

சிங்கள நாடகக் கலை ஆளுமைகள்

முதுலாம் பாகம்

சாமிநாதன் விமல்
பராக்கிரம நிரியெல்ல



சீங்கள நாடகக் கலை ஆளுமைகள்

முதலாம் பாகம்



சிங்கள நாடகக் கலை ஆளுமை

முதலாம் பாகம்

சாமிநாதன் விமல
பராக்கிரம நிரியெல்ல

மக்கள் களரி வெளியீடு

தலைப்பு:	சிங்கள நாடகக் கலை ஆளுமைகள் முதலாம் பாகம்
ஆசிரியர்கள்:	சாமிநாதன் விமல், பராக்கிரம நிரியெல்ல
ISBN:	978-955-1837-04-4
முதல் பதிப்பு:	2013
புத்தகம் மற்றும் அட்டை வடிவமைப்பு:	ப்ரியன்ஜன்சுரேஷ் டி சில்வா
அச்சகம்:	குமரன் புத்தக மானிகை இல. 39/36 வது ஒழுங்கை கோழும்பு 06 தொ.இல. : 0112364550
வெளியீடு:	மக்கள் களரி 238ஏ, ராஜகிரிய வீதி, ராஜகிரிய தொலைபேசி: 0112872718 மின்னஞ்சல்: janakaraliya@sltnet.lk

Sinkala Natakak Kalai Aalumaikal - Muthalaam Paakam
(personalities of Sinhala Drama - Part one)

© Saminadan Wimal, Parakrama Niriella

ISBN: 978-955-1837-04-4

First Edition: 2013

Book and cover designed by : Priyanjen Suresh De Silva

Printed by: Kumaran Book House
No 39/36 th lane,
Colombo - 06
T.P. 0112364550

Published by: *Makkal Kalari* (Theatre of the People)
238 A , Rajagiriya Road, Rajagiriya
Phone: 0112872718
email: janakaraliya@sltnet.lk

யொருளடக்கம்

முன்னுரை

1.	மனமே நாடகத்திற்கு முந்திய சிங்கள நாடக நடைமுறைகள்	09
2.	பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர	49
3.	தம்ம ஜாகொட	81
4.	எஸ். கருணாரத்ன	101
5.	சந்திரசேன தஸநாயக	115
6.	ஹென்றி ஜயசேன	131
7.	தயாநந்த குணவர்த்தன	157
8.	குணசேன கலப்பத்தி	175
9.	சுகதபால டி சில்வா	189
10.	ஆர்.ஆர். சமரகோன்	215
11.	பேராசிரியர் சுனந்த மஹேந்திர	225
12.	காமிணி ஹத்தொடுவேகம	237
13.	பந்துல ஜயவர்த்தன	251



முன்னுரை

சிங்கள நாடகக் கலை ஆளுமைகள் - முதலாம் பாகம் என்ற இந்த நூலானது சிங்கள நாடகக் கலையை அதன் வரலாற்றினை நோக்கிய பார்வையுடன் அறிமுகப்படுத்த எடுக்கும் முயற்சியின் முதல் நடவடிக்கையாகும். ஒரு நாட்டிற்குள் நிலவும் கலை வடிவங்களை பரஸ்பரம் புரிந்துக்கொள்ளல் என்பது பல்லின சமூகத்திற்கு பயன் மிக்கது என்ற எண்ணத்தைக்கொண்டவர்களாகவே நாங்கள் இப்புத்தகத்தை தமிழ் வாசகர்களிடம் கொண்டு வருகின்றோம். இலங்கைத் தமிழ் சமூகத்தின் நாடகக் கலையின் பரிணாமத்தையும் இவ்வாறு சிங்கள சமூகத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தல் வேண்டும் என்ற கருத்தைக் கொண்டவர்களாக நாங்கள் அதற்கான முயற்சியில் ஈடுபட்டுக்கொண்டுள்ளோம்.

இந்நூலில் சிங்கள நாடகக் கலை வரலாற்றின் மிக முக்கியமான நாடகக் கலை ஆளுமைகளாகிய பதினொரு நாடக நெறியாளர்களைப் பற்றி குறிப்பிட்டுள்ளோம். இலங்கையின் நவீன சிங்கள நாடகக் கலையை பற்றிய அறிமுக குறிப்புகளாக உள்ள இந்த தகவல்கள் மேலும் விரிவான ஆய்வுகளுக்கு வழிவகுக்கும் என்றே நம்புகின்றோம்.

இந்த நூலாக்க முயற்சியின் போது சிங்கள மொழியில் தகவல்களையும், புகைப்படங்களையும் திரட்டி தந்த எழுத்தாளர் திரு. ப்ரேம திலக்க பேருகந்த, விரிவுரையாளர் றோய் றொற்றிகோ மற்றும் பலவகையில் உதவி புரிந்த திரு. என். ஹரன், இராசையா லோகாநந்தன், பேராசிரியர் சர்திரசிரி போகமுவ மற்றும் பிரியன்ஜன் சுரேஸ் டி சில்வா என்போருக்கு எமது நன்றிகள்.

சாமிநாதன் விமல்

மொழியியல் ஆங்கிலத் துறை
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்
யாழ்ப்பாணம்.

பராக்கிரம நிரியெல்ல

மக்கள் களரி
238ஏ, ராஜகிரிய வீதி,
ராஜகிரிய.



மனமே நாடகத்திற்கு முந்திய சிங்கள நாடக நடைமுறைகள்

நவீன சிங்கள நாடகத்தின் தொடக்க நாடகமாக கருதப்படுவது மனமே நாடகமாகும். எனவே மனமே நாடகம் உருவாகுவதற்கு முந்திய சிங்கள நாடக நடைமுறைகளைப் பற்றி கலந்துரையாடுதல் என்பது சிங்கள நாடக கலை வரலாறை புரிந்துகொள்வதற்கு இன்றியமையாத ஒரு தேவையாக உள்ளது. இந்த வகையில் வரலாற்று ரீதியான ஆவணங்களில் இருந்து கிடைக்கும் தகவல்கள், நம்பிக்கைகள் மற்றும் சில சடங்குகளில் காணக்கூடிய நாடக தன்மைகொண்ட அம்சங்கள் போன்றவை பற்றியும் இதன் போது கவனம் செலுத்தல் அவசியமாகும். நாட்டார் நாடக பாரம்பரியங்களும், தூர்த்தி, ஜயமாணன் குழுவினரின் நாடகங்கள் மற்றும் பல்கலைக்கழக நாடகங்கள் என்பனவும் இந்த வகையில் முக்கியமாக கவனம் செலுத்தப்பட வேண்டியவை என்று கூறுலாம்.

தீப வம்சம், தூப வம்சம் மற்றும் மஹா வம்சம் போன்ற வம்ச கதை நூல்கள் அக்காலத்து அரங்க கலை பற்றிய சிற்சில தகவல்களை வழங்குகின்றனவாகும். காவந்திஸ்ஸ அரசன் சேருவில மஹமறகல என்ற இடத்தில் அமைக்கப்பட்டிருந்த பௌத்த தாது கோபுரத்தில் தாது வைக்கும் நிகழ்வுக்கு பஞ்ச வாத்திய இசை சகிதம் தேவதைகளைப் போன்ற நாட்டிய பெண்களுடன் பங்குப்பற்றினார் என்று வம்ச கதை இலக்கியம் கூறுகின்றது. அதேபோல துட்டகாமினி அரசன் ரத்னமாலி தாது கோபுரத்தின் தாது வைக்கும் நிகழ்வுக்கு தேவலோகப் பெண்களைப் போன்ற நாட்டியப் பெண்கள் நாட்டியம் ஆடும் போதே பங்குப்பற்றினார் என்று தூபவம்சம் கூறுகின்றது. மேலும் மகா தாது கோபுரத்தின் பூசையின் போது பன்னிரண்டாயிரம் நாட்டியப் பெண்கள் நாட்டியம் ஆடினார்கள் என்றும் அதில் கூறப்படுகின்றது. அதேபோல பாதிசாபய

என்ற அரசனின் ஆட்சிக் காலத்தில் மகாதூபத்திற்காக மேற்கொள்ளப்பட்ட பூசையின் போது நடனங்கள் மட்டுமல்ல நாடகங்களும் அரங்கேற்றப்பட்டன என்று கூறப்படுகின்றது. பௌத்த சமயம் இலங்கைக்கு வருவதற்கு முன்பே இலங்கையில் நாடகக் கலை நிலவியமை பற்றி மஹாவம்சம் கூறுகின்றது. மேலும் பொலொன்னுவ இராசதானி காலத்தில் அரங்கக் கலைகள் இருந்தமை பற்றியும் மஹாவம்சம் கூறுகின்றது. முதலாம் பராக்கிரமபாகு அரசன் அரங்க மற்றும் இசை ஆற்றுகைகளுக்காக சரஸ்வதி மண்டபம் என்ற பெயரில் ஒரு அரங்க மண்டபத்தை உருவாக்கினார் என்றும் அதேபோல ரோஹண இராசதானியில் ஐந்து நாடக அரங்குகளை உருவாக்கினார் என்றும் மஹாவம்சம் கூறுகின்றது. மேலும் பொலொன்னுவ இராசதானி காலத்தில் பாவை அரங்கு முறையென்று நிலவியமை பற்றி மஹாவம்சம் கூறுகின்றது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. தம்பதெனிய இராசதானி காலத்தில் எழுதப்பட்ட சந்தர்மரத்னாவலிய மற்றும் சத்தர்மாலங்காரய என்ற நூல்களில் வரும் சில குறிப்புகள் அக்காலத்தில் ஒரு வகை நாடக பாரம்பரியம் நிலவியமை பற்றி எடுத்துக்காட்டுக்கின்றன. குருனாகல் இராசதானி காலத்தில் எழுதியுள்ள தலதா சிரித எனப்படும் நூலில் புத்தரின தந்த தாது சார்ந்த பூசைகள் மேற்கொள்ளப்படும் போது ஒரு நித்திய நாடக குழு அதில் பங்குபற்றியதாக குறிப்பிடப்படுகின்றது. தம்பதெனிய காலக்கட்டத்தில் எழுதியுள்ள தம்பதெனிய கதிகாவத என்ற நூலானது பௌத்த துறவிகளுக்கான ஒழுக்க விதிகளை குறிப்பிடுகிறது. இதில் நாடகம் மற்றும் இசை போன்றவை பௌத்த துறவிகளுக்கு தகாதவை என்று கூறி தடுக்கப்பட்டுள்ளன. அக்காலத்தில் பௌத்த துறவிகள் கூட நாடகம் மற்றும் இசை போன்றவற்றில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார்கள் என்பதற்கு ஒரு சான்றாக இதனை எடுத்துக்கொள்ளலாம். ஆமினும் இந்த ஒழுக்க விதிகளை விதிக்கப்பட்டதன் பின்பு கூட தொடகமுவே விஜயபா பிரிவேன மற்றும் காரகல பத்மாவதி பிரிவேன போன்ற பௌத்த பிக்குகளுக்கான கல்வி நிலையங்களில் நாடகக் கலை பற்றிய அறிவைக்கொண்ட பிக்குகள் இருந்துள்ளார்கள் என்பதை சில சந்தேச (தூது) காவியங்களில் வரும் தகவல்களின் வழியாக அறியக்கூடியதாக உள்ளது. அனுராதபுர காலத்தில் இருந்து கண்டி இராசதானி காலம் வரையிலான காலப் பிரிவில் தொழில் சார்ந்த நடிகை நடிகர்கள் இருந்துள்ளார்கள் என்பதை கட்டிக்காட்டும் சிலா சாசனங்கள் உண்டு. உதாரணமாக அனுராதபுர இராசதானி

காலகட்டத்தை சார்ந்த ஸாஸஸேருவ என்ற சிலா சாசனம், கொரவக்கல சிலாசாசனம் மற்றும் பொலொன்னருவாவில் கல்யாணவதி என்ற அரசி ஆக்கிய ஒரு சிலாசாசனம் என்பனவற்றை குறிப்பிடலாம். செல்நெறி இலக்கிய நூல்களிலும் சில எழுத்து ஆவணங்களிலும் வரும் தகவல்கள் கூட சில நாடக நடைமுறைகள் இருந்துள்ளமைக்கான சான்றுகளாக எடுத்துக்கொள்ளலாம்.

பௌத்த சமயத்தை சார்ந்த சில சடங்குகள் மற்றும் பூசைகள் கூட நாடகத்தன்மையுள்ள சந்தர்ப்பங்கள் கொண்டவையாகும். பேராசிரியர் சந்திரசிறி பல்லியகுருவின் கருத்தின் படி இலங்கையில் பொது மக்களிடம் நிலவும் சனரஞ்சக சிங்கள பௌத்த சமயத்திற்குள்ளே இந்த நாடகத்தன்மைக்கொண்ட சந்தர்ப்பங்கள் குறிக்கப்படுகின்றன. சிங்கள பௌத்தர்களுக்கு மட்டுமே உரிய சில சடங்கு முறைகள் உள்ளன. அதாவது பிரித் ஓதுதல், கடின புஜாவ, மிஹிந்து விழா மற்றும் தந்த தாது விழா என்பன உதாரணங்களாக குறிப்பிடலாம். இந்த எல்லா சமய விழாவும் ஆடல், பாடல் மற்றும் வாத்தியம் என்பன கலந்தவையாகும். கி.மு. மூன்றாவது நூற்றாண்டில் இலங்கைக்கு பௌத்த சமயத்தை அறிமுகப்படுத்தும் போது இலங்கை மக்கள் தமக்கேயுரிய சடங்கு முறைகளைக் கொண்டிருந்தனர். இவையே பிற்காலத்தில் பௌத்த சமயத்துடன் கலந்தன. பௌத்த சமயத்தின் தத்துவ ரீதியான பகுதியானது வாழ்க்கையின் ஆழமான பகுதியை நோக்கியதாக இருந்ததுடன் அதன் எளிமையான பகுதியானது அல்லது சனரஞ்சக பகுதியானது அன்றாட வாழ்க்கையுடன் தொடர்புடையதாகத் தான் இருந்தது. எனவே சனரஞ்சக பௌத்த சமயத்துடன் தொடர்புடைய அம்சங்களில் நாடக தன்மைக்கொண்ட பண்புகளை காணக்கூடியதாக உள்ளன.

தூர்ம தேவனாவ அல்லது சமய போதனை

தொடக்கத்தில் போதனை வழியாக பௌத்த சமயத்தை சார்ந்த விடயங்களை தெளிவுப்படுத்தினாலும் கூட பிற்காலத்தில் நாடக தன்மைக் கொண்ட அம்சங்களையும் அத்துடன் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டமையை அவதானிக்க முடிகிறது. பொதுவாகவே ஒரு பௌத்த சமயப் போதனை நிகழ்ச்சியானது மாலை நேரத்திலேயே தான் தொடங்குகின்றது. பௌத்த கோவிலில் உள்ள காண்டா மணியை

அடிப்பதன் மூலம் அல்லது முரசறைத்தலின் வழியாக ஒரு சமய போதனை நிகழ்ச்சி சற்று நேரத்தில் தொடங்கிவிடும் என்பது அறிவிக்கப்படுகின்றது. சமய போதனை மேற்கொள்ளும் பிக்குவிற்கான இருக்கையை தயார்ப்படுத்தும் முறைமை கூட நாடகத்தன்மை கொண்டதாகவே அமைந்துள்ளது. போதனை செய்பவர் ஒரு உயர் இடத்திலுள்ள இருக்கையில் அமர்ந்திருப்பார், கேட்போர்கள் போதிப்பவரை நேருக்கு நேர் பார்த்துக்கொள்ளக்கூடியதாக அமர்ந்து இருப்பார்கள். போதனை இடம்பெறும் போது கேட்போர்களின் எதிர்வினைகள் கூட நாடகத்தன்மை கொண்டதாக தான் அமைந்துள்ளது. அதாவது: “எஹெய் ஹாமுதுருவனே” (ஆமாம் வணக்கத்திற்குரியவரே) என்று கூறி பெரும்பாலும் கேட்போர்கள் இந்த எதிர்வினையை காட்டுவார்கள்.

பிரித் ஓதுதல் மற்றும் தொரகட அஸ்ன

இந்த இரு நிகழ்வுகளும் சனரஞ்சக பௌத்த சமயத்தை சார்ந்த முக்கியமான பூசையொன்றுடன் தொடர்புடையவையாகும். மழையை வரவழைத்தல், நோய் மற்றும் பஞ்சம் போன்ற பாதிப்புகளில் இருந்து விடுதலையடைதல் என்ற நோக்கங்களுக்காக பிரித் ஓதுதல் என்ற சடங்கு மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. இந்த பிரித் ஓதுதல் சடங்கின் இறுதி நாளன்று நடாத்தப்படும் தொரகட அஸ்ன எனப்படும் சடங்கில் நாடகத்தன்மை கொண்ட பண்புகளை காண முடியும் என்று பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர கூறுகிறார். பிரித் ஓதும் சடங்கு மேற்கொள்ளப்படும் போதும் அதற்காக மண்டபத்தை அமைக்கும் போதும், அந்த மண்டபத்திற்கான கதவுகளை வைக்கும் போதும் போலச் செய்தல் (Imitation) என்ற நாடக தன்மைகொண்ட பண்பை காண முடியும். சதி பிரித் எனப்படும் ஒரு வார காலம் இடம்பெறும் பிரித் ஓதுதல் சார்ந்த சடங்கின் இறுதி நாளன்று தொரகட அஸ்ன எனப்படும் சடங்கு மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. அன்றைய தினம் மஹ பிரித் ஓதுவதற்கு பௌத்த பிக்குகளை காலை 8.00 மணியளவில் அழைத்துக்கொண்டு வருகிறார்கள். சிறிது நேரத்திற்குள் மஹ பிரித் ஓதி முடிவடைகிறது. அப்போது தேவதூதயா (தேவ தூதன்) என்று அழைக்கப்படும் ஒரு சிறுவன் பனையோலை ஒன்றினை பிக்குகளிடம் ஒப்படைக்கிறான். ஒரு பிக்கு அப்போது தேவதூதன் பயணத்தை தொடக்க வேண்டிய நேரத்தையும் முகூர்த்தத்தையும்

ஓலையில் எழுதி வாசிக்கிறார். இன்னொரு பிக்கு *விஹார அஸ்னய* என்பதை வாசிக்கிறார். இலங்கையில் உள்ள பௌத்த கோவில்களின் பெயர்களையும் தலைமைக் கடவுளின் பெயர்களையும் கூறி அன்றைய தினம் இரவு நடைபெறும் *மங்கல* மற்றும் *ஆடாநாடிய* என்ற பிரித் ஒதுதல்களை செவிமடுக்க அவர்களை அழைக்கப்படுவது இந்த *விஹார அஸ்ன* வாசித்தலில் உள்ளடக்கப்படுகின்றது. குறிப்பிட்ட பௌத்த கோவிலின் முதன்மை கடவுளுக்கானதும் அயல் ஆலயங்களின் கடவுள்களுக்கானதுமான அழைப்பை நான்கு பணையோலைகளில் எழுதுகிறார். அலங்கரிக்கப்பட்ட ஆடைகளை அணிந்துள்ளவரான தேவதூதனிடம் அந்த பணையோலைகளை ஒப்படைக்கிறார்கள். தேவதூதனை சுற்றிக்கொண்டு வான் ஏந்திய வாசல் காவலாளிகள் போன்ற வேடதாரிகள் எட்டுமே இருக்கிறார்கள். பின்பு அந்த ஓலை பௌத்த ஆலயத்தை நோக்கி செல்கின்றது. அங்கு வைத்து *கரணீய மெத்த குத்ரய* ஒதுதல் மற்றும் தேவதூதன் ஓலைகளை வாசித்தல் என்பன இடம்பெறுகின்றது. பின்பு ஊர்வலம் மீண்டும் பௌத்த கோவிலைநோக்கி செல்கின்றது. பௌத்த கோவிலில் கதவருகில் தேவதூதன் நிற்கும்போது அவருக்கு இரு பக்கத்தில் வான் ஏந்திய காவலாளிகள் இருப்பார்கள். பௌத்த பிக்குகள் இருக்கையில் அமர்ந்துக்கொண்டிருக்க தேவதூதன் *தொரகட அஸ்ன* வாசிக்கிறார். அப்போது தேவதூதன் மண்டப வாயிலில் சனம் நிறைந்துள்ளார்கள் என்றும் தேவாராதனைக்காக தான் வந்திருப்பதாகவும் இந்த புண்ணிய கருமத்தை நடாத்துவதில் பங்குக்கொண்ட பக்தர்களை ஆசிர்வதிக்கும் பொருட்டு நான்கு பிரதான கடவுள் வந்துள்ளார் என்றும் கூறுவார்.

யுகாஸன (இரண்டு இருக்கை)சமய போதனை

இந்த சமய போதனை நிகழ்வின் போதும் வழமை போலவே முரசறைதலும் ஒரு தூதன் வழியாக சமய போதனையை மேற்கொள்ள அழைப்பு விடுவதையும் காணலாம். ஆயினும் வழமையான சமய போதனையானது ஒரு தனி பௌத்த பிக்குவால் மேற்கொள்ளப்படுவதாக இருந்தாலும் இந்த இரு இருக்கை சமய போதனையானது இரண்டு பிக்குகள் ஓர் உரையாடலின் வடிவத்தில் சமய போதனையை மேற்கொள்ளும் நிகழ்ச்சியாகும் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

மிவிந்த சமய போதனை

இதுவும் நாடகத் தன்மைக் கொண்ட சமயபோதனை முறைமையொன்றாகும். இந்த சமயபோதனையின் போது சமயத்தை போதிக்கும் பிக்கு, நாகசேன என்ற பிக்குவின் பாத்திரத்தையும் அதில் பங்குக்கொள்ளும் பௌத்த இல்லறவாசி மிலிந்த என்ற அரசனின் பாத்திரத்தையும் ஏற்று உரையாடுகிறார்கள்.

ஆலவக தமைய எனப்படும் சமய போதனை

இந்த சமய போதனையின் போது போதனை மேற்கொள்பவர் உயர் இருக்கையொன்றில் அமர்ந்துக்கொண்டிருப்பார். அந்த இருக்கைக்கு முன் ஒரு திரை உண்டு. ஒரு மணியை ஒலித்த பின்பு போதனையை மேற்கொள்ளும் பிக்குவை அழைத்துக்கொண்டு வருவதற்கான முரசறைதல் தொடங்குகின்றது. பின்பு பிக்கு பஞ்ச சீலத்தை ஒதி சமய போதனைக்கான முன் கதையை சுருக்கமாக கூறுகிறார். அடுத்ததாக ஒரு சிறிய இடைவெளியுள்ளது. இந்த இடைவெளியிற் பின்பு ஆலவக என்ற பேய் புத்தரிடம் கேள்விகளை கேட்பதையும், அப்பேய் பௌத்த சமயத்தின் மீது பற்றுக்கொண்டவராக மாறுவதையும் தன்னிடம் பலிகொடுக்க கொண்டு வந்த சிறுவனை ஏற்க மறுக்கின்றமையும் நாடகத்தன்மையுடன் எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றன. இதில் பௌத்த பிக்குவிற்கும் மேலதிகமாக இடம்பெறும் ஆலவக, சுத்திரப மற்றும் அமைச்சர் என்ற பாத்திரங்கள் மூவரால் நடித்துக்காட்டப்படுகின்றன.

சாந்திச்சடங்கும் ஏனைய சடங்குகளும்

மிக நீண்டகாலமாகவே இலங்கையில் நடைமுறையிலுள்ள சாந்திச் சடங்குகளும் ஏனைய சில சடங்குகளும் நாடகத் தன்மைகொண்ட பண்புகளை உள்ளடக்கியுள்ளவையாகும். இந்த சாந்தி கருமங்களையும் சடங்குகளையும் பிரதானமாக மலைநாடு, கீழை நாடு மற்றும் சபரகமுகு என்ற வகையில் பிரிக்க முடியும். இவை கடவுளருக்காக, கிரகங்களுக்காக மற்றும் பேய்களுக்காக என்ற வகையில் நடாத்தப்படுகின்றவை ஆகும். எனவே அவை அதன்படி சிற்சில வித்தியாசங்களைக் கொண்டுள்ளன. நன்மையளிக்கும் நோக்கத்துடன் மேற்கொள்ளப்படும் சடங்கு சாந்தி கரும என்று அழைக்கப்படுகிறது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

கொஹொம்பா கங்காரிய

மலைநாடு பாரம்பரியத்தை சார்ந்த பிரதான சாந்தி சடங்கானது கொஹொம்பா கங்காரிய ஆகும். விஜயன் அரசனால் குவேனி விரட்டப்பட்டார். அதன் காரணத்தால் குவேனி விஜயனின் மீது சாபம் செய்தார். விஜயனுக்கு பின்பு அரசனாகியவரான பண்டுவஸ்தெவ்வின் மீது இந்த சாபம் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது. ஒரு சிறுத்தையின் நாகை கனவில் கண்ட பண்டுவஸ்தெவ் அரசன் அச்சமடைந்து நோயாளியானார். பலவிதமான பரிசுரைகளை மேற்கொண்டும் பலன்கிடைக்கவில்லை. எனவே இது பற்றி கடவுள்களின் அரசனாகிய இந்திரனிடம் முறைப்பாடு செய்தார். அப்போது இந்த நோயை தாமின் வயிற்றில் இருந்து பிறந்த எவராலும் குணப்படுத்த முடியாது என்றும் ஒரு பூவில் இருந்து பிறந்தவரான மலய அரசனால் மட்டுமே குணப்படுத்த முடியும் என்றும் இந்திரன் கூறினார். எனவே அவ்வாறு வரவழைக்கப்பட்ட மலய அரசனால் மேற்கொள்ளப்பட்ட கொஹொம்பா கங்காரிய எனப்படும் சாந்திச் சடங்கு பண்டுவஸ்தெவ் அரசனை குணமடைய செய்தது. அன்று தொட்டு இந்த கொஹொம்பா கங்காரிய எனப்படும் சாந்தி சடங்கு நடாத்தப்படுகின்றது.

இந்த கொஹொம்பா கங்காரிய சடங்கில் நாடகத்தன்மைக் கொண்ட பல சந்தர்ப்பங்கள் உள்ளன. “குருகே மாலாவ” (குருவின் வரிசை) என்பது இதில் வரும் முதலாவது நாடகத் தன்மைகொண்ட சந்தர்ப்பம் ஆகும். இதில் முதலாவதாக இடம்பெறும் யக்கம் என்ற அம்சத்தில் வரும் உரையாடல்கள் நாடகத்தன்மை கொண்டவையாகும். இரண்டாவதாக கவிதைகளும் பாடல்களும் நடனங்களும் இடம் பெறுகின்றன. இந்த குருகே மாலாவ எனப்படும் தொகுதியில் கரு குமாரயா(கறுப்பு குமாரன்), செபல தேவதா (படைச் சிப்பாய் கடவுள்), மஹ குரு (பெரிய குரு), குடா குரு(சிறிய குரு) நல்லசாதி குரு, பத்தினி தேவதாவ மற்றும் கதரகம் தெவியோ (முருகன்) என்ற பாத்திரங்கள் உள்ளன. இவ்வாறு இடம்பெறும் ஐந்து யக்கம் பகுதிகளானது கொஹொம்பா கங்காரிய எனப்படும் சடங்கில் உள்ளடங்கும் முக்கியமான நாடகத்தன்மைக்கொண்ட பகுதிகளாக கருதப்படுகின்றன. ஒரு நாடகத்தில் உள்ளடங்கும் எல்லாவகையான பண்புகளும் இதில்

உள்ளடங்குகின்றமை இதற்கு காரணம் ஆகும். ஒரு அரங்க பூமி, பார்வையாளர்கள், நடிகர்கள், ஒரு கதை, அக்கதையை நாடகத்தன்மை கொண்டதாக முன்வைத்தல், வேடங்களைக் கொண்டிருத்தல், போலச் செய்தல் மற்றும் நடனம் என்பன உள்ளடங்குகின்றன. *கொஹொம்பா கங்காரிய* சார்ந்த பத்து யக்கங்கள் உள்ளன. ஆயினும் அவற்றிலிருந்து தெரிவு செய்யப்பட்ட ஐந்து யக்கங்களே *கொஹொம்பா கங்காரிய* படங்கின் போது இடம்பெறுகின்றன. *கொஹொம்பா கங்காரியத்தைச்* சார்ந்த யக்கங்கள் கீழ்வருமாறு:

1. ஊரா (பன்றி) யக்கம்
2. பொரு (பொய்) யக்கம்
3. நயா (நாகம்) யக்கம்
4. வெதி (வேடர்) யக்கம்.
5. தர்பண (கண்ணாடி) யக்கம்
6. சீதா யக்கம்
7. அமிலே யக்கம்
8. வணே யக்கம்
9. மஹ யக்கம்
10. மலே யக்கம்

இவற்றிலிருந்து சில யக்கங்களை கீழ்வருமாறு விபரிக்கலாம்.

ஊரா யக்கம்:

இதில் பிரதான நடிகருக்கும் தலைவருக்கும் இடையில் உரையாடல் இடம்பெறுகின்றது. பிரதான பேயோட்டி தான் வந்த வழியை பற்றி விபரிக்கும் போது சில ஊர்களின் பெயர்களை பிழையாக உச்சரிக்கிறார். அத்துடன் சில கிராமங்களுக்கு எவ்வாறு அதன் பெயர் கிடைத்தது என்பதை பற்றிய நாட்டார் கதைகளையும் விபரிக்கிறார். மலய அரசனின் சோலையை அழித்த பன்றியை தேடுவதே அவருடைய பயணத்திற்கான காரணம் ஆகும். அவர் பன்றியை அம்பால் கொல்வதற்கு ஒரு நல்ல சகுனத்தை பார்க்கிறார். அந்த சகுனத்தின்படி பன்றியை தேடிச் செல்லும்போது பூனை, தவளை, கபரகொய்யா, அணில், பச்சோந்தி, யானை, மந்தி, நாகம், புடையன் மற்றும் வாத்திய குழு என்பவர்களை

கண்டதும் பன்றி என்று நம்பி ஏமாற்றம் அடைகிறார். இறுதியில் உண்மையான பன்றியை அடையாளங்காண்கிறார். ஒரு காட்டு எருமைக்குள் மறைந்துகொண்டுதான் பன்றியை அம்பால் கொல்ல வேண்டும் என்று தலைவர் கூறுகிறார். ஒரு பொறியை வைத்து காட்டு எருமையை பிடித்துவிட்டு அதை கீழ்படியச் செய்யும் முயற்சியின் போது பிரச்சினைகளுக்கு முகங்கொடுக்க வேண்டியநிலை ஏற்படுகின்றது. இறுதியில் பாடல் களை பாடிக் கொண்டும் முரககளை அறைத்துக்கொண்டும் காட்டு எருமையுடன் பன்றியை தேடி செல்கிறார்கள். காட்டு எருமைக்குள் மறைந்து கொண்டு பன்றி அம்பால் கொல்லப்படுகின்றது. பன்றி ஒரு கிராமத்திற்குள் சென்று அங்கு இறக்கின்றது. பேயோட்டியும் முரசறைபவனும் சேர்ந்து கிராமவாசிகளுக்கு தெரியாமல் பன்றியை கொண்டுபோக முயற்சிக்கிறார்கள். இதனை அறிந்துகொள்ளும் கிராமவாசிகள் பன்றிக்கான அபராதம் செலுத்த வேண்டும் என்று கூறுகிறார்கள். அவ்வாறு அபராதம் செலுத்தாமல் இருக்க வேண்டுமாயின் பன்றியை பல துண்டுகளாக பிரிக்க வேண்டும் என்றும் கூறுகிறார்கள். அப்போது பன்றியின் மிகவும் சிறந்த இறைச்சிப் பகுதியை பெறுவதற்கு முஹந்திரம் என்ற பதவியை வகிப்பவர் வருகிறார். இவ்வாறு பன்றியின் இறைச்சியை பெறுவதற்கு பலர் வருகிறார்கள். அதாவது கிராமத் தலைவன், சோதிடர், தச்சு வேலைசெய்பவர், கம்மாளன், வண்ணார், புலவர் மற்றும் தகவல்களை கொண்டு செல்பவர் என்பவர்கள் வந்து ஒரு பகுதி இறைச்சியை பெறுகிறார்கள். அந்தந்த சாதியினரால் மேற்கொள்ளப்பட்ட பணிக்கு ஏற்புடையதாக இந்த பங்குகள் வழங்கப்படுகின்றன.

நயா(நாகம்) யக்கம

பேயோட்டி தான் சுகவினமாக இருப்பதாக கூறுகிறார். தன்னுடைய நோயை மஹஸெலே (பெரிய நோய்) என்று அவர் கூறுகிறார். இந்த நோயில் இருந்து குணப்படுவதற்கு சோலிய குருவிற்கு ஒரு தானம் கொடுக்க வேண்டும். அவர் மற்றவர்களிடம் இருந்து திரட்டிக்கொண்ட ஒரு தானப்பொதியை குருவிடம் கொண்டு செல்கிறார். இந்த பொதியில் ஒரு நாகம் உள்ளது. ஒரு ஆண்டி குரு வந்து நாகத்தை பிடித்துக் கொள்கிறார். நாகத்தால் தீண்டப்பட்டு மந்திரங்களை ஓதி விஷத்தை அகற்றுதல் இதில் சித்தரிக்கப்படுகின்றது.

கபடா கொல்லய (களஞ்சிய கொள்ளை)

கொஹொம்பா கங்காரியத்திற்காக கிடைக்கும் உணவுப் பொருட்கள் ஏற்கனவே குறிக்கப்பட்ட ஒரு இடத்தில் களஞ்சியப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. பிரதான பேயோட்டி ஒரு ஈட்டியுடன் களஞ்சியத்திற்கு செல்கிறார். யானை வேடத்தைக்கொண்ட ஒருவனும் அவருடன் துணைக்கு செல்கிறார். அரைவாசி திறந்துள்ள களஞ்சிய அறையில் ஒரு உதவியாளரும் ஒரு முரசறைவோனும் இருக்கிறார்கள். யானையைக்கொண்டு கதவை உடைத்துக்கொண்டு உள் நுழைவதையும், களஞ்சியத்தை சோதனை செய்வதையும், களஞ்சியப் பொருட்களை ஒரு கங்காரியத்திற்காக பயன்படுத்தியதாக களஞ்சிய பொறுப்பாளர் கூறுகின்றமையும் இதில் உள்ளடங்குகின்றன. அதனை முன்கூட்டியே அறிவிக்காத குற்றத்திற்காக ஒரு அபராதம் செலுத்த வேண்டும் என்று பிரதான பேயோட்டி கூறுகிறார். பேரம்பேசி அந்த அபராதத்தை ஒரு காணிக்கைப்பணத்திற்கும் ஒரு சுருள் வெற்றிலைக்கும் என்று குறைத்துக்கொள்ள களஞ்சிய பொறுப்பாளரால் முடிகின்றது. இந்த சந்தர்ப்பங்களில் கவாரஸ்யமான உரையாடல்கள் இடம்பெறுகின்றன. ஊரா யக்கமத்தின் போது முன்னுக்கு சந்திக்கின்ற சில விலங்குகளை பன்றி என நம்பி தவறாக அடையாளங்காண்பதை காண முடியும்.

இந்த நாடகத்தன்மைக்கொண்ட சந்தர்ப்பங்களின் போது குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தை ஏற்று நடடிப்பவரே தன்னை அறிமுகம் செய்கிறார். கேள்விகளும் அவற்றிற்கான பதில்களும் என்றவகையில் உரையாடல்களின் வழியாக பாத்திரங்கள் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. உரையாடல்களின் வழியாக பாத்திரங்கள் அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றமையும் அதேபோல நாடகத்தன்மை கொண்ட சந்தர்ப்பத்தின் போது பிரதான நபர்களை பற்றியும் சிறிய அறிமுகங்களை மேற்கொள்ளப்படுகின்றமையும் அவதானிக்கக்கூடியதாக உள்ளன. அதேபோல பாத்திரங்களை விபரித்தல் கூட இந்த உரையாடல்களின் வழியாகத் தான் மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. பெரும்பாலான உரையாடல்களில் நாகரிகமடைந்த சமூகத்தால் இழிச்சொற்களாக கருதப்படும் “யகோ” (பேயா) “பங்” (ஏனடா) போன்ற சொற்பிரயோகங்களை காண முடியும்.

போலஸ் செய்தல் (Imitation) என்பது கொஹொம்பா கங்காரியத்தில் பெரும்பாலான சந்தர்ப்பங்களில் காணக் கூடிய ஒரு பண்பாகும். முழு

கொஹொம்பா கங்காரியமே ஒரு வகை போலச் செய்தல் என்று கூட கூறலாம். அதாவது பண்டுவஸ்தெவ் அரசனின் நோயை குணப்படுத்தும் பொருட்டு மேற்கொள்ளப்பட்ட சாந்திச் சடங்கே ஒரு போலச் செய்தல் ஆகும். அதற்கு மேலதிகமாக அதில் உள்ளடங்கும் பல நிகழ்வுகளிலும் இந்த போலச்செய்தல் என்ற பண்பினை அவதானிக்கக்கூடியதாக உள்ளது. *நயா யக்கம* என்ற அம்சத்தை எடுத்துக்கொண்டால் அதில் *சோலிய குரு* தானம் வழங்குவதற்குத் தேவையான பொருட்களை திரட்டிக்கொள்ளும் பொருட்டு செல்லுதல், அவ்வாறு பெற்றுக்கொண்ட நெல்லை காய வைத்தல், நெல் உடைத்தல் என்ற செயல்களையும் *ஊரா யக்கம* என்ற அம்சத்தில் அம்பை ஏந்தி பன்றியை கொல்லும் போது மறைந்துகொள்வதற்கு கொண்டுசெல்லும் காட்டு எருமை அந்த நபரை இடிக்க முயற்சித்தல் போன்றவற்றினை சாதாரண வாழ்க்கையில் இடம்பெறுகின்றதை போலவே செய்துக்காட்டுவதை காண முடியும். வேடங்களை ஏற்றிக் கொள்ளல் மற்றும் அரங்கப் பொருட்களை பயன்படுத்தல் என்ற பண்புகளையும் *கொஹொம்பா கங்காரிய*வில் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது.

வெதி யக்கம என்ற பகுதியில் கூட ஒரு வேடனின் வேடத்தையும் *ஊரா யக்கம* என்ற அம்சத்தின் போது ஒருவர் ஒரு காட்டு எருமைப் போன்ற வேடத்தையும் கொண்டுள்ளமையை காண முடியும். பிரதான நடிகர் எப்பொழுதும் மலய அரசனுடைய ஆடை என்று கூறப்படும் ஒரு தொகுதி ஆடையலங்காரங்களுடன் தான் நடிக்கிறார். அவர் ஏனைய பாத்திரங்களை ஏற்று நடக்கும் போது இந்த ஆடைகளுக்கு மேலால் குறிப்பிட்ட பாத்திரத்தை குறியீடாக காட்டப்படும் ஆடையணிந்து கொண்டவராக அல்லது அரங்க கருவிகளை பயன்படுத்திக்கொண்டவராக தான் இருப்பார். அரங்க கருவிகளாக அம்பு, வில்லு, பாய், இலைகொத்து, துணித்துண்டு, வாள், மரப் பட்டை, மரத்தாலான ஒரு பன்றியின் மாதிரி, ஒரு நாகத்தின் மாதிரி, உரல், உலக்கை மற்றும் அங்குசம் என்பன பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

கொஹொம்ப கங்காரிய இடம்பெறும் அரங்க வெளி நடிகர்களால் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்ப மாற்றியமைக்கப்படுகின்றது. *கொஹொம்பா கங்காரிய* அரங்கமானது ஒரு திறந்த வெளி அரங்கம் ஆகும். அதில் நடிகர்களுக்கும் பார்வையாளர்களுக்கும் இடையில் இடைவெளி கிடையாது. எனவே சில நேரங்களில் பார்வையாளர்களும் உரையாடல்களுடன் பங்குகொள்கிறார்கள்.

பஹுத ரட்ட (கீழை நாடு) சாந்தி சடங்குகள்

தெவொல்மடு, கம்மடு, புனா மடு மற்றும் மல்மடு என்பன கீழைநாட்டு சாந்தி சடங்குகள் ஆகும். தெவொல், பத்தினி, வாஹல, தடி முண்ட மற்றும் கதரகம என்ற கடவுள்களுக்காக இச்சாந்தி சடங்குகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. மேலும் சன்னியகும், ரட்ட யகும், நித்தி யாகய, சூனியம் யாகய, மஹசோன் சமயம், கரு குமார சமயம் மற்றும் கரா யகும் என்பன பேய்களுக்காக மேற்கொள்ளப்படும் சாந்தி சடங்குகள் ஆகும். அதேநேரம் நவக்கிரகங்களுக்காக பலி எனப்படும் சாந்திச் சடங்கு நடாத்தப்படுகின்றது. கீழைநாட்டை சார்ந்த சாந்திச் சடங்குகளில் கொஹொம்பா கங்காரியத்திலும் பாராக்க அதிகளவிலான நாடகத்தன்மைக்கொண்ட அம்சங்கள் உள்ளடங்குகின்றன.

சன்னி யகும் யாகய (தஹு அட்ட சன்னிய)

சன்னி நோய்களாக கருதப்படும் நோய்களையும் சன்னி எனப்படும் பேயினுடைய திஷ்டி (பார்வை) காரணமாக ஏற்படும் உள நோய்களையும் உடல் நோய்களையும் குணப்படுத்தும் நோக்கத்தில் இந்த சாந்திச் சடங்கு மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. கிட்டத்தட்ட இரவு எட்டு மணியளவில் தொடங்கும் இந்த சாந்திச் சடங்கில் நாடகத்தன்மைக்கொண்ட பல அம்சங்களை காண முடியும்.

பேய்களுக்கு படையல் கொடுக்கும் சந்தர்ப்பத்தின் போது அந்தந்த பேயினுடைய சுபாவத்தை காட்டுவதற்கு முக மூடிகளையும் ஆடையாபரணங்களையும் பயன்படுத்துவதைக் காணலாம். வேடத்துடன் வரும் பேயோட்டிகள் உரிய பேயின் பாத்திரத்தை சித்தரிக்கிறார்கள். அவர்கள் குருவுடன் மேற்கொள்ளும் உரையாடலின் வழியாக தத்தமது தகவல்களை வெளிப்படுத்துகிறார்கள். பேய்க்கும் குருவிற்கும் இடைமிலான உரையாடலின் ஒரு பகுதி கீழ்வருமாறு:

குரு: இந்த நேரத்தில் இந்த இடத்திற்கு வந்த நீ யார் என்று தான் கேட்கின்றேன்.

பேய்: என்னை பற்றியா விசாரிக்கிறீர்கள்? ஏன் கேட்கிறீர்? யார் விசாரிக்கிறவன்? விசாரித்தால் ஏதாவது கிடைக்குமா?

குரு: நாங்கள் அப்படி ஒன்றும் கேட்கவில்லை.

பேய்: ஏன் இல்லை. எனக்கு தெரியும். எங்கு போனாலும்
என்னை விசாரிப்பாங்கள். ஏன் நான் உயரம் குறைந்த
வனா? அசிங்கமானவனா? ஏன் குரு, நான் கறுப்பானவனா?

குரு: நீ என்ன நினைப்புடன் பேசுகிறாய்?

பேய்: ஏன் நான் கல்யாணம் தான் பேசினாலும் என்ன?

குரு: சிக். உனக்கு யார் பெண்ணை கொடுப்பான்? எங்களிடம்
பொடியன்கள் இல்லையா?

இந்த காட்சிக்கு அடுத்ததாக **மீறி** பேய்யுடைய அவதாரமான
யமன் வருகிறான். யமனுக்கு படையல் கொடுத்த பேயோட்டி ஒரு
பாயை விரித்துவிட்டு அதன் மேல் படுத்துக்கொள்கிறார். மந்திரங்களை
ஒதிக்கொண்டு இறந்தவன் போல பாயில் இருக்கும் இன்னொரு பேயோட்டி
படையல்த் தட்டை தயார் செய்து அவனுடைய உடலின் மேல் வைக்கிறார்.
யமன் கத்திக்கொண்டு வந்து பிணத்தை சுற்றி ஆடுகிறான். பின்பு
பாயில் சுத்தி பிணத்தை எடுத்துக்கொண்டு செல்கிறான்.

மஹ சமயம் என்று அழைக்கப்படும் நடனம் இதற்கு பின்பு
அரங்கேற்றப்படுகின்றது. அதற்கு பின்பு வரும் சிறிய இடைவெளிக்கு
பின்பு **யக் பெலபானி** (பேய் ஊர்வலங்கள்) சபைக்கு வருகின்றன. இந்த
எல்லா ஊர்வலமும் அதற்கேயுரிய ஆடைகளையும் பொருட்களையும்
கொண்டுள்ளவையாகும். இந்த எல்லா ஊர்வலத்துடனும் முரசறைபவர்
உரையாடலில் ஈடுபடுகிறார். எல்லா ஊர்வலமும் அழைப்புப் பாடல்களைக்
கொண்டுள்ளன. பிரதான பதினெட்டு சன்னி பேய்களின் வருகையானது
இந்த சாந்தி கருமத்தின் மிக முக்கியமான நாடகத்தன்மைக்கொண்ட
சந்தர்ப்பமாகும். இந்த பதினெட்டு சன்னி பேய்களானது பதினெட்டு
நோய்களின் குறியீடுகளாகவும் உள்ளன. அந்தந்த பாத்திரத்திற்குரிய
பண்புகளை சித்தரிக்கும் வாத்தியத்தாளங்களும் உணர்வுகளை சித்தரிக்கும்
முகமூடிகளும் இதன்போது பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அதேநேரம் குறிப்பிட்ட
பாத்திரத்தை சித்தரிக்கும் பொருட்டு பயன்படுத்தப்படும் அரங்க
பொருட்களையும் நடிப்பில் தகுந்த தாளங்களைக் கொண்ட

முரசுவாத்தியங்களையும் பார்வையாளர்களிடம் உணர்வுகளைத் தூண்டும் உரையாடல்களையும் சந்தர்ப்பத்திற்கு பொருத்தமான பாடல்களையும் இந்த சடங்கு சார்ந்த நாடகத்தன்மைக்கொண்ட பண்புகளாக குறிப்பிடலாம். சன்னி பேய்களின் ஊர்வலத்தில் இறுதியாக இப்பேய்களின் தலைவனான *மஹகோல சன்னி* என்ற பேய் வருகிறது. அப்போது இரு உலக்கைகளை குறுக்காக வைத்து வழி மறிக்கப்படுகின்றது. புத்தரின் ஆசியைக்கொண்ட ஒரு மடலைக்கொண்டு வரும் வரை தடையை அகற்றுவதில்லை என்று பேயோட்டிகள் கூறுகிறார்கள். இதன்போது *கோல சன்னி* என்ற பேய் முதலாவதாக காவலாளிகளை பயமுறுத்தியும், பின்பு மரியாதை காட்டியும், ஏமாற்றியும், அதற்கும் பின்பு கெஞ்சியும் தடையை அகற்றிக்கொள்ள முயற்சிக்கிறது. இறுதியில் புத்தரின் ஆசியைக்கொண்ட ஒரு மடலுடன் பேய் வருகிறது. பேய் முதலாவதாக காலால் பிடித்துக்கொண்டு மடலை ஒப்படைக்கிறது. அது புத்தரை அவமதிக்கும் செயலாகும் என்று கூறும் பேயோட்டிகள் கௌரவத்துடன் ஒப்படைக்கும் வரை கதவை திறப்பதில்லை என்று கூறுகிறார்கள். வயிற்றில் வைத்துக்கொண்டு தந்தாலும் ஏற்றுக்கொள்ள மறுப்பதுடன் இறுதியில் புத்தரின் சிறப்பை பாடிக்கொண்டு தலையின் மேல் வைத்துக்கொண்டு ஒப்படைக்கிறது. அப்போது மடலை ஏற்றுக்கொள்ளும் பேயோட்டிகள் அதனை வாசிக்குமாறு பேய்மிடம் கேட்கிறார்கள். பேய் அதனை வாசிக்கிறது. புத்தர் அப்பேய்க்கு ஒரு வரம் தந்துள்ளார் என்றும் அதன்படி மனித பலி எடுப்பது தடைச்செய்யப்பட்டுள்ளது என்றும் மனிதர்களுக்கு நோய்களை ஏற்படுத்திவிட்டு பின்பு படையல்களை வாங்கிக்கொண்டு அந்த நோய்களை குணப்படுத்த வேண்டும் என்றும் அந்த மடலில் குறிக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

ரட்ட யதும் அல்வது றித்தி யாகய

இது பெண்களுக்காக மேற்கொள்ளப்படும் ஒரு சாந்திச் சடங்கு ஆகும். பிள்ளை வரம் வேண்டியும் கர்ப்பினித்தாயின் பாதுகாப்பை வேண்டியும் அதேபோல ஆரோக்கியமான பிரசவத்தை வேண்டியும் நடாத்தப்படுகின்ற இந்த சாந்திச் சடங்கானது பெரும்பாலும் மாலை ஆறு மணியளவில் தொடங்குகின்றது. பிரதான பேயோட்டி ஒரு தேங்காய் எண்ணெய் விளக்குடன் நோயாளிப் பெண்ணைக் கூட்டிக்கொண்டு

வந்து ஒரு இடத்தில் இருக்கச் செய்துவிட்டு ஒரு திரைச்சீலையால் நோயாளி மறைக்கப்படுகிறார். பின்பு சாந்திச் சடங்கு ஆரம்பமாகிறது.

இந்த ரீட்ட யுகம் என்ற சாந்தி சடங்கின் நாடகத் தன்மைக்கொண்ட பிரதான சந்தர்ப்பமானது *தொலஹபெலபாலிய* அல்லது *நானு முர பெலபாலிய* எனப்படும் சந்தர்ப்பம் ஆகும். இதன்போது இச்சாந்திச் சடங்கின் பிறப்பை சார்ந்த கதை சித்தரிக்கப்படுகின்றது. *றித்தி* எனப்படும் அரசனின் மனைவியும் அவளுடைய ஏழு புதல்விகளும் *தீபங்கர* என்ற புத்தரிடம் காணிக்கையாக ஆடைகளை கொடுத்துவிட்டு வரம் பெற்றமை இதில் சித்தரிக்கப்படுகின்றது. இதன்போது பேயோட்டிகளே பெண் வேடத்துடன் நடிக் கிறார்கள். குளத்திற்குச் சென்று பன் எனப்படும் புல்லைக் கொண்டுவந்து அவற்றில் இருந்து பாய்களை பின்னுதல் ஆகியவை இதன்போது சித்தரிக்கப்படுகின்ற காட்சிகள் ஆகும். இதன்போது பேயோட்டிகள் பாய்களின் பிறப்பை சார்ந்த கவிதைகளை பாடுகிறார்கள். எல்லா ஆட்டத்திற்கும் முன்பாக நடிகருக்கும் முரசறைபவராக உள்ள சடங்கின் குருவிற்கும் இடையில் நாடகத்தன்மைகொண்ட ஒரு உரையாடல் இடம்பெறுகின்றது. இந்த சடங்கின் போது *றித்தி* என்ற அரசன் மனைவி தடாகத்தில் இறங்கி குளித்தல், குடத்திற்கு தண்ணீரை நிரப்பிக்கொண்டு தலைபின் மேல் வைத்துக்கொள்ளல், உடலின் அழுக்கு தேய்த்துக் கழுவுதல், பல் சுத்தமாக்குதல் போன்ற செயல்கள் முரசு வாத்தியத்திற்கு ஏற்ப நடத்துக்காட்டப்படுகின்றன. இடையிடையே உரையாடல்களும் இடம்பெறும். இதன் போது *றித்தி* என்ற அரசன் மனைவி வாழையுண்டையால் செய்யப்பட்ட ஒரு சீப்பால் நீண்ட கூந்தலை சீவுவதை நடத்துக்காட்டுகிறார். இவ்வாறு *கபு யக்காரிய* எனப்படும் சந்தர்ப்பத்தில் பருத்தி நட்டு அதன் அறுவடை எடுத்துக் காயவைத்து நூல்களை உருவாக்கி ஒரு துணியை பின்னுதல் ஒவ்வொரு கட்டமாக நடத்துக்காட்டப்படும். அதேபோல குழந்தையை தாலாட்டுதல் என்ற சந்தர்ப்பத்தின் போது பெண் வேடத்தை கொண்ட பேயோட்டி ஒரு பொம்மையை எடுத்துக்கொண்டு குளிக்கவார்த்துவிட்டு புதிய ஆடைகளை அணியவைத்து தாலாட்டுவது போன்றன சித்தரிக்கப்படுகின்றன.

கம்மடு

இலங்கையின் கீழை நாட்டு பாரம்பரியத்தை சார்ந்த சாந்திச் சடங்குகளுக்குள் கடவுள்களை முதன்மையாகக்கொண்ட பிரதான சாந்திச் சடங்கானது **கம்மடு** ஆகும். இந்த சடங்கினை பொதுவாகவே ஒரு கிராமத்திற்காக மேற்கொள்ளப்படும் போது **கம்மடு** என்றும் தனிப்பட்ட ஒருவருக்காக மேற்கொள்ளப்படும் போது **தெவொல் மடு** என்றும் அழைக்கப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. ஒரு **கம்மடு** சாந்தி சடங்கு ஏழு நாட்களாக இடம்பெறுகின்றது. வறட்சி, பஞ்சம் போன்றவற்றினால் ஒரு கிராமம் பாதிக்கப்பட்டுள்ள போது கிராமவாசிகள் சகலரும் சேர்ந்து கிராமத்தின் நன்மையை வேண்டி இந்த சாந்திச் சடங்கினை மேற்கொள்கிறார்கள். பொருத்தமான ஒரு இடத்தை தெரிவு செய்துகொண்ட பின்பு ஒரு திறந்தவெளி மண்டபத்தை அமைத்து இந்த சடங்கு மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. இந்த மண்டபமானது அறுபது முழம் நீளமும் முப்பது முழம் அகலமும் கொண்டதாக இருக்கின்றது. இதில் வாசிக்கப்பட வேண்டிய புத்தகங்களின் எண்ணிக்கையானது முப்பத்தைந்து ஆகும். அவை **பந்திஸ் கோல்முர கவி** என்று அழைக்கப்படுகின்றன. ஒரு **தெவொல் மடுவ** சாந்தி கருமத்தின் போது இந்த எல்லா புத்தகங்களையும் பாடுவதில்லையென்றாலும் **கம்மடுவ** சாந்தி கருமத்தின் போது இந்த முப்பத்தைந்து நூல்களும் வாசிக்கப்படுதல் வேண்டும்.

கம்மடுவ எனப்படும் சாந்திச் சடங்கு கிராமிய விளையாட்டுகளுடன் மிகமுக்கிய தொடர்பை கொண்டுள்ள ஒன்றாகும். **பொற பொல் கெசீம்** (போர்த் தேங்காய் அடித்தல்) மற்றும் **அங் பொரய** (கொம்பாட்டம்) போன்ற கிராமிய விளையாட்டுகள் இந்த சாந்திச் சடங்கில் இருந்து பிறந்தவையாகும். **தெவொல் மடுவ**த்தில் இந்த கிராமிய விளையாட்டுகள் இடம்பெறுவதில்லை. **தெவொல் மடுவ** என்ற சாந்தி சடங்கின் பிறப்பு பற்றிய கதை பின் வருமாறு: இந்தியாவின் சேரமான் என்ற அரசனின் சோலையில் இரவு நேரத்தில் கத்தும் ஒரு மறைமான் மீது கோபங்கொண்ட அரசன் அதனை கொல்லுமாறு கட்டளையிடுகிறார். அம்மானை துரத்திகொண்டு செல்லும் அரச சேவகர்கள் கால் தவறி சோலையில் உள்ள தடாகத்திற்குள் விழுந்து சாகிறார்கள். அரசன் மீது கோபத்துடன்

இறந்த ஒரு சேவகன் அந்த தடாகத்தில் பின்னர் ஒரு தவணையாக பிறக்கிறான். அந்த தவளை தடாகத்திலுள்ள ஒரு தாமரைப் பூவில் மறைந்து வசிக்கிறது. ஒரு நாள் தடாகத்திற்கு வந்த அரசன் அந்தப் பூவைக் கண்டு மணந்து பார்க்கிறார். அப்போது பூவிற்குள் மறைந்து இருந்த அந்த தவளை அரசனின் மூக்குத்துவாரத்தின் வழியாக தலைக்குள் புகுந்துகொண்டது. அது அரசனுக்கு தலைவலி ஏற்படுத்தியது. பல மருத்துவ பரிசாரங்களை மேற்கொண்டாலும் பலன் கிடைக்கவில்லை. ஒருநாள் அரசன் ஒரு அழகான பெண்ணைக் கணவில் கண்டான். அக்கணவின் அர்த்தம் பற்றி புரோகிதர்களிடம் வினவிய போது அப்பெண்ணானவள் பத்தினிக் கடவுள் என்றும் பத்தினிக் கடவுளின் ஆட்சிமைக்கு உட்பட்ட ஒரு நாட்டிற்கு சென்று ஒரு சாந்திச் சடங்கை மேற்கொள்வதன் வழியாக அரசனுக்கு நோயில் இருந்து விடுதலை பெற முடியும் என்றும் புரோகிதர்கள் கூறினார்கள். பின்பு அரசன் தன் பரிவாரத்துடன் கப்பல் ஏறி இலங்கைக்கு வந்து தெவொல்மடு சாந்தி சடங்கை மேற்கொண்டதாகவும் அதன் பின்பு அரசன் அந்நோயில் இருந்து விடுதலையானார் என்றும் அக்கதை கூறுகின்றது.

இந்த தெவொல் மடுவா சடங்கானது முன் சடங்குகள் மற்றும் பின் சடங்குகள் என்றவகையில் இருவகையான சடங்குகளைக் கொண்டுள்ளதொன்றாகும். நாடகத் தன்மைகொண்ட சந்தர்ப்பங்களை பின் சடங்கிலே காண முடியும். தெவொல் கடவுளுக்காக மேற்கொள்ளப்படும் பூசையானது நாடகத்தன்மைக் கொண்ட சடங்காகும். இதில் உரையாடல்கள், நடனங்கள் மற்றும் பாடல்கள் வழியாக தெவொல் கடவுளின் இலங்கை வருகை சித்தரிக்கப்படுகின்றது. தெவொல் கடவுள் ஏழுபேரின் ஏழு கப்பல்கள் நடுக் கடலில் அழிந்துபோகின்றன. அவர்கள் துறைமுகத்திற்கு வந்து இறங்க முயற்சிக்கும் போது இலங்கையின் பொறுப்பான கடவுளர் அவர்களைத் தடுக்கிறார்கள். இறுதியில் அக்கடவுளர் சீனிகம என்ற இடத்திற்கு வருகிறார்கள். இதனை அறிந்துகொண்ட பத்தினிக் கடவுள் அவர் தேவ பக்தியுள்ளவர் என்பதை அறிந்துகொள்ளும் பொருட்டு ஏழு தீ மலைகளை உருவாக்கினார். அப்போது தெவொல் கடவுள் அந்த எரியும் தீயின் நடுவிற்குள் சென்று ஆச்சரியங்களை செய்வதைக் கண்ட பத்தினிக் கடவுள் தெவொல் கடவுளுக்கு இந்நாட்டில் படையல்களையும் காணிக்கைகளையும்பெறுவதற்கு அனுமதி வழங்கினார்.

அம்ப விதமன

இது தெவொல்மடுவ சாந்தி சடங்கிற்குள் அடங்கும் நாடகத்தன்மை கொண்ட சிறந்த சந்தர்ப்பமொன்றாகும். பத்தினிக் கடவுளின் பிறப்பை பற்றிய கதை இதன்போது சித்தரித்து காட்டப்படுகின்றது. பாண்டிய அரசனின் மாந்தோட்டத்தில் உருவாகிய மாம் பழத்தை ஒரு கிழவன் வேடத்தில் வந்த கடவுள் அம்பால் பறிக்கப்படுவது இதன்போது ஹாஷியத்துடன் முன் வைக்கப்படுகின்றது.

கம்மடுவ சடங்கின் போது அரங்கேற்றப்படும் மரா இபத்தவீம (கொன்றுவிட்டு பிறக்க செய்தல்) என்ற அம்சமும் நாடகத்தன்மை கொண்டுள்ளது. பத்தினிக் கடவுளுடைய கணவன் பாலக குமரன் இறந்த பின்பு மறுபடியும் உயிர் கொடுக்கப்பட்டமை இதன்போது சித்தரிக்கப்படுகின்றது.

சூனிய யாகய

சூனியம் செய்தல் மற்றும் சூனியம் வெட்டுதல் என்ற இரண்டு செயற்பாடுகளும் இதன்போது மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. சூனியம் செய்தல் என்பது கோழி முட்டையொன்று, செம் பூக்கொத்தொன்று, சுருகாட்டில் இருந்து எடுத்த சாம்பல் என்பவற்றினை பயன்படுத்தி மனித வாழ்க்கைக்கு தீமை ஏற்படும் நோக்கில் மிகவும் இரகசியமாக மேற்கொள்ளப்படும் ஒரு சடங்காகும். மஹா சம்மத அரசனின் மனைவியான மணிக்பால மீது வஸுவர்த்தி மார காம இச்சைகொண்டார். அரசன் இல்லாதொரு தருணத்தை பார்த்து அரண்மனைக்கு புகுந்த வஸுவர்த்தி மார கதவை தட்டி தான் மஹா சம்மத அரசன் என்று கூறி கதவை திறந்துகொண்டு உடல் செல்ல முற்பட்டார். அப்போது தாசி அவனை அடையாளங்காண்கிறாள். இதனால் ஆத்திரமடையும் அவன் தன் வாயால் வெளி வருகின்ற விஷத்தால் ஒரு புடையனை படைத்து அதனை மந்திரம் ஒதி படுக்கையின் மேல் வீசினார். அப்பாய்வு உடலில் பட்டதுடன் அரசன் மனைவி மயக்கமடைகிறார். அதன் விளைவாக அவள் உடல் மெலிந்து போய் ஒரு பெண் குரங்கு போன்ற நிலையடைகிறார். குஷ்டம் போன்ற ஒருவரை நோய்மினால் உடல் அழகு கெட்டுப்போகிறது. அரண்மனைக்கு வந்த அரசன் இதனை கண்டு தன் மனைவியின் சகோதரரான

விஷ்ணுவிடம் இதனை கூறுகிறார். தேவலோகத்து அரசனால் முருகக் கடவுள் உட்பட்ட எல்லாக் கடவுள்களையும் அழைத்து பரிகாரம் கேட்கிறார். அதன்படி இந்த குறிப்பிட்ட தோஷத்தை இல்லாமல் செய்யும்பொருட்டு சூனியம் வெட்டுதல் சாந்திச் சடங்கை செய்யத் தீர்மானிக்கிறார்கள். விஷ்ணுக் கடவுள் *ஓட்டிஸ* என்ற ரிஷியை அழைத்துக்கொண்டு வருகிறார். இந்த ரிஷியால் மேற்கொள்ளப்பட்ட சூனியம் சடங்கு தான் இன்று வரை நிலவுகின்றது என்று இக்கதை கூறுகிறது. இந்த சூனிய யாக்ய சடங்கில் வரும் *நானு முறய* என்பது நாடகத்தன்மைகொண்ட ஒரு சந்தர்ப்பம் ஆகும். இதன்போது *மணிக்பாஸ* என்ற அரசனின் மனைவியுடைய பிறப்பு பாடல்களால் கூறப்படுகின்றது. இந்த பாடல்கள் ஆடலுடன் சேர்ந்து முன்வைக்கப்படுகின்றன.

வடிக படுன என்பது இதிலுள்ள இன்னொரு முக்கியமான நாடகத் தன்மைகொண்ட சந்தர்ப்பம் ஆகும். சூனியம் தோஷத்தை இல்லாமல் செய்ய வடிக நாட்டில் இருந்துபிராமணர்கள் வந்தார்கள் என்றும் அவர்களால் அந்த தோஷம் இல்லாமல் செய்யப்பட்டது என்றும் புராண கதைகள் கூறுகின்றன. இதனை அரங்கேற்றும் போது பிராமணர்கள் என்ற வேடத்தில் வருகின்றவர்கள் சிங்கள மொழியை தெரியாதவர்களாகவும் ஒரு அந்நிய மொழியில் முரசறைபவரிடம் உரையாடுவதாகவும் எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றன. இதன்போது தவறான உச்சரிப்பு பார்வையாளர்களிடம் ஹாஷியத்தை தோற்றுவிப்பதற்காக பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. பிராமணரின் கையில் ஒரு புத்தகமும் ஒரு குடையும் ஒரு கைத்தாளமும் உள்ளன.

இந்த எல்லா சாந்திச் சடங்கும் -அது மலை நாட்டை சார்ந்ததாக இருந்தாலும் அல்லது கீழை நாட்டை சார்ந்ததாக இருந்தாலும் -நாடக தன்மைகொண்ட சந்தர்ப்பங்களைக் கொண்டுள்ளதைக்காணலாம். அதேநேரம் எல்லா சாந்திச் சடங்கும் ஒரு முரண்பாட்டைக்கொண்டுள்ளது. அதன் ஊடாக கதை நகர்ந்து செல்கின்றது. அந்த முரண்பாடானது நன்மைக்கும் தீமைக்கும் இடையிலான முரண்பாடு ஆகும்.

நாடகம் தொடர்பான தெளிவுபடுத்தல்களின் போது பரதமுனி போலவே அரிஸ்ரோற்றலும் அதனை ஒரு போல செய்தல் என்று குறிப்பிடுகிறார். இந்த எல்லா சாந்திச் சடங்கும் ஒரு பிறப்பு கதையை கொண்டுள்ளது. இந்த பிறப்பு கதை போலச் செய்தல் மூலம் இன்று இடம் பெறுகின்றது. இது கதை கூறுதல் என்பதை விட

நடித்துக்காட்டுதல் என்றவகையிலே இடம்பெறுகின்றது. எனவே அந்தந்த பாத்திரங்களை அரங்கேற்றுவதற்கு ஆடையாபரணங்களும் அரங்க பொருட்களும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அதேபோல பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்தல் என்ற பண்பையும் காணலாம்.

பாடல்களின் ஊடாகவும் சில நேரங்களில் உரையாடல்களின் ஊடாகவும் இந்த பாத்திரங்களின் அறிமுகப்படுத்தல் மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. இவற்றிற்கு மேலதிகமாக பார்வையாளர்களிடம் அறிந்து கொள்ளும் ஆவலை தூண்டும் உத்திகளும் பயன்படுத்தப்படுகின்றமையை அவதானிக்க முடியும். குறிப்பிட்ட பாத்திரம் சபைக்கு வருவதற்கு முன்பு கூக்குரல் எழுப்புதல் அல்லது கெஜ்ஜி ஓசையெழுப்புதல் என்பனவற்றை உதாரணங்களாக குறிப்பிடலாம். ஒரு கதைப்பின்னல்(plot), பாத்திரங்களின் சித்தரிப்பு, உரையாடல்கள், இசை, மேடை, ஒப்பனையலங்காரம், அரங்க பொருட்களின் பயன்பாடு என்ற வகையில் நவீன நாடகமொன்றில் காணக்கூடிய பெரும்பாலான பண்புகள் சாந்திச் சடங்குகளிலும் உள்ளடக்கப்படுகின்றன. அதேநேரம் ஒன்பது வகையான நாடக கவைகளை பார்வையாளர்களிடம் வழங்குகின்றமையும் குறிப்பிடத்தக்கது. சாந்திச் சடங்குகளிலும் பார்க்க நாடகத் தன்மை அதிகமாக உள்ள பல கிராமிய நாடகங்கள் சிங்கள கிராமிய சமூகத்தில் காண முடியும். *சொக்கறி*, *கோலம்*, *கவி நாடகம்* மற்றும் *சிந்து நாடகம்* என்பன அவற்றுள் முக்கியமானவையாகும்.

சொக்கறி

மேலே கூறப்பட்ட கிராமிய நாடகங்களுக்குள் மிகவும் பழைமையான நாடக பாரம்பரியமாக கருதப்படுவது *சொக்கறி* என்ற கிராமிய நாடகம் ஆகும். மலையகம், வன்னி மற்றும் *சதர கோரணே* ஆகிய பிரதேசங்களில் *சொக்கறி* என்ற நாடகம் அரங்கேற்றப்படுகின்றது. *சொக்கறி* நாடகம் பெரும்பாலும் நெல் அறுவடை முடிந்த பின்பு குடுமிதித்த இடத்தில் தான் அரங்கேற்றப்படுகின்றது. அறுவடைக்கு பின்பு கிடைக்கும் ஓய்வு நேரம் இதற்காக பயன்படுத்திக்கொள்ளப்படுகின்றது. உண்மையாகவே இது சுபீட்சத்தை நோக்கமாக கொண்டுள்ளதுடன் பொழுதுபோக்கு சுவையும் இதில் உள்ளடங்குகின்றது. இதில் பெரும்பாலும் *உடரட்ட பெரய* (மலையக முரசு) என்று அழைக்கப்படும் முரசை பயன்படுத்திக்கொண்டாலும் சில இடங்களில் *உடுக்கை* மற்றும் *தவில* என்ற வாத்திய கருவிகளும் பயன்படுத்தப்படுகின்றமையை

அவதானிக்கலாம். ஒவ்வொரு பிரதேசத்திலும் சொக்கறி சிற்சில மாற்றங்களுடனேயே அரங்கேற்றப்படுகின்றது. ஆயினும் பொதுவான கதை கீழ்வருமாறு:

இலங்கைக்கு வந்த குருஹாமி, சொக்கறி என்ற பெண் மற்றும் பறயா என்பவர்கள் இருப்பதற்கு ஒரு இடத்தை தேடுகிறார்கள். கிராமத்தின் சுதேச மருத்துவரான தம்பரவிட அவர்களுக்கு ஒரு காணித்துண்டை வழங்குகிறார். அதில் ஒரு வீட்டைக் கட்டி வாழும் போது ஒரு நாள் ஒரு நாய் குருஹாமியை கடிக்கிறது. மருத்துவம் செய்ய வரும் மருத்துவருடன் சொக்கறி ஓடிப்போகிறாள். இறுதியில் சொக்கறியை தேடிக்கொள்கிறார். நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் குரு நாடகத்தின் பாத்திரங்களான சொக்கறி, பறயா, சுதேச மருத்துவர், காளிஅம்மா, சொந்தானா, செட்டியார், தச்சன் மற்றும் கபுறால என்ற பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்துகிறார். இவர்கள் அனைவரும் அரங்கத்தின் நடுவில் வைத்துள்ள உரலை சுற்றி ஆடுகிறார்கள். இந்த நாடகத்தில் சுதேச மருத்துவர், பறயா மற்றும் சொந்தானா என்பவர்கள் முகமூடிகளை அணிந்துள்ளார்கள். இந்த முகமூடிகள் பெரும்பாலும் இலைகளால் செய்யப் பட்டவையாகும். கவிதைகளால் பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்திய பின்பு கதையை நடித்துக்காட்டுதல் ஆரம்பமாகிறது. போல்செய்தல் என்ற பண்பை இதில் காண முடியும். ஒரு கதையை மட்டுமே அரங்கேற்றப்படுதல் என்ற பண்பால் சொக்கறி ஏனைய நாட்டார் நாடகங்களில் இருந்து வித்தியாசப்படுகின்றது. சொக்கறி நாடகத்தின் போது குழுத் தலைவர் சம்பவங்களை கவிதைகளின் வழியாக விபரிக்கிறார். நடிக்கர்கள் அந்த சம்பவங்களை நடித்துக்காட்டுகிறார்கள். இந்த நாடகத்தில் வரும் சொக்கறி ஒரு கர்ப்பினியாவள். எனவே சொக்கறியானவள் சுபீட்சத்தின் குறியீடாக சில புலமையாளர்களால் எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றாள். இது பூமி என்ற பெண் கர்ப்பினியாகுதலாகும் என்று அவர்கள் கருதுகிறார்கள்.

சொக்கறி நாடகத்தின் இசையில் வித்தியாசங்களை காண முடியாது. கவிதைகளை கூட ஒரே மாதிரியாக தான் பெரும்பாலும் பாடுகிறார்கள். பாத்திரங்களின் ஆடை ஆபரணங்கள் வழமையான பாரம்பரியத்தைச் சார்ந்தவையாகும். குருஹாமி என்ற பாத்திரத்தை ஏற்று நடிப்பவர் வெள்ளை நீள கால்சட்டையும் அதற்கு மேல் வெள்ளை வேட்டியையும் அணிந்துள்ளார். சொக்கறி மலைநாட்டுச் சேலை உடுத்துள்ளார். பறயா கறுப்பு நீள காற் சட்டையும் ஒரு கோட்டும் அணிந்துள்ளார்.

கோலம்

கோலம் என்பது இலங்கையின் கீழை நாடு பிரதேசங்களில் வழக்கத்திலுள்ள ஒரு வகை நாட்டார் நாடக பாரம்பரியம் ஆகும். நடிகர்கள் வேட முகங்களை அணிந்துள்ளமை கோலம் நாடகத்திலுள்ள சிறப்பான அம்சமாகும். கோலம் பாரம்பரியம் பல கதைகளையும் பாத்திரங்களையும் கொண்டுள்ளது. கோலம் பாரம்பரியத்தில் உள்ளடங்கும் *பஞ்ச நாரி கடம்*, *நாரிலதா கோலம்*, *கர்ப்பிணி கோலம்* மற்றும் *கிறிதேவி கோலம்* என்பன கர்ப்பிணி பருவத்தை சார்ந்த சாந்தி சடங்காகும் என்பதை தெளிவுப்படுத்துவதாக உள்ளது. ஆமினும் தற்போது அதன் நோக்கம் மாற்றமடைந்துள்ளது.

கோலம் நாடக பாரம்பரியத்தில் காணப்படும் பெரும்பாலான பாத்திரங்கள் அன்றாட வாழ்க்கையில் நாம் சந்திக்கும் பாத்திரங்களே ஆகும். நாலஹாமி, முதலி, ஜஸையா, நொஞ்சி *அக்கா* மற்றும் ஹேவாயா போன்ற பாத்திரங்களை உதாரணங்களாக குறிப்பிடலாம். கோலம் நாடகம் அரங்கேற்றப்படும் இடம் *தானாயம்பல* என்று தான் அழைக்கப்படுகின்றது. *மஹசம்மத* என்ற அரசனின் மனைவிக்கு ஏற்பட்ட ஒரு மசக்கை தான் கோலம் என்ற நாடக பாரம்பரியத்தின் பிறப்பிற்கு காரணமாகியது என்று நாட்டார் வழக்கில் கூறப்படுகின்றது. கேளிக் கூத்துகளை பார்க்க வேண்டும் என்பது தான் அந்த மசக்கையாகும். தன் மனைவியுடைய ஆசையை தீர்க்கவழி தெரியாமல் அரசன் கவலையோடு நின்ற போது அதனை அறிந்துகொண்டவரான தேவலோகத்து அரசன் இரவில் சோலையில் கோலம் முகங்களை வைத்தார். மறுநாள் காலை இந்த கோலம் முகங்களை கண்ட அரச சேவகர்கள் அதனை அரசனிடம் அறிவித்தார்கள். அரசன் இந்த முக மூடிகளை நடிகர்களுக்கு அணியச் செய்து ஆடவைத்தார்.

புத்தரையும் கடவுள்களையும் வணங்கி தான் கோலம் நாடகம் தொடங்குகின்றது. அடுத்ததாக முரசறைவோர்கள் கோலம் பாடகர்களுடன் சேர்ந்து பாத்திரங்களை சபைக்கு அறிமுகப்படுத்துகிறார்கள். அப்போது பாத்திரத்திற்குரிய முக மூடியை அணிந்து கொண்டு குறிப்பிட்ட பாத்திரம் சபைக்குவரும். பெரும்பாலான பாத்திரங்கள் மது போதையில் உள்ளவர்களாக தான் நடிக்கிறார்கள். எனவே ஹாஷிய கவைகொண்ட நடிப்பை பெரும்பாலும் காண முடியும். உண்மையாகவே இரண்டாம் பாகத்திலே தான் நாடகத்தன்மை கொண்ட அம்சங்களை பெருமளவில்



“நொஞ்சி கோலம்”

காண முடியும். அரசன் தன் மனைவியுடன் நாடகத்தை பார்க்க வருகின்ற கட்டத்துடன் இந்த பாகம் தொடங்குகின்றது. முறையாக ஒரு கதையை சித்தரிக்கப்படுகின்றமை இதன் போது காண முடியும். சமய ரீதியான அல்லது வரலாற்று ரீதியான அல்லது ஜாதக கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு தான் இந்த கோலம் நாடகங்களின் கதைகள் அமைந்துள்ளன. **கோடயிம்பர**, **மனமே** மற்றும் **சந்த கிந்துரு** என்பன அவ்வாறான கோலம் நாடக வடிவத்தில் அரங்கேற்றப்பட்ட கதைகள் ஆகும்.

ஒரு திறந்தவெளியில் தான் கோலம் நாடகம் அரங்கேற்றப் படுகின்றது. இந்த அரங்கு வட்ட வடிவத்தைக் கொண்டதாக அமைந்துள்ளது. அதன் ஒரு பக்கத்தில் பூக்களான படுக்கைகள் உள்ளன. முரசறைவோர்களும் இந்த பக்கத்தில் தான் இருக்கிறார்கள். பாய்கள் விரிக்கப்பட்டுள்ளன. அரங்க பூமிக்கு பிற்புறத்தில் அமைத்துள்ள ஒரு சிறிய மண்டபம் நேபத்தியாகரமாக பயன்படுத்தப்படுகின்றது. கோலம் நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் எண்ணிக்கை ஒவ்வொரு பிரதேசத்திலும் வித்தியாசப்படுகின்றது. ஆயினும் சில பாத்திரங்கள் பொதுவாக எல்லா பிரதேசங்களிலும் காணக்கூடியவை ஆகும். **தானாயம்பல** என்று அழைக்கப்படும் நாடக சபைக்கு முதலாவதாக வருகின்றவர் **சபே விதானே** என்ற பாத்திரத்தை நடிப்பவர் ஆவார். அப்போது கோலம்

பாரம்பரியத்தின் பிறப்பைப் பற்றிய கவிதைகள் வாசிக்கப்படுகின்றன. **அணபெர கோலம்** எனப்படும் அரசன் ஆனையை அறிவிக்கும் முரசறைபவனின் பாத்திரம் அடுத்தாக சபைக்கு வருகின்றது. அடுத்ததாக வரும் **ஹேவா கோலம்** என்பது அரசனின் பாதுகாப்பு படையை பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகின்றது. கோலம் நாடகத்தில் இடம் பெறும் **பொனீஸ் கோலம்** என்பது பிற்காலத்தில் இணைந்துக்கொண்டதொன்றாகும். ஒரு உடுப்பு பொதியுடன் வருகின்ற **ஜஸயா கோலம்** நில பாவாடை விரிக்கின்றவரின் பாத்திரமாகும். **லெஞ்சினா** என்பவள் **ஜஸயா**வின் மனைவியாவார். அவள் தன் கணவனைத் தேடி **தானாயம்பல** என்ற இடத்திற்கு வருகிறாள். தானாயம்பல என்ற இடம் சரியாக அமைக்கப்பட்டுள்ளதா என்பதை சோதிக்க முதலியாரும் வருகிறார். இறுதியாக அரசனும் அரசனின் மனைவியும் வருகிறார்கள். அவர்களின் வருகையுடன் கோலம் நாடகத்தின் இரண்டாம் பாகம் தொடங்குகின்றது.

கவி நாடகம்

கவி நாடகம் என்பது கோலம் நாடகத்தில் இருந்து பிறந்ததொன்றாகும் என்பது சில அறிஞர்களுடைய கருத்தாகும். ஆயினும் கவி நாடகமத்தில் **சிந்து நாடகம்** என்ற நாடக வடிவத்தை சார்ந்த சில அம்சங்களும் உள்ளடங்குகின்றன. கவி நாடகமத்தில் எல்லா உரையாடல்களும் கவிதை வடிவத்திலே இடம்பெறுகின்றன. **சந்த கிந்துரு**, **மனமே**, **ஸ்வர்ணதிலகா**, **மஹபத்ரம்**, **காலகோல**, **அசோக மாலா**, **மஹசகசோம** மற்றும் **சம்புலா** என்ற கதைகள் கவி நாடகம் வடித்தில் அரங்கேற்றப்படுகின்ற சில நாடகங்கள் ஆகும். இந்த கவி நாடகம் வடிவத்திலும் பாத்திரங்கள் வேட முகங்கள் அணிவதில்லை.

ஒரு கவி நாடகம் அரங்கேற்றப்படும் போது நடிகர்கள் கட்டாயமாக பின்பற்ற வேண்டிய சில கட்டுபாடு விதிமுறைகள் உள்ளன. மதுபானம், மாமிச போசனம் என்பன தவிர்ந்துக் கொள்ளல் அவற்றிற்குள் அடங்கும் முக்கியமான விதிமுறைகள் ஆகும். பௌத்த மும்மணிகளை வணங்கி தாய் தந்தையையும் வணங்கி கவி பார்வையாளர்களிடம் இருந்து அனுமதியை பெற்று தான் கவி நாடகத்தை தொடங்குகிறார்கள். **பொதே குரு** என்று அழைக்கப்படும் பாத்திரம் முதலாவதாக சபைக்கு வந்து கதையின் சாராம்சத்தை சபைக்கு முன்வைக்கிறார். பின்பு சபைக்கு

வரும் பாத்திரங்களையும் பொதே குரு கவிதைகளின் வழியாக அறிமுகப் படுத்துகிறார். கோலம் நாடகமத்தில் போன்று நிலையான பாத்திரங்கள் கவி நாடகமத்தில் இல்லை. எனவே உரிய கதையே முதலாவதாக தொடங்குகின்றது. புதிய பாத்திரமொன்று சபைக்கு வரும் பொழுது பாடகர் குழுவால் அப்பாத்திரம் அறிமுகப்படுத்தப் படுகின்றது. எல்லா பாத்திரங்களும் ஆண்களாலேயே நடிக்கப்படுகின்றன. கோலம் நாடகமத்திலும் நாடகம் நாடகத்திலும் உள்ளடங்கும் *பஹு பூதயா* எனப்படும் கோமாளி பாத்திரம் கவி நாடகமத்திலும் இருக்கின்றது. கவி நாடகமத்தில் அப்பாத்திரம் *பம்பு பார்ட்* என்று அழைக்கப்படுகின்றது. கதைக்கு இடையில் வரும் இப்பாத்திரமானது அக்கதையுடன் தொடர்புடைய பாத்திரமொன்றல்ல. ஒரு பகிடி காட்சியை முன்வைத்தலே அந்த பாத்திரத்தின் வழியாக மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. வேட முகப் பாவனை இல்லாத காரணத்தால் சாத்விக அபினயத்திற்கு முக்கியத்துவம் வழங்கப்படுகின்றது. செவி வழி பாரம்பரியமாகவே கவி நாடகம் மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. கதையின் இறுதியில் குரு அனைவருக்கும் நன்மையை பிரார்த்தித்து கடவுளை வணங்கும் கவிதைகளை பாடுகிறார்.

இறுதியில் ஆசிரவதிக்கும் ஒரு முரக வாத்திய பூசை மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. அரங்க பூமியாக ஒரு சமதள நிலம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அது *கரலிய* என்று அழைக்கப் படுகின்றது. அதில் ஒரு பகுதியில் பூப்படுக்கை உள்ளது. இந்த பூப்படுக்கைக்கு பக்கத்தில்தான் நடிகர்கள் அரங்கத்திற்கு வருகிறார்கள். பூப்படுக்கைக்கு மறு பக்கத்தில் குருவும் பாடகர் குழுவும் அமர்ந்துகொண்டுள்ளார்கள். பார்வையாளர்கள் பின்னிய தென்னோலைகளில் அமர்ந்துகொண்டுள்ளார்கள். இரவு நேரத்தில் அரங்கேற்றப்படும் போது பந்த வெளிச்சம் பயன்படுத்தப்பட்டது. வேடங்களை மாற்றிக்கொள்ள பெரும்பாலும் இயற்கையான பொருட்களே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. வைக்கோல், பச்சை மஞ்சள் மற்றும் கரி என்பன அவ்வாறு பயன்படுத்தப்படும் பொருட்களுக்கு உதாரணமாகும். *கவி நாடகம்* அரங்கேற்றப்படும் போது *மனமே* மற்றும் *சந்த கிந்துரு* என்ற கதைகள் ஒன்றாகவே அரங்கேற்றப்படுகின்றன. *சந்தகிந்துரு* கதையானது பெண் தன்னுடைய கற்பை உயிருக்கும் மேலாக கருதி பாதுகாக்க வேண்டும் என்பதை வலியுறுத்தும் ஒரு கதையாகும். *மனமே* கதையானது கற்பை இழந்த ஒரு பெண் முகங்கொடுக்கும் கவலைக்குரிய நிலைமையை கூறும் கதையொன்றாகும்.

