1930 இற்குப் பிற்பட்ட ஈழத்து நவீன நாடகங்களில் யதார்த்தவாதத்தினதும் யதார்த்தவிரோதத்தினதும் தோற்றக் காரணிகளும் ஆற்றுகை முறைகளும்: தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட நாடகப்பனுவல்களை அடிப்படையாகக்கொண்ட ஆய்வு.

Realism and Anti-Realism in Post-1930 Eelam Modern Drama: Causes of Emergence and Performance Practices: A Study Based on Selected Dramatic Texts.

K.Rathitharan [1]
rathitharan@univ.jfn.ac.lk
+94 779982001

Abstract

This study examines the ways in which dramatic texts and their performances after 1930 employed two distinct theatrical tendencies: realism and anti-realism and investigates the factors that influenced their emergence. The research is based on selected dramatic texts as well as several theatrical performances observed by the researcher. The findings indicate that plays produced around themes such as class struggle and ethnic liberation often adopted anti-realistic theatrical forms. Such productions tended to seek immediate and generalized social effects, while also reflecting the influence of communist ideological perspectives. Furthermore, the militarized suppression related to the ethnic conflict created a context that demanded stylized theatrical modes. Furthermore, an examination of the content of the dramatic texts demonstrates how the emergence of the ethnic conflict undermined and ultimately marginalized the growth and influence of communism, which had previously been significant in Sri Lanka. The study also considers how Western literary and theatrical ideas contributed to the emergence of early realistic drama in Eelam. In contrast, the circumstances created by the internal war are examined to understand how they naturally fostered the development of realism in Tamil theatre. Over a period of nearly eighty years, the research questions how and why stylized theatre, realistic theatre, or hybrid forms combining both approaches were employed in practice. Data for the study were gathered through textual analysis of dramatic texts and through the researcher's experiential observations of selected theatrical performances. The analysis is conducted through theoretical perspectives such as post-structuralism and postcolonial theory, along with the framework of reflection theory, qualitative approach and is supported by narrative and discourse analysis. A key conclusion of this research is that the anti-realistic tradition has been employed as an effective means to generalize social issues and produce urgent social impact. Conversely, when individuals confront the pressures brought about by civil war, distancing themselves from collective representation, a realist theatrical mode tends to emerge. This study will be useful for literary scholars, theatre practitioners, critics, students and teachers in theatre studies, as well as scholars in the fields of politics, culture, philosophy, and psychology.

Keywords: Realism, Non-Realism, Class Conflict, Ethnic Conflict.

---

[1] Senior Lecturer, Department of Drama and Theatre Arts, University of Jaffna, Sri Lanka

ஆய்வுச் சுருக்கம்

இந்த ஆய்வானது 1930 க்கு பிற்பட்ட நாடக எழுத்துருக்களும் அவற்றின் ஆற்றுகைகளும் இரு வேறுபட்ட தளங்களான யதார்த்தவாதப் போக்கையும் யதார்த்தவிரோதப் போக்கையும் கையாண்ட முறைமை பற்றியும் அவற்றிற்குப் பின்னால் இருக்கிற காரணிகள் பற்றியும் ஆராய்கிறது. தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட எழுத்துருக்களையும், பார்வையிட்ட சில நாடகங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு இதற்கான தகவல்கள் திரட்டப்பட்டன. வர்க்கப் போராட்டத்தையும், இனவிடுதலைப் போராட்டத்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட நாடகங்கள் யதார்த்த விரோதமாய் இருந்ததோடு அந்த மோடியிலான நாடகங்கள் பொதுமைப்படுத்தப்பட்ட உடனடி விளைவுகளையும் வேண்டி நின்றன என்பதும் கொமியூனிசியக் கோட்பாடுகள் அவற்றுள் செல்வாக்குச் செலுத்தியதையும் இனப்பிரச்சினையின் இராணுவ அடக்குமுறைகள் மோடிப்படுத்தப்பட்ட அரங்கை வேண்டி நின்றதையும் கண்டறிய முடிந்தது. அத்தோடு இலங்கையில் அதிகம் செல்வாக்குச் செலுத்தியிருந்த கொமியூனிசத்தின் வளர்ச்சியை இனப்பிரச்சினையின் தோற்றமானது சரிவடையச் செய்து இல்லாமல் ஆக்கப்பட்டதை நாடக எழுத்துருக்களின் உள்ளடக்கங்கள் மூலம் அறியமுடிந்தது. மேற்குலக இலக்கியச் சிந்தனைகள் ஆரம்பகால யதார்த்த நாடகங்களை உருவாக்க உதவின. உள்நாட்டு யுத்தமும், அதன் சூழலும் எவ்வாறு இயல்பாகவே யதார்த்தவாதத்தை தோற்றுவிக்க உதவின என்பது பற்றியும் இங்கு பரிசீலிக்கப்படுகிறது. 80 வருட கால இடைவெளியில் மோடிப்படுத்தப்பட்ட அரங்கும் யதார்த்த அரங்கும் அல்லது இரண்டும் கலந்த அரங்கப் போக்குகள் எவ்வாறு ஏன் பயன்பாட்டில் இருந்தன? என்பது ஆய்வுப் பிரச்சினையின் கேள்வியாக இங்கு அமைகிறது. தகவல்சேகரிப்பில் நாடக எழுத்துருப் பகுப்பாய்வும் ஆய்வாளன் பார்த்த சில நாடக அனுபவங்களும் பங்களிப்புச் செய்கின்றன. பின்கட்டமைப்புவாதம், பின்காலனித்துவம் போன்றவற்றின் பார்வையோடு, பிரதிபலிப்பியக் கொள்கையையும் (Reflexivity) அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆய்வு செய்யப்படுவதோடு, எடுத்துரைப்பு பகுப்பாய்வும், உரையாடற் பகுப்பாய்வும் (Narrative and discourse analysis), மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இந்த ஆய்வில் தேறிய விடயமாகக் வெளித்தெரிவது, தேவையையும் உடனடி விளைவையும் கொண்டு வருவதற்கும் பிரச்சினைகளைப் பொதுமைப்படுத்திக் காட்டுவதற்கும் யதார்த்தவிரோத மரபு பயன்படுகிறதென்றும், மக்கள் பிரதிநிதித்துவத்திலிருந்து விலகி, உள்நாட்டு யுத்தம் காரணமாய் வந்த நெருக்கீடுகள் தனிமனிதப் பிரச்சினைகளை உருவாக்கியபொழுது அங்கே யதார்த்த அரங்கப்போக்கு மேற்கிளம்பியதையும் குறிப்பிடலாம். இந்த ஆய்வு இலக்கியகாரர்களுக்கும், நாடகச் செயற்பாட்டாளர்களுக்கும், விமர்சகர்களுக்கும், நாடகத்துறைசார் மாணவர்களுக்கும், ஆசிரியர்களுக்கும், மேலும் அரசியல், பண்பாடு, மெய்யியல், உளவியல் துறையினருக்கும் பயனுள்ளதாக அமையும்.

திறவுச் சொற்கள்: *யதார்த்தம், யதார்த்தவிரோதம், வர்க்கமுரண், இனமுரண்.*

அறிமுகம்

இந்த ஆய்வானது நாடகப்பனுவல்களை *(Dramatic Text)* நாடக எழுத்துருக்களை *(Script)* அடிப்படையாகக் கொண்டு, குறித்த கால வரையறைக்குள் தோன்றிய யதார்த்த, யதார்த்தவிரோத மோடிகளின் நாடக உருவாக்கங்களின் பின்னணியில் செல்வாக்குச் செலுத்திய காரணிகளைக் கண்டறியும் பொருட்டு மேற்கொள்ளப்பட்டது. நாடக எழுத்துருக்களை வெவ்வேறு நோக்குகளில் ஆராயப்பட வேண்டிய தேவை ஈழத்தமிழ் அரங்கில் அவசியமாகிறது. அதற்குப் பிரதான காரணம் நாடக எழுத்துக்களை முறைப்படியாக எழுதுகிற சந்ததி உருவாக்கம் மிகக் குறைவாகக் காணப்படுவதாகும். நவீன நாடகங்களில் நாடகத்தின் வகையும், மோடியும், நாடகக் கட்டமைப்பு, பாத்திர வார்ப்பு, நாடக மொழிநடை, நாடகங்கள் பேசிய சமூக அரசியல் பிரச்சினைகள், மாற்றங்கள் எனப் பல்வேறு பகுதிகள் விரிவான ஆய்வுகள் செய்யப்பட வேண்டியுள்ளன. அவற்றுள் கூத்து, இசைநாடகம், மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் போன்றன இன்னொரு தளத்தில் ஆய்வு செய்யப்பட வேண்டிய தேவை காணப்படுகிறது. நாடக எழுத்துருக்களை ஆய்வு செய்வதன் மூலம் நாடகம் எழுதுவதற்கான நுட்பங்களும் திறன்களும் கண்டறியப் படுவதற்கான சந்தர்ப்பங்கள் உண்டு. எனவே நாடக எழுத்துருக்கள் பற்றிய ஆய்வு இன்றியமையாதவையாகக் காணப்படுகிறது.

ஈழத்து நாடகத்துறையைப் பொறுத்தளவில் கல்விச் செயற்பாடு, நாடகத் தயாரிப்பு, நெறியாள்கை, நடிப்பு, காண்பியம் போன்றவற்றிற்கு கொடுக்கப்படுகின்ற முக்கியத்துவம் நாடகப் பகுப்பாய்வுக்கும் நாடக எழுத்துருவாக்கத்திற்கும் கொடுக்கப்படுவது குறைந்த அளவிலேயே உள்ளது. அதனால் இவ்வகையான எழுத்துருப் பகுப்பாய்வுகள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. இந்த ஆய்வைப் பொறுத்தளவில் எழுத்துருவாக்கமும் அதன் ஆற்றுகை முறைமையும் முக்கியத்துவப்படுத்தப்படுகின்றன. அவை யதார்த்தம், யதார்த்த விரோதம் சார்ந்த இரு போக்குகளையும் பரிசீலிப்பதன் மூலம் நாடகத்தின் உருவ உள்ளடக்கம் போன்றவற்றின் வேறுபட்ட தோற்றக் காரணிகளைக் கண்டறியலாம். நவீன நாடகங்களின் தோற்றத்திற்கு பின்னால் ஒரு நிலையான அரசியல் போக்கும், சித்தாந்தங்களும் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. சந்திரகுமார் கூறுவது போல 'தமிழர் பண்பாட்டில் நாடகங்கள் பிரதேச தனித்துவத்துடனும், சமூகக் கட்டமைப்புடனும், அதன் சாதிக் கட்டமைப்புடனும், அரசியல் பின்புலத்துடனும், குறித்த மக்கள் குழுமத்தின் நினைவுகளுடனும் எழுதப்பட்டவையாகும்' (2024, ப.1). குறிப்பாக வர்க்க அரசியலை அடிப்படையாகக் கொண்ட கொமியூனிசிய சிந்தனையும் இனப்பிரச்சினையை அடிப்படையாகக் கொண்ட அரசியலுமே பிரதான பங்கு வகித்திருப்பதை இந்த ஆய்வு வெளிப்படுத்துகிறது. இடதுசாரிச் சிந்தனையின் ஆரம்பமானது '1935 ஆம் ஆண்டளவில் சர்வதேசக் கொள்கையுடைய இடதுசாரி இயக்கத்திற்கு வித்திட்டது. வர்க்க ரீதியான எண்ணங்களும் தோன்றின' என்ற கூற்றும் அத்தோடு 'இவ் உணர்வை வளர்க்க இலக்கியத்தைச் சாதனமாகக் கொள்ளும் எழுத்தாளர் ஒரு பிரிவினராகவும், வர்க்கபேதத்தை ஒழிக்க முனையும் எழுத்தாளர் மறுபிரிவினராகவும் இன்று ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கிய உலகிலே இருசாரார் உளர்' (சொக்கலிங்கம், 1977, பக்.103,156) என்ற கூற்றும் இங்கு கருத்தில் கொள்ளத்தக்கது.

மேற்படி விடயமானது வெளிப்படையான எல்லோருக்கும் தெரிந்த உண்மையாக இருந்தபோதும் இந்த அரசியல் போக்குகள் நாடகங்களின் உருவத்திலும், மோடிகளிலும், வகைகளிலும் பெரும் செல்வாக்கைச் செலுத்துகின்றன என்பதை இந்த ஆய்வு வெளிக்கொண்டு வருகிறது. இந்த ஆய்வில் வெளிப்படுகிற அல்லது கண்டறியப்படுகிற பெரியதொரு உண்மை யாதெனில், அரசியல் சார்ந்த கருத்தியலைப் பெருந்தொகை மக்களுடன் தொடர்புகொள்ள, கோட்பாட்டு அறிவூட்ட குறியீட்டு முறையும், மோடிப்படுத்தப்பட்ட முறையும் கொண்ட யதார்த்தவிரோத நாடக வெளிப்பாட்டு முறை பொருத்தமாக இருந்ததையும் அதேவேளை ஒரு சமூக நெருக்கடி, அரசியல் நெருக்கடி போன்றன தீவிரமான அல்லது மோசமான பக்கவிளைவுகளை அடையும்போது அங்கு யதார்த்தவாத முறையில் பெரும்பாலும் நாடகங்கள் உருவானதையும் காணமுடிந்தது. இதில் எது சரியானது என்பதற்கு அப்பால் 'பழையது புதியதற்கு வழிவகுக்கிறது, பின்னர் அதுவே பழையதாகிறது' (Styan, 2009, P.1) என்ற கூற்றுத்தான் பொருத்தமானது.

ஆய்வுப் பிரச்சினையின் கூற்று

தமிழ் அரங்கைப் பொறுத்தவரையில் பாரம்பரிய அரங்கு மோடிப்படுத்தப்பட்ட வெளிப்பாடுகளையே அதிகம் கொண்டுள்ளது. ஆற்றுகையிலும் வேட உடுப்புகளிலும் மோடிப் படுத்தப்பட்ட வெளிப்பாடு அதிகளவில் இருக்கும். கூத்துகளில் பாடல்கள் மூலம் கதை சொல்லப்படும் அதில் வரும் உரையாடல்கள் சாதாரண பேச்சிலிருந்து வேறுபட்டு இழுத்து பேசும் தன்மையோடு விருத்தம்போல காணப்படுகிறது. இந்தப் பின்னணியில் அதன் பின்னர் வந்த பெரும்பாலான நவீன நாடகங்களிலும், பாத்திர உருவாக்கங்களிலும், நடிப்பிலும், கதைக்கட்டமைப்பிலும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட பண்புகளே அதிகம் காணப்படுகின்றன. தமிழ் நவீன அரங்கின் இருப்பில் வர்க்கப்போராட்டமும் இனமுரண்சார் யுத்தத்தின் வருகையும் ஒரு புதிய பண்பு கொண்ட மோடிப்படுத்தப்பட்ட அரங்கப்போக்காக உருமாறியதை அவதானிக்கலாம். அவ்வாறெனில் மேற்குலகுபோல ஏன் யதார்த்தமாக நாடகங்களின் தோற்றம் குறிப்பிடும்படியாக வரவில்லை என்பதை ஏற்கெனவே நடந்த நாடகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டும் நாடக தயாரிப்பின் செயல்முறை அனுபவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டும் ஆராயப்பட்டுள்ளது. குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் நாடக உருவாக்கத்தில் பெரும்பாலானவை

யதார்த்த விரோத நாடகங்களாகக் காணப்படுகின்றன. யுத்தத்தின் பக்கவிளைவுகள் அதிகரித்த பின்னர் அவரது நாடகங்களின் போக்கில் யதார்த்தப் பண்பு வரத்தொடங்கியதை அவரது நாடக உருவாக்கங்களில் காணலாம். எனினும் நடைமுறையில் தமிழ் பாரம்பரியத்தின் சமகால நடிகர்களது உடலில் யதார்த்த விரோத, மோடிப்படுத்தப்பட்ட, மிகைப்படுத்தப்பட்ட அசைவுகளே இலகுவாக வெளிப்பட்டதை செயன்முறைகளில் காணமுடிகிறது. எனவே இங்குள்ள ஆய்வுப் பிரச்சினை யதார்த்தவாதத்தைக் காட்டிலும் யதார்த்தவிரோத, மோடிப்படுத்தப்பட்ட நடிப்பு வெளிப்பாடுகள்தான் அதிகமாக வருகிறது. ஏன் யாதார்த்தமும் யதார்த்தவிரோதமும் காலத்தின் தேவையோடு இணைந்தும் பிரிந்தும் இருந்தது என்பது இங்குள்ள பிரச்சினையாகும்.

