

சுழத்துத்  
தமிழ் நாடக  
இலக்கிய வளர்ச்சி

சொக்கலிங்



# ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி

க. சொக்கலிங்கம், எம். ஏ. (இலங்கை)  
விரிவுரையாளர்,  
கோப்பாய் அரசினர் மகளிர் ஆசிரியர் கலாசாலை

வெளியீடு  
முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம்  
யாழ்ப்பாணம்

முதற் பதிப்பு : 1977

உரிமை : திருவாட்டி தெய்வானை சொக்கலிங்கம்  
'வாணி', நாயன்மார்கட்டு, யாழ்ப்பாணம்.

**THE DEVELOPMENT OF TAMIL DRAMATIC LITERATURE  
IN CEYLON**

by

**K. SOCKALINGAM, M. A. (Ceylon)**

Lecturer

Kopay Govt. Women Teachers' College

Kopay, Jaffna.

சாதாரண பதிப்பு

விலை : ரூபா 12-00

நூல்நிலையப் பதிப்பு

விலை : ரூபா 15-00

Publishers :

MUTHTHAMIZH VELIYEEDDU KAZHAGAM, JAFFNA

Printers :

ASEERVATHAM PRESS, JAFFNA,

**காணிக்கை**

**அமரர் ச. தனஞ்சயராசசிங்கம்**

( முன்னாட் பேராசிரியர், வித்தியாலங்கார வளாகம் )

**அமரர் சி. ச. குமாரசாமி**

( முன்னாள் உரிமையாளர் ஸ்ரீ சண்முகநாத அச்சகம் )

**அமரர் கனக. செந்திநாதன்**

( இரகசிகமணியாய்ப் புகழ்பூத்தவர் )

**அமரர் மு. வி. ஆசீர்வாதம்**

( தாபகர், ஆசீர்வாதம் அச்சகம் )

**அமரர் க. பத்மநாதன்**

( தாபகர், இரகுநாதன் பதிப்பகம் )



## அணிந்துரை

பேராசிரியர் கலாநிதி சு. வித்தியானந்தன்  
தலைவர், இலங்கைப் பல்கலைக்கழக யாழ்ப்பாண வளாகம்

ஈழத்துத் தமிழர் கலைகளுள் ஒன்றாகிய நாடகக்கலை பற்றி விரிவாகவும் ஆராய்ச்சி நெறியுடனும் இதுவரை எவரும் நூல்வடிவிலே எழுதவில்லை. அக்குறையை நீக்கு முகமாகத் திரு. க. சொக்கலிங்கம் அவர்களின் இந்நூல் வெளிவருகின்றது. அந்தவகையிலே இந்நூலுக்கு ஒரு சிறப்புண்டு. இலங்கைப் பல்கலைக்கழகத்தில் முதுகலைமாணிப் பட்டத்திற்காகத் தமிழ்மொழி மூலம் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வுக்கட்டுரைகளில் இதுவே முதன்முறையாக நூல்வடிவு பெறுகின்றது. இது இந்நூலுக்கு இன்னொரு சிறப்பாகும்.

ஈழத்து நாடக வரலாற்றின் தோற்றத்தினை, நாட்டுக் கூத்திலேயே ஆசிரியர் காண்கின்றார். தமிழ் நாட்டுக் கூத்தின் செல்வாக்கு எவ்வாறு சிங்கள 'நாடகம்' தோற்றத்திற்குக் காரணமாயிற்று என்பதையும் ஆசிரியர் தம் நூலின் இரண்டாவது இயலிலே விரிவாகக் கூறியுள்ளார். "பிறநாடுகளிலும் மொழிகளிலும் அமைந்துள்ளவாறு போன்றே ஈழத்துத் தமிழ் மக்களிடையேயும் மேடைக்கலையாகவும் எழுத்திலக்கியமாகவும் இந்நாடகமர்னது நிலவுகின்றது" (பக். 1) என்று கூறும் ஆசிரியர் நாட்டுக் கூத்துக்களின் தோற்றத்தினை முன்னர் இலக்கியங்களாகவும் நாடகங்களாகவும் அமைந்த பள்ளு, குறவஞ்சி ஆகியவற்றிலே காண்கின்றார். இது தொடர்பாக ஆசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ள ஆய்வுக் கூற்றினை மேற்கோளாகக் காட்டுதல் பொருத்தமென எண்ணுகிறேன்.

“...பள்ளுகளும் குறவஞ்சிகளுமே இந்நாட்டுக் கூத்துக்களுக்கு மூலங்களாக அமைந்திருக்கலாம். சமுதாயத்திற் சாதிப்பிரிவுகளும் சமயப் போராட்டங்களும் உச்சகட்டத்தை அடைந்த ஒரு காலப் பிரிவிலே அவ்விரண்டினதும் தாக்கத்தினால் மக்கள் அவலமடைந்த பொழுது அவர்களது உள்ளக் குமுறல்களையும் விருப்பு வெறுப்புகளையும் வெளிப்படுத்தும் சாதனங்களாகக் குறவஞ்சியும் பள்ளும் புலவர்களாற் படைக்கப்பட்டன. இவை நாடகங்களாக அக்காலத்திற் கொள்ளப் பட்டமைக்குச் சான்றுகள் உள்ளன.”

(பக். 24)

ஈழத்திலே பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதி தொடக்கம் இருபதாம் நூற்றாண்டுவரை எழுந்த நாட்டுக் கூத்துக்களைப் பகுப்பாய்வு செய்யும் இரண்டாவது இயல் ஈழநாட்டுப் பண்பாட்டாய்வு மாணவர்களுக்குப் பெரிதும் உதவும்.

ஈழத்திலே முதன்முதல் மேடையேறிய நாடகமெனத் தெல்லிப்பழை பார். குமாரகுலசிங்க முதலியார் எழுதிய பதிவிரதை விலாசத்தை ஆசிரியர் தமது மூன்றாவது இயலிலே குறிப்பிடுகின்றார். இம்மேடையேற்றம் 1859 ஆம் ஆண்டளவிலே நடைபெற்றது. இவ்வாறு விலாச முறையிலும் நாட்டுக் கூத்து முறையிலும் நாடகங்கள் ஈழத்தின் தமிழர் பிரதேசங்களில் நடைபெற, இந்நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலே, தென்னிந்தியாவிலிருந்து நாடகக் கம்பனிகள் ஈழத்துக்கு வந்து தமிழ் நாடகங்களை மேடையேற்றத் தொடங்கின. இக்கம்பனிகள் மேடையேற்றிய நாடகங்களின் விபரங்கள், அவற்றின் பண்புகள் ஆகியனவற்றுடன் ஈழத்துத் தமிழர் நாடக சபைகளின் ஆரம்பம் பற்றியும் விரிவான விளக்கம் நூலிலே இடம் பெறுகின்றது.

இந்நூற்றாண்டு தொடக்கமாக வளர்ச்சியுற்ற நாடகங்களை ஆசிரியர், (1) சமய, தத்துவ, அறப்போதனைக் கால நாடகங்கள், (2) சமூக விழிப்புக்கால நாடகங்கள், (3) அரசியல் எழுச்சிக்கால நாடகங்கள், (4) பரிசோதனை நாடகங்கள் என்ற அடிப்படையிலே பகுப்பாய்வு செய்து விளக்கத் தருகிறார்.

திரு. சொக்கலிங்கம் முறையான ஆய்வு நெறியிலே நின்று இந்நூலைப் படைத்துள்ளார் என்பதை இவ்வாய்வுக் கட்டுரையினை அவர் எழுதிக்கொண்டிருக்கும் காலத்திலேயே நான் உணர்ந்துள்ளேன். நாடகம் பற்றிப் பொதுவாகவும் ஈழத்துத் தமிழ் நாடகம் பற்றிச் சிறப்பாகவும் தொடர்பான பல நூல்களை அவர் படித்து மட்டுமன்றி, அவற்றுடன் தொடர்புள்ள விற்பன்னர்களை நேரடியாகச் சந்தித்தும் தம் கருத்துக்களை வளர்த்துள்ளார். அவர் ஒவ்வொரு இயலின் முடிவிலுங் கொடுக்கும் அடிக் குறிப்புக்களைக் கூர்ந்து நோக்குமிடத்து இவ்வுண்மை புலனாகும்.

ஆசிரியருடைய விமரிசனப் போக்கான நுணுக்க ஆய்வு முறைக்கு ஓர் உதாரணத்தை இங்குக் காட்டலாம். அரசியல் எழுச்சிக் கால கட்டத்திலே கவியோகி மகரிஷி சுத்தானந்த பாரதியாரால் எழுதப்பட்ட நாவல் நாடகம் பற்றி ஆசிரியர் கருத்துரைக்குமிடத்து,

“...சைவ சமய வளர்ச்சிக்கும் தமிழின் உயர்ச்சிக்கும் தமது இன்ப வாழ்வைத் துறந்த நைட்டிகப் பிரமச்சாரி, சமயத் தொண்டோடு சமூகத் தொண்டும் ஆற்றிய தேசிய வீரர் என்ற பலவேறு கோணங்களிலே ஆராயப் படவேண்டியதும் அமைக்கப்படவேண்டியதுமான நாவல் நாடகம், அவ்வாறு அமையாமையால் நாவலரின் வாழ்க்கை வரலாற்றினை முழுமையாக உரைப்பது என்று கொள்ளத் தக்கதாய் இல்லை. யாழ்ப்பாணத்துச் சைவ மரபுகளையும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் அது இருந்த நிலையையும் அதன் சமய, மொழி, கலாசார, தேசிய வளர்ச்சிகளில் நாவலர் பெறும் இடத்தையும் ஆராயாமல் இந்நாடகம் எழுதப்பட்டமையே இக்குறைபாட்டிற்குக் காரணமாகும். ...” (பக். 192)

என்று குறிப்பிடுகின்றார். பல கோணங்களிலே இந்நாடகம் ஆசிரியரின் விமரிசன ஆய்வுக்குட்படுகின்றது.

ஆசிரியருடைய பகுப்பாய்வு நெறிக்கு நூலில் அமைந்துள்ள எல்லா இயல்களுமே தக்க சான்றுகளாயமைகின்றன. முதுமாணிப் பட்டத்துக்கர்க் எழுதப்பட்ட ஆய்வுக் கட்டுரையாகையால், இதனை நன்றாகக் கற்றவர் மட்டுந்

தான் படிக்கலாம் என்ற எண்ணம் ஏற்படாவண்ணம், நாடகக் கலையில் ஈடுபாடு கொண்டுள்ள ஓரளவு கல்வி கற்ற யாவரும் படித்துணரக் கூடியதாக இந்நூல் அமைவதற்குக் காரணம் ஆசிரியரின் பகுப்பாய்வு நெறியேயாகும். ஆய்வு நோக்கு மிகுந்துள்ள இந்நூலுக்கு இப்பகுப்பாய்வு நெறி ஓர் எளிமையை ஊட்டுகின்றது.

ஆசிரியருடைய நேர்மையினையும் கல்வியின் ஆழத்தையுங் காட்டும் பல இடங்கள் நூலிலே இடம்பெறுகின்றன. 1927இல் தோன்றிய நற்குணன் நாடகமும் 1905 இல் வெளியானதாகக் கூறப்படும் சகல குண சம்பன்னன் நாடகமும் ஒரே மூலத்திலிருந்து விளைந்தன எனினும் மூலக்கதை எது என்று இருவரும் குறித்தாரல்லர் என்று (பக். 83) ஆய்வாளர் கூறுகின்ற பகுதியினை உதாரணமாகக் காட்டலாம். ஓர் ஆய்வாளருக்குத் தேவையானவை ஆழமான கல்வியும் ஆராய்ச்சி நேர்மையுமே. அவை இரண்டினையும் சொக்கனின் இவ்வாய்வு நூலிலே காணலாம். எல்லாச் செய்திகளையும் மூலம், தோற்றம், பின்னணி, காரணகாரிய இயைபு என்ற அடிப்படையிலே ஆராய்ந்து ஆசிரியர் வெளியிட்டுள்ளார்.

ஈழத்து நாடகங்களின் வரலாறு, பண்புகள் ஆகியன பற்றிக் காலத்துக்குக் காலம் பலர் கட்டுரைகள் வரைந்துள்ளனர். இவ்வாறான உதிரிக் கட்டுரைகள் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றினை முழுமையாக எமக்கு அளிப்பனவாயில்லை. அவற்றிலே கூறப்பட்டுள்ள கருத்துக்களை அநுசரணையாகக் கொண்டு பண்டைய ஈழத் தமிழர் நாட்டுக் கூத்துக்கள் தொடக்கம் 1977 ஆம் ஆண்டு டிசம்பர் மாதம் யாழ்ப்பாண வளாகத்திலே மேடையேற்றப்பட்ட மகாகவியின் புதியதொரு வீடு என்னும் நாடகம் வரையிலான ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றை முழுமையாக அளித்துள்ள சொக்கனுக்குத் தமிழுலகம் பொதுவாகவும் நாடகக் கலையுலகம் சிறப்பாகவும் கடமைப்பட்டுள்ளன. ஒரு நூலினை அச்சுவாகன மேற்றுதலிலுள்ள கஷ்டங்களை நான் அறிவேன். எனினும் வசதியும் வாய்ப்பும் ஏற்படின் சொக்கனுடைய முயற்சியைப் பின்பற்றி ஈழத்து ஆய்வாளர்கள் மக்களுக்குப் பயன்படக்கூடிய தமது ஆய்வுக் கட்டுரைகளை நூல்வடிவிலே கொண்டு வருதல் பெரிதும் விரும்பத்தக்கதாகும்.

## முகவுரை

1917ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் 1973ஆம் ஆண்டுவரை ஈழத்திலே வெளியான தமிழ் நாடக நூல்களின் ஆய்வு ஒன்றினை முதுகலைமாணிப் பட்டத் தேர்வுக்காய் 1971ஆம் ஆண்டில் நான் மேற்கொண்டேன். இந்த ஆய்விற்கு 'ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கியத்தின் ஐம்பதாண்டுக்கால வளர்ச்சி - ஓர் ஆய்வு' (The Development of Tamil Dramatic Literature in Ceylon During the Last Fifty years - A Critical Study) என்ற தலையங்கம் அமைந்தது. 1917 தொடக்கம் 1973 வரையுள்ள காலப்பிரிவு ஐம்பத்தாறு ஆண்டுகளை உள்ளடக்கியதெனினும் அண்ண அளவு கருதி ஐம்பதாண்டுகளாகக் கொள்ளப்பட்டது. நாடக இலக்கியம் என்பதற்கு அமைவாக இவ்வாய்வுக் கட்டுரையிலே நாடகங்களின் இலக்கியத்தரம் பற்றிய ஆய்விற்கே முதன்மை வழங்கியிருப்பினும் அவற்றின் மேடையேற்றத்திற்குகந்த பண்பும் கலைத்திறமும் ஆங்காங்கே சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளன.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்கள் என்னும் பொழுது அச்சிற் பதிப்பித்து வெளியான நூல்களே ஈண்டு ஆய்விற்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டன. பத்திரிகைகளிலோ சஞ்சிகைகளிலோ வெளியானவையும் கையெழுத்துப் படிகளாய் உள்ளனவும் தவிர்க்கப்பட்டன. இதற்குக் காரணம் அவற்றைத் தேடிப் பெறுவதிலுள்ள இடர்ப்பாடும் தேடலின் போது பல, கைக்கு எட்டாமற் போதல் கூடும் என்ற அச்சமுமேயாகும்.

1917—77 காலப்பிரிவிலே ஈழத்தில் நூல்வடிவம் பெற்றுள்ளனவாய் எனக்குக் கிடைத்த நாடக நூல்களின் தொகை எழுபது. எனது தேடுதலின்போது என் கைக்கு எட்டாதது

அ

x

காரணத்தால் ஆய்விற்குப் பயன் செய்ய முடியாது தவிர்ந்த நூல்களும் சில உளவாகலாம், (இந் நூல் அச்சிற் போய்க் கொண்டிருத்த காலத்தும் நான் முன்பு காணாத நான்கு நாடகநூல்கள் என் கைக்கெட்டின. அவற்றுள் மூன்று நூல்கள் பற்றிய எனது மதிப்பீடு ஆறும் இயலிலே சேர்க்கப் பட்டுள்ளது. நான்காம் நூலான 'சங்கிலியன்' மிகப் பின்பே கிடைத்தமையால் அதனை நூற்பட்டியலிற் சேர்த்துள்ளேன்.) இதனால் இவ்வாய்வு நூல் எதிர்காலத்திற் புதிய இணைப்புக்க ளோடு இரண்டாம் மூன்றாம் பதிப்புக்களில் முழுமை அடைவதற்கும் இடமுண்டு. இந்த வாய்ப்பினை ஆராய் வாளர்களும் வாசகர்களும் அளிப்பின் மகிழ்வேன்.

எனது ஆய்வு ஆறு இயல்களாக வகுக்கப்பட்டுள்ளது. முதலாம் இயலிலே தமிழகத்து நாடக வரலாறும் அந்த வர லாறு ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்கு உதவிய வகையும் சுருக்கமாகத் தரப்பட்டிருக்கின்றன. இரண்டாம் இயலிலே ஈழத்து நாட்டுக் கூத்துக்களின் சிறப்பியல்புகள், யாப்பமைதி, இலக்கியத்தரம், அவை நவீன நாடகத்திற்கு முன்னோடி களாய் அமைந்தவகை ஆகியன விளக்கப்பட்டிருக்கின்றன. 1917 - '38 வரை வெளியான நாடகங்கள் பற்றிய ஆய்வு மூன்றாம் இயலிலும் 1938 - '58 வரை தோன்றிய நாடகங்கள் நான்காம் இயலிலும் 1959-'73 வரை வெளியான நாடகங்கள் ஐந்தாம் இயலிலும் மதிப்பீடு செய்யப்பட்டுள்ளன. 1975ஆம் ஆண்டு முதுகலைமாணித் தேர்வுக்குச் சமர்ப்பிக்கவேண்டி யிருந்த ஆய்வுக் கட்டுரையாதலால் 1973ஆம் ஆண்டை ஈற்றெல்லையாகக் கொள்ளல் நேர்ந்தது.

ஆறாம் இயல் இந்நூலிற்கென்றே புதிதாக எழுதிச் சேர்க்கப்பட்டதாகும். தமிழ் நாடக மேடையிலே அண்மைக் காலத்தில் நிகழ்ந்து வரும் புதிய பரிசோதனைகள் பற்றிய விளக்கத்தோடு தொடங்கும் இவ்வியலிலே 1973ஆம் ஆண் டிற்கு முன் வெளியாகிக் கைக்கெட்டாதிருந்த மூன்று நூல்கள் பற்றியும், 1973ஆம் ஆண்டின் பின் வெளியான ஐந்து நாடக நூல்கள், ஒரு நாட்டுக் கூத்து நூல் பற்றியும் திறனாய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது. நாடகத்தைக் கலையாக மட்டுமன்றி இலக்கியமாகவும் கொள்ளலாமா என்ற ஆசங்கை பற்றிய என் கருத்துக்களை எடுத்துக் கூறுவதோடு

இந்நூலை நிறைவு செய்துள்ளேன். ஒவ்வோர் இயலுக்கும் அளித்திருக்கும் தலையங்கங்களின் விளக்கத்தினை அவ்வவ் வியல்களிற் கண்டு கொள்ளலாம்.

1911ஆம் ஆண்டிலே பம்மல் சம்பந்தமுதலியாரின் சுருண விலா சபை கொழும்புக்கு வந்து நவீன முறை நாடகங்களை நடத்தியது. இந்நாடகங்களின் கலையமிசங்களாலும் புதுமை களாலும் ஈர்க்கப்பட்டோர் 1913 - '14ஆம் ஆண்டுகளில் முறையே கொழும்பிலும் யாழ்ப்பாணத்திலும் நாடக சபைகளை நிறுவி நாடகங்களை மேடையேற்றினர். நவீன முறை நாடகத்திற்கு வித்திடப்பட்ட காலம் இதுவேயாகும். எனவே அடுத்து வந்த 1917ஆம் ஆண்டில் வெளியான சாவித்திரிதேவி சரித நாடகத்தை முதல் நாடகமாகக் கொண்டு எனது ஆய்வினைத் தொடங்குகின்றேன்.

பத்து வயதிலே சிறிய பாத்திரமொன்றினை ஏற்று நடிகளும் நாடகத்தோடு தொடர்புகொண்ட நான் காலப் போக்கில் நாடகாசிரியனாக, நெறியாளனாக, போட்டி நடுவனாக, நாடக விமர்சகனாக அந்தக் கலையின் பல துறை களிலும் ஈடுபட்டுப் பெற்ற அநுபவமே இவ்வாய்வுலே ஈடுபட என்னைத் தூண்டிற்று.

எனது ஆய்விற்குள்ளான நாடகங்களிற் பலவற்றை எழுதியோர் என் ஆசிரியராகவோ நண்பராகவோ இருத்த லால் என் மதிப்பீடுகள் 'வாரம்பெற்றனவாய்' அமையுமோ என்ற அச்சமும் தயக்கமும் தொடக்கத்தில் இருந்தன. அல்லாமலும் நான் எழுதிய சில நாடக நூல்களையே ஆய்வு செய்யவேண்டிய நிலையும் ஏற்பட்டது. என்னால் இயன்ற அளவு உள்ளச் சமநிலை பிறழாது நின்றே இவ்வாய்வினை நிகழ்த்தியுள்ளேன் என்ற மன நிறைவு எனக்கு உண்டு. ஆயினும் என் கணிப்புக்களே முடிந்த முடிவுகள் அல்ல என்பதையும் இவற்றிலே தவறுகள் கண்டு சுட்டிக் காட்டப் படுமாயின் எனது கருத்தை மாற்றத் தயங்கேன் என்ப தையும் குறித்திட விழைகின்றேன்.

முதலிற் குறித்த நாடக நூல்கள் மட்டுமன்றி நாட்டுக் கூத்து நூல்களும் பல தமிழ், ஆங்கில நூல்களும் பத்திரிகை

களும் சஞ்சிகைகளும் மலர்களும் இவ்வாய்விற்குப் பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவற்றின் பெயர் விவரப்பட்டியல் நூலின் இறுதியில் உள்ளது.

இவ்வாய்வு நூலின் கரு, உரு, திறனாக்கத்தின் பல நிலைகளிலும் பலவாறு உதவிய அறிஞர்கள், பெரியோர்கள், நண்பர்கள் ஆகியோரை ஈண்டுக் குறிப்பது என் கடன். பேராசிரியர்கள் சு. வித்தியானந்தன், கா. சிவத்தம்பி, செ. சிவஞானசுந்தரம் (நந்தி), கலாநிதி அ. சண்முகதாஸ், திருவாளர்கள் சி. தில்லைநாதன் (சிரேஷ்ட தமிழ் விரிவுரையாளர்), பி. நடராசன், த. பஞ்சலிங்கம், வ. கோவிந்தபிள்ளை, சி. முருகவேள் (நூலகர்), ஆ. சிவநேசச்செல்வன், இ. மகாதேவா (தேவன்-யாழ்ப்பாணம்), எஸ். ரி. அரசு, அ. தாச்சியல், ம. சண்முகலிங்கம் ஆகிய இவர்களுக்கு என் உளங்கனிந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக்கொள்கின்றேன். இவ்வாய்வுக் கட்டுரையை நூலாக வெளிட ஒப்புதலளித்த இலங்கைப் பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் வளாகத்தினர்க்கும் என் நன்றி உரியது.

தமிழ்க்கலைகள், இலக்கிய வரலாறு, மொழியியல் ஆகிய துறைகளிலே ஆய்வு நூல்களை வெளியிடும் நற்பணியினை மேற்கொண்டுள்ள 'முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம்' தனது முதல் வெளியீடாக எனது ஆய்வு நூலைத் தெரிந்தமை எனக்குக் கிடைத்த பேறு என்றே கருதுகின்றேன். இக்கழகத்தினர்க்கு நன்றி செலுத்துவது என் கடன்.

ஒரு மாத காலத்துள் இந்நூலை மிகச் சிறந்தமுறையிலே அச்சிட்டு உதவிய ஆசிரியர்வாத அச்சகத்தினர்க்கும் சிறப்பாக அச்சமைப்பு முகவர் திரு. ரோக் யோசவ், அச்சக்கோப்பாளர்களான திரு. ஆ. கோவிந்தராஜா திரு. கு. கிறிஸ்தியன் ஆகியோர்க்கும் நன்றியுடையேன்.

க. சொக்கலிங்கம்  
(சொக்கன்)

“வாணி”  
நாயன்மார்கட்டு  
யாழ்ப்பாணம்  
1977-12-24

## பதிப்புரை

எமது நாட்டிலே பல பதிப்பகங்கள் உள்ளன. இவற்றுட் பெரும்பாலானவை அச்சகங்களைச் சார்ந்துள்ளன. சில, குறிப்பிட்ட நூலாசிரியர்களின் நூல்களை மட்டும் வெளிடத் தோன்றியவை. மேலும் சில, நூலாசிரியர்களைக் கொண்டு தமது நோக்கத்திற்கிசைய நூல்களை எழுதுவித்து வெளியிட அமைந்தவை, மற்றும் சிலவோ நூலாசிரியர்களது நிதியிலும் உழைப்பிலும் வெளியாகும் நூல்களின் முகப்புப் பக்கத்தில் இடம் பெறும் 'கௌரவ' நிலையில் உள்ளன.

இப்பதிப்பகங்கள் பெரும்பாலும் சிறுகதை, நவீனம், கவிதை முதலிய பொதுநுகர்வு மதிப்புள்ள நூல்களையே வெளியிடுகின்றன. இவ்வகையில் வீரகேசரி வெளியீட்டின் பணி குறிப்பிடத்தக்கதே. வட இலங்கைத் தமிழ்நூற் பதிப்பகம், இலக்கிய வட்டம், கூட்டுறவுத் தமிழ் நூற் பதிப்பு விற்பனைக் கழகம், அரசு வெளியீடு, எழுத்தாளர் கூட்டுறவுப் பதிப்பகம், குரும்பசிட்டி சன்மார்க்க சபை முதலியவற்றின் பணி பாராட்டத் தக்கதாகும்.

எனினும், இலட்சிய நோக்கோடு எழுத்தாளனுக்கு இன்னலெதுவும் ஏற்படாதவகையில் பொது நிதி ஒன்றுடன் உருவாகிய பதிப்பகம் எதுவும் ஈழத்தில் இல்லை என்றே சொல்லலாம். இது வருந்தத்தக்க ஒரு நிலையே. இந்நிலையில் அறிவு வளம் பெற்றவர்கள், பொருள் வளம் உள்ளவர்கள், உழைக்கும் உளப்பாங்கு மிக்கவர்கள் ஆகிய முத்திறத்தாரையும் ஒன்றிணைத்துப் பதிப்பகம் ஒன்றை உருவாக்க வேண்டும் என்ற எண்ணம் இலக்கிய ஆர்வலர் சிலரின் உள்ளங்களிலே முகிழ்த்தது. இதன் விளைவாக



1977-ஆம் ஆண்டு ஒற்றேபர்த் திங்கள் ஏழாம் நாள் நல்லை ஞானசம்பந்தர் ஆதினத்திலே முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம் முன்கொண்டது.

தமிழ்க்கலை, இலக்கியம், இறைநெறி, வரலாறு, அறிவியல் முதலிய துறைகளிலே எழுதப்படும் தரம் வாய்ந்த ஆய்வு நூல்களை முத்திங்கள் வெளியீடாகக் கொணர்வதே முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகத்தின் முதன்மையான குறிக்கோளாகும். இக்குறிக்கோளுக்கு அமைவாகத் திரு. க. சொக்கலிங்கம் (சொக்கன்) அவர்களின் 'ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி' என்ற ஆய்வு நூலினை முதற்கண் வெளியிட்டுள்ளோம். இந்நூல் அவர் தமது முதுகலைமாணிப் (எம். ஏ.) பட்டத்தேர்வுக்கு இலங்கைப் பல்கலைக் கழகப் பேராசன வளாகத்திற் சமர்ப்பித்த ஆய்வு க்கட்டுரையின் விரிவாகும். இதனை அடுத்துக் கழக உறுப்பினர்களின் தொகையினைப் பரவலாக அதிகரிக்கச் செய்து பொதுக் கூட்டம் ஒன்றிலே ஆட்சிக்குழு, ஆய்வுக்குழு, நூல் வெளியீட்டுக்குழு என்பவற்றை அலுவலுறுப்பினர்களிலிருந்து தெரிந்து இயங்குவதென முடிவுசெய்யப்பட்டுள்ளது. கழகத்தின் பணி சிறக்க இத்துறையில் ஈடுபாடுள்ள அனைவரையும் கழக உறுப்பினர்களாகச் சேரும் வண்ணம் தமிழன்னையின் பெயரால் வேண்டுகின்றோம்.

நாடகம் 'கண்டு நயக்கவும்' படித்துச் சுவைச்சவும் உரியதாகும். எனினும் நாடகம் பெரும்பாலும் மேடையேற்றும் தேவைகளுக்காகவே எழுதப்படுகிறது. அதனை அச்சிடும் நோக்கம் எழுதுவோருக்கோ மேடையேற்று வோருக்கோ ஏற்படுவதில்லை. கடந்த எழுபதாண்டு கால கட்டத்தில் ஏறத்தாழ நூறு நாடக நூல்களே வெளிவந்துள்ளன. ஆனால் 1948-ஆம் ஆண்டுக்கும் 1966-ஆம் ஆண்டுக்கும் இடைப்பட்ட பதினெட்டாண்டு காலத்தில் ஈழத்திலே 57 சிறுகதைத் தொகுதிகளும் 71 நாவல்களும் வெளியாகியுள்ளதாகக் கணிக்கப்பட்டுள்ளது.\* 1966-ஆம் ஆண்டிலிருந்து 1977-ஆம் ஆண்டுவரை வெளியானவையும் இந்த அளவிற்குக் குறையாமலே இருக்கின்றன எனலாம். எனவே

\* கார்த்திகேச சுவத்தம்பி — புதுமை இலக்கியம் 1975 பக் 25

ஏனைய துறைகளுடன் ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி குறிப்பிடத்தக்க அளவு முன்னேறவில்லை என்னும் உண்மை புலனாகும். மேடை நாடகங்கள் பற்றிப் பெருமளவு ஆய்வுகளும் மதிப்பீடுகளும் மேற்கொள்ளப் பட்ட போதிலும் நாடக இலக்கியம் பற்றிய அறிவியல் முறை ஆய்வு நிகழாமை பெருங்குறையாகும்.

இக்குறையைப் போக்கும் வகையில் முதன் முறையாக ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி பற்றிய ஆய்வினைத் திரு. க. சொக்கலிங்கம் மேற்கொண்டுள்ளார். 1917-ஆம் ஆண்டு முதல் 1973-ஆம் ஆண்டுவரையுள்ள காலப்பிரிவில் ஈழத்தில் வெளியான நாடக நூல்கள்பற்றிய மதிப்பீடாக இவ்வாய்வு அமைந்துள்ள போதிலும் அக்காலப் பிரிவுக்கு முன்னும் பின்னும் நடந்தேறிய நாடக முயற்சிகளும் சுருங்கிய அளவில் விரிக்கப்பட்டுள்ளன. இந்த ஆய்வு முயற்சியிலே கைக்கெட்டும் நாடகநூல்கள் யாவற்றையும் பரிசீலனை செய்ய முனைந்ததால் இந்நூல் அச்சிற்போய்க் கொண்டிருந்த காலத்தும் புதிய நாடக நூல்கள் சில கிடைத்தன. உதாரணமாகச் 'சங்கிலியன்' என்ற வரலாற்று நாடகத்தைக் குறிக்கலாம். இந்நூலின் 248-ஆம் பக்கம் அச்சாகிக் கொண்டிருந்த வேளையிலே மேற்குறித்த நாடகநூல் அவருக்குக் கிடைத்தது. எனவே, அதனை நூற்பட்டியலில் மட்டும் சேர்த்துக்கொண்டுள்ளார்.

'சொக்கன்' அவர்கள் சிறந்த நாடக இலக்கியப் படைப்பாளர்; நெறியாளர். தமது நூல்களையே மதிப்பிடும் நிலையும் இந்நூலில் அவருக்கு ஏற்பட்டது. தமது 'கவிதை பிறந்த கதை', நாடகம் பற்றிக் கூறும்போது, "இக்கவிதை நாடகத்தின் உரையாடல்கள் இறுக்கமான யாப்பமைதிக்கு முரணாகத் செந்தமிழ்ச் சொற்கள் பொதிந்த கவிதைகளால் ஆக்கப்பெற்றுள்ளன. இதன் காரணமாக முருகையன், அம்பி ஆகியோரின் கவிதை நாடகங்களின் மேடையேற்ற உகந்த பண்பு இதில் அருகியே காணப்படுகின்றது. நடிப்பதற்கு உகந்த நாடகத் தன்மை குறைந்து படிப்பதற்கான இலக்கியப் பண்பே மேலோங்கியுள்ளது" (பக். 181) என்று உரைக்கிறார். இதுவே அவரது மதிப்பீட்டு

நடுநிலைப் பண்புக்குச் சான்றாகும். இந்நூல் நாடக இலக்கியம் பற்றி மேலும் நுணுகி ஆராயத் தூண்டும் வகையில் அமைந்துள்ளதும் போற்றத்தக்கது. பாவலர் துரையப்பா பிள்ளையின் 'சகல குண சம்பன்னன்' கதிர்காமர் கணகசபையின் 'நற்குணன்' ஆகிய நாடகங்கள் பற்றி அவர் எழுதியுள்ளவை இந்நாடகங்களின் ஒப்பீட்டை மேற்கொள்ளவும் அவை இரண்டிற்கும் பொதுவான மூல நூலைக் கண்டறியும் ஆய்வை நடத்தவும் தூண்டுகின்றன.

தமிழ் ஆசிரியராகத் தமது வாழ்வை ஆரம்பித்த திரு. சொக்கன் ஆசிரியப் பயிற்சி பெற்று, வித்துவான் (தமிழ் டிப்ளோமா) பட்டம், கலைமாணிப் பட்டம் ஆகியவற்றைப் பெற்றுப் படிப்படியாக உயர்ந்து இன்று முதுகலைமாணிப் பட்டமும் பெற்று மிளர்கிரூர். உழைப்பால் உயர்ந்த அவரது உழைப்பு மிகுதியால் உருவாகியுள்ள நூலை முதல் வெளியீடாக அறிமுகம் செய்வதில் முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம் பெருமை கொள்கிறது.

முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம் எந்தக் குழுவினருக்கோ, வட்டத்தினருக்கோ, இயக்கத்தினருக்கோ சொந்தமான தல்ல. ஈழத்தின் தமிழிலக்கியம், கலை, பண்பாடு, வரலாறு ஆகியவற்றில் ஈடுபாடுகொண்ட அனைவருமே இதில் உறுப்பினராகலாம். நாம் இதனை நிறுவியுள்ளோம். தமிழார்வமுள்ள பலரை இதன்பால் ஆற்றுப்படுத்தியுள்ளோம். நிலையான நிதிவாய்ப்பை உருவாக்கியுள்ளோம், ஆய்வாளர்கள் தமது படைப்புக்களை எவ்வித இன்னலுமின்றி வெளியிட இதனைக் களமாகக் கொண்டு இதனை வளர்க்க முன்வருதல் வேண்டும். இதன் மூலம் அவர்கள் தமக்கு உதவுவதோடு தமிழுக்கும் தொண்டு செய்வதாக அமையும்.

இவ்வெளியீட்டுக் கழகத்திற்கு உறுதியான பொருளாதார அடித்தளத்தை அமைக்கும் நோக்கோடு பல முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டன. திருவாளர்கள் சி. தியாகராசா (எஸ். ரீ. ஆர். பிலிம்ஸ் அதிபர்), இ. சரவணமுத்து, சட்டத்தரணி த. சோமசுந்தரம், இ. நாகரத்தினம், சிவதர்மவள்ளல் க. கனகராசா (மில்க்வைர் தொழில்

அதிபர்), அமரர் மு. வி. ஆசீர்வாதம் ஆகியோர் நூல் வெளியீட்டுக்கு முற்பணம் வழங்கி உதவினர். திரு. இ. சரவணமுத்து அவர்கள் இவ்வெளியீட்டில் எமக்கு ஆற்றிய துணை அளப்பரியது. இவர்களைத் தவிர வேறும் பலர் எமக்கு முன்பணம் வழங்கவும் அன்பளிப்பு வழங்கவும் முன்வந்துள்ளனர். இவர்கள் அனைவருக்கும் எமது நன்றி உரியது.

வெளியீட்டு விழாவிற்கு முன்பே நூல்களின் விற்பனையை உறுதி செய்யும் வகையில் நூல் வெளியீட்டுக்குரிய அன்பளிப்பு அட்டைகளை வழங்கி நூல் வாங்குவோரைப் பதிவு செய்யும் முறையை மேற்கொண்டோம். நூலார்வம் உள்ளவர்களோடு கலையார்வம் உள்ளவர்களையும் இப்பணியில் ஈர்க்கும் நோக்குடன் கலைவிழாவொன்றையும் வெளியீட்டுடன் இணைத்து நடத்த முடிவு செய்தோம். இதன் மூலம் எமக்குப் பெரும் ஆதரவு கிடைத்தது. அடுத்த வெளியீடுகளுக்கு உதவும் வகையில் ஒவ்வோராண்டும் வெளியிடப்படவிருக்கும் நூல்களை வாங்கும் உறுப்பினர்களைச் சேர்க்கும் திட்டம் ஒன்றையும் தொடர்ந்து மேற்கொள்ள இருக்கிறோம். இதற்கும் ஆதரவு நல்கப் பலர் உறுதியளித்துள்ளனர். இவர்கள் அனைவருக்கும் நாம் நன்றி கூறுகிறோம்.

குறுகிய காலத்தில் இந்நூலை அழகுற அச்சிட்டு வெளியிட்ட பெருமை ஆசீர்வாதம் அச்சகத்தினர்க்கு உரியது. இக்கழகத்துக்கு உயிரும் ஊக்கமும் வழங்கியவர்கள் நிறுவக உறுப்பினர்களாக அமைந்த இருபதின்மர். இவர்களின் அயரா உழைப்பே இக்கழகத்தில் எதிர்கால வளர்ச்சிக்கு அடிப்படையாக அமைந்தது. இவர்கள் அனைவர்க்கும் எமது நன்றி உரியது.

40/2 கலைமகள் வீதி,  
அரியாலே  
யாழ்ப்பாணம்  
1977-12-24

பி. நடராசன்  
த. பஞ்சலிங்கம்  
இணைச் செயலாளர்  
முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம்

### சமய, தத்துவ, அறப்போதனைக்கால நாடகங்கள்

தோற்றுவாய், சம்பந்த முதலியாரது சுருண விலாசசபையின் ஈழத்து வருகையும் ஈழத்தில் நாடகசபைகள் தோன்றலும், 1917 - 38 வரையுள்ள காலத்தின் வரலாற்றுப் பின்னணியும் தமிழ் நாடகங்களின் பொதுத்தன்மையும், இக்காலப் பிரிவிற்சூரிய நாடக நூல்கள், சாவித்திரிதேவி சரிதத்திற் சில சிறப்புப் பண்புகள், நற்குணன் நாடகத்திற் சில சிறப்புப் பண்புகள், நமசிவாயம் அல்லது நான் யார்?, மகேந்திரன் மகேஸ்வரி, உயிரிளங்குமரன் நாடகம், சாமளா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம், சத்தியேஸ்வரி, இக்கால கட்டத்தில் தோன்றிய நாடக இலக்கணநூல் மதங்க குளாமணி, அடிக்குறிப்புகள்.

### சமூக விழிப்புக்கால நாடகங்கள்

தோற்றுவாய், 1939 - 1947 ஆம் ஆண்டுப் பிரிவில் எழுந்த நாடகங்கள், சாந்திரகாசம், மனோன்மனியம், உடையார் மிடுக்கு, முருகன் திருகுதாளம், கண்ணன் கூத்து, நாட்டவன் நகரவாழ்க்கை, நவமணி, அசோகமாலா, காத்தகோபுரம் 1948 - 58 இலே தமிழ் நாடக இலக்கியம், கமலகுண்டலம், பொருளோ பொருள், தவருண எண்ணம், தமயந்தி திருமணம், அகங்கார மங்கையின் அடக்கம், சங்கிலி, மிஸ்டர் குகதாசன், மாதவி மடந்தை, அடிக்குறிப்புகள்.

### அரசியல் எழுச்சிக்கால நாடகங்கள்

தோற்றுவாய், இலங்கைக் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுவின் பணிகள், இக்கால கட்டத்து நாடகங்களின் வகையும் தொகையும், வரலாற்று நாடகங்கள், வரலாற்று நாடகங்களின் பொதுப்பண்புகள், கவிதை நாடகங்கள், கவிதை நாடகங்களின் பொதுப்பண்புகள், மகாகவியின் கோடை, சமய நாடகங்கள், சமய நாடகங்களின் பொதுப்பண்புகள், ஓரங்க நாடகங்கள், தொகுப்பு நூல்கள், பொதுப்பண்புகள், தனி நூல்கள், பொதுப்பண்புகள், இலக்கிய நாடகங்கள், பொதுப்பண்புகள், மொழி பெயர்ப்பு நாடகங்கள், பொதுப்பண்புகள், தழுவல் நாடகம், பண்புகள், இசை நாடகம், நாடக ஊக்குவிப்புக்களும் நாடகத்தின் வேறுசில வடிவங்களும், அடிக்குறிப்புகள்.

## பொருளடக்கம்

v

அணிந்துரை

முகவுரை

ix

பதிப்புரை

xiii

### 1. முதலாம் இயல்

1 — 21

#### தமிழ் நாடக இலக்கியமும்

#### அஃது ஈழத்திலே தோன்றிய வகையும்

தோற்றுவாய், தமிழ் நாடக வரலாறு, சங்ககாலம், சங்கமருவிய காலத்திலே நாடகக் கலையின் வீழ்ச்சி, பல்லவர் காலத்திற் கலைகளின் மறுமலர்ச்சி, சோழர் காலத் தமிழ் நாடகங்கள், விசய நகர மன்னர் காலத்திலே தமிழ் நாடகநிலை, ஐரோப்பியர் காலத்து நாடகங்கள், விலாசங்களும் கொட்டகைக் கூத்துக்களும், நவீன முறை நாடகங்களின் முன்னோடி, நாடகத் தந்தை பம்மல் பி. சம்பந்த முதலியாரின் நாடகப் பணிகள், தொழிற்றுறை நாடகக் குழுக்களும் நாடக வளர்ச்சியும், திரைப்படங்களின் பாதிப்பு, அடிக்குறிப்புகள்.

### 2. இரண்டாம் இயல்

22 — 53

#### ஈழத்துத் தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்கள்

தோற்றுவாய், ஈழத்துத் தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்களின் வரலாறு, ஈழத்து நாட்டுக் கூத்துக்களின் குறிப்பிடத்தக்க சில அமிசங்கள், நாட்டுக் கூத்துக்களின் பிரிவுகள், கத்தோலிக்கத் தமிழரதும் சைவத் தமிழரதும் நாட்டுக் கூத்துக்களின் சில தனிப்பண்புகள், நாட்டுக் கூத்துக்களின் மறுமலர்ச்சியும் அதன் பபனாக வெளியான நாட்டுக் கூத்து நூல்களும், நாட்டுக் கூத்துக்களின் இலக்கியத் தரம், யாப்பமைதி, இலக்கியச் சிறப்புக்கள், புதிய நாட்டுக் கூத்துக்கள், நாட்டுக் கூத்துக்களின் வசன அமைப்பு, அடிக்குறிப்புகள்.

## 6. ஆறாம் இயல்

225 — 257

நாடகத்திலே புதிய பரிதோதனைகளும்  
1973 ஆம் ஆண்டிற்கு முன்னும்  
பின்னும் வெளியான சில நாடகங்களும்

தோற்றுவாய், புதிய பரிசோதனைகள், 1973 இன் முன்பு  
வெளியான மூன்று நாடகங்கள், பண்புகள், 1973 ஆம் ஆண்டின்  
பின் வெளியான நாடகங்கள், சமூக நாடகங்கள், பண்புகள்,  
நாட்டுக் கூத்து, தமிழ் நாடக நூல்களின் எதிர்காலம், அடிக்  
குறிப்புகள்.

7. பின்னிணைப்பு	258
8. நூற்பட்டியல்	266
9. அட்டவணை	282
10. பிழைதிருத்தம்	

## முதலாம் இயல்

## தமிழ் நாடக இலக்கியமும் அஃது ஈழத்திலே தோன்றிய வகையும்

## 1. தோற்றுவாய்

இன்று ஈழத்தின் இரண்டாவது பேரினமாக விளங்கும் தமிழினம் தனக்கென ஒரு பண்பாட்டு நெறியினை உருவாக்கி வளர்த்து வருகின்றது. இப்பண்பாட்டு நெறியின் குறிப் பிடத்தக்க ஓர் உறுப்பாய் விளங்குவது நாடகம். பிற நாடுகளிலும் மொழிகளிலும் அமைந்துள்ளவாறு போன்றே ஈழத்துத் தமிழ் மக்களிடையேயும் மேடைக்கலையாகவும் எழுத்திலக்கியமாகவும் இந்நாடகமானது நிலவுகின்றது. வேற்று நாட்டாரின் ஆளுகையாலும், சமயச் செல்வாக்கின் தாக்கத்தினாலும், பண்பாட்டுக் கலப்பினாலும் சில நூற்றாண்டுகளாய் நலிவுற்று வந்த நாடகக் கலையானது இருபதாம் நூற்றாண்டின் முதற்கூறு தொடக்கம் மீண்டும் புத்துயிர் பெற்று வருகின்றது.

இயல், இசை, நாடகம் என்னும் மூன்றும் இணைந்த முத்தமிழாய்த் தமிழிலக்கியத்தை வகுத்துப் போற்றும் முறைமை பல்லவர்காலப் பிரிவிலேயே தொடங்குகின்றது. "முத்தமிழ் பற்றிய இந்தக் கருத்து அவை தனித்தனியாய்ப் பிரிந்து இயங்கத் தொடங்கிய பின்னரே எழுந்திருத்தல்

வேண்டும்'' என்பது ஆய்வாளர் கூற்று.<sup>1</sup> எனினும், நாடகம் தமிழிலக்கியத்தோடு இணைந்து வளர்ந்தே வந்துள்ளது. எனவே, நாடகத்தை இலக்கியத்தின் ஓர் உறுப்பாய்க் கொண்டு ஆராய்வதும் வேண்டுவதே. இவ்வாறு ஆராயும் பொழுது ஏறக்குறைய இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளின் தமிழக நாடக இலக்கிய வரலாற்றினையும் மிகச் சுருக்கமாகவேனும் அறிதல் இன்றியமையாதது. ஏனெனில், ஈழத்துத் தமிழி னத்திற்குத் தனித்ததொரு சலைமரபு உண்டெனினும் இவ் வினத்திற்கும் தமிழகத்திற்கும் சமயம், மொழி, பண்பாடு ஆகியவற்றிலே பல பொதுமைத் தன்மைகளும் உள்ளன. அன்றியும் காலத்துக்குக் காலம் தமிழகத்திலிருந்து மேற் கூறிய துறைகளின் தாக்கங்கள் இங்கும் பாதிப்பினை ஏற் படுத்தியுள்ளன. எனவே முதற்கண் தமிழக நாடக வரலாற்றினைப் பொதுப்படையாக நோக்குவோம்.

## 2. தமிழக நாடக வரலாறு

### (அ) சங்ககாலம்

கி. மு. முதலாம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி. பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதி வரையுள்ள காலப் பிரி வினைச் சங்ககாலம் எனவும், அக்காலப் பிரிவிலே தோன்றிய பத்துப்பாட்டு எட்டுத்தொகை ஆகிய நூல்களைச் சங்க நூல்க ளெனவும் தமிழிலக்கிய வரலாற்றுகிரியர்கள் குறிப்பர்.<sup>2</sup> அக்காலப் பிரிவிலே வள்ளிக்கூத்து, குரவைக்கூத்து, துணங் கைக் கூத்து, வெறியாட்டு, போர்க்கள ஆடல் முதலிய பலவகைக் கூத்துக்கள் நிகழ்ந்தன என்பதைச் சங்க நூல்கள் வாயிலாக அறியலாம்.<sup>3</sup> இந்தக் கூத்துக்கள் இன்று நாம் குறிக்கும் நாடகம் என்ற சொல்லுக்குப் பொருத்தமான வையோ என்பது ஆராயத்தக்கது. பெரும்பாலும் பாட்டும், ஆட்டமும், அபிநயமும் இணைந்த நடனப் பண்பினையே அக்காலக் கூத்துக்கள் பெற்றிருந்தனவென்பதற்கு,

நாடக மகளிர் ஆடுகளத் தெடுத்த  
விசிவீங் கின்னியம் கடுப்ப...<sup>4</sup>

என்னும் பெரும்பாணாற்றுப்படை அடிகளே சான்று.

‘வடவேங்கடம் தென்குமரி ஆயிடைத் தமிழ் கூறும் நல்லுலகத்து’<sup>5</sup> வாழ்ந்த தொல்காப்பியனார் தமது இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியத்திலே வழக்குப் பற்றிக் குறிப் பிடுமிடத்து அது,

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்  
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்<sup>6</sup>

என இருவகைப்படும் என்பர். நாடக வழக்கு என்பதற்கு நச்சினர்க்கினியர் ‘புனைந்துரை வகை’ எனப் பொருள் உரைப்பர்.<sup>7</sup> புனைந்துரையாவது ‘ஆகாயப்பூ நாறிற்று’ என்றாற்போல உலகியலிலே காணாதவற்றைக் கற்பனையிற் கண்டு கூறுவதன்று; வாழ்க்கையிலே நிகழ்வனவாகிய செய்தி களைச் சற்றே மிகைப்படுத்திக் காட்டிக் காண்போரின் உள்ளங்களிலே நாடக பாத்திரங்களின் மெய்ப்பாடுகளை ஏற்படுத்தி நன்னெறிப்படுத்துவதே. அன்றியும், நாடகம் இலக்கியத்தின் பாற்படும் என அக்காலத்திலேயே கொள்ளப் பட்டது என்பதும் இச்சூத்திரத்தாற் பெறப்படுகின்றது.

சங்க இலக்கியங்கள் நாடகப் பண்பு பொருந்திய பல பாடல்களை உள்ளடக்கியவை. சிறப்பாக எட்டுத்தொகை நூல்களுள் ஒன்றான கவித்தொகையிலே நாடக இயல்பமைந்த பல உரையாடல்கள் வருகின்றன. சான்றாகப் பின்வரும் பாடல் அடிகளை நோக்கலாம்.

தோழி :

காணிய வாவாழி தோழி வரைத்தாழ்வு  
வாணிறங் கொண்ட அருவித்தே நம்மருளா  
நாணிலி நாட்டு மலை.

தலைவி :

ஆர்வுற்றார் நெஞ்சம் அழிய விடுவானோ  
ஓர்வுற் றெருதிற் றம் ஒல்காத நேர்கோல்  
அறம்புரி நெஞ்சத் தவன்.<sup>8</sup>

இவ்வுரையாடல்களை நோக்கும் பொழுது சமுதாயத்திலே அன்றிருந்த காதல் வாழ்வின் பெற்றிகளைப் புலவர்கள் பாடல்களில் அமைத்துப்பாட, நடிகர்களாலே மக்களின் முன்பு நடத்துக் காட்டப்பட்டிருக்கலாமோ என்ற எண்ணம் உண்டாகின்றது.



சங்ககாலத்தின் பின்னர்த் தோன்றிய சிலப்பதிகாரத் தைப் 'பழுதற்ற முத்தமிழின் பாடல்' என்பர்<sup>9</sup>. இயல், இசை, நாடகமாகிய மூன்றும் இக்காப்பியத்திலே சிறப்புற இணைந்துள்ளன. கதைப் பாத்திரங்களிடையே நிகழும் உரையாடல்களும் உரைப்பாட்டுமடை முதலான வசன பகுதிகளும் கானல்வரி, வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை முதலான இசையும் கூத்தும் இணைந்த பாடற்பகுதிகளும் சிலப்பதிகாரத்தின் நாடகப்பண்பிற்கு உகந்த சான்றுகளாகும்.

நாடகமானது கிரேக்க நாட்டிலும், ஐரோப்பிய நாடுகளிலும் பெருமளவிலும், இந்தியாவின் சிறிய அளவிலும் சமயத்தை அடிநிலையாகக் கொண்டே தோன்றியது. சமயச் சடங்குகளின்போது ஆடப்படும் கூத்துக்களிலிருந்தே நாடகம் உருக்கொண்டது.<sup>10</sup> சிலப்பதிகாரத்திலே வரும் வேட்டுவ வரியும், ஆய்ச்சியர் குரவையும் இவ்வுண்மையை உறுதிப்படுத்துகின்றன. சங்ககாலத் தொட்டே வெறியாட்டு முதலிய கூத்துக்கள் தெய்வங்களைச் சாந்திசெய்யவே ஆடப் பெற்றதை நோக்கும் பொழுது தமிழ் நாடகமும் சமயத்தின் அடிப்படையிலேயே தோன்றியது எனலாம்.

ஒரு கதையின் பல்வேறு நிகழ்ச்சிகளையும் பாத்திரங்களின் உரையாடல்கள் வாயிலாகவும், செயல்கள் வாயிலாகவும், பாடல்கள் வாயிலாகவும் வெளிப்படுத்துதலே நாடகம் என்று கொண்டாற் சிலப்பதிகாரத்தின் ஆய்ச்சியர் குரவையே தமிழிலே தோன்றி இன்று நமக்குக் கிடைக்கும் முதல் நாடகம் எனலாம்.<sup>11</sup> குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்பவை ஏழிசைகளின் பெயர்களாகும். இவ்வேழிசைகளிலே குரலின் வடிவமாக மாயவனைக் கொண்டு அம்மாயவனின் பாத்திரத்தை ஏற்றுப் பெண்ணொருத்தி நிற்க, மாயவனின் மாமன் மகளான நப்பின்னையின் பாத்திரத்தை ஏற்று வேறொருத்தி மாயவனும் வேடக்காரியின் பக்கலில் நிற்க, இவ்விருவருக்கும் இரு மருங்கிலும் பலராமன் (இளி) முதலாம் பாத்திரங்கள் நின்று ஆடுங் கூத்தே ஆய்ச்சியர் குரவை. இவர்கள் ஆடும் பொழுது கண்ணனின் பல்வேறு திருவிளையாடல்

களையும் இசையுடன் பாடுவர். இவ்வாறு வேடந்தாங்கிப் பாத்திரம் ஏற்று நடிக்கும் மரபே பிற்காலத்தில் நாடகமாய் ஆயிற்றுப் போலும்.

(ஆ) சங்கமருவிய காலத்திலே நாடகக் கலையின் வீழ்ச்சி :

சங்க காலத்தை அடுத்து வந்த மூன்று நூற்றாண்டுகளையும் சங்கமருவிய காலம் என்பது தமிழிலக்கிய வரலாற்றுசிரியர் வழக்கு. இக்காலப் பிரிவிலே தமிழ்நாடு அந்நியர் வசமாயிற்று. மக்களின் வாழ்க்கையிலே ஒழுக்கக் கேடுகள் மலிந்தன. சிற்றின்பத்தை நாடும் போக்கு மிகுந்தது. இளங்கோவடிகள் போன்ற சமண முனிவர் சிலர் நாடகம், இசை முதலான கலைத்துறைகளைப் பேணிய பொழுதிலும், வேறு சில சமணத்துறவிகள் இந்தக் கலைகளைத் தூற்றினர். நாடகக் கலையினாலே பகையும் பழியும் தீச்செயலும் சாக் காடும் வந்து சேரும் என்பது இவர்களின் கருத்து.<sup>12</sup> இதற்குக் காரணம் அன்று நாடகம் தனது உயர் நோக்கிலிருந்து இழிவடைந்து சிற்றின்பத்தைப் பெருக்கும் தன்மைகளை அதிகமாகப் பெற்றிருந்தமையாகலாம். அன்றியும் நாடகம் பரத்தைமையை வளர்த்து இவ்வாழ்க்கையைச் சீர்குலைக்கும் கருவியுமானது போலும்.<sup>13</sup>

(இ) பல்லவர் காலத்திற் கலைகளின் மறுமலர்ச்சி :

சங்கமருவிய காலத்தின் பின்னர்ப் பல்லவ மன்னர் தமிழகத்திலே மேன்மையுற்றனர். அவர்களின் ஆட்சிக் காலத்திற் கலைகள் மீண்டும் ஆதரவைப் பெற்றன. நாடகக் கலைக்குப் புத்துயிர் அளிக்கப்பட்டது. இசை, சிற்பம், ஓவியம் ஆகிய கலைகளைப் போற்றிய பல்லவப் பெரு வேந்தனான மகேந்திரவர்மன் (கி. பி. 615-630) சிறந்த நாடகாசிரியனாயும் விளங்கினான். அவன் வடமொழியிலே எழுதிய மத்தவிலாசப் பிரகசனம் என்னும் நாடக நூல் பற்றிய செய்தி மாமண்டூர்க் கல்வெட்டிலே காணப்படுகின்றது. இது களிக்கூத்து வகையைச் சேர்ந்தது எனக் கொள்ளப்பட்டது. 1917 ஆம் ஆண்டிலே இந்நாடகம் நூல் வடிவில் வெளியாயிற்று.<sup>14</sup> பல்லவர் காலத்திலே தமிழ் நாடகக் கலையும் போற்றப் பட்டமைக்கு மாணிக்கவாசகரின்,

நாடகத்தால் உன்னடியார் போல்நடித்து நானடுவே  
வீடகத்தே புருந்திடுவான்...<sup>15</sup>

என்ற திருவாசக அடிகளைச் சான்றாகக் காட்டலாம். பல்லவர் காலத்திற்குரிய பாண்டிக் கோவையும், மாணிக்கவாசகரின் திருக்கோவையாரும், நாடகப் பண்பமைந்த இலக்கியங்களாகும்.