நாடகம்

நாடக என்ற சமஸ்கிருத சொல் தமிழில் நாடகம் என்றும் சிங்களத்தில் நாடகம் என்றும் வந்து சேர்ந்துள்ளது என்பது அறிஞர்களின் கருத்தாகும். சிங்களத்தில் நாடகம் என்று அழைக்கப்படும் நாடக வகையானது தென்னிந்திய திராவிட நாடக கலையின் செல்வாக்கை பெற்று இலங்கையில் தோன்றிய ஒரு நாடக வகையாகும். இது ஒரு கிராமிய நாடக கலையாக கருதப்படுகின்றது. முழுமையாகவே நாடகத் தன்மையைக் கொண்ட கிராமிய நாடக வடிவமானது நாடகம் ஆகும் என்பது பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திராவின் கருத்தாகும். நாடகம் கலையாயாழப்பாணம், சிலாபம், கொழும்பு, வெளிகம, மாத்தறை மற்றும் தங்கல்ல வரையிலான கடற்கரை பிரதேசங்களில் முதன் முதலில் பரவலடைந்தது. இராஜசிங்க அரசனின் ஆட்சி காலத்தில் ஹங்குரங்கெத என்ற பிரதேசத்தில் வசித்த ஒரு கம்மாளரான பேதுரு சிஞ்ஞோ என்பவர் ஹரிஸ்சந்திர என்ற சிங்கள நாடகம் நாடகத்தை தயாரித்துள்ளார். அவருடைய மரணத்திற்கு பின்பு அவருடைய மகன் பிலிப்பு சிஞ்ஞோ பல நாடகம் நாடகங்களை தயாரித்துள்ளார். அவர் 1824இல் அஹலேபொல என்ற நாடகத்தை தயாரித்துள்ளார். தற்போது காணக்கூடிய மிகவும் பழமையான நாடகம் இது ஆகும். இந்த நாடகம் ஆக்கங்களுக்கு மேலதிகமாக மாதலன், சிங்ஹ வல்லி, ஹேலேனா, சன்னிகுல ரஜ துன் கட்ருவ, சுலபாவதி மற்றும் ஹனு கொடுவே போன்ற நாடகம் ஆக்கங்களும் பிலிப் சிஞ்ஞோவினால் ஆக்கப்பட்டவையாக கருதப்படுகின்றன. பிலிப்பு சிஞ்ஞோவிற்கு பின்பு நாடகம் நாடகங்களை இயற்றியவர்களாக ஞானார்த்த பிரதீபய என்ற பத்திரிகையின் ஆசிரியரான வீ.கிறிஸ்தியன் பெரேரா, (பிறம்போட், ஓரிசன், பாலெந்தன் அல்லது பலசனத் நாடகம் என்பன) மோதர பாலிஸ் அப்புஹாமி, (மறீனா மற்றும் ரங்கவல்லி நாடகம்), பீ. பீரிஸ் (இயுஜின், பிறோரியன், வெலன்ரையின் மற்றும் குருகும்தா நாடகம்) என்பவர்கள் முக்கியமானவர்கள் ஆவார்கள். நாடகம் நாடகங்கள் நாடக பிரதிகளைக் கொண்டுள்ளமை ஏனைய நாட்டார் நாடகங்களில் இல்லாத ஒரு சிறப்பான பண்பாகும். கிராமிய நாடகங்கள் எழுத்து மூல இலக்கியமொன்றினை கொண்டிருக்கவில்லை. அவை செவிவழி பரம்பரையாக வந்தவையாகும். ஏனைய நாட்டார் நாடகங்களைப் போலவே நாடகம் நாடகமும் ஒரு திறந்த வெளி அரங்கத்திலே அரங்கேற்றப்பட்டது.

நிலத்தில் இருந்து சில அடிகள் மேல் மண்ணை நிரப்பி அமைக்கப்பட்ட ஒரு மேடையே கரலியவாகியது. இது வட்ட வடிவத்தைக்கொண்டதாக அமைக்கப்பட்டிருந்தது. இதற்கு பின்புறமாக அமைக்கப் பட்டிருந்த தென்னோலையிலான ஒரு குடிசை ஒப்பனையறையாகும். இந்த இரண்டிற்கும் இடையில் ஒரு வெள்ளை துணித் திரை இருந்தது. அது **கடதுறாவ** என்று அழைக்கப்பட்டது. பிற்காலத்தில் இத்திரை ஒலியங்களால் அலங்கரிக்கப்பட்டது. தொடக்கத்தில் கரலிய சுற்றி நிலத்தில் இருந்துகொண்டு பார்வையாளர்கள் நாடகம் நாடகங்களை பார்த்தார்கள். பிரபுகளுக்காக மட்டும் இருக்கைகள் அமைக்கப்பட்டு இருந்தன. பிற்காலத்தில் அந்த இடத்தை சுற்றி இருக்கைகள் வைத்து பணம் அறவிடப்பட்டது. தொடக்கத்தில் ஒரு நாடகம் ஏழு நாட்கள் அரங்கேற்றப்படும் தொடர் நாடகமாக இருந்தாலும் பின்பு அது ஒரு நாள் என்ற மட்டத்திற்கு சுருங்கியது. சமூகம் வணிகமயமானதொன்றாக மாறியதன் விளைவாகவே இந்த ஒரு நாள் என்ற அளவுக்கு மட்டுப்படுத்தப்பட்டமையும் கட்டணம் அறவிடப்பட்டமையும் நிகழ்ந்தன. 1885களில் நாடகம் நாடகங்கள் மண்டபங்களில் அரங்கேற்றப்பட்டுத்தொடங்கியது. **கறோலிஸ் அம்புலிஸ் சாஞ்சி** அவ்வாறு அரங்கேற்றப்பட்ட முதலாவது நாடகம் ஆகும். நாடகம் எழுத்துரு **சிந்து பொத** என்று அழைக்கப்பட்டது. கதை கூறுபவர் **பொதே குரு** என்று அழைக்கப்பட்டார். அவருக்கு உதவும் ஒரு பாடகர் குழுவும் இருந்தது. **பொதேகுரு**வின் தொடக்க பாடலுடன் நாடகம் தொடங்கியது. அதனை **பூர்வ விருதுவ** என்றும் அழைக்கப்பட்டது. **தேவாராதனையும்** கதை சுருக்கமும் இதில் உள்ளடங்குகின்றன. அதற்கு பின்பு **தோடாயம்** என்ற பகுதியும் **பொதே சிந்துவ** மற்றும் **பூர்வ சிந்துவ** என்ற பகுதிகளும் இடம்பெறுகின்றன. அடுத்ததாக தொடங்கும் பாத்திரங்களின் வருகையின் போது **பொதேகுரு** ஒரு பாடலை பாடி பாத்திரத்தை அறிமுகம் செய்கிறார். அதனை **பொதே சிந்துவ** என்று அழைக்கப் படுகின்றது. பின்பு அந்த பாத்திரமும் ஒரு பாடலை பாடுகிறது. அதனை "**கியா நடன சிந்துவ**" (பாடி ஆடும் பாடல்) என்று அழைக்கப்படுகின்றது. முதலாவதாக பஹு பூதயா என்ற பாத்திரம் சபைக்கு வருகிறது. இப்பாத்திரம் கோணங்கி, கோலம் என்ற பெயர்களாலும் அழைக்கப்படுகின்றது. இப்பாத்திரமானது சமஸ்கிருத நாடகத்தில் வரும் **விதூஷக** என்ற பாத்திரத்தை ஒத்ததொன்றாகும். தனக்கேயுரிய ஆட்டமும்

நடையும் கொண்டவரான அவர் பல சந்தர்ப்பங்களில் பொதே குருவுடன் உரையாடுகிறார். மேற்கத்தேய நாடகங்களில் வரும் கோமாளி என்ற பாத்திரத்தையொத்ததாக இந்த பாத்திரம் சித்தரிக்கப்படுகின்றது. செல்லம் லமா என்ற பாத்திரம் அடுத்ததாக சபைக்கு வருகின்றது. முழங்கால் வரை ஒரு நீள சட்டையும் பொத்தான் வரிசையாகக்கொண்டுள்ள ஒரு மேற்சட்டையும் அணிந்துள்ள இப்பாத்திரத்தின் இடுப்பைச் சுற்றி ஒரு நாடாவும் ஒரு சால்வையும் காதுகளில் கடுக்கனும் கைகளில் காப்புகளையும் கால்களில் சலங்கைகளையும் காண முடியும். அவருடைய ஒரு கையில் ஒரு எழுத்தாணியும் மறு கையில் ஒரு புத்தகமும் உள்ளன. அவர் ஒரு படித்தவராகவும் பணக் காரனாகவும் தான் காணப்படுகிறார். அடுத்ததாக வரும் பாத்திரத்தால் நாடகத்தின் கதை விபரிக்கப்படுகின்றது. ஒரு வெள்ளை ஆடை உடுத்துள்ள இவருடைய ஒரு கையில் விசிறியும் கழுத்தில் நவகுண மாலையும் அணிந்துள்ளார். அடுத்ததாக அரசனின் வருகையை அறிவிக்கும் முரசறைவோர்கள் சபைக்கு வருகிறார்கள். தன் பரிவாரத்துடன் வரும் அரசனின் வருகையுடன் நாடகம் சம்பிரதாயத்தின் படி பூர்வ ரங்கய என்ற பகுதி முடிவடைகின்றது. இந்த பூர்வ அரங்கம் எல்லா நாடகமத்திற்கும் பொதுவானது. இதில் வரும் பாத்திரங்கள் நாடகமத்தின் நிலையான பாத்திரங்களாக கருதப்படுகின்றன. நாடகமத்தில் எல்லா பாத்திரங்களும் ஆண்களே நடிக்கிறார்கள். இரவு நேரத்தில் அரங்க வெளிச்சத்திற்கு பந்தங்களை பயன்படுத்திக்கொண்டனர். இந்த பந்தங்களை குரும்பை கோம்பைகளில் எண்ணெய் ஊறவைத்து துணித்துண்டுகளை வைத்து அவை கம்புகளில் இணைக்கப்பட்டு தயாரிக்கப்பட்டன. பிற்காலத்தில் கிட்சன் என்ற விளக்குகளை பயன்படுத்திக்கொண்டனர். நாடகமத்தின் இசை தென்னிந்திய இசையுடன் நெருங்கிய தொடர்பை கொண்டிருந்தது. நாடகமத்தின் போது இரு மிருதங்கங்களை பயன்படுத்திக்கொண்டனர். அதில் ஒன்று மந்த தாளத்தையும் மற்றது உச்சத் தாளத்தையும் கொண்டதாக இசைக்கப்பட்டன. நாடகமத்தில் பாடல்கள் மட்டுமல்ல உரையாடல்களும் கூட ஒருவகையான தாளத்துடன் இழுத்து வாசிக்கப்படுகின்றன. இவை வாசகம் அல்லது தர்கம் என்று அழைக்கப்பட்டன.

நூர்த்தி

நூர்த்தி என்பது சிங்கள சமூகத்தில் நிலவிய கிராமிய நாடக பாரம்பரியத்தை விட வித்தியாசமானதொரு நாடக வகையாகும். இந்திய பார்ஸி நாடக குழுவொன்றினாலேயே இந்நாடக பாரம்பரியம் இலங்கைக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. பார்ஸி இனத்தை சார்ந்த *பலிவாலா* தலைமையிலான *பம்பாய் ஆல்பினிஸ்ரன் தியற்றற் கொம்பனி* என்ற நாடக குழுவால் கொழும்பில் நாடக காட்சிகள் அரங்கேற்றப்பட்டன. *ஆன்டின், ஹரிஸ்சந்திர, ஒதெலோ, றோபியோ ஜூலியட்* மற்றும் *அராயி இரவு கதைகள்* என்பன அவர்களின் நாடக ஆற்றுகைகளுக்குள் உள்ளடங்கின. *நிருத்திய* என்ற இந்த நாடக வகை பொதுசன வழக்கில் நூர்த்தியாக உச்சரிக்கப் பட்டது. இந்த நூர்த்தி நாடகங்கள் சிங்கள பார்வையாளர்களின் மனதை கவர்ந்தன. பெரும் எண்ணிக்கையான பார்வையாளர்கள் இந்த நாடகங்களை பார்க்க வந்தார்கள். இதுவரை காலம் நாடகங்கள் திறந்த வெளியில் அரங்கேற்றப்பட்டவையாக இருந்தாலும் இந்த நூர்த்தி நாடகங்கள் ஒரு மண்டபத்திற்குள்ளே அரங்கேற்றப்பட்டன. வேடங்கள், மேடை வெளிச்சம், அழகான காட்சி பின்னணி, பல நிறமான ஆடைகள், இந்துஸ்தானி இசை, இனிய பாடல்கள் என்பன கொண்டிருந்த மையானது அதிக எண்ணிக்கையான பார்வையாளர்களை கவர்வதற்கு காரணமாக அமைந்தன. *நாடகம்* போன்ற நாடகங்கள் தொடர்ச்சியாக பல நாட்கள் அரங்கேற்றப்படுகின்றவையாக இருந்தாலும் ஒரு நூர்த்தி நாடகமானது மூன்று அல்லது நான்கு மணித்தியாலங்களுக்குள் முடிவடைந்தது. ஒரு வணிகமய சமூகமாக இலங்கை சமூகம் மாறிக்கொண்டிருந்த காலகட்டமொன்றில் மக்களும் அதிக வேலைப்பளு உள்ளவர்களாக மாறிக்கொண்டிருந்தார்கள். எனவே நிலப்பிரபுத்துவ சமூகத்தில் இருந்தது போல நாடகம் பார்க்க பல நாட்களை செலவிடக்கூடிய நிலைமை மக்களிடம் இருக்கவில்லை. நூர்த்தி நாடகத்தில் பெண்களும் நடிகத்தமை இன்னொரு குறிப்பிடத்தக்க அம்சமாகும். பிற்காலத்தில் *நாடகம்* கலையின் மீது கூட இந்த மாற்றம் செல்வாக்கு செலுத்தியது. இந்துஸ்தானி இராகங்களுக்கு சிங்கள பாடல்களை பாடியமையும் நூர்த்தி நாடகங்களில் காணக்கூடியதாக இருந்த இன்னொரு குறிப்பிடத்தக்க பண்பு ஆகும். மேலும் நூர்த்தி நாடகங்களும் அதன் காட்சிகளை மேற்கத்தேய நாடகங்களை போல இலக்கங்களால்

குறிப்பிட்டிருந்தன. நூர்த்தி நாடகத்தில் உரைநடை உரையாடல்கள் அதிகமாக இடம்பெற்றன. சிங்கள நூர்த்தியின் முன்னோடியாக கருதப்படுகின்றவர் *ஸீதோன் பஸ்தியன்* ஆவார். முதலாவது நூர்த்தியானது *ஹாலீனா* ஆகும். பின்பு சட்டத்தரணி *ஜோன் டி சில்வா*, *சார்ன்ஸ் டயஸ்* போன்றவர்களும் நூர்த்தி நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டார்கள்.

தொழில் சார்ந்த நாடக குழுக்களின் தோற்றமும் நூர்த்திக் காலத்தில் தான் காண முடியும். அவ்வாறு தொடங்கிய முதலாவது நாடக குழுவானது *சிங்ஹா நிருத்திய சமாகம* ஆகும். இந்த நாடக குழுவின் தயாரிப்புகளாக *ஹாமியோவும் ஜூலியட்டும்*, *வான்கிலோவும் இன்கர்லியும்*, *வெலன்ரையின்*, *சிங்ஹபாஹு*, *ஹாம்லின்* மற்றும் *ஸ்வரணதிலகா* என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இந்த நூர்த்திகளின் சிலது நாடகம் நாடக வடிவத்தில் இருந்து நூர்த்திகளாக மாறியவையாகும் என்று பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர கூறுகிறார். இவற்றிற்கு மேலதிகமாக ஆங்கிலக் கதைகளைப் பின்பற்றியும் உள்ளூர் கதைகளைக் கொண்டும் நூர்த்தி நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. அதேநேரம் இக்காரணங்களாலும் நடிகர் நடிகைகளின் பல விதமான ஆடையலங்காரங்கள் காரணமாகவும் நூர்த்தி நாடகம் கலப்புத்தன்மைகொண்டவையாக மாறின என்று கருதப்படுகின்றது. இந்த நிலைமையை மாற்றி நூர்த்தி நாடகங்களை தேசிய மற்றும் சமய மறுமலர்ச்சியை ஏற்படுத்தும் நோக்கில் பயன்படுத்திக்கொண்டவர் சட்டத்தரணி *ஜோன் டி சில்வா* ஆவார். சிங்கள நாடக கலைஞர்களுக்குள் *ஜோன் டி சில்வா* குறிப்பிடத்தக்கவர் என்றும் எனவே தான் அவரை இலங்கையின் *ஸேக்ஸ்பியர்* என்றும் இலங்கையின் *காளிதாசர்* என்றும் அழைக்கப்பட்டார் என பேராசிரியர் விமல் திசாநாயக்க கூறுகிறார். *ஜோன் டி சில்வா*வின் முதலாவது நூர்த்தியானது "*பராபவ்*" (வீழ்ச்சி) ஆகும். இந்நாடகமானது மேற்கத்தேய கலாசாரத்தை தழுவிக்கொண்டவர்களின் மீது மேற்கொள்ளப்பட்ட ஒரு விமர்சனம் என்று குறிப்பிடலாம். 1902ஆம் ஆண்டில் அவர் "*ஆர்ய சிங்ஹா நாட்ய சபாவ்*" (ஆரிய சிங்கள நாடக சபை) தாபித்தார். *ஜோன் டி சில்வா* கிட்டத்தட்ட ஐம்பது நாடகங்களை இயற்றியுள்ளார். இலங்கை வரலாற்றினை அடிப்படையாக கொண்ட நாடகங்கள், பாரம்பரிய பெளத்த கதைகளை அடிப்படையாகக்கொண்ட நாடகங்கள், ஆங்கில நாடகங்களை தழுவி இயற்றிய நாடகங்கள் மற்றும் சமகாலத்து அனுபவங்களை அடித்தளமாகக்கொண்டு இயற்றிய நாடகங்கள் என்ற வகையில் *ஜோன்*

டி சில்வாவின் நாடகங்களை பேராசிரியர் விமல் திசாநாயக வகைப்படுத்திகாட்டுகிறார். வெறும் பொழுதுபோக்கு சாதனம் என்று இல்லாமல் சமூகத்தின் பலவீனமான இடங்களை சுட்டிக்காட்டவும் விமர்சனமின்றி மேற்கத்தேய பழக்க வழக்கங்களை பின்பற்றுவதை விமர்சிக்கவுமே ஜோன் டி சில்வா நாடகங்களை இயற்றினார். ஜோன் டி சில்வாவிற்கு பின்பு நூர்த்தி நாடகத்துறையில் ஈடுபட்டவரான சார்ன்ஸ் டயஸ் என்ற நாடக கலைஞர் நாகாநந்த, குஸ ஜாதகய, சிறி விக்கிரம இராஜசிங்க மற்றும் பத்மாவதி என்ற நாடகங்களை இயற்றியவர் ஆவார்.

மினர்வா நாடகங்கள் அல்லது ஜயமானன் நாடகங்கள்:

இலங்கை சிங்கள நாடகக் கலை வரலாற்றில் மிக முக்கியமான இடத்தை பிடிக்கின்றவையாக மினர்வா நாடகங்கள் அல்லது ஜயமானன் நாடகங்கள் உள்ளன. மினர்வா நாடகக் குழுவால் (Minerva theater troupe) தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்கள் என்ற வகையில் இந்நாடகங்களை மினர்வா நாடகங்களாக அழைக்கப்படுகின்றன. இந்த நாடக குழுவின் தாபகர்கள் ஜயமானன் சகோதரர்கள் ஆவார்கள். எட ஜயமானன் (Eddie Jayamanne) என்ற பெயரில் பிரபல்யமானவரான எட்வர்ட் விக்ரர் வன்னியராச்சி ஜயமானன் (Edward Victor Wanniarachchi Jayamanne) மற்றும் பி.ஏ.டபிள்யு.ஜயமானன் (B. A. W. Jayamanne) என்ற சகோதரர்களால் மினர்வா நாடக குழு 1930களில் தாபிக்கப்பட்டது. நீர்கொழுப்பு பிரதேசத்தை மையமாகக்கொண்டு உருவாகிய இந்த நாடகக் குழு ஒரு நடமாடும் நாடக குழுவாகவே செயற்பட்டது. நடுத்தர வர்க்கத்து மற்றும் கிராமிய பாத்திரங்களைக் கொண்டு இருந்தமையும் நகைச்சுவைக் காட்சிகளையும் பாடல் களையும் கொண்டதாக சுவாரஸ்யமான கதையை நடித்துக்காட்டியமையும் இந்த நாடகக் குழுவின் நாடகங்களின் பொதுவான பண்புகளாக இருந்தன. இந்த நாடகங்கள் பிரபல்யமானமைக்கு முக்கிய காரணமாகியவர்களாக எட ஜயமானன் மற்றும் ருக்மணிதேவி என்பவர்களை குறிப்பிடலாம். கதாநாயகியாகவும் சிறந்த பாடகியாகவும் திகழ்ந்தவரான ருக்மணிதேவியும், பாடகராகவும் நடிகராகவும் குறிப்பாக நகைச்சுவை நடிகராகவும் திகழ்ந்த எட ஜயமானனவும் மிகவும் பிரபல்யமானார்கள். அவதாரய (அவதாரம்) பெரலுன இரனம (மாறிய

தலைவிதி) மற்றும் *கடவுணு பொரோந்துவ* (முறிந்த வாக்குறுதி) என்ற நாடகங்கள் மினர்வா நாடக குழுவின் மிகவும் பிரபல்யமான நாடகங்கள் ஆகும். மினர்வா நாடக குழுவின் *கடவுணு பொரோந்துவ* என்ற நாடகம் முதலாவது சிங்கள திரைப்படமாகியது என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. இத்திரைப்படம் 1947ஆம் ஆண்டு ஏப்ரல் மாதம் இருபத்தியேழாம் திகதியன்று முதலாவது சிங்கள திரைப்படமாக தென்னிந்திய திரைப்பட தயாரிப்பாளரான எஸ்.எம். நாயகத்தின் தயாரிப்பாக வெளிவந்தது. சிங்கள நாடகக் கலையை மக்களிடம் கொண்டு செல்வதில் மினர்வா நாடகங்கள் பெரும் பணியாற்றியன.

தொடக்க காலத்து பல்கலைக்கழக நாடகங்கள்:

ஆங்கில, தமிழ் மற்றும் சிங்கள நாடக தயாரிப்புகளுடன் தொடர்புடையவையாக திகழ்ந்த சில பல்கலைக்கழக நிறுவனங்களை இணங்காண முடியும்.

1. ஆங்கில நாடக மன்றம்.
2. சிங்கள மன்றம்
3. சிங்கள நாடக சபை
4. விஸ்வ நாடக சபை
5. ரங்க சபா
6. தமிழ் நாடக மன்றம்

இலங்கையின் எதிர்கால நிர்வாகம் தொடர்பாக ஆராய்வதற்கு 1833ஆம் ஆண்டில் நியமிக்கப்பட்ட *கோல்பிறாக் கமெறன்* ஆணைக்குழுவின் அறிக்கை பிரித்தானிய அரசாங்கத்திடம் முன்வைக்கப்பட்டது. அதில் இந்நாட்டின் கல்வி ஊடக மொழியை ஆங்கிலமாக மாற்ற வேண்டும் என்று சிபாரிசு செய்திருந்தது. இலங்கை பல்கலைக்கழக கல்லூரியின் தொடக்கம் 1922ஆம் ஆண்டில் நிகழ்ந்தது. இது இலண்டன் பல்கலைக் கழகத்துடன் இணைந்த நிறுவனமாக செயற்பட்டது. இப்பல்கலைக்கழகக் கல்லூரி 1942ஆம் ஆண்டில் இலங்கை பல்கலைக்கழகமாக தரம் உயர்த்தப்பட்டது. ஆங்கில மொழியை கற்பித்தல் மொழியாக இருந்த பல்கலைக்கழகத்தில் சிங்கள மொழியில் எழுதும் மற்றும் பேசும் பமிற்சியை வழங்குதல் என்ற நோக்கத்துடன் சிங்கள மன்றம் ஆரம்பிக்கப்பட்டது என்று குறிக்கப்படுகின்றது.

ஆங்கில நாடக மன்றத்தின் தொடக்கம் 1933ஆம் ஆண்டில் நிகழ்ந்துள்ளது. இதில் முன்னோடியாக இருந்தவர் கேம்பிறிச் பல்கலைக்கழகத்தில் இருந்து வந்த ஈ.எவ். ஸி. லுடொவயிக் ஆவார். கேம்பிறிச் பல்கலைக்கழகம் அக்காலகட்டத்தில் இலக்கிய திறனாய்வு மையமாக திகழ்ந்தது. பிரயோக இலக்கிய திறனாய்வின் பிறப்பிடமாகவும் திகழ்ந்தது கேம்பிறிச் பல்கலைக் கழகமே ஆகும். இக்காலகட்டத்தின் போது இந்நாட்டின் அறிஞர்களுக்குள் ஒரு வளர்ச்சியடைந்த ஆங்கில நாடக அரங்கு இருந்தது. பல்கலைக்கழகத்தில் ஆங்கில நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டன. 1919ஆம் ஆண்டில் இலங்கை பமிலுநர் நாடக மன்றம் ஆரம்பித்திருந்தது. இந்த மன்றத்தால் வருடந்தோறும் ஆங்கில நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டன. 1930களில் இந்நாட்டின் நீர்வாக மொழியாக ஆங்கிலம் நிலவியதன் காரணத்தாலும் கல்வி ஊடக மொழியாக ஆங்கில மொழி இருந்த காரணத்தாலும் ஆங்கில நாடகத்திற்கு ஒரு முக்கிய இடம் கிடைத்தது. லுடொவயிக்வின தலைமையில் தயாரிக்கப்பட்ட ஆங்கில நாடக தயாரிப்புகளுக்கு ஆங்கிலத் துறை மாணவ மாணவிகளின் பங்களிப்பு கிடைக்கப்பெற்றது. லுடொவொயிக் குறிப்பிட்ட மாணவ மாணவிகளுக்கு ஆங்கில நாடக எழுத்துருவை ஏற்கனவே படிப்பித்திருந்தமை இதற்கு காரணமாகியது. லுடொவயிக்வின மனைவியான ஈடித் லுடொவயிக் ஓர் ஓவிய கலைஞரும் நாடகக் கலை பற்றிய பட்டதாரியும் ஆவார். ஆங்கில நாடகங்களின் பின்னணி அமைப்பு மற்றும் ஆடையலங்காரங்கள் என்பன ஈடித் லுடொவயிக்கால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. 18ஆம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவில் உருவாக்கப்பட்ட நாடகங்களே லுடொவொயிக்வினால் தயாரிக்க தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டன. அவை ஐரோப்பாவில் மிகவும் சிறந்த ஆக்கங்களாக இருந்த காரணத்தால் நாடக எழுத்துருவை சார்ந்த பிரச்சினைகள் ஏற்படவில்லை. தன்னுடைய வகுப்பறையில் மாணவ மாணவிகளுக்கு நாடக எழுத்துரு தெளிவு படுத்தப்பட்டிருந்த காரணத்தால் நாடகத்தின் உள்ளார்ந்த அர்த்தத்தை புரிந்தவர்களே இந்நாடகங்களில் நடித்தார்கள். ஏற்கனவே இருந்த நாடகக் கலையை விட வித்தியாசமான தன்மைகொண்டவையாகத் தான் லுடொவொயிக் நாடகங்களை தயாரித்தார். எனவே ஆங்கில பார்வையாளர்கள் இதுவரை நிலவிய நாடகங்களை விட இந்த நாடகங்கள் வித்தியாசப் படுகின்றன என்பதை புரிந்துகொண்டார்கள். லுடொவொயிக்வினால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஐரோப்பிய

நாடகங்கள் உலகப் புகழ்பெற்ற நாடக கலைஞர்களின் ஆக்கங்களாக இருந்தன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இந்த நாடகவாக்கர்த்தாக்கள் சிலரின் பெயர் விபரங்கள் கீழ்வருமாறு:

சுவின்னோ சகோதரர்கள்

1871ஆம் ஆண்டில் பிறந்தவர்களான இவர்கள் ஸ்பெனிஸ் தேசத்தை சார்ந்தவர்கள் ஆவார்கள். இவ்விருவரும் நூற்றி ஐம்பதுற்கும் மேற்பட்ட நாடகங்களை இயற்றியுள்ளார்கள். தம் தேசத்து நாடக கலையை உணர்ச்சி வசப்பட்ட நிலையில் இருந்து மீட்டெடுத்து யதார்த்தவாத திசையை நோக்கி கொண்டு சென்றவர்களாக இவ்விருவரும் முக்கியமானவர்கள் ஆனார்கள்.

ஆர். பி. ஷெறிடன்

18ஆம் நூற்றாண்டில் ஆங்கில நாடகக் கலையில் பெரும் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திய ஒரு நாடக ஆசிரியராக இவரை அறிமுகப்படுத்தலாம். 1775இல் இவர் மிகவும் சிறந்த இரு நாடகங்களை தயாரித்தார். The Rivals, மற்றும் School for Scandal என்பது இவ்விரு நாடகங்கள் ஆகும். ஆங்கில நாடகக் கலையின் மறுமலர்ச்சியை ஏற்படுத்தியவர் என்ற வகையில் முக்கியமான இடத்தை பெற்றுள்ளவரான ஷெறிடன் ஷேக்ஸ்பியரிற்கு பின்பு ஆங்கில அரங்கத்தை சிறப்பாக கையாண்ட நாடக கலைஞராகவும் கருதப்படுபவர் ஆவார்.

காலோ கொல்டோனி

இவர் 18ஆம் நூற்றாண்டில் இத்தாலி தேசத்து நாடக கலையின் மறுமலர்ச்சியை ஏற்படுத்தியவர் ஆவார். பாரம்பரிய பாத்திரங்களை நீக்கியமையும் வேடமுக பயன்பாட்டை தவிர்த்துக்கொண்டமையும் அவருடைய நாடகங்களில் சிறப்பு அம்சங்களாக இருந்தன. அதேநேரம் யதார்த்தவாதத்தை அறிமுகப்படுத்தியவர் என்ற வகையிலும் முக்கியமானவரான இவர் நூற்றி ஐம்பது மகிழ்நெறி நாடகங்களையும், பத்து அவலச் சுவை நாடகங்களையும், நாற்பத்தி மூன்று இசை நாடகங்களையும் எழுதியுள்ளார்.

ஜென் பாவ்ரிஸ்ட் பொக்லீன் மொலியர்

பிரான்சு தேசத்தவரான இவர் 1643இல் ஒரு நாடக அரங்கத்தை அமைத்து தன்னுடைய நாடகங்களை அரங்கேற்றியவர் ஆவார். பிரான்ஸ் நாடகத்திற்கு சமகாலத்து சமூகத்தையும் ஹாஷியத்தையும் அறிமுகப்படுத்தியவர் என்ற வகையில் இவர் முக்கியத்துவம் பெறுகிறார்.

இயுஜின் டனிஸ்

நாடகத்தை வணிகமயவாதத்தில் இருந்து மீட்டெடுக்க முயற்சித்த ஒரு நாடக கலைஞர் என்ற வகையில் இவர் முக்கியமானவர் ஆவார்.

ஜோர்ஜ் பர்னாட் ஷோ

முதலாம் உலக போருக்கும் இரண்டாம் உலக போருக்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் தோன்றிய ஆங்கில எழுத்தாளரான இவர் ஹாஷியத்துடன் சமூகத்தின் மீது விமர்சன பார்வையையும் செலுத்தியவர் ஆவார்.

இவ்வாறான நாடகக் கலைஞர்களுடைய ஆக்கங்களினூடாக லுடொவொமிக் ஒரு முக்கியமான கருத்தாக்கத்தை இலங்கை சமூகத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தினார். அது நாடகம் என்பது நெறியாளரின் கலையாகும் என்பதேயாகும். இந்த கருத்தாக்கமானது ஐரோப்பா முழுவதிலும் பிரபல்யமடைந்திருந்த ஒரு கருத்தாக்கமாகும். நடிகர் நடிகைகளை பழிற்றுவித்தல் என்பது நெறியாளர் என்ற வகையில் அவருடைய விருப்பத்தின் படியே மேற்கொள்ளப்பட்டது. இந்நாட்டில் சிங்கள மற்றும் ஆங்கில நாடகக் கலைக்கு பெரும் பணியாற்றிய ஒரு குருகுலம் அவருடைய மாணவர்களால் உருவாக்கப்பட்டது. பல்கலைக்கழகத்தில் ஆங்கில நாடக மன்றத்தின் இந்த செயற்பாடுகள் பல்கலைக்கழக சிங்கள நாடக கலையின் மீதும் செல்வாக்கு செலுத்தின. எனவே 1943 இல் பல்கலைக்கழக சிங்கள மன்றத்தால் மொலியரின் ஒரு நாடகத்தை தழுவி தயாரித்த 'முதலாளிகே பெரனிய' (முதலாளியின் திடீர் மாற்றம்) என்ற நாடகம் பல்கலைக்கழகத்தில் அரங்கேற்றப்பட்டது. ஆங்கில நாடக இயக்கத்தின் செல்வாக்கு தமிழ் நாடகங்களுக்கும் கிடைத்தது என்பதை

கட்டிக்காட்டுவதாக 1944 இல் தமிழ் மன்றத்தால் *அப்பா கொழும்பிற்கு வருகிறார்* என்ற நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டமையை அறியக்கூடியதாக உள்ளது.

பேராசிரியர் லுடொவொமிக் 1945இல் விநென்டலோவின் *Right you are* என்ற நாடகத்தை தயாரித்து அரங்கேற்றினார். கலாநிதி ஸீ. டப்லியு. அமரசிங்ஹவினால் இப்சனின் *The pillars of the society* என்ற நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. இவ்வாறு பிஸாறோ, பிரேக்ட், ஷேக்ஸ்பியர் போன்ற நாடக கலைஞர்களின் ஆக்கங்கள் இக்கால கட்டத்தில் அரங்கேற்றப்பட்டன. ஈ.ஸ்.பி. விஜேசிங்ஹ, வின்சன்ட் சேரசிங்ஹ, ஜீன் ஜிந்து, பர்ஸி கொலின் தோமே என்பவர்கள் இந்நாடகங்களுக்கான பங்களிப்பை வழங்கினார்கள். இதன் விளைவாக 1950களில் கொழும்பிலும் அதனை சுற்றியுள்ள பிரதேசங்களிலும் ஆங்கில நாடகம் தொடர்பான ஒரு மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டது. இவ்வாறு ஆங்கில நாடகங்கள் தயாரிக்கப் பட்டமையானது திறமையான நடிகை நடிகர்களின் உருவாக்கத்திற்கும் காரணமாகியது. நெவில் கனகரத்ன, டெஸ்மன்ட் ஜயரத்ன, பர்ஸி கொலின்தோமே, சிட்னி டி சொய்ஸா, ஐராங்கனி சேரசிங்ஹ, ரஞ்ஜனி வெல்லேபொல என்பவர்கள் அவர்களில் சிலர் ஆவார். இதேபோல ஆங்கில நாடக தயாரிப்புகள் காரணமாக ஒப்பனை கலைஞர்கள், ஒளியமைப்பு கலைஞர்கள் போலவே நாடகக் கலை பற்றிய பத்திரிகை விமர்சகர்களும் உருவாக காரணமாகியது.

வணக்கத்திற்குரிய *சூரியகொட சமங்கல* தேரரின் தலைமைத்துவத்தின் கீழ் 1923ஆம் ஆண்டில் தாபிக்கப்பட்ட சிங்கள கலை மன்றம் பல்கலைக்கழக நாடகக் கலைக்கு மிக முக்கியமான பங்களிப்பை வழங்கியது என்று பேராசிரியர் திஸ்ஸ காரியவசம் கூறுகிறார். சிங்கள மொழி பற்றிய ஆர்வத்தை தூண்டும் நோக்கத்துடன் சிங்கள மொழி பற்றியும், புத்தக வெளியீடுகள் பற்றியும் கலந்துரையாடல்களும் கருத்தரங்குகளும் இந்த மன்றத்தால் நடாத்தப்பட்டன. இதேநேரம் வணக்கத்திற்குரிய *றம்புகுவெல்லே சித்தார்த்த தேரர்* பல்கலைக்கழக சேவையில் இணைந்துகொண்டதுடன் சிங்கள மன்றத்தின் நாடக கலைப் பணி தொடங்கியது. 1929இல் நடாத்தப்பட்ட ஆறாவது மா நாட்டுக்காக *ஜோன் டி சில்வாவின் துடுகமுணு* நாடகத்தின் சில காட்சிகள் மாணவர்களால் அரங்கேற்றப்பட்டன. அதே நேரம் 1931 ஆம் ஆண்டில் *கமலா* என்ற நாடகத்தையும் 1932 இல் *சார்ள்ஸ் டயஸ்வின் மாயாவதி*

என்ற நாடகத்தையும் 1934 இல் *முதலி திரிஹன்வீம்* என்ற நாடகத்தையும் 1935 இல் *ஏ. எம். டி. சில்வாவின் துரும்புகொலய* என்ற நாடகத்தையும் அரங்கேற்றினர். 1936களில் இச்செயற்பாடுகள் மிகவும் சிறப்பாக மேற்கொள்ளப்பட்டன. 1936ஆம் ஆண்டில் கலாநிதி *குணபால மலலசேகர* மொலியரின் ஒரு நாடகத்தை தழுவி *இபே வெதா* என்ற ஹாஷிய நாடகத்தை தயாரித்தார். இவ்வாறு பல நாடகங்கள் பல்கலைக்கழகத்தில் தயாரிக்கப்பட்டன.

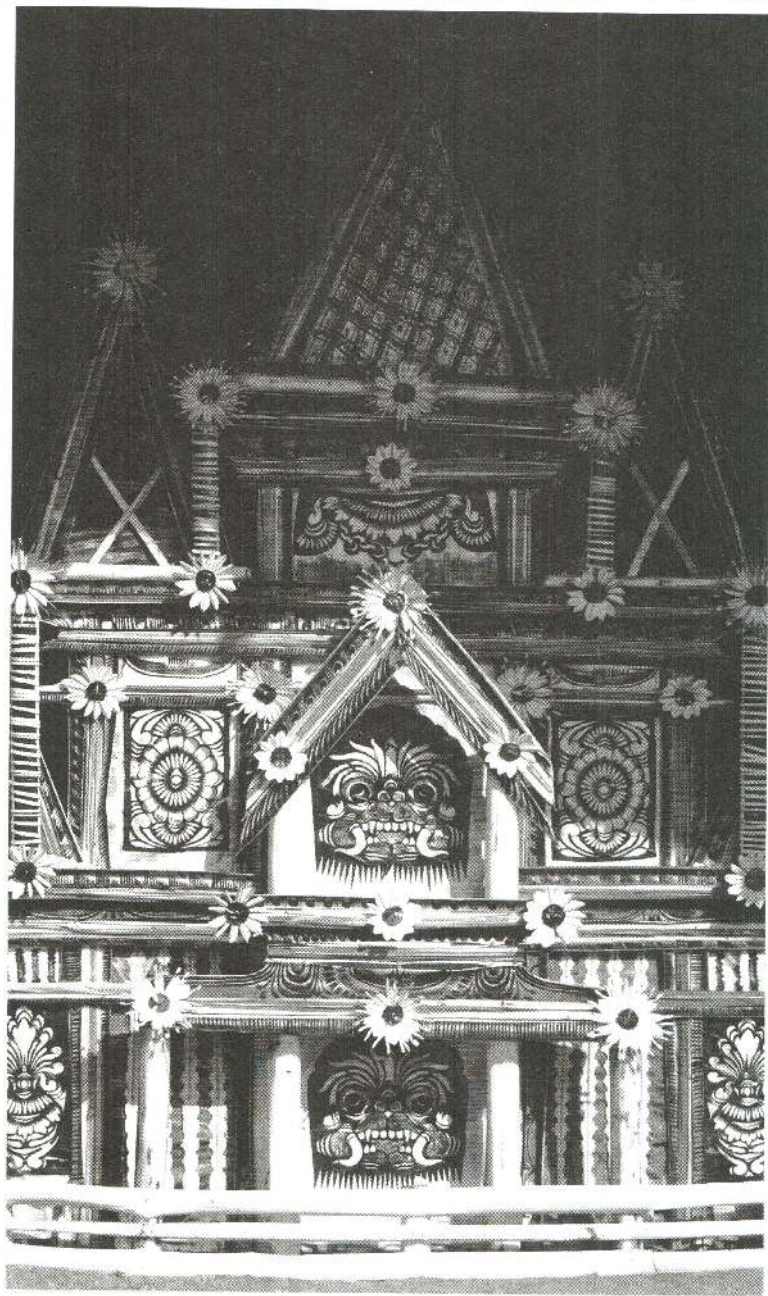
பிற்காலத்தில் பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திரவின் பங்களிப்புடன் சிங்கள நாடக சபை உருவாகியது. இச்சபையால் தயாரிக்கப்பட்ட முதலாவது நாடகம் பேராசிரியர் சரச்சந்திரவின் *பஹின கலாவ* அல்லது *சங்ஸக்ருத கொமசாரிஸ்* (கலாசார ஆணையாளர்) என்ற நாடகமாகும். இது 1951ஆம்ஆண்டில் தயாரிக்கப் பட்டுள்ளது. இந்நாடக சபையின் இரண்டாவது தயாரிப்பு 1951 ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட பேராசிரியர் சரச்சந்திரனின் *பாவதி* என்ற நாடகம் ஆகும். இதேநேரம் நாடக கலையின் வளர்ச்சியை கருத்தில் கொண்டு நியுமான் ஜூபால் என்பவர் பல்கலைக்கழகத்திற்கு அழைக்கப்பட்டார். அவர் 1953ஆம் ஆண்டில் பல்கலைக்கழக மாணவ மாணவிகளின் பங்களிப்புடன் "*வெத ஹடன*" (மருத்துவர் போர்) என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார். பல்கலைக்கழக நிர்வாகத்தின் வேண்டுகோளுக்கு இணங்கி சரச்சந்திராவும் இதற்கான பங்களிப்பை வழங்கினார். ஆயினும் பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட முரண்பாடுகள் காரணமாக சரச்சந்திர அதில் இருந்து விலகினார். அதற்கு பின்பு பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர இலங்கை முழுவதிலும் சென்று சாந்திச் சடங்குகள், நாட்டார் நாடகங்கள் என்பன பற்றி ஆய்வுகளை மேற்கொண்டு ஒரு உள்ளூர் நாடக கலையை உருவாக்குவதற்கு தேவையானவற்றினை பற்றிய தேடலில் ஈடுபட்டார். விமர்சனமின்றி மேற்கத்தேய நாடக கலையை பின்பற்றாமல் உள்ளூர் நாடக பாரம்பரியங்களை பற்றி ஆய்வு செய்வதன் வழியாக மட்டுமே ஒரு உள்ளூர் நாடக கலையை உருவாக்க முடியும் என்ற கருத்தைக் கொண்டவராக அவர் இருந்தார். சீனா, தாய்லாந்து, யப்பான் மற்றும் இந்தியா போன்ற நாடுகளிலும் பிரயாணங்களை மேற்கொண்டு அவர் நாடகக் கலைகள் பற்றிய ஆய்வுகளில் ஈடுபட்டார். 1952ஆம் வெளிவந்த *The Folk Drama of Ceylon* என்ற நூல் இந்த ஆய்வுகளின் விளைவாகும். இதேநேரம் பல்கலைக்கழக நாடக கலை மன்றம் என்ற அமைப்பு பல்கலைக்கழக பழைய மாணவர்களால்



கொஹம்ப கங்காரிய

தாரித்துக்கொள்ளப் பட்டது. 1954ஆம் ஆண்டில் கொகொல்வின் ஒரு நாடகத்தின் தழுவலாக *ஹஹஸ் கொமசாரிஸ்* (இரகசிய ஆணையாளர்) என்ற நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. உள்ளூர் நாடகக் கலை பற்றிய அவருடைய கனவை நனவாக்குவதாக 1956ஆம் ஆண்டின் நவம்பர் மாதம் 03ஆம் நாள் அன்று லயனல் வென்ட் ரூபகார்த்த மண்டபத்தில் *மனமே* நாடகம் அரங்கேற்றப்பட்டது.

பல்கலைக்கழக நாடக கலையானது இந்த நாட்டில் ஒரு புலமை சார்ந்த நாடக கலை பாரம்பரியத்தின் தொடக்க நடவடிக்கையாக அமைந்தது. இது குறிப்பாக உலகத்தின் சிறந்த நாடக பாரம்பரியங்களை பற்றியும், நாடகங்களை பற்றி கற்கவும், நாடக உத்திகளை பயிர்வதற்கும் மாணவ மாணவிகளுக்கு சந்தர்ப்பத்தை வழங்கியது. நாடகக் கலையை பயின்ற நடிகை நடிகர்களின் கூட்டமொன்றினை உருவாக்கவும் இது காரணமாகியது. மேலும் நாடகம் என்பது நெறியாளரின் கலையாக மாறியமையும் விமர்சனப் பார்வைகொண்ட பார்வையாளர்களை உருவாக்கியமையும், உலகத்தில் சிறந்த நாடகங்களை பார்க்க வாய்ப்புக் கிட்டியமையும், அதன் காரணமாக நாடக பார்வையாளர்களின் இரசனை மட்டம் உயர்ந்தமையும் பல்கலைக்கழக நாடகச் செயற்பாடுகளின் விளைவுகளாலேயே ஆகும். எனவே நவீன நாடக கலையின் தோற்றத்திற்கு முக்கிய காரணியாக பல்கலைக்கழக நாடகங்கள் அமைந்தன என்று கூறலாம்.





பேராசிரியர் எதிரிவர் சாச்சந்திர





பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர

“பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திராவை இலங்கை மக்களிடம் அறிமுகப்படுத்துவதற்கு முயற்சித்தல் என்பது பாலின் வெண்மையை வர்ணிக்க முயற்சித்தலுடன் ஒத்தது. நாற்பது வருடங்களுக்கும் அதிகமான காலம் சிங்கள நாடகத் துறையில் மகா புருஷனாக திகழ்ந்த அவர் நாடகக் கலைக்கு வழங்கிய பங்களிப்பானது சிங்கள நாடகம் பற்றிய வரலாற்று புத்தகத்தில் பொன் எழுத்துகளால் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. 1940களில் தொடங்கிய சிங்கள நாடக மறுமலர்ச்சிக்கான பயணத்தின் ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் அவர் வழிகாட்டியாக திகழ்ந்தார்” என்று பேராசிரியர் ஹேமபால விஜேவர்த்தன கூறுகிறார்.

சிங்கள நாடகக் கலையின் திசையை மாற்றிய கலைஞர்களுக்குள் மிகவும் முக்கியமான ஒருவராக எதிரிவீர சரச்சந்திராவை அறிமுகப்படுத்தலாம். அவர் சிங்கள நாடகத்தின் கலை ரீதியான வளர்ச்சியின் முன்னோடியாவார். மோடிப்படுத்தப்பட்ட பாணியிலான நாடக பாரம்பரியத்தை நவீன அரங்கத்திற்காக மறு உருவாக்கப்பட்டமையானது அவருடைய நாடகப் பணியின் அதி உச்ச பலனாகும்.

வெதிதந்திரிகே எதிரிவீர சரச்சந்திர 1914ஆம் ஆண்டு ஜூன் மாதம் 03ஆம் திகதி அன்று காலி மாவட்டத்தின் ரத்கம என்ற இடத்தில் பிறந்தார். காலி புனித அலோஸியஸ் பாடசாலைபாணந்துறை புனித ஜோன் பாடசாலை, கல்கிஸ்ஸ் புனித தோமஸ் பாடசாலை மற்றும் காலி நிர்மன்ட் என்ற பாடசாலைகளில் அவர் கல்வி கற்றுள்ளார். அவர் காலி புனித அலோஸியஸ் பாடசாலையில் கல்வி கற்றபோது ரணபனாதேனிய விகாரையின் பிக்குவுடன் பழகும் வாய்ப்புக்கிட்டியது. அது சரச்சந்திராவின் வாழ்க்கையின் மீது செல்வாக்கு செலுத்தியது. கிறிஸ்தவ பாடசாலைகளில் ஆங்கில மொழி ஊடாக கல்வி கற்றுக் கொண்டிருந்த சரச்சந்திராவிற்கு அந்த பிக்கு பாளி மற்றும் சிங்கள மொழி புத்தகங்களை வாசித்து காட்டினார். சரச்சந்திர பின்பு உயர் கல்விக்காக 1933இல் கொழும்பு பல்கலைக்கழகத்திற்கு சென்றார். அவர் அங்கு சமஸ்கிருதம், பாளி மற்றும்

சிங்களம் போன்ற பாடங்களை படித்து ஒரு பட்டதாரியாக 1936 ஆம் ஆண்டில் பல்கலைக்கழகத்தில் இருந்து வெளியேறினார். ஓர் ஆசிரியராக நியமனம் பெற்று அவர் சிங்களம் கற்பிக்க வெள்ளவத்தை புனித பீற்றர் பாடசாலைக்கு சென்றார். அது அவருடைய முதலாவது தொழிலாக அமைந்தது. கிட்டத்தட்ட ஒரு வருட காலம் ஆசிரியராக பணியாற்றிய அவர் பின்பு லேக்ஹவுஸ் பத்திரிகை நிறுவனத்தின் நிர்வாக துறையுடன் இணைந்துகொண்டார். 1939ஆம் ஆண்டில் சரச்சந்திர இந்திய தத்துவத்தையும் இசையையும் கற்கும் நோக்கில் இந்தியாவின் சாந்தி நிகேதன் நிறுவனத்திடம் சென்றார். ஆயினும் அந்த நோக்கத்தை நிறைவேற்றிக்கொள்ள முடியாமல் சுகவீனம் காரணமாக அவர் மீண்டும் நாடு திரும்பினார். மீண்டும் ஆசிரியர் தொழிலை தெரிவுசெய்துகொண்ட சரச்சந்திர கல்கிஸ்ஸ புனித தோமஸ் பாடசாலையில் ஒரு சிங்கள ஆசிரியராக பணியாற்றினார். 1944ஆம் ஆண்டில் இந்திய தத்துவம் முதுகலைமாணி பட்டதாரியானார். பின்பு அவர் கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்தில் ஒரு விவிவுரையாளராக நியமனம்பெற்றார். இலண்டன் பல்கலைக்கழகத்தில் மேற்கத்தேய தத்துவம் பற்றிய பட்டப்பின் பட்டதாரியான பின்பு அவர் பாளி மொழித்துறையில் ஒரு நிரந்தர விவிவுரையாளராக செயற்படத்தொடங்கினார். 1952ஆம் ஆண்டில் அவருக்கு நவீன சிங்கள இலக்கியத்தை கற்பிக்க சிங்கள மொழித்துறையில் விவிவுரையாளர் பதவி கிடைத்து. அதேநேரம் அவர் 1966-67காலப் பிரிவில் அமெரிக்காவில் டெனிஸன் பல்கலைக்கழகத்தில் அதிதி பேராசிரியராகவும் செயற்பட்டார். 1974ஆம் ஆண்டில் பிரான்ஸில் இலங்கைத் தூதுவராக பணியாற்றிய சரச்சந்திர 1977-1979 வரையிலான காலப் பிரிவில் அமெரிக்காவின் ஹவாய் என்ற இடத்தில் அமைந்துள்ள ஈஸ்ட் வெஸ்ட் ஹென்றர் நிறுவனத்தின் ஒரு பேராசிரியராக பணியாற்றினார். சிறு பராயத்தில் இருந்தே கலை பற்றிய ஆர்வம் சரச்சந்திரவிடம் இருந்தது. 19ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய சமய மற்றும் கலை மறுமலர்ச்சிக்கு காரணமாகிய இரு விவாதங்களை நடாத்தியவர்கள் சரச்சந்திரவின் பிறந்த கிராமத்தில் வசித்தவர்கள் ஆவார்கள். அத்துடன் பௌத்த பிக்குகளின் ஒரு பீடமான *அமரபுர* பீடத்தின் *தொடந்தாவ* கிளையும் *தம்புலு* கிளையும் சார்ந்த தலைமை தேரர்களும் இப்பிரதேசத்து விகாரைகளை சார்ந்தவர்களாக இருந்தார்கள்.

பிரதேசத்தில் நடைபெறும் கிராமிய நாடகம் நாடகங்களை பார்க்க அவர் தன்னுடைய சிறிய மாமாவுடன் போகும் பழக்கத்தை கொண்டிருந்தார். சரச்சந்திரவின் பிறந்த வீட்டிற்கு அருகில் தான் *ரஜகம சமேத லியனகே* என்ற கலைஞர் வசித்தார். அவர் அப்பிரதேசத்திலுள்ள எல்லா ஆங்கில பாடசாலைக்கும் சென்று இசையை கற்பித்தவர் ஆவார். அதேநேரம் பிரபல்யமான ஒரு நாடகக் கலைஞராக திகழ்ந்த *பார்ரொன் மாஸ்ரர்* என்பவரும் நூர்த்தி நாடகக் கலைஞரான *தலபாகோட கபசிங்ஹு மாஸ்ரரும்* அந்த பிரதேசத்தில் தான் வசித்து வந்தார்கள். தெற்கில் தன்னுடைய அயல் கிராமத்தில் வசித்த பேயோட்டிகளுடையதும் *கபூரால்* என்று அழைக்கப்படும் பூசகருடனும் பழகியதன் காரணமாக ஆடல் பாடல்கள் அவருக்கு பரிச்சயமானவையாக இருந்தன.

அவருடைய வீட்டில் ஒரு *கிறமப்போன்* இசைத் தட்டு இயங்கி கருவி இருந்தது. *ஜோன் டி சில்வா* மற்றும் *சாஸ் டயஸ்* போன்றவர்களின் நூர்த்தி நாடகப் பாடல்களை கேட்க அவருக்கு அது உதவியது. நூர்த்தி பாடல்களையும் ஆங்கில பாடல்களையும் களியாட்ட பாடல்களையும் அதேபோல கறோல் பாடல்களையும் படித்தவரான சரச்சந்திரவின் பல்கலைக்கழக மாணவ பருவ வாழ்க்கை வித்தியாசமானதாக அமைந்தது. பல்கலைக் கழகத்தில் உள்ளூர் கலை இலக்கயத்திற்காக இரு நிறுவனங்கள் பங்களிப்பு வழங்கிக்கொண்டிருந்தன. அதில் ஒன்றான பேராசிரியர் என். ஏவ். ஸீ. லுடொவொயிக்வின் அனுசரணையுடன் இயங்கிய *University College Dramatic Society* (பல்கலைக்கழகக் கல்லூரி நாடக மன்றம்) வருடந்தோறும் ஒரு ஆங்கில நாடகத்தை தயாரித்து அரங்கேற்றியது. அடுத்ததாக சிங்கள மன்றம் வருடாந்த விழாவின்போது பல கலை நிகழ்ச்சிகளை வழங்கியது. ஆயினும் இவை பற்றி ஆர்வங்கொண்டவராக சரச்சந்திர இருக்கவில்லை.

எம்.ஜே.பெரேரா சிங்கள மன்றத்தின் கூட்டங்களில் கவிதைகளை பாடினார். ஆயினும் இசையை கற்றவராக இருந்த சரச்சந்திர இவற்றினை தவிர்த்துக்கொண்டார். அவர் சிங்கள மன்றத்தின் ஒரு செயற்குழு உறுப்பினராக செயற்பட்டாலும் நாடகச் செயற்பாடுகளைப் பற்றிய ஆர்வம் அவரிடம் இருக்கவில்லை. ஆயினும் கிராமிய நடனம், கிராமிய நாடகம் மற்றும் கீழைத்தேய இசை என்பவற்றினை பற்றி அவரிடம் அதிக ஆர்வம் நிலவியது. பல்கலைக்கழகத்தில் சிங்கள மன்றத்தை நிறுவுவதில் முன்னோடியாக செயற்பட்டவரான வண. *இரம்புகுவெள்ளே சித்தார்த்த*

தேரர் சிங்கள மன்றத்தின் கூட்டங்களின் போது மலையக சிங்கள நடனங்களில் வரும் *வண்ணம்* பாடல்களை பாடிக் காட்டினார். அத்துடன் மலையக நாட்டிய கலைஞர்களை அழைத்து நடன வகுப்புகளை நடாத்தினார். சரச்சந்திர இந்த வகுப்பிற்கு சென்று நாட்டியம் கற்றுக்கொண்டார். “ஒரு நடன கலைஞராக வேண்டும் என்ற ஆசை என்னிடம் நிலவியதில்லை. என்றாலும் மலையக நடன கலையின் அடிப்படை பண்புகளை புரிந்துகொள்ளும் நோக்கில் ஞாபியு கிழமைமில் காலை நேரங்களில் நடாத்திய நடன வகுப்புகளுக்கு சென்றேன்” என்று பேராசிரியர் சரச்சந்திர கூறுகிறார் (*மிங் எதி சரசவி வரமக் தென்னே* பக்.15). புனித தோமஸ் கல்லூரி பரிசு வழங்கும் விழாவின் போது முன்வைக்கப்படும் கலை நிகழ்ச்சிகளின் போது சரச்சந்திர கீழைத்தேய கலாசார நிகழ்ச்சிகளை முன்வைத்தார். மேலும் சிங்கள அகராதி அலுவலகத்தில் பணியாற்றியவர்களான *டி.ஜே.விஜேரத்ன* மற்றும் *ஏ.பி. குணரத்ன* என்பவர்களும் அவருக்கு நாடகக் கலை செயற்பாடுகளின் போது உதவினார்கள்.

அக்காலப் போக்கில் இலங்கை நாடகக் கலையில் பல போக்குகள் காணக்கூடியதாக இருந்தன. ஒரு புறத்தில் *நூர்த்தி ரவற் ஹோல்* நாடகங்களும் மறுபுறத்தில் *ஜயமான்ன* அல்லது *மினாவா* நாடகங்களும் இருந்தன. அதேநேரம் கொழும்பு பல்கலைக்கழக கல்லூரியைச் சார்ந்த ஒரு நாடகக் கலைப் போக்கும் காணக்கூடியதாக இருந்தன. குறிப்பிட்ட காலகட்டத்தில் கொழும்பை அண்டிய பிரதேசங்களில் ஆங்கில நாடகங்களும் அரங்கேற்றப்பட்டுக்கொண்டிருந்தன. பல்கலைக்கழக கல்லூரிகளில் கூட அதன் செல்வாக்கு பரவியிருந்தது. எனவே பேராசிரியர் லுடொவொய்க்வின் வழிகாட்டலின் கீழ் ஆங்கில நாடக மன்றமொன்றினை தொடங்கியிருந்தது. இவை ஒரு உள்நூர் நாடகக் கலையை உருவாக்குவதில் செல்வாக்கு செலுத்தவில்லை. சரச்சந்திர மற்றும் விஜேரத்ன என்ற இருவர் சிங்கள நாடகக் கலைக்கு உயிரூட்டும் பொருட்டு பேராசிரியர் லுடொவொய்க்வின் அனுபவங்களையும் திறமைகளையும் பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும் என்ற கருத்தை கொண்டிருந்தார்கள். இவ்விருவரும் சேர்ந்து ஒரு சிங்கள நாடக எழுத்துருவை தயாரித்தார்கள். “*முதலாளிகே பெறலிய*” (முதலாளியின் மாற்றம்) என்ற அந்த நாடகமானது *மொலியரின்* ஒரு நாடகத்தின் தழுவலாகும். இந்நாடகத்தை 1943ஆம் ஆண்டின் டிசெம்பர் மாதம்

16ஆம் திகதியன்று பல்கலைக் கழக சிங்கள மன்றத்தால் தயாரித்து அரங்கேற்றப்பட்டது. இது சரச்சந்திரவின் முதலாவது தழுவல் நாடகமாகும். பின்பு ஏ.பி. குணரத்னவும் ஸீ.ஜே. விஜேரத்னவும் லுடொவொய்க் மற்றும் அவருடைய மனைவியாரை சந்தித்து ஒரு சிங்கள நாடகத்தை தயாரிக்கமாறு கேட்டுக்கொண்டார்கள். அவர்களால் உருவாக்கப் பட்ட *ரங்க சபாவ* என்ற அமைப்பால் *“கபுவா கபோதி”* என்ற நாடகத்தை 1945ஆம் ஆண்டின் ஏப்ரல் மாதம் 25ஆம் திகதியன்று அரங்கேற்றப்பட்டது. இந்த நாடகம் ருசியன் எழுத்தாளரான நிகொலொய் கொகொல்வின் ஒரு நாடகத்தின் தழுவல் ஆகும்.

1942ஆம் ஆண்டில் யுனிவர்ஸிரி கொலேஜ் என்ற நிறுவனம் ஒரு பல்கலைக்கழகமாக தரம் உயர்த்தப்பட்டது. பல்கலைக்கழகத்திற்கு புதிய ஆசிரியர்களை நியமிக்கும் போது சரச்சந்திரவும் ஒரு உதவி விறிவுரையாளராக நியமிக்கப்பட்டார். பின்பு பட்டப்பின் படிப்பிற்காக வெளிநாடு சென்ற சரச்சந்திர கலாநிதி பட்டதாரியாக நாடு திரும்பினார். பின்பு 1949ஆம் ஆண்டில் சிங்கள மன்றத்திற்காக ஒஸ்கார் வயில்ட்ஸின் *“Importance of Being Ernest”* என்ற நாடகத்தை *“ஹெங்கி ஹொரா”* என்ற பெயரில் சிங்கள தழுவலாக முன்வைத்தார். 1951ஆம் ஆண்டில் சிங்கள மன்றத்தில் இருந்து விலகி சென்ற சரச்சந்திர *“சிங்கள நாட்ய மண்டலய”* (சிங்கள நாடகச் சபை) தாபித்தார். இதுவரை காலம் நாடகங்களை எழுதும் பணியில் ஈடுபட்ட சரச்சந்திர நாடக தயாரிப்பை பற்றியும் கவனம் செலுத்த தொடங்கினார். 1951 ஆம் ஆண்டில் *“பஹின கலாவ ஹெவத் சங்ஸ்கிருதிக கொமசாரிஸ்”* (தேய்யும் பிறை அல்லது கலாசார ஆணையாளர்) என்ற நாடகத்தை சரச்சந்திர எழுதி தயாரித்தார். அப்போது பிரபல்யமாக இருந்த மகிம்நெறி நாடகங்கள் சரச்சந்திரவின் மீது செல்வாக்கு செலுத்தியிருந்தமை சுட்டிக்காட்டப்படுவதாக இந்நாடகம் அமைந்துள்ளது. 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பாவில் பிரபல்யமாக இருந்த இயற்கையான உரையாடல்களைக்கொண்ட நாடகங்களே சிங்கள நாடகங்களாக தயாரிக்க தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டுள்ளமையை அவதானிக்கக் கூடியதாகவுள்ளது. மேற்கத்தேய சிறந்த நாடகங்களை சிங்கள மொழி பெயர்ப்புகளாகவோ அல்லது தழுவல்களாகவோ முன்வைத்தலின் வழியாக சிங்கள நாடகத்தை வளர்ச்சியடையச் செய்ய முடியும் என்ற கருத்து அப்போது நிலவியது. சரச்சந்திர 1950ஆம் ஆண்டிற்கு பின்பு நாட்டார் கலை மன்றத்துடன் இணைந்து வேலைசெய்யவும் இலங்கை ஒலிபரப்புக்

கூட்டுத்தாபனத்தில் பணியாற்றியவர்களான சரணகுப்த அமரசிங்கமற்றும் எம். ஜே. பெரேரா என்பவர்களுடன் இணைந்து இந்நாட்டு கிராமிய பாடல்கள் மற்றும் நாடகங்கள் போன்ற கலை அம்சங்களை ஒலிப்பதிவு செய்ய நியமிக்கப்பட்ட குழுவின் அங்கத்தவராக பணியாற்றவும் சரச்சந்திரவிற்கு வாய்ப்பு கிட்டியது. உள்ளூர் நாடக கலையொன்றிக்கான பயணத்தை மேற்கொள்வதில் இவை சரச்சந்திரவிற்கு பெரும் உதவியாக அமைந்தன. சரச்சந்திர பேராதெனிய பல்கலைக்கழகத்தின் ஒரு விரிவுரையாளராக சேவையாற்ற கிடைத்த பின்பு சிங்கள கிராமிய நாடகங்களை பற்றி மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வு *"The Folk Drama of Ceylon"* என்ற பெயரில் வெளிவந்தது. "பேராதெனியவில் நிம்மதியான குழலுக்கு வந்த நான் சிங்கள கிராமிய நாடகத்தை பற்றி பகுதி பகுதியாக மேற்கொண்ட ஆய்வை முடிவுக்கு கொண்டு வந்து ஒரு புத்தகமாக வெளிபிட வேண்டும் என்று கருதினேன்" என்று பேராசிரியர் சரச்சந்திர கூறுகிறார்(பிங் எதி சரசவி வரமக் தென்னே. பக்.168). 1945ஆம் ஆண்டில் எழுதியுள்ள *"கபுவா கபோதி"* என்ற நாடக முன்னுரையும் 1952 ஆம் ஆண்டில் எழுதியுள்ள *The Folk Drama of Ceylon* எனப்படும் நூலும் ஒரு உள்ளூர் நாடக பாரம்பரியத்தை தேடும் முயற்சியின் போது கிடைத்த கோட்பாட்டு ரீதியான பலன்களாகும் என்று பேராசிரியர் திஸ்ஸ காரியவசம் கூறுகிறார்.

1952ஆம் ஆண்டில் சரச்சந்திர *"பபாவதி"* என்ற நாடகத்தை தயாரித்தலுடன் இந்த கோட்பாடு ரீதியான அடித்தளத்தில் இருந்து நடைமுறை செயற்பாடுகளை தொடங்குகிறார். பெளத்த ஜாதக கதையொன்றான *குஸ ஜாதக* கதையை அடித்தளமாகக் கொண்டிருந்த *பபாவதி* நாடகத்தில் இயற்கையான உரையாடல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டிருந்தன. ஆயினும் அதில் சிங்கள நாடகம் பாரம்பரியத்தைச் சார்ந்த இரு பாடல்கள் உள்ளடங்குகின்றன. நாடகத்தின் பொதே குரு என்ற பாத்திரத்தை நடத்தவர் அப்பாடல்களை பாடினார். இது *உலக தருமி* நாடக பாரம்பரியத்தை மீறுவதாக அமைந்திருந்தாலும் சரச்சந்திர அதன் வழியாக உள்ளூர் நாடக அம்சமொன்றினை அறிமுகப்படுத்த முயற்சித்திருந்தார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

"பபாவதி நாடகத்தால் இரு பிரச்சினைகள் எழுப்பப்பட்டது. நான் அதனை சமகாலத்து பேச்சு வழக்கத்தைக்கொண்டதாக எழுதினேன். அரசர்கள் இந்த மொழியில் தான் பேசினார்களா? என்ற கேள்வியை சிலர்

எழுப்பினார்கள். அதுவரை காலமும் கடந்த காலத்து சமூகத்தை அடிப்படையாகக்கொண்ட நாடகங்களின் உரையாடல்கள் ஏட்டு மொழி வழக்கத்தை கொண்டவையாக இருந்தமை தான் அதற்கு காரணமாகியது. எனவே என்னால் மேற்கொள்ளப்பட்ட வழியானது சில பார்வையாளர்களுடைய அதிர்ச்சிக்கு காரணமாகியது என்பது ஆச்சரியப்பட வேண்டியதொன்றல்ல” (*மிங் எதி சரசனி வரமக் தென்னே*. பக். 15).

நாடகக் கலை வளர்ச்சிக்காக ஆஸ்திரியன் தேசியத்தை சார்ந்தவரான *நியுமான் ஜோபால்* என்பவர் பல்கலைக்கழகத்தால் அழைக்கப்பட்டார். சிங்கள நாடகக் கலைக்கும் அதேபோல ஆங்கில நாடகக் கலைக்கும் அவரிடம் இருந்து செல்வாக்குகளை பெறுதல் என்ற நோக்கத்துடன் சில நடவடிக்கைகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. நியுமான் ஜோபால் பல்கலைக்கழக மாணவர்களுடன் இணைந்து தயாரிக்கத் தேவையான சிங்கள தழுவல் நாடக எழுத்துருவாக்கங்களை தயாரிக்கும் பணியை சரச்சந்திர, விஜேரத்ன மற்றும் குணரத்ன என்ற மூவரும் மேற்கொண்டார்கள். மேற்கத்தேய நாடகங்களை சிங்கள மொழிக்கு தழுவல் செய்வதன் வழியாக உள்ளூர் நாடக கலையொன்றினை உருவாக்கமுடியுமா என்ற சந்தேகம் இப்பணியில் ஈடுபட்ட சரச்சந்திரவிடம் தோன்றியது. 1953ஆம் ஆண்டில் நியுமான் ஜோபால் பல்கலைக்கழக மாணவர்களின் பங்களிப்புடன் “*வேத ஹடன*” (மருத்துவர் போர்) என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார். இந்நாடகம் பல்கலைக்கழக நாடக வரலாற்றில் புரட்சிக்கரமான நாடகமொன்றாக விளங்கியது. அதுவரைகாலமும் அரங்கேற்றப்பட்ட எந்தொரு சிங்கள நாடகத்திலும் உள்ளடங்காத ஒரு உத்வேகத்தை இந்த நாடகம் கொண்டிருந்தது என்று சரச்சந்திர கூறுகிறார். “நடிகை நடிகர்களின் எல்லா அபினயமும் நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களை சார்ந்ததாக நாடக நெறியாளரின் கருத்தை பிரதிபலிக்கின்றதாக அமைந்திருந்தன. நாடகத்துடன் பொருந்தும் ஒரு இசை இராகத்தை அடிக்கடி இசைக்கப்பட்டமையானது இந்த நாடக தயாரிப்பில் காணக்கூடியதாக இருந்த இன்னொரு சிறப்பான அம்சமாகும். சீன நாடகப் பாரம்பரியத்தில் வரும் சில பண்புகளையும் ஜோபால் *வேத ஹடன* நாடகத்தில் பயன்படுத்திக்கொண்டிருந்தார். இந்நாடகத்தில் நடிகைகள் நடப்பில் மிகவும் திறமையாக பயிற்சிபெற்றவர்களாக இருந்தார்கள்” (சரச்சந்திர-நாடக கவேஸண)

எவ்வாறாயினும் சரச்சந்திர— ஜோபால் கூட்டுப் பணி அதிக காலம் நீடித்து நிற்கவில்லை. ஜோபாலுக்கும் சரச்சந்திரவிற்கும் இடையில் கருத்து முரண்பாடுகள் தோன்றின. வெத ஹடன நாடகப் பயிற்சிகளின் போது ஒருமுறை சரச்சந்திர தண்ணீர் நிரப்பிய பாத்திரங்களை எடுத்துக்கொண்டு ஒரு ஜல தரங்க வாசித்தலுக்காக தயாராகினார். அப்போது ஜோபால் “இது என்ன ரீ பாட்டிக்கு தயார்படுத்தலா” என்று நக்கலாக கேட்டார். இந்த சம்பவத்துடன் சரச்சந்திர வெத ஹடன நாடகத்தில் இருந்து விலகினார். பிரான்ஸ் தேசத்து கலைஞரான மொலியரின் “*டுத மலாதே இமாஜினேயர்*” நாடகத்தின் சிங்கள தழுவலான வெத ஹடன நாடகம் வெற்றியடையவில்லை. அது சரச்சந்திரவிற்கு தன்னுடைய கருத்தை உறுதிபடுத்திக்கொள்ள காரணமாக அமைந்தது. “ஜோபாலுடைய வெத ஹடன நாடகம் எங்களுக்கு ஒரு முக்கியமான பாடத்தை கற்பித்தது. அதாவது உள்ளூர் நாடக பாரம்பரியமொன்றினை கட்டியெழுப்பும் பொருட்டு நாங்கள் மேற்கத்தேயத்தில் இருந்து செல்வாக்குகளை பெறக்கூடாது என்று அல்ல, மாறாக நாங்கள் மேற்கத்தேயத்தில் இருந்து செல்வாக்கு பெற முயற்சிக்கின்ற எப்பொழுதும் இயலுமானளவு உள்ளூர் பண்புகளை உள்ளடக்க வேண்டும் என்பதேயாகும். அவ்வாறு இல்லாமல் மேற்கத்தேய நாடகங்கள் எவ்வளவு அரங்கேற்றினாலும் அதன் வழியாக சிங்கள நாடக பாரம்பரியமொன்றை கட்டியெழுப்ப முடியாது என்பதே என்னுடைய கருத்தாக இருந்தது” (சரச்சந்திர—நாட்ய கவேஸண).

வெத ஹடன நாடகத்திலிருந்து விலகி சென்ற சரச்சந்திர இலங்கையில் மலையக மற்றும் கீழ் நாடு பிரதேசங்களில் பிரபல்யமாக இருந்த பலி, தொவில, கங்காரி, கோலம் மற்றும் நாடகம் போன்ற உள்ளூர் நாடக வடிவங்களைப் பற்றிய ஆய்வுகளில் ஈடுபடத் தொடங்கினார். உள்ளூர் நாடக கலையொன்றினை கட்டியமைக்க இவ்வாறான ஆய்வுகள் அத்தியாவசியமானவை என்பது அவருடைய கருத்தாக இருந்தது. எனவே இலங்கையில் கிராமந்தோறும் சென்று பழைய நாடக பாரம்பரியங்களைப் பற்றிய தேடலில் ஈடுபட்டார். இவ்வாய்வுகளின் ஒரு பலனாக 1954 ஆம் ஆண்டில் *Sinhalese Folk Plays* என்ற நூல் வெளி வந்தது. நூல் வெளியிடுதல் என்பதை மட்டுமே நோக்கமாகக்கொண்டு அவர் இவ்வாய்வுகளில் ஈடுபடவில்லை. தன்னுடைய தேடல்களை பயன்படுத்திக்கொண்டு நாடக தயாரிப்பில் ஈடுபடுவதை அவர் அதே வருடத்தில் தொடங்கினார். அவர் “ரத்தரன்” (பொன்) என்ற ஒரு

வானொலி நாடகத்தை எழுதி தயாரித்தார். அந்நாடகம் உள்ளூர் பலி தொவில் போன்ற சடங்கு பாரம்பரியங்களை பின்பற்றி தயாரித்ததொன்றாக இருந்தது. இந்நாடகத்தை ஒரு மேடை நாடகமாக அவர் 1958ஆம் ஆண்டில் தயாரித்தார். மேலும் அவர் 1955 ஆம் ஆண்டில் “வந்தின்ன கிய தேவாலே” (கும்பிடப் போன கோவில்) என்ற நாடகத்தை எழுதி தயாரித்தார். இந்த நாடகம் கண்டி திருத்துவ கல்லூரியில் முதலாவதாக அரங்கேற்றப்பட்டது. இது இயற்கைப்பாணி உரையாடல்களைக் கொண்ட ஒரு சுய படைப்பு நாடகம் ஆகும். இது குறிப்பிட்ட காலத்து சமூகத்தை விமர்சிக்கும் நாடகமொன்றாக இருந்தது.

சரச்சந்திரவினுடைய The Folk Drama of Ceylon என்ற புத்தகம் அவருக்கு ஒரு புலமைப் பரிசில் கிடைக்க வாய்ப்பாக அமைந்தது. அவருடைய மனதில் தோன்றியிருந்த சில கருத்துகளைப் பற்றிய ஆய்வுகளை மேற்கொள்ள இந்த புலமைப் பரிசு வாய்ப்பாக அமைந்தது. அவர் முதலாவதாக இந்தியாவிற்கு பயணம் செய்தார். இலங்கையின் கலாசார வாழ்க்கையை வளர்ச்சியடைய செய்த பலவற்றினை இந்தியாவில் இருந்து கிடைக்கப்பெற்றமை அவர் அவ்வாறு இந்தியாவிற்கு பயணம் மேற்கொள்ள முக்கிய காரணமாக அமைந்தது. எனவே நாடக கலை சார்ந்ததாகவும் அர்த்தமுள்ள அனுபவங்களை அவர் இந்தியாவில் இருந்து எதிர்பார்த்தார். ஆயினும் நாடகக் கலை சார்ந்த அவருடைய இந்த நோக்கம் நிறைவேறவில்லை. “இயற்கையான உரையாடல்களைக்கொண்ட நாடகங்கள் பெரும்பாலும் நகைச்சுவையாகத் தான் இருந்தன. அவை சனரஞ்சகத்தன்மை நிறைந்தவையாகவும் இருந்தன. இந்த பாணியில் நாடகங்களை தயாரித்தவர்களை இளம் தலைமுறை விமர்சகர்களால் மதிக்கப்பட்டவர்களாக இருந்தமை என்னால் அறியக்கூடியதாக இருந்தது. ஆயினும் எனது தேடலாக இருந்தது அவ்வாறான நாடகம் அல்ல. மாறாக உள்ளூர் என்று ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடிய ஒரு பாணியை பின்பற்றி தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்கள் உண்டா? என்பதேயாகும். இசை நாடகங்கள் பாடல்களை கொண்டிருந்தாலும் அந்த நாடகங்களின் நடிப்பானது இயல்பான பாணிகளைக்கொண்டதாக இருந்தது. அவை மேற்கத்தேய நாடகங்களைப் போலவே இலக்கம் மற்றும் ஜவனிகா என்று பிரித்து இயற்றப்பட்டிருந்தன” (சரச்சந்திர: பிங் எதி சரசவி வரமக் தென்னே பக்.190-81).

1955ஆம் ஆண்டின் இறுதியில் யப்பான் சென்ற சரச்சந்திரவிற்கு அங்கு *நோ, கபுகி* மற்றும் *சீன பெய்ஜிங் ஒபேரா* போன்ற நாடகங்களை பார்க்க வாய்ப்புக் கிடைத்தது. அவர் இலங்கை, இந்தியா, யப்பான் மற்றும் சீனா போன்ற நாடுகளின் பாரம்பரிய நாடகக் கலையை கீழைத்தேய நாடக கலையாக அறிமுகப்படுத்தினார். தன்னுடைய வெளிநாட்டு பயணத்தை முடித்து அவர் 1956ஆம் ஆண்டின் ஜூன் மாதம் நாடு திரும்பினார். உள்ளூர் நாடகக் கலை எவ்வாறு அமைய வேண்டும் என்பது பற்றிய ஒரு கருத்தாக்கம் அப்போது அவரிடம் உருவாகி இருந்தது. அவருடைய வெளிநாட்டு பயண அனுபவங்களின் வழியாக அவர் அடைந்த முடிவானது சீன மற்றும் யப்பானிய நாடகங்களுடன் ஒப்பிடக்கூடிய சிங்கள சமூகத்தை சார்ந்த ஒரேயொரு நாடக வகையானது *நாடகம* எனப்படும் நாடக வகை மட்டுமே ஆகும் என்பதேயாகும். அதன் அரங்க பாணியானது சமஸ்கிருத நாடக பாணியுடனும் தெருக்கூத்துப் போன்ற நாடகங்களின் அரங்க பாணியுடனும் ஒத்ததன்மை கொண்டது என்பதை இனங்கண்டவரான சரச்சந்திர இந்தப் பாணியைக்கொண்டு ஒரு ஆய்வு ரீதியான நாடக தயாரிப்பை மேற்கொள்ள வேண்டும் என்று முடிவு செய்கிறார். 1956ஆம் ஆண்டின் நவம்பர் மாதம் 03ஆம் திகதி கொழும்பு இலயனல் வென்ற்ட் அரங்கத்தில் *மனமே* நாடகம் அரங்கேற்றப்பட்டதுடன் அவருடைய அந்த கனவு நனவாகிறது. *மனமே* நாடகமானது வடிவம், உள்ளடக்கம், மொழி மற்றும் பார்வை என்ற வகையில் எல்லா அம்சத்திலும் ஒரு அபூர்வமான அனுபவமாக அமைந்திருந்தது. “*மனமே* கதையை *கோலம* பாரம்பரியத்தை சார்ந்ததாகவும் கவிதை நாடகமாகவும் இது வரைகாலம் கிராமிய பிரதேசங்களில் அரங்கேற்றப்பட்டது. ஆயினும் அதனை *நாடகம* பாரம்பரியத்தை சார்ந்ததாக அரங்கேற்றப்படுவதற்கு இயற்றப்பட்ட முதலாவது சந்தர்ப்பமாக இது இருந்தது. *நாடகம* பாரம்பரியத்தை அடித்தளமாகக்கொண்டு இந்நாடகத்தை நான் தயாரித்தாலும் புராதன *நாடகம* பாரம்பரியத்தை சார்ந்த எல்லா அம்சங்களையும் நான் இதன்போது சேர்த்துக்கொள்ளவில்லை. *பஹூபூத*, *செல்லப் பிள்ளை* போன்ற பாத்திரங்கள் உண்மையாகவே நாடகத்துடன் சம்பந்தப்பட்டவையாக இல்லை என்ற காரணத்தால் நான் அவற்றினை தவிர்த்துக்கொண்டேன். ஆயினும் *நாடகம* பாணியிற்கு தேவையான எல்லா பண்புகளையும் நான் இதன்போது உள்ளடக்கிக்கொண்டேன் என்பதை கூற விரும்புகின்றேன்” (*மனமே* பக். 18).



“மனமே” (1956) எட்மன்ட் விஜேசிங்ஹவும் ரிலீசியா குணவர்த்னவும்
(புகைப்படம்: டி.பி. சுர நிமல)

அதன்படி *கவி நாடகம்* மற்றும் *கோலம்* போன்ற பாரம்பரியங்களிலும் அரங்கேற்றப்பட்ட *மணமே* கதையை புராதன *சிந்து நாடகம்* ஊடாக நவீன மேடைக்கு கொண்டுவந்த முதலாவது சந்தர்ப்பமாக இதனை குறிப்பிடலாம். புராதன *நாடகம்* பாரம்பரியத்தின் சில பண்புகளை நீக்கியுள்ளதுடன் தேவையான அம்சங்களை பாதுகாத்துள்ளேன். அதேநேரம் தேவையானபடி சீன மற்றும் யப்பான் நாடக பாரம்பரியங்களின் செல்வாக்குகளையும் மணமே நாடகம் பெற்றுள்ளது. *கோலம்* போன்று நாடக உத்திகளிலும் நாடகம் பாரம்பரியத்தை சார்ந்த இராகங்கள், தாளங்கள், இசைக் கருவிகள் மற்றும் ஆடையாபரணங்கள் என்பவற்றில் இருந்தும் செல்வாக்குப் பெற்றதொன்றாக மணமே நாடகம் உள்ளது. மணமே நாடகத்தின் கதையானது பௌத்த ஜாதக கதையான *சுல்ல தனுத்தர* கதையாகும். இக்கதையை ஒரு நவீன நாடகத்துடன் பொருந்தும்படியும் அதேநேரம் சரச்சந்திரவின் பார்வையுடன் பொருந்தும்படியும் மறு உருவாக்கம் செய்யப்பட்டிருந்தது. பௌத்த ஜாதக கதையாசிரியர் பாரம்பரிய கருத்துகளுடன் ஒத்துபோகின்றவராக பெண்ணை கீழ் நிலைப்பட்டவராகவும் நம்பிக்கை வைக்க முடியாதவராகவும் தான் சித்தரித்தார். *சுல்ல தனுத்தர* ஜாதக கதையில் வரும் மணமே இளவரசியையும் அவ்வாறு தான் சித்தரித்தார். ஆயினும் சரச்சந்திர இந்த பார்வையில் இருந்து விலகியவராக மணமே இளவரசிற்கு நியாயத்தை வழங்கியுள்ளார். கற்பை பாதுகாத்துக்கொள்ளாமையின் காரணமாக முகங்கொடுக்க நேரிடும் தீய விளைவுகளை எடுத்துக்காட்டுதல் தான் ஜாதக கதையின் நோக்கமாக இருந்தது. ஆயினும் சரச்சந்திர தன்னுடைய நாடகத்தில் கற்பை பாதுகாத்துக்கொள்ளாமை என்ற விடயத்தை மேலோங்கி காட்டுவதில்லை. மாறாக அவர் மிகவும் சிக்கலான மனித முரண்பாடு ஒன்றினை மிகவும் யதார்த்தமாக அரங்கத்தில் மறு உருவாக்கம் செய்துள்ளார்.

