

# இலங்கைத் தமிழ் நாடகம் 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நியம அரங்கா? அல்லது காவிய அரங்கா? Sri Lankan Tamil drama 'UyirthamanitharKoothu' is an epic theatre? or formalistic theatre?

தேவநாயகம் தேவானந்த் / Thevanayagam Thevananth<sup>1</sup>

## Abstract

In the year 1991, School of Drama & Theatre in Northern Jaffna, Sri Lanka, produced the play "Uyirthamanithar-koothu" and performed it in 21 places. The play was produced using the epic theatre concept. This play was spoke about conflicts of two ethnic groups of Nagas and Eyakkar which explores the conflict in Sri Lanka. The play was full of poetry and the rhythmic form. Play was created by improvisation. Visual images are created

based on culture. The director had only a story when he met the actors for the production of the play. Even in that story there were no definite scenes and characters. But because every rehearsal was invented by improvisation; Many new scenes appeared. Any mismatches that would be merged later were deleted and retrieved. This play's dramatic actions can carry the audience for long years back, Although reminiscent of real events. Adopting Brecht's theory of epic theater and the technic of alienation, the play 'Uyirthamanitharkoothu' was prepared. As the researcher as an actor and participant of this play analysis with autoethnography method, and concept of epic theatre. This paper further analysis how the war tragedies were documented and communicated to the spectators, and was its communication successful in terms of epic theater theory? Or did it have a formalistic theatre communication..

Date of submission: 2025-11-09  
Date of acceptance: 2025-11-21  
Date of Publication: 2025-12-30  
Corresponding author's Name:  
Thevanayagam Thevananth  
Email: tthevananth@gmail.com

**Keywords:** epic theatre, formalistic theatre, Sri Lankan Tamil theatre, Jaffna theatre, war theatre

## அறிமுகம்

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

செய்யப்பட்டுள்ளன, பார்வையாளர்களுடன் எவ்வாறான தொடர்பு கொள்ளப்பட்டது. என்ற விடயம் ஆராயப்படுகின்றன.

'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகத்தை தயாரிப்பதற்கு நடிகர்களைச் சந்தித்த போது நாடக நெறியாளரிடம் நாடகத்திற்கான எழுத்துரு இருக்கவில்லை. ஆனால், ஒரு கதையிருந்தது. அது இலங்கையின் வரலாற்றைக் குறிப்பதான ஒரு காவியக் கதை. இலங்கைப்பூர்வீகக்

<sup>1</sup>The author is a Lecturer in the Department of Journalism & Communication. University of Madras. tthevananth@gmail.com

குடிகளான நாகர், இயக்கர் என்ற குழுமங்களின் அரசு அதிகாரம் பற்றியதாக அந்தக்கதை இருந்தது.

‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகம்’ காவிய அரங்கப் பண்பு முறைமையை கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டது. இயக்கர், நாகர் என்ற இரு இனக் குழுமங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு இலங்கைத்தீவின் முரண்நிலையை வெளிப்படுத்திய நாடகம். நாடகம், முழுமையும் கவிதையுடன் நடனப் பாங்கான அசைவியக்கத்தை கொண்டிருந்தது. காட்சிப் படிமங்கள் பண்பாட்டின் அடிப்படையில் உருவாக்கப்பட்டன. சாதாரண வாழ்வியல் பயன்பாட்டு படிமச் சொற்கள் இதில் காண்பியங்கள் ஆக்கப்பட்டன.

நாடகத் தயாரிப்புக்காக நடிகர்களை சந்தித்த போது நெறியாளரிடம் ஒரு கதை மட்டுமே இருந்தது அந்த கதையில் கூட திட்டவாட்டமான சம்பவங்கள் பாத்திரங்கள் இருக்கவில்லை. ஒவ்வொரு ஒத்திகைகளிலும் புதிது புதிதாக பல காட்சிகள் தோன்றும், அவை பின்னர் இணைக்கப்படும் பொருந்தாதவை நீக்கப்பட்டு சம்பவங்கள் கோர்க்கப்படும். மீண்டும் மீண்டும் புதிதளித்தல் நடக்கும், புதிய கண்டுபிடிப்புகள் தொடரும் காட்சிகள் கோர்க்கப்படும். அவை ஒத்திகை பார்க்கப்படும். புதிதளித்தலில் இனங்காணப்பட்ட பாத்திரங்கள் வளர்த்தெடுக்கப்படும். கூட்டுப்பாத்திர உருவாக்கமும், தனிப்பாத்திர அடையாளமுமாக பாத்திரங்கள் வளர்க்கப்பட்டன. நாடக அசைவியக்கம் பார்வையாளர்களை மிக நீண்ட வருடங்களுக்கு அப்பால் கொண்டு சென்று வைத்துவிடும். இருந்தாலும் யதார்த்த சம்பவங்களை நினைவுபடுத்தும்.

பெரெக்ட்டின் காவிய அரங்கக் கோட்பாட்டையும் அந்நியமாதல் உத்தியையும் உள்வாங்கி ‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்து’ நாடகம் தயாரானது.

இந்த நாடகத்தை 1991ம் ஆண்டு விடுதலைப்புலிகளின் கலைபண்பாட்டுக்கழகத்தின் உதவியுடன் நாடக அரங்கக் கல்லூரியினர் தயாரிக்கிறார்கள். க.சிதம்பரநாதன் இதனை நெறிப்படுத்தியிருந்தார்.

ஈழத்தின் மூத்த கவிஞர் இ.முருகையன் அதற்கு கவிதைகளை எழுதினார். இசையமைப்பாளர் கண்ணன் இசையமைத்திருந்தார். இதனை இசை, நடனம் சார்ந்த ‘பா’ நாடகம் எனலாம்.

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

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

### ஆய்வு முறை – சுயஇனவரவியல் ஆய்வு

இந்த ஆய்வு ஆய்வாளர் தான் வாழ்ந்த நெருக்கடியான சூழலின், தனது சொந்த அனுபவங்களில் அடிப்படையாக கொண்டு தான்பங்குபற்றி நடத்த நாடகமொன்றை சுயஇனவரவியல் முறைமையில் ஆய்வுக்குட்படுத்துகிறார். சுயஇனவரவியல் என்பது ஆராய்ச்சி மற்றும் எழுத்துக்கான அணுகுமுறையாகும், இது கலாச்சார அனுபவத்தை (ethnos) புரிந்து கொள்வதற்காக தனிப்பட்ட அனுபவத்தை (auto) விவரிக்கவும், முறையாக பகுப்பாய்வு செய்யவும் முயல்கிறது.

(Ellis, 2004; Holman Jones, 2005).

ஒரு முறையாக, தன்னியக்கவியல் சுயசரிதை மற்றும் இனவரைவியல் பண்புகளை ஒருங்கிணைக்கிறது. ஒரு சுயசரிதை எழுதும் போது, ஒரு ஆசிரியர் கடந்த கால அனுபவங்களைப் பற்றி பின்னோக்கி, தேர்ந்தெடுத்து எழுதுகிறார். பொதுவாக, ஆசிரியர் இந்த அனுபவங்களை வெளியிடப்பட்ட ஆவணத்தின் ஒரு பகுதியாக மாற்றுவதற்காக மட்டுமே வாழ்வதில்லை; மாறாக, இந்த அனுபவங்கள் பின்னோக்கி பயன்படுத்தி சேகரிக்கப்படுகின்றன. எழுத்தில், ஆசிரியர் மற்றவர்களையும் நேர்காணல் செய்யலாம், அதே போல் புகைப்படங்கள், இதழ்கள் மற்றும் பதிவுகள் போன்ற நூல்களுடன் கலந்தாலோசிக்கலாம்.

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

### காவிய அரங்கு (Epic theatre)

‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்து’ நாடகம் காவிய அரங்க முறையில் தயாரிக்கப்பட்டது. ஜேர்மன் நாடகாசிரியர் ப்ரெக்ட் காவிய அரங்கை அறிமுகம் செய்தார். அரிஸ்டாட்டிலிடமிருந்து "காவியம்" என்ற சொல்லை ப்ரெக்ட் பெற்றுக் கொண்டார். நாடகத்தின் பாரம்பரியத்தை ஒரு புதிய எதிர்ப்பு நாடகத்தின் மூலம் சவாலுக்குட்படுத்தினார். 1920 இல் ஜெர்மனியில்

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

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

ப்ரெக்ட்டின் தியேட்டர் John Elsom (1979) குறிப்பிடுவது போன்று, "அரிஸ்டாட்டிலியன் நாடக அரங்கில், நிகழ்வு ஏன் நடந்தது, என்ன காரணம் மற்றும் அது மீண்டும் நிகழாமல் எப்படித் தடுக்கலாம் என்பதற்கு வியத்தகு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது" ஆனால் ப்ரெக்ட் அதனை நிராகரித்தார். இந்த முடிவை அடைவதற்காக பிரெக்ட் வெர்ஃப்ரெம்டங் (அந்நியமாதல்;) என்ற கருத்தை முக்கியமாக முறைமைக் கோட்பாட்டின் செல்வாக்கின் கீழ் பரிந்துரைக்கிறார். அனுதாபமான புரிதலுக்குப் பதிலாக, "அந்நியமாதல்;" என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தி நாடகக் கொள்கையில் ஒரு புரட்சிகரமான மாற்றத்தை அறிமுகப்படுத்தினார். ஆந்நியமாதல் என்பது "இதுவரை அவர் காவியம் என்று அழைக்கப்பட்ட விமர்சனப் பற்றின்மையை அடைவதற்கான வழிகளை மதிப்பிடுவதற்கும் விளக்குவதற்குமான ஒரு வழி" ஆகும். (Willet, 1996).

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

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

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

இந்த அரங்கு, அரங்கு பற்றிய பல நீண்ட கால எடுகோள்களுக்கு சவால்விடுகிறது. அரிஸ்டோட்டில் கூறிய நேர, இட, செய்கை, ஒருமைநிலை (Unity of time, place & action) இளம்பூரனர் நாடக வழக்கு தருகின்ற வரைவிலக்கணம் சுவைபட வந்தனவெல்லாம் ஓரிடத்தில் வந்தனவாக தொகுத்துக் கூறல்(காட்டல்) இங்கு கேள்விக்குரியதாக ஆக்கப்படுகிறது. இந்த அரிஸ்டோட்டலியல்

எடுகோள்கள் இலக்கியத் துறையிலும் புறங்காணப்படுவதை நாங்கள் மனங்கொள்ளல் வேண்டும். அமைப்பியல்வாதம் (Structuralism) அமைப்பில்வாதத்தை மருவி வந்த (Post-Structuralism) ஆக்கக்கட்டு அவிழ்ப்பு (Deconstructivism) ஆகியன அங்கு தொழிலிற்படுகின்றன.(கா.சிவத்தம்பி, 1994)

### காவிய அரங்கில் கதை சொல்பவரின் பங்கு

இது போன்ற நாடகங்களில் பார்வையாளர்களின் ஈடுபாட்டின் இணைப்பு விளைவை தனது கதை மற்றும் வரவிருக்கும் சம்பவங்களைப் பற்றிய அவரது கருத்துக்களால் உடைப்பது கதை சொல்பவரின் பாத்திரம். இது முக்கியமானது, ப்ரெக்ட் இந்த கதைசொல்லியை மேடையில் தெரியும்படி வைத்து, எல்லாவற்றையும் பற்றிப் பேசாமல், பார்வையாளர்களையும் அதே பற்றின்மையுடன் கேட்க வேண்டும் என்று வலியுறுத்துகிறார். தியேட்டரில் இருள், ஒளி விளைவுகள், இனிமையான உணர்ச்சிப் பாடல்கள் மற்றும் பார்வையாளர்களை அலைக்கழிக்கும் இசை ஆகியவற்றால் மேடை அலங்கார சூழ்நிலையை உருவாக்குவதையும் அவர் நிராகரிக்கிறார்.

உணர்வுகளில் உணர்வுபூர்வமாக, நாடகம் நடத்தும் போது விளக்குகளை எரிய வைக்க வேண்டும் என்று வற்புறுத்தி தியேட்டரில் இருளை நிராகரிக்கிறார். அவர் பாப் - இசை, உணர்ச்சியற்ற பாடல்கள், கடிதங்களை முன்வைத்தல் மற்றும் அலங்காரத் திரைகள்; கதாபாத்திரம் பாடும் போது இசைக்குழுவை தெரியும்படி வைத்திருத்தல் இது போன்ற சேதனைகள் அனைத்தும் பார்வையாளர்களின் உணர்ச்சிகரமான ஈடுபாட்டை கதையில் உடைக்கும் வகையில் இருந்தன. அவர் "அந்த வகையான குறுக்கீடு அந்நியப்படுத்தலின் விளைவுகளை உருவாக்குவதற்கான ஒரு முக்கிய உறுப்பு என்று கருதுகிறார். "இந்த உண்மையான நிலைமைகளை நெருங்குவதற்கு, நாம் பார்க்கும் உலகம் வெறுமனே மற்றொரு முழுமையான அச்சில் மீண்டும் உருவாக்கப்படக்கூடாது. மாறாக அது குறுக்கிடப்பட வேண்டும்" (Astoadur, 1990) என்று குறிப்பிடுகிறார்.

