0vK01J142

నాటక శిల్పం

● భారతీయ - పాశ్చాత్య నాటక రచనా సంవిధాన విశ్లేషణ ● విభిన్న ప్రక్రియావిశేషాల విమర్శనాత్మక వివరణ ● వివిధ మాధ్యమాల తులనాత్మక పరిశీలన ●

ఆచార్య మొదలి నాగభూషణ శర్మ

DVK01J142

నాటక శిల్పం

* భారతీయ - పాశ్చాత్య నాటక రచనా సంవిధాన విశ్లేషణ
* విభిన్న ప్రక్రియావిశేషాల విమర్శనాత్మక వివరణ
* వివిధ మాధ్యమాల తులనాత్మక పరిశీలన

ఆచార్య మొదలి నాగభూషణ శర్మ

FOR FAVOUR OF REVIEW:
With Best Compliments From:
VISALAANDHRA PUBLISHING HOUSE,
4-1-435, BANK STREET,
HYDERABAD-500 001

విశాలాంధ్ర పబ్లిషింగ్ హౌస్
విజ్ఞాన భవన్, బ్యాంక్ స్ట్రీట్,
హైదరాబాద్ - 500 001. ఆం.ప్ర.

ఙ4ౌ ఓ౧ఽ౯ VQ

NAATAKA SILPAM by Prof : Modali Nagabhushana Sarma

ప్రచురణ : 2350/144

ప్రతులు : 1000

ప్రథమ ముద్రణ : మే, 2008

© రచయిత

టైటిల్ డిజైన్ : క్రియేటివ్ లింక్స్

వెల : రూ. 80

ప్రతులకు : **విశాలాంధ్ర పబ్లిషింగ్ హౌస్**

బ్యాంక్ స్ట్రీట్, హైదరాబాద్- 500 001.

ఫోన్స్: 24744580/24735905

e-mail : visalaandhra ph@yahoo.com
www. visalaandhraph.com

విశాలాంధ్ర బుక్ హౌస్

అబిడ్స్ & సుల్తాన్ బజార్ - హైదరాబాద్, విజయవాడ,
విశాఖపట్నం, హన్మకొండ, అనంతపురం,
గుంటూరు, తిరుపతి, కాకినాడ, కరీంనగర్.

హెచ్చరిక: ఈ పుస్తకంలోని ఏ భాగాన్ని కూడా పూర్తిగా గానీ, కొంతగానీ ప్రచురణ కర్త/ కాపీరైట్ హోల్డరు నుండి ముందుగా రాతమూలకంగా అనుమతి పొందకుండా ఏ రూపంగా వాడుకున్నా, కాపీరైట్ చట్టరీత్యానేరం

ముద్రణ : శ్రీ కళాంజలి గ్రాఫిక్స్, నారాయణగూడా, హైదరాబాద్.

అంకితం

నాటక అధ్యాపకత్వంలో 35 సంవత్సరాల
ఆత్మీయ సహచరుడు, లబ్ధప్రతిష్టుడైన
దర్శకుడు, ఆప్తుడు

శ్రీ చాట్ల శ్రీరాములు గారికి

ముందుమాట

ఈ "నాటక శిల్పం" పుస్తకానికి నిజమైన రచయితలు నలభై సంవత్సరాలపాటు నేను పాఠాలు చెప్పిన వివిధ విశ్వవిద్యాలయాలలోని రంగస్థల శాస్త్ర విద్యార్థులు. వాళ్ళందరికీ పాఠాలు చెప్పడం ఓ అద్భుతమైన అనుభవం. అందులోనూ నాటకాన్ని గురించి, రంగస్థల ప్రదర్శనల గురించి, ప్రాచ్య, పాశ్చాత్య సిద్ధాంతాలను వాటిలో ఉండే సామాన్య, విరుద్ధ లక్షణాలను గురించి చెబుతూ ఉన్నప్పుడు, ఆ రెండు పద్ధతుల సమన్వయం ఏ మేరకు సాధ్యమో విచారిస్తున్నప్పుడు ఏర్పడిన భావాల క్రోడీకరణే ఈ పుస్తకం. దీనిని సాధ్యం చేసిన విద్యార్థి మిత్రులకు అభినందనలు.

"నాటకం అంటే ఏమిటి? దాని రూపురేఖలేమిటి? దానికీ మిగిలిన సాహిత్య ప్రక్రియలకు ఉండే సంబంధం ఎటువంటిది?" అనే మౌలికమైన వివేచనతోపాటు అందుకు అవసరమైన భారతీయ, పాశ్చాత్య సిద్ధాంతాల సంక్షిప్త వివరణ కూడా ఇవ్వడం జరిగింది ఈ పుస్తకంలో. ఇవ్వాల్టి రంగస్థల శాస్త్ర సమాలోచన అంతా పాశ్చాత్యుల పద్ధతిలో నడుస్తున్నది కనుక నటులు, దర్శకులు కూడా ఆ పద్ధతులనే అనుసరిస్తున్నారు. ముఖ్యంగా విద్యార్థుల కోసం ఉద్దేశించిన పుస్తకం కనుక నేను కూడా ఆ సిద్ధాంతాలనే ప్రాతిపదికగా స్వీకరించాను. అయితే, పాశ్చాత్యులు చెప్పని ఎన్నో విషయాలను, ఎంతో కూలంకషంగా చెప్పింది నాట్యశాస్త్రం. ఈ పుస్తకంలోని ప్రతి అధ్యాయమూ పాశ్చాత్యుల భావనా క్రమాన్ని వివరిస్తూ ప్రారంభమైనా, దానికి సమాంతరమైన భారతీయ సిద్ధాంతాలను కూడా సాధ్యమైనంత వివరంగా ఇవ్వడం జరిగింది. ఆ తరువాత ఆ రెంటినీ సమన్వయించడంలో ఉన్న సాధకబాధకాలను వివరిస్తూనే ప్రతి అంశం మీద మనం స్వతంత్రంగా ఏర్పరచుకోవలసిన ఆలోచనా క్రమాన్ని, అవలంబించవలసిన పద్ధతులను గురించి చర్చించడం జరిగింది. నాట్యశాస్త్రంలో ఉన్న అనేకానేకమైన విషయాలను వివరిస్తూ అవి ఈనాటికీ ఎంత సమంజసమైన ఉత్తమ ప్రమాణాలో చూపడం జరిగింది.

అలాగే ఆధునిక నాటక చరిత్రను గురించిన వివరణలు కూడా. వాస్తవిక నాటకానంతర నాటకవాద వైవిధ్యం ఎంత ఎక్కువ అంటే వాటిని గురించి మరో గ్రంథమే రావచ్చు. సంక్షిప్తంగానైనా సాధ్యమైనన్ని వివరాలతో నాటక చరిత్రలో, ముఖ్యంగా నాటక ప్రక్రియలలో వచ్చిన వైవిధ్యాన్ని చూపే ప్రయత్నం చేశాను. ఈ భాగాన్ని ఇంత విస్తృతంగా రంగస్థల శాఖలలో చర్చించడం లేదు. కాని ఉస్మానియా విశ్వవిద్యాలయం ఆంగ్లశాఖలో ఎం.ఫిల్., పిహెచ్.డి.విద్యార్థులకు నాటక సిద్ధాంతలను గురించి పాఠాలు చెప్పేటప్పుడు వాటిని గురించి ఆలోచించే అవకాశం చిక్కింది. ఆ ఆలోచనలకు అవకాశం ఇచ్చిన రంగస్థల, ఆంగ్ల శాఖల్లోని విద్యార్థినీ విద్యార్థులకు కూడా నేను రుణపడి ఉన్నాను.

ఈ పుస్తకంలో చివరి అధ్యాయాలలో ఒకటి మాధ్యమాలను గురించినది. మాధ్యమాలను రంగస్థల శాఖ పాఠ్యక్రమంలో ఒక భాగంగా ప్రారంభించింది ఉస్మానియా విశ్వవిద్యాలయం. భారతదేశంలోనే ప్రప్రథమంగా ఈ కోర్సును ప్రారంభించినపుడు చాలామంది మమ్మల్ని నిరుత్సాహపరిచారు. ఇరవై సంవత్సరాల తరువాత యన్.యస్.డి.తో సహా అన్ని నాటక అధ్యయన సంస్థలు ఇదే మార్గాన్ని అనుసరించాయి. అయితే ఈ కోర్సును ఆంగ్లంలో బోధించడం ఆనవాయితీ. దీనిని తెలుగులో చెప్పే ప్రయత్నం అంతగా

జరగలేదు. తెలుగులో పారిభాషిక పదాలను సృష్టించుకోవడం ఇంకా జరగలేదు. ఆ దిశలో ప్రథమ ప్రయత్నం మాధ్యమాల మీది అధ్యాయం. ఇతర మాధ్యమాలకు నాటకానికి ఉండే పరస్పర సంబంధాన్ని, మాధ్యమాల విస్తృత పరిశీలనకు అవసరమైన సాధనాసంపత్తిని ఏర్పాటుచేసుకోవలసిన అవసరం ఈనాడు ఎంతైనా ఉంది.

ఇది "నాటక శిల్పం". ముఖ్యంగా నాటక రచనా, విశ్లేషణలకు సంబంధించిన పుస్తకం. దీనికి మరో అనుబంధ రచన రావలసిన అవసరం ఉంది. అది దర్శకత్వ, నటనా, సాంకేతిక విషయాల సమగ్ర వివేచన. దానికి నిష్ణాతులైన యువ నాటకమిత్రులు పూనుకుంటారని ఆశిస్తున్నాను.

అలాగే "నాటక పరిభాష" అన్న పేరుతో నాటక పారిభాషిక పదాలను వివరణలతో సహా ఇచ్చే రెండు సంపుటాలు తయారులో ఉన్నాయి. అందులో మొదటిది పాశ్చాత్య నాటక పరిభాష, రెండవది భారతీయ నాటక పరిభాష.

ఈ పుస్తకం నాటకరంగాన్ని ప్రేమించి, దానిని గురించి అధ్యయనం చేయాలనుకున్నవారికి ఏ కొంచెం ఉపయోగించినా ఈ గ్రంథ రచన సార్థకం అయిందనే భావిస్తాను.

మొదలి నాగభూషణ శర్మ

ఇందులో.......

1. నాటకం - భూమిక 11

నాటకం సాహిత్య ప్రక్రియ, ప్రదర్శక కళా ప్రక్రియ కూడా !..... 11
నాటకం - కొన్ని మౌలికపదాల అవగాహన 12
నాటకం - కొన్ని నిర్వచనాలు 15
భారతీయ ఆలంకారికుల దృష్టిలో "నాట్యం" (నాటకం)..... 15
పాశ్చాత్య విమర్శకుల దృష్టిలో నాటకం 16
రెండు మౌలిక మూల్యాలు : అనుకరణ, అభినయం 17
అనుకరణ : జీవితానుకరణం నాటకం 18
నాటకం - జీవితం : సారూప్య విభేదాలు 19
అనుకరణ సిద్ధాంతం 21
పాశ్చాత్యుల అనుకరణ సిద్ధాంతం 21
భారతీయుల అనుకరణ సిద్ధాంతం 23
అభినయం/ నటన 25
నాటకం - ఇతర సాహిత్య ప్రక్రియలు 26
నాటకం : పాఠకులు-ప్రేక్షకులు 27
"నాటకాంతం హి సాహిత్యం" 27

2. నాటక ప్రత్యేకత - లక్షణాలు, లక్ష్యాలు, నియమాలు..... 30

నాటక లక్షణాలు 30
నాటక లక్ష్యాలు 38
నాటక లక్ష్యం - రస సిద్ధాంతం 40
నాటక లక్ష్యం - క్షాళన సిద్ధాంతం 43
నాటక నియమాలు 46
సార్వకాలిక నియమాలు 47
తాత్కాలిక నియమాలు 50

3. నాటక రచనాంశాలు : ఆఖ్యానం, ఇతివృత్తం 52

నాటక కార్యం (Dramatic Action) 52
ఆరు నాటకాంశాలు 53
ఆఖ్యానం లేదా కథా వస్తువు 53
ఇతివృత్తం 54

కథ - ఇతివృత్తం 54
ఇతివృత్తంలో రకాలు 55
ఇతివృత్త నిర్మాణం (Plot Structure) - ఐదు దశలు..... 57
ఫ్రెటాగ్ విభజన 58
ఇతివృత్త నిర్మాణంలో బాహ్యాంశాలు :
అంకం, రంగం, సన్నివేశం 60
అయిదు ప్రచ్ఛన్న అంశాలు : 61
సంఘర్షణ, సంకటస్థితి, పరాకాష్ఠ, విస్మయం, ఉత్కంఠ
ఇతివృత్తం - భారతీయ సంప్రదాయం 66
ఇతివృత్తంలో భేదాలు 66
మూడు రకాల కథలు 66
అర్థోపక్షేపకములు 67
కార్యావస్థలు 68
అర్థ ప్రకృతులు 69
సంధులు 70
అంక విభజన 71
సంధ్యంగములు 71
పతాకాస్థానకములు 72
పాశ్చాత్య భారతీయ సంప్రదాయాలలో ఏకరూపత 73

4. పాత్ర చిత్రణ 75

పాత్రల వ్యక్తీకరణ 76
పాత్రలలో రకాలు 78
మూస పాత్రలు - వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్రలు 78
ప్రతీకపాత్రలు-వాస్తవిక పాత్రలు 80
పాత్రల లక్షణాలు 80
అరిస్టాటిల్ దృష్టిలో పాత్ర చిత్రణ 82
పాత్ర చిత్రణ : నాట్యశాస్త్ర వివరణ 84
పాత్ర విశ్లేషణ 87
పాత్రల స్వరూప - స్వభావ నిర్ణయం 88
పాత్ర వైఖరీ విశ్లేషణ 88
పాత్ర విశ్లేషణ : కొన్ని అధ్యయన సూత్రాలు 89

5.	**భాష**	.....	**93**
	నిత్య జీవిత భాష - నాటక భాష	.....	93
	నాటక సంభాషణల లక్షణాలు-క్రమోన్మీలనం	.....	95
	స్వాభావికత ; నమ్మిక	.....	95
	గతివేగం, ఊనిక లేదా ఊతం	.....	96
	నాటక కవిత్వం	.....	96
	భాష - నాటక సంప్రదాయాలు	.....	99
	రంగ నిర్దేశాలు	.....	102
	మాండలిక భాష	.....	103
	అంతరార్థం	.....	104
	నాట్యశాస్త్రం - వాచిక విధానం	.....	105
	నాటక భాష : పాఠకులు / ప్రేక్షకులు	.....	107
6.	**ప్రదర్శనాంశాలు : శ్రవ్యాంశాలు - దృశ్యాంశాలు**		**109**
	శ్రవ్యాంశాలు లేదా శ్రావ్యత	.....	109
	నాట్యశాస్త్రంలో శ్రవ్యాంశాలు	.....	110
	దృశ్యాంశాలు లేదా ప్రేక్షణీయకత	.....	111
	నాట్యశాస్త్రం - దృశ్యాంశాలు	.....	112
	కొన్ని ఆధునిక రంగస్థలాలు	.....	112
7.	**భారతీయ నాటక ప్రక్రియలు**	.....	**119**
	ప్రాచీన భారతీయ నాటక ప్రక్రియలు : దశరూపకాలు		119
	ఆధునిక భారతీయ నాటక ప్రక్రియలు :	.....	123
	పౌరాణిక, చారిత్రక నాటకాలు	.....	124
	కాల్పనిక నాటకాలు	.....	127
	సాంఘిక నాటకాలు	.....	130
	ఆధునిక వీధి నాటకాలు	.....	133
8.	**పాశ్చాత్య నాటక ప్రక్రియలు**	.....	**135**
	విషాద నాటకం	.....	136
	హాస్య నాటకం	.....	144
	ప్రహసనం	.....	154

సంకీర్ణ ప్రక్రియలు 155

రోమాంచక నాటకం 155

విషాద - హాస్య నాటకం 156

ఆధునిక నాటక ప్రక్రియలు 156

వాస్తవిక వాదం 157

యదార్థతా వాదం 159

అభివ్యక్తి వాదం 160

కావ్య నాటక రంగం 162

అనిబద్ధ నాటక రంగం 160

సమకాలీన నాటక సిద్ధాంతాలు 168

క్రౌర్య నాటకరంగం 168

నిరుపేద నాటకరంగం 169

పీడితజన నాటకరంగం 169

పరిసర ప్రధాన నాటకరంగం 169

9. నాటకం : ఇతర మాధ్యమాలు 171

సినిమా 171

సినిమా - నాటకం 175

రేడియో నాటకం 177

టెలివిజన్ నాటకం 181

రంగస్థల నాటకం : ఇతర మాధ్యమాలు 185

10. నాటక విశ్లేషణ : పాఠకుడు - ప్రేక్షకుడు - విమర్శకుడు 187

నాటక విశ్లేషణ - కొన్ని సూచనలు 189

అనుబంధం : సంక్షిప్త నాటక పరిభాష 192

1. నాటకం - భూమిక

నిజమని నమ్మించేది నాటకం, అలా నమ్మించేటట్లు చెయ్యడం నటన - ఇదీ నాటకం అంటే సర్వత్రా వ్యాపించివున్న భావం. నిజమే! నిజంకాని దానిని నిజం అని నమ్మించడంతోనే నాటకం ప్రారంభమౌతుంది.నటుడు తాను కాని రాజు పాత్ర ధరిస్తే ఇతను నిజంగా రాజులా వున్నాడన్న భావంతో ప్రారంభమై, ఈయన రాజే అనే భ్రమలాంటి నిజం ప్రేక్షకులకు కలిగి ఆయన చేసే పనుల్లో లీనమై ఆయనతో భావైక్యతను సాధించడం నాటకంలో జరుగుతున్నది. ఒకరు తానుకాని మరొకరిని అనుకరించడం, ఆ అనుకరణలో తాను అవతలి వ్యక్తినేనని నమ్మించే ప్రయత్నం చేయడం నాటక లక్షణం. చిన్నపిల్లలు పెద్దల్ని అనుకరించడం మనం తరచూ చూస్తాం.పిల్లలు తాము నిత్యమూ చూసే తల్లిదండ్రుల లేదా ఉపాధ్యాయుల వేషభూషాదులను, ప్రవర్తనా పద్ధతిని, మాట్లాడే విధానాన్ని అనుకరించి తమ చెల్లెళ్లకు, తమ్ముళ్లకు వినోదాన్ని కలిగిస్తారు. ఈ వినోదం చూసేవాళ్ల "వింటున్న", "చూస్తున్న" విషయాలమీద ఆధారపడి వుంటున్నది. అంటే ఒకరు మరొకరిని అనుకరించడం, ఆ అనుకరించడాన్ని మరి ఒకరి ముందు "ప్రదర్శించటం"- పిల్లల అనుకరణలో లాగానే, నటీనటుల నాటక ప్రదర్శనలలోనూ మనకు కనిపిస్తుంది. అయితే నాటకంలో ఈ అనుకరణ ఎలా జరుగుతున్నది? రచయిత సన్నివేశాలకు అనుగుణంగా పాత్రల్ని సృష్టిస్తున్నాడు. ఈ సృష్టించడంలో తాను చూసిన, లేదా విన్న, లేదా భావించిన వ్యక్తులను అనుకరిస్తున్నాడు. కాని, అంతకు మించి కొత్త సృష్టి చేస్తున్నాడు. ఇక ఆయన సృష్టించిన పాత్రల్ని అవగాహన చేసుకొని నటులు వారి హావభావాలు, నడవడిక, చేష్టలు ఎలా వుంటాయో తమ తమ అనుభవాల ఆధారంగా రంగస్థలం మీద నటిస్తారు. రచయిత చేస్తున్నది సృజనాత్మకమైన అనుకరణ. నటుడు చేస్తున్నది వ్యాఖ్యానాత్మకమైన అనుకరణ.

నాటకం సాహిత్య ప్రక్రియ, ప్రదర్శక కళా ప్రక్రియ కూడా !

మనకు అనేక సాహిత్య ప్రక్రియలు ఉన్నాయి- కవిత, వ్యాసం, నవల, కథ, నాటకం -వంటివి. నవల, కథ వంటి సాహిత్య ప్రక్రియలలో వున్నట్లు నాటకంలో కూడా ఇతివృత్తం ఉంటుంది. పాత్రలు వుంటాయి, ఆ పాత్రలకు అనుగుణమైన భాష వుంటుంది. అందువల్ల నవల, కథల లాగా నాటకం కూడా సాహిత్య ప్రక్రియలలో (Literary art) ఒకటే! భారతీయులు "నాటకాంతంహి సాహిత్యం" అని నాటకానికి పెద్దపీట వేశారు. అయితే చాలా నాటకాలు ప్రదర్శనకు ఉద్దేశించి రాసినవే! (కేవలం చదువుకోవడానికే రాసే నాటకాలని- పఠన నాటకాలు(Closet dramas) అంటారు. నాటక సంపూర్ణత ప్రదర్శన ద్వారా కాని మనకు అవగతం కాదు. అందువల్ల అది నృత్యం లాగా ప్రదర్శకకళ(Performing art)లలో ఒకటిగా గుర్తించబడుతున్నది. ఇదీ నాటకం మొదటి విశిష్టత. కథలోనూ, నవలలోనూ పాత్రల్ని గురించిన, సన్నివేశాల్ని గురించిన వివరణలు రచయిత స్వయంగా యిస్తాడు. అవసరమైన కాల, స్థల, పాత్ర, సన్నివేశ వివరాలు నేరుగా విప్పిచెబుతాడు రచయిత. కాని, నాటకంలో రచయిత నేరుగా రంగస్థలం మీదికి రాడు. పాత్రల్ని గురించి గాని, కథాగమనాన్ని గురించి గాని ఆ

నాటక సన్నివేశాలు, సంఘటనలు, పాత్రలే సంభాషణలద్వారా మనకు తెలియచెప్పాలి. ఈ విధంగా నటులకు ప్రేక్షకులకు మధ్య నేరుగా కథ ఆవిష్కృతం అవుతుంది. ఇది నాటకంలో వున్న రెండవ విశిష్టత. ఒక భావనాత్మకమైన వాస్తవికతను నేరుగా దృశ్యమానం చేస్తుంది నాటకం. అందువల్ల ఇతర కథా సాహిత్యం చదివినంత తేలికగానూ, రాసినంతతేలికగానూ నాటకాన్ని రాయలేము; చదవలేము. మిగిలిన ప్రక్రియలలో మాదిరిగా కాకుండా నాటకానికి 'సృజనాత్మక పఠనం'(Creative reading) అవసరం. పాత్రల్ని, కథల్ని అనుసరిస్తూనే ఆయా సంఘటనల్ని మన మనోవేదిక మీద దృశ్యమానం చేసుకోగలిగితే నాటక పఠనం నాటక దర్శనమంత ఆనందాన్ని ఇవ్వగలదు.

నాటకం- కొన్ని మౌలిక పదాల అవగాహన

1. నాట్యం, నాటకం, రూపం, రూపకం :

'నాటకం' అనే పదాన్ని సాహిత్యప్రక్రియలలో ఒకటిగాను, ప్రదర్శక కళల్లో కూడా ఒకటిగాను ప్రపంచవ్యాప్తంగా పరిగణిస్తున్నారు. తొలుత భారతీయ నాట్యచరిత్రలో నాట్యం, రూపకం అనే పదాలకు ఎక్కువ ప్రాచుర్యం వుండేది. ప్రదర్శనకు ఉద్దిష్టమైన రూపకాన్ని "నాట్యం" అన్నారు. సాహిత్య 'ప్రక్రియా' 'రూపాన్ని' ప్రదర్శక కళారూపంతో జోడించి, 'రూపకం'గా మలిచి దానిని ఈ మాధ్యమాల సంయోజక ప్రక్రియగా ఊహించారు మన ఆలంకారికులు. భరతుడు నాట్యశాస్త్రంలో ఈ ప్రక్రియను "రూపం"అన్నాడు. అందువల్లనే "దశరూపములు" అన్నాడు. తరువాతి కాలంలో 'రూపం' అన్న పదానికి బదులు 'రూపకము' అనే పదం ప్రాచుర్యంలోకి వచ్చింది. దశరూపకాలలో మొదటిది, ముఖ్యమైనది నాటకం కావడం వల్ల రానురాను అది రూపకానికి పర్యాయవాచి అయింది. వీటితో పాటు అచ్చమైన తెలుగు పదం 'ఆట'ను కూడా నాటకానికి పర్యాయపదంగా వాడుతాము. అలాగే పాశ్చాత్య దేశాలలో కూడా డ్రామా, థియేటర్ అనే పదాలున్నాయి. తెలుగులో వున్న 'ఆట' అన్న పదంలాగానే ఆంగ్లంలో కూడా 'ప్లే' అన్న పదం వుంది. అది పైపదాలకు సమానార్థకమే. నాటకాన్ని నిర్వచించే ఈ పదాలను గురించి సంక్షిప్తంగా తెలుసుకుందాం.

'నాట్యం': ప్రయోగానికి ఉద్దేశించిన రూపకాన్ని 'నాట్యం' అన్నారు. ఇది 'నట్' అనే ధాతువునుంచి వచ్చిందనీ, ఇది అనార్య భాషలనుంచి ఆర్యభాషలలోకి వచ్చిందనీ, దానికి సంస్కృతం 'నృత్' అనీ వీబర్ వంటి సంస్కృత పండితుల అభిప్రాయం.

'నాట్' అనే ధాతువు నుంచి 'నట్' వచ్చిందని కొందరు ఆలంకారికుల మతం.

ముందు 'నృత్' అనే ధాతువు పుట్టిందనీ, 'నృత్' అనేది 'గాత్రవిక్షేపం' అనే అర్థంలో ముందువాడబడిందనీ, దానికి అభినయం మొదలైన అంశాలు చేరి విస్తృతం అయినప్పుడు, ఆ విస్తృతార్థాన్ని వివరించడానికి అవసరం అయిన 'నట్' అనే ధాతువు పుట్టిందనీ కొందరి మతం. ఋగ్వేదంలో 'నట్' ధాతువును 'వ్యాపించు' అనే అర్థంలో అందువల్లనే ఉపయోగించి వుంటారు. 'నట్' ధాతువునుంచి వచ్చిన నటుడు, నాట్యం అనే పదాలను ముందుగా వాడినవాడు పాణిని (క్రీ.పూ.5వ శతాబ్దం: 'అష్టాధ్యాయి' : 3-110-111 సూత్రాలు). పతంజలి కాలానికే (క్రీ.పూ. 2వ శతాబ్దం) నటులు ప్రదర్శనలిస్తున్నట్లు ఆయన రాసిన 'మహాభాష్యం' ఉదహరిస్తున్నది.

నాట్యాన్ని "ప్రయోగించడానికి అనువైన రూపకం" అనే అర్థంలో వాడుతూ వుండడం వల్లనే కాళిదాసు "నాట్యం భిన్నరుచేర్జనస్య బహుధాప్యేకం సమారాధనం" అనీ, దానిని "చాక్షుషక్రతువు" అన్నాడనీ మనకు విశదం అవుతుంది.

2. "రూపం" - "రూపకం"

ఇవాళ మనం "నాటకం" అంటున్న పదానికి తొలి పదం రూపకం. వివిధ రకాలైన నాటకాలను క్రోడీకరించి "దశరూపకాలు"గా (అంటే పదిరకాల రూపకాలుగా) వింగడించారు మన పెద్దలు.

భరతుడు నాట్యశాస్త్రంలో 'రూప' శబ్దాన్ని మాత్రమే ప్రయోగించాడని చెప్పుకున్నాం కదా! "ఏ అర్థం ప్రత్యక్షం చేయబడుతుందో ఆ అర్థం 'రూపం' అనబడుతుంది. తద్వాచకమైన కావ్యానికి కూడా 'రూపం' అనే పేరు" అంటాడు అభినవ గుప్తుడు- "అభినవ భారతి" అనే తన నాట్యశాస్త్ర వ్యాఖ్యాన గ్రంథంలో. "దశానాం రూపాణాం విభాగః కల్ప్యతే ఇతి దశరూప నిరూపణమ్" (పదిరూపముల యొక్క నిరూపణము ఇందులో చెప్పబడ్డది కనుక ఇది "దశరూపనిరూపణం" అని పిలువబడ్డది). అయితే అభినవ గుప్తుడు రూప-రూపక శబ్దాలను రెండింటినీ వాడాడు. ధనంజయుని కాలం (క్రీ.శ. పదవ శతాబ్దం)నాటికి రూపక పదానికే ప్రాచుర్యం హెచ్చింది.

ధనంజయుడు తన 'దశరూపకము' అన్నగ్రంథంలో ఈ పదాలను నిర్వచించాడు:

అవస్థానుకృతి ర్నాట్యం - రూపం దృశ్య తయోచ్యతే।
రూపకం తత్సమారోపాత్ - దశధైవ రసాశ్రయం॥

"జీవితంలోని విభిన్నమైన అవస్థల అనుకరణ నాట్యం. అది దృశ్యమానం కావడం వల్ల (అంటే చూడడానికి వీలైన రూపం ఉండడం వల్ల) రూపం అనీ, అటువంటి రూపాన్ని నటులు తమ మీద ఆరోపించుకుంటారు కనుక రూపకం అనీ అనబడుతున్నది. రసాశ్రయమైన ఈ నాట్యం పదివిధములు".

ఈ శ్లోకాన్ని వ్యాఖ్యానిస్తూ ధనికుడు అనే ఆలంకారికుడు -

"నీల, పీతాది వర్ణములవలె చూడదగినది గాన 'రూప' మనబడుచున్నది. నటునియందు రామాద్యవస్థల ఆరోపణము ఉండుటచే ఇది 'రూపకము' అనబడినది...నాట్య-రూప-రూపక శబ్దములు అందువల్లనే ఏకార్థకములగుచున్నవి" అంటాడు.

ప్రేక్షకులు వివిధ పాత్రలలో వేరువేరు వ్యక్తులను చూడడం వలన అది 'రూప' మనీ, నటులు వేరువేరు వ్యక్తుల పాత్రలను తమయందు ఆరోపించుకుంటున్నారు కనుక అది 'రూపక' మనీ నిర్వచించబడ్డది. ఇక నాట్య-రూపక పదాలను తరువాతి ఆలంకారికుడైన సింగభూపాలుడు ఈ విధంగా నిర్వచించాడు:

"...రసమున కాధారమైనది 'నాట్యము', 'రూపకము'నని చెప్పబడుచున్నది. మిక్కిలి నేర్పరి యగు నటుని కర్మయగుటచే నాట్యమని పేరు కలిగినది. ముఖాదులందు పద్మముల కారోపమున్నప్పుడు రూపకాలంకారమని చెప్పబడినట్లే, ఇచ్చటకూడా నటుని యందు నాయకారోపమున్నందున (నటుడు నాయకుని రూపమును తనయందు ఆరోపించుకొనుటవల్ల) దీనికి రూపకమని బేరు."-'రసార్ణవ సుధాకరము'- బులుసు వేంకటరమణయ్య గారి అనువాదం, పే. 653.

ఈ వివరణలన్నీ చూస్తే నాట్యమన్నది నటులు చేసే మొత్తం అభినయ ప్రక్రియను సూచిస్తున్నదనీ, నాట్యం ప్రదర్శనార్థం కనుక 'రూప'మనీ, నటుడు తనయందు మరొకపాత్ర వ్యక్తిత్వాన్ని ఆరోపించుకుంటున్నాడు కనుక 'రూపకమ'నీ ఆలంకారికుల మతం అన్నది స్పష్టమౌతున్నది.అంటే నాట్యాన్నే సామాజికుల పరంగా చూస్తే 'రూప' మనీ, నట పరంగా

చూస్తే 'రూపక' మనీ అన్నారని గ్రహించవచ్చు. అలాగే దశవిధ రూపకాలలో ముఖ్యమైనది, ఉత్తమమైనది 'నాటకం' కనుక, దానినే రూపక పర్యాయవాచిగా వాడుతున్నారు. ఈ వాడకం అభినవ గుప్తుని కాలం నుంచే వస్తున్నదని 'అభినవ భారతి' (2వ సం - 211పుట) ద్వారా తెలుస్తున్నది.

నాటకం: ఇవాళ "నాటకం"అన్న పదాన్నే నాట్య, రూప, రూపక పదాలకు పర్యాయవాచిగా వాడుతున్నాం.'నాటకం" - దశవిధ రూపకాలలో (నాటకం, ప్రకరణం, ప్రహసనం మొదలైనవి) ఒక రకమైన రూపకం. అయితే అన్ని రకాలైన రూపక ప్రక్రియల్లో అది మొదటిది, ముఖ్యమైనది (తరువాతి రచయితలు ఈ రకమైన రూపకాలనే ఎక్కువగా రాయడం వల్ల), రసాత్మకమైన సంపూర్ణత్వం కలిగినది(నాటకం, ప్రకరణం మాత్రమే సంపూర్ణ రూపకాలనీ అందులో అన్ని వృత్తులూ, ప్రవృత్తులూ ఉంటాయని భరతుని మతం. అందువల్ల అది ఉత్తమమైనది కనుక 'నాటకం' అనే పదం రానురాను ఈ ప్రక్రియను గురించి చెప్పే మిగిలిన అన్ని ప్రక్రియలకు సమానవాచిగా ప్రజల్లో ప్రచారం పొందింది.

ఆట: దృశ్యమానమైన ప్రక్రియని 'ఆట' అనడం కూడా కద్దు. ఇది శుద్ధ దేశీయమైన పదం. సంస్కృత, ప్రాకృతాలతో సంబంధంలేని అచ్చమైన తెలుగు మాట ఇది. ఇంగ్లీషులో కూడా Play అన్న పదం ఇటువంటిదే! క్రీడనీయకమూ, దర్శనీయకమూ అయిన ఏ ప్రక్రియనైనా 'ఆట' అనే అంటాం.బయలాట, బొమ్మలాట వంటివి ఇటువంటివే! నాటకం ప్రధాన లక్షణాలు ఈ రెండూ కనుక నాటకాన్ని 'ఆట' అనడం కూడా కద్దు.

డ్రామా-థియేటర్-ప్లే (Drama - Theatre - Play)

ఇక పాశ్చాత్య సంప్రదాయంలో 'నాటకం' ఉత్పత్తి వికాసాలను పరిశీలిద్దాం. ఆంగ్ల భాషలో నాటకానికి, దానికి అనుబంధమై ఉన్న ప్రదర్శనకు డ్రామా, ప్లే, థియేటర్ అనే పదాలు వాడతారు. డ్రామా అనే పదం 'డ్రయే' (draein) అనే గ్రీకు పదం నుంచి వచ్చింది. ఆ మాటకు to do, to act అని అర్థం. అలాగే 'థియేటర్' అనే పదం కూడ గ్రీకుల 'థియాట్రాన్'; 'థియాస్థియా' అనే పదాల నుంచి వచ్చినదే. అంటే 'to see', 'to view' అని అర్థం. అలా 'చెయ్యడం', 'చూడడం' అనే మాధ్యమాలను తెలియచెప్పే యీ పదాలు నాట్యం, రూపకం వంటివే! ఒకటి రచయితల, నటుల దృష్టి కోణంనుంచి, రెండవది సామాజికుల దృష్టికోణం నుంచి. ముందు రచయిత తన ఊహల మేరకు పాత్రల అవస్థల్ని, భావాల్ని తన పాత్రల ద్వారా ప్రదర్శింపచేస్తాడు. ఆ తరువాత ఆ పాత్రల్ని తమ మీద ఆరోపించుకుని నటీనటులు రచయిత భావాలను మన ముందు ప్రదర్శిస్తారు. ఆ ఆరోపించిన పాత్రల్ని, వాటి అవస్థల్ని ప్రేక్షకులం చూస్తాం. ఈ రెండూ పరస్పర పూరకాలు. అయితే నిత్యవ్యవహారంలో రచనా ప్రక్రియని గురించి చెబుతున్నప్పుడు నాటకం (drama) అనీ, ప్రదర్శనా ప్రక్రియని గురించి చెబుతున్నప్పుడు థియేటర్ అని వాడడం సంప్రదాయంగా వస్తున్నది. ఇండియన్ డ్రామా (Indian Drama) అంటే భారతీయ నాటకం, అంటే భారతీయ భాషల్లో రాసిన నాటకం లేదా నాటక సముదాయం అనే అర్థంలో వాడడం జరుగుతున్నది. అలాగే ఇండియన్ థియేటర్ (Indian Theatre) అనే పదానికి భారతీయ నాటక రంగం - నాటక ప్రదర్శనల సముదాయం, లేదా సమాహారం అనే అర్థంలో వాడతారు.నాటకశాలని కూడా థియేటర్ అంటున్నాం కదా!

థియేటర్ అన్న పదాన్ని మరో భాషాగత, దేశగత, కాలగతమైన విశేషణంతో కలిపి వాడితే నాటక ప్రదర్శనా సమాహారమని అర్థం చేసుకోవాలి- ఉదాహరణకు - Telugu Theatre, Western Theatre, Elizabethan Theatre - మొదలైనవి.

ప్లే(Play) :

ఆంగ్లంలో గ్రీకు లాటిన్ వ్యుత్పత్తుల వాసన తగలని పదం 'ప్లే'. తెలుగులో 'ఆట'కి సమానార్థకం! నాటకాన్ని 'ఆట' లా చూడాలని, దానికి వర్తించిన లక్షణాలూ, సూత్రాలే దీనికీ వర్తిస్తాయని దీని భావం! ప్రదర్శింపబడుతున్న లేదా ప్రదర్శింపబడిన నాటకాన్ని ప్లే అనీ, ప్రచురింపబడిన నాటక పాఠాన్ని గురించి చెప్పేటప్పుడు 'డ్రామా' అని నిత్యవ్యవహారంలో చేసే సూక్ష్మమైన విభజన.

నాటకం - కొన్ని నిర్వచనాలు:

భారతీయ ఆలంకారికుల దృష్టిలో "నాట్యం" (నాటకం)

నాటకాన్ని "దృశ్యకావ్యం" అన్నారు భారతీయ ఆలంకారికులు. సృజనాత్మక రచన "కావ్యం". శ్రవ్య, దృశ్య కావ్యాలన్న భేదం వల్ల నాటక ప్రక్రియ యొక్క ప్రత్యేకత 'దృశ్యమానం' చేయబడటం అనీ, అది శ్రవ్యకావ్యంగా కూడా అధ్యయన- అధ్యాపనలలో ఉపయోగించబడేదని మనం కావ్యశాస్త్రచర్చలలో చూస్తాం. "నాట్యం" అనే పదానికి కచ్చితంగా "నిర్వచనం ఇది" అని ఏ ఆలంకారికుడూ చెప్పలేదు. అయితే వారు చేసిన వర్ణనాదికాలను బట్టి, వారు కూర్చిన లక్షణాలను బట్టి మనం అటువంటి నిర్వచనాలను సాధించవచ్చు.

నాట్య శాస్త్రంలోని మొదటి అధ్యాయంలోని 105-119 శ్లోకాలు నాట్యవేదాన్ని గురించి, నాటక లక్షణాలను గురించి వివరిస్తాయి. అందులో కొన్ని శ్లోకాలు గమనిస్తే నాట్యశాస్త్రకారుడు నాట్యాన్ని ఏ విధంగా ఊహించాడో మనకు విదితం అవుతుంది.

భవతాం దేవతానాంచ శుభాశుభ వికల్పకః
కర్మ భావాన్వయా పేక్షీ నాట్యవేదో మయాకృతమ్॥ *I*-6

"కర్మ (చేష్ట)ల, భావాల అన్వయాన్ని ఆశించే ఈ నాట్యవేదం నాకృతి. మీమీ (దేవతల,దానవుల)శుభాశుభాలు రెండూ ఇందులో వ్యక్తం అవుతాయి." అంటే చేసే కార్యకలాపాల (actions)కి, ఉద్వేగాల (emotions)కి ఉండే పరస్పర సంబంధాన్ని చూపేది నాట్యం - అని భరతుడి భావం. అలాగే...

నానా భావోప సంపన్నం, నానావస్థాంత రాత్మకమ్
లోకవృత్తానుకరణం నాట్యం ఏతన్మయాకృతం॥ *I*-11

విభిన్న భావాలతో సుసంపన్నమై, వివిధ అవస్థలతో కూడినదై (ఆత్మకలదై), లోకవృత్తాన్ని అనుకరించే నాట్యాన్ని నేనే నిర్మించాను - అంటాడు నాట్య శాస్త్రకారుడు. నాట్యానికి ప్రధానమైన లక్షణం"లోకవృత్తానుకరణం". ఎటువంటి లోకవృత్తానుకరణం? నిత్య జీవితంలో జరిగే ఏ పనిని అనుకరించినా నాట్యం అవుతుందా?- అంటే ఆ లోకవృత్తానుకరణం-"నానావస్థాంతరాత్మకం" అన్నాడు. అనేకఅవస్థలతో కూడిన లోకవృత్తాన్ని అనుకరించాలి- అన్నాడు. ఈ అవస్థలు ఎటువంటివి? "నానా భావోపసంపన్నం"భావాలతో సంపన్నమయినవి. ఈ విధంగా భరతుడు

నాట్యం(నాటకం)లో ఉండే అంతస్సూత్రాన్ని వివరించాడు. అంటే – లోకవృత్తాన్ని అనుకరిస్తూ విభిన్న భావ (సుఖదుఃఖాల) సమన్వితమై, ఆ భావాలను వెలువరించే వివిధ అవస్థలు మూలభూతంగా ఉండేది నాట్యం.

నాటక లక్షణాల నన్నింటినీ సమన్వయ పరుస్తూ భరతుడు చెప్పిన శ్లోకం నాట్యానికి (ప్రదర్శింపబడే నాటకానికి) నిర్వచనంగా మనం చెప్పుకోవచ్చు.

యోయం స్వభావో లోకస్య సుఖదుఃఖ సమన్వితః
సోంగాద్యభినయోపేతో నాట్యమిత్యభిధీయతే ॥ *I*-119

"సుఖదుఃఖ సమన్వితమైన ఈ లోకస్వభావము అంగాద్యభినయోపేతమగుచు నాట్యమనబడును."

నాటక లక్షణాలను ప్రయోగలక్షణాలతో చేర్చి భరతుడు చెప్పిన ఈ శ్లోకం నాటకానికి సమగ్రమైన నిర్వచనం అని చెప్పవచ్చు. సుఖదుఃఖ సమన్వితమైన లోక స్వభావాన్ని అభినయం ద్వారా చేప్పేది నాట్యం. దానినే మరోవిధంగా చెప్పవచ్చు. "లోక వృత్తంలో అవగతం అయ్యే సుఖదుఃఖావస్థల అభినయాత్మక వ్యక్తీకరణ నాటకం." ప్రతి వ్యక్తీ ఆయా సందర్భాలను బట్టి కొన్ని అవస్థలకు లోనవుతాడు. ఆ అవస్థలను స్థూలంగా సుఖదుఃఖాలుగా వింగడించవచ్చు. అట్టి అవస్థలను అభినయ పూర్వకంగా వ్యక్తీకరించేది నాటకం.

పాశ్చాత్య విమర్శకుల దృష్టిలో నాటకం

ఇదే భావాన్ని పాశ్చాత్య విమర్శకులు కూడా కొంచెం అటు ఇటూగా తమ నిర్వచనాల్లో పేర్కొన్నారని చెప్పవచ్చు. ఉదాహరణకు – పాశ్చాత్య నాటక విమర్శకి పితామహుడని పిలవబడే అరిస్టాటిల్ నాటకం "imitation of complete action" అంటాడు. స్వయం సంపూర్ణమైన మానవ చేష్టానుకరణమే నాటకం. ఈ సంపూర్ణతకు ఆయనే అర్థం చెప్పాడు తరువాత. ఆ అనుకరించబడే మానవ చేష్టకు ఆది, మధ్య, అంతాలు ఉండాలని, అది సహేతుకమైన పరిధిని, పరిమితిని కలిగి ఉండాలని ఆయన నిర్వచించాడు.

"Tragedy, then, is an imitation of an action that is serious, complete, and of certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being in separate parts of the play, in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper purgation of their and similar emotions".

దీనిని ఈ విధంగా అనువదించవచ్చు:

"విషాద నాటకం గంభీరమైన, సంపూర్ణమైన, నియమిత విస్తృతి కలిగిన కార్యకలాపాల అనుకరణమై, ఒక్కొక్క భాగంలో ఒక్కొక్క కళాత్మకమైన అలంకారంతో శోభాయమానమైన భాషలో, కథాకథనంగా కాక చేష్టా ప్రధానమై కరుణ, భయానక ఉద్వేగాలను తగిన రీతిలో క్షాళనం చేస్తుంది". ఇందులో అరిస్టాటిల్ పేర్కొన్న నాటక లక్షణాలు ఇలా ఉన్నాయి (ఆయన విషాద నాటకాన్ని గురించే వివరించినా, దానిని అన్ని రకాల నాటకాలకు అన్వయింపచేశారు విమర్శకులు):

1. నాటకం అనుకరణ ప్రధానం అయివుండాలి.

2. అది చేష్ట(ల) అనుకరణ అయివుండాలి.

3. అది స్వయం సంపూర్ణమై ఉండాలి.

4. అది సహేతుకమైన పరిమితికి (విస్తృతికి) లోబడి ఉండాలి.

తరువాత వచ్చిన చాలా మంది విమర్శకులు, నాటక కర్తలు ఇదే భావాన్ని వారి వారి పద్ధతులలో వెలిబుచ్చారు. అందులో కొన్ని ఇక్కడ చూద్దాం.

ప్రపంచ ప్రఖ్యాత నాటకకర్త విలియం షేక్స్‌పియర్ నాటకరంగస్థలం "ప్రకృతికి పట్టే అద్దం వంటిది" ("a mirror to nature") అంటాడు. 17వ శతాబ్దానికి చెందిన ప్రఖ్యాత నాటక కర్త, విమర్శకుడు జాన్ డ్రైడన్ నాటకం"మానవ ప్రకృతికి సహజమైన, జీవబద్ధమైన అనుకృతి అయివుండాలి"(A play ought to be a just and lively image of human nature") అంటాడు. జార్జ్ పియర్స్ బేకర్ అనే ప్రఖ్యాత అమెరికన్ నాటకాధ్యాపకుడు "నిర్దిష్టంగా వెలువరించే ఉద్వేగం మంచి నాటకానికి ప్రథమ లక్షణం. చేష్టల ద్వారా, పాత్రచిత్రణ ద్వారా, సంభాషణల ద్వారా అది వ్యక్తీకరింపబడుతుంది"(...accurately conveyed emotion is the great fundamental in all good drama. It is conveyed by action, characterization and dialouge") అని నాటకాన్ని నిర్వచించి భరతుడు చెప్పిన పద్ధతిలోనే భావ ప్రాధాన్యతను, దానిని వివిధ అభినయ పద్ధతుల ద్వారా వెలువరించడాన్ని పేర్కొన్నాడు. తొలితరం నాటక విమర్శకురాలు ఎలిజిబెత్ డ్రూ దృష్టిలో "రంగస్థలానికి అనువుగా జీవితాన్ని సృష్టించడం, పునఃసృష్టించడం నాటకం"(.. the creation and recreation of life in terms of theatre).

ప్రాచ్య, పాశ్చాత్య విమర్శకుల నిర్వచనాలను సమీక్షిస్తే నాటకానికి మౌలికమైన రెండు సామాన్య లక్షణాలు కనిపిస్తాయి: మొదటిది అనుకరణ(A representation, imitation of human action). రెండవది అభినయం లేదా నటన (action).

కొద్ది అంతరాలతో ప్రాచ్య, పాశ్చాత్య విమర్శకుల నిర్వచనాలు, విశ్లేషణలు ఒకే పద్ధతిలో నడిచాయని చెప్పవచ్చు. నాటకంలో ప్రదర్శించబడే నటీనటుల చేష్టలు, సన్నివేశాలతో ముడిపడి ఉన్న ఆ చేష్టల వ్యక్తీకరణ జీవితానికి సన్నిహితంగా ఉంటుంది. అర్థవంతమైన ఈ చేష్టలే అభినయానికి పునాది అని ప్రాచ్య, పాశ్చాత్య అలంకారికులిద్దరూ భావించారు. ఇద్దరూ అభినయంలో అనుకరణకు పెద్ద పీట వేశారు. ఈ అనుభవం జీవితానికి అతి దగ్గరగా ఉండాలని కూడా ఊహించారు. ఒకవేళ అది జీవితానికి అనుకరణం కాకపోతే, జీవిత సత్యానికి (అంటే – జీవితం అంటే మనకుండే భావాలకు సాదృశ్యంగా ఉండే సత్యాలకు) అనుకరణం కావాలి. ఒక రచయిత తన జీవితానుభవాలను సన్నివేశాలుగా మలిచి తదనుగుణమైన పాత్రలను సృష్టించి, వారికి సన్నివేశానుగుణంగానూ, ఆ పాత్రల స్వభావాలకు అనుగుణంగాను కొన్ని నాటక కార్యకలాపాలను ఊహించి వాటి ద్వారా తాను ఊహించిన జీవితానుభవాన్ని ప్రేక్షకులకు కూడా పంచి ఇవ్వడం ఈ అనుకరణ అభినయాలలో అంతర్గతంగా ఉన్న సృజనాత్మక సూత్రం.

రెండు మౌలిక మూల్యాలు: అనుకరణ, అభినయం

భారతీయ, పాశ్చాత్య అలంకారికులు నాటకంలో ప్రధానమని భావించిన అనుకరణ, నటన అనే రెంటిని గురించి ఇప్పుడు తెలుసుకుందాం.

అరిస్టాటిల్, భరతుడు - ఇద్దరూ నాటకంలో అనుకరణ ప్రాముఖ్యాన్ని మరీ మరీ నొక్కి చెప్పారు. అనుకరణం అంటే- కేవలం ఒకరిని చూచి మరొకరు అనుకరించడం కాదు. నిజానికి నాటకమంటే స్థూలంగా - కొందరు వ్యక్తులు ఒక కథలోని మరికొందరు వ్యక్తుల చేష్టల్ని, భావాలను అనుకరిస్తూ, అనుకరించే చేష్టలను ప్రేక్షకుల ముందు ప్రదర్శించడమే! ఇది కేవలం రంగస్థలంమీద కనిపించే బాహిరమైన అనుకరణ కాదు. అది అంతకన్న ఉన్నతమైన, ఉదాత్తమైన ప్రక్రియ.

అనుకరణ:

మనం పుట్టిన మరుక్షణం నుంచీ 'నటన' మన జీవితాల్లో ఒక భాగం ఎలా అయిపోయిందో గమనిస్తే ఆశ్చర్యం వేస్తుంది. ఈ 'నటన' చాలా రూపాల్లో వ్యక్తం అవుతుంది. అన్నింటిలోకి అతిసాధారణమైనది ఒకరిని చూచి మరొకరు అనుకరించడం. పిల్లలు నడక ప్రారంభించడం, నవ్వడం, మాట్లాడే ప్రయత్నం చేయడం - అన్నీ అనుకరణ ద్వారానే సాధ్యం అవుతున్నాయి. అలాగే ఒక వ్యక్తి హావభావాలను, ఆంగిక చలనాలను, మాటల ఒడుపునూ చూపుతూ మరొకడు మొదటి వ్యక్తిగా కనబడే ప్రయత్నం చేయడం కూడా అనుకరణలో భాగమే! ప్రపంచంలో కల్లా అతి సమర్థులయిన అనుకరణ కర్తలు చిన్నపిల్లలు. తల్లినో తండ్రినో అనుకరించే పిల్లల్ని, ఉపాధ్యాయుల్ని వారి పరోక్షంలో అనుకరించే బాలబాలికల్ని చూస్తే మనకు కూడా ఆనందం కలుగుతుంది. తండ్రిలాగా ధీమాగా నడవడం, ఉత్తరీయాలు వేసుకోవడం, తల్లిలాగా చేతులు తిప్పడం - ఇటువంటివి దాదాపు పిల్లలున్న ప్రతి ఇంటిలోను కనిపించే దృశ్యాలే!

అయితే పిల్లలకు అనుకరణ కేవలం పెద్దవాళ్ళలాగా కనిపించడానికి మాత్రమే కాదు. అది వారి జీవిత అభ్యాసంలో (Learning) ఒక భాగం. జీవిత విధానాలను గురించిన అరమరికలు లేని అవగాహనా ప్రయత్నమే అనుకరణ. పిల్లలు తల్లిదండ్రుల్ని చూసే నిత్య జీవితంలో అవసరమైన చేష్టలను నేర్చుకుంటారు. కూర్చోడం, నిలబడడం, నడవడం, మాట్లాడడం - వంటి అతి ముఖ్యమైన విషయాలన్నీ అనుకరణ ద్వారానే సహజంగా సమకూర్చుకుంటారు పిల్లలు. పెద్దవాళ్ళం అవుతున్న కొద్ది అనుకరణ మన జీవితాల్లో భాగస్వామే అవుతుంది. స్కూళ్ళలో, కాలేజీల్లో, ఆఫీసుల్లో మనం అందరం ఎవరో మనం ఎంచుకున్న ఒక 'రోల్ మోడల్'ని అనుకరిస్తూనే ఉంటాం. ఉదాహరణకి తమకు నచ్చిన సినిమా హీరోని, హీరోయిన్‌ని అనుకరించే విద్యార్థినీ విద్యార్థులు కోకొల్లలు. సినిమా తారలు మన అమ్మాయిల ఫాషన్లను మారుస్తూ, శాసిస్తూ పోవడం ఈ అనుకరణకు పరాకాష్ఠ. అలాగే క్రికెట్ క్రీడాకారుల్ని అనుకరించే అబ్బాయిల విషయం కూడా.

నిత్యజీవితంలో ఎదురయ్యే మరో రకం 'నటన' మన అందరి జీవితాల్లోనూ ప్రతి రోజూ మనకు కనిపించేదే. దానిని 'పాత్రనిర్వహణం' (Role Playing) అనవచ్చు. ప్రతిరోజు మనలో ప్రతి ఒక్కరం అనేక పాత్రల్ని పోషిస్తాం - ఆయా సన్నివేశాలను బట్టి, అవసరాలను బట్టి. ఉదాహరణకి మనం నిత్యమూ ధరించే పాత్రల్ని పరిశీలిద్దాం. ఒకే వ్యక్తి ఇంట్లో కొడుకుగా, అన్నగా, స్నేహితుడుగా, ఆఫీసులో గుమాస్తాగా - ఇలా అనేక పాత్రల్లో తన విధుల్ని నిర్వహిస్తాడు. ఇవి అన్నీ కూడా సంఘం నిర్దేశించి, మనం ఆమోదించి ఆచరణలో పెట్టే సాంఘిక పాత్రలే !

ఈ సాంఘిక పాత్రలతో పాటు ప్రతి ఒక్కరూ వారి వారి వ్యక్తిత్వంతో పెనవేసుకుపోయే స్వభావ సిద్ధమయిన పాత్ర లక్షణాలను కూడా ప్రతిబింబించడం మనం చూస్తాం. ఒకడు అబద్ధాల కోరు, మరొకడు సత్యసంధుడు; ఒకడు స్త్రీలోలుడు; ఒకడు శ్రీరాముడు. ఒకడు మాటకారి, మరొకడు ముంగి; ఒకడు మేధకుడు, మరొకడు మేధావి...ఇలా ఒక్కొక్కరిదీ ఒక్కొక్క మనస్తత్వం. ఇది "వ్యక్తిగత పాత్రనిర్వహణ". అయితే మనిషి నిత్యజీవితంలో తాను అనుభవించే, చూసే, పాత్రధారణచేసే యీ రకం నటనకీ, రంగస్థల నటనకీ ప్రాథమికంగా బాహ్య రూపం ఒకటే అయినా, అంతర్యంలో చాలా భేదాలున్నాయి. ఆ భేదాలు తెలుసుకోకపోతే రంగస్థలాన్ని గురించిన అవగాహన కష్టం.

నాటకం - జీవితం : సారూప్య, విభేదాలు

నాటకాన్ని జీవిత అనుకరణం అనుకున్నాం. అనుకరణ మన దైనందిన జీవితంలో భాగం అనుకున్నాం. జీవితంలోను, రంగస్థలం మీద కూడా పాత్రధారులు ప్రయుక్తం చేసే అభివ్యక్తి విధానాలన్నీ దాదాపు ఒక్కటే! ఆ రెంటిలోనూ పాత్రధారులు ఒకే విధంగా మాట్లాడతారు; చేతులు తిప్పుతారు; తమ ఉద్రేకాలను ప్రదర్శిస్తారు. ఆ రెంటిలోను సమాన లక్షణాలు అవే! అయితే అంతకన్నా ఎక్కువగా భేదాలు కూడా ఉన్నాయి. వాటిని గమనిస్తే నాటకం ప్రాయశః జీవితాన్ని అనుకరించినా రంగస్థలం మీదికి వచ్చేసరికి ఎన్నో మార్పులతో ఒక వైవిధ్యాన్ని సంతరించు కుంటుంది. జీవితం, నాటకం- ఈ రెంటిలో కనిపించే భేదాలను గమనిద్దాం.

1. నాటకం ప్రేక్షకుల కోసం

రంగస్థలం మీద ప్రదర్శించే నాటకాలు ప్రేక్షకలోకం కోసమే. నిత్యజీవిత కార్యకలాపాలలో పాత్రధారులు మరొకరి కోసం కాక తమకోసమే వారివారి పాత్రలు నిర్వహిస్తారు. ఇటువంటి సందర్భాలలో కూడా ప్రేక్షకులు ఉండవచ్చు. కాని అది అవసరం కాదు. రంగస్థల పాత్రధారి మాత్రం ఎప్పుడూ ప్రేక్షకుడి కోసమే నటిస్తాడు. ఆ సంగతి విస్ఫుటంగా చూపడానికే రంగస్థల పాత్రధారి ఎప్పుడూ ప్రేక్షకులకన్న ఎత్తుమీద, వారికన్న ఎక్కువ కాంతిపుంజంలో ఉంచబడతాడు. నాటకానికి సంబంధించినంత వరకు - ఆ పాత్రధారి నాటకకథను ఆవిష్కృతం చేసేవాడు; మనం చూసేవాళ్ళం.

2. రంగస్థల పాత్రలు ఊహాజనితాలు

నిత్యజీవితంలో మనం ధరించే పాత్రలు ప్రకృతిసిద్ధాలు. వారి వారి వ్యక్తిత్వాలను వ్యక్తీకరించేవి. రంగస్థలం మీద పాత్రలు మనకు నిత్యజీవితంలో తారసపడవచ్చు. కాని ముమ్మూర్తులా అదేవిధంగా ఉండి అదే విధంగా ప్రవర్తించవు. నిజంకాని పాత్రల్ని నిజం అన్నట్లుగా నమ్మించడమే రంగస్థల నటనలో మూలసూత్రం. నిజజీవితంలో ఒకతండ్రి కొడుకుతో ఘర్షణ పడుతున్నాడు. నాటకంలో అటువంటి పాత్రనే ఆ తండ్రి పోషిస్తున్నాడనుకోండి. ఆ రెండు ఒకటేనా? కావు. అందులో మొదటిది అతని నిజమైన పాత్ర, రెండవది నాటక పాత్ర. నటించేపాత్ర. నిజజీవితంలో అతని పాత్ర సహజమూ; నిజమూ. రంగస్థలం మీద అతడు ధరించే పాత్ర నిజజీవిత పాత్రను పోలిఉంది (అందువల్ల నటించడం తేలికకావచ్చు) అంతే! కాని ఆ కొడుకు తన నిజజీవితంలో కొడుకుకాదు. సమస్య నిజజీవిత సమస్యకాదు. వాతావరణం నిజజీవిత వాతావరణం కాదు. ఇలా సృష్టించబడిన ఒక భావనా జగత్తులో యీ తండ్రి తన పాత్రను నిర్వహించాలి.

నటుడు ఒక్కొక్క నాటకంలో ఒక్కొక్క పాత్ర ధరిస్తాడు. అవి అన్నీ అతని నిత్యజీవిత పరిధిలోకి రావాలని లేదు. తాను ధరించే పాత్రను నిజమనిపించే పాత్రగా రూపుదిద్ది నిజమేనని ప్రేక్షకుల చేత అనిపించుకోవడం నటనలో వుండే మహదానందం.

3. నాటక సంఘటనలు కవి నిర్మితాలు

నిత్యజీవితంలో మనం పాల్గొనే సంఘటనలు చాలావరకు ప్రయత్న పూర్వకంగా పూర్వ- ప్రణాళికానుసారం (pre-planned) జరిగేవి కావు.

కాని నాటకీయ సంఘటనలు ఒక పథకం ప్రకారం రూపొందించబడ్డవి. ఈ సంఘటనలకు ఇది మొదలు, ఇది తుది అని రచయిత నిర్ణయించి రూపొందించినవి. అందువల్ల నటీనటులు ఆయా సంఘర్షణా సన్నివేశాలలో పాల్గొనేటప్పుడు పూర్వప్రయత్నం కనిపిస్తుంది. నిత్యజీవితం కన్న ఎక్కువ నాటకీయంగా నాటకం ఉండడానికి కారణం యీ పూర్వప్రయత్నమే!

4. రంగస్థల పాత్రలు ప్రతీకలు

నిజమైన వ్యక్తులను పోలిన ప్రతీకలు.

నిజజీవితంలో పాత్రలు, వారు పాల్గొనే సంఘటనలు వాస్తవికమైనవి. రంగస్థల పాత్రలు నిజమైన వ్యక్తులు కారు. నిజమైన వ్యక్తులవలె రూపొందించబడి, వ్యవహరించే ప్రతీకలు. రంగస్థలం మీద దుర్యోధన పాత్ర ధరించే వ్యక్తి దుర్యోధనుడు కాదు. దుర్యోధనుడిలా ఆహార్యం ధరించి, ఆయన చూపుతాడని భావించిన ఆంగిక, వాచిక, సాత్త్విక అభినయాల ద్వారా అసలు దుర్యోధనుడు ఇలాగే వుండివుంటాడు - అని మన ముందు రూపుకట్టిస్తాడు నటుడు. అందువల్ల ప్రతి రంగస్థల పాత్రా అసలు వ్యక్తిని పోలి ఉండే విధంగా నాటక రచయిత, నటుడు పునరావిష్కరించే ప్రతీక పాత్రే! మీకు, నాకు మాదిరిగా ఆ పాత్రలకు నిజజీవిత అస్తిత్వం లేదు. వారిది భావానాత్మకమైన అస్తిత్వమే (Imaginative existence) !

5. రంగస్థల సంఘటనలలో హేతుబద్ధమైన కార్యకారణ సంబంధం ఉండి తీరాలి

నిత్యజీవితంలో ఒక సంఘటన నాటకీయంగా ఉన్నదంటే అందులో మన ఆకర్షణకు లోనయ్యే ఒక బాహ్య సంఘటన కారణం. నాటకీయంగా ఉండే జీవిత సంఘటనలలో బాహ్య సంఘర్షణలు బలమైనవి. ఇద్దరు పోట్లాడుకోవడం, ఒకరిమీద ఒకరు విరుచుకుపడడం, ఒక ప్రమాదంలో చిక్కుకోవడం - వీనివెనక ఉన్న మానసిక ఘర్షణలకన్న బాహ్య ఘర్షణలతోనే మనం ఆకర్షితులం అవుతాం. అందులో ఆకస్మికత (suddenness) వుంది. కాని నాటకంలో సంఘటనలు విడివిడిగా అకస్మాత్తుగా నాటకీయంగా ఉండడం తక్కువ.

పూర్వ సంఘటన మీద ఆధారపడి, క్రమంగా ఉత్సుకత ఆరోహణక్రమంలో నిర్వహించబడి పతాక సన్నివేశం వైపుకు నడిచే నాటకంలో బలం ఎక్కువ. అలాగే నాటకంలో ఏ సంఘటనా అకస్మాత్తుగా జరగదు. ప్రతిదానికీ కార్య-కారణ సంబంధం (causal relationship) వుంటుంది. అలా వుంటేనే నాటక సంఘటనకు బలం.

6. మరొకరి కోసం ప్రదర్శిస్తున్నారు కనుక రంగస్థల పాత్రలు ధరించేవారికి ప్రత్యేకమైన ప్రావీణ్యతలు (skills) వుండాలి

రంగస్థలం మీద ప్రదర్శించే నాటకానికి ప్రేక్షకులు ఉంటారు కనుక వారికి నాటక వివరాలు అందాలంటే నటులు తమ నైపుణ్యాన్ని అందుకు అనుగుణంగా పెంపొందించుకోవాలి. నిజజీవితంలో ఒక కీచుగొంతు భర్త భార్యతో పోట్లాడితే ఫరవాలేదు కాని అదే రంగస్థలం మీద జరిగితే ఆ సంఘర్షణ హాస్యానికి దారితీసే ప్రమాదం ఉంది. అందరికీ అర్థం అయ్యేలా, అందరికీ కనిపించేలా అర్ధవంతమైన గతి చలనాలతో, ఆంగిక విన్యాసాలతో వాచిక, సాత్త్విక భావవ్యక్తీకరణంతో సంఘటనలను వ్యక్తం చేసినప్పుడే నాటకం విజయవంతం అవుతుంది. నిజజీవిత పాత్రధారులకు యీ నైపుణ్యం మీద ధ్యాస ఉండనక్కరలేదు; అవసరమూ లేదు.

మందమతిగా నటించే నటుడు తన తెలివితేటలన్నింటినీ ఉపయోగించి మందమతిగా కనిపించే ప్రయత్నం చేయాలి. అంటే రంగస్థల నటుడు తన నిజవ్యక్తిత్వాన్ని పక్కన పెట్టి, తన పాత్రవ్యక్తిత్వాన్ని తనమీద ఆపాదించుకొని ముమ్మూర్తులా ఆ పాత్రలానే కనిపించాలి, వినిపించాలి, అనిపించాలి. అదీ నాటకం.

అనుకరణ సిద్ధాంతం

పాశ్చాత్యుల అనుకరణ సిద్ధాంతం:

పాశ్చాత్య విమర్శకులకు పితామహుడనదగిన అరిస్టాటిల్ తన "కావ్యశాస్త్రం" (Poetics)లో విషాదనాటకాన్ని నిర్వచిస్తూ "చేష్టానుకరణం విషాద నాటకం" (Tragedy is an imitation of action) అంటాడు. ఈ చేష్టలు నిత్యజీవితంలో మానవులు చేసేవా? మన అనుభవాలలో అంతర్భూతమైనవేనా?అరిస్టాటిల్ నిర్వచనానికి భాష్యం చెప్పే ప్రయత్నంలో కొందరు విమర్శకులు నాటకంలో పాత్రల చేష్టల్ని (కార్యకలాపాలని) నిత్యజీవితంలోని మనుషుల కార్యకలాపాలతో సరితూచి, నాటక సంఘటనలకి నిత్యజీవిత సంఘటనలకి సమానత్వాన్ని ఊహించారు. అరిస్టాటిల్ ఇతివృత్తంలోని సంఘటనలను గురించి చర్చిస్తూ "త్రివిధ ఐక్యతల"ని (కాలఐక్యత, స్థలఐక్యత, కార్యఐక్యత : unity of time, unity of place, unity of action) ప్రతిపాదిస్తే అది నిత్యజీవిత సంబంధి అని పొరపాటుపడిన పునరుత్థాన యుగంలోని కొందరు విమర్శకులు – ఒక సంఘటన జరిగిన నాటక కాలం నిత్యజీవిత కాలానికి సరిపోవాలని, ఒకే స్థలంలో జరగాలని, ఒకే భావనిర్దేశ ప్రకటన ఉండాలని స్థిరీకరించారు. పునరుద్ధరణ (Restoration) యుగంలో ఇది మరీ వెర్రితలలు వేసి నాటక సంఘటనా కాలం ఒకరోజుకు మించకూడదని, స్థలంలో మార్పు ఉండకూడదని, ఒక ప్రక్రియను ఎన్నుకుంటే దానిని ఉపయోగిస్తూ మధ్యలో మరో ప్రక్రియా లక్షణాలని ఇమడ్చకూడదని నిర్దేశించారు. అందుకే శామ్యూల్ జాన్సన్ "కింగ్‌లియర్" వంటి ప్రఖ్యాత నాటకాన్ని కూడా నాటకమే కాదన్నాడు.('కింగ్‌లియర్' నాటకం ఆసాంతం విషాద నాటకం; కాని మధ్యలో 'ఫూల్'ని ప్రవేశపెట్టి రసాభాసం చేశాడని ఆయన భావన).

అయితే యీ సిద్ధాంత ప్రతిపాదన చేసిన అరిస్టాటిల్ భావనలో "చేష్టానుకరణం" చాలా విస్తృతమైన అర్థం కలిగిన నిర్వచనం. "కావ్యశాస్త్రం"లో ఆయన – నాటకంలో

అనుకరించబడే చేష్టలు "ఎప్పుడూ ఎక్కడా జరిగి ఉండకపోవచ్చును; మనం ఎన్నడూ చూచి ఉండకపోవచ్చును" అంటూ ఒకానొక చేష్ట జీవితానుకరణమా కాదా అన్న ప్రశ్న అది ఇదివరకే సంభవించినదా (Possibility) అనే దానిమీద కన్నా సంభవించడానికి అవకాశం ఉన్నదా (సంభావ్య యోగ్యత : Probability) లేదా అనేదాని మీదనే ఎక్కువ ఆధారపడి ఉంటుంది - అన్నాడు. అందువల్లనే అరిస్టాటిల్ "జరగడానికి అవకాశం లేని, అయినా జరిగిన (improbable possibility) చేష్టకన్నా (ఉదాహరణకి 'ఒక స్త్రీకి రెండు తలల పిల్లవాడు పుట్టాడు'), ఎక్కడా జరగకపోయినా, జరగడానికి అవకాశం ఉన్న (Impossible Probability) చేష్ట (ఉదాహరణకి పక్షులు, జంతువులు మాట్లాడడం) నాటకపరంగా ఎక్కువ అనుకరణ యోగ్యం" అంటాడు. ఒకవేళ నిజంగా జరిగిన కథని నాటకీకరించడానికి పూనుకున్నా, వాటిని యథాతథంగా నాటకీకరించగలమా? అందులోను సంఘటనల 'ఎంపిక' (Selection) వుంటుంది. దానిని నాటకీయతకు అనుగుణంగా క్రమబద్ధం చేసుకోవడం ఉంటుంది. పాత్రల ఎదుగుదలకు అవసరమైన సన్నివేశాలను ప్రవేశపెట్టడం ఉంటుంది. అందువల్లనే యథార్థ జీవిత సంఘటనలలో వ్యక్తం అయ్యే సాంద్రత (Texture), కార్యకారణ సంబంధాల (Causal Relationship) చిత్రణ కన్న ఇంకా దగ్గరగా, ఇంకా నిర్మాణాత్మకంగా వుండాలి. కళాత్మక వ్యక్తీకరణలో కనిపించే ఈ కారణాల వల్ల నాటకంలో అనుకరణ నిత్యజీవితానుకరణ కాదు. ఆ నిత్యజీవిత సంఘటనలను సృజనాత్మక అవసరాలకు అనుగుణంగా మలుచుకునే ప్రతీకాత్మక అనుకరణమే! భౌతికానుకరణం కూడా ఇందులో భాగమే. కాని అంతకు మించి ఆ భౌతిక సంఘటనలను, చేష్టలను ప్రతీకాత్మకం చేయడం ద్వారా - వాటికి ఒక సార్వజనీనతను సాధిస్తాడు రచయిత. అందువలననే నాటకంలో కేవలం బాహిర చేష్టానుకరణమే కాదు; అంతకు మించిన, ఆ బాహిర చేష్టలకు మూలభూతమైన అవస్థల అనుకరణ, భావాల అనుకరణ ముఖ్యమౌతున్నది.

నాటకం విషయంలో ఈ అనుకరణ రెండు దశల్లో జరుగుతుంది. మొదటి దానికి రచయిత సృజనాత్మకత మూలం. రచయిత కథానుగుణంగా పాత్రల మనస్తత్వాలను ఊహించుకుని, నిజజీవితంలో తనకు తారసపడ్డ వ్యక్తుల మనస్తత్వాలు ఆధారంగానో లేదా తన భావనలో వారు ఈ విధంగా ఉంటారు, మాట్లాడతారు, ప్రవర్తిస్తారు - అని నిర్ణయించుకుని పాత్రలను సృష్టిస్తాడు. రచయిత సృష్టించిన పాత్రలకు తన అనుభవాన్ని, భావనను జోడించి పాత్రలను రంగస్థలం మీద అభినయం ద్వారా వ్యక్తీకరించే వ్యాఖ్యానాత్మక సృష్టి రెండవ దశ. ఇది నటుడుచేసే 'అనుకార్యం'. అందువల్ల పరిపుష్టమైన నాటక రచనకు రచయిత సృజనాత్మక అనుకరణ, నటుడి వ్యాఖ్యానాత్మకమైన అనుకరణ రెండూ ముఖ్యమే!

అందువల్ల 'అనుకరణ' అన్న పదానికి అర్థం కేవలం ప్రకృతిలో (లేదా మానవ ప్రకృతిలో కూడా) ఉన్నదానిని మక్కికి మక్కిగా కాపీ చెయ్యడం కాకుండా, పాత్రలు నిజం అనిపించే విధంగా ఉండే చేష్టాదికాలను తమ ఊహలమేరకు సమాయత్తం చేసుకోవడమనే చెప్పుకోవాలి. ఆయా నాటకావసరాలను బట్టి కథాపరిధిలోకి వచ్చే ఊహాజనిత మానవ, అమానవ అవస్థలు కూడా ఈ అనుకరణలో భాగం అవుతాయి. అంతేకాదు. నటుడు తన నిత్య జీవితానుభవంలో తనకే తటస్థపడిన చేష్టలను స్వీకరించవచ్చు లేదా ఈ సన్నివేశానికి యీ పాత్రకి యిది తగిన చేష్ట అని తన భావన ద్వారా, లేదా ఇతరుల చేష్టల వల్ల గ్రహించి ఆయా కార్యకలాపాలను అనుకరించవచ్చు.

అయితే 'అనుకరణ' అనగానే అది దేనికో అనుకరణ అయివుండాలని, అంటే దానికో మూలం ఉండాలని, అందువల్ల "యథార్థ జీవితానుకరణమే నిజమైన అనుకరణమ"నే ఒక వాదం తరచూ వినబడుతూ ఉంటుంది. (ఇటువంటి వాదనే ఒకటి భట్టతౌతుడు లేవదీశాడు). అదే నిజమయితే అనుకరణ సిద్ధాంతాన్ని ప్రతిపాదించిన అరిస్టాటిల్ దృష్టిలో ఎస్కిలస్ రాసిన 'ప్రోమీథియస్ బౌండ్' (Prometheus Bound) గొప్ప నాటకం కాకూడదు. అందులో ప్రోమీథియస్ ఒక పెద్ద పర్వతానికి కట్టబడి వుండడం, ఎంతో సంఘర్షణ తరువాత ఆయన దాని నుంచి విముక్తుడు కావడం వర్ణించబడ్డది. ఆ రకంగా చూస్తే ఇది చాలా అస్వభావికమైన రచన. అదే విధంగా నిజజీవితానుకరణం ఏ మాత్రం ఉండని విజ్ఞానశాస్త్ర సంబంధమైన నవలలు (సైన్స్‌ఫిక్షన్), నైతిక గాథలు (ఎలిగరీ) కూడా అస్వభావికాలే కావాలి. ఇది కేవలం వాస్తవిక వాదులు చేసే వాదం. వాస్తవిక నాటకాలలో యథార్థ జీవిత అనుకరణం ఉన్నదనడం కొంతవరకు సబబే! కాని గ్రీకు మాస్కులు, ఎత్తు బూట్లు, పాటలు, ఆటలు, షేక్స్‌పియర్ నాటకాలలో ఉండే స్వగతాలు, దయ్యాలు, సంస్కృతనాటకాల్లో కనిపించే ఆత్మగతాలు– వాస్తవికతకు చాలా చాలా దూరం కదా! అదే సిద్ధాంతం ఆధునిక అబ్సర్డ్ నాటకాలకు కూడా వర్తిస్తుంది. అందువల్ల ఏ విధంగా చూసినా, అనుకరణ అనేది వాస్తవ ప్రపంచ పరిస్థితులకు అనుకరణకాక, భావనాత్మక ప్రపంచంలో మానవ మేధకు లొంగి, సంభావ్యం అనిపించే అన్ని స్థితిగతులకు అనుకరణమే అనుకోవాలి.

ఈ వివరణ వల్ల తేలిందేమంటే – అర్థవంతమైన ప్రాణికోటి చేష్టలకు సంబంధించినదే (అది అండమాను ద్వీపంలో జరిగినా, అంతరిక్షంలో జరిగినా) అనుకరణ అనీ, ఆ చేష్టలు ప్రేక్షకుల కోసం క్రమబద్ధం చేసి ప్రదర్శింపబడతాయనీ. ప్రేక్షకులకు తాము చూచేది అనుకృతా, లేక మరొక ఆకృతా – అనుకునే విధంగా మలచబడే కొత్త ప్రపంచానికి, పునఃసృష్టికి అనుకరణ ముఖ్య సూత్రం అవుతున్నది.

అనుకరణను గురించి మాట్లాడుకోవడం అంటే ఒక రకంగా మానవ చేష్టాగతమైన నటనను గురించి మాట్లాడుకోవడమే! చేష్టలు అంటే కథకు ఆలంబనమయ్యే క్రమబద్ధమైన సంఘటనల రూపమే! అనుకరణ అంటే అన్ని విధాలయిన భావోద్వేగాలు, ఆ భావోద్వేగాల వ్యక్తీకరణల సమాహారం. ఈ దృష్టితో చూస్తే చేష్టాగతమైన నటన, అనుకరణ రెండూ అమూర్త్యాంశాలు (Abstract) అవుతాయి. కాని వానిని నాటకంలో చొప్పించినప్పుడు నిబద్ధమైన (Concrete) మాధ్యమాల ద్వారా వ్యక్తీకరింపబడడం వలన యథార్థతకు దగ్గరగా ఉన్నట్లు కనిపిస్తాయి.

భారతీయుల అనుకరణ సిద్ధాంతం:

భారతీయ సిద్ధాంతకర్తలు కూడా అనుకరణను నాటకానికి ప్రధానమైన మూల సూత్రంగా స్వీకరించారు. భరతుడు "నాట్యశాస్త్రం"లో అనుకరణకు పెద్ద పీటే వేశాడు.

త్రైలోకస్యాస్య సర్వస్య నాట్యం భావానుకీర్తనమ్ ....।, *I*-107

(ముల్లోకాలలోను జరిగే అన్ని భావాలను అనుకరించడమే నాట్యం)

నానా భావోప సంపన్నం నానావస్థాంత రాత్మకమ్

లోకవృత్తాను కరణం నాట్యమేతన్మయా కృతమ్ ॥ ....।, *I*-112

(వివిధ భావాలతో సంపన్నమై, విభిన్న అవస్థలకు మూలభూతమై లోక వృత్తాన్ని అనుకరించేది నాట్యం)–అనీ భరతుడు వివరించాడు.

"దశరూపకకర్త" అయిన ధనంజయుడు కూడా నాట్యాన్ని ఇదే విధంగా నిర్వచించాడు:

అవస్థాను కృతిర్నాట్యమ్।

"నాట్యం (జీవిత) అవస్థలకు అనుకృతి".

భరతుడు 'అనుకరణ', 'అనుకీర్తనమ్' అనే శబ్దాలను నేరుగా నిర్వచించలేదు. కాని నాట్యశాస్త్రానికి వ్యాఖ్యానం రాసిన అభినవ గుప్తుడు మాత్రం ఈ "అనుకరణ" సూత్రాన్ని గురించి కొంత వివేచన చేశాడు. తొలి ఆలంకారికుల్లో ఒకడయిన శ్రీశంకుకుడు అనుకరణ సిద్ధాంతాన్ని ఆమోదిస్తూ రసానుభూతికి మూలం అనుకరణమేనన్నాడు:

భావాను కరణం రసః

(భావానుకరణమే రసము).

అయితే, అభినవ గుప్తుని గురువుగారయిన భట్టతౌతుడు ఈ అనుకరణ సిద్ధాంతాన్ని పూర్తిగా నిరాకరించాడు. "అనుకరణ" అనగానే దానికో మాతృక ఉండాలనీ, అలా మాతృకను అనుకరిస్తేనే అనుకరణ అవుతుందనీ ఆయన వాదం. "ఐతిహాసిక నాయకుల్ని నాటకాలలో అనుకరించడం ఎలా సాధ్యం? నటులు ఆ పాత్రల్ని ధరించేటప్పుడు లేని మాతృకల్ని ఎలా అనుకరించగలరు? మూలరూపాన్ని తెలుసుకోకుండా అనుకరణ ఏమిటి? అంతేకాదు. 'అనుకరణ' అంటే 'వెంటపోవుట', 'ఒకరిని బట్టి చేయుట', 'అనుసరించుట' - అని కూడా అర్థం. ఈ విషయంలో రచయిత కాని, నటుడు కాని ఎవర్ని అనుసరిస్తారు? అనుకరించడానికి ఒక మూలవస్తువు లేనప్పుడు అది అనుకరణ ఎలా అవుతుంది?" - ఇలా సాగింది ఆయన వాదం.

అభినవ గుప్తుడు ఈ వాదాన్ని నిరాకరిస్తూ, తన గురువుగారి వాదంలో తర్కమే ఉందిగాని, స్వారస్యం లేదన్నాడు.

అభినవ గుప్తుని వ్యాఖ్యానంలో 'అనుకరణ' అంటే యథాతథ ప్రతికృతి కాదు. ఒక కవి ఒక వస్తువును స్వీకరించి ఇతివృత్తాన్ని నిర్మిస్తాడు. అనువైన సంఘటనలని ఆవిష్కరిస్తాడు. పాత్రల్ని సృష్టించి ఆ పాత్రలని ఆయా సన్నివేశాలకు ఆ సన్నివేశాలలో ఆయా పాత్రలకు అనువైన అవస్థలకు అనుగుణంగా మాట్లాడిస్తాడు. నడిపిస్తాడు. వీటిని సృష్టించేటప్పుడు - ఉదాహరణకి, పాత్రల ఉద్వేగాత్మక స్పందన - ప్రతిస్పందనలను సృష్టించేటప్పుడు- రచయిత తనకు తెలిసిన, లేదా తన భావనకు ఒదిగిన జీవితం మీద, తన అనుభవంలోకి వచ్చిన వ్యక్తులను గురించిన తన అవగాహన మీద ఆధారపడతాడు. ఈ అవగాహనను వ్యక్తం చేసేటప్పుడు తన అనుభవం, భావుకత, మేధల మేరకు ఆయా వ్యక్తుల ప్రవర్తనలను, ఆయా సన్నివేశాలలో ఉన్న ఉద్వేగ స్థితిగతులను అనుకరిస్తాడు. తద్వారా నాటకాన్ని వాస్తవికతకు దగ్గరగా, నమ్మదగిన విధంగా ఉండేటట్లు మలుస్తాడు. అలాగే నటుడు కవి రాసిన నాటకంలో పాత్రల్ని నటించేటప్పుడు రచయిత సూచించిన స్థితిగతులు ఆధారంగా తన నిజ జీవితంలో తాను చూసిన హావభావాలను, చేష్టలను, ఉద్వేగ వ్యక్తీకరణ రీతులను తన నటనలో అనుకరిస్తాడు. తాను నాటక పాత్రలో అనుభవించి, వ్యక్తీకరించే అవస్థలను, అందులో కనబరిచే ఉద్వేగాలను జీవితం నుంచే గ్రహిస్తాడు. అయితే నాటకాన్ని ఆసాంతమూ చూస్తే - ఒక సమగ్ర సాహిత్య గ్రంథంగా చూస్తే - అది అనుకరణకాదు. జీవితానుభవాల ఆధారంగా కూర్చబడిన విభిన్న అంశాల కూడిక అది. ఆ అంశాలు జీవితానుభవాల నుంచి తీసుకున్నవే! అయితే వాటినన్నింటినీ

ఏర్చి, కూర్చి ఒక చోటపేర్చి రచయిత దానినొక సరికొత్త సృష్టిగా రూపొందించాడు. అందువల్లనే ఏ సాహిత్య సృష్టి అయినా "పునఃసృష్టి చేయబడుతున్న సృష్టి" (Creation by Recreation) అనే అనాలి.

అభినయం, నటన (Action)

నాటకాన్ని "మానవ చేష్టానుకృతి" (Imitated human action) అని నిర్వచించవచ్చుననుకున్నాం. నిజానికి ఈ నిర్వచనం సాధారణంగా ప్రతివాళ్ళు నాటకం అంటే ఏమనుకుంటారో ఆ భావనకు దగ్గరగా వుంది. సామాన్య ప్రేక్షకులకి స్థూలంగా నాటకమంటే కొందరు నటుల "హావ, భావ, వాచిక ప్రదర్శన" అనే! అంగవిన్యాసాలు చేస్తూ, సంభాషణలు చెప్పడం నటించడమనే భావనే చాలామందికి. "నాటకం అనేది రంగస్థలం మీద కొందరు వ్యక్తులు మరికొందరు వ్యక్తుల కోసం ఒక కథని నటించి చూపడం". ఈ ప్రాథమికమైన అవగాహనలో నటించడమంటే రంగస్థలం మీద నడవడం, మాట్లాడడం.

'యాక్టింగ్' అనే మాటకు అసలు అర్థం అదే! 'Action' అనే మాట లాటిన్ 'Actus' నుంచి వచ్చింది. లాటిన్‌లోను, దరిమిలా ఆంగ్లంలోను, దాని అర్థం To do; చెయ్యడం – ఏ పనినైనా చెయ్యడం. అయితే Action అనే మాటకి భౌతికపరమైన అర్థం స్థిరపడిపోయి ప్రపంచంలో భౌతిక చలనాలనే Action అంటున్నాం! అయితే ఈ భౌతిక చలనాలెటువంటివి? దొమ్మరి ఆటలో బహురకాలయిన విన్యాసాలు చేస్తారు. లేదా కర్రసాము, కత్తిసాములు వున్నాయి.వీటిని నాటకంగా ఎంచడానికి వీలుందా? కేవలం భౌతిక ఆంగికచలనాలు నాటకం కాదు. కేవలం వాచికప్రధానమయిన ప్రక్రియలను నాటకంగా చెప్పుకోవచ్చా – అంటే అదీ కుదరదు. అంటే కేవలం వాచికం, కేవలం భౌతిక విన్యాసాలు నాటకం కాదు. అంతకు మించి నాటకంలో జరుగుతున్నదేమిటి? అక్కడా అంగ, వాచిక విన్యాసాలున్నాయి కదా! అయితే యీ విన్యాసాలు నాటకంలో ఒక కథకు అంగాలుగా ఉన్నాయి. కథను చెప్పుకుపోయే పాత్రలకు అంగాలుగా ఉన్నాయి. అందువల్ల నటన (Action) అనే మాటకు "కథానుగుణంగా నడిచే అర్థవంతమైన చేష్టల సమాహారం" అనే అర్థం చెప్పుకోవాలి.

ఈ నటన ఏ విధంగా అర్థవంతం అవుతుందో అనుకరణను గురించి చెప్పినప్పుడే వివరించాను. సంభవయోగ్యం అయిన ఏ సన్నివేశాన్నయినా అనుకరించడం నాటక లక్షణం అనీ ఆ సన్నివేశానికి అనువుగా కథను నడపడానికి ఆయాపాత్రలు చేసే అంగ, వాచిక విన్యాసాలు (వీటినే చేష్టలు అన్నారు. వీటిని అనుకరించడం నటన) అర్థవంతమైనవనీ – Action అంటే అదేననీ భావించవచ్చు.

ఈ నటనా సిద్ధాంతంలో ఎక్కడా దానిని రంగస్థలంమీద సాధించడమెలాగో చెప్పలేదు. ఒక్కొక్క యుగంలో ఇది ఒక్కొక్క విధంగా భావించబడ్డది. ఒక యుగంలోని కాల, స్థల, సాంఘిక, సాహిత్య నియమాల మీద నటనా ప్రస్థానం కూడా ఆధారపడివుంటుంది. అయితే నాటకం సార్వజనీనం, సార్వకాలికం కావడానికి అందులో చూపే నటనా విధానం యీ సంకుచిత నియమాలకు అతీతమై వుండి, అంతర్గతంగా ఉండే కొన్ని లక్షణాలను కలిగివుండాలి. ఈ అంతర్గత లక్షణాలను నాటక రచయితలు, దర్శకులు, విమర్శకులు – వివిధ రకాలుగా పేర్కొన్నారు. నాటకానికి సంఘర్షణ

(Conflict) మూలం అనీ, అన్ని నాటకాలలోను సంకటస్థితి (Crisis) తప్పనిసరి అనీ అంటూ వుంటారు. ఈ మాటలు నాటకంలోని మౌలిక లక్షణాలను విశదం చేస్తున్నాయి. ఈ మాటలు నాటకానికి ప్రాణమైన చేష్టాగత నటనను - దాని ఆంతర్యాన్ని అవగాహన చేసుకోవడానికి పునాది అవుతున్నది. ఒక కిటికీ పక్కన కూర్చుని బుద్ధిగా పుస్తకం చదువుకోవడంలో ఒక కార్యకలాపం, ఒక చేష్ట (Action) ఉన్నాయి. కాని దానిని "నాటక కార్యం" (Dramatic action) అనగలమా?

మనం నిత్యవ్యవహారంలో "నాటకీయం"గా జరిగాయని ఎటువంటి సంఘటనల్ని గురించి చెప్పుకుంటాం? ఉత్సాహభరితమైనదీ, సంకట స్థితిని తెలియచేసేదీ, మన ఉత్సుకతనో భయాన్నో, ఆందోళననో తెలియచేసే సంఘటననే "నాటకీయం" అంటాం. ఒకపోలీసు ఇన్‌స్పెక్టర్ ఒక దొంగని వెంబడించి పట్టుకోవడం, ఓడిపోతున్నారనుకున్న తరుణంలో మన క్రికెట్ జట్టు అఖరు ఓవర్లలో బాగా ఆడి గెలవడం - వంటివి "నాటకీయ" మైనవిగా మనం పరిగణిస్తూ ఉంటాం. ఇవి నాటకీయం అనడానికి అవి మన మనస్సుల్లో కలిగించిన ఉద్వేగమే కారణం. ఈ ఉద్వేగానికి కారణ భూతమైన మానసిక సంఘర్షణ. నాటకంలో కూడా అంతే. నాటకంలో అనుకరించబడే పాత్రల చేష్టాదికాలు ప్రేక్షకులను ఆకట్టుకోగల ఉద్వేగాలతో కూడి వుండాలి. జీవితాలను తారుమారు చేసే ఒడుదుడుకులు, సంఘర్షణలు, చూపే ధైర్యసాహసాలు, వాటిని వ్యక్తం చేసే మాటలు, మనిషి విజయాలు, పతనాలు - అంటే మానవ జీవిత ఉద్వేగాల సర్వస్వం అన్నమాట. గొప్ప నాటకాలన్నింటికీ మౌలిక ఉద్వేగాల వ్యక్తీకరణే మూలం. 'హామ్లెట్'లో ప్రేమకు, అసహ్యానికి మధ్య ఘర్షణ; 'కింగ్‌లియర్'లో తండ్రీపిల్లల మధ్య ఉండే ప్రేమాభిమానాల, స్వార్థపరత్వాల ఘర్షణ; మృచ్ఛకటికలో నిస్వార్థ ప్రేమకు, స్వార్థ కామాలకు ఉండే ఘర్షణ - ఇలా మానవ జీవితసారం యీ నాటకాలలో మనకు గోచరం అవుతుంది. ఇటువంటి నాటకాలలో పాత్రల స్థితిగతుల్లో ఒడుదుడుకులు రావడం వల్ల ఆ పాత్రల్లో సంఘర్షణ, పరస్పరం ఒకరినొకరు ఎదుర్కోవడం, దానివల్ల జరిగే బాహ్య అంతర కార్యకలాపాలు. ఇటువంటి సంఘర్షణలను నిత్యజీవితంలో కూడా మనం చూడవచ్చు.

ఉద్వేగ భరితమైన సంఘర్షణలే నాటక ప్రాచుర్యానికి ముఖ్యమైన కారణం. అంతేకాదు. ఉత్తమ నాటకానికి అదే గీటురాయి అని కూడా కొందరు రచయితలు భావించారు. అతి సామాన్య ప్రేక్షకుడి దగ్గరనుంచి పండితుల వరకు అందరినీ అలరించిన మహామహుల నాటకాలన్నింటికీ ఉండే సామాన్య లక్షణం: మానవ ప్రకృతిని వ్యక్తం చేసే సంఘర్షణల వ్యక్తీకరణ; ఆ సంఘర్షణలను వ్యక్తం చేయడానికి వారు స్వీకరించిన మానవ ఉద్వేగ ప్రకటనా! ఆనాడే కాదు; ఈనాటికీ అటువంటి నాటకాలు నిలిచి ఉండడం వల్లనే వాటిని సార్వకాలికాలు అంటున్నాం.

నాటకం - ఇతర సాహిత్య ప్రక్రియలు

"కావ్యేషు నాటకం రమ్యమ్" అనీ, "నాటకాంతంహి సాహిత్యం" అనీ మన అలంకారికులు చెప్పడాన్ని బట్టి కావ్య ప్రక్రియలన్నింటిలో నాటకమే రమ్యమైనదని వారు భావించారని స్పష్టం అవుతున్నది. ఇతర సాహిత్య ప్రక్రియలైన కావ్య (Epic) అఖ్యానాది (Narrative) ప్రక్రియలలో లక్షణాలు నాటకంలో పర్యవసించి ఉండడం వల్ల

అన్ని సాహిత్య ప్రక్రియలలోను నాటకమే గొప్పదని, మిగిలిన అన్నింటిలో చేయి తిరిగిన వ్యక్తే నాటకరచనకు న్యాయం చేకూర్చగలడని వారి మతం.

నాటకం సాహిత్య ప్రక్రియలలో ముఖ్యమైనది. నాటక రచయితకు మౌలికమైన మాధ్యమం మాటలే కనుక నాటకం కూడా సాహిత్యంలోనే చేరుతుంది. అది గ్రంథస్థం చెయ్యబడుతున్నది కనుక చదవడానికి ఉద్దేశించినదేనని స్పష్టం అవుతున్నది. కాళిదాసు, షేక్స్పియర్ వంటి ప్రఖ్యాత నాటకకర్తల నాటకాలను ప్రదర్శించగా చూచిన ప్రేక్షకుల కంటే ఆనాటి నుంచి యీనాటి వరకు ఆ నాటకాలను చదివినవారే ఎక్కువ అని నిస్సంశయంగా చెప్పవచ్చు.

మరొక పక్క నాటకం దృశ్యకావ్య ప్రక్రియ కూడా. అది ప్రదర్శక కళ. ఒక నాటకశాల, రంగస్థలం, నటులు, ప్రేక్షకులు - ఇంకా సంగీతం, దృశ్యపరికల్పనం, కాంతి ప్రసరణం - వంటి అన్ని హంగులతో నాటక ప్రదర్శన జరిగితే అంతవరకు అక్షరబద్ధంగా ఉన్న నాటకం దృశ్యబద్ధం చేయబడి పరిపూర్ణతను పొందుతుంది. నాటకం యొక్క యీ 'ద్విముఖా' లే (సాహిత్య ప్రక్రియ, దృశ్య కళా ప్రక్రియ) నాటకాన్ని ఆకర్షవంతం చేస్తున్నాయి;నాటకానికి ఒక ప్రత్యేకతను సంతరించి పెడుతున్నాయి.

నాటకం: పాఠకులు-ప్రేక్షకులు

నాటకం దృశ్యమాధ్యమం, శ్రవ్య మాధ్యమం కూడా. అందువల్ల సాహిత్యాన్ని ఆస్వాదించే పాఠకుడిగా ఆ నాటక ప్రదర్శనని చూస్తే ఆ సాహిత్యాన్ని ఇంకా ఎక్కువగా తన కళ్ళ ముందు మూర్తిమంతం చేసుకోవచ్చు. అలాగే నాటక ప్రేక్షకుడుగా అనుభవం వున్న ఒక వ్యక్తి ఒక నాటకాన్ని చదివేటప్పుడు ఆ ప్రేక్షకత్వ భావనను - అంటే మూర్తిమంతం చేసుకునే గుణాన్ని నాటక పఠనానికి జోడిస్తే ఇంకా ఎక్కువగా నాటకాన్ని ఆస్వాదించవచ్చు.

ఇతర సాహిత్య ప్రక్రియలకు మాదిరిగానే నాటకం కూడా జీవితాన్ని గురించి, జీవిత సత్యాలను గురించి చాలా సునిశితమైన వ్యాఖ్యానం చేయగల మాధ్యమం. ఈ వ్యాఖ్యానం బాహాటంగా ఉండక, నాటకం ఆసాంతం అంతర్లీనంగా ఉంటుంది. కొన్ని కొన్ని సందర్భాల వత్తిడులలో పాత్రలు తమ మాటల ద్వారా, చేతల ద్వారా వెల్లడించే సత్యాలను మన మనస్సులకు హత్తుకునేటట్లు చెప్పగల మాధ్యమం అదే! ప్రతి నాగరిక సమాజమూ తన రంగస్థలం ద్వారానే తన అస్థిత్వాన్ని వెల్లడిస్తుంది. తనని తాను ప్రశ్నించుకుంటుంది. తనని గురించి తాను న్యాయనిర్ణయం చేసుకుంటుంది.

అటువంటి నాటకాలు రాని/లేని సమాజం ఇంకా నాగరికత నేర్చుకోలేదని అర్థం.

"నాటకాంతం హి సాహిత్యం" :

నాటకాన్ని ఇతర సాహిత్య ప్రక్రియలతో పోల్చి చెబుతూ, సాహిత్యానికి పరమావధి నాటకమేనన్నారు ఆలంకారికులు. ఆ మాటకు అర్థం కేవలం అది "ఉత్తమసాహిత్య ప్రక్రియ"- అనేకాకుండా, "అన్నిసాహిత్య ప్రక్రియల సమాహారం నాటకం" అని చెప్పుకోవాలి. సాహిత్య ప్రక్రియలలో కవిత్వం, వ్యాసం, నవల, నాటకం ముఖ్యమైనవి. ఇందులో కవిత్వాన్ని పూర్తిగా ఆత్మాశయ (`Subjective) ప్రక్రియ అంటారు. దానికి "భావన" (Imagination) ప్రధానం. కవి సృష్టించిన కావ్యాన్ని ఏ పాఠకుడైనా తనకు తానుగా చదువుకుని ఆనందించే ప్రక్రియ అది. అందువల్ల దానిని "ఆత్మాశయం" అంటారు. ఇక రెండవది వ్యాసం లేదా మరొకరిని ఉద్దేశించి కవిగాని, వ్యాసకర్తగాని చేసిన రచన. ఇక్కడ రచయిత తన అభిప్రాయాలను కవిత్వంలోలాగా ఆత్మాశయ పద్ధతిలోనే వెల్లడించినా,

పాఠకుడి కోసం రూపొందించినట్లు స్పష్టమవుతుంది. అంతేకాక, కవిత్వంలో అస్పష్టంగా వుండే కావ్య వస్తువు వ్యాసాలలో నిర్దిష్టమై, మరొకరి కోసం రాయడం వల్ల పరాశ్రయమై వుంటుంది.

మూడవ సాహిత్య ప్రక్రియ కథ లేదా నవల. కథా కథనం దీనికి ప్రధానం. రచయిత ఒక కథను, కొన్ని పాత్రలను, కొన్ని సన్నివేశాలను స్వీకరించి ఆ కథకు ఆద్యంతాలు సృష్టించి రచన చేస్తాడు. ఇది పూర్తిగా వస్త్వాశ్రయ(Objective) రచనగా పేర్కొంటారు. అయితే ఇక్కడ పాత్రల్ని గురించిన వివరణలు, సన్నివేశాలను గురించిన వర్ణనలతో పాటు ఆ పాత్రలు చెప్పుకునే సంభాషణలు కూడా ఉంటాయి. కథ అంతా పరాశ్రయ పద్ధతిలో నడిచినా, మధ్య మధ్యలో – రచయిత ప్రత్యక్షమై ఆయా పాత్రల మానసిక స్థితి గతులను గురించి, కొన్ని కొన్ని ముఖ్యమైన ఘట్టాల అంతరార్థాలను గురించి తెలియజెబుతాడు.

ఈ వర్ణనలలో, వివరణలలో రచయిత తొంగి చూస్తున్నాడు కనుక నవల, కథ చాలా వరకు పరాశ్రయం అయినా, వాటిలో కొంత ఆత్మాశ్రయత కూడా తొంగి చూస్తూ ఉంటుంది. ఇక నాటకం ఆసాంతమూ పరాశ్రయమే! కవి ప్రమేయం ఉండదు. పాత్రలు మాత్రమే కథను ఆవిష్కృతం చేయగలవు. పాత్రల సంభాషణలు, వాటిలో ఉండే అంతరార్థమే వారి వ్యక్తిత్వాల మీద వ్యాఖ్యానం చేయగలవు. అందువల్ల నాటకం రాయడంలో రచయిత చాలా నేర్పరితనం కనబరచవలసి వుంటుంది.

అంతే కాదు. మిగిలిన సాహిత్య ప్రక్రియల ప్రధాన లక్షణాలు, అవి ఆవిష్కృతం అయ్యే విధానాలు అన్నీ నాటకంలో పర్యవసించి ఉన్నాయి. ఉదాహరణకు మంచి నాటకంలో కవితా లక్షణాలు ఆసాంతమూ కనిపిస్తాయి. కాళిదాసు, షేక్స్‌పియర్ వంటి వారి రచనలు కవితా మాధ్యమం లోనే రాయబడ్డాయి. ఉత్తమ కవుల ప్రఖ్యాత నాటకాలన్నీ ఈ విషయాన్ని ప్రస్ఫుటం చేస్తాయి. పద్య నాటకాలలో కూడా కవితావిష్కరణకు ఎంతో ఆస్కారం ఉంది. ప్రతీకలు, కవి సమయాలు, అలంకారాల వాడకం – ఇవి అన్నీ కవితా లక్షణాలే ! గద్యం రాసినా దానిని కవిత్వ లక్షణాలతో పొందుపరిచారు గొప్ప నాటక కర్తలు.

అలాగే వ్యాస రచనల్లో కనిపించే ప్రరోచన(persuation)నాటకంలో ప్రధానమైన పాత్రను పోషిస్తుంది. "ప్రరోచన" అంటే పాఠకుడికి తన భావాలని విస్పష్టంగా, అధికారికంగా చెప్పి అవతలి వ్యక్తిని తన భావాలకు అనుగుణంగా మార్చుకోవడం. ఆ లక్షణం ప్రతి పాత్రలోనూ మనకు ఆసాంతమూ ప్రస్ఫుటం అవుతుంది.ప్రతి ప్రధాన పాత్ర తన భావాలకు అనుగుణంగా అవతలి వ్యక్తులను తమ వైపుకు మార్చుకోవాలని చూస్తారు.ఇలా ఆమోదించాలని చేసే ప్రయత్నమే స్పందన – ప్రతిస్పందన. మాటలద్వారా, చేతల ద్వారా అవతలి పాత్రను తనవైపుకు తిప్పుకోవాలని, తనకు కావలసిన దానిని సాధించుకోవాలని పాత్రలు చేసే ప్రయత్నమే నాటకం. తర్కబద్ధమైన ఆలోచనలు, వాగ్వివాదాలు నాటక పాత్రల లక్ష్యసిద్ధికి ఉపకరించే ప్రధాన సాధనాలు.

ఇక కథా కథనం (నవల, కథలలో లాగా) నాటకానికి ప్రాణమే !అయితే నవలలో ఈ కథను రచయిత చెబుతాడు. నాటకంలో పాత్రల ద్వారా చెప్పిస్తాడు. అయితే నాటకంలో కూడా గతస్మృతులను జ్ఞాపకం చేసుకోవడం, పాత్రల గురించి వివరాలు చెప్పడం వంటి చాలా చోట్ల ఈ కథాకథన లక్షణాలు కనిపిస్తాయి.

ఈ విధంగా నాటకంలో కవిత్వ, వ్యాస, కథా లక్షణాలు యిమిడి ఉండటం వల్ల ఇతర సాహిత్య ప్రక్రియలలో పట్టు సాధించనిది నాటక రచనలో సిద్ధహస్తులు కాలేరని భావించడం వల్ల మన ఆలంకారికులు నాటకమే అన్ని సాహిత్య ప్రక్రియల పరమావధి అన్నారు.

ఈ విధంగా నాటకంలో మిగిలిన అన్ని సాహిత్య ప్రక్రియా లక్షణాల సమన్వయం గోచరిస్తుంది. ఏ సందర్భానికి అనుగుణంగా ఆ లక్షణాలను వాడుకుంటూ తనదైన ప్రత్యేకతను సాధించే నాటకం రమ్యమూ, సంఘర్షణా మయమూ, ఉద్వేగ భరితమూ అయి పాఠకులను, ప్రేక్షకులను కూడా సమానంగా అలరిస్తూనే ఉన్నది. ఇతర సాహిత్య ప్రక్రియలలోని ప్రముఖ లక్షణాలను తనలో ఇముడ్చుకుని, వాటన్నింటినీ తన అవసరాల మేరకు మార్చుకుని ఉపయోగించుకోవడం వల్ల నాటకమే అన్ని సాహిత్య ప్రక్రియల పరమావధి అన్నారు ఆలంకారికులు.

❖ ❖ ❖

2. నాటక ప్రత్యేకత : లక్షణాలు, లక్ష్యాలు, నియమాలు

నాటక లక్షణాలు

నాటకాన్ని అటు సాహిత్య ప్రక్రియలలో ఒకటి గాను, అలాగే ఇటు ప్రదర్శన కళా రూపాలలో ఒకటిగాను గుర్తించాం కనుక ఈ "మిశ్రమ ప్రక్రియ" ప్రత్యేకతను నిర్ధారించడానికి కొన్ని లక్షణాలు, లక్ష్యాలు, నియమాలు ఏర్పడ్డాయి. ఈ లక్షణాలు నాటకాన్ని మిగిలిన ప్రక్రియల నుంచి వేరుపరచడమే కాక, మిగిలిన వానికన్నా నాటకం ఎంత భిన్నమైనదో చెబుతాయి. ఇక్కడ నాటకం అంటే ప్రదర్శించబడే నాటకం అనే అర్థం.

1. నాటకం నిత్యవర్తమానం (Drama is eternal present)

నాటకం తప్ప మిగిలిన అన్ని సాహిత్య ప్రక్రియల్లో కథను వివరించి చెప్పవలసి వచ్చినప్పుడు భూతకాలాన్ని వాడతారు. "అనగనగా ఒక రాజు. ఆయనకు ఏడుగురు కొడుకులు. వాళ్ళు చేపలు పట్టారు. అందులో ఒక చేప ఎండలేదు." ఈ కొంచెం కథనంలోను ఉన్న క్రియాపదాలు చూస్తే అవి అన్నీ భూతకాల (Past Tense) క్రియా పదాలు అన్న విషయం తేలికగా అర్థం అవుతుంది. నాటకంలో అలా కాదు. ప్రతి పాత్రా ప్రతి సంఘటనలోను ఆ క్షణంలో అందులో పాల్గొంటున్నట్లు చూపవలసిందే! అంటే వర్తమానంలో ఉన్నట్లు..!! నాటక సంభాషణలన్నీ పాత్రలు ఆ క్షణంలో అనుభవించే ఉద్వేగాలను తాము అప్పుడు అనుభవిస్తున్నట్లుగా చెప్పేవే! అంటే వర్తమాన క్రియాపదాలలో చెప్పేవే! అందువల్లనే ప్రఖ్యాత ఆలంకారికురాలు, విమర్శకురాలు సుసాన్ లాంగర్ తన "Feeling and Form" అన్న ప్రఖ్యాత గ్రంథంలో నాటకం "నిత్య వర్తమానం" (Eternal Present) అంటుంది.

అంతేకాదు. నాటకంలో పాత్ర ఏ కాలానికి చెందిన వ్యక్తి అయినా నాటకంలో మాత్రం వర్తమానంలోనే జీవిస్తుంది. వర్తమాన క్రియాపదాలనే వాడుతుంది. అంటే ఆ సంఘటనలన్నీ అప్పుడు మన ముందు జరుగుతున్నట్లుగా చూపవలసిందే! అక్బరు, శివాజీ, గాంధీ, సోక్రటీసు, ప్లేటో – వీరందరూ కూడా నాటకంలో పాత్రలుగా వచ్చినప్పుడు యీ వర్తమానంలో ఉండినట్లే! వాళ్ళు పాల్గొనే సంఘటనలు ఇదివరకు ఏనాడో జరిగిపోయినా, నాటకంలో మాత్రం వాళ్ళు వర్తమానంలోనే జీవిస్తారు. ఆ సంఘటనలు యిప్పుడు మన ముందు మొదటిసారిగా జరుగుతున్నట్లే రూపొందించబడతాయి. "ఈ వర్తమాన క్షణంలోనే రాబోయే భవిష్యత్తు కూడా తొంగిచూస్తున్నది" అంటుంది సుసాన్ లాంగర్. అంటే ఈ వర్తమానంలో జరుగుతున్న సంఘటనల ప్రతిఫలమే నాటకంలో కనిపించబోయే భవిష్యత్తు – అన్నమాట.

2. నాటకం ప్రేక్షకులంతా పాలుపంచుకునే సామూహిక అనుభవం (Drama offers a live, shared experience)

నాటకం అనగానే ఒక నియమితమైన సమయానికి కొంతమంది ప్రేక్షకులు ఒక నియమితమైన ప్రదేశంలో ఒక ప్రదర్శనను చూడడానికి కూడడం, మరో కొంతమంది

తాము కాని కొందరు వ్యక్తులుగా నటిస్తూ, మరో వ్యక్తిరాసిన ఓ కథను వారిముందు ప్రదర్శించడం. అందరు నటులు తమ తమ సహజమైన వేషభూషల్ని, గతి చలనాలను వదిలి, తాము ఎవరుగా నటిస్తున్నారో ఆ పాత్రల వేషం ధరించి, వారిలా మాట్లాడి, వారిలా ప్రవర్తిస్తారు. అంటే తమతమ వ్యక్తిత్వాలను మరుగుపరుచుకుని, ఆ పాత్రల వ్యక్తిత్వాన్ని తమ మీద ఆరోపించుకుంటారు.

ఈ లక్షణాలు - నాటకం ప్రారంభమైన అతి పురాతన కాలం నుంచి యీనాటి వరకు క్రమం తప్పకుండా అనుసరింపబడుతున్నాయి. పాత్రోచితమైన వేషభాషల్ని ధరించిన నటులు తమ ముందు హాజరై ఉన్న కొందరు ప్రేక్షకుల కోసం ఒక కథను ప్రదర్శించడం నాటకం.

అనేక తరగతుల ప్రేక్షకుల్ని, భిన్న వ్యక్తిత్వాలున్న వారిని - సమానంగా ఆనందింపచేసే కళ నాటకమే! ఏం జరుగుతుందోనన్న ఉత్సుకత, కన్ను ఆర్పకుండా ఏ క్షణంలో ఏమవుతుందోనని చూసే ఆత్రత, పాత్రల చేష్టలతో మమేకం అయి వారి సుఖ దుఃఖాలలో పాలు పంచుకునే సహానుభూతి (Empathy), వారి నవ్వులో నవ్వుల్ని కలిపి, వారి ఏడుపుల్లో గొంతు కలిపేటంతగా మమేకం అయ్యే దృశ్య ప్రక్రియ నాటకం.

నాటకం అయ్యాక అందరూ ఒక్కుమ్మడిగా లేచి అప్పటిదాకా బిగబట్టిన శ్వాసను వదులుతూ హాయిగా ఆనందంగా చేసే కరతాళ ధ్వనులు - మీరు పొందిన అనుభూతుల్ని, ఉద్వేగాల్ని మేంకూడా పొందాం - అని చెప్పడానికి నిదర్శనగా.

నాటకం చూసినంతసేపు ఈ నటులు మనకు తెలుసునని, ఇదంతా కల్పిత కథ అనీ, నాటకం అయిపోగానే వీళ్ళంతా ముఖాలకు రంగు తుడుచుకుని ఇంటికి పోతారని- ఈ విషయాలు అన్నీ మనకు తెలిసినా వీటిని పక్కకుపెట్టి నాటకం చూస్తాం. దీనినే శామ్యూల్ కాలరిడ్జ్ అనే ఆంగ్ల కవి-విమర్శకుడు “Willing suspension of disbelief”- “అపనమ్మకాన్ని అంగీకారపూర్వకంగా కొంచెంసేపు వాయిదా వెయ్యడం” అంటాడు.

ఇది ప్రేక్షకులందరూ కలిసి సామూహికంగా పొందే అనుభవం. మిగిలిన సాహిత్య, లలిత కళా ప్రక్రియలన్నీ వ్యక్తిగతంగా ఎవరికి వారు అనుభవించేవి. నాటకం ఒక్కటే కొంతవరకు నృత్యం కూడా - ఇటువంటి సామూహిక అనుభవాన్ని, నలుగురితో పంచుకునే అనుభవాన్ని ఇస్తుంది.

