

OPEN ACCESS

Manuscript ID:
TAM-070320236089

Volume: 7

Issue: 3

Month: January

Year: 2023

P-ISSN: 2454-3993

E-ISSN: 2582-2810

Received: 09.11.2022

Accepted: 10.12.2022

Published: 01.01.2023

Citation:

Thevananth,
Thevanayagam. "Theatre
for Liberation' During
the Period of IPKF
in Srilanka." *Shanlax
International Journal of
Tamil Research*, vol. 7,
no. 3, 2023, pp. 34-59.

DOI:

[https://doi.org/10.34293/
tamil.v7i3.6089](https://doi.org/10.34293/tamil.v7i3.6089)

*Corresponding Author:
tthevananth@gmail.com



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

'Theatre for Liberation' During the Period of IPKF in Srilanka

Thevanayagam Thevananth

Ph.D. Scholar

Department of Journalism & Communication

University of Madras, Tamil Nadu, India

 <https://orcid.org/0000-0001-5371-9252>

Abstract

The Indian Peace Keeping Force (IPKF) was in Sri Lanka from 1987 to 1990. Later, the IPKF withdrew from Sri Lanka due to Gruella attacks, political maneuvering and pressure from the Sri Lankan government. During this period, property loss and human disasters were reported in the north and east of Sri Lanka. Because of the war between the Indian Peace Force and the LTTE; there was no public space for grammatist performances, theatre activism was stand still. In this environment, two political dramas named 'Kalathil Kaththan' and 'Sathiyai Venra Savu' were produced and performed in more than a thousand places. It was aimed at mobilizing support for liberation among the masses. Here, Political Drama is based on political ideology drama. It usually deals with political issues and ideas. Support or oppose a particular political ideology. The LTTE in Sri Lanka was destroyed by a military operation in 2009. They were famous for documentation of Their work, but while destroying LTTE, during that time their archives were also destroyed and thus none of the artistic activities documents they had collected remained, although there were some documents in libraries and individuals which were either destroyed by them due to military threats or hidden so that they could not be taken out. At the same time, many of those who participated in the theatre activities for liberation during the LTTE era live in disguise, avoiding their artistic Identities. Therefore, it seems that the plays of this period are deeply buried in the minds of those who saw them and the artists who participated in them. Due to this, we have to rediscover the plays that are deeply buried in the mind. This study is an attempt to excavate their memories by meeting theatre creators who worked in the 'Theatre for Liberation' and who are currently living in isolation due to the political and military crisis. After almost 10 – 20 years, they partially recovered the dramas that were buried deep in their minds after a long discussion. The information is closely related to the social and political power structures, so discourse analysis has been analyzed using the theoretical method (Discourse Analysis) and based on the concept of liberation theatre.

Key Words: Liberation Theatre, Sri Lankan Tamil Theatre, Political Hall, Jaffna Theatre, I.P.K.F, Srilankan Ethnic Conflict, LTTE.

References

1. Bertaux, D. 1982. *The life course approach as a challenge to the social sciences*, in T.K. Hareven and K.J. Adams (eds), *Ageing and Life Course Transitions: An Interdisciplinary Perspective*. London: Tavistock, pp. 127-50.
2. Bickerstaff, J. 2011. *Collaborative theatre/creative process*. Communication and Theater, Association of Minnesota Journal, 38(1), 4.
3. Boehm, A. & Boehm, E. 2003. *Community theater as means of empowerment in social work: a case study of women's community theatre*. J. Soc. Work 3 (3), 283-300.

4. Dijk, V. 1987. *Communicating racism: ethnic prejudice in thought and talk*. London: Sage Publication.
5. Dijk, V., T.(Ed.). 2001. *Multidisciplinary CDA: a plea for diversity*. Austria: Drava Verlag.
6. Eugène van Erven Source: Research in African Literatures, Autumn, 1991, Vol. 22, No. 3 (Autumn, 1991), pp. 11-27
7. Fairclough, N. 1995. *Critical discourse analysis: the critical study of language*. New York, Longman.
8. Foucault, M. 1977. What is an author? in: Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews (D. F. Bouchard, Ed.; D. F. Bouchard & S. Simon, Trans. from the French) (Ithaca, NY, Cornell University Press).
9. Foucault, M. 1984. *Space, knowledge, and power: the Foucault reader*. New York: Pantheon Books, pp. 239- 58.
10. Foucault, M. 2002. The archaeology of knowledge (A. M. Sheridan Smith, Trans.) (London, Routledge).
11. Edgar, A. & Sedgwick, P. 2002. *Cultural theory: the key thinkers* (London, Routledge).
12. Foucault, M. 2012. *The archaeology of knowledge*. (Smith, S. Trans.) Gallimard: Routledge.
13. Foucault, M., & Miskowiec, J. 1986. *Of other spaces*. *Diacritics*. 16(1), 22-27. doi:1. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/464648>
14. Fouladi, N. & Shahidi, E. 2016. *Creativity, thinking style and mental disorders*. *J. Fundam. Appl. Sci.* 8 (2), 1728-1736.
15. Gee, P. J. 1996. *Social linguistics and illiteracies: ideology in discourses*. London: Taylor & Francis.
16. Gramsci, A. 1971. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. (Trans. Quinti, H., & Geoffrey, S., Nowell-Smith, & Q. Hoare Trans. (Eds.). International Publishers.
17. Grotowski, J. 2012. *Towards a poor theatre*. In *Towards a poor theatre* (pp. 15-26). Routledge.
18. Heinig, R.B., 1993. *Creative Drama for the Classroom Teacher, fourth ed. Englewood Cliffs*, A Simon and Schuster Company, New Jersey.
19. Hennessey, B., Amabile, T., 2010. *Creativity*. *Annu. Rev. Psychol.* 61, pp. 569-598.
20. Huik, Bidulotta. 2005 (Performer) Interview by author, Badu, West Bengal, 23 May
21. Dragone, M & Schinina, G (Eds) *War theatres and actions for peace* (Milan, EuresisEdizioni).
22. Schechner, R. 2002a. *Performance studies: an introduction* (London, Routledge).
23. Schechner, R. 2002b *Theatre in times/places of crisis: A theoretical perspective*, in: C. Bernardi,
24. Syed Jamil Ahmed. 2006. Negotiating 'theatre (in place/instead) of war', *Research in Drama Education*, 11:1, pp. 59-75, DOI: 10.1080/13569780500437705
25. Thompson, J. 2005. Theatre of pain, theatre of beauty, a paper presented at the Researching Drama and Theatre in Education conference held at the University of Exeter, 12_16 April, 2005.
26. Thompson, P. 1995. *Letter published in Oral History*, 23(2): 27-8
27. Turner, V. 1982. *From ritual to theatre: human seriousness of play* (Philadelphia, University of Pennsylvania).

இலங்கையில் ஐ.க.ஓ.ஊ காலத்தில் “விடுதலைக்கான அரங்கு”

தேவநாயகம் தேவானந்த்

முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், இதழியல் மற்றும் ஊடகத்துறை
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இலங்கையில் இந்திய அமைதிப்படை (Indian Peace keeping Force) 1987 - 1990 வரையான காலகட்டத்தில் நிலைகொண்டிருந்தது. பின்னர், விடுதலைப்புலிகளின் கரந்தடித்தாக்குதல் (Gruella attacks), அரசியல் நகர்வு மற்றும் இலங்கை அரசாங்கத்தின் அழுத்தம் காரணமாக இலங்கையிலிருந்து வெளியேறியது. இந்தக் காலகட்டத்தில் இலங்கை வடக்கு, கிழக்கில் சொத்திழப்பு, மனிதப்பேரழிவுகள் பதிவாகியிருந்தன. இந்திய அமைதிப்படைக்கும் விடுதலைப் புலிகளுக்கும் இடையே நடைபெற்ற போரின் விளைவாக காணப்பட்ட ஒரு நெருக்கடியான சூழல் காரணமாக நாடகப்படைப்புக்கள் பொதுவெளியில் (Public space) ஆற்றுகை செய்யப்படவில்லை. இந்தச் சூழலில் “களத்தில் காத்தான்”, “சதியை வென்ற சாவுகள்” என்ற இரண்டு அரசியல் நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டு ஆயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட இடங்களில் மேடையேற்றப்பட்டன. இது மக்களிடம் விடுதலைக்கான ஆதரவைத் திரட்டுவதை நோக்கமாகக் கொண்டிருந்தது. இங்கு, அரசியல் நாடகம் (Political Drama) என்பது அரசியல் அறிவுசார் நாடகம். இது பொதுவாக அரசியல் விடயங்களை மற்றும் கருத்துகளைக் கையாளுகிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட அரசியல் நிலைப்பாட்டை எதிர்க்கும் அல்லது ஆதரிக்கும். இலங்கையில் விடுதலைப்புலிகள் அமைப்பு இராணுவ நடவடிக்கை மூலம் 2009 அழிக்கப்பட்டது. அதன் போது அவர்களின் ஆவணக்காப்பங்களும் அழிந்து போயின. இதனால் அவர்களால் சேகரிக்கப்பட்ட கலைசார்ந்த ஆவணங்கள் எவையும் இல்லை, ஆங்காங்கே நூலகங்கள், தனிநபர்களிடம் சில ஆவணங்கள் இருந்தாலும் அவை இராணுவ அச்சுறுத்தல் காரணமாக அவர்களால் அழிக்கப்பட்டன அல்லது வெளியில் எடுக்கமுடியாதபடி மறைக்கப்பட்டுள்ளன. அதேவேளை விடுதலைப்புலிகள் காலத்தில் விடுதலைக்கான அரங்குச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டவர்கள் பலர் தாமாகவே தமது கலை அடையாளங்களைத் தவிர்த்து உருமறைத்து வாழ்கிறார்கள். ஆகவே இந்தக்காலகட்ட நாடகங்கள் பார்த்தோர் மற்றும் அதில் ஈடுபட்ட கலைஞர்களின் மனதில் ஆழப்புகைந்து கிடக்கின்றன எனலாம். இதனால் மனதில் ஆழப்புகைந்து கிடக்கும் நாடகங்களை மீள்கண்டுபிடிக்க வேண்டியுள்ளது. இந்த ஆய்வு “விடுதலைக்கான அரங்கில்” பணியாற்றிய, தற்போது அரசியல், இராணுவ நெருக்கடி காரணமாக ஒதுங்கி / உருமறைத்து வாழுகின்ற நாடகப் படைப்பாளிகளை சந்தித்து அவர்களுடன் கதையாடி அவர்களின் நினைவிலிருந்து அகழ்தெடுத்தெடுக்கும் முயற்சியாகும். கிட்டத்தட்ட 10 - 20 ஆண்டுகளின் பின்னர் தமது மனங்களில் ஆழப்புகைந்து கிடக்கும் நாடகங்களை நீண்ட கதையாடலின் பின்னர் பகுதியாகவும், கருகலாகவும் மீட்டெடுத்தார்கள். அந்தத்தகவல்கள் சமூக, அரசியல் அதிகாரக் கட்டமைப்புகளுடன் நெருக்கமான தொடர்புடையவை. ஆகவே உரைப் பகுப்பாய்வு கோட்பாட்டு முறை (Discourse Analysis) ஐப் பயன்படுத்தி, அரசியல் அரங்கு என்ற எண்ணக்கருவையும் குரொட்டொஸ்கியின் “வறிய அரங்கு” கோட்பாட்டையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது.

முதன்மையச் சொற்கள்: விடுதலைக்கான அரங்கு, இலங்கைத் தமிழ் அரங்கு, அரசியல் அரங்கு, யாழ்ப்பாண அரங்கு ஐ.க.ஓ.ஊ நினைவு அரங்கு

அறிமுகம்

1980 களின் முற்பகுதியில், ஒரு புதிய நடைமுறை சார்ந்த அரசியல் நாடகம் வளரும் நாடுகளில் உருவானது. சிலர் இதனை “மக்கள் அரங்கு” என்று குறிப்பிடுகின்றனர். மேலும் சிலர் அதை “சமூக மாற்றத்திற்கான மக்கள் அரங்கு” என்று முத்திரை குத்து கிறார்கள். இந்த இரண்டு சொற்பதங்களும், அதன் விதிமுறைகளும், கவலையளிப்பதாக பின்தங்கிய மக்களுக்கான அரசியல் அரங்கை உருவாக்கும் தோல்வியுற்ற மேற்கத்திய முயற்சிகளின் எதிரொலிகளிலிருந்தே குறிப்பிடப்படுகின்றன. ஆனால், வளரும் நாடுகளில் இருந்து ஒரு புதிய வகை “அரசியல் நாடகம்” உருவாகிறது. இது பெரும்பாலான மேற்கத்திய அரசியல் நாடக நடைமுறையில் இருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டது, ஏனெனில் இது செயல்முறை சார்ந்தது, இங்கு நாடகத்தின் ஒரே நோக்கமாக நடிப்பில் கவனம் செலுத்தப்படுவதில்லை. ஆகவே இதனை “விடுதலை அரங்கம்” என்று அழைக்க விரும்புகிறேன். (Eugène van Erven, 1991)

“அரங்கு சுயமரியாதை, ஆழ்மனக் குரல், சுய விழிப்புணர்வு ஆகியவற்றை மேம்படுத்த முடியும்” (Boehm and Boehm, 2003). ஒரு நாடகத்தில் பங்கேற்பாளர்கள் ஒரு குழுவின் அடையாளமாக தம்மைக் கருதுகிறார்கள். அதற்கான சொந்தமான உணர்வை மேம்படுத்துவார்கள். மேலும், படைப்பாற்றல் நேர்மறையான உணர்ச்சிகளைச் செயல்படுத்துவதன் மூலம் நல்வாழ்வை வளர்க்கிறது மற்றும் பல்வேறு சூழ்நிலைகளுக்குப் பொதுமைப் படுத்தக்கூடிய சிக்கல் தீர்க்கும் செயல்முறைகளைப் பரிசீலித்துப் பார்க்க உதவுகிறது. ஒரு நாடகப் படைப்பில் நடைபெறும் படைப்பாற்றல், புதுமையான செயல்களைக் கொண்டிருக்கும் அது நேர்மறையான மனநிலையுடன் இணைக்கப்பட்டுப் பார்வையாளர்களிடம் ஓர் அதிர்வை ஏற்படுத்துவதைக் காணலாம் (Hennessey and Amabile, 2010).

இலங்கையின் வடபகுதியில் தொன்னூறுகளின் தொடக்கத்தில் தயாரித்த “களத்தில் காத்தான்”, “சதியை வென்ற சாவுகள்” என்ற இரு நாடகங்கள் கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கன. இதில் களத்தில் காத்தான் நாடகத்தில் வரும் பாத்திரம் “காத்தான்” இது காவல் தெய்வமாக போற்றப்படுவது. இந்தக் காலகட்டத்தில் இலங்கையில் இந்திய அமைதிப்படை பெரும் அழிவுகளுக்குப்பின் வடபகுதியிலிருந்து வெளியேறிக்கொண்டிருந்தது. இந்திய அமைதிப்படைக்கும் விடுதலைப் புலிகளுக்கும் இடையே நடைபெற்ற போரின் விளைவாக காணப்பட்ட ஒரு நெருக்கடியான சூழலில் கலைப்படைப்புக்கள் பொதுவெளியில் (public space) ஆற்றுகை செய்யப்படவில்லை. குறிப்பாக, நாடகப் படைப்புக்கள் படைக்கப்படவில்லை. இந்தக் காலகட்டம் கலைப் பிரசவத்துக்குரியவையாக இருக்கவில்லை எனலாம். இந்தச் சூழலில் இந்திய அமைதிப்படை இலங்கை வட பகுதியிலிருந்து வெளியேறிக் கொண்டிருந்த போது “களத்தில் காத்தான்” என்ற நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டு பலநூறு இடங்களில் மேடையேற்றப்பட்டது. இது மக்களிடம் நேர்மறையான விளைவை ஏற்படுத்துவதை நோக்கமாகக் கொண்டிருந்தது.

