

ஈழத்தமிழ் நவீன அரங்கு - பனுவலும் ஆற்றுக்கையும்

1950 - 70 கள் வரையான நவீன அரங்கப்போக்குகள்
பற்றிய ஓர் மீள்புரிதல்

க. சிதம்பரநாதன்

அறிமுகம்

ஈழத்து அரங்கப் பாரம்பரியத்தில் 1950களிலிருந்து 1970கள் வரை தமிழ்த்தேசிய நாடக வடிவத்திற்கான தேடல் முயற்சிகள் என்ற அடிப்படையில் ஈழத்து அரங்கப் பாரம்பரியத்தை நவீனப்படுத்த இடம்பெற்ற முயற்சிகள் பற்றிய ஓர் மீள்புரிதலை ஏற்படுத்த இக்கட்டுரை முயல்கின்றது.

இலங்கையில் நவீனமயமாக்கம் என்பது மேற்குடனான தொடர்பின் விளைவாக தோன்றியதாகும். அதாவது மேற்கின் இயற்பண்பு வாதம் மற்றும் யதார்த்தவாத நாடகங்களுடனான தொடர்பு காரணமாக இலங்கையின் நவீனநாடகம் உருவாகிறது. இந்த நவீன நாடக உருவாக்கத்தின் நிலைக்களனாக இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம் விளங்கியது. இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினரும், இலவச கல்வி அறிமுகத்தின் காரணமாக சுயபாசையில் கல்வி கற்ற மத்தியதர வர்க்கத்தினரும் இலங்கையில் நவீன நாடகத்தை உருவாக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டனர்.

ஈழத்தில் நவீன நாடகப்போக்கு ஐம்பதுகளின் பின் பெருமை மிக்க பாரம்பரியமாக விளங்கியது எனக் கூறும் சிவத்தம்பி இந்தப் போக்கின் மைற்கற்களாக,

- 1950 களின் பிற்கூற்றில் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள் ஏற்படுத்திய தாக்கம்

இவரது நாடகங்கள் பல்கலைக்கழகத்தால் வடக்கு கிழக்கில் அரங்கேற்றப்படல்.

- 1960 களில் வித்தியானந்தன் பேராதனையில் ஏற்படுத்திய திருப்பம்

- 1970களில் ஒரு புதிய தலைமுறை நாடகத்தலைமையை ஏற்றுக் கொண்டமை போன்றவற்றை குறிப்பிடுகின்றார் (2005: xvii).

மேற்கின்
இயற்பண்பு
வாதம் மற்றும்
யதார்த்த
வாத நாடகங்
களுடனான
தொடர்பு
காரணமாக
இலங்கையின்
நவீன நாடகம்
உருவாகிறது.

இந்த மூன்று முயற்சிகள் பற்றியும் ஓர் மீள்பரிதலுக்கு இக்கட்டுரை முயல்கின்றது.

மேற்குடனான தொடர்பு காரணமாக இந்த முயற்சியாளர்களிடம் நாடகம் செய்தல் பற்றிய புதிய வழிகள் அறிமுகமாகியதோடு நாடகம் சமூகத்தில் என்ன செய்யும் என்பதை புதிய வழியில் புரிந்து கொள்ளும் நிலமையும் ஏற்பட்டது. இவர்கள் நாடகத்தில் நவீன வடிவம் பற்றியதும், தேசிய உள்ளடக்கம் பற்றியதுமான தேடலில் ஈடுபட்டனர். இலங்கை சுதந்திரமடைந்ததன் பின் ஈழத்து அரங்கில் நவீனமயமாக்கல் செயற்பாடும், தேசிய அடையாளம் நோக்கிய செயற்பாடும் உத்வேகமடைந்து அரங்கத்துறையில் குறிப்பிடத்தக்க பரீட்சார்த்த முயற்சிகளுக்கு இட்டுச்சென்றது.

1970இன் முன் பின்னாக நிகழ்ந்த நெறியாளர் அரங்கு என சிவத்தம்பி போன்ற நாடக விமர்சகர்களால் அழைக்கப்பட்ட நாடக முயற்சிகள் ஈழத்தமிழ்த் தேசிய நாடக வடிவத்தை உருவாக்கல் என்ற நோக்கத்தை வெளிப்படையாகவே பிரகடனப்படுத்தின. வித்தியானந்தனின் கூத்து மீளுருவாக்க முயற்சி தமிழ் தேசிய நாடக வடிவத்திற்கான ஆரம்ப முயற்சியாக விளங்கியது. கணபதிப் பிள்ளையின் நாடக முயற்சிகள் இந்நோக்கத்தை வெளிப்படையாக பிரகடனப்படுத்தாதுவிட்டாலும் தேசிய நிலைப்பாட்டிலிருந்து செய்யப் பட்ட அவரது முயற்சிகள் தமிழ்த்தேசிய நாடக வடிவ தேடலுக்கான வித்தினை இட்டது என நாம் கூற முடியும்.

ஈழத்தமிழரிடையே நிலவும் நாடக அரங்கக் கற்கை நெறியில் மேற்குறிப்பிடப்பட்ட மூன்று முயற்சிகள் பற்றியும் முக்கியத்துவம் கொடுத்து அதிகம் பேசப்பட்டாலும் அந்த கருத்தாடல்கள் இப் போக்குகளை புரிந்துகொள்வதில் குறைபாடான விளக்கங்களையே உள்ளடக்கியுள்ளது.

இந்தப் போக்குகள் நவீன அரங்கு என்று சொல்லப்படுவதை விட நவீன நாடகம் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. இந்த இடத்தில் நாடகமா? அரங்கா? என்பது பற்றிய தெளிவின்மை நிலவுகின்றது. இங்கு அரங்கை (நாடக) இலக்கியமாக பார்க்கின்றனர். இலக்கியமாக பார்க்கையில் அது வாய்மொழியூடாக (சொற்களுடான) உருவாக்கப்படும் நாடகப்பனுவல் (dramatic text); ஆகும். இப்பனுவல் சிறுகதை இலக்கியம், நாவல் இலக்கியம் போல் வாசிப்பதினூடாக நயக்கப்படலாம், மதிப்பிடப்படலாம்.

நாடகப்பனுவல் ஆற்றுகையாக மாற்றப்படும் முறைமையில் பனுவலில் எழுத்தாளரால் (Author) தரப்பட்டுள்ள நிலையான (fixed) அர்த்தத்தை (meaning) நெறியாளர் கண்டுபிடித்து அதை நடிகர்கள் மூலம் மேடையில் கொண்டுவரும் தொழிற்பாட்டை செய்ய வேண்டும். இது நாடகம்சார் அரங்கு (dramatic theatre) எனப்படுகின்றது. இந்த

இலங்கை
சுதந்திர
மடைந்ததன்
பின் ஈழத்து
அரங்கில் நவீன
மயமாக்கல்
செயற்பாடும்,
தேசிய
அடையாளம்
நோக்கிய
செயற்பாடும்
உத்வேக
மடைந்து
அரங்கத்
துறையில்
குறிப்பிடத்தக்க
பரீட்சார்த்த
முயற்சிகளுக்கு
இட்டுச்சென்றது.

அரங்கின் நெறியாளர் மேற்கூறிய இந்த தொழிற்பாட்டை செய்வதற்காக நடிகர்களை கட்டுப்படுத்துகிறார். நடிகர்கள் பொம்மைகளாக இயங்கவேண்டிய நிலை ஏற்படுகின்றது. நெறியாளர் தான் நினைத்ததை மேடையில் கொண்டு வருவதற்காக நடிகர்களை நீண்ட சலிப்பு மிகுந்த ஒத்திகைகளில் ஈடுபட நிர்ப்பந்திக்கின்றார். இந்த நிர்ப்பந்தத்தின் காரணமாக நடிகர்களின் விருப்பங்கள், ஆசைகள், கற்பனைகள், கெட்டித்தனங்கள், புதிதளிக்கும் ஆற்றல்கள் என அனைத்தும் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றது. அதாவது அவர்களுடைய படைப்பாற்றல் மட்டுப்படுத்தப்படுகின்றன.

மறுபுறத்தில் அரங்கை ஆற்றுகையாக பார்க்கலாம். ஆற்றுகை எனில் அது நிகழ்த்தப்படுவதனூடாக அனுபவிக்கப்படுவது, மதிப்பிடப்படுவது. கீழைத்தேய அரங்கப்பாரம்பரியம் ஆற்றுகைப் பாரம்பரியம் ஆகும்.

அரங்கை நாடகமாக அதாவது நாடகப்பனுவலாக பார்க்கும் பார்வை எவ்வாறு உருவாகியது?

ஈழத்து தமிழ் அரங்கப்பாரம்பரியம் ஒரு வளமான பாரம்பரியம். அது ஒரு ஆற்றுகைப் பாரம்பரியம். காலனித்துவத்துடன் மேற்கத்தேய நவீன நாடகம் இங்கு புகுந்த போது படித்த மத்தியதர வர்க்கம் அதனால் ஈர்க்கப்பட்டது. நமது பாரம்பரிய மரபுகள் சீரழிந்தவையாக, அநாகரிகமானவையாக கருதப்பட்டு அவற்றை 'நாகரிகப்படுத்தும்' நவீனமயமாக்கற் செயற்பாடுகள் ஆதிக்கஞ் செலுத்தின. அநேகமாக இந்த நவீனமயமாக்கமென்பது மேற்கு மயமாக்கமானதாக நடைபெற்றது உண்டு. ஆனால் சுதேசியக் கலைகளில் பற்றுறுதியுடையோர் நவீனமயமாக்கலின்போது வேறு முறைகளை - கலப்பு முறைகளைக் கையாண்டதுமுண்டு.

மேற்கூறியவாறு ஈழத்து அரங்கின் நவீன மயமாக்கற் செயற்பாட்டில் நிலவிய மேற்கின் ஆதிக்கம் காரணமாக அரங்கு என்ற எண்ணக்கருவை புரிந்துகொள்வதிலும், ஈழத்தமிழரிடையே நிலவும், நிலவிய வெவ்வேறு அரங்கப்போக்குகளைப் புரிந்து கொள்வதிலும் குறைபாடான விளக்கமே நிலவுகின்றது. இது அரங்கு பற்றிய குறைபாடான விளக்கத்திற்கு இட்டுச்சென்றது.

அரங்கு என்பது நாடகம் என்பதாக இனங்காணப்படுகின்றது. அரங்கு என்பது நாடகப்பனுவலை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒன்று என விளங்கிக்கொள்ளப்படுகின்றது. நாடகப்பனுவல் இலக்கியத்தை ஊடகப்படுத்தும் ஆற்றலைக்கொண்டே அரங்கை வரையறை செய்ய முற்படுகின்றனர். அத்தோடு அரங்கக்கற்கையில் நாடகப் பனுவல் பற்றிய படிப்பே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. அரங்கக் கற்கை என்பது நாடகமும் அரங்கியலும் என அழைக்கப்படுகின்றது.

ஈழத்து தமிழ் அரங்கப் பாரம்பரியம் ஒரு வளமான பாரம்பரியம் அது ஒரு ஆற்றுகைப் பாரம்பரியம்.

அரங்கின் சாரமாக நாடகப்பனுவலை கருதுவதற்கான கோட்பாட்டு ரீதியான நியாயப்பாட்டை அரிஸ்ரோட்டலின் கவிதை இயல் வழங்குகின்றது. கவிதையியலில் மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க அம்சம் அது கவித்துவ பனுவலுக்கு (poetic text) கொடுக்கும் முக்கியத்துவம் ஆகும். அரிஸ்ரோட்டலின் கவிதையியலின்படி நாடகத்தின் மிக முக்கிய மூலகம் பனுவலாகும். இங்கு ஆற்றுகையின் தேவை மதிப்பிற்க்கம் செய்யப்படுகின்றது. திறஜெடியின் (tragedy) விளைவு ஆற்றுகையிலும், நடிகர்களிலும் தங்கியில்லை என்றும் திறஜெடியின் விளைவை வாசிப்பதன் மூலம் அடையலாம் என்பதுமே இங்கு நிலைப்பாடு. ஆற்றுகை என்பது இங்கு வெறும் அலங்காரம் (icing) என்பதாக கருதப்படுவதோடு அநேகமாக விளைவைக் குழப்புவதாக அமைந்துவிடும் என்றும் கருதப்படுகின்றது. பனுவலுக்கு வழங்கப்படும் இந்த முக்கியத்துவம் மேற்கத்தேய நாடகக் கோட்பாட்டில் முக்கியமாக பிரித்தானியா, அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளில் மிகவும் அண்மைக் காலம் வரை பேணப்பட்டு வருகின்றது.