ஆய்வு வினாக்களும் நோக்குகளும்

1. பாரம்பரிய அரங்கின் தொடர்ச்சியாக மோடிப்படுத்தப்பட்ட முறைமை நவீன அரங்கில் காணப்பட்டதா?
2. யதார்த்தத்தைக் காட்டிலும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட ஆற்றுகைமுறை ஏன் தமிழ் நவீன அரங்கில் முதன்மையானதாக வெளிப்படுகிறது?
3. வர்க்கப் பிரச்சினையும், இனப்பிரச்சினையின் யுத்தமும் முதன்மை பெற்றதால் ஏற்பட்ட வடிவ மாற்றங்கள் என்ன?

இந்த ஆய்வின் பிரதான இலக்கு அல்லது நோக்கு *(Aim)* குறித்த காலத்திற்குள் யதார்த்தவிரோத அரங்க நுட்பங்கள் அதிக பயன்பாட்டிற்கு வந்ததற்கான காரணத்தையும், அந்தப்போக்கு யதார்த்த நாடகமாக நிலைமாற்றம் பெற்றதற்கிடையிலான படிமுறையையும் அவற்றிற்கான காரணிகளைக் கண்டறிவதாக அமைகிறது.

நாடக இலக்கியத்தின் செல்நெறிகளும் ஆய்வு இடைவெளியும்

உலக அரங்கில் நாடக எழுத்துருக்கள் பற்றிய கட்டுரைகளும் ஆய்வுகளும் நூல்களும் அதிகளவில் வெளிவந்திருக்கின்றன. ஈழத்தைப் பொறுத்தளவில் நாடக விமர்சனங்கள் வெளிவந்த அளவுக்கு நாடக எழுத்துருப் பகுப்பாய்வுகளோ, கட்டுரைகளோ, நூல்களோ வெளிவரவில்லை. பல்கலைக்கழக மட்டங்களில் ஆங்காங்கே எழுத்துருக்கள் பற்றிய ஆய்வுகள் நடந்திருக்கின்றன எனினும் 'ஈழத்து தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி' (1977) என்ற சொக்கலிங்கத்தின் நூலே நாடக இலக்கியங்கள் பற்றிய ஒரு பருமட்டான ஆய்வை மேற்கொண்டிருக்கிறது. அதேபோல பகுதியளவில் ஆற்றுகைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு காரை.செ.சுந்தரம்பிள்ளை, சிவத்தம்பி, மௌனகுரு போன்றோரும் நாடகங்களின் போக்குகள் பற்றி ஆராய்ந்துள்ளனர். அதேபோல சந்திரகுமாரின் சில நூல்கள் எழுத்துருக் கட்டமைப்பு, கோட்பாடுகள் பற்றி நோக்குகிறது. நாடக எழுத்துருக்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆய்வுகள் அதிலும் குறிப்பாக சமகால நாடக எழுத்துருக்கள் அதற்கு முந்தைய நாடக எழுத்துருக்கள் பற்றிய ஆய்வுகள் குறைவாக இருப்பதோடு அவற்றின் உருவ உள்ளடக்க மாறுபாடுகள் எப்படி நடந்துள்ளன என்று பார்க்கப்படாதிருப்பதே இந்த ஆய்வின் இடைவெளியாகக் *(Research Gap)* கொள்ளப்படுகிறது. பொதுவாக நாடக எழுத்துருக்களில்; சமகாலத்தில் காணப்படுகிற நடைமுறைப் பிரச்சினை யாதெனில், நாடகங்கள் மேடையேற்றுவதற்கான குறிப்புகளாக அமைந்திருப்பதுதான். அவற்றை நூலாக வெளியிட்டால் வாசகரால் புரிந்துகொள்ள முடியாத நிலை ஏற்படுவதோடு, இன்னொருவரால் நெறியாள்கை செய்ய முடியாத நிலையும் காணப்படுகிறது. ஆகவே எழுத்துருவாக்கத்தில் இலக்கியக் கனதியின் தேவைப்பாடு வேண்டப்படுகிறது. நாடகம் ஆற்றுகை செய்வதை பிரதானப்படுத்தியே எழுதப்படுகிறதென்றும் வாசிப்பு நோக்கைப் பிரதானப்படுத்தி எடுதப்படவில்லை என்ற வாதமும் காணப்படுகிறது. ஒரு நாடகம் அக்கால சமூகத்தைப் பிரதிபலித்ததற்கான ஆதாரத்தை இலக்கியக்கனதி கலந்த நாடக எழுத்துருக்கள் வாயிலாகத்தான் பெருமளவில் கொண்டிருக்க

முடியும். குறைந்தபட்சம் ஒரு எழுத்துருவை அதன் அடுத்த சந்ததியில் ஒரு நெறியாளர் நெறிப்படுத்துவதற்கான விபரங்களோடு இருக்க வேண்டுமானால் சற்று இலக்கியக்கனதி தேவைப்படுகிறது. ஆதலால் இந்த ஆய்வு அந்த இலக்கிய வெற்றிடத்தை எவ்வாறு நிரப்ப முடியும் என்பதையும் பகுதியளவில் பரிசீலிக்கிறது.

இலங்கையில் நாடக வடிவங்கள் பல்வேறு சூழல், வரலாற்றுப் பின்னணிகளில் பல கட்டங்களைக் கடந்து பரிணாமவளர்ச்சி பெற்றுள்ளன. காலனித்துவ ஆதிக்கத்திற்கு முன்பாக, பாரம்பரிய கூத்து வாய்மொழி மரபின் மூலம் மனனப்படுத்திக் கற்றுக்கொடுக்கப்பட்டு அடுத்த தலைமுறைக்கு கைமாறப்பட்டது. அவை பெரும்பாலும் ஒலைச்சுவடி எனப்படும் பனை ஒலைக் கைப்பிரதிகளில் செய்யுள் வடிவில் எழுதப்பட்டிருந்தன. இப்பனுவல்கள் புராண இதிகாசக் கதைகளிலிருந்து பெறப்பட்ட கருப்பொருளை மையப்படுத்தியிருந்தன. போர்த்துக்கேயர் ஆட்சிகாலத்தில், இந்து, பௌத்த சமய வழிபாட்டுத்தலங்கள் பல அழிக்கப்பட்டன (Abeyasinghe> 1996> P.206). இதனைத் தொடர்ந்து, 'இங்கு நடைமுறையில் இருந்த பாரம்பரியக் கூத்து வடிவங்கள் மாற்றம் செய்யப்பட்டு, அவர்களின் சமயக் கருத்தியல்களைப் பரப்புவதற்காக மறுவடிவம் பெற்றது' (1993, ப.56) என்று மௌனகுரு குறிப்பிட்டுள்ளார். அவரது கருத்துப்படி கூத்தில் புதிய சமய உள்ளடக்கங்களை உட்படுத்திய புதிய மரபொன்று உருவானது சுட்டிக்காட்டப்படுகிறது.

விக்டோரிய நாடகப் பண்புகளை உள்வாங்கிய பார்சி நாடக மரபையொட்டிய இசைநாடகம், இந்தியாவின் தமிழ் நாட்டிலிருந்து இலங்கைக்கு வந்ததோடு அது பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றது. இந்திய மேற்கத்திய மரபுகள் சுதேசிய நாடக வளர்ச்சியில் ஏற்படுத்திய தாக்கம் குறிப்பிடத்தக்கது. இதன் மூலம் புராண சமூகப் பிரச்சினைகள் ஆற்றுகை வாயிலாக வெளிப்படுத்தப்பட்டன (சுந்தரம்பிள்ளை, 1990, ப.77). 1911ஆம் ஆண்டு பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் தாக்கம் உரையாடலை மையப்படுத்தப்பட்ட கட்டமைப்புச் சிறப்புடைய நாடக வடிவங்களுக்கு வழிவகுத்தது (சொக்கலிங்கம், 1977, ப.15). அதன் தொடர்ச்சியாக சொர்ணலிங்கத்தின் அரங்கச் செயற்பாடுகள் வருகின்றன. கணபதிப்பிள்ளை பேச்சுவழக்குத் தமிழில் யதார்த்தவாதம் சார்ந்த நாடகங்களை அறிமுகப்படுத்தினார் (சொக்கலிங்கம்,1977, ப.112). 1956க்குப் பிந்தைய அரசியல் விழிப்புணர்வு புதிய நாடகத் திசைகளை ஊக்குவித்தது (மௌனகுரு, 1993, ப.162).

மேலும், வித்யானந்தனின் பாரம்பரிய மீட்டெடுப்பு, இராவணேசன் போன்ற படைப்புகள் வழியாக, பாரம்பரியக்கூத்தை நவீன சூழலில் மீளமைத்தன. அதேவேளை, 1956ஆம் ஆண்டின் அரசியல் மாற்றங்கள் இனப்பிரச்சினையின் மோதல்களின் தொடக்கமாகவும் அதன் விளைவாக இனக்கலவரங்களும் நடந்தன. சஞ்சீவா பீபிள்ஸ் என்பவரை மேற்கோள் காட்டி, 'அப்போது சிங்களக் கும்பல் கொழும்பில் தமிழர்களைத் தாக்கின. வன்முறை திருகோணமலை, யாழ்ப்பாணத்திலும் வெடித்தது' எனக் குறிப்பிடுகிறார் (Sanjeewa, 2021, P.826). இதன் பின்னணியில், இனப்பிரச்சினையை மையமாகக் கொண்ட துரோகிகள் (1956) என்ற நாடகத்தை கணபதிப்பிள்ளை எழுதினார். எனினும் இக்காலகட்டங்களில் இனப்பிரச்சினையை மையப்படுத்திய நாடகங்களைக்காட்டிலும் சமத்துவக் கோட்பாட்டை அடிப்படையாகக்கொண்ட வர்க்கப் போராட்டத்தை வெளிப்படுத்தும் நாடகங்கள் அதிகளவில் இலங்கையில் தோற்றம்பெற்றன. வர்க்கப்பிரச்சினை தீர்ந்தால் இனப்பிரச்சினை தானாகத் தீர்ந்துவிடும் என்று அக்காலங்களில் நம்பினார். சிவானந்தனின் காலம் சிவக்கிறது (1980) என்ற நாடகமும் அதையே பேசியது. எ.சி. தாசீசியஸின் பொறுத்ததுபோதும் (1979), மௌனகுருவின் சங்காரம் (1969) போன்ற நாடகங்கள் கூத்து வடிவத்தைப் பயன்படுத்தி சாதி, வர்க்க அநீதிகளை விமர்சித்தனர் (சொக்கலிங்கம், 1977, ப.238). இந் நாடகங்கள் முதலாளித்துவ எதிர்ப்பு மனப்பான்மையையும் கொம்யூனிசக் கருத்தியல்களுக்கான அணுகுமுறையையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. இனமோதலுக்குப் பிந்தைய காலகட்டத்தில், நாடகத் தயாரிப்புகள் சமூகங்கள் அனுபவித்த கலவரங்களின் வன்முறைகளின் ஆழமான தாக்கத்தை வெளிக்கொணரத் தொடங்கின. உதாரணமாக, 1983 கலவரத்தின் விளைவை வைத்து எழுதிய இளைய பத்மநாதனின் தொடர்கதை (1984) என்ற நாடகம், இனக்கலரவத்தில் பாலியல் வன்புணர்விற்குட்பட்ட பெண்ணின் கதையைக் கருப்பொருளாகக் கொண்டு

ஆக்கப்பட்டதாகும் (பத்மநாதன், 2000, ப.79). இக்காலகட்டத்தில், நாடகங்களின் கருப்பொருள் சமூக, வர்க்க அநீதிகளிலிருந்து விடுபட்டு இனமோதல், உள்நாட்டுப் போரின் பிரச்சினைகளை நோக்கித் திரும்பியது. இந்தச் சூழலில், சண்முகலிங்கம் போரின் நிதர்சனங்களுடன் நேரடியாக தொடர்புடைய புதிய நாடக அணுகுமுறையை அறிமுகப்படுத்தினார். அதேசமயம், பல சுதேசியக் கலைஞர்களும் இம்மோதலை மையமாகக் கொண்ட பல நாடக இலக்கியப் படைப்புகளையும் ஆற்றுகைகளையும் உருவாக்கினர். மேற்படி எல்லா நாடகங்களும் கருத்தியல் ரீதியாகவும் ஆற்றுகை ரீதியாகவும் வேறுபட்ட அணுகுமுறைகளையும் வெளிப்பாட்டு முறைகளையும் கொண்டிருந்தன. அவை இரண்டு பெரும் நாடக மோடிகளான யதார்த்தவாதம், யதார்த்தவிரோதப் போக்குகளை உருவாக்கின.

ஆய்வு முறைமை (Research method)

இந்தப் பகுதி, நாடகப்பனுவல் அதனோடுகூடவே ஆற்றுகையைப் பார்த்த அனுபவங்கள் போன்றனவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு இவ்வாய்வுச் செயற்பாடுகள் அமைந்திருக்கின்றன. ஆய்வாளரும் ஆய்வுச் செயல்முறையின் பகுதியாகக் காணப்படுகிறார். இது ஆற்றுகைப் பகுப்பாய்வைக் குறித்து பிஷர்-லிக்டே முன்வைக்கும் கருத்துடன் தொடர்புபடுத்த முடியும் 'இறுதியில், ஒவ்வொரு பகுப்பாய்வும் எமது உணர்வின் தனிப்பட்ட தன்மையை அடிப்படையாகக் கொண்ட சுயதன்மையையும் கொண்டதாகும். இத்தகைய சுயதன்மைப்பாடு ஒவ்வொரு பகுப்பாய்விற்கும் அடிப்படை நிபந்தனையாகும்' (Fischer-Lichte, 2014, P.50). நெறியாளர்கள், ஆய்வாளர்கள் நாடகத்தைப் பகுப்பாய்வு செய்வதில் அரிஸ்டாட்டிலின் 'ஆரம்பம், உச்சம், முடிவு' என்ற கட்டமைப்பு மாதிரியைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர் (Kiely, 2016, P.5). மேலும், காலம், இடம், செயல் ஆகிய கூறுகளுடன் இணைத்து நாடகத்தின் ஆறு மூலக்கூறுகளை ஆராய்வதற்காக வடிவவியல் (Formalism) அணுகுமுறைகளையும் கையாண்டுள்ளனர் (Thomas, 2009, P.xx). வடிவவியல் (Formalism) பகுப்பாய்வு அடிப்படை அமைப்பை வழங்கினாலும், இவ்வாய்வு நாடகப் பாடங்களை ஆராய்வதற்காக பின்அமைப்பியல் (Post-structuralist) அணுகுமுறைகளையும் உள்ளடக்குகிறது. ஹஸ்மன் செயன்முறை ஆய்வின் அணுகுமுறை எண்சாரா தரவுகள், குறியீட்டு பிரதிநிதித்துவங்கள், பொருள் வடிவங்கள், அசையும் படிமங்கள் ஆகியவற்றில் இருப்பதை வலியுறுத்துகிறார் (Haseman 2007, P.151). அமைப்பியல் பகுப்பாய்வு மொழிக் கட்டமைப்புகளையும் கலாசார மதிப்புகளையும் வெளிக்கொணர்கிறது (Grbich, 2007, P.170). இதனடிப்படையில், நாடகபாடங்கள். ஆற்றுகைகள் சமூக அக்கறைகள், பல்பரிமாண அர்த்தங்களை எவ்வாறு பிரதிபலிக்கின்றன என்பதை இவ்வாய்வு ஆராய்கிறது.