#### (ஈ) சோழர்காலத் தமிழ் நாடகங்கள்

பல்லவர்காலத்தினை அடுத்து வந்த சோழப் பெருமன்னர் காலத்திலேயே நாடகக்கலை நல்லிடம் பெறுகின்றது. இராசராசன் (985-1012) ஆட்சிக் காலத்திலே அவனது வரலாறு நாடகமாக எழுதி நடிக்கப்பட்டது. அவனின் வழித்தோன்றல் இராஜேந்திர தேவன் (1051-1063). இவன் ஆட்சிக்கு வந்த நான்காம் ஆண்டிலே வெளியிடப்பட்ட கல்வெட்டு, இராஜராஜேசுவர ஆலயத்தில் இராஜராஜேசுவர நாடகம் ஆடிய குழுவினருக்கு அளித்த நாளாந்தப்படி பற்றிய செய்தியை அளிக்கின்றது.<sup>16</sup> இந்நாடகம் ஆண்டு தோறும் வைகாசி மாதத்திலே நடிக்கப்பட்டதாகவும் மேற்குறித்த கல்வெட்டின்மூலம் அறியலாம்.<sup>17</sup>

முதற் குலோத்துங்கன் (1070-1120) காலத்திற் பூம்புலியூர் நாடகத்தை எழுதி அரங்கேற்றியதாகக் கொள்ளப்படும் நாடக ஆசிரியருக்குப் பரிசில் வழங்கப்பட்டதாய்ச் செய்தி உள்ளது. பூம்புலியூர் என்பது திருப்பாதிரிப் புலியூரைக் குறிக்கும். இங்குக் கன்னிகையாய் இருந்து அம்மை சிவனை வழிபட்டமை, அப்பர் சுவாமிகள் சமணராயிருந்து சைவரானமை, அதனால் அவர் சமணர்களின் கொடுமைக்கு ஆளானமை, கல்லே தெப்பமாய் மிதக்க அவர் திருப்பாதிரிப் புலியூர்த் திருக்கோயிற் கரையினையடைந்து கோயில் சென்று இறைவனை வழிபட்டமை, பதிகம் பாடியமை, மகேந்திரவர்மன் அவ்வூர்ச் சமணபாழியை இடித்து அதன் கற்களைக் கொண்டு குணபரஈச்சரம் எடுத்தமை ஆகிய செய்திகள் பூம்புலியூர் நாடகத்தில் இடம் பெற்றிருக்கலாம்.<sup>18</sup> சோழர்காலத்திலே சயங்கொண்டார் கலிங்கத்துப்பரணி பாடினார். இந்தப் பிரபந்தத்தில் வரும் நிகழ்ச்சிகளும் நாடகப் பண்பமைந்தவையே.<sup>19</sup>

#### (உ) விசய நகர மன்னர் காலத்திலே தமிழ் நாடக நிலை :

சோழருக்குப் பின்பு தமிழகத்திற் சிறிது காலம் பாண்டியரும், அவர்களின் பின்னர் விசய நகர மன்னரும் ஆதிக் கங் கொண்டனர். விசய நகர மன்னருக்குத் திறை செலுத்தி ஆங்காங்கே நாயக்கர் என்னும் குறுநில மன்னர் ஆண்டு வந்த காலத்திலே தெலுங்கு நாட்டிலிருந்தும் கன்னடத்திலிருந்தும் பலர் வந்து தமிழகத்திற் குடியேறினர். இக் குடியேற்றத்தினூற் சாதிப்பிரிவுகள் அதிகரித்தன.<sup>20</sup> தமிழர்தம் பண்பாட்டிலே ஆரியக் கலப்பு முன் எப்பொழுதும் இல்லாதவாறு பெரும் அளவு ஏற்பட்டது. விசய நகர மன்னரின் ஆட்சிக் காலத்தின் தொடக்கத்திலே காளமேகப் புலவர், படிக்காகப் புலவர், இரட்டையர் முதலிய ஆற்றல் வாய்ந்த புலவர் பலர் தோன்றினும் காலப் போக்கில் அந்நியர் ஆட்சியின் வன்மை காரணமாகத் தமிழிலக்கிய வளர்ச்சி குன்றிற்று.

எனினும், நாடகப் பண்பு பெருமளவு அமைந்த பள்ளு, குறவஞ்சி போன்ற பிரபந்தங்கள் இக்காலத்திற்றுதியிலே தோன்றியமை குறிப்பிடத்தக்கது. சங்ககாலத்தின் பின்பு பெரும்பாலும் கடவுளரையும், மன்னர்களையுமே தலைவர்களாய்க் கொண்டு பாடிவந்த நிலை தொடர்ந்து இருப்பினும் சாதாரண சேரிப்புறமக்கள் பிரபந்தங்களிலே முதன்மை பெறுவதை, மேற்கூறிய பிரபந்தங்களில் அவதானிக்கலாம். நிலக்கிழார்கள் ஏளனத்திற்குரியவராய் மாறுவதும், பள்ளரும், பள்ளியரும், குறவரும், குறத்தியரும் போற்றப்படுவதும் சமுதாய மாற்றத்தினையே எடுத்துக் காட்டுவனவாகும். நாடக பாத்திரங்களின் இயல்புக்கும் சூழலுக்கு மேற்பப் பள்ளுகளிலும், குறவஞ்சிகளிலும் செந்தமிழோடு சேரிமொழியும் கலக்கலாயிற்று.

இக்காலப் பிரிவிலே தோன்றிய பிரபந்தங்களிற் குற்றலக் குறவஞ்சியும் முக்கூடற் பள்ளும் குறிப்பிடத் தக்கவை. இசையோடும் உணர்ச்சி பாவத்தோடும் பாடி ஆடுதற் குகந்த சிந்துகளும், கண்ணிகளும் கீர்த்தனங்களும் இவற்றிற் காணப்படுகின்றன. இவை அக்காலத்தில் அரங்கேற்றப் பட்டிருக்கலாம் என்பதற்கும் இவை தமிழகத்துப் பழைய

முறை நாடகங்களுக்கும் ஈழத்து நாட்டுக் கூத்துக்களுக்கும் வழிகாட்டிகளாய் அமைந்திருக்கலாம் என்பதற்கும் இப் பிரபந்தங்களிலே அகச்சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. அவை வருமாறு :

1. கதாபாத்திரங்களின் வருகையை அவ்வக் கதா பாத்திரங்களே தெரிவிக்கும் முறையிற் பாடுவதும், பிறபாத்திரங்கள் வாயிலாகவோ, புலவன் தானாகவோ பாடி அறிமுகப் படுத்துவதும், பள்ளுகளிலும் குறவஞ்சிகளிலும் காணத்தகும் பொது இயல்பாகும். உதாரணம் : கட்டியங்காரன் வரவு, வசந்தவல்லி வருகை, முக்கூடற் பள்ளி வருகை என்பன.
2. கதாபாத்திரங்கள் தத்தம் நாட்டு வளங்களையும், சமயக் கருத்துக்களையும் எடுத்துரைத்துப் பாடும் முறையும் இவற்றிற் காணப்படுகின்றன.
3. கூத்துக்கேற்ற நடையிலே பெரும்பான்மையான பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.
4. சம்பவங்களும், உரையாடல்களும் இயல்பானவை; நடிப்பதற்கு உகந்தவை. (குறவஞ்சியை நாடகமெனவே பெயரிட்டு அழைக்கும் வழக்காரும் உண்டு என்பதற்குச் சுரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி நாடகம் உதாரணமாகும்.<sup>21</sup>)

ஏறக்குறைய இப்பிரபந்தங்கள் தமிழகத்திலே தோன்றிய அதே காலப்பிரிவில் ஈழத்திலும் பள்ளுகள், குறவஞ்சிகள் ஆகியன இயற்றப்பட்டன. பெயர் தெரியாப் புலவர் ஒருவர் இயற்றிய கதிரை மலைப்பள்ளு, சின்னத்தம்பிப் புலவர் இயற்றிய பருளை விநாயகர் பள்ளு, சின்னக்குட்டிப்புலவர் இயற்றிய தண்டிகைக் கனகராயன் பள்ளு, டி மெல்லோ இயற்றிய மருதப்பக் குறவஞ்சி, இருபாலைச் சேனாதிராச முதலியார் இயற்றிய நல்லைக் குறவஞ்சி, விசுவநாத சாத்திரியார் இயற்றிய மாவைக்குறவஞ்சி ஆகியன இவ்வகையிற் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவை தமிழகத்துப் புலவர்களின் குறவஞ்சி, பள்ளுகள் போலச் சிந்துகள், கீர்த்தனைகள் முதலாம் இசையாப்புக்களை அதிகம் பெற்றவையல்ல. சேரித்தமிழ்க்

கலப்பும் இவற்றில் அருகியே காணப்படும். இலக்கண மரபினையும் செந்தமிழ்ப் பிரயோகத்தையும் விருத்தம், கட்டளைக் கலிப்பா முதலிய பாவின அமைப்புக்களையும் பெரும்பாலும் பெற்று, பாடிய புலவர்களின் கவித்துவத்தையும் வித்துவத்தையுமே வெளியிட்டு விளங்கும் ஈழத்துத் தமிழ்ப் புலவர்களின் பள்ளுகளும் குறவஞ்சிகளும் நாடக இயல்பிற் குறைபாடு உடையனவாகவே உள்ளன.

### (ஊ) ஐரோப்பியர் காலத்து நாடகங்கள்

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்திலே தமிழகத்தின் குறுநில மன்னராயும் விசய நகர மன்னரின் பிரதிநிதிகளாயும் விளங்கிய நாயக்க மன்னர், விசய நகர மன்னரிடமிருந்து விடுதலை பெற்றுத் தமிழகத்தைத் தஞ்சாவூரிலும் மதுரையிலுமிருந்து ஆண்டுவந்தனர். ஆனால், விரைவில் இவர்களின் ஆட்சி மறைந்து முற்றிலும் அந்நியரான ஆங்கிலேயரும், பிரான்சியரும் போர்த்துக்கீசரும் ஆதிக்கம் கொள்ளலாயினர். இக்காலத்திலே தக்கணத்தில் மராட்டியரும் வலிவிழந்தமை இவ்வாதிக்கத்திற்குச் சாதகமாயிற்று. அதுவரை நிலவிய இசுலாமியப் பேரரசும் ஐரோப்பியருக்கு அடிபணிந்தது. ஐரோப்பியரின் கிழக்கிந்தியக் கொம்பனியாட்சி தனது ஆதிக்கக் கரங்களைச் சிறிது சிறிதாக விரித்து இந்தியாவில் மேன்மையுற்றது. இம்மேன்மையின் தலைமை ஆங்கில வர்த்தகக் கொம்பனிக்கே கிடைத்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

ஆங்கிலக் கிழக்கிந்திய வர்த்தகக் கொம்பனி பெரிய அளவிலும் பிரான்சிய போர்த்துக்கீசக் கிழக்கிந்திய வர்த்தகக் கொம்பனிகள் சிறிய அளவிலும் தலைமை பெற்ற காலத்தில் ஆங்காங்கே தமிழகத்திற் குறுநில மன்னர்களும் பிரபுக்களும் அவற்றை எதிர்த்து உரிமைப் போராட்டம் நிகழ்த்தினர். ஆனால் கொம்பனிகளின் படைபலமும் உள்நாட்டிலே நிலவிய துரோகமும் அவர்களை வீழ்த்திவிட்டன. அதுகாலவரை தனித்தொரு தன்னுரிமை நாடாக விளங்கிய தமிழகம் பரத கண்டத்தின் ஒரு மாகாணமாய் அமைந்து வலியிழந்தது.<sup>22</sup>

தாய்நாடு, தாய்மொழி, தம்மினம் என்ற உணர்ச்சிகளினாலே உந்தப்பட்டு வீரம் விளைத்து மாண்ட புலித் தேவன், திப்பு சுல்தான், சின்ன மருது, பெரிய மருது, கட்டப்பொம்மன் ஆகியோர் படித்தறியா மிக ஏழை மக்களின் உள்ளங்களிலே தம் அரியணைகளை அமைத்துக் கொண்டமையால் அவர்களைப் பற்றிய நாட்டுப் பாடல்களும் செவிவழிக் கதைகளும் தமிழகத்தில் மலிந்தன. இந்தப் பாடல்களையும் கதைகளையும் கருக்களாய்க் கொண்டு மக்களின் உள்ளங்களில் வீர உணர்வையும் விடுதலை வேட்கையையும் ஊட்டத்தக்க நாடகங்கள் எழுதப்பட்டு மேடையேறின. இவற்றோடு சமயச் சார்பான நாடகங்களும் பெருமளவு இடம்பெற்றன.

இவ்வாறு எழுதப்பட்டுப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் அச்சிற் பதிப்பிக்கப்பட்ட நாடக நூல்கள் மட்டும் நூறு உள்ளன என்பது பேராசிரியர் தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனாரின் 'பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தமிழ் நாடகங்கள்' என்ற கட்டுரைவாயிலாகத் தெரிய வருகிறது. அவர் கூறுவதாவது :

“திரு. ப. சம்பந்தமுதலியார் அவர்கள் நாடக நூற் பட்டியொன்று குறித்துவைத்துள்ளார். பவானந்தர் கழகம், மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கம், சரஸ்வதி மஹால் புத்தகநிலையம், அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக நூல்நிலையம், திரு. சம்பந்தமுதலியார் அரிதிநேறடித் தந்த நாடக நூல்களிற் சில கிடைக்கும் சகுண விலாச சபையின் நூல் நிலையம், வேலூர் கிருஷ்ண ஐயர் அவர்களின் நூல் நிலையம், அடையாறு நூல் நிலையம் முதலியவற்றை என்னுடைய ஆராய்ச்சி மாணவர்களில் 19ஆம் நூற்றாண்டின் இலக்கியங்களைப் பற்றி ஆராயும் திரு. சதாசிவனாரும் 19-20ஆம் நூற்றாண்டின் தமிழ் நாடகங்களை ஆராயும் திரு. அருணாசலனாரும் சென்று நேரிற் கண்டு மேற்கண்ட பட்டிகளோடு ஒப்பிட்டு நூறு நாடகங்கள் 19ஆம் நூற்றாண்டில் அச்சானவை எனத் தொகுத்து உதவினார்கள்”<sup>23</sup>

இந்நாடகங்கள் பழைய முறையில் அமைந்த நாடகங்களாதலால், இவற்றில் ஆட்டமும் பாட்டும் நிறைந்திருக்கும். திரைகளோ காட்சியமைப்போ இல்லாத திறந்த வெளி அரங்குகளிலேயே இரவு முழுவதும் இவை ஆடப்பட்டன. அந்நியர் ஆட்சி மேலோங்கி நாட்டின் கலைகளும் பண்புகளும் நலிந்த ஒரு காலப் பிரிவிலே அவற்றைப் பேணிக் காத்த பெருமை இப் பழையமுறை நாடகங்களுக்கே உண்டு.

ஏறக்குறைய இதே காலகட்டத்தில் ஈழத்திலும் இவ்வகை நாடகங்கள் ஆடப்பட்டன. நீண்ட காலமாக இவற்றை நாட்டுக் கூத்துக்கள் என்ற பொதுப் பெயரிலேயே அழைக்கும் மரபு ஒன்று ஈழத்தில் இருந்து வருகிறது. ஈழத்து நாட்டுக் கூத்துக்கள் பற்றித் தனித்ததோர் இயலில் ஆராயப்படும்.

(எ) விலாசங்களும் கொட்டகைக் கூத்துகளும்

தமிழகத்தில் இவ்வாறு நாடகங்கள் நிலவி வந்த காலத்திற் பழையமையான இசையினைப் பேணிக்காத்து அதன் மூலம் மக்களுக்குக் கலையுணர்வினை ஊட்டக் கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனையையும் அருணாசலக் கவிராயர் இராமாயணக் கீர்த்தனையையும் பெரியபுராணக் கீர்த்தனையையும் இயற்றினர். ஓசைநயமும் இசையின்பமும் எளிமையும் கலந்தனவும் நாடகப் பண்பு பொருந்தியனவுமாய் இக் கீர்த்தனங்கள் விளங்குகின்றன.

இராகம் : செஞ்சுருட்டி

தாளம் : ருபகம்

பல்லவி

பித்தந்தெனிய மருந்தொன் றிருக்குது  
பேரீன்ப மன்றுள்ளே

(பித்தந்)

அனுபல்லவி

மற்றமருந்துகள் தின்றாலு முள்ளுக்கு  
வல்லே வல்லே ஐயே அடிமை

(பித்தந்)

சரணம்

பாம்பும் புலியுமெய் பாடுபட்டுத் தேடிப்  
 பார்த்துப் பயிரிட்டது — அந்தப்  
 பாரளந்ததிரு மாயனும் வேதனும்  
 பார்த்துக் களித்ததுண்டு  
 பாவர்தி யென்றொரு சீமாட்டி யதில்  
 பாதியைத் தின்றதுண்டு — இன்னம்  
 பாதி யிருக்குது பறையர் நீயும்போய்  
 பாரென் றுத்தாரம் தர்ருந்தாரும்<sup>24</sup>

இவற்றை இன்றும் தமிழகத்திலும் ஈழத்திலும் கூத்  
 துக்கள், நாடகங்கள், திரைப்படங்கள் ஆகியவற்றிற்  
 பாடி வருவதிலிருந்தும் இவற்றின் சிறப்பு நன்கு புலனா  
 கின்றது. இவை இசை நாடகங்களாகக் கணிக்கப்  
 படுகின்றன.

பழைய முறை நாடகங்களிலிருந்து சற்றே வளர்ச்சி  
 யடைந்த விலாசம் எனப்படும் கூத்துவகை பத்தொன்பதாம்  
 நூற்றாண்டின் இறுதிக் கட்டத்திலே தமிழகத்திலே தோன்  
 றியது. இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்தில் இது  
 ஈழத்திலும் அறிமுகமானது. விலாச நாடகம் கதகளி  
 போன்றதென்றும் இதற்கான மேடையமைப்பு வட்ட  
 வடிவமானது என்றும் ஆட்ட முறையிற் பாத்திரங்கள்  
 சுற்றி ஆடுகின்ற வழக்கம் இதில் உண்டு என்றும் அணியும்  
 உடை கரப்புப் போன்றிருக்கும் என்றும் விலாச நாடகத்  
 திற்கும் பழைய முறை நாடகத்திற்கும் (ஈழத்து நாட்டுக்  
 கூத்திற்கும்) சிலர் வேறுபாடுகள் கற்பிப்பர்.<sup>25</sup> ஆனால்,  
 இவ்வேறுபாடுகளிலும் அழுத்தமான யாப்பமைதி வேறு  
 பாடே விலாச நாடகங்களுக்கும் பழையமுறை நாடகங்  
 களுக்கும் உண்டு எனக் கொள்ளலாம்.<sup>26</sup> எனினும், இவை  
 யிரண்டிற்கும் உள்ள அடிப்படை வேறுபாட்டினை அறிவ  
 தற்குப் போதிய ஆதாரங்கள் இல்லை.

விலாசங்களை அடுத்துக் கொட்டகைக் கூத்துக்கள்  
 தோன்றின. திறந்த வெளியில் மேடை அமைத்து நாற்  
 புறமும் இருந்து பார்த்த முறையை மாற்றிக் கொட்டகை

அமைத்து ஒரு புறத்தில் இருந்து, முன்னாலே மேடைக்  
 காட்சிகளைப் பார்க்கக் கொட்டகைக் கூத்து வசதி அளித்தது.  
 இறக்கி ஏற்றும் திரைகளும் இக்கூத்தில் அறிமுகமாயின.  
 பழைய முறை நாடகங்களின் இசைக்குப் பெருமளவு  
 வேறான கருநாடக இசைப் பாடல்களும் இந்தி மெட்டுப்  
 பரடல்களும், துக்கடாக்களும் இடம் பெற்றன. வசனங்  
 களைப் பேசும் முறையிலும் வேறுபாடு காணப்பட்டது.  
 பழைய முறை நாடகங்களிற் பேசுவது போல இராகம்  
 இழுத்துப் பேசும் முறைமை கைவிடப்பட்டமையே இவ்  
 வேறுபாடாகும். கொட்டகைக் கூத்துக்களை 'டிருமாக்கள்'  
 என்ற ஆங்கிலச் சொல்லால் வழங்கலும் உண்டு.

கொட்டகைக் கூத்துக்களை எழுதியும் நடிப்பித்தும்  
 வந்தவர்களிலே சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்,<sup>27</sup> கே. குற்றாலம்  
 பிள்ளை,<sup>28</sup> ச. சு. சங்கரலிங்கக் கவிராயர்<sup>29</sup> ஆகியோர் குறிப்  
 பிடத்தக்கவர்கள். இவர்கள் பெரும்பாலும் ஒரே கதை  
 யினைத் தத்தம் போக்கிற்கிசைய நாடகமாக்கியமை கருதத்  
 தக்கது. பெருமளவு பாடல்களையும் குறைந்த அளவு உரை  
 யாடல்களையும் கொண்டனவாய், மூலக் கதைகளினின்றும்  
 பலவாறு திரிபடைந்த சம்பவங்கள் அமைந்தனவாய்க்  
 கொட்டகைக் கூத்துக்கள் எழுதப்பட்டுள்ளமையை அவற்  
 றைப் படித்துப் பார்த்து அறிந்து கொள்ளலாம். இக்கூற்  
 றிற்கான சான்று மூன்றாம் இயலில் எடுத்துக் காட்டப்  
 படும். 1900ஆம் ஆண்டிலே முதன்முதலாக யாழ்ப்பாணத்  
 திற் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் 'சாரங்கதரா' என்ற  
 கொட்டகைக் கூத்து அரங்கேறியது.<sup>30</sup>

#### (ஏ)நவீனமுறை நாடகங்களின் முன்னோடி

கொட்டகைக் கூத்துக்கள் வழக்கிலிருந்த காலத்திற்குச்  
 சற்று முன்பே ஆங்கில நாடக முறையைத் தழுவியனவும்  
 பாடல்களைக் குறைத்து உரையாடல்களைக் கூட்டி அவற்றின்  
 வர்யிலாகப் பாத்திரக் குணவியல்புகளை முன்னரிலும் அதிக  
 மாகப் புலப்படுத்துவனவும், நவீன முறை நாடகங்களுக்கு  
 முன்னோடியாய் விளக்கியனவுமான நாடகங்களும் பத்தொன்  
 பதாம் நூற்றாண்டிறுதியிலே தமிழகத்திலே தோன்றலாயின.  
 அதுகாலவரை நாடகம் என்பது சமுதாயத்திலே தாழ்ந்த



நிலையில் உள்ளவர்களுக்கே உடைமையாகும் எனக் கருதி வந்த கருத்தானது, ஆங்கில மொழிக் கல்வியினாலே தகர்ந்து போனதால் விளைந்த விளைவே இந்நாடகங்களுக்குத் தேர்ற்றுவாயாகும். ஆங்கிலம் கற்றுத்தேர்ந்தவரும் தமிழிலே பாண்டித்தியம் பெற்றவரும் உயர் பதவிகள் வகித்தோருமான கல்லூரிப் பேராசிரியர்களே நாடகத்துறையில் ஈடுபடத் தொடங்கினர். இவர்களுள் முதல்வராகக் குறிப்பிடத் தகுந்தவர் பேராசிரியர் பெ. சுந்தரம்பிள்ளையாவர். ஆங்கிலத்தில் லிற்றன் பிரபு என்பார் எழுதிய 'இரகசிய வழி' என்னும் நவீனத்தைத் தழுவி 1891-ஆம் ஆண்டில், இவர் மனோன்மனிய என்ற நாடக நூலினை இயற்றினார். ஷேக்ஸ்பியரினதும், ஷெரிடானினதும் நாடகப் பாங்கினைப் பின்பற்றி Blank Verse போன்ற அகவற்பா யாப்பிலும் சிறுபான்மை வெண்பா, விருத்தம், வஞ்சித்தாழிசை, குறள்வெண் செந்துறை, கலித்துறை, மருட்பா, கொச்சகக் கவிப்பா, வெண்செந்துறை யாப்புக்களிலும் மனோன்மனியம் யாக்கப்பட்டுள்ளது. தெரிந்தெடுத்த செந்தமிழ்ச் சொற்களாலமைந்த யாப்பினாலும், தூய்மையும், கவர்ச்சியும் கலைத்திறனும் பொருந்திய நடையினாலும், உயர்ந்த கவித்துவச் சிறப்பினாலும், உன்னதமான தத்துவ, விஞ்ஞானக் கருத்துக்களினாலும் மனோன்மனியம் இணையற்ற நாடக நூல் என்று பலரும் பேர்ற்றியுள்ளனர்.<sup>31</sup> உருவகங்களினாலும் அறிவுரைகளினாலும் இந்நாடகம் மேலும் சிறப்படைகின்றது என்பதும் அத்தகையோரின் உறுதியான கருதுகோளாகும். ஆனால் இக்கருதுகோள்களே மனோன்மனியத்தை மேடைக்குரிய நாடகத் தகுதியினின்று இறக்கிவிடுகின்றன.

நாடகம் நடிப்பிற்குரிய தன்மையை முதலாவதாகவும் படிப்பதற்குரிய தன்மையினை இரண்டாவதாகவும் கொள்வதே சிறப்பு. ஆனால் மனோன்மனியமோ கற்றோர்க்கு இதயம் களிக்க எனவே ஆக்கப்பட்டமையால் அதன் பயன்பாடு முழுமையாகவில்லை. பல்கலைக்கழகப் பாடநூலாய் அது அமைந்தது. வி. கோ. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார் எழுதிய ரூபாவதி, கலாவதி, மானவிஜயம் (கவிதை நாடகம்), ஆகியனவும் மனோன்மனியத்தின் தன்மைகளையே பெரும்

பாலும் பெற்றமையால் அவையும் பாடநூல்களாய் அமைந்தன. வி. கோ. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார் வடமொழி, ஆங்கில மொழி, தமிழ் மொழி ஆகியனவற்றின் நாடக இலக்கண மரபுகளைத் தொகுத்து 'நாடகவியல்' (1897) என்றதொரு நாடக இலக்கண நூலும் எழுதியுள்ளார்.

மேற்கூறிய நாடகாசிரியர்களின் நூல்வரிசையிலே மறைமலையடிகள் மொழிபெயர்த்த சாகுந்தல நாடகத்தையும் சேர்க்கலாம். இவை பொதுமக்களின் தேவையை நிறைவு செய்யாவிட்டாலும் நவீன நாடக இலக்கியங்களுக்கு முன்னோடியானவை என்பது உண்மை.

(ஐ) நாடகத் தந்தை பம்மல் பி. சம்பந்த முதலியாரின் நாடகப் பணிகள்

நாடகத்தின் முதன்மை இலக்கான மேடை ஏற்றும் பணிபுனைக் கருத்திற்கொண்டு தமிழில் நாடகங்களை எழுதியவரும் மேடையேற்றியவரும் பம்மல் பி. சம்பந்த முதலியாராவர். தொழிற்றுறை நாடகக் கொம்பணிகள் நிலவி வந்த ஒரு காலப் பிரிவில் நாடகத்தைப் பொழுதுபோக்காகக் கொண்டு, சகுண விலாச சபை என்ற நாடகக் குழுவினை நிறுவி மேடைத் தேவைக்கென அவர் அறுபது நாடகங்கள் வரை எழுதியுள்ளார்.<sup>32</sup> இந்நாடகங்கள் யாவும் அச்சிற் பதிப்பிக்கப்பட்டவையுமாகும். இவ்வகையிலே மேடை நாடகத் துறைக்கும் தமிழ் நாடக இலக்கியத் துறைக்கும் பம்மல் பி. சம்பந்த முதலியார் ஆற்றிய பணி பெரிது.<sup>33</sup>

இருபதாம் நூற்றாண்டின் முதன் முப்பதாண்டுகளும் சம்பந்த முதலியாரின் சகாப்தம் என்றே கூறலாம். அன்றைய நாடகங்கள் தமிழகத்தின் பல பாகங்களிலும் மேடையேறியதோடு ஈழத்திற் கொழும்பு யாழ்ப்பாணம் ஆகிய இடங்களிலும் மேடை ஏறிப் புகழ்பெற்றன. 1911-ஆம் ஆண்டில் முதலியாரின் சகுண விலாச சபை கொழும்பிலே நாடகங்களை நடத்தியபோது அவற்றினூற் கவரப்பட்டு, ஈழத்திற் கலையார்வம் கொண்ட இளைஞர்கள் அன்றைய வழியைப் பின்பற்றி நாடக சபைகள் அமைத்துச் சிறந்த

நாடகங்களை மேடையேற்றலாயினர். கொழும்பிலே லங்கா கபோத விலாச சபையும்<sup>34</sup> யாழ்ப்பாணத்திலே சரஸ்வதி விலாச சபையும்<sup>35</sup> மட்டக்களப்பிலே ககிர்த விலாச சபையும்<sup>36</sup> தொடங்கப்பட்டன. இவை மேடை நாடகத்திற்கும் நாடக இலக்கியத்திற்கும் ஆற்றிய நற்பணிகளை மூன்றாம் இயலின் தோற்றுவாயிற் காணலாம்.

இவ்வாறு தமிழகத்தில் மட்டுமன்றி ஈழத்திலும் நவீன முறை நாடகத் தோற்றத்திற்கு வழிகாட்டியாய் இருந்தவர் என்ற வகையிலே 'நாடகத்தந்தை' என்று சம்பந்த முதலியாரைப் போற்றுவதல் பொருந்துவதே.<sup>37</sup>

#### (ஓ) தொழிற்றுறை நாடகக் குழுக்களும் நாடக வளர்ச்சியும்

நாடகத்தைப் பொழுது போக்காகக் கொண்ட கற்றறிந்த கலைஞர்களின் தரத்தைத் தாழும் அடைந்தாற்றான் தொடர்ந்து நாடக உலகில் நிலைக்கலாம் என்ற உண்மையினை உணர்ந்த தொழிற்றுறை நாடகக் கொம்பனியாரும் இது காலவரையில் இசையிலே செலுத்திவந்த தமது கவனத்தை நடிப்பு, இலக்கிய தரம், காட்சி அமைப்பு முதலியவற்றிலும் செலுத்திச் சிறந்த நாடகங்களை மேடையேற்ற முன்வந்தனர். நாடகக் கொம்பனிகள் என்ற பெயரை மாற்றிச் சபைகள் என்னும் பெயரோடு பல தொழிற்றுறை நாடகக் குழுக்கள் தமிழகத்திலே தோன்றின. (பாலமீனராஞ்சன சபை, தத்துவமீன லோசனிசபை, போல்வன) புராண, இதிகாச, ஐதிகக் கதைகளோடு புதியனவாக வரலாற்றுக் கதைகளையும் சமூகக் கதைகளையும் தரமான எழுத்தாளர்களைக் கொண்டு நாடகமாக்குவித்துப் புதிய தொழிற்றுறை நாடகக் குழுக்கள் நடிக்கத் தொடங்கிய பொழுது இலக்கியச் சிறப்பு வாய்ந்த நாடகங்கள் பல தமிழுக்கு அணியாயின. தொழிற்றுறை நாடகக் குழுக்களுக்கும் பொழுது போக்கு நாடகக் குழுக்களுக்கும் ஏற்பட்ட இந்தப் போட்டியினாலே தமிழ் நாடகம், மேடைக் கலையாக மட்டுமன்றி இலக்கியக் கலையாகவும் மலர்ச்சி பெற்றது.

தமிழகத்திலே நாடகத் துறையிலே ஏற்பட்ட விழிப்புணர்வு ஈழத்திலும் பரந்தமையால் இங்கும் தரமான நாடகாசிரியர்கள் பலர் தோன்றினர். இவர்களின் நாடக இலக்கியப் பணிகள் பற்றிப் பின்னர் வேறு இயல்களில் விரிவாக ஆராயப்படும்.

#### (ஓ) திரைப்படங்களின் பாதிப்பு

இருபதாம் நூற்றாண்டின் மூன்றாவது தசாப்தத்திலே தமிழகத்திலே திரைப்படங்கள் வெளிவரத் தொடங்கின. 1931ஆம் ஆண்டிலே காளிதாஸ் என்ற தமிழ்த் திரைப்படம் முதன்முதல் வெளியாயிற்று.<sup>38</sup> இதனைத் தொடர்ந்து பல திரைப்படங்கள் வெளிவந்து மக்களைக் கவர்ந்தன. இவற்றோடு போட்டியிட வேண்டிய அவல நிலை தமிழ் நாடகங்களுக்கு ஏற்பட்டது. இதனால் நாடகாசிரியர் தனித்தன்மையைப் பேணுதலை ஒழித்துத் திரைப்பட உத்திகளைக் கையாளத் தொடங்கினர்; போலித்தன்மையான நாடகங்கள் உருவாகின. காட்சியமைப்புக்களில் மட்டுமன்றித் திரைப்பட முறைமையிலேயே நாடக வசன ஆக்கமும் பாட்டமைப்பும் ஏற்பட்டுள்ளமையால் இக்காலப்பகுதியில் மேடையேறும் நாடகங்கள் நாடகங்கள்தாமா என்ற ஐயம் எழுந்துள்ளது.

நவீன முறை நாடகங்கள் தோன்றிய பின் எழுத்தாற்றல் வாய்ந்த பலரும் நாடகம் எழுதுவதில் ஈடுபட்டு வருகின்றனர். இதன் காரணமாக இன்று தமிழகத்திலே பன்னூற்றுக் கணக்கான நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டுள்ளமையோடு நூல் வடிவும் பெற்றுள்ளன. இருப்பினும் திரைப்படப் பாதிப்புக் காரணமாக இந்நாடகங்கள் குறிப்பிடக் கூடிய இலக்கியத் தரத்தினை அடையவில்லை. எந்தக் கதையையும் குறிப்பிட்ட சில காட்சியமைப்புக்களிலேயே மீட்டும் மீட்டும் எழுதிவர நேர்வதால், நாடகாசிரியர்களின் தனித்தன்மை சரிவரப் பயன்படாது போகின்றது.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதி தொடக்கம் தமிழ் நாட்டிலிருந்து சஞ்சிகைகளும் நூல்களும் வரையறையின்றி இறக்குமதியானமை போன்றே திரைப்படங்களும்

ஈழத்திற்குப் பெருமளவு வரலாயின. இவற்றைப் பார்த்து ஈழத்துத் தமிழ் நாடகாசிரியர்களும் திரைப்படப் பாணியிலேயே நாடகங்களை எழுதிவரும் போலித் தன்மையினைத் தெளிவாகக் காணலாம்.

தெய்வங்களைச் சாந்தி செய்யும் சமயச் சடங்குப்படையிலேயே பல நாடுகளிலும் கூத்துக்கள் தொடங்கிப் படிப்படியாக வளர்ந்து நவீன நாடகங்களாயின என்னும் உண்மை இந்த இயலின் தொடக்கத்திலேயே பெறப்பட்டதாகும். எனவே, ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கியத்தின் கடந்த அரை நூற்றாண்டுக்கால வளர்ச்சியினை ஆராய்வதற்கு முன் அதன் தொடக்க உருவான நாட்டுக் கூத்துக்கள் பற்றியும் ஆராய்வது இன்றியமையாததாகும். எனவே, அடுத்த இயலில் நாட்டுக் கூத்துக்களின் வரலாறு ஆராயப்படும்.

### அடிக்குறிப்புகள் :

1. Karthigesu Sivathamby, Muthamil Concept, pp. 594-595, Drama In Ancient Tamil Society (Thesis Unpublished)

“The Concept of a three-fold classification could have arisen only after years of separate development of each of the arts”

எனத் தமது ஆய்வுக்கட்டுரையிலே கா. சிவத்தம்பி குறித்துள்ளார். வையாபுரிப்பிள்ளை ‘நாடகக்கலையின் வரலாறு’ என்ற தமது கட்டுரையிலே (இலக்கியச்சிந்தனைகள், பக். 167),

“தெரிமான் தமிழ்மும்மைத் தென்னம் பொருப்பன் பரிமா நிரையிற் பரந்தன்று வையை”

என்ற பரிபாடல் அடிகள் கொண்டு இதுவே முதன்முதல் முத்தமிழ்ச் சொற்பிரயோகம் வரும் இடம் என்றதைக் கா. சிவத்தம்பி மறுத்துள்ளார். கி. பி. ஆறாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த அப்பர் சுவாமிகள்

“மூலநோய் தீர்க்கு முதல்வன் கண்டாய்  
முத்தமிழும் நான்மறையும் ஆனான் கண்டாய்”

என்பாடியதை எடுத்துக்காட்டி அவர் வாழ்ந்த காலமே முத்தமிழ் என்ற பிரிவு ஏற்பட்ட காலம் என்கின்றார்.

2. க. வித்தியானந்தன், தமிழர்சாஸ்து, பக். 39.
3. ,, ,, பக். 263-269.
4. பெரும்பாணாற்றுப்படை, அடி. 55-56

5. தொல்காப்பியம் - பாயிரம்
6. தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம், அகத்திணையியல், குத். 53
7. தச்செனாக்கினியர், ஷெ. குத்திர உரை.
8. கலித்தொகை - குறிஞ்சிக்கலி, செய். 42 : 10-15
9. அடியார்க்கு நல்லார் - சிலப்பதிகார உரையில் வரும் வெண்பா அடி.
10. E. R. Sarachandra - The Folk Drama of Ceylon, Introduction, p. vii  
K Sivathamby - Drama in Ancient Tamil Society, p. 22
11. சிலப்பதிகாரம் - மதுரைக்காண்டம், ஆய்ச்சியர் குரவை.
12. ஏலாதி, செய். 25
13. K. Sivathamby, Drama in Ancient Tamil Society, p. 360.
14. K. A. Nilakanta Sastri - 'The Mattavilasa of Pallava Mahendrarman' Professor P. Sundarampillai Commemoration Volume, p. 85
15. திருவாசகம் - திருச்சதகம், அறிவுறுத்தல் 1
16. South Indian Inscriptions Vol. II (Madras 1895) No. 67, p. 306
17. Annual Report on South Indian Epigraphy Report for 1901-02 No. 129 of 1902.
18. மு. இராசமாணிக்கனார், சைவசமய வளர்ச்சி, பக். 204-205.
19. S. Thillainathan - Parani - Court Literature of the Cola Period (Thesis Unpublished) p. 75
20. T. V. Mahalingam, Administration and Social Life Under Vijayanagar. p. 250
21. திருக்குற்றாலக்குறவஞ்சி நூலின் முகவுரை, பக். 20.
22. அ. மு. பரமசிவானந்தம், தமிழக வரலாறு : ஆங்கிலேயர் ஆட்சி, பக். 344-364.
23. தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தமிழ் நாடகங்கள், நீங்கலும் சுவையுங்கள், பக். 154
24. அநேக சங்கீத வித்துவான்கள் பாடிய தோமிர்தக் களஞ்சியம் என்ற நூலிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனை.
25. க. சொர்ணலிங்கம் - ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், பக். 4
26. சந்தியாகுப்பிள்ளை உபாத்தியாயர் - வரப்பிரகாசன் நாடகம், முன்னுரை, பக். 4
27. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இயற்றியவை :

கோவலன், வள்ளிதிருமணம், பவளக்கொடி, அல்லி அர்ஜுனா, சோழிதினி, சதியனுருயா, மணிமேகலை, லவகுசா, சாவித்திரி, சதி கபோசனா, பிரகலாதன், சிறுத்தொண்டர், பிரபுலிங்க லீலை, பார்வதி கல்யாணம், வீர அபிமன்யு. ஆதாரம் : தமிழ் நாடகத் தலைமை ஆசிரியர் - டி. கே. சண்முகம் எழுதியது. பக். 11

28. கே. குற்றலம்பிள்ளை இயற்றியவை :

சாரங்கதரா, அல்லி அர்ஜுனா, ஸம்பூர்ண அரிச்சந்திரா. இவை 1953ஆம் ஆண்டிலும் பின்னரும் சென்னை 'B. இரத்தின நாயகர் ஸன்சா'ல் நூல்வடிவில் வெளியிடப்பட்டுள்ளன.

29. ச. க. சங்கரலிங்கக் கவிராயர் இயற்றியவை :

கோவலன் சரித்திரம், நல்லதங்காள் சரித்திரம், லலிதாங்கி சரித்திரம், ஸ்ரீ பாமா விஜயம், பாதுகா பட்டாபிஷேகம், ஸ்ரீராமதாஸ் சரித்திரம், தூக்குத் தூக்கி சரித்திரம், சத்தியவான் சாவித்திரி சரித்திரம், நத்தனார் சரித்திரம், ஆகிய ஒன்பதும் நாடகரஞ்சிதம் என்ற தொடரில் 1952இலும், சகுந்தலா, காலவரிஷி, சிறுத்தொண்டன், மார்க்கண்டேயர், குலேபகாவலி, பீஷ்மர் பிரதிக்கினை, சக்குபாய், காளிதாஸ், சதி அநுசூயா ஆகிய ஒன்பதும் நாடகரத்னம் என்ற தொடரில் 1933இலும் வெளியாயின. ஞானசௌந்தரி 1967இலும் பவளக்கொடி 1968இலும் வெளியாயின.

வெளியிட்டோர் B. இரத்தின நாயகர் சன்ஸ், சென்னை.

30. க. சொர்ணலிங்கம், ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், பக். 9

31. K. G. Sesha Aiyar - A Short Sketch of Prof. P. Sundarampillai Professor P. Sundaram Pillai Commemoration Volume, p. 162  
T. P. Meenakshisundaran - A History of Tamil Literature, p. 185

32. லீலாவதி-சுலோசனை, சாரங்கதரன், மகபதி, காதலர் சண்கள், நற்குல தெய்வம், மனோஹரன், ஊர்வசியின் சாபம், இடைச்சுவர் இருபுறமும், என்ன நேர்ந்திடினும், விஜய ரங்கம், தாசிப்பெண், மெய்க்காதல், பொன்விலங்கு, சிம்ஹ நாடன், விரும்பியவிதமே, சிறுத்தொண்டன், காலவரிஷி, ரஜபுத்ர வீரன், உண்மையான சகோதரன், சதி-சுலோசனா, புஷ்பவல்லி, உத்தமபத்தினி, அமலாதித்யன், சபாபதி (4 பாகங்கள்), பேயல்ல பெண்மணியே, புத்த அவதாரம், விச்சுவின் மனைவி, வேதாள உலகம், மனைவியால் மீண்டவன், சந்திரஹரி, கபத்தராஜ்ஜனா, கொடையாளி கர்ணன், சஹதேவன் சூழ்ச்சி, நோக்கத்தின் குறிப்பு, இரண்டு ஆத்மாக்கள், சர்ஜன் ஜெனரல் விதித்த மருந்து, மாளவிகாக்கனி மித்ரம், விபரீதமான முடிவு, கல்தான் பேட்டை சப் அசிஸ்டென்ட் மாஜிஸ்ட்ரேட், காளப்பன் கள்ளத்தனம், முற்பகல் செய்யின் பிற்பகல் விளையும், யயாதி, பிராமணனும் சூத்திரனும், வாண்புர வணிகன், இரண்டு நண்பர்கள், சத்ருஜித், ஹரிச்சந்திரன், மார்க்கண்டேயர், ரத்னாவளி, மூன்று வினா நபிகைகள், வைகுண்ட வைத்தியர், குறமகள், நல்லதங்காள், விடுதிப் புஷ்பங்கள், வள்ளி திருமணம், சுதம்பம், மாண்டவர் மீண்டது, ஆஸ்தானபுர நாடக சபை, சங்கீதப் பைத்தியம், ஒன்பது குட்டி நாடகங்கள், சபாபதி ஜமீன்தார், சதிசக்தி, மனைமாட்சி, தீயின் சிறுதிவலை, கலையோ காதலோ?, சபாபதி துவிபாஷி. (இந்நாடகப் பட்டியல் சம்பந்தமுதவியாரின் என் சுய சரிதை என்ற நூலின் (1963) முகப் பட்டையிலே தரப்பட்டுள்ளன.)

33. T. P. Meenakshisundaran - A History of Tamil Literature, p. 186

34. க. சொர்ணலிங்கம், ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், பக். 30

35. மட்டுவில் வே. திருஞானசம்பந்தர், ஈழநாட்டுத் தமிழ் விருந்து - ஈழத்து நாடகத்தமிழ், பக். 141

36. வி. சீ. சுந்தையா, மட்டக்களப்புத் தமிழகம் - புலவர் பரம்பரை, பக். 265

37. க. சொர்ணலிங்கம், ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், பக். 26

38. ம. பொ. சுவாமிநாதன் விடுதலைப்போரில் தமிழ் வளர்ந்த வரலாறு பக். 206.

## இரண்டாம் இயல்

### ஈழத்துத் தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்கள்

#### 1. தோற்றுவாய்

ஈழத்தின் வடக்குக் கிழக்கு மாகாணங்களும். வட மேற்குக் கரையோரத்திலுள்ள நீர்கொழும்பு தொடக்கம் புத்தளம் வரையுள்ள பிரதேசமும் தமிழ் மக்கள் நெடுங் காலமாய் வாழ்ந்துவரும் இடங்களாகும். ஈழத்தின் மத்திய மலைப்பகுதிகளிலும் ஒரு காலத்திலே தமிழர் வாழ்ந்தன ராயினும் அண்மைக் காலத்தில் அங்கு அவர்களின் தொகை அருகி வருகின்றது. இற்றைக்கு நூற்று முப்பதாண்டுகளின் முன்பு தமிழகத்திலிருந்து வந்து தேயிலை றப்பர்த் தோட் டங்களிற் பணியாற்றும் தமிழர் மலையகத்திலே வாழ்ந்து வருகின்றனர்<sup>1</sup>. எனவே, ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் பழைமை வாய்ந்த பண்பாடு கலை ஆகியவற்றின் வரலாற்றினை ஆராய் வோர் ஈழத்தின் வடக்கும் கிழக்குமாகிய இரு பிரதேசங் களிலும் வடமேற்குக் கரையோரப் பிரதேசங்களிலுமே அதிக கவனம் செலுத்தவேண்டியவராகின்றனர்.

ஈழத்துத் தமிழர் தம் கலைகளின் இன்றியமையாக் கூறு கிய நாடகம் நீண்டகாலமாக நாட்டுக் கூத்து நிலையிலேயே வளர்ந்து வந்திருக்கின்றது. நவீன நாகரிகத்தின் செல் வாக்கிலும் கிராம வாழ்க்கையின் சிதைவினாலும் இந் நாட்டுக்கூத்து மரபுகள் நலிவுற்ற போதிலும் இன்றும் இவை முற்றாக அழிந்திடவில்லை.

ஈழத்தின் இருபெரும் தேசிய இனங்களான சிங்கள இனமும் தமிழ் இனமும் ஒன்றிடமிருந்து மற்றது கலாசா ரக் கொள்வனவு கொடுப்பனவுகளைப் பல நூற்றாண்டுகளா கவே நடத்தி வந்துள்ளன. நாடகக் கலைத்துறையிலும் இப்பரிவர்த்தனை நிகழ்ந்துவருகிறது. உதாரணமாகச் சிங்கள நாட்டுக் கூத்துக்களின் ஒருவகையான ஆட்டமும் பாடலும் ஒன்றிணைந்த 'நாடகம்' என்னும் சிங்கள நாட்டுக்கூத்து தமிழிலிருந்து பெறப்பட்டதாகும். இதனைச் சிங்கள மொழிக்கு அறிமுகஞ் செய்தவர் பிலிப்பு சின்னோ என்பவர். இவரின் சிங்கள நாடகங்களிலே தமிழ்ச் சொற்களும் சங்கதச் சொற்களும் விரவியுள்ளன. கும்பகோணத்தைச் சேர்ந்த நரசிங்கர் என்பாரின் அரிச்சந்திரன் நாடகமும் தமிழி லிருந்து சிங்களத்திற்கு மொழிபெயர்க்கப்பட்டது<sup>2</sup>.

சிங்கள 'நாடகம்' மன்னார் மாவட்ட நாட்டுக் கூத்து முறையைப் பின்பற்றியது. அதன் அமைப்பு முறையால் மட்டுமன்றி வெண்பா, கலிப்பா முதலிய பாக்களும் விருத்தம், இன்னிசை, தோடயம், கவி, கொச்சகம் முதலிய பாவினங்களும் அதே பெயரார் சிங்களத்தில் வழங்கும் முறையாலும் ஒற்றுமை காணப்படுகின்றது. தமிழிலுள்ள எஸ்தாக்கியார் நாடகம், மூவிராசாக்கள் நாடகம், ஞான சவுந்தரி நாடகம் ஆகியன முறையே எஸ்தாக்கியார், ராஜ துங்கட்டுவ, ஞானசவுந்தரி என்ற பெயர்களோடு சிங்களத் தில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளன. பத்தொன்பதாம் நூற் றாண்டின் முற்பகுதியிலே கேபிரியல் பெர்னாண்டோ மூவிராசாக்கள் நாடகத்தையும் (ராஜதுங்கட்டுவ) பத் தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலே ஜுவான் பின்ரோ ஞானசவுந்தரி நாடகத்தையும் சிங்களத்திற் பாடியுள்ளார்.<sup>3</sup> சிங்களக் கவிதை நாடங்களிலும் பாட்டு நாடகங்களிலும் வாசிக்கப்படும் ஒருவகைப் பறைக்குத் 'தெமள பறைய' என்ற பெயர் உண்டு. அது தமிழ்ப் பறையாகிய மத்தளத்தைக் குறிப்பதாகும்.<sup>4</sup>

இவ்வாறு தமிழ் நாட்டுக் கூத்தானது தேசியத் தன்மை வாய்ந்த கலைவடிவமாக ஈழத்தில் வளர்ந்து வந்துள்ளது. ஈழத்துத் தமிழ்க் கிராமங்களிலே செழித்தோங்கிய இக் கூத்துக்கலை இந்நாட்டு நாகரிகத்தையும் பண்பையும்



உயிரையும் ஒம்பி வளர்த்தும் வந்தது. இயற்கையோடு இணைந்து வாழ்வென்னும் உயிருற்றுடன் ஒன்றி நின்று நாட்டுக் கூத்துக்கலைஞர்கள் தமது நாடகங்களை யாத்துள்ளமையால் அவை உயிர்த்துடிப்புடன் விளங்குகின்றன.

## 2. ஈழத்துத் தமிழ் நாட்டுக் கூத்துகளின் வரலாறு

முதலாம் இயலிலே காட்டியதற்கிணங்கப் பள்ளுகளும் குறவஞ்சிகளுமே இந்நாட்டுக் கூத்துக்களுக்கு மூலங்களாய் அமைந்திருக்கலாம். சமுதாயத்திற் சாதிப் பிரிவுகளும் சமயப் போராட்டங்களும் உச்சகட்டத்தை அடைந்த ஒரு காலப் பிரிவிலே அவ்விரண்டினதும் தாக்கத்தினால் மக்கள் அவலமடைந்தபொழுது அவர்களின் உள்ளக் குமுறல்களையும் விருப்பு வெறுப்புக்களையும் வெளிப்படுத்தும் சாதனங்களாகக் குறவஞ்சியும் பள்ளும் புலவர்களாற் படைக்கப்பட்டன. இவை நாடகங்களாக அக்காலத்திற் கொள்ளப்பட்டமைக்குச் சான்றுகள் உள்ளன.<sup>5</sup> இவற்றோடு நொண்டி நாடகம் என்னும் வரிக்கூத்து வகையைச் சார்ந்த பிரபந்தம் ஒன்றும் அக்காலத்தில் வழக்கிலிருந்தது.<sup>6</sup> இவற்றின் தொடர்ச்சியாகவே நாட்டுக் கூத்துக்கள் தோன்றின.

ஈழத்திலே நாட்டுக் கூத்துக்கள் எக்காலந்தொட்டு ஆடப்பட்டு வருகின்றன என்பதை அறியப் போதிய சான்றுகள் இல்லை. எனினும், ஒல்லாந்தர் ஆட்சிக் கால இறுதிக் கட்டமாகிய பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதியிருந்து ஆங்கிலர் காலப் பிரிவாகிய இருபதாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதிவரை பல நாட்டுக் கூத்துக்கள் எழுதப் பட்டும் மேடையேற்றப்பட்டும் வந்துள்ளன என்பதை உறுதியாகக் கொள்ளலாம்.

ஈழத்திலே பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதி தொடக்கம் இருபதாம் நூற்றாண்டு நடுப்பகுதிவரை எழுதப் பட்ட நாட்டுக் கூத்துக்கள் பலவாகும்.<sup>7</sup> அவை யாவும் மேடையேற்றவும்பட்டனவென்பது உறுதி. இவைகளிற் சில அவ்வப்போது நூலுருவமும் பெற்றுள்ளன. இந்நாட்டுக் கூத்துக்களின் பெயர் விபரங்களைப் பெறுவதற்கு ஆதாரமாயுள்ள நூல்கள் கட்டுரைகள் ஆகியன பின் வருவன :

(அ) ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம் (சாகித்திய மண்டல வெளியீடு - 1966)

இதில் வாளபிமன் நாடகம் தொடக்கம் கருங்குயில் குன்றத்துக் கொலை ஈராக இருபத்தைந்து நாட்டுக் கூத்துக்களின் பெயர்களும் இவற்றை இயற்றிய புலவர்கள், அவர்களின் காலம் முதலாம் விபரங்களும் தரப்பட்டுள்ளன.

(ஆ) என்டிநீக்கு எம்பரதோர் நாடகம் - மன்னார் மாவட்ட உள்ளூராட்சி மன்றங்களின் நிதியுதவியோடு கலாநிதி சு. வித்தியானந்தன் பதிப்பித்த நாடகம் - 1964

இதன் தோற்றுவாயில் மன்னூரில் வழக்கிலிருந்த நாட்டுக் கூத்துகளாக மூவிராயர் வாசகப்பா தொடக்கம் நாய் நாடகம் ஈராகப் பத்து நாட்டுக் கூத்துக்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

(இ) தினகரன் நாடக விழா மலர் - 1969 - சி. மௌனசுருவின் 'பழைய கூத்துக்களைப் புதிதாக எழுதும்முறை'

இக் கட்டுரையில் மட்டக்களப்பிலே வழக்கிலிருந்த பப்பிரவாகன் நாடகம் முதலாக இராம நாடகம் ஈராகப் பதினைந்து நாட்டுக்கூத்துக்களின் பெயர்கள் உள்ளன.

(ஈ) மரியதாசன் நாட்டுக் கூத்து (புலவர் வெ. மரியாம்பிள்ளை எழுதியது. மு. வி. ஆசீர்வாதம் பதிப்பித்து வெளியிட்டது-1972)

இதில் 1810 ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் 1932 ஆம் ஆண்டும் அதன்பின்பும் எழுதியும் மேடையேற்றியும் வந்தனவாக ஐம்பத்தைந்து நாடகங்களின் பெயர்களும் அவற்றை இயற்றியோர், மேடையேற்றிய ஆண்டு ஆகிய விபரங்களும் தரப்பட்டுள்ளன. அந்தோனியார் நாட்டுக் கூத்துத்தொடக்கம் ஞானரூபன் நாட்டுக் கூத்து வரையுள்ளவற்றின் விபரங்கள் இவை.