அரங்கு, நாடகம் என்பவற்றிற்கிடையேயான அடிப்படை வேறுபாட்டை புரிந்துகொள்ளாநிலை இங்கு காணப்படுகின்றது. அரங்கு மற்றும் ஆற்றுகைக்கான ஒக்ஸ்போர்ட் கலைக்களஞ்சியம் நாடகம் என்பதை 'செய்வதற்கான ஒன்று' அதாவது 'ஆற்றுகை செய்யப்பட வேண்டும்' (செய்தே தீர வேண்டும்) என ஆவல் தருகின்ற 'ஏதோ ஒன்று' ஆக கருதுகிறது. இந்த 'ஏதோ ஒன்று' அதன் ஆற்றுகையை விட சுயாதீனமான இருப்புக்கொண்டது. அது ஒரு எண்ணமாக இருக்கலாம் அல்லது பிரதி (script) ஆக இருக்கலாம். ஆனால் பிரதியாகதான் இருக்க வேண்டும் என்ற கட்டாயம் இல்லை என்றும் அரங்கு என்பதை அந்த ஒன்றை "செய்வதற்கான இடம்" என்பதுமாக விளக்குகின்றது.

ஜேர்மனியில் மக்ஸ் ஹேர்மான் (Max Herrmann) என்பார் நாடகமும் அரங்கும் ஒன்றுக்கொன்று எதிரானவை என்று கூறுவதோடு அரங்கிற்கும் நாடகத்திற்குமிடையேயான கூர்மையான வேறுபாட்டை கோடிட்டுக் காட்டுகையில் ஒரு நாடகம் என்பது தனி ஒருவரால் சொல்லை அடிப்படையாக கொண்டு மேற்கொள்ளப்படும் கலைப் படைப்பாக்கம் என்றும் அரங்கு என்பது பார்வையாளர்களினதும் அவர்களுக்கு சேவை புரிபவர்களினதும் விளைவு என்றும் குறிப்பிடுகின்றார் (Fisher - Lichte 2005: 19).

மனிதர்களிடம் தமது மனநிலைகளை அதாவது மனதில் தோன்றுவதை உடல்ரீதியாக வெளிப்படுத்தி செய்யவேண்டும் என்ற அவா பிறப்பிலிருந்தே வருகின்ற இயல்பான ஒரு மனித அவா. இது ஒரு மானிடவியல் தேவையாகும். நாளாந்த வாழ்க்கையில் மனிதனுடைய மனதில் 'செய்வதற்கான' எண்ணம் உதிக்கின்றது.

அரங்கின் சாரமாக நாடகப் பனுவலை கருதுவதற்கான கோட்பாட்டு ரீதியான நியாயப்பாட்டை அரிஸ்ரோட்டலின் கவிதை இயல் வழங்குகின்றது.

அரங்கு மற்றும் ஆற்றுகைக்கான ஒக்ஸ்போர்ட் கலைக்களஞ்சியம் நாடகம் என்பதை 'செய்வதற்கான ஒன்று' அதாவது 'ஆற்றுகை செய்யப்பட வேண்டும்' (செய்தே தீர வேண்டும்) என ஆவல் தருகின்ற 'ஏதோ ஒன்று' ஆக கருதுகிறது.

அதை 'செய்ய வேண்டும்' என்ற உந்தவா மேலெழுகின்றது. நாளாந்த வாழ்வில் செய்ய முடியாத உணர்ச்சிசார் விடயங்களை முக்கியமாக நாளாந்த வாழ்வில் அடக்கப்பட்ட உணர்ச்சிகளை செய்வதற்கான உந்தவா. அந்த உந்தவாவை நிறைவேற்றுவதற்குரிய வாய்ப்பான வெளிக்கு (அரங்கிற்கு) சென்று அதை செய்கிறான் (ஆற்றுகை செய்கிறான்). தனது உந்தவாவை அரங்கில் நிறைவேற்றுகிறான். புராதன சமூகத்தில் அரங்கு என்பது மக்கள் ஒன்றுகூடி ஆற்றுவோர், பார்ப்போர் என்ற பிரிப்பின்றி கூட்டாக ஆடுவது என்று இருந்ததாக மானிடவியலாளர் எடுத்துக்கூறுவர். அதாவது அரங்கின் சாரமான அம்சமாக ஆற்றுகை உள்ளது.

ஈழத்தில்
1980 களில்
கூர்மையடைந்த
தேசிய
முரண்பாட்டுச்
சூழல் ஈழத்து
தமிழ் அரங்கத்
துறையிலும் ஒரு
படைப் பாக்கப்
பாய்ச்சலுக்கு
வழிவகுத்தது.

ஈழத்தில் 1980 களில் கூர்மையடைந்த தேசிய முரண்பாட்டுச் சூழல் ஈழத்து தமிழ் அரங்கத்துறையிலும் ஒரு படைப்பாக்கப் பாய்ச்சலுக்கு வழிவகுத்தது. இன ஒடுக்குமுறைக்குட்பட்ட ஈழத்தமிழர் தமது தேசிய விடுதலை போராட்டத்தின் கலைநிலை முயற்சியாக தமது ஒடுக்கப்பட்ட அபிலாசைகளை வெளிப்படுத்த முற்பட்டபோது ஆற்றுகை அரங்கொன்று (performance theatre) மேற்கிளம்பியது. இந்த அரங்கில் நடிக்கர்கள் / ஆற்றுவோர்கள் படைப்பாளிகளாக (creators) பரிணமித்தனர். படிப்படியாக பார்வையாளர்கள் அதாவது மக்களும் அந்த படைப்பாக்க சூழலில் இணைந்துகொள்ளும் நிலையேற்பட்டது. 'ஆற்றுகை' என்ற எண்ணக்கரு படிப்படியாக முதன்மைபெறத் தொடங்கி ஈழத்தில் 'ஆற்றுகை அரங்கின்' (performance theatre) மேற்கிளம்புகைக்கு வழிசமைத்தது. இங்கு அரங்கு ஓர் சமூகக் கொண்டாட்டமாகப் பரிணமித்தது.

அரங்கின் மிக முக்கிய அம்சமாக ஆற்றுகை அமைகிறது என்ற அரங்கு பற்றிய இந்த புதிய வரையறையின் அடிப்படையில் நம்மிடையே நிலவிய, நிலவும் அரங்குகளை மீள்புரிதலுக்கு உட்படுத்த வேண்டிய தேவையுள்ளது. காலனித்துவ நிலை நின்று எழுதப்பட்டு புரிந்துகொள்ளப்பட்ட எமது அரங்கப்போக்குகளை திருப்பி எழுதி மீள்புரிதலுக்கு உட்படுத்த வேண்டிய தேவை உள்ளது.

“காலனிய எழுத்தாளர்கள், ஏகாதிபத்திய தத்துவவாதிகள், அவர்களுடைய மேட்டுக்குடி பிரதிநிதிகள் அல்லது அவர்களது உள்நாட்டு தகவலாளிகள் ஆகியோரின் கரங்களாலும் பேனாக்களாலும் சுதந்திரத்திற்கு முந்தைய காலங்களில் தொடரப்பட்ட எல்லாவற்றையும் ஒன்றுவிடாமல் திருப்பி எழுதுவதே பின்னைக் காலனிய விமர்சனம்” என்று புருஷோத்தம பிலிமோரியா என்ற ஒரு பின்னைக்காலனிய அடித்தள வரலாற்றாசிரியர் குறிப்பிடுகிறார் (முத்துமோகன். ந., 2016: 25).

முப்பது வருடங்களாக ஈழத்து அரங்கத்துறையில் ஆராய்ச்சி மனோநிலையோடு ஈடுபட்ட அனுபவநிலை நின்று இந்த எடுத்துரைப்பு

தரப்படுகின்றது. குறிப்பாக மேற்படி மூன்று அரங்கப்போக்குகளிலும் ஈடுபட்ட பலருடன் எனக்கு இருந்த நேரடித்தொடர்பு மூலம் என்னுள் சேகரிக்கப்பட்ட ஞாபகங்களும், இன்றும் வாழுகின்றவர்களுடன் நான் மேற்கொண்ட உரையாடல்களும் இக்கட்டுரையை எழுதுவதற்கு முக்கியமான வளமூலங்களாக விளங்கின. முக்கியமாக பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, பேராசிரியர் மௌனகுரு ஆகியோருடன் நெருங்கிய உறவுநிலை நின்று பொதுவாக ஈழத்து அரங்கு பற்றியும் குறிப்பாக இம்மூன்று அரங்கப்போக்குகள் பற்றியும் பல விடயங்களை பகிர்ந்துள்ளேன். மேலும் சர்வதேச அரங்கப்போக்குகளுடன் உள்ள ஊடாட்டம் காரணமாக அங்கு பனுவலை அடிப்படையாக கொண்ட அரங்கிற்கு அப்பால் 'ஆற்றுகை' என்ற எண்ணக்கரு சம்மந்தமாக நடைபெறும் விவாதங்களும் அண்மைக்காலங்களில் அரங்கக்கற்கையை நாடகம்சார் அரங்குடன் (Dramatic Theatre) சமப்படுத்தி பார்ப்பதை பலத்த விமர்சனங்களுக்குள்ளாக்கும் விவாதங்களும், இந்த விவாதங்களினடியாக நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கையிலிருந்து ஆற்றுகை கற்கைகள் (Performance Studies) என்ற புதிய கற்கைநெறி பரிணமிப்பதன் தேவை பற்றிய விவாதங்களும் இந்த எடுத்துரைப்புக்கு கோட்பாட்டு பின்புலத்தை வழங்குகின்றன.

இந்தப்பின்புலத்தில் நின்று மேற்கூறிய மூன்று முயற்சிகள் ஒவ்வொன்றிலும் பனுவலும், ஆற்றுகை நோக்கமும் எவ்வாறு ஊடாடி நின்றன என்பதை எடுத்துக்கூறி இறுதியாக இன்மூன்று முயற்சிகளையும் தொகுத்து அதில் மேற்கிளம்பும் பொதுவான அம்சங்களை எடுத்துக் காட்டி அவை எவ்வாறு பனுவலும், ஆற்றுகையும் ஊடாடி நிற்பதற்கு வழிவகுத்தன என்பதும் எடுத்துக்கூறப்படும்.

நாடகமும்
அரங்கியலும்
கற்கையி
லிருந்து
ஆற்றுகை
கற்கைகள்
(Performance
Studies)
என்ற புதிய
கற்கைநெறி
பரிணமிப்பதன்
தேவை பற்றிய
விவாதங்களும்
இந்த எடுத்த
துரைப்புக்கு
கோட்பாட்டு
பின்புலத்தை
வழங்குகின்றன.

1950 களின் பிற்கூற்றில் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்கள் ஏற்படுத்திய தாக்கம்

இவரது நாடகங்கள் பல்கலைக்கழகத்தால் வடக்கு கிழக்கில் அரங்கேற்றப்படல்

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பயின்று பின் மேற்கில் ஆராய்ச்சி மாணவனாக பயிற்சி பெற்ற ஒருவர். இவர் இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்துறைப் பேராசிரியராக கடமையாற்றியவர்.

அக்காலப்பகுதி பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் தம்மை உயர்ந்தோராக கருதிய காலப்பகுதி. ஆங்கிலம் மேலானதாக கருதப்பட்டது. ஆங்கிலத்தில் பேசுவது கௌரவத்தின் அடையாளமாக கருதப்பட்டது. தமிழ்ப்படித்தோர் “பனங்கொட்டைகள்” என்று பரிகாசம் செய்யப்பட்டதுமான காலப்பகுதி.

பேராசிரியர்
கணபதிப்
பிள்ளை யாழ்ப்
பாணத்து
வாழ்க்கையை
யும், யாழ்ப்
பாணத்து பேச்சு
வழக்கையும்
மேடையில்
காட்ட
விருப்பப்பட்டார்.

அக்காலத்தில்
இழிசனர்
வழக்கு என
கருதப்பட்ட
சாதாரணமக்
களின்
பேச்சுவழக்கை
மேடையில்
துணிச்சலோடு
கையாண்டமை
இவரது
காலனித்துவ
எதிர்ப்பு மனோ
பாவத்தை
காட்டுகிறது

இப்பின்னணியில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை யாழ்ப்பாணத்து வாழ்க்கையையும், யாழ்ப்பாணத்து பேச்சு வழக்கையும் மேடையில் காட்ட விருப்பப்பட்டார். பல்கலைக்கழக மாணவர்களின் ஒன்றுகூடல் தினங்களின்போது இதை நடிப்பதற்காக நாடகங்கள் எழுதினார்.