சுல்லதனுத்தர ஜாதக கதையானது ஜாதக கதை புத்தகத்தில் வருகின்ற 372ஆம் கதையாகும். *திசாபாமொக்* என்ற குருவிடம் வந்து கல்வி பயிலும் *மணமே* இளவரசன் கல்வி கற்ற பின்பு இளம் வயதில் தன்னுடைய அரண்மனைக்கு போக தயாராகிறார். பாரம்பரியத்தின் படி குரு தன்னுடைய சிறந்த மாணவனுக்கு தன்னுடைய புதல்வியை திருமணமாக்கி கொடுக்கிறார். அத்துடன் இளவரசனுக்கு *சுல்ல தனுத்தர* என்ற பட்டமும் வழங்கப்படுகிறது. திருமணமாகி சோடியாக

அவ்விருவரும் அரசன் அரண்மனையை நோக்கி செல்லும் வழியில் ஒரு காட்டை அடைகிறார். காட்டு வழியில் ஒரு மத யானையை சந்திக்கிறார்கள். இளவரசன் அம்பை ஏந்தி யானையை கொல்கிறார். ஐந்தாறு அம்புகளுடன் பயணித்துக்கொண்டிருந்த இளவரசன் ஒரு அம்பை இழந்துவிடுகிறான். அடுத்ததாக காட்டில் ஐந்தாறு பேர்களைக்கொண்ட கள்ளக் கோஷ்டியொன்று காட்டு இறைச்சியை சுட்டு சாப்பிடுவதை கண்டு கல்ல தனுத்தர அவர்களிடம் சென்று இறைச்சியை வாங்கிக்கொண்டு வருமாறு கூறி தன் மனைவியை அக்கூட்டத்திடம் அனுப்புகிறார். கள்ளர்கள் பச்சை இறைச்சியை அவரிடம் கொடுத்து அனுப்புகிறார்கள். பச்சை இறைச்சியை சாப்பிட முடியாது என்று கூறி மீண்டும் அவர்களிடமே அந்த இறைச்சியை அனுப்புகிறார். இதன் காரணமாக ஆத்திரமடைந்த கள்ளர்கள் மனமே இளவரசனுடன் போருக்கு வருகிறார்கள். தன்வசமிருந்த 499 அம்புகளால் அக்கூட்டத்தை கொன்ற பின்பு கள்ளக்கூட்டத்தின் தலைவன் மனமே இளவரசனுடன் போர்புகிறார். போரின் இறுதி கட்டத்தில் கள்ளக்கோஷ்டியின் தலைவனை மடக்கி அவனை கீழ்விழுத்திய பின்பு மனமே இளவரசன் தன் மனைவிடம் வான் கேட்கிறார். அப்போது மனைவி தன் கணவனிடம் வானின் உறையை கொடுத்துவிட்டு கள்ளக் கோஷ்டியின் தலைவனிடம் வாளை கொடுக்கிறார். கள்ளக் கோஷ்டியின் தலைவனால் மனமே இளவரசனின் கழுத்து வெட்டப்படுகிறது. பின்பு இருவரும் சென்றுக்கொண்டிருந்த போது ஒரு ஆற்றினை கடக்க நேரிடுகிறது. அப்போது கள்ளக் கோஷ்டியின் தலைவன் “ இவள் தன்னுடைய கணவனுக்கு இவ்வாறு செய்தவள், எனக்கு என்னதான் செய்யாமல் இருப்பாள்” என்று எண்ணி இவளிடம் என்ன பிரயோசனம் என்று அவளை விட்டு செல்கிறார். அப்போது ஒரு நரி வேடத்தில் வருகின்ற கடவுள் அவளை இகழ்ச்சிப்படுத்துகிறார். இக்கதையை தான் சரச்சந்திர தன்னுடைய நாடகத்திற்காக அடித்தளமாகக்கொண்டார். நாடகத்தில் கதை திருமண நிகழ்வுடன் தொடங்குகின்றது. ஜாதக கதை போன்று இல்லாமல் நாடகத்தில் இவ்விருவர் திருமணத்திற்கு முன்பு காதலர்களாக இருந்தவர்களாகதான் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள். மேலும் ஜாதக கதையில் காட்டு வழியில் செல்லும் போது ஒரு கள்ள கோஷ்டியை சந்திக்கிறதாக இருந்தாலும் நாடகத்தில் அவர்கள் வேடர்களின் கூட்டமொன்றையே சந்திக்கிறார்கள். நாடகத்தில் மனமே என்ற பெண்ணால் வசியப்பட்டவனாக

தான் வேடர் தலைவன் மனமே இளவரசனுடன் போர்புரிகிறார். மேலும் நாடகத்தில் வேடர் தலைவனுக்கும் இளவரசனுக்குமான சண்டையின் போது இளவரசன் மனைவியிடம் வாளை கேட்கிறார். அப்போது அவள் சில நொடிகள் தடுமாற்றம் அடைந்த நிலையில் இருக்கிறாள். இச்சந்தர்ப்பத்தை பயன்படுத்திக்கொண்டு வேடர் தலைவன் வாளை அவளிடம் இருந்து எடுக்கிறார். ஜாதக கதையில் வரும் கள்ளக் கோஷ்டியின் தலைவனை விட நாடகத்தில் வரும் வேடர் தலைவன் ஆளுமைகொண்ட பாத்திரமொன்றாக தான் படைத்துள்ளார். ஜாதக கதையில் கள்ளர்கள் 499 பேர்கள் அம்புபட்டு சாகிறார்கள். ஆயினும் நாடகத்தில் தன்னுடைய சகாக்களுடன் சேர்ந்து வந்து போர் புரிதல் என்பது ஒரு கோழைத்தனமான செயலாக கருதும் வேடர் தலைவன் தனியாக நின்று போர்புரிகிறான்.

இதன் படி சரச்சந்திர ஜாதக கதையில் இருந்து தேவையானவற்றினை மட்டுமே எடுத்துக்கொண்டுள்ளமை தெளிவாகிறது. அதன் வழியாக ஜாதக கதையாசிரியரால் வழங்கப்படாத நியாயத்தை மனமே இளவரசனுடைய மனைவியிற்கு சரச்சந்திர வழங்கியுள்ளார். நாடகத்தின் படி மனமே இளவரசனுடைய மனைவியின் மீது கமத்தக்கூடிய குற்றசாட்டு என்றும் கிடையாது. அவள் வேடர் தலைவனிடம் வாளை வழங்குவதில்லை. மாறாக வேடர் தலைவன் வாளை அவளிடம் இருந்து பறித்தெடுக்கிறான். மேலும் ஜாதக கதையில் போல ஒரு நரி வந்து அவளை இகழ்ச்சிப்படுத்துவதும் நாடகத்தில் இல்லை. கணவனை இழந்து காட்டில் நிரகதியாகும் ஒரு பெண்ணின் நிலையை ஆழமானதொரு வாழ்க்கை ஞானத்தை வழங்குவதாக நாடக ஆசிரியரால் சித்தரிக்கப் படுகின்றது. நாடகத்தின் படி மனமே இளவரசன் பாரம்பரிய கல்வியில் தேர்ச்சிப்பெற்றவராக தான் உள்ளார். ஆயினும் அவரிடம் நடைமுறை அறிவு இல்லாமை எடுத்துக்காட்டுவதாக அவருடைய நடத்தை அமைந்துள்ளது. இதன்படி மனமே நாடகத்தால் கல்வி சார்ந்த பிரச்சினைகளையும் எடுத்துக்காட்டப்படுவதை காணலாம். காட்டு வழியில் சென்று கொண்டிருக்கும் அப்பெண் ஒரு ஆபத்தின் அறிகுறிகள உணரக்கூடியவளாக இருக்கிறாள். ஆயினும் சல்ல தனுத்தர என்ற பட்டத்தை பெற்றவரான அவளுடைய கணவன் பயப்பிட வேண்டாம் என்றும் தன்னுடைய பெயர் தனுத்தர (அம்புதாரி) என்றும் கூறுகிறார். வேடர்கள் வந்து போன பின்பு மனைவி அவரிடம் அவர்கள் திரும்பி வரக்கூடும் எனவே தயாராக இருக்க வேண்டும் என்று கூறுகிறாள்.

ஆமினும் இளவரசனின் கருத்தானது அவர்கள் மீண்டும் வர மாட்டார்கள் என்பதே ஆகும்.

மனமே இளவரசன் வேடர் தலைவனுடன் போர் புரிய ஆயத்தமாகும் போது வேடர் தலைவனை ஒரு அரசனாக கருதி செயற்பட வேண்டும் என்று மனைவி கூறுகிறாள். வேடர் தலைவன் மற்றொருவனின் மனைவியை தனதாக்கிக்கொள்ள முயற்சிக்குகிறான். அது அவர்களுடைய கலாசாரம் ஆகும். வேடர்களின் கலாசாரத்தை பற்றியோ அல்லது அவர்களின் ஆட்சிப் பிரதேசத்தைப் பற்றியோ மனமே இளவரசனிடம் சிறிதளவிலும் அறிவு கிடையாது. காடு என்பது வேடர் தலைவனின் ஆட்சிப்பிரதேசம் ஆகும். மற்றொருவரின் அரசுக்குள் பிரவேசித்தவன் தற்பெருமையை பேசி எந்தொரு பிரயோசனமும் கிடையாது என்பதை அறியாதவனாக தான் அவன் செயற்படுகிறான். இது அவனுடைய கல்வியறிவைப் பற்றிய சந்தேகத்தை எழுப்பும் ஒன்றாகும். அவனுக்கும் வேடர் தலைவனுக்கும் இடையில் தோன்றிய முரண்பாட்டின் போது அவன் புத்திசாலித்தனமாக நடந்துக் கொள்ளவில்லை. நாகரிகமடையாதவரான வேடர் தலைவன் கூட போர் தருமங்களை மதிக்கின்றவராக தான் செயற்படுகிறான். எனவே தான் போர் புரிய முன் தன்னுடைய சகாக்களை அந்த இடத்தில் இருந்து விலகி செல்ல வைக்கிறான். ஆமினும் மனமே இளவரசன் வேடர் தலைவனை அடக்கிய பின்பு கூட அவனைக் கொல்ல தன் மனைவிமிடம் வாளை கேட்கிறான். மூன்றாம் தரப்பிடம் ஆதரவுக் கோருதல் என்பது போர் தருமங்களை மீறும் ஒரு செயலாகும். இந்த நேரத்தில் மனமே இளவரசன் வேடர் தலைவனுக்கு உயிர் பிச்சை தந்திருந்தால் ஒரு கொலை இடம் பெறாமல் போர் முடிவுக்கு வந்திருக்கலாம். அவ்வாறு நடைப் பெறாத போது கிடைக்கும் சிறிய சந்தர்ப்பத்தையும் பயன்படுத்திக்கொண்டு இளவரசனின் மனைவிமிடம் இருந்து வாளை எடுத்து வேடர் தலைவன் இளவரசனை கொன்று விடுகிறான். சரசந்திர ஜாதக கதையை தாண்டிச்சென்று அக்கதைக்கு ஒரு புதிய பொருள் விளக்கம் வழங்குகிறார். இலங்கை நாடக வரலாற்றில் மனமே நாடகம் உயர்ந்த இடத்தை பிடித்துக்கொள்ள இதுவும் ஒரு காரணமாகியது.

மனமே நாடகம் பற்றி கருத்து தெரிவிக்கும் எழுத்தாளர் கே. ஜயதிலக கீழ் வருமாறு கூறுகிறார். “மனமே நாடகம் முதலாவதாக 1956ஆம் ஆண்டிலே அரங்கேற்றப்பட்டது. அக்காலமானது முழு நாளும்



“ஹஸ்த்திகாந்த மந்திரே” - பென் சிறிமான்ன

ஒரு வகையான அரசியல் மற்றும் கலாசார நிச்சயமற்றதன்மையில் இருந்த காலப்பிரிவொன்றாகும். அது ஒருவகையான தேசிய விரக்தி நிலை என்று கூடச் சொல்லலாம். ஏனைய கலாசார பண்புகள் போலவே இலக்கியமும் நாடகமும் கூட ஒரு நிலையான அடித்தளமோ அல்லது இலக்கோ இல்லாததாக தான் இருந்தது. இந்த நிலையான அடித்தளமும் இலக்கும் சார்ந்ததாக இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம் மீது இந்நாட்டு மக்கள் பெரும் எதிர்பார்பைக்கொண்டிருந்தார்கள். இவ்விரு எதிர்பார்ப்புகளையும் பல்கலைக்கழகத்தால் நிறைவேற்றப்பட்டன. அவ்வாறு நிறைவேற்றியவர் எதிரிவீர சரச்சந்திர ஆவார். சிங்கள நாடகத்திற்கு ஒரு நிலையான அடிதளத்தை மனமே நாடகத்தால் வழங்கப்பட்டது என்பது தற்போது பெரும்பாலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட ஒரு வரலாற்று உண்மையாகும்.”

மனமே நாடகம் தயாரித்த பின்பு அதனை பின்பற்றி மோடிப்படுத்தப்பட்ட பாணியிலான நாடகங்களின் ஒரு வரிசை சிங்கள நாடக மேடையில் தோன்றியது. ஆமினும் சரச்சந்திர தொடர்ச்சியாகவே ஆய்வுகளில் ஈடுபட்டவராக இருந்தார். அவருடைய நாடகங்கள் இந்த தொடர்ச்சியான தேடலை தெளிவாக்குபவையாக இருந்தன. அவர் 1957ஆம் ஆண்டில் *பேமதோ ஜாயதி ஸோகோ* (காதல் காரணமாக சோகம் உருவாகிறது) என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார். இது முழுமையாகவே ஒரு ஒபேரா நாடகமாகும். அக்காலப் பிரிவில் இசை நாடகங்களுக்காக என்று ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட விதிமுறைகள் இருக்கவில்லை. எனவே அதற்கான தேடலில் ஈடுபட நேர்ந்தது என்று சரச்சந்திரா கூறுகிறார். “*பேமதோ ஜாயதி ஸோகோ* நாடகத்தை தயாரிக்கும் போது சிங்கள இசை நாடகத்திற்கான ஒரு இசை பாணியையும் ஒரு வாத்திய முறைமையும் புதிதாகவே உருவாக்கிக்கொள்ள வேண்டும் என்று கருதிய நான் பல பரீட்சார்த்த முயற்சிகளை மேற்கொண்டேன். மேலும் *பேமதோ ஜாயதி ஸோகோ* நாடக தயாரித்தலின் போது நான் இன்னொரு விடயத்தை பற்றியும் பரிசீலித்து பார்த்தேன். அதாவது *கவுன்ஸ் டெய்ஸ்* எனப்படும் வாத்திய முறைமையை பயன்படுத்திக்கொண்டேன்” (முன்னுரை- *பேமதோ ஜாயதி ஸோகோ*). இந்நாடகத்தை பேராதேனிய பல்கலைக்கழக சிங்கள நாடக சபையால் முன்வைக்கப்பட்டது. *சத்தர்மாலங்கரய* எனப்படும் நூலில் வரும் *ஸ்வரணதிலகா* என்ற கதையை அடிப்படையாகக்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்திலும்

பெண்ணை பற்றிய பாரம்பரிய பார்வையை நிராகரித்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. சரச்சந்திர 1958ஆம் ஆண்டில் *கதா வலலு (கண்ணாடிக் காப்புகள்)* என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார். 1959ஆம் ஆண்டில் பல்கலைக்கழக சிங்கள நாடக சபைக்காக “*எலொவ கிஹின் மெலொவ ஆவா*” (பரலோகத்திற்கு சென்று இவ்வுலகத்திற்கு வந்தேன்) என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார். ஒரு சிங்கள நாட்டார் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்ட இந்த நாடகத்தால் மனிதன் பெரும்பாலும் தன்னுடைய கற்பனை உலகத்தில் வாழ்ந்துகொண்டு ஒரு தற்காலிக சுவையை அனுபவித்தலில் ஆர்வங் காட்டுகிறான் என்பது சித்தரிக்கப்பட்டது. இந்த நாடகத்தில் முரண்நாகையும் ஹாஸியமும் முக்கிய இடத்தை பெற்றிருந்தன. சரச்சந்திர 1960ஆம் ஆண்டில் நகைச் சுவை நிறைந்த “*வெள்ள வெஹம்*” என்ற நாடகத்தை இலங்கை பல்கலைக்கழக ஊழியர் சங்கத்திற்காக தயாரித்தார். இது *சொகறி* எனப்படும் கிராமிய நாடக பாரம்பரியத்தின் செல்வாக்கு பெற்று தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு பரீட்சார்த்த முயற்சியாகும்.

1961ஆம் ஆண்டில் சரச்சந்திர பேராத்தெனிய பல்கலைக்கழக கனிஸ்ட் ஊழியர் சங்கத்திற்காக “*ஏக்கட மட்ட ஹினா ஹினா*” (அது எனக்கு சிரிப்பாக இருந்தது) என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார். ஜாதக கதை புத்தகத்தில் வரும் *உம்மக்க ஜாதகய* என்ற கதையை அடிப்படையாகக்கொண்ட இந்த நாடகத்தில் கூட சரச்சந்திர ஜாதக கதையில் வரும் பாத்திரங்களின் மீது புதியதொரு பார்வையை செலுத்தியுள்ளார். ஜாதக கதையில் வரும் *திசுத்தலா* என்ற பெண் நம்ப முடியாதவளாக சித்தரிக்கப்பட்டிருந்தாலும் நாடகத்தில் அவள் கணவன் மீது பக்தியுள்ளவளாகவும் *திசுபிடியா* என்ற நபர் பலாத்காரத்தை ஆயுதமாக பயன்படுத்திக் கொள்கின்றவராகவும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளார். மேலும் இந்நாடகத்தின் போது நாட்டார் பாடல்களின் செல்வாக்குப்பெற்றுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

பேராசிரியர் சரச்சந்திர மனமே நாடகத்தை தொடர்ந்து அதே பாரம்பரியத்தை சார்ந்தாக 1961ஆம் ஆண்டு செப்ரெமர் மாதம் *சிஹ்ஹபாஹு* என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார். ஒரு துயரம் மிகுந்த அனுபவத்தை கலை ரீதியாகவும் ஆழமான பார்வையுடனும் மறு உருவாக்கம் செய்துள்ளமை இந்த நாடகத்தின் சிறப்பான பண்பாகும். மேலும் *நாடகம* பாணியை பயன்படுத்திக் கொண்டு சமகாலத்து அனுபவங்களை

வெளிபடுத்த முடியுமா? என்ற விமர்சகர்களின் கேள்விக்கு ஒரு சிறந்த மறுமொழியாகவும் இந்த நாடகம் அமைந்திருந்தது. *மஹ வங்ஸய* என்ற நூலின் ஆறாம் அத்தியாயத்தில் வரும் சிங்களவர்களுடைய பிறப்புத் தொடர்பான கதையை அடிப்படையாகக்கொண்டு எழுதியுள்ள இந்நாடகம் ஒரு சர்வ காலத்து கருப்பொருளைக் கொண்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. அதாவது பிள்ளைகளின் மீதான அன்பும் பரம்பரைகளுக்கு இடைமிலான முரண்பாடும் இந்த நாடகத்தின் கருப்பொருளாகும். “*சிங்ஹபாஹு* என்ற நாடகத்தை எழுதும் எண்ணம் நான் தனிமைமில் பேராதெனியவில் வசிக்கும் போதே என்னிடம் தோன்றியது. ஒரு கற்பனையான காதலின் முறிவும் வயது வந்த பிள்ளைகள் கயாதினமாக சிந்திக்க தொடங்குவதும் குடும்பத்தின் ஆசாபாசங்களில் ஏற்படும் மாற்றங்களையும் இந்த நாடகத்தில் சித்தரிக்கப்பட்டன” (*பிங் எதி சரசவி வரமக் தென்னே*, பக். 227).

மனமே நாடகத்தின் கதையானது முழுமையாகவே திருமணம் என்ற நிறுவனத்தை சார்ந்தது. சிங்ஹபாஹு நாடகத்தின் கதையானது குடும்பம் என்ற நிறுவனத்தை சார்ந்ததாக உள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. “மகனின் மீதான அன்பை குறிக்கும் சொற்கள் என் மனதில் எதிரொலித்துக்கொண்டிருந்தன. அவற்றினை *சிங்ஹபாஹு* கதையின் வழியாக எடுத்துக்காட்ட முடியும் என்பது என்னுடைய கருத்தாக இருந்தது. இக்கருத்தினை நான்

“மகனின் மீதான அன்பு
தோல், தசை நரம்புகளை ஊடுருவிக்கொண்டு
எலும்புகளையும் தேடிச் சென்று
அவற்றிக்குள் புகுந்து
எலும்புகளுக்குள் தங்கிக்கொண்டு
சதா வேதனையை தருகின்றது.”

என்று *சிங்ஹபாஹு* நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் குத்திரதாரியுடைய வாயிலாக வெளிப்படுத்தினேன்.” (*பிங் எதி சரசவி வரமக் தென்னே*, பக். 228). பிள்ளைகளின் மீதான அன்பை கருப்பொருளாகக் கொண்டு *சிங்ஹபாஹு* நாடகம் அமைந்திருந்தாலும் தலைமுறைகளுக்கிடையிலான முரண்பாடு தான் நாடகத்தில் ஆழமான கருத்தாக வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது.



“சிங்ஹபாஹு” - ஐயசிறி சந்திரஜித், யசோதரா சரத்சந்திர



“கதாவளலு” - யசோதரா சரத்சந்திர

ஒரு தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கதையை நாடகத்திற்காக மறு உருவாக்கம் செய்யும் போது சரச்சந்திர காட்டிய திறமையை மனமே நாடகத்திலும் பார்க்க சிந்துபாஹு நாடகத்தில் தான் சிறப்பாக காண முடியும் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சிந்து பாஹு கதையானது பாரம்பரிய கருத்துகளுடன் ஒத்துப்போகின்ற கதையொன்றாகும். பாலியல் விருப்பு மிக்கவளாகவும் சஞ்சலமன நிலைகொண்டவளாகவும் தான் இந்த வரலாற்று கதையில் பெண் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளாள். ஆயினும் சரச்சந்திர சிந்துபாஹு நாடகத்தின் போது சுப்பாதேவி என்ற பெண்ணின் பாத்திரத்தை ஒரு ஆழமான பாத்திரமாகவே படைத்துள்ளார்.

சோதிடர்களின் கூற்றுகளை நம்பி சுப்பாதேவியை காவல்போட்டு சிறையில் அடைக்கிறார்கள். சுப்பாதேவியின் காம இச்சை வேலிகளால் அடைக்கக்கூடியதன்று என்பதை எடுத்துக் காட்டுவதாக அவள் அந்த காவலில் இருந்து தப்பி ஓடுகிறாள். அவ்வாறு தப்பிப்போகும் சுப்பாதேவி ஒரு வாணிபக் கூட்டத்துடன் சேர்ந்து பயணம் செல்கிறாள். பின்பு காட்டில் வசிக்கும் ஒரு சிங்கத்துடன் சேர்ந்து வாழ்கிறாள். நாட்டார் வழக்கில் வரும் சிந்துபாஹு கதையை சியபஸ்மல் தம என்ற கவிதை நூலிலும் சிந்துவல்லி நாடகம் என்ற நாடகத்திலும் ஒரே பாரம்பரிய பார்வையைக் கொண்டதாக தான் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் சரச்சந்திர சுப்பாதேவிவின் பாத்திரத்தை ஒரு பொது மனித பண்பைக்கொண்டவளாக தான் சித்தரித்துள்ளார். எனவே நாடகத்தின் வழியாக வாழ்க்கை பற்றிய ஒரு புதிய தெளிவைப் பெறக்கூடிய வாய்ப்பு கிடைக்கிறது.

நாடகத்தில் சுப்பா தேவி கீழ் வருமாறு பாடுகிறார்:

“காதல் என்பது

இவ்வுலகத்து ஆச்சரியமொன்றாகும்.

இனிமையான மொழியில் அதனை

வர்ணித்துளார்கள் புராதன கவிஞர்கள் ”

காம இச்சை காரணமாகவே சுப்பாதேவி சிங்கத்துடன் வாழ்ந்தாள் என்று தான் ஜாதக கதை கூறுகிறது. ஆயினும் நாடகத்தில் காதல் தான் அதற்கு காரணம் என்று கூறுகின்றது. பிரச்சினைகளை எதிர்கொண்டவளாக சமாதானமும் மகிழ்ச்சியும் நிறைந்த ஒரு குடும்ப

வாழ்க்கை தான் அவளுடைய எதிர்பார்ப்பு. எனவேதான் அவள் சொத்து கக போகங்களை நிராகரித்தவளாக சிங்கத்துடன் வாழ்கிறாள்.

பிள்ளைகளின் தந்தை ஒரு சிங்கம் என்பதை இதுவரை மறைத்து வைத்துக்கொண்டிருந்த விடயத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டிய நிபந்தம் சுப்பாதேவிக்கு ஏற்படுகிறது. பிள்ளைகளின் தொடர்ச்சியான வினா தான் அதற்கு காரணமாக அமைகின்றது. உணமையை அறிந்துகொள்ளும் தன் மகனிடம் தோன்றக்கூடிய எதிர்வினைகளை பற்றி சிந்திக்கும் சுப்பாதேவிமீடம் ஒரு முரண்பாடான மன நிலையே தோன்றுகின்றது. சிங்கம் வெளிமில் போகும் போது எப்பொழுதும் குகையின் கதவை பூட்டித் தான் செல்கிறது. இந்த பூட்டிய கற்களிலான கதவானது பாரம்பரிய கருத்துகளின் குறியீடாகும். அது புதிய சிந்தனையை தடுக்க பயன்படுத்திக்கொள்ளும் அதிகாரமும் ஆகும்.

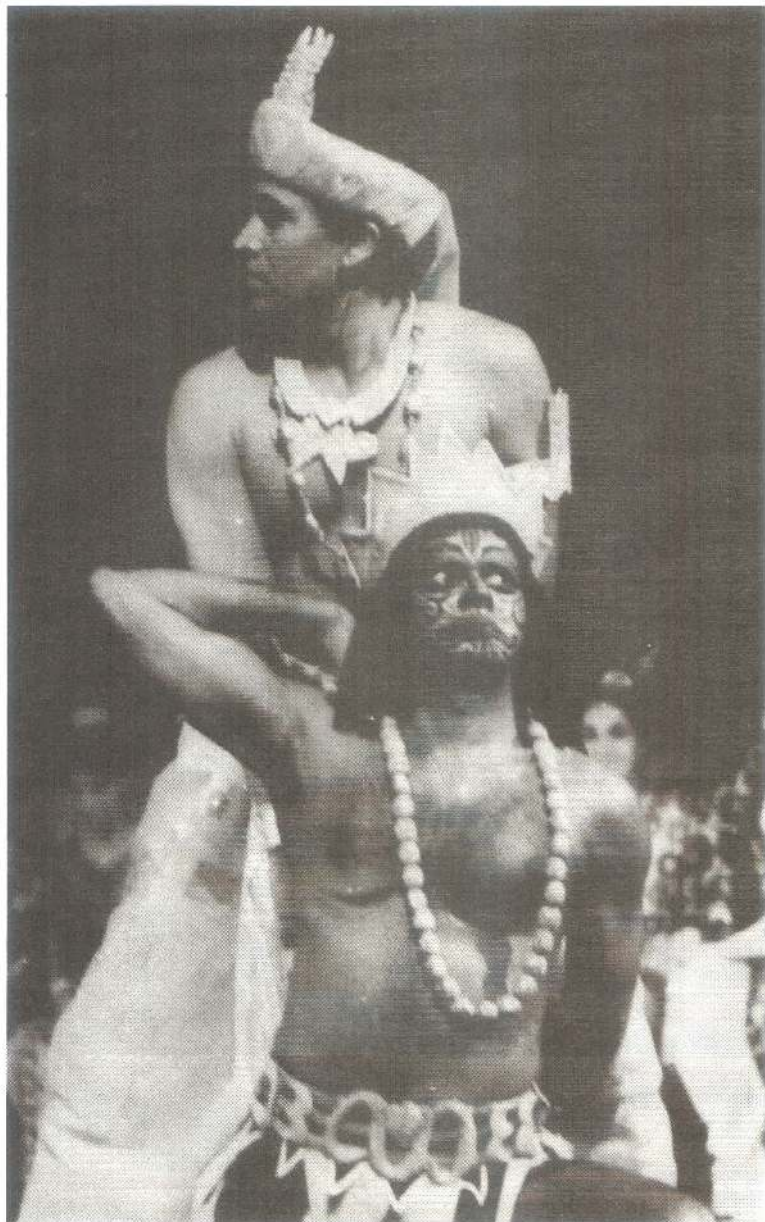
சிங்கத்தின் மகனாகிய சிங்ஹபாஹு இந்த அதிகாரத்திற்கு எதிராக செயற்படுவதற்கு தீர்மானிக்கிறான். தன்னுடைய தங்கையையும் கூட்டிக்கொண்டு தந்தையைய விட்டு காட்டிலிருந்து வெளியேறி செல்ல வருமாறு அவன் தன் தாயிடம் கேட்கிறான். இது சுப்பாதேவியை பெரும் இக்கட்டான நிலைக்கு தள்ளுகின்றது. குடும்பத்தின் அனைவரையும் ஒன்றாக இணைக்கப்படும் நூலாக செயற்படுகின்றவள் சுப்பாதேவியாவாள். தந்தைக்கும் மகனுக்கும் இடையிலான போராட்டத்திற்குள் சிக்கிக்கொள்ளும் ஒரு தாயின் நிரகதியான நிலைமை இதன்போது வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது. தன்னுடைய மனைவியையும் பிள்ளைகளையும் நன்றாக பராமரித்துக்கொண்டு ஒரு தந்தை என்ற வகையிலும் கணவன் என்ற வகையிலும் பொறுப்புகளையும் கடமைகளையும் நிறைவேற்றல்தான் சிங்கத்தின் எதிர்பார்ப்பு. அவ்வாறானதொரு கணவனை விட்டு தன்னுடைய பிள்ளைகளுடன் வெளியேறிப் போக முடியாதவளாகவும் அதேநேரம் பிள்ளைகளின் எதிர்காலத்தை பற்றி சிந்திக்காமல் கணவனிடமே தங்கியிருக்க முடியாதவளாகவும் சுப்பாதேவி தவிக்கிறாள். இவ்விரண்டில் ஏதாவதொன்றை தெரிவு செய்துகொள்ளதான் வேண்டும். சிங்ஹபாஹு தந்தையை விட்டு தன்னுடைய தாயும் தங்கையுமாக வெளியேறிப் போவதையும் இறுதியில் சிங்ஹபாஹுவினால் சிங்கம் அம்பு ஏந்தி கொல்லப்படுவதும் நாடகத்தில் இடம்பெறுகின்றன. இது மிகவும் கவலைக்கிடமான கதையொன்றாகும்.

சிங்ஹபாஹு கற்குகையை விட்டு சென்ற பின்பு சிங்கம் அவர்களை தேடிச் செல்கிறது. அவ்வாறு செல்கின்ற சிங்கத்தின் பயணத்தை தடுக்கின்றவர்கள் தனக்கு அநீதி செய்கிறவர்கள் என்பது தான் சிங்கத்தின் கருத்தாகும். பிள்ளைகளின் மீதான அன்பால் சிங்கம் இவ்வாறு கிராமங்களை அழிப்பது வகு என்ற நாட்டுவாசிகளுக்கு பெரிய அழிவை தருகிறது. கிராமங்களை அழித்துக்கொண்டிருக்கும் சிங்கமானது தன்னுடைய தந்தையார் தான் என்பது சிங்ஹபாஹு அறிந்துக்கொள்கிறான். சிங்கத்தின் விருப்பத்திற்கு மாறாக செல்லும் சிங்ஹபாஹு தந்தை மீதான அன்பை தன் உள்ளத்தில் இருந்து நீக்க முயற்சிக்கிறான். நாடகத்தின் இறுதியில் சிங்ஹபாஹு கூறுகின்றவை இதனை வெளிப்படுத்தி நிற்கிறது. அன்பு நிறைந்த சொற்களால் தன்னை அழைக்கும் தந்தையை கடும் மனதைக்கொண்டவனாக எப்படித்தான் தன்னால் கொல்ல முடியும் என்று சிங்ஹபாஹு தனக்கு தானே கேட்கிறார்.

“அன்பு நிறைந்த சொற்களால்
என்னை அழைக்கும்
என் தந்தையை
எப்படித் தான் என்னால்
கொல்ல முடியும்
கடும் மனதுடன்?
தாய் சொன்னாள் போல
எம்மை பிரிந்த சோகமே
அவர் கொடுமைக்கு காரணம்”

சிங்ஹபாஹுவின் நிலைமை இதன்போது தாம்சங்கடமானதாகிறது. ஆயினும் அவன் இறுதியில் ஒரு முடிவுக்கு வருகிறான். தந்தை மீதான அன்பை ஒரு தடையாக்கிக்கொள்ளாமல் தன்னுடைய கடமையை நிறைவேற்ற வேண்டும் என்பது தான் அந்த முடிவு.

அவருடைய தங்கை சிங்ஹசீவளி முரண் பாடுகளுக்குள் சிக்கிக்கொள்ளாமல் சமாளித்துக்கொள்வதன் மூலம் திருப்தி அடையும் சபாவத்தைக்கொண்டவள். குடும்பத்தின் அன்பையும் பாதுகாப்பையும் பெற்றவளாகவும் பாரம்பரிய மதிப்பீடுகளை மதிக்கின்றவளாகவும் வாழும் அப்பாவி பாத்திரமொன்றாகதான் சிங்ஹசீவளி சித்தரிக்கப்படுகிறாள்.



“மனமே” தம்ம ஜாகொட, விஜேநந்தசிற்றி (புகைப்படம்: டி.கலப்பத்தி)

தன்னுடைய தந்தைக்கு காட்டில் ஏதாவதொரு விபத்து ஏற்படுமோ என்ற கவலை அவளிடம் நிலவுகிறது.

ஒரு பாரம்பரியக் கதையை தேர்ந்தெடுத்துக்கொண்டு அதனை மிகவும் சிறப்பாக மனித உணர்வுகளை வெளிப்படுத்து கின்றதாகவும் உலகப் பொதுவான மனித பண்புகளை சித்தரிக்கப் படுவதாகவும் அமையும் படி ஒரு நாடகத்தை உருவாக்கியமை சரச்சந்திரவின் மிக முக்கிய பணியாகும்.

பேராசிரியர் சரச்சந்திர சிங்ஹபாஹு நாடகத்திற்கு அடுத்ததாக 1967 ஆம் ஆண்டில் *மஹாசாற* என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார். இந்த நாடகத்தில் வரும் கதையில் நடிகத்திற்கு சென்று ஜலக்கிரீடையில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருந்த இராணியின் ஒரு ஆபரணம் தொலைந்துவிடுகிறது. அது எவ்வாறு தொலைந்தது? திருடன் யார் என்பது நாடக பார்வையாளர்களுக்கு தெரியும். ஆயினும் நாடகப் பாத்திரங்களுக்கு தெரியாது. ஆபரணத்தை கண்டெடுக்க எடுக்கும் முயற்சியால் சமூகத்தில் நிலவும் கவலைக்குரிய நிலைமையை வெளிகொண்டு வருகின்றதாக அமைகிறது.

உண்மை சொன்னாலும் தண்டனை தான்

பொய் சொன்னாலும் தண்டனை தான்

சொல்வது எப்படியோ

அப்படியே கிடைக்கும் தண்டனையும்"

கிராமத்தவர்களும் அதேபோல இசை கலைஞர்களும் கூட அரசனுக்கு முன்னால் சென்று பொய் சொல்லி தண்டனையில் இருந்து தப்பித்துக்கொள்கிறார்கள். பிரச்சினை தீர்த்துக்கொள்ள *கோனிய* என்ற புலவரின் உதவி அரசனுக்கு தேவைப்படுகிறது. அவருடைய உதவியால் பிரச்சினை தீர்க்கப்படுகிறது. அதுவரை அரசன் மனைவி மற்றும் அரசு படைகள் உட்பட்ட பலருடைய செயற்பாடுகளை ஹாஷியத்திற்கு உட்படுத்தப்படுகின்றன. உண்மையாகவே இது சமகாலத்து ஆட்சியாளர்களின் நடத்தையை வெளிப்படுத்தும் நாடகமொன்றாகும். 1972ஆம் ஆண்டில் "*வடஹாலுவே கெவல் பிந்தீம்*" (வடஹாலுவே என்ற இடத்தில் வீடுகளை கொள்ளையடித்தல்) என்ற நாடகமும் 1980 ஆம் ஆண்டில் "*வெஸ்ஸந்தர*" என்ற இசை நாடகமும் பேராசிரியர்



“லோம ஹங்ஸ்” - ஐக்ஸன் அந்தனி, மெணிகே அத்தநாயக்க



“மஹாசார” - லலிதா சரத்சந்திர, மெணிகே அத்தநாயக்க

சரச்சந்திரா தயாரித்தார். “*வெஸ்ஸந்தர*” நாடகத் தயாரிப்பின் நோக்கங்களை பற்றி சரச்சந்திர அந்த நாடக பிரதமில் கீழ்வருமாறு கூறுகிறார். “*வெஸ்ஸந்தர* கதையை தோர்ந்தெடுத்தமைக்கான காரணம் எது என்பது பற்றி பலருக்கு சந்தேகம் இருக்கலாம். இரு நோக்கங்களை நிறைவேற்றிக் கொள்ளும் நோக்கில் தான் நான் *வெஸ்ஸந்தர* ஜாதக கதையை தோர்ந்தெடுத்தேன். *தேரவாத* மற்றும் *மஹாயான* என்ற வகையில் எந்த வகைச் சார்ந்து இருந்தாலும் எந்தொரு பெளத்த நாட்டிலும் வெஸ்ஸந்தர ஜாதக கதையை அடிப்படையாகக்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டு மக்களின் பெரும் வரவேற்பையும் மரியாதையும் பெற்ற நாடகத்தை காண முடியும். ஆயினும் எம்மிடம் அவ்வாறான ஒரு நாடகம் கிடையாது. என்னால் இயன்றளவில் இந்த குறைபாட்டை நிறைவேற்ற வேண்டும் என்பது என்னுடைய மனதில் தோன்றியது. வேகமான சமூக மாற்றங்கள் காரணமாக பாரம்பரிய விழுமியங்கள் பெரும் அச்சுறுத்தலுக்கு முகங்கொடுத்துள்ள இக்காலகட்டத்தில் வெஸ்ஸந்தர சரித்திரத்தை ஞாபகப்படுத்தல் காலத்தின் தேவையாகும் என்று கருதியமையும் இதன் போது குறிப்பிடலாம்” (*வெஸ்ஸந்தர* பக். 10). வெஸ்ஸந்தர ஜாதகக் கதையானது கொடை என்ற புண்ணிய கருமத்தை மேற்கொள்ள எடுத்த முயற்சியை சார்ந்த ஒரு கதையாகும். அதன்படி புத்தர் முற் பிறப்பில் வெஸ்ஸந்தர என்ற அரசனாக இருந்தார். கொடையாளி என்ற நோக்கத்தை நிறைவேற்றிக் கொள்ளும் பொருட்டு அரசன் தன்னுடைய முழு சொத்தையும் மட்டுமல்ல தன்னுடைய மனைவி மற்றும் பிள்ளைகளையும் கொடையாக வழங்குகிறார். இக்கதையானது பிள்ளைகளின் மீதான பாசத்தை பற்றிய ஒரு சிறந்த கதையாகும். ஆயினும் சரச்சந்திர இந்த நாடகத்தின் போது அதற்கான முக்கியத்துவத்தை வழங்கவில்லை. ஏனெனில் சிங்ஹபாஹு நாடகத்தின் போது அவர் அந்த நோக்கத்தை சிறப்பாக நிறைவேற்றிக்கொண்டுள்ளார்.

பேராசிரியர் சரச்சந்திர 1983ஆம் ஆண்டில் “*கிரி முட்டிய கங்கே கியா*” (பால்சு சட்டி ஆற்றில் அள்ளிச்செல்லப்பட்டது) என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார். 1989ஆம் ஆண்டில் அவர் *ஸ்வண்ண ஹம்ஸ* என்ற ஜாதகக் கதையை அடிப்படையாக கொண்டு “*பவ கடதுராவ*” என்ற நாடகத்தை தயாரித்துள்ளார். இந்நாடகமானது சரச்சந்திர என்ற கவிஞரும் சரச்சந்திர என்ற சிந்தனையாளரும் ஒன்றாக இணைந்த சந்தர்ப்பமொன்றாக அமைந்தது என்று பேராசிரியர் சரத் விஜேகுரிய கூறுகிறார்.

1985ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட *லோம ஹங்ச* என்ற நாடகமும் அவருடைய சிங்ஹபாஹு மற்றும் மனமே என்ற நாடக வகைகளைச் சார்ந்த ஒரு நாடகம் ஆகும். *வெஸ்ஸந்தர* நாடகத்திற்கு பின்பு பேராசிரியர் சரச்சந்திர மீண்டும் *நாடகம* பாரம்பரியத்தின் மீது கவனம் செலுத்துவதை அவதானிக்கலாம். எவ்வாறாயினும் நாடகம பாரம்பரியத்தில் வரும் இசை *லோம ஹங்ச* நாடகத்தில் உள்ளடக்கப்படவில்லை என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. இந்நாடகம் *மஹ பதும ஜாதகய* என்ற கதையை அடிப்படையாகக்கொண்டது. ஒரு கிழவன் ஒரு யுவதியை திருமணம் செய்துகொள்ளல் காரணமாக ஏற்படும் பிரச்சினைகள் இக்கதையால் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. மனமே மற்றும் சிங்ஹபாஹு என்ற பாரம்பரிய கதைகளை விட வித்தியாசமானதாகத் தான் இக்கதையில் பெண் பாத்திரங்களை சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆயினும் *லோம ஹங்ச* நாடகத்தில் இந்த பெண் மீதான அகன்ற பார்வையை காணக்கூடியதாக இல்லை. இந்த நாடகம் சிங்கள நாடகம் பாரம்பரியத்தை சார்ந்த ஆக்கமொன்றாக இருந்தாலும் அதனுடாக புதியதோர் வாழ்க்கைக் கண்ணோட்டத்தை முன்வைக்கவில்லை என்ற காரணத்தால் பார்வையாளர்களின் குறைந்த மதிப்பை பெற்றது.

இந்நாட்டு கலாசார அடையாளத்தை உலகத்திற்கு எடுத்துக்காட்டும் சிறந்த நாடகங்களை உருவாக்கியவர் என்ற காரணத்தாலே பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர ஒரு மாபெரும் நாடகக் கலைஞராக கருதப்படுகிறார் என்று இலக்கிய விமர்சகர் இரத்தனபால டி சில்வா கூறுகிறார். கிட்டத்தட்ட 35 நாடக பிரதிகளை இயற்றியுள்ளவரான பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர அவற்றின் பலவற்றில் அன்றாட சமூக பிரச்சினைகளை விட மனிதனின் பேராசை, தலைமுறை முரண்பாடு, மடத்தனம் போன்ற சபாவங்களையே அதிகம் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.

பேராசிரியர் சரச்சந்திரவின் பெரும்பாலான நாடகங்கள் தேடல்களின் விளைவாக உருவாக்கப்பட்டவையாகும். *தொவிலி, சொகறி, கோலம்* மற்றும் *நாடகம* என்ற பாரம்பரியங்களின் செல்வாக்கு பெற்றவையாகவும் புராதன சிங்கள இலக்கியத்தின் செல்வாக்கு பெற்றவையாகவும் அவருடைய நாடகங்கள் உள்ளன. நாடக இசை தொடர்பாகவும் அவர் ஆய்வுகளில் ஈடுபட்டார். மேலும் அவர் மக்களிடம் வழக்கத்தில் இருந்த கதைகளை தன்னுடைய நாடக ஆக்கங்களுக்காக பயன்படுத்திக் கொண்டார். ஆயினும்

அவர் அவற்றினை பாரம்பரிய கருத்துக்களைத் தாண்டிச் சென்று புதிய கருத்துக்களை வழங்கக் கூடியவையாகதான் அவற்றை பயன்படுத்திக்கொண்டார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அவருடைய நூல்களான *சிவ்ஹுள கெமி நாடகய* (சிங்கள கிராமிய நாடகம்), *வெஸ் முஹுணத செபாமுஹுணத?* (வேட முகமா? உண்மையான முகமா?) மற்றும் *நாட்ய கவேஷண*(நாடகத் தேடல்கள்) என்ற நூல்களானது நாடகக் கலை பற்றிய படிப்பின் போது மிக முக்கியமானவையாகும். நாடக கலையை சார்ந்ததாக மட்டுமல்ல இலக்கியத் துறை சார்ந்ததாகவும் மிக முக்கியமான நூல்கள் பேராசிரியர் சரச்சந்திர எழுதியுள்ளார். அதேநேரம் சிங்கள மொழியிலும் ஆங்கில மொழியிலும் அவர் சில நாவல்களையும் சிறுகதைகளையும் எழுதியுள்ளார். மேலும் அவரால் மேற்கொள்ளப்பட்ட சில சிங்கள மொழிபெயர்ப்புகளும் குறிப்பிடத்தக்கவையாகும்.

இந்த எல்லா நூல்களும் இலங்கை சமுதாயத்திற்குள் அதிகளவில் பேசப்பட்டவையாகும். இந்த எல்லா நூலிலும் அவருடைய தத்துவத்தை அடையாளங்காணக்கூடியதாக உள்ளது. அவர் தன்னுடைய ஆக்கங்களின் போது கலையின் அழகியல் சார்ந்த அதிக கவனம் செலுத்தியவராக இருந்தாலும் அவற்றிற்குள் ஒரு அரசியல் தத்துவத்தையும் எம்மால் அடையாளங் காணக்கூடியதாக உள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் பல்கலைக்கழகத்தில் அவருடைய வழிகாட்டலில் உருவாகிய பெரும் எண்ணிக்கையான படைப்பாளிகள் மற்றும் விமர்சகர்கள் இலங்கையின் கலைத்துறையில் மிக முக்கியமானவர்களாக திகழ்கின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. *பேராதெனிய குருகுலம்* என்று அழைக்கப்படுவது அவர்களை சார்ந்த குழாம் ஆகும்.

பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர சிங்கள நாடகத் துறையில் மட்டுமல்ல ஏனைய கலை இலக்கிய துறைகளிலும் இலங்கை சமூகத்திலும் மறைக்க முடியாத பாத்திரம் ஆவார். பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர 1996.08.16 ஆம் திகதியன்று காலமானார்.



தும்ம ஜாகை





தும்ம ஜாகொட

மேடை நாடகக் கலைஞர், நாடக எழுத்தாளர், நாடக நெறியாளர், நாடகப் பயிற்சிவிப்பாளர், நாடக ஆலோசகர், நாடக பாட நெறி பணிப்பாளர், நாடக ஒழுங்கமைப்பாளர், பாடகர், மத்தள இசைக்கருவி வாசிப்பாளர், வானொலி கலைஞர், தொலைக்காட்சி ஊடகவியலாளர் மற்றும் தொலைக்காட்சி நாடக பணிப்பாளர் என்ற வகையில் பல்துறை திறமைகளைக் கொண்டவராக திகழ்ந்த ஒரு கலைஞர் என்று தம்ம ஜாகொடவை அறிமுகப்படுத்தலாம். இந்நாட்டின் கலையுலகில் தன்னுடைய பெயரை நினைவழியாதவாறு பதியவைத்தவரான தம்ம ஜாகொட இவ்வுலகத்தை விட்டுப்பிரிந்து சென்றபோது அவருக்கு வயது நாற்பத்தியேழு என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இலங்கையின் தெற்கு பிரதேசத்தில் அமைந்துள்ளதும் உல்லாச பயணிகளை கவரக்கூடிய இடமாக வர்ணிக்கப்படும் **ஹிக்கடுவ** அவருடைய பிறப்பிடமாகும். இவருடைய தந்தையான பிறேமசிறி ஜாகொட ஒரு வர்த்தகர் ஆவார். அவருடைய தாயார் சுவர்ணா ஜாகொட ஆவார். 1941-01-28 ஆம் திகதி பிறந்த தம்ம ஜாகொடவின் பிறப்பு சான்றிதழில் அவருடைய பெயரை தர்மசேன கலஹே ஜாகொட என்று குறிக்கப்படுகிறது. அவர் கலை உலகத்தில் தம்ம ஜாகொட என்ற பெயரிலே பிரபல்யம் அடைந்தார். சிறுபராயத்தில் இருந்தே பெளத்த ஆலயத்தின் செல்வாக்கைப் பெற்ற இவருடைய தொடக்க பாடசாலை ஹிக்கடுவ அரசு பாடசாலை ஆகும். சிங்கள மொழியைப்போலவே ஆங்கில மொழியையும் கற்பதில் உள்ள முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்துகொண்ட அவருடைய பெற்றோர் தம்ம ஜாகொடவை காலி மஹிந்த வித்தியாலயத்தில் சேர்த்தனர். இலங்கையின் தெற்கு பிரதேசமானது புராதன காலம் தொட்டு ஒரு சிறந்த நடன பாரம்பரியத்தைக் கொண்டுள்ளது. அதேபோல சடங்குகளுக்கும் (Rituals) நாடகம், கோலம் போன்ற கிராமிய நாடகங்களுக்கும் (Folk Dramas) பிரபல்யமடைந்த ஒரு பிரதேசம் ஆகும். ஆடல் பாடல்களையும் தேவ

தொவில், யக் தொவில் எனப்படும் கடவுள்களுக் கானதும் பேய்களுக்கானதுமான சடங்கு களையும் (Rituals of deities and demons) நாடகம், கோலம் போன்ற கிராமிய அரங்கு வடிவங்களையும் பாரம்பரை பரம்பரையாக பேணி வளர்க்கும் கிராமிய கலைஞர்கள் நிறைந்த இடமான ஹிக்கடுவ பிரதேசமானது தம்ம ஜாகொடவின் சிறு பராயத்து மனதில் ஒரு விசித்திரமான உலகத்தை உருவாக்கியது. பாடசாலைக்கு போய் வீடு திரும்பும் தம்ம ஜாகொட பின்னேரத்தை கிராமத்தின் நாடக குழுக்களுடனோ அல்லது தொவில் சடங்கு இடம்பெறும் இடத்திலோ கழித்தார். அயல் கிராமங்களில் ஆற்றுகை செய்யப்பட்ட கோலம், நாடகம் மற்றும் தூர்த்தி போன்றவற்றை இரசித்தமையானது சிறுவனாக இருக்கும் போதே அவருடைய மனதை நாடகக் கலைபின் மீது ஈர்க்கப்படுவதற்கு காரணமாகியது. கிராமியக் கலைஞர்களின் பல்வேறுபட்ட திறமைகளை பார்த்து மகிழ்ச்சியடைந்தவரான தம்ம ஜாகொட எப்பொழுதும் அவர்களோடு நெருங்கிய பழக்கத்தை விரும்பினார். சிறுவனாக இருந்த போது கிடைத்த இந்த அனுபவங்கள் பிற்காலத்தில் அவருடைய கலை உலகத்தை வடிவமைப்பதில் மிக முக்கிய செல்வாக்கு செலுத்தின. நாடகம் பாடல்களை பாடுவதிலும் மத்தளத்தை இசைத்தலிலும் உள்ளூர் கிராமிய அரங்க பாரம்பரியங்களை அடித்தளமாகக்கொண்ட நாடக ஆக்கங்களுக்கு பங்களிப்பு செய்வதையும் அவற்றினை தொலைக்காட்சி ஊடகத்திற்கு கொண்டுவந்து பாதுகாக்கப்பட்டமையும் தம்ம ஜாகொடவின் பணிகளுக்குள் அடங்குகின்றவையாகும். அவருடைய இந்த சிறுவர் பராயத்து அனுபவங்களும் நினைவுகளும் பிற்காலத்தில் அவருடைய மேற்குறிப்பிட்ட பணிகளுக்கான உற்சாகத்தை கொடுத்தன என்பதில் சந்தேகம் கிடையாது.

காலி மஹிந்த வித்தியாலயத்தில் ஆங்கில மொழி ஊடாக கல்வி கற்றுச் சிரேஸ்ட நிலை பரீட்சையில் சித்தியடைந்தவரான தம்ம ஜாகொட தன்னுடைய இருபது வயதில் நில அளவை திணைக்களத்தில் ஒரு திட்டமிடல் உத்தியோகத்தராக தொழிற்புரிய கொழும்பிற்கு வந்து சேர்ந்தார். அவர் தன்னுடைய நண்பர்களுடன் சேர்ந்து நில அளவை திணைக்களத்தில் ஒரு இலக்கிய மற்றும் நாடக மன்றத்தை தாபித்தார். தம்ம ஜாகொட எழுதி தயாரித்த “தம்மணா” என்ற நாடகமே அவருடைய முதலாவது மேடை நாடகமாகும். அதற்கு பின்பு 1961ஆம் ஆண்டில் நடாத்திய சிங்கள நாடக விழாவிற்கு இந்த மன்றத்தால் தயாரித்து முன்வைக்கப்பட்ட “கெகில்லே இஜ்ஜருவோ” (கெகில்லே அரசன்)

நாடகத்தில் தம்ம ஜாகொட ஒரு அரச சேவகனின் பாத்திரத்தை ஏற்று நடடித்தார். கே.சோமபால இயற்றி ஹெக்ரற் ரூபசிங்ஹவால் தயாரிக்கப்பட்ட இந்த நாடகம் பிழையான தீர்ப்புகளை வழங்கும் ஒரு முட்டாள்தனமான அரசனை பற்றியதாகும். நாட்டார் கதையொன்றினை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு நாடகம் சிங்கள நாடக கலையில் பெரும் மறுமலர்ச்சியொன்றை உருவாக்கியிருந்த காலகட்டத்திலே தம்ம ஜாகொட நாடக உலகத்திற்கு பிரவேசித்தார். உள்ளூர் நாடகப் பாரம்பரியமொன்றினை கட்டியமைக்கும் நோக்கில் பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திராவினால் 1956ஆம் ஆண்டில் மனமே நாடகம் உருவாக்கப்பட்டது. இந்த மனமே நாடகத்தால் வசியப்பட்டவர்களாக நாடக கலைஞர்கள் மனமே நாடகத்தின் வடிவத்தை பின்பற்றி கிராமிய கதைகள், நாட்டார் கதைகள் மற்றும் ஜாதக கதைகள் என்பவற்றினை அடிப்படையாகக்கொண்ட மோடி நாடகங்களை தயாரிப்பதில் மும்முரமாக ஈடுபட்டுக்கொண்டிருந்தார்கள். இதன் காரணமாக ஆடல்களும் பாடல்களும் மிக்க நாடக பாரம்பரியம் ஒரு அலையாக மேலெழும்பிக் கொண்டிருந்தது. ஒற்றைத்தன்மை கொண்ட இந்நாடக அலையால் களைப்படைந்த சில கலைஞர்கள் அதற்கு வித்தியாசமான வழிகளைக்கொண்ட நாடகங்களை உருவாக்க முயற்சித்தார்கள். கலப்பு வடிவம் கொண்டதும் யதார்த்தவாத பண்புகளைக் கொண்டதுமான நாடக அலையொன்று மேலெழும்பியது இதன் விளைவாகும். சிங்கள நாடகத்தின் வளர்ச்சிக்காக இயற்கையான உரையாடல்களைக்கொண்ட நாடகப் பாணியை பின்பற்ற வேண்டும் என்ற கருத்து 1960களில் பிரபல்யமடைந்திருந்தது. 1960ஆம் தசாப்தத்தில் தோன்றிய நாடகக் கலை சார்ந்த இந்த போக்குகள் தம்ம ஜாகொடவின் மீதும் செல்வாக்கு செலுத்தின. எனவே அவர் எல்லா பாணியிலும் நாடகங்களை உருவாக்குவதில் பங்களிப்பு செய்தார்.

ஒரு நடிகர் என்ற வகையில் தம்ம ஜாகொடவின் நடப்பு குறிப்பிடத்தக்களவில் முதலாவதாக வெளிப்படுத்தியது “குலெனி” என்ற நாடகத்தாலாகும். ஹென்றி ஐயசேனவினால் எழுதி நெறியாள்கை செய்யற்றப்பட்ட இந்த நாடகம் 1963ஆம் ஆண்டில் அரங்கேற்றப்பட்டது. தம்ம ஜாகொட இந்த நாடகத்தில் “விஜய” இளவரசனின் பாத்திரத்தையும் ஒரு சட்டத்தரணியின் பாத்திரத்தையும் ஏற்று நடடித்தார். இந்நாடகத்தின் கருப்பொருளிலும் அதே நேரம் அதனை முன்வைத்த முறையிலும் புதுமைத்தன்மை காணக்கூடியதாக இருந்தது. 1963ஆம் ஆண்டு சிங்கள

நாடக விழாவில் சிறந்த நடிகை, சிறந்த இசை, சிறந்த எழுத்துருவாக்கம் மற்றும் சிறந்த நெறியாள்கை என்றவகையில் நான்கு விருதுகள் இந்த நாடகத்திற்கு கிடைத்தன. தம்ம ஜாகொடவை பொறுத்த வரை நாடகத்துறையில் முன்னோக்கி செல்ல பெரும் ஆற்றலையும் தைரியத்தையும் இந்த நாடகத்தில் இரு பாத்திரங்களை ஏற்று நடடித்தன் காரணமாக கிடைத்தது. *கலா பெல* என்ற அமைப்பால் தயாரிக்கப்பட்ட “சக்கர வட்டம்” (சுழலும் வட்டங்கள்) மற்றும் “*ரது றோஸ்*” (சிவப்பு ரோஜா) என்ற நாடகங்களுக்கும் அவர் தன்னுடைய நடப்பால் பங்களிப்பை வழங்கினார்.

1966ஆம் ஆண்டிலே தம்ம ஜாகொட முதன்முதலாக ஒரு நாடகத்தை எழுதி மேடையேற்றினார். அமெரிக்க நாடகக் கலைஞரான ரென்ஸி விலியம்ஸின் (Tennessee Williams) A Street car named Desire எனப்படும் நாடகத்தை தழுவி “வேஸ் முஹுனு” (வேட முகங்கள்) என்ற பெயரில் உருவாக்கிய நாடகத்தை 1966ஆம் ஆண்டு சிங்கள நாடக விழாவிற்கு முன்வைத்தார். அந்த வருடத்தில் புதிய நாடகங்களுக்காக 72 நாடக பிரதிகள் கிடைத்தன. 1966 ஆம் ஆண்டு சிங்கள நாடக விழாவில் அரங்கேற்றப்பட்ட 18 நாடகங்களில் இருந்து போட்டி பிரிவில் வெற்றியடைந்த நாடகமாக *வேஸ் முஹுனு* நாடகம் அமைந்திருந்தது. ஆங்கில மொழி மூல நூலை சிங்கள தழுவலாக கொண்டுவரும் போது தம்ம ஜாகொட காட்டிய சுதந்திரத்தையும் பாத்திரங்களுடன் பொருந்தும்படி உருவாக்கப்பட்டிருந்த மொழி நடையும், திறமையான நடிப்பும் மற்றும் தயாரிப்பில் காட்டியிருந்த சிறப்பான திறமைகள் காரணமாக இந்த நாடகத்திற்கு நாடக விழாவில் சிறந்த நடிகருக்கான (தம்ம ஜாகொட), சிறந்த நடிகைக்கான (சுனேத்ரா ஜாகொட) விருதுகளையும் றோமா டி சில்வாவிற்கு அரங்க திறமை சான்றிதழும் கிடைத்தன. நாடக விழாவில் சிறந்த தழுவல் நாடகம் என்ற வகையில் திறனாய்வாளர்களின் மதிப்பைபெற்ற *வேஸ் முஹுனு* நாடகம் தொடர்பாக ஒரு செய்திப் பத்திரிகையில் வெளிவந்த திறனாய்வுக் கட்டுரையொன்றில் கீழ் வருமாறு குறிப்பிட்டிருந்தது:

“இந்நாடகத்தில் காணக்கூடிய மிக முக்கிய பண்பானது நாடகத்தில் உள்ளடங்கும் சம்பவங்களை மிகவும் சிறப்பாக பார்வையாளர்களின் இதயங்களில் இடம் பிடித்துக் கொள்ள வைத்துள்ளமையாகும். மனிதனால் எதிர்பார்க்கப்படும் சுவையும் மகிழ்ச்சியும் ஒவ்வொருவருடைய வாழ்க்கையை பொறுத்த மட்டிலும் ஒவ்வொரு

குழலை பொறுத்தமட்டிலும் வித்தியாசப்படுகின்றது என்பது தான் “வெஸ் முஹுணு” நாடகத்தால் எடுத்துக்காட்டப்படும் மிக முக்கியமான விடயமாகும்” (நிமல் ஆரியவங்க, “66 நாட்டிய விவேசனய” தினமிண1966.12.06). வெஸ் முஹுணு நாடகத்தின் ஏனைய பாத்திரங்களை ஹெக்ரற் ரூபசிங்ஹு, சித்ரா வாகிஸ்ர, சிறில் விக்ரமகே, நோமன் தயாநந்த, கிர்த்தி சிறி கருணாரத்ன, அனில் வீரகோன் மற்றும் ஐயிலின் சரச்சந்திர என்பவர்கள் நடித்தார்கள். பிற்காலத்தில் இந்நாடகத்தின் குமாரி உடுவெல என்ற பாத்திரத்தை ருக்மணி தேவியும் அமிராங்கணி சேரசிங்கவும் நடித்துள்ளார்கள். அக்காலத்தில் மேடை நாடகத் துறையிலும் அதேபோல சினிமா விலும் பிரபல்யமானவர்களாக இருந்த நடிகர் நடிகைகளின் பங்களிப்பை பெறக்கூடியவராக தம்ம ஜாகொட திகழ்ந்தார்.

1973ஆம் ஆண்டில் லயனல் வென்ர் கலா கேந்த்ர ரங்க ஸில்ப் ஸாலிகாவ எனப்படும் அமைப்பால் வெஸ் முஹுணு நாடகம் தயாரிக்கப்பட்ட போது இரவீந்திர இரந்தெனிய, சோமலதா சுபசிங்க, சுமிந்த சிறிசேன, லெஸ்லி ராமநாயக்க, திலக் குணவர்த்தன, புத்ததாச விதானாரச்சி என்பவர்களின் நடிப்பு சிறப்பானதாக அமைந்திருந்தது. இவர்கள் பிற்காலத்தில் நாடகம், சினிமா, தொலைக்காட்சி என்ற துறைகளில் நிபுணத்துவம் பெற்ற கலைஞர்களானார்கள்.

1967ஆம் ஆண்டில் தம்ம ஜாகொட இரு குறுந் நாடகங்களை தயாரித்தார். அன்றன் செக்கோவ்வின் (Anton Chekhov) The Proposal என்ற நாடகத்தை “பறஸ்தாவ” (திருமணம்) என்ற பெயரிலும் The Bear என்ற நாடகத்தை “போரிசாதயா” (நர மாமிஸம் திண்ணுபவன்) என்ற பெயரிலும் கலாநிதி திஸ்ஸ காரியவசம்வினால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு தம்ம ஜாகொடவால் தயாரிக்கப்பட்டன. இந்த போரிசாதயா என்ற நாடகத்தை தம்ம ஜாகொட 1983இல் ஒரு தொலைக்காட்சி தயாரிப்பாக கொண்டு வந்தார். நாடகக் கலை பற்றிய மேலதிக கற்கைக்கான ஒரு புலமை பரிசை பெற்று தம்ம ஜாகொட 1969 இல் வெளிநாடு சென்றார். British Drama League என்ற அமைப்பின் உதவிபெற்று நோடிங்ஹாம் (Nottingham) நாடக நிறுவனத்தில் நாடக தயாரிப்பை பற்றி பயிற்சிபெற்ற தம்ம ஜாகொட பின்பு ஜேர்மனி, பிரான்ஸ், போலந்து, ஹங்கேரியா, ருசியா மற்றும் ஐக்கிய அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளுக்கு ஆறுமாத கால சுற்றுப் பயணத்தை மேற்கொண்டார். அது அந்தந்த நாடுகளின் நாடகக் கலைகளை பற்றி அறிந்துகொள்ளவும் சிறந்த வெளிநாட்டு நாடகங்களை பார்க்கவும் அவருக்கு வாய்ப்பு வழங்கியது. இதன் பயனாக தம்ம

ஜாகொட தன்னுடைய நாட்டிற்கு புதிய அனுபவங்களின் தொகுதியுடன் வந்தார். இவ்வாறு தான் நாடகக் கலையில் பெற்ற பயிற்சியையும் அறிவையும் இளம் தலைமுறைமினருக்கு வழங்கும் நோக்கத்தில் தம்ம ஜாகொட 1970 ஆம் ஆண்டில் “*கலா கேந்த்ர ரங்க ஸில்ப ஸாலிகாவ்*” என்ற பெயரில் நாடகப் பயிற்சி நிறுவனமொன்றினை இலயனல் வென்ட் அரங்கத்தில் நிறுவினார்.

இலயனல் வென்ட் அரங்கமானது அப்போது ஆங்கில நாடகங்களை அரங்கேற்றப்படும் மற்றும் ஆங்கில மொழி பேசும் மேற்குடி கலைஞர்கள் கூடும் ஒரு கலை மையமாக இருந்தது. தம்ம ஜாகொடவினால் இவ்வாறு *கலா கேந்த்ர ரங்க ஸில்ப ஸாலிகாவ்* என்ற மன்றம் தாபிக்கப்பட்டதுடன் சிங்கள மொழி பேசும் நடிகர் நடிகைகளுக்கும் சிங்கள நாடக நெறியாளர்களுக்கும் ஒரு பரிச்சயமான இடமாக இலயனல் வென்ட் வளாகம் மாறியது. பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர போன்றோர்களினதும் சிங்கள மற்றும் ஆங்கில நாடக துறை நிபுணர்களினதும் ஒத்துழைப்புடனே தம்ம ஜாகொட இந்த மன்றத்தின் செயற்பாடுகளை முன்னெடுத்துச் சென்றார். தம்ம ஜாகொட நாடகக் கலையின் மீது கொண்டிருந்த அர்ப்பணிப்பே ஆங்கில நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபாடுகொண்டிருந்தவர்களான ஆர்னஸ்ட் மாகின்றயர், கரன் பிறேகன்றிஜ், மனோ பிறேகன்றிஜ் போன்றவர்கள் *கலா கேந்த்ர ரங்க ஸில்ப ஸாலிகாவ்*வுடன் இணைந்து செயற்படுவதற்கு காரணமாகியது. எதிரிவீர சரச்சந்திர, ஹென்றி ஜயசேன, குணசேன கலப்பத்தி, நாமெல் வீரமுனி, சந்திரசேன தலநாயக்க போன்ற நாடக கலைஞர்களும் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர்களான சுசரித கமலத், திஸ்ஸ காரியவசம், ஜே.பி. திசாநாயக்க, அனூர விக்கிரமசிங்க, காமினி ஹத்தொடுவ என்பவர்களும் இந்த அமைப்பிற்காக தங்களுடைய பங்களிப்பை வழங்கினார்கள். இவர்களுக்கு மேலதிகமாக ஜீடப்லியு. ஜயந்த அரவிந்த மற்றும் தயா அல்விஸ் என்பவர்கள் இசை ஆசிரியர்களாகவும் பசில் மிஹிரிபன்ன மற்றும் மிரண்டா ஹேமலதா என்பவர்கள் நடன ஆசிரியர்களாகவும் பங்களிப்பு செய்தார்கள். குரல் பயிற்சியை வழங்குவது அமிராங்கணி செரசிங்காவின் பொறுப்பாக இருந்தது. அதிதி விரிவுரையாளர்களாக கலாநிதி ஏ. ஜே. குணவர்த்தன, பந்துல ஜயவர்த்தன, மஹகம சேகர, டப்லியு.டி. அமரதேவ, சித்ரசேன, கலாநிதி சுந்த மஹேந்திர, ஜோ அபேவிக்கிரம, ஜய சுமன திசாநாயக்க என்பவர்கள் பங்களிப்பு வழங்கினார்கள். அரங்க ஒளி அமைப்பு பற்றிய பிரயோக பயிற்சிகள்

மஹிந்த டயஸ்வினால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. இவ்வாறு சிரேஸர் நிபுனத்துவம் பெற்ற நாடக கலைஞர்களினதும் ஏனைய கலைஞர்களினதும் அறிவை நாடக கலையை பமிலும் மாணவர்களுக்கு வழங்குவதற்கான ஒரு பட்டறை இலங்கையில் கிட்டத்தட்ட பத்து வருட காலம் தொடர்ச்சியாக முன்னெடுத்துச் செல்வதற்கு தலமைதாங்கியவரான தம்ம ஜாகொட உள்ளூர் நாடக கலையின் வளர்ச்சிக்காக ஒரு ஆசிரியராகவும் ஒரு ஆலோசகராகவும் பெரும் பணியாற்றியவர் என்று கூறலாம். 1970ஆம் தசாப்தம் முழுவதிலும் அதேபோல அதற்கு பின்பும் சிங்கள நாடகத் துறையில் பெரும் மாற்றங்களை கொண்டு வந்த நாடக கலைஞர்களில் பலர் இந்த *கலா கேந்த்ர ரங்க ஸில்ப ஸாலிகாவ* என்ற அமைப்பின் பயிற்சியையும் செல்வாக்கையும் பெற்றவர்கள்ஆவார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

1970ஆம் ஆண்டில் தம்ம ஜாகொட “*கொறா சஹ அந்தயா*” (முடவனும் குருடனும்) என்ற நாடகத்தை தயாரித்தார். இந்நாடகத்தை எழுதியவர் தர்மசேன பதிராஜ ஆவார். இரு பாத்திரங்களை மட்டுமே கொண்டிருந்த இந்நாடகத்தில் தயா தென்னகோன் முடவனின் பாத்திரத்தையும் விமல் குமார டி கொஸ்தா குருடனின் பாத்திரத்தையும் திறமையாக நடித்தார்கள். கிட்டத்தட்ட நாற்பத்தைந்து நிமிடங்கள் இரு நடிகர்களை மட்டுமே கொண்டு பார்வையாளர்களின் கவனத்தை சிதறாமல் மேடையில் ஆற்றுகை செய்யப்பட்ட ஒரு நாடகமாக விமர்சகர்களினதும் பார்வையாளர்களினதும் வரவேற்பு கிடைத்தது.

மக்கள் விடுதலை முன்னணியால் (J.V.P.) மேற்கொள்ளப்பட்ட 1971 ஆம் ஆண்டு கிளர்ச்சிக்கு பின்பு அந்த அனுபவங்களையும் அப்போது நிலவிய புரட்சிகரமான அரசியல் சூழலையும் ஆய்வு செய்து தம்ம ஜாகொட “*மலவுன் நகிடிமி*” (இறந்தவர்கள் எழும்புகிறார்கள்) என்ற நாடகத்தை உருவாக்கினார். கொழும்புப் பல்கலைக்கழக கலை மன்றத்துடன் இணைந்து தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தின் பிரதான பாத்திரத்தை எடுத்து நடித்தவர் தம்ம ஜாகொட ஆவார். ஏனைய பாத்திரங்களை *ரங்க ஸில்ப ஸாலிகாவை* சார்ந்த மாணவர்களும் கொழும்புப் பல்கலைக்கழக நாடக மன்றத்தை சார்ந்த மாணவர்களும் நடித்தார்கள். கொடூர அரங்கு (Theatre of Cruelty) எனப்படும் அரங்கப் பாணியை சார்ந்ததாக உருவாக்கப்பட்டிருந்த இந்நாடகம் பெரும் சர்ச்சைக்குரியதொன்றாக மாறியது. பொது மேடையில் அரங்கேற்றப்படுவது தடை செய்யப்பட்டது. எனவே கொழும்பு, வித்தியோதய, வித்தியாலங்கார

மற்றும் பேராதெனிய என்ற பல்கலைக்கழகங்களில் மட்டுமே இந்த நாடகம் அரங்கேற்றப்பட்டது.

தன்னுடைய வாழ்க்கையின் உத்வேகமிக்க இளம் பருவத்தை தம்ம ஜாகொட முழுமையாக நாடக கலைக்காகவே அர்ப்பணித்தார். 1970-1980 காலப் பகுதியானது அவர் மிகவும் தீவிரமாக நாடகக் கலையுடன் ஈடுபட்ட காலப்பகுதியாகும். அவர் ஒரு நடிகர், தயாரிப்பாளர், நாடக காட்சி ஒழுங்கமைப்பாளர், நாடக ஆசிரியர் மற்றும் நாடக ஆலோசகர் என்றவகையில் இந்த பத்து வருடங்களில் நாடக கலைக்காக பெரும் பணியாற்றி, 1970-1980 வரையிலான பத்து வருடங்கள் *கலா கேந்த்ர ரங்க ஸிலப் ஸாலிகாவை* நடாத்திக்கொண்டு சென்று உற்சாகத்தை கொண்ட இளம் தலைமுறைக்கு நாடக பயிற்சியை வழங்கினார். அவ்வாறு பயிற்சியை பெற்றவர்களின் பலர் இன்று நாடகம், சினிமா, தொலைக்காட்சி உட்பட்ட பலவிதமான கலைத் துறைகளில் நெறியாளர்களாகவும் எழுத்தாளர்களாகவும், நடிகைகளாகவும், நடிகர்களாகவும், பாடகர்களாகவும், பாடகிகளாகவும், நடன கலைஞர்களாகவும், வாத்திய இசைக் கலைஞர்களாகவும், பின்னணி காட்சி அமைப்பாளர்களாகவும், அரங்கு முகாமையாளர்களாகவும் மற்றும் அரங்க அமைப்பாளர்களாகவும் செயற்படுகிறார்கள்.

பேராசிரியர் சரச்சந்திரவின் சிறந்த நாடகங்களை மறு தயாரிப்புகளாக மீண்டும் முன்வைக்கப்பட்டமையானது தம்ம ஜாகொடவினால் மேற்கொள்ளப்பட்ட இன்னொரு சிறந்த பணியாகும். பேராசிரியர் சரச்சந்திர பிரான்ஸ் நாட்டில் இலங்கை தூதுவராக கடமையாற்றிக் கொண்டிருந்தபோது “*ஜன ரங்க சபா*”வைக்கு மறுவாழ்வை வழங்கி *மனமே, சிங்கபாஹூ, மஹாசார* போன்ற நாடகங்கள் இவ்வாறு ஆற்றுகைசெய்யப்பட்டன. *கலா கேந்த்ர ரங்க ஸிலப் ஸாலிகா* திறமையான கலைஞர்களை கொண்டிருந்தமை இப்பணியை இலகுவாக்கியது. இதன் காரணமாக சரச்சந்திரவின் நாடகங்களுக்கு பங்களிப்பு வழங்கும் சந்தர்ப்பம் ஒரு புதிய தலைமுறையினருக்கு கிடைத்தது. தம்ம ஜாகொட தொழில் சார்ந்த மட்டத்தில் நாடக குழுவை நெறிப்படுத்தி நாடக அரங்கேற்றங்களை ஒழுங்கமைப்பு செய்தார். 1976-1978 காலப் பகுதியில் இலங்கையின் பல பகுதிகளிலும் மேலே குறிப்பிட்ட நாடகங்கள் கிட்டத்தட்ட முந்நூறு முறை அரங்கேற்றப்பட்டன. இக்கால கட்டத்தில் *மனமே* நாடகத்தில் வேடர்களின் அரசன் பாத்திரத்தை நடத்தவரும் தம்ம ஜாகொடயேயாவார். வேடர்களின் அரசனுடைய

பாத்திரத்திற்கு ஒரு புதிய பொருள் விளக்கத்தை வழங்குவதாக தம்ம ஜாகொடவின் நடிப்பு அமைந்திருந்தது. அவருடைய நடிப்பு பார்வையாளர்களின் உச்சக் கட்ட வரவேற்பை பெற்றது.

தன்னுடைய சொந்த நாடகங்களிலும் ஏனைய தயாரிப்பாளர்களின் நாடகங்களிலும் தம்ம ஜாகொட நடித்தார். எதிரிவீர சரச்சந்திரவின் *கதா வலலு, எலொவ கிறின் மெலொவ ஆவாபிறேம்* இரஞ்சித் திலகரத்னவின் *கோந்தரே*, குணசேன கலப்பத்தியின் *சந்த கிந்துரு*, தேவதா எளி, மஹேனே நீறி யகா, ககதபால டி சில்வாவின் *தாவத்த* என்ற நாடகங்களில் அவர் நடித்துள்ளார். மேலும் ஆதர் மிலரின் (Arthur Miller) *Death of a Salesman*, மற்றும் றசல் போட்னின் *A Passage to India* என்ற ஆங்கில நாடகங்களிலும் அவர் நடித்துள்ளார்.

அவர் *Green Emeralds* என்ற ஆங்கிலத் திரைப் படத்திலும் *தந்தம்* என்ற தமிழ் திரைப்படத்திலும் *திஸாஹாமி*, *மடொஸ்தாவ*, *மஹகெதர*, *தவென பிபாஸய*, *மங்முலா வல்* என்ற சிங்கள திரைப்படங்களிலும் நடித்துள்ளார். லெஸ்ரர் ஜேம்ஸ் பீறிஸ் நெறியாள்கை செய்த *The God King* என்ற ஆங்கில திரைப்படத்தில் சில காட்சிகளின் படப்பிடிப்பு, ஒழுங்கமைப்பு, தயாரிப்பு உதவி மற்றும் நடன உருவாக்கம் என்ற பணிகளிலும் தம்ம ஜாகொட உதவிபுரிந்துள்ளார்.

நாடகமும் அரங்கியலும் பாடசாலை மட்டத்தில் ஒரு பாடமாக கற்பிக்க தொடங்கியமை என்ற முக்கியமான பணிக்கு மிகவும் பாடுபட்ட ஒருவர் என்ற வகையிலும் தம்ம ஜாகொடவை குறிப்பிடலாம். நாடகமும் அரங்கியலும் ஒரு பாடமாக பாடசாலை மட்டத்தில் கற்பிக்க வேண்டும் என்ற யோசனை 1974ஆம் ஆண்டிலே முன்வைக்கப்பட்டது. அதற்காக பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திராவின் தலைமையின் கீழ் இயங்கிய குழுவின் ஓர் அங்கத்தவராக தம்ம ஜாகொட செயற்பட்டார். இக்குழு கிட்டத்தட்ட ஆறுமாத காலம் கூடிக் கலந்துரையாடி பாட திட்டத்தை தயாரித்தது. நில அளவைத் திணைக்களத்தில் பணிபுரிந்துகொண்டிருந்த தம்ம ஜாகொட இப்பாடத் திட்டத் தயாரிப்பு வேலைகளில் பங்குகொள்ள வசதியாக கல்வித் திணைக்கள பாட நெறி அபிவிருத்தி நிலையத்துடன் 1975ஆம் ஆண்டில் இணைக்கப்பட்டார்.

நாடகமும் அரங்கியலும் என்ற பாடத்தை கற்பிக்கும் பாடசாலை ஆசிரியர்களுக்கு பயிற்சி வழங்கும் பொறுப்பை கொழும்பு பல்கலைக்கழக கல்விப் பீடத்திடம் வழங்கப்பட்டது. கல்விப் பீடத்தின் பேராசிரியர் எல். ஜி. ஹேவகே நாடகக் கலையை கற்பித்தல் தொடர்பான பட்டப் பின்படிப்பு



“போரிசாதயா” - ஐராங்கனி சேரசிங்ஹ, வின்ஸ்ரன் சேரசிங்ஹ

டிப்புளோமா பாட நெறியின் பொறுப்பாளராக பணியாற்றினார். அவர் நாடகக் கலை பாடத்தின் நடைமுறை பகுதியை ஆசிரியர் மாணவர்களுக்கு கற்பிக்கும் அதிதி விரிவுரையாளராக தம்ம ஜாகொடவை நியமித்தார். அது ஒரு நாடக கலைஞரை பல்கலைக்கழகத்தில் அதிதி விரிவுரையாளராக நியமிக்கப்பட்ட முதலாவது சந்தர்ப்பமாக குறிப்பிடலாம். அப்போது ஒரு உதவி விரிவுரையாளராக பணியாற்றிக்கொண்டிருந்தவரான றோலன்ட் அபேபால பட்டபின் படிப்பு கல்வி டிப்புளோமா பாடநெறி இணைப்பாளராக செயற்பட்டார். தம்ம ஜாகொட அவருடன் சேர்ந்து 1975ஆம் ஆண்டில் இருந்து 1982ஆம் ஆண்டு வரை இந்த பாடநெறியை திறமையாக முன்னெடுத்திச்சென்றார். 1978-1982 வரை கல்வி பொதுத் தராதர(உயர் தர) பரீட்சையில் நாடகமும் அரங்கியலும் பாடத்தின் ஒரு பரீட்சை ஆலோசகராகவும் தம்ம ஜாகொட பணியாற்றினார். அதேநேரம் அவர் குறிப்பிட்ட காலப்பிரிவில் இலங்கையில் பல பிரதேசங்களில் மேற்கொள்ளப்பட்ட அரங்கியல் சார்ந்த செயலமர்வுகளின் ஒரு பணிப்பாளராகவும் செயற்பட்டார். 1978இல் குழந்தை சண்முகலிங்கம் போன்றோர் இவரிடம் பயிற்சி பெற்றனர்.

1972 -1979 காலப்பிரிவில் சர்வதேச அரங்கக் கலை நிறுவனத்தின் இலங்கை நிலையத்து உதவி செயலாளராக செயற்பட்டவரான தம்ம ஜாகொட 1975- 1982 வரை கொழும்பு பல்கலைக்கழக கல்வி பீடத்தின் நாடகக் கலை பட்டபின் படிப்பு டிப்புளோமா கல்வி சபை அங்கத்தவராகவும் பணியாற்றினார். 1979ஆம் ஆண்டில் கலாசாரக் கொள்கை வகுத்தல் தொடர்பான ஆலோசனைச் சபை அங்கத்தவராகவும் செயற்பட்டார். இலங்கை கலை மன்றத்தின் நாடக துணை பிரிவின் ஓர் அங்கத்தவராக 1983ஆம் ஆண்டிலும் 1985-87காலப்பிரிவில் இசை துணைப் பிரிவில் ஓர் அங்கத்தவராகவும் தம்ம ஜாகொட பலவகையான பொறுப்புகளை ஏற்றி பணியாற்றியவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அத்துடன் அவர் பேராசிரியர் சுசிரித கமலத்துடன் இணைந்து நாடக துறைசார்ந்த ஒரு அகராதியை உருவாக்கும் செயற்பாட்டிலும் ஈடுபட்டார்.

இலங்கைக்கு தொலைக்காட்சி ஊடகத்தை அறிமுகப்படுத்தியதுடன் தம்ம ஜாகொடவின் வாழ்க்கையின் ஒரு புதிய அத்தியாயம் தொடங்கியது என்று கூறலாம். தம்ம ஜாகொட பணியாற்றிக்கொண்டிருந்த பாடநெறி அபிவிருத்தி நிலையம் பொத்தாலோக மாவத வீதியில் அமைந்திருந்தது. அவருடைய வேலைத்தலத்திற்கு மிக அருகாமையில் தான் 1981ஆம் ஆண்டில் தொலைக்காட்சி

கூட்டுத் தாபனம் கலையக கட்டடத் தொகுதியை உருவாக்கிக்கொண்டிருந்தது. புத்தம் புதிய இலத்திரனியல் தொடர்பாடல் ஊடக மொன்றாகிய தொலைக்காட்சியை இலங்கைக்கு அறிமுகப்படுத்தப்போகிறது என்ற செய்தி இக்காலகட்டத்தில் இலங்கை முழுவதிலும் பரவிக்கொண்டிருந்தது. எனவே தம்ம ஜாகொடவும் இயல்பாகவே அது பற்றிய அக்கறைகொண்டார். ஒரு தொலைக்காட்சி ஊடகப் பயிற்சிப் பாட நெறி தொடங்கப் போகிறது என்ற செய்தியை 1981ஆம் ஆண்டின் ஆக்ரோப்ர மாதத்தில் அறிந்துகொண்ட உடனே தம்ம ஜாகொட அதற்காக விண்ணப்பித்தார். இலங்கை ஒலிபரப்புக் கூட்டுத்தாபனத்தின் பணிப்பாளர் நாயகம் தேவிஸ் குருகே, வானொலி பயிற்சி நிறுவன பணிப்பாளர் எச்.எம்.குணசேகர, பொறியிலாளர் கே.என். குணவர்த்தன என்பவர்களைக்கொண்ட நேர்முக பரீட்சை சபையால் தம்ம ஜாகொட தேவையான தகுதிகளையும் விட அதிகமான தகுதிகளைக் கொண்டவராக இருந்த காரணத்தால் கேள்விகளைக் கேட்காமலே தெரிவுசெய்யப்பட்டார். அதன்படி 1981ஆம் ஆண்டின் நவம்பர் மாதத்தில் இருந்து 1982 ஆம் ஆண்டு ஜனவரி மாதம் வரை வானொலி பயிற்சி நிலையத்தில் யப்பானிய தொலைக்காட்சி ஆலோசகர்களால் வழங்கப்பட்ட பயிற்சியை பெற்றார். பேராசிரியர் சகமொரோ ஹஜிமே நிவாவின் தலைமையின் கீழ் தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகளை தயாரித்தல் தொடர்பாக இலங்கையில் மேற்கொள்ளப்பட்ட முதலாவது பயிற்சி நெறியை பூர்த்தி செய்து குழுவின் ஒரு அங்கத்தவராக தம்ம ஜாகொட இருந்தார். வீடியோ தொழில்நுட்பம் சார்ந்த பயிற்சியின் இறுதியில் மூன்று பிரிவுகளாக பிரித்து மூன்று நிகழ்ச்சிகளை தயாரிக்கும் பொறுப்பு மாணவர்களிடம் வழங்கப்பட்டது.

இதன்போது தம்ம ஜாகொட உள்ளடக்கிய பிரிவு ஒரு குறு நாடகத்தை தயாரிக்க திட்டமிட்டது. இதன்படி அவர்கள் “முஹுது புத்து” நாடகத்தின் இறுதிக் காட்சியை தெரிவுசெய்து “ஸஸற” (சஞ்சாரம்) எனப்படும் தொலைக்காட்சி கலையக நாடகத்தை தயாரித்தார்கள். இலங்கைத் தொலைக்காட்சி கூட்டுதாபனம் உத்தியோகபூர்வமாக இன்னும் தொடங்கிருக்கவில்லை என்றாலும் முதலாம் இலக்க கலையகத்தில் ஸஸற நாடகத்தின் தயாரிப்பை மூன்று புகைப்பட கருவிகளை பயன்படுத்திக் கொண்டு மேற்கொள்ளப் பட்டது. இது முதலாவது தொலைக்காட்சி நாடக தயாரிப்பாக அமைந்தது. ஸஸற நாடகத்தின் படப்பிடிப்பு மேற்கொள்ளப்பட்ட அன்றைய தினமே, தொலைக்காட்சிக் கூட்டுத்தாபனத்தின் முதலாவது தலைவரால் தம்ம ஜாகொட

அழைக்கப்பட்டு தொலைக்காட்சிக் கூட்டுதாபனத்தின் நாடக அலகின் (Drama Unit) தலைவர் என்ற பதவி வழங்கப்பட்டது. 1982ஆம் ஆண்டு பெப்ரவரி மாதம் 15ஆம் திகதி இலங்கை தொலைக்காட்சி கூட்டுதாபனம் உத்தியோக பூர்வமாக தன்னுடைய நிகழ்ச்சிகளை பரப்பத் தொடங்கியது. அன்றைய தொடக்க விழா நிகழ்ச்சியை நேரடி அஞ்சலாக நெறிப்படுத்தும் பொறுப்பையும் தம்ம ஜாகொட ஏற்றுக்கொண்டார்.

