

கிழக்கிலங்கை பா நாடகங்கள் கவிஞர் நீலாவணனை மையமாகக்கொண்ட ஆய்வு

திரு. கு. ரவிச்சந்திரன்

சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், நுண்கலைத்துறை

கலை கலாசார பீடம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை

E- Mail: tkmatura29@gmail.com

1. அறிமுகம்

நாடகக்கலை வரலாற்றில் இருந்து அறியப்படும் ஒரு நாடக வடிவமே “பா” நாடகமாகும். இதனை கவிதை நாடகம் எனவும் அழைப்பர். தமிழ் நாடக வரலாற்றில் அரிதாகவே இவை எழுதப்பட்டுள்ளன கதிர்காமர் கனகசபை மற்றும் பாரதிதாசனுக்குப் பினனர் மகாகவி (உருத்திரமூர்த்தி) மற்றும் முருகையனும் இவர்களுக்குப் பினனர் கவிஞர் நீலாவணன் ஆகியோரும் கவிதை நாடகங்களை எழுதியுள்ளனர். இந்த வகையில் நீலாவணனின் “பா” நாடக எழுத்துருவையும், நிகழ்த்துகையினையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு இவ் ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டது.

கவிஞர் நீலாவணன் என்றதும் “நவீன கவிதையின் ஓர் ஆளுமை” என்ற மனப் பதிவே காணப்படுகின்றது. ஆனால், இவர் நாடகத்துறையிலும் ஈடுபாடு கொண்டு பல நாடகங்களை எழுதி நெறியாள்கை செய்து அளிக்கை செய்தவர். இவர் “பா” நாடகம் என்ற வகையில் நின்று நாடகங்களை எழுதி நெறியாள்கை செய்திருக்கின்ற போதும், இவரது இத்தகைய முயற்சி முழுமையாக ஆராயப்படவில்லை. இந்த ஆய்வின்மூலம்

இவரது நாடகங்கள் பற்றிய முழுமையான தகவல்கள் வெளிக்கொண்டு வரப்படுகின்றன.

நீலாவணனால் எழுதப்பட்ட கவிதை நாடகங்கள் அனைத்தும் போட்டிக்காகவும், விழாக்களுக்காகவும் அளிக்கை செய்யப்பட்டவை. இவை மாணவர்களையும், பிரபல கவிஞர்களையும், எழுத்தாளர்களையும் கொண்டு பயிற்சி அளிக்கப்பட்டு, நெறியாள்கை செய்யப்பட்டு மேடையேற்றப்பட்டவை.

ஈழத்து நவீன நாடக வரலாற்றில் குறிப்பாக, கிழக்கிலங்கை நவீன நாடக வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்க நாடகக்காரர் என்ற அந்தஸ்தைப் பெறுகின்ற நீலாவணனின் நாடக ஆக்க முறைக்குள் இருக்கின்ற உத்திகள் நவீன நாடகவாக்க முறைமையோடு ஒப்பீட்டுக்குரியதாக நோக்கப்பட்டு அதன் பலம், பலவீனங்கள் ஆராயப்பட்டுள்ளன.

நீலாவணனின் “பா” வடிவ நாடகங்கள் எழுத்துரு நிலையிலும், நிகழ்த்துகை நிலையிலும், வெளிவந்தமையால் இதற்குள் பல நாடகவாக்க அடிப்படைகள் இருந்துள்ளமை கண்டறியப்படுகின்றன. இத்தகையதொரு பின்னணியில்தான் ஈழத்து பா. நாடகத்தின், நாடகவாக்க அடிப்படை

இலக்கண வரன்முறை கண்டுகொள்ளப்பட்டது. நீலாவணன் ஒரு நடிகராகவும் செயற்பட்டு அளிக்கையில் ஈடுபட்டுடிருந்தமையானது, அவரை ஒரு நாடகக் கலைஞராக அடையாளப்படுத்தகின்றது. நீலாவணனோடு இணைந்து பங்குபற்றிய பிற கலைஞர்கள் தொடர்பான தேடல் இடம்பெற்று அவர்களையும் அவர்களின் கருத்துக்களையும், மனப்பதிவுகளையும் இவ் ஆய்வு ஆவணப்படுத்தியுள்ளது.

2. ஆய்வு முறையியல்

மேற்படி ஆய்வு, விபரண முறையியலையும், வரலாற்று முறையியலையும் பின்பற்றி மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இதில் கள ஆய்வு பிரதானமானது. கவிஞர் நீலாவணன் வாழ்ந்த அம்பாறை மாவட்டம், கல்முனை, பெரிய நீலாவணை கிராமத்துக்குச் சென்று அவர் நாடகங்களை தயாரித்து மேடையிட்ட இடங்கள், நாடகங்களில் பங்குபற்றியோர், ஒப்பனை, காட்சி விதானிப்புக்கு உதவியோர், அவரது நண்பர்கள் அனைவரையும் இனங்காண்டு அவர்களுடன் கலந்துரையாடி தரவுகளைத் திரட்டி அவற்றைத் தொகுத்து வகைப்படுத்தி ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டது.

இதில் முதல் நிலைத் தரவுகளாக கவிஞர் நீலாவணன் எழுதிய நான்கு “பா” நாடகப் பிரதிகள் (எழுத்துரு) அமைகின்றன. இரண்டாம் நிலைத் தரவுகளாக நாடகங்களில் பங்கு கொண்டோர், நாடக அளிக்கைக்கு உதவியோர், ஊர்த்தலைவர்கள், கவிஞர்கள், கல்வியியலாளர்கள், நீலாவணனின் குடும்ப உறுப்பினர்கள் வழங்கிய தகவல்கள், பிற ஆய்வாளர்கள் குறிப்புகள், ஏனைய

கட்டுரைகள், சஞ்சிகைகள் போன்றவற்றில் இருந்து பெறப்பட்ட தகவல்கள் அமைகின்றன.

நீலாவணனின் நாடக நிகழ்த்துகைகள் ஆய்வாளரால் நேரடியாக பார்க்க முடியாதவைகள். இத்தகைய நாடகங்கள் எழுதப்பட்டு, அளிக்கை செய்யப்பட்டு 40 வருடங்களை கடந்துள்ள நிலையில் இவற்றை நாடகவாக்க ரீதியாக நோக்குவது சிரமமான விடயமாகிலும் நீலாவணனின் நாடகங்களில் நடத்தோர், பங்கு கொண்டோர், பார்வையாளர்களாக விளங்கியோர் எனப்பலரதும் கதைகளையும் எடுத்துரைப்புகளையும், இத்தகைய நாடகங்கள் பற்றி வெளிவந்த இலக்கிய ஆதாரங்களையும் கொண்டே ஒரு முடிவிற்கு வரவேண்டியுள்ளது.

3. தற்கிளம்பும் ஆய்வுப் பெறுபேறு

3.1. நீலாவணனும் அவரது ஆளுமையும்

கிழக்கிலங்கையில் அம்பாறை மாவட்டத்தில் கல்முனை, பெரிய நீலாவணை என்ற கிராமத்தில் 31.05.1931 ஆம் ஆண்டு பிறந்து இலக்கியப்பணி புரிந்தவர் தான் கவிஞர் நீலாவணன். இவர் இயற்பெயர் சின்னத்துரை, தொழில் ஆசிரியர். நீலாவணன் என்றதும் அனைவரும் நவீன கவிதையில் ஓர் ஆளுமை என்றே எண்ணக் கூடும். “கால ஓட்டத்தினூடே ஒரு கவிஞன்” என்பது வெளிப்படையானது. கலாநிதி சி. மௌனகுருவின் நீலாவணனைப்பற்றிய ஆய்வு நூல் ஒன்றில் “நீலாவணன் இலக்கியத்தில் சிறுகதை, விருத்தாக்கச் சித்திரம், கட்டுரைகள், இசைப்பாடல்கள், குழந்தைக் கவிதைகள் ஆகிய துறைகளில் எழுதியுள்ளார்.”⁽¹⁾ என்று

குறிப்பிட்டு இருப்பது நீலாவணன் பல்துறை ஆளுமையாளன் என்பதை நிரூபித்து நிற்கின்றது.