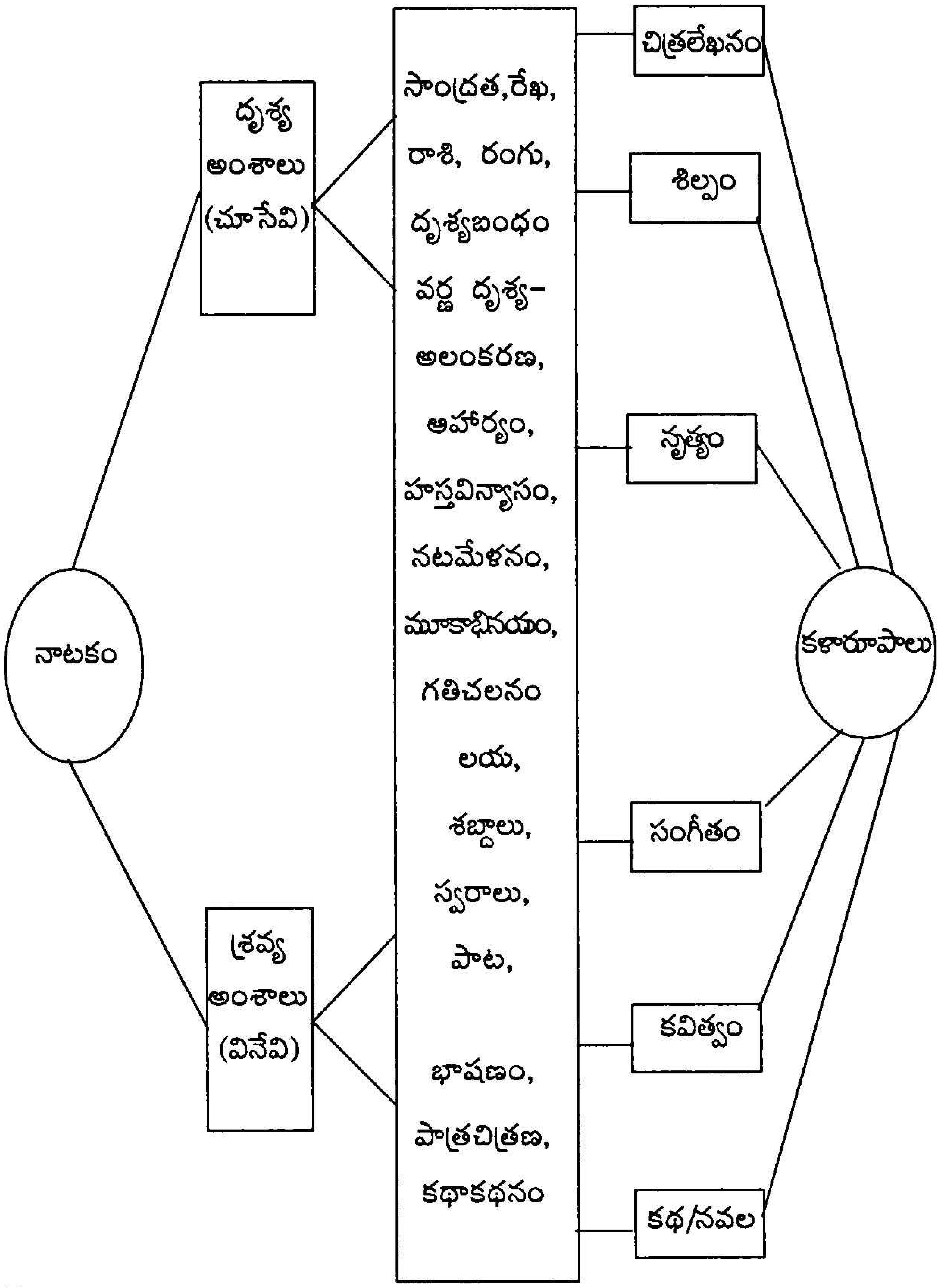
3. నాటకం ఉద్వేగానుభవాన్ని సంపూర్ణంగా ఇచ్చే ప్రక్రియ (Drama / Theatre is experiential)

నాటకంలో పాత్రలు అనుభవించే ఉద్వేగాలన్నింటిని ప్రేక్షకుడు కూడా అనుభవించేటట్లు చేయడమే నాటక ప్రత్యేకత. నాటకం ఒక్కటే మన పంచేంద్రియాలకు కూడా సంపూర్ణమైన అనుభవాన్ని అందిస్తుంది. దానితో పాటు మన మేధను విచలితం చేస్తుంది. ఈ రెంటి పర్యవసానం ఆలోచనాత్మకమైన, విచక్షణతో కూడిన ఉద్వేగానుభవం. ప్రతిరాత్రీ ప్రపంచం అంతటా, లక్షలాది మంది నాటకాలు చూస్తూ ఉండడం ఈ అనుభవాన్ని స్వంతం చేసుకోవడానికే! మానవుల పరస్పర సంబంధాలను గురించి నాటకం చెబుతుంది. ఆ సంబంధాల ఆటుపోట్లవల్ల జరిగే పర్యవసానాన్ని సూచిస్తుంది. తద్వారా మానవ సంబంధాలను గురించి, జీవితం గురించి మన అవగాహనను పెంపొందింపచేస్తుంది. ఈ అవగాహన మన సర్వేంద్రియాల ద్వారా - ముఖ్యంగా మన దృశ్య, శ్రవణేంద్రియాల ద్వారా - లభింపచేస్తుంది నాటకం. నిజానికి నాటకంలో ఒక

సునిశిత సన్నివేశంలో ఒక పాత్ర వాసన చూసి ఎక్కడో మత్తెక్కించే మల్లెపూల వాసన వస్తున్నట్టు నటిస్తే మనంకూడా ఆ అనుభవాన్ని పొందుతాం. అనుభవాల యీ సహానుభూతి నాటకంలోనే సాధ్యం.

నిజానికి ఉద్వేగానుభవం అన్ని లలిత కళలకూ సామాన్య లక్షణమే! అయితే ఒక్కొక్క మాధ్యమం ఒక్కొక్క రకమైన ఉద్వేగాన్ని కలగచేస్తుంది. సంగీతంలో శ్రావ్యత, స్వరాలాపన, శిల్పంలో సాంద్రత (Texture), చిత్రలేఖనంలో రేఖ (Line), రాశి (Mass), రంగు (Colour) – ఇలా ప్రతి కళారూపమూ కొన్ని కొన్ని సాంకేతిక మాధ్యమాలతో మనల్ని అలరిస్తుంది. నాటకం వీటి అన్నింటి సమ్మిశ్రితమైన రూపం. సమన్వయ సర్వస్వం.

నాటకం సర్వకళా సమాహారం



4. నాటకం సమాహార కళ (Drama is a composite art)

నాటకం అన్ని ఇతర లలిత కళల సమాహారం. నాటకశాలలో కూర్చుని నాటకం చూడడం మొదలు పెట్టినప్పటినుంచీ చివరి వరకు విభిన్నమైన అనుభూతులు కలుగుతాయి మనకు. ఇవి అనేక ఉద్వేగాల ఫలితం. ప్రతి అనుభూతి జాగ్రత్తగా కూర్చబడి దృశ్యమానం చేయబడుతుంది.

నటుడు తన భావాలను ప్రేక్షకులకు విడమర్చి చెప్పే విభిన్న రీతుల్ని గమనిద్దాం. ఒక్కొక్కప్పుడు మూకాభినయం ద్వారా, సైగల ద్వారా. మరొకప్పుడు రహస్య సంభాషణం ద్వారా. వేరొకప్పుడు పద్యం ద్వారానో, పాటద్వారానో, మరొకప్పుడు కేవలం రంగస్థలం మీద (అది దర్బారు కావచ్చు, అడవి కావచ్చు, ఒక ఇంటి ముందు గది కావచ్చు) ఈ పక్క నుంచి ఆ పక్కకు నడిచి ఒక అభిప్రాయాన్ని వ్యక్తం చేయవచ్చు. కేవలం చూపులతో తన భావాల్ని వెలువరించవచ్చు. ఒక దృశ్యబంధం ద్వారా నాటక భావాల్ని చెప్పవచ్చు. సంగీతం ద్వారా, ఒక శాబ్దిక విన్యాసం ద్వారా – ఎన్నో విధాలుగా ఎన్నో భావాలను, ఆయా సన్నివేశాలకు అనువుగా మనకు అందిస్తారు నటులు. అలాగే వేషరచన, దుస్తులు, అభరణాలు; కాంతి ప్రసరణం – ఇటువంటివన్నీ ఒక పాత్రను, ఒక సంఘర్షణను, ఒక కథను మన ముందు ఆవిష్కరిస్తాయి. ఇవి అన్నీ – సంగీతం, నృత్యం, చిత్రలేఖనం, శిల్పం, భాష – ఈ సాహిత్య, లలిత కళా ప్రక్రియలన్నీ వేరువేరుగా కాని ఒక్కసారిగా కాని ఉపయోగింపబడి నాటక కథను గురించిన మన అవగాహనను ఇనుమడింప చేస్తాయి.

ఈ అన్ని కళారూపాల మౌలిక లక్షణాలను నాటకం తనదైన సంజ్ఞలలోకి మార్చుకుని తన అవసరాల కోసం ఉపయోగించుకుంటుంది.

ఏ యితర సాహిత్య, కళారూపాలలోను యీ రకమైన సర్వకళా సమన్వయ, సమాహారం జరగదు, ఒక్క నాటకంలో తప్ప. ఈ కళారూపాలకు నాటకానికి ఉండే అవినాభావ సంబంధాన్ని యిప్పుడు చూద్దాం.

నాటకం లలితకళల సమాహారం అన్న విషయాన్ని ఇంకా విస్తృతం చేసి నాటకం సర్వ జ్ఞాన, విద్యా, కళా, శిల్ప, కర్మల సమన్వయం అంటాడు నాట్యశాస్త్రకారుడు.

నతత్ జ్ఞానం, నతచ్ఛిల్పం, నసావిద్యా, నసాకలా।
నాసే యోగో, నతత్కర్మ, నాట్యేస్మిన్ యన్నదృశ్యతే॥

నాట్యంలో కనిపించని జ్ఞానంకాని, శిల్పంకాని, విద్యకాని, కళకాని, వాని అన్నింటి సమన్వయం (యోగం-సంయోగం) కాని, ఏ విధమైన కర్మగాని (మరిఎక్కడా) ఉండదు. అంటే మానవ విజ్ఞాన సర్వస్వం నాటకం అని భరతుడి మతం.

5. నాటకం ఆహ్లాద జనకం (Drama is Entertainment)

నాటకానికి ప్రప్రథమ లక్షణం ప్రేక్షకుల్ని సంతోషపెట్టడమే! “మంచి నాటకరంగం అన్నది ఏదీ అంటే ప్రేక్షకులను ఆకట్టుకుని, సంతోషపెట్టేదే! అదే మొదటి లక్షణం, అదే ఆఖరు లక్షణం కూడా” అన్న మొలియర్ మాటలు ఎంతైనా నిజం. ఉదయం నుంచీ సాయంత్రం వరకు శ్రమపడి వచ్చినవారికి సేదతీర్చే సెలయేరు కావాలి నాటకం.

నాట్యశాస్త్రంలో నాటక ప్రారంభ కారణాలను, నాట్యోత్పత్తిని గురించి వివరిస్తూ భరతుడు చెప్పిన నాట్యావతరణ గాథలో యీ విషయం స్పష్టంగా చెప్పబడ్డది. త్రేతాయుగ ఆరంభంలోనే ప్రజలు ధర్మదూరులు కాగా ఇంద్రాది దేవతలు బ్రహ్మ దగ్గరకు పోయి....

"క్రీడనీయక మిచ్ఛామో దృశ్యం శ్రవ్యంచయద్భవేత్"

"దృశ్యమును, శ్రవ్యమును అయిన క్రీడనీయకాన్ని (వినోదాన్ని) మేము కోరుతున్నాం. సర్వవర్ణాలకు ఆమోదయోగ్యమైన ప్రక్రియను సృష్టించు" అని ప్రార్థించారు. బ్రహ్మ నాట్యవేదాన్ని సృష్టించాడు. దేవతల దైత్యుల కృత్యాలు కథా వస్తువుగా చేసి నాటకం వేస్తే దైత్యులు ఆ ప్రదర్శనకు విఘ్నం కలిగించి, బ్రహ్మదగ్గరకు పోయి విన్నవించుకున్నారు. దైత్యులతో బ్రహ్మ నాట్యమహిమను గురించి చెబుతాడు:

వేద విద్యేతి హాసానా మాఖ్యాన పరికల్పనమ్।
వినోదకరణం లోకే నాట్య మేత ద్భవిష్యతి॥

"వేదాల నుంచి, విద్యలనుంచి, ఇతిహాసాలనుంచి ఆఖ్యానాలను (కథలను) గ్రహించి, వినోదజనకమయ్యే విధంగా కూర్చడమే నాట్యం అవుతుంది".

శ్రుతి స్మృతి సదాచార పరిశేషార్థ కల్పనమ్।
వినోద జననం లోకే నాట్యమేత ద్భవిష్యతి॥

"శ్రుతులు, స్మృతులు, సదాచారాలు, ఇతర అనేక విషయాలు నాట్యంలో వినోదజనకాలుగా మార్చబడతాయి." అంటే గంభీరమైన విషయాలనన్నింటినీ ప్రేక్షకుల్ని అలరించే రీతిలో చెప్పేదే నాటకం – అన్నమాట. ఆ తరువాత నాటక ప్రయోజనాలను గురించి రాస్తూ భరతుడు కూడా –

దుఃఖార్తానాం శ్రమార్తానాం శోకార్తానాం తపస్వినా
విశ్రాంతి జననం కాలే నాట్యమేత ద్భవిష్యతి॥

"దుఃఖార్తులకు, శ్రమార్తులకు, శోకార్తులకు విశ్రాంతిని, సంతోషాన్ని కూర్చేది ఈ నాట్యం" – అంటాడు.

నిజానికి ప్రపంచంలోని అన్ని భాషల్లో కూడా నాటకానికి ఒక స్వభాషాపదం ఉంది. ఆంగ్లంలో Play అనే మాట ఉంది. తెలుగులో 'ఆట'. నాటకానికి ఆట అనేది పర్యాయ పదం, ఆడే స్థలాన్ని బట్టి, వాడే మాధ్యమాన్ని బట్టి బయలాట, బొమ్మలాట – వంటివి చాలా ప్రచారంలో వున్న పదాలు. అంటే అది ఆట – రచయితా, నటులూ, ప్రేక్షకులూ కలిసి ఆడుకునే సరదా అయిన ఆట. ఆ ఆట లక్షణాలు పోకుండా చూసుకోవడం మన విధి. ఈ లక్షణం అదృశ్యం అయితే నాటక ఆశయం కూడా అదృశ్యం అయినట్లే! "నాటకం ప్రధాన లక్ష్యం ప్రేక్షకులకు మోదాన్ని కలగజేయడం. దానినుంచి దూరంగా పోకుండా చేయడమే రచయిత కర్తవ్యం" అన్న మోలియర్ మాటలు నిత్య సత్యాలు.

6. నాటకం సమన్వయ కళ (Drama is a synthetic art)

నాటకం ఏ ఒక్కరి సృజనాత్మక శక్తికో తార్కాణ కాదు. చాలామంది సామూహికంగా చేసే ప్రయత్నానికి నాటకం తార్కాణ. నాటక రచయిత ముందుగా ఓ నాటకం రాశాడు. అది రంగస్థలం మీద ప్రదర్శింపబడినప్పుడు కాని దానికి సంపూర్ణత రాదు. నాటకాన్ని ఇలా రాయడం నుంచి ప్రదర్శించడం దాకా తీసుకువెళ్ళడానికి చాలామంది సహకారం అవసరం. రచయిత రాసిన నాటకం బీజం లాంటిది. ప్రదర్శన సమయానికి ఆ బీజం పెరిగిపెద్దదై మహావృక్షమై పోతుంది. అది సరికొత్త జీవం పోసుకుంటుంది. రచయిత రాసిన నాటకాన్ని ప్రేక్షకుల కోసం వ్యాఖ్యానం చేస్తారు నటులు. దృశ్య పరికల్పకుడు, కాంతి పరికల్పకుడు, ఆహార్య వేషకారులు, మిగిలిన సాంకేతిక కళాకారులు, ప్రేక్షకులు–

ఆధునిక నాటకంలో వీరందరి సహకారంతో నాటకాన్ని విజయవంతంగా రంగస్థలంమీద ప్రదర్శించే బాధ్యత దర్శకుడిదే! అయితే వీరందరూ కూడా వారివారి సృజనాత్మకతలను రంగరించి నాటక విజయానికి దోహదం చేసే వారే! ఈ సామూహిక కళలో, నాటక విజయంలో ప్రేక్షకుడి పాత్ర ముఖ్యమైనది.

7. నాటకానుభవం నిత్యనూతనం, అది క్షణ మాత్రానుభవాన్ని సార్వకాలికం చేస్తుంది. (Dramatic experience is ephemeral)

నాటకం – కథ, నవల, కవిత్వం – వీటికన్నా భిన్నమైనది. వీటిని చదువుతూ మధ్యలో ఆపి తిరిగి ఎక్కడ ఆపామో అక్కడ నుంచి మొదలుపెట్టి మళ్ళీ చదువుకోవచ్చు. మన అంతరాయం మనం చదువుకోవడానికి అడ్డంకాదు. కాని నాటక ప్రదర్శన అలా కాదు. అక్కడ నటులిచ్చే విరామం తప్ప మరే అంతరాయమూ పనికి రాదు. ఇద్దరు పక్కవాళ్ళు మాట్లాడుతున్నా వెంటనే ముందర కూర్చున్న వాళ్ళు అసహనంగా వెనక్కుతిరిగి చూస్తారు.

ప్రతి నాటక ప్రదర్శనా ఎట్లా నూతనమో, ఒకే నాటకం ప్రదర్శించే ప్రతి ప్రదర్శనా అలాగే నిత్యనూతనం. అదే నాటకం, అదే నటులు. కాని ప్రేక్షకులు మారతారు. వాళ్ళ స్పందన మారుతుంది. స్పందించే సామాజికులు నాటకాన్ని ఎంత ఉన్నత శిఖరాలకయినా తీసుకుపోగలరు.

సాహిత్య ప్రక్రియ అయిన నాటకానికి, దృశ్య ప్రక్రియ అయిన నాటకానికి ఎంతో తేడా ఉంది. నాటకం నిత్యవర్తమానం కనక, నాటక ప్రదర్శనల్లో ఆ క్షణం దాటితే తిరిగి ఆ క్షణంలో జీవించడం కుదరదు కనక ప్రేక్షకులు కన్నార్పకుండా నాటకం చూస్తారు. ఆ వర్తమానం దాటితే అది గతకాలానికి చెందినదవుతుంది. అప్పుడు జరిగిపోయిన అనుభూతుల జ్ఞాపకాలే మిగులుతాయి; కాని ప్రత్యక్షానుభవాలు కాదు. అందువల్లనే గడిచిపోతున్న క్షణాల తాలూకు అనుభూతులు మన కెక్కడ అందకుండా పోతాయోనని ప్రతిప్రేక్షకుడు రంగస్థలంమీద జరుగుతున్న ప్రతిదృశ్యాన్ని ప్రతికదలికని కన్నార్పకుండా చూస్తూ ఉంటాడు. ఏ రకమైన చిన్న అవరోధాన్ని కూడా భరించడు.

8. నాటకం సామాజిక కళ(Drama is a Community medium)

నాటకం ముఖ్యంగా ప్రజల మనోభావాలని వెలిబుచ్చి, వారి జీవన విధానానికి అద్దం పట్టే మాధ్యమం. ప్రజలతో, ప్రజలకోసం సృష్టించబడిన మాధ్యమం అది. నాటక లక్ష్యాలలో "ప్రజలకోసం" అనే మాటను మరిచిపోయి నాటకం ఒక ఆందోళన కోసమో, సాంకేతిక ప్రతిభ చూపుకోడానికో ప్రదర్శిస్తే, కొత్త ప్రయోగం కనుక కొద్దికాలం బావుందనిపిస్తుందేమో కాని అతిత్వరలోనే అంతరిస్తుంది. ఆ విషయం ప్రపంచ నాటక రంగం మీద ఇటీవల వచ్చిన అనేక కొత్త ఉద్యమాలను చూస్తే తేటతెల్లమవుతుంది.

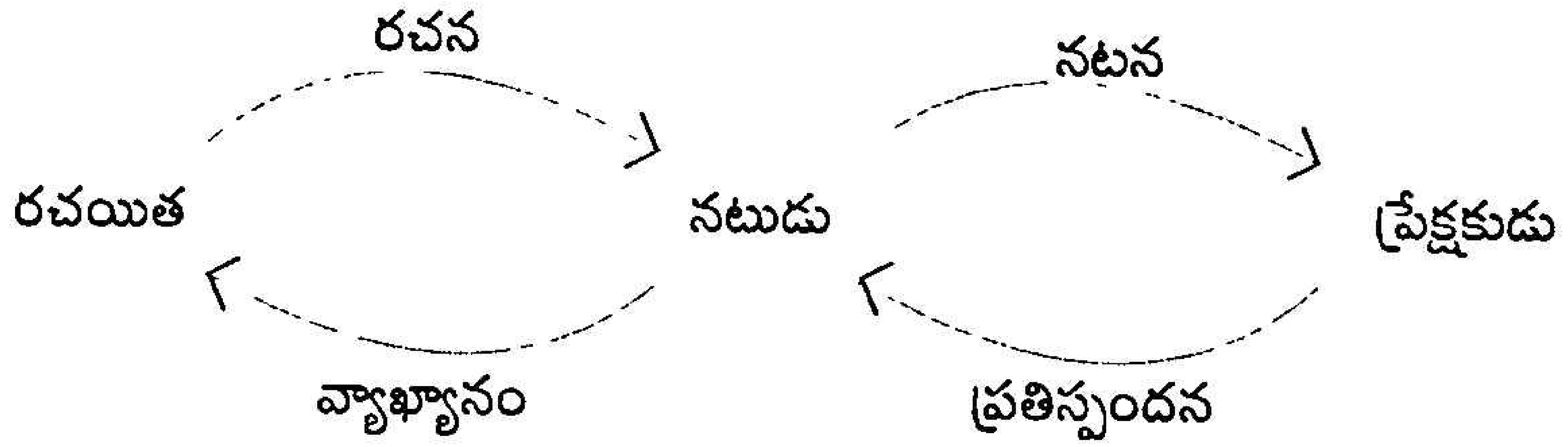
9. నాటకం సార్వజనీనం (Drama is Universal)

నాటకం పూర్వకాలంలో ఉత్సవాలలో జరిగే కర్మకాండలాగా ప్రజలంతా – ఏ తరగతి వారైనా – కలిసి అనుభవించగల కళారూపం. ఇందులో మేధకన్నా అనుభూతికి, బుద్ధికన్న హృదయానికి ప్రాముఖ్యం కనక చదువుకున్నవారు, చదువు అంతగా లేనివారు, బీదాబిక్కీ, భాగ్యవంతులు – అందరికీ మనసు ఒకటే కనక, ఆ మనసులో కదిలే

ఉద్వేగ చిత్రాలు ఒకటే కనక నాటకాన్ని ఆస్వాదించడం కొద్ది కొద్ది తేడాలతో అందరికీ ఒకటే. అందుకే నాటకం సార్వజనీనం.

10. నాటకం సార్వకాలికం (Drama is all - timely)

అన్ని సాహిత్య ప్రక్రియల్లోనూ సార్వకాలిక సత్యాలను చెప్పగల మహత్తరమైన ప్రక్రియ నాటకం. ఎప్పుడో జరిగిపోయిన గాథ అయినా, ఒకనాడు అది ఒక నిజానికి, ఒక వేదనకి, ఒక అన్వేషణకి అద్దంపడితే అప్పటి సమాజ స్థితిగతులు మారినా ఆ నాటకం అన్నివేళలా నిలిచివుంటుంది. సార్వకాలిక సత్యాలను వెలువరిస్తూనే ఉంటుంది. 'రాజా ఈడిపస్', 'మృచ్ఛకటిక', 'కింగ్‌లియర్', 'డాల్స్‌హౌస్', 'కన్యాశుల్కం'



వంటివి యీ నాటికీ ప్రఖ్యాతి చెంది ఉన్నాయంటే దానికి కారణం వానిలోని మానవతా విలువలే! సార్వకాలిక సత్యాలే!

నాటకంలో ఒక సమాజం తన ప్రతికృతిని తాను చూసుకుంటుంది. తన నమ్మకాలను పునర్నిర్మించుకుంటుంది. సమాజంలో మనుషులు ఎలా జీవించాలో చర్చిస్తుంది. ఒక సమాజపు నైతిక, సామాజిక విలువల్ని నాటకం ఆమోదించి ఆ విలువల ఔన్నత్యాన్ని చాటుతుంది. లేదా ఆ విలువల అర్థరాహిత్యాన్ని వెలికితీసి చూపి ఆ విలువలు మారడానికి మార్గాన్ని తెలియ చేస్తుంది.

ఒక సమాజం ఏ విధంగా జీవిస్తున్నదో ఆ సమాజానికే అద్దం పట్టి చూపడం నాటకంలోని అత్యుత్తమ సామాజిక లక్షణం.

11. నాటకం వ్యాఖ్యానాత్మకం (Drama is interpretative)

జీవితం మీద తనకున్న అభిప్రాయాలను తెలియచేయడానికి రచయిత నాటకాన్ని రాస్తాడు. జరుగుతున్న లేదా జరిగిన లేదా జరుగుతాయని రచయిత భావించిన సంఘటనలకు దృశ్యరూపం నాటకం. దీనినే "దృక్పథం" (Point of View) అంటాం. ఇది సార్వజనీనమైన సత్యానికి ఒక భావుకుడు, దార్శనికుడు అయిన రచయిత చేసే వ్యాఖ్యానం.

అయితే రచయిత రాసిన నాటకాన్ని ప్రేక్షకుల ముందుకు తీసుకుపోయే దర్శకుడు, నటులు, సాంకేతిక వర్గం కూడా ఒక విధంగా నాటకం మీద తమదైన వ్యాఖ్యానాన్ని జతచేసి ప్రయోగం చేసేవాళ్ళే! ఒక నాటకంలో రచయిత రెండు మూడు కథావస్తువులను ఉపయోగించవచ్చు. అప్పుడు దర్శకుడు తనకు ప్రధానమైనదనిపించిన కథావస్తువుకు ప్రాముఖ్యం ఇచ్చి నాటక ప్రయోగం చేయవచ్చు. గొప్ప నాటకాలకన్నింటికీ ఇటువంటి విభిన్న దృష్టికోణాల నుంచి చేసే విశ్లేషణ అంతర్గత లక్షణం. 'కన్యాశుల్కం' లో గిరీశం కథా ముఖ్యమైనదే, కన్యాశుల్కం కథా ముఖ్యమైనదే! ఈ రెంటినీ జమిలిగా

పెనవేసుకుపోతూ నాటకం రాశాడు గురజాడ. కాని దర్శకులు అందులో ఏదో ఒక అంశాన్ని తీసుకుని మిగిలిన భాగానికి తక్కువ ప్రాముఖ్యం యిచ్చి నాటకాన్ని సంక్షిప్తీకరిస్తున్నారు. ఇది దర్శకుడు రచన మీద చేసే వ్యాఖ్యానం. అలాగే కాంతి ప్రసరణం, దృశ్యపరికల్పనం, మాస్కులు వాడడం - వంటి వాటి ద్వారా దర్శకుడు, ఇతర సాంకేతజ్ఞులు నాటకం మీద తమదైన వ్యాఖ్యానం చేయవచ్చు.

ఈ వ్యాఖ్యానాత్మకత వల్ల మిగిలిన నాటక ప్రక్రియల మాదిరిగా రేఖాత్మకమాధ్యమంగా - అంటే Linear గా కాకుండా- నాటకం వర్తులాకార మాధ్యమం (Circular Communication) అవుతున్నది.

దీనినే Feed-back Effect అంటాడు J.L. Styan అనే ఆధునిక విమర్శకుడు.

12. నాటకం అనుకరణాత్మకం(Drama is mimetic)

"...సంభాషణకి అనువైన నటననీ, నటనకి అనువైన సంభాషణలని కూర్చండి. అయితే ఒక హెచ్చరిక ! ప్రకృతికి విరుద్ధంగా ఏదీ ఉండకూడదు. ఒక వేళ ఎక్కడన్నా కొంచెం మోతాదుమించితే అది ప్రదర్శన కోసమే! ఎందుకంటే వెనక, యిప్పుడు - ఎప్పుడూ దాని ధ్యేయం ప్రకృతికి అద్దం పట్టడమే!..... "

మనం నిత్యమూ వినే ఈ మాటలు 'హామ్లెట్' నాటకంలో హామ్లెట్ తన ముందున్న నటులకు చెప్పినవి. ఈ మాటల వల్ల నాటకంలో ఉండే మాటలు, చేతలు (Words and Actions) ప్రకృతి సిద్ధంగా ఉండాలి - అని. అవి అవసరార్థం కొంచెం మోతాదు మించవచ్చు - కాని పరిధులు దాటకూడదు - అని. షేక్స్పియర్ చెప్పినట్లు నాటకం (నాటక ప్రదర్శన కూడా) ప్రకృతిని అనుకరిస్తుంది. అంటే మన జీవితాలని ఆధారంగా చేసుకుని రాసేదే నాటకం. అనుకరణాత్మక చేష్టలు దానికి ఆలంబనం.

అయితే 'నాటకం అనుకరణాత్మకం' అంటే ఏదో ఒకరి జీవితాన్నో, ఒకరి చేష్టలనో అనుకరిస్తుందని కాదు. కేవలం అలా అనుకరించడం, ఏదో ఒక జీవితాన్ని యధాతథంగా మనముందు చూపడం నాటకం కాదు. నాటకం కేవలం వాస్తవికతను అనుకరించడం కన్న, వాస్తవికత ఆధారంగా ఒక భావనాత్మక వాస్తవికతను సృష్టించి మన ముందు సర్వజనామోదంగా ఆవిష్కరిస్తుంది. ఇది "నాటకంలో చూపబడిన జీవితానుకరణం మన జీవితంతో పోలిక ఉన్నదే - కాని పూర్తిగా అదే కాదు" అన్న భావాన్ని స్పష్టం చేస్తున్నది. అయితే ఆ అనుకరణ ఎటువంటిది?

పైన చెప్పిన షేక్స్పియర్ మాటల్లో - ఆ అనుకరణ ఏమిటో కొంచెం ధ్వనిస్తున్నది. 'ప్రకృతికి అద్దం పడుతుంది' అన్నాడాయన. ఈ 'అద్దం' జీవిత'సారా'న్ని (Essence) అనుకరించాలి. ఆ జీవితసారం సార్వజనీనమైనదై మన అందరి జీవితానుభవాలను స్పృశించాలి. నాటకం అటువంటి 'అపురూపమైన అద్దం.' అందులో కనిపించే ప్రతిబింబాలు ప్రత్యేకంగా ఏరికూర్చినవి; ఈ కూర్పులో సర్వ కళాత్మకత పొందు పరచబడి వుంటుంది. ఇందులో ఎంపిక (Selection) వుంది; ప్రగాఢత (Intensity) ఉంది. అలా ఉండక తప్పదు. నాటకంలో ఉండే స్వల్ప కాల పరిధి, స్థలాభావం రెండూ కూడా జీవితాన్ని యధాతథంగా చూపడానికి వీలులేని నియమాలు. అందువల్ల సార్వజనీనమైన జీవిత సారాన్ని రంగరించి, ఒక క్రమాన్ని ఏర్పరిచి - 'అది మన జీవితమే సుమా!' అని అందరూ అనుకునేటంత ప్రతిభావంతంగా నాటకం జీవితాన్ని అనుకరిస్తున్నది. అందులో

అనుకరణకు మౌలికమైన యథాతథ జీవితమూ ఉంది. దానిని ఆధారంగా చేసుకుని జీవితం మీద చేసే వ్యాఖ్యానమూ ఉంది. ఇలా జీవితంలో జరిగే సంఘర్షణలను ఏరి కూర్చి, వాటిని క్రమోన్మీలన పద్ధతిలో అంతకంతకూ ఉత్సుకతను పెంచి నాటకాన్ని ఉద్వేగబద్ధం చేయడం వల్ల నాటకం మనల్ని అంతగా అలరించే మాధ్యమం అయింది. అతి ముఖ్యమైన మానవ జీవితానుభవాలను క్రోడీకరించి, క్రమబద్ధం చేసి మన ముందు ఉంచుతుంది నాటకం.

నాటక లక్ష్యాలు

'నాటకాలు ఎందుకు చూస్తాం?' 'చూడడం వల్ల లాభం ఏమిటి?' 'ఇంట్లో కూర్చుని చదవాలన్నా నాటకం ఇంత క్లిష్టంగా ఉంటుందేం?' 'నవల చదివినట్టుగా సాఫీగా సాగిపోదేం?' వంటి ప్రశ్నలు మామూలు పాఠకుల నుంచి, ప్రేక్షకుల నుంచి వింటూనే ఉంటాం. ఈ ప్రశ్నలు వింటూ ఉంటే రెండు విషయాలు అర్థం అవుతాయి: తేలికగా, పడక కుర్చీలో కూర్చుని హాయిగా ఆలోచన అంతగా అక్కరలేని ఏ కథో చదవడం తేలిక అని, రెండవది నాటకం - చదవడం గాని, చూడడం గాని - చాలా సంక్లిష్టమైన, ప్రయాసతో కూడుకున్న పని- అని.

ఈ రెండు అభిప్రాయాలు కూడా సాహిత్య ప్రక్రియ - అంటే చాలా అలవోకగా చదువుకు పోయేదయి ఉండాలని సూచిస్తుంది. నిజానికి నాటకం సంక్లిష్టమైన సాహిత్య ప్రక్రియ. అనేక ఇతర సాహిత్య రూపాల నుంచి, ఇతర కళారూపాల నుంచి అనేకాంశాలు నాటకంలో వచ్చి చేరాయి. ఇంత వైవిధ్యభరితమైన నాటకాన్ని చదవడానికి, చూడడానికి, వీటి ద్వారా అనితరసాధ్యమైన ఒక అనుభూతిని పొందడానికి యీ ప్రక్రియ దోహదం చేస్తున్నది. ఏ ఇతర ప్రక్రియా పాఠకులనుంచి, ప్రేక్షకుల నుంచి ఇంతటి ఏకాగ్రత (Concentration)ను సాధికారికంగా ఆశించదు. నాలుగు పాత్రల్ని ప్రవేశపెడితే - ఎవరు ఎప్పుడు ఏం మాట్లాడుతున్నారో ప్రతిక్షణం జ్ఞాపకం వుంచుకుని ముందుకుపోవాలి. నాటకం చూస్తుంటే ఒక్కక్షణం రెప్పవెయ్యకుండా చూడాలి. పక్కవాడితో మాట్లాడకూడదు. మనం ఒక్క నిమిషం ఏమరి వుంటే రంగస్థలం మీద జరుగుతున్న ఏ అతిముఖ్యమైన విషయాన్ని పోగొట్టుకుంటామోనని ఆదుర్దా.

మరి ఇంత కష్టసాధ్యమైన నాటకాన్ని చదవడం, ప్రదర్శించడం, చూడడం ఎందుకు?

1. నాటకం తరతరాల నుంచి మానవ సంస్కృతిలో ఒక భాగంగా ఉంటూ వస్తున్నది. మిగిలిన ఏ ఇతర సాహిత్య ప్రక్రియ ఇవ్వలేని ఆత్మతృప్తి నాటకం ఇస్తున్నది. అయితే ఏ ప్రక్రియను గురించి అయినా యీ మాట చెప్పవచ్చు. కవిత్వం ఎందుకు చదువుతామంటే కవిత్వం ఇచ్చిన ఒక తృప్తి మరో ప్రక్రియ ఇవ్వదు కనుక. సంగీతం ఎందుకు వింటామన్నా ఇదే సమాధానం వస్తుంది. ఏ సాహిత్య కళా ప్రక్రియ అయినా ఒక విశిష్టతను కలిగి చదివే, వినే, చూసే జనం ప్రత్యేక అభినివేశం మీద ఆధారపడి ఉంటుంది. అలాగే నాటకం కూడా. అయితే ఇతర అన్ని ప్రక్రియలు యథోచితంగా ఇందులో చోటుచేసుకున్నాయి కనక నాటకం అందరికి హృద్యమైన ప్రక్రియ.

2. అన్ని ప్రదర్శన ప్రక్రియలకు మాదిరిగానే ఇది ఒక 'ఆట'. దీనిపేరే 'ఆట'. దృశ్యమానం అయ్యే సాహిత్య రూపం కనుక ఇది అటు సాహిత్యాకాంక్ష ఉన్నవారికి, ప్రదర్శక కళ అంటే ఆసక్తి ఉన్నవారికి కూడా ఆనందాన్నిచ్చే సాధనం.

ఈ 'ఆట' అన్న పదం ప్రేక్షకుల్ని, నటుల్ని ఇద్దర్నీ ఒక నిర్దిష్టమైన భాగస్వామ్యంలో ముడివేసింది. నటులు సన్నివేశాల్ని ఆవిష్కరిస్తారు. ప్రేక్షకులు దానిని ఉత్సుకతతో చూడడమే కాదు; ఆ తరువాత ఏం జరుగుతుందన్న ఆదుర్దాతో ఎదురుచూస్తారు. ఆ తరువాత జరిగింది తాము అనుకున్నట్లుగా జరిగితే "చూశావా! నేను ఇట్లాగే అనుకున్నాను" అని తమ సృజనాత్మకతకు మురిసిపోతారు. ఒక వేళ తాము ఊహించనిది రచయిత, నటుడు చూపిస్తే "అరె! నేను ఇట్లా ఊహించలేదే! ఎంత బాగా చెప్పాడు!" అని ఆశ్చర్యపోతారు.

అంటే – మానవ ప్రకృతిలో అంతర్లీనంగా విస్మయం (Surprise), ఉత్కంఠ (Suspense) లంటే ఉండే ఒక మానసిక స్థితిని నాటకం చూపుతుంది. అలా చూపుతూనే జీవితం మీద ఒక కొత్త అవగాహనను కలగచేస్తుంది. నాటకం ప్రారంభించి, ముగించే మధ్యలో అది ఒక జీవిత సత్యాన్ని మన ముందు ఆవిష్కరించాలి. ఆ ఆవిష్కరణ మన అనుభూతులకు దగ్గరగా ఉండాలి. మన మనస్సులకు, హృదయాలకు ఆ అనుభూతులు హత్తుకుపోవాలి. అటువంటి నాటకం మళ్ళీ మళ్ళీ చదవాలని, చూడాలని ఉండడంలో ఆశ్చర్యం లేదు.

హృద్యమైన నాటకానుభవానికి మూడు ముఖ్యమైన లక్ష్యాలు కనిపిస్తున్నాయి. ఒకటి, ఇది మనసులకు ఉల్లాసం కలిగించే ప్రక్రియ. పంచేంద్రియాల ద్వారా మనసులను రంజింపచేసే మాధ్యమం నాటకం. ఒక విధంగా ఇది ఆనందదాయకమైన 'ఉబుసు పోక' (Pastime). ప్రేక్షకులను "ఆరోగ్యవంతంగా ఆకట్టుకోవడం" నాటకం మొట్టమొదటి కర్తవ్యమనీ – అది లేకపోతే నాటకానికి మనుగడ ఉండదనీ ప్రతి ఒక్కరూ గుర్తించారు. రెండవది – ఈ మానసికోల్లాసంతో పాటు నైతిక బోధలు, జీవితంలో మంచి చెడ్డలను గురించిన వివేచన కలిగించడం. ఇక మూడవది – వీటన్నింటికన్నా ఉదాత్తమైనది – మానవ జీవితం మీద ఒక వినూత్నమైన, విస్తృతమైన అవగాహన కలగచేయడం.

3. నిజానికి ఏ ఇతర కళా రూపం కూడా మనిషిని ఆసాంతమూ అలరించే మాధ్యమం కాదు. నాటకంలో మనిషికి ఆనందాన్నిచ్చే ఇతర అన్ని మాధ్యమాల లక్షణాలు కలిసివుండడం ఒక కారణం. ప్రతి ప్రక్రియకీ దేని ధ్యేయం, దేని లక్షణం దానికి ఉన్నది. కాని అవి అన్నీ నాటకంలో పర్యవసించి, ఒదిగిపోయి ఓ కొత్త ప్రక్రియ అవుతున్నది. మనల్ని అలరించే యీ ప్రక్రియలో ఇతర విభిన్నమైన ప్రక్రియలు ఎలా అంతర్భాగం అయ్యాయో చూస్తే అద్భుతం అనిపించక మానదు.

భరతుడు నాటకంలో అంతర్భాగంగా పదకొండు అంశాలు చెప్పాడు. రసం నుంచి మొదలుపెట్టి, భావం, అభినయం, వృత్తి, ప్రవృత్తి – ఇది నటుడి అభినయ సామగ్రి. ఇవికాక స్వరం, గానం, ఆతోద్యం (వాద్యసంగీతం), రంగస్థలం –ఇవి పరిపూరకాలు. ఇవి అన్నీ ఉంటే కాని నాటక సిద్ధి నెరవేరదని చెప్పాడు. అంటే రసంతో ప్రారంభించి రసోత్పత్తికి ఆలంబనమైన భావాలను గురించి, ఆ భావాలను వెలువరించే అభినయ మాధ్యమాలను గురించి, వానిని నిర్ధారించే వృత్తి, ప్రవృత్తులను గురించీ వివరించాడు. ఇవి అన్నీ నాటకంలో భాగమే! అలాగే అరిస్టాటిల్ నాటకాంశాల్లో సంగీతం,

ప్రదర్శకత - పేర్కొన్నాడు. సంభాషణల్లో ఉండే భాషాభేదాలు, స్వరభేదాలు, అనేక రకాల సంగీతం, వేషభూషల అందం, నటీనటుల హావభావ ప్రదర్శనల చతురిమ, కాంతి ప్రసరణంలో కొత్త అర్థాలు తెలియచెప్పే స్ఫూర్తి, దృశ్యాల వివరాలను తెలియచెప్పే సూచ్య ప్రతీకలైన దృశ్యబంధాల చేరిక - ఇటువంటివి అన్నీ నాటకంలో అంతర్భాగమై, నిత్యనూతనంగా, నిత్య రసస్ఫోరకంగా మేళవించబడతాయి. ఈ కలయిక - వేరు చేయడానికి వీలులేని అనేకానేక రసగుళికల ఏకీకరణ - నాటకాన్ని మరొక చోట ఎక్కడా లభించని ఆనంద కేళికగా రూపొందిస్తున్నది.ఒక సవాలుగా నిలబెడుతున్నది.

4. నాటకం మానవజాతికి దర్పణం. రంగస్థలం మీద విభిన్నమైన పాత్రలను చూస్తాం. వారి మనోభావాలు గ్రహిస్తాం. ఆ భావాలకు వారు చేసే చేతలకు ఉండే పరస్పర సంబంధాన్ని గమనిస్తాం. సన్నివేశాలు ఆవిష్కృతం అవుతూ - ఇందులో చూపుతున్న సంఘర్షణకీ మన జీవిత సంఘర్షణకీ పోలికలు చూస్తాం. ప్రధాన పాత్రలలో మనల్ని చూచుకుని బేరీజు వేసుకుంటాం. వారి భావాలతో సమన్వయం సాధించే ప్రయత్నం చేస్తాం. దీనినే సహానుభూతి (Empathy) అంటారు. ఇది సాధించాక ఆ పాత్రల చేష్టలు, చూపులు, కదలికలు - అన్నీ మనవే అవుతాయి. వారితో పాటు దుః ఖిస్తాం. సంతోషిస్తాం. ఈ విధమైన తాదాత్మ్యతా భావం నాటకంలో ఉన్నంత మిగిలిన ప్రక్రియల్లో ఉండడానికి వీలులేదు. మిగిలిన సాహిత్య ప్రక్రియల్లో యీ దృశ్యసౌలభ్యం లేదు. మిగిలిన దృశ్య ప్రక్రియల్లో ప్రతీకాత్మకత ఎక్కువ కనుక జీవితానికి అవి యింత దగ్గర కాదు.

నాటకం అనే అద్దంలో మనల్ని మనమే చూసుకుని మన జీవిత విధానాల మీద పరోక్ష వ్యాఖ్యానాన్ని చూడడం, వినడం నాటకం ద్వారా మనకు లభిస్తున్నది. నాటకం అందుకే మానవజాతికి లభించిన గొప్పవరం.

నాటక లక్ష్యం- రస సిద్ధాంతం:

నాటక పరమ ప్రయోజనం 'రసానుభూతి' అంటాడు భరతుడు. నాట్యశాస్త్రం లోని 6వ అధ్యాయంలో "నాట్యవేద సంగ్రహం" అంటూ భరతుడు పదకొండు అంశాలను నాట్యంలో ముఖ్యమైనవని పేర్కొన్నాడు.

రస-భావా-హ్యభినయాః-ధర్మీ-వృత్తి-ప్రవృత్తయః।
సిద్ధిః-స్వరాః-తథాతోద్యం-గానం-రంగంచ-సంగ్రహః ॥

1.రసము 2.భావము 3.అభినయము 4.ధర్మి 5.వృత్తి 6. ప్రవృత్తి, 7.సిద్ధి 8.స్వరము 9.ఆతోద్యము 10.గానము 11.రంగము - ఇవీ నాట్యానికి (అంటే ప్రదర్శన కుద్దిష్టమైన రూపకానికి) ముఖ్యమైన అంశాలు.ఈ అంశాలు పేర్కొన్న క్రమం చాలా జాగ్రత్తగా నిర్ణయించబడ్డది. నాట్యానికి ఆత్మ'రసం' అనివేరొక చోట చెప్పాడు భరతుడు. ఆ రసాన్ని సిద్ధింపచేసేది భావం. ఆ భావం(లేదా భావాలు) ఉద్బుద్ధం చేసేవి నాలుగు అభినయాలు. ఆ అభినయ విధానాన్ని నడిపించే అంగాలు ధర్మి, వృత్తి, ప్రవృత్తులు. ఈ శ్లోకంలోని మొదటిపాదంలో రసం నిష్పన్నం కావడానికి ప్రధానమైన అంగాలు పేర్కొన్నా, నాట్యం సర్వాంగ సుందరంగా అలౌకిక ఆనందాన్ని(అంటే 'సిద్ధి'ని) కలగజేయాలంటే అవసరమైన ఆనుషంగికమైన విషయాలను క్రమబద్ధంగా యిచ్చాడు: స్వరం, ఆతోద్యం అంటే వాద్య సంగీతం, గానం, చివరకు నాటకశాల. భరతుడు ఒక ఉత్థాన దిశగా చివరినుంచిమొదటికి క్రమానుగతంగా ప్రముఖమైన విషయాలను ఈ శ్లోకంలో కూర్చాడు.

"విభావానుభావ వ్యభిచారీ సంయోగాత్ రసనిష్పత్తిః"

అనేది భరతుడు చెప్పిన రస సూత్రం. విభావ, అనుభావ, వ్యభిచారీ భావాలనే 49 భావాల సామాన్యగుణయోగం వల్ల రసాలు నిష్పన్నం అవుతాయని వివరించాడాయన. ఈ రససూత్రం తేలికగా అర్థంకావడానికి లోకంలో సామాన్యమైన ఉపమానాన్ని చెప్పాడు: ప్రపంచంలో రుచికరమైన వివిధ పదార్థాలతో సంయోగం పొందిన భోజనాన్ని సుమనుస్కులైన వారు ఎలా ఆస్వాదిస్తారో అలాగే విభావాను భావవ్యభిచారీ భావాలతో సంయోగం పొందిన స్థాయీభావాలను సహృదయులు అలాగే ఆస్వాదిస్తారు. అయితే భోజనం వల్ల కలిగేది లౌకిక ఆనందం. నాట్యంలో మనోవ్యాపారం చేత కలిగేది అలౌకిక ఆనందం. 'భావము' అంటే భావింపజేయునది. వాచిక-ఆంగిక-సాత్వికా భినయో పేతములైన కావ్యార్థాలను భావింపచేస్తాయి కనుక అవి భావములు- అని నిర్వచించాడు భరతుడు. ఏ అర్థం త్రివిధాభినయాల చేత అభివ్యక్తం చేయబడుతుందో ఆ అర్థం భావం. 'విభావము' అంటే 'విశిష్ట జ్ఞాన హేతువైనది' - అంటే ఒక అర్థాన్ని భావింపజేయడంలో గల మూలహేతువు యొక్క విశేష జ్ఞానాన్ని తెలియజేసేది విభావం. ఏ విభావం వల్ల వాక్, అంగ, సత్త్వాత్మకమైన అభినయము అనుభావ్యయోగ్యం అవుతుందో - అది అనుభావము. అంటే విభావం హేతువు. అనుభావం ఆ హేతువు వల్ల జనించిన అభినయం. ఒక భావం జనించడానికి హేతువు విభావమైతే, ఆ విభావం వల్ల మనలో జనించే ఆంగిక- వాచిక-సాత్త్విక స్పందనలు అనుభావం. నాటకంలో విభావం వలన సహృదయు డైన ప్రేక్షకుడిలో రత్యాది భావాలుదయించి చిరునవ్వు, ఒళ్ళు గగుర్పొడవడం, లలితమైన అంగహార ప్రకటన - వంటి అనుభవాలు ఉత్పన్నమౌతాయి. రత్యాది భావాలకు అను గుణంగా అభిముఖంగా చరించేవి వ్యభిచారీ భావాలు. అంటే రత్యాది భావాలు జనించిన ప్పుడు కలిగే విభిన్నమైన మానసిక ఉద్వేగాలు. నిజానికి ఈ ఉద్వేగాలే స్థిరములైనప్పుడు అవి స్థాయీ భావాలవుతున్నాయి. ఈ స్థాయీ భావాలే రస నిష్పన్నతను సాధిస్తాయి. ఇటువంటి భావాలు 49 గా పేర్కొన్నాడు భరతుడు. అవి - స్థాయిభావాలు 8, వ్యభిచారి భావాలు 33, సాత్త్విక భావాలు 8.

స్థాయి భావాలు : 1.రతి 2.హాసం 3.శోకం 4.క్రోధం 5.ఉత్సాహం 6.భయం 7.జుగుప్స 8.విస్మయం.

సంచారి(వ్యభిచారి) భావాలు 33 :నిర్వేదము, గ్లాని, శంక, అసూయ, మదము, శ్రమము, ఆలశ్యము, దైన్యము, చింత, మోహము, స్మృతి, ధృతి, వ్రీడ, చపలత, హర్షము, ఆవేగము, జడత, గర్వము, విషాదము, ఔత్సుక్యము, నిద్ర, అపస్మారము, సుప్తము, విబోధము, అమర్షము, అవహిత్థము, ఉగ్రత, మతి, వ్యాధి, ఉన్మాదము, మరణము, త్రాసము, వితర్కము.

స్థాయీభావాలు(స్థిరమైనభావాలు) విభావానుభావాల వల్ల పటిష్టంగా ఏర్పడి పోయిన భావాలు. ఇవే రసనిష్పన్నతకు ఆలవాలాలు. కాని అవి ఎప్పుడు రసనిష్పన్నతకు దారితీస్తాయంటే ఆయాభావాలకు ప్రోత్సాహకాలై ఆ భావాలు స్థిరీకరింపబడడానికి కారణభూతమైన సంచారిభావాలు కలిసినప్పుడే. ఈ సంచారి భావాలు వ్యక్తం చేసేది సాత్త్విక భావాల ద్వారా. అంటే సాత్త్విక భావాలు అప్రయత్నంగా మనిషిలో హావభావాలలో వచ్చే మార్పులన్నమాట. ఏ స్థాయి భావం వల్ల ఏ రసం ఉత్పన్న మౌతుందో భరతుడు వివరించాడు.

రసము	స్థాయి భావం
శృంగారం	రతి
హాస్యం	హాసం
కరుణ	శోకం
రౌద్రం	క్రోధం
వీరం	ఉత్సాహం
భయానకం	భయం
భీభత్సం	జుగుప్స
అద్భుతం	విస్మయం

భరతుడు చెప్పిన ఎనిమిది రసాలకు తరువాతి అలంకారికులు 'శాంతి' రసాన్ని కూడా గుర్తించి "నిర్వేదా"న్ని దానికి స్థాయిభావంగా చెప్పారు. పై 8 రసాలలో శృంగార, వీర, రౌద్ర, భీభత్సాలు ప్రధాన రసాలు. వీటిలో శృంగారం నుంచి హాస్యం, వీరం నుంచి అద్భుతం, రౌద్రం నుంచి కరుణం, భీభత్స నుంచి భయానకం ఉత్పన్నమవుతాయి. ఏ నాటకమూ ఒకే రసాన్ని కలిగివుండదు. మిగిలిన రసాలు ఉన్నా ప్రధాన రసం ఒకటి వుంటుంది. దానిని 'అంగి' రసం అంటారు. మిగిలిన రసాలు ప్రధాన రసాన్ని పరిపుష్టం చేస్తూ 'అంగ' రసాలు అని పిలువబడతాయి. లౌకిక రసాలు "రసనావ్యాపారం" (రుచి చూడడం) ద్వారా ఆస్వాదింపబడుతూ వుంటే, నాట్యరసము, అలౌకికమైన ఆనందాన్ని ఇవ్వగలుగుతున్నది. తీపితో పాటు చేదు, కారం మొదలైన రుచులు కూడా ఆస్వాదయోగ్యాలయినట్లుగానే కొన్ని రసాలు దుఃఖాది రూపంలో వున్నా వాని ఫలం ఆనందదాయకమే అవుతున్నది. ఇది నాటకవీక్షణం కలగజేసే సాధారణీకరణము వల్ల సాధ్యమవుతున్నదని భరతాదులు వివరించారు.

భరతుడు చెప్పిన రసానుభూతి పరిణామం ఈ విధంగా ఉంటుంది. రసానుభూతి కలగాలంటే రత్యాది భావాలను ఆస్వాదించే హృదయ ధర్మం ఉండాలి. ఈ భావాలు సంస్కారబలం వల్ల మనలో అంతర్గతంగా ఎప్పుడూ ఉంటాయి. వాటిని ఉత్తేజపరచడంతో సుప్తావస్థలో ఉన్న హృదయం మేల్కొంటుంది. ఈ మేల్కొలుపుకు హృదయాకర్షకమైన వ్యక్తి, లేదా వస్తువు కారణం.దీనినే విభావం అంటారు. ఆ విభావాన్ని నిరంతర భావన చేస్తే రసోద్భవహేతువవుతుంది.శక్తి సంపన్నమయిన ఈ భావం ఆధారంగానే రత్యాదులు ఉద్బుద్ధం అవుతాయి. విభావం కారణంగా మనసులో కలిగే చిత్తవృత్తి విశేషాన్ని భావం అంటారన్నమాట. భావం అనేక ఇతర కారణాల వల్ల స్థిరీకరింపబడినప్పుడు దానిని స్థాయి భావం అంటారు. హృదయంలో స్థిరపడిన ఈ స్థాయి భావాలు అనుభావ-వ్యభిచారి భావాల సంయోగం చేత వికసితం అవుతాయి.ఇది రసోన్ముఖమైన స్థితి. పరిపక్వదశకు చేరిన ఈ భావాలను ఉద్వేగాలు(emotions)అనవచ్చు.ఈ ఉద్వేగాలు మనసుపై, దేహంపై ప్రభావం చూపడం వల్ల అప్రయత్నంగా మనిషిలో ఎన్నో మార్పులు కనిపిస్తాయి. వీటిని అనుభావాలు అంటారు. ఇవి రెండు రకాలు. ఇందులో కొన్ని ప్రయత్నపూర్వకంగా వచ్చే ఆంగిక, మౌఖిక అనుభావాలు. అప్రయత్నంగా జరిగే రోమాంచాదులు మరొక రకం. వీటినే సాత్త్విక భావాలు అంటారు. ('సత్త్వం' అంటే హృదయ గత భావాలను పైకి ప్రకాశింపచేసే మానసిక వ్యాపారం). ఈ అనుభావాలు హృదయగతం అయినప్పుడు దైహిక, మానసిక భావాలు ఉద్భవమవుతూ ఉంటాయి. ఇవి సంచారీ భావాలు. ఒక

భావం సుస్థిరమై మనిషి మనోవాక్ కాయాల చేష్టలను నియంత్రిస్తూ వుండటంవల్ల స్థాయిభావాలు దృఢతమం అయి, రసోత్పత్తికి హేతువవుతాయి.

విభావ, అనుభావ, సాత్త్విక భావ, సంచారీ భావాల చేత ఈ విధంగా స్థాయి భావం స్వాద్యత్వం(రుచిచూడడం) పొందినప్పుడు ప్రేక్షకుడు అలౌకికమైన ఆనందాన్ని పొందుతాడు. ఇటువంటి ఆనందాన్నే 'రసం' అంటారు.

నాటక లక్ష్యం- "క్షాళన (Catharsis) సిద్ధాంతం"

అరిస్టాటిల్ విషాద నాటక నిర్వచనంలో విషాదనాటక లక్ష్యం "క్షాళన" అంటూ అన్యాపదేశంగా చెప్పాడు. దానిని గురించి సరైన వివరణ అరిస్టాటిల్ ఇవ్వక పోవడం వల్ల ఆనాటినుంచి నేటి వరకు ఆ పదాన్ని ఎందరో విమర్శకులు తమకుతోచిన విధంగా నిర్వచిస్తూ పోయారు. దానిని గురించి ఆయావిమర్శకులు చెప్పిన విషయాల జోలికి పోకుండా దాని స్వరూప స్వభావాలను తెలుసుకుందాం.

'కెథార్సిస్' అనే మాట అరిస్టాటిల్ నాటికే బహుళ ప్రచారంలో ఉన్నట్లు గ్రీకు చరిత్ర చెబుతున్నది. ముఖ్యంగా ఈ మాట వైద్యశాస్త్రంలో విరివిగా వాడబడేది. తనతండ్రి డాక్టరు కనుక చిన్నతనంలోనే అరిస్టాటిల్‌కు ఆ మాటతో, అది ఏ అర్థంలో వాడబడేదో తెలిసివుండాలి. గ్రీకులు పురాతనకాలం నుంచి 'క్షాళన' పదాన్ని అటు మతపరమైన పదంగాను, యిటు వైద్యపరమైన పదంగాను వాడుతూ వస్తున్నారు. క్రీ.పూ 5వ శతాబ్దికి చెందిన ప్రముఖ వైద్యశాస్త్ర నిపుణుడు హిపోక్రిటస్ రచనలలో ఈ విషయం స్పష్టంగా కనిపిస్తుంది. మానవ శరీరంలో అధికంగా ఉండే దేనినైనా పరిహరించి క్షాళన చేస్తేనే మనిషి ఆరోగ్యంగా ఉంటాడని హిపోక్రిటిస్ అంటాడు. ఈ పరిహరించబడే 'అతి' నే 'క్షాళనం' అంటారని, దాని వల్ల శరీరంలో ఉండే అన్నీ సమతూకంలో ఉంటాయని గ్రీకుల నమ్మకం. అలాగే మతపరమైన మరో అర్థం కూడా ప్లేటో రచనలలో, ఇతరుల రచనలలో కనిపిస్తుంది. 'క్షాళన' అంటే ఆత్మ శరీరం నుంచి వేరు కావడమని, శరీరం యిచ్చే అనుభవాలను దానినుంచి స్వీకరిస్తూనే వేరుగా ఉంచే తత్వాన్ని ఆత్మ నేర్చుకోవాలని, ఆత్మ తనంతతానుగా, ఒంటరిగా, శరీర బంధనాలనుంచి స్వేచ్ఛగా వేరుగా బ్రతకాలని ఆత్మ శరీరబంధనాలనుంచి వేరు కావడమే 'క్షాళనం' అనీ ప్లేటో "ఫేజో" అనే తన తాత్త్విక గ్రంథంలో పేర్కొన్నాడు. శరీరానికి ఏ సిద్ధాంతాన్ని అమలుచేస్తున్నామో, మనసుకు కూడా అదే విస్తరింపచేయాలి కదా! మనసులో భావోద్వేగాలు అధికంగా ఉత్పత్తి అయితే అది మనిషి మానసిక ఆరోగ్యానికి అపాయకరమని, ఆ 'అతి' ని బయటకు పంపడం ద్వారా మనిషి ఆరోగ్యాన్ని యథాతథంగా ఉంచవచ్చుననీ అరిస్టాటిల్ వాదించాడు.

ఒకరకంగా అరిస్టాటిల్ నిర్వచించిన ఈ క్షాళన సిద్ధాంతాన్ని తన గురువు గారైన ప్లేటో కు జవాబుగా చెప్పాడనిపిస్తుంది. ప్లేటో "రిపబ్లిక్" అనే గ్రంథంలో కవిత్వాన్ని విమర్శిస్తూ మనిషిలో విచారం, ఆనందం అనే రెండు బలహీనతలకు కవిత్వం పట్టం కడుతుందని, ఈ రెండు భావోద్వేగాలు 'ఆత్మ'పరంగా(అంటే తాత్త్వికంగా) చూస్తే చాలా తక్కువస్థాయికి చెందినవని, అవి మానవుని బలహీనతలను పెంచి పోషిస్తాయంటాడు. ఆ రెంటివల్ల మనిషి సంయమనం కోల్పోతాడని, విషాద హాస్యనాటకాలు మన సంయమనాన్ని బలహీనపరుస్తాయని - అనుకోకుండా ఒక్కొక్కప్పుడు మన కళ్ళ వెంట నీళ్లు వస్తాయని, లేదా నవ్వు ఉబికివస్తుందని, దీనివలన మనిషి తన భావోద్వేగాలకు

బానిస అవుతున్నాడని, తాను ఆశించిన "రిపబ్లిక్" అనే ఆదర్శ రాజ్యవ్యవస్థలో అటువంటి బలహీనతలకు చోటు ఉండకూడదని, మానవుని ఉదాత్తకు పట్టం కట్టే తన "ఆదర్శ రాజ్యం" లో అందువల్ల కవులకు(నాటక కవులకు కూడా) చోటులేదని, వారికి అందులో ప్రవేశం కలగకుండా నివారించాలని పేర్కొన్నాడు.

కవిత్వం మీద తన గురువుగారు చేసిన వ్యాఖ్యలకు సమాధానంగానే అరిస్టాటిల్ అంతవరకు మత, వైద్య రంగాలలో ఉపయోగంలో ఉన్న ఈ 'క్షాళన' పదాన్ని తన 'కావ్యశాస్త్రం'లో ఉపయోగించాడని, విషాద నాటకం భావోద్వేగాలను తగుమాత్రంగా మాత్రమే ఉంచుతూ, నాటకం ద్వారా ఉద్భవం అయిన అధిక కరుణ, భయోద్వేగాలను క్షాళనం చేయడం ద్వారా మానవులలోని ఉద్వేగాలను సమపాళ్లలో ఉంచుతుందని సిద్ధాంతీకరించాడు. ఉత్తరోత్రా మనిషిలోని ఉద్వేగాలు అతని బలహీనతకు కారణమవుతాయి కనుక వాటిని పూర్తిగా నాశనం చేయాలని ప్లేటో శాసిస్తే, మానవ సహజమైన కరుణ, భయోద్వేగాలలోని 'అతి' ని విషాద నాటకం క్షాళనం చేసి మనిషిని ఆరోగ్యవంతుడిని చేస్తుందని, అందువల్ల ఈ ఉద్వేగాలను పూర్తిగా సమసించిపోయేటట్లు చేయడం కన్న క్షాళన చేయడం ద్వారానే సమాజం ఆరోగ్యంగా ఉంటుందని అరిస్టాటిల్ నిర్ధారించాడు.

ఈ దృష్టితో చూస్తే అంతవరకు ఉన్న నిర్వచనాలకు భిన్నంగా అరిస్టాటిల్ "క్షాళన" అన్న పదానికి ఒక నూతన నిర్వచనం యిచ్చాడని చెప్పవచ్చు. శరీరంలో ఉన్న అనవసరమైన కుళ్లును బయటకు పంపినట్లుగానే, అధిక ఉద్వేగాలను బయటకు పంపి మానవునికి మానసిక స్వస్థతను కలగజేస్తుంది క్షాళనం.

అరిస్టాటిల్ క్షాళనను నిర్వచించి పేర్కొన్నది కావ్యశాస్త్రంలో విషాదనాటకాన్ని నిర్వచించిన ఒకే ఒక సందర్భంలోనే అయినా, ఆయన ఇతర విమర్శన గ్రంథాలు ఆధారంగాను, ఆయనకు ముందు, ఆయన సమకాలీన సంఘంలోను ఆ పదాన్ని స్వీకరించిన నేపథ్యాన్ని ఆధారంగా చేసుకొని క్షాళనను ఈ విధంగా వ్యాఖ్యానించవచ్చు.

విషాదనాటకం మామూలుగా కరుణ భయానక ఉద్వేగాలను ఉద్బుద్ధం చేస్తుంది. నాయకుడి పూర్వ, ప్రస్తుత బాధలకు మనం చలిస్తాం, అతనియెడ సానుభూతి,కరుణ చూపుతాం. అదే సమయంలో ఆ నాయకుడి జీవితంలో యింకా ఎటువంటి భయానక సన్నివేశాలు జరుగుతాయోనని భయపడతాం. నాటకం అయిపోయాక – "ఇటువంటి భయోత్పాదకమైన సంఘటనలు మనకు కూడా సంభవించవు గదా!" అని మన భవితవ్యాన్ని గురించి భయపడతాం. అయితే ఈ ఉద్వేగాల ప్రేరణ ద్వారా వాటిని క్షాళన చేసి మనిషి మనసును శరీరాన్ని ఆ ఉద్వేగాల నుంచి పునీతుడిని చేయడమే దాని ధ్యేయం. అరిస్టాటిల్, ప్లేటో ల మధ్య అంతరం ఈ విషయాలలోనే స్పష్టం అవుతున్నది. ప్లేటో తన 'రిపబ్లిక్'లో విషాదనాటకం కరుణని, భయాన్ని ప్రేరేపిస్తున్నదని నేరారోపణ చేసి, అవి ఆత్మానుభవంలో తక్కువరకం ఉద్వేగాలని, మానవుడికి అరిష్టదాయకం అనీ అంటాడు. మానసిక శారీరక సంయమనం పాటించడం మనిషి తార్కిక దృక్పథాన్ని అవలంబించినప్పుడే సాధ్యం అని, మిగిలిన అన్ని లక్షణాలకన్న మేధస్సు గొప్పదని, దాని ఉత్తమత్వాన్ని నిలుపుకోవాలంటే తక్కువస్థాయికి చెందిన ఉద్వేగాలను ప్రేరేపించడం తగనిదని వాదించాడు. దానికి సమాధానంగా అరిస్టాటిల్ ఉద్వేగాలు తక్కువస్థాయికి చెందినవి కావని మనిషి శారీరక, మానసిక సమతూకాన్ని

కాపాడటంలో వాటిపాత్ర అత్యుత్తమమనీ పేర్కొంటూ, విషాదనాటకం ఉద్వేగాలను ప్రేరేపించే మాట వాస్తవమేననీ, అయితే ప్లేటో వాదించినట్లు అవి మానవునికి చెరుపు చేయవు సరికదా- మనసులో అణగివున్న అధికమైన ఉద్వేగాలను (కరుణ-భయాలను) వెలికితెచ్చి అతడి శారీరక మానసిక స్వాస్థ్యానికి ఉపకరిస్తాయనీ చెప్పాడు. ఈ దృష్టితో చూస్తే 'క్షాళనం' అంటే సమతుల్యత అనీ, 'అతి' ని వర్జించడం అనీ, 'స్వాస్థ్యత' అనీ అర్థం అవుతుంది. దాని ధ్యేయం "ఉద్వేగ సమతుల్యత".

20వ శతాబ్దంలో ఆధునిక విమర్శకులు చాలామంది ఈ సిద్ధాంతాన్ని గురించి తమ తమ పద్ధతులలో వ్యాఖ్యానించారు. ఐ.ఏ.రిచర్డ్స్ దీనిని మానసిక శాస్త్ర పద్ధతిలో వ్యాఖ్యానించాడు. "సానుభూతి" మనిషికి దగ్గరగా పోవడానికి ఉపకరిస్తుందనీ, "భయం" దూరంగా వెళ్లడానికి ప్రేరకం అవుతుందనీ, సమన్వయం చేయడానికి వీలులేని పరస్పర విరుద్ధమైన యీ అనుభూతుల (విషాదనాటకం ద్వారా) సమన్వయం జరిగితే మానసిక సమతూకం లభిస్తుందనీ ఇదే విషాదనాటక లక్ష్యమనీ అభిప్రాయపడ్డాడు. ఎఫ్.ఎల్. లూకాస్ భయం, సానుభూతి అనే ఉద్వేగాలు క్షాళన చేయబడి ప్రేక్షకుడు స్వస్థుడౌతాడంటాడు. ఎలిజిబెత్ స్నైడర్ సానుభూతి, భయం - ఈ రెండు విరుద్ధమైన భావాలని, విషాదనాటకంలో ఈ రెంటి నాటకీయ సంయోజనం వల్ల ప్రేక్షకుడు ఆనందం పొందుతున్నాడంటుంది. తత్త్వవేత్త హెన్రీ బెర్గసన్ దృష్టిలో "క్షాళనం" మరికొంత సంక్లిష్టమైన పదం. విముఖత (Repugnance) నుంచి భయం, భయం నుంచి సానుభూతి, సానుభూతి నుంచి మానవత్వం - ఇదీ మానవుడి ఉద్వేగాలు పయనించే పద్ధతి అనీ, విభిన్నమైన అనుభూతులను సమన్వయపరుస్తూ క్షాళనం మనిషిని మానవత్వం వైపుకు తీసుకుపోతుందనీ అంటాడు.

ఇన్గ్రమ్ బైవాటర్ అనే విమర్శకుడు ఈ విషయాన్ని అనేక కోణాలనుంచి విచారించి తన పూర్వీకులదృష్టిలో క్షాళనం అంటే ఉన్న విభిన్న అర్థాలను అరిస్టాటిల్ తన కావ్యలక్ష్యాన్ని నిర్వచించడం కోసం సమన్వయపరిచాడని విశదం చేశాడు. క్షాళన పదాన్ని ప్లూటార్క్, అరిస్టిడెస్, క్వింటిలీనియస్ వంటి పూర్వ రచయితలు సంగీతం విషయంలో ఉపయోగించారని, ప్రోక్లస్, ఇయాంబ్లిక్లస్ అనే విమర్శకులు యీ పదాన్ని నాటక సాహిత్యం విషయంలో ఉపయోగించారని పేర్కొంటూ - మరణ కర్మకాండలలో పాడే విషాదగీతాలు అందులో పాల్గొనే వ్యక్తులలో ఉబుకెత్తుతున్న ఉద్వేగాలను బయటకు తెస్తాయని, దానివలన వారు మానసిక స్వాస్థ్యం పొందుతారనీ ప్లూటార్క్ వాదనను సమర్థిస్తాడు. అలాగే ఇయాంబ్లికస్ కూడా నిద్రాణమై ఉన్న మానసోద్వేగాలకు అటువంటి క్షాళనం అవసరమనీ అధికమైన ఉద్వేగాలు, మానసిక భావాలు అప్పుడే బయటపడి మనిషి ఆరోగ్యవంతుడవుతాడని, అవి మనసులోనే ఉండిపోతే మానసిక అనారోగ్యానికి దారి తీస్తాయనీ అంటాడు. అందువల్ల క్షాళనం అధిక ఉద్వేగాలను బయటకు పంపించి మనుషులకు మనసులకు మానసిక స్వాస్థ్యతను, సమతూకాన్ని సాధించే సాధనం అని, అదే విషాదనాటక లక్ష్యమనీ అంటాడు బైవాటర్. ఈ క్షాళనం వల్లనే ప్రేక్షకులు విషాదనాటకం చూచినా ఆనందాన్ని పొందుతున్నారనీ, ఆరోగ్యకరంకాని అధిక భావోద్వేగాలు క్షాళనం చేయబడడం ద్వారా మనిషి పొందే ఆనందం ఒక వంక ఉద్వేగాలను ఉత్తేజపరుస్తూ వాటిని సమతూకంలో ఉంచడంలోనే ఉన్నదని బైవాటర్ వ్యాఖ్యానించాడు.

ఈ వివాదం, దాని వ్యాఖ్యానాలు ఎలావున్నా 'క్షాళన' నాటకీయ ప్రయోజనానికి గీటురాయి అని అరిస్టాటిల్ కాలం నుంచీ పాశ్చాత్యులు అందరూ ఆమోదిస్తూనే ఉన్నారు.

అసాంతమూ కాకపోయినా మౌలికమైన భావనలో క్షాళన సిద్ధాంతం, రస సిద్ధాంతం – ఈ రెంటికీ సమానమైన లక్షణాలు కనిపిస్తాయి. భావోద్వేగాలను కలిగించడం ద్వారా నాటక వీక్షణం ఆనందదాయకం అవుతున్నదని రెండు సిద్ధాంతాలు అంగీకరిస్తున్నాయి. గ్రీకుల తాత్త్విక దృక్పథంలో అధికంగా ఉత్పత్తి అయ్యే అనుభూతులను క్షాళనం చేయడం ద్వారా ప్రేక్షకుడు ఆనందాన్ని పొందుతున్నాడని విశ్వసిస్తుంది. నాటకానికి లక్ష్యం ఉద్వేగానుభవమని ఇద్దరూ అంగీకరించినా ఈ ఉద్వేగానుభవం మానవుడిని మామూలు భౌతిక ప్రపంచానుభవానికి దూరంగా అలౌకిక ఆనందం వైపుకు తీసుకుని వెడుతుందని రససిద్ధాంతమూ, ఈ ఉద్వేగానుభవం భౌతిక స్థితిగతులలోని ఒడిదుడుకులను సరిదిద్ది మానవుడి స్వస్థతకు మార్గం చూపుతుందని క్షాళన సిద్ధాంతం పేర్కొంటున్నాయి.

కాని భారతీయ సిద్ధాంతంలో ఈ ఆనందం వ్యక్తిగతమైన అనేక ఉద్వేగాలు సార్వజనీనంగా మార్పుచెంది దాని ద్వారా భావసారూప్యత కలిగి – పాత్రల సుఖదుఃఖాలు ప్రేక్షకుడివై ఆ పాత్ర జీవితానుభూతులతో అతడు తాదాత్మ్యం చెంది తన భౌతికమైన తాత్కాలికమైన అనుభవం నుంచి పారలౌకికమైన శాశ్వతమైవ అనుభూతిని పొందుతాడని, అదే రసానుభూతి అని చెబుతుంది. ఒక సిద్ధాంతం అతిని విసర్జించడం స్వస్థతకు ఆనందానికి మార్గం అంటే మరొకటి ఈ ప్రాపంచిక ఆనందానికి అతీతంగా బ్రహ్మానంద సదృశమైన ఆత్మానందాన్ని పొందడం లక్ష్యం అంటుంది. ఈ రెండూ వారివారి తాత్త్విక నేపథ్యాలలోని ఏకత్వాన్ని, వైవిధ్యాన్ని కూడా తెలియచేస్తాయి.

నాటక నియమాలు

ప్రతి ఆటకీ కొన్ని నియమాలు ఉంటాయి. అవే రెండు జట్లకీ, ప్రేక్షకులకీ తెలిసే నియమాలు ఆట ఆడడానికి, చూసి ఆనందించడానికి మూలకందం అయిన లక్షణం. ప్రతి ఆటకి మాదిరిగానే నాటకానికి కూడా నియమాలు ఉన్నాయి. ఇందులో రెండు జట్లు –ప్రదర్శకులు, ప్రేక్షకులు. సంస్కృత నాటక పరిభాషలో వీటిని 'సమయాలు' అంటారు. పరస్పర అవగాహనకు ఆ రెండు జట్లు నిర్ణయించుకున్న విషయాలను 'నియమాలు' అందాం. ఒక రకంగా ఏ నాటకాన్ని అయినా చూసి, చదివి ఆనందించడానికి ముందు మీరు నాటకం చదవడం అన్నా, చూడడం అన్నా– ఈ ప్రాథమిక విషయాలను ఆమోదించాలి – అని ప్రదర్శకుల, ప్రేక్షకుల మధ్య కుదిరిన ఒప్పందం – నియమావళి – అన్నమాట. ఉదాహరణకు క్రికెట్ ఆటలో ఇంతమంది ఆటగాళ్ళు ఈ విధంగా ఆడాలని, ఒక్కొక్క ఓవర్‌కు ఇన్ని బంతులు ఉండాలని,బంతి ఆటస్థలం దాటితే నాలుగు పరుగులనీ....ఈ విధంగానే ఆడేవాళ్ళు చూసేవాళ్ళు కూడా ఆమోదించి ఆచరణలో పెట్టవలసిన కొన్ని నియమాలు ఉన్నాయి.

ఈ నియమాలు వాస్తవమని ఇరుపక్షాలు నమ్మకపోయినా, నాటకాన్ని రసవత్తరంగా ప్రదర్శించడానికి, ప్రదర్శనను అనుభవించడానికి నిజమని నమ్మించడానికి ఇవి ఉపకరిస్తాయి. భ్రమాత్మకమైన ఈ పద్ధతులు ప్రేక్షకుల ఆమోదాన్ని పొందితేనే నాటకం 'నిజం' అని వారు విశ్వసించగలుగుతారు.

ఈ నియమాలను, సౌలభ్యం కోసం రెండు రకాలుగా విభజించవచ్చు: సార్వకాలిక నియమాలు, తాత్కాలిక నియమాలు – అని. నాటక ప్రదర్శన, రచనలలో ఆయా కాలాలతోను,సాంఘిక నియమావళితోను నిమిత్తం లేకుండా సర్వకాల, సర్వ అవస్థలలోను

అమలులో ఉండే నియమాలను సార్వకాలిక నియమాలు అని, నాటక చరిత్రల్లోని కొన్ని కొన్ని యుగాల్లో, దశల్లో ఆనాటి పరిస్థితుల ప్రభావం వల్ల అమలులో ఉండి తరువాత పాటించబడని నియమాలను తాత్కాలిక (తత్కాల) నియమాలని అనుకోవచ్చు. సార్వకాలిక నియమాలు నాటకాన్ని కళాత్మక ప్రక్రియగా అవగాహన చేసుకుని ఆనందించడానికి ఏర్పడ్డవని, తాత్కాలిక నియమాలు ఏదో ఒక దశలో ఆనాటి పరిస్థితులకు అనుగుణంగా వాడబడి, ప్రదర్శనను సుగమం చేసుకోవడానికి ఆమోదించిన నియమాలు అని గమనించవచ్చు. ప్రతి ఆటలో మాదిరిగానే ఈ నియమాలు - అటు ప్రేక్షకులకు ఇటు నటీనటులకు నిర్దిష్టమైన అవగాహనకు, ఆమోదానికి యోగ్యమైతేనే వాటిని నియమాలు అంటాం. ఏ ఒక్క నాటక రచయితో, ఏ ఒక్క దర్శకుడో ఒక పద్ధతిని అమలు చేస్తే దానిని ఈ నియమాలలో భాగంగా పరిగణనలోకి తీసుకోవడం సాధారణంగా జరుగదు. అటువంటి నియమాలు నిర్దిష్టంగాను, తర్కబద్ధంగాను (నాటక రచనా, ప్రదర్శనల పరిధిలో) ఉండాలి.

సార్వకాలిక నియమాలు

ముందు సార్వకాలిక నియమాలేమిటో చూద్దాం.

1. నాటకం భ్రమాత్మకం

నిజం కాని దానిని నిజమని నమ్మించడం భ్రమ. ఇలా భ్రమను కల్పించడమే నాటక ప్రథమ నియమం.ఒక నటుడు ఒక పాత్రను ధరించి నాటకం ఆసాంతం ఆ పాత్ర ఏ విధంగా మాట్లాడుతాడో, నడుస్తాడో, ఊహిస్తాడో - వీటినన్నింటిని స్వంతం చేసుకుంటాడు. ప్రేక్షకులకు ఒక నటుడు ఒక పాత్రను ధరిస్తున్నాడని తెలుసు. నాటకం జరిగిన ఆ కొద్దిసేపు ఆయన మనకు తెలిసిన నటుడు కాదు, ఆ పాత్రే అని ప్రేక్షకులు నమ్మడం ఈ నియమాలలో చాలా ముఖ్యమైనది. వేమూరి గగ్గయ్యగారు నిజమైన యముడనీ, పీసపాటి నరసింహమూర్తిగారు కృష్ణుడనీ, జె.వి.సోమయాజులుగారు రామప్పంతులనీ - ఎవ్వరూ నమ్మరు. ఆ నటులు కూడా మనకు నిత్య జీవితంలో తెలుసు. కాని ఆ కొద్దిసేపు పాత్రధారులైన ఆ నటులు ఆ పాత్రలే అని అటు నటులూ, ఇటు ప్రేక్షకులు నమ్ముతున్నారు.

ఈ రకమైన నమ్మకం నాటకం ఆసాంతమూ కనిపిస్తూనే వుంటుంది. అసలు నాటకమే యీ నియమానికి అత్యుత్తమ ఉదాహరణ. పాత్రలు, పాత్రలు మాట్లాడే భాష, పాత్రలు నడిచే ప్రదేశాలు - అన్నీ యీ పరిధిలోకి వస్తాయి. ఈడిపస్ కళ్ళుపొడుచుకోవడం నిజం అనిపించినా నిజం కాదని, హామ్లెట్ క్లాడియస్‌ను చంపలేదనీ, ఇబ్సన్ 'డాల్స్‌హౌస్'లో ఇంట్లోనుంచి వెళ్ళిపోయే నోరా వేషం వేసే అమ్మాయికి అసలు పెళ్ళే కాలేదని - గిరీశం వేసే వ్యక్తి నిత్యజీవితంలో అతి నిష్ఠాపరుడని ప్రేక్షకులందరికీ తెలుసు. అందువల్ల నాటకం భ్రమాత్మకమైనది. నియమాలు దాని ఊపిరి. అందులో జరిగే సంఘటనలు నిజాలుగా కనిపించే ఊహాకల్పనలు. పాత్రలు పద్యాల్లో సంభాషణలు చెప్పుకుంటే, కృష్ణుడు, అర్జునుడు తెలుగులో సంవాదాలు చేసుకుంటే మనం నమ్ముతున్నాం. పద్య నాటకం, కవితా నాటకం కూడా యీ నియమాల్లో ముఖ్యమైనవే. అలాగే దృశ్యబంధాల నిర్మాణంలో. అడవి కర్టెను వేస్తున్నాం. అడవే అనుకోమంటున్నాం. ఒక రికార్డు వేసి బయట తుఫాను - నమ్మమంటున్నాం. నిప్పులో చెయ్యిపెట్టపోతున్న పాత్రధారిణి చెయ్యి కాలుతుందేమోనని

మనం గతుక్కుమంటాం. లైట్లు వున్నా ఒక లైటు కాంతిని తగ్గించి గది అంతా చీకటి అని భ్రమించేటట్లు చేస్తే నమ్ముతాం. ఒక బక్క మనిషి రంగస్థలంమీదికి వచ్చి "నేను రాజును" అంటే ఆ రెండు గంటలు అతన్ని రాజుగా అంగీకరిస్తాం. ఇది నిజం అనిపించే భ్రమ. నాటక నియమాల్లో ఇది మొదటిది, అతి ముఖ్యమైనది.

2. నాటకంలో కాల, స్థలాల కుదింపు ఉంటుంది

నాటక ప్రదర్శనలో మనం మరో నియమాన్ని కూడా గమనించవచ్చు. నాటకంలో అభివ్యక్తమయ్యే కార్యకలాపాలన్నీ "ఆది, మధ్య, అంతా"లలో నిబంధించబడి ఉంటాయి. ఇలా చెయ్యడానికి ఆయా కార్యాలు జరిగిన కాలాన్ని కుదించడం జరుగుతుంది. ప్రకాశం గారి 84సం॥ల జీవితాన్ని రెండున్నర గంటల నాటకంలో కుదించడంలో ముఖ్యమైన ఘట్టాలను స్వీకరించి, మిగిలిన వాటిని వదిలివేస్తే ఆ ప్రక్షిప్తాలను మనం ఆమోదిస్తున్నాం. కథను నాటకానికి అనువుగా కుదిస్తున్నాం. అంటే స్థల, కాలాలను కూడా కుదిస్తున్నామన్నమాట. ఈ స్థల, కాల, కార్యాల కుదింపు సజావుగా, తర్కబద్ధంగా, సహేతుకంగా జరిగేటట్టు చూడడం వల్ల నాటక ప్రేక్షకుడికి నాటక కథ ఏకబిగిన జరుగుతుందన్న ఉద్దేశ్యం కలుగుతుంది. అలా కలగ చేయడంలో ఉన్న అవసరం కోసమే అరిస్టాటిల్ ఐక్యత్రయం లేదా త్రివిధ ఐక్యతలు (Three Unities) ఉండవలసిన ఆవశ్యకతను చెప్పి అందులో మరీ ముఖ్యంగా 'కార్యఐక్యత' (Unity of Action) ఉండి తీరాలన్న నియమాన్ని నిర్ధారించాడు.

నాటకంలో సన్నివేశం ముగిసి మరో సన్నివేశం ప్రారంభం కావడం, మరొక కాల పరిధిలో (Time Frame) రెండో సన్నివేశం మొదలుకావడం మనం చూస్తూ ఉంటాం. ఈ విధమైన కుదింపు సార్వకాలిక నియమం. ఆ సన్నివేశాల మార్పును అంకాలుగా సూచించడం జరుగుతుంది. ప్రదర్శనలో అయితే అంకం అయిపోవడానికి సూచనగా తెరదించడమో, లైట్లు ఆగి వెలగడమో జరగడం మనకు నిత్యానుభవమే. పూర్వం - గ్రీకు నాటకాలలో సన్నివేశం ముగింపును బృందగాయకులు పాడే పాటతోను, ఎలిజిబెత్ యుగంలో పాత్రలన్నీ నిష్క్రమిస్తే అదే అంకాంతమో, రంగాంతమో - అవుతుందనీ నియమాలుగా ఉంటూ వచ్చాయి. ఇవి ఆయాకాలాలు పాటించిన తాత్కాలిక నియమాలు.

3. కాల నిర్వహణలో హ్రస్వీకరణ

నాటకాన్ని గమనిస్తే మనకు మరో నియమం కనిపిస్తుంది. అది కాలం యొక్క పాత్రల యొక్క కార్యకలాపాల హ్రస్వీకరణ. రెండు రంగాల మధ్య రెండు నిమిషాల కాలం జరిగిందన్నా, రెండు గంటలన్నా, రెండు రోజులన్నా, రెండు సంవత్సరాలన్నా, రెండు తరాలు జరిగిందన్నా మనం ఆమోదిస్తాం. ఈ హ్రస్వీకరణ, దాని వల్ల నాటకానికి వచ్చే ప్రగాఢత (Intensity) - నాటకానికి బిగువును సాధించిపెడతాయి. ఒక రంగంలోని పాత్రలు ఎప్పుడు ఈ సన్నివేశం జరుగుతున్నదని చెబితే అదే సమయంలో అది జరిగినట్లు ప్రేక్షకులూ భావిస్తారు. అలాగే నాటకం పగలు జరిగినా అది రాత్రంటే నమ్ముతాం. రాత్రి పూట జరుగుతూ పగలంటే నమ్ముతాం. షేక్స్పియర్ నాటకాలు పగటి పూట జరిగేవి. అయినా ఒక నాయిక "ఆ నదీ తీరం మీద వెన్నెల ఎంత హాయిగా విహరిస్తోంది" అని పాడితే, ప్రేక్షకులు దానిని నమ్మి 'ఓహో! వెన్నెల రాత్రి ఎంత అందంగా వుంది" అని తాము కూడా ఆనందించేవారు.

అలాగే ప్రవేశనిష్క్రమణల విషయంలో కూడా. రాజద్వారం నుంచి దర్బారులోకి రావలసిన పాత్ర రాజుగారు చప్పట్లు కొట్టగానే పక్కనే దాక్కుని వున్నట్టు వెంటనే ప్రవేశిస్తాడు. నాటక కాలం ఎప్పుడూ నాటక కార్యకలాపాలకు అనువుగా మలచుకోవడం అనాది నుంచీ వస్తున్న ఆచారమే! అదీ కాల నియమమే!

4. నాటక వాచిక విధానం

నాటక నియమాల్లో మరో ముఖ్యమైనది నాటక భాష. ప్రేక్షకులకు నటుల మాటలు వినిపించాలి కనుక రహస్యాన్ని కూడా మనకు వినిపించేటంత బిగ్గరగా నటులు మాట్లాడవలసిందే! చివరి ప్రేక్షకుడికి కూడా వినిపిస్తుంది ఆ రహస్యం. వినిపించాలి. కాని పక్కనే వున్న నటుడు వినిపించనట్టు ఉండాలి. నాటకంలో ఎవరు ఎవరితో మాట్లాడినా అందరూ దాదాపు ప్రేక్షకులకు పూర్తిగా ఎదురుగానో లేక కొంత ప్రొఫైల్ (పార్శ్వ కోణం) లోనో ఉండి మాట్లాడవలసిందే!

అసహజాలయినా స్వగతాలుంటాయి. జనాంతికాలుంటాయి. నాటకంలో భాష నిజజీవితంలో భాష కంటె ఉద్వేగ పూరితం అయివుంటుంది. మనం రంగస్థలం మీద నుంచి వినే భాషను నిజమనే నమ్ముతున్నాం. ఆ జరుగుతున్న ప్రదర్శనకు ఆ భాష సరి అయినదనే భావిస్తాం. ఇవి అన్నీ నాటక భాషలో ఉండే నియమాలే!

5. ఆంగిక చలనాలు

నిత్య జీవితంలో మనం చేసే ఆంగిక చలనాలు, హస్త విన్యాసం అవతలి వాళ్ళు పసిగట్టడానికి కూడా వీలు లేనంత వాస్తవికంగా ఉంటాయి. కాని నిత్య జీవితంలో కన్న నాటకంలో ప్రతి హస్తచలనం ప్రస్ఫుటంగా కనిపిస్తుంది. అంతేకాదు ఒక పాత్రలోని ఉద్వేగరేఖ ఎలా పెరుగుతూ ఉంటుందో హస్తచలనాల ఉపయోగం అంత ఎక్కువగా ఉంటుంది. నాటకంలో యివి నిత్య జీవితంలో కన్న చాలా విస్తృతంగా ఉండాలి. ప్రేక్షకులకు వివరంగా ఉద్వేగ భావన అర్థం కావడానికి నటులు ఉపయోగించే సాధనం ఆంగిక, హస్తచలనాలు, దానితో పాటు వచ్చే వాచిక ప్రయోగం. కోపం వచ్చిన వాళ్ళు పెద్ద పెద్ద అంగలు వేసుకుంటూ నడవడం, చేతులు విపరీతంగా ఉపయోగించడం నిత్య జీవితంలో కొన్ని చోట్ల చూస్తాం. కాని నాటకంలో ఇది తప్పని సరి. అలాగే కత్తి యుద్ధాలు, దెబ్బలు తగలడం, గాయాలు కావడం, మరణాలు మొదలైనవన్నీ యీ నియమాల పరిధిలోకి వచ్చేవే!

6. దృశ్య పరికల్పనలో నియమాలు

నాటకంలో ఉపయోగించే మరో నియమం దృశ్య పరికల్పనం. అడవి సీను కర్టెనువేసి అడవి అనుకోమని, రెండు పూలమొక్కలు అటూ ఇటూ పెట్టి తోట అనుకోమని అంటే ప్రేక్షకులు దానిని అలాగే భావిస్తారు. గ్రీకుల 'ఆర్కెస్ట్రా' మధ్య భాగాన్ని దేవాలయం అన్నారు, రాజుగారి కోట అన్నారు. ప్రేక్షకులు కూడా నమ్మారు. ఎలిజబెత్ నాటకరంగంలో ఒక అట్టముక్క మీద "గార్డెన్ ఆఫ్ ఈడెన్" అని పదేళ్ళ పిల్లవాడు రంగస్థలం యిటునుంచి అటు నడిస్తే అది గార్డెన్ ఆఫ్ ఈడెన్ అయిపోయింది. ప్రేక్షకుల భావనా బలం అటువంటిది – అలాగే స్టేజీ మధ్యలో నాలుగు కుర్చీలో, ఒక సోఫా సెట్టో వేసి యిది డ్రాయింగ్ రూం అనుకోమనడం, స్టేజికి మూడు పక్కలా ఏదో రంగుతో ఉన్న ఫ్లాట్లు నిలబెట్టి, ఇది గది అనుకోమనడం, ఇవన్నీ భ్రమాత్మకాలు; నటులు, ప్రేక్షకులు కూడా నిజమని నమ్మే భ్రమలు.

తాత్కాలిక నియమాలు

కొన్ని నియమాలు కొన్ని కాలాలకు మాత్రమే పరిమితమైనవి. ఒకప్పటి నియమాలు ఈనాడు హాస్యాస్పదాలు కావచ్చు. కాని ఆ కాలాలకు అవి అవసరం అనిపించి ఆమోదించారు. ఇంతవరకు చెప్పుకున్న నియమాల మాదిరిగా యీ నియమాలు ఏదో ఒక మార్పుకు లోనై ఉండిపోలేదు. వాటి అవసరం లేకపోవడం వల్ల రచయితలు, నటులు - వారిని బట్టి ప్రేక్షకులు - వాటిని ఉప సంహరించుకున్నారు.

1. పురుషుల స్త్రీ వేషధారణ

ఉదాహరణకు పురుషులు ఆడవేషం వెయ్యడం. కొన్ని వందల సంవత్సరాలు అదే ఆచారం, ఆడవాళ్ళు నాటకాలలోకి రాకూడదన్న సాంఘిక ఆంక్ష ఉన్నది కనుక. ఎక్కడో ప్రహసనాలలో ఆటపట్టించడానికి, నాటకం ఆడడానికి వేసే వేషాలు తప్ప ఆడవాళ్ళే ఆడవేషాలు వేస్తున్న రోజులివి. వంకర కర్రతో సంస్కృత విదూషకుడు రావడం, చేతిలో విసనకర్ర లేకుండా 18వ శతాబ్దం ఆంగ్ల, ఫ్రెంచి నాటకాలలో నాయికలు రంగస్థలం మీదికి రాకపోవడం యీ నియమంలో భాగాలే!

2. వాస్తవిక నాటకం: నియమాలు

వాస్తవిక నాటకాల్లో 'నాలుగోగోడ' ఒక పెద్ద నియమం. 'బాక్స్‌సెట్'కు వాస్తవిక నాటకానికి అవినాభావ సంబంధం ఏర్పడిపోయింది. కనెక్షను లేని టెలిఫోను మోగడం, పియానో రాని నటుడు పియానో వాయిస్తున్నట్టు కూర్చోవడం వంటి చాలా చిన్న చిన్న అంశాలు కూడా నాటక నియమాలలో భాగాలై నాటకాన్ని నటుల, ప్రేక్షకుల దగ్గరగా నిలబెట్టే ప్రయత్నం చేస్తున్నాయి. ఈ నియమాలను నటులు ఆచరణలో పెడతారు కనుక వారికి ఈ నియమాలు నటనలో అంతర్భాగమే! ఇక ప్రేక్షకులు నాటకం ప్రారంభమైన కొద్ది సేపటిలోనే ఈ వివరాలను గ్రహించి ఆమోదించి ఆ పాత్ర వెంట, ఆ పాత్ర మనస్సులో మెదిలే భావాల వెంట, పరిగెడుతూ వుంటారు. ఈ పరస్పర ఆమోదం పొందిన నియమాలు 'నాటక భ్రమ'ను వాస్తవికత - అనుకోవడానికి వీలుకలుగ చేస్తున్నాయి.

3. అధునాతన నాటకాల్లో నియమాలు

ఇటీవల కాలంలో వస్తున్న అభివ్యక్తి (Expressionist) నాటకాల్లోను, అనిబద్ధ (Absurd) నాటకాలలోను మరికొన్ని నియమాలు అమలులోకి వచ్చాయి. అనిబద్ధ నాటకాల (Absurd Plays)లో పాత్రలు మాట్లాడే "ఖండిత సంభాషణా పద్ధతి" (Broken Dialogues) ఆ రకం నాటకాలకు మాత్రమే పరిమితం. అలాగే 'అభివ్యక్తి' నాటకాలలో దృశ్య బంధాలను ప్రతీక పద్ధతిలో వాడడం, ఏక పాత్ర ప్రాధాన్యత, ప్రధాన పాత్ర జీవితాన్ని ఘటనాత్మకంగా చూపిస్తూ పోవడం వంటి ఎన్నో కొత్త నియమాలు వచ్చాయి. కావ్య నాటకరంగం (Epic Theatre)లో పాటలు, ఆటలు, స్వగతాలు, స్లైడ్స్ - వంటివి నాటక ప్రదర్శనతో విడదీయరాని నియమాలయినాయి.

ఏ నియమమైనా అది ఎందుకోసం వాడబడ్డదో ఆ ఉద్దేశ్యం సఫలీకృతమైతే,ఆ నియమం ప్రేక్షకుల ఆమోదాన్ని పొందుతుంది. అది సహేతుకమైనదై, నాటకం ఆద్యంతమూ ఒకే పద్ధతిలో నడిచేదై ఉంటే ప్రేక్షకులు ఇట్టే ఆమోదిస్తారు.

అసలు నాటకమే నియమాలకు నిలయం. అందులో ప్రతి భాగమూ నిజం అని చూపించడానికి చేసే అబద్ధపు ప్రయోగమే! ఈ "అబద్ధపు నిజం" నిబద్ధం చేయబడడానికే నియమాల అవసరం వచ్చింది. నాటకం ప్రదర్శింపబడుతున్నంత కాలం ప్రేక్షకులకు ప్రదర్శకులకు మధ్య ఈ సయోధ్య, పరస్పర అంగీకారం తప్పవు. ఈ అంగీకారం నాటకాస్వాదనకు ప్రాణభూతమైన లక్షణం.

❖ ❖ ❖

3. నాటక రచనాంశాలు: ఆఖ్యానం, ఇతివృత్తం

నాటక కార్యం (Dramatic Action)

మానవ ప్రకృతిని తెలియచేసే సంఘర్షణల వ్యక్తీకరణే నాటకమనీ, ఆ సంఘర్షణలకు మూలం నాటకంలో పాత్రలు చేసే కార్యకలాపాలనీ అనుకున్నాం. సంవిధాన చిత్రణ, పాత్ర పోషణ, సంభాషణల రీతి- ఇవి అన్నీ కూడా నాటక కార్యం(Dramatic Action) ద్వారానే చిత్రింపబడతాయి. "నాటక కార్యం" అంటే భౌతికంగా పాత్రలు చేసే కార్యాలు మాత్రమే కాదని, అంతకన్న మానసిక కార్యకలాపాలు ముఖ్యమని కూడా అనుకున్నాం. అందువల్ల నాటక కార్యంలో నిమగ్నుడైన ఒక పాత్రను గురించి మాట్లాడుతున్నాం అంటే ఆ పాత్ర బాహ్య, ఆంతర ప్రవర్తనలన్నీ యిమిడివుంటాయన్న మాట. ప్రఖ్యాత నాటకాలను గమనిస్తే ఈ నాటకీయ కార్యాలకు కొన్ని సామాన్య లక్షణాలు కనిపిస్తాయి.

1. నాటకంలో రచయిత చూపే నాటక కార్యం సంపూర్ణంగా వుండాలని, అందువల్ల నాటకంలో ఆది, మధ్య, అంతాలు ఉండాలని అంటాడు అరిస్టాటిల్. 'ఆది' లో నాటక పాత్రల్ని, సమస్యని పరిచయం చేయడం, 'మధ్య' లో పాత్ర ఆశయాన్ని ముందుకు నడిపించాలని, 'అంతం'లోరచయిత తాను అభిలషించిన ముగింపును యివ్వాలనీ ఆయన భావన. నాటక కార్యం సంపూర్ణం కాకపోతే రచయిత లక్ష్యసిద్ధి నెరవేరదు. భరతుడు చెప్పిన కార్యావస్థలు కూడా ఈ విభజననే మరో విధంగా సూచించాయి.
2. అలాగే నాటకంలో జరిగే కార్యకలాపాలు కథకు ఉపయోగకారి కావాలి. ఇతివృత్తాన్ని ముందుకు తీసుకుపోవడానికి అవసరమైన సంఘటనలను సృష్టించడం, పాత్రల ఆవిష్కరణకు మూలమైన వారి వారి ప్రయత్నాలు, విజయాలు, వైఫల్యాలు - అన్నీ నాటక కార్యాల ద్వారానే జరగాలి.
3. ప్రతి నాటక కార్యమూ ప్రేక్షకులను ఆకట్టుకొని ఆసాంతము వారికి నాటకంలో అనురక్తి(interest)ని కలిగించాలి.
4. నాటక కార్యాలు బలమైన సంఘటనలకు, తద్వారా సమర్థవంతమైన సంఘర్షణకు మూలాలై ఉండాలి.
5. నాటక కార్యకలాపాలు సంభావ్యత(probability)ను కలిగి వుండాలి. అంటే అన్ని అంశాలు తర్కబద్ధంగా మేళనం చేయబడి వుండాలి. దీనినే 'విశ్వసనీయత' (Believability) అంటాం. ఈ విశ్వసనీయత నాటక వాస్తవికత మీద కన్న నాటక తార్కిక సంభావ్యత మీద ఎక్కువగా ఆధారపడివుంటుంది. ఉదాహరణకు దుర్యోధనుడి పాత్ర తెలుగులో పద్యాలు పాడుతూనే ప్రవేశిస్తుందనుకోండి. లేదా ఒక ఆధునిక సామాన్య సంసారి నిత్యమూ పాటలతో సమాధానం చెబుతాడు అనుకోండి. ఆ పాత్ర లక్షణాలను, భాషను, ప్రవర్తనను నాటకం ఆసాంతం

అలాగే కొనసాగించడం ఆ లక్షణాలతో ప్రవేశపెట్టబడిన పాత్ర నాటక సన్నివేశాలలో అలాగే ప్రవర్తిస్తుందని ప్రేక్షకుడు భావించడం నాటకీయ సంభావ్యత.

ఆరు నాటకాంశాలు :

ఈ నాటక కార్యకలాపాలన్నింటినీ సంఘటనల రూపంలో నాటకంగా నిర్మిస్తాడు రచయిత. ఈ నిర్మాణం అంతా కథా వస్తువు మీద, దాని మీద ఆధారపడి నిర్మించే ఇతివృత్తం మీద, ఆ ఇతివృత్తాన్ని ముందుకు తీసుకుపోయే పాత్రల మీద ఆధారపడి వుంటుంది. నాటకంలో ఆరు ముఖ్యమైన అంశాలు ఉన్నాయని పేర్కొన్నాడు అరిస్టాటిల్. అవి–

1. ఆఖ్యానం లేదా కథా వస్తువు (Theme)
2. ఇతివృత్తం (Plot)
3. పాత్రలు (Characters)
4. భాష (Language)
5. శ్రావ్యత (Melody)
6. దృశ్యత్వం లేదా ప్రేక్షణీయకత(Spectacle)

మొదటి మూడూ నాటక కార్యాన్ని తెలియజెప్పే అంశాలని, మిగిలిన మూడూ ఆ అంశాలను ఆవిష్కృతం చేసే మాధ్యమాలని స్థూలంగా అనుకోవచ్చు.

అయితే భరతుడు కథా సంవిధానం, పాత్రలు, ఇతివృత్తం వాటికి మూలప్రేరకాలయిన అన్ని అంశాలను పేర్కొంటూ నాటక నిర్మాణం నుంచి నాటక ప్రయోగాలవరకు గల 11 అంశాలను గురించి వివేచన చేశాడు. ముందుగా అరిస్టాటిల్ చెప్పిన అంశాలను పరిశీలిద్దాం. ఒక విధంగా ఈ ఆరు అంశాలు భరతునిలో కూడా కనిపిస్తాయి కనుక, వాటిని గురించి పాశ్చాత్య, భారతీయ విమర్శకుల అభిప్రాయాలను కొంచెం విపులంగా చర్చిద్దాం.

1. ఆఖ్యానం లేదా కథా వస్తువు (Theme)

నిజానికి అరిస్టాటిల్ పేర్కొన్న ఆరు అంశాలలో కథా వస్తువు మూడవది. మొదటిది ఇతివృత్తం(plot). అయితే ప్రతి ఇతివృత్తాన్ని రచయిత స్వీకరించిన కథావస్తువు నియంత్రిస్తుంది కనుక దానిని గురించి ముందు తెలుసుకుందాం.

"కవి ఆశించిన అన్ని కార్యాలను నిబంధించేది కథా వస్తువు" అంటాడు అరిస్టాటిల్. అంటే కథను ఇలా నడిపించాలి, ఇతివృత్తంలో ఫలానా సంఘటనలకు ప్రాధాన్యం ఉండాలి, వాటిని ఇలా ముగించాలి అనే ఒక ప్రధాన సమన్వయ సూత్రం కథా వస్తువు. "కన్యల్ని అమ్మడం అమానుషం, అందువల్ల వచ్చే అనర్థాలు అనంతం" అనేది కన్యాశుల్కం నాటకం కథా వస్తువు – అని చెప్పారనుకోండి. అంతమాత్రాన మొత్తం నాటక నిర్మాణ సూత్రం తెలియదు. 'అమానుషం' అని చూపడానికి ఏరి కూర్చే సంఘటనలు, అందుకోసం రూపొందించే ప్రధాన పాత్రలు – ఆ రెంటి సమన్వయం – అన్నీ కథా వస్తు పరిగణనలోనికి వస్తాయి.

అంతేకాదు. నాటకంలో రచయిత చెప్పదలుచుకున్న కన్యాశుల్కం అన్న సాంఘిక దురాచారానికి అందుకోసం ప్రవేశపెట్టిన అగ్నిహోత్రావధాన్లు, రామప్ప పంతులు వంటి పాత్రలకు ఉన్న సంబంధం, దాని వెనుక పెనుభూతంలా కనిపించే సాంఘిక నేపథ్యం,

దానికి నేపథ్యంగా భావించిన మానవ జీవిత కోణాలు – ఇవి అన్నీ కథా వస్తువులో భాగాలై నాటక రచనలో మిగిలిన అన్ని అంశాలకు అది ప్రేరక సూత్రం అవుతున్నది. దీనినే రచయిత "ఆలోచన" (Thought) అనికూడా అంటారు.

2. ఇతివృత్తం (Plot)

కథా వస్తువును నాటకంగా మలిచే నిర్మాణ క్రమాన్ని "ఇతివృత్తం" అంటారు. ఎన్నుకున్న సన్నివేశాలను క్రమబద్ధంగా, విస్మయాత్మకంగా, ఉత్కంఠ భరితంగా నిబంధించేది ఇతివృత్తం. అరిస్టాటిల్ "విషాద నాటకానికి(Tragedy) ఇతివృత్తం ఆత్మవంటిది" అంటాడు. భరతుడు "ఇతివృత్తం నాట్యానికి శరీరం వంటిది" అంటాడు. భరతుడి మతంలో నాట్యానికి ఆత్మ రసావిష్కరణ.

ఆంగ్లంలో ఇతివృత్తాన్ని 'ప్లాట్'(plot) అంటారు. ప్లాట్ – అంటే 'ఒక ప్రదేశం', 'క్షేత్రం' అని అర్థం. ఆ తరువాత 'క్షేత్రరచన'(Ground plan) అనీ, ఆ క్షేత్రంలో ఒక ప్రణాళిక ప్రకారం జరిగే నిర్మాణ రేఖాచిత్రమనీ విస్తృత అర్థాలు వచ్చాయి. రాను రాను ఒక పద్ధతి ప్రకారం, ముందుగా ఆలోచించి అమలుచేసే ఏ కార్యమయినా ప్లాట్ అన్నారు. నాటకానికి సంబంధించినంతవరకు "ఇతివృత్తం అంటే నాటక లక్ష్యాన్ని సాధించడానికి చేపట్టిన సన్నివేశాల కూర్పు" అని అర్థం. నాటక లక్ష్యం, పరిణామక్రమం, ఉత్కంఠ, విస్మయం, నాటక కార్యాలను దృశ్యమానం చేయడానికి ఉండే సాధక బాధకాల అవగాహన – వీటి అన్నింటిని దృష్టిలో వుంచుకుని ఎన్నో సన్నివేశాల నుంచి తన నాటక నిర్మాణానికి రచయిత అనుసరించే క్రమబద్ధమైన సన్నివేశాల కూర్పును ఇతివృత్తం – అని చెప్పుకోవచ్చు.

కథ – ఇతివృత్తం

మనుష్యులతో పాటే కథలు కూడా పుట్టాయని నానుడి. కథ చెప్పే పద్ధతిని 'కథా కథనం' అంటారు. కొన్ని పాత్రలు, కొన్ని సన్నివేశాల ద్వారా ఆటంకాలను అధిగమిస్తూ తమ లక్ష్యాలను సాధించడం కథకు ఆలంబనం. ఒక కథలో జరిగే అన్ని సంఘటనలను నాటకంలో ఇమడ్చడం కష్టం. ఒకటి, నాటకం దృశ్యమాధ్యమం కనుక, ప్రేక్షకుల కోసం ప్రదర్శించేది కనుక దానికి కాలపరిమితి ఉండాలి కనుక, ఎన్నో సన్నివేశాల నుంచి కొన్ని ముఖ్యమైన వాటిని ఏర్చికూర్చుకోవాలి. నాటకం జరిగే మూడు నాలుగు గంటలు ప్రేక్షకులను కూర్చోపెట్టాలి కనుక ఉత్కంఠభరితమైన సంఘటనలను ఎన్నుకోవాలి. ఉత్సుకత క్రమంగా పెరుగుతూ పరాకాష్ఠకు చేరి, చివరకు ఒక ముగింపును యివ్వాలి కనుక ఆ సంఘటనలను అందుకు అనుగుణంగా మలుచుకోవాలి.అందువల్ల నాటకీయ సన్నివేశాల ఎంపిక(Selection), కూర్పు(Arrangement) ఇతివృత్త నిర్మాణానికి ముఖ్యం.

కథకు ఇతివృత్తానికి ఉండే భేదాన్ని చెప్పడానికి ఇ.యం.ఫోర్స్టర్ అనే ఆంగ్ల నవలాకారుడు ఒక చక్కని ఉదాహరణను ఇచ్చాడు. "రాజుగారు మరణించారు.ఆ తరువాత రాణీగారు మరణించారు" అన్నది కథ అనీ, ఆలా కాక "రాజుగారు మరణించారు; ఆ బెంగతో రాణీగారు మరణించారు" అనేది ఇతివృత్తమనీ అంటాడు ఫోర్స్టర్. మొదటిది రెండు సంఘటనల కూర్పు. రెండవది ఒక సంఘటనకి మరో సంఘటనకు ఉన్న

కార్యకారణ సంబంధం. ఈ కార్యకారణ సంబంధం(Causal Relationship) నాటక ఇతివృత్త నిర్మాణంలో ఉన్న అంతస్సూత్రం. ఎన్నుకోబడిన సన్నివేశాలకు కార్యకారణ సంబంధం ఉంటే,"ఈ పాత్ర ఈ పని ఇందుకని చేసింది; దానికి కారణం ఇదీ" అని ప్రేక్షకుడు ఆ పాత్రనీ, ఆ సన్నివేశాన్ని కూడా నమ్మడానికి ఆస్కారం ఉంటుంది. దీనినే "విశ్వసనీయత"(Credibility or Believability) అంటారు.

ఇతివృత్తంలో రకాలు:

2500 సంవత్సరాల నాటక చరిత్రలో నాటకాలకు ఎన్నోరకాల ఇతివృత్తాలను కూర్చారు రచయితలు. కాని కొన్ని వేల నాటకాలను వాటి సంఘర్షణలని బేరీజు వేసి - అవి మూడు రకాలనీ, ప్రపంచంలో వచ్చిన అన్ని నాటకాలలోని ఇతివృత్తాలు ఈ మూడు రకాలలో దేనికో ఒక దానికి చెందవలసిందేనని విమర్శకులు చెబుతారు. అవి -

1. ఒక వ్యక్తికి మరొక వ్యక్తికి లేదా ఒకవర్గానికి మరొక వర్గానికి జరిగే సంఘర్షణ. ఉదాహరణకి కోలాచలం రాసిన 'రామరాజు చరిత్ర'లో పఠాన్‌కి, రామరాజుకి మధ్య సంఘర్షణ. అలాగే 'మహాభారతం'లో కౌరవులకి, పాండవులకి మధ్య సంఘర్షణ. 'మాభూమి' నాటకంలో భూస్వాములకు, సామాన్యులకు మధ్య ఘర్షణ.
2. ఒక వ్యక్తిలోని రెండు విభిన్న ప్రకృతులకు మధ్య జరిగే సంఘర్షణ. షేక్స్ పియర్ 'హామ్లెట్', కాళ్లకూరి గోపాలరావుగారి 'వాల్మీకి', బుచ్చిబాబుగారి 'ఆత్మవంచన' ఇందుకు మంచి ఉదాహరణలు.
3. ఒక వ్యక్తికి, బాహ్యాశక్తులకు(అవి సమాజం కావచ్చు, విధి కావచ్చు) మధ్య జరిగిన సంఘర్షణ. చాలా గ్రీకు నాటకాలను ఇందుకు ఉదాహరణలుగా చెప్పవచ్చు. ఆత్రేయ నాటకాలు వ్యక్తికి, సమాజానికి మధ్య జరిగే సంఘర్షణకు మంచి ఉదాహరణలు.

ఇతివృత్తం - మరో విభజన :

స్వీకరించిన కథను, సన్నివేశాల కూర్పును, రాయబడిన పద్ధతిని అనుసరించి ఇతివృత్తాలను మూడు తులనాత్మక వర్గాలుగా విభజిస్తారు.

సాధారణ ఇతివృత్తం(Simple plot)	సంకీర్ణ ఇతివృత్తం (Complex plot)
ఏకకథ ఇతివృత్తం(Single plot)	ద్వికథ ఇతివృత్తం(Double plot)
అసంఘటిత ఇతివృత్తం(Loose plot)	సుసంఘటిత ఇతివృత్తం(Tight plot)

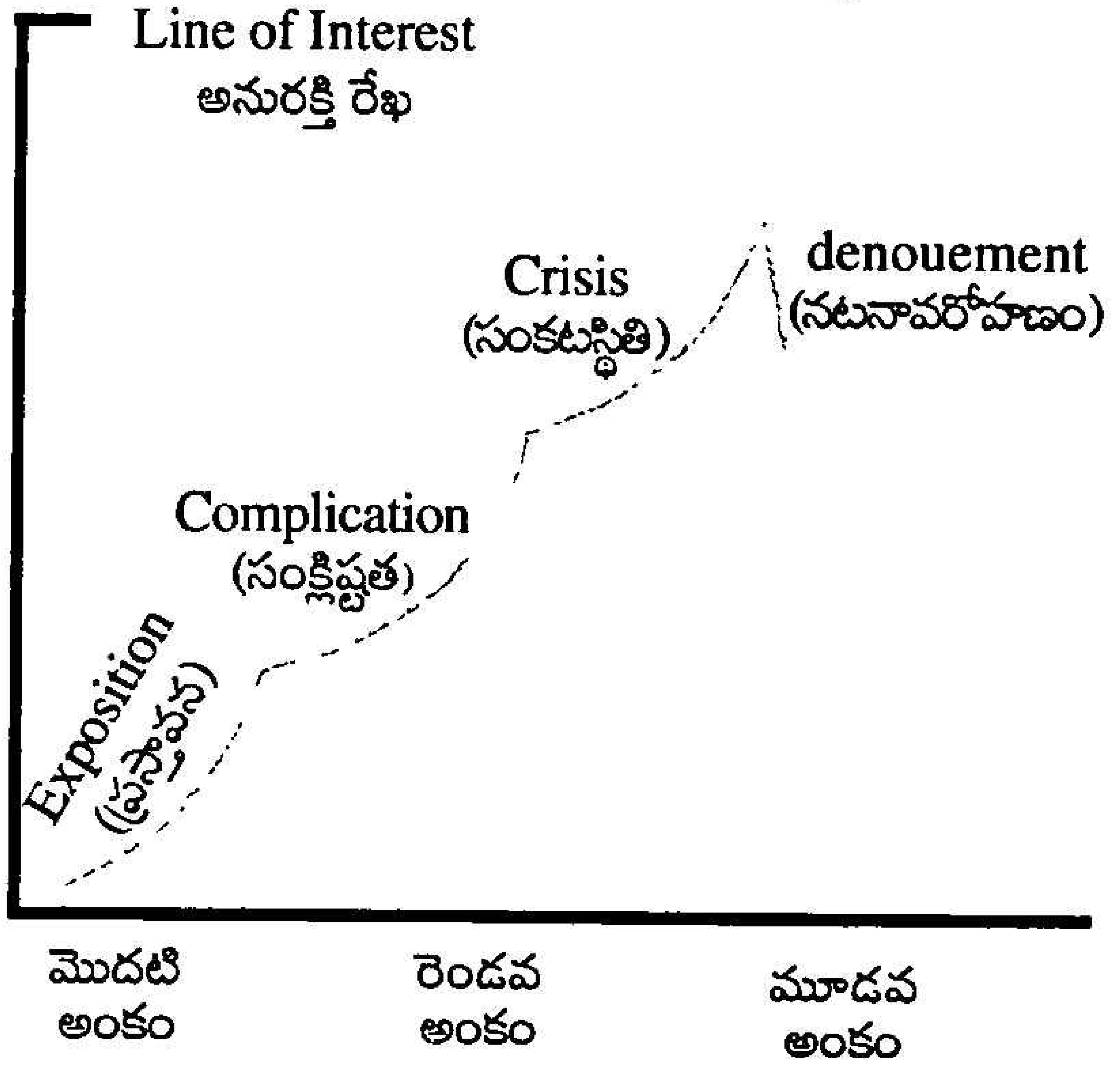
సాధారణేతివృత్తం సంక్లిష్టత లేకుండా నేరుగా కథను ఆవిష్కరిస్తుంది. మామూలుగా చాలా నాటకాలు ఈ తరగతికి చెందినవే! ఇందులో ఇతివృత్తం సరళరేఖాత్మకం (Linear)గా సాగుతుంది. పునర్జన్మ, 'మాస్టర్జీ', 'యథాప్రజా తథా రాజా' వంటి ఎన్నో ఆధునిక నాటకాలు ఈ తరగతికి చెందినవి.

