

பேராசிரியர் எதிரிலீர் சரச்சந்திரவும் ஈழத்து நாடக மரபும்




விபவி
வெளியீடு 1997

கலாநிதி
சி.மௌனகுரு

**பேராசிரியர்
எதிரிவர் சரச்சந்திராவும்
ஈழத்து நாடக மரபும்**

கலாநிதி . சி . மௌனகுரு



வெளியீடு:

விபவி

**மாற்றுக் கலாசார மையம்,
51/7, ராஜாஜேஷாவிதாரண வீதி,
ராஜகிரிய வீதி,
ராஜகிரிய.**

Title:
PERASIRIYAR
EDIRIWEERA
SARACHCHANDRAVUM
EELATHU NADAGA MARABUM

Author:
Dr.S.MOUNAGURU



Publisher:
VIBAVI
CULTURAL CENTRE,
51/7, RAJAHEWAVITHARANA MAWATHA,
RAJAGIRIYA ROAD,
RAJAGIRIYA.
TEL/FAX:874996.

Price:
Rs . 50/=

பொருளடக்கம்

பதிப்புரை 5- 6

முன்னுரை 7- 8

பேராசிரியர்
எதிரிவீர சரச்சந்திராவும்
ஈழத்து நாடக மரபும். 9-34

இலங்கைத் தேசிய
நாடகங்கள்
ஓர் உரையாடல் 35-54

பதிப்புரை

சிங்கள தமிழ் சமூகங்களுக்கிடையில் கலாசார பாலத்தை அமைப்பதன்மூலம் இவ்விரு சமூகங்களுக்கிடையில் புரிந்துணர்வை மேம்படுத்துவதற்கு, விபலியின் பிரதான நோக்கங்களில் வெளியீட்டுத் திட்டமும் ஒன்றாக இருக்கின்றது. ஒவ்வொரு பகுதியினாலும் சிருஷ்டிக்கப்படுகின்ற கலாசாரத் துறையின் அறிவையும், அவற்றின் ஆற்றல்களையும் உள்ளீடு செய்து வைக்கமுடியுமானால் கலாசாரரீதியான பிணைப்புகளை அடையக்கூடியதாக இருக்கும். அத்தகைய நோக்கை மனதில்கொண்டு, பேராசிரியர் சரச்சந்திராபற்றி கலாநிதி சி.மௌனகுரு அவர்களினால் எழுதப்பட்ட இந்ந சிறிய நூலை நாம் பிரசுரிக்கின்றோம்.

மறைந்த பேராசிரியர் சரச்சந்திரா அவர்கள் நவீன சிங்கள அரங்கியலின் முன்னோடி என்று பரவலாகவும் நியாயபூர்வமாகவும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. காலனித்துவ ஆட்சிக்கு பின்காலத்து குடிமக்களாகிய நாம், எமது அடையாளத்தை மீளாய்வு செய்து, புனர்நிர்மாணம் செய்கின்ற ஒரு காலகட்டத்தில், தமது அழகியல் சம்பந்தமான விடயங்களை வெளிப்படுத்தக்கூடிய அத்தகைய ஒரு அரங்கியலையும், சமகால சிங்கள மக்களால் புரிந்துகொள்ளக்கூடிய மூலவேர்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு புதிய அரங்கியலுக்கான பாதையை ஒளியூட்டும் நோக்குடன், இப்பிராந்தியத்திலுள்ள கலாசார மூலவளங்களின் சில பகுதிகளை பேராசிரியர் சரச்சந்திரா அவர்கள் ஆய்வு செய்ய ஆரம்பித்தார். இந்த ஆழ்ந்த ஆய்வினூடாக, தமிழ் மக்களின் அரங்கியலின் மூலவளங்களில் சிலவற்றை பேராசிரியர் சரச்சந்திரா பிரயத்தனம் செய்து பெற்றிருந்தார். இத்துறையிலுள்ள இதர மூலவளங்கள்போல ஒரு புதிய அரங்கியல் அமைப்பைக் கட்டியெழுப்ப முடியும் என்பதை அவரது பிரதான சாதனைகள் நிரூபணமாக்கியுள்ளன.

பேராசிரியர் சரச்சந்திராவின் படைப்புக்களினால் உந்தப்பட்டு, தனக்கென ஒரு சொந்தப்பாதையை அமைத்துக் கொள்வதற்கு, தானே ஒரு அரங்கியல்காரனான கலாநிதி மௌனகுருவினால் படைக்கப்பட்டுள்ள இந்தச் சிறிய நூல், தமிழ் அரங்கியலுக்கும் தமிழ் ரசிகர்களுக்கும் பெரும் பயனுடையதாக இருக்கும் என நம்புகின்றோம்.

தம்மிக்கா டி சில்வா,
இணைப்பாளர்,
விபவி பிரசுர திட்டம்.

முன்னுரை

பேராசிரியர் எதிரிலீர் சரச்சந்திரா அவர்கள் ஈழத்து நாடக உலகில் முக்கியமான ஓர் ஆளுமை. இந்த ஆளுமையின் தாக்கம் ஈழத்து நாடக உலகை வெகுவாகப் பாதித்துள்ளது. 1960களில் ஈழத்துத் தமிழரின் நாடக மூலமான கூத்தினது மீள் கண்டுபிடிப்பும், அதன் செம்மைப்பாடும் பேராசிரியர் சரச்சந்திராவின் நேரடித்தாக்கத்தின் விளைவுகளாகும்.

அவரது ஆளுமை மறைமுகமாக 1970களுக்குப்பின் வந்த தமிழ் நாடகத்திற் தீவிர செயற்பாட்டாளர்களாக விளங்கிய இளம் தலை முறையினரைப் பாதித்தது.

கிழக்குப் பல்கலைக் கழகத்திலே நாடகத்தைப் பயிலுகின்ற மாணவர்களுக்கு அவரது “மனமே”, “சிங்கபாகு” நாடகங்கள் கற்பிக்கப்படுகின்றன.

ஆய்வறிவாளர் மத்தியில் கலைஞராகவும், கலைஞர் மத்தியில் ஆய்வறிவாளராகவும் (இப்படிச் கூறுபவர் பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பியவர்கள்) விளங்கிய பேராசிரியர் சரச்சந்திரா அவர்களை 1992இல் கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத் துறை மாணவர்கள் 50க்கு மேற்பட்டோர். அவரது இல்லத்திற்குச் சென்று கண்டு உரையாடி மகிழ்ந்தனர். அது ஓர் அருமையான நாள்.

அன்று அவர் மிக உற்சாகமாக இருந்தார். மாணவர்களோடு மிக நெருக்கமாக உரையாடினார். மிகவும் நெகிழ்ந்து போய் இருந்தார்.

இத்தனை பிரச்சனைகளுக்கு மத்தியில் தன்னை விளங்கிக் கொண்டு தமிழ் இளைஞர்கள் மட்டக்களப்பிலிருந்து தன்னைச் சந்திக்க வந்தமை அவரது நெகிழ்ச்சிக்கு காரணமாக இருந்தது. இதனை அவரே வாய்விட்டுக் கூறினார்.

அவர் ஓர் உண்மைக் கலைஞர்.

மனிதர்களிடையே அன்பையும், சௌஜன்யத்தையும் ஒற்றுமையையும் வேண்டிய மிகப் பெரிய மனிதாபிமானி. அவர் பற்றிய அறிமுகம் தமிழ் மக்களுக்கு மிக அவசியம். இந்நூல் ஒரு சிறிதளவாவது அதனைச் செய்யும் என்று நம்புகின்றேன்.

இந்நூல் இரண்டு கட்டுரைகளைக் கொண்டது. ஒன்று பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திராவும், ஈழத்து நாடக மரபும், மற்றது இலங்கைத் தேசிய நாடகங்கள் சம்பந்தமான ஓர் உரையாடல்.

முதற் கட்டுரை பேராசிரியரின் மறைவையொட்டி மட்டக்களப்பு வாசகர் வட்டம் நடத்திய பேராசிரியர் சரச்சந்திராவின் நினைவுப் பேருரையில் நான் ஆற்றிய உரையின் விரிவாக்கம். இவ்வுரையை நான் தயாரிக்க எனது பெருமதிப்பிற்குரியவரும், நண்பருமான கலாநிதி சுனில் விஜயசிறிவர்த்தனாவுடன் நடத்திய உரையாடல் பெரும் துணைபுரிந்தது. அவருக்கு என் நன்றிகள்.

மற்றக் கட்டுரை பேராசிரியரின் மறைவையொட்டி இலங்கை வானொலியில் திரு. எழில்வேந்தனுடன் நடத்திய உரையாடல். இதனை ஒழுங்குசெய்த திரு.எழில்வேந்தனுக்கு என் நன்றிகள்.

எழுத்துருவில் அமைந்த இக்கட்டுரைகள் பற்றி உரையாடியபோது கலாநிதி சுனில் விஜயசிறிவர்த்தனா அவர்கள் இதனை 'விபவி' மாற்றுக் கலாசார மையம் வெளியிடும் எனக்கூறினார். ஆக்கபூர்வமானதும் அவசியமானதுமான பணிகளை ஆற்றிவரும் 'விபவி' கலாசார மையம் இதனை வெளியிட முன்வந்தமை எனக்குப் பெரும் மகிழ்ச்சி தருகிறது.

சி. மௌனகுரு.

பீடாதிபதி-கலைகலாசாரப் பீடம்,

கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்,

வந்தாறுமுலை, செங்கலடி.

பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திராவும் ஈழத்து நாடக மரபும்.

இக்கட்டுரையானது பேராசிரியர் சரச்சந்திராவின் நாடகங்களைப்பற்றியும் ஈழத்து நாடக உலகில் அவரது இடம் என்ன என்பது பற்றியும் சில குறிப்புகளைத் தருகின்றது.

பின்வரும் உபதலைப்புகளின் கீழ் இவை விளக்கப்படுகின்றன.

01. பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திராவின் உருவாக்கமும் அவரது நாடகங்களும்
02. ஈழத்து நாடக மரபு
03. ஈழத்து நாடக மரபில் சரச்சந்திராவின் பங்களிப்பும் அவரது இடமும்
04. ஈழத்து நாடகமரபில் அவரது இடம் சம்பந்தமாகவும், அவரது நாடகங்கள் சம்பந்தமாகவும் வைக்கப்படும் விமர்சனங்கள்
05. முடிவுரை

பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திராவின் உருவாக்கமும் அவரது நாடகங்களும்

1914ஆம் ஆண்டு பிறந்த பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திரா அவர்கள் 1996இல் தமது 82 ஆவது வயதிலே காலமானார். முழுமையான ஒரு வாழ்வினை வாழ்ந்த அவரது வாழ்வு குறிப்பிடற்குரியது. இலங்கையின் கலை இலக்கிய பண்பாடு அரசியல் வரலாற்றுடன் அவர் வாழ்வும் செயல்களும் பிணைந்துள்ளன. அவர் ஒரு அரசியல்வாதி அல்லாராயினும் இலங்கையின் அரசியல் கலை பண்பாட்டு வளர்ச்சி அவர் போன்றோரின் தோற்றத்திற்குப் பெரும் காரணமாயின.

1915ஆம் ஆண்டிலிருந்து 1980ஆம் ஆண்டு வரையான இலங்கையினதும் இந்தியாவினதும் முக்கிய நிகழ்ச்சிகள் சரச்சந்திராவின் உருவாக்கத்திற்கு உதவியிருக்க வேண்டும். காலத்தின் பின்னணியை மீறி யாரும் உருவாகார். காலம் அவர் மீது சுமத்தும் கடமைகளையும் செய்தேயாக வேண்டும்.

பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திராவின் ஆளுமையையும் சிந்தனையையும் உருவாக்குவதில் ஆரம்ப காலங்கள் முக்கியமானவை. 1915இலும் 1947இலும் உலகப்போர்கள் நடைபெற்றன. இவ்விரு உலகப்போர்களும் மனித சமூகத்தின் சரித்திரங்களை மாத்திரமன்றிச் சிந்தனைகளையுமே மாற்றின. இவ்வகையில் இரு உலகப்போர்கள் நடந்த பின்னணியில் வாழ்ந்தவர் சரச்சந்திரா அவர்கள். இலங்கை அரசியல் வரலாற்றில் பிரிட்டிஷாரால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட சீர்திருத்தங்கள் முக்கியமானவை. 1920 இல் நடைமுறைக்கு வந்த 21 வயதுடையோருக்கு வாக்குரிமை தந்த மனித சீர்திருத்தம், 1931ல் நடைமுறைக்கு வந்த சர்வசன வாக்குரிமை தந்த டொனமூர் சீர்திருத்தம், 1946ல் நடைமுறைக்கு வந்த பாராளுமன்ற ஜனநாயகம் தந்த சோல்பரி அரசியல் சீர்திருத்தம் என்ற 03 அரசியல் சீர்திருத்தங்கள் நடந்த பின்னணியில் வளர்ந்தவர் சரச்சந்திரா அவர்கள்.

இலங்கை இந்திய தேசிய எழுச்சிகளின் பின்னணியிலும் அவரது வளர்ச்சி நடந்தேறியது. இந்தியாவின் தேசிய எழுச்சிக்கு ஒரு நீண்ட வரலாறுண்டு. 1915ல் இந்தியாவில் ஆரம்பித்த அன்னிபெசன்ட் அம்மையாரின் ஹோம் ரூல் இயக்கம், 1918ல் தேசிய கல்வி இயக்கம், 1930இன் உப்புச் சத்தியாக்கிரகம் என்பன சுதேசிய உணர்வுகளை வளர்க்கலாயின.

சுதேசிய கலைகளை முன்னெடுக்கும் முயற்சிகள் இந்தியாவில் மேலோங்கின. அறிஞர் பலர் இதில் முன்னின்றனர். அவர்கள் சரச்சந்திராவின் ஆதர்சவாதிகளாயினர். 1947இல் இந்தியா சுதந்திரம் பெறுகிறது. 1948இல் இலங்கை சுதந்திரம் பெறுகிறது. சுதேசிய உணர்வுகள் இந்தியாவில் பரவி தேசியவாதிகளினால் அவை முன்னெடுக்கப்பட்டன. சுதேசியக் கலைகள் இனம்காணப்பட்டன. சுதேசிய உணர்வுகள் மேலோங்கின. இவை சரச்சந்திராவின் உருவாக்கத்திற்குப் பின்புலங்களாயின.

சரச்சந்திரா பல்கலைக்கழக அறிஞருமாவார். 1942 இல் இலங்கைப்பல்கலைக்கழகம் ஆரம்பிக்கப்படுகின்றது. 1956 களில் அது பேராதனைக்கு விஸ்தரிக்கப்படுகிறது. பேராதனை சிங்கள தேசியக் கலை வளர்ச்சிக்கு மத்தியஸ்தானமாகவும் மாறுகிறது. கொழும்பிலும் பேராதனையிலும் சுற்பித்த சரச்சந்திராவின் சிந்தனை வளர்ச்சிக்குப் பல்கலைக்கழகம் பின்புலமாயிற்று.

சுதந்திரம் காரணமாக இலங்கை மக்களிடம் தேசிய உணர்வு, உண்டாயிற்று. தமது பாரம்பரியங்களைத் தேடும் முயற்சிகள் சிங்கள, தமிழ் கலைஞரிடம் உருவாயிற்று. இச்சிந்தனைகள் சரச்சந்திராவையும் தாக்கியது.

சுதந்திரத்திற்குப் பின்னர், இலங்கை அரசியலில் இனவாதம் என்ற விஷம் மெல்லென வேரூன்றி வளரலாயிற்று. காலம் செல்லச் செல்ல தன் கிளைகளைப் பரப்பி அந்த விருட்டும் வளரலாயிற்று. இனப்பிரச்சனை முக்கியமாயிற்று. 1956இல் ஸ்ரீலங்கா சுதந்திரக்கட்சியின் எழுச்சி, சுதேசியத்தை அது அழுத்திய விதம், சுதேச கலைகட்டு, முக்கியமாக, சிங்கள

கலைகட்டு அது அளித்த முக்கியத்துவம் என்பன சரச்சந்திராவைப் பாதித்தன.

இத்தகைய ஒரு பரந்த பின்னணியில் பேராசிரியர் சரச்சந்திராவை வைத்துப் பார்க்கும்பொழுதுதான் அவரின் சிந்தனைகட்கும் செயற்பாட்டிற்குமான விளக்கம் கிடைக்கிறது. 1914ம் ஆண்டிலே சரச்சந்திரா அவர்கள் பிறக்கிறார்கள். நான் முன்னரே கூறியபடி 1ம் உலக யுத்தப் பின்னணி, ஆங்கிலேயர் ஆட்சி, இலங்கையில் அந்நிய மதத்தின் ஆதிக்கச் சூழல்.