ஹைசென்பெர்கின் 'நிலையானதன்மையின்மைக் கொள்கை' (Uncertainty Principle) பற்றிக் குறிப்பிடுகையில், டெரிடா பனுவலிற்கு நிலையான மையம் எதுவுமில்லை அவை தொடர்ச்சியான வெளிப்படுத்தலின் செயலாக மட்டுமே விளங்குகின்றன என்று வாதிடுகிறார் (Leach, 2008, P.19). ஆனால், அமைப்பியல் கோட்பாடு ஒருங்கிணைப்பு, நிலையான மையத்தைக் கொண்டு கட்டமைப்புகளை வரையறுக்கிறது. டெரிடாவின் கட்டவிழ்ப்பு (Deconstruction) இத்தகைய மையநிலையை சவாலுக்குட்படுத்தி, அதை நிலையற்றதாகக் கருதுகிறது (Grbich> 2007> P.175). இத்தகைய கோட்பாட்டுச் சிந்தனைகள் எழுத்துருப் பகுப்பாய்வில்; மிகவும் பொருத்தமானவை. ஏனெனில் எழுத்துருவின்; மையத்திலிருந்தும் அதற்குப் புறம்பாகவும் பல கூறுகள் உருவாகின்றன.

இவ்வாய்வு எழுத்துரு பகுப்பாய்வு, ஆற்றுகையைப் பார்த்ததன் மூலம் மட்டுமல்லாது, சில நாடகங்களுக்கு நாடக ஆசிரியருடன் நேரடி தொடர்பு, கலந்துரையாடல்களின் மூலமாகவும் தரவுசேகரிக்கப்பட்டது. ஆய்வாளர் ஆய்வின் ஒரு பகுதியாகக் கருதப்படும் இத்தகைய பிரதிபலிப்பு அணுகுமுறை (Reflexive approach)> ஆய்வாளரின் சுயநம்பிக்கைகள், மதிப்பீடுகள்;, சுயபரிசீலனைகள் செய்ய வேண்டுமென வலியுறுத்தும் பிரதிபலிப்புக் கொள்கையை (Reflexivity) அடிப்படையாகக் கொண்டது (Hammond & Wellington> 2013> P.129). இவ்வாய்வில் அரசியல், சமூக,

பண்பாட்டுப் பின்னணி போன்றவை குறிப்பாக நாட்டில் போர்க்காலத்தில் அனுபவித்த வாழ்வியல் அனுபவங்கள், எழுத்துரு வாசிப்பில் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. மேலும், சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்களைப் பார்வையிட்ட அனுபவமும், பயிற்சிகளில் பங்கேற்றதும் இவ் ஆய்வினை மேற்கொள்ள உதவின. இது 'ஆற்றுகைப் பகுப்பாய்வில், நாம் பகுப்பாய்வு செய்ய விரும்பும் ஆற்றுகைச் செயல்முறைகளின் ஒரு பகுதியாகவே ஆகிவிடுகிறோம்' என்ற பிஷர்-லிக்டேவின் கருத்துடன் ஒத்துப்போகிறது (Fischer-Lichte> 2014> P.49).

ஆற்றுகைப்பாடம், காண்பியப் பாடம், ஒலி, மனித உணர்ச்சிகளை உள்ளடக்கிய விரிவான துறையாக இருப்பதால், அது ஒரே கோட்பாட்டு மாதிரிக்குள் அடங்காது. இது கோட்பாடு, வாழ்வியல் அனுபவம் ஆகியவற்றிற்கிடையில் செயற்படுகிறது. இதனால் அது பல நேரங்களில் ஒழுங்கு மீறியதாக (Anti-disciplinary) (Kershaw & Nicholson> 2011> P.3) அல்லது பல்துறைச் சார்புடையதாகக் (Interdisciplinary) கருதப்படுகிறது (Hayford> 2022> P.172). இவ்வாய்வு பண்புசார் (Qualitative)> ஆற்றுகைசார் (Performative) அணுகுமுறைகளை ஒருங்கிணைத்து, பின்அமைப்பியல் (Post-Structuralism) கோட்பாட்டின் சில கூறுகளால் வழிநடத்தப்பட்டு, அனுபவ அடிப்படையில் (Empirical)> உரைப்பகுப்பாய்வு (Discourse analysis), எடுத்துரைப்புப் பகுப்பாய்வின் (Narrative analysis) மூலம் பகுப்பாய்வு முன்னெடுக்கப்பட்டது.

தோற்றக்காரணிகளும் ஆற்றுகைகளும்: உருவ உள்ளடக்கப் பகுப்பாய்வு

போ.நடேசையர் எழுதிய அந்தரப்பிழைப்பு (1928) என்ற நாடகமானது மலையகத் தோட்டத் தொழிலாளர்களுக்கு இழைக்கப்பட்ட அடக்குமுறைகள், கொடுமைகள் போன்றவற்றை வெளிப்படுத்தியது. ஜெயசீலன் எழுதிய 'இலங்கைத் தோட்ட இந்திய தொழிலாளர் அந்தரப் பிழைப்பு நாடகம் சமூக மாற்றத்திற்கான முன்னோடி அரங்க முயற்சி' என்ற கட்டுரையில் இந்த நாடகத்தைப் பற்றிய பல தகவல்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. அவரது கருத்துப்படி, இந்த நாடகம் மேடையேற்றப்பட்டதற்கான தெளிவான ஆதாரங்கள் இல்லை என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

நாடக எழுத்துருவைப் பகுப்பாய்வு செய்ததன் அடிப்படையில், இதனை மேடையேற்றுவது நடைமுறையில் மிகவும் சவால்கள்மிக்கதாகக் காணப்படுகிறது. காலம், இடம், செயல் ஆகியவை தெளிவாகக் காட்டப்பட்டிருப்பதால் யதார்த்த நாடகத்திற்குரிய நாடக மும்மை இதில் காணப்படுகிறது. மூன்று அங்கங்களும் பல காட்சிகளும் கொண்ட இந்த நாடகத்தில் பல்வேறு இடங்கள் (வீடு, அலுவலகம், வேலை செய்யும் இடம், கொழுந்து கொள்வனவு செய்யும் இடங்கள் போன்றவை அடிக்கடி மாறிவருவதால் மேடையேற்றத்தில் சிக்கல்கள் காணப்படுகின்றன. மேலும் கார், ரெயில் வருகை, பெருந்திரள் மக்கள், திருவிழா கூட்டம் போன்ற காட்சிகள் போன்றன நாடகக் கதைசொல்லலின் இயலளவைத் தாண்டியவைகளாகத் தோன்றுகின்றன.

இத்தகைய மேடையேற்றச் சிரமங்கள் இருந்தாலும், நாடகம் பெரும்பாலும் யதார்த்தப் பண்புகளைக் கொண்டதாக அமைந்துள்ளது. எனினும் சில இடங்களில் பாத்திரங்கள் உரையாடலுக்கிடையே பாடல்களைப் பாடுவது போன்ற அம்சங்கள் யதார்த்த விரோத பண்புகளையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. மலையகத்தில் வாழ்ந்து அந்த மரபுக்கலைகளைப் புரிந்து கொண்ட கேதீஸ்வரன் அந்தப் பாடல்களில் சில பொன்னர் சங்கரின் மெட்டுகளில் இருக்கின்றன என்று குறிப்பிடுகிறார் (கேதீஸ்வரன், நேர்காணல், 2026). இருந்தபோதிலும் மலையகத் தொழிலாளர்களின் கடுமையான சமூக நெருக்கடியை நேரடியாக வெளிப்படுத்த வேண்டிய தேவையால், இந்த நாடகம் பெரும்பாலும் யதார்த்த பாங்கில் அமைந்துள்ளது எனக் கருதலாம்.

கணபதிப்பிள்ளையின் உடையார் மிடுக்கு (1940) பெரும்பாலும் யதார்த்தப் பண்புகளுடன் அமைந்த ஒரு நாடகமாகக் காணப்படுகிறது. குறிப்பாக யதார்த்தவாதத்தில் முக்கியமான இயல்பான வாழ்வின் உரையாடல்கள் இதில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. செந்தமிழ், மிகைப்பாட்டு நாடக வசனங்களிலிருந்து விலகி, சாதாரண பேச்சுத்தமிழ்

பயன்படுத்தப்பட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இருப்பினும் நாடகத்தின் கட்டமைப்பு, முடிப்பு முறையில் மிகைப்பாட்டு நாடகத்தின் பண்புகளும் கீழைத்தேய அரங்க பாரம்பரியத்தின் அம்சங்களும் கலந்துள்ளன. இந்திய அரங்க மரபில் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் விதிமுறைகளுக்கேற்ப நாடகங்கள் பெரும்பாலும் மகிழ்ச்சியான முடிவைக் கொண்டிருக்கும்;. கதைகளும் அதேபோல் மகிழ்ச்சியாக முடிவடையும் எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது *(Rangacharya, 1966, P.77)*. அதேபோல் இந்த நாடகத்தின் எதிர்ச்செயல்நிலைப் பாத்திரம் *(Antagonist)* வீழ்ச்சி அடைந்து, செயல் நிலை பாத்திரம் *(Protagonist)* வெற்றி பெறுவது முடிவாகக் காணப்படுவது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. உடையார் மிடுக்கு நாடகத்தில் உடையார் தனது சொத்துக்களை இழந்து நிற்க, சுந்தரனின் இலக்கு நிறைவேறும் விதமாக கதை முடிகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் நாடக கட்டமைப்பில் குறிப்பிடப்படும் ஐந்து சந்திகளில், நிர்வஹண சந்தி *(Nirvahana Sandhi)* இறுதியில் காரியம் *(Karya)* நிறைவேறும் காரியசித்தி மகிழ்ச்சியான முடிவை வழங்குகிறது *(Rangacharya, 1996, Pp.128-130)*. இதற்கு மாறாக மேற்கத்தேய நாடகங்களில் பெரும்பாலும் அவலச்சுவை முடிவுகள் காணப்படுவதுடன், யதார்த்த நாடகங்கள் சூழ்நிலைக்கேற்ப துயரமான அல்லது தீர்க்க முடியாத முடிவுகளை ஏற்றுக்கொள்வதாகக் கருதப்படுகிறது *(Styan, 1981, P.2)*. யுதார்த்தப் பேச்சுத்தமிழில் அமைந்திருந்தாலும் நாடகத்தின் முடிவு கீழைத்தேய அரங்க நுட்பங்களையும் பயன்படுத்தியிருக்கிறது.

மேலும் முருகன் திருகுதாளம் நாடகத்தில் காணப்படும் காதல் அளவிடு கருவி *(Love-O- Meter)* எனும் குறியீட்டுக்கருவி யதார்த்தத்திற்கு அப்பாற்பட்ட குறியீட்டுப் பண்புகளை வெளிப்படுத்துகின்றன *(சொக்கலிங்கம், 1977, ப.118)*. அதேபோல் உடையார் மிடுக்கு நாடகத்திலும் சாதி அடக்குமுறை மறைமுகமாக சுட்டிக்காட்டப்படுகிறது. கண்ணன்கூத்து *(1940 பதிப்பு)* நாடகத்தில் தண்ணீர் கேட்கும் ஒருவருக்கு சாதி காரணமாக சிரட்டையில் தண்ணீர் ஊற்றி வழங்கும் காட்சி இதனை எடுத்துக்காட்டுகிறது *(சொக்கலிங்கம், 1977, ப.119)*. இடதுசாரிச் சிந்தனையின் எழுச்சியுடன் ஏற்பட்ட சாதி எதிர்ப்பு சமூகச் சூழலின் செல்வாக்கு கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களிலும் மறைமுகமாகப் பிரதிபலிக்கிறது.

இதன் ஆசிரியர் நா.சுந்தரலிங்கத்தின் அபசுரம் *(1968)* என்ற நாடகம் யதார்த்தவிரோதப் பண்புகளைக் கொண்டதாகக் காணப்படுகிறது. இதன் ஆசிரியர் நா.சுந்தரலிங்கம் இந்த நாடகம் மேற்கத்தேய அபத்த *(Absurd)* நாடக வகையின் சாயலைக் கொண்டது என்று குறிப்பிடுகிறார் *(சுந்தரலிங்கம், 2007, ப.16)*. யதார்த்தவாத அரங்கு பற்றியும் ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கியின் கோட்பாடுகள் பற்றியும் சுந்தரலிங்கம் நன்கு பரிச்சயம் பெற்றிருந்தாலும், இந்நாடகத்தை யதார்த்தவிரோத பாங்கில் எழுதியும் மேடையேற்றியும் இருக்கிறார். குறிப்பாக பாத்திரங்களின் நடிப்பு வெளிப்பாடு இயல்பான யதார்த்த நடிப்பைவிட செயற்கைத்தன்மை, மிகைப்பாட்டை கொண்டிருக்க வேண்டும் என்று அவர் நடிகர்களுக்கான குறிப்பில் வலியுறுத்துகிறார்: 'இத்தகைய கதாபாத்திரங்கள் சாதாரண கதாபாத்திரங்களைவிட ஒருபடி மேலே நின்றே தொழிற்பட வேண்டும். இதற்கு சிறிதளவு செயற்கைத்தன்மை பேச்சில், அங்க அசைவுகளில் கூட்ட வேண்டும்' *(சுந்தரலிங்கம், 2007, ப.16)*. இந்த நாடகத்தில் வரும் 'பிரச்சினை' என்ற பாத்திரம் யதார்த்தவிரோதமாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. அப் பாத்திரம் பார்வையாளர்களுடன் நேரடியாக உரையாடி தன்னை அறிமுகப்படுத்துகிறது *(சுந்தரலிங்கம், 2007, ப.39)*. இது ஒரு வகையில் பேட்டோல் பிரெச்டின் *(Bertolt Brecht)* அன்னியமாதல் உத்தியோடு தொடர்புபடுத்தி பார்க்கப்படலாம். மேலும் 'பொதுவர்' போன்ற பாத்திரங்களின் நடிப்பு வெளிப்பாடுகள் மோடிப்படுத்தப்பட்ட முறைமைக்குள் வருவதை இங்கு குறிப்பிடலாம். அதேபோல் மேடையில் காணப்படும் மின்விசிறி, வெற்றுத் தாள்கள் போன்ற பொருட்கள் குறியீட்டுப் பண்புகளை வெளிப்படுத்துகின்றன. நாடகத்தில் உள்ள பாத்திரங்கள் வெவ்வேறு சிந்தனைகளின் சமூகப்பிரதிநிதிகளாக அமைந்துள்ளன. உதாரணமாக, 'சிவாயர்' ஆன்மீக நோக்கையும், 'அருளர்', 'தியாகர்' போன்ற பாத்திரங்கள் அரசியல் அணுகுமுறையையும், 'புரொபெசர்' விஞ்ஞானக் கண்ணோட்டத்தையும் பிரதிபலிக்கின்றனர். இதனால் சமூகப் பிரச்சினைகளை, பல்வேறு நோக்கு நிலைகளில் ஆராயும் செயற்பாடு இந் நாடகத்தில் காணப்படுகிறது. நாடகம் எழுதப்பட்ட

காலகட்டங்களில் காணப்பட்ட கொமியூனிச, விஞ்ஞான இயங்கியல் செல்வாக்குகளை வெளிப்படுத்துவதோடு நாடக உள்ளடக்கத்திலும், நடிப்பு வெளிப்பாட்டிலும் யதார்த்தவிரோத பாங்கையே கையாள்கிறது.