Fouladi and Shahidi (2016) ஆகியோரின் கூற்றுப்படி நாடகப் படைப்பு கவலை மற்றும் மனச்சோர்வைச் சமாளிப்பதில் முக்கிய பங்காற்றமுடியும். ஒருவரின் சொந்த அடையாளத்தைச் சோதிப்பதற்கான ஒரு முக்கியமான கருவியாக நாடகம் அமைகிறது. நாடகப் படைப்பைப் பொதுவாக குழுச் செயல்பாடாக கருதமுடியும். படைப்பாற்றல் செயல்முறையானது குழுவின் மீது மட்டுமல்ல, தனிநபர் மீதும் நேர்மறையான தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறது (Bickerstaff, 2011). உண்மையில், ஒரு நாடகக் குழுவில் வேலை தனிமனித இருப்பை மேம்படுத்துவதற்கும், சமூக பற்றுதலைத் தூண்டுவதும், விடுதலை மனப்பாங்கின் மீது அதிக விருப்பத்தைத் தூண்டுவதுமாகும்.

“நாடகம் என்பது அரசில் அக்கறை கொண்டால் அல்லது அரசியலில் பக்கமாக இருந்தால், அரசாங்கத்தின் நடவடிக்கைகளில் வேண்டுமென்றே அக்கறை கொண்டிருந்தால், அவ்வாறு வேண்டுமென்றே ஈடுபட்டு அரசியலில் உணர்வுபூர்வமாக ஒரு பக்கத்தை எடுக்கிறது, அவ்வாறான உள்நோக்கம் அகநிலையாக இருந்தாலும் அது “அரசியல் அரங்கு” என வரையறுக்க அனுமதிக்கிறது”. (Michael Kirby, 1975).

“நாடகம் தனது படைப்பாற்றல் மூலம் சமூக உணர்வுகளை வெளிப்படுத்திக் கொள்ளவும் சமூகப் பிரச்சனைகளை வளர்க்கவும் முடிகிறது. அதேபோல் நாடகக் கதாப்பாத்திரங்களில் நடிப்பவர்கள் மற்றவர்கள் மீது பச்சாதாபத்தை மேம்படுத்துகிறார்கள். எனவே, முதலில் தான் என்ற மனோபாவத்திலிருந்து தொடங்கி, அவர்கள் மற்ற நபரின் பார்வையைப் புரிந்துகொள்கிறார்கள். மனித வளர்ச்சியின் பின்னணியாக இருக்கும் சுயநலத்தில் இருந்து நற்பண்புக்கு அவர்கள் தாவுகிறார்கள். இதன் விளைவாக, பிரச்சினைகளைச் சமாளிக்கவும், அவற்றைத் தீர்க்க புதிய தீர்வுகளைக் கண்டறியவும் பழகிக் கொள்கிறார்கள்” (Heinig, 1993).

இங்கு அரங்கில் சமூக யதார்த்தத்தோடு தொடர்புடையது. சமூக உணர்ச்சிகள், செயல்கள் சார்ந்தது. சமூக உளவியல் பார்வையுடன் ஒன்றிணையக் கூடியது.

இலங்கையில் இந்திய இராணுவம் விடுதலைப்புலிகளுக்கு எதிரான இராணுவ நடவடிக்கையை எடுத்துக்கொண்டிருந்த போது பொதுமக்கள் அதிகளவில் கொல்லப்பட்டார்கள், பாதிக்கப்பட்டார்கள் அவர்களின் நாளாந்த வாழ்க்கை நெருக்கடியானதாகவிருந்தது. மக்கள் அதிகாரமில்லாதவர்களாக இருந்தார்கள். இராணுவம் அதிகாரம் கொண்டதாக இருந்தது.

சமூகக் கட்டமைப்புகள் இயங்கமுடியாத நிலையில் காணப்பட்டன. இராணுவ அதிகாரத்திற்கெதிரான ஆயுதப் போராட்டம் நடைபெற்றது. இராணுவ அடக்கு முறைக்கெதிரான மக்கள் மனநிலைக்கு ஒத்திசைவதாக இந்திய இராணுவத்தினருக்கெதிரான ஆயுதப் போராட்டம் காணப்பட்டது. இந்தச் சூழலில் நாடகக் கலைஞர்கள் சமூக யதார்த்தத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு “களத்தில் காத்தான்”, சதியை வென்ற சாவுகள் என்ற நாடகங்களைத் தயாரிக்கிறார்கள். இதனை அரசியல் நோக்கம் கொண்ட நாடகங்கள் என்று வரையறுக்கலாம்.

“அரசியல் நாடகம் என்பது அறிவுசார் நாடகம். இது பொதுவாக ஒரு குறிப்பிட்ட அரசியல் நிலைப்பாட்டைத் தாக்கும் அல்லது ஆதரிக்கும். இந்த அரங்கு அரசியல் விடயங்களை மற்றும் கருத்துகளைக் கையாளுகிறது. இது அறிவூட்டல் அரங்கம் இது சொற்கள் அல்லது எழுத்துகளை உள்ளடக்கியதாக, அனைத்து நாடகக் கூறுகளும் குறியீட்டு அர்த்தங்களுக்கு ஆதரவளித்து, வலுவூட்டுகின்றன, பார்வையாளர் “படிக்க” அரசியல் அர்த்தம் கொடுக்கின்றன”. (Michael Kirby, 1975)

ஒரு நாடக ஆற்றுகை ஓர் இடத்தில், ஒரு குறித்த நேரத்தில் நடக்கும். அது நிகழும் கணத்தில் உயிர்பெற்று பின்னர் அது மறைந்துவிடும். ஆனால் பார்ப்பவரின்; நினைவில் அது இருக்க வாய்ப்பிருக்கிறது எனலாம். நடிகர்கள் ஏனைய கலைஞர்களின் மனதிலும் அந்த ஆற்றுகை வாழும் எனலாம். பார்ப்போரை ஈர்த்து வைத்திருந்த நடப்பை உருவாக்கியவர்கள் நடிகர்களாகும். ஆனால், ஓர் ஆற்றுகை கலைஞர்களை ஒன்றிணைக்கிறது. இயக்குனர், வடிவமைப்பாளர், எழுத்தாளர் மற்றும் தயாரிப்பாளர் ஒரு நடப்பை உருவாக்குவதில் நடிகர்களுடன் இணைந்து பணியாற்றுகிறார். இவர்கள் எல்லோரும்

சேர்ந்து பார்வையாளர்களை ஈர்க்கிறார்கள். ஆக்கப்பூர்வமான ஆற்றுகையின் மையம் மக்களை ஓர் இடத்திற்கு ஈர்க்கிறது, ஆற்றுகை அதன் காலத்தில் தீவிரமடைகிறது, பின்னர் சிதறுகிறது. ஒரு நகரத்தில், ஒரு நிலப்பரப்பின் வெளியில் ஒரு குறிப்பிட்ட காலத்தில், ஆற்றுகை அங்கும் இங்கும் தோன்றும், ஒளிரும் மற்றும் மறையும். காலப்போக்கில், ஆற்றுகைகள் ஒரு நிறுவனத்தின் சாதனைக்கான சான்றாகவும், கலை அனுபவமாகவும் குவிகின்றன. இலங்கையில் தொன்னூறுகளின் தொடக்க கால அரங்கு தன்னகத்தே பல சாதனைகளைக் கொண்டுள்ளது. இந்த யுத்தகால அரங்கிற்கான பதியப்பட்ட தகவல்கள் கிடைக்கவில்லை, இதனால் நடிகர்கள் ஏனைய கலைஞர்களின் நினைவகத்திலிருந்து வாய்மொழி பகிர்வினாடாக கிடைக்கப்பெற்ற தகவல்களிலிருந்தே அவற்றை வரையறுக்க முடிகிறது. இங்கு “வாய்மொழி வரலாறு” மற்றும் “நினைவு படிப்பகம்” சார்ந்த ஆய்வுமுறைகள் பயன்படுத்தப்பட்டு யுத்த காலத்தின் விடுதலைக்கான அரங்கு ஆராயப்படுகின்றது.

ஆய்வு முறையில்

இலங்கையில் விடுதலைப்புலிகள் அமைப்பு இராணுவ நடவடிக்கை மூலம் 2009 அழிக்கப்பட்டது. அதன் போது அவர்களின் ஆவணக்காப்பங்களுக்கும் அழிந்து போயின இதனால் அவர்களால் சேகரிக்கப்பட்ட கலைசார்ந்த ஆவணங்கள் எவையும் இல்லை, ஆங்காங்கே நூலகங்கள், தனிநபர்களிடம் சில ஆவணங்கள் இருந்தாலும் அவை இராணுவ அச்சுறுத்தல் காரணமாக அவர்களால் அழிக்கப்பட்டன அல்லது வெளியில் எடுக்கமுடியாதபடி மறைக்கப்பட்டுள்ளன. அதே வேளை விடுதலைப்புலிகள் காலத்தில் விடுதலைக்கான அரங்கச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டவர்கள் பலர் தாமாகவே தமது கலை அடையாளங்களைத் தவிர்த்து உருமறைத்து

வாழ்கிறார்கள். ஆகவே இந்தக்காலகட்ட நாடகங்கள் பார்த்தோர் மற்றும் அதில் ஈடுபட்ட கலைஞர்களின் மனதில் ஆழப்புதைந்து கிடக்கின்றன எனலாம். இதனால் மனதில் ஆழப்புதைந்து கிடக்கும் நாடகங்களை மீள்கண்டுபிடிக்க வேண்டியுள்ளது. இந்த ஆய்வு “விடுதலைக்கான அரங்கில்” பணியாற்றிய, தற்போது அரசியல், இராணுவ நெருக்கடி காரணமாக ஒதுங்கி அல்லது உருமறைத்து வாழுகின்ற நாடகப் படைப்பாளிகளை சந்தித்து அவர்களுடன் கதையாடி அவர்களின் நினைவில்லாந்த நாடகங்களை அகழ்ந்தெடுத்தெடுக்கும் முயற்சியாகும். ஒன்று/இரண்டு தசாப்த காலத்தின் பின்னர் தமது மனங்களில் ஆழப்புதைந்து கிடக்கும் நாடகங்களை நீண்ட கதையாடலின் பின்னர் சில நாடகங்களை பகுதியாகவும், கருகலாகவும் மீட்டெடுக்க முயற்சித்தார்கள்.

அரங்கு என்றால் என்ன? இதன் தனித்தன்மை என்ன? திரைப்படமும் தொலைக்காட்சியும் செய்ய முடியாத எதை இதில் செய்ய முடியும்? இங்கு அரங்கு தொடர்பான இரண்டு படிமங்கள் உண்டு, வறிய அரங்கு மற்றது மிகைப்படுத்தப்பட்ட அரங்கு. இதில் மிதமிஞ்சியதாக நிரூபிக்கப்பட்ட அனைத்தையும் படிப்படியாக நீக்குவதன் மூலம், அதாவது முகஒப்பனை இல்லாமல், பகட்டான உடைகள் மற்றும் காட்சியமைப்பு இல்லாமல், தனியான நடப்பு பகுதி (மேடை), ஒளி மற்றும் ஒலி விளைவுகள் போன்றவை இல்லாமல் அரங்கு இருக்கும் என்பதைக் கண்டறிந்தோம். ஆனால், நடிகர்-பார்வையாளர் உறவு இல்லாமல் அது இருக்கமுடியாது. நாடகத்தைப் பற்றிய நமது வழக்கமான கருத்துக்களில் பெரும்பாலும், இலக்கியம், சிற்பம், ஓவியம், கட்டிடக்கலை, ஒளியமைப்பு, நடப்பு (மிகைப்படுத்தப்பட்ட காட்சியின் வழிகாட்டுதலின் கீழ்) - வேறுபட்ட படைப்புத் துறைகளின் தொகுப்பானது

அரங்கு ஆகும். ஆனால், இந்தக் கருத்தை சவால் செய்கிறார் குரோடோவொஸ்கி. தற்போது நம்மத்தியிலுள்ள அரங்கு “செயற்கை அரங்கு” இதை நாம் “வளமான அரங்கு” என்று அழைக்கிறோம். இது குறைபாடுகள் நிறைந்தது. (Grotowski, 2012).

மேலும் Grotowski (2012) குறிப்பிடும் போது வளமான அரங்கு கலை சார்ந்த கிளெப்டோமேனியா (kleptomania), பிற துறைகளில் இருந்து பலவற்றை எடுத்துக் கொண்டு கலப்பு பெருங்காட்சிப் பண்பை வழங்குகின்றது. அது ஒரு ஆர்கானிக் கலைப்படப்பாக (organic artwork) வழங்கப்படுகின்றது. ஆனால் அது அவ்வாறல்ல, கடன் வாங்கப்பட்ட பொறிமுறைகள் ஓர் அதி நவீன தொழில்நுட்பம் இதெல்லாம் முட்டாள்தனம். அரங்கு எவ்வளவு விரிவடைந்து அதன் தொழில்நுட்ப ஆதாரங்களைப் பயன்படுத்தினாலும், அது திரைப்படம் மற்றும் தொலைக்காட்சியை விட தொழில்நுட்ப ரீதியாக தாழ்ந்ததாகவே இருக்கும். இதன் விளைவாக, நான் நாடகத்தில் வறுமையை முன்மொழிகிறேன். ஒவ்வொரு தயாரிப்புக்கும், நடிகர்கள் மற்றும் பார்வையாளர்களுக்காக ஒரு புதிய இடம் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது என்று குறிப்பிடுகிறார்.

இந்த அரங்குப் பார்வையை அடிப்படையாகக் கொண்டு இந்த ஆய்வு இலங்கை வடபகுதியில் யுத்தகாலத்தில் காணப்பட்ட விடுதலைக்கான அரங்கைப் பார்க்க முயல்கிறது. அந்த அரங்கு நியமனமான அரங்கு முறைமையைக் கொண்டிருக்காது. காலத்தின் சூலுக்கேற்ப தயாரிப்பு முறையையும் மேடையேற்ற முறையையும் கொண்டிருப்பது, குரோட்டவொஸ்கியின் வறிய அரங்குக் கோட்பாட்டினடிப்படையில் பார்க்கப்படுகின்றது.