சரச்சந்திராவின் தந்தை பிரான்சிஸ் டி.சில்வா, தபால் அதிபர் தொழில். தாயார் லிடியா பின்ரோ மொறத்தொட. கிறிஸ்தவ குடும்பம். றோமன் கத்தோலிக்க மதத்தினரான சரச்சந்திரா அந்த மத அனுட்டான விழுமியங்களின் பின்னணியில் இளம் வயதில் வளர்ந்தார். பிற்காலத்தில் கிறிஸ்தவ நாட்டுக்கூத்துக்களுடன் பரிச்சயமாவதற்கு இந்த ஆரம்பப் பின்னணியும் உதவியிருக்கக் கூடும்.

ஆரம்பத்தில், வழமையான மத்தியதரக் குடும்பங்களைப்போல ஆங்கிலத்தையும் ஆங்கில இலக்கியத்தையும் பயின்ற சரச்சந்திரா பின்னர் சமஸ்கிருதம், சிங்களம், பாளி ஆகிய மொழிகளையும் பயிலத்தொடங்கினார். சுதேசிய உணர்வின் ஆரம்பமாக நாம் இதனைக் கொள்ளலாம். படிப்பெல்லாம் கொழும்பிலேயே. இதனால் நகரக்குழுவில் வாழ்கின்ற, வளருகின்ற வாய்ப்பு மாணவனான, இளைஞனான சரச்சந்திராவுக்கு ஏற்பட்டது.

கொழும்பில் இளைஞனாக வளர்ந்த சரச்சந்திரா இலங்கையில் வளர்ந்த தேசிய இயக்கங்களினாலும், இந்திய தேசிய இயக்கக் கருத்துக்களினாலும் கவரப்பட்டார். கொழும்பில் பல்கலைக்கழக கல்லூரியில் படிக்கையில் தேசியக் கருத்தோட்டம் இவர் எண்ணக்கருக்களைக் கட்டியமைக்கப் பின்புலமாயிற்று.

1934ஆம் ஆண்டில் சரச்சந்திரா 20 வயது இளைஞனாக இருந்த காலத்தில் தாகூர் இலங்கைக்கு விஜயம் செய்கிறார். தாகூர்

தமது நாடக்குழுவுடன் இலங்கை வந்து நாடகம் நடத்தினார். கவியரசர் தாகூரின் 'சாப மொக்ஸனா' நாடகத்தை எல் பின்ஸ்ரன் அரங்கில் இளைஞர் சரச்சந்திரா பார்வையிடுகிறார். இதனால் மிகவும் கவரப்பட்ட சரச்சந்திரா பின்னாளில் தாகூரையும், அவரது நிறுவனமான சாந்தி நிகேதனத்தையும் தன் லட்சியங்களாகக் கொள்கிறார். அங்கு சென்று சங்கீதமும், நாடகமும் கற்கும் ஆவலை இந்த நாடகமே தூண்டி விட்டது. இந்தியச் சாயல் கொண்டதான கலை ஆளுமை சரச்சந்திராவுக்குள் உருவாக இவை அடித்தளமாயின.

1942இல் இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம் ஆரம்பிக்கப்படுகிறது. சேர் ஐவர் ஜெனிங்ஸ் அதன் முக்கியஸ்தர். 1942ல் இந்திய தத்துவத்திற் பட்டம்பெற்ற சரச்சந்திரா இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தின் சிங்கள-இலக்கிய அகராதி அலுவலகத்தில் உதவி ஆசிரியரானார். 1947 இல் கொழும்பு பல்கலைக்கழக கல்லூரியில் பாளி பௌத்த விரிவுரையாளரானார்.

1948 இல் பிரித்தானியாவில் ஆராய்ச்சி மாணவனாகச் செல்கிறார். இலண்டனில் 3 வருடகாலம் வசிக்கும் வாய்ப்புக் கிட்டுகிறது. அவரது ஆளுமை, சிந்தனை வளர்ச்சிக்கு அதுவும் ஒரு காரணமாயிற்று. 1951இல் பட்டம்பெற்று நாடு திரும்புகிறார்.

1952இல் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தில் பாளி மொழியிற் பேராசிரியரானார். பின்னர், நவீன இலக்கியத்திற் பேராசிரியரானார். இந்த இரண்டு விடயங்களிலும் இவர் பாண்டித்தியமுடையவராயிருந்தமை முக்கிய அம்சமாகும். பழமையையும் புதுமையையும் இணைக்கும் பண்பு அவரது கல்வி உலகிலும் காணப்பட்டமையே பாளி-நவீனப் பரிச்சயம் உணர்த்திநிற்கிறது.

ஆரம்பகாலங்களில் பேராசிரியர் சரச்சந்திரா, அவர் காலத்திலிருந்த மத்திய வர்க்க அறிஞர்களை கவர்ந்திருந்த ஐரோப்பிய இயற்பண்புவாத நாடகங்களினாற் கவரப்பட்டிருந்தார். கோகல், அன்ரன் செக்கோவ், ஓஸ்கார்

வைல்ட் ஆகியோரின் நாடகங்களைத் தழுவி சிங்களத்தில் நாடகங்களைப் பேராசிரியர் சரச்சந்திரா தயாரித்தார். “றங்கபாஷா” என்ற அமைப்பினூடாக ஐரோப்பிய நாடகங்களை உள்ளூர் அரங்குக்கு ஏற்றபடி மாற்றியமைத்து மேடையேற்றி வந்த ஆங்கிலப்பேராசிரியர் லுடுவைக்கினுடன் இணைந்து உள்ளூர் இரசிகர்களுக்கு ஏற்றபடி மாற்றி மேடையிட்டார். **கப்புவாகபோத்தி** என்ற அவரது நாடகம் இவ்வகையிற் குறிப்பிடற்குரியது.

ஐரோப்பிய வாழ்நிலை அனுபவமும் ஆங்கிலக்கல்வியும், பல்கலைக்கழக அறிஞர் குழாம் தொடர்பும் அவரை ஐரோப்பிய நாடகங்களின்பால் ஈர்க்கும் சூழலை ஏற்படுத்தின. அவரைச் சூழ நிகழ்ந்து கொண்டிருந்த மாறுதல்களும், சமூக அசைவுகளும் அவரை இலங்கை மக்களின் அடையாளங்களைக் காணும் ஒருவராக உருவாக்கியது.

தேசிய பண்பாட்டு இலக்கியங்களின்பால் அவர் கொண்ட ஈடுபாடும் கவர்ச்சியும் அவரை இலங்கை மக்களுக்குரிய தனித்துவமிக்க ஒரு நாடகக்கலையைத் தேடும் ஒருவராக மாற்றின. இத்தகைய தனித்துவம் தேடும் முயற்சிகள் தென்னாசிய நாடக உலகில் நடைபெற்றுக்கொண்டும் இருந்தன. தாகூரின் இலங்கை வருகையும் அவரது நாடகமும் சரச்சந்திராவின் நாடக வாழ்க்கையின் திருப்பு முனைகளாகின.

சிங்கள மக்களிடையே இருந்த பாரம்பரிய நாடக வடிவங்களான நூர்தி, நாடகம் என்ற நாடக வடிவங்களை அடியாகக் கொண்டு **பவாவதி** என்ற நூர்தி பாணியில் அமைந்த நாடகத்தை சரச்சந்திரா தயாரிக்கிறார். இந்துஸ்தானி இசையை அடிநாதமாகக் கொண்டது இந்நாடகம்.

1950களின் பிற்பகுதியில் அவரது ‘மனமே’ நாடகமும் 1960இன் முற்பகுதியில் ‘சிங்கபாகு’ நாடகமும் மேடையிடப்படுகின்றன. இரண்டும் சிங்கள ‘நாடகம்’ என்ற நாடக வடிவத்தின் செம்மைப்படுத்தப்பட்ட வடிவங்களாகும்.

ஜப்பான், இந்தியா பயணங்களும் அங்குள்ள பாரம்பரிய நாடகங்களின் தாக்கமும் சரச்சந்திராவின் சிந்தனைகளை அகலித்தன. ஜப்பானிய மரபுவழி நாடகங்களான கபுகியும் நோவும் அவரது தனிக் கவனத்திற்குள்ளாயின. இந்திய மரபுவழி நாடகங்களான யாத்ரா, யக்ஷகானம், தெருக்கூத்து, கதகளி என்பன அவரை தென்னாசிய நாடக மரபுபற்றிச் சிந்திக்க வைத்தன. இலங்கையில் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இருந்த நூர்தி, தமிழ் மக்கள் மத்தியில் இருந்த கூத்து, இசை நாடகம் போன்ற மரபு வழி நாடகங்கள் அவருக்கு அடித்தளங்களாயின. அனைத்து வடிவங்களையும் அளவறிந்து தேர்ந்த சமையல்காரனைப்போல சேர்த்து மிக ருசியான உணவாக அவர் சமைத்த நாடகங்களே ‘மனமே’யும் ‘சிங்கபாகு’வும்.

இவ்விரு கதைகளும் சிங்கள மக்கள்மத்தியில் பிரசித்தமான கதைகளாகும். ‘மனமே’ ஒரு ஜாதகக் கதை. ‘சிங்கபாகு’ சிங்கள மக்கள் பற்றிய ஓர் ஐதீகக் கதை. தான் பார்த்து ஆராய்ந்த தென்னாசிய நாடக வடிவங்களை வைத்து ஒரு இலங்கைத் தேசிய நாடக வடிவை உருவாக்கும் முயற்சியின் விளைவே இவ்விரு நாடகங்களும் எனலாம்.

இந்த நாடகங்கள் இரண்டும் சிங்கள மக்கள்மத்தியில் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றன. இதன் பாடல்கள் மிகுந்த செல்வாக்கை மக்கள் மத்தியில் பெற்றன.

1970களில் ஜாதகக் கதைகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட நாடகங்களை உருவாக்க ஆரம்பிக்கிறார். நாடகம் வடிவத்திலிருந்து அவரது கவனம் இப்போது சிங்கள மக்களின், குறிப்பாக, கிராமிய மக்களின்மத்தியில் இருந்த கிராமிய நாடகங்களான கோலம், சொக்கரிபாற் சென்றது. இதனால் கோலம், சொக்கரி போன்ற நாடகங்களின் பாணியில் அமைந்த எல்லவ கிகிங் மெலோ ஆவர். **கதாவல்லு**, **பேமதோ ஜயதிசோகே** போன்ற நாடகங்களை உருவாக்குகின்றார். பௌத்த தத்துவத்தை அடிநாதமாகக் கொண்டவை இந்நாடகங்கள்.

1975இல் வெஸ்ஸந்தர எனும் இசை நாடகம் அவரால் உருவாக்கப்படுகிறது. பிரபஞ்ச மனிதனைக் காட்டும் முயற்சி இது. சிங்கள இசை நாடகமான நூர்தி வடிவில் அமைந்த இவ்விசை நாடகத்தில் சம்பாஷணைகள் யதார்த்த வடிவில் அமைந்திருந்தன. இதற்கான இசையை அமைத்தவர் பிரபல இசைஞர் அமரதேவ ஆவார்.

இதைத் தொடர்ந்து இதே பாணியில் மகாசார எனும் நாடகத்தை சரச்சந்திரா தயாரித்தார். இதில் பிரதான பாத்திரம் ஒரு குரங்கு ஆகும். இதற்கான இசையை அமைத்தவர் கேமதாஸ பிரேமசிறி ஆவார்.

1980களின் பிற்பகுதியில் இவரது பவகட துறாவ வெளிவருகிறது. பௌத்த தத்துவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட இந்நாடகத்தின் நடப்புமுறைகள், அசைவுகள் என்பன நாட்டிய சாஸ்திர விதிமறைக்கமைய உருவாகியிருந்தன. தென்னாசிய நாடக வடிவம்போல அது அமைந்தது. இதற்கும் இசை அமைத்தவர் அமரதேவ ஆகும்.

சரச்சந்திராவின் நாடகங்கட்கூடாக நாடக உலகில் அவர் நடத்திய தேடுதலை நாம் தெரிந்து கொள்ளலாம். ஆரம்பத்தில் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள், தழுவல் நாடகங்களான ஐரோப்பிய நாடகங்களின்பால் ஈடுபாடு கொண்டிருந்த சரச்சந்திரா அவற்றை தழுவி இலங்கைத் தேசிய நாடக மரபை உருவாக்கும் ஆரம்ப ஆசைகளைக் கொண்டிருந்த சரச்சந்திரா அவர்கள், பின்னால் சிங்கள மக்களின் இசை நாடக வடிவங்களான நூர்தி, நாடகமலின்பால் ஈர்க்கப்படுவதையும் தொடர்ந்து நாடகமலினால் கவரப்பட்டு அதனடிப்படையாக புகழ்பெற்ற 'மனமே', 'சிங்கபாகு' நாடகங்களை ஆக்குவதையும், இதற்கு அனுசரணையாக ஆசிய நாடக வடிவங்களான கபுகி, நோ, யாத்ரா, கதகனி, யஸகானம், கூத்து என்பவற்றை இணைத்துக் கொள்வதையும் பின்னர் சிங்கள கிராமிய நாடக வடிவங்களான கோலம், சொக்கரியை நாடுவதையும் அதன் பின்னர் 'வெஸ்ஸந்தர' போன்ற இசை முக்கியம் மிகுந்த

நாடகத்தின்பால் திரும்புவதையும், இறுதியில் தென்னாசிய நாடகங்கட்கு இலக்கண நூலான நாட்டிய சாஸ்திரத்தை உள்வாங்கி நளினமும் மென்மையும் கொண்ட 'பவகடதுறாவ' நாடகத்தைத் தயாரிப்பதனையும் காணுகிறோம். இவ்வகையில் பார்க்கும்போது இவரது நாடகப்பயணம் ஒரு தேசிய நாடக வடிவத்தைத் தேடும் பயணமாகும்.

சிங்கள மக்களுக்கான ஒரு நாடக வடிவத்தைத் தேடும் முயற்சியில் இறங்கிய தேசியவாதியான சரச்சந்திரா தனது பயணத்தில் தம் சிந்தனைகளை அகலித்துக் கொண்டதோடு குறுகிய தேசியவாதத் தளைகளைக் களைந்து இலங்கைத் தமிழ்மக்களின் கூத்துக்களையும், இந்தியமக்களின் மரபுவழி நாடகங்களையும், ஜப்பானிய நாடக மரபுகளையும் இணைக்கும் ஒரு தென்னாசிய நாடக விற்பனராக வளர்வதைக் காணுகிறோம்.

இலங்கை மக்களுக்கான தேசிய நாடக அரங்கைத் தேடும் முயற்சியில் இவருக்கு உதவியாக நிற்கின்றவர்கள் பலர் பிரபல இளைஞர்களான அமரதேவ, பிரேமசிறி கேமதாஸ, திஸ்ஸ காரியவாசம் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இன்றைய கலை உலகப் பிரபலஸ்தர்கள் பலர் அன்று இவரது குழுவில், இவர் மாணவர்களாக இருந்தனர். விமல் திசநாயக்கா, கே.ஜயதிலகா, பந்துலு ஜெயவர்த்தனா, சோமரத்தின பாலசூரியா, சுனந்த மகேந்திர, தயானந்த குணவர்த்தன, மகாகமசேகர என்போர் முக்கியமானவர்கள்.

பேராசிரியர் சரச்சந்திராவின் நாடகத்தையே முற்று முடிந்த சிங்கள நாடக வடிவமாகக் காட்ட அவரது மாணவர்கள் முயற்சித்தனர். இதுவே சிங்கள நாடக மரபின் மாதிரிகள் என சரச்சந்திரா ஒருபோதும் சொல்லியதில்லை. அவரது மாணவர்கள் பின்னாளில் பத்திரிகைகளிலும் அரசாங்க உத்தியோகங்களிலும் பெரும் பதவிகளில் இருந்தமையினாலும் சிங்கள தேசிய உணர்வின் வளர்ச்சி காரணமாகவும் பலத்த விளம்பரங்கள் சரச்சந்திராவின் நாடகங்கட்குக் கிடைத்தன.

இதனால் அவரது நாடகங்களே சிங்கள தேசிய நாடக மரபின் இறுதியான வடிவங்கள் என்ற மாயையும் உருவாக்கப்பட்டது.