முப்பதுகளின் முற்பகுதியில் லண்டனிலே ஆராய்ச்சி மாணவனாக இருந்த வேளையில் பெர்னாட்சாவின் நாடகங்களையும் ஐரோப்பிய நாடக ஆசிரியர் சிலரின் ஆக்கங்களையும் கண்டுபிடித்த கணபதிப் பிள்ளை அவர்கள் மொழியியல் ஈடுபாடுடையவராயும் இருந்தமையால் நாடகவியலில் கொண்டிருந்த அக்கறையையும் மொழியியல் அறிவையும் இணைத்து நாடகங்கள் எழுதினார் எனக் கருதுவது தவறாகாது என 'நாடகம் நான்கு' நூலின் முன்னுரையில் கூறும் பேராசிரியர் கைலாசபதி கல்வித்துறையிலும் பொது வாழ்க்கையிலும் அரசாட்சியிலும் ஆங்கிலமே அரசோட்சிய காலப்பகுதியில் தமிழ் படித்தோர் 'பனங்கொட்டைகள்' என்று பரிகாசம் செய்யப்பட்ட காலப்பகுதியில் பல்கலைக்கழகத்திலே மாணாக்கர் நடிப்பதற்கு உகந்த நாடகங்களை தமிழில் எழுதிய மையும், வீட்டிலும் வீதியிலும் பேசுவது போலவே ஆடுவோர் பேசல் வேண்டும் என்று கொள்கைப் பிரகடனம் செய்ததையும் சுட்டிக்காட்டுகின்றார்.

தனது நாடக வடிவமாக மேற்கத்தேய பாணியில் அமைந்த யதார்த்த நாடக வடிவத்தை இவர் கைக்கொண்டார். அத்தகைய யதார்த்த வடிவ நாடகங்களின் சொல்லாடல்களாக யாழ்ப்பாண பேச்சுவழக்கு அமைந்திருந்திருந்தது.

மேற்கத்திய பாணியில் அமைந்த யதார்த்த நாடகங்களை யாழ்ப்பாண மொழி நடைபயில் எழுதியமை ஒரு புறமிருக்க இவர் அக்காலத்தில் இழிசனர் வழக்கு என கருதப்பட்ட சாதாரண மக்களின் பேச்சுவழக்கை மேடையில் துணிச்சலோடு கையாண்டமை இவரது காலனித்துவ எதிர்ப்பு மனோபாவத்தை காட்டுகிறது என்றும் இவருடைய "சங்கிலி" வரலாற்று நாடகம் தமிழ் தேசியத்தின் குரலாக அமைவதைக் காணலாம் என்றும் கூறும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, வளர்ந்து வரும் சிங்கள மேலாண்மைக்கு எதிராக தமிழ் நிலைப்பட்ட அவரது படைப்பாக்க பதிவாக "சங்கிலி" விளங்குகிறது என்றும் பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை நாடகத்திரட்டு நூலுக்கான முன்னுரையில் குறிப்பிடுகின்றார்.

இவர் தனது நாடகப்பணியின் நோக்கமாக மேலாண்மை போக்கால் புறக்கணிக்கப்பட்ட 'குரலை' - அது யாழ்ப்பாண வாழ்க்கையின் குரலாகவோ தமிழ்த் தேசியத்தின் குரலாகவோ இருந்தது - வெளிப்படுத்தும் விருப்பத்தை கொண்டிருந்தார் என்பதை நாம் புரிந்துகொள்ள முடியும்.

பேராசிரியரது அரங்கின் சிறப்பியல்புகளாக நாம் பின்வருவன வற்றை குறிப்பிட முடியும்.

1. மேற்கத்தேய நவீன நாடக பாணியைக் (யதார்த்த நாடகப் பாணியை) கைக்கொண்டமை
2. சமகால சமூகப் பிரச்சினைகளையும், அரசியல் பிரச்சினைகளையும் தனது நாடகங்களின் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டமை

தனது நாடகங்களின் முக்கிய மூலகமாக சொல்லாடல்களைக் கைக்கொண்டதும் அச்சொல்லாடல்களை யாழ்ப்பாண குடாநாட்டுக்கு பொதுவாயும் பருத்தித்துறைப் பகுதிக்கு சிறப்பாயும் அமையும் பேச்சுமொழியாக அமைத்தமையும் முடிவைக் காணவில்லை.

இவரது நாடகங்கள் பிரதானமாக பல்கலைக்கழகத் தமிழ் மாணவர்கள் வருடத்துக்கு ஒருமுறை நடாத்தும் ஒன்றுகூடல் தினத்தன்று அரங்கேற்றப்படுவதற்காக எழுதப்பட்டவை என்பது இவர் தனது நாடகங்களை வெறுமனே வாசிப்புக்காக அன்றி ஆற்றுகையை மனதில் கொண்டு எழுதியதை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. இவரது நாடகங்களின் நெறியாளராக வித்தியானந்தன் விளங்கினார். இவரது நாடகங்களில் நடிகர்களாக பட்டதாரி மாணவர்கள் விளங்கினார்கள். இலங்கை பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டதாரி மாணக்கர் தமக்கே உரிய தன்னம்பிக்கையுடனும், சுவையுடனும் இவரது நாடகங்களில் பங்குபற்றினார். இவரது “உடையார் மிடுக்கு” நாடகத்தில் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி உடையாராக நடித்துள்ளார். ஒத்திகைகளின் போது தாங்களே பழகிக்கொள்வதாகவும் அவற்றைப் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் பார்த்துக்கொண்டிருந்து அதிகம் தலையிடாது அவ்வப்போது சில கருத்துக்களைக் கூறுவதாகவும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி ஒருமுறை என்னிடம் குறிப்பிட்டார். தான் உடையார் பாத்திரத்தை சிறப்பாக செய்வதற்காக பருத்தித்துறை உடையாரை அவதானித்தாகவும் ஆனால் மேடையில் செய்கிற போது தனது கற்பனையோடு செய்ததாக பேராசிரியர் சிவத்தம்பி குறிப்பிட்டார்.

அத்தருணத்தில் அங்கு மாணவர்களாக இருந்து இவருடைய நாடகங்களில் நடித்தவர்கள் அல்லது பரிட்சயமுடையவர்கள் இந் நாடகங்களை ஊர்ப்புறங்களுக்கு எடுத்துச் சென்றார்கள். அத்தகைய யோருள் ஒருவராக அராலியூர் சுந்தரம்பிள்ளை காணப்படுகிறார். இவர் தான் பல்கலைக்கழகப் படிப்பை முடித்துக்கொண்டு ஊருக்குத் திரும்பிய போது ஊர் இளைஞர்கள் மாலை நேரங்களில் சனசமூக நிலையத்தில் கூடி வீண் பொழுதுபோக்குகளில் ஈடுபட்டிருந்ததாகவும் தான் அவர்களுக்கு இந்த பொழுதை பிரயோசனமாக கழிப்பதற்கு நாடகம் நடிக்கலாம் என்று கூறியதாகவும் அவர்கள் தங்களுக்கு நாடகம் நடிக்கத்தெரியாது என்று கூறியதாகவும் அந்த வேளையில்

இவரது நாடகங்களின் நெறியாளராக வித்தியானந்தன் விளங்கினார். இவரது நாடகங்களில் நடிகர்களாக பட்டதாரி மாணவர்கள் விளங்கினார்கள். இலங்கை பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டதாரி மாணக்கர் தமக்கே உரிய தன்னம்பிக்கையுடனும், சுவையுடனும் இவரது நாடகங்களில் பங்குபற்றினார்.

தான் அவர்களுக்கு நாடகம் பழக்குகிறேன் என்று கூறி தான் நவீன நாடகங்களை எழுதி அதில் அவர்களை நடிக்க வைத்ததாகவும் கூறுகிறார்.

கிராமப்புறங்களில் இத்தகைய நாடகங்கள் சமூக நாடகங்கள் எனவும் வசன நாடகங்கள் எனவும் அழைக்கப்பட்டன. இந்நாடகங்கள் நவீன யதார்த்த வகை நாடகத்தினைப் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டவை என்றாலும் இவ்வகை நாடகங்களில் சொல்லாடலே பிரதான தொடர்பாடல் மூலகமாக அமைந்திருந்தாலும்கூட கிராமப்புறங்களில் இந்நாடகங்களில் பாடல்களும் சேர்க்கப்பட்டன. நகைச்சுவை காட்சிகள் முக்கிய இடம்பெற்றன. இதன் காரணமாக இந் நாடகங்களின் நடிப்புமுறையில் புதிதளித்தல் செய்வதற்கான வாய்ப்பு நடிக்கர்களுக்கு இருந்தது. இதன் காரணமாக ஊர்களில் இளைஞர்கள் இந்நாடகங்களில் நடிப்பதற்கு ஆர்வம் காட்டினர்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை 1935, 1940களில் அரங்கேற்றப் பட்ட நாடகங்களின் சூழல் தாக்கம் பற்றி பின்வருமாறு நினைவு கூர்ந்ததாக பேராசிரியர் சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகின்றார்.

பேராசிரியர்
கணபதிப்
பிள்ளை
புறக்கணிக்கப்
பட்ட குரலை
அரங்கில்
ஆற்றுகை
செய்ய
விரும்பினார்
என்பதையும்
அந்த
ஆற்றுகையை
அரங்காடு
வதற்காக
நாடகப்
பனுவல்களை
எழுதினார்
என்பதையும்
புரிந்துகொள்ள
முடிகின்றது.

அந்தகாலத்தில் யுனிவர்சிற்றி படிப்பென்பது மிக மிகச் சிலருக்கு உரிய விடயமாக இருந்தது. சமூகத்தின் உயர் மட்டங்களிலிருந்தே மாணவர்கள் வந்தார்கள். இடைநிலை அடிநிலையிலிருந்து வந்த மாணவர்களுக்கும்கூட பல்கலைக்கழகத்துக்கு வந்ததும் உயர் மட்ட நட்பு கிடைத்துவிடும். அந்தக் காலத்தில் கொழும்பில் வாழ்ந்த உயர் மட்டத்தினர் தங்களை மிக உயர்ந்தவர்களாக கருதிக்கொள்வர். அவர்கட்கு யாழ்ப்பாணத்து வாழ்க்கையைப் பார்ப்பதும், அந்த பேச்சு வழக்கைக் கேட்பதும் தாங்கள் விட்டு வந்த வாழ்க்கையின் நினைவுளை கொடுப்பவையாக அமைந்தது. அவற்றை பார்த்து சிரித்து மகிழ்ந்தார்கள். மகிழ்ந்து சிரித்தார்கள். யாழ்ப்பாணம் அவர்கட்கு தொலைவிலுள்ள ஒரு வாழ்க்கை முறையாகத் தென்பட்டது (2002: v).

தொகுத்துப் பார்க்கையில் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை புறக் கணிக்கப்பட்ட குரலை அரங்கில் ஆற்றுகை செய்ய விரும்பினார் என்பதையும் அந்த ஆற்றுகையை அரங்காடுவதற்காக நாடகப் பனுவல்களை எழுதினார் என்பதையும் புரிந்துகொள்ள முடிகின்றது. அத்தோடு அவரது நாடகப்பனுவல்களின் சொல்லாடல்கள் யாழ்ப்பாணத்து பேச்சு வழக்கில் அமைந்திருந்ததும், பனுவல்களில் அங்கதச்சுவை விரவியிருந்ததும், ஒத்திகைகளில் நட்பார்ந்த சூழல் நிலவியிருந்ததும் நடிக்கர்களின் கற்பனைக்கு இடம் தந்து ஆற்றுகையை வலுவாக்கியிருக்கிறது என்பதையும் புரிந்துகொள்ள முடிகின்றது.

1960 களில் வித்தியானந்தன் பேராதனையில் ஏற்படுத்திய திருப்பம்

வித்தியானந்தன் ஒரு தமிழ்துறை பேராசிரியர்.

பல்கலைக்கழகத்தில் பணி புரிந்தவர்.

அறுபதுகள் தமிழ் தேசிய எழுச்சியின் ஒரு முக்கியமான கால கட்டமாகும். 1956இல் நிறைவேற்றப்பட்ட தனிச்சிங்களச் சட்டம், 1958இல் தமிழர்கள் மீது நிகழ்த்தப்பட்ட இன வன்முறை என்பன காரணமாக தமிழ்த் தேசிய எழுச்சி ஏற்பட்டது. தமிழர்கள் உரிமை வேண்டி அறப்போராட்ட இயக்கத்தை நடாத்திய காலம் அது. அவ்வறப்போராட்ட இயக்கத்தில் இணைந்திருந்த வித்தியானந்தன் அக்காலத்தில் நிலவிய தமிழ்த் தேசிய எழுச்சியின் கலை வெளிப்பாட்டை ஆற்ற முன்வந்தார்.