“44 ஆண்டுகளே வாழ்ந்த இவர் பாரதி, புதுமைப்பித்தன், மகாகவி போல் அதிக சாதனைகள் செய்து அற்ப ஆயுளில் மறைந்தவர். அவர் தன் ஆயுளில் அரைவாசிக்காலம் சுமார் இரண்டு தசாப்தங்கள் இலக்கிய உலகில் தீவிரமாக உழைத்தவர். அவரது முதல் கவிதை 1953இல் பிரசுரமானது. இறுதி வரை அவர் தொடர்ச்சியாக எழுதிக் கொண்டே இருந்தார். கவிதை, குறுங்கதை, நாடகம், உருவகக் கதை, நடைச் சித்திரம், கட்டுரை என அவரது இலக்கிய அக்கறை விசாலமானது.”⁽²⁾ என கலாநிதி எம்.ஏ.நு.மான் குறிப்பிடுவதும் கவிஞரைப் பற்றிய புலமைத்துவத்தை வெளிப்படுத்துவதாக அமைகிறது.

நீலாவணன் பல்துறை ஆளுமையாளர் ஆயினும் இந்த ஆய்வு அவரது “பா” நாடகங்களை மட்டும் முன்னிறுத்தி அமைந்துள்ளது. கவிஞர் நீலாவணன் மழைக்கை, மனக்கண், சிலம்பு, துணை என்கின்ற கவிதை வடிவிலான நாடகங்களை எழுதியுள்ளார். இவை 2005 ஆம் ஆண்டு ‘நீலாவணன் கவிதை நாடகங்கள்’ என்னும் தலைப்பில் நூலாக வெளிவந்துள்ளன.

இது தவிர எஸ்.பொன்னுத்துரை நீலாவணன் எஸ்.பொ.நினைவுகள் என்ற நூலில் “பட்டமரம்” என்ற நாடகத்தைப் பற்றியும் குறிப்பிட்டுள்ளார். இந்த நாடகத்தின் பிரதி கிடைக்கவில்லை. ஆனால் அது நிகழ்த்தப்பட்டதாக கள ஆய்வுத்தகவல்கள்

குறிப்பிடுகின்றன. பின்னர் பட்டமரம் நீலாவணன் சிறுகதைகளில் இடம் பெற்றிருப்பது அவதானிக்கத்தக்கது.

3.2. நீலாவணன் நாடக எழுத்துருக்களின் நாடகவாக்க அழகியல் அடிப்படைகள்

“மழைக்கை” நாடகத்தைச் சுருக்கமாக விளக்குகின்ற பொழுது மகாபாரதத்தில் வரும் உயிர்ப்புள்ள இடத்தை ஆசிரியர் நாடகமாக்கியுள்ளார் என்பது தெரியவருகின்றது. அள்ளிக் கொடுக்கும் வள்ளலான ‘கர்ணன்’ தான் செய்த தரும புண்ணியத்தை தாரை வார்த்துக் கொடுத்து இருப்பினும் தர்மமே மேலானது எனக் கொண்டு மழைக்கையோன் என்னும் புகழுடன் வாழ்வை முடிக்கின்றதையும் கண்ணன் பாண்டவர்களை வெல்ல வைக்கும் நேக்குடன் செய்யும் ஒவ்வொரு சூழ்ச்சியையும் இங்கு அழகுற நாடகமாக்கியுள்ளார்.

சூழ்ச்சி, வஞ்சம், பொறாமை, போன்ற தீய மனிதக் குணங்களை மகாபாரதத்தின் மூலக்கதையில் இருந்து எடுத்து ஒரு தூரநோக்கில் காவியப் பாணியில் நாடகத்தின் வாயிலாகச் சுட்டிக்காட்டி பார்வையாளராகிய மனிதர்க்கு அறிவூட்டலுடன் மகிழ்வுட்டி மனித நற்குணங்களை மேலோங்கச் செய்ய இந் நாடகத்தைக் கையாண்டுள்ளார். இந்ந நாடகத்தில் இறையருள் கொண்ட கண்ணனை துரோகி போல் காட்டி கண்ணனை (கர்ணன்) துன்பியல் கதாநாயகனாகப் படைத்துள்ளார்.

அடுத்து சிலப்பதிகாரத்தின் முக்கிய கட்டங்களைக் கூறும் “சிலம்பு” நாடகத்தை நோக்கின் இந்நாடகம் சிலப்பதிகார மதுரைக்காண்டத்தின் கொலைக்களக் காதை,

ஆய்ச்சியர் குரவை, துன்ப மாலை, வழக்குரை காதை என்பவற்றின் கதை அம்சங்களைக் கூறுவதாக அமைந்துள்ளது.

விதிவசப்பட்டு பிரிந்து மீண்டும் மதுரை நகரில் மாதரி வீட்டில் கோவலனைச் சந்தித்த கண்ணகி கோவலனுக்குச் சமைத்து பாசத்தோடு பரிமாறுகிறாள். அப்போது கண்ணகியின் பெருமையை நினைத்து கோவலன் தன்னுடைய வாழ்க்கையை மீண்டும் புத்துருவாக்கம் செய்ய வேண்டும் என்ற நோக்கத்துடன் கண்ணகியின் காற்சிலம்பை வாங்கி அதனை விற்பதற்கு மதுரை நோக்கிச் செல்கிறான். வீதியில் பொற்கொல்லன் ஒருவனைக் கண்டு இச்சிலம்புக்கு விலைமதிக்க முடியுமா? இதனை விற்றுப் பணம் பெறவேண்டும் என்கிறான் அவன். சிலம்பை வாங்கிப் பார்த்த பொற்கொல்லன் தன் களவை இவன் மேல் போடலாம் எனத் தீர்மானித்து கோவலனைத் தனது குடலில் இருக்கவைத்துப் பாண்டிய மன்னனிடம் செல்கிறான்.

அரச மாளிகையில் அந்தப்புரம் நோக்கிச் சென்று அரசனிடம் “பாண்டிமா தேவியின் காற்சிலம்பைத் திருடிய கள்வன் என் குடலில் அச்சிலம்போடு இருக்கின்றான்.” என்று கூறுகின்றான். உடனே அரசனும் காவலர்களிடம் “அக்கள்வன் கையில் சிலம்பிருந்தால் அவனைக் கொண்டு சிலம்பினைக் கொண்டு வா!” என கட்டளை இடுகிறான். அவ்விதம் காவலரால் கோவலன் வெட்டப்பட்டிருக்கிறான். மாதரி வீட்டில் துக்குறிகள் காணப்படுகின்றன. இதனால் துன்பம் நேருமென்று மாதரியும், ஐயையும் கண்ணகியையும் சேர்த்துக் குரவைக்

கூத்தாடுகின்றனர். பின்னர் ஒரு பெண் வந்து கோவலன் சிலம்பு திருடிய கள்வன் என்று கொலை செய்யப்பட்டுள்ளான் என்று கூறுகிறாள். கண்ணகி துடித்தெழுந்து ஓடிப்போய் இரத்த வெள்ளத்தில் கிடக்கும் கோவலனைக் கண்டு கதறி அழ அவன் எழுந்து “எனது பழவினைப் பயனால் இக்கதி நேர்ந்தது. நான் போகிறேன்” என்று கூறி இறக்க கண்ணகி பாண்டிய மன்னனின் தவறை உலகறியச் செய்து நானும் வருகின்றேன் என்று கூறி பாண்டிய மன்னன் அவையில் வழக்காடி வென்று மதுரையை எரியவைத்த கதையை இலகு கவிதையில் நாடகமாக்கித் தந்துள்ளார் நீலாவணன்.