సన్నివేశాలు సంక్లిష్టంగా ఉండి, మలుపులు తిరుగుతూ, ప్రతి మలుపులోనూ కొత్త విషయాలు ఆవిష్కరింపబడే ఇతివృత్తాలను సంకీర్ణేతివృత్తాలన్నారు. సోఫోక్లిస్ రాసిన 'రాజా ఈడిపస్' ఇందుకు మంచి ఉదాహరణ. హాస్యనాటకాలలో ఉత్కంఠకోసం ఇటువంటి ఇతివృత్తాలను ఎక్కువగా స్వీకరిస్తారు. 'కంఠాభరణం' ఈ రకం ఇతివృత్తానికి ఉత్తమ ఉదాహరణ.

"ఏకకథేతివృత్తాలు" ఒకే కథను చెప్పేవి. నిజానికి సాధారణేతి వృత్తాలకు, వీటికి అట్టే తేడా లేదు. ఈ మాట ద్వికథేతివృత్తాలన్న విభజనకు అనువుగా చేయబడ్డదే! రెండు కథలను స్వీకరించి, వాటిని సమాంతరంగా నడిపిస్తూ, ఒకదానిలోని కథ రెండవదాని మీద వ్యాఖ్యానంలా రూపొందిస్తే అది ద్వికథేతివృత్తం అవుతుంది. ఆంగ్లంలో షేక్స్పియర్ రాసిన కింగ్ లియర్, మిడ్ సమ్మర్ నైట్స్ డ్రీమ్, తెలుగులో కన్యాశుల్కం దీనికి గొప్ప ఉదాహరణలు. రెండో సమాంతర ఇతివృత్తాన్ని సబ్ ప్లాట్(Sub-plot) అంటారు. ప్రాసంగికేతి వృత్తం అని భరతుడు చేసిన విభజన ద్వికథేతి వృత్తంకన్న సంకీర్ణేతివృత్తానికి దగ్గరలో ఉంటుంది.

19వ శతాబ్దం, 20వ శతాబ్దంలో నాటకరచనావిధానంలో వచ్చిన మార్పులను బట్టి మరో రకమైన విభజన చేశారు విమర్శకులు – 'అసంఘటితేతివృత్తం' (Loose plot), 'సుసంఘటితేతివృత్తం' (Well-Knit or Tight Plot)– అని. జటిలత లేని సరళమైన ఇతివృత్తం, ఏ సన్నివేశానికి ఆ సన్నివేశం స్వయం ప్రతిపత్తి కలిగి వుండడం, ఒక సన్నివేశానికి తరువాతి సన్నివేశానికి కార్యకారణ సంబంధం లేకపోవడం– ఇటువంటి నాటక ఇతివృత్తాలలో కనిపించే ప్రధాన లక్షణాలు. ఒక సంఘటనకు మరో సంఘటనకు కార్యకారణ సంబంధం లేకపోతే నాటకంలో ఐక్యత(Unity)ని రచయిత ఎలా సాధిస్తాడన్న ప్రశ్న రావచ్చు. ఆ ఐక్యతను ప్రధానపాత్ర ద్వారా సాధించడం ఈ నాటకాల లక్షణం. అభివ్యక్తి నాటకాలు (Expressionistic Plays), కావ్య నాటకపద్ధతి (Epic Theatre) లో బ్రెఖ్ట్ రాసిన నాటకాలు ఇందుకు ఉదాహరణలు.

19వ శతాబ్దంలో "సుసంఘటితేతివృత్తం"(Well-Knit Plot) యూజీన్ స్క్రైబ్ (Eugene Scribe), విక్టోరియా సార్దో (Victoria Sardou) అనే ఫ్రెంచి రచయితల నాటకాలలో కనిపించే జటిల సంఘటనలను దృష్టిలో పెట్టుకొని విమర్శకులు పెట్టినపేరు. ఆ రచయితల, నాటకాలలోనే కాక ఇతర 19, 20వ శతాబ్దాల తొలి దశకాలలో రచనలు



Well-Made play
(సౌష్టవ నాటకం)

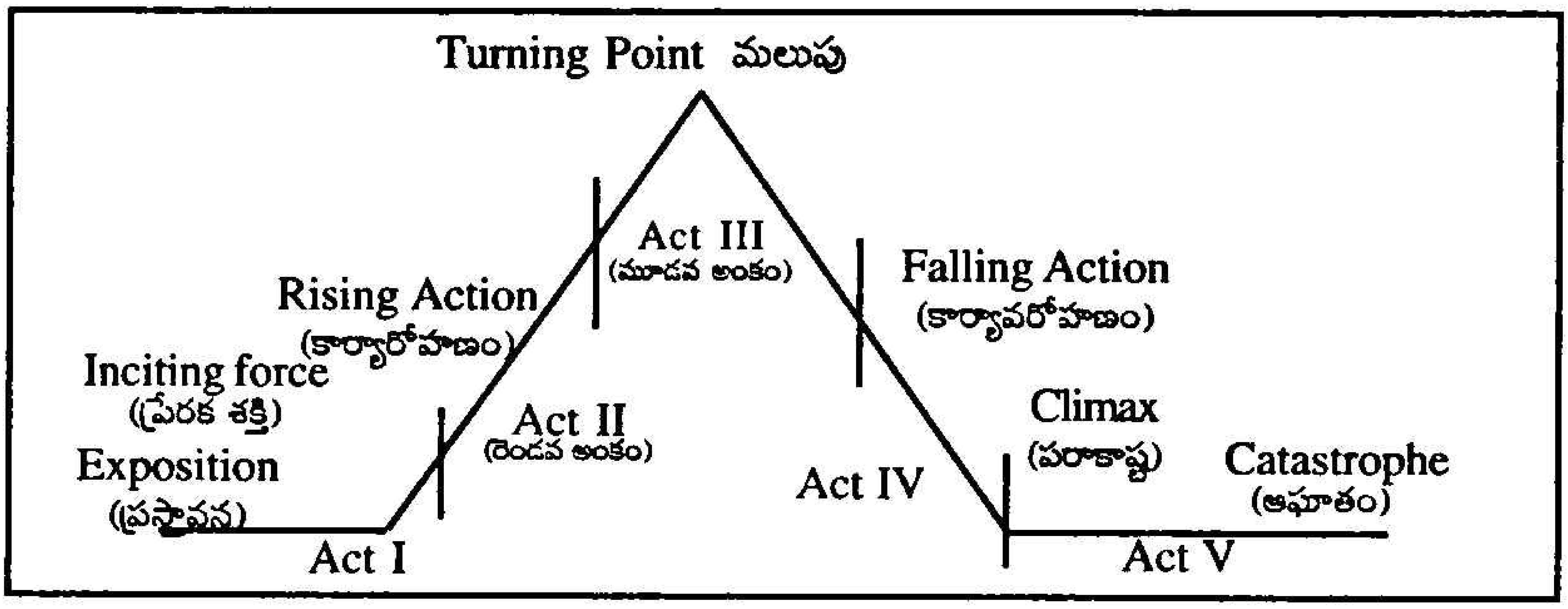
చేసిన అనేకమంది 'సుసంఘటితేతివృత్తం' స్వీకరించి రాసిన నాటకాలను Well-Made Plays (సౌష్టవ నాటకాలు) అంటారు. నాటక ఇతివృత్తాన్ని కావాలని జటిలం చేయడం, మలుపులు తిప్పడం, ప్రతి మలుపులోనూ అనుకోని సంఘటనల ద్వారా ఉత్కంఠను రేపడం, పరాకాష్ఠకు దగ్గరగా వెళ్లి కథ మళ్లీ మొదటికి రావడం ఈ నాటకాల సామాన్య లక్షణాలు. మూడంకాలలో జరిగే ఈ నాటకంలో సంఘటనల మధ్య కార్యకారణ సంబంధం జాగ్రత్తగా కూర్చబడడం, ప్రతి సంఘటనా ఉత్కంఠ ప్రేరకం కావడం ప్రధాన లక్షణాలు. ఇతివృత్త నిర్మాణానికి ఎక్కువ ప్రాముఖ్యం ఇచ్చి పాత్రపోషణలో తగిన జాగ్రత్త తీసుకోలేదని ఈ రకం రచయితల మీద విమర్శల వెల్లువ కురిపించారు తరువాతి రోజుల్లో వచ్చిన ప్రఖ్యాత నాటక రచయితలు. దీనికి నాయకుడు బెర్నార్డ్‌షా.

ఒక విధంగా చూస్తే ఇతివృత్తానికి ప్రాముఖ్యం యివ్వడంవల్ల నాటకంలో జటిలత పెరిగి ప్రేక్షకులను అకట్టుకోవడానికి అవకాశం ఉంది. ఇబ్సన్ వంటి ప్రముఖ రచయితలు కూడా ఈ రకం ఇతివృత్తాలను ఎన్నుకున్నవారే! అయితే ఈ నాటకాలలో పాత్రపోషణకు ప్రాముఖ్యత లేదు కనుక మానవతా విలువలు లోపించి నాటకం కేవలం కొద్దిపాటి వినోదాన్ని ఉత్కంఠను రేపడం కోసమే రాయబడ్డది అనిపించుకొనేవీలుంది. నాటక ఇతివృత్తం సుసంఘటితం కాకపోతే మరో చిక్కు కూడా ఉంది. ఒక నిర్మాణ పథకాన్ని దృష్టిలో ఉంచుకొని నాటకం రాయకపోతే, నాటకం ముగింపు అవాస్తవికం అయ్యే ప్రమాదం ఉంది. కొన్ని నాటకాలలో "దివ్యావతరణం" ("Deus ex machina - God from the machines") ద్వారా నాటకాన్ని ముగించవలసిరావచ్చు. 'డ్యూ ఎక్స్ మాకినా' అనే మాట నాటకానికి తర్కబద్ధమైన ముగింపు యివ్వలేక, అసంగతమైన ముగింపు ఇవ్వడం.

ఇతివృత్త నిర్మాణం(Plot Structure): ఐదు దశలు

సన్నివేశాల ఎంపిక, కూర్పు ఇతివృత్తం అనుకుంటే ఈ ఎంపికను, కూర్పును అధారంగా చేసుకొని ఆసాంతమూ సన్నివేశాలను – ఉత్సుకత తగ్గకుండా, భావోద్వేగాలు అంతకంతకూ అధిగమించే విధంగా తీర్చిదిద్దే విధానాన్ని "ఇతివృత్త నిర్మాణం"(Plot Structure) అనవచ్చు.

ఇతివృత్త నిర్మాణాన్ని గురించి వివేచించిన పాశ్చాత్య విమర్శకుల్లో గస్టవ్ ఫ్రెటాగ్ (Guster Freytag) అనే జర్మన్ విమర్శకుడు ముఖ్యుడు. అయన The Technique of Drama అన్న గ్రంథంలో, షేక్స్పియర్ కాలంనాటి నాటకాల నిర్మాణ పద్ధతిని వివరిస్తూ, అందులో ఐదు దశలున్నాయని వాటిని ఒక రేఖా చిత్రం ద్వారా వివరించాడు.



Freytag graph

నాటకంలో జరిగే సన్నివేశాల ఉత్థాన, పతన అవస్థలను ఈ అయిదు దశలూ వివరిస్తున్నాయి.

ఫ్రైటాగ్ విభజన:

Exposition (ప్రస్తావన)
Rising Action (కార్యారోహణం లేదా నటనారోహణం)
Turning Point (మలుపు లేదా పరివృత్త బిందువు)
Falling Action (కార్యావరోహణం లేదా నటనావరోహణం)
Catastrophe or Conclusion (అఘాతం / ముగింపు)

పైవివరణలో వర్ణించిన అయిదు దశలను ఏదో ఒక పద్ధతిలో, ఏదో ఒక మోతాదులో అన్ని నాటకాలలోను మనం చూస్తాం. అయితే కొన్నింటిలో కార్యారోహణం (rising action) ఎక్కువగా ఉండి, కార్యావరోహణం (falling action) తక్కువగా ఉండవచ్చు. మరి కొన్నింటిలో ప్రస్తావన (exposition) నామమాత్రంగా ఉండవచ్చు. కాని యీ అయిదు దశలు నాటక నిర్మాణక్రమాన్ని శాస్త్రీయంగా వివరిస్తున్నాయని చెప్పుకోవచ్చు.నాట్యశాస్త్రంలో భరతుడు చెప్పిన కార్యావస్థలు కూడా దాదాపు యీ దశలనే పేర్కొన్నాయి.

ఇతివృత్త నిర్మాణంలో ప్రముఖమైన ఈ అయిదు దశలను గురించి సంక్షిప్తంగా తెలుసుకుందాం.

ప్రస్తావన (Exposition)

ఏ నాటకాన్ని తీసుకున్నా ఆ నాటక కథ ఎక్కడో మధ్యలో ప్రారంభమౌతుంది. (దీన్ని *in media res* అంటారు). అంటే నాటకకథ ఎక్కడ ప్రారంభమౌతున్నదో, దాని కన్న ముందు కొంత కథ తప్పకుండా జరిగివుంటుంది అని అర్థం. ఈ ముందు కథను సూక్ష్మంగా తెలియచెబుతూ, ఈ నాటకంలో వచ్చే ప్రధాన పాత్రలను పరోక్షంగానో, ప్రత్యక్షంగానో పరిచయం చేస్తూ, ప్రధాన సంఘర్షణను సూచ్యప్రాయంగా తెలియచెప్పే నాటక ప్రారంభ సన్నివేశమే ప్రస్తావన (exposition).

అయితే ప్రేక్షకులకి, పాఠకులకి యిదివరకే పరిచయం అయిన పౌరాణిక గాథలు ఆధారంగా రాసే నాటకాలు నేరుగా ప్రధాన పాత్రలతోనే ప్రారంభిస్తాయి. సాంఘిక నాటకాలలో ప్రధాన పాత్రల పరిచయం అవసరం. ఉదాహరణకి– 'కన్యాశుల్కం' నాటకం గిరీశం ప్రవేశంతో మొదలవుతుంది. తనను గురించిన వివరాల్ని స్వగతంలో చెప్పుకుంటాడు గిరీశం. ఈ విధంగా నేరుగా ప్రారంభ సన్నివేశంలోనే నాటక వివరాలను ప్రవేశపెట్టాడు గురజాడ. అయితే సాంఘిక నాటకంలో ప్రధానపాత్ర చేత "ప్రస్తావన" చేయించడం గురజాడ ప్రత్యేకత. 'కింగ్‌లియర్' నాటకంలో ఇద్దరు డ్యూక్‌లను ప్రవేశ పెట్టి వారి ద్వారా నాటక ప్రధాన పాత్రలను అన్యాపదేశంగా పరిచయం చేయడంతో పాటు ప్రధానకథను కూడా ప్రవేశపెడతాడు షేక్స్‌పియర్.

కార్యారోహణం లేదా నటనారోహణం (Rising Action)

ప్రారంభ సన్నివేశం చివరలో ఉన్న యథాస్థితిని కదిలించి మార్పు తీసుకునిరా గలిగిన ఒక పాత్రనో, ఒక వార్తనో ప్రవేశ పెట్టడం ద్వారా (inciting force: ప్రేరక శక్తి) నాటక గమనంలో మలుపు తిప్పుతాడు రచయిత. దీనితో ప్రధాన పాత్ర తన

ధ్యేయం వైపుకు దూసుకుపోతాడు. ఈ ఉత్థాన గమనాన్ని కార్యారోహణం (కార్య+ ఆరోహణం: rising action) అంటారు. ఇందులోనాయకుడు/ప్రధానపాత్ర చేసే ప్రయత్నాలు, వాటికి వచ్చే విఘాతాలు, వాటినిఅధిగమించడానికి కొత్త ప్రయత్నాలు-ఇవి అన్నీ వస్తాయి.

మలుపు లేదా పరివృత్త బిందువు (Turning point)

నాటక క్రమోన్మీలనంలో విరుద్ధ శక్తుల సంఘర్షణ రానురాను బలీయమై ఎక్కడో ఒక చోట ప్రతి నాయకుని శక్తి ఎక్కువై, నాయకుడు తన ధ్యేయసాధనలో ఓడిపోతాడా అనిపించే ఘట్టం వస్తుంది. దీనినే మలుపు లేదా పరివృత్త బిందువు (turning point) అంటారు పాశ్చాత్యులు. ఆధునిక నాటకాలలో ఇది పతాక సన్నివేశానికి చేరి 'పరాకాష్ట' గా చెప్పబడుతుంది.

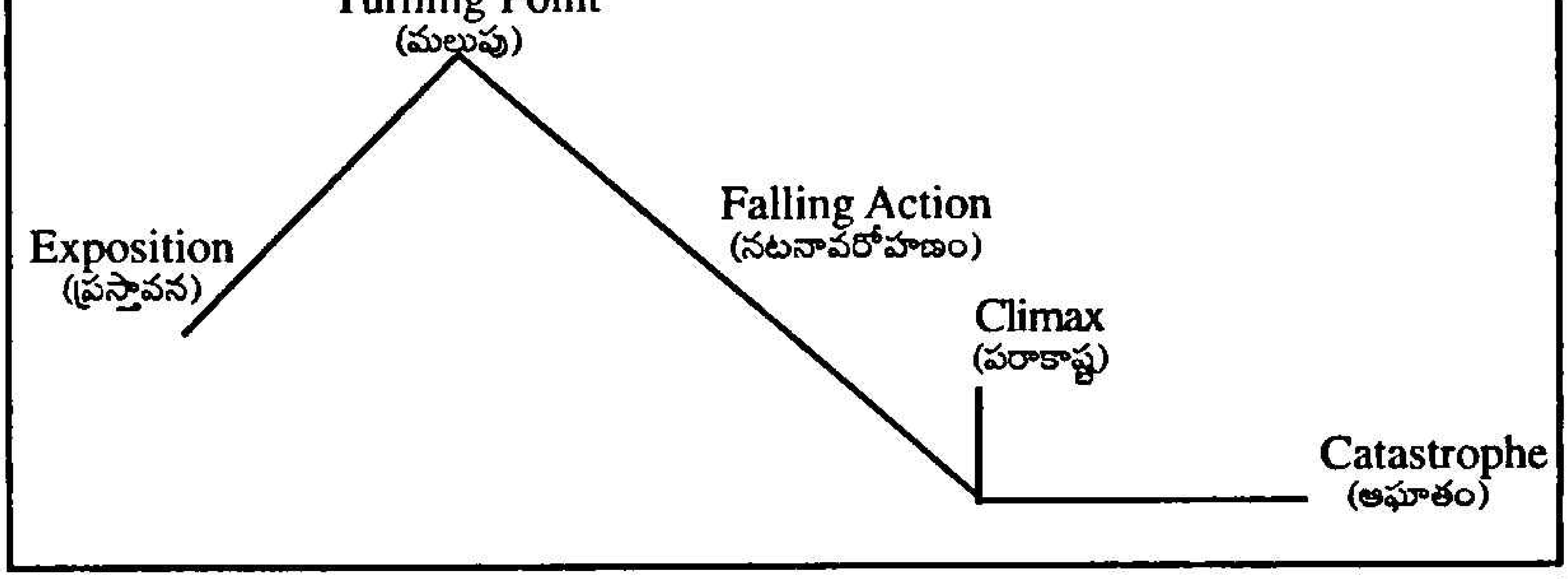
కార్యావరోహణం లేదా నటనావరోహణం (Falling Action)

ఆ తరువాతది కార్యఅవరోహణం లేదా నటనావరోహణం (falling action). దీనినే 'denouement' (డినోమా) అని కూడా అంటారు. సంఘర్షణ ఉధృతం తగ్గి నాయకుడు స్వీయ ధ్యేయ సాధనవైపు నడవడం కార్యావరోహణం (falling action). ఇంతవరకు చేసిన ప్రయత్నాలు వైఫల్యం చెందుతాయా అన్న భయం తరువాత మెల్లగా తిరిగి తన ధ్యేయం వైపు నడిచి తాను తన లక్ష్యాన్ని సాధించగలనన్న నమ్మకంతో ముందుకు పోతాడు ప్రధానపాత్ర.

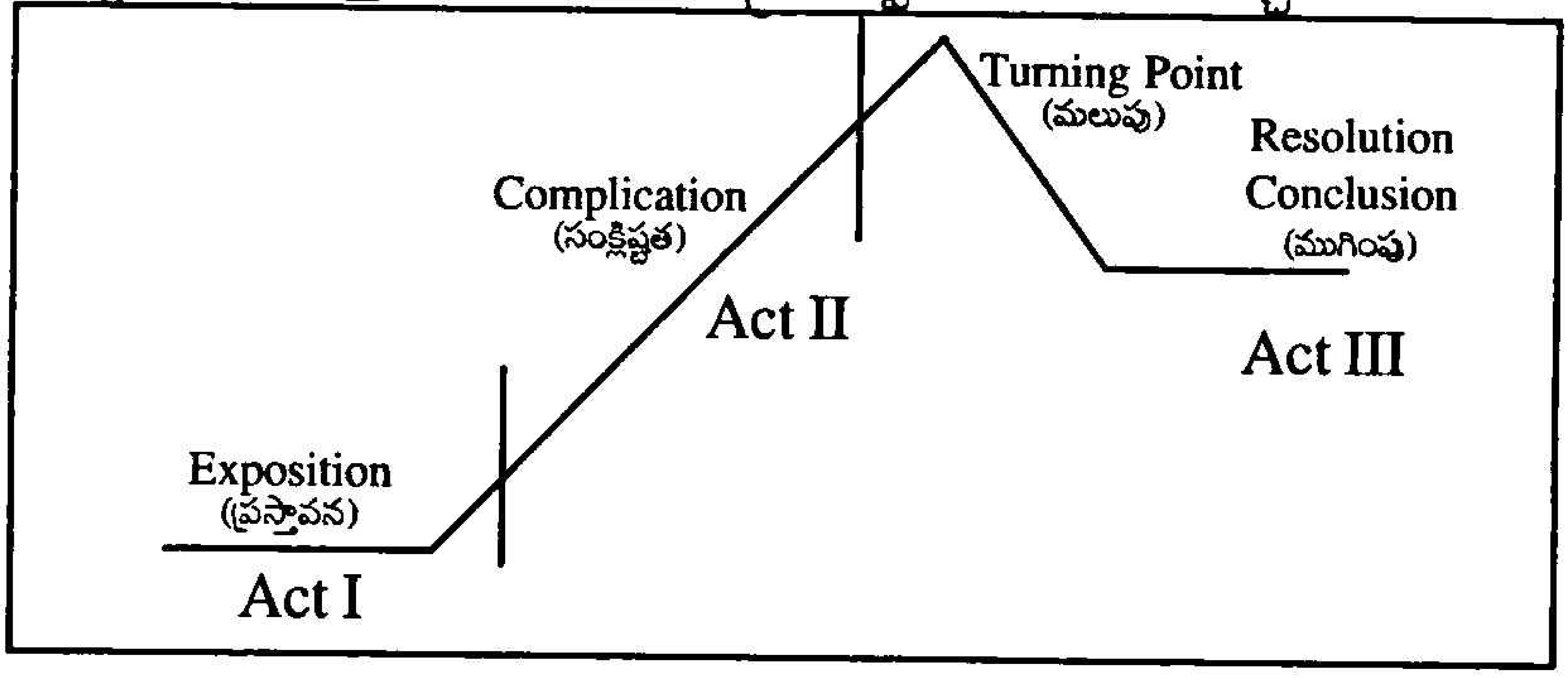
ఆఘాతం/ముగింపు (Catastrophe/Conclusion)

ఆఘాతం (Catastrophe) అంటే పతనావస్థ అని మూలంలో అర్థం. నాటకంలో యీ పదాన్ని విపర్యయం, ఆఘాతం అనే అర్థంలో వాడుతున్నాం. విషాద నాటకాలలో అయితే యీ ఆఖరు దశకు ఆఘాతం (catastrophe) అనీ, హాస్య నాటకాల్లో అయితే ముగింపు (conclusion) అనీ అనడం కద్దు. ఇది ఇంతవరకు కూర్చబడిన సన్నివేశాల తార్కిక పరిణామం. విషాదనాటకాల్లో నాయకుడి మరణం,హాస్యనాటకాల్లో నాయికా నాయకుల కలయిక యీ పరిణామ పర్యవసానం.

కొద్ది మార్పులతో యీ అయిదు దశలు అన్ని పాశ్చాత్య నాటకాలలోను (చాల భారతీయ నాటకాలలో కూడా) చూడవచ్చు. అయా నాటక లక్షణాలను బట్టి యీ సన్నివేశనిర్ణయం, దానిననుసరించి ఫ్రెటాగ్ రేఖా చిత్రాలు మారుతూ వస్తున్నాయి. ఈమారుతున్న నాటక లక్షణాలవల్ల సన్నివేశాల మార్పుకూడా మారుతుంది కదా! ఉదాహరణకు పౌరాణిక, చారిత్రక నాటకాలను తీసుకుందాం. అందులో ప్రధాన పాత్రలన్నీ ప్రేక్షకులకు ఇదివరకే తెలిసివుండటం వల్ల "ప్రస్తావన" భాగం తక్కువగా వుండి, కార్యావరోహణభాగం(అంటే ప్రధాన సంఘర్షణ తరువాత వచ్చే విపర్యాయాలు) ఎక్కువగా ఉంటాయి. దీనిని ఈ క్రింది రేఖాచిత్రం ద్వారా చూపవచ్చు.



అలాగే ఆధునిక, సాంఘిక నాటకాలలో ప్రస్తావన భాగం ఎక్కువగా ఉండవలసిన అవసరం ఉంది. సంక్లిష్టత ద్వారా నాటక సంఘర్షణకు బీజం వేయబడి ఆ సంఘర్షణ పరాకాష్ఠకు దారి తీస్తుంది. దానిని రేఖాచిత్రం ద్వారా ఇలా చూపవచ్చు.



కొన్ని ఆధునిక నాటకాలలో మనం ఇంతవరకు చెప్పుకున్న నిర్మాణ వైఖరి కనిపించదు. చాలా నాటకాలు ఇప్పుడు రెండు అంకాలతో వస్తున్నాయి. కొత్తరకం నాటకాలలో అసలు నాటకీయ ఘర్షణ బాహ్యంగా కనిపించదు. అంతర సంఘర్షణ నాటక ఆసాంతం జరుగుతూ ఆయా సన్నివేశాల భావస్థితి (mood) ని బట్టి హెచ్చుతగ్గులతో నిర్మాణక్రమం నడుస్తుంది. అనిబద్ధ నాటకరంగం (Theatre of the Absurd) లో గాని, కావ్య నాటక రంగం (Epic Theatre)లోగాని వచ్చే నాటకాలకు యీ దశలు వర్తింప చేయడం కష్టం. అనిబద్ధ నాటకాలలో ప్రస్తావన (Exposition) ఉండదు. కావ్యనాటకాలలో నాటకం ఘటనలు (episodes) ప్రధానంగా నడుస్తుంది కనుక దానికి క్రమ పరిణామాన్ని ఊహించడం కష్టం.వాటిలో పరిణామం ప్రధానపాత్ర కార్యకలాపాల మీద ఆధారపడి ఉంటుంది; కథా సన్నివేశాల మీద కాదు.

ఇతివృత్తనిర్మాణంలో బాహ్యాంశాలు : అంకం(Act), రంగం(Scene), సన్నివేశం (Episode)

పైన చెప్పిన ఇతివృత్త నిర్మాణ విధానంలో అంకం (act) ఒక ప్రధానమైన అంశం (unit) గా సూచించడం జరిగింది.

అంకం (Act):

నాటకంలో ముఖ్యమైన నిర్మాణ విభాగం. భారతీయుల దశవిధరూపకాల విభజన ఆయా నాటక ప్రక్రియలలో ఉండే అంకాల మీద కూడా ఆధారపడి వుంటుంది. అలాగే గ్రీకుల నాటకాలు ఐదు అంకాలుగా విభజించవచ్చునని వాటిని వేర్పరచడానికి కోరస్‌ను వాడుకున్నారని, ఆ పద్ధతిలోనే రోమన్ నాటకాలలో ఐదు అంకాలు ఏర్పడ్డాయని నాటక చరిత్రకారులు చెబుతారు. ఈ సంప్రదాయాన్ని ఆంగ్ల నాటకాలలోకి బెన్‌జాన్‌సన్ అనే నాటక కర్త ప్రవేశపెట్టాడు. ఈ పద్ధతిలోనే షేక్స్‌పియర్ నాటకాలను కూడా ఐదు అంకాలుగా విభజించి చూపారు, ఆయన మొదటి గ్రంథ సంపాదకులు. రానురాను నాటకాలను మూడు అంకాలుగాను, రెండకాలుగాను విభజించడం ప్రారంభించారు నాటక రచయితలు. సంఘటనల ఆద్యంతాలు ఆధారంగా ఈ విభజన జరుగుతుంది. అత్యాధునిక నాటకాలలో కేవలం సన్నివేశలు(episodes)మాత్రమే ఉండి, అంకాల, రంగాల ప్రసక్తి లేకుండా రచిస్తున్నారు రచయితలు.

అంకాంతాన్ని సూచించడానికి ఆధునిక నాటకాలలో తెరను వెయ్యడం ద్వారానో, లైట్లను ఆర్పడం ద్వారానో చెయ్యడం జరుగుతున్నది. పాశ్చాత్య నాటకాలలో ప్రతి అంకం ఒక సంఘటన అద్యంతాలను సూచిస్తే అందులో రంగాలు ఆ సంఘటనలో ఉండే వేరు వేరు కార్యవిభాగాలను సూచిస్తాయి. భారతీయులు మొత్తం అంకాన్నే ఒక అంశం (unit) గా స్వీకరించి రంగాలను పరిత్యజించారు.

రంగం (Scene) :

రంగం– Scene – అనే పదం గ్రీకు skene నుంచి వచ్చింది. Skene అంటే నటులు వేచివుండే నేపథ్య గృహం. ఇది రంగస్థలం వెనకాల ఉండేది. తమ రంగంకాగానే నటులు అక్కడకు వెళ్ళి తరువాత రంగం కోసం వేచి వుంటారు కనుక రంగానికి కూడా ఆ పేరు పొడిగించబడ్డది. నాటకంలో ఒక సన్నివేశం ముగిసిందని చెప్పడం రంగం (scene) ఉద్దేశ్యం. 'సీన్' అంటే దృశ్యం కూడా కనుక ఒక ప్రదేశంలో జరిగే దృశ్యం అయిపోయింది, ఆ తరువాత నాటక దృశ్యం మరొక స్థలానికి మార్చబడుతుంది అని నిర్దేశించడమే రంగాల (scenes) ఉపయోగం. స్థలం మారుతున్నదంటే, పాత్రలు మారుతాయని, స్థలము, పాత్రలు మారితే నాటక గతి, పాత్రల కార్యకలాపాలు మారుతాయని రంగాల మార్పు (scene change) నిర్దేశిస్తుంది. రంగం(Scene)– అంకం(Act) కంటే పరిధిలో చిన్నదే అయినా నాటకేతివృత్తంలో దానికీ ఒక ప్రత్యేకత వుంది. రంగం ఒక కార్య అంశం (Action unit). అందులో కథను ముందుకు తీసుకుపోయే కార్యకలాపమూ జరగవచ్చు. కథకు అవసరమయ్యే వివరాలనూ (information) తెలియ చెయ్యవచ్చు. అది నాలుగైదు సంభాషణలతో అతి చిన్న నిడివి కలది కావచ్చు. అరగంట నడిచేంత పెద్దదీ కావచ్చు. నిడివి ప్రధానం కాదు. ఆ పాత్రలు ఎందుకు ఉద్దేశింపబడినవో ఆ ఉద్దేశం ముఖ్యం. ఇక 'సన్నివేశం'(episode) అన్నది ఇటీవలి కాలంలో రచయితలు ఉపయోగించే నాటక విభజన. ఈ నాటకాలు బహు సన్నివేశాల కలయిక కలిగివుంటాయి. ఏ సన్నివేశానికి అది ప్రత్యేకం. అన్ని సన్నివేశాలకు ఐక్యత కూర్చేది ప్రధాన పాత్ర, ఆ పాత్ర నిర్వహించే కార్యకలాపాలు. ఈ సన్నివేశ ప్రధాన నాటకాలు ముఖ్యంగా అనిబద్ధ, కావ్య నాటక రంగ నాటక రచయితలలో చూడవచ్చు.

అయిదు ప్రచ్ఛన్నాంశాలు:

సంఘర్షణ(Conflict), సంకటస్థితి(Crisis), పరాకాష్ఠ (Climax) విస్మయం (Surprise), ఉత్కంఠ(Suspense)

పైన చెప్పిన నిర్మాణాంశాలకు దేనికీ నేరుగా సంబంధించకపోయినా నాటక ఇతివృత్త నిర్మాణం విషయంలో మనకు తరుచు వినిపించే మాటలు కొన్ని వున్నాయి. అవి – సంఘర్షణ, సంకటస్థితి, పరాకాష్ఠ, విస్మయం, ఉత్కంఠ. ఈ అయిదు అంశాలు ఇతివృత్తాన్నించి ప్రేక్షకులు ఆశించే ప్రముఖ లక్షణాలుగా చెప్పుకోవచ్చు. ఇవి అంతర్గతంగా ప్రతి కథలోను, తద్వారా ప్రతి ఇతివృత్తంలోను వున్నా – యీ అయిదింటి సమయోచితమైన వాడకం వల్లనే నాటకం మీద ప్రేక్షకులకు అవధానం నిలుస్తుంది. ఈ అయిదింటిని గురించి సంక్షిప్తంగా తెలుసుకుందాం.

సంఘర్షణ(Conflict), సంకటస్థితి(Crisis), పరాకాష్ఠ (Climax)

నిజానికి సంఘర్షణ, సంకటస్థితి, పరాకాష్ఠ నాటక ఇతివృత్త నిర్మాణంలో ప్రచ్ఛన్న భాగాలే! విస్మయం, ఉత్కంఠ – పై మూడింటి వల్ల ప్రేక్షకులలో కలిగే భావోద్వేగాలు. ఏ

రెండు శక్తుల మధ్య జరిగే పోరాటం నాటకానికి ఇతివృత్తమౌతుందో దానిని 'సంఘర్షణ' అంటారు. నిజానికి ఇది రెండు పాత్రల మధ్యనే కానక్కరలేదు. కోరుకున్న ఒక కార్యాన్ని నిర్విఘ్నంగా నెరవేర్చడానికి అడ్డంకిగా ఏ శక్తి ఉన్నా దాన్ని తొలగించుకోవడానికి ఏ పాత్ర ప్రయత్నించినా దానిని సంఘర్షణగానే పేర్కొనవచ్చు. అయితే కొన్ని సంఘర్షణలు నాటక విస్మయ, ఉత్కంఠలకు దోహదం చేస్తూ చిన్న చిన్న సంకటస్థితులను (Crises)కలగచేస్తూ ఉంటాయి. చివరకు అటోయిటో తేల్చుకోవలసిన పరిస్థితిని పరాకాష్ఠ అంటారు.

ఏ నాటకంలోనైనా ప్రధానపాత్రలను కార్యోన్ముఖులను చేసే ఒక ఘటన(inciting incident) జరగడం, ఇరుపక్షాలవారు కొంత ఘర్షణ పడటం, అటువంటి ఘటనలలో సంకటస్థితి నెలకొనడం, చివరకు ఒక పెద్ద ఘటన జరగడం, దానితో ఇతివృత్తం మలుపు తిరిగి పరాకాష్ఠకు చేరడం, ఆ సంకటస్థితిని అధిగమించి నాటకం పర్యవసానం వైపుకు నడవడం జరుగుతూ వుంటుంది. ఈ ఘటనలు, ఘర్షణలు వాటినుంచి వచ్చే సంకటస్థితి, క్రమేపి అది పెరుగుతూ వచ్చి, చివరకు పరాకాష్ఠకు చేరుకోవడం అటు విషాదనాటకంలోనైనా, యిటు హాస్యనాటకంలోనైనా సామాన్యమే!

భారతీయుల ఇతివృత్త సిద్ధాంతంలో కూడా మొదటి ఘటనను 'ప్రారంభం' అంటారు. కార్యోన్ముఖుల్ని చేసే ఘటన 'ప్రయత్నం' అవుతుంది. తన ప్రయత్నం వల్లనే నాయకుడు కార్యసాధన కోసం ప్రయత్నిస్తాడు. 'ప్రాప్తిసంభవం'లో– తాననుకొన్నది నెరవేరుతుందా లేదా అన్న విచికిత్స. తరువాత నాటకంలో వచ్చే 'సంకటస్థితి'. అది నియత ఫలప్రాప్తి వైపుకు సాగుతుంది.తాను ఇతరుల సాయం తీసుకొంటేనే కాని కార్యసాఫల్యం కాదని గుర్తిస్తాడు నాయకుడు. పరాకాష్ఠ అన్న పదం వాడలేదు కాని తన స్వశక్తితోనే కాక ఇతరుల సాయం తీసుకుంటూ పతాక ప్రకరిలలో వచ్చిన ఆటంకాలను దాటి కార్యసాధన కోసం, ఫలప్రాప్తి కోసం అర్రులు చాచే నాయకుడి అవస్థలను నాట్యశాస్త్రం స్పష్టం చేసింది. పైవిభజనలో "ప్రాప్తి సంభవం" అన్నదశను మలుపు(turning point) గా గుర్తించవచ్చు.

ఇదే విషయాన్ని ఇంకా విస్పష్టంగా చెప్పాడు భరతుడు, సంధులను గురించి వివరించే సందర్భంలో.

ముఖసంధి "కార్యావస్థ"వల్ల ఉత్పన్నమైన ప్రారంభావస్థ. ప్రతిముఖసంధిలో ప్రత్యర్థుల ప్రాబల్యం కనిపిస్తూ కథాబీజం మరుగునపడి పోయినట్లు కనిపిస్తుంది. గర్భసంధిలో బీజార్థం (నాయకుని కోరిక) ప్రాప్తి, అప్రాప్తిల మధ్య కొట్టుమిట్టాడుతూ, అప్రాప్తి ప్రధానంగాను, ప్రాప్తి అప్రధానంగాను కనిపిస్తుంది. ఇక విమర్శసంధిలో ముందు ఫలోన్ముఖమైనట్లు కనిపించిన బీజార్థం మరోకొత్త అవరోధాన్ని ఎదుర్కొంటుంది. లోభ–క్రోధ–వ్యసనాల వలన(అంటే అటువంటి స్వభావం ఉన్న మనుష్యుల వలన) తీవ్ర విఘాతం ఏర్పడుతుంది. అప్పుడు నాయకుడు, అతని సహాయకులు(పతాక, ప్రకరిలలోని) తమ ప్రయత్నాలను ముమ్మరం చేస్తారు. ఇక ఐదవ సంధి – నిర్వహణ సంధి. ఇందులో బీజార్థం ఫలాగమం వైపుకు నిర్విఘ్నంగా పయనిస్తుంది.

ఈ వివరణలో కార్యోన్ముఖులను చేసే ఘటన ముఖసంధిలోను, మొదటి సంకటస్థితి ప్రతిముఖసంధిలోను, రెండవ సంకటస్థితి, సంఘర్షణ గర్భసంధిలోను, పరాకాష్ఠ విమర్శసంధిలోను, కార్యావరోహణం జరిగి నిర్వహణ సంధిలో ఫలప్రాప్తి జరుగుతాయని స్పష్టం అవుతున్నది. అందువల్ల ఇతివృత్త నిర్మాణం విషయంలో భారతీయ పాశ్చాత్య సిద్ధాంతాలకు సామీప్యం ఉన్నదని భావించవచ్చు.

సంఘర్షణ(Conflict) :

నాటక కార్యానికి 'సంఘర్షణ' (Conflict) కీలకమైనది. ఈ సంఘర్షణకు మూలం రెండు పరస్పర విరుద్ధమైన 'బలమైన కోరికలు'(Will). ఇద్దరు వ్యక్తులు ఒకే వస్తువును ఒకే దృఢచిత్తంతో కోరుకుంటే దానికోసం యిద్దరూ పోట్లాడుకోక తప్పదు. కోరిక, దానికి అవతలి పక్షం వారి వైరుధ్యం వల్ల వారూ, వీరూ కూడా ఒకరినొకరు ఓడించడానికి పూనుకుంటూరు. ఇటువంటి కార్యకలాపాలే నాటకీయకార్యానికి పునాది. ఆ సంఘర్షణలోనుంచే సంకటస్థితి జనిస్తుంది. అదే చావో, బ్రతుకో తేల్చుకొనే స్థితికి వస్తే పరాకాష్ఠ అవుతుంది. అందువల్లనే బ్రూనతేర్(Ferdinand Brunetiere) అనే ఫ్రెంచి విమర్శకుడు తన "నాటక సిద్ధాంతం" The Law of Theatre అనే గ్రంథంలో నాటకానికి మూలం 'సంఘర్షణే' నంటాడు.

సంకటస్థితి(Crisis):

నాటక కార్యాన్ని పటిష్టంచేస్తూ ముందుకు నడిపించేది సంకటస్థితే నంటారు. ఒక సంఘర్షణ నుంచి బయటకు వచ్చిన ప్రధాన పాత్రలు తమ అస్తిత్వానికి, తాము కోరుకున్న కోరిక సాఫల్యానికి ప్రమాదం ఉన్నదని గుర్తించి దానిని అధిగమించే ప్రయత్నం చేయడానికి ఆయత్తం చేసే స్థితిని సంకటస్థితి అనవచ్చు. అనిశ్చితమైన సంకటస్థితి పాత్రల్లో ద్వైదీభావాన్ని, ప్రేక్షకులలో ఉత్కంఠను పెంచుతుంది.అందుకే సంకటస్థితి వల్ల పెరుగుతున్న ఉద్వేగాన్ని, దానికి అనుసంధించే కార్యకలాపాలని, కార్యారోహణం(rising action) అనీ, ఉద్వేగం తగ్గడాన్ని సూచించే కార్యకలాపాలని కార్యావరోహణమనీ (falling action or denouement) అంటారు.

పరాకాష్ఠ: (Climax)

'Climax' అనే మాట గ్రీకుభాష నుంచి వచ్చింది. గ్రీకు భాషలో దానికి 'నిచ్చెన' అని అర్థం. నాటక పరిభాషలో ఉద్వేగాలను ఉచ్ఛదశలోకి తీసుకొనిపోయి అక్కడనుంచి నాటకపర్యవసానానికి దారితీసే స్థితిని 'పరాకాష్ఠ' అంటారు. గస్టావ్ ఫ్రైటాగ్ (Gustaf Freytag, 1816-1895) అనే ప్రఖ్యాత జర్మన్ విమర్శకుడు ఈ'ఉచ్ఛ సంకటదశ' ను 'పిరమిడ్ థియరీ అఫ్ క్లైమాక్స్' అని "The Dramatic Technique" అనే తన గ్రంథంలో పేర్కొన్నాడు. దాని ప్రకారం- ఒక నాటకంలో సంఘర్షణలు, సంకటస్థితులు, కొద్దిపాటి కార్యారోహణాలు ఉండక తప్పవు. చివరగా అన్ని పరిస్థితులు పరాకాష్ఠకు చేరి, ప్రధాన పాత్రధారి తన లక్ష్యాన్ని నెరవేర్చుకుని నాయకుడుగా నిలుస్తాడు: లేదా ఒక సిద్ధాంతం కోసం ఓడిపోయి(ఇక్కడ ఓడిపోవడం అంటే తన లక్ష్యం కోసం మరణించడం) విషాద నాయకుడైనా కావచ్చు. ఏమైనా, నాటక కార్య నిర్వహణలో యీ మూడింటి పాత్ర చాలా ప్రధానమైనది.

విస్మయం (Surprise) :

ఇతివృత్త నిర్మాణ క్రమంలో అంతర్గతంగా ఉండే రెండు లక్షణాలను గురించి మనం చెప్పుకోవాలి. ఇవి ఇతివృత్తంలోని భౌతిక నిర్మాణ పరిధిలో లేకపోయినా ఆ నిర్మాణాన్ని శాసించగల సత్తా ఉన్న విస్మయం(Surprise), ఉత్కంఠ(Suspense). వీటిని గురించి తెలుసుకోకుండా ఇతివృత్తాన్ని గురించిన అవగాహన పూర్తి కాదు. ప్రేక్షకులకు తరువాత ఏం జరుగుతుందోనన్న ఉత్కంఠ, "అరె! వీడు ఇటువంటివాడా!" అనే ఆకస్మిక విస్మయం - నాటకసామర్థ్యాన్ని బేరీజు వేసే రెండు ప్రధాన లక్షణాలు.

నాటకంలో జరుగుతున్న సంఘటనలు ఈ విధంగా జరుగుతాయని ప్రేక్షకులు అనుకునే తరుణంలో అందుకు విరుద్ధంగా, అనుకోని విధంగా మలుపు తిరిగినప్పుడు ప్రేక్షకులు ఆశ్చర్యంతో, విస్మయంతో నాటకంనడుస్తున్న తీరుమీద ఇంకా ఆసక్తులవుతారు. ఉత్కంఠ సన్నివేశానికి పూర్వం ప్రేక్షకుల మనస్సుల్లో పొడచూపే ఆతృత. విస్మయం సన్నివేశం అనంతరం వారి హృదయాల్లో కలిగే ఆశ్చర్యం- ఈ రెండూ నాటకానికి ప్రాణం.ప్రేక్షకులలో నాటకానురక్తిని నిలిపి ఉంచడానికి రచయితకు ప్రాథమిక పనిముట్లు ఇవి! అయితే ఇవి ఫలానాచోట ఉపయోగించాలి అని కాని, ఇవి ఫలానా విధంగా ఇతివృత్త పురోగతిలోనో, పాత్ర చిత్రణలోనో పని చేస్తాయనికాని, ఇదమిద్ధంగా చెప్పలేకపోవడం వల్ల వీటిని ఇతివృత్త భాగాలుగా అటు పాశ్చాత్యులు కాని, ఇటు భారతీయులు కాని గుర్తించలేదు.

ఒక సంఘటన అనుకోని విధంగా జరిగినట్లు చూపితే ప్రేక్షకులకు విస్మయం కలుగుతుంది. గొప్ప రచయితలు దీనిని ఇతివృత్త పురోగతికి, పాత్రల స్వభావచిత్రణకు సాధనంగా ఉపయోగించుకున్నారు. ఉదాహరణకు 'కన్యాశుల్కం' లో గిరీశం, మధురవాణిలు ఉన్న రంగాలన్నీ వారిని గురించిన కొత్త కోణాలను మనకు వెలువరిస్తూనే ఉంటాయి. కరకట శాస్త్రి శిష్యుడికి ఆడవేషం వేసి మధురవాణి దగ్గరకు తీసుకువచ్చిన సన్నివేశం మనకు అనుక్షణం సంభ్రమాశ్చర్యాలు కలిగించే రంగం. పుటిగ్రాపుపంతులు సన్నివేశం, అసిరిగాడి సన్నివేశం, రామప్పపంతులు - మీనాక్షి సన్నివేశం, మంచం కింద సీను - ఇవన్నీ ఆయాపాత్రల చేతలవల్ల, మాటలవల్ల, సన్నివేశకల్పనకు కొత్త అందాలని, పాత్రలస్వభావంలో కొత్త సొగసుల్ని చూపుతాయి.

సన్నివేశాలలో అంతర్గతంగా ఉండే విస్మయానికి 'హామ్లెట్' కూడా మంచి ఉదాహరణ. "To be or not to be" అనే సందిగ్ధంలోనే ఉత్కంఠ, విస్మయం అంతర్గతంగా ఉన్నాయి. ముఖ్యంగా మూడో అంకం, రెండోరంగంలో ఈ శిల్పాన్ని చాకచక్యంగా వాడుకున్నాడు షేక్స్పియర్. ఇక్కడ పాత్రను ఆవిష్కరించడానికి, కార్యకలాపాలని ఉత్సాహజనకం చేయడానికి, ఇతివృత్తాన్ని ముందుకు నడిపించడానికి విస్మయాన్ని వాడుకున్నాడు ఆయన. ఈ రంగంలోనే సుప్రసిద్ధ అంతర్నాటకం ఉంది. దీనిని కొందరు నటులచేత క్లాడియస్ రాజు ముందు ప్రదర్శింపచేయడం విస్మయపరంపరలో మొదటిది. రెండవది, ఆ అంతర్నాటకం ఆసాంతం క్లాడియస్ హామ్లెట్ తండ్రిని చంపిన ఘట్టాల్ని తలపింపచేసే విధంగా రూపొందించబడటం. ఈ నాటకం చూసి దిగ్భ్రాంతుడైన క్లాడియస్ 'దీపం దీపం' అని అరుస్తాడు.నాటకంలో రాజు గారు పొందిన విభ్రాంతి, రాజు గారి కొలువులో ఉన్న వారందరి విస్మయాన్ని బట్టి మనం గమనించవచ్చు.

దీని తరువాతిదే మరో సన్నివేశం. వికల మనస్కుడైన రాజు మోకాళ్లమీద కూర్చొని తలవంచి ప్రార్థన చేస్తూ ఉంటాడు.పగతీర్చుకోవడానికి హామ్లెట్ వస్తాడు. కత్తి తీస్తాడు. కాని ఇంతలో తనలో తానే మధన పడతాడు.

ఇప్పుడు నేనీయన్ని సంహరించవచ్చు తండ్రీ -
ఇప్పుడీయన ప్రార్థనలో ఉన్నాడు.
ఇప్పుడు చంపొచ్చు. చంపితే ఇతడు
స్వర్గానికి పోతాడు.
చనిపోయిన రాజుగారి ఏకైక కుమారుణ్ణి -

ఈ దుర్మార్గుణ్ణి కూడా స్వర్గానికే పంపాలా ?

ఈ వితర్కం తరువాత చంపడాన్ని విరమించుకున్నాడు హేమ్లెట్.

ప్రేక్షకులకి "అయ్యో ! ఇంత దుర్మార్గం చేసిన పినతండ్రిని అవకాశం వచ్చినా కూడా హేమ్లెట్ చంపలేదే? మళ్లీ ఇటువంటి అవకాశం వస్తుందో, ఎప్పుడు వస్తుందో" ననే భావం చివరి వరకు వెంటాడుతూనే వుంటుంది.

ఈ సన్నివేశాలన్నింటిని చూస్తే విస్మయం ఆరోహణా సన్నివేశాల గమనాన్ని మలుపు తిప్పి మనుషుల అంతర్యాలని ఆవిష్కరిస్తూ వారిలోని ఉద్వేగాలను వెలికి తీసే ఒక అద్భుతసాధనం. వీటికి తోడు ప్రధాన పాత్రతో సహానుభూతి పొందడానికి ఉపకరిస్తుంది. ప్రధాన పాత్రలు నాటకంలో చూపే విస్మయ ఆశ్చర్యాలు ప్రేక్షకుల విస్మయ ఆశ్చర్యాలకు ప్రతిబింబాలే!

ఉత్కంఠ (Suspense) :

ఒక ప్రధాన పాత్ర (నాయకుడు)తన లక్ష్యసిద్ధి కోసం అవరోధాలను ఎదుర్కోవడంలో పడే తీవ్రత, అంతకుమించి ముంచుకువచ్చే అవరోధాలు, వాటిని కూడా అధిగమించాలనే అతని ఆతృత ప్రేక్షకులలో ఉత్కంఠకు కారణం అవుతాయి. తాను సహానుభూతిని చూపుతున్న పాత్ర తానుఅనుకున్న కార్యాన్ని- ఇన్ని ఇబ్బందులను దాటి-నెరవేర్చగలదా?- అన్న ఉత్కంఠ ప్రేక్షకులలో ఎంత అధికతరం అవుతూవుంటే నాటక కార్యకలాపాలలో ప్రేక్షకుడు మమేకం కావడం అంత ఎక్కువవుతుంది. కార్యసానుకూలతని అంచెలవారీగా ఆలస్యంచేస్తూపోయే ఈ విధానం ఇతివృత్తాన్ని, పాత్రల్ని, కథని ఇంకా రసవత్తరంగా కూర్చడానికి రచయిత వాడే ఒక సాధనం. ఉదాహరణకి సాఫోక్లిస్ రాసిన "రాజా ఈడిపస్" లో ఈడిపస్ "హంతకుడెవరు?" అన్న నిజాన్ని వెలికితీసుకొని రావడంలో పడే ప్రయాస, ప్రతి సంఘటనలో అతనికి తెలిసే కొంత నిజం, ప్రేక్షకుడికి ముందరేతెలిసిన కథనికూడా అంచెలంచెలుగా ఆవిష్కరిస్తూపోతుంది. ఈడిపస్ పట్టుదలతో కొనసాగిస్తున్న పరిశోధన, దాని వల్ల తెలిసే "అర్ధసత్యం" మనల్ని ప్రతిక్షణం ఆకట్టుకుంటూపోతాయి. అందువల్లనే "ఈడిపస్"ని ప్రపంచంలో అత్యుత్తమ అపరాధ పరిశోధనా కథగా చెబుతారు. నిజానికి అన్ని నాటకాల్లోను "ఉత్కంఠ" ప్రధానమైన పాత్రను వహిస్తూ ఇతివృత్తనిర్మాణాన్ని, సంఘటనా జాప్యాన్ని నియంత్రిస్తూనే వుంటుంది. "మాక్‌బెత్"లో రాజును చంపాలన్న మాక్‌బెత్ కోరిక, దానికి అతను అనుభవించే శిక్షలు మనల్ని ఆకట్టుకుంటాయి. అలాగే' కన్యాశుల్కం' నాటకంలో గిరీశం వెనక చేసిన, ఇప్పుడు చేస్తున్న పనులు అతని నిజస్వరూపాన్ని ఎప్పుడు బయట పడవేస్తాయోనన్న కుతుహలం మనల్ని ప్రతిక్షణం వెన్నాడుతుంది. "ప్రతాపరుద్రీయం" లో కూడా యుగంధరుడి పన్నాగాలు సఫలమై ప్రతాపరుద్రునికి బంధ విముక్తి కలుగుతుందా అన్న ఆలోచనలలో ఉత్కంఠ ఇమిడి వుంది. చారిత్రక నాటకాలలో ఈ ఉత్కంఠ మరీ ద్యోతకం అవుతుంది. ఇతివృత్తంలో ఎంచుకునే సన్నివేశాలు- ముందు ఏం జరుగుతుంది-అని అసహనంతో వేచివుండడం, ఆశ్చర్యపోయే మలుపులు తిరగడం, అనుకున్న కార్యం నేరవేరుతుందా లేదా అనే అనుమానం, ఏవిధంగాను నిర్ధయించలేని కథాగమనం, గుడ్లు అప్పగించుకొని చూస్తూవుండడం చెవులు అప్పగించి వినడం, ఇలా జరుగుతుందా? అని ప్రేక్షకులు అనుకోవడం, తీరా కథమలుపు తిరిగి మనం అనుకున్నట్లుగా జరగకపోవడం- ఇవన్నీ ఉత్కంఠను పెంపొందించే సమయాలు, సన్నివేశాలు.

అయితే పాత్రల ఎదుగుదలకు కారణం కాకుండా కేవలం సన్నివేశాల కల్పనలో మాత్రమే ఉత్కంఠ ఉండే నాటకాలు Well-MadePlay గా రూపొందడం వలన ప్రేక్షకులు సన్నివేశాల మలుపులకు తాత్కాలికంగా సంతోషించినా నాటకం నాలుగు కాలాల పాటు నిలబడే ఆస్కారం ఉండదు.

ఇతివృత్తం - భారతీయ సంప్రదాయం

అరిస్టాటిల్ ఇతివృత్తాన్ని విషాద నాటకానికి ఆత్మ అంటాడు. కాని ఇతివృత్తం నాట్యానికి శరీరం అనీ, రసం ఆత్మ అనీ భరతుడి మతం.

ఇతివృత్తంతు నాట్యస్య శరీరం పరికల్పితమ్
పంచభిః సంధిభిస్తస్య విభాగః సంప్రకల్పితః ॥

ఇతివృత్తం నాట్య శరీరము. ఇది ఐదు సంధులచేత విభజింపబడుతున్నది - అంటాడు భరతుడు. దీనిని అభినవగుప్తుడు వ్యాఖ్యానిస్తూ కావ్యానికి 'వృత్తము' (వస్తువు) శరీరమనీ, అభినేయ కావ్యానికి (అంటే దృశ్యకావ్యానికి) 'ఇతివృత్తము' శరీరమనీ చెప్పాడు. అంటే కావ్య శరీరాన్ని, దృశ్య కావ్య శరీరాన్ని వేరుపరిచే 'ఇతి' వృత్తము - అంటే పంచ సంధులతో కూడిన వృత్తము - నాటకానికి ముఖ్యమని వివరణ యిచ్చాడు అభినవగుప్తుడు.

ఇతివృత్త భేదాలు: (Types of Plot)

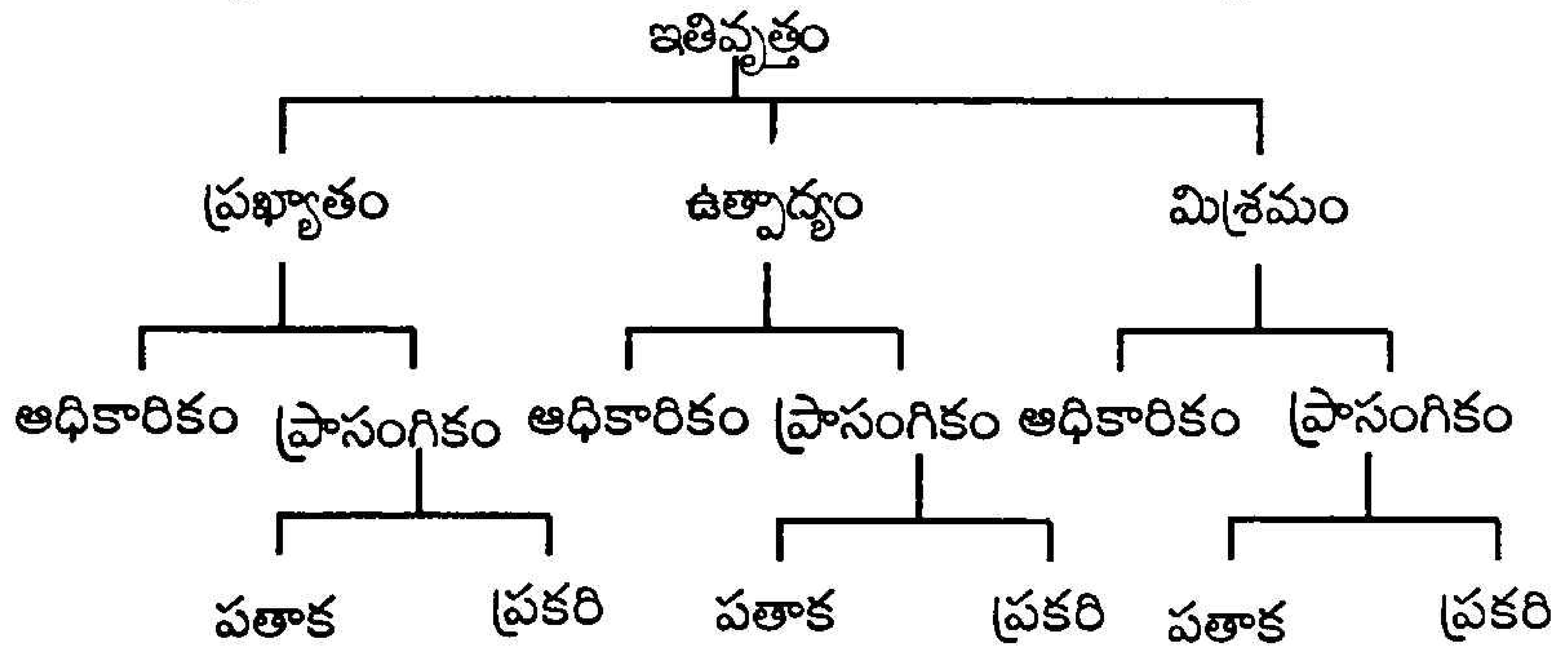
ఈ ఇతివృత్తం రెండు రకాలంటాడు భరతుడు: ఒకటి, ఆధికారికము. రెండు ప్రాసంగికము. నాటక ఫలాన్ని సాధించే ప్రధాన పాత్ర స్వభావ కార్యాదుల్ని చిత్రించేది ఆధికారికేతివృత్తము. దీనిని Main Plot అనవచ్చు. ఈ ఫలసాధనలో నాయకునికి సహాయపడే ఉపనాయకుల స్వభావ కార్యాదుల్ని చిత్రించేది ప్రాసంగికేతి వృత్తము. దీనిని Subsidiary Plot అనవచ్చు. నాయకుడి కార్యకలాపాలను చిత్రించేది ఆధికారికేతివృత్తమనీ, ఉపనాయకుల కార్యకలాపాలను చిత్రించేది ప్రాసంగికేతివృత్తమనీ చెప్పుకోవచ్చు. కొందరు ఉపనాయకులు ప్రధాన నాయకుని ఫల సాఫల్యానికి దోహదం చేస్తూ, తమ ఫల సాఫల్యానికి కూడా శ్రమిస్తారు. అటువంటి వారితో కూడిన ప్రాసంగికేతి వృత్తాన్ని 'పతాక' అంటారు. అలా కాక, కేవలం ప్రధానపాత్ర ఫలసిద్ధికి మాత్రమే దోహదపడే పాత్రచరిత్రను 'ప్రకరి' అంటారు. ఉదాహరణకు విభీషణుడు, సుగ్రీవుడు - వీరిద్దరూ రామునికి సహాయపడ్డారు. (అంటే ప్రధాన పాత్ర ఫలసిద్ధికి దోహదం చేశారు). దానితో పాటు తమ కార్యసిద్ధినీ పొందారు. వీరి చరిత్ర 'పతాక'. అలాకాక 'జటాయువు' ప్రధాన పాత్ర కోసమే పోట్లాడి మరణించింది. జటాయువు చరిత్ర 'ప్రకరి'. ఒక ఉపనాయకుని సహాయం వల్ల ఫలితం రాకపోతే మరొక ఉప నాయకుడు రంగప్రవేశం చేసి కార్యసాధనకు దోహదం చేస్తాడని భావన.

మూడు రకాల కథలు:

ఈ ఆధికారిక, ప్రాసంగికేతివృత్తాలు అన్నిరకాల కథల ఆధారంగాను నిర్మించవచ్చు. ఇతివృత్తానికి ఆధారభూతమైన కథలు **ప్రఖ్యాతం** (పురాణేతిహాసాల నుంచి గ్రహించినవి) కావచ్చు. **ఉత్పాద్యం** (కల్పితం) కావచ్చు; లేదా **మిశ్రమం** (కొంత పురాణేతిహాసాల నుంచి, కొంత కల్పితం) కావచ్చు.

ఈ మూడు రకాల కథలు ఆధారంగా నిర్మించిన ఇతివృత్తాలలోను దృశ్య, సూచ్య భాగాలు ఉంటాయి. దృశ్యభాగం అంటే అభినేయ భాగం. దీని ద్వారా నాటక కార్యం ముందుకు సాగుతుంది. అలా కాక కొన్ని భాగాలు ఎక్కడో జరిగిన కథను వివరిస్తాయి. ఈ కథాకథన భాగాలను 'సూచ్యం' అంటారు. ఎక్కడెక్కడ సూచ్య భాగాలు, ఏఏ రీతిలో వుంటాయో భరతుడు వివరించాడు.

ఇక దృశ్య భాగంలో ప్రఖ్యాత, ఉత్పాద్య, మిశ్రమ ఇతివృత్తాలన్నింటిలోను అధికారిక, ప్రాసంగికేతి వృత్తాలు ఉంటాయి. వీటిని పాశ్చాత్యులనుసరించే ప్రధాన ఇతివృత్తం, అనుషంగిక ఇతివృత్తా (main plot, sub-plot) లతో పోల్చవచ్చు. తిరిగి ప్రాసంగికేతి వృత్తాలన్నింటిలోను పతాక, ప్రకరి కూడా ఉండవచ్చు.



ఇతివృత్తము-అర్థోపక్షేపకములు

"సూచ్య" భాగాలను "అర్థోపక్షేపకములు" అంటారు. ఇందులో అయిదు రకాలున్నాయి: విష్కంభము, ప్రవేశకము, భూమిక, అంకావతారము, అంకాశ్యము. మధ్యమ, నీచ పాత్రలు ప్రవేశించి అప్రధాన కథా ఘట్టాలను కథాకథనం ద్వారా ప్రేక్షకులకు తెలియచేయడం యీ అర్థోపక్షేపకాలు ప్రధానంగా చేసే పని. మధ్యమ పాత్రలతో వచ్చిన విష్కంభాన్ని శుద్ధ విష్కంభమనీ, మధ్యమ, నీచ పాత్రలతో కలిసి వచ్చేదానిని మిశ్రమ విష్కంభమనీ అంటారు. కేవలం నీచపాత్రల చేతనే కథ చెప్పిస్తే అది 'ప్రవేశకము'. జరిగిన లేదా జరుగుతున్న విషయాన్ని తెరలోంచి చెప్పిస్తే అది 'చూలిక'. ఒక అంకం చివరలో జరిగిన కథను మరో అంకం మొదట సూచించడం 'అంకావతరము'. పూర్వ అంకంలోని పాత్రలు తరువాతి అంకంలో కూడా కొనసాగి కథను సూచించి నిష్క్రమిస్తే అది 'అంకాస్యము'.

ప్రదర్శనకు అనువుగాని విషయాలను అశక్యాలు, అనుచితాలు అనే రెండు భాగాలుగా వివరించాడు భరతుడు. యుద్ధం, మరణం వంటివి రంగస్థలంమీద చూపడం అశక్యం. అలాగే శయన – చుంబన – ఆలింగన – భోజనాదులు అనుచితాలు. వీటిని సూచనామాత్రంగా తెలియజేసేవిధానాన్ని "సూచ్యం" అన్నాడాయన.

దృశ్య – సూచ్య విభజన (Mode of presentation and suggestion)

ఈ విధంగా నాటకేతి వృత్తానికి ప్రధానమైన దృశ్య, సూచ్య విభాగాలను గురించిన విస్తృతమైన వివరణ చేశాడు భరతుడు. అయితే ఇతివృత్త నిర్మాణానికి అవసరమైన ఎన్నో ఇతర విభజనలు కూడా చేశాడు భరతుడు. ఇవి నటుని దృష్ట్యా, సామాజికుని

దృష్ట్యా, రచయిత దృష్ట్యా, పాత్ర దృష్ట్యా చేసిన విభజనలు. ఇన్నింటి క్రోడీకరణ ఇతివృత్త సమగ్ర సమాలోచన.

- ఇతివృత్తం
  - దృశ్యం
    - అంకవిభజన
  - సూచ్యం
    - విష్కంభము
      - శుద్ధ (మధ్యమ పాత్రలు)
      - మిశ్రమ (మధ్యమ, నీచ పాత్రలు)
    - ప్రవేశము (నీచ పాత్రలు)
    - చూలిక (తెరలోనుంచి సూచన)
    - అంకావతారము (అంకం చివరి కథ తరువాత అంకంలో కొనసాగింపు)
    - అంకాస్యము (పూర్వ అంకంలోని పాత్రలు తరువాత అంకంలో కథను సూచించి నిష్క్రమించడం)

కార్యావస్థలు(Action Units)

భరతుడు ఇతివృత్తాన్ని గురించి విస్తృతంగా చర్చించాడు. ఇతివృత్తంలో నాయకుడి కార్యకలాపాలను, అతడి ప్రయత్న సాఫల్యతలో ఉండే దశల్ని కార్యావస్థలు(Action Units) అన్నాడు.నాయకుడి ప్రయత్నంలో అయిదు దశల్ని గుర్తించాడాయన: అవి - ప్రారంభము(దీనినే 'ఆరంభము' అని కూడా అంటారు), ప్రయత్నము(యత్నము), ప్రాప్తి సంభవము(ప్రాప్త్యాశ), నియతఫలప్రాప్తి(నియతాప్తి), ఫలయోగము(ఫలాగమము). నిత్యజీవితంలో ఒక కార్యసాధనకు ప్రయత్నించే ప్రతి ఒక్కరు అనుసరించే మార్గాన్ని దశలవారీగా విభజించాడు భరతుడు. ఇవి పాశ్చాత్యులు చెప్పిన 5 అంశాలకు దగ్గరగా ఉన్నాయి: ప్రారంభము (Initial incident), ప్రయత్నం (Rising action), ప్రాప్తి సంభవము (Turning Point), నియత ఫలప్రాప్తి (Resolution), ఫలయోగము (Conclusion).

ఒక కార్యసాధనకు పూనుకొనే నాయకుడు ఆ కార్యసాధనకు, ఫలాగమానికి ఉత్సాహం చూపడం, ఆయత్తం కావడం "ప్రారంభం". ఆ కార్యసాధన సాఫల్యం సుదూరంలో ఉన్నదని తెలిసి దాని సాధనలో ముందుకు పోవడం 'ప్రయత్నం'. తాను ప్రయత్నించే కార్యం అడ్డంకులను అధిగమించి, సాధించే అవకాశం ఉన్నదన్న ఆశ కలగడం 'ప్రాప్తి సంభవం'. అనేక అడ్డంకులు దాటి, చివరకు తాను విజయం సాధించ గలను అనే స్థితి "నియత ఫలప్రాప్తి". ప్రారంభించిన కార్యంలో విజయం సాధించడం "ఫలాగమం". ఈ అయిదు క్రమ పరిణామ దశలు ప్రతికార్యసాధనలోను ఉండకతప్పదు. ఇవి కార్యావస్థలు(Stages of Action).

అర్థప్రకృతులు(ఫల–హేతువులు : (Motivational Units)

పైన చెప్పిన అయిదు కార్యావస్థలకు సమాంతరంగా ఉండే అయిదు అర్థప్రకృతులను పేర్కొన్నాడు భరతుడు. కార్యావస్థలు నాయకుడు తలపెట్టి పూర్తి చేసే క్రమంలో చెప్పిన అయిదు దశలు. అర్థప్రకృతులు వాటిని రచయిత ఏవిధంగా చూపుతాడో తెలియజేసే విధాన వివరాలు. ఈ అయిదు – బీజము, బిందువు, పతాక, ప్రకరి, కార్యము. నాటక ప్రారంభంలో నేర్పరి అయిన రచయిత కథా వస్తువుకు "బీజం" వేస్తాడు. ఒక కార్యాన్ని సాధించాలనే నాయకుడి అభిలాష "ప్రారంభం", దానికి రచయిత తన ఇతివృత్తంలో "బీజం" వేసి దానిని కార్యసాఫల్యం వరకు తీసుకొని పోతాడు. ఈ "బీజం" విస్తృతి చెంది నీటిలోని బిందువు(కొంచెం చెదిరినా) ఎలా విస్తృతి చెందుతుందో అలా వ్యాప్తి చెందుతుంది "బిందువు"లో. ఈ విస్తృతి ఇతివృత్తంలో చోటు చేసుకునే విభిన్నమైన సంఘటనల(events) ద్వారా (ప్రకరి) చూపవచ్చు. లేదా సన్నివేశాల(episodes) ద్వారా (పతాక) చూపవచ్చు. ఈ సన్నివేశాలు చివరకు కార్యసిద్ధిని పొందడంతో నాటకం నాయకుని ఫలసిద్ధిని చూపుతుంది. వెనుక చెప్పినట్లు ప్రధాన నాయకునికి కార్యసిద్ధిలో దోహదపడుతూ తాను కూడా తన కార్యాలను సాధించుకునే ఉపనాయకుడి కథలు 'పతాక' లోను, ప్రధానపాత్ర ఫలసిద్ధికి మాత్రమే దోహదపడే ఉపనాయకుల చరిత్ర 'ప్రకరి'లోను రచయిత చూపుతాడు.

ఇతివృత్తము - అర్ధ ప్రకృతులు (ఫల-హేతువులు)

ఇతివృత్తము
- బీజము : ఒక కార్యాన్ని సాధించాలనే అభిలాష జనించడం (నాటకం ఆసాంతం ఉంటుంది)
- బిందువు : బీజాన్ని విస్మరిస్తే జ్ఞప్తికి తేవడం (ఇది కూడా నాటకం ఆసాంతం ఉంటుంది)
- పతాక : ప్రాసంగికేతి వృత్తములో నిర్దేశించబడేది. ఉపనాయకుల దోహద కార్యాలు ప్రధాన కథకు ఎలా శక్తినిస్తాయో చూపేవి.
- ప్రకరి: ప్రాసంగికేతి వృత్తములో నిర్దేశించబడేది. ఉపనాయకుల దోహద కార్యాలు ప్రధాన కథకు ఎలా శక్తినిస్తాయో చూపేవి.
- కార్యము : ఫలసిద్ధి

(పై పట్టికలో పతాక, ప్రకరి, ఒకేరకమైన కార్యాన్ని సూచించే అర్థ ప్రకృతులే! తేడా అల్లా ఆ రెంటిలో నాయకునికి దోహదం చేసే ఉపనాయకుల మధ్య ఉండే తేడాయే!)

అందువల్ల కార్యావస్థలు నాయకుని కార్యకలాపాలను చిత్రిస్తాయని, అర్థప్రకృతులు ఆ కార్యావస్థలను నాటకీకరించడంలో రచయిత అనుసరించే వివిధ స్థాయిలను, రూపొందించవలసిన సన్నివేశ నిర్వహణను సూచిస్తాయని చెప్పవచ్చు. నాయకుని కార్యావస్థలు నాటకాంతర్గత అవస్థలయితే, అర్థప్రకృతులు బాహ్య, నిర్మాణ దశలని భావించవచ్చు.

ఇతివృత్తము: సంధులు(Junctures):

అయిదు కార్యావస్థల, అయిదు అర్థప్రకృతుల 'క్రమ సమన్వయా'న్ని 'సంధి'(Juncture) అన్నాడు భరతుడు. సంధులు అయిదు : విభిన్న రసభావాలు దేనినుంచి ఉత్పన్నం అవుతాయో ఆ'బీజం' ముఖ(విత్తు-opening) సంధి. బహిరంగంగా కనిపించినా ప్రచ్ఛన్నంగా ఉన్నా ఆ బీజం(విత్తు) విచ్చుకోవడం (progress) ప్రతి ముఖసంధి. ఆ విత్తు మెల్లగా మొక్కగా పెరగడం(ఆ పెరుగుదల వల్ల చివరకు 'ఫలప్రాప్తి' కలిగినా లేకున్నా) గర్భ (Development)సంధి.ఆ మొక్క పెరగడం(తన ఆశయం నెరవేరుతున్నట్లు ఉండటం) కోపం, విచారం వంటి ఉద్వేగాల వల్ల చూడలేక తన ప్రయత్నాలు వృథా అవుతున్నాయని భావించడం విమర్శ(Deliberation) సంధి. చివరకు విత్తు నాటిన దగ్గర్నుంచి వివిధ దశలలో వృక్షంగా పెరిగి, చివరకు ఫలాన్ని(ఫలితాన్ని) ఇవ్వడం నిర్వహణ(Conclusion) సంధి.

ఇతివృత్తము

- ముఖసంధి (నాటకంలో బీజ సముత్పత్తి ఎక్కడ జరుగుతుందో – అది ముఖసంధి) ప్రారంభ అవస్థలతో కూడినది.
- ప్రతిముఖసంధి (బీజము అవాంతర కారణం వల్ల మరుగున పడినప్పుడు, ఆ బీజాన్ని తిరిగి సుస్పష్టము చేసే కథా భాగము – ప్రతిముఖసంధి)
- గర్భసంధి – (బీజము యొక్క ప్రాప్తి, అప్రాప్తి – తిరిగి అన్వేషణం – అనేవి ఎక్కడ కూర్చబడతాయో ఆ కథా భాగం గర్భసంధి) (పతాక నాయక సాహాయ్యమున అన్వేషణం)
- విమర్శసంధి (ఫలోన్ముఖ బీజము తీవ్రవిఘాతంచేత భంగపడితే దాని కోసం సర్వశక్తులు ఉపయోగించి దానిని దాటి విజయం వైపుకు నడిపించే కథాభాగం – విమర్శసంధి) (ప్రకరీనాయక సాహాయ్యము)
- నిర్వహణ సంధి (సబీజము, నానా భావోత్తరములు అయిన ముఖాది సంధులలోని ప్రారంభాద్యవస్థలు, ఫలనిష్పత్తికి సంబంధించి ఉండే విధంగా కూర్చబడే కథా భాగం నిర్వహణ సంధి) (పతాక ప్రకరీ నాయక సాహాయ్యముతో ప్రధాన నాయక కార్యసిద్ధి)

కార్యాచరణకు సంబంధించిన క్రమదశలు కార్యావస్థలు(Action Units). వాటిని సాధించడానికి రచయిత ఉపయోగించిన కథాగమన హేతువులు అర్థప్రకృతులు. (Motivational Units). ఈ రెంటిక్రమ సమన్వయం 'సంధులు' అని ధనంజయుడు పేర్కొన్నాడు. ఇవి కథా భాగాలు(Story Units). చాలా మంది వ్యాఖ్యాతలు ఇది సమన్వయం చేయడానికి వీలుకాని వివరణగా కొట్టివేశారు.

కాని ధనంజయుడు చేసిన ప్రతిపాదనే సమంజసమైనది: (ఈ అయిదు సంధులు పాశ్చాత్యుల వివేచనలో కనిపించే అయిదు కథా భాగాలకు దగ్గరగా ఉంటాయి).

కార్యావస్థలు +	అర్థప్రకృతులు	→	సంధులు	పాశ్చాత్యుల పరిభాషలో
ప్రారంభము	బీజము	→	ముఖసంధి	Initial incident
ప్రయత్నము	బిందువు	→	ప్రతిముఖసంధి	Rising Action
ప్రాప్తిసంభవము	పతాక	→	గర్భసంధి	Climax
నియతఫలప్రాప్తి	ప్రకరి	→	విమర్శసంధి	Falling Action
ఫలాగమము	కార్యము	→	నిర్వహణసంధి	Conclusion

అంక విభజన: (Act Division)

భరతుడు ఇతివృత్త నిర్మాణంలో పేర్కొన్న మరో విభజన – నాటకాన్ని అంకాలుగా విభజించడం. సంధులు ఇతివృత్తానికి సంబంధించిన ఆంతర విభాగం కాగా అంకం బాహ్య విభాగం (Structural Unit). ఒక అంకం ఒకే ప్రదేశానికి (Locale) పరిమితం కావాలి. నాటకంలో అయిదు అంకాలు ఉన్నప్పుడు ప్రతి అంకంలోను ఒక సంధి క్రమపద్ధతిలో ఉండాలి. అంకాలు తక్కువ అయితే ఒకే అంకంలో రెండు సంధులు ఉండవచ్చు. ఏకాంకమైన వీధి వంటి నాటక ప్రక్రియలో ముఖ, నిర్వహణసంధులుంటే చాలు. అంకాలు ఎక్కువయితే ఒకే సంధి రెండు అంకాల వరకు వ్యాపించవచ్చు.

సంధ్యంగాలు:

ఇతివృత్తం ప్రేక్షకులను ఆకట్టుకోవడానికి అందులోని ఆయాభాగాలకు ఏకత కూర్చడం అవసరం. అందుకోసం ప్రతి'సంధి' కి సహాయకారిగా ఉండి ఇతివృత్త నిర్మాణాన్ని పటిష్టం చేసే 64 సంధ్యంగాలను కూడా పేర్కొన్నాడు భరతుడు. నీరసమైన వస్తువును స్వీకరించినా యీ సంధ్యంగాలతో ఇతివృత్తాన్ని పటిష్టం చేస్తే నాటక ప్రయోగం విజయవంతం అవుతుంది – అంటాడాయన. సంధులు కార్యావస్థల్ని, అర్థప్రకృతుల్ని కలిపే కథా భాగాలయితే ఆ కథా భాగాల సమన్వయానికి నిర్మాణ కుశలతకు, బిగువుకు కారణ భూతం అయ్యేవి సంధ్యంగాలు. ఈ సంధ్యంగాలను ఆవశ్యకమైన ఆంగిక – వాచిక – సాత్విక నిక్షేపాలనవచ్చు. ఈ సంధ్యంగాలు విభావ, అనుభావ, వ్యభిచారీ రూపాలని నాట్యదర్పణ కర్త నిర్దేశించాడు.

సంధులలో ఈ సంధ్యంగాలే కాకుండా 21 సంధ్యంతరములు, 4 పతాకాస్థానకములు కూడా ఉంటాయని నాట్యశాస్త్రం పేర్కొంటున్నది. ఒక సంధ్యంగానికి మరొక సంధ్యంగానికి మధ్య అవసరమయ్యే అతి చిన్న సన్నివేశాలను సంధ్యంతరాలు అనవచ్చు.

పతాకాస్థానకములు:(Types of Dramatic Suggestion)

ఇక సంధ్యంగాలకన్న విశేష ప్రభావం కలిగినవి పతాకాస్థానకములు. "ఒక వాక్యం లేదా ఒక సంభాషణ ఒక అర్థాన్ని ఉపయోగించి ప్రయోగించబడినప్పటికీ భావనిగూఢత వల్ల మరొక అర్థం సాధించబడితే, అది పతాకాస్థానకము" అని నిర్వచనం. పతాకాస్థానకము భావ్యార్థాన్ని సూచించాలని ధనంజయుడు చెప్పాడు. ఇవి నాలుగు రకాలని, ఐదు అంకాల నాటకంలో ప్రతి అంకాంతాన ఒక్కొక్క పతాకాస్థానకము క్రమ పద్ధతిలో ఉండాలని అంటాడు భరతుడు. అంటే ప్రతి అంకం చివర ఒక నాటకీయ ధ్వని విశేషాన్ని కూర్చాలని దాని వల్ల నాటకం అర్థవంతంగా ఉంటుందని భరతుని సూచన.

అనాలోచితంగా చెప్పిన ఒక వాక్యం ఉత్కృష్టమైన అర్థాన్ని సాధిస్తే అది ఒకటవ పతాకాస్థానకము. ప్రకృతానికి సంబంధించి చెప్పిన వాక్యం అప్రకృత సన్నివేశానికి కూడా సమన్వయిస్తే అది రెండవ పతాకాస్థానకము. అస్ఫుటంగా ఉన్న అర్థాన్ని సముచితమైన ప్రత్యుత్తరం ద్వారా నిశ్చయంగా చెప్పడం మూడో పతాకాస్థానకము. రెండు అర్థాలు స్ఫురించేటట్లు చెప్పిన వాక్యానికి మరో అర్థం కూడా సాధించబడితే అది నాలుగో పతాకాస్థానకము. నిర్మాణదక్షుడైన రచయిత యితివృత్త నిర్మాణం పటిష్టంగా ఉండడానికి వివిధ అంగాలను సమన్వయం చేసుకోవాలి.

ఇంతవరకు సూచించిన పట్టికల ఆధారంగా భరతుడు వివేచించిన ఇతివృత్త స్వరూపం ఈ విధంగా ఉంటుంది అని క్రోడీకరించవచ్చు.

1. ఇతివృత్తంలోని కథలు ప్రఖ్యాత, ఉత్పాద్య, మిశ్రమము అనే మూడు రకాలుగా ఉంటాయి.

2. ఈ మూడు రకాలలో ప్రతి ఇతివృత్తంలోను ఆధికారిక (ప్రధాన) ప్రాసంగిక (సహాయక) ఇతివృత్తాలు(Types of plot) ఉంటాయి. ప్రాసంగిక ఇతివృత్తంలోని నాయకుడు ప్రధాన నాయకుని కార్యసిద్ధితోపాటు తన స్వకార్యసిద్ధికి కూడా ప్రయత్నిస్తే ఆ భాగం పతాక. కేవలం పరార్థసిద్ధి కోసం ప్రయత్నించే భాగం ప్రకరి.

3. ఆధికారిక, ప్రాసంగిక, ఇతివృత్తాలు రెంటిలోను అభినేయ భాగాలు (దృశ్య), అనభినేయ భాగాలు (సూచ్య) ఉంటాయి. సూచ్య భాగాలు కథావివరణ చేయడానికి ఉద్దేశించబడిన ఘట్టాలు. వీనిని అర్థోపక్షేపకాలంటారు(Narrative Parts). ఇవి ప్రక్షిప్తములని విమర్శకుల మతం. ఇది మధ్య, నీచ పాత్రలకే పరిమితం. తెరలో నుంచి చెప్పే వివరాలు, పూర్వాంకంలో నుంచి తరువాతి అంకంలో పునశ్చరణ చేసే ఘట్టాలు కూడా సూచ్యభాగాలే. ఇవి విష్కంభ, ప్రవేశక, చూలిక, అంకావతార, అంకాస్యములనే అయిదు విభిన్న పద్ధతులు.

4. ప్రతి నాటకంలో అయిదు సంధులు(Junctures) ఉంటాయి. ఈ సంధులు కథా విభాగాలు. అంకం 'ప్రదేశ' నియమం. ఒకే ప్రదేశంలో జరిగే ఘటనలు మాత్రమే ఒక అంకంలో కూర్చబడాలి. కాని కార్యావస్థలు, బీజ, బిందు, పతాక, ప్రకరి, కార్యాలనే అర్థప్రకృతులు ఒక్కొక్కప్పుడు అంక పరిమితిని దాటి తరువాతి అంకంలోనికి కూడా వ్యాపించవచ్చు. (ఆ విషయం అంకావతార, అంకాశ్యాల వలన ఇదివరకే చెప్పబడ్డది). ఆ కథా విభాగాలు సంధులు.

5. సంధులు అయిదు. ముఖసంధి, ప్రతిముఖసంధి, గర్భసంధి, అవమర్శ సంధి, నిర్వహణ సంధి.

6. ఈ సంధులు (నాటక కథా విభాగాలు) 'ప్రారంభ, ప్రయత్న, ప్రాప్తి సంభవ, నియత ఫలప్రాప్తి, ఫలాగమములనే అయిదు కార్యావస్థలను (effects) సూచిస్తాయి. ఈ అయిదు కార్యావస్థల హేతువులు (causes) అర్థప్రకృ తులు(motivational units). ఇవి బీజము, బిందువు, పతాక, ప్రకరి, కార్యము. ఈ రెండింటి క్రమ సమన్వయము సంధులని అభినవగుప్తుడు తన నాట్యశాస్త్ర వ్యాఖ్యానంలో చెప్పాడు.

ముఖసంధిలో నాటకకార్యానికి బీజారోపణ; ప్రతిముఖ సంధిలో నాటకకార్యానికి ప్రయత్నము, అన్ని విధాలా దానిని గురించిన సాధనాయత్నం; గర్భసంధిలో పతాక నాయకుని సహాయమూ, ప్రయత్నమూ ఇప్పుడు బలోపేతం కావడం వల్ల ప్రాప్తిసంభవము: ఫలప్రాప్తి కలుగవచ్చునన్న ఆశ; కాని ఆ ప్రయత్నం కూడా చాలకపోవడంతో అవమర్శసంధిలో ప్రకరి నాయక సహాయము. అప్పుడు నియత ఫలప్రాప్తి జరుగుతుందా అన్న సంశయ విచ్ఛేదము. ఇక నిర్వహణ సంధిలో బీజారోపణంతో ప్రారంభమైన కార్యానికి ఫలాగమము, ఫలసిద్ధి. ఏ సంస్కృత నాటకం/ప్రకరణం చూచినా యీ అయిదు అవస్థలలోను అర్థప్రకృతుల, కార్యావస్థల అనుసంధానం స్పష్టం అవుతుంది.

అయితే ఈ సంధులు నాటక, ప్రకరణాలకే పరిమితం అనీ, ఇతర దశరూపక ప్రక్రియలలో రెండునుంచి నాలుగు సంధులు ఉంటే చాలునని భరతుడే పేర్కొనడం చూస్తే దశరూపక విభజన అంకాలను బట్టికాక సంధులను బట్టి జరిగిందనిపిస్తుంది.

7. అంకాలు ఇతివృత్త నిర్మాణ విభాగాలని(Structural Units), సంధులు ఆ ఇతివృత్తంలో ఇమిడ్చే కథా భాగాల విభాగాలని(Story Units) గమనిస్తే ఇవి విభిన్న కోణాల నుంచి దర్శించిన ఏకమాత్ర ఇతివృత్త నిర్మాణ విధాన వివరణ - అని స్పష్టమవుతుంది.

8. నాటక ఔచిత్యాన్ని ఇనుమడింపచేయడానికి ప్రతి అంకం చివర నాటకీయ ధ్వనులను, వ్యంగ్య పద్ధతులను వాడాలి అని కూడా భరతుడు చెప్పడం వలన ఇతివృత్త నిర్మాణం గురించి ఆయన కూర్చిన బృహత్ ప్రణాళిక అర్థం అవుతుంది.

పాశ్చాత్య, భారతీయ సంప్రదాయాలలో ఏకరూపత:

ఈ విశ్లేషణ చూస్తే పాశ్చాత్య, భారతీయ సిద్ధాంతాలలో చాలావరకు ఏకరూపత కనిపిస్తుంది. అయితే భారతీయ అలంకారికులు దీనిని చాలా విస్తృతంగా, శాస్త్రబద్ధంగా ఆలోచించినట్లు పైన ఇచ్చిన వివరణలు సూచిస్తున్నాయి కదా! రెంటిలోనూ ఇతివృత్తంలో బంధింపబడే కార్యకలాపాలు అయిదు దశలలో జరుగుతాయని వివరించబడ్డది. పాశ్చాత్యుల్లో ఇవి Exposition, Rising Action, Climax, Falling Action, Resolution అనే భాగాలుగా విభజింపబడితే అవే సంధుల రూపంలో ముఖసంధి, ప్రతిముఖ సంధి, గర్భసంధి, అవమర్శసంధి, నిర్వహణ సంధిగా విభజించబడ్డాయి నాట్యశాస్త్రంలో. ప్రస్తావన (Exposition) మొదలైన నాటక భాగాలు ఒకే అంకానికి పరిమితం కావాలన్న నియమం లేదు. అది తరువాతి అంకంలోకి కూడా వ్యాపించవచ్చు. అలాగే సంధులు కూడా అంకం పరిమితిని దాటి ఒక్కొక్కప్పుడు తరువాతి అంకాలకు వ్యాప్తి చెందవచ్చు.

ఇతివృత్త నిర్మాణానికి మూలభూతం కార్యకారణ సంబంధం. కార్యకారణ సంబంధం(causal relationship) వల్లనే కథ ఇతివృత్తంగా రూపుదిద్దుకుంటున్నది. ఒక

కారణం లేకుండా కార్యం జరగడం లేదా జరుగుతుందని చూపడం నాటకంలో సాధ్యం కాదు. ఇంతటి భ్రమాత్మకమైన (illusionistic) ప్రక్రియలో నిజమని మనల్ని నమ్మించగలిగిన ఏకైక సాధనం పాత్రల కార్యకలాపాలు, ఆయా సందర్భాలలో ఆ పాత్రలు అవే కార్యకలాపాలను చేస్తాయన్న నమ్మకం (దీనినే believability అంటాం). అలాగే అర్థప్రకృతుల, కార్యావస్థల (ఇవి రెండూ దాదాపు cause & effect లాంటివే!) కలయిక సంధుల ఆవిర్భావానికి హేతువై, ఆ సంధుల అనుసంధానం ఇతివృత్త నిర్మాణానికి హేతువవుతున్నది.

ఇంతకు మించి నాట్యశాస్త్రం ఇంకా ఇతర నిర్మాణ వివరాలను కూడా పై వాటికి జోడించింది. అందులో సూచ్య భాగాల వివరణ ఒకటి; పతాకాస్థానకాల విశ్లేషణ మరొకటి. ఈ రెంటినీ నాటకంలో ఆయా ప్రదేశాలలో వాడితే నాటకానికి ఇంకా పరిపుష్టి వస్తుందని భరతుని భావన. సూచ్య భాగాలు పాశ్చాత్యులు పేర్కొన్న కథాకథన (narrative) భాగాలు. భారతీయ సిద్ధాంతంలో కొన్ని నీరసమైన (సరసముకాని) ఘట్టాలను, నిషిద్ధ సంఘటనలను సూచ్యం చేయడం తప్పనిసరి. రంగస్థలం మీద భుజించడం, మరణం, రతి వంటివి నిషిద్ధాలు. అవి నాటక ఇతివృత్తానికి దోహదం చేసే సంఘటనలయితే వాటిని గురించి వివరణగా ఒకటో, రెండో పాత్రలు చెప్పడం తప్పనిసరి. అవే సూచ్య భాగాలు. ఇవి ఆంగ్ల నాటకాలలో కూడా కోకొల్లలు. అయితే వాటిని ప్రత్యేక విభజనగా నాట్యశాస్త్రం చూపింది. ఇతివృత్తంలో అవసరమైన భాగాలుగా గుర్తించినా పాశ్చాత్యులు వాటి విభజనను ప్రత్యేకించి చూపలేదు.

అలాగే పతాకాస్థానకాలు (సూచ్యార్థ సూచనలు) కూడా. ఇవి నాలుగు. మొదటి అంకం చివర నుంచి నాల్గవ అంకం చివర వరకు వీటిని వాడవచ్చు. అయిదవ అంకం ఫలాగమమే కనుక అక్కడ సూచ్యార్థ సూచనల అవసరం లేదు. వీటిని నాటకీయ మూర్తిమంతం లేదా నాటకీయ వ్యంగ్యం (dramatic foreshadowing/dramatic irony) అనవచ్చు. ఇవి ధ్వని ప్రధానాలు. తరువాత కథలో ఏం జరుగుతుందో సూచ్యంగా ముందే సూచించడం, తద్వారా ప్రేక్షకుల అనురక్తిని పెంపొందించడం ఈ పతాకా స్థానకాల ఉద్దేశ్యం. ఈ సూచ్యార్థ సూచనల వల్ల ముందు జరగబోయే విషయాల సూచన మొదటే సూచించబడడం వల్ల ఒక్కొక్కప్పుడు అది నాటకీయ వ్యంగ్యానికి (dramatic irony) కూడా దారితీయవచ్చు. ఈ వ్యంగ్యం పాత్రల స్వభావాలమీద, సంఘటనల స్వభావాల మీద కూడా వ్యాఖ్యానం చేస్తూ ఉండడం వల్ల ఇతివృత్త / కార్యావస్థల నైశిత్యం ఇనుమడిస్తుంది.

❖ ❖ ❖

4. పాత్ర చిత్రణ

(CHARACTER DELINEATION)

ఒక కథలోగాని, నాటకంలోగాని ఉన్న ఒక వ్యక్తి లక్షణాలని, ప్రవర్తనని నిర్దేశించే పదం 'పాత్ర'. ఇంగ్లీషులో Character అంటాం. పురాతన కాలంలో రాతియుగంలో రాళ్ళమీద గుర్తుల్ని చెక్కడానికి ఉపయోగించే 'ఉలి'ని Character అనేవాళ్ళు. ఆ తరువాత చెక్కబడిన ఆ 'గుర్తు'ను Character అనేవాళ్ళు. అవి గుర్తులనుంచి అక్షరాల వరకు ఎదిగినప్పుడు కూడా అవి Characters గానే పిలవబడ్డాయి. అందుకే వర్ణమాలలో ఉన్న అక్షరాలను ఆంగ్లంలో Characters అంటారు. ప్రతి అక్షరమూ ప్రత్యేకమైన స్వరూపం కలిగివుంటుంది కనుక కొన్ని ప్రత్యేక స్వరూప స్వభావాలు కలిగిన ఏ గుర్తునైనా Character అని పిలిచేవారు. ఇదే భావాన్ని మనుష్యులకు వర్తింపచేస్తే ఇవాళ Character అంటే మనం సామాన్యంగా అనుకునే అర్థం వస్తుంది. "ఒక వ్యక్తిని మిగిలిన వారి నుంచి వేరు చేసే ఆ వ్యక్తిలోని స్వరూపస్వభావ చేష్టాదులను వ్యక్తీకరించే లక్షణాల సంపుటీకరణ" పాత్ర. ఈ మాట బాహ్యలక్షణాలను గురించేకాక, అంతకన్న ఎక్కువగా ఆంతరిక, మానసిక, నైతిక లక్షణాలకే ప్రాముఖ్యం యిస్తుంది.

నాట్యశాస్త్రంలో పాత్ర అంటే "నటుడు తన నట బుద్ధిని మరుగున ఉంచి నాటక పాత్రగా భావించబడుతున్నవాడు" అని వివరించబడ్డది. నటుడు (Actor) నాటక పాత్రతో మమేకం అయినప్పుడు అతడు పాత్ర. అతడు ధరిస్తున్న నాటకంలోని పాత్రను 'ప్రకృతి' అంటుంది నాట్యశాస్త్రం. ఏ కారణం వల్ల ఈ నటుడు ఫలానా (రాముడు, కృష్ణుడు మొ॥) పాత్ర అనే భావం కలుగుతుందో ఆ స్వరూప స్వభావ చేష్టాదుల సమూహం 'ప్రకృతి'. ఇది పైన మనం చెప్పుకున్న Character కు దగ్గరి పదం. అలాగే నాట్యశాస్త్రం 'భూమిక' అనే మరొక పదాన్ని పేర్కొన్నది. సామాజికుల బుద్ధి నిలవడానికి ఆధారభూతమైనది భూమిక (Role). అయితే మనం ఇవాళ రూఢ్యర్థంలో వాడుతున్న పాత్ర, పాత్రధారణ, పాత్ర చిత్రణ అనే పదాలు నాట్యశాస్త్రంలో 'నటుడు' అన్న పదం కన్న Character అనే ఆంగ్ల పదానికే దగ్గరగా ఉన్నాయనిపిస్తుంది.

నటుడు	Actor
పాత్ర	Actor in the role, Character in a play
ప్రకృతి	Character
భూమిక	Role

స్థూలంగా చూస్తే నటుడు తన వ్యక్తిత్వాన్ని మరిచిపోయి నాటకంలోని ఒక వ్యక్తిగా మార్పుచెందినప్పుడు అతని నూతన వ్యక్తిత్వాన్ని నిర్వచించే లక్షణ సముదాయాన్ని 'పాత్ర' అంటున్నాం. ఒక కంచు పాత్ర ఉన్నదనుకోండి. దాని ఆకార, స్వరూప, వినిమయ లక్షణాలను బట్టి ఆ పాత్రలో పోసే ద్రావకం ఏవిధమైన పరిణామాన్ని పొందుతుందో, అలాగే నటుడు కూడా తాను ధరించే పాత్ర స్వరూప, స్వభావాలను బట్టి తన బాహ్య, మానసిక స్థితిగతులను, ఆ రెంటితో పాటు తన చేష్టలను మార్చుకుంటాడు. అందువల్ల 'పాత్ర' అనేది అటు రచయిత సృష్టించిన వ్యక్తులకు, ఇటు నటులు రంగస్థలం మీద రూపుకట్టించే వ్యక్తులకు కూడా సమానంగా వర్తించే పదం అయింది.

నాటకంలో పాత్ర ప్రాధాన్యతను గురించి ఆలోచన చేస్తున్నాం అంటే నాటకకర్త సృష్టించిన వ్యక్తుల స్వభావాలను లోలోతులకు పోయి ఆ వ్యక్తుల శీలనిర్ణయం చేస్తున్నామన్నమాట. అయితే నాటకంలో ఆయా పాత్రల్ని కొన్ని నిర్ణీత సన్నివేశాలలో మాత్రమే కొన్ని నియమిత కార్యకలాపాలలోనే చూస్తాం అని ముందుగానే ఒక నిర్ణయానికి వచ్చిన తరువాతే ఆయా వ్యక్తుల చేష్టాదులను గమనిస్తాం. అలా కాకపోతే 'పాత్ర' పరిశీలనం, పాత్ర పోషణ - అనే పదాలకు అర్థం ఉండదు. అయితే ఈ పరిశీలనలో మనం పాత్ర స్వరూప స్వభావాలు ఇవీ అని వారు చేసే చేష్టల నుంచి గమనించుకుంటాం. కొన్ని సన్నివేశాలలో కొందరు వ్యక్తులు ఏవిధంగా ప్రవర్తిస్తారో, ఆ ప్రవర్తనల ఆధారంగా ఆ పాత్రల లక్షణాలను అర్థం చేసుకుంటాం. హెరాక్లిటస్ అనే గ్రీకు చరిత్రకారుడు చెప్పిన "Character is Fate" (పాత్ర విధి నిర్ణాయకం) అనే వాక్యం ఈ విషయాన్నే స్పష్టం చేస్తుంది. ఒక పని జరిగిందంటే ఆ పాత్ర స్వభావమే దానికి కారణం. జరిగిన పనికి చేసిన కర్తకీ కార్యకారణ సంబంధం ఉంది - అని నిర్ణయించే యీ సూక్తి పాత్ర స్వభావాన్నే కాక నాటకంలో పాత్ర ప్రాముఖ్యాన్ని కూడా తెలియ చేస్తుంది.

పాత్రల వ్యక్తీకరణ

ఒక పాత్రను అర్థం చేసుకోడానికి ప్రధానంగా పరిశీలించవలసింది ఆ పాత్ర నాటకం ఆసాంతం ఏ విధంగా ఆవిష్కరించబడుతున్నదా అని. పాత్రను ప్రేక్షకులకు తెలియచెప్పడానికి రచయితకు రెండు ప్రధాన పద్ధతులున్నాయి: ఒకటి మాటలు; రెండు చేతలు. ఒక్కొక్కప్పుడు పాత్రలు ఒక్కొక్క సన్నివేశంలో ఏ విధంగా ఉండాలో రచయితే మనకు చెబుతాడు - రంగస్థల నిర్దేశాల (Stage Directions) ద్వారా. "కోపంగా ప్రవేశించును" అనో, "విచారంగా కూర్చుండిపోతాడు" అనో, "హఠాత్తుగా లేచి" అనో మనకు తెలియచెబుతాయి రచయిత నిర్దేశాలు. కాని ఇది ఆయా సన్నివేశాలలో మసిలే పాత్రలను గురించే చెబుతాయి కాని నాటకంలో పాత్రల క్రమోన్మీలనాన్ని గురించి చెప్పవు. అందువల్ల ఏ నాటకంలోనయినా పాత్రల మాటలు, చేతలే మనకు పాత్రల మనోగతాలని, తద్వారా ఆ పాత్రల వ్యక్తిత్వాన్ని తెలియచెప్పగలవు.

ఒక పాత్ర చెప్పే మాటలు, చేసే పనులు ఎంతగా ఒక దాని మీద మరొకటి ఆధారపడి ఉంటాయంటే ఆ రెంటినీ వేరు చెయ్యడం సాధ్యం కాని పని. అయితే మనం పాత్రల్ని గురించి మాట్లాడేటప్పుడు ఆయా పాత్రల చేతలు ఆ మాటల్ని ఎలా ప్రతిబింబిస్తున్నాయో, మాటలు ఆ చేతలకు ఎలా ప్రేరకం అయ్యాయో చెప్పుకోవచ్చు. చివరకు స్వగతాలు కూడా ఆ పాత్రల మనోగతాలకి అద్దం పట్టడమే కాక ఆ పాత్ర చేసే చేతలకు 'సూచన ప్రాయంగా ఉండే ప్రేరకాలు'గా ఉండడం మనం గిరీశం, హామ్లెట్ పాత్రలను పరిశీలిస్తే అర్థం అవుతుంది.

రచయిత పాత్ర ఆవిష్కరణకు నాలుగు విధాలలో ఏ ఒక్కదానినో, లేదా అంతకు మించిన మార్గాలనో ఒకేసారి వాడుకోవచ్చు.

1. రచయిత పాత్రలను గురించి చెప్పే మాటలు
2. ఒక పాత్ర తనను గురించి తాను చెప్పుకునే మాటలు
3. ఒక పాత్రను గురించి యితర పాత్రలు చెప్పే మాటలు
4. ఒక పాత్ర చేసే చేతలు

1. ఒక పాత్రను గురించి మనం తెలుసుకోవడానికి మొదటి మెట్టు రచయితే ఆ పాత్రను గురించి రంగస్థల నిర్దేశాలలో చెప్పిన మాటలు. ఆధునిక నాటకాలలో ముఖ్యంగా బెర్నార్డ్‌షా వంటి రచయితల రచనలలో ఈ వివరణలు చాలా ఎక్కువ. నిజానికి నిత్యజీవితంలో కూడా పైన చెప్పిన విధానాలలో చివరి మూడింటి ద్వారానే మనం ఏ వ్యక్తినైనా బేరీజు వేయడం జరుగుతుంది.

2. ఒక వ్యక్తి తనను గురించి తాను చెప్పుకుంటున్నాడంటే ఆ మాటలు అతను భవిష్యద్వర్తమానాలలో చేయదలుచుకున్న పనుల భావప్రకటన అయినా కావాలి; గతంలో చేసిన పనులను సమర్థించుకోవడమన్నా కావాలి. ఈ రెండు సందర్భాలలో కూడా పాత్రల సంపూర్ణ వ్యక్తిత్వం, వారు చేయబోయే, లేదా యిది వరకు చేసిన కార్యకలాపాల అనుపానులు – మనకు వ్యక్తం అవుతాయి.

3. ఒక పాత్రను ఆవిష్కరించే మరో మార్గం– నాటకంలోని ఇతర పాత్రలు ఆ పాత్రను గురించి ఏమనుకుంటున్నాయో గమనించడం. అటువంటి వ్యాఖ్యానాలు ఆయా పాత్రల వ్యక్తిత్వం మీద, ఆ పాత్రలకూ, మనం విశ్లేషించే ప్రధాన పాత్రకూ ఉన్న సంబంధం మీద, ఆ వ్యాఖ్యలు చేసే సమయం లేదా సన్నివేశం మీద ఆధారపడి ఉంటాయి. కొన్ని పాత్రల వ్యాఖ్యానాలు సూటిగా ఉంటాయి. మరి కొన్ని ధ్వని పూర్వకంగా ఉంటాయి. కొన్ని పాత్రలు సన్నివేశానికి అనువుగా మాట్లాడుతాయి. ఆ పాత్ర ఎదురుగా ఉన్నప్పుడొక విధంగాను, పరోక్షంగా మరొక విధంగాను మాట్లాడవచ్చు. ఆ పాత్ర రంగస్థలం మీద ఉన్నా అన్యాపదేశంగా వ్యాఖ్యలు చేయవచ్చు. ఇటువంటి ద్వైదీముఖ పాత్రల మాటలే నాటకంలో హాస్యానికి, వ్యంగ్యానికి, నాటకీయ వ్యంగ్యానికి ఆస్కారం కలగచేస్తాయి.

4. పాత్రలు మరొక పాత్ర మీద చేసే వ్యాఖ్యానాలు ఆ పాత్ర వ్యక్తిత్వాన్ని ఎలా ఆవిష్కరిస్తాయో, ఆ వ్యాఖ్యలు చేసిన పాత్రల వ్యక్తిత్వాలను కూడా అలాగే ఆవిష్కరించగలవు. అందువల్లనే నాటకంలో పాత్రల మాటలు క్షణ క్షణానికి కొత్త అర్థాలను స్ఫురింపచేస్తూ నాటక వీక్షణాన్ని ఉత్కంఠభరితంగా మార్చగలవు.

5. పాత్ర ఆవిష్కరణలో నాలుగవ పద్ధతి – ఆ పాత్ర చేసే చేతలు. పాత్రల కార్యకలాపాలు, ఆ చేతలకు ప్రేరకాలయిన ఆలోచనా విధానాలు, ప్రతి చర్యకూ ఒక కారణం ఉండడం, ఆ కారణం బలమైనదై చర్యకు ప్రేరకం కావడం, ఆ కారణమూ, దాని ఫలితమైన కార్యమూ – రెండూ నమ్మదగినవిగా ఉండడం– నాటకంలో అత్యంత అవశ్యకం. అప్పుడే పాత్ర మీద సానుభూతి ఏర్పడుతుంది. ఆ సానుభూతి ద్వారానే ప్రేక్షకుడు నాటక ప్రధాన పాత్రలతో మమేకం కాగలుగుతాడు.

చేతలకు అక్షరరూపం 'మాట'. మాటల ద్వారా చేతలు, చేతల ద్వారా మాటలు ప్రేక్షకులకు అర్థం అవుతాయి. ఆ రెంటి సమగ్ర రూపమే నటన. పాత్ర క్రమోన్మీలనానికి వీని అన్నింటి సమన్వయ ప్రకటనే మూలకందం. చేసే చేతలు, మాట్లాడే మాటలు పాత్ర వ్యక్తిత్వాన్ని సంపూర్ణంగా ఆవిష్కరించడం నిత్య జీవితంలో కూడా మనకు అనుభవైక వేద్యమే! ఒక మనిషి చెప్పే మాటలు చేసే చేతలు పరస్పర పూరకాలై ఉంటాయనుకోండి. ఆ మనిషి వ్యక్తిత్వాన్ని గురించి మనం ఒక విధమైన అవగాహనకు వస్తాం. అలాగే వ్యక్తి చెప్పే మాటలకు చేసే చేతలకు పరస్పర వైరుధ్యం ఉంటే ఆ వ్యక్తిని గురించిన మన

అవగాహన మరొక విధంగా ఉంటుంది. అలాగే, ఒక పాత్రను గురించి ఇతర పాత్రలు చేసే వ్యాఖ్యానాలకు, ఆ పాత్ర తనను గురించి తాను చెప్పుకునే మాటలకు మధ్య వైరుధ్యం ఉంటే ఆ పాత్రను గురించిన మన అవగాహన పూర్తిగా భిన్నంగా ఉంటుంది. పాత్రను గురించిన ప్రేక్షకుల పాఠకుల అవగాహన మొత్తం నాటక ప్రారంభంలోనే ఆవిష్కరించబడదు. క్రమక్రమంగా కొంచెం కొంచెంగా ముఖ్యమైన పాత్రల ఆవిష్కారం జరుగుతూ ఉంటుంది. ప్రతిక్షణం ఏదో ఒక పాత్రను గురించిన ఓ కొత్త కోణం మనల్ని స్పృశిస్తూనే ఉంటుంది.

ఈ విధంగా పాత్రల క్రమోన్మీలనం (Evolution of the Character) నాటకాన్ని అర్థం చేసుకోవడానికి ముఖ్య సాధకం అవుతున్నది. ఈ క్రమోన్మీలనానికి నాటక ఔత్సుక్యానికి (Interest) అతి దగ్గరి సంబంధం ఉంది.

పాత్రలలో రకాలు:

పాత్రలన్నీ ఒక విధంగా ఉండవు. ప్రధాన పాత్రల క్రమోన్మీలనం నాటకానికి ముఖ్యం అనుకున్నాం. ప్రధాన పాత్రలు అనగానే – నాటక గమ్యాన్ని లక్ష్యంగా పెట్టుకుని నాటక కార్యాన్ని ముందుకు నడిపించేవారు, దానికి అవరోధం కలిగించేవారు – ఈ రెండు రకాల పాత్రలూ ఉంటాయి. ఈ ప్రధాన పాత్రల చర్యలు నాటకకార్యాన్ని సంఘర్షణ వైపుకు తీసుకునిపోయి, ఆ సంఘర్షణను పరిష్కరిస్తాయి. వారి చర్యలకు కారణాలుంటాయి. మాటలకు చేతలకు అవినాభావ సంబంధం ఉంటుంది. వీటితోపాటు ఆయా శక్తులకు సహాయకారిగా ఉండే ఉపపాత్రలు చాలా ఉంటాయి. ఆ పాత్రలు ప్రధాన పాత్రలంత ప్రాముఖ్యం లేనివై ఏదో ఒక నిర్ణీతమైన కార్యసాధనకో, సహాయానికో ఉపయోగపడతాయి. నాటకంలో పాత్రలు చేసే కార్యకలాపాలను బట్టి పాత్రలను రెండురకాలుగా వింగడించవచ్చు.

మూసపాత్రలు (Type/Stock Characters), వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్రలు (Individualistic Characters). వీటినే పరిపూర్ణ (Round) పాత్రలు, సమతల (Flat) పాత్రలు అని కూడా అంటారు. ఈ రెండు రకాల పాత్రల లక్షణాలను చూద్దాం.

మూసపాత్రలు (Type Characters)

వ్యక్తిత్వ ప్రధానమైన పాత్రలు నాటక కార్యానికి కర్తలు, భోక్తలు కూడా. అలాగే చాలా సహాయక పాత్రల్ని మూస పాత్రలు (Type Characters) అంటాం. అంటే పాత్రలో ఉండే ప్రధాన లక్షణాన్ని స్ఫురణకు తెస్తూ, ఏకమాత్ర పరిమాణశీలతకలిగి పాత్రలలో ఎదుగుదల, సంకీర్ణతలేని పాత్రల్ని మూసపాత్రలు అనవచ్చు. కోపిష్ఠి, లోభి, కామాంధుడు – ఇవి అన్నీ పాత్ర స్వభావానికి సంబంధించిన మూసపాత్రలు. యువ ప్రేమికుడు, ప్రేయసి, ఇంట్లో ఉండే నౌకరు, ఒక వ్యాపారస్థుడు... వంటివి వారు చేసే పనులను సూచించే మూసపాత్రలు. ఈ రకం పాత్రల లక్షణాలు మనందరికీ సుపరిచితాలు. ఒకానొక సన్నివేశంలో మామూలుగా మనుషులందరూ ఏ విధంగా స్పందిస్తారో వీరూ అంతే! వీరి మాటలు, చేతలు మనం ఆ పాత్రను చూడగానే గుర్తు పట్టేటట్లు చేస్తాయి. ఈ పాత్రలు నిత్యజీవితంలో కనిపించే పాత్రలు కనక ప్రేక్షకులకు దగ్గరగా ఉండి ఆ పాత్ర ఏ విధంగా ప్రవర్తిస్తుందో ప్రేక్షకుడు యిట్టే ఊహించగలడు. ఇటువంటి పాత్రల్ని రచయితలు ప్రవేశ పెట్టడానికి మూడు ముఖ్యమైన కారణాలు కనిపిస్తాయి.

1. సుపరిచితమైన పాత్రలు కావడం వల్ల వాటిని పరిచయం చెయ్యడానికి, వాటి ప్రవర్తనను విపులంగా చెప్పడానికి ఎక్కువ సమయాన్ని రచయిత వెచ్చించే అవసరం లేదు. ముఖ్య పాత్రల క్రమోన్మీలనం చేసినంత విపులంగా యీ పాత్రల క్రమోన్మీలనం చూపే అవసరం లేదు.

2. ఇందులో చాలా మన నిత్య జీవితంలో ఎదురయ్యే పాత్రలు. ప్రేక్షకులు ఆ పాత్రల యెడ తమ వైఖరిని వెంటనే ఏర్పరుచుకుంటారు. ఉదాహరణకి అగ్నిహోత్రావధాన్లు, సుబ్బిశెట్టి పాత్రలు ఇటువంటివి.

3. నిత్య జీవితంలో ఈ పాత్రలు మనకు నిత్యమూ తారసపడతారు కనుక జీవితానికి నాటకానికి ఉండే దగ్గరి సంబంధాన్ని ప్రేక్షకులు తేలికగా అర్థం చేసుకోగలరు. ప్రేమలో పడ్డ యువకుడి తీరు, అబద్ధాల కోరుల ప్రవర్తన, లోభి ప్రవర్తన – ఇవన్నీ చిరపరిచితాలే కనుక రచయిత పాత్రలను వివరంగా పరిచయం చేసే అవసరం ఉండదు.