“தனித்தனியாகவும் கூட்டாகவும் அனுபவித்த கடந்த காலத்தைப் பற்றிய முழுமையான

அல்லது வேறுபட்ட புரிதலைப் பெற நினைவகம் மற்றும் சாட்சியத்தை ஈர்க்கிறது (Thompson, 2000). வாழ்க்கை வரலாறு, வர்க்கம், கலாச்சாரம் மற்றும் பாலினம் ஆகியவற்றால் தீர்மானிக்கப்படும் சமூக செயல்முறைகளைப் புரிந்துகொள்வதற்கான ஒரு பார்வையில் தனிப்பட்ட வாழ்க்கையையும் அதன் சொல்லப்பட்ட வரலாற்றையும் எடுத்துக்கொள்கிறது. (Bertaux, 1982). தனிப்பட்ட வாழ்க்கை மற்றும் அதன் சொல்லப்பட்ட வரலாறு இரண்டிற்கும் இடையே உள்ள வேறுபாடு மிகவும் நன்றாக உள்ளது. மற்றும் இரண்டு சொற்களும் பெரும்பாலும் ஒன்றுக்கொன்று மாற்றாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

இந்த ஆய்வில் உரை பகுப்பாய்வு ஆய்வு முறைமை பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது சமூக நடைமுறையில் இருக்கும் அதிகார உறவுகளின் மறைக்கப்பட்ட பரிமாணங்கள் மற்றும் கதை உரையில் அதிகார உரையாடல்களை ஆராய உதவுகிறது. சமூக உரையாடலின் வடிவமாக மொழியைக் காணும் சொற் பொழிவுகளின் ஆய்வுக்கான ஓர் இடைநிலை அணுகுமுறையாகும். சமூக மற்றும் அரசியல் ஏற்றத்தாழ்வுகள், அதிகார உறவுகள், துஷ்பிரயோகம் அல்லது மேலாதிக்கத்தை மீண்டும் உருவாக்கும் விதம் பற்றிய நுண்ணறிவுகளைப் போதுமான மற்றும் பொருத்தமான முறையில் ஆராய்கிறது. Fairclough, 1995). VanDijk (1987) கருத்துப்படி, ஊடக உரையாடல் என்பது ஒரு “குறிப்பிட்ட” சமூக தொடர்பு வடிவமாகும், இது கலாச்சார கட்டமைப்பிற்குள் நடைபெறுகிறது மற்றும் சமூக உறுப்பினர் பங்கேற்கிறது. அனைத்து ஊடகங்களும் ஒரு பெறுநரை மனதில் கொண்டு உருவாக்கப்படுகின்றன, எனவே சொற்பொழிவின் இயல்பின் தொடர்பு மூலம் ஒரே மாதிரியான மற்றும் கலாச்சாரத் தப்பெண்ணங்கள் நிலைத் திருக்கின்றன” (Dijk, 1987).

மேலும் விமர்சன உரைப் பகுப்பாய்வு ஆய்வு முறையில் ஜேம்ஸ் ஜீயின் கூற்றுப்படி, “அடையாளம்/குறியீட்டின் பொருள் உரையால் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது மற்றும் அடிப்படை அறிவு மற்றும் சிந்தனை முறையானது குறிப்பிட்ட சூழல்களில் அல்லது சமூக உலகில் சமூக நடைமுறைகளின் அர்த்தத்தை உருவாக்குகிறது” (James Gee 1996). உரைகள்; கருத்தியல் முன்னோக்குகளில் செல்வாக்கு செலுத்துவதாகத் தெரிகிறது, இது மக்கள் உலகத்தையும் அதில் உள்ள அவர்களின் சொந்த அடையாளத்தையும் எவ்வாறு உணர்கிறார்கள் என்பதை வடிவமைக்கிறது. பின்னர், ஊடகம், சட்டம், மதம், கல்வி ஆகியவற்றின் உரைகள், ஒரு குறிப்பிட்ட கலாச்சாரம் அல்லது சமூகத்திற்குள் சமூக அதிகார உறவை வரையறுக்கிறது. ஒவ்வொரு உரையும்; ஒவ்வொரு விதத்தில் உலகத்துடன் தொடர்புடையது. மொழிகள் மற்றும் படங்கள் இரண்டும் குறிப்பிட்ட சூழல்களில் எவ்வாறு பயன்படுத்தப்படுகின்றன மற்றும் உரைகள்மூலம் கட்டமைக்கப்பட்ட சூழல்களின் அடிப்படையில் எவ்வாறு அர்த்தத்தை வெளிப்படுத்துகின்றன என்பதை வரையறுக்க இது உதவுகிறது.

“ஒரு படைப்பு எந்த ஒரு நபரின் படைப்பாக இருப்பது மிகவும் அரிது. அவை வெவ்வேறு உரைகளை மற்றும் சித்தாந்தங்களின் தடயங்களைக் காட்டுகின்றன, அவை அனைத்தும் ஆதிக்கத்திற்காகப் போராடுகின்றன”. (Foucault, 2012)

சமூக உலகங்கள் வெவ்வேறு உரைகளால் உருவாக்கப்படுகின்றன, அவை வெவ்வேறு நிறுவனங்களுடன் அரசியல்மயமாக்கப்படுகின்றன. உதாரணமாக, மத உரைகள் ஒரு மத விழாவின் உலகத்தை உருவாக்குகின்றன, அரசியல் உரைகள் அரசியல் சொற்பொழிவு உலகத்தை உருவாக்குகின்றன, வணிக உரைகள் பொருளாதார பரிவர்த்தனை உலகத்தை

உருவாக்குகிறது. சில சந்தர்ப்பங்களில், ஒரு உலகத்திலிருந்து வரும் உரை மற்றொரு உலகில் திணிக்கப்படுகிறது. “பொறுப்பு” மற்றும் “கீழ்நிலை முடிவுகள்” என்ற வணிக உரையில் கல்வியில் திணிக்கப்படுவது போல.

“விமர்சன உரைப் பகுப்பாய்வு இந்த உலகங்களில் உள்ள மக்களின் நடைமுறைகள் மற்றும் அவர்கள் கருதும் பங்கு மற்றும் நிலைப்பாடு பற்றிய உலகங்களின் சமூக மற்றும் கருத்தியல் சக்தியைப் படிக்க உதவுகிறது.” (Foucault, 1984)

ஒரு சமூக உலகில் “சாதாரணமாக” கருதப்படுவதை உரை மறுவரையறை செய்கிறது. அன்டோனியோ கிராம்ஸ்கி (1971) “பொது அறிவு” நிலையை வரையறுக்கும் ஓர் உலகம் அல்லது சமூகத்தை ஊடுருவிச் செல்லும் என்று நம்பும் மேலாதிக்க சிந்தனை முறை என விவரிக்கும் ஊடக உரை பிரதிபலிக்கிறது. ஓர் உரை சூழலில், வாசகர்கள் உரையின் ஒத்திசைவான விளக்கத்திற்குத் தேவையான பொது அறிவு அனுமானங்களைப் பயன்படுத்தக்கூடியவர்களாகவும் விருப்பமுள்ளவர்களாகவும் நிலைநிறுத்தப்படுகிறார்கள்” (கிராம்ஸ்கி, 1971).

உரைப் பகுப்பாய்வு முறை என்பது கோட்பாடு மற்றும் முறை (Fairclough, 2001) சமூக கட்டமைப்புகளை, நெருக்கமான பகுப்பாய்விற்கு தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும், இது ஒரு சமூகப் பிரச்சினையை ஆய்வு செய்வதற்கு பொருத்தமானது.

தரவளிக்கையும் பகுப்பாய்வும்

இலங்கையில் “விடுதலைக்கான அரங்கு”

“அரங்கப் பண்பாடு என்பது பயிலப்படுகிறது, பார்க்கப்படுகிறது என்பன பற்றிய சகல நடைமுறைகள், சிந்தனைகள், கண்ணோட்டங்கள் ஆகியவற்றை ஒருசேரக் குறிப்பதாகும். தமிழ்

அரங்கு என ஒருமித்த வடிவமில்லாதுள்ளமையும், நம்மிடையே, நமது சமூக அமைப்பொழுங்குகளுக்கு அமைய பல்வேறு அரங்குகள் இருப்பதும் தெரியவரும்.” (கா.சிவத்தம்பி, 1993)

இலங்கையின் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் பதியப்படாத பல அரங்க முயற்சிகள் உண்டு. அதில் யுத்த கால அரங்கு முக்கியமானதாகும். குறிப்பாக, இந்திய அமைதிப்படை இலங்கையில் நிலைகொண்டிருந்த காலகட்டத்தின் பின்னர் நடைபெற்ற அரங்க நடவடிக்கைகள் பதியப்படவில்லை எனலாம். இந்த அரங்க நடவடிக்கைகளை ஒலி, ஒளிப் பேழைகளாகவும் எழுத்துருவங்களாகவும் பதிந்து வைத்திருந்த விடுதலைப்புலிகளின் பதிவுகள் அனைத்தும் முற்றாக அழிக்கப்பட்டதால் பதியப்பட்ட வரலாறு இல்லாது போயிற்று எனலாம்.

இந்தக் காலகட்டத்தில் நடந்த பல முக்கியமான தகவல்கள் இல்லாது போனதால், இன்று செவிவழியாக அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாகவே கிடைக்கப்பெறுகின்ற சில தகவல்களே எஞ்சியிருக்கின்றன. நினைவில் இருக்கின்ற விடயங்களை வாய்மொழித் தகவல்கள் மூலமே பெறமுடிகின்றது.

மூன்றாம் கட்ட ஈழப்போர் காலகட்டத்திலிருந்து (1990 இலிருந்து) நடைபெற்ற நாடக முயற்சிகளை இனங்காண முயற்சிப்பதனுடாக ஒரு காலகட்டத்தின் நாடகத் தொடர் பாடலை வரையறுக்க முயற்சிக்கலாம்.

இந்தக் காலகட்டத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்கள் அதன் வடிவங்கள், உள்ளடக்கங்கள் என்பவற்றை ஆற்றுகையாளர்களின் மனப்பதிவுகளிலிருந்து அவற்றை வாய்மொழி மூலமே பெற்றுக்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. அதே போன்று பார்வையாளர்களின் மனதில் உள்ள ஆற்றுகைகளையும் வாய்மொழி மூலம் கேட்டறிந்து பதிவு செய்தாக வேண்டும்.

விடுதலைக்கான அரங்கில் நாடகங்கள் பேசிய விடயம் சார்ந்து தமக்கான வடிவங்களை எடுத்துக்கொண்டன எனலாம். இந்த வடிவங்கள் மேடைகளுக்குரிவைகளாக மட்டும் இருந்ததில்லை. மக்கள் கூடும் இடங்களுக்குரியவையாகவும்காணப்பட்டன. அவை ஊர்கள் தோறும் கிடைத்த வெளிகளில் உயிர் பெற்றன. இது குரொட்டவஸ்கி குறிப்பிடும் வறிய அரங்கின் பண்புகளையும் கொண்டுள்ளது. இலங்கையில் விடுதலைக்கான அரங்கு பற்றிய நுட்பமான தகவல்கள் மேலும் கிடைக்கப்பெறவேண்டியுள்ளது.

“ஒரு சமூகத்தின் வளர்ச்சியானது சமனற்றதாகவிருந்து அங்கு மரபும் நவீனமும் இணையாகவோ, பொருளாதாரப் பகிர்வு ஏற்றத்தாழ்வுடையதாக இருந்தோ, உயர்வு தாழ்வுகள் கற்பிக்கப்பட்டும் எதிர்க்கப்பட்டு மிகுந்தோ காணப்பட்டால் அத்தகைய சமூகத்தில் நிலவும் கலைகளிலும் சமனற்ற தன்மையைக் காணலாம்.” (கா. சிவத்தம்பி)

“களத்தில் காத்தான்” என்ற நாடக வடிவம் ஏற்கனவே பாரம்பரியமாக கிராமங்களிலிருந்து கூத்து வடிவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது.

1990களில் பாரம்பரியமாக ஆடப்பட்டிருந்த “காத்தவராயன் கூத்து” வடிவத்தை அப்படியே எடுத்துக்கொண்டு அந்தக் கட்டமைப்பிற்குள் சமகால “கருப்பொருள் உள்ளடக்கமாக” சேர்க்கப்பட்டது. இதற்கு முன்னரும், பாரம்பரியக் கூத்து வடிவக் கட்டமைப்பில் சமகால உள்ளடக்கங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளன. இது அறுபதுகள் மற்றும் எழுபதுகளில் நடைபெற்றுள்ளது. மெளனகுருவின் சங்காரம் (மெளனகுரு, 1993) அ.தாஸீஸியசின் “பொறுத்தது போதும்”, இளைய பத்மநாதனின் “கந்தன் கருணை” (ரகுநாதன், 2003) போன்ற நாடகங்கள் இவற்றுக்கான உதாரணங்களாகும்.

இந்த அடிப்படையில், ஈழப் போராட்டத்தின் மூன்றாம் கட்டம் ஆரம்பமாகிற போது பழைய வடிவத்தில் புதிய உள்ளடக்கம் மற்றும் புதிய கருப்பொருளை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாடகத் தயாரிப்பில்; முக்கியமானது புதுவை அன்பனின் “களத்தில் காத்தான்” சிந்து நடைக் கூத்து. “புதுவை அன்பன்” ஈழத்தின் யுத்தகால அரங்கில் தவிர்க்க முடியாத அரங்க ஆளுமை. இவர் நாடகம் எழுதுதல், பாடல்கள் எழுதுதல், இசையமைத்தல், நாடகம் நெறிப்படுத்தல், நடிப்பு போன்ற துறைகளில் தேர்ச்சியுடையவர். கிராமங்களில் பாரம்பரிய கலைவடிவங்களின் பரிச்சயத்தால் நாடகங்களில் ஈடுபட ஆரம்பிக்கிறார். நாடகத்தைக் கல்வியாகவோ ஒரு குருவின் கீழோ வரன்முறைகாகக் கற்றுக்கொண்டவரல்ல, தான்தோன்றியாகத் தானே நாடகங்களை எழுதிப்படைத்திருக்கிறார். அரங்கைத் தொழில்முறையாக கடந்த இரு தசாப்தங்களுக்கு மேலாக செய்து வந்தவர். அரங்கத்துறையில் முழுநேரப் பணியாளராகச் செயற்பட்டு, பலநூறு இளைஞர்களை நாடகரர்களாக உருவாக்கியிருக்கிறார். தமிழீழ விடுதலைப் புலிகளின் அரசியல் துறையுடன் இணைந்து மாதாந்தம் ஊதியம் பெறும் முழுநேர நாடகக் கலைஞராகப் பணியாற்றி, பல நாடகக் குழுக்களை உருவாக்கி இருபதிற்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களை எழுதி நெறிப்படுத்தியிருக்கிறார். இவரது நாடகங்கள் ஒவ்வொன்றும் 300 - 500 தடவைகளுக்கு மேல் மேடையேறியிருக்கின்றன. ஆயிரக்கணக்கான மேடையேற்றங்களை கண்டிருக்கின்றன, பல இலட்சம் மக்கள் மத்தியில் மேடையேற்றியிருக்கின்றன. இலங்கையில் யுத்தம் முடிவடைந்த பின்னர் புனர்வாழ்வு முகாமுக்குச் சென்று வந்தவர். பின்னர், இலங்கை இராணுவத்தால் கைது செய்து சிறைவைக்கப்பட்டவர். தற்போது தனது பொருளாதாரத்துக்காக சிறிய “மாவு அரைக்கும் ஆலை” ஒன்றை நடத்தி வருகிறார். நேரம் கிடைக்கும் போது சிறிய நாடகங்களை அவ்வப்போது செய்துவருகிறார். இவர் இந்திய இராணுவத்தின் வெளியேறுகைச்

சமயத்தில் தயாரித்த நாடகம் தான் காத்தவராயன் கூத்து பாணியைத் தழுவி “களத்தில் காத்தான்” என்ற நாடகம்.

“களத்தில் காத்தான்” நாடகம்

“கலை என்பது ஓர் உணர்வினை அல்லது பெறுமானத்தினை வெளிப்படுத்துவதிலும், தொடர்புறுத்துவதிலும் மனிதத் திறன் (Honigman) தொழிற்படும் முறைமையாகும்”. (கா.சிவத்தம்பி, 1994)

இலங்கை யாழ் மாவட்டத்தின் பாரம்பரிய அரங்க வடிவ அடையாளமாக நோக்கப்படத்தக்கது காத்தவராயன் சிந்துநடைக் கூத்து. இது யாழ்ப்பாணத்தில் பல இடங்களில் சடங்குப் பெறுமானத்துடன் பரவலாக ஆடப்படுவதாகும். மத நம்பிக்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டதுமாகும். மாரியம்மன் என்ற தெய்வத்திற்காக ஆடப்படுகின்ற மிக உணர்வுப் பூர்வமான ஒரு கிராமிய நாடக வடிவம். கடவுளிடம் தாம் வேண்டியது கிடைத்தால் “நான் கூத்துக் கட்டுவேன்” என்று நேர்த்தி வைத்து கடவுளுக்காக நடத்தப்படுகின்ற சடங்காகவும் காத்தவராயன் கூத்து இன்றும் பல கிராமங்களில் காணப்படுகின்றது. இது ஒரு வாழ்வியல் நம்பிக்கைச் சார்ந்த கலையாகும்.

