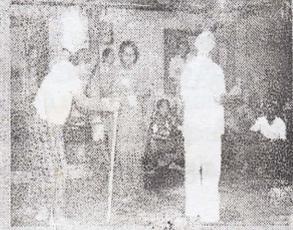


கூத்தரங்கம்

KOOTHARANGAM

அளிக்கை - 15



எந்தையும் தாயும்
நாடகத் தயாரிப்பும்
பற்றிய குறிப்பு



கொடிய யுத்தத்திற்கு
எதிராக அனைத்துக்
கலைஞர்களும்
கிளர்ந்தெழு வேண்டும்



இசை நாடகத்தின்
இன்றைய நிலை

கேத்ததூக்கம்

ஆரம்பம் - மார்ச் - 2004

செப்ரெம்பர் 2006 அளிக்கை 15

திறந்த

மனமொன்று

வேண்டும்

ஆசிரியர் குழு:

தே.தேவானந்த்

அ.விஜயநாதன்

வளவாளர்:

க.இ.கமலநாதன்

வடிவமைப்பு:

தே.பிறேம்

கணினித் தட்டச்சு:

ந.கஜித்தா

வெளியீடு:

செயல்திறன் அரங்க இயக்கம்

Active Theatre Movement

தொ.பே.: 0777 286220

e.mail :

atmtheva@yahoo.co.uk

atm-programe@yahoo.co

தொடர்புகளுக்கு:

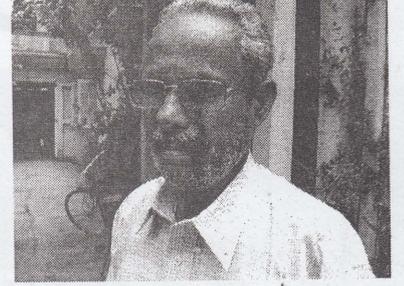
அருளகம், ஆடியபாதம் வீதி,
திருநெல்வேலி, யாழ்ப்பாணம், இலங்கை.

Contact: Address

Arulham, Adiyapatham road,
Thirunelvely, Jaffna, Sri Lanka.

விமர்சனக் கண்ணோடு மக்கள் முன் சொல்லக்கூடிய ஒரு ஊடகம் நாடகம்

நாடகம் என்பது சில செய்திகளை (Messages) மக்களுக்குச் சொல்லும் ஒரு சிறந்த ஊடகமாகும். உலகத்தின் எல்லா நாடுகளிலும் மொழிகளுக்கு அப்பால் நின்று நாடகங்கள் அந்தந்த கலாச்சார விழுமியங்களை உள்ளடக்கிய கருத்துச் செய்திகளை மக்களுக்கு பலநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தே சொல்லிவருகின்றன.



நாடகங்களை நாட்டின் அகம் என்று கூறப்படுவது உண்டு. இதன் மூலம் சமகால நிலைமைகளை அவ்வப்போது விமர்சனக் கண்ணோடு மக்கள் முன் சொல்லக்கூடிய ஊடகமாக நாடகம் இப்பொழுதும் விளங்குகிறது. இலக்கிய நூல்களையும் இதிகாசங்களையும், நாடக மூலம் மக்கள் முன் பிரபலப்படுத்தி சமூக வாழ்வியலை நல் ஒழுங்குபடுத்தவும் நாடகங்கள் உதவுகின்றன.

நாடகத்தில் நடிப்பது மிகவும் சிரமம் வாய்ந்த ஒரு பணியாகும். ஒவ்வொரு நடிக்கும் அந்தந்த பாத்திரமாக மாறி மேடையில் நடிக்க வேண்டும். சிரமப்பட்டு நடிக்கும் நடிக்க தனது நடிப்பின் மக்கள் மதிப்பீட்டை உடனடியாகவும் நேரடியாகவும் காணக்கூடியது நாடகத்தில்தான். இதை நாடகங்களை ஊடகமாக்கியே தமிழக திராவிட இயக்கர்கள் அரசியலில் தமது இருப்பை உறுதி செய்து கொண்டனர். அறிஞர் அண்ணா, கலைஞர் கருணாநிதி போன்றவர்கள் முதலில் நாடகங்களை தமது கருத்து பரம்பலுக்கான ஊடகமாக பாவித்தே அரசியல் அதிகாரத்துக்கு வந்தமை, நாடகத்தின் வலிமையை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றது.

இதே நேரம் நாடகம் ஒரு சிறந்த பொழுது போக்கு சாதனமாகவும் விளங்குகின்றது. ஆறு, ஏழு தசாப்தங்களுக்கு முன்பு இரவு முழுதும்

நாடகங்களும் கூத்துக்களும் நடைபெற்றன. ஆனால், காலப்போக்கில் இரண்டு அல்லது மூன்று மணித்தியாலங்களுக்கு நாடகங்களை கட்டுப்படுத்த வேண்டியதாயிற்று. இதனால், பல நவீன உத்திகளையும், கலை நுட்பங்களையும், தொழில் நுட்பங்களையும் உள்வாங்கி நாடகங்கள் தமது நோக்கங்களை (Objectives) நிறைவேற்றி வருகின்றன. கட்புல கருத்து உள்வாங்கலுக்கு நாடகம் இன்னும் ஒரு ஊடகமாக திகழ்கிறது.

இந்தக் கலையை அழியவிடாது பாதுகாத்து அபிவிருத்தி செய்து முன்னெடுத்தல் சமூகத்தின் பொறுப்பாகும்.

சீ.வி.கந்தையா சிவஞானம்

பட்டய கணக்காய்வுச் செயலாளர்

இளைப்பாறிய யாழ் மாநகரசபை ஆணையாளர் நல்லூர்.

வாசகர்களுக்கு:

தற்போதைய யாழ் நாட்டின் போர்ச் சூழ்நிலை காரணமாக அச்சுத்தாள்களில் தட்டுப்பாடு அச்சகங்கள் இயங்காமை காரணமாக கூத்தரங்கத்தை உரிய காலத்தில் வெளியிட முடியவில்லை. இதற்காக மனம் வருந்துகிறோம்.

கூத்தரங்கம் நாடகத்துறை மாணவர்கள் மற்றும் ஆசிரியர்களின் வேண்டுகோளுக்கு அமைவாக தொடர்ச்சியாகப் பிரசுரித்து வரும் யப்பானிய நோ நாடக எழுத்துருக்களில் நான்காவது வகை நோ நாடக எழுத்துரு அடுத்த இதழில் வெளிவரும் என்பதை வாசகர்களுக்கு தெரிவித்துக் கொள்கின்றோம்.

இசை நாடகத்தின் இன்றைய நிலை!

நா. வீமலநாதன்

(ஆசிரியர் யாழ் இந்துக்கல்ஓர்)



ஈழத்து நாடக வரலாற்றிலே இசை நாடகத்திற்கு மிக முக்கியமானதோர் இடம் இருந்து வந்துள்ளது. நாடகம் பற்றிய ஓர் ஆரோக்கியமான சிந்தனைக் கிளர்வை மக்கள் மத்தியில் தோற்றுவிப்பதற்கு இசை நாடகம் பெரிதும் துணைபோயுள்ளது. சிறந்த பொழுதுபோக்கு சாதனமாக, அறிவியல் சாதனமாக, அறநெறி வளரக்கும் சாதனமாக, கல்விசார் ஊடகமாக, பண்பாட்டு நிறுவனமாக, தொழில்சார் நிறுவனமாக பல்வேறுபட்ட பரிமாணங்களில் இசை நாடகம் தொழிற்பட்டு வந்திருக்கின்றது.

தென்னிந்தியாவிற்கும் இலங்கைக்குமிடையே கலைப்பாலமாக இயங்கி பல்வேறுபட்ட உறவு நிலைகளை உருவாக்கியுள்ளது. இலங்கையிலே கர்நாடக இசை வளர பெரும் பங்காற்றியுள்ளது. பல்வேறு தரப்பட்ட ஆய்வுகளுக்கு தளம் அமைத்துக் கொடுத்துள்ளது. ஓர் ஆற்றுகைக் கலைக்கு இவ்வளவு உயிர்விசையா என்று வியக்கும் அளவிற்கு வன்மை வீச்சுள்ள கலைவடிவமாக உயிர் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் இக்கலை யாழ்ப்பாணத்தில் தற்போதைய நிலையில் எப்படி உள்ளது? இனி எப்படி அதன் தொழிற்பாடுகள் இருக்கும்? என்ற ஆதங்க நிலையின் வெளிப்பாடே இந்தக் கட்டுரை.

இசை நாடகம் என்றால் என்ன?

இசை நாடகம் தென்னிந்தியாவிலேயே தோன்றி வளர்ந்துள்ளது. தமிழரின் பாரம்பரியக் கலைவடிவமான தெருக்கூத்தின் கதையமைப்பினை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு பார்சி மரபின் காட்சி அமைப்புகள், ஒப்பனை முறைகள், இசைக்கருவிகள் என்பவற்றை உள்ளவாங்கி கர்நாடக சங்கீதம், இந்துஸ்தான் சங்கீதம் ஆகியவற்றையும் இணைத்து வெளிப்பட்ட ஜன ரஞ்சகமான கலை வடிவமாக இசை நாடகம் விளங்குகின்றது. ஆற்றுகை நிலையில் இதனைப் பின்வருமாறு உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

தெரு, நந்தவனம், காடு, மாளிகை போன்ற ஓவியங்கள் வரையப் பெற்ற, ஏற்றி இறக்கும் திரைகள், பக்கத் தட்டிகள், பளிச்சிடும் வர்ண விளக்குகள் போன்றவற்றால் அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும் படச்சட்டமேடை. பட்டோமான ஆடை அணிகலன்கள் நடிக்களை அலங்கரிக்கும். இவற்றுடன் ஆர்மோனியம், மிருதங்கம், தபேலா, தாளம் முதலிய இசைக் கருவிகளும் அவற்றை இசைப்பவர்களும். குரல்வளம், இசைஞானம், இலக்கிய அறிவு, நடிப்புத்திறன் பொருத்தமான உடல்வாகு என்ப வற்றைக் கொண்ட நடிக்கர்கள். இவை அனைத்தும் சங்கமிக்கும் களமாக இசை நாடகம் விளங்குகின்றது.

இசை நாடகத்திற்கு வரன்முறையான ஒரு கட்டமைப்பு உண்டு. ஒரு நாடக ஆசிரியர் இதனை எழுதி இருப்பார். ஒரு நாடகப் பிரதிக்குரிய முறையில் இது அமைந்திருக்கும். நாடகக் கதையானது பல்வேறு காட்சித் துண்டங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கும். ஒவ்வொரு காட்சிகளிலும் காட்சி நடைபெறும் இடம் மற்றும் பாத்திரங்கள் என்பன குறிப்பிடப்பட்டிருக்கும் பாடல்களும் இடையிடையே வசனங்களுமாக நாடகத்தின் கதை வளர்த்துச் செல்லப்படும்

'ஸ்பெஷல்' நாடகம், இசை நாடகம், கொட்டகைக் கூத்து, டிராமா மோடி, பார்லி மரபு நாடகம் என்று பல்வேறு பெயர்களில் இது அழைக்கப்பட்டு வருகிறது. பாத்திரங்கள் பாடல்களினூடாகவே மேடையில் வாழ்ந்து வந்திருக்கின்றன. அரிச்சந்திரன் சுடலையிலே "சாம்பலுடன் பிறந்தது மண்மேல்" என்ற பாடலினூடாகத் தனது சோகத்தை வெளிப்படுத்துவான். "காயாத கானகத்தே நின்றுளம் நற்காரிகையே மேயாதான்" என்று சுப்ரமணியர் தன் காதலை வள்ளியிடத்தில் எடுத்துச் சொல்வான் "மாண்டாயோ மகனே மாயா? எனை தீவேண்காயோ சுதனே" என்று பிள்ளையின் பிரிவுத்துயரை இசையூடாக வெளிப்படுத்தி நிற்பாள் சந்திரமதி. வேடன் வடிவில் வரும் முருகப் பெருமான் வள்ளியிடத்தே "பசியால் உடல் மெலந்தேன். கொஞ்சம் ருசியால் அமுதளிப்பாய்" என்று சிருங்கார ரசத்தை வெளிப்படுத்தி நிற்பார்.

"ஏனோ எனை எழுப்பலானாய் மடமானே, எனக்கதனை உரைக்கவேண்டும் இசைந்துகேட்டேன் நானே" என்று சாவித்திரியைப் பார்த்து சத்தியவான் இசையுடன் கேட்க சாவித்திரியும் பாடலூடாகவே பதிலளிப்பாள். பாடலூடாகவே இருவரும் காதலிப்பார்கள், பிரிவார்கள். இவ்வாறாக காதல், சோகம், வீரம், கோபம், பிரிவு, பக்தி போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதற்குப் பாடல்களே பெரிதும் துணை செய்கின்றன இந்த நாடகத்தில்.

சொற்களும் இசையும் சங்கமிக்கும் போது, இசையிலே மூழ்கி அதனுள் இருந்து வெளிக்கிளம்பி சொற்கள் முதன்மை பெற்று பாவத்துடன் வெளிப்பட்டு நிற்பது இசை நாடகத்தின் தனித்துவமாகும்.

இசைநாடக ஆசிரியர்கள்

இசை நாடகங்கள் இந்திய ஆசிரியர்களாலேயே எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. அவர்களுள் குறிப்பிட்டுக் கூறப்படக் கூடியவர் தமிழ் நாடகத் தலைமை ஆசிரியர் என்று சிறப்பித்துக் கூறப்படும் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். இவரைவிட சங்கரலிங்கக் கவிராயர், முத்துள்வாமிக்க கவிராயர், குற்றாலம்பிள்ளை அப்பாவுப்பிள்ளை, ஏகை சிவசண்முகம், மதுரகவி பாஸ்கரதாஸ், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் போன்ற பல்வேறு நாடக ஆசிரியர்கள் இசை நாடகங்களை எழுதியுள்ளார்கள். நாடகத்தை எழுதிய நாடக ஆசிரியர்களே மக்களுக்கு அல்லது குழுக்களுக்கு அவற்றைப் புழக்குபவர்களாகவும் தொழிற்பட்டுள்ளார்கள்

இசை நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள்

ஓர் இசை நாடகத்தில் பரவியிருக்கும் இசைமுறைமையினை பகுத்து ஆயும் பொழுது பல்வேறுபட்ட இசைக்கூறுகள் அங்கே பயன்படுத்தப்படுவதைக் காணலாம்

அவ்வாறு பயன்படுத்தப்பட்ட இசை வடிவங்களாவன: 1. காநாடக இசை, 2. தமிழ்த் திருமுறை இசை, 3. நாட்டுப்புறப் பாடல் இசை, 4. ஹிந்துஸ்தான் இசை, 5. மேற்கத்திய இசை. இவை நாடகத்தின் கதை, சுவை, சம்பவங்களின் தன்மை, பாத்திரங்களின் தன்மை என்பவற்றிற்கு ஏற்றவாறு பொருத்தமான இடங்களில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. நடிகரின் இசைத்துவ ஆளுமைக் கேற்றவகையில் பல்வேறுபட்ட பரிமாணங்களில் இவையையாளப்படும். இவ்வேறுபட்ட முறைமைகள் ஒவ்வொரு நடிகனுக்கும் தனித்துவமானவை. இதுவே நடிகனின் பாணி என்று பேச்சுவழக்கில் தெரிவிக்கப்படுகின்றது.

இலங்கையில் இந்தியக் கலைஞர்களின்

இசை நாடகங்கள்

இசை நாடகம் பற்றிய அறிமுகத்தை இத்துடன் நிறுத்திக் கொண்டு இக்கலை வடிவம் இந்தியாவில் இருந்து இலங்கைக்கு வந்து எவ்வாறு இங்கே நிலை கொண்டது? தற்போது எந்நிலையில் உள்ளது என்னும் விவரங்களை நோக்கலாம். (மிகவும் சுருக்கமாக) 18ஆம் நூற்றாண்டில் இந்தியாவில் இருந்து இசை நாடகக் குழுவினர் இலங்கைக்கு வந்துள்ளதாக அறியப்படுகின்றது.

1899இலே கொட்டிக் கறுத்தார் மடுவத்திலே செல்லப்பா ஐயர், கெஞ்சின் ரங்காச்சாரி முதலிய பிரபல்யமான நடிகர்கள் நடத்த இசை நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டுள்ளன. தொடர்ந்து சுந்தராவ் கொம்பனி, சென்னை இந்து வினோதசபா போன்றன தமது நாடகங்களை யாழ்ப்பாணம், கொழும்பு என்னும் இடங்களில் மேடையேற்றின.

1910இல் புத்துவாட்டி சின்னத்தம்பி என்பவர் யாழ்ப்பாணத்திலே தனது வளவிலே மடுவம் அமைத்து இந்திய நாடகக் கலைஞர்களின் பல இசை நாடகங்களை மேடையேற்றி உள்ளார். இவரது மடுவத்திற்கு தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் விஜயம் செய்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

1911இன் பின்னர் துரைராசாவினால் ஏற்படுத்தப்பட்ட நோயல் தியேட்டர் எனும் மடுவத்திலே இந்தியக் கலைஞர்களும் இலங்கைக் கலைஞர்களும் சேர்ந்து நடத்தனர். இணுவையூர் அண்ணாவிடார் சுப்பையா சகோதரர் நாகலிங்கம் ஆகியோர் இந்தியக் கலைஞர்களுக்கு நிகராக அவர்களோடு நடத்துப் புழம்பெற்றார்கள்.

1919 - 1939 ஆண்டுகளுக்கு இடைப்பட்ட காலப்பகுதியில் ஏராளமான இசை நாடகங்கள் இலங்கையில் மேடையேற்றப்பட்டன. M.R.தியாகராஜா பாகவதர், P.S.கோவிந்தன், K.P.சுந்தரம்பாள், M.L.விஜயாள் S.G.பீட்டப்பா ராஜா ராம் M.R.கோவிந்தசாமிப்பிள்ளை போன்ற பல புழம்பெற்ற நடிகர்கள் அந்தக் காலப் பகுதியில் இங்கே வந்து நாடக மாடியுள்ளார்கள். இசைநாடகம் பற்றிய கலாரசனையை, ஆரோக்கியமான ரசிகர் குழாத்தை ஏற்படுத்தியதில் இவர்களின் பங்கு முக்கியமானது. இவர்களைப் பார்த்து, இவர்களால் கவரப்பெற்று, இவர்களிடம் பயின்று, சேர்ந்து நடத்து நடிகர்களானோர் பலர். அந்தப் பாரம்பரியம்தான் இன்றுவரை தொடர்ந்து வந்து கொண்டிருக்கின்றது என்பது குறிப்பிடப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும்.