தேசிய தொலைக்காட்சியின் நாடகப் பிரிவுத் தலைவர் என்ற வகையில் பெரும் பொறுப்பை ஏற்றவராக தம்ம ஜாகொட இருந்தார். சிங்களத்தில் தொலைக்காட்சி நாடகம் பற்றிய ஒரு சிறுதுளி கருத்துக் கூட தோன்றியிராத அச்சந்தர்ப்பத்தில் தொலைக்காட்சிக்காக நாடகங்களை தயாரிக்கும் சவாலை அவர் ஏற்றுக்கொண்டார். தனக்கு பரிச்சயமான மேடை நாடக கலையை பயன்படுத்திக்கொண்டே அவர் இந்த சவாலை வெற்றி கண்டார். தொலைக்காட்சி நாடகம் என்ற கருத்தாக்கம் தோன்றியிராத ஒரு காலகட்டத்தில் தொலைக்காட்சி நாடகத்திற்கான அனுபவத்தை மேடை நாடகங்களாலேயே பூர்த்தி செய்யப்பட்டது. சிறந்த தரத்தைக்கொண்ட பழைய நாடகங்களையும் அதேபோல சனரஞ்சகமான நாடகங்களையும் தொலைக்காட்சி ஊடகத்துடன் பொருந்தும்படி மாற்றி உருவாக்கியவர்களின் முன்னோடியாக தம்ம ஜாகொட அமைகிறார். அவர் இந்நாட்டில் சிறந்த நாடகக் கலைஞர்கள் பலருடைய ஆக்கங்களை தொலைக்காட்சி ஊடகத்திற்கு கொண்டு வந்தார். பேராசிரியர் எதிரிவீர சரசந்திரவின் *எலொவ கிஹின் மெலொவ ஆவா, கதா வளலு, வெல்ல வஹாம், ரத்தரன், வெஸ்ஸந்தர நாடகம்* என்ற நாடகங்களையும் அதேபோல ஹென்றி ஜயசேனவின் *குவேனி, ஹனு வடயே கதாவ* என்ற நாடகங்களையும் குணசேன கலப்பத்திவின் *சந்த கிந்துரு* பிலிக்ஸ் பிறேம வர்த்தனவின் *சாயா*, புனையசேன குணசிங்ஹவின் *தித்தல காலகோல*, ஆர். ஆர். சமரகோன்வின் *களணி பாலம்*, விமலசேன அதிகாரிவின் *பராஸ்ஸ* என்ற நாடகங்கள் இந்த நாடகங்களுக்குள் உள்ளடங்குகின்றன. இவற்றிற்கு மேலதிகமாக *கறதிய, பிறேம பூஜா* எனப்படும் முத்திரை நாடகங்களும் தயாநந்த குணவர்த்தனவின் *போரிசாதயா, தென்ன தெபொலே* என்ற நாடகங்களையும் அவரால் தொலைக்காட்சியிற்கு கொண்டுவரப்பட்டவையாகும். இந்த நாடகங்களை “*ஜாதிக ரங்க பீடம்*”, “*ஜவனிகர்*” என்ற நிகழ்ச்சிப் பெயர்களின் கீழ் ஒளிபரப்புசெய்யப்பட்டன. மேடை நாடகங்களை தொலைக்காட்சி ஊடகத்திற்கு கொண்டுவந்து ஒளிபரப்பு செய்யப்பட்டதன் விளைவாக பழைய சிறந்த நாடகங்களை மறு உற்பத்தி



“வெஸ் முஹுணி” - ஐராங்கனி சேரசிங்ஹ, ஜீ.டப்லியு. சுரேந்திர



“சகல ஜன” - உபாலி அத்தநாயக்க

செய்து பாதுகாக்கும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது. அதேபோல தொலைக்காட்சி பார்வையாளர் களின் இரசனை மட்டத்தை வளர்ச்சியடையச் செய்யவும் இது உதவியது. இது சிறந்த நாடகக் கலைஞர்களின் ஆக்கங்களை பொது மக்களிடம் அறிமுகப்படுத்தும் சந்தர்ப்பத்தை வழங்கியது. அதேநேரம் தம்ம ஜாகொட இலங்கையின் பல பகுதிகளில் மேற்கொள்ளப்பட்ட பஸி தொவில் போன்ற சடங்குகளை தொலைக்காட்சி ஊடகத்திற்கு கொண்டு வந்து பாதுகாத்தார். “கெமி ரங்க மடல்” என்ற நிகழ்ச்சியால் சொகறி, கோலம் மற்றும் நாடகம் போன்ற கிராமிய நாடகங்களை தொலைக்காட்சி ஊடகத்தின் வழியாக ஒளிபரப்புவதில் தம்ம ஜாகொட நடவடிக்கைகள் எடுத்தார். அத்துடன் அழிந்து போய்க் கொண்டிருந்த அரங்க பாரம்பரியங்களை பாதுகாக்கவும் நடவடிக்கை எடுத்தார். திறமைகொண்ட புது நாடகக் கலைஞர்களின் உயர் தரத்தைக்கொண்ட ஆக்கங்களை அறிமுகப்படுத்தியமையும் நாடக அரங்கத்திற்கு வந்து நாடகம் பார்க்க வசதிகளற்ற சாதாரண மக்களிடம் களணி பாலம், புறாஸ்ஸ, திக்தல காலகோல மற்றும் ஹ்ணுவடயே சதாவ போன்ற பிரபலம்மடைந்த நாடகங்களை தொலைக்காட்சியின் ஊடாக பார்க்க வசதி வழங்கியமையும் தம்ம ஜாகொடவின் சிறந்த பணியாகும். தேசியத் தொலைக்காட்சியின் தொடக்கக் காலப் பிரிவில் பார்வையாளர்கள் மிகவும் ஆவலுடன் இந்த நாடகங்களை இரசித்தார்கள். தொலைக்காட்சி நாடக கலையை வளர்க்கக்கூடிய வளங்களை மேடை நாடக துறையே கொண்டுள்ளது என்ற கருத்தைக்கொண்டவரான தம்ம ஜாகொட மேடை நாடகங்களில் தேர்ச்சிபெற்ற நாடக தயாரிப்பாளர்களை தொலைக்காட்சி நாடக பிரிவுடன் இணைத்துக்கொண்டார். தம்ம ஜாகொடவின் இந்த பணிகளுக்கு உதவிய நாடக கலைஞர்கள் பிற்காலத்தில் தொலைக்காட்சி ஊடகத்தின் சிறந்த நெறியாளர்களானார்கள். மேடை நாடகங்களை தொலைக்காட்சி ஊடகத்திற்கு கொண்டுவந்த தம்ம ஜாகொட அடுத்த கட்டமாக தொலைக்காட்சி நாடகங்களை (Television Drama) தயாரிப்பதில் அக்கறைகாட்டினார். இதன் வடிவத்தை மேற்கத்தேயத்தில் இருந்து எடுத்துக்கொண்டாலும் அதற்கு உள்ளூர் அம்சங்களையும் சேர்த்து எங்களுக்கேயுரிய ஒரு தொலைக்காட்சி நாடகக் கலையை உருவாக்கிக்கொள்ள அவர் முயற்சித்தார். உள்ளூர் தொலைக்காட்சி நாடகக் கதை எழுதுவதில் ஒரு முன்னோடியான சோமவீர சேனாநாயக திரைக்கதை எழுதி தம்ம ஜாகொடவின் நெறியாள்கையில் உருவாகிய “பழிங்கு மணிகே” என்ற நாடகமானது முதலாவது தொடர்கதை

தொலைக்காட்சி நாடகம் (Serial Teledrama) ஆகும். பாரம்பரிய கிராமிய வாழ்க்கையும் கிராமத்தையும் கிராமத்தின் கலையையும் வளங்களையும் நகரத்தில் இருந்து வருகின்ற வர்த்தக சக்திகளின் ஆதிக்கத்தின் கீழ் கொண்டு வரப்படுவதை இந்த நாடகத்தால் சிறந்த முறையில் சித்தரிக்கப்பட்டன. இந்நாடகம் மிகவும் பிரபல்யமடைந்தது. “**மிறிகதகே தருவோ**” என்பது தம்ம ஜாகொட நெறியாற்றிய இரண்டாவது தொலைக்காட்சி நாடகம் ஆகும். தொலைக்காட்சியின் தொடக்க காலகட்டத்தில் சிங்களத் தொலைக்காட்சி நாடகம் எடுக்க வேண்டிய வழியை காட்டவும் அதன் உள்ளடக்கத்தையும் வடிவத்தையும் சார்ந்த தரங்களை நிர்ணயிக்கவும் முன்மாதிரியாக இருந்தவை தம்ம ஜாகொடவினால் உருவாக்கப்பட்ட தொலைக்காட்சி நாடகங்களே ஆகும். அதே வழியை பின்பற்றி தொலைக்காட்சி நாடக பிரிவு பின்பு பல நாடகங்களை தயாரித்தது.

தம்ம ஜாகொடவினால் பின்பற்றப்பட்ட தொலைக்காட்சி கோட்பாடுகளையும் நடைமுறைகளையும் பற்றிய நேர்காணல் களைக்கொண்ட ஒரு தொடர் கட்டுரையை சசில் குணரத்ன சரசவிய பத்திரிகையில் எழுதியிருந்தார். பின்பு அந்த கட்டுரைகளை செப்பமிட்டு “**தம்ம ஜாகொட ரூபவாஹினி சங்கல்ப**” (தம்ம ஜாகொட தொலைக்காட்சி கருத்தாக்கங்கள்) என்ற பெயரில் புத்தகமாக வெளிவந்தது. இப்புத்தகம் தொலைக் காட்சி ஊடகம் மற்றும் தொலைக்காட்சி நாடகக் கலையை பமியும் மாணவர்களின் கையேடாக உள்ளது. தொலைக்காட்சி நாடக கலையில் இருந்து மீண்டும் மேடை நாடகத்தின் மீது கவனத்தை செலுத்தியவராக தம்ம ஜாகொட 1986 ஆம் ஆண்டில் “சகலஜன” (சகல சனம்) என்ற பெயரில் ஒரு புதுமையான வடிவத்தைக்கொண்ட பெரிய நாடகத்தை நெறியாள்கை செய்தார். இளம் பருவத்தில் ஒரு புரட்சிகர நாடகக் கலைஞராக தம்ம ஜாகொட மார்க்சிய தத்துவத்தின் மீது ஈர்க்கப்பட்டவராக இருந்தாலும் பின்பு அவர் சமயத்தின் மீது ஆர்வத்தைக் காட்டுபவராகவும் ஆன்மீக வாழ்க்கையில் ஈடுபாடு கொண்டவராகவும் இருந்தார். சகலஜன நாடகத்தை நெறியாள்கை செய்ததன் மூலம் தம்ம ஜாகொட தன்னுடைய இந்த ஆன்மீக ரீதியான மாற்றத்தை நன்றாக எடுத்துக்காட்டினார்.

மரணத்தின் சவாலுக்கு முன் மனிதன் நடந்துகொள்ள வேண்டிய முறை பற்றிய ஒரு சனாதன தத்துவத்தை கருப்பொருளாக்கக்கொண்ட இந்நாடகமானது ஜெஹ்மான் எனப்படும் ஜோர்மன் நாடகத்தின் தழுவலை

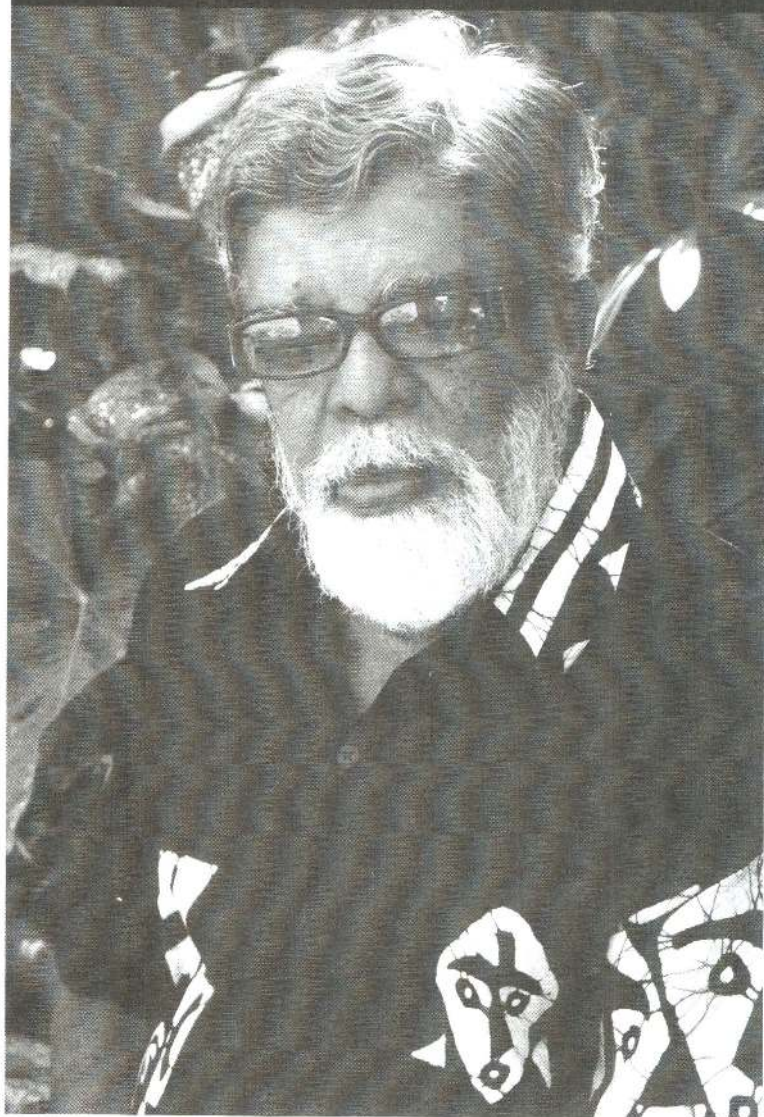
அடிப்படையாகக் கொண்டு பந்துல் ஜயவர்த்தனவின் நாடகப் பிரதியை கொண்டு உருவாக்கப்பட்டது. மத்திய காலத்து ஐரோப்பாவில் கத்தோலிக்க தேவாலயங்களை சார்ந்ததாக தோன்றிய ஒழுக்கவியல் (Morality) நாடகமொன்றான Everyman நாடகம் இருபதாம் நூற்றாண்டின் சிறந்த ஜேர்மன் நாடக கலைஞரான ஹியூகோ வொன் ஹொவ்மன்ஸ்தால் (Hugo von Hofmannsthal) தற்போதைய பார்வையாளர்களுக்கு பொருந்தும்படி மாற்றினார். இந்நாடகத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டும் உள்நூர் சமய கருத்தாக்கங்கள் மற்றும் குறியீடுகள் சேர்த்துக்கொண்டும் சகல ஜன நாடகம் உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. ஜேர்மன் கலாசார நிறுவனத்தின் அனுசரணையுடன் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தின் தொடக்க ஆற்றுகை கொழும்பு அருங்காட்சியக வளாக திறந்தவெளியில் அமைக்கப்பட்டிருந்த ஒரு விசேட மேடையிலே ஆற்றுகைச் செய்யப்பட்டது. இந்த நாடகத்திற்கு நடிகை நடிகர்களும் நாடக கலைஞர்களும் என்ற வகையில் எழுபதுற்கும் அதிகமானோர்கள் பங்களிப்பு செய்திருந்தார்கள். சிங்கள மேடை நாடகத்துறையில் ஒரு வடிவத்தை சார்ந்த பரிட்சார்த்த முயற்சியாக சகலஜன நாடகம் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. கத்தோலிக்க சமயத்தை சார்ந்த கருத்தாக்கங்களை உள்நூர் கிராமிய பௌத்த சிந்தனையுடன் பொருந்தும்படி முன்வைக்க தம்ம ஜாகொட முயற்சித்திருந்தார். நாற்பத்தியேழு வருடங்கள் என்ற வகையில் சிறிய ஆயுள் காலம் கொண்டவராகவே தம்ம ஜாகொட இருந்தார். இந்நாற்பத்தியேழு வருடங்களின் இருபத்தியேழு வருடங்கள் அவர் நாடகக் கலையின் வளர்ச்சிக்காகவே அர்ப்பணித்தவராக அவர் 1988-02-04 ஆம் திகதி காலை இவ்வுலகத்தை விட்டு பிரிந்தார்.



“கொரா சஹா அந்தயா” விமல் குமார டி கொஸ்தா, தயா தென்னகோன்



எஸ். கருணாரத்ன



புகைப்படம்: பிரியன்ஜன் சுரேஸ் டி சில்வா



எஸ். கருணாரத்ன

1960ஆம் தசாப்தத்தில் சிங்கள மேடை நாடகத்துறைக்கு வந்து சேர்ந்தவரான எஸ்.கருணாரத்ன சிங்கள மேடை நாடகத்துறையில் இன்னொரு முக்கியமான ஆளுமையாவார். ஒரு நாடக எழுத்தாளர், நடிகர் மற்றும் நாடக தயாரிப்பாளர் என்ற வகையிலும் அதேபோல வெளிநாட்டு நாடகப் பிரதிகளை சிங்களத்திற்கு மொழிபெயர்ப்பு செய்தவர் என்ற வகையிலும் அவர் முக்கியத்துவம் பெறுகிறார். நாடகக் கலைக்குள் அவருடைய வகிபாகமானது ஒரு நீண்ட கால உழைப்பையும் அர்ப்பணிப்பையும் விடா முயற்சியையும் கொண்டதொன்றாகும்.

1940ஆம் ஆண்டு மார்ச் மாதம் 26ஆம் திகதி பிறந்தவரான சாமுவேல் கருணாரத்னவின் தந்தை கத்தோலிக்க சமயத்தை சார்ந்தவரான றிசட் சாமுவேல் ஆவார். பாதுக்க எனப்படும் கிராமத்தில் பிறந்தவரான மாக்றட் நோனா என்ற பௌத்த பெண் எஸ்.கருணாரத்னவின் தாய் ஆவார். பிட்டக்கோட்டே கிராமத்தில் பிறந்தவரான கருணாரத்ன தன்னுடைய சிறுபராயத்தை தந்தையின் பிறப்பிடமான முல்லேறியாவ பிரதேசத்திலே கழித்தார். கருணாரத்ன கொட்டாஞ்சேனை குமார பௌத்த கலவன் பாடசாலையில் தொடக்கக் கல்வியை கற்றார். அவர் உயர்தரப் பரீட்சை வரை இப்பாடசாலையிலே கல்விகற்றார். ஒரு பாடசாலை மாணவர் என்ற வகையில் எஸ். கருணாரத்ன வின் ஆக்கத்திறமையின் உச்சக்கட்டத்தை வெளிப்படுத்துவதாக அவர் எழுதி தயாரித்த “குடு கா வித்தி” (தூள் சாப்பிட்ட கதை) என்ற நாடகம் அமைந்திருந்தது. அவர் அப்போது பதினெட்டு வயதுடைய உயர்தர வகுப்பு மாணவனாக இருந்தார். இயற்கையான உரையாடல்களுடன் பாடல்களையும் கொண்ட ஒரு கலப்புப் பாணி நாடகமாக இருந்த இதனை அனைத்து இலங்கை ஐக்கிய மாணவர் முன்னணிக்கு ஆதரவாக ஸ்ரீவன் அதுகோராலவின் “யக்ஷ பந்தனய” (பேய் பிணைப்பு) நாடகத்துடன் பொறல்ல இளம் பௌத்த சங்க மண்டபத்தில் அரங்கேற்றப்பட்டது.

1962ஆம் ஆண்டில் கருணாரத்ன வித்தியோதய பல்கலைக்கழகத்திற்கு தெரிவானார். அவர் கலைமாணி பட்டத்திற்காக சிங்களம், வரலாறு மற்றும் பொருளியல் என்ற பாடங்களை கற்கத்தொடங்கினார். இந்த பாடங்களுக்கு மேலதிகமாக ஆங்கிலமும் பௌத்த கலாசாரமும் கட்டாய பாடங்களாக கற்க வேண்டிய நிலை இருந்தது. சிங்கள மொழி மூலமாக படித்தாலும் பொருளியல் போன்ற பாடங்களுக்காக சிங்கள மொழியிலான பாட நூல்கள் இருக்கவில்லை. எனவே ஆங்கிலப் புத்தகங்களை படிக்க வேண்டிய கட்டாய தேவை இருந்தது. பாடசாலை மாணவனாக இருந்த காலந்தொட்டு ஆங்கில புத்தகங்களை வாசித்தவராகவும் ஆங்கில இலக்கியங்களை இரசித்தவராகவும் இருந்த காரணத்தால் ஆங்கில மொழி என்பது அவருக்கு பரிச்சயமானதொன்றாக இருந்தது. இந்த ஆங்கில அறிவு அவருக்கு பிற்காலத்தில் மொழி பெயர்ப்பு பணிகளுக்கு மிகவும் உதவியாக அமைந்தது.

தற்போது சிறி ஜயவர்த்தனபுர பல்கலைக்கழகமாக அழைக்கப்படும் அப்போதைய வித்தியோதய பல்கலைக்கழகத்தில் ஆண் மாணவர்களும் பிக்குகளும் மட்டுமே கல்விகற்றுக் கொண்டிருந்தார்கள். மாணவிகள் அங்கு படிக்கவில்லை. மாணவிகள் இல்லாத இப்பல்கலைக்கழகத்தில் மாணவர்கள் ஒருவகை விரக்தியுடன் தான் இருந்தார்கள். இந்த அனுபவத்தை அடிப்படையாகக்கொண்டு எஸ். கருணாரத்ன “*கஹானு நெதி மினிஸ்ஸ*” (பெண்கள் இல்லாத ஆண்கள்) என்ற ஒரு நாடகத்தை தயாரித்தார். பெண்களை நோக்கிய நான்கு ஆண்களின் பார்வைகளை இந்த நாடகம் இயற்பண்பு முறையில் வெளிப்படுத்தியது.

இலங்கை நாடகத் துறையானது எப்பொழுதும் இளம் சக்தியால் போஷிக் கப்பட்டதொன்றாக இருந்தது. பலவிதமான எதிர்ப்பார்ப்புகளைக்கொண்டு, இளைஞர்கள் நாடகத் துறைக்கு வருகிறார்கள். எஸ்.கருணாரத்ன ஒரு நடிகர் என்ற கனவை நனவாக்கிக்கொள்ளும் எதிர்பார்ப்புடன் வந்து நாடக கலையின் பல பாதைகளில் அலைந்து முன்னேறிய ஒருவர் ஆவார். 1962ஆம் ஆண்டில் அவர் இப்பயணத்தின் ஒரு திருப்பு முனைக்கு வந்து சேர்ந்தார். 1962ஆம் ஆண்டு நாடக விழாவின் போது அவர் “சிறந்த நடிகர்” விருதை பெற்றார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இருபத்தி இரண்டாம் வயதில் ஒரு பல்கலைக்கழக மாணவராக இருந்த கருணாரத்ன “*புறமன சொயா*” (பாராட்டுகளைத் தேடி) எனும் தான் எழுதிய நாடகப் பிரதியை

சிங்கள நாடக மன்றத்திடம் சமர்ப்பித்தார். அந்த வருடத்தின் நாடக விழா புதிய நாடகங்களுக்காக ஒதுக்கப்பட்டிருந்தது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அவருடைய நாடகப் பிரதி நாடக மன்றத்தால் தயாரிக்க தகுந்த நாடகமொன்றாக தேர்ந்தெடுக்கப் பட்டது. இதில் முதலாம் சுற்று ஒரு தொடர்ச்சியான ஒத்திகை காட்சியாகவும் இரண்டாம் சுற்று அரங்க வெளிச்சத்துடன் கூடிய ஒத்திகையாகவும் முன்வைக்கப்பட்டது. இந்த இரு சுற்றுகளுக்காகவும் நாடக தயாரிப்பு செலவுக்கான உதவிக்கொடுப்பணவாக கருணாரத்னவிற்கு இலங்கை கலை மன்றத்தால் ஆமிரம் ரூபா வழங்கப்பட்டது. எஸ். கருணாரத்ன தயாரித்த “புஹுமன் சொயா” என்ற நாடகம் 1962ஆம் ஆண்டு சிங்கள நாடக விழாவிற்காக யூலை மாதம் 23ஆம் திகதி ஹவுலொக் ரவுன் அரங்க பாடசாலையில் மேடையேறியது. “புஹுமன் சொயா” நாடகத்தின் நாடக எழுத்துருவாக்கம், நாடகத் தயாரிப்பு என்பவற்றிற்கு மேலதிகமாக ஆடையாபரணங்கள் உருவாக்கம் மற்றும் அரங்க முகாமைத்துவம் என்ற செயற்பாடுகளிலும் எஸ்கருணாரத்ன பங்களிப்பு செய்தார். அதேநேரம் நாடகத்தின் பிரதான பாத்திரமான உபக என்ற பாத்திரத்தை நடித்தவரும் கருணாரத்ன ஆவார். எனவே சிறந்த நடிகருக்கான ஆளுனர் விருதை கருணாரத்ன பெற்றுக்கொண்டார். “புஹுமன் சொயா” நாடகத்தில் இசையமைத்த ஜயதிஸ்ஸ அலஹகோன் சிறந்த இசைக்கான இலங்கை கலை மன்ற தலைவருடைய விருதை பெற்றார்.

1964ஆம் ஆண்டு சிங்கள நாடக விழாவிற்கு கருணாரத்ன “குத்தில” என்ற நாடகத்தை எழுதி தயாரித்து முன்வைத்தார். மோடிப்பாணியாக்கப்பட்ட நாடகங்களுக்கான பிரிவில் இந்த நாடகத்துடன் போட்டியிட்டது குணசேன கலப்பத்தியுடைய “தேச நிசா” (கண்ணுக்காக) எனப்படும் நாடகம் ஆகும். இயற்பண்புவாத நாடகங்களாக பிறேம் ரஞ்சித் திலகரத்னவின் “வஹலக் நெதி கெயக்” (கூரை இல்லாத வீடு) என்ற நாடகமும் ஜி. எல். டி. பெரேராவின் “தொடுபல” (துறை) என்ற நாடகமும் அரங்கேற்றப்பட்டன. “குத்தில” என்ற ஜாதகக் கதை நாடகத்தை எழுதி தயாரித்த கருணாரத்ன அதில் மூசில என்ற பாத்திரத்தை நடித்தார். மாலினி பொன்சேகா இந்நாடகத்தில் ஒரு தேவதை பாத்திரத்தை நடித்து மேடைநாடகத்துறைக்கு நுழைந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. இந்நாடகத்தின் குத்தில என்ற பாத்திரத்தை நடித்தவர் விஜேரத்ன வரகாகொட ஆவார். இந்த நாடகத்தில் குறிப்பிட்ட ஜாதக புதியதோர் பொருள்விளக்கத்துடன் முன்வைக்க கருணாரத்ன முயற்சித்திருந்தார்.

மூசில என்ற பாத்திரத்தின் ஊடாக சோஷலிச கருத்துகளைக்கொண்ட ஒரு முற்போக்கான இளைஞரையும் குத்திலவின் பாத்திரத்தின் வழியாக பழமைவாத பிற்போக்கான தலைமுறையும் குறிப்பிடுவதாக இருந்தன.

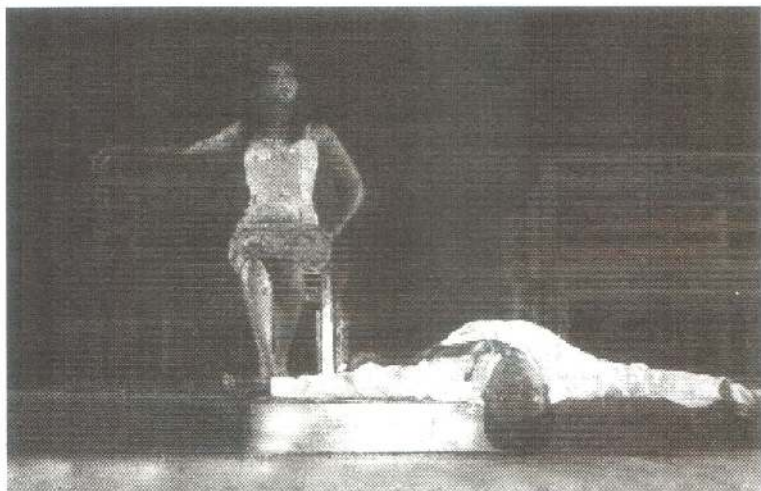
1964ஆம் ஆண்டில் எஸ். கருணாரத்ன இலங்கை மத்திய வங்கியின் இலிகிதர் நியமனம் பெற்றார். அப்போது கூட அவர் பல்கலைக்கழக மாணவனாகத் தான் இருந்தார். தொழிலையும் செய்துகொண்டு கலைமாணி இறுதிப் பரீட்சையை எழுதிய கருணாரத்ன பட்டதாரியானார். பல பதவிகளை வகித்தவரான கருணாரத்ன இலங்கை மத்திய வங்கியிலும் வேலை செய்தார். 1966ஆம் ஆண்டு நாடக விழா எஸ். கருணாரத்னவின் நாடக வாழ்க்கையில் மிக முக்கியமான வருடமொன்றாகியது. இந்த நாடக விழாவில் எஸ். கருணாரத்னவின் இரு நாடகங்கள் அரங்கேறின. நாடக விழாவின் அதிதி பிரிவுக்கு கடந்த வருடங்களில் சிறந்த நாடகங்களை முன்வைத்த நாடக தயாரிப்பாளர்கள் பத்துபேரிடம் புதிய நாடகங்களை முன்வைக்குமாறு கேட்டுக்கொள்ளப் பட்டார்கள். இதன்படி எஸ். கருணாரத்ன “*எரபது மல் மொட்டு பிபிலா*” (முன் முருங்கைப் பூ மொட்டுகள் பூத்துள்ளன) என்ற நாடகமும் ஹென்றி ஜயசேன “*அஹஸ் மானிகர்*” (ஆகாய மானிகைகள்) என்ற நாடகமும் பிறேமரஞ்சித் திலகரத்ன “*அம்மய் அப்பய்*” (அம்மாவும் அப்பாவும்) என்ற நாடகமும் கனந்த மகேந்திர “*சயுரென் ஆ வந்த*” (கடலில் இருந்து வந்த பெண்) என்றநாடகத்தையும் சுகதபால டி சில்வா “*ஹேலே நெக்க டோங் புதர்*” (மலையில் ஏறினவர்) என்ற நாடகத்தையும் பந்துல ஜயவர்த்தன “*பிஹிவனு போசதாணனி*” (பிறந்துவிடு போதிசத்தரே) என்ற நாடகத்தையும் அதிதி நாடகங்கள் என்ற வகையில் முன்வைத்தார்கள்.

1966ஆம் ஆண்டு நவம்பர் 17ஆம் திகதி ஹவ்லொக் ரவுன் லும்பினி அரங்கத்தில் நடாத்தப்பட்ட சிங்கள நாடக விழாவின் போது “*எரபது மல் மொட்டு பிபிலா*” என்ற நாடகம் அரங்கேற்றப்பட்டது. அந்த வருடத்தின் நாடக விழாவில் அரங்கேற்றப்பட்ட 18 நாடகங்களுக்குள் மோடிபாணியாக்கப் பட்டதான ஒரேயொரு நாடகம் இது ஆகும். இந்நாடகத்தின் நடன உருவாக்கம் கனெத் கோகுலவும், பாடல்களை நந்தா மாலினி கோகுலவும் மேற்கொண்டிருந்தார்கள். மாலினி பொன்சேகா, சந்திரா கலு ஆர்ச்சி, சதிஸ் சந்திர எதிரிசிங்ஹ, நிமல் தயாரத்ன, சிறியானி பொன்சேகா, உபாலி பொன்சேகா என்பவர்கள் நடித்திருந்தார்கள்.

எஸ்.கருணாரத்னவினால் எழுதி தயாரிக்கப்பட்ட “*மழவுன்கென்*” (இறந்தவர்களிடம் இருந்து) என்ற நாடகம் 1966ஆம் ஆண்டு டிசெம்பர் மாதம் 02 ஆம் திகதி அரங்க நாடக விழாவின் இரண்டாவது பிரிவை பிரதிநிதித்துவப் படுத்தியது. இந்த நாடகத்தில் சுமன ஆலோக பண்டார, மாலினி பொன்சேகா, சந்துன் விஜேசிறி, குலசேன கமகே, சேனக திலகரத்ன மற்றும் ஒல்கா சோமலதா என்பவர்கள் நடித்தார்கள். ஒரே நாடக விழாவில் மோடிபாணியாக்கப்பட்ட மற்றும் இயற்பண்புவாத என்ற இரு பிரிவுகளுக்காக இரு நாடகங்களை எழுதி தயாரித்து முன்வைக்கப்பட்டமையானது எஸ். கருணாரத்னவின் வாழ்க்கையில் ஒரு நினைவழியா அனுபவமாகியது.

1967ஆம் ஆண்டில் “*லஸ்ஸன்*” பத்திரிகையால் ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட ஓரங்க நாடக விழாவிற்காக “*ஹிரு அவரட்ட கியாதோ*” (சூரியன் அஸ்தமனமாகியதோ) என்ற நாடகத்தை எஸ்.கருணாரத்ன முன்வைத்தார். இந்த நாடகம் ரெனஸி விலியம்ஸ்வின் *Irise in flames* என்ற நாடகப் பிரதிபின் ஒரு மொழி பெயர்ப்பு ஆகும். பிராஞ்சு தேசத்து நாடக கலைஞரான ஜின் ஜெனேவின் (Jean Genet) *Maids* எனப்படும் நாடகத்தை கருணாரத்ன “*ரிகிறி ரிகிறி ரிகிறிலியா*” (சின்னஞ் சிறிய சிறுமி) என்று மொழிபெயர்ப்பு செய்தார்.

எஸ்.கருணாரத்ன எழுதிய “*கங்கட உடின கொக்கு கியா*” (ஆற்றின் மேல் கொக்குள் பறந்தன) என்ற நாடகமானது வாழ்க்கையில் விரக்தியடைந்து தற்கொலை செய்துகொள்ள முயற்சிக்கும் ஒரு முதிய தம்பதிகளை பற்றியது. மேற்கத்தேய நாடுகளில் பிரபல்யமடைந்திருந்த அபத்த (Absard) நாடக பண்புகளை ஆராய்ந்து அதன்படி நாடகங்களை தயாரிப்பதில் எஸ். கருணாரத்ன செயற்பட்டுக்கொண்டிருந்த கால கட்டத்தில் இந்நாடகத்தை தயாரித்தார். 1960 ஆம் தசாப்தத்தின் இறுதியில் கருணாரத்ன போலவே இன்னும் சில நாடகக் கலைஞர்களும் வழமையானவை என்று ஏற்றுக்கொள்ளப்படாத நாடக வடிவங்களை பின்பற்றி நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டமை அவதானிக்கக்கூடியதொன்றாகும். எனவே “*கங்கட உடின கொக்கு கியா*” என்ற நாடகத்தை தயாரிக்கும் போது அபத்த நாடக பண்புகளை பயன்படுத்திக்கொள்ள கருணாரத்ன முயற்சித்தார். இதே நாடகம் பிற்காலத்தில் “*அவுறுது அகுவகட பஸ்ஸே*” (எண்பது வருடங்களுக்குப் பின்பு) என்ற பெயரில் ஒரு புதிய தயாரிப்பாக அரங்கேற்றப்பட்டது.



“அவுருது அகுவகட பஸ்ஸே”



“உதுரு கொனட கெடி பாரக்”

எஸ்.கருணாரத்ன “மழ கோலங்” (விசர் கூத்துகள்), “சிங்ஹ புராணய” (சிங்கப் புராணம்), “பமிப்பே” (குழாய்) என்ற நாடகங்களையும் எழுதினார். “மழ கோலங்” என்ற நாடகமானது மோடிபாணியாக்கப்பட்ட ஒரு நாடகம் ஆகும். இதனை ஜயதிஸ்ஸ அலஹகோன் என்பவரால் 1968ஆம் ஆண்டில் தயாரித்து மேடையேற்றப்பட்டது. சிங்ஹபாஹு கதையை புதிய பொருள் விளக்கத்துடன் முன்வைக்க மேற்கொள்ளப்பட்ட ஒரு முயற்சியாக குறிப்பிடக்கூடிய “சிங்ஹ புராணய” நாடகத்தில் அபத்த நாடக பண்புகள் உள்ளடங்கியிருந்தன. கருணாரத்ன வின் இன்னொரு குறிப்பிடத்தக்க நாடகமான “பமிப்பே” என்ற நாடகம் இயற்பண்புவாத அரங்க பாரம்பரியத்தை பின்பற்றி தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது. இந்நாடகத்தின் பின்னணி காட்சியானது சேரி வீடுகளையும் ஒரு தண்ணீர் குழாயையும் கொண்டிருந்தது. தண்ணீர் குழாயில் இருந்து உண்மையாகவே தண்ணீர் வந்துகொண்டிருப்பதாக நாடகத்தின் பின்னணி அமைக்கப்பட்டிருந்தது. சேரிகளில் இடம்பெறும் சம்பவங்களை மௌனமாக அவதானித்துக் கொண்டிருக்கும் ஒரு பாத்திரமாக இந்த தண்ணீர் குழாய் தான் பயன்படுத்திக்கொண்டதாக கருணாரத்ன கூறுகிறார். பல முறை மேடையேற்றப்பட்ட இந்நாடகத்தை பின்பு ஒரு புதிய தயாரிப்பாக “சத்மஹல் ப்றாசாத்” (ஏழு மாடி வீடுகள்) என்ற பெயரில் மேடையேற்றப்பட்டது.

நாடகங்களை எழுதிக் கொண்டும் தயாரித்துக் கொண்டும் தன்னுடைய நாடகங்களில் நடித்துக்கொண்டும் நாடகக் கலையை மேம்படுத்தியவரான கருணாரத்ன கிடைக்கும் சந்தர்ப்பங்களில் ஏனைய நாடகக் கலைஞர்களுடைய நாடகங்களுக்கு தன்னுடைய பங்களிப்பை வழங்கியவரும் ஆவார். ஆரியரத்ன விதானகே தயாரித்த “ரங் கடுவ” (பொன் வான்), கருணாரத்ன டி. பிலிப் தயாரித்த “அதரமங்ஷுவோ” (வழி தவறியவர்கள்), டேவிட் தர்மகீர்த்தி தயாரித்த “தோன சுமனாவதி”, ரஞ்சித் உடவத்த தயாரித்த “அவிநிச்சித” (நிச்சயமற்றது), வினீ ரத்வல தயாரித்த “ஹந்தஹன்” (சாதக குறிப்பு) மற்றும் சுமன ஆலோக பண்டார தயாரித்த “நிதி குமார்” (தொட்டாஞ்சினுங்கி) என்ற நாடகங்களில் கருணாரத்ன நடித்துள்ளார்.

வாழ்க்கையை சூழ்ந்துகொண்டுள்ள தனிமை, வெறுப்பு, மனித வாழ்க்கையின் அர்த்தமற்ற நிலை, வெறுமை என்பவற்றினை புரிந்துகொண்ட நாடகக் கலைஞர்கள் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட வழக்கமான அரங்க முறைமையில் இருந்து விலகி மாற்று நாடக முறைமைகளை தேடுவதில் ஈடுபட்டார்கள். அபத்த அரங்க முறைமையின் மீது

கருணாரத்ன ஈர்க்கப்பட்டமைக்கு காரணம் அவருடைய நண்பர்களான சுமன ஆலோக பண்டார, சுனந்த மகேந்திர, சயிமன் நவகத்தேகம, தர்மசிறி விக்ரமரத்ன போன்ற நாடக கலைஞர்கள் மாலை நேர சந்திப்புகளின் போது மேற்கத்தேயத்தில் தோன்றும் புதிய அரங்க வடிவங்களைப் பற்றியும் மாற்று நாடக முறைமைகளைப் பற்றியும் கருத்துகளை பரிமாறிக் கொண்டமையாகும். இவற்றினால் கிடைத்த உற்சாகமும் சுமன ஆலோக பண்டாரவினால் “**நிதி சும்பா**” (தொட்டாஞ்சினுங்கி) என்ற நாடகம் தயாரிக்கப்படுவதற்கு காரணமாகியது. மாற்று நாடக முறைமைகளை பற்றிய தெளிவைக்கொண்டவராக கருணாரத்ன “**நிதி சும்பா**” என்ற அபத்த நாடகத்தில் நடித்தார்.

ஒரு அபத்த நாடகத்தின் நடிகர் அல்லது நடிகை குறிப்பிட்ட அரங்க வடிவத்தின் பண்புகளை நன்றாக புரிந்துகொண்டிருத்தல் மிக முக்கியமான தேவையாகும்.

திருமணமான பின்பு கருணாரத்ன சிறிது காலம் நாடக கலையில் இருந்து விலகி நின்றார். அக்காலப் பிரிவில் திரைப்பட உலகத்திற்குள் பிரவேசித்தவரான கருணாரத்ன ரைரஸ் தொடவத்த என்ற சினிமா நெறியாளரின் உதவி நெறியாளராக பணிபுரிந்தார். அதன்படி ரைரஸ் தொடவத்தவின் “**சிறகன்**” (சிங்காசனம்) “**மங்கலா**” மற்றும் “**சாகரிகா**” என்ற திரைப் படங்களின் உதவி நெறியாளராக செயற்பட்டதன் காரணமாக திரைப்பட நெறியாள்கை பற்றிய புரிதல் கருணாரத்னாவிடம் ஏற்பட்டது.

1981ஆம் ஆண்டில் அல்பெயா காமுவின் (Albert Camus) **கலிகியுலா (Caligula)** என்ற ஆக்கத்தை மொழி பெயர்த்து நெறியாள்கை செய்யப்பட்டதனுடாக கருணாரத்னா மீண்டும் நாடக உலகத்திற்கு வந்தார். இந்நாடகம் 1982ஆம் ஆண்டில் சிங்கள நாடக விழாவின் இறுதி சுற்றுக்கு தெரிவான ஒன்பது நாடகங்களில் ஒன்றாகும். இலங்கை மத்திய வங்கியில் அலுவலக உத்தியோகத்தராக பணியாற்றிய எஸ்கருணாரத்ன 1997ஆம் ஆண்டு ஓய்வு பெற்றார். அதற்கு பின்பு ஒரு வருட காலம் அரசு நாடக விழாவின் முதலாம் சுற்றின் நடுவர் குழு அங்கத்தவராக அவர் சேவையாற்றினார். கிட்டத்தட்ட பதினைந்து வருடகாலம் மேடை நாடகத்தில் இருந்து விலகி இருந்தவரான கருணாரத்ன மீண்டும் நாடக கலைக்குள் ஒரு மொழி பெயர்ப்பாளராகசெயற்பட தொடங்கினார். பல வித்தியாசமான அனுபவங்களைக் கொண்டு எழுதியுள்ள வெளிநாட்டு நாடக ஆசிரியர்களின் நாடக பிரதிகளை தெரிவு செய்து மொழி பெயர்ப்பு மற்றும் தழுவல் வழியாக சிங்கள நாடக இலக்கியத்தையும் அதேபோல

அரங்க கலையையும் வளர்க்க அவர் கடந்த காலங்களில் அளவற்ற சேவை வழங்கினார்.

அரங்க கலையின் பல வழிமுறைகளை தேடிக்கொண்டிருந்த இளம் நாடக கலைஞர்களுக்கு கருணாரத்னவின் மொழி பெயர்ப்பு பணி பெரும் உதவியாக அமைந்தது. கடந்த பல அரசு நாடக விழாக்களின் போது கருணாரத்னவினால் சிங்கள மொழியாக்கப்பட்ட படைப்புகள் சிறந்த மொழி பெயர்ப்புக்கான அல்லது சிறந்த தழுவலுக்கான விருதுகளை பெற்றுள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. கருணாரத்னவினால் மொழி பெயர்ப்பு செய்யப்பட் “தவண தவம கெவுனே நா” (நாள் இன்னமும் கழியவில்லை) என்ற நாடகமானது அமெரிக்க முன்னணி நாடக எழுத்தாளரான மோர் ஷிஷிகாஸ்வின் (Murray Schisgal) *The Typists* என்ற நாடகத்தின் சிங்கள மொழி பெயர்ப்பாகும். இந்நாடகத்தை நெறியாள்கை செய்தவர் இளம் தலைமுறை சார்ந்த சிறந்த நாடக நெறியாளரான புத்திக தமயந்த ஆவார். இந்நாடகம் 1999ஆம் ஆண்டில் அரசு நாடக விழாவில் சிறந்த நடிகர், சிறந்த நடிகை, சிறந்த நெறியாள்கை என்ற விருதுகளோடு விழாவின் சிறந்த நாடகம் என்ற விருதையும் பெற்றது. பிரபலமான தென்னாப்பிரிக்க முன்னணி நாடக கலைஞரான ஆதொல் வுகாட்வின் (Athol Fugard) *Sizwe Bansi is Dead* என்ற நாடகப் பிரதியை மொழி பெயர்க்கப்பட்டமை எஸ். கருணாரத்னவினால் மேற்கொள்ளப்பட்ட இன்னொரு சிறந்த நாடகப் பணியாகும். இந்த மொழி பெயர்ப்பை அடிப்படையாகக்கொண்டு புத்திக தமயந்த நெறியாள்கை செய்த “பன்ஸி மறிலா நா” (பன்ஸி சாகவில்லை) என்ற நாடகம் 2000ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவின் இறுதி சுற்றுற்கு தெரிவாகியது. இந்நாடகத்திற்கு இரசிகர்களிடம் இருந்து பெரும் வரவேற்பு கிடைத்தது. 2000ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவில் சிறந்த மொழி பெயர்ப்பிற்கான விருது இந்த நாடகத்திற்கு கிடைத்தது.

ஆதொல் வுகாட்வின் *My Children, My Africa* என்ற நாடகத்தை “அபே பந்தி காமரய” (எமது வகுப்பறை) என்ற பெயரில் மொழி பெயர்ப்பு செய்த எஸ்.கருணாரத்னவிற்கு 2001 ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவின் நடுவர்களின் விசேட விருது கிடைத்தது. அதற்கு பின்பு அவர் ஹாரோல்ட் பின்ரரின் (Harold Pinter) *The Caretaker* என்ற நாடக பிரதியை “நெகவலா” என்ற பெயரில் மொழி பெயர்ப்பு செய்தார். இதற்கு 2002ஆம் ஆண்டில் அரசு நாடக விழாவில் சிறந்த மொழி பெயர்ப்பிற்கான விருது

கிடைத்தது. இந்த மூன்று நாடகங்களையும் நெறியாள்கை செய்தவர் புத்திக தமயந்த ஆவார்.

தென்னாப்பிரிக்க நாடக கலைஞரான அதொல் வுகாட்வை சிங்கள மேடைக்கு அறிமுகப்படுத்தியவரான கருணாரத்ன அடுத்ததாக அமெரிக்க நாடக ஆசிரியரான ஜெரோய் ஜோன்ஸ்வின் (Jeroen Zuidwijk) *Dutchman* என்ற நாடக பிரதியை மொழி பெயர்ப்பு செய்தார். இந்நாடகத்தின் மொழி பெயர்ப்பை “ஹமினா” என்ற பெயரில் சாமிக ஹத்லஹவத்தவினால் அரங்கேற்றப்பட்டது. 2003ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவில் சிறந்த நடிகருக்கான விருதை அதில் நடத்த தம்ப்பிரிய டயஸ்விற்கு கிடைத்தது. 2004ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவில் எஸ். கருணாரத்னவினால் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிரு நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டன. ஆதொல் வுகாட்வின் Blood Knot நாடகம் மொழி பெயர்க்கப்பட்டு “களு சமனலு” (கறுப்பு வண்ணத்துப்பூச்சிகள்) என்ற பெயரில் சாமல் ரணசிங்ஹ நெறியாள்கை செய்தார். இந்நாடகத்தில் நடத்த சஞ்சீவ உபேந்திர சிறந்த நடிகருக்கான விருதைப் பெற்றார். 2004ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவில் விருது பெற்ற கருணாரத்னவினால் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட அடுத்த நாடகம் விஜய் டென்டுல்கர்வின் (Vijay Tendulkar) “ஸக்ராம் பமின்டர்” (Sakaram Binder) என்ற நாடகமாகும். இந்நாடகத்தை ஜயநாத் குணசேகர மற்றும் ருவன் மலித் பீரிஸ் என்பவர்களால் நெறியாள்கை செய்யப்பட்டு “தாஸ மல்லிகே பங்கலாவ” என்ற பெயரில் அரங்கேற்றப்பட்டது. 2004ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவில் சிறந்த நெறியாள்கை, சிறந்த நடிகை என்ற விருதுகளுடன் ஏழு விருதுகள் இந்த நாடகத்திற்கு கிடைத்தன. ஒரே நாடக விழாவில் எஸ். கருணாரத்னவினால் மொழி பெயர்க்கப்பட்ட இரு நாடகங்களை மூன்று இளம் நெறியாள்களால் நெறியாள்கை செய்து அவ்விரு நாடகங்களும் விருதுகளை பெற்றமையானது சமகாலத்து சிங்கள மேடை நாடகக் கலை வரலாற்றின் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க சம்பவமாகும்.

எஸ்.கருணாரத்ன விஜய் டென்டுல்கர்வின் A Friend's Story என்ற நாடகத்தை “புஞ்சி ஆதர பல கிறீமகி” என்ற பெயரில் மொழி பெயர்த்தார். புத்திக தமயந்தவினால் நெறியாள்கை செய்யப்பட்ட இந்நாடகத்திற்கு 2006ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவின் போது சிறந்த நடிகர் (சுமித் ரத்னாயக) மற்றும் சிறந்த நடிகை (சேமிணி இத்தமல்கொட) என்ற விருதுகள் கிடைத்தன. இளம் நாடகக் கலைஞர்களின் வேண்டுகோள் களுக்கு இணங்கி அவர்கள் நெறியாள்கையில்

விருப்பங்கொண்டநாடகங்களை ஆங்கில மொழியில் இருந்து சிங்களத்திற்கு மொழி பெயர்ப்பு செய்கின்றமை நாடக கலைக்கான எஸ். கருணாரத்னவின் முக்கிய பணியாகியது. அவருடைய இந்த நற்பணி காரணமாக சிங்கள மேடை அரங்கை மேலும் மேலும் புத்தம்புதிய ஆக்கங்களால் புதுப்பிக்கப்படுகின்றன.

கலைஞர் என்பவர் எப்பொழுதும் ஒரே இடத்தில் இருந்து கொண்டு ஒரே வகையான ஆக்கங்களை உருவாக்கும் விருப்பத்தைக்கொண்டவர் அல்லர். மாறாக அவர் பல்வகைமையை தேடுகின்றவர் ஆவார். கலைஞர் புதிய அனுபவங்களால் பெறப்படும் வாழ்க்கை புரிதலை தன்னுடைய ஆக்கங்களின் வழியாக முன்வைக்க முயற்சிக்கிறார். அறிவின் வளர்ச்சியுடன் புதிய அனுபவங்களை புதிய வடிவங்களுடனும் புதிய பாணிகளுடனும் முன்வைக்க கலைஞர் முயற்சிக்கிறார். இது கலையில் புதிய பாரம்பரியங்களினதும் புதிய வடிவங்களினதும் அதே போல புதிய பாணிகளினதும் பிறப்பிற்கு காரணமாகின்றது.

காலத்துடன் மாற்றமடைந்தும் சமூக மாற்றத்தை புரிந்துகொண்டும் சமூக யதார்த்தத்தை புரிந்துகொண்டும் செயற்படுதல் என்பது சிறந்த கலைஞரின் பண்பாகும். இந்த பண்பை எஸ்கருணாரத்னவிடம் நன்றாக காணக்கூடியதாக உள்ளது. காலத்தோடு

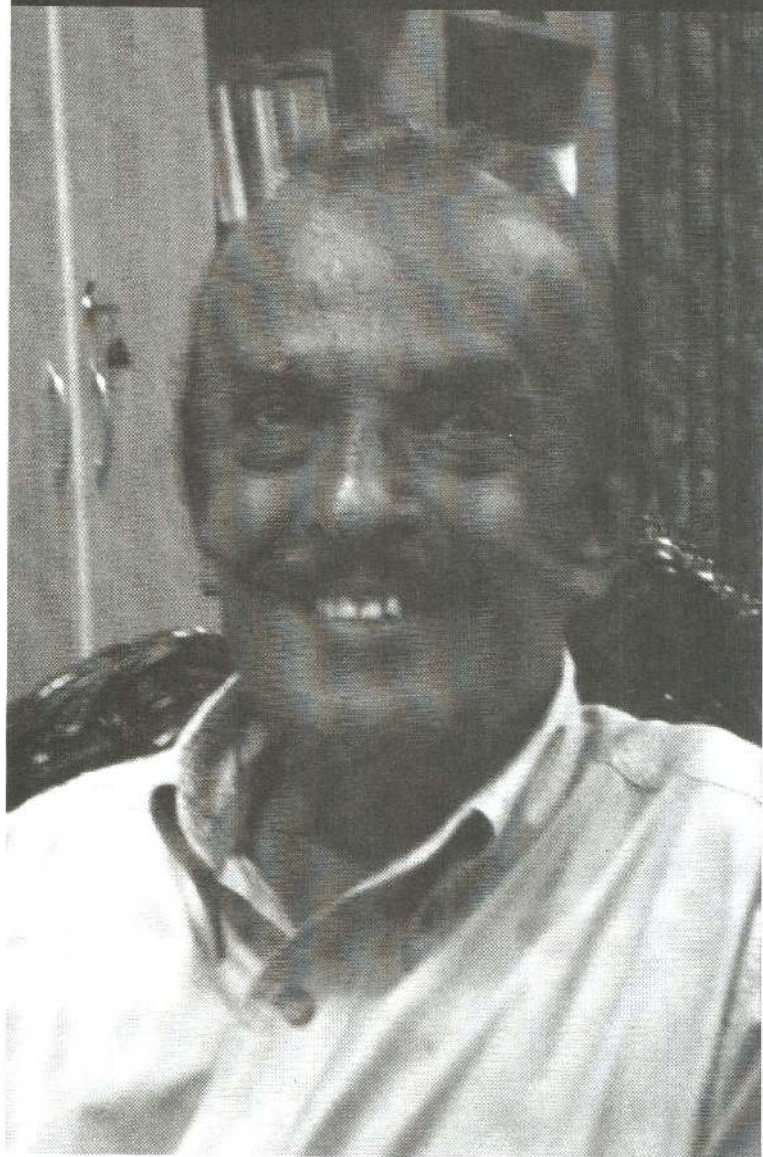
இணைந்து அவருடைய நாடகக் கலை வாழ்க்கை அர்த்தமுள்ளதாக மாறிக்கொண்டு வந்துள்ளது. இது சிங்கள நாடக கலையின் விருத்திக்கு பெரும் உதவியாக இருக்கிறது.



“கலிகியுலா”



சந்திரசேன துஸநாயக





சந்திரசேன தஸநாயக

தற்போதைய சிங்கள சிறுவர் நாடக மறுமலர்ச்சியின் முன்னோடியானவர் சந்திரசேன தஸநாயக ஆவார். பெரும்பாலானோர்கள் வணிக நோக்கத்துடன் வயது வந்தவர்களை இலக்காக்கொண்டு நாடகங்களை தயாரிப்பதில் ஈடுபாடுகொண்டிருந்த ஒரு கால கட்டத்தில் சிறுவர் நாடகங்களுக்காக தன்னுடைய வாழ்க்கையின் அதிகமான காலத்தை அர்ப்பணித்த ஒருவராகவே சந்திரசேன தஸநாயகவை அறிமுகப்படுத்தலாம். 1996ஆம் ஆண்டில் சிறுவர் நாடக சபையை நிறுவிய போது அதன் முதலாவது தலைவரான அவர் இந்நாட்டின் சிறுவர் நாடகக் கலையின் அபிவிருத்திக்காக பல முக்கிய நடவடிக்கைகளை எடுத்தார். இளைஞர் நாடக விருது விழாவும் தேசிய நாடக விழாவும் எவ்வளவு முக்கியமானவையோ அதேயளவு முக்கியத்துவத்தை சிறுவர் நாடக விழாவிற்கும் வழங்கி அவர் போட்டி ரீதியாக திறமையான சிறுவர் நாடகங்களை தயாரிக்க வழிகாட்டினார்.

1937ஆம் ஆண்டு நவம்பர் மாதம் 24ஆம் திகதி பிறந்த தஸநாயக தென்னகோன் முதியந்சேலாகே சந்திரசேன தஸநாயக்கவின் என்ற தந்தை இரத்தினபுர மாவட்டதின் வெறலுபே கிராமத்தை வசிப்பிடமாகக்கொண்டிருந்த டீ.எம். ஏ. தஸநாயக்க ஆவார். தாய் டீ.எல்.பி. சோமாவதி ஆவார். இரத்தினபுர படுகெதர பாப்ரிஸ் மிஷன் பாடசாலையில் தொடக்க கல்வியை கற்றவரான சந்திரசேன தஸநாயக கறவிட மத்திய மகா வித்தியாலத்திலும் இரத்தினபுர சீவலி மத்திய மகா வித்தியாலயத்திலும் இரண்டாம் நிலை கல்வியை கற்றார். உயர் கல்விக்காக பேராசனிய பல்கலைக்கழகத்திற்கு தெரிவானசந்திரசேன தஸநாயக 1961ஆம் ஆண்டில் கலைமானி பட்டதாரியானார். சந்திரசேன தஸநாயக பாடசாலை மாணவராக இருந்தபோதே நாடகக் கலையின் மீது ஆர்வங்காட்டினார். 1948ஆம் ஆண்டில் அரங்கேற்றப்பட்ட *விஜய-சூவேனி* ஆங்கில

நாடகத்தில் ஒரு சிறுவனாக நடித்து நாடக வாழ்க்கை யின் முதலாவது அனுபவத் தை பெற்றார். 1958ஆம் ஆண்டில் பேராதேனிய பல்கலைக்கழகத்திற்கு தெரிவான அவருக்கு நவீன சிங்கள நாடக கலை மறுமலர்ச்சியின் முக்கிய படைப்பாளியான எதிர்வீர சரச்சந்திரவுடன் பழகவும் அவருடைய நாடகங்களுக்கு பங்களிப்பு செய்யவும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது.

சரச்சந்திரவுடைய *ரத்தரன்* என்ற நாடகத்திலும் *எலோவ கிஹின் மெலோவ ஆவா* என்ற நாடகத்திலும் நடிக்கும் வாய்ப்பை பெற்றவரான சந்திரசேன பின்பு இரண்டாம் முறையாக தயாரிக்கப்பட்ட *மனமே* நாடகத்திற்கு ஒப்பனை கலைஞராக பங்களிப்பு செய்தார். அவர் 1961ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட சரச்சந்திரவின் *சிங்ஹபாஹு* நாடகத்தில் ஆடையலங்கார மற்றும் ஒப்பனை செயற்பாடுகளில் பங்களிப்பு வழங்கினார். இதே கால கட்டத்தில் அவர் ரஞ்ஜனி ஒபேசேகர தயாரித்த *Riders to the Sea* என்ற ஆங்கில நாடகத்திலும் கலாநிதி பஸில் பிறனாண்டோ தயாரித்த ஆனரோல் பிறான்ஸ்வின் (Anatole France) *Dumb wife* என்ற நாடகத்தின் சிங்கள மொழி பெயர்ப்பான *கொளு பிரிந்த* நாடகத்திலும் நடித்தார். நடிப்புக்கு மேலதிகமாக ஒப்பனை, ஆடையலங்காரம் மற்றும் அரங்க அமைப்பு போன்ற அம்சங்களின் மீதும் கவனம் செலுத்தினார். நாமெல் வீரமுனி தயாரித்த *காசி ரடென்* (காசி நாட்டில் இருந்து) நாடகத்தின் ஒப்பனை மற்றும் அரங்க முகாமையாளராக செயற்பட்ட அவர் கருணாரத்ன பண்டாரவினால் தயாரிக்கப்பட்ட *நரி உருவ* (நரிப் பொறிகள்-1963) என்ற பாடசாலை நாடகத்திலும் ஒப்பனை கலைஞராக செயற்பட்டார்.

ஒரு நடிகர் என்ற வகையில் நாடக கலையில் நுழைந்தவரான சந்திரசேன தஸநாயக ஒப்பனை கலைஞராகவும் நாடகத்துறையில் பிரபல்யமானார். எதிர்வீர சரச்சந்திரவின் *ஏகட்ட மட்ட ஹினா ஹினா, வெள்ளவஹும்* போன்ற நாடகங்களிலும் கலாநிதி எம்.எச்.குணதிலகவின் *சத்காய திஷ்டி* மற்றும் மென்டிஸ் றோஹனத்தீரவின் *கந்தன் கெதரட்ட ஆதா* (1968) உட்பட்டதாக இன்னும் பல நாடகங்களில் அவர் ஒப்பனை கலைஞராக செயற்பட்டார்.

பல்கலைக்கழக கல்விக்கு பின்பு 1961இல் ஆசிரியர் சேவையுடன் இணைந்துகொண்ட தஸநாயக இரத்தினபுர சிறி கமன வித்தியாலயத்திலும் ஹோரண வித்தியரத்ன கலாசாலையிலும் கிட்டதட்ட ஆறுவருடங்கள்

பணியாற்றினார். ஆசிரியராக பணியாற்றிய கால கட்டத்தில் தன்னுடைய பரீட்சார்த்த நாடக முயற்சிகளுக்காக அவர் பாடசாலை அரங்கத்தை ஒரு ஆய்வுகூடமாக பயன்படுத்திக்கொண்டார். இக்கால கட்டத்தில் அவர் பாடசாலை நாடக தயாரிப்பாளர்களுக்குள் பிரபல்யமான ஒருவராக திகழ்வதற்கு அவருடைய நாடகங்களில் உள்ளடக்கிய சிறப்பான பண்புகள் காரணமாகின. 1964 ஆம் ஆண்டில் அனைத்து இலங்கை பாடசாலை நாடக போட்டிக்காக அவர் **ஹெமதா நியங்** (எப்பொழுதும் வறட்சி) மற்றும் **சத்காய திஷ்டி** (உடல் பற்றிய திமிர்) என்ற இரு நாடகங்களை தயாரித்து முன்வைத்தார். இப்போட்டியில் முதலாம் இடம் **ஹெமதா நியங்** என்ற நாடகத்திற்கு கிடைத்தது. நிற பாகுபாடு என்ற பிரச்சினையை கருப்பொருளாகக்கொண்டஇந்நாடகம் சிந்து வெளி நாகரிகத்தில் இருந்து ஜோன் எவ்.கேனடியை கொலை செய்யப்பட்டமை வரையிலான வரலாற்றினை 45 நிமிடங்களுக்குள் கூறப்படுவதாக அமைந்திருந்தது. நிறபாகுபாடு என்ற பிரச்சினைக்கு பொருத்தமான ஒரு தீர்வு எப்பொழுது கிடைக்கும் என்ற ஆதங்கம் இந்த நாடகத்தால் முன்வைக்கப்பட்டது. தஸநாயக இந்நாடகத்தை இலங்கையின் தென் மாகாணத்தில் நிலவும் **தொவில்** மற்றும் **கோலம்** பாரம்பரியங்களின் செல்வாக்குகளைப் பெற்று ஒரு மோடிபடுத்தப்பட்ட நாடகமாக தயாரித்திருந்தார். பாடசாலை மாணவர்கள் நடிப்பில் பங்களிப்பு வழங்கினாலும் இந்நாடகம் உயர்ந்த தரத்தை கொண்டதொன்றாக இருந்தது என்பது அப்போதைய விமர்சகர்களின் கருத்தாகும். ஓர் உள்ளூர் நாடக பாரம்பரியத்தை தாபிப்பதற்கு சரச்சந்திர எடுத்த வழியை பின்பற்றும் ஒரு நாடகக் கலைஞராக அவர் செயற்பட்டார்.

சந்திரசேன தஸநாயக ஒரு பாடசாலை ஆசிரியர் என்ற வகையில் பாடசாலை மாணவர்களை இணைத்துக்கொண்டு நாடக தயாரிப்பில் ஈடுபட்டார். 1966 ஆம் ஆண்டில் பாடசாலை நாடக போட்டிக்காக **ஆண்டி ரிகய் அம்பலமய்** (ஆண்டிகளும் அம்பலமும்) மற்றும் **பொதக சடஹன்** (ஒரு புத்தகக் குறிப்பு) என்ற இரு நாடகங்களை எழுதி தயாரித்தார். **சொகறி** நாடக பாரம்பரியத்தை முன்மாதிரியாகக்கொண்டு தயாரித்திருந்த **ஆண்டி ரிகய் அம்பலமய்** என்ற நாடகம் இப்போட்டியில் முதலாம் இடத்தை வென்றது. இந்நாடகத்தில் ஐக்கிய நாடுகள் சபையின் பலவீனங்கள் நகைச்சுவையாக முன்வைக்கப்பட்டிருந்தது. அத்துடன் அந்த அமைப்பின் செயற்பாடுகளை பற்றிய ஒரு தெளிவுபடுத்தலைக்



“ஆண்டி ரிகய் அம்பலமய்”



“பொதக சட்டஹன்”

கொண்டதாகவும் இந்நாடகத்தை தயாரித்திருந்தார். கல்வி சார்ந்த பெறுமதியையும் அதேபோல நாடக ரீதியான பெறுமதியையும் ஒரேயளவில் கொண்டிருந்த இந்நாடகமானது பாடசாலை நாடக வரலாற்றின் நினைவழியாத ஒன்றாகும். ஹோரண வித்தியாரதன கலாசாலை மாணவர்களுடன் இணைந்து முன்வைத்த இந்நாடகமானது அன்றைய சிங்கள நாடக விமர்சகர்களினது போலவே ஆங்கில நாடக விமர்சகர்களினதும் பெரும் கவனத்தை ஈர்த்த நாடகம் ஒன்றாகும்.

இயற்பண்புவாத பாணியை பின்பற்றி தயாரித்திருந்த **பொதக ஸ்டூடன்ட்** என்ற நாடகம் ஒரு சிறப்பான பாடசாலை நாடகமாக குறிப்பிடலாம். “Diary of Anne Frank” எனப்படும் புத்தகத்தை அடிப்படையாகக்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டிருந்த இது ஹிட்லருடைய கொடும் பாசிச ஆட்சியின் போது படுகொலை செய்யப்பட்ட யூதர்களைப் பற்றிய நாடகம் ஒன்றாகும். ஹிட்லர் மேற்கொண்ட இப்படுகொலைகளில் இருந்து தப்பித்துக் கொள்ளும் நோக்கத்தில் செல்லும் ஒரு அப்பாவி குடும்பத்தை மையமாகக்கொண்டிருந்த இந்நாடகமானது போரின் மனித விரோத சுவாவத்தையும் கொடுரத்தையும் வெளிப்படுத்தியது. போரால் பாதிக்கப்படும் சாதாரண மக்களின் மரண பயமும் வாழ்வதற்காக அவர்களால் மேற்கொள்ளப்படும் விடா முயற்சியையும் உயிரோட்டமாக முன்வைக்க இத்தழுவல் நாடகம் எடுத்த முயற்சி வெற்றியடைந்துள்ளமை அக்காலத்தில் வெளிவந்துள்ள நாடக விமர்சனங்களை அவதானிக்கும் போது தெளிவாகிறது.

ஆசிரியர் தொழிலில் இருந்து விலகிய சந்திரசேன இலங்கை போக்குவரத்து சபையின் சிரேஸ்ட டிப்போ பரிசோதகராக புதியதொழிலில் சேர்ந்தார். அப்பொழுது கூட அவர் நாடக கலையை கைவிடவில்லை. 1967ஆம் ஆண்டில் **லஸ்ஸன** பத்திரிகையால் நடாத்தப்பட்ட நாடக போட்டியின் போது அக்காலத்தில் நாடக துறையில் ஈடுபட்டுக்கொண்டிருந்த பத்து நாடகக் கலைஞர்கள் தெரிவுசெய்யப்பட்டு நாடக தயாரிப்பிற்கு அழைக்கப்பட்டார்கள். அப்போது தஸநாயக்க **வானறயோ** (குரங்குகள்) எனப்படும் நாடகத்தை எழுதி தயாரித்தார். யக்க, தேவ மற்றும் நாக என்ற இன மரபுக்குழு சமூகத்தில் இருந்து சமீப காலத்து தழுவல் மொழிபெயர்ப்பு காலக்கட்டம் வரையிலான இலங்கை நாடக வரலாற்றினை சுருக்கி அந்தந்த காலத்தில் செல்வாக்கு செலுத்தப்பட்ட நாடக பாணிகள் அனைத்தையும் ஒன்றாக சேர்த்து

தயாரிக்கப்பட்டிருந்த இந்த வானறயோ என்ற நாடகத்தை ஆவணப்படுத்தல் அரங்கின் (Documentary Theatre) தொடக்கமாக குறிப்பிடலாம். இதுவரை காலம் பாடசாலை பிள்ளைகளின் பங்களிப்பை பெற்றுக்கொண்டு சமகாலத்து சமூக மற்றும் அரசியல் கருப் பொருட்களைக்கொண்ட நாடகங்களை தயாரித்துக் கொண்டிருந்தவரான தஸநாயக முதன் முறையாக சிறுவர்களை இலக்காகக்கொள்ளாத ஒரு நாடகத்தை 1970இல் தயாரித்தார். இலங்கை நாடக வரலாற்றில் அதிகம் சர்ச்சைக்கு உள்ளான நாடகம் என்றும் அரசாங்கத்தால் தடை செய்யப்பட்ட ஒரு நாடகமாகவும் குறிப்பிடத்தக்க இந்த நாடகத்தின் பெயர் “*றன் கத*” (பென் குவியல்) ஆகும். ஜோர்ஜ் ப்ளாட் ஷோவின் (George Bernard Shaw) Pygmalion மற்றும் My Fair Lady என்ற ஆங்கில நாடகங்களின் செல்வாக்கைப்பெற்று இந்த “*றன் கத*” என்ற நாடகம் எழுதப்பட்டிருந்தது. இந்நாடகம் அக் காலத்தில் நிலவிய சிங்கள மொழிப் போராட்டத்தை மையமாகக்கொண்டிருந்தது. அலுவலக உத்தியோகபூர்வ பயன்பாட்டிற்கு *ஹெழ ஹவுல* எனப்படும் மொழி குழுவினால் பயன்படுத்திக்கொண்ட தூய சிங்கள மொழி வழக்கத்தை மட்டுமே பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும் என்று நிலவிய கருத்துதான் இந்நாடகத்தின் பிறப்பிற்கு காரணமாகியது என்று தஸநாயககூறுகிறார். மொழி என்பது பொது மக்களுடைய உருவாக்கம் ஒன்றாகும். ஒரு குறிப்பிட்ட குழாம் அல்லது ஆளும் வாக்கத்திற்கு தேவையானபடி சட்டங்களை வகுத்து மொழியை கட்டுப்படுத்த முடியாது என்பதை எடுத்துக்காட்ட இந்நாடகம் முயற்சித்திருந்தது. நாடகத்தின் எல்லா பாத்திரங்களையும் குறியீடுகளாக பயன்படுத்திக்கொண்டு தஸநாயக்க இந்நாட்டில் படித்தவர் களுக்குள் நிலவும் மொழி போராட்டத்தின் மீது ஒரு இகழ்ச்சியான பார்வையை செலுத்தினார். இந்நாடகத்தால் உருவாக்கப்பட்ட ஹாசியத்தை சிலர் தங்களின் மீது மேற்கொள்ளப்பட்ட இகழ்ச்சியான தாக்குதலாக எடுத்துக்கொண்டதன் காரணத்தால் தோன்றிய எதிர்்ப்பானது இந்நாடகத்தை அரசாங்கத்தால் தடை செய்யப்படும் அளவிற்கு தீவிரமாக்கியது. எல்லா நாடகக் கலைஞர்களையும் ஒன்றுதிரட்டி இத்தடைக்கு எதிராக கடும் எதிர்்ப்பை தெரிவித்தார்கள். தினசரி பத்திரிகைகளின் ஆசிரியர் தலையங்கங்கள் கூட இத்தடையை பற்றி பேசின. இலங்கையின் நாடக வரலாற்றில் நாடக தடைக்கு எதிராக இவ்வளவு கடுமையாக இதற்கு முன்பு குரல் எழுப்பவில்லை என்றே சொல்லலாம். சமூகத்தின் உயர் அந்தஸ்துகளில்

உள்ளவர்களிடம் இருந்து பாமர மக்கள்வரை பலர் மொழியை எவ்வாறு பயன்படுத்திக் கொள்கின்றார்கள் என்பதை நன்றாக சித்தரிக்கப்பட்ட *மண்கத* நாடகத்தில் தஸநாயக மனதை கவரும் உரையாடல்களை பயன்படுத்தியிருந்தார். அதேபோல உபாலி அத்தநாயக்க, மர்ஸி எதிரிசிங்ஹ, தயா அல்விஸ், விஜேரத்ன வரகாகொட, விஜயநந்தசிறி என்பவர்களுடைய சிறந்த நட்பும் ஒஸ்ரின் முனசிங்ஹவின் நாடகத்துடன் பொருந்தும் இசையும் *மண்கத* நாடகத்தின் வெற்றிக்கு காரணங்களாகின. 1970ஆம் தசாப்தத்தில் மிகவும் சனரஞ்சகமான ஒரு நாடகமாக *மண்கத* நாடு முழுவதி லும் ஐந்தாறு முறைக்கு அதிகமாக அரங்கேற்றப்பட்டது.

மண்கத நாடகத்திற்கு பின்பு மீண்டும் 1973ஆம் ஆண்டில் தஸநாயக சிறுவர் நாடகங்களை தயாரிக்க தொடங்கினார். அவர் சிறுவர் நாடகங்களை பற்றிய ஒரு நிபுணரும் மேற்கு ஜேம்மனியின் மியுனிக் மற்றும் ஒஸ்ரியாவின் வியானா பல்கலைக் கழகத்தில் பட்டதாரியுமான கலாநிதி நோபர்ட் ஜே மயற் என்பவருடன் சேர்ந்து ஒரு சிறுவர் நாடகத்தை தயாரித்தார். ஜேம்மனியில் ஒரு சிறந்த சிறுவர் நாடகமொன்றாக கருதப்படும் Stokkerlockund Millipilli என்ற நாடகத்தின் ஆங்கில பிரதியை "*டிகிறி மணிகே*" என்ற பெயரில் சிங்கள மொழி நாடகமாக தயாரித்தார். அவர் இத்தயாரிப்பின் துணை நெறியாளராகவும் செயற்பட்டார். *டிகிறி மணிகே* இலங்கையின் சிறுவர் நாடகக் கலையில் ஒரு முக்கியமான நாடகமாக கருதப்படுகின்ற நாடகமொன்றாகும். அது சிறுவர்களுக்கு நாடக இரசனையுடன் கல்வி சார்ந்த பெறுமதியையும் வழங்கியது. சிறிய புகையிரத என்ஜின் ஒன்றினை சார்ந்த ஒரு சுவாஸ்யமானகதை இந்த *டிகிறி மணிகே* நாடகத்திற்கு அடித்தளமாகி இருந்தது. பல இடங்களில் மறைத்துவைத்துள்ள ஒரு புகையிரத என்ஜினின் பகுதிகளை சிறுவர்களின் உதவியுடன் மீண்டும் இணைத்து திருத்தப்படுகின்றன. பின்பு சிறுவர்களை ஏற்றிக்கொண்டபுகையிரதம் பாடிக்கொண்டு செல்லும் போது நவீன இயந்திரங்கள், றொகட், கறுப்பு பணக்காரர்கள், இராணுவ வீரர்கள், ஆசிரியர்கள் மற்றும் சுயநல ஆசாமிகள் என்ற வகையில் பலரை சிறுவர்கள் காண்கிறார்கள். இந்நாடகம் சிறுவர்களை மகிழ்ச்சிப்படுத்திய அதேநேரம் அவர்களிடம் அயல் சூழலை அறிமுகப்படுத்தி தேடலுக்கான ஆர்வத்தையும் தூண்டியது. *டிகிறி மணிகே* சிங்கள சிறுவர் நாடகக் கலைப் பயணத்தின் ஒரு முக்கிய திருப்பு முனையாகவே கருதப்படுகின்றது. ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட ஒரு



“றன்கந்த” - மேர்ஸி எதிரிசிங்ஹ, விஜயநந்தசிறி



“டிகிறி மெணிகே”

புலமை சார்ந்த அடித்தளத்துடன் வயது வந்தோர்களால் சிறுவர்களுக்காக அரங்கேற்றப்பட்ட முதலாவது சிறுவர் நாடகம் *டிகிறி மணிகே* ஆகும் என்று குறிப்பிடலாம்.

டிகிறி மணிகே நாடகத்திற்கு பின்பு 1975ஆம் ஆண்டில் மீண்டும் வெளிநாட்டு சிறுவர் நாடக நிபுணர் ஒருவருடன் சேர்ந்து சந்திரசேன தஸநாயக ஒரு சிறுவர் நாடகத்தை தயாரித்தார். இம்முறை அவர் கிழக்கு ஜேர்மனியின் லம்பிசிக் அரங்க கூடத்தின் பணிப்பாளரான **Otta Keyler** என்பவருடன் சேர்ந்து '*ரிய ஹொழ்ஷன்*' என்ற யேர்மன் நாடகத்தை "*சத்துன்கே புஞ்சி கெதர்*" (விலங்குகளின் சிறிய வீடு) என்ற பெயரில் தயாரித்தார். இது கிழக்கு ஜேர்மன் நாடகமொன்று என்ற வகையில் சோசலிஷ் கருத்துகளை கருப்பொருளாக கொண்டிருந்தது. பெரிய விலங்குகளுக்கும் சிறிய விலங்குகளுக்கும் இடையில் நிலவும் ஒரு சண்டையின் போது ஒற்றுமையுடன் செயற்படும் சிறிய விலங்குகள் வெற்றி கொள்வது இந்நாடகத்தில் சித்தரிக்கப்பட்டது. இந்நாடகத்தில் பின்னணி அலங்காரங்களையும் இசையையும் உள்ளூர் பாணியுடன் ஒத்ததாக அமைக்கப்பட்டிருந்தது. ஒரு தழுவல் என்ற வகையில் மூலப் பிரதிமில் உள்ளடக்கிய இந்த நாட்டிற்கு அந்நியமானவிலங்குகளுக்கு பதிலாக உள்ளூர் விலங்குகளின் பெயர்களை பயன்படுத்தியிருந்தார். சிறுவர் நாடகமொன்றின் சிறப்பான பண்பாகிய பார்வையாளர்களின் பங்களிப்பு இந்நாடகத்தின் தொடக்கத்தில் இருந்து இறுதிவரை காணக்கூடியதாக இருந்தது. நாடகத்தை பார்க்கும் சிறுவர்களை செயற்திறமையுடன் பங்குகொள்ள வைத்ததன் மூலம் அவர்களிடம் பெரும் மகிழ்ச்சியை உருவாக்க இந்த நாடகத்தால் முடிந்தது. இந்நாடகம் வயது வந்தோர்களால் சிறுவர்களுக்காக நடத்த நாடகமொன்றாகும்.

1975ஆம் ஆண்டில் தஸநாயகவிற்கு இங்கிலாந்து கிறீன்ச் நாடக அரங்கத்துடன் இணைந்து நாடகக் கலை பற்றிய ஒரு சிறப்பு பாடநெறியை பயிலும் வாய்ப்பு கிட்டியது. இந்த வெளிநாட்டு பயிற்சியின் போது ருசியா, கிழக்கு ஜேர்மனி, மேற்கு ஜேர்மனி மற்றும் பிரான்ஸ் என்ற நாடுகளின் சிறுவர் அரங்கு தொடர்பான ஒரு சிறந்த தேடலை மேற்கொள்ளவும் ஐரோப்பாவின் நவீன சிறுவர் நாடக அரங்கப் போக்குகளை அறிந்துகொள்ளவும் வாய்ப்பு கிட்டியது.

தன்னுடைய சமகாலத்து நாடகக் கலைஞர்கள் வயது வந்தோர்களை இலக்காகக் கொண்டு நாடகங்களை தயாரித்து

பிரபல்யமடைந்து கொண்டிருந்த போது அதற்கான திறமையும் சக்தியும் தன்னிடம் இருந்தும் கூட அவர் நாட்டில் குறைந்த கவனிப்பைப் பெற்றவர்களாக இருந்த சிறுவர்களையும் பதின்பருவத்தினரையும் இலக்காகக் கொண்டு நாடகக் கலையில் ஈடுபட்டார். நாடகக் கலையின் புதிய உறவினராகவும் அதேபோல மிகவும் வறிய நிலை உறுப்பினராகவும் இருந்த சிறுவர் நாடக கலையை தேர்ந்தெடுத்துக்கொண்டு அது பற்றிய ஒரு சிறப்பான தேடலை மேற்கொள்ளவும் அந்த அறிவைநாட்டிற்கு வழங்குவதற்கும் அவர் பாடுபட்டார். சந்திரசேன தஸநாயக மிக முக்கியமானதொரு நாடகக் கலைஞர் என்று கணிக்கப்படுவதற்கு முக்கிய காரணம் இதுவே ஆகும். நாடகக் கலையால் பணத்தை சம்பாதித்துக்கொள்ளல் அல்ல அதன் வழியாக மக்களுக்கு சேவையாற்றி ஆதம் திருப்தியை அடைதல் தான் அவருடைய நோக்கமாக இருந்தது. பாடசாலை நாடகம் மற்றும் சிறுவர் நாடகம் ஊடாக சமூகத்திற்கு பெரும் பணியாற்ற முடியும் என்பதை புரிந்துகொண்டவரான தஸநாயக அந்த நோக்கத்திற்காக செயற்பட்டதன் காரணமாக இலங்கையின் சிறுவர் நாடகக் கலையுடன் தொடர்புடைய எந்தவொரு காரியத்திலும் முன்னணியில் நின்று செயற்பட்டார். 1960ஆம் ஆண்டில் சிங்கள சிறுவர் நாடக மன்றத்தின் தலைவராகவும் 1974-1980 காலப்பிரிவில் சிறுவர் நாடக சபையின் தலைவராகவும் இலங்கைக் கலை மன்றத்தால் 1996ஆம் ஆண்டில் இருந்து தொடங்கப்பட்ட சிறுவர் நாடக துணை சபையின் முதலாம் தலைவராகவும் அவர் செயற்பட்டார். சிறுவர் அரங்கம் சார்ந்ததாக உள் நாட்டிலும் அதேபோல சர்வதேச மட்டத்திலும் இலங்கைக்கு புகழைத் தேடித்தந்தவரான தஸநாயக 1975ஆம் ஆண்டில் சிறுவர் மற்றும் இளைஞர் நாடகம் தொடர்பான சர்வதேச அமைப்பின் அங்கத்துவத்தை இலங்கைக்கு கிடைக்க காரணமானவராக இருந்தார். 1975ஆம் ஆண்டில் சர்வதேச சம்மேளனத்திற்காக இலங்கையின் பிரதிநிதியாக பங்குகொண்டவர் சந்திரசேன தஸநாயக ஆவார்.

1950ஆம் தசாப்தத்தில் இருந்து இன்றுவரை நாடகக் கலையுடன் ஈடுபாடுகொண்டுள்ளவரான சந்திரசேன தஸநாயக பொதுவாக நாடக கலைக்கும் சிறப்பாக சிறுவர் நாடக துறைக்கும் பெரும்பணியாற்றியவர் ஆவார். பாடசாலை பிள்ளைகளை பயன்படுத்திக்கொண்டு பாடசாலை நாடகங்கள் என்று கூறி தயாரிக்கப்பட்ட சில நாடகங்கள் உண்மையாகவே சிறுவர் மனதுடன் பொருந்தாதவையாகவும் சிறுவர் அரங்கத்திற்கு

ஒவ்வாதவையாகவும் இருந்தன. பாடசாலை நாடகக் கலையை நவீன சிறுவர் உளவியல் கருத்தாக்கங் களுடன் பொருந்துவதாக உருவாக்கி உண்மையான சிறுவர் நாடகக் கலையை இந்நாட்டிற்கு அறிமுகப்படுத்தியவராக சந்திரசேன தஸநாயகவை குறிப்பிடலாம்.

சிறுவர் இரசிகர்களுக்கு உண்மையான இரசித்தலை வழங்குவதாகவும், அவருடைய ஆக்கத்திறன் சிந்தனையை விழிப்படையசெய்கின்றதாகவும், செயற்திறன் மிக்கதாக சிறுவர் இரசிகரின் பங்களிப்பை பெறுகின்றதாகவும் நவீன சிறுவர் அரங்கத்தை உருவாக்கி அதனை பிரபல்யமாக்குவதில் முன்னோடியாக உழைத்தவர் சந்திரசேன தஸநாயக ஆவார். 1996ஆம் ஆண்டில் தொடங்கிய அரசு சிறுவர் நாடக விழாவுடன் நாடு முழுவதும் சிறுவர் நாடக பயிற்சிப் பட்டறைகளை நடாத்தி புதிய சிறுவர் நாடகக் கலைஞர்களை அறிவூட்டும் செயற்திட்டத்தின் பிரதான நெறியாளராகவும் பயிற்சியாளராகவும் அவர் பணியாற்றினார். இன்று வளர்ச்சியடைந்த மட்டத்திலுள்ள சிறுவர் அரங்கத்திற்கு அடித்தளமாகியது இச்செயற்பாடுகளே ஆகும்.

அடுத்த தலைமுறையிடம் சிறுவர் நாடகக் கலையை கையளிப்பதிலும் தஸநாயக பெரும் பணியாற்றினார். கொழும்புப் பல்கலைக்கழகத்தின் கல்விப் பீடத்து நாடகக் கலை பாடநெறி, ரவற்ட்ஹோல் நாடக பாடநெறி, தேசிய கல்வி நிறுவனத்தின் நாடக பாடநெறி என்பவற்றின் அதிதி விரிவுரையாளராகப்பங்களிப்பை வழங்கி தன்னுடைய அறிவையும் அனுபவங்களையும் அவர் ஆசிரியர் கலாசாலை மாணவர் களுக்கும்பட்டதாரி மாணவர்களுக்கும் மற்றும் பாடசாலை ஆசிரியர்கள் ஆசிரியைகளுக்கும் அதேபோல இளைஞர் யுவதிகளுக்கும் பகிர்ந்தளித்தார். 1996ஆம் ஆண்டில் இருந்து 2002ஆம் ஆண்டு வரை சிறுவர் நாடகத் துணை சபையின் தலைவராகப்பணியாற்றியபோது சிறுவர் நாடகக் கலையின் மீது நாட்டின் சிறந்த கவனத்தை ஈர்க்கும்படியாக அவர் செயற்பட்டார். சிறுவர் நாடகக் கலையை பிரபல்யமடைய செய்யவும் வளர்ச்சியடைய செய்யவும் அவர் பல செயற்திட்டங்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் தொடக்கிவைத்தார். சிறுவர் நாடகங்களால் சிறுவர்களுக்கு நாடக சுவையுடன், கல்வி சார்ந்த பெறுமதியும் கிடைக்கும் படி நாடகங்களை தயாரிப்பதிலுள்ள முக்கியத்துவத்தை அவர் எடுத்துக்காட்டினார்.