మూస పాత్రలను సృష్టించడం వల్ల రచయితకు సౌలభ్యం ఉంటుందనుకున్నాం. అలాగే మూసనట నిర్ణయం (Type Casting) దర్శకుడికి సౌలభ్యం. ఇది అనాదిగా వస్తున్న ఆచారమే! ఒక రకంగా పాశ్చాత్య దేశాలలో (17,18 శతాబ్దాలలో)స్టాక్ కంపెనీలలోను, అంతకు ముందున్న "కమీడియా డెల్ ఆర్ట్" (Commedia dell'arte) నాటకాలలోను పాత్రల నిర్ణయవిధానం చూస్తే మూసనట నిర్ణయం సర్వసాధారణం అనిపిస్తుంది. అంటే పాత్రల్ని వర్గాల కింద విభజించినట్టే పాత్రధారుల్ని కూడా "ఈయన హీరో పాత్రకి, ఈయన విలన్ పాత్రకి, ఈయన కామెడీ పాత్రకీ" అంటూ నిశ్చయించడం అన్నమాట! ఆయా పాత్రలకు ఎటువంటి నటులను ఎన్నుకోవాలో నాట్యశాస్త్రం చాలా వివరంగా వర్ణించడం చూస్తే ఆరోజుల్లో కూడా ఇటువంటి పాత్ర నిర్ణయం ఉండేదని అనిపిస్తుంది. ఈ రకం మూసపాత్రలు, మూస నట నిర్ణయం, మూస నటులు – ఉండడానికి కారణం అవి అన్నీ నిత్యజీవితానికి సహజం కావడమే! అందువల్ల ప్రేక్షకులు ఆ పాత్రల్ని తేలికగా గుర్తుపట్టి, వాళ్ళు చేసే పనులను తేలికగా గ్రహించడమే! అయితే యివి ప్రధాన పాత్రలలాగా పరిపూర్ణపాత్రలు కాకపోవడంతో వీటిని సమతల (flat) పాత్రలంటారు.

వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్రలు (Individualistic Characters)

మూస పాత్రల లక్షణాలు పూర్వ నిర్ణయాలు (Pre-decided). వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్రలు అలాకాదు. ఒక పాత్ర సంపూర్ణ వ్యక్తిత్వాన్ని నాటకం పరిధిలోనే ఆవిష్కరించే లక్షణాలు గల పాత్రని వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్ర అనవచ్చు. అటువంటి పాత్రలే నాటక సాహిత్యంలో కొన్ని కాలాల పాటు నిలబడగలిగే పాత్రలు. వాటి లక్షణాలను ఈ విధంగా క్రోడీకరించవచ్చు.

1. ఇవి సంక్లిష్ట పాత్రలు (Complex Characters)

మూస పాత్రలు ఒకే గమ్యాన్ని దృష్టిలో ఉంచుకుని, తమ ముందున్న సమస్యను ఒకే దృక్పథం నుంచి పరిశీలించి ఒకే మార్గాన పయనిస్తాయి. ఈ పాత్ర ఈ సందర్భాలలో ఈ విధంగా ప్రవర్తిస్తుందన్న దాని ప్రవర్తనా విధానం మనకు తెలుసు. వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్రల ప్రవర్తనా విధానం అంత నేరుగా, తేలికగా, అంత బహిర్గతంగా ఉండదు. నిత్యమూ తమ ధ్యేయానికి అనువుగా తమ కార్యకలాపాలను మార్చుకుంటూ పోయే పాత్రలు ఇవి. అందువల్లనే ఇవి సంక్లిష్ట పాత్రలు.

2. ఈ పాత్రల చేతలలో కార్యకారణ సంబంధం (Causal Relationship) విస్పష్టంగా ఉంటుంది.

మూస పాత్రలలో యీ కార్యకారణ సంబంధం (చేసే పనులకు గల కారణాలు) అంతగా స్పష్టం కాకపోయినా వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్రలలో ఇది స్పష్టంగా కనిపిస్తుంది. నిజానికి ఈ సంబంధం స్పష్టంగా ఉండడం వల్లనే ఇటువంటి పాత్రల క్రమోన్మీలనం సంక్లిష్టమై, ప్రతి మలుపూ మనకు ఉత్కంఠను కలిగిస్తూ ఉంటుంది.

ప్రపంచ నాటక చరిత్రలోని ప్రఖ్యాత నాటకాలు చూస్తే రచయితలందరూ ముందు మూసపాత్ర (Type Character)న ఆధార కేంద్రంగా గ్రహించి, దానిని సున్నితంగా చిత్రిక పట్టి, కొత్త సొగసులు చేర్చి దానినే వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్ర (Individualistic Character)గా తీర్చిదిద్దారని అర్థం అవుతుంది. ఈ మూసపాత్రల మానసిక స్వభావాల లోతుల్ని చూపుతూ, పాత్రల వైవిధ్యాన్ని, సంక్లిష్టతనీ చూపడం ద్వారా అదే మూసపాత్ర మనం గుర్తు పట్టలేని వ్యక్తిత్వాన్ని స్వంతం చేసుకున్న సంకీర్ణ పాత్ర అవుతుంది.

షేక్స్‌పియర్ నాటకాలలో ప్రముఖ పాత్రలన్నీ ఎలిజబెత్ కాలంనాటి నాటకాలలోని మూసపాత్రల లక్షణాలతో ప్రారంభమై వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్రలై అజరామరమయి నిలిచాయి. అనుశ్రుతంగా వస్తున్న నల్లజాతి దుర్మార్గపు పాత్రని, ఉదాత్త నీగ్రోపాత్రగా మార్చి చూపిన ఒథెల్లో పాత్ర, 'పగతీర్చుకోవడానికి నడుం కట్టిన కొడుకు'గా మూసపాత్రతో ప్రారంభించి నాగరికత, సభ్యత ఉన్న ఉదాత్తుడుగా ఒక వైపు, పగతీర్చుకునే కొడుకుగా మరొకవైపు భిన్న వ్యక్తిత్వాల సంఘర్షణకు నిలయమైన హామ్లెట్ పాత్ర, వదరుబోతు ఫాల్‌స్టాఫ్, విలన్ క్లాడియస్... వీరంతా మూసపాత్రలే! కాని ఉత్తమ నాటకకర్త నిర్మాణచాతుర్యంతో కలకాలం నిలిచిపోయే వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్రలయినారు.

'కన్యాశుల్కం' నాటకం ఇటువంటి మార్పుకు గొప్ప ఉదాహరణ. ప్రధాన పాత్రలన్నీ మూసపాత్రలుగా ప్రారంభమై వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్రలుగా మలచబడి అజరామరమైనవే! చివరకు, కొద్దిసేపు మాత్రమే రంగస్థలం మీద నిలిచే అతి చిన్న పాత్రలు కూడా తమదైన వ్యక్తిత్వాన్ని నింపుకుని మనకు సాక్షాత్కరిస్తాయి. అసిరిగాడు, భుక్త, పుటోగ్రాపు పంతులు, బంట్రోతు... ఇలా దాదాపు అన్ని పాత్రలూ పెద్దా, చిన్నా అన్న విచక్షణ లేకుండా తమ తమ వ్యక్తిత్వాలతో మన కళ్ళముందు సాక్షాత్కరిస్తాయి. ఉత్తమ నాటకకర్త ప్రధాన లక్షణం ఇదే! అలాగే అగ్నిహోత్రావధాన్లు, లుబ్ధావధాన్లు, మధురవాణి వంటి పాత్రలు కూడా!

పాత్రల లక్షణాలు:

పాత్రని మనం పరిపూర్ణంగా అర్థం చేసుకోవడానికి ఆ పాత్రలో ఉండే రెండు లక్షణాలు ముఖ్యమైనవి- విశ్వసనీయత(Credibility), సహేతుకత(Motivation). ఒక పాత్ర మనముందు పరిపూర్ణంగా ఆవిష్కరించ బడాలంటే ఆ పాత్ర చేసే చేతలు, మాట్లాడే మాటలు నమ్మదగినవిగా ఉండాలి. పాత్ర 'విశ్వస నీయత' అంటే రచయిత సృష్టించిన ఒక పాత్ర ఆ పాత్ర స్వభావానికి అనుగుణంగానే మాట్లాడాలి, ప్రవర్తించాలి. చేస్తున్న చేతలు, మాట్లాడే మాటలు ఆ పాత్ర స్వభావానికి అనుగుణంగా ఉన్నాయా, లేదా - అనేది విశ్వసనీయతకు ఆలంబనం. ఆ పాత్ర సహజంగా ఉందా లేదా? ఆ పాత్ర విషాదంలో, ఆనందంలో, కరుణలో - ఆ పాత్రకు అనుగుణమైన ప్రవర్తననే కలిగి ఉన్నదా? - అని ప్రతి ప్రేక్షకుడు తన అంతరంగంలో నాటకం జరుగుతున్నంత సేపు

తనని తాను ప్రశ్నించుకుంటూనే ఉంటాడు. నాటక విశ్లేషణలో పాత్ర సహజత్వసిద్ధి ఒక మూలభూతమైన లక్షణం అయినప్పుడు పాత్ర సహజత్వసిద్ధికి ఆ పాత్రయెడ విశ్వసనీయత గణనీయంగా సహాయం చేస్తుంది.

ఒక పాత్ర సహజత్వం అంటే ఏమిటి? అది వాస్తవికంగా ఉండాలనా? కొన్ని పాత్రలు మన అనుభవాలకు దగ్గరగా ఉండవు కదా? అలాగే మానవేతర, దేవ దానవ పాత్రల చిత్రణ వాస్తవికంగా ఉండడం ఎట్లా? ఈ ప్రశ్నలకు సమాధానం ఒక్కటే. పాత్రను చిత్రించేటప్పుడు రచయిత వాటికొక ప్రత్యేక ప్రపంచాన్ని నిర్మిస్తాడు. ఆ ప్రపంచానికి ఒక అస్తిత్వాన్ని సమకూరుస్తాడు. ఆ ప్రపంచానికి కొన్ని లక్షణాలను ఆపాదిస్తాడు. ఆ ప్రపంచంలో వ్యవహరించే పాత్రలన్నీ ఆ వినూత్న ప్రపంచపరిధికి అనువైన, సహజమైన పద్ధతిలోనే వ్యవహరించాలి. దానికి అనువైన విధంగా మాట్లాడాలి; అనువైన పద్ధతిలో పనులు చేయాలి. అటువంటి ప్రపంచం (మన ఊహల్లోనయినా) ఉంటుంది అనే విశ్వాసం రచయిత మనకు కలిగిస్తే చాలు. మిగిలిన సానుకూల వాతావరణాన్ని, పాత్రల ప్రవర్తనా విధానాన్ని, వాచిక పద్ధతులను మనకు మనమే నిర్ణయించుకోగలం. ఇచ్చిన వాతావరణానికి, రచయిత నాటకంలో నిర్మించిన ప్రత్యేక ప్రపంచానికి అనువుగా అందులో చిత్రించబడిన పాత్రలు సంచరించడమే విశ్వసనీయత.

అలాగే 'సహేతుకత' కూడా. నిజానికి సహేతుకత (Motivation) విశ్వసనీయతలో ఒక భాగమే! ఈ సహేతుకత అనే లక్షణం అమూర్త (Abstract) లక్షణం. నాటక పాత్రల కార్యకలాపాలను గురించి చెప్పుకొనేటప్పుడు, దీనినే 'ప్రేరకం' అంటున్నాం. ఒక పాత్ర ఏ పని చేసినా దానికొక కారణం ఉండాలి. నిజజీవితంలో ఒక కార్యానికి కారణం ఎక్కడో ఉండి ఉండవచ్చు. ఎప్పుడో జరిగిన ఒక కారణం వల్ల దాని ఫలితం ఆ తరువాత చాలా కాలానికి జరుగవచ్చు. కాని నాటకంలో అలా వీలులేదు. కాల, స్థలాల సంక్షిప్తీకరణ నాటకానికి సహజం కనుక ఒక కార్యాన్ని ఒక పాత్ర నిర్వహించడానికి ముందో, తరువాతనో "ఈ కార్యాన్ని ఆ పాత్ర ఎందుకు చేస్తున్నదో" ప్రేక్షకులకు తెలియచెప్పాలి. కారణం లేని కార్యాలు నాటక పాత్రల సహేతుకతకి విఘాతం కలిగిస్తాయి. నాటక పాత్రల్లో సహేతుక కార్యనిర్వహణం జరగకపోతే ఆ జరుగుతున్న కార్యాల్లో ప్రేక్షకులకు ఉత్సాహం ఉండదు. హామ్లెట్ పినతండ్రిని చంపడానికి అన్నీ అడ్డంకులే! ఈ అడ్డంకుల కారణంగా క్లాడియస్ హత్యలో కాలయాపన జరుగుతుంది. ఈడిపస్ "ఇదివరకున్న రాజును చంపినదెవరు?" అని శోధించడం వల్లనే నిజం వెల్లడవుతుంది. ఆ విధంగా నాటక పాత్రల విశ్వసనీయతకు వారుచేసే కార్యకలాపాలకు కార్యకారణ సంబంధం ఉండడం అవసరం. థామస్ రైమర్ అనే 17వ శతాబ్దం విమర్శకుడు షేక్స్పియర్ రాసిన 'ఒథెల్లో' నాటకాన్ని 'బ్లడ్‌ఫార్స్' (Blood Farce) అని నిరసిస్తూ అందులోని ఒథెల్లో పాత్రలో విశ్వసనీయత, ఇయాగో పాత్రలో సహేతుకత లేవని, అందువల్ల అది పేలవమైన నాటకం అని ఆరోపించాడు. ఒథెల్లో లాంటి ఒక నల్లజాతివాడు అత్యుత్తమ సేనాధిపతి పదవిని పొందడం అసంభవమనీ, ఇయాగో హేతురహిత కార్పణ్యాన్ని, నిష్కారణ స్పర్ధ (Motiveless Malignity) ను పెంచుకుని ఒథెల్లో డెస్డెమోనాల చావుకు కారణ మయ్యాడనీ ఆయన ఆరోపణ. కాని ఒక నల్లజాతివాడు సేనాధిపత్యం వహించడం జరిగితే సేనానిగా అతని ప్రవర్తన ఆ పాత్ర నేపథ్యానికి, స్వభావానికి తగిఉన్నదా లేదా అనే మనం ఆలోచించాలి. అలాగే ఇయాగో తనకు

రావలసిన పదవిని అధిష్ఠించాడన్న నెపంతో ఒథెల్లో మీద కత్తి కట్టడం కూడా కార్పణ్య ప్రభావమేనని మనం గమనించవచ్చు. రైమర్ "ఈ సంఘటనలన్నింటిని షేక్స్‌పియర్ ప్రేక్షకులను ఆశ్చర్యచకితుల్ని చేయడానికి సృష్టించాడు" అంటాడు. ఇదే విధంగా గిరీశం పాత్రమీద కూడా దుమారం లేవడం గమనిస్తే పాత్ర చిత్రణలో విశ్వసనీయతకూ సహేతుకతకూ ఉండే ప్రాముఖ్యం గమనించవచ్చు.

ప్రతీక పాత్రలు, వాస్తవిక పాత్రలు:

"మూస పాత్రలు, వ్యక్తిత్వ నిరూపక పాత్రలు" అనేది పాత్రల విశ్లేషణలో ఒక రకమైన విభజన. మరొక రకమైన విభజన, వాస్తవిక పాత్రలు (Realistic Characters), ప్రతీక పాత్రలు (Symbolic Characters). వాస్తవిక నాటక రచనా విధానం 19 శతాబ్దంలో ఒక ఉద్యమంగా ప్రారంభం అయిన తరువాత వాస్తవిక రచనలు విస్తృతంగా రావడం ప్రారంభమయింది. సాంఘిక సమస్యానాటకాలు, హాస్యనాటకాలు, వ్యంగ్యనాటకాలు -వీటన్నింటిలో కూడా నాటక పాత్రలను చిత్రించేటప్పుడు ప్రతీకాత్మకతను పాటిస్తే ఆ పాత్రలు సార్వకాలికాలవుతాయన్న భావన కూడా రచయితల్లో లేకపోలేదు. కొన్ని కొన్ని నాటకోద్యమాలు సార్వకాలిక సత్యాలను చెప్పడానికి ప్రతీక పాత్రల్ని ఎంచుకున్నాయి. ముఖ్యంగా అభివ్యక్తి నాటకాలు (Expressionistic Plays) యీ కోవకు చెందినవి.

ప్రతీక పాత్రల ముఖ్య లక్షణాలలో అవి సార్వకాలిక, సార్వదేశికాలు కావడం ఒకటి. దీనిని సాధించడానికి రచయిత విభిన్నమైన పద్ధతులను అనుసరిస్తాడు. పాత్రలకు ఆనువంశికమైన, జన్మనిష్టమైన నామాలు (Generic Names) "స్త్రీ, యువకుడు, తండ్రి, కొడుకు" వంటి పేర్లను ఉంచడం ఒక పద్ధతి. సంఘటనల ప్రతీకాత్మకత రెండవది. యాంత్రిక జీవనం మీద, యుద్ధోన్మాదం మీద వచ్చిన నాటకాలలో అవి సార్వకాలికాలు కావడానికి కథా వస్తువు తోడ్పడ్డది. వీనిలో పాత్రలు ప్రతీకాత్మకాలు కాకపోయినా సంఘటనల ప్రతీకాత్మకత మీద నాటకం ఆధారపడి ఉండేది. ఆత్రేయ "విశ్వశాంతి"లో భూదేవి, అమరయ్య పాత్రలు యిందుకు మంచి ఉదాహరణ.

అరిస్టాటిల్ దృష్టిలో పాత్రచిత్రణ

'కావ్య శాస్త్రం' 'Poetics' లోని 15వ అధ్యాయంలో అరిస్టాటిల్ పాత్రల లక్షణాలను గురించి, నాటక కార్యకలాపాల్లో పాత్ర ప్రవర్తించే విధానాన్ని గురించి వివరించాడు. అరిస్టాటిల్ విషాద నాటకానికి ఇతివృత్తం 'ఆత్మ' వంటిది అన్నాడనీ, దాని తరువాత రెండవ స్థానాన్ని 'పాత్ర'కు ఇచ్చాడనీ చెప్పుకున్నాం. దీనికి కారణం నాటక కార్యం నిత్య జీవిత కార్యకలాపాలకు అనుకరణ కనుక, అనుకరణ ప్రతిబింబించేది ఇతివృత్తంలో కనుక, ఇతివృత్తము, దాని నిర్వహణ మాత్రమే ఒక కథను నాటకీయంగా మలిచి దానిని (విషాద) నాటకంగా మార్చగలవు కనుక. నాటక పాత్రను గురించి 15వ అధ్యాయంలో చర్చించక పూర్వమే 2,6,13 అధ్యాయాల్లో విషాద నాటక ఇతివృత్తాన్ని గురించి చర్చించిన సందర్భాల్లో కూడా పాత్ర చిత్రణను గురించి కొన్ని సూచనలు చేశాడు అరిస్టాటిల్. 6వ అధ్యాయంలో పాత్రకు, నైతిక కార్యకారణాలకు సంబంధించి కొంచెం విపులంగానే చర్చించాడు.

గ్రీకు భాషలో 'ఈథోస్' (Ethos) అనేమాటకు "పాత్ర", "పాత్ర ఆమూలాగ్ర చిత్రణ" అనే అర్థాలు ఉన్నాయి. పాత్ర చిత్రణకు ఈనాడు మనస్తత్వశాస్త్రంలో ఉన్న "వ్యక్తిత్వం"

(Indivudualism), దాని నిరూపకత అన్న అర్థాలు లేవు. అందువల్ల అరిస్టాటిల్ దృష్టిలో పాత్ర చిత్రణ అంటే ఒక పాత్రకు ఉన్న వ్యక్తిత్వ నిరూపక లక్షణాలు కాక, ఆ పాత్ర ద్వారా నిరూపించబడే నైతిక లక్షణాలు, భావాలు ఏమిటనే!

ఈ దృష్టితోనే నాటక పాత్రకు నాలుగు లక్షణాలు ముఖ్యమని చెప్పాడు అరిస్టాటిల్.

1. నాటక పాత్ర లక్షణాలలో మొదటిది "మంచితనం" (The Character should be good)

నాటక పాత్రలో 'మంచి' తనం ప్రధాన లక్షణం అనగానే మనకు ఆశ్చర్యం వేస్తుంది. కేవలం 'మంచి'గా ఉండే వ్యక్తి మాత్రమే నాటకంలో ఉండడం సంభవమా? అన్నీ మంచి పాత్రలే అయితే నాటక సంఘర్షణకు ఆస్కారం ఎక్కడ? ఈ ప్రశ్నలు ఉద్భవించక మానవు.

అయితే పాత్రలలో 'మంచితనం' ఉండాలన్నది అరిస్టాటిల్ నిర్మించిన నాటక ప్రపంచానికి అతి ముఖ్యమైన సూత్రం. అది నైతిక సూత్రం. ప్రధాన పాత్ర 'మంచి'గా ఉండకపోతే ఆ పాత్రతో మనకు సహానుభూతి (Empathy) ఉండడానికి వీలులేదు. కేవలం 'చెడు' పాత్రలభావాలకు మనం స్పందించలేము. ఈ సహానుభూతి లేనిది అరిస్టాటిల్ నాటక సూత్రానికి కేంద్రమయిన "క్షాళన" సిద్ధాంతాన్ని వర్తింపచేయడం కుదరదు. పాత్ర మంచి వాడయి, అతనిలోని ఏదో ఒక చిన్న లోపం వల్ల అతడు పతనమైతే, ఆ పతనం మనలో కరుణ (Pity)ని భయాన్ని (Fear) కలగచేస్తుంది. క్షాళన సిద్ధాంతం (Catharsis) అంటే ఇదే! ప్రేక్షకుల మానసిక ఉద్వేగాలలోని 'అతి'ని క్షాళన చేసి వారిని ఆరోగ్యవంతులైన పౌరులుగా తయారు చేయడం ఈ సిద్ధాంతానికి మూలకందం.

2. నాటక పాత్ర సామంజస్యం కలదై ఉండాలి (It should be appropriate)

బైవాటర్(Bywater) అనే విమర్శకుడు ఈ లక్షణాన్ని గురించి చెబుతూ పాత్ర ఏ తరగతికి (Class) చెంది వుంటుందో, ఆ తరగతి ప్రవర్తనకి భిన్నంగా ఉండకూడదు అంటాడు. ఎఫ్.ఎల్. లూకాస్, "సమంజసమైన పాత్ర మూసలో ఇమిడేటట్లు ఉండేది" అంటాడు. అంటే ప్రతి పాత్రా ఒక తరగతికి చెందినదై ఒక పద్ధతిలో జీవనం గడుపుతూ ఆ తరగతికి చెందిన కొన్ని ప్రాథమిక సామాన్య లక్షణాలను కలిగినదై ఉండాలి అన్నమాట. అరిస్టాటిల్ చేసిన ఈ విభజనను చూస్తే ఆయన పాత్రలన్నింటినీ తరగతుల కింద విభజించాడేమోననిపిస్తుంది.

అంతేకాదు. అరిస్టాటిల్ ఈ సందర్భంగా ఇచ్చిన ఉదాహరణలను చూస్తే(ఇఫిజీనియా మొ॥) రాజకీయ, సాంఘిక, అంతరాలు గల పాత్రలను సృష్టిస్తే అయా తరగతుల అంతరాలను పాత్ర స్పష్టంగా చూపగలగాలి అనే!

3. నాటక పాత్ర యదార్థతను పోలి ఉండాలి (It should be 'like real')

పొయెటిక్స్‌ను గురించి వ్యాఖ్యానించిన వివిధ వ్యాఖ్యాన కర్తలు పాత్ర "దేనిని పోలి" వుండాలి అన్న విషయం మీద ఒక్కొక్క విధంగా ఊహించారు. బైవాటర్ దీనిని గురించి మాట్లాడుతూ "మూలానికి పాత్రకు పోలిక ఉండాలి" అన్నాడు. దానితో పాటు

బైవాటర్ "పాత్ర వాస్తవాన్ని (Reality) పోలి వుంటుంది" అని కూడా చెప్పాడు. అంటే ఒక పాత్ర ఏ జీవితపాత్రను పోలివుంటుందో ఆ పాత్ర లక్షణాలను ప్రతిబింబించాలి అని అర్థం. అయితే ఇదే ప్రశ్నకి బుచర్ (Butcher) పేర్కొన్న సమాధానం యింతకన్న తార్కికంగా కనిపిస్తుంది. బుచర్ అంటాడు: "పాత్ర జీవితాన్ని పోలి వుండాలి" అని. రోస్టాగ్ని (Rostagni) కూడా బుచర్ మాటలనే పేర్కొంటూ "పాత్ర ప్రకృతి" సిద్ధంగా ఉండాలి అంటాడు.

అందువల్ల యిక్కడ అరిస్టాటిల్ పేర్కొన్న మూడవ లక్షణం "పాత్ర - జీవితాన్ని పోలి ఉండాలి" అని చెప్పుకోవచ్చు.

4. నాటక పాత్ర నడతలో "నిలకడ" ఉండాలి

(It should be consistent).

ఈ మాటలకు అర్థం పాత్ర మొదట ఎట్లా ఉన్నదో చివరి వరకు అలాగే వుండాలి అని కాదు. పాత్రను సర్వాంగీణంగా పరిశీలించాలి. పాత్ర క్రమోన్మీలనం, పాత్రలో వచ్చే మార్పులు అవి అన్నీ తర్కబద్ధంగా ఉండాలి. అవి రెండు ప్రధాన సూత్రాలకి లొంగివుండాలి; ఆ సూత్రాలు సంభావ్యత (Probability); ఆవశ్యకత (Necessity). "అటువంటి పాత్ర అలా చేయడం, మాట్లాడడం, సంభవం; అది ఆ పాత్ర లక్షణాలను పరిశీలిస్తే ఆ పాత్ర చేయదగిన పనే! మాట్లాడవలసిన మాటే! (అంటే ఆ ఆవశ్యకత ఉండడం వల్లనే ఆ పనిని ఆ పాత్ర అలా చేసింది - అని మనం నిర్ణయించుకోవడం)- అని ప్రేక్షకులకు అనిపించడమే! ఈ సూత్రాలు ప్రతి పాత్రకు అన్వయిస్తాయని, అప్పుడే ఆ పాత్ర విశ్వసనీయంగా ఉంటుందనీ అరిస్టాటిల్ భావించినట్లు స్పష్టం అవుతున్నది.

పాత్రచిత్రణ: నాట్యశాస్త్ర వివరణ

భరతుని నాట్యశాస్త్రంలో విభిన్న స్త్రీ పురుష పాత్రలను గురించి వారి వారి లక్షణాలను గురించి చాలా విస్తృతంగా చర్చించబడ్డది. ఈ వివరాలను 22,24,26 అధ్యాయాల్లో చర్చించాడు భరతుడు.

వారి వారి ప్రకృతులను బట్టి స్త్రీ పురుషులిద్దరూ మూడు విధాలుగా ఉంటారని నాట్యశాస్త్ర విభజన. అవి – ఉత్తమ, మధ్యమ, అధమ. ఇవి కాక కొన్ని సంకీర్ణ ప్రకృతులు. ఉదాహరణకు నపుంసకుడు, చేటి, శకారుడు, విటుడు మొదలైనవి. ఇవి అన్నీ ఆయా పాత్రల శీల, స్వభావాలు ఆధారంగా చేయబడిన విభజన.

ఉత్తమ, మధ్యమ ప్రకృతి కలిగిన నాయకులు వారి వారి నాయక లక్షణాలను బట్టి 4 విధాలు: ధీరోద్ధత నాయకులు (దివ్యులు), ధీరలలిత నాయకులు (రాజులు), ధీరోదాత్త నాయకులు (సేనాపతి, అమాత్యుడు), ధీరప్రశాంత నాయకులు (బ్రాహ్మణ- వణిజులు).

ఈ నలుగురిని నాయకులనడానికి కారణాలు రెండు: ఒకటి వారి ఉత్తమ ప్రకృతి. రెండు దుఃఖాన్ని పొంది దానిని అధిగమించి అభ్యుదయాన్ని సాధించగలగడం. ఒకే నాటకంలో దుఃఖాన్ని అనుభవించి అభ్యుదయం పొందినవారు ఇద్దరు ముగ్గురు ఉంటే అందులో ఎవరి దుఃఖ అభ్యుదయాలు పరిపుష్టములై ఉంటాయో, అతడే నాటక నాయకుడవుతాడు. (రామాయణంలో రామ - సుగ్రీవ - విభీషణులు ముగ్గురూ పైన చెప్పినటువంటి వారే! కాని వారిలో పరిపుష్టమైన దుఃఖ, అభ్యుదయాలను పొందినవాడు

రాముడే. అతడే నాయకుడు). ఈ నలుగురు నాయకులకు నలుగురు సహాయకులు కూడా ఉంటారు.

నాయకుడు	సహాయకుడు
ధీరోద్ధతుడు	ఋషి
ధీరలలితుడు	ద్విజుడు
ధీరోదాత్తుడు	రాజాజీవి
ధీరప్రశాంతుడు	శిష్యుడు

మంచి కథలను చెప్పడంలో నిపుణులైన యీ సహాయపాత్రలు శృంగార విషయంలో నాయకులకు సహాయకులుగా ఉంటారు.

నాయకులలాగానే నాయికలు కూడా నాలుగు విధాలు: దివ్య, నృపపత్ని, కులస్త్రీ, గణిక. ప్రకృతి లక్షణాల వలన వీరిలో మరో నాలుగు విధాల నాయికలను గమనించవచ్చు. ధీర, లలిత, ఉదాత్త, నిభృత. ఈ ప్రకృతులు ఏ విధంగా ఉంటాయో కూడా భరతుడు వివరించాడు.

దివ్య, నృపపత్ని– వీరిలో ధీర, లలిత, ఉదాత్త, నిభృత ప్రకృతులు నలుగురూ ఉంటారు. కులస్త్రీలలో ఉదాత్తలు, నిభృతలు ఉంటారు.

గణికలు–లలిత, ఉదాత్తలుగా ఉంటారు.

ఈ అందరు నాయికలకు వారికి వారికి తగిన విధంగా పరివారాలు ఉంటాయి. ఈ పరివారం రెండు రకాలు: బాహ్య, అభ్యంతర. వీరంతా ఉపచారికలు. ఈ అంతఃపుర జనాన్ని ఈ విధంగా వింగడించాడు భరతుడు.

1. మహాదేవి	పట్టపురాణి. ధీర, శాంతచిత్త
2. దేవి (దేవులు)	మహాదేవి గుణాలు ఉన్నా, ఆ సంస్కారం లేనివారు, వయో, రూప గుణాఢ్యలు, గర్వితలు
3. స్వామిని (సామినులు)	సేనాపతుల, అమాత్యుల, భృత్యుల తనయలు. శీల, రూప, గుణ, సంపన్నలు. నృపతికి హితులు.
4. స్థాపితలు	రూప, యౌవన శాలినులు, గర్వితులు. నృపతి ఇంగితమును ఎరిగి ప్రవర్తించేవారు.
5. భోగినులు	రూప, శీలములచే స్వీకరింపబడినవారు.

వీరందరూ రాజాంతఃపుర పరివారం. వీరుకాక ఈ పరివారంలో శిల్పకారికలు, నాటకీయలు, నర్తకి, అనుచారిక, పరిచారిక, సంచారికలు, ప్రేషణికలు (శృంగార విషయంలో దూతికలు), మహత్తరలు (అంతఃపుర రక్షణులు), ప్రతీహారులు (చారులు తెచ్చిన వివరాలను నివేదించేవారు), కుమారిక, వృద్ధ, ఆయుక్తికలు ఉంటారు.

ఈ 17 మంది స్త్రీగణాన్ని 'సప్తదశకము' (17 మంది) అంటారు. ఇక చివరిది నపుంసకులు. వీరితో కలిసి అష్టాదశకము. వీరందర్నీ అభ్యంతర (రాజాంతఃపురంలో ఉన్న) పరివారమనే అంటారు.

ఇక బాహ్య పరివారంలో రాజు, సేనాపతి, పురోధనుడు, మంత్రులు, సచివులు, ప్రాడ్వివాక్కులు, కుమారాధి కృతులు. వీరు కాక కొందరు సభాస్తారులు కూడా ఉంటారని

నాట్యశాస్త్రం పేర్కొన్నది. రాజునుంచి కుమారాధికృతులు దాకా ఎవరెవరు ఎటువంటి వారుగా చిత్రించబడాలో, వారి వారి లక్షణాలేమిటో వివరించాడు భరతుడు.

ఇన్ని పాత్రలు నాటకంలో ఉండడం సాధ్యమా? భరతుడు ఇంత వివరంగా ఈ పాత్రలను వింగడించి, వారి గుణగణాలను ఎందుకు విశదీకరించాడు? అనే ప్రశ్న యీనాటి పాఠకులకు కలగవచ్చు. ఈ వివరణల వల్ల మూడు విషయాలను భరతుడు మన ముందు ఉంచుతున్నాడు.

1. ఏఏ పాత్రల స్వరూప, స్వభావాలెటువంటివి? అన్నది మొదటిది. సంస్కృత నాటకాలు ఎక్కువగా రాజుల అంతఃపుర జీవితాలను గురించి వ్రాయబడ్డవి కనుక ఇంత వివరణ ఇవ్వడం అవసరం అయింది. ఇవి రచయితకు, దర్శకునికి (సూత్రధారుడికి), ఆయా పాత్రలు ధరించే నటులకు కూడా మార్గదర్శకంగా ఉండే విధంగా విపులీకరించబడ్డాయి.

2. వీరందరూ పాత్రలు స్వీకరించి చతుర్విధాభినయాల ద్వారా నాటక పాఠ్యాన్ని ప్రేక్షకులకు అందించేటప్పుడు దేశ కాల అవస్థా వయః ప్రకృతుల ననుసరించి యీ అభినయాలు ఉండాలని నిర్దేశించాడు భరతుడు.

ఏ పాత్ర ధరించినా ఆ పాత్ర దేశ, కాల వివరాలు, ఏయే అవస్థలు అతని పాత్ర జీవితంలో ఇమిడి ఉన్నాయి, ఆ పాత్ర వయస్సు ఏమిటి, ఆ పాత్ర ప్రకృతి ఏమిటి- వీటిని గమనించి అభినయించాలంటాడు భరతుడు.

పాత్రచిత్రణను గురించి భరతుడు వేరు వేరు అధ్యాయాలలో చర్చించినా, వాటినన్నింటినీ క్రోడీకరిస్తే ఎంత కూలంకషంగా, శాస్త్రీయంగా ఈ విషయాలను స్పష్టీకరించాడో తెలుస్తుంది.

పాత్రల్ని అభినయం చేసేటప్పుడు 5 విషయాలు ప్రధానంగా దృష్టిలో ఉంచుకోవాలంటాడు నాట్యశాస్త్రకారుడు: అవి పాత్రల నేపథ్యాన్ని సూచిస్తాయి:

దేశ - కాల - అవస్థా - వయః - ప్రకృతులు

ఒక పాత్ర ఏ దేశానికి చెందినవాడు? ఏ కాలానికి చెందినవాడు? నాటకంలో ఏ 'అవస్థ'కు అతడు అనుకార్యం చేపడుతున్నాడు? అతని వయస్సు ఎంత? అతని ప్రకృతి- అంటే అతని స్వరూపస్వభావాదులేమిటి?

ప్రతినటుడు ఈ అయిదు పాత్ర లక్షణాలను మననం చేసుకుంటేనే పాత్రకు న్యాయం చేయగలడు.

భరతుడు "ప్రకృతి - పాత్ర వివేకము" అనే 36వ అధ్యాయంలో నటుడు తన పాత్రను వాక్-అంగ-లీలా-చేష్టాదులతో లోకరీతిలో ప్రదర్శించాలి అంటాడు. అంటే ప్రతి పాత్రను ఆవిష్కరించేటప్పుడు నటుడు ఈ నాలుగువిధాలుగా ఆ పాత్ర లక్షణాలను వ్యక్తీకరించాలన్న మాట.

పాత్రల స్వభావ నేపథ్యం	స్వభావ వ్యక్తీకరణ
1. దేశ (Region)	వాక్ (Speech)
2. కాల (Time)	అంగ (Body Movement)
3. అవస్థ (Mental State)	లీలా (Expression)
4. వయస్సు (Age)	చేష్ట (Action)
5. ప్రకృతి (Nature, Temperament)	

అంటే ఒకరాజుగారు ఒక దేశానికి చెందివుంటే ఆ దేశానికి అనుగుణమైన వాక్, అంగ, లీలా, చేష్టల ద్వారా తన గుర్తింపును నిర్ధారించాలి. అలాగే కాల, అవస్థ, వయో ప్రకృతులను చూపడంలో కూడా ప్రతి పాత్రలక్షణాన్ని వాక్ – అంగ – లీలా – చేష్టలనే నాలుగు వ్యక్తీకరణ మాధ్యమాల ద్వారా నిరూపించాలన్న మాట. అందువల్ల నటుడు పాత్రను ఆవిష్కరించాలంటే పై ఇరవై పద్ధతులను(5x4) సమన్వయం చేసుకుంటూ తన పాత్రకు న్యాయం చేకూర్చాలని భరతుడి నిర్దేశం అన్నమాట.

ఇవాళ మనం పాత్ర పోషణ విషయంలో అనుసరించే అన్ని పద్ధతులు పైనిర్దేశంలో మనకు కనిపిస్తాయి.

3. ఈ విస్తృత విభజన ప్రతి నాటకంలోను ఉండాలన్న నియమం లేదు. తాను చూచిన, గమనించిన అన్ని ప్రకృతులను కూలంకషంగా చర్చించి, వింగడించి, విశదీకరించడం మన అన్ని శాస్త్రాలకు వలెనే నాట్యశాస్త్రానికి కూడా ప్రధాన లక్షణం.

"ప్రకృతి– పాత్రవివేకము" అనే 26వ అధ్యాయంలో ఏఏ పాత్రల్ని ఏ విధంగా ధరించాలి అనే విషయం చర్చిస్తూ ఆయా నటులు ఆయా పాత్రల్ని ధరించడంలో మూడు విధానాలను పేర్కొన్నాడు భరతుడు: అనురూపము, రూపానురూపము, విరూపము – అని.

ఆయా వయస్సులకు తగిన విధంగా స్త్రీలు స్త్రీ పాత్రలను, పురుషులు పురుష పాత్రలను ధరించడం అనురూపము.

పురుషుడు స్త్రీ పాత్రలను (స్త్రీ సదృశరూపం ఉంటేనే) స్త్రీ పురుష పాత్రలను ధరించడం రూపానురూపము.

వృద్ధుడు యువపాత్రలను, యువకుడు వృద్ధపాత్రలను ధరించడం విరూపము.

మానుషాశ్రయమైన నాటకాలలో సుకుమార ప్రయోగం, దేవ, దానవ, రాక్షస, ఉదాత్త పురుషులు ఎక్కువగా ఉన్న నాటకాలలో అవిద్ధప్రయోగం ఉండాలన్నాడు భరతుడు. అంతేకాదు నాటక, ప్రకరణ, భాణ, వీధి, అంకాలు సుకుమార ప్రయోగార్హాలని; డిమ, సమవకార, ఈహామృగ, వ్యాయోగాలు అవిద్ధ ప్రయోగార్హాలని భరతుడి మతం.

నటుడు తన రూపాన్ని పూర్తిగా కప్పిపుచ్చుకుని, పాత్ర రూపాన్ని తన మీద ఆరోపించుకున్నప్పుడు అది సహజంగా, ప్రకృతి సిద్ధంగా ఉండాలని అనుకార్యుని రూపం ఎటువంటిదో అటువంటి రూపాన్నే నటుడు ధరించి, ఆ పాత్రకు అనుగుణమైన వాక్, అంగ, లీలా, చేష్టలతో పాత్ర స్వభావాదులను ప్రదర్శించాలని అంటాడు భరతుడు.

ఆనాటి నాటకాలలో ప్రవేశపెట్టబడిన అన్ని పాత్రల గురించి కూలంకషంగా చర్చించి ఏ పాత్ర స్వభావం ఎటువంటిదో, దానిని ధరించడంలో నటుడు ఎటువంటి జాగ్రత్తలు తీసుకోవాలో వివరంగా చర్చించాడు నాట్యశాస్త్రకారుడు. కొద్ది మార్పులతో, ఆనాటి రాచరికాది పదవులను పరిహరిస్తే ఈ నాటికి కూడా అన్వయించుకోగలిగినంత విస్తృతంగా ఉన్నది యీ వివరణ.

పాత్ర విశ్లేషణ

నాటకాన్ని అర్థం చేసుకోవడంలో పాత్ర విశ్లేషణ చాలా ముఖ్యమైంది. నటులు, వారితో పాటు ప్రేక్షకులు, పాఠకులు కూడా ఈ విషయం మీద అంతగా మనసు పెట్టరు. దానికి కారణం అది నాటకం అంతటా అంతర్నిహితంగా ఉంటుంది కనుక.

సామాన్యంగా విశ్లేషణ చేసేటప్పుడు పాత్రను నాటక పరిధినుంచి తప్పించి ఆ

పాత్ర నిత్యజీవితంలో ఉండే వ్యక్తి అన్నట్లుగా మనం పరిశీలించడం జరుగుతుంది. కాని ఒక పాత్రను విశ్లేషించేటప్పుడు ఆ నాటకం ఎటువంటి నాటకం, ఆ నాటక కథకు అనుగుణంగా ఆ పాత్ర ఎటువంటి పనులు చేస్తున్నది; నాటకం నుంచి మనం గ్రహించగల ఆ పాత్రను గురించిన వివరాలు ఏమిటి? – అన్న ప్రశ్నలకు సమాధానాలు మనసులో ఉంచుకోవాలి.

దాదాపు అన్ని నాటకాలలో పాత్రలను, వాటి స్వరూప స్వభావాలను అర్థంచేసుకోవడానికి కొన్ని ప్రాథమికమైన ప్రశ్నలు వేసుకోవచ్చు. పాత్రల స్వరూపస్వభావ నిర్ణయం చేయడానికి ఈ ప్రశ్నలు కొంత ఉపకరిస్తాయి.

పాత్రల స్వరూప స్వభావ నిర్ణయం

1. జీవిత నేపథ్యం: ఎప్పుడు జన్మించాడు?ఏ కాలం వాడు? ఏ శతాబ్దం లేదా ఏ దశాబ్దానికి చెందినవాడు? తల్లిదండ్రులెవరు? భాగ్యవంతుడా? పేదవాడా? జీవితంలో సాంస్కృతిక విలువలకు ప్రాధాన్యం ఇస్తాడా? చదువుకున్నవాడా? జీవిత ధ్యేయం ఏమిటి? ఇంత వరకు సాధించిన దేమిటి?
2. సాంఘిక నేపథ్యం: సంఘంలో పైతరగతికి/ మధ్యతరగతికి/ కింది తరగతులలో దేనికి చెందినవాడు? రాజకీయ భావాలేమిటి? మతం, కులం వంటి వాటికి ఆయన ఇచ్చే విలువయేమిటి? ప్రధాన జీవిక ఏమిటి? ఆదాయవ్యయాలు? తోటివారిలో పరపతి, అంతస్థు?
3. స్వభావ నేపథ్యం: నైతిక స్వభావం ఎటువంటిది? అతని వ్యక్తిత్వంలో మంచి చెడులేమిటి? అలవాట్లేమిటి? జీవితంలో వేటిని ప్రేమిస్తాడు? వేటిని ద్వేషిస్తాడు?
4. బాంధవ్య నేపథ్యం: ఇతరులతో సంబంధ బాంధవ్యాలెటువంటివి? ఉదా॥ భార్యతో/భర్తతో, తల్లితో, తండ్రితో? పిల్లలతో? చుట్టాలతో? స్నేహితులతో? తన కిందివారితో? పై వారితో?

పాత్ర వైఖరీ విశ్లేషణ

పాత్రలను గురించి తెలుసుకోవడానికి కొన్ని ప్రాథమిక వివరాలను నటులు ఈ కిందిపద్ధతుల ద్వారా తెలుసుకోవచ్చు.

1. భౌతిక వివరాలు :

ఆహార్యం ద్వారా వయసు, అంతస్థు; వేషభూషలద్వారా – ఆర్థిక స్థోమత, బీద/గొప్ప; భాష ద్వారా – ఏ ప్రాంతానికి చెందినవాడు? ఏ సాంఘిక తరగతికి చెందిన వాడు? మాట్లాడే తీరు ద్వారా – ఏ అంతస్థుకు చెందినవాడు? మనిషి అహంభావి, ముక్కోపి, వినయం ఉన్నవాడు... వగైరా. కంఠస్వరం, యాస ద్వారా ఏ ప్రాంతంలో నివసిస్తాడు? ఇతరులతో ఎలా ప్రవర్తిస్తాడు?

2. స్వీయ విశ్లేషణ:

పాత్ర తాను చేస్తున్న పనులద్వారా, చెప్పే మాటలద్వారా (ఈ రెంటిమధ్య ఉండే

సయోధ్య మనిషి మానసిక, నైతిక ప్రవర్తనలని తెలియచేస్తుంది. చెప్పే మాటలకు చేసే పనులకు మధ్య వైరుధ్యం ఉంటే మనిషి నమ్మతగినవాడు కాదని తెలుస్తుంది).

3. పర విశ్లేషణ:

ఇతర పాత్రలు చెప్పే మాటలు, చేసే పనులు- వీటి ద్వారా పాత్రల పరస్పర సంబంధాలు వ్యక్తం అవుతాయి.

4. ఇతర పాత్రలతో తులనాత్మక విశ్లేషణ:

రూపం, స్వభావం, వాచిక విధానం, కార్యకలాపాలద్వారా నైతిక, మానసిక, సాంఘిక ప్రవర్తనని బేరీజు వేయడం.

ఈ వివరాలు పాత్రలను ప్రాథమికంగా అర్థంచేసుకోవడానికి వీలైన మార్గదర్శక సూత్రాలు మాత్రమే. ప్రతిక్షణం మారుతూ పోయే పాత్రల మనోగతాలను, చేష్టలను అర్థం చేసుకోవడానికి సునిశితమైన దృష్టి అవసరం. ప్రతి పాత్రా నాటక గమనంలో క్రమక్రమంగా ఆవిష్కరింపబడుతూ వుంటుంది కనుక ఒకేసారి ఈ ప్రశ్నలకు సమాధానాలు దొరకవు. కాని కొన్ని ప్రశ్నలకు సమాధానాలను సాధించే పద్ధతులు నాటకంలోనే అంతర్లీనంగా ఉంటాయి. వాటిని బట్టి పాత్ర స్వరూప స్వభావాలను గ్రహించవచ్చు. కొన్ని సమాధానాలను రాబట్టుకోవడానికి ఈ పై పట్టిక సహకరించవచ్చు. నటులూ, దర్శకులూ నాటక విశ్లేషణ చేసుకోవడానికి కూడా ఈ వివరాలు పనికివస్తాయి.

పాత్రలను గురించిన ప్రాథమిక విషయాలను నాటకంలో నుంచే ఎలా గ్రహించాలో తెలుసుకున్నాం. ఇక పాత్రలను అధ్యయనం చేయడంలో తీసుకోవలసిన కొన్ని మెళకువలను గమనిద్దాం.

పాత్ర విశ్లేషణ - కొన్ని అధ్యయన సూత్రాలు:

1. ముఖ్యమైన పాత్రలు తులనాత్మకాలు.

తమ తమ శీల, స్వభావాల వల్ల సమాన లక్షణాలు ద్యోతకం అయ్యే రెండు పాత్రలను తులనాత్మకంగా విశ్లేషించడం వల్ల ఆ పాత్రల గుణగణాలు తెలియడమే కాకుండా, ఆ రెండు పాత్రలలో సమానమైన లేదా పరస్పర విరుద్ధమైన లక్షణాలు మనకు వెల్లడి అవుతాయి.

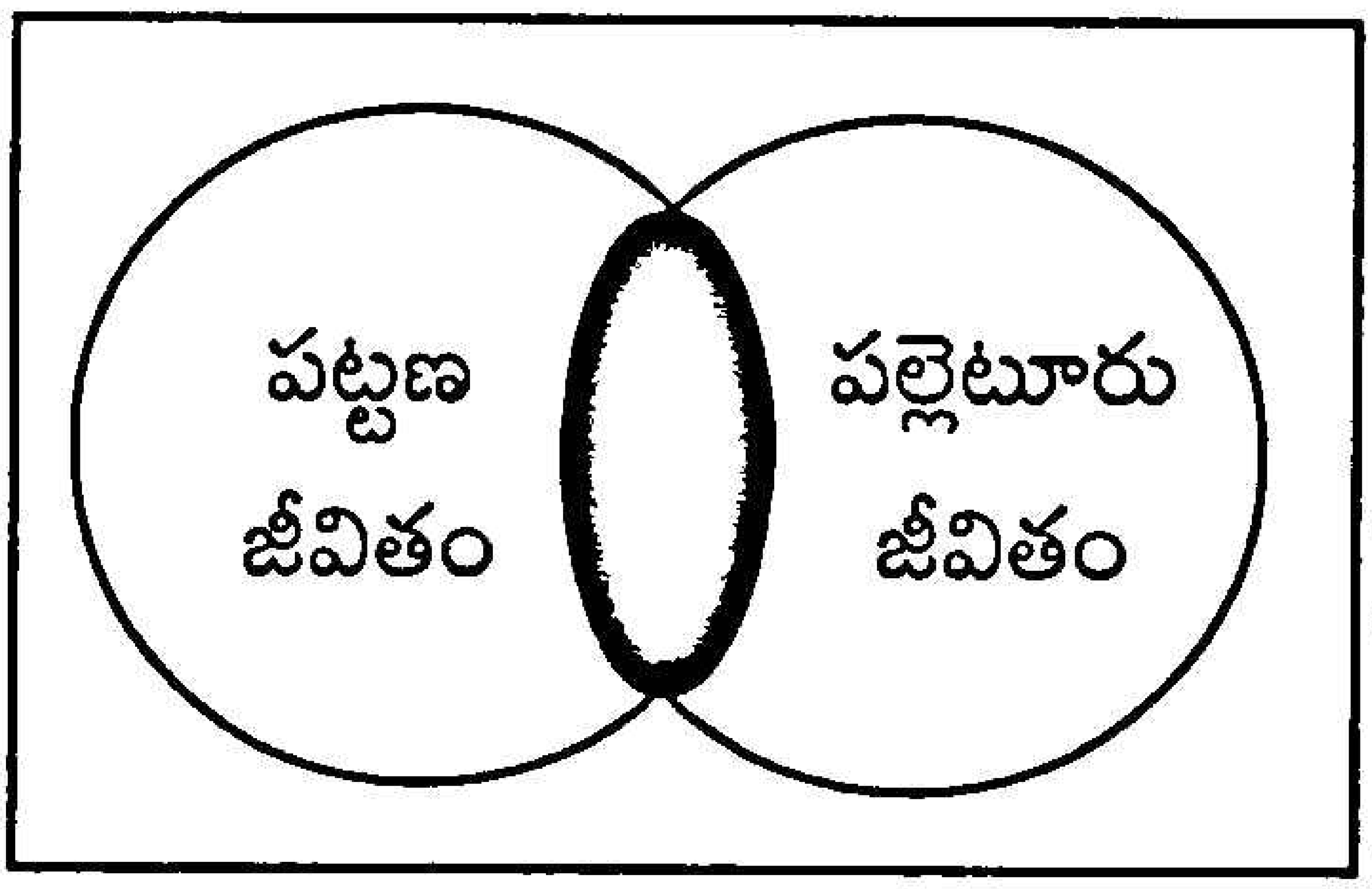
షేక్స్‌పియర్ రాసిన 'కింగ్‌లియర్' నాటకంలో లియర్, గ్లస్టర్‌ల జీవితాలు సమాంతరంగా నడుస్తాయి. లియర్‌కు ముగ్గురు ఆడపిల్లలు. పెద్దవాళ్ళు ఇద్దరు - గానెరిల్, రీగన్- కృతఘ్నులు, స్వార్థపరులు. మూడో కూతురు కార్డీలియా కృతజ్ఞత, స్వార్థరాహిత్యం పెనవేసుకున్న ఉత్తమురాలు. ముందు తండ్రి మూడో కూతురి స్వభావం గమనించక ఆమెకు రాజ్యంలో భాగం ఇవ్వడు. కాని ఆమే చివరకు ఆయనను కాపాడుతుంది.

ఇహ ఎర్ల్ ఆఫ్ గ్లస్టర్‌కు ఇద్దరూ మగపిల్లలు - ఎడ్గర్, ఎడ్మండ్. ఎడ్గర్ మంచివాడు. అయినా తండ్రి ప్రేమకు నోచుకోడు. ఎడ్మండ్ జిత్తులమారి. తండ్రిని నమ్మించి అన్నగారి మీదకు ఉసిగొల్పుతాడు. గ్లస్టర్ చివరకు నిజం తెలుసుకుంటాడు. ఇది సమాంతర పాత్ర చిత్రణ.

ఎడ్వర్డ్ అల్బీ "జూ స్టోరీ" అనే నాటకంలో పీటర్, జెర్రీ అనే ఇద్దరు పార్క్‌బెంచీమీద కూర్చుని మాట్లాడుకుంటూ ఉంటారు. పీటర్ టిప్ టాప్‌గా దుస్తులు ధరించాడు. జెర్రీ చినిగిన బట్టలు వేసుకుంటాడు. వారి బాహ్యరూపంలో కనిపించే ఈ తారతమ్యం నాటకంలో

ఇతర తులనాత్మక విషయాలకు దారి తీసి చివరకు అనుకోని విధంగా సంఘర్షణకు దారి తీస్తుంది.

పాత్రల తులనాత్మకత ద్వారా నాటక ప్రత్యేకతను అర్థం చేసుకోవడానికి "కన్యాశుల్కం" నాటకం మరింత సహకరిస్తుంది. ఇక్కడ కేవలం పాత్రల తులనాత్మకతే కాక, వారి వారి జీవిత నేపథ్యాల తారతమ్యత కూడా నాటక సంఘర్షణకు దారి తీస్తుంది.



నాటకంలో పట్టణ జీవితం గడుపుతున్న వాళ్ళకి; పల్లె జీవితం గడుపుతున్న వాళ్ళకీ మధ్య తారతమ్యం కనిపిస్తుంది.

పక్క రేఖా చిత్రంలో మధ్యలో వృత్తాలు కలిసిన చోట పల్లెటూరు వాళ్ళు పట్టణానికి పట్టణం వాళ్ళు పల్లెటూరుకు వెడతారు. ఈ పట్టణ, పల్లె జీవితాల ద్వైదీభావ చిత్రణలో పాత్రల ప్రాముఖ్యం చూద్దాం.

పట్టణవాసులు	గ్రామ వాసులు
(కథా కాలానికి)	
గిరీశం	రామప్ప పంతులు
మధురవాణి	మీనాక్షి
వెంకటేశం	మహేశం
కరటక శాస్త్రి	అగ్ని హోత్రావధాన్లు
పుటోగ్రాపు పంతులు	అసిరిగాడు

ఇందులో ఉన్న పాత్రల తారతమ్య వివరణ చూస్తే గురజాడ చూపిన మహోత్కృష్టమైన పాత్ర చిత్రణా నైపుణ్యం కనబడుతుంది. గిరీశం - రామప్పంతులు ఇద్దరూ ఒకే రకం మనుష్యులు. భుక్తికోసం ఏ పనైనా చేస్తారు. కాని ఇద్దరిలోనూ ఎంతో అంతరం. అలాగే మీనాక్షి, మధురవాణిలలో పాత్రల వ్యత్యాసాన్ని చూడవచ్చు.

2. పాత్రలు త్రి పరిమాణాత్మకాలు (Three Dimensional) లేదా ఏక పరిమాణాత్మకాలు (One dimensional). వీటినే సంపూర్ణ (Round), సమతల (Flat) పాత్రలని కూడా అంటారు. వీటిని గురించి ఇదివరకే చర్చించాం.

3. కొన్ని పాత్రలు నాటకానికి ఆయువుపట్టుగా ఉండి ప్రధాన పాత్రలుగా నిలుస్తాయి. మరి కొన్ని పాత్రలు సహాయకులుగా ఉండి అనుషంగిక పాత్రలు అవుతాయి (Main and Subordinate Characters).

ప్రధాన పాత్రకు చుట్టూ మిగిలిన పాత్రలు తిరగడం చాలా సాధారణంగా కనిపించే పాత్ర చిత్రణా విధానం. మిగిలిన పాత్రలన్నీ యీ ప్రధాన పాత్రలకు సహాయకారిగా

ఉంటాయి. కొన్ని నాటకాలలో ఈ సహాయ పాత్రలు అటు నాయకునికి, ప్రతినాయకునికి కూడా ఉండవచ్చు. ఈ ప్రధాన, అనుషంగిక పాత్రల అంతస్థు, స్థల సామ్యంకూడా ఈ పాత్రలను విశ్లేషించడంలో మనకు సహాయకారి అవుతాయి. గ్రీకు, సంస్కృత నాటకాలలో నాయకుడు నాటకానికి కేంద్రబిందువై మిగిలిన పాత్రలన్నీ అతని చుట్టూ తిరిగే గ్రహాలవుతాయి. ఆధునిక వాస్తవిక నాటకాలలో కూడా ఇదే విధానం గమనించవచ్చు.

'డెత్ ఆఫ్ ఎ సేల్స్‌మన్' (Death of a Salesman) నాటకంలో విల్లీ లోమన్ ఇటువంటి మధ్యస్థ పాత్ర. అటు సంఘంలో అతని అంతస్థును గమనించినా, మిగిలిన పాత్రలతో అతని సంబంధబాంధవ్యాలు గమనించినా ఈ విషయం స్పష్టం అవుతుంది. అలాగే ఛెకోవ్ రాసిన ' Three Sisters' నాటకంలో కూడా. ఇందులో మార్షా, ఓల్గా, ఐరీనా అనే అక్కచెల్లెళ్ళు నాటకం ఆసాంతం నాటక కేంద్ర స్థానంలో ఉంటారు. మిగిలిన పాత్రలన్నీ – సుఖ దుఃఖాలలో కూడా – వారిచుట్టూ తిరిగే పాత్రలే! వీరి పరస్పర సంబంధం వల్లనే నాటకంలో ప్రధాన సన్నివేశాలు జరుగుతాయి.

బుచ్చిబాబు 'ఆత్మవంచన' లో రాణి ఇటువంటి కేంద్రపాత్ర. ఆమె తన చుట్టూ మిగిలిన అందరినీ తిప్పుకుంటుంది. తిరగకపోతే వారి వినాశనాన్ని కోరుకుంటుంది. తన పనిని సాధించుకుంటుంది. చివరకు రాజగోపాలాన్ని కూడా తన చుట్టూ తిరగలేదని, తన్ను కాక మరొకర్ని ప్రేమిస్తున్నాడని ఆ ప్రియురాలిని అతని నుంచి దూరం చేస్తుంది. అనుషంగిక పాత్రలు ప్రధాన పాత్ర కేంద్రంగా ఏ విధంగా సంచరిస్తాయో చూస్తే ఆ పాత్రలు తమ వ్యక్తిత్వాలను నిలబెట్టుకుంటూనే ప్రధాన పాత్ర క్రమోన్మీలనానికి దోహదం చేస్తాయని గమనించవచ్చు.

4. ప్రధాన పాత్రలతో భావసామ్యం పొందడం ద్వారా ప్రేక్షకులు రసానుభూతి పొందుతారు.

నాటకంలో సన్నివేశాలు మనల్ని ఆకట్టుకుంటాయి. కథావస్తువు పట్ల మనకు సానుభూతి ఉంటుంది. కాని పాత్రలు మనలోని మానవత్వపు లోతులను తాకి మనలో వెంటవెంటనే భావ స్పందనలను కలిగిస్తాయి. అయితే ఆ పాత్రలను నిజమైన వ్యక్తులుగా భావించి మనస్తత్వ శాస్త్రాన్ని ప్రయోగించి ఆ పాత్రలను విశ్లేషించడం భావ్యంకాదు. ఉదాహరణకి యురిపిడిస్ రాసిన 'మెదియా' నాటకం చాలా భావోద్వేగంతో కూడిన నాటకం. జాసన్ మీద క్రోధంతో తమకు పుట్టిన ఇద్దరు పుత్రుల్ని చంపుతుంది మెదియా. హంతకురాలైన మెదియా మీద మనకు సానుభూతి ఉంటుందా? ఆమెతో భావ స్వామ్యం పొందుతామా? అని ప్రశ్నిస్తే అలా చేయమనే చెప్పాలి. అయితే మెదియా చేతల్ని మనం ఒప్పుకోనూ ఒప్పుకోం. వాటిని అసహ్యించుకోం కూడా. కాని ఆ చేతల వెనక 'అవమానించబడిన మెదియా'ను చూస్తాం. ఆమె ఏ పనులు చేసినా దానికి హేతువు ఆమె పొందిన అవమానం కనుక దెబ్బతిన్న స్త్రీ తన ప్రతీకారాన్ని తీర్చుకుంటుంది– అన్న అవగాహనకు వస్తాం. మన సహానుభూతి (Empathy) యీ అవమానంతో గాయపడ్డ స్త్రీ మనస్సుతో. ఇదే భావం వల్ల మెదియా చేష్టలకు మనం భయవిహ్వలులమూ అవుతాం. ఏ స్త్రీ అయినా ఇంతగా అవమానింపబడితే ఆమె ప్రతీకారం ఇలాగే వుంటుంది కదా! అనే భావం మన ఉద్విగ్నతకు కారణం అవుతుంది. ఈ భావమే మనం ఆ పాత్రతో చెందే సహానుభూతికి కారణం.

5. ప్రాపంచిక సత్యాలను అర్థం చేసుకోవడానికి పాత్రల అధ్యయనం మార్గదర్శకం అవుతుంది.

పైన చెప్పిన మాటలను మరొక విధంగా చెబితే - పాత్రలను పక్కపక్కనే ఉంచి చూస్తే కొన్ని జీవిత సత్యాలను తెలుసుకోవడానికి మనకు ఆస్కారం దొరుకుతుంది. కింగ్‌లియర్ కోపం, తొందరతనం జీవితానికి ఎంత చేటో చెబుతుంది. అలాగే యురిపిడిస్ "ట్రోజన్ విమెన్" లో హెకూబా పాత్ర యుద్ధం వల్ల వచ్చే ప్రమాదాన్ని చూపుతుంది. అలాగే 1971లో వచ్చిన డేవిడ్ రేబ్ రాసిన 'Basic Training of Pavlo Hummel' లో హమ్మెల్ తల్లి కూడా అదే యుద్ధ ప్రమాద భావాన్ని తెలియచెబుతుంది. 'విశ్వశాంతి' నాటకంలో అసొంతం ఈ విషయాన్నే చూపడం ద్వారా మనల్ని భయభ్రాంతుల్ని చేస్తాయి పాత్రలు. ఈ మూడు నాటకాలకు మధ్య రెండు వేల సంవత్సరాల అంతరం ఉంది. అయినా మానవుల శాంతియుత జీవనాన్ని గురించి, యుద్ధరక్కసి కోరల్లో చిక్కుకున్న అమాయకుల ఆక్రందనలను గురించి మూడు నాటకాలలోని పాత్రలు ఒకేవిధంగా స్పందించాయి. రంగస్థల పాత్రల జీవితాలకు, మన జీవితాలకు ఉండే అనుబంధం ఇదే! మన జీవితాలకు విస్తృత, సునిశిత, సార్వకాలిక ప్రతీకలు నాటక పాత్రలు.

❖ ❖ ❖

5. భాష
(LANGUAGE)

భాష నాటక అంశాల్లోని మూడవ ప్రధాన అంశం. నాటకంలో నటుడు వాడే భాషను వాచికం (Speech) అంటారు. అంటే నాటకంలో ఆయా పాత్రలు వాడే సంభాషణలు, తదితర భాషా విషయిక ప్రయోగాలు. నాటకాంశాల్లో భాషను గురించి ప్రత్యేకంగా వివేచన చేయడం చాలా కష్టమైన పని. భాషను గురించి మాట్లాడడమంటే పాత్రల్ని గురించి, వారు చేసే కార్యకలాపాలను గురించి మాట్లాడడమే! నాటకంలో వాడిన భాష సరిగ్గా ఉన్నదాలేదా అని మనం నిర్ధారణకు రావడానికి - వాడిన భాష ఆయా పాత్రలకు సరిపోతున్నదా లేదా అనేదే ముఖ్యమైన గీటురాయి. మరో రకంగా చెప్పాలంటే, ఒక పాత్ర శీలాన్ని గ్రహించాలంటే ఆ పాత్ర వాడిన భాషే మనకు ముఖ్యమైన సాధనం. నాటక రచనా విధానమంతా ఇలా ఒకదానికొకటి పూరకంగానే ఉంటుంది. ఇతివృత్తం, పాత్ర, భాష - ఒకదాని నుంచి మరొక దానిని వేరు చేయడానికి వీలులేనంతగా ఒకదాని మీద మరొకటి ఆధారపడి ఉంటాయి.

నవలలోను, కథలోను కూడా సంభాషణలు ముఖ్యమైనవే కాని నాటకంలో ఆసాంతం సంభాషణలే - అదే నాటకం అన్నంతగా. రచయిత సమకూర్చే 'రంగనిర్దేశాలు' (Stage Directions) తప్ప మిగిలినదంతా సంభాషణా రూపంలోనే ఉంటుంది. అందువల్ల నాటక సంభాషణలు నవలా సంభాషణలకన్న అత్యంత ప్రాధాన్యం సంతరించుకున్నాయి. ఒక విధంగా చూస్తే నాటక కార్యకలాపాలు, పాత్రల చిత్తవృత్తులు - వీటిని మనకు తెలియచెప్పేది భాషే! అంటే, నాటకానికి ప్రేక్షకులకు మధ్య అనుసంధానాన్ని కూర్చే మాధ్యమం భాషే నన్నమాట!

నిత్య జీవిత భాష- నాటక భాష :

నాటకానికి మాటలు ప్రాణం. అవి లేకుండా నాటకం ఉండదు. ఆశు నాటకం (Improvised Drama)లో కూడా- నిర్దిష్టమైన పాఠ్యం (Text) ఉండకపోవచ్చునేమో కాని, మాటలు లేకుండా ఉండవు. నాటకంలో మిగిలినవన్నీ- దృశ్య పరికల్పనం, కాంతి ప్రసరణం, శబ్దం, ఆహార్యం - ఇవన్నీ కూడా మాటలను అనుసరించి నడవవలసినదే! మనం నిత్య జీవితంలో కూడా అనుక్షణమూ సంభాషిస్తూ వుంటాం కదా! నాటకంలో సంభాషణలు, నిత్య జీవితసంభాషణలు ఒకే పద్ధతిలో నడుస్తాయా? వాటిలో ఏమైనా తేడాలు ఉన్నాయా? - అని ఆలోచిద్దాం. రెండు సన్నివేశాల్లోను ఒక వ్యక్తి మరొక వ్యక్తితోనో, మరికొందరు వ్యక్తులతోనో మాట్లాడతాడు. ఆ మాటలు ఏదో ఒక విషయాన్ని ఆధారంచేసుకుని నడుస్తాయి. ఆ మాటల ద్వారా ఆయా వ్యక్తుల మనస్తత్వాలు తెలుస్తాయి. అయితే నాటకావసరాలు దీనికి మించినవి. ఉదాహరణకి, నిత్యజీవితంలో మనం వాడే సంభాషణలు నాటకంలో యథాతథంగా ఉపయోగించలేం. దానికి నాటక సమయాభావం ఒక అవాంతరం. నాటకానికి అవసరమైన ఉద్వేగ వ్యక్తీకరణం మరో అవాంతరం.

1. నిత్య జీవితంలో కన్న నాటకంలోని మాటల వాడకంలో పొదుపు (economy) చాలా అవసరం. "అల్పాక్షరముల అనంతార్థంబులు" అనేది నాటకానికి అన్వయించినట్లు మరొక సాహిత్య ప్రక్రియకు అన్వయించదు.

2. నాటక పాత్రలు ఉపయోగించే భాష నిత్య జీవితంలో అటువంటి మనుషులే మాట్లాడే భాషకాదు. నిజమే! కాని ఆ పాత్రలు మాట్లాడగలిగితే, ఆ విధంగానే మాట్లాడాలనుకునే భాష.

3. దానికి తోడు నాటక సంభాషణలు కేవలం పాత్రల మధ్య జరిగే మాటలే కాకుండా, అవి ప్రేక్షకులకు, వారు నాటకాన్ని అర్థం చేసుకోవడానికి ప్రధాన సాధనాలు కనుక, ఒకసారి చెప్పిన సంభాషణ మరొకసారి పునఃభాషణానికి అవకాశం లేదు కనుక ఆ సంభాషణలు ప్రేక్షకులకు అర్థం అయ్యేటంత సరళంగానూ ఉండాలి. క్లిష్టాన్వయాలను పరిహరించాలి.

4. నాటక పాఠ్యం కేవలం ప్రేక్షకులకు మాత్రమే అర్థం అయ్యేదిగా కాక, దర్శకుడు, సాంకేతజ్ఞులు దానిని ప్రేక్షకులకు ఇంకా సుబోధకంగా ఉండేవిధంగా వ్యాఖ్యానించడానికి కావలసిన సాధన సంపత్తి కలదై ఉండాలి.

5. ఇంతకన్నా మరో అర్థవంతమైన ఉపయోగం ఉంది నాటక భాషకు. నాటక భాష భావచిత్రాల లేదా ప్రతీకలతో (images or symbols) నిండి ఉంటుంది. అంటే అలంకార, ధ్వని మయం. అలంకారాలు నాటక పాఠ్య-అర్థాన్ని, అలాగే ధ్వని నాటక పాఠ్య-అర్థాన్ని లోలోతులకు (in depth) తీసుకొని పోయి ప్రేక్షకుడికి పైకి వినిపించే పాఠ్యం(text)వెనుక,దాగి ఉన్న అంతరార్థాన్ని (sub-text)తెలియజేస్తుంది. అలాగే అలంకారాలు కూడా. ముఖ్యంగా ఉపమా, రూపకాలంకారాలు నాటక పాఠ్యాన్ని సునిశితంగా మార్చి ప్రేక్షకులకు అందించగల ఉపకరణాలు. నిత్యమూ సాహిత్యంలో తారసపడే రాత్రి, పగలు, - వెలుగు, అంధకారం - నీరు, నిప్పు - వెన్నెల - వంటి అనేక ప్రకృతిని గురించిన ఉపమానాలు - కూడా నాటక అర్థాన్ని విస్తృతం చేసి నిర్దిష్టమైన (particular) నాటక స్థితి (situation)ని సార్వజనీనం (universalize) చేయడానికి ఉపయోగించేవే! ఉదాహరణకు 'కింగ్‌లియర్' నాటకంలో వాడిన జంతుపరమైన ఉపమ, రూపకాలంకారాలు నాటకం ఆసాంతం ఆయా పాత్రల మనోభావాలకు అద్దం పడతాయి. అంటే నాటక ప్రదర్శనకు మూలకందమైనది నాటక పాఠ్యం అనీ, నాటక పాఠ్యం సంభాషణలతో కూర్చబడ్డదనీ, నాటకంలో సంభాషణలు, వాటి అర్థాలు, నాటకాన్ని అర్థం చేసుకుని ఆస్వాదించడానికి ఉపకరిస్తాయనీ అర్థం చేసుకోవచ్చు. నాటకంలో పాత్రల బాహ్య ప్రవర్తనలకు అర్థం చెప్పాలన్నా, ఆంతర భావాల అంతరార్థం విప్పి చెప్పాలన్నా భాష - ముఖ్యంగా సంభాషణలే - శరణ్యం.

నాటకానుభవం సంపూర్ణంగా కలగాలంటే భాషా విషయంగా నాలుగు అంశాలు అవసరం:

1. నాటక సంభాషణలు రాసే రచయిత
2. ఆ సంభాషణలను ప్రేక్షకులకు అందించే నటుడు
3. నటులు ఆ సంభాషణలను అందించడానికి ఒక ప్రదేశం
4. ఆ సంభాషణలు వినడానికి ప్రేక్షకులు.

ఈ నాలుగు అంశాలలోను సమానమైన అవసరం సంభాషణలు. అందువల్ల నాటక ప్రపంచానికి కేంద్ర బిందువు భాష - అని చెప్పవచ్చు.

నిత్యజీవితంలో వాడే భాషకు నాటకంలో వాడే భాషకు అంతరాన్ని చూద్దాం. పూర్వపు నాటకాలలో వాడిన భాష గ్రాంథికంలోను, పద్యరూపంలోను ఉండేది కనుక

ఆ భాషకు మనం నిత్యజీవితంలో వాడే భాషకు తేడా స్పష్టంగా కనిపించేది. ఇప్పుడు వ్యావహారిక భాష, సాంఘిక నాటకం – ఈ రెండూ అత్యంత ప్రధానం కావడం వల్ల నిత్యజీవితంలో వాడే భాషనే నాటకంలో వాడుతున్నట్లు అనిపిస్తుంది. భాషలో ఉండే పలుకుబడి అదే! పొందిక అదే; సంభాషణా పద్ధతి అదే! కాని నిత్య జీవితంలో వాడే భాషకి, నాటకంలో వాడే భాషకి (ఇవాల్టి సాంఘిక నాటకాలలో కూడా) ఎంతో వ్యత్యాసం ఉంది.

1. నాటక భాష నాటక అవసరాల కోసం పదాలను జాగ్రత్తగా ఏరి, కూర్చిన భాష. నిత్యజీవితంలో పదాలను అంత జాగ్రత్తగా ఏరి, కూర్చే అవసరం లేదు. ఒకే మాటను అవసరం అయితే మరోసారి చెబుతాం. అదే భావాన్ని మరొకవిధంగా చెబుతాం. నాటకంలో మాటల పొదుపు అవసరం కనుక జాగ్రత్తగా ఏరికూర్చాలి పదాల్ని. ఒకే భావాన్ని లేదా మాటలను పునఃశ్చరణ చేయకూడదు.
2. అలా ఏరి కూర్చిన పదాల సంపుటి సంభాషణ. ప్రతి సంభాషణకూ ఒక పరమార్థం ఉంటుంది, ఒక లక్ష్యం ఉంటుంది. అందులో నాటక భాషలో ఒక భావక్రమోన్మీలనం ఉండి తీరాలి. లేకపోతే కార్యక్రమోన్మీలనం జరిగే వీలులేదు. నాటక భాషకున్న ఈ బాధ్యత వల్లనే అది మామూలు నిత్య జీవిత భాషలా గమ్యంలేని, లేదా కేవలం విషయ పరిజ్ఞానం (informative) కోసం వాడే భాష కావడానికి వీలులేదు.
3. అంతేకాదు. నాటక భాష (అది గద్యమైనా, పద్యమైనా) మాట్లాడానికి, ఇద్దరు వ్యక్తుల భావాలను ఇచ్చి పుచ్చుకోవడానికి ఉపయోగించే భాష. అందువల్లనే అది తేలికగా పలకడానికి అనువుగా ఉండాలి;
4. ప్రేక్షకులకు మాట్లాడుతున్నది నిజమనిపించాలి; కనీసం నాటకం ఆసాంతమైనా.
5. పాత్రల మనోభావాలకు అద్దం పట్టే మాధ్యమం కనుక నాటక భాష ఉద్వేగ పరిపూర్ణమై ఉండాలి.

నాటక సంభాషణల లక్షణాలు: క్రమోన్మీలనం

నాటక సంభాషణలు ఒక లక్ష్యసిద్ధికి జాగ్రత్తగా ఏరి కూర్చిన పదజాలం – అనుకున్నాం. ఈ లక్ష్యసిద్ధిని సాధించడానికి సంభాషణలు ఒకదాని కొకటి సంబంధించి ఉండటమేకాక, ఒక సంభాషణ మరొక సంభాషణకు సూచిక కావాలి. అది భావాలను ఇచ్చి పుచ్చుకుంటూనే పాత్రల భావవ్యక్తీకరణకు అవకాశం ఇస్తూ పాత్రల క్రమోన్మీలనానికి దోహదం చెయ్యాలి. ఒక పాత్ర మరొక పాత్ర తనతో, లేదా తనను గురించి చెప్పిన మాటలకు ప్రతిస్పందించాలి. ఉదాహరణకి ఒక పాత్రలో కోపం క్రమేపీ పెరుగుతూ వచ్చి అది సంఘర్షణకి దారి తీస్తుంది. క్రమంగా పెరుగుతూ వచ్చే ఆ కోపంలో ముందు ఒక పాత్ర చేసిన వ్యాఖ్యానానికి ప్రశ్నరూపకం గాను, ఈ తరువాత ఖచ్చితంగా చేసే ప్రకటనల రూపంలోను, ఆ తరువాత గొంతు పెంచి చేసే క్లుప్త సంభాషణల రూపంలోను క్రమోన్మీలనం కనిపిస్తుంది. ఉపయోగించే మాటలు యీ భావోద్రేకక్రమాన్ని స్పష్టంగా నిర్వచించేవిగా ఉండాలి. అప్పుడే సంభాషణలు స్వయంగా క్రమోన్మీలన పద్ధతిలో రూపొందుతూ, పాత్రల క్రమోన్మీలనకు దారి తీస్తాయి.

స్వాభావికత: నమ్మిక

నాటక పాత్రల సంభాషణలకు మరో రెండు ముఖ్యమైన లక్షణాలు ఉండాలి. ఒకటి అవి స్వభావ సిద్ధంగా ఉండాలి; రెండు ఆ పాత్ర అదేవిధంగా మాట్లాడుతుందన్న

నమ్మకం ప్రేక్షకులకు కలిగించాలి. ఇది వరకే ఏం మాట్లాడాలో నిర్ణయించుకుని నాటక పాత్ర పూర్వాలోచనలకు (premeditation) అక్షరరూపంగా కనిపించకూడదు. అప్పటికప్పుడు, ఆ సందర్భానికి అనువుగా మాట్లాడుతున్నట్లు కనిపించాలి (spontaneity). అంతేకాదు. ఈ పాత్ర యీ సందర్భంలో యిలానే మాట్లాడుతుంది - అనే విధంగా పాత్రల సంభాషణలు ఉండాలి. పాత్రను గురించి యీ పాత్ర స్వభావసిద్ధంగా ఉన్నది అని ప్రేక్షకులను నమ్మించాలి. పాత్రలు నమ్మదగినవిగా (believability) ఉండడానికి అయా పాత్రలు మాట్లాడే మాటలే మనకు ముఖ్యమైన నిదర్శనం.

సంభాషణలు: గతివేగం (Pace), ఊనిక లేదా ఊతం(Stress)

నాటక సంభాషణలలో ఏవి ఎంత త్వరత్వరగా పలకాలి; వానిలో ఏఏ సంభాషణా భాగాలు ఎంత ఊతం(Stress) తో ఉచ్చరించాలి – అవి ప్రేక్షకుల్లో ఏఏ మనోభావాలను కలిగించాలి – అనే విషయాలను రచయిత మనసులో ఉంచుకుని తన రచనను సాగిస్తాడు. ఒక సంఘర్షణా సమయంలో చిన్న వాక్యాలు, అర్ధవాక్యాలు; అర్థోక్తులు అవసరం. క్రమంగా వాక్య గమనాన్ని ఉత్థాన, పతనాలు (rise and fall) ఆధారంగా ప్రేక్షకులలో భావోద్వేగాలను కలిగించే విధంగా రూపొందిస్తాడు రచయిత. అలాగే నాటకంలో బిగువును (tension) అధికం చేయడానికి సంఘర్షణను బలీయం చేసి,తిరిగి ఆ బిగువును సడలించడం ద్వారా 'భావలయ' (emotional Rhythm)ను సృష్టిస్తాడు రచయిత. నాటక పాఠాన్ని, దాని విశేషాలని జాగ్రత్తగా పరిశీలిస్తే తప్ప యీ సంభాషణల ఆంతర్యం ప్రేక్షకులకు బోధపడదు. దానిని తమ నటన ద్వారా విశదం చేయడమే నటుడి ముఖ్యమైన బాధ్యత.

నాటక కవిత్వం :

నాటకంలో కవిత్వానికి ఒక ప్రత్యేకమైన స్థానం ఉంది. నిత్య జీవితంలో వాడేభాషకన్న మంచినాటక భాషలో పొదుపు (economical), సరళత (understandable), వ్యాఖ్యానాత్మకత (interpretative), ప్రతీకాత్మకత (symbolic) ఉండాలన్నాం. మంచి నాటక భాషలో కవిత్వానికుండే లక్షణాలు చాలా వుండాలి. శబ్దార్థాల రెంటిలోను నాటక భాష కవిత్వ భాషకు దగ్గరగా వస్తుంది. శబ్దాలకు లయ, గతివేగం, నైశిత్యం కవిత్వంలో ఎంత ముఖ్యమో, నాటకంలోను అంతే ముఖ్యం. అంతకన్న ఎక్కువగా నాటకంలో ఆ లక్షణాలు పాత్రల స్వభావాన్ని కూడా తెలియచెబుతాయి. అలాగే కవిత్వభాష ఉద్వేగాలను వెలువరించడానికి గద్యం కన్న ఎక్కువగా సహకరిస్తుంది.నాటక కవిత్వంలో వాడే ప్రతీకలు నాటక పాత్రలలోను, నాటక ఇతివృత్తం లోను లోలోతుల్ని తరిచి చూపుతూ, నాటక కథను సార్వజనీనం చేయడానికి ఉపయోగపడతాయి.

కవిత్వభాష అనగానే పద్యాలలో, లేదా ఏదో ఒక ఛందో రీతిలో రాయబడిన భాష అని చాలా మంది అభిప్రాయం. అది కొంతవరకు నిజమే అయినా గద్యాన్ని కావ్యభాషాలక్షణాలతో ఉపయోగించిన రచయితలు చాలామంది ఉన్నారు. అయితే నాటక పద్యరచనలో ఉండే వైవిధ్యాన్ని తెలుగు నాటక పద్యాలను చదివినప్పుడు తేలికగా గ్రహించవచ్చు. పద్యనాటకం బాగా ప్రచారం పొందిన రోజుల్లో వచ్చిన చాలా రచనలు నీరసంగాను, పేలవంగాను ఉన్నమాట ఎంత నిజమో, ఈ 120 సంవత్సరాల తెలుగు పద్యనాటకచరిత్రలో ఉత్తమ నాటక పద్యాలను రాసిన కవులున్నారన్నది కూడా అంతే నిజం!

నాటక పద్యం:

సంస్కృత నాటకాలలో విభిన్న ఛందస్సులలో ఉండే శ్లోకాలు, అనుష్టప్పులు మొదలైనవి, గ్రీకు నాటకాలలో వివిధ ఛందస్సుల్లో ఉండే సంభాషణలు, అంతకన్నా సంక్లిష్టమైన ఛందస్సుల్లో ఉన్న బృందగానాలు, షేక్స్‌పియర్ నాటకాలలో ఆసాంతం కనిపించే బ్లాంక్ వర్స్ కవిత, ఆ తరువాతి కాలంలో వాడుకలో ఉన్న రైమ్డ్ కప్లెట్స్ (అంత్యప్రాసలున్న 'ద్విపద' కవితారీతి), తొలి తెలుగు నాటకాలలో విస్తృతంగా కనిపించే పద్యాలు, పాటలు చూస్తే నాటకంలో కవిత్వం పాలు చాలా ఎక్కువగా ఉన్న కాలమే అధికమని మనం గమనించవచ్చు. 18వ శతాబ్దం నుంచి వాస్తవికతావాదం ప్రాముఖ్యానికి రావడంతో గద్య నాటకాలకు ప్రాబల్యం హెచ్చింది.

నాటకంలో కవిత్వానిది ఒక ప్రత్యేకమైన స్థానం.తెలుగు నాటకం ఈ విషయంలో నాలుగు ఆకులు ఎక్కువ చదివింది. తెలుగు పద్యం పోయిన పోకడలు, భారతీయ సాహిత్యంలో కవితకున్న ప్రఖ్యాతి గమనిస్తే అది ప్రముఖమైన నాటక మాధ్యమంగా స్వీకరించబడడంలో ఆశ్చర్యం లేదు. తొలి దినాల్లో- అంటే కావ్యయుగంలో- అన్ని రకాల భావ ప్రదర్శనకీ పద్యమే ఆధారభూతం అయింది. కథ చెప్పడానికి, వర్ణనలకి, చివరికి గణితశాస్త్రానికి కూడా పద్యమే మాధ్యమం అయింది.

పద్యమాధ్యమంలో తెలుగు నాటక రచయితలు చూపిన విభిన్నమైన వైఖరుల్ని పరిశీలిస్తే – అది శక్తిమంతమయిన సాధనం అని మనం గమనించకపోము. వర్ణన కోసం పద్యాన్ని వాడుకున్నారు ప్రబంధకవులు. అదే పద్ధతిలో కాశీపురవర్ణన చేస్తాడు 'సత్య హరిశ్చంద్ర'లో హరిశ్చంద్రుడు. సమయం అతి విషాద భరితం. అయినా అందులోనే భక్తిభావాన్ని వెలిబుచ్చే కాశీపుర వర్ణన:

భక్తయోగ పదన్యాసి వారణాసి
భవదురిత శాత్రవ ఖరాసి వారణాసి
స్వర్ణదీ తట సంభాసి వారణాసి
పావన క్షేత్రముల వాసివారణాసి.

ఒక రకంగా రాగప్రాధాన్యాన్ని సంతరించుకున్న పద్యాన్ని భావ ప్రాధాన్యత వైపుకు తెచ్చి కూడా అత్యంత విషాద భరితమైన పద్యాల్ని రాశాడు పానుగంటి – తన 'పాదుకా పట్టాభిషేకం' నాటకంలో. రాముడు తన నుంచి దూరం అయిన విషాద భావనను దశరథుడి పద్యంతో రంగరించి కరుణామయం చేశాడు పానుగంటి.

సర్వ మంగళగుణ సంపూర్ణుఁడగు నిన్ను
    నరుడు దేవునిగాఁగ నరయుఁగాత!
రామనామము భవస్తోమ భంజన దివ్య
    తారకనామమై తనరుఁగాత!
పదికొంపలును లేని పల్లెనైనను రామ
    భజన మందిర మొండు వరలుఁగాత!
కవులెల్ల నీ దివ్యకథ నెన్నొరీతులఁ
    గొనియాడి ముక్తిఁగైకొంద్రుగాత!
గీ. ఎట్టి వ్రాఁతయు శ్రీరామ చుట్టఁబడక
  వ్రాయఁబడకుండుఁగావుత! రామవాక్య

మనిన దిరుగని దని యర్థ మగునుగాత
రామ! రామ! రామా! రామ! రామ! రామ!

అలాగే పద్యాన్ని రౌద్ర రసాన్ని పోషించడానికి వాడుకున్న ఘట్టాలు దాదాపు అన్ని పద్య నాటకాలలోను కనిపిస్తాయి. తిక్కన రాసిన 'ఉద్యోగ పర్వం'లో ఉన్న ఘట్టాలను నాటకీయంగా మలుచుకున్న తిరుపతి వేంకటకవులు ఉద్యోగ, విజయాల్లోను, 'బొబ్బిలి యుద్ధం'లో శ్రీపాద కృష్ణమూర్తి శాస్త్రి గారు, 'రసపుత్ర విజయం'వంటి చారిత్రక నాటకాల్లో ఆయా రచయితలు వీరరసాన్ని వ్యక్తం చెయ్యడానికి వాడిన పద్యాలు దీనికి ఉదాహరణలు. సందర్భానుసారంగా ఆయారసాల పోషణకు పద్యాలను వాడుకున్నారు రచయితలు.

ఉదాహరణకు శ్రీపాదవారి 'బొబ్బిలియుద్ధం'. వీరరస ప్రధానమైన ఈ పద్యం ఆయన ప్రతిభకు తార్కాణ:

అవమానం బొకఁడౌనె రావుకులదుగ్ధాబ్ధిందుఁ డౌ తేనికిన్
యవనుండున్ గివనుండు వాని తలపై నౌవాడునున్ లెక్కయే
భువనంబుల్ భువనాధినాథులును సంపూర్ణస్థితిం గూడి రా
నవలీలం ద్రసరేణురూపములుగా నాల్గంబునన్ రాయఁడే.

పానుగంటి–'కంఠాభరణం' లోను, కాళ్ళకూరి–'చింతామణి'లోను హాస్యరస ప్రధానమైన పద్యాలను ప్రతిభావంతంగా రచించారు. ఇలా రసపోషణకు మాత్రమే కాకుండా పద్యాన్ని నాటకీయ అవసరాలకు అత్యుత్తమంగా వాడుకున్న రచయితలు తిరుపతి వేంకటకవులు. నిత్య జీవిత సంభాషణలకు అతి సమీపంగా ఉండే పద్య సంభాషణలకు ప్రాణం పోశారు వారిద్దరూ. 'బావా! ఎప్పుడు వచ్చితీవు' వంటి అనేక పద్యాలు యిందుకు ఉదాహరణలుగా పేర్కొనవచ్చు. పద్యాన్ని వాడుక భాషకు, నిత్యజీవిత భాషకు దగ్గరగా తెచ్చి జీవంతమైన పద్యాలు రాసినవారు తిరుపతి వేంకట కవులు. పద్యం ద్వారా, స్థల నిర్దేశాలను చూపుతూ ఒక పాత్ర గతి చలనాలను చూపిన 'పాండవోద్యోగం'లోని మొదటి పద్యం – వారి ప్రతిభకు తార్కాణ.

అదిగో! ద్వారక; యాలమంద లవిగో! నందందుఁ గోరాడు; న
య్యదియే కోట, యదేయగడ్త; యవెరథ్యల్ వారలేయాదవుల్
యదుసింహుండు వసించు మేడ యదిగో! నాలానదంతావళా
భ్యుదయంబై వరమందురాంతర తురంగోచ్ఛండమై పర్వెడున్.

అంతకంతకూ ద్వారకకు దగ్గరగా వస్తూ వున్న అర్జునుని మనోభావాల ద్వారా అతి దూరంనుంచి అతి దగ్గరగా వచ్చే గతిక్రమాన్ని చూపుతుంది యీ పద్యం. ముందు దూరంగా చూసిన ద్వారక. పచ్చిక బయళ్ళలో తిరుగాడే అలమందలు. మరి కొంత దూరం పోతే రథాలు, వాటిని తోలుతూ యాదవులు. ఇంకా ముందుకు పోతే శ్రీకృష్ణుల వారి మేడ. ఆ మేడ ముందు తురగ సముచ్చయం. ఈ విధంగా అర్జునుడు ద్వారక బయట నుంచి కృష్ణుని అంతఃపురం దాకా రావడాన్ని ఈ పద్యం వివరంగా చెబుతూ అర్జునుడి గతి చలనాల పోకడలను, ఆయన ద్వారకకు వస్తున్న కొద్దీ పొంగుతున్న ఆనందాన్ని "నాలానదంతావళాభ్యుదయంబై" అనే సమాసంలో పొదగడం కనిపిస్తుంది.

పద్యంలో చూపే భావవిన్యాసాలు చాలా భాగం కవిత్వం మనకు హృద్యంగా ఉండే సహజ మాధ్యమం కావడం వల్ల వచ్చినవే! అందులో యతి, ప్రాసలు ముఖ్యం. ఇక శబ్దాలంకారాల వల్ల ఎన్నో ఉద్వేగాల్ని కేవలం వాటి పదవిన్యాసం వల్లనే సాధించవచ్చు.

అలాగే అర్థాలంకారాల్ని వాడడం వల్ల కొత్త అర్థాలని స్ఫురింపచేయవచ్చు. పద్యనాటకంలో భావవంతమైన అంతరార్థాలని (sub-text) పొందుపరచడం 'శ్లేష'వంటి అనేక అలంకారాల ద్వారా సాధ్యం అవుతుంది. అలాగే నాటకీయ వ్యంగ్యాన్ని (dramatic irony) సాధించడానికి కూడా పద్యం ఎంతో అవకాశం ఇస్తుంది. ఇవి శబ్దానికి, అర్థానికి ఉండే పరస్పర సంబంధం ద్వారా సాధించేవి. పద్య రచనలో ఇవి అన్నీ సహజం కనుక నాటక పద్యానికి నాటకంలో ప్రత్యేకమైన స్థానం ఉంది.

ఇక నాటకంలో పాటల విషయంలో తెలుగు నాటకం తొలిరోజుల్లో చాలా తర్జన భర్జనలు జరిగాయి. నాటకంలో పాటలను ప్రవేశపెట్టిన ధర్మవరం రామకృష్ణమాచార్యులు గారే పాటలు నాటకీయతను తగ్గిస్తాయనే భావాన్ని వెలిబుచ్చారు. అయితే సందర్భానుసారంగా సాగే పాటలకు ఇప్పటికీ ఆదరణ ఉంది. "భలే మంచి చౌక బేరము", "ధిక్కారములుసైతునా", "గీటు దాటగలడా, నాయానతి సత్యాపతి" వంటి పాటలు ఒకప్పుడు ఎంత బహుళ ప్రాచుర్యం పొందాయో మనకందరకూ తెలుసు. ఆధునిక నాటకాలలో కూడా పాటల ప్రాధాన్యం చూపుతూ అనేక నాటకాలు వచ్చాయి.

అయితే పాటలను నాటక కథకు దోహదం అయ్యేలా వాడుకున్న ఘట్టాలు తెలుగు నాటకంలో తక్కువ అనే అనిపిస్తుంది. నిజానికి ఆధునిక కాలంలో ఎంతో ప్రఖ్యాతి పొందిన మరాఠీ, మణిపురీ, హిందీ, కర్ణాటక నాటక రంగాలను పరిశీలిస్తే యీ ఖ్యాతిలో చాలాభాగం పాటలకీ, వాటికి అనుగుణంగా సాగే నృత్యానికి చెందుతుందని చెప్పవచ్చు. హయవదన, ఘాసీరాం కొత్వాల్, చరణదాస్ చోర్, చక్రవ్యూహ్ వంటి నాటకాలకు వచ్చిన ఆదరణకు కారణాలు పాటలు, పాటలతో కూడిన నృత్య విన్యాసమే! " తెలుగులో తొలి రోజుల్లో వచ్చిన "అల్లీ ముఠా", ఇటీవల వచ్చిన "దొరా!నీ సావు మూడింది","తూర్పురేఖలు", "కాయితం పులి", "బొమ్మలాట" వంటి కొద్ది నాటకాల ప్రయోగాలు విజయవంతమైనా, వీటికి రావలసినంత జాతీయగుర్తింపు రాకపోవడంవల్ల తెలుగు నాటకం యితర భారతీయ భాషా నాటకాల సరసన నిలబడలేకపోవడానికి ఒక కారణం" అనే వాదనలో అర్థం లేకపోలేదు.

భాష - నాటక సంప్రదాయాలు

నాటక సంభాషణలే ఒక సంప్రదాయం. అంటే, పాత్రలు పద్యాల్లో మాట్లాడుకున్నా, వాళ్ళు మామూలుగానే మాట్లడుతున్నారని రచయిత-ప్రేక్షకులు ఇద్దరూ భావించడం ఒక నాటక నియమం - ఇద్దరికీ మధ్య జరిగిన ఒప్పందం - అన్నమాట. అలానే పాటలు, పద్యాలు, ఒక నియమిత కాలానికి పరిమితమైన మరొక సంప్రదాయం. అలానే నాటకాలలో స్వగతాలు, జనాంతికాలు ఉండడం కూడా ఒక సంప్రదాయమే!

స్వగతం (Soliloquy) అంటే ఒక్కపాత్రే తనలో తాను మాట్లాడుకోవడం. ఎలిజబెత్ కాలం నాటి నాటకరంగాన్ని గురించి తెలిసిన వారందరికీ షేక్స్పియర్ 'హామ్లెట్' నాటకంలోని స్వగతాలను గురించి తెలుసు. 'స్వగతం' అనేది నాటకావసరాల కోసం రచయిత సృష్టించిన ఒక కల్పనా విధానం. ఇది ఒక వ్యక్తి తనలో తాను మాట్లాడుకోవడమే అయినా షేక్స్పియర్ వంటి మహారచయిత చేతిలో అది విచిత్రమైన పోకడలు పోయింది. షేక్స్పియర్ నాటకాల్లోని ముఖ్యపాత్రలన్నీ అత్యధిక భావోద్వేగానికి లోనయినప్పుడు స్వగతాల్లోకి జారిపోవడం గమనించవచ్చు. ఇది స్వగతం, లేదా 'తనలో' - అనగానే ఆ

పాత్రలు ఏదో తమలో తాము గొణుక్కోవడం కాదు గదా. మనసులో ఉన్న మాటలని ప్రేక్షకుల కోసం బిగ్గరగా మాట్లాడుతాడు. అంతే! స్వగతాలకు రంగస్థలం మీద శ్రోతలు ఉండరు. అందువల్ల పాత్ర అసలు స్వరూపం ఆ స్వగతాలలోనే మనకు ఆవిష్కరింపబడుతుంది. ఆ క్షణాలలో మాత్రం ఆ పాత్ర ప్రేక్షకులకు తమను గురించిన తప్పుడు అభిప్రాయాలను కలగ చేయడం కాని, తప్పుదారి పట్టించడం కాని జరగదు. మామూలుగా ఇటువంటి పాత్రలు తమను గురించి తాము అర్థం చేసుకోనే ప్రయత్నం ఈ స్వగతాలలో చేయడం ద్వారా మన సానుభూతిని సంపాదిస్తారు. స్వగతాల్లో చాలా ఉత్కర్షతో కూడిన నాటకీయత, పాత్ర మనోభావాల చిత్రణ జరగడానికి ఎంతో అవకాశం ఉంది.

పాశ్చాత్య నాటకాలలో మాదిరిగానే సంస్కృత నాటకాలలోను, ఆ తరువాత వచ్చిన తెలుగు నాటకాలలోను స్వగతానికి చాలా ప్రాముఖ్యతే ఉంది. ఇది సంస్కృత నాటకాల పద్ధతిలో వచ్చిన 'చిత్రనళీయము' వంటి నాటకాలలో ప్రముఖ పాత్ర వహించింది. కాని సాంఘిక నాటకమైన 'కన్యాశుల్కం' లో కూడా దాని ప్రాముఖ్యత తక్కువేమీ కాదు. నిజానికి నాటకం గిరీశం స్వగతంతోనే ప్రారంభం అవుతుంది.

గిరీశం: సాయంకాలమైంది. పూటకూళ్ళమ్మకు సంతలో సామాను కొనిపెడతానని నెలరోజుల కిందట యిరవై రూపాయలు పట్టుకెళ్ళి డాన్సింగర్లుకింద ఖర్చు పెట్టాను. ఇవాళ ఉదయం పూటకూళ్ళమ్మకీ, నాకూ యుద్ధమైపోయింది. బుర్ర బద్దలు కొడదామా అన్నంత కోపం వచ్చింది గాని, పూర్రిచర్డు చెప్పినట్లు పేషెన్స్ వుంటేనేగాని లోకంలో నెగ్గలేం. ఈ వూళ్ళో మరి మన పప్పు ఉడకదు. ఎటుచూసినా అందరికీ బాకీలే. వెంకుపంతులుగారి కోడలికి లవ్ లెటర్ రాసినందుకు యెప్పుడో ఒహప్పుడు, సమయం కనిపెట్టి దేహశుద్ధి చేస్తారు.

శీఘ్రంగా యిక్కణ్ణుంచి బిచాణా యెత్తివెయ్యడమే బుద్ధికి లక్షణం; కాని మధురవాణిని వదలడఁవంటే యేమీ మనస్కరించకుండా వున్నది.

ఎవరా వస్తున్నది? నా ప్రియ శిష్యుడు వెంకటేశంలా వున్నాడు. యివాళ 'కిస్‌మిస్' శలవులు యిచ్చి వుంటారు. వీడి వైఖరి చూస్తే పరీక్ష ఫెయిలయినట్టు కనబడుతుంది. వీణ్ణి కొంచెం ఓదార్చి, వీడికి శలవుల్లో చదువు చెప్పే మిష మీద వీడితో వీడి వూరికి వుడాయిస్తే చాలా చిక్కులు వొదుల్తాయి. అట్నుంచి నరుక్కు రమ్మన్నారు!"

ఈ స్వగతంలో కేవలం తన మనస్సులో ఉన్న మధనని మాత్రమే మనతో పంచుకోలేదు గిరీశం. ఇది నాటకానికి ప్రారంభం. ఇతర ముఖ్యమైన పాత్రలను గురించిన వివరణ, రానున్న కథా భాగాన్ని సూచించడం, జరిగిన కథను వివరించడం నాటకంలో "ప్రస్తావన" (exposition) చేసేపని. ఇది ఇతర నాటకాలలో చిన్న పాత్రల చేత జరిపిస్తారు రచయితలు. కాని గురజాడ ఈ ప్రస్తావన (exposition) ని అతి ముఖ్యమైన పాత్ర చేత చేయించడం, అదీ స్వగతం ద్వారా చేయించడం అతి సాహసంతో కూడిన పని. అందులో గిరీశం ఆత్మావిష్కారం అంతా జరిగింది. వెంకుపంతులుగారి కోడలికి రాసిన లవ్ లెటర్ వల్ల వచ్చిన చిక్కులు, ఇక్కడ నుంచి ఉడాయించవలసిన అగత్యం – రెండూ జరిగిపోయిన, జరగనున్న కార్యాలను గురించిన సూచనలు ఇందులో ఉన్నాయి. చివరికి వెంకటేశంతో ఉడాయించే ప్లాను కూడా సూచిస్తాడు. ఈ విధంగా స్వగతాన్ని కేవలం

ఆత్మావిష్కారానికే కాక నాటకంలోని ప్రస్తావన (exposition)కి కూడా వాడుకోవడం ఈ నాటకంలో ప్రతిభావంతంగా నిర్వహించాడు రచయిత. పైగా ఇది హాస్యనాటకం కనక యీ స్వగత సంప్రదాయం అందులో చక్కగా ఇమిడిపోయింది. హాస్య సన్నివేశాలలో స్వగతాన్ని అర్థవంతంగా వాడుకున్న రచయితలలో భమిడిపాటి కామేశ్వరరావు, విశ్వనాథ కవిరాజు ముఖ్యులు.

జనాంతికం(Aside) : నాటకంలో ఉండే మరో సంప్రదాయం 'జనాంతికం'. ఇది స్వగతం కన్నా సాధారణంగా నిడివిలో తక్కువగా ఉంటుంది. రంగస్థలం మీద ఉన్న ఒక పాత్ర, మరొకపాత్రతో మిగిలిన వాళ్ళు వినకుండా చేసే వ్యాఖ్యానం జనాంతికం. హాస్యనాటకాలలో దీని ప్రమేయం చాలా ఎక్కువ. అవతలి వ్యక్తి చేసే వ్యాఖ్యానాలు, తనను గురించి చెప్పుకునే గొప్పలు, చేయబోయే అఘాయిత్యం, పన్నుగడలు - ఇవి అన్నీ 'జనాంతికం'లో వ్యాఖ్యానించబడతాయి. 18వ శతాబ్దం ఆంగ్ల నాటకాలలో - ముఖ్యంగా ప్రవర్తనాగత హాస్య నాటకాల (Comedy of Manners) లో 'జనాంతికం' పాత్రలను గురించి,ఎత్తుగడలను గురించి ప్రేక్షకులు తెలుసుకునే అతిముఖ్యమైన సాధనం.

కన్యాశుల్కంలో మంచంకింది సీనులో గిరీశం, రామప్పంతులు సంభాషణ దీనికి చక్కని ఉదాహరణ.

గిరీ: (రామప్పంతులుతో) యవరన్నా మీరు, మహానుభావులు?

రామ: నేను రామప్పంతుల్నిరా, అబ్బాయీ!

గిరీ: తమరా? ఈ మాత్రానికి మంచం కింద దాగోవాలా మహానుభావా! నన్నడిగితే యిలాటి లంజల్ని యిరవైమందిని మీకు కన్యాదానం చేతునే!

రామ: (తనలో) బతికాన్రా దేవుఁడా (పైకి) నువ్వురా బాబూ దీన్నుంచు కున్నావు? అలా తెలిస్తే నే రాకపోదును సుమా!

గిరీ: మాట వినపళ్ళేదు, కొంచెం యిసుంటా రండి.

ఈ జనాంతికం గిరీశం, రామప్పంతులు తమ తమ వ్యక్తిత్వాలను వెల్లడించడమే కాక ఇద్దరిలో గిరీశం రామప్పంతులు కంటే ఎటువంటి ఎక్కువ కిలాడీనో చూపడానికి ఉపయోగపడింది. దీని తరువాతి సన్నివేశంలో పూటకూళ్ళమ్మ గిరీశాన్ని వెతుక్కుంటూ చీపురుకట్టతో వచ్చి, మధురవాణి సైగ ఆధారంగా మంచం కింద ఉన్నవాణ్ణి కొడుతుంది. గిరీశం పూటకూళ్ళమ్మ రాకతోనే ఇది గ్రహించినవాడై అయనను "కొంచెం యిసుంటారండి" అంటూ అడుగుతాడు. ముందుకొచ్చిన రామప్పంతులుకి పూటకూళ్ళమ్మ చీపురుకట్ట ప్రహారాలు తగులుతాయి. హాస్య నాటకాల్లో ఇటువంటి జనాంతికాల అవసరం చాలా ఎక్కువగా ఉంటుంది.

గంభీర నాటకాలలో కూడా దీనిని నాటకీయ అవసరాలకు ఉపయోగించుకున్న రచయితలున్నారు. 'ప్రతాపరుద్రీయం' నాటకంలో విద్యానాథుని ప్రవేశరంగం అటువంటిదే! యుగంధర-విద్యానాథుల పరస్పర ఆలింగనం, ఆ ఇద్దరే తమకు మాత్రమే వినిపించేలా (ప్రేక్షకులకు వినిపిస్తూ కూడా) మహారాజు బెండపూడిలో అన్నయమంత్రి ఇంట ఉన్నట్లు వర్తమానం తెప్పించమని చెప్పడం - ఇది జనాంతిక నిర్వహణకు చక్కని ఉదాహరణ.

యుగం: (విద్యానాథుని నిదానించి చూచి లేచి) విద్యానాథ మహా కవియనఁగా నెవరో అనుకొంటిని. నా ప్రాణమే. (అని కౌగిలించుకొనును).

విద్యా: (కౌగిలింతలోనే చెవిలో) రాజును తురక ఢిల్లీకి కొనిపోయినాడు.

యుగం: ఎన్నాళ్ళకు! ఎన్నాళ్ళకు! (అని మరల కౌగిలించుకొని చెవిలో)

వేటగాయములతో రాజు బెండపూడిలో రామావధానులయింట నున్నట్టు జాబు తెప్పింపుము.

విద్యా: (కౌగిలింతలోనే చెవిలో) చిత్తము.

పూర్వరంగ – ఉత్తరరంగాలు:

పాశ్చాత్య నాటకాల నుంచి ముఖ్యంగా పునరుత్థాన కాలంనాటి నాటకాల నుంచి మనం అనుసరించిన సంప్రదాయాలలో పూర్వరంగ, ఉత్తరరంగాల రచన ఒకటి. తెలుగులో నాంది, ప్రస్తావనలను కాదని పూర్వరంగ (prologue), ఉత్తర రంగా (epilogue)లను ప్రవేశపెట్టిన వాడు ధర్మవరం రామకృష్ణమాచార్యులు. పూర్వరంగంలో నాటక కథను సూచించడం, రచయితను గురించి చెప్పడం (దాదాపు 'ప్రస్తావన' పద్ధతులలోనే), ఉత్తరరంగంలో ఆ నాటకంలోని కథావస్తువును ముచ్చటిస్తూ, అందులోని నీతిని గురించి చెప్పడం ధర్మవరం నాటకాలలో చూస్తాం. షేక్స్పియర్ రాసిన కొన్ని నాటకాలలో ఉత్తరరంగం అని చెప్పకుండా, అందులో జరిగే నైతిక వ్యాఖ్యానాన్ని ఒక ప్రధాన పాత్ర చేత చెప్పించడం 'టెంపెస్ట్' వంటి నాటకాలలో (ప్రాస్పెరో) చూడవచ్చు.

సూత్రధారుడు: నాటకాన్ని సూత్రధారుడి చేత నడిపించడం మన సంప్రదాయం. థార్న్‌టన్ వైల్డర్ రాసిన "అవర్ టౌన్"ను అనుసరించి యన్.ఆర్.నంది రాసిన "మరో మహెంజొదారో"లో ప్రొఫెసర్ పాత్ర అటువంటిదే! కథాకథనం కోసం బుర్రకథనో, జముకుల కథనో, హరికథనో, కీర్తనలనో వాడుకోవడం ఇటీవలి నాటకాలలో (తూర్పు రేఖలు, మాలపల్లి, కాయితంపులి, అనగనగా ఒకరాజు) చూడవచ్చు. ఇద్దరు సూత్రధారుల ద్వారా కథను నడిపించడం, కథమీద వ్యాఖ్యానం చేయించడం 'ప్రజానాయకుడు ప్రకాశం'లో చూడవచ్చు.

ఈ సూత్రధారుల పాత్ర సంస్కృత నాటకాలలో కంటే భిన్నమైనది. సంస్కృత నాటకాలలో 'నాంది– ప్రస్తావనలు' నిర్వహించిన తరువాత మనకు రంగస్థలం మీద సూత్రధారుడు దర్శనం ఇవ్వడు. మన జానపద నాటకాలలో సూత్రధారి ఆద్యంతమూ రంగస్థలం మీదనే ఉండి కథానిర్వహణం చేస్తాడు. ఆధునిక నాటకాలలో నాటక సన్నివేశాల మీద వ్యాఖ్యానం అవసరం అనుకున్నప్పుడో, స్థలకాల కార్యాదులను గురించి ప్రత్యేక వివరణ ఇవ్వవలసినప్పుడో, ఒక నాటక సన్నివేశాన్ని గురించి ప్రత్యేకంగా వ్యాఖ్యానం చేయవలసి వచ్చినప్పుడో సూత్రధారి రంగస్థల ప్రవేశం చేస్తాడు.

రంగ నిర్దేశాలు: భాష

ఆధునిక నాటకాలలో రంగ నిర్దేశాలు (stage directions) సంభాషణలలో భాగం కాకపోయినా, నాటక భాషను గురించి మాట్లాడుకొనేటప్పుడు ప్రస్తావించవలసిన విషయం. పూర్వనాటకాలలో దృశ్యమానం చెయ్యడానికి వీలులేకపోవడం వల్ల స్థల, కాల, పాత్ర వర్ణనలను సంభాషణలలో భాగంగా చేసేవారు. సంస్కృత నాటకాలలో కాని, పాశ్చాత్య నాటకాలలోకాని రంగస్థల సూచనలు ఎక్కడో కాని కనిపించవు. షేక్స్పియర్ రాసిన 'హామ్లెట్'లో "పుస్తకం చదువుతూ హామ్లెట్ ప్రవేశిస్తాడు" వంటి సూచనలు తప్ప మరెక్కడా యీ మాత్రం సూచనలు కూడా కానరావు. కాని ఆధునిక నాటకాలలో అవి విస్తృతం అయ్యాయి. వాస్తవిక నాటక రచయిత – వర్ణనలను నాటక

భాషణలనుంచి పరిహరించి రాయవలసిరావడం దీనికి ఒక కారణం. రచయితకు రంగస్థల అనుభవం ఉండడం దీనికి తోడయింది. 20వ శతాబ్దంలో ఇటువంటి రంగస్థల సూచనలనే కాక నాటకాన్ని గురించి, పాత్రల్ని గురించి, ముఖ్యంగా కథావస్తువును గురించి తన 'పీఠికల'లో (Prefaces) సుదీర్ఘంగా చర్చించిన రచయిత బెర్నార్డ్ షా. పాత్రలు ఎటునుంచి ఎటు ప్రవేశిస్తాయి, ఏం చేస్తాయి, ఏ పని చేసేటప్పుడు ఏమని ఆలోచిస్తాయి – వంటి అనేక విషయాలను గురించి దీర్ఘవివరణ చేస్తాడు షా.

తెలుగులో భమిడిపాటి కామేశ్వరరావుగారు ఇందులో సిద్ధహస్తుడు. కుడినుంచి ఎడమకి; వెనకనుంచి ముందుకు – అనే రంగసూచనలను ఒక్కొక్కప్పుడు ఆంగ్లంలో కూడా ఇచ్చాడు ఆయన నాటకాలలో. భమిడిపాటి రాధాకృష్ణ కూడా తండ్రిగారి పద్ధతిలోనే పోయాడు రంగసూచనలు ఇవ్వడంలో.

ఆధునిక నాటకాలు చాలాభాగం వచన నాటకాలు . అయితే వీనిలో కూడా కొంత లయ బద్ధత, శ్రావ్యత, అలంకారాల ప్రయోగం ఉండడం ద్వారా కావ్యలక్షణాలను సంతరించుకొనేలా చేశారు కొద్దిమంది రచయితలు. ఆత్రేయ రాసిన నాటకాలలో నైశిత్యం, నాటికలలో కావ్యత్వం కనిపిస్తాయి. కొర్లపాటి శ్రీరామమూర్తిగారి చారిత్రక నాటకాల్లో యీ కావ్య లక్షణాలను రచయిత ఉద్దేశ పూర్వకంగా నిబద్ధం చేశారు. భావ లయానుబద్ధంగా నాటకాలు రాసిన వారిలో విశ్వనాథ సత్యనారాయణ, ఊటుకూరి సత్యనారాయణరావు ప్రముఖులు. విశ్వనాథలో పద్యం జటిలంగా నడిచినా, అంతటి శాబ్దిక రమ్యతా ఉంటుంది. ఆయన రాసిన 'సౌప్తిక ప్రళయం' నాటిక ఆయన శబ్దచాతుర్యానికి మచ్చుతునక. ఇటీవలి రచయితలలో దీనిని సాధించిన రచయిత గణేశ్‌పాత్రో. తూర్పు మాండలికంలో స్వాభావికతను రంగరించినవాడు అతను.

భాష – మాండలికాలు:

ఇక మాండలికాల్లో రచన చేయడం ఇటీవలి కాలంలో బయలుదేరిన ఒక నూతన సంప్రదాయం. ఇటువంటి స్థలనిర్దేశం చేసే మాండలికం కొంతలో కొంత కన్యాశుల్కంలో కనిపిస్తుంది. కాని 'పాత్రోచిత భాష' పేరుతో కొన్ని కింది స్థాయి పాత్రలకు వ్యావహారికాన్ని, అదీ మాండలిక వ్యావహారికాన్ని వాడినవాడు వేదం వేంకటరాయశాస్త్రి. తరువాత శ్రీపాద కృష్ణమూర్తిశాస్త్రి గారివంటి రచయితలు చాలామంది వాడారు పాత్రోచిత భాషని.

"మాండలికం" ఒక భాషా ప్రదేశంలో ఉండే ఒక ప్రాంతం వాడే భాషాభేదం. "ప్రాంతీయం" అన్నమాట. ఇది నాటకంలో వాడడానికి ప్రత్యేకమైన కారణాలున్నాయి.