படிப்படியாக இந்தியக் கலைஞர்களின் வருகை குறைவடைந்து போகும்போது இலங்கைக் கலைஞர்களின் இசைநாடகங்கள் வலுப்பெற்றன. 1940ஆம் ஆண்டு மெய்கண்டான் சரவணமுத்துவால் சாந்தி நிலையம் என்ற நாடகக் கல்லூரி ஆரம்பிக்கப்பட்டது. ஈழத்திலே முதன்முறையாக தொழின் முறைக்கலைஞர்களைப் பயிற்றுவித்த பெருமை இக்கல்லூரிக்கே உரியது. C.T.செல்வராசா, S.R.சின்னையா தேசிகர், N.V.மாசிலாமணி, S.வடிவேலு, S.M.சோமசுந்தரம், U.K.நல்லையா போன்ற பிரபல்யமான இசை நாடகக் கலைஞர்களை இக்கல்லூரி பயிற்றுவித்துள்ளது.

நடிகமணி வைரமுத்துவின் பிரவேசம்

இதன் பின்னர் நடிகமணி V.வைரமுத்து அவர்கள் இசை நாடக உலகிற்குள் பிரவேசித்தார். இவரது பிரவேசம்

இசைநாடக உலகிற்கு ஒரு மலர்ச்சியை உருவாக்கியது, என்றே சொல்ல வேண்டும். இசைக் கருவியைக் கையாள்பவராக, சிறந்த இசை வல்லுனராக, நல்ல பாடகராக நல்ல நடிகராக, நாடகத் தயாரிப்பாளராக பல்வேறு தளங்களில் நின்று இசைநாடகத்தை நல்லமுறையில் நாடாத்தி வந்தவர் நடிகமணி.

ஆரம்பத்தில் பெண் பாத்திரத்தை ஏற்று நடத்து பின்னர் ராஜபாட் வேடத்திலே தோன்றி மக்கள் மத்தியில் இடம் பிடித்துக் கொண்டார். இவரது 'மயான காண்ட' நாடகம் மிகவும் புகழ்பெற்ற ஒரு காவியம் என்றே கூறவேண்டும். இவரது வசந்தகான சபா என்ற நாடகக் குழுவிலே புகழ்பெற்ற பல இசை நாடகக் கலைஞர்கள் நடத்து வந்துள்ளார்கள். ஏ.மு.இரத்தினம், அச்சவேலி ஐ.சு.மார்க்கண்டு, வசாவியான் ஏ.மார்க்கண்டு, நாடக திலகம் மு.ஏ.நற்குணம், மு.சின்னத்துரை, V.செல்வரத்தினம் ஆ. தைரிய நாதன், கரகரத்தினம், உருத்திராதி, சரவணமுத்து இன்னும் பல கலைஞர்கள் இவருடன் சேர்ந்து நடத்துப் புகழ்பெற்றுள்ளார்கள்.

ஹார்மோனியக் கலைஞர் பிலிப்பு ஜோன்கபால் அவர்களும் புகழ்பெற்ற ஹார்மோனியக் கலைஞராக அன்றில் இருந்து இன்றுவரை இசைநாடக மேடைகளில் சிறப்பாக தொழிற்பட்டு வருகின்றார்.

ஏனைய கலைஞர்கள்

வைரமுத்துவுடைய நாடகங்களுக்கு சமதையாக பல்வேறு கலைஞர்கள் இசை நாடகங்களிலே புகழ்பெற்று விளங்கியுள்ளார்கள் மாதனை மகாலிங்கம், கரவெட்டி அண்ணாசாதி, அல்வாய் தம்பிஜயா, கரவெட்டி சுபத்திரை குழுவார் போன்ற பலர் இசை நாடகமேடையை வளப்படுத்தி இருந்திருக்கிறார்கள்.

நாடக கலாஜோதி ப.செல்லராஜா

வைரமுத்துவின் மறைவிற்குப் பின் இசைநாடக உலகின் காத்திரமான நடிகராக விளங்கி வந்தவர் அமரர் கலா பூசணம் ப.செல்வராசா அவர்கள். 90களிற்குப் பின்னர் யாழ்ப்பாணத்திலே இசைநாடகம் என்றால் எப்படி இருக்கும் என்ற வரையறைக்கு விடையாக விளங்கியிருந்தார். இன்றைய பல இளம் இசைநாடகக் கலைஞர்களிற்கு குருவாக விளங்கியவர். தனித்துவமாகப் பாடி நடிகக்கூடிய இவர் தனது இறுதிக்காலம்வரை நாடக மேடையை வளப்படுத்தி வந்தவர்.

பல்கலைக்கழக அரங்கு

90களின் முற்பகுதியில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் பல்வேறு பரிசோதனை முயற்சிகளில் இறங்கியது. பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர்களின் தனிப்பட்ட ஆளுமை வெளிப்பாடாகவே இவைகொள்ளப்படலாம். பல்கலைக்கழகத் தமிழ் மன்றத்தினர் ஏ.செல்வராசா அவர்களின் நாடகங்களை மேடையேற்றினர். காத்தவராயன் கூத்தின் மூலம் யாழ்ப்பாண நாட்டார் வழக்கியற்கழகம் உருவாகியது. கலாநிதி பாலசுந்தரம் அவர்களின் முயற்சியினால் 'சத்தியவான் சாவித்திரி' இசை நாடகம் பல்கலைக்கழக மாணவர்களினால் நடக்கப்பட்டது. அருந்தவநாதன், ரமணி கரன், விமலநாதன், விஜயபாஸ்கர் போன்ற இளம் கலைஞர்கள் உருவாவதற்கு வழிவகுத்தது. பெண்பாத்திரங்களை பெண்களே ஏற்க வழிவகுத்தது. பெண் பாத்திரங்களை பெண்களே நடத்தமையினால் இவ்வரங்கு குறிப்பிட்ட காலத்திற்குப் பின் நிலைத்து நிற்க முடியாமல்

போய் விட்டது. மரபுவழிக் கலைஞரான நடிக கலாமணி செல்வரத்தினத்துடன் சேர்ந்து இயங்கவேண்டிய நிர்ணயம் ஏற்பட்டபோது இசை நாடகம் மரபுவழி அரங்கோடு கலந்து இரண்டுங் கெட்டான் நிலையில் நின்றுது. மரபுவழிக் கலைஞர்களோடு சேர்த்து பல்வேறு பட்டறிவுகளை இக்கலைஞர்கள் பெற்றுக் கொண்டாலும் இவர்களால் மக்கள் மத்தியில் விழிப்புணர்வூட்டக்கூடிய ஆரோக்கியமான இசை நாடக அரங்கொன்றைத் தோற்றுவிக்க முடியவில்லை.

கம்பன் கழகம்

நாட்டார் வழக்கியல் கழக உறுப்பினர்கள் தொடர்ந்தும் 'வள்ளி திருமணம்' என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார்கள். இதிலே பல்கலைக்கழக மாணவன் சி.பத்மசேசன் வள்ளியாகத் தோன்றினார். இவர் சிறந்ததொரு பெண் பாத்திர நடிகராக விளங்கியுள்ளார். இணுவில் இளந்தொண்டர் சபையின் இசைநாடகங்களில் பல்வேறு பெண்பாத்திரங்களை ஏற்று நடத்துள்ளார் பின்னர்.

பாரம்பரிய கலைகள் மேம்பாட்டு கழகம்

கலைஞர் செல்லையா மற்றாஸ்மயிலினால் உருவாக்கப்பட்ட இக்கழகம் இசை நாடகம் தொடர்பான பல்வேறு தரமான முயற்சிகளை முன்னெடுத்துள்ளது.

1993ம் ஆண்டு ஆரம்பிக்கப்பட்ட இக்கழகம் 1998ல் 2002ல் 2004ல் மூன்று தடவைகள் இசை நாடகப் போட்டிகளை நாடாத்தியுள்ளது. இது பல்வேறுபட்ட நாடகக் கலைஞர்களுக்கு உந்துசக்தியாக அமைந்திருந்தது ஏறத்தாழ 15 நாடக மன்றங்கள் இப்போட்டிகளில் பங்கேற்றன. தவிர யாழ்ப்பாண நாட்டார் வழக்கியல் கழகத்துடன் இணைந்து பல்வேறு மரபு வழி நாடகங்களை மேடையேற்றியும் உள்ளது. சிறிது காலத்திற்கு முன்னர் மேடையேற்றப்பட்ட 'பவளக் கொடி' நாடகம் குறிப்பிடத்தக்கதாக இருந்தது. 2001ம் ஆண்டில் மரபுவழி இசை நாடகங்கள் ஒன்பது என்ற இசை நாடகத் தொகுப்பு நூல் ஒன்றை கலைஞர் செல்லையா மற்றாஸ்மயில் வெளியிட்டார். அதைத் தொடர்ந்து அந்த நாடகப் பாடல்களை ஒலிப்பேழை இறுவட்டுகளாகவும் வெளியிட்டு உள்ளார். இசை நாடகங்களை ஆவணப்படுத்தும் செயற்பாட்டில் இவரது முயற்சி மிகவும் தேவையானதொன்றாக, முக்கியமானதாகக் கருதப்படுகின்றது.

இணுவில் இளந்தொண்டர் சபையினர்

இவர்களும் யாழ்ப்பாண இசை நாடக மரபிலே குறிப்பிட்டுச் சொல்லப்படவேண்டியவர்கள். 'வள்ளி திருமணம்' 'சத்தியவான் சாவித்திரி', 'பக்த நந்தனார்', 'கோவலன் கண்ணகை', 'மயான காண்டம்' போன்ற இசை நாடகங்களை தொடர்ச்சியாக யாழ்ப்பாணத்தின் பல்வேறு இடங்களில் இவர்கள் மேடையேற்றி வருகிறார்கள். இளம் கலைஞர்களான இவர்கள் காத்திரமான முறையில் நல்ல நாடகங்களை மேடையேற்றி வருவது குறிப்பிடத்தக்கது.

திருமறைக் கலாமன்றம்

யாழ்ப்பாணத்தில் ஆரோக்கியமானதொரு நாடகப் பண்பாட்டை வளர்த்தெடுக்க தொழிற்படும் அமைப்புகளுள் திருமறைக் கலாமன்றம் மிக முக்கியமானது. சமயப் பணியுடன் கலைப் பணியையும் முன்னெடுத்துச் செல்லும் இம்மன்றம் இசைநாடகம் சம்பந்தமாக பலவித முன்னெடுப்புகளைச் செய்துள்ளது. நவீன அரங்கவியல் நுட்பங்களுடனான இசைநாடக நிகழ்வுகளை மேடை

யேற்றி வந்துள்ளது.

இசைநாடக விழா, கருத்தரங்கு, கண்காட்சி என்று பல்வேறுபட்ட ஆரோக்கியமான செயற்பாடுகளை காலத்துக்குக் காலம் இந்த மன்றம் நடாத்தி வருகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது.

மரபுவழி இசை நாடகம்

தற்போது மரபுவழி இசை நாடகத்திற்கு வறுமை நிலை ஒன்று உள்ளது என்பது தவிர்க்கமுடியாத உண்மையாகும். அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக சில கலைஞர்கள் மட்டும் இயங்கிக் கொண்டுள்ளார்கள். தைரியநாதன், செல்வரத்தினம், இரத்தினகுமார், சரவணமுத்து, பிலிப்பு ஜோன்கபால் போன்ற விரல் விட்டு எண்ணக்கூடியளவு கலைஞர்களே இன்று எம்மிடையே விட்டுப்போன எச்சங்களாக உள்ளார்கள். இவர்களும் குறிப்பிட்ட சில இசை நாடகங்களிலே பரிச்சயம் உள்ளவர்களாக இருக்கின்றார்களே தவிர அனைத்து இசைநாடகங்களையும் நடிக்கக்கூடியவர்களாகவோ அல்லது இசை நாடகத்தை நல்லமுறையில் நடாத்திச் செல்லக் கூடிய ஆளுமைமிக்க தலைமுறை ஒன்றை தோற்றுவிக்கக் கூடியவர்களாகவோ இல்லை என்பது வெளிப்படை.

சீல பின்னடைவுகள்

இசை நாடக ஆற்றுகையில் காணப்படும் சில பின்னடைவுகளையும் இங்கு குறிப்பிடவேண்டும்.

கல்விப் பின்புலம்

இந்திய நாடகக்குழுக்களைப் பொறுத்தவரையில் நாடக ஆசிரியரின் நெறிப்படுத்தலிலேயே நாடகம் பயிலப்படும். எம்மத்தியிலே இம்முறை பெரிதும் பேணப்படாத நிலை உள்ளது. நாடகத்தின் தலைமைப் பாத்திரத்தை ஏற்பவர் சகநடிகர்களுக்குப் பழக்குவராக இருப்பார். பாடல்கள் ஓரளவு பாடப்பட்டாலும் வசனங்கள் இலக்கியத் தரம் இல்லாதவையாகக் காணப்படும் நிலை உண்டு. போதிய ஒத்திகை இல்லாமல் நாடகங்களை மேடையேற்றி அல்லப்படும் சந்தர்ப்பங்களும் ஏற்படுவதுண்டு. நாடகங்களில் சினிமாப் பாடல்களைப் பாடுதல், நேரத்தை நீட்டுவதற்காக தேவையற்ற நகைச்சுவைக் காட்சிகளை அமைத்தல் என்பன எல்லாம் இசை நாடக மேடைகளை காத்திரமில்லாதவாறு ஆக்கிவிடுகின்றன. பக்கவாத்தியக்காரர்களுடன் இணையாமை, சகநடிகர்களுடன் ஒத்திசையாமை போன்ற முரண்பட்ட நிலைகளும் அரங்கினைத் தளம்ப வைத்துள்ளன.

அன்றைய காலகட்டத்திலே நாடகம் பார்த்தல் ஒரு மகிழ்வூல் செயற்படாக இருந்தது. கிராமங்களிலே நாடகம் போடுவதென்பது ஒரு திருவிழா போல இருக்கும். பாய் விரித்து இருந்து விடிய விடியப் பார்க்கிறார்கள். இது பழக்கமாக மாறிவிடும். சிறுவயதில் இருந்தே நாடகத்தைப் பார்த்து வருவதனால் அதனை அவர்கள் ரசிக்கத் தலைப்படுவர். இப்போது இந்தப் பண்பு இன்று இல்லாமல் போய்விட்டது. தொலைக்காட்சி சினிமா போன்ற வேறு விடயங்கள் ஆக்கிரமித்து விட்டன.

தொகுப்பு

1) இசை நாடகமானது ஈழத்தில் கர்நாடக இசை பரவ்வதற்கும் கர்நாடக இசை ஏற்றுக் கொள்ளப்படுவதற்கும் ஏதுவாக அமைந்திருந்தது. ஈழத்து கர்நாடக இசையின் பிறப்பும் வளர்ச்சியும் இசை நாடகத்துடன்

பின் னிப் பிணைந்து இருந்தது.

2) கர்நாடக இசையை நன்கு தெரிந்த நடிகர்கள் இசை நாடகங்களில் நடித்தமையினால் இசை நுட்பம் வாய்ந்த கலை வடிவமாக இது மிளிர்ந்து வந்துள்ளது. இன்றைய நிலையில் முறைப்படி கர்நாடக இசை தெரிந்தவர்கள் இசை நாடகத்தில் இருந்து சற்று விலகிநிற்கும் நிலையே உள்ளது.

3) ஈழத்தின் இசை நாடகக் கலைஞர்கள் இசைநாடக நுட்பங்களையும் இசை விற்பனங்களையும் இந்தியக் கலைஞர்களிடமிருந்து அறிந்தும் அவர்களுடன் சேர்ந்து நடித்தும் இக்கலையின்பால் முழு ஆளுமை பெற்றார்கள்.

4) இன்றைய நிலையில் இவ்வாறான இசை நாடகக் கலைஞர்கள் எம்மத்தியில் இல்லாமல் போய்விட்டார்கள் என்றே கூறவேண்டும். தரமான இசை நாடகக் கலைஞர்களின் எண்ணிக்கை தற்போது மிகவும் குறைந்ததாகவே இருக்கின்றது.

5) நகரப்புறங்களில் இசைநாடகங்களை மேடையேற்றுவதற்கான வாய்ப்புகள் வசதிகள் மிகவும் குறைவானதாகவே இருக்கின்றது.

6) கிராமப்புறங்களில் கோயில்களிலே இசைநாடகம் எப்போதாவது மேடையேற்றப்பட்டு வருகின்றது. பருத்தித்துறையில் நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்பாள் ஆலயம் இசை நாடகத்திற்குப் பிரபல்யம் வாய்ந்த அரங்காக தொழிற்பட்டுவந்துள்ளது. இருப்பினும் தரமான நாடகங்கள் அங்கே மேடையேற்றப்படாது குறிப்பிட்ட சில நாடகங்களே தொடர்ந்தும் மேடையேற்றப்பட்டு வருகின்றன. இதனால் நாடகம் பார்க்க வருவோரின் எண்ணிக்கை கணிசமான அளவு வீழ்ச்சி அடைந்துள்ளது.

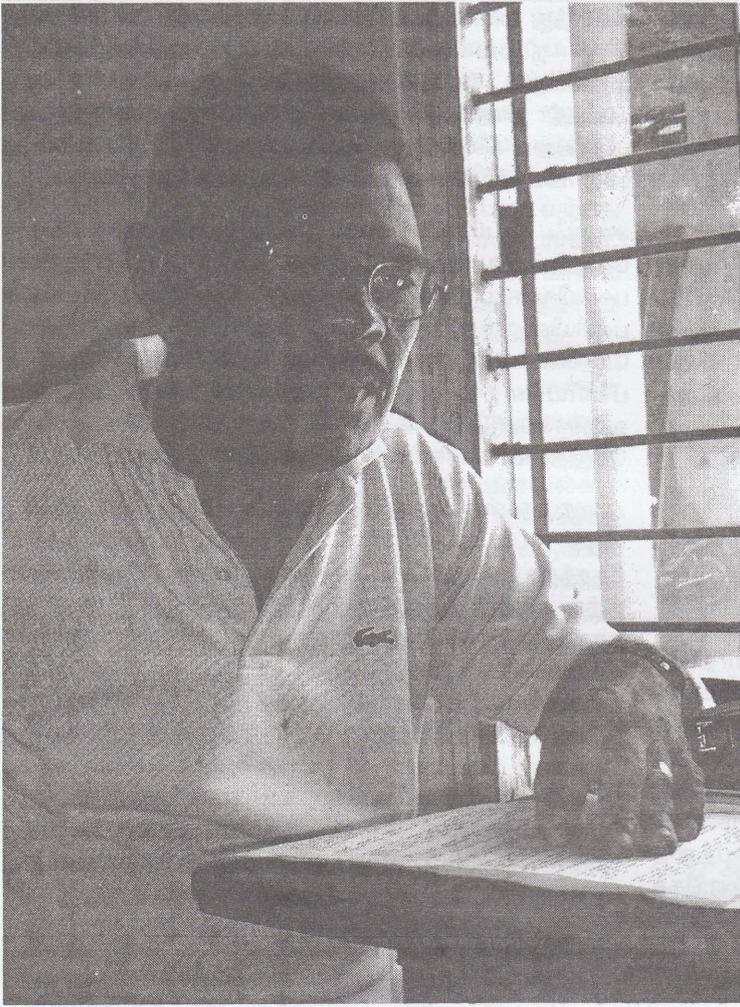
7) பாடசாலைகளில் பாடசாலை அரங்காக இசைநாடகம் பயிலப்பட்டு வருகிறது. அவை போட்டிகள் சார்ந்த நிலையில் அமைந்திருப்பதனால் தொடர்ந்து முன்னெடுக்கப்படாத நிலையே காணப்படுகிறது. மாணவர்கள் பாடசாலையுடனேயே அக்கலை பற்றிய சிந்தனையை விட்டு விடுகின்றனர்.