சிறுவர் நாடகக் கலைக்காக தன்னுடைய வாழ்க்கையின் பெரும் பகுதியை அர்ப்பணித்தவரான தஸநாயக இன்றும் கூட சிறுவர் அரங்கத்தை பமிலும் ஒரு மாணவன் ஆவார். அவர் வெளிநாட்டு பயணங்களில் ஈடுபடும் பொழுது அந்தந்த நாடுகளின் சிறுவர் நாடகங்களை தவறாமல் பார்க்கும் பழக்கத்தைகொண்டுள்ளார். அவர் சிறுவர் அரங்கத்தை பற்றி மேலும் மேலும் தேடலை மேற்கொண்டும் இத்துறையை சார்ந்த இலக்கியங்களை வாசித்தும் தன்னுடைய அறிவை புதுப்பித்துக் கொள்கிறார். அத்துடன் இந்த அறிவை தேவையான நிறுவனங்களிடமும் நபர்களிடமும் வழங்குவதில் கொடையாளியாக செயற்படுவதும் ஆவார். அவருடைய வழிகாட்டல்களும் ஆலோசனைகளும் சிறுவர் அரங்கத்தை சார்ந்த அக்கறை கொண்ட இளைஞர் யுவதிகளுக்கும் ஆசிரியர்களுக்கும் ஆசிரியைகளுக்கும் வழங்கியதன் விளைவாக தற்போது அவர்கள் நாடகக் கலையில் தங்களுடைய திறமையைக் காட்டியுள்ளார்கள்.

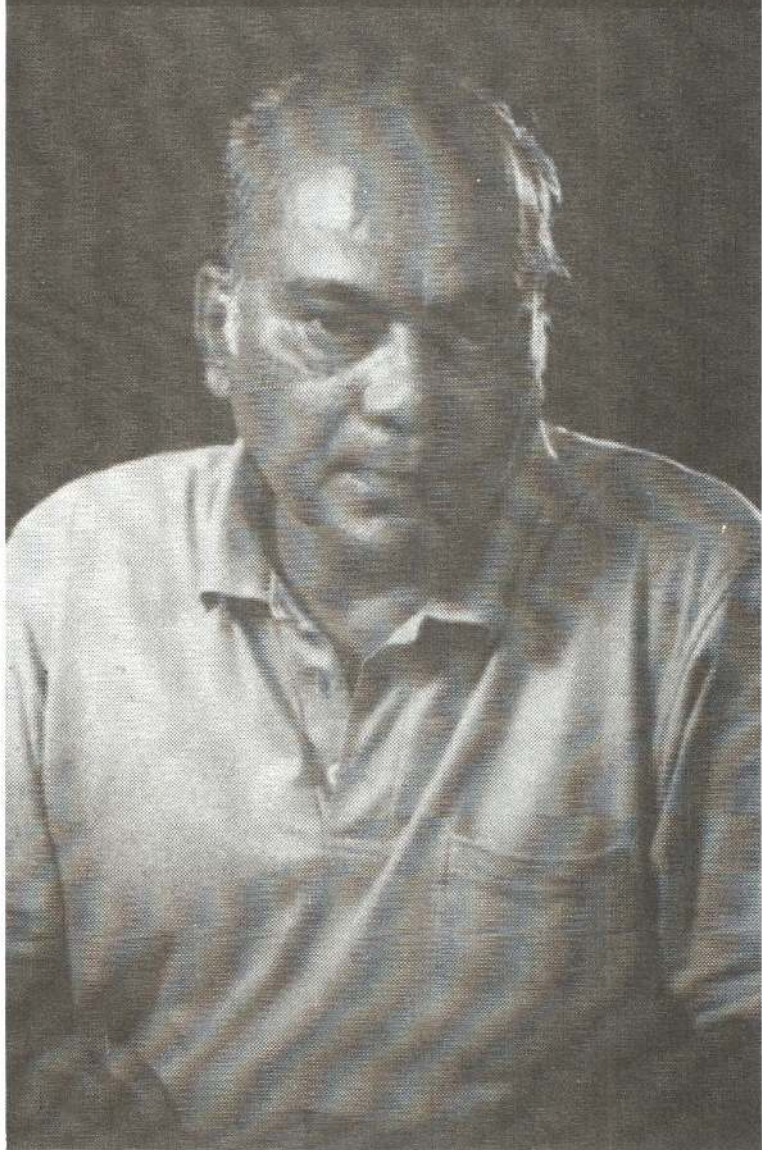
சந்திரசேன தஸநாயகவின் நாடகக் கலை சார்ந்த அடுத்த முக்கியமான பணியானது புலமைசார்ந்த கட்டுரைகளையும் புத்தகங்களையும் எழுதி வெளியிட்டுள்ளமையாகும். அவர் சிறுவர் நாடகக் கலையை சார்ந்ததாக பல கட்டுரைகளை எழுதியுள்ளார். புதிய நாடகக் கலைஞர்களுக்கான ஒரு வழிகாட்டி கைநூலாக “நாட்ய மிடபதக் நிஷ்பாதனய கிரீம்” (ஒரு நாடக எழுத்துருவை தயாரித்தல்) என்ற சிறு புத்தகத்தை குறிப்பிடலாம். மேலும் அவருடைய “நாட்ய கலாவே றங்காவலோகய” (நாடகக் கலையின் ஒளியமைப்பு) என்ற நூல் மேடை நாடக ஒளியமைப்பு பற்றிய ஒரு முக்கியமான நூலாகும். நாடகத் தயாரிப்பை ஒருவருடைய கல்விமீலும் வாழ்க்கையிலும் முக்கியமானதொரு பகுதியாக கருதப்படுகின்ற இங்கிலாந்து, அமெரிக்கா, ருசியா, பிரான்ஸ் மற்றும் ஜேர்மனி போன்ற நாடுகளில் நாடகப் பட்டறைகளில், பாடநெறிகளில் மற்றும் கருத்தரங்குகளில் பங்குகொண்டு பெற்றுக்கொண்ட அறிவையும் அனுபவங்களையும் பயன்படுத்திக்கொண்டு இக்கட்டுரைகளையும் புத்தகங்களையும் அவர் எழுதியுள்ளார். பாடசாலை பருவத்தில் இருந்து நாடகக் கலையுடன் ஈடுபாடுகொண்டு பேராதெனிய பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டப் படிப்பை மேற்கொண்டதன் பின்பு ஒரு ஆசிரியராக தொழிலை தொடங்கி இலங்கை போக்குவரத்து சபையின் சிரேஸ்ட் டிப்போ பரிசேதகர் ஒருவராகவும், களனி, கொழும்பு மற்றும் ருஹுணு என்ற பல்கலைக்கழகங்களில் உதவி பதிவாளர், சிரேஸ்ட் உதவி பதிவாளர்

மற்றும் பிரதி பதிவாளர் என்ற பதவிகளை வகித்தும் பின்பு இலங்கை திரைப்பட கூட்டுத்தாபனத்தின் பிரதி முகாமையாளராகவும் பல பொறுப்புகளை வகித்தவரான சந்திரசேன தஸநாயக ஒருபோதும் நாடகக் கலையை கைவிட வில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அவர் தொழிலிலிருந்து ஓய்வுபெற்றார் என்றாலும் நாடகக் கலையில் இருந்து ஓய்வு பெறவில்லை. அறுபது வயதிலும் சிறுவர் நாடக சபையின் தலைமை பொறுப்பை ஏற்றுக்கொண்டு முழு வாழ்க்கையுமே நாடகக்கலைக்காக அர்ப்பணித்தவராக செயற்பட்டார். ஆறு வருட காலம் தலைமை பொறுப்பை ஏற்றவரான தஸநாயக சிங்கள சிறுவர் நாடகக் கலையின் பயண வழியை அமைத்து அதன் தரத்தை தேசிய மட்டத்தில் உயர்த்தி வைக்க உழைத்தவர் ஆவார்.

தற்போது சந்திரசேன தஸநாயக எழுபது வயதையும் தாண்டியவர் ஆவார். ஆயினும் தன்னுடைய வாழ்க்கையை நாடகக் கலைக்காகவே அர்ப்பணித்தவராக இன்னும் சேவை யாற்றுகிறார். கல்வி அமைச்சினால் ஒழுங்குப்படுத்தப்படும் அகில இலங்கை பாடசாலை நாடக மற்றும் அரங்கு விழா, கொழும்பு இளம் பௌத்தர்களின் சங்கத்தால(YMBA) ஒழுங்கு செய்யப்படும் பௌத்த நாடகப் போட்டி, கலாசார திணைக்களம் தேசிய நாடக மன்றத்துடன் இணைந்து ஒழுங்கு செய்யும் அரக சிறுவர் நாடக விழா என்பவற்றில் ஓர் அங்கத்தவராகவும் நடுவர் குழு உறுப்பினர் ஒருவராகவும் அவருடைய சேவையை பெறுவதற்கு காரணம் இத்துறை சார்ந்ததாக அவருடைய பரந்துபட்ட அறிவும் அனுபவமும் ஆகும். நீண்ட காலமாக நாடகக் கலைக்காக வழங்கிவரும் சிறப்பான பணியை மதிக்குமுகமாக பல முறை அவருக்கு அரக நாடக விழாக்களின் போது கௌரவ விருதுகள் வழங்கப்பட்டுள்ளன.



ஹென்றி ஜயசேன





ஹென்றி ஜயசேன

1950ஆம் தசாப்தத்தில் சிங்கள நாடகக் கலைத்துறைக்குள் பல திறமையாளர்கள் பிரவேசித்தார்கள். அவர்களுக்குள் மிகவும் முக்கியமான ஒருவராக ஹென்றி ஜயசேனவை குறிப்பிடலாம். ஒரு நடிகர் என்ற வகையிலும் ஒரு நாடக தயாரிப்பாளர் என்ற வகையிலும் அதேபோல நாடக எழுத்தாளர் என்ற வகையிலும் நாடகத் துறையில் அவருடைய வகிபாகம் பல்வகையானது. நாடகக் கலைஞர்கள் போட்டியாக நாடக தயாரிப்பில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருந்த ஒரு காலம் என்று அதைக் கூறலாம். பரீட்சார்த்த முயற்சிகள் காரணமாக மேடை நாடக அரங்கு கவர்ச்சிக்குரிய இடமாக மாறிக்கொண்டிருந்தது. சிங்கள நாடக துறையின் தற்போதைய வளர்ச்சிக் கட்டத்திற்கான பயணத்தின் போது ஒரு முன்னோடி பணியை ஆற்றியவராக ஹென்றி ஜயசேன முக்கியத்துவம் பெறுகிறார்.

1931ஆம் ஆண்டு ஜூலை மாதம் 06ஆம் திகதி கம்பஹ மாவட்டத்தின் பிறாண்டியமுள்ள என்ற கிராமத்தில் பிறந்தவரான ஹென்றி ஜயசேன அந்த ஊரில் றோமன் கத்தோலிக்க பாடசாலை மிலும், கொழும்பு லோறன்ஸ் கல்லூரியின் கம்பஹ கிளையிலும், கொழும்பு நாலந்தா பாடசாலையிலும் கல்வி கற்றவர் ஆவார். ஹென்றி ஜயசேன நாலந்தா வித்தியாலயத்தின் மாணவனாக இருந்த போது கலை உலகத்தில் *சிறி அய்யா* என்று அறியப்பட்டவரான யூ.ஏ.எஸ். பெரேரா அங்கு ஒரு ஆசிரியராக பணியாற்றிக்கொண்டிருந்தார். அவருடைய *ஹரிச்சந்திர* என்ற நாடகத்தில் *றோஹண* என்ற பாத்திரத்தை ஏற்று 1947ஆம் ஆண்டில் ஹென்றி ஜயசேன நடிக்தார். நாடகம் தொடர்பான ஹென்றியின் சிந்தனையை தூண்டுவதற்கு *மினர்வா* நாடககுழுவும் காரணமாகியது. ருக்மணிதேவி, எடி. ஜயமான்ன என்ற நடிகர் நடிகைகள் அங்கத்தவர்களாக இருந்த பி. ஏ. டப்லியு. ஜயமான்னவின் மினர்வா நாடக குழு தன்னுடைய கிராமத்திற்கு

வந்து அரங்கேற்றிய சங்கவுண பினிதூர (மறைத்துக்கொண்ட மறுமொழி) என்ற நாடகம் ஹென்றிவிடம் நாடக உலகத்தை அறிந்துகொள்ள வேண்டும் என்ற ஆர்வத்தை தூண்டியது. அதுவரை காலம் ஒரு நாடகத்தையேனும் பரீட்சாதவராக இருந்த தனக்கு முதன் முதலாக அந்த நாடகம் பார்த்த போது அது தன்னுடைய மனதை முழுமையாகவே தலைகீழாக மாற்றியது என்று ஹென்றி ஜயசேன கூறுகிறார். பாடசாலை கல்வியை முடித்த ஹென்றி ஜயசேனவிற்கு கொழும்புக் கோட்டையில் அமைந்திருந்த பதிப்பாளர் நாயக அலுவலகத்தில் ஒரு தற்காலிக லிகிதர் என்ற பதவி கிடைத்தது. அது அவருடைய முதலாவது தொழில் ஆகும். குறுகிய காலம் அங்கு சேவையாற்றிய அவர் பின்பு 1950ஆம் ஆண்டில் பதியபலல்ல தெஹிபே எனப்படும் கிராமத்தில் அமைந்திருந்த சிங்கள ஆரம்ப பாடசாலையில் ஒரு ஆங்கில ஆசிரியராக நியமனம் பெற்றார். மிகவும் சிறிய பாடசாலையான அங்கு கல்வி கற்றுக்கொண்டிருந்த மாணவர்கள் வறுமை காரணமாக தோன்றும் பல பிரச்சினைகளால் பாதிக்கப்பட்டவர்களாக இருந்தார்கள். எனவே மாணவர்களின் நிலைமையை மேம்படுத்தும் நோக்கத்தில் பணத்தை திரட்டிக்கொள்ள ஒரு நாடகம் தயாரிக்க வேண்டும் என்ற யோசனை ஹென்றி ஜயசேனவிடம் தோன்றியது. ஜானகி என்ற நாடகத்தின் தோற்றம் அதன் விளைவாகும். காட்டு மலர்களால் சோடிக்கப்பட்டதும் பெற்றோல் மாக்ஸ் விளக்கு வெளிச்சத்தைக் கொண்டதுமானதும் பாடசாலை மேசை கதிரைகளாலான ஒரு மேடையில் 1951 ஆம் ஆண்டில் ஹென்றி ஜயசேன என்ற நாடக ஆசிரியரும் நெறியாளரும் உருவாகிறார். அன்றுதொட்டு அவர் பல நாடகங்களை உருவாக்கியுள்ளார்.

மனமாளியோ (மணப்பெண்கள்)

1953ஆம் ஆண்டு நவம்பர் மாதத்தில் முதன்முதலாக மேடையேற்றப்பட்ட இந்நாடகமானது ஹென்றி ஜயசேனவின் முதலாவது தழுவல் நாடகமாகும். இது ரிசார்ட் பிறின்ஸ்லி ஷெறிடன் (Richard Brinsley Sheridan) என்பவரின் The Rivals (பகையாளிகள்) என்ற நாடகத்தின் தழுவல் ஆகும். ஹென்றி ஜயசேன அப்போது பணியாற்றிக்கொண்டிருந்த பொதுசன வேலைத் திணைக்களத்தின் விளையாட்டு மற்றும் பொழுதுபோக்கு மன்றத்தால் இந்நாடகம்

அரங்கேற்றப்பட்டது. குறிப்பிட்ட திணைக்களத்தில் பணியாற்றியவர்களிடம் இருந்து நடிக்க நடிக்காக்களை தேர்ந்தெடுத்திருந்தார். திருமணத்திற்காக ஒரு மாப்பிள்ளையை தேடிப்போன ஒரு யுவதிக்கும் சில இளைஞர்களுக்கும் இடையில் ஏற்படும் சுவாரச்யமான சம்பவங்கள் சித்தரிக்கப்பட்ட ஒரு மகிழ்நெறி நாடகமான இந்நாடகத்தை பற்றி பிரபல இலக்கிய ஆசிரியரான மார்டின் விக்ரமசிங்க கீழ்வருமாறு கூறியுள்ளார். “*மனமானியோ* என்ற இந்நாடகமானது நல்லதொரு மகிழ்நெறி நாடகமொன்றாகும். மூல நாடகத்தை தழுவலாக சிங்களத்திற்கு கொண்டு வருகின்ற போதும் மேடையில் அரங்க செயற்பாடுகளின் போதும் சிறப்பாக அவற்றினை மேற்கொண்டுள்ளமையை தெளிவாக காணக் கூடியதாக இருந்தது”.

வெகுதகம் (முக்கியத்துவம்)

1954 ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்த நாடகமானது ஒஸ்கார் வயில்ட்வின் (*Oscar Wilde*) *The Woman of No importance* எனப்படும் நாடகத்தின் மொழி பெயர்ப்பு ஆகும். அதன் மூல நாடகத்தின் இயல்புகள் பாதுகாக்கப்பட்டதாக இந்நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளமையானது ஹென்றி ஜயசேனவின் நாடக திறைமையை எடுத்துக்காட்டுவதாக இருந்தது. முக்கிய மற்றவளாக கருதப்பட்ட ஒரு பெண் முக்கியமானவளாகியமை இந்நாடகத்தால் சித்தரிக்கப்பட்டது. இந்நாடகத்தில் பெரும்பாலும் புதிய நடிக்கை நடிக்காளே நடித்திருந்தார்கள். நாடகத்தை தயாரித்த அதேநேரம் ஹென்றி ஜயசேன இந்நாடகத்திற்கு ஒரு நடிக்காராவும் பங்களிப்பை வழங்கினார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

அத்த குமக்கு? (எது உண்மை?)

இந்நாடகமானது கிரீக்க மகிழ்நெறி நாடக ஆசிரியர் ஒருவரான ஆறிஸ்டோபனினின் (*Aristophanes*) *The Clouds* என்ற நாடகத்தின் மொழி பெயர்ப்பாகும். இந்த நாடகம் 1955ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளது. புதிய கல்விக்கும் பழைய கல்விக்கும் இடையிலான முரண்பாட்டினை நாடகம் முழுவதிலும் காணக்கூடியதாக உள்ளது. ஆறிஸ்டோபனினிஸ் பழைய கல்வி முறையை ஏற்றுக்கொண்டவர் ஆவார். ஹென்றி

ஜயசேனவின் இந்த நாடகத்தில் ஒரு பணக்கார பெண் ஒரு ஏழை கிராமவாசியை திருமணம் செய்கிறார். இதன் காரணமாக கிராமத்தவருக்கு தன்னுடைய பழக்கமான விவசாயத்தை கைவிட வேண்டிய நிலைமை ஏற்படுகிறது. இந்த தம்பதியினருடைய குழந்தை ஜோர்ஜ் வொஷிரன்ரன் ஆவார். இந்த மகன் தாமினுடைய கருத்துகளுக்கு இணங்கி வளர்கிறான். கிராமத்தவரான தந்தை தனிமைப்படுகிறார். ஒருநாள் கிராமவாசி தன்னுடைய ஒரு பழைய நண்பனை சந்திக்கிறார். தனக்கு ஏழு பிள்ளைகள் உள்ளார்கள் என்பதையும் குடும்பத்தின் செயற்பாடுகள் தன்னுடைய இஷ்டத்தின்படியே நடைபெறுகின்றன என்றும் அவர் சந்தோஷமாக கூறுகிறார். இதனைக் கேட்டு வீட்டிற்கு வந்த கிராமத்தவர் எல்லாவற்றினையும் தன்னுடைய சுட்டுப்பாட்டின் கீழ் கொண்டுவர முயற்சிக்கிறார். நட்சத்திரவியலை படிக்க பல்கலைக்கழகத்திற்கு சென்றவரான அவருடைய மகன் அதில் தோல்விகண்டவராக வீட்டுக்கு வந்து சேர்கிறார். வயலில் வேலை செய்யுமாறு கிராமத்தவர் தன் மகனுக்கு கட்டளையிடுகிறார். புதியவை விட பழைய பாரம்பரியங்களே சிறந்தவை என்று தந்தை தன் மகனிடம் கூறுகிறார். பொதுசன வேலைகள் திணைக்களத்தின் ஊழியர்கள் இந்த நாடகத் தயாரிப்புக்கு பங்களிப்பு வழங்கினார்கள். 1955இல் அதாவது இலங்கையில் சுதேசியம் பற்றிய கருத்துகள் பரவிக் கொண்டிருந்த காலப்பகுதியிலே இந்நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டுள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

பன்காரியா (பாவிகள்)

1959ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது கொழும்புப் பல்கலைக்கழக சிங்கள மன்றத்தின் அழைப்பை ஏற்றுக்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டதொன்றாகும். பியோடோர் தொஸ்தொய்வொஸ்கிவின் (Fyodor Dostoevsky) *The Crime and Punishment* என்ற நாவலை அடிப்படையாகக்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டிருந்த இந்த நாடகத்தில் பல்கலைக்கழக மாணவ மாணவிகள் அதிக பங்களிப்பை வழங்கியிருந்தனர். இந்நாடகம்மோடிப்படுத்தப்பட்ட முறையில் செய்யப்பட்டதல்ல என்றாலும் பாடல், முரசு வாத்தியம் மற்றும் நடனம் என்பவற்றினை பயன்படுத்திக்கொண்டிருந்த ஒரு பரிச்சர்த்த முயற்சியாக இருந்தது. தாய், மகன் மற்றும் மகள் என்ற வகையில் மூன்று

அங்கத்தவர்களைக்கொண்ட ஒரு குடும்பத்தின் மகன் ஒரு இலிகிதர் ஆவான். விதவையான தாய் தன் மகளுக்கு பொருந்தும் ஒரு மாப்பிள்ளையை தேடுகிறார். மகனுடைய சம்பள பணத்தில் இருந்து சேமித்து வைத்துக்கொண்டு மகளுக்கு சீதனம் வழங்கும் யோசனையுடன் தாய் உள்ளார். கொழும்பில் அறையொன்றில் வாடகை காசு கட்டிக்கொண்டு வசித்துக் கொண்டிருக்கும் மகன் வீட்டு தேவைகளையும் கவனித்துக்கொண்டு வாழும் கடின வாழ்க்கை பற்றி அறியாதவர்களாக தாயும் தங்கையும் உள்ளார்கள். திருமணத்திற்கு சம்மதம் தெரிவிக்கும் ஒரு மாப்பிள்ளை ஆயிரம் ரூபா சீதனம் கேட்கிறார். மகன் இப்பணத்தைபெறுவதற்கு வட்டிக்கு காசு கொடுக்கும் ஒருவரை நாடி செல்கிறார். அவருடைய வேண்டுகோள் நிராகரிக்கப்படுகிறது. அவர் வட்டிக்கு பணம் கொடுப்பவனை தாக்கி பணத்தை கொண்டு போகிறார். வட்டிக்காரன் இறந்துவிடுகிறான். தங்கையின் திருமண நாள் அன்று அவர் கைதியாகிறார். இதன் காரணமாக தங்கையின் திருமணமும் இடைநடுவில் முறிந்துபோகின்றது. இந்த நாடகம் முதன்முறையாக பல்கலைக்கழகத்தின் ஜோர்ஜ் மண்டபத்தில் அரங்கேற்றப்பட்டது. குறிப்பிட்ட வருடத்தின் அரசு நாடக விழாவின் போது சிறந்த நாடக பிரதிக்கான விருதை “*பவ்காரயோ*” நாடகம் பெற்றுக்கொண்டது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஜனேலய (யன்னல்)

1962ஆம் ஆண்டில் மருத்துவ மாணவர் கலை ஒன்றியத்தால் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தில் மருத்துவ மாணவ மாணவிகள் நடித்தார்கள். போடிங் எனப்படும் வாடகை அறைகளை தங்குமிடமாகக்கொண்டு அலுவலகங்களில் வேலை செய்கின்றவர்களின் வாழ்க்கை இந்நாடகத்தின் கருப் பொருளாக இருந்தது. *கவனர்*, *ஆகாச*, *அமெத்த* மற்றும் *டிஹெக்ரே* என்ற நான்கு பாத்திரங்கள் எப்பொழுதும் வானத்தை நோக்கி செல்லும் முயற்சியில் உள்ளவர்கள். வானம் என்பது அவர்களுடைய சுதந்திரம் பற்றிய எண்ணங்களின் ஒரு குறிப்பீடாகும். எப்பொழுதும் அறைக்குள்ளே இருந்து புத்தகங்களை வாசித்துக்கொண்டு பரீட்சைகளில் வெற்றியடைதல் வழியாக அவர்கள் வானத்தை நோக்கி செல்ல முயற்சிக்கிறார்கள். பரீட்சைகளில் சித்தியடைந்து



“ஜனேலய”



“வெதகத்தம்”

வானத்திற்கு சென்றபோது தான் அவர்களால் நிலத்தில் உள்ள வர்களுக்கும் தங்களுக்கும் இடையேயான இடைவெளியை காண முடிகின்றது. ஆயினும் நிலத்தில் வாழும் மனிதர்களுடைய குறைபாடுகளைப் பற்றியும் பலவீனங்களை பற்றியும் அவர்களிடம் தோன்றுவது பரிதாபம் அல்ல மாறாக துவேசம் ஆகும். அதற்கு காரணம் அவர்களின் வாழ்க்கையானது ஞானத்தால் அல்ல புத்தகப்பூச்சியாய் பெற்ற அறிவாலே அடைந்த ஒன்றாக இருக்கின்றமையாகும். சமகாலத்து சமூகத்தின் சிக்கலான பிரச்சினைகளை மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடக பாரம்பரியத்தால் முன்வைக்க முடியுமா என்று நிலவிய சந்தேகத்தை நீக்குவதாக *ஜனேலய* என்ற இந்த நாடகம் அமைந்திருந்தது. ஆடல், பாடல் மற்றும் இசை என்பவற்றுடன் இயற்கையான நாடகப் பண்புகள் என்பன உள்ளடக்கிய *ஜனேலய* என்ற நாடகமானது சிங்கள நாடகத்தின் பரப்பெல்லைகள் விரிவாக்கப்பட்ட ஒருநாடகமாக குறிப்பிடலாம்.

குவேனி

ஹென்றி ஜயசேன 1963ஆம் ஆண்டில் தயாரித்த இந்த நாடகத்திற்கு குறிப்பிட்ட வருடத்து அரச நாடக விழாவின் போது மோடிபாணி நாடகத் துறையில் சிறந்த நாடக எழுத்துரு, சிறந்த தயாரிப்பு, சிறந்த இசை மற்றும் சிறந்த நடிகை என்ற விருதுகள் கிடைத்தன. கணவனின் துன்புறுத்தலுக்கு ஆளாகிக் கொண்டும் பிள்ளைகளுக்காக துன்பங்களை அனுபவித்துக் கொண்டும் சமூகத்தால் இகழ்ச்சிக்கு உட்படுத்தப்பட்டவளாக வாழும் ஒரு பெண்ணைப் பற்றிய கதையை ஒரு வரலாற்று கதையூடாக இந்நாடகத்தில் முன்வைக்கப்பட்டது.

கடந்த காலத்தையும் நிகழ் காலத்தையும் சந்திக்க வைத்தலின் வழியாகவே ஹென்றி ஜயசேன இந்த நாடகத்தை தொடங்குகிறார். குவேனியின் வருகையை எதிர்பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் இரு பிள்ளைகள் கடந்த காலத்தினை பிரதிநிதித்துவம் செய்கிறார்கள். நிகழ்காலம் ஐரோப்பிய ஆடையணிந்துகொண்டு ஒரு துப்பாக்கியுடன் வேட்டையாட சென்றபோது இப்பிள்ளைகளை சந்திக்கின்றது. அன்று போலவே இன்றும் ஆண்களிடம் வசியப்பட்டவளாகி பிரச்சினைப்படும் குவேனிகள் உள்ளார்கள் என்பதை காட்டுவதற்கு நீதிமன்றமொன்றில் நடக்கும் ஒரு வழக்கு விசாரணையை இந்த நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. பாடகர்கள்

குழுவை நெறிப்படுத்தல் என்ற விடயத்திலும் குவேனி நாடகம் சிறப்பான இடத்தை கொண்டுருந்தது. பெரும்பாலான நாடகங்களில் பாடகர் குழு நாடகத்தின் சந்தர்ப்பங்களை தீவிரமாகக் கி பின்னணி பாடல்கள் வழங்கப்படுவதில் மட்டுமே ஈடுபடுகிறது. ஆயினும் குவேனி நாடகத்தின் போது பாடகர் குழு அதனைவிட அதிக பங்களிப்பை வழங்கியது. இக்குழுவானது ஆடல் மற்றும் பாடல் ஊடாக நாடகத்தின் முக்கியமான பகுதிகளை முன் வைத்து நாடகத்தின் ஓர் அத்தியாவசியமான அங்கமாக விளங்கியது. குவேனி நாடக தயாரிப்பானது சிங்கள நாடக கலையை முன்னோக்கி நகர்த்தலுக்கான ஓர் உந்துசக்தியாக அமைந்தது. மேலும் அது எழுத்து மூல வரலாற்றிலும் செவிப் பாரம்பரியத்திலும் இடம்பெறுகின்ற ஒரு கதைக்கு புதியதோர் பொருள்விளக்கம் வழங்கப்படுவதாகவும் அமைந்திருந்தது.

தவத் 2 தாசனத் (இன்னொரு அநிகாவல)

இது 1964-ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகம் ஆகும். சிங்கள நாடகக் கலையின் வளர்ச்சிக்கான இன்னொரு காலடியாக குறிப்பிடக்கூடிய இந்நாடகமானது ஹென்றி ஜயசேனவின் இதற்கு முந்திய நாடகங்களான *ஜனேலய* மற்றும் *குவேனி* என்ற நாடகங்கள் போன்று ஒரு ஆழமான சமூக நிலைமையை அடிப்படையாகக்கொண்டதாகவோ அல்லது மிகவும் சிரமத்துடன் புரிந்துக்கொள்ளவேண்டியதொன்றாகவோ இருக்கவில்லை. ஒரு எளிமையான நாடகமாகிய இந்நாடகம் ஒரு மோடிப்படுத்தப்பட்ட நாடகமாக இருக்கவில்லை. ஆயினும் விவசாயத்தை சார்ந்த நாட்டார் பாடல்களை அடித்தளமாகக் கொண்ட நாடகமொன்றாகவே இதனை அறிமுகப்படுத்துவது பொருத்தமானது என்றும் கொழும்பு, கண்டி, காலி மற்றும் மாத்தறை போன்ற பிரதான நகரங்களின் நாடக பார்வையாளர்களை மட்டுமன்றி பின்தங்கிய கிராமப்புற மக்களையும் கவனத்தில் கொண்டே இந்நாடகத்தை உருவாக்கியதாகவும் ஹென்றி ஜயசேன கூறுகிறார். கிராமிய மொழி வழக்கைக்கொண்டு இயற்றியிருந்த இந்நாடகத்தில் பிரதான பாத்திரமானது *சிந்து* என்ற ஒரு பொடியன் ஆகும். தாயை இழந்தவரான சிந்துவின் தந்தை *பிந்து* ஆவார். விவசாயத்தை சீவனோபாயமாகக்கொண்ட ஒரு குடும்பம், பிந்துவின் இரண்டாவது மனைவியான *லந்து* தான் சிந்துவை

வளர்க்கிறார். பிந்து ஒரு மாட்டை வளர்க்கிறான். அதை ஒரு திரிக்கல் வண்டியில் கட்டிவிடுவது தான் பிந்துவின் கனவு ஆகும். வறட்சியால் விவசாயம் பாதிக்கப்படுவதுடன் லந்துவினுடைய நோய் காரணமாக பிந்து கடனாளியானார். கடன் சுமையில் இருந்து விடுதலைபெறுவதற்கு காளை மாடு விற்கப்படுகின்றது. அது சிந்துவின் கனவு உலகத்தை சின்னாபின்னமாக்கிவிடுகிறது. காலக்கிரமத்தில் காளை மாட்டை இழந்த கவலை சிந்துவிடம் இருந்து இல்லாமல்போகின்றது. இனிவரும் மழை காலத்துடன் விவசாயம் செழிப்படைந்து தன்னுடைய தந்தைக்கு நல்ல காலம் கிடைக்கும் என்றும் அப்போது ஒரு நல்ல கன்று குட்டியை வாங்க முடியும் என்ற எதிர்பார்ப்பு அவரிடம் தோன்றுகின்றது. இந்நாடகத்தின் போது நாடக ஆசிரியர் தன்னுடைய நோக்கத்தை நிறைவேற்றிக்கொள்ளும் பொருட்டு நாட்டார் பாடல்களில் உள்ளடங்கும் மீள் சொல்லல் என்ற பண்பை சிறப்பாக பயன்படுத்துகிறார். அதேபோல ஹென்றி ஜயசேன இந்நாடகத்தில் கிராமிய மக்களின் பேச்சு வழக்கத்தை சார்ந்த சிறந்த பண்புகளையும் உச்சிரிப்பு பாணிகளையும் நடிப்புப் பாணியையும் பயன்படுத்தினார். இயற்கையின் கருணையாலும் கொடுமையாலும் ஏற்படும் சுக துக்கங்களை அனுபவிப்பவர்களான கிராமவாசிகளுடைய வாழ்க்கையை சிறப்பாக இந்நாடகத்தால் சித்தரிக்க முடிந்தது.

மணாஞ்சன வெட வர்ஜன (மணதாக்கொள்ளும் வேலை நிறுத்தங்கள்)

இது 1965ஆம் ஆண்டில் மேடையேற்றப்பட்ட ஒரு நாடகம் ஆகும். ஒரு வேலை நிறுத்தப் போராட்டத்தின் போது இடம்பெறும் பல செயற்பாடுகளை ஒன்றிணைத்து ஹென்றி ஜயசேன இந்நாடகத்தை தயாரித்துள்ளார். தொழிலாளர்களின் வேலை நிறுத்த முஸ்தீபு, வேலை நிறுத்த போராட்டத்தின் தொடக்கம், ஊர்வலத்தை தொடங்குதல், வேலை நிறுத்தலுடன் ஏற்படும் எதிர்பார்ப்புகள் மற்றும் வேலை நிறுத்தத்தில் ஈடுபட்டவர்களுடைய குடும்பங்கள் முகங்கொடுக்கும் பிரச்சினைகள், காலக்கிரமத்தில் தொழிலாளர்களிடம் தோன்றும் நிராகரிப்பு நிலைமை, பொறுமையிழந்த நிலைமை, அதிகாரத் தரப்புடன் பேச்சு வார்த்தைகள், ஆர்ப்பாட்ட ஊர்வலத்தின் போது காயப்படுதல், தொழிலாளர்களின் உற்சாகத்தில் ஏற்படும் ஏற்ற இறக்கங்கள், இதுவரை போராட்டத்தில் பங்குக் கொள்ளாமல் இருந்தவர்களும் வந்து போராட்டத்தில்



“குவேணி” - விஜய நந்தசிறி, மாணெல் ஜயசேன



“தவத் உதாசனக்”- ஜயலத் மனோரத்ன

இணைந்துகொள்ளல், ஆர்ப்பாட்ட ஊர்வலத்தின் போது துப்பாக்கி குட்டுக்கு இலக்காகுதல், அனைவரும் சேர்ந்து அவருடைய இறுதி சடங்கில் பங்குகொள்ளல் என்ற பல சம்பவங்கள் இந்நாடகத்தில் உள்ளடங்கியிருந்தன.

இது ஒரு வேலை நிறுத்தப் போராட்டத்தின் நன்மை தீமைகளை குறிப்பிடுவதற்காக தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகம் அல்ல. மாறாக ஒரு வேலை நிறுத்தப் போராட்ட சூழலில் மனித வாழ்க்கையில் ஏற்படும் சில சிக்கல்கள் சித்தரிக்கப் படுகின்றதொன்றாகும். இந்நாடகம் வேலை நிறுத்தத்துடன் சார்ந்த சில கேள்விகளை எழுப்பிக்கொண்டு மிகவும் நிதானமாகபாத்திரங்களின் வழியாக கதையை கூறுகின்றது. வேலை நிறுத்தத்தில் ஈடுபாடுகொண்டுள்ள மனிதர்களுடைய உள்ளார்ந்த எண்ணங்களையும் அவர்களிடம் காணக்கூடிய கூட்டுறவும் துன்ப துயரங்களையும் இந்நாடகத்தில் சிறப்பாக சித்தரிக்கப் பட்டன. வேலை நிறுத்தப் போராட்டமானது மிகவும் இலகுவானதொன்றாகவே காணக்கூடியதாக இருந்தாலும் உண்மையாகவே அதிலுள்ள சிக்கலானதன்மைகளை மிகவும் சிறப்பாக சித்தரித்ததில் ஹென்றி ஜயசேன வெற்றி கண்டுள்ளார். வேலை நிறுத்தப் போராட்டத்தின் போது இடம்பெறும் சம்பவங்களிலிருந்து தன்னுடைய நோக்கத்திற்காக தேவைப்படுகின்றவையை மட்டுமே தெரிவுசெய்து கொண்டுள்ளார். மேடையின் குறுக்காக கட்டிய ஒரு துணிக்கொடியை அவர் சேரியை சித்தரிக்க பயன்படுத்துகிறார். தட்டெழுத்தாளர்களையும் இலிகிதர்களையும் கொண்ட ஒரு அலுவலகத்தை அவர் இரு பலகைப் பெட்டிகளை பயன்படுத்திக்கொண்டே சித்தரிக்கிறார். மேலும் ஒரு மெல்லிய திரைச்சீலையால் மேடை முன்களம் மற்றும் பின்களம் என்று பிரிக்கப்படுவது ஒரு புதிய அம்சமாக இருந்தது. பின்களத்தில் வேலை நிறுத்த போராட்டத்தில் ஈடுபட்டுள்ளவர்களின் பேச்சாளர்களையும் முன்களத்தில் வேலை நிறுத்தத்தில் ஈடுபட்டுள்ள ஏனைவர்களையும் காட்டுவதன் வழியாக ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய இரு காட்சிகளை ஒரே நேரத்தில் காட்டுதலின் வழியாக மேடையின் ஆற்றலை இருமடங்காக்கியுள்ளார். மேலும் பெரும் எண்ணிக்கையான நடிகை நடிகர்களை நெறிப்படுத்தல் என்ற கடினமான சவாலையும் ஹென்றி ஜயசேன இந்நாடகத்தில் வெற்றிகண்டுள்ளார்.

அஹஸு மானிகா (ஆகாய மானிகைகள்)

1966ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது அமெரிக்க நாடகக் கலைஞரான ரென்ஸி விலியம்ஸ்வின் *Glass Menagerie* என்ற நாடகத்தின் ஒரு தழுவல் ஆகும். மூல நாடகத்தில் உள்ளடக்கிய மனித சுவாவம், உணர்வுகள் மற்றும் நாடக மொழி நடை என்பவற்றினை உள்ளடங்குவதாக இந்த தழுவல் நாடம் அமைந்திருந்தது. மேலும் அரங்க உத்திகளும் சிறப்பானதாக அமைந்திருந்த இந்நாடகத்தின் நடப்பானது அதன் பாத்திரங்களின் துன்ப துயரங்களுடன் பார்வையாளர்கள் ஒன்றுபடுவதாக அமைந்திருந்தது.

ஹீனூவடீய கதாவ (சண்ணாம்பு வட்டத்தின் கதை)

1967 ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்த நாடகமானது பேர்போல் பிரெக்ட் (Bertolt Brecht) என்ற நாடகக் கலைஞரின் “*The Cocecian Chork Circle*” என்ற நாடகத்தின் மொழி பெயர்ப்பாகும். இதனை ஹென்றி ஜயசேனவினால் மேற்கொள்ளப் பட்ட நாடகத் தேடலின் சிறந்த விளைவாக குறிப்பிடலாம். மோடிப்படுத்தப்பட்டதானதா அல்லது இயற்பண்புவாத பாணியா என்ற வகையில் நிலவிய வகைபாட்டினை சார்ந்த விவாதத்தை முடிவுக்குகொண்டு வந்த முதலாவது சிங்கள நாடகம் என்று இந்த நாடகத்தை திஸ்ஸ அபேசேகரவினால் அறிமுகப் படுத்தப்படுகிறது. இது ஒரு நாட்டார் கதையாகும். நாட்டார் கதைப் பாணியை ஞாபகப்படுத்துகின்றதாகவே இந்த நாடகம் அளிக்கை செய்யப்பட்டது. பிரெக்ட்டின் நாடக பாரம்பரியத்தை சார்ந்த சில அம்சங்கள் இலங்கை நாடக இரசிக்கர்களுக்கு புதியவையாக இருந்தாலும் *பொதே குருவின்* பாடல் மற்றும் வேட முகங்களை பயன்படுத்திக்கொள்ளல் என்ற பண்புகள் காரணமாக இந்நாடகம் சிங்கள நாடக பாரம்பரியத்துடன் ஒத்துப்போவதாக அமைந்திருந்தது. *கவ்காஸ்கி* எனப்படும் நகரத்தில் *ஜோர்ஜ் அபாஸ்வில்லி* எனப்படும் ஆட்சியாளருக்கு எதிராக மேற்கொள்ளப்பட்ட ஒரு கிளர்ச்சியின் போது அபாஸ்வில்லி கொலை செய்யப்படுகிறார். இதன்போது ஆட்சியாளருடைய மனைவி தன்னுடைய கைக் குழந்தையை அரண்மனையில் விட்டுச் செல்கிறார். அரண்மனை சேவகியான *கிருஷா* இந்த கைக்குழந்தையை பல கஷ்டங்களுக்கு

மத்தியில் வளர்க்கிறார். இதன் காரணமாக இச்சேவகியுடைய வாழ்க்கையுமே ஆபத்தில் சிக்கிக் கொள்கிறது. அரசு உரிமையுள்ள வாரிசு இந்த மைக்கேல் இளவரசன் ஆவார். எனவே அவரை கைப்பற்றிக்கொள்வதற்கு கிளச்சியாளர்களும் முயற்சிக்குகிறார்கள். ஆட்சியாளரின் மனைவி மைக்கேல் இளவரசனின் தாய் என்ற வகையில் தன்னுடைய உரிமையை கோரி நிற்கிறார். இதேநேரம் பிள்ளையை வளர்த்தெடுத்தவர் என்ற வகையில் தனக்கு தான் பிள்ளையின் உரிமையுள்ளது என்பது சேவகியான கிறுஷாவின் வாதம் ஆகும். இதன்போது நீதி மன்றத்தில் அசடக் என்ற நீதிபதி வழங்கும் தீர்ப்பின் படி குழந்தையின் உரிமையை பெத்த தாய்க்கு அல்ல பிள்ளையை வளர்த்தெடுத்த கிறுஷாவிற்கே கிடைக்கிறது. அதுதான் நாடக ஆசிரியரான போர்டோல் பிரெக்ட்வின் தீர்ப்பு. “ஒரு பொருளின் உடமைத்துவம் அதன் உண்மையான உரிமையாளருக்கே போய் சேர வேண்டும்”. மொழி பெயர்ப்பாளர் தன்னால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கலையாக்கத்தின் உள்ளடக்கத்தை சரியாக புரிந்துகொள்ளக்கூடிய திறமையும் அதனை தன்னுடைய கலை ஊடகத்தின் வழியால் சித்தரிக்கக்கூடிய திறமையும் கொண்டிருக்கவேண்டும். ஹென்றி ஜயசேன இவற்றினை வெற்றி கொண்டுள்ளமைக்கு அவருடைய இந்த நாடகம் சிறந்த உதாரணம் ஆகும்.

அபட்ட புதித மங்கக் நெதே

(எங்களுக்கு ஒரு வழியும் ஜிவ்வை மகனே)

இது 1968 ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகமாகும். இதுவும் மோடிப்படுத்தல் மற்றும் யதார்த்தம் என்ற இரு வகை நாடக பாரம்பரியங்களையும் கலந்த ஒரு நாடகம் ஆகும். இந்நாடகம் முதலாவதாக மேடையேற்றிய போது அப்போதைய அரசாங்கத்தால் இது தடை செய்யப்பட்டது. இது மிகவும் சர்ச்சைக்குரிய நாடகமாகியது. கருங்கற்களை உடைத்து அன்றாட சீவியத்தை மேற்கொள்ளும் ஒரு தொழிலாளிப் பெண் தன்னுடைய மகனை பல்கலைக்கழகத்திற்கு அனுப்பி உயர் இடத்திற்கு கொண்டுவர முயற்சிக்கிறாள். திறமைசாலியான அவர் பல்கலைக்கழகத்திற்கு தெரிவாகிறார். ஆயினும் அங்கு கல்வியைத் தொடருவதற்கு அவருடைய திறமை மட்டும் போதுமானதாக இல்லை. பல்கலைக்கழகத்தில் கூட மேல் வர்க்கத்தில் இருந்து வருகின்ற



“ஹ்னுஷா பே கதாவ” - ஹென்றி ஜயசேன, மானெல் ஜயசேன



“திரிய மவ சஹா அகே தருவோ” - மானெல் ஜயசேன

அழுத்தங்களும் நிலவும் சமூக முறைமையின் விசமத்தனமான செயற்பாடுகளும் அவருடைய கல்வி நடவடிக்கைகளுக்கு இடையூறு விளைவிக்கின்றன. அவர் தாயைப் போல கருங்கல் உடைத்து சீவியத்தை மேற்கொள்ள முயற்சித்தாலும் தாமிடம் இருந்து அதற்கு அனுமதி கிடைப்பதில்லை. தன் மகனை ஒரு பெரியாளாக்குவதே தாயுடைய ஒரேயொரு கனவு ஆகும். ஆயினும் தன் தாயுடைய கனவை நனவாக்க முடியாமல் போகும் மகன் இறுதியில் சுருக்கிலிட்டு தற்கொலை செய்கிறார். இது தொழிலாளர்களின்பிள்ளைகளுக்கு தூக்கு தண்டனையை வழங்கும் ஒரு நாடகம் என்ற குற்றசாட்டினை சில இடதுசாரி கலைஞர்கள் முன் வைத்தார்கள். சிலர் இந்நாடகத்திற்கு எதிராக துண்டுப் பிரசுரங்களை விநியோகித்தார்கள். இந்நாடகத்திற்கு எதிரான எதிர்ப்புகளின் ஒரு அம்சமாகவே “எங்களுக்கு மகனே ஒரு வழி உண்டு” என்ற கருத்தைக்கொண்ட ஒரு நாடகத்தை வேஹல்லே பியதிலக என்பவரால் தயாரிக்கப்பட்டது. எவ்வாறாயினும் ஹென்றி ஜயசேனவின் இந்நாடகமானது பார்வையாளர்களிடம் தீவிரமான உணர்வுகளை தோற்றுவித்து அவர்கள் சமூகத்தின் மீது விரகத்தியடைந்தவர்களாக்கக்கூடிய நாடகமொன்றாகும் என்று மார்க்ஸின் விக்கிரமசிங்ஹ கூறுகிறார்.

திரிய மவ சஹ அகே தருவோ

(ததிரியமுள்ள தாயும் அவளுடைய பிள்ளைகளும்)

1972ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்டுள்ள இந்த நாடகமானது பேர்டோல் பிரெக்ட்பின் “*The Mother Courage and Her Children*” என்ற நாடகத்தின் சிங்கள மொழி பெயர்ப்பாகும். இது 17ஆம் நூற்றாண்டில் நிகழ்ந்த ஒரு சமயப் போரை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாடகமாக இருந்தாலும் இது எல்லா காலத்திற்கும் பொருந்துவதாக உள்ளது. மனித நிலைமையின் மீது நுண்மையான பார்வை கொண்ட ஒரு நாடகமாகவும் இதனை குறிப்பிடலாம். ஒரு தாய் தன்னுடைய இரு புதல்வர்கள் மற்றும் ஊமையான மகளுடன் ஒரு வண்டியில் பொருட்களை ஏற்றிக் கொண்டு போர்க் களங்களின் வழியாக வாணிபத்திற்காக செல்கிறார்கள். அவளுடைய கடும் எதிர்ப்புக்கு மத்தியிலும் இரு புதல்வர்களை போர் படைகளாக சேர்த்துக் கொள்ளப்படுகிறார்கள். போரின்போது இரு புதல்வர்களும் கொல்லப்படுகிறார்கள். தாயும் ஊமை

மகனும் மட்டுமே தப்பித்துக் கொள்கிறார்கள். எதிரி படையின் வருகையை அறிவிக்க முரசறைய முயற்சிக்கும் ஊமை மகனும் துப்பாக்கி குட்டிற்கு இலக்காகி இறந்துவிடுகிறார். தைரியமுள்ள தாய் சிதறிபோன தன்னுடைய வாழ்க்கையை மீண்டும் ஒழுங்கமைத்துக்கொண்டு வழமையாக வண்டியை இழுத்துக்கொண்டு வாணிபம் செய்ய போகிறார். இந்நாடகத்தில் வரும் தாயுடைய தைரியமானது நாங்கள் பொதுவாக கருதுகின்ற தைரியம் அல்ல. மனித பண்புகளை பின்பற்றவும் அதே போல அவற்றினை நிராகரிக்கவும் தைரியம் தேவை. போரால் காயப்பட்ட ஒருவர் இந்த தாயிடம் வருகிறார். அவருடைய உடலில் இருந்து இரத்தம் பாய்ந்து கொண்டுள்ளது. அக்காயங்களுக்கு மருந்து கட்ட துணித் துண்டுகள் தேவை. விற்பனைக்கான சில ஆடைகள் அவளிடம் உள்ளன. அவற்றில் ஒன்றினை கிளித்தெடுத்து மருந்து கட்ட சிலர் முயற்சிக்கிறார்கள். ஆயினும் இத்தாய் அதனை அனுமதிப் பதில்லை. மேலும் சுட்டுக் கொல்லப்பட்டுள்ள தன்னுடைய மகனின் பிணத்தை பார்த்துக்கொண்டே இந்த தாய் அவனை தெரியாது என்பதை காட்ட தலையாட்டுகிறார். தன்னுடைய மகன் தான் இவர் என்பதை ஏற்றுக்கொள்ளப்படும் பட்சத்தில் அது தன்னுடைய வாழ்க்கையின் இறுதியாக அமையும் என்ற காரணத்தால் தன்னுடைய மகனுடைய சடலத்தை ஏற்றுக் கொள்ளாமல் இருக்க ஒரு தாயிற்கு எவ்வளவு தைரியம் தேவைப்படுகின்றது? போரால் மனித பண்புகள் அழிக்கப் படுகின்றன. இந்நாடகத்தின் வழியாக பேர்டோல் பிரெக்ட் நாடகப் பார்வையாளர்களின் இதயத்தை அல்ல புத்தியை நோக்கியே பேசுகிறார். எனவே அதற்கு பொருத்தமான ஒரு அரங்க பாணி அவரால் உருவாக்கப்பட்டது. நாடகத்தின் பாத்திரங்களுடன் தங்களுடைய வாழ்க்கையை ஒன்றிணைக்கப்படாமல் இருக்கஅவர் இந்த அரங்கப் நுட்பத்தை பயன்படுத்திக்கொண்டார். ஆயினும் ஹென்றி ஜயசேன தன்னுடைய நாடகத்தின் போது பிரெக்ட்டின் இந்த கருத்தாக்கத்தை நிராகரித்துள்ளார் அல்லது பிரெக்ட்டின் கருத்தாக்கத்தை ஹென்றி ஜயசேன தவறாக தான் புரிந்து கொண்டுள்ளார் என்பது சில விமர்சகர்களுடைய கருத்தாகும். இது பற்றிய ஹென்றி ஜயசேனவின் விளக்கம் கீழ்வருமாறு. “பிரெக்ட்டின் இவ்வாறான கருத்துகள் குறிப்பாக Allienation என்று குறிக்கப்படும் “அந்நியமயமாகுதல்” என்ற கருத்தானது மேற்கத்தேய நாடுகளில் நாடக தயாரிப்பாளர்கள் ஒரு சிலுவை போன்று

சுமந்துகொண்டார்கள். எம்முடைய நாடுகளின் நாடகப் பாரம்பரியமானது மேற்கத்தேயத்தை விட மிகவும் வித்தியாசமானதொன்றாகும். நாங்களும்குருடர்கள் போன்று இந்த எல்லா கருத்துகளையும் தோளில் சுமந்துகொண்டு செல்ல வேண்டும் என்ற கருத்து என்னிடம் இல்லை.”

எனவே ஹென்றி ஜயசேனவினால் மேற்கொள்ளப்பட்ட இந்த மாற்றமானது திட்டமிட்டே செய்த ஒரு மாற்றமாகும் என்று கூறலாம்.

மகரா (மகரன்)

இந்நாடகத்தின் மூல நாடகமானது சோவியத் தேசத்தில் வசித்த யூத இனத்தவரான எழுத்தாளர் யெவ்ஜினி ஜ்வார்ஸ் (Yevgeni Shvarts) என்பவரால் எழுதப்பட்டதொன்றாகும். ஹென்றி ஜயசேன 1973ஆம் ஆண்டில் இந்நாடகத்தை தயாரித்தார். மகரன் ஒரு நகரத்தை பல நூற்றாண்டுகளாக தன்னுடைய கொடுங்கோல் ஆட்சியின் கீழ் வைத்துக்கொண்டுள்ளான். அவருடைய இக்கொடுங்கோல் ஆட்சிக்கு பழகிப்போனவர்களான நகரவாசிகள் அதனை மாற்ற முடியாது என்றும் மாற்றக்கூடாது என்றும் கருத்தைக் கொண்டவர்களாக இருக்கிறார்கள். ஒரு தொலைப்பிரதேசத்தில் இருந்து வருகின்றவரான லான்ஸ்லட் என்ற இளைஞன் மகரனை வெற்றிகொள்ள முன்வருகிறார். “என்னுடன் போராடுவதற்கு நான் உனக்கு ஆயுதங்களை தருவேன், வா, என்னுடன் போர் செய்” என்று மகரன் இளைஞரிடம் கூறுகிறார். ஆயினும் மகரன் தந்த ஆயுதங்களானது பலமற்ற கறள்பிடித்தவையாகும். இறுதியில் லான்ஸ்லட் தொழிலாளர்களால் வழங்கப்பட்ட ஆயுதங்களாலே மகரனை தோற்கடிக்கிறார். மகரனைக்கொன்று தோற்கடிக்கப்பட்டாலும் அந்த வர்க்கத்தை சார்ந்த சில பாத்திரங்கள் மீண்டும் தலைதூக்கு கின்றமை காணக்கூடியதாக உள்ளது. அனைவருடைய இதயத்திலும் குடிகொண்டுள்ள மகரனை தோல்வியடைய செய்த பின்பே எங்களால் மகிழ்ச்சியாக வாழ முடியும்” என்ற கருத்தினை லான்ஸ்லட் இறுதியில் முன்வைக்கிறார். அற்புதமும் யதார்த்தமும் ஒன்றாக கலந்த இந்நாடகத்தை தயாரித்தல் என்பது இலகுவான காரியம் அல்ல. பேசும் பூனையொன்று, விஷத்தை கக்கும் மூன்று தலைகொண்ட ஒரு மகரன், பறக்கும் பாய்கள், தானாகவே இசைக்கும் இசைக் கருவிகள் போன்றவை இந்த அற்புதங்கள் ஆகும். மகரா நாடகத்தை சிங்கள மேடையில்

அரங்கேற்றப்படும் போது ஹென்றி ஜயசேன சில மாற்றங்கள் மேற்கொண்டிருந்தார். அதன்படி மகரனுக்கும் லான்ஸ்லட்விற்கும் இடையிலான போரை நேரடியாக மேடையில் காட்டாமல் அந்த போரின் போது நகர வாசிகளுடைய எதிர்வினைகளாலே போரின் பயங்கரமான தன்மை சித்தரிக்கப்பட்டது.

வேறொரு நாட்டில் வெற்றிகரமாக அரங்கேற்றப்பட்ட ஒரு நாடகமாக இருந்தாலும் ஹென்றி ஜயசேன இந்த நாடகத்தை இலங்கை அரங்கத்திற்கு கொண்டுவருகின்ற போது பிரதானமாகவே இரு விடயங்களைப் பற்றி கவனம் செலுத்தியிருந்தார். முதலாவதாக இந்நாட்டின் நாடகப் பார்வையாளர்களுடைய அனுபவங்களால் கிரகித்துக்கொள்ளக் கூடியதாக மகரா என்ற நாடகத்தை ஹென்றி ஜயசேன தயாரித்திருந்தார். அதேபோல மகரா நாடகத்தின் எழுத்துருவை வாசிக்கும் ஒருவரால் அந்த நாடகத்தை பார்த்த ஒருவரால் அடையக்கூடிய சுவையை அதேயளவில் அடையக்கூடியதாக நாடக எழுத்துருவை சிறப்பாக தயாரித்திருந்தார்.

சுரண சிவோத் தே புதுணி ஹம்பா யன

(பறந்துசெல்லும் பறவைகள் போல பின்தொடரும் புத்திரர்களே)

தொழில் வாய்ப்புகளைத் தேடி நாட்டைவிட்டு செல்கின்ற வர்களை பற்றிய இந்நாடகம் 1975ஆம் ஆண்டு அரங்கேற்றப் பட்டது. மருத்துவர்கள், பொறியியலாளர்கள், விஞ்ஞானிகள் மற்றும் ஏனைய புத்திசீவிகள் நாட்டின் வளங்களை பயன்படுத்திக்கொண்டு கல்வி கற்ற பின்பு பொருளாதார நலன்களுக்காக நாட்டைவிட்டு செல்கிறார்கள். அவர்கள் நாட்டுக்காகவும் தாய் தந்தையளுக்காக வும் செய்ய வேண்டிய கடமைகளை தவறவிட்டவர்களாக உள்ளார்கள். இந்நாடகமானது தோல்வியடைந்த ஒரு நாடக தயாரிப்பாகும் என்று ஹென்றி ஜயசேன கூறுகிறார். அதற்கு காரணம் பணத்தின் பெறுமதியின் முன் இந்த கருப் பொருளானது பெறுமதியற்றதொன்றாகவே மக்களால் பார்க்கப்பட்டமையாகும். பணத்தை முதன்மையாக்கிக்கொண்டு நகரும் ஒரு சமூகத்தில் மனிதர்கள் தலை நிமிர்ந்து வாழ வேண்டும் என்றால் அவர்களிடம் பணம் இருக்க வேண்டும். பணம் இருக்கும் பட்சத்தில் எல்லா சமூக அந்தஸ்துகளையும் விலைக்கு வாங்க முடியும். மனிதன்

தனக்கு தேவையான மரியாதை கிடைக்காதபட்சத்தில் பணத்தின் வழியாகவே அதனை பெற்றுக்கொள்ள முயற்சிக்கின்றான் என்று ஹென்றி ஜயசேன கூறுகிறார்.

சிறிசங்கபோ

ரவர்ஹோல் அரங்க மண்டபத்தை புனரமைத்து 1978ஆம் ஆண்டில் மீள் திறக்கப்பட்ட போது சட்டத்தரணி ஜோன் டி சில்வாவின் *சிறி சங்கபோ* என்ற நூர்த்தி நாடகத்தை ஹென்றி ஜயசேன அவர்கள் மீள்தயாரித்து அரங்கேற்றினார். நூர்த்தி நாடக கலையை பற்றி அறிவதற்கு இந்த *சிறிசங்கபோ* நாடகம் சிறந்த தயாரிப்பாக அமைந்திருந்தது. தன்னுடைய தலையை தானமாக வழங்கிய ஒரு அரசனைப் பற்றிய வரலாற்று கதையாக *சிறி சங்கபோ* கதையை குறிப்பிடலாம்.

இயது வங்கா (வாழ்க்கை இலங்கை)

1983ஆம் ஆண்டில் சுதந்திர தினத்தை கொண்டாடும் பொருட்டு இந்நாடகம் *போகம்பற* என்ற இடத்தில் ஒரு திறந்தவெளி அரங்கத்தில் அரங்கேற்றப்பட்டது. இது ஹென்றி ஜயசேனவின் இறுதி நாடக தயாரிப்பு ஆகும். இராவணனின் காலகட்டத்திலிருந்து தொடங்கி விஜயனின் இலங்கை வருகை ஊடாக 1948ஆம் ஆண்டில் சுதந்திரமடைதல் வரையான இலங்கை வரலாற்றின் மிக முக்கிய சந்தர்ப்பங்கள் இந்த நாடகத்தில் சித்தரிக்கப்பட்டன. ஆடல், பாடல், இசை வாசித்தல், மற்றும் திரைப்பட காட்சிகளின் அசையா உருவங்கள் என்பன பயன்படுத்திய இந்நாடகம் வழமையான பட சட்ட மேடைக்கு புறம்பானதாக தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது. சுகதபால டி சில்வா போலவே ஹென்றி ஜயசேனவும் தன்னுடைய நாடகங்களுக்காகசமகாலத்து சமூகத்தின் பல விதமான அனுபவங்களை பயன்படுத்திக் கொண்டவர் ஆவார். *மனரஞ்சன வெட வர்ஜன*, *அபட புதே மங்கக் நெதே* மற்றும் *ஜனேலய* என்பன அவ்வாறான சமகாலத்து அனுபவங்களைக் கொண்ட நாடகங்கள் ஆகும். குவேனி போன்ற நாடகங்களை உலகத்தின் பல நாடகக் கலைஞர்கள் உருவாக்கியுள்ளார்கள். இவ்வாறான நாடகங்களில் ஐதீக கதையொன்றினை பயன்படுத்தி அதற்கு ஒரு புதிய பொருள்விளக்கத்தை வழங்குகின்றமை

காணக்கூடியதாக உள்ளது. ஹென்றி ஜயசேனவினால் மேற்கொள்ளப்பட்ட இந்த பரீட்சார்த்த முயற்சிகளானது நவீன நாடக துறையின் வளர்ச்சிக்கு மிக முக்கியமான பங்களிப்பை வழங்கியது என்று கூறலாம். அதேபோல அவர் ஒரு பார்வையாளராகவும், ஆய்வாளராகவும் சர்வதேச நாடகங்களை ஆய்வுசெய்து பெற்றுக்கொண்ட அனுபவங்களையும் வெளி நாட்டு நாடக கலைஞர்களான ரென்ஸி விலியம், பேர்டோல் பிரெக்ட் போன்றவர்களின் செல்வாக்கு பெற்றமையும் அவருடைய பரீட்சார்த்த முயற்சிகள் வெற்றியடைய காரணமாகியது. மேலும் அவர் தன்னுடைய சுய அனுபவங்களை அடிப்படையாகக்கொண்டும் நாடகங்களை தயாரித்துள்ளார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. உதாரணமாக *மனரஞ்சன வெட வர்ஜன* என்ற நாடகத்தை தயாரிக்க தன்னுடைய சொந்த அனுபவம் தான் காரணமாகியது என்பதை அவர் கீழ் வருமாறு விபரிக்கிறார். “ஒரு காலத்தில் நான் தொழிற் சங்கங்களுடன் இணைந்து வேலை நிறுத்தப் போராட்ட நடவடிக்கைகளில் பங்குகொண்டேன். அந்த அனுபவங்களின் வழியாக ஒரு வேலை நிறுத்தப் போராட்டத்தின் இரு பக்கத்தையும் வெளிப்படுத்தும் தேவை எனக்கு இருந்தது”. பேராதெனிய பல்கலைக்கழகத்தின் ஒரு மாணவனின் தற்கொலை முயற்சியே அவருடைய *அபட புதே மங்கக் நெதே* நாடகத்திற்கு அடிப்படையாக அமைந்தது. ஒரு நாடகத்தை தயாரிக்க வேண்டும் என்ற ஆசையால் அல்ல தான் வாழும் சமூகத்தில் நிலவும் முரண்பாடுகளை மக்களின் கவனத்திற்கு கொண்டு வர வேண்டும் என்ற நோக்கத்தாலே அவர் சுய படைப்புகளையும் அத்துடன் மொழி பெயர்ப்பு மற்றும் தழுவல் நாடகங்களையும் தயாரித்தார். *அபட புதே மங்கக் நெதே* என்ற நாடகத்தை தடை செய்ய ஆட்சியாளர்கள் நடவடிக்கை களை எடுத்தமைக்கு காரணமும் அது ஒரு பலமான நாடகமாக அமைந்திருந்தமையேயாகும். பல சவால்களுக்கும் பிரச்சினைகளுக்கும் முகங்கொடுத்துக் கொண்டு தான் அவர் தன்னுடைய நாடக பயணத்தில் முன்னேறினார். *மனமே* நாடகத்திற்கு பின்பு நாடகக் கலைஞர்கள் செய்ய வேண்டிய பணியாக இருந்தது அதனை கண்மூடித்தனமாக பின்பற்றுவதோ அல்லது அதனை நிராகரிக்கப்படுவதோ அல்ல. ஆயினும் மனமே தயாரிப்புக்கு பின்பு நடந்தது இந்த இரு காரியங்கள் மட்டுமே ஆகும். ஹென்றி ஜயசேன *ஜனேலய* போன்ற நாடகங்களை தயாரிக்கும் போது தன்னுடைய கதைப்பொருளுடன் பொருந்தும் ஒரு அரங்க முறைமை பற்றி பரீட்சார்த்த முயற்சியில்

ஈடுபட்டார். அதன்படி அவர் தனக்கேயுரிய ஒரு நாடக முறைமையை தேடிக்கொண்டவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அதனை அவர் இவ்வாறு கூறுகிறார்: “மனமே நாடகத்தின் முதலாம் அரங்கேற்றத்துடன் இந்நாட்டில் தொடங்கிய மனமே நாடகத்தை பின்பற்றல் என்ற பிரளயத்துடன் சேர்ந்து ஒரு சிறு புல் போன்று அடித்துப்போக வேண்டும் என்ற விருப்பம் என்னிடம் இருக்க வில்லை. நாடகத்தின் ஊடாக கய வெளிப்பாடு என்ற தேவை என்னிடம் கடுமையாக இருந்தாலும் கூட எனக்கு பழக்கமற்ற மற்றும் பொருந்தாததுமான ஒரு வடிவத்தைக் கொண்டு அதனை மேற்கொள்ள நான் விரும்பவில்லை” (நாட்ய சிந்தா 1966 செப். இதழ்).

ஒரு வெளி நாட்டு புத்தகத்தை தன்னுடைய மொழிக்கு மொழி பெயர்க்கப்படும் போது அவர் ஒரு சவாலை எதிர் நோக்குகிறார். அது தன்னுடைய நாட்டுடன் பொருந்துவதாக அமைத்துக்கொள்ளல் என்பது அந்த சவால் ஆகும். இதனை வெற்றிகொள்ள அவர் பல திறமைகளைக்கொண்டவராக இருக்க வேண்டும். ஹென்றி ஜயசேனவிடம் அந்த திறமைகள் நிலவியமைக்கு சிறந்த உதாரணமாக *ஹூனுவடயே கதாவ* என்ற நாடகத்தை எடுத்துக்காட்டலாம். பேர்டோல் பிரெக்ட்வின் *திரிய மவ சஹ அகே தருவோ* என்ற நாடகம் *ஹூனுவடயே கதாவ* என்ற நாடகத்திற்கு முன்பே அரங்கேற்றப்பட்டாலும் கூட இலங்கையின் பெரும்பாலான பார்வையாளர்கள் அவ்வாறான தொரு நாடகத்தை இரசிக்கக்கூடிய மட்டத்திற்கு வளர்ச்சியடைந்தவர்களாக இருக்கவில்லை என்பது ஹென்றி ஜயசேன போன்ற நாடகக் கலைஞர்கள் முகங்கொடுத்த பெரும் சவால் ஆகும்.

இலங்கை அரசியலின் பல போக்குகளை நன்கு அறிந்தவராக 1960 ஆம் தசாப்தத்தில் நாடக துறைக்கு ஹென்றி ஜயசேன பிரவேசித்துள்ளமையை அவருடைய நாடகங்களில் ஊடாக புரிந்துகொள்ளக்கூடியதாக உள்ளது. இடதுசாரி இயக்கம் ஒரு புதிய திசையை நோக்கி சென்றுகொண்டிருந்தது. 1971 ஆம் ஆண்டில் முதலாவது இளைஞர் கிளர்ச்சி நிகழ்ந்தது. அவர் இச்சமூக நிகழ்வுகளைப் பற்றிய விழிப்புணர்ச்சியுடையவராக இருந்துள்ளமை அவர் குறிப்பிட்ட காலக் கட்டத்தில் தயாரித்த நாடகங்களின் வழியாக புரிந்துகொள்ள முடியும். ஹென்றி ஜயசேன தான் தயாரித்த நாடகங்களின் வழியாக ஒரு கய பாணியை உருவாக்கிக்கொண்டார். அவர் சமூகத்தில் நிலவும்

ஆரோக்கியமற்ற நிலைமைகளின் மீது தாக்குதல் மேற்கொள்ள முயற்சித்துள்ளமையை காணக்கூடியதாக உள்ளது.

அவருடைய நாடகங்கள் நாடக தயாரிப்புகளாக மட்டுமல்ல இலக்கிய நூல்களாகவும் இரசிக்கக்கூடியவையாகும். இலக்கிய சுவையானது அவருடைய சுய ஆக்கங்களில் போலவே மொழி பெயர்ப்பு மற்றும் தழுவல் ஆக்கங்களிலும் ஒரேமாதிரி காணக்கூடியதொன்றாகும். சிறந்த பாடல்கள் சிங்கள நாடக இலக்கியத்திற்கு அவருடைய நாடகங்களில் இருந்து கிடைத்துள்ளன. உதாரணமாக *ஜனேலய நாடகத்தில்* வரும் *மே தியென்னெ கந்தோருவ வெட அரம்பன கந்தோருவ, ஹூணுவடயே கதாவ* நாடகத்தில் வரும் *ஹெழ கெம்புரும் புத நொபலன்* மற்றும் *சுவேனி* நாடகத்தில் வரும் *சத்தியக் கபுமல் நகென மம* என்ற பாடல்களை குறிப்பிடலாம். உரையாடல்களால் செய்ய முடியாத பலவற்றினை பாடல் மற்றும் இசையால் மேற்கொள்ள முடியும் என்பதை உறுதிப்படுத்துவதாகவே ஹென்றி ஜயசேனவின் நாடக பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.

தொடக்கத்தில் அவருடைய நாடகங்கள் “*நவ நாட்ய சப்*” என்ற அமைப்பால் அரங்கேற்றப்பட்டன. ஆயினும் பின்பு அவருடைய நாடக குழு “*நனூ கெழ*” (நடிகர் கூட்டம்) என்ற பெயரில் அழைக்கப்பட்டது. ஹென்றி ஜயசேனவிற்கு நாடகக் களத்தில் நிலைத்துக்கொள்ள இந்நாடக குழு உதவியது என்று ஜயலத் மனோரத்ன என்ற நாடக கலைஞர் கூறுகிறார்.

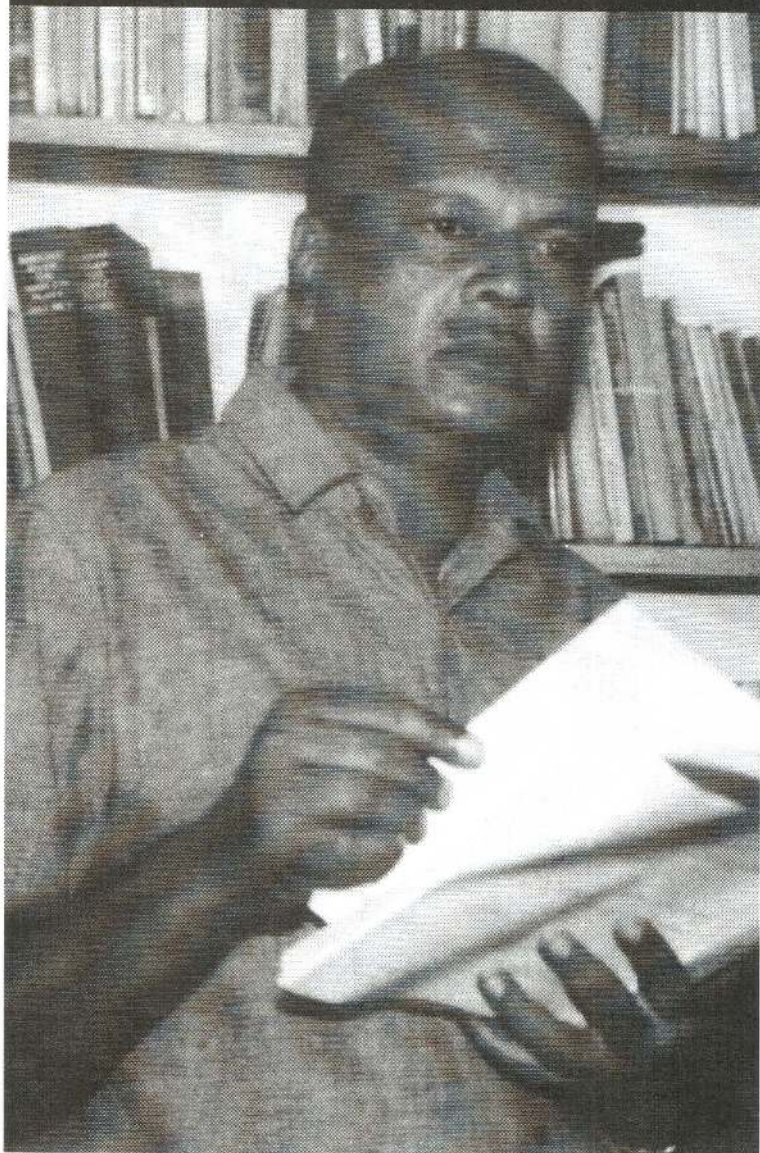
நாடக எழுத்தாளர், மொழி பெயர்ப்பாளர் போலவே நெறியாளர் என்ற வகையிலும் சிங்கள நாடகக் கலைக்கு பெரும் பணியாற்றியவரான ஹென்றி ஜயசேன பல் திறமைகொண்ட ஒரு நடிகரும் ஆவார். பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திரவின் *மனமே* நாடகத்தில் *மனமே* இளவரசனாகவும் *ஹூணுவடயே கதாவ* நாடகத்தில் *அஷ்டக்* என்ற நீதிபதியாகவும் நடித்த அவருடைய நடிப்பானது சிறந்த மேடை நாடக நடிப்பாற்றலுக்கு உதாரணமாக எடுத்துக்காட்டலாம். அவர் மேடையில் மட்டுமல்ல சினிமாவிலும் தொலைகாட்சியிலும் தன்னுடைய நடிப்பு திறமையை வெளிகாட்டியவர் ஆவார். மேலும் இன்றைய மேடை நாடகத் துறையில் திறமையான நடிகர்களாக திகழும் பலரை அறிமுகப்படுத்தியவரும் அவரே ஆவார். ஓர் எழுத்தாளர் என்ற வகையிலும் தன்னுடைய திறமையை வெளிப்படுத்தியவரான ஹென்றி ஜயசேன இரு சிறுவர் நூல்களையும்

இரு நாவல்களையும் மற்றும் சுய சரிதை நூலினையும் எழுதியுள்ளார். தன்னுடைய நாடகங்களுக்காக பல விருதுகளைப் பெற்றவரான ஹென்றி ஜயசேன நாடகம் மற்றும் அரங்கக் கலை சார்ந்த பலபல சர்வதேச மாநாடுகளிலும் செயலமர்வுகளிலும் பங்கு கொண்டவர் ஆவார். அவர் நாடகமும் அரங்கக் கலையும் சார்ந்ததாக யுனெஸ்கோ அமைப்பால் வழங்கப்பட்ட புலமை பரிசை பெற்று சோவியத் தேசத்திற்குக்கும் ஐக்கிய இராச்சியத்திற்குக்கும் சென்றார். அவர் 1965 ஆம் ஆண்டில் நாடகமும் அரங்க கலையும் சார்ந்ததாக 1968 ஆம் ஆண்டில் பேர்டோல் பிரெக்ட்வின் 70 ஆவது ஜனன தினத்தை கொண்டாடுவதற்காக பேர்லின் நகரத்தில் நடாத்தப்பட்ட பேர்டோல் பிரெக்ட் உரையாடல் என்ற மா நாட்டிலும் அரங்கக் கண்காட்சிலும் பங்குகொண்டார். மேலும் அவர் 1967 ஆம் ஆண்டில் கிழக்கு ஜேர்மன் குடியரசின் அழைப்பை ஏற்று பேர்டோல் பிரெக்ட் அரங்க நிறுவனத்திற்கும் இன்னும் சில அரங்க நிறுவனங்களுக்கும் சென்றார். 1972ஆம் ஆண்டில் சனநாயக ஜேர்மன் குடியரசின் Internation நிறுவனத்தால் மேற்கொள்ளப்பட்ட அழைப்பை ஏற்று அந்த குடியரசிற்கு நாடக பயணத்தை மேற்கொண்டார். தன்னுடைய நாடகங்களை பற்றி கருத்து தெரிவிக்கும் ஹென்றி ஜயசேன இவ்வாறு கூறுகிறார். “நாடகங்களுக்கு பொதுவான ஒரு விடயம் உள்ளது. அதாவது என்னை பொறுத்தவரை முக்கியமாக இருந்தது மனமே நாடகத்தை பின்பற்றுவதோ அல்லது நிராகரிப்பதோ அல்ல. மாறாக மனமே நாடகத்தை மறக்காமையாகும். மனமே நாடகம் காரணமாக ஏற்பட்ட புரட்சியால் ஒரு நாடக கலைஞர் என்ற வகையில் நான் பெற்ற அறிவு வளர்ச்சியை நான் மறக்கவில்லை. ஒரு மட்டுப்படுத்தப்பட்ட நாடக உலகத்தில் தங்கிக்கொண்டிருந்த சிங்கள நாடகக் கலைஞர்களை விழிப்புணர்ச்சி செய்து கற்பனையும் உழைப்பையும் நெறிபடுத்திவிட்டு தன்னுடைய கலையை பரவலடைய செய்ய ஊக்குவிக்கப்பட்டது 1956ஆம் ஆண்டில் உருவாக்கப்பட்ட பேராசிரியர் சரச்சந்திராவின் மனமே நாடகம் ஆகும் என்பது என்னுடைய கருத்தாகும்”.

நாடகக்கலைக்கு பெரும்பணியாற்றியவரான ஹென்றி ஜயசேன 2009 ஆம் ஆண்டு நவம்பர் மாதம் 11ஆம் திகதி காலமானார்.



தயாநந்த குணவர்த்தன





தயாநந்த குணவர்த்தன

நாடகங்களின் வழியாக பார்வையாளர்களுக்கு ஒரு எளிமையான சுவையை வழங்க வேண்டும் என்பதில் ஆர்வங்காட்டிய ஒரு நாடக கலைஞராக தயாநந்த குணவர்த்தனவை குறிப்பிடலாம். ஆயினும் இந்த எளிமையான சுவையானது அர்த்தம் நிறைந்ததாக இருந்தது. இந்த எளிமையான தன்மையும் ஹாஷியமும் அவருடைய எல்லா நாடகங்களுக்கும் பொதுவானதொரு பண்பாகும். வேயன்கொட நகரத்திற்கு அருகில் அமைந்துள்ள ஹல்கம என்ற கிராமத்தில் 1934ஆம் ஆண்டு ஆக்ரோப்ர மாதம் 15 ஆம் திகதி பிறந்தவரான தயாநந்த குணவர்த்தன உடுகம்பொல அரசு பாடசாலையிலும் வேயன்கொட மத்திய மகா வித்தியாலயத்திலும் கொழும்பு ஆனந்த கல்லூரியிலும் பாடசாலை கல்வியை கற்று இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தின் பட்டதாரியானார். அவர் உடுகம்பொல பாடசாலையில் மாணவனாக இருந்த போது ஒரு ஆங்கில பாட நூலில் வந்த ஒரு நாடகத்தில் நடித்துள்ளார். பின்பு அவர் வேயன்கொட மத்திய மகா வித்தியாலயத்தில் படித்துக் கொண்டிருந்த போது “புதும ஹமுலீம்” (ஆச்சரியமான சந்திப்பு) என்ற நாடகத்தை இயற்றி நெறிப்படுத்தினார். பேராதெனிய பல்கலைக்கழகத்தின் புவியியல் பட்டதாரியான தயாநந்த குணவர்த்தன பின்பு ஒரு ஆசிரியராக கேகாலல் மகா வித்தியாலயத்திலும் கொழும்பு தர்ஸ்ரன் கல்லூரியிலும் பணியாற்றியதுடன் 1961-1988 காலப் பிரிவில் இலங்கை வானொலி சேவையில் ஒரு நிகழ்ச்சி தயாரிப்பாளராகவும் கடமையாற்றினார். பாடசாலை மாணவ பருவத்தில் இரு நாடகங்களுடன் தொடர்புடையவராக இருந்தாலும் பல்கலைக்கழக வாழ்க்கையுடனே அவருடைய நாடகக் கலை வாழ்க்கையின் மறுமலர்ச்சி ஆரம்பமாகின்றது. பல்கலைக்கழகத்திற்கு அவர் நுழைந்த போது அங்கு கலைக்கான ஒரு சிறந்த சூழ்நிலை நிலவியது. அப்போது பேராசிரியர் எதிரிவீர



“நரிபேனா”

சரச்சந்திர ஒரு தேசிய நாடகக் கலைக்கான தேடலை மேற்கொண்டிருந்தார். பேராசிரியர் லுடொவயிக்வின் அழைப்பை ஏற்று ஒஸ்ஸியானு தேசத்தை சார்ந்த ஹியுமன் ஜோபால் என்ற நாடகக் கலைஞர் பேராசிரிய பஸ்கலைக்கழகத்தில் நாடகத் தயாரிப்பு பணியில் ஈடுபட்டுக்கொண்டிருந்தார். தூர்த்தி எனப்படும் நாடக வகைக்கு பார்வையாளர்களிடம் நிலவிய பெரும் வரவேற்பு அப்போது வேறெந்த நாடக வகைக்கும் கிடைக்கவில்லை. ஒரு கலைப்பாங்கான நாடகப் பாரம்பரியத்தை உருவாக்கும் பொருட்டு மாணவர்களுடன் சேர்ந்து பஸ்கலைக்கழக ஆசிரியர்களும் ஆய்வுகளை மேற்கொண்டிருந்தார்கள். அவர்கள் வெளி நாட்டு நாடகப் பாரம்பரியங்களால் இலங்கை நாடகக் கலையை உயர்ந்த மட்டத்திற்கு கொண்டுசெல்ல முடியும் என்ற நம்பிக்கைகொண்டிருந்தார்கள். ஜோபால்வுடன் பழக்கக்கூடிய வாய்ப்பு தயாநந்த குணவர்த்தனவிற்கு கிட்டியது. அது அவருடைய எதிர்கால நாடகப் பயணத்திற்கு வழி காட்டுவதாக அமைந்தது. நாடகக் கலை பற்றிய ஆலோசனைகளையும் வழிகாட்டல்களையும் பெறுகின்ற நோக்கத்தில் தான் ஜோபாலை இலங்கைக்கு அழைத்தார்கள். பஸ்கலைக்கழகத்தில் தயாநந்த குணவர்த்தனவை “ஜோபால்” என்று அழைக்கப்படும் அளவுக்கு அவர் ஜோபாலுடன் நெருங்கிய பழக்கமுடையவராக இருந்தார். ஜோபால்வினால் தயாரிக்கப்பட்ட “வெத ஹடன” எனப்படும் நாடகத்தின் வழியாகவே தயாநந்த குணவர்த்தன அரங்கத்திற்கு பிரவேசிக்கிறார். வெத ஹடன என்பது மொலியரின் (Moliere) “The Imaginary Invalid” என்ற நாடகத்தின் சிங்களமொழி பெயர்ப்பாகும். தயாநந்த குணவர்த்தன பஸ்கலைக் கழகத்தில் மாணவனாக இருந்த காலப் பிரிவில் நாட்டின் அரசியல் மற்றும் கலாசார துறைகளில் பெரும் உத்வேகம் காணக்கூடியதாக இருந்தது. இந்த நிலைமை பஸ்கலைக் கழகத்தின் மீதும் செல்வாக்கு செலுத்தியது. அரசு மொழி பிரச்சினையும் முன்னிலையில் இருந்தது. 1951ஆம் ஆண்டு அளவில் பஸ்கலைக்கழகத்திற்கு நுழைந்தவர்களின் பெரும்பாலானவர்கள் ஆங்கில மொழி ஊடகத்தில் கல்வி கற்றுக் கொண்டு இருந்தார்கள். அவர்கள் தன்னுடைய தாய் மொழியல்லாத வேறொரு மொழியை கற்க வேண்டிய நிலைமையில் இருந்தார்கள். எனவே அவர்கள் இருமொழி அறிவுள்ளவர்களாக இருந்தார்கள். காலனித்துவத்தில் இருந்து சுதந்திரம் பெற்ற ஒரு நாடு என்ற வகையில் காலனித்துவ மாதிரிகளில் இருந்து விலகி சுதேசிய கலாசாரத்தை பாதுகாத்தக்கொள்ளவும் அதனை

பலப்படுத்திக்கொள்ளவும் செயற்பட வேண்டும் என்ற உணர்வு வலுப்பெற்றுக் கொண்டிருந்தது. சுதேசிய கலையை மறுவடிவமைப்புச் செய்துக்கொள்ளல் என்ற செயற்பாட்டுக்கு செல்வாக்கை பெறும் பொருட்டு சிலர் இந்தியாவிற்கு சென்றார்கள். பாக்கண்டே மற்றும் சாந்தி நிகேதன் போன்ற நிறுவனங்களில் கல்வி கற்று வந்தவர்கள் கலையின் பல துறைகளில் ஈடுபாடு கொண்டவர்களாக இருந்தார்கள். அதேநேரம் இன்னொரு குழு மொஸ்கோவ் போன்ற நகரங்களுக்கு சென்று வந்து மேற்கத்தேய கலையம்சங்களை அறிமுகப்படுத்த முயற்சித்தார்கள். மேற்கத்தேய கலாசார ஆதிக்கத்தில் இருந்து விடுதலையடை வதற்கான முயற்சிகள் எடுத்தாலும் சுதேசிய கலையை வளர்ச்சியடைய செய்யும் பொருட்டு அவ்வாறு வெளி நாட்டு செல்வாக்குகள் பெறுவதை அவர்கள் நிராகரிக்கவில்லை. சரச்சந்திரவும் சாந்தி நிகேதன் என்ற நிறுவனத்திற்கு போய் வந்தவர் ஆவார். அவரால் மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுகள் மற்றும் சுதேசிய நாடக பாரம்பரியத்தின் வளங்கள் என்பனவற்றினைப் பயன்படுத்திக்கொண்டு மோடிபாணியாக்கப்பட்ட நாடகங்களை தயாரித்தல் தான் தன்னுடைய பணி என்று தயாநந்த குணவர்த்தன முடிவுசெய்துகொண்டார். நாடக தயாரிப்பு பற்றிய நிபுணத்துவம் பெற்ற ஒருவரிடம் இருந்து ஆலோசனைகளைப் பெற்று நாடகக் கலையில் ஈடுபட்ட ஆரம்ப காலத்து நாடகக் கலைஞர்களுக்குள் முதன்மையானவராக தயாநந்த குணவர்த்தனவை குறிப்பிடலாம். அவர் ஜோபாலுடன் சேர்ந்து பணியாற்றி நடிப்புக்கலையை போலவே நாடகத் தயாரிப்பு பற்றியும் சிறந்த தெளிவைப் பெற்றார். “ஜோபால்வினுடைய நாடகமொன்றில் நடித்ததன் காரணமாக எனக்கு சிறந்த பயிற்சியும் சிறந்த அனுபவங்களும் கிடைத்தன. உண்மையாகவே நாடக நெறியாள்கை சார்ந்த பல விடயங்களை நான் ஜோபாலிடன் இருந்து தான் கற்றுக்கொண்டேன். அவை என்னுடைய நாடகங்களின் மீதும் அதேபோல என்னுடைய வாழ்க்கையின் மீதும் செல்வாக்கு செலுத்தின என்பது குறிப்பிடத் தக்கது” (தயாநந்த குணவர்த்தன *நிர்மாண பசுபிம* பக்கம் 106 தொகுப்பு ஏ.வி.சுரவீர).