அரங்கில் போர்; மோதல், உறவை ஆராய்கின்ற போது அரங்கு குணப்படுத்து வதற்கான ஒரு பொறிமுறையாகவும், எதிர்ப்பிற்கான கருவியாகவும் அணி திரட்டப்படும் வழியாகவும், தாராளவாத-மனிதநேயக் கொள்கை கொண்டதாகவும் இருப்பதை கருத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

மாய மந்திரம் தெரிந்த காத்தவராயன் ராஜகுமாரி ஆரியப்பூமாலையை விரும்புகிறான். பல சாகசங்களுக்கும் துயரங்களுக்கும் பின்னர் ஆரியப்பூ மாலையை மணம் முடிக்கிறான். இந்த நாடகத்தில் காத்தவராயனின் தாய்

முத்துமாரி அம்மன். முத்துமாரி தவமிருந்து சிவனிடம் வரம் வேண்டுகிறாள். பின்னர் தான் வேண்டிய வரத்தை சிவனுக்கே பரீட்சித்துப்பார்க்கிறாள். அப்போது சிவனும் கிருஷ்ணனும் சேர்ந்து உனக்கு பிள்ளை கிடையாது என்று சாபம் தருகிறார்கள். முத்துமாரி சிவனுக்கு கஞ்சா கொடுத்து பிள்ளைவரம் வாங்குகிறாள். அவள் பிள்ளைதான் - காத்தவராயன்.

காத்தவராயன் தொட்டியத்து சின்னானை தோற்கடித்து தனக்கு நண்பனாக்கிக் கொள்கிறான். ஆரியப்பூ மாலையை மணக்க முத்துமாரி அனுமதி தரவில்லை. பல பெண்களை வெல்லச் சொல்கிறாள். காத்தவராயன் சின்னானின் உதவியால் எல்லா போட்டிகளிலும் வெல்கிறான். கடைசியில் கழுமரம் ஏறவேண்டும். ஆரியப்பூமாலை பிறந்தபோது அவளுடன் ஒரு கழுமரமும் பிறந்திருக்கிறது. அவளை மணக்க வேண்டுமென்றால் கழுமரத்தில் ஏற வேண்டும். அப்போ, எப்படி காத்தவராயன் ஆரியப்பூ மாலையைத் திருமணம் செய்து கொள்வது? காத்தவராயன் கடைசியில் கழுமரம் ஏறிகிறான்; அப்போது சிவபெருமான் வந்து காப்பாற்றுகிறார் என்பதாக இதன் கதை அமைந்திருக்கும்.

இங்கே, கழுமரம் என்பது ஊரின் உயரமான மலைப்பாங்கான இடத்தில் மரத்தால் அமைக்கப்பட்ட ஒரு பழங்காலத் தண்டணை வழங்கும் கருவி. தரையில் நடப்பட்ட சுமார் 30 முதல் 70 அடி உயரமுள்ள தேக்கு மரத்தின் உச்சியில் கூர்மையான வெண்கலம் பொருத்தப்பட்டிருக்கும், அதன் கீழ் அரை அடி அகலமுள்ள கனமான மரச் சட்டங்கள் பொருத்தப்பட்டிருக்கும், மரச் சட்டங்களின் முனைப்பகுதியில் நான்கு தூண்டில் முள்களை சேர்த்தார்போல் நான்கு கூர்மையான முனைகள் கொண்ட ஒருஅடி நீளமுள்ள முட்கள் மரச்சட்டங்களின் நான்கு முனையிலும் அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

கேள்விச் செவியாக வாய்மொழியாக கிராமங்களில் உலாவும் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு இந்தக் கூத்து ஆடலும் பாடலுமாக இந்தக்கதை ஆற்றுகை செய்யப்படுகிறது. இது சிந்து நடை என்ற இலகுவான நடனத்துடனும் இலகுவான இசைப் பாடல்களைக் கொண்டு ஆற்றுகை செய்யப்படும். காத்தவராயன் என்ற பிரதான கதைமாந்தரை அடிப்படையாகக் கொண்டு கதை பின்னப்பட்டுள்ளது. காத்தவராயன் வாழ்க்கைத்தத்துவத்தை உணர்வதற்காக பல்வேறு சோதனைகளுக்கு ஆளாகி அதனை வெல்வதாக அதன் கதை அமைந்திருக்கும். இறுதியில் தான் விரும்பும் பெண்ணைத் திருமணம் செய்வதற்காக கழுமரம் ஏறுதலோடு நாடகம் முடிவடைகிறது. சிந்து நடையில் அமைந்த எளிய சந்தத்தினாலான பாடல் மெட்டுக்கள் இலகுவான கதை என்பன இதன் மேடை ஆற்றுகையை சிறப்பிக்கின்றன. உடுக்கு பிரதானமான இசை வாத்தியமாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இதனால், பார்ப்போரை உருக்கொள்ளச் செய்யும் சக்தியும் காத்தவராயன் கூத்துக்கு உண்டு எனலாம். இங்கு நடிப்பவர் பாடி ஆடுவார். இதன் எளிமை மக்களுடன் இலகுவாகத் தொடர்பு கொள்ள வைக்கிறது. “களத்தில் காத்தான்” நாடகம் ஈழவிடுதலை வரலாற்றை வெளிப்படுத்தி நின்றது எனலாம். எழுபதுகளில் ஆரம்பமான விடுதலைப் போராட்டம் தொன்னூறுகளில் இந்திய இராணுவத்துடன் போரிட்டு அதை வெளியேற்றியது வரையான கதையைச் சொல்கிறது.

1987ஆம் ஆண்டு இலங்கை இந்திய உடன்படிக்கையின்படி இலங்கையில் அமைதியை ஏற்படுத்த இந்தியாவினால் அமைதிப்படை இலங்கைக்கு அனுப்பப்பட்டது. இது இந்திய அமைதி காக்கும் படை என்று அழைக்கப்பட்டது. இந்திய அமைதி காக்கும் படை இலங்கையில் 1987 இன்

பிற்பகுதியில் தமது பணிகளை ஆரம்பித்தது. இலங்கை - இந்திய ஒப்பந்தத்தின் பிரகாரம் விடுதலைப்புலிகள் தங்கள் ஆயுதங்களை ஒப்படைத்தனர். இந்திய அமைதிப்படை இலங்கையில் தங்கியிருந்த காலப்பகுதியில் விடுதலைப் புலிகளின் தளபதி திலீபன் யாழ்ப்பாணம் நல்லூரில் ஐந்து அம்சக் கோரிக்கைகளை முன்வைத்து உண்ணாவிரதமிருந்து உயிர்துறந்தார். இதுவே விடுதலைப் புலிகளுக்கும் இந்திய அமைதிப் படைகளுக்குமான முரண்பாட்டுக்கான அடிப்படையாகிப் பின்னர் போருக்கான முக்கிய காரணமாக அமைந்தது எனலாம்.

எவ்வாறாயினும், 1987 ஆம் ஆண்டு ஒக்டோபர் 2 ஆம் திகதி, ஒரு பிராந்திய தளபதி உட்பட 17 புலிப் போராளிகளுடன் இலங்கைக் கடற்படையினரால் விடுதலைப் புலிகளின் படகு தடுத்து நிறுத்தப்பட்ட போது மிகவும் பாரதூரமான சம்பவம் இடம்பெற்றது. விடுதலைப் புலிகளின் கைதிகளை IPOSக்கு மாற்ற இலங்கை அதிகாரிகள் மறுத்துவிட்டனர். எதிர்பாராத ஒரு நடவடிக்கையில், விடுதலைப் புலிகள் போராளிகள் தங்கள் இலங்கைக் காவலர்களிடம் இருந்து மறைத்து வைத்திருந்த சயனைட் காப்ஸ்யூல்களை விழுங்கி தற்கொலை செய்து கொண்டனர். புலிகள், அப்போதிருந்து, ஐகமுகு ஐப் பயன்றதாகவும், அடிப்படையில் இராணுவ வழிகளில் போராட வேண்டிய ஓர் ஆக்கிரமிப்புப் படையாகவும் கருதினர்.

இந்த உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்பு நிலையில் புலிகளுக்கும் இந்திய அமைதிப்படைக்கும் இடையில் போர் மூண்டது. பொது மக்கள் விடுதலைப்புலிகள் என்று பல ஆயிரம் பேர் இறந்து போனார்கள். இந்திய அமைதிப்படையின் 1300 பேர் இறந்தார்கள். 2 ஜூன் 1989 அன்று, புதிய இலங்கை ஜனாதிபதி பிரேமதாசா உத்தியோகப்பூர்வமாக IPOSஐ உடனடியாக வெளியேறுமாறு கோரினார். ராஜீவ் காந்தி மறுத்துவிட்டார், (கே.எம். டி சில்வா, 1995)

விடுதலைப் புலிகள் அமைப்பு இந்திய இருப்புக்கு எதிராக ஒரு தீவிர பிரச்சாரத்தை தொடங்கியது. ஆகஸ்ட் 4, 1987 ஆம் ஆண்டின் முற்பகுதியில், புலிகளின் தலைவர் பிரபாகரன் இந்த ஒப்பந்தத்தை பகிரங்கமாகக் கண்டித்தார். இது மற்றொரு புலிகளின் தலைவரான திலீபனின் மரணத்தைத் தொடர்ந்து, அதன் மிகவும் விளம்பரப்படுத்தப்பட்ட உண்ணாவிரதம் அதன் சோகமான முடிவுக்கு வந்தது. இது தமிழ் மக்களிடையே குறிப்பிடத்தக்க வருத்தத்தை ஏற்படுத்தியது.

இந்தக் காலகட்டத்தில் விடுதலைப் புலிகளின் அரசியல் மற்றும் இராணுவ நிலைப்பாட்டை மக்களுக்கு தெரிவிப்பதை நோக்காகக் கொண்டு “புதுவை அன்பன் “களத்தில் காத்தான்” நாடகம் தயாரிக்கப்படுகின்றது. இந்திய இராணுவம் வடக்கிலிருந்து ஒவ்வொரு பகுதியாக வெளியேறிய போது அவர்கள் வெளியேறிய இடங்களில் இந்த நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டது.

இந்த நாடகம் இந்திய அரசு ஈழத்துக்கு வந்தது ஒரு இரகசியத் திட்டத்தோடு, அதாவது ஈழப்போராட்டத்தை நசுக்குவதற்கான பாரிய திட்டத்துடன் தான் வந்தார்கள். அதனால் தான் புலிகள் அவர்களோடு போராட வேண்டிய நிலை வந்தது, என்ற உட்பொருளை மக்களுக்கு விளக்குகிறது. அதன் ஆசிரியரும் நெறியாளருமான புதுவை அன்பன். ஏலவே உள்ள நாடகப் செல்நெறியில் இருந்து விலகி விடுதலை இயக்கத்துடன் சமாந்தரமாக ஒரு நாடக பாதையை உருவாக்கி பயணிக்கிறார். இதே வேளை, ராஜீவ் காந்தியின் தேர்தல் தோல்வி IPOS இன் தலைவிதியை மாற்றியது. ஏ. க. சிங்கின் கீழ் இருந்த புதிய இந்திய அரசாங்கம் ஐகமுகுக்கான வெளியேறும் கால அட்டவணையை நிர்ணயித்து. மார்ச் 1990 வாக்கில், சுமார் இரண்டரை ஆண்டு

களில் சுமார் 1,300 வீரர்களை இழந்த பிறகு ஐகமுக இலங்கையிலிருந்து அதன் விலகலை முடித்தது.

ஆகவே, இந்திய அமைதிப்படை இலங்கையிலிருந்து விலகிய காலகட்டத்தில் அது நடந்து கொண்டிருக்கும் போதே இந்த நாடகம் மக்களிடம் ஒரு விழிப்புணர்வை ஏற்படுத்த முயல்கிறது. பல ஆயிரக்கணக்கான மக்களை பல நூற்றுக்கணக்கான மேடையேற்றங்கள் மூலம் இந்த நாடகம் அணுகுகிறது.

ஈழத்தின் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் இந்த நாடகம் பதியப்படவில்லை, இதைப் போன்று யுத்தகாலத்தில் நடைபெற்ற பல நாடக முயற்சிகள் பதியப்படாமலே போயின. ஒரு காலத்தின் தேவையுணர்ந்து செய்யப்பட்ட நாடக ஆற்றுகைகளை ஆராய்வதன் மூலம் ஒரு நெருக்கடியான காலகட்டத்தின் நாடக உள்ளடக்கம் அதன்வடிவம் அதன் ஆற்றுகை நுட்பங்கள் அதன் தொடர்பாற்றல் திறன் என்பவற்றை அறிவது இந்த ஆய்வின் நோக்கமாகிறது.

இந்தக் காலகட்டத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்கள் அதன் வடிவங்கள், உள்ளடக்கங்கள், மக்கள் மனதின் பதிவுகள் அல்லது பார்வையாளர்களின் மனதில் உள்ள ஆற்றுகைக் காட்சிகள்; என்று எல்லாவற்றையும் பதிவதனூடாக யுத்தகாலக் கதைகள் எவ்வாறு நாடகங்களில் பதியப்பட்டன, அவை எவ்வாறான தொடர்பாடலை கொண்டிருந்தன, யுத்தத்தின் துயரக்கதைகளை எவ்வாறு பதிவு செய்தன என்பது இங்கு கவனத்தில் கொள்ளப்படுகின்றது.

யுத்த கால அரங்கில் நாடகங்கள் வடிவங்கள் மேடைகளுக்குரியவைகளாக இல்லாமல் மக்கள் கூடும் இடங்களுக்குரியவையாக காணப்பட்டன. ஊர்கள் தோறும் உயிர்

பெற்றன. அவை வெளிசார்ந்த நெகிழ்வுத்தன்மை கொண்டவை.

சிந்து நடைக்கூத்து நாடகத்தின் பிரதானமான பாத்திரமான காத்தவராயன் தான் விரும்பும் பெண்ணை மணம்புரிய வேண்டுமென்ற இலக்கைக் கொண்டுள்ளது. ஓர் இலக்கை அடைவதற்காக தன் முன்னாலுள்ள சவால்களை எதிர்கொண்டு சிக்கல்களை விடுவித்து முரண் உச்சநிலைக்கு சென்று இலக்கையடைகிறது. இதன் பிரதான பாத்திரமான “காத்தான்”, ஊர் மக்களிடம் ஊரைக்காப்பவனாகக் கருதப்படுகிறான். இதனால் காத்தவராயனை சில ஊர்களில் காவல் தெய்வமாக வழிபடுகிறார்கள். தமக்கு வரும் துன்பங்களைப் போக்கும் ஒரு மக்கள் நம்பிக்கைக்குரிய பாத்திரமான “காத்தான் பாத்திரத்தை” இந்திய இராணுவக் காலகட்டத்தில் அதிலிருந்து மக்களைப் பாதுகாக்கும் பாத்திரமாக இனங்காட்டப்படுகிறார். அதாவது நாடகாசிரியர் இந்திய இராணுவத்துடன் போரிடும் விடுதலைப் புலிகளை, காத்தான் பாத்திரத்தில் நிலைநிறுத்துகிறார். இதன் மூலம் மக்களின் விடுதலைக்காகப் போராடும் மக்களைப் பாதுகாக்கும் சக்தி அல்லது அதிகாரம் காத்தவராயன் பாத்திரமாக உருவகப்படுத்தப்படுகிறது.