8) இசை நாடகத்தைப் பழக, இசை நாடகத்தில் பங்கேற்க இளைய தலைமுறையினர் பெரிதும் முன்வராத நிலைமை காணப்படுகின்றது.

9) குறித்த சில இசை நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டு வருகின்றனவே தவிர பல்வேறு சிறந்த இசைநாடகங்கள் நடிக்கப்படாமல் வழக்கொழிந்து போயுள்ளன.

10) நாடக மன்றங்கள் கழகங்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் பல இருப்பினும் இசைநாடகம் தொடர்பான தொடர்ச்சியான முன்னெடுப்புக்களை அவைகள் மேற்கொள்ளவில்லை. கருத்தரங்குகள் விழாக்கள் போட்டிகள் போன்றவற்றை நடாத்துகின்றன. இருப்பினும் சிறந்த பெறுபேற்றினை அவற்றால் பெற்றுத்தர முடியவில்லை.

இதுதான் இசைநாடகத்தின் இன்றைய நிதர்சனமான நிலைமை தொடர்ந்து வரும் காலங்களில் இசை நாடகத்தை தரமான நிலையில் பேணுவதற்கும் பயில்வதற்கும் இசைநாடகம் சார்ந்த ஆரோக்கியமான குழுவை வளர்த்தெடுப்பதற்கும் தொழிற்படக்கூடிய ஆற்றல் மிகுந்த சக்தி எது? அதன் செயற்பாடு எவ்வாறு இருக்கும்? இந்த வினாக்களை என்னுள்ளும் உங்கள் மத்தியிலும் எழுப்பியவாறு எனது கருத்துக்களை நிறைவு செய்து கொள்கின்றேன்.



கொடிய யுக்குகிறிகு எதிராக அனைத்துக் கலைஞர்களும் கிளர்நெழு வேண்டும்

பாலா சண்முகநாதபிள்ளை
வன்னியிலிருந்து செவ்வீ

மனித குலமே வெட்கித் தலைகுனியும் அளவுக்குக் கொடுமைகளைப் புரியும் இந்தக் கொடிய யுத்தத்திற்கு எதிராகக் கலைஞர்கள் அனைவரும் வேறுபாடு இன்றிக் கிளர்ந்து எழவேண்டும்.

யுத்தத்தின் கொடிய பாதிப்புக்குட்பட்ட தன்னம்பிக்கையை பறிகொடுத்துத் தவிக்கும் மக்களுடன் கலைஞர்கள் வாழ வேண்டும். அவர்களது மாபெரும் நம்பிக்கையாக கலைஞர்கள் இருக்க வேண்டும் என்று அறைகூவல் விடுக்கின்ற றார் வன்னியின் புகழ்பெற்ற கலைஞரான பால சண்முக நாத பிள்ளை. நீண்ட தெருவெளி நாடக அனுபவத்தைக் கொண்டிருக்கும் பர்லா, தீவிரமான போர்க்காலச் சூழல்க் குள் செயற்பட்டமை போன்றே சமாதானத்திற்கான காலத்திற்குள்ளும் செயற்பட்டுக்கொண்டிருக்கின்றார்.

கிளிநொச்சியில் குளக்கரையருகே அமைந்திருக்கும் அழகான வீட்டில் (இப்போதுதான் புதிதாக அமைத்துக் கொண்டிருக்கிறார். இன்னும் முழுமையாக வேலை முடிவில்லை) அவரைச் சந்தித்து இந்தப் பேட்டிக்கான கேள்விகளைக் கொடுத்தோம். அவரது பதில்கள் இங்கே..

சாலட்: ஆரம்பித்தபோது இருந்ததைவிட காலப்போக்கில் உங்களது அரங்கக் குழு (உங்களது தனிப்பட்ட பணி) எவ்வாறு மாற்றமடைந்தது அல்லது

வளர்ச்சியடைந்தது என்பது பற்றி அறிவதற்கு நாம் ஆர்வமாக உள்ளோம். கடந்த காலத்து அல்லது ஆரம்ப காலத்து உங்களது பணி பற்றி கூறுங்கள். அத்தோடு, சமீபத்திய உங்களது பணி பற்றி அல்லது இன்றைய உங்கள் பணி பற்றியும் விளக்குங்கள் (உதாரணமாக 2002ஆம் ஆண்டின் யுத்த நிறுத்தத்தின் பின்னர் உங்கள் பணி மாற்றமடைந்திருக்கிறதா?)

பாலா: ஆரம்பத்தில் படச்சட்ட அரங்கை மையமாகக் கொண்டே எமது ஆற்றுகைப் பணியை மேற்கொண்டோம். காலப்போக்கில் போர் உச்ச நிலையை அடைந்த போது படச்சட்ட அரங்கு சாத்தியமற்றுப் போனது. சூழலின் நிர்ப்பந்தம் காரணமாக எமது ஆற்றுகை தெருவெளி அரங்காக மாறியது. எரிபொருள் தடையால் வாகனப் போக்குவரத்து தடைப்பட்டதால், நாம் எமது ஆற்றுகைப் பயணத்தை மிதி வண்டியில் மேற்கொண்டோம்.

நேர் கண்டவர்

சாலட்
ஹெனஸ்சி

கலாநிதிப்பட்ட ஆராய்ச்சியாளர்
மன்செஸ்டர் பல்கலைக்கழகம்
இங்கிலாந்து.

மிதிவண்டிப் பயணம் எமது ஆற்றுகையில் பல மாற்றங்களை நிர்ப்பந்தித்தது. ஒலி அமைப்பு, ஒளி அமைப்பு, காண்பியம் என்பன முற்றாகத் தவிர்க்கப்பட்டன. ஒரு ஹார்மோனி யமும், டொல்கியும் சூழலில் காணப்படும் பொருட்களும் எமது இசையமைப்புக் கருவிகளாகின. குரல் வளமும் உடல்மொழியும் எமது ஆற்றுகையில் முக்கியத்துவம்

பெற்றது. 2002ம் ஆண்டு யுத்த நிறுத்தத்தின் பின் சில தவிர்க்க முடியாத காரணங்களால் நாம் மீண்டும் படச் சட்ட அரங்கிற்குப்போக வேண்டி ஏற்பட்டது.

ஆனால், படச்சட்ட அரங்கு மக்களுடனான எமது அரங்கின் உறவில் பெரும் பாதிப்பை ஏற்படுத்திய தோடு உணர்வைத்தொற்ற வைப்பதிலும் பெரும் பின்னடைவைக் காட்டியது. இதனால் நாம் மீண்டும் தெருவெளி அரங்கிற்கு திரும்பிவிட்டோம். யுத்த நிறுத்தம் ஒப்பந்தத்தில் இருந்ததே தவிர அது நடைமுறையில் பெரிதாக இருக்கவில்லை. எனவே, எமது ஆற்றுகை வழமைபோல் தொடர்ந்து கொண்டேயிருக்கின்றது. ஆனாலும் யுத்த நிறுத்த காலத்தில் சின்னத்திரையின் ஆதிக்கத்திற்குட்பட்ட இடங்களில் எமது அரங்கு மிக விரியத்துடன் மக்களால் வரவேற்கப்பட்டதைக் கண்டு நாம் மிகவும் நம்பிக்கை பெற்றுள்ளோம்.

சாலட்: எதிர் காலத்தை நோக்கி உங்களது குழு (உங்கள் பணி) விருத்தியடைந்து செல்வது பற்றிய உங்களது நோக்கு நிலை என்ன?

பாலா: நாடகம் சார்ந்த அறிவை வளர்த்துச் செல்வதன் மூலமும் அரங்கு சார்ந்த நுட்பங்களை விருத்தி செய்வதன் மூலமும் நாடகர்களின் சமூக உணர்வையும், மனிதப் பண்பையும் உயர்த்துவதன் மூலமும், கல்விச் சாலைகளின் சிறையிலிருந்து அரங்கை நடைமுறைக்கு மீட்டுவதன் மூலமும் ஆரோக்கியமான விமர்சனப் பாரம் பரியத்தை தோற்றுவிப்பதன் மூலமும், உலகு சார்ந்த அரங்கக் கொள்கைகளின் சமூகப் பின்னணியைக் கற்பதன் மூலமும், எமது அரங்கப் பணியை விருத்தி செய்ய முடியுமென நாம் உறுதியாக நம்புகிறோம்.

சாலட்: எத்தகைய இடங்களில் நீங்கள் பணியாற்றுகிறீர்கள்? குறிப்பாக உங்களது சமூகத்தில் விஷேடமாகக் கவனம் செலுத்திப் பணியாற்ற வேண்டிய துறைகள்/பகுதிகள் ஏதேனும் இருக்கின்றனவா? அவ்வாறெனில் உங்களால் சில உதாரணங்களைத் தர முடியுமா?

பாலா: சமூக அரசியல் பண்பாட்டு நிலமைகள் பற்றி எதுவித அக்கறையும் இன்றி வர்த்தகப் பண்பாட்டு மாயைக்குள் சிக்கித் துன்பப்படும் சாதாரண மக்கள் வாழும் இடங்களிலேயே எமது பணியை ஆற்றுகிறோம். ஏனெனில் அங்குதான் அரங்கின் பணி மிகமிக அவசிய மாய் தேவைப்படுகின்றது.



குறிப்பாக, நாம் பணி செய்ய விரும்பும் சமூகத்தின் கலாசார வளர்ச்சி சார்ந்தும் பண்பாடு சார்ந்தும் நாம் பணியாற்ற வேண்டியுள்ளது. நுகர்வுக் கலாசாரத்தால் எமது மக்கள் மிகவும் பாதிப்படைகிறார்கள். அன்பு, பாசம், சமூக உறவு, குடும்ப உறவு என்பன மிக மோசமாகப் பாதிக்கப்படுகின்றது. நவகாலனித்துவ கல்வி முறையால் எமது மக்கள் உழைப்பிலிருந்து அன்னியமாகிவிட்டார்கள். இவைகள் எமது வாழ்நிலையில் பெரும்பாதிப்பை ஏற்படுத்தி வருகின்றது. இலாபநோக்கின் அடிப்படையில் வாழ்வைத் தீர்மானிக்கும் எமது மக்களால் சூழல் மிகவும் பாதிப்படைகின்றது. எனவே இவை சார்ந்த பணிகளை நாம் மிக வேகமாகச் செய்ய வேண்டி யுள்ளது.

சாலட்: இப்போதைய உங்கள் அரங்குக்குழு தோற்றம் பெறுவதற்கு முன்னர் நீங்கள் எத்தகைய பணியில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தீர்கள்? அந்த உங்கள் பணியிலிருந்து இந்த அரங்குக்குழு எவ்வாறு மேற்கிளம்பியது? இத்தனை ஆண்டுகளிலும், அரங்கப் பணியாளர் என்ற முறையில் உங்களை உற்சாகப்படுத்திய, உங்கள் மீது செல்வாக்குச் செலுத்திய காரணிகள் யாவை?

பாலா: நான் ஓர் ஒடுக்கப்பட்ட சமூகத்தில் பிறந்து, ஒடுக்கப்பட்ட இனமாக வளர்ந்து ஒடுக்கப்பட்ட தேசத்தில் ஒடுக்கப்பட்டவனாக வாழ்ந்து வருகிறேன். இந்த ஒடுக்கு முறைகளிலிருந்து விடுபட்டு நான் ஓர் சுதந்திர மனிதனாக வாழ விரும்பினேன். அந்த வகையில் நான் ஒடுக்கப்பட்ட மக்கள் மத்தியில் அரசியல் பணி செய்ய ஆரம்பித்தேன். அடிமைப்படுத்தப்பட்ட வாழ்வை ஏற்றுக்கொண்டு வாழும் கலாசாரப்பண்பாட்டில் ஓர் மாற்றுச் சிந்தனையை மக்கள் மத்தியிலே உணர்வுபூர்வமாக ஏற்படுத்த நான் முயன்றபோதுதான் நான் அரங்கின் அவசியத்தைக் கண்டுகொண்டேன். இந்த அவசியத்தின் அடிப்படையில் தோற்றம் பெற்றதுதான் எனது அரங்கு குழு.

விடுதலை பற்றிய தேடலில் ஈடுபட்ட எமது அரங்குக்குழுவின் ஆற்றுகை செயற்பாடுகள் மக்களை உணர்வு பூர்வமான செயலுக்கு மிக இலகுவாகத் தூண்டியதைக் கண்டு நான் மிகவும் உற்சாகம் அடைந்தேன்.

அத்தோடு, எமது ஆற்றுகைக்குழுவில் பங்கு கொண்ட இளைஞர் யுவதிகளில் ஏற்பட்ட உணர்ச்சிபூர்வமான பண்பாட்டு மாற்றம் அரங்கின் வலிமையை மேலும் என்னுள் ஆழப்படுத்தியது.

யுத்தத்தால் பாதிக்கப்பட்டு இடம்பெயர்ந்து வாழும் நிலை ஏற்பட்டபோது எமது அரங்குக்குழுவினர் தமது குடும்ப உறுப்பினர்கள் அனைவரையும் ஒன்றிணைத்து நம்பிக்கையுடன் ஓர் கூட்டு வாழ்வை மேற்கொண்டார்கள். இக்கூட்டு வாழ்விலே இரண்டு வருடங்களுக்கு மேலாக 14 குடும்பங்கள் ஒன்றாகச் சேர்ந்து ஒரு குடும்பமாக ஒரு பாணையில் சமைத்து உண்டு வாழ்ந்ததைக் கண்டு நான் மிகுந்த மகிழ்ச்சியையும் நம்பிக்கையையும் பெற்றேன். எமது குழுவில் ஆண்-பெண் இருபாலாரும் பங்கு கொண்டிருந்தனர். அனைவரும் ஒரு கலைக்குடும்பமாகச் செயற்பட்டு ஒழுக்கத்தில் முன்னுதாரணமாக இருந்ததைக் கண்டு நான் பெருமைப்பட்டேன்.

ஆம்! நாடகம் மனிதனைப் படைக்கும் என்ற உண்மையை என் அரங்குச் செயற்பாட்டினூடே நான் உறுதியாகக் கண்டு கொண்டேன்.

அரங்கை நோக்கி மக்களை அழைப்பதற்குப் பதிலாக 100, 150 மைல்கள் துவிச்சக்கர வண்டியில் பயணம் செய்து அரங்கை எமது குழுவினர் மக்களிடம்

கொண்டு சென்றார்கள். மரநிழலிலே படுத்து உறங்கினார்கள். மக்களோடு இணைந்து பட்டினி கிடந்தார்கள். மலேரியாவால் அடிக் கடி ஆற்றுகையாளர் பாதிக்கப்பட்டபோதும் ஆற்றுகையை அவர்கள் நிறுத்தவில்லை. மலேரியா குளிசைகளை விழுங்கிவிட்டு ஆற்றுகைக் களத்திலேயே படுத்துக்கிடந்தார்கள். தனது நடிபாகம் வரும்போது எழுந்து நடித்துவிட்டு மீண்டும் படுத்துக் கொண்டார்கள். நாளுக்கு ஐந்து தடவை ஆறு தடவையென காலை 8 மணியிலிருந்து இரவு 12 மணிவரை தினமும் ஆற்றுகையை மக்கள் முன் நிகழ்த்தினார்கள்.

ஆற்றுகையை நிகழ்த்துவதோடு மட்டும் அவர்கள் தமது செயற்பாட்டை நிறுத்திக்கொள்ளவில்லை. உதவியற்றுத் தவித்த மக்களுக்கு பல்வேறுவகைப்பட்ட உதவிகளைச் செய்தார்கள். வைத்தியசாலைக்கு நடந்து செல்ல முடியாதவர்களை தமது துவிச்சக்கர வண்டிகளில் அழைத்துச் சென்றார்கள். வீடுபோட வசதியற்றவர்களுக்கு வீடு வேய்ந்து கொடுத்தார்கள். சாவு நிகழ்வுகளில் பிணத்தை காவிச் சென்றார்கள். விறகு வெட்டிக் கொடுத்தார்கள். கிராமங்களில் சிரமதானப் பணிகளை அரங்கின் மூலம் ஊக்கப்படுத்தியதோடு அவர்களும் மக்களோடு இணைந்து பங்கு கொண்டார்கள்.

ஒருநாள் ஆற்றுகையாளர் ஒருவரின் தாயார் இறந்து விட்டார். அந்தத் தாய்க்கு கொள்ளி வைக்க வேண்டிய அந்த ஆற்றுகையாளர் 100 மைல்களுக்கப்பால் தனது ஆற்றுகைப் பணியில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருந்தார். தொடர்பு சாதனங்கள் எதுவுமே இல்லாத போர் சூழல் தீவிரப்பட்டிருந்த அந்த நேரத்தில், அந்தத் தாயின் மகன் எங்கு நிற்கிறார் என்பதை அறியமுடியாத சூழலில் அவருக்கு தகவல் கொடுக்க எடுக்கப்பட்ட முயற்சி பயனளிக்கவில்லை. ஆற்றுகை முடிந்து நான்கு நாள் லீவில் வீட்டுக்குச் சென்றபோதுதான் அவர் தன் தாயார் இறந்து செலவும் முடிந்துவிட்டது என்ற தகவலைத் தெரிந்து கொண்டார்.

இவ்வாறு, மனதைதொடும் பல சம்பவங்களுக்கு மத்தியில்தான் எமது போர்கால அரங்கு செயற்பட்டது. ஆம்!. அரங்க ஆற்றுகை என்பது அர்ப்பணமும், தியாகமும் நிறைந்த ஒரு செயற்பாடாக இங்கே மாற்றம் கண்டது.

சாலட்: உங்கள் பணி மக்கள் மீது எத்தகைய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது என நீங்கள் கருது கிறீர்கள்? இப்பணிகள் மக்களில் ஏற்படுத்திய எதிர்விளைவுகள் பற்றிய உங்கள் அவதானிப்புக்களைக் கூறுங்கள்?