(உ) இளங்கதிர் - பத்தாவது ஆண்டு மலர், 1957/58. இம்மலரில் 'இலக்கியமும் சிற்பமும்' என்ற தலைப்பில் "கலைமகிழ்நன்" எழுதிய கட்டுரை.

இக்கட்டுரையில் முன்னைய கட்டுரைகளிற் காணப்படாத ஆறுமுகச் செட்டியார் நாடகம் தொடக்கம் கனவிற் கண்ட மானிகை ஈராகப் பதினைந்து நாட்டுக் கூத்துப் பெயர்களும் ஆசிரியர்களின் பெயர்களும் உள்ளன<sup>8</sup>.

மேற்குறித்த விபரங்களின்படி நூற்றிருபது நாட்டுக் கூத்துக்களைப் பற்றிய விபரங்கள் எமக்குக் கிடைத்துள்ளன. இவற்றையெல்லாம் தொகுத்து நோக்கும்பொழுது ஈழத்திலே தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்கள் இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கப் பகுதி வரை ஏறக்குறைய இரண்டு நூற்றாண்டு களாய் மிகவும் உன்னத நிலையில் வளர்ந்தோங்கி வந்தன என்னும் உண்மை புலனாகும்.

இன்று எமக்குக் கிடைக்கும் நாட்டுக் கூத்துக்களில் மிகப் பழையமையானவை எனக் கொள்ளத்தக்கவை மார்க்கண்டன் நாடகம், வாள்பிமன் நாடகம் என்ற இரண்டுமே. இவற்றை எழுதிய வட்டுக்கோட்டைக் கணபதி ஐயரின் காலம் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதி என்பதும், அவர் இறந்த ஆண்டு 1803 என்பதும் ஆராய்ச்சியாளர் கொண்ட முடிபு<sup>9</sup>. நாட்டுக் கூத்துக்களைப் பாடிய புலவர்களிற் பெரும்பாலானவரின் காலமோ, வாழ்க்கைவரலாற்று விபரங் களோ பேணிக்காக்கப்படாமை கவலைக்குரிய ஒன்றாகும்<sup>10</sup>.

### 3. ஈழத்து நாட்டுக் கூத்துக்களின் குறிப்பிடத்தக்க சில அமிசங்கள்

தொகையின் அளவு கொண்டு நோக்கும்பொழுது, ஈழத்துத் தமிழ் நாட்டுக்கூத்துக்களிலே அதிக நாடகங்களை ஆக்கியவர்கள் கத்தோலிக்கத் தமிழர்களே என்பது புலனாகும். சைவர்களின் கூத்துக்கள் இவற்றோடு ஒப்பிடப் படும்பொழுது அளவாற் குறைந்தனவாகவே உள்ளன. எனிலும், இரு சாராரதும் நாடகங்களிலும் சமயச் சார்பே மேலோங்கி நிற்பது குறிப்பிடத்தக்கதோர் ஒற்றுமைப் பண்பாகும். ஒரே கதையினை வெவ்வேறு நாடகாசிரியர்கள் தத்தம் போக்கிற்கிசைய நாடகமாக்கியுள்ளனர். உதாரண

மாக மார்க்கண்டன் நாடகமும் வாள்பிமன் நாடகமும் வடமேற்குக் கரையோரப் பிரதேசங்களிலும் கிழக்கு மாகாணத்திலும் வெவ்வேறு புலவர்களாற் பாடப்பட்டு வழக்கிலுள்ளமை காணலாம்.

தமிழ்க்கலாசாரம் இன்று அருகி வரும் ஈழத்தின் மேற்குப் பிரதேசமாகிய சிலாபத்திலுள்ள மருதங்குளக் கிராமத்திற் பாரதக் கதைப்படிப்பு, வசந்த அம்மானை, நாட்டுக் கூத்துக் களாகியவை தொன்றுதொட்டு வழக்கிலிருந்தன. இன்று பாரதக் கதைப் படிப்பு நின்றுபேர்னாலும் வசந்த அம்மானை ஆண்டுதோறும் புதுவருடக் கொண்டாட்ட நாட்களில் எல்லா வீடுகளிலும் படிக்கப்படுவதாகவும், மார்க்கண்டன் நாடகம், வாள்பிமன் நாடகம் ஆகியன ஆண்டுதோறும் கோயில் முன்றிலில் நிகழ்வதாயும் உரைப்பர்.<sup>11</sup>

### 4. நாட்டுக் கூத்துக்களின் பிரிவுகள்

பொதுவாகக் கூத்துக்களின் ஆரம்பநிலை நடனமாகவே இருந்திருக்கும் என்று இத்துறையிலே ஆராய்ந்தோர் குறிப்பி துண்டு<sup>12</sup>. ஈழத்துத் தமிழ் நாட்டுக்கூத்துக்களைப் பொறுத்த வரையிலும் இது ஏற்புடைத்தே. நாட்டுக் கூத்துக்களின் உயிர்நாடியாக ஆட்டமும் இசையும் அமைந்துள்ளன. ஆட்டம் அபிநயத்தோடு இணைந்தது. பரதநாட்டியம் பற்றிய நூல் எழுதிய ஆசிரியர் [பரதமுனிவர்] நாட்டியத்திற்கான அபிநயங்களை நான்காக வகுத்தார். அவையாவன :

- (அ) ஆங்கிகாபிநயம் — உடலின் உறுப்புக்களால் வெளிப்படுத்துவன.
- (ஆ) வாசிகாபிநயம் — பாட்டாலும் வசனத்தாலும் புலப்படுத்துவன.
- (இ) சாத்விகாபிநயம் — கோபம், அச்சம், நகை, வியப்பு, அருவருப்பு, வெறுப்பு, சோகம், வீரம் ஆகியகவைகளை முகபாவத் தால் வெளிப்படுத்தல்.

(ஈ) ஆஹார்யாபிநயம் — நடிக்காரின் உடைகளாலும் வேடங்களாலும் புலப்படுத்தல்.<sup>13</sup>

நாட்டுக் கூத்துக்களை அவதானித்தால் அவற்றில் இந்நான்கு வகை அபிநயங்களும் முக்கிய இடம்பெறல் காணலாம். எனினும், இந்நான்குமிகுமும் குறைவற அமைந்தனவும் ஓரம்சமான ஆட்ட நுணுக்கங்கள் குறைந்தனவுமான இருவகையான நாட்டுக் கூத்து வகைகள் உள்ளன. இவற்றில் முதலிற் குறிப்பிட்ட கூத்துவகை வடமோடி எனவும் மற்றது தென்மோடி எனவும் வழங்கும். இவற்றின் நுணுக்கமான வேறுபாடுகளை நாட்டுக் கூத்து ஆராய்ச்சியாளர் ஆராய்ந்து வெளிப்படுத்தியுள்ளனர்.<sup>14</sup> இவற்றைப் போலவே மன்னார் மாவட்ட நாட்டுக் கூத்துக்களும் வடபாங்கு (யாழ்ப்பாணப்பாங்கு), தென்பாங்கு (மாதோட்டப்பாங்கு) என இருவகைகளாய் வகுக்கப்பட்டுள்ளமையும் அவ்வாராய்ச்சியாளரின் கவனத்திற்குள்ளாயின.<sup>15</sup>

நாட்டுக் கூத்துக்களைச் சுருக்கி வசனமும் பாட்டும் அமைய எழுதும் முறைமையும் உண்டு. இவ்வகை நாடக யாப்பிற்கு வாசகப்பா எனப் பெயர் வழங்கும். ஈழத்திலேயே இது பெருவரலிற்கும். தமிழகத்திலும் வாசகப்பாக்கள் உண்டெனினும் அவை அருகியேயுள்ளன.<sup>16</sup> வாசகப்பா மருவி வாசாப்பு எனவும் வழங்கும்.

## 5. கத்தோலிக்கத் தமிழரதும் சைவத் தமிழரதும் நாட்டுக் கூத்துகளின் சில தனிப்பண்புகள்

கத்தோலிக்க மக்கள் ஆடும் கூத்துக்களிலே ஆட்டம் மிகக் குறைவாகவே இடம் பெறுதல் வழக்கம். இதன்காரணமாக இவை நாட்டுக் கூத்திற்குரிய அடிப்படைப் பண்பினை இழந்து விடுகின்றன. பாடல்களையும் உரையாடல்களையும் மெய்ப்பாடுகளுக்கிசையப் பாடியும் பேசியும் நாடக பாத்திரங்கள் நடிக்கும் முறையே இவற்றிற் பெரும் பான்மை. இவர்களின் கூத்துக்களிலே சமயப்பண்பே முதன்மை பெறுவதாலும் பெரும்பாலும் கடவுளரும் தேவ

தைகளும் பாத்திரங்களாய் வருகின்றமையாலும் அப் பாத்திரங்களை ஆடவைத்தல் முறையன்று என்று கருதியமையாலும் கத்தோலிக்க நாடகங்கள் ஆடற்பண்பினைத் தவிர்த்திருக்கலாம்.

அன்றியும் இக் கத்தோலிக்க நாடகங்களிலே வேரோர் அம்சத்தையும் அவதானிக்கலாம். நாடகத்தில் வரும் பிரதான தலைமைப் பாத்திரம் பிற மதத்தவராலும் தமது மதத்தையே சார்ந்த கொடியோராலும் துன்புறுத்தப்பட்டுப் பாடுகளை அடைவதாகவும் மரணத்தை அரவணைப்பதாகவும் பெரும்பாலான கூத்துக்கள் சித்திரிக்கின்றன. இவ்வகையிலே இவை பின்வரும் விவிலிய வேத மேற்கோளினை முழுமையாகக் கடைப்பிடிக்கின்றன:

“என்னைப் பற்றி மனிதர் உங்களைச் சபித்துத் துன்பப்படுத்தி உங்கள் மேல் சகல தீமைகளையும் சொல்லும்போது நீங்கள் பாக்கியவான்கள். அப்போது அகமகிழ்ந்து அக்களியுங்கள். ஏனெனில், பரலோகத்தில் உங்கள் சம்பாவனை ஏராளமாயிருக்கிறது. இவ்வண்ணமே உங்களுக்கு முன்னிருந்த தீர்க்கதரிசிகளையும் உபத்திரவப்படுத்தினார்கள்”<sup>17</sup>

இதன்காரணமாகக் கத்தோலிக்க நாடகங்களிலே எல்லாச் சுவைகளையும் கடந்து அவலச் சுவையே மேலோங்கி நிற்கல் காணலாம். இதனால் இவற்றிலேயுள்ள பாடங்களில் இலக்கியச்சுவை தலைமை பெற்று விளங்குகின்றது.

சைவ நாடகங்களிலே போர், வெற்றி, வீரமரணம், காதல், பத்தி ஆகிய உணர்வுகளே மேலோங்கி நிற்கும். பாரதம், இராமாயணம், புராணங்கள், செவிவழிக் கதைகள், ஐதிகங்கள் என்பனவே இவற்றிற்கான கருக்களாய்ப் பெரும்பாலும் அமையும். இவற்றைத் தவிர அங்கதச் சுவையும் நகைச் சுவையும் இணைந்த நொண்டிநாடகம் போன்ற வையும் சைவ நாடகங்களில் இடம்பெற்றன.

## 5. நாட்டுக்கூத்துக்கலை புறக்கணிப்புக்குள்ளாதல்

இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்திற் கொட்டகைக் கூத்துக்களும் நவீன நாடகங்களும் ஈழத்திற் செல்வாக்கினை அடைந்த பொழுது நாட்டுக் கூத்துக்கள் புறக்கணிப்புக்கு உள்ளாயின என்பது முதலாம் இயலிலும் குறிக்கப்பட்டது. கிராமங்களின் தனித்தன்மைக்கு எதிராக மேற்றிசைக் கலாசாரக் காற்றும் பலமாக வீசத் தொடங்கியமையால் நாட்டுக் கூத்துக்களைக் கேலிசெய்து தாழ்த்தும் நிலையே மேலோங்கிற்று. எனினும், மட்டக்களப்பிலும் மன்னரிலும் யாழ்ப்பாணத்திற் பாஷையூர், குருநகர், நாவாந்துறை, காவலூர் ஆகிய இடங்களிலும் நாட்டுக் கூத்துக்கள் அவ்வப்போது ஆடப்பெற்று வந்தன.

## 6. நாட்டுக் கூத்துக்களின் மறுமலர்ச்சியும் அதன் பயனாக வெளியான நாட்டுக்கூத்து நூல்களும்

1948ஆம் ஆண்டில் ஈழம் சுதந்திரம் அடைந்ததைத் தொடர்ந்து ஈழத்துத் தேசிய இனங்கள் தமது பாரம்பரியப் பெருமைகளைச் சிறிது சிறிதாக உணரலாயின. 1952ஆம் ஆண்டில் அப்போது பதவியிலிருந்த அரசாங்கம் சுதேசக் கலைகளைப் பேணிப் பாதுகாக்கவேன இலங்கைக் கலைக்கழகம் என்ற நிறுவனத்தை நிறுவியது. அதன் துணைக் குழுக்களுள் ஒன்றான தமிழ் நாடகக் குழுவும் அக்காலத்திலிருந்து இயங்கத் தொடங்கியபோதிலும், 1957ஆம் ஆண்டிலிருந்தே அது உயிர்த்துடிப்புடன் செயற்படத் தொடங்கியதெனலாம். இக்குழு ஈழத்தின் தேசியச் செல்வமான நாட்டுக் கூத்துக் கலையை மீட்டும் அதன் முன்னைய நிலைக்குக் கொணர அயராது உழைத்தது. பழைய நாட்டுக் கூத்தை அண்ணாவி மாரைக் கொண்டு பயிற்றுவித்து, ஈழத்தின் பல பாகங்களிலும் மேடையேற்றித் தமிழ் மக்கள் மட்டுமன்றிச் சிங்களச் சகோதரரும் தமிழ் நாட்டுக் கூத்தின் பெருமையை உணர்ந்து மதிக்குமாறு செய்தமை இக்குழுவின் பணிகளுட் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அருச்சுனன் தவநிலை, கீசகன்வதை, கிம்மீரணன்வதை என்பன இவ்வகையிற் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுவால் மேடையேற்றப்பட்ட நாட்டுக் கூத்துக்

களாகும். கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுத் தலைவரான கலாநிதி சு. வித்தியானந்தனின் முயற்சியால் அவரின் தயாரிப்பாக இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்ச் சங்க ஆடவரும் அரிவையரும் கர்ணன் போர், நொண்டி நாடகம், இராவணேசன் ஆகிய நாட்டுக் கூத்துக்களை இலங்கையின் பல பாகங்களிலும் மேடையேற்றினர்.<sup>18</sup> மறைந்தும் மறந்தும் வர்த நாட்டுக் கூத்துக்களின் தாளக்கட்டுக்கள் ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டமையும் அண்ணாவிமார் கவுரவிக்கப் பட்டமையும் பாடசாலைகளிடையே நாட்டுக் கூத்துப் போட்டிகள் வைத்து மாணவரை இப்பழம் பெரும் கலைச் செல்வத் திற்கு ஆற்றுப்படுத்தியமையும் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழு, நாட்டுக் கூத்து மறுமலர்ச்சிக்கு ஆற்றிய அரும் பணிகளாகும்.

மிக நீண்டு ஓர் இரவு மட்டுமன்றி இரண்டு மூன்று இரவுகள் நடைபெற்று வந்த நாட்டுக் கூத்துக்களைச் சில மணித்தியாலயத்திலே ஆடக் கூடியதாய்ச் சுருக்கியும் மின் சார வசதிகளுடன் நவீன மேடைக்கு உகந்த வகையிலே விறுவிறுப்புக்கொண்டதாய்த் தயாரித்தும் கலாநிதி சு. வித்தியானந்தன் நாட்டுக் கூத்தின் பண்பையும் பயனையும் காலத்திற்கு உகந்ததாய் மாற்றியமைத்தமையும் குறிப்பிடத் தக்கது.

ஏட்டு வடிவிலே அழிந்து கொண்டிருந்த நாட்டுக் கூத்துக்களை நூல்வடிவிற் கொணரக் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழு எடுத்த முயற்சியும் பலருக்கு முன்னோடியாயும் வழிகாட்டியாயும் விளங்கியதெனலாம். கலாநிதி சு. வித்தியானந்தனும் பிறரும் 1961ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் 1974ஆம் ஆண்டுவரை பதிப்பித்து வெளியிட்டுள்ள நாட்டுக் கூத்துக்களின் விபரம் பின்வருமாறு :

நாடகம்	ஆண்டு	பதிப்பாசிரியர்
மார்க்கண்டன் நாடகம்,		
வானபிமன்னன் நாடகம்	1961	கா. சிவத்தம்பி
அலங்கார ரூபன் நாடகம்	1962	சு. வித்தியானந்தன்
எஸ்தாக்கியார் நாடகம்	1962	ம. யோசேப்பு

என்டிநீக்கு எம்பரதோர்.

நாடகம்	1964	சு. வித்தியானந்தன்
மூவிராசாக்கள் நாடகம்	1966	சு. வித்தியானந்தன்
ஞானசவுந்தரி நாடகம்	1967	சு. வித்தியானந்தன்
விசய மனோகரன்	1968	மு. வி. ஆசீர்வாதம்
அனுவுருத்திர நாடகம்	1969	வி. சி. கந்தையா
இராமநாடகம்	1969	வி. சி. கந்தையா
மரியதாசன் நாட்டுக்கூத்து	1972	மு. வி. ஆசீர்வாதம்
ஞானசவுந்தரி	1972	சாவலூர் புனித அந் தோனியார் கல்லூரிப் பழைய மாணவர்
கந்தன் கருணை	1972	'அம்பலத்தாடிகள்.'
தேவசகாயம்பிள்ளை	1974	மு. வி. ஆசீர்வாதம்

இந்நாட்டுக் கூத்து நூல்களைத் தமது வழிகாட்டிகளாகக் கொண்டு காவலூர்க்கவிஞர் ஞா. ம. செல்வராசாவும் 'அம்பலத்தாடிகள்'னும் முறையே ஞானசவுந்தரி, கந்தன் கருணை என்னும் இரு நாட்டுக்கூத்து நூல்களை எழுதிவெளியிட்டனர். இவையும் மேலேயுள்ள பட்டியலிலே தரப்பட்டுள்ளன. இப்பதின்மூன்று நூல்களையும் 1928ஆம் ஆண்டு சந்தியாகுப்பிள்ளை உபாத்தியாயர் எழுதிய வரப்பிரகாசன் நாடகத்தையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு நாட்டுக்கூத்துக்களின் இலக்கியத்தரம் இங்கு ஆராயப்படும்.

## 7. நாட்டுக் கூத்துக்களின் இலக்கியத்தரம்

### (அ) யாப்பமைதி

ஆட்டமும் பாட்டும் ஒருங்கிணைந்து மெய்ப்பாட்டுச் சுவைகளை மிகுவித்தற்குப் பொருத்தமான பல்வேறு யாப்புவகைகளை நாட்டுக் கூத்தாசிரியர் கையாண்டுள்ளனர். இவை அவ்வாசிரியர்களின் சொல்லாட்சியையும் யாப்பறிவையும் இசையுணர்வினையும் நன்கு புலப்படுத்துகின்றன. அவர்களின் பாடல்கள் பொருள் விளங்கத்தக்க வகையில் எளிமை பொருந்தி விளங்கினும் பெரும்பாலும் இலக்கண மரபுகளைப் பேணிப் பாதுகாக்கும் வகையிலே அமைந்துள்ளன. ஞானசவுந்தரி நாடகாசிரியர்,

யாப்பியல் தவறுதிந்த அரங்கினில் எடுத்துக் கூற  
மாப்புக்கழ் தவசஞ் சூசை மாதவன் துணைசெய் வாரால்<sup>19</sup>

என்று கூறுவது இவ்விடத்திற் கருத்தத்தக்கது. அகவல், வெண்பா, கலிவெண்பா ஆகிய பாக்களையும் கலித்துறை, கட்டளைக் கலிப்பா, ஆசிரிய விருத்தம், கலி விருத்தம், கொச்சகம் முதலாம் பாவினங்களையும் இவர்கள் கையாண்டுள்ளனர். நாட்டுக் கூத்துக்களுக்குகந்த தரு, சிந்து, தோடயம், பரணி, இன்னிசை, தாழிசை, உலா, கீர்த்தனம், வண்ணம், தேவாரம், திருவாசகம் ஆகிய பாவகைகளும் இவர்களாற் கையாளப்பட்டுள்ளன. கவி என்ற தலைப்பில் அறுசீர்க் கழிநெடிலாசிரிய விருத்தம் வருகின்றது.

### (அ) அகவல்

கத்தோலிக்க நாடங்களிற் புலசந்தோர் என்ற பாத்திரம் தோன்றி நிகழ்ப்போகும் நாடகத்தின் கதையினை அகவற் பா வடிவில் உரைத்தல் உண்டு. அவையடக்கமும் அகவலில் உரைக்கப்படும். காட்சிகளின் போது பாத்திரங்களே சம்பவங்களைத் தொகுத்து அகவற்பாவில் உரைக்கும் இடங்கள் உள்ளன. இவ்வகவலை அதற்குரிய சீர், தளை தட்டாது நாட்டுக் கூத்தாசிரியர் கையாண்டுள்ளனர்.<sup>20</sup> (தோடயம் என்ற யாப்பிலும் கடவுள் வணக்கத்தினைத் தொடர்ந்து நாடகக்கதை பாடப்படுவதுண்டு.)

### (ஆ) வெண்பா

கடவுள் வணக்கத்திற்கு வெண்பா சிறுபான்மை கையாளப்பட்டுள்ளது. தென்பாங்குக் கூத்தாகிய ஞானசவுந்தரி நாடகத்திலும் வடமோடிக் கூத்தாகிய அனுவுருத்திரன் நாடகத்திலும் மார்க்கண்டன் நாடகத்திலுமே வெண்பாக்கள் காணப்படுகின்றன. வெண்பாவிற் சீர்கள் ஒன்றுடன் ஒன்று இணைவதற்கு விதியுண்டு. காய்ச்சீர் (தேமாங்காய், புளிமாங்காய், கருவிளங்காய், கூவிளங்காய்) முன் நேரும் (தேமாங்காய் அல்லது கூவிளங்காய்) மாச்சீர் (தேமா, புளிமா) முன் நிரையும், (கருவிளம், புளிமா), நிரைச்சீர் (கருவிளம், கூவிளம்) முன் நேரும் (தேமா, கூவிளம்) வருதலே முறை. இந்த விதி தவறினால் வெண்பா



விற்குரிய செப்பலோசை குன்றும். குன்றின் வெண்பா தனக்குரிய பண்பினை இழக்கும். யாப்பிலக்கணத்தினை நன்கறியாதவர் வெண்பா யாப்பிலே தவறுதல் இயல்பு. ஆனால், ஞானசவுந்தரி நாடகாகிரியரும், அனுவுருத்திரன் நாடகாகிரியரும் யாப்பியல் தவறுது தமது வெண்பாக்களை ஆக்கியுள்ளனர்.<sup>21</sup> மார்க்கண்டன் நாடகத்தில் வெண்பா தளைதட்டுகின்றது. உதாரணம் வருமாறு :

வண்ணமலி அண்ணே வனம்போன எந்தகப்பன்  
எண்ணமற ஊரினிடே இருந்தக்கால்<sup>22</sup>

### (இ) கலிவெண்பா

வெண்பாவின் ஈரடிகள் தோறும் தனிச்சொல் பெற்று அடி அளவின்றி ஈற்றடியில் முச்சீர் (அவற்றில் இறுதிச் சீர் காசு, நாள், மலர், பிறப்பு என்ற வாய்பாட்டுள் ஒன்றைக் கொள்ளல் வேண்டும்) பெற்று வருவதே கலி வெண்பா. ஞானசவுந்தரி நாடகத்திலும் இராம நாடகத்திலும் கலி வெண்பாக்கள் வருகின்றன.<sup>23</sup>

### (ஈ) கலித்துறை

நெடிலடி நான்காய் அமைவது கலித்துறை. வாளபிமன் நாடகத்தில் அருச்சுனன் கூற்றாக வரும் கலித்துறையில் நான்காவதடியிலே ஆறுசீர் வந்துள்ளன. அவற்றுள் ஒரு சீரை நீக்கினும் பாடலின் பொருட்பேறு குன்றாமையை நோக்க அந்தச் சீர் பிற்சேர்க்கையோ என்ற ஐயம் எழுகின்றது.

“கண்ணர் புரத்தினுக் கேபோக நீயருள் உடன்  
கட்டளையே”<sup>24</sup>

### (உ) கட்டளைக் கலிப்பா

“ஒருமா கூவிளம் கூவிளம் கூவிளம் என்னும் வாய் பாட்டு நாற்சீரடியும் அதுவே இரட்டித்துப் பின்னும் வருவது பாதியடியுமாய் நிற்கும் எண்சீரடியான் நடந்து ஏகாரத் தான் முடிவது கட்டளைக்கலிப்பாவாகும்”<sup>25</sup> வாளபிமன் நாடகம் தவிர்ந்த மற்றைய நாடகங்களிலே கட்டளைக் கலிப்பா தளை தட்டாமை குறிப்பிடத்தக்கது.<sup>26</sup>

### (ஊ) ஆசிரிய விருத்தம்

பதினான்குசீர்க் கழிநெடிலடிகள் நான்கு பெற்று வருவது ஆசிரிய விருத்தம் என நாட்டுக் கூத்தாசிரியர் குறிப்பர். கடித வாசகம், தூதுவன் செய்தி சொல்லல், தலைவன் வஞ்சினம் உரைத்தல், கள்வன் வரவு போன்ற நிகழ்ச்சிகளைப் புலப்படுத்த இவ்வியாப்பினை அவர்கள் பயன்படுத்தியுள்ளனர். நிகழ்ச்சிக்குப் பொருத்தமான கம் பீரத்துடன் வல்லோசை மிகுந்து இவ்வாசிரிய விருத்தங்கள் விளங்கல் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாக,

மகுடமொடு வடகமுடி யடியிடறிப் பாறியே  
மடமடவென் ருடி விடினும்  
மாறிவரு மூழிதோ ருழிவரை யேறியே  
மருப்பது பொடிப்பொ டியினும்  
சகடமது பொருகடக நிகடுமுக டாடியே  
சந்துசந் தாகி விடினும்  
சண்டலடு கொண்டலொடு நின்றுகச் சான்றாறிச்  
சாடியுல காடி விடினும்  
மகுடமட திடவிகட வருமகட முற்றுமே  
முறுவிரு தேறு மரசர்  
முதிர்கிரண விதிர்மணிகள் சதுர்கோடி யாகவே  
முறைமுறை புரந்து போவர்  
திகடகிரி உகடவரு திடமிகட நாட்டினில்  
திருமறை யொருவி டாத  
திண்டனன் இண்டுவிடல் கொண்டுமுடல் தன்னையே  
தின்னநரி முன்ன ரெறிவேன்<sup>27</sup>

இவ்வகை ஆசிரிய விருத்தங்கள் சந்தம் அமையும் வண்ணம் யாக்கப்படும்பொழுது சந்த விருத்தங்கள் என அழைக்கப்படும்.

வாளினை யொத்த விழியினை காத்தெனும்  
வள்ளியை மெய்யுறழ  
மழலை யெனத்தரு மிளமையில் மாய  
வண்டினம் வெளிறியிடக்

காள முகிற்குல மெனவிவன் குழலைக்  
கண்டின மயிலாடக்  
காமனு முன்பு புணர்ந்திடு மாதெனக்  
கன்னிமின் னூர்கூட  
நாண மலர்த்திரு வோவென யாவரு  
நவிலவோர் வாணனெனும்  
நாவல ரேத்திய பூபதி தன்சபை  
நணுகிடு வோமெனவே  
குழ மலர்க்குழ லோடிசை பாடச்  
சோர்வில் வசந்த மெய்யாள்  
சுந்தரி சித்திர லேகையுடன் சபை  
தோன்றிட வந்தனளே<sup>28</sup>

#### (எ) கொச்சகம்

காய்முன் நிரைவரும் அளவடியாலோ மாச்சீர்களும், விளச்சீர்களும் வரும் அறுசீர்க்கழிநெடிவடியாலோ அமைந்து கொச்சகம் வருவதுண்டு. கொச்சகம் நான்கடிகள் கொண்டு அமைவதே சிறப்பு. ஆயின் பெரும்பாலான நாடகங்களிலே மூன்றடிக்கொச்சகங்கள் வருதல் காணலாம். மார்க்கண்டன் நாடகத்திற் கொச்சகம் ஒன்று விருத்தம் எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இது பிரதி எடுத்தோர் தவறுகலாம்<sup>29</sup>

#### (ஏ) கலிவிருத்தம்

அளவடி நான்கு கொண்டது கலிவிருத்தம். தேவசகாயம் பிள்ளை நாடகத்திலும் என்டிறிக்கு எம்பரதோர் நாடகத்திலும் கலிவிருத்தங்கள் வருகின்றன.

#### (ஐ) கவி

அறுசீர்க் கழிநெடிவடியில் அமையும் ஆசிரிய விருத்தத்தை நாட்டுக்கூத்தாசிரியர் 'கவி' என்ற சொல்லாற் குறிப்பர். இவ்வியாப்பு நாட்டுக் கூத்துக்களிற் பெருவர விற்குகும். மூவிராசாக்கள் நாடகத்திற் கவி மிகுந்த ஓசை நயத்துடன் (எதுகை மூன்றும் சீரினும் ஆறும் சீரிலும் அமைந்து) விளங்கும் இடத்தைக் காணலாம்.

சந்திர வதனங் காட்டித் தரணிபன் பேரை நாட்டிச் சிந்துரத் திலகந் தீட்டிச் சிரத்தினில் வரத்தி சூட்டிச் சுந்தரப் பணிகள் பூட்டிச் சொல்லுநற் றராக நாட்டில் விந்தையை மிகப்பா ராட்டி வீரமா கதன்வந் தானே<sup>35</sup>

#### (ஐ) தரு

“கூத்துப் பாட்டுக்களைப் பாடும் முறையை அமைத்துக் காட்டும் ஒருவகைச் சொற்கோப்பே தரு<sup>31</sup>. தரு என்ற யாப்பு மராட்டிய இசைப்பாட்டு வகையை ஒட்டியது என்பதும் ஆராய்ச்சியாளர் சிலர் கருத்தாகும்.

“தோஹ்ரா என்பது மராட்டிய மன்னர் தஞ்சை யில் ஆளவந்தபோது, தமிழ் நாட்டிற் புகுந்த இசைப் பாட்டு வகையாம். தரு என்பதும் இத்தகையதே”<sup>32</sup>

ஈழத்து நாட்டுக் கூத்துக்களிற் சபையும் (பக்கவாத்தியகாரர், அண்ணாவி, கூத்துநிர்வாகி, கூத்துக்கொப்பி பார்ப்பவர் ஆகியோரை உள்ளடக்கியது சபை)<sup>33</sup> நாடக பாத்திரங்களும் பாடுவதாகத் தருக்கள் பலவேறு யாப்புக்களில் ஆக்கப் பட்டுள்ளன. சில இடங்களிற் சிந்தும், தருவும் ஒரே பொருளிற் கையாளப்பட்டுள்ளமையையும் காணலாம். உதாரணமாக, அலங்கார ரூபன் நாடகத்திற் செகதலையாளி இராசாதரு என வரும் பாட்டின் யாப்பும், தேவசகாயம் பிள்ளை நாடகத்தில் இராசா சிந்து எனவரும் பாட்டின் யாப்பும் ஒரேவகையாயுள்ளன.

#### செகதலையாளி இராசா தரு

இப்படித் தத்துவ மாச்சுதோ — அதிவீரகூரன்  
என்னகர்க் குள்வர லாச்சுதோ

#### இராசா சிந்து

நிந்தனைகள் பேசி னரோ — கயவர்மெத்த  
நிந்தனைகள் பேசி னரோ<sup>34</sup>

## (ஔ) சிந்து

சிந்து என்பது நாட்டில் வழங்கிய பலவகையான இசைப் பாடல்களின் யாப்பிலே அமைந்த பாவினமாகும். தொண்ணூற்று மூன்று வகை வரிக் கூத்துக்களில் சிந்து என்பதும் ஒன்று எனவும் சிலர் கருத்துத் தெரிவித்துள்ளனர்.<sup>35</sup> சிந்து யாப்பிற்கு யாப்பருங்கலக் காரிகையில் இலக்கணம் இல்லை.<sup>36</sup> காவடிச் சிந்து, நொண்டிச் சிந்து, தங்கச் சிந்து, வழிநடைச் சிந்து எனச் சிந்து யாப்புப் பலதிறப்படும். சிந்துகள் இசைக்கும் ஆட்டத்திற்கும் உகந்த யாப்பினமாகும். எனவே, ஈழத்து நாட்டுக்கூத்தாசிரியர்கள் ஓசை நயம் வாய்ந்த பலவகைச் சிந்துகளைத் தமது நாடகங்களிற்கு கையாண்டுள்ளனர். 'கந்தன் கருணை' நாட்டுக் கூத்திலே பத்து வெவ்வேறு வகையான சிந்து யாப்புக்களைக் காணலாம்.

## (ஓ) தோடயம்

வடபாங்குக் கூத்தாகிய என்டிறிக்கு எம்பரதோர் நாடகத்திலே தோடயம் என்ற பாவினம் வருகின்றது. இதுவும் வடமொழிப் பாட்டுவகையைச் சேர்ந்தது.<sup>37</sup> என்டிறிக்கு எம்பரதோர் நாடகத்திலே காப்பு, பின் விருத்தம் ஆகியவற்றைத் தொடர்ந்து கடவுள் வாழ்த்துத் தோடயமாக உள்ளது.

“ஏரார்பொன் மவுலிபுனைத் தென்டிறிக்கெம் பரதோரும்  
இனியமனை யாளுமர சியற்றுகதை பாட”<sup>38</sup>

இது குறள்வெண் செந்துறை யாப்பினை நினைவூட்டுகின்றது.

## (க) தாழிசை

தாழ்ந்த இசை எனப் பொருள் படினும் கம்பீரமான ஓசை நயம்பெற்றுக் கலிப்பாவினத்தின் துள்ளலோடு இவ்விதாப்புக் கையாளப்பட்டமைக்கு உதாரணம் வருமாறு:

தேவதேவபர லோகலோகவர சீலசீலசெய மூலனே  
தேவரீர்மனுவி னாவலாகமனுத் தேகமாகவர லானீரோ  
ஏவையாலேவரு கோபசாபம திறக்கவோபிழை பொறுக்கவோ  
இந்த நன்றியவ ரின்றமக்குதவ எண்ணுவார்

[கிருபை பண்ணுவார்]<sup>39</sup>

## (கா) உலா

உலா ஒருவகைப் பிரபந்தம்; தலைவன் உலா வருகையிலே பேதை, பெதும்பை, மடந்தை, அரிவை, தெரிவை, சிற்றிளம் பெண், பேரிளம் பெண் ஆகிய ஏழ்பருவப் பெண்களும் அவன் அழகைக் கண்டு விரகம் கொள்வதாகக் கற்பனை பண்ணிப்பாடுவது. ஆனால் நாட்டுக் கூத்துக்களிலே உலா என்பது உலாப் பிரபந்தத்திலே கையாளப்படும் கலிவெண்பா யாப்பினையே குறிப்பதாகும். ஞானசவுந்தரி நாடகாசிரியரும் அலங்கார ரூபன் நாடகாசிரியரும் அனுவுருத்திரன் நாடகாசிரியரும், பெரும்பாலும் கலிவெண்பாவைக் கையாளும் இடங்களிலே உலா எனத் தலைப்புக் கொடுத்துள்ளனரேயன்றி உலாப்பிரபந்தத்திற்கும் இப்பாவிற்ும் வேறு தொடர்பில்லை.

ஞானசவுந்தரி உலா என்ற பகுதியில் ஞானசவுந்தரி உலாப்போவதாகக் காட்டப்படவில்லை<sup>40</sup>. அவன் கன்னி மரித்தாயைத் தொழுது போற்றுவதாகக் கலிவெண்பா யாப்பிலே பாடல் வந்துள்ளது. அனுவுருத்திரன் உலா எனக் குறிப்பிட்ட பகுதிக்கு அகவல் என உபதலைப்பு உள்ளது. ஆனால் பாடல் கலிவெண்பா யாப்பிலே உள்ளது. இது பிரதி எடுத்தோர் தவறாகலாம். அலங்கார ரூபனில் உலா சிந்துப் பாடல் யாப்பில் உள்ளது<sup>41</sup>. எனினும், உலா என்ற அவர்களின் சொல்லாட்சி அவர்களின் தமிழிலக்கிய அறிவினை நன்கு புலப்படுத்துவதாகும். இவ்வுறுப்பு அச்சிலுள்ள வேறு நாடகங்களில் காணப்படவில்லை.

## (கி) பரணி

பரணிப்பிரபந்தத்தில் வரும் கலித்தாழிசை யாப்புக்கள் கையாளப்படும் இடங்களில் அவற்றிற்குப் (நாட்டுக் கூத்துக்களில்) பரணி என்று பெயர் சூட்டப்பட்டுள்ளது. உலாவைப் போன்றே இதுவும் பாடல் யாப்பிற்கே பெயராயிற்று. இவையும் சிறந்த ஓசைநயம் வாய்ந்த பாடல்களாகும்<sup>42</sup>.

## (ஈ) இன்னிசை

முன்பு குறித்த கொச்சகம் என்ற பாவினத்தைச் சோக உணர்வு புலப்படப் பாடும் பொழுது அதற்கு இன்னிசை என நாட்டுக்கூத்தாசிரியர்கள் பெயர் வழங்கியுள்ளனர்.

“ஆகையினு லிங்குவந்தேன் ஆதரிப்பா ராருமில்லைப்  
போக வழியறியேன் பொசிப்பதற்குத் தீனுமில்லை  
யோகனே தேசிகனே உந்தனது தஞ்சமினி  
ஏகபர னுர்பாதம் இறைஞ்சியே யானிருப்பேன்”<sup>43</sup>

## (கு) கீர்த்தனம்

பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் என்னும் மூவகை உறுப்புக்கள் பெற்றுவரும் இசைப்பாடல் கீர்த்தனம் எனப் படும். கீர்த்தனம் என்ற பெயரைப் பெறுது ‘தரு’ என்ற தலையங்கத்திற் சில கீர்த்தனங்கள் வருகின்றன. இவை அலங்கார ரூபன் நாடகத்திலும், தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகத்திலும், மரியதாசன் நாடகத்திலுமே காணப்படுகின்றன. இந்நாடகங்களில் அலங்காரரூபன் நாடகமும் தேவசகாயம் பிள்ளை நாடகமும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கப்பிரிவு நாடகங்கள் என்பது கருதத்தக்கது. கீர்த்தனங்களை மேற்குறித்த நாடகங்களுக்கு ஏறக்குறையச் சமகாலத்திலே தோன்றிய மார்க்கண்டன் நாடகத்திலோ வாளபிமன் நாடகத்திலோ அலங்கார ரூபன் நாடகத்திலோ ஞான சவுந்தரி நாடகத்திலோ காணல் கூடவில்லை. இதிலிருந்து தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகத்திலும் அலங்கார ரூபன் நாடகத்திலும் இவ்விசைப்பா வகை கொட்டகைக் கூத்துக்காலக் கீர்த்தனங்களைப் பின்பற்றிப் பிற்சேர்க்கையாகக் கொள்ளப் பட்டதோ என்பது சிந்தித்தற்குரியது.

## (கூ) வண்ணம்

வண்ணம் என்பது இசையைக் குறிப்பது. ஞானசவுந்தரி நாடகத்தில் வரும் வண்ணம் தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகத்திற் பாட்டு எனக் குறிக்கப்படுகின்றது. பெருமளவு குறிலிணைச் சீர்கள், இசையும் உணர்ச்சியும் கிளர்ந்தெழத் தக்கவாறு வண்ணங்கள் ஆக்கப்பட்டுள்ளன.

அழகுந் றெழுசுதிரோ ஞெளியுட  
னலைகற் றியநிலைசேர் ஒளிபெறு  
மழகா கியபுவி விளைவா கியவளை  
யழகா ரணிமுடி யானது சூடித்  
தளகத் தர்களுடனே யரசசெய்  
தரணித் துரைகளிலே செருசலை  
தனைநற் புகழ்பெறு கனகத் துவமுறு  
தகைமைத் துரைத்தன வானென நானும்<sup>44</sup>

அனசர்தங் கெழில்வானும் அகிலமிங் கொளிப்பரனும்  
அலவனும் சுடர்மீனும் அலைசிலம் புயிர்தானும்

அமைத்தற்குப் பின்னர்மனுச் சமைத்தற்கு அதிதயை  
பொறைய நிறைவுறு தனது உருவிலோர் குறையுமற  
[நிறை

வுறவேயதமெனு மறிவதுறுமனு டனையே அலைகடல்  
செறியுமகிடும் இறையதெனவே யான்<sup>45</sup>

இவைபோல்வனவற்றைச் சிறந்த வண்ணங்களுக்கு உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். இவை வண்ணக் ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவிலும் அம்போதரங்க ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவிலும் வரும் தாழிசை, அராகம் ஆகிய உறுப்புக்களை ஒத்துள்ளன. திருப்புகழ் வண்ணத்திலும் நாட்டுக் கூத்துக்களிற் பாடல் களைக் காணலாம்<sup>46</sup>.

## (கே) தேவாரம், திருவாசகம்

விசயமனோகரன் நாடகத்திற் சந்நியாசி இராசா, இறை வணக்கப் பாடலாக இசைக்கும் பாட்டு, தேவாரம் எனக் குறிக்கப்படுகின்றது<sup>47</sup>. அறுசீர்க்கழி நெடிடடி ஆசிரிய விருத்தத்தினால் இது ஆக்கப்பட்டுள்ளது. தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகத்திலும், மூவிராசாக்கள் நாடகத்திலும் திருவாசகம் என்ற ஓர் உறுப்பு வருகின்றது<sup>48</sup>. மாணிக்கவாசகரின் ‘உடையாள் உந்தன் நடுவிருக்கும்’ எனத் தொடங்கும் கோயில் மூத்த திருப்பதிகம் போன்ற அறுசீர்க்கழிநெடிடடி ஆசிரியவிருத்தத்தில் இவை அமைந்துள்ளன. இவையாவும் இறைவணக்கப் பாடலாதலின் தேவாரம், திருவாசகம் எனப் பெயர் சூட்டப்பட்டுள்ளன. மேற்குறித்த நாடகங்கள் யாவும்

கத்தோலிக்க மதத்தைச் சேர்ந்த ஆசிரியர்களால் இயற்றப் பட்டிருப்பினும் அவற்றை எழுதியவர்களின் சைவசமய அறிவு இவ்வாறு தேவார, திருவாசக யாப்பமைதிகளையும் கையாள வைத்துள்ளது.

இவற்றையெல்லாம் நோக்கும்பொழுது நாட்டுக்கூத் தாசிரியர்கள் தமிழ் இலக்கண, இலக்கிய அறிவு பெற்ற வர்கள் என்பது நன்கு புலனாகின்றது.

## 8. இலக்கியச் சிறப்புக்கள்

“பொதுவாக எந்த நாடகமும் படிப்பதற்கென்றே எழுதப்படுவதில்லை. மேடைத் தேவைக்கே எழுதப்படுகின்றது. நல்ல நாடகங்கள் இலக்கிய தரமும் பெற்று விளங்குதல் ஒரு தற்செயல் நிகழ்ச்சியே. படிப்பதற்குச் சுவையாக உள்ள நாடகங்கள் நடிக்கும்பொழுது தோல்வியுறுவதும் மேடையில் வெற்றி பெறும் நாடகங்கள் படிப்பதற்கு ஏற்ற இலக்கிய தரத்தைப் பெறுதிருப்பதும் நாடக இயக்கு நரும் நடிக்கும் அநுபவரீதியாகக் கண்ட உண்மையாகும்”.

“நாடகப் பிரதிகளை முப்பிரிவாக வகுக்கலாம். நடிப் பதற்கென நாடகாசிரியர் எழுதி இயக்குநரிடம் கையளிக்கும் திருத்தமற்ற மூலப்பிரதி முதல் வகையானது. அது மேடையேற்றப்படும் பொழுது அடையும் திருத்தங் களையும், மாற்றங்களையும் உள்ளடக்கிய பிரதி இரண்டாம் வகையைச் சேர்ந்தது. நாடகாசிரியர் இப்பிரதியின் துணை கொண்டு நூல்வடிவாக்குதற்கென மேற்கொள்ளும் திருத்தங் களுக்குப் பின் அமையும் நாடகப் பிரதி மூன்றாவது வகை யானது. இதுவே நூலாகிக் காலங்கடந்து வாழும் நாடக இலக்கியமாகும்.”

“பேர்னாட்ஷோ, ஜே. எம். பரி (J. M. Barie) போன்ற உலகப் பிரசித்தி வாய்ந்த நாடகாசிரியர்கள் தமது நாட கங்கள் நூல்வடிவம் பெறும்பொழுது அவற்றிலே பல திருத்தங்களை மேற்கொள்வது வழக்கம். நீண்ட முன்னுரை களின் மூலம் அவர்கள் வாசகர்களைத் தமது நாடகங்களுக்கு ஆற்றுப்படுத்துவதுண்டு. இவ்விளக்கங்கள் இல்லாவிடில் நாடகத்தை வாசிக்கும் வாசகர்கள் நாடக சம்பவங்களை

அவை தம் கண்முன் நிகழ்வது போலவே மனோபாவனையிற் கொணரல் இயலாது. புராதன கிரேக்கர்களால் நாடகங்களும் உரோமர் கால நாடகங்களும் இந்தியாவிலே காளிதாசன் காலத்துச் சங்கத நாடகங்களும் எலிசபெத்துக் கால ஆங்கில நாடகங்களும் இவ்வாறு மீட்டெழுதிப் பாதுகாக்கப்பட்டமையாலேயே இன்றும் பேரிலக்கியங்களாகும் தகுதியினை அடைந்துள்ளன”<sup>49</sup>

ஆனால், ஈழத்திலே தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்களைப் பொறுத்தவரையில் அவை அவ்வப்போது, மேடையேற்றப் பட்டு வந்ததைத் தவிரப் பாதுகாத்துத் திருத்தமாக வெளியிட்டுப் பேணும் முயற்சிகள் அருமையாகவே நடந்தேறின என்பதற்கு “இந்நாட்டுக் கூத்து இன்று வாய்மொழியாகவே பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றது”<sup>50</sup> என்னும் கூற்று அரணாக அமைகின்றது. புதிய நகரிகத்தின் தாக்கத்தினாலே நாட்டுக் கூத்துக்களை இகழ்ந்து பரிகசித்தவர்களே பலர். இலங்கைக் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழு வாய்மொழியாக இருந்து வந்த நாட்டுக் கூத்துக்களைப் பரிசீலனை செய்து வெளியிடும் முயற்சியைத் தொடங்கிய பின்னரே இன்று சில நாட்டுக் கூத்துக்கள் அச்சுவாகனமேறி உள்ளன. இவ்வாறிருப்பினும் அவை தம் இடையூறுகளையெல்லாம் கடந்து இன்றும் நின்று நிலவுவதற்கு அவை கலைவடிவங்களாய் மட்டுமன்றி இலக்கியத்தரம் வாய்ந்தனவாகவும் விளங்குதலே காரணமாகும்.

நாட்டுக் கூத்துக்களுக்கெனத் தெரியப்பட்ட கதைகள் பெரும்பாலும் மக்களிடையே பிரசித்தி பெற்று அவர்களால் நன்கு அறியப்பட்டனவாகவே இருப்பதுண்டு. எனவே, நவீன நாடகங்களிற் போன்று சம்பவங்களில் எதிர்பார்ப்பு நிலையினை ஏற்படுத்தல், எதிர்பாராத திடீர்த் திருப்பங்களை உண்டாக்கல் ஆகிய உத்திகளை நாட்டுக் கூத்தாசிரியர்கள் கையாண்டதில்லை. பெரும்பாலான நாடகங்களில் முதலிலேயே தாம் ஆடப்போகும் கதையின் சாரத்தினைப் பாட்டு வடிவிலே சொல்லிவிடுவதாகிய முறைமையும் உண்டு. வரப்பிரகாசன் நாடகத்தில் வரும் புலசந்தோரின் அகவல் வரப்பிரகாசன் கலீதையைச் சுருக்கிக் கூறுவதாகும். இவ்வாறே ஞானசவுந்தரி நாடகம், மூவிராசாக்கள் நாடகம்,



என்டிநீக்கு எம்பரதோர் நாடகம் ஆகியவற்றிலும் இவ்வுத்தி கையாளப்பட்டுள்ளது.<sup>51</sup> ஒருவகையில் நோக்கினால் அக்கால நாடகாசிரியர்கள் மக்களுக்கு நன்கு பரிச்சயமான கதைகளை நாடகமாக்கினாற்றான் மக்களின் ஆதரவும் வரவேற்பும் கிட்டும் என்று உணர்ந்து செயற்பட்டார்கள் என்றே கொள்ளலாம்.

பரத நாட்டியம், கதகளி போன்ற நடனங்களிலே அங்க அசைவுகளோடு முகத்திலே பல்வேறு பாவங்களையும் வெளிப்படுத்துவதும் இன்றியமையாததாகும். நடனமாடுவோர் தமது வாயாற் பேசாதவற்றை விழியசைவுகள், புருவச் சுழிப்புக்கள், உதட்டசைவுகள், முறுவல் முதலான பலவகைப் பாவங்களினாலே பேசிவிடுகின்றனர். இன்று திரைப்படங்களில் வரும் கதைப்பாத்திரங்களும் அண்மைக் காட்சியில் இவ்வகையாகவே தமது மெய்ப்பாடுகளைப் புலப்படுத்தும். ஆனால், மங்கலான பந்தங்களதோ, விளக்குகளதோ ஒளியிற் கூத்தாடி வந்த அக்கால நடிகர்கள் தாம் பர்டிய பாடல்களின் மூலமும் அங்க அசைவுகளின் மூலமுமே மெய்ப்பாடுகளை வெளிப்படுத்த வேண்டியிருந்தது. எனவே, மெய்ப்பாடுகளுக்கும் உணர்ச்சிக் கிளர்வுகளுக்கும் உகந்த நடைவேறுபாடுகளையும் தாள லயத்தையும் கொண்ட புதுப்புது யாப்புக்களிற் பாட்டுக்களை இயற்றவேண்டியது நாடகாசிரியர்களின் பிரதான கடனாயிற்று. இதனால் நாட்டுக் கூத்துப் பாடல்களுக்கு ஓசைநயம் உயிர்நாடியாய் அமைந்தது. ஓர் அடியிலே தொடங்கும் எதுகையானது அடுத்த அடியின் தொடக்கத்தில் மட்டுமன்றி இடையிலும் ஈற்றிலுமாக அமையும் ஓர் ஒழுங்கு முறையினையும் ஓசை கருதி ஆசிரியர்கள் கையாண்டுள்ளனர்.

மீண்டு மொழிகளைத் தானாட்டும் பிரகாச — சோதியாகக்  
கண்டேன் ஞான வீதியாக — உயர்  
கோனாட்டு மரசனின் பானாட்டும் நான்காணப் — பரிந்திட்  
டென்மே லன்பு சொரிந்திட்போனே<sup>52</sup>

இக்காலத்திற் போர்க்காட்சிகளை நாடகங்களிலும் திரைப்படங்களிலும் தத்ரூபமாக நிகழ்த்துவதுபோல அமைத்துக் காட்டுவர். சண்டைக் காட்சிகள் எதார்த்த நிலையினை

அடைவதற்காய்க் கதாபாத்திரங்கள் உடலாலும் ஆயுதங்களாலும் ஒன்றுடன் ஒன்று மோதிக் கொள்வது போலக் காட்சிகள் அமைக்கப்படுகின்றன. நாட்டுக் கூத்துக்களிலே இவை யாவும் பாவனைகளாகவே அமைந்து ஆட்டத்தாலும் பாட்டாலும் விளக்கப்பட்டன. போரின் வேகத்திற்கேற்ற வேகமான ஆட்டமும், அந்தவேகத்திற்கேற்ற வல்லோசை அமைந்த சொற்களால் யாக்கப்படும் பாடலின் நடையும் இணைகின்ற அழகினை நாட்டுக் கூத்துக்களிலேயே காணல் முடியும். இவ்விடங்களில் நாட்டுக்கூத்தாசிரியர்களின் சொல்லாட்சித் திறன் நன்கு புலப்படும்<sup>53</sup>.

தனது கட்டளைக்குப் பணிய மறுப்பவர் மீதும் எதிர்த்து இகல்பவர்மீதும் கொள்ளும் வெகுளியின் போது தன்னை, தனது வீர தீர பராக்கிரமங்களை விதந்து கதாபாத்திரம் வஞ்சினம் புகலுமிடங்கள் பதினான்கு சீர்க்கழிநெடிடடி ஆசிரிய விருத்தத்தில் யாக்கப்படும். இதுபோன்றே கட்டியன் அரசனின் வருகை கூறுதல் கடித வாசகம் ஆகியனவும் மேற்குறித்த விருத்த யாப்பினும், சந்தவிருத்த யாப்பினும் அமைந்து இனிமை பயக்கும். இப் பாடல்களின் வாயிலாக நாடகாசிரியர்களின் புராண, இதிகாச அறிவும் வெளிப்படும்<sup>54</sup>.

வீரம், வெகுளி முதலாம் சுவைகளுக்கு இணையாகச் சோகச் சுவையும் அழகாகச் சித்திரிக்கப்படுவதனை நாட்டுக் கூத்துக்களில் அவதானிக்கலாம். நெகிழ்ந்து நலிந்து மிக மென்மையாக ஆற்றொழுக்குப் போலச் சோகப்பாடல்கள் செல்வது மிகுந்த உருக்கத்தினை ஏற்படுத்த வல்லதாகும்<sup>55</sup>. நாடகம் பார்ப்போரையும், படிப்போரையும் பாத்திரங்களோடு பாத்திரங்களாய்க் கலந்து கரையச் செய்யும் சித்திரிப்புத் திறனை நாட்டுக் கூத்துக்களின் சோகப்பாடல்கள் புலப்படுத்துகின்றன. கம்பராமாயணம், அரிச்சந்திர புராணம் போன்ற இலக்கியங்களிலே இத்தகைய சோகக்காட்சிகள் நாடகத் தன்மையை அடைய, நாடகங்களிலோ அவை இலக்கிய தரத்திற்கு உயர்கின்றன.

சோகச் சுவைக்கு முரணான நகைச்சுவையும் நாட்டுக் கூத்துக்களிலே முதன்மை பெறுகின்றது. பெரும்பாலான நாடகங்களிற் சேவகர்கள், பறையறைவோர், பணியாளர்,

முதலியோரே நகைச்சுவைக்கு வாயிலாய் அமைதல் உண்டு. சம்பவங்களும் பெரும்பாலும் ஒரே வகையானவையே. பெரும்பாலான நகைச்சுவைக் காட்சிகளிற் குடி, இருதாரம், மனைவிக்கு அஞ்சம் அச்சம் ஆகிய செய்திகளே அதிகமாக இடம் பெறும். இருப்பினும் அவ்வவ்வாசிரியரின் புனைநுரைக்குந் திறமை காரணமாக அவையாவும் சிறந்த நகைச்சுவையினை வெளிப்படுத்துவனவாகும்<sup>56</sup>.

இன்பச் சுவையை மிகுவிக்கும் காதலையும் அக்காதலின் வடிவான மகளிரையும் சிறப்பாக வருணிக்கும் மரபு எக் காலத்திலும் எம்மொழியிலும் மிகுதியாகக் காணப்படும். நாட்டுக் கூத்துக்களுக்கும் இவ்வருணனை மரபு முரணானதன்று. தலைவி களரியிலே தோற்றும்போது அவளின் அழகுத் திறனையும் ஓயிலினையும் நாட்டுக் கூத்தாசிரியர்கள் மிகச் சிறப்பாக வருணிப்பதுண்டு<sup>57</sup>. ஞானசவுந்தரியும் பிலேந்திரனும் முதன்முதற் சந்திப்பது தொடக்கம் அவர்கள் பின்னர் உரையாடுகின்ற கட்டங்களிலெல்லாம் வெளிப்படத் தோற்றது உள்ளீடாகக் காதலின் மென்மையான உணர்வுகள் அந்நாடகாசிரியரால் மிகவும் நயம்படப் பாடப்பட்டுள்ளன<sup>58</sup>. இயற்கை வருணனைகள் சிறக்கின்ற இடங்களும் நாட்டுக் கூத்துக்களிற் காணப்படுகின்றன. இவற்றிலிருந்து இவ்வாசிரியர்கள் உணர்வுகளையும் இயற்கையையும் வருணிக்கும் ஆற்றல் மிகுதியும் உடையர் என்பது புலனாகின்றது.