பாடல்கள், இசை, கதை போன்றவற்றால் பார்வையாளரை மகிழ்வித்தாலும் அவரைப் பச்சாதாபத்தை உணர விடாமல் அவரை பகுத்தறிவுடன் சிந்திக்க வைப்பதே நோக்கமாகும். எனவே, பிரெக்ட்டின் தியேட்டர் *Duel Theatre* என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. பின்னர் ப்ரெக்ட்டு படைப்பை தொடர்ச்சியான சைகைகளாக உடைப்பதற்காக குறுக்கீடு முறையை உருவாக்குகிறார், அதில் கதைசொல்பவர் அல்லது எடுத்துரைஞர் உதவுவார். இது காவிய நாடகத்தின் குறிப்பிடத்தக்க சாதனைகளில் ஒன்றாகும். பார்வையாளருக்கு உலகத்தைப் பற்றிய ஞானமான பார்வை இருக்க வேண்டும் என்று அவர் விரும்புகிறார். அவர் குறிப்பிடுகிறார், "மக்கள் மாற்றுப் பார்வையில் பார்க்க வேண்டும் என்று நாங்கள் விரும்புகிறோம். நடிகர்கள் தங்கள் பாத்திரங்களுடன் உணர்வுபூர்வமாக அடையாளப்படுத்தாமல், வரலாற்றுக்கு மாறான விளக்கக்காட்சியை பின்பற்ற ஊக்குவிக்கப்படுகிறார்கள். தம்மை விட்டும் அந்நியமான பாத்திரங்களை முன்வைக்க அவர் விரும்புகிறார். ஒன்றிலிருந்து ஒன்று, அவர்களின் வார்த்தைகள் அவர்களின் உணர்வுகளைப் பொய்யாக்குகின்றன, மேலும் அவர்களின் செயல்கள் அவர்களின் வார்த்தைகளைப் பொய்யாக்குகின்றன. (Brecht, 1964).

### அந்நியமாதல் விளைவு

ப்ரெக்ட்டு தனது பாத்திரத்தில் நடிகரின் ஈடுபாடு இல்லாத அந்நியப்படுத்தப்பட்ட நடப்பை எதிர்பார்க்கிறார். பிரெக்ட்டு தான் உருவாக்கிய பாத்திரத்தில் நடிகரை ஈடுபடுத்தாமல் நடப்பதற்கான அவரது கோட்பாட்டை உருவாக்கினார். நடப்பில் சைகைகள் மிக முக்கியம் என்று நினைக்கிறார். ஒரு நடிகர் தனது சொந்த அசைவுகளைக் கவனிப்பதன் மூலம் அதனை அடைகிறார். ஒரு சம்பவத்தை கச்சிதமாக நடப்புடன் பார்வையாளனின் முன்னால் வைக்கப்பட வேண்டும். அவர் ஒத்திகை பார்த்ததை மறைக்கக் கூடாது. எழுத்தாளரின் பார்வையின்படி அந்தக் குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் அந்தக் கதாபாத்திரம்

எப்படிப் பேசியிருக்கலாம் அல்லது நடந்துகொண்டிருக்கலாம் என்பதை அவர் தனித்தனியாக முன்வைக்க வேண்டும். நடிகர், தான் முன்வைக்கும் கதாபாத்திரத்தில் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்ளக் கூடாது. அவர் சேக்ஸ்பியர் நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களான லியர் அல்ல, ஹேம்லெட் அல்ல, ஓதெல்லோ போன்றவர் அல்ல என்பதை அவர்; எப்போதும் நினைவில் வைத்திருக்க வேண்டும் (Brecht, 1961) என்று குறிப்பிடுகிறார்.

இங்கு நடிகர் பாத்திரமாக முழுமையாக மாறுதல் எதுவும் எதிர்பார்க்கப்படுவதில்லை, அவ்வாறு இருந்தால் தான் நடப்பில் அந்நியப்படுதல் அடையப்படுகிறது என்கிறார் ப்ரெக்ட்டு. இதற்காக நடிகருக்கு ப்ரெக்ட்டு மூன்று விடயங்களை பரிந்துரைத்தார்:

- 1) மூன்றாவது நபராக மாறுதல்;
- 2) கடந்த காலத்திற்கான இடமாற்றம்;
- 3) மேடையின் திசையில் பார்வையாளர்களுக்கு உரக்கப் பேசுதல்;

அதாவது மூன்றாம் நபராக (Third person) மாறுதல் மற்றும் கடந்த காலத்தைப் பயன்படுத்துவது நடிகர் சரியான அந்நியமாதல் அணுகுமுறையையும் பற்றின்மையையும் பின்பற்ற அனுமதிக்கிறது. அவர் மேடையில் உரக்கப் பேசுவது மற்றும் அவரது வரிகளில் உள்ள கருத்துக்கள், இவை இரண்டு குரல் தொனிகளுக்கு இடையில் மேடையை உருவாக்குகின்றன. கூடுதலாக, கடந்த காலத்திற்கு மாற்றுவது பேச்சாளருக்கு ஒரு நிலைப்பாட்டை அளிக்கிறது, அதில் இருந்து அவர் தனது வாக்கியத்தை திரும்பிப் பார்க்க முடியும்.

இந்த கூட்டு செயல்முறை ஒத்திகையில் உள்ள உரையை அந்நியப்படுத்த வழிவகுக்கிறது, இது பொதுவாக செயல்திறனுடன் தொடர்புடையது. பார்வையாளர்களை நாடகத்தில் உணர்வுபூர்வமாக ஈடுபாட்டிலிருந்து குறைக்கவும், நடிகர் தானே கதாபாத்திரம் என்று பாசாங்கு செய்வதிலிருந்தும் விடுபடுவதற்கு நடிகர் நேரடியாக பார்வையாளரை அணுக வேண்டும் அல்லது தொடர்பு கொள்ள வேண்டும்.

இவ்வாறு, ப்ரெக்ட்டின் அந்நியப்படுத்தல் கோட்பாடும்; நடிப்பும்; அதனை அடைவதற்கு பல்வேறு சாதனங்கள் தேவை என்று வலியுறுத்துகின்றன.

இலங்கைத் தமிழ் அரங்கப்பாரம்பரியத்தில் என்பதுகளில் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்கள் பலவற்றில் ப்ரெக்ட்டின் அந்நியமாதல் உத்திகள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. குறிப்பாக மண்கமந்த மேனியர் (1985) நாடகத்தில் இந்த உத்தி பயன்படுத்தப்பட்டிருந்ததை அவதானிக்கலாம். இந்தப்; பின்னணியில் மற்றுமொரு பரிமாணமாக சிதம்பரநாதனின் ஊயர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகத்தைப் பார்க்கலாம். தான் உசல மூக யுளையை என்ற அரங்கப்பயணத்தில் பெற்றுக்கொண்ட அனுபவங்களுடன் ப்ரெக்ட்டின் அந்நியமாதல் விளைவின் அடிப்படையில் உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. அது அந்நியமாதல் கோட்பாட்டில் வெற்றிபெற்றதா? ஆல்லது நியம அரங்காகவே நிலைத்ததா? என்பதையும் அது எவ்வாறான தொடர்பாடல் முறைமையூடாக இலங்கையின் யுத்தகால அவலங்களை பதிவு செய்து பார்வையாளர்களுடன் தொடர்பாடலை மேற்கொண்டது என்பதையும் இந்தக்கட்டுரை ஆராய்கிறது.

### தகவல் அளிக்கையும் பகுப்பாய்வும்

சுயஇனவரைவியல் (Auto ethnography) பார்வையில் உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகம்

உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகம் இலங்கையின் இன முரண்பாட்டு வரலாற்றை காவியப்பாணி அரங்க முறையில் சொல்ல முற்படுகின்றது. இதற்காக ஒரு புனைகதை உருவாக்கப்படுகின்றது. மனிதர்கள் காட்டுமிராண்டிகளாக ஒருவரை ஒருவர் அடித்துக்கொண்டு வாழ்ந்தார்கள். பின்னர் அந்தக்காலத்திலிருந்து விடுபட்டு உழைத்து வாழ ஆரம்பித்தார்கள் அதன் பயனாய் 'சுதந்திரம்' என்ற பொக்கிசத்தை பெற்றுக்கொண்டார்கள். அதனைப் பேணிப்பாதுகாத்து வந்தார்கள். சுதந்திரப் பொக்கிசத்தை ஒரு பெரியார் ஒரு பெட்டகத்தில் வைத்து பாதுகாத்து வந்தார். அவ்வாறானதொரு காலத்தில் ஊழித்தாண்டவம் நடக்கிறது

வெள்ளம் வந்து மேரு மலையை மூழ்கடிக்கிறது. பெரியவர் எங்கோ மலையிடுக்கில் பெட்டகத்தை ஒழித்து வைக்கிறார். பெரியவர் இறந்து போகிறார். இயக்கரும், நாகருமாக சுதந்திரத்தை தேடுகிறார்கள். பெட்டகத்தைக் கண்டுபிடிக்கிறார்கள். இயக்கர் தலைவன் சூரதீசன் பெட்டகத்திலிருந்த முடியைச் சூடிக்கொள்கிறான். அவனுக்கு குடை, கொடி ஆலவட்டம் பிடிக்க சிலர் சேர்ந்து கொள்கிறார்கள். மதகுரு அவனுக்கு ஆசிகூறுகிறார். உன்மதம் உன்னதம், உன் இனம் தான் பெரிது ஏனையவற்றை நீ அழிக்கலாம் என்று கூறுகிறார். இந்த வேளை மண்ணை நம்பி வாழும் நாகர் மண்பூஜை நடத்துகிறார்கள். அவர்கள் பூஜையில் திளைத்திருந்த போது அவர்கள் மண்ணை இயக்கர் சூறையாடுகிறார்கள். நாகர் குல இளைஞன் சயந்தன் அதனை எதிர்க்குமாறு பெரியவர்களைக் கேட்கிறான். ஏல்லோரும் தட்டிக் கேட்கிறார்கள். சூரதீசன் அவர்களைத் தாக்குகிறான். பின் அனுதாபப்படுபவனாக பாசாங்கு செய்து நிவாரணம் கொடுக்கிறான். சயந்தன் சூரதீசனை எதிர்க்கிறான், நியாயம் கேட்கிறான். அதனைக்கண்டு அஞ்சிய சூரதீசன், நாகரை அழிக்க யாகம் செய்கிறான் அதில் பலிகள் கொடுத்து பேய்களை வரவழைத்து நாகர்கள் மீது ஏவிடுகிறான். பேய்கள் நாகர்களை அழிக்கின்றன. சயந்தன் எதிர்த்துப் போராடுகிறான். பின்னர் மக்கள் இணைகிறார்கள். செத்துக்கிடந்தவர்களும் உயிர்பெற்றெழுந்து தீ ஏந்துகிறார்கள் என்பதாக இந்தக்கதை அமைந்திருந்தது.

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

இங்கு ப்ரெக்ட்டு(1961) குறிப்பிடும் காவிய

அரங்கின் பண்புகளை இனங்காண முடியும்.

ஒரு தளர்வான கதை வடிவம். உண்மையில் காவிய வடிவம் நாடக வடிவத்திலிருந்து வேறுபட்டது. ஆயினும் கூட, சம்பவங்களை உண்மையாகக் கூறுவதற்கு எபிசோடிக் வடிவம் (episodic) மிகவும் பொருத்தமானதாகப் ப்ரெக்ட் உணர்ந்தார். நாடகத்தை செயல்கள் மற்றும் காட்சிகளாகப் பிரிப்பதற்குப் பதிலாக, ப்ரெக்ட் தனது கட்டுக்கதையை தொடர்களாக, அத்தியாயங்களாகப் பிரிப்பதன் மூலம் தொடர்ச்சியை அழிக்க முயன்றார், அவை ஒவ்வொன்றும் தன்னிறைவு கொண்டதாகவும், முழுமையை விபரிப்பதுமாக இருந்தன. ஆனால், இந்தக்காவியம், அது எனது நிஜவாழ்க்கையுடன்; பொருத்தி நகர்ந்தது. கடந்தகாலத்தின் சம்பவங்கள் நினைவுக்கு வந்தன, நிகழ்காலத்தின் துயரங்கள் கண் முன்னின்றன, எதிர்காலம் என்ன என்ற கேள்வியும் முன்னின்றது. ஆனால் காவிய அரங்கு பார்வையாளர்களையும் நடிகர்களையும் தாம் பேசும் விடயத்திலிருந்து அந்நியமாக்க வேண்டும் என்று குறிப்பிடுகிறது. இந்த நாடகத்தை நெறிப்படுத்திய அல்லது அதன் அத்தனை படைப்பாக்கத்திற்கும் மூலகர்த்தாவாக இருந்த சிதம்பரநாதன் இதில் வரும் இரண்டு இனக் குழுமங்களையும் இயக்கர், நாகர் என்று குறிப்பிட்டார். ஆனால் இதனை நாடக எழுத்துருவாக நாடகத்தயாரித்து மேடையேற்றி பின்னர் எழுத்துருவை முழுமைப்படுத்திய கவிஞர் முருகையன் காவியத்தின் இரண்டு இனக்குழுமங்களையும் 'தம்மர்', 'திம்மர்' என்று குறிப்பிடுகிறார். இந்த அடையாளங்கள் காவிய அரங்காக 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகம் தொடர்வதற்கு துணையாக இருந்திருக்க வாய்ப்பாகவிருந்திருக்கும். ஆனால் அதன் தயாரிப்பில் நடிகர்களும் பார்வையாளர்களும் அந்நியமாகி இருக்காது ஒரு உணர்வுபூர்வமான ஈடுபாட்டுடனேயே இருந்தார்கள்.