ஈழத்து நாடக மரபு

ஈழத்து நாடக மரபினை நாம் ஈழத்துச் சிங்கள நாடக மரபு, ஈழத்துத் தமிழ் நாடக மரபு எனப் பிரித்து நோக்குவது அதன் முழுப்பரிமாணத்தையும் புரிந்துகொள்ள உதவும் முயற்சியாகும். இலங்கை அல்லது ஈழத்தின் அறிஞர்களான ஏ.ஜே.குணவர்த்தனா, பேராசிரியர் சரச்சந்திரா, திலகசிறி போன்றோர் சிங்கள நாடக மரபை மாத்திரமே ஈழத்து நாடக மரபாக அறிமுகம் செய்துள்ளனர். இது ஒருபக்கப் பார்வையாகும். சரத் சந்திரா போன்றோர் தமிழ் நாடக மரபைக் குறிப்பிட்டனராயினும், அதிக அழுத்தம் சிங்கள நாடக மரபுக்கே தந்துள்ளனர். இரண்டு மரபுகளுமே இங்கு நன்கு வளர்ந்துள்ளன. இரண்டும் நீண்ட பாரம்பரியங்களைக் கொண்டவை. வியக்கத்தக்கவகையில் இரண்டிற்குமிடையே பல ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. இதனை நான் பழையதும் புதியதும் என்ற எனது நூலிலுள்ள கட்டுரையொன்றிற் குறிப்பிட்டுள்ளேன்.

இரண்டு மரபுகளும் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று எடுத்தும் கொடுத்தும் வளர்ந்துள்ளன. சிங்கள நாடக மரபின் வரலாற்றைச் சுருக்கமாக இங்கு பார்ப்பது அவசியம்.

சிங்கள மக்களிடம் ஆரம்பத்தில் நாடக அம்சம் நிரம்பிய சமயச் சடங்குகளைக் காணுகிறோம். இதனை கரண நாடகங்கள் (Ritual Theatre) என அழைப்பார். தொய்யில், மகாபிரித், கொஹம்பகங்காரிய என்பன இதற்குள் அடங்கும்.

அதன் பின்னர் அவர்களிடம் கோலம், சொக்கரி போன்ற நாடக வடிவங்களைக் காணுகிறோம்.

அடுத்து அவர்களிடம் வளர்ந்த நாடகம் 'நாடகம்' எனும் நாடக வடிவமாகும். கத்தோலிக்க கூத்துகளின் செல்வாக்கினால் இது

அவர்களிடம் வளரலாயிற்று. பார்ஸி நாடக வருகையின் பின் இந்துஸ்தானி இசையிலமைந்த 'நூர்தி' நாடகங்கள் அவர்கள் மத்தியில் பின்னர் பிரபல்யம் பெற்றன.

ஐரோப்பிய வருகையின் பின் ஐரோப்பிய நாடகங்களைத் தழுவிய இயற்பண்புவாத நாடகங்கள் சிங்கள நாடக மரபின் இன்னொரு சிளையாக வளர்ச்சி பெற்றது.

சிங்கள தேசிய வளர்ச்சியின்பின், சிங்கள நாடக மரபை மீளக் கண்டுபிடிக்கும் முயற்சிகள் தோன்றின. இதனால் மரபுசார் சிங்கள நாடகமரபு நவீன முறையில் புத்தெழுச்சி பெற்றது.

இதனைத் தொடர்ந்து ஒயிலாக்க நாடக மரபு ஒன்று அவர்களிடம் வளர்ந்தது.

மொழிபெயர்ப்பு நாடகமரபும் அவர்களிடம் உண்டு.

இதேவிதமான ஒரு வளர்ச்சியினை அல்லது போக்கினை ஈழத்துத் தமிழரிடையேயும் காண முடியும்.

ஆரம்பத்தில் தமிழர்களிடம் சமயச் சடங்குசார் நாடகங்களைக் காணுகிறோம். இதனை நாம் 'தமிழ் கரண நாடகங்கள்' (Ritual Theatre) என்று அழைக்கிறோம். கழிப்புச் சடங்கு, கோயில் சடங்கு, சூரன்போர் என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

அதன் பின்னர் தமிழ் மக்களிடம் மகிடி வசந்தன் போன்ற கிராமிய நாடக மரபுகள் உருவாகின்றன.

அதனைத் தொடர்ந்து செழுமை வாய்ந்த கூத்துமரபு ஒன்று தமிழ் மக்களிடம் தோன்றுகிறது. வடமோடி, தென்மோடி என்ற இரு பிரிவுகள் இக்கூத்தில் இருந்தன.

பார்ஸி நாடகமரபின் வருகையினாலும் தென்னாசிய ஸ்பெஷல் நாடக வருகையினாலும் இந்துஸ்தானி, கர்னாடக

இசையிலமைந்த ஸ்பெஷல் நாடக மரபொன்று உருவாகின்றது. இதனை இசை நாடகம் எனப் பின்னால் அழைத்தனர்.

ஐரோப்பிய வருகையின் பின் ஐரோப்பிய இயற்பண்புவாத நாடகமரபினை தமிழில் அறிமுகம் செய்யும் முயற்சிகள் நடந்தேறின.

தமிழ் தேசியவாத வளர்ச்சியின் பின் தமிழர்கட்குரிய நாடக மரபை மீள் கண்டுபிடிக்கும் முயற்சிகள் ஏற்பட்டன. இதனால் மரபுசார் தமிழ் நாடகமரபு நவீன முறையில் புத்தெழுச்சி பெற்றது.

இதனைத் தொடர்ந்து தமிழிலும் ஒயிலாக்க நாடக மரபு உருவானது.

மொழிபெயர்ப்பு நாடக மரபும் தமிழர்களிடமுண்டு.

ஐரோப்பியர் இலங்கை வரும்வரையும் தமிழ் நாடக மரபிலிருந்து சிங்கள நாடகமரபு பெற்றவை அதிகம். மிகப்பெரும் வரலாற்றுப் பாரம்பரியமும் செழுமையும் மிகுந்த தமிழ் கலாசாரத்திலிருந்து இவற்றை சிங்கள நாடக மரபு பெறுவது தவிர்க்க முடியாத ஒரு வரலாற்று நியதியே. 'நாடகம்' என்பது தமிழிலிருந்து சிங்களத்திற்கு வந்த வடிவம் என்பதை சரச்சந்திராவே கூறியுள்ளார்.

ஐரோப்பிய வருகையின் பின்னும், சிங்கள தேசிய வளர்ச்சியின் பின்னும், குறிப்பாக, 1950களின் பின்னர் சிங்கள நாடக மரபினின்று தமிழ் நாடக மரபு பெற்றவை அதிகம். அரசு ஆதரவும், வங்காளத் தொடர்பும், சிங்கள தேசிய உணர்வின் வளர்ச்சியும் சிங்கள அறிஞர் சிங்கள நாடக வளர்ச்சியிற் கொண்ட ஈடுபாடும் சிங்கள நவீன நாடக மரபை மிகுந்த செழுமையுடையதாக்கிவிட்டன. செழுமைமிக்க ஒரு மரபை தமிழ் நாடக மரபு பெறுவது தவிர்க்கமுடியாத ஒரு வரலாற்று நியதியே. இத்தகைய ஆராய்வு ஆழமாகச் செய்யப்படுவது அவசியம்.

ஈழத்து நாடக மரபில் சரச்சந்திராவின் பங்களிப்பும் அவரது இடமும்.

இத்தகைய ஒரு நீண்ட வரலாற்றைக் கொண்ட ஈழத்து நாடக வரலாற்றில் சரச்சந்திராவின் இடம் என்ன? என்பது நம் முன்னுள்ள அடுத்த வினாவாகும். நான் முன்னரே குறிப்பிட்ட சிங்கள நாடக மரபின் வளர்ச்சிப்போக்கில் ஐரோப்பியர் வருகையின் பின்னர் தோன்றும் இயற்பண்புவாத நாடக மரபின் தோற்றம் - அதன்பின் ஏற்படும் வளர்ச்சிக் காலகட்டத்திலேதான் சரச்சந்திரா வருகிறார். ஆரம்பத்தில் ஐரோப்பிய நாடகங்களை தழுவலாக்கம் செய்து மேடையிட்ட அவர் பின்னாளில் 'மரபுசார் சிங்கள நாடகமரபை மீளக் கண்டுபிடிக்கும் முயற்சியிலீடுபட்டு அதனைக் காணுகிறார். இதனால் அவரது புகழ்பெற்ற 'மனமே', 'சிங்கப்பாகு' நாடகங்கள் உருவாகின்றன. இந்த நாடகங்கள் உருவான காலம் மிக முக்கியமான காலமாகும்.

சிங்கள மக்கள்மத்தியில் சுதேசிய உணர்வுகட்கான விதைகள் துவப்பட்ட காலம் இது. தேசியக் கலைகள், தேசிய மருத்துவம், தேசியபாஷை என்ற சிந்தனைகள் தோற்றம் பெற்ற காலம். அந்நிய நாட்டுக் கலாசாரத்திற்கு எதிராக சுதேசிய கலாசாரம் தூக்கிப் பிடிக்கப்பட்ட காலம். இதற்குப் பின்னால் ஓர் அரசியல் பொருளாதாரப் போட்டியும் காணப்பட்டது.

ரஸவாஹினி, நவயுகய போன்ற புதிய இலக்கியப் பத்திரிகைகள் தோன்றின. பிரித்தானிய கலாசாரத்தினின்றும் விடுபட்ட சிங்கள கலாசாரம் புத்துயிர்ப்புப் பெறவேண்டும் என்று இயக்கியங்கள் ஆரம்பிக்கப்பட்டன. பலர் தமது அந்நியப் பெயர்களை மாற்றிக்கொண்டனர். காமென்ஸ் காமினியாயிற்று, மர்லின்ஸ் மாலினியாயிற்று, மொடகெதர போன்ற ஒவியர்கள் புதிய முறையில், அதேவேளையில், உள்ளூர்ச் சிங்கள பாணியில் ஒவியம் வரைய ஆரம்பித்தனர். சிங்கள, கிராமிய மக்களின் வாழ்க்கை மாற்றங்களை மார்ட்டின் லிக்கரமசிங்க நாவலுடாக வெளிப்படுத்தினார். சினிமா ஊடகத்தை சிங்கள மக்களின் வாழ்க்கை முறைகளைக் காட்டும் ஊடகமாக வளர்க்க

ன்றார், லெஸ்டர் ஜேம்ஸ்பிரிஸ், பணிபாரத சித்ரசேனா போன்றவர்கள் சாந்தி நிகேதனம் சென்று கற்று சிங்கள மக்களின் உள்ளார்ந்த நாட்டிய வடிவமொன்றைத் தோற்றுவிக்க முன்னின்றனர். தேவசூரியசேனா போன்றவர்கள் சிங்களஇசையை முன்னெடுத்தனர். அமரதேவ சிங்கள சாஸ்திரிய இசையின் முன்னோடியானார். இக்குழுவுடன் சரச்சந்திரா அவர்களும் இணைந்து கெளகிறார். பல்கலைக்கழகப் பின்னணியும், புலமைப் பின்னணி'ம் கொண்ட சரச்சந்திர இவர்கள் மத்தியிப் பெரிய மேளமா : ஒலித்தார்.

பாளியில் புலமைமிக்க சரச்சந்திரா அவர்கள், தமது கலாநிதிப் பட்டத்திற்குச் செவ்வடி Buddhist Philosophy of Perception என்பதாகும். 1940-ல் இதனை அவர் லண்டனில் செய்து முடித்திருந்தார். இத்தகைய ஆய்வுகள் பிரதான ஓட்டத்திற்குள் வருவதற்கு மிக நீண்டகாலத்திற்கு முன்னரேயே இதனை அவர் செய்திருந்தமை குறிப்பிடக்குரிய ஒன்றாகும். ரவீந்திரநாத் தாகூரினால் ஸ்தாபிக்கப்பட்ட சாந்தி நிகேதனம் சென்று கல்வி பயின்ற அவர் தனது போர்த்துக்கேயப் பெயரான டி சில்வா என்பதை வங்காளப் பெயரான சரச்சந்திர என மாற்றிக்கொண்டார். இதேபோல அவரது கிட்டடிச் சீடரான அல்பேர்ட் பெரேரா தன் பெயரை அமரதேவ என மாற்றிக்கொண்டார்.

இத்தகைய ஒரு சுதேசிய கலாசார விழிப்புணர்வுமிக்க சூழலில் சரச்சந்திரா அவர்கள் நாடகத்துறையில் சிங்கள மக்களுக்குரிய தேசிய நாடக மரபொன்றைத் தேடினார்கள். சிங்கள மக்கள் மத்தியில் இருந்த 'நாடகம்' வடிவத்திலிருந்து, தமிழ் மக்கள் மத்தியிலிருந்த கூத்து வடிவத்திலிருந்து, 'நூர்தி' வடிவத்திலிருந்து சாரத்தை எடுத்து சிங்கள மக்களுக்குரியதான ஒரு தேசிய நாடக வடிவத்தை உருவாக்கினார்கள்.

கிரேக்க, ஜப்பானிய, இந்திய நாடகப் புலமை அவரது நாடக வடிவத்தைச் செழுமையாக்க உதவியது. 'மனமே'யும்,

'சிங்கபாகு'வும் அவர் படைத்த நளினம் மிக்க, வேலைப்பாடு மிகுந்த, செழுமையான நாடகங்களாகும்.

ஒருவகையில் அவர் மரபுவழிச் சிங்கள நாடகங்களைச் செழுமைப்படுத்தினார் எனலாம். அவர் தமது நாடகங்கட்குக் கோரலைப் பாவித்தார். கிரேக்க நாடக மரபில் கோரஸ் இருப்பிலும் கிரேக்க நாடக மரபில் கோரஸின் பங்கு வேறு. சரச்சந்திராவின் நாடகத்தில் கோரஸின் பங்கு வேறு.

கிரேக்க நாடகத்தில் கோரஸ் மக்களின் குரலாயிருந்தனர், மனச்சாட்சியின் குரலாயிருந்தது. சரச்சந்திராவின் நாடகத்தில் அப்படியில்லை. பின்னணி இசைஞராகவும், நாடகக் கதைகளை நடத்திச் செல்பவராகவும், விளக்கமுரைப்பவராகவும் கோரஸ்ஸின் சரச்சந்திராவின் நாடகங்களிற் செயற்பட்டனர். 'மனமே'யிலும் 'சிங்கபாகு'விலும் மேடையின் முன்புறத்தில் அல்லது பின்புறத்தில் அல்லது பக்கவாட்டில் அமர்ந்திருந்து தமக்குரிய காரியங்களை இவர்கள் செய்தனர்.

'பவகடதூறாவை' நாடகத்தில் கோரஸ்ஸினரை அவர் அசைய வைத்தார். தொகுதியாக வந்தனர், பாதியாக வந்தனர். மேடையில் அசைந்து அசைந்து நாடக அசைவியக்கத்திற்கு ஏற்ப அழகூட்டினர். சரச்சந்திரா 'பொத்தே குரு'வை அறிமுகம் செய்தார். 'பொத்தேகுரு' கூத்தின் அண்ணாவியார் பாத்திரத்தை, தெருக்கூத்தில் கட்டியக்காரன் பாத்திரத்தை, யஷகானத்தில் வரும் பாவகதரின் பாத்திரத்தை ஒத்திருந்தார். மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்களில் வரும் அண்ணாவியார், கட்டியக்காரன், பாகவதர் என்போர் நாடகத்தை ஆரம்பித்து இடையிடையே விளக்கி, நாடகத்தை நடத்திச் செல்லும் பாத்திரங்களாகும். சரத் சந்திராவின் 'பொத்தேகுரு' அவரது நாடகங்களில் இச்செயல்களையே செய்தார்.

நாடகம் அல்லது கூத்து ஒரு விவரண அரங்காகும் (Narrative Theatre). பாத்திரங்கள் தம்மைத் தாமே அறிமுகம் செய்தலும்,

கதையை விவரித்தலுமே கூத்தின் அம்சமாகும். அதனை தியேட்டராக, நாடகமான ஆக்கினார் சரச்சந்திர அவர்கள்.

‘மனமே’ கதை சாதாரண கதையாகும். ‘சிங்கபாகு’ கதையும் அவ்வாறே. அக்கதைகளை முரண்பாடுமிக்க கதைகளாக மாற்றினார் (Conflict Stories).