மஹாகவியின் கோடை (1966) 'பா' நாடகமாக இருந்தாலும் அதன் போக்கு பெரும்பாலும் யதார்த்த பண்புகளுடன் காணப்படுகிறது. இந்நாடகத்தில் பாத்திரங்கள் நேரடியான சமூக தனிமனிதப் பண்புகளுடன் உருவாக்கப்பட்டுள்ளதுடன், குறியீட்டுப் பாங்குகள் அதிகம் பயன்படுத்தப்படவில்லை. ஒவ்வொரு பாத்திரமும் தனித்துவமான குணநலன்களுடன் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டுள்ளதுடன், அவற்றின் உளவியல் பண்புகளும் தெளிவாக வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. கதையின் அமைப்பிலும் ஆரம்பம், வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு ஆகிய நன்கமைந்த நாடக (Well- Made Play) கட்டமைப்பும் நாடக மும்மைகளும் தெளிவாகக் காணப்படுகின்றன. இருப்பினும் சில இடங்களில் மிகைப்பாட்டுத்தன்மை காணப்படுகிறது. உதாரணமாக பஞ்சையர் பேசும் 'கீதம் உயிரைக் கிளறிப் பிழிந்தெழுந்து வேதம் போல் ஓங்கி வெளியெங்கும் பொங்கியதே! (மஹாகவி, 1971, ப.58) என்ற வசனமும், பொலிஸ் முருகப்புவின் பாடல் வடிவ உரையும் (மஹாகவி, 1971, ப.27) யதார்த்த பண்பிலிருந்து ஓரளவு விலகியதாகக் கொள்ளலாம். அதேபோல் பா நாடக வடிவம், தாளநடை மொழியாக இருந்தாலும் ஆற்றுகையில் அது இயல்பான பேச்சு முறையால் யதார்த்தமாக வெளிப்படுத்தப்பட்டதாகவே அமைந்திருந்தது. அதே காலகட்டத்தில் எழுதப்பட்ட நாடகங்களான கந்தன் கருணை, சங்காரம், அபசுரம், கடூழியம், காலம் சிவக்கிறது போன்ற நாடகங்கள் யதார்த்தவிரோத பாங்கில் காணப்பட்டபோதிலும் கோடை நாடகமானது யதார்த்த நோக்கில் அமைந்துள்ளமை இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. நாடகாசிரியருக்கு இருந்த மேலைத்தேய யதார்த்த நாடகங்கள் பற்றிய இலக்கிய அறிவும் அ.ந.கந்தசாமி போன்றோருடன் இருந்த தொடர்புமே யதார்த்தவாதத்தின்மீது அதிக ஈடுபாடு வரக் காரணம் என பேராசிரியர் சி.மௌனகுரு குறிப்பிடுகிறார் (மௌனகுரு, நேர்காணல், 2026). இந்நாடகம் காதல் கதையை மையமாகக் கொண்டு சமூக நிலைகள், குறிப்பாக சாதி எதிர்ப்பு, பழமைவாதம், காலனித்துவ எதிர்ப்பு போன்ற கருத்துக்களை பதிவு செய்கிறது. இந்த சாதி எதிர்ப்பு அக்கால சமத்துவக் கோட்பாட்டின் படைப்பாக்க போக்காக இருக்கலாம்.

அ.ந.கந்தசாமியின் மதமாற்றம் (1967) நாடகமும் பெரும்பாலும் யதார்த்தவாத முறையில் அமைந்துள்ளது. மேடையில் ஆற்றுகைக்கு ஏற்ற காட்சி அமைப்புகளும் முறையான நாடக கட்டமைப்பும் இதில் காணப்படுகின்றன. எனினும் சேக்ஸ்பியர் நாடகங்களில் காணப்படும் தனிப்பேச்சு (Soliloquy) நுட்பம் இதில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. உதாரணமாக மீனா தனியாக மேடையில் இருந்து தனது நிலையை வெளிப்படுத்தும் உரையாடல் (கந்தசாமி, 1989, ப.02) யதார்த்தத்தின் 'நான்காவது சுவர்' என்ற கோட்பாட்டிலிருந்து ஓரளவு விலகுவதாகக் கொள்ளலாம். இதுபற்றி கணேசலிங்கம் 'தனிமனிதன் மேடையில் நின்று தன் துன்பங்களைக் கொட்டுவதை, நாம் தனிமையில் படித்து சுவைக்கலாம். அவை இன்றைய நாடக மரபுக்கு ஒவ்வாதவை...' என்று குறிப்பிடுவது கவனிக்கத்தக்கது (1989> vi). மதமாற்றம் நாடகத்தின் கதையில் சைவசமயத்தைச் சார்ந்த மீனா, கிறிஸ்தவ மதத்தைச் சார்ந்த ஜோசப் ஆகியோருக்கிடையிலான காதலை மையமாகக் கொண்டு மதவேறுபாட்டால் உருவாகும் முரண்பாட்டை வெளிப்படுத்துகிறது. இறுதியில் இருவரும் ஒருவரின் மதத்தை மற்றொருவர் ஏற்றுக்கொள்வதன் மூலம் பிரச்சினையைத் தீர்க்கும் வகையில் நாடகம்; முடிகிறது. ஒரு பாத்திரம் மற்றொருவரின் நிலையை ஏற்று பிரச்சினையைப் புரிந்து கொள்வதற்கான 'பாகம் மாறி ஆடுதல்' (Role reversal) முறையைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம். அபத்த நாடகங்களில் காணப்படும் அடையாள மாற்றத்துடன் இது ஓரளவு ஒப்பிடத்தக்கதாக இருந்தாலும் முழுமையாக அதனுடன் பொருந்துவதில்லை. மேலும் இந்த நாடகம் சாதி (கந்தசாமி, 1989, பக்.12-13), சீதனம் (கந்தசாமி, 1989, ப.22) போன்ற சமூகப் பிரச்சினைகளையும் இடையிடையே எடுத்துரைக்கிறது. மொத்தத்தில் இந்த நாடகம் யதார்த்த பண்புகளை அதிகம் கொண்ட கட்டமைப்பில், ஒரு குறிப்பிட்ட சமயம் சார்ந்த சமூகப் பிரச்சினையை மையப்படுத்தி உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

மௌனகுருவால் எழுதப்பட்டு நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட சங்காரம் (1969) எனும் நாடகம் யதார்த்தவிரோத அரங்க வடிவத்தில் அமைந்ததாகக் காணப்படுகிறது. இந்நாடகத்தில் வருகின்ற பாத்திரங்கள் தனிநபர் உளவியல்சார் பிரதிநிதித்துவத்தைவிட சமூகத்தின் பொதுமைப்படுத்தப்பட்ட பிரதிநிதிகளாகவே உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. சமுதாய அரக்கன், வர்க்க அரக்கன், சாதி அரக்கன், இனபேத அரக்கன், நிறபேத அரக்கன் போன்ற பாத்திரங்கள் சமூக ஒடுக்குமுறைகளைக் குறியீட்டுப் பாங்கில் வெளிப்படுத்துகின்றன. மேலும் எடுத்துரைஞர் பாத்திரம் சூழ்நிலைக்கேற்ப கருத்துக்களைக் கூறி பார்வையாளர்களுடன் தொடர்பு ஏற்படுத்துகிறது. இது நவீன நாடக உத்தியாக இருந்தாலும் கூத்துமரபில் காணப்படும் கட்டியக்காரனுடன் ஒப்பிடத்தக்கதாகும். கதையாக்கம், கருத்துச் சொல்லல், பாடல், ஆடல், காட்சிப் படிமங்கள், உறைநிலைக்காட்சி போன்ற அம்சங்கள் மூலம் காலம்-இடம்-செயல் என்ற நாடக மும்மைகளைத் தாண்டிய, யதார்த்தவிரோத நாடகப் பண்புகள் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இந்நாடகத்தின் அடிப்படைக் கருத்தியல், சமத்துவக் கோட்பாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கிறது.

சந்திரகுமார் குறிப்பிடுவது போல 'எழுத்துப் பனுவல் ஒன்றை ஆற்றுகை நிலைக்கு கொண்டு வரும்பொழுது ஏனைய அரங்கக் கூறுகளுடன்... இணைக்குகையில் நாடகப்பாணியை மேலும் வெளிப்படுத்த முடியும்' (2024, ப.4) என்பது கருத்தியல் என்ற மூலக்கூறு எவ்வாறு நாடகப் பாணியை (Style) மாற்றுகிறது என்பதைக் காட்டுகின்றது. சமூக மாற்றம், புரட்சிகர கருத்துகள், விழிப்புணர்வு போன்றவற்றை மக்களிடம் கொண்டு செல்ல யதார்த்தவிரோத அரங்கு வடிவம் பொருத்தமானதாக இருந்தது என்பதும் இந்த நாடக உருவாக்கத்தின் பின்னணியில் காணப்படுகிறது. சங்காரம் முதன்முதலில் சாதி எதிர்ப்பு வெகுஜனப் போராட்டத்துக்கு ஆதரவாக லும்பினி அரங்கில் அரங்கேற்றப்பட்டது (மௌனகுரு, 1993, ப.11). மேலும் இந்நாடகத்திற்கு முதலில் 'சாதி அரக்கனை சாய்த்த கதை' (மௌனகுரு, 1993, ப.11) என்ற பெயரும் வழங்கப்பட்டிருந்தது குறிப்பிடத்தக்கது. இந்த நாடகத்தில் வர்க்க அரக்கனை அழிக்க முன்னர் இனபேத அரக்கனை அழிப்பதாகக் காட்டப்பட்ட காட்சி பெரும் வாதப் பிரதிவாதங்களை ஏற்படுத்தியதை சங்காரம் நூலின விமர்சனக் கட்டுரைகளில் காணப்படுகிறது.

முருகையனின் கடூழியம் (1971) எனும் நாடகம் யதார்த்தவிரோத மோடிப்படுத்தப்பட்ட அரங்க வடிவமாகும். கவிதைநடை மொழி, மிகைப்பாட்டு பாத்திர வெளிப்பாடு, குறியீட்டு காட்சி அமைப்புகள் போன்றன இந்நாடகத்தின் முக்கிய அம்சங்களாகும். உதாரணமாக 'ஆடம்பர உடை உடுத்து இவர்களின் நடையிலே செயற்கையான கம்பீரமும் தலைநிமிர்வும் காணப்படும்' (முருகையன், 1971, ப.89) என்ற மேடைக்குறிப்பே பாத்திர வெளிப்பாட்டின் மோடிப்படுத்தலைக் காட்டுகிறது. மேலும் மேலாளர், தொழிலாளர்களின் வியர்வையைப் பிழிந்து குடிப்பது போன்ற காட்சிப் படிமங்கள் தொழிலாளர் சுரண்டலை குறியீட்டு முறையில் வெளிப்படுத்துகின்றன. சங்கிலியால் கட்டப்பட்டுள்ள பாத்திரங்கள் அடிமைத்தனத்தின் குறியீடாகவும், பாடல், உறைநிலைக் காட்சிகள் போன்ற அம்சங்கள் யதார்த்தவிரோத அரங்க உத்திகளாகவும் காணப்படுகின்றன. மொத்தத்தில் சங்காரம், கடூழியம் ஆகிய நாடகங்கள் சமூக ஒடுக்குமுறைகள், வர்க்க, சாதி முரண்பாடுகள் போன்ற பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்துவதற்காக யதார்த்தவிரோத அரங்க வடிவங்களையும் குறியீட்டு காட்சி முறைகளையும் பயன்படுத்தியுள்ளமை அறியமுடிகிறது.

கே.எம். ரகுநாதன் எழுதிய கந்தன் கருணை (1969) எனும் நாடகம் உரையாடல் பாங்கில் செந்தமிழ் தன்மையைக் கொண்டிருந்ததோடு அதன் பாத்திர உருவாக்கத்தில் குறியீட்டுப் பண்புகள் காணப்படுகிறது. முருகன், தெய்வானை, நாரதர், சூரன், சண்டியர், காவலர், பக்தர் போன்ற இதிகாச புராண பாத்திரங்களும் இளைஞர் போன்ற யதார்த்த மாந்தர்களும் இணைந்து வருவதால் இது யதார்த்தவிரோத மரபுகளுக்குள்ளும் வருவதாகக் கொள்ளமுடியும். இருப்பினும் நாடகத்தின் வளர்ச்சிப்போக்கில் யதார்த்தவாதத்தின் சில அம்சங்களும் காணப்படுகின்றன. இந்நாடகம் கூத்து மரபின் ஆடல், பாடல், மிகை நடிப்பு போன்ற பண்புகளிலிருந்து விலகி நாடக பாணியில்

அமைந்துள்ளது என கைலாசபதி குறிப்பிடுகிறார் (கைலாசபதி, 2003, ப.35). மேலும் மாவிட்டபுரம் ஆலயப் பிரவேசத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு தீண்டாமை ஒழிப்பு இயக்கத்துக்கு ஆதரவாகவும் சாதி எதிர்ப்பு கருத்தியலுடனும் இந்நாடகம் உருவாக்கப்பட்டது. சமூகத்தில் தீவிரமாக எழும் பிரச்சினைகளை எதிர்கொள்ள கலை ஒரு உடனடி ஆயுதமாக இருக்க வேண்டும் என்று ரகுநாதன் வலியுறுத்துகிறார். 'சீறி வரும் விசப்பாம்பை அடித்துக் கொல்ல சிறிய தடியோ, பெரியதடியோ உடனடியாக வேண்டும்' (2003, ப.44). இதனால் சமூக சீர்திருத்தத்தை நோக்கிய உடனடி அரங்கு முறைகள் யதார்த்தவிரோத அரங்க வடிவங்களோடு தொடர்பு கொள்ளும் என்பதை உணரமுடிகிறது. எ.சி. தாசீசியஸின் நெறியாள்கையில் இந்நாடகம் பாரம்பரிய நுட்பங்களைப் பயன்படுத்தி பாடலுடன் செய்தபோது முழுமையான யதார்த்தவிரோதமாக மாற்றமடைந்தது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

எ.சி. தாசீசியஸின் பொறுத்தது போதும் (1979) என்ற நாடகம் யதார்த்தவிரோத அம்சங்களை உட்படுத்தியதாகும். இதில் வரும் பாத்திரங்கள் 'அவன்', 'இவன்', 'உவன்', 'வேறொருவன்' போன்ற பெயர்ச்சொற்களால் அழைக்கப்படுவதும், 'கிழவன்', 'இளைஞன்', 'மோனை' போன்ற பருவ அடையாளங்களாலும், 'மன்றாடியார்' போன்ற தொழில் அடையாளங்களாலும் வகைப்படுத்தப்படுகின்றன. இது யதார்த்த நாடகங்களில் காணப்படும் தனிப்பட்ட பெயர் அடையாளங்களிலிருந்து மாறுபட்டதாகும். மேலும் ஓவிய நிலைப்படுத்தல், பாடல், ஆடல், காட்சிக்குறியீடுகள், எழுச்சிக் கோஷங்களுடன் முடிவடையும் முறை போன்றவை யதார்த்தவிரோத அரங்க நுட்பங்களை வெளிப்படுத்துகின்றன. இந்நாடகம் உழைப்பாளர்கள், தொழிலாளர்கள் போன்றவர்களின் சமூகத்தின் பிரச்சினைகளையும் சாதித்துவ சுரண்டலையும் எடுத்துரைக்கிறது (தாசீசியஸ், 2016, ப.524).