“துணை” நாடகத்தை நோக்கினால் திருவள்ளூர், வாசுகி, கொங்கண முனிவர் மூவரையும் பாத்திரமாகக் கொண்ட கர்ணபரம்பரைக் கதை ஒன்றை இது கூறுகின்றது. இல்லற வாழ்வின் மகிமையையும் கற்பின் பெருமையையும் இக்கதை விளக்குகிறது.

மலைச்சாரலை அடுத்து காட்டிலே இனிய காலைப்பொழுதிலே கொங்கண முனிவர் தனிமையில் சிவ பூசை செய்கிறார். அவர் தலையில் கொக்கு எச்சம் போடுகிறது. ஆத்திரப்பட்டு எரிந்து போ என்கின்றார். அது எரிந்து சாம்பலாகின்றது. தனது தவம் வெற்றி பெற்றுவிட்டது என்று கர்வம் கொண்டு ஊரடமுனைக்கு வந்து வள்ளுவரின் தலைவாயிலில் நிற்கின்றார். வள்ளுவருக்கு வாசுகி வேண்டிய உதவிகளைச் செய்கிறாள். மதிய உணவு கணவனுக்கு பரிமாறுகிறாள். கொங்கண முனிவர் வாசலில் நின்று சோறு கேட்கிறார்.

“பற்றின்றித் துறந்தார் யாரோ
பசியென இரந்தார் போலும்” என்று
வள்ளுவர் கேட்க! (4)

“உட்கொள்ள நீவீர், சென்று ஓம்பலாம்
அவரை யானும்” என்கிறாள் வாசுகி! (4)

“நிற்கின்றார் நெடிது நேரம் நீ அவர்க்கு
அமுது வை போ” என்கிறார் வள்ளுவர்.
(4)

வாசுகி போனதும் முனிவர் கோபித்து,

“எத்தனை நேரமாக உன்மனை வாசல்
நிற்றல் ஓம்புதற்கென்ன? என்னை
என்னவென்றெண்ணிவிட்டாய்?”
என்று முனிவர் பாய்ந்ததும் (4)

“புன்றலைக் கொக்கு என்றோ பொசுக்கிட
நோக்குகின்றீர்? ”
என்றாள் வாசுகி. (4)

முனிவர் யோசிக்கின்றார் இவள் நம்மைப்
பாக்கிலும் தவவலிமை உடையவள் போலும்
என்று தனித்து போய் அமர வாசுகி உணவு
கொடுக்கிறாள். அப்போது கொங்கணமுனிவர்
வள்ளுவரிடம் இல்லறம் பெரிதா? துறவறம்
பெரிதா? என்று கேட்கின்றார். வள்ளுவரும்
வாசுகியும் இல்லறம் பெரியது என்று
சொல்லாமல் சொல்லி வைக்கிறார்கள்.

“குணத்திலோ இமயம், கற்பிலோ குரைகடல்
இவளைப்போல எனக்குமோர் மனைவி
வாய்த்தால் இல்லறம் தொடங்கல் கூடும்” (4)

என்று வள்ளுவரிடம் மன்னிப்புக் கேட்டு
முனிவர் போகிறார். கணவன்

மனைவியிடையே இருக்க வேண்டிய
பாசப்பிணைப்பை துணை நாடகம்
சுவைத்தமிழில் சொல்கின்றது.

அடுத்ததாக உள்ளது “மனக்கண்” நாடகம்.
நீலாவணனின் படைப்பாற்றல்,
கற்பனைத்திறன், கவித்துவம் ஆகியவற்றை
நான்கு நாடகங்களிலும் காணக்கூடியதாய்
இருந்தாலும் “மனக்கண்” நாடகம்
கட்டமைப்பில் மேலோங்கி நிற்பதை
உணரக்கூடியதாக உள்ளது. ⁶

ஆரம்பம், முரண், உச்சம், தீர்வு என்ற
அரிஸ்டோட்டிலின் நாடகவாக்க வரன்
முறைமையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு
எழுதப்பட்ட துன்பியல் நாடகமாகவும்
அமைந்துள்ளது.

தமிழ்த் தேசியப் பற்றினையும் இந்த நாடகம்
வெளிக்காட்டுகின்றது எனலாம். துறைவன்,
இனியாள், வாணி, காக்கைவண்ணன் என்னும்
தனித்தமிழ் பெயரைக் கொண்ட
பாத்திரங்களை பேசச் செய்து போர்க்கால
நிகழ்வுகளைக் கொண்டு இனிய காதல்
கதையை உருவாக்கியுள்ளார்.

தாய் நாட்டைச் சுரண்டுகின்ற படையோடு
போராடும் வீரத் தளபதியான துறைவன்
இனியாளை அருவி ஓரத்தில் கண்டு மனதைப்
பறிகொடுக்கிறான். இருவரும் பேசி மகிழ்ந்து
ஒருவரை ஒருவர் மனதாரக் காதலிக்கின்றனர்.
போர் முரசொலிக்கின்றது. எங்களின்
தாயகத்தைச் சுரண்டவரும் கூட்டத்தை
வீரசொர்க்கம் அனுப்பி வெற்றியோடு
வாருங்கள் என வாழ்த்தி அனுப்புகிறாள்
காதலி. போர் நடைபெறுகிறது.

போர்க்களத்திலே காக்கை வண்ணன் என்னும் குருபமான போர் வீரன் குண்டுகளால் காயப்பட்டு போர்க்கள மருத்துவமனையில் கிடக்கின்றான். சிகிச்சை செய்யும் மருத்துவரிடம் நான் இனித் தப்பமாட்டேன் இறக்கும் முன் என் இனிய தாயகத்துக்கு ஏதேனும் செய்ய ஆசைப்படுகிறேன் என்கின்றான். போர்க்களத்தில் எதிரியின் துப்பாக்கிச் சன்னத்தால் துறைவன் கண்களை இழந்திருக்கின்றான். உனது கண்களை கொடுப்பாயா என டாக்டர் கேட்க மனமுவந்து காக்கை வண்ணன் தன் விழி இரண்டையும் கொடுக்கிறான்.

அக் கண்கள் துறைவனுக்கு வைக்கப்பட்டு சில நாட்களில் யுத்தம் நிறைவுபெறுகின்றது. எதிரிப் படை சரணடைகிறது. சமாதானம் மலர்கிறது. துறைவன் டாக்டரைக் கண்டு மகிழ்ச்சியைத் தெரிவிக்கும் போது காக்கை வண்ணனின் புகைப்படத்தைக் கொடுக்கிறான். அருவருக்கத்தக்க தோற்றத்தை உடைய அப்படத்தை அவன் விரும்பிக் கொண்டு செல்கின்றான்.

ஊர் மீண்ட தளபதியை இனியாள் வாழ்த்தி வரவேற்கிறாள். ஆனால் தளபதி கண்ணில் தழும்புடன் காணப்படுகிறான். அதன் காரணத்தை கேட்க நடந்த கதையை காதலன் கூறுகின்றான். துறைவனின் புதிய கண்கள் மிக ஒளியோடு அழகாய் இருப்பதை இனியாள் ரசிக்கிறாள். இனியாளின் தோழி வாணி இதனை அறிந்து இனியாளுக்குப் புத்திமதி கூறி மனதை அலைய விடாதே எனத் தேற்றுகிறாள். மறந்துவிடு விழிகளை என்கிறாள். அதற்கும் செவி சாய்க்காமல் அக்கண்கள் அவளை மாற்றி விட்டது. இது நாடகத்தின் உச்சக்கட்டமாகும்.