1. కథకు నేపథ్యాన్ని స్థిరీకరించడం ద్వారా ఆయా ప్రాంతాల ప్రజలకు నాటకం అతి సన్నిహితం అయ్యే అవకాశం ఉంది.
2. మాండలికం ప్రాంతీయతను నాటక భూమికగా నిర్ణయించడం వల్ల నాటకం జరిగే ప్రదేశం నిర్ణయింపబడుతుంది.
3. అలాగే ఆయా పాత్రలను తీర్చిదిద్దేటప్పుడు మాండలికం వాటికి ఒక స్వాభావికత (నేటివిటి)ని తీసుకువస్తుంది.
4. భాషను వాడినట్లుగానే ప్రాంతీయాన్ని కూడా పటిష్టంగా వాడితే అది నాటక సంఘర్షణను బలంగా వ్యక్తీకరిస్తుంది.

నాటకం ఆసాంతం మాండలికంలో రాసిన మొదటి తెలుగు నాటక రచయిత వేదం వెంకటాచలయ్య – వేదం వేంకటరాయశాస్త్రిగారి తమ్ముడు. ఆయన 1912లో

మోలియర్ రచన "ది డాక్టర్ ఇన్‌స్పైట్ ఆఫ్ హిమ్‌సెల్ఫ్" ను "విధిలేక వైద్యుడు" అన్న పేరుతో రాయలసీమ మాండలికంలో అనువదించారు. చాలా రోజులు పాత్రోచిత భాషనే ఉపయోగించారు రచయితలు – మహమ్మదీయుల 'యాస', ఆంగ్లేయ తెలుగు 'యాస' సాధారణమైపోయాయి. ఆ తరువాత మాండలికాలు. పులుగుండ్ల రామకృష్ణయ్య, యండమూరి వీరేంద్రనాథ్, గణేశ్‌పాత్రోలు ఆయా ప్రాంతాల మాండలికాల్లో నాటికలు రాసిన ప్రముఖులు. సి.యస్. రావు రాసిన "ఊరుమ్మడి బతుకులు" నాటిక పోరంకి దక్షిణామూర్తి చేసిన మాండలిక పాఠాంతరాలు ఆ నాటికకు బహుళ ప్రచారాన్ని తీసుకువచ్చాయి.

అంతరార్థం (Sub-Text) :

చాలా నాటకాలలో ఇతివృత్త, సన్నివేశ విశేషాలను, పాత్రల ఆవిష్కరణను సంభాషణలే విశదం చేస్తాయనుకున్నాం. రచయిత భావాలను వ్యక్తీకరించే ప్రధాన మాధ్యమం కూడా మాటే కదా! కొన్ని నాటకాలలో 'మాటలు' కొంచెం మోతాదుకు మించి ఎక్కువగా ఉన్నాయి – అనుకుంటాం. ఇవి అలంకార, సమాస భూయిష్ఠాలయితే అటువంటి రచనని "వాక్ప్రాగల్భ్య రచనలు" (declamatory) అని కూడా అంటూ వుంటాం. అయితే, నాటక ప్రదర్శనల్లో నటులు మాట్లాడే మాటల అర్థాలకన్నా, మాటలలో చెప్పని – మాటల మాటున అణిగి వుండే – అంతరార్థాలే ఎక్కువ నాటకీయంగా ఉంటాయి. పాఠ్యం పైకి కనిపించే మాటల వెనుక ధ్వని పూర్వకంగా సాగే యీ అంతరార్థ పాఠ్యం గొప్ప నాటకాలలో ఆ నాటకాల ప్రారంభం నుంచి ముగింపు వరకు కొనసాగుతూ – నాటకం మీదనే వ్యాఖ్యానించగల శక్తి కలదై ఉంటుంది.

నాటక సంభాషణల మాటున సంభాషణలలో నేరుగా, ప్రస్ఫుటంగా, పైకి కనిపించని అర్థాన్ని స్ఫురింప చేసే ప్రచ్ఛన్న అర్థాన్ని 'అంతరార్థం' అంటాం. ప్రఖ్యాత రష్యన్ నాటక దర్శకుడు స్టాన్‌స్లావ్‌స్కీ నాటక అవగాహనకు ఉపకరించే విధంగా రూపొందించిన ఈ 'అంతరార్థ' సూత్రం అన్ని నాటకాలకు వర్తింపచేయవచ్చు. అంతరార్థ విశదీకరణ – అనే సూత్రాన్ని రెండు ప్రాథమిక భావాల ఆధారంగా ఆయన నిర్వచించాడు. పాత్రలు తమ ఆలోచనలలో చాలా కొద్ది భాగాన్ని మాత్రమే మాటల రూపంలో వ్యక్తం చేస్తాయి; మిగిలిన ఆలోచనలు, వాటిని ప్రస్ఫుటం చేసే ఉద్వేగాలు యీ మాటల వెనుక ఉండి, వాటిని స్ఫూర్తిమంతం చేస్తాయి. ఇది మొదటిది. రెండు పాత్రల మాటలు, చేతలు వారి ఆలోచనలను ప్రతి క్షణమూ అనుసరిస్తూ నడుస్తూ ఉంటాయి. అందువల్ల ఆ మాటలను, చేతలను పరోక్షంగా ప్రభావితం చేసే ఉద్వేగాలు వాటిని ప్రచ్ఛన్నంగా వెలువరిస్తూనే ఉంటాయి. అంటే పాత్రలు ఆసాంతం తాము మాట్లాడే మాటల భావాలకు మించి, తమలో అజ్ఞాతంగా ఉన్న ఉద్వేగాలను వెల్లడిచేయడానికి ఉపకరించే సాధనం అంతరార్థం అన్నమాట. కోపమూ, వ్యంగ్యమూ, హాస్యమూ, బొమముడి, కళ్ళు పెద్దవి చెయ్యడం, పక్కనున్న పాత్రకు తెలియకుండా అపహాస్యంగా నవ్వడం – వంటివన్నీ అంతరార్థానికి దోహదకాలే!

అంతరార్థం – 'అర్థం వెనకాల ఉండే మరో అర్థం'. అయితే కొన్ని చోట్ల ఇది చాలా సంక్లిష్టంగా నాటక పాఠానికి సమాంతరంగా ఆసాంతమూ నడవడం కనిపిస్తుంది. కొన్ని చోట్ల ఇది ఇతర విధాల ప్రకటింపబడుతుంది. మాటలలో ఉదాత్త అనుదాత్తాలు,

ముఖ కవళికలు, సాత్త్విక భావ ప్రకటన, హస్త చలనాలు, చూపులు, అనాలోచనతో చేసినట్లు కనిపించే ఒక చేష్ట - ఇవి అన్నీ కూడా అంతరార్థ విశదీకరణకు ఉపయుక్తం అయ్యే సాధనాలే! నటుడు పాఠ్యాన్ని అభినయించడంతో పాటు యీ అంతర పాఠ్యాన్ని కూడా అభినయించవలసిన అవసరం ఉంది.

కొందరు దర్శకులు యీ 'అంతరార్థ' సూత్రాన్ని నాటకానికంతకూ వర్తింపచేస్తూ ఇది మొత్తం పాత్రల ప్రవర్తనా విధానం మీద, తద్వారా ఇతివృత్తం మీద, రచయిత భావాల మీద కూడా తన ప్రభావాన్ని చూపుతుందంటారు. స్టాన్‌స్లావ్‌స్కీ యీ అంతరార్థ విశదీకరణం తాను దర్శకత్వం వహించిన "తార్‌తూఫ్" అన్న మోలియర్ నాటకంలో తనకు ఎలా ఉపయోగపడ్డదో విశదంగా వర్ణించాడు, తన *Stanislavski in Rehearsal* అన్న గ్రంథంలో.

నాటకంలోనే ఇమిడిపోయివుండే యీ అంతరార్థాన్ని రచయితే ఊహించి తన రచనల్లో చొప్పించడం వల్లనే నాటకంలో ధ్వని శ్లేషాదులకు ప్రాముఖ్యం ఎక్కువ. వ్యంగ్యం అంతరార్థాన్ని ఎలా మార్చగలదో మనకు నిత్యమూ అనుభవమే! ఇక నాటక ప్రదర్శనలలో వివిధ రకాలైన 'కాకు స్వర వ్యంజనాల' ప్రయోజనం అదే! ఈ విధంగా పాశ్చాత్య భారతీయ విమర్శకులు నాటక అవగాహనలో భాషా ప్రకటనతో పాటు భాషాంతర్గత ప్రకటనను కూడా గమనించి దానికి ప్రాముఖ్యం ఇచ్చారు.

నాట్యశాస్త్రం - వాచిక విధానం:

నాట్యశాస్త్రంలో 'వాగభినయం' నాలుగు అధ్యాయాలలో (14-17) వివరించబడ్డది.

వాచికాన్ని నాటకానికి శరీరం అన్నాడు భరతుడు. మరి ఇతివృత్తాన్ని కూడా శరీరమే అన్నాడు కదా! ఇది వైరుధ్యమా? కాదు. ఇతివృత్తం నాటక రచనలో శరీరము వంటిది. నాటక ప్రదర్శనలో వాచికము శరీరమువంటిది. నాట్యంలో వాక్కు శరీరం వంటిది కనుక దానిని గురించి సరిఅయిన శ్రద్ధ తీసుకోవాలని చెబుతూ ఆంగిక, ఆహార్య, సాత్త్వికాభినయాలు మూడూ వాక్యార్థాన్నే వ్యక్తం చేస్తాయి కనుక వాక్కు అతి ముఖ్యమైన అంగం అంటాడు భరతుడు.

ఈ వాచికాన్ని స్థూలంగా రెండు భాగాలలో వివరించాడు భరతుడు: సంస్కృత పాఠ్యము; ప్రాకృత పాఠ్యము. ఈ రెంటిని గురించి వేరువేరుగా కూలంకషంగా చర్చించాడాయన. సంస్కృత పాఠ్యంలో వ్యాకరణము, ఛందస్సు, భాషాలక్షణములు, అలంకారములు, గుణదోషములు అనే వేరువేరు అంశాలను వివరించాడు. ఇంకా లోతుగా పోయి వ్యాకరణ భాగంలో స్వరాలు, వ్యంజనాలు, వాటి పుట్టుక, శబ్ద లక్షణం, పదనిర్మాణం (నామవాచకం, క్రియ మొ॥) అలాగే ఛందోరూపాలు, వృత్తరచనా విధానం, భిన్న వృత్తులు, వాటి లక్షణాలు, దానితోపాటు 36 లక్షణాలు భావ, అర్థాలను ఆశ్రయించి ఎలా వాడబడతాయో అన్న విశేషాలు, ఇంకా నాలుగు విధాల అలంకారాలను, వాటి ఉపయోగాన్ని గురించి కూడా చెప్పాడు. అలాగే భాషలో ఉండే పది గుణాలను, పది దోషాలను గురించి వివరించాడు.

ఇక ప్రాకృత పాఠ్యాన్ని మూడు విధాలుగా వింగడించాడు భరతుడు: సమానము, విభ్రష్టము, సంయుక్తము. వీటిని గురించి చర్చించి సంస్కృత, ప్రాకృత భాషలలోని ఉచ్చారణ విధానాన్ని వర్ణించాడు ఆయన.

ఆ తరువాత దేశిభాషాభేదాలను వివరిస్తూ ఏఏ పాత్రలు ఏ విధమైన భాషను ఉపయోగించాలో నిర్దేశించాడు. అతిభాష, ఆర్యభాష, జాతిభాష, యోన్యంతర భాష అనే విభేదాలు నాటక పాఠ్యంలో ఉంటాయని వివరించాడు. భాషల్లో ఉండే విభాషల్ని (మాండలికాల్ని) గురించి చెప్పాడు. అంతకన్నా సూక్ష్మమైన విషయాలను ఉదాహరణకు సంబుద్ధి విధానము (ఇతర పాత్రలను ఏవిధంగా సంబోధించాలి), పాత్రలకు పెట్టే పేర్లను (నామవిధానము), కాకు స్వరవ్యంజనము - వీటిని గురించి కూడా వివరించాడు భరతుడు.

కాకుస్వర వ్యంజనం:

ఆ తరువాత విస్తృతంగా చర్చించిన విషయం కాకుస్వర వ్యంజనం. నటుడి వాచిక విధానం అంతా స్వరభేదాల ప్రయోగంలో ఉచ్చారణరీతిలో ఆ స్వరభేదాల సాధనలో ఉంటుంది. అదే కాకుస్వరస్యంజనం అంటే. దానికి దగ్గరలో ఉండే ఆంగ్లపదం Modulation. నిజానికి ఇది నాటక రచనా విధానంలో భాగం కాదు. ప్రదర్శనా విధానంలో, నటనా విధానంలో భాగం. మిగిలిన అన్ని విషయాలను గురించి వివేచన చేసినట్లే ఇక్కడ కూడా నాటక రచనకు అవసరమైన విశేషాలను కూలంకషంగా చర్చించిన తరువాత, నాటక ప్రయోగంలో భాషా ప్రయోగ విధానాలను కూడా వివేచించి సమగ్రమైన చర్చ జరిపాడు భరతుడు. ఈ విపులమైన విశ్లేషణ ద్వారా నాటక పాఠ్యాన్ని ప్రేక్షకులకు అందించడంలో భాష ప్రాముఖ్యాన్ని వెల్లడించాడు ఆయన.

పాఠ్య ప్రయోగం షడలంకారయుక్తంగా జరగాలని భరతుని మతం. వీటిని 'పాఠ్యగుణాలు' అంటాడాయన. పాఠ్యాన్ని ప్రయోగించేటప్పుడు ఆరు గుణాలను కూలంకషంగా తెలుసుకోవాలి. ఇందులో స్వరములు -7, స్థానములు - 3, వర్ణములు-4, కాకువులు-2, అలంకారములు-6, అంగములు-6 ఉన్నాయి. ఇవి అన్నీ ఆయా సందర్భాలలో ఉచితరీతిని ప్రయోగించబడినప్పుడే నాటక రచనా సార్థకత సిద్ధిస్తుంది.

ఇందులో మొదట తెలుసుకోవలసినవి స్వరాలు(Tones). ఇవి ఏడు. షడ్జ, ఋషభ, గాంధార, మధ్యమ, పంచమ, దైవత, నిషాదములు. ఇందులో ఏవి ఏఏ రసాలలో ఉపయోగించాలో కూడా చెబుతాడు భరతుడు. అలాగే మానవ శరీరంలో మూడు స్థానాల నుంచి నాదం ఉత్పత్తి అవుతుంది: ఉరము, కంఠము, శిరము. వీణలో మాదిరిగానే మానవ శరీరంలో ఈ మూడూ శబ్దోత్పత్తి స్థానాలంటాడు భరతుడు. ఈ మూడింటి నుంచే కాకుస్వరం ఉత్పత్తి అవుతుందనీ, అందులో మంద్ర, మధ్య, తార అనే మూడు భేదాలు ఉంటాయనీ, శిరస్సు నుంచి తారాస్థాయి స్వరం, కంఠం నుంచి మధ్యస్థాయి స్వరం, ఉరము నుంచి మంద్ర స్థాయి స్వరం వెలువడతాయని చెబుతాడు.

మూడవది 'వర్ణము'. ఇది నాలుగు విధాలు. ఉదాత్త, అనుదాత్త, స్వరిత, కంపితములు. ఏఏ రసాలు సాధించడానికి ఏఏ వర్ణాలను వాడాలో భరతుడు పేర్కొన్నాడు.

నాల్గవది అతి ముఖ్యమైనది కాకువు. 'కాకు' శబ్దానికి భరతుడిచ్చిన అర్థం మనకు తెలియజెప్పిన వాడు అభినవగుప్తుడు. ఆయన కాకు శబ్దానికి మూడు ఉత్పత్తి అర్థాలను యిచ్చాడు:

1. 'కక' అనేది'కాల్యము' అనే అర్థంలో వాడబడినదనీ, 'కాల్యము' అంటే శోకం-భయం వంటి భావ విశేషాలను వ్యక్తీకరించేటప్పుడు వెలువడే స్వరవైచిత్రి అంటాడు. (Change of tone to express an emotion).

2. 'కు' అనే పదానికి 'వాచ్యభూమి' అని అర్థం. అంటే ఒక భావాన్ని వ్యక్తపరిచే ఒక వాక్యం, ఒక సందర్భం అనుకోవచ్చు. అంటే హృదయస్థమైన అర్థం ప్రతీతం కావడానికి ఆలంబన లేదా సాధనం అన్నమాట. 'కాకు' అనడంలో ఆ సాధనం సంపన్నమైనది అని చెప్పాడు అభినవగుప్తుడు (Basis for expressing different ideas).

3. కాకువు అంటే జిహ్వ. 'జిహ్వా వ్యాపార సంపాద్యం' కావడం వల్ల ఇది కాకువు అయింది. అంటే అంతరార్థ స్ఫూర్తి కలిగించేది కాకువు(Sub Text). ఈ విధమైన స్ఫూర్తికి స్వరము ఉపయోగపడుతుంది. కనుక దీనిని 'కాకు స్వరము' అంటారు. అంటే ఉచ్చారణలోని భేదాలను సుసంపన్నంగా వ్యక్తం చేసేది కాకుస్వరం అని అభినవగుప్తుని వ్యాఖ్యలోని సారాంశం. ఇది రెండు రకాలంటాడు భరతుడు. సాకాంక్ష కాకువు, నిరాకాంక్ష కాకువు. మొదటిది అనియుక్తార్థంలో ప్రయోగించేది; రెండవది నియుక్తార్థాన్ని మాత్రమే ప్రతిపాదించేది.

వాచిక విధానంలో తరువాత పేర్కొన్న అంశం అలంకారాలు(Tonal Attributes). ఇందులో ఆరు భేదాలున్నాయి. ఉచ్చ, దీప్త, మంద్ర, నీచ, ద్రుత, విలంబిత. ఈ ఆరూ మూడు స్వరస్థానాల (శిరము, కంఠము, ఉరము) అధో, ఊర్ధ్వభాగాలలో జనిస్తాయి. ఉచ్చ, దీప్త – శిరస్సులోని అధో, ఊర్ధ్వ భాగాలనుంచి ద్రుత, విలంబితాలు కంఠంలోని ఊర్ధ్వ, అధోభాగాలనుంచి జనిస్తాయని విభిన్న ఉద్వేగ సన్నివేశాలలో ఏ వాచికాలంకారాన్ని ఎక్కడ వాడాలి అన్న విషయాలను భరతుడు వివరించాడు.

ఈ అంశాలలో చివరిది 'అంగములు'. అవి కూడా ఆరువిధములు. నాద సంబంధమైన యీ ఆరు – విచ్ఛేద, అర్పణ, విసర్గ, అనుబంధ, దీపన, ప్రశమనములు. నాద సమాప్తి, నాద పూరణం, నాద విస్తృతి, నాద విచ్ఛేదము, నాద ఆరోహణ, నాద అవరోహణ – ఈ ఆరు స్వరలక్షణాలను పై అంగాలు సాధించి స్వరాన్ని అర్థవంతంగా వాడుతూ అంతరార్థాన్ని వ్యక్తం చేస్తూ ఉంటాయని భరతుని నాట్యశాస్త్ర విశ్లేషణ.

పాఠ్య నిర్మాణ క్రమాన్ని వివరించిన భరతుడు 17 వ అధ్యాయంలో 'భాషా–సంబుద్ధి–నామ–కాకుస్వరవిధానము' అనే శీర్షికలలో ప్రయోగవిధానాన్ని వర్ణించాడు.భాషలు, విభాషలు; సంబోధన వివరాలు; పాత్రల నామకరణ వివరాలు ఇచ్చిన తరువాత – కాకుస్వర విధానాన్ని గురించి చర్చించాడు. ఇది ఎక్కువగా నటుల వాచిక విధానానికి సంబంధించిన విధానం.

భావోద్వేగానికి వాచికంలో ఉపయోగించే స్వరభేదాలకి ఉండే సంబంధాన్ని వివరిస్తాడు ఈ భాగంలో.

మిగిలిన అన్ని అంశాలలో వలెనే భాషా విషయంలో కూడా భరతుడు రచనా విధానంతో ప్రారంభించి, ప్రదర్శనా విధానంతో ఈ చర్చను ముగించాడు.

నాటకభాష: పాఠకులు/ ప్రేక్షకులు

పాఠకులు కాని, ప్రేక్షకులు కాని నాటక భాషను అర్థం చేసుకొని, వివిధ ఘట్టాలకు అన్వయించుకొని, ఆనందించడానికి కొన్ని ముఖ్యమైన సూత్రాలను మనసులో పెట్టుకోవాలి.

1. అనేక రకాలైన నాటకోలున్నాయి. నాటకావసరాలను బట్టి భాషను ప్రయోగిస్తాడు రచయిత. పూర్తిగా భిన్నమైన నాటక శైలులకు అనుగుణంగా భిన్నమైన భాషాప్రయోగం ఉంటుంది. పౌరాణిక చారిత్రకాలలో భాష జటిలంగా, సమాస

భూయిష్ఠంగా, అలంకార సహితంగా ఉంటుంది. హాస్య నాటకాలలో రెట్టించే చిన్నచిన్న సంభాషణలతో, వాక్ లేదా చేష్టాగతమైన హాస్యానికి అనువుగా ఉంటుంది భాష. ప్రేక్షకుడు ఈ విభిన్న నాటక రూపాలను చూస్తూ ఉంటాడు. అందువల్ల ఏ నాటకానికి ఏ భాష అనువైనదో గ్రహించి ఆ వాడిన భాషకు రచయితగాని, నటులుగాని న్యాయం చేశారా లేదా అనే చూడాలి గాని, తన అభిప్రాయాలకు అనుగుణంగా నాటక భాష ఉన్నదా, లేదా అని ఆలోచించకూడదు.

ఉదాహరణకు, వరవిక్రయం నాటకం తీసుకుందాం. అందులో కథావస్తువు కట్నాలు తీసుకోవడం. చాలా ముఖ్యమైన సాంఘిక సమస్య. కాని భాష 1920 కాలంనాటి సరళ గ్రాంథికం. ప్రేక్షకులుగా మనం నాటకం చూడడం మొదలుపెట్టే సరికి సాంఘిక నాటకం గ్రాంథికంలో రాశాడేమిటనే ఒక భావన మన మనస్సులోకి రావడం జరగవచ్చు. కాని అది నాటకాన్ని ఆస్వాదించడానికి మనకు అడ్డం కాకూడదు. ఆ రచయిత అలానే రాశాడు – ఆ కాలానికి అనువుగా. ఈ విషయం జ్ఞాపకం ఉంచుకుని మన యిష్టానిష్టాలు మన నాటక గుణ నిర్ణయాన్ని ప్రభావితం చేయకుండా జాగ్రత్త పడాలి.

2. అలాగే పద్యాలు ఉన్న నాటకాలను ఉత్సాహంగా చూసే ప్రేక్షకులు గద్య నాటకాలను ఈసడించడం, గద్య నాటకాలనే ఆదరించే వారికి పద్య నాటకాలంటే గిట్టకపోవడం – ఇది సర్వసాధారణంగా మన అనుభవమే! కాని ఏ మాధ్యమంలో రాయబడ్డా, నాటకం ఆ మాధ్యమానికి అనుగుణంగా ఆసాంతమూ రాయబడ్డదా, రచయిత తాను ఎన్నుకున్న మాధ్యమానికి న్యాయం చేశాడా, నటులు ఆ నాటకాన్ని ప్రదర్శించేటప్పుడు రచయిత భావించినట్లు ఆ మాధ్యమానికి న్యాయం జరిగేలా ప్రదర్శించారా – అనే మనం చూడాలి. అలాగే విషాద నాటకం, హాస్య నాటకం – వంటి నాటక రూపాల విషయంలో కూడా ఇటువంటి నిస్వార్థ పరిశీలనే అవసరం.

3. నాటక భాషను పరిశీలించేటప్పుడు ఆ భాష – ఆ భాషను మాట్లాడుతున్న పాత్రకు అనువైనదా లేదా అని కూడా మనం చూడాలి. దీనినే మనం 'విశ్వసనీయత' అన్నాం. భాష ద్వారానే పాత్రల వ్యక్తిత్వాన్ని, దాని ద్వారానే ఆ పాత్రలు చేసే కార్యకలాపాలను మనం కొలమానం చేస్తాం కనుక, యీ విషయంలో ప్రేక్షకులు దృష్టిపెట్టడం అవసరం. నాటకావసరాలకు అనుగుణంగా పాత్రలు మాట్లాడుతు న్నాయా లేదా అని ఆలోచించడానికి ముందు, ఆయా పాత్రలు ఆయా విధాలుగా మాట్లాడడం సమంజసమేనా? అని నిర్ణయించుకోవాలి. నాటక భాషే పాత్రల, కార్యకలాపాల స్థితిగతులను నిర్ణయించడానికి ప్రేక్షకులకు మార్గదర్శకం అవుతుంది కనక ఈ విషయాన్ని ప్రేక్షకులు జాగ్రత్తగా అవగాహన చేసుకోవాలి.

4. నాటక భాష పాత్రల వైవిధ్య నిరూపణకు ఎలా మూలమో, అలానే ఒకే పాత్రలో మాటలకు చేతలకు వైరుధ్యం ఉన్నప్పుడు ఆ పాత్రలను గురించిన మన గుణ నిర్ణయం కూడా అలానే వేరుగా ఉంటుంది. ఇది మనకు నిత్యజీవితంలో అనుభవంలోకి వస్తున్న విషయమే! అయితే నిత్య జీవితంలో ఈ "ద్విముఖ వ్యక్తిత్వం" (double existence) మనల్ని బాధ పెట్టదు. నాటకంలో ఆ విధంగా ఒక పాత్రను ప్రవేశపెట్టడానికి రచయితకు ఒక నిర్దిష్టమైన కారణం ఉంటుంది. అది మిగిలిన పాత్రలను కష్టాలలోకి నెట్టవచ్చు; లేదా ఆ పాత్రే కష్టాలను కొనితెచ్చుకోవచ్చు. ఏ విధంగా పాత్రను చిత్రించినా ఈ విధమైన ప్రవర్తన, దానికి కారణభూతమైన మాటలు, చేతలే పాత్రనిరూపణకు కారణం కనుక, ప్రేక్షకులు ఈ ద్వైదీభావ చిత్రణను గమనిస్తేనే నాటక పాత్రను అర్థం చేసుకోవడానికి, తద్వారా నాటకాన్ని చూసి, ఆనందించడానికి వీలౌతుంది.

❖ ❖ ❖

6. శ్రవ్యాంశాలు - దృశ్యాంశాలు

అరిస్టాటిల్ నాటకంలో ఆరు అంశాలు ప్రధానమైనవని పేర్కొన్నాడు కదా! అందులో ఆఖ్యానం, ఇతివృత్తం, పాత్ర చిత్రణ, భాష - లను గురించి తెలుసుకున్నాం. మిగిలిన రెండు - శ్రవ్యాంశాలు, దృశ్యాంశాలు. అరిస్టాటిల్ వీటిని శ్రావ్యత (Melody), దృశ్యనీయకత లేదా ప్రేక్షణీయకత (Specatle) అన్నాడు. వీటిలో కథావస్తువు, ఇతివృత్తం, పాత్రలు నాటక నిర్మాణానికి సంబంధించిన అంశాలని, భాష, శ్రావ్యత, దృశ్యనీయకత నాటకశైలికి సంబంధించినవై ఉండి మొదటి మూడు అంశాలను సాధించే మాధ్యమాలని అంటారు.

శ్రవ్యాంశాలు/ శ్రావ్యత (Melody)

అరిస్టాటిల్ పేర్కొన్న ఐదవ అంశం శ్రావ్యత (melody). దానినే సంగీతం (music) అన్నారు కొందరు అనువాదకులు. ఇవ్వాళ దానిని మానసిక ప్రవృత్తి (mood) అంటున్నారు. కాని "సంగీతం ద్వారా లేదా శబ్దాంశాల ద్వారా సాధించే భావస్థితి" అని అర్థం చేసుకోవచ్చు. అరిస్టాటిల్ కాలంలో నాటక సంగీతం అత్యంత ప్రాముఖ్యాన్ని సంతరించుకున్న అంశం. వాద్య సంగీతం, బృందగానాలు, వారిని అనుసరించే వాద్యాలు ఇవి అన్నీ నాటకానికి అలంకారాలంటాడు అరిస్టాటిల్. అందువల్ల నాటకానికి ముఖ్య అలంకారం "సంగీతం" అంటాడు ఆయన. సంగీతంలో స్థాయి (pitch), స్వరం (tone), లయ (rhythm), స్వరభేదం(timbre), ప్రగాఢత (intensity) - ఇవి అన్నీ ముఖ్యమైన అంశాలు. ఇవి అన్నీ నాటక సంగీతంలో అంతర్భాగాలే. వీటిని సృజనాత్మకంగా ఉపయోగిస్తే నాటకానికి కలిగే ప్రయోజనం ఏమిటో పద్యనాటకం కొంతలో కొంత మనకు తెలియచెబుతుంది. అలాగే ఇవాళ పాశ్చాత్య దేశాలలో అత్యంత ప్రజామోదాన్ని పొందుతున్న 'మ్యూజికల్స్' అని పిలవబడే 'సంగీత నాటకాల' బహుళ ప్రాచుర్యం కూడా సంగీత ప్రభావాన్ని చాటుతుంది.

నిజానికి మానవ కంఠ స్వరమే ఒక అద్భుతమైన శబ్ద మాధ్యమం. సంగీత ఆవిర్భావానికి అవసరమైన అన్ని సాధనాలు కంఠంలో ఉన్నాయి. సంగీత నాటకంలో ఈ సాధనాలు ఏరకంగా పని చేస్తాయో సంగీతేతర వచన నాటకాలలో కూడా అవి అలాగే పనిచేస్తాయి. శబ్దోచ్చారణ, ఆరోహణ అవరోహణాలతో స్వరభేదాలను పాటించడం వంటి అన్ని పనులూ అవి చేయగలవు. అసలు నాటక రచయితే అటువంటి శబ్దాలంకారాలను తన రచనలో చొప్పించడం ద్వారా శ్రవణ సౌఖ్యానికి మార్గం సుగమం చేస్తాడు. "మాక్‌బెత్" నాటకంలో "Tomorrow, tomorrow and tomorrow" అనే మాక్‌బెత్ భాషణంలో మనం వినే స్వర, వ్యంజనాల కలయిక, దీర్ఘాలు వాటి వెంట వచ్చే హ్రస్వ అక్షరాలు - వీటి వల్లనే ఆ పాత్రలో ఉన్న నిరాశా నిస్పృహలు మనకు ద్యోతకం అవుతాయి. ఇదే కాదు. ఏ సమర్థుడైన నాటక రచయిత రాసే రచనలోనయినా ఆ సందర్భానికి అనువైన పదజాలాన్ని వాడడం, లేదా పద్యరచనలో ఆ సన్నివేశ గాంభీర్యానికి అద్దం పట్టడం జరుగుతూనే వుంటుంది. అల్లసాని పెద్దనగారి 'మనుచరిత్ర'లో "అటచని కాంచె భూసురుడు..." అనే పద్యంలో చూపిన శబ్ద రామణీయకతను చాలా మంది పాఠకులు

అనుభవించే వుంటారు. ఇదే పద్ధతి హాస్యనాటకాలకు కూడ అన్వయిస్తుంది. స్థూలంగా చెప్పాలంటే – సంక్లిష్టభావాలు, సంక్లిష్ట వాక్యరచన, సమాస భూయిష్టమైన పద విన్యాసం, స్వరగతి వేగాన్ని కుంచింప చేస్తాయి. అలాగే అలతి పదాల రచన, చిన్నవాక్యాలు, (చివరకు అర్ధవాక్యాలుకూడా) గతివేగాన్ని పెంచుతాయి. గతివేగం సంగీత లక్షణం. అది గద్యంలో నయినా పద్యంలో నయినా ప్రేక్షకులను ఆకట్టుకుంటుంది.

శ్రావ్యత సంగీతానికి, మానవ స్వరానికి మాత్రమే పరిమితం కాదు. నాటకంలో ప్రయుక్తం అయ్యే సర్వశాబ్దిక విధానానికి కూడా సంబంధించిన అంశమే! నాటకంలో మనం వాడే నేపథ్య సంగీతం, నేపథ్య శబ్దాలు కూడా నాటక వాతావరణాన్ని ఇనుమడింప చేసేవే! ఓనీల్ రాసిన "ఎంపరర్ జోన్స్"లో డ్రమ్‌ల శబ్దం, ఛెకోవ్ రాసిన "ది ఛెర్రీ అర్చర్డ్" నాటకం చివరలో చెట్లు నరుకుతున్న చప్పుళ్ళు నాటక ప్రధాన పాత్ర జీవితంలో జరిగిన ఒక దుఃఖమయ గాథకు వ్యాఖ్యానంగా ఒక ఆర్ద్రమైన భావనను కలగచేయడం మనకు తెలుసు. మహేష్ ఎల్‌కుంచ్‌వార్ నాటకం "వాడేచిరబంది"లో ఒక గుడ్డి, చెవిటి ముసలితల్లి, చనిపోయినాడన్న సంగతి కూడా తెలియక తన పెద్ద కొడుకును నాటకంలో అక్కడక్కడా బిగ్గరగా పిలుస్తూ వుండడం ప్రదర్శనలో గొప్ప అనుభవాన్ని మిగిల్చిన శాబ్దిక విన్నాణం.'కొడుకు పుట్టాల'లో ముసలయ్య నాటకం చివరలో కొడుకును పిలుస్తూ సముద్రం ఒడ్డున వెళ్లే ఆ శబ్ద దృశ్యాల సమన్వయం కలకాలం నిలిచిపోయే ప్రతీక.

ఈ విధంగా నాటక ప్రదర్శనకు, నాటకంలోని సన్నివేశ నిర్వహణకు, నాటక అర్థాన్ని ఇనుమడింప చేయడానికి వాడే అన్ని శబ్దాలు – సంగీతం కావచ్చు, సంగీతేతర మాధ్యమాలు కావచ్చు – అన్నీ నాటక శ్రావ్యతకు దోహదం చేస్తూ నాటకంలోని ఉద్వేగ భావోత్పత్తికి ముఖ్యసాధకాలవుతాయి. శ్రవ్యాంశాలను గురించి కావ్యశాస్త్రంలో అరిస్టాటిల్ విస్తృతమైన చర్చ జరపలేదు. కాని నాట్యశాస్త్రంలో భరతుడు శ్రవ్యాంశాలలోని సర్వ అంగాలను గురించి విస్తృతమైన వివరణలు ఇచ్చాడు.

నాట్యశాస్త్రంలో శ్రవ్యాంశాలు

భరతుడు తన ప్రఖ్యాతమైన నాట్య సంగ్రహం అన్న శ్లోకంలో –

రస భావాహ్యభినయాః ధర్మీవృత్తి ప్రవృత్తయః
సిద్ధిః స్వరాః తథాతోద్యం గానం రంగంచ సంగ్రహః ॥

అంటూ నాటక ప్రదర్శనకు అవసరమైన 11 అంశాలను పేర్కొన్నాడు. రసము, భావము, అభినయము, ధర్మి, వృత్తి, ప్రవృత్తి, సిద్ధి, స్వరం, గానం, ఆతోద్యం(వాద్య సంగీతం), రంగం(రంగస్థలం) – ఇవీ ఈ పదకొండు అంశాలు. ధర్మి, వృత్తి, ప్రవృత్తులు ఆధారంగా నటుడు అభినయించే భావాలు రససిద్ధిని పొందుతాయని, నాటకానికి "సిద్ధి"(Success) కలగాలంటే పై అంశాలతో తయారైన నాటకాన్ని రంగస్థలం మీద ప్రయోగించాలని పై శ్లోకంలోని రెండవ పాదాన్ని గమనిస్తే – భరతుడి అభిమతమైనట్లు స్పష్టం అవుతున్నది. అందువల్లనే నాట్యసిద్ధికి అటు నాటక రచన, దాని ప్రయోగం అవసరం అంటారు. మొదటి పాదంలో చెప్పిన ఆరు అంశాలను, తరువాత చెప్పిన నాలుగు అంశాలతో సమన్వయం చేస్తేనే కాని – అంటే నాటకం ప్రయోగయోగ్యం అయితేనే దానికి సిద్ధి లేదా విజయం కలుగదన్న సామాన్య సత్యాన్ని చాటి చెప్పాడు భరతుడు. అంతేకాదు. భరతుడు చెప్పిన శ్లోకం రసంతో ప్రారంభం అవుతుంది. అది నాటకానికి అంతిమలక్ష్యం. రసావిష్కరణకు దోహదం అయ్యేవి భావాలు. ఆ భావాలు అభినయం ద్వారా వెల్లడి

అవుతాయి. ఆ అభినయం ధర్మి, వృత్తి, ప్రవృత్తుల వల్ల నియమింపబడుతుంది. ఇవి నాటక సిద్ధికి అవసరమైన ఆరు అంశాలు. కాని ప్రయోగసిద్ధి కలగాలంటే మరో నాలుగు అంశాలు అవసరం. అవి స్వరం, గానం, ఆతోద్యం, రంగం. ఇందులో మొదటి మూడు శ్రావ్యాంశాలు. నాల్గవది దృశ్యాంశం.

ఆధునిక నాటక ప్రయోగంలో కూడా ఈ శ్రవ్య, దృశ్యాంశాల ప్రాముఖ్యతను అటు నటులు, యిటు దర్శక సాంకేతిక నిపుణులు కూడా గ్రహించారనడానికి ఆయా అంశాల పరికల్పనకు వేరువేరు సాంకేతిక నిపుణులను నియమించడమే నిదర్శనం!

శ్రవ్యాంశాలలో ఈ కింది వాటిని ముఖ్యమైన భాగాలుగా భావించవచ్చు.

1. వాచికం (నటుడి వాచిక విధానమంతా ఇందులో భాగమే)
2. స్వరం
3. గానం (భరతుడి దృష్టిలో ఆరువిధాల ధృవాగానాలు ఇందులో ఇమిడి ఉన్నాయి)
4. వాద్య సంగీతం (ఇవి నాలుగు రకాలు)

ఇవికాక ఈ నాటి అవసరాలకు ఉపయోగించుకునే

5. నేపథ్య ధ్వనులు
6. నేపథ్య సంగీతం
7. నేపథ్య వాద్య సంగీతం

కూడా శ్రవ్యాంశాలలో భాగమే!

దృశ్యాంశాలు - ప్రేక్షణీయకత (Spectacle)

నాటకాంశాల్లో చివరిది దృశ్యం లేదా రంగచిత్రం. శ్రావ్యతలో అన్ని శ్రవ్యభాగాలు ఉన్నట్లే దృశ్యంలో నాటకంలోని అన్ని దృశ్యభాగాలు చేరతాయి. దృశ్యబంధాలు, రంగపరికరాలు (Stage properties), హస్త పరికరాలు(hand properties), కాంతి సాధనాలు, ఆహార్యం, దుస్తులు - చివరకు పాత్రల గతి విన్యాసం కూడా దృశ్యంలో భాగమే! నాటకంలో దృశ్యాంశాలు మారుతూ వుంటాయి కనుక దృశ్యం కూడా నిత్యమూ మారుతూ వుండి, మనకు ఆహ్లాదాన్ని కలిగిస్తుంది. దర్శనీయమైన అన్ని అంశాలు దృశ్యంగానే చెప్పుకోవాలి. అరిస్టాటిల్ రోజుల్లో ఒక పక్క కరాళాలు, వేషభూషలు ధరించిన పాత్రలు, మరోపక్క బృందగాన సభ్యులు చేసే నృత్య విన్యాసాలు దృశ్యభాగాలుగా ఉండేవి. నాటక ప్రదర్శనలు ప్రారంభమైన పురాతన కాలంనుంచీ కూడా వేషభూషలు ధరించిన నటులు కథను నడపడం ఆనవాయితీ. రంగపరికరాలు కూడా ఎప్పుడూ ఉంటూనే ఉన్నాయి: కత్తులు, గదలు, రథాలు, సింహాసనాలు వగైరా పరికరాలు. అలాగే కాంతి ప్రసరణం కూడా. ముందు పగటిపూట నాటకాలు ఆడినా, రాత్రివేళల నాటకాలు ప్రారంభం అయిన నాటినుంచీ ముందు కాగడాలు, ఆ తరువాత లేస్టర్ దీపాలు, ఆ తరువాత పెట్రోమాక్స్ లైట్లు, ఇప్పుడు వివిధరకాలయిన విద్యుద్దీపాలు - వీటివల్ల నటుడు కాంతిపుంజంలో ఉంచబడుతున్నాడు. సన్నివేశాలను బట్టి, పాత్రల మానసికావస్థలను బట్టి కాంతి, ఉత్థాన పతనాలు చూపుతూ నాటక సన్నివేశాలలో ఉండే ఉద్వేగాలను ప్రతీకాత్మకంగా చూపే ప్రయత్నం చేస్తున్నాయి కాంతి సాధనాలు. అలాగే దృశ్యబంధాలు కూడా (setting). అవి చిత్రిత యవనికలు(painted curtains) అయినా, చట్రాలు (flats) అయినా లేదా వాస్తవిక రూపకల్పనకు వాడబడే యదార్థ రంగపరికరాలయినా

– ఇవి అన్నీ పాత్రలకు ఒక నేపథ్య భూమికను కల్పిస్తూ ఆ సన్నివేశం ఎక్కడ జరుగుతున్నదో చూపడానికి ఉపయోగపడుతూనే ఉన్నాయి. చివరకు ఏ రకమైన దృశ్యబంధాలూ వాడని ఆధునిక వీధినాటకంలో కూడా ఒక జండా, ఒక తెర, ఏదో ఒక వస్తువు పాత్రకు వెనకగా ఉండి అతనికీ ఆ వస్తువుకూ ఉండే సంబంధానికి ప్రతీకగా నిలుస్తున్నాయి. దృశ్యబంధాలు స్థల నిర్దేశాలు. కాంతి సాధనాలు కాలనిర్దేశాలు. ఈ రెండూ కూడా – కేవలం స్థల, కాల విశేషాలను చెప్పడమే కాకుండా పాత్రల మనః స్థితిని, తద్వారా నాటక కార్యస్థితిగతులను గురించి కూడా వ్యాఖ్యానం చేస్తాయి.

నాట్యశాస్త్రం – దృశ్యాంశాలు :

అరిస్టాటిల్ చెప్పిన ప్రేక్షణీయకత (Spectacle) అంటే కేవలం ప్రదర్శనా గతమైన నట సమ్మేళనం మాత్రమే కాదు. అరిస్టాటిల్ కాలంలో నటుల విన్యాసాలే ప్రధానమైన దృశ్య భూమికలు అయినా, రానురాను ప్రదర్శనలో చోటు చేసుకొనే యవనికలు, దృశ్యబంధాలు, కాంతి ప్రసరణలు, ఆహార్యం – అన్నీ అందులో భాగాలవుతాయి. అందువల్లనే కేవలం ప్రేక్షణీయకత అనకుండా ఈనాటికి కూడా అనుసరణ యోగ్యాలైన "దృశ్యాంశాలు" అంటున్నాం.

నాట్యశాస్త్రంలో నిజానికి అభినయ విభాగమంతా దృశ్యాంశమే! అయితే నట నిబద్ధం కాని మిగిలిన దృశ్యాంశాలను స్వీకరిస్తే భరతుడు పుస్తము(రంగస్థల పరికరాల, వస్తువుల నిర్మాణం), అలంకారము (వేషభూషాలంకారాలు), అంగరచన (మేకప్:ఇందులోనే వేషధారణ, కేశరచన ఉంటాయి), సంజీవము(జంతువుల, పక్షుల రంగప్రవేశము), ప్రతిశీర్షిక నిర్మాణము – మొదలైన విషయాలను వివరించాడు. ఇవికాక నాట్యోపకరణములు– అన్న శీర్షిక కింద శిల్ప సృష్టి, ఆయుధాలు: వీటిని గురించిన విషయాలు వివరించబడ్డాయి.

దేశ– కాల–అవస్థలకు అనుగుణమైన దృశ్య విధానాలను ఔచిత్యసహితంగా అవలంబించాలని శాస్త్రజ్ఞులమతం.

దృశ్యాంశాలన్నీ కూడా దృశ్యబంధాన్ని నాటకకార్యానికి భూమికగా ఉంచుతూ సంఘర్షణను ఇనుమడింపచేయడానికి ఉపకరిస్తాయి. జరుగుతున్న కార్యకలాపాలకి కాల, స్థల, నిరూపణని కలగచేస్తాయి. వేషభూషలు కూడా కాల నిరూపణ చేస్తూ, పాత్రావిష్కరణకు దోహదం చేస్తాయి. ఆధునిక విద్యుత్ పరికరాల ద్వారా నాటక వాతావరణాన్ని నిర్దేశించవచ్చు. వాని ద్వారా వెలుగు నీడల్ని చూపుతూ పాత్రల మనోభావాలను ఇనుమడింప చేయవచ్చు. ఇవి అన్నీ కూడా రంగు, రేఖ, ఘనరాశి, రాశి (mass) మొదలైన శిల్ప గుణాలను ఉద్దీప్తం చేస్తూ నాటక ప్రదర్శనల విజయానికి దోహదం చేస్తాయి.

కేవలం సాంకేతికపరమైన శ్రవ్యాంశాలు, దృశ్యాంశాలు ముఖ్యమైనవే అయినా ఆ సాంకేతికాంశాల ద్వారా రచయిత భావాలను, దర్శకుని సమగ్ర భావ పరికల్పనను ప్రేక్షకులకు అందించేవారు నటులు. అందువల్ల అభినయమాధ్యమంలో నటులు, దర్శకుడు, సాంకేతిక నిపుణులు ప్రముఖస్థానం వహిస్తున్నారు.

కొన్ని ఆధునిక రంగస్థలాలు

దృశ్యాంశాలన్నింటికీ భూమిక రంగస్థలం. దానిని ఆధారంగా చేసుకొనే అన్ని శ్రవ్య, దృశ్యాంశాల అమరికను సాధిస్తారు దర్శకుడు, ఇతర సాంకేతజ్ఞులు.. 3000

సంవత్సరాల నాటక చరిత్రలో ఎన్నోరకాలయిన రంగస్థలాలను ఆయాకాలాలకు అనువుగా నిర్మించుకున్నారు నాటక నిర్దేశకులు. అటు గ్రీకు, రోమన్, ఎలిజబెతాన్ రంగస్థలాలు, ఇటు భరతుని మూడు విధాలయిన రంగస్థలాలు ప్రాచీన పాశ్చాత్య నాటక రంగాన్ని గురించి, ప్రాచీన భారతీయ నాటకరంగాన్ని గురించి తెలియచెబుతాయి. అవి చారిత్రక ప్రాముఖ్యం కలవి. కాని ఈనాడు ప్రపంచంలో వాడబడుతున్న రంగస్థలాలను గురించి సమకాలీన దర్శకులు, నటులు, రచయితలు, సాంకేతిక నిపుణులు తెలుసుకోవడం అవసరం. అందువల్ల ఇక్కడ వర్తమాన రంగస్థలాలైన తోరణ, ఆవృత, అభిఘాత రంగస్థలాలను గురించి మాత్రమే సంక్షిప్తంగా తెలుసుకుందాం.

తోరణ రంగస్థలం (Proscenium – Arch Stage)

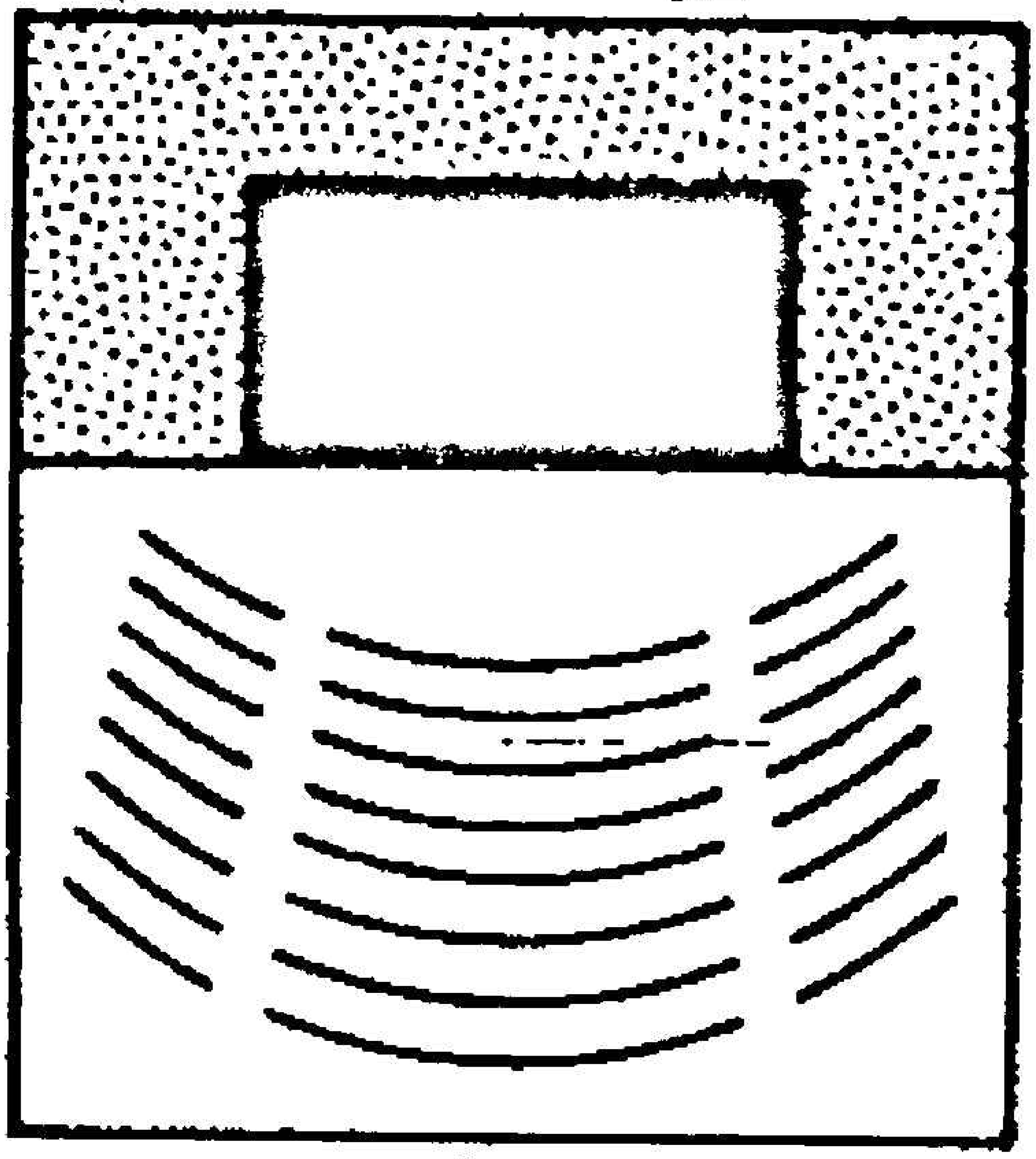
17వ శతాబ్దం చివరి రోజులనుంచి ఈనాటి వరకు నిర్విఘ్నంగా నాటక ప్రదర్శనల కోసం ఉపయోగిస్తున్న రంగస్థలం ప్రొసీనియమ్–ఆర్చ్. చివరకు ఈ రంగస్థలమే 18వ శతాబ్దం మధ్య కాలానికి పట–చిత్ర రంగస్థలం (picture–frame stage) గా రూపొంది వాస్తవిక నాటకాల ప్రదర్శనకు అనువైన రంగస్థలం అయింది.

'ప్రొసీనియమ్' అనే మాటకు అర్థం 'ఒక తాత్కాలిక ఆచ్ఛాదనకు ముందుభాగం' అని. అది "స్కీన్" అనే మాట నుంచి వచ్చింది. 'స్కీన్'– ఒక తాత్కాలిక ఆచ్ఛాదన. గ్రీకుల కాలంలో రంగస్థల పరికరాలు ఉంచే స్థలం. ఈ విధంగా తాత్కాలిక కట్టడంగా ప్రారంభమై ఆ తరువాత స్థిరమైన కట్టడమై ఆ తరువాత విస్తరింపబడి అదే ప్రధానమైన రంగస్థలం అయింది. ఈ పరికరాల గది తోలుతో కప్పబడి ఉండడం వల్ల 'స్కీన్' (skene) అనే పదం('తోలుతో కప్పబడిన' అని దాని అర్థం) వాడుకలోకి వచ్చింది. రానురాను నటులు వేచివుండడానికి, పెద్ద యంత్రపరికరాలు అమర్చడానికి అనువుగా ఆ స్కీన్ ముందు భాగాన్ని పెంచడం జరిగింది. దానిని ప్రొస్కీన్ (proskenion) అనేవారు. అదే 'ప్రొసీనియమ్' అయింది. రోమన్ల కాలంలో ఈ పరికరాల గది ఇంకా విస్తరణ పొందింది. దాని ముందువున్న ఎత్తయిన ప్రదేశం నటనకు ప్రదర్శనకు ఉపయోగపడడం ప్రారంభం అయింది. అప్పుడు ప్రేక్షకులు పూర్వపు ఆర్కెస్ట్రా (గ్రీకుల కాలం నాటి రంగస్థలం) లో కూర్చుండేవారు. అందువల్ల రోమన్ల కాలంలో ప్రొసీనియమ్ అంటే నటనా స్థలమనే అర్థం. ఇదే అర్థంలో యీ పదాన్ని ఇటలీ పునరుత్థాన సమయంలోని నాటకరంగంలో ఉపయోగించేవారు. అంతేకాదు. ఇంగ్లీషు రెస్టొరేషన్ కాలంలో కూడా ఈ పదాన్నే రంగస్థలానికి బదులు వాడేవారు – ఇదే ఇవాళ మనం చెప్పుకునే 'ప్రొసీనియమ్–ఆర్చ్' రంగస్థలానికి మూల రూపం.

అయితే ఆనాటి నాటకశాలలకు మనం ఇవ్వాళ చెప్పుకునే ప్రొసీనియమ్‌కు చాలా వ్యత్యాసంవుంది. ఆధునిక నాటకశాల పూర్తిగా అన్ని పక్కలా ఆచ్ఛాదనలతో ఆవరింపబడి వుంటుంది (enclosed). మామూలుగా దీర్ఘ చతురస్రాకారంలో ఉంటుంది. ప్రొసీనియమ్ స్థలం ఆ కట్టడంలో భాగంగా ఉంటుంది. నాటకశాలలో రంగస్థలమూ, ప్రేక్షాగారమూ– అంటూ రెండు స్థలాలను వేరువేరుగా విభజించి చూపుతుంది ఆధునిక నాటకశాల– ప్రొసీనియమ్ 'ఆర్చ్'. అసలు రహస్యం 'ఆర్చ్'లో ఉంది. 'తోరణం' అన్నమాట. రంగస్థలం మొత్తానికి ముందు భాగాన ఉండే ఈ తోరణం రంగస్థలం మొత్తాన్ని ఫ్రేములో దిగవేసిన బొమ్మలా చూపుతూ రంగస్థలం మీద జరిగే సన్నివేశాల్ని మారుతున్న బొమ్మల్లా చిత్రిస్తుంది. ఇదే పట–చిత్ర (picture – frame) రంగస్థలం.

ప్రొసీనియం-ఆర్చ్ రంగస్థలం తొలి రోజుల్లో ఏప్రాన్-(రంగపీఠం: Apron)- అని పిలువబడే రంగస్థలం ముందు భాగం ప్రేక్షాగారంలోనికి చొచ్చుకునిపోయి ఎలిజబెతాన్ రోజుల్లోని వేదికా రంగస్థలాన్ని (Platform Stage) తలపింపచేసేది. 18వ శతాబ్దం నాటక ప్రదర్శనలలో చాలా భాగం ఈ ఏప్రాన్ మీదనే జరిగేవి. అందువల్ల నటనా శైలిలో ఎలిజబెతాన్, 18వ శతాబ్దాల రంగస్థలాలలో పెద్ద తేడా కనిపించదు. రెండూ ప్రాగల్భ్య శైలి(declamatory style)ని ఉపయోగించినవే! నాటకం భ్రమాత్మకం కనుక ఆ భ్రమాత్మకత (illusion of reality)ని కలిగించడానికి తొలిరోజుల్లో కాన్వాస్ తెరలను వాడేవారు. వీటిని కర్రచట్రాల్లో -వీటినే 'రెక్క తెరలు' (wings) అనేవారు- బిగించి వెనుక తెరలుగా, పక్క తెరలుగా వాడేవారు. ఈ 'వింగ్స్' ఎక్కువ వాడకంలో ఉన్న దర్బారుసీను, రోడ్డుసీను, గదిసీను - ఇలా చిత్రించేవారు. ఈ చట్రాలను నిటారుగా, ఎదురుగా కాక ఏటవాలుగా పక్కకు పెట్టడం వల్ల ఈ భ్రమ ఇంకా ఎక్కువ అవుతుందని గ్రహించి మొదటిసారి వాడిన దృశ్య పరికల్పనా నిపుణుడు ఫిలిప్ ది లూథర్‌బోర్గ్ అనే ఫ్రెంచి దేశస్థుడు. ఆయన మొదటిసారి రంగఫలితాలు (stage effects) (మేఘాలు, వాన వంటివాటిని) ఈ విధంగా వాడాడు. 19వ శతాబ్దం మొదట వాస్తవికతా వాద నాటకాలు ప్రచారంలోకి రావడానికి ఈ భ్రమాత్మకతను పరిపూర్ణంగా కలగచేసే రంగస్థలాలు నిర్మించబడడమే కారణం. ఒకసారి వింగ్స్ అన్నీ వరుసగా ఒకదాని వెనక ఒకటి వుండి ముందు తెర, వెనుక తెర ఏర్పాటు కావడంతో పేటికా రంగస్థలం (box set) తయారయింది. ఇదే వాస్తవిక నాటక ప్రదర్శనకు ప్రధాన రంగస్థలం.

"బాక్స్‌సెట్" స్థిరీకరించబడడానికి ముఖ్యమైన కారణం - వాస్తవిక నాటక



ఆధునిక తోరణ రంగస్థలం

ప్రదర్శనలకు అవసరమైన "భ్రమాత్మకత"ను అది చూపగలగడమే! అయితే దీని వల్ల ఇది వరకు గ్రీకు, ఎలిజబెతాన్ నాటక ప్రదర్శనలలో కనిపించే స్వేచ్ఛ, ప్రేక్షకుల నుంచి ఆశించే భావుకత - ఇవి కొరవడ్డాయని చెప్పవచ్చు. ఈ రకం రంగస్థలాన్ని వర్ణించడానికి

ఎన్నో సాంకేతిక పదాలను ఉపయోగిస్తున్నారు. భ్రమాత్మక నాటకరంగం (theatre of illusion), పట-చిత్ర రంగస్థలం (picture-frame Stage), పేటికా రంగస్థలం (box-set), నాలుగో గోడ రంగస్థలం "Theatre of the Fourth Wall........ వగైరా. "Theatre of the Fourth Wall" (నాలుగో గోడ) అన్నది box-set కు వుండే మూడుగోడలతో పాటు ఊహాత్మకమైన నాలుగో గోడ అంటే ముందు తెరను పక్కకు తొలిగించి ప్రేక్షకులు పేటికా రంగస్థలం (box-set)లో జరుగుతున్న పాత్రల జీవన సంఘర్షణలను పొంచి చూస్తూ వుంటారని చెప్పడానికి ఉద్దేశించబడ్డది.

స్థిరీకరించబడిన ఇటువంటి రంగస్థలానికి మూడు వైపుల గోడలవంటి తెరలు (set pieces) ఉంటాయి. నాలుగోవైపు ఉన్నగోడ ముందు తెర (front curtain). దానిని తొలిగించి లోపల ఉండే రహస్య జీవితాన్ని (మానవుల మనసుల్లో జరిగే సంఘర్షణలను ఎక్కువ చూపుతుంది కనుక) చూస్తున్నారు ప్రేక్షకులు. ఈ నటనను ఇంకా అర్థవంతం చేసేందుకు ఈ రంగస్థలాన్ని కొన్ని నటనా స్థలాలుగా విభజిస్తారు. ఈ విభజన అంతా నటుడి దృష్ట్యా జరుగుతుంది (ప్రేక్షకుల దృష్ట్యా కాదు). ఈ విభజనద్వారా నటీనటుల కదలికలను నిర్దేశిస్తాడు దర్శకుడు.

దీనిని రంగ భూగోళం (Stage geography) అంటారు. నటీనటుల కదలికలకు అనువుగా వుండడం కోసం ఉపయోగించే "రంగవిభాగం" (Stage division) యిది.

Up Right పై - కుడిభాగం	Up Centre పై మధ్యభాగం	Up Left పై ఎడమ భాగం
Right Centre కుడి మధ్య భాగం	Centre మధ్యభాగం	Left Centre ఎడమ మధ్యభాగం
Down Right కింది కుడి భాగం	Down Centre కింది మధ్య భాగం	Down Left కింది ఎడమ భాగం

రంగపీఠం (Apron)

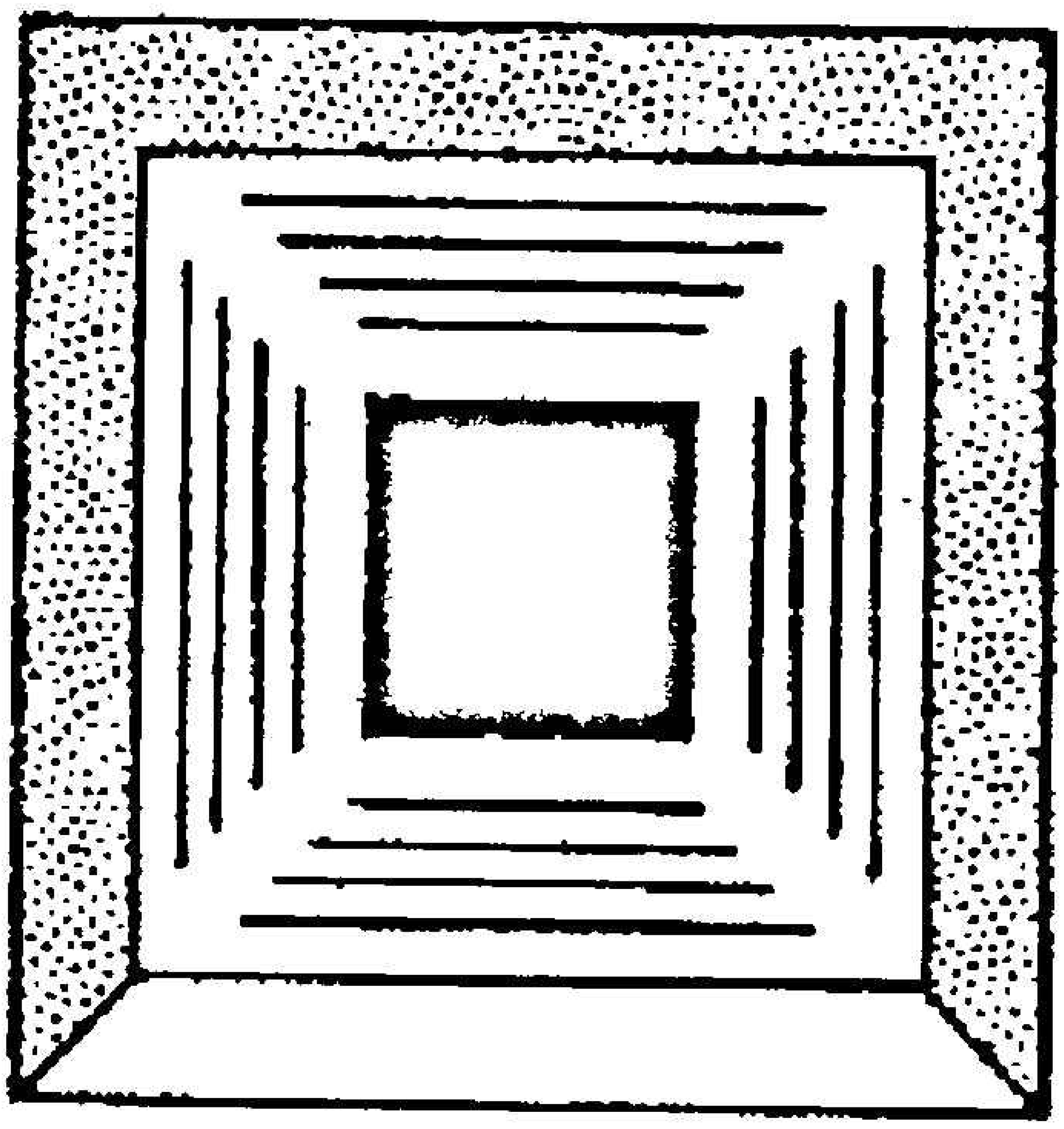
కుటుంబ కథలకు ప్రాధాన్యం ఉన్న వాస్తవిక నాటకాలప్రదర్శనలో- అంటే కుటుంబం నివసించే డ్రాయింగ్‌రూము, బెడ్‌రూము, వంటగది వగైరాలను చూపడం అనివార్యం అయింది. నిజమనే భ్రమను ఎక్కువగా కలిగించడానికి వాస్తవికతకు సాధ్యమైనంత దగ్గరగా ఉండే విధంగా రంగపరికరాలను వాడవలసిన అవసరం వచ్చింది. నటనలో కూడా దానికి అనుగుణమైన వాస్తవికత చోటుచేసుకుంది. అంతర, బాహిర వాస్తవికత, మనో భావ వ్యక్తీకరణ - అనే రెండు ముఖ్యమైన సూత్రాలతో కాన్‌స్టాంటిన్ స్టాన్‌స్లావ్‌స్కీ అనే ప్రఖ్యాత రష్యన్ దర్శకుడు తన నట సిద్ధాంతాన్ని (దీనిని 'The Method' అంటారు) ప్రతిపాదించాడు. నటుడు పాత్ర మనోభావాలను కనిపెట్టి, సాధన చేసి ఆ పాత్రలో ఇమిడిపోయినప్పుడే, అంతర్ముఖత సాధించినప్పుడే ఆ పాత్ర అనుభవించే మనోభావాలను వ్యక్తీకరించగలడని ఆయన సిద్ధాంత సారాంశం.

ఈ నటనా సిద్ధాంతానికి అనువుగా ఉండే విధంగానే కాంతి ప్రసరణ, దృశ్య పరికల్పనలు వాస్తవికతను ప్రస్ఫుటంగా చూపడానికి ఉపయోగించడం ప్రారంభమైంది. వాస్తవికతకు దగ్గరగా రావడానికి అవసరమైన అన్ని రకాల సాంకేతిక విజ్ఞాన విధానాలను ఉపయోగించసాగారు దర్శకులు, సాంకేతజ్ఞులు.

నటుడు ప్రేక్షకుల కోసం నటించక, ప్రేక్షకులున్నారన్న సంగతిని తాత్కాలికంగా విస్మరించి, పాత్ర మనోధర్మంలోకి పోయి, ఆ పాత్ర ఇదేనా అనే భ్రమ కలిగించే వాస్తవిక నటనా శైలి అవసరం హెచ్చింది. ఆ రకంగా ఆధునిక వాస్తవిక నాటకం ప్రేక్షకులు - జీవితశకలాలను తిరిగి తమ అనుభవంలోనికి తెచ్చుకునే విధంగా దృశ్య, శ్రవ్య మాధ్యమాలను విజయవంతంగా ఉపయోగించుకునే సరికొత్త మాధ్యమం అయింది.

"ఆవృత రంగస్థలం" లేదా "వృత్త రంగస్థలం" (Arena Stage)

ఒక్కొక్క నాటకయుగంలో ఆ యుగానికి అనువైన ఒక్కొక్క విధమైన రంగస్థలం వృద్ధిపొందడం చూస్తున్నాం. గ్రీకుల ఆరుబయలు రంగస్థలం, ఎలిజబెత్ కాలంలోని "అష్టభుజి", ఆధునిక కాలంలోని ప్రోసీనియమ్ మొదలయినవి. కాని ఏ ప్రత్యేక యుగలక్షణానికి గాని, నాటక రచనా విధానానికి గాని చెందని ఒక ప్రయోగరంగస్థలం ఇరవయ్యవ శతాబ్దంలో ప్రారంభం అయింది. ఇదే వృత్తాకార రంగస్థలం (ఎరీనా స్టేజ్). ఇది యూరప్‌లో రెండవ ప్రపంచ యుద్ధం తరువాత ప్రారంభమైన రంగశైలీ విధానం (theatrical style). ఇది వరకటి రంగస్థలాలకన్నా భిన్నమై - ముఖ్యంగా ప్రోసీనియమ్ రంగస్థలంలో ఉండే ఒక గొప్ప అవరోధాన్ని నిరోధించడానికి ఈ రంగశైలి ప్రారంభం అయింది. నట-ప్రేక్షక సంబంధంలో ప్రోసీనియం రంగస్థలం కొంత వేర్పాటును సూచిస్తున్నది. తిరిగి ఈ సంబంధాన్ని శక్తివంతంగా చేసి ప్రేక్షకులను నాటక ప్రదర్శనలో భాగస్వాములను చేయడానికి ఉద్దేశించిన ప్రయోగం వృత్తాకార రంగస్థలం. ఇది చతురస్రాకారంగా కూడా కొన్నిచోట్ల నిర్మించబడడం వల్ల దీనిని "ఆవృత" రంగస్థలం అనడం సమంజసం.



ఆరు బయలు రంగస్థలం ఈ రంగశైలికి ప్రాణం. మధ్యలో నటనా స్థలం. చుట్టూ క్రమక్రమంగా ఎత్తు పెరిగే గాలరీలలో ప్రేక్షకులు. నటీనటుల రాకపోకలకు నాలుగువైపులా దారి. కొంతలో కొంత ఇది గ్రీకు నాటకరంగానికి కొద్ది మార్పులతో సాధించిన రంగస్థలం. ప్రేక్షాగారం దాదాపు వృత్తాకారంగానో, చతురస్రాకారంగానో ఉండడం, మధ్యలో రంగస్థలం - ఈ రెండూ ప్రధానమైన సామ్యాలు. అయితే గ్రీకు నాటకరంగం కన్నా సాన్నిహిత్యాన్ని (intimacy) సాధిస్తుంది ఆ వృత రంగస్థలం.

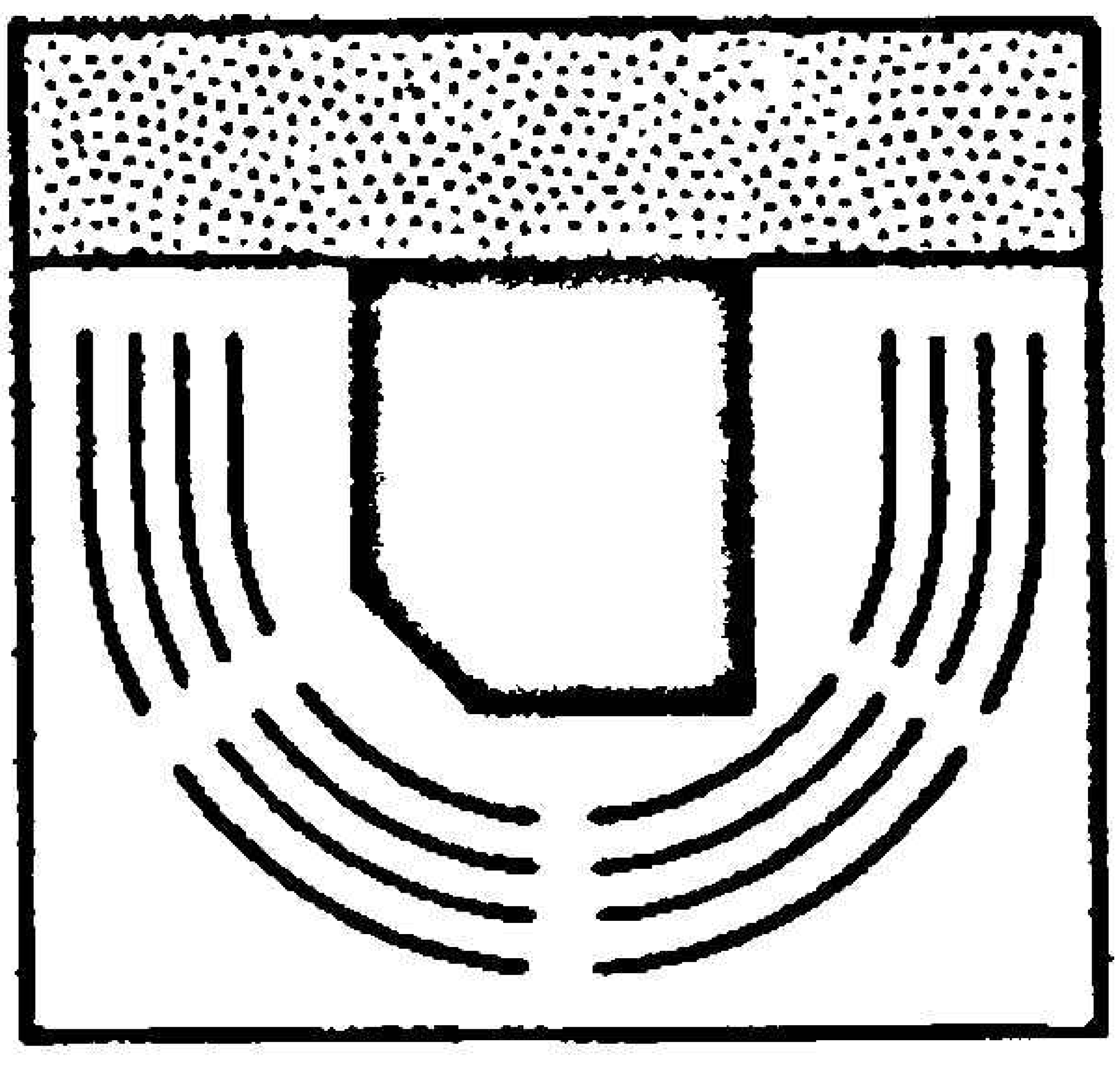
అంతేకాదు, చుట్టూ వుండే ఆవరణ, పరిమాణంలో చిన్నదిగా ఉండడం కూడా ఆవృత రంగస్థలాన్ని గ్రీకు రంగస్థల లక్షణాలకు భిన్నంగా చూపుతుంది.

ప్రొసీనియం రంగస్థలం కన్న కూడా చిన్నది కావడం, చుట్టూ జనం కూర్చోవడం వల్ల నటీనటులకు దగ్గరగా ఉండడం – ఈ రెండు కారణాల వల్ల ఆవృత రంగ స్థలం చాలా ప్రాముఖ్యతను సంతరించుకుంది. "సాన్నిహిత్యం" ఈ రంగస్థలం ప్రధాన లక్షణం. ప్రేక్షకుల మధ్య నుంచే ప్రవేశ నిష్క్రమణలు జరగడం, కొన్ని సన్నివేశాలకు ఇతర రంగస్థలాలలో రాలేని ప్రాముఖ్యత ఆవృత రంగ స్థలంలో వస్తున్నది. దీనికి తోడు రంగ పరికరాలు వేస్తూ, తీసివేస్తూ వుండడం కుదరదు కనుక అతి తక్కువ పరికరాలను మాత్రమే వాడాలి. మరొక విశేషం – దృశ్య పరి కల్పన (stage design)కు ఆస్కారం లేదు కనుక నటులే ఆ దృశ్య పరికల్పనం లేని రంగస్థలం మీద తాముగా ఆ దృశ్య నేపథ్యాన్ని అందించవలసి వుంటుంది. దీనితో నటీనటుల రంగ ఆకృతికి ప్రాముఖ్యత పెరిగింది.

ఈ కారణాల వల్ల ఆవృత రంగ స్థలం ప్రయోగాత్మక నాటకాలకు, పురోగామి నాటకాలకు (avant - garde plays), కాలేజీలలో, విశ్వవిద్యాలయాలలో ప్రదర్శించే సరికొత్త ప్రయోగాలకు రంగస్థలం అయింది.

"అభిఘాత రంగస్థలం" (Thrust Stage)

భ్రమాత్మకతకు వ్యతిరేకంగా ఎన్నో నాటక, రంగస్థల సిద్ధాంతాలు ప్రారంభం అయ్యాయి. అభివ్యక్తి నాటకశైలి (Expressionism), అనిబద్ధ నాటకశైలి (Theatre of the Absurd), కావ్య నాటకశైలి (Epic Theatre) వంటి వినూత్న నాటక ప్రయోగాలు ఈ కోవకు చెందినవే! ఇందులో చాలా భాగం ప్రొసీనియంను తమ ఆశయాలకు అనుగుణంగా మలుచుకున్నవే కాని పూర్తిగా దాని నుంచి విముక్తిని ఆశించినవి కావు. అయితే నట-ప్రేక్షక సాన్నిహిత్యం దృష్ట్యా రంగస్థల, ప్రేక్షాగారాలలో మార్పులు జరుగుతూనే వున్నాయి. ఇటువంటి వానిలో ముఖ్యమైనది ఆవృత రంగస్థలం (Arena). రెండవది అభిఘాత రంగస్థలం (Thrust Stage). 1919లో మాక్స్ రీన్‌హార్ట్ అనే ప్రఖ్యాత జర్మన్ నాటక దర్శకుడు వాస్తవికతకు భిన్నంగా ఉండడం కోసం బెర్లిన్‌లో("గ్రాస్ షాస్ పియల్ హాస్") ప్రొసీనియం రంగస్థలాన్ని ప్రేక్షాగారం లోనికి చొచ్చుకుని పోయి వుండే విధంగా రూపొందించాడు.



ఇది వెనకటి ఎలిజబెత్ కాలంనాటి రంగస్థలం లాంటిదే! అయితే ప్రొసీనియంకు అనుకుంటూ ఉండే ఈ అనాచ్ఛాదిత రంగస్థలం (open stage) అటు ఎలిజబెతాన్ వేదిక (Platform)కి, ఇటు ప్రొసీనియంకు మధ్యస్థంగా ఉండి ఆ రెంటిలోను ఉన్న అనువైన లక్షణాలను ఒక చోట చేర్చడానికి జరిగిన ప్రయత్నం. దీనిని అనాచ్ఛాదిత రంగస్థలం (open stage) అని అనడానికి ముఖ్యమైన కారణం దీనికి ప్రొసీనియం-ఆర్చ్ నిబంధనలు లేకపోవడమే. ఇది చాలా పెద్దది కావడం వల్ల దీనిని అనతి కాలంలోనే పరిహరించడం జరిగింది. అయితే ఇంతకన్నా నిడివి తక్కువగా వున్న అభిఘాత రంగస్థలాలు (Thrust Stages) యూరప్, అమెరికాలలో చాలా నిర్మించబడ్డాయి. లింకన్ సెంటర్‌లోని వివియన్ బొమౌంట్ థియేటర్ సరిగా ఇటువంటిదే! అంటారియాలోని ఫెస్టివల్ థియేటర్, మిన్నియపోలిస్‌లోని గత్రి థియేటర్‌లు ఈ రకం రంగస్థలాలకు మచ్చు తునకలు.

రంగస్థలం సర్వదృశ్యాంశాలకు భూమిక. విభిన్న రంగస్థలాలు భూమికగా నాటక దృశ్యాలను సర్వాంగసుందరం చేసి ప్రేక్షకులను అలరించడానికి ఎందరో సాంకేతిక నిపుణులు తమ పరికల్పనా ప్రతిభను చూపుతూ నాటక విజయానికి తోడ్పడతారు. దృశ్యాంశాలలో ముఖ్యమైనవిగా ఈ కింది వాటిని పేర్కొనవచ్చు.

1. దృశ్యబంధ రచన (దానికి అనుసంధానించి ఉన్న దృశ్యపరికల్పన)
2. కాంతి పరికల్పన
3. పాత్రపోషణకు ఆలవాలమైన ఆహార్యం, వేషభూషలు
4. కరాళాలు, ఇతర అలంకారాలు
5. హస్త, రంగ పరికరాలు

ఈ అన్ని దృశ్యాంశాలను తయారు చేయడానికి వాటిని నాటక ప్రయోజనాలకు అనువుగా రూపకల్పన చేయడానికి ఈనాడు ఉన్నట్లుగానే భరతుని కాలంలో కూడా ప్రత్యేక నిపుణులు ఉన్నట్లు నాట్య శాస్త్రం విస్పష్టం చేస్తున్నది. వీరందరూ కూడా నాటక దర్శకుని సర్వాంగీణ పరికల్పనా ప్రణాళికకు అనువుగా పనిచేస్తూ నాటక విజయానికి దోహదం చేస్తారు. ఈ సాంకేతిక విషయాల వివరణ- నాటక సాంకేతిక పరిజ్ఞానానికి సంబంధించిన- నటన, దర్శకత్వాలతో సహా - మరో గ్రంథంలో చెప్పవలసిన అంశం కనక (ఆ గ్రంథాన్ని 'నాటక ప్రయోగ శిల్పం' అనవచ్చు) వాటిని ఇక్కడ చర్చించడం లేదు.

❖ ❖ ❖

7. భారతీయ నాటక ప్రక్రియలు

ప్రాచీన నాటక ప్రక్రియలు: దశరూపకాలు

భరతుడు తన నాట్యశాస్త్రంలో పది రకాల నాట్యరీతులను పేర్కొన్నాడు. వీటిని "దశరూపాలు" అన్నాడు. అభినవగుప్తాదులు వీటినే "దశరూపకములు" అన్నారు. ఈ పదమే రూఢి అయి ఇప్పుడు వాడుకలో ఉంది. ఈ రూపక ప్రక్రియలు సంస్కృత నాటకాలను వింగడించే పద్ధతి కనుక ఆ నాటకాల విశ్లేషణను మన పూర్వ విమర్శకులు ఏ విధంగా చేసేవారో తెలుసుకోవచ్చు. ఈ దశవిధ రూపకాల పద్ధతులను అనుసరించి రచనలు చేసేవారు ఈనాడు లేకపోయినా, మన ప్రాచీన నాటక సంప్రదాయాలు ఏ విధంగా రూపొందాయో, అలాగే ఆనాటి నాటక విశ్లేషణా విధానానికి మూల భూతమైన లక్షణాలేమిటో కూడా తెలుసుకోవడం అవసరం.

అలంకారికులు చెప్పిన 'దశరూపకాలు' యివి: నాటకము, ప్రకరణము, సమవకారము, ఈహామృగము, డిమము, వ్యాయోగము, అంకము, ప్రహసనము, భాణము, వీధి. ఇందులో చేరకపోయినా 'నాటిక'ను గురించి కూడా ప్రత్యేకంగా పేర్కొన్నాడు భరతుడు.

ఈ దశవిధ రూపకాలు 'వృత్తుల' నుంచే వచ్చాయని భరతుని మతం. భరతుడు పేర్కొన్న వృత్తులు నాలుగు: భారతీవృత్తి, సాత్త్వతీవృత్తి, కైశికీవృత్తి, ఆరభటీవృత్తి.

విష్ణుమూర్తి మధు కైటభులతో చేసిన యుద్ధంలోని వివిధ వాచిక- మానసిక - కాయిక వ్యాపారాలలోనించే యీ వృత్తులు పుట్టాయంటాడు భరతుడు. నాట్య ప్రయోగం కోసం ఈ నాలుగు వృత్తులను నాలుగు వేదాలనుంచి స్వీకరించాడు. పాఠ్య ప్రధానమైన భారతీవృత్తి ఋగ్వేదంనుంచి, గీత ప్రధానమైన సామవేదం నుంచి కైశికీ వృత్తి, అభినయ ప్రధానమైన యజుర్వేదం నుంచి సాత్త్వతీ వృత్తి, రసప్రధానమైన అధర్వణ వేదం నుంచి ఆరభటీ వృత్తిని కూర్చానంటాడు నాట్యశాస్త్రకారుడు.

మానవులు చేసే అన్ని కార్యకలాపాలు "త్రికరణముల"ను కూడి వుంటాయి. మనో-వాక్-కాయములను త్రికరణములంటాం. వాగ్వ్యాపారాన్ని భారతీవృత్తి అనీ, మనోవ్యాపారాన్ని సాత్త్వతీ వృత్తి అనీ అంటారు. ఇక, కాయ (చేష్టలు) - అంటే శారీరక వ్యాపారాలు - రెండురకాలు: ఒకటి సుకుమారం; రెండవది ఉద్ధతం. మొదటిది కైశికి; రెండవది ఆరభటి. దీనినే అభినవగుప్తుడు విపులీకరిస్తూ నాట్యం అభినయాత్మకం కనుక, అది సర్వ ప్రాణుల చేష్టలను విశదీకరించే విధంగా నటులచేత ప్రయుక్తం చేయబడడం వల్ల ప్రత్యక్ష భావనాయోగ్యాలు అవుతున్నాయి. ఏ రూపకంలో వాగ్వ్యాపారం అధికంగా ఉంటుందో అది భారతీవృత్తిని కలిగివుంటుందనీ, ఎక్కడ, ఆంగిక, సాత్త్వికాభినయాల ఆధిక్యం ఉంటుందో అది సాత్త్వతీవృత్తి ప్రధానమనీ, ఎక్కడ శోభా సమన్వితమైన నృత్యాల ఆధిక్యం ఉంటుందో అక్కడ కైశికీ వృత్తి, ఎక్కడ చేష్టా (ఉద్ధృత ఆంగికాభినయం) ప్రాధాన్యత ఉంటుందో అక్కడ ఆరభటీ వృత్తి ప్రధానమనీ చెబుతారు అలంకారికులు.

ఈ వృత్తుల - అంటే వ్యాపారాల లేదా కార్యకలాపాల - ప్రాముఖ్యాన్ని బట్టి ఏ రూపకం ఎటువంటిదో తెలుసుకోవచ్చు. అంటే నాటకం దశవిధ రూపకాలలో ఏ రకానికి చెందినదో అందులోని ఉద్వేగ నైశిత్యం, భావస్థితులనుబట్టి ఉంటుందని భరతుడి మతం.

నాటకంలోని ప్రధానమైన భావస్థితి నాయకుడి చిత్తవృత్తి మీద ఆధారపడి వుంటుంది కనుక ఆ చిత్తవృత్తే ఆ రూపకం ఏ పద్ధతికి చెందిన రూపకమో నిర్ణయిస్తుందన్నమాట. ప్రతి నాటకంలోను అన్ని వృత్తులూ ప్రధానం కాకపోవచ్చు; కొన్ని ప్రస్ఫుటంగా కనిపిస్తూ, మరికొన్ని సూచన మాత్రంగా ఉండవచ్చు. ఏ వృత్తి ప్రముఖంగా ఉందో దానిని బట్టి రూపకరీతులు ఏర్పడ్డాయి. నాటకం, ప్రకరణం అనే రెండు రూపక రీతుల్లోను నాలుగు వృత్తులూ ప్రస్ఫుటంగా ఉంటాయి. అందుకే వీటిని "పూర్ణవృత్తి రూపకా"లంటారు. కొన్నింటిలో మూడు వృత్తులే ఉంటాయి. భాణం, వీధి వంటి ఏకాంక రూపకాలలో కేవలం భారతీవృత్తి మాత్రమే ఉంటుంది. ఒక నాటకాన్ని ఫలానా రకానికి చెందిందని చెప్పడానికి నాయకుడి కార్యకలాపాలు ముఖ్యం. ఆ కార్యకలాపాల స్వరూప స్వభావాలను నిర్ధారించేవి వృత్తులు. అందువల్ల "వృత్తి" ప్రాధాన్యతను బట్టి రూపక లక్షణం నిర్ధారింపబడుతుందన్నది నాటక నిర్మాణ సూత్రంగా గ్రహించవచ్చు.

1. నాటకం

ఈ విధంగా ఏర్పడ్డ రూపక భేదాల్లో మొట్టమొదటిది, అతి ప్రధానమైనది నాటకం. ఇందులో వస్తువు ప్రఖ్యాతం. అందువల్ల ప్రఖ్యాతుడు, ఉదాత్తుడు నాయకుడు. ప్రధాన కథను మినహాయించి మిగిలిన పతాక-ప్రకరిలలో (Sub-plots) దివ్యులు నాయకులు కావచ్చు. కథ సర్వజనులు మెచ్చే ధర్మ, అర్థ, కామ, మోక్షములతో కూడి ఉండి అర్థ-కామాలను నిరూపించేదిగా ఉండాలి. నానా రస, భావ, చేష్టితములతో బహువిధాలైన సుఖదుఃఖాలతో కూడిన రాజుల చరిత్ర కల రూపక విశేషాన్ని నాటకం అంటారు. ఇందులో 5 నుంచి 10 అంకాల వరకు ఉండవచ్చు. శృంగారం, లేదా వీరం అంగి (ప్రధాన) రసంగా ఉండి తక్కిన రసాలు అంగరసాలుగా ఉంటాయి.

నాటకానికి ఉదాహరణలుగా "అభిజ్ఞాన శాకుంతలం, వేణీ సంహారం, నాగానందం, అనర్ఘరాఘవం" మొదలైన వాటిని పేర్కొనవచ్చు.

2. ప్రకరణము

నాటకంలో ఉండే ఇతర లక్షణాలన్నీ ఉండి, అందులోని 'ప్రఖ్యాతమైన' ఇతివృత్తానికి బదులు 'కల్పిత' ఇతివృత్తం ఉంటే దానిని 'ప్రకరణము' అన్నారు. రాజర్షులుకాని ఇతరులు' (అంటే విప్ర-వణిక్-సచివ-పురోహిత- అమాత్య-సార్థవాహులు) - ఇందులో నాయకులు. మిగిలిన లక్షణాలన్నీ దాదాపు నాటకానికి ఉన్న లక్షణాలే! అంటే 5 నుంచి 10 వరకు అంకాలు; శృంగారం అంగిరసం. వేశ్య - విట శృంగారం ఉంటుంది. అందువల్ల ఇందులో రాజోచిత శృంగారం వర్ణించకూడదన్న నిషేధం ఉంది. పంచ సంధులూ ఉంటాయి. 'నాటకం' లో 'ప్రవేశకము' కథాకథనానికి ఉపయోగిస్తే, 'ప్రకరణం' లో 'విష్కంభకం' ఇదే పని చేస్తుంది.

దీనికి అత్యుత్తమ ఉదాహరణం శూద్రకుని 'మృచ్ఛకటిక.'

3. సమవకారము

ఇతివృత్తం ప్రఖ్యాతమైనదై ఉండి, ప్రఖ్యాతులు ఉదాత్తులు అయిన 12 మంది నాయకులు ఉండి 3 అంకములు కలిగి, అవిమర్శ సంధి తప్ప మిగిలిన 4 సంధులతో కూడి, వీరము అంగిరసంగాను, శృంగారము అంగరసంగాను ఉండి, కైశికివృత్తి తప్ప మిగిలిన మూడు వృత్తులు కలిగిన రూపకం 'సమవకారము'. 18 నాడికల కాలపరిధిలో దీని ప్రదర్శనం ఉండాలన్న నియమాన్ని కూడా నాట్యశాస్త్రం చెబుతున్నది. నాడి(క) అంటే 24 నిమిషాల కాలం. అంటే 18×24=432ని. అంటే 7 గం॥ 12ని॥ కాలం.

మూడు అంకాలలోను మూడు రకాలైన కపటములు (వంచన), 3 రకాలైన విద్రవములు (ఉపద్రవాలు : జల, వాయు ఉపద్రవాలు), మూడు శృంగారాలు (ధర్మ–అర్థ–కామము) కలిగి ఉండాలని నియమం.

సమవకారానికి 'అమృత మంధనము'ను ఉదాహరణగా పేర్కొన్నాడు శారదాతనయుడు. ఇది అలభ్యం.

4. ఈహామృగము

దివ్యపురుషులు నాయకులు. దివ్య స్త్రీవల్ల యుద్ధం సంభవిస్తుంది. సమవకారంలో మూడు అంకాలలోను మూడు విభిన్నమైన కథా వస్తువులు ఉంటే, ఈహామృగంలో వస్తువు సుశ్లిష్టమై ఉంటుంది. భేదన–అపహరణ–అవమర్దనముల ద్వారా పొందబడిన స్త్రీకి సంబంధించిన శృంగారం ఇందులో ముఖ్యం. వ్యాయోగంలో మాదిరిగానే ఇందులో కూడా 12గురు నాయకులు. ఈహామృగం అంటే 'మృగంవంటి చేష్ట' అని అర్థం. స్త్రీ పరమైన చేష్టను ప్రదర్శించేది, స్త్రీపరంగా జరిగే యుద్ధాన్ని వర్ణించేది కనక ఇది ఈహామృగం. ఒక అంకమైనా, లేదా 4 అంకాలైనా వుండవచ్చు. గర్భ, అవిమర్శ సంధులు తప్ప మిగిలిన సంధులు మూడూ ఉండాలని నియమం. స్త్రీ సంబంధమైనదైనా యుద్ధం ప్రధానం కావడం వల్ల శృంగారం అంగిరసం అయినా కైశికి వుండదు.

దీనికి ఉదాహరణలుగా సింగభూపాలుడు 'మాయాకురంగము', విశ్వనాథుడు 'కుసుమ శేఖరవిజయం' అనే నాటకాలను పేర్కొన్నారు కాని, రెండూ అలభ్యాలే!

5. డిమము

వస్తువు ప్రఖ్యాతము. అందువల్ల నాయకులు ప్రఖ్యాతులు, ఉదాత్తులు. రూపక వస్తువు దేవ – భుజగ – రాక్షస – యక్షాదులకు సంబంధించినది కావడం వల్ల, మాయలు, ఇంద్రజాలాలు ఎక్కువగా ఉండడం వల్ల శృంగార హాస్యాలు కాక మిగిలిన ఆరు రసాలు ఉండవచ్చు. సాత్త్వతి, ఆరభటి వృత్తులు మాత్రమే ప్రయుక్తం. 16గురు పురుషులుంటారు. 4 అంకాల పరిమితి. ఇందులో స్త్రీల ప్రమేయం ఏరకంగానూ చెప్పకపోవడం వల్ల ఇది స్త్రీపాత్రలు లేని నాలుగంకాల ఉద్ధత రూపకంగా కనిపిస్తున్నది. మాయా, ఇంద్రజాలాల ప్రాముఖ్యం, దేవ– రాక్షస – యక్షాదులు పాత్రలుగా ఉండడం ఇందులో విశేషం.

ధనంజయుడు 'త్రిపురదాహము'ను ఉదాహరణగా పేర్కొన్నాడు. సింగ భూపాలుడు 'వీరభద్ర విజృంభణము'ను పేర్కొన్నాడు. ఈ రెండు అలభ్యాలే!

6. వ్యాయోగము

ఇతివృత్తం ప్రఖ్యాతం. దివ్యుడుకాక ప్రఖ్యాతుడైన రాజర్షి నాయకుడు. ఒక రోజులో జరిగిన కథతో ఒక అంకం మాత్రమే ఉండే రూపకం. గర్భ–అవిమర్శ సంధులు ఉండవు. ఇందులో కూడా కైశికి ఉండదు. వీర–రౌద్రరసాలు (దీప్త రసాలంటారు వీటిని) ముఖ్యాలు. 12గురు పురుషులతో, తక్కువ సంఖ్యలో ఉండే స్త్రీలతో, యుద్ధం ప్రధానంగా ఉండేది వ్యాయోగం. దీనికి ఉదాహరణలు 'ధనంజయ విజయము', 'నరకాసుర విజయము'. రెండూ ముద్రితాలు; లభ్యాలు. ఈ వ్యాయోగాల తెలుగు అనువాదాలు కూడా లభ్యమే!

7. ఉత్సృష్టికాంకము లేదా అంకము

వస్తువు సాధారణంగా ప్రఖ్యాతం. మరొకప్పుడు అప్రఖ్యాతం (కల్పితం కాదు) కూడా కావచ్చు. దివ్యపురుషులు ఉండకూడదు. ముఖ–నిర్వహణ సంధులతో ఒక అంకం

కలిగి, కరుణరసం ప్రధానరసంగా ఉండి - భారతీవృత్తి మాత్రమే వుండి, యుద్ధము నుంచి మరలినవారి, గాఢక్షతగాత్రుల విలాపాలతో నిండిన రూపకం 'అంకము'.దీనికి సింగభూపాలుడు "కరుణకుండల' అనే అంకాన్ని, విశ్వనాథుడు 'శర్మిష్టాయయాతి'ని పేర్కొన్నాడు. రెండూ ఇప్పుడు అలభ్యాలే!

8. ప్రహసనము

ఇది రెండు రకాలు: శుద్ధం; సంకీర్ణం.

భగవత్-తాపస-విప్ర-శాక్యాదులలో ఎవరో ఒకరు నాయకులుగా ఉండి, వారి చరిత్రను చెబుతూ పరిహాస సంభాషణలతో కూడి, విశిష్టభావ ద్యోతకమైనది శుద్ధప్రహసనం.

ఇక సంకీర్ణ ప్రహసనం వేశ్య-చేట-నపుంసక-విట-ధూర్త- బంధకీ బద్ధం. లోకవ్యవహారంలో బాగా తెలిసిన దంభం, ధూర్తుల ప్రలాపాలు కలిగివుండి వేష- పరిచ్ఛద చేష్టితాలతో కూడినది సంకీర్ణం. ఇందులో చాలామంది పురుషులు ప్రధాన పాత్రలు కావచ్చు;స్త్రీలు కూడా అధిక సంఖ్యలో ఉండవచ్చు. ముఖ్యంగా విటులు-వేశ్యలు ఎక్కువగా ఉండి ధూర్తుల దంభ ఆడంబరాలు ఉండి, మారువేషాలు, పరిచ్ఛదుల చేష్టలు ఉన్నది సంకీర్ణ ప్రహసనం. భారతీవృత్తి ప్రయుక్తం. వీథ్యంగాలు కూడా అవసరం కొద్దీ వాడవచ్చు.

లాక్షణికులు చాలా ప్రహసనాలను పేర్కొన్నా లభ్యం అవుతున్న ప్రహసనాలు ఒకటే అంకం కలిగి వున్నాయి. 'భగవదజ్జుకీయం', 'మత్తవిలాసం' రెండూ ప్రఖ్యాత ప్రహసనాలే!

9. భాణము

కల్పిత వస్తువు. ధూర్తుడు లేదా విటుడు నాయకుడు. ఏకాంకము. ముఖ-నిర్వహణ-సంధులు మాత్రమే ఉంటాయి. శృంగారం అంగిరసం. ఏకపాత్రహార్యం. ఆకాశభాషితం అదృశ్య పాత్ర. లాస్యాంగాలు విధిగా ఉండి తీరుతాయి.

భారతీవృత్తి, పదిలాస్యాంగాలు - ఉన్న 'శృంగారమంజరి'ని సింగభూపాలుడు పేర్కొన్నాడు. ఇటీవలి రచయితలు రాసిన చాలా భాణాలు ఇప్పుడు లభ్యం అవుతున్నాయి.

10. వీధి

కల్పిత వస్తువు. ఉత్తమ-మధ్యమ-అధమ ప్రకృతులలో ఎవరైనా నాయకుడు కావచ్చు. ఒకే అంకం. ముఖ-నిర్వహణ సంధులు మాత్రమే ఉంటాయి. ఏక హార్యము కాని ద్విహార్యము కాని కావచ్చు. కైశికి అల్పంగా ఉంటుంది. అన్ని రసాలు ఉండవచ్చు. 13 సంధ్యంగాలు ఉపయోగింపబడతాయి. ఈ సంధ్యంగాలనే వీథ్యంగాలని కూడా అంటారు. ప్రశ్న-ప్రతివచనాలకు ఉండే వైచిత్రిని వీథ్యంగములు అనవచ్చు. ఇది ఉక్తి వైచిత్రికి సంబంధించినది కావడం వల్ల భారతీవృత్తికి ప్రాధాన్యం ఎక్కువ.

'వకుళ వీధి', 'ఇందుకథ' మొదలైనవి పేర్కొనబడినా ఇవి అలభ్యాలు. 'లీలావతీవీధి' వంటివి ముద్రితాలు. 'క్రీడాభిరామము' వీధి ప్రక్రియకు చెందినదే!

ఈ దశవిధరూపకాలలో నాటకము, ప్రకరణము రెండు మాత్రమే పూర్ణవృత్తి రూపకాలు. అంటే నాలుగు వృత్తులు ఉంటాయన్నమాట. ఇందులో శృంగారం కాని వీరం కాని అంగిరసాలు. మిగిలినవి అంగరసాలు. అందువల్ల కైశికీ వృత్తి ప్రధానం. ఉదాత్త నాయకులనడంతోటే నాలుగు రకాలుగా చెప్పబడిన ధీరోదాత్త, ధీరోద్ధత, ధీరలలిత, ధీరప్రశాంత నాయకులు నలుగురూ వీనిలో నాయకులు కావచ్చు. భేదం అల్లా - ఒకటి ప్రఖ్యాత కథావస్తువు కలది, అందువల్ల నాయకుడు ప్రఖ్యాతుడు. ప్రకరణంలో నాయకుడు

ప్రఖ్యాతుడు కానవసరంలేదు. కాని ఉదాత్త నాయకుడు మాత్రం కావాలి. ఉదాత్త నాయకత్వానికి శృంగార రసానికి, ఉద్ధత నాయకత్వానికి వీరరసానికి సంబంధం ఉన్నట్టు గోచరిస్తుంది.

ఈ అన్ని రూపక ప్రక్రియలలోను అన్ని విధాల సర్వ లక్షణ సంపన్నమయిన 'నాటకం' ఎక్కువ మంది రచయితలను, ప్రేక్షకులను ఆకట్టుకుని ప్రముఖమైన రూపక భేదంగా ఉండడం వల్ల 'నాటక' శబ్దం సర్వరూపక సామాన్య వాచి అయింది.

కొందరు అధునాతన విమర్శకులు ఈ దశరూపకాలలో భారతీయ నాటక పరిణామ విధానం కన్పిస్తున్నదని పేర్కొన్నారు. ఒక విధంగా భరతుడే ఈహామృగం వ్యాయోగతుల్యమనీ, వ్యాయోగము సమవకారతుల్యమనీ పేర్కొనడం, అభినవగుప్తుడు ప్రకరణం నాటక తుల్యమని చెప్పడం చూస్తే వీటి అవినాభావ సంబంధాన్ని - పరిణామక్రమాన్ని ఈ విధంగా ఊహించవచ్చు.

ఈ పదిరకాల రూపకాలలో భాణ -వీథీ - ప్రహసన-అంక-వ్యాయోగాలు ఏకాంక పరిమితాలు. అంటే ఇతివృత్తం స్వల్పం. అందులోను భాణం పూర్తిగా ఏకపాత్రగతం. 'వీథి'లో రెండు పాత్రలుండవచ్చు. అందువల్ల ఈ రెండు మొట్టమొదటి రూపాలై ఉండవచ్చు. మరికొన్ని పాత్రలు చేరి, మరి కొంత ఇతివృత్త విస్తృతి వచ్చేసరికి భాణం ప్రహసనంగాను, వీథి అంకంగాను విస్తరించి వుండవచ్చు. వ్యాయోగము పైవాటికి దగ్గరలో ఉన్నా యుద్ధాదులతో కూడి వుండడం వలన, వాడే వృత్తులు మారడం వల్ల కొత్త మార్పులు జరిగి వుండవచ్చు. ఇంకా ఇతివృత్తం పెరిగి, అందువల్ల పాత్రల బాహుళ్యం పెరిగి డిమము, ఈహామృగము, సమవకారము ఏర్పడ్డాయి. ఈహామృగం వ్యాయోగతుల్యమే! కాని దానిలో స్త్రీపాత్రలు అధికం. డిమం కూడా వ్యాయోగతుల్యమే కాని డిమంలో యుద్ధాలు భయావహాలు కావడం దాని ప్రత్యేకత. ఇక సమవకారం వ్యాయోగ ప్రమాణం కన్నా పెద్దది అయి వుండాలనడంతో సమవకారం వ్యాయోగం మీద అభివృద్ధి చెందిన రూపం అని చెప్పవచ్చు. అన్ని రకాల పరిపూర్ణం అయిన రూపకాలు నాటకం, ప్రకరణం.

ఉపరూపకాలు

ఇవికాక 23 ఉప రూపకాలను కూడా చెప్పారు ఆలంకారికులు. వీనిలో కోహలుడు చెప్పిన దానినిబట్టి భరతుడు చెప్పిన 10 రూపకాలు కాక మరో 23 ఉప రూపకాలు గుర్తించబడ్డాయి. ఇవి అన్నీ సంగీత, గేయ, నృత్య సహితాలయిన సంకీర్ణ రూపక ప్రక్రియలు. కోహలుడు చెప్పిన 23 ఉప రూపకాలు ఇవి:

1. రాసకము 2. నాట్యరాసకము 3. భాణము 4. డోంబి(క) 5. భాణిక 6. ప్రస్థానకము 7. ప్రేక్షణికము (ప్రేంఖణము) 8. హల్లీసకము 9. కావ్యము 10. పారిజాతము 11. గోష్ఠి 12. శ్రీగదితము 13. విలాసిక 14. ఉల్లోప్యకము 15. నర్తనకము 16. ప్రేరణము 17. సల్లాపకము 18. శిల్పకము 19. కల్పవల్లి 20. షిద్గకము 21. దుర్మల్లిక 22. మల్లిక (మణికుల్య) 23. రామాక్రీడము.

ఆధునిక భారతీయ నాటక ప్రక్రియలు

ఆధునిక భారతీయ నాటకాలు అటు దశరూపక విభజనను కాని, యిటు పాశ్చాత్యుల విషాద, హాస్యనాటకాది విభజనను కాని అంతగా పట్టించుకున్నట్లు కనిపించదు. 19వ శతాబ్ద ప్రారంభంలో ఆధునిక భారతీయ నాటక సాహిత్యం ప్రారంభం అయినప్పుడు ఒకపక్క ఆంగ్ల నాటకాల ప్రభావం మరోపక్క సంస్కృత నాటకాలను

అనుసరించిన పౌరాణిక నాటకాల ప్రభావం ఎక్కువగా ఉంది. కొందరు రచయితలు ఆంగ్ల నాటకాలను ఆనాటి పౌరాణిక నాటక పద్ధతిలోనే అనువదించడం మనకు తెలుసు. చరిత్రగతిలో పౌరాణిక, చారిత్రక నాటకాలు తొలిరోజుల్లోను, సాంఘిక నాటకాలు మలి రోజుల్లోను వచ్చాయి (దీనికి కొంత మినహాయింపు ఉన్నప్పటికీ). ఈ పౌరాణిక, సాంఘిక నాటకాల మధ్య కాలంలో కాల్పనిక నాటకాలు వచ్చాయి. ఇవి అన్నీ రొమాంటిక్ యుగలక్షణాలతో వచ్చిన నాటకాలు. ఈ విధంగా ప్రతి భారతీయ భాషా నాటక సాహిత్యంలోను పౌరాణిక, చారిత్రక (ఇందులో జానపదాలు కూడా ఉన్నాయి) యుగం, కాల్పనిక యుగం, వాస్తవిక యుగం అనే మూడు దశలు కనిపిస్తాయి. ఇవాళ భారతీయ నాటక సాహిత్యాన్ని వింగడించే విమర్శకులందరూ ఈ మౌలిక విభజనను అనుసరిస్తూ, ఇందులో ఇంకా సూక్ష్మ విభజన చేయడానికి గద్య నాటకమనీ, సాంఘిక నాటకమనీ – పేర్లు పెడుతున్నారు. ఈ మౌలికమైన విభజన చేయడానికి పైన చెప్పిన మూడు రకాల నాటక పద్ధతులని వేరు చేసే లక్షణాలను పరిశీలిద్దాం.

సాంప్రదాయికనాటకం : పౌరాణిక, చారిత్రక నాటకాలు(Classical Drama: Mythological and Historical Plays)

పాశ్చాత్య సాహిత్యంలో సాహిత్య గౌరవాన్ని పొంది అత్యుత్తమ గ్రంథాలను వెలువరించిన యుగాన్ని 'క్లాసికల్ యుగం' అంటారు. ఆ కాలంలో వచ్చిన నాటకాలను 'క్లాసికల్ నాటకాలు' అంటారు. ఇందులో ఆ యుగ సంబంధమైన నమ్మకాలను వెలువరించడం, రాచరికపు కట్టుబాట్లను ఆధారంగా చేసుకుని నాటకాలు రాయడం, ఆనాటి ఛందోబద్ధమైన భాషను వాడడం వంటి లక్షణాలు ప్రస్ఫుటంగా కనబడతాయి. అటువంటి కొన్ని లక్షణాలను ఆధునిక భారతీయ భాషల్లోని పౌరాణిక – చారిత్రకయుగం నాటకాలలో చూడవచ్చు. మరి కొన్ని లక్షణాలు ఆయా భాషా నాటక రంగాలు అవసరం కోసం ఆమోదించి, అనుసరించినవి. ఈ లక్షణాలను స్థూలంగా యీ క్రింది విధంగా క్రోడీకరించవచ్చు: పౌరాణిక, చారిత్రక నాటకాల్లో స్వతంత్ర నాటకాలూ ఉన్నాయి. అనువాద నాటకాలూ ఉన్నాయి. ఈ క్రింద పేర్కొన్న లక్షణాలు ఎక్కువ భాగం స్వతంత్ర నాటకాలకు వర్తిస్తాయి. అనువాద నాటకాలను పరిశీలిస్తే మూల నాటక లక్షణాలను ఎక్కువగా అనుసరించినట్లు గోచరిస్తుంది.

1. ఈ నాటకాలు పద్య–గేయ–గద్య సమన్వితాలు

తొలి రోజుల్లో సంస్కృత నాటకానువాదకులు శ్లోకాన్ని పద్యం లేదా పాట రూపంలోను, గద్యాన్ని గద్యంగాను అనువదించారు. అదే పద్య–గేయ ప్రాధాన్యత స్వతంత్ర నాటకాలలో కూడా కనిపిస్తుంది. ఈ నాటకాలలో పద్యమూ, పాటా ఎక్కువగాను గద్యం అతి తక్కువగాను ఉంటుంది. తెలుగు నాటక పద్య లక్షణాలు ప్రాయికంగా ప్రబంధ పద్యాల లక్షణాలను పోలి ఉంటాయి. (తిరుపతి వేంకటకవులవంటి వారు సరళమైన పద్యరచనలో సంభాషణలను రాయడం వంటి కొన్ని ప్రయోగాలు తప్పిస్తే) ఎక్కువగా ఇవి క్లిష్ట సమాస భూయిష్టాలు, అయినా ఆయా పాత్రల మనో భావాలను నాటక సన్నివేశాలను ప్రతిబింబించే ఉద్వేగభరితమైన పద్యరచన బహుళంగా కనిపిస్తుంది.

2. నాటకాలలో శృంగార, వీర రసాలకు ప్రాముఖ్యం

పౌరాణిక నాటకాల కథావస్తువు చాలా వరకు భారత రామాయణ గాథల నుంచి గ్రహించినది. ఇందులో కల్యాణ గాథలు (శశిరేఖా పరిణయం, సుభద్రార్జునీయం వంటివి),

యుద్ధ గాథలు (రామరావణ యుద్ధం, కురుక్షేత్రం వంటివి) ఎక్కువగా కనిపిస్తున్నాయి. కల్యాణ గాథల్లో శృంగారం, యుద్ధ గాథల్లో వీరం ప్రధానం. దానికి అనువైన, భావానుగుణమైన పద్య రచన కనిపిస్తుంది. తొలుత హిందీ, మరాఠీ, కన్నడ నాటకాలలో సంస్కృత ఛందస్సుల్లో పద్యాలు రాయడం ఉన్నా, రానురాను ఎక్కువగా అవి పాటల రూపంలో ఉండడం చూడవచ్చు. (ఈ విధంగా పద్యాలను పరిహరించి పాటలను నాటకాలలో చొప్పించిన ముఖ్యమైన భాషా నాటకాలు మరాఠీ, కన్నడ, ఒరియా నాటకాలు. ఇరవయ్యవ శతాబ్దం మధ్య దశకంలో నూతన నాటక ప్రయోగాలు అమలులోకి వచ్చినప్పుడు పై భాషా నాటకాలే ఆ ప్రయోగాలను ఎక్కువగా విజయవంతం చేశాయి. పాట ఆధునిక నాటకానికి, అందులో వాడబడే నటనా శిల్పానికి ఎక్కువ దోహదకారి అని, అందువల్లనే మరాఠీ, కన్నడ, మణిపురి, ఛత్తీస్‌ఘడీ వంటి భాషలలో రాయబడ్డ నాటకాలు గేయ, నృత్య సహితమై జానపద నాటక రచనా ప్రదర్శనా శైలులను అనుసరించడం వల్ల ఆయా భాషా నాటకాలు ప్రయోగాత్మకంగా విజయవంతం అయినాయని కొందరు విమర్శకుల భావన.)

3. పద్యాల్లో, పాటల్లో భావవైచిత్రికి వివిధ ఛందోరీతుల్ని వాడడం

శృంగార ప్రధానమైన నాటకాలలో విరహ గీతాలు, ప్రేయసీ ప్రియుల ప్రేమ గీతాలు ప్రధానమే అయినా, అంగరసాలుగా ఉండే కరుణ, హాస్య రసాలలో రాసిన పద్య-గేయాల విషయంలో ఎంతో వైవిధ్యం కనిపిస్తుంది. భావానుగుణంగా రచన సాగడమే కాక సన్నివేశానుగుణంగా ఛందస్సులను ఎన్నుకోవడం, అవసరమైన క్లిష్ట, సమాస భరితమైన వాక్య రచన, పద్య రచన కనిపిస్తుంది.

4. గ్రాంథిక భాష వాడకం

ఈ నాటకాలలో చాల భాగం సంస్కృత నాటకానువాదాలలో వాడిన గ్రాంథిక భాషనే వాడడం జరిగింది. రచనా విధానం అంతా సంస్కృత నాటకాల అనువాద విధానమే! అక్కడక్కడా "పాత్రోచితమైన భాష" వాడడం కనిపిస్తుంది. పద్యం ఎక్కువ, గద్యం అతిస్వల్పం. ఎక్కువ మంది కవులు నాటకాలు రాయడం వల్ల శిల్పం దృష్ట్యా ఇందులో చాలా నాటకాలు పేలవంగా ఉంటాయి.

5. నాటక రచనా శిల్పంలో ప్రాచ్య-పాశ్చాత్య లక్షణాల సమన్వయం

రచనా విధానం (ముఖ్యంగా భాషా ప్రయోగం, సంభాషణారీతి, శైలి, పద్య రచన వంటివి) సంస్కృత రచనలను అనుసరించినా, నాటక రచనా శిల్పంలో ముఖ్యంగా ఇతివృత్త నిర్మాణంలో అటు పాశ్చాత్య నాటకాల, యిటు భారతీయ నాటకాల రచనా విధాన సమన్వయం కనిపిస్తుంది.

స్వతంత్ర నాటకానువాదాలు చాలా భాగం నాంది-ప్రస్తావనలను యథాతథంగా కొనసాగించాయి. సంస్కృత నాటకాలలో వీటి ప్రాముఖ్యం ఎంతో ఈ నాటకాలలో కూడా అంతే. ప్రార్థన, నటీ-సూత్రధారులో, మరెవరో కొంత ప్రసంగించి రచయితను, కథను పరిచయం చెయ్యడం, ఆ తరువాత కథా వస్తు సంబంధి పద్య గేయాదులు పాడడం ఈ నాటకాలలో ముఖ్యం.

ఈ రకంగా నాంది-ప్రస్తావనలను ఇమడ్చడంలో రెండు పద్ధతులు గోచరిస్తాయి. సంస్కృత-తెలుగు పండితులు రాస్తే సంస్కృత లక్షణాలని, ఆంగ్ల పండితులు రాస్తే సంస్కృత లక్షణాలు లేకుండా సరాసరి నాటక కథా వస్తువులోకి నేరుగా రావడం జరిగింది.