இங்கு காவிய அரங்கின் பண்புகளின் ஒன்றான 'அந்நியமாதல்' கோட்பாட்டைப்பற்றி ப்ரெக்ட் குறிப்பிடும் போது, "அந்நியப்படுத்தல்" என்பது "நாடகத்தை எழுதி மேடையில் வழங்குவதற்கான அறிவுசார் மற்றும் புறநிலை முறை. "அவரைப் பொறுத்த வரையில் நாடகம் என்பது கவிதை உணர்வுடன் அல்லது

உணர்வுபூர்வமாக எழுதப்படக் கூடாது. கதை அல்லது சம்பவம் எழுதப்பட்டு இயற்றப்படும் போது அல்லது நிகழ்த்தப்படும்போது அது ஒரு மாயையை உருவாக்கக்கூடாது, அது புறநிலையாகவும் எந்த வகையிலும் ஈடுபடாமல் எழுதப்பட்டு செயல்படுத்தப்பட வேண்டும். குழுவில் உள்ள தயாரிப்பாளர்கள், நடிகர்கள், இயக்குநர்கள் போன்ற பிற உறுப்பினர்களும் இதை கவனமாகவும் நோக்கமாகவும் செய்ய வேண்டும், மேலும் இது பார்வையாளர்களை கதையில் ஈடுபடுத்தாததன் விளைவை அடைய வேண்டும்." என்று குறிப்பிடுகிறார். ஆனால் 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகம் பார்வையாளர்களிடம் உணர்ச்சி விளைவை ஏற்படுத்தத் தவறவில்லை.

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

கொட்டுண்டு கருகி விழுந்த

கொழுந்துகளே இளந்தளிர்களே

மொட்டாகி மலர்ந்தது குலுங்கிய

மோகனங்களே, வாலிபங்களே

சுட்டென்று வீசிய சூறையில்

சாய்ந்து கிடக்கும்

பழக்குலைகளே

விழுந்து சிதறிய சீவயங்களே

உங்களை நாங்கள் நினைவு கூறுகிறோம்.

உயிர்கலந்து நாம் உணர்வு சேர்கிறோம்  
பலியாகி மறைந்துபோயினீர்  
பாழாகி மறைந்து போயினீர்  
பலியாகி உயிர்கள் தந்ததால்  
பலிபீடம் சிவந்து போனதே  
பலிபீடம் சிவந்து போனதால்  
பலகாலம் நனைந்து போனதால்  
பலியாகி மறைந்த உங்களின்  
நினைவாலே மனது சேர்கிறோம்  
ஊழித் தாண்டவம் முடிந்து போயினும்  
உயிர்ப்பு மீளவும் நிகழ வேண்டுமே  
வாழ்வுக்கூத்தை நாம் ஆட வாழ்கிறோம்  
வலிமை நோக்கி நாம் பயணம் ஆகிறோம்  
உயிர்ப்பு மீளவும் நிகழ வேண்டுமே  
உணர்வும் ஆவியும் இழைய வேண்டுமே  
அயர்ச்சி, சோர்வுகள் அகல வேண்டுமே  
அமைதி வாழ்நிலை மலர வேண்டுமே  
உங்களை நாங்கள் நினைவு கூர்கிறோம்  
உயிர் கலந்து நாம் உணர்வு சேர்கிறோம்.

இந்தப்பாடல் அதன்வரிகள் அதற்கான இசை, அதன் சோகம், கையிலிருக்கும் யாரோ ஒருவரை அல்லது பலரை நினைவு படுத்தும். அந்த சட்டகமிடப்பட்ட படம் இவை எல்லாம், எனது வாழ்நாளில் நான் கண்ட சம்பவங்களை நினைவு படுத்தியது. நான் மன்னாரில் படித்துக்கொண்டிருந்தேன் (1984) என்னோடு படித்தவன் சுபாஸ் அவனது தகப்பனார் கலாவதி மன்னாரில் ஒரு உணவு விடுதி வைத்து சிறப்பாக வாழ்ந்து வந்தார். அப்போது, மன்னாரில் இராணுவ வாகனம் தாக்கப்படுகிறது, அதனைத் தொடர்ந்து பொதுப் போக்குவரத்தில் போன மக்கள், ஊரிலிருந்தவர்கள் என்று 200 பேர் வரை கொல்லப்பட்டார்கள். அப்போது, மன்னார் நகரத்திலிருந்த சுபாஸின் அப்பாவின் கடையும் தீயிடப்பட்டது அப்போது அவர் கடையில் தூங்கி; கொண்டிருந்தார். அவர் கொல்லப்பட்டு அவரையும் சேர்த்து தீயிட்டிருந்தார்கள். சுபாசின் சீவியம் அதேனோடு போனது. இதே போல உயர்தரத்தில் படித்துக்கொண்டிருந்த போது எங்களோடு படித்தவன் தனது

வீட்டிலிருந்து பாடசாலைக்கு தனது தங்கையுடன் வந்துகொண்டிருந்தான். அவனை இடைமறித்த தமிழ் ஆயதக்குழுவைச் சார்ந்தவர்கள் தங்கையை வீதியோரத்தில் நிறுத்திவிட்டு சற்றுத்தூரத்திலேயே அவனைச் சுட்டுக்கொன்றார்கள். அவன் இன்னொரு குழுவுடன் தொடர்பிலிருந்தான் என்று அவன் மீது குற்றம்சாட்டினர். இவையெல்லாம் நடந்து கொண்டிருந்த போது என்னோடு படித்துக்கொண்டிருந்த சில நண்பர்கள் ஆயுதப்போராட்டத்தில் இணைந்து கொள்கிறார்கள். ஒரு இரவு வேளை நண்பனொருவன் வீட்டின் வாசலில் நின்று என்னை அழைக்கிறான். பெற்றோர் சற்று பயத்துடன் என்னை வெளியே செல்ல அனுமதிக்கிறார்கள். வாசலில் நின்ற நண்பன் தான் ஆயுதப்போராட்டத்திற்கு இணையச் செல்வதாகச் சொல்லிச் செல்கிறான். இளம் தளர்களாக தங்கள் சீவியங்களை அவர்கள் தொலைக்கச் சென்றார்கள். ஏன்னோடு சிறுவயதில் படித்த விபுலானந்தன் யாழ் மத்திய கல்லூரி மேல்மாடியில் உயர்தர வகுப்பில் கற்றுக்கொண்டிருந்த போது பாடசாலைக்கு சற்றுத் தொலைவில் யாழ் கோட்டையிலிருந்த இராணுவத்தினர் ஏவிய எறிகணை வகுப்பறையில் விழுந்து அவன் துடித்து இறந்து போனான். 1987 அப்போது இந்திய அமைதிப்படைக்காலம் உயர்தரம் படிப்பதற்காக மன்னாரிலிருந்து யாழ்ப்பாணம் வந்திருந்தேன். எம்மோடு தனியார் கல்வி நிலையத்தில் கல்விகற்றுக்கொண்டிருந்த அகிலனை தமிழ் ஆயதக்குழுவுவான்று கடத்திச்சென்று சுட்டுக்கொலை செய்தது. அவனது தந்தை முரசொலி என்ற பத்திரிகையின் ஆசிரியர் அவரைத் தேடி வந்து மகனைக்கடத்திச்சென்று சுட்டுக்கொண்டார்கள். அவனது இறப்பு வீட்டுக்கு கறுப்பு பட்டி அணிந்து சென்றிருந்தேன். ஒரு மாலைப்பொழுதில் தனியார் கல்விக்கூடம் சென்று அவசரமாக சைக்கிள்களை மிதித்து வந்துகொண்டிருந்தேன். வழியில் நடுவீதியில் சைக்கிளோடு விழுந்து கிடக்கிறார். அவருக்கு உதவலாம் என்று அருகில் சென்று பார்த்த போது அவர் அப்போது தான் சுடப்பட்டு விழுந்து கிடக்கிறார். இரத்தம் வழிந்தோடிக் கொண்டிருக்கிறது. இப்படி இடையிலே

கொட்டுண்ட சீவியங்கள் எத்தனை அதனால், பலியாகி மறைந்துபோயினீர், பாழாகி மறைந்து போயினீர், பலியாகி உயிர்கள் தந்ததால், பலிபீடம் சிவந்து போனதே, பலிபீடம் சிவந்து போனதால்.... என்ற அந்தவரிகளைக்கேட்கும் போது எம்மால் உணர்வு நினைக்குள் செல்லாது காவிய அரங்கிற்குரிய புறவயத் தன்மையில் நிற்க முடியவில்லை.

ஆனால் அதில் இருந்து விடுபட்டு அடுத்த காட்சிக்கு வேறொரு மனநிலைக்குத் தான் செல்ல வேண்டும். ஒருவரை ஒருவர் பறித்திழுத்து சண்டைபிடிக்கும் காட்சி, மனிதனின் ஆதி நிலையை வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்திருந்தது. 'எனக்கு.... எனக்கு.... என்று அந்தசண்டை நடக்கும். இதனை நாடகாசிரியர் தன்னுடைமைக் கூச்சல் என்று குறிப்பிடுகிறார்.

தன்னுடைமைக் கூச்சல்:

அறியாப்படைகள் இருளுள் மோதும்

ஒரு பெரும்களத்தில் உள்ளோம் நாங்களே  
நாங்கள் யார் என்றால் உனக்குத் தெரியாது  
நீங்கள் யாரென்றால் எனக்கும் தெரியாது

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

“ஆண்டு பல்லாயிரம் ஆகி இருக்கும் நீண்ட அக்காலப்பரப்பின் நிகழ்ச்சியைப் பழங்கதை ஆக்கிப்பலரும் சொல்லுவர் ‘தம்மர்’ ‘திம்மர்’ என்றிரு சாரார் வாழ்ந்து வந்தார்களாம் ஒரு சிறு தீவிலே அந்தத் தீவிலே அவர்கள் முயற்சியால் சீர்திருத்தம் சில செய்யப்பட்டன திருந்திய வாழ்விலே பொருந்திய அவர்கள் செல்வமும் கொஞ்சம் தேடிக்கொண்டனர். தேடிய செல்வமோ சிறிது சிறிதாய் ஒருங்கு குவிந்தே திரண்டு கொண்டதாம். திரண்டு குவிந்த திரவியம்? சுதந்திரம், சுதந்திரம், சுதந்திரம், சுதந்திரம்.”

அதனை பெட்டகம் ஒன்றிலே பேணிநார் பெரியார், திரவியப்பெட்டகம் தெய்வீகமானது தீரா வினைகளைத் தீர்க்க வல்லது, மாறாக் கொடு நோய் நெருப்பை நாட்பது, பில்லி சூனியம், பேய்கள், முனிகள், கரப்பான் சிரங்கு, கழலைகள், சன்னி எல்லாம் நீக்கும், இயல்பும்

சக்தியும்; பெட்டகக்காரப் பெரியவர் வசமாம். சகல வற்றாலும் சாரும் தீமைகள் பெட்டகக்காரப்பெரியவர் தீர்ப்பார் என்று அந்த நிலைமையின் எடுத்துரைப்பு நீண்டு செல்லும்.

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

மேலும், எடுத்துரைஞர் சொல்கிறார், “இவ்வாறு இருக்கையில் பெரும் பிரளயம் வந்ததாம் வெள்ளம் பெருகி மேலே எழுந்ததாம். பெரியவர் அந்தப்பெட்டகம் தன்னைக் கோணமாலைக் குன்றிலோ, குகையிலோ, இடுக்கிலோ, முடுக்கிலோ எங்கோ மூலையில் ஒளித்து வைத்ததாய் ஒரு கதை உள்ளதாம். கர்ணபரம்பரைக் கதையொன்று உள்ளதாம். பெட்டகக்காரப் பெரியவர் மறைந்த பின் மேலும் பலப்பல ஆண்டுகள் கழிந்தன செவிவழி வந்த செய்திகள் பரவி திரவியப் பெட்டகம் தேடினர் மக்கள் தம்மர் (நாகர்) பக்கமும் திம்மர் (இயக்கர்) பக்கமும் திரவியப்பெட்டகம் தேடினர்.

உண்மையில் இலங்கை நானூறாண்டுகள் அந்நியராட்சியில் கிடந்தது, அது ஒரு பிரளயம், ஆனால் சுதந்திர உணர்வு எங்கோ ஒரு மூலையில் வேட்கையாக மனதில் ஒழிந்து கிடந்தது என்பதை நாடகம் வெளிக்காட்டுகிறது. இலங்கை

சுதந்திரமடைய தமிழர்களும், சிங்களவர்களும் இணைந்தே போராடினார்கள்.

மேடையில் பின்பகுதியில் ஒரு மலை ஒன்று உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. அதுவொரு பெருங்காட்சியாகவிருந்தது. அந்த மலையெங்கும் இரு சாராரும் 'திரவியப் பெட்டகம்' தேடுகிறார்கள். இறுதியில் பெட்டகத்தைக் கண்டு கொள்கிறார்கள். மலையின் மறு கரையில் கிடந்த பெட்டகத்தை கயிறு போட்டு இழுத்து இயக்கரும், நாகரும் வெயியே கொண்டு வருகிறார்கள். பெட்டகம் வெளியே வந்ததும் இயக்கர்தலைவன் சூரதீசன் பெட்டகத்தைத்திறந்து அதிலிருந்த முடியை தானே சூடிக்கொள்கிறான். முடிசூடியதும் தன் அதிகாரத்தை நிலைநாட்டும் முயற்சியில் ஈடுபடுகிறான்.