நாடக இலக்கியமாக இவற்றை நோக்கும் பொழுது இன்னோர் உண்மையும் புலனாகின்றது. இலக்கியம் சமகால வாழ்க்கையினைச் சித்திரிப்பதும் இன்றியமையாதது என்ற கருத்தினை அக்கால நாடகாசிரியர் கருத்துட் கொண்டு ஆங்காங்கே அக்கால மக்களின் வாழ்க்கையின் குறைநிறைகளையும் சித்திரித்துள்ளனர். பிறன்மனைநயக்கும் இழிபோக்கு<sup>59</sup> சாதிப்பிரிவினை பேசும் மடைமை<sup>60</sup> குடியின் கேடு<sup>61</sup> ஆகியவற்றை நிகழ்ச்சிகளின் வாயிலாகவும், பாத்திரங்களின் வாயிலாகவும் அவர்கள் புலப்படுத்தியமை குறிப்பிடத்தக்கது. இவை அவ்வாசிரியர்களின் சமுதாய நோக்கினைப் புலப்படுத்துவனவாயுள்ளன. எனினும் அக்கால இலக்கிய கலை மரபுகளுக்கிசையச் சமுதாய நிலையினை விமர்சனம் செய்து போதிக்கும்

இயல்பும் இவைகளிற் காணப்படுகின்றன. கலைச்சுவையினைத் தேர்ந்து அநுபவிப்பதற்கு இத்தகைய போதனைமுறை தடையானது என்ற உணர்வு ஈழத்துத் தமிழ் நாடக உலகிலே இருபதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலேயே ஏற்பட்டமையை மேல்வரும் இயல்களாற் கண்டுகொள்ளலாம். நாட்டுக் கூத்துக்களைப் பொறுத்த வரையில் அவை அறப்போதனையோடு சமயப் பிரசாரத்தையும் சில வேளைகளிலே சமயக் காழ்ப்பினையுங்கூட வெளிப்படையாய் நிகழ்த்தி வந்துள்ளன. உதாரணமாக ஞானசவுந்தரி நாடகத்தை நோக்கலாம். இந்நாடகத்திற் குறுவன்னியனுக்கும் பிலேந்திரனுக்கும் நிகழும் போரும் அதற்கான அடிப்படைகளும் சமயப் போட்டியையே அத்திவாரமாகக் கொண்டவை. ரோமாபுரி எகிப்து ஆகிய இரு நாடுகளிடையே போர் நிகழ்வதாகவரும் கதை நிகழ்ச்சியை ஞானசவுந்தரி ஆசிரியர் வன்னியருக்கும் பிலேந்திரனுக்குமிடையே போர் நிகழ்வதாய் மாற்றி அதற்குக் காரணம் வன்னியர் பிலேந்திரனது மறையை இழிப்பதே என்று காரணமும் காட்டுவர்.

## 9. புதிய நாட்டுக் கூத்துக்கள்

1972ஆம் ஆண்டிலும் 1973ஆம் ஆண்டிலும் பழைய நாட்டுக் கூத்துப்பாணியைப் பின்பற்றிப் புதியனவாக இரு நாட்டுக் கூத்துக்கள் எழுதப்பட்டமை முன்னரே குறிக்கப்பட்டது.

1972ஆம் ஆண்டிற் காவலூர்க் கவிஞர் ஞா. மா. செல்வராசா எழுதி வெளியிட்ட ஞானசவுந்தரி நாடகம் குறுகிய கால இடைவெளிக்குள் மேடையேற்றத் தக்கதாகவும் நவீன மேடைக்குகந்த காட்சிப் பிரிவுகள் அமைந்ததாகவும் விளங்குகின்றது. எனினும், பழையமையான ஞானசவுந்தரி நாடகத்தின் இலக்கிய தரத்திற்கு ஈடுகொடுக்கத்தக்கதாய் இது இல்லாமையை அவதானிக்கலாம். பழைய நாட்டுக் கூத்துக்களின் பாட்டுக்கள் தரும் ஓசைச் சிறப்பினையும் ஆட்டத்திற்கு உகந்த தன்மையையும் புதிய ஞானசவுந்தரி நாட்டுக் கூத்திற் காணல் கூடவில்லை.

1973ஆம் ஆண்டிலே 'அம்பலத்தாடிகள்' ஆலயப் பிரவேசத்தைக் கருவாகக் கொண்டு யாழ்ப்பாணத்திலே நிலவிவந்த காத்தான் கூத்துப் பாணியிலே கந்தன் கருணை என்னும் நாட்டுக் கூத்தை மேடையேற்றி அதை நூல்வடிவிலும் வெளியிட்டுள்ளனர். சமயத்தில் ஆழமான அறிவோ, வேத சிவாகம உணர்வோ இல்லாத கோயில் அருச்சகரும் சமயத்தைத் தமது காப் பரணாகக் கொண்டு பழையமையான சாதியாசாரங்களின் பர்துகாவலராக விளங்குங் கோயிற் காவலரும் முருகக் கடவு ளையே கோயிலுள் விடாது தடுப்பதாகச் சித்திரிக்கும் அங்கதச் சுவை மிக்க கூத்தே கந்தன் கருணை. 'பழைய கலை மரபு களுக்குப் புதிய இரத்தத்தைப் பாய்ச்சி அவற்றைத் தமது போராட்டத்திற்குப் பயன்படுத்தல் வேண்டும்'<sup>62</sup> என்ற குறிக்கோளை முன்வைத்து இந்நாடகாசிரியர் இதனை யாத் துள்ளார்.

## 10. நாட்டுக் கூத்துக்களின் வசன அமைப்பு

நாட்டுக் கூத்துக்களிலே பாடலுக்கும் ஆடலுக்குமே முதன்மையான இடம் உண்டு. வசனங்கள் குறைவாகவே வரும். வடமோடியில் வசனங்கள் சாதாரணமாகவும் தென் மோடியில் இழுத்தும் பேசும் வழக்கமும் உண்டு. எனினும், சாதாரண பேச்சிற்கும் இழுப்புப் பேச்சிற்கும் வேறுபாடு தோன்றும் வகையில் வசனங்கள் எழுதப்படுவதில்லை. இரண்டு மோடிகளிலும் ஒரேவகையான வசனங்களே உள்ளன. மன்னார் மாவட்டக் கூத்துக்களாக வெளிவந் திருக்கும் என்டிநீக்கு எம்பரதோர் நாட்டுக் கூத்திலும் ஞானசவுந்தரி நாடகத்திலும் வசனங்களே இல்லை. வசனம் எனக்குறித்த பகுதிகளும் பாட்டாகவே உள்ளன.<sup>63</sup> இவற்றை நோக்கும் பொழுது நாட்டுக் கூத்துக்களிலே வசனத்திற்கு முதன்மை அளிக்கப்படவில்லை என்றே கொள்ளத்தக்கதாய் இருக்கின்றது.

சாதாரண பேச்சிற் கையாளும் விளிகள் 'ஆ' இடைச் சொல் கொடுத்து நீட்டாமல் இயல்பாகவே பேசப்படும். நாட்டுக்கூத்துக்களிலோ அவை 'ஆ' இடைச்சொல் நீட்சி

பெறுவதோடு அகோ, அதோ முதலாம் அசைகளையும் விளியின் அடையாகப் பெற்றுக் கேளும், வாரும் முதலாம் ஏவல் வினைகளையும் கொண்டு நீட்டிக் கூறப்படுதல் உண்டு.<sup>64</sup>

வசன ஈற்றில் ஏவல் வினைகள் வர நேர்ந்தால் அவை பெரும்பாலும் வியங்கோள் வினைகளாக மாற்றப்படும்.<sup>65</sup> தொடர்ந்து பாட்டுக்களைப் பாடி ஆடும் நடிகர் இடையிலே வசனத்தைப் பேசியபின் அடுத்துப் பாட்டைப் பாடுவதற்கு ஆயத்த நிலையைப் பெறுவது கடினம் என்பதாற்போலும், அருமையாக வரும் வசனங்களையும் நீட்டிப் பேசல் நேர்ந்தது. அவ்வாறு நீட்டிப் பேச வாய்ப்பாக அசைகளையும் உருபு களையும் விசுவிகளையும் சேர்த்துச் சொற்களை நீட்ட வேண்டிய தேவை நாடகாசிரியர்களுக்கு ஏற்பட்டிருக்கலாம்.

சில சந்தர்ப்பங்களிலே பாட்டுக்களின் பொருள் கேட் போருக்கு விளங்காதிருக்குமோ என்ற ஐயப்பாடு ஏற்படு மிடங்களிலும் பாட்டின் பொருளையே வசனமாக்கிக் குறித்த பாத்திரத்தின் வாயிலாக வெளியிடும் வழக்கத்தினையும் அக் கால நாடகாசிரியர் கொண்டிருந்தனர். இவ்வாறு வசன மாக்கும் பொழுது, பேச்சின் இயல்புத்தன்மை சூன்றிப் பாடற் கருத்துரையின் தன்மையை வசனம் பெற நேர்கின் றது. எச்சங்களையும் இடைச்சொற்களையும் பெய்து வச னங்களை நீட்டிவிடவேண்டிய அவசியமும் ஏற்பட்டுவிடு கின்றது.

“அகா கேட்பீராகத் தோழனே, அநேக சூரியப் பிரகாசமான பிறவேஷயங்களெல்லாம் ஓடுங்கி மகரத் துவமான அந்தகார இருட்டுப் பொருந்திய கல்லறையிலே மூடுசாந்து போட்டு அவ்வித அறையிலொரு அறைவீடு செய்து அதிலொரு பெட்டகம் வைத்து அந்தப் பெட்டகத்திலே விலைமதித்தற்கரிதான ரத்தினத்தைச் செப்பிலடைத்து வைத்து அந்த ரத்தினத் துக்கு அநேக தூரத்திலிருக்கிற ஒரு செனனக் குருடனைப் பார்த்து நீ அதற்கு விலைமதியென்று சொன்னால் எப்படி விலை மதிப்பான்”<sup>66</sup>

இதனால் நடிகருக்குச் சிரமமும் கேட்போருக்கு விளக்கக் குறைவும் ஏற்படுகின்றன.

இருப்பினும் எல்லா இடங்களிலும் இந்தக் கடினத் தன்மை இருப்பதில்லை. பெரும்பாலான இடங்களிலே பேச்சுத் தமிழ்ச் சொற்களைக் கையாண்டு மிக எளிதாகவும் இயல்பாகவும் உரையாடலை நாடகாசிரியர்கள் நடத்திச் செல்வதையும் காணலாம்.

“ஆனால் வாரும் பிள்ளாய், இந்த மோதிரம் எனது பாட்டன் போட்டிருந்தது, பெயருமிருக்கிறது; உன்னிடத்தில் வந்தவிதம் நான் அறியும்படி சொல்வீராக”<sup>67</sup>  
இருப்பினும் நாட்டுக் கூத்துக்களிலே வசனத்தின் இடம் குறிப்பிடக் கூடிய முக்கியத்துவம் பெறவில்லை. காரணம் நாட்டுக் கூத்துக்கள் இசையும் ஆடலும் இணைந்த கலையாக வளர்ந்து வந்தமையேயாகும்.

### அடிக்குறிப்புகள் :

1. E. F. C. Ludowyk - The Story Ceylon, p. 196
2. E. R. Sarachandra - The Folk Drama of Ceylon, p. 102
3. சு. வித்தியானந்தன், ஞானசவுந்தரி நாடகம் - தோற்றுவாய், The Folk Drama of Ceylon, pp. 100-101.
4. எதிரிவீர ஸரச்சந்திர - சிங்கள நாடகக்கலை, சிந்தனை, பக். 57 (1967)
5. “Visvaratha Sastriyar: As a poet he has distinguished himself by the production of two poems Mavaikuravanchi, a drama founded on the legend of the horse faced Chola princess.....” Simon Casie Chitty - The Tamil Plutarch - p. 23  
“விசயநகர மன்னர் காலத்திற் பொதுமக்கள் வாழ்க்கையை எடுத்துக் கூறும் மரபு பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டிநாடகம் ஆகியவற்றில் இலக்கிய உருவம் பெற்றது. அம்மரபின் வெளிப்பாடே கூத்து நூல்களின் தோற்றம்”;  
சு. வித்தியானந்தன் - அலங்காரரூபன் நாடகம், தோற்றுவாய், பக். 2
6. த. அ. அருணாசலம்பிள்ளை (தொகுப்பாசிரியர்) திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம் - முகவுரை, பக். i-iii
7. நாட்டுக் கூத்துக்களின் பெயர் விபரப் பட்டியல் பின்னிணைப்பிற் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.
8. இளங்கதிர் - பத்தாவது ஆண்டு மலர் பக். 54 (1957/58)
9. சு. வித்தியானந்தன் (பதிப்பாசிரியர்), மூவிராசாக்கள் நாடகம், தோற்றுவாய், பக். vi

10. மார்க்கண்டன் - வாளபிமன் நாடகம் - முன்னுரை, பக். 7
11. ஷெ முன்னுரை, பக். 2-3
12. எதிரிவீர ஸரச்சந்திர - சிங்களநாடகக் கலை, சிந்தனை, பக். 58 (1963)
13. ஷெ பக். 59 ..
14. வி. சீ. கந்தையா, மட்டக்களப்பு நாட்டுக் கூத்துவகைகள், மட்டக் களப்புத் தமிழகம், பக். 53-54  
கா. சிவத்தம்பி-மார்க்கண்டன்-வாளபிமன் நாடகம் பதிப்புரை, பக். iv
15. சு. வித்தியானந்தன், என்டிதீக்கு எம்பரதோர் நாடகம், தோற்றுவாய்
16. தெ. பொ. மீனாட்சிசந்திரனார் - பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தமிழ் நாடகங்கள் - நீங்கனும் சுவையுங்கள், பக். 168
17. மத்தேயு சுவிசேஷம் 5: 11-12. யேசுவின் திருவாய் மொழிகள், பக். 72
18. சு. வித்தியானந்தன் (பதிப்பாசிரியர்) அலங்காரரூபன் நாடகம், தோற்றுவாய், பக். 5-6  
சி. மௌனசூரு, தினகரன் நாடகவிழா மலர், 1969 பழைய, கூத்துக் கலைப் புதிதாக எழுதும் முறை, பக். 5-6
19. ஞானசவுந்தரி நாடகம், பின்னி பக். 1.
20. அனுவுருத்திரன் நாடகம், பக். 96-97
21. .. பக். 17; ஞானசவுந்தரி நாடகம், பக். 1
22. மார்க்கண்டன், வாளபிமன் நாடகம், பக். 271
23. ஞானசவுந்தரி நாடகம் பக். 166-167; இராமநாடகம் பக். 138-139
24. மார்க்கண்டன், வாளபிமன் நாடகம், பக். 256
25. அ. குமாரசாமிப்புலவர், யாப்பருங்கலக்காரிகை, பக். 109
26. மார்க்கண்டன், வாளபிமன் நாடகம், பக். 254
27. மரியதாசன் நாட்டுக்கூத்து, பக். 58 : இத்தகைய விருத்தப்பாடல்கள் எஸ்தாக்கியார் நாடகம், பக். 32, விசயமனோகரன், பக். 67; அலங்காரரூபன், நாடகம் பக். 145; மூவிராசாக்கள் நாடகம், பக். 74; இராம நாடகம், பக். 27 ஆகியவற்றிலும் உண்டு. இவ்விருத்தவகைகளை எஸ்தாக்கியார் நாடகத்தில் கழிற் நெடில் ஆசிரியம் (பக். 51) எனவும் அழைக்கப்படும். கழிநெடில் என்பதையே கழிற் நெடில் என அச்சிட்டிருக்கலாம்.
28. மரியதாசன் நாட்டுக்கூத்து, பக். 71; விசயமனோகரன் பக். 97; எஸ்தாக்கியார், நாடகம், பக். 54, ஞானசவுந்தரி நாடகம், பக். 96; அனுவுருத்திரன் நாடகம், பக். 33; மூவிராசாக்கள் நாடகம், பக். 85 ஆகியவற்றிலும் சந்ததவிருத்தங்கள் உள்.
29. மார்க்கண்டன் - வாளபிமன் நாடகம், பக். 58
30. மூவிராசாக்கள் நாடகம், பக். 15

31. மார்க்கண்டன் நாடகம், முன்னுரை, பக். 4: இவர் கருத்தின்படி தரு என்பது சந்தஅமைப்பைக் (தான, தன, தந்த தன தான) குறிப்பதாகும்.
32. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தமிழ் நாடகங்கள், நீங்களும் கவையுங்கள், பக். 161
33. வி.சீ. சுந்தையா, அனுவுருத்திரன் நாடகம். ஆராய்ச்சிக்குறிப்புக்கள் பக். 19
34. அலங்காரரூபன் நாடகம் பக். 41; தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகம், பக். 58
35. திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம், பக். 1-3
36. புலவர் குழந்தை தமது யாப்பதிகாரம் என்ற நூலிலே 'சிந்து' இலக்கணம் தந்துள்ளார்.
37. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தமிழ் நாடகங்கள், நீங்களும் கவையுங்கள், பக். 161
38. என்டிறிக்கு எம்பரதோர் நாடகம், பக். 2
39. மூவிராசாக்கள் நாடகம், பக். 5
40. ஞானசுவந்தரி நாடகம், பக். 166-167
41. ,, ,, பக். 166-167 ; அனுவுருத்திரன் நாடகம், பக். 96-97
42. என்டிறிக்கு எம்பரதோர் நாடகம், பக். 124
43. ஞானசுவந்தரி நாடகம், பக். 165
44. தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகம், பக். 39, 41, 44, 64
45. ஞானசுவந்தரி நாடகம், பக். 4
46. மூவிராசாக்கள் நாடகம், பக். 30
47. விசயமனோகரன் நாட்டுக்கூத்து, பக். 109
48. தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகம் பக். 113; மூவிராசாக்கள் நாடகம், பக். 45
49. Roger. M. Busfield - The Playwright's, Art 'The Play as Literature' pp. 18-19
50. அலங்காரரூபன் நாடகம், தோற்றுவாய், பக். 8
51. ஞானசுவந்தரி நாடகம், பக். 4, 5; மூவிராசாக்கள் நாடகம், பக். 7-10; என்டிறிக்கு எம்பரதோர் நாடகம், பக். 5-14
52. எஸ்தாக்கியார் நாடகம் பக். 24
53. மூவிராசாக்கள் நாடகம் பக். 16; மரியதாசன் நாட்டுக்கூத்து, பக். 58
54. மரியதாசன் நாட்டுக்கூத்து, பக். 58; மூவிராசாக்கள் நாடகம், பக். 16

55. தேவசகாயம்பிள்ளை நாட்டுக்கூத்து, பக். 106; மூவிராசாக்கள் நாடகம், பக். 96
56. என்டிறிக்கு எம்பரதோர் நாடகம், பக். 48
57. அனுவுருத்திரன் நாடகம், பக். 33
58. ஞானசுவந்தரி நாடகம், பக். 46
59. மூவிராசாக்கள் நாடகம், பக். 7-8
60. மூவிராசாக்கள் நாடகம், பக். 7-8
61. வரப்பிரகாசன் நாடகம், பக். 20-21
62. என். கே. இரகுநாதன் - 'அம்பலத்தாடி'களின் கந்தன் கருணை, கதையின் கதை, பக். 13
63. ஞானசுவந்தரி நாடகம், பக். 80; என்டிறிக்கு எம்பரதோர் நாடகம், பக். 152-153;
64. "அகோ வாரும்பிள்ளாய் மந்திரி, அதோ கேளும் மந்திரி" அலங்கார ரூபன் நாடகம், பக். 29
65. "அழைத்து வருவீராக", அலங்காரரூபன் நாடகம், பக். 29 "சொல்லுவேன் கேட்பீராக", தேவசகாயம்பிள்ளை நாட்டுக். பக். 25
66. தேவசகாயம்பிள்ளை நாட்டுக்கூத்து, பக். 25
67. அலங்காரரூபன் நாடகம், பக். 101



## முன்றும் இயல்

### சமய, தத்துவ, அறப்போதனைக்கால நாடகங்கள் (1917-1938)

#### 1. தோற்றுவாய்

எமக்கு இன்று ஆதாரபூர்வமாகக் கிடைக்கும் நாடகங்களுள் முதலில் மேடை ஏறிய நாடகம் தெல்லிப்பழை வாசியான பார். குமாரகுலசிங்க முதலியார் எழுதி 1859ஆம் ஆண்டளவிலே மேடை ஏற்றிய பதிவிரதை விலாசம் என்பதாகும். இது 1909ஆம் ஆண்டிற் சுதேச நாட்டியப் பத்திரிகாசிரியர் திரு. க. வேலுப்பிள்ளையால் அச்சிற் பதிப்பித்து வெளியாயிற்று.<sup>1</sup> 1872ஆம் ஆண்டில் ஸ்ரீலக்ஷ் ஆறுமுக நாவலர் நல்லூர்க் கந்தசுவாமி கோவில் என்ற தலையங்கத்திலே எழுதி வெளியிட்ட துண்டுப் பிரசுரத்தில், யாழ்ப்பாணத்தில் மேடையேறிய நாடகங்கள் எனச் சிலவற்றைக் குறித்துள்ளார்.<sup>2</sup> அவை வருமாறு:

நாடகம்	நடைபெற்ற இடம்
இரணிய நாடகம்	சேணிய தெரு
அரிச்சந்திர விலாசம்	களையங்காடு
தமயந்தி விலாசம்	கந்தமடம்
ஏரோது நாடகம்	பறங்கித்தெரு
இராமநாடகம்	சங்குவேலி
தருமபுத்திர நாடகம்	மானிப்பாய்
ஏதோ ஒரு நாடகம்	நெல்லியடி
(பெயர் குறிப்பிடப்படவில்லை)	

1887ஆம் ஆண்டு ஜூன் மாதம் 28ஆந் தேதியும் 29ஆந் தேதியும் பிரித்தானிய சக்கரவர்த்தினியான விக்டோரியா மகாராணியின் யூபிலி விழா ஈழம் எங்கும் கொண்டாடப்பட்டது. இவ்விழாச் சார்பில் யாழ்ப்பாண முற்றவெளியில் அவ்விரண்டு நாட்களிலும் முறையே வர்த்தக நாடகம், அரிச்சந்திர விலாசம் ஆகிய இரு நாடகங்கள் மேடையேறின.<sup>3</sup>

மேற்குறித்த நாடகங்கள் யாவும் நாட்டுக் கூத்து முறையிலோ விலாச முறையிலோ ஆடப்பட்ட கூத்துக்கள் எனவே கொள்ளலாம். முதன் முறையாகக் கொட்டகை அமைத்து, திரைகள் இட்டு யாழ்ப்பாணத்தில் 1896 ஆம் ஆண்டிலே மணியகாரன் தில்லைநாதர் வளவில் நாடகங்கள் நடைபெறலாயின.

ஏறக்குறைய இதே காலப்பிரிவிற் கொழும்பிலே சுந்தரராவ் கம்பனி, டி. நாராயணசாமிப்பிள்ளை கம்பனி ஆகியன தென்னிந்தியாவிலிருந்து வந்து நாடகங்களை நடத்தின. இவற்றின் அமைப்பிற்கும் போக்கிற்கும் முரணானவ் பார்சி, இந்துஸ்தானி ஆகிய மெட்டுக்களிலே பாட்டுக்களைப் பாடுவனவும் காட்சியமைப்பில் வேறுபட்டனவுமான பார்சி நாடகங்களும் அக்காலத்தில் ஈழத்தில் மேடையேறின. 1900ஆம் ஆண்டிலே சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சாரங்கதராயாழ்ப்பாணத்துப் புத்துவாட்டியார் வளவில் ஆடப்பட்டது. முதன்முதற் சுவாமிகளால் 'டிருமா' முறையிலே எழுதப்பட்டு மேடையேறிய யாழ்ப்பாண வரலாற்று நாடகம் 'பூதத்தம்பி'யாகும். இது 1901ஆம் ஆண்டில் அரங்கேறியது. இதேயாண்டு டிசம்பர் மாதம் 31ஆந் தேதி மாணை இந்து விநோத சபாவால் அரிச்சந்திரா நாடகம் முற்றிலும் யாழ்ப்பாணத்து நடிக்கரைக் கொண்டு மேடையேற்றப்பட்டது. மாணை இந்து விநோதசபையைப் பின்பற்றிக் கொக்குவில் என்ற ஊரிலே நாடகக் குழு அமைத்து நாடகங்கள் நடைபெற்றன.<sup>4</sup> 1905ஆம் ஆண்டிற் பாவலர் தெ. அ. துரையப்பாபிள்ளை எழுதிய சகல குண சம்பன்னன் நாடகம் அரங்கேற்றிற்று.<sup>5</sup> மேலே குறித்த நாடகங்கள் யாவும் நாட்டுக் கூத்திலிருந்து வேறுபட்ட கொட்டகைக் கூத்துக்

களாகும். ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றிலே புதிய தொரு சகாப்தம் உதயமாவதன் முன்னறிகுறிகளாய் இந் நாடகங்களைக் கொள்ளலாம். நவீன தமிழ் நாடகத்தின் முன்னோடிகள் என்றும் இவற்றைக் குறிக்கலாம்.

(அ) சம்பந்த முதலியாரது சுகுணவிலாசசபையின் ஈழத்து வருகையும் ஈழத்தில் நாடக சபைகள் தோன்றலும்

1911ஆம் ஆண்டிலே பம்மல் சம்பந்தமுதலியாரின் சுகுண விலாச சபை கொழும்பில் நாடகங்களை நடத்தியது. முதலியார் எழுதிய லீலாவதி சுலோசன அல்லது இரு சகோதரிகள், மனோஹரா, காதலர் கண்கள், அமலாதித்தன் ஆகிய நாடகங்களே மேடையேறின. அதுகாலவரை ஆடப்பட்டு வந்த கொட்டகைக் கூத்துக்களினின்றும் முற்றிலும் மாறுபட்டனவாயும் மிகுந்த புதுமைக் கவர்ச்சி உடையனவாயும் இந்நாடகங்கள் அமைந்தன. இந்நாடகங்களைப் பார்த்த கலையரசு க. சொர்ணலிங்கம் கூறும் கருத்து வருமாறு:

“மேடையில், ‘இராஜபார்ட்’ தோன்றும்போது ‘திரிலோகம்’ அல்லது வேறேதாவது கீர்த்தனத்தைப் பாடிக்கொண்டு துள்ளிப் பாய்ந்து வருவது, அல்லது சப்பாத்தின் கீழ்ப் பலாக்காய்ப் பாலைப் பூசி ஒட்டிப் பிடிக்க மிகக் கஷ்டப்பட்டுக் கொண்டு நடப்பதுபோல நடந்துவருவது இவைகளை அன்று நாம் சாதாரணமாக நாடகங்களில் பார்த்துப் பழகிப்போயிருந்தோம். ஆனால் அந்த நாடகத்திலே லீலாவதி சுலோசனவின் தந்தை மதிப்புக்குரிய மகாராஜா ஒருவர் எவ்வாறு கௌரவத்துடன் வருவாரோ, அதுபோலத்தான் வந்தார்... ஒரு பாட்டும் அவர் பாடவில்லை...ஆனால், ‘மண்ணே மண்ணுடன் சேர்’ என்னும் பொழுது அவரது குரலின் இனிமையைக் கேட்டுப் பிரமித்துப் போனேன்”<sup>6</sup>

மேடைக்காட்சி அமைப்பு, நடிப்புத்திறன், பாடலிலும் அதிகமாக வசன முக்கியத்துவம், முன்னரிலும் குறுகிய கால அளவு என்பவற்றால் முதலியாரின் நாடகங்கள் படிப்பறிவும், கலாரசனையும் கொண்ட பலரையும் கவர்ந்து

விட்டன. இந்நாடகங்களுக்குப் பின்பு வேறு பல நாடகக் கொம்பனிகளும் ஈழத்திற்கு வந்து நாடகங்களை நடத்திய பொழுதும், சுகுண விலாச சபை ஏற்படுத்திய கலைத்தாகத்தினை அந்நாடகக் கொம்பனிகளால் ஏற்படுத்தல் கூட வில்லை. 1913ஆம் ஆண்டிலும் சுகுண விலாச சபை கொழும்பிற்கு மீண்டும் வந்து நாடகங்களை நடத்தியதிலிருந்தும் பின்வரும் கூற்றிலிருந்தும் அச்சபை அக்காலத்தில் இங்குப் பெற்றிருந்த செல்வாக்கு நன்கு புலனாகின்றது.

“இவர்களுக்குப் (சுகுண விலாச சபையினர்க்கு) பலவிடங்களில் கொண்டாட்டங்கள் நடத்தப்பட்டன. இவற்றில் கலந்துகொண்டு இவர்களுக்குச் சமீபமாக நின்று ஏதும் சிறுதொண்டுகள் செய்வதில் சந்தோஷமடைந்தேன். தற்செயலாக இவர்களின் அங்கத்தில் முட்டிக்கொண்டால் அது எனக்குப் பெருமையாயிருக்கும். மனிதரை விட உயர்ந்தவர்கள் என மதித்தோம் இவர்களை.

இவர்கள் இந்தியாவுக்குத் திரும்பியதும் நகரிலெல்லாம் இவர்களைப் பற்றித்தான் பேச்சு. நமக்கும் இவர்களைப்பற்றிய சிந்தனைதான். ஒவ்வொரு நடிக்கனும் பேசிப் பாடி நடித்ததுபோல் செய்கிறோமென்றெண்ணிக் கொண்டு நாமும் சும்மா எமக்குள்ளே நடிப்போம்.....”<sup>7</sup>

சுகுண விலாச சபையின் அமைப்பு முறையைப் பெருமளவு பின்பற்றிக் கொழும்பிலே 1913ஆம் ஆண்டு ஜூலை மாதத்தில் லங்கா சுபோத விலாச சபை தாபிதமாயிற்று. 1914ஆம் ஆண்டில் யாழ்ப்பாணத்திற் சரஸ்வதி விலாச சபை அமைந்தது. 1920ஆம் ஆண்டளவில் மட்டக்களப்பிற் சுகிர்த விலாச நாடக சபை தோன்றியது. 1933ஆம் ஆண்டளவில் The Tamil Amateur Dramatic Society என்ற ஆங்கிலப் பெயர் கொண்ட நாடக சபை கொழும்பில் அமைந்தது. அதுகாலவரை, நாடகக்கலை சாமானிய மக்களின் பொழுது போக்குச் சாதனமாய் இருந்த நிலை இச்சபைகளின் தோற்றத்தினால் மாற்றமடைந்து சமூகத்தில் உயர்ந்த நிலையிலுள்ளோரும் அக்கலையினை வளர்ப்பதிலே கருத்தூன்றியமை ஈழத்துத் தமிழ்

நாடக வரலாற்றின் இரண்டாவது கட்டமாகும். இக்கால கட்டத்திற் கிராமமக்கள் போற்றி வளர்த்த நாட்டுக் கூத்துக்கலை போதிய ஆதரவு கிடைக்காமல் நலிவடைவதையும் கவனிக்கலாம்.

பின்னொன்ற கலையரசு என்ற பட்டத்தைப் பெற்றுப் புகழடைந்த க. சொர்ணலிங்கம் அவர்களின் முயற்சியினாலே தோன்றிய லங்கா சுபோத விலாச சபையின் நடிகர்கள் யாவரும் கொழும்பிலே பல்வேறு உத்தியோகங்களில் இருந்தவர்கள். ஆங்கில அறிவும், கலையார்வமும் மிகுதியும் பெற்ற இவர்களின் தமிழறிவு குறிப்பிடக் கூடியதாய் இருக்கவில்லை. எனவே, தாமாக நாடகங்கள் எழுதவோ, பாடல்களை யாக்கவோ முயலாது தாம் குரு எனப் போற்றிய பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் நாடகங்களையே இவர்கள் பயின்று மேடையேற்றி வந்தனர். சிம்ஹநாதன், வேதாள உலகம், சாரங்கதரா, மனோஹரா, பாதுகா பட்டாபிஷேகம், சகுந்தலை, வாணிபுர வணிகன், லீலாவதி சுலோசனா, அரிச்சந்திரா முதற்பாகம் ஆகிய நாடகங்கள் இவர்களால் அரங்கேற்றுப்பட்டுப் புகழடைந்தன. நாடகத் தெரிவு பற்றிய பிரச்சினையோ பாடல்களை ஆக்கிச் சாகித்தியம் அமைத்தலாகிய கட்டாயமோ இவர்களுக்கு இருக்கவில்லை. இதனால் இவர்கள் நடிப்பிலும் மேடையமைப்பிலும் ஒப்பனைகளிலும் கூடிய கவனம் செலுத்தித் தரமான நாடகங்களை மேடையேற்றினர்.

யாழ்ப்பாணத்திலே தோன்றிய சரஸ்வதி விலாச சபையின் உறுப்பினர்களிற் பெரும்பாலானவர் முறையாகத் தமிழைக் கற்றுச் சமய உணர்வும் வாய்க்கப் பெற்றவர்களாய் விளக்கியமையாற் சொந்தமாகவே நாடகங்களையும் பாடல்களையும் இயற்றிப் பயன் படுத்தி வந்தனர். இதனால் நாடகத்தின் மேடையேற்றற்கு உகந்த பண்பிலும் அதன் இலக்கியத் தரத்தையும் சமய மரபையும் பேணுவதையே இவர்கள் தமது முதன்மையான குறிக்கோளாய்க் கொண்டனர். பெரும்பாலும் சமயத் தொடர்பானவையாகவே இவர்களின் நாடகங்கள் இருந்தன. தாம் நாடகத்திற்கெனத் தெரியுங்கதை மூலக் கதையின் போக்கிற்கு முரணாகாது

விளங்குவதிலேயே இவர்களின் கவனம் அதிகமாகச் சென்றது என்பதற்கு, ம. வே. திருஞானசம்பந்தரின் கூற்று உதாரணமாகும்.

“மார்க்கண்டேயர் : சென்னை பி. சம்பந்தமுதலியார் எழுதி வெளியிட்ட மார்க்கண்டேயர் நாடகத்தை இச் சபையார் (சரஸ்வதி விலாச சபையார்) நடிக்க முயன்றனர். ஆனால் அந்த நாடகத்திற் சொல்லப்பட்டவை கந்த புராணத்துள்ள மார்க்கண்டேயர் சரித்தத்தோடு முரணப்பட்டமையால், அம்முயற்சியை விடுத்துக் கந்த புராணத்திற் சொல்லப்பட்டபடி நாம் எழுதிய வசனத்தையும் கே. சி. நாதன் பாடிய பாட்டுக்களையும் கொண்டு சிறந்த முறையில் நடித்தார்கள்”<sup>8</sup>

சரஸ்வதி விலாச சபையார் எழுதி நடித்த நாடகங்களின் விபரம் வருமாறு.

நாடகம்	வசனம்	பாட்டு
சாவித்திரி தேவி சரிதம்	வட்டுக்கோட்டை கே. சி. நாதன்	வட்டுக்கோட்டை கே. சி. நாதன்
உருக்குமாங்கதன்	மட்டுவில் வே. திருஞான சம்பந்தர்	..
சகுந்தலை	..	..
மார்க்கண்டேயர்	..	..
அரிச்சந்திரன்	..	சங்கீதவித்துவான் திரு. வை. இராம நாதன்
சீதாகலியாணம்	மட்டுவில் வே. திருஞான சம்பந்தர்	..
அயோத்தி காண்டம்	..	..
ஆரணிய காண்டம்	..	..
நமசிவாயம் அல்லது நான் யார்	வித்துவான் க. இராமலிங்கம்	வித்துவான் க. இராமலிங்கம்

மட்டக்களப்புச் சுகிர்த விலாச நாடக சபையும் பெரும்பாலும் சரஸ்வதிவிலாச சபையின் போக்கிலேயே இயங்கி வந்தது. இயற்கையான கவித்துவமும் தமிழ்ப் பாண்டித்தியமும் மிகுந்த பலர் இச்சபையின் உறுப்பினராய் இருந்தமையால் இவர்கள் நடித்த நாடகங்களும் சொந்தமாக எழுதப்பட்டவையேயாகும். சுகிர்த விலாச நாடக சபையின் நாடகாசிரியர்களுள்ளே குறிப்பிடத்தகுந்தவர் வித்துவான் அ. சரவணமுத்தன் ஆவர். சபையோரின் வேண்டுகோளுக்கிசைந்து இவர் பல நாடகங்களுக்குப் பாடல்கள் எழுதியதோடு பாதுகா பட்டாபிடேகம், இராமர் வனவாசம், இலங்கா தகனம் ஆகிய நாடகங்களையும் இயற்றினார்.<sup>9</sup>

1933ஆம் ஆண்டு கொழும்பிலே தோற்றுவிக்கப்பட்ட The Tamil Dramatic Society யும் தொடக்கத்திற் பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் லீலாவதி சுலோசன நாடகத்தையே மேடையேற்றியது. இதன்பின்னர் 1934ஆம் ஆண்டில் வெள்ளவத்தை மு. இராமலிங்கம் இந்நாடகசபைக்கென நவமணி என்ற சமூக நாடகத்தின் கதைச் சுருக்கத்தை எழுதினாராயினும் அவர் எதிர்பார்த்தது போல அந்நாடகம் அவ்வாண்டு தைப்பொங்கலில் மேடையேறவில்லை. பின்பு, அதனை விரித்து அவர் நாடகமாய் எழுதி 1941ஆம் ஆண்டில் வெளியிட்டார்.<sup>10</sup>

(ஆ) 1917-'38 வரையுள்ள காலத்தின் வரலாற்றுப் பின்னணியும் தமிழ் நாடகங்களின் பொதுத் தன்மையும்

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கப் பிரிவிலே இலங்கையில் வர்த்தகச் செழிப்பும் வாழ்க்கைச் சிறப்பும் நன்கு அமைந்திருந்தனவென்பது அக்காலக் குடிசன மதிப்பதிகாரியின் கூற்றாகும்.<sup>11</sup> பெரும்பாலும் அக்கால மக்களின் வாழ்க்கை அமைதியாகவே கழிந்தது. 1915ஆம் ஆண்டு மே மாதம் 29ஆந் தேதி தொடக்கம் ஜூன் மாதம் 5ஆந் தேதிவரை கம்பளையிலே முஸ்லிம்களுக்கும் சிங்களருக்கு மிடையே சமய அடிப்படையில் நிகழ்ந்த இனக்கலவரத்தாற் சில மாதங்கள் நாட்டில் அமைதி குலைந்து காணப்பட்டாலும்

மீண்டும் இங்குச் சமாதானமும், சாந்தியும் நிலவலாயின.<sup>12</sup> 1927ஆம் ஆண்டிலே ஈழத்திலே தமது ஓய்வு நாட்களைக் கழிப்பதற்கு வந்த ஜவாகர்லால் நேரு இங்கு அசாதாரணமான அமைதி நிலவுகின்றதென்றும் போராட்டம் என்ற புயலிடையே வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் தம் போன்றவர்களுக்கு அவற்றை மறந்து சில நாட்களாவது 'வாழ இந்தநாடு மிக உகர்ந்தது என்றும் கூறியமை குறிப்பிடத்தக்கது.<sup>13</sup> 1914ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் 1918ஆம் ஆண்டுவரை நடைபெற்ற உலகப் பெரும் போரினாலும் இந்த அமைதி குலைக்கப்படவில்லை.

இக்கால கட்டத்தில் ஈழத்தின் வளர்ச்சிக்கான பல துறைகளிலும் யாழ்ப்பாணத் தமிழர் முன்னணியில் நின்றனர். ஆங்கிலக் கல்வியாற் பெறக்கூடிய நன்மைகள் யாவற்றையும் முற்றாகப் பெற்று உயர் உத்தியோகங்களில் அமர்ந்தும் அரசியலுறையிலே முதன்மையான பதவிகளைப் பெற்றும் இவர்கள் சிறந்தனர். அக்காலத்திலே இந்திய நாட்டிலே சுதந்திரக் கிளர்ச்சி தீவிரமாக நடைபெற்று வந்தது. எனினும் அதன் நேரடித் தாக்கம் இங்கு ஏற்படாமையால் என்றும் போல ஆங்கில அரசிற்கு விசுவாசிகளாய் இருந்தவண்ணம் அவ்வப்போது அரசியல் உரிமைகளைக் கோரி அரசியல் நிரூபண சபையில் உரையாற்றுவதோடு அமைதியடைந்து இவர்கள் மன நிறைவோடு வாழ்ந்து வந்தனர்.

1879 ஆம் ஆண்டிலே ஸ்ரீலங்கை ஆறுமுக நாவலர் மறைந்த போதிலும் அவர் சைவ சமயத்தவரிடையே ஏற்படுத்திய விழிப்புணர்வு மறையாது தொடர்ந்து நிலவியே வந்தது. சைவ நெறியையும் தமிழ்ப் பண்பையும் பேணிக்காக்கும் சமயச் சார்பான கல்வி நிறுவனங்கள் தோன்றியது போலவே, கலை வளர்ச்சிக்கான தொழிறுறை சாராத நிறுவனங்களும் தோன்றின. சிறப்பாக நாடகக்கலை நிறுவனம் முதன்மை பெற்றது. நாடகங்களினூடாகச் சமய உணர்வையும் அற நெறிகளையும் போதித்து மக்களை நன்னெறிக்கு உயர்த்தலே நாடக சபைகளும் நாடகாசிரியர்களும் நோக்கமாய் இருந்து வந்தது. நாடகத்தைக் கலை வடிவாகக் காண்பதிலும் அதனை ஒரு பிரசார சாதனமாகவும் அறப்

போதனைக்கான வாயிலாகவுமே அக்காலத்தவர் கண்டனர். இத்தகைய போதனை நோக்கு அக்காலத்து இலக்கிய முயற்சிகள் யாவிலுமே - அவை நாவலாயிருந்த போதிலும், கவிதையாகவோ சிறுகதையாகவோ இருந்தபோதிலும், - பரவலாகக் காணப்படும் ஒரு தனித்தன்மையாகும். இக் காரணத்தினாலேயே இக்காலப்பிரிவிற்கு அறப்போதனைக் காலம் எனப் பெயர் சூட்டப்பட்டது. 'சுபோத', 'சுகிர்த', 'சரஸ்வதி விலாச' போன்ற பெயர்களும் நாடகசபைகளின் போதனைப் பண்பினையே புலப்படுத்துகின்றன.

## 2. இக்காலப் பிரிவிற்குரிய நாடக நூல்கள்

இக்காலத் தொடக்கத்தில் பெரும்பாலான சமய நாடகங்களும், இறுதிக் கட்டத்திலே சில சமூக நாடகங்களும் தோன்றின. சமூக சிந்தனைகளிலே படிப்படியாக ஏற்பட்டு வந்த மாற்றத்தையே இது குறிக்கின்றது. சாவித்திரி தேவி சரிதம் (1917), நற்குணன் (1927), நமசிவாயம் அல்லது நான்யார் (1928), மகேந்திரன் மகேஸ்வரி (1935), உயிரிளங் குமரன் (1936), சர்மளா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம் (1937) சத்தியேஸ்வரி (1938) என்பன இக்காலக்கட்டத்திலே எழுதி வெளியிடப்பட்ட நாடகங்களாகும்.

### (அ) சாவித்திரிதேவி சரிதம்

1917ஆம் ஆண்டு சரஸ்வதி விலாச சபையின் உறுப்பினரான பண்டிதர் க. சிதம்பரநாதன் சாவித்திரி தேவி சரிதம் என்னும் நாடகத்தை எழுதி வெளியிட்டார். நாடகத்தின் அட்டைப் பக்கம் பின்வருமாறு அமைந்துள்ளது :

உ

கணபதி துணை

கற்பு மகிமையாற் கணவனுயிர் மீட்ட

சாவித்திரிதேவி சரிதம்

அல்லது

மனைமாட்சி வினையாட்சி

இஃது

ஐக்கிய மலாய் நாட்டுத் தமிழ்ச் சங்கத்தார் பலரும் கோலாலம்பூர் கமலாசனி விலாச சபையாரும் நாடகமாக வியற்றித்தர வேண்டியபடி

யாழ்ப்பாணம் சரஸ்வதி விலாச சபைக்  
கௌரவ ஸ்தாபக அங்கத்தவருள் ஒருவரும்  
வட்டுநகர்

சித்தாந்த சைவ வித்தியாசாலைத் தலைமையாசிரியர்  
ஸ்ரீமாந் க. கந்தையா உபாத்தியாயர் அவர்கள்  
மகனும் மாணவனும்

சன்னாகம்

ஸ்ரீமாந் அ. குமாரசுவாமிப் புலவர் அவர்கள்  
கிரேஷ்ட மாணவருள் ஒருவனும்  
ஆகிய ஸ்வர ரஸக்ஞ பூஷணம்

பண்டிதர் ஸ்ரீ க. சீதம்பரநாதன் அவர்களால்  
சமயோசித சங்கீத விநோத விகட நாடகமாக  
இயற்றப் பெற்று

கோலாலம்பூர் நீதிஸ்தல துவிபாஷக முதலியார்  
ஸ்ரீமாந் கா. தம்பாபிள்ளை அவர்கள்

புகைரதத் தலைமைப் பரிசோதகர் கந்தோர் பிரதம விகிதர்  
ஸ்ரீமாந் வி. சின்னப்பாபிள்ளை அவர்கள்

ஷு. புகையிரப் பகுதிப் பிரதம கணக்குப் பரிசோதகர்  
ஸ்ரீமாந் சி. க. சபாபதிப்பிள்ளை அவர்கள்

ஆகிய

செந்தமிழிமானப் பிரபுக்களது திரவிய சகாயத்தால்  
மலாயன் சப்ளைபிரசுந் பதிப்பிக்கப்பெற்றது

Copyright reserved

1917 இதன்விலை \$ 1.50<sup>14</sup>

இத்துணை விபரங்களுடன் வெளியான நாடக நூலிலே அக்காலத்தின் நாடகப் பண்புகள் பல தெளிவர்கப் புலனாதல் காணலாம். அப்பண்புகள் வருமாறு :



1. கிறிஸ்தவ மதச் செல்வாக்கினாலும் மேனாட்டுக் கலாசாரத் தாக்கத்தினாலும் தமிழ்ப் பெண்களின் இயல்பான அடக்கமும் நல்லொழுக்கமும் சிதைவுறுகின்றன என அக்காலத்தவர் கருதினர். எனவே, சாவித்திரி சரிதம் போன்ற நாடகங்களாலே மகளிரைத் திருத்தலாமென அவர்கள் முடிவுசெய்து நாடகங்களை இயற்றினர். இவர்களது நோக்கத்தின் பிரதிபலிப்பைச் சேர். பொன்னம்பலம் இராம நாதனின் கூற்றினாலும் அறியலாம்.

“...ஆனால் மூன்று ஆண்டுகளின் முன் நான் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வருகை புரிந்த பொழுது இங்குச் சிறுவர்களிலும் சிறுமிகளின் நிலையே கொழும்பில் உள்ள திலும் பயங்கரமாக இருக்கக் கண்டேன். ... சிறுமி சளோ ஒன்று கிறிஸ்தவ கல்லூரிகளில் நுழைவு அநுமதி பெறல் வேண்டும். அல்லது தங்கள் படிப்பினைப் புறக்கணித்து வீடுகளிலேயே படிப்பின்றி இருத்தல் வேண்டும். இவர்களின் பெற்றோர் கிறிஸ்தவப் பள்ளிகளுக்குச் செல்லும் தங்கள் பிள்ளைகளுக்கு ஏற்படும் நஞ்சு பற்றிப் பெரிதும் வருந்துவதையும் கண்டன முறையீடுகள் செய்வதையும் என்னுற் காணமுடிகிறது”<sup>15</sup>

மேலும் சேர். பொன் இராமநாதன், நாடகம் முதலிய கலைகளினால் மகளிருக்கு அறிவு புகட்டலாம் என்பதை வற்புறுத்தியமையையும் சாவித்திரிதேவி சரித நூன்முகத்தினாலும் அறிந்து கொள்ளலாம்.

“அவ்வாண்டில் எம் யாழ்ப்பாணத்துச் சரஸ்வதி விலாச சபையார் கௌரவ ஸ்ரீமான் பொ. இராம நாதன் அவர்களை உருக்குமாங்கத சரித நாடகத்துக்கு வரவேற்றழைத்த போது அவ்வருங்கலை வினோதப் பிரபுசிகாமணியே சாவித்திரி சரித முதலாய மாதர்கட் கறிவு புகட்டும் சரிதங்களை நாடகமாக்கி நடத்தல் உசிதமென எம் சபையார்க்குரைத்துள்ளார்”<sup>16</sup>

2. தாம் மேடையேற்றும் நாடகம் புராண இதிகாசக் கதை தழுவியதாயினும் அதனாடாகச் சமகாலச் சமுதாயத்தின் குறைகளை எடுத்துக்காட்டி அறிவுரை பகர்வதனையும்

நாடகாசிரியர் தமது இலட்சியமாகக் கொண்டிருந்தனர். மதுவிலக்கு, சர்வசனக் கல்விக்காய்ப் பாடசாலைகள் அமைத்தல் முதலாமியக்கங்கள் அக்காலத்திலே தீவிரமடைந்தன. ஏறக்குறையச் சாவித்திரிதேவி சரிதம் எழுதப்பட்ட காலத்திலேயே எழுதி 1928இல் வெளியான வரப்பிரகாசன் நாடக (நாட்டுக் கூத்து) வாயிலாகவும் மதுவிலக்குப் பிரசாரம் செய்யப்படுதலைப் பின்வரும் பாடலால் அறியலாம்.

சாராயக்காரன் : என்னடி சொல்லுகிறாய் — உனக்கு  
மேதுந் தெரியுமோடி  
என்னைவிடக் கெட்டிக்காரி — யாய்நீயும்  
இருக்கிறாயோ சொல்லடி.

பெண் : அடிஅடி என்று எந்தன் — மன்னு  
அதிகோபம் கொள்ளுகிறீர்  
குடிவெறிப் பானம் விறகு — லூரிநீ  
கொடுமைகள் கூடுமல்லோ ?

சாராயக்காரன் : கொடுமைக ளூரில் வந்தா — லெம்க்குக்  
சுறாவென்ன நீசொல்லடி  
வடுவரு மென்று மனம் — நீயும்  
வாடுத லாகாதே

பெண் : ஆகாத சண்டை சள்ளு — பெருத்த  
அமளிக ளல்லாமல்  
போகாப் பழிபாவம் — எங்கெங்கும்  
பொங்கு மிதனாலே<sup>17</sup>

3. நடிப்புத்திறன், பாத்திர அமைப்பு, கதைப்புணர்ப்பு ஆகிய அமிசங்களைவிடச் செவிச்சுவையும் அறிவுரைகளும் பத்தித் திறமும் அமைந்த பாடல்களை அதிகம் அதிகமாகக் கையாண்டு நாடகமியற்றல் அக்கால நாடகாசிரியர்களின் வழக்கமாயிருந்தது.

4. ஆசிரியர், தங்காலத்துக்கு முன்னிருந்த நாட்டுக் கூத்து, விலாசம் முதலான கூத்தமைப்புக்களினின்றும் பெரிதும் மாறுபடாத நிலையிலேயே இந்நாடகத்தினே

இயற்றியுள்ளார். சாவித்திரி சரித்திலே கையாண்ட பாடல்களின் விபரம் வருமாறு :

ஆசிரியரின் ஆக்கங்கள்	
கீர்த்தனம்	58
விருத்தம்	14
ஆங்கில நோட்	5
துக்கடாக்கள்	26
கண்ணிகள்	8
கட்டளைக்கலித்துறை	2
சந்தப்பாடல்கள்	4

பிறர் ஆக்கங்கள்	
தேவாரங்கள்	26
திருவாசகம்	7
பெரியபுராணம்	1
திருப்புகழ்	5
இராமலிங்கர் பாடல்	5
திருவிசைப்பா	2
திருப்பல்லாண்டு	1
சிவஞானசித்தியார்	1
நீதிநூற்பாடல்	8
பட்டினத்தார்பாடல்	1
திருக்குறள்	1

ஆக மொத்தம் 175

5. வடமொழி நாடக மரபினைப் பின்பற்றித் தலைமைப் பாத்திரங்களும் உயர்வான பாத்திரங்களும் செந்தமிழ் நடையில் உரையாடலை நிகழ்த்துகின்றன. உதாரணம் வருமாறு :

சாவித்திரி : ஐய! பெண்கட்குத் தம் நாயகரோடிருப்பதே நகரவாழ்வும் அவரை விடுத்துத் தனித்திருப்பதே காட்டு வாழ்வுமன்றோ? காடும் நாடும் கற்பித பூர்வமான ஆனந்த சோகாதிகளைக் கொடுப்பதன்றி மெய்யானந்தத்தைக் கொடுப்பனவன்றே, கெடுப்பனவுமன்றே.<sup>18</sup>

விகடன், வேலைக்காரர், குறவர் போன்ற பாத்திரங்கள் பேச்சுத் தமிழையோ கொச்சையான சொற்பிரயோகத்தையோ கையாள்வனவாய் ஆக்கப்பட்டுள்ளன. உதாரணம் :

குறவன் : அடியேரா, அறுவு போச்சே. வேளைக்கெல்லாம் வேண மட்டும் போட்டே பாழத் தண்ணி பண்ணாத தெல்லாம் பண்ணுதே<sup>19</sup>.

பாத்திரங்களதும் சம்பவங்களதும் இயல்பான தன்மைக்கு முரணான வகையிலே கடின வசனங்களும் ஆங்காங்கே வருகின்றன.

சூஸ்திரதார் : சபாகல்பதரும் வந்தே வேதவாதோ பஜீவிதம் சாஸ்திர புஷ்ப சாயுத்தம் வித்வத் பிரம்ம ராஜோபிதம். அரிபிரமேந்திராதி தேவர்க ளாலும் அறியத்தகா அரும்பெரும் பரணை அறிவாலகத்திருத்தி, வேதாகம சாஸ்திர இதிகாச புராணங்களைத் தெளிவுற வாய்ந்து நிலவுலகுளோர் மயனீக்கி மெய்ஞ்ஞானம் பயப்பிக்குமேன்மை பூண்டுள்ள கல்விக் குழாத்தினை நயப்பூட்டி யுவப்பித்துன்னதஞ் செய்யுஞ் செல்வப்பூமான்களையும் பரமபதியைப் பணிந்து ஞானநெறியை மேற்கொண்டொழுகும் பெரியோர் குழாத்தையும் நமஸ் காரஞ்செய்யுங் கடமை பூண்டுள்ளோம்.<sup>20</sup>

நாடகப் புணர்ப்பிற்கு இன்றியமையாதவை என்று கொள்ள முடியாத காலமுரண்பாட்டுச் செய்திகளும் சொற்றொடர்களும் உள.

இயமன் : களியாட்டக் கள்ளுக் கஞ்சா, அரக்கபின் கருத்தற மனத்துறு கணிப்பற மாந்தி, ஓந்திபோற் றேம்பி.....<sup>21</sup>

இக்கூற்றிலே அரக்கு, அபின் என்பன முறையே சாராயத் தையும் மஸ்துப்பொருளையும் குறிக்கும். இவை சாவித்திரி கதை நிகழ்ந்த காலத்திலே கையாளப்பட்டிராத சொற்கள்

ளென்பது தெளிவு. உயர்ந்த செந்தமிழ் வசன நடையின் இடையிலே பேச்சுத் தமிழ்ச் சொல்லாட்சியும் காணப்படுகின்றது.

**ரேணுகா :** நேசீ ! மண்ணினிற் கண்யமுறு செல்வம் படைத்துப் பிறர்க்குதவாத் திறனுடையோர் பேரும் பூமியிலெழில் காட்டி நகை கூட்டி நயம்பயவாத் தீநெறியோர் சீருந் தெரிவிக்குதே.