தமிழ்த் தேசிய கலைவடிவங்களை மீட்டெடுத்து அதை தமிழ்த் தேசிய நாடக வடிவமாக புத்தமைப்பது (நவீனமாக்குவது) இவரின் நோக்கமாக இருந்தது. 1960களில் வித்தியானந்தன் கிராமங்களில் நிலவிய நாட்டுக்கூத்துக்களை நவீனமாக்கும் முயற்சிகளில் ஈடுபடுகின்றார். கிராமங்களில் நிலவிய கூத்தின் வலிமையை அதாவது ஆட்டத்தின் வலிமையை நகரத்தில் வாழ்ந்த மத்தியதர வர்க்கத்தினருக்கு இன்னும் சொல்லப்போனால் சிங்கள மத்தியதர வர்க்கத்தினருக்கு காட்டுவது இவரது நோக்கமாக இருந்தது.

“ஆடலின் வலுவை பேராதனையில் காட்ட வேண்டும் முக்கியமாக சிங்கள மக்களுக்கு காட்ட வேண்டும் என்பதே வித்தியின் அடிமன உணர்ச்சி” என பேராசிரியர் மௌனகுரு குறிப்பிட்டார் (தனிப்பட்ட தொடர்பாடல், 2017 புரட்டாதி).

தமிழ்த் தேசிய வாதத்தின் முதற் பண்பாட்டு குரலாக, கலை இலக்கிய குரலாக வித்தியானந்தன் அமைந்துள்ளார் எனும் உண்மை நன்கு புலனாகின்றது என்று சிவத்தம்பி குறிப்பிடுவதை நாம் கவனிக்கலாம் (2007: 77).

பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் இம்முயற்சி ஒரு தனிமனித முயற்சியல்ல. இவரது செயற்பாட்டில் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி, பேராசிரியர் சண்முகதாஸ், உட்பட பலர் இணைந்திருந்தனர். இவர்கள் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் மாணவர்கள் என்றாலும் கூட இவர்களுக்கிடையில் நட்புறவு நிலவியது. இந்த நட்புறவு இம்முயற்சியில் ஒரு செயல்வேகத்தை அவர்களுக்கு அளித்திருந்தது என்பதை பேராசிரியர் சிவத்தம்பியுடனான எனது நேரடி உரையாடலில் உணர்ந்துகொள்ள முடிந்தது.

கிராமங்
களில் நிலவிய
கூத்தின்
வலிமையை
அதாவது
ஆட்டத்தின்
வலிமையை
நகரத்தில்
வாழ்ந்த
மத்தியதர
வர்க்கத்
தினருக்கு
இன்னும்
சொல்லப்
போனால்
சிங்கள
மத்தியதர
வர்க்கத்
தினருக்கு
காட்டுவது
இவரது
நோக்கமாக
இருந்தது.

இவர்கள் ஈழத்தின் கிராமப்புறங்களுக்குச் சென்று அங்கு நடந்த பாரம்பரிய கூத்துக்களை பார்த்தார்கள். அவ்வாறு அவர்கள் சென்றபோது மட்டக்களப்பில் பாடசாலை மட்ட கலை விழாவில் மௌனகுரு ஆடியதை பார்த்தார்கள். மௌனகுருவின் ஆட்டத்தின் வீச்சு அவர்களை கவர்ந்து கொண்டது. இந்த ஆட்டங்களின் வீச்சை பேராதனை பல்கலைக்கழகத்தில் காட்ட வேண்டும் என்பதே அவர்களின் நோக்கமாக இருந்தது. அதாவது கிராமத்தில் நிலவிய கூத்தின் சலங்கை ஒலியை நகரத்தில் கேட்கவைக்க வேண்டும் என விரும்பினர்.

- மட்டக்களப்பைச் சேர்ந்த செல்லலையா அண்ணாவியரை பேராதனைக்கு அழைத்து வந்து அவருடன் கலந்துரையாடலை மேற்கொண்டனர்.
- செல்லலையா அண்ணாவியாரால் தரப்பட்ட கூத்துப்பிரதியை சுருக்கும் பணியை மௌனகுருவிடம் ஒப்படைத்தனர்.
- கூத்தில் ஆடுவதற்காக பல்கலைக்கழக மாணவர்களை சேர்த்தனர். இவர்களில் அநேகமானோர் ஏற்கனவே கூத்தில் பரிட்சயமற்று இருந்தவர்கள்.
- சுருக்கப்பட்ட பிரதியை தட்டச்சு செய்து எல்லோருக்கும் கொடுத்தனர்.
- ஒவ்வொரு நாளும் மாலை 5 மணியிலிருந்து இரவு 8 மணிவரை ஏறக்குறைய ஒரு மாதமளவில் ஒத்திகையை நிகழ்த்தினர். இந்த ஒத்திகைகளில் ஆடற்பயிற்சி முக்கியமாக இருந்தது.
- இம்முழுச் செயற்பாட்டின் மையமாக வித்தியானந்தனின் வீடு அமைந்திருந்தது.

இவரது நவீனமாக்கும் முயற்சி என்பது பாரம்பரிய கலைகள் ஒழுங்கற்ற சீரழிந்த வடிவங்களாக உள்ளன என கூறி அவற்றை மேற்கத்தைய நவீன அரங்க உத்திகளுக்கு அமைய முறைமைப் படுத்தி படச்சட்ட மேடையில் மேடை ஏற்றுவதாகும். இங்கு இவர்கள் பாரம்பரிய ஆற்றுகையின் “சீரழிவு” என்று இனங்கண்டது யாதெனில் அப்பாரம்பரிய ஆற்றுகையின் கடும் வெளிப்பாட்டு முறைமையையே. அதாவது கத்திப்பாடுகிறார்கள் என்றும் கட்டுப்பாடு (discipline) இல்லாத ஆட்டம் எனவும் குறை கூறினர். மேடையமைப்பு, ஆட்ட முறைமை, வேட்புனைவு ஆகிய பலவற்றில் பல திருத்தங்களைச் செய்யவேண்டியிருந்தது என்றும் ஒளி, ஒலி அமைப்பினை பயன்படுத்தல், ஆட்டங்களை உணர்ச்சி பூர்வமான நடிப்பாக்குதல் போன்ற பல செயல்களில் கவனஞ் செலுத்தப்பட்டது என்றும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகின்றார். (2005: xxii).

நவீனமாக்கும் முயற்சி என்பது பாரம்பரிய கலைகள் ஒழுங்கற்ற சீரழிந்த வடிவங்களாக உள்ளன என கூறி அவற்றை மேற்கத்தைய நவீன அரங்க உத்திகளுக்கு அமைய முறைமைப் படுத்தி படச்சட்ட மேடையில் மேடை ஏற்றுவதாகும்.

பாரம்பரிய கலைகள் சடங்கின் ஒரு பகுதியாக அமைபவை. நேரக்கட்டுப்பாடு இன்றி விடிய விடிய நிகழ்பவை. அவற்றை தனித்த 'நாடக மேடையேற்றம்' என்ற எண்ணக்கரு நிலைநின்று ஆற்றுகையை இரண்டு மணித்தியாலங்கள் அளவில் உள்ளதாக சுருக்கப்பட்ட நாடகப்பனுவலாக்கப்பட்டுள்ளது.

பனுவலாக்கல் முயற்சியின்போது கூத்தின் பாத்திரங்கள் உளவியல் ரீதியாக அணுகப்பட்டு நாடகப் பாத்திரங்களாக மாற்றப்படுகின்றது. பனுவலாக்கல் முயற்சி ஒரு இலக்கிய முயற்சியாகவும் அமைந்திருந்தது என்பதையும் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி எடுத்துக் கூறுகின்றார். இது கவனத்துக்குரிய ஒன்று. இது உளவியல் ரீதியான யதார்த்த வகை நடிப்பின் தலையீட்டுக்கு வழிவகுத்தது. இங்கு நாம் ஒரு விடயத்தைக் கவனிக்க வேண்டும். கூத்தரங்கு ஒரு அளிக்கை வடிவமாகும் (presentational form). இங்கு இடம்பெறுவது நடிப்பு அல்ல. ஆற்றுகை ஆகும். பாரம்பரியத்தில் இந்த ஆற்றுகையை 'விளையாடுவது' என்று சொல்வார்கள். மேற்கூறிய மீளுருவாக்க முயற்சியில் உளவியல் ரீதியான யதார்த்த நடிப்பின் தலையீடு காரணமாக கூத்தரங்கின் ஆற்றுகையில் இயல்பாக உள்ள "விளையாட்டுத்தன்மை" குறைவடைந்து போவதற்கான நிலமை ஏற்பட்டுவிட்டது. இந்நிலமையின் காரணமாக மீளுருவாக்கப்பட்ட அரங்கில் நடிகர்களுக்கு கட்டுப்பாடு அதிகரிப்பதற்கான சாத்தியம் உருவாகி விடுகின்றது. இது நடிகர்களின் படைப்பாக்க வெளியை குறுக்கி அவர்களின் உற்சாகத்தைக் குறைப்பதற்கான ஏதுநிலை உண்டு.

இந்நாடகம் படச்சட்ட மேடையில் 'மேடையேற்றம்' செய்யப் பட்டது. பாரம்பரிய கூத்து வட்டக்களரியில் ஆடப்படுவது. பாரம்பரிய கலைஞர்களுடனான எனது உரையாடலில் தாம் படச்சட்ட மேடையில் ஆடுகின்றபோது ஆடமுடியாமல் 'முட்டாக' இருந்ததாக என்னிடம் குறிப்பிட்டார்கள். அதாவது படச்சட்ட மேடையில் ஆற்றுகைக்கான வாய்ப்பு குறுக்கப்படுகின்றது. மேலும் பார்வையாளர்களும் வட்டக்களரி அரங்கவெளியில் அனுபவிக்கும் சுதந்திரத்தையோ, தளர்நிலை (relax) மனநிலையையோ இங்கு அனுபவிக்க முடியாது.

இந்த மேடையேற்றத்தின் இலக்குப் பார்ப்போராக மத்தியதர வர்க்கத்தினர் இருந்தனர். வடிவப்புதுமை படித்த மத்தியதர வர்க்கத்தினரை - நகரப் பார்வையாளரை - வெகுவாகக் கவர்ந்தது. பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் இடம்பெற்ற ஆற்றுகையொன்றின் இறுதியில் பார்வையாளர்கள் "தமிழ்கலை வாழ்க" என கோஷமிட்டதாக பேராசிரியர் மொளனகுரு நினைவு கூர்ந்தார்.

காலனித்துவ தாக்கத்தால் புறந்தள்ளப்பட்ட சுதேசிய வடிவத்தை மீட்டெடுத்து அந்த வடிவத்தை மறந்து போய் இருந்த மத்தியதர

கூத்தரங்கு ஒரு அளிக்கை வடிவமாகும் (presentational form). இங்கு இடம்பெறுவது நடிப்பு அல்ல. ஆற்றுகை ஆகும். பாரம்பரியத்தில் இந்த ஆற்றுகையை 'விளையாடுவது' என்று சொல்வார்கள்.

வர்க்கத்தினருக்கு அந்த வடிவத்தை அறிமுகப்படுத்தியதாக இம்முயற்சி அமைந்திருந்தது என்ற வகையில் இம்முயற்சி முற்போக்கானதாக கருதப்பட்டாலும், பாரம்பரிய ஆற்றுகை மரபின் உள்ளார்ந்த ஆற்றலை புரிந்துகொள்ளாமல் அதன் வீரியத்தை செயலிழக்க செய்யும் வகையில் இம்மீட்டெடுக்கும் முயற்சி அமைந்திருந்தது என்பதையும் இவ்விடத்தில் சுட்டிக்காட்டுவது அவசியம்.

1956 ஆம்

வருடத்தை

யொட்டி

இலங்கையில்

சிங்கள

தேசிய எழுச்சி

உத்வேகம்

பெற்றது.

இது சிங்கள

நாடக உலகில்

விழிப்புணர்வை

ஏற்படுத்தியது.

1970 களில் ஒரு புதிய தலைமுறை நாடகத்தலைமையை ஏற்றுக்கொண்டமை. அதாவது நெறியாளர் அரங்கின் தோற்றம்.