சூரதீசன்:

முடிசூடிக்கொண்டேன் நான்  
படைதேடிக்கொள்வேனே  
அடியாள்கள் சேர்ப்பேனே  
அதிகாரம் பார்ப்பேனே  
முடிசூடிக்கொண்டேன்  
நான் முந்தையர் முடியிது  
எந்தையர் முடி இது.  
யாரடா பணியாள்?  
ஏங்கே செங்கோல்?  
பாரடா முன்னால்  
குனியடா கூனு  
அடங்கி நில்  
என் முடி பொன்முடி  
இனி பிறர் என்குடி

இங்கே கூனிக்குறுகி அவருக்கு கொடி குடை ஆலவட்டம் பிடிப்பதற்கு ஆட்கள் வருகிறார்கள். இங்கு அதிகார சக்தி எவ்வாறு சாதாரண மனிதன் மீது ஆதிக்க செலுத்துகிறது, அவர்களை அடிமைப்படுத்துகிறது என்பதை அந்த மாற்றத்தை காட்டுகிறது. முடிசூடிய மாற்றம் காட்டுகிறது. நாம் எமது இளமைக்காலம் முழுவதும் பயணம் செய்கின்ற போதெல்லாம் இராணுவ பொலிஸ் சோதனைச்சாவடிகளில் ஈனப்பிறவிகளாக கைகளை உயர்த்தி திறந்து

காட்டியிருக்கிறோம். எமது உடல்முழுமையும் தடவவிட்டு, கூனிக்குறுக நின்றிருக்கிறோம். படை முகாங்களைக்கடக்கும் போது கால்நடையாக செல்ல வேண்டும், வாகனத்தில் ஓடிச்செல்ல முடியாது. ஏங்கோ தூரத்திலேயே வாகனத்திலிருந்து இறங்கி நடக்க வேண்டும். அப்போது எந்தவேளையும் இராணுவத்தால் அழைக்கப்பட்டு தடுத்து வைக்கப்படலாம், கைது செய்யப்படலாம் என்ற பயம் காரணமாக நெஞ்சு திக் திக்கென்று அடித்துக்கொள்ளும், துப்பாக்கி முனைகள் எம்மை நோக்கி நீண்டபடி இருக்கும். இந்த எங்கள் சுய அனுபவத்தை 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகம் வெளிப்படுத்தியிருந்தது. தூரதீசன் அழைக்கின்றபோது ஓடிச்சென்று அவனுக்கு அடிபணியும் பாத்திரத்தை நான் செய்திருந்தேன். ஆதைச் செய்யும் போது நான் படைமுகாங்கள் முன்னால், இராணுவச் சுற்றிவளைப்பின் போது 'தலையாட்டி' (பேராரசிகளைக் இனங்காட்டுவதற்காக முகம் மறைத்து கூட்டிவருபவர்கள்) முன்னாள் கூனிக்குறுகி நின்றதெல்லாம் மனதில் வரும். அதை நினைத்து மிகைப்படுத்தலாக அந்தக்காட்சியில் செய்து காட்டிய நினைவிருக்கிறது.

சூரதீசன்:

பாரடா முன்னால்  
குனியடா கூனு  
அடங்கி நில்  
என் முடி பொன்முடி  
இனி பிறர் என்குடி

பின்னர், மன்னன் முடிசூடியதும் அவன் தன்மதத்தலைவனிடம் ஆசிபெறுகிறான். இலங்கை அரசியல் அமைப்பில் பௌத்த மதத்திற்கு முதன்மை ஸ்தானம் வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. பௌத்த மகாசங்கங்கள் அரசியலில் தலையிடுகின்றன. ஆவர்களால், இலங்கை பௌத்த சிங்கள நாடு என்பதை நிலைநிறுத்துமாறு ஆட்சியாளர்களை நிர்ப்பந்திக்கப்படுகிறார்கள். இதனை நாம் நாளாந்தம் செய்திகளாகவும் தகவல்களாகவும் கேட்கிறோம். ஏங்கள் பகுதிகளில் திடீரெனக்கட்டப்படும் பௌத்த கோவில்களைக்

காண்கிறோம். அவற்றின் கொண்டாட்டங்களுக்கு இராணுவமும் பொலிசும் நிறைந்து கிடப்பதை தினம் தினம் காண்கிறோம். இலங்கையில் ஆட்சிப்பீடம் ஏறியதும் முதலில் பௌத்த பீடங்களுக்கு சென்று ஆசீர்வாதம் வாங்குவதை இன்றும் காண்கிறோம். இதனையே 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகத்தின் குருசாமி உபதேசம் வெளிப்படுத்தி நிற்கிறது.

மன்னன் குருசாமியை வணங்குகிறான் அப்போது குருசாமி சொல்கிறார்,

**குருசாமி உபதேசம்:**

பிற மதம் பிற மொழி பேசுவோர் மிலேச்சர் அறநெறி உணரார் அறிவிலா விலங்குகள் தம்மரை இனி நீ தாக்குதல் வேண்டும் மேலும் கேள் என் வீரவேல் வேந்தனே! என் மதம் உன்னம், உன்குலம் உன்னதம் உன்நெறி உன்னதம் உன்குறி உன்னதம் சின்னவர் பிற பேர் தீவகம் உன்நிலம் தம்மரை இனி நீ தாழ்த்தி நசுக்குவாய் வீர தீசனே விடுக நின் அச்சம் மிலேச்சரை இங்கு நீ விட்டு வைக்காதே அஞ்ஞானிகளை அழிப்பதே தருமம் மெய்ஞ்ஞானம் தான் மிக மிக நல்லது இந்தத் தீவினை நீ இயக்குதல் வேண்டும். உயிர்க்கொலை மறுப்பதே உன்மதம் ஆயினும் தம்மரின் தலைகளை தறிப்பது நல்வினை அவர்களைக் கொல்லுதல் அளவில்லாப்புண்ணியம் தவறில்லாப் புண்ணியம் அதுவேயாகும்.

இங்கு தம்மர் என்று நாடக ஆசிரியர் குறிப்பிடும் பாத்திரம் நாடகத் தயாரிப்பில் நெறியாளரால் நாகர் என்று குறிப்பிடப்பட்டது நினைவில் கொள்ளத்தக்கது. நாடகத்தில் எல்லா நடிகர்களும் ஒரே சீருடை அணிந்திருந்தார்கள் மேலாடை தீ நிறத்திலிருந்தது, கீழே சாம்பல் நிற்திலான முழுநீள ஆடை, தலையில் பனை ஓலையால் செய்யப்பட்டு துணியால் சுற்றப்பட்ட தலைப்பாகை, பகட்டில்லா ஒப்பனையுடன் நடிகர்கள் காணப்பட்டார்கள் இதற்கு மேலாக

கையில் ஒரு துணி இருந்தது. இந்தத் துணி பாத்திரங்களை வேறுபடுத்துவதற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. ஒரு நடிகர் தேவைப்பட்ட போது நாகராக அல்லது இயக்கராக மாறுவார். அவ்வாறு மாறும் போது தனது துணியை இடுப்பில் கட்டினால் அவர் நாகர் என்று கருதப்படுவார். அதே துணியை தோளிலிருந்து பக்கவாட்டில் கட்டியிருந்தால் அவர்கள் இயக்கர் என்று கருதப்படுவார். இங்கு இந்த உத்திகள் பார்வையாளர்கள் ஒரு பாத்திரத்தில் ஒன்றித்து விடக்கூடாது என்பதற்கான ஏற்பாடாகும். பாத்திரங்களின் உணர்விலிருந்து விடுபட்டு சிந்திக்க வேண்டும் என்பதற்காக இந்த 'அந்நியமாதல்' உத்தி பயன்படுத்தப்பட்டது.

இதனையே ப்ரெக்ட் குறிப்பிடுகிறார் "ஒரு சம்பவத்தை கச்சிதமாக நடடிபுடன் பார்வையாளனின் முன்னால் வைக்க வேண்டும். அவர் ஒத்திகை பார்த்ததை மறைக்கக் கூடாது. எழுத்தாளரின் பார்வையின்படி அந்தக் குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் அந்தக் கதாபாத்திரம் எப்படிப் பேசியிருக்கலாம் அல்லது நடந்துகொண்டிருக்கலாம் என்பதை அவர் தனித்தனியாக முன்வைக்க வேண்டும். நடிகர், தான் முன்வைக்கும் கதாபாத்திரத்தில் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொள்ளக் கூடாது. அவர் சேக்ஸ்பியர் நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களான லியர் அல்ல, ஹேம்லெட் அல்ல, ஓதெல்லோ போன்றவர் அல்ல என்பதை அவர்; எப்போதும் நினைவில் வைத்திருக்க வேண்டும். பாத்திரமாக முழுமையாக மாறுதல் எதுவும் எதிர்பார்க்கப்படுவதில்லை, அப்போதுதான் நடடிப்பில் 'அந்நியப்படுதல்' அடையப்படுகிறது என்கிறார் ப்ரெக்ட். இதற்காக ப்ரெக்ட்;(1961) 'மூன்றாவது நபராக மாறுதல்'; என்ற விடயத்தைக் குறிப்பிடுகிறார். ஒருவர் தானாக இருந்து கொண்டு இன்னொன்றாக செய்து காட்டுகிறார் என்ற எண்ணத்துடன் நடிக்க வேண்டும் என்று குறிப்பிடுகிறார். எமது கூத்துமரபில் இந்தத் தன்மை காணப்படுகிறது. மூன்றாம் நபர் மற்றும் கடந்த காலத்தைப் பயன்படுத்துவது நடிகர் சரியான அணுகுமுறையையும் பற்றின்மையையும் பின்பற்ற அனுமதிக்கிறது. ஏன்ற ப்ரெக்டின் போட்பாட்டு விளைவை கொடுப்பதற்காகவே

உயிர்த்த மனிதர் கூத்தில் ஒரே வகையான ஆடை எல்லோருக்கு வழங்கப்பட்டதும். தேவைக்கேற்ப நாசராகவும், இயக்கராகவும் ஒருவரே அவ்வப்போது செய்துகாட்டும் உத்தியன்படுத்தப்பட்டது.

நாகரை வரண்ட பூமி மக்களாகவும் மண்ணைக்கிண்டி வாழ்பவர்களாகவும் நாடகம் காட்டுகிறது. இதனை பூமி பூசைக் காட்சியாகக் காட்டுகிறார்கள். இந்தக் காட்சியை எடுத்துரைஞரே விளக்குகிறார்.

எடுத்துரைஞர்:

என்ன நடக்குது தெரியும் தானே

இவர்கள் யாவரும் வடகீழ்ப் பகுதியார்

வழி வழியாக வந்த மரபிலே

மண்ணைக்கிளறி வாழ்கின்ற மக்கள்

சரித்திர ஏடும் சாத்திர புராணமும்

எடுத்துப் பேசும் இவர்களின் பெருமையை!

பரணிப்பாட்டுக்கள் பலபல உடையோர்

தரணியை ஆண்டதாய் தமது பழம் புகழ்

வருணிப்பதிலே மன நிறைவடைவோர்.

தங்கள் மதமும் சாதியும் சடங்குமே

மகோன்னதமானவை மகிமை உடையவை

இப்படியான எண்ணம் உடையோர்.

என்று பூமி பூசை மேற்கொள்பவர்களை பற்றி எடுத்துரைஞர் வெளிப்படுத்துகிறார். பூமி பூசை உடுக்கொலி மற்றும் பறை ஒலியின் பின்னணியில் பூமித்தாயை புகழ்ந்து பாடும் பாடல் பாடப்படுகின்றது. நடிகர்கள் உருக்கொண்டு ஆடுகிறார்கள்.

பாடல்

வேற்படைகள் -; தாங்கி

வென்ற - புகழ் - நீ

விதித்தல்லோ - தாயே

சாமி அம்மா

கோட்டை கட்டி - முன்னர்

வாழ்ந்த புகழ் - உன்

கொடையல்லவே - தாயே சாமி அம்மா

பூமி பூசையில் திளைத்திருக்கும் போதே அவர்களின் மண் களவாடப்படுகிறது.

இளைஞர்கள் கொதித்தெழுகிறார்கள். கொதித்தெழும் இளைஞர்களின் குறியீடாக சயந்தன் என்ற பாத்திரம் நாடகத்தில் காட்டப்படுகின்றது.

சயந்தன் : அப்பு, கவனம்...அங்க பாருங்கோ உங்கட மண்ணில ஒரு பிடி எடுக்கினம். கண்ணைத் திற எணை கள்ளரை விடாதே

நாகர் 1 , இவங்கள் ஆர் அழிவார்

நாகர் 2 : என்ன செய்யினம்

சயந்தன் : உங்கட மண்ணிலை ஒரு பிடி எடுக்கினம். கண்ணுகள் திறவுங்கோவென் கள்ளரை விடாதையுங்கோ மண்ணை ஏன் அவன் எடுப்பான்? மடக்கண்ணை பிடிப்பம் நாங்கள்.