పాశ్చాత్య లక్షణాలలో మన రచయితలు అనుసరించిన ముఖ్యమైన లక్షణం - నాటకాన్ని అంకాలుగాను, రంగాలుగాను విభజించడం. ఈ విధంగా చేయడం వల్ల - సంస్కృత నాటక పద్ధతికి భిన్నంగా - కాల, స్థల నిర్దేశాలు చేయడం సులువయింది రచయితలకి. సంస్కృత నాటకాలలో కథా కథనం కోసం (రంగస్థలం మీద చూపలేని విషయాలను కథనం ద్వారా చెప్పించే పద్ధతి) ప్రవేశక - విష్కంభాలను వాడేవారు. ఇప్పుడు వాటిని రంగాలలో ఇమడ్చడం వల్ల రచయితలు చాలా సౌలభ్యం సాధించారు. స్థలం మార్పులోను, కాలగతిని సూచించడం లోను రంగాల విభజన కొంత స్వేచ్ఛ నిచ్చింది. అప్పుడు విష్కంభాలలో మధ్యమ పాత్రలుండాలని, ప్రవేశకాలలో మధ్యమ, నీచపాత్రలుండాలన్న నియమాన్ని కూడా ఆధునిక రచయితలు అధిగమించారు. (అటువంటి విభజన సమకాలీన సమాజంలోని పాత్రల విషయంలో కుదరదు కనుక, అది రచయితలకు మేలే చేసింది).

6. పాశ్చాత్య నాటక నిర్మాణానుసరణ

ఆంగ్ల సాహిత్యంతో పరిచయం ఉన్న కొందరు నాటక రచయితలు తమ పౌరాణిక/చారిత్రక నాటకాలలో ప్రస్తావన (Exposition), కార్యారోహణం (Rising Action), పరాకాష్ఠ (Climax), కార్యావరోహణం (Falling Action), ముగింపు (Conclusion) వంటి విభజన పద్ధతిని స్వీకరించారు. సంస్కృత నాటక రచనా పద్ధతి దాదాపు మృగ్యమైపోయిందనే చెప్పవచ్చు. అలాగే అంకపరిమితికి కట్టుబడి వుండడం కూడా అంతరించిపోయిందనే చెప్పాలి.

7. స్వగతాల కొనసాగింపు

పౌరాణిక నాటకాలలో స్వగతం ఒక ముఖ్యమైన వాచిక భాగం. స్వతంత్ర పౌరాణిక, చారిత్రక నాటకాలలో స్వగతాలు చాలా విస్తృతంగానే ప్రవేశపెట్టినా జనాంతికాలు ఉపయోగించడం చాలా తక్కువయింది. జనాంతికాల ఉపయోగం ఎక్కువగా హాస్య సన్నివేశాల్లో ఉంటుంది. పౌరాణిక చారిత్రక నాటకాల్లో హాస్యం, హాస్య సన్నివేశాలు పరిమితం కావడంచేత 'జనాంతికం' అంత విరివిగా ప్రయోగించ బడలేదు.

8. హాస్యరసపోషణ

హాస్యరసపోషణలో పౌరాణిక/చారిత్రక నాటకాలు సంస్కృత మర్యాదనే ఎక్కువగా పాటించినట్లు కనిపిస్తుంది. పౌరాణికాలలో నర్మసచివుడ్ని, చారిత్రకాలలో ఒక ప్రత్యేక హాస్యపాత్రను ప్రవేశపెట్టడం ఈ నాటకాలలో ప్రధానంగా కనిపిస్తుంది. అతికొద్ది నాటకాలలో తప్ప నాటకంలో ఇమిడిపోయే హాస్య పాత్రలు లేవనే చెప్పాలి.

9. గద్య రచన

పౌరాణిక నాటకాలలో పద్యం, పాట రాయడంలో కనిపించినంత వైచిత్రి, శైలీ భేదాలు గద్య రచనలో కనిపించవు. దీనికి కారణం గద్యం చాలా వరకు సమాచారాలు అందించడానికో, హాస్య సంభాషణలకో, లేదా రెండు పాటలకు/పద్యాలకు అనుసంధానంగానో ఉపయోగించడం. రానురాను చారిత్రక నాటకాలలో గద్యం ప్రముఖ స్థానం వహించిందని చెప్పవచ్చు.

10. అన్యాపదేశంగా ఆనాటి సమాజ స్థితిగతులను ప్రతిబింబింప చేయడం

చాలా నాటకాలలో ఆయా కాలాలలో కనిపించే సమాజ స్థితిగతులు ప్రతిబింబించడం గమనించవచ్చు. ఇందులో స్వాతంత్ర్య ఉద్యమాన్ని స్ఫురింపచేసేవి ఎక్కువ. స్త్రీ స్వేచ్ఛ, బాల్య వివాహాల విమర్శ వంటివి కూడా ఈ నాటకాలలో చోటు

చేసుకున్నాయి. ఈ విషయంలో తెలుగు నాటకాలలో ధర్మవరం రామకృష్ణమాచార్యులు గారిని ప్రత్యేకంగా పేర్కొనవలసి వుంది.

కాల్పనిక నాటకాలు (Romantic Plays)

1915–20 మధ్య కాలంలో భారతీయ సాహిత్యాన్ని ప్రభావితం చేసిన పాశ్చాత్య కాల్పనిక (రొమాంటిక్) వాదం ముఖ్యంగా కవిత్వంలో ద్యోతకం అయింది. 1915–40 మధ్య కాలంలో ప్రతి భారతీయ భాషా సాహిత్యాన్ని కాల్పనిక వాదం కుదిపివేసింది. ఈ కాలం రచయితలలో ఒక ప్రధాన లక్షణం వారు అన్ని సాహిత్య ప్రక్రియలలోను సమానంగా సాహిత్య వ్యవసాయం చేయడం. ఈ రోజుల్లో లాగా కేవలం కవులు, కేవలం నాటక కర్తలు, కేవలం నవలా రచయితలు అంటూ లేరు. కవులందరూ కథలు, నవలలు, నాటకాలు రాశారు. అలాగే మిగిలిన ప్రక్రియలలో నిష్ణాతృత్వం సాధించిన వారే అందరూ! వినూత్నతను ఆకాంక్షించడం ఆ రచయితలలో కనిపించే రెండవ లక్షణం. ఇదివరకెవ్వరూ స్వీకరించని కథలను స్వీకరించడం, అథవా ఇదివరకెవరైనా ఆ కథావస్తువును స్వీకరించినా, వారికి భిన్నంగా ఒక ప్రత్యేక దృష్టికోణం నుంచి వారి వస్తువును నాటకీకరించడం ఈ రచయితలలో కనిపిస్తుంది. వీరంతా ఆధునిక పాశ్చాత్య సాహిత్యం వల్ల ప్రభావితం కావడం వల్ల విభిన్న సాహిత్య ప్రక్రియలలో ఆనాడు వస్తున్న సరికొత్త ప్రయోగాల యెడ ఆకర్షితులైనవారు. అయితే చాలామందికి నాటక రంగంతోను, రంగస్థల అవసరాలతోను పరిచయం లేకపోవడం వల్ల నాటక రచనలు సాహిత్య పరంగా ఉన్నతంగా ఉన్నా, ప్రదర్శనకు అనువుగా లేవు. కాల్పనిక యుగంలో కూడా మంచి పద్య నాటకాలు వచ్చాయి. ఆ నాటకాలు రాసిన వాళ్ళంతా ఏదో ఒక నాటక సంస్థకు నాటకాలు రాసినవాళ్ళే! వారిని ఈ కాల్పనిక నాటక రచయితల జాబితాలో చేర్చడానికి వీలులేదు. (అందులో కొందరు పుంఖానుపుంఖంగా రచనలు చేశారు.)

ఈ నాటకాల ముఖ్యమైన లక్షణాలను క్రింది విధంగా పేర్కొనవచ్చు.

1. ఇతివృత్తంలో వినూత్న దృష్టి కోణం

కథను వినూత్న దృష్టితో చూడడం కాల్పనిక నాటక రచయితల ప్రత్యేకత. ఈ వినూత్నత అనేక పద్ధతుల్లో చూపబడ్డది. మంచి, చెడుల సంఘర్షణను పౌరాణిక నాటకాలలో లాగా నేరుగా 'నలుపు–తెలుపు' ల దృష్టితో కాక ఆ మంచి, చెడులకు గల మూలకారణాల కోసం అన్వేషించారు రచయితలు. ఉదాహరణకు రావణాసురుడి ధౌష్ట్యానికి కారణం శూర్పణఖకు జరిగిన అవమానం, ఆంజనేయుడు చేసిన భీభత్సమని విశ్లేషించారు. అంటే కథా సంవిధానాన్ని నేరుగా చూపడం కాక, పాత్రల కార్యకలాపాలకు కార్యకారణ సంబంధాన్ని చూపే ప్రయత్నం చేశారు.

2. పాత్ర చిత్రణకు పెద్దపీట

పౌరాణిక, చారిత్రక కథలమీద కన్న ఆ కథలలోని ప్రధాన పాత్రల చిత్రణలో కాల్పనిక రచయితలు ఒక కొత్తదనాన్ని సాధించారు. ముఖ్యంగా విషాద పాత్రల చిత్రణలో. రామాయణంలో వాలి, రావణుడు, శంబుకుడు వంటి పాత్రలు, భారతంలో దుర్యోధనుడు, కర్ణుడు, కీచకుడి వంటి పాత్రలు వారి దృష్టిని ఆకర్షించాయి. ఆయా పౌరాణిక పాత్రలు ఆ విధంగా దుష్టత్వాన్ని చూపడానికి గల కారణాల కోసం వెతికారు. వారిలోని మానసిక సంఘర్షణను చూపే ప్రయత్నం చేశారు. ఆ విధంగా కాల్పనిక రచయితలు రానున్న వాస్తవిక నాటక చిత్రణలోని కార్యకారణ సంబంధ ప్రభావాన్ని తమ రచనల్లో ప్రవేశపెట్టారు.

పాత్రల విషాద మరణం విధి లిఖితం అని నమ్ముతూనే, ఆయా పాత్రల అంతర సంఘర్షణని చూపే ప్రయత్నం చేశారు.

3. పాటలకు ప్రాధాన్యత

పద్యాలను సకృతుగా వాడారు. పాటలను విరివిగా వాడారు. వాటిలో భావ కవిత్వంలోని లాలిత్యం, మధురిమ తొంగిచూస్తూ ఉంటాయి. చాలా పాటలు నాటకాల వరకే పరిమితం కాక ప్రజల నిత్య జీవితంలో భాగస్వాములయ్యాయి.

4. చారిత్రక పాత్ర చిత్రణ

కాల్పనిక నాటక రచయితలు చారిత్రక పాత్ర చిత్రణలో నిష్ణాతులు. దీనికి కొంత కారణం ఆనాటి స్వాతంత్ర్యోద్యమం వారిలో ప్రేరేపించిన భావోద్వేగం. చారిత్రక నాయకులు దేశం కోసం, దేశ స్వాతంత్ర్యం కోసం ఎంతెంత త్యాగాలు చేశారో, ఏ ధ్యేయంతో వారి జీవితం గడిచిందో చూపడం ఈ నాటకాల ముఖ్యోద్దేశం. చంద్రగుప్తుడు, శివాజీ వీరిలో ప్రముఖులే అయినా, ప్రాంతీయ చారిత్రక పురుషులు మీద కూడా నాటకాలు వచ్చాయి. కాల్పనిక నాటకాలలో శృంగార నాయికా నాయకులు కూడా ముఖ్యులే!

5. కవిత్వ భాష

భావకవిత్వంలోలానే కాల్పనిక నాటకాలలో కూడా (రచయితలు కవులు కావడం వల్ల) కవిత్వ భాష, పద చిత్రాలు, శబ్ద అర్థ అలంకారాల వాడకం ఎక్కువ. గద్యంలో కూడా అంతే కావ్యత్వం ఉంటుంది వీరి రచనల్లో.

6. విషాద నాటకాలపై మక్కువ

పాత్ర చిత్రణ కేంద్రంగా నాటకాలు రాశారు కనుక, హాస్య నాటకాల నాయకులలో సంఘర్షణ ఉదాత్తంగా ఉండదు కనుక ఈ కాల్పనిక నాటక రచయితలు ఎక్కువగా విషాద నాయకుల మానసిక స్థితిని చూపే విషాద నాటకాలే రాశారు. ప్రతి ఒక్క నాటకము ఒక Case-Study అనిపిస్తుంది.

7. కాల్పనిక నాటకాలు ఎక్కువగా ప్రతీక నాటకాలు

ప్రతీకాత్మకత కాల్పనిక శిల్పానికి మూలకందం. కథా వస్తువు, దాని నిర్వహణ, అందుకోసం ఎంచుకునే ప్రతీకలు- ఇవీ కాల్పనిక నాటకాలలో ముఖ్యం. ఈ రకం రచయితలకు కవిత్వంలో కీట్స్, షెల్లీలు ఎలా ఆరాధ్యదైవాలో నాటకాలలో షేక్స్‌పియర్ అంత. ఆయన రాసిన చారిత్రక/విషాద నాటకాలను తలపుకు తెస్తాయి ఈ కాలం నాటి నాటకాలు. కవితా భాష, ప్రతీకల వాడకం, గద్య పద్యాలు రెండూ కవితా దృష్టితో అంతర ఛందస్సును వాడుతూ రాయడం - ఈ యుగం నాటకాల లక్షణాలు.

8. అతి వాస్తవిక (Supernatural) చిత్రణ

తమ భావాలు అనువుగా ఉండేటట్లు తీర్చిదిద్దడానికి వాస్తవికేతర పాత్రలను, ప్రతీక పాత్రలను ప్రవేశపెట్టడానికి కూడా ఈ కాలం రచయితలు వెనుకాడలేదు. పూర్వం రినయ్‌సాన్స్ కాలం నాటి మొరాలిటీ నాటకాలలో ఉండే నైతిక పాత్రలు కూడా ఇక్కడ దర్శనం యిస్తాయి. ప్రకృతి, మాయ, కలి వంటి పాత్రలు ఆయా ప్రధాన పాత్రల్లోని అంతర్మథనాన్ని వెలికి తీసుకొని రావడానికి ఉపయోగపడ్డాయి.

9. సమకాలీన రాజకీయ, సాంఘిక సమస్యలను నాటకాలలో ఉటంకించకపోవడం

తమ కాలంలో ఉధృతంగా ఉన్న స్వాతంత్ర్యోద్యమాన్ని గురించి గాని, ఇతర

సాంఘిక రాజకీయ స్థితిగతులకు కాని చాలామంది రచయితలు తమ నాటకాలలో స్థానం కల్పించలేదు. ఉద్యమ విశేషాలు, ప్రజల స్పందన – దాని ప్రాముఖ్యం – వీటిని గురించి వివరంగా చెప్పడానికి ఇదే రచయితలు 'నవల'ను మాధ్యమంగా ఎన్నుకున్నారు. కొద్ది దేశభక్తి నాటకాలు రాకపోలేదు. కాని అవి రాజకీయ నాటకాలు మాత్రమే! అవి ఆనాటి రోజువారీ సంఘటనలకు అద్దం పట్టాయి. ప్రజలు కూడా స్పందించారు. కాని ప్రధాన నాటక రచయితలు ఆ విషయాల జోలికి పోలేదు.

10. రచనా విధానంలో వినూత్నత

పౌరాణిక యుగంలోని నాటకాలలో వలె కాక కాల్పనిక నాటక రచయితలు చాలామంది తమ నాటకాలను అంకాలు, రంగాలుగా గాని ఒకే అంకంగా గాని రాయక, అన్నింటినీ 'రంగాలు'గానో 'సంఘటనలు'గానో పేర్కొన్నారు. అంకాలు నేరుగా ఇతివృత్తాన్ని ముందుకు నడిపిస్తాయి. అంక విభజన ఇతివృత్త నిర్మాణ విధానంలో ప్రధానమైన అంగం. అయితే 'అంకాలు' ఇతివృత్తాన్ని ముందుకు నడిపించడానికి రచయితలు ఎన్నుకునే ఒక విభజన మాత్రమే. ఈ కాలం నాటకాలు పాత్రల 'వ్యక్తిత్వ నిరూపక' రచనలు కనుక సంఘటనల 'బిగి' కన్న క్రమంగా జరిగిపోయే సంఘటనల పరంపర ముఖ్యం అవుతున్నది. అందువల్ల పాత్రల చేష్టలను చూపడానికి సంఘటనా క్రమం చాలు.

అటు పాత్రల వ్యక్తిత్వ నిరూపణ, ఇటు ఇతివృత్త నిర్మాణ చాతుర్యం – రెండూ కలిసి ఉన్న నాటకాలు బహుకొద్ది. వాటిని ఈ కాలంలో వచ్చిన అత్యుత్తమ నాటకాలుగా పేర్కొనవచ్చు.

11. సుదీర్ఘమైన పీఠికారచన

ఈ నాటక రచయితలలో చాలామంది తమ నాటకాలకు సుదీర్ఘమైన పీఠికలు వెలయించారు. ఒకటి – ప్రధాన నాటక పాత్రను గురించిన తమ వ్యాఖ్యానాన్ని బలోపేతం చేయడం; రెండవది ఈ పాత్రను సృష్టించడానికి తమను ప్రేరేపించిన భౌతిక, మానసిక పరిస్థితుల వివరణ – ఈ రెండూ ఈ పీఠికలలో కనిపిస్తాయి.

12. ప్రదర్శన

ప్రదర్శన దృష్టి కన్న ఒక ప్రత్యేక దృష్టి కోణం నుంచి నాటకాన్ని రూపొందించాలన్న కోరిక అధికం. ఈ కాలం నాటకాలు చాలా భాగం ఆయా రచయితల భావ సంఘర్షణకు అక్షర రూపాలని చెప్పవచ్చు. ఆ పాత్రల జీవితాలను ఆవిష్కరించడానికి ఒక్కొక్కప్పుడు నాటకం సుదీర్ఘమైపోయింది. మరొకప్పుడు దీర్ఘ స్వగతాలు చోటుచేసుకున్నాయి. ఒకే పాత్ర పేజీల కొద్దీ స్వగతాలు తనని తాను సమర్థించుకుంటూ చెప్పుకుపోతుంది. కొన్ని రంగాలు సుదీర్ఘాలు. కొన్ని మరీ హ్రస్వాలు. ఇవి అన్నీ తేలికగా నాటకాన్ని ప్రదర్శించడానికి అడ్డంకులే!

13. స్త్రీ పాత్రల ఆధిక్యం

కాల్పనిక నాటకాలు చాలా వరకు ప్రదర్శనకు నోచుకోలేదు. (ప్రదర్శనా పద్ధతుల్లో సాంకేతిక పరిజ్ఞానం పెరిగిన తరువాతే ఈ నాటకాలు కొన్ని ప్రదర్శనకు నోచుకున్నాయి). మామూలు సమాజాలు ప్రదర్శన కోసం ఈ నాటకాలను స్వీకరించకపోవడానికి ఒక కారణం వీనిలో ఉన్న స్త్రీ పాత్రల ఆధిక్యత. ఈ నాటకాలను ఆనాడు ప్రచలితంగా ఉన్న వృత్తి నాటక సంస్థలు ప్రదర్శించడానికి స్వీకరించలేదు. అవి కేవలం పౌరాణిక, జానపద నాటకాలకే పరిమితం అయ్యాయి. ఔత్సాహికులు వీనిని ప్రదర్శించే అవకాశం లేకపోవడం

వల్ల చాలా నాటకాలు పాఠక లోకానికే పరిమితం అయ్యాయి. అథవా, ఎక్కడో ఒకటో రెండో ప్రదర్శనలు ఔత్సాహికులు చేపట్టినా, అవి రచయిత మీదనో, రచన మీదనో ఉన్న అభినివేశం వల్ల చేసిన ప్రయత్నాలే కాని, సుష్టుగా చేయబడిన రంగస్థల ప్రదర్శనలు కాదు.

14. భావ వ్యక్తీకరణ; వినూత్నత; పురాతన వైభవ స్మరణ

భావకవుల సరిఅయిన కాల్పనిక సృష్టి, దృష్టి వారి నాటకాలలో వ్యక్తం అవుతుంది. కావ్య భాషను వాడడంలోను, ప్రతీకల, వాక్చిత్రాల, పద చిత్రాల వాడకంలోను వారికి వారే సాటి. పురాతన జాతీయ వైభవాన్ని – ముఖ్యంగా సంఘర్షణ ప్రధానమైన ముఖ్య చారిత్రక ఘట్టాలను – నాటకీకరించిన ఘనత ఈ రచయితలదే!

తెలుగులో యిటువంటి నాటక రచయితలలో విశ్వనాథ, చింతాదీక్షితులు, చలం, నోరి నరసింహశాస్త్రి, త్రిపురనేని రామస్వామి చౌదరి, అబ్బూరి ప్రభృతులు ముఖ్యులు. దేవులపల్లి రచనలు కూడా ఈ జాబితాలో చేరతాయి. కాని అందులో చాలభాగం నృత్య నాటికలు.

సాంఘిక నాటకాలు (Social Plays)

సమకాలీన సాంఘిక సమస్యలు భారతీయ నాటక కర్తలను మొదటినుంచీ ప్రభావితం చేస్తూనే వున్నాయి. "నీల్ దర్పణ్", "కన్యాశుల్కం" వంటి నాటకాలే యిందుకు నిదర్శనం. అయితే అది ఒక ఉద్యమంగా, రచనా విధానంగా మారడం 20వ శతాబ్దం మూడవ దశకంనుంచి ప్రారంభమయింది. అభ్యుదయ రచయితల సమాఖ్య (ప్రోగ్రెసివ్ రైటర్స్ అసోషియేషన్, 1936) ప్రయత్నాలతో, ప్రేమ్‌చంద్ వంటి రచయితల ఆదరాభిమానాలతో, ప్రపంచ వ్యాప్తంగా పాదుకునిపోయిన వాస్తవికవాదం భారతదేశంలోనూ స్థిరపడ్డది. దానికి అనుగుణంగా భారతీయ నాటకరంగం కూడా స్పందించింది. ముల్కరాజ్ ఆనంద్, బలరాజ్ సహానీ వంటి వారి నేతృత్వంలో ఇది వ్యాప్తి చెందింది. ఇప్టా (Indian People's Theatre Association) ఆవిర్భావంతో అది ఒక ప్రముఖ నాటక విధానంగా స్థిరపడిపోయింది. పౌరాణిక, కాల్పనిక యుగాల్లో వచ్చిన నాటకాలకంటే భిన్నంగా నాటక రచన సాగింది ఈ కాలంలో. ఈ సాంఘిక నాటక లక్షణాలను స్థూలంగా క్రోడీకరిద్దాం.

1. సాంఘిక సమస్యా నాటకాల ఆవిర్భావం

సమకాలీన సాంఘిక సమస్యలు నాటకాలకు ఇతివృత్తాలయినాయి. పెరుగుతున్న యాంత్రిక జీవనంతో పెనవేసుకుపోయిన సామాజిక, కౌటుంబిక సమస్యలను ఇతివృత్తాలుగా చేసుకొని నాటకాలు రాయడం ఈ కాలంలో వచ్చిన ప్రధానమైన మార్పు.

2. భాషా విషయికమైన మార్పు

సాహిత్యం ప్రజలకు చేరువ కావాలనే నినాదంతో ప్రారంభమైన సాంఘిక నాటకోద్యమం మొదట తెచ్చిన మార్పు నాటక భాషలో. అంత వరకు గ్రాంథికమూ, లేదా శిష్టవ్యావహారికంలో రచనలు సాగిస్తూ, పద్య గద్య సమన్వితంగా ఉన్న నాటకం సామాన్యుల వ్యవహార భాషను ప్రయోగించడం ప్రారంభించింది. మామూలు మనుషులు – విభిన్న వర్గాల వారు – ఎదుర్కొంటున్న సమస్యలను చిత్రించడానికి పూనుకున్న సాహిత్యం కనుక ప్రజలకు చేరువ కావడానికి ఒక ముఖ్యమైన మార్గం వారి భాష ద్వారానే అని నమ్మింది. ఇది ప్రజల భాషకు దగ్గరగా ఉంటూనే నాటకీయతను సాధించే

ప్రయత్నం చేసింది. కొందరు రచయితలు వ్యావహారిక వచనంలోనే కావ్యత్వాన్ని సాధించారు. ప్రతీకలను ప్రయోగించారు. మరి కొందరు రచయితలు గద్యాన్ని పద్యం కన్న సునిశితంగా శక్తివంతంగా వాడుకున్నారు.

3. ప్రదర్శనానుకూలత

ప్రజలకు వారి సమస్యల నైశిత్యాన్ని తెలియ చెప్పాలంటే వారు నాటకాలను చూడడం, అందులోని సమస్యలకు స్పందించడం అవసరం. సామాన్య ప్రజల్లో చాలా శాతం చదువుకోనివారు కనుక వారికి సమస్యలను దృశ్యరూపంలో చూపితే తేలికగా అర్థం అవుతుంది కనుక ఆ మార్గం సుగమంగా తోచింది రచయితలకు. అందువల్ల ప్రదర్శనానుకూలంగా ఉండే రచనలు చేశారు వాస్తవిక నాటక రచయితలు.

4. ఇతివృత్త నిర్మాణంలో క్లిష్టతను పరిహరించడం

సాంఘిక సమస్యా నాటకాలలో వస్తుక్లిష్టత కాని, ఇతివృత్త నిర్మాణ క్లిష్టత కాని ఉండదు. ఒకే సమస్యను చిత్రిస్తున్నారు కనుక నేరుగా కథా వస్తువును నాటకీయంగా ప్రదర్శించడమే వారు చేయవలసిన పని. ఏక సమస్యాత్మకం కావడం వల్ల ఇతివృత్తం కూడా అనుక్రమణిక (Sequential)గా సాగిపోతుంది ఈ నాటకాలలో. ఉన్న సమస్యను చిత్రీకరించడం వల్ల ఈ సమస్యను సృష్టించి, పోషిస్తూ, దానికి కారణ భూతులైన వారిని ప్రతి నాయకులుగాను, దానిని ఎదుర్కొంటున్న వారిని, సమస్యల వల్ల బాధపడుతున్న వారిని నాయకులు గాను చిత్రించడం జరిగింది. పీడిత వర్గ ప్రతినిధులైన నాయకులను బాధిత నాయకులు (Victim heroes) అని పిలవడం ఆచారం అయిపోయింది పాశ్చాత్య నాటక పద్ధతిలో. పీడిత వర్గాలు అణగతొక్కబడడం, చివరలో వారి తిరుగుబాటును చూపడం (కనీసం మాటల్లో) అవసరం అయింది.

5. ప్రదర్శనా సౌలభ్యం - రంగవిభజన

ఇతివృత్తాన్ని నేరుగా చెప్పాలి; ప్రదర్శనలో క్లిష్టత పనికి రాదు; ఎక్కడన్నా ఎప్పుడన్నా ఎవరిచేతనైనా ప్రదర్శింపబడాలి అనుకున్న తరువాత నాటక పరిధుల్ని నిర్ణయించుకోవడం రచయితలకు దర్శకులకు కష్టం కాదు.

ఈ మార్పు ముందు నాటక రచనలో చూడవచ్చు. ఇంత వరకు అనేక అంకాలలోను, రంగాలలోను నడిచిన నాటకాన్ని రెండు, మూడు రంగాలలో కుదించడం అవసరం అయింది. అది కూడా వేరు వేరు రంగస్థల దృశ్య బంధాలలో (Stage setting) కాకుండా ఒకే సెట్‌లో అన్ని సంఘటనలు జరిగినట్లు చూపే ప్రయత్నం జరిగింది. దీనివల్ల వైవిధ్యం లోపించినా, ప్రదర్శనాను కూలతను సాధించగలిగారు రచయితలు. రెండు రంగాలలో జరిగే నాటకాలలో మొదటి రంగంలో సమస్యను పరిచయం చేయడం, అనుకూల ప్రతికూల శక్తుల పోరాటం, ఈ పోరాటం వ్యక్తుల పోరాటంగా కాక వర్గ పోరాటం అయి పరాకాష్టకు చేరడంతో మొదటి రంగం ముగుస్తుంది. ఇక రెండవ రంగంలో సమస్యకు పరిష్కారం వ్యతిరేక శక్తుల అణచివేత అనీ, దీని వల్ల పతనమౌతున్న సమాజ ప్రతినిధి మరణంతో అది సాధింపబడుతుందనీ సూచిస్తూ ప్రధాన పాత్ర మరణంతో ముగింపు జరుగుతుంది. లేదా పీడిత వర్గం ప్రతినాయక వర్గం మీద కక్ష సాధించుకోవడంతో ముగుస్తుంది.

6. సమస్యల చిత్రణ

ఈ తరం నాటకాలలో చాలా భాగం సమస్యలను వెలికి తీసుకొని వచ్చి వానిని

నలుగురి ముందు ఉంచాలన్న భావమే కాని పరిష్కారం వైపుకు దృష్టి మళ్ళించలేదు. పరిష్కారం ఒక్కటే; ప్రతారణ జరుగుతున్నది; దానికి కారణం ఒక వర్గం; ఆ వర్గంలో పరిణామం రావాలి, లేదా వారిని శిక్షించాలి. తర్కబద్ధమైన ముగింపు లేకపోయినా, పీడిత వర్గ ప్రతినిధులుగా నాయకులు చెప్పే చివరి మాటలు నాటకాలకు నాటకీయతను ఆపాదించాయి.

దీనివల్ల ఏర్పడిన మరో పరిణామం పరాకాష్ఠతో నాటకాన్ని ముగించడం.

7. సమస్యా నాటకాల్లో ప్రచారం (Propaganda) ప్రధానం అయింది

నిజానికి సాంఘిక సమస్యా నాటకాలు సమస్యను ఎత్తి చూపడమే ప్రధాన లక్ష్యంగా పెట్టుకోవడం వల్ల చాలా నాటకాలు ప్రాపగాండా ప్రధానంగా సాగాయి. దీనికి తోడు సంఘర్షించే రెండు వర్గాలు, వారి చేష్టలు, పీడితుల తిరుగుబాటు – వీటివల్ల యీ రకమైన చిత్రణ తప్పలేదు. వర్గ పోరాటం ఇతివృత్తం కాని నాటకాలలో (అంటే ఇతర సాంఘిక సమస్యలను చిత్రించిన నాటకాలలో) ఇతివృత్త సౌష్టవం ఉండి, ప్రదర్శనానుకూలతతో రాణించిన నాటకాలు వర్గ సమస్యల మీద వచ్చిన నాటకాల కన్న ఎక్కువగానూ వచ్చాయి, రచన దృష్ట్యా వాటికన్నా ఉత్తమంగానూ ఉన్నాయి.

8. ప్రదర్శనానుకూల్యత

పాత్రలు ఏక దృశ్యబంధ పరిమితాలు కావడం ప్రదర్శనానుకూల్యతకు మొదటి మెట్టు. రెండవది పాత్రలు స్వల్ప సంఖ్యలో ఉండడం. ఆంధ్రదేశంలోలాగా కొన్ని కొన్ని రాష్ట్రాలలో స్త్రీ పాత్రలు తక్కువగా ఉండే నాటకాలు రాయడం కూడా అవసరం అయింది.

ఇతర ముఖ్యమైన లక్షణాలను ఈ విధంగా పేర్కొనవచ్చు:

9. పద్యాలకు బదులు పాటలకు ప్రాధాన్యం. మొదటి రోజుల్లో నేపథ్య గీతాలు కూడా ఎక్కువగా వచ్చాయి. 10. సంఘర్షణను చూపడానికి పాత్రలను రెండు వర్గాలకు ప్రతినిధులుగా రూపొందించడంతో పాటు ఇతర పాత్రలను వాతావరణ పాత్రలు (Atmosphere Characters) గా మాత్రమే చూపడం.

11. నాయకుల్ని, ధనవంతుల్ని పీడించే వర్గంగాను, ఇతరుల్ని పీడిత వర్గంగాను చూపడం.

12. అజ్ఞాత సమాజం మీద దాడి. ప్రధాన పాత్ర తన ముగింపు సంభాషణలో సమాజం మీద విరుచుకుపడి తన వంటి వారికి జరుగుతున్న అన్యాయానికి సమాజమే బాధ్యత వహించాలనడం ఆనవాయితీ. 13. నాటకశిల్పంలో స్వతంత్ర ధోరణి:

మొత్తం మీద ఈ సాంఘిక సమస్యా నాటకాలలో అటు ఆంగ్లంలో కాని, యిటు సంస్కృతంలో కాని చెప్పిన ఏ నాటక పద్ధతినీ అనుసరించక తమ లక్ష్యాన్ని సాధించడానికి అవసరమైన నాటక శిల్పాన్ని తామే నిర్ణయించుకుని అందులో ప్రజ్ఞాపాటవాల్ని ప్రదర్శించే ప్రయత్నం చేశారు. పరోక్షంగా ఐరోపీయ నాటక ప్రభావం కనిపించినా, ఇది పూర్తిగా పరిస్థితుల ప్రభావం వల్ల రచయితలు, దర్శకులు, నటులు తమకు తాముగా రూపొందించుకున్న నాటక ప్రయోగంగా కన్పించక మానదు. యూరప్ దేశంలోని "వెల్–మేడ్ ప్లే" లక్షణాలను స్వీకరించి, వాటిని తనకు అనుకూలంగా మలచుకొని అత్యద్భుతమైన నాటకాలు రాసిన ఇబ్సన్‌ను ఆదర్శంగా తీసుకుని, ఇబ్సన్ సాంఘిక సమస్యలను రూపొందించిన విధానం వల్ల ప్రేరితులైనా, ఆధునిక భారతీయ

నాటక రచయితలు తమ నాటకరంగ పరిస్థితులకు అనువుగా సాంఘిక సమస్యా నాటకాలను రూపొందించారు.

ఆధునిక వీధి నాటకాలు (Modern Street Plays)

పౌరాణిక, చారిత్రక, కాల్పనిక, సాంఘిక నాటకాలు అన్న విభజన కథావస్తువును బట్టి చేసినవి. ఇవి దాదాపు అన్నీ ప్రొసీనియంలో జరిగే నాటకాలు. అవసరం కొద్దీ ఆరు బయలు వేదికల మీద కూడా ఆడబడతాయి. కాని వీటికి భిన్నంగా ఆధునిక కాలంలో మరో రకం నాటకాలు ప్రాచుర్యంలోకి వచ్చాయి. ఆరు బయలున వేదిక గాని రంగస్థలంగాని లేకుండా ప్రేక్షకులంతా వృత్తాకార వలయంగా ఏర్పడి వలయం మధ్యలో నటులు ఆడి, పాడి నాటకం వెయ్యడం ఈ నాటకాల స్వభావం. ఈ నాటకాలను ఆధునిక వీధి నాటకాలంటున్నాం. రాజకీయ, సాంఘిక విషయాల ప్రచారానికి బహుళంగా ఉపయోగిస్తున్న ఈ నాటకాల లక్షణాలను ఈ క్రింది విధంగా క్రోడీకరించవచ్చు.

1. ఆధునిక వీధి నాటకం ఎక్కడికి పడితే అక్కడికి తేలికగా పోతుంది (Mobile & Portable). ఖర్చు తక్కువ, ఏ పరిస్థితులకయినా ఒదిగే (flexible) మాధ్యమం.
2. ఇది ఆందోళన-ప్రచారాల (Agit-prop) మాధ్యమం. Agitation - Propaganda• సంక్షిప్తరూపంగా Agit-prop Theatre గా వాడబడుతున్నట్లే ఈ వీధినాటకాలను, 'అం-ప్ర' నాటకరంగం' అంటే "ఆందోళన - ప్రచారం" ప్రధానలక్ష్యం కలవిగా ఉన్నాయని చెప్పవచ్చు.
3. ఆరుబయలున అట్టహాసం లేకుండా నిరాడంబరంగా ప్రదర్శింపబడే నాటక ప్రక్రియ ఇది.
4. వలయాకారంగా కూడిన ప్రేక్షకుల మధ్య ఖాళీ స్థలమే దాని రంగస్థలం.
5. నాటకాలు పగలే జరుగుతాయి. తక్కువ ప్రేక్షకులు చూడడానికి అనువుగా ఉన్నందువల్ల ఒకే నాటకాన్ని పలుచోట్ల ప్రదర్శిస్తారు.
6. ఈ నాటక రచన క్రమానుగత సన్నివేశాత్మక నిర్మాణం (Episodic Structure) కలది. ఇతివృత్తం అంటూ పెద్దగా ఉండదు. ఏదో ఒక సంచలన వస్తువు మీద సంఘటనలను సృష్టించి ప్రదర్శించడం ఈ నాటకంలో జరుగుతుంది. ఆ సంఘటనల ద్వారా సమస్యలను ప్రజలు గుర్తించాలి. బ్రెష్ట్ చెప్పిన తాదాత్మ్య విచ్ఛిత్తి విధానాన్ని ఈ నాటకాలలో సృజనాత్మకంగా వాడుకున్నారు, రచయితలు - దర్శకులు కూడా.
7. ఇది సంపూర్ణ నాటక రంగం (Total Theatre): ఆధునిక వీధి నాటకంలో ప్రేక్షకులను రంజింప చేయడానికి అనువైన అన్ని అంగాలూ మిళితమై ఉన్నాయి. పాటలు, సంగీతం, నృత్యం, వాచికం, మైమ్ - అన్నీ ఈ నాటక ప్రదర్శనలో భాగాలే!
8. సరళమైన భాష : నాటక వస్తువు సంచలనాత్మకంగా ఉంటుంది, ఈ ఆధునిక వీధి నాటకంలో. అది సామాన్య ప్రేక్షకుల కోసం ఉద్దేశించింది. సాధ్యమైనంత వరకు స్వగతాలు, జనాంతికాలు వంటివి ఉండవు. పాటలు, అవసరం మేరకు నృత్యం కూడా ఇందులో భాగాలయ్యాయి.
9. దుస్తులు ప్రతీక ప్రధానాలు. మామూలుగా అందరు నటులూ ఒకేవిధమయిన వస్త్రధారణ చేయడం కనబడుతుంది. పాత్ర విచక్షణ కోసం పైఅంగవస్త్రమో, మరొక ఆహార్య సూచనో చేయడం జరుగుతుంది.

10. ఇందులో మూకాభినయం (Mime), శరీర భాష (Body Language) రెండూ చాలా ముఖ్యం. హస్త పరికరాలు, రంగస్థల పరికరాలు ఏమీ లేకుండా ప్రదర్శించే యీ నాటకంలో అభినయం పై రెండింటి మీదనే అధారపడి వుంటుంది.
11. ఈ నాటకాలలో వాడిన జానపద కళా రూపాలు, సంగీతం వాటికి వైవిధ్యాన్ని ఆపాదించి పెడతాయి. జానపద నృత్యాలు, సంగీతం, ఇందులో భాగాలుగా ఉండడంతో ఇవి పల్లె ప్రజలను అలరిస్తాయి. పట్టణ వాసులనూ ఆనందింపచేస్తాయి.
12. అక్కడక్కడా సూత్రధారుడు, నటి, విదూషకుడు వంటి సంప్రదాయ నాటక పాత్రలను, లేదా వారికి సమానమైన ఆధునిక పాత్రలను వాడడం జరుగుతున్నది.
13. సమకాలీన రాజకీయ సాంఘిక సమస్యలే ఈ నాటకాలలో ప్రధాన వస్తువులు.
14. ప్రేక్షకుల స్పందన ఈ నాటకాల విజయానికి గీటురాయి.
15. దీని ప్రదర్శన సంక్షిప్తంగా వుండి సమస్యను పదునైన సంక్షిప్త సంభాషణల ద్వారా, పాటల ద్వారా అభినయం ద్వారా శక్తిమంతంగా చెప్పే ప్రయత్నం చేస్తుంది.
16. వలయాకారంలో ఉన్న ప్రేక్షకుల కందరికీ నటుల మాటలు, అభినయం కనిపించి, వినిపించాలి కనుక దీనికి ప్రత్యేక నటనా విధానం, దర్శక విధానం అవసరం. అయితే ఆ అవసరాన్ని తెలుగు నాటక రంగంలోని అతికొద్ది మంది దర్శకులు, సమాజాలు, మాత్రమే గుర్తించినట్లు కనిపిస్తుంది.

ఈ రకం నాటకాలకు ఇటీవలి కాలంలో బహుళ ప్రచారం తెచ్చిన సంస్థ ఆంధ్రప్రదేశ్ ప్రజా నాట్యమండలి.

❖ ❖ ❖

0. పాశ్చాత్య నాటక ప్రక్రియలు

సాహిత్యాన్ని అనేక ప్రక్రియలుగా విభజించినట్లే, నాటకాన్ని కూడా, దానిలోని కథను, నాటకీకరణ విధానాన్ని బట్టి అనేక రకాలుగా విభజించారు విమర్శకులు. ఒక నాటక మూల లక్షణాల నుంచి వేరొక నాటక మూల లక్షణాలను వింగడించి చూపి, ఆ నాటకం యీ విధంగా ఉంటుంది; దానిని యీ విధంగా అర్థం చేసుకోవాలి అనే సూచనలను ఇవ్వడం కోసం యీ విభజన పద్ధతి ప్రారంభం అయింది. నాటకాన్ని ట్రాజెడీ, కామెడీ, ఫార్సు అనో, లేదా దశరూపకాల్లోని నాటకం, ప్రకరణం ఇత్యాదులు గానో విభజించడానికి యీనాటి విమర్శకులు, నాటక కర్తలు కూడా అంగీకరించడంలేదు. పాతకాలం గుర్తింపు కార్డులు ఇప్పుడు కుదరవంటున్నారు. కాని వారే దానిని మరో పేరు పెట్టి పిలుస్తున్నారు. ఏ ఒక్క నాటకం కేవలం ట్రాజడీగానో లేదా కేవలం కామెడీగానో ఉండడానికి వీలులేదు – అని వీరి వాదన. మెలోడ్రామా, ట్రాజీ కామెడీ వంటి సంకీర్ణ ప్రక్రియలు రావడానికి యీ కలయికే కారణం. అందువల్ల ఒక నాటకంలోని పిండితార్థం ఏ భావాన్ని సూచిస్తున్నదో దాని ఆధారంగానే యీ ప్రక్రియలకు ఆయా పేర్లు వచ్చాయి. ఒక నాటకాన్ని విషాదనాటకం అంటున్నామంటే దానికి వున్న చాలా లక్షణాలను యీ నాటకంలో చూడవచ్చుననే అర్థం. అందువల్ల పాఠకుడికి ప్రేక్షకుడికి కూడా నాటకం బాగా అర్థం అయ్యే అవకాశం ఉంటుంది. విషాద నాటకం అనగానే ఒక కరుణరస ప్రధానమైన కథ, ఆనందదాయకం కాని ముగింపు ఉంటాయని తెలుస్తుంది. అలాగే హాస్యనాటకంలో కథ అహ్లాదకరంగా ఉంటుందని, ముగింపు విషాదం కాదని, ఆనందంగా ముగుస్తుందని మనకు తెలుస్తుంది. అందువల్ల ఇటువంటి విభజన వల్ల నాటకాన్ని గురించి మనకు ముందుగానే కొంత అవగాహన ఏర్పడే అవకాశం ఉంది.

నాటకాలలో వేరువేరు రకాలు ఉన్నట్లే, ఒకే రకం నాటకంలో కూడా ఆయా కాలాలను బట్టి నాటక రచనా విధానం, నియమాలు, పద్ధతులు మారుతూ ఉంటాయి. ఉదాహరణకి యాంటిగొనె, హామ్లెట్, మేరీస్టూవర్ట్, డెత్ ఆఫ్ ఎ సేల్స్‌మన్ – యీ నాటకాలన్నీ విషాదనాటకాలే! కాని ఒకదాని నుంచి మరొకటి చాలా భిన్నం. అలాగే ఫాల్ ఆఫ్ విజయనగర్, నర్తనశాల, యన్.జి.ఓ.లు విషాద నాటకాలు. కాని కథా విధానంలో గాని, వాటి స్వరూప స్వభావాలలో గాని వాటికి పోలికే వుండదు. దీనికి కారణం – నాటకంలో విషాద నాటకలక్షణాలతో పాటు అవి ఏ కాలంలో రాయబడ్డవో ఆ కాలానికి అనుగుణమైన లక్షణాలు కూడా జోడించబడి ఉండడం. ఉదాహరణకి, పురాతన గ్రీకు సాహిత్యం లోని విషాదనాటకాలలో రక్తపాతంతో కూడిన సంఘర్షణలు ఎప్పుడూ న్యాయబద్ధమైన పరిపాలనతో ముగియడం, రాజ్యాంగానికి విలువనివ్వడం, కుటుంబానికి రాజ్యానికి మధ్య జరిగే సంఘర్షణలో వ్యక్తిగతమైన వివక్షకుండే ప్రాధాన్యం – వీటిని గురించిన కథలు కనిపిస్తాయి. అలాగే ఎలిజబెత్ కాలం నాటి విషాదనాటకాలలో మానవుల ఉద్వేగాల నిశిత పరిశీలన జరిగినట్లు తేలికగా తెలుసుకోవచ్చు. ఆశ (Ambition), అసూయ (Jealousy), కృతజ్ఞత(Gratitude), ప్రేమ(Love) ఇవి అన్నీ నాటకానికి ప్రధాన సంఘర్షణా శక్తులయ్యాయి. రేసిన్(Racine) కాలం నాటి ఫ్రాన్స్‌లో ప్రేమకు–కర్తవ్యానికి మధ్య సంఘర్షణ ఆనాటి విషాదనాటకాలలో ప్రధానంగా

చిత్రీకరించబడ్డది. ఆధునిక విషాద నాటకాలలో మానవుడు తన అంతరికశక్తులతోను, తన చుట్టూ ఉన్న వాతావరణంతోను, పరంపరానుగతంగా వచ్చే వారసత్వంతోను, నిరాశాజనకమౌతున్న తన జీవితంతోను, పడే ఘర్షణలు ప్రధాన కథా వస్తువులయ్యాయి. స్థూలంగా చూస్తే అన్నీ విషాదనాటకాలే అయినా ఆయా కాలాల నాటి ప్రధాన ఆలోచనలు అప్పటి నాటకాలకు కేంద్రబిందువులయ్యాయి.

ఇదే విధమయిన వింగడింపు మిగిలిన నాటక ప్రక్రియలకు కూడా విస్తరింప చేయవచ్చు. ఆయా ప్రక్రియల ప్రధాన లక్షణాలను గుర్తిస్తూ ఆయా కాలాలలో ఆ లక్షణాలకు వచ్చి చేరిన ఇతర లక్షణాలతో వాటిని సమన్వయిస్తూ అతి సంక్షిప్తంగా ముఖ్యదశలలో వచ్చిన ప్రధాన నాటక రచయితలను స్పృశిస్తూ యీ నాటక ప్రక్రియల స్వరూప స్వభావాలను, సంక్షిప్త చరిత్రను ఇప్పుడు గమనిద్దాం.

ప్రాచీన పాశ్చాత్య నాటక ప్రక్రియలు

విషాద నాటకం(Tragedy)

'ట్రాజడీ' అనే పదం 'ట్రాగోస్'(Tragos) అనే గ్రీకు మూలం నుంచి వచ్చిందనీ, దానికి 'మేకపాట' అని అర్థమనీ చరిత్రకారులు చెబుతున్నారు. 'మేకపాట' కీ విషాదనాటకానికి సంబంధం ఏమిటో ఇదమిత్థంగా తెలియకపోయినా, ఆ సంబంధాన్ని చాలా రకాలుగా ఊహించారు విమర్శకులు. ప్రదర్శనలకు ముందు పాటలు పాడుతూ మేకలను బలి ఇచ్చేవారని, నాటక పోటీలలో నెగ్గినవారికి మేకను కానుకగా ఇచ్చేవారని, నాటకాలలో పాల్గొనే నటులు మేకతోళ్ళను ధరించేవారని-ఇలా ఎన్నో రకాల సంబంధాలను ఊహించారు. ఒక విషయం మాత్రం నిర్ధారణగా చెప్పవచ్చు. గ్రీకు నాటకాల ఆవిర్భావానికి చాలా ముందుగానే యీ మేక పాటలు ప్రారంభమై ఉండి తొలుత కర్మకాండల(Rituals)లో భాగాలుగా ఉండేవి. డయొనిసస్ ఉత్సవాల బృందగానంలో ఒక నటుడిని ప్రవేశపెట్టడంతో ఆ పాటలు నాటకాలలో అంతర్భాగం అయ్యాయని, ఈ కర్మకాండలు డయొనిసస్ ఉత్సవాలకు సంబంధించినవని, పునరుద్భవ కర్మకాండలు (Rituals of rebirth and regeneration) డయొనిసస్ ఉత్సవాలకు మూలం కనుక (డయొనిసస్ తొలుత పునరుద్భవ దేవుడు; ఆ తరువాత వైన్ దేవుడు), ఆ ఉత్సవంలో పాల్గొనే భక్తులు డయొనిసస్‌కు ప్రీతిపాత్రమైన మేక తోలును కట్టుకుని ఉత్సవాలలో పాల్గొని ఆటపాటలతో ఆ దేవుణ్ణి కొలుస్తూవుండేవారని, ఆ ఆటపాటలే విషాదనాటకాలకు ప్రాథమిక రూపాలని చెబుతారు. ముందు బృందగానంగా ఉండేది ఈ ఉత్సవ నృత్యం. అప్పుడది సంగీత ప్రధానం. థెస్పిస్ అనే రచయిత ఈ డయొనిసస్ ఉత్సవ గీతాలలోని బృందగానానికి ప్రతిగా మొదటి నటుడిని వేరుచేసి నట-బృందగాన సంభాషణలతో తొలినాటక రూపాన్ని ప్రవేశపెట్టాడని ప్రతీతి. ఇది విషాదనాటకానికి ప్రారంభదశ.

పాశ్చాత్యులు – ముఖ్యంగా గ్రీసు దేశీయులు, ఈ విషాద నాటకానికి ఉత్తమోత్తమ నాటక ప్రక్రియగా (సాహిత్యప్రక్రియగా కూడా) పట్టం కట్టారు. ఇతర సాహిత్య ప్రక్రియల (కామెడీ మొ॥) కన్న ముందుగా స్థిరపడి ప్రజలమన్నన పొందిన ప్రక్రియ కావడంవల్లనో, జీవిత పరమార్థాన్ని, అంతిమ సత్యాన్ని తెలియచెప్పే మాధ్యమం అనో, విషాదనాటకం పాశ్చాత్య రచయితల, విమర్శకుల ఆదరానికి పాత్రమయింది. మిగిలిన ప్రక్రియల కన్న ముందుగా ప్రారంభమైన నాటక ప్రక్రియ కావడం, ఉత్తమ నాటక రచయితలు ఆ ప్రక్రియా మాధ్యమంలో నాటకాలు రాయడం, అత్యుత్తమ పాశ్చాత్య విమర్శకులు దానిమీద

అధికారికమైన విమర్శ వెలువరించడం- ఈ అన్ని కారణాల సమిష్టి ఫలితం - విషాద నాటక ప్రఖ్యాతి, ప్రత్యేకత.

పాత్ర చిత్రణ : విషాద నాయకుడు

విషాద నాటకానికి ఇంత ప్రఖ్యాతి రావడానికి కారణం ఏమిటి? విషాద నాటకం జీవితమరణాల సమస్యను ఒక ఉన్నతమైన తాత్త్విక దృష్టి కోణం నుంచి చూస్తుంది. అది మరణం నీడలో బతికే జీవితాల గాథ. జీవిత సత్యాల మనుగడకు మరణాన్ని ఆహ్వానించే ధీరోదాత్తుల చరిత్ర. ఈ సంఘర్షణకు అత్యంత రసాత్మకమైన వ్యక్తీకరణ విషాద నాటకం. ఒక ఉదాత్త ఆశయం కోసం, సత్యాన్వేషణ కోసం మరణాన్ని కూడా లెక్కచెయ్యని మానవత్వపు విజయ పతాక అది. మరణంలో కూడా విజయాన్ని చూపగల ధీశక్తి విషాద నాయకుడి ముఖ్య లక్షణం. అందువల్లనే విషాదనాటకం ప్రకృతిలో మానవప్రకృతిలో నిష్పన్నమయిన ఉదాత్త మానవీయతకు నాటకీకరణ. రాజకీయ, సాంఘిక స్థితిగతులు మారవచ్చు; నైతిక, భావసూత్రాలు కొత్తపుంతలు తొక్కవచ్చు. వాటికి అనుగుణంగా మానవ జీవితపు విలువలూ మారవచ్చు. కాని జీవన్మరణాల సమస్య నిత్యమైనది. ఉదాత్త ఆశయాలకోసం మానవుల త్యాగం నిరంతరమైనది. ఈ సమస్యలకు, ఈ త్యాగనిరతికి, యీ నిరంతర ఉదాత్త సంఘర్షణకు అక్షరరూపం విషాద నాటకం. అది ఏ కాలంలో నయినా - గ్రీకులు, ఎలిజబెత్ కాలంనాటి ఆంగ్లేయులు, ఫ్రెంచి పునరుత్థాన కాలం రచయితలు, 19వ శతాబ్దం నార్వే వాస్తవికవాదులు - అందరూ తమ కాలానికి అనుగుణమైన కథలను స్వీకరించి విషాద నాటకాలు రాసినవారే! సాంఘిక నేపథ్యం వేరు కావచ్చు. కాని ఉన్నత ఆశయ సాధన కోసం మృత్యువునుకూడా లెక్కించని ధీశక్తి అప్పుడు ఇప్పుడూ కూడా మానవుని ఉత్తమత్వాన్ని చాటుతూనే ఉంది. జీవిత సత్యాన్వేషణకు, లక్ష్యసాధనకు నిరంతర సంఘర్షణ జరిపి, తన మరణంతోనే జీవిత లక్ష్యాన్ని సాధించిన ఉత్తమ నాయకులే విషాద నాటక నాయకులు.

ఇతివృత్తం :

విషాద నాటకం ఏ కథావస్తువును స్వీకరించినా ఇతివృత్తంలో మాత్రం అఘాతం (Catastrophe) యొక్క అనివార్యత(Inevitability)ని తప్పక సూచిస్తుంది. ఇతివృత్తం సరళం (Simple) కావచ్చు: సంక్లిష్టం(Complex) కావచ్చు: నాటక కార్యం ఒకే సంఘటనలో ఇమిడి వుండవచ్చు, లేదా నాటకం ఆసాంతం విస్తరించి వుండవచ్చు: నాటక కార్యం అంతఃపురంలో జరగవచ్చు లేదా ఎడారిలో జరగవచ్చు. తీసుకున్న ఇతివృత్తంలోనే విషాదబీజాలు ఉండడం అవసరం. ఈ ముగింపు మినహా గత్యంతరం లేదన్న పద్ధతిలో నడుస్తుంది నాటకమంతా. అరిస్టాటిల్ చెప్పినట్లు విషాదనాయకుని స్వభావం మంచిదై (నైతికంగా కానక్కరలేదు), అతని చెడుపనులవలననో, అధఃపతనం వల్లనో కాక చేసిన ఒక తప్పిదం వల్లనో (Tragic flaw) అతనిలో ఉన్న ఒకానొక శీల దౌర్బల్యం వల్లనో దురదృష్టం వెన్నాడే వ్యక్తి అయివుండాలి. జీవిత సత్యాలకు, విలువలకు కట్టుబడి వుండడం విషాదనాయకుని లక్షణం. ఇది సాధారణంగా నాటకంలోని ఇతర పాత్రలు సృష్టించుకున్న విలువలకు భిన్నంగా ఉంటాయి.

భాష :

విషాదనాటక భాష - అది పద్యంలో రాసినా గద్యంలో రాసినా దాని ఉదాత్తతను కాపాడే విధంగా గంభీరంగా ఉండాలి. ప్రపంచాన్ని గురించి, జీవితాన్ని గురించి కొన్ని సత్యాలను ఆవిష్కరించే నాటకంలో భాష అంత ఉదాత్తంగాను, అంత గంభీరంగాను

ఉండక తప్పదు. పూర్వకాలంలో వచ్చిన విషాద నాటకాలన్నీ కావ్యభాషలోనే రాయబడడానికి ఆనాటి కవులు ఆ విషాదకావ్య గంభీరతను గుర్తించడమే ఒక కారణం.

అలాగే విషాద నాటకాలలో మనకు కొట్టవచ్చినట్లు కనిపించే మరో లక్షణం- అందులో ఉండే విషాద వాతావరణ కల్పన(Mood). విషాద నాటకాలలో వాతావరణం తప్పక విషాదమయం అయివుండాలి కదా! అరిస్టాటిల్ చెప్పినట్లు విషాద నాటకం కరుణ భయానక ఉద్వేగాలను ఉద్దీప్తం చేయడం ద్వారా ఆ ఉద్వేగాలను క్షాళన చేసి ప్రేక్షకుడి ఆరోగ్యానికి కారణభూతం అవుతూ అతని ఆనందానికి దోహదం చేస్తున్నది.

ఇప్పుడు సంక్షిప్తంగా యీ విషాద నాటకచరిత్రలో ప్రముఖ ఘట్టాలను గమనిద్దాం.

సాంప్రదాయిక విషాద నాటకం(Classical Tragedy) :

గ్రీకుల విషాద నాటకం డయొనినస్ ఉత్సవాలలో గానం చేసిన డితిరాంబ్ బృందగానాల నుంచి అనేకమైన మార్పులు చేర్పులతో ప్రారంభమైంది. క్రీ.పూ. 6వ శతాబ్దం మధ్య కాలంలో థెస్పిస్ అనే రచయిత మొదటి నటుడ్ని (బృందగానానికి భిన్నంగా) ప్రవేశపెట్టి సంభాషణా క్రమాన్ని ప్రారంభించాడని, క్రీ.పూ. 5వ శతాబ్దంలో ఉన్న ఎస్కిలస్ రెండవ నటుడ్ని ప్రవేశపెట్టి వైవిధ్యాన్ని సాధించిపెట్టాడని, అదే శతాబ్ది చివర ఉన్న సొఫాక్లిస్ మూడవ నటుడ్ని ప్రవేశపెట్టి సంపూర్ణ నాటకాన్ని తీర్చిదిద్దాడని విమర్శకుల కథనం.

గ్రీకుల సాంప్రదాయిక విషాద నాటకాలన్నింటిలో ముందుగా పూర్వరంగం (Prologue) ఉంటుంది. ఇది ఏకవ్యక్తి భాషణం కావచ్చు; లేదా ఇద్దరు మాట్లాడినదైనా కావచ్చు. ఇది నాటక ప్రారంభంలో అవసరమైన సన్నివేశం, పాత్రల వివరాలను ఇస్తుంది. అప్పుడు బృందగాన (Chorus) ప్రవేశగీతం (Parados). గాయక బృందం నాటకం ఆసాంతం రంగస్థలంమీదనే ఉండిపోతుంది. 50 మందితో ప్రారంభమై 15 మందికి కుదించబడ్డ ఈ బృందం ఆడిపాడే నృత్య, గాయకులే కాక నాటక కార్యకలాపాలలో పాలుపంచుకునే బాధ్యతగల పౌరులు కూడా. ఈ ప్రవేశగీతం తరువాత ఒక సన్నివేశం; దాని వెంటనే మళ్ళీ బృందగానం - ఇలా అయిదు సన్నివేశాలు, వానిని అనుసరిస్తూ అయిదు బృంద నృత్యగానాలు. చివరగా బృందగానం రంగస్థలం వదిలి వెళ్ళేటప్పుడు పాడే నిష్క్రమణ గీతం (Exodos). సంస్కృత నాటకంలోలాగే ప్రవేశ, నిష్క్రమణ ధ్రువాగానాలు, మధ్యలో నాటక సంబంధమైన అంతర ధ్రువాగానాల మాదిరిగానే యీ కోరస్ గానాలు కూడా. 15000 మంది ప్రేక్షకులు కూర్చునే ఆరుబయలు రంగస్థలంలో ఈ కోరస్ ఆటపాటలు, నటుల కరాళ వేషభాషలు ప్రేక్షకులకు నాటక కార్యం దృశ్యమానం చేసిన సాధనాలు; వారిని ఆకట్టుకోవడానికి చేసిన ప్రయత్నాలు.

గ్రీకు కొండసానువుల మీద అర్ధచంద్రాకారంగా ఉన్న ఆరుబయలు రంగస్థలం(దీనిని Orchestra అంటారు)మీద కరాళాల ద్వారా, ఎత్తు మడమల పాదరక్షల ద్వారా మామూలు మనుష్యులకన్న పెద్దగా కనిపించే పాత్రధారులు ప్రదర్శించే సన్నివేశాలతో, మామూలు దుస్తులు ధరించిన 50 నుంచి 15 వరకు ఉన్న బృందగాన సభ్యులు పాడే, ఆడే నృత్యగానాలతో రోజుకు మూడు విషాద నాటకాలు, కనీసం ఒక సాటిర్ నాటకం (వ్యంగ్య నాటకం) తో గ్రీకు నాటక పోటీలు ఆనాటి గ్రీకు ప్రజలకు పండగగా ఉండేవి. ఈ నాటకాలన్నింటిలో గ్రీకు పురాణగాథల్లోని విభిన్న నాయకుల జీవితాల చరిత్ర చిత్రణ ప్రధానంగా ఉండేది. సన్నివేశాలు పురాణగాథలను అనుసరించినా

వాని పూర్వాపరాలు, కార్యకారణాలు రచయితల ఊహమేరకు ప్రవేశపెట్టబడేవి. అందువల్లనే ఒక కథను పలువురు నాటకకర్తలు నాటకీకరించడం జరిగేది. మగవాళ్ళే ఆడ పాత్రలు ధరించేవారు. దేశీయమైన కథలు, పురాణాలలో ప్రసిద్ధికెక్కిన పాత్రలు, నాటకీయంగా చూపబడే ఇతివృత్తం - ఇవి అన్నీ మతసంబంధమైన ఉత్సవాలలో ప్రదర్శింపబడడం, దీనికి తోడు ఆనాటి గ్రీకు ప్రజాస్వామ్యంలో వ్యక్తికి సంఘానికి ఉండే పరస్పర సంబంధం నాటకంలో కూడా వ్యక్తం చేయబడడం, ఆటపాటలు, దేవుడి మీద బృందగానాలు ఇవి అన్నీ కలిసి గ్రీకు విషాదనాటకాన్ని అజరామరం చేశాయి.

క్రీ.పూ. అయిదవ శతాబ్దంలోను, నాల్గవ శతాబ్దం మొదటి భాగంలోను రాయబడ్డ ఎస్కిలస్, సాఫోక్లిస్, యురిపిడిస్‌ల నాటకాలు ఆధారంగా క్రీ.పూ. నాల్గవ శతాబ్దం చివర అరిస్టాటిల్ తన ప్రఖ్యాత విషాదనాటక విశ్లేషణను 'పొయటిక్స్' (కావ్యశాస్త్రం) అన్న గ్రంథంలో పొందుపరచాడు. ఆ గ్రంథం ఆధారంగా చూస్తే - విషాద నాటకంలో ఒకే కథ పరస్పర సంబంధం ఉన్న సన్నివేశాలతో ఉండాలని, సన్నివేశాల మధ్య ఎక్కువ సమయం లేకుండాను, ఒకే స్థలంలో జరిగేవిగాను ఉండాలని నిర్దేశించింది. ఆ ఏక అఖ్యాన పరిమితమైన కథ సరళంగా (అంటే నేరుగా) చెప్పుకుంటూ పోవడం కాక సంక్లిష్టంగా (Complex) ఉండాలని, అటువంటి సంక్లిష్ట ఇతివృత్తంలో విపర్యయం (Reversal); అభిధ (Recognition) రెండూ ఉంటాయని అవి ఏకకాలంలో జరిగితే అది ఉత్తమ నాటకమనీ చెప్పాడు అరిస్టాటిల్. దానికి ఉదాహరణగా సాఫోక్లిస్ రాసిన "ఈడిపస్ రెక్స్" నాటకాన్ని పేర్కొన్నాడు.

నూతన సాంప్రదాయిక విషాద నాటకం (Neo-Classical Tragedy) :

గ్రీకుల విషాద నాటకం తరువాత పేర్కొనవలసినది 17వ శతాబ్దం ఫ్రెంచి విషాద నాటకం. ఇది గ్రీకు విషాద నాటకానికి ఎన్నో విషయాలలో భిన్నమైనది. నిజానికి గ్రీకు నాటకాల మూలాలు వెలికిరావడం (మధ్యయుగంలో చాలా ఏళ్లు అవి బయటి ప్రపంచానికి అందుబాటులో లేవు.) వాటి అనువాదాలతో సహా ఆ నాటకాలు చదువుకున్న వారికి అందుబాటులో ఉండడం యీ కాలంలో విషాద నాటక రచన మీద గొప్ప ప్రభావాన్ని చూపాయి. అలాగే అరిస్టాటిల్ 'కావ్యశాస్త్రం' కూడా లాటిన్, ఫ్రెంచి భాషల్లోకి అనువదింపబడ్డది ఇప్పుడే. పునరుత్థాన యుగం (Renaissance : 17వ శతాబ్దం)లోని మానవతా వాదులు (Humanists) వెనక అరిస్టాటిల్ మొదలైనవారు కూర్చిన ఐచ్ఛిక (Empirical) నాటక లక్షణాలను నియమాలు(Rules) గా మార్చేశారు. కొత్తతరం నాటక రచయితలు లాటిన్ విమర్శకుడు హోరేస్‌ని తమకు మార్గ దర్శకుడుగా భావించారు. ఎన్నో కొత్త నాటక విమర్శనా గ్రంథాలు బయలుదేరాయి. ఒక్కొక్క ఫ్రెంచి విమర్శకుడు అరిస్టాటిల్ ప్రతి ఒక్క నాటక లక్షణాన్ని ఓ కొత్త నియమంగా స్థిరీకరించాడు. నాటక ప్రదర్శనా సమయం ఎంతో నాటక సన్నివేశాలు జరిగే సమయం కూడా అంతే వుండాలని, ఒకే ప్రదేశంలో నాటకం ఆసాంతం జరిగినట్లు చిత్రించాలనీ ఈ విమర్శకుల వాదం.

ఈ కాలంలో వచ్చిన చాలా నాటకాలకు గ్రీకు నాటకాలు నమూనా. అయితే గ్రీకుల ప్రజాస్వామ్యం లేదు. ఫ్రాన్సులో ఆ ఉత్సవ వాతావరణం లేదు. ఆ సామూహిక ప్రదర్శనలు లేవు. పునరుత్థానం వల్ల వచ్చిన ముఖ్యమైన మార్పు కళా, సాహిత్యాలలో వచ్చిన లౌకిక వాదం(Secularization). అంతేకాదు. ప్రతిమనిషినీ ఒక వ్యక్తిగా - ఇతర సంఘ సభ్యుల నుంచి వేరుగా - చూడడం(Individualization) ఆ రోజుల్లో మొదలై పధ్నాలుగో లూయీ కాలంలో అది ప్రత్యేకతను ఆపాదించుకుంది. గొప్పవాళ్ళు,

రాచరికానికి చెందిన వ్యక్తుల ప్రాధాన్యం ఉన్న సమాజంకోసమే నాటకాలు రాశారు కనుక, అనాడు ప్రాచుర్యంలో ఉన్న తర్కబద్ధమైన జీవితాన్నే నాటకాలలో - విషాద నాటకాలలో- కూడా ప్రతిబింబింప చేశారు. ఫ్రాన్సిస్ ఫెర్గుసన్ అనే ప్రఖ్యాత విమర్శకుడు ఈతరం నాటకరంగాన్ని "తార్కిక నాటకరంగం" (Theatre of Reason) అంటాడు తన గ్రంథం The Idea of Theatre లో. పునరుత్థాన నాటకకర్తలు - సంప్రదాయ గ్రీకు, రోమన్ నాటక రంగంనుంచి కథల్ని, పాత్రల్ని స్వేచ్ఛగా గ్రహించి నాటకాలు రాశారు. అయితే గ్రీకు, రోమన్‌లకు తమ కాలం నాటి పాత్రలు మానవాళికి ప్రతినిధులు. ఈ యుగంలో ఆ పాత్రలు మానవ మేధకు, ఉన్నత వంశ జీవితానికి ప్రతినిధులు.

ఈ కాలం ఫ్రెంచి నాటకాలను గమనిస్తే నాటకమంతా ఒక పెద్ద మహారాజ సౌధంలోని ఒకగదిలో, నాలుగువైపుల అవృతమై వున్న చోట, భాగ్యవంతులైన పాత్రలు తమను గురించి తమ ఉద్వేగాలను గురించిన సునిశితమైన సూక్ష్మమైన పరిశీలన జరుపుతూ ఆనాడు ప్రధాన సమస్యలైన ప్రేమ-కర్తవ్యాల సంఘర్షణ మధ్య ఊగిసలాడే తమ జీవితాల మనుగడలను గురించిన భయానక ఫలితాలను విశ్లేషించడం ప్రధాన ఇతివృత్తంగా కనిపిస్తుంది. అదే విషాద నాటక లక్ష్యం! సమాజలక్ష్యమూ అదే! రేసిన్ నాటకాలన్నీ ఈ కోవకు చెందినవే! పాత్రలు అనుభవించే బాధలు, సుఖాలు మానసికాలు; పాత్రల మనస్సులో జరుగుతాయి. ఆ అంతర్మథనాల బహిరంగ, సుదీర్ఘ వ్యక్తీకరణే విషాద నాటకం. ఉద్వేగభరితమైన సన్నివేశాలలో పరాకాష్టకు చేరిన ఒక వ్యక్తి లేదా కొందరు వ్యక్తుల ఆంతరిక వేదనా వ్యక్తీకరణే యీ కాలంనాటి విషాద నాటకం. ఆంగికాభినయం అతిస్వల్పం. రేసిన్ రాసిన 'ఫేడ్రా' నాటకంలోని అదే పేరుగల (ఫేడ్రా) నాయిక తన విషాద జీవితాన్నంతా ఒకే చోట, ఒకే గదిలో కూర్చుని తన మానసిక వ్యక్తీకరణ ద్వారానే తెలుపుతుంది. (రేసిన్-'ఫేడ్రా', 1677).

అయితే ఈ నాటకాలలో ఉండే కవిత్వం చాలా ఉన్నతమైన స్థానంలో ఉన్నదంటారు. స్కూళ్ళలో చదివేపిల్లలకు కూడా ఈ నాటకాలలోని సుదీర్ఘ ఉద్వేగపూరిత సంభాషణలు నోటికి వచ్చివుండేవట! ఆ తరువాత కొద్దికాలానికి రాయడం మొదలుపెట్టిన కార్నేల్(Corneille) నాటకాలలో మాత్రం కొంత ఆంగిక చలనాలతో కూడిన నటన ఉండేదట! మొత్తంమీద 17వ శతాబ్దం ఫ్రెంచి నాటకాలు ఆనాటి సాహిత్యపు విలువలు ఆధారంగా, ఉద్వేగ పూరిత కవిత్వం మాధ్యమంగా వ్యక్తుల విషాద భావాలను వ్యక్తీకరించాయి.

కాల్పనిక విషాద నాటకం (Romantic Tragedy) :

ఆంగ్లదేశంలో పునరుత్థానదశ నూతన మానవతావాదానికి (New Humanism) నాంది పలికింది. విశ్వవిద్యాలయాలు శాస్త్రవిద్యలకు నిలయాలయినాయి. సంప్రదాయ గ్రీకు రోమను సాహిత్యాలు తప్పని సరి చదువులయ్యాయి. మొదటి ఎలిజబెత్ రాణి అయిదు భాషల్లో పండితురాలు. మార్లో, పీల్, గ్రీన్ వంటి నాటక రచయితలు విశ్వవిద్యాలయాల నుంచి వచ్చారు. 1576లో జేమ్స్ బర్‌బేజ్ కేవలం నాటకాల కోసమే ఒక శాశ్వత నాటకశాలను నిర్మించాడు. షేక్స్పియర్ ఈ రంగస్థలం మీద ప్రదర్శించడానికే తన నాటకాలను రాసి తద్వారా పాశ్చాత్య నాటకచరిత్రలోనే మకుటంలేని మహారాజుగా గణుతికెక్కాడు. షేక్స్‌ఫియర్ రాసిన "ఒథెల్లో, మాక్‌బెత్, హామ్లెట్, కింగ్‌లియర్" నాటకాలు ఈనాడు ఎంత ప్రసిద్ధాలో ఆనాడు కూడా అంతే!

అయితే యీ రంగస్థలాలమీద ప్రదర్శించిన విషాద నాటకాలు మాత్రం గ్రీకు, రోమన్ విషాద నాటకాల కంటే పూర్తిగా భిన్నమయినవి. ఆ భిన్నత్వ లక్షణాలను ఈ విధంగా క్రోడీకరించవచ్చు.

1. పూర్వంలా కాక, ఈ కాలం ప్రేక్షకులెవ్వరికి నాటక కథ ముందుగా తెలియదు. సన్నివేశాలు, వాతావరణం, పాత్రలు, నాటకంలో కథ జరిగే కల్పిత ప్రపంచం – అన్నీ అంచెలంచెలుగా నాటకంలోనే, నాటకం ద్వారానే ఆవిష్కరించబడతాయి. ప్రతి నాటక పాత్రకీ పూర్వజీవితం (నాటక ప్రారంభానికి ముందు ఉండే జీవితం) ఉంటుంది కదా! దానిని కూడా నాటకంలో అనువైన, అవసరమున్న చోట ఒక స్వగతం ద్వారానో, సంభాషణ ద్వారానో వెలికి తీసుకురావడం ఈ కాలం నాటకాల మొదటి ప్రత్యేకత. 'హామ్లెట్' నాటకంలో హామ్లెట్ జీవిత ధ్యేయం ఏమిటో మనకు తెలుసు. ఏ విధంగానైనా క్లాడియస్‌ను చంపాలని. కాని ఈ లోగా మనకు హామ్లెట్‌ను గురించి, అతని ఆలోచనలను గురించి, అతను తన చుట్టూ నిర్మించుకున్న ప్రపంచం గురించీ – అంతా, అంతా తెలియచెబుతుంది నాటకం. ఈ పరిపూర్ణ ఆవిష్కరణ వలననే ఎలిజబెత్ కాలంనాటి విషాద నాటకాలు – ముఖ్యంగా షేక్స్‌పియర్ నాటకాలలో ప్రతి ఒక్కటీ – ఒక్కొక్క సర్వాంగీణమూ, సంపూర్ణమూ అయిన ప్రపంచాన్ని మన ముందు ఆవిష్కరిస్తుంది.

2. పునరుత్థాన కాలంలోని మానవసమాజం రాజుల్నీ, వారసత్వ రాచరికాన్నీ ఆమోదించింది. నాటకరంగం వారినే ప్రధాన పాత్రలుగా ఎన్నుకుని వారి జీవితాన్నీ, ముఖ్యంగా వారి పాత్రలలోని శీలాన్ని నిశితంగా పరిశీలిస్తూ ప్రధాన పాత్ర కేంద్రబిందువైన విషాద నాటకాల రచనకు దోహదం చేసింది. అయితే ఎలిజబెత్ కాలంనాటి విషాద నాటకాలలో ఇతివృత్తము, పాత్ర – వీటిని ఒకదాని నుంచి మరొక దానిని వేరుచేయడం కుదరదు. పూర్వవిషాదనాటకాలలో వలె 'కింగ్‌లియర్', 'డచెస్ ఆఫ్ మాల్ఫీ' లలోని కథని, పాత్రలని వేరు చెయ్యలేం. ప్రతిక్షణం పాత్ర చేసే పనులు కథను ముందుకు నడిపిస్తాయి. ప్రతి సన్నివేశమూ పాత్రల మనోగత భావాల వ్యక్తీకరణకు దోహదం చేస్తుంది.

3. ఈ కాలపు నాటక భాష కవిత్వ భాష. ఆంగ్ల సాహిత్యంలోని అత్యుత్తమ సాహిత్యం లేదా కవిత్వం ఈ కాలం నాటక కవిత్వంలో ఉన్నదనడం అతిశయోక్తి కాదు. ఈ నాటక కవిత్వం కేవలం కవితా ప్రతిభను చూపేది మాత్రమే కాదు. అది ఆయా పాత్రలకు, వారి మనస్తత్వాలకు, ఆ సన్నివేశాలకు, తద్వారా నాటక కార్యానికి సరిగ్గా సరిపోయే భాష. నాటకం ఆసాంతం మాట్లాడుతూ మాక్‌బెత్ ఎంత ప్రత్యేకతను గడించుకుంటాడో, ఒకే రంగంలో వచ్చే పోర్టర్ కూడా అంత వ్యక్తిత్వాన్ని సంతరించుకుంటాడు. పోర్టర్ తన స్థితిగతులకు పాత్రకు తగినట్లు గద్యంలో మాట్లాడతాడు. మాక్‌బెత్ కవిత్వ భాషలో మాట్లాడతాడు. అలాగే యీ నాటకాలలో ఉన్న పాటలు కూడా. ఎలిజబెత్ కాలంనాటి ప్రజలు పాటలంటే మైమరచి పోయేవారనడానికి విషాద నాటకాలలో కూడా చొప్పించిన పాటలే నిదర్శనం!

4. ఎలిజబెత్ కాలంనాటి నాటకాలు నాటక శిల్పం దృష్ట్యా కూడా అత్యున్నత స్థానంలో నిలుస్తాయి. చిన్న చిన్న విషయాలలో కూడా నాటకీయతకు దోహదం చేసే వివరాలు నాటక నిర్మాణంలో అంతస్సూత్రంగా ఉండడం వీటిలో ప్రత్యేకత. ఈ వివరాలతో నిండిన నాటకాలను లెస్సింగ్ అనే ప్రఖ్యాత విమర్శకుడు తన Hamburg Dramaturgy (1769) లో పొగడ్తలతో ముంచెత్తడంతో జర్మన్ నాటకాభిమానులు కూడా కార్నెల్, రేసిన్‌ల నాటకాల కంటే షేక్స్‌పియర్ నాటకాల వైపుకు దృష్టి మరల్చారు. గెథే షేక్స్‌పియర్‌ను అనుసరించి రాసిన అనేక నాటకాలు ఇందుకు ఉదాహరణలు. 19వ శతాబ్దం మొదటి భాగంలో యీ కాల్పనిక నాటక ప్రభావం యూరోప్ అంతటా ఆవరించుకుంది. దాని ఫలితమే విక్టర్ హ్యూగో రాసిన Cromwell (1827). ఆ నాటకానికి రాసిన పీఠికలో

విక్టర్ హ్యూగో కాల్పనికవాదుల సిద్ధాంతాలకు అద్దంపడుతూ, "ప్రకృతి ఏర్పరిచిన సహజ సిద్ధాంతాలను తప్ప, మరే ఇతర నియమాలను నాటకాలు పాటించకూడదు" అని రచయిత స్వేచ్ఛను చాటి చెప్పాడు. ఉదాత్తత, అధమత్వము, క్రౌర్యము, కరుణ, ఆకస్మికము, వినూత్నత - ఇలా పరస్పరం విరుద్ధంగా ఉండే అన్ని రకాల భావాలకు ప్రకృతే ఆటపట్టు అనీ, ప్రకృతిలో లేనిదేదీ సాహిత్యంలో ఉండే అవకాశం లేదని హ్యూగోతో పాటు మిగిలిన అందరు కాల్పనిక విషాద నాటక కర్తలు నమ్మారు. ఈ సిద్ధాంతం ప్రకారం ఒక నాయకుడు విషాదనాటక నాయకుడు కావడానికి ముఖ్యలక్షణం తన ప్రత్యేక భావోద్వేగాలతో తనదైన భావిదర్శనం లక్ష్యంగా, కార్యసిద్ధికోసం మానవనిర్మితమైన నాగరికతను కూడా ఎదిరించి స్వేచ్ఛగా సంచరించి ఉదాత్తుడుగా నిలవడమే! హ్యూగో రాసిన 'హెర్నాని' (Hernani) నాటకం ఇందుకు పరమోదాహరణం. నాటక భాష ఉదాత్తంగా ఉండడం, సన్నివేశాలు అనేక నాటక కార్యాలతో రూపుదిద్దుకోవడం, ఇతివృత్తం సంక్లిష్టంగా ఉండడం ఈ నాటకాల లక్షణం. ఈ కాల్పనిక నాటకాలలో - స్వేచ్ఛ, భావుకత, అడ్డంకులు లేని ప్రధాన పాత్ర జీవన గమనం - ఈ లక్షణాలతోనే యీ శతాబ్దం చివరి రోజుల్లో రోస్టండ్ రాసిన "సిరానో ద బెర్గరాక్" (Cyrono de Bergarac, 1898) కూడా గొప్ప ప్రయోగమే! ప్రపంచం ఇట్లా ఉండదు (కాల్పనికులు భావించినరీతిలో) - కాని ఉంటే ఎంత బావుండును- అనిపిస్తుంది - ఈ నాటకాలు చదివితే.

ఆధునిక విషాద నాటకం (Modern Tragedy) :

ఆధునిక పాశ్చాత్య విమర్శకులలో చాలామంది ఆధునిక కాలంలో విషాదనాటకం అంటూ లేదనీ, లుప్తం అయిందనీ భావిస్తున్నారు. కాని విషాద నాటక చరిత్ర చూస్తే ప్రతి తరంలోను అందులో గుర్తుపట్టలేని మార్పులు వస్తున్నాయని స్పష్టం అవుతుంది. గ్రీకు విషాదనాటకం ఉన్నట్టు పునరుత్థాన కాలంలో విషాద నాటకం లేదు. షేక్స్పియర్ విషాద నాటకం ఈ రెంటికి భిన్నం. ఈ మూడింటికీ - తరువాత వచ్చిన కాల్పనిక విషాద నాటకానికి సంబంధమే లేదు. అందువల్ల ఆధునిక విషాదనాటకం అంతకు ముందు యుగాల్లో ఉన్న విషాద నాటకం లాగా లేదు కనుక, ఆ వెనకటి ఉచ్ఛదశ తగ్గిందనో, అసలు ఆ ప్రక్రియే తుడిచిపెట్టుకుపోయిందనో అనుకోవడానికి వీలులేదు.

ఆధునిక విషాద నాటకాలలో ఆధునిక మానవుడే నాయకుడు. ఆధునిక మానవుడు - పూర్వకాలం నాయకులవలె కాకుండా - యీనాటి సమాజానికి ప్రతినిధి. పూర్వపు విషాద నాయకుని ఉదాత్తత కోల్పోయినా, సమకాలీన సమాజ ప్రతినిధి. పాతకాలం నాయకులు మాట్లాడే కావ్యభాష మాట్లాడడు. తన చుట్టూ ఉన్న సాంఘిక, ఆర్థిక, రాజకీయ శక్తులతో పోరాడే మామూలు మనిషి. వాస్తవికతావాదం నాటకాలలో ప్రధాన సూత్రం కావడంతో 'కర్మ'(Fate), మానవేతర శక్తుల (Superhuman Powers) ప్రభావం - వంటి అతిమానుష శక్తుల వల్లకాక మన కళ్ళ ఎదురుగా, మన అనుభవాల పరిధుల్లోకి ఒదిగే శక్తులనే మానవుడు ఎదిరించినట్లు ఈ నాటకాలలో చూపవలసి వచ్చింది. ఈ శక్తులు ప్రతినాయకరూపంలో ప్రవేశపెట్టబడ్డాయి.

ఆధునిక మానవ సమాజం గతివిధానాన్ని నిర్దేశించి తద్వారా సాహిత్యంలో ప్రధానశక్తులుగా రూపొందిన సిద్ధాంతాలు మూడు - డార్వినిజం, మార్క్సిజం, ఫ్రాయిడియనిజమ్. సంక్షిప్తంగా చెప్పాలంటే - మొదటి సిద్ధాంతం ప్రకారం మానవజీవితం అంతా సామాజిక, భౌతిక పరిస్థితులమీదనే ఆధారపడి వుంటుందని, బ్రతకడానికి శక్తి

ఉన్నవాడే ఈ ప్రపంచంలో మనగలడనీ (Survival of the fittest), అంటే భౌతికంగా (Biologically) దృఢంగాను, ఏ అడ్డంకులనైనా ఎదుర్కొనగలిగిన భౌతిక శక్తి ఉన్నవాళ్ళదే ఈ ప్రపంచమనీ నిర్వచిస్తుంది. రెండవ సిద్ధాంతం అదే విషయాలను ఆర్థిక సంఘర్షణల దృష్ట్యా నిర్వచిస్తుంది. ఉన్నవాడికి లేనివాడికి మధ్య జరిగే నిరంతర పోరాటం ఈ మానవ జీవత చారిత్రక పరిణామంలో భాగమని ఈ సిద్ధాంతం నిర్వచిస్తున్నది. ఇక మూడవది మానవుడి బ్రతుకును మనిషి మానసిక స్థితిగతులకే పరిమితం చేస్తూ మానవుడు తన మానసికమైన కోరికలకు బానిస (Victim) అని సిద్ధాంతీకరిస్తుంది. ఈ మూడింటిలో ఏ సిద్ధాంతాన్ని తన నాటకానికి ప్రాతిపదిక చేసుకున్నా అన్నింటిలోను మనిషే కేంద్రబిందువు. అతీత శక్తులకు ఎదురు నిలిచే అతని పోరాటమే ఈ నాటకాలకు ప్రధాన కథావస్తువు. ఆ పోరాటంలో 'ధైర్యంగా ఓటమి పాలయ్యే" అతని జీవితమే విషాద నాటక హేతువు. అదే ప్రపంచానికి విషాద నాటకం ఇచ్చే సందేశం. ఇదే ప్రతి యుగంలోనూ జరిగింది. ఆయా యుగలక్షణాలను బట్టి, ఆనాటి సామాజిక నైతిక నమ్మకాలను బట్టి మానవుడు తన పోరాటం ఏఏ శక్తులతో జరుగుతున్నదని భావించాడో ఆ పోరాటమే ఆయా నాటకాలలో ప్రతిబింబించింది.

ఆధునిక విషాద నాటకాలలో వచ్చిన మార్పుల్ని ఈ క్రింది విధంగా క్రోడీకరించవచ్చు.

1. సమకాలీన విషాద సంఘర్షణలను చూపడానికి మధ్యతరగతివ్యక్తులకు ఆధ్యాత్మిక, మనోబలాలు చాలవు కనుక కొందరు రచయితలు పురాణ గాథలనో, చారిత్రక గాథలనో ఆశ్రయించి తద్వారా ఆధునిక జీవిత విధానాన్ని వ్యాఖ్యానించారు. ఓనీల్ Mourning Becomes Electra, గిరదో, హాపమన్‌లు గ్రీకుపురాణభూమికను ఆధారంచేసుకొని రాసిన Electra వంటి నాటకాలు ఇందుకు ఉదాహరణలు.

2. అలాగే, భాష విషయంలో కూడా. పూర్వపు కావ్య భాషకు ప్రత్యామ్నాయంగా గద్యాన్ని వాడుకున్నా దానిలో ప్రతీకలను, పదచిత్రాలను, అలంకారాలను వాడడం ద్వారా గద్యాన్ని కావ్య భాషకు దగ్గరగా తీసుకొనిపోయారు.

3. నాటక వస్తువుకు సంబంధించినంత వరకు ఆధునిక మానవుడి తిరుగులేని పోరాటాలలో విషాదత్వం తొంగిచూస్తూనే వుంది. యుద్ధంమీద, అణ్వాయుధాలమీద, క్రూరత్వంమీద, అత్యాచారాలమీద వచ్చిన నాటకాల కథావస్తువు మిగిలిన కాలాలలో వచ్చిన కథావస్తువులంత పటిష్ట విషాద భావనలను వెలువరించగలిగినవే! మిగిలిన అన్ని కాలాలలో వచ్చిన విషాద నాటకాలకు మాదిరిగానే ఆధునిక విషాద నాటకం కూడా జీవితానికి ఉన్న అర్థాన్ని అన్వేషిస్తూ అప్పుడు బతుకుతున్న బతుకును ప్రశ్నిస్తూ, మనిషి తాను ఎన్ని కష్టాలకులోనయినా, చివరకు మృత్యువే అతన్ని హరించినా అనాగరిక అవాస్తవిక అన్యాయశక్తులను ఎదిరిస్తూ ఎంత ఎత్తుగా నిలబడగలడో చూపుతూనే వుంది.

గ్రీకుల కాలంనుంచీ నేటి వరకు వచ్చిన అసంఖ్యాకమైన విషాద నాటకాలలో కనీసం ముప్ఫయ్ నాటకాలు ప్రఖ్యాతమైనవిగా చెబుతారు. అందులో ఆయాకాలాలకు ప్రాతినిధ్యం వహించే కొన్ని నాటకాలను పేర్కొంటున్నాను.

1. సాంప్రదాయిక విషాదనాటకం :

ఎస్కిలస్ : ది పెర్షియన్స్, యాగమెమ్నాన్, ప్రామీథియస్ బౌండ్.

సొఫొక్లిస్ : అజాక్స్, యాంటిగొనె, ఈడిపస్ రెక్స్.

యురిపిడిస్ : మెడియా, ఎలెక్ట్రా, ది ట్రోజన్ విమెన్.

2. నూతన సాంప్రదాయిక విషాద నాటకం
   రేసిన్ : ఇఫిజీన్, ఫేడ్రా, అలెగ్జాండర్ ది గ్రేట్
   కార్నేల్ : లాసిక్

3. కాల్పనిక విషాద నాటకం :
   విలియం షేక్స్‌పియర్ : ఒథెల్లో, హామ్లెట్, మాక్‌బెత్, కింగ్ లియర్
   విక్టర్ హ్యూగో : హెర్నాని
   ఎడ్మండ్ రోస్టెండ్ : సిరానో ద బెర్గరాక్

4. ఆధునిక విషాద నాటకం :
   హెన్రీ ఇబ్సన్ : ఎ డాల్స్‌హౌస్, ఘోస్ట్స్, ఎనిమీ ఆఫ్ ది పీపుల్
   ఆగస్ట్ స్ట్రిన్డ్‌బర్గ్ : మిస్‌జూలీ
   సీన్ ఓ కేసీ : రైడర్స్ టు ది సీ
   యూజీన్ ఓ నీల్ : బియాండ్ ది హొరైజన్, మోర్నింగ్ బికమ్స్ ఎలక్ట్రా
   గార్సియా లోర్కా : బ్లడ్ వెడ్డింగ్, ఎర్మా
   ఆర్థర్ మిల్లర్ : డెత్ ఆఫ్ ఎ సేల్స్‌మన్

హాస్యనాటకం(Comedy) :

పాశ్చాత్య నాటక ప్రక్రియల్లో ట్రాజెడీ తరువాత ముఖ్యమైనది కామెడీ. విషాద నాటకాన్ని (ట్రాజెడీని) ఒక ప్రత్యేకమైన ప్రతిపత్తి కలిగిన ప్రక్రియగా నాటక విమర్శకులందరూ భావించినట్లే, హాస్య నాటకాన్ని పేర్కొన్నప్పుడల్లా విషాద నాటకంతో తులనాత్మకంగా చూడడం కనిపిస్తుంది. అరిస్టాటిల్ కాలం నుంచి కూడా కామెడీని ట్రాజెడీ కన్న కొంచెం తక్కువ స్థాయి ప్రక్రియగానే భావించడం జరిగింది. దీనికి చారిత్రకులు అనేకమైన కారణాలు చెప్పారు. హాస్యనాటకం సమాజంలోని వ్యక్తులను ఆటపట్టించేది కావడం వల్ల, అలా పెద్దలను అపహాస్యం చేయడం సమాజ శ్రేయస్సుకు భంగకరం - అన్నది ఒక కారణం. హాస్యనాటకం కింది తరగతి వ్యక్తుల్ని గురించి రాసేది కనక అది సర్వజనామోద యోగ్యం కాదు అనేది రెండో కారణం. కాని ఇరవయ్యో శతాబ్దం మొదటి భాగంలోనే హాస్యనాటకం విషాద నాటకం లానే తనంతట తానుగా సాహిత్య సామ్రాజ్యంలో ఒక స్థానాన్ని సంపాదించుకోగలిగిన వ్యక్తిత్వం ఉన్న ప్రక్రియ-అనీ, హాస్యనాటకంలోనే సమాజం తన తాదాత్మ్యతను స్థిరీకరించుకుంటుందనీ - అనేక కోణాల నుంచి ఈ నాటక ప్రక్రియను విశ్లేషించారు విమర్శకులు.

హాస్యనాటకం పుట్టు పూర్వోత్తరాలు అజ్ఞాతంగానే ఉండిపోయాయి. అయితే వాటిని గురించిన ఊహాగానాలు మాత్రం చాలా ఉన్నాయి. ఒక జంతువును వేటాడి, ఎలా వేటాడాడో తనవారికి అనుకరించి చూపే వేటగాడు చెబుతూ చెబుతూ మధ్యలో తడబడితేనో, పడిపోతేనో ప్రేక్షకులు నవ్వడంతో నాటక హాస్యం మొదలైందని ఒక వాదం. ఆ తరువాత వేట మాంసాన్ని నలుగురికీ పంచుతూ, తన గొప్పతనంతో పాటు తనతోటి వారి చేతగానితనాన్ని చెప్పడం, అందులో కనిపించే గొప్పతనం, చేతగాని తనాల తారతమ్యం హాస్యనాటకానికి ప్రతిపాదికగా కనిపిస్తున్నదని వేరొకవాదం. ఏ వాదమయినా మనిషి తొలిదినాల్లో తన తప్పిదాన్ని కాని, తన తోటివారి తప్పిదనాన్ని కాని వెలికి తీసుకొని వచ్చిన సందర్భాలలో హాస్యం ఉద్భవించిందనీ, అది చేష్టాయుతము,

అనుకరణయుక్తమూ అయినప్పుడు హాస్యనాటకానికి పునాదులు పడ్డాయని మనం ఊహించవచ్చు.

'కామెడీ' అనే మాట కూడా గ్రీకు భాష నుంచి వచ్చిందే! ఉత్సవాల్లో పాడే పాటలకి, అప్పుడు జరిగే విన్యాసాలకి, అప్పుడు పాడే ఆనందదాయకమైన 'ఓడ్' (గీతం) లకు 'కామెడీ' లనేపేరు. అలాగే గ్రీకుల కర్మకాండలలో కొందరు దేవుళ్ళ వివాహాది శుభకార్యాలలో పాడే సంతోషగీతాలకు, నృత్యాలకు 'కామెడీ' అనే పేరు. స్థూలంగా చెప్పాలంటే సంతోషదాయకమైన గేయ, నృత్య ప్రదర్శనను కామెడీ అనేవారన్నమాట! ఇవ్వాళ 'కామెడీ' అంటే అహ్లాదకరమైన ముగింపుతో హాయిగా నవ్వుకొనే తేలికపాటి నాటకం – అనే సామాన్యార్థంలోనే వాడుతున్నాం. ఇది వరకు రోజుల్లో అహ్లాదకరమైన ముగింపు అంటే – ప్రేమికుల వివాహం, తప్పుదారి పట్టినవాళ్ళకి కొద్దిపాటి శిక్ష – వగైరాలు ఉండేవి.

ఈ భూమిక అధారంగా హాస్యనాటకానికి ఉండే సామాన్య లక్షణాలను ఈ విధంగా పేర్కొనవచ్చు.

1. హాస్యనాటకం మనుషుల్లో ఉండే లోపాల్ని పెద్దవిగా చేసి చూపుతూ వాటిని అవహేళన చేస్తుంది.

2. అందువల్ల హాస్యనాటకం వర్తమానంలో ఒక నిర్దిష్టమైన సంఘజీవితానికి సంబంధించిన 'సాంఘిక మానవుడి' (Social Man)ని గురించి చెబుతుంది. విషాద నాటకం మానవుడి అధ్యాత్మిక తాత్త్విక ప్రవృత్తిని గురించి, హాస్యనాటకం సాంఘిక ప్రవృత్తి, చేష్టలని గురించి చెబుతాయి.

3. సాంఘిక మానవుడి నిత్య జీవితంలో కనిపించే ఒడుదుడుకులను, తప్పొప్పులను ఎంచాలంటే – ఇది తప్పు, ఇది ఒప్పు అని నిర్ణయం చెయ్యాలంటే ఒక ప్రమాణం (norm) – అందరూ ఆమోదించే సాంఘిక నియమావళి – ఒకటి ఉండాలి. దాని ఆధారంగా తప్పొప్పులను ఎంచుతాం. ఒక వ్యక్తి సంఘనియమాన్ని ఉల్లంఘిస్తే, అతన్ని అవహేళన చేస్తూ అతని తప్పిదాన్ని ఎత్తి చూపి బాగుచేసుకునే మార్గాన్ని చూపుతుంది హాస్యనాటకం. (తన తప్పులను తాను తెలుసుకున్న హాస్యనాటక నాయకుడు సాధారణంగా కనిపించడు. అయినా తప్పుల్ని ఎత్తి చూపడం, "అతి"ని అవహేళన చెయ్యడం మానుకోదు హాస్యనాటకం). సాధారణంగా సంఘంలో ఉండే నియమాలను ఉల్లంఘించే వ్యక్తుల్ని గురించి విమర్శిస్తూ – వారు చేస్తున్న పనులు ఏ విధంగా సంఘ నియమాలకు విరుద్ధంగా ఉన్నాయో హాస్యనాటకాలు చెప్పినా – ప్రేక్షకులకు మాత్రం వాళ్ళు ఏ విధంగా నియమాలు ఉల్లంఘిస్తున్నారు అనేదే ప్రధానం. ఆ చేష్టలే హాస్యనాటకానికి ఆలంబనం.

4. సగటు సాంఘిక మానవుడి నిత్య జీవన సరళి హాస్య నాటకాలలో ప్రధాన కథావస్తువు. మనిషి అట్టహాసంగా ఉండడం, అత్యాశకు పోవడం, అతి మూర్ఖంగా ప్రవర్తించడం, అతి తెలివి కలవాడిననుకుని గోతులో పడడం – ఇటువంటి ఎన్నో మానవ ప్రకృతిలోని సాధారణ లోపాలు హాస్యనాటకానికి జీవం పోస్తాయి.

5. మనుష్యుల తప్పిదాలను వెలికితెచ్చి ఆటపట్టించడం హాస్యనాటకాలకు సాధారణ వస్తువే అయినా, నాటకాన్ని సుఖాంతం చేయడంలో మనిషి గెలుపును, తద్వారా

వచ్చే ఆనందాన్నే ఎక్కువగా చూపుతాయి. ఈ గెలుపు – కేవలం ప్రధాన పాత్ర గెలుపుకాదు, మనందరిదీను. "తప్పులు చెయ్యని మానవుడు లేడు. సరిదిద్దుకుంటే ప్రపంచమంతా అతనిదే" అనే సూక్తికి నాటక రూపం కామెడీ. "కావ్యన్యాయం" (Poetic Justice) అంటే మంచి గెలవడం, చెడు శిక్షింపబడడం – మెలోడ్రామాకి ఎంత ముఖ్యమైన ప్రాతిపదికో, హాస్యనాటకానికి అంతేననిపిస్తుంది. గొప్పలకు పోయేవాళ్ళని, డంభాచారుల్ని, అతి తెలివిగా మోసం చేద్దామనుకునేవాళ్ళని, అతి స్వార్థపరుల్ని వారి చేష్టలను ఎండగట్టి "నువ్వు అటువంటి 'అతి'కి పోతే జనం నవ్వుతారు సుమా!" అని సున్నితంగా హెచ్చరిస్తుంది హాస్యనాటకం.

ఈ లక్షణాలన్నింటి ద్వారా హాస్యనాటకాలకు సమకాలీన సమాజానికి ఉండే సంబంధాన్ని ఈవిధంగా క్రోడీకరించవచ్చు : హాస్య నాటకానికి సమకాలీన సమాజానికి అవినాభావ సంబంధం ఉంటుంది. అందువల్ల హాస్యనాటకం ఆవిర్భావానికి ఒక సుస్థిరమైన సమాజం ఉండడం అవసరం. అలాగే, హాస్యనాటకం ఒక నిర్ణీత సమాజాన్ని గురించి రాస్తూనే మొత్తం మానవాళిలో ఉండే లోటుపాట్లను ఎత్తి చూపుతుంది. అందువల్ల హాస్యనాటకం నాగరిక సమాజంలో ఎక్కువగా మనడానికి అవకాశం ఉంది. తన తప్పిదాలను ఎత్తిచూపి నవ్వేవాళ్ళను చూచి ఆనందించడం, అంటే తన తప్పిదాలకు తానే నవ్వగల ఒక సంస్కార(mature)సమాజం ఉండాలి.

మానవుల నిత్య నైమిత్తిక వ్యవహారాలు – స్త్రీ పురుష సంబంధాలు, డబ్బు, బతుకుతెరువు పద్ధతులు, పెద్ద మనుషులు ముసుగుల్లో బతకడాలు, మనుషుల్లో ఆంతర, బాహిర ప్రదర్శనల్లో – కనిపించే వైరుధ్యం – ఇవి హాస్యనాటక వస్తువులయ్యాయి. అలాగే విషాద నాటకం జీవితంలో రాజీపడని ఉత్తమ వ్యక్తి జీవితం అయితే, రాజీపడే వ్యక్తుల మామూలు జీవితగమనం హాస్యనాటక కథా వస్తువు. అందుకే నాటకం చివర తప్పుల్ని మన్నించడం, మళ్ళీ నవ్వుతూ జీవితాన్ని కొనసాగించడం హాస్యనాటకాల్లో తరుచుచూస్తాం. సయోధ్య (Compromise) హాస్యనాటకానికి చక్కని ముగింపు సూచన. అలాగే హాస్యనాటకం ఆశల వలయాలను చూపించదు. ఆచరణాత్మకత (Practicality) దానికి ఆయువుపట్టు. విషాద నాటకంలాగా ఆత్మాశ్రయం (Subjective) కాక వస్త్వాశ్రయ(Objective) ప్రాధాన్యం కలది.

ఇంత సామాజిక నిష్ఠమైన ప్రక్రియ కనకనే అందులో ఉపయోగించే పద్ధతులు కూడ ఎంతో వైవిధ్యమైనవి. ఉదాహరణకి హేళన, మందలింపు, వెక్కిరింపు, వేళాకోళం, వ్యంగ్యం, అపహాస్యం – అలాగే మనుషుల నిత్యవ్యవహారంలో కనిపించే ఆహార్య భేదాలు, వాచిక భేదాలు, ఉద్వేగ వైవిధ్యాలు, ఆచార వ్యవహారాల్లో విభేదాలు – ఇవి అన్నీ కూడా హాస్యనాటకం పండించడానికి రచయిత వాడుకునే రసగుళికలే! దుర్భేద్యమైన నైతిక సూత్రాలు, అతి మానవీయ సంఘర్షణలు దాని చేరువకురావు. హాస్యనాటకంలో చిత్రించే నైతిక ప్రపంచం అంతా ఒకానొక నిర్దిష్టమైన సమాజం నియమించుకున్న కొన్ని ఆచార వ్యవహారాలు, కొన్ని సంప్రదాయాలు, వాటి మీద నిర్మించుకున్న నియమావళి, వాటి ఉల్లంఘన – వీటి చుట్టూ పరిభ్రమిస్తూ ఉంటుంది. అందువల్లనే హాస్యనాటకాన్ని "చేసిన తప్పుల్ని గ్రహించి, దిద్దుకునే అవకాశాన్ని చూపే ఒక సాంఘిక ప్రక్రియ"గా మనస్తత్వ శాస్త్రవేత్తలు అభివర్ణించారు.

ఇతివృత్తం :

హాస్యనాటకాల ఇతివృత్తాలను స్థూలంగా పరిశీలిస్తే వైవిధ్యభరితంగా కనిపిస్తాయి.

కాని వాటి అంతస్సూత్రాలను సూక్ష్మంగా గమనిస్తే ఒకే రకమైన ఇతివృత్తాలకు వైవిధ్యరూపాలేనని అనిపించకమానదు. ప్రపంచంలో వచ్చిన హాస్యనాటకాలలో మూడువంతులు ఒక యువకుడు ఒక యువతిని పరిగ్రహించడానికి పడేపాట్లే కథావస్తువనిపిస్తుంది. పెద్దవాళ్ళు - వాళ్ల వక్రబుద్ధులు, వక్రభాష్యాలు, వక్రచేష్టలు - చివరకు అవధులు అధిగమించి యువతీయువకులు ఒకటి కావడం - ఇదీ సంఘటనాక్రమం. మియాండర్ నుంచి ముర్రే షెగల్ (Luv) దాకా ప్రేయసీ ప్రియుల ప్రేమకలాపాలు తల్లిదండ్రులు లేదా పెద్దవాళ్ళు విధించిన నియమాలను ఉల్లంఘించి ప్రేమించుకుని బాధలు పడి చివరకు కలవడం - కథా వస్తువుగా కనిపిస్తుంది. షేక్స్పియర్ రొమాంటిక్ కామెడీలలో ఇదే అంతస్సూత్రం. ఇంతకంటే కొంచెం తెలివిమీరి కలిసి బతకడానికి కాబోయే భార్య, భర్త పరస్పర షరతులతో కూడిన నియమావళిని కూడా సిద్ధం చేసుకుని పరస్పరం అంగీకారం కుదుర్చుకోవడం రెస్టొరేషన్ హాస్యనాటకాలలో చూస్తాం. బస్తీ పెళ్ళాం-పల్లెటూరి మొగుడు, అనుమానం మొగుడు-స్వేచ్ఛకోరే పెళ్ళాం- ఇటువంటి వ్యక్తుల జీవితాలను స్వంత లాభం కోసం వాడుకునే స్వార్థపరుల ఎత్తులు, జిత్తుల మారితనం - ఇవీ రెస్టొరేషన్ నాటకాల కథల సారాంశం.

సాధారణంగా మనకు కనిపించే మరో కథావస్తువు “ఆశ”(Ambition). ఒక వ్యక్తి లేదా కొందరు వ్యక్తులు - (ఉన్నదానికన్న) ఎక్కువ కీర్తి ప్రతిష్టలు, ఎక్కువ డబ్బు, ఏదో ఒకటి ‘ఎక్కువ’ కావాలని, దానికోసం అనుసరించే వక్రమార్గాలు, అందులో పట్టుబడి పోవడం ఇవీ ఇతివృత్తాలు. మామూలుగా ఆశ అత్యాశగా చూపబడితేనే అది హాస్యధోరణిలో నడిచే ఇతివృత్తం అవుతుంది. చివరకు ‘అతి సర్వత్ర వర్జయేత్’ అనే నీతితో ముగుస్తుంది నాటకం.

వీని అన్నింటిలోను ‘అతి’(Exaggeration) లేదా అతిశయోక్తి సర్వ సామాన్య లక్షణం. అతి భక్తిభావం, అతి స్వార్థం, అతిలోభత్వం, అతి ఆత్మవిశ్వాసం, అతి స్త్రీలోలత్వం, అతి అనుమానం - చక్కని హాస్యనాటక వస్తువులుగా చూపబడ్డాయి.

హాస్యనాటక ఇతివృత్తాలకు సంఘటనా జటిలత(Complication) చాలా ముఖ్యం. నాటక పరాకాష్ఠ (Climax), కార్యావరోహణం (Denouement) రెండూ నాటకాంతంలో ఒకదాని వెంట మరొకటి చూపడం కద్దు. నాటక పరాకాష్ఠ (Climax) లోను, ఇతివృత్త ఆరోహణ, అవరోహణల(Rising Action and Denouement)లోను ఇతివృత్తంలో విస్మయం(Surprise), పాత్రచిత్రణలో ప్రధానపాత్రల ఆవిష్కారం(Discovery) వారి హఠాత్ ప్రకాశనం (Revelation) లేదా గుర్తింపు (Recognition) - ఇవి అన్నీ నాటకం చివరిలోనే చూపబడి చిక్కుముడులన్నీ విడిపోయి, నాటకం సుఖాంతం అవుతుంది.

గోల్డ్స్మిత్ రాసిన She Stoops to Conquer లో మార్లో తాను పెళ్ళి చేసుకుందామనుకున్న అమ్మాయినే తాను చేసుకోబోతున్నట్టు తెలియక అనేక సమస్యలను సృష్టించుకుంటాడు. ఇదంతా టోనీ లమ్సకిన్ ఆడిన నాటకం అని చివరిదాకా తెలుసుకోలేడు. గిరదో రాసిన Madwomen of Chaillot లో పారిస్ని నాశనం చేద్దామనుకున్న వాళ్ళని పిచ్చివాళ్ళుగా పరిగణించిన ముగ్గురు స్త్రీలు చాకచక్యంగా మట్టుబెడతారు - నాటకం చివరి సన్నివేశంలో. షేక్స్పియర్ ‘మిడ్ సమ్మర్ నైట్స్ డ్రీమ్’ లో ఇద్దరు ప్రేయసీ ప్రియుల జంటల్ని ఒక చట్టం బారి నుంచి తప్పించి కలుపుతాడు డ్యూక్ థీసియస్. ఈ విధంగా సన్నివేశాలు కథాగమనాన్ని వేగవంతమూ చేస్తాయి.

చివరగా ఒక్కసారి మొత్తం తలకిందులై యువతీ యువకులు కలవనూ కలుస్తారు. అదే హాస్యనాటక ప్రత్యేకత! అలాగే కన్యాశుల్కంలోనూ నలుగురినీ తన చాకచక్యంతో 'అతి తెలివి' తో తన మార్గంలోకి తెచ్చుకుంటానని గొప్పలు పోయిన మనిషి నిజస్వరూపం తెలియడం కనిపిస్తుంది.

పాత్రలు :

హాస్యనాటకంలో పాత్రలు చాలా భాగం మూసపాత్రలే! (Type Characters). మూసపాత్రలనగానే వ్యక్తిత్వ రాహిత్యం అని అర్థం కాదు. వారు ఒక వర్గానికి, ఒక కోవకు, ఒక తరగతికి చెందినవాళ్ళు. అటువంటి పాత్రలవల్ల ఆయా తరగతుల జనం అందరినీ హేళన చేస్తాడు హాస్యనాటక రచయిత. లోభి, అబద్ధాలకోరు, ఆడంబరాలరాయుడు, ఆడవిచ్చి వున్నవాడు, గొప్పలు చెప్పుకునేవాడు, వాగుడు కాయ - ఈరకాలన్నీ (స్త్రీపురుషులిద్దరూ యీ అన్ని తరహాల్లోనూ ఉంటారు) హాస్యనాటకానికి కీలకమైన పాత్రలు. దీనివల్ల సంక్లిష్ట సన్నివేశాల్లోకూడా ఆయా పాత్రల మౌలిక లక్షణాలను ప్రేక్షకులు మనసుల్లో ఉంచుకోవడం తేలిక. ఉదాహరణకి కన్యాశుల్కంలోని అగ్నిహోత్రావధాన్లు, లుబ్ధావధాన్లు, కరటక శాస్త్రి, మధురవాణి వగైరా పాత్రలు ఒక తరగతి జనానికి ప్రతినిధులు మాత్రమేకాక, వాళ్ళు ఏఏ తరగతులకు చెందుతారో అతరగతి ముద్ర కూడా తమ పేర్లలో తగిలించుకున్న పాత్రలుగా ఉన్నట్లే దాదాపు అని హాస్యనాటకాలలోను మూసపాత్రలు కనబడతాయి. లోకంలో కొద్ది కొద్ది తేడాలతో ఇటువంటి వ్యక్తులు మనకు తారసపడడం చూస్తే హాస్యనాటకం జీవితానికి ఎంత దగ్గరో తెలుస్తుంది. ఫాల్‌స్టాఫ్,బోటమ్, ఫూల్ వంటి పాత్రల పేర్లే వారి లక్షణాలను తెలియచెబుతాయి.

సంఘటనలు :

పాత్రలు ఎలా మూసపాత్రలో, సంఘటనలు కూడా చాలావరకు మూస సంఘటనలే (Type Incidents), హాస్యనాటకంలో. ఈ నాటకాలు సంఘటనల బలం వల్లనే నిలుస్తాయి. హాస్యనాటకంలో పాత్రలు హేళనా భరితమైన సన్నివేశాల్లో మనకు దొరికిపోవడం, వారి వారి పాత్రలను గురించి మనం నాటకం మొదటి నుంచి తెలుసుకున్న విషయాలకి, వారి యిప్పటి ప్రవర్తనకీ వైమనస్యం ఉండడం - ఇదే ప్రధాన హాస్యలక్షణం. అందువల్ల ఇటువంటి నాటకాలలో సంఘటనలు - కాలమూ, స్థలమూ మారినా ఒకే పద్ధతిలో ఉంటాయి. అందులో ఒకటి గోప్య (Hidden) సన్నివేశాలను వాడడం. పాశ్చాత్య నాటకాలలో 'స్క్రీన్ సీన్' అనేది హాస్యనాటకంలో ఒక ముఖ్యమైన విధానం. దానికి తెలుగు అనుసరణే కన్యాశుల్కంలోని మంచం కింది సీను. 'కామెడీ ఆఫ్ మానర్స్'లో కనిపించే 'అడ్డతెర వెనుక భాగవతం' 'కన్యాశుల్కం'లో గిరీశం, రామప్పంతులు మంచం కింద దాక్కోవడంలో అనుసరించబడిన సంఘటనాంశం.

భాష :

హాస్యనాటకాల్లో భాషా సంబంధమైన వాచిక హాస్యం ముఖ్యమైనది. దానికి ప్రాణం వ్యంగ్యం. సునిశితమైన వ్యంగ్యంకాదు. అవతలి వాడికి తేలుకుట్టినా అరవడానికి వీలులేనంత సున్నితమైన వ్యంగ్యం. హాస్యనాటకం అంటేనే నిజమూ, అబద్ధాల మధ్య జరిగే సంకులసమరం. అందులోనూ హాస్యపాత్రలన్నీ పైకి ఒక మాట చెబుతూ, లోపల మరొక విధంగా భావించేవి. అందువల్లనే మోసపూరితమైన అంతర్యం, నవ్వుతూ వుండే మొహం. ఆ ద్వంద్వ ప్రకృతి హాస్యనాటకంలోని ప్రముఖ పాత్రలకు చాలా సాధారణమే!

లోపల ఉండే అసలు మనిషికి బయటకు కనిపించే మనిషికి మధ్య ఉండే అంతరాన్ని వ్యంగ్యం ద్వారా చక్కగా వ్యాఖ్యానిస్తుంది హాస్యనాటకం.

హాస్యనాటక భాషలో కనిపించే మరో లక్షణం, పొడుపు కథలు, ద్వంద్వార్థాలు వచ్చే మాటలు, ఒక మాటమీద ఇద్దరు, లేదా ముగ్గురు పాత్రలు చేసే చమత్కార సంభాషణ, మాటలతో చేసే చమక్కులన్నీ హాస్యాన్ని పండించడానికి దోహదం చేస్తాయి.

సంక్షిప్తంగా, క్లుప్తంగా సమాధానాలు చెప్పడం – హాస్యసంభాషణలలో మామూలుగా వాడే వాచిక హాస్యం. తండ్రితో చెప్పకుండా పెళ్ళికూతురు ప్రేమికుడితో లేచిపోతుంది. తండ్రి నిఘాకోసం ఉంచిన సేవకుడితో అమ్మాయి ఏదిరా అని అడుగుతాడు. వాడి సమాధానం 'తెల్దండి.' మరోప్రశ్న. మళ్ళీ'తెల్దండి'. ఎక్కడికి వెళ్ళింది? ఎవరితోనన్నా వెళ్ళిందా? ఆ ప్రియుడు వచ్చాడా? నీకేమన్నా దయ్యం పట్టిందా? – అన్నింటికీ 'తెల్దండి' సమాధానం. ఇటువంటి హాసప్రయోగం కోసం చేపట్టే ఏకపద సమాధానం హాస్యసంభాషణల్లో సాధారణం.