1970கள் இளம் நெறியாளர்களான சுந்தரலிங்கம், தாசீசியஸ், மௌனகுரு, சுஹைர் ஹமீட், பாலேந்திரா போன்றோரின் வருகையை ஈழத்தமிழ் நாடக உலகு கண்டது. இவர்கள் பட்டதாரி இளைஞர்கள். பல்கலைக்கழக படிப்பை முடித்து தொழில்களில் அமர்ந்தபோது தமது நாடகப்பணியை விடாமல் தொடர்ந்தார்கள். இது அவர்களின் அர்ப்பணிப்பு மனோபாவத்தை எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இவர்களை பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அரங்கப்படையெணப் பெயரிட்டு அழைத்தார்.

1956 ஆம் வருடத்தையொட்டி இலங்கையில் சிங்கள தேசிய எழுச்சி உத்வேகம் பெற்றது. இது சிங்கள நாடக உலகில் விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்தியது. அறுபதுகள், எழுபதுகள் அரசியலரீதியில் ஒரு முக்கியமான கால கட்டமாகும். நாடளாவிய ரீதியில் குறிப்பாகத் தெற்கில் வர்க்கப் புரட்சி பற்றிய சிந்தனையோடு கூடிய இடதுசாரி அரசியல் மேலோங்கியகாலம். அறுபதுகளின் பிற்பகுதியில் எழுபதுகளின் முற்பகுதிகளில் இலங்கையில் இடதுசாரி அரசியல் போக்கு ஒன்று மேலெழுந்தது. இலங்கையில் சமூக முரண்பாடுகள் கூர்மையடையத் தொடங்கியிருந்தன. எனினும் இடதுசாரி அரசியல் தெற்கில் வர்க்கப் போராட்டத்தை கூர்மையடைய செய்ய முயற்சித்தது, வடக்கில் சாதி ஒடுக்குமுறைக்கு எதிரான போராட்டம் இடதுசாரிகளால் தீவிரமாக்கப்பட்டது. இந்த இடதுசாரி சிந்தனை கலை உருவாக்கத்தில் செல்வாக்கு செலுத்தியது. 'சோசலிசம்' இக்காலத்தின் முக்கிய அரசியல் கருத்துநிலையாக விளங்கிற்று.

போராட்ட இயக்கங்களுக்கும் கலை இலக்கிய பணிகளுக்கு மிடையே உள்ளார்ந்த தொடர்பு இருக்க வேண்டும் என்பது இவர்களின் சிந்தனையாக இருந்தது. 'கலை கலைக்காக' அல்ல 'கலை மக்களுக்கானதாக' அமையவேண்டும் என்ற கோட்பாட்டு விவாதங்களில் இவர்கள் ஈடுபட்டார்கள். பேராசிரியர்களான கைலாசபதி, சிவத்தம்பி போன்றவர்கள் இந்த நெறியாளர்களின் கருத்துநிலை வழிகாட்டிகளாக விளங்கினர். இவர்கள் கலையில்

மார்க்சிய அழகியலை வற்புறுத்தினர். சோசலிச யதார்த்தவாதம் இவர்களின் கலை அழகியல் பற்றிய கருத்து நிலையாக விளங்கிற்று

இக்கருத்துநிலையால் உந்தப்பெற்ற இளம் நெறியாளர்களான சுந்தரலிங்கம் தாசிசியஸ்; மௌனகுரு, சகையிர் ஹமீட், பாலேந்திரா போன்ற இளம் நெறியாளர்கள் தற்புதுமையான ஆக்கங்களை எழுதி நெறிப்படுத்தினர். இவர்களின் கூட்டு முயற்சிகளின் களமாக “கூத்தாடிகள்”, “நாடோடிகள்”, “நடிகர் ஒன்றியம்”, “எங்கள் குழு” “மட்டக்களப்பு நாடக சபா” போன்ற நாடகக்குழுக்கள் நிறுவப்பட்டு பிரக்ஞை பூர்வமான முயற்சிகள் முன்னெடுக்கப்பட்டன. அதாவது இவர்களது முயற்சிகள் தனிநபர் முயற்சிகளாக அன்றி கூட்டு முயற்சிகளாக அதாவது குழு முயற்சிகளாக அமைந்திருந்ததை கவனிக்க வேண்டும். ஏனெனில் இந்த அம்சம் அவர்களின் அரங்கை வலிமைப்படுத்திய ஒரு காரணி என்பதை நாம் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

இவர்களைப் பொறுத்தவரையில் நாடகம் மக்களுக்கு “செய்தி” (message) சொல்வதற்கான ஊடகம் என்பதாகும். ஆனால் இங்கு செய்தி என்பது தனியொரு எழுத்தாளருடையது என்பது அல்ல. ஒரு குழுவினுடையது அல்லது கட்சியினுடையது. இங்கு தொடர்பாடல் முக்கியமாகின்றது. இதற்காக இவர்கள் நாடகங்களை எழுதி அவற்றை பார்வையாளர் முன்மேடையேற்றினர். இங்கு “நல்ல கருத்துக்களை” உள்ளடக்கிய நாடகப் பனுவல்களை எழுதுதல் என்பது முக்கியத்துவப்படுத்தப்படுகின்றது. சுந்தாவின் “விழிப்பு”, முருகையனின் “கடூழியம்”, மௌனகுருவின் “சங்காரம்”, சிவானந்தனின் “காலம் சிவக்கிறது”..... என்பவற்றை நாம் உதாரணமாக எடுத்துக் காட்டலாம். இங்கு தனியொரு எழுத்தாளரும் அவர் எழுதிய பனுவலும் முக்கியப்படுவதான தோற்றத்தை நாம் அவதானிக்கலாம். என்றாலும் இந்த பனுவல்களை எழுதுகின்றபோது இப்பனுவல்களை நெறியாள்கை செய்த நெறியாளர்களின் ஆலோசனையும் இடம் பெற்றதாக அறிய முடிகின்றது. அத்தோடு நாடகத் தயாரிப்பின் போது நெறியாளர் பனுவலை வியாக்கியானம் செய்வதற்கான வெளியையும் கொண்டிருந்தார் என்பதையும் அறியமுடிகின்றது. இதன் காரணமாகவே இதனை நெறியாளர் அரங்கு என அழைக்கின்றோம்.

தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்கம் சாதிய ஒடுக்கு முறைக்கான போராட்டங்களை நடத்திக்கொண்டிருந்த வேளையில் அவ்வியக்கத்தின் முதலாவது மாநாட்டை ஒட்டி மௌனகுருவின் “சங்காரம்” நாடகம் மேடையேறியது. தீண்டாமை ஒழிப்பு வெகுஜன இயக்கம் ஆலய பிரவேசப் போராட்டத்தை நடத்திக்கொண்டிருந்த போது அம்பலத்தாடிகள் குழு மரபுவழிக் காத்தான் கூத்தின் சிந்து

நாடகம்
மக்களுக்கு
“செய்தி”
(message)
சொல்வதற்கான
ஊடகம்
என்பதாகும்.
ஆனால் இங்கு
செய்தி என்பது
தனியொரு
எழுத் தாளரு
டையது என்பது
அல்ல. ஒரு
குழுவினுடையது
அல்லது
கட்சியினுடையது.

நடையையும் பாடல்களையும் பயன்படுத்தி “கந்தன் கருணை” எனும் நாடகத்தை இளைய பத்மநாதனின் நெறியாள்கையில் யாழ்ப்பாணத்தின் பல பகுதிகளிலும் கொழும்பிலும் மேடையேற்றுகிறார்கள். இந்த உதாரணங்கள் இவர்கள் சமூக விழிப்புணர்வுக் கருத்துக்களை பார்வையாளர் மத்தியில் பரப்ப முயன்றமையை எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

விழிப்புணர்வுக்கான கருத்துக்களை உள்ளடக்கி எழுதப்பட்ட நாடகப்பிரதிகளை மேடை உருவமாக்குவதற்கு நீண்ட ஒத்திகைகளைப் பயன்படுத்தினர். இந்த நெறியாளர்கள் சிங்கள நாடக கலைஞர்களுடன் தொடர்பும் நட்பும் கொண்டிருந்தனர். எழுபதுகளின் பல சிங்கள கலைஞர்கள் மேற்கில் நீண்டகாலம் நாடகப் பயிற்சியை பெற்றவர்களாக இருந்தார்கள். இதன் காரணமாக நாம் மேலே குறிப்பிட்ட நெறியாளர்களும் மேற்கத்தேய முறைகளுக்கு பரிட்சயமாக இருந்தனர். அத்தோடு மேற்கிலிருந்து கொழும்புக்கு வருகை தந்த மேற்கு நாட்டு நாடகவியலாளர்களின் பயிற்சி நெறிகளிலும் நாம் மேலே குறிப்பிட்ட நெறியாளர்கள் பங்குபற்றியிருந்த சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு. இவற்றின் காரணமாக இவர்கள் தமது ஒத்திகைகளில் மேற்கத்தேய முறைமைகளை ஒட்டி நெறியாள்கை செய்தனர். ஸ்டனிஸ்லாவஸ்கியின் முறைமையை இவர்கள் கையாண்டார்கள். இவர்களுடைய ஒத்திகைகள் பொதுவாக கடுமையானதாகவும் சர்வாதிகாரம் மிக்கதாகவும் இருந்ததுண்டு. இதனால் இவர்களது ஒத்திகைகள் நீண்ட சலிப்பு மிகுந்தவைகளாக நடிக்கர்களுக்கு இருந்ததுண்டு.

ஒத்திகைகள் மூலம் நாடகப் பனுவலில் எழுத்தாளரால் தரப்பட்ட அர்த்தத்தை ‘நடிகர்களில்’ கொண்டுவர வேண்டும் என்பதே நவீன நாடகத்தின் விதி. இதற்காக ஒத்திகைகளின் போது நெறியாளர் சர்வாதிகாரியாக நடப்பதுண்டு.

பொதுவாக நவீன நாடகத்தின் ஒத்திகைகள் - குறிப்பாக நாடகமும் அரங்கியலும் கற்கை நிறுவனங்களில் - மிக நீண்டதாகவும் சலிப்பானதாகவும் இருப்பது உண்டு. ஒத்திகைகள் மூலம் நாடகப் பனுவலில் எழுத்தாளரால் தரப்பட்ட அர்த்தத்தை ‘நடிகர்களில்’ கொண்டுவர வேண்டும் என்பதே நவீன நாடகத்தின் விதி. இதற்காக ஒத்திகைகளின் போது நெறியாளர் சர்வாதிகாரியாக நடப்பதுண்டு. இங்கு நடிகரின் கற்பனை, விருப்பங்கள், துடுக்குத் தனங்கள், புதிதளிப்பு... போன்றவற்றிற்கு இடமிருப்பதில்லை. நடிகர் ஒரு பொம்மையைப் போல நெறியாளனால் கையாளப்படுகிறார். இது நடிகர்களுக்கு சோர்வையும் வெறுப்பையும் ஏற்படுத்தி விடுகின்றது. இன்றைய அரங்கக் கற்கையில் இது ஒரு பாரிய பிரச்சினையாக உருவெடுத்துள்ளது.

எனினும் ஆர்வம் தரக்கூடிய ஒரு விடயத்தை இங்கு நாம் குறிப்பிடலாம். இந்த நாடக முயற்சிகளில் ஈடுபட்டவர்கள் அல்லது தொடக்கியவர்கள் தனிநபர்களாக இல்லாமல் குழுவாக நண்பர்களாக இருந்தார்கள். அத்தோடு இந்நாடகங்களில் நடிப்பதற்காக வேறு பலரை இவர்கள் சேர்த்த போது அவர்களும் ஏதோ ஒரு வகையில்

இவர்களின் நண்பர்களாக இருந்தனர். அநேகமாக இவர்களது ஒத்திகைகள் இவர்களது வீடுகளில் நடப்பதும் உண்டு. இவை ஒப்பீட்டு அளவில் நடிகர்களுக்கு ஒரு நட்பும், சுதந்திரமும் மிக்க சூழலை வழங்கியிருந்ததையும் நாம் கவனிக்க வேண்டும். அத்தோடு இவர்களது நாடக முயற்சிகள் இவர்களின் அரசியல் ஈடுபாடு காரணமாக சமூகம் பற்றிய தமது எண்ணங்களை தொடர்பாடுவதாகவும் இருந்தது. இது நாடகப் பனுவலை நடிகர்கள் தமது நிலைப்பாட்டிலிருந்து வியாக்கியானம் செய்வதற்கு சந்தர்ப்பம் அளித்ததால் நடிகர்களுக்கு ஓரளவு சுதந்திரம் இருந்ததையும் தமது கற்கணையை ஆற்றுகை செய்ய முடிந்ததையும் குறிப்பிட்டுக் காட்டலாம். இத்தகைய காரணங்களால் ஒத்திகைகள் ஒருபக்கம் சலிப்பைக் கொடுத்தாலும் மறுபக்கம் ஆர்வத்தையும் நடிகர்களுக்கு கொடுத்தது.