பாலா: போரினால் இடம்பெயர்ந்து வன்னிக் காடுகளுக்குள் உயிர்ப்பாதுகாப்புக் காசு குடியேறிய மக்கள் அடுத்து என்ன செய்வது என அறியாது தவித்தார்கள். உறவுகளின் இழப்பும் பொருளாதார பாதிப்பும்

தொடர்ச்சியான மலேரியா நோயின் தாக்கமும் தொழில் இன்மையும் வறுமையும் மக்களை பெரும் பாதிப்புக்குள்ளாக்கியது. பொருளாதாரத் தடையால் வறுமைக்குள்ளானார்கள். மருந்துத் தடையால் நோயிலிருந்து விடுபடமுடியவில்லை. பத்திரிகைத் தடையால் போர்ச் செய்திகளை அறிய முடியவில்லை.

இவ்வாறு மரணப்பொறிக்குள் சிக்கி நம்பிக்கை அற்ற நிலையில் சோர்ந்து கிடந்த மக்களின் மனங்களிலே தன்னம்பிக்கையை ஏற்படுத்தி தடைகளை உடைக்க வைத்து, தலை நிமிர்ந்து மக்களை வாழவைத்ததும் செயற்படத் தூண்டியதும் அரங்குதான்.

அன்றைய சூழலில் செய்தி களை தெரிவிக்கும் ஊடக மாக, தன்னம்பிக்கையை மக்களுக்கு கொடுக்கும் உளவியல் வைத்தியனாக, நோய்தீர்க்கும் மருந்தாக, மக்களின் நண்பனாக அரங்கே செயற்பட்டது.

அரங்கு சொன்ன செய்தியை மக்கள் நம்பினார்கள். அரங்கு காட்டிய வழியிலே மக்கள் நடந்தார்கள். அரங்கின் மீது மாபெரும் நம்பிக்கையைக் கொண்டார்கள். எனவேதான், தாங்க முடியாத துயரத்தோடு தடைகளால் சூழப்பட்ட வன்னிக் குள் வாழ்ந்த மக்கள் இன்று தடைகளை உடைத்தெறிந்து தலைநிமிர்ந்து நிற்கின்றார்கள். எமது அரங்கைக் காண எந்த நேரம் அழைத்தாலும் மக்கள் பெரும் திரளாகக் கூடினார்கள்.

எமது ஆற்றுகையினூடே தமது நண்பர்களையும் எதிரிகளையும் இனம் கண்டார்கள். அரங்கு காட்டிய பாதையில் நம்பிக்கையோடு நடந்தார்கள். ஆற்றுகை நடை பெறும்போதே, ஆற்றுகையில் சித்தரிக்கப்படும் மக்களின் எதிரிகளை ஆற்றுகைக் களத்தில் வைத்தே தாக்க முனைந்தார்கள். இவை போர்க்கால ஆற்றுகையின் உணர்ச்சிமயப்பட்ட மக்களின் எதிர்விளைவாக இருந்தது.

1977ம் ஆண்டு நிலமற்ற மக்களின் பிரச்சினையை மைய மாக வைத்து எம்மால் ஆற்றுகை செய்யப்பட்ட ஷசமுதாய மாற்றத்திலே' என்னும் ஆற்றுகை நிலமற்ற மக்களை அரச காணிக் குடியேறும்படி கோரியது.

அந்த ஆற்றுகையை பார்த்த மக்கள் ஊரெழு, பொக்கணை என்னும் இடத்தில் உடனடியாகக் கொட்டில் களை அமைத்துக் குடியேறினார்கள். குடியேறி இருந்து கொண்டு எம்மை அழைத்தார்கள். நாமும் அங்கு சென்று அவர்களுக்கு உதவினோம். இன்று பொக்கணை கிராம மாக அக்குடியேற்றம் வளர்ந்துள்ளது. (நடேசு என்பவரே முதலில் குடியேறியவர்) 80களில் சிந்திக்கத் தொடங்கி விட்டார்கள். நாடகம் கிராமிய உழைப்பாளர்களை தொழிற் சங்கமாக உருவாகி உழைப்பாளர்களின் பிரச்சினை களுக்குத் தீர்வு காணும்படி உழைக்கும் மக்களைக் கோரியது. அந்த நாடகம் நிகழ்ந்த அனைத்துக் கிராமங்களிலும் மக்கள் உழைப்பாளர் சங்கத்தில் இணைந்து கொண்டார்கள்.

இவ்வாறு எமது ஆற்றுகைகள் மூலம் இளைஞர்களையும் மக்களையும் சமூகச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடுத்தினோம். ஈடுபடுத்தி வருகின்றோம்.

சாலட்: உங்கள் குழு கட்டமைக்கப்பட்டு ஒழுங்கமைக்

கப்பட்ட முறைமை பற்றிக் கூறுங்கள்?

பாலா: சமூக மாற்றமும் விடுதலை வாழ்வுமே எமது ஆற்றுகைக் குழுவின் பிரதான இலக்காக உள்ளது. ஒழுங்கும், ஒழுக்கமும், முன்னுதாரணமான வாழ்வும், மக்கள் நேசமும் எமது குழுவின் பிரதான விதிகளாக உள்ளன. தியாகமும், அர்ப்பணிப்பும் மக்கள் சேவையும் ஆற்றுகை சார்ந்த தேடலும் எமது நடைமுறை விதி களாக உள்ளன.

சாலட்: உங்களுடைய பணிக்கு எவ்வாறு நிதி வழங்கப்படுகிறது? வெவ்வேறு நிதி மூலகங்களிலிருந்து எத் தகைய அழுத்தங்கள், வினாக்கள், வேறு விடயங்கள் மேற்கிளம்புகின்றன?

பாலா: நாங்கள் பெரும் நிதிச் செலவை வேண்டி நிற்கும் தயாரிப்புக்களை எப்படி செய்வதில்லை. இருக்கின்ற வளங்களை மையமாகக் கொண்டே நாம் எமது ஆற்றுகையை தயார் செய்கின்றோம். அழுத்தங்களை பிரயோகித்து எமது சுதந்திரமான செயற்திறனை கட்டுப்படுத்த முனையும் நிதி மூலகங்களிடமிருந்து நாம் நிதியை பெற எப்படி முயன்றதில்லை.

எமக்குத் தேவைப்படும் நிதியை இன்று எமது தமிழீழ அரசு எமக்கு வழங்குகின்றது. ஆரம்ப காலங்களில் மக்களிடம் இருந்து பெற்றுக் கொண்டோம்.

சாலட்: உங்கள் அரங்கக் குழுவின் வரலாற்றில் உங்களுடைய பணியின் வளர்ச்சியில் செல்வாக்குச் செலுத்திய அல்லது கட்டுப்பாடுகளை விதித்த, புறக்காரணிகளை விளக்குக? அவற்றோடு இணைந்து நீங்கள் எவ்வாறு பணி புரிந்தீர்கள்? அல்லது அவற்றை மீறி நீங்கள் எவ்வாறு செயற்பட்டீர்கள்?

தனிப்பட்ட எனது அரங்கச் செயற்பாட்டில் பல்வேறு வகைப்பட்ட காரணிகள் என்மீது செல்வாக்குச் செலுத்தியுள்ளன.

1960களில் நான் சிறுவனாக இருந்த காலத்தில் கிராமிய நாடக மன்றங்களால் தொடர்ச்சியாக மேடையேற்றப்பட்ட நாடகங்களே எனது அரங்கப் பணியின் ஊக்கு சக்தியாக அமைந்தன.

எனது சமூக அரசியல் வாழ்வு என்னை நாடகப் பணியில் ஈடுபடும்படி நிர்ப்பந்தித்ததுடன் சித்தாந்த ரீதியான கட்டுப்பாடுகளையும் எனக்கு விதித்தது. (நாடகச் சித்தாந்த மல்ல) அக்கட்டுப்பாட்டை நான்



விரும்பி ஏற்றுக்கொண்டேன்.

80களில் புலமை சார் நாடகவியலாளருடனான தொடர்புகள் எனக்கு ஏற்பட்டன. அதன் மூலம் அரங்கு சார்ந்த பயிற்சிகளை பெறுவதற்கும், உலக நாடகங்கள் பற்றிய அறிமுகத்தை சிறியளவில் தெரிந்து கொள்ளவும் எனக்கு வாய்ப்புகள் ஏற்பட்டன. இந்த வாய்ப்புகள் அரங்கு

சார்ந்தும் அழகியல் சார்ந்தும், கலைத்துவம் சார்ந்தும், நாடகம் சார்ந்தும் தெளிவில்லாத பல கட்டுப்பாடுகளை எனக்கு விதித்தன. இன்றும் விதித்து வருகின்றன. ஆனால், தொடர்ச்சியான அரங்கச் செயற்பாட்டின் தேவையும் எமது சமூகச் சூழலும் இக்கட்டுப்பாடுகளை மீறிச் செயல்படும்படி என்னை நிர்ப்பந்திப்பதால் மேற் கூறிய தெளிவற்ற கட்டுப்பாடுகளை என்னால் ஏற்றுச் செயல்பட முடியவில்லை.

மக்களின் வாழ்வும் அவர்களது சமூக இருப்பும் மக்கள் ஆற்றுகைமீது கொண்டுள்ள அளப்பரிய ஆர்வமும், மக்களது விமர்சனங்களும், வளர்ச்சியடைந்த மேற்குலகம் எம்போன்ற ஒடுக்கப்பட்ட இனங்கள் மீது திணிக்க முயலும் கலாசாரத் திணிப்புமே எனது பணியின் வளர்ச்சியில் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றன. உலகத் தரத்திற்கான ஓர் நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபட நான் விரும்ப வில்லை. இன்றைய அநியாய உலகைத் தலை கீழாக மாற்றும் அல்லது உலக அநியாயங்களை இல்லாமல் செய்யும் ஒரு நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபடவே நான் பெரிதும் விரும்புகிறேன்.

சாலட்: நீங்கள் செய்யும் பணியிலும், அப்பணியினை நீங்கள் செய்யும் முறைமை யிலும் எத்தகைய நடைமுறைக் கோட்பாடுகள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன?

பாலா: எனது தொடர்ச்சியான அரங்கப் பணியானது பின்வரும் நடைமுறைக் கோட்பாடுகளை என்னிடம் கோருகின்றது.

(1) மக்களின் ரசனை பற்றிய மனப் பதிவுகளை அடிப்படையாக வைத்தே ஓர் புதிய ரசனைக் கோட்பாட்டை நாம் தீர்மானிக்க வேண்டியுள்ளது.

(2) வழமையாகப் பேசப்படும் ரஐடி, கொமேடி, சந்தேயர் என்ற கோட்பாட்டுக்குள் மட்டும் நாம் நின்றுவிட முடியாதுள்ளது. பரந்துபட்ட மக்களின் தேவைக்கொப்ப ஓர் புதிய கலாசார உருவாக்கத்திற்கு ஏற்றவாறு ஓர் புதிய ரசனையை நாம் ஏற்படுத்த வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் உருவாகி உள்ளது.

(3) எமது நாடகச் சித்தாந்தங்களை மக்களுக்குள் திணிப்பதை விடுத்து, மக்களின் இருப்புக்கும், வாழ்நிலைக்கும், கலை பற்றிய பார்வைக்கும் ஒப்ப புதிய சித்தாந்தங்களை நாம் படைக்க வேண்டியுள்ளது.

(4) எம்மால் உருவாக்கப்படும் சிந்தாந்தங்கள் மக்களுக்கு மகிழ்வளிப்பதோடு மட்டும் நின்றுவிடாது மக்களை செயலுக்குத் தூண்டி அவர்களது கடினமான வாழ்வை மாற்றியமைக்க உதவ வேண்டும் என்றே நான் கருதுகிறேன்.

சாலட்: யுத்தம் மற்றும் மோதல் நிலவுகின்ற சூழ்நிலைகளில் ஷகலைஞர்கள் என்ன செய்ய வேண்டும்? என்று அரங்கப் புலமையாளர் ஒருவர் கேட்டிருக்கிறார். உலகின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் நாம் மேற்கொண்டு வரும் ஆராய்ச்சியில், நாம் சந்திக்கின்ற அனைத்துப் படைப்பாளிகளிடமும் இந்த வினாவைக் கேட்டுவருகிறோம். குறிப்பாக அரங்கு இச்சூழலில் எவ்வாறு துலங்க முடியும்? இத்தகைய ஒரு வேளையில் அரங்கின் வகிபாகம் என்ன?

(தொடர்ச்சி 13 பக்கத்தில்)

முருகிரி தன்னை உருக்கி உலகுக்கு ஒளி கொடுப்பது போல கலைஞர்கள் தம் ஊனை உருக்கிக் கலைக்கு வாழ்வு கொடுக்கிறார்கள். ஆனால் நாம் கலையைப் பற்றி மட்டுமே சிந்திக்கின்றோம். கலைஞர்களைப் பற்றிச் சிந்திப்பதில்லை.

நமது பாரம்பரியக் கலை அழிந்துகொண்டு செல்கிறது. அதை வளர்க்க வேண்டும் என்று துடியாய்த் துடிக்கின்றோம். கலையை வளர்க்கக் கலைஞர்கள் முன்வருகிறார்கள் இல்லை யென்று குறைகூறுகின்றோம். ஆனால் இருக்கக்கூடிய கலை ஞர்களின் வாழ்க்கைப் பின்னணியைச் சற்றும் சிந்தித்துப் பார்ப்பதில்லை. கலைக்கு உயிர்கொடுத்த அவர்கள் எத் தகைய வாழ்க்கை வாழ்ந்தார்கள்? கடைசிக் காலத்தில் அவர்களுடைய நிலை என்ன? என்ற உண்மைகள் மனதை உருக்கி விடுகின்றன. புகழ்பெற்றிருந்த பல கலைஞர்கள் தமது இறுதிக் காலத்தில் நொந்துபோய் உட்காந்திருக்கிறார்கள்.

கலையே என் வாழ்க்கையின் நிலை மாற்றினாய் என்று மனமுருகி ஆனந்தக் கண்ணீர் வடிப்பதா? இல்லை மனம் வெறுத்து இரத்தக் கண்ணீர் வடிப்பதா? ஒரு பக்கம் தானும் பயனுற்றுப் பிறருக்கும் பயன்தரும் கலை மறுபக்கம் கலை னுனை ஆண்டியாகவும் ஆக்கிவிடுகின்றது. ஓலைக் கொட்டி லையும் நிரந்தரமாக்கிவிடுகின்றது அவர்களுக்கு.

கலைக்காகத் தன் வாழ்கை அர்ப்பணித்த ஒரு கலைஞன் ஒழுங்கான வருமானம் இல்லாமல் ஓலைக் குடிசையில் வாழ்க்கையை ஓட்டுகின்றான். தன் குடும்ப வண்டியை ஓட்டக் கோயில் வீதியில் பலூன் விற்றுகின்றான்.

“நான் நாடகம் செய்யவேணும் எண்ட உசாரில் வேற ஒண்டையும் பற்றிச் சிந்திக்காமல், ஒரு தொழிலையும் பழகாமல் முற்றுமுதா முழு மூச்சா நாடகத்துக்குள்ள இறங்கீட்டன். நான்தான் ஒரேயொரு பிள்ளை வீட்டுக்கு.

நாடகத்துக்குக் காலம் வாழ்வை அடகு வைத்துவா!

நான் நாடகத்துக்குள்ள இறங்காமல் இருந்திருந்தால் பொரு ளாதார ரீதியா எவ்வளவோ முன்னேறியிருப்பன். ஆனால் நான் நாடகம் நாடகம் என்று திரிஞ்சதால குடும்பத்தவரும் என்னைப் பற்றிச் சிந்திக்காமல் விட்டுட்டினம். அதால கலை னுன் எண்ட பேரைத்தவிர வேற ஒண்டையும் என்னால சேர்க்க ஏலாமல் போச்சது. அதாலதான் என்ர பிள்ளை யளிட்டைக் நான் சொல்லியிருக்கிறன், என்னை மாதிரி நீங் களும் நாடகத்திற்குள்ள இறங்காதேங்கோ படிக்காவிட்டாலும் பரவாயில்லை. ஏதாவது தொழிலை எண்டாலும் பழ குங்கோ எண்டு.”

கண்களில் விரக்தி நிலுலாட வாழ்க்கையில் தோற்றுவிட் டோமோ என்று ஏக்கத்துடன் கலைஞர் சரவணமுத்துவின் வாயிலிருந்து வந்த வார்த்தைகள் இவை. அவர் ஓர் இசை நாடகக் கலைஞர். ஈழத்தில் மிகப் பிரபலமாக இருந்தவரான நடிகமணி வைரமுத்துவுடன் இணைந்து பல நாடகங்கள்

நடித்திருக்கிறார். அதுதான் வாழ்க்கை என்று இருந்திருக்கிறார்.

அது போட்டியாக நாடகங்கள் நடந்துகொண்டிருந்த வசந்த காலம். தொடர்ச்சியாக நாடகங்கள் நடந்துகொண்டிருந்தன. அதனால் வருமானமும் பெருமளவில் வந்தது நடிகர் களுக்கு. வேறொரு தொழிலைப் பற்றிச் சிந்திக்காமல் சர வணமுத்து போன்றவர்கள் நாடகத்தையே தொழிலாக வரிந்து கொண்டனர். ஆனால் போர் எல்லாவற்றையும் சிதைத்துவிட்டது. அது நாடகத்தை மட்டும் அழிக்கவில்லை. அதனை நம்பியிருந்த சரவணமுத்து போன்றவர்களின் வாழ்க்கையையும் அழித்துவிட்டது.

போருக்குப் பழக்கப்பட்ட சமூகத்தில் கிடைத்த இடைவெளியை சினிமாவும் தொலைக்காட்சியும் ஆக்கிரமித்துக்கொள்ள அனைவருமே நாடகத்தை மறந்துபோனார்கள். படித்தறிந்த கல்விமான்களின் ஆராய்ச்சிக் கூடங்களுக்குள்ளும் பிர மாண்டமான படச்சட்ட மேடைகளுக்குள்ளும் முடங்கிக் கொண்டது நாடகம். அதனைத் தொழிலாகக் கொண்டிருந்த வர்கள் திக்குத் தெரியாத காட்டுக்குள் விடப்பட்டார்கள். கதிரன் சரவணமுத்து அவர்களில் ஒருவர். மாவைக் கலட்டி அவரது சொந்த இடம். இராணுவத்தின் உயர்பாதுகாப்பு வலயம் அவரது கிராமத்தையும் விழுங்கிவிட இப்போது அவர் இடம்பெயர்ந்தவராய் கொக்குவில்லில் வசிக்கிறார்.

நாடகத்தால் தனது வாழ்க்கை தோற்றுவிட்டது என்று கழி விரக்கம் கொண்டாலும் சரவணமுத்துவிற்கு நாடகம் மீது இருக்கும் காதல் இன்னும் தீரவில்லை. அதைப் பற்றிக் கதைப்பதென்றால் அவருக்கு வெல்லம். அப்போது அவரது முகத்தில் முழு நிலவின் ஒளி வட்டமே தெரியும்.