பின்னர் இதனை துறைவன் அறிந்து துன்பப்பட்டு கல்லிலே மோதி மோதி கண்களை இழக்கின்றான். வாணி துறைவனின் அறைக்குப் போய் காக்கை வண்ணனின் புகைப்படத்தை காண்கின்றாள். மிக அருவருப்பான தோற்றம் வேதனையோடு அப்படத்தை இனியாளிடம் சென்று அதனைக் காட்டுகிறாள். இதனை அறிந்து இனியாள் மனம் வெதும்பி துறைவனை தேடி ஓடிப் போகிறாள். அவன் கண்களை இழந்து நிற்கிறான். விழிகளைத் தொலைத்து விட்டு காதலியை அணைத்துக் கொள்கிறான். சோகமாய் முடிகிறது “மனக்கண்” நாடகம்.

3.3. நீலாவணனின் நாடக எழுத்துருக்களின் அரங்கவியல் சார் பரிமாணங்கள்

கவிஞர் நீலாவணனின் நான்கு நாடகங்களும் நடிக்கப்படுவதற்காக எழுதப்பட்டவை. அதில் சிலம்பு மாணவர்களைக் கொண்டு போட்டிக்காக எழுதப்பட்டு நீலாவணனால் நெறிப்படுத்தி மேடையேற்றப் பட்டது. மழைக்கை 1962 இல் இலங்கையர்கோன் நினைவு விழாவில் கல்முனை பழைய நகர மண்டபத்தில் தமிழ் எழுத்தாளர் சங்கத்தால் மேடையேற்றப்பட்டது. மனக்கண், துணை ஆகிய இரண்டும் நடிக்கப்பட்டதற்கான ஆதாரங்கள் இல்லை.

இவருடைய நான்கு நாடகப் பிரதிகளையும் நாடகவியல் சார் அணுகுமுறைக்கூடாக. ஆராய்ந்தால் நாடகவியலின் அடிப்படைகளைப் புரிந்து கொள்ள முடியும். நாடகவியலில் முக்கியமானது நாடகப்பிரதி அல்லது நாடக பாடம் ஆகும். இதனை ஆங்கிலத்தில் Script / Dramatic Text என்று சொல்வர்.

ஒரு “நாடக பாடம்” (Dramatic Text) ஆனது நாடகத்துக்குப் பொருத்தமான சம்பவங்கள் அல்லது பல சம்பவங்களை நடிப்பதற்குப் பொருத்தமானவாறு எடுத்து எழுத்துருவாக்கிப் பின்னர் அதனை நொறியாளர் ஒருவர் எடுத்து தனது கற்பனைக்கு தகுந்தாற்போல நொறிப்படுத்தி அளிக்கை செய்யும் பிரதியே “நாடக பாடம்” (Dramatic Text) ஆகும். இத்தகைய இலக்கண விதிமுறையினை நீலாவணனின் நான்கு நாடகப் பிரதிகளும் கொண்டுள்ளன.

பெரும்பாலான சந்தர்ப்பங்களில் நாடகப் பாடத்தில் கதைப்பின்னல் காணப்படும் சில சமயங்களில் அது காணப்படாமலும் இருக்கலாம். இவற்றின் அடிப்படையில் நீலாவணன் நாடக எழுத்துருக்களில் கதைப்பின்னல் வளர்த்தெடுக்கப்படுவதை அவதானிக்க முடியும்.

நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை நாடகவியல் வரலாற்றில் மூன்று பிரதி எழுதும் முறைகள் உள்ளன. அவைகள் முறையே நடிப்பதற்கு மாத்திரம் எழுதுபவை, வாசிப்பதற்கு மாத்திரம் எழுதுபவை, நடிப்பதற்கும் வாசிப்பதற்கும் எழுதுபவை. இதில் நீலாவணனின் நாடகங்கள் நடிப்பதற்கும் வாசிப்பதற்குமாகவே எழுதப்பட்டவை என்றே எண்ணத்தூண்டும்.

இதில் இவர் பிரயோகித்து இருப்பது புதுக்கவிதைப் பாணிகளில் கையாளப்படும் கவிதை மொழியாகும். இம் மொழிப் பிரயோகம் அதில் வரும் சொற்கள் அதித இலக்கண வரன்முறை அற்ற சாதாரண சொற்களாகவும் எளிதில் புரிந்து கொள்ளத்தக்க மொழியாகவும் இருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. முருகையன், மகாகவி

போன்ற பா நாடக எழுத்தாளர்களின் சொற்பிரயோகத்தில் இருந்து முற்றிலும் மாறுபட்ட இலகு கவிதைகளாக, நீண்ட ஓசலயம் மிக்கதாக சாதாரண தமிழ் சொல்லாடலாகக் காணப்படுகின்றன.

உதாரணமாக சில நாடக வசனங்களைச் சுட்டிக்காட்டலாம்.

“ மறக்கத்தான் முயல்கிறேன் வாணி மீண்டும்

மயக்கத்தான் வைக்குதந்ந விழிகள் தோன்றி

இறக்கத்தான் போகுதடி என்றன் காதல்

ஏகத்தான் போகுறேன் எங்கே ஓடி”

(6)

(மனக்கண் நாடகத்தில் வரும் ஒரு மொழிப் பிரயோகம்)

உரையாடல்

கன்னன்:- மாதவா சரணம்!

கோர மரணத்தின் மடியில் நான்: நீ காதலால் என்னை இங்கு காணவும் வந்தாய்.....

என்றால் பேதை என் தவத்தை

எண்ணிப்

பேரின்பம் எய்துகிறேன்!

கண்ணன்:- ஈதலே

வாழ்வென்றெண்ணும்

இனியவளே என்ன வேண்டும்? (7)

இவை நாடக மொழியாக்கத்தில் புதுக்கவிதையைக் கையாண்டதற்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகத் திகழ்பவை. நாடக மொழி

என்பது இலகு நடையாக இருக்க வேண்டும். இத்தகைய மொழியாக்கத்தை நீலாவணனின் நான்கு பா நாடகங்களிலும் காணலாம். ஒரு புதுவகை மொழியாடலை எமக்கு அறிமுகப்படுத்தி நாடக மொழியில் புதுவசந்தத்தை எமக்கு அறிமுகம் செய்துவைக்கிறார். நாடக மொழிக்கு இலக்கணம் வகுத்த நீலாவணன் பழமையில் புதுமை கண்ட ஒப்பற்ற கவிஞரும், நாடகக்காரருமாக விளங்கினார்.

நீலாவணனின் நாடக எழுத்துருக்களை கிரேக்க நாடக எழுத்துருக்களோடும் சமஸ்கிருத நாடக எழுத்துருக்களோடும் ஒப்பிட்டு நாடகத்தின் கதைப்பின்னல் வெளிப்பட்டுள்ள முறையினை ஆராய்ந்து பார்க்கின்ற போது முதலில் கிரேக்க கதைப்பின்னல் வெளிப்பட்டுள்ள முறையினை ஆராய்ந்தால் கிரேக்க கதைப்பின்னல் எந்தவொரு கிரேக்க நாடகத்திலும் குறிப்பாக கிரேக்க துன்பியல் நாடகத்தில் ஆறுவகை இலக்கணங்களாக வெளித்தெரியும், (கதைப்பின்னல், பாத்திரம், சிந்தனை, சொற்றிறன்/சொல்லாட்சி, காட்சி, இசை) என்பவற்றில் கதைப்பின்னல் என்பது சம்பவங்களை ஒழுங்கமைத்துக் கூறும் முறையாகும். இது சிக்கலானது, எளிமையானது என இரண்டு வகைப்படும்.