மெளனகுருவின் நெறியாள்கையில் புதியதொரு வீடு நாடகத்தில் நடத்த எனது அனுபவம் ஒன்றை இந்த இடத்தில் குறிப்பிடலாம். புதியதொருவீடு நாடகத்திற்கான ஒத்திகை ஏறக்குறைய இருபது நாட்கள் நடந்தது. மெளனகுரு மட்டுமன்றி அவரின் மனைவி சித்திரா அக்காவும் (பேராசிரியர் சித்திரலேகா) ஒத்திகைகளில் கலந்து கொள்வது வழக்கம். ஒத்திகைகளின் போது மாசிலன் பாத்திரத்தை நான் நடத்தபோது எனது கற்பனை, விருப்பம், துடுக்குத்தனம் என அனைத்தும் அந்த நடப்பில் இடம்பெற்றது. இவற்றை மெளனகுரு அதற்கு மேலாக சித்திரா அக்கா பாராட்டினார்கள். அது எனக்கு பெருந்த உற்சாகத்தைத் தந்தது. பெரும் ஈடுபாட்டோடு ஒத்திகைகளில் கலந்துகொண்டேன். ஏனைய மாணவர்களைவிட ஒழுங்காக ஒத்திகைகளுக்கு பிரசன்னமாகும் ஒருவனாக நான் இருந்தேன்.

மெளனகுரு தமிழ்ப் பாரம்பரிய அரங்கின் பரிட்சயங்களோடு மேற்கிளம்பிய ஒருவர். ஒரு ஆற்றுகையாளர். இந்தப் பின்னணி தனது படைப்புக்களை குறிப்பாக “புதியதொருவீடு” போன்ற நவீன நாடகத்தை நெறியாள்கை செய்த போதும் நடிகரின் உளக்கிடக்கையைப் புரிந்துகொண்டு ஒத்திகையில் அவர்களது விருப்பத்திற்கு, கற்பனைக்கு இடமளிக்கும் மனப்பான்மையை அவரிடம் உருவாக்கி யிருக்கலாம். அவரது இந்தப் பண்பு அவரது அரங்கில் நடிகர்களை மேலும் ஈடுபாட்டோடு கலந்துகொள்ள வழிவகுத்திருக்கும். எனக்கு நடந்ததும் அது தான். விஞ்ஞான பாட கற்கையில் சலிப்புற்றிருந்த எனக்கு மெளனகுருவின் அரங்கு எனது கற்பனை, விருப்பங்கள் செயற்பட இடம் தந்தபோது எனக்கு அதுவொரு உற்சாகத்தையும் ஈடுபாட்டையும் தந்ததோடு நம்பிக்கை ஒன்றையும் கட்டி வளர்த்தது. அந்த நாட்கள் இனிமையான நாட்களாகக் கழிந்தன.

நாடகப்
பனுவலை
நடிகர்கள்
தமது நிலைப்
பாட்டிலிருந்து
வியாக்கியானம்
செய்வதற்கு
சந்தர்ப்பம்
அளித்ததால்
நடிகர்களுக்கு
ஓரளவு சுதந்திரம்
இருந்ததையும்
தமது
கற்கணையை
ஆற்றுகை
செய்ய
முடிந்ததையும்
குறிப்பிட்டுக்
காட்டலாம்.

இந்நாடக
செயற்பாட்
டாளர்கள்
நாடகத்தின்
சமூகப்பணியில்
மட்டுமல்ல
அரங்க நுணுக்
கங்கள் மேடை
உத்திகள்
போன்ற கலை
அம்சங்களிலும்
அக்கறை
கொண்டிருந்
தனர். புதிய
அரங்கை
மேற்கத்தேய
அரங்க
மாதிரியையும்
சுதேசிய
மூலகங்களை
யும் இவர்கள்
கலந்து உருவாக்கினார்கள்.

இந்நாடக செயற்பாட்டாளர்கள் நாடகத்தின் சமூகப்பணியில் மட்டுமல்ல அரங்க நுணுக்கங்கள் மேடை உத்திகள் போன்ற கலை அம்சங்களிலும் அக்கறை கொண்டிருந்தனர். புதிய அரங்கை மேற்கத்தேய அரங்க மாதிரியையும் சுதேசிய மூலகங்களையும் இவர்கள் கலந்து உருவாக்கினார்கள். மகாகவியின் “புதியதொருவீடு” நாடகத்தில் இதைத் தெளிவாக காணலாம். இந்த நாடகம் மேற்கத்தேய மருட்கை அரங்க மாதிரிக்குள் இடையிடையே எமது மரபுவழி மூலகங்களை (ஆடல், பாடல்) சேர்த்தாகவே வெளிப்பட்டது. இந்த நாடகங்கள் மோடிமை நாடகங்கள் என அழைக்கப்பட்டது. ஆற்றுகை பாடங்களின் குறிகள் யதார்த்த பண்புடையவையாகவும் குறியீட்டு பண்புடையவையாகவும் இருந்தன. உதாரணமாக மகாகவியின் புதியதொரு வீடு நாடகத்தில் சாப்பிடுதல், வலை பின்னூதல் போன்ற வற்றிற்கான ஊமங்கள் யதார்த்த பண்புடையவையாகவும் புயலைக் காட்டுகின்ற ஆட்டங்கள், பாடுநர்களின் வேடஉடுப்பு, ஒப்பனை போன்றவை மோடிமைப் பண்புடையவையாகவும் இருந்தன.

இந்த அரங்கு பல குறிமுறைமைகள் மூலம் தன்னை பார்வையாளருக்கு வெளிப்படுத்தியது. நடிகர், காண்பியங்கள், இசையும் சத்தமும், சொற்கள் போன்ற குறிமுறைமைகள் போதிய கவனத்தைப் பெற்றன. இந்த குறிமுறைமைகள் எமது பாரம்பரிய அரங்கிலிருந்தும் பண்பாட்டிலிருந்தும் பெறப்பட்டன. உதாரணமாக அம்பலத்தாடிகளின் கந்தன் கருணை பாரம்பரிய காத்தவராயன் கூத்தின் சிந்து நடையையும் பாடல்களையும் பயன்படுத்தின. நா. சுந்தரலிங்கத்தால் நெறிப்படுத்தப்பட்ட முருகையனின் கழுழியம் கிறீஸ்தவப் பண்பாட்டில் வரும் மலைப்பிரசங்கத்தையும் குழந்தை சண்முகலிங்கத்தின் நாளை மறுதினம் சைவப் பண்பாட்டில் திருமணக்கிரியையில் தாலிகட்டும் போது பயன்படுத்தப்படும் மந்திர உச்சாடனத்தையும் பயன்படுத்தின.

இவர்களது ஆற்றுகைகள் படச்சட்ட மேடையிலேயே இடம்பெற்றன. ஆனால் பல சமயங்களில் படச்சட்ட மேடையின் கட்டுப்பாடுகளை மீறி படச்சட்டத்துக்கு வெளியே வந்து முன்மேடையில் ஆற்றுகைகளை மேற்கொண்டனர். மேலும் இசைஞர்களை படச்சட்ட மேடைக்கு வெளியே மண்டபத்தில் பார்வையாளருக்கு தெரியும்படியாக இருத்தினர். இது பார்வையாளரின் துலங்கல்கள் இசைஞர் மீது தாக்கத்தை ஏற்படுத்தி அவர்களின் ஆற்றுகையில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு. இத்தகைய ஒரு சந்தர்ப்பத்தை இங்கு குறிப்பிட்டுக் கூறமுடியும். கூடி விளையாடு பாப்பா என்ற சிறுவர் நாடகம் கொழும்பில் சரஸ்வதி மண்டபத்தில் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்தது. ஆண்களும் பெண்களுமாக பெருமளவு பார்வையாளர்கள் திரண்டிருந்தனர். இப்பார்வையாளர்கள் மேடைக்கு அண்மையாக இசைஞர்களை சூழவும் நின்று கொண்டிருந்தார்கள்.

இசைஞர்களின் இசைக்கு அவர்கள் தமது உற்சாகத்தைக் காட்டினார்கள். அதனால் இசைஞர்கள் தூண்டப்பட்டு ஏற்கனவே ஒத்திகையில் தீர்மானிக்கப்பட்டதுக்கு அப்பால் புதிதளிப்பு இசையினை இசைத்தார்கள். மண்டபம் கலகலப்பில் ஆழ்ந்தது.

இந்த அரங்கு ஈழத்து தமிழ் அரங்கப்போக்கில் ஒரு புதிய அரங்காக மேற்கிளம்பியது. இதில் காணப்பட்ட புதுமை அம்சம் மத்தியதர வர்க்க பார்வையாளர்களை வசீகரித்தது. இந்த அரங்கு செய்யப்பட்ட முறைமையை வழக்கறிஞரும் அரசியல் செயற்பாட்டாளருமான தேவராசா விஞ்ஞானரீதியான அணுகுமுறை என ஒருமுறை என்னிடம் குறிப்பிட்டார்.

இந்த அரங்கு சமூக விழிப்புணர்வுக் கருத்துக்களை பார்வையாளர் மத்தியில் பரப்ப முயன்றபோதும் இந்த அரங்கு ஒரு ஜனரஞ்சக அரங்காக பரிணமிக்க முடியவில்லை. இந்த அரங்கு நகரம் சார்ந்த படித்தவர்கள் மத்தியிலேயே செல்வாக்கு பெற்றதாக விளங்கியது. பரந்துபட்ட மக்கள் திரளினரிடமிருந்து புதிய பார்வையாளர்களை பெருமளவில் இது கவர்ந்திருக்கவில்லை.

புதிய அரங்கின் பரிசோதனை முயற்சிகள் பெரும்பாலும் முழுமையாக மேற்கில் இருந்து கடன் வாங்கப்பட்ட படச்சட்ட மேடைக்குள்ளேயே நிகழ்த்தப்பட்டது. இதனுடன் சேர்த்து இந்நாடகங்கள் மேற்கின் கலை, அழகியல் நியமங்களைக் கடன் வாங்கிக் கொண்டது; அவற்றை பிரதி பண்ணியது. நடிகர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்ட அசைவுகள், பேச்சு முறைகள் மேற்கத்தைய அரங்கின் சாயலில் இருந்தன. உதாரணமாக இவ்வரங்கில் மேற்கொள்ளப்பட்ட 'ஊமம்' ஆசிய மரபிலுள்ள மோடிப்படுத்தப்பட்ட ஊமமாக இல்லாது மேற்கத்தேய யதார்த்தப் பண்புடையதாகவே இருந்தது. இவ்வரங்கு மோடிமை அரங்கு என்று நாடக விமர்சகர்களால் அழைக்கப்பட்டாலும் இதில் யதார்த்தப்பண்பே மேலோங்கியிருந்தது. இது அரங்கு பற்றிய கீழைத்தேய எண்ணக்கருவிற்கு அந்நியமான நிலையாகும்.

புதிய அரங்கின் பெரும்பாலான நெறியாளர்கள் ஸ்டனிஸ்லா வஸ்கிக்கு தம்மை 'அர்ப்பணித்தவர்களாக' விளங்கினர். எனவே புதிய அரங்கின் நடப்புமுறை பெரும்பாலும் ஸ்டனிஸ்லவஸ்கியின் நடப்பு முறையை பின்பற்றியதாக விளங்கியது. நடிகன் பாத்திரத்துடன் ஒன்றுகின்ற இந்த நடப்பு முறை நடிகனுக்கும் பாத்திரத்திற்கும் இடையே ஓர் இடைவெளியைப் பேணுகின்ற கீழைத்தேய நடப்பு முறையில் இருந்து வேறுபட்ட ஒன்றாகும்.

புதிய அரங்கு பொதுப் பார்வையாளர்களால் புரிந்துகொள்வதற்கு கடினமானதாக அமைந்திருந்தது. பொதுப் பார்வையாளர்களால் இத்தகைய நாடகங்கள் குறியீட்டு நாடகங்கள் என பொதுவாக

இந்த அரங்கு ஈழத்து தமிழ் அரங்கப் போக்கில் ஒரு புதிய அரங்காக மேற்கிளம்பியது. இதில் காணப்பட்ட புதுமை அம்சம் மத்தியதர வர்க்க பார்வையாளர்களை வசீகரித்தது.