**சாவித்திரி :** ஏது ! யானெண்ணியது போலாகுதே. விரைந்துவரச் செய்குதி.<sup>22</sup>

சொற்களைச் சந்திப்பிரியாமல் இலக்கண வரம்போடு கையாண்டுள்ளமையால் நாடக பாத்திரங்களின் இயல்பான பேச்சு முறைக்கு அவை தடையாகின்றன. இவற்றைத் தொகுத்து நோக்கும் பொழுது இந்தக் கால கட்டத்து நாடகாசிரியர்கள் பாடல் யாப்பிலே காட்டிய அதேயளவு கவனத்தையும் திறமையையும் தமது உரைநடையிலே செலுத்தவில்லை என்றே கொள்ளல் வேண்டும்.

6. சமயச்சார்பு, தத்துவோபதேசம், அறிவுரைகள் ஆகியவற்றோடு சாவித்திரிதேவி சரிதம் போன்ற நாடகங்களிலே ஓர் இணைவு நிலையும் எந்த நாடக பாத்திரமும் முழுமையாய்க் கெட்ட தன்மையைப் பெறுது இறுதியிலே திருந்தும் பாங்கும், எதிர்பாராத திருப்பங்கள், உச்சகட்டம் என்ற எதிர்பார்ப்பு நிலையின்மையும் காணப்படுகின்றன. இவை இந்திய இதிகாச நாடகங்கள் யாவினதும் பொதுப் பண்பெனலாம்.<sup>23</sup>

### 3. சாவித்திரிதேவி சரிதத்திற் சில சிறப்புப் பண்புகள்

கற்பின் மகிமையால் விதியையும் வெல்லலாம் என்னும் உண்மையினைச் சாவித்திரி தன் கணவனாகிய சத்தியவானின் உயிரை யமனிதம் வாதாடி மீட்டமை கொண்டு நிரூபிக்க எழுந்த கதையே சாவித்திரிதேவி சரிதமாகும். இது பாரதத்தில் வரும் ஓர் உபகதை.

“ஆயினும், புராதன சரிதமாகிய சாவித்திரிதேவி மகத்துவத்தையிக்காலம் மிகு நன்மை பயக்கத்தக்கவாறே நாடகமாயியற்ற முன்வந்துழி அநேக அற்புத வினோதக் காட்சிகளையுக்கவும் வேண்டி வந்ததெனலாம். அதனாலே மதுவெறிக் கொடுமை, பொதுமனைப்பாடு முதலாய தீவினைகளையும் வறுமையிற்செம்மை, சிறுமையிற்றின்மை, ஏகாந்தவினிமை முதலாய நல்வினைப் பண்புகளையும் ஏழைகள் கல்வி, வித்தியாதானம், சங்கீத மகத்துவம் முதலாய பெருமைகளையும், சித்தாந்த சமரச சன்மார்க்க நிலையையும் பிறவிடயங்களையும் காட்டவேண்டியவாறு காட்டியும் போந்துள்ளன”<sup>24</sup>

சாவித்திரி, அவளின் பெற்றோராகிய அஸ்வாபதி, மாலவி தேவி, சத்தியவான், அவளின் பெற்றோராகிய தியூமற் சேனர், பத்மாசனி, நாரதமுனிவர், யமன் ஆகிய எட்டுப் பாத்திரங்களைக் கொண்டு மிகச் சுருக்கமாய் அமைந்த இதனைப் பல கற்பனைப் பாத்திரங்களுடனும் சம்பவங்களுடனும் நவரசங்களும் அமையுமாறு ஆசிரியர் யாத்துள்ளார். அவர் காலத்திலும் சற்றுப் பின்னரும் எழுதப் பெற்ற ஈழத்து நாடகங்களிலே சூஸ்திரதார், விகடன் முதலான கதையோடு நேர்த் தொடர்பு கொள்ளாத பாத்திரங்கள் வருவதில்லை. ஆனால், இந்நூலாசிரியர் இப்பாத்திரங்களை வடமொழி நாடக மரபினைத் தழுவினோ தமிழக முறையைப் பின்பற்றியோ தம் நாடகத்திலே உள்ளடக்கினர் என்று கொள்ளலாம். இவற்றோடு அவராற் படைக்கப்பட்ட கற்பனைப் பாத்திரங்களும் பல உள.

மிகப் பழைமை வாய்ந்த சாவித்திரி கதையினூடாகத் தமது சம காலச் சமூகச் சிந்தனைகளையும் பிரச்சினைகளையும் கருத்தோட்டங்களையும் பொருத்தமாக இணைத்துள்ளமை ஆசிரியரின் திறமையைப் புலப்படுத்துவதாகும். உதாரணங்களாக அஸ்வாபதிக்கும் மந்திரிக்கும் சபையிலே நடக்கும் உரையாடலையும் வைவசுதபுரி அவைக்களத்திலே யமனுக்கும் சித்திரபுத்திரனுக்கும் நடக்கும் உரையாடலையும் நோக்கலாம்.

**அஸ்வாபதி :** கல்யான், நாடகத்தின்மேன்மையான கல்வி விசேஷமென்பது மறக்கற் பாலதல்லா

வுண்மையே. அதனைச் சிலர் கொன்னே யபத்தமாகிய சிற்றின்பத்தை மாந்தர்க்கு விளைத்துக் கெடுக்கத்தக்கதாகவும் நல்லறிவு புகட்டற்குதவா நிலையடையத் தக்கதாகவும்; அக்காலத்து நடந்த, நடக்கக் கூடிய காட்சி களைக் காட்டாது நவீன விஷயங்களை நவீன மாய்க் காண்பித்தும் மக்கட்கறிவு புகட்டற் குரியதே நாடகம் என்பதை மறந்து, அறிவைக் கெடுத்தற்குரிய முறையாய்க் கையாளுகின் றார்கள். நம் நாட்டிற் கற்றார்க்கும் கல்லார்க் கும் அறிவு புகட்ட நாடகமமைவுற்றிருப் பதை அறிய ஆனந்தம்.<sup>25</sup>

ஈழத்துச் (யாழ்ப்பாணத்துச்) சமுதாய ஏற்ற இறக்கங் களையும் பண்பாட்டு வீழ்ச்சியையும் ஆசிரியர் எதார்த்த பூர்வமாய்க் காட்டியுள்ளார்.

சித்திரபுத்திரன்: சிங்களத் துவீபந் தங்குயாழ்ப் பாணச்  
செட்டிகள் குழுவினி லுற்றோன்  
சிறிதுமே கவலை யின்றியே வட்டி  
செட்டுகள் ஏழைகள் அழுவே  
தந்திர மாகப் பெற்றுமே தான  
தருமமென் றுலகினிற் புகழ்ச்  
சத்திரஞ் செய்தே கணிகையர்க் கிடமாய்ச்  
சமைத்தநு பவமிகச் செய்தோன்  
மந்திர செபங்கள் செய்வதாக் காட்டி  
மறையவர் மகளிரைக் கோயில்  
மலிவுறு வீதி தனிற்க்கித் திட்டோன்  
மாதமோர் கொடியது கட்டி  
இந்திரன் போலே ஈகைசெய் வதனால்  
யாசகர் யாவர்க்கு மின்சொல்  
வின்றியே யடித்துப் புடைத்தவெங் கடேச  
னிவனதி காரிகோ யிற்கே<sup>26</sup>

விகடன் என்ற பாத்திரம் வடமொழி நாடகங்களில் வரும் விதாஷகளை நினைவூட்டும் வகையிலே உருவாக்கப் பட்டுள்ளது. பிற்காலத்தில் இப்பாத்திரம் கொட்டகைக்

கூத்துக்களில் 'பபூன்' (கோமாளி) என அழைக்கப்பட்டு நாடகக் காட்சிகளில் வந்து பிரதான கதையுடன் தொடர் பில்லாத பல கோணங்கித்தனங்களால் நாடக ரசிகர்களைச் சிரிக்க வைத்ததுண்டு. நவீன நாடகங்கள் தோன்றிய காலத் திலே தலைமைப் பாத்திரத்தின் தோழனாக வந்து நகைச்சுவைப் பணியினைப் பொருத்தம் நோக்காது செய்வதாகிய தேவை யற்ற ஒரு பாத்திரமாக 'பபூன்' சித்திரிக்கப்பட்டதுண்டு.

ஆயின், சாவித்திரிதேவி சரிதத்தில் வரும் விகடன் கதை நிகழ்ச்சியோடு தொடர்புறும் ஒரு பாத்திரமாகச் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. பெரும்பாலும் நிகழ்ச்சிக்குப் பொருத்தமானவும் தேவையானவுமான உரையாடல்களே விகடன் வாயிலாக வெளிப்படுகின்றன. விகடனின் பேதைமையால் நகைச்சுவையைப் பெற வைக்காது அவனது சாதுரியமான பேச்சினாலும் செயல்களினாலும் நகைச்சுவையை வெளிப்படுத்திச் சிரிக்க வைக்கும் ஆசிரியரின் திறமை சிறப்பாக எடுத்துக்காட்டவேண்டிய ஒன்றாகும்.

சத்தியவான் மரையை வேட்டையாடத் துரந்து சென்று அதனைக்காணாது திரும்பித் தனதுணைவரைய் வந்த விகடனை அது சென்ற திசையைக் கேட்டபொழுது அவன் கேலியாக உரைப்பன இவை :

விகடன் : அன்றைக்கு அண்டை வீட்டு ராமனும் அப்படித்தான் கேட்டான். என்ன சொல் வேன் ராஜா! மந்திரியாரும் சேனையுமொரு புறமோடிப்போகத் தாங்கள் மரையின்பின் போக நான் ஒரு நரிபின் போனேன். செடியைக் கண்டு நரியதனுள்ளோடிப் பிள்ளை குட்டிகளைக் கண்டு பேசிக்கொண்டு கள்ளுக் குடித்துக்கொண்டது போலத் திரும்பி என்னைக் கலைக்க வரவே நல்லவீரம், திறமை நாளை அதற்குப்படுகிறதா? ஓடோடி வந்து உம்மண்டை சேர்ந்திட்டேன்.<sup>27</sup>

## (ஆ) நற்குணன் நாடகத்திற் சில சிறப்புப்பண்புகள்

சாவித்திரிதேவி சரிதம் வெளியாகிப் பத்தாண்டுகளின் பின்பு 1927இற் கதிர்காமர் கனகசபை என்பவரால் நற்குணன் நாடகம் எழுதப்பட்டு யாழ்ப்பாணம் நாவலர் அச்சகத்தில் வெளியாயிற்று. இந்நாடக நூல் 52 பங்கங்கள் கொண்டது. அக்கால நாடகங்களின் அளவோடு ஒப்பிடும் பொழுது இதனைச் சிறுநாடகம் என்றே கொள்ளலாம். சாவித்திரிதேவி சரிதம் போல அன்றி அட்டைப் பக்கத்தில் மிகச் சுருக்கமான செய்திகளையே நற்குணன் கொண்டுள்ளது.

## நற்குணன்

ஓர் நாடகம்

ஆக்கியோன்

கதிர்காமர் கனகசபை

யாழ்ப்பாணம்

நாவலர் அச்சக் கூடம்

1927

சாவித்திரி தேவி சரிதத்தில் விரிவான நூன்முகம், நூற் சிறப்புப்பாயிரங்கள், விநாயகர் காப்பு, சரஸ்வதி தோத்திரம் (கீர்த்தனம்) ஆகியன அமைந்துள்ளன. ஆயின் நற்குணன் நாடக நூலிலோ,

நற்குண னாடகம் நயந்தேன் றமிழில்  
கற்கும வர்பொறைக் காப்பே காப்பு

என்ற பாடலே தொடக்கமாய் உள்ளது. இதனைத் தொடர்ந்து நாடகர் அறிமுகம் தரப்படுகின்றது. (பாத்திரங்கள் நாடகர் என அழைக்கப்படும் முறைமை கவனத்திற்குரியது) அடுத்து,

ஆங்கிலர் நாடகமுறை யாண்டேன் பிழை  
தாங்கல் தமது தையெனத் தணிந்து

என அவையடக்கம் தரப்படுகின்றது. இவ்வளவோடு நாடகம் ஆரம்பமாகின்றது. காட்சிப் பிரிப்புக்கள், பாகம் 1 நாடகம் 1 என அமைகின்றன,

ஆங்கில நாடக முறையைத் தழுவியது என்னும் நாடகாசிரியரின் கூற்றிற்கிணங்க Elank Verse இனை ஓத்த அகவல்லே நாடக பாத்திரங்களின் உரையாடல் பெரும்பாலும் அமைகின்றது. இவ்வகையில் இதனைக் கவிதை நாடகம் எனக் கொள்ளலாம். இதுவே ஈழத்தில் எழுந்த அச்சவடிவிற்கிடைக்கும் முதலாவது கவிதை நாடகம். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிற்குரியே பேராசிரியர் பெ. சுந்தரம்பிள்ளை இயற்றிய மனோன்மனீயம் பேராசிரியர் வி. கோ. சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார் எழுதிய மானவிஜயம் ஆகிய கவிதை நாடக நூல்களின் வரிசையிலே நற்குணன் நாடகத்தையும் கொள்ளலாம்.

காவிரி நகரத்து வணிகச் செல்வனான கண்ணனின் மகன் நற்குணன் வியாபாரத்திற்குக் கப்பலிலே சென்றபொழுது, கடற் கொள்ளைக்காரரிடமிருந்து காப்பாற்றிய பதுமினி என்னும் அரசகுமாரியை மணப்பதும் பின்னர்ப் பதுமினியின் தந்தை ஜகராசரசுவின் மந்திரி மகன் விஜயனின் சூழ்ச்சியாற் கடலிலே தள்ளப்படுவதும், தெய்வ அருளாற் செம்படவனால் அவன் காப்பாற்றப்பட்டுப் பதுமினியின் நாடடைந்து பிரிந்தவர் கூடுவதுமான சம்பவங்களைக் கொண்டது நற்குணன் நாடகம். இந்நாடகத்திலே சிறியவும் பெரியவுமான பதினான்கு காட்சிகள் உள. இரண்டு விருத்தங்களும் மீதி அகவல்களுமாக இதன் உரையாடல்கள் அமைந்துள்ளன. நடிப்பதற்கான மேடையமிசம் இதிற் குறைவாகவே உள்ளது. படித்துச் சுவைப்பதற்கே இஃது உகந்த நாடகம்.

சோக சம்பவங்களே நற்குணன் நாடகத்தில் மிகுதியாய் உள்ளன. 'தருமத்தின் வாழ்வதனைச் சூது கல்வம், தருமம் இறுதியில் வெல்லும்' என்ற இலட்சிய நோக்கோடு இந்நாடகம் புனையப்பட்டுள்ளது. அக்காலப் போக்கிற்கிசைய ஆங்காங்கே அறவுரைகளும் அறிவுரைகளும் மிகுதியாகத் தரப்பட்டுள்ளன. அவை நாடகத்தின் ஓட்டத்தினைத் தடை செய்து விடுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக,

சுந்தரன் :

பண்டைக் குபேர பாக்கிய மதனைச்  
சங்கம் பதுமந் தாங்கி யாண்டான்  
எங்குற் றதவை எல்லா மிப்போ



வாழ்வை நம்பி மதியது கெட்டிர்  
பழுதா மிவ்வுடல் பாரும் பெயர்த்து  
கிருமிசேர் நாற்றக் கேடி தறிக  
தரும நெறியே தந்திடு மீட்சி  
வேந்தரா யுலகாண் டார்மே வினர்தபம்  
சேர்ந்தன பொருளும் தேடுக நற்கதி  
காதற்ற வுசியும் வாரா கடைவழி  
நாதர் நினைவு நாடும் மனத்து  
உழைத்தீர் பொருளை உத்தமன் றனக்கு  
அமைத்திடு மவனை யடைக்கல மென்மின்<sup>28</sup>

என்ற பாடல் அடிகளை நோக்கலாம்.

ஆசிரியரின் கவிதை நடை எளிமை, சுருக்கம், ஓசை நயம் ஆகியன பொருந்தி விளங்குகின்றது. அகவலமைப்பிலே சிறிது மாற்றம் செய்து சீர்களை நீட்டுவதன்மூலம் அவரின் கவிதையிலே உரைநடையின் பண்பு அமைதல் காணலாம். (மாச்சீரின் இடையிடையே காய்ச்சீர் வந்து அகவலின் ஓசையை நீட்சிபெறச் செய்கின்றது) உதாரணம் :

கண்ணன் : என்செய்வ திறைவ என்மைந்த னற்குணன்  
தன்னலங் கருதிலன் சற்று மஞ்சான்  
சார்ந்தார் நொந்தார் தமக்கு நன்மை  
சேர்ந்தன சிதறுவன் சிந்தை யில்லான்  
தனக்குப்பின் றுன மென்றார் சான்றோர்  
எனக்கென்...<sup>29</sup>

நாடக வளர்ச்சிக்குரிய முரணிலைகள், எதிர்பார்ப்பு நிலைகள், உச்சகட்டம் என்பன இந்நாடகத்திற் குறைவாகவே உள்ளன. எனினும், சொற்செட்டுடன் கூடிய உரையாடல்கள் நாடகத்தின் சுவையை மிகுவிக்கின்றன. வர்த்தக சமூகத்தின் உளப்போக்கு, ஏற்ற இறக்கம் ஆகியன ஆங்காங்கே பாத்திர வாயிலாக விளக்கம் பெறுகின்றன.

1905ஆம் ஆண்டில் வெளியிடப்பட்டதாகக் கூறப்படும் பாவலர் துரையப்பாளியின் சகலகுண சம்பன்னன் நாடகக் கதை<sup>30</sup> நற்குணன் கதையிலும் பலவாற்றுகளும்

விரிவானதாயும், நாடக அமிசங்கள் கூடிய அளவு அமைந்த தாயுமுள்ளது. இவ்விரு நாடகங்களதும் ஆசிரியர்கள் ஒரே மூலக் கதையிலிருந்தே தமது நாடகக் கருக்களைப் பெற்றனர் என்பதற்கு ஐயம் இல்லை.<sup>31</sup> எனினும், இவ்விருவருள் ஒருவராவது தமது நாடகத்தின் மூலக்கதை எது என எவ்விடத்திலும் குறித்தாரல்லர். நற்குணன் நாடக ஆசிரியர் தமது நாடக நூலின் தொடக்கத்தில் “ஆங்கில மாதிரியிலே தமிழில் நாடகம் ஒன்றினை அமைக்கும் நீண்ட நாள் அவாவானது எமது முதிய பராயத்தின் ஓய்வுக்காலத்திலாவது நிறைவேறுகின்றது”<sup>32</sup> என்ற தமது மனநிறைவை ஆங்கிலக் கவிதை ஒன்றின் வாயிலாகப் புலப்படுத்துகின்றார். இதன்மூலம் தமது நாடகக்கதை ஆங்கிலத்தழுவலே என்பதை அவர் குறிப்பாக வெளிப்படுத்தினார் என்று கொள்ளலாம். பேராசிரியர் பெ. கந்தரம்பிள்ளை, பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆகியோர் தவிர்ந்த வேறு எந்த நாடகாசிரியராவது நாவல், சிறுகதை ஆசிரியராவது அக்காலத்திலே தமது படைப்பிற்கான முதலூல் இதுவெனக் குறிக்காமை அக்காலத்தின் ஒரு பொதுத்தன்மையே என்ற எண்ணம் உண்டாகின்றது. (அடுத்து வரும் ‘நமசிவாயம் அல்லது நான் யார்’ என்ற நாடகமும் தத்துவக் கருத்துக்கள் கொண்ட வடமொழி நாடகமான பிரபோத சந்திரோதயம் என்பதன் மொழிபெயர்ப்பினைத் தழுவி எழுதியது’ என்ற உண்மை ஈழத்து நாடகத் தமிழ் என்ற கட்டுரையில் அதன் ஆசிரியரான ம. வே. திருஞான சம்பந்தர் அவர்களால் எடுத்துக் காட்டப்படுகின்றது. ஆயின், நாடகாசிரியர் தாம் தழுவிக்கொண்டது பற்றி யாதும் குறித்திலர்)

(இ) நமசிவாயம் அல்லது நான் யார் ?

‘சரஸ்வதி விலாச சபை நாடக மஞ்சரியின் இரண்டாவது மலராக, யாழ்ப்பாணம் சரஸ்வதி விலாசசபை அங்கத்தவரும் கமலாசனி வித்தியாசாலை ஸ்தாபகருமான வித்துவான் க. இராமலிங்கம் அவர்களால் இயற்றிக் கொழும்பு மெய்கண்டான் அச்சியந்திரசாலையில் 1929ஆம் ஆண்டிற் பதிப்பிக்கப்பட்ட ஒரு நவீன நாடகமே’ நமசிவாயம் அல்லது நான் யார் என்பது. புராண இதிகாசக் கதைகளையோ, வரலாற்றுச் சம்பவங்களையோ, சமகாலச்

சமுதாய நிலையையோ கருவாகக் கொள்ளாது சைவ சித்தாந்த தத்துவத்திற் குறிக்கப்படும் இறைவன், ஆன்மா, மும்மலங்கள், திரோதான சத்தி முதலியவற்றை உருவக வாயிலாய் விளக்கும் குறிக்கோளுடன் அவற்றை நாடக பாத்திரங்களாக்கி அவற்றின் மூலம் ஆன்மா இறைவனுடன் கலக்கும் வகையினை நாடகவுருவிலே தரும் தன்மையினை இந்நாடகத்திற் காணலாம். பதினான்கு மெய்கண்ட சாத்திரங்களுள் ஒன்றான சிவஞான சித்தியார் பாடல்களிலும் இத்தகைய உருவகக் கதைகள் உள்ளன. உதாரணம் :

மன்னவன்றன் மகன்வேட ரிடத்தே தங்கி  
வளர்ந்தவனை யறியாது மயங்கி நிற்ப்ப்  
பின்னவனு மென்மகனீ யென்றவரிற் பிரித்துப்  
பெருமையொடுந் தானுக்கிப் பேணுமா போற்  
றுன்னியவைம் புலவேடர் சுழலிற் பட்டுத்  
துணைவனையு மறியாது துயருறுந் தொல்லுயிரை  
மன்னுமருட் குருவாகி வந்தவரி னீக்கி  
மலமகற்றித் தானுக்கி மலரடிக்கீழ் வைப்பான்<sup>33</sup>

மனோன்மனீய ஆசிரியரான பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை தமது நாடகத்தின் துணைக் கதையாகக் குறள்வெண் செந்துறை யாப்பிற் பாடியுள்ள சிவசாமி சரித்திரமும் இத்தகைய உருவகப் போக்கினைக் காணலாம்.

சிவகாமி சரிதம் Wicar of Wakefield என்ற ஆங்கிலக் கதை நூலில் வரும் The Hermit என்ற கதைப்பாடலின் தழுவல். Pilgrim's Progress என்ற ஜோன் பன்யனின் கதை இரட்சணிய யாத்திரிகம் எனக் 'கிறிஸ்தவ கம்பர்' கிருஷ்ணபிள்ளையாலே தமிழிற் கவிதைவடிவில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டது. முன்னர்க் காட்டப்பட்ட பிரபோத சுந்திரோதயம் வடமொழிக் கதைநூல். இவை யாவும் சமய தத்துவங்களை உருவக வாயிலாகக் காட்ட எழுந்த கதை நூல்கள். எனவே, இவ்வாறு உருவகப் படுத்துதல் ஆங்கிலம், வடமொழி, தமிழ் முதலாகப் பல மொழிகளிலும் காணப் பட்ட பொதுப்பண்பு எனக் கொள்ளலாம்.

'நமசிவாயம் அல்லது நான் யார்' நாடகத்தில் உருவகப் படுத்தப்படும் பாத்திரங்களின் விபரம் வருமாறு :

ஏகசக்கராதிபதி	— ஆன்ம நாயகனாகிய இறைவன்
மனமோகனன் (மந்திரி)	— சுத்தமாயை என்ற திரோதானசத்தி
சாந்தவசனி	— சாத்விக குணம்
(மனமோகனின் மனைவி)	
நமசிவாயம்	— ஆன்மா
(மனமோகனன் மகன்)	
சற்புத்தி(நமசிவாயத்தின்— அருட்சத்தி நண்பன்)	
ரசோகுணன்	— ராஜசகுணம்
தமோகுணன்	— தாமச குணம்
(மனமோகனின் வளர்ப்பு மக்கள்)	
ஆசைப்பிள்ளை	— ஆணவம்
ஆகாமியன்	— கன்மம்
(மனமோகனன் ஏவலர்)	
அறிவானந்தர்	— சிவஞானம்
(மனமோகனன் மைத்துனர்)	
கருணம்பாள்	— சிவநேசம்
(அவர்மனைவி)	
ஞானசுந்தரம்	— பதிஞானம்
லோகசுந்தரம்	— பகஞானம்
(அறிவானந்தரின் புதல்வியர்)	
வேடர்கள்	— ஐம்புலன்கள்
ஆனந்தன்	— முத்தியின் வாயில்
மனமோகனன் வாயிற் காவலர்)	
	களம்
மாயாவனம் (உலகம்)	தபோவனம் (வீட்டுநெறி)

நமசிவாயம் அறிவானந்தரின் மகள் ஞானசுந்தரத்தைக் காதலிக்க, ஞானசுந்தரத்தின் சகோதரியான லோகசுந்தரம் நமசிவாயத்தை அடைய முயல இவற்றால் ஏற்படும் சிக்கல் களும் விளைவுகளும் இறுதியிலே நமசிவாயம் ஏகச்சக்கராதிபதி முன்பு ஞானசுந்தரத்தை மணந்து பெறும் இன்பமுமே இந்நாடகக் கருவாகும்.

நாடகம் தத்துவச் சார்பானதாயினும் உலகியல் சார்ந்த நிகழ்ச்சிகளால் நாடகாசிரியர் அதனைச் சுவையுடையதாய் ஆக்கியுள்ளார். சாவித்திரிதேவி சரித நாடக ஆசிரியரின் வசனங்களைப் போலவன்றித் தெளிவும், எளிமையும் உரையாடுவதற்கேற்ற எதார்த்தப் பண்பும் பொருந்தியனவாக 'நமசிவாயம் அல்லது நான் யார்' நாடக ஆசிரியரின் வசனங்கள் அமைந்துள்ளன.

ரசோகுணன் : தம்பீ ! நமதெண்ணம் எவ்வாறுகுமோ அறியேன்.

தமோகுணன் : ஆசைப்பிள்ளையும் ஆகாமியனும் சாமானிய மானவர்களா? நாமேன் யோசிக்கவேண்டும்?

ரசோகுணன் : (யோசித்து) சாமானியமானதென்ற நினைத் தாயந்தக் குழந்தையை?

தமோகுணன் : ஏதோ ரொம்ப யோசிக்கின்றீர்களே?

ரசோகுணன் : வேண்டுந்தானே?

தமோகுணன் : எதற்காக?

ரசோகுணன் : அரசன் அக்குழந்தையை அன்போடு வளர்த்து வருங்கால் அறிவானந்தன் அன்பு மேற்படு மானால்.....

தமோகுணன் : நமக்குங் கெடுதலுண்டோ?

ரசோகுணன் : சந்தேகமா?

தமோகுணன் : இவ்வுலகம் முழுவதையும் அடக்கியாளு மெமக்குமா? <sup>34</sup>

இந்நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் இருபது. இவற்றில் நாடகத்தின் கதையோடு இணையாது, ஆசிரியரின் கருத் துக்களை வெளிப்படுத்தும் ஊடகங்களாக ஏகச்சக்கராதிபதி,

சகலகலானந்தர், விவேகானந்தர் ஆகிய பாத்திரங்கள் வருகின்றன. இவற்றின் வாயிலாகச் சைவசித்தாந்தக் கருத்துக்கள் மிக விரிவாக எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன. அவை நாடக ஓட்டத்தைத் தடை செய்கின்றன. இக் குறைபாடு பெரும்பாலும் இந்தக் காலகட்ட நாடகங்கள் யாவிலுமே காணப்படுவதாகும்.

கேவார திருவாசகங்கள் மெய்கண்ட சாத்திரப் பாடல்கள் அறநூற் பாடல்கள் ஆகியவற்றோடு நாடகாசிரியரே யாத்த கீர்த்தனங்களும் சிந்துகளும் வெண்பாக்களும் சேர்ந்து 117 பாடல்கள் இந்நாடக நூலிலே உள்ளன. இடைப் பிறவரலாக ஆங்காங்கே சில வசனங்கள் வர மற்றைய வெல்லாம் பாட்டுக்களாகவே அமையும் விலாசங்களதும் நாட்டுக் கூத்துக்களினதும் செல்வாக்கினின்றும் அக்கால நாடகங்கள் முற்றும் விடுபடவில்லை என்பதையே இது காட்டு கின்றது. (பம்மல் சம்பந்த முதலியார் மேடைக்கு வந்து வசனம்பேசி நடித்தபொழுது சொர்ணலிங்கம், "ஒரு பாட்டும் பாடவில்லை. இவர் என்னடா நடிசர்" <sup>35</sup> என்று எண்ணியதும் இந்தச் செல்வாக்கினைப் புலப்படுத்துகிறது.) எனினும் 1917-ல் வெளியான சாவித்திரிதேவி சரித நாடகத்தில் 175 பாடல்கள் இருக்க நமசிவாயம் நாடகத்தில் 117 பாடல் களே அமைந்திருப்பது பன்னிரண்டாண்டுகளில் ஏற்பட்ட ஒரு வளர்ச்சி நிலையேயாகும். இருப்பினும், இந்நாடகத்தின் பாடல்கள் சிறந்த சொல்லாட்சியும் கருத்துவளமும் இசை யமைதியும் பொருந்தி விளங்குதல் குறிப்பிடத்தக்கது. எடுத்துக்காட்டாகப் பின்வரும் பாடலைப் பார்க்கலாம்:

இராகம் : பைரவி

தாளம் : ருபகம்

பல்லவி

அறிவிற் சிறந்தோரைப் பாராய்

ஆகா இவர்செயல் தேராய் தேராய் (அறி...)

அனுபல்லவி

அநுதினம் மமதைகொண் டந்த அறநெறித வறிடுமிந்த அற்பர்கள் தந் துர்ச்செயலை விற்பனமாய் மெச்சிடுமிவ் (அறி...)

சரணம்

அரிய பிறப்பதை ஆய்ந்துகொள் ளாமலும்  
ஹோப் பியருண்மை தேர்ந்துகொள் ளாமலும்  
அரிவைய ராகிலும் சிறியவ ராகிலும்  
அங்கவர் குடிவகை யுடைநடை  
இங்கவர் பழகியே யிடருறும் (அறி...)  
பன்னாடை போற்சிலர் இன்னா தவைகொண்டு  
நன்னய மாயதை நாகரி கமென்று  
அந்நியர் தம்மிட மேயறிந்து கொண்ட  
அற்பச் செயலை மெச்சி யவரைச்  
சற்சன ரெனநிச் சயித்திடும் (அறி...) 36

இக்கால கட்டத்திற் கோயில்களே கிராமத்தின் கலா சார கேந்திரங்களாய் இருந்தன. ஆனால் அவை தவறான வழிகளில் ஒழுக்கவினங்களை வளர்த்து வந்தமையாலே, தேவதாசிகள் 'தேவடியாள்கள்' என இழித்துப் பேசப்படும் நிலையும் கூத்தாடுவோர் 'கூத்தாடிகள்' என வசைக்கு இலக்காகும் நிலையும் ஏற்பட்டன. கர்முகர்களதும், சண்டித் தனம் செய்வோரதும் பொது இடங்களாகும் இழிநிலைக்கு ஆலயங்கள் தாழ்ந்தன. (1872ஆம் ஆண்டிலேயே ஸ்ரீலங்கா ஆறுமுக நாவலர் இவ்விழி நிலைபற்றித் தமது நல்லூர்க் கந்தசுவாமி கோயில் என்ற துண்டுப்பிரசுர நூலிற் குறிப் பிட்டுள்ளார்.)

இவ்வாறு சமய நிறுவனங்களில் ஒழுக்கக் கேடுமலிய, மறுபக்கம் ஆங்கிலம் கற்றோரின் மேற்றிசைக் கலாசாரத்தி னைக் குருட்டுத் தனமாகப் பின்பற்றும் தன்மையும் மலிந்தது. எனவே, இக்குறைபாடுகளை எடுத்துக் காட்டி மக்களுக்கு இடித்துரைக்க நாடகத்தினைப் பிரசார சாதனமாகக் கொள் வது தம் கடமையென நாடகாசிரியர் கருதினர். இதனால் நாடகத்தின் கலைத்திறம் குன்றியபோதிலும் அது பற்றி அவர்கள் கவலை கொள்ளவில்லை. நமசிவாயம் அல்லது நான்யார் நாடகாசிரியரும் சமய அறநெறிப் பிரசார சாதனமாகவே தமது படைப்பினைப் பயன்படுத்தியுள்ளமை யால் இவரின் நாடகத்திலும் இக்காலகட்டத்தின் அறப் போகளை பண்பு தெளிவாகப் புலனாகின்றது.

(ஈ) மகேந்திரன் மகேஸ்வரி

உ

MAHENDRAN MAHESVARI

மகேந்திரன் மகேஸ்வரி

ஓர் இனிய தமிழ் நாடகம்

க. செல்வநாயகம்

என்ற விபரங்களோடு 1935ஆம் ஆண்டிலே வெளியான முதற் சமூக நாடகமே மகேந்திரன் மகேஸ்வரி. பழைய நாடக மரபைப் பேணி அதே சமயத்தில் ஆங்கில நாடக முறைகளையும் தழுவிப் புராண இதிகாச நாடகங்களையே எழுதியும் நடித்தும் வந்த ஒரு காலகட்டத்திலே சமகாலச் சமூக நிகழ்ச்சிகளையும் நாடகமாக்கலாம் என்பதற்கு உதாரணமாக விளங்குவது 'மகேந்திரன் மகேஸ்வரி, அல்லது காதலின் வெற்றி' என்பது.

“இந்தியாவிலும் ஈழத்திலுமுள்ள பொழுதுபோக்கு நாடகசபைகளோடு தொடர்பு கொண்டு யான் பெற்ற சிற்றறிவின் துணையால் இந்நாடகத்தை எழுத முயன் றுள்ளேன்” 37 என்று ஆசிரியர் தமது முன்னுரையிலே குறித்ததற்கிணங்க, இந்நாடகம் அக்காலப் புராண இதிகாச நாடகங்களின் போக்கிலேயே செல்கின்றது. நாடக பாத்திரங்களின் நீண்ட உரையாடல்களும் இடையிடையே சந்தர்ப்பப் பொருத்தம் பாராது அவை பாடும் பாடல்களும் இந்நாடகத்தைப் பழையமுறை நாடகம் எனவே கொள்ளவைக்கின்றன. தேவாரம், பட்டினத்தார் பாடல், நீதிநூற்பாடல், சிந்து என்பவற்றோடு ஆசிரியரே சொந்தமாக இயற்றிச் சேர்த்த பாடல்களுமாக முப்பத்தாறு பாடல்கள் இதில் காணப்படுகின்றன. மூன்று அங்கங்களும் சிறியவும் பெரியவுமான பதின்மூன்று காட்சிகளுங்கொண்டு 66 பக்கத்திலே வெளியாகியுள்ள ஒரு சிறு நாடகத்திலே இத்துணையளவு பாடல்கள் அமைந்துள்ளமை அக்காலத்திலே நாடகத்திற் பாட்டுக்கள் பெற்ற முதன்மையிடத்தையே காட்டுகின்றது.

தாசி நேசத்தால் அழிந்த பத்மநாதன், அவன் கொடுமைக்காளாகித் தற்கொலை புரியும் விமலாங்கினி, ஏழைமை காரணமாகத் தன் சொந்த மைத்துனியும் காதலியுமான மகேஸ்வரியைத் திருமணம் செய்யவியலாது வாழ்வே வெறுத்துத் துறவியாக அலையும் மகேந்திரன், காதலனை அடைய முடியாத வேதனையால் வீட்டைத்துறந்து அவனைத் தேடி அலையும் மகேஸ்வரி, அவளை அடையப் பல சூழ்ச்சிகளையும் புரியும் சொக்கநாதன் முதலிய பிரதான பாத்திரங்களையும் மகேஸ்வரியின் தந்தையான அம்பலவாணர், தோழி அப்பிகா, வேலைக்காரர், திருடர் முதலான பதினைந்து துணைப் பாத்திரங்களையும் பெற்றுள்ள நாடகமே மகேந்திரன் மகேஸ்வரி. சமூக நாடகமாயினும் நகுலேஸ்வர முனிவர் போன்ற புராணப் பண்பு கொண்ட பாத்திரங்களும் வருவதை நோக்க அக்காலத்து நாடகாசிரியர் சமூக நாடகம் பற்றிய தெளிவான உணர்வைப் பெற்றிருக்கவில்லை என்றே கொள்ளலாம். “பல்வேறு உபதேசங்களையும் மிக விரிவாக நடத்திச் செல்லும்”<sup>38</sup> இந்நாடகாசிரியரான சு. செல்வநாயகத்தின் நாடகத்திறனை இந்நாடகத்திற் காண முடியாதுள்ளது. சாமளா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம் என்ற பெயரில் அவர் 1937-ஆம் ஆண்டில் எழுதிய நாடகத்திலே சமூக நாடகப் பண்புகள் அபிவிருத்தியடைந்துள்ளன. எனவே அந்நாடகம் இவ்வியலின் பிறிதோரிடத்தில் விரிவாக ஆராயப்படும்.

## (உ) உயிரிளங்குமரன் நாடகம்

### உயிரிளங்குமரன் நாடகம்

நவாலியூர் க. சோமசுந்தரப் புலவர்

என்ற இருவிடயங்களை மட்டுமே முகப்பட்டையிற் பெற்று இவ்விரண்டின் நடுவிலும் சரஸ்வதியின் திருவுருவப் படத் தோடு சுன்னாகம் திருமகள் அச்சகத்திலே 1936-ஆம் ஆண்டிற் புலவரவர்களின் தம்பியாரான திரு. க. வேலுப்பிள்ளையவர்களால் ‘உயிரிளங்குமரன்’ நாடகம் அச்சிடப்பட்டு வெளியாயிற்று. இந்நாடகமும் முதலிற் கூறப்பட்ட ‘நமசிவாயம்

அல்லது நான்யார்’ நாடகம் போன்று சைவசித்தாந்தக் கருத்துக்களையும் தத்துவங்களையும் உருவக வாயிலாகப் புலப்படுத்தும் ஒன்றே.

\* வெள்ளிமலையிலமர்ந்து ஆட்சி புரிந்துவந்த நீலகண்டனின் (இறைவன்) மகனான உயிரிளங்குமரன் (ஆன்மா) பேரின்பவல்லியை (முத்தி) மறந்து இருண்மல அரசனின் (ஆணவம்) மகள் சிற்றின்பவல்லியை (மாயை) விரும்பிக் காயாபுரிக் கோட்டையிலே (உடல்) கிடந்து வருந்திய காலத்தில், அவன் தாயாகிய சிவகாமியம்மை (திருவருட்சத்தி) நீலகண்ட அரசனை வேண்டிக்கொள்ள அவர் சுப்பிரமணிய முனிவரை (குரு) அனுப்பி உயிரிளங்குமரனை விடுதலை செய்வித்துப் பேரின்பவல்லியோடு சேர்த்து வைப்பதாய் இந்நாடகம் அமைந்துள்ளது.

நமசிவாயம் நாடகக் கதைக்கும் உயிரிளங்குமரன் நாடகக் கதைக்கும் அதிக வேறுபாடில்லை. எனினும், நமசிவாயம் கதையளவு சிக்கல்கள் விடுவிப்புக்களின்றி, இந்நாடகம் தெளிவாகவும் ஆற்றோட்டமாகவும் வளர்க்கப்பட்டுள்ளது. பழந்தமிழிலக்கிய அகத்தினை மரபுகள் இந்நாடகத்திற் பேணிப் போற்றப்படுகின்றன. ஆசிரியப்பா, கலித்தாழிசை, வெண்பா முதலான பாக்களும் பாவினங்களும் இதற் கூடுதலாகக் கையாளப்பட்டுள்ளன.

முத்தபிள்ளையார் வணக்கம், இளைய பிள்ளையார் வணக்கம், செந்தமிழ்த் தெய்வ வணக்கம், அவையடக்கமாகியன மிக விரிவாகப் பாடலுருவிலே தரப்பட்டிருக்கின்றன. இவற்றின் பின்னரே நாடகக் கதை தொடங்குகின்றது. வணக்கப் பாடல்களும் அவையடக்கப் பாடல்களும் நாடக நடிக்காளாலே மேடையேறிப் பாடப்பட்டிருக்குமாயின் அச் செயல் நாடகம் பார்ப்போருக்கு மிகுதியும் அலுப்பை அளித்திருத்தல் கூடும்.

“இந்நாடகம், ஆசிரியர் (கற்பித்த வட்டுக்கோட்டை ஆங்கில பாடசாலை) அவர்களின் பள்ளிக்கூடத்திலும், கொழும்பிலே இந்துப்பிட்டி நாடகசாலையிலும் நவாலியிலும் ஆசிரியர்களும் மாணவருமாக நடித்துக் காட்டிய காலங்களிற்



கண்டு களித்த பெரியோர்கள் பலர் இதனை அச்சிற் பதிப் பித்து வெளிப்படுத்தினார் பலருக்கும் பயன்படுமெனக் கூறினார்கள்<sup>39</sup> என்ற இந்நூற் பதிப்புரை தரும் செய்தியால் இந்நாடகம் மேடையேறியது என்பதும் தெரியவருகின்றது.

இருப்பினும், இந்நாடகத்தில் வரும் பாடல்களிலே செந்தமிழ்ச் சொல்லாட்சியும் இலக்கியச் சுவையும் பழந் தமிழிலக்கியப் பாடல்களோ என்ற மயக்கத்தை ஏற்படுத்த வல்ல ஓசைநயமும் உள்ளன. பொதுவாக நூல் முழுவதும் இத்தகைய இலக்கியச் சுவையை அநுபவிக்கத் தக்கதா யிருப்பதால் இந்நாடகம் நடிக்கப்பட்டதொன்றையினும் படிப்ப தற்கே கூடிய பொருத்தமுடையதாகக் காணப்படுகின்றது.

நாடகாசிரியரின் பாடல்கள் மட்டுமன்றி வசனங்களும் பெரும்பாலும் எதுகை மோனைகளோடு பாடலுக்குரிய ஓசை பெற்று விளங்குகின்றன.

**இருண்மலவேந்தன் :** அப்படியா, நன்று நன்று. மந்திரிகாள்! திறைகொடா வேந்தனுமுண்டோ செப்புதிர்.

**2ஆம் மந்திரி :** அரசரேறே! அறைஞவன் கேட்டி! வெள்ளிவேதண்டத்துக் கொள்ளிக் கண்ணன், ஆலமுண்டிருண்ட நீல கண்டனே அடியுறையோடு இடுதிறை யீயா நெழுமுடி மன்னவன்.<sup>40</sup>

இரண்டாம் மந்திரியின் கூற்று அவனது இயல்புக்குப் பொருந்தவில்லை. அவனது பண்பையும் மீறிக்கொண்டு அவனது வாயிலாக நீலகண்டனின் புகழுரைகளே வெளிப் படுத்தப்படுகின்றன. நாடகாசிரியரின் பத்தித் திறத்தினை இது புலப்படுத்துகிறதேயன்றிப் பாத்திரத்தின் பண்பு புலப் படுத்தப்படவில்லை. சூரன் வாயிலாக முருகக்கடவுளைப் புகழவைக்கும் கச்சியப்பரின் போக்கும், இராவணன் வாயி லாக இராமனைத் துதிக்க வைக்கும் கம்பரின் போக்கும் இந்நாடகாசிரியரிலே செல்வாக்குப் பெற்று விளங்குவதையே

மேற்குறித்த உரையாடல் புலப்படுத்துகின்றது. ஆக மேலே யுள்ள எதுகை மோனைச் சொல்லாட்சியும் மந்திரியின் கூற்றும் இந்நாடகத்தில் எதார்த்தப்பண்பு மிகக் குறைவாகவே உள்ளதென்பதை எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

திருக்கோவையார் (பக். 25), கந்தபுராணம் (பக். 37) குற்றலக் குறவஞ்சி (பக். 67-68), மதுரைக்கலம்பகம் (பக். 84) முதலாம் நூற்பாடல்களை ஆங்காங்கே ஆசிரியர் கையாண்டுள்ளதோடு முன்னோர் பாடற் கருத்துக்களை மட்டு மன்றி அவர்கள் கையாண்ட சொற்றொடர்களையும் ஆங் காங்கே தமது பாடல்களிடையே சேர்த்துள்ளார்.

அண்ணலும் நோக்கினு னவனும் நோக்கினுள் உண்ணெகிழ் காதலின் உள்ளம் ஒன்றினார் கண்ணொடு கண்ணினை கலந்து பேசிடின் பின்னுறு மொழியினார் பயனின் நென்பரே<sup>41</sup>

இது அவரின் பழைமை போற்றும் பண்பினை எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

மேற்கு நாட்டு நாகரிகம் புதுமை என்ற பெயரால் மேலோங்குவது கண்டும் அதன் பாதிப்பினை நோக்கியும் அக்கால நாடகாசிரியர் பெரிதும் வருந்தினர் என்பது அவர் களின் நாடகங்களைப் படிக்கும்போது புலனாகின்றது. சமய தத்துவக் கருத்தினை அறிவுறுத்த நாடகத்தைச் சாதனமாகக் கொண்ட உயிரிளங்குமரன் ஆசிரியரும் இதற்கு விலக்கல்லர். கையூட்டு, மன்றோரம் போதல் முதலிய இழிவான போக்குக் களையும், நடை, உடை பாவனைகளையும் அவர் தமது நாடக வாயிலாகக் கண்டித்தல் காணலாம். இவ்வாறு கண்டிக்கும் பொழுது அதனை கால முரண்பாடு தமது நாடகத்தில் ஏற்படுவதையும் அவர் பொருட்படுத்தவில்லை. அறிவுரை கொளுத்தல் என்ற முனைப்பான நோக்கம் இவரையும் இவரின் சமகால நாடகாசிரியர்களையும் எத்துணை யளவு கவர்ந்துள்ளதென்பதற்கு,

இன்னங் கேட்டருள் மன்னவர் பெருந்தகாய் கைக்கூலி யென்னுங் காதல னூடே  
ஆசையன் நீதி அருஞ்சபை புகுந்து  
தற்கொலை தன்னை மெய்க்கொலை யாக்கிப்

பொய்க்கொலை தன்னை மெய்க்கொலை யாக்கிக்  
கொலைபுகுந் தோனைச் சிறைபுகா தெடுத்துக்  
கொலைசெயா தவனைச் சிறைபுக விடுத்து  
இறந்தோர் தம்மையும் எழுத்தெழு துவித்து  
நீதியை யழித்து வருகின்றான்.

இன்னும்,

புதியவ னென்போன் பூமியிற் புகுந்து  
கோலவா டவர்தங் குடுமியை யரிந்தும்  
வீசையை முக்கால் வீசங் குறைத்தும்  
அந்நிய ருடையவூண் தம்முடை யூணும்  
மன்னிய, பலவித மாறுதல் புரிந்து வருகின்றான்<sup>42</sup>

என்னும் கூற்றுக்களே சான்றுகளாகும்.

சாவித்திரிதேவி சரிதம், நமசிவாயம் அல்லது நான்யார்  
ஆகிய நாடகங்களில் வருமளவு இசைப்பாடல்கள் உயிரிளங்  
குமரன் நாடகத்தில் இல்லை. பெரும்பாலானவை இயற்  
றமிழ்ப் பாடல்களே. பாக்களும் பானினங்களுமே அதிக  
மாயுள்ளன. இருப்பினும் ஆசிரியர் அநுபந்தமாகச் சிந்து,  
கீர்த்தனம், மெட்டுப் பாடல்கள் சிலவற்றை இயற்றிச்  
சேர்ந்திருக்கின்றார். இவ்வாறு தனித்து அவற்றைத்  
தந்துள்ள காரணம் புலப்படுமாறில்லை. பழைமையும்  
புதுமையும் இணைந்த உவமைகள் பல இந்நாடகாசிரியரின்  
பாடல்களைச் சிறந்த இலக்கியத் தரமுடையனவாய் ஆக்கி  
யுள்ளன.<sup>43</sup>

நமசிவாயம் நாடகாசிரியர் காட்சியின் இறுதிதோறும்  
அக்காட்சியின் தத்துவார்த்தப் பொருளைச் சுருக்கமாகத்  
தந்திருக்கின்றார். உதரணமாக,

“எய்துதற்கரிய மானுட தேகத்தை எடுத்த ஆன்மா  
அதனாலெய்தும் பயனையாராயாது ரசோதமோ குணங்  
களின் வசப்பட்டு லௌகிக ஆசையிலமிழந்தித் தீய  
கர்மங்களைச் சம்பாதிக்கின்றதென்பது இக்காட்சியிற்  
பெறப்பட்டது”<sup>44</sup>

என்பதிலிருந்து அறியலாம். உயிரிளங்குமரன் நாடகாசிரி  
யரோ காட்சியின் இறுதியில் விருத்த யாப்பில் நடந்து  
முடிந்த சம்பவத்தின் சுருக்கத்தைத் தந்துள்ளார்.

கானிடை வேட்டை போன காதலன் வருத்த நோக்கித்  
தானினைத் திரங்கி நேயத் தலைவனோடு ரைத்து வாங்கிப்  
பூநனை குழலாள் பெற்ற புதல்வனுக் காக்கஞ் சூழ்ந்தாள்  
பானினைத் தூட்டுந் தாயிற் பரிவுடை யாரு முண்டோ<sup>45</sup>

திருக்கோவையாரின் பாடற் றொடக்கத்திற் கொழுவென  
ஓர் உறுப்பினை அமைத்து அதன் மூலம் பாடற் சாரத்தைக்  
கூறும் முறையினைப் பின்பற்றிச் சிறிது மாற்றத்தோடு  
இவர்கள் கையாண்டிருக்கலாம். உயிரிளங்குமரன் நாடகத்  
திற்கு முதலியார் செ. இராசநாயகம் நீண்டதோர் அணிந்  
துரை (23 பக்கங்கள்) அளித்துள்ளார். இவ்வணிந்துரை  
யிலே தமிழ் நாடகத் தொடர்பான மரபுவழிச் செய்திகள்  
பல தரப்பட்டிருக்கின்றன.

(ஊ) சாமனா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம்

சாமனா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம்

இல்லற தர்மத்தை விளக்கும்

ஓர்

நவீன நாடகம்

Stanley Press, Colombo 1937 சு. செல்வநாயகம், கண்டி

இது இக்கால கட்டத்தில் ஆசிரியர் எழுதிய இரண்டாவது  
சமூக நாடகம்.

1937க்கு முன்பு தமிழகத்தில் எழுதியும் மேடை  
யேற்றியும் வந்த சமூக நாடகங்கள் பெரும்பாலும்  
தேசிய உணர்வினைத் தூண்டும் நோக்கத்தினையே அடித்  
தளமாகக் கொண்டவை. சுதந்திரதாக்கத்தினை மக்க  
ளிடையே ஏற்படுத்தி அவர்களைப் பிரித்தானிய அரசிற்கு  
எதிராகத் தூண்டி விடலாம் என்று தமிழக நாடகாசிரி  
யர்கள் கருதிச் செயலாற்றினர். சுதரின் வெற்றி, தேசியக்,  
கொடி முதலிய நாடகங்களிலே தேசிய உணர்வுச் சிந்தனைகள்  
நாடகமாக்கப்பட்டு மேடையேறியுள்ளன. இக்கூற்றுக்கு  
அரண்செய்யும்வகையில் பேராசிரியர் தெ. பொ. மீனாட்சி  
சுந்தரனார் தமிழிலக்கிய வரலாறு என்னும் ஆங்கில  
நூலிலே கூறியுள்ளது கவனிக்கத்தக்கது.<sup>46</sup>

அடுத்துத் தமிழகத்திலே பிரசித்தி பெற்ற நாவல்களை நாடகமாக்குவதாகிய முயற்சி தொடங்கிற்று. இந்நாவல்கள் ஆங்கில நாவல்களின் தழுவல்களாதலின் அவை சமகாலச் சமுதாய உணர்வுகளின் வெளிப்பாடுகளாயிராது, செயற்கையானவையும் போலித் தன்மையானவையுமான சம்பவங்களைக் கோவைப்படுத்திக் கவர்ச்சியூட்டின. இராஜாம்பாள், சந்திரகாந்தா, மோகனசுந்தரம், மேனகா என்பன இவ்வகை நாடகங்களுக்கு உதாரணமாகும்.<sup>47</sup> ஈழத்திலே இரண்டாவது சமூக நாடக நூல் வெளியான 1937ஆம் ஆண்டிலேயே தமிழகத்திலும் சமூக சீர்திருத்த நாடகமான குமாஸ்தாவின் பெண் மேடையேறியமை ஒரு தற்செயல் நிகழ்ச்சியே யாயினும்,<sup>48</sup> தமிழகத்திலும் ஈழத்திலும் இவை சமர்ந்த ரமாக நிகழ்ந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கதேயாகும்.

‘சாமளா’ சமூக நாடகமாயினும் அதன் நோக்கமும் அறப்போதனையே அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. எக்காலத்துக்கும் பொருந்துவன என அக்காலத்தவர் கருதிய சில ஒழுக்கமுறைகளை வலியுறுத்திக் கூறுவதும் அவ்வொழுக்கநெறி நீங்கினால் அவலம் ஏற்படும் என்று எச்சரிக்கை செய்வதுமாகிய குறிக்கோளிலிருந்து சற்றும் விலகாத தன்மையினை இந்நாடகத்திற் காணலாம்.<sup>49</sup> சமூக சிந்தனையிலே புதிய கருதுகோள்களைப் பழைமையுடன் முரணச் செய்வதாகிய முயற்சி சாமளா நாடகத்திலே ஆங்காங்கே காணப்படினும் பழைமையின் அழுத்தத்திலிருந்து முற்றும் விடுபடாத தன்மையையும் அவதானிக்க முடிக்கின்றது. “விதிதான் மனிதனின் வாழ்க்கையை நிருணயிப்பது. மனிதன் தன் வாழ்க்கை யோட்டத்தின் ஏஜமானனல்லன். விதியே முழு வல்லமையுடையது. தீய சூழ்ச்சிகள் இறுதியில் அவ்வாறு சூழ்ச்சி புரிந்தோரையே அழித்துவிடும். கடவுளில் நம்பிக்கை வைப்போர் எல்லா இடர்களினின்றும் காப்பாற்றப்படுவர்” என்பன இந்நாடகத்தில் இழையோடும் அடிப்படை நோக்காகும்.

இக்காலகட்டத்து நாடகாசிரியர்களும் திரைப்படச் செல்வாக்கிற்கு உட்பட்டனர் என்பதற்கு ஆசிரியரின் முகவுரையிலேயே சான்று உண்டு.<sup>50</sup> திரைப்படத்தினை

உளங்கொண்டு எழுதப்பட்டமையாற் சில காட்சிகள் மிகச் சுருங்கியனவாகவும் உரையாடலுக்குப் பதில் செயல்களே அதிகமாய்க் கொண்டனவாகவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. (உதாரணம் காட்சி 15. கதாநாயகி சாமளாவும் அவள் தோழி விமலாவும் தாங்கள் அடைக்கப் பட்டிருந்த குகைக்குக் காவலாயிருந்த வேலைக்காரரைத் துப்பாக்கியாற் சுட்டு அவர்கள் வாயிலாய்த் தாமிருக்கும் இடத்தின் விபரம் அறிந்து தப்பி ஓடல்) சிறியனவும் பெரியனவுமான பதினெட்டுக் காட்சிகள் கொண்ட இந்நாடகம் படித்த உயர்வர்க்கத்தவரிடையே காணப்பட்ட சில சிக்கல்களை வெளிப்படுத்தும் வகையில் அமைந்துள்ளது.

சேர். சிவசிதம்பரத்தின் மகள் சாமளா சாம்பசிவத்தை மணக்க ஏற்பாடுகள் நடைபெறும் பொழுது சாமளாவின் மைத்துனனான இராஜேந்திரன் அரசாங்கத்திற் பணிபுரி பவனும், துட்டனும், சண்டியனுமாகிய ஜெயத்தின் உதவியோடு அவளைக் கவர்ந்து செல்லுவதும், சாம்பசிவத்தைக் கொலைசெய்ய முயல்வதும் இறுதியில் ஜெயத்தின் கள்ளக் காதலியின் கணவனான வாமதேவனால் சாமளா காப்பாற்றப் படுவதும் காதலர் ஒன்று சேர்வதுமே சாமளா நாடகத்தின் கதையாகும்.