தயாநந்த குணவர்த்தன நாடகப் பயிற்சியை ஜோபாலிடம் இருந்து பெற்றுக்கொண்டபலும் அவருடைய நாடக பார்வையானது சரச்சந்திராவின் நாடகங்களாலே உருவாக்கப் பட்டதொன்றாக இருந்தது. அவ்வாறு இல்லாமல் தயாநந்த குணவர்த்தன ஜோபாலுடைய நாடக பார்வையை

ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டவராக செயற்பட்டிருந்திருந்தால் அவருடைய நாடகங்கள் இந்த உயர் மட்டத்தை அடைந்திருக்குமா என்பது சந்தேகத்திற்குரியது. ஜோபாலுடைய நாடகப் பார்வையைப் பற்றி பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர இவ்வாறு கூறுகிறார். “கீழைத்தேய இசையை இணைத்துக் கொள்வதில் தோல்விகண்டவரான அவர் அதனை இகழ்ச்சியுடன் தான் பார்த்தார். அவர் இந்த இகழ்ச்சியை வெளிப்படையாக கூறுவதில் தயக்கம் காட்டியவரும் அல்லர். நான் ஜல தரங்கம் வாசிக்க ஒரு சோடி கோப்பைகளை கொண்டுவந்து தந்த போது அவர் “என்ன இந்த தேநீர் விருந்து” என்று கூறி என்னை நளினப்படுத்தினார்.

ஸ்வர்ணதிலகா

1958ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தை கேகாலல் மத்திய மகா வித்தியாலத்தின் *ரங்க சபா* அமைப்பால் அரங்கேற்றப்பட்டது. தயாநந்த குணவர்த்தன அப்போது அப்பாடசாலையில் ஒரு ஆசிரியராக பணியாற்றிக்கொண்டிருந்தார். பேராசிரியர் சரச்சந்திரவின் *மனமே* நாடகத்தை பார்த்து கிடைத்த உத்வேகம் தான் இந்நாடகத்தை உருவாக்க காரணமாகியது என்று தயாநந்த குணவர்த்தன கூறுகிறார்.

பராஸ்ஸயா

1959ஆம் ஆண்டில் தேசிய நாடகக் கலை மன்றத்தால் அளிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது பேராசிரியர் சரச்சந்திரவின் “*ரத்தரன்*” என்ற நாடகத்தை பார்த்து பெற்ற உத்வேகத்தால் உருவாக்கப்பட்ட நாடகமொன்றாகும் என்று தயாநந்த குணவர்த்தன கூறுகிறார். இதுவும் மோடிபடுத்தப்பட்ட ஒரு நாடகம் ஆகும்.

நரி பேனா (நரி மதுமகன்)

1960ஆம் ஆண்டில் கொழும்பு தர்ஸரன் கல்லூரி அரங்கு பீடத்தால் முதன் முறையாக இந்த நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. தயாநந்த

குணவர்த்தனவின் பெயரை நாடக இரசிகர்களிடம் கொண்டு சென்ற நாடகமாக *நரி பேனா* நாடகத்தை குறிப்பிடலாம். எளிமையான



“ஜஸ்யா சஹா லெஞ்சினா”



“மதுர ஜவனிகா” - அனுலா புல்த்சிங்ஹல, ஜக்ஸன் அந்தனி

இரு நாட்டார் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தை றபான எனப்படும் சிங்கள நாட்டார் இசைக்கருவியின் இசையை பயன்படுத்திக்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது. இது கதேசிய நாடக இரசிகர்களின் கூட்டத்தை அதிகரித்துக்கொள்ள பங்களிப்பு செய்தது. இவ்விரு கதைகளில் ஒன்று ஊர் தலைவனும் அவருடைய மனைவியும் அவர்களுடைய மகளையும் ஒரு நரியையும் பற்றிய கதையொன்றாகும். அடுத்த கதையானது ஒரு பொறியில் சிக்கிக்கொண்ட ஓர் ஊர் தலைவன் ஒரு நரியுடைய உதவியால் அதில் இருந்து விடுதலையடைதல் பற்றிய கதையொன்றாகும். இவ்வாறு விடுதலையடையும் போது அவர் நரிக்கு அன்பளிப்பாக இரு ஆட்டுக் குட்டிகளை வழங்குவேன் என்று வாக்குறுதி வழங்குகிறார். ஆயினும் அவர் வீட்டிற்கு வந்து ஒரு நாயை பையொன்றில் வைத்து கட்டி கொடுக்கிறார். முதலாம் கதையின் படி கிராமத்தலைவனின் மனைவி “நான் உன்னை ஒரு நரிக்கு தான் கட்டிக்கொடுப்பேன்” என்று கூறி தன்னுடைய மகளை மிரட்டுகிறார். இதனை கேட்டுக்கொண்டிருந்து ஒரு நரி இக்கிராமத்தலைவனின் மகளுடைய திருமண வைபவம் நடந்துகொண்டிருக்கும் போது அந்த இடத்திற்கு வந்து அவளை ஒரு நரியிடம்தான் கொடுப்பேன் என்று கூறி ஏற்கனவே வழங்கிய வாக்குறுதியை நிறைவேற்றாமாறு கேட்டுக்கொள்கிறது. இதன்போது கிராமத் தலைவன் அந்த வாக்குறுதியை நிறைவேற்றி வைப்பதாக தன் மகளை நரியிடம் ஒப்படைக்கிறார். பின்பு கிராமத் தலைவனும் அவருடைய மனைவியும் நரியை பார்க்க செல்கிறார்கள். அப்போது நரி அவர்களுக்கு உணவுப் பண்டங்களைக்கொண்ட ஒரு பெட்டியை அன்பளிப்பாக வழங்குகிறது. தயாநந்த இவ்விரு கதைகளை இணைத்து புதியதோர் பொருள் விளக்கத்தை வழங்குகிறார். அதன்படி நாடகத்தில் கிராமத்தலைவன் நரியை விட தந்திரக்காரனாகதான் செயற்படுகிறார். ஒரு சடங்கு என்ற போர்வையில் அன்பளிப்பு பொருட்களை கொண்டு செல்லும் கிராமத்தலைவன் சீதனமாக ஒரு பெட்டியில் ஒரு நாயை வைத்து பூட்டி நரியிடம் வழங்கி தன்னுடைய மகளை மீட்டெடுத்துக்கொண்டு வருகிறார். விலங்குகளை விட உன்னதமானவர்களாக கூறிக்கொள்கின்றவர்களான மனிதனுடைய நடத்தை பற்றி ஒரு வகையான முரண்தகையுடன் பார்க்கப்படுவதாக இந்நாடகம் அமைந்துள்ளது. தயாநந்த குணவர்த்தனவின் நாடகங்களுக்கு பொதுவான சுயாதீன

ஆக்கதிறனை இந்நாடகத்திலும் காணக்கூடியதாக உள்ளது. இந்நாடகத்திற்கு கிடைத்த பல்வகையான விமர்சனங்கள் காரணமாக அவர் 1973ஆம் ஆண்டில் புதிய பொருள் விளக்கத்தை வழங்கப்படுவதாக இந்நாடகத்தை மீள் உருவாக்கம் செய்தார். 1971ஆம் ஆண்டில் இடம்பெற்ற ஆயுத கிளர்ச்சியை பின்னணியாகக்கொண்டு நரிகையும்கிராம வாசிகளும் முற்போக்கான மற்றும் பிற்போக்கான பகுதிகளின் குறியீடுகளும் சித்தரிக்கப்பட்டிருந்தன.

அமெதி பட்டம் (அமைச்சர் பதவிகள்)

1960ஆம் ஆண்டில் முதலாவதாக அரங்கேற்றப்பட்ட இந்த நாடகமானது *Golemanov* என்ற பல்கேரியன் நாடகத்தின் சிங்கள தழுவல் ஆகும். *நள கீர்த்தி சபா* அமைப்பின் முதலாவது நாடக தயாரிப்பாகவும் இந்த நாடகம் அமைந்தது.

காமரே பொரே (அறைக்குள் சவ்ந்தை)

1960ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது *Box and cox* எனப்படும் ஆங்கில நாடகத்தின் தழுவல் ஆகும். இது பெரும்பாலும் *நறி பேனா* நாடகத்துடனே அரங்கேற்றப்பட்டது.

பிங்குத்தர

1961ஆம் ஆண்டில் கொழும்புப் பல்கலைக்கழக சிங்கள மன்றத்தால் இந்நாடகம் அரங்கேற்றப்பட்டது. இந்த நாடகமானது சிக்மன்ட் ப்ரொய்ட்டின் உளவியல் கருத்தாக்கமொன்றின் ஊடாக பௌத்த இலக்கியத்தில் வரும் *பிங்குத்தர* எனப்படும் பாத்திரத்தை விபரிக்க எடுத்த ஒரு முயற்சியாகும். உள் மன சக்திகளை குறியீடுகளாக காட்டுவதற்கு அவர் இரு பாடக பிரிவுகளை பயன்படுத்திக் கொண்டார். இதில் ஒரு பிரிவு வெள்ளை ஆடைகளை அணிந்தவர்களாகவும் மற்ற பிரிவு கறுப்பு ஆடைகளை அணிந்தவர்களாகவும் காட்சித்தந்தனர். அவர்கள் பெட்டிகளில் மறைந்துகொண்டு நின்று அடிக்கடி தோன்றினார்கள்.

பக் மஹ அகுணு (சித்திரை மாதத்து ஜிடி முழக்கம்)

இது பியுமர்சாயிஸ் (Beaumarchais) என்ற நாடகக்கலைஞரின் *The Marriage of Figaro* என்ற நாடகத்தின் சிங்கள தழுவல் ஆகும். பின்பு இந்த நாடகத்தை அடிப்படையாகக்கொண்டு *பக் மஹ தீகே (சித்திரை மாதத்தில் கல்யாணம்)* என்ற பெயரில் ஒரு திரைப்படம் தயாரிக்கப்பட்டது. உயர் குடி நில பிரபுத்துவ சமூகத்து முரண்பாடுகளை இந்த பிரான்ஸ் மொழி நாடகம் உள்ளடக்கியது. புதிய அரங்க உத்திகளின் மீது ஆர்வத்தை காட்டியவரான தயாநந்த குணவர்த்தன இந்நாடகத்தின் போது ஒரு சுழலும் மேடையை பயன்படுத்திக்கொண்டார். இலங்கை நாடக வரலாற்றில் இவ்வாறானதொரு மேடையை பயன்படுத்திக்கொண்ட முதலாவது சந்தர்ப்பமாக இதனை குறிப்பிடலாம். மரத்தலான ஒரு பெரிய கூண்டு போன்று அமைந்திருந்த இந்த மேடையை வழமையான மேடையின் மேல் உருவாக்கி பின்பு அதனை சுழலவைக்கப்பட்டது.

தென்னா தெபே (இருவர் இரண்டிடத்தில்)

1964ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தை எழுதியவர் ஹேமசிறி பிறேமவர்த்தன ஆவார். தேசிய தொலைக்காட்சியில் ஒளிபரப்பப்பட்ட முதலாவது நாடகமும் இதுவே ஆகும்.

ஜஸயா ஹு வென்சினா

1965ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது பழைய கோலம் நாடகமொன்றினை தயாரிக்கமாறு பேராசிரியர் சரச்சந்திரவினால் மேற்கொள்ளப்பட்ட அழைப்பை ஏற்று கோலம் பாரம்பரியத்தை பின்பற்றி தயாரிக்கப்பட்டதொன்றாகும்.

சீவன வஞ்சாவ ஹெவத் சிபி கட்ட (வாழ்க்கை வஞ்சனை அல்லது ஆமை ஓடு)

1965ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்த நாடகத்தில் மாதச் சம்பளம் பெறுகின்றவரான ஒரு அரசு ஊழியர் கடன் பெற முயற்சிக்கும் போது முகங்கொடுக்கும் பிரச்சினைகள் ஹாஷியத்துடன் முன்வைக்கப்படுகின்றன. இந்நாடகத்தில் பேர்டோல் பிரெக்ட்டின் அரசு உத்திகளை பயன்படுத்திக்கொள்ள முயற்சித்திருந்தார். இந்நாடகத்தை தொடக்கத்தில் *சொக்கறி* எனப்படும் கிராமிய நாடகப் பாணியை சார்ந்ததாக தயாரிக்கப்பட்டது. எனவே *சொக்கறி* நாடகப் பாணியில் உள்ளடக்கும் எளிமையானதன்மையும் அதேபோல ஆழமான தன்மையும் எம்மிடம் அறிமுகப்படுத்துவதற்கு எடுத்த முயற்சியாகவும் இந்நாடகம் அமைந்திருந்தது.

லிகாறிய ஆகாறய (லிகாறத்தின் வடிவம்)

லஸ்ஸன பத்திரிகையால் நடத்தப்பட்ட நாடக விழாவிற்காக 1967ஆம் ஆண்டில் இந்த நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது.

கபாய ஹபி (கபாய்வயின் பிணக்கு)

1971 ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகம் ஆகும்.

பத்மாவதி

இந்நாடகம் சாஸ் டயஸ் என்ற நூர்த்தி நாடக கலைஞருடைய மூல நாடகப் பிரதியின் மீள் தயாரிப்பாகும். இலக்ஷ்மன் ஜயகொடியுடன் இணைந்து சில திருத்தங்களுடன் 1974ஆம் ஆண்டில் இதை மீள் தயாரிப்பாக அரங்கேற்றினார்.

கஜமன் புவத (கஜமன் கதது)

1975ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகம் ஆகும். 1966 ஆம் ஆண்டில் இங்கிலாந்தின் ஸ்ரோக் ஒன்ரென்ட்ஸ் என்ற இடத்தில் அமைந்துள்ள விக்ரோறியா அரங்கத்தில் அரங்கேற்றப்பட்ட பீற்றர் விஸ்மன் என்ற நாடக நெறியாளரின் ஆவண நாடகத்தை பார்த்த போது அவ்வாறானதொரு நாடகம்தயாரிக்க வேண்டும் என்ற ஆவல் தன்னிடம் தோன்றியதாக தயாநந்த குணவர்த்தன கூறுகிறார். பெண் கவிஞரான கஜமன் நோனா மீது பலர் காதல்கொண்டார்கள். கவிதைகளின் வழியாகவே அவர்களுடைய காதல் தகவல் பரிமாற்றம் நிகழ்ந்தது. அளபாத முதலி என்பவர் கஜமன் நோனாவின் மீது அதீத காதலைக் கொண்டவர். ஆயினும் இந்த காதலை கவிதைக்கு மட்டுமே என்று மட்டுப்படுத்தப்பட வேண்டும் என்பது தான் கஜமன் நோனாவின் நிபந்தனை. முதலியார் அவளுடன் உள்ள நட்பை முடிவுக்கு கொண்டுவந்த பின்பு கூட அவள் தன்னுடைய கவிதைகளை இயற்றியுள்ளார். கஜமன் நோனா தன்னுடைய இரு கணவன்மாரும் இறந்த பின்பு ஒரு வறிய பெண்ணாக வாழ்கிறார். அவள் ஜோன் டொமிலி என்ற ஒரு காலனிய அதிகாரியிடம் இருந்து விருதுகளும் பாராட்டுகளும் பெறுகிறார். கஜமன் நோனா ஒரு கிழவியாக தனிமையாக வசித்து அளபாத முதலியார் பற்றிய கனவுகளுடன் மரணமடைகிறார்.

இந்நாடகத்தில் கஜமன் நோனா என்ற அழகியுடைய அவல நிலைமையை விட ஒரு கலைஞருடைய அவல நிலையே எடுத்துக்காட்டப்பட்டது என்று கூறலாம். கலைஞர் தன்னுடைய துன்ப துயரங்களை கலையாகக் கங்களாக முன்வைக்கிறார். இந்த கலையாக்கங்களின் வழியாக அவர் ஏனையவர்களுக்கு கலைச் சுவையை வழங்குகிறார். வறுமையை சொத்தாகக்கொண்டு இறந்து போவது தான் கலைஞரின் தலைவிதி என்று கருதுவதற்கு சமூகம் பழகியுள்ளது. கஜமன் புவத நாடகத்தின் உள்ளார்ந்த அர்த்தமும் இதுவே ஆகும். இந்த நாடகத்தை உருவாக்க தயாநந்த குணவர்த்தன கடும் தேடலில் ஈடுபட்டார். கஜமன் நோனா பற்றிய எல்லா ஆவணபடுத்தப்பட்ட தகவல்கள்மற்றும் செவி வழிக் கதைகள் என்பவற்றினை திரட்டி கஜமன் நோனாவின் பாத்திரத்தை உயிரோட்டமுள்ளதாக படைத்துள்ளார். கஜமன் புவத நாடகத்திற்கு பின்பு தயாநந்த குணவர்த்தன ஆவண நாடகம் (Docu Drama) தன்னுடைய அரங்க வழியாக தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டமை காணக்கூடியதாக இருந்தது.



“கஜமன் புவத” - நிஸ்ஸங்க தித்தெனிய, ரத்மலீ குணசேகர



பங்கு நாடகம் (பங்கு நாடகம்)

மக்கள் வங்கியின் பத்தாண்டுப் பூர்த்தியடைந்தமையைக் கொண்டாடும் முகமாக 1977இல் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகம் ஒன்றாகும். *மதுற ஜவனிகா (இனிய காட்சிகள்)*

1983ஆம் ஆண்டில் ஜோன் ஓவர்ஸீஸ் நிறுவனத்தின் அனுசரணையுடன் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்தை *ஹிங்கள வங்ஸய* (சிங்கள வம்சம்) என்றும் அறிமுகப்படுத்தியுள்ளது. சிங்கள கிராமிய சொல் வழக்கில் சிங்கள என்ற சொல்லை ஹிங்கள என்றும் உச்சரிக்கப்படுகிறது. இந்நாடகத்தை பற்றி தயாநந்த குணவர்த்தன இவ்வாறு கூறுகிறார். “*மதுற ஜவனிகா* என்ற நாடகம் எமது நாட்டின் வரலாற்றின் மீது ஒரு விமர்சன பார்வையை செலுத்துகின்றது. அதேபோல இந்நாட்டின் சமய சிந்தனைகளில் குறிப்பாக பௌத்த சமயத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களும் இதில் சித்தரிக்கப்படுகின்றது. இந்நாட்டிற்கு வருகைதந்த வெளி நாட்டவர்களும், அவர்களால் கிடைக்கப் பெற்ற செல்வாக்குகளையும் இசைத் துறையின் வளர்ச்சியையும் எடுத்துக்காட்டுதல் என்னுடைய நோக்கமாக இருந்தது. இந்த எல்லாவற்றின் மீதும் நான் நாட்டாரியலைச் சார்ந்த பார்வையை செலுத்தினேன்”. இந்நோக்கத்தை நிறைவேற்றிக்கொள்ள மிகவும் பொருத்தமானது ஆவண நாடகம் ஆகும் என்பதை அவர்வெளிப்படுத்தியுள்ளார். இதில் வரலாற்று கதைகள் மிகவும் சிறப்பான சூழ்நிலைக்குள் சாராம்சமாக்கப்பட்டுள்ளது. இராவணன் விபீஷணன் காலத்தில் இருந்து தொடங்கி திறந்த பொருளாதார காலகட்டத்தில் பெண்கள் வெளிநாட்டு தொழில்களை தேடிச் செல்லும் காலம் வரையிலான வரலாற்றினை நோக்கி புதிய கண்ணோட்டத்தில் இந்த நாடகம் பார்க்கப்படுகின்றது.

ஒவ்வொரு காட்சியையும் தனித்தனியாக எடுத்து மதிக்கக் கூடியதாக இந்நாடகம் அமைந்திருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. அதேநேரம் கதைசொல்லியால் அவற்றினை ஒன்றுக்கொன்று இணைக்கப்படுகின்ற காரணத்தால் அவை ஒரே நாடகத்தின் பகுதிகளாகவும் பார்வையாளர்களால் இரசிக்கக்கூடியதாக இருந்தது. இந்நாடகத்தில் வரலாற்றில் இருந்தும் நாட்டாரியலில் இருந்தும் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட செய்திகள் பாடல்களாக முன்வைக்கப்பட்டன. அவற்றினை ஆடலும் இசையும் பொருந்தும்படி

ஒன்றுசேர்த்து முன்வைக்கப்படமை குறிப்பிடத் தக்கது. அதேநேரம் ஹாஷியமும் இந்த எல்லாவற்றுடனும் இணைந்துள்ளது.

ஆறந்த ஜவனிகா (ஆறந்தமான காட்சிகள்)

1986-1987ஆண்டு அரசு நாடக விழாவில் சிறந்த நாடக நெறியாள்கை, சிறந்த நாடகப் பிரதி, சிறந்த இசை, சிறந்த அரங்க முகாமைத்துவம் என்ற விருதுகளையும் மேலும் நடிப்புக்கான இரு சான்றிதழ்களையும் பெற்ற இந்நாடகம் ஆனந்தாக் கல்லூரியால் அளிக்கையெய்யப்பட்டதொன்றாகும். இலங்கையில் நிகழ்ந்த பௌத்த மறுமலர்ச்சியை எடுத்துக்காட்டுவதாக இந்நாடகம் அமைந்திருந்தது. தயாநந்த குணவர்த்தன தன்னுடைய நாடகங்களின் வழியாக பார்வையாளர்களுக்கு ஒரு அர்த்தமுள்ள கவையை வழங்க முயற்சித்தார். ஹாஷியம் என்பது அவருடைய பெரும்பாலான நாடகங்களில் காணக்கூடிய ஒரு பொதுப் பண்பாகும்.

புவியியல்துறை சிறப்பு பட்டதாரியான தயாநந்த குணவர்த்தன இலங்கையும் நாடகக் கலையும் பற்றிய ஒரு விசேட கருத்தைக்கொண்டவராக இருந்தார். இலங்கை போன்ற வெப்பக் காலநிலைகொண்ட ஒரு நாட்டிற்கு பொருத்தமானது பகிடுகளைக்கொண்டதும் மகிழ்ச்சிகரமான முடிவைக் கொண்டதுமான நாடகங்களேயாகும் என்பது அவருடைய கருத்தாகும். வெப்பக் கால நிலைகொண்ட இடத்தில் வாழும் மனிதன் கவலையான நாடகங்களை பார்ப்பதைவிட இவ்வாறான நாடகங்களை பார்த்து எளிமையான மனதுடன் சந்தோசப்படவே விரும்புகின்றான் என்று அவர் கூறுகிறார். தயாநந்த குணவர்த்தனவின் நாடகங்களில் காணப்படும் அடுத்த சிறந்த பண்பானது ஆவண நாடகம் (Docu drama)ஆகும். இவ்வாறான நாடகங்களை சிங்கள மொழியில் முதலாவதாக தயாரித்தவர் தயாநந்த குணவர்த்தன ஆவார். இவ்வகை சாந்த முக்கியமானதொரு நாடகமாக **கஜமன் புலத** என்ற நாடகத்தை குறிப்பிடலாம். பேராசிரியர் சரச்சந்திரவும் தயாநந்த குணவர்த்தனவும் இலங்கை நாடக பாரம்பரியத்தின் அடித்தளமாக நாட்டார் பாரம்பரியங்களை பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும் என்பதையும் அவ்வாறு பயன்படுத்திக்கொள்ள முடியும் என்பதையும் நிரூபித்துக்காட்டிய இரு நாடக கலைஞர்கள் எனலாம். இதன்போது சரச்சந்திர புலமைத்துவ

வடிவத்தையும் புலமைத்துவ மொழி வழக்கத்தையும் பயன்படுத்திக்கொண்டார். ஆயினும் தயாநந்த குணவர்த்தனவின் நாடக வடிவமும் நாடக மொழி வழக்கும் நாட்டாரியலுடன் நெருங்கியதன்மை கொண்டிருந்தன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சுய படைப்புகளின் போது மட்டுமல்ல வெளிநாட்டு தழுவல் நாடகங்களின் போது கூட இந்த நிலைமையை அவதானிக்க முடியும். The Marriage of Figaro என்பதும் நாடகத்தின் தழுவலான பக்மஹ அகுணு என்ற நாடகம் இதற்கு சிறந்ததொரு உதாரணம் ஆகும். அவர் உரையாடல் பகுதிகளின் போதும் பாடல்களின் போதும் நாட்டார் அரங்கத்திலும் நாட்டார் இலக்கியத்திலும் செல்வாக்கை பெற்றுள்ளார். நறி பேனா நாடகத்தில் பாடல்களின் போதும் உரையாடல்களின் போதும் அவர் றபாண என்ற இசைக் கருவியின் தாளங்களையும் நாதங்களையும் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளார். தயாநந்த குணவர்த்தன தன்னுடைய நாடக தயாரிப்பின் போது ஸ்ரானிஸ் லவ்ஸ்கிவின் (Konstantin Stanislavski) நாடக முறையை பயன்படுத்திக் கொண்டமை அவதானிக்கக் கூடியதொன்றாகும். ஸ்ரானிஸ்லவ்ஸ்கியுடன் ஒன்றாக சேர்ந்து வேலை செய்ய வாய்ப்பு கிட்டியவரான ஜபால்வுடன் பழக கிடைத்தமையும் அவருடன் சேர்ந்து வேலைசெய்தமையும் காரணமாக தயாநந்த குணவர்த்தன இந்த அரங்கு முறைமையின் முக்கியத்துவத்தை புரிந்துகொண்டார் என்று கூறலாம். அதேபோல அவர் இலங்கை நாட்டார் அரங்கில் மற்றும் சடங்குகளில் வரும் பலவிதமான அரங்க உத்திகளைப் பற்றியும் தேடல்களை மேற்கொண்டவர் ஆவார். எனவே நாட்டார் அரங்கத்தின் செல்வாக்குகள் அவருடைய நாடகங்களின் அபினைங்களிலும் சிறப்பாக காண முடியும். குறிப்பாக வேடமுகம் மற்றும் ஆடையலங்காரங்களில் இச்செல்வாக்குகள் அதிகம் காணக்கூடியதாக உள்ளன. ஆனந்த ஜவனிகா மற்றும் மதுற ஜவனிகா என்ற இரு நாடகங்கள் இதற்கு சிறந்த உதாரணங்களாக எடுத்துக்காட்டலாம். நாடகப் பிழிற்சிகளின் போது அவர் அதிக கவனத்தை குரல் வெளிப்பாட்டிற்கு செலுத்தினார் என்றும் வேறு சில நாடக நெறியாளர்கள் போல நடிகரின் அருகில் இருந்துகொண்டு அவரை நெறிப்படுத்தவில்லை என்றும் நடிகர் ஜயலத் மனோரத்தன் கூறுகிறார். தன்னுடைய நாடகக்கலையை பற்றி கருத்து தெரிவிக்கும் போது “நான் எப்பொழுதும் என்னுடைய அனுபவங்களாக இருந்த சமூகத்தின் பொதுப் பிரச்சினைகளை நாடகத்தின் வழியாக முன்வைத்தேன். பொறுப்புள்ள எந்த கலைஞரும் அவ்வாறு

தான் செயற்படுகிறார் என்பது தான் என்னுடைய கருத்து” என்று தயாநந்த குணவர்த்தன கூறுகிறார்(தயாநந்த குணவர்த்தன-நிர்மான பசுபிம்).

உலகத்தின் பல நாடுகள் அபிவிருத்தியடைந்த ஒரு நாடக கலையை கொண்டுள்ளன என்பதும் அந்தந்த நாடுகளின் நாட்டார் நாடக பாரம்பரியத்தின் ஊடாகவே அந்த அபிவிருத்தியை அடைந்துள்ளன என்பதும் அவருடைய கருத்தாகும். தயாநந்த குணவர்த்தன நாட்டார் நாடகங்களை புலமைத்துவத்துடன் அணுகியவர் என்பதும் சிறிய வயதிலே இருந்தே அவர் நாட்டார் நாடகங்களுடன் ஈடுபாடுகொண்டிருந்தார் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தயாநந்த குணவர்த்தனவின் நாடகங்களுக்குள் *கஜமன் புலத*, *மதுற ஜவனிகா* மற்றும் *ஆநந்த ஜவனிகா* என்ற மூன்று நாடகங்கள் அவருடைய நாடகக் கலை வாழ்க்கையில் மிக சிறந்த பலன்களாக குறிப்பிடக்கூடியவையாகும். அவர் உண்மையாகவே நாடகக் கலை பற்றிய ஒரு ஆய்வாளர் ஆவார். சுதேசியத்தை கலந்த ஒரு நாடகக் கலையை உருவாக்கல், முதலாவதாக சூழலும் மேடையொன்றினை அமைத்தல், சிக்மான் பிரொய்ட்டின் கருத்தாக்கங்களை அரங்கத்திற்கு கொண்டுவர முயற்சித்தல் மற்றும் *நரி பேனா* நாடகத்தில் ஏற்கனவே வெளியிடப்பட்ட கருத்தை மாற்றி 1971ஆம் ஆண்டு கிளர்ச்சியை பற்றிய பொருள் விளக்கத்தை வழங்குவதற்கு முயற்சித்தல் என்பன இந்த தேடல்களின் விளைவுகளாக குறிப்பிடலாம். தயாநந்த குணவர்த்தன ஒரு நாடக எழுத்தாளர், ஒரு நெறியாளர் மட்டுமல்ல ஒரு மேடை மற்றும் சினிமா நடிகரும் ஆவார். *குருகு பெத்த*, *றன் சளு*, *சந்த நெக எத்தி*, *ஆஸா* என்பது அவர் நடத்த திரைப்படங்கள் ஆகும். மேலும் அவர் ஒரு வானொலி ஊடகவியலாளராகவும் பணியாற்றியுள்ளார். ஒரு நிகழ்ச்சி தயாரிப்பாளர் என்ற பதவியில் இலங்கை ஒலிபரப்புக் கூட்டுத்தாபனத்தில் இணைந்துகொண்ட அவர் கல்வி சேவை அலைவரிசையிலும் தயாரிப்பாளராக பணியாற்றியுள்ளார். அவர் ஓய்வுபெறும் போது இலங்கை வானொலி சேவையின் ஆங்கில சேவை பிரதி பணிப்பாளராக பணியாற்றிக்கொண்டிருந்தார். தயாநந்த குணவர்த்தனவின் சிறப்பானது அவருடைய இறப்பும் அரங்கத்திலே நடந்தமையாகும். அவருடைய நாடகத்தின் முடிவில் பார்வையாளர்களின் மரியாதையை ஏற்றுக்கொண்டவராக அவர் மேடையில் மயங்கி விழுந்தார். பிறகு நினைவு திரும்பாத நிலையில் சில நாட்கள் மருத்துவ மனையில் இருந்து 1993.06.24 ஆம் திகதி காலமானார்.

குணசேன கலப்பத்தி





குணசேன கலப்பத்தி

இலங்கையின் நாடகக் கலையின் வளர்ச்சிக்காக உழைத்தவர் களுக்குள் மிக முக்கியமானவராக குணசேன கலப்பத்தியை குறிப்பிடலாம். பலவிதமான ஆய்வுகளையும் தேடல்களையும் மேற்கொண்டு அவற்றின் வழியாகவே அவர் நாடகங்களை தயாரித்தார். ஒரு நாடகத் தயாரிப்பாளர் என்ற வகையிலும் அதேபோல சிறந்த நாடகப் பயிற்சியாளர் என்ற வகையிலும் குணசேன கலப்பத்தி முக்கியமானவர் ஆவார். ஒரு நடிகையும் நாடகத் தயாரிப்பாளருமான சோமலதா சுபசிங்ஹ அவரைப்பற்றி இவ்வாறு கூறு கிறார். “அவர் மிகவும் அமைதியானவர். மிக நுண்மையான நடப்பை நான் அவரிடம் இருந்து கற்றுக்கொண்டேன். அவர் ஸ்ரானிஸ்லவொஸ்கிவின் “ஒரு நடிகர் தயாராகிறார்” என்ற நூலை என்னிடம் வாசிக்க தந்தார். அதே போல மேடைக்கு வருவதற்கு சில நிமிடங்களுக்கு முன்பு தியானத்தில் ஈடுபட்டு மனதை ஒரு நிலைப்படுத்திக் கொள்வதையும் நான் அவரிடம் தான் கற்றுக்கொண்டேன்” (மன்முது துவ நாடக பத்திரிகை, 1986).

ஓர் அறிவியல் அடித்தளத்தில் இருந்து தான் அவர் நடிகை நடிகர்களை பயிற்றுவித்தார். 1960ஆம் தசாப்தத்தில் முன்னேறிய பல நடிகர்கள் குணசேன கலப்பத்திடம் பயிற்சி பெற்றவர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. 1956ஆம் ஆண்டில் இலங்கை சிங்கள நாடகக் கலையின் திருப்புமுனையை உருவாக்கியவரான பேராசிரியர் சரசந்திரவின் வழியை பின்பற்றிய இன்னொரு நாடக கலைஞராக அவரை குறிப்பிடலாம். 1927ஆம் ஆண்டு ஜன் மாதம் 07ஆம் திகதி மாத்தறை மாவட்டத்தின் திக்வேல்ல என்ற இடத்தில் பிறந்தவரான குணசேன கலப்பத்தி திக்வேல்ல விஜித மகா வித்தியாலயத்திலும் மாத்தறை ராஜாஹல வித்தியாலயத்திலும் பாடசாலை கல்வியை பூர்த்தி செய்து 1952ஆம் ஆண்டில் கொழும்புப் பல்கலைக்கழகக் கல்லூரியில் சேர்ந்தார். 1955ஆம் ஆண்டில் ஒரு

பட்டதாரியாக பேராதெனிய பல்கலைக்கழகத்தில் இருந்து வெளியேறினார். கோட்டை ஆணந்தா கல்லூரி அவரை ஒரு ஆசிரியராக இணைத்து கொண்டது. ஒரு நாடக எழுத்தாளராகவும் நாடக நெறியாளராகவும் குணசேன கலப்பத்தியின் திறமைகளை அறிந்துகொண்டவரான அப்போதைய அரசுகரும மொழித் திணைக்கள ஆணையாளர் எம்.ஜே. பெரேரா அவர்கள் குணசேன கலப்பத்தியை அரசுகரும மொழி திணைக்களத்தில் ஒரு மொழி பெயர்ப்பாளராக தேர்ந்தெடுக்கிறார். அப்போது அவர் நாடகக் கலை தொடர்பான ஒரு புல் பிறரைட் புலமைப்பரிசை பெற்று ஐக்கிய அமெரிக்க குடியரசிற்கு சென்றார். நாடு திரும்பிய குணசேன கலப்பத்தி தொழில்சார்ந்த நாடக கலைஞராக நாடகத்துறையில் ஈடுபடும் நோக்கத்தில் மொழித் திணைக்களத்தின் மொழி பெயர்ப்பாளர் தொழிலில் இருந்து விலகினார். ஆயினும் இலங்கை போன்ற ஒரு நாட்டில் நாடகத்துறையை தொழிலாக கொண்டு வாழ்வது என்பது சாத்தியபாடான ஒன்றல்ல என்பதை புரிந்துகொண்ட குணசேன கலப்பத்தி மீண்டும் ஆசிரியர் தொழிலை தேர்ந்தெடுத்தார். ஒரு நாடக கலைஞர் என்ற வகையில் அவரின் மீது அக்கறைகாட்டியவரான மஹரகம ஆசிரியர் கலாசாலை அதிபர் எஸ். ஏவ். டி. சில்வா ஒரு துணையாசிரியராக கலப்பத்தியை சேர்த்துக்கொண்டார். அன்றுதொட்டு 1982ஆம் ஆண்டில் ஓய்வுபெறும் வரை குணசேன கலப்பத்தி அந்த பதவியை வகித்தார்.

பல்கலைக்கழக மாணவனாக இருந்தபோதே குணசேன கலப்பத்தியின் நாடக வாழ்க்கை தொடங்கியது. பேராசிரியர்சரச்சந்திரவின் பவாவதி, பஹினகலாவ ஹெவத் சங்ஸ்கிருதிக கொமசாரிஸ் (தேம்பிறை அல்லது கலாசார ஆணையாளர்) மற்றும் மனமே போன்ற நாடகங்களில் நடித்தமையும் திரைக்கு பின்புற செயற்பாடுகளுக்கு பங்களிப்பு செய்தமையும் அவர் நாடகக் கலையின் பெரும் பாரம்பரியத்துடன் இணைவதற்கு காரணமாகின. ஆயினும் அவர் அதற்கு முன்பே நாடகக் கலையின் மீது ஆர்வங்கொண்டவராக இருந்தார். பாடசாலை மாணவனாக இருந்த போது கிராமிய நாடகக் குழுக்களால் அரங்கேற்றப்பட்ட ஜோன் டி சில்வாவின் இராமாயணய போன்ற நாடகங்களை பார்த்து ஏற்பட்ட உணர்வு தான் அதற்கு காரணமாக இருந்தது என்று அவர் கூறுகிறார். மேலும் அவர் மாத்தறை ராஹுல வித்தியாலயத்தின் ஒரு மாணவாக கல்வி கற்றுக்கொண்டிருந்தபோது அதன் ஒரு ஆசிரியரான ஜஸ்டின் விஜயவர்த்தன அவர்களால் இரவீந்திர நாத் தாகூரின் மிலி யூஜா என்ற

நாடகத்தை ஆதாரமாகக்கொண்டு ஒரு நாடகத்தை தயாரித்தார். அதில் அவர் ஒரு பாத்திரத்தை ஏற்று நடித்தார். பல்கலைக்கழகத்தில் இருந்து வெளியேறிய பின்பு 1955இல் ஒரு ஆசிரியராக கோட்டை ஆனந்தா கல்லூரியின் மாணவர்களுடன் சேர்ந்து பேராசிரியர் சரச்சந்திரவின் *ரத்தரன்* என்ற நாடகத்தை அரங்கேற்றினார். பின்பு அவர் தானே ஒரு நாடகப் பிரதியை எழுதி ஒரு குறு நாடகத்தை தயாரித்தார். அது *சத்தவ கருணாவ* (உயிரினங்களின் மீதான கருணை) ஆகும். மேலும் அன்றன் செக்கொவ்வின் *tobacconist* என்ற நாடகத்தை *அமத்தியப் வீரயா* என்ற பெயரில் தயாரித்தார். அவருடைய பிரதான கயபடைப்பு நாடகமாக கருதப்படுவது *‘சந்த கிந்துறு’* என்ற நாடகமாகும்.

சந்த கிந்துறு (கடற் கன்னி)

1957ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது பெளத்த ஜாதக கதை இலக்கியத்தில் வரும் *சந்த கின்னற ஜாதகய* என்ற கதையை அடிப்படையாகக்கொண்டு தயாரிக்கப் பட்ட ஒன்றாகும். பேராசிரியர் சரச்சந்திர 1956 ஆம் ஆண்டில் தயாரித்த *மனமே* நாடகமானது பெளத்த ஜாதக கதை புத்தகத்தில் வரும் *சல்ல தனுத்தற ஜாதகய* என்ற கதையை அடிப்படையாகக்கொண்டிருந்தாலும் கூட அதனை சிந்து நாடகம் எனப்படும் நாடகப் பாணியை ஆதாரமாகக்கொண்டு தான் தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது. குணசேன கலப்பத்தியின் *சந்த கிந்துறு* நாடகமானது *கவி நாடகம்* என்ற நாடகப் பாணியை சார்ந்ததாக தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது. *கவி நாடகம்* என்ற நாடகப் பாணியை அடிப்படையாகக்கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட ஒரேயொரு சிங்கள நாடகமும் இதுவே ஆகும். *மனமே* மற்றும் *சந்த கிந்துறு* என்ற இரு நாடகங்களுக்கும் தேவையான வழிகாட்டலை வழங்கியவர் பாரம்பரிய நாடக ஆசிரியராக திகழ்ந்த சார்லஸ் சில்வா குணசிங்ஹ குருன்னான்சே ஆவார். இவ்விரு கதைகளும் அக்காலத்தில் மக்களிடம் மிகவும் பிரபல்யமாக இருந்தவையாகும். *மனமே கவி நாடகம்* பதிவிரதத்தை கடைப்பிடிக்காமல் தன்னுடைய கணவனுக்கு துரோகியான ஒரு பெண் முகங்கொடுத்த கவலைக்குரிய நிலைமையை குறிப்பிடுகின்றதொன்றாகும். *சந்த கிந்துறு கவி நாடகம்* பதிவிரதத்தை உயர்ந்த அந்தஸ்தில் வைத்து பாதுகாக்கப்பட்ட ஒரு பெண்ணின் கதையை கூறுகின்றது. பாரம்பரிய



“முஹுது புத்து” - சோமலதா சுபசிங்ஹ, புஷ்பா அபேகோன்
(புகைப்படம்: நிமல் பெரேரா)

நாடகக் கலையம்சங்களை அடிப்படையாகக்கொண்டு ஒரு நாடகப் பாரம்பரியத்தை கட்டியமைத்தல் *இந்நாடகத்* தயாரிப்பின் நோக்கமாக இருந்தது.

வவ்ஹுடியா (காடி)

இந்நாடகம் முதலாவதாக 1962ஆம் ஆண்டு மார்ச் மாதத்தில் லும்பினி அரங்கத்தில் அரங்கேற்றப்பட்டது. தேசிய நாடக சபையின் அனுசரணையுடன் அரங்கேற்றப்பட்ட இந்நாடகம் அன்றன் செக்கொவ்வின *Bear* எனப்படும் நாடகத்தின் தழுவல் ஆகும். குணசேன கலப்பத்தி அமெரிக்காவில் இருந்து நாடு திரும்பியவுடன் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகத்திற்காக பார்வையாளர்களிடம் இருந்து அவ்வளவு வரவேற்பு கிடைக்கவில்லை.

முஹூறு புத்து (கடல் புத்திரர்கள்)

1962ஆம் ஆண்டின் மே மாதம் 07ஆம் திகதி லும்பினி அரங்கத்தில் முதன்முதலாக அரங்கேற்றப்பட்ட இந்நாடகமானது பிட்ரிகோ காஷிய லோர்கா (*Federico Garcia Lorca*) என்ற ஸ்பென் தேசத்து நாடகக் கலைஞரின் *Yerma* என்ற நாடகத்தின் சிங்கள தழுவலாகும். இந்நாடகத்தை குணசேன கலப்பத்திவின் சிறந்த நாடகத் தயாரிப்பாக கணிக்கப்படுகிறது. இது ஒரு தழுவல் என்று இல்லாமல் ஒரு சுய படைப்பாக உணரக்கூடியதாக தயாரிக்கப்பட்டிருந்தது. இதன் மூலக் கதையானது விவசாயத்தை சீவனோபாயமாக கொண்டவர்களின் வாழ்க்கையை அடித்தளமாககொண்டதொன்றாகும். ஆயினும் *முஹூறு புத்து* நாடகமானது கடற்தொழிலை சிவனோபாயமாககொண்டவர்களின் வாழ்க்கையை அடித்தளமாகக்கொண்டிருந்தது. *சுறா* ஒரு மலட்டுப் பெண் என்று அவமானப்பட்டு வாழ்பவள். அவளுடைய கணவனான *தேகிறிஸ்* என்பவரின் சகோதரான *தியோனிஸ்*வினால் *சுறா* ஒரு மலட்டு பெண் அல்ல என்பதை உறுதிப்படுத்தப்படுகின்றது. இதனை அறிந்துகொள்ளும் *தேகிறிஸ்* இக்குழந்தையை கொல்கிறான். குறிப்பிட்ட காலப்பிரிவில் தழுவல் நாடகங்களும் மொழி பெயர்ப்புநாடகங்களும் தோல்விகண்டமை காணக்கூடியதாக இருந்தன. சுதேசிய கலாசாரத்தையும் நாடக கலையும் பற்றிய சரியான புரிதல் இல்லாமல் மேற்கொள்ளப்படும்

மொழி பெயர்ப்புகளும் தழுவல்களும் தான் இந்த தோல்விக்கு முக்கிய காரணமாக எடுத்துக்காட்டப்பட்டது. அவ்வாறான ஒரு சூழ்நிலையில் **முஹது புத்து** நாடகம் வெற்றிகரமாக அரங்கேற்றப்பட்டது. மேற்கத்தேய இயற்கைப் பாணி நாடக பாரம்பரியத்தையும் கீழைத்தேய மோடிப் பாணி நாடக பாரம்பரியத்தையும் கலந்த ஒரு நாடக பாரம்பரியத்தை கொண்டதாக **முஹது புத்து** நாடகத்தை தயாரித்திருந்தார். நாடக எழுத்துருவாக்கம், நாடக உத்திகளின் நிபுணத்துவம் மற்றும் நாடகத்தில் ஒன்றிணைக்கப்பட்ட நிலை என்பவற்றினையும், அதேபோல இசை மற்றும் அபினயங்கள் என்பவற்றினையும் **முஹது புத்து** நாடகத்தில் சிறப்பாக அமைந்திருந்தன. மேலும் இந்நாடகத்தில் கவித்துவம் மிக்கதும் நாட்டார் வழக்கை சார்ந்ததும் ஒரு மொழி 'நடையை பயன்படுத்திக்கொண்டிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

தேவதா எளி (கடவுள் வெளிச்சம்)

1963ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது பேர்டோல் பிரெக்ட்டின் *The Good Woman of Setsuwan* என்ற நாடகத்தால் முன்வைக்கப்படும் கருத்தைக்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு சுய படைப்பு நாடகம் ஆகும். இது மூல நாடகத்தில் வரும் கருத்தினை சிங்கள பார்வையாளர் களுக்கு பழக்கமானதொரு அனுபவமாக்க எடுத்த முயற்சியாகவும் குறிப்பிடலாம். பௌத்த சமய பக்தியுள்ள அல்லது கடவுள் பக்தியுள்ள ஒரு பெண்ணைத் தேடும் ஒரு கடவுளை பற்றிய கதை இந்த நாடகத்தில் உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளது. இதுவும் **முஹது புத்து** நாடகம் போலவே சுதேசியமயப்படுத்தப்பட்ட ஒரு வெளி நாட்டு நாடகம் ஆகும். இதன் போது குணசேன கலப்பத்தி பிரெக்ட்டை அறிமுகப்படுத்தினார் என்று கூட கூறலாம். பேர்டோல் பிரெக்ட்டின் ஒரு நாடகத்தை அடிப்படையாக்கொண்டு **தேவதா எளி** நாடகத்தை தயாரித்திருந்தாலும் அவர் பேர்டோல் பிரெக்ட்டின் அரங்க முறைமையை பின்பற்றியிருக்கவில்லை. ஸ்ரானிஸ் லொவ்ஸ்கியின் அரங்க முறைமையை பற்றி பமிற்சி பெற்றவராக இருந்தவரான குணசேன கலப்பத்தி பேர்டோல் பிரெக்ட்டின் நாடகங்களுக்கு கூட ஸ்ரானிஸ் லொவ்ஸ்கியின் அரங்க முறைமையையே பயன்படுத்திக்கொண்டார்.

தேவ நிலா (கண்கள் காரணமாக)

1964ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்த சுயபடைப்பு நாடகத்தில் இசையும் பாடல்களும் சிறப்பாக அமைந்திருந்தன. இயற்கை மற்றும் மோடிப்படுத்தப்பட்ட என்ற இரு பாரம்பரியங்களினதும் கலப்பாகவே அந்த நாடகம் அமைந்திருந்தது. இந்நாடகத்தில் குணசேன கலப்பத்தி கிரேக்க நாடகப் பாரம்பரியத்தில் வரும் பாடகர் குழுவை பயன்படுத்தியிருந்தார். இந்நாடகத்தை அடிப்படையாகக்கொண்டு பிற்காலத்தில் ஒரு சினிமா படமும் தயாரிக்கப்பட்டது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

வியதும்பறா

ஜோன் போல் சாத்தேயின் (Jean paul Satre) “Le Mazale” என்ற நாடகத்தின் தழுவலான இந்நாடகம் 1967ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்டதொன்றாகும். சாத்தேயின் நாடகமொன்றினை சிங்கள அரங்கத்திற்கு அறிமுகப்படுத்திய முதலாவது சந்தர்ப்பமாகவும் அதேநேரம் அரசியல் கருப்பொருளைக் கொண்டமுதலாவது சிங்கள நாடகமாகவும் *வியதும்பறா* நாடகத்தை அறிமுகப்படுத்தலாம். குணசேன கலப்பத்தி *நவ ரங்க சபா* என்ற அமைப்பின் சார்பில் இந்நாடகத்தை தயாரித்தார். பிரான்ஸ் மொழி நாடகத்தின் கருப்பொருளைப் பயன்படுத்திக்கொண்டு இந்நாட்டின் சமகால அரசியல் சம்பவமொன்றினை விபரிக்க எடுத்த முயற்சியாகவே இந்நாடகத்தை குறிப்பிடலாம். ஆளும் கட்சியும் மக்கள் கட்சியும் ஒரு பொது உடன்பாட்டிற்கு வர வேண்டும் என்ற யோசனை முன்வைக்கப்படுகிறது. மக்கள் கட்சியின் சிலர் இதனை எதிர்த்தாலும் மேலதிக வாக்குகளால் இந்த பிரேரணை வெற்றியடைகின்றது. உடன்பாட்டினை பற்றி கலந்துரையாடலில் ஈடுபடும் பொறுப்பை ஒருவரிடம் ஒப்படைக்கப்படுகின்றது. எதிர்த்தவர்கள் அவரை கொலை செய்ய முயற்சிக்கிறார்கள். அவரை கொலைசெய்யும் பொறுப்பை ஒருவரிடம் ஒப்படைக்கிறார்கள். தன்னுடைய மனைவியுடன் பயணம் செய்துகொண்டிருக்கும் போது அவர் தன்னிடம் ஒப்படைக்கப்பட்டுள்ள பொறுப்பை பற்றி தன் மனைவியிடம் கூறுகிறார். அவன் இந்த கொலையை நடக்காமல் செய்ய முயற்சிக்கிறான். ஆளும் கட்சியுடனான பேச்சு வார்த்தை தொடங்கிய உடனே அவரை கட்டுக்கொல்ல முயற்சிக்கிறார். ஆமினும் இந்நேரத்தில் வெளியில் இருந்து எறியப்படும் ஒரு கைக்குண்டு காரணமாக துப்பாக்கி சுடும் முயற்சி தோல்வியடைகின்றது. குறிப்பிட்ட

நபருடைய மனைவியானவர் ஒரு காழுகி ஆவார். அவள் பேச்சு வார்த்தைக்காக நியமிக்கப் பட்ட பிரதிநிதியான நிகொலொஸின் மீது காதல்கொள்கிறாள். தன்னுடைய கணவன் அவரை சுட்டுக்கொல்லும் திட்டத்துடன் இருக்கிறார் என்பதை அவள் வெளிப்படுத்துகிறாள். எவ்வாறாயினும் நிகொலொஸ் இப்பெண்ணின் கணவரான ஹியுகோவை தன்பக்கத்திற்கு சார்பானவராக மாற்றிக்கொள்கிறார். இதேநேரம் ஹியுகோ இல்லாத ஒரு நேரத்தை பார்த்து அவருடைய மனைவியை நிகொலொஸ் தன்னுடைய காம வேட்கையை தீர்த்துக்கொள்ள பயன்படுத்துக்கொள்கிறார். இந்த நேரத்தில் வீட்டிற்கு வருகின்றவரான ஹியுகோ நிகொலொஸ்வை சுட்டுகொன்றுவிடுகிறார்.

இந்நாடகம் இரு முரண்பாடுகளை எடுத்துக்காட்டுகின்றது. ஒன்று அரசியல் முரண்பாடு ஆகும். அது நாடகத்தின் முதல் பகுதியில் இடம்பெறுகின்றது. இரண்டாவது மனித முரண்பாடு ஆகும். நாடகத்தின் இரண்டாம் பகுதியில் அதனை நிகொலொஸ் அவருடைய மனைவி ஜெஸிகா மற்றும் ஹியுகோ என்ற பாத்திரங்களின் ஊடாக இது சித்தரிக்கப்படுகின்றது. ஒரு தழுவல் நாடகமாக இருந்தாலும் அதனை எமது சமூகத்துடன் பொருந்தும்படி ஒழுங்குபடுத்தி முன்வைப்பதில் குணசேன கலப்பத்தி வெற்றிகண்டுள்ளார். அவர் சாத்தேவின் அனுபவத்தில் இருந்து எமக்கு தேவையானவற்றினை மட்டுமே தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டுள்ளார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

தாத்தா (அப்பா)

1969ஆம் ஆண்டில் தயாரித்துள்ள இந்நாடகமானது கிசுசிங் கங் என்ற யப்பானிய நாடகக் கலைஞருடைய ஆக்கமொன்றின் சிங்கள மொழிபெயர்ப்பாகும். ஆரிய இராஜகருணா இதனை சிங்கள மொழிக்கு மொழிபெயர்த்திருந்தார். வாழ்க்கை அன்பாலே பிணைக்கப்பட்டுள்ளது. இதுதான் இந்த நாடகத்தால் கூறப்படும் விடயம். இந்த கருப்பொருளை மேலோங்கிக்காட்டுவதாக நாடகத்தை தயாரிப்பில் குணசேன கலப்பத்தி வெற்றி கண்டுள்ளார். தந்தை இருபது வருடங்களுக்கு முன்பு வீட்டை விட்டு செல்கிறார். மூத்த மகன் தான் இந்த காலகட்டத்தில் முழு குடும்பத்தினதும் பொறுப்பை ஏற்று செயற்படுகிறார். இருபது வருடங்களுக்கு பின்பு தந்தை ஒரு நோயாளியாகவே வீடு வந்து சேர்கிறார். மூத்த மகன் தந்தையை நிராகரிக்கிறார். ஆயினும் இளைய மகனும்

மகளும் தந்தையின் மீது அன்பைக் காட்டுகிறார்கள். இருபது வருடங்களுக்கு முன்பே தந்தை இறந்துவிட்டார் என்று மூத்த மகன் கூறுகிறார். தன்னுடைய இளந் சகோதரியும் சகோதரனும் தன்னை தான் தந்தை என்று அழைக்க வேண்டும் என்பது மூத்த மகனின் கருத்து. தந்தை அன்பை எதிர்பார்த்தே வீட்டிற்கு வருகிறார். ஆயினும் மூத்த மகன் இடையூறு விளைவிக்கிறார்.

தந்தை வீட்டிற்கு வரும்வரை நாடகம் மெதுவாக தான் நகர்ந்துகொண்டுள்ளது. ஆயினும் தந்தையின் வருகையுடன் நாடகத்தின் ஓட்டம் வேகமாகின்றது. ஒரு நாடக உத்தி என்ற வகையில் இது முக்கியமானது. நாடகத்தின் ஆடையலங்காரங்கள், பின்னணி, மேடைக் கருவிகள் என்பன யப்பானிய பின்னணியை சித்தரிப்பதாக இருந்தன. உலக பொதுவான ஒரு விடயத்தை கருப்பொருளாக கொண்டிருந்த இந்நாடகம் அதன் காரணமாகவே பார்வையாளர்களிடம் தந்தை பற்றியது போலவே மூத்த மகன் பற்றியதும் தயவு உணர்வை ஏற்படுத்தியது.

ஹேனே கதாவ (சேனைப் பயிர் நிலத்தின் கதை)

பிரதம மந்திரி எஸ். டப்லியூ.ஆர். டி. பண்டாரநாயக்க அவர்களின் மஹேனே நிரீ யகா (பெரிய சேனையின் இரத்தப் பேய்) என்ற சிறுகதையை அடிப்படையாகக் கொண்ட இந்நாடகம் 1975ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்டது. முன்னால் பிரதம மந்திரியான எஸ்.டப்லியூ.ஆர்.டி. பண்டாரநாயக்கவைநினைவு கூறல் இந்நாடக தயாரிப்பிற்கு காரணமாக அமைந்தது. இந்நாடகமானது குணசேன கலப்பத்தியின் இறுதி நாடகம் ஆகும்.

குணசேன கலப்பத்தி ஆய்வுகளையும் தேடல்களையும் மேற்கொண்டு பரீட்சார்த்த முயற்சிகளில் ஈடுபட்டவராக இலங்கை நாடகக் கலைக்கு பெரும் பணியாற்றிய ஒரு நாடகக் கலைஞர் ஆவார். ஜவனிகா என்ற பெயரில் நாடக கலைக்கான ஒரு சஞ்சிகையை தொடங்கி நாடாத்தியமை குணசேன கலப்பத்தி நாடகக் கலையின் மீது காட்டிய அக்கறையை எடுத்துக் காட்டுவதாக உள்ளது. பார்வையாளர்களின் நாடக இரசனையை மேம்படுத்தல் இந்த சஞ்சிகையின் நோக்கமாக இருந்தது.

பேராசிரியர் சரசந்திரவை முன்மாதிரியாகக்கொண்டு குணசேன கலப்பத்தி இலங்கையின் நாட்டார் கலை பற்றிய ஆய்வுகளில் ஈடுபட்டார்.

அவருடைய தழுவல் நாடகங்களான முஹுது புத்து, லிய தம்பறா போன்ற நாடகங்கள் தழுவல்கள் போல இல்லாமல் சுய படைப்பு நாடகங்களாகவே காணக்கூடியதாக உள்ளமைக்கு அது காரணமாகியது. அதேபோல அவர் பிரான்ஸ், ஸ்பென், சோவியத் தேசம், யேர்மன் மற்றும் யப்பான் போன்ற நாடுகளின் நாடகக் கலைஞர்களுடைய நாடகங்களை சிங்கள மேடைக்கு கொண்டு வந்து நாடக பார்வையாளர்களின் அனுபவங்களையும் அறிவையும் விரிவாக்க பங்களிப்பு செய்தார்.

ஆமினும் இந்த எல்லாவற்றினையும் அவர் தனக்கேயுரிய ஒரு பாணியில் தான் மேற்கொண்டார். பேர்டோல் பிரெக்ட்டின் நாடகங்கள் அவரால் தயாரிக்கப்பட்டாலும் அவர் பேர்டோல் பிரெக்ட்டின் நாடக முறைமையை பின்பற்றவில்லை. அரசியலை கருப்பொருளாகக் கொண்ட நாடகங்களை தயாரித்தாலும் அவர் வெறும் பிரசாரத்தில் ஈடுபடாமல் பார்வையாளர்களின் மனதையும் இதயத்தையும் கவரும்படி நாடகங்களை தயாரித்தார்.

நாடகப் பயிற்சிகளின் போதும் நடிகை நடிகர்களை நெறிபடுத்துவதிலும் அவர் மிகவும் திறமையாக செயற்பட்டார். நடிகை நடிகர்களிடம் மறைந்துள்ள திறமைகளை வெளிக் கொணர ஸ்ரானிஸ் லவ் ஸ்கிவினின் அரங்க முறைமையை அவர் பயன்படுத்திக் கொண்டார். “தயாரிக்கப்படும் நாடகங்களை அரங்கேற்றுவதற்கு வசதி இல்லாமையானது தற்போதைய வளர்ந்துவரும் நாடக நெறியாளர்கள் முகங்கொடுக்கும் ஒரு பிரதான பிரச்சினையாகும். தேசிய நாடகக் கலை மன்றத்தால் இப்பணியை நிறைவேற்றக்கூடும் என்ற எதிர்பார்ப்பைக் கொண்டவர்களாகத்தான் நாங்கள் இருந்தோம். ஆமினும் தற்போது குறிப்பிட்ட மன்றம் செயலிழந்த நிலைமையே காணக்கூடியதாக உள்ளது. தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகத்தை அரங்கேற்றப் படுவதையும் புதிதாக ஒரு நாடகத்தை தயாரிக்கப்படுவதையும் அதேபோல நடிகர் நடிகைகளுக்கு தேவையான பயிற்சிகளை வழங்குவதையும் ஒன்றிணைக்கப்படக்கூடியது ஒரு தேசிய அரங்க மண்டபத்தின் ஊடாக மட்டுமே ஆகும். எனவே இந்த விடயத்தை அரசின் கவனத்திற்கு கொண்டுவிருவ விரும்புகின்றேன்” (ஜவனிகா - முன்னுரை 1963 செப்தம்பா இதழ், குணசேன கலப்பத்தி).

நாடக வாழ்க்கையும் சாதாரண வாழ்க்கையும் என்று இரண்டு வாழ்க்கைகள் கொண்டவராக அவர் இருக்கவில்லை. அவர் நாடக தயாரிப்புக்காக தன்னுடைய தனிப்பட்ட சொத்துகளையும் செலவளித்தார்.

முஹ்து புத்து நாடகதயாரிப்பின் போது அவர் வொக்ஸ்வேகன் காரில் தான் வந்தார். முஹ்து புத்து நாடகம் முடிவடையும் போது அவர் மொறிஸ் வகை காரில் பயணம் செய்யவேண்டிய நிலைமை உருவாகி இருந்தது. லியதம்பறா நாடகத்தை தயாரிக்கும் போது அவர் பொது பேருந்தில் பயணம் செய்வவராக இருந்தார். அப்போது ஒரு நாடகத்திற்கான கட்டணமாக கிட்டத்தட்ட இரண்டாயிரம் ரூபா தான் இருந்தது. அவர் ஒரு நாடகத்தை அரங்கேற்றப்படுவதற்கு முன்பு ஒழுங்கமைப்பாளர்களுடன் பணத்தை பற்றி பேசுவவராக இருக்கவில்லை. பார்வையாளர்களின் எண்ணிக்கை குறைந்து ஒழுங்கமைப்பாளர்களால் பணம் வழங்குவதற்கு கடினமான நிலைமையில் இருக்கும் போது பணம் பெறாமல் வந்த சந்தர்ப்பங்களும் உண்டு. “எமது கிராமிய நாடகங்களை சார்ந்த அம்சங்களைக்கொண்ட சில நாடகங்கள் கடந்த வருடங்களின் போது அரங்கேற்றப்பட்டன. சமீப காலம் வரை படித்தவர்களுக்கு அந்நியமானவையாகவும் அதேபோல சாதாரண மக்களுக்கு மறந்துபோனவையாகவும் இருந்த ஓரளவுக்கு தேசிய என்று கூறக்கூடிய சுதேசிய நாடக முறைமைகள் தோன்றின. ஒரு தேசிய பாரம்பரியத்தை கட்டியமைக்கும் பொருட்டு இவ்வாறான நாடகங்களை பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும் என்பது தான் தேசிய நாடக பாரம்பரியமொன்றினை பற்றி அக்கறைகாட்டுபவர்களின் கருத்தாக உள்ளது. மேலும் பொது மக்களும் இவ்வாறான நாடகங்களை தங்களுடைய தேசிய மரபுரிமைகளாக ஏற்றுக்கொள்கிறார்கள்” (குணசேன கலப்பத்தி ஜவனிகா சஞ்சிகை 1960 மே 14).

ஒரு சுதேசிய நாடகக் கலையை பற்றிய தேடலின் போது குணசேன கலப்பத்தி மறக்க முடியாத ஒரு பாத்திரம் ஆவார். தற்போதைய நாடக கலையை பல விதமான ஆய்வுகளின்வழியாக வளர்ச்சியான நிலைக்கு கொண்டுவந்த நாடக கலைஞர்களுக்குள் குணசேன கலப்பத்தி முக்கியமானவர் ஆவார். 1984ஆம் ஆண்டு நவம்பர் மாதம் 24ஆம் திகதி அவர் காலமானார்.



சுகுதபால டி சில்வா



புகைப்படம்: பீ.யூ.டி பெரேரா



சுகதபால டி சில்வா

“வாழ்க்கையை ஆமிரம் ரூபா தாளில் அச்சிடப்பட்டுள்ள ஒரு காலகட்டத்தில்தான் நாங்கள் வாழ்ந்துக்கொண்டு இருக்கின்றோம். திறந்த பொருளாதார முறைமையுடன் திறந்துகொண்ட புதிய வாய்கள் மனித ஆன்மாவையும் விழுமியங்களையும் விழுங்கிக்கொண்டுள்ளன. ஒருபோதும் பசி தீராத வயிறுகளைக்கொண்ட படுபாவி பிசாசுகள் போலத் தான் இந்த விழுங்குபவர்களும் உள்ளார்கள். வேலை நிறுத்தப் போராட்டம் தடை செய்யப்பட்டுள்ள இவ்வாறான ஒரு காலகட்டத்தில் **துன்ன துனுகமுவே** (ஒன்றிணைக்கப்படாத செயற்பாடுகளை குறிக்க பயன்படும் ஒரு பழமொழி) நாடகம் தற்காலிக பெறுமதியே கொண்டுள்ளது என்று கூறுவதற்கு சிலர் முயற்சிக்கிறார். உண்மையாகவே குருடர்களாக தத்தமது சிறை மாளிகைகளில் பதுங்கிக்கொண்டுள்ளவர்களுக்கு தடையுத்தரவு என்பது ஒரு சட்டம் மட்டுமே ஆகும் என்பதை புரிந்துகொள்ள முடியாது. தொழிலாளர் இயக்கமானது தடைகளால் அடக்க முடியாத ஒரு சக்தியாகும் என்பதையும் இவர்கள் மறந்துள்ளார்கள். நாட்டின் ஏதோ ஒரு இடத்தில் சிறியதும் பெரியதுமான வேலை நிறுத்தப் போராட்டங்கள் தினசரி நடந்துகொண்டே தான் உள்ளன. வர்க்கப் போராட்டமானது பல விதமான வடிவங்களை எடுக்கின்றதொன்றாகும்” (சுகதபால டி சில்வா **துன்ன துனுகமுவே** நாடக நூலின் அறிமுகத்தில், 1992).

பேராசிரியர் சரச்சந்திரவின் **மனமே** நாடகம் அரங்கேற்றிய பின்பு அதனை பின்பற்றிக்கொண்டு பெரும் எண்ணிக்கையான நாடகங்கள் உருவாக்கப்பட்டன. எனவே மோடிப்பாணியாக்கப் பட்ட என்ற அடைமொழி கூட நாடக பார்வையாளர்களை பொறுத்தவரை அலுப்பூட்டுகின்றதொன்றாக மாறியது. சுகதபால டி சில்வாவின் நாடக உலக பிரவேசமானது இவ்வாறானதொரு சூழ்நிலையில் தான் இடம்பெற்றது. அவர் யதார்த்தவாத

நாடகங்களை தயாரிக்கத் தொடங்கினார். “அபே கடட்டிய” (எங்களுடைய ஆட்கள்) என்ற பெயரில் அவருடைய நாடகங்கள் முன்வைக்கப்பட்டன. பார்வையாளர்களை மீண்டும் அரங்கத்திற்கு கூட்டிக்கொண்டு வர அவருடைய இந்த நாடகங்கள் காரணமாகின. அதன்படி சிங்கள யதார்த்தவாத நாடகங்களை சமூக யதார்த்தத்தை தேடும் கலை ஊடகமாக மாற்றியமைத்தவர் என்ற கௌரவம் சுகதபால டி சில்வாவைச் சாரும். அவர் சிங்கள அரங்கத்தில் ஒரு கிளர்ச்சியாளர் ஆவார். அவர் ஒரு கிளர்ச்சியாளராகவே நாடக துறைக்கு நுழைந்தார். அவர் நாடக துறைக்கு பிரவேசித்தபோது பார்வையாளர்கள் படிப்படியாக அரங்கத்தை விட்டு வெளியேறிக்கொண்டு தான் இருந்தார்கள். ஒரு தொற்றுநோய் போல பரவிக்கொண்டிருந்த மோடிபாணியாக்கப்பட்ட நாடகங்களுக்கு எதிராக யதார்த்தவாத நாடகங்களை உருவாக்க சுகதபால டி சில்வா “அபே கடட்டிய” என்ற பெயரில் தொடங்கிய இயக்கமே பார்வையாளர்களை மீண்டும் அரங்கத்திற்கு கொண்டு வர காரணமாகியது. எனவே சிங்கள நாடகக் கலையை புகியதோர் திசையை நோக்கி கொண்டு சென்றவர் என்று சுகதபால டி சில்வாவை அறிமுகப்படுத்தலாம்.

1960களில் நாடகத்துறைக்கு நுழைந்தவரான சுகதபால டி சில்வா தன்னுடைய நாடகக் கலைப் பிரவேசம் பற்றி “சொந்தரு ஆஞ்ஞாதாயகயா ஹேவத் நாட்ய நிஸ்பாதக” (அழகியல் சர்வாதிகாரி அல்லது நாடகத் தயாரிப்பாளர்) என்ற நூலில் கீழ் வருமாறு கூறுகிறார். “நாடகக் கலையின் மீதான அதீத காதலைக்கொண்டவனாக நான் நாடக துறைக்கு வரவில்லை. மாறாக ஒரு வெளிப்பாட்டு ஊடகம் என்ற வகையில் அதிலுள்ள சிறப்பான தன்மையை கவனத்தில்கொண்டே நான் நாடகக் கலைக்குள் பிரவேசித்தேன். ஆயினும் நான் படிப்படியாக நாடகக் கலையின் மீது காதல்கொண்டவனாக மாறினேன். நாடகம் பற்றிய அறிவை திரட்டிக்கொள்ள என்னை தூண்டியதும் இந்த காதலே ஆகும்”.

அவருடைய குடும்ப பின்னணியும் நாடக கலைத்துறைக்கு பிரவேசிக்க உதவியதாக அமைந்தது. தென் மாகாணத்தில் வெளிகம தேனுவல என்ற இடத்தில் 1928ஆம் ஆண்டு ஓகஸ்ட் மாதம் 04ஆம் திகதி பிறந்தவரான சுகதபால டி சில்வா தொடக்கத்தில் வெளிகம சித்தார்த்த மகா வித்தியாலயத்திலும் பின்பு காலி வித்தியாலயத்திலும் கல்வி கற்றார். பின்பு அவர் மலையகத்தில் அமைந்துள்ள கம்பளை ஜனராஜ வித்தியாலயத்திற்கு சென்றார். தென் மாகாணத்தில் பிறந்தவரான

அவர் கம்பனையில் வசித்தவரான சந்திரசேன என்ற அவருடைய மாமாவிடம் சென்று அங்கு தங்கி கல்வி கற்கத்தொடங்கினார். இவ்வாறு அவர் தென் பகுதி சமூக கலாசார சூழ்நிலையில் இருந்து மலையக சமூக கலாசார சூழ்நிலைக்கு மாறுகிறார். சிரேஸ்ட நிலை பரீட்சையில் சித்தியடைந்த பின்பு அவர் கொழும்பு பெம்ஹொக் கல்லூரியில் கல்வி கற்கத் தொடங்கினார். அவரை ஒரு மருத்துவராக்க வேண்டும் என்பது அவருடைய தந்தையின் நோக்கமாக இருந்தது. ஆயினும் விஞ்ஞான ஆய்வுக்கூடத்தில் ஒரு தவணை வெட்டுதல் சார்ந்த அனுபவம் காரணமாக ஏற்பட்ட அதிர்ச்சி அவருடைய வாழ்க்கையின் வழியை மாற்றியமைத்தது. அவர் கொழும்புக்கு வரும்போது பெரியோர்கள் அவருக்கு வழங்கிய எச்சரிக்கையானது திரைப்படங்களை பார்க்க பழக வேண்டாம் என்பதேயாகும். ஆயினும் இதன்போது அவருடைய மாமா அவருக்கு உதவியாக நின்றார். கொழும்புக்குப் போய் திரைப்படம் பார்க்காமல் இருப்பவர் யார் என்பது தான் மாமாவின் மறுமொழியாக இருந்தது.

இவ்வாறு சுகதபால டி சில்வா கொழும்பில் சிக்கலான சமூக கலாசாரத்திற்குள் நுழைந்துக்கொண்டார். ஏற்கனவே அவர் எழுதிய “சில் கத் ஹெடி” (விரதம் பிடித்த முறை) என்ற சிறுகதை சிங்கள பலய பத்திரிகையில் வெளிவந்திருந்ததுடன் அனூநவய (தொன்னூற்றி ஒன்பது) என்ற பெயரைக்கொண்ட ஒரு நாவலும் எழுதிமிருந்தார். ஆயினும் அவருடைய ஆக்கத்திறனின் எழுச்சியானது கொழும்பிலே நிகழ்கின்றது.

பாடசாலை கல்வியை முடித்தவராக சுகதபால டி சில்வா ஓர் உறவினருடைய வியாபாரத்தில் பங்காளியாக செயற்பட தொடங்கினார். ஆயினும் அதிக நாட்கள் போக முன்பு அவர் ஓர் ஆங்கில ஆசிரியராக நியமிக்கப்பட்டார். ஆயினும் அத்தொழிலில் இருந்தும் விலகிய அவர் சிங்கள பலய என்ற பத்திரிகையுடன் இணைந்துகொண்டார். அதற்கு பின்பு அவர் கே.வீ.ஜீ. புத்தக நிலையத்தில் தொழில் செய்ய தொடங்கினார். அதில் அவருக்கு முக்கியமான புத்தகங்களை வாசிக்க வாய்ப்புக் கிட்டியது. அதேநேரம் அவருடைய கலை வாழ்க்கைக்கான பின்னணியை உருவாக்கிக்கொள்ளும் இடமாகவும் கே.வீ.ஜீ. புத்தக நிலையம் அமைந்தது. அவர் இந்த இடத்தில் சந்தித்த ஜீடப்லியு. சுரேந்திர, றலெக்ஸ் இரணசிங்க, விபுல தர்மவர்த்தன, தர்ம சிறி குருப்பு என்பவர்களிடம் சேர்ந்து இலக்கியம் மற்றும் கலை தொடர்பான



“தட்டுகெவல்” - விக்ரம போகோட, பிறேமா கனேகோட
(புகைப்படம்: றாலெக்ஸ் ரணசிங்ஹ)

உரையாடல்களிலும் வாதவிவாதங்களிலும் ஈடுபட்டார். சுகதபால டி சில்வா தொடர்ச்சியாகவே நாடகங்களை கடுமையாக விமர்சித்துக்கொண்டு இருக்கும் காரணத்தால் ஒரு நாள் சிறில் பீ பெரேரா நாடகங்களை விமர்சித்துக்கொண்டு இருக்காமல் ஒரு நல்ல நாடகத்தை தயாரித்து காட்டுமாறு சுகதபால டி சில்வாவிடம் சவால்விட்டார். இந்த சவாலை ஏற்றுக்கொண்டதன் விளைவாகத் தான் அவருடைய “போடிங்காரயோ” (வாடகை அறைகளில் வசிப்போர்கள்) என்ற நாடகம் பிறந்தது. கே.வீ.ஜி. புத்தக நிலையத்தில் இருந்து விலகிய சுகதபால டி சில்வா பிரித்தானிய தூதுவராலயத்தில் பிரித்தானிய செய்தி வெளியீட்டின் ஒரு மொழி பெயர்ப்பாளராகவும் துணை செய்தி ஆசிரியராகவும் பணியாற்றினார். பின்பு அதில் இருந்தும் விலகி முழு நேரமாக நாடகக் கலையில் ஈடுபட தொடங்கினார். அவர் 1969இல் இலங்கை ஒலிபரப்புக் கூட்டுதாபனத்துடன் இணைந்துகொண்டார். அவர் அதில் இருந்து பல வானொலி நாடகங்களை தயாரித்தார். அவருடைய மேடை நாடகங்கள் கீழ்வருமாறு சுருக்கமாக குறிப்பிடலாம்.

போடிங்காரயோ (விடுதியில் தங்கிருப்போர்கள்)

இது 1962ஆம் ஆண்டில் இலங்கை கலை மன்றத்தால் நடத்தப்பட்ட நாடக விழாவின் போது சிறந்த நடிகர், சிறந்த நாடகப் பிரதி மற்றும் சிறந்த தயாரிப்பு என்ற விருதுகளைப் பெற்ற நாடகம் ஆகும். வீழ்ச்சியடைந்திருந்த யதார்த்தவாத நாடகப் பாணியை மீள் கட்டியமைக்க இந்நாடகம் உதவியது. இது நவீன சிக்கலான சமூகத்தில் வாழும் அலுப்பூட்டும் மாதிரியான வாழ்க்கையைகொண்டுள்ள விடுதிவாசிகளை கருப்பொருளாகக்கொண்ட நாடகமொன்றாகும்.

தட்டு கெவல் (மாடி வீடுகள்)

1964ஆம் ஆண்டில் அரங்கேற்றப்பட்ட இந்நாடகமானது தொடர்மாடி வீடுகளில் வசிக்கும் சில ஆண்களையும் பெண்களையும் பற்றிய கதையொன்றாகும். இதன் வழியாக சமகாலத்து சமூகத்தின் சட்டங்களுக்கும் ஒழுக்கம் சார்ந்த பழக்க வழக்கங்களுக்கும் அடிபணிந்துள்ள திருமணம் என்ற சமூக நிறுவனத்தின் சுவாவத்தை

வெளிப்படுத்துகின்றது. சொமிவின் கணவரான ஜயசேகர ஓரினச்சேர்க்கையில் நாட்டம் கொண்டுள்ளவர் ஆவார். இதன் காரணமாக சொமி, ஜயசேகரவின் நண்பனான விமலசேனவுடன் ஒரு முறையற்ற தொடர்பை ஏற்படுத்திக்கொள்கிறார். இதேநேரம் ஜானகி மற்றும் முனவீர என்ற காதல் சோடி திருமண வாழ்க்கைக்குள் நுழைய முயற்சிக்கிறார்கள். இந்நாடகத்தில் திருமண வாழ்க்கையின் சிக்கலான சுவாவத்தை சித்தரிக்க சுகதபால டி சில்வா முயற்சித்துள்ளார். ஒரு பக்கத்தில் திருமண வாழ்க்கை சிதைந்துகொண்டிருக்கும் அதேநேரம் மறு பக்கத்தில் இன்னும் சிலர் அதற்குள் நுழைய முயற்சித்துக் கொண்டுள்ளார்கள். திருமண வாழ்க்கையானது மகிழ்ச்சியையும் திருப்தியையும் வழங்குகின்றதாக இல்லாத பட்சத்தில் சகவாசத்தில் என்ன அர்த்தம்? ஜயசேகரவிற்கு அவருடைய விருப்பத்திற்கு ஏற்ப வாழ்வதற்கும் சொமிவிற்கும் விமலசேனவிற்கும் ஒன்றாக வாழ்வதற்கும் அனுமதி வழங்க வேண்டும். முனவீர மற்றும் ஜானகி என்ற பாத்திரங்களின் ஊடாக சொமி மற்றும் ஜயசேகர என்பவர்களின் அவல நிலைமையை சிறப்பாக தெளிவுபடுத்துகின்றது. பாத்திரங்களின் இந்நிலைமைக்கு காரணங்களை தேடிச்செல்லும் நாடகக் கலைஞர் அப்பாத்திரங்களின் கடந்த கால கட்டத்தை நோக்கி எம்மை அழைத்து செல்கிறார். சொமி, ஜயசேகரவை விட்டு விமலசேனவுடன் செல்வதாகவும் ஜயசேகர முழு உண்மையும் நீதிபதிக்கு கூறுவதாகவும் இந்த நாடகத்தை முடிவுக்குகொண்டு வந்ததாக இருந்தால் இந்நாடகமும் இன்னொரு வழமையான நாடகமாகதான் இருக்கும். ஆயினும் நாடகத்தில் அவ்வாறு நடக்கவில்லை. “சொமி, எனக்கு உன் மீது கோபம் கிடையாது. வேறொரு பெண் என்றால் இவ்வளவு காலம் என்னோட வாழ மாட்டார் என்பது எனக்கு தெரியும். நீ போக வேண்டும் என்று நான் கூறவதில்லை. ஆனாலும் போகாத தான் உன்னுடைய விருப்பம் என்றால் நீ போகலாம்.” குட்கேசுடன் வீட்டை விட்டு வெளியேற தயாராக உள்ளவளான சொமிவிடம் ஜயசேகர கூறுகிறார். அவள் குட்கேசை பக்கத்தில் வைத்து கதிரையில் அமர்ந்துகொள்கிறார். விமலசேன வந்து அவளை அழைக்கிறார். அவருடைய வருகையை எதிர்பார்த்துத் தான் அவள் நிற்கிறாள். “என்னால் வர முடியாது, நான் வர மாட்டேன்” என்று அவள் விமலசேனவிடம் கூறுகிறாள். இந்நாடகம் ஒரு போலித்தனமான நாடகமாகாமல் ஒரு சிறந்த ஆக்கமாகுவது இக்காட்சியுடன் ஆகும்.

தட்டு கெவல் என்ற நாடகத்தை பற்றி கருத்து தெரிவிக்கும் கலைஞர் திஸ்ஸ அபேசேகர “இந்நாடகமானது மேடை நாடகக் கலையை பற்றிய தெளிவான புரிதலையும் வாழ்க்கைக்குள் ஊடுருவிச் செல்லக்கூடிய நுண் மையான திறமையும் கொண்ட ஒரு கலைஞரின் ஆக்கமாகும்” என்று கூறுகிறார்.

ஹரீம் படு ஹயக் (பொருத்தமான ஆறு ஆசாமிகள்)

1965ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்டுள்ள இந்நாடகமானதுஇத்தாலி தேசத்து நாடகக் கலைஞரான பிறுண்டலோ (Pirandello) என்ற நாடக எழுத்தாளருடைய (Six Characters in Search of an Author) நாடகத்தின் தழுவல் ஆகும். இதன்போது சுகதபால டி சில்வா நாடக அரங்கத்தில் சில புதிய பரிட்சார்த்த முயற்சிகளை மேற்கொண்டிருந்தார்.

ஒரு நாடகத் தயாரிப்பாளர் நடிகர் நடிகைகள் கூட்டமொன்றுடன் ஒரு நாடக பயிற்சியில் ஈடுபட்டு கொண்டுள்ளார்கள். அந்த நேரத்தில் இந்த இடத்திற்கு வருகின்ற ஆறு அந்நியர்கள் தங்களுடைய கதையை அரங்கேற்றுமாறு கேட்டுக்கொள்கிறார்கள். பலவிதமான துன்ப துயரங்களுக்கு முகங்கொடுத்தவர்களான இந்த ஆறுபேர்களும் ஒரே குடும்பத்தை சார்ந்தவர்கள் ஆவார்கள். அவர்களுடனான ஒரு கலந்துரையாலுக்கு பின்பு அவர்களுடைய கதையை நாடகமாக்கி அரங்கேற்றுவதற்கு நாடகத் தயாரிப்பாளர் உடன்படுகிறார். தொடக்கத்தில் இந்த அந்நியர்களின் கதையை தன்னுடைய நடிகர் நடிகைகளை பயன்படுத்திக்கொண்டு கூறுவதற்கு முயற்சிக்கிறார். ஆயினும் அது பயனளிக்காத நிலையில் தங்களுடைய வாழ்க்கை பற்றிய கதையை தங்களாலே முன்வைக்கப்படுவதற்கு இந்த அந்நியர்கள் முன்வருகிறார்கள். மேடையில் உண்மையான நாடகத்தை நடப்பவர்கள் இந்த அந்நியர்கள் ஆவார்கள். தயாரிப்பாளரும் அவருடைய உதவியாளர்களும் அவர்களுக்கு உதவி வழங்குபவர்கள் ஆவார்கள். அரங்கத்தின் நடுவில் இருந்து நடிகர் நடிகைகள் மேடைக்கு வருகின்றமை, மேடையில் இருந்து அவர்களுடன் உரையாடுகின்றமை என்பன நாடகங்களில் காணக்கூடியதாக இருந்தாலும் பார்வையாளர்களை நாடகத்துடன் நெருக்கமாக்கிக் கொள்வதில் அவை அவ்வளவு பிரயோசனமாக அமையவில்லை என்றும் ஆயினும் தயாரிப்பாளரும் உதவியாளரும் ஆற்றிய பணியானது



“துன்னு துனு கமுவே”

பார்வையாளர்களுக்கும் மேடைக்கும் இடையில் நெருக்கிய தொடர்பை ஏற்படுத்திக்கொள்ள உதவியது என்றும் டி.பி. குறுப்பு என்ற விமர்சகர் கூறுகிறார்.