தனியான தொடர்ச்சிச் செயன் முறையைக் கொண்ட எளிமையான கதைப்பின்னலின் தன்மையானது சம்பவங்கள் / நிகழ்ச்சிகளின் சிக்கல்தன்மையில்லாது தலைவனின் / தலைவியின் தலைவிதியை மாற்றுவதாக அமையும். மாறாக சிக்கலான செயன்முறையின் போது தலைவனின் /

தலைவியின் விதிமாற்றமானது நிகழ்ச்சிகளில் சிக்கல் தன்மையை ஏற்படுத்தும். அது இரண்டு அம்சங்களைக் கொண்டது. ஒன்று எதிர்த்திருப்பம் மற்றையது தெளிவு.

எதிர்த்திருப்பம் என்பது நாடகத்தின் அடிப்படையாகக் கொண்டுவரப்படும் சம்பவத் தொடரில் ஏற்படும் மாற்றம் காரணமாகத் கதையின் சிக்கல் தன்மை அதிகரிக்கும். அதாவது எதிர்பாராத பிரச்சனைகள் உருவாகும்.

தெளிவு என்பது மேற்படி எதிர்த்திருப்பம் காரணமாக சிக்கல் தன்மையடைந்த சம்பவத் தொடரினடியாக ஒரு தெளிவு பிறக்கும்.

கதைப் பின்னலில் ஏற்படும் இரண்டு சம்பவங்கள் காரணமாக பார்ப்போர் இடத்தில் ஏற்படும் இந்த உணர்ச்சி கதாசிஸ் ஆகும்.

கதைப்பின்னலே நாடகத்தின் தனித்துவமாகும். அது செயல், இடம், கால ஒருமைப்பாட்டைக் கொண்டிருக்கும். இக் கதைப்பின்னல் ஆரம்பம், வளர்ச்சி, இறுதி என மூன்று பகுதிகளைக் கொண்டது. ⁽⁸⁾

இத்தகைய கிரேக்க நாடகப் பின்னணிக்கூடாக நீலாவணனின் நாடகத்தை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கின்ற போது மனக்கண், மழைக்கை ஆகிய இரு நாடகங்களும் துன்பியல் பாணியில் அமைந்த கதைப்பின்னலை வெளிப்படுத்தி இருந்தன. மழைக்கையில் போரின் இறுதியில் கர்ணன் (கன்னன்) படும் வேதனைகளும் சூழ்ச்சிக்கும் இறப்பிலும் நிம்மதியற்ற சூழலைக் காட்டி அவரின் இறப்பைத் துன்பியலாக்கி கதைப்பின்னலை கோர்த்துள்ள முறை ஓரளவுக்கேனும் நாற்பது வருடங்களுக்கு முன் ஒரு நாடக

இலக்கியத்தில் இத்தகைய பண்பு வெளித்தெரிவதை எடுத்துக்காட்டுகிறது.

இதைப்போன்றே அவரது மனக்கண் நாடகமும் துறைவன், காக்கைவண்ணன் போன்ற பாத்திரங்களுக்கூடாக கண்ணை மையப்படுத்தி கதைப் பின்னலை வெளிக்கொண்டு வந்துள்ளது. இந்தப் படைப்பில் துறைவனின் கண் இல்லாமல் போதல், இனியாள் இறுதியில் படும் வேதனைகள், இரக்கம், கழிவிரக்க உணர்ச்சிகளை வெளிக்கொணரும் சிறந்த எழுத்துருப் படைப்பாகும். எனவே நாடக இலக்கண வரன்முறையில் நின்றே நீலாவணன் நாடகங்களை எழுதியுள்ளார் என்ற முடிவு இதனூடாகப் பெறப்படுகின்றது.

சமஸ்கிருத நாடக இலக்கியங்களைப் பொறுத்தவரை சமஸ்கிருத நாடகம் ஒன்றின் கதைப்பின்னல் ஐந்து பகுதிகளாகப் பரவிக் காணப்படும் விதத்தினைப் பரதமுனி விபரித்துள்ளார். அவை 'அர்த்தப் பிரகிருதி' எனப்படும் பிஜ, பிந்து, பாகா, பிரகரி, கார்ய என்பனவாம் அவற்றில்,

பிஜ:-(விந்து) நாடகத்தின் கதையை நகர்த்திச் செல்கின்ற கதைப்பின்னலில் அம்சமாகும். அது நாடகத்தின் ஒரு பகுதிக்குள் மாத்திரம் வரையறுக்கப்பட்டது, இது ஒட்டு மொத்த நாடகத்தினதும் முழுச் செயன் முறையிலும் செல்வாக்குச் செலுத்துவது.

பிந்து:- இச்சந்தர்ப்பம் நாடகம் எங்கும் விரவிக்காணப்படுகின்றது. கதாநாயகன் தன் குறிக்கோளை அடையும் பயணத்தில் எதிர் கொள்ளும் தடைகளை பிந்து மூலம் தவித்துக் கொள்கின்றான். யாதேனும் நிகழ்வு

காரணமாக கதாநாயகனின் குறிக்கோளை அடைவதில் தடைகள் ஏற்படும் போது கதையின் தொடர்ச்சியைப் போக்குவதற்காக பிந்து சந்தர்ப்பங்கள் துணையாக அமையும்.

பதாக:- நாடகத்தில் தலைவனின் முயற்சி வெற்றி பெற வேறு ஒருவன் துணைபுரிவதாகக் கற்பனை பாவனையிலான வரலாறு "பதாக" எனப்படும். பிறருக்காகப் பாடுபடுவது மட்டுமல்லாமல் துணையானவர் தனக்குரிய பலனைப் பெறுவதும் உண்டாகும்.

பிரகரி:- தனக்குப் பயன் ஏதுமின்றியே தலைவனின் விருப்பத்துக்காகப் பாடுபடுவதாகக் கற்பனை செய்யப்படும் வரலாறு "பிரகரி" எனப்படும். இது ஒரு சம்பவத்துடன் மாத்திரம் தொடர்புடையதாக இருக்கும்.

கார்ய:- பலனை அடையப் பயன்படுவது கார்ய ஆகும். தலைவன், மந்திரி, துணைபுரிபவர் முதலியேரால் நாடகத்தின் முக்கிய பயனைப்பெறப் பயன்படுத்தப்படும் பொருள் தன்மை, செயல் முதலிய அனைத்தும் கார்ய எனப்படும். அந்த கார்யத்தை நிறைவு செய்வதற்காக எடுக்கப்படும் சகலமுயற்சிகளும் நாடகத்தில் அமைந்திருக்கும். ⁹

இத்தகைய சமஸ்கிருத பின்னணியில் கவிஞர் நீலாவணனின் சிலம்பு, மழைக்கை நாடகங்களை ஒப்பு நோக்கலாம். இதில் மழைக்கையில் வரும் கன்னன் எனக் குறிப்பிடப்படும் (கர்ணன்) தான்படும் துன்பங்களையும் தொடக்கத்தில் சிறிதாக இருந்து பின் படிப்படியாக வளர்ந்து செல்வது

சமஸ்கிருதத்தின் சாயல்படி கவிஞர் கையாண்டுள்ளார் போலத் தெரிகிறது.

சிலம்பில் கோவலன் தான்பட்ட துயரத்தை மறந்து மீண்டும் புதுப்பொலிவுடன் கண்ணகியோடு இணைந்து வாழ முற்படும் போது பிஜ, பிந்து, பதகா, பிரகரி, கார்ய, வரைக்கும் வளர்ந்து நாடகம் சந்தோஷமாக தொடங்கி, இறுதியில் உச்சத்தை அடைந்து ஒரு முடிவை நோக்கி நகர்த்தப்படுவதையும், 'முடிவு' சமஸ்கிருத நாடகத்தின் படி சந்தோஷமாக அமையவேண்டும். ஆனால் கவிஞர் சோகமாகவே முடிக்கின்றார். இத்தகைய நாடக எழுத்துருவாக்க முறை சமஸ்கிருதத்தின் கதைப் பின்னலோடு முடிவினை சோகமாக்கி முடிப்பது ஒரு புதுமையைத் தருகிறது எனலாம்.