(இப்போ, நாகர், இயக்கரிடம் சென்று கெஞ்சுகிறார்கள்)

நாகர்; : நாங்கள் உங்களைக் கும்பிறம் தயவு செய்து எல்லையளைத் தாண்டி வராதேங்கோ

இது இலங்கையில் சுதந்திரம்திற்குப் பின்னர் தமிழர்கள் பாரம்பரியமாக வாழ்ந்த பகுதிகளில் திட்டமிட்ட சிங்களக் குடியேற்றங்கள் மேற்கொள்ளப்பட்டு தமிழர் பூர்வீக இடங்கள் பறிபோவதை சுட்டிக்காட்டுகிறது. கிழக்கிலங்கையில் திருகோணமலை, மட்டக்களப்பு ஆகிய பகுதிகளில் இவ்வாறான குடியேற்றங்கள் நடைபெற்று வந்திருக்கின்றன. இது ஏனைய பகுதிகளிலும் நடைபெற்றிருக்கிறது. இந்த ஆக்கிரமிப்புக்களுக்கு எதிராகவே இளைஞர்கள் ஆயதம் ஏந்திப் போராடினார்கள்.

நாடகத்தில் இளைஞர்களே மண்பறிபோவதை முதலில் எதிர்க்கிறார்கள், ஆனால்; அவர்களை மூத்தவர்கள் தடுக்கிறார்கள்.

நாகர் 1 : தம்பி சயந்தா உனக்குச் சொலிநன் நான் சண்டியனா மாறாதே நல்ல பிள்ளை கதை பெருத்தால் கம்பியெண்ண வேண்டி வரும்;; கரும்பிடியை விடு மோனை தணிஞ்சு போவம்

சயந்தன் :

பம்பரமாய்ச் சுழண்டுழைச்ச

சனங்களுக்குப் பலாபலன்கள்

கிடையாமற் போறதெண்டால் ...

கொம்புகளை முறிப்பம் அய்யா!

நீங்கள் வாங்கோ கூடி

ஒன்றாய் எதிர்த்தம் எண்டால் - ஓடுவாங்கள்  
ஒருமிக்க நாங்கள் எல்லாம் எதிர்த்தம்  
எண்டால்

உவற்றை வால் நறுக்கிறது பெரிசா என்ன?  
இளைஞர்களின் எழுச்சி கண்டு சூரதீசன்  
கலவரமடைந்து மக்களைக் கூப்பிட்டு  
சொல்கிறான். ஆவன் ஜனநாயக ஆட்சித்  
தத்துவத்தை சொல்கிறான் போலும்.

சூரதீசன் :

எல்லா மக்களும் எங்கும் போகலாம்  
எல்லா மக்களும் எங்கும் இருக்கலாம்  
இதிலே எல்லாருக்கும் இல்லை வேற்றுமை  
எல்லா மக்களும் எங்கும் இருக்கலாம்  
எல்லா மக்களும் எங்கும் இறக்கலாம்.

இதிலே எல்லாம் இல்லை வேற்றுமை

பரந்த பொதுநலப் பண்பே நல்லது அது தான்  
நியாயம்

அது தான் நியமம்

என்று சூரதீசன் சொன்ன வார்த்தைகளை  
நாகர்கள் நம்புகிறார்கள். ஆனால் சயந்தன்  
நம்பவில்லை ஏனெனில் பெரும்பான்மை  
மக்களுக்கு நன்மை பயக்கும் ஜனநாயகத்தைப்  
பேசி நாகர்களை சூரதீசன் ஏமாற்றுகிறான் என்று  
சயந்தன் கருதுகிறான்.

சயந்தன் :

சூரதீசன் சூழ்ச்சியில் வல்லவன்

நன்மையை மதியான்

நம்பத் தகாதவன்

சூரதீசனின் வலையிலே விழுந்தால்

தம்மர் யாவரும் தாழ்ந்து கெட்டொழிவோம்.

நாங்கள் எல்லோரும் நசங்கியே போவோம்.

சயந்தன் நேரடியாக சூரதீசனுடன் மோத  
துணிகிறான். அவனுக்கெதிராக பிரகடம்  
செய்கிறான்.

சயந்தன் பிரகடனம்:

நாமெல்லாம் நாகர் குல இளைஞர்கள்

இங்கின்று நாம் இதனை அறிவிக்கின்றோம்

தமது மண் பிற்போக நயனங்கள்

மூடியே ஞாயத்தை இழக்க மாட்டோம்

கேவலம் சில்லறைச் சிறு சலுகை வேண்டியே  
கீழ்ப்பட்டுத் தொழுது நின்று

கிடைக்கின்ற பருக்கைகளை எடுத்துண்ண  
முன்வந்து கெஞ்சும் நிலை நிராகரிப்போம்  
கால ஓட்டத்திலே மெய்யுணர்வு முளைவிடும்  
கதிர் வீசும் இருள்கள் போகும்

கல்வி நிலை மேலோங்கும்

காளையர்கள் எழுவார்கள், கைகளில் வேல்  
ஏந்துவார்

தாகமும் கொள்வார்கள்

தாய்நிலம் மீட்டிட, தவிடுபொடி ஆகும்,  
தடைகள்

தனியானதொரு சமுதாயம் உருவாகும்

தன்னுரிமை ஆட்சி தோன்றும்.

இந்தப் பிரகடனத்தை சயந்தன்  
மிக உணர்ச்சியாக சொல்லுவான். ஆதனைக்  
கேட்கின்ற போது மேடையில்  
நடித்துக்கொண்டிருக்கும் எமக்கு நரம்புகள்  
முறுக்கேறும், புர்வை யாளர்களும்  
உணர்ச்சிநிலையில் அதனைப்பாரப்பதை  
அவதானிக்க முடியும். சயந்தனின் பிரகடனத்தால்  
சூரதீசன் கலவரமடைகிறான் பயந்து போகிறான்.  
இவனது பிரகடனத்தை கேட்டதும் சூரதீசன்  
உங்களுக்கு செய்யிறன் வேலை, என்று  
செய்வினை செய்கிறான்

சயந்தனுக்கெதிராகவும் நாகருக்கெதிராகவும்  
ஏவிவிடுவதற்காக பேய்களை வரவழைக்க  
எண்ணுகிறான். அதற்காக யாகம் செய்கிறான்.

இந்த இடத்தில் வரலாற்று சம்பவம்  
ஒன்றினை அடிப்படையாகக் கொண்டு இந்த  
காட்சி அமைக்கப்பட்டது நினைவிருக்கிறது.  
இலங்கையில் அரசியல் அமைப்பு 1978 ஆண்டு  
ஜனாதிபதி ஆட்சிமுறைக்கு மாறுகிறது.  
அப்போது முதலாவது ஜனாதிபதியாக ஜே.ஆர்.  
ஜெயவர்த்தனா பதிவியேற்றிருந்தார்.  
ஆந்தக்காலகட்டத்தில் தான் இலங்கை  
அரசுக்கெதிரான தமிழ் இளைஞர்களின்  
போராட்டம் தீவரமடைய ஆரம்பிக்கிறது. இதன்  
போது அந்த போராட்டத்தை அடக்குவதற்கு  
ஜே.ஆர் முயற்சி செய்கிறார். அப்போது அவர்  
ஒரு அறிக்கை வெளியிட்டிருந்தார். அதில் தமிழ்

இளைஞர்களின் போராட்டத்தை ஒழிப்பதற்கு எந்தப்பேயுடனும் ஒப்பந்தம் செய்து கொள்ள தான் தயாராவிருப்பதாகச் சொன்னார். அந்தப் உரைப்படிமத்தை 'உயிர்த்த மனிதர் கூத்து' நாடகம் காட்சியாக்கியிருந்தது. அதில், சூரதீசன் யாகம் செய்து பேய்களை வரவழைத்து ஒப்பந்தம் செய்கிறான்.

சூர தீசன் : முன்வர வேண்டும் சாமீ முழுமுதற் பேயனாரே! என் மனம் முற்றும் ஒப்பி இசைந்து நான் வேண்டுகின்றேன். தருகிறேன் பலிகள் ஏற்ப்பாய். தம்மரின் தலைகள் நான் தறித்துத் தாழ்த்தி நான் ஒழித்தல் வேண்டும் (இப்போது முழுமுதற்பேயனார் தோன்றுகிறார்)

முழுமுதற் பேயனார்.:

எழும்படா சூர தீசா

ஒதுக்கடா தம்மர் நாட்டை

உழக்கடா சனத்தையெல்லாம்

குட்டிப்பேய், குஞ்சுப் பேய்

குறுணிப்பேய், குழந்தைப் பேய்கள்

சட்டைப் பேய், சனியன் பேய்கள்

சடார் வெடித் தகரப்பேய்கள்,

பெட்டைப் பேய், பீப்பாப் பேய்கள்

பிள்ளைப் பேய், குள்ளப் பேய்கள்,

ஏட்டுப் பேய் வகைகள் தந்தேன்

இங்கு பேய்கள் என்று குறிப்பிடப்படுவது சின்னமும், பெரிதுமான நாடுகளைக் குறிக்கும், அவை இலங்கையரசுக்குக் கொடுத்த ஆயத தளபாடங்களைக் குறிக்கும். பிற நாடுகளுடன் ஜே.ஆர் ஆயுதத் தளபாடங்கள் பெற்றுக் கொள்வதற்காக ஒப்பந்தம் செய்துகொள்கிறார். துப்பாக்கிகள், கவச வாகனங்கள், கிபிர் விமானங்கள், ஆள்காட்டி விமானங்கள், பீப்பாய் குண்டு போடும் விமானங்கள், ஹெலிகொட்டர்கள், ஆட்டிலரி குண்டு ஏவிகள், பல்சுழல் பீரங்கிகள் என்று பல்வேறு வகையான ஆயுத தளபாடங்களைப் பெற்று மக்கள் குடியிருப்புக்கள் மீது தாக்குதல் நடத்தினார்கள். இதனால் மக்கள் தாங்கள் பாரம்பரியமாக இருந்த இடங்களிலிருந்து வெளியேறி வேறு இடங்களில் குடியேறினார்கள். அவ்வாறு மக்கள் வெளியேறும் போது விமானங்கள் குண்டு வீச்சு

நடந்தும் பலர் இறந்து போவார்கள். ஒரு நாள் நான் யாழ்ப்பாணத்தின் நகரப்பகுதிக்கு சென்று கொண்டிருக்கிறேன். ஏங்கோ தூரத்தில் விமானம் குண்டு வீசிச் சென்றிருப்பது கேட்டுக்கொண்டிருக்கிறது. நவாலி என்ற இடத்தில் இடம்பெயர்ந்து வந்தவர்கள் தங்கியிருந்த தேவாலயத்துக்கு மேலே விமானம் குண்டு போட்டு (19th July 1995) 147 பேர் இறந்து போனார்கள் அவர்களின் உடல்களை ஒரு ராக்டரில் விறகுக்கட்டைகளை அடுக்குவது போன்று அடுக்கிக்கொண்டு வந்திருந்தார்கள். மனிதக்கைகள் கால்கள் விறகுக்கட்டைகளாக குவித்து அடுக்கப்பட்டு வைத்திய சாலை சவஅறைக்கு கொண்டு செல்லப்படுவதற்காக வைத்தியசாலை வாசலினுள் நுழைகிறது. ஆப்போது நான் வைத்தியசாலை வாசல் அருகில் சென்றுகொண்டிருக்கிறேன். அந்தக் காட்சியைக் காணக்கிடைக்கிறது. நாடகத்தில் சொன்ன பேய்களில் ஒன்றுதான் அந்த மக்களைக் கொண்டு குவித்திருந்தது. 2005ம் ஆண்டு நான் எனது குடும்பத்தினருடன் இடம்பெயர்ந்து கிளிநொச்சி என்ற இடத்தில் ஒரு நண்பரின் உறவினர் வீட்டு வளவில் குடிசை அமைத்து வாழ்ந்து வந்தோம். ஓர் இரவு கிளிநொச்சியைப்பிடிப்பதற்காக இராணுவம் பல்சுழல் ஏவுகணைகளை ஏவியபடி முன்னேறுகிறது நாம் வெட்டி வைத்த பதுங்; குருளிக்குள் பதுங்கி இருக்கிறோம். குண்டுகள் மரங்களிற்கு மேலே வெடித்து சிதறி விழுகிறது. பதுங்கு குழியல் இருந்த பெற்றோர் கடவுளர்களிடம் காப்பாற்று மாறு வேண்டுகிறார்கள். காலை விடிந்ததும் கிளிநொச்சியிலிருந்து அறுபது மைல்கள் தொலைவிலுள்ள முல்லைத்தீவிற்கு சைக்கிள்களில் தப்பிச் செல்கிறோம். குறுக்குவழிகளாக செல்கிற போது வானத்தில் விமானங்கள் சுற்றி வட்டமிட்ட வண்ணம் இருந்தன. வழமானங்கள் தாழ்ப்பறந்து வந்த போது நாம் சைக்கிள்களை தரையில் போட்டு விட்டு தரையில் படுத்து எம்மைப்பாதுகாத்துக் கொண்டோம்.

இங்கு நாடகத்தில் முருகையன் சொன்ன குட்டிப்பேய், குஞ்சுப் பேய், குறுணிப்பேய், குழந்தைப் பேய்கள்

சட்டைப் பேய், சனியன் பேய்கள், சடார்

வெடித் தகரப்பேய்கள், பெட்டைப் பேய், பீப்பாப் பேய்கள், புள்ளைப் பேய், குள்ளப் பேய்கள் என்ற எட்டுவகைப் பேய்களின் அட்டுழியங்களையும் நாம் எம் வாழ்நாளில் நேரில் தரிசித்து துன்பப்பட்டுள்ளோம்.