வாமதேவனின் மனைவியான ஜீன்பவதி தன் கணவனுக்குத் தரோகம் செய்ததால் இறுதியில் மனச்சாட்சியின் உறுத்தலாலே தற்கொலை செய்துகொள்கின்றாள். தீமைகளின் வடிவமான ஜெயம் தன் கையாட்களாலே கொலை செய்யப்படுகிறான். விபசாரியான மனைவியைப் பெற்றதால் வாமதேவன் துறவியாகிறான். உத்தமனான சாம்பசிவன் கடவுளருளாற் கொலையினின்றும் தப்பிக்கொள்கிறான். சாமளாவின் கற்பு அவளை இடர்களினின்றும் காத்து இறுதியிலே காதலனுடன் சேர்த்து வைக்கிறது. இவ்வாறு தீமையின் வீழ்ச்சியையும் அறத்தின் வெற்றியையும் இறைபத்தியையும் விதியின் விசித்திரங்களையும் ஆசிரியர் சித்திரித்துக் காட்டுகின்றார். திரைப்படத்தைக் குறிக்கொண்டு எழுதப்பட்டமையால் எதிர்பார்ப்பு நிலைகளும் எதிர்பாராத் திருப்

பங்களும் நாடக முழுவதும் காணக்கூடியனவாய் இருக்கின்றன. அறப்போதனைகளுக்கும் இந்நாடகத்திற் குறைவில்லை.

**வாமதேவன் :** சிவ சிவா! இதுவும் உன் திருவிளையாடலா? (தனக்குள்) ஐயோ! மணலை எண்ணிக் கணக்கிட்டாலும் பெண்கள் மனப்பான்மையை யும் அவர்கள் கொண்ட காமக்கோலத்தையும் கணக்கிட முடியாது. மௌன ஞானியையும் நிலைதளரச் செய்வார்கள். பாபத்திற்கு அஞ்சார். நரகத்தை நாடுவர். என்னே இக்குடும்ப வாழ்க்கை! கேவலம்! கேவலம்.<sup>51</sup>

நாடக உரையாடலில் உயர்பாத்திரங்கள் எழுத்துத் தமிழிலும் வேலைக்காரர், வட்டிக்குக் கடன் கொடுக்கும் பாய், செட்டியார் பேர்ன்றவர்கள் தமக்கே இயல்பான பேச்சுத் தமிழிலும் உரையாற்றுகின்றனர்.

## I

**பாய் :** நம்ப சல்லி கொடுக்கிறே-இல்லை?  
**ஜெயம் :** பாய் சல்லி நாளைக்குக் கொடுக்கிறது.  
**பாய் :** என்ன நாளைக்கு நாளைக்கு தாறது. நம்பள்கி சல்லி இப்போ கொடு. சம்பளம் எடுத்தது. கொடு சல்லி.

## II

**செட்டியார் :** ஜெயம் என்னை ஏமாத்திப் புடலாழுண்டு நினைச்சுப்புட்டியோ?  
**ஜெயம் :** செட்டியாரே! ஓர் அவசரமான அலுவல். இப்போ பேச நேரமில்லை.  
**செட்டியார் :** சரி பணத்தை வைச்சிட்டுப் போயேன்.<sup>52</sup>

இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்திலே மத்திய தர வர்க்கத்தினரான அரசாங்க உத்தியோகத்தர் வரவுக்கு மீறிய செலவினம் அடைந்த வீழ்ச்சி நிலையையும், அவ் வீழ்ச்சிக்கு அவர்களின் ஒழுக்கக் கேடே காரணமாவதையும் இந்நாடகம் சித்திரிக்கின்றது.

பாத்திரங்களின் மனப்போராட்டங்களும், முரணிலைகளும் ஓரளவு சிறப்பாகக் காட்டப்படுகின்றன. ஜெயம் இடையிடையே தன் உள்ளத்தில் நல்லெண்ணங்களுக்கு இடமளித்தபோதும் தீமையே அவனை வழிநடத்த அவன் அதற்கு அடிபணிந்து தன்னை இழந்துவிடும் நிலையில் அநுதாபத்திற்கு உரியவனாகின்றான். இன்பவதியின் காமாந்தகாரச் செயல்கள் எல்லை மீறிச் சென்று இறுதியில் அவன் அநாதையானதும் தற்கொலை செய்ய வைத்து விடுகின்றன. அந்நிலை இயற்கையானதே என்ற உணர்வு நாடகத்தை வாசிப்பவர்க்கு ஏற்படுகின்றது. சாம்பசிவம் இன்பவதியின் செயல்களால் மன வைராக்கியமடைந்து துறவியாகி மலைமேல் ஏறிநின்று தனிப்பேச்சு நிகழ்த்துகிறான். அது இயல்பாயில்லை. ஷேக்ஸ்பியரின் ஹம்லெட் 'இருப்பதா இறப்பதா அதுதான் கேள்வி' என நடத்தும் தனிநிலைப் பேச்சை இது நினைவூட்டுகின்றது. சாமளா, சேர் சிவசிதம்பரம் முதலிய பாத்திரங்களில் எவ்வித புதுமையுமில்லை. மெல்லியல்பு படைத்த சாமளா குகையிலே வேலைக்காரரைத் துப்பாக்கியாற் கடுவது திரைப்படச் சம்பவமாக உள்ளதன்றி இயற்கையாயில்லை. பெரும்பாலான இடங்களிற் பாத்திர உரையாடல்கள் செயற்கையாயுள்ளன. எதார்த்தத் தன்மை மிகக் குறைவாகவே காணப்படுகின்றது. இக்கூற்றுக்கான உதாரணம் பின்வருவது :

**வாமதேவன் :** உண்மை பேசுகிறாயா? இல்லையேல் பெரிய ஆபத்துக்குள்ளாவாய். நீ ஜெயத்தை அந்த ரங்கமாக நேசிக்கிறாயல்லவா?

**இன்பவதி :** (ஏமாற்றமடைந்து விழிக்கிறாள்) என்ன? உங்களுக்குப் பைத்தியமா? யார் கண்டார்? யார் கேட்டார்? இந்தப் பதிவிரதையின் மேனியில் தாங்கள் அல்லாது வேறுயாருந் தொடமுடியுமா?

**வாமதேவன் :** (கோபத்துடன் நாற்காலியை விட்டெழுந்து) ஏ பாதகி! என்ன சொன்னாய்? நேற்றுச் சாயந்தரம் நீ ஜெயத்தை ஆலிங்கனம் செய்யவில்லையா?<sup>53</sup>

எனினும், ஆரம்பகாலச் சமூக நாடகம் என்பதாலும் ஓரளவு சமூகப் பார்வை அமைந்துள்ளதாலும் இந்நாடகம் முக்கியம் பெறுகின்றது.

(எ) சத்தியேஸ்வரி :

**சத்தியேஸ்வரி**

ஓர் தமிழ் நாடகம்

“சாரா”

எழுதியது

திருமகள் அழுத்தகம்

சுன்கை - இலங்கை

1938

1937ஆம் ஆண்டிலே ‘ஈழகேசரிப்’ பத்திரிகையிலே தொடர்ச்சியாய் வெளிவந்து 1938ஆம் ஆண்டில் இந்நாடகம் நூல் வடிவில் வெளியிடப்பட்டது. மத்தியதர வர்க்கத்தை மட்டுமன்றிச் சமூகத்திற் கீழ்நிலையில் உள்ளவர்களையும் தமது நாடகத்திற் பாத்திரங்களாய் உலவ விடும் ஆசிரியரின் போக்கும் நோக்கும் குறிப்பிடத்தக்கன. ‘எவரும் அவர் செய்யுந் தொழில் காரணமாக இழிக்கப்படலாகாது, எத் தொழிலையும் போற்றத் தவறல் கூடாது’ என்ற கருத்தினை இந்நாடகம் இலட்சிய உருவிற காட்ட முற்படுகின்றது.

**வேதாரணியம் :** ஆனால், கண்ட கண்ட நேரமெல்லாம் கடுஞ் சினங்காட்டி உரத்த குரலிலே உறுமுதல் செய்வதா வேலைக்காரரை நடத்தும் மாதிரி? அவர்களும் மனிதரல்லவா?..... சும்மா இருந்து காலாட்டிக்கொண்டு வேலை கற் பிக்கும் உனக்கு இவ்வளவு மிடுக்கானால், வியர்வையெழ வேலை செய்கிறவர்களுக்குச் சினமுண்டாகாமலிருக்குமா? <sup>54</sup>

சத்தியேஸ்வரி நாடகம் ‘சாமளா’ நாடகத்தைப் போன்று திரைப்படத்தை உளங்கொண்டு எழுதப்பட்ட தன்று. இதனை ஆசிரியர் நாடகரூபத்திற் புனைந்துரை

நூலாக எழுதியுள்ளார் என்பதை அவரே தமது நாடக முன்னுரையிற் குறிப்பிட்டுள்ளார். அக்கூற்று வருமாறு :

“புனைந்துரை நூல்களின் பாற்படும் (‘நாவல்’ என வழங்கும்) நவீனங்கள் தமிழ் மொழியிலே தோன்றி இன்று நூற்றாண்டு நிறைவுறவில்லை. ஆயினும் இன்று வரை வெளிவந்துள்ள நவீனங்கள் பலவினும் பலவே. என்னே! சிறந்த முறையில் இயற்றப்பட்டுள்ளன சிலவே. சிருங்காரச் செறிவு, வர்ணனை மலிவு என்னும் இவ்விரு இயல்புகளுமே நிறைந்த, நவீனங்கள் தமிழ் உலகில் மலிந்துள்ளன. இவை தமிழ் நூல் ஆக்க முறைக்காவது, மேற்றிசையாளர் வகுத்த நவீன ஆக்க முறைக்காவது அமைந்துள்ளனவல்ல.

மக்களின் வாழ்க்கையியல்பினைச் சுவைபட எழுது வதே சிறந்த முறையென்பது பேனாட்டோஷா, டிக்கின்ஸ் முதலிய ஆங்கில நவீன ஆசிரியர்களின் முறைகளை நோக்குவார்க்குப் புலப்படாதுபோகாது. இம்முறையில் நாடக ரூபத்திற் புனைந்துரை நூல் ஒன்று எழுதும் நோக்கம் எமது உள்ளத்திற் பலகாலமாக இருந்து வந்தது. இத்துறை புகுந்து சத்தியேஸ்வரி என்னும் கதையினை ஈழகேசரிப் பத்திரிகையில் எழுதிவந்தோம்” <sup>55</sup>

எனவே, இது படிப்பதற்குரிய நாடகத்தன்மையே அதிகமாகப் பெற்றுள்ளது. எனினும் மேடையேற்றக் கூடிய அமிசங்களும் ஓரளவு இதிற் காணப்படுகின்றது.

கண்டி, இரத்தினபுரி, கோமாரிக் கடற்கரை, வதுளை ஆகிய இடங்களைக் களங்களாகக் கொண்டு சத்தியேஸ்வரி நாடகம் நிகழ்கின்றது. இன்றுபோல நகரங்கள் வளர்ச்சியடைந்து, போக்குவரவு வசதிகள் மிகுந்து, மனிதனின் உடைமைகளுக்குத் தக்க பாதுகாப்பளிக்கப்படாத ஒரு கால கட்டத்தினை இந்நாடகம் பிரதிபலிப்பதாற் கொள்ளைக் கூட்டங்கள் பற்றிய செய்திகளும் கொலைகளும் அதிகம் இடம் பெற்றுள்ளன. மலைநாட்டுப் பகுதியிலே வியாபாரத்தில் ஈடுபட்டிருந்த செட்டியாரின் சூழ்ச்சிகளும் பண ஆசையும் ஏமாற்றுப் போக்குகளும் சத்தியேஸ்வரி நாடகத்தில் மிகவும் இயல்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.



கண்டியிலே பெருஞ் செல்வப் பிரபுவாய் வாழும் நகுலேஸ்வரப் பிரபுவின் செல்வ மகளான சத்தியேஸ்வரி அவளின் வேலைக்காரி கனகத்தாலும் கனகத்தின் கணவன் வீரவாகுவாலும் கொள்ளை நோக்கத்தோடு கடத்தப்படுவதும், அவள் பல இடங்களிலே பல இன்னல்களுக்கு ஆளாகி ஈற்றில் ஜனாத்தனன் என்னும் இளைஞனாற் காப்பாற்றப் பட்டு அவனைக் காதலித்து மணந்து கொள்வதும் இந் நாடகத்திலே மிக விரிவாகத் தரப்பட்டுள்ளன. ஐந்து களங் களிற் பல காட்சிகளோடு சம்பவங்கள் விவரிக்கப்படுகின்றன.

இந்நாடகத்தில் வரும் பெரும்பாலான பாத்திரங்கள் முழுமையாகச் சித்தரிக்கப்படுகின்றன. நிகழ்ச்சிகள் 'அடுத்து என்ன நிகழுமோ' என்ற எதிர்பார்ப்பு நிலையினை ஏற்படுத்து கின்றன. சத்தியேஸ்வரியின் வாழ்க்கையிலே தொடர்ந்து நிகழும் ஆபத்துக்களும், சோகமும் நாடகத்தைப் படிப்போர் உள்ளங்களிலே இரக்கத்தை ஏற்படுத்த வல்லன.

யாழ்ப்பாணத்தவர், இலங்கை இந்தியர், சிங்களவர் ஆகிய மூன்று சமூகங்களைச் சேர்ந்த பாத்திரங்களின் இயக் கங்களினூடாக அவற்றின் தனிப்பட்ட குணவியல்புகள் புலப் படுத்தப்படுகின்றன. நன்மையும் தீமையும் கலந்த வீரவாகு, ஓவசியர் அமரசிங்கம், கபடனான வேதாரணியம், யாழ்ப் பாணத்து வன்னி, சிங்கள பண்டா, பிட்டுவாணிச்சி வள்ளி யம்மை, ஜனார்த்தனன் ஆகிய பாத்திரங்கள் யாவும் முழுமை யாய் உருவம் பெற்றுள்ளன. நகுலேஸ்வரப் பிரபு, அவர் மனைவி குணநாயகி, மகள் சத்தியேஸ்வரி ஆகிய பாத் திரங்கள் ஆசிரியரின் இலட்சிய நோக்கிற்கேற்பச் சாதாரண நிலையினின்றும் மிக உயர்வாகச் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. நகுலேஸ்வரப் பிரபுவின் வளர்ப்பு மக்களான ஸ்ரீ நாதனும், குகதாசனும் குறிப்பிடத்தகுந்த அளவு விரிவாகவோ, அல்லது நினைவில் நிற்கக் கூடியவாறோ காட்டப்படவில்லை. ஆபாசம் எதுவுமின்றி வாழ்க்கை இயல்பினைச் சுவைபட எழுதவேண்டும் என்ற நாடகாசிரியரின் குறிக்கோள் இந் நாடகத்தில் நிறைவேறியுள்ளது.<sup>56</sup>

சத்தியேஸ்வரி நாடகம் சமூகக் கதையினைக் கருவாகக் கொண்டதாயினும் பெரும்பாலும் செந்தமிழ் வசனங் களாலேயே பாத்திர உரையாடல் அமைந்துள்ளது. இதனால்,

இயற்கையான சம்பவங்களும் செயற்கைத் தன்மை பெறுதல் தவிர்க்க முடியாததாகின்றது. நீதி நூல்களிலிருந்தும் உலகியற் பழமொழிகளிலிருந்தும் மேற்கோள்களை உள் ளடக்கிய நீண்ட உரையாடல்கள் நாடகம் பார்ப் போருக்கும் படிப்போருக்கும் அலுப்பினை ஏற்படுத்தல் கூடும்.

**வீரவாகு :** என்ன கனகம்! மூன்று மாதங்களாய்ப் பொறுத்திருந்தும் உனது முயற்சிகள் சிறி தும் அநுகூலமாகவில்லையே! உன்னுடைய பயிற்சி இவ்வளவுதானா? நீ இந்த விதமாக வீண் அயர்ச்சி கொள்ளலாமா? இந்தக் காலம் வரையும் காரியத்தை நிறைவேற்றாத நீ இனி எப்போது முடிக்கப்போகிறாய்? நீ இந்தக் காரியத்தில் சித்தியடைவது ஐமிச்சம் போலக் காணப்படுகிறது. ஆ! எங்களுடைய பிரயாசைகளெல்லாம் வீணாய் போய்விட்டதே. "தோற்பன தொட ரேல்"<sup>57</sup>

இவ்வாறு ஆசிரியர் நீண்ட வசனங்களை எழுதியதற்குக் காரணம் சத்தியேஸ்வரி நாடக வடிவிலமைந்த புனைகதை என்ற நோக்கத்தாற்போலும். இருப்பினும், சாமளா நாடகாசிரியர் போலவே தாழ்நிலையிலுள்ள பாத்திரங்களைப் பேச்சுத் தமிழில் ஆசிரியர் உரையாற்ற வைத்துள்ள மையைப் பின்வரும் உரையாடல்களால் அறியலாம்.

**வள்ளியம்மை :** பிள்ளை, ஏனணை ஆச்சி அழுகிறாய்? ஒளிக் காமற் சொல்லணை எனக்கு. உனக்கு என்ன குறைச்சலணை? அம்மா என்னணை சொன்னா? .....

**வண்டா :** இந்தப் பக்கங் அதிங் மடங்கொழுப்புக் கிற்ற தானே. அங்கதான் விட்டநாங்.<sup>58</sup>

நீண்ட வசனங்களிடையே ஆங்காங்கே சிறிய (இடைவெட்டு) வசனப் பகுதிகளும் வருவது ஒருவகையிற் பொருத்தமற்றது போலத் தோற்றினாலும் அவ்விடங்கள் கூடிய அளவு இயல் பாயும் நாடகத்தின் தளர்ச்சி நிலையினைப் பேர்க்குவனவாயும் உள்ளன.

உதாரணம் :

நீலாட்சி : மகனே அவள் விலைமகளாடா.

ஐநார்த்தனன் : தாயே அவள் கலைமகளம்மா.

நீலா : அவள் கதியற்றவள்.

ஐநா : அவள் மதியுற்றவள்.

நீலா : உன் தாய்மொழியைக் கேளாடா.

ஐநா : சேய்மொழியைக் கொள்ளுங்களம்மா.

நீலா : அடே அவள் பரஸ்திரீயடா,

ஐநா : அவள் குலஸ்திரீயம்மா.<sup>59</sup>

நியாயவாதியின் குறுக்கு விசாரணை மிகப் பொருத்தமாகவும் நாடகாசிரியரின் நீதிமன்ற அநுபவத்தையும், சட்ட நுணுக்கத்தையும் நன்கு புலப்படுத்துவதாயும் உள்ளது.

நியாயவாதி : அப்பிள்ளை நகுலேஸ்வரப் பிரபுவின் மகனென்று நீ ஒரு வழியாலும் அறிந்து கொள்ள வில்லையா?

வேதாரணியம் : இல்லைத்துரையே, பிரபுவின் மகனென்று நான் அறிந்திருந்தால் உடனே அனுப்பி வைத்திருப்பேன்.

நியாய : பிரபுவின் மகளல்லவென்று அறியாதபடியினாலா அவளை அனுப்பாது விட்டாய்?

வேதா : (மறுமொழியில்லை)

நியாய : வள்ளியம்மை உன் வீட்டிற்கு அடிக்கடி வருவது வழக்கமா?

வேதா : ஆம் துரையே!

நியாய : சத்தியேஸ்வரி, தான் நகுலேஸ்வரப் பிரபுவின் மகனென்று உன்னிடம் ஒருநாளாவது கூறியிருக்கவில்லையா? யோசித்து மறுமொழி சொல்லு.

வேதா : நான் எத்தனையோ முறை கேட்டும் அவள் சொல்லவில்லை துரையே!

நியாய : “நகுலேஸ்வரப் பிரபுவின் மகளா நீ?” என்று தான் கேட்டாயா?

வேதா : (நிலத்தைப் பார்த்துக் கொள்கிறாள்)<sup>60</sup>

இக்கால கட்டத்தின் நாடகங்கள் பலவற்றிலும் பிரதான பாத்திரங்கள் மட்டுமன்றிச் சிறிய பாத்திரங்களும் சந்தர்ப்பப் பொருத்தம் இல்லாத விடத்திலும் பாடுகின்ற முறைமையைக் காணலாம். சாமளா நாடகத்திலே தோத்திரப் பாடல்கள் சில வருகின்றனவேயன்றி அதன்கண் வேறு பாடல்கள் இல்லாமை குறிப்பிடத்தக்கது. சத்தியேஸ்வரி நாடகத்திலோ பிரதான பாத்திரங்கள் மட்டுமே தேவாரம், திருவாசகம், தாயுமானவர் பாடல், நீதிநூற்பாடல், கந்தரநுபூதி, திருக்கோவையார் முதலிய நூல்களினின்றும் தெரிந்தெடுத்த சில பாடல்களைப் பாடுகின்றன. (சத்தியேஸ்வரி 7, ஐநார்த்தனன் 3, குணநாயகி 3, ஸ்ரீநாதன் 1, வீரவாகு 2, மொத்தம் 13 பாடல்கள்).

சத்தியேஸ்வரி சமூக நாடகமாயினும் பழந்தமிழ் அகத்திணை மரபுச் செய்திகளை நாடகமெழுதிய அக்காலத்திற்குப் பொருந்தும் வண்ணம் இடையிற் செருகிக் கொண்டுள்ளது. இக்காட்சி மிகவும் செயற்கைத் தன்மை பெற்று விளங்குகின்றது. தலைவன் தலைவியை அழைத்துக் கொண்டு பாலை வழிச் செல்வதும், கள்வர் முதலியோரைக் காண்பதும் உற்றார் உறவினரைக் காண்பதுமான நிகழ்ச்சிகளை நாடக வழக்காகக் கொண்டு பாடும் முறைமை அகத்திணை மரபாகும். கோமாரிக் கடற்கரையிலிருந்து சத்தியேஸ்வரியை ஐநார்த்தனன் அழைத்துக்கொண்டு பாலை (?) நிலத்தூடாகச் செல்வதாகவும் அவ்வேளை வழியிற் சிங்களக் கள்வரைக் காண்பதாகவும் அவர்களை அடக்கிச் சத்தியேஸ்வரியின் சகோதரரைக் காப்பாற்றி யாவரும் வதுளை நோக்கிச் செல்வதாகவும் இக்காட்சி அமைக்கப்பட்டுள்ளது.<sup>61</sup> இக்காட்சியில் திருக்கோவையார்ப் பாடல்கள் சிலவற்றைக் கதாநாயக நாயகியர் பாடுவதாகவும் ஆசிரியர் குறித்திருக்கின்றார். இவ்வமைப்பு பழைமையில் வலிந்து புதுமையைக் காணும் முயற்சியாகும்.

நாடகத்தின் தொடக்கத்திலே 'கைவருந்தி உழைப்பவர் தெய்வம்' என ஓர் இலட்சியத்தை வகுத்துக் கொண்டு ஏழைகளில் ஆங்காங்கே அநுதாப உரைகளைப் பயன்படுத்திச் சென்றாலும், சத்தியேஸ்வரி நாடகம் உயர்வர்க்கத்தின் கதையாகவே அமைந்துள்ளது. தமிழர், சிங்களவர், இந்தியத் தமிழர் எனப் பலவின மக்கள் நாடக பாத்திரங்களாய் வந்துள்ள போதும், இந்நாடகத்தைத் தேசிய ரீதியான கண்ணோட்டம் உடையது என்று கொள்ளல் இயலாது. உத்தியோகங் காரணமாகவும், வியாபாரங் கர்ரணமாகவும் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து வெளியிற் சென்று வாழ்வோர் தவிர்க்கவியலாத காரணங்களால் மற்றைய இனத்தவருடன் தொடர்பு கொள்வதான ஒரு சூழ்நிலை யினைத்தான் இந்நாடகத்திற் காணலாம்.

1915இல் ஏற்பட்ட இனக்கலவரத்தின்போது ஆங்கில ஆட்சியாளர் சிங்கள மக்களோடு பாரபட்சமாய் நடந்து முஸ்லிம்களை ஆதரித்ததைத் தொடர்ந்து, நாட்டிலே தேசிய உணர்வு தோன்றியது என்றும் 1914-18 உலகப்போர் அதனை மேலும் வளர்த்ததென்றும் அதன் விளைவாக, அரசாங்கத்தின் யாப்பு முறையிலே மாற்றம் வேண்டும் என்ற கிளர்ச்சி உண்டாயிற்று என்றும் வரலாற்றாசிரியர் உரைப்பர்.<sup>62</sup> ஆனால், சுதந்திரம் கிடைத்தபின்னரும் பல ஆண்டுகளுக்குப் பிறகுதான் ஈழத்திலே தேசிய உணர்வு உண்டாயிற்று. சத்தியேஸ்வரி நாடகாசிரியர் பிரித்தானிய அரசிற்கு உண்மை உள்ளவராய் வாழ்ந்த ஒரு மத்தியதர வகுப்பினர் என்பதற்கு, அவர் தமது நாடக முதற்காட்சி யிலேயே சான்று காட்டுகின்றார். பிரித்தானியப் பேரரசரின் முடிசூட்டு விழாவிற்கு வீட்டிலே சத்தியேஸ்வரி அலங்காரம் செய்யும் முயற்சிகளில் ஈடுபடுவதாகவும் அவள் வாழ்ந்த கண்டி நகரமே விழாக்கோலம் பூணுவதாகவும் அவர் காட்டுகின்றார். கல்வி, அதிகாரம், செல்வம் ஆகியன அமைந்த மத்தியதர வகுப்பினரே அக்காலத்து இலங்கை மக்களின் தலைவியை நிருணயிப்பவராயிருந்தமையால், அவர்களில் மிதவாத உணர்வு ஒன்றே மேலோங்கி நின்றது வென்பதற்கும், அவர்கள் ஆங்கில அரசுக்கு விசுவாசிகளாய் இருப்பதிலே அமைதி பெற்றனர் என்பதற்கும் சத்தியேஸ்வரி நாடகமும் சிறியதோர் எடுத்துக்காட்டாயுள்ளது.

#### 4. இக்காலகட்டத்திலே தோன்றிய நாடக இலக்கண நூல் - மதங்களுளாமணி

வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியாரின் நாடக இலக்கண நூலாகிய 'நாடகவியல்' போன்று வடமொழி, ஆங்கில நாடகப் பண்புகளைத் தமிழிற்கு அறிமுகம் செய்யும் நோக்கமாகவே இந்நூல் விபுலாந்த அடிகளால் எழுதப்பட்டு 1926-ஆம் ஆண்டில் மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கத்தினால் வெளியிடப்பட்டது. வடமொழி நாடக இலக்கண நூலாகிய தனஞ்சயரின் தசரூபகத்திலிருந்தும், சிலப்பதிகாரத்திலிருந்தும், தொல்காப்பியத்திலிருந்தும் மதங்களுளாமணியிற் பல விடயங்கள் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளன. உலக மகாகவி எனப் போற்றப்படும் தலைசிறந்த நாடகாசிரியரான ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களிலிருந்து மேற்கோள்களைச் சிறந்த பாடல்களாகவும் உரையாடலாகவும் தமிழ்லே மொழிபெயர்த்ததோடு அவற்றைத் தமிழ் நாடக இலக்கண அமைதியோடு ஆங்காங்கே ஒப்பிடும் பணிபிணியும் மதங்களுளாமணி வாயிலாய் அடிகளார் செய்துள்ளார். யூலியசேர் அரசவை செல்லப் புறப்பட்ட காலே அவரின் மனைவி கல்பூர்ணியா தான் கண்ட தீக்கனவைக் கூறி அவரை அன்று அரசவை செல்ல வேண்டாம் என்று தடுத்திருள். அவ்வேளையில் யூலியசேர் எடுத்துக் கூறும் வீரவாசகங்களை அடிகளார் அழகாக மொழிபெயர்த்துள்ளமை கருதத்தக்கது.

அஞ்சினர்க்குச் சதமரணம் அஞ்சாத நெஞ்சத்  
தாடவனுக் கொருமரண மவனிமிசைப் பிறந்தோர்  
துஞ்சுவரென் றறிந்திருந்தும் சாதலுக்கு நடுங்கும்  
துன்மதிமூ டரைக்கண்டாற் புன்னகைசெய் பவன்யான்.

இன்னலும்யா னும்பிறந்த தொருதினத்தி லறிவாய்  
இளஞ்சிங்கக் குருளையாய் யான்மூத்தோ னெனது  
பின்வருவ தின்னலெனப் பகைமன்ன ரறிவார்  
பேதுறல்பெண் ணணங்கேயான் போய்வருதல் வேண்டும்<sup>63</sup>

#### அடிக்குறிப்புகள் :

1. கலைமகிழ்நன் - இளங்கதிர், 1957 / 58, பக். 158, 159
2. ஆறுமுகநாவலர் பிரபந்திரத்திரட்டு - நல்லூர்க்கந்தசுவாமி கோயில், பக். 67, 68

3. கலாநிதி கா. சிவத்தம்பி, பாவலர் துரையப்பாபிள்ளை நூற்றாண்டு விழா மலர், சகலகுணசம்பன்னன் பற்றிய ஓர் ஆய்வு, பக். 51, 52
4. கலையரசு க. சொர்ணலிங்கம், ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், பக். 9
5. கலாநிதி கா. சிவத்தம்பி, பாவலர் துரையப்பாபிள்ளை..... ஓர் ஆய்வு, பக். 54
6. ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், பக். 22, 23
7. டைடி பக். 24
8. மட்டுவில் வே. திருஞானசம்பந்தர் அவர்கள் - ஈழத்து நாடகத்தமிழ், ஈழநாட்டுத்தமிழ் விருந்து, பக். 143
9. பண்டிதவித்துவான் வி. சி. கந்தையா, புலவர் பரம்பரை - மட்டக் களப்புத் தமிழகம், பக். 216-17
10. வெள்ளவத்தை மு. இராமலிங்கம் - நவமணி முன்னுரை 1
11. க. சி. குலரத்தினம், நோத் முதல் கோபல்லவா வரை, ஆள்பதி மக்கலம் காலத்துத் திருத்தம், பக். 197
12. P. Ramanathan, K. C. C. M. G., Riots and Martial Law in Ceylon 1915, The Causes and the Course of riots, page, 1
13. Jawaharlal Nehru, An Autobiography - A Southern Holiday, p. 272
14. சாவித்திரிதேவி சரிதம், புத்தக அட்டை
15. The Life of Sir Ponnampalam Ramanathan - M. Vythilingam, p. 545
16. சாவித்திரி தேவி சரிதம், நூன்முகம்
17. வரப்பிரகாசன் நாடகம், பக். 20
18. சாவித்திரிதேவி சரிதம், களம் 3, காட்சி 2, பக். 47
19. ,, ,, களம் 1, காட்சி 1, பக். 12
20. ,, ,, பக். 3
21. ,, ,, பக். 5
22. ,, ,, களம் 3, காட்சி 5, பக். 74
23. The Classical Drama of India - Henry W. Wells, pp. 8, 16, 17
24. சாவித்திரிதேவி சரிதம், நூற்சிறப்புப்பாயிரம், ஸ்ரீமத் தி. சண்முகம் பிள்ளை பக். 8
25. சாவித்திரிதேவி சரிதம், களம் 3, காட்சி 1, பக். 39-40
26. ,, ,, களம் 5, காட்சி 1, பக். 139
27. ,, ,, களம் 1, காட்சி 3, பக். 27
28. நற்குணன், பாகம், 1, நாடகம், 1, பக். 9
29. ,, ,, 1, ,, 1, பக். 7
30. பாவலர் துரையப்பாபிள்ளை..... சகலகுணசம்பன்னன் பற்றிய ஓர் ஆய்வு, பக். 51-52
31. பாவலர் துரையப்பாபிள்ளை, சிந்தனைச்சோலை, பக். 42
32. நற்குணன், பக். 1

33. சிவஞானசித்தியார், சுபக்கம், பிர. இ., கு. 8, பா. 1, பக். 94
34. நமசிவாயம் அல்லது நான் யார், முதலங்கம் முதற்காட்சி, பக். 2
35. ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், பக். 23
36. நமசிவாயம் அல்லது நான் யார், 3ஆம் அங்கம் 2ஆம் காட்சி, பக். 34
37. க. செல்வநாயகம், மகேந்திரன் மகேஸ்வரி, முன்னுரை, பக். 1
38. மகேந்திரன் மகேஸ்வரி, அணிந்துரை, (என். கனகநாயகம்) பக். 2
39. உயிரிளங்குமரன் நாடகம், பதிப்புரை, பக். 4-5
40. ,, ,, 1ஆம் அங்கம், 1ஆம் களம், பக். 27
41. ,, ,, 1ஆம் ,, 1ஆம் ,, பக். 57
42. ,, ,, 1ஆம் அங்கம், 3ஆம் களம், பக். 30
43. ,, ,, 1ஆம் ,, 3ஆம் களம், பக். 35
44. நமசிவாயம் அல்லது நான் யார், 1ஆம் அங்கம், 1ஆம் காட்சி, பக். 5
45. உயிரிளங்குமரன் நாடகம், 1ஆம் அங்கம், 2ஆம் களம், பக். 25
46. "During the freedom struggle a number of dramas like Katarin verri, the success of Katar' and 'Teciya - Koti, The National Flag' with the motive of emphasising the fight for national freedom were written by T. K. Pavalar and acted to the great satisfaction of the audience of that age. Similar propaganda dramas followed. Drama was also used for health propaganda and other purposes". Prof. T. P. Meenakshisundran - A History of Tamil Literature, p. 186
47. டி. கே. பகவதி, தமிழ் நாடகமும் அதன் வளர்ச்சியும், தினகரன் நாடகவிழா மலர், பக். 12
48. டைடி, பக். 12
49. சாமளா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம், அணிந்துரை, முதலியார் சி. வன்னித்தம்பி, பக். 2
50. டைடி முகவுரை, பக். 3
51. சாமளா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம் காட்சி, 1, பக். 3
52. I டைடி, காட்சி 1, பக். 14
- II காட்சி 3, பக். 15
53. டைடி, காட்சி 1, பக். 5
54. சத்தியேஸ்வரி, அங்கம் 2, களம் 1, பக். 54
55. டைடி ஆக்கியோன் முன்னுரை, பக். 4
56. டைடி, அணிந்துரை, சாம். டி. தம்பி, பக். 8
57. டைடி அங்கம், 1, களம் 1, பக். 2
58. டைடி அங்கம் 2, களம் 3, பக். 74
- டைடி அங்கம் 4, களம் 3, பக். 163
59. டைடி அங்கம் 4, களம் 1, பக். 142
60. டைடி அங்கம் 3, களம் 3, பக். 121
61. டைடி அங்கம் 5, களம் 1, பக். 170
62. Dr. S. Arasaratham, Ceylon - Colonial Rule and Western Influence, p. 167
63. விபுலாநந்த அடிகள், மதங்களுளாமணி, பக். 72-73

நான்காம் இயல்

## சமூக விழிப்புக்கால நாடகங்கள் I (1939—1958)

### 1. தோற்றுவாய்

1931ஆம் ஆண்டு இலங்கையின் அரசியல் வரலாற்றிலே குறிப்பிடத்தக்க ஓர் ஆண்டாகும். டொனமூர் விசாரணைக் குழுவின் பரிந்துரைக்கிசைய ஈழத்திலே 21 வயதுக்கு மேற்பட்ட மக்கள் யாவருக்கும் வாக்குரிமை கிடைத்தது. 1931ஆம் ஆண்டு ஜூன் மாதம் சர்வசன வாக்குரிமையின் அடிப்படையிலே தேர்தல் நிகழ்ந்தது. முதலாவது அரசாங்க சபையும் அமையலாயிற்று. அதுநாள்வரை படித்த உயர் வர்க்கமே இத்நாட்டின் தலைவதியை நிருணயித்து வந்த நிலை மாறுவதற்கான ஓர் அறிகுறி யெனவே சர்வசன வாக்குரிமையைக் கொள்ளலாம்.

தமது ஆங்கிலக் கல்வியின் துணையாலும், செல்வம் செல்வாக்கினாலும் நாட்டு மக்களின் தலைவர்களாயிருந்து வந்த சிலருக்கு இவ்வாட்சிமுறை கசந்தது. சர்வசன வாக்குரிமை என்பது காட்டுக் கழுதைக்கு அளித்த உரிமை போலாகும் என்று இவ்வுரிமையை அவர்கள் பரிசுதிக்கலாயினர். எனினும், இனியும் முன்போல மக்களைச் செம்மறிக் கூட்டமாய் நடத்துவது இயலாத காரியம் என்பதற்கு இஃது ஒரு சுப சூசகமேயாகும். சமூக விழிப்பிற்கும் வளர்ச்சிக்கும் இடப்பட்ட முதல் அத்திவாரமே சர்வசன

வாக்குரிமை.. கிழக்கு நாடுகளிலே இவ்வுரிமை முதன்முதல் வழங்கப்பட்ட நாடு ஈழமேயென்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. இருப்பினும் பாரத நாடுபோல உரிமைப் போராட்டம் நிகழ்த்தியோ தியாகம் செய்தோ பெருமல், திடீரென்று கிடைத்த ஓர் உரிமையாதலின் இதன் பெறுமதியை மக்கள் முற்றாக உணர்ந்து கொண்டனர் என்று கூறல் இயலாது.

1939ஆம் ஆண்டில் உலகப் பெரும்போர் இரண்டாவது முறையாகத் தொடங்கி ஆறு ஆண்டுகள் நீடித்தது. இப் போரினால் இலங்கையின் பொருளாதாரம் பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டது. இக்காலப் பிரிவில் மக்களின் கண்ணோட்டம் விரிவடைந்து தம்மைச் சூழ்ந்திருக்கும் நாடுகளை நோக்கித் திரும்பிற்று. இதற்கு முன்பே 1935ஆம் ஆண்டிலே சர்வ தேசியக் கொள்கையை உடைய இடது சாரி இயக்கத்திற்கு வித்திடப்பட்டது. வர்க்கரீதியான எண்ணங்களும் தோன்றின.

1945ஆம் ஆண்டிலே போர் முடிவுற்றதும் மேலும் அந்நியராட்சி இங்குத் தொடருமா என்ற கேள்வி எழுந்தது. அக்கேள்விக்கு 1948இல் விடை கிடைக்கும் வகையில் நாடு சுதந்திரம் அடைந்தது. சுதந்திரத்தைத் தொடர்ந்து சுய மொழிக் கல்வி, நாட்டின் கலாசார அபிவிருத்தி ஆகியவற்றில் நாட்டம் செய்வதாயிற்று. எனினும், நீண்ட காலமாய் நிவனி வந்த ஏகாதிபத்தியக் கொள்கையின் எச்ச சொச்சங்களும், குடியேற்ற நாட்டு மனப்பான்மையும் உடனடியாக நீங்கின என்று கொள்ளலாகாது.

அறப்போதனைக் காலத்தின் அழுத்தமான சமய உணர்வு இக்காலகட்டத்திலே படிப்படியாகக் குறைந்து வந்தது. சாதி வேறுபாடுகள் நீங்கல் வேண்டும் என்னும் கொள்கை வலுக்கலாயிற்று. சமுதாயத்திலே பெண்கள் தமது கல்வி காரணமாக முன்னரிலும் கூடிய உரிமைகள் பெற்றனர். இந்த வளர்ச்சிநிலைகளை இந்தக் கால கட்டத்தின் நாடகங்களும் ஓரளவு பிரதிபலிக்கின்றன. இவ்வியலிலே ஆராய்வதற்கு எடுத்துக் கொண்ட காலகட்டத்தைச் சுதந்திரம் பெறுவதற்கு முன்னுள்ள காலப்பிரிவு (1939-1947) எனவும், பின்னுள்ள காலப்பிரிவு (1948-1958) எனவும் இரண்டு உப



பிரிவுகளாகப் பிரிப்பதன் மூலம் இக்காலத் தெழுந்த தமிழ் நாடகங்களின் பண்புகளையும் பயனையும் தெளிவாக அறிய வகை உண்டாகும்.

## 2. 1939-1947 ஆம் ஆண்டுப் பிரிவில் எழுந்த நாடகங்கள்

இக்கால கட்டத்திலே தமிழ் நாட்டிலிருந்து ஈழத்திற்கு இறக்குமதியான இலக்கியச் சஞ்சிகைகள் சில இங்குச் செல்வாக்குப் பெற்றன. ஆனந்தவிகடன் (1928), கலைமகள் (1930), கல்கி (1940) என்பன இவற்றுட் குறிப்பிடத் தக்கவை. ஈழகேசரி (1930), வீரகேசரி (1930), தினகரன் (1931) ஆகிய ஈழத்துப் பத்திரிகைகள் இலக்கிய அமிசங்களோடு வெளியிடப்பட்டபோதிலும் தமிழகத்துச் சஞ்சிகைகளுக்கே இங்கு வரவேற்பு அதிகமாயிருந்தது. எனவே, ஈழத்தில் எழுந்த தமிழிலக்கிய முயற்சிகளிலே தமிழகத்தின் இலக்கியச் செல்வாக்கு மிக அதிகமாகக் காணப்பட்டது. நாடகங்களும் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல. அன்றியும் தமிழகத்திலிருந்து வெளியான திரைப்படங்களும் இங்குப் பாதிப்பை ஏற்படுத்தின. குறிப்பாக இளங்கோவன் (அக்காலத் திரைப்பட வசனகர்த்தா), அண்ணாதுரை [திராவிடர் கழக, (பிற்காலத்) தி. மு. கழகச் செயலாளர்] ஆகியோரின் வசன பாணியிலே நாடகங்கள் எழுதி நடிக்கப்பட்டன. கதையமிசம், பாத்திர வளர்ச்சி, காட்சியமைப்பு என்பனவற்றிலும் வசனங்களை அடுக்குமொழியிலே எழுதுவதிற்புன் அதிகக் கவனம் செலுத்தப்பட்டது.

இக்காலகட்டத்திலே ஈழத்து நாடகங்களிற் புராண இதிகாச ஆதிக்கம் சற்றே தளர்வடைதல் காணலாம். சரித்திர, இலக்கிய, சமூக சம்பவங்களைக் கருப்பொருளாய்க் கொள்வதையே நாடகாசிரியர்கள் கூடுதலாக விரும்பினர். எனினும், ஆடம்பரச் சொற்கூட்டங்களிலிருந்தும், எதுகை மோனைகளிலிருந்தும், இவர்கள் முற்றாக விடுபடாத நிலையையும் அவதானித்தல் இயல்கிறது.

ஆனால், இக்காலப் பிரிவின் முதற்கட்டத்திலே தமக்கே யுரிய தனித்தன்மையோடு நல்ல நாடகங்களை எழுதியோரும்

சிலர் உளர். பேராசிரியர் பிரான்சிஸ் கிங்ஸ்பரி, பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை, வெள்ளவத்தை மு. இராமலிங்கம், திரு. சு. செல்வநாயகம் ஆகியோரே அச்சிலராவர்.

பேராசிரியர் பிரான்சிஸ் கிங்ஸ்பரி எழுதிய நாடகங்கள் சாந்திரகாசம், மடோன்மணியம் என்பன.

### (அ) சாந்திரகாசம்

சாந்திரகாசம் வடமொழியிலுள்ள பாரதத்தின் கிளைக்கதை ஒன்றினைத் தழுவி எழுதப்பட்டு 1940 ஆம் ஆண்டிலே வெளியான ஒரு நாடகம். பகுத்தறிவிற்கும் உலகியலுக்கும் பொருந்துமாறு மூலக்கதைகளைப் பலவாறு திரித்து எழுதும் தமது இயல்பினைப் பேராசிரியர் கிங்ஸ்பரி மேற்குறித்த நூலின் முகவுரையிலே பின்வருமாறு உரைப்பர் :

“வடமொழியில் மகாபாரதத்திலுள்ள கிளைக்கதை பலவற்றுள் ஒன்றைப் பெருங்கதையிற் பிரித்து, தமிழிலும் ஆங்கிலத்திலும் சந்திரகாசன் கதை எழுதினார் சிலர். வடமொழிக்கதையை முதனூலெனின் இக்கதைகளை வழிநூலெனல் பொருந்தும். இப்பொழுது யான் எழுதுவது நாடக வடிவம் அமைந்துள்ளது. இதற்கேற்பக் கதையைத் திரித்தும் விரித்தும் எழுதியுள்ளேன். இந்நூலில் வரும் சம்பாஷணைக்கெல்லாம் முதனூல் வழிநூல்களில் ஆதாரம் இல்லை. இவையெல்லாம் கதைக்குப் பொருந்துமாறு யானே எழுதியவை. இப்படியான் செய்ய எனக்கு அதிகாரம் அளித்தவர் காளிதாச மகாகவியும், மதங்களுளாமணியும்”

கேரள தேசத்தரசன் மைந்தனான சந்திரகாசன் சிறுவயதிலேயே குந்தல தேச மன்னனின் மந்திரி சூழ்ச்சியாலே தந்தையிடமிருந்து பிரிக்கப்பட்டுக் குளிந்த நாட்டரசனின் வளர்ப்புகளையும் னளர்வதும் பின்னரும் குந்தல தேச மந்திரியின் சூழ்ச்சியால் இறக்க இருந்தவன் மந்திரி மகள் விஷயையாலே காப்பாற்றப்பட்டு அவளையும் குந்தல தேச அரசன் மகள் சம்பகமாலினியையும் மணந்து பேரரசனாவதும் சாந்திரகாச நாடகத்தின் கதைக்கருவாகும். இக்கருவினை எட்டுக் களங்களிலே (காட்சி என்பதைக் கிங்ஸ்பரி களம் என அழைப்பர்) ஆசிரியர் வளர்த்துள்ளார்.

அதுநாள்வரை சமயமும் அறப்போதனையும் முதன்மை பெற்று வந்த ஈழத்துத் தமிழ் நாடக உலகிலே முதன் முதலாக, உபதேசத்துக்கு இடமளியாது நாடக அமிசத்திற்கே முதன்மையளிப்பதைச் சாந்திரகாச நாடகத்தில் அவதானிக்கலாம். இதுபற்றி ஆசிரியர் குறிப்பதாவது :

“ஆகவே உபதேசஞ் செய்ய இந்நாடகத்தை நான் எழுதவில்லை. இதில் படிக்கத் தக்க பாடங்கள் உளவேற் படித்துக் கொள்க.”<sup>2</sup>

மூலக்கதையினைத் தமது கற்பனைக் கேற்பத் திரிக்கும் இயல்பும் குறிப்பிடத் தக்கது. இவ்வாறு திரித்தெழுதுவது தமிழ் நாடகங்களின் பொதுத்தன்மையாக நீண்டகாலமாகத் தமிழகத்திலே நிலவிவந்தமையைப் பேராசிரியர் தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார்,

“ஆதலின் இவற்றை ஆசிரியர்கள் வேண்டியவாறு படைத்தும் கர்த்தும் அழித்தும் பாடுதல் கூடும். இங்குத்தான் நாடக வளர்ச்சிக்கு இடமுண்டு”<sup>3</sup> என்று விமர்சிப்பர்.

இவ்வகையிலும் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கிய வரலாற்றிலே புதியதொரு காலகட்டத்தைத் தொடக்கி வைத்தவர் எனக் கிங்ஸ்பரி அவர்களைக் கொள்ளலாம். சாந்திரகாச நாடகத்திலே நீண்ட உரையாடல்களைக் கையாளாது, சுருக்கமும் செறிவும் அமைந்த சிறுச்சிறு வசனங்களாலே நிகழ்ச்சிகளும் பாத்திரப்பண்புகளும் வளர்க்கப்படுகின்றன. உதாரணம் பின்வருமாறு :

சம்பகமாலினி : யாரென்றறியாத உங்களுக்கு உங்களை வெளிப்படுத்தினேன். இனி நீங்கள் யார் என்பதை இராசாவுக்கு வெளிப்படுத்துவேன். எனக்கென்ன கூலி?

சாந்திரகாசன் : செய்யாமற் செய்த உதவிக்கு வையகமும் வானகமும் ஆற்றல் அரிது.

சம்பகமாலினி : எனக்கு வையகமும் வேண்டா. வானகமும் வேண்டா.

சந்திரகாசன் : வேறென்ன வேண்டும்?

சம்பகமாலினி : நான் இளவரசி. வாய்விட்டுக் கேட்டும் இல்லையென்றால்?<sup>4</sup>

வசனங்களை மட்டுமின்றிச் சொற்களையும் அவற்றின் முழுமையான பொருளுணர்ச்சி புலப்படத்தக்க வண்ணம் கையாள்வதிலே ஆசிரியர் மிகுந்த கவனம் செலுத்தியுள்ளார். நாடக இறுதியிற் குறிப்புரை என்ற பகுதியிலே தாம் கையாண்ட சில சொற்களின் மூலங்களையும் அமைப்பையும் ஆசிரியர் விளக்கும் வகையை நோக்கும்பொழுது அவர் சொல்லாக் கத்திலே செலுத்தியுள்ள கவனம் நன்கு புலனாகின்றது. உதாரணம் ஒன்று பின்வருவது :

“கோயில்-கோ, அரசன்; இல், மனை; கோயில், அரமனை. அரசன் மனை அரமனை என மருவியது. இதனை அறியாது அரமனையை அரண்மனை என மயங்கினார் - சிறிது கற்றவர் மட்டும் அல்லர் - புலவர் பெருமான்கள், பண்டிதரத்தினங்கள் வித்துவசிரோமணிகள் என்பாருட் பலர்,

(அ) அரமனை. Palace அரண்மனை fort

(ஆ) ஏழல் - ஏழுஅல். ஏழு இராத்திரி கொண்ட காலம். Sennight - seven nights என்ற ஆங்கில மொழியையும் பார்க்க.”<sup>5</sup>

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை தாம் எழுதிய நாடகங்களிலே யாழ்ப்பாணத்துப் பேச்சுச் சொற்களைப் பொருளுணர்வோடு அழுத்தமரீகக் கையாள்வதற்குப் பிரான்சில் கிங்ஸ்பரியின் இத்தகைய சொல்லாட்சி மறைமுகமான தூண்டுதலாய் இருந்திருக்கலாம்.

தமிழகத்திலே நீண்டகாலம் வாழ்ந்தவராயினும் கிங்ஸ்பரி யாழ்ப்பாணத்துப் பேச்சுத் தமிழிலே வழங்கும் சொற்களான அட்சரக்கூடு, மகாராசா [தமிழகத்தில் மகாராஜா எனத் தற்சமமாக வழங்குதலே பெருவழக்கு. அல்லது வேந்தன் மன்னன், அரசன் (வடமொழித் திரிபு) என்ற சொற்களையே பெரும்பாலும் வழங்குவார்]. திருத்தி, காகிதம், மெய்யோ? முதலியவற்றைக் கையாளும் தனித்தன்மையும் குறிப்பிடத்தக்கது.

முப்பத்திரண்டு பக்கங்களிலே மிகச் சிறியதாக எழுதப் பட்டுள்ள சாந்திரகாச நாடகத்திலே ஐந்து பிரதான பாத்திரங்களும் ஆறு துணைப் பாத்திரங்களும் வருகின்றன. ஆண்பாத்திரங்களிலும் பெண்பாத்திரங்களின் இயல்புகளே விரிவாகவும் சிறப்பாகவும் இந்நாடகத்தில் வளர்க்கப் பட்டுள்ளன. நாணம் முதலான நாற்குணங்களும் அமைதலே பெண்மைக்குச் சிறப்பு என்றும், பெண் அடக்கமாய் இருத்தல் வேண்டும் என்றும் கருதப்பட்டு நாடகங்களிலும் பெண்பாலாருக்கே உபதேசங்களை அதிகமாகச் செய்துவந்த ஒரு காலகட்டத்தில் 'நிமிர்ந்த நன்னடை, நேர்கொண்ட பார்வை, புவியில் யார்க்கும் அஞ்சாத நேர்மை, நிமிர்ந்த ஞானச்செருக்கு' ஆகியனகொண்ட பெண் பாத்திரங்களை ஆசிரியர் படைத்துள்ளமை அவரின் புதுமை நோக்கையே புலப்படுத்துகின்றது. விஷயை, சம்பகமாலினி ஆகிய இரு பாத்திரங்களும் தமது கருத்துக்களையோ, விருப்பு வெறுப்புக்களையோ எவர் முன்பும் தயக்கமின்றி வெளியிடும் பான்மையைப் பின்வரும் உரையாடலால் அறியலாம் !

சம்பக : நான் அழையாமல் நீங்கள் எப்படி வரலாம் ?

சந்திர : நீங்கள் அழைக்கவில்லை என்பது மெய், ஆனால் நான் சொல்லாமல் வரவில்லை.

சம்பக : வந்த நோக்கம் ?

சந்திர : அதுவும் சொல்லி அனுப்பினேன். என் அட்சரக் கூட்டை வாங்கிக் கொண்டு போகவே வந்தேன்.

சம்பக : அதற்கு நீங்கள் வரவேண்டுமே? கேட்டனுப் பினால் உங்கள் பொருளை உங்களுக்குத் தாரேனோ?

விஷை : நான் அதைக்கேட்கவில்லை. நான்கேட்பது ஒன்றேயொன்று. இவ்விடத்தில் நாம் முதல் முதல் சந்தித்தபோது, நீங்கள் நித்திரை செய்து கொண்டிருந்தீர்கள். என் கை அகஸ்மாத்தாக உங்கள்மேற்பட நீங்கள் விழித்தபோது என்னை யல்லவோ பார்த்தீர்கள்? நான் கன்னியா யிருந்தும் நாணத்தை மறந்து உங்களைப் பார்த்ததை மறந்துபோனீர்களா? <sup>6</sup>

### (ஆ) மனோன்மனியம்

பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளையின் கவிதை நாடகமாகிய மனோன்மனியத்தை மூன்று களங்களில் வசனநாடகமாகக் கிங்ஸ்பரி அவர்கள் எழுதி 1941ஆம் ஆண்டில் வெளியிட்டுள்ளார். 45 பக்கங்களிலே சுருக்கமாக இதனை எழுதும்பொழுது நடராசன் போன்ற சில பாத்திரங்கள் விடப்படினும் நாடகத்தின் பிரதான கதையமிசம் சற்றும் விடுபடாது வளர்த்திருப்பது ஆசிரியரின் திறமையை நன்கு எடுத்துக்காட்டுவதாகும். தமது வழக்கமான போக்கிற்கு இசையக் கிங்ஸ்பரி இந்நாடகத்திலும் கதையினைத் தமது எண்ணத்திற்கேற்ப ஆங்காங்கே திரித்துள்ளமையும் கவனிக்கற்பாலது. மனோன்மணி சேர அரசனாகிய புருஷோத்தமனைக் கனவிற் கண்டது முதல் அவன்மீது காதல் கைம்மிக்கு வருந்துகின்றான். இருப்பினும் தன் தந்தையாகிய சீவகவழுதி குடிலனின் மகனான பலதேவனை மணஞ்செய்யுமாறு பணித்த பொழுது அதற்கு மறுபேச்சின்றிக் கடவுள் சித்தம் என்று ஏற்றுக் கொள்கிறான். சுந்தரம்பிள்ளை படைத்துக் காட்டும் மனோன்மனியின் இயல்பு இது. இவ்வியல்பினைக் கிங்ஸ்பரியால் ஏற்றுக்கொள்ளல் கூடவில்லை. அவரின் கற்பனையில் உருவங் கொண்ட மனோன்மணி பாரதியின் இலட்சியப் பெண்ணை ஒத்தவள். எனவே, சீவகனின் பணிப்புரையை மறுத்துரைப்பவளாக அவர் மனோன்மணியைச் சித்திரித்துள்ளார். மூலக் கதையைக் கிங்ஸ்பரி திரித்தமைக்கு இது சிறந்த உதாரணமாகும். இதனை அவரே பின்வருமாறு எடுத்துக் கூறியுள்ளார்.