நாடகத்தின் பிரதானமானது முரணாகும். பாத்திரம் தனக்குள்ளேயும், பிற பாத்திரங்களுடனும், சிலவேளை சமூகத்துடனும் முரண்படும்பொழுதுதான் வாழ்க்கை நாடகத்தன்மை பெறுகிறது, வளர்கிறது. நாடகத்தின் உயிரும் அதுதான். சரச்சந்திரா சிங்களக்கூத்துக்கு ஒரு நாடகத்தன்மை அளித்தார் எனலாம்.

‘மனமே’ ராஜகுமாரனுக்கும் அவன் மனைவிக்கும் வரும் முரண்பாடு, ராஜகுமாரிக்கும் வேடனுக்கும் வரும் முரண்பாடு என்பனவற்றை வெளிச்சமிட்டுக் காட்டிப் பெரிதுபடுத்தியதனாலேயே ‘மனமே’ நாடகம் வெற்றி பெற்றது.

‘சிங்கபாகு’விலும் அவ்வாறே. சிங்கத்திற்கும் சிங்கத்தின் மனைவிக்கும் வரும் முரண்பாடுகள், சிங்கத்திற்கும் மகன் சிங்கபாகுவுக்கும் வரும் முரண்பாடு, சிங்கபாகுவுக்கும் தாய்க்கும் வரும் முரண்பாடு என்பனவே சிங்கபாகுவிற்கும் நாடக வெற்றியைக் கொணர்ந்தது.

இவ்விதம் மரபுவழிக் கதைகளையும் மரபுவழி விவரண நாடக அரங்கையும் நாடகமாக்கியது அவர் ஈழத்து நாடக மரபுக்கு அளித்த பெரும் பங்களிப்பாகும்.

நாடகமாகும்போது பாத்திரங்கள் பிரதானமாக முன்வருவதும், பாத்திர வார்ப்புகள் உருவாவதும், பாத்திரங்கள் குணாதிசயங்களாக வெளிப்படுவதும் தவிர்க்க முடியாதது.

‘மனமே’யில் வரும் வேடன் மரபுவழி வேடனுக்குரிய கொடூர குணங்கள் அல்லாதவனாக மனிதாபிமானமும், தன்மானமுள்ளவனாக ஆக்கப்பட்டமை இந்தப் பாத்திர சிருஷ்டிப்பினால்தான்.

‘சிங்கபாகு’வில் வரும் சிங்கம் மரபுவழிச் சிங்கத்திற்குரிய கொடூர குணங்கள் இல்லாத, மகன் பாசம்மிக்க மனித குணாம்ச சிங்கமாக ஆக்கப்பட்டமை இந்தப்பாத்திர சிருஷ்டிப்பினால்தான்.

சரச்சந்திரா, நாடகங்கள் என்பன சர்வ வியாபகத் தன்மை கொண்டதாக இருக்க வேண்டுமெனக் கூறினார். மனித உணர்வுகள், இரக்கம், பாசம், அன்பு என்பன சர்வ வியாபகத்தன்மைமிக்கவை. சாதிமத, இன, வர்க்கம் கடந்தவை. எனவே, இவைதான் நாடகத்தில் இடம்பெற வேண்டுமென்பது அவரது கோட்பாடு. இதற்குத் தகவே அவரது நாடகப் பாத்திரங்கள் அமைந்தன. மரபுவழி நாடகங்களின் நடிப்பு முறைகளிலும் பாரிய மாற்றங்களைக் கொணர்ந்தார் சரச்சந்திரா.

கூத்தில் நடிப்பு இடம்பெறாத ஒன்று. விவரண அரங்கில் நடிப்புக்குப் பெரும் இடமில்லை. ஆனால் பாத்திர உருவாக்கம் வருமாயின் பாத்திரமாக அபிநயிப்பது அவசியம். இதனால் கூத்துக்களில் நடிப்பும் இடம்பெறலாயிற்று. நாட்டிய சாஸ்திர விதிகளின்படி நடிப்பு நவரசங்களாலும் முகபாவங்களாலும் அசைவுகளாலும் வெளிப்படுத்தப்பட்டது. ஜப்பான் நாட்டு கபுகி நாடகம், தமிழ்நாட்டு பரதம், கூத்து, கேரள கதகளி நாடகம் என்பனவற்றிலிருந்து அசைவுகளை அளவறிந்து பாத்திர அசைவுகளில் இணைத்தார். சிங்கபாகுவில் வரும் சிங்கத்தின் அசைவுகளும் கதகளி, கபுகி நாடக பாத்திர அசைவுகள் போல அமைந்திருந்தமையை நாடகம் பார்த்தோர் அவதானித்திருப்பர்.

நாடகத்தில் அவரது சங்கீத சாதனை மிக மிக அபாரமானது. சங்கீத ஞானமும் சித்தார் வாசிப்பதில் பயிற்சியும் மிக்க சரச்சந்திராவின் நாடகப் பாடல்களும், இசையும் சிங்கள மக்கள்

மத்தியில் மிகப் பிரபல்யமானவை. “ராஜதந்திர” எனத் தொடங்கும் ‘மனமே’ ராஜகுமாரியின் பாடலும் “கல் என வலல” எனத் தொடங்கும் பாடலும் ‘சிங்கபாகு’வில் சிங்கத்தின் பாடலும் காலம் கடந்தும் சிங்கள மக்களின் வாயில் ஒலிப்பவை.

கூத்து சங்கீதத்தை சாஸ்திரமயப்படுத்தி மேடையில் அறிமுகம் செய்தார் சரச்சந்திரா. அவரது நாடகங்கள் பார்ப்பதற்கு மாதிரமன்றி கேட்பதற்கும் கவை பயப்பதற்கான காரணம் சங்கீதத்தில் அவர் செய்த சாதனைகளினால்தான். வயலின், சித்தார், மகுள்பெற, தபேலா, புல்லாங்குழல் ஆகிய இசைக்கருவிகள் இணைய ஓர் இசை நாடகமாகவே அவரது நாடகங்கள் அமைந்தன.

அவருடைய கவிதை நாடகமான ‘பேமத்தோ ஜயதிசோகே’ என்ற இசை நாடகம் நூறு தடவைகட்கு மேல் மேடையேறியுள்ளது. அது ஒருவகையான இசை நாடகமாகும். அந்த நாடகம் பற்றி அவர் மிகுந்த பெருமை கொண்டிருந்தார் என்றும், அதைப்போல இசை நாடகங்கள் பல எழுத எண்ணியிருந்தார் என்றும் ஆனால் சமூகம் தன்னை அப்படிச் செய்ய அனுமதி தரவில்லை என்றும் சொன்னார் என்றும் விமர்சகர் கே.எஸ்.சிவகுமாரன், அமெரிக்க எழுத்தாளர் லிறோய் ஹோபின்சனுக்களித்த பேட்டி ஒன்றில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஈழத்து நாடக வளர்ச்சியில் அவர் அளித்த முக்கிய பங்களிப்பில் ஒன்று மரபுவழி நாடகத்திற்கு அவர் அளித்த உடை ஒப்பனைகளாகும். அரசர்கட்கும் ஏனைய உப பாத்திரங்கட்கும் அவர் கொடுத்த உடை, உடைக்குரிய வர்ணக் கலப்பு என்பன மரபு கெடாததாகவும் அதேவேளை நவீனத்துவமுடையதாகவும் அமைந்திருந்தது. வர்ணங்கள் ஒளியுடன் இணைந்தனவாகவும் கண்ணுக்கு விருந்தளிப்பனவாகவும் இருந்தன. எளிமையான ஆடை அலங்காரங்கள், அதேவேளை ஆழமான அழகியல் உணர்வு தருவனவாக அமைந்தன.

நவீன ஒளி அமைப்புக்களை மரபுவழி நாடகங்கட்குப் பயன்படுத்தியமை அவர் அளித்த இன்னொரு பங்காகும். அம்பர் லைட் பின்னணியில் நாடகத்தை நடத்தியது, ஒளிப் பொட்டுக்களை உணர்வுகளையும், காட்சிகளையும் மேலும் துலக்கமாக, விளக்கமாகப் பாவித்தது என்பவற்றை இதற் சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.

மேடையை பாவித்த விதமும் இங்கு குறிப்பிடற்குரியது. வட்டக்களரியில் நடக்கும் ஒரு நாடகத்தை அவர் புறோசோனியம் மேடைக்குக் கொணர்ந்தார். இதனால் ஆட்டங்களில் ஒரு பக்கப் பார்வையாளரை நோக்கிய அசைவுகளையே ஏற்படுத்த வேண்டியிருந்தது. இதனால் வட்டக்களரியினூடாகப் பெறப்படும் அனுபவம் குன்றியதாயினும் வட்டக்களரியினை ஞாபகப்படுத்த சில பாத்திரங்களின் வருகை ஆட்டங்கள் வட்டமாக ஆடப்பட்டமையும் இங்கு குறிப்பிடற்குரியது.

ஒப்பனையிலும் அவர் பங்களிப்பு குறிப்பிடற்குரியது. இவ்வொப்பனை பழைய மரபுவழி நாடக ஒப்பனை போன்றமையாது மென்மையும் நளினமும் மிக்கதாக அமைக்கப்பட்டன. முகங்களிலே கீறப்பட்ட கோடுகள், வர்ணங்கள் சிங்கள மரபுவழி நாடகம் முன்பு காணாத ஒன்று. கதகளி, கபூசி, தெருக்கூத்து போன்ற நாடகங்களின் ஒப்பனைகள் இவ்வகையில் இவருக்கு உதவியிருக்கக்கூடும். ‘மனமே’ நாடகத்தில் வேடனின் முக ஒப்பனையும் ‘சிங்கபாகு’ நாடகத்தில் சிங்கத்தின் முக ஒப்பனையும் இவ்வண்ணம் செய்யப்பட்டனவே.

மேற்கூறியவற்றினின்று ஈழத்து நாடக மரபில் சிங்கள மக்களுக்குரிய தேசிய நாடக வடிவமொன்றை ஆக்கும் பணியிற் பல்வேறு முயற்சிகள் செய்ததும், அதற்கு மாதிரியாக ‘மனமே’, ‘சிங்கபாகு’ போன்ற நாடகங்களைத் தந்ததும், அதற்குத்தக கூத்துக்களை நாடகமாக்கியதும் அதனை நிகழ்கலையாக அளிக்கும்வகையில் நடிப்பு, இசை, உடை, ஒப்பனை, ஒளி, மேடை அசைவுகள் என்பனவற்றைப் புதிதாகப் புகுத்தியதும் அவரது பங்களிப்புகள் ஆகும் என்பது தெளிவாகின்றது.

ஈழத்து நாடக மரபில் அவரது இடம் யாது? என்பது முக்கியமான ஓர் கேள்வியாகும்.

முன்னரேயே நான் ஈழத்து நாடகமரபு சிங்கள நாடக மரபு, தமிழ் நாடக மரபு என இரு கிளைப்பட்டது என்பதை வலியுறுத்தியிருந்தேன். இந்த இரண்டு நாடக மரபின் வளர்ச்சிப் போக்கிலும் 1950களிலிருந்து 1980கள்வரை பிரதான சக்தியாக சரச்சந்திரா காணப்படுகிறார்.

1950களில் ஏற்பட்ட சிங்கள தேசிய உணர்வலை சிங்கள சங்கீதம், சிங்கள ஓவியம், சிங்கள சினிமா, சிங்கள இலக்கியம், சிங்களக் கைவினைகள் எனத் தனித்துவமிக்க பாணிகளை உலகுக்கு அறிமுகம் செய்தபோது சிங்கள நாடகம் என்ற ஒரு எண்ணக்கருவையும் அதற்கான ஒரு வடிவையும் அளித்தமையே சரச்சந்திராவின் இடமாகும்.

இவரது நாடகங்கள் விசேட கைத்திறன் வாய்ந்தனவாக (Craftmanship) அமைந்திருந்தன. செம்மைப்பாடும், அழகும் நிறைந்த ஓர் ஆழமான அழகியல் உணர்வைத் தந்தன. இத்தகைய இசைநாடகங்களைச் சிங்கள நாடக உலகுக்கு அளித்தமை அவரது முக்கிய இடமாகும்.

கலையின் முக்கிய அம்சம் அதனை மறுபிரதி செய்ய முடியாததாகும். சரத் சந்திராவின் நாடகங்களைப் போல செம்மை மிக்கனவாக மரபுவழி நாடகங்களை அவரை மிஞ்சி செய்ய யாரும் முன்வராமையே அவரது தனிச்சிறப்புக்குச் சான்றாகும். இதனால் அவரது நாடகங்களுக்கான ஒரு தொடர்ச்சி இல்லாமல் போய்விட்டது. எனினும், அவரது தாக்கம் 1970களில் சிங்களத்தில் வந்த நாடகங்களில் தெரிந்தது. ஒயிலாக்க நாடகம் செய்த பலர் சரச்சந்திரா பாணியினாற் கவரப்பட்டவர்களே.

சோமலதா சுபசிங்கா, தயானந்த குணவர்த்தனா (நரிபான), கலபதி (முதுபுத்துர்), தம்ம ஜாகொட (மலவுன் நகிட), ஹென்றி

ஜெயசேனா (ஹாணுவட்டேயே கதாவ) போன்றவர்களையும் அவரது நாடக முயற்சிகளையும் இதற்கு உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம். அவ்வகையில் தொடர்ச்சியான ஒரு நாடக வளர்ச்சிக்கு மூலவளமாக அமைந்தவர் என்றவகையில் அவரது இடம் ஈழத்து சிங்கள நாடக வரலாற்றில் முக்கியமானதாகும்.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக மரபைப் பொறுத்தவரை பேராசிரியர் சரத் சந்திராவின் இடம் மிக முக்கியமானதாகும். நேரடியாக அவரது தாக்கம் இதில் ஏற்படாவிடினும் மறைமுகமாக அவரது தாக்கம் பாரியது. 1960களில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் சரச்சந்திராவின் நாடகங்களாற் கவரப்பட்டதனாலேயே தமிழ் மரபுவழி நாடகங்களின்பால் தனது கவனத்தைச் செலுத்தினார். பல்கலைக்கழகத்துக்குள் சிங்கள மரபுவழி நாடகங்களை சரச்சந்திரா கொண்டு சென்றது போன்று இவரும் பல்கலைக்கழகத்திற்குள் தமிழ் மரபுவழி நாடகங்களைக் கொண்டு சென்றார். அவரைப்போல அவரது பாணியிலே தமிழ் மரபுவழி நாடகங்களை செம்மையாகவும், நவீனமாகவும் தயாரித்தார். அன்று பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுக்கும் அவருக்குத் துணையாக நின்ற சிவத்தம்பி கைலாசபதி போன்றோருக்கும் முக்கிய நோக்கம் 'மனமே' போன்றதொரு நாடகத்தை தமிழ் பாரம்பரிய நாடக மரபின் அடியாகத் தயாரிப்பதேயாகும்.

கோரலை சரச்சந்திரா முன்னால் இருத்தினால் வித்தியானந்தன் பின்னால் நிற்க வைத்தார். சரத் சந்திராவைப்போல விவரண அரங்காக (Narrative Theatre) இருந்த கூத்தை நாடகமாக்கினார். ஆட்டத்தை நடிப்பாக மாற்றினார். பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் தயாரித்தளித்த கர்ணன்போர் (மட்டக்களப்பின் மரபுவழி வடமோடி நாடகமொன்றின் சுருக்கம்), நொண்டி நாடகம் (மட்டக்களப்பு மரபுவழி தென்மோடி நாடகமொன்றின் சுருக்கம்), இராவணேசன் (புதிதாக எழுதப்பட்ட வடமோடி நாடகம்), வாலிவதை (புதிதாக எழுதப்பட்ட வடமோடி நாடகம்) என்பன முக்கியமானவை. இவை அனைத்தும் பேராசிரியர் சரச்சந்திரா பாணியிலானவை.

சரச்சந்திரா போன்று பாத்திர முரண்பாட்டையும் பாத்திர குணாம்சத்தையும் முதன்முதல் தமிழ் கூத்திலே வித்தியானந்தன் கொணர்ந்தார். தான் தோற்பது உறுதி என்பது தெரிந்தும் வீரத்திற்காகத் தன் தோல்வியை விட்டுக் கொடுக்காத துன்பியல் நாயகனாக (Tragic Hero) இராவணேசன் உருவாக்கப்பட்டான். இராவணன் அங்கதன் முரண், இராவணன் மண்டோதரி முரண், இராவணன் இந்திரஜித் முரண், இராவணன் கும்பகர்ணன் முரண் என நாடக பாத்திர முரண்களுக்கிடாக இராவணனின் பாத்திர குணாம்சம் வளர்க்கப்படுவது தமிழ்க் கூத்து மரபின் பெருமாற்றமாகும். இது சரச்சந்திராவின் தாக்கத்தினால் விளைந்த பயன் எனலாம்.