நடிகன் பாத்திரத்துடன் ஒன்றுகின்ற இந்த நடப்பு முறை நடிகனுக்கும் பாத்திரத்திற்கும் இடையே ஓர் இடைவெளியைப் பேணுகின்ற கீழைத்தேய நடப்பு முறையில் இருந்து வேறுபட்ட ஒன்றாகும்.

அழைக்கப்பட்டன. விளங்காத நாடகங்கள் என்றும் சிங்கள நாடகங்கள் என்றும் அடையாளப்படுத்தப்பட்டன, சிங்கள நாடகங்களாக கருதப்பட்டன. மேற்கூறிய இந்நிலைமை காரணமாக இவ்வரங்கை புரிந்துகொள்வதற்கு பார்வையாளர்களிடம் அரங்கு பற்றிய பரிட்சயம் அதிகமாகவும், கட்டாய கவனிப்பும் கோரப்பட்டது. இதன் காரணமாக இந்த அரங்கைப் பொதுப் பார்வையாளர் தமக்கு சலிப்பூட்டுவதும் எரிச்சல் ஊட்டுவதுமான ஒன்றாகவே உணர்ந்தனர்.

இந்த அரங்கு தனது உள்ளடக்கமாக வர்க்க முரண்பாட்டையும், வர்க்க விடுதலையை யுமே கொண்டிருந்தது. இது அந்நாட்களில் இலங்கையில் தீவிரமாகி வந்த இனமுரண்பாட்டை அக்கறைக்குரிய விடயமாக கருதாமையால் ஏற்பட்டதாகும்.

இவ்வாறாக இந்த புதிய அரங்கில் மேற்கத்திய அரங்க மரபே மேலாண்மை செலுத்துகிறது. மேற்குமய நீக்கம் இடம்பெறவில்லை. அத்தோடு இந்த அரங்கு தனது உள்ளடக்கமாக வர்க்க முரண்பாட்டையும், வர்க்க விடுதலையை யுமே கொண்டிருந்தது. இது அந்நாட்களில் இலங்கையில் தீவிரமாகி வந்த இனமுரண்பாட்டை அக்கறைக்குரிய விடயமாக கருதாமையால் ஏற்பட்டதாகும். இந்த அரங்கின் நெறியாளர்களில் பலர் இலங்கையின் ரஸ்ய சார்பு, சீன சார்பு கொம்யூனிஸ்ட் கட்சிகளுடன் உறுப்பினர்களாக அல்லது அனுதாபிகளாக இருந்தனர். இவர்கள் மாக்கிய அறிதல் முறையூடு இலங்கையின் பிரதான முரண்பாட்டை வர்க்க முரண்பாடாகவே அறிந்து கொண்டார்கள். ஆனால் இனங்களின் ஆழ்மனதில் இனமுரண்பாடு குடிகொண்டிருந்தது. தாம் எந்த மக்களிடம் அரங்கை நிகழ்த்தினார்களோ அந்த மக்களின் ஆழமான உணர்வு நிலையை இவர்கள் உணர்ந்திருக்கவில்லை அல்லது தாம் சார்ந்திருந்த கருத்தியல் நிலைப்பாட்டின் காரணமாக பொருப்படுத்தியிருக்கவில்லை. இக்காரணங்களினால் இந்நாடகங்கள் சாதாரண பொது மக்களிடமிருந்து அந்நியப்பட்டவையாகவே விளங்கின. இப்படைப்புக்கள் நமது மண்ணில் ஆழ வேர்விடாததன் காரணமாக இவற்றில் பார்வையாளருக்கான 'பரிட்சயத்தன்மை' அற்றுப்போயிற்று.

இவர்கள் மேற்கத்தேய அரங்கியல் விருத்தியினதும் அக்கால சிங்கள அரங்கப்போக்கினதும் தாக்கத்திற்கு உட்பட்டவர்களாக இருந்தனர். இவர்கள் கலையின் அரசியலில் நாட்டம் கொண்டிருந்த போதிலும் அக்காலத்தில் குறிப்பாக 68இல் மேற்கெங்கிலும் நிலவிய 'நிறுவப்பட்ட மரபுகளுக்கு எதிராக' (anti-establishment) சனநாயக சீர்திருத்தம் வேண்டி மாணவர்கள், இளைஞர்கள் நடத்திய கிளர்ச்சியின் உயிர்ப்பில் மேற்கிளம்பிய அரங்கச் செயற்பாட்டாளர்கள் பொதுப் பார்வையாளருக்கான அரங்கை மாற்று அரங்க வெளிகளில் மேற்கொண்டமையின் தாக்கம் இவர்களின் அரங்க முயற்சிகளில் தெரிந்திருக்கவில்லை. பேராசிரியர் மௌனகுரு அங்கு நிலவிய வீதிநாடகங்கள் பற்றி என்னிடம் கதைத்துள்ளார். இதே காலத்தில் சிங்கள அரங்கில் காமினி கத்தொட்டுவகம தனது அரசியல் செயற்பாட்டு வாதத்தின் வெளிப்பாடாக வீதி நாடக முயற்சிகளை

முன்னெடுத்திருந்தார். காமினி பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தற்காலிக விரிவுரையாளராகவே இருக்க முடிந்தது. நிறுவனத்தால் வெறுக்கப்பட்ட ஒருவராகவே தான் வாழ்ந்து வருவதை ஒரு முறை என்னிடம் நேரில் தெரிவித்தார். சிங்கள நாடகங்களோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருந்த நாம் குறிப்பிடும் நெறியாளர்கள் மேடை நாடகங்களையே அளிக்கை செய்தனர். மேற்கில் நிலவிய மாற்று அரங்கு அல்லாத நிறுவன மயப்பட்ட நவீன அரங்கின் சாயலிலேயே இவர்களது அரங்குகள் அளிக்கை செய்யப்பட்டன. அத்தோடு அக்காலத்தில் மேலோங்கி வந்த தமிழத்தேசிய எழுச்சியை இவர்கள் தமது உள்ளடக்கத்தில் கையாளவில்லை.

இக்காரணங்களால் இவ்வரங்குகள் பரந்துபட்ட பொதுமக்களிடம் செல்வாக்கு பெற முடியாமல் போயிற்று. எனினும் நகரம் சார்ந்த படித்த மத்தியதர வர்க்கத்தில் சிறுபகுதியினரிடம் அநேகமாக நாடகம் பற்றிய பரீட்சார்த்த முயற்சிகளை எதிர்பார்ப்பவர்களிடம் இந்த அரங்கு செல்வாக்குப் பெற்றதாக விளங்கிற்று. இந்த முயற்சிகள் குறிப்பிட்ட நாடக ஆர்வலர்கள் மட்டத்தில் நாடகம் ஒரு 'காத்திரமான்' (serious) விடயம் என்ற மனப்பதிவை ஏற்படுத்திற்று.

மேற்கில் நிலவிய மாற்று அரங்கு அல்லாத நிறுவன மயப்பட்ட நவீன அரங்கின் சாயலிலேயே இவர்களது அரங்குகள் அளிக்கை செய்யப்பட்டன. அத்தோடு அக்காலத்தில் மேலோங்கி வந்த தமிழத்தேசிய எழுச்சியை இவர்கள் தமது உள்ளடக்கத்தில் கையாளவில்லை.

மூன்று அரங்கப்போக்குகளில் மேற்கிளம்பும் பொதுவான சிறப்பியல்புகள்

1. நாம் இதுவரை கூறிய அரங்க முயற்சிகளில் ஈடுபட்டோர் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர்கள், பட்டதாரி மாணவர்கள். மேற்படி முயற்சிகளை பல்கலைக்கழகத்துள்ளும் வெளியேயும் நிகழ்த்தினார்கள். தமது பல்கலைக்கழக படிப்பை முடித்து வெளியில் வந்த பின்பும் தமது முயற்சிகளைத் தொடர்ந்தார்கள். இது அவர்களின் அர்ப்பணிப்பு மனோபாவத்தை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. அக்காலத்தில் பல்கலைக்கழக மாணவர்கள் சுதந்திர உணர்வு மிக்கவர்களாக இருந்தார்கள். சமூகம் விதித்திருந்த பண்பாட்டு நியமங்களுக்கு அப்பால் 'வித்தியாசமாக' சிந்தித்து செயல்படுபவர்களாக இருந்தார்கள். தமது வித்தியாசங்களை ஆற்றுகை செய்ய விரும்பி அதற்காகவே நாடகப்பணியில் ஈடுபட்டனர். இதனால் இவர்களது முயற்சிகள் சமூகத்தில் நிலவிய வழமையான அரங்கப் போக்கில் இருந்து மாறுபட்டதாக, புதுமையானதாக இருந்ததுண்டு. இந்த புதுமை அக்கால மத்தியதர வர்க்க பார்வையாளர்களைக் கவர்ந்த ஒரு விடயம்.
2. இவர்கள் தமது அரங்கச் செயற்பாடுகளை புரிந்த சமூகப் பிண்ணனி இவர்களுக்கு உணர்ச்சியைக் கொடுக்கக்கூடியதாக இருந்திருக்கின்றது.

- யாழ்ப்பாணத்து பேச்சுவழக்கு இழிசனர் வழக்கு என கேலி பண்ணப்பட்டமை
- தமிழ் பாரம்பரிய கலைகள் மதிக்கப்படாமலிருந்தமை
- சமூகத்தில் நிலவிய ஏற்றத்தாழ்வு முக்கியமாக சாதி ஏற்றத்தாழ்வு

இத்தகைய சமூகப்பிண்ணணி நாம் மேலே குறிப்பிட்ட கலைஞர்களின் உணர்சியைக் கிளறி அவர்கள் தம்முடைய கலைகளை செய்து காட்ட வேண்டும், வெளிப்படுத்த வேண்டும், தொர்பாட வேண்டும் என்ற விருப்பத்தைக் கொடுத்துள்ளது. இந்த விருப்பத்தை நிறைவேற்றுவதற்காக அவர்கள் அரங்கில் ஆற்றுகை செய்ய விரும்பினர்.

3. தமது அரங்கச் செயற்பாடுகளை மேற்கொள்வதற்காக தமிழ் சுதேசிய கலை மூலகங்களையும் மேற்கத்தேய கலைகளையும் ஊடாட விடுவதே இவர்கள் எண்ணமாக இருந்தது. எனினும் சாராம்சத்தில் இந்த நவீனமயமாக்கத்தின்போது ஏற்கனவே நிலவிய பாரம்பரிய ஆற்றுகை முறைமைகள் பெருமளவிற்கு மேற்கத்தேய மாதிரிகளால் மாற்றீடு செய்யப்பட்டன.

மேற்கத்தேய
நவீன
நாடகத்தின்
சட்டகத்தை
பிரதிபண்ணும்
முயற்சி
இப்புதிய
அரங்கின்
நடிகர்களுக்கு
பல
கட்டுப்பாடுகளை
விதித்து
சலிப்பைத்
தந்தாலும்
சுதேசிய
மூலகங்களின்
ஆற்றுகை, சமூக
- அரசியல்
விடயங்களின்
ஆற்றுகை
என்பன
நடிகர்களின்
படைப்பாக்க
வெளியை
அதிகரித்திருந்தன.

- அ. பனுவலின் (text) முக்கியத்துவம் அதிகரித்தமை
- ஆ. வாழ்வை யதார்த்த ரீதியாக பிரதிநிதித்துவம் செய்தல் என்ற அடிப்படையில் உளவியல் ரீதியான நடிப்பின் அறிமுகம்

இ. படச்சட்ட மேடையின் அறிமுகம்

போன்ற மேற்கத்தேய நாடக உத்திகள் ஈழத்து நாடகத்தில் புகுந்துகொண்டன.

4. நாம் இதுவரை கூறிவருகின்ற ஈழத் தமிழ் அரங்கவியலாளர்களின் சமூக - அரசியல் ஈடுபாடு காரணமாக இவர்களது அரங்க முயற்சிகள் மேற்கத்தேய நவீன நாடகத்தின் சட்டகத்துள் சுதேசிய தமிழ் அடையாளங்களையும், சமூக - அரசியல் பார்வையையும் உள்ளடக்கியதாக இருந்தன.