மக்கள் அறிந்த காத்தவராயன் பாத்திரம், எளிய கூத்து வடிவம், இசை, நடனம் என்பவற்றைப் புதுவை அன்பன் கையிலெடுத்து இந்திய அமைதிப் படைக்காலத்தின் அவலத்தை பதிவுசெய்து அதை வெளிப்படுத்துகிறார்.

ஏலவே இருக்கின்ற பாரம்பரியமான நாடக வடிவத்தை கையிலெடுத்து புதிய உள்ளடக்கங்களை உட்புகுத்துகின்ற போது பாரம்பரிய வடிவம் மாற்றத்துக்கு உட்படுவது தவிர்க்க முடியாதது. இது ஒரு வகையில் பாரம்பரிய வடிவத்தின் உருவச்சிதைவுக்கும் வழிவகுக்கும். அதனைவிட, ஆண்டாண்டு

காலமாக தாம் பார்த்து ரசித்து வந்த ஒரு கதை மற்றும் வடிவம் மாற்றமடைகின்ற போது அதன் நிரத்தரப் பார்வையாளர்களிடமிருந்து எதிர்ப்புக் கிளம்பும் என்பதும் முக்கியமானது. இது புதுவை அன்பன் முன்னால் இருந்த பெரிய சவாலுமாகும். இருந்தாலும் சாதாரண மக்களைக் கவரும் வகையில் “களத்தில் காத்தான்” நாடகம் அமைந்திருந்ததை இன்றும் அதனைப் பார்த்த பார்வையாளர்கள் தெரிவிக்கும் கருத்துக்கள் புலப்படுத்துகின்றன.

வடிவச்சிதைவும், உள்ளடக்க வேறுபாடு, பாரம்பரிய அரங்கின் நிரத்தரப் பார்வையாளர்களைத் திருப்திப்படுத்த வேண்டும் என்ற சவால் போன்றவை வெல்லப்பட்டுள்ளன. புதுவை அன்பன் இந்தத்தடையைத் தாண்டி, தான் தயாரித்த நாடகத்தை மக்கள் மத்தியில் வெற்றிகரமாக கொண்டு சேர்த்திருந்தார். தனக்கிருந்த காத்தவராயன் கூத்தின் பரிட்சயத்தை சிறப்பாகப் பயன்படுத்தியிருந்தார்.

புதுவை அன்பனின் நாடகப்பயணம் 1960களில் காத்தவராயன் கூத்து நடப்பு மேடையேற்றத்துடன் ஆரம்பமாகிறது. அப்போதும் அவர் காத்தவராயன் கூத்தில் காணப்பட்ட பல வேண்டத் தகாத விடயங்களை தவிர்த்து சமூக எற்புடமையோடு மாற்றங்கள் செய்திருந்தார். குறிப்பாக, காத்தான் கூத்தில் காணப்பட்ட சாதிய விடயங்கள் அதாவது, சில சாதியினரை இழிவு படுத்துவதான காட்சிகள், கருத்துக்கள் போன்றவற்றை நீக்கியிருக்கிறார். அதே போல ஆபாசமாக, விரசமான வார்த்தைப் பயன்பாடுகள், அங்க சேட்டைக் காட்சிகள் என்பவற்றை இல்லாது செய்திருக்கிறார். இது பாரம்பரியமான கூத்துக்காரர்களிடமிருந்து எதிர்ப்பை ஏற்படுத்தினாலும் பொதுவாக மக்கள் மத்தியில் வரவேற்பைப் பெற்றிருந்திருக்கிறது.

இந்த முயற்சியின் தொடர்ச்சியாகவே 1990 ஆண்டுகளில் புதுவை அன்பனால் தயாரிக்கப்பட்ட “களத்தில் காத்தான்” நாடகத்தைப் பார்க்கலாம். பழமையில் நின்று புதுமை செய்தலுக்கு சிறந்த எடுத்தக்காட்டு “களத்தில் காத்தான்” சிந்து நடைக் கூத்து எனலாம்.

இராணுவக்கெடுபிடி காரணமாக ஏற்பட்ட துயரமான கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட வரலாற்றுச் சம்பவங்கள் நாடகங்களாக அமைவது மிகக்குறைவு. அதிகாரத்தின் மீதான பயம் காரணமாக இவற்றைக் கலைப்படைப்புக்களாகத் தருவதற்கு கலைஞர்களுக்குத் துணிவு இருந்ததில்லை.

ஒருவன் படைப்பாக்க ஆற்றலுள்ளவனாக இருப்பதற்கு அவனது மனம் பல்வேறு புதிய வழிகளுக்குத் திறந்துவிடப்பட வேண்டும். இதன் அர்த்தம் அவன் பிரச்சினைகளை எதிர்கொள்ளும்போது அவற்றைத் தீர்ப்பதற்காகத் துடிப்போடு பல புதிய தீர்வுகளைப் பரிட்சித்துப் பார்ப்பவனாக இருப்பதே. அவன் உணர்ச்சி பூர்வமான உள்ளார்ந்த நிலையில் அப்பிரச்சினைகளை அணுகினாலேயே முடியும். உண்மையில் ஒவ்வொரு மனிதனும் தன்னளவில் படைப்பாக்க ஆளுமையுள்ளவனாக உருவாவதற்கான சாத்தியப்பாடுகள் உண்டு. (சிதம்பரநாதன், 1994)

பொதுவாக “கலைப்படைப்பு பச்சையாக எதையும் சொல்வதில்லை. மாறாகக் கலைத்து வமாகவே சொல்ல வேண்டும். அதற்கு ஒரு கருப்பொருள் கருக்கொண்டு அடை காக்கப்பட்டு பின்னர் பிரசவிக்க வேண்டும்” என்ற மேற்கத்தேய கலைக் கோட்பாடுகளை சொல்லி கலைஞர்கள் தப்பித்துக் கொண்டிருந்தார்கள். தாம்; தரிசித்த வரலாற்றின் துயரங்களைப் புதிய முற்படாது. பாதுகாப்பான வெளிக்குள் நின்றனாகொண்டு

கலை படைப்பதே அதிகமான கலைஞர்களின் பணியாக இருந்திருக்கிறது. ஒவ்வொரு நெருக்கடியான காலகட்டங்களிலும் பெரும்பான்மையான கலைஞர்கள் அந்தச் சந்தர்ப்பத்திலிருந்து தப்பிப்பதிலேயே கவனமாக இருந்தார்கள். இதனையே “தப்பித்தல் மனோபாவம்” என்கிறார்கள். இது கலைஞர்களிடமும் புத்திஜீவிகளிடமும் அதிகமாகக் காணப்படுவதை அவதானிக்கலாம்.

இந்தச் சூழலில் தனது தந்துணிவில் வரலாற்றின் துயரமானக் கதைகளை நாடகங்களில் பதிவுசெய்து தனது பல நாடகங்களில் காத்திரமாக புதுவை அன்பன் பேசியிருக்கிறார். அவர் ஒரு கிராமத்துக் கலைஞன். நாடகத்தைப் பட்டத்திற்கான படிப்பாகக் கொண்டவரல்ல. பட்டறிவில் நாடகம் செய்பவர். அதனால் அவரிடம் கிராமத்தானின் அப்பாவித்தனமும் நேர்மையையும் இருந்திருக்கிறது. அதனால் தான் ஈழவரலாற்றின் சாட்சியாக தனது நாடகங்களையும் அழைத்துச் சென்றிருக்கிறார். அதன் ஒரு வெளிப்பாடு தான் “களத்தின் காத்தான்.”

நீதி தேவதை, தமிழ் அன்னை, மக்களைக் காக்கும் போராளிகள், இந்திய அமைதிப்படை மற்றும் அவர்களோடு இணைந்து செயற்பட்ட ஆயுதக் குழுக்கள் என்ற “வகைமாதிரிப் பாத்திரங்களை” இதனை சமூகப் பாத்திரங்கள் என்றும் குறிப்பிட முடியும். சமூகத்திலுள்ள தனியொரு பாத்திரத்தை நாடகத்தில் கொண்டு வராது சமூகக் குழுமத்தைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துவதாக ஒரு பாத்திரத்தைக் கொண்டுவருவதை வகைமாதிரிப்பாத்திரம் என்று குறிப்பிடலாம். “களத்தில் காத்தான்” நாடகம் இவ்வாறு போராளிகள், இந்திய அமைதிப்படை போன்ற வகைமாதிரிப் பாத்திரங்களின் ஊடாட்டத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இந்த வகைமாதிரிப் பாத்திரங்களால் பின்னப்பட்டு கதை நகர்த்தப்படுகிறது. இந்தப் பாத்திரங்களுக்கு இடையிலான

முரண்களால் நாடகம் வளர்த்துச் செல்லப்படுகின்றது. இலகுவான பாடல் அமைப்புக்கள் அவற்றினூடான உணர்ச்சிப் பரிமாறல்கள் எள்ளல், நகைச்சுவை என்ற அம்சங்களைக் கொண்டிருந்தது.

இதில் நீதிதேவி இந்தியப்படையின் வருகையைத் தமிழ்த்தாய்க்குப் பாடலாக அறிவிக்கிறார்,

நீதிதேவி

பாரத தேவியல்லோ - அம்மாவே பெரும்

படையொடு வரப்போகும்மா

இந்திய தேசமல்லோ - அம்மாவே எம்மை

இரை எடுக்க வரப் போகும்மா

இதையறிந்த தமிழ்ப் போராளிகள் ஆத்திரமடைகிறார்கள். அதனைப் பார்த்த தமிழ்த் தாய் போராளிகளை அமைதிகாக்கு மாறும் நீதிக்குக்கட்டுப்பட்டு இருக்குமாறு அமைதிப்படுத்துகிறார். இருந்தாலும், போராளிப் பாத்திரமான காத்தான் பொறுமையிழந்து போராடப் போவதாகக் கூறுவதுமான முரணை நாடகத்தில் செயலியக்கமாக ஆசிரியர் முன்வைத்திருக்கிறார். முதலில் போராளிகள் ஆயுதங்களைக் கையளிக்க வேண்டுமென்று தமிழ்த்தாய் கட்டளையிடுகிறார். அதில் ஒரு விவாதம் நடக்கிறது. அதற்குப் போராளிகள், காத்தான்:

உயிர் கொடுத்து அம்மா எடுத்ததல்லோ- இதை அடுத்தவர்க்கு தாயே கொடுப்பதற்கோ மாவீரரின் மான ஜீவனம்மா - இதை மாற்றாருக்கு ஈர்ந்தால் பாவம்மம்மா என்று தாய்க்கும் மகனுக்குமான விவாதமாகத் தொடர்கிறது.

மகாத்மா காந்தி தனது சத்தியாக்கிரகப் போராட்டங்களாலும் சாத்வீக எதிர்ப்புப் போராட்டங்களாலும் இந்திய விடுதலைக்கு வித்திட்டார். அதனால் இந்தியா காந்திய தேசமானது அந்த காந்தியத் தேசத்தோடு ஓர் அறப்போராட்டத்தை ஆரம்பித்திருந்தான்

திலீபன். தனது ஐந்து அம்சக் கோரிக்கைகளோடு நீர் அருந்தாது, உணவு ஒறுத்து 12 நாட்களில் உயிர் நீத்தான். அது ஈழப்போராட்ட வரலாற்றில் முக்கியமான நிகழ்வு. ஒரு ஆயுதப்போராளி தனது ஆயுதங்கள் மீது நம்பிக்கை வைக்காது அகிம்சைப் போராட்டத்தில் குதித்து மாண்டு போனது என்பது வரலாற்றில் முக்கியமான நிகழ்வாகும். இங்கு திலீபனின் ஐந்தம்சக்கோரிக்கைகள் முக்கியமானவை அதற்காக இன்றும் இலங்கை வடகிழக்கில் போராட்டங்கள் நடக்கின்றன.

திலீபனின் ஐந்தம்சக் கோரிக்கை,

1. மீளக்குடியமர்தல் என்ற பெயரில் வடக்கிலும் கிழக்கிலும் புதிதாகத் திட்டமிடும் குடியேற்றங்களைத் தடுத்து நிறுத்த வேண்டும்.
2. சிறைக் கூடங்களிலும் இராணுவ பொலிஸ் தடுப்பு முகாம்களிலும் தடுத்து வைக்கப்பட்டுள்ள தமிழ் அரசியற் கைதிகள் யாவரும் விடுதலை செய்யப்படவேண்டும்.
3. அவசரகாலச் சட்டம் முழுமையாக நீக்கப்படவேண்டும்.
4. ஊர்க்காவல் படையினருக்கு வழங்கப்பட்ட ஆயுதங்கள் முற்றாகக் களையப்பட வேண்டும்.
5. தமிழர் பிரதேசங்களில் புதிதாக பொலிஸ் நிலையங்களைத் திறப்பதற்கு மேற்கொள்ளப்படும் நடவடிக்கைகள் முற்றாக நிறுத்தப்படவேண்டும்.

மேலே குறிப்பிடப்பட்டது முப்பது வருடங்களுக்கு முன் திலீபன் முன்வைத்த கோரிக்கைகள் இன்றும் அதே கோரிக்கைகளுக்காக போராட்டங்கள் நடக்கின்றன.

திலீபன் முன்வைத்த கோரிக்கைகளுக்கு பதில் கிடைக்காததால் 1987ஆம் ஆண்டு செப்டெம்பர் 26ஆம் திகதி சனிக்கிழமை காலை 10.48 மணிக்கு திலீபன்; மரணம் எய்தினார்.

இதனைத் தனது களத்தில் காத்தான் நாடகத்தில் புதுவை அன்பன் பதிவு செய்திருக்கிறார். நாடகத்தில் ஈழத்தாய் என்ற பாத்திரம் காத்தான் என்ற பாத்திரமும் உரையாடுகின்றன. ஆவ்வாறான உரையாடலொன்றில் காத்தான் தாயிடம் முறையிட்டுப் பாடுவதான ஒரு பாடல் பின்வருமாறு அமைகிறது.

காத்தான்: அம்மா! மாண்டு தான் போனானம்மா - அம்மாவே திலீபன் மறுலோகம் சேர்ந்தானம்மா அம்மா! தண்ணீருமோ அருந்தாமலே - அம்மாவே அவன்

தாகத்துடன் போனானம்மா அம்மா பன்னிரண்டு நாள் கிடந்து - அம்மா அவன் பாடையில போனானம்மா

திலீபன் உண்ணாவிரதமிருந்து மாண்டு போனதும் விடுதலைப்புலிகள் இந்திய இராணுவத்திற்கெதிரான போரை ஆரம்பித்து விடுவார்களோ என்ற பதட்டம் காணப்பட்டது. அதனையும் நாடகத்தில் புதுவை அன்பன் பதிவு செய்திருக்கிறார்.

திலீபன் உண்ணாவிரதமிருந்து இறந்து போகிறான். அதனால் காத்தான் ஆத்திரமடைந்து தமிழ்த்தாயிடம் தான் போராடப் போவதாக வேண்டுகிறான். அதற்குத் தாய் மறுக்கிறாள்

காத்தான்: போகவிடை தாயாரே தாவனம்மா பாரதப் படையுடனே மகனார் போரிடவே தமிழ்த்தாய்: வேண்டாமடா மகனே வேண்டாமடா இந்த வேளையிலே போர் உனக்கு வேண்டாமடா காத்தான்: ஏக விடை அம்மாவே தாவேனனை

அந்த எத்தர்களை மகனார் தானழிக்க தாய்க்கும் மகனுக்குமான இந்த விவாதம் நீண்டு செல்லவே, அவர்களுக்கிடையில் நீதி தேவதை குறிக்கிட்டு,

**நீதி தேவதை : பொறுத்திட்டா மகனே
பொறுத்திட்டா**

நீயும் போர்புரிய இது நல்ல காலமில்லை
என்று இந்த இலகு நடைக் கூத்துருவ
நாடகம் நீள்கிறது.