தனது தயாரிப்புகளில் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் தமிழ் மக்களிடம் வழங்கும் பல வாத்தியங்களையும் பாவித்தார். மட்டக்களப்பில் கூத்துகளுக்கு மத்தளமும், சல்லரியும் (தாளம்) மாத்திரமே பாவிப்பர். வித்தியானந்தனோ சங்கு, உடுக்கு, பறை, தவில், சவணிக்கை, சிரட்டை போன்றவற்றையும் பாவித்தார். இதனால் ஓர் தமிழ்ச் சங்கீதச் சாயலை அதிற் கொணர முயன்றார். எனினும் சரச்சந்திராவின் நாடகங்கள் போல வித்தியானந்தனின் நாடகங்கள் செழுமையான சங்கீத அனுபவத்தைத் தரவில்லை. அதற்கான காரணங்கள் தனியாக ஆராயப்பட வேண்டியவை.

சரச்சந்திராவின் நாடகங்களைத் தொடர்ந்து ஒயிலாக்க நாடகமரபாக வளர்ந்த சிங்கள நாடகங்கள் எவ்வாறு சரச்சந்திராவை உள்வாங்கியதோ, பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் மரபைத் தொடர்ந்த தமிழ் நாடக மரபு அம்மரபை உள்வாங்கியது. இவ்வகையில் இக்கட்டுரையாசிரியரின் நாடகங்கள், தாசிசியஸின் நாடகங்கள், சுந்தரலிங்கத்தின் நாடகங்களைக் குறிப்பிடலாம்.

வித்தியானந்தன் மரபை இன்னொரு கட்டத்துக்கு வளர்த்தவராகக் குறிப்பிடப்படும் இக்கட்டுரையாசிரியரின் நாடகங்கள் (சங்காரம், சக்தி பிறக்குது) சரச்சந்திராவின் மிகுந்த

பாதிப்புக்குள்ளானவை. இவ்வகையில் தமிழ் நாடக மரபின் மறைமுக சக்தியாக சரச்சந்திரா விளங்குகின்றார்.

சரச்சந்திரா தான் உருவாக்கிய நாடக மரபைத் தமிழ்க் கூத்தில் இருந்தும் பெற்றார் என்று தயக்கமின்றிக் குறிப்பிடுவார். இவ்வகையில் சிங்கள தேசிய நாடக வடிவம் என்ற ஒன்று 50களிலும் 60களிலும் பெருவளர்ச்சி பெற தமிழ் அரங்கு பெரும் பங்காற்றியது. அதேபோல 50களிலும் 60களிலும் வளர்ச்சி பெற்ற சிங்கள தேசிய அரங்குதான் 60களில் தமிழ் தேசிய அரங்கொன்று உருவாகக் காலாகவும் அமைந்தது. இவ்விரண்டிலும் சரச்சந்திராவின் பங்கே முக்கியமானது.

இவ்வகையில் 1950 தொடக்கம் 1970வரை சிங்கள நாடக உலகில் வெளியில் தெரியும் பெரும் சக்தியாக சரச்சந்திரா விளங்கினார். 1960 தொடக்கம் 1990 வரை தமிழ் நாடக உலகில் மறைமுக சக்தியாக 'சரச்சந்திரா விளங்கினார்.

ஈழத்து நாடக மரபில் அவரது இடம் சம்பந்தமாகவும் அவரது நாடகங்கள் சம்பந்தமாகவும் வைக்கப்படும் விமர்சனங்கள்

பேராசிரியர் சரச்சந்திராவின் நாடகங்கள் பற்றி விமர்சனம் முன்வைத்தவர்களில் முக்கியமானவர் சுகதபால டி சில்வா ஆகும். இவர் சிங்களத்தில் இயற்பண்புவாத நாடகத்தைப் பரவலாக அறிமுகம் செய்த ஒரு நெறியாளராவார். இவரது தலைமையில் சிங்கள மரபுவழி நாடகங்கட்கும் ஒயிலாக்க நாடகங்கட்கும் எதிராக ஓர் இயக்கமே செயற்பட்டது.

சமகாலப் பிரச்சினைகளையும், சமூக எதிர்ப்புக்களையும் கொணர சரச்சந்திரா பாணி நாடகங்கள் உதவாது என்பது இவர்களது வாதமாகும். சரச்சந்திரா புத்த ஜாதகக் கதைகளையும், பழைய ஐதீகங்களையுமே நாடகமாக்குகின்றார். நவீனகாலத்தில் மனிதர் எதிர்கொள்ளும் பிரச்சினைகளைக்

கருவாகக் கொள்கிறார் இல்லை என்று இவரது நாடகக் கருத்துக்களுக்கு எதிரான விமர்சனத்தையும் இவர்கள் முன்வைத்தனர்.

சரச்சந்திராவின் நாடக பாணி ஒரு Ultimate Model என்பதை மறுத்து சிங்கள நாடகத்தில் அது ஒரு பாணியே தவிர, அது சிங்கள நாடக மரபு என்று கூறுவது தவறு என்ற கருத்தும் சரச்சந்திராபற்றி வைக்கப்படுகின்றது. சரச்சந்திராவின் மாணவர்களாக இருந்த பலர் பின்னாளில் பெரும் விமர்சகர்களாக, பெரிய பதவிகளிலும் அமர்ந்தனர். வெகுஜனத் தொடர்புச் சாதனங்களில் இவர்கள் பணயாற்றினர். அரசாங்க அதிபர்களாக, உப அரசாங்க அதிபர்களாக இவர்கள் இருந்தனர். இதனால் சரச்சந்திராவின் நாடகங்கட்கு மிகுந்த விளம்பரம் கிடைத்தது. பரவலான மேடையேற்ற ஒழுங்குகளும் இலகுவாகச் செய்யப்பட்டன. இதனாலேயே அவர் காலத்தில் நாடகமிட்ட பலரைவிட அவருக்கு மிகுந்த செல்வாக்கு ஏற்பட்டது என்ற ஒரு வாதமும் உண்டு.

சிங்கள தேசிய இயக்கத்தின் குரலாக சரச்சந்திரா அமைந்தார் என்ற விமர்சனமும் இவர்மீது வைக்கப்படுகிறது. புத்த தத்துவப் பின்னணி, சிங்கள மக்களின் கலாசாரத்தை மேன்மைப்படுத்தும் கருக்கள் என்பன அவரது நாடகங்களில் மறைமுகமாக இருந்தன. அவருக்கு சிங்கள தேசிய முதலாளிகளின் ஆதரவு நிறைய இருந்தது. கிராமிய மக்கள் மத்தியிலிருந்து நாடக வடிவங்களைத் தெரிந்து நாடக வடிவமொன்றை உருவாக்கினராயினும் கிராமிய மக்களிடம் - அடிமட்ட மக்களிடம் அக்கலைப் பாரம்பரியம் செல்லவில்லை என்பதும், இவரது நாடகங்களின் பார்வையாளர்கள் நகர்ப்புறத்து மத்தியதர வர்க்கத்தினரும், உயர் குழாமுமே என்ற ஒரு விமர்சனமும் இவர்மீது வைக்கப்படுகிறது.

சரச்சந்திரா மனித உணர்வுகளுக்கு மாத்திரமே முக்கியத்துவமளித்தார். மனிதரின் போராட்டங்களுக்கு முக்கியத்துவம் தரவில்லை. இவ்வகையில் இவரது நாடகங்கள்

மனிதருக்கு அவரின் போராட்டங்களை நினைவூட்டி அவர்கட்கு அவர்களை உணர்த்தாது அழகுணர்வு என்ற மயக்கநிலையில் மக்களை அவர் நாடகங்கள் வைக்கின்றன என்ற கருத்தும் சரச்சந்திராபற்றி வைக்கப்படுகிறது.

சரச்சந்திராவின் பெண் பாத்திரங்கள் பெண்களைப் பெருமைப்படுத்துவனவாக இல்லை. 'மனமே'யின் சுதாநாயகி மனம் ஈடாடுகின்ற - கணவனுக்கு துரோகம் இழைக்கும் பெண்ணாகச் சித்தரிக்கப்படுகிறாள். 'சிங்கபாகு'வில் வரும் சிங்கத்தின் மனைவி, மகள் பயந்த சுபாவமுள்ளவர்களாக, பெண்கட்குரிய நளினம், இரக்கம் என்ற மரபுவழிக் குணம்சம் கொண்டவர்களாக ஆக்கப்பட்டுள்ளனர். இதனால் பெண்கள் சம்பந்தமாக மரபுவழிப் பார்வையொன்றையே சரச்சந்திரா கொண்டிருந்தார் என்று சில விமர்சனங்கள் வைக்கப்படுகின்றன.

சரச்சந்திராவின் வழி தொடரவில்லை. இது அவரது நாடகக் குறைபாடு என்ற கருத்தும் முன்வைக்கப்படுகிறது.

முடிவுரை

இத்தனை விமர்சனங்களுக்கும் மேலாக இன்றும் 1950களிலிருந்து 1990வரையுள்ள ஈழத்து நாடக வரலாறு அவரை ஒரு முக்கிய நாடகப் பிரதிநிதியாகவே கணிக்கிறது என்பது மனம்கொள்ளத்தக்கது.

இதனாலேயே அவருக்கும் பல பரிசுகளையும் கௌரவங்களையும் நம் நாட்டு அரசாங்கமும் பிறநாட்டு அரசாங்கங்களும் அளித்தன. பிரான்சியத் தூதுவராக, பல்கலைக்கழக வேந்தராக அவரை நியமித்து கௌரவம் தேடிவது நமது அரசாங்கம். ஜப்பான் அவருக்கு கௌரவ விருது அளித்தது. இந்தியா, குமரன் ஆசான் பரிசினை வழங்கி அவரைக் கனம் பண்ணியது.

அவரது எல்லா நாடகங்களும் நூலுருப் பெற்றுள்ளன. இவ்வகையில் நாடக இலக்கியத்திற்கு அவரது பங்களிப்பு குறிப்பிடற்குரியது. நாடகம்பற்றி இரண்டு நூல்களை அவர் எழுதியுள்ளார். ஒன்று Sri Lankan Sinhala Folk Theatre (ஆங்கிலத்தில்) இன்னொன்று 'வெஸ்முஹாணுத சபே முஹாணுத' (சிங்களத்தில்).

இதனைவிட அவர் ஒரு நாவலாசிரியர், சிறுகதை ஆசிரியர், சங்கீதகாரர், விமர்சகர். மார்ட்டின் விக்சிரமசிங்காவினது நெருங்கிய நண்பரான இவர் அவரின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டவர். அமரதேவவின் நண்பரான இவர் அமரதேவின் சங்கீதத்தினாற் கவரப்பட்டவர். அவரது நாவலில் மலகிய அத்தோ, மலவுன்கே அஷுறுத என்பன முக்கியமானவை. இரண்டு பாகங்களாக இந்நாவல் தொடர்கிறது. தனது சீவர ஆடையைக் களைந்துவிட்டு ஜப்பானுக்குப் படிக்கச் செல்லும் ஒருவனை இந்நாவல் பாத்திரமாகக் கொண்டது.

இவ்வகையில் சரச்சந்திரா அவர்கள் ஒரு நாடக நெறியாளர் மாத்திரமல்லாது, சிறுகதை ஆசிரியர், நாவலாசிரியர், விமர்சகர், சங்கீதகாரர் என்ற பன்முகத் தோற்றம் கொண்டவராகக் காட்சி தருகிறார்.

பல்கலைக்கழகத்தில் பயிற்றுவித்த, பன்னூல்களைக் கற்ற அறிஞர் ஆவர். அதேநேரத்தில் கலை ஆளுமை மிக்க சங்கீதம், நாடகம், எழுத்து என்பன கைவந்த கலைஞரும் ஆவர். அறிஞர் - கலைஞர் என்ற இணைப்பு அமைவது மிகுந்த கடினம். ஆயிரத்தில் ஒருவர் தான் இவ்வாறு உருவாக முடியும்.

பல்கலைக்கழக அறிஞர் மத்தியில் அவர் பெரும் கலைஞராகப் பிரகாசித்தார். ஈழத்துக் கலைஞர்கள் மத்தியிலே அவர் ஓர் அறிஞராகத் திகழ்ந்தார்.

இலங்கைத் தேசிய நாடகங்கள் ஓர் உரையாடல்

மறைந்த பேராசிரியர் சரச்சந்திரா அவர்களின் நினைவையொட்டி இலங்கை வானொலியில் கிழக்குப் பல்கலைக்கழகக் கலைப்பீடாதிபதி கலாநிதி சி.மௌனகுருவுடன் ஓர் உரையாடல் நடாத்தப்பட்டது. உரையாடலின் தொனிப்பொருள் இலங்கைத் தேசிய நாடகங்கள். உரையாடியவர் எஸ்.எழில்வேந்தன்.

எழில்வேந்தன்: அண்மையில் சிங்கள நாடகத்துறையிலே முன்னணி வகித்த பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர அவர்களின் மறைவினை அடுத்து இலங்கைத் தேசிய நாடகங்கள் தொடர்பாக மறக்கப்பட்டு இருந்த சில விஷயங்கள் மீண்டும் நினைவு கூரப்பட்டன. இலங்கைத்

தேசிய நாடகங்களின் வளர்ச்சி, அல்லது ஆரம்பம், அதன் தற்போதைய போக்குகள் என்பவைபற்றி எம்முடன் கலந்துரையாடுவதற்காக கிழக்குப் பல்கலைக்கழகக் கலைப் பீடாதிபதி கலாநிதி சி.மௌனகுரு அவர்கள் இன்று எம்முடன் நிலையக் கலையகத் திலே இருக்கிறார்கள்.

எழில்வேந்தன்: அண்மையிலே காலம் சென்ற எதிரிவீர சரச்சந்திர அவர்களின் மறைவினையொட்டி பல்வேறு நிகழ்வுகளை நாங்கள் வானொலியிலும் தொலைக்காட்சியிலும் பார்த்தும் கேட்டும் இருந்தோம். அதுபோன்று இலங்கையின் தேசிய பத்திரிகைகள் பலவும் பேராசிரியர் சரச்சந்திர அவர்களது கலைப்பணிகள் பற்றி பல்வேறு கட்டுரைகளை வெளியிட்டு இருந்தன. பல்வேறு கூட்டங்கள் மற்றும் நிகழ்வுகள் பல்வேறு பகுதிகளிலும் நடைபெற்றன. இந்த வேளையிலே இலங்கைத் தேசிய நாடகங்கள் தொடர்பாக பல ஆண்டுகளாக, குறிப்பாக எதிரிவீர சரச்சந்திரவுக்குப் பின்னர் அவரது முயற்சிகளுக்குப் பின்னர் மறக்கப்பட்டு இருந்த சில விசயங்களை மீண்டும் நினைவுபடுத்திப் பார்க்கக்கூடியதாக இருந்தது. இலங்கைத் தேசிய நாடகங்கள் தொடர்பாக தற்போதைய நிலை என்னவென்று முதலில் சொல்லுங்கள், அதன் பின்னர் நாங்கள் ஆரம்பத்தில் இருந்து வளர்ச்சியடைந்ததைப் பற்றிப் பார்ப்போம்.

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: இலங்கையில் தேசிய நாடக மரபு என்கின்ற அந்தக் கோட்பாடு ஏறத்தாழ 1950ம் ஆண்டுகளிலே உருவாகி 1960ம் ஆண்டில் வளர்ச்சி பெற்று 70,80களில் வித்தியாசமான போக்கினைக் கொண்டதாக மாறிச் செல்வதைக் காண்கின்றோம். தேசிய நாடக மரபு என்னும் அந்தக் கோட்பாட்டை வைத்து அந்த நாடகத்தைத் தேடிய இரண்டு முக்கிய பிரமுகர்கள் எனக்கு ஞாபகம் வருகின்றார்கள். ஒருவர் பேராசிரியர்

சரச்சந்திர அவர்கள். அவர் ஒரு சிங்களத் தேசிய நாடக மரபை இனம் காண முயற்சி செய்தார். அதேபோல அதற்கு சமாந்தரமாக பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் அவர்கள் தமிழ்த் தேசிய நாடக மரபொன்றைக் காணுவதற்கு முயற்சி பண்ணினார். இந்த இரண்டு சமாந்தரமான போக்குகளும் வளர்ந்து வந்தன. ஆனால் இவர்கள் காட்டிய இரண்டு தேசிய நாடக மரபுகளுக்கப்பாலும் பல்வேறு பிரச்சினைகளையும் தற்போது கூறுகின்ற புதிய நாடக வகைகளெல்லாம் உருவாகி வருகின்றன.