பேய்களை ஏவி நாகரை ஒழிக்கின்ற காட்சியை நடிகர்களைக் கொண்டு நெறியாளர் காட்சிப்படுத்தியிப்பார். அது ஒரு இராணுவத்தாங்கி, நடுவில் சூரதீசன் கைகளை நீட்டி பல்சூழல் போன்று நிற்பான். அது பெரிய பேய், அருகில் ஏனைய பேய்கள் முகமூடியணிந்து காணப்படுவர். கறுப்பு உடையணிந்து கைகளில் நகங்கள் நீண்டாக வளர்ந்து இரத்தம் தோய்ந்து காணப்படும். பெருந்த இசைக்கு ஒரு இராணுவ ராங்கிபோன்று பேய்கள் நகரும் அதில் நசிபட்டு மக்கள் கதறுவர், செத்து மடிவர்.

இந்தக் காட்சியில் நான் குறுனிப் பேய்களில் ஒன்றாக நடிப்பேன். இராணுவ ராங்கி நகர்ந்து சென்றதும். உடனடியாக நான் ராங்கியில் நசிபடும் பொதுமகனாக கிடந்து துடிப்பேன். அடக்குபவனாகவும் அடக்கப்படுபவனாகவும் உடனடியாகவே மாறி மாறி இந்தப் காட்சியில் நடிக்க வேண்டும். இது வெவ்வேறு பாத்திரங்களை உணர்ச்சிக்காட்படாமல் செய்து காட்டுவதனூடாக பாத்திரங்களிலிருந்து அந்நியப்பட்டு நிற்பதான உத்தியை இங்கு நெறியாளர் செயற்படுத்தியிருந்தார். ஆனால் நாம் அவ்வாறு அந்நியமாகி நிற்கவில்லை ஏனெனில் இந்தக்காட்சிகள் எமது நிஜவாழ்வின் காட்சிகள், எங்கள் உணர்ச்சிகள், ஒவ்வொரு செய்கையும் எமது பட்டறிவு சார்ந்தவை, இதனால் நாம் பாத்திரங்களுக்குள் ஆழ்ந்து போனோம் என்றே சொல்லலாம். இராணுவ டாங்கியில் நசிபுண்டவராக நான் நடித்த படிமம், நாடக ஒத்திகையில் புதிதளித்தல் செயலொன்றில் வெளிப்பட்டது. அதில், விமானக்குண்டில் துவண்டு சுருண்டு வெந்து நொந்து போகும் ஒருவரின் நிலையை காட்டியிருந்தேன். ஆதனை அப்படியே காட்சியில் இணைத்தார்கள்.

“உயிர்த்த மனிதர் கூத்தில்” நிலையான உயர்ந்தளவிலே தனிப்பட்ட பாத்திரம் என்று எதுவும் இருக்கவில்லை. மனித இயல்பின், நடத்தைகளின் வகைமாதிரிகள் நடிகர்களால்

செய்து காட்டப்பட்டன. இந்த வகையில் ஒரே பாத்திரம் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட நடிகர்களால் நடிக்கப்பட்டது. இவ்வாறு பல வழிகளில் அரங்கியல் மருட்கை விளைவை உயிர்த்த மனிதர் கூத்தில் நிராகரிக்கும் நிலைக்கு வந்துள்ளது.

எமது பார்வையில் இந்த அரங்கியல் மருட்கை நிலையானது கைவிடப்பட்டமை ‘அரிஸ்டோட்டலிய அரங்கு எம்மில் திணித்திருந்த விரும்பத்தகாத விளைவுகளை அகற்றிவிட்டது. பார்வையாளன் நடிகனோடு தன்னை இனங்கண்டு அவனது உணர்ச்சிக்கே முழுமையாக வசப்பட்டுப் போகும் நிலை தேவையின்றி, நடிகன் நிழ்த்துபவற்றை புறவயமாக விமர்சன ரீதியாகப் பார்க்கின்ற தன்மைக்கு வழிவிட்டது.” (சிதம்பரநாதன், 1994)

இந்த மருட்கையுணர்வை நீக்கி பார்வையாளரை சிந்திக்க செய்வதற்காக எடுத்துரைஞர் நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தார். அந்த வகையில் இராணுவத் தாங்கிகளால் மக்கள் சிதறுண்ட காட்சியை பார்வையாளர்களுக்கு எடுத்துரைஞர் விளக்குவார்.

எடுத்துரைஞர்:

மொங்கு மொங்கென்று முழுமுதற் பேயனார் மொங்கி விட்டார்

அங்கம் குலைந்து கிடந்து முனகி அழுதழுது தங்கள் தலைவிதி எண்ணிச் சனங்கள் தவித்தனரே

சண்டைப் படைக்கல வண்டிகள் வந்தன, சட்டெனவே

அண்ட கடதகம் உடைந்தது போல- அடை மழையில்

பிண்டு விழும் இடியேறுகள் போல - பெருமுழக்கம்

தண்ட தடாங்கென்றும் தாந்தீம் தடார் என்றும் சாடினவே

வீட்டறை எங்கும் வெடிபட்ட சல்லிகள் வெந்து கெட்டு

பூட்டு முறிந்து பொடி பட்ட பெட்டகம்

பொத்தல் பட்டு மாட்டிய சாமிப் படங்கள்

உதிர்ந்து

மசிந்த நிலை

கேட்டினுக்கோர் எல்லை இல்லை

நீண்ட தெருக்கள் குழிந்து கிடந்தன

நேற்று நின்ற தூண்கள் உடைந்து விழுந்து  
கிடந்தன

துண்டு துண்டாய்

ஆண்பிள்ளை, பெண்பிள்ளை என்கிற பேதம்

அனைத்துமின்றி

வீண்பண்டம் ஆக மனிதர் உடல்கள்  
விழுந்தனவே

கால் இழந்தோம் கை இழந்தோம்

கண் இழந்தோம், பெண் இழந்தோம்

நூல் இழந்தோம், படிப்பிழந்தோம்

நோய்கிரையாய் நாம் விழுந்தோம்

ஆள் இழந்தோம் அணி இழந்தோம்

அடுப்பிழந்தோம் நெருப்பிழந்தோம்

தொய்ந்து நொந்தோம் வெந்து நைந்தோம்

சோதனைக்கோ துன்பபெல்லாம்

துயர் எங்கள் தலைவிதியோ?

பாதைகளோ பாலைவனம்

பதறுவதோ எங்கள் கதி?

ஆறுதலோ கிடையாதாம்

அந்தரித்தோம் அந்தரித்தோம்

தேற ஒரு வழியுமில்லை

தெய்வம் எங்கே? தெய்வம் எங்கே?

இந்நிலையில் சூரதீசன் நிலிவுற்ற மக்களைக்  
காண வருகிறான். அப்போ, மக்கள் அவனிடம்  
நீதிவழங்குமாறு கேட்கிறார்கள்.

“நாங்கள் மிகவும் நலிவுற்றோம்

உறவும் உரிமையும் உடமையும் இழந்தோம்

பஞ்சத்திலே பரிதவிக்கிறோம். நெஞ்சம்  
இரங்குக

நீதி வழங்குக” என்று கேட்கிறார்கள் அதற்கு  
சூரதீசன் சொல்லுகிறான் நீதியென்ன ‘நிவாரணம்’  
தருகிறேன்.

யுத்தத்தில் தமது சொந்த இடங்களிலிருந்து  
இடம்பெயர்ந்து முகாம்களில் தொழிலின்றி

வாழ்ந்த மக்களுக்கு தாம் சாப்பிடுவதற்கு உணவு  
கிடைத்தால் போதும் என்ற ஒரு நிலைமையில்  
இருந்தார்கள். அரசாங்கம் நிவாரணம் வழங்கியது.  
அந்த நிவாரணத்தை நம்பியே பல குடும்பங்கள்  
வாழ்ந்தன. சமூகக்கட்டமைப்பு, உழைப்புத்திறன்,  
உற்பத்திகள் சீர்குலைந்தன.

இந்த நிவாரணம் வழங்கும் காட்சியை ஒரு  
கோவில் பிரசாதம் வழங்குவதாக  
காட்சியாக்கியிருந்தார்கள். பண்பாட்டில்  
நடைபெறுகின்ற ஒரு சம்பவத்தை  
உருவகப்படுத்தி காட்டியதன் மூலம் நிவாரணம்  
என்பதற்கு தெளிவான அர்த்தத்தை இந்தக்காட்சி  
வழங்கியிருந்தது. ஒரு பெரியவர்  
பனையோலையால் இழைக்கப்பட்ட கடகத்தில்  
திண்பண்டங்களை தலையில் சுமந்து மக்களுக்கு  
பகிர முற்படுகிறார். மக்கள் அடிபட்டு வரிசையில்  
நின்றும் வரிசையைக் குழம்பியும் பெரியவரின்  
ஏச்சு பேச்சுக்கு மத்தியில் திண்பண்டங்களை  
வாங்குவார்கள்.

தம் சொந்த மண்ணைக்கிளறி சுயமாக  
வாழ்ந்தவர்களை கையேந்தும் நிலைக்கு யுத்தம்  
கொண்டு வந்துவிடுகிறது என்பதை இந்தக்காட்சி  
வெளிப்படுத்தி நிற்கிறது. இது பிரெக்ட்(1964)  
சொன்னது போன்று நிஜசம்பவத்தை  
காவியமாக்கிச் சொல்லும் முறைக்கான சிறந்த  
உதாரணம்.

நிவாரணம் வழங்கியதே தன்பெரும்  
பணியென நினைக்கும் சூரதீசன் அதனைப்பார்க்க  
வருகிறான்

மக்கள் :

உதாரண புருடரே

உத்தமப் பெரியரே

உங்களை நாங்கள் அஞ்சலி செய்கிறோம்.

பொதுவாக ஒருவரை புகழ்ந்து சொல்வதற்கு  
அஞ்சலி என்ற சொல் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை.  
இங்கு அந்நியமாதல் உத்தியில் ஒன்றாக  
முரண்நிலையில் அஞ்சலி என்ற சொல்  
பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்த நேரத்தில்  
சயந்தனும் அவன் தம்பியரும் சூரதீசனுக்கு  
கல்லெறிகிறார்கள். சூரதீசன் கலவரமடைகிறான்.

சயந்தன் :

நமது மனிசரை நாயாய் நினைக்கிறாய்

நியாயம் கேட்டால் நக்கல் அடிக்கிறாய்  
சாமி என்கிறாய், தருமம் என்கிறாய்  
பூமி பறிக்கிறாய், பொருள்கள் அழிக்கிறாய்  
நாம் இனி இவைகளை நம்பவே மாட்டம்  
நீதி நாம் கேட்டால், நிவாரணம் என்று  
பேசி மழுப்பிப் பிராக்குக் காட்டிறாய்  
சட்டம் மதியாய்  
சலுகைகள் தருவதாய்  
பசப்பி பழிச் செயல் பார்க்கிறாய்  
உலுத்தனே உன்னை உதைப்போம்.

ஒழிப்பு மறைப்புக்கள் ஒன்றா இரண்டா?  
சுழிப்புகள், நெளிப்புகள், வளைப்புகள்  
அனந்தம்

சயந்தனின் கோபம் கண்டு தடுமாறும்  
சூரதீசன். நாகர் சிலரை அழைத்து தலையைத்  
தடவி பேசுவோம், பேசுவோம் என்று 'ஐஸ்'  
வைக்கிறார். இங்கு 'ஐஸ்' என்பது ஒருவரை  
மகிழ்ச்சிப்படுத்துவதற்காகச் செய்யப்படுவதைக்  
குறிக்கும்.

சூரதீசன்: நிவாரணம், உதவி, நெறிமுறை,  
சலுகைகள், கலந்துரையாடல், கருணை, சமரசம்  
சயந்தன் : இப்படிச் சில சில சொற்களைப்  
பேசியே கண்ணிலே இதுவரை மண்ணை நீ  
தூவினாய்

இனியும் நாம் இவைகளைச் சகியோம்.