“இந்நாடகத்தில் அங்கம் 3 களம் 3 இல் உள்ளவை எல்லாம் புதியன. பேராசிரியர் செய்த மனோன்மனியத்தில் இல்லை. இவ் விஷயத்தில் பேராசிரியர் எண்ணம் வேறு. என் எண்ணம் வேறு. புருடோத்தமனை நனவிற் காணவிடிலும் கனவிற் கண்ட பொழுதே தன் உயிரும் காதலன் உயிரும் ஒன்றின்படியால் தந்தையின் எண்ணத்திற்குச் சம்மதிக்க அவளால் இயலவில்லை. பேராசிரியர் எண்ணம் யாதோ அறியேன். என் எண்ணத்தையறியின் யான் செய்தது? குற்றம் என எண்ணார் என எண்ணுகின்றேன். இதனாற் பேராசிரியர் பேரறிவிற்கு என் சிறற்றிவைச் சமன் செய்தேன் எனப் பெரியார் எண்ணார்” <sup>7</sup>

இருப்பினும் பிரதான கதைப்புணர்ப்பின் வழியிலே தமது கதையின் முடிவும் அமைதல் வேண்டும் என்ற கருத்தினாலே தொடக்கத்தில் மறுத்துரைத்த மனோன்மணி ஈற்றிலே தந்தையின் கட்டளையை ஏற்பதாக அவர் பெறவைத்துள்ளார்.

பாண்டி நாட்டரசனாகிய சீவகன், குடிலன் என்ற மதிநிறை மந்திரியின் சூழ்ச்சிக்கு இலக்காகி அடையும் அவலங்களையும் அரசனின் குலகுருவான சுந்தர முனிவர் அவனையும் அவனின் செல்வ மகளாகிய மனோன்மணியையும் குடிலனிடமிருந்து காப்பாற்ற எடுக்கும் நடவடிக்கைகளையும் அந்நடவடிக்கைகளின் ஓர் அமிசமாகச் சேர அரசன் புருடோத்தமனும் மனோன்மணியும் ஒருவரை ஒருவர் கனவிற் கண்டு காதல் கொள்ள வைக்குந் திறனையும், குடிலன் இவ்விருவரதும் திருமணம் நிறைவேறுவகையிற் சீவகனுக்கும் புருஷோத்தமனுக்கும் பகையை மூட்டும் சூழ்ச்சியையும் ஈற்றிலே தெய்வ சித்தத்தாற் குடிலன் சிறைப்படக் காதலர் சேர்ந்தடையும் இன்பத்தையும் சம்பவங்களாகக் கொண்ட விரிவான கவிதை நாடகந்தான் சுந்தரம்பிள்ளையின் மனோன்மணியம்.

இந்நாடகத்தினைச் சுருக்கி வசன நடையிலே எளிமையும் இனிமையும் பொருந்தக் கிங்ஸ்பரி சமைத்துள்ளார். நாடக உரையாடல்கள் இயல்பாகவும் எளிமையாகவும் அமைந்து சுவை பயக்கின்றன. சிறப்பாக மனோன்மணிக்கும் தந்தை சீவகனுக்குமிடையே நடைபெறும் உரையாடல் குறிப்பிடத்தக்கது.

மனோ : ...அதைவிட்டு என்னை யாருக்குக் கொடுக்கப் போகிறீர்கள் என்று தயவு செய்து தெரிவிங்கள்.

சீவ : நமது மந்திரி, குடிலன் குமாரன் பலதேவருக்கே.

மனோ : சிவசிவ ! சிவசிவ !

சீவ : ஏன் பலதேவருக்கு என்ன குறைவு ?

மனோ : அவரில் குறைவுண்டென்று சொன்னேன் ?

சீவ : பின்னை?

மனோ : என்மனம் அவரை நாடவில்லை.

சீவ : வாணியை உன்னோடு சேரவிட்டது பிழை.

மனோ : நான் இன்று விவாகஞ் செய்வது அவசியமோ?

சீவ : நான் நாளைக்குச் செத்தபின் பகைவர் உன்னையுங் கொன்றால் பாண்டியர் குலம் வேரோடு அழிந்து விடுமல்லவா?

மனோ : நான் விவாகம் பண்ணியும் பிள்ளையில்லாமற் செத்தால் பாண்டியர் குலம் அழியாதோ?

சீவ : அதெல்லாம் ஈசன் செயல்.

மனோ : இதுவும் ஈசன் செயல். நான் பலதேவனை மணப்ப தில்லை.<sup>8</sup>

நாடகத்திற் கையாளப்படும் உரையாடல் பேச்சுமொழியிலா எழுத்துமொழியிலா அமைதல் வேண்டும் என்ற பிரச்சினையும் கிங்ஸ்பரி நாடகம் எழுதிய காலத்திலேதான் தொடங்குகின்றது. உயர்ந்தோர் பேச்சுவழக்கினை அநுசரித்து இயற்றமிழ் நூல் போல நாடகம் அமைவதே கிங்ஸ்பரியின் கோட்பாடு என்பது தெரியவருகின்றது.<sup>9</sup> பேராசிரியர் வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் போன்றார் நாடகத்திற்குக் கந்த நடையைக் கையாண்டனர் எனப் பேராசிரியர் தெ. பொ. மீ. குறிப்பது ஈண்டு நோக்கத்தக்கது.

“இந்த இலக்கணத்திற்கு இலக்கியமாகப் பல நாடகங்களை இயற்ற முற்பட்டு 19ஆம் நூற்றாண்டு முடிவதற்குள் 1896இல் ரூபவதி என்ற நாடகத்தினையும் 1898இல் கலாவதி என்ற நாடகத்தினையும் (சூ. நா. ச.) வெளியிட்டார். இவருடைய நடை பேச்சு நடையன்று. சிறிது செயற்கையாகவே தேர்ன்றுமெனச் சிலர் கூறுவர். நாடகக் கலையை இவ்வாறு ஆராய்ந்து எழுதுவது அக்கலையில் மூன்றாவது படியில் ஏறுவதாம்”<sup>10</sup>

ஆயின், கிங்ஸ்பரி வழுவுற்ற எழுத்து நடையைக் கையாண்டிருப்பினும் நாடக உரையாடலுக்கேற்ப எளிய உரைநடையையே கையாண்டுள்ளார் என்பதும் ஈண்டுக் குறிப்பிடத்தக்கது.

கிங்ஸ்பரியின் நாடக முயற்சிகளைத் தொகுத்துக் கூறுவதாயின் அவர் இதிகாச, இலக்கியக் கருப்பொருள்களைத் தமது நாடகங்களிற் கையாண்டாலும் புதுமையும் புரட்சியும் நிறைந்த கருத்துக்களைப் பாத்திரங்களோடு இணைத்து எளிய இனிய நடையில் நாடகங்களை எழுதி இவ்வகையில் முன்னோடியாய் விளங்கினார் என்பது பொருந்தும்.

இவரையடுத்து இவரின் மாணவரும் தமிழின் பலதுறைகளிலும் பணியாற்றியவரும் சிறந்த தமிழறிஞருமான பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களை நோக்கலாம். 1940 ஆம் ஆண்டில் இவர் நாடகம் என்ற நான்கு நாடகங்கள் கொண்ட நூலினை வெளியிட்டுள்ளார். உடையார் மிடுக்கு, முருகன் திருகுதாளம், சண்ணன் கூத்து, நாட்டவன் நகர வாழ்க்கை என்பன இந்நாடகத் தொகுப்பிலுள்ள நாடகங்களாகும்.

பேராசிரியர் தமது நாடகநூலிலே,

“தந்தையார் தாமோதரம்பிள்ளை அவர்கள் போலவே தளர்ச்சியுற்ற தமிழன்னைக்குப் புத்துயிர் தருவான் உழைத்தலே தமது வாழ்க்கை ஊதியமெனக் கருதி நீற்கும் தா. அழகசுந்தரதேசிகர் அவர்கள் அறுபத்தாறுண்டு நிறைவுற்ற ஞான்று அன்பு மேலீட்டால் ஆக்கியோன் சாத்தியவை”<sup>11</sup>

என்று எழுதியதன் மூலம் தம் ஆசிரியரிடம் தாம் கொண்ட நன்றிக்கடனைச் செலுத்தியுள்ளார். எனினும், நாடக உரையாடலை உயர்ந்தோர் பேச்சுத் தமிழிலே எழுதும் தம் ஆசிரியரின் முறையினின்றும் விலகிச் சாதாரணமான பேச்சுத் தமிழிலே எழுதுவதன் மூலம் அவர் தனிவழிச் செல்கின்றார்.

உயர்ந்தோர் தாழ்ந்தோர் என்ற வேறுபாடின்றிச் சமூக நாடகங்களிலே சுதாபாத்திரங்கள் யாவுமே பேச்சுத் தமிழில் உரையாடும் முறைமையை முதன்முதற் புகுத்தியவர் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை அவர்களே என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

நாடகம் எவ்வாறு அமைதல் வேண்டும் என்பதை அவரின் பின்வரும் கூற்றால் உணரலாம்.

“அன்றியும் நாடகம் என்பது உலக இயல்பை உள்ளது உள்ளபடி காட்டுவது. ஆகவே, வீட்டிலும் வீதியிலும் பேசுவது போலவே அரங்கிலும் ஆடுவார் பேசல்வேண்டும், ...இந் நான்கு நாடகத்திலும் வழங்கிய பாடை யாழ்ப்பாணக் குடாநாட்டுக்குப் பொதுவாயும் பருத்தித்துறைப் பகுதிக்குச் சிறப்பாயும் உள்ளது”<sup>12</sup>

அவர் பேச்சுத் தமிழைத் தம் நாடகங்களிலே கையாண்டமைக்கான காரணங்கள் இரண்டு. அவை வருமாறு :

1. ‘நாடகம் என்பது உலக இயல்பை உள்ளது உள்ளபடி காட்டுவது.’ அவ்வாறு காட்டுவதற்குப் பேச்சுத் தமிழே உகந்தது என்னும் கோட்பாட்டினை அவர் கொண்டிருந்தமை.

2. ஒரு காலத்தில் ஒரு பிரதேசத்தில் வழங்கும் பேச்சு மொழியின் இயல்பையும் அது சென்ற நெறியையும் நூல்கள் வாயிலாகப் பேணிவைப்பதன் மூலம் பிறிதொரு காலத்திலே அம்மொழியினை ஆராய்வார்க்கு, அந்நூல்கள் மொழியாராய்ச்சிக்கான ஆதாரங்களாய் உதவும் என்று அவர் நம்பியமை. இதுபற்றி நாடக முகவுரையிலே பேராசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளவை கருதத் தக்கன.

“செந்தமிழ் மொழிகளை வழங்கும் நூல் கற்பார் கொடுத்தமிழ் மொழியென ஒன்று உண்டு என்பதை மறந்து விடுவர். அம்மட்டோ, கொடுத்தமிழ் மொழி அவ்வந்தநாட்டிற்கே உரிய மொழியாம். ஆகவே, சோழ மண்டலத்துத் தமிழர் ஈழமண்டலத்துத் தமிழை அறிதற்கு வழியாது? அன்றியும் உயிருள்ள மொழியெல்லாம் இடைவிடாது மாறிக்கொண்டே வரும். ஒருவனை ஐந்து வயதிற் பிடித்த படமும் ஐம்பது வயதிற் பிடித்த படமும் ஒரு தன்மையவாய் இருக்குமோ? ஆண் பாலார்க்கும் பெண்பாலார்க்கும் பருவம் ஏழு என



வகுத்தார் ஆன்றோர். அப்படியாயின் ஒவ்வொரு பருவத்திலும் படம் பிடித்தல் விரும்பத்தக்கது. அது போலவே அவ்வக்காலத்துக் கொடுத்தமிழும் தீட்டி வைத்தல் வேண்டும்”<sup>13</sup>

நாடகத்தில் வரும் நான்கு நாடகங்களிலும் இவ்விரு காரணங்களும் காரியப்படும் வகையை இனிக் காணலாம்.

### (இ) உடையார் மிடுக்கு

பிரித்தானியர் ஆட்சிக்காலத்திலே யாழ்ப்பாணக் கிராமங்களும் மாவட்டங்களும் நிருவாகத்திற்குத் துணையாகவும் பொறுப்பாகவும் விதானை, உடையார், மணியகாரன் ஆகியோர் நியமிக்கப்பட்டிருந்தனர். படிப்பினாலோ, நிருவாகத் திறமையினாலோ இவர்கள் இப்பதவிகளுக்கு நியமனம் பெறுவதில்லை. பெரும்பாலும் இவற்றின் உரிமை பாரம்பரிய முறையில் ஒருசில குடும்பங்களுக்கே கிடைப்பது வழக்கம். நாட்டாண்மை, செலவம், செல்வாக்கு என்பவற்றுல் இப்பதவிகளைப் பெறுவோர் தமது பிரதேசங்களிற் சிற்றரசர்போல வாழ்ந்து அவ்விடங்களைக் கட்டியாள்வதுண்டு. சாதியாசாரங்கள், வர்க்கப் பிரிவினைகள், மானிய சம்பிரதாயங்கள் ஆகியவற்றின் காவலர்களாய் விளங்கும் இவர்களே குடியேற்ற நாட்டு மனப்பான்மை அழிந்து போகாவண்ணம் காப்பாற்றி வந்தோராவர்.

இத்தகைய உடையார் ஒருவரின் மனப்பான்மை மாறிக் கொண்டிருக்கும் சமூகச் சிந்தனைக்கு எதிர்நிற்கலாற்றாது சென்று தேய்ந்து இறுவதையே உடையார் மிடுக்கு என்ற நாடகம் சித்திரிக்கின்றது. ஏகாதிபத்திய வாதிகளது சிந்தனையில் உருவாக்கப்பட்ட உளப்போக்கின் பிரதிநிதியாக உடையார் விளங்குகிறார். சுதந்திரமாகத் தொழில் புரிந்து வாழ்வதற்குரிய அப்புக்காத்துப் பரீட்சையிலே சித்தியடைந்த சுந்தரத்தைத் தம் மகள் காதலிப்பது அவருக்கு வெறுப்பையளிக்கின்றது. தம் மகளைக் கொழுத்த சீதனம் கொடுத்தாவது அரசாங்க அதிபர் ஒருவருக்கு மணஞ் செய்து வைக்க அவர் முனைந்து நிற்கிறார். உடையாரின் விழைவிற்கும் இளங்காதலர்களின் உறுதியான முடிவிற்கு

மிடையே ஏற்படும் முரணிலையே நாடகத்தின் மையக்கரு. உடையார் வாழ்நாள் முழுவதும் ஏழைகளை வருத்திச் சேமித்த பணம் திருட்டுப் போனதோடு அவரின் இலட்சியமும் வீழ்ச்சி அடைந்து விடுகிறது. “பாரம்பரிய மனோபாவத்திற்கும் புதிப கருத்திற்குமிடையே ஏற்படும் மோதலிலே இறுதியிற் பாரம்பரிய மனோபாவமே தோல்வியடைகின்றது” என்ற கருத்து உடையார் மிடுக்கு நாடகத்தின் வாயிலாக வலியுறுத்தப்படுகின்றது.

கதை, சம்பவம், சூழ்நிலை என்பன நாடக பாத்திரத்தோடு இணைவு பெற்று இயல்பாக விளங்கும்போதுதான் அந்நாடகம் கலையமிகத்தில் முழுமைபெறும். இல்லையேல் அது சிறுபிள்ளைத்தனமானதும் விளக்கமற்றதுமாய் அமைந்து பயனற்றதாய் விடும் என்ற உண்மையை உணர்ந்து ஆசிரியர் தமது நாடகத்திலே ஒவ்வொரு பாத்திரத்தையும் முழுமையாகச் சித்திரித்துள்ளமையும் குறிப்பிடத்தக்கது. உத்தியோக மகிமையிலும் பண ஆசையிலும் மூழ்கித் தம் நல்லியல்புகளை மறந்து கொடுமனவராய் மாறும் உடையாரும் சிறுவயதிலே கூடிவிளையாடி அன்பைக் காதலாய் வளர்த்து அது கைகூடா நிலையில் வருந்தும் மீனாட்சியும் சுந்தரமும் இவர்களுக்கு உதவ நினைத்தும் தந்தையின் கோபத்துக்கு அஞ்சி அடங்கிக்கிடக்கும் தணிகாசலமும் ஊராரின் அந்தரங்கங்கள் யாவற்றையும் அறிந்து வைத்துச் சுவையாகப் பேசிக் காரியத்தைச் சாதிக்கும் திறமை வாய்ந்த நாவித ஆறுமுகத்தானும் நாடகாசிரியரின் எதார்த்த பூர்வமான பாத்திரப் படைப்பிற்கு நல்ல உதாரணர்களாவர். இப்பிரதான பாத்திரங்கள் மட்டுமன்றித் தன் மகளின் திருமணத்திற்குத் தமையனின் உதவியைப் பெறும் சுயநலம் காரணமாக அவரின் அநியாயமான தீர்மானங்களுக்கெல்லாம் தலையாட்டிக் கொண்டிருக்கும் அன்னபாக்ஷியமும் தமது திருட்டையே நியாயித்து மனச்சாட்சியைத் திருப்திசெய்து கொள்ளும் தவசி, மாணிக்கன் ஆகிய பாத்திரங்களும் சிறியன என்பதால் அலட்சியப்படுத்தப்பெறுது ஏற்றவாறு வளர்க்கப்பட்டுள்ளன.

அறப்போதனைக்கால நாடகங்களிலே பாத்திரங்களின் பண்புகளுக்கு ஏற்ப அவற்றை வளர்க்காமல் ஆசிரியர் தாம் வகுத்துக்கொண்ட பண்புகளை அவற்றில் ஏற்றி வளர்க்கும் தன்மை உண்டு. இதன் காரணமாகப் பாத்திரங்களை வாயிலாகக் கொண்டு நாடகாசிரியரே உரையாற்றுவது போன்ற மயக்கநிலை ஏற்படும் இடங்கள் பலவாகும். ஆனால், உடையார் மிடுக்கில் இந்தக் குறையினைக் காணல் இயலாது. பாத்திரங்களின் இயக்கங்களும் உரையாடல்களும் சமநிலையில் உள்ளன.

உடையாரின் குணசித்திரத்திலே உளவியற் சார்பான ஓர் அமிசம் மிகவும் முனைத்து நிற்கிறது. ஊரவரின் வாழ்க்கையிலே ஏற்படும் சிக்கல்களை மிகவும் எளிதிலே தீர்த்துவைக்கும் அவர் அந்தச் சிக்கல்கள் தமது வாழ்க்கையிலே குறுக்கிடும்போது மிகவும் உணர்ச்சிவசப்பட்டு விடுகின்றார். இங்குத்தான் அவரின் மிடுக்கும் அகங்காரமும் தலையெடுத்து அவரின் சுயநலப் போக்கினை வெளிப்படுத்தி விடுகின்றன. உதாரணமாகப் பின்வரும் சம்பவத்தை நோக்கலாம் :

கிராமத்துக் குடியானவன் சீனிக்குட்டிக்குச் சீதாவன் என்ற மகள் ஒருத்தி உள்ளாள். அவள் சின்னக்குட்டியாரின் மகன் பொன்னம்பலத்தைக் காதலிக்கிறாள். சீனிக்குட்டிக்கு அது விருப்பமில்லை. ஒருநாள் இரவு சீதாவன் தனது நகை நட்டுக்களுடன் பொன்னம்பலத்தோடு சென்று விடுகிறாள். சீனிக்குட்டி இச்செய்தியை மிகவும் கவலையோடு வந்து உடையாருக்கு முறையிடுகிறாள். உடையார் இச்செய்தியை மிகவும் சாதாரணமாகக் கருதியதாகக் காட்டிச் சீனிக்குட்டிக்கு ஆறுதல் கூறுகிறார்.

“அட, அவளுக்கு வயசு வந்திட்டுது. இந்த நாளையிலே பதினமூன்று வயசிலையும் முடிச்சுக் குடுக்குதுகள். நீ, இவ்வளவு நாளும் ஒண்டுஞ்செய்யாமல் விட்டிருந்திட்டாய். அவள் அவனோடே ஓடினால் அதிலே என்ன? கண்டாக்குப் பொடியனுக்கு நல்ல சம்பளம், வேட்டுக் கொத்து சம்பளத்திலும் கூட. அவன்ரை தோற்றங் குணமெல்லாம் நல்லது. அது உனக்கு

நன்மைக்குத்தான். அப்படியெண்டால் அவனைக் கேட்டேதும் வாங்கித்தாறன். வளக்கும் கிளக்கும். பொடியனும் பெட்டையும் விருப்பினால் மற்றவையன் என்ன தடுக்கிறது? என்னடாப்பா இதுக்குச் சொல்கிறாய்”<sup>14</sup>

இவ்வாறு பரந்த மனப்பான்மையோடு உபதேசம் செய்யும் உடையார் தம் மகள் மீனாட்சிக்கும் சுந்தரத்துக்குமிடையே சடிதப் போக்குவரத்து நடைபெறுகிறது என்று அறிந்ததுமே மிகக் குறுகிய மனப்பான்மையோடு சீறி எழுகிறார்.

“சுந்தரனோ என்றை பிள்ளைக்குத் தவால் எழுதிற்று? இவளை இவ்வளவு காலமும் ஒருதருக்கும் கட்டிக் குடாமல் வைச்சுக் கொண்டிருந்த பலன். ஆனாலும் பெண்பிள்ளைகளையும் கனக்கப் படிப்பிக்கிறதும் மெத்தப் பிளை. எனக்கும் இப்படி வரவோ? நுண்ணறிவுடையோர் நூலோடு பழகினும் பெண்ணறிவென்பது பெரும்பேதைமைத்தே. எனனத்தைத்தான் படிச்சாலும் பெண்புத்தி பிடரியுக்கைதான். இந்த மடையன் தணிகாசலத்துக்கும் மதியில்லையோ? எனக்கொண்டும் தெரியில்லை”<sup>15</sup>

உடையார் மிடுக்கு நாடகம் அங்கதச் சுவையோடு நகைச்சுவையும் விரவியதாய் அமைந்துள்ளது. நாவித ஆறுமுகத்தான் உடையாருக்குச் சவரம் செய்யும்பொழுது அவருக்கு விருப்பமில்லாத சுந்தரனை ‘மீனாட்சிக்குப் பொருத்தமான மாப்பிள்ளை’ என்று சொல்லக் கோபங் கொண்ட உடையார் அவனை அடித்துக் கலைத்துவிட்டுப் பின்னர்தான் தமது சவரம் அரைகுறையாய் இருப்பதை உணரும் அந்தரமும் அவரைக் கட்டிவைத்துவிட்டுக் கள்வர்கள் பேசும்பேச்சும் உடையார் பணத்திற்கு நடத்தும் பூசையும் மகப்பேசிவந்த அரசாங்க அதிபரின் கொன்னைத் தமிழும் இந்நாடகத்திலே காணத்தகும் உயர்ந்த நகைச் சுவைக்கு உதாரணங்களாகும். சுந்தரம் மீனாட்சியை அடைய முடியாது என்ற ஏமாற்ற நிலையிற் கொழும் பிற்குப் புறப்படும் கட்டமும் அவ்வேளையிலே தணிகாசலத்

திற்கும் அவனுக்குமிடையே நடக்கும் உரையாடலும் உடையார் தமது பணத்தை இழந்து படுத்த படுக்கையாய்க் கிடந்து தம் செயல்களுக்காகக் கழிவிரக்கப்படலும் உருக் கழும் சோகமும் மேலோங்கிநிற்கும் காட்சிகளாகும்.

யாழ்ப்பாணத்தவரின் பேச்சிலே முகரம் எகரமாக உச்சரிக்கப்படுவதே பெரும்பான்மை. இதனையுணர்ந்து நாடக உரையாடலிலே முகரம் வருமிடங்களிலெல்லாம் எகரத்தை ஆசிரியர் கையாண்டுள்ளார்.

### (ஈ) முருகன் திருகுதாளம்

மேதையான பேராசிரியர் ஒருவரின் பித்துத் தனத்தை (eccentricity) மையமாகக் கொண்டு நகைச்சுவையாக 'முருகன் திருகுதாளம்' என்ற நாடகம் எழுதப்பட்டுள்ளது. காலத்தையெல்லாம் படிப்பிலும் ஆராய்ச்சியிலும் கழித்த அவர், ஒருவருக்கு ஏற்படும் காதலின் அளவினைக் கணிப்பதற் கென Love-O-meter என்ற கருவியைக் கண்டு பிடிப்பதும் விவாகமாகும் வயதைக் கடந்த அவருக்குத் தரகர் விவாகம் பேசுவரும் பெண்ணை அவரே தம் உதவியாளனுக்கு (அப் பெண்ணின் காதலனுக்கு) மணமுடித்து வைப்பதும் இந் நாடகத்தில் அமைந்த சுவையான சம்பவங்களாகும். 'முருகன் திருகுதாளம்' நாடகத்திலே பேச்சுத்தமிழ் மட்டு மன்றி ஆங்காங்கே ஆங்கிலச் சொற்களும் சொற்றொடர் களும் வாக்கியங்களும் வருகின்றன. கொழும்பையும் பல் கலைக்கழகத்தையும் கருத்துட் கொண்டு படித்த சமூகத்தின் கதை ஒன்றினை நாடகமாக்கியமையாற்போலும் ஆங்கிலக் கலப்பு இதில் அதிகமாகக் காணப்படுகின்றது. பெரியதொரு கருத்தைப் புலப்படுத்தவென்றோ, சிந்தனையைத் தூண்ட வென்றோ இந்நாடகம் எழுதப்படவில்லை. எனினும், படிப்பும் பணமும் ஒருவரிடம் இருக்குமானால் அவரின் வயதையோ, பெண்ணின் விருப்பத்தையோ பொருட்படுத்தாது அவ்விரு வரையும் மணமாக்களாய் இணைத்துவைக்க முன்வரும் யாழ்ப் பாணத்தவரின் பேராசையை மிகவும் நுட்பமாக நையாண்டி செய்யும் ஆசிரியரின் தன்மைக்கு இந்நாடகம் எடுத்துக் காட்டாகும். நாடகத்திலே சம்பவங்களைப் படிப்படியாக வளர்த்து எதிர்பார்ப்பு நிலையைத் தூண்டிப் பேராசிரியருக்

கும் அவர் உதவியாளனின் காதலிக்கும் திருமணப் பதிவு நடக்கும் காட்சியை நாடகத்தின் உச்ச கட்டமாக்கிச் சடுதி யிற் பேராசிரியர் தம் உதவியாளனை மணமாகாகக் குறிப் பிடுவது தொடக்கம் சிறிதுசிறிதாக அமைதிநிலையை அடை வித்து நாடகத்தை முற்றுவிக்கும் உத்தி குறிப்பிடத்தக்கது. தொடக்கம், எதிர்பார்ப்பு நிலை, (வளர்ச்சி) உச்சநிலை, இறுதல் என்னும் நாடகத்தின் நால்வகை இலக்கணங் களும் பொருந்த 'முருகன் திருகுதாளம்' எழுதப்பட்டுள்ளது. யாழ்ப்பாணம், கொழும்பு ஆகிய இடங்களைக் களங்களாகக் கொண்டு படித்த யாழ்ப்பாணத்து நடுத்தர வர்க்கத்தினைப் பாத்திரங்களாய்ப் பெற்று இந்நாடகம் அமைந்துள்ளதாயி னும் ஆங்கில நாடகச் சாயலே இதில் அதிகமாகக் கர்ணப் படுகின்றது.

### (உ) கண்ணன் கூத்து

சட்டத்துறையிலே பட்டம் பெற்றுக் கல்விமானாய் விளங்கும் கிருஷ்ணமூர்த்தி மலாயாலிலிருந்து யாழ்ப்பாணம் வந்து தன் சொந்த மைத்துனியின் வீட்டிலேயே வேலைக் காரன் வேடம் தாங்கி வாழ்ந்து குறும்புகள் பல செய்து இறுதியிலே மைத்துனியை விவாகஞ் செய்வதுதான் கண்ணன் கூத்து நாடகக் கதையாகும். இதுவும் முருகன் திருகு தாளம்போன்று ஒரு நகைச்சுவை நாடகமே. ஆசிரியரின் அங்கதம் கலந்த நகைச்சுவை இந்நாடகத்தின் வாயிலாகவும் நன்கு புலப்படுகிறது. உதாரணமாக இரண்டு கட்டங்களை எடுத்துக்காட்டலாம்:

1. சபாபதி விதானையாரின் மகள் அளகாம்பிகை தன் வீட்டிற்குவந்த கண்ணன் (கிருஷ்ணமூர்த்தி) தண்ணீர் கேட்ட பொழுது அவன் என்ன சாதியோ என்ற ஐயத்தினாலே கிரட்டையிலே தண்ணீருற்றிக் குடிக்கக் கொடுக்கிறான். பின்பு கண்ணன் வாயிலாக அவன் இடைச்சாதி என்று அறிந்ததும் செம்பிலேயே தண்ணீரைக் குடிக்கக் கொடுக்கின் றான். யாழ்ப்பாணத்தவரின் சாதியமைப்பிற் காணப்படும் பலனின் இங்கு நையாண்டி செய்யப்படுகின்றது.

2. வேலாயுதமும், கிருஷ்ணமூர்த்தியும் தத்தம் காதலியர் பற்றிப் பேசும் சந்தர்ப்பத்திலே கிருஷ்ணமூர்த்தி யாழ்ப்

பர்ணப் பெண்களை உயர்த்தியும் வேலாயுதம் கொழும்புப் பெண்களை உயர்த்தியும் பேசுகின்றனர். அந்த இடத்திற்கு கொழும்புப் போலி நாகரிக நங்கையரைக் கிருஷ்ணமூர்த்தி நையாண்டி பண்ணுகிறான் :

கிருஷ்ணமூர்த்தி : எனக்கு நீ சொல்லாய். உந்தக் கொளும் பெல்லாம் வெளிப்பூச்செல்லோ. சும்மா இயிற்றேசன் காணும்.<sup>16</sup>

யாழ்ப்பாணத்தின் சாதிப்பிரிவினையை நையாண்டி செய்வதோடு ஆசிரியர் நின்றரல்லர். அர்த்தமற்ற அதன் போக்கினையும் கீழ்மையையும் கொடுமையையும் சண்முகம் என்ற கிழப்பாத்திரத்தின் குமுறலாக அவர் வெளிப்படுத்தியுள்ளமையும் கவனிக்கத்தக்கது.

கண்ணன் : இந்த நாளையிலும் இங்கை இப்படித்தான் சாதி பாக்கிறவையோனை.

சண்முகம் : சீச்சீ, உந்தம்மா மலையேறி விட்டுது. ஏதேனும் வசதியெண்டால்தான் சாதி பாப்பங்கள். எண்டாலுமெடா மோனை இப்ப ஆக்களெல்லாம் புத்திக்காறாய் விட்டாங்கள். இப்பாரோ கவனிக்கிறாங்களோ? எங்கடை காலத்திலான் உந்த மோட்டுத்தனங்கள். அதென்ன அந்தக் காலத்திலே படிச்சவங்களும் குறைவு தானே? எல்லாரும் மோட்டாத்துமாக்கள். உந்தச் சண்டாளராலே என்றை பிள்ளையை யும் ஊரை விட்டுக் கலைச்சன்.....<sup>17</sup>

ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்களிலே சாதிக்கொடுமையின் கண்டனக் குரல் கண்ணன் கூத்திலேயே முதலிற் கேட்கத் தொடங்குகின்றது. சமய, அறப்போதனைகளிலிருந்து சமூகச் சீர்திருத்தத்தினை நோக்கி நாடகங்கள் திரும்புவதன் அறிகுறியாக இந்நாடகம் விளங்குகின்றதெனலாம். பேராசிரியரின் நாடக மையக்கருத்து சாதிச்சமத்துவமாக விளங்குகின்ற தன்மையினை அதைப் படிக்கும் பொழுது நினைவிற்கொள்வது இன்றியமையாததாகும்.

(ஊ) நாட்டவன் நகரவாழ்க்கை

ஆங்கிலக் கல்வியால் ஈழத்து மக்கள் சிறப்பாக யாழ்ப்பாணத் தமிழர் பெற்ற நன்மைகள் மிகப் பல. எனினும் ஒரு வகையிலே அக்கல்வி முறையாலே தீமைகளும் உண்டாயின. கிராமங்களிலிருந்து நகர்ப்புறங்களை நாடிச் சென்ற இளைஞர்கள் சிலர் தமது அயரா முயற்சியினாலே ஆங்கில உயர் கல்வியைப்பெற்று உயர் உத்தியோகங்களை அடைந்ததும் தமது பழைய வாழ்க்கை முறையையும் உற்றார் உறவினரையும் பிறந்து வாழ்ந்த கிராமத்தினையும் மறந்து நகர வாழ்க்கையிலேயே இரண்டறக் கலந்தனர்; போலித் தனங்களை உண்மையெனக் கருதி மயங்கித் தமது எளிமையான வாழ்வு முறையைக் கைவிட்டனர்; பற்றுப் பாசங்களைத் துறந்தனர். இவற்றால் விளைந்த அநர்த்தங்களைக் கண்ட மனநோவிலிருந்து பிறந்ததே நாட்டவன் நகர வாழ்க்கை என்ற நாடகமாகும்.

நாடகத்தின் முதன் மூன்று நாடகங்களும் அங்கதமும் நகைச்சுவையும் இணைந்தவை. இவற்றிற்கு மாறாக நாட்டவன் நகர வாழ்க்கை சிறந்ததொரு சோக நாடகமாக விளங்குகின்றது. கிராமப்புறத்தவனான சங்கரப்பிள்ளை வைத்தியப் படிப்புப் படித்து டாக்டர் ஆகிக் கொழும்புப் பெண்ணை பரிமளசுந்தரியை மணந்து நகரவாசியாகின்றான்; தன் சகோதரனையும் சிறுவயது தொடக்கம் கூட வளர்ந்து அன்பைப் பெருக்கிக் காதல் மிக்கூர ஏங்கும் மைத்துனியை யுந் துறந்து வாழ்கின்றான். பரிமளசுந்தரியின் கைப் பாவைபோல் இயங்கி அவளின் ஆடம்பர வாழ்க்கையாலே கடனாளியாகி ஈற்றில் அவளாலே துறக்கப்பட்டுப் பழைய படி கிராமத்திற்கு வருகின்றான். அவனுக்காகவே காத்திருந்த மைத்துனி சிவகாமி அவன் மடியிலே சாகச் சங்கரும் அவளைத் தொடர்ந்து தற்கொலை செய்து கொள்கின்றான். “இந்தா இதோ உன்னோடை வாறன். நீ ஒரு பெண்பிள்ளை; வழி தெரியாதவள். நீ தனிய என்றை துணையில்லாமல் எப்படிப்போவாய். இதோ வாறன். இதோவாறன்...”<sup>18</sup> என்று சொல்லியபடி அவன் இறக்கும் கட்டம் சோகத்தின் உச்சக்கட்ட நிலையைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றது.



கொடியவனான சங்கர் நல்லவனும் மாறிய பின்னர் வாழ முடியாது போகும் அவலநிலை நாடகரகசிகரின் உள்ளங்கிலே உருக்கத்தினை ஏற்படுத்திவிடுகின்றது.

சாதிக்கொடுமை, கிராமப் பிறழ்வு, உத்தியோக மயக்கம் ஆகிய சமகாலப் பிரச்சினைகளை முதன் முதல் நாடக வாயிலாகப் புலப்படுத்தியதோடு அரசியற் சார்பான தேர்தல்களையும் அவற்றின் ஏமாற்றங்களையும் 'நாட்டவன் நகரவாழ்க்கை' நாடகத்தின் மூலம் ஒத்துக்காட்டிப் புதியதொரு துறைக்கும் பேராசிரியர் வழிகாட்டுகின்றார். அவரின் நாடகங்களிலே கதையமிசம் மிகச் சிறப்பாக அமைந்திருப்பது இந்நாடகத்திற்குள் என்பதும் குறிப்பிடத் தக்கது.

(எ) நவமணி :

கொழும்பில் 1933ஆம் ஆண்டு தோற்றுவிக்கப்பட்ட Tamil Dramatic Societyயின் வேண்டுகோளை நிறைவேற்ற வெள்ளவத்தை மு. இராமலிங்கம் எழுதி 1940ஆம் ஆண்டில் வெளியிட்ட சமூக நாடகம் நவமணி என்பது மூன்றாம் இயலிலே முன்னரே குறிப்பிடப்பட்டது.

'நவமணி' நாடகம் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களைப் போலச் சமகர்லச் சமூகப் பிரச்சினைகளை மையமாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டதன்று. காத்திரமான பாத்திரப் படைப்பும் இந்நாடகத்தில் இல்லை. மூன்று அங்கங்களையும் பதினைந்து காட்சிகளையும் கொண்ட இந்நாடகக் கதை காதல் மணம் செய்த இளந் தம்பதியர் இருவரிடையே ஏற்படும் சந்தேகங்களையும் அவற்றால் விளையும் அவலங்களையும் இறுதியில் எல்லாம் நன்மையாகவே முடியும் நிறைவினையும் பெற்று விளங்குகின்றது. சொந்த மைத்துனன் இருக்கவும் காதல் காரணமாகப் பாலச்சந்திரன் என்ற இளைஞனை மணந்து கொள்கிறான் நவமணி. இம்மணத்தினால் வெகுளியும் பொருமையும் மிகுற்ற நவமணியின் மைத்துனன் கணேசன், பாலச் சந்திரனுக்கு அவள் தன்னோடு கள்ள நட்புக் கொண்டுள்ளதாய் மொட்டைக் கடிதம் எழுதுகிறான். கலியாணத் தரகரான முருகரம்மானைக் கொண்டு இதனைப் பாலச் சந்திரனுக்கு அவன் அறிவிக்கப் பாலச்சந்திரன் அச்செய்தி

உண்மை என்றே நம்பி மனைவியைக் கொல்ல முன் வருவதும் முருகரம்மானால் உண்மை வெளியாவதும் அவன் தன்மனைவியான நவமணியிடம் மன்னிப்புக் கோருவதுமாகக் கதை வளர்ந்து இறுகின்றது. நாடகத்திற் கையாளப் பட்டிருக்கும் உரையாடல் இயல்பானதன்று. இதனால், நாடக உச்சக்கட்டம் எதிர்பார்ப்பு நிலையைத் தூண்டுவதற்குப் பதிலாய் நகைச்சுவையையே விளைவிக்கின்றது.

அடுத்து, விரிவாக ஆராயப்படவிருக்கும் அசோகமாலா நாடகத்தோடு ஒப்பிடும் பொழுது, நவமணி நாடகத்தை மு. இராமலிங்கத்தின் ஆரம்ப முயற்சி என்றே கொள்ளக் கூடிய அளவிற்கு இந்நாடகம் மிகச் சாதாரணமான ஒன்றாகவே உள்ளது.

(ஏ) அசோகமாலா

சமுத்தின் வீரவேந்தனான துட்டகைமுனு (கி. மு. 161-137) வின் மகன் சாலி சண்டாளச் சாதியினளான அசோகமாலா மீது காதல் மிகக்கொண்டு அவளை மணக்க அரியணையையே துறந்த வரலாற்றினை 1943ஆம் ஆண்டில் நாடகமாக்கி ('நவமணி' சமூக நாடகம் எழுதிய) வெள்ளவத்தை மு. இராமலிங்கம் வெளியிட்டார். பிரித்தானிய இளவரசர் வின்சர் கோமகன் சாதாரண பெண்ணொருத்தியிலே கொண்ட காதலுக்காய் முடிதுறந்த வரலாற்றினை அறிந்ததனால் ஏற்பட்ட உந்தலே அசோகமாலா நாடகத்தை எழுத ஆசிரியரைத் தூண்டியுள்ளது. தம்மைத் தூண்டிய காரணியைத் தமது நாடகத்திற்கு ஆசிரியர் எழுதிய முகவுரையிலும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.<sup>19</sup>

சமுத்தின் வரலாற்றினை அடிப்படையாகக் கொண்டு கண்டி ராசன், சங்கிலி நாட்டுக் கூத்துக்கள் எழுதப்பட்ட போதிலும் முதன்முதல் எழுதப்பட்ட நவீனமுறை வரலாற்று நாடகம் அசோகமாலாவேயாகும். ஆசிரியரின் நூன் முகத்தை நோக்கும் பொழுது அவர் தாம் இலங்கையர் என்ற பெருமீத உணர்வோடு இந்த நாடகத்தினை அறிமுகம் செய்துள்ளார் என்றே கொள்ளலாம். தமிழர் அல்லாத வேறொரு சகோதர இனத்தினரின் வரலாற்றிற் காணத்தகும் சிறப்பமிசத்தைத் தமது நாடகக் கருவாகக் கொண்டமையும் ஆசிரியரின் பரந்த மனப்பான்மையைக் காட்டுவதாகும்.



அம்பிகாபதி - அமராவதி, ரோமியோ - ஜூலியட் ஆகிய அமரகாதலர்களின் வரலாறுகள் அவர்களின் வீழ்ச்சியிலேயே சென்று முடிகின்றன. பெற்றோரின் பிரிவினை மனோபாவமும் விட்டுக் கொடுக்காமையும் காதற்றோல்வியை ஏற்படுத்தக் காதலர்கள் மரணத்தைத் தழுவும் அவலம் ஏற்படுகின்றது. அக்பர் பாதுஷா தன் மகனான சலீமின் முடியுரிமைக்கையக் காக்க அவனின் உயிர்க்காதலியான அனார்கலியை உயிருடன் சமாதி வைத்துவிடுகின்றான். ஆயின், துட்டகைமுனுவோ தன் மகனின் உரிமைக்கு மதிப்பளித்து அவன் சண்டாளப் பெண்ணை மணக்க அனுமதிக்கின்றான். அதே வேளையில் அரச பாரம்பரியத்தின் மதிப்பைக் காக்கத் தன் மகனை அரசனாகும் உரிமையினின்றும் தவிர்த்துவிடுகின்றான்.<sup>20</sup> இந் நிகழ்ச்சி கி. மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டிலே நிகழ்ந்தமையை நோக்கும் பொழுது ஈழத்தின் புராதன அரசர்களின் நாகரிகப் பண்பு நன்கு புலனாகின்றது. இந்நாகரிகப் பண்பினைக் கைமுனு வாயிலாக ஆசிரியர் அழகாக எடுத்துக்காட்டுவர் :

**துட்ட :** அசோகமாலா! உங்கள் காதல் தெய்வீகமான தென்பதை அறிவேன். ஆயினும், எப்பொழுதும் நான் கடமையைக் கடமையாகவே மதிக்கின்றேன். அது எவ்வளவு குருரமாயினும் சரி. கடமையின் முன் கருணை தலைகாட்டாது. எனக்குப்பின் அரசாளச் சாலியை அமைப்பது என் கடனாக முன்னின்றது. ஆகவே, அவன் அரசுரிமைக்குப் பங்கம் நேராது காத்தலே என் கடமையெனக் கொண்டேன். ஆனால், சாலி அரசுரிமையைத் தியாகஞ்செய்தபின் அவனை அவன் காதல்வழி விடுவது என் கடனாகின்றது. மைந்தா! நான் உங்கள் இன்பத்தின் இடைநின்று சொல்லொணாத இன்னல் இழைத்து விட்டேன். மகனே உன் கையைத் தா. அசோகமாலா! உன் கையையுந் தா. (இருவர் கைகளையும் சேர்த்து) மைந்தா! உன் காதலின்

ஆழத்தையும் அசோகமாலாவையிட்டு நீ செய்த தியாகத்தின் மாண்பையும் உன்னி நான் பெருமிதமுறுகிறேன். இந்த அசோகவனத்தில் உண்டான காதல் மொட்டு இங்கேயே மலரட்டும்.<sup>21</sup>

இவ்வகையிலே அசோகமாலா வரலாறும் அதனைக் கருவாகக் கொண்ட நாடகமும் புரட்சியான போக்கைக் கொண்டவை என்று கூறுவது பொருந்துவதே. ஈழத்தின் சாபக்கேடான சாதிப்பிரிவினையைக் கண்டிப்பதற்கும் 'அசோகமாலா' நாடகம் ஆசிரியரின் கருவியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

**சாலி :** அப்பா, பிறப்பைக் கொண்டு சாதியைத் தீர்மானித்தல் பாவம். அசோகமாலா அன்பிலும் பணிவிலும் அமரரை ஒப்பவள். நான் உயர்ந்த ஜாதியில் உதித்துள்ளவன் என்பதைச் சாதிக் கட்டுப்பாடுள்ள இந்த உலகம் ஏற்றுக் கொள்ளும் என்பது உண்மையே. ஊர்வம்பிற்கு அஞ்சுவது பேடித்தனம். அறிவற்ற வேற்றரசர் நம்மை எள்ளி நகையாடினால் நாம் ஏன் அஞ்சுவான்? ஆனால், காதலுக்குச் சாதி சமய உயர்வுதாழ்வு கிடையாதென்பதை நான் நன்கறிவேன். என்று நாம் இவையனைத்தையும் தகர்த்தெறிவோமோ அன்றே நாம் தேவராவோம். அந்த நன்னாளும் வருமா?

**துட்ட :** மைந்தா! அது சரிதான். ஆனால் உலகத்துக்கு அவ்வளவு ஞானம் இப்போது பிறந்துவிடவில்லை.

**சாலி :** அப்பா! உயர் குலத்தவன் ஒருவன் பல தியாகங்களைச் செய்து சீர்திருத்தத்தைச் செயலிற் காட்டினாற்றானே உலகத்திற்கு ஞானம் பிறக்கும்? அதைவிட்டு உலகத்திற்கு ஞானம் பிறக்கவில்லை என்று சுமமாயிருந்தால் அதற்கு ஞானம் எப்படி வந்துவிடும்?<sup>22</sup>

பொதுவாக நாடகம் கட்டிலனுக்கு அன்றிச் செவிப் புலனுக்கே அதிக விருந்தாவது. திரைப்படங்களிலே காட்டப்படும் காட்சியமைப்புக்கள், படப்பிடிப்புத்திகள், உடலியக்கங்கள், முகபாவங்கள் என்பன கட்டிலனுக்கே கூடிய விருந்தாவன. நாடகமோ இதற்கு நேர்மாறானது. காட்சியிலும் கூடிய உணர்ச்சியுந்தலைத் தரவல்ல உரையாடல்களாலேயே பார்ப்போரை அதிகமாக இரசிக்க வைக்கலாம். நாடக அரங்கின் முன்வரிசையில் இருப்போரிலும் பின்வரிசையில் இருப்போருக்கு நடிப்பவர்களின் முகபாவங்களும் அங்க அபிநயங்களும் தெளிவாகத் தெரியாதபோது, நடிப்போரின் உரையாடல்கள் மூலமே அவர்கள் நாடக சம்பவங்களை அறிய வேண்டியவர் ஆகின்றனர். எனவே, நாடகத்தில் உரையாடல்கள் திரைப்படங்களிலும் அதிக முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.<sup>22</sup>

எனவே, ஒரு நாடகத்தின் வெற்றி அந்நாடகத்திற்கு எழுதப்படும் உரையாடல்களின் சிறப்பிலேயே பெருமளவு தங்கியுள்ளது. இதனை நன்கு உணர்ந்த தன்மை அசோகமாலா நாடக ஆசிரியரின் வசனங்களைப் படிக்கும்போது, தெளிவாகப் புலனாகின்றது. இலக்கியச் சுவையும் பொருட்பேறும், பாத்திர விளக்கமும் வாய்ந்த சிறந்த உரையாடலை ஆசிரியர் நாடக முழுவதும் கையாண்டுள்ளார். உதாரணம் ஒன்று வருமாறு :

சாலி : என் வாழ்வு இன்பமும் ரசமும் உடையதாக நீ என் வாழ்நாட்களையே உன்னை மலர்களினால் ஒரு மாலையாகச் சமைத்து விட்டால் நான் அரண்மனைக்குத் திரும்பும்போது அதைச் சூடிக்கொள்வேன்.

அசோக : சுவாமி ! இம்மலர்மாலை அரண்மனைக்குரிய தல்லவே.

சாலி : அசோகமாலா ! ஏன் அப்படிச் சொல்கிறாய் ?

அசோக : சுவாமி ! காட்டில் மலர்ந்த மலரைக் காட்டிலே விட்டுவிடுங்கள். மலர்மேல் பரிவுண்டானால் இனம் பிரிக்காதீர்கள். காலை மலர்ந்து மாலை மறையும் மலர்களை நம்பி அரண்மனைக்குக் கொண்டுவராதீர்கள்.<sup>24</sup>

அசோகமாலாவின் காதல் கொண்டபொழுதிலிருந்து அவளுக்காக எதையும் துறக்க முன்வந்து தன்னம்பிக்கையோடு எதிர்ப்புக்களையெல்லாம் மேற்கொள்ளும் சாலியும் காதலுக்கும் தாழ்வுணர்விற்குமிடையே சிக்கித் தத்தளிக்கும் அசோகமாலாவும் மன்னனாயினும் மனித இதயத்தோடும் கடமையுணர்வோடும் சாலியை அவன் வழிச் செல்லவிட்டு, அரசபாரம்பரியத்தை அவன் துறக்குமாறு செய்யும் துட்டகைமுனுவும் இந்நாடகத்திலே அழியாச் சித்திரங்களாய் வரையப்பட்டுள்ளன.

### (ஐ) காதற்கோபுரம்

1937ஆம் ஆண்டிலே சாமளா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம் என்னும் நாடகத்தினை எழுதி வெளியிட்ட ச. செல்வநாயகம் 1946ஆம் ஆண்டிற் காதற்கோபுரம் நாடகத்தை வெளியிட்டுள்ளார். இப் பத்தாண்டு இடைவெளியில் இவர்தம் நாடக அமைப்பிலும் உத்திகளிலும் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றமோ, வளர்ச்சியோ காணப்படவில்லை.

ஆனந்தன்-பரிமளம், உருத்திரன்-குமுதா ஆகிய இரு காதற்சோடிகள் பல்கலைக் கழகப் பூங்காவின் சந்தித்துக் காதல் கொள்வதும் பரிமளாவதும் குமுதாவதும் மைத்துனர்கள் இக்காதலை முறியடிக்க முயல்வதும் இம் முயற்சியிலே குமுதம் இறக்க உருத்திரன் காதல் கைகூடாது போவதும் ஆனந்தன்-பரிமளா தம்பதியாவதும் ஆகிய நிகழ்ச்சிகளைப் பதினெட்டுக் காட்சிகளில் அமைத்துள்ள நாடகமே காதற் கோபுரம்.

சாமளா நாடகத்தின் சம்பவங்களுக்கும் காதற்கோபுர நாடக சம்பவங்களுக்கும் அடிப்படையிலே அதிக வேறுபாடில்லை. காடகங்களுக்கும் பணத்திற்காய் எதுவும் செய்பவகைவும் சண்டியகைவும் சாமளாவில் வரும் ஜெயம் போலவே காதற்கோபுரத்திற் பீரங்கிச் சுப்பன் வருகிறான். சாமளாவின் மைத்துனன் இராஜேந்திரன் சாமளாவைக் கவர்ந்து செல்வதற்கு ஜெயத்தின் உதவியை நாடுவது போலப் பரிமளத்தின் மைத்துனன் சேனாதிராசா பீரங்கிச்

சுப்பனின் உதவியை நாடுகிறான். இராஜேந்திரனும் சேனாதிபதி ராசாவும் சொல்லிலும் செயலிலும் ஒரே தன்மையராகவே காட்சியளிக்கின்றனர். சாமளாவின் காதலன் சாம்பசிவம் போலவே பரிமளத்தின் காதலன் ஆனந்தனும் பட்டதாரி யாகவும் நற்குணனாகவும் ஆனால், வறியவனாகவும் சித்திரிக்கப் படுகின்றான்.

இராஜேந்திரன் சாமளாவைக் கவர்ந்து சென்று குகையிற் சிறைவைக்கும் அதே நிகழ்ச்சி காதற் கோபுரத்திற் சேனாதிபதி ராசா பரிமளத்தைக் குகையிற் சிறை வைப்பதாக இடம் பெறுகின்றது. சாமளா சிறையிலிருந்து தப்பிப் போகிறான். பரிமளா சேனாதிபதியிருந்து தன் கற்பைக் காக்கத் தற்கொலை செய்து கொள்கின்றான். சாமளாவில் வரும் இன்பதேவியின் கணவன் வாமதேவன், மனைவியின் துரோகத்தினால் சந்தியாசியாய் மாறிப் பெண்ணியல்பை நிந்தித்துப் பிரசங்கம் புரிந்து திரிகிறான். காதற்கோபுரத்தில் வரும் ஆனந்தனும் நிரபராதியான தன் காதலி பரிமளத்தைச் சந்தேகித்து வாமதேவனைப் போலவே திரிகின்றான். இரண்டு நாடகங்களிலும் இரண்டு சோடிகள் வருகின்றன. ஒரு சோடிக்குத் துன்பமும் மறுசோடிக்கு இன்பமும் வாய்க் கின்றன. வாமதேவனோ சாமளா காப்பாற்றப்படுவது போல ஆனந்தனால் உருத்திரன் காப்பாற்றப்பட்டு அவன் காதலியாகிய குமுதத்துடன் சேர்த்து வைக்கப்படுகின்றான். இவ்வாறு இருநாடகங்களிலும் ஒரேவகைச் சம்பவங்களும் பாத்திரங்களும் இடம்பெறுகின்றன: தனிநிலைப் பேச்சுக் களும் அறிவுரைகளும் கூறப்படுகின்றன. சம்பவ அமைப் பிலே திரைப்படச் செல்வாக்கு இரண்டிலும் ஒரேவகையாக அமைகின்றது. இழிந்தோர் அழிவது உயர்ந்தோர் இன் னல்களைக் கடந்து இன்ப நிலை எய்துவதும் நாடகத்தின் முதன்மையான நோக்காகக் காட்டப்படுகின்றன.

இருப்பினும் சமகால நிலைகள் காதற்கோபுர நாடகத் தில் ஆங்காங்கே சித்திரிக்கப்படுவதும் கருத்தக்கது. 1945ஆம் ஆண்டிலே இரண்டாம் உலகப்போர் முடிவடைந் தாலும் ஈழத்தின் பொருளாதாரத்தில் மந்தநிலையே காணப் படுகிறது. வெளிநாடுகளிலிருந்து கோதுமைமா, வெள்ளைப் பச்சையரிசி ஆகியன தொடர்ந்து இறக்குமதியாகின்றன.

உணவுப் பொருள் விநியோகத்திலே தொடர்ந்து கட்டுப்பாடு நிலவுகின்றது. ஈழத்து மக்கள் தமக்கு முன்பு பழக்கப்படாத உணவுப் பொருள்களைப் போரின் பின்பும் தொடர்ந்து உண்பதற் சலிப்படைந்த நிலையினை ஆசிரியர் காதற் கோபுரத்தில் வரும் பாத்திரமான பீரங்கிச் சுப்பன் வாயிலாக வெளிப்படுத்துகின்றார்.<sup>25</sup> படித்தவர்கள் என்றிருப்போர் பணத்திமிர், சாதித்திமிர், கல்வித்திமிர் ஆகியவற்றை எதிர்த்துப் போராடி அவற்றை ஒழித்துச் சமூக சேவை செய்தல் வேண்டும் என்ற கருத்துப் பின்வரும் கூற்றாற் புலப்படுத்தப்படுகின்றது:

ஆனந்தன் : பேஷ் ! குமுதம் ! உன்போன்றவர்கள் சமூகச் சீர்திருத்தங்களிலும் சமூகத் தொண்டிலும் ஈடுபடுவதை விடுத்து வேடிக்கையாகக் காலங் கழிப்பதென்றால் கல்வி வாசனையில்லாத பாமரர்களைச் சொல்லவும் வேண்டுமா ? பணத் திமிர், சாதித்திமிர், கல்வித்திமிர் கொண்ட வர்களின் கூட்டத்தில் உன்னையும் ஒருவராகச் சேர்க்க விரும்புகிறாயா ? இல்லை ! ஒருநாளு மில்லை. அப்படிப்பட்ட கொள்கைகள் உன் னுடன் உண்டேயா? அதற்காக நான் மிகவும் வருந்துகிறேன்.<sup>26</sup>

கோயில்களிலே திருவிழாவின் பெயரால் நடைபெறும் ஆபாசங்கள் - சதுர், வாணவேடிக்கை முதலியன - எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன.<sup>27</sup> சாமளாவின் போலவே 'தாசி நேசம் திரவிய நாசம்' என்ற அறிவுரை நிகழ்ச்சியையிலாக விளக்கப்படுகின்றது.<sup>28</sup>

### 3. 1948-58இலே தமிழ் நாடக இலக்கியம்

1948ஆம் ஆண்டு பெப்ரவரி மாதம் 4ஆந் தேதி இலங்கை பிரித்தானிய ஆட்சியினின்றும் விடுதலையடைந்து சுதந்திரம் பெற்றது. அது காலவரை அடிமை மனோபாவங் காரணமாக மேற்றிசை நாகரிகத்தையே பின்பற்றி வந்த ஈழத்துமக்கள் படிப்படியாகத் தமது கலாசாரச் சிறப்புக்களை உணரத் தொடங்கினர். தேசிய உணர்வு சிறிது சிறிதாகக்

கால்கொள்வதாயிற்று. எனினும், ஆங்கில மோகமும் உத்தியோக வேட்கையும் படித்தவர் பாமரர் என்ற வேறு பாட்டுணர்வும் உடனடியாக நீங்கவில்லை. வளர்ச்சி மந்தமாகவே இருந்தது. 1948ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் 1958 வரையுள்ள காலப்பிரிவினை நாட்டின் அரசியல், கலாசார, இலக்கிய முன்னேற்றத்திற்கான ஆயத்தகாலம் எனக் கொள்ளலாம்.