இக்காலகட்டத்தில் சமூக அரசியல் பொருளாதார மாற்றங்களும், குறிப்பாக கொமியூனிச சிந்தனைகளின் செல்வாக்கும், தமிழ் அரங்கில் யதார்த்தவிரோத நாடக வடிவங்களை உருவாக்கத் தூண்டியதாகக் கருதப்படுகிறது. இதனைப் பற்றி மௌனகுரு குறிப்பிடுவது போல, சமூக அரசியல் காரணிகளே சமகால நாடகச் செல்நெறிகளை வடிவமைத்தன மேலும் இன, சாதி, பாலின அடக்குமுறைகளுக்கு எதிரான உணர்வுகளை வெளிப்படுத்த நாடகக்கலைஞர்கள் யதார்த்த எதிர்வடிவங்களைத் தேடியதாகவும் அவர் சுட்டிக்காட்டுகிறார் (மௌனகுரு, 2010, பக்.271, 273).
இ.சிவானந்தனின் காலம் சிவக்கிறது (1975) என்ற நாடகம் வர்க்கப் பிரச்சினையை அடிப்படையாகக் கொண்டு யதார்த்த பண்புமிக்க சூழலுடன் யதார்த்தவிரோத அம்சங்களையும் இணைத்து உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. நாடகத்தின் ஆரம்ப மேடைக்குறிப்பில் கிராமிய வாழ்க்கைச் சூழல் மிகத் தெளிவாக விவரிக்கப்படுகிறது: 'பனம்மட்டை வரிச்சை சுவராகக் கொண்ட குடிலிலே அவர்களது அடுப்படி ... காய்கறி தோட்டம் மதாளித்து வளர்ந்துள்ளது...' (சிவானந்தன், 1980, ப.137). இந்த விவரிப்பு முறையில் நாவல் அல்லது சினிமாவிற்கான எழுத்துநடை போன்று யதார்த்த விளக்கங்கள் காணப்படுகின்றன. மேலும் இந்நூலிற்கான நடிகர் ஒன்றியத்தின் முன்னுரைக் குறிப்பில் இதனை ஹென்றிக் இப்சனின் இயற்பண்புவாத சித்தரிப்புடன் தொடர்புபடுத்தி குறிப்பிட்டமை இங்கு கவனத்தில் கொள்ளத்தக்கது (1980, ப.iv). எனினும் இந்த யதார்த்த நாடகச் சூழலில் யதார்த்த விரோதப் பண்புகொண்ட எடுத்துரைஞர் பாத்திரம் என்பது முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது. எடுத்துரைஞர் பாத்திரமானது காட்சிகளையும் பாத்திரங்களின் செயல்களையும் பற்றிக் கருத்து தெரிவித்து பார்வையாளரை சிந்திக்கத் தூண்டும் வகையில் பேசுவது குறிப்பிடத்தக்கது. உதாரணமாக 'காய் பிஞ்சு விற்றார.; கணக்கின்றி காசு வந்து சேர்க்கின்ற போது சிந்தை மிக மகிழ்ந்தார.; கூலி இல்லா சேவகமே' (சிவானந்தன், 1980, ப.144) என்ற கூற்று சமூக அடக்குமுறையின் விளைவுகளை மூன்றாம் நபராக நின்று எடுத்துரைஞர் பாத்திரம் வெளிப்படுத்துகிறது. அதேபோல 'பகலிரவு பாராமல் உடல் உழைப்பை ஈந்தவர்கள்' (1980, ப.165) போன்ற வரிகள் உழைப்பாளர்களின் நிலைக்குச் சார்பாக எடுத்துரைஞர் பாத்திரம் பேசுகிறது. இங்கு எடுத்துரைஞரின் பங்கு யதார்த்த நாடகத்தின் இயல்பை தடைசெய்து, பார்வையாளரை சிந்திக்கத் தூண்டும் பிரெச்டின் அந்நியமாதல் உத்தியை நினைவுபடுத்துகிறது. நாடகத்தின் கருத்தியல், வர்க்கச் சுரண்டலை எதிர்த்துச் சமத்துவக் கோட்பாட்டை முன்வைக்கிறது. தமிழர்

சிங்களர் என்ற இனவேறுபாட்டை விடுத்து உழைக்கும் மக்களை ஒரே சமூகமாகக் கருத வேண்டும் என்ற நிலைப்பாடும் இங்கு வாதிடப்படுகிறது (சிவானந்தன், 1980, ப.172). முன்னுரையில் நடிகர் ஒன்றியம் குறிப்பிட்டது போல 'இருவகையான கலையாக்க நெறிகளின் சங்கமம்' (நடிகர் ஒன்றியம், 1980, g.iv) என்று குறிப்பிடுவது யதார்த்த நாடக வெளிப்பாட்டுடன் எடுத்துரைஞர் முறையும் ஆடல் பாடலும் கலந்த இரு நெறிமுறைகளின் சங்கமத்தால் மோடிப்படுத்தலும், யதார்த்தமும் இணைந்திருப்பதைக் காட்டுகிறது. குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் பல்வேறு வடிவங்களில் நாடகங்களை எழுதினார். அவருடைய நாடகங்களை அகிலன் 'கலப்பொட்டு வடிவம்' (Hybrid form) என்று குறிப்பிடுகிறார் (அகிலன், 2021, பக். i-xxi).

மேற்கத்தேய நாடக அறிவும் அனுபவமும் அவரை சமூக நெருக்கடிகளை மையப்படுத்திய புதிய நாடகத் திசைக்கு இட்டுச் சென்றது. இந்நிலையில்; பிரெச்டின் நுட்பம், கிரேக்கக் கோரஸ், நாட்டார் மரபுகளின் ஓசைகள் ஆகியவற்றை இணைத்து அவர் நாடகங்களை உருவாக்கியதாக சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகிறார் (1998, ப.62). மேலும் அவரது நாடகங்களின் கட்டமைப்பு பெரும்பாலும் நேரியல் முறை அல்லாது நேரியல் விரோதமாக அமைந்துள்ளது (ரதிதரன், 2022, ப.30). இதற்கு விதிவிலக்காக 1980களில் எழுதப்பட்ட உறவுகள் நாடகம் முழுமையான யதார்த்த பண்புகளைக் கொண்டதாகும். இதில் காலம், இடம், செயல், ஒருங்கிணைப்பும், நன்கமைந்த நாடக கட்டமைப்பும் காணப்படுகிறது. உதாரணமாக 'செல்லர்: காசு எடுக்கலாமெண்டே இஞ்சை வந்தனி? வேலர்: வயித்துளைவுகாரனைப் பண்டி கலைச்சதுபோல, இருக்க விடுகிறான் இல்லை, இஞ்சை வந்தன்' (சண்முகலிங்கம், 2024, ப.21) போன்ற உரையாடல்கள் யதார்த்தப் பேச்சு முறையை பிரதிபலிக்கின்றன. இந்த நாடகத்தின் முடிவில் 'கௌரி' எடுத்துக்கொள்ளும் முடிவு ஹென்றிக் இப்சனின் ஒரு பாவையின் வீடு (A Doll's House) நாடகத்தில் நோரா எடுத்த புரட்சிகர முடிவை நினைவுபடுத்துகிறது. 'கௌரி: மாமா, நான் கடைசி வரைக்கும் முகத்துக்கஞ்சி எதுவும் செய்யமாட்டேன்' (சண்முகலிங்கம், 2024, ப.81) என்ற உரையாடல் தெளிவான சுயமுடிவைக் காட்டுகிறது. எனினும் 1983க்குப் பின்னர் தேசிய இனப்பிரச்சினையின் தீவிரம் காரணமாக சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் யதார்த்தவிரோத மரபை நோக்கி நகர்ந்தன. இதற்கு உதாரணமாக மாதொருபாகம் (1984), மண்சுமந்த மேனியர் (1985) போன்ற நாடகங்களைக் குறிப்பிடலாம். மண்சுமந்த மேனியர் நாடகத்தில் கவிதை, நாட்டார் பாடல், எடுத்துரைஞர் செயற்பாடுகள், குறியீடுகள், கூத்து நுட்பங்கள் போன்ற பல்வேறு மூலகங்கள் இணைக்கப்பட்டுள்ளன (சிவத்தம்பி, 1998, ப.11). இதில் பாத்திரங்கள் தனிமனிதர்களாக அல்லாது சமூகத்தின் பிரதிநிதித்துவ வடிவங்களாகவே அமைந்துள்ளன. உதாரணமாக 'அயலவர், நண்பர், உறவினர், கிழவன், தாய், மூத்த சகோதரி, இளைய சகோதரி' போன்ற பெயரிடல்களை உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம். மேலும் உரைஞர் 'ரேடியோ'வாக நடித்து செய்திகளை அறிவிக்கும் காட்சி (சண்முகலிங்கம், 1998, ப.30) போன்றவை நாடகத்தின் யதார்த்த ஓட்டத்தை உடைத்து யதார்த்தவிரோத வெளிப்பாட்டை உருவாக்குகின்றன. இந்நாடகம் இராணுவ அடக்குமுறை, இடம்பெயர்வு, இனக்கலவரத்தின் விளைவுகள், குடும்ப, சமூக பிரச்சினைகள் போன்றவற்றை எடுத்துரைக்கின்றது. மேலும் 'மண்சுமந்த மேனியர் II' நாடகத்தில் போராளி இயக்கங்களுக்கிடையேயான முரண்பாடுகளையும் அவர் பதிவு செய்ததாக அகிலன் குறிப்பிடுகிறார் (அகிலன், 2021, ப i-xxi).

சண்முகலிங்கத்தின் யதார்த்த விரோத நாடகப்போக்கு மீண்டும் யதார்த்தத்தை நோக்கி திரும்பிய முக்கிய படைப்பாக அன்னை இட்ட தீ (1990) குறிப்பிடப்படுகிறது. இந்த நாடகத்தில் முன்பு காணப்பட்ட சமூக பிரதிநிதித்துவ பாத்திரங்களை விடுத்து தனிமனிதப் பெயர்களுடன் கூடிய பாத்திரங்கள் இடம்பெறுகின்றன. அதேநேரம் 'ஒருவர்', 'மற்றவர்', 'இன்னொருவர்' போன்ற பிரதிநிதித்துவ பாத்திரங்களும் பழைய சம்பவங்களை நிகழ்த்திக் காட்டுவதற்காக பயன்படுத்திய நுட்பங்களும் யதார்த்த விரோத அரங்க உத்திகளாகக் காணப்படுகின்றன. இங்கு தனிமனிதர்களின் உளவியல் அனுபவங்கள் முக்கியப்படுத்தப்படுவதால் யதார்த்தப் பண்பு வலுப்பெறுகிறது. எனினும் நாடகத்தின் கட்டமைப்பு யதார்த்தவாத எல்லைக்குள் கட்டுப்படாது இருப்பதை சண்முகலிங்கமே குறிப்பிடுகிறார்: 'கால, இட, இயக்க ஒருமைப்பாட்டை வெறுமனே கருத்துருவ

ரீதியான இரும்புக் கோட்பாடாக வைத்துக் கொண்டு அதனுள் சிறைப்பட்டு நிற்க எனது நாடகங்கள் விரும்புவதில்லை' (சண்முகலிங்கம், 1997, ப.13). இந்த நாடகத்தில் 1977 இனக்கலவரம், குண்டுவீச்சு, காணாமல் போதல் போன்ற யுத்த விளைவுகள் தனிமனிதர்களின் உளவியல் தாக்கமாக வெளிப்படுகின்றன. உதாரணமாக 'கமலா – புனிதா அக்கா பார்த்தீபனைப் பற்றிச் சரியா யோசிக்கிறா போல இருக்கு..., குருமூர்த்தி – அண்ணி எப்பவுமே அப்படித்தான், கற்பனைபண்ணி கஷ்டப்பட்டுக் கொள்றது கனக்க...' (சண்முகலிங்கம், 1997, ப.26) போன்ற உரையாடல்கள் இயல்பான யதார்த்தப் பேச்சை பிரதிபலிக்கின்றன. மேலும் முன்னைய நாடகங்களில் காணப்பட்ட உரைஞர் இடையீடு இந்நாடகத்தில் இல்லாமல் தனிமனித அவலத்தை நேரடி யதார்த்த நடிப்பின் மூலம் வெளிப்படுத்துகிறது. எனினும் ஒரே மேடையில் பலகுடும்பங்கள், முன்மேடை தாண்டிக்குள சோதனைச் சாவடியாகவும், உரைஞர் கவிதை சொல்லலாலும், கதையற்ற சம்பவ துண்டங்களாலும் யதார்த்தவிரோத நுட்பங்களையும் கலந்து இந்நாடகம் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் தொடர்ச்சியாக எந்தையும் தாயும் (1992) நாடகம் மேலும் தெளிவான யதார்த்தவாத கட்டமைப்பை கொண்டதாகக் காணப்படுகிறது. இதில் கதைவளர்ச்சி, ஆரம்பம், உச்சம், முடிவு ஆகிய அமைப்புகளும் காலம்-செயல்-ஒருங்கிணைப்பும் காணப்படுகின்றன. நாடகத்தின் நிகழ்வு காலை 10:00 மணிக்கு ஆரம்பித்து மூன்று மணித்தியாலங்களில் முடிவடையும் (Real time) உண்மை நேரத்தைக் கொண்டிருந்தாலும் மேடை ஆற்றுகைக்கான மருட்கை நேரம் (Illusory Time) 30–45 நிமிடங்களாக இருக்கலாம். இந்நாடகம் முதன்முதலில் நாற்சார வீட்டில் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டபோது பார்வையாளர்கள் நாலுபுறமும் அமர்ந்திருந்ததால் 'நான்காவது சுவர்' (Fourth wall concept) என்ற யதார்த்த அரங்கக் கோட்பாடு நிராகரிக்கப்பட்டது (ரதிதரன், 2025, ப.234). மேலும் சில காட்சிகளில் பாத்திரம் தன் பாத்திரத்தை விட்டு வேறு நிகழ்வை செய்து காட்டும் முறை காணப்படுவதால் யதார்த்த ஓட்டம் இடையில் உடைக்கப்படுகிறது (சண்முகலிங்கம், 2008, ப.27). இந்த நாடகத்தின் நடிப்பில் பாத்திரங்கள் தனித்துவமான உளவியல் பண்புகளுடன் இயல்பாக வெளிப்பட்டன. செத்த வீட்டுச் சூழலை உருவாக்கிய ஆற்றுகை, பார்வையாளர்களுக்கு ஆழமான உணர்ச்சித் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது (சண்முகலிங்கம், 2008, பக்.13-14). 1990களில் யுத்தத்தின் மோசமான விளைவுகள், பொருளாதார தடைகள் போன்ற சூழல்கள் காரணமாக சமூக நெருக்கடியை 'உள்ளதை உள்ளபடியே' வெளிப்படுத்த வேண்டிய அவசியம் ஏற்பட்டதால் சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்களில் யதார்த்த பண்பு மேலோங்கி மோடிப்படுத்தப்பட்ட பண்பு பொருத்தமற்றுக் காணப்பட்டது.