இதன்பின்னர், 1987 ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் 3ம் நாள் கடலில் பயணித்துக் கொண்டிருந்த புலிகளின் தளபதிகளான லெப்.கேணல் குமரப்பா, லெப்.கேணல் புலேந்திரன் உட்பட்ட பன்னிருவரைக்; கைது செய்து கொழும்புக்கு கொண்டு செல்ல முற்பட்ட போது அவர்கள் சைனைட் அருந்தி சாவடைந்தனர். இந்த நிகழ்வையும் தனது நாடகத்தில் புதுவை அன்பன் பதிவு செய்கிறார்.

**களத்தில் காத்தான் : அம்மா! சோதனை
மேல் சோதனையோ!
ஈழத்தமிழ் தாயே. ஈழம்
சோகமயமானதம்மா என்னருமைத்தாயே**
என்று பாடுகிறான்.

இதன் பின்னர் தாய் மகனான களத்தில் காத்தானுக்குப் போராட விடைகொடுக்கிறார். மகன் போராடுகிறான்.

**தமிழ்த் தாய் : அடே! போதுமடா
எல்லாம் என்மகனே பாலா - நீயும்
பொங்கி எழுத்திட்டா கண்மணியே சீலா
அடே! ஆயுதத்தைத் தூக்கி எல்லோ
என்மகனே பாலா- எங்கள்
தாயகத்தைக் காத்திட்டா கண்மணியே சீலா**

இந்திய இலங்கை ஒப்பந்தத்தை மதித்து ஏற்றுக்கொண்டு தமது ஆயுதங்களை விடுதலைப்புலிகள் ஒப்படைத்தார்கள், தீர்வு வரும் என்று பொறுமையாக இருந்தார்கள், அது நடக்கவில்லை, அடக்குமுறை கட்டவிழ்த்து விடப்படுகின்றது. போர் திணிக்கப்படுகிறது. இறுதியில் தவிர்க்க

முடியாமல் ஆயுதமேந்த வேண்டி வந்தது என்ற அவலமான வரலாற்றை, கருத்து நிலையை இந்த நாடகம் வலியுறுத்துகிறது. இதனையே தமிழ்தாய் பொறுமையாக இருக்குமாறு காத்தானுக்குச் சொல்வதும், பின்னர் போதுமடா பொங்கி எழுத்திடு என்று சொல்வதுமாக நாடகம் வெளிப்படுத்துகிறது. இந்தப் போராட்டத்தில் காத்தான் வெற்றி பெறுகிறான் நீதி நிலைநாட்டப்படுகிறது என்றவாறாக முடிவடைகிறது.

**காத்தான்: வெற்றிக்கு மேல் தாயாரே
வெற்றியன - உந்தன்
வேங்கைக் கொடி வீதியெங்கும் பறக்குதம்மா
எம்மைத் தேடிவந்த பாரதப்படைகள்
எல்லாம்- இப்போ
நாட்டை விட்டோ ஓட வழி தேடுதம்மா..**

இந்திய அமைதிப் படைக்காலத்தைப் பதிவு செய்த நாடகங்கள் மிகச் சில, அதில்; புதுவை அன்பனின் களத்தில் காத்தான் முக்கியமான நாடகம். இது, காலத்தைப் பதிவு செய்திருக்கிறது.

ஒரு படைப்பு ஆயிரத்திற்கும் அதிகமான தடவைகள் மேடையேற்றப்படுவதென்பது இமாலய சாதனை. இந்தச் சாதனையையும் இந்த நாடகம் எட்டியுள்ளது.

களத்தில் காத்தான் நாடகம் நிஜக்கதையை புராணப்பாத்திரங்களில் உருவகப்படுத்தி சொல்லப்படுகின்றது. இங்கு காத்தான் என்பது இந்திய இராணுவத்துடன் போரிட்ட போராளிகளைக் குறிக்கிறது. குறிப்பாக விடுதலைப்புலிகளின் தலைவர் பிரபாகரனைக் குறிப்பதெனலாம். தமிழ்த் தாய் என்பது ஒரு தேசத்தின் ஆன்மாவை, நிலத்தின் குரலை உருவகப்படுத்துகிறது. பூமி பொறுமையானது. ஆனால் அந்தப் பொறுமை இழப்பதாக இந்திய இராணுவம் நடந்துகொண்டது அதனால்தான் போராட வேண்டிவந்தது

என்று நியாயம் சொல்லப்படுகின்றது. இதில் இந்திய இராணுவம் என்ற பாத்திரங்கள் நேரடியாகக் கொண்டு வரப்படுகின்றது. அதே போல போராளிகள் பொதுமக்கள் என்று பல்வேறு நிஜப்பாத்திரங்களும் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. இங்கு ஆக்கிரமிப்புக்கு எதிரான போர், அதற்கான நியாயம், போராடித்தான் விடுதலை பெறப்பட வேண்டும் என்ற விடயங்கள் தெரியப்படுத்தப்பட்டிருந்தன.

“களத்தில் காத்தான்” முதல் தடவை தயாரித்த போது கிராமங்களில் 600 இடங்களில் மேடையேற்றப்பட்டது. முதலாவது தயாரிப்பு கலைஞர்கள் குழுவினால் நடக்கப்பட்டது. இரண்டாவது தயாரிப்பு விடுதலைப்புலிகளின் பெண் போராளிகளால் மட்டுமே நடக்கப்பட்டு மேடையேற்றப்பட்டது. இந்தத் தயாரிப்பு 500 தடவைகள் இந்த இரண்டு தயாரிப்புக்களையும் புதுவை அன்பனே நெறிப்படுத்தியிருந்தார்.

“சதியை வென்ற சாவு” என்னும் நாடகம்

“மோதல் நடக்கும் இடங்களில் பல தியேட்டர் வடிவங்கள் உள்ளன சில வடிவங்கள் வலியை உண்டாக்கும் கட்டமைப்பிலிருந்து கடன்வாங்குகின்றன. சில ஆக்கத்திறன் உருவாக்கத்திலிருந்து கடன் வாங்குகின்றன”. என்று தாம்சன் வாதுகிறார். (2005).

விடுதலைப் போராட்ட இயக்கத்தின் முக்கிய தலைவரைக் கைது செய்து அந்த இயக்கத்தைப் பலவீனப்படுத்தும் நோக்கத்தோடு சதியொன்று தீட்டப்படுகிறது. அந்த சதியை தமது உயிர் மாய்பினூடாக வெல்லும் போராளிகளின் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு இந்த நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது. (புதுவை அன்பன், தனிப்பட்ட உரையாடல், ஏப்ரல், 2020)

இந்திய அமைதிப்படை இலங்கையைவிட்டு வெளியேறியபோது தயாரிக்கப்பட்டது களத்தில் காத்தான் நாடகம். அதன் பின்னர் புதுவை அன்பனால் 1990களில் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகம் “சதியை வென்ற சாவு” இதுவும் புதுவை அன்பனால் எழுதி நெறிப்படுத்தப்பட்டது. இலங்கையில் தமிழர் விடுதலைக்காகப் போராடிய தமிழின விடுதலைப் புலிகள் தளபதிகளில் ஒருவரான “கிட்டு” ஒரு சர்வதேச அமைப்பின் அனுசரணையுடன் அப்போது அவர் லண்டனில் இருந்தார், அங்கிருந்து கப்பல் வழியாக இலங்கை வடபகுதிக்கு சர்வதேச கடல்வழியாக பயணம் செய்து வருவதாகத் திட்டமிடப்பட்டிருந்தது. அவ்வாறு பயணிக்கும்போது இந்து சமுத்திரத்தில் இந்தியக்கடற்படையால் தடுத்து நிறுத்தப்படுகிறார். அவரை இந்திய அரசாங்கம் கைது செய்து இந்தியா கொண்டுபோகத் திட்டமிடுகிறது. அவரை கடலில் கைதுசெய்ய முற்பட்டபோது தன்னைத்தானே மாய்த்துக் கொண்டார். கப்பல் எரியூட்டப்பட்டு வெடித்து தகர்க்கப்பட்டது. கப்பலில் இருந்த அனைவரும் இறந்து போகிறார்கள்.

ஈழத்தமிழர் வரலாற்றின் முக்கியமானதொரு சம்பவமான இந்த அவலம் நிறைந்த கதையை, நடந்த உண்மையான கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு “சதியை வென்ற சாவுகள்” நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது.

ஒரு காலத்தை நாடகத்தில் புதிவு செய்து அதனை மக்களிடம் நாடக வடிவத்தினூடாக கொண்டு சேர்த்திருக்கிறார்கள். மக்களுக்கு தெரிந்த ஒரு சம்பவம், அதில் மக்கள் அறியாத பல தகவல்களும் உண்டு அதனை காட்சிகளாகவும், உணர்ச்சிகளாகவும் வெளிப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. இங்கு படைப்பாளிக்கு இந்தச் சம்பவம் ஏற்படுத்திய உணர்ச்சிக் கிளர்ச்சி அதனை அவர் நாடக வெளியில் காட்சிப் பெறுமானமாக்கியிருக்கிறார்.

அந்த நிஜச் சம்பவம் தொடர்பாக மக்களிடம் ஏலவே இருந்த உணர்ச்சிகள் கிளரப்பட்டதுடன். நாடகத்தை பார்க்கும் கணத்தில் ஏற்படுத்தப்பட்ட உணர்வுத் தொற்றும் இங்கும் கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது.

இந்த நாடகம் தனது தொடர்பாடலுக்கு பாரம்பரிய அரங்க வடிவங்கள் பலவற்றிலுமிருந்து தேவையான வடிவங்களை எடுத்திருந்தது. “களத்தில் காத்தான்” நாடகத்தில் காத்தவராயன் சிந்து நடைக்கூத்து வடிவம் மட்டுமே பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தது. ஆனால் இந்த நாடகத்தில் பல்வேறு பாரம்பரிய கூத்து வடிவங்களிலிருந்து ஆடல், பாடல் எடுக்கப்பட்டு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆடல், பாடல் என்பது பாரம்பரிய கூத்துக்களின் அடிப்படைப் பண்பாகும். இங்கு புத்தூர் வாதரவத்தை என்ற கிராமத்தில் பனை மரத்திலிருந்து விழும் காவோலையை கொழுத்தி அந்த வெளிச்சத்தில் கூத்தாடியிருந்தார்கள். அந்த பாரம்பரியத்திலிருந்து அதனைக் கேள்வியுற்று, பல்வேறு கூத்துக்களில் பங்கு பற்றிய பட்டறிவுள்ளவரான புதுவை அன்பன் பல்வேறு வகையான கூத்து ஆடல்களையும் பாடல்களையும் இதில் பயன்படுத்தியிருப்பார். அவரது பாரம்பரிய நாடகத் திறன் ஈழத்தமிழர்களின் அரசியல் அபிலாசை மீதான பற்றுதல் மற்றும் நவீன நாடகவாக்கத்திறன் இவை எல்லாவற்றையும் இணைத்து “சதியை வென்ற சாவு” நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. இது ஒரு புத்தாக்க நாடக வடிவம் சார்ந்தது எனலாம்.

தளபதி கிட்டு விடுதலைப் புலிகளின் தலைவர் வேலுப்பிள்ளை பிரபாகரனின் சகபாடி, இந்தியாவில் இராணுவப்பயிற்சி பெற்றவர். விடுதலைப்புலிகளின் இலங்கை இராணுவத்திற்கெதிரான ஆரம்பகால தாக்குதல்கள் பலவற்றில் பங்கெடுத்தவர், 1983ஆம் ஆண்டு இலங்கையாழ்ப்பாணம், கந்தர்மடம் பகுதியில்; இராணுவம் மீது

நடத்தப்பட்ட தாக்குதல், ஜூலை 23 இல் இராணுவ வாகனங்கள் மீது நடத்தப்பட்ட திருநெல்வேலிக் கண்ணி வெடித்தாக்குதல் என்பனவற்றிலும் பங்குகொண்டவர். யாழ். மாவட்டத் தளபதி யாகவிருந்தவர். யாழ். காவல்நிலையத் தாக்குதலுக்கு தலைமையேற்று நடத்தி, அங்கிருந்த பெருந்தொகையான ஆயுதங்களைக் கைப்பற்றினார். 1987 மார்ச் இறுதியில் எதிர்பாராமல் நடைபெற்ற கைக்குண்டுத் தாக்குதலினால் தனது இடது காலை இழந்தார். இந்திய - இலங்கை ஒப்பந்த காலத்தில் தனது சிகிச்சைக்காக இந்தியா சென்றார் அங்கு கிட்டுவை இந்திய அரசு வீட்டுக்காவலிலும், சென்னை மத்திய சிறையிலும் கைதியாக அடைத்து வைத்திருந்தது. பின்னர், இந்திய அரசு அவரை விமானமூலம் கொண்டு சென்று இலங்கை, யாழ்ப்பாணத்தில் விடுதலை செய்தது.

1989 இல் ஜனாதிபதியான பிரேமதாச அரசுடன் விடுதலைப் புலிகள் பேச்சு வார்த்தை நடத்தினர். அந்தக் குழுவில் கிட்டுவும் இடம்பெற்றிருந்தார். பேச்சு வார்த்தைக்காக கொழும்பு சென்ற கிட்டு அங்கிருந்தபடியே லண்டன் சென்றார். அங்கு கிட்டுவின் இழந்த காலுக்கு ஏற்ற சிகிச்சை மேற்கொண்டதுடன், புலிகளின் பன்னாட்டுச் செயலகத்தை அமைக்கும் முயற்சியிலும் அவர் ஈடுபட்டார். உலகின் 52 நாடுகளில் உள்ள விடுதலைப் புலிகளின் அலுவலகங்களை லண்டன் அலுவலகத்துடன் இணைத்தார். இதன் மூலம் வெளிநாடு களில் வசித்த ஈழத்தமிழர்களும் மட்டுமன்றி ஒட்டுமொத்த தமிழர்களும் ஒன்றிணைய வாய்ப்பேற்பட்டது. மேற்குலக நாடுகளின் பிரதிநிதிகளுடன் தொடர்ந்து பேசி வந்தார். அதே வேளை இந்தியா மற்றும் இலங்கை அரசுகள், கிட்டுவை லண்டனிலிருந்து வெளியேற்ற வேண்டும் என்று வலியுறுத்தின. இறுதியாகக் கிட்டு, லண்டனிலிருந்து

வெளியேற வேண்டியதாயிற்று. ஐரோப்பிய நாடுகளில் ஒரு நாடோடியாகத் திரிந்தார். எந்த நாட்டில் இருந்தாலும், அந்நாட்டிலிருந்தே தனது ஒருங்கிணைப்புப் பணிகளைச் செய்தார்.

அதே வேளை, மேற்குலக நாடுகளில் பிரபலமான அமைதிப்பணிகளை மேற்கொள்கின்ற குவேக்கர்ஸ் என்ற தன்னார்வத் தொண்டு அமைப்பு இலங்கை அரசுத்தரப்பு மற்றும் புலிகளுடன் பேசி, சமாதானப் பேச்சு வார்த்தையைத் தொடங்க வலியுறுத்தியது. இலங்கையைத் தவிர்த்து வேற்று நாடொன்றில் அந்தப் பேச்சு அமைவது என முடிவெடுக்கப்பட்டது. அந்தப் பேச்சு வார்த்தைகளின் பின்னணியில் கிட்டு இருந்ததால், அவர் பிரபாகரனிடம் நேரில் பேசி, முடிவெடுக்க, இலங்கை நோக்கிப் புறப்பட்டார்.