“சிதம்பரம் கதிரவேலு என்டை ஒன்றுவிட்ட சகோதரர். அவர் தான் என்னை சமூக நாடகங்களில் நடக்க வைச்சவர்.” தனது நாடக வாழ்க்கை பற்றிச் சொல்லத் தொடங்குகிறார் சரவணமுத்து. கதிரவேலு வின் சகோதரர் சிதம் பரம் செல்வராசா நடிக மணியுடன் நடத்துக்கொண் டிருந்தவர். அவர்தான் இவரை வசந்தகான சபா வில் இணைத்துவிட்டவர்.

அதற்குப் பின்தான் சரவணமுத்துவின் இசைநாடக வரலாறு ஆரம்பமாகின்றது. அப்போது இவருக்கு வயது 19.

“நான் வைரமுத்தண்ணரோட முதல் மேடை ஏறேக்க அவ ருக்கு அது ஆயிரமாவது மேடை. அவரோட சேர்ந்தாப் பிறகு எல்லாப் பாத்திரங்களையும் செய்யிற திறமையும் எல்லாப் பாட்டுக்களையும் பாடுற திறமையும் வந்தது. அவருடைய பயிற்சியும் மேடை அனுபவமும் அதுக்குக் கைகுடுத்தது.” – என்றார் சரவணமுத்து.

வைரமுத்து, வ.செல்வரட்ணம், தைரியநாதன் போன்ற இசை நாடக பெருந்தலைகளுடன் சேர்ந்து இலங்கையின் பல பகுதிகளிலும் நாடகம் போட்டுத் திரிந்திருக்கிறார் சரவண முத்து. ‘ஸ்ரீவள்ளி’, ‘சத்தியவான் சாவித்திரி’, ‘அரிச்சந்திர மயானகாண்டம்’, ‘நந்தனார்’, ‘ஞானசௌந்தரி’ என்பன அவர் நடத்த நாடகங்களுள் பிரபலமான சில. சுருதி தாளம் தப்பாமல் அட்சரம் பிசகாமல் பாடும் திறன் அவரது விசேடம்.

இதனாலேயே அன்று இவருக்கு பெரும் வரவேற்பு இருந்தது.

இசை நாடகத்துடன் மட்டும் நின்றுவிடாது காத்தவராயன் கூத்திலும் கவனம் செலுத்தி வந்திருக்கிறார். காவடிக்குப் பக்கப்பாட்டுப் பாடுபவராகவும் உடுக்கை வாசிப்பவராகவும் இருந்திருக்கிறார். அப்போதும் அவருக்குப் பெருமளவில் பணம் கொட்டவில்லை. ஆனால் தன்னிறைவை ஏற்படுத்தக் கூடியளவிற்கு வருமானம் வந்தது. கலைவாழ்வை விரும்பி ஏற்றுக்கொண்ட அந்த மனிதனுக்கு ஆத்தம திருப்பி திகட்டத் திகட்டக் கிடைத்தது. அதுதான் இன்றுவரைக்கும் அவரை கலைத் தாகத்துடன் வாழ வைத்துக் கொண்டிருக்கிறது.

குரும்பசிட்டி சன்மார்க்க சபை, நவரச நாடக மன்றம், இரத்தின குமார் நாடக மன்றம் (பளை), அளவெட்டி பாரதி நாடக மன்றம் என்பவற்றுடனும் இணைந்து நாடகங்கள் செய்திருக்கிறார் சரவணமுத்து. பாரம்பரியக் கலைகள் மேம்பாட்டுக் கழகத்துடன் நெருங்கிய உறவுகளைக் கொண்டிருந்து இசை நாடகங்கள் பலவற்றைத் தொடர்ந்து செய்து வருகின்றார். 2006ஆம் ஆண்டு மகாசிவராத்திரி அன்று சத்தியவான் சாவிதிரி நாடகத்தில் நடித்துள்ளார். வெறும் 60 வயதுதான்

ஆகிறது இந்த இளைஞருக்கு. இன்னும் துடுக்காகத்தான் நிற்கிறார் மேடையில்.

கலைக்காகத் தன்னை அர்ப்பணித்த இந்தக் கலைஞரின் வாழ்க்கையில் ஒன்றைத் தாராளமாகக் கொடுத்த இறைவன் மற்றொன்றை மறுத்துவிட்டான். இன்று ஏழ்மையில் வாடும் சரவணமுத்து நாடகத்தைத் தொழிலாக நம்பியிருந்த கலைஞர்களின் நிலைக்கு ஓர் உதாரணம். நாடகம் தமிழர்கள் மத்தியில் ஓர் தொழிற்துறையாக வளர்ச்சியடையாததற்கு இது ஒரு காரணம். இத்தகைய கலைஞர்களைப் பேணிக் காத்து அவர்களுக்கு உதவி ஊக்குவிப்புக்களை வழங்குவதற்கு அக்கறையுடையோர் முன்வரவேண்டும். நலிந்த கலைஞர்களுக்கு உதவுவதற்கான நிதியம் அல்லது அமைப்பு ஒன்றை ஏற்படுத்துவது பற்றி ஏனைய கலைஞர்கள் அனைவரும் சிந்திக்க வேண்டும் என்றே நாம் கருதுகின்றோம். இந்த விடயத்தில் அனைவரும் ஒன்றிணைந்து செயற்பட வேண்டியது மிக அவசியமானது. ஆங்காங்கே சிறுசுச் சிறுசு இருக்கும் முயற்சிகள் ஒன்றாக்கப்பட்டு பெரியளவிலான அறியப்பட்ட அளவிலான செயல் இடம்பெறவேண்டும்.

கதைகளைச் சீத்திரீகும் மேடை நாடகங்கள் முதல் இன்றைய குறுந்திர நாடகங்கள் வரை

முதாயத்தில் அன்றாடம் நிகழும் சம்பவங்கள், இச்சம்பவங்களின் வாயிலாக உண்டாகும் உணர்வுகள், அவ்வுணர்வுகள் சமூகத்தில் ஏற்படுத்தும் தாக்கங்கள், இத்தாக்கங்களால் விளையும் அனர்த்தங்கள், இவ்வனர்த்தங்களின் எதிர்விளைவுகள், இவ்வாறே சங்கிலிக்கோர்வை போன்று பின்னிப்பிணைந்து நீண்டு செல்லும் சமூக நிகழ்வுகளைச் சித்தரிக்கும் ஊடகங்களில் ஒன்றாக இன்று மக்கள் மத்தியில் மிளிர்வதுதான் சமூக நாடகங்கள் இந்தச் சமூகக் கதைகள் திரைப்படங்களாக ஒரு வகையிலும் மேடை நாடகங்களாக ஒருவகையிலும் இன்றைய குறுந்திர நாடகங்களாக இன்னொரு வகையிலும் மக்களுக்குச் சென்றடைகின்றன.

திரைப்படங்களாகவோ குறுந்திர நாடகங்களாகவோ மக்களுக்கு ஊடகப்படுத்தப்படுபவை மேடைநாடகங்களாக ஊடகப்படுத்துவதிலிருந்து வேறுபடுகின்றன. இத்தகைய ஆற்றுகைகள் ஒவ்வொன்றிலும் நடிக்கும் நடிக்களின் உள்ளத்து உணர்வுகள் வித்தியாசமானவையாகின்றன. உதாரணமாக மேடைநாடகங்கள் ரசிகர்களை நேரில் சந்திக்கின்றன. சிருங்கார சம்பவங்களாயின் ரசிகர்களின் கண்ணீரை நடிக்க நேரில் காண்கின்றான். அவர்களின் சிரிப்பை நேரில் கேட்கின்றான். ஆணந்தமாயின் சந்தோஷ கோஷத்தை நேரில் சந்திக்கிறான். அப்போது நடிக்களின் உணர்வுகள் மெருகூட்டப்படுகின்றன. தன் நடிப்பாற்றல் சோபிக்கவில்லை யென்பதைக் கூட ரசிகர்கள் மூலம் உணர்கின்றான், தன் ஆற்றலை மாற்றி ரசிகர் வசமாக கப்படுகின்றான். அதாவது மேடை நாடகங்கள் மூலம் நடிக்க தன் நடிப்பின்

ஆற்றலை உடனுக்குடன் அளக்கின்றான். பெருக்குகின்றான். ஆனால் திரைப் படத்தினதோ குறுந்திர நாடகத்தினதோ நடிக்கர்கள் மற்றும் கலைஞர்கள் ரசிகர்களின் உணர்வுகளையோ பாராட்டுதல்களையோ நேரில் சந்திக்க முடியாததே நிலைமை. தயாரிப்பாளரின் உணர்வுகளுக்கு ஏற்பவே அவன் நடிக்கத் தூண்டப்படுகின்றான். ரசிகர்களின் ரசனைநிலை தயாரிப்பாளரின் ரசனைதான் எனக் கூறிவிட முடியாது. அதாவது மேடை நாடகங்களில் நடிக்க நடிக்கின்றான். படங்கள் மற்றும் குறுந்திர நாடகங்களில் அவன் நடிக்க வைக்கப்படுகின்றான். மேடை நாடகங்களில் ரசிகர்களின் உணர்வலைகளுக்கேற்ப நடிக்க முடிகிறது. ஆனால் இங்கு அது முடிவதில்லை.

புகையிரதங்களின் வளர்ச்சியில் ஆரம்பகாலத்தில் நிலக்கரியில் இயங்கும் வண்டிகளே அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன. பொருளாதார மாற்றம், விஞ்ஞான வளர்ச்சி நாகரிக மேம்பாடுகளால் மின்சார வண்டிகள் வரையாக அவை வளர்ச்சியடைந்துள்ளன. அதேவேளை ஆரம்பகால கரியியந்திர வண்டிகள் பாவனையிலிருந்து அற்றுப்போய் புராதன சின்னங்களாக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் மேடை நாடகம் அப்படியாகிவிடவில்லை. சமூக வரலாறு களை ஆரம்ப காலத்தில் மக்கள் மத்தியில் கொண்டு சென்ற ஊடகமாக மேடை நாடகம்தான் இருந்துள்ளது. இன்றைய பொருளாதார, விஞ்ஞான தொழில்நுட்ப மற்றும் நாகரிக வளர்ச்சிகளால் திரைப்படங்களும் குறுந்திர நாடகங்களும் அந்த இடத்தை நிரப்ப ஆரம்பித்துள்ளன. இவை இவ்வளவு தூரம் வளர்ந்துள்ள போதும் ஆங்காங்கேனும் மேடை நாடகங்கள் அரங்கேற்றுவதை நாம் இன்றும் அறிகின்றோம், பார்க்கின்றோம். அவை அறவே அழிந்து விடவில்லை வாழையடி வழையாக மேடைநாடக ரசிகர்கள் இன்னும் இருப்பதையே இவை உறுத்துகின்றன. இதை நிரூபிக்கும் வகையிற்றானோ என்னவோ அனேக திரைப்படங்களிற்கூட மேடை நாடகக் காட்சிகளைப் புகுத்துகின்றனர்.

கலையென்பதன் கவின் செயற்கையால் மெருகூட்டப்படுகையில்தான் அந்த மெருகு நிலைக்காது போகின்றது. அதாவது தற்போதைய திரைப்படங்களோ குறுந்திர

நாடகங்களோ ரசிகர்கள் மனதிரையைத் தொட்டுச் சென்றாலும் அந்நெகிழ்வுகள் நீண்டகாலம் மனதில் நிலைத்திருப்பதைக் காணவில்லை. ஆனால் மேடை நாடகங்கள் மனதைத் தொட்டு நிலையான நெகிழ்வினைக் கொடுத்து மனத்திரையில் என்றும் ழிம்பமாய் பதிந்துவிடுகின்றன.

பிரமாண்டமான பொருட்செலவிலும் காட்சிச் சோடனைகளிலும் சிந்தனையிலும் எடுக்கப்படும் காட்சிகளே திரைப்படங்களிலும் குறுந்திரை நாடகங்களிலும் பவனி வருகின்றன. உதாரணமாக ஒரு கல்யாணக் காட்சியை படமாக்குவது என்றால் நிச்சயதார்த்தம், தாழ்ப்புலம் மாற்றல் மணமகன் அழைப்பு தாலிகட்டுதல் என்று சாந்திமுகூர்த்தம் வரை சினிமா மற்றும் தொலைக்காட்சித் தொடர்களில் தெளிவாகக் காட்டப்படும். இவை மேலே சொன்ன செலவுகளுக்கு மேலாக அதிக நேரத்தையும் ஆட்கொள்ளத் தவறுவதில்லை. அத்துடன் முக்கியமாக ரசிகர்களின் சிந்தனைக்கு இடம் கொடுக்காது அப்படியே நேரடியாக அவர்களைச் சென்றடைகிறது. அவ்வகையாக ரசிகர்களின் சிந்தனையைத் தொடரது பார்வைக்கு வரும் காட்சிகள் உள்ளத்தில் உறை வதில்லை. ஆனால் மேடை நாடகங்களில் இத்தகைய ஒரு காட்சியை அரங்கமேது காட்சிச் சோடனை செய்து, நேரத்தை விரயமாக்கி பாரியளவில் பணம் செலவிட்டுச் செய்ய முடியாது. இந்தக் காட்சியைத்தான் நான், 'தொடர்ந்த கதை முடிவதில்லை' என்னும் நாடகத்தில் கல்யாண சம் பிரதாயமொன்றை, மேடைக்குப் பின்னால் கொட்டிமேள ஓசையினைக் கொடுத்து மேடையில் இரண்டு நாய்களை அமர்த்தி நான்கு ஐந்து பேர் சாப்பிட்ட எச்சில் இலைகளைக் கொண்டு வந்து போடுவதாகவும் நாய்கள் சாப்பிடுவதாகவும் காட்சிப்படுத்தினேன். இதன் மூலம் கல்யாண நிகழ்வு நிகழ்ந் தேறியதை ரசிகர்களைச் சென்றடைய வைத்தேன். ரசிகர்கள் கல்யாணம் நிறைவுற்றதை ஊகித்து சிந்தனையிற் கொண்டு ரசித்தனர்.

நாடகங்கள் எனும்போது வெறும் சமூக நாடகங்கள் என்றில்லாது தெருக்கூத்து, நாட்டுக் கூத்து, மரபுவழி நாடகங்கள், இசை நாடகங்கள், புரான சரித்திர நாடகங்கள், தாளலய நாடகங்கள் என்று பலவகையான நாடகங்களை நாம் பார்த்திருக்கின்றோம். இவையாவும் ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்டவையாக இருப்பினும் ஒரே வகையிலான அடிப்படைக் கோட்பாடுகளைக் கொண்டவையாகவே இருக்கின்றன.

10 ஆம் பக்கத் தொடர்ச்சி

பாலா: உலகத்தில் உள்ள அனைத்துக் கொடுமைகளோடும் நாம் ஒப்பிடும்போது, மனித சமூகத்தை மிகவும் மோசமாகப் பாதிக்கும் கொடுமை யுத்தத்தால் ஏற்படும் கொடுமைகள்தான் என்பதில் மாற்றுக் கருத்துக்கு இடமில்லை என்றே நான் நினைக்கின்றேன்.

மட்டக்களப்பிலே ஒரு 24 வயது மதிக்கத்தக்க இளம் தாயை அவளது கணவனுக்கு முன்னாலேயே படையினர் பாலியல் பலாத்காரத்திற்குட்படுத்தி உறவு கொண்டனர். பின்னர் அவளது வயிற்றைக் கிழித்து சிசுவை வெளியே எடுத்து, அந்த இளந் தந்தையின்

ஆரம்பகாலத் திரைப்படங்கள்கூட தற்போதைய திரைப்படங்களின் யுக்திகளைக் கொண்டிருக்காது இம்மேடை நாடகங்களின் பாணியில்தான் எடுக்கப்பட்டன. காரணம் அன்றைய காலங்களின் மேடை நாடகங்களின் மேலுள்ள மக்களின் ரசனையை மாற்றமுடியாத ஒரு நிலை காணப்பட்டமையே. உதாரணமாக தியாகராஜா பாகவதரின் ஹரிதாஸ் மற்றும் சிவகவி, கிட்டப்பா ஷ.க.மகாலிங்கம் போன்ற நடிகர்களின் திரைப்படங்கள் அமைந்ததைக் காணமுடியும் மேடை நாடகங்கள் போன்று பின்னணிக் குரல் இன்றி தமது சொந்தக் குரலிலேயே அவர்கள் பாடி நடத்திருந்ததை அப்படங்களில் நாம் காணலாம்.

இது இவ்வாறிருக்க இன்றைய மேடை நாடகங்களில் மேடை நாடகக் கலாசாரத்துக்கு முரணாக நடிகர்கள் சொந்தக் குரலில் பாடாது இசைத்தட்டுப் பாடல்களை இசைத்து அதன் போலிக் குரலுக்கு நடப்பதைக் காணலாம். இது விடயத்தில் மேடை நாடகங்கள் தமது வலுவைக் குறைப்பதாகவே கொள்ள வேண்டும். இதுபற்றி சில மேடை நாடகத் தயாரிப்பாளர்களை அணுகிய போது அவர்கள் "இன்றைய ரசிகர்கள் சினிமாப் பாடல்களில்தான் லயித்துப் போய் உள்ளனர். இதனால் அவர்களின் ரசனைக்கேற்ப அவர்களுடன் இணைந்து தான் நாம் இம்மேடை நாடக யதார்த்தங்களைப் புகட்ட வேண்டும்." - என்று கூறுகின்றனர். "தற்போதைய யுகத்தில் முற்று முழுதாக மேடை நாடகப் பாணி களைக் கையாளின் நாம் மேடை நாடகங்களுக்கு மூட்டைகட்ட வேண்டிய நிலைதான் உள்ளது. எனவே நாடகங்களுக்காக மக்கள் என்ற நிலையிருந்து மக்களுக்காக நாடகங்கள் என்ற நிலையைக் கொள்ள வேண்டியதே தற்போதைய காலத்தின் தேவையாகவுள்ளது." - என்றும் அவர்கள் மேலும் கூறுகின்றனர்.

இது விவாதத்திற்குரியது என்றாலும் மக்களின் உள்ளக் கிடக்கையை அறிந்து அதற்கேற்ப மேடை நாடகங்களை அமைப்பின் அதன் மீது மக்களுக்கு ஆர்வம் உண்டாகும் என்பதில் ஐயமில்லை.

ஆக்கம் :

எஸ். புல்பராஜன் - அரியாலை.
இல,06. இராஜேஸ்வரி வீதி, அரியாலை
யாழ்ப்பாணம்.

Official TelePhone: 0242226336

கண்ணுக்கு முன் னாலே அவனது முதல் வாரிசை சப்பாத்துக்காலால் நசித்துக் கொன்றான் ஒரு இனவெறிப் படையினன்.

யுத்தத்தின் மகா கொடுமையை விளக்க இது ஒன்றே போதுமானது என்று நான் நினைக்கின்றேன்.