கவிஞர் துன்பியல் பாணியில் மட்டும் நின்று நாடகங்களை எழுதாமல் இன்பியல் பாணியிலும் நாடகத்தை எழுதியுள்ளார் என்பதற்கு கவிஞர் நீலாவண்ணின் 'துணை' நாடகம் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகின்றது. இதில் கொங்கண முனிவர், வள்ளுவர், வாசுகி ஆகிய மூன்று பாத்திரங்களை மட்டும் வைத்து கர்ணபரம்பரைக் கதை ஒன்றைத் தழுவி சுவாரசியமான முறையில் இல்லற வாழ்க்கையின் சிறப்பையும் கணவன் மனைவியிடையேயான புரிந்துணர்வையும் இன்பியல் பாணியில் எடுத்தியம்பியுள்ளார்.

இந் நாடக நிகழ்த்துகையை பார்க்கும் பார்வையாளருக்கு சிரிப்புடன் கூடிய அறிவைப் புகட்டியுள்ளார். இதில் வரும் கதையமைப்பும், கவிப்புலன், ஓசைப்புலன் கொண்ட வார்த்தைகளும் சாதாரண மக்களின் வாழ்வியலோடும் தொடர்பு பட்டு இருப்பதனை

அவதானிக்கலாம். இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக "வாசுகி" என்னும் பாத்திரத்திரத்தின் உரையாடலை உதாரணம் காட்டலாம்.

**“மனையில் வந்து இப்பா
உட்காருங்கள்
இலைக்கு நீர் எடுத்துக் கொள்க
பப்படம், பருப்பு, வற்றல்
பாற்குழம்பு இவைகளோடு
குப்பையில் கீரை நெய்யில்
கூட்டியே, ரசமும் வைத்தேன்
எப்படிக் கறிகள்
இன்றைக்கிருக்குமோ?
அவசரத்தில்!
உப்பிட மறந்தா போனேன்?
ஊற்றவா குழம்பு கொஞ்சம்? ⁽¹⁰⁾**

இதில் வரும் மொழி, சமூகப் பண்பாடாகவும் சாதாரண மனிதச் சூழலைக் காட்டுவதாகவும், சாதாரண பாமரனும் இக்கவி மொழியைப் புரிந்து கொள்ளத்தக்க விதத்தில் நாடகமாக கவிஞர் எழுதியுள்ளார். நடிகருக்கு மேடையில் தோன்றி நடிக்க இலகுவான தன்மைகள் நாடக எழுத்துருவில் இருப்பதும் கவிஞரின் நாடகவாக்க ஆளுமைக்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகின்றது.

ஈழத்தில் மூத்த பா நாடக ஆளுமையாளர்களான து. உருத்திரமூர்த்தி (மஹாகவி), இ.முருகையன் போன்றோரது பா நாடக எழுத்துருவில் இருந்து முற்றிலும் மாறுபட்ட ஒரு எழுத்துருவாக கவிஞர் நீலாவண்ணின் பா நாடக எழுத்துரு காணப்படுகிறது. மஹாகவி கோடை, புதியதொருவீடு, முற்றிற்று ஆகிய நாடகங்களை எழுதியுள்ளார், இவரின்

நாடகங்களில் “மண் வாசனை ததும்பிய சந்த முறையிலான மொழியினைக் கையாண்டுள்ளார் பேச்சோசைப் பண்பு பொருந்திய கவிதை நடை இவரது நாடகங்களில் வெளித்தெரியும்”.⁽¹¹⁾

முருகையனைப் பொறுத்தவரை இவரது பா வடிவிலான நாடகங்களான கடுழியம், கோபுரவாசல், தரிசனம் என்பவற்றை ஆரம்ப காலங்களில் எழுதினார். இவை நயம்மிக்க கவிதை வடிவிலான நாடகங்களாகத் திகழ்கின்றன.. பின்னர் மொழிபெயர்ப்பு, தழுவல் நாடகங்களையும் ‘பா’ வடிவை கைவிட்டு சாதாரண மொழியில் எழுதியமை குறிப்பிடத்தக்கது.

இத்தகையோரது படைப்புக்கள் சாதாரண பாமர மக்களின் பிரச்சினைகளைக் கதை கருவாக்கி, சமூகமாற்றத்தை நோக்கமாகக் கொண்டு கவிதை வடிவில் எழுதப்பட்டவை. ஆனால் நீலாவணன், கதைக்கருவை புராண இதிகாசங்களில் இருந்தும் கர்ணபரம்பரைக் கதைகளில் இருந்தும் தேர்ந்தெடுத்து தூரநோக்கில் “ காவியப் பாணியில் “ படைத்தார்.

சாதாரண பாமரரும் இலகுவில் இந்நாடகத்தை விளங்கும் விதமாக மக்களுக்கு மிக பரீட்சயமான புராண, இதிகாசக் கதைகளையும் அதன் பாத்திரங்களையும் கையாண்டு தற்கால சமூகச் சூழலுக்குப் பொருத்தமான விதத்தில் படைத்து அரங்கேற்றி அறிவூட்டலோடு மகிழ்வூட்டி இருப்பது இவரது நாடக ஆளுமைக்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகின்றது.

நாடகத்தில் அழகியலை வெளிப்படுத்த அரங்க கலைக் கூறுகளை இற்றைக்கு 40 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே நாடகத்தில் பிரயோகித்த பெருமையும் நீலாவணனையே சாரும் இத்தகைய அரங்கப் பரிமாணங்கள் நாடகவியலில் முக்கியமானது என எண்ணிய கவிஞர் நீலாவணன் அவற்றைத் தனது நாடக எழுத்துருவோடும், தனது நெறியாள்கையின் போதும் இணைத்திருப்பது இங்கு குறிப்பிட்டுக் கூறத்தக்க ஒன்றாகும்.

கவிஞரின் நாடக எழுத்துருவோடும் இதனை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கின்ற பொழுது அங்கங்களாகவும் களங்களாகவும் நாடகம் ஆரம்பமாவதைக் காணலாம். இதில் “மனக்கண்” நாடகத்தில் வீணையின் ஒலி, அருவியின் ஒலியில் நாடகத்தைத் தொடக்கி போர்க்களத்து மருத்துவமனை அறையொன்றில் நாடகத்தை வளர்த்து பின் அருவியின் ஒலியில் நாடகத்தை சோக இசையோடு முடிப்பதும், “மழைக்கையில்” குந்தியின் வீட்டில் எதிர் பாராத விதமாக அங்குவரும் கண்ணனை குந்தி வரவேற்பதாக நாடகத்தை ஆரம்பித்து பின் துரியோதனனுடைய அரண்மனை என களங்களை மாற்றி பின்னர் குருஷேத்திரப் போர்க்களமாக ஒரு வெளியில் நாடகத்தை முடிப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது,

“துணை” நாடகத்திலும் மலைச்சாரலை அடுத்த காடு, காலைப் பொழுது, கொங்கண முனிவர் தனிமையாக சிவ பூசையில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருக்கிறார். தாழ்ந்த குரலில் இசையோடு பாடுகின்றார். பட்சிகள் சுருதி கூட்டுகின்றன என நாடகத்தைத் ஆரம்பித்து வள்ளுவர் மனையில் நாடகத்தை அடுத்த

கட்டத்திற்கு நகர்த்தி, நாடகத்தை முடிப்பதும்
“முற்றொருமை கோட்பாட்டை”
வலியுறுத்துவதாகின்றது. மூன்றின் ஒருமை
என்பது அரிஸ்டோட்டில் குறிப்பிடும் காலம்,
இடம், செயல் என்பனவாகும்.