ஹேல நெக்க டோங் புதா (உச்சத்திற்கு ஏறிய புத்திரன்)

1966ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது ரெனலி விலியம்ஸ்சின் (Tennessee Williams) Cat on a hot tin roof என்ற நாடகத்தின் சிங்கள மொழி பெயர்ப்பு ஆகும். எளிமையான உரையாடல்களைக்கொண்ட யதார்த்தவாத நாடகப்பாணியை இதன்போது பின்பற்றியுள்ளார். ரெனலிவிலியம்ஸ்சின் நாடகங்கள் நாடக உத்திகளின் உதவியை எதிர்பார்க்கின்றவை அல்ல. வாழ்க்கையை விபரிப்பதற்கு அவர் மொழியை கையாளும் திறமையை பயன்படுத்திக்கொள்கிறார். சுகதபால டி சில்வா மூல நாடக நூலில் உள்ளடக்கும் உணர்வுபூர்வமான மொழி நடையை சிங்கள மொழி பெயர்ப்பில் பயன்படுத்திக்கொள்வதில் தோல்விகண்டுள்ளார். இதன் காரணமாகவே மூல நாடகத்தில் காணப்படும் பலமான பாத்திரங்களை சிங்கள மொழி பெயர்ப்பில் காண முடியாமல் போய்யுள்ளன. “மூல நூலில் வரும் பிக்டாடி என்ற பாத்திரமானது உயிரோட்டமானதும் விவிலியத்தில் வரும் பெரும் தந்தை நிலையை பிரதிபலிக்கப்படுகின்றதாகவும் உள்ளது. எல்லா திசையும் நோக்கி விரிவடைந்த பெரும் தன்மையும் முழு வாழ்க்கையுமே கட்டியணைத்துக்கொள்ள முயற்சிக்கும் ஆவலும் சமூகத்தில் இருந்து உள்வாங்கிக் கொண்ட பாண்டித்தியமும் கொண்டவராகத் தான் மூல நூலில் அந்த பாத்திரம் படைக்கப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் சிங்கள நாடகத்தில் வாழ்க்கையில் தோல்விகண்டு சுய பரிதாபத்தால் பாதிக்கப்பட்டு விம்மிக்கொண்டுள்ள ஒரு பலவீனமான கிழவனாக அந்த பாத்திரம் படைக்கப்பட்டுள்ளது” என்று திஸ்ஸ அபேசேகர கூறுகிறார்.

நில் கரஹால் மல் (நீல கடுஞ்ரோகணி பூக்கள்)

இது வரை காலம் யதார்த்தவாத நாடக பாரம்பரியத்தை பின்பற்றிக்கொண்டு சமகாலத்து சமூக பிரச்சினைகளை பற்றிய நாடகங்களை தயாரித்துக்கொண்டிருந்த சுகதபால டி சில்வா

இந்நாடகத்தை ஒரு வரலாற்று கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு மோடிபாணியாக்கப்பட்ட நாடகமொன்றாக 1967ஆம் ஆண்டில் தயாரித்தார். சீகிரி காஸ்யப அரசனின் வரலாற்று கதையை அடிப்படையாக கொண்டு இந்நாடகம் எழுதிமிருந்தது. இந்நாடகத்தின் பெயரால் சீகிரியாவில் பொறிக்கப்பட்டுள்ள ஒரு செய்யுள் வரி குறிப்பிடப்படுகிறது. இந்த நாடகம் காஸ்ஸியப அரசனின் பாத்திரத்தை நோக்கி வேறொரு பார்வையில் பார்க்கப்படுவதாகவும் அமைந்துள்ளது. தன்னுடைய தந்தையை கொண்டு அரசனாகிய ஒருவராக தான் வரலாற்றில் காஸ்யப பற்றி கூறப்படுகின்றது. ஆயினும் சுகதபால டி சில்வா இந்நாடகத்தில் காஸ்யப அரசனை பாரம்பரிய பார்வையில் இருந்து வித்தியாசப்படும் ஒரு பார்வையை செலுத்தி சித்தரிக்க முயற்சிக்கிறார். காஸ்யபவின் தந்தை தாதுசேன அரசன் தன்னுடைய சிறுபராயத்தில் இருந்து தன்னையும் தன் தாயையும் விட முகலன் மற்றும் முகலனின் தாய் மீது அதிக அன்பை செலுத்திய காரணத்தால் அவரிடம் உருவாகியிருந்த மன அழுத்தம்தான் தன்னுடைய தந்தையை கொல்லும் முடிவை எடுக்க பின்னணியாக அமைந்தது என்று இதில் சித்தரிக்கப்படுகிறது. நாடகத்தில் ஒரு காட்சியில் காஸ்யப கீழ் வருமாறு கூறுகிறார். “அம்மா இறந்த தந்தை பற்றிய நினைவுடன் வாழ்கிறார். நான் என்னுடைய வருங்கால கனவுடன் வாழ்கின்றேன். தாய் தந்தை பற்றி கவலைப்படும் பிள்ளைகள் உலகத்தில் அனேகமாக இருக்கிறார்கள். அவர்களை பொறுத்தவரை சிறுவர்கள் சிறுவர்களேயொழிய ஒருபோதும் வீரர்கள் இல்லை. அவர்களை குழந்தைகளாக தான் அவர்களால் பார்க்க முடியும். நடந்தவை பற்றி நான் கவலையடைவதில்லை. தந்தை என்னுடைய கெட்டித்தனத்தை மதிக்கவில்லை என்பது தான் என்னுடைய கவலை. தந்தை எப்பொழுதும் முகலன் என்னை விட கெட்டிக்காரன் என்ற எண்ணத்தில்தான் இருந்தார். தந்தை அதிகம் அன்பை காட்டியதும் முகலனுக்கு தான். சிறிய வயதில் நான் முகலனுடன் போர் பயிற்சியில் ஈடுபட்டேன். அப்பொழுது முகலனின் கையில் காயம் ஏற்பட்டது. அதைக் கண்ட தந்தைக்கு சரியான ஆத்திரம் வந்தது. என்னுடைய கையில் இருந்த வாளை பறித்தெடுத்துக்கொண்டு “இனி நீ வாளை பிடிக்க கூடாது” என்று சொன்னார். அந்த நேரம் நான் என் மனதால் என்னுடைய தந்தையை கொன்றேன்”. காஸ்யபவின் இக்கூற்றானது நாடக ஆசிரியரின் பார்வையை வெளிப்படுத்து கின்றதாக அமைந்துள்ளது.

பார்வையாளர்களின் மனதை கவரும் விதத்தில் இந்நாடகம் தொடங்குகிறது. கங்கசிநிபுர என்ற இடத்திலிருந்து சீகிரியாவை பார்க்க வந்தவரான ஒரு கிராமவாசி இந்த கற்சிலைகள் தந்தையை கொன்றவரின் இரகசியங்களை வெளிவிடும் என்ற அச்சத்தில் உள்ளதாக கூறுகிறார். காஸ்ய பற்றிய கதை விபரிக்கப்படுவது இதற்கான ஒரு மறுமொழியாகவே ஆகும். இது ஒரு மோடி பாணியாக்கப்பட்ட நாடகமாக இருந்தாலும் கூட முழுமையாகவே நாடகம் பாணியை பின்பற்றி தயாரித்த நாடகமொன்றாக இருக்கவில்லை. நெறியாளர் இந்நாடகத்தின் போது பாடகர் குழுவை நாடகத்தின் நகர்த்தலுக்கும் அதே நேரம் சில நேரங்களில் பாத்திரங்களை விபரிக்கப்படுவதற்கும் உதவியாக பயன்படுத்திக்கொண்டார். இது கிரேக்க நாடகங்களில் காணக்கூடியதாக உள்ள செயற்திறன் பாடகர் குழுவை சார்ந்த பண்பை சுட்டிக்காட்டுகின்றது.

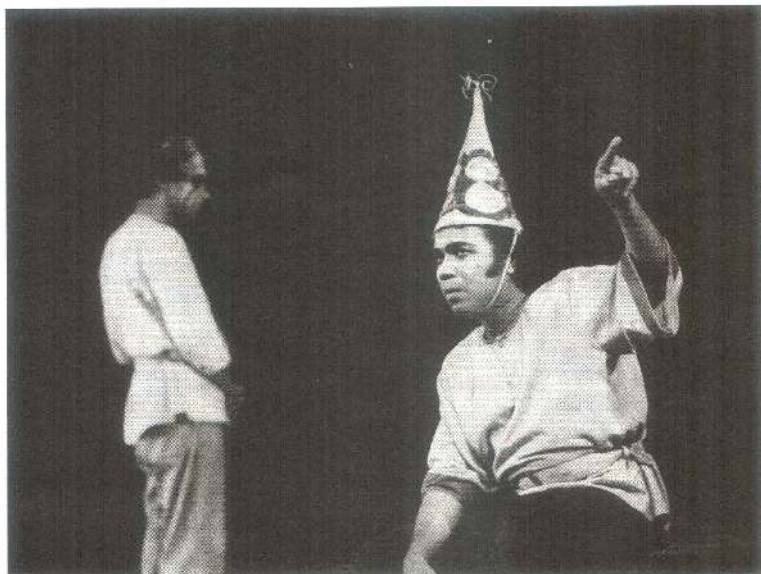
ஹித ஹொந்த அம்மண்டி (நல்ல மனதுள்ள அம்மையார்)

1969ஆம் ஆண்டில் அரங்கேற்றப்பட்ட இந்நாடகமானது பேர்டோல் பிரெக்ட்டின் The Good Woman in Setsuan என்ற நாடகத்தின் சிங்கள மொழி பெயர்ப்பு ஆகும். சுகதபால டி சில்வாவின் **போடிங்கரயோ, தட்டு கெவல்** போன்ற நாடகங்களில் இருந்து கிடைத்த நாடக அனுபவம் இந்நாடகத்தில் இருந்து பார்வையாளர்களுக்கு கிடைக்கவில்லை என்று கூறப்படுகின்றது. கவர்ச்சிகரமான உரையாடல்களைக் கொண்டிருக்காமை அதற்கு ஒரு காரணம் ஆகும். பேர்டோல் பிரெக்ட்டின் நாடகப் பாணியை பற்றியும் பார்வை பற்றியும் சரியான புரிதல் அப்போதைய பார்வையாளர்களிடம் நிலவியதில்லை என்பது தான் இதற்கு காரணமாக இருந்தது. வெளிப்புற சோடித்தல்களும் நாடக உத்திகளால் திறமையை காட்டுவதும் இந்த நாடகத்தில் உள்ளடக்கவில்லை. பார்வையாளர்களால் இந்நாடகத்தை புரிந்துகொள்வது கடினமாக இருந்தது.

நல்ல மனிதனாக வாழ்வது என்பது அனைவரினதும் தேவையாகும். ஆமினும் எவ்வளவு பெரும் முயற்சி எடுத்தாலும் கூட முழுமையாகவே சிறந்ததொரு மனிதனாகுதல் என்பது சாத்தியப்படாத ஒன்றாக உள்ளது ஏன்? ஒரு நல்ல மனிதனாகும் ஆசையும் வாழும் ஆசையும் மனிதனை இருமனப்போக்கைகொண்டவர்களாக மாற்றுகின்றன. இது தான் இந்நாடகத்தின் கருப்பொருளாக இருந்தது. இந்த நோக்கத்தை



“தாவெத்தோ” - (புகைப்படம்: பி.யூ.டி பெரேரா)



“நந்தி விஸால்” - (புகைப்படம்: பி.யூ.டி பெரேரா)

நிறைவேற்றிக் கொள்வதற்கு இசை, உரையாடல், அபிநயம் மற்றும் மேடை உத்திகளை பயன்படுத்திக் கொண்டிருந்தாலும் கூட இந்நாடகத்தின் அடிப்படை கருப் பொருளை சிறப்பாக வெளிபடுத்தக்கூடியதாக அவை அமைத்திருக்கவில்லை.

துன்ன துனு கழுவே

1972ஆம் ஆண்டில் முதலாவதாக அரங்கேற்றப்பட்ட இந்நாடகத்தை சுகதபால டி சில்வாவின் சிறந்த நாடகமாக சிலர் எடுத்துகாட்டுகிறார்கள். ஒரு முதலாளித்துவ நிறுவனத்தில் ஏற்படும் வேலை நிறுத்தப் போராட்டம் இதற்கு கருப்பொருளாகியுள்ளது. தொழில் அதிபர் தனசேன தன்னுடைய நிறுவனத்தின் ஊழியர்களுடைய உழைப்பை சுரண்டிக்கொண்டு பணத்தை திரட்டிக்கொண்டுள்ளவர். இதன்போது தொழிலாளர்கள் வேலை நிறுத்தப் போராட்டமொன்றில் இறங்குகிறார்கள். இந்த போராட்டத்தின் போது காட்டிக்கொடுப்பவர்கள், தொழிலாளர்களின் மற்றும் தொழிற் சங்கத் தலைவர்களின் வீடுகளில் உருவாகும் கஷ்டமான சூழ்நிலைகள் என்பன நாடகத்தில் சித்தரிக்கப் படுகின்றன. தொழிற் சங்கத் தலைவர் சங்கமரத்னவின் ஒரேயொரு குழந்தை நோய்வாய்ப்படுகிறான். நோயை குணப்படுத்தக்கூடிய மருந்தை தயாரிப்பது இந்த நிறுவனத்தில் மட்டுமே ஆகும். வேலை நிறுத்தப் போராட்டத்தை கைவிட்டால் அந்த மருந்தை வழங்குவதாக தனசேன கூறுகிறார். வேலை நிறுத்தல் போராட்டத்தை நிறுத்தி அந்த மருந்தை எடுத்து குழந்தையுடைய வாழ்க்கையை காப்பாற்றுமாறு சங்கமரத்னவின் மனைவி அழுதுகொண்டு கேட்டுக்கொள்கிறார். சங்கமரத்னவேலை நிறுத்தப் போராட்டத்தை காட்டிக்கொடுத்து குறிப்பிட்ட மருந்தை கொண்டுவரும் வரை எல்லோரும் காத்துக்கொண்டிருக்கிறார்கள். சங்கமரத்ன மருந்தை கேட்டுக் கொள்வதை நிராகரித்து இனி பிறக்கும் ஆபிரக்கணக்கான குழந்தைகளுக்காக தன்னுடைய குழந்தையின் வாழ்க்கையை அர்ப்பணித்துவிட்டு போராட்டத்தை கைவிடாமல் இருக்கிறார்.

ஒரு சமகாலத்து சமூகப் பிரச்சினையை நாடக வடிவத்தில் முன்வைத்தல் என்ற வகையில் **துன்ன துனு கழுவே** என்ற நாடகம் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இதுவரை காலம் நாடகங்களில் அரசன் கதைகள், புராணக் கதைகள், நாட்டார் கதைகள் மற்றும் ஹாஷிய

கதைகள் தான் இருந்தன. ஒரு ஆழமான வாழ்க்கைப் பார்வையெனக் கொண்ட இவ்வாறான நாடகம் இதற்கு முன்பு அரங்கேற்றப்படவில்லை என்றுதான் கூறலாம். இதன் உரையாடல்கள் நாடகத்தின் கருப்பொருளை தீவிரமாக்கி தேவையான உத்வேகத்தை ஏற்படுத்தப்படுகின்றதாக இருந்தன. 1971ஆம் ஆண்டில் ஏற்பட்ட அரசியல் கிளர்ச்சிக்கு பின்பு உருவாக்கிய இந்த நாடகமானது கலைக்கும் மக்களுக்கும் இடையிலான தொடர்பிற்கு ஓர் உதாரணமாகப் பேசப்பட்டது.

முது குமாரி (முத்துக் குமாரி)

1972ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது பிரான்ஸ் தேசத்து எழுத்தாளரான அலெக்ஸன்டர் பிறிவ்வேர்ட்டின் (Alexander Breffort) Irma La Douce என்ற இசை நாடகத்தின் சிங்கள மொழி பெயர்ப்பு ஆகும். இது 1956ஆம் ஆண்டில் பிரான்ஸில் பிரபல்யமான ஒரு இசை நாடகம் ஆகும். இரமா லா டூஸென்றதின் அர்த்தம் “புன்னகையின் வழியாக வாழ்க்கை நோக்கி பார்த்தல்” என்பதாகும். இது பிரான்ஸில் வாழும் காமபோகி நகரவாசிகளின் அவலத்தை ஹாஷியத்துடன் அணுகும் ஒரு நாடகம் ஆகும். சுகதபால டி சில்வாவின் இந்நாடகம் துன்ன துனு கமுவே நாடகம் அளவுக்கு பேசப்பட்ட நாடகமாக இருக்கவில்லை. ஆயினும் இது ஒரு திறமையான தயாரிப்பாக இருந்தது. நகரத்து மொழி வழக்கில் நன்கு பரிச்சயமுள்ளவரான சுகதபால டி சில் வா இந்நாடகத்தில் அதனை உரியமுறையில் பயன்படுத்திக்கொண்டிருந்தார். மூல நாடகத்தின் அர்த்தத்தை திறமையாக பார்வையாளர்களிடம் கொண்டு செல்ல இது காரணமாகியுள்ளது.

துறங்க சன்னிய (குதிரை மோகம்)

ஹங்கேரிய தேசத்து நாடக கலைஞரான கியுலா ஹே (Gyula Hay) என்பவரின் The Horse என்ற நாடகத்தின் மொழி பெயர்ப்பான இந்நாடகம் 1975ஆம் ஆண்டில் அரங்கேற்றப் பட்டது. இந்த மூல நாடகத்தின் ஆசிரியர் பேர்டோல் பிரெக்ட்டின் கருத்துக்களை ஒத்த கருத்துக்களைக் கொண்டவராகவும் பேர்டோல் பிரெக்ட்டிடம் நட்பைக்கொண்டவராகவும் இருந்தவர் ஆவார். பேரரசுவாதிற்கு எதிராக

சோசலிஷ் கருத்துக்களைக்கொண்டவர் என்ற வகையில் இவருடைய இக்கருத்துகளின் செல்வாக்கை எடுத்துக்காட்டுவதாக *துறக சன்னிய* நாடகம் அமைந்திருந்தது. உரோம் பேரரசுவாத காலகட்டத்து கதையொன்றே இந்த நாடகத்திற்கு அடிப்படையாகியுள்ளது. சர்வாதிகார ஆட்சியாளரான கலிகியுலா தன்னுடைய புரோகிதராக ஒரு குதிரையை தேர்ந்தெடுத்துக்கிறார். சர்வாதிகாரியின் எந்த சட்டத்தையும் ஏற்றுக்கொள்ள தயாராக உள்ளவர்களான உரோம் வாசிகளும் குதிரையின் புரோகிதன் பதவியை ஏற்றுக் கொள்கிறார்கள். குதிரை மோகம் நாடு முழுவதும் ஒரு தொற்று நோய் போல பரவுகின்றது. சர்வாதிகார கலிகியுலா தன்னுடைய புரோகிதரான குதிரைக்கு ஒரு மனித மனைவியை தேடுகிறார். தன்னுடைய மகளிமார்களை புரோகித குதிரைக்கு திருமணம் செய்துகொடுக்க உரோம் பிரபுகள் போட்டிபோடுகிறார்கள்.

வல்லரசுவாதத்தின் சபாவத்தையும் அதற்கு இணங்கி செயற்படும் மக்களின் மடத்தனத்தையும் இந்நாடகத்தால் சிறப்பாக சித்தரிக்கப்படுகின்றது. சுகதபால டி சில்வாவின் சிங்கள மொழி பெயர்ப்பானது ஆங்கிலப் பிரதியை விட செப்பனிடப்பட்ட தன்மையும் நாடகத்தன்மையும் கொண்டுள்ளது என்று விமர்சகர் சார்ல்ஸ் அபேசேகர கூறுகிறார். சுகதபால டி சில்வாவின் ஏனைய நாடகங்களை விட சிறப்பானதொன்றாக *துறக சன்னிய* நாடகம் உள்ளது என்று நாடக கலைஞரான ஆர். ஆர். சமரகோன் கூறுகிறார்.

நந்தி விலாஸ

இது 1977ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட நாடகமொன்றாகும். சுகதபால டி சில்வாவின் *துன்ன துனு கமுலே* நாடகத்திற்கு பின்பு அரசியல் கருப்பொருட்களை கொண்ட நாடகங்கள் பல எண்ணிக்கையில் வெளிவரத் தொடங்கின. அரசியல் சுலோகங்களும் புரட்சியின் வெற்றியையும் இந்நாடகங்களின் பலவற்றிற்கு பொதுப் பண்புகளாக இருந்தன. இந்த பின்னணியில் பார்க்கும் போது *நந்தி விலாஸ* நாடகம் ஒரு வெற்றிகரமான நாடகமாக அமைந்திருந்தது. இதில் வர்க்கப் போராட்டத்தை கருப் பொருளாகக் கொண்டிருந்தாலும் அரசியல் கருத்துகள்முன்னவைக்கப்படுவதற்கு பதிலாக அரசியல் கருப்பொருளை நாடகத்தின் சாரத்துடன் இணைந்ததாக நாடகத்தை தயாரித்திருந்தமை இதற்கு காரணமாகும். வர்க்கங்களை குறியீடுகளாக காட்ட பயன்



“துறங்க சன்னிய” - யூ. ஆரியவிமல், லூஸியன் புல்த்சிங்ஹா, பந்துலவிதானகே, சந்திரா களு ஆரச்சி.
(புகைப்படம்: பி.யூ.டி பெரேரா)



“அசெலசந்த அவன்ஹல” - யூ. ஆரியவிமல், நிலந்தி ஹீன்தெனிய, காமினி ஹெட்டியாரச்சி.

படுத்தப்பட்ட பாத்திரங்கள் பார்வையாளர்களிடம் நாடக சுவையை சிறப்பாக வழங்கப் படுகின்றவையாக இருந்தன. சுகதபால டி சில்வா நாடக மொழி தொடர்பான பரிட்சார்த்த நடவடிக்கைகளை மேற்கொண்டார். அவர் பொதுசன வாழ்க்கையுடன் சம்பந்தப்பட்ட மொழி வழக்குகளை பயன்படுத்திக்கொண்டார். அதேபோல நாட்டார் அரங்கத்தின் செல்வாக்கைப் பெற்றவராகவும் இருந்தார். “நாங்கள் எல்லோரும் நந்திவிஸால போன்ற எருதுகள்தான். எங்களுடைய முதுகை தட்டுகிற நல்ல முகம் போதும், எந்தொரு சமையும் தூக்கிக்கொண்டுபோக நாங்கள் தயார். தலையை தடவும்போது கண்களை மூடிக்கொள்ளும் நாங்கள் குருடர்கள் போல தான் செயற்படுகின்றோம். அடிக்கடி நடைபெறும் தேர்தல் வெள்ளம் எம்மை இழுத்துக்கொண்டுப்போகவும் காரணமாக உள்ளது இந்த படுபாவிப் பழக்கம் தான்” என்று சுகதபால டி சில்வா இந்த நாடகத்தை பற்றி எழுதிய ஒரு நினைவு சஞ்சிகையில் கூறுகிறார்.

தாவெத்தோ

1979 இல் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகம் பாசிசவாதத்தையும் அதிகார வெறியையும் கருப்பொருளாகக்கொண்டிருந்தது. அன்னம் தீவுக்கும் காகங்களின் தீவுக்கும் இடையிலான எல்லைப் போரும் சமாதானமும் இந்த நாடகத்தில் உள்ளடக்கியிருந்தன. ஆயினும் நாடகம் முழுவதிலும் ஒருவகை தெளிவற்ற தன்மையை காணக்கூடியதாக இருந்தது. அரங்கக் கலைதொடர்பாக சுகதபால டி சில்வாவிடம் நிலவும் நிபுணத்துவம் இந்நாடகத்தில் சிறப்பாக காணக்கூடியதாக இருந்தது. ஆயினும் ஆழமான பல கருத்துகளை ஒரே நேரத்தில் கூறுவதற்கு முயற்சித்துள்ளமை காரணமாக இந்நாடகத்தில் ஒருவகையான தெளிவற்றதன்மை இருந்ததாக திலகரத்ன குறுவிட பண்டார என்ற நாடக விமர்சகர் கூறுகிறார்.

ஸது ஸஹ ஸது (மனிதர்களும் பணமும்)

1981ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது பணம் காரணமாக சமூகம் எதிர்க்கேநாக்கும் பிரச்சினைகளை பற்றியதொன்றாகும். மனமே நாடகத்திற்கு அடித்தளமாகவிருந்த சல்ல துலுத்தா எனப்படும் ஜாதகக் கதையே இந்நாடகத்தினதும் அடித்தளமாக இருந்தது. ஆயினும்

இந்நாடகத்தில் குறிப்பிட்ட ஜாதகக் கதைக்கு புதியதோர் விளக்கம் வழங்கியிருந்தது. ஜாதகக் கதையில் வரும் குரு இந்நாடகத்தில் ஒரு பேராசிரியராகவும் மனமே குமரன் என்ற பாத்திரம் குமாரசிங்ஹ என்ற பாத்திரமாகவும் மனமே குமரியை குமாரி என்ற பாத்திரமாகவும் வேடர் அரசனை வெதிசிங்ஹ என்ற பாத்திரமாகவும் இடம் பெற்றன. குமாரி ஒரு பணக்காரனான குமாரசிங்கத்தை திருமணமாக்கிக்கொள்கிறார். ஆயினும் அவருடைய உறவால் திருப்தியடையாதவளான குமாரி காட்டசாட்டமான உடலைக் கொண்ட வெதிசிங்ஹத்துடன் தொடர்பை உருவாக்கிக் கொள்கிறார். குமாரசிங்ஹத்தின் இருந்து பணத்தை சாந்த திருப்தியையும் வெதிசிங்ஹத்திடம் இருந்து உடல் திருப்தியை யும் என்ற வகையில் இரண்டுவுகையான திருப்தியையும் அடைவது தான் குமாரியின் முயற்சியாகும். இந்த பிரச்சினையை தீர்த்துவைக்கும்பொருட்டு காளி கடவுள் மேடைக்கு அழைக்கப்படுகிறார். இதன் போது குமாரசிங்ஹவின் தலையை வெதிசிங்ஹத்திற்கும் வெதிசிங்ஹவின் தலையை குமாரசிங்ஹத்திற்கும் மாற்றி பொருத்தப்படுகின்றன. தலைகளை மாற்றிய பின்பு சொகுசான வாழ்க்கையை வாழும் வெதிசிங்ஹவின் உடல் மிருதுவாகி கரடுமுரடான தன்மை இல்லாமல் போகின்றது. எனவே குமாரிக்கு வெதிசிங்ஹத்தின் மீதான விருப்பம் இல்லாமல் போகின்றது. குமாரிவிற்காக தலைகளை மாற்றிக்கொண்டவர்கள் இறுதியில் போர் புரிகிறார்கள். வாளை தரும்படி இருவரும் கேட்டுக்கொள்கிறார்கள். குமாரி வாளை எடுத்து தற்கொலை செய்துகொள்கிறாள்.

இந்நாடகத்தின் போது சுகதபால டி சில்வா சுல்ல தனுத்தர ஜாதகக் கதையின் கருப்பொருளை எடுத்துக்கொண்டு தற்போதைய சமூக விழுமியங்கள் மீதும், முறிந்துபோன மனிதத்துவத்தின் மீதும் ஆக்கபூர்வமான பார்வையை செலுத்துகிறார்.

அசெவ சந்த அவன்ஹவ (ஆவணி மாதத்து தேநீர் விடுதி)

வோன் ஸ்னையர் (Vern Sneider) என்ற எழுத்தாளரின் ஒரு நாவலை அடிப்படையாகக்கொண்டு அமெரிக்கக் நாடக கலைஞரான ஜோன் பெட்ரிக் (John Patrick) தயாரித்த The Tea house of the August Moon என்ற நாடகத்திற்கு 1953 ஆம் ஆண்டில் ஜூலிட்ஸ் விருது கிடைத்தது. இந்நாடகத்தின் தழுவலாக சுகதபால டி சில்வா அசெவ

சந்த அவன்ஹல நாடகத்தை 1981ஆம் ஆண்டில் தயாரித்தார். ததினா எனப்படும் ஒரு தென்கிழக்காசிய தீவு அமெரிக்க பேரரசுவாதத்தின் கீழ் இருந்தது. இத்தீவுக்கு சனநாயகத்தை அறிமுகப்படுத்த அமெரிக்கர்கள் தயாராகிறார்கள். ஆயினும் அவர்கள் அந்நாட்டின் கலாசாரத்தை பற்றிய சரியான புரிதலைக் கொண்டவர்கள் அல்லர். அவர் குடிசைக் கைத்தொழில் அபிவிருத்தியின் வழியாக கிராம முன்னேற்றத்தை எதிர்பார்ப்பாக கொண்டுள்ள ஒரு தலைவர் ஆவார். ஆயினும் சந்தைப்படுத்தல் முறைமையொன்று இல்லாத காரணத்தால் அவருடைய முயற்சி தோல்வியில் முடிவடைகின்றது. பின்பு ஒரு குடிசை கைத்தொழில் என்ற வகையில் பிறாண்டி எனப்படும் மதுபான உற்பத்தியை கிராமத்திற்கு அறிமுகப்படுத்துகிறார்கள். அதன் காரணமாக கிராமம் வளர்ச்சியடைகின்றது. கிராமத்திற்கு சனநாயகம் அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றது. ஒரு பாடசாலையை விட ஒரு மதுபானசாலையே கிராமத்தின் பெரும்பாலானோர் களுடைய கோரிக்கையாக முன்வைக்கப்படுகின்றது. பெரும்பாலானோர்களின் விருப்பத்தை மதித்தல் தான் சனநாயகம் என்ற காரணத்தால் ஒரு மதுபான சாலை வழங்கப்படுகின்றது. வொஷிங்ரன் நிர்வாகத்தின் விருப்பமும் இத்துடன் ஒத்துப்போகின்றது.

பேரரசுவாதத்தின் உண்மையான நோக்கத்தை தெளிவுபடுத்தும் அதேநேரம் சனநாயகத்தின் மறுபக்கத்தையும் ஹாஷியத்துடன் வெளிப்படுத்தல் என்ற வகையில் இந்நாடகம் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. பாடசாலைக்கு பதிலாக ஒரு மதுபான சாலை திறக்கப்படுதல், ஓர் ஓவியர் விவசாய உத்தியோகத்தராகுதல், ஒரு சண்டியன் ஒரு போலிஸ்காரனாக மாறுதல் என்பது இந்த சனநாயகத்தின் பலன்களால் ஆகும். இவ்வாறு சுதேசிய கலாசாரத்தினதும் சமூகத்தினதும் அழிவானது அமெரிக்காவின் மகிழ்ச்சிக்கு காரணமாகிறது. அது அவர்களுடைய எதிர்ப்பார்ப்பு களை நிறைவேற்றப்படுகின்றதாக உள்ளது. இந்த எல்லா சம்பவங்களையும் நேரடி கூற்றுகளாக என்று இல்லாமல் கலைத் தன்மையுடன் சித்தரிக்கப்படவைத்தல் என்ற செயலில் சுகதபால டி சில்வா வெற்றிகண்டுள்ளார். இந்நாடகம் 1981ஆம் வருடத்தில் பார்த்த சிறந்த நாடக எழுத்துருவாக்கம் மற்றும் தயாரிப்பாக இருந்தது என்று நாடகக் கலைஞர் சயிமன் நவகத்தேகம் கூறுகிறார்.

மறாசாத்

சுகதபால டி. சில்வாவினால் 1986ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது பீற்றர் வமிஸ்வின் (*Peter Weiss*) *மறா சாத்* (*Marat/Sade*) எனப்படும் நாடகத்தின் ஒரு மொழி பெயர்ப்பு நாடகம் ஆகும். புரட்சித் தலைவரான *மறாவுக்கும் சாத்* என்பவருக்கும் இடையில் ஒரு விவாதம் ஏற்படுகின்றது. அது புரட்சியின் சாரமும் புரட்சிக்காக பின்பற்ற வேண்டிய வழிமுறையும் பற்றிய ஒரு விவாதம் ஆகும். புரட்சிக்கு பின்பு ஏற்படும் சிக்கலான நிலைமைக்கு ஒரு தீர்வாக தனிநபர் சர்வாதிகாரத்தை பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும் என்பது தான் *மறாவின்* கருத்து ஆகும். *சாத்* என்பவர் காமபோகி வாழ்க்கை கொண்டவராக தான் பிரபல்யமாகியுள்ளார். அவர் புரட்சிற்ு பின்பு ஹரீன் நகரத்தை விட்டு தப்பியோடிக் கொண்டிருந்த போது கைதான ஒருவர் ஆவார். அவர் ஒரு புரட்சி தலைவரோ அல்லது புரட்சிற்ு சார்பான ஒருவரோ அல்ல. நாடகத்தில் இவ்விரு பாத்திரங்களுக்கும் புதிய பொருள்விளக்கங்கள் வழங்கப்படுகின்றன. குஷ்ட நோயால் பாதிக்கப்பட்டவரான *மறா* புரட்சியை பற்றிய புத்தகங்களை எழுதிக்கொண்டுள்ளார். புரட்சி பற்றிய சில சந்தேகங்கள் அவரிடம் தோன்றியுள்ளன. தனிநபர் சுதந்திரம் சார்ந்ததொரு



“மறாசாத்” - ஜாக்ஸன் அந்தனி

(புகைப்படம்: பி.யூ.டி. பெரேரா)

கண்ணோட்டத்தில் பார்க்கின்றவரான சாத், மறாவையும் அவருடைய தலைமைத்துவத்தையும் புரட்சியால் உருவாக்கப்பட்டுள்ளவையும் கடும் விமர்சனத்துக்கு உட்படுகிறார்.

இவ்வாறான ஒரு நாடகத்தை வேறொரு மொழியில் அரங்கேற்றப்படுதல் என்பது இலகுவான காரியம் அல்ல. மறாவிற்கும் சாத்விற்கும் இடையிலான உரையாடலை பலவீனமடையாதவாறு அதனை மேற்கொள்ளல் வேண்டும். சுகதபால டி சில்வா மிகவும் திறமையான முறைமையில் இந்த நாடகத்தை மொழி பெயர்த்துள்ளார்.

ஸாந்துவர ஸெபலானோ (புனித பண்டிச் சிப்பாம்)

1991ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது சுகதபால டி சில்வாவின் இறுதி நாடகத் தயாரிப்பு ஆகும். கிறிஸ்தவ சமயத்தை தாபிக்கப்படுவதில் முன்னோடி பங்களிப்பை வழங்கியவரான புனிதர் இக்னேஸியஸ் லொயொலாவின் 500ஆம் ஆண்டு ஜனன தினத்தை கொண்டாடும் பொருட்டு இந்நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. இது ஒரு விசேட விழாவிற்காக தயாரிக்கப் பட்ட நாடகமாக இருந்த காரணத்தால் சாதாரண பார்வையாளர் களுக்கான நாடகத் தயாரிப்பாக அமைந்திருக்கவில்லை. இதன் நாடகப் பாணியானது சுகதபால டி சில்வாவின் வழக்கமான நாடகப் பாணியுடன் வித்தியாசப் படுகின்றதாக இருந்தது. இந்நாடகமானது அவருடைய பதினாறாவது நாடக எழுத்துருவாக்கமாகவும் பதினைந்தாவது நாடக தயாரிப்பாகவும் அமைந்தது. கலை கலைக்காக அல்ல மாறாக கலையானது மக்களுக்காகவே ஆகும் என்பதை சுகதபால டி சில்வாவின் நம்பிக்கையாக இருந்தமை அவருடைய ஆக்கங்களால் வெளிபடுத்தப்படும் உண்மையாகும். அவ்வாறான எண்ணத்தைகொண்டவரால் மட்டுமேதான் உயர்ந்த ஆக்கங்களை உருவாக்க முடியும் என்பது அவருடைய கருத்தாகும். ஆயினும் அரசியல் மேடையும் நாடக மேடையும் ஒன்றல்ல என்பது அவருடைய திடமான கருத்தாக இருந்தது. அவர் *போடிங்காரயோ* என்ற நாடகத்தின் ஊடாக இலங்கையின் நாடகக் கலையின் பயணத் திசையை மாற்றியமைத்தவர் ஆவார். அதேநேரம் அவர் தன்னுடைய கருத்தியலுக்கு ஏற்புடையதாகவே நாடகங்களை தயாரித்தார். அவர் சமகாலத்து சமூக பிரச்சினைகளை ஊருருவிப் பார்க்க முயற்சித்த

ஒருவர் ஆவார். அவரால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட சில பிரச்சினைகள் அதுவரை காலம் சிங்கள அரசுகத்தில் பேசப்படாதவையாகவே இருந்தன. வீடுகளில் அறைகளை வாடகைக்கு எடுத்து வசிப்பவர்களின் வாழ்க்கைப் போலவே தொடர்மாடி வீடுகளில் வாழ்பவர்களுடைய வாழ்க்கையும் அவ்வறானவையாகும். *துன்ன துனு கமுவே* நாடகத்தின் ஊடாக முதலாளிக்கும் தொழிலாளிக்கும் இடையிலான பிரச்சினையை கலந்துரையாடப்பட்ட அதேநேரம் *துறங்க சன்னிய* மற்றும் *அசெல சந்த அவன்னுல* என்ற நாடகங்கள் பேரரசுவாதத்தின் சுபாவத்தை சிறப்பாக எடுத்துகாட்டுகின்றவையாகும். இச்சமூக முறைமைக்குள்ளே குடும்பம் மற்றும் திருமணம் என்ற நிறுவனங்கள் முகங்கொடுக்கும் சிக்கல்களை *தட்டுகெவல்* மட்டும் *ஸத சஹ ஸத* என்ற நாடகங்களில் சித்தரிக்கப்பட்டன. அதேநேரம் இந்த சமூக முறைமையை மாற்றியமைக்கும் புரட்சிகளை சார்ந்த பிரச்சினைகளை அவர் *மறாசாத்* நாடகத்தின் வழியாக முன்வைக்கிறார்.

அவர் சுய படைப்பு நாடகம் என்ற வகையில் மட்டுமல்ல மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களின் ஊடாகவும் தன்னுடைய அரசியல் பார்வையைச் சார்ந்த கருத்துக்களை சமூகத்திடம் முன்வைத்தார். அதேநேரம் தழுவல் முறைமையும் அவர் இதற்காக பயன்படுத்திக் கொண்டார். எந்தொரு சந்தர்ப்பதிலும் அவர் நாடகத்தை ஒரு வெறும் சுலோகமாக மாற்றுவதை அனுமதிக்க வில்லை. எல்லாவற்றினையும் கலைத்தன்மையை பாதுகாத்துக்கொண்டே மேற்கொண்டுள்ளமை அவருடைய நாடகங்களை விமர்சன கண்ணோடு பார்க்கும் போது தெளிவாகின்றன.

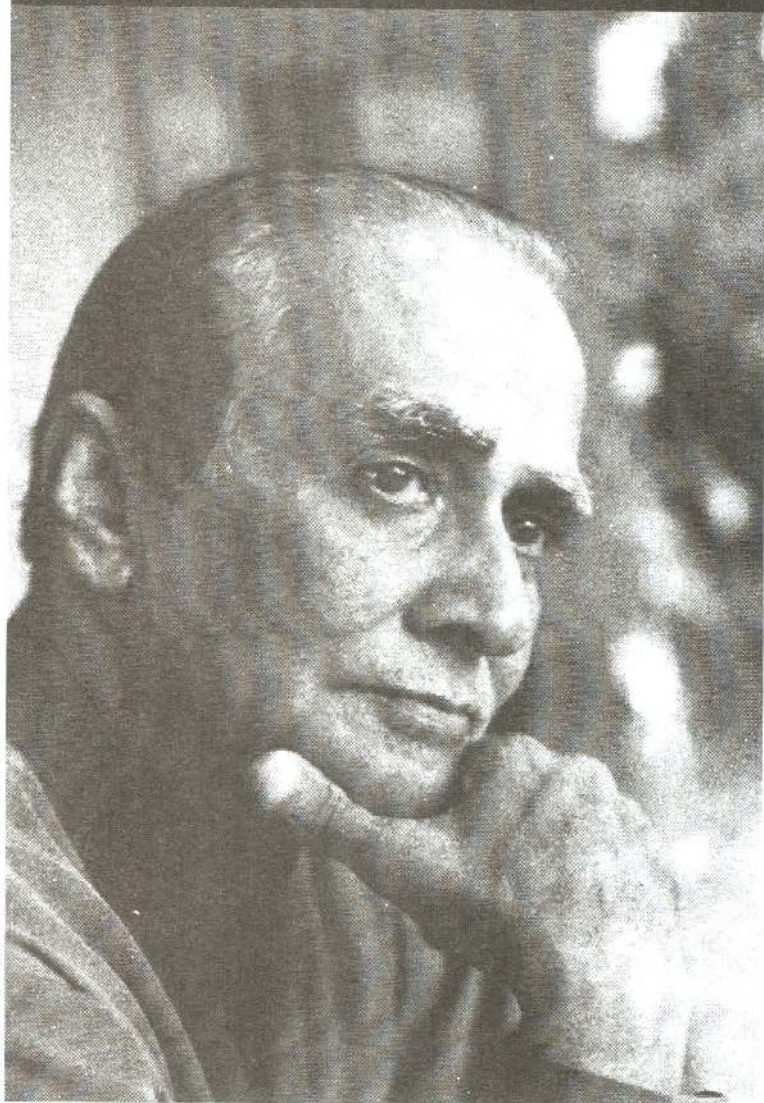
பேராசிரியர் சரசந்திராவின் *மனமே* நாடக உருவாக்கத்துடன் மோடி பாணியாக்கப்பட்ட நாடகங்களின் அலையொன்று உருவாகியது போலவே சுகதபால டி சில்வாவின் *போடிங்கரயோ* நாடக உருவாக்கத்துடன் யதார்த்தவாத நாடக அலையொன்று கிளம்பியது. அதேநேரம் அவருடைய *துன்ன துனு கமுவே* நாடகத்துடன் அரசியலை கருப்பொருளாகக்கொண்ட நாடக அலையொன்றும் சிங்கள நாடக மேடையில் கிளம்பியது. சுகதபால டி சில்வா இயற்கைவாத நாடகப் பாரம்பரியத்தில் மட்டும் ஈடுபாடுகொண்டவராக இருக்கவில்லை. அவர் *நில் கட்ஹால்* நாடகத்தின் வழியாக மோடிபாணியிலான நாடக முறையையும் பரீட்சித்து பார்த்தவர் ஆவார். உலகத்தில் பலவித

பாணிகளைக்கொண்ட பலவிதமான நாடகக் கலைஞர்களின் நாடகங்களை சிங்களத் தயாரிப்புகளாக முன்வைக்கப்பட்டமை யானது சிங்கள பார்வையாளர்களை பொறுத்தவரை மிக முக்கியமான அனுபவமாக அமைந்தது. சுகதபால டி சில்வாவின் கலை வாழ்க்கையானது நாடகங்களுக்க மட்டுமே மட்டுப்படுத்தப் பட்டதொன்றல்ல. அவர் நாடகத் தயாரிப்பை சார்ந்த முக்கியமான ஒரு நூலை எழுதியவர் ஆவார். *சொந்துரு ஆஞ்ஞாதாயக ஹேவத் நாட்ய நிஷ்பாதக* (அழகியல் சர்வாதிகாரி அல்லது நாடகத் தயாரிப்பாளர்) என்பது அந்த நூலாகும். அதேநேரம் அவர் பல நாவல்களையும் எழுதியுள்ளார். அத்துடன் அவர் பல நாவல்களை மொழி பெயர்த்துள்ளார். அவர் ஒரு கவிதை தொகுதியினதும் சுவாரஸ்யமான இரு கதை தொகுதிகளினதும் ஆசிரியர் ஆவார். அவருடைய தனிப்பட்ட வாழ்க்கையை எடுத்துக்கொண்டாலும் கூட அவர் தன்னுடைய கொள்கைகளுக்காகவே வாழ்ந்தவர் என்றும் வாழ்வின் ஊடாக தன்னுடைய கொள்கைகளை வெளிப்படுத்தியவர் என்றும் கூறலாம். அவர் தன்னுடைய தொழிலில் உயர் நிலை நோக்கி போக கூடிய வாய்ப்புகள் இருந்தாலும் மற்றவர்களுடைய தொழில் சார்ந்த போராட்டங்களுக்கு உதவி வழங்கிய காரணத்தால் தன்னுடைய தொழிலை இழந்த ஒருவர் ஆவார். அவருடன் போராட்டத்தில் பங்குகொண்ட பல தலைவர்கள் போராட்டத்தை காட்டிக்கொடுத்து மேல் பதவிகளை நோக்கி சென்றபோதும் அவர் சஞ்சலப்படவில்லை. அவர் *துன்ன துனு கமுலே*போன்ற நாடகங்களின் வழியாகவே அவற்றினைக்கு தன்னுடைய எதிர்வினை காட்டினார். வானொலி நாடகத் தயாரிப்பிலும் அவர் நிகரற்ற திறமையை வெளிப்படுத்தியவர் ஆவார். வானொலி நாடகத் துறையை சார்ந்ததாக அவர் *ஹண்ட நஞுவ* (ஒலி நாடகம்) என்ற புத்தகத்தை எழுதியுள்ளார்.

சிங்கள நாடகக் கலைக்கு அரும் பணியாற்றியவரான சுகதபால டி சில்வா 2002.10.28ஆம் திகதி இவ்வுலகத்தைவிட்டு பிரிந்தார்.



ஆர். ஆர். சமரகோன்



புகைப்படம்: பி.யு.டி. பெரேரா



ஆர். ஆர். சமரகோன்

1960 ஆம் தசாப்தத்தில் சிங்கள நாடகக் கலைப் புலத்திற்கு நுழைந்தவரான ரணசிங்ஹ ராஜபக்ஷ சமரகோன் நாடக உலகத்தில் ஆர்.ஆர். சமரகோன் என்ற பெயரிலே பிரபல்யமானார். அவர் சிங்கள நாடகக் கலைப்புலத்தில் மிக முக்கியமான ஆளுமையாக கருதப்படுவதற்கு காரணம் அவருக்கே உரித்தான தனித்துவமான நாடக அடையாளம் ஆகும். உண்மையாகவே அவருக்கு நாடகக் கலையில் செல்வாக்கு பெறுவதற்கு ஒரு குருகுலமோ அல்லது ஒரு பல்கலைக்கழகமோ கிடைக்கவில்லை. இருபத்தாறாவது வயதில் அவர் நாடகக் கலைப்புலத்திற்கு பிரவேசிக்கும் போது அவர் கூட்டுறவுத் தொகை விற்பனை நிலையத்தின் ஒரு இலிகிதராகவே பணியாற்றிக்கொண்டிருந்தார்.

கல்டக் நெதி லெடெக் (நோயற்ற ஒரு நோயாளி) 1965

இது சமரகோனின் முதலாவது நாடகத் தயாரிப்பு ஆகும். அவர் அப்போது பணியாற்றிக்கொண்டிருந்த கூட்டுறவுத் தொகை விற்பனை நிலையத்தின் நண்பர்களுடன் சேர்ந்து தன்னுடைய நாடக எழுத்துருவாக்கத்தை நாடகமாக்கினார். நடுத்தர வர்க்கத்தைச் சார்ந்த குடும்பமொன்றில் பிறந்த ஒரேயொரு ஆண் மகன் தன்னுடைய தாயுடையதும் தந்தையுடையதும் எல்லையற்ற அன்பின் கீழ் வளர்கிறான். அவ்வாறு அதிகமான அன்பு அவரை ஒரு மன நோயாளியாக உருவாக காரணமாகின்றது. ஒரு பல்கலைக்கழக மாணவனின் உளவியல் சார்ந்த பிரச்சினையொன்றினை மையமாகக்கொண்ட இந்த நாடகமானது ஆர். ஆர். சமரகோன் என்ற சிறந்த நாடகக் கலைஞருடைய நாடகக் கலைப் பயணத்தின் தொடக்கமாக அமைந்தது.

சரித தெகக் (இரு பாத்திரங்கள்)

1967ஆம் ஆண்டில் அரங்கேற்றப்பட்ட இந்த நாடகமானது திருமணம் என்ற சமூக நிறுவனத்தை சார்ந்த அனுபவமொன்றினை அடித்தளமாகக் கொண்டிருந்தது. கணவனுக்கும் மனைவிமிற்கும் இடையேயான பரஸ்பர சந்தேகம் காரணமாக ஏற்படும் முரண்பாடுகளை உளவியல் ரீதியாக விபரிப்பதை இந்த நாடகத்தில் காணலாம். சப்பாத்து அடித் தடயங்கள், எரிந்து மிச்சமாக உள்ள சிகரெட் துண்டுகள் அல்லது மனைவியின் ஒரு வித்தியாசமான நடத்தையினால் கணவனிடம் ஏற்படுத்தப்படும் சந்தேகமானது மனைவிக் கும் கணவனுக்கும் இடையிலான திருமண பந்தத்தை சிதைக்கும் மூன்றாம் சக்தியாக செயற்படுகிறது. இரு நபர் அரங்கமாக அமைந்திருந்த சரித தெகக் நாடகமானது சிங்கள நாடகப் பார்வையாளர்களைப் பொறுத்தவரை ஒரு புதுமையான அனுபவமாக அமைந்திருந்தது.



“அஹசின் வெடுனு மினிஸ்ஸ்” - சந்திரா களு ஆரச்சி, மேர்ஸி எதிரிசிங்ஹ (புகைப்படம்: பீ.யூ.டி. பெரேரா)

அஹஸின் வெடுன மினிஸ்ஸ**(வானத்தில் இருந்து விழுந்த மனிதர்கள்) 1971**

நாடகக் கலையில் ஆர்-ஆர். சமரகோன் நிலையான இடத்தைப் பிடித்துக்கொள்வதற்கு காரணமாக அமைந்த நாடகமாக *அஹஸின் வெடுன மினிஸ்ஸ* நாடகத்தை குறிப்பிடலாம். இதுவரை தயாரித்த நாடகங்களுக்கு நடுத்தர வர்க்கத்து வாழ்க்கையைச் சார்ந்த அனுபவங்களையே அடிப்படையாகக்கொண்டிருந்த சமரகோன் இந்த நாடகத்தின் போது சேரி வாழ் மக்களின் வாழ்க்கையை அடிப்படையாகக்கொண்டார். அன்றாட சீவியத்திக்கு ஒரு மாபெரும் போராட்டத்தில் ஈடுபட்டுள்ள தாய், மகன் மற்றும் மகளைக்கொண்டதாக ஒரு குடும்பம் உள்ளது. இக்குடும்பத்தில் மகளுடன் காதல் தொடர்பைக்கொண்டவர் ஒரு அலுவலக இலிகிதரான கிராமப்புற இளைஞன் ஆவார். இந்த இளைஞன் தன்னுடைய காதலிற்கு சாக்லேட், உடுப்பு மற்றும் இன்னும் சிற்சில அன்பளிப்புப் பொருட்களை வழங்குகின்றான். தாயும் மகனும் இந்த அப்பாவி இளைஞனை அச்சுறுத்தி வீட்டின் பொருளாதார தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்து கொள்கின்றார்கள். தன்னுடைய காதலியின் சகோதரனுடைய வற்புறுத்தல் காரணமாகவே இந்த இளைஞன் அலுவலகத்தில் பண மோசடியில் ஈடுபட்டுத் தன்னுடைய தொழிலை இழந்துவிடுகின்றான். தொழில் இழந்ததுடன் அவருடைய காதலியாலும் கைவிடப்படுகின்றார். வேர்கள் பிடுங்கப்பட்டவர்களாக வாழும் சேரி வாழ் மக்கள் பொருளாதார வறுமை காரணமாகவும் வாழ்க்கைப் போராட்டம் காரணமாகவும் எந்தவொரு செயலையும் செய்யத் தயாராக உள்ளவர்களாக இருக்கின்றமையை வெளிபடுத்தப்படும் ஒரு சமூக விபரிப்பாக இந்த *அஹஸின் வெடுன மினிஸ்ஸ* நாடகத்தைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வாறானதொரு கருப்பொருளைக் கொண்ட முதலாவதும் வெற்றியடைந்ததுமான ஒரு நாடகம் என்றவகையில் சிங்கள நாடகக் கலை வரலாற்றில் *அஹஸின் வெடுன மினிஸ்ஸ* நாடகம் முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. ஆயினும் சில விமர்சகர்கள் இந்நாடகமானது ஒரு நடுத்தர வர்க்கத்துப் பார்வையில் சேரி வாழ் மக்களை பார்க்கும் நாடகமாகும் என்று கூறுகிறார்கள்.

1971ஆம் ஆண்டில் அரசு நாடக விழாவின் இறுதிச் சுற்றுக்குத் தெரிவான ஆறு நாடகங்களுக்குள் ஒரு நாடகமாக *அஹஸின் வெடுன*

மினிஸ்ஸூ நாடகம் 1971 ஆம் ஆண்டின் மார்ச் மாதம் 12ஆம் திகதி லும்பினி நாடக அரங்கத்தில் அரங்கேற்றப்பட்டது. நாடக விழாவின் இறுதியில் இந்த நாடகத்திற்கு வருடத்தின் சிறந்த புது நாடக எழுத்துருவாக்கம் என்ற விருதும், சிறந்த புது நாடகத் தயாரிப்பு என்ற விருதும் கிடைத்தன. இந்நாடகத்தில் நடித்த ரஞ்சித் யாபின்னசிறந்த நடிகர் என்ற விருதையும் சந்திரா கனூ ஆராச்சி சிறந்த நடிகை என்ற விருதையும் பெற்றுக்கொண்டார்கள். நாடக எழுத்துருவாக்கம், தயாரிப்பு மற்றும் நடிப்பு என்ற அம்சங்கள் சமநிலைகொண்டதாக இருந்தமை இந்நாடகத்தின் வெற்றிக்குப் பெரும் பங்களிப்பைச் செய்தது.

இடம் (காணி) 1975

ஆர். ஆர். சமரகோனின் இந்த நாடகமானது காணியுள்ள மற்றும் காணியற்ற என்ற வகையான இரு மக்கள் பிரிவுகளின் சமூகப் பிரச்சினையை மையமாகக்கொண்டிருந்தது. அஹஸின் வெடுன மினிஸ்ஸூ நாடகத்துடன் தொடங்கும் சமூகத்தில் வாழும் வறிய மக்களுடைய வாழ்க்கையின் மீதான சமரகோனின் தயவுப் பார்வையானது இந்த நாடகத்திலும் காணக்கூடியதாக உள்ளது. காணி உரிமையாளரான



“இடம்” - ரவீந்திர ரந்தெனிய (புகைப்படம்: பி.பூ.டி. பெரேரா)

ஒரு பணக்காரனின் காணியில் வசிக்கும் ஒரு குடும்பமும் அவர்களுக்குள் ஏற்படும் பிரச்சினைகளையும் கொண்ட இந்த நாடகமானது காணி உரிமைகொண்ட பணக்கார வர்க்கத்தின் ஒடுக்கு முறையை சிறப்பாக சித்தரிக்கும் ஒரு நாடகமாகக் குறிப்பிடலாம். காணி உரிமை போன்ற பாரம்பரிய சமூக பிரச்சினையொன்றினை ஒரு கலைப்பூர்வமான பார்வையில் அணுகி தயாரிக்கப்பட்ட இந்த நாடகம் 1975 ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவின் இறுதி சுற்றுக்காகத் தெரிவுச்செய்யப்பட்டு 1975 ஆம் ஆண்டின் டிசெம்பர் மாதம் லும்பினி அரங்கத்தில் அரங்கேற்றப்பட்டது. குறிப்பிட்ட நாடக விழாவின் போது சிறந்த சுய எழுத்துருவாக்கத்திற்கான விருதை ஆர்.ஆர். சமரகோனும் சிறந்த நடிகைக்கான விருதை சந்திரா களுஆர்ச்சியும் பெற்றுக்கொண்டார்கள். அதே நேரம் இந்த நாடகத்தில் நடத்த இரவீந்திர ரந்தெனிய, எல்ஸன் திவிதுருகம, மர்ஸி எதிரிசிங்ஹு என்ற நடிகை, நடிகர்கள் திறமைச் சான்றிதழ்களும் பெற்றுக்கொண்டார்கள்.

காணி பாலம் (காணி பாலம்) 1978

ஆர். ஆர். சமரகோன் என்ற நாடகக் கலைஞரின் மிக சிறந்த நாடகப் படைப்பாகவும் சிங்கள நாடகக் கலைமீன் பரிணாமத்தில் தோன்றிய மிக முக்கியமான யதார்த்தவாத நாடகமொன்றாகவும் *காணி பாலம்* என்ற நாடகம் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இந்த நாடகத்தைப் பற்றி கருத்துத் தெரிவிக்கும் பேராசிரியர் ஏ.ஜே. குணவர்த்தன இந்த நாடகம் பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திரனின் சிங்ஹபாஹு நாடகத்துடன் ஒப்பிட்டு பார்க்கக்கூடியது என்கின்றார். இந்த இரு நாடகங்களும் ஒன்றுக்கொன்று வித்தியாசப்படும் அரங்கப் பாணிகளைக் கொண்டிருந்தாலும் பிள்ளைகளின் மீதான அன்பின் காரணமாக வேதனைப்படும் தந்தைமார்களின் நிலைமை தொடர்பாக இருவகையான பொருள் விளக்கங்களை தருகின்றவையாக உள்ளன என்று கூறுகிறார்.

கூர்மையான உரையாடல்களின் வழியாக முரண்தகையும் நாடகச் சுவையும் நிறைந்த சந்தர்ப்பங்களையும் உருவாக்குவதாக உள்ள *காணி பாலம்* என்ற நாடக எழுத்துருவாக்கமானது மிகவும் குறிப்பிடத்தக்க முக்கியத்துவத்தை கொண்டுள்ளது. இயற்கை அனாத் தங்களாலும் சமூக பொருளாதார வறுமையாலும் அதிகமாக தாக்கப்படுபவர்களாக வாழும் காணி பாலத்தின் அருகில் வசிக்கும் கீரைத்தோட்டத்து குடிசை வாழ்

மக்களே இந்த நாடகத்தின் கதை மாந்தர்கள் ஆவார்கள். அவர்களின் வாழ்க்கையின் மீதான நாடக ஆசிரியரின் தயவு காருண்யத்தைக் கொண்ட பார்வையானது நாடக இரசிகர்களின் இதயங்களில் காருண்ய உணர்வையே தோற்றுவிப்பதாக உள்ளது. சமரகோனின் ஏனைய நாடகங்களைப் போலவே இந்த நாடகமும் நாடக எழுத்துருவாக்கம் என்ற விடயத்தில் மிக முக்கியமானது. இயற்கையான உரையாடல்களைக் கூட கவித்துவம் மிக்கதாக முன்வைத்தலில் சமரகோனின் திறமையை சிறப்பாக வெளிப்படுத்துகின்றதாக இந்த நாடகமும் அமைந்தள்ளது.

ஜெயர் 2 ன்னஹே (ஜெயிலர் ஜயா) 1986

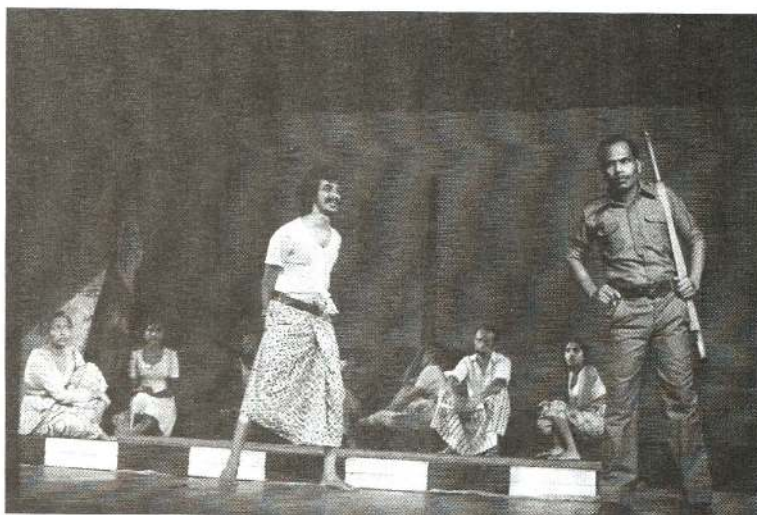
இந்த நாடகமானது ஆர்.ஆர். சமரகோன் அதற்கு முன்பு தயாரித்த மினிஹேக் (ஒரு மனிதன்) என்ற குறுந் நாடகத்தை மறு உருவாக்கம் செய்து தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகம் ஆகும். சிறைக்காவலிலுள்ள மூன்று கைதிகளை கண்காணிக்கும் பொறுப்பிலுள்ள ஒரு ஜெயிலர் உத்தியோகத்தரைச் சார்ந்ததாக இந்த நாடகம் அமைந்துள்ளது. இந்த மூன்று கைதிகளும் சமூகத்தில் நிலவும் அநியாயமான நிலைமைகளாலே நீர்க்கதியாகி இறுதியில் சிறையில் அடக்கப்படுபவர்களாவார்கள். இந்த மூவரையும் கண்காணிக்கும் பொறுப்பிலுள்ளவரான ஜெயிலரும் அவர்களையும் விட சமூக அநியாயத்தால் பாதிக்கப்பட்டவராக தான் இருக்கிறார்.

1986 ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவின் இறுதிச் சுற்றுக்குத் தெரிவான இந்த நாடகத்தில் நடிகர் எச்.ஏ. பெரேரா, எல்ஸன் திவிதுரகம் மற்றும் நீல் அலஸ் என்ற நடிகர்கள் நடிகு திறமைக்கான சான்றிதழ்களைப் பெற்றுக்கொண்டார்கள்.

துவிவி (துள) 1990

ஆர்.ஆர் சமரகோனுடைய இந்த நாடகமானது சமய பணியாளர்களாகவும் சமூக பணியாளர்களாகவும் சமூகத்தில் உலாவரும் அதேநேரம் சமூக விரோத செயற்பாடுகளில் ஈடுபாடுகொண்டுள்ள நபர்களுடைய இரட்டை வேடத்தை வெளிப்படுத்துகின்றது.

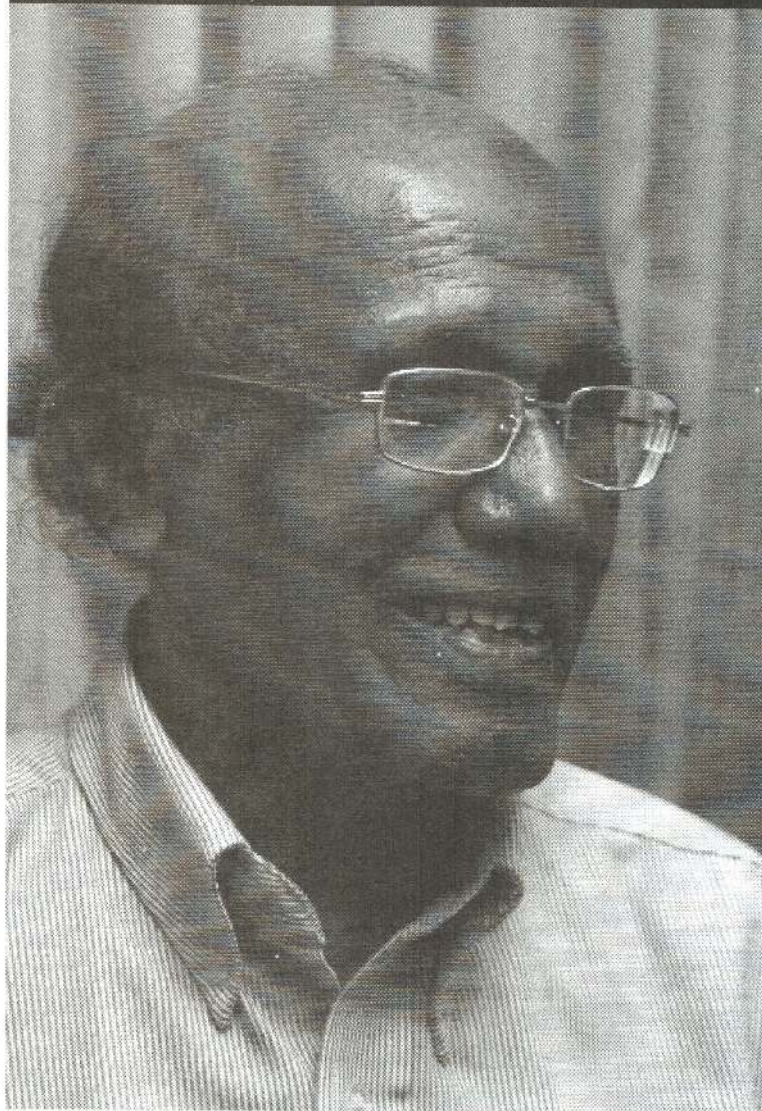
பொதுவாக சிங்கள நாடகத் துறை வரலாற்றில் ஆர். ஆர். சமரகோன் முக்கியமான இடத்தை பெறுவதற்குக் காரணமாக அமைவது அவருடைய நாடக எழுத்துருவாக்கத் திறமையே ஆகும். ஒரு சிறந்த நாவல் ஆசிரியருமான ஆர். ஆர். சமரகோன் நாடகத் துறையில் தன்னுடைய சுய படைப்பு நாடகங்களை மட்டுமே நாடகங்களாக தயாரித்தவர் ஆவார். சுய படைப்பு நாடகங்களின் ஊடாகவே சிங்கள நாடகக் கலையை வளர்ச்சியடைய செய்ய முடியும் என்ற கருத்தைக்கொண்டவராக செயற்பட்ட ஆர்.ஆர். சமரகோன் மேடையில் தொழில்நுட்ப உத்திகளின் பயன்பாடு பற்றிய அதிக அக்கறை காட்டியவரும் அல்ல. மேலும் நடிகை நடிகர்களை சிறந்த முறையில் நெறிப்படுத்தும் திறமையும் அவருடைய நாடகங்களின் வெற்றிக்கு காரணமாக உள்ளது. அதேநேரம் காணி உரிமை, வீடு இல்லாமை மற்றும் வாழ்க்கைப் போராட்டத்தைச் சார்ந்த இன்னும் பல பிரச்சினைகளை பிரச்சாரதன்மை கொண்டதாக இல்லாமல் மிகவும் ஆழமான அரசியல் யதார்த்தமாக நாடக அரங்கத்திற்கு கொண்டு வந்த அவர், தன்னுடைய நாடகங்களில் ஆட்சியை மாற்றுதல், சதி செய்தல், அதிகாரத்தை கைப்பற்றிக்கொள்ளல் அல்லது புரட்சி என்பனவற்றை தீர்வுகளாக முன் வைக்கவும் இல்லை.



“களணி பாலம்” - நீல் அலஸ், ரம்யா வணிகசேகர, கீதா காந்தி ஜயகொடி, பத்மினி திவிதுருகம (புகைப்படம்: பி.பு.டி. பெரேரா)



பேராசிரியர் சுனந்த மஹேந்திர



புகைப்படம்: யமுணி ரஷ்மிகா



பேராசிரியர் சுனந்த மஹேந்திர

1950ஆம் தசாப்தத்தின் நடுப்பகுதியில் பேராசிரியர் சுனந்த மஹேந்திர நாடகத் துறைக்குள் பிரவேசிக்கும் போது சிங்கள நாடகத் துறையில் பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர, ஹென்றி ஜயசேன, தயானந்த குணவர்த்தன மற்றும் குணசேன கலப்பத்தி ஆகிய நாடகக் கலைஞர்கள் பல மாற்றங்களை மேற்கொண்டு இருந்தார்கள். இவர்களுக்குள் பலர் பேராசிரியர் சரச்சந்திரவின் செல்வாக்கை பெற்றவர்களாகத்தான் நாடகத்துறையில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆயினும் சுனந்த மஹேந்திர இந்தப் போக்கை சார்ந்தவராக இருக்கவில்லை. தன்னுடைய அடையாளத்தை பாதுக்காத்துக்கொண்டு நாடகத் துறையில் செயற்படக்கூடிய திறமை அவரிடம் இருந்தது. மேற்கத்தேய செல்நெறி நாடகங்களை இந்நாட்டு இரசிகர்களிடம் அறிமுகப்படுத்தும் வழியாக நாடக இரசிகர்களின் அறிவையும் இரசனையும் மேம்படுத்த முடியும் என்ற நம்பிக்கை கொண்டவராக தான் சுனந்த மஹேந்திர செயற்பட்டார். அன்ரன் சொக்கொவ், நிகொலொய் கொகொல், ஹென்றி இப்சன் மற்றும் மோலியர் போன்ற நாடகக் கலைஞர்களுடைய ஆக்கங்களை பரிசீலித்தலானது சிங்கள நாடகக் கலையின் வளர்ச்சியை துரிதப்படும் என்ற நம்பிக்கை சுனந்த மஹேந்திரவிடம் நிலவியது. பேராசிரியர் சரச்சந்திரவிடம் தொடக்கத்தில் நிலவிய மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களின் மீதான ஆர்வம் பின்பு இல்லாமல் போய் அவர் அதிகமாக சுய படைப்புகளின் மீதே ஆர்வங்காட்டினார். இதன் காரணமாக உருவாகிய வெற்றிடத்தை நிரப்புவதற்கு சுனந்த மஹேந்திர மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்களைத் தயாரிப்பதன் வழியாக பங்களிப்பை வழங்கினார். 1938ஆம் ஆண்டு ஜனவரி மாதம் 28 ஆம் திகதி பிலியந்தல என்ற இடத்தில் பிறந்தவரான சுனந்திர மஹேந்திர கொழும்பு ஆனந்த மற்றும் கண்டி தர்மராஜ பாடசாலைகளில் கல்வி கற்றவர் ஆவார். பின்பு அவர் களணி வித்தியாலங்கார பல்கலைக் கழகத்தில் பட்டப்படிப்பை மேற்கொண்டார். தன்னுடைய முதுகலைமாணி



“பொகுறு வெஸ்ஸ்” - லியோணி கொத்தாலாவல, காமிணி சமரகோன், மெணிகே அத்தநாயக்க

மற்றும் கலாநிதி படிப்புகளை 1971ஆம் ஆண்டில் பூர்த்தி செய்துகொண்ட அவர் 1965ஆம் ஆண்டில் இருந்தே இலங்கை ஒலிபரப்புக் கூட்டுத்தாபனத்தில் கடமையாற்றத் தொடங்கினார். 1968ஆம் ஆண்டில் இலண்டன் சென்று **BBC** வானொலி சேவையின் சிங்கள பிரிவான “சந்தேஸ்ய”வில் நிகழ்ச்சி தயாரிப்பு முகாமையாளராக 1972ஆம் ஆண்டுவரை பணியாற்றினார். பின்பு இலங்கை திரும்பிய அவர் கொழும்பு, மொறட்டுவ, யாழ்ப்பாணம் மற்றும் களணி என்ற பல்கலைக்கழகங்களில் ஒரு அதிதி விரிவுரையாளராக பணியாற்றினார். அவர் 1974ஆம் ஆண்டில் களணி பல்கலைக்கழகத்தின் வெகுசன தொடர்பாடல் துறையில் உதவி விரிவுரையாளராக பணியாற்றத்தொடங்கினார். 1977ஆம் ஆண்டு அவர் அத்துறைத் தலைவரானார். பேராசிரியர் சுனந்த மஹேந்திர 1965ஆம் ஆண்டில் இருந்து இன்று வரை பல நாடகங்களை தயாரித்துள்ளார்.

பிடஸ்தூரியா (வெளியாட்கள்) 1965

தொடக்கத்தில் வானொலி நாடகமொன்றாக ஒலிபரப்பாகி பின்பு மேடை நாடகமாக உருவமாற்றம் பெற்ற இந்நாடகமானது ஒரு சுய படைப்பு நாடகம் ஆகும். ஒரு குழுவின் அங்கத்த வராக இருக்கின்ற ஒருவர் ஏனையவர்களிடம் வித்தியாசப்படும் பண்புகளைக்கொண்டிருக்கும்போது அவரை ஒரு வெளியாளாக பார்க்கப்படுகிறமை இந்நாடகத்தின் கருப்பொருளாக இருந்தது.

கெஹெனியக் (ஒரு பெண்) 1965

சுனந்த மஹேந்திரவின் முதலாவது நீண்ட நாடகமான இது ஹென்றி இப்ஸனின் (Henrik Ibsen) ஹெடா காப்லர் (Hedda Gabler) என்ற நாடகத்தின் மொழி பெயர்ப்பு ஆகும். இயற்கைவாத அரங்கு பாரம்பரியத்தைக்கொண்ட இந்நாடகம் மனித வாழ்க்கை பற்றிய ஒரு நுண்மையான உள பகுப்பாய்வாகவும் இருந்தது. பொறாமையும் பேராசையும் முதன்மைப் படுத்திக்கொண்டு வளரும் மனித சமூகத்திற்குள் மனிதன் நிராகதியாகும் நிலைமையும் எதிர்பார்ப்புகளை முறிந்தவனாகவும் திருப்தியடையாதவனாகவும் இறுதியில் ஒரு துரதிஸ்டமான முடிவை அடைகின்றான் என்பதை இந்நாடகத்தில் சித்தரிக்கப் பட்டன.

“இந்நாடகமானது இப்ஸனின் ஆக்கங்களைப் பற்றியும் அவருடைய தத்துவத்தைப் பற்றியும் ஒரு ஆழமான அறிவைக் கொண்ட தயாரிப்பாளர் ஒருவரால் தயாரித்துள்ள நாடகம் ஒன்றாகும் என்பதை ஒட்டுமொத்த நாடகத்தை கவனத்தில் கொள்ளும் போது மிகவும் தெளிவாகின்றது. சுனந்த மஹேந்திர மிகவும் தைரியத்துடன் மேற்கொண்ட இம்முயற்சி பாராட்டத்தக்கது. ...இதன்வழியாக நாடக இரசிகர்களின் நாடக இரசனைக்கும் சிங்கள நாடகத்தின் பரிணாம வளர்ச்சிக்கும் ஆக்கக்கூடிய சேவை மிகவும் பெரிது” என்று பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர கூறியுள்ளார்.

ஸயுரென் ஆ வந்த (கடலிலிருந்து வந்த பெண்) 1976

இது ஹென்றி இப்ஸனின் “The Lady from the Sea” என்ற நாடகத்தின் தழுவல் ஆகும். மங்கிப்போன ஒரு கடந்த காலத்து இனிமையை மீண்டும் நினைவுக்கு கொண்டு வருதல் ஊடாக ஏற்படும் பாதகமான நிலைமைக்குப் பதிலாக யதார்த்தத்தில் வாழ்வதற்கு தேவையான அன்பையும் மன நிம்மதியையும் கொண்டுவருதல்தான் இந்நாடகம் கருப்பொருளாகக் கொண்டுள்ளது. அன்பு என்பது ஒருவருக்கொருவர் ஆழமாக புரிந்துகொள்ளும் போது உருவாகும் ஒன்றாகும் என்பதையும் மாறாக அது ஒரு மேலோட்டமான உரையாடல் அல்ல என்பதையும் இந்நாடகம் இரசிகர்களிடம் கூறுகின்றது. இந்த நாடகத்தின் இரு பிரதான பாத்திரங்கள் நிகழ் காலத்தில் வாழ்பவர்களாக இருந்தாலும் அவர்கள் கடந்த காலத்துடன் ஒட்டியுள்ள கவலையும் தோல்வியையும் கொண்டவர்களாக உள்ளார்கள்.

ஐன ஹதூறா (மக்கள் எதிரி) 1976

களாணி பல்கலைக்கழகத்தின் ‘ரங்க ஸிலப் ஸாலிகா’ என்ற அமைப்பால் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகமானது ஹென்றி இப்ஸனின் “Enemy of the People” என்ற நாடகத்தின் சிங்கள மொழி பெயர்ப்பாகும். உண்மையல்ல தனிப்பட்ட இலாபத்தையும் வசதியையும் கொண்ட வாழ்க்கையே பொது மக்களின் தேவையாக உள்ளது. உலகம் முழுவதிலும் அடிக்கடி எதிரொலிக்கும் ஒரு சொல் தான் சனநாயகம். இச்சொல்லானது பெரும்பாலானோர்களுடைய விருப்பம் தான் சனநாயகம்

என்று பொருள் விளக்கத்தை கொண்டுள்ள ஒரு சொல்லாகும். சனநாயகத்தின் உண்மையான சுவாஸ்தை கேள்விக்கு உட்படுத்தும் நாடகமொன்றாகவும் இந்நாடகத்தை குறிப்பிடலாம். இது ஹென்றி இப்ஸனுடைய நாடகங்களுக்குள் மிகவும் பிரபல்யமான ஒரு நாடகம் ஆகும். “இந்த நாடகத்தில் தயாரிப்பு சார்ந்த நிபுணத்துவம் சிறப்பாக காணக்கூடியதாக இருந்தது. நாடக உத்திகளின் கண்காட்சிகளே நாடகங்களாக காண்பிக்கப் படும் இக்காலத்தில் ஜன ஹதுரா என்ற இந்நாடகமானது ஆறுதலாக பார்க்கக்கூடியதொரு நாடகம் ஆகும்” என்று தயானந்த குணவர்த்தன என்ற நாடக கலைஞர் கூறுகிறார். இந்நாடகம் முதலாவதாக களணி பல்கலைக்கழகத்தில் அரங்கேற்றப்பட்டது. இது களணி பல்கலைக்கழக வெகுசன தொடர்பாடல் துறையின் முதலாவது நாடக தயாரிப்பாக அமைந்தது.

பொகுறு வெஸஸ் (கொத்துணி மழை) 1979

சுற்றுலா பயணிகளுக்கு மிகவும் பிடித்த இடமான ஹிக்கடுவ என்ற பிரதேசத்தில் கிடைத்த அனுபவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதியுள்ள இந்த நாடகமானது சுற்றுலாத் துறையின் கவலைக்குரிய பக்கத்தை எடுத்துகாட்டும் நாடகம் ஒன்றாகும். இந்நாடகத்தை உருவாக்க காரணமாகிய அனுபவத்தை சுனந்த மஹேந்திர கீழ் வருமாறு வெளிப்படுத்துகிறார். “தரவுகளை திரட்ட சென்ற பல்கலைக்கழக ஆராய்ச்சியாளர் குழுவொன்றுடன் சேர்ந்து நானும் பல இடங்களுக்கு சென்றேன். தகவல்களை திரட்டுவதில் ஈடுபாடுகொண்டிருந்தாலும் எனது சிந்தனை அதற்கு அப்பால் செல்லத் தொடங்கியது. ஒரு கலையாக் கத்திற்கான மூலப் பொருட்களை நான் திரட்டிக்கொண்டேன். இதுதான் “பொகுறு வெஸஸ்” நாடகத்தின் தோற்றத்திற்கு காரணமாகியது”.

இந்த நாடகம் பல விமர்சகர்களால் புகழ்படுத்தப்பட்டது. “நாடகக் கலைஞர்கள் பயணிக்க வேண்டிய திசை எது என்பதை இந்த நாடகத்தால் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது” என்பது ஆர்.ஆர்.சமரகோன் என்ற நாடகக் கலைஞரின் கருத்தாகும். சுற்றுலாத்துறை காரணமாக சிறுவர்களிடம் உள ரீதியான பாதிப்புகள் ஏற்படுகின்றமை சித்தரிக்கப்படும் இந்நாடகத்தை இலங்கையின் எல்லா பாகங்களிலும் பாடசாலை மாணவர் களுக்கும் அதேபோல நீர்கொழும்பில் இருந்து தங்காலை வரையிலான கடற்கரை

பிரதேசத்தில் வசிக்கும் பொது மக்களுக்கும் காண்பிக்கப்பட வேண்டும் என்ற யோசனை கூட முன்வைக்கப்பட்டது.

மக மறுவோ (வீதி யமன்கள்) 1982

பேர்டோல் பிரெக்ட்டின் “Exception and the Rule” எனப்படும் நாடகத்தை அடிப்படையாகக்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட இந்த நாடகமானது முதலாளித்துவ சமூக பின்னணியொன்றில் ஒரு எஜமானுக்கும் ஊழியனுக்கும் இடையிலான முரண்பாட்டினை சித்தரிப்பதொன்றாகும். பாலை வனத்தில் எண்ணெய் கிணறுகளை தேடிச்செல்கின்ற ஒரு குழுவுடன் இந்த எஜமானும் ஊழியனும் சேர்ந்து பயணம் செய்கிறார்கள். இந்த அணைவரும் தான் மற்றவருக்கு முன்பு சென்று எண்ணெய் கிணறை அடைய வேண்டும் என்ற எதிர்பார்ப்புடன் செயற்படுபவர்கள் ஆவார்கள். பேராசைகொண்ட மனிதன் ஒரு மிருகமாக மாறுகிறான் என்பதை இந்த நாடகத்தால் சுட்டிக்காட்டப்படுகிறது. உடனடியாக எண்ணெய் கிணறை அடையும் பேராசைகொண்ட எஜமான் உற்சாகமற்றவனாக இருக்கின்ற ஊழியனை கடும் கோபத்துடன் துப்பாக்கியால் சுட்டு கொலைசெய்கிறார். இந்த கொலை வழக்கு விசாரணையின் இறுதியில் எஜமானை நிரபராதி என்று தீர்ப்பு வழங்கி விடுதலை செய்கிறார். எஜமானின் கொலை நீதி மன்றத்தால் நியாயப்படுத்தப்படுகின்றது.

சோகிரடஸ் (1990)

ஆறிஸ்டோபனிஸ்வின்(Aristophanes) “The Clouds” (மேகங்கள்) என்ற நாடகத்தையும் பிளேரோவின் (Plato) (*Trial of Socrates*) (சோகிரடஸின் விசாரணை) என்ற நூலில் வரும் உரையாடல் களையும் ஆய்வு செய்து தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு சுய படைப்பு நாடகமான இந்நாடகத்தில் சோகிரடஸின் வாழ்க்கை, அவருடைய கூற்றுகள், அவர் அனுபவித்த தண்டனை, அவர் அந்த தண்டனையை எதிர்கொண்ட விதம் மற்றும் அதன் மீதான சமூக எதிர்வினை என்பன சித்தரிக்கப்பட்டன. எளிமையான அரங்கப் பாணியைக்கொண்ட இந்நாடகமானது ஒரு புலமைத்துவ மொழி வழக்கை கொண்டிருந்தது. எனவே நாடகத்தின் சந்தர்ப்பங்களும் முரண்பாடுகளும் மிகவும் சிறப்பாக சித்தரிக்கப்பட்டிருந்தன. இது நாடக



“சோகிரடஸ்” - ஜயலத் மனோரத்ன, சாந்தினி செனெவிரத்ன

பார்வையாளர்களின் புத்தியை நோக்கிய ஒரு சம்பாஷனையை இலகுவாக்கப்படுவதாக அமைந்திருந்தது. நாடக விமர்சகரான காமணி சுமனசெகர இந்நாடகத்தைப் பற்றி கருத்து தெரிவிக்கும் போது சோகிரடஸ் நாடகத்தில் வரும் சிறப்பான அம்சமொன்றாக உரையாடல்களின் மனக்கவரும் தன்மையை எடுத்துக்காட்டுகிறார். சுனந்த மஹேந்திரவின் அறிவு கூர்மையினதும் மேடை பயன்பாடு திறமையினதும் உச்சக்கட்டத்தை சோகிரடஸ் நாடக தயாரிப்பில் காணக்கூடியதாக இருந்தன. “அன்று உண்மைக்காக உயிர் தியாகம் செய்தவர் ஒரேயொரு சோகிரடஸ் மட்டுமே ஆவார். இன்று உண்மையை மூடி மறைக்க ஆயிரக்கணக்கான சோகிரடஸ்கள் கொல்லப்படுகிறார்கள், காணாமல் போக செய்கிறார்கள். சோகிரடஸினுடைய உன்னதமான பண்புகளை குறை மதித்து அவரை காட்டிக்கொடுத்தவரான மெலிஸ் போன்ற துரோகிகளை வீரர்களாக எடுத்துக்காட்டப்படும் தற்போதைய சமூகத்தின் மீது சுனந்திர மஹேந்திர பெரும் சவால் விடுகிறார்” என்று பிறேமதிலக பேருகந்த என்ற இலக்கிய விமர்சகர் 1990ஆம் ஆண்டு ஆக்ரோப்ர மாதம் 09 ஆம் திகதி ஹரய பத்திரிகையில் கூறியுள்ளார்.

செவிகாவ் எந்தியாவ (செவிகாவ் மாவைப்பொழுது) 1991

அன்ரன் செக்கொவ்வின் Marriage proposal, Swan, Tobacconist, Winter in village, wedding party என்ற நாடகங்களை இணைத்து இந்நாடகத்தை தயாரித்துள்ளார். இந்நாடகத்தை நாடகமும் அரங்கக்கலையும் என்ற பாடத்தை கற்கும் மாணவர்களினதும் அதேபோல கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களினதும் பங்களிப்புடன் அரங்கேற்றப்பட்டது. ஹென்றி இப்சனுக்கு மேலதிகமாக மேற்கத்தேய நாடக கலையில் இருந்து செல்வாக்கு பெறுவதற்கு எடுத்த முயற்சியை எடுத்துக்காட்டுவதாக இந்த நாடகம் உள்ளது. அதேபோல அன்ரன் செக்கொவ்வின் நாடகங்களை சிங்கள நாடக இரசிகர்களுக்கு அறிமுகப் படுத்தியமை முக்கியமானதொன்றாகும். “செக்கொவ் என்ற சிறந்த கலைஞர் தன்னுடைய நாடகக் கலையை எவ்வாறு அமைத்துக் கொண்டார் என்பது பற்றிய ஒரு முன்னோடி பரீட்சார்த்த முயற்சி தான் இவ்வாறு மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. இந்த வழியில் இன்னும் முன்னேற வேண்டும்” என்று கனந்த மஹேந்திர சரசவிய பத்திரிகைக்கு கூறியுள்ளார்.

ஈசொவ் அரங்கு

களணி பல்கலைக்கழகத்தின் வெகுசன தொடர்பாடல் துறையின் ஒரு கற்றல் கற்பித்தல் செயற்பாடாக கனந்த மஹேந்திர இந்நாடகத்தை தயாரித்துள்ளார். இது சுதந்திர அரங்க பாரம்பரியத்தை பின்பற்றி தயாரித்துள்ள நாடகம் ஒன்றாகும். எனவே அரங்க கலைஞர்களுக்கும் சுதந்திரமானதும் நெகிழ்ச்சியானதுமான பாணியொன்றினை பின்பற்றியுள்ளார்கள்.