மனித குலமே வெட்கித் தலைகுனியும் அளவுக்கு கொடுமைகளைப் புரியும் இந்தக் கொடிய யுத்தத்திற்கு எதிராகக் கலைஞர்கள் அனைவரும் வேறுபாடு இன்றிக் கிளர்ந்து எழவேண்டும்.

யுத்தத்தின் கொடிய பாதிப்புக்குட்பட்டு தன்னம்பிக்கையை பறிகொடுத்து தவிக்கும் மக்களுடன் கலைஞர்கள் வாழ வேண்டும். அவர்களது மாபெரும் நம்பிக்கையாக கலை ஞர்கள் இருக்க வேண்டும்.

□

நாற்சார் அரங்கினுள்:

பது முயற்சீ பதுப் பார்வை!

(1992ம் ஆண்டு குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் அவர்களால் எழுதி, எஸ்.சிவயோகன் அவர்களால் நெறிப்படுத்தப்பட்ட 'எந்தையும் தாயும்' நாடகத் தயாரிப்பின் போது எழுதப்பட்ட குறிப்புக்களின் தொகுப்பு இங்கு தரப்படுகிறது.)

I

25.03.1992 அன்று ஒத்திகை வேறு நாடுகளுக்குப் புலம்பெயர்ந்த பார்க்கப்படத் தொடங்கிய எந்தை துள்ளனர். இவ்வாறு அகதிகளாகப் புகழும் தாயும் என்ற நாடகத்தின் போனவர்களில் அனேகர் தங்கள் கிற ஒருவராக இவர் உள்ளார். முன்பும் பின்பும் உள்ள நிகழ்வு தாய் தந்தையரை இங்கே அனாதைகளையும் அளிக்கை அனுபவங்களை களாக விட்டுச் சென்றுள்ளனர். யும் தொகுக்கும் ஒரு முயற்சியின் தமிழ் ஈழப் பிரதேசங்களில் உள்ள வெளிப்பாடே இதுவாகும். அனேக குடும்பங்களில் இந்த நிகழ்வை அவதானிக்கலாம். அதிகார எதிர்பார்த்தல்... ண்டது

இந்நாடகத்தை குழந்தை ம. சண்முகலிங்கம் அவர்கள் கனடாவில் இருக்கும் தனது மகனுக்கென எழுதினார். சண்முகலிங்கம் அவர்கள் தான் எழுதும் நாடகங்களை தனது நண்பர்கள் மாணவர்கள் சகிதம் இருந்து வாசித்துக் கலந்துரை யாடுவது வழமையான ஒன்று. இக்கலந்துரையாடல்களில் எஸ். சிவயோகன் எஸ்.ரி.அரசு அ.பிரான் விஸ்னெனம் செ.சந்திரலிங்கம் க.சிதம்பரநாதன் ஆகியோருடன் சண்முகலிங்கம் அவர்களின் இளநிலை மாணவர்கள் பலரும் பங்கேற்பார்.

இவ்வாறே எந்தையும் தாயும் எழுத்துருவும் வாசிக்கப்பட்டது. இந்த எழுத்துரு எழுதப்பட்ட காலம் பற்றியும் நாடக அரங்க வரலாற்றுப் பின்னணி பற்றியும் கூடவே இங்கு குறிப்பிட்டுச் செல்லுதல் முக்கியமானதாகும். ஏனெனில் இது எழுத் துருவின் உள்ளடக்கத்தையும் வடிவத்தையும் புரிந்து கொள்வதற்கு உதவும். ஈழத்தில் தொடரும் யுத்தத்தினால் பதில்லையென்பதும் தனிமனிதர் ஏராளமான மக்கள் அகதிகளாக களின் பாடுகளும் துயரச் சூழ்வு

**எந்தையும் தாயும்
நாடகத் தயாரிப்பு பற்றிய
ஓர் அனுபவத் தொடர்**

காலம் எங்களுக்குத் தந்துள்ள ஆழமான ஏக்கங்களுக்குள் ஒன்றா மாறுவதையும் அவதானிக்கும். இது இந்நாடகம் எழுதப்பட்ட முடிகிறது. இதனால் யதார்த்த பண்பும் காலப் பின்னணியாகும். இனி நாடக அரங்க வரலாற்றுப் பின்னணியைப் பார்ப்போம். ஈழத்து நாடக அரங்க வரலாற்றில் யதார்த்தப் பண்புமிகுந்த நாடகங்களின் போக்கில் இருந்து விடுபட்டதாக நாடக அரங்கக் கல்லூரி தயாரித்த நாடகங்கள் அமைந்தன எனலாம். அந்தப் போக்கு வளர்ந்தும் வந்தது. இவ்வளர் நிலையவதானிப்பின்படி குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் அவர்களின் நாடகங்களில் பாத்திர உருவாக்கம் முழுமை பெற்றிருப்பதில்லையென்பதும் தனிமனிதர் அகதிகளாக களின் பாடுகளும் துயரச் சூழ்வு

களுமான கதைப் போக்கு இல்லாது சமூகத்தின் பிரச்சினைகளைச் சுட்டு கிற வகை மாதிரியான பாத்திரங் களை வைத்து சம்பவங்களைச் சொல்லிப் பின்னர் எடுத்துரை ரூர்கள் மூலம் பிரச்சினையைச் சொல்லி ஈற்றில் தீர்வெனப் படுபவற்றைக் கோஷமாகச் சொல் கிற பண்பே மிகுந்திருக்கிறதென்ப தும் நாடக விமர்சகர்கள் பலரால் முன் வைக்கப்பட்ட அபிப்பிராய மாகும்.

இது இவ்வாறு இருக்கையில் Anti Realism மீது அதிக ஈடுபாடுடைய சிதம்பரநாதன் நாடக அரங்கு தொடர்பாகப் புதிய கொள்கைகளை முன்வைக்கின்றமையையும் இக் காலப்பகுதியில் அவதானிக்கலாம். முனைப்பான அரசியல் பிரக்ஞை காரணமாக (இன்றைய சூழலில் இது முனைப்படைந்திருப்பதன் காரணமாக) நாடகத்தின் மூலம் தொடர்பு கொள்ளல் என்பது இவரது கொள்கைகளின் அடிநாத மாக உள்ளமையையும் அவதானிக்க முடிகிறது. இதன் வழி நாடக அரங்கின் சகல பரிமாணங்களையும்

கேள்விக்குட்படுத்தவும் மாற்றங் களைக் கொண்டு வரவும் விரும்பு யாழ்ப்பாண நாடக அரங்க வரலாற்றில் யதார்த்தமல்லாத நாடக வடிவங்களின் வளர்ச்சி வரைபில் வளர்நிலைக் குரிய திருப்புமுனைப் புள்ளிகளாக இரண்டை அவதானிக்கலாம். ஒன்று மணசுமந்த மேனியர். இரண்டு உயிர்த்த மனிதர் கூத்து. இவை இரண்டுமே முற்றுமுழுதான யதார்த்தப் பண்பில் இருந்து விடுபட்டவை.

எனவே இவை இரண்டையும் கொட்டு நாடக அரங்க வரலாற்றில் இந்தக் யதார்த்தவிரோத பண்பின் பரிமாணம் முனைப்படைவதையும் புதியதாக களும் நாடகப் பயிலுனர் களுக்கு அவசியமானது. சம காலத்தில் நாடகத்துறை மாணவர்களுக்கு அது தொடர் யானசெய்முறைக் களம் ஒன்று தேவை என்கிற ஆர்வமும் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கத்திற்கு இருந்தது. 80களின் நடுப் பகுதியில் இருந்து நாடக அரங்கக் கல்லூரியுடன் தொடர்பு கொண்டு வந்துள்ள மருத்துவபீட மாணவ னான (இப் போது அவர் வைத்திய நிபுணர்) எஸ்.சிவயோகனும் இத்தகைய அபிப்பிராயத்தையும் குழந்தை அவர்களுடன் ஒத்த

கருத்தையும் கொண்டிருந்தார்.

குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் தனிமையில் உழலும்படி விடப்பட்ட காலங்களில் அவரது தனிமையைப் பகிர்ந்து கொண்டவர்களுள் சிவயோகனும் முக்கியமானவராவார். இந்தப் பகிர்ந்து கொள்ளல்களின் தேறிய விளைவாக பதினான்கு நாடகங்களுக்கான கருக்கள் தங்களிடம் உள்ளதாக சண்முகலிங்கம் அவர்கள் குறிப்பிடுவார். அந்தக் கருக்களில் ஒன்றே எந்தையும் தாயும் நாடகமாகியது என்கிறார்.

சிவயோகன் தொலைக்காட்சி தொடர் நாடகங்கள் மீது அதிக விருப்புடையவர். இந்த வகையில் படச்சட்ட மேடையில் நிகழ்த்தப்படும் அரங்க அளிக்கைகளால் திருப்தி அடையாதவர் எனலாம். நாடகங்களில் நுணுக்கமான அசைவுகளையும் மெல்லியவுணர்வுகளையும் கிளர்த்த வேண்டும் என்கிற விருப்பார்வமும் உடையவர். இதனடிப்படையில் இந்த வகையான எழுத்துருவை ஆக்கும்படியான தொடர்ச்சியான துண்டலை குழந்தை சண்முகலிங்கம் அவர்களுக்கு இவர் வழங்கினார் எனலாம்.

இந்த மூன்று வகையான புறநிலை உந்துதல்களின் விளைவாகவே இந்த நாடகம் பிறந்தது எனலாம். இவ்வாறு எழுதுவதன் மூலம் எந்தையும் தாயும் என்கிற நாடகத்தை எழுதத் தூண்டிய கலைஞனது அக உறுத்தல்களை இரண்டாம் பட்சமாகக் கருத முடியாது. நாடக எழுத்தாளரின் மனதுக்குள் முட்டிமோதி ஒரு வெளிப்படுத்தலுக்குத் தயாராக இருந்த கரு வெளிப்பட்டபோது அதன் மீது செல்வாக்குச்செலுத்திய முக்கிய காரணிகளாகவே மேற்குறித்தவற்றைக் கருதலாம்.

எந்தவொரு படைப்பாளியும் குறித்தவொரு வடிவத்துக்கென எதையும் படைக்க முடியாது. அவ்வாறு படைக்கும்போது அனுபவம் சிதைந்த படைப்பொன்றே விளைபேறாகும். தனது படைப்பு எடுக்கிற வடிவம் பற்றியோ கலைஞன் கவலைப் படுவதில்லை.

படைப்பின் உள்ளடக்கம் செறிவுள்ளதாக மாறும்போது அதற்கான முறைமை பற்றியும் எழுத்தாளர் வடிவங்களும் தானே பிறக்கும் என சப்தர் ஹாஸ்மி குறிப்பிடுவதையும் குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் அவர்கள் ஒரு படைப்பாளிக்கு அவனது உணர்வை (படைப்பை) வெளிப்படுத்துவதற்குப் பிரபஞ்சம் கூட்டு எல்லையாக அமையமுடியாது. எனக் குறிப்பிடுவதையும் நோக்கும் போது இதனை நாம் புரிந்து கொள்ளலாம்.

கலைப்படைப்புக்களின் வடிவங்கள் மகேஸ்வரி என்னும் பாத்திரம் பற்றியும் அவை சாரும் கொள்கைகள் கேட்ட கேள்விக்குப் பதிலிறுக்கும் பற்றியும் நுணுக்கமான பகுத்தாராய் போது....

வின் பின் விமர்சகர்கள் தீர்மானிக்கின்றனர். இவ்வாறாக இனம்காணப்பட்ட வடிவங்கள்கூட காலத்துக்குக் காலம் புதிய பரிமாணங்களை எடுப்பதை அவதானிக்கலாம். இந்த வகையில் எந்தையும் தாயும் யதார்த்தப் பண்பைக் கூடுதலாக கொண்டிருந்தபோதும் முன்பு அளிக்கை செய்யப்பட்ட யதார்த்த நாடகங்களில் இருந்து வேறுபடுகிறது. அதேவேளை யதார்த்தப் பண்புமிக்க நாடகங்களின் முக்கிய பண்பாகிய Illusion Acting இனை அது கொண்டிருக்கின்றது.

மகேஸ்: கண்ணன் இண்டைக்கு வெளிநாட்டுத் தபால்கள் வரும். என்ன தம்பி.....?

கண்ணன்: கப்பல் வந்தபடியா சிலவேளை வரும் மாமி.

இவ்வசனம் மகேஸ்வரியை நோக்கி மிகப் பரிவுடனேயே கூறப்படும். எனினும் மகேஸ்வரியை விலகிச் சென்ற சில அடிகளில் பின்வருமாறு கூறுவான்.

கண்: வெளிநாடுகளுக்குப் பிள்ளையளை அனுப்பிப்போட்டு இஞ்சை தபால்காரனுக்குத் தவமிருக்குதுகள் கிழடுகள்.

பரிவுணர்வும் எரிச்சலுணர்வும் ஒன்றுசேர இருக்கிற இவ்விரட்டக் கொள்ளி நிலையை (Dilemma) வீட்டில் முதலில் இவ்வெழுத் குழந்தை அவர்கள் எங்களுக்குச் துருவை வாசித்தோம். வாசிப்பின் கட்டிக்காட்டி விளக்கினார். இவ் பின்னான உரையாடலில் சிவயோகன் வாறு ஒத்திகை தொடர்ந்தது.... தான் அந்த நாடகத்தை இயக்கு ஒத்திகை சிதம்பரநாதன் அவர்களின் வதில் கொண்டிருந்த முனைப்பை நாற்சாரவீட்டின் நடுமுற்றத்தையும் வெளிப்படுத்தினார். அந்த வேளை சூழவுள்ள பகுதியையும் படச்சட்ட யில் பாத்திரத்தெரிவு பற்றியும் மேடையாக பாவித்து நடத்தப்பட்டு சிந்திக்கப்பட்டது. யதார்த்தப் பண்பு வந்தது. 3ஆம் நாள் ஒத்திகையின் போது தொடர்ந்த28.03.1992 அன்று இந்நாடகத்தை நாற்சாரத் தைப் பயன்படுத்தியே நிகழ்த்தினால் என்ன? என்கிற சிந்தனை ஒரு பொறியாக ஏற்பட்டது. இந்த முடிவுடன் ஒத்திகை புதிய பரிமாணத்தை அடைந்தது.

நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களுக்குரியவர்கள் தெரிவு செய்யப்பட்டனர். ஏற்கனவே நாடக அரங்கக் கல்லூரியில் ஈடுபாடாக செயற்பட்டுவோர் தெரிவு செய்யப்பட்டனர். சங்கரப்பிள்ளையாக சூழவுள்ள பகுதிகள் அதன் அருகில் பிரான்சிஸ் ஜெனமும் ஐயாத்துரை உள்ள அறைகள் ஆகியவற்றையும் யாக ஏ.ரி.அரசுவும் கண்ணனாக பயன்படுத்தும் ஆர்வம் தன்னியல் பூ.செந்தில்நாதனும் வசந்தியாக பாகவர நாடக ஆடுகளமாக வீடு க.லோச்சனாவும் செல்வரட்ணமாக மாறியது. இப்போது இது நாற்சார கள் அசைவுக்கென ஒதுக்கப்பட்ட இடங்களையும் அறைகளையும் தவிர ஏனைய பகுதிகளிலும் முற்றத்திலும் பார்வையாளர்களை இருத்துவ தெனவும் முடிவு செய்யப்பட்டது. அத்துடன் நாடக முடிவில் அனை வரும் பங்குகொள்கிற ஒரு கருத்துப் பரிமாற்றக்களம் பற்றியும் யோசிக்கப்பட்டது.

25.03.1992 அன்று முதல் ஒத்திகைக்காக க.சிதம்பரநாதன் அவர்களின் நாற்சார் வீட்டில் கூடினோம். இவ்வேளை எழுத்துரு மீளவும் வாசிக்கப்பட்டது. எழுத்தரு ஒன்றை வாசித்துக் கிரகிக்கும் போது அதற்கான முறைமை பற்றியும் எழுத்தாளர் வடிவங்களும் தானே பிறக்கும் என எழுத்துருவுக்கூடாக சொல்லியவற் பின்னர் உடனே அல்லது ஒரு சில நாட்களின் பின் விமர்சனக் கூட்டம் ஒன்றை ஒழுங்கு செய்வதுதான் வழமை. நாங்கள் இதனில் இருந்தும் வேறுபட்டதாக அனைவரும் கலந்து கொள்ளக் கூடிய தொரு Relaxable discussion ஒன்றை உருவாக்க முடியுமா என்பதைப் பரிசோதித்துப் பார்க்க

இந்த நாடக ஒத்திகை நாடகத் துறையில் பயிலுணர்களுக்கு ஒரு கல்வியாகவே அமைந்தது. உதாரணமாக... ஒத்திகை தொடர்ந்து நடந்துகொண்டிருந்த நிலையில் கண்ணன் என்னும் பாத்திரம்

மகேஸ்: கண்ணன் இண்டைக்கு வெளிநாட்டுத் தபால்கள் வரும். என்ன தம்பி.....?

கண்ணன்: கப்பல் வந்தபடியா சிலவேளை வரும் மாமி.

இவ்வசனம் மகேஸ்வரியை நோக்கி மிகப் பரிவுடனேயே கூறப்படும். எனினும் மகேஸ்வரியை விலகிச் சென்ற சில அடிகளில் பின்வருமாறு கூறுவான்.

கண்: வெளிநாடுகளுக்குப் பிள்ளையளை அனுப்பிப்போட்டு இஞ்சை தபால்காரனுக்குத் தவமிருக்குதுகள் கிழடுகள்.

பரிவுணர்வும் எரிச்சலுணர்வும் ஒன்றுசேர இருக்கிற இவ்விரட்டக் கொள்ளி நிலையை (Dilemma) வீட்டில் முதலில் இவ்வெழுத் குழந்தை அவர்கள் எங்களுக்குச் துருவை வாசித்தோம். வாசிப்பின் கட்டிக்காட்டி விளக்கினார். இவ் பின்னான உரையாடலில் சிவயோகன் வாறு ஒத்திகை தொடர்ந்தது.... தான் அந்த நாடகத்தை இயக்கு ஒத்திகை சிதம்பரநாதன் அவர்களின் வதில் கொண்டிருந்த முனைப்பை நாற்சாரவீட்டின் நடுமுற்றத்தையும் வெளிப்படுத்தினார். அந்த வேளை சூழவுள்ள பகுதியையும் படச்சட்ட யில் பாத்திரத்தெரிவு பற்றியும் மேடையாக பாவித்து நடத்தப்பட்டு வந்தது. 3ஆம் நாள் ஒத்திகையின் போது தொடர்ந்த28.03.1992 அன்று இந்நாடகத்தை நாற்சாரத் தைப் பயன்படுத்தியே நிகழ்த்தினால் என்ன? என்கிற சிந்தனை ஒரு பொறியாக ஏற்பட்டது. இந்த முடிவுடன் ஒத்திகை புதிய பரிமாணத்தை அடைந்தது.