1993 ஆம் ஆண்டு ஜனவரி 13 திகதின்று, எம்.வி.அகதா என்ற கப்பலில், இந்தியாவின் கடல் எல்லைக்கு 440 கடல் மைலுக்கு அப்பால் கிட்டுவும் அவரது குழுவினரும் வந்து கொண்டிருந்தார்கள்;. அவருடன் 9 போராளிகளும் உடன் வந்தனர். இந்தக் கப்பலை, இந்தியக் கடற்படை முற்றுகையிட்டது. ஹெலிகாப்டர் மூலம் அதிரடிப் படைகள் கப்பலில் இறங்கி, கிட்டுவையும் அவருடன் வந்த போராளிகளையும் கைது செய்ய முயன்றனர். இரு நாள்கள் நடந்த இந்தப் போராட்டத்தில், அதிரடிப் படைவீரர்கள், கப்பலில் இறங்க முயன்ற நேரத்தில் கிட்டுவும் அவரது நண்பர்களும் சயனைட் குப்பி கடித்து உயிர்துறந்தனர். கப்பல் வெடித்துச் சிதறி, கடலில் மூழ்கியது. அதே வேளை கிட்டுவை வரவேற்பதற்காக இலங்கை வடபகுதியெங்கும் கோலாகலமான ஏற்பாடுகள் செய்யப்பட்டிருந்தன. கிட்டுவின் இழப்பை யாழ்ப்பாணக் குடாநாடு முழுமையும் தாங்கமுடியாது துக்கம் கொண்டாடினர். அது வரலாற்று முக்கிய நிகழ்வாகப் பதிவாகியது.

இலங்கை தமிழர் வரலாற்றில் நடந்த ஒரு துயரமான உண்மைச் சம்பந்தை புதுவை அன்பன் தனது நாடகங்கத்தில் பதிவு செய்திருக்கிறார் வந்திருக்கிறார். ஆடல் பாடல்களுடன் சதியை வென்ற சாவுகள் நாடகம் தான் எடுத்துக்கொண்ட கதையை வெளிப்படுத்தியிருந்தது. இந்திய இராணுவம் கப்பலில் குதித்து கிட்டுவையும் சக போராளிகளையும் கைது செய்வதை பாடலுடாக காட்டியிருந்தார்கள்.

இந்திய இராணுவம் : கப்பலில் குதிக்கப்போறும் கைவிலங்கிட்டு உம்மை பிடிக்கப்போறும்

கிட்டு : கப்பலைத் தகர்த்திடுவோம் கடலையும் எரித்திடுவோம்.

கிட்டுவை சிறுவர்களும் இளைஞர்களும் செல்லமாக “கிட்டுமாமா” என்று அழைக்கும் வழக்கத்தைக் கொண்டிருந்தார்கள். அவரது வரவுக்காக காத்திருந்தார்கள். அவர் வரவில்லையென்றதும் துயரம் கொண்டாடினர்.

இந்தக்காட்சியை மேடையில் காட்சி படுத்தும் போது,

கிட்டு கப்பலில் தாயகம் வருவது அறிந்து மக்கள் கடற்கரையில் கூடுகிறார்கள், கைளில் பூமாலை வரவேற்க ஆலாத்தித்தட்டம் தோரணங்கள் என்று விழாக் கோலமாக கடற்கரை காட்சி தருகிறது. அப்போது ஒரு கதை சொல்லி நடுக்கடலில் நடந்த சம்பங்களை விவரிக்கிறார் அவை காட்சியாகின்றன. இந்தப் பின்னணியில் ஒரு பாடல் சோகமாக இசைக்கப்படுகின்றது.

பாடல் :

கட்டிவைச்ச பூமாலை கண்ணீர் சொரியுதம்மா
ஆராத்தித்தட்டமிங்கே ஆறாத்துயரிலம்மா
அமைதியை தேடிவந்த அன்பான வெள்ளைப்புறா
ஆதிக்கப் புயலடித்து சிறகை இழந்ததம்மா

கடலன்னையே கடலன்னையே எங்கள் கண்ணீரின் கதை கேளு என்று அந்தப் பாடல் நீரும்.

இந்திய அரசமீதான கடுமையான விமர்சனமாகவும் இந்த நாடகத்தைப் பார்க்கலாம். அமைதிப்படை என்று வந்து ஆக்கினைகள் எமக்குத் தந்து என்ற பாடலுடாக அதனைக் காணமுடியும். புதுவை அன்பனை எழுதியதால் நல்ல சந்த நயத்தோடு அழகான பாடல்களை இந்த நாடகம் கொண்டிருக்கிறது.

புதுவை அன்பனின் நாடகம் ஈழத்தமிழர்களின் துயரக் கதைகளை பதிவு செய்திருக்கிறது. அதே வேளை அந்த நாடக மேடையேற்றங்கள் முக்கியமான சம்பவங்களின் பதிவுகளாகும். சதியை வென்ற சாவுகள் நாடகம் இரகசிய இடமொன்றில் போராளிகளுக்காகவும் அதன் தலைவர் பிரபாகரனுக்காகவும் மேடையேற்றப்பட்டது. அப்போது விடுதலைப்புலிகளின் தலைவர் பிரபாகரனும் இந்த நாடகத்தைப் பார்த்தார். அந்தக் கணத்தை நெறியாளரும் நடிகர்களும் இன்றும் நினைவு கூறினார்கள். “நாடகம் முடிந்து ஒப்பனை அறையில் ஒப்பனைகளை, சோடனைகளைக் களைந்தபடி நின்றோம். அந்த இடத்துக்கு புலிகளின் தலைவர் வந்தார். நாங்கள் எல்லோரும் ஆச்சரியமாக அவரைப் பார்த்தபடி நின்றோம். வந்தவர் எதுவும் பேசவில்லை அப்படியே இரண்டு நிமிடம் எல்லோரையும் பார்த்தபடி நின்றார். நீண்ட மௌனம் பின்னர் நெறியாளரைப்பார்த்து என்ற நெஞ்சுக்க கிடந்த அவலத்தை கண்ணால பார்த்திட்டன் என்றார். சென்று விட்டார்.” அமைதியாக இருக்கும் மக்களிடம் காண்பியம் மூலம்; வலுவான கருத்துக்களை முன்வைக்க முடியும். அரங்கு இதனைச் செய்கிறது. இது ஒரு அறிவுசார் அடிப்படையில் செயல்படுவதிலும் பார்க்க ஒரு தன்னிச்சையான மற்றும் உடனடி மன்றமாகும். சில சமயங்களில்

ஒருவருக்கு வாய்மொழியாக இல்லாமல் உடல் ரீதியாக வெளிப்படுத்துவது எளிதாக இருக்கும்.

நாடக இறுதியில் மக்கள் எழுச்சி கொள்வது போல முடிகிறது. கிட்டுவின் இழப்பை எழுச்சியாகவே அஞ்சலிசெலுத்தினார்கள். வீதிகள் தோறும் வாழைகள் நட்பு, தோரணம் கட்டி அஞ்சலி செலுத்தினார்கள். பின்னர் இந்த நாடகம் 500 க்கும் மேற்பட்ட இடங்களில் மேடையேறியது.

மக்கள் நாடகத்தைப் பார்க்கும்போது, அவர்கள் பாடல்களிலும் நடனத்திலும் ஆர்வமாக இருந்தார்கள் என்ன நடக்கிறது என்பதைப் பார்க்க வருகிறார்கள் - பின்னர் அவர்கள் அதில் சொல்லப்பட்ட செய்தியைப் புரிந்துகொண்டு, மற்றவர்களுக்குத் தெரிவிக்கிறார்கள். மற்ற கிராமவாசிகள் ஆர்வமாக உள்ளனர் மற்றும் நாடகம் தங்கள் கிராமத்திற்கு வரவேண்டும் என்று விரும்புகிறார்கள். இப்படித்தான் நாடகம் பரவுகிறது. (ஏதடிடு, 2005)

சதியை வென்ற சாவுகள் களத்தில் காத்தான் இரண்டு நாடகங்களும் மூன்று பிரதானமான அதிகார சக்திகள் பற்றிப் பேசுகின்றன. இந்த நாடகங்கள் விடுதலை அரங்கின் பண்புகளைக் கொண்டுள்ளன. இனவிடுதலைக்கான ஆயுதப்போராட்டத்தின் சித்தாந்தத்தின பக்கமாக நின்று கருத்துகளை மக்களிடம் பகிர்ந்து கொள்கிறது. இதனால் ஆயுதப்போராட்டத்தை ஆதரிக்கின்றன. புலிகளின் கருத்தியல் முன்னோக்குகளில் செல்வாக்கு செலுத்துவதாகத் தெரிகிறது, அதேவேளை மக்கள் உலகத்தையும் அதில் உள்ள அவர்களின் சொந்த அடையாளத்தையும் எவ்வாறு உணர்கிறார்கள் என்பதை வடிவமைக்கிறது.

இந்தியா, இலங்கை அரசாங்கம், விடுதலைப் புலிகள் என்ற அதிகார சக்திகளுக்கிடையிலான போராட்டமாகக் காட்டப்படுகின்றது. அதன் வெளிப்பாடுதான் இந்த நாடகங்கள். இங்கு மக்கள் கூட்டம் இந்த மூன்று சக்திகளுக்கிடையில் தனியாகக் காணப்படுகிறது அதன் இருப்பு, அடையாளம் பாதுகாப்பு என்ற விடயங்கள் இங்கு விடுதலைப்புலிகள் சார்ந்து அடையாளப்படுத்தப்படுகின்றது. அதே வேளை குறிப்பிட்ட கலாச்சாரம், சமூகத்திற்குள் சமூக அதிகார உறவை வரையறுக்கிறது. ஒவ்வொரு அதிகாரமும் ஒன்றன்மீது ஒன்று செல்வாக்குச் செலுத்த முற்படுகின்றன. இங்கு பயன்படுத்தப்படும் மொழிகள், காட்சிகள், குறியீடுகள் யாழ்ப்பாணப் பண்பாடு சார்ந்து காணப்படுகின்றது. ஒரு குறித்த சூழல்களில் பயன்படுத்தப்படுவதும் புரிந்து கொள்ளப்படுவதுமாகும். ஆகவே இந்த நாடகங்கள் கட்டமைத்த தொடர் பாடல் ஒரு வரையறுக்கப்பட்ட மக்களுக்கானது, குறித்த கலாச்சாரத்தில், மொழியில், சூழல்களில் வாழும் மக்கள் மட்டுமே புரிந்து கொள்ளத்தக்கதாகும்.

இங்கு Foucault (2012) குறிப்பிடுவது கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது, “ஒரு படைப்பு எந்த ஒரு நபரின் படைப்பாக இருப்பது மிகவும் அரிது. அவை வெவ்வேறு உரைகளை மற்றும் சித்தாந்தங்களின் தடயங்களைக் காட்டுகின்றன, அவை அனைத்தும் ஆதிக்கத்திற்காக” போராடுகின்றன.

முடிவாக

ஆய்வில் இந்திய அமைதிப் படைக் காலத்தில் ஆயிரம் தடவைகளுக்கு மேல் மேடையேற்றப்பட்ட இரண்டு நாடகங்கள் ஆழ்மனதின் பதிவுகளில் இருந்து மீட்டெடுக்கப்பட்டுள்ளன. அவையும் முழுமையாக மீட்கப்படவில்லை. அதற்கு மேலும் பல கதையாடல்கள் தேவைப்படும். நெறியாளர், நடிகர்கள், இசைக்கலைஞர்கள் ஆகியோர் ஆய்வாளர்

மீது நம்பிக்கையை ஏற்பட்ட பின்னரே தமது நாடக அனுபவங்கள் பற்றிப் பேச ஆரம்பித்தார்கள். இன்னும், தாம் இராணுவத்தால் கைது செய்யப்படும் அபாயம் இருப்பதால் தமது கதைகளைப் பதிவு செய்து இராணுவத்திடம் கொடுத்தால் தமக்கு ஆபத்து வரும் என்ற பயவுணர்வு அவர்களிடம் காணப்பட்டது. சில கலைஞர்கள் பதிவிற்காகப் பெயர்களைக் கேட்டபோது தமது உண்மையான பெயர்களைத் தெரிவிக்காது புனைபெயர்களையே (Nick Name) குறிப்பிட்டார்கள். ஆழ்மனப் பதிவுகளை மீட்டெடுப்பதற்கு நீண்ட காலங்கள் தேவைப்படும். ஆக, இந்த ஆய்வு மேலும் பல தகவல்களோடு விரிவாக்கப்பட வேண்டும். அதே வேளை பார்வையாளர்களின் ஆழமான பதிவுகள் மீட்டெடுக்கப்பட வேண்டும். அது நீண்ட பணியாக இருக்கும் அவற்றையும் இணைக்கின்றபோது ஆய்வு மேலும் செழுமைபெறும்.

விடுதலைக் கருத்துக்களை மக்களிடம் கொண்டு செல்வதற்கு நாடகம் ஒரு சிறந்த கருவியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. சாதாரண பாமர மக்களிடம் கருத்துக்களைக் கொண்டு செல்வதற்கு நாடகம் ஒரு சிறந்த சாதனமாக தொன்னூறுகளில் விளங்கியிருக்கிறது. எளிமை இலகுவாகப்பிரியும் தன்மை இந்தத் தொடர்பாடலுக்கு முக்கியமானதாகிறது. இதற்கு ஏற்றதாக ஏற்கனவே மக்களிடம் பரீட்சையமான காத்தவராயன் சிந்து நடைக் கூத்து வடிவம் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்றது. ஏனைய கூத்து வடிவங்கள்; பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. மக்கள் வாழ்நாளில் கேட்ட, அறிந்த பாத்திரங்களை நாடகப்பாத்திரங்களாகப் பார்க்கும் போது மக்கள் அவற்றை இலகுவாகப் புரிந்து கொண்டார்கள். அது தொடர்பாடலுக்கு இலகுவானதாகவிருந்திருக்கிறது. காத்தான் சவால்களை வென்று தான் கொண்ட இலக்கை அடையக்கூடிய ஒரு நாயகப் பண்புடைய பாத்திரம். அந்தப்பாத்திரத்தை விடுதலைக்காகப் போராடும் போராளியாகச்

சித்தரித்ததால் ஒரு வகை நம்பிக்கையை மக்களுக்கு இந்த நாடகம் கொடுத்திருக்கிறது. எந்தத்துயரிலும் எம்மை போராளிகள் காப்பார்கள், துயரத்தைத் தருபர்கள் அவர்களால் அழிக்கப்படுவார்கள், போராளிகள் வெற்றி பெறுவார்கள் என்ற செய்தி பாரம்பரியப் பாத்திரத்தினூடாக இலகுவாக வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்த வடிவத்தில் மக்களுக்குத் தெரிந்த வரலாற்றின் சம்பவங்கள் சொல்லப்படும் போது மேலும் இலகுவாக மக்களால் புரிந்து கொள்ளக்கூடியதாகவிருக்கும். ஆகவே எளிய வடிவம், புரியக்கூடிய கருப்பொருள் இவை விடுதலைக்கான அரங்கின் பலம் எனலாம். புதுவை அன்பன் தேர்ந்தெடுத்த நாடக வடிவம் மற்றும் உள்ளடக்கம் நாடகத் தொடர்பாடலை வலுவுள்ளதாக்கி மக்களை நம்பிக்கை கொள்ள வைத்திருக்கிறது.