மேற்கத்தேய நவீன நாடகத்தின் சட்டகத்தை பிரதிபண்ணும் முயற்சி இப்புதிய அரங்கின் நடிகர்களுக்கு பல கட்டுப்பாடுகளை விதித்து சலிப்பைத் தந்தாலும் சுதேசிய மூலகங்களின் ஆற்றுகை, சமூக - அரசியல் விடயங்களின் ஆற்றுகை என்பன நடிகர்களின் படைப்பாக்க வெளியை அதிகரித்திருந்தன. எனவே இத்தகைய முயற்சிகளில் ஏற்கனவே சமூகநோக்கு கொண்டிருந்த மத்தியதர வர்க்க இளைஞர்கள் ஆர்வத்தோடு கலந்து கொண்டார்கள். இதுவே ஈற்றில் நாடகத்தை கற்கை நெறியாக கொண்டு வரும் முயற்சிக்கு உந்துகோலாயிருந்தது.

5. இந்த அரங்கவியலாளர்கள் சமூக அரசியல் ஈடுபாடு கொண்டவர்களாக இருந்தார்களேயன்றி சமூக - அரசியல் செயல்வாதிகளாகவோ, (activists) புரட்சியாளர்களாகவோ செயற்பட்டவர்கள் என்று கூறமுடியாது. அத்தோடு அந் நாட்களில் எழுச்சி பெற்று வந்த தமிழ்த் தேசிய விடுதலை போராட்டத்தின் ஆழத்தை புரிந்துகொண்டவர்கள் என்றும் கூறமுடியாது. அதற்கு அப்பால் அக்காலத்தில் தமிழ் மக்கள் மீது தேசிய ஒடுக்குமுறையை தீவிரப்படுத்திய ஐக்கிய முன்னணி அரசாங்கத்துடன் இவர்களில் பலருக்கு உறவும் இருந்தது. இந்தப் பின்னணியில் தமிழ் தேசிய வெளிப்பாட்டை ஆற்றுகை செய்தே தீர்வேண்டும் என்ற உந்தவா இவர்களிடம் ஏற்பட்டிருக்கவில்லை. இதன் காரணமாக இவர்களின் அரங்கு ஆற்றுகை அரங்காக பரிணமிக்கவில்லை. அத்தோடு பரந்துபட்ட பார்வையாளர்களைக் கவரவும் இல்லை.

இந்த அரங்கவியலாளர்கள் சமூக அரசியல் ஈடுபாடு கொண்டவர்களாக இருந்தார்களேயன்றி சமூக - அரசியல் செயல்வாதிகளாகவோ, (activists) புரட்சியாளர்களாகவோ செயற்பட்டவர்கள் என்று கூறமுடியாது.

ஈழத்து நவீன அரங்கில் பனுவலும் ஆற்றுகையும்

நவீனமயமாக்கலினூடு மேற்கிளம்பிய வெவ்வேறு நாடகப்போக்குகளின் பொதுத்தன்மை மக்களுக்கு (பார்வையாளருக்கு) அறிவூட்டுதல் (educating the audience) என்ற நிலைப்பாடு இருந்தது.

- யாழ்ப்பாணத்து வாழ்க்கையைக் காட்டுவது
- பாரம்பரிய வடிவங்களை மீட்டெடுத்து மீளருவாக்கி சமூகத்திற்கு (மத்தியதர வர்க்கத்திற்கு) அறிமுகப்படுத்துவது இந்த மீளருவாக்க முயற்சியில் கருத்துநிலை சார்ந்த நிலைப்பாடும் இருந்தது. உதாரணமாக இராவணேசன் மீளரு வாக்கக் கூத்தில் இராவணனை துன்பியல் நாயகனாக (கிரேக்க துன்பியல் நாடகப் பாணியில்) சிருஸ்டித்து பார்வையாளருக்கு காட்டல்.
- சமூக அரசியல் பிரச்சினைகளை நாடகத்தினூடு மக்களுக்கு எடுத்துச்செல்வது

அதாவது இந்த அரங்குகளில் போதனைப் பண்பு மேலோங்கியிருந்தது. மேலும் இவர்கள் நாடகங்களை நிகழ்த்திய முறைமை மேலிருந்து கீழான மனப்பான்மையுடையதாகவே இருந்தது. சமூகத்தில் அறிவாளிகளான நாடகக் கலைஞர்கள் மேடையில் ஏறிநின்று மேடையின் கீழே இருட்டினில் அமர்ந்திருக்கும் எம் பார்வையாளர்களுக்கு புத்தி சொல்வதாகவே இவர்களது மேடையேற்றங்கள் காணப்பட்டன. அதாவது மேற்கத்தேய கல்வி முறையை பின்பற்றுகின்ற ஆசிரியர்கள் போல் 'நீங்கள் பாவமான மக்கள் உங்கள் மீது நாங்கள் கருணை கொண்டுள்ளோம். உங்கள் பிரச்சினைகள் பற்றியும் அவற்றை எவ்வாறு தீர்ப்பது என்பது பற்றியும் கூறுகிறோம். கேட்டு ஒழுங்குங்கள் என்பதாக இவர்கள் மனப்பான்மை இருந்தது.

போதனையை தாக்க வண்மையான முறையில் செய்வது இந்த நாடகங்களின் முக்கிய நோக்கமாக இருந்தது. இன்னொரு விதமாக சொல்லப்போனால் இந்த நாடகங்களின் நோக்கம் செய்தி சொல்வது. அந்த செய்தியை சிறப்பாக சொல்லும் பொருட்டு 'நாடகப்பனுவல்' எழுதும் செயற்பாட்டிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தனர்.

பனுவலை அமைப்பதில் தீர்மானகரமான செல்வாக்குச் செலுத்தும் விதிகள் சம்மந்தமான விவாதம் ஐரோப்பிய அரங்கக் கோட்பாட்டில் அதிகளவில் ஆதிக்கம் செலுத்தி வந்துள்ளன. அரிஸ்ரோட்டலின் நிலைப்பாட்டில் பனுவலை கட்டமைப்பது என்ற எண்ணம் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது. இந்த கட்டமைப்பில் ஒரு துண்டை நீக்கினாலும் அந்த கட்டமைப்பு குலைந்து போகும் என்பதாக அந்த விளக்கம் அமைந்துள்ளது. இந்நிலைப்பாட்டில் பனுவலை அமைக்கும் போது பாத்திரவாக்கம் முக்கியமானதாக கருதப்படுகின்றது. பாத்திரமொன்றின் வரலாறு, ஆள்நிலைப்பட்ட சிறப்பியல்புகள் என்பவற்றை வரையறுத்துக்காட்டும் இறுக்கமான கதைப்பின்னல் முறை வேண்டப்படுகின்றது.

ஆனால் நாம் குறிப்பிடும் அரங்குகள் சமூகப் பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்திய படியாலும் மீளுருவாக்க கூத்து ஐதீக கதையை கொண்டிருந்த தமையாலும் கதைசொல்லும் பாங்கைக் கொண்டிருந்த இந்தப் பனுவல்கள் episodic கட்டமைப்பைக் கொண்டதாயிருந்தது, பாடல்களை உள்ளடக்கியதாயிருந்தது. இதன் காரணமாக நடிகருக்கான படைப்பாக்க வெளி ஒப்பீட்டளவில் திறந்து விடப்பட்டிருந்தது. நடிகர்கள் நாடகப்பனுவலை தமது கற்பனையைத் தூண்டுவதற்கான கருவியாக பயன்படுத்த இடமிருந்தது. இதனால் நடிகர்கள் தமது கற்பனைகளை ஆற்றுகை செய்யும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது. இதன் வழியாக இந்த அரங்குகள் எப்போதும் ஆற்றுகை அரங்கை நோக்கி நகரும் வாய்ப்பைக் கொண்டிருந்தன.

உதாரணமாக மௌனகுருவினது சங்காரம் ஆற்றுகை தீண்டாமைக்கு எதிரான போராட்டம் தீவிரம் பெற்றிருந்த காலத்தில் உருவானது. கூட்டாக வாழ்ந்த சமூகம் எவ்வாறு வர்க்கங்களாக பிளவுண்டுபோனது எனவும், மீண்டும் ஒரு பொதுவுடைமைச் சமூகத்தை உருவாக்குவதற்கு ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் திரண்டெழுந்து போராட வேண்டும் எனவும் மார்க்சிய மரபிலிருந்து தான் பெற்றுக்கொண்ட "சிந்தனைகளை" மக்களுக்கு பரப்ப வேண்டும் என்ற எண்ணத்தோடு 'சங்காரத்தை' ஆற்றுகை செய்ய மௌனகுரு முன்வந்தார். மௌனகுரு ஒரு வளமான ஆற்றுகைப் பாரம்பரியத்திலிருந்து ஆற்றுகைக்காக அரங்கிற்கு வந்தவர்.

ஆற்றுகைக்கான ஒன்றாகவே அவரது சங்காரம் பிரதி தயாரிக்கப்பட்டது. நவீன நாடகக் கோட்பாடுகள் கூறும் நாடகப் பனுவல் பற்றிய எண்ணங்களான சூழமைவு (plot) பாத்திரங்கள் (characters)

நாம் குறிப்பிடும் அரங்குகள். சமூகப் பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்திய படியாலும் மீளுருவாக்க கூத்து ஐதீக கதையை கொண்டிருந்த தமையாலும் கதைசொல்லும் பாங்கைக் கொண்டிருந்த இந்தப் பனுவல்கள் episodic கட்டமைப்பை கொண்டதாயிருந்தது,

என்பவை சங்காரம் பிரதியில் கட்டவிழ்ப்பு செய்யப்பட்டன. இதை episodic structureஇல் அமைந்தது என கூறலாம்

இப்பிரதி பல பாடல்களைக் கொண்டிருந்தது. பிரதியில் காணப்பட்ட இத்தகைய பண்புகள் ஆற்றுகையாளருக்கான படைப்பாக்க வெளியை சாத்தியமாக்கின. இதன் காரணமாக சங்காரம் ஆற்றுகை வீச்சானதாக வெளிவந்தது.

இவரது பிரதி (script) நாடக இலக்கியம் அல்ல. ஆற்றுகைக்காக ஆற்றுகையின் முன் - இருப்பாக (pre-exist) தயாரித்து கையில் வைத்துக் கொண்ட பிரதியே அது. அதாவது இது ஆற்றுகைக்காக எழுதுதல் (writing for performance) என்பதாகும்.

முடிப்புரை

நவீனமயமாக்கற் செயற்பாட்டில் மேற்கின் ஆதிக்கம் காரணமாக பனுவல் முக்கியத்துவம் பெற்றதை நாம் கண்டோம். எனினும் இந்த நவீனமாக்கல் முயற்சியில் ஈடுபட்ட கலைஞர்களின் சுதேசிய பண்பாட்டின் மீதான பற்றுறுதி காரணமாகவும் அவர்கள் விரித்துக் கொண்ட சமூக, அரசியல் ஈடுபாடு காரணமாகவும் இவர்களிடம் 'ஆற்றுகை' நோக்கம் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இங்கு பனுவல் என்பது அநேகமாக ஆற்றுகைக்காக எழுதப் படுவதாக அமைந்திருந்தது என்பதை நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். இதன் காரணமாக ஈழத்தின் நவீன அரங்கை பனுவல் மற்றும் ஆற்றுகை என்பவற்றின் ஊடாட்டத்தில் விளைந்த ஒன்றாக நாம் புரிந்துகொள்ளமுடியும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

- சிவத்தம்பி. கா, (2002): "ஈழத்து தமிழ் நாடக அரங்கியல் துறையில் பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை", பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை நாடகத்திரட்டு, பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு.
- சிவத்தம்பி. கா, (2005): '1950 முதல் நடந்தேறியுள்ள ஈழத்துத் தமிழ் அரங்கின் வரலாற்று பெருமை மிக்க வளர்ச்சியும் அந்த வரலாற்றில் மெளனகுருவுக் குள்ள இடமும், பழையதும் புதியதும், மெளனகுரு. சி., விபுலம்: மட்டக்களப்பு.
- சிவத்தம்பி. கா, (2007): 'வித்தியானந்தனின் எழுத்துக்களை விளங்கிக்கொள்ள', ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கப் பாரம்பரியம் மு.அம்மன்கிளி (தொ.ஆ), குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு.
- முத்துமோகன். ந, (2016) இந்தியத் தத்துவங்களும் தடங்களும், நியு செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்: சென்னை.
- மெளனகுரு. சி, (1980): நாடகம் நான்கு, நடிகர் ஒன்றியம்: கொழும்பு.
- Carlson.Marvin, (2004), Performance: A Critical Interduction, Routledge: London.
- Erika Fischer-Lichte, (2005), Theatre Sacrifice, Ritual, Routledge: NY.
- Erika Fischer-Lichte, (2008), The Transformative Power Of Performance, Routledge: NY.

பனுவல் என்பது அநேகமாக ஆற்றுகைக்காக எழுதப் படுவதாக அமைந்திருந்தது என்பதை நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.