இதன்வழி நாற்சார நடுமுற்றம் இடங்களையும் அறைகளையும் தவிர ஏனைய பகுதிகளிலும் முற்றத்திலும் பார்வையாளர்களை இருத்துவ தெனவும் முடிவு செய்யப்பட்டது. அத்துடன் நாடக முடிவில் அனை வரும் பங்குகொள்கிற ஒரு கருத்துப் பரிமாற்றக்களம் பற்றியும் யோசிக்கப்பட்டது.

வழமையாக நாடகம் முடிவடைந்த பின்னர் உடனே அல்லது ஒரு சில நாட்களின் பின் விமர்சனக் கூட்டம் ஒன்றை ஒழுங்கு செய்வதுதான் வழமை. நாங்கள் இதனில் இருந்தும் வேறுபட்டதாக அனைவரும் கலந்து கொள்ளக் கூடிய தொரு Relaxable discussion ஒன்றை உருவாக்க முடியுமா என்பதைப் பரிசோதித்துப் பார்க்க

விரும்பினோம்.

இந்தச் சிந்தனை எவ்வாறு எழுந்தது என்பதைப் புரிவதெனில் இக்காலத்தில் தாக்கம் செலுத்திய ஜேர்மனிய நாடகாசிரியரான பி.ரெட்.பி.டின் எண்ணக் களையும் குறிப்பிட்ட வேண்டும்,

நாடகங்கள் தமது கருத்துக்களின் தாக்கத்தினால் அல்லது ஆதிக்கத்தினால் பார்வையாளனைப் பார்ப்போனாக; நாடகம் தருகின்ற கலையனுபவத்தைக் குடித்துப் போதையில் ஆழ்பவனாக வைத்திருந்த காலங்களில் அல்லது வைத்திருக்கவே விரும்பிய காலங்களில் அவ்வாறில்லாமல் மதுவருந்தியபடி பார்வையாளன் நாடகம் பார்க்கக்கூடியதாக இருக்கவேண்டும் எனக்கூறும் ஒருவராக பி.ரெட்.பி.டின் முன்னெழுதினார். தான்கூறும் கருத்துக்களின் போக்கில்; தனது நாடகம் தருகிற கலையனுபவத்தின் போக்கில் பார்வையாளன் இழுபடக்கூடாது எனவும் தனது கருத்துக்களுடன் பார்வையாளன் ஒரு உரையாடலை நிகழ்த்தக்கூடிய அதைப்பற்றிச் சிந்திக்கக்கூடிய சுதந்திரமானவனாக இருக்கவேண்டும் எனவும் பி.ரெட்.பி.டின் கூறுகிறார். இதற்காக அந்நியப் படுத்தல் அல்லது பாராதீனப் படுத்தல் என்கிற கோட்பாட்டை அவர் முன்வைக்கிறார். இது நிராகரிக்கப்படுமா முக்கியமானதொரு மாறுதலாக (சமூக அங்கீகாரம்) அக்காலத்தில் இருந்தது.

இதன்வழி நாடகத்துடன் உடனே நோக்கும் போது எந்தையும் தாயும் பாட்டையோ முரண்பாட்டையோ நாடகத்தின் பண்பு பார்வை கொள்ளும் சுதந்திரத்தை பி.ரெட்.பி.டின் யாளனை உள்நுழைய அனுமதிக்க வழங்கினார். ஆனால் இந்த உடன் காதபோதும் நாடகம் முடிந்த பாட்டையோ முரண்பாட்டையோ பின்னர் இந்த நாடகம் பற்றிய கொண்டு பார்வையாளன் நாடகத்தின் இயக்கத்துள் உள்நுழைய பார்ச்சுவும் அதனை அவதானித்து அனுமதிக்கப்படவில்லை. அல்லது ஏலவே பார்வையாளனையும் பங்கு அவ்வாறு உள்நுழைய வேண்டும் கொள்ளச் செய்வதற்கான எங்கள் என்ற சிந்தனை அன்று எழவில்லை. தேடலுக்கு வலுச்சேர்க்கவும் முடிவு ஆனால் இன்று அவ்வாறில்லாமல் செய்தோம். இதன் பெறுபேறு தொடர்புகொள்ளல் என்பதற்கு களைப் பின்னர் கவனிப்போம். முற்றிலும் புதிய பரிமாணச் சிந்தனை ஒன்று பிறந்துள்ளது எனலாம்.

பார்வையாளனைச் சிந்திக்க வைப்பது மட்டுமல்ல அவன் படச்சட்ட மேடையில் இருந்து சிந்தித்ததை உரையாட வேண்டும் நாற்சார வீட்டுக்குள் நாடகத்தைக் என்பதும் இக்கலந்துரையாடலின் கொண்டுவரும் போது நாடக வெளி முடிவிலிருந்து நாடகம் மீண்டும் யில் ஏற்பட்ட மாற்றம் முக்கிய ஆரம்பமாக வேண்டும் எனவும் மானது. நாற்சாரவீட்டின் கலாசாரப் எதிர்பார்க்கும் சிந்தனை முனைப்பு பின்னணியும் பார்வையாளனை மிக பெற்றுள்ளது. அதாவது பார்வை நெருக்கமாகக் கொண்டு வந்தமையாளன் நாடகத்துள் நுழைய யும் பார்ப்பவரின் தளமும் அனுமதிக்கப்படவேண்டும். எனவே நடப்பவரின் தளமும் (Phycical) நாடகம் ஒன்று நிகழ்த்தப்பட்டு பெளதீக ரீதியாக ஒன்றாக இருந்த நிறுத்தப்பட்டுக் கலந்துரையாடல் மையும் நடிகர்களின் ஊடாடப்பட்டுப் பின் அளிக் கை டங்கள் பார்வையாளருக்கு மத்தியில் செய்யப்படுதல் என்றவாறான செயல் நிகழ்ந்தமையும் இங்கிருந்த புதிய முறை பரிட்சிக்கப்படுகிறது. அல்லது பரிமாணங்களாகும். ஆரம்பத்தில் இருந்தே

கலந்துரையாடல் என்பது நாடக 04.03.1992 அன்று இந்த நாடகம் அரங்க ஊடகத்துடாக முதன் முதலாக நிகழ்த்தப்பட்ட நிகழ்த்தப்படவேண்டும் என்கிற போது பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி முனைப்பு எழுந்துள்ளது. “நாற்சாரத்தை மீறி சிந்திக்க முடியவில்லை” எனக் குறிப்பிட்டதை இங்கு குறிப்பிடலாம்.

பார்வையாளனைப் பங்குபற்றச் செய்யவேண்டும் என எதிர்பார்க்கிற போதே பார்வையாளனை எவ்வாறு பங்கு பற்றச் செய்வது? அதற்குள்ள தடைகள் என்னென்ன? என்கிற கேள்விகள் எழுகின்றன.

காலனியாத்திக்கத்தும் நவகாலனி யாதிக்கத்திற்கும் உட்பட்டிருக்கின்ற நாடுகளில் உள்ள மக்கள் ஒரு பொதுத்தன்மையைக் கொண்டிருக்கின்றனர்.

தொடர்பு கொள்ளல் என்பது கருத்துப் பரிமாற்றத்துக்காகவே. இம்மக்கள் கருத்துக்களைப் பரிமாறிக் கொள்வதில் மூன்று வகையான சிக்கல்களைக் கொண்டிருக்கின்றனர்.

1. தன்னிலும் பெரியவர்கள் கருத்துக்களைக் கூறப்படயம் கொள்ளல். (அதிகார அடுக்கு)
2. தான் கூறுகிற கருத்துச் சரியானதா என்கிற தாழ்வுணர்ச்சி (ஆத்மபலமற்ற தன்மை)
3. தனது கருத்து ஏற்கப்படுமா அமைகின்றன. எனினும் கமரா முக்கியமானதொரு மாறுதலாக (சமூக அங்கீகாரம்)

எனவே மேற்குறிப்பிட்ட அடிப்படையில் இக்கலந்துரையாடல் முயற்சித்துப் பார்வையாளன் நாடகத்தின் இயக்கத்துள் உள்நுழைய பார்ச்சுவும் அதனை அவதானித்து அனுமதிக்கப்படவில்லை. அல்லது ஏலவே பார்வையாளனையும் பங்கு அவ்வாறு உள்நுழைய வேண்டும் கொள்ளச் செய்வதற்கான எங்கள் என்ற சிந்தனை அன்று எழவில்லை. தேடலுக்கு வலுச்சேர்க்கவும் முடிவு ஆனால் இன்று அவ்வாறில்லாமல் செய்தோம். இதன் பெறுபேறு தொடர்புகொள்ளல் என்பதற்கு களைப் பின்னர் கவனிப்போம். முற்றிலும் புதிய பரிமாணச் சிந்தனை ஒன்று பிறந்துள்ளது எனலாம்.

III

படச்சட்ட மேடையில் இருந்து அனுபவம் 180 பாகைக்குள் இன் னும் சொல்லப்போனால் கூர்ங்கோ ணத்துள்தான் இருக்கும். ஆனால், இவ்வரங்கில் 360 பாகைகளும் இருக்கும். படச்சட்ட மேடையுடன் ஒப்பிடுகையில் நாற்சார அரங்கின் அழகியல் அனுபவம் ஒரு பெருக் கல்விருத்தி எனலாம்.

இந்த அரங்க வெளியில் நடிகனுக்கு ஒரு பக்கப் பார்வையாளனைக் கருத் தில் கொண்டு நடக்க வேண்டிய தேவையும் நிர்ப்பந்தமும் அற்றுப் போகிறது. பார்வையாளர்களை நெருக்கமாகக் கொண்டு வந்தமை யால் செயல்களை பெரிதாகச் செய்யவேண்டிய தேவையும் அற்றுப் போனது. அதேவேளை துல்லியமான முகபாவங்கள் நுணுக்கமான அசைவுகள் என்பனவற்றைக் கவனித்து ஒழுங்கு செய்ய வேண்டிய தேவை நெறியானதுக்கு ஏற்பட்டது. இது ஒரு வகையில் தொலைக் காட்சித் தொடர் நாடகத்தின் பண்புமாகும்.

சின்னத்திரையில் விழியோரத்தில் தேங்குகிற சிறு கண்ணீர்த்துளி கணநேரப்பொழுதில் சந்தித்து மீள்கிற பார்வை வீச்சுக்கள் போன்ற நுண்ணிய உணர்வுகள் சேதி சொல்லும் வலிமையான உத்திகளாகத் திரைப்படங்களிலும் தொலைக் காட்சித் தொடர் நாடகங்களிலும் அமைகின்றன. எனினும் கமரா பார்ப்பவனின் பார்வைப் புலத்தை எல்லையிட்டுத் தீர்மானித்து விடுகின்றது. அது தீர்மானித்த பரப்பையே எல்லாப் பார்வையாளனும் பெறமுடியும்.

ஆனால் நாற்சாரம் இதில் இருந்து வேறுபட்டது. இங்கு ஒரு நடிகனின் முகத்தை ஒரு பார்வையாளன் பார்த்துக் கொண்டிருக்கையில் அதே நடிகனின் முதுகை இன்னொரு பார்வையாளன் பார்த்துக் கொண்டிருப்பான். இந்த இரு பார்வையாளர்களும் அடைகிற அனுபவம் முற்றிலும் வேறானது. இந்த வகையில் இது பார்வையாளர்களைச் சிறு சிறு கூறுகளாகப் பிரித்து ஒரு நடப்புக்குப் பரப்பை உருவாக்கிறது. (பார்க்கக் கிடைக்கும் கோணத்தைப் பொறுத்து) இங்கு பல பரிமாண அனுபவம் கிடைக்கிற பண்பும் இவ்வரங்கில் சுட்டிப் பானது.

படச்சட்ட மேடையில் கிடைக்கிற அனுபவம் 180 பாகைக்குள் இன் னும் சொல்லப்போனால் கூர்ங்கோ ணத்துள்தான் இருக்கும். ஆனால், இவ்வரங்கில் 360 பாகைகளும் இருக்கும். படச்சட்ட மேடையுடன் ஒப்பிடுகையில் நாற்சார அரங்கின் அழகியல் அனுபவம் ஒரு பெருக் கல்விருத்தி எனலாம்.

நாற்சார வீட்டின் கலாசாரப் பண்பும் இவ்வரங்கு உண்மையில் எழுத்து யைவிடவும் இங்குகூடவே இருந்தது. நாடகவெளியில் ஏற்பட்ட மாற்றமும் ருவில் மாற்றம் இல்லாதது வெளி அதாவது நன்கு திட்டமிடப்பட்ட பார்வையாளனுக்கு இன்னுமொரு இவ் ஏற்பட்ட மாற்றம் காரணமாகப் இயல்பாகவே புலன்களைப் பிரித்து அனுபவத்தைத் தந்தது. நாற்சார பார்வையாளனைச் சென்றடையும் துக் குவிக்கும்படி இவ்வரங்கினால் வீட்டினுள் இருந்து நாடகம் முறையில் புதியதொரு வடிவத்தை தூண்டமுடியும்.

பார்க்கையில் அடிக்கடி இது எடுத்துக்கொண்டது. இந்த வகை அறைக்குள் இருந்து வந்த ஒலிகள் உண்மையோ என்ற மாயைக்குள் யில் இது முன்பு அளிக்கை செய்யப் பட்ட அறைக்குள் இருந்து வந்த ஒலிகள் செல்வதும் பின் இல்லை இது பட்ட யதார்த்த நாடகங் களில் இந்நாடகத்திற்குச் சிறப்பான விளைவுகளைத் தந்தன. நாடகம்தான் என உணரவும் ஆகப் இருந்து வேறுபட்டது வலிதாக. போராட வேண்டிய நிலை இந்த நாடகத்தைப் பார்த்த பலரும் இந்நாடகத்தின் கருப் பாடலாக பார்ப்போனுக்கு ஏற்பட்டது.

படச்சட்ட மேடையில் பார்வையாளர்களுக்கும் இடையே இருக்கிற அழகியல் இடைவெளியும் நிகழ்வது நாடகமே என்கிற உணர்வைப் பேண ஒரு வகையில் உதவும். இந்த வகையான உதவி நாற்சார அரங்கில் இல்லை என்றே சொல்லலாம். உண்மைக்கும் மாயைக்கும் இடையில் பார்வையாளனுக்குள் நிகழ்ந்த வலிமையான இந்தப் போராட்டமும் அவனுக்குப் புதியதொரு அனுபவத்தைக் நின்றுது.

உண்மையிலும் யதார்த்தப் பண்புடைய நாடகங்களின் தொடர்புக்கு வலுவூட்டுவதாகவே இந்த வெளி இருந்ததை அவதானிக்க முடிந்தது. அதாவது வெளியில் செய்யப்பட்ட மாற்றத்தை எழுத்துருவின் உள்வாங்கிக்கொண்டது. எனவே இங்கு கிடைத்த அனுபவத்தை நாடக பாடத்திற்கும் ஆற்றுகை பாடத்திற்கும் இடையிலான இடைத்தாக்கத்தின் விளைவெனலாம்.

பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி அவர்கள் கூறிய நாற்சாரத்தை மீறிச் சிந்திக்க முடியவில்லை என்பதையும் அதே அளிக்கையில் (04.03.92) திருமதி அம்மன்கிளி முருகதாஸ் அவர்கள் கூறிய “நாடகம் பாக்கிறம் எண்ட உணர்வு வரவில்லை” என்ற கூற்றையும் சேர்த்துத் தொகுத்துப் பார்க்கும் போது இது புலப் படுகிறது. இதே நிகழ்வில் பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி அவர்கள் க.சிதம்பரநாதன் அவர்களின் கொள்கைகள் சம்பந்தமாக பின்வருமாறு கூறி இருந்தார். “இந்த நாற்சார அரங்கம் சிதம்பரநாதனின் சில கொள்கைகளை உடைத்துவிடுகிறது.”

யதார்த்தத்தை நிராகரிக்கின்ற சிதம்பரநாதனின் தொடர்பு கொள்ளல் குறித்த அணுகுமுறையில் பார்வையாளனை நெருங்கக்கொண்டு வருதல் என்பது மட்டுமே இங்கு பரிட்சிக்கப்பட்டது. அந்த வகையில் அது சரியே! ஆயினும் .. Space இல் மட்டும் ஏற்படுகின்ற மாற்றம் யதார்த்தப் பண்பினை உடைக்கப் போதாது என்கிற விடையை மிகத் தெளிவாக இவ்வரங்குவெளி தந்து நிற்கிறது.

நாற்சார அரங்கின் இன்னொரு பரிமாணத்தைக் கவனிக்கையில் அறை ஒன்றினுள் நிகழும் உரையாடலை (ஐயாத்துரையினதும் பிள்ளைகளினதும் மிக அன்னியோன்னியமான உரையாடலை) உயிர்ப்பான ஒரு நாடகத்தைப் கேட்டபடியே சங்கரப்பிள்ளையின் தனிமையைப் பார்க்க முடியும். அதாவது செவிப்புலனுக்கு குவிவும் பார்வைப் புலனுக்கு இன்னொரு குவிவுமாக இருக்கக் கூடிய வசதி படச்சட்ட மேடை

இதை இனிப் படச்சட்ட மேடை எந்தையும் தாயும் என்கிற பாரதியில் போட்டா இந்த அனுபவம் பாடல் உள்ளது. இதனை அனேகர் விராது” எனக் கூறியதில் இருந்து நாடகத்தின் இறுதியில் மீண்டும் பெறக்கூடியது இதுதான். இன்னும் பாடப்படும் போது உணர்ந்ததை கூறிவதெனின் படச்சட்ட மேடைபலர் குறிப்பிட்டார்கள். கவிஞர்.சோ.யில் இந்த நாடகத்தை அளிக்கை பத்மநாதன் ஏ.ரி.கனகரட்ணா செய்தியின் பெறப்படும் அனுபவம் பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி முன்பு படச்சட்ட மேடையில் ஆகியோர் இதனைத் தமது நிகழ்த்தப்பட்ட யதார்த்த நாடகங் அபிப்பிராயத்தில் குறிப்பிட்ட களின் அனுபவ வடிவத்தை ஒத்த டிருந்தனர். வடிவத்தையே தரும். அனுபவத்தில் பண்பு ரீதியானதொரு மாற்றத்தை அங்கு அவதானிக்க முடியாது. கடைசிப் பாடல் எந்தையும் தாயும் என்கிற நாடகத் தலைப்பைத் தெளிவுபடுத்தியது எனப் பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி அவர்கள் குறிப்பிட்டார்.