இப்போது தேசிய நாடக மரபு என்கின்ற அந்தக் கோட்பாட்டினை விட்டு ஒரு நவீன நாடக மரபு அல்லது நாடக மரபு என்கின்ற எல்லைகளைத் தாண்டிச் செல்வதைத்தான் இரண்டு இனங்களுக்கிடையேயும் நாம் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

எழில்வேந்தன்: நீங்கள் குறிப்பிட்ட பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தன், பேராசிரியர் சரச்சந்திர ஆகிய இருவரும் இன்று எம்மத்தியில் இல்லை. இவர்கள் இருவராலும் முன்னெடுத்துச் செல்லப்பட்ட இந்த இலங்கைத் தேசிய நாடகங்கள் இவர்கள் இருவரின் இழப்பினாலும் ஒரு ஸ்தம்பித நிலையை அடைந்துவிட்டது என நீங்கள் நினைக்கிறீர்களா?

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: நான் ஸ்தம்பித நிலை என்று கூறமாட்டேன். ஏனென்று சொன்னால் இவர்கள் இருவரும் காட்டிய அந்தத் தேசிய நாடக வடிவங்கள்தான் முடிந்த முடிவான தேசிய நாடக வடிவங்களன்று. சில பத்திரிகைகளும் அன்றைய சூழ்நிலைகளும் இந்த இரண்டு வகையான வடிவங்களையும் தான் Ultimate model என்று காட்டுவதற்கு அதாவது 'சரியான மாதிரி' என்று காட்டுவதற்கு முயற்சி செய்தன.

ஆனால் பல்வேறு வகையான நாடக வடிவங்களுள் இவை இரண்டும் ஒன்றே தவிர இவைதான் முடிந்த முடிவு அல்ல. அந்த வகையிலே நான் தேசிய நாடக வடிவங்களில் வித்தியாசமான வளர்ச்சிகள் தோன்றிவிட்டன என்றுதான் குறிப்பிடுவேன். ஆனாலும் இத்தகைய ஒரு மரபினை தோற்றுவிப்பதற்கும், அந்நிய அல்லது ஐரோப்பிய நாடக மரபிலிருந்து தனித்துவமான மரபொன்று இலங்கைக்கு இருக்கின்றதென்று காட்டுவதற்கும் இவர்களின் பங்களிப்பு மிகவும் முதன்மை வாய்ந்தது. அது இந்த நாடக மரபு வளர்ச்சிக்கு அடித்தளம் என்று தான் கூறுவேன்.

எழில்வேந்தன்: இவர்கள் இருவரும் சிங்கள, தமிழ் தேசிய நாடக வடிவங்களுக்கு துணைபுரிந்ததாக நீங்கள் சொன்னீர்கள். இதிலே எதிரிவீர சரச்சந்திராவின் பங்கு எந்தளவுக்கு இருந்ததென்று சொல்வீர்களா?

கலாநிதி.சி.மெனன்குரு: எதிரிவீர சரச்சந்திர பேராசிரியர் வித்தியானந்தனைவிட ஒரு முன்னோடியாக எனக்குப் படுகின்றார். இதற்கான அரசியல் காரணங்களும் இருந்திருக்கின்றன. பேராசிரியர் சரச்சந்திர அவர்களின் ஆரம்பகால நாடகங்களை எடுத்துப்பார்த்தால் அவர் மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்களைத்தான் அதாவது மொழிபெயர்ப்பு என்றும் கூறமாட்டேன். தழுவலாக்கம் எனலாம். தழுவலாக்க நாடகங்களைத்தான் அவர் செய்துகொண்டு இருந்தார். உதாரணமாக செக்கோவ் கொகல், ஒஸ்கார் வைல்ட் ஆகியோருடைய நாடகங்களைத் தழுவி தயாரித்துக்கொண்டிருந்தார். 'கப்புவகபோதி' அவருடைய முக்கியமானதொரு நாடகம். இது நடைபெற்றது 1940களிலே. 1945களிலே அவர் 'பவாவதி' நாடகம் மூலம் 'நூர்த்தி' எனப்படும் இந்துஸ்தானி இசையில் அமைந்த சிங்கள மரபு வழி நாடகம் போன்றதொரு நாடக வடிவத்தைத் தேடிக்கொண்டு இருந்தார். பின்னர் 1958,60களிலேதான் நாடகம் Style லில் இருந்து மனமே நாடகத்தையும் சிங்கப்பாகு நாடகத்தையும் தயாரித்தார்.

1970களிலே அதிலிருந்து இன்னும் வளர்ச்சியடைந்து 'கோலம்', 'சொக்கரி' என்ற Folk theatre ஐ அடிப்படையாகக் கொண்ட 'எலோகிஹிங் மெலோ ஆவா' போன்ற நாடகங்களைத் தயாரித்தார். பின்னர் 1975களிலே 'வெஸ்ஸந்தர' போன்ற Musical Play ஒப்பேரா type ஆன நாடகங்களைத் தயாரித்தார். பின்னர் இறுதியாக அவருடைய வளர்ச்சி தென்னாசிய நாடக வடிவத்தில் நின்றது. 1980களில் 'பவகடதுறாவ' என்கின்ற ஒரு Classical Indian Theatreஇல் அமைந்த அதீதமான மென்மையும் நவீனமும் கொண்ட நாடகத்தைத் தயாரித்தார். இப்படியாக நாடகம், நூர்த்தி folk theatre மென்மை வாய்ந்ததும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தைத் தழுவியதுமான பவகடதுறாவ என நடனமும் சங்கீதமும் அசைவுகளும் அமைந்த ஒரு நாடக வடிவத்தை நோக்கிய பயணமாக அவருடைய பயணம் இருந்தது அதுக்குள்ளேதான் சரச்சந்திர என்கின்ற கலைஞனின் ஆளுமை வளர்ச்சி பெற்றதைக் காண்கின்றேன்.

எழில்வேந்தன்: அதைப்போன்று நீங்கள் பேராசிரியர் க.வித்தியானந்தன் அவர்களை ஒப்புநோக்கும்போது அவரிலே எந்தவகையான வளர்ச்சியை நீங்கள் காண்கிறீர்கள்?

கலாநிதி.சி.மெனன்குரு: சுவாரசியமான உண்மை என்னவென்று சொன்னால் ஒரு சமாதானமான வளர்ச்சி அவர்களிருவரிலும் காணக்கூடியதாக இருந்தது. ஆரம்பத்திலே பேராசிரியர் வித்தியானந்தன்கூட பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையினுடைய நாடகங்களையும், யதார்த்த நாடகங்களையும்தான் போட்டுக்கொண்டு இருந்தார். பேராசிரியர் சரச்சந்திராவைப் போல பின்னால் எப்படி பேராசிரியர் சரச்சந்திர சிங்கள நாடக மரபைத் தேடிக் கண்டுபிடித்து வெளிக்கொணர்ந்தாரோ அதைப்போல பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் அவர்களும் ஒரு தமிழ் நாடக மரபைத் தேடத்தொடங்கியபோது அந்த தமிழ் நாடக மரபுக்குரிய முற்றாலங்கள்

யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்தன, மட்டக்களப்பில் இருந்தன முல்லைத்தீவில் இருந்தன, மன்னாரில் இருந்தன இருந்தபோதும் மட்டக்களப்பில் கையை வைத்தார் அதற்கான காரணம் என்னவென்றால் மட்டக்களப்பிலே கூத்து வடிவத்தினுடைய முறைகள் அப்படியே பேணப்பட்டமையே. இன்னொரு சுவாரசியமான அம்சம் மட்டக்களப்பின் கூத்துக்கலை எல்லா மட்டங்களிலும் ஆடப்படுகின்றது. அதாவது உயர் சமூகம் தொடக்கம் அடிச் சமூகம் வரைக்கும் ஆடப்படுகின்றது யாழ்ப்பாணத்தில் இந்நிலை இல்லை. மட்டக்களப்புக் கூத்தை அவர் தெரிந்தமைக்கு இதுவும் ஒரு காரணமாக இருக்கலாம். பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் பிறகு என்ன செய்தார் என்று சொன்னால் அந்த நாடகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு கர்ணன்போர் (வடமோடி நாடகம்), பின் நொண்டி நாடகம் (தென்மோடி நாடகம்), இராவணன் என்கின்ற ஒரு குணாதிசயத்தைக் கொண்டு கூத்தை நாடகமாக்கியதொரு நாடகமான இராவணேசன் நாடகம், வாலிவதை நாடகம் என்பனவற்றைப் போட்டார். இந்த வகையில் இரண்டு பேருக்குமிடையே சமாந்தரமானதொரு வளர்ச்சிப் போக்கைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

எழில்வேந்தன்: அவர்களுடைய நாடகப் போக்கினைப் பார்க்கும்போது இதைத் தவிர நாடகம் தொடர்பான அவர்களது ஆய்வுகள், நூல்கள் இயற்றுகின்ற முறையிலே நீங்கள் ஏதாவது ஒற்றுமைகளை அல்லது ஒப்பிட்டுச் சொல்லக்கூடியதாக இருக்கின்றதா?

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: ஆம், அதைக் கூறுகின்றேன். அதற்கு முன்னால் ஒரு விஷயத்தை கூறிவிட்டுச் சொல்லலாம் என நினைக்கின்றேன். இது நாடகப் படைப்பாக்கம் சம்பந்தமானது. நாடகப் படைப்பாக்கத்திலே பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுக்கு பேராசிரியர் சரச்சந்திர அளவிற்கு ஒரு கலைத்துவம் மிக்க நாடகங்களை ஆக்குவதற்கான வாய்ப்பும் சூழலும் இருக்கவில்லை. அதற்கான

காரணமும் உண்டு. ஒன்று பேராசிரியர் சரச்சந்திர அவர்கள் சாந்தி நிகேதனத்திலே படித்தவர். இசையில் மிக நாட்டம் உடையவர். பேராசிரியர் சரச்சந்திராவிற்கு சில வாத்தியங்கள் வாசிக்கத் தெரியும். அந்த வகையில் அவர் கலைத்துவம் வாய்ந்தவராக இருந்தார். அதற்காக நான் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் அவர்களை கலைத்துவம் வாய்ந்தவர் இல்லையென்று கூறவில்லை. ஆனால் அவருக்குக் கிடைத்த வாய்ப்பு இவருக்குக் கிடைக்காதபடியால் பேராசிரியர் சரச்சந்திரவின் நாடகங்களில் காணப்பட்ட முழு ஆளுமையும் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் நாடகத்தில் தென்பட வாய்ப்புக்கள் காணப்படவில்லை. ஆனால் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனைப் பொறுத்தவரையில் அந்த நாடகங்கள் மிக உன்னதமான நாடகங்களாக தமிழ் மக்கள் மத்தியிலே சென்றன. இன்னொரு முக்கியமான உண்மை என்னவென்று சொன்னால் பேராசிரியர் சரச்சந்திராவிற்குப் பின்னணியாகச் சிலர் இருந்திருக்கிறார்கள். சிறி குணசிங்கா முக்கியமானவர். Stage, light, Costuming எல்லாவற்றிற்கும் பொறுப்பாக இவர் இருந்தார். அதேபோல அமரதேவ், இசையமைப்பாளர் பிரேம்சிறி கேமதாசு இப்படிப் பல ஜாம்பவான்களின் தொடர்பு அவருக்கு இருந்தது. ஆகவே பேராசிரியர் சரச்சந்திர தனியொரு ஆள் இல்லை. அவருக்குப் பின்னால் ஒரு இயக்கம் இருந்தது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தனிலும் அதைக் காணலாம். பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுக்குப் பின்னால் சிவத்தம்பி இருந்தார், கைலாசபதி இருந்தார், தில்லைநாதன் இருந்தார். அவருடைய மாணவர்கள் அப்போது படித்துக் கொண்டிருந்தவர்கள். இந்தப் பின்னணி தேசிய நாடக வளர்ச்சிப்போக்கில் இரண்டு குழுவினுடைய சமாந்தர வளர்ச்சிபோல்தான் எனக்குப் படுகின்றது.

எழில்வேந்தன்: ஆனால் நான் இங்கே இன்னுமொரு வித்தியாசத்தைக் காணுகின்றேன். பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர அவர்களுடைய கலைஞர்கள் அனைவரும்

அநேகமானோர் தொழில்நீதிக் கலைஞர்களாக இருந்திருக்கிறார்கள். எங்களுடைய வித்தியானந்தன் அவர்களை எடுத்துக்கொண்டால் குறிப்பாக, அவருடைய நாடக முயற்சி அனைத்துமே பல்கலைக்கழகத்தைச் சார்ந்ததாக அமைந்திருந்தது. பல்கலைக்கழகத்திலே பயின்றுகொண்டு இருந்த மாணவர்களை வைத்துத்தான் அவர் இந்த நாடகங்களைப் போடவேண்டி இருந்தது. எனவே அவர்கள் கல்வியையும் பார்க்கவேண்டும், அதே நேரம் இவரினுடைய நாடகத்தில் நடிக்கவும் வேண்டும் என்ற ஒரு சிக்கலான நிலை இருந்ததென்று நான் நினைக்கின்றேன். அதைப் பற்றி நீங்கள் என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: அது உண்மை. மிக உண்மை. ஏனென்று சொன்னால் பேராசிரியர் சரச்சந்திரவினுடைய நாடகங்கள் பல்கலைக்கழக மாணவர்களைக்கொண்டும் போடப்பட்டது. வெளியாட்களைக் கொண்டும் போடப்பட்டது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுடைய நாடகங்கள் பல்கலைக்கழக மாணவர்களால் மாத்திரமே நடிக்கப்பட்டன. எனவே நீங்கள் சொன்ன மாதிரி அதற்கான ஒரு கட்டுப்பாடு உண்டு. நீங்கள் கூறியதுபோல் அதில் பங்குபற்றியவர்களில் 95 வீதமானவர்கள் தொழில்முறைக் கலைஞர் அல்ல. அப்போது மாணவர்களாக இருந்த நாங்கள் அங்குதான் கூத்துக்களைப் பழகி அங்குதான் ஆடினோம். ஆனால் பேராசிரியர் சரச்சந்திரவிற்கு இப்படியில்லை. கூத்துக்கள் ஏற்கெனவே பழகியவர்களும் அவர்களுக்கு வாய்த்து இருந்தார்கள். இதையுமொரு காரணமாக வித்தியானந்தனின் கூத்துக்கள் முழுமையானதாக வெளிப்படாமைக்குரியதாக குறிப்பிடலாம். இது அவரின் பிழையல்ல. சமூகத்தில் ஏற்பட்டவொரு பிழையென்றுதான் நான் கூறுவேன்.

எழில் வேந்தன்: மற்றுமொன்று, பேராசிரியர் சுவித்தியானந்தனுடைய நாடகங்கள் அல்லது கூத்துக்கள்

என்று சொன்னால் -குறிப்பாக மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்துக்களை அடியொற்றியதாகவே இருந்தனவே தவிர ஏனைய பிரதேச நாடகங்களை அவை தழுவியதாக எனக்குத் தெரிந்தவரை இல்லை. உங்களுக்கு ஏதாவது.