“சிலம்பில்” மதுரை மா நகரம் மாதிரி வீடு
ஆழ்ந்த யோசனையில் மூழ்கி ஒரு பக்கமாக
அமர்ந்திருக்கின்றாள். கோவலன், கண்ணகி
வந்து அவளை உணவுண்ண
அழைக்கின்றாள். கதை தொடங்குகிறது.
கதை வீதி, அரண்மனை, அந்தப்புரம், மாதிரி
வீடு, கண்ணகி வீதியில் வருதல் என
களங்களாக்கப்பட்டுள்ளன (அங்கங்கள்).
அங்கங்களை அடிக்கடி மாற்றி அதற்கேற்ப
காட்சிகளை உருவாக்கி இருந்தமை
நாடகவாக்க அடிப்படைகள் என்றே சொல்ல
வேண்டும். இத்தகைய அடிப்படைகளை இந்த
நாடகங்களில் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

இதே போல திரையை மூடி மூடி
காட்சிமாற்றத்தை நிகழ்த்துகின்ற ஒரு
பழமையான முறையைப் பின்பற்றி இருப்பதும்,
இடையிடையே தேவை கருதி நாடகவியல்
நுட்பமாக இசைபற்றிச் சொல்லியிருப்பதும்,
சிரிக்க வேண்டிய இடம், நிற்க வேண்டிய
இடம், அழ வேண்டிய இடம், பின்னணி
இசைக்குரிய இடம் என நாடகத்தின்
அடிப்படைகளை எழுத்துருவில் சுட்டிக்காட்டி
இருப்பதும் கவனிக்கத்தக்கது. இத்தகைய
முயற்சி அரங்கவியல் சார் பண்புகளை
கவிஞர் தனது நாடகங்களில்
கையாண்டுள்ளார் என்பதற்கான
எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம்.

ஒரு நடிகரை நடிப்பில் சூழமைவோடு
இணைத்து ஏற்கிற பாத்திரத்தை திறன்பட

நடிக்கத் தக்காதாகவும், பாத்திரத்தின்
குணவியல்பை வெளிப் படுத்தக்கூடாகவும்
நாடக எழுத்துருவிலும் நெறிப்படுத்தலின்
போதும் நடிப்பனுபவத்தை பிரையோகித்து
இருப்பது கவிஞரின் நாடகவியல்
நுட்பமுறைக் கையாள்கைக்கு சிறந்த
எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளத்தக்கது.

காட்சிப் பின்னணிகளையும் நாடக
எழுத்துருவிலும், படைப்பாக்கத்திலும்
கொண்டுவருதல் கவிஞரின் படைப்பாக்க
உத்தியாக அவதானிக்கப்பட்டது. இத்தகைய
படைப்பாக்க அனுபவம் கவிஞரின்
தனித்துவமான அரங்கவியல்சார் நுட்பமுறை
எனலாம்.

இதேபோல அரண்மனை அமைப்புக்கள்,
திரைச்சீலை ஓவியங்கள், மன்னருக்குரிய
ஒப்பனை, வேட உடை போன்றவற்றில்
கவிஞர் தனது நாடகப்
படைப்பாக்கத்தின்போது கவனம்
செலுத்தியிருப்பது கவனிக்க தக்கது.

அக்காலத்தில் மாணவனாகவும், கவிஞரின்
உதவியாளர்களாகவும் இருந்த
வா.சுந்தரலிங்கம், ஆட்டிஸ் அழகையா, சிவம்
பாக்கியநாதன், மு.சடாச்சரம்,
சண்முகம்சிவலிங்கம், மருதூர்கனி,
சி.எழில்வேந்தன், (கவிஞரின் மகன்) திருமதி.
சின்னத்துரை அழகேஸ்வரி,
(கவிஞரின்மனைவி) மு.கணபதிப்பிள்ளை
(பாண்டிபூரான்), போன்றோர் கவிஞரோடு
இணைந்து காட்சி அமைப்புக்கும் நாடகப்
பின்னணிகளுக்கும் உதவியவர்களாக
இருந்துள்ளனர். இத்தகையோர்
காட்சித்தட்டிகள், அரண்மனை அமைப்புக்கள்,
திரைச் சீலைகள் போன்றவற்றை

உருவாக்குகின்ற
மேடையமைப்பாளர்களாகவும் செயற்பட்டமை
இங்கு சுட்டிக்காட்டத்தக்க ஒன்று.

கவிஞர் நீலாவணனின் நாடகவாக்கத்தின்
அடிப்படைகளில் முக்கியமானது அவர்
இசையையும், நடனத்தையும்
பிரயோகித்தமையாகும். அதற்காக அவர்
ஆர்மோனியம், தபேலா, சல்லாரி, டோல்கி,
வீணை போன்ற வாத்தியங்களையும்
இவ்வாத்தியங்களை இசைக்கின்ற அவ்வூர்
கலைஞர்களைக் கொண்டு
பிரயோகித்தமையும் அறியமுடிந்தது.

கவிஞர் கதைக் கருவின் தெளிவினையும்,
சூழலையும் இவர்களுக்கு தெளிவுபடுத்தி
இசையை கவிதையின் லய மெட்டுக்களுக்கு
ஏற்பவும், நடிப்பு, நேரக் கட்டுப்பாட்டுக்கு
ஏற்பவும் பின்னணி இசையாகப் பிரயோகித்து
இருப்பது ஒரு நாடகத்தில் கரு இசை,
பின்னணி இசை என்கின்ற நாடகத்திற்கான
இசை இலக்கணங்களைத் தெரிந்து கவிஞர்
கையாண்டுள்ளார் என்பதற்குச் சான்றாகின்றன.

இதற்காக இவர் பல கலைஞர்களையும்
இணைத்துள்ளார். அந்தவகையில்
இசையமைப்பாளராகவும், ஆர்மோனியக்
கலைஞராகவும் திகழ்ந்த வைத்திய கலாநிதி
சிவஅன்பு அவர்களையும், தபேலா முரசு
மூர்த்தியையும், டோலக் தனது தம்பியான
சிவம் அவர்களையும் கொண்டு இசை
வழங்கியமை நாடக படைப்பாக்கத்தில் இசை
பற்றி நீலாவணனுக்கு இருந்த ஆழமான
சிந்தனையையும் நாடகவியல் சார்
அனுசூழலுக்குள் நின்று பார்க்கத்
தூண்டுகிறது.

கவிஞரின் நாடகவாக்கத் திறமைக்கு
இன்னுமொரு சான்று நாடகத்தில் நடனத்தைக்
கையாண்டமையாகும். இதில் குறிப்பாக
“சிலம்பு” நாடகத்தில் வரும் ஒரு காட்சியில்
ஏதோ நடக்கப் போகிறது அதனை
துக்குறிகள் காட்டுகின்றது என்று மாதிரி தன்
மகள் ஜயையை அழைத்து
“நப்பின்னையோடாடும் கூத்தை குரவை
ஆடுவோம் வா கூடி நாம் அதைமார்
மற்றுமுள்ள ஆச்சியரைக் கூப்பிடுக”⁽¹¹⁾ என்ற
போது இந்த நடனத்தில் 7 பெண் பிள்ளைகள்
குரவைப்பாட்டு பாடி கூத்து ஆடுவதை
மேடையில் கொண்டு வந்தார் நீலாவணன்.