சூரதீசன்: வெடுக்கென நாலு வெறுமொழி  
பேசினாய் ஆறுதலாய் வா, அமைதியாப்  
பேசுவோம்

பேசுவோம் என்று அழைத்துக்கொண்டே  
சனக்கூட்டத்தின் மேலே குண்டு வீச்சு  
நடைபெறுகின்றது. சனங்கள் பிணங்களாகக்  
கிடக்கிறார்கள், குற்றயிராகவும் குறையுயிராகவும்  
திக்குத் திக்காய் சிதறிப்போய் கிடக்கிறார்கள்.  
இது விமானக்குண்டு வீச்சுக்கள் பலவற்றை  
நினைவு கூர்ந்தன. 1990 மூன்றாம் ஈழப்போர்  
ஆரம்பமான போது நாம் இருந்த வடக்கு  
பகுதியின் போக்குவரத்துக்கள் அனைத்தும்  
தடைப்பட்டன. இளைஞர்களுக்கு முதலுதவிப்  
பயிற்சிகள் வழங்கப்பட்டன. நானும்  
முதலுதவிப்பயிற்சி பெற்று வான்தாக்குதல்கள்,

எறிகளைத்தாக்குதலுக்கு உள்ளாகும் மக்களுக்கு  
உதவிபுரிந்து வந்தேன். அப்போது, தினமும்  
மக்கள் குடியிருப்பு மீது ஒரு நாளில் காலையும்  
இருளும் நேரத்திலும் வான்தாக்குதல் நடக்கும்.  
வான்தாக்குதல் முடிந்ததும் அந்த இடத்திற்கு  
ஓடி தேவைப்படுவோருக்கு முதலுதவி செய்து  
பலரைக்காப்பாற்றியிருந்தோம். ஒரு நாள்  
நல்லூர் மூத்த விநாயகர் கோவிலடியில் ஒரு  
பெண் காயமடைந்து கிடக்கிறார். ஓடிச்சென்று  
அவரைத் தூக்கிய போது அவரது  
முதுகுப்பகுதியிலிருந்து நீர்ப்பம்பியால் தண்ணீர்  
சிரிப்பாய்வது போல இரத்தம் சீறிப்பாய்கிறது.  
உடனடியாக இரத்தம் போகாதபடி தடுத்து  
கட்டுக்கள் போட்ட அவரை வைத்தியசாலை  
அனுப்பி வைத்தோம். புறன்னர், அவர் உயிர்  
தம்பியதாக அறிந்தோம். இதே போல மக்கள்  
நெருக்கமாக வாழும் நல்லூர், முத்திரச்சந்திப்  
பகுதிகளில் விமானங்கள் குண்டுபோட்டுச்  
சென்றதும் அந்த இடங்களுக்கு முதலுதவி  
செய்வதற்காக ஓடிச் சென்றோம். ஆங்கு  
விமானக்குண்டு வீச்சில் வீதியால் சென்று  
கொண்டிருந்த சிலர் கருகி சுருட்டு கிடந்ததைப்  
பார்த்தோம். இப்படி மக்கள் நெருக்கமாக  
வாழும் பகுதிகளில் கண்மூடித்தனமாக குண்டு  
வீசி கொன்றொழித்த சம்பவங்களை நாம்  
நேரில்கண்டதும், குண்டுத்தாக்குதலிலிருந்து  
தப்பிக்க பதுங்கு குழியிலும், மரங்கள்,  
கட்டடங்கள் கீழும் பதுங்கியிருக்கிறோம். இந்த  
அனுபவங்கள் நாடகத்தில் நிகழ்தியபோது  
நிஜத்தின் மறுபடைப்புக்களாகவே இருந்தன.

இந்த வேளை எடுத்துரைஞர் மேடையின்  
முன்வந்து நிலைமையை விளக்குவார்.  
இந்தப்பாத்திரமும் ஏலவே இயக்கர், நாகர் என்று  
மாறிமாறி நடித்தவர்களில் ஒருவரால் தான்  
நடிக்கப்படும்.

எடுத்துரைஞர்:

என்ன செய்வம் இனி என்று தயங்கி நின்ற  
எத்தனையோ சனங்களை நாம்  
கண்டுள்ளோமே

முன்னிருந்த நிலைமை மெல்ல மாறி மாறி  
முதிர்ச்சி ஒன்று வராவட்டால் மீட்சி இல்லை  
இன்னலிலே சுருண்டிவர்கள் நலிய

வேண்டாம்

எது எதனால் என்பதை உணரல் வேண்டும்.

மக்கள்:

நாட்டை எண்ண இதயம் நடுங்குமே

நரகலான கிடங்கில் அழுகிடும்

ஓட்டை வாழ்க்கை உலகிற் கிடக்கிறோம்

ஓடி நொந்து சிதைந்து பதைக்கிறோம்.

காட்டிலே புதர் பற்றை மறைவிலே

காயப்பட்டுப் பதுங்கித் துடிக்கிறோம்

வீடிழந்து தெருவில் நிற்கிறோம்

வெட்டப்பட்டும் அடிபட்டும் சாய்கிறோம்.

தேடி வைத்த சில பண்டம்

சல்லிகள்

திருடப்பட்ட அகதிகள் ஆகிறோம்.

ஓட ஓட விட்டப்படுகிறோம்

ஓங்கி மோதி உதைக்கப்படுகிறோம்

வாட வாட வதைக்கப்படுகிறோம்

வயிற்றில் ஏறி மிதிக்கப்படுகிறோம்

சிறையில் இட்டு சிதைக்கப்படுகின்றோம்

செக்கில் இட்டுத் துவைக்கப்படுகின்றோம்.

குழியில் இட்டு மசிக்கப்படுகின்றோம்

குடல் பிதுங்கச் சுடப்பட்டு ஒழிகிறோம்.

அறிவு கெட்டு விழுமட்டும்,

புல்லரின் ஆசை தீர் நொறுக்கப்படுகின்றோம்

வயது போன கிழவர்கள் போயினர்

மழலை பேசும் சிறுவர்கள் போயினர்

இளமையான மணமகன் போயினான்

இனிமையான மணமகள் போயினாள்

இந்தவாறு மனிசர் வருந்தவோ?

இனியும் இந்த நரகம் தொடர்வதோ?

எந்தவாறு நாம் தீந்தணல் ஏந்துவோம்.?

ஏந்தவாறு நாம் மீண்டுகிறீர் வாழுவோம்?

குற்றயிராய்க் கிடக்கும் மனிதர்களிடையே ஒருவகைத் தொடர்பாடல் தொடர்கிறது. இனம் புரியாத குரலோசைகளும் பதிலோசைகளும் கேட்கின்றன. திக்குத் திக்காய்ச் சிதறி விழுந்து கிடக்கும் கூட்டங்களிடையே

நேரில் சென்று இரண்டொருவர் செய்தி பரிமாறுகிறார்கள். திட்டம் வகுக்கிறார்கள் தம்மை ஒழுங்குபடுத்தி அணிவகுக்கும் முயற்சி நடைபெறுகிறது. சயந்தனுக்கு அவனது போரட்டத்திற்கு மக்கள் அங்கீகாரம் கிடைக்கிறது.

இலங்கையில் தமிழர்களின் விடுதலைக்கான ஆயுதப்போராட்டம் அரசு படைகளின் தாக்குதலால் நேரடியாகப் பாதிக்கப்பட்ட மக்களால் வலுப்பெற்றது. தமது நிலத்தை இழந்தவர்கள், சொத்துக்களை பறிகொடுத்தவர்கள், சொந்த பந்தங்களின் உயிர்களைப் பறிகொடுத்தவர்கள் போராட வேண்டும் என்ற மன வலிமையைப் பெற்று போராளிகளுக்கு வலுச்சேர்த்தார்கள், போராட்டத்தின் நியாயத்தைப் புரிந்து கொண்டார்கள். இதனை நாடகம் காட்சிப்படுத்தியிருந்தது. இந்த இடத்தில் நாடகம் காவிப்பண்பை இழந்து யாதார்த்தோடு நேரடியாக இணைகிறது. உணர்ச்சியோடு பார்வையாளர்களையும் இணைத்துக் கொள்கிறது. பார்வையாளர்கள் நாடகத்தோடும் அது பேசிய விடயத்தோடும் இணைந்து ஒரு வகை உணர்ச்சிக்கொந்தளிப்பு நிலைக்கு இட்டுச்செல்லப்பட்டார்கள்.

மக்கள் :

உயர்ந்த உங்கள் உறுதியும் ஓர்மமும்

உயிர்ப்பு வீச்சமும் நாங்கள் உணர்கிறோம்

பயந்தினி வேலை இல்லை

பதுங்கவும் தேவை இல்லை

சயந்தர்கள் நீர் நம் மைந்தர்

சாதனைப் பயனால் வந்து

சிறந்ததோர் புத்தி பெற்றீர்

சிந்தனை புதுக்கிக் கொண்டீர்

பிறந்த மண் காத்தல் என்னும்

பெரியதோர் விரதம் பூண்டீர்

ஆகையால் உம்மை மெச்சி

அணைத்து நாம் தழுவுகிறோம்

சோக வாழ்வொழியுமாறு

தொண்டுகள் செய்வோம், நாங்கள்

தாய்நிலம் மீதில் ஆணை  
தருமங்கள் வாழ்தல் வேண்டும்  
போகமும் சுகமும் வெற்றிப்  
புதுமையும் உயிர்த்தல் வேண்டும்.

பாடல் இசைக்கும் போது, வீழ்ந்து  
கிடந்தவர்கள் மெல்ல மெல்ல எழுந்து  
கொள்கிறார்கள். துயெந்தத் தயாராகிறார்கள்.

பாடல்  
மனிதர்கள் உயிர்க்க வேண்டும்  
மானுடம் தளிர்க்க வேண்டும்  
புனிதர்கள் பிறக்க வேண்டும்  
பொய்யரை ஒழிக்க வேண்டும்  
இனிமையின் எழுச்சி கண்டே  
இதங்கள் சிலிர்க்க வேண்டும்  
பனிமலர்க குளிர்ச்சித் தென்றல்  
பாரெல்லாம் பரக்க வேண்டும்  
உயிர் பொன்றே நமக்கு வேண்டும்  
உண்மையும் அறமும் வேண்டும்  
எழுச்சி தான் எமக்கு வேண்டும்  
ஏக்கங்கள் தேவை இல்லை  
முயற்சி தான் எமக்கு வேண்டும்  
முணு முணுத் தென்ன கண்டோம்?  
முழுச்செயல் முனைப்பு வேண்டும்  
முனகலும் சோர்வும் வேண்டாம்  
சயந்தர்காள்,

உங்களோடே சேர்ந்து நாம் இணைவு  
கொண்டோம்

பயந்தினி வேலை இல்லை  
பதுங்கவே தேவையில்லை

இந்தப்பாடலைக் கேட்டு குற்றுயிரும்  
குறையுயிருமாகக் கிடந்தவர்கள் மெல்ல மெல்ல  
உயிர் பெற்றுத் தலை நிமிர்ந்து எழும்புகிறார்கள்.  
ஊடல் வலிமையும் ஊக்கமும் பெற்று புது  
மனிதர்களாய் மாறுகிறார்கள். எழுச்சி  
கொள்கிறார்கள். எழுச்சியைக் காட்டும்  
ஆர்ப்பாட்டமும் அதனுடன் இசையும் ஆடலும்  
நடைபெறுகின்றது.

பாடல்:

உயர்ந்தவர்கள் நாம் எல்லோரும்  
உலக தாய் பெற்ற மைந்தர்  
உயர்ந்தவர்கள் நாம் எல்லோரும்  
உலக தாய் பெற்ற மைந்தர்  
நுசிந்து இனிக் கிடக்க மாட்டோம்.  
நாமெல்லாம் நிமிர்ந்து நிற்போம்.

இப்போது நடிகர்கள் எல்லோருமே  
நாகர்களாக இடுப்பில் துணியைக்கட்டி ஒரு  
நடக்கோலத்தை ஆற்றுகை செய்வார்கள்.  
எல்லோரும் தீபந்தங்கள் ஏந்தி  
மலைகளுக்குள்ளால் எழுந்து வருகிறார்கள்.  
தீபந்தத்தோடும் ஆடல் தொடரும்.

எழுச்சி தீயுடன் அடையாளப்படுத்த  
ப்படுகின்றது. தமிழர் பண்பாட்டில் புனிதம்  
என்பதற்கும் தீ ஒரு அடையாளம். விளக்கு  
கொழுத்துதல் எல்லாச் சடங்குகளிலும்  
காணப்படும் அது தீய சடங்காக இருந்தாலும்  
நன்மையான சடங்காக இருந்தாலும் தீபமேற்றி  
வணங்குவது அடிப்படையானதாகும். அதே  
வேளை புரட்சி 'தீ' உடன் அடையாளப்படு  
த்தப்படுகின்றது. கார்த்திகை மாதத்தில் வீடுகளில்  
தீபம் ஏத்துவது மகிழ்வான நிகழ்வாகக்  
கொண்டாடப்படுகின்றது. தீயதை அகற்றி  
ஒளியூட்டுவது என்ற நம்பிக்கை உண்டு.  
ஈழ விடுதலையில் விடுதலைக்காக  
உயிர்நீத்தவர்களுக்கு கார்த்திகை 27 வீடுகளில்  
வீதிகளில் விளக்கேற்றி நினைவு கூறும் வழக்கம்  
இருந்தது. 26 இரவு 12 மணிக்கு தீபமேற்றி  
மாவீரர்களை அஞ்சலிக்கும் நிகழ்வு நடைபெற்று  
வந்தது. தற்போது அந்த வழக்கம்  
இராணுவக்கொடுபிடிகளுக்கு மத்தியில்  
அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக நடக்கிறது.  
இந்தப்பண்பாட்டுப் பின்னணியில் 'உயிர்த்த  
மனிதர் கூத்து' நாடகம் மனிதர்களின் உயிர்ப்பை  
அநீதிக்கெதிரான போராட்டத்தை தீமமேந்தி  
ஆடுதலாகக் காட்டுகிறது.