விடுதலைக்கான அரங்கில் பணிபுரியும் பலர் அரசியல் பின்னணியைக் கொண்டுள்ளனர், அங்கு ‘விடுதலை அரங்கம்’ அல்லது ‘ஒடுக்கப்பட்டவர்களின் நாடகம்’ என்ற சொற்கள் பொதுவானவை. “விடுதலை” என்பது நாடக செயல்முறையில் வரலாற்றில் பயன்படுத்தப்படும் ஒரு வார்த்தையாகும், மேலும் இது ஒரு மையக் கருத்தாகவும் உள்ளது. இந்த அரங்கு ஒரு பிரச்சனைக்குரியது. இதில் பெரும்பாலும் ஒரு தரப்பினரால் மற்றொருவருக்கு எதிராகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இலங்கையின் உள்நாட்டுப் போரைப் பற்றிய அரங்கிற்கு “விடுதலைக்கான அரங்கு” என்ற வார்த்தை பயன்படுத்தப்படுகிறது. (Thompson, 2005)

சூழ்நிலையின் விளக்கங்கள், “சுதந்திரப் போராட்டங்கள்” பற்றிய அனுமானங்களுடன் இந்த அரங்கு காணப்படுகின்றது.

அடக்குமுறையிலிருந்து விடுதலை பெறுவதற்கும் ஒடுக்குமுறையைச் செய்பவர்களுக்கும்

இடையே, தவறு மற்றும் சரி என்ற கடுமையான பிரிவின் தர்க்கத்தை இன்னும் கடைப்பிடிக்கிறார்கள். இந்த அரசியல் நாடக வடிவங்களில் தோற்றம் கொண்ட ஓர் அரங்கைப் போர்ச் சூழ்நிலைகளில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இதனால் அரங்கு அதன் கட்டமைப்பால் சர்ச்சைக்குள் நுழைகிறது, வன்முறை எதிர்ப்பைக் குறிக்கும் வார்த்தைகளால் இந்த சமூக நாடக வடிவத்தின் மொழி நிரம்பியிருக்கும் போது, அமைதிக்காக ஓர் அரங்கை உருவாக்குவது மிகவும் கடினம். ஆயுதங்களை எடுப்பதற்கே இந்த அரங்கு பயன்படுத்தப்படும். இலங்கையில் தமிழ் சமூகத்திற்குள் மட்டும் செயற்படும் போது, அங்கீகரிக்கப்பட்ட ஓற்றை ஒடுக்குமுறையாளருக்கு (இலங்கை இராணுவம் மற்றும் அரசாங்கம்) எதிராகத் தங்களுக்குள் ஒற்றுமை உணர்வைக் கட்டியெழுப்பும் பணியை அவர்கள் மிக எளிதாக முன்னெடுத்தனர். இருப்பினும், இது ஒரு போர் சூழ்நிலையில் மற்றொரு சிக்கலை வழங்குகிறது. செயல்முறை மூலம் அடையாளம் காணப்பட்ட பொதுவான பிரச்சினைகளுக்கான தீர்வுகள். ஒரு போர்ச் சூழ்நிலையில், பரந்துபட்ட பிரச்சினைக்கு ஒரு தீர்வு ஆயுதமேந்திய கிளர்ச்சியின் வடிவம் தான் என்கிறது. (Thompson, 2005)

‘விடுதலையின் அரங்கம்’, இது ஆயுதப் போராட்டத்தைத் தாங்கும் மற்றும் வன்முறை எதிர்ப்பை ஊக்குவிக்கிறது. விடுதலையை ஊக்குவிக்கும் தியேட்டரை இழிவுபடுத்தும் நோக்கத்தில் நான் இங்கு சொல்லவில்லை. கடந்த காலத்தில் ‘விடுதலை’, எல்லாப் போர்களின் ஒரு பகுதி என்று நான் நம்பும் ‘அசிங்கமான, மோசமான மற்றும் அழுக்கு’ விளைவுகளைக் கொண்டிருப்பதாகக் காட்டப்படுகிறது. நாம் ஒரு “விடுதலை அரங்கை” பயிற்சி செய்கிறோம் என்றால், “சமமான பொறுப்புடன் இருக்க” நாமும் தயாராக இருக்க வேண்டும். இலங்கையில், அந்த “போராட்டம்” என்பது நடைமுறையில்

எல்லா சமூகங்களுக்கும் கொடுரமான யதார்த்தம் என்ற அர்த்தத்தையே கொடுக்கிறது. என்னை “சமமான பொறுப்பாளி” ஆக்காமல் “விடுதலைக்கான அரங்கை” ஐயத்திற்கு இடமின்றி என்னால் முன்மொழிய முடியாது. (Thompson, 2005)

இங்கு தொம்சன் ஆயுதம் ஏந்தியதற்காக மற்றவர்களைக் கண்டிக்க அவருக்கு எந்த தார்மீக உரிமையும் இல்லை, இருப்பினும் ஒரு படைப்புச் செயலை நாடகமாகப் பயன்படுத்துவதன் அர்த்தமற்ற தன்மையைக் காண்கிறார், அங்கு ஓர் அழிவுகரமான போருக்கு ஆதரவை உருவாக்க வலி உணரப்படுகிறது. ‘வலியின் அரங்கு’ என்பதற்குப் பதிலாக, தாம்சன் ஒரு ‘அழகின் அரங்கைப்’ பரிந்துரைக்கிறார்.

தொம்சன் மேலும் குறிப்பிடும் போது “சமூகம் மற்றும் சமூக நீதியை ஊக்குவிக்கும் மற்றும் ஊக்குவிக்கும் ஒரு அரங்கு நேரடியாக குறிப்பிடப்படுகிறது. எனவே போரில் அழகின் அரங்கு என்பது போரின் தீவிரத் தன்மையையோ அல்லது மக்களின் துன்பத்தின் யதார்த்தத்தையோ அவமதிப்பதல்ல மாறாக அதற்கு ஒரு நோக்கமான எதிர்விளைவாகும்” என்கிறார். தற்போது அவர் “அந்த அழகின் அரங்கு எப்படி இருக்கும் என்பதை ஆராய முயற்சிக்கிறார்” மேலும் கிழக்கு இலங்கையின் அகதிகள் முகாம்களில் குழந்தைகள் விளையாடும் மகிழ்ச்சியான விளையாட்டின் உதாரணங்களை அழகின் அரங்கிற்கு வழங்குகிறார்.

Syed Jamil Ahmed (2006) குறிப்பிடுவது போன்று “அனைத்து சமூக நாடகங்களும் அதிகாரத்தின் வெளிப்பாடுகள். ஒவ்வொரு நாடகத்தின் நிலைப்பாடுகளும் பின் காலனித்துவம், தேசியம் மற்றும் இனம் போன்றவற்றின் விளைவுகளாகும். போர்ப் பகுதிகளின் நாடகங்களும் அப்படித்தான்.

ஏனெனில், ‘வரலாற்றின் ஒரு துண்டாக’ ஒரு வழிமுறையாக ஒரு சமூகச் சூழலில் அர்த்தத்தை உருவாக்குவதும் ஒழுங்கமைப்பதும், அறிவை உருவாக்குகிறது. மற்றும் அறிவு எப்போதும் பிரிக்கமுடியாத வகையில் அதிகாரத்துடன் பிணைக்கப்பட்டுள்ளது. நாடகம் அறிவு மற்றும் அதன் விளைவுகளின் உற்பத்தியாக உள்ளது. இது வரலாற்றின் துண்டுகளால் பொறிக்கப்பட்ட பல இழைகளால் நெய்யப்பட்டது. மேலும், நாடகம், போர் மற்றும் மோதல் சூழ்நிலைகளுக்கு இடையேயான உறவை ஒரு விமர்சனமாக்க முடியாது, ஆனால் நாடகம் ‘நுண்ணரசியல்’, அதாவது ‘குறிப்பிட்ட சமூக உறவுகளுக்குள் நடைமுறை ஈடுபாட்டின் ஒரு வடிவம்”.

எனவே, அரங்கை முரண்பாட்டை குணப்படுத்தும் வழிமுறைகளாகவோ அல்லது எதிர்ப்பிற்கான கருவியாகவோ உருவாக்க விரும்புவவர்கள், யார் என்ற கேள்வியுண்டு. நிச்சயமாக அந்தத் தீர்மானத்தை எடுக்க வேண்டியவர்கள் யுத்த நெருக்கடியில் வாழ்பவர்கள் தான் என்பதை மனங்கொள்ள வேண்டும். (Edgar Sedgwick, 2002) அதனை அந்தச் சூழ்நிலைக்கு வெளியிலிருந்து முடிவுசெய்ய முடியாது.

இங்கு போர்க்காலத்தில் விடுதலைக்கான அரங்கு பற்றி ஆராய முயல்கிறோம், மேலும் அந்த அரங்கில் குறிப்பிடப்படும் அறிவுக்கான எங்கள் ஆர்வத்தையும் உரிமையையும் நியாயப்படுத்துகிறோம்.

துணைநூற்பட்டியல்

1. பெர்டாக்ஸ், டி. (1982) ‘சமூக அறிவியலுக்கு ஒரு சவாலாக வாழ்க்கைப் பாட அணுகுமுறை’, டி.கே. ஹரேவன் மற்றும் கே.ஜே. ஆடம்ஸ் (eds), ஏஜிங் மற்றும் லைஃப் கோர்ஸ் மாற்றங்கள்: ஒரு இடைநிலை கண்ணோட்டம். லண்டன்: டேவிஸ்டாக், பக். 127-50.

2. பிக்கர்ஸ்டாஃப், ஜே. (2011). கூட்டு நாடகம்/படைப்பு செயல்முறை. தொடர்பு மற்றும் தியேட்டர் அசோசியேஷன் ஆஃப் மின்சோட்டா ஜர்னல், 38(1), 4.
3. ஆணிநாடல், அ., ஆணிநாடல், உ., 2003. சமூகப் பணிகளில் அதிகாரமளிப்பதற்கான வழிமுறையாக சமூக அரங்கம்: பெண்கள் சமூக அரங்கின் வழக்கு ஆய்வு. J. Soc. வேலை 3 (3), 283-300.
4. டிஜ்க், வி. (1987). இனத்தை தொடர்புபடுத்துதல்: சிந்தனை மற்றும் பேச்சில் இன பாரபட்சம். லண்டன்: முனிவர் வெளியீடு.
5. Dijk.V.,T.(Ed.).(2001)'மல்டிபிசிப்ளினரிசி டி.ஏ: பன்முகத்தன்மைக்கு தயவுசெய்து'. ஆஸ்திரியா: டிராவா வெர்லாக்.
6. Eugne van Erven Source: ஆப்பிரிக்க இலக்கியங்களில் ஆராய்ச்சி, இலையுதிர் காலம், 1991, தொகுதி. 22, எண். 3 (இலையுதிர் காலம், 1991), பக். 11-27
7. Fairclough, N. (1995). விமர்சன சொற்பொழிவு பகுப்பாய்வு: மொழியின் விமர்சன ஆய்வு. நியூயார்க், லாங்மேன்.
8. Foucault, M. (1977) ஆசிரியர் என்றால் என்ன? இல்: மொழி, எதிர் நினைவகம், பயிற்சி: தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கட்டுரைகள் மற்றும் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கட்டுரைகள் (D. F. Bouchard, Ed.; D. F. Bouchard amp; S. Simon, Trans. from the French) (இத்தாக்கா, NY, கார்னெல் யுனிவர்சிட்டி பிரஸ்).
9. ஃபூக்கோ, எம். (1984). விண்வெளி, அறிவு மற்றும் சக்தி: ஃபூக்கோ ரீடர். நியூயார்க்: பாந்தியன் புத்தகங்கள், பக். 239- 58.
10. ஃபூக்கோ, எம். (2002) அறிவின் தொல்லியல் (ஏ. எம். ஷெரிடன் ஸ்மித், டிரான்ஸ்.) (லண்டன், ரூட்லெட்ஜ்). எட்கர், ஏ. ஆம்பி; செட்க்விக்க, பி. (2002) கலாச்சாரக் கோட்பாடு: முக்கிய சிந்தனையாளர்கள் (லண்டன், ரூட்லெட்ஜ்).
11. Foucault, M. (2012). அறிவின் தொல்லியல். (ஸ்மித், எஸ். டிரான்ஸ்.) காலிமாண்ட்: ரூட்லெட்ஜ்.
12. Foucault, M., amp; மிஸ்கோவிக், ஜே. (1986). மற்ற இடங்களின். டயக்ரிடிக்ஸ். 16(1), 22-27. doi:1. மீட்டெடுக்கப்பட்டது <http://www.jstor.org/stable/464648> இலிருந்து
13. ஃபெளலாடி, என்., ஷாஹிடி, ஈ., 2016. படைப்பாற்றல், சிந்தனை நடை மற்றும் மனநல கோளாறுகள். ஜே. ஃபண்டம். ஆப்பிள். அறிவியல் 8 (2), 1728-1736.
14. ஜீ, பி. ஜே. (1996). சமூக மொழியியல் மற்றும் கல்வியறிவின்மை: சொற் பொழிவுகளில் கருத்தியல். லாண்டன்: டெய்லர் ஆம்பி; பிரான்சிஸ்.
15. கிராம்சி, ஏ. (1971). அன்டோனியோ கிராம்சியின் சிறைக் குறிப்புகளிலிருந்து தேர்வுகள். (டிரான்ஸ். குயின்டி, எச்., & ஜெஃப்ரி, எஸ்., நோவெல்-ஸ்மித், & கே. ஹோரே டிரான்ஸ். (பதிப்பு.). சர்வதேச வெளியீட்டாளர்கள்.
16. க்ரோடோவ்ஸ்கி, ஜே. (2012). ஒரு ஏழை தியேட்டரை நோக்கி. ஏழை தியேட்டரை நோக்கி (பக். 15-26). ரூட்லெட்ஜ்.
17. ஹெய்னிக், ஆர்.பி., 1993. வகுப்பறை ஆசிரியருக்கான படைப்பு நாடகம், நான்காவது பதிப்பு. எங்கல்வுட் கிளிஃப்ஸ், ஏசைமன் மற்றும் ஸ்கஸ்டர் நிறுவனம், நியூ ஜெர்சி.
18. Hennessey, B., Amabile, T., 2010. படைப்பாற்றல். அண்ணு. ரெவ். சைக்கோல். 61, 569-598.
19. ஹூயிக், பிதுலோட்டா (2005) (நடித்தவர்) ஆசிரியர் பேட்டி, படு, மேற்கு வங்காளம், 23 மே
20. எம். டிராகன் & எ. Schinina (Eds) போர் அரங்குகள் மற்றும் அமைதிக்கான நடவடிக்கைகள் (Milan, EuresisEdizioni).
21. Schechner, R. (2002) செயல்திறன் ஆய்வுகள்: ஒரு அறிமுகம் (லண்டன், ரூட்லெட்ஜ்).

22. Schechner, R. (2002b) நெருக்கடி நிலைகள்/ இடங்களில் திரையரங்கு: ஒரு தத்துவ வார்த்தை முன்னோக்கு, இதில்: இ. பெர்னார்டி,
23. சையத் ஜமில் அகமது (2006) “போருக்குப் பதிலாக நாடக அரங்கம்”, நாடகத்தில் ஆராய்ச்சிகல்வி, 11:1, 59-75, DOI: 10.1080/13569780500437705
24. தாம்சன், ஜே. (2005) தியேட்டர் ஆஃப் பெயின், தியேட்டர் ஆஃப் பியூட்டி, ரிசர்ச்சிங்கில் வழங்கப்பட்ட ஒரு கட்டுரை 2005 ஆம் ஆண்டு ஏப்ரல் 1216 அன்று எக்ஸ்டெர் பல்கலைக்கழகத்தில் நடைபெற்ற கல்வியில் நாடகம் மற்றும் நாடக மாநாடு.
25. தாம்சன், பி. (1995) வாய்வழி வரலாற்றில் வெளியிடப்பட்ட கடிதம், 23(2): 27-8
26. டர்னர், வி. (1982) சடங்கு முதல் நாடகம் வரை: விளையாட்டின் மனித தீவிரம் (பிலடெல்பியா, பல்கலைக்கழகம் பென்சில்வேனியா).