இதற்கான நடனப்பயிற்சி தனது
மனைவியாகிய திருமதி.சி.அழகேஸ்வரியைக்
கொண்டு மாணவர்களுக்கு பழக்கியமை
இங்கு கவனிக்கத்தக்கது. இங்கு குரவைக்
கூத்துக்கு மட்டக்களப்பு வடமோடிக் கூத்தின்
மெட்டுக்களையும், தாளக்கட்டுக்களையும்,
அசைவுகளையும் பாவித்து குரவை ஒன்று
நிகழ்த்தியதாக எழுதியுள்ள⁽¹²⁾ “பாடல்களை
மாயவனை (கிருஷ்ணர்) நோக்கி எழுதி கூத்து
மெட்டில் குரவையிட்டு மாணவர்களைக்
கொண்டு பாடி ஆட வைத்தார்”. என்ற கருத்து
கவனிக்கத்தக்கது. சி.அழகேஸ்வரி
பாண்டிருப்பு (ஓய்வு நிலை ஆசிரியை,
நீலாவணனின் மனைவி)

இந்த ஆடல் முறை அக்கால நாடக வரன்
முறைக்குப் புதிதாக இருந்தது என
நாடகத்தை பார்த்த சிலர் குறிப்பிட்டனர்.
இத்தகைய போக்கு கவிஞர் நாடகத்தில்
நடனத்தைக் கையாண்டு இருக்கின்றார்
என்பதற்குச் சான்றாக அமைகின்றன.

மேலும் சிலம்பு நாடகத்தில் இறுதியில் மதுரையை எரிக்கும் காட்சியில் சில அனுகுமுறைகளை (உத்திகளை) செயற்படுத்தியுள்ளார் எடுத்துக்காட்டாக. மதுரை எரிக என்று “ஒத்தை முலைதிருகி கண்ணகி எறிந்த போது ஒருவர் வாய்க்குள் மண்ணெண்ணை வைத்துக் கொண்டு திரை மறைவில் ஒருவரை நிறுத்தி எண்ணையை தீ பந்தத்தில் படவைத்து மேடை முழுவதும் எரிவதாக காட்டி நாடகத்தை முடித்தமை” சான்றாகிறது. “இந்த மண்ணெண்ணை வாய்க்குள் வைத்து பந்தமாடுபவர் காட்டும் வித்தையை நீலாவணன் நிகழ்த்தியதை நான் அறிவேன்” இத்தகைய செயற்பாடு நாடகத்தில் புதுமையை உருவாக்கும் நோக்கு மட்டுமல்ல, அது நாடகவியல் நுட்பமுறை எனவும் கருதுகிறேன். இத்தகைய செயற்பாடு இன்றைய பல்கலைக்கழகங்கள் செய்கின்ற நவீன நாடகங்களை போன்ற உத்தி முறைகளைப் போன்று இருந்தது என்றார். **திரு.மு.சடாச்சரம் (கவிஞர்) பெரிய நீலாவணை – 01**

மாணவப் பருவத்தில் கவிஞரின் நாடகங்களில் நடித்தவர்களான பத்மநாதன், சிவமணி, தவமணிதேவி, யோகம்மா, வ.சுந்தரலிங்கம் போன்றோர் இன்றுவரை ஓய்வூதியம் பெறும் அரச தொழில் துறையில் ஈடுபட்டுபட்டவர்கள் இவர்களின் கதைகள். எடுத்துரைப்புகள் கவிஞரின் நாடக ஆளுமைக்கு மேலும் வலுச்சேர்க்கின்றன “சின்னத்துரைஜயா! (நீலாவணன்) நாடகம் போட்டார் என்றால் ஒரு சினிமாஸ்கோப் படம் பார்ப்பதுபோல இருக்கும்”. **திருமதி. சி.நற்குணராசா சிவமணி (ஓய்வுநிலை அதிபர்)**

4. முடிவுரை

கவிஞர் நீலாவணன் புதுக்கவிஞர்கள் ஒருவர் என்ற மனப்பதிவு இதுவரை காலமும் இருந்து வருகின்றது. அவரது படைப்புக்கள் கவிதையிலும் புதுமை தேடியவை ஆனால், அவர் ஒரு சிறந்த நாடக எழுத்தாளர், நெறியாளர் என்ற மனப்பதிவு இந்த ஆய்வில் சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது. நாடக எழுத்தாளன். நாடக படைப்பாளி என்கின்ற இருநிலை தகுதிப்பாடானது நாடக ஆளுமைக்கான மிக முக்கிய விடயமாகும்.

அத்தோடு நீலாவணனின் “பா” நாடக எழுத்துரு, நாடகத் தயாரிப்புக்கான நெறிப்படுத்தல் உத்தி மிகத் தெளிவாகவும் நாடகவாக்க அடிப்படைகளோடும் ஒப்புவித்தும் நோக்கப்பட்டன. நீலாவணன் பா நாடகங்களை ஒரு ஜனரஞ்சகப் போக்கில் நன்கு மோடிமைப்படுத்தப்பட்ட பாணியில் அனைத்தும் உட்கொண்ட அரங்க முறையில் தயாரித்து வெற்றி கண்டிருக்கிறார். அவரும், அவருடைய மழைக்கை நாடகத்தில் குந்தியாகப் பெண் வேடம் தாங்கி நடித்து, சிறப்பித்தது கவிஞருக்கு இருந்த நடிப்பாளுமையை தெளிவாக எடுத்துக்காட்டுவதாக அமைகிறது.

நாடகத்தை கல்வியாகக் கற்காத, நாடகத்தை ஆய்வுப்பொருளாக எடுத்துக் கொள்ளாத சமூக நிலைப்பட்ட திறன் மிக்க கலைஞராக 1945 களுக்கு முன்பு செயற்பட்டவர் நீலாவணன். இவரது “பா” நாடக வடிவ எழுத்துருவாக்கமும், நெறியாள்கையும் காவியப் பாணியில் கதைக் கருவினை அமைத்து, மோடிமைப் பாணியில் நெறிப்படுத்தப்பட்டு, அனைத்தும் உட்கொண்ட

ஒரு அரங்க முறையை வெளிக்காட்டுவதாகவே உள்ளது. நாடகவாக்க அடிப்படைப் பண்புகளை மிகத் துல்லியமாக நாடகங்களில் பிரயோகித்து நவீன நாடக வரலாற்றுக்கு புதுமை சேர்த்த நாடகக்காரராகவும், நவீன நாடக வரலாற்றில் யாழ்ப்பாணத்தில் முருகையன், மகாகவி போல கிழக்கிலங்கையில் செயற்பட்ட ஆரம்பகாலத்து நவீன நாடக ஆளுமையாளராகவும் நீலாவணன் பதிவைப் பெறுகின்றார்.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. மௌனகுரு, சி, “கால ஓட்டத்தின் ஊடே ஒரு கவிஞன் நீலாவணன் வாழ்வும் இலக்கியப் பணியும்” விபுலம் வெளியீடு, மட்டக்களப்பு, 2000, பக்கம் - 03
2. நு.மான், எம்.ஏ, “ஒட்டுறவு” நீலாவணன் சிறு கதைகள், பக்கம் - 11
3. பொன்னுத்துரை,எஸ், “எஸ் போ நினைவுகள்” 1998, பக்கம் - 07
4. நீலாவணன், “நீலாவணன் கவிதை நாடகங்கள்” மணிமேகலைப் பிரசுரம், சென்னை – 2005, பக்கம் - 73 - 77.
5. மேலது பக்கம் - 01
6. மேலது பக்கம் - 25
7. மேலது பக்கம் - 65
8. மணவாழன், அ, “அரிஸ்டோட்டிலின் கவிதையியல்” (தமிழ் மொழி பெயர்ப்பு) பக்கம் - 12
9. ஸ்ரீராம தேசிகன், எஸ், என், “பரதநாட்டிய சாஸ்திரம்” உலகத்

தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை – 2005, பக்கம் - 36

10. நீலாவணன், “நீலாவணன் கவிதை நாடகங்கள்” மணிமேகலைப் பிரசுரம், சென்னை – 2005, பக்கம் - 72.
11. மேலது பக்கம் - 73
12. மேலது பக்கம் - 75