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: அது உண்மை. அவர் பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்திலே விரிவுரையாளராக இருந்தபோது தமிழ்ச் சங்கத்தில் பெரும் பொருளாளராக இருந்து அங்கு பல நாடகங்களை மேடையேற்றுவதற்கு வாய்ப்பளித்தார். அதிர்ஷ்டவசமாக நான் Advance Level படித்துக்கொண்டிருக்கிறபோது 'அருச்சுனன் தபசு' என்ற நாடகத்தை எமது பாடசாலையில் கண்டு எங்களைக் கூட்டிச் சென்றவர் வித்தியானந்தன் அவர்கள். அப்போதுதான் எனக்குப் பேராசிரியர் சரச்சந்திர அவர்களுடைய தொடர்பு ஏற்பட்டது, எனக்கு இப்போதும் ஞாபகமாக இருக்கிறது. பேராதனைப் பல்கலைக்கழக திறந்தவெளியரங்கில், நான் அந்த நாடகத்தில் நடித்து முடித்துவர, பேராசிரியர் சரச்சந்திர என்னைப் பிடித்து தலையைத்தடவி கன்னங்களையெல்லாம் தடவி விட்டது எனக்கு இப்போதும் பசுமையாக ஞாபகத்தில் இருக்கின்றது. அப்போது பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் அவர்கள் பல்வேறு பிரதேசங்களில் இருந்து கூத்துக்களை எடுத்து மேடையேற்றினார். அது முக்கியமான விடயம். ஆனால் அவர் தயாரித்த நாடகங்கள் முழுவதும் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகத்தான் இருந்தன. அதற்கு காரணம் என்னவென்று சொன்னால் அவருக்கு வாய்த்த அந்தக் கூட்டம் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களை அறிந்திருந்ததுதான் வாய்ப்பான காரணம் என்று நினைக்கின்றேன். ஆனால் அந்தக் கூத்திலே யாழ்ப்பாணம், மன்னார், முல்லைத்தீவைச் சேர்ந்த பல மாணவர்களும் பங்குபற்றி ஆடி இருக்கின்றார்கள்.

எழில்வேந்தன்: இதிலே சரச்சந்திர அவர்கள் வேறுபடுகிறார்கள். 'நார்த்தி' மற்றும் 'சொக்கரி' போன்ற ஏனைய பல்வேறு

விடயங்கள் அவர் இந்த நாடகங்களைப் படைக்கக் கூடியதாக இருந்தது.

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: அது உண்மை. பேராசிரியர் சரச்சந்திர அவர்கள் ஜப்பானுக்குப் பிரயாணமாயிருக்கின்றார். அங்கே 'கபுக்கி', 'நோ' போன்ற நாடகங்களைக் கண்டிருக்கிறார். அதேபோல இந்தியாபூராவும் சென்று 'நாதுங்கி', 'யாத்திரா', 'தமாசாயட்சகாணம்', கதகளி போன்றவற்றையெல்லாம் ஆழமாகப் படித்திருக்கின்றார். அவர் பெரும் யாத்திரைகளை மேற்கொண்ட ஓர் பிரயாணி. அதற்குடாகப் பெற்ற முழு வளத்தையும் உள்வாங்கிக் கொண்டுதான் அவருடைய நாடகங்கள் அமைந்தன. 'சிங்கபாகு'வை எடுத்துப்பார்த்தால் சிங்கபாகுவினுடைய அசைவுகள் எல்லாம் கபுக்கி Styleஇல் இருக்கின்றன. அதேபோன்று அண்மையில் 80ம் ஆண்டில் தயாரித்த 'பவகடதுறாவ' நாடகத்தை எடுத்துப்பார்த்தால் அதிலே அவர் இந்திய நாட்டிய முத்திரைகளையெல்லாம் கொண்டு வருகின்றார். பரதநாட்டிய முத்திரைகள்கூட அதிலே வருகின்றன. நான் அவரிடம் அந்த நாடகம் பார்த்த பிறகு கேட்டேன், இது நாட்டிய சாஸ்திர நடன நடிப்பு விதிகளைப் பின்பற்றியதாக இருக்கின்றதே என்று. தான் அதைத்தான் மனதில் இருத்தி தயாரித்ததாக அவர் என்னிடம் சொன்னார்.

எழில்வேந்தன்: சரி, நான் முன்னர் கேட்ட கேள்விக்கு நீங்கள் இன்னும் பதில் தரவில்லை. இருவருடைய கல்விப்பகைப் புலங்களைப் பற்றி நான் கேட்டேன்.

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: பேராசிரியர் சரச்சந்திரவினுடைய புத்தகங்கள், நூல்கள், ஆராய்வுகள் எல்லாம் பிரதானமாக நாடகத்தையும் கொண்டதாக இருந்தது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் அடிப்படையில் ஒரு தமிழ் ஆராய்வாளராக இருந்தபடியால் அவருடைய தமிழ் ஆய்வில் ஒரு துறையாகவே நாடகம் இடம்பெற்றது. பேராசிரியர் சரச்சந்திர அவர்கள் நாடகம்பற்றி

ஆங்கிலத்தில் ஒரு நூல் எழுதியிருக்கிறார், Folk Theatre of Sri Lanka என்பது அதன் பெயர். அது அருமையானதொரு புத்தகம். அந்த நூல் பலருக்கு வழிகாட்டியாகவும் இருந்தது. ஏனென்று சொன்னால் "சமயச்சடங்கில் இருந்து நாடகங்கள் உருவாகின்றன. சமயச் சடங்கில் நாடகத் தன்மைகள் காணப்படுகின்றன" என்ற ஏற்றுக்கொண்டதொரு உண்மையை (இத்தகைய உண்மைகளைச் சொன்னவர் பேராசிரியர் தொம்சன். அவர் பேராசிரியர் கைலாசபதி, சிவத்தம்பி ஆகியோரின் ஆசிரியர்கூட. கிரேக்க இலக்கியப் பேராசிரியர் அவர்.) அந்த நியதிகளை அவர் சிங்கள Vitualsக்கு Apply பண்ணி கண்டிய நடனத்தினுடைய தோற்றம், நாடகமையினுடைய தோற்றம், கோலம், சொக்கரியின் தோற்றத்தை இச்சமயச் சடங்குகளின் அடியாக வெளிக்கொணர்ந்து காட்டியவர் பேராசிரியர் சரச்சந்திர அவர்கள். பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் அவர்கள் இத்தகைய ஆய்வுகளில் ஈடுபடவில்லை. ஆனால் அவருடைய கட்டுரைகள் பல நாட்டுக்குத்துக்களைப் பற்றியதாக இருந்தன. மட்டக்களப்பு நாட்டுக்குத்து, தென்மோடி, வடமோடிக்குத்துக்கள், தாளக் கட்டுக்கள், அவற்றை அறிமுகம் பண்ணுதல் என்பதை ஒட்டியதாக இருந்தன. ஒரு வகையில் சொன்னால் இருவரையும் ஒப்பிடுகின்றபொழுது சரச்சந்திராவின் ஆய்வு சிங்கள நாடக மூலகங்களைத் தேடுவதாகவும், பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுடைய ஆய்வு தமிழ் மரபுவழி நாடகங்களை அறிமுகம் செய்வதாகவும் இருந்தது. இந்த மூலகங்களைத் தேடிய ஆய்வுகள் வித்தியானந்தனுக்குப் பின்னால் வந்த அவரது மாணவர்களால் தான் மேற்கொள்ளப்பட்டன. என்னுடைய ஆய்வு முழுக்க முழுக்க தமிழ் நாடக மூலகங்களைக் கூறுகின்ற ஆய்வாக அமைந்தது.

எழில்வேந்தன்: பேராசிரியர் சரச்சந்திர அவர்கள் கொண்டு வந்த இந்த தேசிய நாடக மரபு காலத்திற்குக் காலம் மாறுபட்டதை நாங்கள் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது.

அவர் அதிலே எங்களுடைய மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்துக்களை அடியொட்டிய சில விசயங்களை தனது நாடகங்களிலே புகுத்தியிருப்பதாக அறிகின்றோம். அதைப் பற்றி நீங்கள் என்ன சொல்கின்றீர்கள்.

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: நான் அவருடைய நாடகங்கள் முழுவதையும் பார்க்கவில்லை, சில குறிப்பிட்ட நாடகங்களைப் பார்த்திருக்கின்றேன். அந்த நாடகங்களிலே மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்தின் முழுத் தாக்கத்தையும் நான் காணவில்லை. ஏனென்று சொன்னால் அவருடைய நோக்கம் மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்தை வைத்துக்கொண்டு நாடகம் தயாரிப்பது அல்ல. இந்தியாவிலும் இலங்கையிலும் காணப்படுகின்ற அந்த ஆசிய நாடகம் முக்கியமாக தென்னாசிய நாடக மரபுகளில் காணப்படுகின்ற கூறுகளை உள்வாங்கி ஒரு நாடகத்தைத் தயாரிப்பது, கண்டுபிடிப்பதுதான் அவருடைய நோக்கமாக இருந்தது. ஆனபடியால் அவரது நாடகங்களில் மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்துக்களின் சாயல் மின்னிமறையும், கபுக்கியின் சாயல் மின்னிமறையும், நாடகத்தின் சாயல் மின்னிமறையும். பல்வேறு கலவைகளின் கூட்டுத்தான் சரச்சந்திரவின் நாடகம் என நான் கூறுவேன். அவரது நாடகங்களில் மட்டக்களப்பு நாட்டுக்கூத்து இடம்பெறவில்லை.

எழில் வேந்தன்: ஆனால் சில அறிஞர்களும் பத்திரிகையாளர்களும் பேராசிரியர் சரச்சந்திர அவர்கள் உருவாக்கிய இந்த நாடக மரபுதான் இலங்கையின் சிங்கள தேசிய நாடக மரபு என்று கூறுகின்றார்கள் அதிலே நீங்கள் உண்மை காண்கிறீர்களா?

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: அது ஒரு சுவாரசியமான கேள்வி. இந்தக் கேள்வி பற்றி சிங்கள விமர்சகர்களிடையே கூட ஒருசில வேறுபாடுகள் உண்டு. பேராசிரியர் சரச்சந்திர அவர்களுடைய நாடகம்தான் Ultimate Model. இதுதான் சிங்கள தேசிய நாடக மரபு என்கின்ற அந்தக்

கொள்கையைப் பரப்பியவர்கள் அவருடைய மாணவர்களான கே.என்.ஓ. தர்மதாச, திஸ்ஸகாரியவாசம் போன்றவர்கள். பேராசிரியர் சரச்சந்திரவிற்கு ஒரு மிக உயர்பதவிகளில் இருந்த மாணவர் குழாம் இருந்தது. பத்திரிகை வளம் இருந்தது. இவையெல்லாம் சேர்த்து ஒரு Image கட்டியெழுப்பப்பட்டது. இது ஒரு தேசிய நாடக மரபு என்று இதை Challenge பண்ணின ஒருவர் சுகபால டி.சில்வா. அவர் சிங்களத்திலே யதார்த்த நாடகங்கள் போடத்தொடங்கிய பிறகு ஹென்றி ஜயசேனா போன்றவர்கள் 'பிரஸ்ஸின்' நாடகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு 'ஹானுவட்டகே கத்தாவ' போட்டபோது இந்த சமகாலப் பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்துவதற்கு, மக்களுடைய போராட்டங்களை வெளிப்படுத்துவதற்கு இந்த form சரிவராது வேறு form தேவை என்று கூறவந்தபோதுதான் இது தேசிய நாடகமா அல்லது இதுதான் சிங்கள நாடகத்தின் கொடுமுடியா என்கின்ற பிரச்சினை சிங்கள விமர்சகர்களின் மத்தியில் தோன்றியது. இதற்குச் சமாந்தரமான வாதங்கள் தமிழிலும் எழுந்திருக்கின்றன. வித்தியானந்தனுடைய அந்த form சரிவராது என்று கண்டு அதற்குள்ளே புதிய உள்ளடக்கங்களைப் போட்டு 'சங்காரம்' போன்ற நாடகங்கள் 1969களிலே எங்களைப் போன்றவர்களால் போடப்பட்டன. பிறகு 'கந்தன் கருணை' போன்ற நாடகங்கள் போடப்பட்டன. அதனுடைய Limitation முடிய இதில் இருந்து சில விடயங்களை உள்வாங்கிக் கொண்டு சுந்தரலிங்கம், தாசிசியஸ் போன்றவர்கள் இன்னொரு நாடக வடிவத்திற்குச் செல்வதைக் காண்கின்றோம். Interesting விடயம் இது. எனவே பேராசிரியர் சரச்சந்திர அறிமுகம் செய்த வடிவம் மாத்திரமே சிங்களத் தேசிய நாடக வடிவம் என்று நான் கூறமாட்டேன்.

எழில்வேந்தன்: இவர் கொண்டு வந்த நாடக வடிவத்தினை அவருக்குப் பின்னர் யாராவது பின்பற்றி நாடகங்களை உருவாக்கி இருக்கின்றார்களா?

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: அது ஒரு Tragedy, துன்பியல். சிங்கள தேசிய நாடகங்களுக்குள் ஏற்பட்ட துன்பியல். தமிழ் நாடகத்துக்கும் பெரும்பாலும் இது பொருந்தும். அந்த மரபைத் தொடர்ந்து செல்வதற்கு யாரும் இருக்கவில்லை. ஒரு மரபு தொடர்ந்து செல்லாவிட்டால் அர்த்தம் என்ன? ஏதோ ஒரு பிழை அங்கு இருக்கிறது என்றுதான் நாம் கருத வேண்டியிருக்கும். பேராசிரியர் சரச்சந்திரவிற்கு பின்னால் அவரது மரபை அப்படியே கொண்டு சென்றார்கள் என்பதற்கு இல்லை. கொண்டு செல்ல முயற்சித்தவர் தம்ம ஜாகொட என்கின்ற ஒரு மாபெரும் கலைஞன். நான் மிகமிக மதிக்கின்றதொரு நாடகக்காரர் அவர். அவருடைய 'மலவுன் நகிட்ட' என்கின்ற ஒரு நாடகம் (இறந்தவர்கள் எழுகின்றார்கள்) 1971ம் ஆண்டில் நான் கொழும்பு பல்கலைக்கழகத்திலே பார்த்திருக்கிறேன் J.V.P கிளர்ச்சி சம்பந்தமானது. அவர் இந்தக் கூத்து மரபையும் கூத்தினுடைய அசைவுகளையும் கூத்தினுடைய தன்மைகளையும் வைத்துக்கொண்டு புதிய நவீன நாடகத்தை நோக்கிப் பயணம் தொடங்கிய ஒருவர். ஆனால் அவருடைய சடுதியான மரணம் அந்த ஒரு வளர்ச்சியை நிற்பாட்டிவிட்டது. அதற்குப் பின்னால் அந்த மரபு சென்றதை நான் காணவில்லை. அதேபோல இந்தப் பக்கத்திலும் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுக்குப் பின்னால் அவருடைய மாணவர்கள் கொண்டு சென்ற மரபு வேறாக மாறிவிட்டது. இந்த மரபு அவர் பாணியிலே செல்வதைக் காணவில்லை. இதெல்லாம் வரலாற்றுப்போக்குகள். நாங்கள் இந்த வரலாற்றுப் போக்கை மாற்றவோ திருத்தவோ முடியாது.

எதிலேயேற்றன்: ஆம், பேராசிரியர் சுவித்தியானந்தனுக்குப் பின்னர் அவரின் மாணவர்களான நீங்கள் பல நாட்டுக் கூத்துக்களை அடியொற்றி நாடகங்களை அரங்கேற்றி இருக்கிறீர்கள். அந்த முயற்சியிலே இப்போது ஏதாவது நாடகங்களை அரங்கேற்றுவதற்கான திட்டங்கள் எண்ணங்கள் இருக்கின்றனவா? ஏனென்றால் தேசிய நாடகப்போக்கு என்ற வகையிலேதான் நான் இந்தக் கேள்வியைக் கேட்க வேண்டியிருக்கின்றது.