ఈ వాచిక వైవిధ్యం, మూసపాత్రలకు ప్రత్యేక వ్యక్తిత్వాన్ని ఇచ్చే లక్షణాలతో పాత్ర చిత్రణం, ఎన్నిసార్లు చూసినా కొత్తగా నవ్వు పుట్టించే మూస సన్నివేశాల సరికొత్త నిగాయింపు హాస్యం పుట్టించడానికి నటనలో ఉపయోగించవలసిన సమయనిర్ణయం (టైమింగ్) ఇవి అన్నీ హాస్యనాటకంలో హాస్యాన్ని పలికించే పద్ధతులే!

దృశ్య ప్రాధాన్యత :

హాస్యనాటకంలో దృశ్యత్వం లేదా ప్రేక్షణీయకత (Spectacle) చాలా ముఖ్యమైంది. దీనికి కారణం హాస్య సంభాషణలు (వినడం) మాత్రమే కాక హాస్య చేష్టలు (Actions) చూడడంలో ఎక్కువ హాస్యం ఇమిడి ఉంది. మంచం కింద దాక్కున్న రామప్పంతులు, తరువాత దాక్కున్న గిరీశం, కొట్టడానికి వచ్చిన పూటకూళ్ళమ్మ, రామప్పంతుల్ని ఎదరకి తోసి తాను పక్కకి తొలిగిన గిరీశం, దెబ్బలు రామప్పంతులికి తగలడం – ఇలా ఒకదాని తరువాత ఒక చేష్ట – ముఖ్యంగా శారీరక చేష్ట జరుగుతూనే వుంటుంది. ఇటువంటి రంగాలలో దృశ్యం హాస్యానికి ఎంతో ప్రాణం. ఒక పాత్ర తన ప్రేయసి ఎదటనే జారి పడడం, ఎవరో ఒకర్ని గురించి వాళ్ళావిడకి ఫిర్యాదు చేస్తూ వుండగా ఆ భర్తే వెనకగా వుండి అంతా విన్న తరువాత చెబుతున్న ఆయన వెనక్కు తిరిగి చూసి బిక్క చచ్చిపోవడం – ఇలా రంగస్థల దృశ్యాలన్నీ కార్టూను బొమ్మల్లా మన ముందు సాగిపోతాయి హాస్య నాటకంలో.

బాటమ్(Midsummer Night's Dream) వేసుకునే గాడిద కరాళం, బ్లన్‌ష్లీ (బెర్నార్డ్ షా: Arms and the Man) తూటాల పెట్టెలో చాక్‌లెట్లు ఉండడం – ఇవి అన్నీ హాస్యరసస్ఫోరకాలే! అలాగే కుర్చీలు, బెంచీలు విరగడం, రహస్యంగా లోపల దాక్కోవడం, కనుక్కోవాలని వచ్చిన మనిషిని చూసి మూర్ఛపోయినట్టు పడిపోవడం– ఇటువంటి వన్నీ హాస్యనాటక విజయానికి దోహదం అయ్యే దృశ్యాలే! అలాగే పాత్రల ఆహార్యం – ముఖ్యంగా వేష భూషలు, ఉపయోగించే వస్తువులు అన్నీ హాస్యాన్ని పండించడానికి ఉపకరించే సాధనాలే!

హాస్యనాటకంలో ఉపయోగించే పాత్రల్ని, సన్నివేశాల్ని బట్టి, రచయిత దృక్పథాన్ని బట్టి (Point of View) దానిని చాలా రకాలుగా వింగడించారు విమర్శకులు. ఈ 2500 సంవత్సరాల పాశ్చాత్య హాస్య నాటక చరిత్రలో ఎన్నో ఉపప్రక్రియలు పుట్టి అంతరించిపోయాయి. మిగిలిన వాటిలో ప్రముఖంగా నిలిచినవి: ప్రహసనం (Farce),

కాల్పనిక హాస్యనాటకం(Romantic Comedy), సాంఘిక హాస్యనాటకం(Social Comedy), అవహేళన నాటకం(Burlesque). ఇందులో సాంఘిక హాస్యనాటకంలో కమీడియా డెల్ ఆర్ట్ (Commedia del Arte: కళాత్మక హాస్యనాటకం), ప్రవర్తనా గత హాస్య నాటకం (Comedy of Manners) వంటివి ప్రముఖ ఉపప్రక్రియలు. ఇవి కాక మరి కొందరు విశ్లేషకులు వ్యంగ్య – హాస్య నాటకం (Satirical Comedy) , ఉద్వేగ భరిత హాస్యనాటకం(Sentimental Comedy), మౌలికోద్వేగ ప్రధాన హాస్య నాటకం (Comedy of Humours), కుతంత్రాత్మక హాస్యనాటకం(Comedy of Intrigue), భావప్రధాన హాస్యనాటకం (Comedy of Ideas) అనే విభజనలు కూడా చేశారు. అయితే పైన చెప్పిన ప్రధాన భాగాలలో ఇవి అన్నీ ఇమిడిపోవడం వల్ల వీటిని గురించి ప్రత్యేకంగా చెప్పవలసిన అవసరం లేదు. ఆయా కాలాలలో ఆయా సందర్భాలను బట్టి ఆయా ఉపప్రక్రియలు ఆవిర్భవించాయి కాని, నాటక చరిత్రను గమనిస్తే ఇవి ప్రధాన ప్రక్రియలలో భాగాలేనని (కొద్దిపాటి తేడాలతో) విదితం అవుతుంది.

పాశ్చాత్య హాస్య నాటక చరిత్ర ప్రహసనాల రచనతో ప్రారంభమైనదని చెప్పవచ్చు. ఈ కాలంలో వచ్చిన ప్రహసనాలను రెండు హాస్య నాటక యుగాలుగా విభజిస్తారు. పురాతన హాస్యనాటకయుగం (Old Comedy), నవీన హాస్యనాటక యుగం (New Comedy) మొదటి యుగానికి అరిస్టోఫేన్స్, రెండవ యుగానికి మియాండర్ ప్రాతినిధ్య రచయితలు.

విషాద నాటకంలో మాదిరిగానే హాస్యనాటకాలలో కూడా ఆయా కాలాలలో వచ్చిన కొన్ని హాస్య నాటక రీతుల్ని పరిశీలిద్దాం.

సాంఘిక హాస్యనాటకం (Social Comedy)

ప్రాచీన హాస్యనాటక చరిత్రను చూస్తే – రెండు ప్రధాన సంప్రదాయాలు సాంఘిక హాస్యనాటకం పరిధిలోకి వస్తాయని చెప్పవచ్చు; ఒకటి, పాత్రగత హాస్యనాటకం (Comedy of Character); రెండు, ప్రవర్తనాగత హాస్యనాటకం(Comedy of Manners). ఈ రెండింటిలోనూ కామెడీ ఆఫ్ మానర్స్‌ని 'ఉదాత్త హాస్యనాటకం'(High Comedy) అనడం కద్దు. ఈ పరివర్తనని అర్థం చేసుకోవడం అంత కష్టం కాదు. ప్రాచీన హాస్యనాటకం నుంచి నవీన హాస్యనాటకం దాకా వచ్చిన మార్పుల్లో ముఖ్యమైనది – వ్యక్తిగత వ్యంగ్యవిమర్శ, నవ్వులాట నుంచి సమాజగత మూసపాత్రల అవహేళన, తద్వారా ఆయా సమాజాలలోని విభిన్న వర్గాల అవహేళన దాకా ఇతివృత్తాలు సాగాయి. అరిస్టోఫేన్స్‌లో స్పష్టంగా కనిపించిన "రాజకీయ వ్యక్తి విమర్శ" నుంచి మానవాళిలోని, సంఘంలోని లోటుపాట్లను ఆయా వర్గాల ప్రాతినిధ్య పాత్రల ద్వారా (Representative Characters) అవహేళన చేసే స్థితికి వచ్చినట్లు కనిపిస్తుంది. ఈ దిశగా 18వ శతాబ్దంలో వచ్చిన సాంఘిక మార్పులకు అనుగుణంగా సంఘంలో ఉండే కొందరిని, కొన్ని సాంఘిక కట్టుబాట్లను, అలవాట్లను, ఆచారాలను సున్నితంగా విమర్శిస్తూ వచ్చిన హాస్యనాటకాలను సాంఘిక హాస్యనాటకాలంటారు.

మౌలికోద్వేగ ప్రధాన హాస్య నాటకం (Comedy of Humours):

మనిషిలోని అయిదు ప్రధాన పాత్రగత అంతర్లక్షణాలను భూమికగా చేసుకుని "పృథ్వీ, ఆపస్, తేజో, వాయురాకాశాత్" అనే పంచభూతాల లక్షణాలు ప్రతిమనిషిలోను ఉంటాయని, (వీనిని 'Humours' అంటారు). అందులో ఏ ఒక్కలక్షణమైనా ఎక్కువై ఒక

పాత్ర ఆ లక్షణ మాత్రుడే అయినట్లు చిత్రిస్తే 'అతి'గా ఉన్న ఆ లక్షణాన్ని అన్యాపదేశంగా విమర్శిస్తున్నట్లు కదా! బెన్ జాన్సన్ అనే ఆంగ్ల నాటకకర్త రాసిన ఇటువంటి నాటకాలను మౌలికోద్వేగ ప్రధాన హాస్యనాటకాలంటారు. (Comedy of Humours) పాత్రల లక్షణాల్ని వ్యక్తం చేసే విధంగా పేర్లు ఉంచడం కూడా ఈ నాటకాల్లో సాధారణంగా చూస్తాం. సహజ లక్షణాలకు అతీతంగా ఏదో ఒక 'అతి' లక్షణం ఉన్న నలుగురు వ్యక్తుల్ని ఒక చోట కూర్చి వారి జీవితాలను చూపడం ద్వారా పాత్రల స్వభావాలలో కనిపించే అస్తవ్యస్తాల అవహేళన ఈ రకం హాస్యనాటకాల ఇతివృత్తం.

పాత్ర గత హాస్య నాటకం (Comedy of Characters):

ఈ రకం నాటకాలలో పాత్ర చిత్రణలో మరింత నైశిత్యాన్ని, నేర్పరితనాన్ని కూర్చి, ఆయా పాత్రల పరస్పర స్పందన - పతిస్పందనలకు ప్రాముఖ్యం ఇస్తూ రాసిన నాటకాలనే పాత్రగత హాస్యనాటకాలంటారు(Comedies of Character). ఈ నాటకాల రచనలకు అత్యంత ప్రధానమైన ప్రాతినిధ్య రచయిత మోలియర్. ఆయనను హాస్యనాటక బ్రహ్మ అనవచ్చు. నిజానికి ఆయన రచనా జీవితం ప్రహసనాలతో ప్రారంభం అయింది. ఒక పాత్ర మరొక పాత్రను వెంటాడం, ఒకళ్ళనొకళ్ళు కొట్టుకోవడం, తన్నుకోవడం, మారువేషాలు వేసుకోవడం, దాక్కోవడాలు వంటి శారీరక చేష్టా ప్రధానమైన సన్నివేశాలతో కూడిన రచనలు చేసిన మోలియర్ కొద్ది కాలంలోనే పాత్ర ప్రధానమైన హాస్యనాటకాలు రాయడంలో ప్రవీణుడైనాడు. "కమీడియా డెల్ ఆర్ట్' (కళాత్మక హాస్యనాటకం) లోని పాత్రల ప్రాథమిక లక్షణాలను ఆకళింపు చేసుకుని, వానినే ప్రత్యేక వ్యక్తిత్వంగల పాత్రలుగా రూపొందించాడు. ఈయన నాటకాలలో పాత్రలదే అగ్రతాంబూలం. పాత్రలను చిత్రించ డంలో వారి శీల, లక్షణ నిరూపణకు, మానవ సంబంధాలకు, స్పందన ప్రతి స్పందనలకు ప్రత్యేకమైన ప్రాముఖ్యత నిచ్చాడు మోలియర్. దృశ్యబంధాలు చాలాకొద్ది. అవి కూడా నాటక కథకు అంతగా అవసరం లేనివి. ఇంటి లోపలి సీను, బయట సీను, రెండు ద్వార బంధాలు, రెండు కుర్చీలు. ఒకసారి దృశ్యం అమరిస్తే ఇక మార్చుకోనక్కరలేదు. వచ్చే పాత్రలు ఈ కొద్దిపాటి రంగపరికరాలు ఆధారంగా తమ నైజాన్ని, తమకూ ఇతర పాత్రలకు ఉన్న సంబంధాల్ని నిరూపిస్తూ ముందుకు నడుస్తాయి. ఈ పాత్రలకి వ్యక్తిగత గత జీవితం (Past) అంటూ లేదు. వారికి సాంఘిక జీవితం మాత్రమే ఉంది. నాటకానికి అవసరమైనంతమేరకే వారి లక్షణాలు చూపబడతాయి. భాష సాదాసీదా అయినది. ఎక్కడా అలంకారాలు ఉండవు. పాత్రచిత్రణతో పోల్చిచూస్తే ఇతివృత్త నిర్మాణానికి అంత ప్రాముఖ్యం కనిపించదు. ఆయా సంఘటనలలో పాత్రల క్రమోన్మీలనం చేయడమే ఇతివృత్తం ప్రధాన లక్ష్యం ఈయన నాటకాలలో.

ఆరస్టెస్ (The Misanthrope), ఆరగాన్(Oragon), తార్తూఫ్(Tartuffe), జోర్డన్(The Bourgeous Gentleman), హార్పగాన్ (The Miser) - వీరంతా కూడా నిర్దిష్ట సాంఘిక నియమాల కట్టడిలో తమ కార్యకలాపాలు సాగిస్తారు. సంఘటనలన్నీ పాత్రల నిజస్వరూప నిర్ణయం కోసం నిర్మించబడ్డవే! శారీరక కార్యకలాపాలకు ఈ నాటకాలలో అంత ప్రాముఖ్యంలేదు. 'ది మిసాన్‌త్రోప్' లో అసలు ఆంగిక చేష్టల ప్రమేయం కనిపించదు. 'తార్తూఫ్' లో కేవలం రెండుసార్లే యీ దృశ్యకదలికలు (Visual Movements) కనిపిస్తాయి: తార్తూఫ్ తన భార్యతో ప్రేమసల్లాపాలు జరుపుతూ వుండగా ఆరగాన్ టేబుల్ కింద దాక్కుని వినడం; ఆ తరువాత రాజుగారి మనుషులు తార్తూఫ్‌కు

దేహశుద్ధి చేయడం. మిగిలిన నాటకమంతా వాచిక ప్రధానమే. అనేక మూసపాత్రలకి వ్యక్తిత్వాన్ని యిచ్చి రంగస్థలం మీద ప్రాణప్రతిష్ట చేసి కలకాలం నిలిచే వ్యక్తుల్ని సృష్టించి అజరామరుడైనాడు మోలియర్.

ప్రవర్తనాగత హాస్యనాటకం (Comedy of Manners):

పాత్రగతమైన హాస్యనాటకానికి మరిన్ని అలంకారాలు దిద్ది దానిని ఉన్నత వంశాల జీవితాలను ప్రతిబింబించడానికి పరిమితం చేస్తే దానిని "ప్రవర్తనాగత హాస్యనాటకం' అన్నారు. Manners అనే మాటకి 'ప్రవర్తన' సరైన అనువాదం కాదు. Manners అంటే ఒక వ్యక్తి జీవన విధానాన్ని ప్రతిబింబించే లక్షణాలన్నీ కూడా. ఇందులో మితిమీరిన ప్రవర్తనలను అవహేళన చేయడం ప్రధానం కనుక ఆ పదాన్ని వాడవచ్చు. ఆంగ్ల సాహిత్యంలో దీనిని 'ఉదాత్త' హాస్యనాటకం (High Comedy) అంటారు. 'High' అనే శబ్దానికి ఉన్నత వంశ సంజాతులనీ, వారు మాట్లాడే భాష, ప్రవర్తించే పద్ధతులన్నీ చాలా గౌరప్రదంగా ఉంటాయనీ అర్థం. జీవితాన్ని ఆనందంగా అనుభవించడానికి పై తరగతివారు పడేపాట్లు, కింది వారు పైతరగతి వారుగా చెలామణి కావడానికి పడే పాట్లు, తెచ్చిపెట్టుకున్న కుసంస్కారం వేసే వెర్రితలలు – వీటిని గురించి చెబుతుంది ఈ రకం నాటకం.

ఇటువంటి నాటకాలను రాసిన వారిలో విలియం కాంగ్రీవ్ ముఖ్యుడు. ఈయన రాసిన The Way of the World ఈ తరగతికి చెందిన అత్యుత్తమ నాటకం. విచెర్లీ రాసిన The Country Wife వంటి నాటకంలో కూడా చక్కని పాత్రచిత్రణం కనిపిస్తుంది. 19, 20శతాబ్దంలో వచ్చిన ఈ రకం నాటకాలలో ఆస్కార్‌వైల్డ్ The Importance of Being Ernest, నోయల్ కవర్డ్ Private Lives, టెరెన్స్ రాటిగన్, O Mistress Mine, ఫిలిప్ బారీ రాసిన Holiday, Philadelphia Story ముఖ్యమైనవిగా చెప్పుకోవచ్చు. ఉన్నత వంశీయుల ప్రవర్తనా విధానం ద్వారా వారి శీలనిర్ణయం చేస్తూ ఆలంకారికమైన భాషను వాడుతూ పాత్రల క్రమోన్మీలనం కన్నా వారి బాహ్య ప్రవర్తనా సరళిని చిత్రించే నాటకాలన్నీ ఈ కోవకు చెందినవిగా భావించవచ్చు.

20వ శతాబ్దపు సాంఘిక హాస్యనాటక చరిత్రలో పేర్కొనవలసిన వాడు జార్జ్ బెర్నార్డ్ షా. అటు ఫాబియన్ సోషలిజమ్‌కు ఇటు 'బుద్ధి జీవిక' (ఇంటలెక్చువలిజమ్)కు – రెంటికీ ప్రతినిధిగా నిలుస్తాడు షా. మామూలుగా హాస్యనాటకాల పరిధిలోకి రాలేవనుకునే అనేక ఇతివృత్తాలను స్వీకరించి ఆయన ప్రఖ్యాత హాస్యనాటకాలను రాశాడు. యుద్ధం(Heartbreak House), దేశభక్తి(The Devil's Disciple), ఆర్థికశాస్త్రం(The Millionairess), మతం(Major Barbara), వేశ్యావృత్తి(Mrs. Warren's Profession), ఆరోగ్య శాస్త్రం (The Doctor's Dilemma) మొదలైనవి ఇందుకు ఉదాహరణలు. ఇరవయ్యో శతాబ్దంలో వ్యక్తిత్వం ఉన్న పాత్రల్ని చిత్రించి, వారి మనఃప్రవృత్తుల సంఘర్షణల ద్వారా వారి నడవడికల్లో కనిపించే సంయమన రాహిత్యాన్ని తన హాస్య ప్రయోజనాలకు అత్యుత్తమంగా వాడుకున్నవాడు షా. ఆయన పాత్రలు నిరంతరం మాటల తూటాలతో సమన్వయ మూలసూత్రాల మీద యుద్ధం చేసినవే! అందుకే ఆయన నాటకాల పద్ధతిని Comedy of Wit లేదా Comedy of Ideas అనడం రివాజు.

కాల్పనిక హాస్య నాటకం(Romantic Comedy):

ఇంతవరకు పేర్కొన్న హాస్యనాటక ప్రక్రియలన్నీ వ్యంగ్య ధోరణికి చెందినవి. ఒక్క కాల్పనిక హాస్యనాటకం మాత్రమే వ్యంగ్యం వైపుకు మొగ్గక తనదైన ప్రేమ ప్రపంచాన్ని, అందులో వచ్చే ఒడుదుడుకుల్ని, వాటిని అధిగమించి ప్రేయసీ ప్రియులు తమ జీవిత సాఫల్యాన్ని సాధించడాన్ని చూపుతుంది. రినయసాన్స్ (పునరుత్థాన) కాలం నాటి ఈ పద్ధతి నాటకానికి అత్యుత్తమ ప్రతినిధి షేక్స్పియర్. ఈయన రాసిన నాటకాలనే అహ్లాద హాస్య నాటకాలు (Humourous Comedies) అన్నాడు జె.ఎల్.స్టయాన్ అనే విమర్శకుడు.

కాల్పనిక నాటకానికి మౌలికోద్వేగం హాస్యం. దాని పరిధి చాలా విస్తృతం. ఈ నాటక సంప్రదాయం నిజానికి జానపద నాటకాల నుంచి సంక్రమించిందని చెప్పవచ్చు. జీవితాన్ని గురించి అడుతూ, పాడుతూ ఆనందించడం ఈ నాటకాలలో ముఖ్య లక్షణం. షేక్స్పియర్ తన హాస్య నాటకాల కథా వస్తువులను రోమన్ నాటకాల నుంచి స్వీకరించాడు. వీటిలో మారువేషాలు, ఒక మనిషిని మరొక మనిషి అనుకుని పొరబడడం, కుట్రలు పన్నడం – వీటి అన్నింటిని మించి ప్రేమ, దానికి అనుసంధానించి ఉన్న కాల్పనిక జీవితం – ఇవీ ముఖ్యం. As you Like It, Twelfth Night, Midsummer Night's Dream వంటి నాటకాలు ఈ కోవకు చెందిన అత్యుత్తమ నాటకాలు. షేక్స్పియర్ సమకాలికులైన రాబర్ట్ గ్రీన్, జాన్ లిలీలు కూడా ఇటువంటి నాటకాలు రాశారు. ఆ తరువాత గోల్డ్స్మిత్ దీనిని కొంతవరకు సాధించాడు. ఆయన నాటకం She Stoops to Conquer లో సంఘ అవహేళనను కాల్పనిక నాటక లక్షణాలకు జోడించాడు.

20వ శతాబ్దం హాస్యనాటక రచయితలలో 'షా'తో పాటు జె.యం. బారీ, ఎ.ఎ. మిల్నే, విలియం సారోయన్, జె.యం. సింగ్ (Synge), క్రిస్టోఫర్ ఫ్రై ముఖ్యులు. అన్ని సాహిత్య ప్రక్రియలలోవలెనే హాస్యనాటకం కూడా అయా కాలాలకు అనుగుణమైన కథావస్తువును, సంఘటనలను, పాత్రలను ప్రవేశపెడుతూ అయా కాలాలకు అద్దం పడుతుంది.

ఎమిలీ, ఒలీవియా, రోజలిండ్ వంటి ప్రేమికులు ఈ నాటకాలకు ఎంత ముఖ్యమో, మాల్వోలియో, బాటమ్, థామస్ మెండిప్, జాక్విస్ వంటి మామూలుకు భిన్నంగా ఉండే చెడు పాత్రలు కూడా ఈ నాటకాలకు అంతే ముఖ్యం. చెడు పాత్రలను కూడా మానవీయ దృక్పథంతో చిత్రించడం ఈ నాటకాలకు సాధారణం. అలాగే ప్రేమసన్నివేశాలలో సంగీతం, పాటలు ఉండడం – సహజం. మొత్తం మీద కవిత్వ భాషకు ప్రాముఖ్యం. ఇవి అన్నీ షేక్స్పియర్ హాస్య నాటకాలను ఒక ప్రత్యేక తరగతి హాస్య నాటకాలుగా గుర్తించడానికి దోహదం చేశాయి.

మొత్తంమీద హాస్యనాటకం అరిస్టోఫేన్స్లో కనిపించే వ్యక్తిగత వ్యంగ్య చిత్రణనుంచి ఆర్ద్రదృష్టితో పాత్రలను సృష్టించే సారోయన్, థార్నటన్ వైల్డర్ నాటకాల వరకు – ఎంతో వైవిధ్యాన్ని చూపుతూ రచించబడ్డాయి. ఒక్కొక్క యుగంలో ఒక్కొక్క పద్ధతిలో రాయబడడం వల్ల హాస్యనాటకంలో ఎన్నో విభిన్న పద్ధతులు నెలకొన్నాయి. ఆ పద్ధతుల ననుసరించి ఉపప్రక్రియలుతయారైనాయి. మానవ ప్రకృతిలో నియమాలను ఉల్లంఘించడం, సంప్రదాయాలను కాదని నిరోధించడం, 'అతి'గా ప్రవర్తించడం – వంటి మానవ సహజమైన సామాన్య లక్షణాలు ఉన్నంత కాలం – మానవుల్లో కొన్ని కొన్ని ప్రకృతులు

అధికంగా ఉండి సహజత్వానికి భిన్నంగా వారు ప్రవర్తించడం, మూర్ఖత్వం, అతితెలివి; దుబారా, పీనాసితనం; అనవసరంగా కోపగించుకోవడం, ప్రతివారినీ అనుమానించడం, తేలిగ్గా నమ్మడం, నమ్మించడం- వంటి లక్షణాలు గల మనుష్యులు ఉన్నంతకాలం – హాస్యనాటకం మళ్ళీమళ్ళీ రాయబడుతూనే ఉంటుంది; ప్రదర్శింపబడి ప్రేక్షకులను అలరిస్తూనే వుంటుంది.

ప్రహసనం (Farce):

హాస్యనాటకాలలో చాలా రకాలున్నాయి. ఇందులో కొన్ని తాత్కాలికంగా ఒక యుగంలో ప్రఖ్యాతికెక్కినవి. మరికొన్ని స్థిరపడిపోయి ఉపప్రక్రియలుగా నిలిచిపోయినవి. ఆ విధంగా నిలిచిపోయిన ఉపప్రక్రియల్లో ప్రహసనం ప్రముఖమైనది. హాస్య నాటకంతో పోల్చి ప్రహసనాన్ని అనుదాత్త హాస్యనాటకం (Low Comedy) అనటం కూడా కద్దు. భారతీయనాటక ప్రక్రియలలో కూడా ప్రహసనం ఒకటి. దానికీ, దీనికీ దగ్గరపోలికలు ఉన్నా, పాశ్చాత్యుల ఫార్స్, భారతీయుల ప్రహసనం ఒకటే అని నిర్ణయం చేయరాదు. పాశ్చాత్య నాటక సంప్రదాయంలో – ప్రహసనం, హాస్యనాటకాల మధ్య ఉండే అంతరాలు అంత స్పష్టంగా పేర్కొనబడలేదు. కాని స్థూలంగా చూస్తే పాత్ర చిత్రణ లోతుగా లేనిది ప్రహసనం అనీ, మిగిలిన అన్ని అంశాల కన్నా పాత్రల క్రమోన్మీలనం మీద ఎక్కువ శ్రద్ధ కనపరిస్తే అది హాస్యనాటకం – అనీ నిర్ధారించారని చెప్పవచ్చు. అలాగే శారీరక చేష్టలు(Physical Actions) – పడడం, దెబ్బలు తినడం, కొట్టడం, వెక్కిరింతలు వేళాకోళాలు- ఇటువంటివి ఎక్కువగా ప్రహసనాల్లో ఉంటాయి. శారీరక చేష్టల ద్వారా చేసే భావవ్యక్తీకరణం కన్న వాచిక, సాత్త్విక అభినయాల ద్వారా చేసే భావవ్యక్తీకరణం గొప్పదనే ఆనవాయితీ వల్ల ప్రహసనానికి తక్కువ రకం హాస్యనాటకం అన్న ముద్రపడిపోయింది. అలాగే ప్రహసనాలలో స్త్రీ పురుష సంబంధమైన, లైంగిక సంబంధమైన వ్యాఖ్యానాలు ఎక్కువగా ఉండడం వల్ల కూడా దీనిని తక్కువ తరగతి నాటకం కింద జమకట్టినట్టు కనిపిస్తుంది.

ప్రహసనానికి అవహేళన స్థాయి. హాయిగా నవ్వించడం దాని లక్ష్యం. ఏ ఇతర ప్రయోజనమూ లేక కేవలం ప్రేక్షకులను నవ్వించడమే లక్ష్యంగా రాసేది ప్రహసనం. దానికి అంతర్లీనంగా సంఘవిమర్శ కలిస్తే అది సాంఘిక హాస్యనాటకం. అందులో పాత్రలు వర్తమాన సంఘ ప్రతినిధులు, దానికి కొంత వ్యంగం రంగరిస్తే అది వ్యంగ్యనాటకం. ముఖ్యంగా ప్రహసనం గంభీరంగా ఉండే వ్యక్తుల్ని, విషయాల్ని ఆట పట్టించడం ద్వారా ప్రేక్షకులకు నవ్వు తెప్పించడం కోసమే రాయబడుతుంది. అరిస్టాటిల్ అన్నట్టు ప్రహసనంలో పాత్రలు "మామూలు వ్యక్తులకన్నా అధమమైన వారుగా ఉంటారు" అంటే శారీరక చేష్టలు, కొట్టుకోవడాలు, ఏడ్పులు మొత్తుకోళ్ళు- అంటే బాహాటంగా తమ ఉద్వేగాలను చూపించేవారు (సంయమనం పాటించే సామాన్యులకన్న తక్కువైన వారని ఆనాటి గ్రీకుల మాట) ఇందులో పాత్రలు.

అసంబద్ధమైన, హేతుబద్ధం కానవసరం లేని ఇతివృత్తం, పాత్ర చిత్రణలో అతిశయవర్ణన(Exaggeration), అవహేళన, ఎంతటి వాడినైనా ఏడిపించడం – శారీరక చేష్టలు అధికంగా ఉండడం – ఇవీ ప్రహసన లక్షణాలు. చేష్టా ప్రధానమైన సన్నివేశాలు ఎక్కువగా ఉంటాయి. ప్రహసన విజయానికి నటనలో గతివేగం(Pace), ప్రకృష్టకాల(Timing) నియమం – ముఖ్యం. అందువల్లనే ప్రహసనంలో నటించాలంటే

నటుడికి ఎంతో శిక్షణ, క్రమశిక్షణ అవసరం. పాశ్చాత్య నాటక చరిత్రలో ఒకే రచయిత హాస్య నాటకాలను, ప్రహసనాలను కూడా రాయడం జరిగింది. దీనికి చక్కని ఉదాహరణ అరిస్టోఫేన్స్ రాసిన నాటకాలు. లిసిస్ట్రాటా, ది బర్డ్స్, ది క్లౌడ్స్ వంటి వాటిని హాస్యనాటకాలుగా, 'ది ఎకర్నియన్స్; 'ది వాస్ప్స్' వంటి నాటకాలను ప్రహసనాలుగాను పేర్కొనడం కద్దు. ఈ విభజన గ్రీకుల కాలం నాటికి లేదు. అరిస్టాటిల్ అన్ని నాటకాలను హాస్యనాటకాలుగానే పేర్కొన్నాడు. ఆ తరువాతి విమర్శకులు చేసిన విభజన ఇది.

అరిస్టోఫేన్స్ యుగాన్ని పురాతన హాస్యనాటక (Old Comedy) యుగం అంటారు. ఆ తరువాతది నవీన హాస్యనాటక (New Comedy) యుగం. మెనాండర్, ఆ తరువాత రాసిన రోమన్ హాస్యనాటక రచయితలు ప్లాటస్, టెరెన్స్‌లు ఈ యుగానికి చెందిన ప్రహసన రచయితలు. సామాజికమైన విలువలను గురించిన అవహేళన అరిస్టోఫేన్స్‌లో కనిపిస్తే, తరువాతి యుగంలో కౌటుంబిక విలువల మీద అవహేళన కనిపిస్తుంది. యువకుడు, యువతి – ప్రేమ, దానికి ఆటంకం కలిగించే పెద్దలు, డబ్బో, హోదానో – వారి ప్రేమకు ఆటంకం కావడం – చివరకు యువకుల ప్రేమ గెలిచి వాళ్ళ వివాహాలు జరగడం – ఇదీ ఈ నాటకాల్లో ముఖ్యమైన కథా వస్తువు.

ఇక నవీన హాస్యనాటకాల (New Comedy)లో నిజమైన వ్యక్తులను అవహేళన చేయడం అన్న ఇదివరకటి ప్రధాన లక్షణం తోసి రాజనబడి, దాని స్థానంలో సమాజంలోని ఒక వర్గం యొక్క సామూహిక లక్షణం వెక్కిరించబడ్డది. డబ్బున్న గొప్పవాళ్ళు చిన్నపిల్లలని పెళ్ళిచేసుకోవాలనే ఆకాంక్ష, తెలివిగల నౌకర్లు, అమాయకులైన యజమానులు; హోదాకోసం వెంపరలాడే జనం, మోసగాళ్ళు, అబద్ధాల కోర్లు, వగైరా ఇందులో పాత్రలు.

రానురాను ప్రహసనం ప్రాముఖ్యత తగ్గుతూ వస్తున్నది. దానికి చాలా కారణాలు ఉన్నాయి. ఒక ముఖ్యమైన కారణం – కేవలం శారీరక చేష్టలే ప్రధానంగా ఉండే హాస్యాన్ని ప్రేక్షకులు మన్నించకపోవడం. అయినా The Man Who Came to Dinner, An Italian Straw Hat, Three Men on A Horse Back, The Odd Couple– వంటి నాటకాల్లో "దృశ్య హాస్యం" – "శ్రవణ హాస్యం" కన్నా ఎక్కువగా కనిపిస్తుంది.

హాస్యనాటకాల్లో ప్రహసన లక్షణాలు, ప్రహసనాల్లో హాస్యనాటక లక్షణాలు మమేకం అయిపోయి, పరస్పర దోహదకాలుగా ఉన్నాయనడం మాత్రం నిస్సందేహం.

సంకీర్ణ ప్రక్రియలు (Mixed Forms)

వందల సంవత్సరాల పాటు విషాద, హాస్యనాటకాలు పాశ్చాత్య నాటక రంగం మీద తిరుగులేని రాజ్యం చేశాయి. కాని సామాజిక శాస్త్ర, మానసిక శాస్త్రాల పురోగతిలో కేవలం విషాదం, కేవలం హాస్యం మానవ జీవితంలో ఉండడం అసహజమనీ జీవితం ఆరెంటి సమన్వయం అనీ గుర్తించిన నాటక కర్తలు సంకీర్ణప్రక్రియలవైపుకు దృష్టి సారించారు. మొదటిరోజుల్లో ఆ ప్రక్రియలంటే చిన్న చూపు చూచినా, తరువాత రచయితలు, ప్రేక్షకులు కూడా వాటిని ఆదరించారు. ఇటువంటి ప్రక్రియల్లో ముఖ్యమైనవి రోమాంచక నాటకం(Melodrama), విషాద–హాస్యనాటకం(Tragi-Comedy).

రోమాంచక నాటకం(Melodrama)

మెలోడ్రామా అంటే "డ్రామా విత్ సాంగ్స్" – "పాటలతో కూడిన నాటకం" అని అర్థం. కాని ఇవ్వాల్టి మెలోడ్రామాలలో పాటలు మచ్చుకు కూడా కన్పించవు. హఠాత్సంఘటనలు(sensational), ఆర్ద్ర, విషాద ఘట్టాలు(sentimental) ప్రస్ఫుట నాటకీయత (theatricality), గంభీరమైన ఇతివృత్తం (serious plot) – వీటితో ఆసాంతమూ

సంభ్రమాత్మకంగా నడిచే నాటకాన్ని ఇవ్వాళ మెలోడ్రామా అంటున్నాం. మెలోడ్రామాని "ఉదాత్తత లోపించిన విషాద నాటకం" అంటారు చాలా మంది విమర్శకులు. విషాద సన్నివేశాల ఆధిక్యత, సామాన్యవ్యక్తి నాయకుడు కావడం మెలోడ్రామా లక్షణాలు. ముగింపు మాత్రం ఆనందదాయకం.

మానవీయత లేని పాత్ర చిత్రణం, సంఘటనలను లోతులకు పోకుండా పైపైన చూపడం, ఉద్వేగ భరితమైన భాషను వాడడం, అతి ఉద్వేగ ప్రకటన ఈ నాటకాలకు సహజలక్షణాలు. శిష్టులు రక్షింపబడి, దుష్టులు శిక్షంపబడే కావ్య న్యాయం (Poetic Justice) ఈ నాటకాలను సుఖాంతం చేస్తాయి. చేష్టాగతమైన అభినయ ప్రాధాన్యత, అనిశ్చిత ప్రతీక్ష వలన జనించే ఉత్కంఠ (suspense) కేంద్రబిందువుగా సంఘటనలను మలచడం, మంచి గుణాలు చెడుగుణాలను ఓడించడం, సంఘర్షణలు మూలాలకు పోక బాహిరమైన వాటినే చూపడం ఈ నాటకాల ముఖ్య లక్షణాలు. టెనెసీ విలియమ్స్ రాసిన A Street Car Named Desire, వివియన్ హెల్మన్ రాసిన The Little Foxes – ఆధునిక కాలంలో మెలోడ్రామాలకు మంచి ఉదాహరణలు. తెలుగులో 1960 దశకంలో వచ్చిన మాస్టర్‌జీ, పంజరం, వంటి ఎన్నో నాటకాలు ఈ కోవకు చెందినవే!

విషాద–హాస్య నాటకం (ట్రాజీ – కామెడీ)

ప్లాటస్ అనే రోమన్ నాటక రచయిత కాలంనుంచీ ఈ ప్రక్రియ అమలులో ఉన్నదంటారు. అంతకన్న ముందున్న గ్రీకు నాటకాలలో సాటిర్ నాటకం అటువంటిదే! నైతిక నియమావళికి, కావ్యన్యాయానికి ప్రాముఖ్యం యివ్వని మెలోడ్రామా విషాద–హాస్య నాటకం.

ఉత్తమ విషాద–హాస్యనాటకాలకు రష్యన్ రచయిత అంటొన్ చెకోవ్ రచనలను తార్కాణంగా చెబుతారు. పైకి హాస్యంగా కనిపిస్తూ అంతర్గతంగా విషాదచ్ఛాయలు ఉన్న నాటకాలు ఆయనవి. ఈ రకమైన ద్వంద్వ–దృక్పథం విషాద–హాస్యనాటకాల ప్రధాన లక్ష్యం. చెకోవ్, స్ట్రిన్డ్‌బెర్గ్, పింటర్, అయినెస్కోలు ఈ కోవకు చెందిన నాటకాలు రాసిన వాళ్లలో ప్రఖ్యాతులు. టెన్నెసీ విలియమ్స్ The Glass Menagerie, ఆస్‌బర్న్ Look Back in Anger, ఆర్థర్ మిల్లర్ A View from the Bridge ఈ రకం నాటకాలకు ఉదాహరణలుగా చెప్పుకోవచ్చు.

ఆధునిక నాటక ప్రక్రియలు

మారుతున్న కాలంలో కొత్త కొత్త విజ్ఞాన శాస్త్ర, మానసిక శాస్త్ర సిద్ధాంతాలు మానవాళి మనుగడను శాసిస్తున్న తరుణంలో ఆ సిద్ధాంతాలు సాహిత్యాన్ని, నాటక సాహిత్యాన్ని కూడా ప్రభావితం చేశాయి. మొదటి ప్రపంచ యుద్ధకాలం నుంచి మేధావులు జీవితం గురించి, మన ఉనికికి ఉన్న అర్థం గురించి, మనిషికి సమాజానికి ఉండే సంబంధాలను గురించి ఎన్నో సమాజ శాస్త్ర సిద్ధాంతాలను ప్రతిపాదించారు. నాటకరంగం కూడా సహజంగా ఈ సిద్ధాంతాలకు ప్రతిస్పందించింది. ఆయా రాజకీయ, సాంఘిక, ఆర్థిక, మనోవైజ్ఞానిక, తత్త్వ శాస్త్ర సిద్ధాంతాలకు అనుగుణంగా కొన్ని కొత్త నాటక రచనా ప్రక్రియలు అమలులోకి వచ్చాయి.

పాశ్చాత్య నాటక సాహిత్యంలో "ఆధునికత" ఇబ్సన్ గద్య నాటక రచనతో(Pillars of the Society, 1877; A Doll's House, 1879) ప్రారంభమైందని

చెబుతారు. ఇబ్సన్ నాటకాలు వాస్తవిక నాటకాన్ని పాశ్చాత్య నాటకరంగం మీద తిరుగులేని ఉద్యమంగా నిలబెట్టాయి. వాస్తవికత (Realism)కు ప్రతిగా ఆ తరువాత ప్రతీకవాదం(Symbolism), అభివ్యక్తి వాదం(Expressionism), కావ్యనాటక వాదం (Epic Theatre), అనిబద్ధ వాదం(Absurdism) పాశ్చాత్య నాటక రంగాన్ని వివిధ ప్రయోగాలతో ముంచెత్తాయి. ఇవాళ వెనుదిరిగి చూస్తే వాస్తవికతావాదం వేళ్ళూనుకొని స్థిరంగా ఉండిపోయినట్లు కనిపిస్తుంది. కొత్తప్రయోగాలు మాత్రం ఆ సిద్ధాంతకర్తలు, వారి నాటక రంగ అనుయాయులు ఉన్నంత కాలం మనగలిగాయని చెప్పవచ్చు. అయితే యీ ప్రయోగాల వెనక రచయితల, దర్శకుల, సాంకేతజ్ఞుల అత్యద్భుత ప్రతిభా విశేషాలు యీ నాటికీ వాటి వినూత్నత్వాన్ని కోల్పోలేదు కనుక వాటిని గురించి కూడా మనం తెలుసుకోవాలి.

వాస్తవికవాదం (Realism) :

1870 దశకంలో వాస్తవికత సాహిత్య ప్రవేశం చేయడానికి యూరోప్‌లో ఉన్న ఆనాటి స్థితిగతుల ప్రభావమే కారణం. ఈ ప్రభావానికి బీజాలు పారిశ్రామిక విప్లవం (1769)లోనే పడ్డాయని చెప్పవచ్చు. 1769-1812 మధ్యకాలంలో శాస్త్ర పరిశోధనల ఫలితంగా వచ్చిన "విద్యుచ్ఛక్తి ఉత్పత్తి, రైలు ఇంజన్లను కనిపెట్టడం, ఫ్యాక్టరీల నిర్మాణం" ఇటువంటి వాటి ద్వారా పూర్వం ఉన్న కుటీర పరిశ్రమల స్థానే భారీపరిశ్రమలు ప్రారంభం అయ్యాయి. దాని ఫలితమే పట్టణాల పెరుగుదల. పట్టణాలు పెరగడంతో కార్మిక వర్గాలు పెరగడం, వారికి తగిన వసతులు అంద చేయలేకపోవడంతో వారి సమస్యలను వెలికితెచ్చే రచయితలు బయలుదేరారు. అదే కాలంలో రాజకీయ పరిస్థితులలో కూడా పెనుమార్పులు రావడం ప్రారంభం అయింది. రాచరికపు ఏకవ్యక్తి పాలనకు బదులు ప్రజాస్వామ్యం వైపుకు ప్రజల ఆందోళనలు పరుగులెత్తాయి. గత వైభవ ప్రాభవాన్ని గురించి కవిత్వం రాసిన కాల్పనిక (Romantic) రచయితల అభిప్రాయాలకు వ్యతిరేకంగా రాచరికపు చరమ గీతానికి పిలుపు నిచ్చిన సరికొత్త రచనా మార్గానికి విజ్ఞాన శాస్త్ర, సాంఘిక శాస్త్ర ప్రతిపాదనలు బలాన్ని ఇచ్చాయి. సాంఘిక శాస్త్ర సిద్ధాంతకర్త ఆగస్టస్ కామ్టే (1798-1857) సమకాలీన సాంఘిక సమస్యల పరిష్కారానికి శాస్త్రీయ పద్ధతులను వాడాలన్న పిలుపు నిచ్చాడు. ప్రతి శాస్త్ర పరిశోధనా - Observation, Hypothesis, Analysis అనే మూడు సూత్రాలను అనుసరించి జరగాలన్నాడు. ఈ విధానం వల్ల సమస్యల లోటుపాట్లను తెలుసుకుని సవరించడానికి అవకాశం ఉంటుందన్నాడు. ఆ తరువాత ఛార్లెస్ డార్విన్ (1809-82) తన The Origin of the Species అనే ప్రఖ్యాత గ్రంథంద్వారా మానవ జీవితాన్ని నియమించేవి రెండే రెండు శక్తులని - ఒకటి, వారసత్వం (Heredity); రెండు పెరిగిన వాతావరణం (Environment) అని, పుట్టిన తరువాత మనిషిని ప్రభావితం చేసేది పెరిగిన వాతావరణమనీ - ప్రతి మనిషి చేసే పనుల మీద ఈ రెండింటి ప్రభావమే ఉంటుందనీ వెల్లడించాడు.

ఈ నేపథ్యంలో జీవిత సమస్యల్ని నేరుగా, పూర్వాపర సందర్భ సహితంగా-అంటే కార్యకారణ సంబంధాలతో-(Causality), యదార్థంగా చిత్రించి ఆ సమస్యలు ఎందువల్ల ఉత్పన్నమయినవో (వారసత్వం, పెరిగిన వాతావరణం వంటివి) తెలుసుకుని, వాటిని నివారించడానికి మార్గాలను అన్వేషించడం ప్రారంభించారు రచయితలు.

వాస్తవికవాద ప్రతిపాదకులు ఆ వాద ప్రాముఖ్యానికి మూడు కారణాలు చెబుతారు:

1. వాస్తవికత నిజజీవితాన్ని ప్రతిబింబిస్తుంది.

2. వర్తమాన జీవితం, నిజవ్యక్తుల ప్రవర్తనా విధానాలు – వీటి పరిశీలన మీద ఆధారపడే వాస్తవిక రచనలు చేయబడతాయి.

3. రచయిత తాను స్వీకరించిన వస్తువును నిష్పక్షపాతంగా, నిరపేక్షంగా పరిశీలించి ఆత్మాశ్రయత ఎక్కడా తొంగి చూడకుండా రచనలు చేయడం వాస్తవిక రచనల్లోనే సాధ్యం.

కాల్పనిక వాదానికి విరుద్ధంగా మొదలైంది వాస్తవిక వాదం. కాల్పనిక వాదుల ఆదర్శవాదానికి ప్రతిగా వాస్తవికవాదులు యదార్థతను, నిజజీవిత పరిశోధనను తమ ధ్యేయంగా పేర్కొన్నారు. నాటక రంగంమీద వాస్తవికతను చూపడానికి నాటక రచయితలు స్వీకరించిన మాధ్యమం "పట–చిత్ర–రంగస్థలం" (Picture-Frame Stage). ఇటలీలో 17వ శతాబ్దానికే రూపుదిద్దుకున్న ఈ రంగస్థలం తొలుత కాల్పనిక వాస్తవిక వాదానికి (Romantic Realism) ఆటపట్టయింది. చూపుతున్నది ఒకటే ప్రదేశం అని, అది యదార్థ ప్రదేశమని భ్రమ కలగచేస్తుంది పట–చిత్ర–రంగస్థలం. 17–19 శతాబ్దాల మధ్యకాలంలో వచ్చిన నాటక ప్రదర్శనలలో రానురాను నాటకీయ భ్రమ(Theatrical Illusion)ను కలిగించడం ప్రాముఖ్యతను సంతరించుకుంది. 19వ శతాబ్దం మధ్యకాలంలో యీ పట–చిత్ర–రంగస్థలమే వాస్తవిక నాటకాలకు రంగస్థలం అయింది. నిత్య జీవితంలో ఎదురయ్యే సాధారణ గృహాల్లోని గదులలో వాస్తవిక సంఘటనలనిపించే సన్నివేశాలను చూపవలసివచ్చేసరికి పట–చిత్ర–రంగస్థలం మీద "పేటికా దృశ్య బంధం (Box set) అవసరం అయింది. చుట్టూ మూడు గోడలు, పైన కప్పు ఉన్న గది ఆకారంలో ఉన్న దృశ్య బంధం ఆనాటి నుంచి నేటి వరకు వాస్తవిక నాటకాల ప్రదర్శనకు వేదిక అయింది.

ఎప్పుడైతే పెట్టె ఆకారంలో ఉన్న దృశ్య బంధం (Box Setting) తయారయిందో, దానిని ఖాళీగా ఉంచడానికి వీలు లేదు కనుక అందుకు అవసరమైన సామగ్రితో నింపడం జరిగింది. 1846లో Pierre Ferrier అనే ఫ్రెంచి ప్రయోక్త తన నాటకంలో యదార్థ వస్తు సామగ్రిని వాడినప్పుడు అది గొప్ప సంచలనమే సృష్టించిందట! అలాగే 1820 ప్రాంతాలకే వాడుకలోకి వచ్చిన గాస్ లైట్లు ఉపయోగం ఈ భ్రమాత్మకత (Illusionism) ను పరిపూర్ణం చేసింది.

వాస్తవిక నాటకాల ముఖ్య లక్షణాలు:

1. నిజ జీవిత సంఘటనలను, వ్యక్తులను, సమస్యలను అధ్యయనం చేసి అట్టివాటినే నాటకాలకు ప్రాతిపదికగా గ్రహించాలి.
2. జీవిత పరిశీలన ముఖ్యం. వ్యక్తుల మనోగత భావాలను వెలికి తీయడంతో పాటు వారు చేసే కార్యకలాపాలకు అందుకు మూల భూతమైన కారణాలను పొందుపరచడం జరగాలి. దీనినే కార్యకారణ సంబంధం (Causal Relationship) అంటారు.
3. రచయితలు తాము స్వీకరించిన వస్తువు యెడ నిరపేక్షతను సాధించి పరాశ్రయ (Objective) దృష్టితో రచనలు చేయాలి.
4. నాటకం రెండు బలవత్తరమైన ఇష్టానిష్టాల సంఘర్షణ (Conflict of Wills) గా రూపొందించబడాలి.

5. మనుష్యులంతా వారసత్వం, వాతావరణం అనే రెండు ప్రధాన ప్రభావాలకు లోను కావడం వల్లనే వారి వారి కార్యకలాపాలు నిర్ణయింపబడతాయి.
ఈ నాటకాల ప్రదర్శనా శైలిలో కూడా కొన్ని ప్రత్యేక లక్షణాలు కనిపిస్తాయి.
6. నాటక ప్రదర్శనను పేటికా రంగస్థలం మీద ప్రదర్శించడానికి వీలుగా ఒకే దృశ్యబంధాన్ని వాడడం.
7. స్వగతాలను, జనాంతికాలను పూర్తిగా పరిత్యజించడం.
8. వాస్తవిక నిజాన్ని గ్రహించడానికి మనిషి పంచేంద్రియాలే (Five Senses) కారణభూతం కనుక నాటక రచనా ప్రదర్శనలలో ఉద్వేగానుభవానికి వాటినే ప్రధాన మాధ్యమాలుగా స్వీకరించడం.
9. సంభాషణలు, దృశ్యబంధాలు, దుస్తులు, అన్ని కార్యకలాపాలు పాత్రను, ఆ పాత్ర కార్యకలాపాలు జరిపే పరిసరాలను ఆవిష్కరించడానికే ఉపయోగించడం.
10. నాటకం కేవలం ప్రేక్షకులను ఆనందింపచేసే మాధ్యమం కాదు; ఆలోచింపచేసే భావ మాధ్యమం; అందువల్ల మనిషి అంతర్యాల లోలోతులకు చూడడం.
11. ప్రతిపాత్రను - అది పెద్దదయినా, చిన్నదయినా - ఒక ప్రత్యేక వ్యక్తిత్వం గల వ్యక్తిగా గుర్తించి ఆ రకంగా ఆవిష్కరించడం.

యదార్థతావాదం (Naturalism)

ఇబ్సన్ సమకాలికుడైన ఎమిలీ జోలా(Emile zola) ఇంకా ముందుకు పోయి వాస్తవికత కన్న ఉద్దీప్త వాస్తవికత లేదా యదార్థతను (Naturalism) ప్రతిపాదించాడు. నాటకం ఫోటోగ్రఫీలో చూసినట్లు నిత్యజీవితాన్ని తు.చ. తప్పకుండా ప్రతిబింబించాలని ఆయన వాదం. రంగస్థలం మీద ప్రేక్షకులకు "జీవిత ఖండిక"(A slice of life) చూపాలి కాని ఆ జీవితాన్ని రచయిత భావోద్వేగంతో మిళితం చేసి చూపగూడదన్నది ఆయనవాదం. హెన్రీబెక్, మాక్సింగోర్కీ, ఆగస్ట్ స్ట్రిండ్‌బెర్గ్ (తన మొదటి నాటకాలలోను) ఇటువంటి "యదార్థతా" వాదులే!

వాస్తవికవాద నాటక రచయితలు

హెన్రిక్ ఇబ్సన్ (Henrik Ibsan) వాస్తవిక వాదానికి మార్గదర్శి అని చెప్పుకున్నాం. 1879లో ఆయన రాసిన 'డాల్స్‌హౌస్' (A Doll's House) నాటకం చివర Nora అనే నాయిక తనను ఆటబొమ్మలా భావించి, తన యిష్టానిష్టాలతో పనిలేకుండా, తాను చెప్పింది అనుసరించడమే భార్య కర్తవ్యమనే భర్త ప్రవర్తనకు విసిగి ఆయనను విడిచి ఆయన యింటినుంచి వెళ్ళిపోతూ ధఢాలున వేసిన తలుపు చప్పుడు పాతదనానికి వీడ్కోలని, కొత్తదనానికి ఆహ్వానమని వాడుక. ఇబ్సన్ ఆ నాటకంతో పాటు Pillars of the Society, An Enemy of the People, Ghosts, Rosmersholm, Brand వంటి ప్రఖ్యాత నాటకాలు కూడా రాశాడు.

ఇబ్సన్‌తో పాటు ప్రఖ్యాతి పొందిన మరో వాస్తవిక నాటక రచయిత ఛెకోవ్. రష్యన్ దేశస్థుడు. చాలా సున్నితమూ, సునిశితమూ అయిన మనో జీవితాన్ని నాటకీకరించినవాడు ఆంటోన్ ఛెకోవ్. The Cherry Orchard, Three Sisters, The Wild Duck వంటి నాటకాలతో ఒక కొత్త ప్రపంచాన్ని సృష్టించినవాడు. ఈయన నాటకాలు ప్రదర్శించడం ద్వారానే కాన్‌స్టాంటిన్ స్టాన్‌స్లావ్‌స్కీ దర్శకుడుగా ప్రపంచ ప్రఖ్యాతి పొందాడు. స్టాన్‌స్లావ్‌స్కీ Moscow Art Theatre అధిపతిగా, 'The Method' అనే నటసిద్ధాంత ప్రవక్తగా ఆధునిక నాటక లోకంలో ఒక ప్రత్యేకమైన స్థానాన్ని సంపాదించుకున్నాడు.

నాటక ప్రదర్శనలలో వాస్తవికతను ఎంతో భావాత్మకంగా రూపుకట్టించిన అంద్రే అంత్వా (Andre Antoin) Theatre Libre అనే తన నాటక సంస్థద్వారా ప్రదర్శనల్లో ఎన్నో విప్లవాలు తెచ్చాడు.

అలాగే గెర్‌హార్ట్ హాప్‌మన్ (Gerhart Hauptman) జర్మన్ దేశ ఇబ్సన్‌గా ప్రసిద్ధుడు. ఆయన రాసిన 'వీవర్స్' (The Weavers, 1982) నాటకం రెండు వర్గ శత్రువుల మధ్య సంఘర్షణను ప్రతిభావంతంగా చిత్రించింది. ఇంగ్లండులో విలియం ఆర్చర్, బెర్నార్డ్ షా, జె.యం. సింగ్ (J.M. Synge), సీన్ ఓకేసి (Sean O' Casey) లు కూడా వాస్తవిక నాటక సాహిత్యానికి ఎంతో సేవ చేసిన వారే!

అభివ్యక్తి వాదం (Expressionism)

1910–25 మధ్య కాలంలో యూరప్‌లో బయలుదేరిన అనేక సాహిత్య వాదాలకు ఆధారభూతమైన ప్రాతిపదిక ఒక్కటే: మనిషి తనకూ తన చుట్టూ ఉన్న ప్రకృతికీ, తాత్త్వికతకీ ఉన్న సంబంధాలను నిర్వచించుకోవడమే! వాస్తవిక వాదం కాని, యదార్థతా వాదం కాని శాస్త్రీయ పద్ధతుల ద్వారా బాహ్య ప్రపంచాన్ని, అందులోని సర్వ వస్తు సముదాయాన్ని పరిశీలించి వాస్తవికతను వివేచించడం మీద ఆధారపడి ఉన్నాయి.

ఇక్కడ శాస్త్రీయ పద్ధతులంటే పంచేంద్రియాల ద్వారా అనుభవనీయం కావడమనే అర్థం. ఇందులో ఆత్మాశ్రయతకు స్థానం లేదు. "కేవలం బాహ్య ప్రపంచానికి మాత్రమే పరిమితం కాని జీవిత సత్యాలున్నాయి; అవి అంతర్గత సత్యాలు. వానిని పరిశీలించి వివేచించడానికి మనసు ముఖ్యం; పంచేంద్రియ పరిమితులు దాటితేనే అసలైన సత్యాన్ని గ్రహించగలం" అని భావించిన కొందరు వాస్తవిక వ్యతిరేక ఉద్యమాలు ప్రారంభించారు. అందులో మొదటిది అభివ్యక్తి వాదం.

1910 లో జర్మనీలో ప్రారంభమైన ఈ అభివ్యక్తి వాదం వాంగో, గాంగ్విన్ వంటి చిత్రకారుల చిత్రలేఖన విధానాన్ని వర్ణించడానికి ఉపయోగపడ్డది. 1914లో వాల్టర్ హాసన్ క్లీవర్ రాసిన The Son అన్న నాటకంతో ఈ వాదం రంగస్థలానికి ఎక్కింది. మొదటి ప్రపంచయుద్ధపు నిరాశావాదం ఊపులో ఈ ప్రక్రియ మెల్లగా నిష్క్రమించింది. ఉధృతంగా ఉన్నది 15 సంవత్సరాలే అయినా, వాస్తవిక వాదానికి ప్రతిగా నిలిచిన ఘనత అభివ్యక్తి వాదానిది.

1. అభివ్యక్తి లక్షణాలలో మొదటిది మానవుని ఉన్నతి మీద ఉండే అచంచలమైన విశ్వాసం. నిరంతరం ఉన్నతికోసం శ్రమపడే మానవుని కృషికి వర్తమాన సమాజంలోని పారిశ్రామిక, యాంత్రిక సంస్కృతి ఆటంకంగా నిలుస్తోందనీ,అది తొలిగిపోతే గాని మానవునికి వ్యక్తి స్వేచ్ఛ, సంఘ ఉన్నతి ఉండవని అభివ్యక్తి వాదుల వాదం.
2. వాస్తవిక వాదం ఈ యాంత్రికతను ఆమోదిస్తున్నదని, అదే నిజమని నమ్ముతున్నదనీ, మానవుడిని అర్థం చేసుకోవడానికి బాహ్య వివరాలనే ఆధారంగా తీసుకుంటోందనీ అభివ్యక్తి వాదుల అభియోగం.ప్రతీక వాదుల (Symbolists) అభిప్రాయాలుకూడా అభివ్యక్తివాదులకు సరిపడవు. వారికి వర్తమానం కన్న గతం ఎక్కువ ముఖ్యం – అని. ప్రతీక వాదులు మానవుని ప్రకృతిలోనే నిజమైన సత్యం ఉన్నదనీ, దానిని వెలికి తీసుకు రావడమే తమ ధ్యేయమనీ చెప్పుకున్నారు.
3. జీవితాన్ని గురించిన సత్యం ఆత్మాశ్రయం అని అభివ్యక్తివాదుల భావం. అందువల్ల పరాశ్రయ భావ వ్యక్తీకరణకు ప్రాధాన్యం యిచ్చే వాస్తవిక వాదానికి భిన్నంగా కొత్త సృజనాత్మక మాధ్యమాలను సృష్టించుకోవాలని వారి తాపత్రయం.

4. సమకాలీన ప్రపంచాన్ని దారుణంగా సంకుచితపరిచే యాంత్రిక విధానాలను అవహేళన చేసే విధంగా వంకర దృశ్య బంధాలు, వంకర టింకరగా ఉండే కాంతి ప్రసరణం, పక్కకు ఒరిగిపోయిన గోడలు – వికృతమైన జీవితాన్ని ప్రతిబింబించడానికి వికృతమైన దృశ్య విధానం కావాలని వారి భావన.
5. ప్రతి సమస్యా, ప్రతి సన్నివేశమూ ప్రధాన పాత్ర దృష్టికోణం నుంచే వ్యక్తీకరింపబడడం ఈ తరహా నాటకాలలో ప్రముఖమైన లక్షణం.
6. నాటక నిర్మాణంలో సంఘటనాత్మకతకు (Episodic construction) ప్రాధాన్యం. సంఘటనల మాలిక నాటకం. ఒక సంఘటనకు మరొక సంఘటనకు మధ్య కార్యకారణ సంబంధం ఉండదు. నాటకానికి అంతస్సూత్రం ప్రధానపాత్ర.
7. పాత్రలకు పేర్లు పెట్టడం కన్నా, ప్రతీకలుగా మలచడం వీరికి యిష్టం. అమ్మ, నాన్న, రాజు, వైద్యుడు, వేశ్య... వగైరాలు ఈ నాటకాలలో పాత్రలకు ఉంచిన పేర్లు.
8. వస్తు సంస్కృతినుంచి మానవుడు దూరంగా పోకపోతే అతని పతనం తప్పదు అన్న నినాదంతో అభివ్యక్తి నాటక కర్తలు తమ నాటకాలు రాశారు.
9. ఆ భావాన్ని వ్యక్తం చేయడానికి ఎన్నో వినూత్న పద్ధతులను ప్రవేశపెట్టారు. ప్రధాన పాత్ర సాధారణంగా ఈ సంస్కృతికి బలికావడం జరుగుతుంది. ఆ బలి కాబడిన నాయకుడిని క్రీస్తుకు ప్రతీకగా భావించారు.
10. ప్రధానపాత్ర జీవిత గాథే అభివ్యక్తి నాటకానికి కథావస్తువు. ఒక సన్నివేశం నుంచి మరొక సన్నివేశానికి పోతూ అతని జీవితం మీద యాంత్రిక సంస్కృతి ప్రభావాన్ని చూపడం లక్ష్యంగా సాగుతుంది నాటకం. అతని జీవిత గమనం ఒక యాత్రా పర్యటన (Pilgrimage)తో సరిపోలుస్తారు.
11. నాటక సంభాషణ ఒక్కొక్కప్పుడు క్లుప్తంగా ఏకపద వాక్యమూ కావచ్చు; సుదీర్ఘమైన కావ్య భాషణమూ కావచ్చు. కావ్యత్వం ఈ సంభాషణలకు ఆత్మ వంటిది.
12. ప్రతి నాటకాంశమూ వికృత పద్ధతిలో చూపడం (Distorted) ఈ నాటకాలకు పరిపాటి.
13. పాటలు, ఆటలు, కలలో లాగా సాగే ఊహాత్మక జీవిత చిత్రణ, ప్రతీకాత్మక పాత్రలు, సంఘటనలు ఈ నాటకాలకు సార్వజనీనతను చేకూరుస్తాయని ఈ రచయితలు భావించారు.

వెడెకిండ్, స్ట్రిండ్‌బెర్గ్ వంటి రచయితల రచనలు అభివ్యక్తి లక్షణాలున్న తొలి రచనలు – అయితే కార్ల్ స్టెర్న్‌హీమ్ అనే జర్మన్ నాటక కర్తను తొలి అభివ్యక్తి నాటక కర్తగా గుర్తిస్తారు. ఆయన రాసిన "Scenes From the Heroic Life of the Middle Classes" ఈ లక్షణాలున్న తొలి నాటకం అంటారు. జొహాన్స్ సోర్గ్ (Johannes Sorge) రాసిన The Beggar (1914), ఎర్నస్ట్ టోలర్ రాసిన Man and the Masses (1920), జార్జి కైజర్ రాసిన From Morn to Midnight ఈ పద్ధతికి చెందిన ప్రఖ్యాత నాటకాలు. ఇవి అన్నీ జర్మన్ రచనలు.

ఇతర దేశాలలో కూడా ఈ అభివ్యక్తి పద్ధతి నాటకాలు కొన్ని ప్రాచుర్యం పొందాయి. కార్ల్ కాపర్ రాసిన R.U.R. (1921), The Insect Comedy (1921), ఎల్మర్ రైస్ రాసిన The Adding Machine (1923), యూజీన్ ఓ నీల్ రాసిన Emperor Jones (1921), The Hairy Ape (1922) దీనికి ఉదాహరణలు. అనేక రాజకీయ,

సాంఘిక కారణాల వలన మొదటి ప్రపంచ యుద్ధం ముగిసిన నాటికి అభివ్యక్తి నాటకాల రచన క్రమంగా తెర వెనుకకు పోయింది.

కావ్య నాటక రంగం (Epic Theatre)

కావ్య నాటక రంగానికి ఆద్యుడు ఎడ్విన్ పిస్కేటర్ (Edwin Piscator), సిద్ధాంతకర్త బెర్టోల్ట్ బ్రెహ్ట్ (Bertolt Brecht,1898-1956) అనే జర్మను నాటక కర్త. గ్రీకుల కాలం నుంచి తన కాలం వరకు 2000 సంవత్సరాలుగా వేళ్ళూనుకుని పోయి ఉన్న సంప్రదాయ నాటకరంగం మీద తిరుగుబాటు చేసిన బ్రెహ్ట్ కేవలం సిద్ధాంతకర్తగానే ప్రసిద్ధుడు కాదు. ఒక కొత్త పంథాలో నాటకాలు రాయవలసిన అవసరాన్ని గుర్తించి ముందు నాటకకర్త అయి ఆ తరువాత సిద్ధాంత ప్రవచనం చేశాడు. నిజానికి, ఎపిక్ థియేటర్ అనే నాటక ప్రయోగ పద్ధతిని మొదట అనుసరించినవాడు ఎడ్విన్ పిస్కేటర్. అయినా దానిని నాటక రచనలోను, ప్రదర్శనలోను విస్తృతంగా అమలు చేసి, దానికొక సిద్ధాంతాన్ని రూపొందించిన ఘనత బ్రెహ్టదే! రాజకీయంగా మార్క్సిజమ్ వల్ల, సృజనాత్మకంగా బ్యూక్నర్, హెగెల్, పిస్కేటర్‌ల వల్ల ప్రభావితుడైన బ్రెహ్ట్ ముఖ్య సిద్ధాంతాలన్నీ ఆనాడు యూరప్‌లో బహుళ ప్రచారంలో ఉన్న నాటక ప్రయోగ పద్ధతులకు వ్యతిరేకంగా చేసినవే! ఇందులో ముఖ్యమైనది వాగ్నర్ నాటక ప్రయోగపద్ధతి. వాగ్నర్ (Richard Wagner : జర్మన్ నాటకకర్త-దర్శకుడు). నాటకాలలో భ్రమాత్మకత (Illusion) ముఖ్యమని, ప్రేక్షకుడు నాటక ప్రదర్శనలో లీనమైపోయి తాదాత్మ్యం చెందాలన్నది ఆయన లక్ష్యం. పూర్తిగా భ్రమాత్మకమైన నాటకం ద్వారా ప్రేక్షకుడు ఆ కొద్దిసేపు మైమరిచిపోయి నాటక కథాంశాలకు ప్రాముఖ్యం యివ్వడం లేదనీ, అందువల్ల నాటకకర్త/దర్శకుడు ప్రేక్షకులకు అందజేసే రాజకీయ, సాంఘిక, నైతిక విమర్శ, సమకాలీన జీవిత యదార్థత ప్రేక్షకులకు తెలియడం లేదనీ బ్రెహ్ట్ భావించాడు. అందువల్లనే నాటక ప్రదర్శనలో 'తాదాత్మ్యత'ను అవరోధించాలన్న నిశ్చయానికి వచ్చాడు. ప్రేక్షకుడు నాటకంలో చెప్పబడిన సత్యాలను అవగాహన చేసుకుని, తనకు తానుబేరీజు వేసుకుని, సమాజంలో ఉండే దుష్టత్వాన్ని అరికట్టడంలో (నాటకం ద్వారా) భాగస్వామి కావాలని ఆయన ఆశించాడు. అందువల్లనే భ్రమాత్మకతను పెంచే నాటక ప్రయోగానికి వ్యతిరేకంగా, తాదాత్మ్య సిద్ధాంతానికి (empathy) ప్రతిగా తాదాత్మ్య విచ్ఛిత్తి సిద్ధాంతాన్ని (Alienation Theory) ప్రతిపాదించాడు.

కావ్యనాటక లక్షణాలు

1. ప్రేక్షకులు యింతవరకూ నిర్వహిస్తూ వస్తున్న 'అనాసక్తమైన ప్రేక్షక పాత్ర' (Passive Role) కు బదులుగా "ఉత్సాహభరితమైన ప్రేక్షక పాత్ర" (Active Role) ను నిర్వహించాలి. నాటక ప్రయోగాన్ని విమర్శనాత్మక దృష్టితో చూడాలి. అందుకుగాను ప్రేక్షకుడు తాను నాటకంలో చూసిన విషయాలను రంగస్థలం బయట జరుగుతున్న విషయాలతో తులనాత్మక పరిశీలన చేసి నిజానిజాలను నిర్ధారణ చేసుకోవాలి.
2. అందువల్ల నాటకంలో జరిగే విషయాలతో తాదాత్మ్యం పొంది అక్కడ చూపినదే నిత్య సత్యమని నమ్మక, అక్కడ చూసిన విషయాలను పరాశ్రయబుద్ధితో (Objective) చూడవలసిన అవసరం ఉంది. ఈ సందర్భంలోనే బ్రెహ్ట్ తన ప్రఖ్యాత "తాదాత్మ్యవిచ్ఛిత్తి" అనే సిద్ధాంతాన్ని పేర్కొన్నాడు. నాటక విషయాలనుంచి ప్రేక్షకుడు పూర్తిగా తాదాత్మ్యం చెందకుండా తాను చూస్తున్నది నాటకమేనని, దీనికి

బయటి ప్రపంచంలో జరిగే విషయాలకు సంబంధం ఉందని, ఇక్కడ చూస్తున్న విషయాలను బయటి విషయాలతో తులనాత్మకంగా చూసినప్పుడే నిజానిజాలు తెలుసు కోగలుగుతామనీ భావించాడు. ప్రేక్షకుడు నాటక ప్రదర్శనలో పూర్తిగా తాదాత్మ్యం చెందకుండా విమర్శనాత్మక దృష్టితో చూస్తేనే ఇది సాధ్యం. అందుకు అవసరమైన దృశ్య, శ్రవ్య పద్ధతులను తాను స్వయంగా తన నాటక రచనలోను, ప్రదర్శనలోను ప్రవేశపెట్టాడు. బ్రెష్ట్ తన నాటకాలలో ఈ తాదాత్మ్య విచ్ఛిత్తిని ప్రవేశపెట్టడానికి "చారిత్రకత" (Historification) అనే విధానాన్ని అవలంబించాడు. నాటక కథ సమకాలీనం కాక ఎప్పుడో ఒక 'చారిత్రక గతం' (Historical Past) లో జరిగినట్లు చూపితే నిజ జీవిత సత్యాలకు, తాము నాటకంలో చూచిన చారిత్రక సంఘటనలలోని సత్యాలకు ఉండే అంతరాన్ని ప్రేక్షకులు తేలికగా గ్రహిస్తారని బ్రెష్ట్ ఉద్దేశ్యం.

3. నాటకంలో సంఘటనల క్రమాన్ని ఒక దానితో మరొకటి పెనవేసుకొనిపోయి విడదీయరానిదిగా ఉండడం పూర్వ నాటకాలకు పరిపాటి. బ్రెష్ట్ అటువంటి పటిష్ఠ నిర్మాణానికి వ్యతిరేకి. నాటక సంఘటనలు ఒక దాని నుంచి మరొక సంఘటన వైపుకు నడుస్తున్నప్పుడు వాటి కలయిక అంతర్గతంగా ఉండక ప్రేక్షకులకు తెలిసేలాగా ఉండాలి. ఆ సంఘటనల ముడి దగ్గర ప్రేక్షకుణ్ణి ఆపి "ఇంతవరకు నాటకంలో ఒక సంఘటనను చూశావు గదా! దీని మీద నీ అవగాహన ఏమిటి? ఈ సంఘటన ఆంతర్యం ఏమిటి? దాని నుంచి నువ్వు ఏం నేర్చుకున్నావ్? దానికీ నిత్య జీవితంలో జరిగే యిటువంటి సంఘటనలకీ పోలిక ఉందా? అంతరం ఉందా?" అని ప్రశ్నిస్తాడు రచయిత. ప్రేక్షకుడు తనని తాను ప్రశ్నించుకునే యీ ప్రశ్నల వలననే తాదాత్మ్య విచ్ఛిత్తి జరిగి ప్రేక్షకుడు విమర్శనాత్మకంగా నాటకాన్ని చూడగలుగుతాడు.

4. ఈ విచ్ఛిత్తి కోసం బ్రెష్ట్ నాటకాన్ని ఇతివృత్త ప్రధానంగాకాక సంఘటనా ప్రధానంగా, అంటే విడివిడి సంఘటనల (Episodes) కూర్పుగా నిర్మించాడు. ఏ సన్నివేశానికి ఆ సన్నివేశమే స్వయంపరిపూర్ణం అయి ఉంటుంది. ప్రతి "సన్నివేశం' లోను ఒక ఆంతర భావన ఉంటుంది – అంటే 'యీ సన్నివేశంలో ప్రధానమైన విషయం ఇదీ' అనే భావన – ఉంటుంది. దీన్ని "మౌలిక భావం" (Basic Gestus) లేదా 'ప్రధాన భావం' అన్నాడు బ్రెష్ట్. ఈ మౌలిక భావాన్నే ఆ సన్నివేశానికి 'టైటిల్'గా పెడతాడు.

5. రెండు సన్నివేశాలకు మధ్య తాదాత్మ్య విచ్ఛిత్తిని సాధించడానికి పాటనో, ఒక ఉపన్యాసాన్నో, లేక స్లయిడ్స్ వంటి దృశ్య వివరణలనో ప్రవేశపెడతాడు బ్రెష్ట్. ప్రేక్షకుణ్ణి ఆ విషయాన్ని గురించి ఆలోచించమని, నాటకాన్ని పరాశ్రయ పద్ధతిలో చూసినా కాసేపు ఆగి ఆలోచించి ముందుకు పొమ్మని హెచ్చరిస్తాడు. ఈ విధంగా నాటకాన్ని విమర్శనాత్మక వివరణాత్మక పద్ధతిలో రాయడానికి బ్రెష్ట్ కావ్య రచనా పద్ధతిని స్వీకరించాడు. సన్నివేశాల నిర్వహణ, ఒక సన్నివేశం తరువాత దానిని గురించిన తార్కిక పరిశీలన, విమర్శ – యిలా సాగే కావ్య పద్ధతిని ప్రవేశ పెట్టడం వల్లనే ఈ సిద్ధాంతాన్ని కావ్య నాటక రంగం అని పిలిచాడాయన. (ఇంతకన్న 'dialectic' అనే పదం వాడితే బావుండేదని బ్రెష్ట్ చివరి రోజుల్లో భావించాడు. అంటే "సమస్యల లేదా వైఖరుల వివేచన" (Exploration of Problems or Attitudes)

– "వివేచన నాత్మక నాటకరంగం" అంటే బావుండేదనుకున్నాడు బ్రెహ్ట్.

6. వాగ్నర్ నాటకాల (దీనినే అరిస్టాటిల్ పద్ధతి లేదా భ్రమాత్మక పద్ధతి – అంటారు) ప్రదర్శనలకు విరుద్ధంగా బ్రెహ్ట్ తనదైన ప్రయోగ విధానాన్ని రూపొందించాడు. నాటక ప్రదర్శనలలో వాగ్నర్ సాంకేతిక యంత్రాలను మరుగున ఉంచడం ద్వారా ప్రేక్షకులు నాటకంలో తాదాత్మ్యం చెందేటట్లు రూపొందించాడు. బ్రెహ్ట్ అట్లాకాక కాంతి ప్రసార, శబ్ద ప్రసార యంత్రాలన్నింటినీ ప్రేక్షకులకు కనిపించే విధంగా ఉంచి, 'ఇది నాటకమే సుమా!' అని నిత్యమూ హెచ్చరిస్తాడు. అలాగే దృశ్య బంధాలను ప్రేక్షకులు చూస్తూ ఉండగా తొలగించడం, అమర్చడం చేశాడు. వాస్తవిక దృశ్యబంధాలకు బదులు ప్రతీకాత్మక దృశ్యబంధాలను వాడాడు. ఒక్కొక్కప్పుడు వెనక ఉన్న తెల్ల తెరమీద దృశ్య బంధం చిత్రాన్ని విక్షేపించి (Project) ఈ సన్నివేశం ఫలానా చోట జరుగుతున్నదని చెప్పేవాడు. అలాగే బృందగానాన్ని, వాద్యకారుల్ని రంగస్థలం మీద అందరికీ కనిపించే పద్ధతిలో ఉంచేవాడు.

7. నటుల శిక్షణ విషయంలోను నటనా విధానంలోను కూడా బ్రెహ్ట్ తన తాదాత్మ్య విచ్ఛిత్తి సిద్ధాంతాన్ని ఆచరణలో పెట్టాడు. నటుడు కూడా తన పాత్రలో లీనం కాకూడదనీ, ఆ పాత్రను వ్యక్తిగా తాను అనునిత్యమూ ప్రశ్నిస్తూ ఉండాలని నిర్దేశించాడు. అందుకు గాను నటుడు తన సంభాషణల పద్ధతిని పూర్తిగా మార్చి, "ఫలానా పాత్ర అన్నట్లుగా" అని ప్రతి సంభాషణకు ముందు చేర్చి సంభాషణను చదివించేవాడు. ఆ విధంగా తన పాత్రను తానే పరాశ్రయ పద్ధతిలో విశ్లేషించడానికి నటుడికి అవకాశం ఉంటుందని బ్రెహ్ట్ భావించాడు.

8. వాగ్నర్ సిద్ధాంతీకరించిన "సంయోజక ప్రయోగం" లేదా "పరిపూర్ణ ప్రయోగం" (United Production) అనే మాటకు అర్థం లేదని, ఆ విధంగా నాటక ప్రదర్శనలో ఉండే ప్రతి అంగం – నటన, సంగీతం, దృశ్య బంధం, కాంతి ప్రసరణం – అన్నీ ఒకే ధ్యేయం వైపుకు నడవాలనే అరిస్టాటిల్ సిద్ధాంతం ప్రతిపాదిస్తున్నదని, అలాకాక ప్రతి అంగమూ (దృశ్యబంధం, కాంతి ప్రసరణ, ఆహార్యం మొ॥) దానికి అనువైన పద్ధతిలో అది నాటక విషయాల మీద వ్యాఖ్యానించవచ్చునీ అంటాడు బ్రెహ్ట్.

ఉదాహరణకు నాటక సన్నివేశంలో ఉన్న విషయానికి విరుద్ధంగా సంగీతం లేదా పాటలు వ్యంగ్యాత్మకంగా జరిగిన విషయాలను వ్యాఖ్యానం చేయవచ్చు గదా! ఇలాగే ప్రతి నాటకాంగమూ!

9. వాగ్నర్, బ్రెహ్ట్‌ల సిద్ధాంతాలు మౌలికంగా నాటక ప్రదర్శనకు ప్రేక్షకుల స్పందనకు సంబంధించినవి. వాగ్నర్ పూర్తి భ్రమాత్మకతను సాధించాలన్నాడు; బ్రెహ్ట్ విమర్శనాత్మక దృష్టితో నాటకాన్ని చూసి, విశ్లేషించి అందులో గ్రహించవలసిన విషయాలను నిత్య జీవిత విశేషాలతో పోల్చి చూడాలన్నాడు.

భ్రమాత్మక నాటకరంగాన్నే 'నాటకీయ' నాటకరంగమని అంటారు. ఈ రెంటికీ–భ్రమాత్మక నాటకరంగానికి, కావ్యనాటకరంగానికి ఉండే అంతరాలను బ్రెహ్ట్ స్వయంగా సిద్ధాంతీకరించాడు.

	భ్రమాత్మక నాటకరంగం (Illusionstic Theatre)	కావ్య నాటకరంగం (Epic Theatre)
1	ఇతివృత్త ప్రాధాన్యత	కథాకథన ప్రాధాన్యత
2	ప్రేక్షకుడిని 'నాటకీయ'స్థితి గతులకులోనుచేస్తూ, సహానుభూతిని పెంపొంది.	ప్రేక్షకుడిని నిరపేక్షక అనుశీలకుడిగా మారుస్తుంది.
3	ప్రేక్షకుడిని కార్యోన్ముఖుణ్ణిగా కాక నిరాసక్తుణ్ణిగా చేస్తుంది.	ప్రేక్షకుడి కార్యోన్ముఖతను ప్రదీప్తం చేస్తుంది.
4	ఉద్వేగాలకు లోను చేస్తుంది.	నిర్ణయాలు తీసుకొనేదిశగా ప్రేరణను ఇస్తుంది.
5.	అనుభవమే పరమావధి	ప్రపంచ నిజస్థితిని చూపడం ధ్యేయం.
6.	ప్రేక్షకుడిని విషయ ముగ్ధుణ్ణి చేస్తుంది.	స్థితిగతులను ఎదుర్కొనడం నేర్పుతుంది.
7.	సూచన, ధ్వని ప్రధానం	వాగ్వివాదం, తర్కం ప్రధానం
8.	ప్రేక్షకుడు తాను అనుభూతి పొందుతూ ఇతరుల తాదాత్మ్యతకు తోడ్పడతాడు.	అనుభూతికి లోనుకాకుండా, దూరంగావుండి, దాని లోతుపాతుల్ని అధ్యయనం చేస్తాడు.
9.	మానవుడి అస్థిత్వ స్థితికి ఆమోదం	ఆ అస్థిత్వస్థితి మీదనే విచారణ
10.	మానవుడి స్థితిగతుల్లో మార్పు ఉండదు.	మార్చవచ్చు. మార్చే అవకాశం ఉంది.
11.	ముగింపు మీద దృష్టి	మాధ్యమ విధానం (Process) మీద దృష్టి
12.	ఒక సన్నివేశం మరొక సన్నివేశానికి దారితీస్తుంది.	ఏ సన్నివేశానికి అదే.
13.	క్రమపరిణామం	సన్నివేశ సమాహారం (montage)
14.	ఇతివృత్త పురోగతిలో సరళరేఖా (linear) విధానం	ఇతివృత్త పురోగతి ఎగుడు దిగుడులతో కూడి మానవజీవితగతిని తలపిస్తుంది.
15.	భ్రమాత్మక నాటక ప్రపంచంలో మానవుడే స్థిరమైన కేంద్రబిందువు	పరిణామక్రమంలో మానవుడు ఒక మాధ్యమ ప్రక్రియ (Process)
16.	మానవుడి అస్థిత్వాన్ని నిర్ధారిస్తుంది.	సాంఘిక మానవుడే ఆలోచనా సరళిని నిర్ధారిస్తాడు.
17.	ఉద్వేగం ప్రధానం.	తర్కం ప్రధానం.

బ్రెప్ట్ రాసిన చాలా నాటకాలు యీ సిద్ధాంతాలకు ప్రాతిపదికలే అయినా, సిద్ధాంతాలతో సంబంధం లేకుండా కేవలం నాటకాలుగా కూడా అవి ప్రపంచ ప్రఖ్యాతి

పొందాయి. Mother Courage (1938), Galileo (1938- 39), The Good Woman of Setzuan (1938-39), The Caucasian Chalk Circle (1944-45) వంటి నాటకాలు ఈ నాటికీ ప్రపంచ వ్యాప్తంగా ప్రదర్శింపబడుతూనే వున్నాయి.

బ్రెఫ్ట్ నాటకాలు, అంతకన్నా బ్రెఫ్ట్ ప్రదర్శనా విధానం భారతదేశంలో ఎంతో ప్రాచుర్యం పొందింది. ఆయన తాదాత్మ్య సిద్ధాంతాన్ని పక్కన పెడితే, ఆయన ప్రదర్శనా పద్ధతులు - మధ్యలో విమర్శలు, పాటలు మొదలైనవి ప్రాచీన భారతీయ నాటకాలలో అనుసరించిన పద్ధతులే! అదే ప్రయోజనం కోసం ఉపయోగింపబడకపోయినా ఇలా గద్య పద్య గేయ సహితంగా నాటకం ఉండడం, మధ్యలో సూత్రధారుడో, విదూషకుడో వచ్చి నాటకకథ మీద వ్యాఖ్యానం చేయడం - ఇది భారతీయ సంస్కృత/జానపద నాటకాలలో మనకు సుపరిచితం. అందువల్లనే బ్రెఫ్ట్ ప్రభావం ఆధునిక భారతీయ నాటక రంగాల మీద ప్రస్ఫుటంగా కనిపిస్తూ తన ప్రాచీన ప్రదర్శనా పద్ధతులను మరొక సారి గుర్తు చేసుకుని ఆచరణలో పెట్టడానికి ప్రోత్సహించింది.

అనిబద్ధ నాటకరంగం (Theatre of the Absurd)

ఆధునిక కాలంలో ప్రఖ్యాతం అయిన మరో నాటక ప్రక్రియ అనిబద్ధ నాటకం. ఇది రెండవ ప్రపంచ యుద్ధానంతరం యూరప్‌లో ప్రారంభమై యుద్ధ భయం ఆవహించివున్న మనుషుల నైరాశ్యాన్ని వెల్లడించడానికి ఉపయోగపడ్డది. పారంపర్యంగా వస్తున్న మానవతా విలువలకు అర్థం లేకుండా పోయిందని, తమ ప్రమేయం ఏమీ లేకుండానే లక్షలాది మంది సైనికులు యుద్ధంలో ఆహుతి అయ్యారని వాపోయిన బుద్ధివాదులు (Intellectuals) మానవ జన్మను గురించిన మౌలిక వివేచన చేయడం ఆరంభించారు. మానవ జీవితానికి అర్థం ఏమిటి? ఈ అస్తిత్వం (Existence) ఎటువంటిది? చనిపోవడానికేనా మనిషి పుట్టింది? అంతకన్నా పరమార్థమేదైనా వుందా? అనే ప్రశ్నలతో కొట్టుమిట్టాడిన వేదాంతులు, ఆధ్యాత్మిక వాదులు, సృజనాత్మక కళాకారులు ఈ ప్రశ్నలకొక సిద్ధాంత రూపాన్ని యిచ్చారు. దానినే అస్తిత్వ వాదం (Existentialism) అంటారు. 'అస్తిత్వం అంటే అర్థం ఏమిటి? కేవలం ప్రాణం ఉండి బ్రతికి ఉండడమేనా?" అని ప్రశ్నించుకుని "బ్రతికి ఉండడం అంటే చేతనావస్థలో తన నిర్ణయాలను తానే స్వేచ్ఛగా తీసుకోగలగడం" అని నిర్వచించారు. అందుకోసం మనిషికి ఎదురయ్యే భౌతిక, సాంఘిక అవరోధాలను గుర్తించి వాటిని అధిగమిస్తే మానవుడు నిజమైన అస్తిత్వాన్నిసాధించగలడనిగుర్తించారు. జా - పాల్ సార్త్ర్ (Jean-Paul Sartre) ఈ సిద్ధాంత కర్త. ఆయన నిరీశ్వరవాది (Atheist). "స్వేచ్ఛగా ఉండు-అని శపించబడ్డవాడు మనిషి"(Man is condemned to be free) అని నమ్మి తన స్వబుద్ధితో తన అమోదంతో ఇష్టపూర్తిగా తీసుకున్న నిర్ణయాల స్వేచ్ఛే మానవుడి అస్తిత్వాన్ని నిలబెడుతుందని, అర్థంలేని మనుగడను గడిపే మనిషికి తనకు తానుగా దాని అర్థాన్ని నిర్ణయించుకోగలగడమే నివృత్తి - అంటాడు సార్త్ర్.

సార్త్ర్ తరువాత అల్బర్ట్ కామూ (Albert Camus) యీ సిద్ధాంతాన్ని తన నాటకాల ద్వారాను తన సిద్ధాంతగ్రంథాల ద్వారాను వ్యాప్తిలోకి తెచ్చాడు. తన నాటకాలలో 'అనిబద్ధ మానవుడి' (Absurd Man) "అనిబద్ధ స్థితి" (Absurd Condition)ని నాటకీకరించాడు. తర్కబద్ధమైన ప్రపంచం అంతరించిన సమయంలో మానవుడి అనిశ్చిత స్థితిని గమనించి, విశ్లేషించి, నాటకీకరించారు సార్త్ర్, కామూలు ఇద్దరూ. ఈ సిద్ధాంతాలు ప్రాతిపదికగా 1960 దశకంలో కొందరు ఐరోపా ఖండ నాటకకర్తలు ఈ అనిశ్చిత మానవస్థితిని

నాటకీకరించే ప్రయత్నం చేశారు. అదే 'అనిబద్ధ నాటకం'. అయినెస్కో అనే ప్రఖ్యాత అనిబద్ధ నాటక కర్త "మత, తార్కిక, ఆధ్యాత్మిక పునాదుల్నుంచి కూకటి వేళ్ళతో విసిరి వేయబడ్డ మనిషి ఎవరికీ చెందని వాడయినాడు. అందువల్ల అతని చేతలన్నీ అసంబద్ధాలు, అనిబద్ధాలు, నిష్ప్రయోజనాలు" అంటాడు, ఈ నాటకాలలో ఉండే అంతర్యాన్ని విప్పి చెబుతూ.

ఈ నాటక లక్షణాలను ఈ విధంగా పేర్కొనవచ్చు.

1. మానవుడు తన పునాదులను కోల్పోయాడు కనుక అతని చేష్టల వెనుక ఉండే కార్య–కారణ సంబంధాలకు అర్థం లేకుండా పోయింది. ఆ ప్రాతిపదిక మీద నిర్మించిన ప్రస్తావన, పరాకాష్ఠ, కార్యావరోహణం అనే క్రమం కూడా అర్థ రహితమే అవుతుంది.
2. అందువల్ల క్రమానుగుణంగా సరళరేఖాత్మకంగా (Linear) నడిచే సన్నివేశాలకు ఈ నాటకాలలో స్థానం లేదు. ఏ పనులు చేసినా తిరిగి మానవుడు తన యధాస్థితికి వస్తాడు కనుక – పురోగతి లేని ప్రయాణం చేస్తున్నప్పుడు మానవుడు – తిరిగి తిరిగి తానున్న చోటికే వస్తున్నాడు కనుక – నాటకంలో సంఘటనలు కూడా వృత్తాకారంలో (Circular) ఉంటాయి.
3. పాత్రలు వ్యక్తినిష్ఠ (Individual) పాత్రలుగా కాక మూసపాత్రలు (Type) గానో, ప్రాతినిధ్య (Archetypal) పాత్రలుగానో ఉంటాయి. చాలా సార్లు ఒక పాత్ర మరొక పాత్రగా మారిపోతుంది. ప్రత్యేక వ్యక్తిత్వాన్ని నిర్వచించే పేర్లు (పాత్రలకి) ఉండవు. వారి జన్మనిష్ఠమైన (Generic) పేర్లో, లేక కేవలం ఒకటి, రెండు, మూడు – అనే అంకెలో లేదా "ఒకపురుషుడు", "ఒక స్త్రీ", "కార్మికుడు", "యజమాని" మొదలైన పేర్లు ఉంటాయి పాత్రలకు.
4. స్థల, కాల నిర్దేశాలు ఉండవు. ఏ సంఘటన అయినా ఏ స్థలంలోనైనా జరగవచ్చు. ఏ కాలంలోనైనా జరుగవచ్చు. చాలా నాటకాల సంఘటనా స్థలం ఏదో ఒక ప్రతీకాత్మక స్థలం లేదా ప్రాపంచిక సంబంధంలేని ఒక అనామక స్థలంలోనో అయి ఉంటుంది.
5. భాషకు మానవుడి అంతరంగిక స్థితిని వ్యక్తం చేయడానికి తగినంత శక్తి లేదని అనిబద్ధకుల భావన. అందువల్ల నాటక భాష అప్రాముఖ్యమని వారి ఉద్దేశ్యం. నిజానికి మిగిలిన నాటకాలలో కన్న యీ రకం నాటకాలలో పాత్రలు ఎప్పుడూ నోరారా మాట్లాడుతూనే వుంటాయి. అయితే సంప్రదాయ నాటకాలలో లాగా అది అర్థవంతం కాదని, పాత్రల సంభాషణలు కూడా ఒక 'ఆట' వంటివనీ పాత్రలు భావిస్తాయి. ఈ నాటకాలలో భాషా విషయికమైన సాంకేతిక విషయాలు(అంటే వ్యాకరణం, పదాల పొందిక మొ॥) – అవహేళనాత్మకం కావడం విశేషం.
6. భాషకున్న ప్రాముఖ్యాన్ని తక్కువ చేసినా, పాత్రల చేష్టలు ఆ లోపాన్ని పూరిస్తాయి. ఈ చేష్టలు చాలా వరకు ప్రతీకాత్మకాలు.
7. పరంపరానుగతంగా వస్తున్న విషాద నాటకం, హాస్య నాటకం అనే అంతరాలు ఉండవు. ఈ నాటకాలలో గంభీరంగా ఉండే సన్నివేశం అకస్మాత్తుగా హాస్యాత్మకం కావచ్చు.
8. తర్కాన్ని తోసిరాజన్న అనిబద్ధ నాటక కర్తల నాటకాలు భావ ప్రధానాలు. మానవుడి ప్రస్తుతస్థితికి అద్దం పట్టే బౌద్ధిక ప్రయత్నాలు.

ఈ లక్షణాలలో చాలా భాగం ఇతర వాస్తవికేతర నాటక సిద్ధాంతాలలో కూడా చూడవచ్చు. అయితే వీనినన్నింటిని ఆధునిక మానవుడి దయనీయమైన స్థితిని నిర్వచించడానికి ప్రయోగించడం ఈ నాటక కర్తల ప్రత్యేకత.

నోబెల్ బహుమతి గ్రహీత శామ్యూల్ బెకెట్ (Samuel Beckett) అనిబద్ధ నాటకాలకు అంతర్జాతీయంగా గుర్తింపు తెచ్చిన ప్రథముడు. ఆయన రాసిన Waiting for Godot (1953) ఈ అనిబద్ధతను నిర్వచించి నాటకీకరించిన అత్యుత్తమ ప్రయత్నం. ఆయన రాసిన End Game, Krapp's Last Tape, Act Without Words కూడా ఆయన అభిప్రాయాలను ప్రతిబింబిస్తాయి. రెండో ప్రపంచ యుద్ధం తరువాత మానవాళిలో పాదుకున్న అనిశ్చిత స్థితిని, ప్రచ్ఛన్న యుద్ధం (Cold War) మనుషుల్లో పెంపొందించిన ఆ స్థితి ఆటంబాంబుల వంటి మారణాయుధాల ఉపయోగంలో ఎంత సంకటంగా భయానకంగా మారుతుందో చూపే ప్రయత్నం చేశాడు బెకెట్.

ఆ తరువాత పేర్కొన దగిన వారిలో యూజీన్ అయినెస్కో (Eugene Ionesco: The Bald Soprano, The Lesson, The Chairs మొదలయినవి), జాఁ జీనే (Jean Genet: The Maids, The Balcony), అర్థర్ అడమావ్ (Arthur Adamov: Professor Taranne) ప్రభృతులు ముఖ్యులు. ఇంగ్లండులో హెరాల్డ్ పింటర్, అమెరికాలో ఎడ్వర్డ్ ఆల్బీ, జర్మనీలో గుంటర్ గ్రాస్ ఈ అనిబద్ధ నాటకరంగానికి తమదైన ప్రత్యేకతను జోడించి నాటకాలు రాశారు.

నిరాశకు ఆలవాలమైన మానవుని అస్తిత్వ స్థితిని ప్రతిబింబించడానికి అణుయుగ ప్రభావంతో విచలితులైన పాశ్చాత్య నాటక కర్తల సాహసోపేతమైన ప్రయత్నం అనిబద్ధ నాటకం. ఈ లక్షణాలుగల నాటకాలకు అనిబద్ధ నాటకం (Theatre of the Absurd) అనే పేరు నిచ్చిన ప్రఖ్యాత ఆంగ్ల విమర్శకుడు మార్టిన్ ఎస్లిన్ (Martin Esslin) చెప్పినట్లు "ఇదమిద్ధం అని చెప్పలేని మానవుడి స్థితిని వర్ణించేదే అనిబద్ధ నాటకం. నాటక రచనా ప్రయోగాలు రెంటిలోనూ సమకాలీన మానవుల స్థితిగతులను వర్ణించే మాధ్యమం ఇదే". అయితే ఈ అనిశ్చిత స్థితిని పాశ్చాత్య దేశ ప్రజలు అనుభవించినంత తీవ్రంగా అటువంటి అనుభవంలేని ప్రాచ్య దేశాల ప్రజలకు ఈ నాటకాలు చదివినా చూసినా కొత్తగా కనిపించవచ్చు. దానివెనుక గూడు కట్టుకుని వున్న భయానక ఆర్ద్రతా నిర్వేద భావం అర్థం కాకపోవచ్చు.

సమకాలీన నాటక సిద్ధాంతాలు:

ఇటీవలి కాలంలో ఎన్నో కొత్త సిద్ధాంతాలు ప్రాతిపదికగా నాటక కర్తలు, దర్శకులు నాటకాలు ప్రదర్శించారు. అందులో ముఖ్యమైనవి నిర్దయాత్మక లేదా క్రౌర్య నాటకరంగం (Theatre of Cruelty, ఆంతోనిన్ ఆర్తో), నిరుపేద నాటక రంగం (Poor Theatre, గ్రొటోస్కీ), పీడిత జన నాటక రంగం (Theatre of the Oppressed, అగస్టో బోల్), పరిసర ప్రధాన నాటకరంగం (Environmental Theatre, రిచర్డ్ షెక్నర్). వీటిని గురించి సంక్షిప్తంగా తెలుసుకుందాం.

1. నిర్దయాత్మక నాటకరంగం లేదా క్రౌర్య నాటక రంగం (Theatre of Cruelty)

రెండు ప్రపంచ యుద్ధాల మధ్యకాలంలో వచ్చిన పురోగామి నాటకరంగ ప్రముఖులలో ఆంతొనిన్ ఆర్తో (Antonin Artaud :1896-1948) ముఖ్యుడు. ప్రాచ్యనాటకరంగంతో ప్రభావితుడైన ఆర్తో తన నిర్దయాత్మక నాటకరంగ విధానాలను

1938లో "థియేటర్ అండ్ ఇట్స్ డబుల్" అనే తన గ్రంథంలో వివరించాడు. పాశ్చాత్య నాటకరంగం– మనిషి అనుభవాలలో అతికొద్ది వాటిని – అందులోను మానసిక సమస్యలను లేదా వర్గపోరాటాలను మాత్రమే చిత్రిస్తున్నదని, విస్తృతమైన మానవ సమాజాల మధ్య పొడచూపే సంఘర్షణలను, హింసను పట్టించుకోవడం లేదని భావించి, వీని నుంచి మానవుడు విముక్తి పొందాలంటే నాటకరంగం ఒక్కటే మార్గమని చెప్పాడు. ప్రేక్షకులు తాము నమ్మే నిజాలను నాటకంలో కనిపించే నిజాలతో బేరీజువేసుకొని తమకు తామే ప్రశ్నించుకొని బాధపడేటట్లు చెయ్యడమే నాటకరంగ బాధ్యత అని నమ్మాడు. అందుకోసం ప్రేక్షకుడి నాడీమండలం (nervous system) మీద పనిచేసే విధంగా హింసను చూపి తద్వారా సమకాలీన సమాజంలో జరుగుతున్న హింసాప్రకృతికి అద్దంపట్టి, దానిని ప్రేక్షకులు ఎదుర్కొనేటట్లు చేయాలని కోరాడు. అందుకోసం నాటకరంగంలో పలుమార్పులు తీసుకొనివచ్చాడు. తోరణ రంగస్థలానికి (Proscenium Theatre) బదులు ప్రాచ్య దేశంలో లాగా నటులు, ప్రేక్షకులు ఒకే సమతలంలో ఉండడం, కర్మకాండ (ritual)ను చూపే నాటకీయతకు ప్రాధాన్యం యివ్వడం ఇందులో కొన్ని మార్పులు. నటుడి కంఠస్వరం అతి ప్రధానమైన భావ మాధ్యమమని, ఒప్పుదలను కాని, విముఖతను కాని నిర్దిష్టంగా చూపగల శక్తి దానికి ఉన్నదని భావించిన ఆర్తో తన నటులను ఆవిధంగా తయారుచేశాడు.

2. నిరుపేద నాటకరంగం (Poor Theatre) – **జెర్జీ గ్రొటొస్కీ** (Jerzy Grotowski)

సమకాలీన యూరోపియన్ నాటకరంగం యాంత్రిక మాధ్యమాలైన సినిమా, టెలివిజన్‌ల నుంచి చాలా ఎక్కువగా సాంకేతికతను తెచ్చుకుంటోందని, కాంతిప్రసరణం కోసం, సీనరీల కోసం ఎంతో ధనం ఖర్చు అవుతున్నదనీ, ఈ సాంకేతిక ఉపజ్ఞలవల్ల నిజమైన నాటకం దెబ్బతింటున్నదనీ, ఇతర మాధ్యమాలకు సాధ్యమయిన అంతులేని ఖర్చును విడనాడి కేవలం నటుడి మీదనే ఆధారపడే నాటకరంగమే నిజమైన నాటకరంగమని, అది యాంత్రికతను, బ్రహ్మాండమైన దృశ్యాలను నిరోధిస్తుంది కనక తాను అవలంబించే నాటక రంగం ధనిక నాటకరంగానికి విరుద్ధమైన నిరుపేద నాటకరంగమని నిర్వచించాడు గ్రొటొస్కీ. అందుకోసం నట శిక్షణ ప్రధాన అంశంగా పోలండ్‌లో నటపరిశోధనా సంస్థ (Institute of Research in Acting, 1965) ప్రారంభించాడు. ఆహార్యం లేకుండా పాత్రలలో ఒదిగిపోగల స్వయం శక్తిని నటులకు యిచ్చే కృషిని చేశాడు. నటులు తమ కంఠాలతో చేసే శబ్దాలనే నాటకానికి అనువైన సంగీతంగా మలుచుకున్నాడు. అత్యవసరమైన రంగస్థలపరికరాలను తప్ప మిగిలిన వాటిని పరిహరించాడు. 1970 తరువాత తన అభిప్రాయాలను కొద్దిగా సవరించుకొని నాటకరంగం జీవితాన్ని నిత్యోత్సాహంగా పండుగలా జరుపుకొనే విధంగా దానిని రూపుదిద్దాలని భావించాడు.

3. పీడిత జన నాటకరంగం (Theatre of the Opressed-Augusto Boal)

బ్రెజిల్‌కి చెందిన నాటకకర్త, దర్శకుడు అగస్టో బోల్ తన రాజకీయ నాటకరంగాన్ని పీడిత జన నాటకరంగం అని నిర్వచించుకున్నాడు. రాజకీయాలను యింత నేరుగా, యింత ప్రతిభావంతంగా, యింత నిజాయితీతో రంగస్థలం మీదకు తెచ్చిన మరో ఆధునిక నాటకకర్త కనిపించడు. తన అభిప్రాయాల వల్ల బ్రెజిల్‌లో కారాగారవాసం అనుభవించాడు.

నిర్వాసితుడుగా అర్జెంటినా, పెరు, ఫ్రాన్స్‌లలో నాటక సంస్థలతో పనిచేశాడు. ఆశు నటనా విధానాల(improvisations) తో ప్రేక్షకులను కూడా నాటక కథావస్తువులో భాగస్వాములను చేయడంలో బోల్ కృతకృత్యుడైనాడు. అనేక దేశాలలో ఎన్నో నాటక సంస్థలతో, సమాజాలతో పనిచేసిన బోల్ సమకాలీన సమాజవ్యవస్థలోని కుళ్లును వెలికితీసుకువచ్చి దానిలో మార్పుతేవడానికి ప్రేక్షకులు తన నాటకంలో ప్రధాన భాగస్వాములంటాడు. దీనికోసం 1986లో రియొడిజెనరొలో థియేటర్ ఆఫ్ ది అప్రెస్డ్‌సెంటర్ ప్రారంభించాడు.

4. పరిసర ప్రధాన నాటకరంగం (Environmental Theatre - Richard Schechner)

అమెరికాలో బ్రాడ్వే నాటకరంగం వ్యాపార కేంద్రంగా మారడంతో ఆఫ్ – బ్రాడ్వే ప్రారంభమైంది. అది కూడా బ్రాడ్వేను అనుసరించడంతో కొందరు నాటకాభిమానులు కొత్తరకం నాటక ప్రదర్శనలను చేపట్టారు. దానిని Off-Off Broadway అంటారు. అటువంటి కొత్త ప్రయోగాలను చేసిన వారిలో ఆలన్‌కాప్రో (Allan Kaprow) ఒకడు. చిత్రకారుడైన కాప్రో చిత్రలేఖనంలో వాతావరణాన్ని అంతా చిత్రంలో భాగం అనుకున్న విధంగానే నాటకంలో కనిపించే సమస్తమూ అందులో భాగమేనని, ఈవిధంగా ప్రేక్షకులు నటులు వేరుకారని అందరూ కలిసి చేసే సామూహిక దృశ్య కార్యక్రమం నాటకం అని, అందువల్ల అది "ఒక సంఘటన" (Happening) అనీ, అందులో ప్రతి ఒక్కరూ భాగస్వాములని అందుకు అనుగుణంగా నాటక కార్యంలో భాగం పంచుకోవడానికి సిద్ధపడ్డవారే నాటక ప్రేక్షకులని నమ్మి తన సిద్ధాంతాలకు అనుగుణంగా నాటకరంగాన్ని మార్చుకున్నాడు. నాటకం కేవలం ఒక 'సంఘటన' (Happening) అని సిద్ధాంతీకరించాడు.

అంతకన్నా మరి కొంత ముందుకు పోయి రంగస్థలం మీదనే నాటకప్రదర్శనలు జరగనక్కరలేదనీ, కళాత్మకదృశ్యాలను ఆ దృశ్యాలకు అనువైన వాతావరణంలో ప్రదర్శించాలని, నాటకం కేవలం చూడడం కోసమే కాక దానిని మనసారా 'అనుభవించా'లని అందువల్ల కేవలం ప్రేక్షకులుగానే ఉండక నాటక ప్రదర్శనలలో వారుకూడా భాగం పంచుకోవాలని సిద్ధాంతీకరించి నాటక కార్యాన్ని ప్రేక్షకులకు సన్నిహితం చేసే ప్రయత్నం చేసినవాడు రిచర్డ్ షెక్‌నర్ (Richard Schechner). అందువల్ల నాటకం సంఘటనలుగా విభజించబడి ఒక్కొక్కటి ఒక్కొక్క చోట జరుగుతున్నట్లు కూడా చూపడం జరిగింది. వాతావరణాన్ని కథా వస్తువుకు అనుగుణంగా స్వీకరిస్తే ప్రేక్షకుల పాత్ర మరింత ఉత్తేజకరంగా ఉంటుందని భావించిన షెక్‌నర్ తన భావాల వ్యక్తీకరణకు మాక్‌బెత్, ది బాకె, మహాభారత వంటి నాటకాలను విస్తృత నేపథ్యంలో ప్రదర్శించి ప్రపంచ ప్రఖ్యాతి పొందాడు.

***

9. నాటకం: ఇతర మాధ్యమాలు

రేడియో, సినిమా, టెలివిజన్

సాంకేతికాభివృద్ధి వల్ల ప్రపంచమంతటా త్వరత్వరగా విస్తరించిన మాధ్యమాలు మూడు: రేడియో, సినిమా, టెలివిజన్. ఈ మూడు కూడా వేరువేరు సమయాల్లో రంగస్థల నాటక ప్రగతికి అడ్డు – అని విమర్శకులు భావించారు. రేడియో ప్రాముఖ్యం వెనుకబడి సినిమా మాధ్యమం ప్రజలను నాటకం నుంచి కొంతకాలం పాటు దూరం చేసిన మాట వాస్తవమే! అంతకన్నా ముఖ్యమైన ప్రతిబంధకం ఎందరో ముఖ్యమైన నటులు సినిమా మాధ్యమంవైపు ఆకర్షితులు కావడం. ఇటీవల కొన్ని సంవత్సరాల నుంచి ప్రేక్షకులను ఆకట్టుకుంటున్న టెలివిజన్ – సినిమాకన్నా ఎక్కువగా నాటక ప్రగతికి అడ్డం వస్తున్నదన్న వాదన వినిపిస్తున్నది. ఏ మాధ్యమంలో ఉండే సులువు బరువులు ఆ మాధ్యమానివే! ఇవి ఏవీ 'లైవ్ థియేటర్' (ప్రత్యక్ష దృశ్య మాధ్యమం) లేదా జీవ మాధ్యమానికి సాటిరానివి. అదే మిగిలిన మాధ్యమాలన్నింటికి మాతృక అనీ, తల్లి వంటిదనీ ఉపన్యాసాలు వినిపిస్తూనే వున్నాయి. ఈ ఇతర మాధ్యమాలు అనేక కారణాల వల్ల నాటకప్రపంచంలో వున్న అందరినీ తమవైపుకు ఆకర్షించుకుంటున్నాయనడంలో సంశయం లేదు. అందువల్ల నాటకానికి ఈ మాధ్యమాలకు ఉన్న సమాన, విభిన్న లక్షణాలేమిటి? – అని పరిశీలిస్తే నాటక ప్రత్యేకతలు, ఈ మాధ్యమాల లక్షణాలు మనకు విశదం అవుతాయి.

ప్రతి మాధ్యమానికి కొన్ని అవధులు, కొన్ని సులువులు, ప్రయోజనాలు తప్పక వుంటాయి. ఒక నాటకం ఈ మాధ్యమాల ద్వారా ప్రదర్శింపబడాలంటే ఈ అవధులు, ప్రయోజనాలు దానికి మాతృక అయిన నాటక లక్షణాల కంటే భిన్నంగా వుండి, మార్పు చెందే అవకాశం ఉంది. ఈ మార్పు సినిమా, రేడియో, టెలివిజన్‌లలోనే కాదు, రంగస్థల నాటకంలో కూడ కనిపిస్తున్నది. ఇరవయ్యో శతాబ్దంలో మాధ్యమాల అనూహ్య ప్రగతి వల్ల – ఒక మాధ్యమం కోసం రాసిన నాటకం మరో మాధ్యమంలో ప్రదర్శింపబడితే ఎటువంటి హాని (నాటకానికి) జరుగుతుందో గమనించవలసివుంది. సర్‌లారెన్స్ ఒలీవియర్ నటించిన 'హామ్లెట్' సినిమా చూస్తుంటే షేక్స్‌పియర్ రంగస్థలం కోసం రాసిన 'హామ్లెట్' చూస్తున్న అనుభూతి కలుగుతుందా అని మనల్ని మనమే ప్రశ్నించుకోవాలి.

సినిమా

ప్రపంచ వ్యాప్తంగా ప్రేక్షకుల్ని చకితుల్ని చేసిన, చేస్తున్న సినిమా – రచయిత ఏమి కోరినా దానిని సాధించగల మాధ్యమం అనిపిస్తుంది. *The Art of The Film* అనే ప్రఖ్యాత గ్రంథం ముగింపులో ఎర్నెస్ట్ లిండ్‌గ్రెగ్ అనే విమర్శకుడు సినిమా గొప్పతనాన్ని గురించి ఈ విధంగా పేర్కొన్నాడు.

"మనం చూడగల ఎలాంటి దృశ్యాన్నయినా, వినగల ఎలాంటి శబ్దాన్నయినా–వాస్తవికంగా కాని, మన భావనలో కాని – సినిమా మాధ్యమంలో పొందుపరచలేని దంటూ ఉండడం సంభవమా? ఉత్తర దక్షిణ ధృవాలనుంచి భూమధ్యరేఖ దాకా, గ్రాండ్

కాన్యాన్‌నుంచి అతి సూక్ష్మమైన స్టీలు ముక్కదాకా, ఈల వేస్తున్న శబ్దంతో అతి వేగంగా ఎగిరివచ్చే బుల్లెట్‌నుంచి ఒక పుష్పం క్రమవికాసం చెందడం దాకా, ఏమీ ఉద్వేగం కనిపించని ముఖంనుంచి పిచ్చివాడి అసందర్భ ప్రేలాపనల దాకా – మానవుడి అనుభవపరిధిలోకి వచ్చిన అంతరాళంలో ఏ భాగాన్నయినా, ఎంత పెద్దదానినయినా, ఎంత వేగవంతమైన దానినయినా సినిమాకు అందుబాటులోకి రానిది, దానిలో బంధించనిది అంటూ ఉండదు?" అంటాడు లిండ్‌గ్రెగ్.

ఈ మాటలు చాలా నిజం. కాని సినిమాకు సాధ్యం కాని దేమయినా ఉన్నదా అని ప్రశ్నించుకొని దానికి సమాధానంగా – "ఉన్నవి" అని చెప్పవలసి వుంది. అవే – భావాలు, ఉద్వేగాలు. ఇతర మాధ్యమాలలో ఇవి చూపడం ఎంత కష్టమో సినిమాలో కూడా అంతే కష్టం. బహుశః ఇంకా ఎక్కువ కష్టమేమో!

ఏ మాధ్యమాన్ని గురించి అయినా గుణ నిర్ణయం చేయాలంటే ఆ మాధ్యమం బలోపేతంగా వ్యక్తం చేస్తున్న విధానం ఏమిటి అని ఆలోచించాలి. ఉదాహరణకు కవిత్వం– అందులో ఉపయోగించే మాటల బలం వల్ల ఆ మాటల అన్యోన్య అనుసంధానం వల్ల, ఆ కలయిక వల్ల జనించే భావచిత్రాల (images) వల్ల తన శక్తిని నిరూపించుకుంటుంది. అలాగే సంగీతం తన మాధుర్య, లయ గుణాలద్వారా. అదే విధంగా సినిమాని కొన్ని ఫొటోగ్రాఫుల పరంపరగా గుర్తించడం కుదరదు. అంతకన్నా బలోపేతమైన శక్తి ఏదో దానిలో ఉంది. అది రంగస్థల నాటకంకన్నా సినిమాను భిన్నంగా ఉండే విధంగా తీర్చిదిద్దుతున్నది.

సినిమాలో ఈ శక్తి మూడు రకాలుగా వుంటుంది.

1. చూపించే బొమ్మ యొక్క పరిమాణం

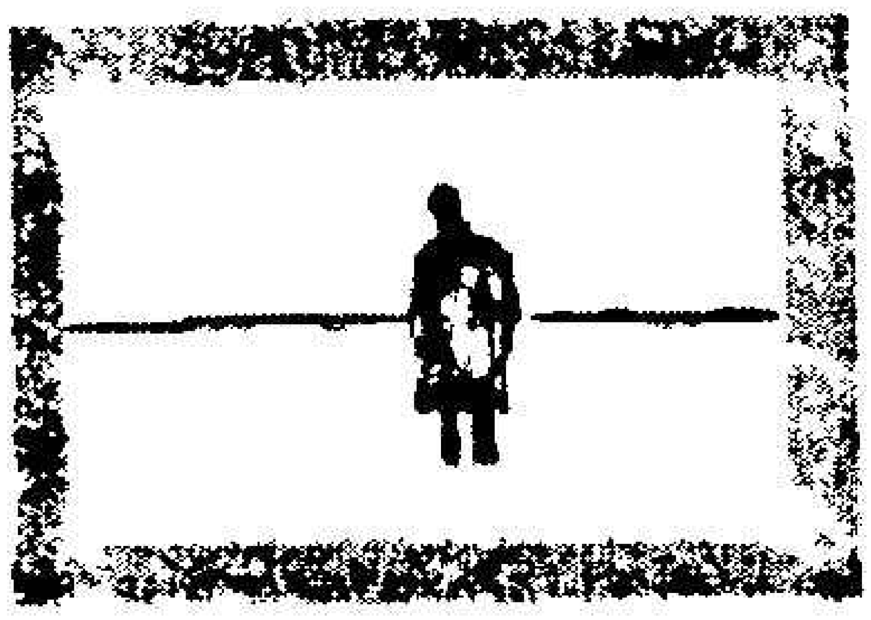
సినిమాలో మాత్రమే సాధ్యమైన అతి సూక్ష్మమైన వివరాలను కూడా పెద్దవిగా చేసి చూపగలది క్లోజప్(Close-up). నాటక రచయిత మనకు తప్పక చూపించాలనుకునే నటీనటుల (లేదా పాత్రల) కళ్ళను, మూతిని కూడా వేరువేరుగా కాని, కలిపిగాని చూపవచ్చు. అలాగే నటుడి వేళ్ళు, పాదాలు – ఏ అంగమైనా పాత్ర స్వభావాల్ని, సన్నివేశ ప్రత్యేకతను చూపగల ఏ అంశాన్నయినా పెద్దది చేసి చూపవచ్చు.