இதே காலகட்டத்தில் சிதம்பரநாதன் உருவாக்கிய அரங்க முறையில் உயிர்த்த மனிதர் கூத்து (1990), பொய்க்கால் (1993) போன்ற நாடகங்கள் யதார்த்தவிரோத, மோடிப்படுத்தப்பட்ட அரங்க வடிவங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டன. இந்நாடகங்களில் ஆடல், பாடல், குறியீட்டுக் காட்சிகள், வேடமுகங்கள் போன்ற காட்சியமைப்புகள் முக்கியத்துவம் பெற்றன. மேலும் ஆற்றுவோர் பார்வையாளர் இடைவெளி இல்லாமல் திறந்த வெளியிலும் படச்சட்ட வெளியைக் கடந்தும் நிகழ்த்தப்பட்டதால் 'நான்காவது சுவர்' முற்றிலும் நீக்கப்பட்டது. நாடக முடிவில் பார்வையாளர்களையும் பங்கேற்கச் செய்து எழுச்சி பாடல்களைப் பாடச் செய்வது போன்ற பண்புகள் சேர்ந்து பங்கேற்பு அரங்கின் ஒரு புதிய பரிமாணத்தை உருவாக்கின. பின்னர் இந்த முறை சமுதாய அரங்கு, தெருவெளி அரங்கு பெருந்திரளான மக்களை உட்படுத்தும் 'பொங்குதமிழ்' போன்ற ஆற்றுகைகளாக விரிவடைந்தது. சிதம்பரநாதனின் பிரயோக அரங்கு, பட்டறை அரங்கு, ஆற்றுப்படுத்தும் அரங்கு என்பன தனிமனித பிரச்சினைகளை நோக்கி, யுத்த விளைவு, பண்பாட்டு உளச்சிக்கல்கள் போன்றவற்றைக் கையாண்டதன் மூலம் பேசுபொருள் யதார்த்தப் பண்போடும் வெளிப்பாட்டு முறை மோடிப்படுத்தப்பட்ட பண்போடும் காணப்பட்டது. 2002ஆம் ஆண்டு ஏற்பட்ட சமாதான ஒப்பந்தத்திற்குப் பின்னர் சண்முகலிங்கம் எழுதிய மனத்தவம் (2002) என்ற நாடகம் குறியீட்டுப் பாங்கில் அமைந்த ஒரு அரசியல் படைப்பாகும். இது இராமாயணக் கதையின் அம்சங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட அரசியல் குறியீட்டு வடிவமாகக் (Political allegory) கொள்ளப்படுகிறது. இந்நாடகத்தில் பாத்திரங்கள் தங்களைத் தாமே அறிமுகப்படுத்துவதோடு, தாங்கள் நடிக்க வந்தவர்கள் என்றும் குறிப்பிடுகின்றன. உதாரணமாக, 'இராமன் : நான் இராமன், தசரத குமாரன், ஜானகி மணாளன் என்றெல்லாம் எனக்கு பெயர்கள் பல'

(சண்முகலிங்கம், 2022, ப.2), 'அனுமன்: இன்று நான் கம்பனின் இராமாயணத்தை அப்படியே நடிக்க வரவில்லை, அனுமன் என்ற இடுகுறிப் பெயரோடு மட்டும் வந்திருக்கிறேன்' (சண்முகலிங்கம், 2002, பக்.2-3), 'இலக்குமணன் : இங்கு நாம் நாமாக நடமாடுவதில்லை படைக்கிறவர்கள் எம்மை ஆட்டிப்படைக்கிறார்கள்' (சண்முகலிங்கம், 2002, ப.3) போன்ற பாத்திரங்களின் உரையாடல்கள் யதார்த்த நாடகப் பாங்கிலிருந்து முற்றுமுழுதாக வேறுபட்டிருப்பதைக் காணலாம். இவ்வகையான அமைப்பு முழுமையாக மோடிப்படுத்தப்பட்ட, எடுத்துரைப்பு அரங்கு சார்ந்த குறியீட்டு பண்புகளைக் கொண்டதாகும். நாடகத்தின் உள்ளடக்கம் அந்நிய ஆதிக்கத்தின் விளைவுகளையும் அதன் தொடர்ச்சியையும் பாத்திரங்கள் ஊடாக வெளிப்படுத்துகிறது. இதனைப் பற்றி 'மனத்தவம் இராமாயணப் புராணிகத்தை முன்னிறுத்தி இலங்கைத்தீவில் இந்தியாவின் வகிபாகத்தை குற்றஞ்சாட்டுகிறது. அதேசமயம்...புலிகளது அதிகாரம் பற்றிய கேள்விகளையும் அதனுள் புதைந்துள்ளது' (அகிலன், 2021, ப.xv) என்று அகிலன் குறிப்பிடுவதும் நோக்கத்தக்கது. தமிழ் சமூகத்தின் உச்ச நெருக்கடி காலங்களில் யதார்த்தவாதத்தை நோக்கியிருந்த சண்முகலிங்கம், சமாதான காலத்தில் மீண்டும் யதார்த்தவிரோத வடிவத்தைக் கையாண்டதற்கான காரணம் என்னவென்றால் அது இராணுவ அடக்குமுறையுடன் தொடர்புபட்டதாலாகும். அதாவது இக்காலகட்டத்தில் ஒடுக்குபவர்கள், ஒடுக்கப்படுபவர்கள் மற்றும் போராட்டக்காரர்கள் ஒரே சமூகச் சூழலில் இருந்ததால் அரசியல் கருத்துகளை நேரடியாக வெளிப்படுத்துவது ஆபத்தானதாக இருந்தது. இதனால் குறியீட்டு வெளிப்பாடு, மறைமுக உரையாடல் போன்ற உத்திகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. இதுபோன்ற சுய தணிக்கை முன்னர் மண்சுமந்த மேனியர் நாடகத்தில் இராணுவத்தை நேரடியாகக் குறிப்பிடாமல் மறைமுகமாக எழுதப்பட்டிருந்தமையை இங்கு குறிப்பிடலாம். அதாவது அரசியல் நெருக்கடிகளும், இராணுவ அடக்குமுறைகளும் குறியீட்டு வடிவிலான யதார்த்த விரோத அரங்கு உருவாகக் காரணங்களாகின. அதேபோல் ஒரு நாடக ஆற்றுகையே வேறுபட்ட காலங்களின் அரசியல் சூழலுக்கேற்ப வேறுபட்ட வியாக்கியானங்களுடன் உருவாக்கப்படும் என்பதை தனது இராவணேசன் நாடக ஆற்றுகையை வைத்துக்கொண்டு குறிப்பிடுகிறார். நாட்டின் அரசியல் மாற்றங்களுக்கு ஏற்ப ஒரு காலகட்டத்தில் இராவணன், மற்றொரு காலகட்டத்தில் மண்டோதரி, இன்னோர் காலகட்டத்தில் இந்திரஜித் போன்ற பாத்திரங்கள் மையப்படுத்தப்பட்டு ஆற்றுகை செய்யப்பட்டதாக அவர் குறிப்பிடுகிறார் (மௌனகுரு நேர்காணல், 2026).

யதார்த்த நாடகமும் யதார்த்த விரோத நாடகமும்: கோட்பாட்டு நிலைப்படுத்தல்

மேற்படி பகுப்பாய்வு செய்யப்பட்ட நாடகங்களில் தூய்மையான நாடக மோடி (Style) என்று எந்த நாடகங்களையும் முழுமையாக வரையறுக்க முடியாமல் உள்ளது. ஏதோவொரு வகையில் ஒன்றில் மற்றொன்று செல்வாக்குச் செலுத்துகிறது. உண்மையில் ஓர் ஆற்றுகையைச் செய்வதற்கு மோடியென்பது ஒரு பிரச்சினையே அல்ல. எந்த மோடியாயினும் அவை இணைக்கப்படும் முறைமையிலும் ஆற்றுகை செய்யப்படும் வழிமுறையிலுமே முழுமை பெறுகிறது. அந்த 'முழுமை' என்பது மேற்கத்தேய நோக்கிற்குட்பட்டதல்ல. யதார்த்த வாதத்தில் வெளிக்காட்ட முடியாதவற்றை யதார்த்த விரோதத்தில் இலகுவாக வெளிப்படுத்தப்படுவதையும், யதார்த்த விரோதத்தில் வெளிப்படுத்த முடியாததை யதார்த்தவாதத்தில் இலகுவாக வெளிப்படுத்தப்படுவதையும் நவீன நாடகங்களில் காணலாம். தமிழ் நவீன அரங்கு துண்டுகளிடையே இணைப்பைக் கொண்டுவந்து முழுமையாக்க முனைந்தது. பின்காலனித்துவ சிந்தனையில் ஒருமைப்பாடு (Unities) என்கின்ற அம்சம் நிராகரிக்கப்படுகிறது. வியட்நாம்–அமெரிக்க கோட்பாட்டாளர், திரைப்பட இயக்குநரான மகின்கா (Trinh T. Minh-Ha) 'துண்டம் (Fragment) என்ற கருத்தை முன்வைத்து விளக்குகிறார். அவருடைய பார்வையில், ஒரு துண்டம் (Fragment) என்பது தனித்து நிற்கும் தன்மையுடையதாகவும், அதை ஒரு முழுமையாக்கப்பட்ட ஒருங்கிணைந்த அமைப்பாகவும் (Totalizing Whole) மீட்டெடுக்க முடியாததாகவும் உள்ளது என்று குறிப்பிடுகிறார். அவரின் கருத்துப்படி, பின்காலனித்துவ அடையாளம் (Post-Colonial Subject) என்பது இயல்பாகவே கலப்புத்தன்மை கொண்டது (Hybrid) என்றும் முடிவுறாதது (Unfinished) என்றும் குறிப்பிடுகிறார். அதனால் அது காலனித்துவ சிந்தனை உருவாக்கிய ஒருமை (Unity),

முழுமை *(Completeness)* என்ற நிபந்தனைகளுக்கு கட்டுப்பட்டதாக இருக்கவில்லை *(Fortier, 1997, P.132)* என்றும் குறிப்பிடுகிறார். இந்த இடத்தில் அகிலன் கூறும் கருத்தும் கவனிக்கத்தக்கது. அதாவது சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்கள் 'இன்னொருவகையிற் கூறுவதானால், காலனியம் கட்டமைத்த சிந்தனைச் சட்டகங்களூடாக உருவாகிய தேசியம் பற்றிய எண்ணங்களால் வடிவமைக்கப்பட்டதும் அதேநேரம், அதன் வழியாக உருவான கலப்பொட்டுப் பண்பாட்டின் பிரதிநிதித்துவமாயும் அவை இருந்தன' *(அகிலன், 2021, ப.v)*. மேற்குலகில் யதார்த்தத்திற்குப் புறம்பாக நன்கமைந்த நாடகமுறையின் இணைப்பை இல்லாமல் செய்வதாகவே அபத்த நாடகங்கள் காணப்படுகின்றன. அபத்தம் என்பது உண்மையான அர்த்தம் 'ஒத்திசைவுக்கு வெளியே' *(Out of harmony) (Esslin> 1962, P.xix)* என்று பொருள்படுவது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது. யதார்த்தவாதத்தில்கூட, யதார்த்தவாதத்திலிருந்து குறியீட்டு முறைமைக்கு மாறியமை ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கியின் பிற்கால அரங்கச் செயற்பாடுகளில் வெளிப்படையானது. 19ஆம் நூற்றாண்டில் இப்சன், ஸ்ரின்பேக், கம்ரூமான் *(Hauptmann)*> செக்கோவ் போன்றவர்கள் தீவிரமான யதார்த்தவாதத்தில் இருந்த அதேநேரத்தில் குறியீட்டு வெளிப்பாடுகளையும் அதனோடுகூடத் தேர்ந்தெடுத்தனர் *(Styan, 1981, Pp.1-2)*. ஸ்ரனிஸ்லவஸ்கியின் சீடரான மேயகோல்ட் யதார்த்தவிரோத முறைமையைத் தேர்ந்தெடுத்ததை சுட்டிக்காட்டலாம். மேற்படி போக்குகளில் தூய்மையான நிலைநின்று யதார்த்தவாதத்தை நோக்க முடியாத நிலை காணப்படுகிறது. அதுமட்டுமன்றி 'ஒரு யதார்த்தவாத நாடகம், இப்சன் அல்லது யூஜின் ஓநீல் ஆகியோரின் மோடியில் மனித மனத்தின் ஆழங்களை ஆராயக்கூடும். அந்த ஆராய்ச்சி மேலும் ஆழமாகச் செல்ல வேண்டுமெனில், அது வெளிப்பாட்டுவாதம் *(Expressionism)* அல்லது குறியீட்டுவாதம் *(Symbolism)* போன்ற உண்மையல்லாத நுட்பங்களை ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டிய நிலை ஏற்படலாம்' *(Styan, 2009, P.164)*. அதேபோல தூய்மைவாதம் என்பது சாத்தியமற்ற ஒன்று என்பதை கிரேக்கை *(Edward Gordon Craig)* மேற்கோள்காட்டி ஸ்ரயன் *(Styan)* கூறும்போது 'இயற்கை என்றால் என்ன? அவை அனைத்தும் ஒரு புதிய செயற்கைத்தன்மையின் வெறும் எடுத்துக்காட்டுகள் - அதாவது இயற்கையின் செயற்கைத்தன்மையான எடுத்துக்காட்டுகள்' *(2009, P.1)* என்று படைப்புருவாக்கத்தைக் குறிப்பிடுகிறார்.

யதார்த்தவாத நடிப்பு அல்லது ஆற்றுகையை அடிப்படையாகக்கொண்டு மேற்குலகின் யதார்த்தவாதப் போக்கிற்கும், ஈழத்து தமிழ் அரங்கின் யதார்த்தவாத போக்கிற்கும் நடைமுறையில் என்ன நடந்தது என்றும் கீழ்வரும் இரண்டு மேற்கோள்களை அடிப்படையாக வைத்து நோக்கமுடியும். 'இப்சன், ஸ்ட்ரிண்ட்பெர்க், செக்கோவ் மற்றும் ஆரம்பகால பேர்னாட்ஷோ ஆகியோரின் சகாப்த நாடகங்களின் மோடியிலும் உள்ளடக்கத்திலும் தங்களை யதார்த்தமானவர்களாகக் கருதினர். ஆனால் நாம் தூரத்திலிருந்து அவர்களின் நடிகர்கள் மேடையில் சாதித்தது வெறும் மற்றொரு மரபு என்பதை அறிய முடிகிறது' *(Styan, 2009, P.1)*. மேற்படி மேற்கோளில் மேடை ஆற்றுகை என்று வரும்போது இன்னொரு நிலையை அல்லது மோடியின் கலப்பை அல்லது யதார்த்த விலகலை நடைமுறையில் நாடகச் செயற்பாட்டாளர்கள் இனங்கண்டிருக்க முடியும். இரண்டாவது மேற்கோளாக, சண்முகலிங்கத்தால் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட இப்சனின் ஒரு பாவை வீடு *(1998)* என்ற நாடகத்தின் ஆற்றுகையை உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம். பண்பாட்டுரீதியாக கட்டுப்படுத்தப்பட்டவர்களாகத் தோன்றிய நடிகர்களால், மேற்கத்தேய முறைமைசார் பாத்திரப்பண்பு கொண்ட உணர்ச்சிகளையும் உணர்வுகளையும் தங்கள் உடலின் மூலம் வெளிப்படுத்த முடியவில்லை *(Kanchuka & Rathitharan, 2024, P.104)* என்ற கூற்று பண்பாட்டு உடலும் தொடர்ந்து வந்த நடிப்புப் பழக்கமுமே தமிழ் அரங்கிற்கான யதார்த்தவாதப் போக்கை அதற்கேற்றதான நடிப்பைத் தீர்மானித்துக் கொடுத்ததோடு அதுவே ஒரு புதிய மோடியாகவும் நடைமுறையில் காணப்படுகிறது. எனவே மோடியை யாரும் தீர்மானித்துக் கொடுக்கமுடியாது. அது பண்பாட்டு உடல் மொழியாலும் சமூகத்தேவையாலுமே தீர்மானிக்கப்படுகிறது.