இந்த நாடகத்தின் 'வடிவம்' அந்த அரங்கின்  
பண்பாட்டுக்குள்ளாலேயே முகிழ்க்கிறது.  
சிதம்பரநாதன் நெறிப்படுத்திய உயிர்த்த மனிதர்  
கூத்து(1991) இதற்கு உதாரணமாக அமைந்தது.  
(சிவத்தம்பி, 1994)

மேடையில் உயிரற்றுக்கிடந்தவர்கள்

உயிர்பெற்று எழுந்து தீபமேந்தி ஆடும் போது பின்னணியாக பாடலொன்று ஒலிக்கும். பாடலில் 'செம்பொருள் சிந்தனைச் செந் தீ' என்ற கருப்பொருள் அடங்கியிருக்கிறது போலும். தொழிலாளர் புரட்சி, பொதுவுடமைச் சித்தாந்தம் போன்றன வலியுறுத்தப்படுதாக, அவ்வாறானதொரு புரட்சி வேண்டப்படுவதாக இந்தப்பாடல் அமைந்திருக்கிறது.

உயிர்ப்புப் பாடல் :

ஓங்கி உயர்ந்தது செந் தீ

ஓகோ

உக்கிரமாகிய செந் தீ

தீங்குகள் சிந்திடும் செந் தீ

எட்டுத்

திக்கும் படர்ந்தது செந் தீ

ஓங்கி உயர்ந்தது செந் தீ

உக்கிரமாகிய செந் தீ

ஈனப்புழுக்களும் பாம்பும் நஞ்சும்

இழிந்த கிருமியும் தூசும்

கூனற் சிறுமதிச் சூதும்

வெறும் குப்பையும் சாம்பலாய்ச் சாம்பும்

ஓங்கி உயர்ந்தது செந் தீ

ஓகோ

உக்கிரமாகிய செந் தீ

செஞ்சுடர்ப் பேரொளிச் செந் தீ

ஒரு செம்பொருட் சிந்தனைச் செந் தீ

கெம்பி எழும்பிய செந் தீ

ஓங்கி உயர்ந்தது செந் தீ

ஓகோ

உக்கிரமாகிய செந் தீ

ஓங்கி உயர்ந்தது செந் தீ

இப்போது, நடிகர்கள் தீ பந்தங்களுடன் பார்வையாளர்களுக்கிடையில் குதித்து ஆடுகிறார்கள். நாடகத்தின் முடிவில் பார்வையாளர் மத்தியில் நடைபெறும் இந்த ஆட்டம் தன்னளவில் தனித்துவமானது. நீண்ட நேரம் கொண்டது. 'உயிர்த்த வர்கள் நாமெல்லோரும் உலகத்தாய் வயிற்று மைந்தர், நசிந்தினிக்கிடக்க மாட்டோம்' என்ற வாசகங்கள்

உரத்து சொல்லப்படும் பார்வையாளர்கள் அதனைத் திருப்பிச் சொல்லுமாறு கேட்கப்படுவார்கள். அந்த வரிகள் பாடலாகப்பாடப்படும் மீண்டும் உரத்துச் சொல்லப்படும். தாள இசை மேலோங்கும். பார்வையாளர் நடிகர்களின் ஆட்டம், பாட்டம், கூச்சல் என்பவற்றால் அருட்டப்பட்டு தாமும் இணைந்து கைதட்டுதல், சேர்ந்து பாடுதல் மற்றும் சேர்ந்து ஆடுதல் நிலையடையும் வரை இது தொடரும். இந்தப் பங்குபற்றுதல் நடிகர்களுக்கும் பார்வையாளர்களுக்கும் ஒரு வகைத் திருப்தியான மனநிலையைக் கொடுப்பதை கண்டிருக்கிறேன். இங்கு சிதம்பரநாதன் குறிப்பிடும் விடயம் கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது.

அரங்கின் ஏனைய குறிமுறைமைகள் - காட்சி, இசை, அசைவுகள் வெறுமனே துணைச் சாதனங்களாக அமையாமல் தம்மளவிலேயே தனித்துவமானவையாக நின்றன. இவை அரங்கியல் மருட்கை நிலையைத் தோற்றுவிக்க வேண்டிய அவசியமற்றவையாக இருந்தன. (கா. சிதம்பரநாதன், 1994)

உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகம் மேடையேற்றப்பட்ட காலகட்டத்தில் யாழ்மாவட்டத்தில் மின்சார வசதிகள் இருக்கவில்லை. அந்தச்சூழ்நிலையில் ஒளியால் கதை சொல்லல் சாத்தியமற்றதாகவிருந்தது. பெரும் பாலும் பரவலான ஒளிமாற்றங்கள் தவிர்க்கப்பட்ட ஒளியமைப்பே பயன்படுத்தப்பட்டது. இதில் தீ பந்தங்களால் ஆன ஒளி நாடக முடிவில் பயன்படுத்தப்பட்டது. இது ஒரு மருட்கை உணர்வைப்பா பார்வையாளர்களுக்கு வழங்கியிருந்தது. சில இடங்களில் குறிப்பாக அரியாலை என்ற இடத்தில் மேடையேற்றிய போது மேடை அமைக்கப்பட்ட இடத்திற்கு அருகில் ஒரு மரம் இருந்தது. பேய்கள் வரும் காட்சியில் மேய்கள் அந்தமரத்திலிருந்து கயிறுகளில் வந்து மேடையில் குதிக்கும். அதனோடு இந்த நாடகத்தில் கண்ணின் இசை செந்நெறிப் பண்பு கொண்டதாகவிருந்தது. அது இசைவல்லுனர்கள் பலரால் வெளிப்படுத்தப்பட்டது. என்னைப் பொறுத்தளவில் அது ஒரு வகை மருட்கை நிலையையே நாடகத்தில் தோற்றுவித்திருந்தது.

**முடிவாக**

ஆனால் நாடகத்தில் நடிகர்கள் பல பாத்திரங்களை ஏற்று நடத்தி பார்க்கும் போது சிந்திக்க வேண்டியிருந்தது. விளங்காத தன்மையும் இருந்தது. சில காட்சிகள் அதனுள்காணப்பட்ட குறியீடுகள் எல்லாவற்றையும் ஒரே தடவையில் புரிந்து கொள்ளுவதில் பார்வையாளர்களுக்கு சிக்கல் இருந்தது. ‘அது என்ன? என்ற கேள்வியை தமக்கும் தாமே கேட்டு கேட்டு புரிய வேண்டிய நிலை இருந்ததால் நாடகத்துடன் ஒன்றிப்போகாது அதன் மருட்கையில் திளைத்திருக்காது விலகவேண்டியிருந்தது என்றே சொல்ல முடியும்.

உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகம் படச்சட்ட மேடைக்கு வெளியே காட்சிகளை நீட்ட முயற்சித்திருக்கிறது. குறிப்பாக, நாடகத்தின் முடிவில் பார்வையாளர்களை நோக்கி தீப்பந்தங்களுடன் பாயும் நடிகர்கள் படச்சட்ட மேடையை நீட்சியடைச் செய்கிறார்கள். அதாவது படச்சட்ட மேடையை உடைக்க முற்படுவதால் அது ஏற்படுத்தும் ‘மருட்கை உடைப்பு’ சாத்தியமாகும் என்று நம்பப்பட்டது. ஆனால் அது மருட்கை உடைப்பா? ஆல்லது மருட்கை நீட்சியா? என்ற கேள்வியை கேட்க வேண்டியிருந்தது. யாழ்ப்பாணப் பண்பாட்டில் ‘பார்வையாளர் வெறுமனே பார்ப்பவர்கள்’ என்ற நிலைமை தான் இருந்தது. அது ஒரு வகை இறுக்கமான நிலைமை. அந்த நிலையை தீடீரென நாடக முடிவில் அவர்களை நோக்கிப்பாயும் நடிகர்களால் உடைக்க முடியவில்லை. பார்வையாளர்களை நாடகத்தில் பங்கு பற்றுவதற்காக நாடகம் முழுமையும் வாய்ப்புக்கள் வழங்கப்பட்டு அது வளர்த்தெடுக்கப்படுகின்ற போது தான் அது சாத்தியமாகும். அந்தச் செயல் முறை உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகத்தில் வளர்த்தெடுக்கப்படாததால், நாடக முடிவில் பார்வையாளர், நடிகர் சங்கமம் தோல்வியான முயற்சியாகவே இருந்தது. பார்வையாளர்களை தம்போடு சேர்ந்து ஆடுவதற்கும் பாடுவதற்கும் சேர்ந்து கத்துவதற்கும் நடிகர்கள் மிகுந்த சிரமப்பட்டு உழைத்தாலும் அது சாத்தியமற்றதாகவே இருந்தது என்பேன்.

‘உயிர்த்த மனிதர் கூத்து’ நாடகம் வரலாற்றை பின்னோக்கிப்பார்ப்பதன் மூலம் வரலாற்றை முன்னோக்கி எவ்வாறு நகர்த்த வேண்டும் என்பதைச் சொல்கிறது. ‘மனிதர்கள் உயிர்த்த வேண்டும்’ என்பதைச் சொல்கின்ற அதே வேளை ‘போராட வேண்டும்’ என்ற எண்ணத்தை வலியுறுத்துகிறது, ஏலவே ஆயுதமேந்திப் போராடுபவர்களை ஆணித்தரமாக ஆதரிக்கின்றது.

இந்த நாடகம் காவிய அரங்கின் பண்புகளை தமிழ்பண்பாட்டின் அடியாக வெளிப்படுத்த முயற்சித்திருக்கிறது.

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

அப்பாத்திரம் பேசும் முறையை அசைவுகளை, முகபாவங்களை, செய்து காட்டினான். “அப்பாத்திரம் இவ்வாறு தான் நடந்து கொண்டது” என்பதைச் செய்து காட்டுவதாக இந்த நடிப்பு முறை விளங்கியது. இதன் காரணமாகப் பார்வையாளர் அப்பாத்திரத்தின் செயல்களை மதிப்பிட்டுக் கொள்ள முடிந்தது.” (சிதம்பரநாதன், 1994)

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

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

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

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

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

ஆனால் உயிர்த்த மனிதர் கூத்து நாடகம் ஒரு வரலாற்றை பொதுமைப்படுத்தி காட்சிப்படுத்தியதனூடாக, அதன் படிமங்கள் பார்ப்போரையும் நடித்தோர் ஏனையோரையும்; தத்தமது சுயவரலாறுகளோடு பயணிக்க வைத்திருக்கிறது. அந்தப்பயணம் நீண்ட யுத்த அவலங்களின் பதிவுகளுக்கு வழிவகுத்திருக்கின்றன. ‘பொதுமைப்படுத்தல்’ வெளிப்படுத்தல் பார்வையாளர் மத்தியில்

அவரவர் புரிந்து கொண்ட பலநூறு வரலாறுகளாக வெளிப்பட்டிருக்கும் என்பதைப் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

இந்தக்கண்ணோட்டத்தின்படி, அரங்கு என்பது சிலர் நிகழ்த்திக்காட்டுவதற்கும் அதனைச் சிலர் பார்த்து விட்டுப்போவதற்குமான ஒரு மகிழ்வளிப்புச் சாதனம் (முறைமை) அன்று, அது அரங்கத்தினரும் பார்வையாளரும் இணைகின்ற ஒரு சங்கமக்களம், பொதுவிடம்

ஆகும் இந்த அரங்கின் பணி மகிழ்வளிப்பது அல்ல அரங்கு என்னும் கலைவடிவத்தின் வாயிலாக நிகழ்த்திக் காட்டுவோரும், பார்ப்போரும் தம்மை தளைப்படுத்தி நிற்கும் கட்டுகளிலிருந்து விடுபட்டு, விவாதிக்கும் ஒருகளமாக (Forum) அது அமைய வேண்டும் என்பது இந்த நோக்கின் அடிப்படையாகும். நாடகத்தின் வடிவிலும் பார்க்க அதன் ஆற்றுகை வன்மையே முக்கியமானதாகும். (சிவத்தம்பி, 1994)

## References

- Brecht Bertolt. (1959). *Shriften Zum Theatre*. Frankfurt.
- Brecht, B. (1964). *The street scene: a basic model for an epic theatre. Brecht on theatre: The development of an aesthetic*. Hill and Wang.
- Brecht, B., & Mueller, C. R. (1961). On the experimental theatre. *Tulane Drama Review*, 6(1), 2-17.
- Bruner, Jerome. (1993). The autobiographical process. In Robert Folkenflik (Ed.), *The culture of autobiography: Constructions of self-representation* (pp.38-56). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Denzin, Norman K. (2004). The war on culture, the war on truth. *Cultural Studies & Critical Methodologies*, 4(2), 137-142.
- Ellis, Carolyn (2004). *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Elsom John: *Post War British Theatre* (London: Routeledge and Kegan Paul, 1979).
- Eysteinsor Astoadur: *The Concept of Modernism* (London: Cornell Uni. Press, 1990).
- Freeman, Mark (2004). Data are everywhere: Narrative criticism in the literature of experience. In Colette Daiute & Cynthia Lightfoot (Eds.), *Narrative analysis: Studying the development of individuals in society* (pp.63-81). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Chidambaranathan: Ka. (1994). *Samugamattathukana Arangu*. National Art & Literary Association.
- Politzer Heinz: How epic is 'Bertolt Brecht's Epic Theatre' *Modern Drama*" ed. Travis Bogard and William Oliver. (New York: Oxford University Press, 1965).
- Thevananth. T., Uyirhtamanithar Koorhrhu (Kooththarangam, Active Theatre Movement, Sep, 2005)
- Willet John: *The Theatre of Bertolt Brecht* (London: Methuen & Co. Ltd., 1996).
- Williams Reymond: *Drama from Ibsen to Brecht* ( London: Chtto and Windus, 1971).