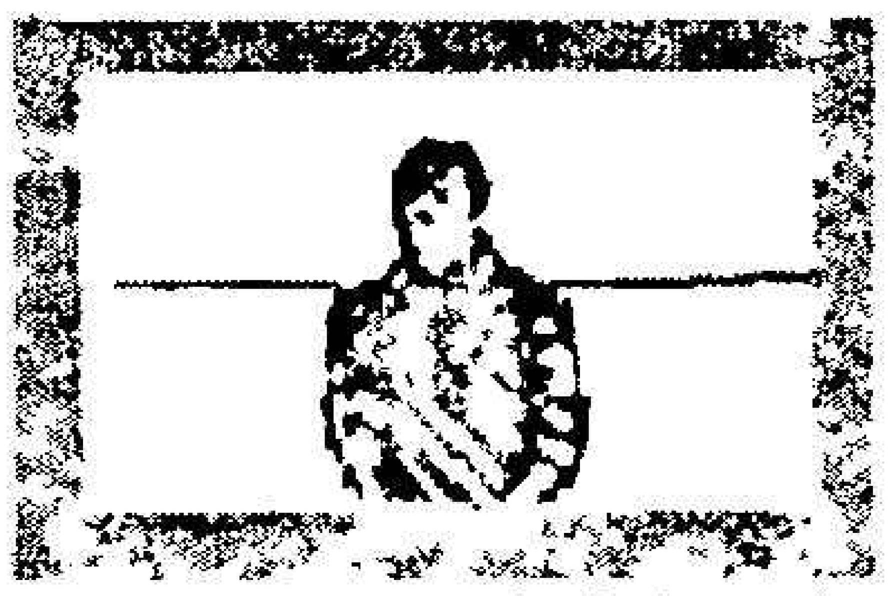
2. కెమెరా నడక

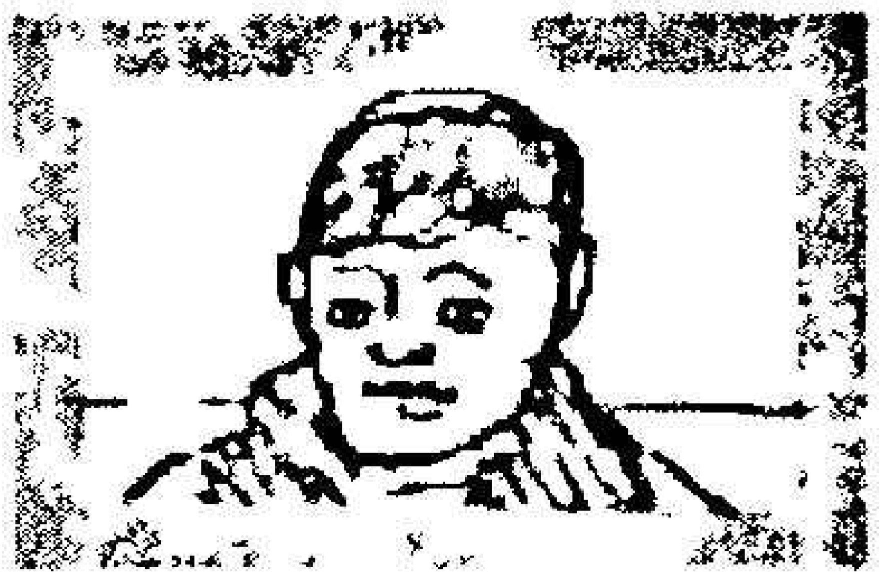
మనల్ని నడిపించే, మనలని నిలవరించి శాసించే కృత్రిమ చక్షువు కెమేరా. కొన్నివేల మంది ఉన్న గుంపులోకి చొచ్చుకు పోగలదు. మన ఏకాంత జీవితాల లోలోతులు తరచగలదు. చివరకు ఒకే వ్యక్తి మీద తన దృష్టిని కేంద్రీకరించగలదు. ఆ మనిషి ముఖాన్నో, కంఠసీమనో, పాదాలనో మాత్రమే చూపగలదు. అది 'పాన్' చేసో, 'ట్రాక్' చేసో మనుషుల ముఖాలమీద ఆవేశాలను, దుఃఖాన్ని అసంఖ్యాకమైన చిత్రాల్లా మన ముందు వెలువరించగలదు. "రిచర్డ్ III " లో పట్టాభిషేక దృశ్యంలో ప్రతివ్యక్తి మనోభావాలని మనకళ్ళ ముందు ఉంచడం; అదీ వరుస దృశ్యాల్లో (sequence shots) త్వరత్వరగా ముఖాల వెంట పరుగులెత్తుతూ. లేదా అహంకారంతో నిర్లక్ష్యం చూపగలదు; అవహేళనతో అవతలివాడి ముఖాన్ని వాడి పోయేటట్లు చేయగలదు.

3. సినిమా దృశ్యాల కూర్పు(Editing)

ఇది సినిమా మాధ్యమంలో మూడవ శక్తి. దీని ద్వారా కొంతనిడివి ఉన్న చిత్రాన్ని ఎక్కడో ఒక చోట తెంపి మరొక చిత్రానికి దానిని అతుకువేయడం జరుగుతుంది


Long Shot దూరస్థ చిత్రం


Medium Shot మధ్యస్థ చిత్రం


Closeup Shot సమీపస్థ చిత్రం

– ఎక్కడా 'అతుకు' అని తెలియకుండా. ఈ తెంపడాన్ని (వీటిని 'తునకలు'–cuttings–అనవచ్చు) త్వరితగతిలో చేస్తే ఒక యుద్ధంలో చూపించే పరస్పర పోరాటాన్ని, లేదా ఒక తర్కవితర్క సన్నివేశాన్ని ఉత్సాహభరితంగా చేయవచ్చు. లేదా ఒక భాగాన్ని వేరొక విరుద్ధమైన భావానికి జోడించవచ్చు. ఉదాహరణకు ప్రఖ్యాత రష్యన్ దర్శకుడు పుడోవ్‌కిన్ ఒక సినిమాలో ఒక నటుడి ముఖాన్ని ఒక సూప్ ఉన్న కప్పును మార్చి మార్చి చూపడంతో ఆ నటుడు ఎంత ఆకలితో ఉన్నాడో చూపుతాడు. ఒక మామూలు సినిమాలో అటువంటి "తునకలు" (cuts) 1000 వరకు ఉండవచ్చు.

నాటకంలో లాగే సినిమాలో కూడా కొన్ని "సమయాలు" ఉంటాయి. ఇవి చాలా భాగం ఇదివరకు సినిమాల్లో చాలాసార్లు చేసినవే! చేస్తున్నవే! యువకుడు యువతిని దగ్గరకు తీసుకోవడం ప్రేమకు చిహ్నమనీ, ఒక పోలీసు, ఒక దొంగ – వీరి ముఖాలు మార్చి మార్చి చూపి రీలును పరిగెత్తిస్తే పోలీసు దొంగను తరుముతున్నాడనీ, కన్నీటి బిందువులతో ఉన్న ముఖాన్ని చూపితే ఆ వ్యక్తి బాధలో ఉన్నదనీ – ఇవన్నీ మళ్ళీ మళ్ళీ దర్శకులు చూపుతున్నవే! ప్రేక్షకులు చూస్తున్నవే! అయితే మంచి సినిమా ఇటువంటి వాటిని చాలా జాగ్రత్తగా, సున్నితంగా వాడుకుంటుంది. ఈ రకం చిత్రాలు మన మనసుల్లో కలగచేసే ప్రభావం ఎంత ఎక్కువంటే దీనికి సరిపోయే సరయిన సంభాషణలు రాయడం చాలా కష్టం. అయితే ఆషామాషీగా తాత్కాలికంగా ఆలోచించడం, తప్పుడు ఉద్వేగాలను పెద్దవి చేసిచూపడం – సినిమాలో ఉండే అతి పెద్ద ప్రమాదాలు.

ఉత్తమమైన సినిమా కళ తన సామర్థ్యం చూపడానికి కేవలం సాహిత్య విభాగం మాత్రమే చాలదు. దాని దృశ్య అవకాశాలు అనంతం. ఆ చిత్రాలు చూపగల ('చెప్పగల' కాదు) కవిత్వం అనంతం. అందువల్ల దృశ్యం ముఖ్యం – సాహిత్యం దాని అనుసారి. అందువల్ల సాహిత్యాభిమానం, శిల్పం మీద అధికారం ఉన్న గొప్ప దర్శకుని చేతిలో సినిమా కావ్యఖండంగా రూపొందగలదు. పైగా కావలసిన నిజాలను కావలసినంత విస్తృత రూపంలో చూపగల సత్తా ఉన్న దర్శకుని చేతిలో సినిమా ఇంకా రాణించగలదు. చార్లీచాప్లిన్ హాస్య–విషాద చిత్రాలు, ఈ ప్రపంచంలోని పేదరికాన్ని, అన్యాయాన్ని ఎత్తి చూపుతూ, ఆదిమ మానవజాతి జీవన సరళిని చూపిన ఫ్లాహార్ట్ డాక్యుమెంటరీలు, జపాన్‌కు చెందిన కురొసావా సినిమాల్లో కనిపించే దార్శనికత, ఇన్గ్‌మర్ బెర్గ్‌మన్, సత్యజిత్ రే లలో సాధ్యమైన దృశ్యకావ్యత (visual poetry) – ఇవి కలకాలం సినిమాను నాటకీయతకు

దగ్గరగా తీసుకునిపోతాయి. అయితే సినిమాల్లో నాటకీయత అతి విస్తృతం - మంచి దర్శకుడి చేతిలో. సామాన్యుడి చేతుల్లో అది మెలోడ్రామా.

సినిమాలో నాటకం

నాటకాన్ని టెలివిజన్ మాధ్యమానికి అనుగుణంగా మార్చినప్పుడు రంగస్థల సంభాషణలను సాధ్యమైనంత వరకు అలానే వుంచే వీలువుంది. కాని నాటకాలను సినిమాలుగా మలచేటప్పుడు చుట్టూవున్న వాతావరణ ప్రాముఖ్యం ఎక్కువగా ఉండి, నాటక సంభాషణలను దృశ్య చిత్రాలుగా మార్చవలసిన అవసరం వుంటుంది. అయినా ఈ రెండు మాధ్యమాలలో సమాన ధర్మాలే ఎక్కువ.

1. సినిమాలో shot ముఖ్యమైన రూపఖండం (formal unit). ఈ shot ద్వారానే ఒక భావచిత్రాన్ని (image) ఏవిధంగా చట్రంలో బిగించాలి, ఎంత దూరం నుంచి తీసుకోవాలి, ఏ కోణంనుంచి గ్రహించాలి, ఎంతసేపు ఆ చిత్రాన్ని కెమేరాలో బంధించాలి – అన్న విషయాలను ధృవీకరించుకుంటాడు దర్శకుడు.
2. Shots యొక్క అనురూప కలయిక(combination of similar shots) సినిమా మాధ్యమానికి అత్యంత కీలకం. ఈ కలయికను దర్శకులు అనేక రకాలుగా చూపవచ్చు: ఎ) రూపవివరణం ద్వారా (graphically): అంటే వస్తువు యొక్క పరిమాణం, రంగు మొదలైన వానిని బట్టి. బి) లయాత్మకత (rhythmically) ద్వారా, స్థలాత్మకత (spatially) ద్వారా లేదా కాలాత్మకత (temporally) ద్వారా . దర్శకుని ముందు ఉండే ప్రశ్న అల్లా ఒక్కటే: అనురూప చిత్రాల కలయికా? అననురూపాల కలయికా? – ఏ పద్ధతిని స్వీకరించాలి? ఈ విషయాన్ని దర్శకుడే నిర్ణయించుకుంటాడు ఆయా సందర్భాలను బట్టి.
3. రూపఖండం, కొన్ని రూపఖండాల అనురూపకలయిక వీటి తరువాత సినిమాలో అవసరమైనది శబ్దగ్రహణం. సినిమాలో శబ్దగ్రహణ విజ్ఞానం అనంతం. అయితే శిల్పం దృష్ట్యా దర్శకుడి ముందు(లేదా శబ్దగ్రాహకుడి ముందు) రెండు ప్రశ్నలు ఉంటాయి. ఒకటి : ఈ శబ్దం మూలవిధేయమా? మూలవిధేయమంటే వాస్తవికం. అంటే, ఆ పరిస్థితుల్లో ఆ వచ్చే శబ్దం వాస్తవిక సన్నివేశానుగుణమా?– అని. ఇక రెండవది: ఈ శబ్దం కథాసంబంధా? అంటే సన్నివేశంలో ఒక ప్రత్యేక ఫలితాన్ని ఆశించి ప్రవేశపెట్టబడుతున్నదా? మరో ప్రశ్న కూడా వారిముందు వుంటుంది: అది శబ్దాన్ని వాడడంలో ఉండే శిల్పానికి సంబంధించినది: ఈ శబ్దం సినిమా తెర మీద వినిపించాలా, లేక నేపథ్యంలో వినిపించాలా;సినిమా రూపఖండికలతో పాటు సమాంతరంగా వినిపించాలా లేక ముందుగానో, లేక వెనుకగానో వినిపించాలా? – ఇవి అన్నీ సినిమాను అత్యంత పురోగామి అయిన మాధ్యమమనీ, నాటకం వాస్తవిక లేదా ప్రతీకాత్మక మాధ్యమమనీ నిర్ధారిస్తున్నాయి.
4. నాటకంలో mise-en-scene అనే మాటకు 'దృశ్య సంయోజనం' అని అర్థం. సినిమాలో దృశ్య సంయోజనం అంటే ఫొటోగ్రాఫ్ చేయడానికి 'కెమేరా ముందుకు వచ్చే అన్ని వస్తువులు' అని అర్థం. దృశ్యబంధాలు, పరికరాలు, లైటింగ్, దుస్తులు, అంగరచన, నటీనటుల చేష్టాదికాలు. నాటకంలో కంటే ఎక్కువగా సినిమాలో ఈ దృశ్య సంయోజనం – స్థల, కాల పరిధుల్లో నిర్ణయించబడడం మామూలుగా జరుగుతుంది. ప్రేక్షకుల ఆసక్తిని ఒకే మార్గంలో నడిపించడానికి, తద్వారా

ఆశ్చర్యాన్ని ఉత్సుకతను రేకెత్తించడానికి ఈ పద్ధతిని ఉపయోగిస్తారు.
చారిత్రకంగా చూస్తే – సినిమా మాధ్యమంలోకి అనువదించబడిన నాటకం మూడు రకాలు ఉంటుంది: 1) మూకీ+తెలుపు-నలుపు చిత్రం. 2) టాకీ+ తెలుపు-నలుపు చిత్రం 3) టాకీ+వర్ణ చిత్రం. ఇంకా ప్రతి ఒక్కదానిని కథా వస్తువును బట్టి నాటకంలో లాగే అనేక విభాగాలుగా విభజించవచ్చు.
చివరగా – సినిమా/టి.వి. దర్శకుడు రంగస్థల దర్శకుని కన్న మెరుగైన పరిస్థితిలో (చేస్తున్న పని దృష్ట్యా) ఉన్నాడని చెప్పవచ్చు. దానికి కారణం 'editing camera'. కావలసిన వాటిని మాత్రమే గ్రహించి, అక్కరలేని వాటిని తోసిరాజనగల వీలు టి.వి/సినిమా దర్శకులకు ఉన్నది.

సినిమా – నాటకం

సినిమా ప్రారంభమైన నాటినుంచి కూడా శ్రవ్య-దృశ్య మాధ్యమా(audio-visual medium)లైన సినిమా, రంగస్థలం – ఈ రెంటిలోను ఉన్న సమానమైన లేదా విరుద్ధమైన లక్షణాలను గురించి విమర్శకులు చర్చిస్తూనే వున్నారు. చాలామంది ఈ రెండు మాధ్యమాలకు ఎంతో అంతరం ఉన్నదని సినిమా మాధ్యమం నాటకాని కన్న కావ్యానికి (epic) దగ్గరగా ఉంటుందనీ అభిప్రాయపడ్డారు. నిరంతరంగా సాగే ఈ చర్చలో ఈ క్రింది విషయాలు ప్రాధాన్యత వహిస్తున్నాయి.

1. నాటకంలో 'మనిషి'కి (నటుడు) అత్యంత ప్రాధాన్యత ఉంది. తెర మీది నాటకంలో నటులు అక్కర్లేదు. నాటకం నటుడి నుంచి ప్రారంభమవుతుంది. సినిమా దృశ్యం (decor) నుంచి ప్రారంభమై మనిషి మీద కేంద్రీకృతం అవుతుంది. కథాపరంగా దీనివలన ఒక ముఖ్యమైన భేదం ఏర్పడుతున్నది: నాటకం పరంపరానుగతంగా i) మనిషికీ మనిషికీ మధ్య జరిగే సంఘర్షణనో, ii) మనిషికీ విధికీ మధ్య జరిగే సంఘర్షణనో చిత్రీకరిస్తుంది. కాని తెరమీది నాటకం మనిషికీ అతని పరిసరాలకీ (environment) మధ్య జరిగే సంఘర్షణని చిత్రీకరిస్తుంది. దానికి కారణం సినిమా ఆ పరిసరాలను, వాతావరణాన్ని నాటకం కన్న ప్రముఖంగా, కళ్ళకు ఇంపుగా, మనసును విచలితం చేసే విధంగా చిత్రించి అదే ముఖ్యమనే ఒక భ్రాంతిని కలుగచేస్తుంది కనుక.
   అయితే మనోవిజ్ఞాన శాస్త్ర ప్రాముఖ్యం పెరగడంతో మరోరకమైన సంఘర్షణ ముఖ్యమైపోయింది: అదే మనిషి జ్ఞాత నిర్ణయాలకి అజ్ఞాత ఉద్వేగాలకి మధ్య ఘర్షణ. ఆధునిక నాటకంలో ఈ సంఘర్షణ వల్లనే కొంత సంకటస్థితి (crisis) ఏర్పడ్డదన్న Peter Szondi మాటలు యదార్థం. దీని వల్లనే సినిమా మాధ్యమం –కొంతవరకు రేడియో మాధ్యమం కూడా – రంగస్థల మాధ్యమం కన్న కొంత ఎక్కువ ఆదరణను పొందుతున్నాయి. నవలకు మాదిరాగానే మనిషి మనసు పొరల్లో ఉన్న విషయాలను వ్యక్తీకరించడానికి సినిమాలో వీలున్నది. కెమేరా తన అనితర సాధ్యమైన సాంకేతిక పరిజ్ఞానంతో నవలలోలాగా సర్వాంతర్యామి అయిన కథకుడుగా వ్యవహరిస్తుంది.
2. రంగస్థల నాటకం అవ్యవహిత స్థలాన్ని (continuous space) ఉపయోగించుకుంటే సినిమా వ్యవహిత స్థలాన్ని (discontinuous space) ఉపయోగించుకుంటుంది. నాటకంలో ప్రతిరంగం/అంకం ఒకే చోట జరగవలసి ఉంది. కాని సినిమాలో అది యథేచ్ఛగా అనేక ప్రదేశాలకు మారవచ్చు. దీని ఫలితాలు చాలా వైవిధ్యాన్ని సంతరించిపెడతాయి సినిమాకి.

3. అలాగే నాటక కాలం అవ్యవహితం (continuous); సినిమాలో కాలం వ్యవహితం(discontinuous); అంటే ఒకే సన్నివేశం చూపుతున్నప్పుడు కాలం వెనకకు, ముందుకు పోయి రావచ్చు. నవలలో కూడా ఇలా జరిగే వీలుంది.

4. బ్రెజీన్(Bazein) అనే విమర్శకుడు ఒక సందేహాత్మకమైన సిద్ధాంతాన్ని ప్రతిపాదించాడు.

బ్రెజీన్ అంటాడు: నాటకంలో ప్రధాన పాత్రధారి లేదా నాయకుడ్ని మనం వ్యతిరేకిస్తాం. సినిమాలో అతనికి సానుభూతి చూపుతాం. దానికి కారణం - క్లోజ్-అప్‌ల ద్వారా తెరమీది ప్రధాన పాత్రధారి ప్రేక్షకులకు దగ్గరగా రావడమే. ఈ సిద్ధాంతాన్ని మనం ఆమోదించక పోయినా, తెలుసుకోవడం ముఖ్యం.

నాటకం, సినిమాలలో ఉండే సామాన్య, విరుద్ధ లక్షణాలను గమనిద్దాం:

సామాన్య లక్షణాలు:

1. రెండు మాధ్యమాలు ప్రదర్శక కళారూపాలే!

2. సాధారణంగా రెండు మాధ్యమాలూ కూడా - కొందరు ప్రేక్షకులకు ఒక నిర్ణీత ప్రదేశంలో ఒక నియమితమైన ప్రదర్శనను చూపడానికి ఉద్దేశించబడ్డాయి.

3. రెండూ ప్రాథమికంగా కథాకథన రూపాలే! (అవి కథలను చెబుతాయి)

4. రెండూ అనుకరణ ప్రధానాలే! (అవి జీవితాన్ని అనుకరిస్తాయి; వ్యక్తీకరిస్తాయి)

5. రెండూ కళామాధ్యమానికి, వినోద (entertaining)మాధ్యమానికి మధ్యస్తంగా ఉంటూ రెంటినీ సమానంగా ఆదరిస్తాయి.

ఇక ఈ రెండు మాధ్యమాలలోను ఉండే విరుద్ధ లక్షణాలను కూడా చూద్దాం. ఏ మాధ్యమ లక్షణాలు వాటివే! రెంటిలోను వాటి వాటి ప్రత్యేకతలను చాటి చెప్పే లక్షణాలు ఉన్నాయి. రెంటికీ పరిధులు (limitations) ఉన్నాయి. కాని గొప్ప రచయితల/దర్శకుల చేతుల్లో ఈ పరిధులు చెరిపివేయబడి, అవి కూడా అనువైన లక్షణాలుగా మారిపోతాయి.

నాటకం	సినిమా
1. రచయిత నాటకానికి స్రష్ట	దర్శకుడు స్రష్ట
2. ప్రేక్షకులు ఎప్పుడూ తగుమాత్రంగా ఉంటారు. ప్రేక్షకుల నిరంతర స్పందన ఉంటుంది	ఆ పరిధులను దాటి వేలమందికి ఒకేసారి చూపగల మాధ్యమం. ప్రేక్షకుల స్పందన ఉండదు.
4. నమ్మకాన్ని తాత్కాలికంగా పక్కన పెట్టి చూస్తాం. నాటకం భ్రమాత్మకం అని జ్ఞాపకం చేస్తూ నడుస్తుంది ప్రదర్శన.	భ్రమాత్మకం అన్న మాటను పూర్తిగా తొలగించి ఇది 'నిజం' అనే పూర్తి నమ్మకాన్ని కలగజేస్తుంది. దీనికి అందులో ప్రవేశపెట్టే స్థల, కాల వివరాలు కారణం.
5. నాటకం అనేది ఒక సంఘటన (event) . నలుగురితో కలిసి పంచుకునే సాంఘిక సంఘటన.	సినిమా ఒక వస్తువు. డబ్బా(cans) లలో పెట్టి అవసరమైనప్పుడు వాడుకునే ఫిల్మ్.
6. నాటకం త్రిపరిణామాత్మకం. (three - dimensional)	సినిమా ద్విపరిణామాత్మకం. (two- dimensional)

7. నాటకం క్రమక్రమంగా మన కళ్ళముందే ఆవిష్కరింపబడుతూ వుంటుంది. ఆ "వర్తమాన దృష్టి" దాని ప్రత్యేకత.	ఇదివరకే పూర్తి చేయబడి, మార్పులు చేయ వీలుకాని ఒక నియమిత సృష్టి.
8. నటుల ప్రదర్శన ఏ రోజు కా రోజు కొత్తగా ఉంటుంది.	మారడానికి వీలు లేదు.
9. నాటకంలో 'ఏకాండీ' గా సాగుతుంది కాలం. (sequential & continuous)	ఒకే కాలంలో ఒకే సంఘటన జరగాలని లేదు. సమాంతర కాలాల్లో సమాంతర సంఘటనలు జరిగినట్లు చూపవచ్చు.
10. సంఘటనలను ఒకే ప్రదేశంలో ఒకేసారి చూపవచ్చు.	ఒకే సంఘటనను మళ్ళీ మళ్ళీ అదే ప్రదేశంలో జరిగినట్లు చూపుతూ పోవచ్చు. దాని వల్ల ఆ సంఘటన ప్రాముఖ్యాన్ని ప్రేక్షకుల దృష్టికి తేలికగా తేవచ్చు.
11. నిజమైన 'స్థలా' లకు సాంకేతిక రూపాలను మాత్రమే దృశ్యాలలో చూస్తాం.	నిజమైన స్థలాల 'రూపిక'(Visuality) లను (సాధ్యమైనంత వాస్తవికంగా) చూపవచ్చు.
12. 'దృశ్యం' లేదా 'రంగం' ఒక ఖండిక. ఎక్కువ నిడివి ('షాట్' కన్న) కలిగి ఉండడం వల్ల ఉద్వేగాలను క్రమేపి అభివృద్ధి పొందినట్లు చూపవచ్చు.	'షాట్' అతి చిన్న ఖండిక. తక్కువ నిడివి కావడం వల్ల ప్రతి దానినీ చైతన్యవంతంగా చూపవచ్చు.

రేడియో నాటకం

ప్రఖ్యాత రేడియో ప్రయోక్త, నాటక విమర్శకుడు మార్టిన్ ఎస్లిన్ ఒక దృశ్య నాటక ప్రతిని 'చదవడానికి', రేడియో నాటకం 'వినడానికి' సామ్యం ఉన్నదని చెబుతూ

"దృశ్య భాగాన్ని తనకుతాను ఊహించుకోవడంలో రేడియో నాటక శ్రోత నాటక ప్రయోక్తతో సహభాగస్వామి అవుతున్నాడు. ఈ విషయంలో శ్రోతకు పాఠకుడికి ఎంతో సామ్యం ఉంది. ఇద్దరూ నాటక కార్యకలాపాల్ని తమ మనోనేత్రంతో చూడవలసినవారే! అయితే ఒక్క భేదం మాత్రం ఉంది. నటుల గొంతుల వైవిధ్యం. సంగీతం, శబ్ద వైవిధ్యం, ధ్వనులు - ఇవి అన్నీ రేడియో నాటకానికి ఒక విధమైన 'తక్షణత' (immediacy) ను కలగచేస్తున్నాయి. ఆ శాబ్దిక వైవిధ్యం నాటక రచనలో ఉన్న పదజాలపు ప్రతీకల కన్న ఎంతో ఉద్వేగపూరితమైనది."

"రేడియో నాటకం" అన్న రెండు పదాలలోనే పరస్పర వైరుధ్యం ఉన్నట్లు కనబడుతుంది. రేడియో శ్రవ్యమాధ్యమం. నాటకం చాలా వరకు దృశ్య మాధ్యమం. ఈ రెంటికీ పొంతన కుదిరి "రేడియో నాటకం" అనే ప్రక్రియ సాధించడం సాధ్యమా? అని అనుమానించినవారి అనుమానాలన్నింటిని పక్కకు నెట్టి – ప్రారంభించిన అచిర కాలంలోనే రేడియో నాటకం ఒక ప్రత్యేక అస్తిత్వం కల ప్రక్రియగా రూపుదిద్దుకుంది. ఈ విషయం ఆయా ప్రాంతీయ నాటకాలలో ఉత్తమమైన ఏ నాటకమైనా మనకు విస్పష్టంగా చెప్పగలదు. లూయీమాక్నీస్ *The Dark Tower*, డైలాన్ థామస్ *Under the Milkwood*, శామ్యూల్ బెకెట్ *AfterThe Fall* – వంటి రేడియో ప్రసారిత నాటకాలు అంతర్జాతీయ ఖ్యాతి నార్జించి నాటక సాహిత్యంలో రేడియో నాటకానికి ఒక ప్రత్యేకతను కలిగించాయి.

నాటకానికి భిన్నంగా రేడియో నాటకానికి కొన్ని ప్రత్యేక లక్షణాలున్నాయి. అవే – అది ఒక ప్రత్యేక ప్రక్రియగా రూపొందడానికి కారణమయ్యాయి.

1. రేడియో అంధమాధ్యమం

మనిషిలో ఒక అవయవం కొంచెం లోపం ఉంటే మిగిలిన అవయవాలు అతి చురుకుగా ఉంటాయన్నది మన అనుభవం. దృశ్యమానం చేయలేని నాటక ప్రక్రియకావడంతో, శ్రోతల భావనా శక్తే ఆ 'దృశ్యమానత'ను వారికి కలిగిస్తుంది. ఉదాహరణకు గ్రీకు, ఎలిజబెతాన్ నాటకాలలో రంగస్థలంమీద పెద్ద దృశ్యబంధాలు (sets) ఉపయోగించలేదు. కేవలం ఒక దృశ్యం రాజదర్బారులోనో, కొండలమీదనో, ఒంటరి స్థలంలోనో ఒక స్కంధావారంలోనో జరిగిందని చెబితే చాలు, ప్రేక్షకులు అలా ఊహించుకునేవారు. కనుమరుగైపోతున్న భావనాశక్తిని రేడియో నాటకం మళ్ళీ మనకు ప్రసాదించిందని చెప్పవచ్చు.

శ్రోతల భావనా శక్తి ఎంత బలమైనదంటే – వారు కోడి అరిస్తే ఉదయం అవుతున్నదని, నీళ్ళు కదులుతున్న చప్పుడు అయితే నదిలో ప్రయాణమనీ, ఆవు అంబా అంటే – రెండు మూడు రకాల భావ చిత్రాలను మనసులో ఊహించుకోవచ్చుననీ. ఈ విధంగా ధ్వనులు, సంగీతం – మొదలైనవి మన ఊహాశక్తికి పని చెప్పే ప్రక్రియ రేడియో నాటకం.

2. ఇది అతి సన్నిహిత మాధ్యమం

ఇతరులందరి నుంచీ వేరు చేయబడి, తానొక్కడే శ్రోతనని, ఆ రేడియోలో వస్తున్నది నేరుగా తన ఒక్కడికోసమేననీ భావిస్తాడు రేడియోశ్రోత. ఒక రకంగా ఇది వరం; మరొకరకంగా శాపం. ఇద్దరు రాజకీయ నాయకులు – హిట్లర్, రూజ్వెల్ట్– ఈ ఇద్దరిలో హిట్లర్ గొప్ప ఉపన్యాసకుడు. అందువల్ల మంచి రేడియో బ్రాడ్కాస్టర్ కాలేకపోయాడనీ, వేదిక మీద అంతమంచి ఉపన్యాసకుడు కాని రూజ్వెల్ట్ రేడియో బ్రాడ్కాస్టర్గా ఎంతో పేరు తెచ్చుకున్నాడనీ చెబుతారు. చాలామంది జనానికి ఉపన్యాసం ఇవ్వడంగా కాక, అత సన్నిహిత వ్యక్తితో రహస్యాన్ని పంచుకోవడంలా వుంటుంది రేడియో మాధ్యమం. 'స్వగతం' షేక్స్పియర్ నాటకాలలో ఎంత ముఖ్యమో రేడియో నాటకానికి కూడా అంతే! అలాగే బృందగానం. రంగస్థలం మీద తన ఉనికిని కోల్పోతున్న బృందగానం ఇంకా రేడియో నాటకంలో అతిముఖ్యమైన పాత్రను నిర్వహిస్తున్నది. అలాగే ఎక్కడో

ప్రయోగనాటకాలలో మాత్రమే ఉపయోగిస్తున్న 'సూత్రధారి' పాత్ర రేడియో నాటకాలకు అయువు పట్టు అయింది.రంగస్థల నాటకానికి భిన్నంగా రేడియో నాటకానికే అన్వయించే మరికొన్ని ప్రత్యేకతలు కూడా ఉన్నాయి.

3. రేడియో నాటకం పరిధిలో, పరిమితిలో చిన్నది

రేడియో నాటకం రంగస్థల నాటకం కన్న పరిధిలో చిన్నది. ఏ రేడియో నాటకమైనా ఒక గంటకు మించి ఉండదు, మామూలుగా. అందువల్లనే పెద్ద నాటకాలను కూడా ఒక గంటకు కుదించవలసిన అవసరం ఉన్నది. అంతేకాదు. మరీపెద్ద నాటకాలు రేడియో మాధ్యమానికి అనుసంధిచడం కష్టం. పెద్ద నాటకాలను, లేక నవలల అనుసరణలను సీరియల్‌గా వేయడం జరుగుతున్నది. కాని మన అనుభవం చూస్తే పెద్ద నాటకాలకన్న నవలలను ఇలా సీరియల్‌గా చేసినప్పుడే ప్రేక్షకుల అమోదాన్ని పొందుతున్నవి. పెద్ద నాటకాన్ని సీరియల్‌గా వేస్తే కూడా ఇలాంటి ఆమోదాన్నే పొందవచ్చునన్నది నిర్వివాదం.

4. మామూలు నాటకం లాగా అంక రంగ విభజనలు ఉండవు.

రేడియో నాటకంలో అంక, రంగ విభజనలు అంత విస్పష్టంగా చేయడం కష్టం. సంగీతం తోనో, శబ్దాలతోనో దీనిని ధ్వనింపచేయవచ్చు కాని అంత స్పష్టంగా కాదు.

అలాగే స్థల కాలాల మార్పును కూడా సూచించడం - విరామ సంగీతం ద్వారా జరుగుతున్నా - అతి త్వరగానూ, మనం గమనించడానికి వీలులేకుండాను ఉంటుంది. అయితే అంక-రంగ విభజనలు కాని, స్థల-కాలాల మార్పుకాని ముందు సూచింపబడి ఆ తరువాత వాచ్యంగా మారిన సన్నివేశ వివరాలు చెప్పబడడం ద్వారా ఈ లోపాన్ని రేడియో నాటకం తేలికగా అధిగమిస్తున్నది.

5. బహు పాత్రల ప్రత్యేక అస్థిత్వాన్ని నిరూపించడం కష్టం.

దృశ్యమానం చేయడానికి వీలులేని నాటకం కనుక, రేడియో నాటకంలో అనేక పాత్రల ప్రత్యేక అస్థిత్వాన్ని నిరూపించడం కష్టం. ఈ కష్టాన్ని అధిగమించడానికి రేడియో మామూలుగా అనుసరించే ఒక మార్గం - కొద్ది పాత్రలున్న నాటకాలను ప్రసారం చేయడం లేదా చిన్న పాత్రలు చాలా వుంటే వాటి సంభాషణలను ఒకరిద్దరికి సర్ది మిగిలిన పాత్రలను తీసివేయడం. రంగస్థలం మీద అసలు పాత్రలంటూ లేని మూక పాత్రలు రంగస్థల నాటకంలో ఎన్నయినా ఉండవచ్చు కాని, రేడియో నాటకంలో అది అసాధ్యం; అనవసరంకూడా.

6. వాతావరణం చూపడంలో మెలకువ అవసరం.

రంగస్థలం మీద సరిఅయిన వాతావరణాన్ని సృష్టించేది దృశ్యబంధం (setting). రేడియో నాటకంలో దానికి వీలు కాదు కనుక, ఆ వాతావరణం ముఖ్యమైనదైతే దానిని మరొకవిధంగా సూచించవలసి వుంటుంది. సూత్రధారుడి ద్వారానో, లేదా సంభాషణల్లోనే దృశ్య వివరాలను చెప్పించడం జరుగుతుంది.ఒక్కొక్కప్పుడు ధ్వని ఫలితాలు (Sound Effects) కూడా (సినిమాలో 'establishing shot' లాగా) ఈ పనిని చేయవచ్చు.

7. శ్రవ్యేంద్రియ ప్రాముఖ్యాన్ని గుర్తించి, అందుకు అనుగుణంగా శ్రవ్య నాటక ప్రసారాలు జరగాలి.

ఇది అంధమాధ్యమం కనక, అంధులకు మాదిరిగానే శ్రవ్యేంద్రియం బాగా పని చెయ్యాలి కనుక - పై ఫలితాలను శ్రోత గ్రహించడం అంత కష్టం కాదు.

మైక్రోఫోనుకు దగ్గరలో ఉన్న నటుడు సినిమాలోనో, టి.వి.లోనో కెమేరాకు సమీపంలో ఉన్న నటుడి వంటి వాడు. కనుక శ్రోత-శబ్ద సామీప్యం (nearness), శబ్ద దూరత్వం (far away) ల తరతమ భేదాలతో పాత్రలలోను, వాతావరణంలోను ఉండే భేదాలతోపాటు పాత్రల మనో భావాలను కూడా తేలికగా వ్యక్తీకరిస్తాడు. ఇటువంటి సందర్భాలలో దృశ్య సామీప్యత (Visual close-up) ఎంత పనిచేస్తుందో రేడియో నాటకంలో శ్రవ్య సామీప్యత (aural close-up) కూడా అంత దృఢంగా పని చెయ్యగలదు.

8.రేడియో నాటకం ఆదర్శ నాటకం; మనో నాటకం

ఇది సన్నిహిత మాధ్యమం కనుక ఒక హితవరి లాగా ప్రధాన పాత్ర ఇతర పాత్రలతో మాట్లాడుతుంది. కనుక రేడియో నాటకం ఆదర్శ నాటకం (ideological drama) అనీ, మనో నాటకం (drama of the mind) అనీ పిలవబడుతుంది. కవితా నాటకాలు రేడియోలో ప్రసారం అయినంత విజయవంతంగా రంగస్థలం మీద ప్రదర్శింపలేకపోవడానికి కారణం ఇదే!

9. ఇంటి లోపల, బయటా జరిగే సన్నివేశాలకు రేడియో నాటిక చక్కని మాధ్యమం

రేడియో నాటకానికి ఉన్న ఒక ప్రత్యేకత ఇంటి లోపల, బయటా జరిగే సన్నివేశాలను త్వరితగతిలో మార్చుకుంటూ పోగలగడం. వీనిలో కూడా ఇంట్లో జరిగే సన్నివేశాలను చూపడం మరీ తేలిక. నవలలో లాగా రేడియో నాటకంలో కూడా ఆంతర లేదా మానసిక స్థితిగతులను చెప్పడం తేలిక. పాత్రలు ఏం చేస్తున్నారన్న దాని కన్నా పాత్రలు ఏం అనుకుంటున్నాయి - అని చెప్పడం తేలిక. కొత్తగా వచ్చిన editing సౌకార్యాలతో ఆంతర సంఘర్షణలను ప్రసారం చేయడం సులభతరం అయింది. పాత్రలు ఒకసారి ఒక గొంతుతోను మరొకసారి మరొక గొంతుతోను మాట్లాడడం ద్వారా ఇది సాధించవచ్చు.

ఈ రకమైన వైవిధ్యాన్ని రేడియో నాటకంలో చూపినంత సౌలభ్యంతో రంగస్థల నాటకంలో చూపలేము.

10. ధ్వని విశేషాల ప్రాముఖ్యం

శబ్ద/ధ్వని విశేషాలు (sound effects) రేడియో నాటకంలో చాలా ముఖ్యమైన పాత్ర వహిస్తాయి. అయినా అవి శ్రోత తేలికగా పసిగట్టే విధంగా ఉండాలి. చాలా ధ్వనులు ఒక దానిని పోలి మరొకటి ఉంటాయి. అందువల్ల వైవిధ్యం చూపగల ధ్వనులనే ఎన్నుకోవలసి వుంటుంది.

పరాశ్రయ ధ్వనులు (objective sounds) నటులకు, శ్రోతలకు తేలికగా అర్థం అయ్యే ధ్వనులు. అలా కాక ఆత్మాశ్రయ ధ్వనులు (subjective sounds) ఉంటాయి. ఒక పాత్ర ఒక ధ్వనిని ఏ విధంగా భావిస్తున్నదో దాని దృష్ట్యా ఆ ధ్వనిని వాడడం ఆత్మాశ్రయ ధ్వని (subjective sound). ఉదాహరణకి ఒక యుద్ధ వ్యతిరేక(anti-war) నాటకంలో బాంబుల మోత అంటే భయపడే ఒక ప్రధాన పాత్ర ఉంటే ఆ పాత్ర దృష్టితోనే ఆ ధ్వనులను ఉపయోగించడం ఆత్మాశ్రయ ధ్వనిని అర్థవంతంగా వాడడం అవుతుంది.

11.వాచిక ప్రాధాన్యత

నాటక సంభాషణలలో కూడా ఒక్కొక్క పాత్రకు ప్రయోక్త నియమించే ఒక్కొక్క 'వాచిక ప్రత్యేకత'లో కూడ ఈ ఆత్మాశ్రయత కనిపిస్తుంది.

వాచికానికి రేడియో నాటకం ఇచ్చిన యీ ప్రాధాన్యత ఈ మధ్యకాలంలో రంగస్థల నాటకంలో మరుగైపోయింది. నాటకంలో దృశ్యత్వం ఎంత ముఖ్యమో శ్రవ్యత్వం కూడా అంతే ముఖ్యమని మరోసారి గుర్తు చేసే మాధ్యమం రేడియో నాటకం.

12. రేడియో నాటకంలో సంగీత ప్రాధాన్యం

రేడియో నాటకంలో శబ్దం అతి ముఖ్యమైన అంశం. అందువల్ల సంభాషణలకు, ఇతర ధ్వనులకు మాదిరి గానే సంగీతానికి కూడా ఎంతో ప్రాధాన్యత ఉంది.సంగీతాన్ని రంగ విభజనకు వాడుకోవచ్చు. వాతావరణ సృష్టికి వాడుకోవచ్చు. వీటన్నింటికన్నా పాత్రల భావ స్థితికి సంగీతమే అత్యంత కీలకమైన అంశం.

టెలివిజన్ నాటకం

రంగస్థల నాటకం, సినిమాల మాదిరిగా కాకుండా టెలివిజన్ నాటకాన్ని ఒక కుటుంబ వాతావరణంలో, తగినంత ఏకాంతంగా (privacy) చూసి ఆనందించడం జరుగుతున్నది. ఈ విషయంలో టెలివిజన్‌కి రేడియోకి దగ్గరి సంబంధం వుంది. రేడియోని వైయక్తిక మాధ్యమం (personal medium) అనీ, టెలివిజన్‌ని కౌటుంబిక మాధ్యమం(family medium) అనీ, నాటకాన్ని సమాజ మాధ్యమం(community medium) అనీ, సినిమాని సామూహిక మాధ్యమం(universal medium) అనీ అనవచ్చు.

కౌటుంబిక మాధ్యమాలన్నీ – టెలివిజన్‌తో సహా అనూహ్యమైన అనేక అడ్డంకుల మధ్య తమ కార్యక్రమాలను ప్రసారం చేయాలి. ఈ అడ్డంకులు సృజనాత్మకతకు సంబంధించినవి కావు. ఇవి కుటుంబ జీవితానికి సంబంధించినవి: టెలిఫోన్ మోగడం, ఎవరో తలుపు తట్టడం, చుట్టాలో తెలిసినవారో రావడం, మొదలైనవి. రంగస్థలంలోను, సినిమాలోను ఈ రకమైన అడ్డంకులు ఉండవు.

ప్రదర్శక మాధ్యమంలో టి.వి.నాటకం ఇటీవలి ప్రక్రియ కనుక దానికి "ఇదమిద్ధమైన లక్షణాలు ఇవి" అని వర్ణించడం కష్టం. దానికి ఒక కారణం – అది 'నాటకం – సినిమాలు రెంటిలో దేనిని ఎక్కువగా పోలివున్నది? దేని లక్షణాలను ఎక్కువగా పాటిస్తూ ఉన్నది?' – అన్న విషయాలు ఇంకా స్పష్టం కాకపోవడం. రెండవది, ఈ మాధ్యమం ఎంతో త్వరగా నిలదొక్కుకొని ప్రజామోదాన్ని పొందడం వల్ల దాని స్వభావాన్ని గురించిన వివేచన యింకా స్పష్టంగా జరగకపోవడం.

"టెలివిజన్ నాటకం" అని అంటే అది నాలుగు వేరువేరు రకాల నాటకాలలో దేనినో ఒక దానిని గురించి చెబుతున్నదన్నమాట! i) ఒక రంగస్థల నాటకాన్ని ఉన్నదానిని ఉన్నట్లు టి.వి. మాధ్యమంలో చూపడం. ii) ఒక నాటకాన్ని సినిమా పద్ధతిలో ఒక స్టూడియోలో చిత్రీకరించి చూపడం iii) సినిమాలోలాగా లోపలి–బయటి సన్నివేశాలను వేరువేరుగా చిత్రీకరించి చూపడం iv) కేవలం ఎలక్ట్రానిక్ మాధ్యమంలో దానికి అనుగుణమైన పద్ధతిలో చిత్రీకరించి చూపడం. మామూలుగా మనం చూసే టి.వి. నాటకాలలో ఏ ఒక్క పద్ధతో కాక అన్నింటి సమ్మేళనం ఉంటూ ఉంటుంది.

కొంతకాలం క్రితం టి.వి. నాటకాలను స్టూడియోలో నాటక ప్రదర్శన జరుగుతూవుండగా – 'లైవ్' ప్రోగ్రాంగా – చిత్రీకరించేవారు. ఇప్పుడు రానురాను సినిమాలాగా టేప్ చేసి, ఎడిట్ చేస్తున్నారు. దీనివలన రానురాను టి.వి. నాటకం సినిమా మాధ్యమానికి దగ్గరగా వెడుతున్నదా – అనిపిస్తున్నది.

అయితే టి.వి., సినిమాలలో ఉండే అంతరాన్ని కూడ మనం గమనించాలి. దృశ్యమాధ్యమంగా సినిమా టి.వి. కన్న ఉత్తమమైనది. దానికి ముఖ్యమైన కారణం బిగ్‌స్క్రీన్ (పెద్దతెర), స్మాల్ స్క్రీన్ (బుల్లితెర)ల మధ్య ఉండే అంతరమే! వాతావరణాన్ని చిత్రించే దృశ్యాలు ఏనాడయినా సినిమాలోనే ఉత్తమంగా ఉంటాయి, డ్రాయింగ్ రూమ్ షాట్స్ - టి.వి.లో బాగున్నట్టు. మరొక భేదం కూడా చూడవచ్చు: నాటకంలో ఉన్న సంభాషణలను తక్కువ మార్పులతో టి.వి.లో వాడుకోవచ్చు. సినిమాలో అలా వీలులేదు.

టి.వి ఇంకా సొంతం నిలదొక్కుకుని సృజనాత్మక మాధ్యమంగా తనదైన ప్రత్యేకతను నిరూపించుకోలేదు. అయినా కొన్ని కొన్ని నాటకీయ సంఘటనలు టి.వి.లో బావుంటాయనడానికి సందేహంలేదు. వార్తలు టి.వి.లో బావుంటాయి. ప్రేక్షకులకు అతి ముఖ్యమైన 'ఎంటర్ టైన్‌మెంట్" యుద్ధ వార్తలు. ఏ రోమాంచిత వార్తలైనా టి.వి.కి నప్పుతాయి. అలాగే ఇంటర్వ్యూలు కూడా!

ఇక నాటకానికి, టి.వి. నాటకానికి కూడా కొన్ని పోలికలు, కొన్ని వైరుధ్యాలు కనపడతాయి.

సామాన్య లక్షణాలు:

1. రంగస్థల నటుడు, టి.వి. నటుడు ఇద్దరూ తమ సృజనాత్మకతను, భావుకతను చూపవలసిందే! కాని ఈ విషయంలో రంగస్థల నటుడి బాధ్యత ఎక్కువ. రంగస్థలం మీద వేరువేరు కోణాల నుంచికాని, వేరువేరు సమతలాల (levels) నుంచి కాని నటులను చూపడానికి వీలులేని కారణంగా రంగస్థల నటుడు ఇతర నటులతో ఉన్న తన పరస్పర సంబంధాన్ని తన నటన ద్వారా చూపవలసిందే. టి.వి. నటుడు చేయవలసిన ఆ పనిలో చాలా భాగం కెమేరా చేసిపెడుతుంది.

2. టి.వి. మాధ్యమం క్లోజ్-అప్‌ల మాధ్యమం. అందువల్ల క్లోజ్ షాట్‌ల మీద మిడ్-షాట్‌ల మీద ఎక్కువగా ఆధారపడి వుండడం వల్ల రంగస్థల నటుడు చూపవలసినంత వివరంగా 'నాటకీయం'గా తన ఉద్వేగాలను చూపనవసరంలేదు. ఏ కొంచెం ముఖకవళికలను చూపినా అది క్లోజ్అప్‌లో పెద్దదిగా, ఎక్కువగా కనిపిస్తుంది. అంటే రంగస్థలం మీద నటుడే చేయవలసిన ఉద్వేగ ప్రకటనను - టి.వి. మీడియంలో కొంత భాగం నటుడు, మరి కొంత భాగం కెమేరా చేస్తాయన్నమాట!

3. రంగస్థలనటుడు తోటి నటుడిని (లేదా పాత్రని) చూస్తూ ఆ పాత్ర అంటే తనకున్న ఉద్వేగాలను వ్యక్తీకరిస్తాడు. అది సహజం - 'లైవ్'. కాని టి.వి.లో నటుడు తన ఉద్వేగాలను "మరణాక్షి" (dead eye) అయిన కెమేరాకు చూపాలి. బహుశః నటుడి పరంగా టి.వి. నటుడి అత్యంత బాధాకరమైన సృజనాత్మక సంయమనం అదే!

4. మరొక ముఖ్యమైన తేడా - రంగస్థలం మీద ఎంతో కొంత నటనా స్థలం (acting space) ఉంటుంది. వెనకవున్న దృశ్య బంధం నేపథ్యంలో, మరికొందరు నటుల సమక్షంలో ఒక పాత్ర తన విధిని నిర్వర్తించవచ్చు. కాని నటనా స్థలం అంటూ లేని 'frame'లో నిలబడి మిగిలిన వారికి తనకు సంబంధం లేదన్న పద్ధతిలో తన భావాలను తాను వెల్లడించడం, ప్రతి తోటి నటుడూ అలా చేయడం కొంత సృజనాత్మకతను దెబ్బతీస్తుంది.

5. టి.వి. 'బుల్లితెర' కనుక పెద్దపెద్ద నాటకాలలో ఎక్కువమందిని ఒకేసారి రంగస్థలం (ఇక్కడ టి.వి. చట్రం)లో చూపడం కుదరదు. పెద్ద నాటకాలను కూడా కుదించి ఒకే షాట్‌లో ఒకరిద్దరితో నడిచే కౌటుంబిక నాటకాల స్థితిగతులకు తగ్గించే ప్రమాదం టి.వి. నాటకాలకు ఉంది.

6. అలాగే టి.వి.కి సినిమాకి ఎంతో సామ్యం ఉంది - అన్నమాట కూడా నిజం అనిపించదు. నిజానికి సినిమాకి ఉద్దేశించిన ప్రేక్షకులకు సినిమా తెర ఎంత పెద్దదో (లేదా చిన్నదో) టి.వి. చూడడానికి ఉద్దేశించిన ప్రేక్షకులకు (కుటుంబం వాళ్ళకి) బుల్లి తెరకూడా అంతే పెద్దది. (లేదా అంతే చిన్నది). అంతరం అల్లా ఒక్కటే: సినిమాలో ఒక చిత్రాన్ని నిర్వచించినంత స్పష్టంగా టి.వి.లో నిర్వచించడం ప్రారంభం కాలేదు. ఉదాహరణలుగా చూపడానికి తగినంత గొప్ప టి.వి. నాటకాలు రాలేదనవచ్చు. లేదా అంత ఖచ్చితంగా ప్రతిచట్రాన్ని నిర్వచించి తమ భావచిత్రాల (images)కి ఒక సృజనాత్మక స్పష్టతనిచ్చే దర్శకులన్నా రాలేదని చెప్పాలి. బహుశః సినిమాలో వాడినన్ని కెమేరాలను, అన్ని జూమ్‌లను, అంతటి సాంకేతిక పరిజ్ఞానాన్ని టి.వి.లో కూడా వాడితే అది కూడా ఇప్పటికన్న స్పష్టతను, నైశిత్యాన్ని సాధించవచ్చు.

మిగిలిన మాధ్యమాలలా కాకుండా - అతి త్వరగా పెద్దమనిషి అయి, కాపురానికి పోయి, పిల్లల్ని కనేసిన చిన్న పిల్లలా - అనిపిస్తుంది టి.వి. మాధ్యమాన్ని చూస్తే. దీనికి కొంత కారణం (కనీసం మన దేశంలో) టి.వి. మాధ్యమం చాలా కాలం ప్రభుత్వం చేతుల్లో వుండడం. దానిని సృజనాత్మక మాధ్యమంగా కాకుండా కేవలం వినోద మాధ్యమంగా (entertainment) చూడడం. ఈ ఇక్కట్ల నుంచి త్వరగా బయటికి రాగలిగిన శక్తి ఆ మాధ్యమానికి ఉంది.

7. రేడియోలాగా టెలివిజన్‌కూడా సన్నిహిత మాధ్యమమే. అయితే రేడియో అంత భావనాశక్తిని టి.వి. ఇంకా కనబరచడం లేదు. టెలివిజన్ స్థలం (space) ఫోటోగ్రఫీలో కనిపించే స్థలం వంటిది. దానిలో సెట్టింగ్ సైజు కూడా నిజమైన సెట్టు యొక్క సైజే! టెలివిజన్‌లో నాటక కాలం (dramatic time) కూడా నిజమైన కాలం (actual time) అంతే! భావుకత ఎక్కడన్నా ఉన్నదీ అంటే - ఆ భావుకత కథలో ఉన్నదే కాని మాధ్యమానికి ఉన్నది కాదు అనిపిస్తుంది.

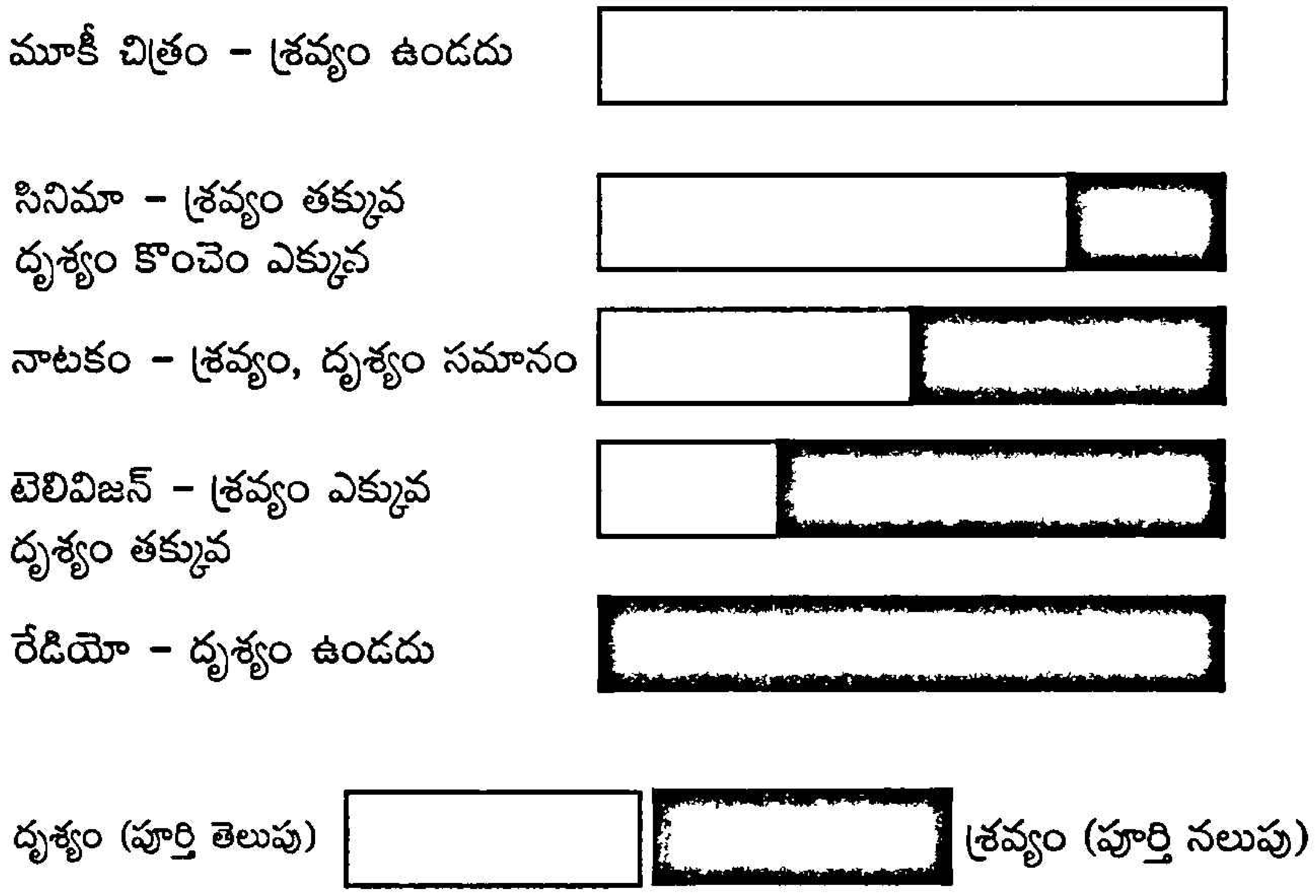
అయితే అది సన్నిహిత మాధ్యమం. క్లోజప్‌లో ఉన్న నటుడు ప్రతి ఒక్క ప్రేక్షకుడి పక్షాన మాట్లాడుతున్నట్లు కనిపిస్తుంది. రేడియో లాగేనే కుటుంబ కథా నాటకాలు టి.వి.కి సహజ కథలు. రంగస్థలం మీద రాణించని సాదా సీదా కుటుంబ జీవిత కథలు దానికి నప్పుతాయి. ఈ సన్నిహితత్వం వల్ల వేడిగా వాడిగా ఉండే సంభాషణలు త్వరితగతిని నడిచే కార్యకలాపాలు కూడా ఆ మాధ్యమానికి సహజమే! అందుకే మన టి.వి. కార్యక్రమాలు మెలోడ్రామాలను తలపిస్తూవుంటాయి.

రేడియోకి టి.వి.కి ఉన్న మరో సామ్యం - 'తక్షణత' (immediacy). అందువల్లనే ముఖ్యమైన రాజకీయ విషయాలు, వాస్తవిక వార్తలు, డాక్యుమెంటరీ తరహాలో ఉండే చిన్న చిన్న నిజ సంఘటనలు - ఇవి టి.వి. కి సరిపడిన విషయాలు. వీటితో పాటు సామాజిక సమస్యల మీద చిత్రించబడిన విచారణలు దర్యాప్తులు కూడా టి.వి.లో ప్రజాదరణ పొందుతున్న కార్యక్రమాలు.

పై విషయాలు గమనిస్తే టి.వి.లో బాగా నడిచే కార్యక్రమాలను ఈ విధంగా చెప్పుకోవచ్చు. తక్కువ మంది పాత్రలున్న నాటకాలు, వాస్తవిక సామాజిక సమస్యలను కుటుంబం నేపథ్యంలో చూపడం; వాస్తవిక సంభాషణలు, అక్కడక్కడ మానవ నైజాన్ని తెలిపే సంఘటనలు; కుటుంబ సంబంధాలు: తల్లి, కొడుకు, తండ్రి, కూతురు, అన్నదమ్ములు, అక్కచెల్లెళ్ళు, వాళ్ళ చిన్న చిన్న గొడవలు, ఇబ్బందులు, ఆఫీసు వాతావరణం, తోటి ఉద్యోగులు, వారితో చిన్న చిన్న తగాదాలు; మాట పట్టింపులు అప్పుడప్పుడు మరికొంచెం నాటకీయమైన సంఘటనలు - కోర్టు రూము, పోలీసు స్టేషన్ వగైరా - ఇటువంటి నిజ సంఘటనల మీద ఆధారపడిన టి.వి. కార్యక్రమాలు ప్రజాదరణ పొందగలుగుతున్నాయి.

నాటకాలకు సంబంధించినంతవరకు సినిమా -నాటకాలకు మధ్య టెలివిజన్- ఒక వారధిగా నిలబడగల అవకాశాలు ఉన్నాయి. నిజజీవిత సంఘటనల విచారణాత్మక సన్నివేశాలు టి.వి.లో ఎక్కువ ఆదరణ పొందడం చూస్తే సైన్స్ ఫిక్షన్ కథలుగాని, అపరాధ పరిశోధక కథలుగాని ఈ మాధ్యమంలో బాగా రాణిస్తాయని చెప్పవచ్చు.

దృశ్య, శ్రవ్య రీతులను మనకు తెలిసిన మాధ్యమాలలో ఈ క్రింది పద్ధతిలో వాడుతున్నారని జె.యల్.స్టయాన్ అనే విమర్శకుడు పేర్కొన్నాడు.



రంగస్థల నాటకం: ఇతర మాధ్యమాలు

విభిన్నమాధ్యమాల లక్షణాలను, వాటికి నాటకానికి ఉన్న పరస్పర సంబంధాలను విశ్లేషించిన తరువాత, ఈ మాధ్యమాలతో పోలిస్తే నాటక ప్రత్యేకత ఏమిటో ఒక్కసారి బేరీజు వేసుకుందాం.

1. రంగస్థల నాటకానికి ఇతర మాధ్యమాలకి ఉన్న ప్రధానమైన భేదం – రంగస్థలం జీవంతమైన (live) మాధ్యమం కావడం. దీని వల్లనే రంగస్థల నాటకం ప్రత్యేకతను నిలబెట్టుకుంటున్నది.
2. ఇతర మాధ్యమాలలో లాగా కాకుండా (వీటి అన్నింటిలో ప్రసార విధానం (communication) ఏకపక్షంగా ఉంటుంది) రంగస్థల నాటకంలో నటులు – ప్రేక్షకులు పరస్పరం ఇచ్చిపుచ్చుకునే వాతావరణంలో నాటకాన్ని ప్రదర్శిస్తారు. ప్రేక్షకుల ప్రేరణ నాటక ప్రదర్శనకి ఎప్పుడూ బలోపేతమే! నటులు పొందే ఈ ప్రేరణ, ప్రేరణ వల్ల వారు ప్రేక్షకుల కిచ్చే మరింత ఉత్తమ నటన – ఈ ద్విమార్గ ప్రసార పద్ధతి (two-way communication) నాటకాన్ని ఉత్తేజ పూర్వకమైన మాధ్యమం చేస్తున్నది.
3. నాటక ప్రదర్శనకు వెళ్ళడం (సినిమాకు వెళ్ళడం కూడా కొంతవరకు ఇటువంటిదే) ఒక సామాజిక సంఘటన (social event). నలుగురూ కలవడం, అభిప్రాయాలను ఇచ్చిపుచ్చుకోవడం– ఇది సామాజిక ప్రయోజనం కాదుకాని, దీని వలన ఇతర మాధ్యమాల (సినిమా తప్ప) వలె ఎవరికి వారుగా చూడడమో వినడమో కాక ఇది మనందరికి సంబంధించిన కార్యక్రమం – అనే ఒక భావస్పందన అనుకోకుండానే అందరిలో చోటు చేసుకుంటుంది. సినిమాలా కాకుండా, నాటకంలో మధ్య విరామ సమయం ఉంటే, ఆ సమయంలో సినిమా విరామంలో కన్నా ఎక్కువగా ఈ సామాజిక లక్షణం, పరస్పర స్పందన వ్యక్తం అవుతాయి.
4. ఇతర మాధ్యమాలలో మాదిరిగా కాకుండా, ప్రతినాటక ప్రదర్శన ప్రత్యేకమైనది; దానిని తిరిగి పునఃప్రదర్శన అదే విధంగా చేయడం కుదరదు.
5. ఇతర మాధ్యమాలలో మాదిరిగా కాకుండా, రంగస్థల ప్రదర్శన – ఆ ప్రదర్శన సమయంలో ఉండే స్థల సౌకర్యాలకు (spatial facilities) అనుగుణంగా తన ప్రదర్శన పద్ధతిని కొంచెం మార్చుకోవలసి ఉంది.
6. అలాగే ప్రేక్షాగారం ఎంత పెద్దది, ఎంత మంది ప్రేక్షకులున్నారు – అన్న విషయాలు కూడా నాటక ప్రదర్శనలో మార్పులకు ఆస్కారం అవుతున్నది. 50మంది ప్రేక్షకులు ఉంటే, లేదా 500 మంది ప్రేక్షకులు ఉంటే, లేదా 5000 మంది ప్రేక్షకులు ఉంటే నటనా విధానంలో కొద్ది మార్పులు చేయడం అవసరం. 5000 మంది ఉంటే హస్తవిన్యాసంలోను, వాచిక విన్యాసంలోను కొంత విస్తృతిని చూపవలసిన అవసరం ఉంటుంది.
7. తిరిగి అదే పద్ధతిలో ఏ నాటక ప్రదర్శనను తిరిగి ప్రదర్శించడం కుదరదు కనుక రంగస్థల ప్రదర్శనా గతి విధానాన్ని (notation) ఇదమిద్ధంగా నిర్ణయించలేము. మనం చూస్తున్న ఏదో ఒక్క ప్రదర్శన గతి విధానాన్ని మాత్రమే మనం అంచనా వెయ్యగలం. ఇదే గతి విధానం మిగిలిన అన్ని ప్రదర్శనలకు కూడ వర్తింప చేయగలం అని చెప్పడం కుదరదు. అందువల్లనే రంగస్థల ప్రదర్శనను వేరువేరు సమయాల్లో వేరువేరు ప్రదేశాల్లో సమీక్షించే సమీక్షలలో అంత అంతరం కనిపిస్తూ ఉంటుంది.

మొత్తం మీద నాటకం నుంచి ఆవిర్భవించిన మిగిలిన మాధ్యమాలు కొన్ని లక్షణాలను నాటకం నుంచి పరిగ్రహిస్తూ మరికొన్ని లక్షణాలను ఆయా మాధ్యమాలకు అనువైనవాటితో జోడించి దేనికది ప్రత్యేక మాధ్యమంగా రూపుదిద్దుకున్నది. సాంఘిక పరిస్థితులకు అనువుగాను, మాధ్యమ నియమాలకు అనుగుణంగాను ప్రతి మాధ్యమం గుర్తింపదగిన ప్రత్యేకతలను రూపొందించుకుంటున్నది. నాటకంతో పోటీపడే ఈ మాధ్యమాలకు ప్రతిదానికీ కొన్ని పరిధులు, మరికొన్ని ప్రత్యేకతలు కనిపిస్తూనే వున్నాయి. నాటకం వీని అన్నింటికన్నా ఒకే ఒక్క విషయంలో తన ప్రత్యేకతను నిలబెట్టుకుంటుంది. అది జీవంతమైన నిత్య చైతన్యవంతమైన పరస్పర పరిగ్రాహక లక్షణంగల మాధ్యమం కావడమే ఈ ప్రత్యేకత.

***

10. నాటక విశ్లేషణ

పాఠకుడు,ప్రేక్షకుడు,విమర్శకుడు

నాటక రచనతో ప్రారంభమైన నాటక ప్రదర్శనా యజ్ఞానికి నాటక కర్త ఆది ఋత్విక్కు. పాఠకుడు లేదా ప్రేక్షకుడు ఫలాపేక్ష ఉన్న భోక్త. నాటక వైశిష్ట్యాన్ని ప్రేక్షకులకు, ప్రేక్షకుల నాడిని నాటకకర్తకు, నటులకు తెలియచెప్పి పరస్పర అవగాహనకు దోహదం చేసేవాడు విమర్శకుడు.

నాటక విశ్లేషణ అంటే నాటకం కథ చెప్పడం కాదు. విశ్లేషణ అనగానే దాని బాగోగుల మీద గుణ నిర్ణయం. ఆ నిర్ణయానికి తగిన గుణనిర్ణయ సామాగ్రి పాఠకుడికి లేదా ప్రేక్షకుడికి తెలిసి ఉండాలి. అర్థస్ఫూర్తితో ఉన్న సంభాషణలను విని ఆస్వాదించే శ్రవణేంద్రియం కావాలి. అలాగే అనేక విషయాలు చూసి, అర్థంచేసుకుని సమన్వయం చేసుకునే 'దృశ్య భావుకత' కావాలి. అందుకు తగిన నాటక రచనా, సాంకేతిక, ప్రదర్శనా విషయాల అవగాహన కావాలి. అందుకు అనువుగా అనేక నాటకాలను ప్రదర్శన దృష్టితో 'చదవాలి'. అనేక నాటకాలను సాహిత్య దృష్టితో 'చూడాలి'.

"నేను నాటకం చూశాను. ఆనందించాను. దాన్ని ఈకకు ఈక తోకకు తోకగా విడదీసి, విశ్లేషించే అనవసర ప్రయాస ఎందుకు?" – అనుకుంటారు చాలామంది. కాని విశ్లేషణ నాటకాన్ని ఇంకా బాగా లోతుగా అర్థం చేసుకోవడానికి ఉపయోగించాలి. మంచి విశ్లేషణ అర్థవంతంగా చదవడం తెలిసినవారికే సాధ్యం.నాటక విద్యార్థులకు ఇది అనివార్యమే! నాటకాభిమానులు విశ్లేషణా దృష్టితో చూచిన నలుగురికి దాని మంచి చెడ్డలు చెప్పగలిగితే నాటక రంగం అభివృద్ధి చెందుతుంది.

నాటకాన్ని అనేక కోణాల నుంచి దర్శించి ఆనందించవచ్చు. మొట్టమొదటగా నాటకప్రతి దొరికితే దానిని చదివి ఆనందించడం అలవాటు చేసుకోవాలి. నాటకం చదవడం, నవల చదవడంలాగా అలవోకగా జరిగే పనికాదు. ముందు పాత్రలను గురించి రచయిత వివరణలను చూసుకోవాలి.వారివారి స్వభావాలను అర్థం చేసుకోవాలి. అప్పుడే కథలోని ఆంతర్యం మనకు అర్థం అవుతుంది. ఆ తరువాత నాటకాన్ని పాఠకుడు తన మనోఫలకం మీద దృశ్యమానం చేసుకొనే ప్రయత్నం చేయాలి. కేవలం పాఠకుడై కథకోసం నాటకాన్ని చదవడం కన్నా యీ విధంగా తన ముందు ఆ నాటక దృశ్యాన్ని రూపుదిద్దించుకునేందుకు ప్రయత్నం చేస్తే నాటకాన్ని గురించిన అవగాహన యినుమడిస్తుంది. "ప్రదర్శన దృష్టితో చదవడం" అంటే యిదే!

ఇక ప్రేక్షకుడిగా నాటకం చూస్తున్నప్పుడు మనం నాటకంలోని మాటలు వింటూనే రచయిత చూపిన ఇతివృత్త నిర్మాణ చాతుర్యాన్ని పాత్రల మనస్తత్వాలను ఆవిష్కృతం చేసిన పద్ధతిని చూసి ఆనందిస్తాం. నటులు ఆయా పాత్రలు ధరించి నాటక కథను అనేకమైన మలుపులు తిప్పుతూ, ప్రతిక్షణం మనకు ఉత్కంఠ కలగజేస్తూ ఆ రెండు గంటలసేపు మరో జీవితాన్ని మనముందు ప్రదర్శిస్తారు. ఆ నటనలో ఆంగిక, సాత్త్వికాలను మనం చూసి అర్థం చేసుకొని పాత్రల మనో భావాలకు, వారు చేసే ఆంగిక చలనాలకు ఉండే అనుబంధాన్ని గుర్తిస్తాం. అలాగే ఆ పాత్రల మాటల్ని వింటాం. ఆ మాటలు చాలా భాగం రెండు అంతరాల్లో మనకు వినిపిస్తాయి. ఒకటి: పాఠ్యం. అంటే రచయిత రాసిన

మాటలు. రెండు: ఆ మాటల అంతరార్థం. పాత్రల మనసులోని భావాలకు సరిగ్గా అద్దం పట్టేది ఈ అంతరార్థమే. ప్రేక్షకుడు ఇది తెలుసుకోవాలంటే నాటకాలను పాఠ్యం చదివినట్లు చదవడమే కాక ఆ మాటలను 'చూడ'గలిగి వుండాలి. నాటకం జరుగుతున్నప్పుడు ప్రేక్షకుడు 'నాటకాన్ని సాహిత్య దృష్టితో చూడాలి' అనడంలో అర్థం ఇదే!

ఈ రెంటిని మేళవించి నాటక అంతరార్థాన్ని అవగతం చేసుకోవడం నాటక పాఠకులకి, ప్రేక్షకులకి ఇద్దరికి అవసరమే! అయితే ఈ అవసరం నాటక విశ్లేషకులకు ఇంకా ఎక్కువ. ఒక నాటకాన్ని బేరీజు వేయడానికి దానిని గురించిన అనుపానులన్నీ తెలిసివుండటం అవసరంకదా! నాటక అధ్యయనం చేయడానికి చదవడం, చూడటం ప్రాథమికమైన అవసరాలు. కాని చదివిన దానిని, చూసిన దానిని వింగడించి, నాటకంలోని/ప్రదర్శనలోని ప్రతి అంశాన్ని సునిశిత దృష్టితో చూడటం, చూపడం- విశ్లేషకుడి, నాటక విమర్శకుడి ధ్యేయం. చూసిన నాటకాన్ని ఇంకా అర్థవంతంగా ఆమోదించి ఆనందించడానికి, చూడని నాటకాన్ని చూడాలనిపించడం, చూసేటప్పుడు విశ్లేషణలోని పలు అంశాలు మననం చేసుకుంటూ ఆనందించడం- నాటక విమర్శకు ప్రాణ భూతం. ఈ నాటక విశ్లేషణ తోను, దాని ఆధారంగా మనం చేసే విమర్శతోను, ప్రేక్షకులలో నాటకాసక్తిని పెంచగలిగిన వాడే నిజమైన విమర్శకుడు.

ప్రఖ్యాత ఆంగ్ల విమర్శకుడు మాథ్యూ ఆర్నాల్డ్ - సాహిత్య విమర్శను "A disinterested endeavour to learn and propagate the best that is known and thought in the world, and thus to establish a current of fresh and true ideas" అంటూ నిర్వచించాడు. "ప్రపంచంలో అత్యుత్తమమైనదని పేరెన్నిక గన్న సాహిత్యాన్ని గ్రహించి దానిని నలుగురికి తెలియజెప్పి తద్వారా నిజమైన సరికొత్త భావపరంపరను సుస్థాపితం చేయడానికి పూనుకొన్న నిష్పాక్షికమైన ప్రయత్నం సాహిత్య విమర్శ" అంటాడు ఆర్నాల్డ్. ఇవాళ నాటక విమర్శకుడు చేయవలసిన పని ఇదే! అది నాటకమైనా, నాటక ప్రదర్శనమైనా 'నిష్పాక్షిక దృష్టి'తో చూడడం విమర్శకుడికి ఉండాల్సిన మొట్టమొదటి లక్షణం.

అంతేకాదు. విమర్శకుడు ప్రపంచంలోని అత్యుత్తమ సాహిత్యరీతుల్ని - అక్కడి నాటకరీతుల్ని - గ్రహించినవాడై ఉండాలి. కేవలం గ్రహిస్తే సరిపోదు.దానిని నలుగురికీ తెలియజెప్పగలగాలి. అంటే తాను ఏ ప్రదర్శనను, లేదా గ్రంథాన్ని సమీక్షిస్తున్నాడో ఆ పుస్తకం, ఆ ప్రదర్శన స్వతంత్రంగా దానంతట అది ఏ స్థాయిలో ఉందో చెప్పగలగాలి. మరి మూడో లక్షణం - తన రచనల ద్వారా కొత్త భావాలను స్థిరీకరించాలి. ఆ భావాలు సత్యదూరం కాకూడదు. అన్నిటినీ మించి ఆ విమర్శకుడికి రంగస్థల మర్యాదలు తెలిసివుండాలి. ఒక ప్రదర్శన కోసం నట బృందం చేసే ప్రయత్నాల మీద సానుభూతి ఉండాలి. ఇక్కడే దినపత్రికలలో అప్పటికప్పుడు వార్తలందించే సమీక్షకులకు, కూలంకషంగా విషయాలను అర్థం చేసుకొని బాగోగులు నిర్ణయించే విమర్శకులకు ఉండే భేదం.

నాటక ప్రదర్శనా విమర్శకు, ఇతర సాహిత్య ప్రక్రియల విమర్శకు ఎంతో వ్యత్యాసం ఉంది. నాటకం అనశ్వరం. కాని ప్రదర్శన నశ్వరం(Drama is eternal; but a performance is ephemeral). ఏ ప్రదర్శనకా ప్రదర్శనను చూచి ఆనందించవలసిందే

కాని అటువంటి ప్రదర్శనను తన విమర్శ ద్వారా పునరావిర్భింప చేయగల సత్తా విమర్శకుడికి మాత్రమే ఉంది. అందువల్లనే నాటకరంగ విమర్శకుడు నాటకానుభవాన్ని పునఃసృష్టి చేయగల సమర్థుడు.

నాటక అధ్యయనం, అవగాహన, విమర్శ ఇలా మూడు అంచెలుగా సాగుతుంది నాటక/నాటక రంగ విమర్శ. ప్రతి నాటక విద్యార్థి తాను చూచిన నాటకాన్ని తన మనసులోనైనా విమర్శించుకుంటాడు. తోటివారితో కలిసి చర్చిస్తాడు. ఫలానా నాటకం గొప్పగా ఉందని, ఫలానా రచయిత ఉత్తమ నాటక కర్త – అనీ తనకుతాను అనుకోవడమే కాక, తోటివారికి చెబుతాడు కూడా. కాని తన మాటలను నిరూపించుకొని వాదించడానికి అనువైన పదజాలం కాని, తర్కబద్ధమైన ఆలోచనా విధానం గాని అలవడకపోతే ఏ నాటక ప్రేక్షకుడు మంచి విమర్శకుడు కాలేడు.

అటువంటి ఆలోచనా విధానాన్ని రూపొందించుకోవడానికి విమర్శకుడు గమనించవలసిన కొన్ని ముఖ్యమైన విషయాలను ఇప్పుడు పరిశీలిద్దాం. ఇందులో నాటక విశ్లేషణా విధానాలు అతి ముఖ్యమైనవి.

నాటక విశ్లేషణ- కొన్ని సూచనలు

ఒక నాటకాన్ని ప్రదర్శించడానికో, చదవడానికో పూనుకునేటప్పుడు ఆ నాటకాన్ని గురించి కూలంకషంగా తెలుసుకోవడం అవసరం. ఆ తెలుసుకునే క్రమంలో నాటకాన్ని గురించిన కొన్ని ప్రాథమిక విషయాలను మనం గ్రహిస్తే నాటకాన్ని చదివి ఆనందించడానికే కాక, నాటక ప్రదర్శనను అర్థవంతంగా ప్రయోగించడానికి కూడా అది ఉపయోగిస్తుంది.

1.నాటకాన్ని గురించి, రచయితను గురించిన మౌలిక పరిజ్ఞానం

మనం స్వీకరించిన నాటక రచయిత ఎక్కడివాడు? ఎప్పటి వాడు? ఆయన రాసిన యితర రచనలు(ముఖ్యంగా ఇతర నాటకాలు ఏమైనా) ఉన్నాయా – అని తెలుసుకోవాలి. ఈ నాటకం స్వతంత్ర రచనా, అనువాదమా – అన్న విషయం గ్రహించాలి. అనువాదమైతే మూల రచయిత విశేషాలు తెలుసుకోవాలి.

ఈ సాధారణ పరిజ్ఞానంలో రెండో అంశం నాటకాన్ని గురించి. ఈ నాటకం ఎప్పుడు రాయబడ్డదో తెలుసుకుని ఆనాటి సంఘటనలకు నాటకానికి సంబంధం ఉందేమో గ్రహించాలి.(ఉదాహరణకి 'కన్యాశుల్కం' చదివేటప్పుడు గురజాడ కాలంలో ఆడపిల్లలను అమ్ముకొనే ఆచారాన్ని గురించి తెలుసుకోవాలి.)

అలాగే నాటకం గద్యంలో రాయబడ్డదా ? లేదా పద్య నాటకమా? అలా రాయడానికి ప్రత్యేకమైన కారణం ఏమైనా ఉన్నదా? లేక కేవలం సమకాలీన సంప్రదాయమా? నాటకంలో ఎన్ని అంకాలు, రంగాలు ఉన్నాయి? నాటక సంఘటనలు ఏఏ ప్రదేశాలలో జరుగుతున్నాయి? ఇదే రచయిత రాసిన ఇతర గ్రంథాలను కూడా చదివినప్పుడు ఈ నాటకంలోని ఆలోచనా విధానం ఇతర రచనలలో కూడా ప్రతిబింబిస్తున్నదా?– అనే విషయాలను పరిశీలించాలి.

2.నాటక నిర్మాణం : మౌలిక పరిజ్ఞానం

నాటకం చదవగానే నాటకంలోని ఏదో ఒక లక్షణం మన మనసులను పట్టివేస్తుంది. అది ఏమిటో గ్రహించే ప్రయత్నం చెయ్యాలి. ఈ నాటక స్వారస్యం ఇతివృత్తం మీద ఆధారపడి వుందా, పాత్ర చిత్రణ మీదనా, లేక అందులో ప్రత్యేకంగా చూపిన

భావజాలం మీదనా - అని మనకు మనమే వితర్కించుకోవాలి. కొన్ని నాటకాలు సంభాషణా చాతుర్యం వల్ల బాగున్నాయనిపించవచ్చు; కొన్ని పాత్ర చిత్రణ మీద; మరికొన్ని రోమాంచక సన్నివేశాల వలన బాగుండవచ్చు.

నాటకం ఎక్కువగా సంభాషణల మీద ఆధారపడి వుందా, లేక పాత్రల చేష్టల మీద ఆధారపడి నడుస్తుందో గమనించాలి. సన్నివేశాలు, పాత్రలు రెండూ వాస్తవికాలా?- లేక ఒకటి వాస్తవంగా వుండి మరొకటి అవాస్తవికం అనిపిస్తోందా? దీనిని జాగ్రత్తగా పరిశీలించాలి.

నాటకం చదివాక, లేక చూశాక నాటకంలో మిమ్మల్ని బాగా ఆకట్టుకున్న లక్షణం ఏమిటి? నాటకంలో నైతిక భావనా? లేదా అందులో కనిపించే సాంఘిక రాజకీయ పరిస్థితులా? నాటకాన్ని కేవలం ఒక ప్రయోజనాన్ని ఆశించి రాశాడా? లేదా ఒక పటిష్టమైన భావాన్ని వ్యక్తీకరించడానికి రాశాడా? లేదా ఒక నైతిక లేదా రాజకీయ, సాంఘిక ప్రయోజనాన్ని ఆశించి రాశాడా, లేక నాటకాన్ని ఒక ప్రచార సాధనంగా ఉపయోగించుకున్నాడో విచారించాలి.

నాటకం జాగ్రత్తగా చదివాక అందులో రచయిత చెబుతున్న భావాలు తనకు ఆమోదయోగ్యమైతే ఏ కళాకారుడైనా అటువంటి నాటకాలలో పాల్గొనడం జరుగుతుంది కనుక పైవిషయ సమాలోచన అత్యావశ్యకం.

కథావస్తువు తరువాత నాటకంలో విశ్లేషకులు గమనించవలసిన అంశం సంభాషణలు. నాటక ప్రగతికి, పాత్రలను ఆవిష్కరించడానికి సంభాషణలే మూలం. అందువల్ల మీరు తీసుకున్న నాటకంలో సంభాషణల స్వరూప, స్వభావాలను కూడా ఒకసారి విశ్లేషించుకోవాలి. సంభాషణలో రెండు ముఖ్యమైన లక్షణాలు మనకు బాహిరంగా కనిపిస్తాయి. ఒకటి: సంభాషణలు పద్య గేయాత్మకమా లేక గద్యాత్మకమా? రెండు: మాండలిక ప్రయోగం ఉన్నదా? - ఇవి తేలికగా తెలిసే విషయాలు. కాని ఇంకా లోతుకు పోతే నాటక ప్రదర్శనా శైలిని కొంతవరకు సంభాషణలు నియంత్రిస్తాయి కనుక ఆ శైలిని గుర్తించాలి. ఇది పౌరాణిక శైలి, ఇందులో వాస్తవిక శైలిలోనే వ్యంగ్యం ఉన్నది. ఇది హాస్యశైలి - ఇలా విభిన్న శైలీ భేదాలను గుర్తించడానికి సంభాషణలు కూడా ఒక మాధ్యమమే!

ఇక మీరు నాటక ప్రదర్శనకు పూనుకుంటే- కథ, ఇతివృత్తం, సంభాషణలు-వీనిని మొదటిసారి పరిశీలించినా నాటకం ప్రదర్శనా యోగ్యమో కాదో తెలుస్తుంది. దానిని ప్రదర్శనా యోగ్యం చెయ్యడానికి ఏఏ పద్ధతులను అవలంబించవచ్చో విచారించడం మొదటిమెట్టు. ఇక ఎన్ని మార్పులు చేసినా నాటకం ప్రదర్శన యోగ్యం కాదని అనిపిస్తే మరొక నాటకాన్ని ఎన్నుకోవడం అవసరం.

ఇతివృత్తం

ఇతివృత్తం అనగానే 'నాటక సంఘటనల పుష్టివంతమైన సంయోజనం' అనుకున్నాం కదా! ఈ సంఘటనలను రచయిత ఈ పద్ధతిలో క్రమబద్ధం చేయడం వల్ల నాటకంలో క్రమోన్మీలనం ఉన్నదా? అంటే నాటక ఇతివృత్తం ముందుకు సాగుతున్నదా(ఒథెల్లో, కన్యాశుల్కం లాగా); లేదా నాటక గమనం నిశ్చలం(Static)గా ఉందా(మేటర్ లింక్, చలం నాటకాలకు మాదిరిగా) లేక ఈ రెంటికి భిన్నంగా ఇది సంవాద నాటకామా(బెర్నార్డ్ షా నాటకాలకు మాదిరిగా) గమనించుకోవాలి.

ఇతివృత్తం అనగానే ఒక కథ, దానికొక నాయకుడు, ఆ నాయకుడికి ఒక లక్ష్యం ఉంటాయి. మీరు విశ్లేషించే నాటకంలో నాయకుడెవరో గుర్తించండి. అతని(లేదా ఆమె) లక్ష్యం ఏమిటి? ఆ లక్ష్యసాధనకు అవరోధాలు ఏమిటో గమనించాలి.

సాహిత్య చరిత్ర యుగాలుగా విభజింపబడి, ఆ యుగ లక్షణాలు, ప్రధాన రచయితలు, వారు ఆ యుగసాహిత్యానికి ఏ విధంగా తమ వంతు తోడ్పాటు చేశారు, వారు వారి రచనలలో వెలిబుచ్చిన అభిప్రాయాలు యుగసాహిత్య అభిప్రాయాలలో భాగమా? అందుకు విరుద్ధమా – అన్న విషయాలను వివరంగా చెబుతుంది సాహిత్య చరిత్ర. ప్రతి నాటకం ఒక స్వతంత్ర రచన మాత్రమే కాదు, అది యుగ రచనలో ఒక భాగం. ఆ నాటక లక్షణాలను, అది ఆ యుగ లక్షణాలలో వేటి వేటిని అనుసరిస్తున్నదీ తెలుసుకుంటే నాటకాన్ని ఇంకా చక్కగా ఆస్వాదించవచ్చు, విశ్లేషించవచ్చు.

అలాగే జీవిత చరిత్ర – ఒకే రచయిత సాహిత్య సృష్టినంతా మనకు ఆవిష్కృతం చేస్తుంది. ఆయన జీవితానికి సాహిత్యానికి ఉండే సంబంధం ఏమిటో కూడా విస్పష్టం చేస్తుంది. ఆయన జీవితంలోని కొన్ని ఘట్టాలకు నాటకంలోని ఘట్టాలు ప్రతిబింబాలు అవునా కాదా అన్న విషయం కూడా స్పష్టం చేస్తుంది.

ఈ విధంగా సాహిత్య చరిత్ర – నాటక బాహ్య సమాజం, నమ్మకాలు, ఆ యుగంలో వాడిన శైలి వంటి విషయాలు చెబితే జీవిత చరిత్రలు కొన్ని అంతర సంఘటనల, నమ్మకాల విషయాలను మనకు వెలువరించవచ్చు.

రాజకీయ, సాంఘిక చరిత్ర

ఆధునిక నాటకాన్ని చదివేటప్పుడు ఒక నాటకం రాజకీయంగా, సాంఘికంగా ఏఏ విషయాలను ప్రస్ఫుటంగా – లేదా ప్రచ్ఛన్నంగా – చెబుతున్నది? వానిని నేరుగా చెబుతున్నదా లేక వ్యంగ్యాత్మకంగా చెబుతున్నదా? అన్న విషయాలు రాజకీయ, సాంఘిక చరిత్రల అధ్యయన, అవగాహనల వల్ల తెలుసుకోవచ్చు. ఒక సమాజ చరిత్ర నాటకంలో ప్రస్ఫుటంగా ప్రతిబింబిస్తుందన్నది అందరూ ఆమోదించే సత్యం.

ఒక్కొక్కప్పుడు ఆధునిక విజ్ఞానశాస్త్రాల అధ్యయనం కూడా నాటకాన్ని అర్థం చేసుకోవడానికి ఉపయోగిస్తుంది. మనస్తత్వ శాస్త్రం అందులో ముఖ్యమైంది. తర్కవేదాంత శాస్త్ర సాహిత్యాల అధ్యయనం ఒక్కొక్క నాటకానికి ఎక్కువగా ఉపయోగించవచ్చు. పౌరాణిక, చారిత్రక నాటకాలు అర్థం కావడానికి పురాణ కథలు, చారిత్రక సంఘటనలు మనకు సరిగ్గా తెలిసివుండాలి. అయితే చరిత్రకాని, పురాణం కాని, మనస్తత్వ శాస్త్రం కాని – ఏ శాస్త్రమయినా, ఏ అధ్యయన మాధ్యమం అయినా– నాటకం ప్రధానం, మిగిలినవన్నీ దానిని అర్థం చేసుకోవడానికి ఉపకరించే ఉపయుక్త గ్రంథాలే – నన్న విషయం పాఠకుడు, విమర్శకుడు కూడా సదా జ్ఞాపకం ఉంచుకోవాలి.

***

అనుబంధం
నాటక పరిభాష

Abstract Set	అమూర్త దృశ్యబంధం
Act (n)	అంకము
Act (v)	నటించు, అభినయించు
Action	నటన, అభినయం, కార్యకలాపం, చేష్ట
Acting Area	నటక్షేత్రం, అభినయ ప్రదేశం
Agit-prop Theatre	ఆందోళన-ప్రచార నాటకరంగం (ఆం.ప్ర.నాటకరంగం)
Agon	సంఘర్షణ
Amphitheatre	ఆరుబయలు వృత్తాకార రంగస్థలం
Anagnorisis	అభిజ్ఞ, గుర్తింపు
Antagonist	ప్రతి నాయకుడు, ప్రతి ద్వంద్వి
Anticlimax	ప్రతికర్ష, అధోగమనం
Apron	రంగపీఠం, రంగపాదపం
Archetypal Characters	ప్రాతినిధ్య పాత్రలు
Arena Stage	ఆవృత రంగస్థలం, వృత్త రంగస్థలం; వృత్తాకార రంగస్థలం
Arras Setting	గుడ్డ తెరలతో కూర్చిన దృశ్య బంధం
Aside	జనాంతికం, అపవారితం
Atmosphere Characters	వాతావరణ పాత్రలు
Auditorium	ప్రేక్షకాగారం, నాటకశాల
Avant-garde theatre	పురోగామి నాటకరంగం
Backcloth, Backdrop	వెనక తెర
Backing	సంరక్షకం, సహాయకం
Back Stage	నేపథ్యం
Ballad Opera	జానపద సంగీత నాటకం
Ballet	నృత్య రూపకం
Bit Part	చిన్న పాత్ర, లఘు భూమిక
Blank Verse	అనుప్రాస రహిత కవిత, ఛందస్సు
Body Language	శరీరభాష, ఆంగికభాష
Border	జాలరు, అంచు, పై అంచు
Bourgeois Drama	మధ్యతరగతి నాటకం, భౌతికవాద ప్రధాన నాటకం
Box Set	పేటికా దృశ్య బంధం, త్రైపార్శ్వక దృశ్యబంధం

Bridge	వంతెన, సేతువు
Burlesque	అవహేళన రూపకం
Catalyst, Catalytic Agent	సంయోజన కర్త
Catastasis	ప్రతి కర్ష, సంకటస్థితి
Catastrophe	ఆఘాతం
Catharsis	క్షాళనం
Causal Relationship	కార్యకారణ సంబంధం
Chamber Drama	గృహాంతర్గత నాటకం, అంతర ప్రదర్శన
Character	పాత్ర, భూమిక, పాత్ర శీలము
Character Man, Character Woman	విశిష్ట భూమికాధారి, విశిష్ట భూమికాధారిణి
Choregus	పోషకుడు, బృందగాన సంవర్ధకుడు
Choreography	నృత్య దర్శకత్వం
Chorus	బృందగానం, బృందగాయకులు, గాయక బృందం
Chronicle Play	ఇతిహాస నాటకం
Classical	సాంప్రదాయిక
Climax	పరాకాష్ఠ, పతాకస్థాయి, చరమోత్కర్ష, ఊర్ధ్వగమనం
Close up	సమీపస్థ చిత్రం
Closet Drama	పఠన ప్రధాన నాటకం
Clown	విదూషకుడు, హాస్యగాడు
Commedia dell'arte	కళాత్మక హాస్యనాటకం
Comedy	హాస్యనాటకం
Comedy of Character	పాత్రగత హాస్య నాటకం
Comedy of Humours	మానికోద్వేగ ప్రధాన హాస్యనాటకం
Comedy of Manners	ప్రవర్తనాగత హాస్యనాటకం, సభ్యతా సంబంధి హాస్యనాటకం
Complication	జటిలత
Conclusion	ముగింపు
Confidant	నర్మ సచివుడు
Conflict	సంఘర్షణ
Convention	సంప్రదాయం, ధర్మి, నియమం
Costume Drama	వేషభూషా ప్రధాన నాటకం
Curtain-raiser	పూర్విక
Crisis	సంకట స్థితి, విషమ స్థితి,
Credibility	విశ్వసనీయత

Curtain Setting	యవనికా దృశ్యబంధం
Cuttings	తునకలు, ఖండాలు
Cyclorama	వెనక తెర, గగనిక
Dead Eye	మరణాక్షి
Declamatory Style	ప్రాగల్భ్య శైలి
Decor	రంగాలంకరణ
Denouement	కార్య(వ్యాపార) అవరోహణం, నటనావరోహణం
Deus ex Machina	దివ్యావతరణం, దివ్యావతరణ యంత్రం
Dialogue	సంభాషణ, సంవాదం
Diction	వాక్య విన్యాసం, వాగ్రీతి, వాక్సరళి
Dionysian Festivals	డయొనీసియా ఉత్సవాలు
Dionysus	డయొనిసస్
Director	దర్శకుడు
Dithyramb	ఉత్సవ గీతం
Domestic Tragedy	కౌటుంబిక విషాద నాటకం, పారివారిక విషాదనాటకం
Downstage	అధోరంగం
Drama	రూపకము, నాటకము
Drama of the Mind	మనో నాటకం
Dramatic Irony	నాటకీయ వ్యంగ్యం
Dramatic Poetry	నాటక కవిత్వం
Dramatis Personae	నాటక పాత్రలు
Dramatic Time	నాటక కాలం
Drame	(విషాద, హాస్య) మేళన రూపకం
Drawing-room Comedy	కౌటుంబిక హాస్యనాటకం
Drop	యవనిక, తెర
Editing	కూర్పు
Elizabethan Drama	ఎలిజబెతాన్ నాటకం; ఎలిజబెత్ యుగీన నాటకం
Elizabethan Theatre	ఎలిజబెతాన్ నాటక రంగం (ఎలిజబెత్ యుగంలో నాటకరంగం), ఎలిజబెత్ యుగీన నాటకరంగం
Empathy	సహానుభూతి
Environmental Theatre	పరిసర ప్రధాన నాటకరంగం
Epic Theatre	కావ్య నాటక రంగం
Epilogue	స్వస్తి, భరతవాక్యము, ఉత్తర భాషణం
Episode	సన్నివేశం, ఘటన

Epode	ఉపగీతము
Exodos	నిర్గమన గీతం
Exposition	ప్రస్తావన, వివృత్తి, ప్రారంభం
Expressionism	అభివ్యక్తి వాదం
Falling Action	నటనావరోహణం, కార్యావరోహణం
Farce	ప్రహసనం
Five-act Structure	పంచాంక నిర్మాణం
Flat	చక్కీ, చట్రం, సమతల చట్రం
Flies	రంగోపరి (రంగ ఉపరి), రంగస్థలంపై ఉన్న ఖాళీ స్థలం
Folk Drama	జానపద/గ్రామీణ నాటకం
Fool	విదూషకుడు
Foot lights	పాద దీపాలు
Foreshadowing	పూర్వ సూచి, పూర్వ సూచన, మూర్తిమంతత్వం (రాబోయే దానిని ముందే సూచించడం)
Forestage	రంగపీఠం (ఏప్రాన్‌కు ఇంకో పేరు)
Formal Unit	రూపఖండం
Front-of-the house	నాటకశాల పురోభాగం
Front-of-the house lights	నాటకశాల పురోభాగ దీపనం
Fourth wall	నాలుగో గోడ
Genre	ప్రక్రియ
Globe Playhouse	గ్లోబ్ నాటకశాల
Groundlings	సాదా ప్రేక్షకులు
Ground Plan	రంగరచన, క్షేత్ర రచన
Gridiron, or Grid	కప్పు దూలం
Hamartia	శీల (విషాద నాయక) దోషం
Heredity	వారసత్వం
Heroic Drama	ఉదాత్త నాటకం
High Comedy	ఉదాత్త హాస్యనాటకం
Historical Drama	చారిత్రక నాటకం
Hubris (Hybris)	అహంభావం (విషాద నాయకుని)
Illusionistic Theatre	భ్రమాత్మక నాటకరంగం
Image, Imagery	భావ చిత్రం, భావ చిత్రీకరణ
Imitation	అనుకరణ
Immediacy	తక్షణత
Improvisation	ఆశునటన, ఆశు నాటకం, సద్యో నటన
Incidental Music	ప్రాసంగిక సంగీతం
Inciting Force	ప్రేరక శక్తి
Inevitability	అనివార్యత

Ingenue	యువతీ పాత్రధారిణి
Inner Stage	అంతర రంగస్థలం
Intensity	ప్రబలత, ప్రగాఢత
Interlude	మధ్యస్థ ప్రదర్శన
Juvenile Lead	యువ నాయకుడు
Literary Art	సాహిత్య ప్రక్రియ
Liturgical Drama	పూజా ప్రధాన నాటకం
Living Newspaper	జీవన వార్తా పత్రిక
Long Shot	దూరస్థ చిత్రం
Low Comedy	అనుదాత్త హాస్యనాటకం, అధమ హాస్య నాటకం
Mask (n)	ప్రతిశీర్షం, కరాళం
Mask (v)	కప్పు, అచ్ఛాదన చేయు
Masque	కరాళ నాటకం
Medium Shot	మధ్యస్థ చిత్రం
Melodrama	రోమాంచక నాటకం, మెలోడ్రామా
Melody	శ్రావ్యత
Middle Comedy	మధ్య యుగీన హాస్యనాటకం
Mime	మూకాభినయం
Mimesis	అనుకరణ, అనుభావము
Miracle Play	మహిమా నాటకం
Mise-en-Scene	దృశ్య సంయోజనం, సంయోజనాత్మకత, సంయోజనాత్మక సన్నివేశం
Monologue	ఏకపాత్ర భాషణం
Montage	సన్నివేశ సమాహారం
Morality Play	నైతిక నాటకం
Motivation	సహేతుకత, నైమిత్తికత, ప్రేరకము, ప్రేరణ
Musical Comedy	సంగీత హాస్య నాటకం
Mystery Play	మార్మిక నాటకం
Mythological Play	పౌరాణిక నాటకం
Narrative	కథాకథనం
Naturalism	యదార్థవాదం
Neoclassial Drama	నూతన సాంప్రదాయిక నాటకం
New Comedy	నవీన (యుగీన) హాస్య నాటకం
Obligatory Scene	విహిత రంగం; తప్పని సరి సన్నివేశం
Old Comedy	పురాతన (యుగీన) హాస్య నాటకం
Opera	సంగీత నాటకం
Orchestra	జంత్రవాద్య సమ్మేళనం; గ్రీకుల కాలంలో రంగస్థలం
Orchestra Pit	వాద్యకారుల చోటు, వాద్య సమ్మేళనా స్థలం

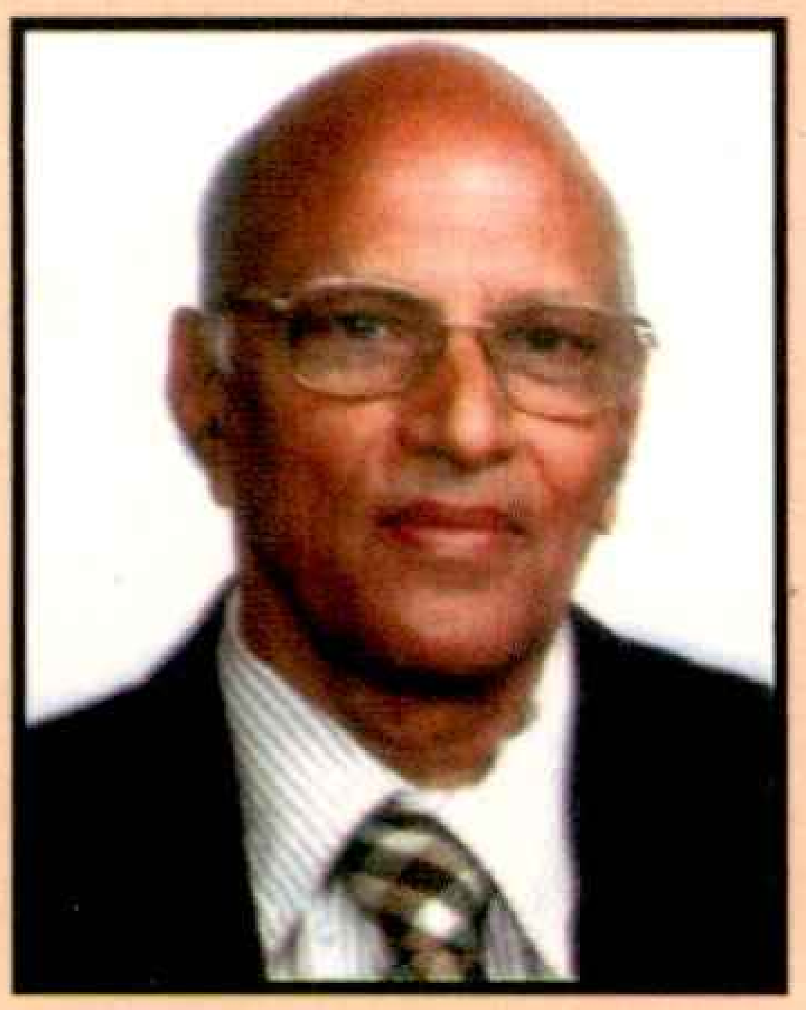
Outer Stage	బాహ్య రంగస్థలం
Pace	గతివేగం
Pageant	జంగమ ప్రదర్శన; సంచార ప్రదర్శన
Painted Curtains	చిత్రిత యవనిక
Pantomime	మూక రూపకం
Parados	ప్రవేశగీతం
Passion Play	వేదనా నాటకం
Pastoral	గ్రామీణ నాటకం
Pathos	కరుణ
Performing Art	ప్రదర్శకకళ
Peripeteia (peripety)	విపర్యయం, ప్రత్యావర్తనం
Picture-frame Stage	పట-చిత్ర-రంగస్థలం
Pit	ప్రేక్షాగారంలోని గొయ్యి, నేలమాళిగ
Pitch	స్థాయి
Platform	వేదిక
Platform Stage	వేదికా రంగస్థలం
Playbill or Programme	కార్యక్రమ వివరణ పట్టిక
Plot	ఇతివృత్తం, కథావిన్యాసం, కథా వ్యూహం
Poetic Drama	కవితా నాటకం
Poetic Justice	కావ్య న్యాయం
Point of Attack	ఆక్రాంత బిందువు
Poor Theatre	నిరుపేద నాటకరంగం
Private Theatre	వైయక్తిక నాటకశాల
Probability	సంభావ్యత
Problem Play	సమస్యా నాటకం
Producer	ప్రయోక్త
Proletarian Drama	కార్మిక నాటకం, బడుగుల నాటకం
Prologue	పూర్వభాషణం, ప్రస్తావన
Prompt Book	జ్ఞాపక ప్రతి, అందింపు పుస్తకం
Prompter	జ్ఞాపకుడు, ప్రాంప్టర్
Propaganda Play	ప్రచార నాటకం
Properties, Props	సామాగ్రి, పరికరాలు
Proscenium	రంగద్వారం
Proscenium Arch	రంగద్వార తోరణం
Proscenium Arch Theatre	(రంగద్వార) తోరణ రంగస్థలం
Protagonist	నాయకుడు, నాటక సారధి, ప్రధాన పాత్ర
Public Theatre	ప్రజా నాటకశాల, అధికార నాటకశాల
Raisonneur	రచయిత అభిప్రాయాలను వెల్లడించే పాత్ర

Rake	క్రమోత్థానం
Realism	వాస్తవిక వాదం, స్వభావ వాదం
Recognition	అభిధ, అభిజ్ఞానము
Regisseur	దర్శకుడు
Rapartee	వాక్కేళి, ప్రత్యుక్తి
Repertoire	పునఃప్రదర్శక (నాటక) పట్టిక
Repertory Theatre	పునఃప్రదర్శనా మండలి, తిరుగాట సమాజం
Resolution	నిశ్చయం
Restoration Comedy	పునరుద్ధరణ (యుగీన) హాస్యనాటకం
Revenge Tragedy	ప్రతీకార ప్రధాన విషాద నాటకం
Reversal	ప్రత్యావర్తనం, విపర్యయం
Rhythm	లయ
Rising Action	కార్యారోహణం, క్రమోత్థాన కార్యవ్యాపారం
Role	భూమిక
Romantic Comedy	కాల్పనిక హాస్యనాటకం
Romantic Drama	కాల్పనిక నాటకం
Romantic Tragedy	కాల్పనిక విషాద నాటకం
Satirical Play	అధిక్షేప నాటకం
Satyr-play	సాటిర్ నాటకం, జానపద హాస్య నాటకం
Scene	స్థలం, దృశ్యం, రంగం
Scrim	జాలకం, 'నెట్' తెర
Script	నాటక ప్రతి
Senecan Tragedy	సెనెకన్ (సెనకా కాలం నాటి) విషాద నాటకం
Sentimental Tragedy	అధికోద్వేగ విషాద నాటకం
Sentimental Comedy	అధికోద్వేగ హాస్య నాటకం
Set, Setting	దృశ్య నిర్మాణం, రంగసజ్జ, దృశ్యబంధం
Skene	(గ్రీకు నాటకరంగంలో) ఆచ్ఛాదితస్థలం
Skit	హ్రస్వ హాస్య నాటిక
Slapstick	ఆంగిక చేష్టా ప్రధానమైన నాటకం
Social Comedy	సాంఘిక హాస్య నాటకం
Social Problem Play	సాంఘిక సమస్యా నాటకం
Soliloquy	స్వగతం, తనలో
Sound Effects	ధ్వని ఫలితాలు
Spectacle	దృశ్యత్వం, ప్రేక్షణీయకత
Stage Directions	రంగ సూచనలు
Stage Properties	రంగ పరికరాలు
Stage Right, Stage Left	వామపార్శ్వ రంగస్థలం, దక్షిణ పార్శ్వ రంగస్థలం

Stock Character	మూసపాత్ర, రూఢి పాత్ర
Stock Company	రూఢ్య నాటక సమాజం
Stock Situation	మూస సన్నివేశం
Stress	ఊతం, ఊనిక
Stree Theatre	వీధి నాటకం
Sub plot	ఉప ఇతివృత్తం, అనుషంగిక ఇతివృత్తం
Sub-text	(పాఠ్య) అంతరార్థం
Super (Supernumerary)	అభాషీపాత్ర, దృశ్యమాత్ర పాత్ర
Suspense	ఉత్కంఠ, అనిశ్చిత ప్రతీక్ష
Surprise	విస్మయం
Symbol, Symbolism	ప్రతీక, ప్రతీక వాదం
Symbolist Drama	ప్రతీక ప్రధాన నాటకం
Tag	అంతిమ సంభాషణ, చివరి మాటలు
Teaser	రంగద్వారపు అంచు
Tempo	గతివేగం
Theatre	నాటకరంగం, నాటకశాల
Theatre of Cruelty	క్రౌర్య లేదా నిర్దయాత్మక నాటకరంగం
Theatre of Dionysus	డయొనిసస్ రంగస్థలం
Theatre of the Absurd	అనిబద్ధ నాటకరంగం
Theatre of the Oppressed	పీడితజన నాటకరంగం
Theatricalism	నాటకీయతా వాదం
Theatrical Illusion	నాటకీయ భ్రమ
Theatrical Style	రంగశైలీ విధానం
Theme	కథావస్తువు
Thought	భావం, వస్తువు
Thunder Sheet	పిడుగు రేకు, స్ఫూర్జ ఫలకం, ఇనప రేకు
Thrust Stage	అభిఘాత రంగస్థలం, చొచ్చుకుపోయిన రంగస్థలం
Timbre	స్వరభేదం
Tone	స్వరం
Tormentor	ఆచ్ఛాదన చట్రం
Total Theatre	సంపూర్ణ నాటకరంగం, సమగ్ర నాటకరంగం
Tragedian	విషాద నాటక నటుడు
Tragedy	విషాద నాటకం
Tragicomedy	విషాద హాస్య నాటకం
Tragic Flaw	విషాద నాయక దోషం, శీలలోపం, శీల దౌర్బల్యం
Trap	బోను, మాళిగ
Turning Point	సంకట స్థితి, విషమ స్థితి, మలుపు
Type Character	రూఢి పాత్ర, మూస పాత్ర

Unit Setting	ఏకాండీ దృశ్యబంధం
Unities (Three)	ఐక్యతలు, ఐక్యత్రయం
Upstage	రంగ ఊర్ధ్వం, ఊర్ధ్వ రంగస్థలం
Utility Character	ఉపయుక్త పాత్ర
Vaudeville	సంగీత, నృత్య, హాస్య ప్రదర్శన
Victim-Hero	బాధిత నాయకుడు
Well-made Play	సౌష్ఠవ నాటకం, పరిపుష్ఠ నాటకం
Wings	పక్క తెరలు, పార్శ్వకాలు, రెక్క తెరలు

201



ఆచార్య మొదలి నాగభూషణ శర్మ

నాటకరచయిత, దర్శకుడు, నటుడు, విమర్శకుడు, పరిశోధకుడు, అధ్యాపకుడు

జననం 1935, జులై 24. ఆంగ్ల సాహిత్యంలో ఎం.ఏ., నాటక దర్శకత్వంలో ఇల్లినాయ్ విశ్వవిద్యాలయం నుంచి ఎమ్.ఎఫ్.ఏ., పాశ్చాత్య నాటక సాహిత్యం మీద పిహెచ్.డి. తండ్రిగారి నేతృత్వంలో చిన్నతనంలోనే రంగస్థలం మీద తొలి పాఠాలు నేర్చుకున్నారు. 1954లో తొలి రచన "అన్వేషణ" భారతిలో ప్రచురణ. అప్పటినుంచి దాదాపు 25 స్వతంత్ర నాటకాలు, నాటికలు, 15 పాశ్చాత్య అనుసరణలు, 10 సంస్కృత, భారతీయ భాషా నాటకానువాదాలు చేశారు. ప్రాచ్య, పాశ్చాత్య సాహిత్యాలలోని ఉత్తమ నాటకాలను ప్రదర్శించడంలో సిద్ధహస్తులనిపించుకున్నారు.

40 సంవత్సరాలు వివిధ విశ్వవిద్యాలయాలలో ఆచార్యులుగా పనిచేసి నాటక అధ్యయనానికి విశ్వవిద్యాలయ స్థాయిలో కీర్తి ప్రతిష్ఠలు తెచ్చారు. ప్రపంచ ప్రఖ్యాత విజ్ఞాన కోశాలైన Oxford Companion to Indian Drama, Cambridge Cyclopaedia of Plays and Performance, Encyclopaedia of Indian Literature వంటి గ్రంథాలలో తెలుగు నాటక, నృత్య, జానపదరీతులను గురించి సమగ్రమైన వ్యాసాలు వెలువరించారు.

"తెలుగు సాహిత్యం-గాంధీజీ ప్రభావం", "తెలుగు నవలా వికాసం" వంటి అధికారికమైన సాహిత్య విమర్శనా గ్రంథాలతోపాటు నాటకం మీద, ముఖ్యంగా తెలుగు నాటకరంగం మీద 10 పుస్తకాలు రాశారు. బళ్ళారి రాఘవ మీద, ఆచార్య ఆత్రేయ మీద ఆంగ్లంలో గ్రంథాలు రాశారు. కన్యాశుల్కం మీద చేసిన కూలంకషమైన పరిశోధనకు ఫలితం - "కన్యాశుల్కం : నూరేళ్ళ సమాలోచనం". వీరి ఇటీవలి గ్రంథం "Surabhi Theatres".

జానపద కళారూపాల మీద చేసిన పరిశోధన, వెలువరించిన గ్రంథాలు ఆయనకు దేశ విదేశాలలో పరిశోధకుడిగా గుర్తింపును తెచ్చాయి. Folk Performing Arts of Andhra Pradesh, The Shadow Puppet Theatre of Andhra Pradesh, Toorpu Bhagavatham వంటి ప్రామాణిక గ్రంథాలను రాశారు.

భారతదేశంలోని శాస్త్రీయ నృత్య సంప్రదాయాలను గురించి వెలువడే ఏకైక అంతర్జాతీయ నృత్య త్రైమాసిక ***Nartanam*** కు ప్రధాన సంపాదకులుగా ఉండి భారతీయ నృత్య సంప్రదాయాల శాస్త్రీయ అధ్యయనానికి దోహదం చేస్తున్నారు.

Check List

Book Number	DVKOLJ#42	Date	9-4-2022
Front Cover	yes	Back Cover	yes
Blank Pages	5,4,201		
Missing Pages	NO		
Prepared By	padma	Cutting By	padma
Scanned By	ch Ramya	Pages	205