சண்முகலிங்கத்துடனான கலந்துரையாடலில் ஒரு தடவை அவர் குறிப்பிட்டார். 'மண்சுமந்த மேனியர்' நாடகத்தில் உள்ள உரைஞர் பாத்திரங்களை நீக்கிவிட்டால் அந்த நாடகமும் 'உறவுகள்'

நாடகம் போலவே அமையும் என்றார். இக்கூற்றானது தமிழ் நாடக அரங்கில் யதார்த்த விரோதப் பண்பை உருவாக்குவதில் உரைஞர்களின் பாகமே முக்கியபங்கு வகிக்கிறதா என்ற கேள்வியை உருவாக்குகிறது. காலம் காலமாக ஆக்கப்பட்ட நவீனத் தமிழ் நாடக எழுத்துருக்களில் உரைஞர்களின் பாத்திரப்பெயர்கள் பல்வேறு வகைகளில் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். உதாரணமாக அவை பின்வருமாறு அமைந்திருக்கின்றன: உறவுமுறை (தாய்), பெயர்ச் சொல் (அவன், ஒருவர்), வயது (கிழவன்), தொழில் (முதலாளி, விவசாயி) போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இங்கு பொதுமைப்படுத்தலின் வெளிப்பாடாக பல விடயங்கள் வருகின்றன. உதாரணமாக குறியீட்டு வசனத்திலும் பொருட்களிலும் (மர்மப்பெட்டி), பாத்திரங்களிலும் (அரக்கன்), செயல்களிலும் (ஆடல், பாடல்) அத்தோடு மோடிப்படுத்தப்பட்ட வேட உடைகள் போன்றன யதார்த்த விரோதப்போக்கில் காணப்படுகின்றன. மேலும் துண்டு துண்டுச் சம்பவங்களின் இணைப்பாகவே நாடக ஓட்டம் காணப்படுகிறது. பின்காலனித்துவ, பின்அமைப்பியல்வாத, கட்டவிழ்ப்புவாதப் போக்கில் நேரியல்முறை *(Leaner)* சார்ந்த கதைசொல்லல் நிராகரிக்கப்படுகிறது. அதாவது அரங்கில் நன்கமைந்த நாடகமுறைக்கு மாறாக எதிர் அரிஸ்ரோட்டில் முறையில் *(Anti-Aristotelian method)* நாடகக் கட்டமைப்பும், மொழியியல் கோட்பாட்டின் மையமின்மையும், எழுத்தாளர் நிலைசாரா வாசகர் மற்றும் பார்வையாளர் நிலைப்பட்ட போக்கும் அறிந்தோ அறியாமலே காணப்பட்டன. படச்சட்ட மேடையில் நான்காவது சுவரை *(Fourth-wall concept)* விட்டுவிலகி பார்வையாளரோடு நேரடியாகத் தொடர்பு கொள்வது முதன்மைப்படுத்தப்பட்டது. இதில் உரைஞரின் பங்கே முதன்மையானது. அத்தோடு அரங்க மருட்கை என்பது குறைக்கப்பட்டதோடு பேசுபொருள் முக்கியத்துவப்படுத்தப்பட்டது. பாத்திரங்கள் பொதுமைப்படுத்தலின் பிரதிநிதித்துவமாக இருப்பதும், பார்வையாளர் கூடத்தையும் ஆற்றுகைவெளியாக வைத்திருப்பதும், நாடகத்தை எழுச்சியுடன் முடிப்பதும் அரங்கின் பொதுப்போக்காகக் காணப்பட்டது. மேலும் குழுவாக உருவாக்கப்படும் ஓவியம் போன்ற படிமக்காட்சிகள் *(Images)*> உறைநிலைக் காட்சிகள் *(Freezing)* காண்பிய ரீதியாக அரங்கில் முதன்மை பெற்றன. மேலும் காலம், இடம், செயல் போன்ற ஒருமைப்பாட்டின் வடிவவாத அணுகுமுறை *(Formalist approach)* மீறப்பட்டு பேசுபொருள் முதன்மைப்படுத்தப்பட்டது. குறிப்பாக ஆற்றுகைக்கான ஒரு இடத்திலேயே பல வேறுபட்ட ஆற்றுகைக் களங்கள், குடும்பங்கள், செயல்கள் காட்டப்படுவதன் மூலம் முதன்மை பெற்றன. நாடகங்களது பேசுபொருள், உள்ளடக்கங்கள் போன்றவை வர்க்கப் பிரச்சினை, சாதி அடக்குமுறை, மத முரண்பாடு அடிமைத்தனம் போன்றவற்றோடு இனப்பிரச்சினை, இராணுவ அடக்குமுறை, விடுதலைப் போராட்டம் போன்றவற்றோடு தொழிலாளர் பிரச்சினைகள், மத்தியதர குடும்பங்கள் எதிர்நோக்கும் சிக்கல்கள், இழப்புக்கள், உயிர்ச்;சேதங்கள், இடப்பெயர்வுகள், யுத்த விளைவுகள், உளவியல் தாக்கங்கள் என பல்வேறு வகைகளில் காணப்பட்டன.

அடுத்த விடயமாக, தமிழரங்கில் யதார்த்த விரோத நாடகங்கள் ஏன் மேலோங்கி வந்தன? என்பது பற்றி நோக்கப்படுதல் வேண்டும். அதை அறிவதற்கு யதார்த்த நாடகங்கள் ஏன் வந்தன? என்பதை அறிதல் வேண்டும். ஈழத்துத்; தமிழ் அரங்கைப் பொறுத்தளவில் யதார்த்த விரோத நாடகங்கள் தேவைகளை மையப்படுத்தி, உடனடி விளைவுகளை ஏற்படுத்தும் பொருட்டு, தணிக்கை மற்றும் பாதுகாப்பையும் கருத்தில் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. அந்த உருவாக்கத்திற்குப் பின்னால் வர்க்கப் போராட்டமும், இனவிடுதலையும் முதன்மை பெற்றிருப்பதைக் காணலாம். அவ்வாறெனில் அதே காலகட்டத்தில் யதார்த்தப் பண்புகொண்ட நாடகங்களின் தோற்றமானது மேற்கத்தேய யதார்த்தவாதத்தினுடைய இலக்கிய மற்றும் கோட்பாட்டு அறிவின் செல்வாக்கினால் தோற்றம் பெற்றிருக்கலாம் என்ற முடிவுக்கே வரலாம். இதனை நாடக இலக்கியத்தின் எழுத்துநடையிலும் நாடகத்தின் கட்டமைப்பு முறையிலும் காணமுடிகிறது. மாறாக மேற்கத்தேயத்தில் நடைபெற்ற கைத்தொழில்புரட்சி, விஞ்ஞானக் கண்டுபிடிப்பு, தத்துவார்த்தப் புரட்சி, உலகமகா யுத்தங்கள் போன்றவற்றின் செல்வாக்கினால் தோற்றம்பெற்ற புதிய கலைப்படைப்பாக்க நடைமுறை காரணமாக யதார்த்தவாதம் தோற்றம்பெற்றது. இங்கு போராட்டத்தை வளர்ப்பதற்கான தேவையொட்டிய அரங்குகள் தோற்றம்பெற்றன. உதாரணமாக யதார்த்தவிரோதப் பண்புகொண்ட தெருவெளி அரங்கானது பிரச்சாரம், விழிப்புணர்வு,

ஆட்ச்சேர்ப்பு போன்றவற்றை அடைவதற்கான வழிமுறையாக ஒரு காலகட்டத்தில் இருந்தது. எனினும் எதிர்பார்த்தது போலல்லாமல் யுத்தத்தின் மிகத்தீவிரமான பக்கவிளைவு மேற்குலகில் புதிய அரங்கைத் தோற்றுவித்ததுபோல இங்கும் யதார்த்தவாத அரங்கைத் தோற்றுவித்தது. றொபேட் கொஹனை மேற்கோள் காட்டி அகிலன் குறிப்பிடும்போது யதார்த்தவாதத்தின் நீட்சியாக யதார்த்த விரோதம் வருகிறது (அகிலன், 2021, பக்.v) என்ற கருத்தானது ஈழத்தமிழ் அரங்கில் வேறுபட்டிருப்பதை இந்த ஆய்வு சுட்டிக்காட்டுகிறது. ஏனென்றால் ஈழத்து யதார்த்த விரோத நாடகங்கள்; கூத்து முறைகளின் கட்டியக்காரன் பாத்திரத்தின் நீட்சியாக அல்லது இணைவாக எடுத்துரைஞர் பாத்திரம் பயன்படுத்தப்படுவதும் பாரம்பரிய அரங்கின் ஆடல், பாடல் போன்ற நுட்பங்கள் சமூக இனவர்க்க நெருக்கடிகளை வெளிப்படுத்துவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டன. எனவே இங்கு கூத்தின் நீட்சியாக யதார்த்த விரோத நவீன அரங்கும், யாதார்த்த விரோத அரங்கின் நீட்சியாக யதார்த்த அரங்கும் தோன்றியிருப்பதை இந்த ஆய்வு முன்னிலைப்படுத்துகிறது. இங்குள்ள யதார்த்த விரோத அரங்கில் கூத்தின் நீட்சி அல்லது பொருத்தப்பாடு மேற்கத்தேய முறைமையின் கீழான பேட்டோல் பிரெச்ட்டின் காவிய அரங்க நுட்பங்களோடு இணைந்திருந்தது. ஏனென்றால்; பிரெச்ட் தனது அரங்க உத்தியை கீழைத்தேய பாரம்பரிய அரங்குகளில் இருந்து எடுத்தார் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. குறிப்பாக சீன அரங்கின் குறியீட்டுக் கையாட்சி, அன்னியமாதல் விளைவு, மருட்கை நீக்கம் போன்றவற்றால் நான்காவது சுவர் மாயை இல்லாமல் போகிறது என்பதை பிரெச்ட் தன் அரங்கில் பயன்படுத்தினார் *(Brecht, 2000, Pp.13-14).*

யதார்த்த நாடகங்களில் பெரும்பாலும் கதைவளர்ச்சி. ஆரம்பம். உச்சம், முடிவு, திருப்பங்கள் போன்றவை நன்கமைந்த நாடக முறைமையைக் கொண்டதாகவும் அதனோடுகூடவே மருட்கை, நாடக மும்மை, தனிமனித உளவியல் போன்றவற்றையும் உள்ளடக்கியிருந்தன. யதார்த்த அரங்கில் ஒரு விடயத்தின் அல்லது செய்தியின் போக்கே வளர்ச்சியடைந்திருக்கும். அத்தோடு அந்தச் செய்தி சொல்லலில் பிரச்சாரத்தன்மை கலந்திருக்காது. மாறாக யதார்த்த விரோதத்தினுடைய பல செய்தி சொல்லும் முறையில் நேரடியாகவோ அல்லது மறைமுகமாகவோ பிரச்சாரப்பாங்குதான் கலைத்துவமாக வெளிப்படுத்தப்படும். இங்கு விதிவிலக்குகளும் உண்டு என்பதைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். ஈழத்து அரங்க வரலாற்றில் யுத்தமும், யுத்த விளைவுகளும் மேலைத்தேயத்தில் ஏற்படுத்திய அரங்க மாற்றங்களைப் போல் இங்கும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியது. நாட்டின் யுத்த சூழல் ஏற்படுத்திய மோசமான விளைவும், பாதிப்பும் அதிகரித்ததன் காரணமாக உளவியல் சார்ந்த நெருக்கீடுகள் அதிகரித்ததோடு அவை தனிமனித பிரச்சினைகளை முதன்மைப்படுத்தியது. இந்த தனிமனித பிரச்சினைகளை யதார்த்தவிரோத அரங்கில் பொதுமைப்படுத்திப் பார்க்கமுடியாது போனது. மேற்குலகின் யதார்த்த நாடகங்களில் தனிமனித உளவியற்போக்கே பாத்திர உருவாக்கங்களில் மிகப் பிரதானமாகக் கருத்தில் கொள்ளப்பட்டது. அதேபோன்று ஈழத்திலும் பாத்திர உருவாக்கங்களை பொறுத்தளவில் யதார்த்தவாதத்தை நோக்கி அரங்கு திரும்பியதை 'அன்னை இட்ட தீ' என்ற நாடகத்தில் காணலாம். தனிமனித பாத்திரத்தின் வளர்ச்சியோடும்; காலம், இடம், செயல் போன்றவற்றின் ஒருமைப்பாட்டோடும் மிக நெருக்கமாகக் காணப்பட்ட யதார்த்த நாடகமாக 'எந்தையும் தாயும்' நாடகத்தைக் குறிப்பிடலாம். பெரும்பாலும் ஈழத்து அரங்கின் ஆரம்பக் கருத்தியல் நிலைநின்று *(Ideological view)* வரலாற்றை, அரசியலை, பொருளாதாரத்தை, பண்பாட்டை, போராட்டத்தை, வாழ்வை மையப்படுத்தி உருவாகும் கலைப்படைப்புகள், நிலைமாறி நடைமுறையில் நடைமுறைவாதத்தை *(Pragmatism)* மையப்படுத்தி தோற்றம் பெற்றன. 'ஈழத்துதமிழ் அரங்கில், இனத்துவ அரசியலைப் பேசிய முறையால் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் அவர்கள் உட்காலனிய அரங்கில் பிரதான மூலவர்களுள் ஒருவராகிறார்' (அகிலன், 2021, ப.xxi) சண்முகலிங்கம் 1960 களிலிருந்து நாடகவாக்கத்தில் ஒரு சமூகத்தின் சாட்சியாக இருந்ததன் காரணமாக வரலாற்று நடைமுறைகளை படைப்பாக்கத்தில் கொண்டுவந்ததன் இறுதிப் பெறுபேறாக யதார்த்தவாத நாடக உருவாக்கத்தை நாடி நின்றார். எனினும் 2002இல் ஏற்பட்ட சமாதான காலகட்டத்தில் விடுதலைப்புலிகளும் ஓரிடத்தில் நிற்கவேண்டிய சூழல் ஏற்பட்டதால் மறைமுகமாக கலை வெளிப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தவேண்டிய நிலைமை காணப்பட்டது. மனத்தவம் (2002), ஆர்கொலோ சதுரர் (2003)