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: நாடகம் பற்றிய எனது சிந்தனைகளும் கொள்கைகளும் காலமாற்றத்திற்குக் கட்டுப்பட்டவைதான். தமிழிலே பல்வேறுவிதமான நாடகப் போக்குகள், இப்போது அண்மையிலே மிகவும் பேசப்படுகின்ற forum theatre என்கின்ற ஒரு தியட்டர். அதாவது Script இல்லாமல் பிரச்சினைகளைத் தாங்களே discuss பண்ணி மக்கள் மத்தியில் சென்று, மக்கள் பிரச்சினைகளைப் படித்து, மக்களோடே, மக்களுக்கு ஊடாகச் சென்று போடுகின்ற மக்கள் அரங்கு என்று அதனைக் கூறுவார்கள். 'அகஸ்த்தாபோல்' என்கின்ற ஒரு சமீபகால நாடக சிந்தனையாளனுடைய தாக்கத்தின் காரணமாகத்தான் அது இங்கு வந்திருக்கிறது. அதிலே வேலை செய்துகொண்டிருக்கின்ற இளம் தலைமுறையைக் காண்கிறோம். இவ்வாறு பல்வேறு போக்குகளைக் காணலாம். என்னுடைய அதிகமான நாடகங்கள் ஒரு Total Theatre மாதிரி. அதாவது நாடகத்தில் காணப்படுகின்ற சகல வடிவங்களையும் உள்வாங்கிக்கொண்டு ஒரு நாடகத்தை உருவாக்குகின்ற போக்கைத்தான் நான் போஷிக்கிறேன். என்னுடைய நாடகத்தினுடைய அடித்தளமாக இருப்பது ஆடலும் பாடலும். Music and Danceதான் என்னுடைய நாடகத்தின் அடிப்படைக் கருத்துக் காவிகள். அவை என்னுடைய நாடகக் கருத்துக்களைக் காவிக்கொண்டு செல்பவை. இந்த 'இராவணேச'னை மீண்டும் வித்தியாசமான முறையிலே தயாரிக்கலாமா என்பதைப் பற்றி யோசித்துக்கொண்டு இருக்கிறேன். அதற்கு என்னுடைய மாணவர்களும் ஆசிரியர்களும் நண்பர்களும் என்னை ரொம்பவும் நெருக்குகின்றார்கள். பேராசிரியர் சரச்சந்திராவின் மரணமும் என்னைத் தாக்கியிருக்கின்றது. அதன் காரணமாக இன்னும் 2,3 மாதங்களுக்குள் அந்த 'இராவணேசனை' மீண்டும் தயாரிக்கலாமா என்ற வேகம் எனக்குள் எழுந்திருக்கின்றது.

எழில்வேந்தன்: அதன் பழைய வடிவத்திலா அல்லது அதனைப் புதுப்பித்து வேறு.....?

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: நிச்சயமாக வித்தியாசமான வடிவத்திலே. நிச்சயமாக அது வித்தியானந்தனுடைய நாடக வடிவமாக இராது. ஏனென்று சொன்னால், வித்தியானந்தனுடைய நாடக வடிவத்தில் காணப்பட்ட பல குறைபாடுகள் உண்டு. குறைபாடு என்று சொல்ல எனக்கு மனவருத்தமாக இருக்கிறது. அவ்வாறு சொல்லக்கூடாதுதான். ஆனால் அவை தவிர்க்கமுடியாது சொல்லப்படவேண்டியவையும்கூட. அந்தக் கூத்திலே பாடப்பட்ட பாடல்கள் எல்லாம் சுருதிக்குள் பாடப்படவில்லை. ஆடல்கூட சிறிது அழகற்றதாக இருக்கும். இதுவரைக்கும் நான் பெற்றுக்கொண்ட அந்த நாடக அனுபவங்களையும் மேலதிகமான சிந்தனைப் போக்குகளையும் வைத்துக்கொண்டு யோசிக்கின்றேன். இனிப் போடப்போகின்ற அந்த 'இராவணேசனி'ல் வருகின்ற ஆட்டத்தை ஒரு பரதநாட்டியக்காரரும் பார்த்து ரசிக்க வேண்டும். அதில் வருகின்ற பாடலை ஒரு கர்நாடக வித்துவானும் ரசிக்க வேண்டும். அந்த அளவிற்கு Classical ஆன, ஒரு தொல்சீர் நெறிப்பட்டதான 'மனமே' போன்றொரு தரத்திலே அந்த நாடகம் தயாரிக்கப்பட வேண்டியதன் அவசியத்தை நான் இப்போது உணர்கின்றேன்.

எழில்வேந்தன்: குறிப்பாக பேராசிரியர் வித்தியானந்தனுடைய நாடகங்களைப் பார்த்தவர்களுடைய பொதுவான கருத்து, அதாவது மட்டக்களப்பிலே உள்ள இந்த நாட்டுக்கூத்தின் அந்த வடிவத்தை அது கையாண்டிருந்தது என்று சொல்லலாம். சின்னாபின்னப்பட்டு சிதறிப்போய் இருந்த வடிவத்தை அவர் கட்டுக்கோப்பாக கொண்டு வந்த பணிதான் அவருடைய முக்கியமான பணி என்று சொல்கிறார்கள். அதாவது பாடகர்களை ஒழுங்காக அமர்த்தி, அவர்களை உட்கார வைத்து,

இசையமைப்பாளர்களுக்கு உரிய இடம்கொடுத்து, அந்த மேடை அமைப்பிலே அவர் கொண்ட அளவு அதாவது 4.5 மணி அல்லது 6மணி நேரம் ஆடக் கூடிய நாட்டுக்கூத்துக்களை ஒன்றரை மணி நேரம் 2மணிநேரம் என்று ஒரு Set ஆகக் கொண்டு வந்த பணிதான் அவருடைய முக்கியமான பணி என்று சொல்லுகின்றார்கள். இதைத் தவிர பேராசிரியர் வித்தியானந்தன், அவர் அரங்கேற்றிய நாடகங்களிலே நாட்டுக்கூத்தைத் தவிர வேறு என்ன வடிவங்களைப் புகுத்தினார் என்று நீங்கள் சொல்வீர்களா? பொதுவான கருத்து அது. இதைத் தவிர நீங்கள் ஏதாவது வித்தியாசத்தைக் கண்டீர்களா?

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: ஒரு வித்தியாசத்தை நான் கூறலாம். கூத்தை நாடகமாக்கியவர் வித்தியானந்தன் என்று கூறுவேன். அது 'இராவணேசனு'க்கூடாகத்தான். நாட்டுக்கூத்திலே பாத்திர முரண் Conflict வராது, பாத்திர உருவாக்கம் வராது, பாத்திரத்தினுடைய சிந்தனை மெல்ல மெல்ல வளர்ந்து பின் அந்த உச்சத்தை நோக்கிச் செல்லாது. நாட்டுக்கூத்தை எடுத்துப்பார்த்தால் ஏற்கெனவே புராணங்களிலே கூறப்பட்ட பாத்திரங்கள், flat character என்று கூறுவார்கள். அப்படியான flat பாத்திரம்தான் இராவணனும். ஆனால் வித்தியானந்தன் இராவணேசன் நாடகத்தில் இராவணன் பாத்திரம் அப்படியில்லை. இராவணேசன் பாத்திரம் மெல்ல மெல்ல உருவாகி உச்சத்தை நோக்கிச் செல்கின்ற பாத்திரம். பாத்திரத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தல். அது அவர் கூத்தில் புகுத்திய ஒரு முக்கிய அம்சம். இராவணேசன் பாத்திரத்தை உருவாக்குவதற்கு முக்கிய காலாக இருந்தவர் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி. பேராசிரியர் சிவத்தம்பியுடைய அந்த Plan தான் இராவணேசன் கரக்டர் உருவானவிதம். நான் ஏற்கெனவே கூறினேன், ஒரு group work ஆகத்தான் இது எல்லாம் செய்யப்பட்டது என்று. பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் கூத்து துறையிலே

பெரிய மாற்றம் செய்தார் என்று ஒரு விமர்சனம் இருக்கிறது. பேராசிரியர் வித்தியானந்தனைப்பற்றி அவர் வட்டக்களரியிலே ஆடிய ஒரு பெரிய, வேகம் மிகுந்த கூத்தை ஒரு நாலுபக்கம் மேடைக்குள்ளே அடக்கிவிட்டார் என்றொரு குற்றச்சாட்டும் உண்டு.

எழில்வேந்தன்: சரி. இலங்கையின் தேசிய நாடகப் போக்கு எதிர்காலத்தில் எந்தளவு இருக்கும் என்று நீங்கள் நினைக்கிறீர்கள்? உங்களுடைய எதிர்பார்ப்பு எந்தளவு இருக்கிறது சொல்லுங்கள்.

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: வரலாறு என்பது நாங்கள் நினைத்ததுபோல ஒடுவது அல்ல. அது தனக்கென சில விதிகளை அமைத்துக் கொண்டு ஓடிக்கொண்டு இருக்கும். நாங்கள் நினைத்துச் செயற்படுவதொன்று..... வித்தியானந்தனின் நாடகங்களில் நடித்த நாம் 1961ம் ஆண்டிலே தேசிய நாடகத்தை போடுகின்றோம் என்ற வேகத்துடன் தொடங்கினோம். ஆனால், அது இன்று வளர்ந்து வெவ்வேறு வடிவங்களில் சென்று கொண்டு இருப்பதைக் காண்கின்றோம். இப்போது முக்கியமாக நான் நம்புகிறேன், சிங்களப் பகுதியிலே நாடகத் தயாரிப்புக்கள் மிகக் குறைந்து விட்டன. அடியோடு இல்லை என்று கூறுகின்ற அளவிற்கு வந்துவிட்டது. தமிழ்ப் பகுதியிலும் அப்படி இருக்கிறது. ஆனால் அதற்கு மற்றவலமாக தமிழ்ப் பகுதியிலே நாடகம் பாடமாக்கப்பட்டு, பாடமாகப் படிக்கின்ற போக்கும் இருக்கின்றது. என்ன சொல்ல வருகின்றேன் என்று சொன்னால் இந்த நாடக வடிவங்கள் என்பது காலத்திற்குக் காலம் மாறிவருகின்ற அதே நேரத்தில் தற்போது எங்களைத் தாக்கிக் கொண்டு இருக்கின்ற ரெலிவிசன், Technological Arts எல்லாமாகூட ஒரு சவாலாக அமைகின்றது நாடகத்திற்கு. ஆனால் அண்மைக்காலம்வரை யாழ்ப்பாணப் பகுதியிலே நாடகங்கள் வீதிக்கு இறங்கி மக்கள் மத்தியிலே செல்லும்

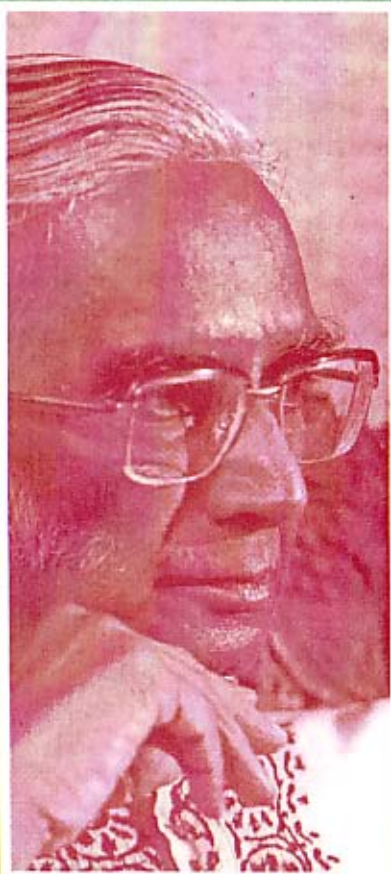
தன்மையையும் காணுகின்றோம். நாடகத்தினுடைய வலிமை "அதுதான்" என்னவென்று சொன்னால் அது எந்தவிதமான சாதனத்தையும் பார்க்காது மக்களிடம் பேர்ய்ண்டும். ஆகவே நான் நம்புகிறேன், இப்போது அதனுடைய வளர்ச்சி பல்வேறு வளர்ச்சிப் போக்குகளுக்கு ஊடாக சென்றுகொண்டிருக்கிறது. ஆனால் இப்போது தேக்கநிலை என்றுதான் நான் அதைக் குறிப்பிடக்கூடிதாக இருக்கின்றது.

எழில்வேந்தன்: உண்மையிலே இந்த நாடகங்களைப் பொறுத்தவரையிலே வித்தியானந்தன் அவர்கள் பல்கலைக்கழகத்திலே இருந்தபோது நாடகங்களுக்கு ஒரு புத்துணர்ச்சி கொடுக்கின்ற முயற்சியிலே ஈடுபட்டார். அதேபோன்று எமது தமிழ் பிரதேசங்களிலே இருக்கின்ற பல்கலைக்கழகங்களிலே உள்ள விரிவுரையாளர்கள், பேராசிரியர்கள், உங்களைகூட எடுத்துக்கொள்ளலாம், நீங்கள் கலைப் பீடாதிபதியாக இருக்கிறீர்கள், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்திலே ஒரு நல்ல களம், அவற்றைப் பயன்படுத்தி இந்த நாடகக் கலைக்கு ஒரு புத்துணர்ச்சி வழங்குவதற்கு முடியுமா?

கலாநிதி.சி.மௌனகுரு: அதிஷ்டவசமாக இப்போது நாடகமும் அரங்கியலும் ஒரு பாடமாக வந்துவிட்டது. பல்கலைக்கழகத்தில் முறையாகப் படிப்பிக்கப்படுகின்றது. அதற்கான நல்ல விரிவுரையாளர்களும் வந்துவிட்டார்கள். எங்களுடைய பல்கலைக்கழகத்தில் இரண்டு சிறந்த விரிவுரையாளர்கள் நாடகத்துறைக்கு இருக்கின்றார்கள். பாலசுமார், ஜெய்சங்கர். எனக்கு அவர்கள் எங்கள் பல்கலைக்கழகத்தில் அதை வளர்ந்தெடுப்பார்கள் என்ற நிறைந்த நம்பிக்கை இருக்கின்றது. பல நாடகச் செயலம்வர்களை நடத்துகின்றோம். அதற்கூடாக நாங்கள் நாடகம் செய்ய முயற்சிக்கின்றோம். அதேமாதிரி யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்திலே ஒரு விரிவுரையாளர் இருக்கின்றார். சிதம்பரநாதன் நாடகத்துறையில்

முக்கியமானவர். ஆகவே பல்கலைக்கழகத்திற்கு ஊடாக இந்த முறைகள் வளரும் என்று நம்புகின்றேன். ஒரு விசயத்தை இங்கு கூற விரும்புகின்றேன். கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தையும் சரச்சந்திராவையும் இணைத்த ஒரு நிகழ்வைக்கூற விரும்புகின்றேன். என்னவென்று சொன்னால், எங்களுடைய மாணவர்கள் பலரை நாங்கள் 3ஆண்டுகளுக்கு முன்பு சரச்சந்திராவைச் சந்திக்க வைத்தோம். அது ஒரு முக்கியமான விசயம். நான் இங்கு குறிப்பிடவேண்டிய விடயம் 50 மாணவ மாணவியர் சேர்ந்து சரச்சந்திராவைச் சந்தித்தார்கள். அவரது அருகில் அமர்ந்து சாவகாசமாக நாள் முழுவதும் அவருடன் உரையாடினார்கள். அவர் அசந்துவிட்டார். 1992ம் ஆண்டில் இது நடந்தது. 'இத்தனை பிரச்சனைகளுக்கு மத்தியிலும் என்னைக் காண்பதற்கு மட்டக்களப்பில் இருந்து இளம் தலைமுறையினர் வருகிறார்கள்' என்று அவர் நெகிழ்ந்துபோய் இருந்தார். அவர் சொன்னார், "எனக்கு இதுபோதும். நான் தமிழ் இளம் தலைமுறையுடன் மிக மகிழ்ச்சியாக இன்று இருக்கின்றேன்" என்றார். நாட்டுப் பிரச்சனைகளும் இனமோதல்களும் அவரைப் பெரிதும் அன்று தாக்கியிருந்தன. சிங்களத் தேசியவாதத்தின் ஒரு பிரதிநிதியாக அவர் இருப்பினும் அவரது தேசியவாத உணர்வு தமிழர்க்கு எதிரானதன்று. தமிழ் மக்களை, தமிழ்க் கலைஞரை மிக மிக நேசித்த மனிதாபிமானி அவர். இரு இன மக்களிடையேயும் ஒற்றுமையை விரும்பிய உண்மைக் கலைஞர் அவர். அதனால்தான் தமிழ் இளைஞர்கள் தன்னை அறிந்து தேடி வந்தமை அவருக்கு மிகுந்த மனநிறைவை அளித்தது. மாணவர்களும் அன்று மிக மகிழ்வாயிருந்தனர்.

எழில்வேந்தன்: இது ஒரு மாற்றத்தின் அறிகுறி என்று நாங்கள் நம்பலாம் என்று நினைக்கின்றேன். இதுவரை எம்மோடு தங்கள் கருத்துக்களைப் பகிர்ந்து கொண்டமைக்கு எமது நன்றிகள்.



“

கலையின் முக்கிய
அம்சம் அதனை
மறுபிரதி செய்ய
முடியாததாகும்.
சரச்சந்திராவின்
நாடகங்களைப் போல
செம்மைமிக்கனவாக
மரபுவழி நாடகங்களை,
அவரை மிஞ்சி செய்ய
யாரும் முன்வராமையே
அவரது தனிச்சிறப்புக்குச்
சான்றாகும்.

”