இவ்வேளை நா.சுந்தரலிங்கம் அவர்கள் கூறிய இன்னொரு கூற்று குறித்தும் சிந்திக்க வேண்டியுள்ளது. “பாட்டு கட்டாயம் பாடப்பட வேண்டுமா? யதார்த்தப் பண்புக்குச் சற்று நெருடுதலாக உள்ளதே?” என கோகிலா மகேந்திரன் கேட்டபோது (13.04.92) ஏ.ஜே.கனகரட்ணா ‘அது தீம் சோங் தானே? இயல்பானதாகவும் தேவையானதாகவும் இருக்கிறது’ எனக் கூறியதையும் குறிப்பிடலாம் .

இதே திகதியில் ஈழத்து நாடக வரலாற்றை சிங்கள நாடக வரலாற்றுடன் தொடர்புபடுத்தி ஏ.ஜே.கனகரட்ணா கூறியதையும் கவனித்தல் தேவையானதாகும். சிங்கள நாடக வரலாற்றில் சரச்சந்திரா ‘மனமே’ சிங்கப்பாகு ஆகிய நாடகங்களுடன் வடிவ ரீதியாக ஏற்படுத்திய புதிய முனைப்புக்கு அப்பால் வளர்ச்சியொன்று இன்னமுமே இடம் பெறாதிருக்கின்றது. சரச்சந்திராவே அந்த வடிவங்கள் இறுகிப் போனவைதான் என ஒப்புக்கொண்டார் எனக் கூறினார். இதனுடன் ஒப்பிட்டு 70களில் ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் முனைப்படைந்த Anti Realism இன் வடிவங்கள் சலிப்

பூட்டுவனவாகவும் இறுகிப் போனவையாகவும் இன்றைக்குள்ளே என்கிற குற்றச்சாட்டை மறுதலிப்பதாக எங்களுடைய பிரச்சினைக் களை இயல்பாகச் சொல்லும் ஒரு நாடகத்தைப் தாக உள்ளது என்று அவர் குறிப்பிட்டு

ஏ.ஜே.கனகரட்ணாவின் இந்தக் கூற்றுக் குறித்து நோக்குவோமாயின்

யதார்த்தப் பண்பு மிக்க இந்நாடகம் போயுள்ளனர். இதனால், தனது சக (சங்கரப்பிள்ளை) பிடித்தமான அந்த புதியதொரு அனுபவத்தைத் தருவ மனிதனின் அவலத்தில் சிரிக்கு பாரதி பாடலைப் பாடுபிள்ளை துண்மையே. எனினும் 70களின் மளவுக்கு இவர்களது அறியாமை என்று தனது மகளை விளிக்கிறார் பிற்பகுதியில் இருந்து நாடக அரங்கு இருக்கும். இந்த மனிதனை ஐயாத்துரை. காலைப்பொழுதில் கக் கல்லூரி வளர்த்து வந்த நாடக இருக்கும். ஒரு தளையாகவே மகிழ்வோ துயரோ அற்று சாதாரண வடிவங்களின் போக்கும் இறுகிய பிடித்துள்ள ஒரு தளையாகவே மகிழ்வோ துயரோ அற்று சாதாரண தொன்றல்ல என்பதையும் குறிப் உள்ளது... மனிதன் மீதான மனித மாகப் பாடப்பட்ட எந்தையும் ிடவே வேண்டும். மாற்றம் என் னின் நேசமற்ற தன்மைதான் தாயும் என்கிற பாடல் பெரியையா ளும் நாடகத்துடன் Anti Realism போராட்ட வாழ்வின் முனைப் வின் மரணத்தையும் உள்வாங்கிக் இன் வடிவத்தில் மாற்றம் தோன்றத் புக்கள் பின்னடை வதற்கான சமூகக் கொண்டு வசந்தியின் மனதின் தொடங்கியமை முன்னறிவிக்கப் காரணிகளில் ஒன்றாய் அமைந்து ஆழத்திருந்து எழுமிகிறது. எந்தையும் பட்டு உயிர்த்த மனிதர் கூத்து ள்ளது. மற்றது யுத்தத்துள்ளும் தாயும் மகிழ்ந்து குலாவிய நாடும் என்னும் நாடகத்தில் அது நிரூபிக் வறுமைக்குள்ளும் கூட தமது மனிதர்களும் அவர்களது வாழ்வும் கப்பட்டது. இன்னும் இங்கே main வாழ்விருப்பு இங்கேதான் எனப் சிதைந்து போனதேன் எனக் stream ஆக உள்ள போக்கும் இது பின்னிக் கொண்டவர்களுக்குத் கேட்கிறது. இந்தச் சிதைவுக்கு வேயாகும். ஆக நாடக அரங்கக் தனது பதினொரு பிள்ளைகளையும் யார்யாரெல்லாம் காரணர்களோ கல்லூரி அதன் வளர்ச்சி வரலாற்றில் வெளிநாடுகளுக்கு அனுப்பிய பின் அவர்கள் மீது குற்றம் சுமத்துகிறது. எங்கோ ஒரு இடத்தில் இறுகிப் னர் அவர்களுக்காக ஏங்கும் சங்கரப் யுத்தம் மீதான தார்மீகக் கோபத்துக்கு போயிற்றா என்கிற கேள்விக்கு பிள்ளையர் ஒரு கேலிப்பாத்திர ஒரு அரசியல் பிரக்ஞையை இல்லை என்கிற பதில் ஒரு முனை களில் இருந்து வந்துள்ளது. ஒரு மாகவே அமைவது யதார்த்தம். மறைமுகமாக இது தருகிறது. முனையில் குழந்தை ம.சண்முக ஆயினும் இதனையும் மீறி சங்கரப் லிங்கம் அவர்கள் எழுதி சிவயோகன் பிள்ளையை அனுதாபத்துடன் அவர்கள் நெறியாள்கை செய்த பார்க்க ஏன்முடியவில்லை?. இந்தச் எந்தையும் தாயும் என்கிற இந்த சிரிப் புக்கள் எங்கள் போராட்ட நாடகத்திற்கூடாகவும் மறுபுறத்தில் வாழ்வு எங்களுக்கு இன்னும் தராத சிதம்பரநாதனும் நாடக அரங்கக் ஆனால் தரவேண்டிய மனிதாபி கல்லூரியின் கலைஞர்களும் மாணச் சிந்தனை குறித்த கேள்வியை (முருகையன் அவர்களால் எழுதப்பட்டு) எழுப்புகின்றன. எனினும் அறியா இணைந்து தயாரித்த உயிர்த்த மனிதர் கூத்து என்னும் நாடகத்தி மையும் முரண்பட்ட வாழ்நிலை இரூப்பமே இச் சிரிப்புக்களுக்குக் காரணம் எனத்தெளியலாம். ஆக நாங்கள் சிரிப்ப வர்களையும் புரிந்துகொள்ள வேண்டியவர் களாகின்றோம்.

IV

இனி நாடகத்தின் கதையையும் நாடகத்தில் ஐயாத்துரை குடும்பம் இருந்தனான் எனக் கூறினார் அவர். அதன் வீரியத்தையும் கதைக்கூடாக இந்த மனிதாபிமாணச் சிந்தனையை (18.05.92) இதை எழுத்துருவின் இன்னொரு முக்கிய பண்பு ஐயாத்துரை என்பவர் புலப்படுகிற சமூக வாழ்நிலை வெளிப்படுத்துமாற்றை தெளிவாகக் காணலாம். ஐயாத்துரை சங்கரப் பிள்ளையின் மீது நேசமும் அனுதா பமும் உள்ள உறவு முறையைக் கொள்கிறார். சங்கரப்பிள்ளையின் மரணத்தோடு வெளிநாட்டில் இருக் கின்ற அவரது பிள்ளைகள் மீது சற்றே எரிச்சலும் கொள்கிறார். ஆனாலும் வெளிநாட்டில் உள்ளவர் களுடைய இருப்பையும் புரிந்து கொள்கிறார். ஒரு நிலையில் பின் அவரின் தார்மீகக் கோபம் தனி மனிதர்களை விட்டு விலகிவிட முடிந்துபோன அலுவலுக்கு மூக் கைச்சீறி என்ன பிரயோசனம் என்கிறார். தனது வாழ்வில் எவைஎவை எல்லாம் முடி ந்து போனவையோ அவை எல்லா வற்றுக்குமாக அழுது கொண்டு முனைப்பறுந்து போகமுடியாது என்பதினை உணர்த்துகிறார். இது இந்தக் காலத்துக்கு ஐயாத்துரை விடுகின்ற வேண்டுகோளா? பெரியையாவுக்குப் துரையை பல்பரிமாண முள்ள

இருந்தனான் எனக் கூறினார் அவர். (18.05.92) இந்த எழுத்துருவின் இன்னொரு முக்கிய பண்பு ஐயாத்துரை என்பவர் ஒரு பல்பரிமாணமுள்ள பாத்திரமாக இருப்பது. ஐயாத்துரையின் குண இணல்புகளை நேரே தனியே குழந்தை ம.சண்முகலிங்கம் அவர் களுடன் பொருத்தி இனம் காணும் பண்பையே பார்வையாளர்களுள் பலர் வெளிக்காட்டினர். இதை மறுக்க முடியாது. எனினும் இன் னொரு வலுவான சாத்தியப்பாடும் உண்டு. பிரெஃடின் பாராதீனப் படுத்தல் கோட்பாடு சண்முக லிங்கம் அவர்களின் நாடகங்களில் சிறப்பான முறையில் கையாளப் பட்டுள்ளதை அவதானிக்கலாம். இது எடுத்துரைஞர்கள் மூலமோ அல்லது அதற்கென ஒதுக்கப்பட்ட பாத்திரங்கள் மூலமோ நிகழ்த்த ப்படாமல் அந்தப் பண்பு அநாவது பாரதீனப்படுத்தல் பண்பு பாத்திர த்துள் புகுந்துகொள்ள அது ஐயாத்

தாக்கியது எனவும் கருதலாம். ஒரு மோ அவ்வாறு வெளிவரும் அவள் தெரிவு செய்யப்பட்ட பார்வையா நேரத்தில் பாத்திரமாகவும் பாரா அழகையும் வார்த்தையும். பெரிளர்களே அழைக்கப்பட்டிருந்த தீனப்படுத்துபவராகவும் ஐயாத்துரையை என்கிற அவ்வார்த்தை மையும் இந்தக் கேள்விகளுக்கான வருவது இந்த நாடகத்தின் இன்னு அவளுக்கும் அவருக்குமான உறவை அடிப்படையாகக் கொள்ளலாம். மொரு பண்பாகும்.

சங்கரப்பிள்ளை தனது மரணத்தின் முன்பதாகக் கூறுகின்ற ஒரு வாக்கியத்தை நாம் இங்கு கவனிப்போம். சங்கரப்பிள்ளை வழமையற்றவராகக் காணப்படுகின்றார். இது ஒரு வகையில் அவரது மரணத்திற்கான முற்குறி. கடிதங்களைத் தவிர தன்னளவில் உயிர்ப்பான ஆதரவுகள் அற்ற ஒருவராகவும் அவர் இருக்கிறார். தனது மூத்த மகனின் கடிதத்தை மிகமிக ஆவலுடன் எதிர்பார்த்து வாசலுக்கு நாடகத்தில் சங்கரப்பிள்ளை தனது விரைந்து காணாமல் தொடர்ச்சி மகனின் கடிதத்தை எதிர்பார்த்து சியான ஏமாற்றங்களாலும் தனிமை நிற்கையில் வானில் குண்டு வீச்சு யாலும் தளர்ந்து திரும்புகையில் விமானம் ஒன்று வட்ட மிடும் மரணம் அவரது வாசலுக்கு இதனைக் கண்ட அயல் வீட்டுக் வருவதை உணர்கிறார். ஆனால் கண்ணன்:

இதனை வெளிக்காட்டாது தளர்வுடன் பின்வருமாறு கூறுகிறார். 'பெரியையாவுக்கு இண்டைக்கு ஒண்டுமில்லை' தனக்கு உடலில் ஏற்பட்ட மாற்றத்தைத் தனக்குத் தானே மறுதலித்து சீச்சி எனக்கு ஒண்டுமில்லை என்றவாறான சங்கர: பிளேனோ? மோகன் கட்டாயம் அதில வருவான் - என்கிறார். (இந்த இடம் பார்வையாளர் களால் நன்கு சிரிக்கப்பட்ட இடமாகும்.) மரணத்தைக் கொண்டுவருகிற விமானத்தில் தனக்கு வாழ்வியிர்ப்பைத் தரக்கூடிய தனது மூத்த

நாடகம் முடிவடைந்து வெளியேறுகையில் கவிஞர் நா.சிவசிதம்பரம் 'பெரியையாவுக்கு இண்டைக்கு ஒண்டுமில்லை' என்று மட்டும் கூறித்தில் (Irony) முரணை என்பர். உடைப்பதற்கு நாடக அரங்க விட்டுச் சென்றார். அதில் கவனிக்க இதை நகுலேஸ்வரன் அவர்கள் ப்படாத முதியவரின் ஆளுமை எப் படிச் சிதைகிறது என்பது நன்றாக வருகிறதெனப் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி அவர்கள் குறிப்பிட்டதை இங்கு நினைவு கூரலாம்.

ஒரு சொல்லுக்கு நான்கு பரிமாணங்கள் உண்டு என எம். ஏ. எழுப்பியுள்ளது. றிச்சல் என்கிற ஆய்வாளர் குறிப்பிட்டுள்ளார். கவிதையிலே இணைச் சிறப்பாக அவதானிக்கலாம் எனினும் நாடகத்தின் பிற்பகுதியில் வசந்தி சங்கரப்பிள்ளையின் மரணத்தை உள்வாங்கி தனியே பெரியையா என மட்டும் விளித்து அழுவாள். பீறிட்டுக் கொண்டு வருகிற துயரத்தை ஒரு இசைக்கருவி ஆழ்ந்த உணர்வுள்ள கலைஞன் கையில் உள்ளபோது எவ்வாறு வெளியிடு

அரங்க வெளி பற்றிய ஒரு பரிசோதனை முயற்சியின் விளைவுதான் இது. எனினும் இங்கே பெறப்படும் அனுபவங்களைக் கொண்டு பரந்து பட்ட மக்களுக்கான புதிய வடிவங்களையும் உத்திமுறைகளையும் நாங்கள் கண்டுபிடிப்போம், உருவாக்குவோம் என இதற்கு சிதம்பரநாதன் பதிலளித்தார்.

நாற்சார அரங்கு எங்களுக்கு நாங்கள் விரும்புகிற பார்வையாளர்களைத் தெரிவு செய்யும் வாய்ப்பொன்றை வழங்கியிருக்கிறது. அத்துடன் நாற்சார அரங்கை நாடகப் பயிலகத்தின் ஆய்வுகூடமாகப் பாவிக்கும் முனைப்பும் எங்களுக்கு ஏற்பட்டுள்ளது. theatre experiment கூடாது என்கிற வாதம் ஏற்புடையதல்லஎன (14.04.92) நகுலேஸ்வரன் அவர்கள் கூறியமை கவனிக்கத்தக்கது.

முன்பே குறிப்பிட்டபடி நாடகத்தின் முடிவில் ஒழுங்குசெய்த கலந்துரையாடல்கள் நாடகத்தின்பண்பு காரணமாக சாத்தியப்படவில்லை. ஏனெனில், நாடகம் முடிந்த பின்பும் கூட சிறிது நேரத்திற்குப் பார்வையாளர் அந்த உணர்வில் இருந்து விடுபடவில்லை. கலந்துரையாடல் நாடகாசிரியரின் நோக்கமாக இருக்கவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

எவ்வாறாயினும், எம்மத்தியில் நிலவுகிற மௌனப் பண்பாட்டை மௌனப் பண்பாட்டை உடைப்பதற்கு நாடக அரங்க ஊடகத்தினூடாகக் நடைமுறைச் சாத்தியமான புதிய வழிகளை கண்டுபிடிக்க வேண்டியவர்களாக இருக்கிறோம் என்பதை உணர்கிறோம்.

இந்தப் புதிய நாற்சார அரங்கத் தயாரிப்பு நாடகச் செயல்முறையில் உத்வேகத்தையும், நாடகம் பற்றிய ஆரோக்கியமான உரையாடல்களையும் இக்காலத்தில் அதிகரித்திருந்தது. இவ்வாறான முயற்சிகள் தொடரப்பட வேண்டும்.

நாற்சார அரங்கு எங்களுக்கு நாங்கள் விரும்புகிற பார்வையாளர்களைத் தெரிவு செய்யும் வாய்ப்பொன்றை வழங்கியிருக்கிறது. அத்துடன் நாற்சார அரங்கை நாடகப் பயிலகத்தின் ஆய்வுகூடமாகப் பாவிக்கும் முனைப்பும் எங்களுக்கு ஏற்பட்டுள்ளது. theatre experiment கூடாது என்கிற வாதம் ஏற்புடையதல்லஎன (14.04.92) நகுலேஸ்வரன் அவர்கள் கூறியமை கவனிக்கத்தக்கது.

முன்பே குறிப்பிட்டபடி நாடகத்தின் முடிவில் ஒழுங்குசெய்த கலந்துரையாடல்கள் நாடகத்தின்பண்பு காரணமாக சாத்தியப்படவில்லை. ஏனெனில், நாடகம் முடிந்த பின்பும் கூட சிறிது நேரத்திற்குப் பார்வையாளர் அந்த உணர்வில் இருந்து விடுபடவில்லை. கலந்துரையாடல் நாடகாசிரியரின் நோக்கமாக இருக்கவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

எவ்வாறாயினும், எம்மத்தியில் நிலவுகிற மௌனப் பண்பாட்டை மௌனப் பண்பாட்டை உடைப்பதற்கு நாடக அரங்க ஊடகத்தினூடாகக் நடைமுறைச் சாத்தியமான புதிய வழிகளை கண்டுபிடிக்க வேண்டியவர்களாக இருக்கிறோம் என்பதை உணர்கிறோம்.

இந்தப் புதிய நாற்சார அரங்கத் தயாரிப்பு நாடகச் செயல்முறையில் உத்வேகத்தையும், நாடகம் பற்றிய ஆரோக்கியமான உரையாடல்களையும் இக்காலத்தில் அதிகரித்திருந்தது. இவ்வாறான முயற்சிகள் தொடரப்பட வேண்டும்.

இந்தப் புதிய நாற்சார அரங்கத் தயாரிப்பு நாடகச் செயல்முறையில் உத்வேகத்தையும், நாடகம் பற்றிய ஆரோக்கியமான உரையாடல்களையும் இக்காலத்தில் அதிகரித்திருந்தது. இவ்வாறான முயற்சிகள் தொடரப்பட வேண்டும்.

இந்தப் புதிய நாற்சார அரங்கத் தயாரிப்பு நாடகச் செயல்முறையில் உத்வேகத்தையும், நாடகம் பற்றிய ஆரோக்கியமான உரையாடல்களையும் இக்காலத்தில் அதிகரித்திருந்தது. இவ்வாறான முயற்சிகள் தொடரப்பட வேண்டும்.

தொகுப்பு:

தெ.புவனேந்திரன்

நாடக அரங்கக் கல்லூரி