போன்ற நாடகங்கள் யதார்த்தவிரோத முறையில் உருவாக்கப்பட்டன. இங்கு யுத்தநிறுத்தம் என்பது யதார்த்த விரோத முறைமையை உருவாக்கியது. உட்காலனித்துவ அடக்குமுறைக்குள் உருவாக்கப்பட்ட நாடகங்கள் குறியீட்டுப் பண்புகளோடிருந்த அதேவேளை விடுதலைப்புலிகளின் கட்டுப்பாட்டோடு யாழ்ப்பாணப் பெருநிலப்பரப்பு காணப்பட்டபோதுதான் யதார்த்த நாடகங்களும் முளைவிட்டன என்பது சுட்டிக்காட்டத்தக்கது. அதேநேரம் அன்னை இட்ட தீ நேரடியாக யதார்த்தத்தைப் பேசியதால் அரசியல் ரீதியான எதிர்ப்புக்களையும் சந்திக்க நேரிட்டது. குறிப்பாக நாடகத்தைப் பார்த்த விடுதலைப் போராளிகளில் சிலர் எதிர்ப்புணர்வை வெளிப்படுத்தினர். காலம் காலமாகப் பேசிய யதார்த்த விரோத அரங்கமொழியின் விளைபயனாகவும் பண்பாட்டு உடலின் வெளிப்படுத்தலாலும் யதார்த்த விரோத முறை ஆற்றுவோரிடம் ஊறிப்போயிருந்தது. ஆய்வாளரின் அனுபவத்திலிருந்து அதற்கான ஒரு உண்மை கீழே தரப்படுகிறது. பல்கலைக்கழக நாடக மாணவர்களைக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட யதார்த்த நாடகமான இரகசியக் கொலையாளி (2023) நாடக ஒத்திகைகளின் போது அதன் மாணவ நடிகர்களது நடிப்பில் யதார்த்தத்தைக் காட்டிலும் மிகைப்பாடும் மோடி படுத்தலுமே மேலோங்கியிருந்தது. யதார்த்தவாத நடிப்பை மாணவர்களிடையே கொண்டுவர முயற்சிப்பது பெரும் சவாலாக அமைந்தது. பெரும்பாலான மாணவர்களின் உடல் மன வெளிப்பாடுகள் யதார்த்த நடிப்போடு இணைய மறுத்ததை நடைமுறையில் காணமுடிந்தது. எது எவ்வாறிருப்பினும், ஒரு யதார்த்த நாடகத்தில் நடித்ததைக்காட்டிலும் யதார்த்த விரோத நாடகத்தில் நடித்த பின்னர் மனதில் ஏற்படுகிற மனநிறைவு அல்லது திருப்தி நிலை முதன்மையானதாகக் காணப்பட்டது. காலம் காலமாகப் பண்பாட்டு உடலானது தனக்குரிய ஒரு தனித்துவமான முறைமையே வைத்திருக்கிறது. மேலைத்தையே யதார்த்தவாதத்தை அப்படியே கொண்டு வருவது பண்பாட்டு உடல்மீது மேற்கொள்ளப்படும் ஆதிக்கமாகவும், பண்பாட்டு உடலின் அழிப்பாகவுமே கொள்ளவேண்டியிருக்கிறது. எனவே நடிகர்களது பண்பாட்டு உடல் அந்தப் பண்பாட்டுக்கு அமைவான ஒரு யதார்த்தவாதத்தை வேண்டிநிற்கிறது. அந்த யதார்த்தவாத அரங்கே நவகாலனித்துவ ஆதிக்கமின்றி நிலைத்திருக்கக்கூடிய சாத்தியக்கூறுகள் இருப்பதோடு ஒரு நடிகருக்கான ஆற்றுகைத் திருப்தியையும் ஏற்படுத்தும். ஒவ்வொரு தலைமுறையும் தனது நாடக அரங்கம் முந்தையதைவிட ஏதோ ஒரு வகையில் 'உண்மையானது' என்று உணருவது ஒருவிதத்தில் உண்மை (Styan, 2009> p.01) என்ற கூற்றுடன் கோட்பாட்டு நிலைப்படுத்தல் முடிவடைகிறது.

முடிவுரை

நாடக எழுத்துருக்கள் பற்றிய ஆராய்ச்சிகள் அடுத்த சந்ததிக்கான நாடகாசிரியர்களது எழுத்துருவாக்கத்திற்கு ஏதோவொரு வகையில் உதவிபுரியும் என்பதை மறுக்கமுடியாது. அதிலும் குறிப்பாக வரலாற்றுக் காலகட்ட பின்னணியில் நிலவிய சித்தாந்தங்களும் சமூக தேவைகளும் எவ்வாறு நாடக வடிவத்தின் உருவாக்கத்தில் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன என்பதையும் அவற்றின் காலத்திற்குக் காலமான மாற்றங்களையும் இந்த ஆய்வில் தெளிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்த மாற்றங்கள் பற்றி ஆராய்வது எழுத்தாளர்களுக்கான அடுத்தகட்ட வளர்ச்சிக்கு உதவிபுரியும். ஒரு காலகட்டத்தில் உலகில் செல்வாக்குச் செலுத்திய சமத்துவக்கோட்பாடு உள்நாட்டிலும் பெருமளவில் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. ஆதனடியாக கொமியூனிச சித்தாந்தத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட கலைப்படைப்புக்கள் முதன்மை பெற்றிருந்தன. அதனோடு கூடவே பண்பாட்டு அடக்குமுறையான சாதியத்துக்கு எதிரான போராட்டங்களும் கலைப்படைப்புகளில் செல்வாக்குச் செலுத்தின. இனப்பிரச்சினையின் வருகை கொமியூனிச சித்தாந்தத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட கலைப்படைப்பு உருவாக்கத்தை கீழ்நோக்கித் தள்ளியது. சமத்துவச் சிந்தனைக்கு எதிராக உலகளாவிய ரீதியில் முதலாளித்துவம் பல்வேறு வகைகளில் செயற்பட்டது. ஒருவகையில் இலங்கையில் கொமியூனிச சித்தாந்தத்தை இல்லாதொழிக்கும் தந்திரோபாயம் இனப்பிரச்சினை தூண்டிவிடப்பட்டதா என்றதொரு கேள்வி இங்கு எழுகிறது. அந்தக் கேள்வியானது நாடக எழுத்துருக்களின் உள்ளடக்கங்களில் ஏற்பட்ட நிலைமாற்றத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு இங்கு முன்வைக்கப்படுகிறது. எவ்வாறெனினும் தமிழரங்கின்

போக்கு யதார்த்த விரோத முறைமையையே சார்ந்திருந்தாலும் யதார்த்தவாத நாடகத்தின் தோற்றமானது நவகாலனித்துவத்தின் பண்புகளைக் கொண்டிருக்கலாம். *1956* களில் வித்தியானந்தனின் கூத்தை மீட்கும் செயற்பாட்டில் உருவான நவீன நாடக வடிவம் அல்லது உருவம் வர்க்கப் போராட்ட வெளிப்பாடுகளில் செல்வாக்குச் செலுத்தியது. யதார்த்தமும் யதார்த்த விரோதமும் இணைந்த வடிவத்திலும் வர்க்கப்போராட்ட அரங்கப் பண்புகள் காணப்பட்டன. இங்கு யதார்த்த விரோத அரங்கு கையாண்ட மோடிபடுத்தப்பட்ட நுட்பங்கள், குறியீடுகள், வடிவங்கள் போன்றவை பிரச்சினைகளைப் புதுமைப்படுத்தி சொல்வதற்குப் பொருத்தமாக இருந்திருக்கின்றன. அதேபோல இனப்பிரச்சினை காரணமாக ஏற்பட்ட அடக்குமுறையைக் காட்டுவதற்கும் அதற்கு எதிரான போராட்டங்களைக் காட்டுவதற்கும் முறைப்படுத்தப்பட்ட நுட்பங்கள் பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்த உதவின. பிரச்சினைகளைப் பொதுமைப்படுத்தி உருவாக்கப்பட்ட அரங்கப் போக்குகள் பின்னர் நாட்டில் ஏற்பட்ட பெரும் இழப்புக்கள் காரணமாக தனிமனிதர்களை நோக்கிய கலைவடிவமாக உருமாறுகிறது. குறிப்பாக தனிமனிதர்களின் உளவியல் ரீதியான அணுகுமுறை மிக தேவையாகவும் அவசியமாகவும் வருகிறபோது யதார்த்தவாதம் முதன்மை பெறுகிறது. யதார்த்தவாதத்தால் மட்டும்தான் தனிமனிதர்களது உளவியல் சிக்கல்களைப் பேசமுடியுமா என்ற கேள்விக்கு பிரயோக அரங்கின் வருகை பதிலளிக்கிறது. ஏனென்றால் பிரயோக அரங்கில் விவாதகள அரங்கு, பட்டறை அரங்கு, ஆற்றுப்படுத்தல் அரங்கு போன்றவை தனிமனிதர்களின் பிரச்சினைகளை மிகத்தெளிவாக வெளிப்படுத்தியது. பிரயோக அரங்கின் வெளிப்பாட்டு முறைமை பண்பாடு சார்ந்த குறியீட்டுப் பண்புமிக்க மோடிப்படுத்தல்களோடு தமிழ் அரங்கில் நிகழ்த்தப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கது. ஒட்டுமொத்தமாக நவீன தமிழ் அரங்கின் போக்கு தவிர்க்க முடியாதபடி யதார்த்த அரங்கின் தேவையை நோக்கி வந்தாலும் எமது பண்பாட்டிற்கு ஏற்ற வடிவமாக அவை மாற்றப்படுவதோடு யதார்த்தத்தை, யதார்த்த விரோதத்தை எந்தளவில் பயன்படுத்த வேண்டும் என்பது எதிர்கால தமிழ் அரங்கின் போக்கை வைத்தே தீர்மானிக்க முடியும்.

உசாத்துணை

- அகிலன், பா. (2021). *குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்தின் நாடகங்கள் ஐந்து.* யாழ்ப்பாணம்: புத்தககூடம். பக். i-xxi
- அந்தனி ஜீவா. (1990). *காந்தி நடேசையர்.* மலையக வெளியீட்டகம்.
- கணேசலிங்கம், செ. (1989). சிறப்புரை. ஆ.ந.கந்தசாமி, *மதமாற்றம்.* கொழும்பு: எழுத்தாளர் கூட்டுறவுப் பதிப்பகம். ப.v-x.
- கந்தசாமி, அ.ந. (1989). *மதமாற்றம்.* கொழும்பு: எழுத்தாளர் கூட்டுறவுப் பதிப்பகம்.
- கைலாசபதி, க. (2003). நாடகத்திற்கு ஓர் அறிமுகம். என்.கே.ரகுநாதன், *கந்தன் கருணை.* கொழும்பு: தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை.
- சண்முகலிங்கம், ம. (2008). *எந்தையும் தாயும்.* யாழ்ப்பாணம் : செயல்திறன் அரங்க இயக்கம்.
- சண்முகலிங்கம், ம. (2024). *உறவுகள்.* யாழ்ப்பாணம் : ஜீவநதி.
- சண்முகலிங்கம், ம. (1987). மாதொரு பாகம். *ஏழு நாடகங்கள்.* யாழ்ப்பாணம்: சுண்டுக்குழி தமிழ்ச்சங்கம். பக்.30-51.
- சண்முகலிங்கம், ம. (1997). *அன்னை இட்ட தீ.* கொழும்பு: தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை.
- சண்முகலிங்கம், ம. (2022). *மனத்தவம். கொழும்பு:* குமரன் புத்தக இல்லம்.
- சந்திரகுமார், சு. (2024). *யதார்த்த நாடக தயாரிப்பு.* மட்டக்களப்பு: அடிப்புற அரங்கச் செயற்பாட்டு பேரவை.

- சிவத்தம்பி, கா. (1998). மண்சுமந்த மேனியர் நாடகம் பற்றி ஒரு விமர்சனம். ம.சண்முகலிங்கம். *மண்சுமந்த மேனியார்.* கொழும்பு: தேசிய கலை இலக்கிய பேரவை. பக்.59-64.
- சிவானந்தன், இ. (1980). காலம் சிவக்கிறது. *நாடகம் நான்கு.* கொழும்பு: நடிகர் ஒன்றியம். பக்.136-175.
- சுந்தரலிங்கம், நா. (2007). *அபசுரம்.* வல்வெட்டித்துறை: ஐனனி வெளியீPட்டகம்.
- சொக்கலிங்கம், செ. (1977). *ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி.* யாழ்ப்பாணம்: முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம்.
- தாசீசியஸ், ஏ.சி. (2016). பொறுத்தது போதும். தொகுப்பு : அன்ரன் பொன்ராசா. *நாடகர்-ஊடகர்-ஏடகர் ஈழக்கூத்தன். பவளவிழா மலர்.* சென்னை: தமிழர் கலை பண்பாட்டு நடுவம். பக்.486-524.
- நடேசைய்யர், போ (1936). *அந்தரப்பிழைப்பு.* கொழும்பு.
- பத்மநாதன், இளைய. (2000). *ஏகலைவன்.* அவுஸ்ரேலியா: பல்கலை வெளியீடு.
- மௌனகுரு, சி. (2010). *அரங்கியல்.* யாழ்ப்பாணம்: பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை.
- மௌனகுரு, சி. (1993). *சங்காரம்.* சென்னை: சவுத்ஏசியன் புக்ஸ்.
- ரகுநாதன், கே.என். (2003). *கந்தன் கருணை.* கொழும்பு: தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை.
- ரதிதரன், க. (2022) *உள்ளக வெளியில் அரங்கு.* யாழ்ப்பாணம்: ஜீவநதி.
- ரதிதரன், க. (2025) வரன்முறை மீறிய எழுத்துருவின் அமைப்புருவாக்கம்: சண்முகலிங்கத்தின் 'எந்தையும் தாயும்' நாடகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட கட்டமைப்புச் சார் மற்றும் ஆற்றுகை சார் பகுப்பாய்வு. *பிரவாகம் பன்னாட்டு ஆய்வு இதழ்.* 17(1). கலை கலாச்சாரபீடம். பக்.222-243.
- ஜெயசீலன், எம்.எம். (2025). இலங்கைத் தோட்ட இந்தியத் தொழிலாளர் அந்தரப் பிழைப்பு நாடகம்: சமூக மாற்றத்துக்கான முன்னோடி அரங்க முயற்சி. எழுநா. https://share.google/Zd2DZYHWMC4my7cKv.
- Brecht, B. (2000). On Chinese acting. (Trans.). E. Bentley. In C.Martin & H. Bial (Eds.), *Brecht Sourcebook*. Routledge. Pp.13–20.
- Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd*. Anchor Books.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. (Trans). M. Arjomand. (Eds.), M. Arjomand and R. Mosse. London: Routledge.
- Fortier, M. (1997). *Theory / Theatre: An introduction*. Routledge.
- Grbich, C. (2007). *Qualitative Data Analysis: An Introduction*. Los Angles: Sage Publications.
- Hammond, M., & Wellington, J. (2013). *Research Methods: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Hayford, M. (2022). *Undergraduate Research in Theatre*. London: Routledge.
- Kanchuka, D., & Rathitharan, K. (2024). Nora and the politics of gender in the postcolonial performance space in Sri Lanka. In S.Huq & S. Mukherjee (Eds.), *Ibsen in the decolonized South Asian theatre*.pp.93-110.

- Kershow, B., & Nicholson, H. (2011). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kiely, D. (2016). *How to Read a Play: Script Analysis for Directors*. London: Routledge.
- Leach, R. (2008). *Theatre Studies: The Basics*. London: Routledge.
- Rangachary, A. (1996). *The Natyasastra*. Munshiram Manoharlal.
- Styan, J.L. (1981). *Modern Drama in Theory and Practice: Volume Realism and Naturalism*. Cambridge University Press.
- Thomas, J. (2009). *Script Analysis for Actors, Directors and Designers.* (4th Ed.). London: Routledge.

நேர்காணலும் கலந்துரையாடலும்

- *சோ.தேவராஜா, சட்டத்தரணி, நாடகக் கலைஞர். தொலைபேசி உரையாடல் 04.03.2026.*
- *க.சிதம்பரநாதன். ஓய்வுபெற்ற முதுநிலை விரிவுரையாளர், கலந்துரையாடல் 10.03.2026*
- *அமரர் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம், கலந்துரையாடல் 2019.*
- *மெ.கேதீஸ்வரன். நாடக விரிவுரையாளர், தொலைபேசி உரையாடல் 10.02.2026.*
- *சி.மௌனகுரு. நாடகப் பேராசிரியர், சந்திப்பு 23.02.2026.*