ஈசொவ் ஒரு கிரேக்க அடிமை ஆவார். எனவே ஒரு அடிமை முகாமை சித்தரிக்கப்படுகின்றதாகவே அரங்க பின்னணி அமைக்கப்பட்டிருந்தது. இந்நாடகத்தில் ஈசொவ்வின் பதினாறு கதைகள் அரங்கேற்றப்பட்டன. அரசியல் உண்ணிகள், திருமண விருந்து, தண்டனை, ஆந்தை, பொன் கிண்ணம், அடிமை முகாம் போன்ற பதினாறு கதைகள் இதில் உள்ளடங்கின. கனந்த மஹேந்திர பல்கலைக்கழக மாணவனாக இருந்த போதே மேற்கத்தேய நாடகங்களை ஆய்வு செய்வதில் ஈடுபாடு கொண்டவராக இருந்தார். அவரை அதிகம் கவர்ந்தவையாக

ஹென்றி இப்ஸனின் நாடகங்கள் இருந்தன. எனவே சுனந்த மஹேந்திர ஹென்றி இப்ஸனின் பல நாடகங்களை சிங்களத்தில் மொழிபெயர்ப்பு செய்தார். அவர் அத்துடன் தன்னுடைய பணியை முடிவுக்குக் கொண்டுவரவில்லை. குறிப்பிட்ட காலகட்டத்தில் செயற்பட்ட ஏனைய நாடக கலைஞர்களைப் போலவே சுனந்த மஹேந்திரவும் நாடகக் கலை சார்ந்த பல தேடல்களில் ஈடுபட்டார். கிரேக்க நாடக வரலாற்றில் மாபெரும் மாற்றத்தை கொண்டுவந்த ஆரிஸ்டோபானிஸ் போன்ற நாடகக் கலைஞர்களின் ஆக்கங்களையும் அதேபோல அக்காலகட்டத்தை சார்ந்த ஏனைய ஆவணங்களையும் பரிசீலித்து அவர் சோகிரடீஸ் என்ற நாடகத்தை இயற்றியுள்ளார்.

சுனந்த மஹேந்திர பேர்டோல் பிரெக்ட்வின் நடகமொன்றினை அடிப்படையாகக்கொண்டு ஒரு நாடகத்தை தயாரித்தார். அதேபோல செக் கொவ் வின் பல நாடகங்களையும் ஈஸொவ் வின் கதைகளைக்கொண்டும் நாடகங்களை தயாரித்துள்ளார். மேற்கத்தேய சிறந்த நாடகங்களை சிங்கள நாடக அரங்கிற்கு கொண்டு வருதல் வழியாக உள்ளூர் நாடக கலையை வளர்ச்சியடைய செய்தல் என்ற நம்பிக்கைகொண்டவராக சுனந்திர உள்ளூர் அரங்கத்திற்கு கொண்டுவருவதற்காக அவரால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட பல மேற்கத்தேய நாடகங்கள் சமூக யதார்த்தத்தை தேடுவதை நோக்கமாகக்கொண்ட நாடகங்கள் ஆகும். இன்னும் சில நாடகங்கள் தனிநபர் யதார்த்தத்தை தேடும் ஆக்கங்கள் ஆகும். இன்னும் சில நாடகங்கள் இவ்விரு பண்புகளையும் கலந்தவையாகவும் இருந்தன.

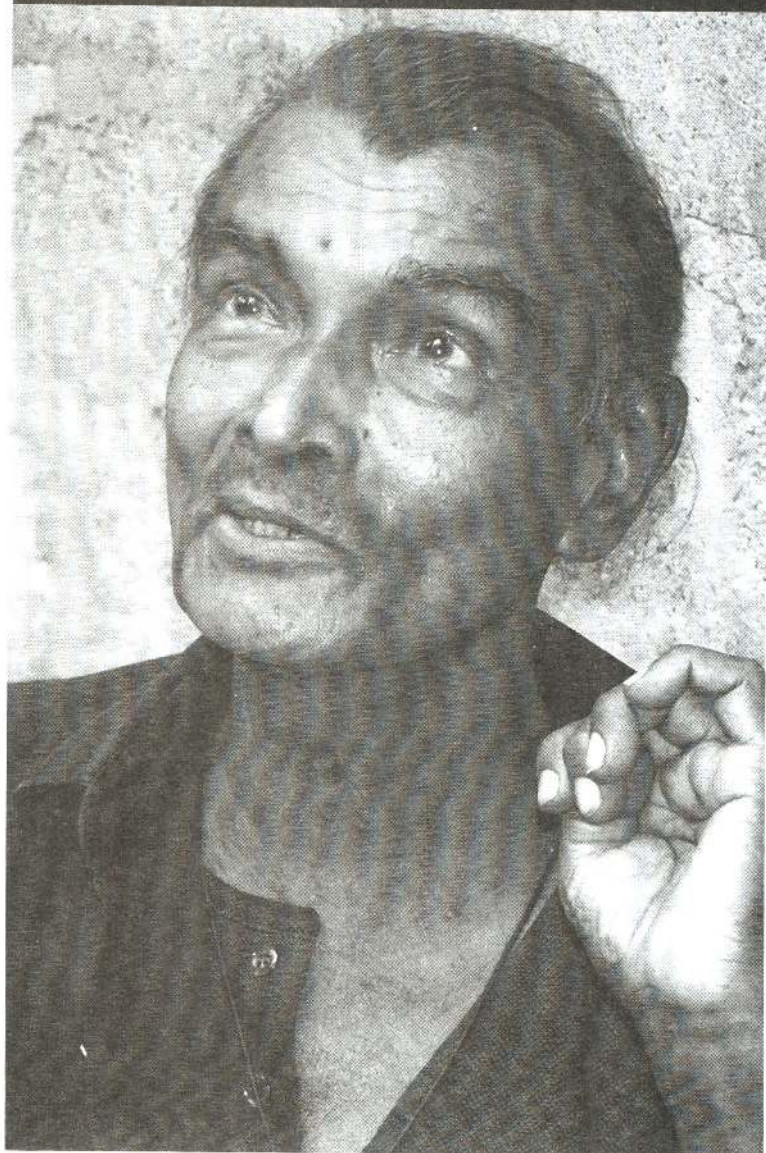
அனர்ன் செக்கொவ் மற்றும் ஹென்றி இப்ஸன் என்பவர்கள் ஐரோப்பிய யதார்த்தவாத பாரம்பரியத்தின் முன்னோடிகள் ஆவார்கள். இவ்விரு நாடகக் கலைஞர்களுடைய செல்வாக்குகள் சுனந்த மஹேந்திரவின் நாடக ஆக்கங்கள் முழுவதிலும் காணக்கூடியதாக உள்ளன. “இயற்கையான நாடகங்கள் என்று ஒன்று கிடையாது. ஒரு நாடகம் கண்டிப்பாகவே இயற்கையானதாக இருக்க முடியாது. யதார்த்தவாத நாடக முறைமை என்பது தான் சரியான சொற்பிரயோகமாக உள்ளது. இந்த யதார்த்தவாத நாடக முறைமையின் படி நான் பல நாடகங்களை தயாரித்துள்ளேன்” என்று சுனந்த மஹேந்திர *சரசவிய* பத்திரிகைக்கு கூறியுள்ளார்.

சுனந்த மஹேந்திர தன்னுடைய நாடக பாணியாக அக்கால கட்டத்தில் பிரபல்யமாகிக் கொண்டிருந்த மோடிப் பாணியை தேர்ந்தெடுக்கவில்லை. யதார்த்தவாத அரங்கு பாரம்பரியமானது மோடிப் பாணியிலான அரங்க பாரம்பரியத்தை விட முன்னோக்கி சென்றுள்ளதொன்றாகும் என்பது சுனந்த மஹேந்திரவின் கருத்தாக இருந்தது. இக்கருத்தை உறுதிப்படுத்துவதாக அவருடைய நாடகங்கள் அமைந்திருந்தன. அவர் தன்னுடைய நாடகங்களுக்காக ஜயலத் மனோரத்ன, நாமெல் வீரமுனி, மாலினி பொன்சேகா, ஜாஷன் புலத்சிங்ஹல போன்ற பிரபல நடிக நடிகைகளை மட்டுமல்ல தன்னுடைய பல்கலைக்கழக மாணவ மாணவிகளையும் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டார். அது அவர் தன்னை பற்றியும் தன்னுடைய மாணவ மாணவிகளை பற்றியும் கொண்டிருந்த நம்பிக்கையை எடுத்துக்காட்டுவதாக உள்ளது.

சுனந்த மஹேந்திர ஒரு நாடக கலைஞர் மட்டுமல்ல சிறு கதையாசிரியர், நாவலாசிரியர், சிறுவர் இலக்கிய படைப்பாளி, வெகுசன தொடர்பாடல் சார்ந்த பல நூல்களின் ஆசிரியர் என்ற வகையிலும் முக்கியமானவர் ஆவார். அத்துடன் நாட்டரியல் சார்ந்த பல நூல்களையும் அவர் எழுதியுள்ளார். “உயர் தரத்திலான நாடகப் பாரம்பரியமொன்றினை உருவாக்கிக் கொள்வதற்கு உலக புகழ்ப்பெற்ற ஆக்கங்களை பரிசீலனை செய்ய வேண்டும். இதற்காக இதுவரைகளும் சிங்கள மொழிக்கு கொண்டுவராத ஆக்கங்களை இயலுமான அளவில் அறிமுகப் படுத்தல் அவசியம்” என்று சுனந்த மஹேந்திர ஜன ஹதுரா என்ற நூலின் முன்னுரையில் கூறுகிறார். சிங்கள நாடகக்கலைக்கு சுனந்த மஹேந்திரவின் பங்களிப்பு தற்போதும் தொடர்ந்துகொண்டே உள்ளன.



காமினி ஹத்தொடுவேகம்





காமினி ஹத்தொடுவேகம்

1950-1960 காலக்கட்டத்தில் மேடை நாடகத் துறையில் பலர் பரிட்சார்த்த முயற்சிகளில் ஈடுபாடுகொண்டார்கள். அவர்கள் இலங்கை நாடகக் கலைப் பாரம்பரியமொன்றினை உருவாக்க பாடுபட்டவர்கள் என்று கூறலாம். 1970ஆம் தசாப்தத்தில் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட நாடகக் கலைக்கு எதிராக சென்று மாற்று நாடகக் கலைக்கான தேடலில் ஈடுபடுபவர்கள் பலரும் நாடகங்களை தயாரிக்கத் தொடங்கினார்கள். இவர்கள் தம்ம ஜாகொடவின் “*ரங்க ஸிலப் ஸாலிகா*” என்ற அரங்க அமைப்பை சார்ந்தவர்களாக இருந்தார்கள். காமினி ஹத்தொடுவேகம் இவர்களில் ஒருவர் ஆவார்.

1970ஆம் தசாப்தமானது இலங்கைமின் சமூக விழிப்புணர்வின் மீது குறிப்பான தாக்கத்தை ஏற்படுத்திய ஒரு தசாப்தம் ஆகும். 1971ஆம் ஆண்டில் மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆயுத ரீதியான கிளர்ச்சியும் அதே நேரம் அக் காலக் கட்டத்தில் இலங்கை சமூகம் முகங்கொடுத்துக்கொண்டிருந்த சமூக பொருளாதார நெருக்கடிகளும் இதற்கு காரணங்களாக அமைந்தன. குறிப்பிட்ட காலப் பிரிவில் கருத்து வெளிப்பாட்டுச் சுதந்திரம் தடுக்கப்பட்டிருந்தது. அதிகார வர்க்கத்திற்கு எதிரான விமர்சனங்களைக்கொண்ட ஒரு மாற்றுக் கலைமின் பிறப்பு இதன் காரணமாக நிகழ்ந்தது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சுகதபால டி சில்வாவின் “*துன்ன துனு கமுவே*”, ஹேமசிரி லியனகெவின் “*சுது எதா*”, சந்திரசேன தஸசாயகவின் “*ஆண்டி ரிகம் அம்பலம்*” என்ற நாடகங்களும் அதேபோல மாற்று பத்திரிகைமின் வருகையும் (சிந்தன ஜயசேனவின் “*கொலம்*” எனப்படும் பத்திரிகை இதற்கு ஓர் உதாரணமாக குறிப்பிடலாம்) இக்காலக்கட்டத்தில் நிகழ்ந்தன. இவற்றுடன் சமாந்தரமாக “*ரங்க ஸிலப் ஸாலிகா*” அமைப்பாலும் மாற்று நாடகங்கள் தயாரிக்கப்பட்டன. தம்ம ஜாகொடவின் “*மழவுன் நெகிரிய*”, “*மொஸ்கொவ்*

கினி கனிய்” அவ்வாறான சில நாடகங்கள் ஆகும். காமினி ஹத்தொடுவேகம் என்ற நாடக கலைஞரும் “ரங்க ஸிலப் ஸாலிகா” அமைப்பிற்காக பல நாடகங் களை தயாரித்தார். 1938ஆம் ஆண்டில் காலி மாவட்டத்தில் பிறந்தவரான காமினி ஹத்தொடுவேகம் தன்னுடைய பாடசாலை கல்வியை காலி நிசம்னட் கல்லூரியில் கற்றார். பின்பு பேராதெனிய பல்கலைக்கழகத்தில் ஆங்கில பட்டதாரியான காமினி ஹத்தொடுவேகம் களணி பல்கலைக்கழகத்தின் ஆங்கிலத்துறையில் சேர்ந்து பணியாற்ற தொடங்கினார். பின்பு பேராதெனிய பல்கலைக்கழகத்தின் ஆங்கிலத் துறை விரிவுரையாளராக ஓய்வுபெறும் வரை பணியாற்றினார்.

காமினி ஹத்தொடுவேகமவின் கலை ஆர்வம் அவருடைய வீட்டு குழல் காரணமாகவே தோன்றியது என்று சொல்லலாம். அவர் அதனை கீழ்வருமாறு விபரிக்கிறார். “என்னுடைய அப்பா கொழும்பு மாநகர சபையில் வேலை செய்தார். மாதத்திற்கு ஒருமுறை அவர் வீட்டிற்கு வருவார். அவ்வாறு அவர் வீட்டிற்கு வருகின்ற நாள எங்களுக்கு ஒரு கொண்டாட்டம் தான். அன்றைய நாளில் நாங்கள் எல்லோரும் சேர்ந்து ஒரு இசைக் கச்சேரி நடாத்துவோம். நாங்கள் சிங்கள பாடல்களும் ஆங்கில பாடல்களும் பாடுவோம். அம்மா அதிகம் புத்தக வாசிப்பில் ஈடுபட்டவராக இருந்தார். அக்காலத்தில் நடமாடும் நூலகம் எங்களுடைய வீட்டிற்கும் வந்தது. நாங்கள் புத்தகங்களை எடுத்துக்கொண்டு வாசிப்போம். ஒரு வாரத்திற்குள் அல்லது இரண்டு வாரத்திற்குள் அந்த புத்தகத்தை மீண்டும் ஒப்படைக்கவேண்டும். எங்களுடைய வீட்டில் யாராவது ஒருவர் வாசித்துக்கொண்டிருந்த புத்தகத்தை ஒரு இடத்தில் வைத்து சற்று நேரத்திற்கு வெளியில் போய்ட்டு வரும்போது அந்த புத்தகத்தை இன்னொருவர் வாசித்துக்கொண்டு இருப்பார். பெரும்பாலும் அம்மாவிடம் இருந்து புத்தகங்களை பாதுகாத்துக்கொள்ளவது கடினமாக இருந்தது” (றாவய பத்திரிகை 2009-08-02).

பேராதெனிய பல்கலைக்கழகத்தில் மாணவனாக இருந்த காலகட்டத்திலும் அவர் நாடகங்களுடன் ஈடுபாடுகொண்டவராகத் தான் இருந்தார். பல்கலைக்கழகத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட பல ஆங்கில நாடகங்களில் காமினி ஹத்தொடுவேகம் நடித்துள்ளார். கிரேக்க நாடகக் கலைஞரான ஈஸ்கிலஸின் (Aeschylus) *Agamemnon* எனப்படும் நாடகம் அவ்வாறான நாடகங்களில் ஒன்றாகும். இந்நாடகத்தில் *அகமெம்னன்* என்ற பாத்திரத்தை நடித்தவர் காமினி ஹத்தொடுவேகம் ஆவார். அதேபோல

அன்றன் செக்கொவ்வின் *Marrage Proposal* என்ற நாடகத்தின் சிங்கள மொழி பெயர்ப்பான “மகுல் பிறஸ்தாவ” என்ற நாடகத்தில் லவ்னேறில் என்ற பாத்திரத்தை நடித்தவரும் காமினி ஹத்தொடுவேகம ஆவார். பல்கலைக்கழகத்தில் நாடகம் சார்ந்த பல தேடல்களிலும் அவர் ஈடுபட்டார். அதேநேரம் அவர் “ரங்க ஸில்ப ஸாலிகா” அமைப்பிடம் சேர்ந்து அதன் செயற்திறன் மிக்க அங்கத்தவராகவும் செயற்பட்டார். 1974ஆம் ஆண்டில் “ஜேக ஜேரு செலமட்ட பெமினேய்” (இயேசு யெருசலத்திற்கு வருகிறார்) என்ற நாடகமும் “அக்கறு புத்ரயா” (கிழ்படியாத புத்திரன்) என்ற நாடகமும் ரங்க ஸில்ப ஸாலிகா என்ற அமைப்பின் மாணவ மாணவிகளுடன் சேர்ந்து தயாரித்தார். தம்ம ஜாகொடவின் தலைமைத்துவத்தின் கீழ் இயங்கிய “ரங்க ஸில்ப ஸாலிகா” அமைப்பின் மாணவர்கள் குழுவொன்று 1974ஆம் ஆண்டில் பொசொன் பெளர்ணமி தினத்தில் அனுராதபுர புகையிரத நிலையத்தில் முதலாவதாக நாடகங்களை அரங்கேற்றியது. “மினிசெக்குட்ட எல்லிலா மெறென்ன பெறித?” (ஒரு மனிதனால் தூக்கிலிட்டு தற்கொலை செய்துக்கொள்ளக்கூட முடியாதா?), போஸத் தெகம் (போதிசத்து தரிசித்தல்) மற்றும் ரஜ தெகம் (அரசனை தரிசித்தல்) என்ற நாடகங்கள் அவ்வாறு அரங்கேற்றப்பட்ட நாடகங்கள் ஆகும். அன்றைய நாளில் இருந்து காமினி ஹத்தொடுவேகம உட்பட்ட இந்த குழு “விவ்றத வீதி நாட்டிய கண்டாயம்” (திறந்த வீதி நாடக குழு) என்ற பெயரில் இயங்க தொடங்கியது. இந்நாடக குழு அன்று தொட்டு பல நாடகங்களை தயாரித்துள்ளது. அவற்றில் சில கீழ்வருமாறு:

1. போஸத் தெகம் (போதிசத்துவை தரிசித்தல்) - 1974
2. ரஜ தெகம் (அரசனை தரிசித்தல்) - 1974
3. மினிசெக்குட்ட எல்லிலா மெறென்ன பெறித? (ஒரு மனிதனால் தூக்கிலிட்டு தற்கொலை செய்துக்கொள்ளக்கூட முடியாதா?) - 1974
4. போலிம் (வரிசை) - 1974
5. நூகடயோ (பொம்மல்கள்) - 1975
6. லோக ஆஹார சம்மேலனய (உலக உணவு சம்மேளனம்) - 1975
7. குணு பக்கி ஜாவாரம் (குப்பைத் தொட்டி வியாபாரம்) - 1975
8. ஆக்ற்றமணய (ஆக்கிரமிப்பு) - 1978

9. பீஜ தெகம் (விதைக் கண்காட்சி)- 1976
10. பிங் பெட்டிய (காணிக்கை உண்டியல்)- 1977
11. அபித் அதுனாகத் றடக் அதுனா கன்ன(எம்மையும்
அறிந்துக்கொண்ட ஒரு நாட்டை அடையாளங் காண்பதற்கு) -
1978
12. ஒஞ்சில்லாவ (ஊஞ்சல்)-1979
13. வெஸக் தெகம் (வெஸக் பண்டிகை காட்சி)- 1979.
14. ஜேசு தெகம் (இயேசுக் காட்சி)- 1979
15. றடே தெகம் (நாட்டின் காட்சி)- 1981
16. விஸ்வ வித்யால தெகம்(பல்கலைக்கழகக் காட்சி) -1983
17. லோகெம பர (உலகத்தின் பாரம்)- 1983.
18. உதுமானோ நெவத பெமினெய் (உத்தமன் மீண்டும்
வருகிறார்)- 1984.
19. க்றாமா நெவ நெவத பெமினெய் (க்றாமா கப்பல்
மீண்டும் வருகின்றது)-1984.
20. றன் குகுலா (பொன் சேவல்)- 1983
21. பறவையெக் தெக்க கல் (எவ்வளவு காலத்திற்கு பின்பு
ஒரு புறாவை பார்க்கின்றேன்)- 1985
22. நுறுஸ்ஸன ஹண்ட (வெறுக்கும் குரல்)- 1986.
24. வெந்தேஸிய (ஏவ விற்பனை)- 1987.
25. பிமிதீம்(மலர்ச்சி)- 1987
26. எ லந்த (அந்தப் பெண்)-1988
28. மோறனவா (முற்றுதல்)- 1988
29. மனமே- 1989.
30. ஒப துடுவா (நீங்கள் கண்டீர்கள்)- 1989.
31. நீதியே கன்யாவ (சட்டத்தின் கன்னி)- 1990.
32. பினட கல் கெஸீம்(புண்ணியத்திற்கு கல் எறிதல்)1990
33. கமீஸய (கமீஸ் என்ற சட்டை)-1990
34. மலட்ட மல (பூக்குப் பூ)- 1994

காமினி ஹத்தொடுவேகமவின் நாடக குழுவை வீதி நாடகக் குழுவாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதாக இருந்தாலும் இக்குழுவின் நாடகங்கள் வீதிக்கு மட்டும் என்று மட்டுப்படுத்தப் பட்டவையாக

இருக்கவில்லை. அதிக சனத்தொகையைக் கொண்டிருக்கும் ஒரு பூங்காவில், புகைமிரத நிலையமொன்றில், ஒரு பேருந்து தரிப்பிடத்தில், ஒரு விளையாட்டு மைதானத்தில், ஒரு குடுமிதி களத்தில் என்றவகையில் எந்தவொரு இடத்தையும் அவர்களால் நாடக அரங்காக மாற்றியமைத்துக்கொள்ளமுடிந்தது.

மக்களின் நாடகக் கலையை அவர்களிடம் இருந்து பறித்தெடுத்துக்கொண்டு ஒரு மண்டபத்திற்குள் அடைத்து வைத்துள்ளது. எனவே மீண்டும் அதனை மக்களிடம் ஒப்படைக்க வேண்டும் என்ற நோக்கத்தை கொண்டதாக காமினி ஹத்தொடுவேகமவின் இந்நாடக பணி அமைந்துள்ளது. இது அப்போதைய ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட நாடகக் கலைக்கான ஒரு உண்மையான மாற்றமாகவே அமைந்திருந்தது. இந்த மாற்றுப் பண்பானது நாடகத்தை அரங்கேற்றப்படும் இடத்தை சார்ந்த மாற்றமாக மட்டுமே இருக்கவில்லை. மாறாக அரங்கேற்றப்பட்ட சந்தர்ப்பத்தை சார்ந்ததாகவும் மாற்றத்தை கொண்டிருந்தது. இது ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட நாடகக் கலைக் கட்டமைப்புக்குள் இயங்கும் ஒரு கலைஞரால் ஒருபோதும் செய்ய முடியாத பணியாக இருந்தது. 1975ஆம் ஆண்டில் கொழும்பு தாபன நிறுவனத்தில் வருங்காலத்து சனத்தொகை பிரச்சினை பற்றிய ஒரு மாநாடு நடந்துகொண்டிருந்த போது இடைவெளியில் அரங்கேற்றப்பட்ட *லோக ஆஹார சம்மேலனய* (உலக உணவு மாநாடு) என்ற நாடகமானது இதற்கு சிறந்த உதாரணம் ஆகும். குறிப்பிட்ட மாநாடு நடந்துகொண்டு இருந்தபோது திடீரென மேடைக்கு வந்த நாடக குழு இந்த நாடகம் அரங்கேற்றியது. “இந்த மாநாட்டின் போது உணவு பிரச்சினைக்கு தீர்வாக சனத்தொகையை குறைத்தல் அதாவது கருத்தடை வில்லைகளை பயன்படுத்திக்கொள்ளல் எடுத்துக் காட்டப்பட்டது. “அவங்களுக்கு உணவுகள், எமக்கு வில்லைகள்” என்ற கோஷத்தை நாங்கள் எழுப்பினோம். எங்களுடைய நாடகம் செல்வந்த நாடுகளால் சக்கையாக்கப்பட்டு உலக பொருளாதாரத்தின் குப்பை கூளங்களை வறிய நாடுகளுக்கு வழங்கும் தந்திரத்தை இகழ்ச்சியுடன் வெளிக்கொணருவதாக அமைந்திருந்தது. பங்களாதேஸ் நாட்டை மூன்றாம் உலகத்தை சார்ந்த ஒரு நாட்டிற்கு உதாரணமாகக்கொண்டு முதலாளித்துவ நாடுகளின் பிரதிநிதிகள் சாப்பிட்டு எறியும் எலும்புத்துண்டுகளை பங்களாதேஸ் பிரதிநிதிகளின் தொப்பிகளுக்குள் போடுவதை நடித்துக்காட்டினோம். மேலும்



“வீதி நாடகம்” - காமிணி ஹெட்டியாரச்சி



“வீதி நாடகம்” - தீபானி சில்வா, பிரசன்னஜித்

நாங்கள் பார்வையாளர்களிடம் இருந்து கருத்தடை வில்லைகள் தேவையா என்று கேட்டமையும் பங்களாதேஸத்து பிரதிநிதிகளாக நடிக்ந்தவர்களின் வாய்களுக்குள் வில்லைகளை போடுகின்றமையும் காரணமாக மாநாடு ஒழுங்கமைப்பாளர்கள் எமது நாடகத்தை நிறுத்த முயற்சித்தார்கள்” என்று காமினி ஹத்தொடுவேகம கூறுகிறார் (*ஸ்ரீலங்காவே வீதி நாட்டிய கலாவ-* அஜித் கிறிஸாந்த ஸேரம்).

ஒரு பொசொன் பெளர்ணமி நாள் தம்புள்ள கற்பாறையின் மேல் நாடகங்கள் அரங்கேற்றப்பட்டமை இன்னொரு குறிப்பிடத்தக்க சந்தர்ப்பம் ஆகும். இப்பிரதேசத்தில் அமைந்துள்ள *கண்டலம* என்ற குளத்திற்கு அருகில் ஒரு உல்லாச விடுதியை நிர்மாணிக்கப்படுவதை எதிர்த்து மக்கள் ஆர்ப்பாட்டங்களை மேற்கொண்ட போது காமினி ஹத்தொடுவேகமவின் நாடகக் குழுவும் அந்த மக்களுக்கு ஆதரவாக வீதி நாடகங்களை அரங்கேற்றியது. காமினி ஹத்தொடுவேகம பலவகையான கருப்பொருட்களைக் கொண்ட நாடகங்களை தயாரித்த ஒருவர் ஆவார். அவருடைய நாடகங்களில் அதிகமானவை கூட்டு முயற்சிகளாகும். 1974ஆம் ஆண்டில் தயாரிக்கப்பட்ட “*ரஜ தெகம்*” என்ற நாடகமானது அம்மணமாக வீதி உலாவரும் ஒரு சக்கரவர்த்தியை பற்றியது. அதே வருடத்தில் தயாரிக்கப்பட்ட *மினிசெக்குட்ட எல்லிலா மெறென்ன பெறித?* (ஒரு மனிதனால் தூக்கிலிட்டு தற்கொலை செய்துகொள்ளக்கூட முடியாதா?) என்ற நாடகமானது வாழ்க்கையின் மீது விரக்தியடைந்த ஒருவர் தற்கொலை செய்து கொள்ள எடுக்கும் முயற்சியைப் பற்றியது ஆகும். குறித்த நபர் சுதந்திரமாக தற்கொலை செய்து கொள்ளக் கூட முடியாத நிலையில் உள்ளார். மனைவி, பத்திரிகையாளர், அரசியல்வாதி, நாவலாசிரியர், புகைப்படக் கலைஞர், சமூகவியலாளர் மற்றும் சமய பற்றுள்ளவள் என்ற பாதிரங்கள் அவரிடம் கேட்கும் கேள்விகளும் அவர்களின் போதனைகளும் இறுதியில் அவரிடம் தற்கொலை செய்துகொள்வதில் கூட விரக்தியை ஏற்படுத்துகின்றவையாக அமைகின்றன. “*உதுமனோ நெவத பெமினெய்*” (உத்தமன் மீண்டும் வருகிறார்) என்ற நாடகமானது இலங்கையின் திறந்தபொருளாதார முறைமையை அடிப்படையாகக்கொண்ட ஒரு நாடகம் ஆகும். வெளிநாட்டு முதலீட்டாளர்கள் இலங்கை உழைப்பாளிகளின் உழைப்பை சுரண்டுவதையும் செழிப்பான பூமியை அழிக்கின்றமையும் இந்நாடகத்தில் சித்தரிக்கப்பட்டன. இலங்கையில் நிலவிய

ஒரு பயங்கரமான காலப்பிரிவின் சாட்சியங்களை கருப்பொருளாக கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட ஒரு நாடகமாக “*ஓப துடுவா*” என்ற நாடகத்தை குறிப்பிடலாம். “*வெஸக் தெக்ம்*” என்ற நாடகமானது வணிகமய சமூக வளர்ச்சியின் கீழ் ஆன்மிக பெறுமதிகள் முகங்கொடுத்துள்ள அச்சுறுத்தல் சித்தரிக்கப்படுகின்றது. ஒரு சிறுவன் தன்னுடைய தாய் மற்றும் தந்தையுடன் வெஸாக் கொண்டாட்டங்களை பார்க்க செல்கிறான். சமயம் என்பது துணையற்றவர்களுக்கு துணையாக நிற்கும் ஒன்றாகும். ஆனால் சமயத்தை கூட சிலரால் விலைப் பண்டமாக்கியுள்ளமையும் அதன் காரணமாக கிராமத்தவர்கள் ஏமாற்றமடைகின்றமையும் இந்நாடகத்தால் சித்தரிக்கப்படுகின்றன. *பீஜ தெக்ம்* (விதை கண்காட்சி) என்ற நாடகமானது விவசாயிகளுடைய பிரச்சினை களை பற்றியதொன்றாகும். அதேபால காமினி ஹத்தொடுவேகம வின் “*மெறவர மெஹெவர*” (குண்டர்களின் பணி) என்ற நாடகமானது ஓர் ஊழியனை வேதனைப்படுத்தி வேலை வாங்கும் ஒரு எஜமான் தன்னுடைய இறுதிக் காலத்தில் ஊழியனுக்கு அடிமையாகின்றமையும் ஊழியனால் பாதிக்கப்படுகின்றமையும் பற்றிய ஒரு நாடகம் ஆகும். ஒருவருக்கொருவர் மிதித்துக்கொண்டு முன்னேற முயற்சிப்பவர்களுக்கு இறுதியில் ஒரு நன்மையும் கிடையாது என்பதை எடுத்துக் காட்டுவதாக “*போலிம்*” (வரிசை) என்ற நாடகம் அமைந்திருந்தது.

காமினி ஹத்தொடுவேகமவின் நாடகக் குழு தங்களுடைய நாடகங்களுக்கான இசைக் கருவிகளாக பெரும்பாலும் “*தெவுல் பெறய்*” எனப்படும் முரசும் *தவுல* எனப்படும் முரசும் பயன்படுத்திக்கொண்டது. அதேநேரம் கிற்றார் என்ற இசைக் கருவியையும் பயன்படுத்திக்கொண்டது. நாடகங்களின் பாடல்கள் எளிமையான மொழி வழக்கை கொண்டவையாகவும், குறிப்பிட்ட இடத்தில் கூடும் பார்வையாளர்களுடன் பொருந்துவதாகவும் அமைந்திருந்தன. ஒரு அரங்க மண்டபத்திற்குள் என்று இல்லாமல் வெளிப்புறத்தில் நாடகங்களை காட்டும் போது இரைச்சல் காரணமாக பாடல்களின் மற்றும் உரையாடல்களின் மீது இடையூறுகள் ஏற்படுகின்றன. எனவே இந்த இரைச்சலை வெற்றிகொண்டு பாட வேண்டிய தேவை இருந்தது.

காமினி ஹத்தொடுவேகமவின் தொடக்கக் காலத்து நாடகங்கள் ஓரளவுக்கு ஒப்பனைகளை பயன்படுத்திக் கொண்டவையாக தான் இருந்தன. ஆயினும் பின்பு ஒப்பனை கைவிடப்படது. இருந்தாலும்

முகமுடி பாவனை தொடர்ச்சியாக மேற் கொள்ளப்பட்டது. தொடக்கத்தில் லயனல் வென்ற்ட் அரங்கத்தில் கழிவுப்பொருளாக அகற்றப்படும் ஆடைகளை பயன்படுத்திக்கொண்டது. சிவப்பு துணித் துண்டுகளை தொப்பிகளாக பயன்படுத்திக்கொண்டனர். ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் தேவையான ஆடையையே ஒன்றிற்கு மேல் ஒன்றாக அணிந்துகொண்டிருந்தார்கள். அது ஆடைகளை மாற்றுவதற்கு வசதியாக அமைந்தது. போக்குவரத்து செய்வதை கடினமான நிலையில் இருந்த காரணத்தால் அரங்க கருவிகளின் பயன்பாடு அரிதாகவே இருந்தது. அரங்க கருவிகளாக பெரும்பாலும் நடிகர் நடிகைகளே பயன்பட்டனர். சிலநேரம் தேவையான ஒரு கருவியை பார்வையாளர்களிடம் இருந்தே பெற்றுக்கொண்டனர்.

காமினி ஹத்தொடுவேகம் என்ற நாடகக் கலைஞர் நாடகங்களை தயாரித்தல், நடத்தல் போலவே நாடக பட்டறைகளை நடாத்தியவரும் ஆவார். மேலே கூறப்பட்ட பல நாடகங்கள் அவ்வாறான செயற் பட்டறைகளின் விளைவாக உருவாக்கப்பட்டவையாகும். சில நாடகங்கள் ஏற்கனவே எழுதப்பட்ட ஒரு நாடகப் பிரதியைக் கொண்டு தயாரிக்கப்படுவதாக இல்லாமல் நாடகப் பட்டறைகளின் போது நிகழும் உரையாடல்களை அடிப்படையாகக்கொண்டு தயாரிக்கப் பட்டவையாக இருந்தன. அதேநேரம் காமினி ஹத்தொடுவேகம் நாடகப் பிரதிகளை எழுதி தயாரிக்கப்பட்ட நாடகங்களும் உள்ளன. வில்லியம் ஷேக்ஸ்பியரின் *ஹாம்லட்* என்ற நாடகத்தை காமினி ஹத்தொடுவேகம் தயாரித்துள்ளார். அவருடைய நாடகங் களுக்குள் குறுந் நாடகங்களை போலவே நீண்ட நாடகங்களும் உள்ளன. காமினி ஹத்தொடுவேகம் மேற்கொண்ட பட்டறைகள் அவருடைய நாடகக் குழுவிற்கு முன் தயாரிப்பில்லாத உரையாடல்களைக்கொண்டு நாடகங்களை முன்னெடுத்திச் செல்ல உதவின.

சில நேரங்களில் உரையாடல்கள் மட்டுமல்ல பாத்திரங்கள் கூட அவ்வாறு திடீரென சேர்த்துக்கொள்ளப் பட்டவையாகும். ஒரு நாள் கண்டி புகைமிரத நிலையத்தில் நாடகங்களை அரங்கேற்ற முயற்சித்த போது ஒரு அலுவலர் அதனை தடுத்தார். எனவே அந்த இடத்தில் நாடகங்களை அரங்கேற்றாமல் அடுத்த புகைமிரத நிலையத்திற்கு சென்று நாடகங்களை அரங்கேற்றினார்கள். அப்போது மேலே குறிப்பிட்ட அலுவலரின் பாத்திரத்தையும் நாடகத்திற்குள் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டது. அது கடிக்க பாயும் ஒரு நாயாகத் தான் இருந்தது.

காமினி ஹத்தொடுவேகம தன்னுடைய நாடக குழுவிற்காக மட்டுமல்ல நாட்டின் பல பகுதிகளில் செயற்பட்டுக்கொண்டிருந்த பல நாடக குழுக்களுக்கும் நாடகப் பட்டறைகளை நடாத்தினார். அது பல நாடகக் குழுக்களின் தோற்றத்திற்கும் வளர்ச்சிக்கும் காரணமாக அமைந்தது. குருநாகல் பிரதேசத்தில் “வீர புரன் அப்பி” என்ற வீதி நாடகக் குழுவும் மக்கள் மேடையும் அவ்வாறு உருவான வீதி நாடக குழுக்களுக்கு உதாரணமாக குறிப்பிடலாம்.

காமினி ஹத்தொடுவேகம ஒரு பல்கலைக்கழக ஆங்கில மொழி விரிவுரையாளர் ஆவார். பெரும்பாலும் அவ்வாறான சமூக அந்தஸ்தைக் கொண்ட ஒருவர் அந்த அந்தஸ்து எல்லைகளை மீறி சென்று வீதிக்கு வந்தமைக்கு காரணம் நாடகக் கலையால் மக்களை அறிவூட்டல் என்ற நோக்கத்தை நிறைவேற்றிக்கொள்வதற்கே ஆகும். அது ஒரு சொகுசான பணியாக அமையவில்லை. உத்தியோகத்தார்கள் பலரிடம் இருந்து அவமானப்படவும் பொலிஸ் உத்தியோகத்தார்களால் கைது செய்யப்படுவதற்கும் கண்ணீர் புகை, குண்டாந்தடி பிரயோகம் என்பவற்றிற்கு ஆளாவதற்கும் இதன் காரணமாக அவருக்கு நேர்ந்தது.

ஒருநாள் கலேவெவ என்ற நகரத்தில் நாடகங்களை ஆற்றுகை செய்து கொண்டிருந்த போது துப்பாக்கிகளுடனும் குண்டாந்தடிகளுடனும் அந்த இடத்திற்கு வந்த பொலிஸாரால் காமினி ஹத்தொடுவேகம உட்பட அவரின் நாடகக் குழுவும் கைது செய்யப்பட்டது. இந்த நேரத்தில் கூடியிருந்த கிட்டத்தட்ட இரண்டாமிரம் பார்வையாளர்கள் பொலிஸ் உத்தியோகத்தார்களை நோக்கி கூச்சலிட்டு எதிர்ப்பை காட்டினார்கள். ஆத்திரமடைந்த பொலிஸார் நாடகக் குழுவை சார்ந்தவர்களை பொலிஸ் நிலையத்திற்கு கூட்டிக்கொண்டு போய் விசாரித்ததுடன் அடுத்த நாள் விடியும்வரை தடுத்து வைக்கப்பட்டார்கள். அரசை எதிர்த்தமையும், பொது மக்களை துரண்டியமையும் அவர்களுக்கு எதிராக முன்வைக்கப்பட்ட குற்றச்சாட்டுகள் ஆகும். மேலும் சர்வதேச பெண்கள் தினத்தன்று ஒரு வீதி நாடக காட்சியை நடாத்திக்கொண்டிருந்த போது பொலிஸாரால் தாக்குதல் மேற்கொள்ளப்பட்டது. அப்போது அந்த இடத்தை விட்டு அகன்ற நாடகக் குழு கொழும்பு நகரின் வேறொரு இடத்தில் குறிப்பிட்ட நாடக காட்சியை அரங்கேற்றியது. இவ்வாறு பல சுவாரஸ்யமானதும் கவலைக்குரியதுமான அனுபவங்களை காமினி ஹத்தொடுவேகமவின் வீதி நாடகக் குழுகொண்டுள்ளது.

காமினி ஹத்தொடுவேகமவின் வீதி நாடகக் குழுவுடன் சேர்ந்து செயற்பட்டவர்களில் பலர் இன்று இலங்கையின் நாடகத் துறையிலும் தொலைக்காட்சித் துறையிலும் அதேபோல சினிமாத் துறையிலும் பிரபல்யமானவர்களாக உள்ளார்கள். ஹீனரிகல பிறேமதாஸ, எச்.ஏ.பெரேரா, பராக்கிரம நிரியெல்ல, லின்ரன் சேமகே, செனட் திக்கும்புர, தீபானி சில்வா, விக்கிரம செனெவிரத்ன, இரவீந்திர யஸஸ், பிறசன்னஜித் அபேசூரிய, ஜனக கும்புககே, குமார திரிமாதூர, பியரத்ன அதிகாரி, ஹேமசிநி அபேவர்த்தன, குமாரி மொறவக, ரூபசிங்ஹ கங்கானம்கே, நின்ஸ்லி வீரரத்ன, றோஹன தேவ பெரேரா, அனுருத்த லொகுஹபு ஆர்ச்சி, பியங்கர ரத்னாயக மற்றும் காமினி ஹெட்டியாரச்சி என்பவர்கள் அவர்களின் சிலர் ஆவார்கள். “இன்று நாடகக் கலை ஒரு வளர்ச்சியடைந்த மட்டத்தில் இருந்தாலும் நாடக பார்வையாளர்களின் எண்ணிக்கை மிகவும் சிறியது. ஒரு நாடகத்தை, ஓர் ஓவியக் கண்காட்சியை, ஒரு நல்ல வெளி நாட்டு திரைப்படத்தை பார்க்க போனால் கிட்டத்தட்ட ஒரே முகம்தான் இந்த எல்லா இடங்களிலும் பார்க்கக்கூடியதாக உள்ளது. நாடகங்களை பார்த்தல் என்பது படித்த நடுத்தர வர்க்கத்திற்கு மட்டுமே உரியதொன்றாக கருதி சாதாரண மக்கள் நாடகங்களை பார்ப்பதில்லை என்றாலும் சிறந்த இரசித்தல் ஆற்றலைக் கொண்ட பலர் சாதாரண மக்களுக்குள் இருக்கிறார்கள். இந்த சாதாரண மக்களிடம் நாடக கலையை கொண்டுபோக வேண்டும் என்று நாங்கள் கருதினோம்” என்று காமினி ஹத்தொடுவேகம கூறுகிறார்(சரசவிய பத்திரிகை 1975-07-04). இலங்கையில் வீதி நாடகக் கலையின் மிக முக்கியமான ஆளுமையாகக் கருதப்படும் காமினி ஹத்தொடுவேகம 2009-10-30 ஆம் திகதியன்று காலமானார்.



பந்துல ஜயவர்த்தன





பந்துல ஜயவர்த்தன

“கலைஞன் என்பவன் மக்களுக்கு பலவற்றினை கற்பிக்கக் கூடிய திறமைகொண்ட ஒருவனாவான். எனவே பலவற்றினை இல்லாவிடிலும் குறைந்தபட்சம் மனிதநேயத்தையாவது கற்பிற்க முடியும் என்றால் அதே பெரிய விடயம் தான். மொழியாலும் வேடத்தாலும் நாங்கள் எவ்வளவு வித்தியாசமான வர்களாக இருந்தாலும் மனிதர்கள் என்றவகையில் நாங்கள் நிகரானவர்கள். கலை என்பது எல்லா சுவர்களையும் இடித்து நொறுக்கி சென்று மனிதநேயத்தை அடையும் ஒரு வழி ஆகும்” (பந்துல ஜயவர்த்தன —பெற ஹண்ட்-1991 லேக்ஹவுஸ் வெளியீடு).

இலங்கை மேடை நாடகக் கலையில் பெரும் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியவர்கள் என்ற வகைச் சார்ந்த பெயர்களுடன் சேர்க்கக்கூடிய இன்னொரு முக்கியமான பெயர் பந்துல ஜயவர்த்தன ஆகும். பந்துல ஜயவர்த்தன பிரதானமாகவே கிரேக்க நாடகக் கலையின் செல்வாக்கை பெற்றவராக திகழ்ந்தார். அவர் கிரேக்க நாடக ஆசிரியர்களைப் போலவே புராதன கதைகளை நாடகத்திற்காக பயன்படுத்திக்கொண்ட ஒருவர் ஆவார். அவருடைய இம்முயற்சியானது இலங்கை நாடகக் கலைக்கான ஒரு புதிய நுழைவாயிலைத் திறக்க காரணமாக அமைந்தது.

1926ஆம் ஆண்டு யூன் மாதம் 15 ஆம் திகதி பிறந்தவரான பந்துல ஜயவர்த்தன இரத்தினபுர இயேசு பாலகன் பாடசாலை, இரத்தினபுர வார்டியுஷன் உயர் பாடசாலை, இரத்தினபுர சீவலி பாடசாலை மற்றும் பம்பலப்பிட்டி புனித பீற்றர் பாடசாலை ஆகியவற்றில் கல்வி கற்றவர் ஆவார். 1950ஆம் ஆண்டில் தத்துவவியல் சிறப்பு பட்டதாரியானார். பல்கலைக்கழகத்திற்கு செல்ல முன்பு இரதம்லான தர்மாலோக பாடசாலையில் ஒரு ஆங்கில ஆசிரியராக பணியாற்றிய பந்துல ஜயவர்த்தன பட்டதாரியான பின்பு இரத்தினபுர புனித அலோஸியஸ் பாடசாலையில் துணை ஆசிரியராக வேலைசெய்தத் தொடங்கினார். அதேநேரம் பௌத்த

கலைக்களஞ்சியத்தின் தொகுப்பாசிரியர் குழு உறுப்பினராகவும் சிங்கள கலைக்களஞ்சியத்தின் தொகுப்பாசியர்கள் குழு உறுப்பினராகவும் அவர் செயற்பட்டார்.

நாடகக் கலை உலகத்திற்குள் அவருடைய பிரவேசம் இக்காலப்பரிவிலே நிகழ்ந்தது. ஆமினும் அவர் பாடசாலை மாணவனாக இருந்த காலத்தில் இருந்தே நாடகக் கலையின் மீதான ஆர்வத்தைக் கொண்டவராகத் தான் இருந்தார். அவருடைய பெரிய மாமா நாடகங்களை பார்ப்பதில் மிகுந்த ஆர்வத்தை காட்டியவர் ஆவார். பெரிய மாமா கொண்டு வருகின்ற கிறமப்போன் இசைத் தட்டுகளில் சார்ல்ஸ் டயஸ் போன்றவர்களின் நூர்த்தி நாடகப் பாடல்களும் உள்ளடங்கியிருந்தன. இப்பாடல்களை கேட்கவும் பாடவும் அதேபோல நடிக்வும் பழகியமை பந்துல ஜயவர்த்தன நாடக உலகத்திற்கு நுழைவதில் முதல் காலடியாக அமைந்தது. இரத்தினபுரத்திற்கு வரும் நாடகங்களை பார்க்க பெரிய மாமா அவரை கூட்டிக்கொண்டு போவார். அவ்வாறுதான் அவருக்கு முதல் முறையாக ஒரு நூர்த்தி நாடகமொன்றினை பார்க்கும் வாய்ப்பு கிடைத்தது.

மேலும் அவர் தன்னுடைய சிறிய தாயுடைய தூண்டுதல் காரணமாக ஆங்கில கவிதைகளை இயற்றி பத்திரிகைக்கு அனுப்பினார். நித்திரைக்குப் போகும் வரை அவரிடம் இருந்து மூத்த சகோதரி கூறிய கதைகள் கிரேக்க இலக்கியத்தின் மீது அவருடைய ஆர்வத்தை தூண்டின. அதேபோல புனித பீற்றர் பாடசாலையில் கிரேக்க மொழியை கற்பித்த ஆசிரியர் பந்துலவிடம் குறிப்பிட்ட மொழியின் மீது இருந்த ஆர்வத்தை அறிந்துகொண்டு தன்னுடைய வீட்டிற்கு பந்துல ஜயவர்த்தனவை அழைத்து இலவசமாக கிரேக்க மொழியை கற்பித்தார். பந்துல ஜயவர்த்தன பௌத்த தத்துவத்தை கற்றதன் காரணமாக கீழைத்தேய கலாசாரத்தையும் கிரேக்க மொழியை கற்றதன் காரணமாக மேற்கத்தேய கலாசாரத்தையும் புரிந்து கொள்ளும் வாய்ப்பை பெற்றார்.

பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திர மற்றும் நியுமான் ஜோபால் போன்றவர்கள் நாடகம் சார்ந்த பல்வேறுபட்ட பரீட்சார்த்த முயற்சிகளில் ஈடுபட்டுக்கொண்டிருந்த போதுதான் பந்துல ஜயவர்த்தனவின் பல்கலைக்கழக வாழ்க்கை தொடங்கியது. குணசேன கலப்பத்தியும் பந்துல ஜயவர்த்தனவும் சமகாலத்தில் பல்கலைக்கழக மாணவர்களாக கல்வி கற்றவர்கள் ஆவார்கள். “பேராசிரியர் லீன் லுடொவொய்க்வினின் அழைப்பை ஏற்று வந்திருந்தவரான ஒஸ்ரியன் தேசத்தை சார்ந்த நியுமான் ஜோபால் நடாத்திய விரிவுரைகளை செவிமடுக்கும் சந்தர்ப்பம் எனக்கு கிடைத்தது.

இது நாடகக் கலையின் மீதான என்னுடைய ஆர்வத்தை மேலும் தூண்டுதலாக அமைந்தது. இதேநேரம் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர் ஒருவராக திகழ்ந்த எதிரிவீர சரச்சந்திர அவர்கள் “பவாவதி” என்ற நாடகத்தை தயாரித்துக் கொண்டிருந்தார். இப்புதிய அரங்கு முறைமைகளை பயன்படுத்திகொண்டு சிங்கள நாடகங்களை மக்களிடம் கொண்டு செல்ல முடியும் என்ற கருத்து நியுமான் ஜபால்வுடைய விரிவுரைகளை செவிமடுத்த தன்னிடம் தோன்றியது” என்றும் பவாவதி நாடகத்தின் தயாரிப்பிற்கு உதவியமை அதன் விளைவாலேயேயாகும் என்றும் பந்துல ஜயவர்த்தன கூறுகிறார். உள்ளூர் தோற்றத்தை அடையாளங்கண்டு சமகாலத்தை சார்ந்த சமூக,பொருளாதார மற்றும் அரசியல் பிரச்சினைகளை வெளிப்படுத்தியமை தான் பந்துல ஜயவர்த்தனவின் சிறப்பு ஆகும். “கோஷக வஸ்துவ” எனப்படும் நாடகத்தில் இருந்து தொடங்கி “ஸ்வாண்மாலி” எனப்படும் நாடகம் வரையிலான அவருடைய நாடகங்கள் அபிநயங்களையும் நடனங்களையும் அடிப்படையான அம்சங்களாகக்கொண்ட நாடகங்கள் என்று குறிப்பிடக் கூடியவையாகும். கிரேக்க மொழியையும் இலக்கியத்தையும் படித்து அறிந்துகொண்டவர் என்ற வகையில் அவர் கிரேக்க நாடகப் பாரம்பரியத்தை புரிந்துகொண்டவராக இருந்தார். அதேநேரம் கீழைத்தேய கலாசாரத்தை ஆய்வு செய்வதன் வழியாக கிடைத்த சமஸ்கிருத நாடக அறிவும் பந்துல ஜயவர்த்தனவின் நாடகங்களில் சிறப்பான பண்புகளை உள்ளடக்க காரணமாகியன.

கோஷக கதா வஸ்துவ (கோஷகரின் கதை) 1958

பேராசிரியர் எதிரிவீர சரச்சந்திரவின் “பவாவதி”, “ரத்தரன்” மற்றும் “கதா வலலு” என்ற நாடகங்களை பார்த்து கிடைத்த உத்வேகம் தான் பந்துல ஜயவர்த்தனவிற்கு “கோஷக வஸ்துவ” என்ற நாடகத்தை தயாரிக்க அடிப்படையான காரணமாக இருந்தது. இந்நாடகத்தின் கதையானது “தம்ம பதட்ட கதா” எனப்படும் பௌத்த நூலில் வரும் கோஷக வஸ்துவ எனப்படும் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. இலங்கை கலை மன்றத்துடன் இணைந்து கலாசார திணைக்களத்தால் 1958ஆம் ஆண்டில் ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட அகில இலங்கை நாடக பிரதிப் போட்டியில் முதலாம் இடத்தை வென்ற இந்நாடக பிரதியை

பேராதேனிய பல்கலைக்கழகத்தின் மாணவ மாணவிகளின் பங்களிப்புடன் நாடகமாக அரங்கேற்றப்பட்டது. **பெற ஹண்ட்** (முரசோலி) - 1961

பந்துல ஜயவர்த்தனவின் இரண்டாவது நாடக தயாரிப்பான "**பெற ஹண்ட்**" கிரேக்க நாடக ஆசிரியரான சோபோகிளிடீஸின் (**Sophocles**) "இக்னெஷராய்" எனப்படும் நாடகத்தின் சிங்கள தழுவல் ஆகும். அக்காலகட்டமானது உள்ளூர் நாட்டார் கதைகள், வரலாற்று கதைகள் என்பவற்றினை அடிப்படையாகக்கொண்டு நாடகங்களை தயாரித்தலில் அதிக ஆர்வங்காட்டிய ஒரு காலகட்டமாகும். எனவே கிரேக்க நாடகக் கலையின் செல்வாக்கை உள்ளூர் நாடகக் கலையின் வளர்ச்சிக்காக பயன்படுத்திக்கொள்ள முடியுமா? என்பது பற்றிய ஒரு பரீட்சார்த்த முயற்சியாகவும் இந்நாடகம் அமைந்தது. இந்நாடகம் பேராதேனிய கமநல திணைக்களத்தின் சிங்கள இலக்கிய மன்றத்தால் அரங்கேற்றப்பட்டது. பேராதேனிய பல்கலைக்கழக மாணவ மாணவிகள் இந்நாடகத்தில் நடித்தார்கள். **பெற ஹண்ட்** நாடகத்தின் பிறப்பு பற்றி பந்துல ஜயவர்த்தன கீழ்வருமாறு கூறுகிறார். "சமகாலத்து சிங்கள நாடக இரசிகர்களின் இரசனையுடன் பொருந்துவதாக ஒரு நாடக வடிவத்தை தேடும் முயற்சியில் ஈடுபாடுகொண்டிருந்தவரான எதிரிவீர சரச்சந்திர அந்த வருடத்தில் "**மனமே**" நாடகத்தை தயாரித்தலின் வழியாக தன்னுடைய முயற்சியில் வெற்றிகண்டார். அது மட்டுமல்ல அவர் அதன் வழியாக சிங்கள நாடகக் கலையின் முன்னோக்கிய பயணத்திற்காக வழி காட்டினார் என்பது தான் என்னுடைய கருத்தாகும். நான் கிரேக்க நாடக இலக்கியத்தை இரசிக்கும் பழக்கத்தை கொண்டவராக இருந்தேன். எனவே நாட்டிய தருமி வடிவமும் கிரேக்க நாடகக் கலையும் ஒத்த பண்புகளைக் கொண்டவை என்பதை என்னால் புரிந்துகொள்ள முடிந்தது.

கிரேக்க நாடகங்களை சிங்கள நாடக இலக்கியத்துடன் சேர்த்துக்கொள்ளப்படும் பட்சத்தில் அது எமது நாடக பார்வையாளர்களிடம் பல முக்கியமான கலையாக்கங்களை அறிமுகப்படுத்துவதாக அமையும் என்ற நம்பிக்கை என்னிடம் இருந்தது. எனவே நான் முதல்படியாக ஒரு சற்றைய (**satter**) நாடகத்தை தழுவி சிங்கள நாடகம் ஒன்றினை தயாரிப்பது தான் பொருத்தமானது என்ற முடிவுக்கு வந்தேன்" (**பெற ஹண்ட்** நூலின் முன்னுரையில்).

கிரேக்க நாடகக் கலை பற்றிய ஆழமான அறிவைக் கொண்டவரான பந்துல ஜயவர்த்தன இந்நாடக தயாரிப்பின் போது உள்ளூர் சாந்தி சடங்குகளின் செல்வாக்கை பெற்றிருந்தார். அத்துடன் உள்ளூர் அரங்கம், உள்ளூர் பாடல்கள் மற்றும் *தொவில்* எனப்படும் சடங்கு பாரம்பரியம் என்பவற்றின் செல்வாக்கைப் பெற்றவராக அவர் இந்நாடகத்தை தயாரித்ததுடன் அவர் அதன்போது கிராமிய சொல் வழக்கும் பயன்படுத்திக் கொண்டார். அது மட்டுமல்ல சமஸ்கிருத நாடக உத்திகளின் படி ஒரு முன்னுரையும் ஒரு பின்னுரையும் சோ போகிளிஸ்சின் நாடகத்துடன் சேர்த்தார். அவர் கிரேக்க கதையை உள்ளூர்மயமாக்கி நாடகத்தை உருவாக்கியிருந்தார். ஒரு கிரேக்க நாடகத்தை உள்ளூர்மயமாக்கப்பட்டு முன்வைக்கப்பட்ட முதலாவது சந்தர்ப்பமாக இதனை குறிப்பிடலாம்.

தியசேன் நொபெயிணி (தியசேன் வராகம்) 1963

பேராதெனிய பல்கலைக்கழக ஊழியர்களின் நாடக மன்றத்திற்காக இந்த நாடகம் எழுதி தயாரிக்கப்பட்டது. அப்போது நிலவிய தீவிரவாத அரசியலையும் அதன் குறுகிய பார்வையையும் தேசியம் சார்ந்த மமதையும் இந்நாடகத்தால்கடுமையாக விமர்சிக்கப்பட்டன.

இலங்கை நாடு ஒரு இக்கட்டான நிலையில் இருக்கும் போது அதில் இருந்து இலங்கையை மீட்டெடுக்க தியசேன் என்ற ஒரு மீட்பாளர் வருவார் என்ற ஐதீகம் நிலவுகின்றது. தற்போது அவசரமாக தீர்வுகாண வேண்டிய ஒரு பிரச்சினை தோன்றியுள்ளது. எனவே ஒரு விவசாயி தியசேனைவை அழைத்துக்கொண்டு வருவதற்கு கடவுள் உலகத்திற்கு போகிறார். தியசேன் வீட்டில் இல்லை. எனவே இந்த தகவலை கடவுள் உலகத்து அரசனிடம் அறிவிக்கிறார். கடவுள் உலகத்து அரசன் தியசேனைவை இலங்கைக்கு அனுப்புவதற்கு முன்பு வீரதீர செயல்களை செய்து தற்போது கடவுள் உலகத்தில் வசிக்கும் நால்வரை அழைக்கிறார். *துட்டகாமினி*, *பராக்கிரமபாகு* மற்றும் *புத்ததாச* என்ற அரசர்கள் மூவரும் *குருளுகோமி* என்ற இலக்கியாசிரியரும் இந்த நால்வர் ஆவார்கள். இந்த நால்வருக்கிடையில் வாக்குவாதம் ஏற்படுகிறது. இப்போது தியசேன் வருகிறார். நால்வருக்கு இடையிலான இந்த பிணக்கை தீர்க்க செல்லும் தியசேன் காயப்படுகிறார். விவசாயி “தன்னுடைய தலைக்கு தன் கையே நிழல்” என்று கூறிக்கொண்டு மீண்டும் மனு உலகத்திற்கு வருகிறார்.



“பெற ஹன்ட்” - காமிணி சமரகோன், கிறன்வில் றொட்றிகோ



“ஸ்வரணதிலக்கா” - கீறெஸ் ஆரியவிமல், நீல் அலஸ்

தேசிய வீரர்களை இகழ்ச்சிப்படுத்திய ஒரு நாடகம் என்ற குற்றசாட்டை இந்நாடகத்திற்கு எதிராக முன்வைக்கப்பட்டது. நடிகை நடிகர்களின் மீது மேற்கொள்ளப்பட்ட கொலை அச்சுறுத்தல் காரணமாக முதலாவது அரங்கேற்றத்துடன் நாடக அரங்கேற்றம் முடிவுக்கு வந்தது. இந்த நாடக உருவாக்கப் பின்னணியை பந்துல ஜயவர்த்தன கீழ்வருமாறு விபரிக்கிறார். “பெற ஹண்ட்” நாடகத்தை தயாரித்துக்கொண்டிருந்த போது நான் ஒரு பயங்கரமான வாகன விபத்திற்கு உள்ளாகி மருத்துவ மனைமில் தங்கி கிசிச்சை பெற்றுக்கொண்டிருந்தேன். அப்போது என்னுடைய ஒரு நண்பியான ரஞ்சனி ஒபேசேகர எனக்கு சிறந்த ரோம நாடகக் கதைகளின் தொகுப்பொன்றை அன்பளிப்பாக தந்தார். அதனை வாசித்த நான் அதன் ஊடாக உள்ளூர் வரலாற்றினைச் சார்ந்த வீர கதைகளை பயன்படுத்திக்கொண்டு அரசியல் ஹாஷிய நாடகமொன்றினை உருவாக்க வேண்டும் என்று நினைத்தேன். அதன் விளைவு தான் இந்த நாடகம்”.

ஸ்வர்ணதிவக்கா (1965)

இது இதே பெயரைக்கொண்ட ஒரு ஜாதக கதையை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு நாடகம் ஆகும். சமூகத்தில் வளர்ந்துகொண்டிருந்த முதலாளித்துவ பொருளாதார முறைமையும் அதன் பாதிப்புகளையும் இந்நாடகத்தில் சித்தரிக்கப் பட்டன. வணிகமயமாக்கப்பட்ட சமூகத்தில் வாழும் ஒரு குடும்பம் பேராசை காரணமாக தன்னுடைய தந்தையை இழந்து விடுவதை குறிப்பிடும் இந்நாடகத்தை பேராதேனிய பல்கலைக்கழக சிங்கள நாடக மன்றத்தால் தயாரிக்கப்பட்டது.

பிஹிவறு போஸ்தானெணி(போதிசத்தே தோன்றி வா) 1966

1966ஆம் ஆண்டு சிங்கள நாடக விழாவிற்கு ஆக்கங்களை முன்வைக்கமாறு மேற்கொள்ளப்பட்ட அழைப்பை ஏற்றுக்கொண்டு இந்நாடகம் தயாரிக்கப்பட்டது. சேகொஸ்லோவாகியன் தேசத்தை சார்ந்த நாடக ஆசிரியரானகாறல் சாபெக் என்ற நாடக ஆசிரியருடைய இன்ஸெக்ரிப்லே என்ற நாடகத்தின் ஒரு தழுவலாக இந்நாடகம்

அமைந்திருந்தது. சமூகத்தில் படிப்படியாக அழிந்துபோய்க்கொண்டுள்ள மனிதநேய பண்புகளை பாதுகாத்துக்கொள்ளுமாறு மேற்கொள்ளப்படும் வேண்டுகோளாக அமைந்திருந்த இந்நாடகத்தில் வரும் *மஹ* பிரமா என்ற பாத்திரத்தால் இலங்கையின் புத்திசீவிகளையும் *மிரேதன்கள்* என்ற பாத்திரங்களால் முதலாளிமார்களையும் சுர அசுர என்ற பாத்திரங்களால் உத்தியோகத்தார்களின் வாழ்க்கையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தின. சொகுசான வாழ்க்கைகொண்டுள்ள ஒரு கூட்டம், அக்கூட்டத்தை சார்ந்த அனைவரினதும் நடத்தையின் மீது உன்னிப்பான கவனத்தை செலுத்திக் கொண்டுள்ள ஒரு பிச்சைக்காரன் இந்நாடகத்தில் வருகின்ற முக்கிய பாத்திரங்கள் ஆவார்கள். இந்த அனர்த்தத்தில் இருந்து நாட்டை மீட்டெடுப்பதற்கு *மைத்ரி* புத்தர் இந்நாட்டிற்கு அழைக்கப்படுகிறார். ஆயினும் அந்த அழைப்பு நிராகரிக்கப் படுகின்றது. துஷ்பிரயோகம் நிறைந்த ஒரு சமூகத்தில் புத்தர் தோன்றுவதில்லை என்பதை வலியுறுத்துவதாக இந்நாடகம் அமைந்துள்ளது.

சுலப ஜன (சுலப சனம்) 1986

இது மத்திய காலப்பிரிவு சார்ந்த Everyman என்ற நாடகத்தின் தழுவல் ஆகும். இதனை சிங்கள அரங்கத்திற்கு கொண்டு வரும்போது அதில் உள்ளூர் பண்புகளை சேர்க்க பந்துல ஜயவர்த்தன நடவடிக்கைகளை எடுத்தார். இது தம்ம ஜாகொடவின் நாடகத் தயாரிப்பாக இருந்தது.

மொணர பில் (மயில் தோள்கள்) 1992

இந்நாடகமானது மொலியர்வின் La Bourgeoise என்ற நாடகத்தின் தழுவல் ஆகும். சாதாரண வர்க்கத்தை சார்ந்த மக்கள் பௌதீக செல்வங்களால் முன்னேற முயற்சிசெய்கிறார்கள். ஆயினும் அவர்களிடம் உள்ளார்ந்த ரீதியாக நற்பண்புகள் இல்லாத காரணத்தால் அவர்கள் முகங்கொடுக்கும் அவலத்தை சித்தரிக்கும் ஒரு நாடகமாக இந்நாடகத்தை குறிப்பிடலாம். இந்த நாடகத்தை தயாரித்தவர் கிங்க்ஸ்லி திசாநாயக ஆவார்.

ஸ்வர்ணமாவி (1999)

பந்துல ஜயவர்த்தன 1986ஆம் ஆண்டிற்கு பின்பு மீண்டும் ஒரு நாடகத்தை தயாரிப்பது 1999ஆம் ஆண்டிலே ஆகும். இந்நாடகத்தின் கதையானது இலங்கை வரலாற்றில் வரும் சாலிய என்ற இளவரசனைப் பற்றியது. சாலிய என்பவர் துட்டகாமிணி அரசனுடைய புத்திரன் ஆவார். அவர் நீதியை இழந்த ஒருவராகவே வரலாற்றில் கூறப்படுகின்றவர் ஆவார். கிரீடத்திற்கான போராட்டம் தொடர்பாகவும் அதேபோல சாலிய இளவரசனுக்கும் அசோகமாலா என்ற கீழ்ச்சாதி யுவதிக்கும் இடைமிலான காதல் தொடர்பானதும் கதையாக இந்நாடகம் அமைந்துள்ளது. இந்நாடகத்திற்கு 1999ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவின் போது மூன்றாம் இடம் கிடைத்தது.

நவீன சமூகத்தின் பல்வேறுபட்ட பிரச்சினைகளின் போது நாடகக் கலைஞரின் பணி எது என்பதை பற்றியும் அந்த பணியை எவ்வாறு மேற்கொள்ள வேண்டும் என்பது பற்றியும் தெளிவுபடுத்துகின்றவையாகதான் பந்துல ஜயவர்த்தனவின் நாடகங்கள் உள்ளன. தியசேன நொபெமினி, ஸ்வர்ண ஹங்ஸ மற்றும் பிறிவனு போசதாணெனி என்ற நாடகங்கள் சமூகத்தை கடுமையாக விமர்சிக்கும் நாடகங்கள் ஆகும். ஒரு சாதாரண நாடகக் கலைஞர் சித்தரிக்க முயற்சிக்காத பாத்திரங்களை அரங்கத்திற்கு கொண்டு வந்த பந்துல ஜயவர்த்தன அப்பாத்திரங்களின் மீதான விமர்சனங்களை முன்வைக்கும் பொறுப்பை பார்வையாளர்களிடம் ஒப்படைத்தார். துட்டகாமினி, பராக்கிரமபாகு, புத்ததாச போன்ற அரசர்களையும் குருளுகொமி போன்ற இலக்கிய ஆசிரியர்களையும் அவர் இவ்வாறு அரங்கத்திற்கு கொண்டுவந்தார். அவர் தன்னுடைய குறிக்கோளை அடைவதற்கு ஜாதக கதைகளைப் போலவே வெளி நாட்டு கதைகளையும் பயன்படுத்திக்கொண்டார். ஆயினும் அவர் அக்கதைகளில் வரும் சம்பவங்களையும் பாத்திரங்களையும் தன்னுடைய தேவைக்கு ஏற்புடையதாக மாற்றிக்கொண்டார். உதாரணமாக ஸ்வர்ண ஹங்ஸ என்ற நாடகம் அதே பெயரைக் கொண்ட ஜாதக கதையை அடிப்படையாகக்கொண்டிருந்தாலும் அதற்கு மேலதிகமான சில பாத்திரங்களையும் சேர்ந்துக்கொண்டமையை குறிப்பிடலாம். மனிதனுடைய எல்லாவிதமான முட்டாள்தனத்தையும் பந்துல ஜயவர்த்தன இகழ்ச்சிப்படுத்துகிறார். ஆயினும் அவருடைய நாடகங்களில் ஒரு உள்ளார்ந்த பண்பாக கருணை உள்ளது.

அவருடைய நாடகங்களின் அடித்தளமானது நாட்டாரியல் ஆகும் என்று கூறக்கூடிய அளவிற்கு அவர் நாட்டாரியலுடன் நெருங்கியவராக இருந்தார். *ஸ்வர்ண ஹம்ஸ* நாடகத்தில் பாடகர் குழு வெகுசன பிரதிநிதித்துவத்தை கொண்டிருந்தது. *தியசேன நொபெமினிம்* என்ற நாடகத்தில் கிராமத் தலைவர் ஒருவரே கடவுள் உலகத்திற்கு செல்கிறார். *பிஹிவனு போஸ்தானெனி* என்ற நாடகத்தில் *பிரம்மா*, *பிசாக* மற்றும் *பிரேதன்* என்பவர்கள் இந்நாட்டின் சமூக வர்க்கங்களை பிரதிநிதித்துவப்படுகின்றவர்களாக இருக்கும் அதேநேரம் மூன்றரை அங்குல நிலத்துண்டுக்காக கொலைகளை மேற் கொள்கின்றவர்களாக தான் சித்தரிக்கிறார். *ஸ்வர்ணமாலி* நாடகத்தில் தாதுகோபுரங்களை கட்டிய புண்ணியத்தால் மோட்சத்தை அடைவதற்கு மக்களை துச்சமாக கருதி செயற்படுகின்றவனாக அரசனை சித்தரிக்கப்படுகின்றது.

பந்துல ஜயவர்த்தன நாடகத் துறைக்கு கால் வைத்த நாடகமாகிய *கொஷக வஸ்துவ* நாடகத்திற்கு கிடைத்த எதிர்வினைகள் அவருடைய நாடகத் திறமையை எடுத்துக்காட்டுகின்றவயாகும். 1961ஆம் ஆண்டு அரசு நாடக விழாவை பற்றிய ஒரு நாடக இரசிகருடைய கருத்து கீழ்வருமாறு. “எதிர்காலத்தை பற்றிய நம்பிக்கை வைக்கக்கூடிய மூன்று இளம் நாடக எழுத்தாளர்களை இந்நாடக விழாவின் போது இனங்காணக்கூடியதாக இருந்தார்கள். அவர்கள் *கொஷக வஸ்துவ* என்ற நாடகத்தை எழுதியவரான பந்துல ஜயவர்த்தனவும் *குண்டலகேசி* என்ற நாடகத்தை எழுதியவரான மஹகம் சேகரவும் *நரிபேணா* என்ற நாடகத்தை எழுதியவரான தயானந்த குணவர்த்தனவும் ஆவார்கள்” (*லங்காதீப* 1961-03-09).

வெளி நாட்டு நாடகங்களை தயாரிக்கும் போது குறிப்பிட்ட நாடகத்தை வெளிநாட்டு நாடகமொன்றினை அடிப்படையாகக் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட நாடகம் ஒன்றாகும் என்பதை தெரியாத அளவுக்கு உள்ளூர் பண்புகளை உள்ளடக்கி நாடகத்தை உருவாக்குதல் என்பது பந்துல ஜயவர்த்தனவின் சிறந்த பண்பாகும். செக் தேசத்து நாடக ஆசிரியர்களான ஜோஷப்ஸ் ஷபெக் (Josep Èapek) மற்றும் கறெல் பெக் (Karel Èapek) என்ற சகோதரர்களின் *Insects' Life* (கிருமி வாழ்க்கை-1923) என்ற நாடகத்தை அடிப்படையாகக்கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட நாடகமான *பிஹிவனு போஸ்தானெனி* என்ற நாடகமானது அதன் மூல நாடகத்தை வாசித்துள்ள ஒருவரால் கூட இந்நாடகம் குறிப்பிட்ட நூலை

அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது என்று கூறுவது கடினமானதாக இருக்கும் அளவிற்கு தயாரிக்கப்பட்டுள்ளது. ஒரு வெளிநாட்டு நாடகமொன்றிற்கு உள்ளூர் வடிவத்தை வழங்குதல் என்ற பண்பை பொறுத்தவரை பந்துல ஜயவர்த்தன மேற்கத்தேய நாடகங்களை தழுவி நாடக ஆக்கங்களை உருவாக்கிய ஏனையவர்களை விட சிறந்த திறமையை வெளிப்படுத்தியவர் என்று சொல்லக்கூடியவர் ஆவார்.

பந்துல ஜயவர்த்தன தன்னுடைய நாடகத்திற்கு ஆக்கக்கூடிய நியாயத்தை வழங்குவதில் கடும் முயற்சி எடுத்தவர் ஆவார். அவர் *ஸ்வர்ண மாலி* நாடகத்தை தயாரிக்கும் போது நூல்களில் இருந்து தகவல்களை பெறுவதற்கு மேலதிகமாக “*ஹேடி*” எனப்படும் குறிப்பிட்ட சாதியை சார்ந்த மக்கள் வாழும் இடங்களுக்கு சென்று ஆராய்ச்சிகளை மேற்கொண்டார். துட்ட காமினி அரசனின் ஆட்சிக் காலப் பிரிவானது சிங்கள கலாசார வரலாற்றின் மிக முக்கியமான காலப் பிரிவு ஒன்றாகும். எனவே அதன் வேர்களைத் தேடுவதற்கு நாட்டாரியல் மற்றும் வரலாற்று ரீதியான மூலாதாரங்களை ஆராய்தல் என்பது அத்தியாவசியமான தொன்றாக இருந்தது.

பந்துல ஜயவர்த்தன ஒரு நிர்வாக உத்தியோகத்தர் என்ற வகையிலும் நாடகக் கலைக்கு பெரும் பணியாற்றியவர் ஆவார். 1970ஆம் ஆண்டில் அவர் தனக்கு கிடைத்த அழைப்பை ஏற்றுக்கொண்டு கலாசார திணைக்களத்தின் கலை விவகார உத்தியோகத்தராக பணியாற்ற தொடங்கினார். அவருடைய சேவைக்காலத்தின் போது அவர் நாடகக் கலையுடன் சார்ந்த இரு முக்கிய பணிகளை நிறைவேற்றியவர் என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. அதில் ஒன்று அதுவரை காலமும் பெரும் குறைபாடாக இருந்த அரங்க ஒளி சாதனங்களின் தொகுதியொன்றினை வழங்கி அரங்க ஒளியமைப்புக் கலைஞர்களை பயிற்சிவிக்கும் நிகழ்ச்சியொன்றினை தொடங்கியமையாகும். அவருடைய அடுத்த பணியானது ஒரு அரங்க மண்டபத்தின் நிர்மாண பணிகளை தொடங்கி நிறைவேற்றி அதற்கு ஜோன் டி சில்வா ஞாபகார்த்த அரங்கு என்று பெயரிட்டமை ஆகும். இவ்விரு பணிகளும் நாடகக் கலையின் மறுமலர்ச்சிக்கு பெரும் பங்களிப்பு செய்பவையாகும்.

1968ஆம் ஆண்டில் இருந்து பந்துல ஜயவர்த்தன பல முறை சிங்கள நாடகக் குழுவின் ஓர் அங்கத்தவராக உற்சாகத் துடன் செயற்பட்டார். 1976ஆம் ஆண்டில் அவர் சிங்கள நாடகச் சபைத்

தலைவராக செயற்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கது. 1976ஆம் ஆண்டில் சிங்கள நாடக சபையால் ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட நாடக விழா பல மாற்றங்களைக் கொண்டிருந்தது. அதுவரை காலம் கொழும்பு ஹவ்லொக் ரவுன் என்ற இடத்தில் அமைந்திருந்த லும்பினி அரங்கத்தில் நடாத்திக்கொண்டிருந்த அரசு நாடக விழாவை ஜோன் டி சில்வா ஞாபகார்த்த அரங்குக்கு கொண்டு வந்தமை மற்றும் இதுவரை காலம் தனித்தனியாக நடாத்திக்கொண்டிருந்த சிங்கள நாடக விழாவையும் தமிழ் நாடக விழாவையும் ஒரே நாடக விழாவாக ஒரே காலத்தில் ஒரே அரங்கத்தில் நடாத்தப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கவையாகும். எனவே அந்த வருடத்தின் நாடக விழாவை 1976ஆம் ஆண்டுதேசிய நாடக விழா என்று அறிமுகப்படுத்தியது.

1962ஆம் ஆண்டில் இருந்து 1976ஆம் ஆண்டு வரையிலான காலப்பிரிவிற்குள் நாடக விழாவிற்கு நாடகங்களை தெரிவுசெய்தல் என்பது புதிய நாடகப் பிரதிகளை ஏற்றுக்கொள்வதன் வழியாக தான் மேற்கொள்ளப்பட்டது. ஆயினும் 1976ஆம் ஆண்டில் இருந்து புள்ளிகளை வழங்கும் ஒரு முறைமையை அறிமுகப் படுத்தியது. பார்வையாளர்களாலும் நாடக கலைஞர்களாலும் ஏற்கனவே இப்புள்ளிகளின் எண்ணிக்கையை அறிந்துகொள்ளக் கூடியதாகும் நடவடிக்கைகளும் மேற்கொள்ளப்பட்டன. ஒரு வருடத்திற்குள் தயாரிக்கப்படும் நாடகங்களை அவற்றினை அரங்கேற்றப்படும் இடத்திற்கு சென்று புள்ளிகளை வழங்கும் முறைமையும் இக்குறிப்பிட்ட காலத்திலே தொடங்கியது. இது போட்டியின் முதலாம் சுற்றாக அமைந்திருந்தது.

1984ஆம் ஆண்டில் பந்துல ஜயவர்த்தன மீண்டும் சிங்கள நாடக சபைத் தலைவரானார். நாடக விருது வழங்கும் விழாவின்போது அந்த விருதை வழங்குவதற்கான காரணத்தை கூறும் பிரகடனத்தை வாசிக்கும் பாரம்பரியத்தை அறிமுகப் படுத்தியவர் பந்துல ஜயவர்த்தன ஆவார். நாடக விழா முடிவடைந்த அன்றே நாடகங்களை பற்றிய முடிவுகளை அறிவிக்காமல் நடுவர் சபையால் ஆறுதலாக யோசித்து முடிவுகளை வழங்க கால அவகாசத்தை வழங்கியவரும் பந்துல ஜயவர்த்தன ஆவார். இவற்றிற்கு மேலதிகமாக நாடகக் கலையும் அரங்க கலையும் அபிவிருத்தி செய்யும் பொருட்டு அரசு அரங்க கலை நிறுவனமொன்றினை தொடங்கி சிறிது காலம் நடாத்திச் சென்றார். ஆயினும் அதனை தொடர்ச்சியாக நடாத்திக்கொண்டு செல்ல பல காரணங்கள் தடையாக

இருந்தன. 1985ஆம் ஆண்டில் சிங்கள நாடகச் சபையால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட உலக நாடக விழா முக்கியமானதொன்றாகும். ஒரு நாடக ஆய்வரங்கும் கலந்துரையாடலும் இந்த விழா நிகழ்ச்சிகளில் உள்ளடங்கின.

பந்துல ஜயவர்த்தன எழுதிய நாடகக் கலை சார்ந்த புலமைக் கட்டுரைகள் நாடகத் துறை ஆய்வாளர்களுக்கு மிகவும் பிரயோசனமானவை ஆகும். 1969இல் கண்டிமில் இலங்கை இலக்கிய வெளியீட்டாளர்களால் வெளியிடப்பட்ட “**ரூபண**” எனப்படும் சஞ்சிகையில் அவருடைய கட்டுரைகள் அதிகளவில் வெளிவந்தன. மேலும் அவர் “**கந்திக நாட்ய கலாவ சஹ ப்றேக்ஷக ஒப்**” (கிரேக்க நாடக கலையும் பார்வையாளர்களாகிய நீங்களும்) என்ற புத்தகத்தை சந்திரசோம விதானகேயுடன் சேர்ந்து எழுதியுள்ளார். மேலும் அவருடைய “**சம்ஹாவ்ய கந்திக நாட்டிய கலாவ**” (தொல்சீர் கிரேக்க நாடகக் கலை) என்ற நூலானது மிக முக்கியமான நூலொன்றாகும். மேலும் பந்துல ஜயவர்த்தன “**நாட்ய பிறப்பேத**” (நாடக வகை) என்ற பெயரில் தேசிய கல்வி நிறுவனத்தின் நாடகப் பிரிவுக்காக ஒரு புலமைத்துவ ஆய்வு இதழும் “**நாட்ய பெல அத்யன்ய**” (நாடக பிரதிகளை ஆய்வுசெய்தல்) என்ற பெயரில் கட்டுரைத் தொகுதியொன்றினையும் தொகுத்துள்ளார்.

எனவே பந்துல ஜயவர்த்தன ஒரு நாடக ஆய்வாளர், நாடக ஆசிரியர், நாடக தயாரிப்பாளர், நாடக துறை சார்ந்த புலமையாளர் என்ற வகையில் மட்டுமல்ல ஒரு நிர்வாக உத்தியோகத்தர் என்ற வகையிலும் இலங்கையின் நாடக கலைக்கு பெரும் பணியாற்றியவர் ஆவார். “**நான் வெள்ள வெஹும் மற்றும் ஏகட மட ஹினா ஹினா**” என்ற நாடகங்களை தயாரிக்கும் போது அடிக்கடி என்னிடம் அருகில் நின்று எனக்கு ஆலோசனைகளை வழங்கியவர் நாடகக் கலை பற்றிய பல விடயங்களை அறிந்தவரான பந்துல ஜயவர்த்தன ஆவார்” என்று சிங்கள நாடக கலையின் மிக முக்கியவராக கருதப்படும் பேராசிரியர் எதிரவீர சரச்சந்திர “**மின் எதி சரசவி வரமக் தென்னே**” என்ற நூலில் கூறுகிறார்.

சிங்கள நாடகக் கலையின் வளர்ச்சிக்காக பெரும் பணியாற்றிய பந்துல ஜயவர்த்தன அவர்கள் 2003.11.20 ஆம் திகதி காலமானார்.

2. சாத்துணா நூல்கள்

1. பி. அகி ஸரசவி வரமக் டேன்தே, එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, දයාවංශ ජයකොඩි සහ සමාගම, 1985.
2. නිර්මාණ පසුබිම, ඒ. වි. සුරවීර, ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ 12. 1987.
3. වෙස් මුහුණ ද සැබෑ මුහුණ ද, එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, කොළඹ 1971.
4. විශ්වවිද්‍යාලීය නාට්‍ය වංශය (1921-1981), තිස්ස කාරියවසම්, කොළඹ.
5. සිංහල ගැමි නාටකය, එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, කොළඹ. 1967.
6. නාට්‍ය ගවේශණය, එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, කොළඹ.
7. *The Folk Drama of Ceylon*, Ediriweera Sarachchandra, Colombo. 1952.





சிங்கள அரசுக்கின் ஆழத்தையும் அகலத்தையும் காட்டும் நூல்!

சிங்கள அரசுக்கின் முக்கிய கட்டங்களையும் நவீன நாடகத்தின் மூல கர்த்தாக்களையும் இனங்காட்டும் வகையில் இந்நூல் அமைந்துள்ளது. கலைஞர்களது வரலாற்றில் அவர்கள் ஞாபகத்தில் ஈடுபடத் தூண்டிய காரணங்கள், பெற்ற பயிற்சிகள் அவர்களது தனித்துவமான நாடகங்களும் அவற்றின் சிறப்புக்களும் அவற்றின் சமூக ஈடுபாடும் நெருக்கமும் கூட வெளிப்படுகிறது.

பல கலைஞர்கள் ஆங்கில புலமைமிக்க பல்கலைக்கழககல்வி மற்றும் மேற்கத்திய பயிற்சி என்பவைகளைப்பெற்றதோடு சமூகப்பொறுப்பும் பாரம்பரிய வடிவங்களில் ஈடுபாடும் அதைப் பயன்படுத்தலும் இருந்துள்ளது. உலகத்தின் வெவ்வேறு காலகட்டங்களினது மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள் சிங்கள அரசுக்கின் வளர்ச்சிக்கு வலுவூட்டியிருக்கிறது.

மிகச்சிறந்த யதார்த்தப்பண்பை சிங்கள அரசுக்கிலும் சினிமாவிலும் காண்பதே அதன் அத்திவாரம் சரியான முறையில் சரியான ஆட்களால் இடப்பட்டுள்ளது என்பதைக் காட்டும்.

ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் ஒவ்வொரு முறைமை முதன்மைபெற்று தனித்துவமாக இருந்திருக்கிறது. நாடகக் கலைஞர்கள், நாடக மாணவர்கள், விமர்சகர்கள் மற்றும் பொது வாசகர்கள் வாசித்து சிறந்த பலன்பெற இந்நூல் உதவுகின்றது.

சுரதிதரன்

முதுநிலை விரிவுரையாளர்

நாடகமும் அரங்கியலும்

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் - யாழ்ப்பாணம்

ISBN 978-955-1837-04-4

வெளியீடு

மக்கள்களரி

238/ஏ, ராஜகிரிய வீதி,

ராஜகிரிய

தொ. இல: 0112872718

மின்னஞ்சல்: janakaraliya@sltnet.lk