சோல்பரி ஆணைக்குழுவின் பரிந்துரைக்கேற்ப அதுகால வரை நிலவிய அரசாங்கசபை ஆட்சிமுறை மாறிப் பாராளுமன்ற ஆட்சிமுறை 1948இல் அமைவதாயிற்று. பிரதிநிதிகள் தொகை ஐம்பதிலிருந்து நூறாக அதிகரிக்கப்பட்டது. அரசியற் கட்சி அடிப்படையிலேதேர்தல் நிகழும் முறைமை கூடிய செல்வாக்கினை அடைந்தது. தேசிய ரீதியாகவும் இனரீதியாகவும் வர்க்கரீதியாகவும் தோன்றிய அரசியற் கட்சிகள் மக்களிடையே அரசியற் சிந்தனைகளை வித்திட்டன. எனினும் அரசியல்வாதிகளின் கோட்பாட்டிற்கும் செயற்பாட்டிற்குமிடையே இணைவின்மை காணப்பட்டதாலே தேர்தல் களின்போதும் கட்சிப் பிரசாரங்களின்போதும் ஊழல்கள் தலைகாட்டின. சொல்லும் செயலும் வேறுவேறாக விளங்கும் துர்ப்பாக்கிய நிலை இருந்ததாற் சிந்தனைக் குழப்பங்களும் செயற்குழப்பங்களும் மலிந்தன. சிறப்பாகப் பல்கலைக் கழக மாணவரிடையே - அவர்களே அரசியற் சிந்தனைகளைத் தத்துவரீதியாகக் கற்கும் வாய்ப்பைப் பெற்றவர்களாதலால் - இக்குழப்ப மனநிலை மிகவும் துலாம்பரமாகத் தெரிந்தது. (1942ஆம் ஆண்டிலே இலங்கைப் பல்கலைக் கழகக் கல்லூரி பல்கலைக் கழகமாகத் தரம் உயர்த்தப்பட்டது. 1945 ஆம் ஆண்டிலே ஆரம்பப் பாடசாலை தொடக்கம் பல்கலைக்கழகம் ஈராகவுள்ள எல்லா நிலைகளிலும் கல்வி எல்லாப் பிள்ளைகளுக்கும் இலவசமாக்கப்பட்டது. இதனால் படித்தோர் தொகை படிப்படியாக அதிகரித்தமையால் அரசியல், சமூக, இனச் சிந்தனைகள் அதிகரித்தன).

ஈழத்துத் தமிழினத்தின் உத்தியோகப் பற்று, அரசியற் சிந்தனைக் குழப்பம், சமூகப் பிரச்சினைகள் ஆகியன எக்காலத்திலும் பார்க்க அதிகமாகப் புலப்பட்ட இந்தக் காலத்தினைப் பிரதிபலிக்கும் வகையிலே மூன்று சமூக நாடகங்கள் (கமல

குண்டலம், பொருளோ பொருள், தவறான எண்ணம்) எழுதப்பட்டன. இவற்றைவிட நகைச்சுவை நாடகம் (மிஸ்டர் குகதாசன்), இலக்கிய நாடகங்கள் (தமயந்தி திருமணம், மாதவி மடந்தை), இன உணர்வினைக் கிளரச் செய்யவல்ல வரலாற்று நாடகம் (சங்கிலி), மொழி பெயர்ப்பு நாடகம் (மாணிக்கமாலை), தழுவல் நாடகம் (அங்கார மங்கையின் அடக்கம்) ஆகியனவும் வெளியாகியுள்ளன. இவை தனித்தனி இங்கு ஆராயப்படும்.

### (அ) கமலகுண்டலம்

பெண்ணைப் பழித்தலையும், துறவின் சிறப்பைப் போதிப்பதையும் நோக்கங்களாய்க்கொண்டு எழுதிய நாடகமே கமலகுண்டலமாகும். திருமணம் செய்த பின்னர், கள்ளக் காதலின்மூலம் இன்பம் பெறும் பெண், அவளை ஏமாற்றித் தன் எண்ணம் முடிந்ததும் கைவிடும் ஆண் ஆகிய ஆசிரியரின் வழக்கமான கதாபாத்திரங்கள் இந்நாடகத்திலும் வருகின்றன. ஒருவருக்கொருவர் நேரடித் தொடர்பில்லாத இரண்டு ஆண்-பெண் சோடிகளையும் தமது முன்னைய நாடகங்களிற் போலவே ஆசிரியர் செல்வநாயகம் தமது கமலகுண்டலம் நாடகத்திலும் அறிமுகம் செய்கின்றார். சாமளா வில் வரும் வாமதேவனைப் போலவும் காதற்கோபுரத்தில் வரும் ஆனந்தனைப் போலவும் இந்நாடகத்தில் வரும் நாகேந்திரன் என்ற பாத்திரமும் மனைவியின் துரோகத்தாற் பெண்குலத்தையே வெறுத்துத் துறவியாகும் கட்டம் வருகின்றது. காதற் கோபுரத்திலே குமுதம் தற்கொலை செய்கிறாள். கமல குண்டலத்திற் கமலா தன்னைப் பலாத்காரம் செய்யும் கயவரைக் குத்திக் கொல்கிறாள். சாமளா காதற் கோபுரம் ஆகியவற்றில் உலகை வெறுத்த கதாபாத்திரங்களின் தனிநிலைப் பேச்சு இந்நாடகத்திலும் வருகின்றது. இவ்வாறு இவர் எழுதிய நாடகங்கள் யாவிலுமே ஒரேவகைச் சம்பவங்கள், ஒரேவகைப் பாத்திரங்கள் வருவதை அவதானிக்கலாம்.

இருப்பினும் இந்நாடகத்தில் மூன்று அமிசங்கள் குறிப்பிடத்தக்கன. அவையாவன :

1. நாடக முதற்காட்சியிலே தமிழினத்தின் வீரம், புகழப்படுகின்ற கட்டம் வருகின்றது. இதற்குமுன் எந்த நாடகத்திலும் இனப்பெருமையை விளக்கும் கட்டங்கள் காணப்படவில்லை.

நாகேந்திரன் : கமலா, நான் தமிழன். பண்டைத் தமிழரின் வீரக் குருதி என் நரம்புகளில் பாய்கிறது. செந்தமிழ் நாடும் பெற்ற நற்றாயும் வானிலும் சிறந்தவையல்லவா ?<sup>29</sup>

2. சுதந்திரம் கிடைத்ததைத் தொடர்ந்து அரசியற் செல்வாக்கை அவாவி உழைக்கத் தொடங்கும் சில அரசியற் கோட்பாடுகள் பற்றி விமர்சிக்கப்படுவதும் குறிப்பிடத் தக்கது.

அதிகார் சிதம்பரநாதர் : ஆம். முடியாதுதான். இது இருபதாம் நூற்றாண்டின் வெறிப்போக்கு. கம்யூனிசம், சோசலிசம் என்றெல்லாம் என்னவோ நாங்கள் கண்டறியாத வண்டவாளங்களைப் பேசுகிறார்கள்.

றஹிம் ரூலா : புதிய சுதந்திரம் அதிகார். புதிய வெறி.

அதிகார் : நல்லதோ கெட்டதோ ஒருவர் வாய்க்குள் கைக்குள் அகப்படாமல் இந்தக் காலத்தைக் கழித்துவிட்டோம். இனிமேல் ஜீவியம் திண்டாட்டந்தான்.

றஹிம் ரூலா : இனி சமதர்மக் கட்சிக் காரர்களுக்குத்தான் காலம்.<sup>30</sup>

3. ஏழைகளின் நல்வாழ்விற்காகப் பணவசதி படைத் தோர் தொழிற்சாலைகள் நிறுவி நாட்டின் பொருளா தாரத்தை விருத்தி செய்தல் வேண்டும் என்ற கருத்து வலியுறுத்தப்படுகின்றது.

ராஜேஸ்வரி : இன்று நம் இலங்காபுரியில் பல்லாயிரக் கணக்கான ஏழை மக்கள் உண்ண உணவும் உடுக்க உடையும் குந்துவதற்குக் குடிசையு

மின்றித் தவிக்கிறார்கள். இவர்கள் வறுமையினின்றும் நீங்கி வீரர்களாயும் தீரர்களாயும் தலைநிமிர்ந்து நிற்க வேண்டுமானால் நீங்கள் பல தொழிற்சாலைகளை மகன்பேரில் அமைத்து வறுமையால் வாடித் துன்பத்திலுழலும் ஏழைகளுக்குப் பிழைப்பை உண்டாக்க வேண்டும். நம் நாட்டில் கைத் தொழில்கள் விருத்தியடைந்தால்தான் மக்களின் பசி, பிணி முதலிய தொல்லைகள் நீங்கும். இந்நாட்டிற்குச் செல்வமும் செழிப்பும் உண்டாகும். பல தொழில் களுக்கு வேண்டிய மூலப்பொருள்கள் யாவும் இலங்கையில் ஏராளமாய் இருக்கின்றன. நம் நாட்டிற்குப் புதிய சக்தியை மகன் தனது உயர்ந்த விஞ்ஞானப் படிப்பினால் உண்டாக்க வேண்டும். அன்றுதான் மகனின் புகழ் உலகளாவி நிற்கும். எங்கட்கும் எங்கள் குடும்பத்துக்கும் பெரிய புண்ணியம் உண்டாகும்.<sup>31</sup>

(ஆ) மாணிக்கமலை

இந்நாடகம் முழுமையும் செந்தமிழ் உரைநடையே பயின்றுவந்துள்ளது. இதனால் இது நடிப்பதற்குரிய இயல்புகள் குறைவாய் அமைந்து படிப்பதற்கேயுரிய தன்மைகளை அதிகமாய்ப் பெற்றுள்ளது. வடமொழியில் நாடிகை இலக்கணத்தின் பாற்பட்ட மாணிக்கமாலையிற் சிறந்த வருணனைகளையும் கற்பனை நயம் பொருந்திய உவமை உருவகச் சிறப்புக்களையும் மிகுதியாகக் காணலாம். இந்நாடகத்தின் மூலம் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் மொழிபெயர்ப்புத் திறன் நன்கு புலனாகின்றது. நாடகத்தில் ஆங்காங்கே வரும் பாடல்கள் மூல நூலின் கருத்தமைதியைக் கொண்டனவாயினும், மொழிபெயர்த்தவரின் கவித்துவத் திறனையும் சொல்லாட்சியையும் நன்கு வெளிப்படுத்துவனவாயும் உள்ளன. ஓர் உதாரணம் வருமாறு



“மாதே நீயோ மன்மத வேளை வணங்குங்கால்  
போதேர் கையை யசோகப் பேரார் மரமீதில்  
கோதாய் வையா நின்றிடு காட்சி பகர்ந்தாலோ  
தாதேர் வேறே ரின்கிளை தோன்றும் தழைத்தாற்போல்”<sup>32</sup>

என்ற பாடலாகும். மாணிக்கமாலை ஒரு காலத்தில் இலண்டன் பல்கலைக்கழக இடைநிலைத் தேர்விற்குப் பாடநூலாய் விளங்கியது.

### (இ) இருநாடகம்

இந்நூலிலுள்ள இருநாடகங்களும் பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை எழுதியவை.

#### I. பொருளோ பொருள்

கிராமத்திற் பெரும் பணக்காரரான கார்த்திகேயர் டாக்குத்தர்ப் படிப்புப் படித்த தன் மகள் கமலவேணியைத் தன் சகோதரியின் மகன் வடிவேலுவுவிற்கு மணமுடித்து வைக்க விரும்பாதிருந்தார். காரணம் அவன் சிவில் சேவிஸ் பரீட்சையிற் சித்தியடையவில்லை என்று கேள்விப்பட்டதே. பின்னர் அவன் சித்தி அடைந்தான் என்றும் இங்கிலாந்தி லிருந்து திரும்புகிறான் என்றும் அறிந்து, ஏழை எனத் தாம் புறக்கணித்த தம் தங்கையோடு, (வடிவேலுவின் தாயோடு) உறவைப் புதுப்பித்துக்கொண்டு வடிவேலுவை வரவேற்க வென்றே கொழும்பு சென்று வீடு ஒன்றை வாடகைக்குக் கொண்டு மகளோடு வாழ்கிறார். ஆனால், வடிவேலுவோ அவரிடம் ஏமாற்றத்தை உண்டாக்கி அவரின் வேறொரு சகோதரனின் மகளும் ஏழையும் அதிகம் கல்வி கற்காதவளு மான இராசம்மாவை மணம் செய்கின்றான். இதுவே பொருளோ பொருள் நாடகக் கதைச் சுருக்கம்.

இந்நாடகத்திற் கார்த்திகேயரினதும் கமலவேணியின தும் போலி நாகரிக விருப்பம் உயர் உத்தியோகத்தனை நாடும் அவர்களின் மனப்போக்கும் மிகவும் இயல்பாகச் சித்தரிக்கப்படுகின்றன. சீமையிற் சென்று வாழ்ந்தாலும் வடிவேலு யாழ்ப்பாண மண்ணிலே கொண்ட பற்றும் எளிய வாழ்க்கையிலே அவன் கொண்ட விருப்பமும் தெளி வாக்கப்படுகின்றன. ஆங்காங்கே சமூகத்தின் போலித்

தன்மைகள் மிகவும் நுட்பமாக நையாண்டி செய்யப்படு கின்றன. பேச்சுத் தமிழின் இயல்பான போக்கின் மூலம் நாடகச் சம்பவங்கள் முழுமையான எதார்த்தத் தன்மையை அடைகின்றன. பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் இந்தத் தனித்தன்மை ஈழத்திற்கு அப்பாலும் தெரிந்திருந்தது என்பதைப் பின்வரும் கூற்று நன்கு உணர்த்தும் ;

“...நகைத்த பேராசிரியர் இராமானுஜம் சொன்னார். ‘பேச்சுவழக்கைக் கையாள்வது அவ்வளவு சுலபமல்ல. ஒரு கணபதிப்பிள்ளையால் செய்ய முடிகிறதென்று எல்லாருக்கும் முடியுமா?’ அப்போதுதான் பேரா சிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் பேச்சுவழக்கு நாடகங்களின் அருமையும் அவரது மொழியியற் புலமையும் செவ் விதில் விளங்கிற்று”<sup>33</sup>

நாடகாசிரியர் அங்கதச் சுவை கைவந்தவர் என்பதற்கு,

கார்த்திகேயர் : (தலைப்பாகையை எடுத்துப் போட்டுக் கொண்டு) தமிழளையப் பிறந்தவன் தலைப்பா அணிய வேண்டும்தம்பி, தலைப்பா இல்லா விட்டால் அவன் தமிழளல்ல. எங்கடை பெரியாக்கள் எல்லாம் பெரிசாய் வந்தது என்னத்தாலே? தலைப்பாவாலை தானே?<sup>34</sup>

என்ற உரையாடல் தக்க சான்றாகும்.

நாடகத் தலைவனாகிய வடிவேலு பேச்சுக் குறைவான வகையும் செயல் வீரனாகவும் சித்தரிக்கப்படுவதோடு சிறந்த இலட்சிய புருஷனாகவும் உருவகிக்கப் பட்டுள்ளான்.<sup>35</sup> நாடகம் படிப்படியாக வளர்க்கப்பட்டு இறுதிக் காட்சியின் இறுதிப் பகுதி உச்சகட்டத்தை அடைகிறது. கார்த்தி கேயரின் ஏமாற்றத்தைப் படிப்போரின் சிந்தனைக்கு விட்டு அவரின் மனநிலையைச் சில சொற்களிலே காட்டுந் திறம் குறிப்பிடத்தக்கது.

கார்த்திகேயர் : (கோபித்துக்கொண்டு) வா பிள்ளை போவம். மெத்தையிலே வைச்சாலும் சருகுக்கை போறது சருகுக்கைதான். (மகளுடன் போகின்றார்)<sup>36</sup>

## II. தவறான எண்ணம்

பழங்கால நாடகங்களிற் சூத்திரதாரன் என்னும் நாடக இயக்குநன் நாடகத் தொடக்கத்திலே தோன்றி நாடகத்தின் கதையையோ அதனோடு தொடர்புடைய சிறப்பமிசங்கனையோ சபையோர்க்குக் கூறி எதிர்வரும் நாடகக் கதைக்கு அவர்களை ஆற்றுப்படுத்தும் மரபு ஒன்று உண்டு. (சாகுந்தலம், மிருச்ச கடிகம் முதலிய வடமொழி நாடகங்களிலே சூத்திரதாரன் மட்டுமன்றி அவன் மனைவியும் காட்சித் தொடக்கத்திலே தோன்றுவான். அறப்போதனைக் காலத்தொடக்க நாடகமாகிய சாவித்திரியிற் சூத்திரதாரன் (சூஸ்திரதார்) தோன்றி அறிமுகவுரை பகர்கின்றான். நாட்டுக் கூத்துக் களிலே சூத்திரதாரனுக்கு 'பதிலாகக்' சுட்டியகாரன் தோற்றி அரசனின் வருகையை முன்னறிவிக்கும் வழக்கம் உள்ளது.) நாடக இயக்குநர்களே பெரும்பாலும் சூத்திரதார் பாகம் ஏற்பது வழக்கம். சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இயக்குநராகவும் சூத்திரதாராகவும் விளங்கியதை இதற்கு உதாரணமாகக் கொள்ளலாம்.<sup>37</sup>

தவறான எண்ணம் நாடகத்திற் புவர்லோகம், மசரலோகம், சத்தியலோகம் முதலிய உலகங்களிலே சஞ்சரித்துத் திரும்பிய முனிவர் ஒருவர் பூலோக வாசிகளின் முன்பு தோன்றித் தாம் சென்ற உலகத்திற் சக்கரவாளம் என்னும் அண்டகோளகையிற் சம்புத் தீவகத்தைச் சுற்றியுள்ள தீவுகளில் ஒன்றான தெங்கந்தீவிலே தாம் கண்ட விநோதமான வாழ்க்கை முறைகளைச் சித்திரிப்பதாகக் கதை தொடங்குகின்றது.<sup>38</sup> நாடகாசிரியர் வாழ்க்கையின் விசித்திரங்களை எடுத்துக்காட்டும் பொழுது அவை உண்மை போலத் தோன்றி அதனாற் சிலரின் உள்ளங்களிலாவது உறுத்தல் ஏற்படும் என்று கருதியே இவ்வாறு அரண் செய்து கற்பனைத்தீவு ஒன்றினை ஆசிரியர் படைத்தார் போலும். நாடக பாத்திரங்களின் பெயர்களும் நாகர், நாகி என முடிவது கொண்டு இக்கருத்து மேலும் உறுதியாகின்றது. (உதாரணம்: வச்சிர நாகர், சோதி நாகி, கமலநாகி).

இந் நாடகத்திலே கதையமிசம் மிகக் குறைவாகவே யுள்ளது. தெங்கந்தீவு என்று உருவகிக்கப்பட்ட ஈழத்தீவின் அரசியற் கட்சிகள் பற்றியும் அவற்றின் அரசியற் சித்தாந்

தங்கள் வெறும் வாய்வேதாந்தங்களாய்ப் பொதுமக்களுக்கு எவ்வித நன்மையும் விளைவிக்காது பிரிவினைகளையே கூட்டுவது பற்றியும் இந்நாடகத்திலே ஆசிரியர் விபரிக்கின்றார். அரசியற் பிரச்சினையின் பின்னணியில் வச்சிர நாகர் என்ற அப்புக்காத்து முடிநாகரின் மகள் பரிமளநாகியை விவாகஞ் செய்ய விரும்பி ஏற்பாடுகள் செய்யும் பொழுது பரிமள நாகி தன் மைத்துனனும் ஆசிரியனுமான குமாரநாகரின் வீடு சென்று அவன் மனைவியாவதும் வச்சிரநாகர் இவ்வேமாற்றத்தைத் தவிர்க்கத் தன்னை முன்பு காதலித்த சுந்தரநாகியை நாடிச் செல்வதும் அவளும் அவனைப் புறக் கணித்ததால் இரண்டிடங்களிலும் ஏமாற்றமடைவதையும் சம்பவங்களாகக் கொண்டு, தவறான எண்ணம் கதை நகர்கிறது.

அப்புக்காத்துமார் சாட்சிகளைத் தயாரித்தல், கள்ளக் கடத்தல், தேர்தற் கூட்டத்திலே கல்லெறி படல், பெண் கல்வி, பிரசா உரிமையற்றோரின் மனநிலை, தேசியக் கட்சி, காங்கிரஸ், பிரிவினைக் கட்சி, கொம்யூனிஸ்த் கட்சி, சம சமாளிக் கட்சி ஆகியவற்றின் வாய்வீரங்கள், இவற்றிடையே போட்டி ஏற்படுவதாற் சுயேச்சையாளர் வெற்றி பெறல் ஆகிய பல பிரச்சினைகளையும் நாடகச் சுவை குன்றாமற் கையாண்டிருப்பது ஆசிரியரின் நாடகப் புணர்ப்புத் திறமையை நன்கு எடுத்துக் காட்டுகின்றது. அரசியல் வாதிகளின் கருத்தற்ற போக்கினைக் கிண்டல் செய்யும் இடங்கள் நயம் நிறைந்து விளங்குகின்றன.

**அங்கதநாகர் :** என்ன காணும் இந்தச் சின்னப்புண்ணுக்கு இந்தப் பாடுபடுகிறாய்? உப்பிடியான ஆக்கள் தானே றெவெலுஷன் கொண்டாறது? சும்மா சத்தம் போடிறதுதான். என்ன? குலைக்கிற நாயும் கடிக்கிறதே?

: : :

**குமார :** அதென்ன, உங்களுக்கை ஒற்றுமை இருந்தால் எல்லோ. கண்டறியாத காங்கிரஸ். இந்தத் தெங்கந்தீவிலே இருக்கிற அவுணர், தேவர், நாகர், சுந்தருவர், கின்னரர் என்ற

அஞ்சு மக்கட் பிரிவிலே, நாகர் எண்டு இருக்கிறது ஆக எட்டிலே ஒண்டு. அப்பிடி இருந்தும் நாகர் காங்கிரசுக்கையும் ஒத்துணைப் புக் கட்சியாம். பிரிவினைக்கட்சியாம். ஏன் உந்தப் புலுடா எல்லாம் விடுறியள்? உங்கடை நாகர் காங்கிரசு தொடங்கினது உங்கடை தலைவர் முன்னேற்றத்துக்கல்லோ. பின்னைப் பொதுசனங்களின்ரை நன்மைக் காகவே.<sup>39</sup>

ஆசிரியர் வழக்கமாகக் கையாளும் பேச்சுத் தமிழிலமைந்த உரைநடை ஆங்காங்கே எழுத்துத் தமிழாக மாறுவதை அவதானிக்கலாம். கல்வி கற்ற பிரிவினர் (வச்சிர நாகர், சுந்தரநாகி, வசந்தநாகி) உரையாடும் இடங்களிற் பேச்சுத் தமிழ் தவிர்க்கப்பட்டிருப்பினும் பேசும் விடயங்களின் தரத் திற்கேற்ப எழுத்துத் தமிழ் கையாளப்பட்டமை பொருத்தமாகவே உள்ளது.

#### (ஈ) தமயந்தி திருமணம்

“உடுவில் மகளிர் கழகத்தின் முதல்வியாகிய நிறைநாட் செல்வி அ. க. பரமசாமியவர்கள், பிள்ளைகள் நடித்தற் கேற்ற சிறு நாடகங்கள் எழுதித் தருமாறு என்னைச் சில வாண்டுக்கு முன் பணித்தார்கள். அப்பணியை நயந்தேற்று இரண்டு நாடகங்கள் எழுதிக் கொடுத்தேன். அவை மணி மேகலையும் தமயந்தி திருமணமுமாம். பழந்தமிழ் மக்கள் தம் வாழ்க்கையிற் கடைப்பிடித்த இருவகையறங்களையும் பள்ளிப் பிள்ளைகள் அறிதல் பயன்றருமென்பது என் கருத்து. மணிமேகலையினை றுறவறத்தின் இயல்பினையொரோவழியறி வர், தமயந்தியினால் மனைவாழ்க்கையின் மாட்சியை யொரோவழி யுணர்வர்.”<sup>40</sup>

இம்முகவுரையுடன் உயர்தர வகுப்புக்களிற் கற்கும் மாணவ மாணவியரின் பொருட்டு 1955ஆம் ஆண்டிற் பண்டிதர் சோ. இளமுருகனாரால் எழுதப்பட்ட தமயந்தி திருமணம் ஈழத்தில் வெளியான மாணவர்க்கான முதற் றமிழ் நாடகம் எனலாம். இலக்கியச் செய்திகளைக் கருப்

பொருளாகக் கொண்டு வெளிவந்த இரண்டாவது நாடகம் இதுவே என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. (முதல் நாடகம், 1926ஆம் ஆண்டளவிலே புலவர்மணி ஏ. பெரியதம்பிப் பிள்ளை எழுதி வெளியிட்ட பாலசரிதமாகும்.<sup>41</sup>)

சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் எழுதிய ‘நாடகவியல்’ என்ற நூலிலும், விபுலாநந்த அடிகள் எழுதிய ‘மதங்க சூளாமணி’ என்ற நூலிலும் நாடக அமைப்பு முறைபற்றிக் குறிப்பிடும் பொழுது, அது முகம் (வித்து முனையரும்பி நிற்பது போல்வது), பிரதிமுகம் (அம்முனை, இலைகொண்டு பயிராவது போல்வது), கருப்பம் (பயிர் பொத்தி கட்டிக் கதிர்கொண்டு நிற்பது போல்வது), விளைவு (கதிர் திரண்டு முற்றி நிற்பது போல்வது) துய்த்தல் (விளைந்த விளைவை வயிரூரவுண்டு களிப்பது போல்வது) என்னும் ஐந்து நாடக அமிசங்களும் பொருந்தி விளங்கல் வேண்டும் என்பர். ‘இலக்கணம் கண்டதற்கு இலக்கியம் இயம்பும்’ மரபினைப் போற்றும் தமயந்தி திருமண நாடகாசிரியர் இவை ஐந்தும் தமது நாடகத்திலும் அமையுமாறு எழுதியுள்ளார்.

- (அ) முகம் : நளனின் வாய்மையை அன்னத்தின் வாயிலாய் முதன்முதல் உரைக்க வைத்தல்.
- (ஆ) பிரதிமுகம் : இந்திரன் வாயிலாக எடுத்துரைத்தல்
- (இ) கருப்பம் : தமயந்தி நளன் தூது வந்த நோக்கினை அறிந்து அவன் வாய்மையைப் போற்றல்
- (ஈ) விளைவு : தமயந்தி நளனைத் தேவரில் இருந்து பிரித்துணரல்
- (உ) துய்த்தல் : நளன் தமயந்தியால் மாலைகுட்டப்பட்டு மணவினையார்ந்து மகிழல்.

இவ்வாறு நாடகவிலக்கணமையை எழுதியவர், தூய தனித்தமிழ்ச் சொற்களைக் கையாண்டு, இலக்கண மரபிகவாத உரையாடலாலே தம் நாடகத்தை வளர்த்துச் செல்கின்றார். எனினும், இலக்கிய நாடகம் என்பதால் அவரின் செந்தமிழ் நடை இயல்பாகவும் இனிமையாகவும் விளங்குகின்றது. சான்று வருமாறு :

நளன் : அது அப்படியே ஆகுக ! பாங்கா ! இந்த இளவேனிற் பருவம் மக்களுக்கு மட்டுமன்றி மன்னுயிர்க்கெல்லாம் இன்பந்தருகின்றது. சில நாளுக்கு முன்பு, எல்லாம் இழந்த வறியவர் போல் நின்ற இம்மரங்கள் இப்போது தளிர்த்துப் பூத்துப் பொலிந்து நிற்கின்றன. காதல் உள்ளங்களிலே எழுகின்ற அன்புணர்வு போல, இப்பூக்களினின்றும் எழும் இனிய நறுமணம் மூக்கைப் பறிக்கின்றது ! பசிய தழைகளின் ஊடே விளங்கும் இப் பன்மலர்த் தொகுதி வானத்திற்கேன்றும் இந்திரவிலுப் போல இனிய காட்சி தருகின்றது. பெர்தியத் தென்றல் உடம்பைக் குளிர்விக்கின்றது...''<sup>42</sup>

மாணவர்க்கென்றே இது எழுதப்பட்டமையால் அறிவுரைகள் மிகுதியாகவே காணப்படுகின்றன.

குணமலை : பெருமாட்டி, துன்பத்தை மற்றையோர்க்குப் புலப்படுத்தாது, தன் மனத்தை நிறுத்தி வைத் திருக்கும் குணம் நிறையெனப்படும். அது பெண்மைக்கும் உரியது. அதுவும் காதலர்க்கு மிக வேண்டப்படுவது. அதோ ! சேடியர் வருகின்றனர், மனத்தை நிறைவாக்கிக் கொள்ளுதி.<sup>43</sup>

இவை நாடகச் சம்பவ வளர்ச்சிக்கு ஊறு செய்கின்றன. நளவெண்பா, நைடதம், தேவாரம், திருவாசகம், திவ்வியப் பிரபந்தம் முதலியவற்றிலிருந்து பல பாடல்களையும் தாமே யாத்த பாடல்களையும் ஆசிரியர் கையாண்டுள்ளார். அவை சந்தர்ப்பத்திற்குப் பொருந்த அமைந்திருப்பதால் இனிமை பயக்கின்றன. உதாரணமாக, நங்கையர் நானுக்கு மலர் மாலைகளை அடியுறையாகக்கொடுத்து வாழ்த்திசைக்கும் இடத்துப் பாடுவதாக ஆசிரியர் யாத்துள்ள பாடல் பின் வருவது :

நங்கையர் : சங்கந் தங்குந் துறைதோறும்  
தரளந் தங்கி நிலவெறிப்பத்  
தண்ணு ராம்பன் முகங்காட்டுந்  
தகைசால் நிததர் கோன்வாழி  
பொங்குந் திங்கட் குடைநீழ்ந்  
பொலிவே வாழி மதன்புனையும்  
புனைவே வாழி வாய்மைநெறிப்  
புனிதா வாழி வினைவாய்ந்த  
சிங்கக் கட்டிற் றிருவாழி  
தெய்வ சிந்தா மணிவாழி  
சேரா ரஞ்சந் திறல்வாழி  
செம்மை மலர்ந்த மலர்வாழி  
கொங்கார் கூந்தன் மடவார்தங்  
குவளைக் கண்ணின் மணிவாழி  
கோது நீங்கி யெமைப்புரக்குங்  
குமரா வாழி வாழியவே<sup>44</sup>

வடநாட்டு வேந்தனான நளன் சாத்தனார், திருவள்ளுவர் முதலாம் புலவர்களின் செய்யுட்களிலிருந்து மேற்கோள் காட்டிப் பேசுவதாய் அமைந்துள்ளவை இட முரண் பாடாகவும் காலமுரண்பாடாகவும் தோன்றுகின்றன. [பாரதம் கி. மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் எழுந்த இதிகாசம் என்பது வடமொழி இலக்கிய வரலாற்றாசிரியர் கோட்பாடாகும். நளன் வரலாறு அதில்வரும் ஓர் உபகதை (உபாக்கியானம்)]<sup>45</sup> பக்கந்தோறும் தாம் கையாண்ட இலக்கியச் சொற்களுக்கும் பாடல்களுக்கும் பொருளும் விளக்கமும் தந்து ஆசிரியர் இந்நாடக நூலை வெளியிட்டுள்ளமை இதனைப் பாடநூல் என்றே கொள்ள வைக்கின்றது.

## (உ) அகங்கார மங்கையின் அடக்கம்

‘ஆங்கில நாடக மகாகவி ஷேக்ஸ்பியர் இயற்றிய Taming of the Shrew என்னும் நாடகத்தை முழுவதும் தழுவி எழுதப்பட்டது’ என்ற குறிப்போடு ‘அகங்கார மங்கையின் அடக்கம்’ என்னும் நாடகத்தை அனாத்ரக சாகிரக் கல்லூரி ஆசிரியர் ஜி. எஸ். துரைராஜ் ஆபிரகாம் 1955-ஆம் ஆண்டில் எழுதி வெளியிட்டுள்ளார். நாடக பாத்திரங்களின்

பெயர்கள் யாவும் தமிழகத்துப் பெயர்களாக இந் நாடகத்தில் மாற்றப்பட்டிருக்கின்றன. உரையாடல்கள் யாவும் இருபதாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்திலே தமிழகத்து நாடகக் கொம்பனிகள் கையாண்ட உரையாடல் முறைமையிலே எழுதப்பட்டிருத்தல் காணலாம்.

பகீரதன் வசனம் : ஆகா! என்ன அழகு! என்ன சிங்காரம்!! என்ன ஓய்யாரம்!!! என்ன கெம் பீரம்!!!! திரண்ட உருவம். உருவத்துக்கேற்ற பருவம். பருவத்துக்கேற்ற கடைக்கண் பார்வை. பிரமன் அழகிய மாதரைப் படைத்துக் கைதேறியபின் இந்நங்கையைச் சிருஷ்டித்தானாக்கும். ஆகா! அழகுக்கேற்ற குணம்! என்ன சாந்தம்!! என்ன அடக்கம்!!! என்ன தயாளம்!!!! இத்தகைய பெண்களை நாம் காண்பது அரிதினுமரிதன்றோ!!<sup>46</sup>

பாட்டுக்களும் பெரும்பாலும் அதே வகையில் அமைந்துள்ளன.

பகீரதன் : பாட்டு (சிங்காரி ஓய்யாரி என்ற மெட்டு)

பல்லவி

மோகன சுந்தரி (மோ)

அனு பல்லவி

மேதினியோர் புகழும் மேனியுடல் திகழும்  
அணிநடையோடு நல்ல கொடியிடை யுடை இவள் (மோ)

பாகு கற்கண்டும் பசும்பாலும் கலந்தமொழி  
யாளு மிவளைப்பிரி யாமலிருக்கத் தகும் (மோ)<sup>47</sup>

ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகத் தழுவல் என்பதைத் தவிரச் சிறப்பாகக் குறிப்பதற்கு வேறு எதுவும் இந்நாடகத்திற் காணப்படவில்லை.

(ஊ) சங்கிலி

போர்த்துக்கீசர் பதினாறாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்திலே (1505) ஈழத்துக்கு வந்து வியாபாரிகள் என்ற போர்வையில் அக்கால அரசியற் குழப்ப நிலையைப் பயன்படுத்தி இங்கு ஆதிக்கம் பெற்ற பொழுது, அவர்களை எதிர்த்துக் கண்டி, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய இராச்சியங்களிலே வீரவேந்தர் சிலர் தன்மான உணர்ச்சியோடு போரிட்டார்கள். உட்பகை காரணமாகவும் உடன் பிறந்தே கொல்லும் துரோகிகளின் காட்டிக் கொடுக்கும் கயமை காரணமாகவும் இத்தகைய தன்மான வீரருக்கு வீழ்ச்சி நேர்ந்த பொழுதும் வரலாறு அவர்களுக்குரிய இடத்தைக் கொடுக்கத் தவறவில்லை. நாட்டுப் பாடல்களிலும் நாட்டுக் கூத்துக்களிலும் இத்தகையோருக்கு முதன்மையளித்து மக்கள் போற்றியே வந்துள்ளனர். இவ்வாறு தாயகத்தின் உரிமையைக் காக்கப் போர் புரிந்த வீரருள்ளே யாழ்ப்பாண ராச்சியத்தை ஆண்ட சங்கிலி செகராசசேகரன் (கி. பி. 1519-1565) குறிப்பிடத் தக்கவன்.

இவனது வரலாறு கத்தோலிக்க மக்களால் நீண்ட காலமாக நாட்டுக்கூத்து வடிவில் யாத்து நடிக்கப்பட்டு வந்தது. சைவ மக்கள் தனது விருப்பத்திற்கெதிராகக் கத்தோலிக் சமயிகளாய் மாறியதைப் பொறுக்காது அவர்களில் அறுநூற்றுவரை மன்னூர் கொன்றொழித்தும் அவ்வாறு மதம் மாறிய தன் மகனைக் கொன்றும் சங்கிலி மதச் சகிப்பற்றவனாய் விளங்கியதே கத்தோலிக்க மக்களின் சங்கிலி நாடகக் கருப்பொருளாய் அமைந்ததுவென்பதற்குப் பின் வரும் கடிதவாசகப் பாடலைச் சான்றாகக் காட்டலாம்.

போர்த்துக்கீச ராசா கடித வாசகம்

அருணநிறை பிரபைசெறி முடியுடைய போர்த்துக்கல்  
அரசனே மதுவாசனே  
அன்புடைய செங்கோலின் மன்பிரசை யோங்கவே  
ஆளுமுன் சமுகமறிய  
வருணமலர் நிறைவையுறு பலசகிர்த யாழ்நகரின்  
மணியரசர் முடிமரபிலே  
வந்தபர சிங்கனா லுவந்தெழுது திருமுகம்  
வன்மையா யேற்ற லினிதே



தருமநெறி யில்லாது உரியசோ தரரிருவர்  
தம்மையே கொன்ற கொடியோன்  
சமர்செய்து யேசுவின் மதமதை அழித்திட்ட  
தர்மநெறி முழுது மில்லான்  
பெருமிதத் தாண்டிக்காய்ச் சனியனை யழித்திடிற்  
போரிலுயர் வீரருடனே  
பெட்புற வந்திடுக அற்பனவ னைப்பற்றப்  
பேருதவி புரிசுவோமே<sup>48</sup>

இங்கு தாய்நாடு காத்த தன்மான வீரத்திற்கு ஓரண்டாம் இடமே அளிக்கப்பட்டுள்ளது. சங்கைக்குரிய பிதா எஸ். ஸி. பெரேரா (History of Ceylon), சுவாமி ஞானப்பிரகாசர் (Tamil Kings of Jaffna), முதலியார் செ. இராசநாயகம் (Ancient Jaffna, The History of Jaffna), ஆ. முத்துத் தம்பிப்பிள்ளை (யாழ்ப்பாணச் சரித்திரம்) முதலான வரலாற்றுசிரியர்களும் மயில்வாகனப் புலவர் (யாழ்ப்பாண வைபவ மாலை) போன்ற மான்மியம் எழுதியோரும் சங்கிலியின் துட்டத் தனங்களையே மிகுதியும் விதந்துரைத்து அவனின் நாட்டுப் பற்றையும் வீரத்தையும் சுட்டுவதோடு அமைந்து விடும் தன்மையினை அவர்களின் வரலாறுகளிற் காணலாம். இந்நிலையிலே யாழ்ப்பாண வரலாற்றினை நன்கு ஆராய்ந்து மேற்குறித்தவர்களின் போக்கிலிருந்து விலகிச் சங்கிலியைத் தன்மான வீரனாகக் காட்டும் பணியினைப் பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை தமது சங்கிலி நாடக வாயிலாக ஆற்றியுள்ளார்.

இவர் சங்கிலி நாடகத்தை எழுதிய காலத்திற்கு ஏறக்குறையச் சமகாலத்தில் வேறு சில நாடகாசிரியர்களும் சங்கிலியைச் சித்திரித்திருப்பினும் அவனை நன்முறையிற் படம்பிடித்துக் காட்டியவர் பேராசிரியர் அவர்களேயாம்.<sup>49</sup> யாழ்ப்பாணச் சமூக நிலைகளைச் சித்திரித்து ஏழு நாடகங்களையும் (துரோகிகள் என்ற நாடகம் நூலாகவில்லை. நாடாடகம், இரு நாடகம்) வட மொழியிலிருந்து மொழி பெயர்த்த ஒரு நாடகத்தையும் (மாணிக்கமலை) எழுதிய பேராசிரியர் யாழ்ப்பாண வரலாற்றென்ற நாடகமாக்கியதன் மூலம் வரலாற்று நாடகத்துறையிலும் வழிகாட்டியுள்ளார் எனலாம். இந்நாட்டில் நெடுங்காலமாய் வாழ்ந்து

வரும் தமிழினத்தின் தேசிய இன உணர்வின் வளர்ச்சியை வேண்டிய ஒரு காலகட்டத்தின் தேவையை உணர்ந்து கொண்ட தன்மையைச் சங்கிலி நாடக வாயிலாக அறிந்து கொள்ளலாம்.

வரலாறுகளும் செவிவழிச் செய்திகளும் சங்கிலி போர்த்துக்கீசரால் விசாரிக்கப்பட்டுச் சிரச்சேதம் செய்யப் பட்டான் என்றே ஒருமுகமாய்த் தெரிவிக்கின்றன. ஆயின், நாடகாசிரியர் என்ற உரிமையாற் சங்கிலியைச் சிரச்சேதம் பெறவைக்காது அவன் தன் மகன் புலிராச பண்டாரனுக்கு முடிசூட்டி வெளியேறுவதாகப் பேராசிரியர் தமது "சங்கிலி" நாடகமுடிவை அமைத்திருக்கின்றார். இஃது அவர் செய்த புரட்சி என அக்காலப் பத்திரிகை ஒன்று விமர்சித்துள்ளது.

"ஆசிரியர் தமது சங்கிலி என்ற நாடகத்தில் இது காலவரை சரித்திரம் என்று சொல்லி நாம் கண்முடிக்கொண்டு கற்றுவந்த கருத்துக்களையெல்லாம் கவிழ்த்துக் கொட்டி விட்டுச் சங்கிலியினை ஒரு ஈடு இணையற்ற வீரனாகவும் சிறந்த தேசபக்த சிம்மமாகவும் 'வெஞ் சமரில் சாதல் வர நேர்ந்திடினும் சூழ்ச்சி விரும்பாத' பெருந்தகையாகவும் சித்திரித்து அதில் வெற்றியும் கண்டுவிட்டார். இந்தவகையில் பேராசிரியர் அவர்கள் தமிழ் நாடகத் துறைக்குச் செய்யும் தொண்டு ஒரு புறமிருக்க அவருடைய புரட்சி மனப்பான்மையையும் துணிச்சலையும் வரவேற்கின்றோம்."<sup>50</sup>

சங்கிலியின் வீர வாழ்க்கை சங்கிலி நாடகத்தில் மிக அழகாகப் பின்னப்பட்டுள்ளது. ஆசிரியர் வழக்கமாகத் தாம் கையாளும் பேச்சுத் தமிழைத் தவிர்த்து வரலாற்று நாடகத்திற்கேற்ற எழுத்துத் தமிழை எளிமை குன்றுது இயல்பாகக் கையாண்டுள்ளார்.

அப்பாழதலி: முதலியார், நீங்கள் சொல்வதும் சரிதான். என்றாலும் குடிகளுக்காகவே செங்கோல். செங்கோலுக்கல்ல குடிகள். செங்கோல் கோடினால் அதைத் திருத்தி வைப்பது குடிகள் கடமை. பரநிருபசிங்கன் அரசு

கொததால் அரசு வழிமுறை பிழைத்து விட்டது. இது முறையல்ல. அவன் மறுத்த பொழுது அவன் மகன் பரராசசிங்க முதலிக்கு அப்பதவியைக் கொடாதது பெருந்தவறு. அரசு முறைப்படி முடிபெற வேண்டியவன் அவனே.<sup>51</sup>

ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் பண்பும் முழுமைபெறச் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளது. சங்கிலியின் வாயிலாகத் தேசிய உணர்வையும் வீரத்தையும் புலப்படுத்துவதில் ஆசிரியர் வெற்றி பெற்றுள்ளமைக்கு உதாரணம் வருமாறு :

சங்கிலி : (தனது இருக்கையில் அமர்ந்த வண்ணம்) உங்கள் கட்டளை எதுவும் கேட்பேன். ஆனால், வன்னியரோடு சமாதானம் மட்டும் கேட்க ஒருப்ப்டேன். (தன்னெஞ்சில் தட்டி) என் உடம்பில் ஒரு துளி இரத்தம் இருக்குமட்டும் வன்னியரை இந்தப் படுகொலை காரரைக் கொன்றே தீருவேன். கட்டாயம் வெற்றி காணுவேன். இது சத்தியம்.<sup>52</sup>

உண்மையான வீரன் தன் எதிரியின் வீரத்தையும் நயப்பான். ('நாசம் வந்துற்றகாலை நல்லதோர் பகையைப் பெற்றேன்' போரிலே தோற்றுவந்த இராவணன் இராமனைப் புகழ்தல், கம்பராமாயணம் யுத்தகாண்டம். கும்ப கருணன் வதைப்படலம்) சங்கிலி முதலாட் போரிலே பறங்கியரின் வீரம் கண்டு திரும்பி அவர்களின் வீரத்தினைத் தன் பட்டமகிஷி இராசமாதேவிக்கு உரைப்பது இதற்கு உதாரணம். அவைக்களத்தில் அவன் ஆற்றிய உரையின் ஒரு பகுதி வருமாறு :

சங்கிலி : ... கடந்த பத்து நாளாகப் பறங்கியரோடு கடும்போர் புரிந்தோம். வீரமாகாளியம்மன் கோயிலின் முன்னேயுள்ள வெளியிலே மக்களின் இரத்தம் ஆறாகப் பெருகியது. ஏன்? எமது நாட்டிலிருக்கும் யோக்கியர்களிற் சிலர் தம்மையும் தமது குடும்பங்களையும் உயர்த்துவதற்கு எடுத்த முயற்சியாலன்றோ?

இந்த யோக்கியர் தமது நலத்துக்காக எமது நாட்டைப் பறங்கியருக்கு விற்க முயன்றனர். ஆனால், இறையருளால் எமது வீரர்கள் அவர்கள் முயற்சியைத் தடுத்துவிட்டனர்.<sup>53</sup>

கோப்பாய்த் தலைமைக் காரனுக்கும் வடமராட்சித் தலைமைக் காரனுக்கும் அற்ப விடயம் ஒன்றிற்காய்ச் சண்டை மூளல், மறவன் புலத்திலே மறவர்கள் விளைத்த குழப்பம், வன்னியரின் அடங்கா இயல்பு, பறங்கியரோடு யாழ்ப்பாணத் தமிழனும் முஸ்லிமும் சண்டை செய்தல், அதற்குக் காரணமான அவர்களின் நாட்டுப்பற்று, மாவிட்டபுரம் கந்தசுவாமி கோயிலில் மோர்ப்பந்தல் வைப்பதற்காய் நெடுந்தீவிலிருந்து தயிர் பெறல், பறங்கியர் திருக்கேதீச் சரம், திருக்கோணேச்சரம் ஆகிய சிவத்தலங்களை இடித்துக் கொள்ளையிடல் முதலான பல செய்திகளையும் நாடகக் கதையிலே தொடர்புறுத்திப் பதினாறாம் நூற்றாண்டு யாழ்ப்பாணம் எவ்வாறிருந்தது என்பதை ஆசிரியர் படிப்பவரின் கற்பனைக்குக் கொணர்ந்து காட்டுந் திறம் குறிப்பிடத் தக்கது. அன்றியும் அக்காலச் சமூக நிலைகளும் மக்களின் பழக்கவழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும் அரசியல் நிருவாக அமைப்பு முறைகளும் வரலாற்றுணர்வோடு சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளன.<sup>54</sup>

ஆசிரியர் எழுத்து நடையினைக் கையாண்ட பொழுதும் அது யாழ்ப்பாணத்துப் பேச்சுத் தமிழின் சாயலைக் கொண்டதாக அமைவதிலும் மிக்க கவனம் செலுத்தியுள்ளார். யாழ்ப்பாணத்தவர் வினாவும் பொழுது 'ஓ' ஈற்றைக் கொண்ட சொல்லையே கையாள்வதை உணர்ந்து வினாக்கள் யாவும் 'ஓ' ஈறு பெறும் வண்ணம் அமைந்துள்ளமையை உதாரணமாகக் கொள்ளலாம். (பரதன் அயோத்தியை ஆளவில்லையோ? பக். 7) மற்றும் யாழ்ப்பாணத்தவர்க்கே உரிய சில சொல்லாட்சிகள் வருமாறு :

ஓம் (பக். 1), சல்லடை (பக். 2), ஓங்கிக் குத்தினான் (பக். 2), வில்லங்கம் (பக். 5), மெத்த (பக். 5), பகிடி (பக். 5), அலுவல், ஆகிவிட்டதோ (பக். 19), கள்ளன் (பக். 15).

## (எ) மிஸ்டர் குகதாசன்

1925ஆம் ஆண்டளவிலே இலங்கை வாடுலையிலே தமிழ் நாடகங்கள் ஒலிபரப்பப்படலாயின வென்பதைக் கலையரசு க.சொர்ணலிங்கத்தின் நூல்வாயிலாக அறியலாம்.<sup>55</sup> எனினும், வாடுலையைய நாடக அரங்கேற்ற சாதனமாக முழுமையாய்ப் பயன்படுத்தியகாலம் 1940ஆம் ஆண்டின் பின்னரேயாகும். வாடுலையி நாடகம் மேடை நாடகத்தைப் போலக் கட்டிலனுக்கும் இடமாகும் ஒன்றன்று. அது செவிப்புலனுக்கே உரியது.<sup>56</sup> செயல்கள், மெய்ப்பாடுகள், சம்பவங்கள் யாவும் செவி வழியாகக் கேட்கப்பட்டுக் கற்பனையிற் காணத்தக்கவாறு அமையும் பொழுதுதான் வாடுலையி நாடகம் தனது நோக்கில் வெற்றி பெறுகின்றது. எனவே, வாடுலையி நாடகம் தனது நோக்கில் வெற்றி பெற வசனங்கள் மிகவும் இன்றியமையாத இடத்தை வகிக் கின்றன. இவ்வகையில் நாடகத்துறையிலே ஈடுபட்டு உழைப்பவரிலும் சிறுகதை, நவீனம், கவிதை ஆகியன எழுதும் எழுத்தாளர்களே சிறந்த வாடுலையி நாடகங்களை எழுதவும் வல்லவராவர். இவ்வாறு வாடுலையி நாடகங்கள் எழுதும் திறமை பெற்ற ஒருசில எழுத்தாளருள் 'இலங்கையர் கோன்' குறிப்பிடத் தக்கவர். இவர் வாடுலையிக்கு எழுதிய மிஸ்டர் குகதாசன், மாதவி மடந்தை ஆகிய இரு நாடகங்கள் முறையே 1957ஆம் ஆண்டிலும் 1958ஆம் ஆண்டிலும் நூலுருவில் வெளியிடப்பட்டன.

'மிஸ்டர் குகதாசன்' காத்திரமான கருவையோ சமூகப் பிரச்சினையையோ முன்வைத்து எழுதப்பட்ட நாடகம் அன்று. இது ஒரு நகைச்சுவை நாடகம். வாழைப்பழத் தோலிலே சறுக்கி விழுந்து தலையில் அடிபட்டு மூளை கலங்கிப்போன குகதாசன், பின்னொருகாலும் அவ்வாறே விழுந்து தலையில் அடிபட்டதால், மூளைத்தெளிவு பெறுவதாக மூன்று அங்கங்களிலே இந்நாடகம் அமைந்துள்ளது.

வழக்கமாகத் தம்மிடம் வரும் மாஸ்டர், இன் ஷூரன்ஸ் பிரசாரம் செய்யும் வேலுப்பிள்ளை, அடிக்கடி ஏதாவது ஒரு பாடல் அடியை மேற்கோளாய்ச் சொல்லி அதைப் பாரதி சொன்னதாகச் சாதிக்கும் 'பாரதி' நவரத்

தினம், 'சரியான சங்கடம் பிடிச்சவர் அப்பா நீங்கள்' என்று எப்பொழுதும் வேலுப்பிள்ளையுடன் செல்லமாய்ச் சண்டை பிடிக்கும் அவர் மனைவி ராஜேஸ்வரி, யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து இந்தியா சென்று உத்தியோகத்தில் அமர்ந்து ஓய்வு பெற்றபின்பும் பழக்க வாசனையால் இந்தியப் பேச்சுத் தமிழில் உரையாடும் இராமமூர்த்தி, அவர் மனைவி சௌந்தரம்மா, பைத்தியம் பிடித்துச் சிறு குழந்தைபோல மழலைபேசும் இருபத்தொன்பது வயதுக் குகதாசன் ஆகிய பாத்திரங்களின் சொல்லாலும் செயலாலும் நகைச்சுவையை உண்டாக்க ஆசிரியர் முயல்கின்றார். பாத்திரங்களின் பித்துக்குளித்தனத்தினால் உண்டாக்கப்படும் நகைச்சுவையாய் விளங்குவதால் நாடகத்திற் காத்திரத்தன்மை இல்லாது போய்விடுகின்றது.

மிஸ்டர் குகதாசன் நாடகத்தில் யாழ்ப்பாணத் தமிழும் தென்னிந்தியத் தமிழும் கையாளப்படுகின்றன. எனினும், இவற்றில் இயல்புத்தன்மை குறைவாகவேயுள்ளது. இஞ் சரும் என்பதை இஞ்சேரும் எனவும் (பக். 1), சொல்லுறன் என்பதைச் சொல்றன் எனவும் (பக். 3), மகனை மேன் (பக். 7) எனவும் திரித்தும் நீட்டியும் குறுக்கியும் பல இடங் களிலே சொற்களைக் கையாண்டிருப்பது மிகவும் செயற் கையாய் உள்ளது. முகரம் ளகரமாக உச்சரிக்கப்படுவதை யாழ்ப்பாணப் பேச்சுத் தமிழிற் பரவலாகக் காணலாம். பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை தமது சமூக நாடகங்களில் எவ்விடத்தும் 'ழ'வை 'ள' ஆகவே எழுதுவார். மிஸ்டர் குகதாசன் நாடகத்திலோ எவ்விடத்திலும் இவ்வேறுபாடு கவனிக்கப்படவில்லை. உதாரணம்: பழுதாக்கிறியள் (பக். 2) ஒழுங்கானபிள்ளை (பக். 3), தமிழ் துப்பரவாக (பக். 3), வழிபண்ணி (பக். 6). பொதுவாக யாழ்ப்பாணப் பேச்சுத் தமிழ் இந் நாடகத்திற் கேலியாகக் கையாளப்பட்டு, நகைச் சுவைக்கே உரிய ஒன்றாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது.

## (எ) மாதவி மடந்தை

"உண்மையான நாடகம் மேடைக்கு என்று எழுதப்பட வேண்டுவதில்லை. அது மக்களின் மனதிற்கு என்று எழுதப் படல் வேண்டும் என்பது சிலப்பதிகாரத்தைத் திரும்பத் திரும்பப் படித்ததனால்தான் தெரியவந்தது எனக்கு.

இருந்தும் மேடையில் நடிக்கப்படும் நாடகபாணி என்று ஒன்றுண்டே. அதன்படி சிலப்பதிகாரத்தை இக்கால மேடைக்கு உகந்த ஒரு நாடகம் ஆக்கவேண்டும் என்பது என்னுடைய எத்தனையோ நாள் ஆசை, ஆவல்'' என்று 'இலங்கையர்கோன்' தம் முன்னுரையிலே கூறியதற்கிணங்க மாதவி மடந்தை நாடகம் அவரால் எழுதப்பட்டுள்ளது.

சிலப்பதிகாரக்கதை அவரை மட்டும் கவர்ந்த ஒன்றன்று. இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க காலத்திலே தமிழகத்தின் சகல நாடகக் கொம்பனியாரும் கோவலன் சரித்திரத்தைப் பாடி நடித்து வந்தனர்.<sup>57</sup> மாசாத்துவாளை மாச்சோட்டான் செட்டியார் எனவும், மாநாயக்கனை மாணுக்கன் செட்டியார் எனவும், கண்ணகியைக் கண்ணகை எனவும் பழைய நாடகத்திற் குறிப்பர். மாதவியை அவளின் உயர்பண்பினை நோக்காது சாதாரண கணிகை நிலையில் வைத்துக் காசு பறிப்பவளாய்க் காட்டியுள்ளமையும் அக்கால நாடகத்திற் காணத்தக்கதாகும்.<sup>58</sup> 1944ஆம் ஆண்டிலே இளங்கோவன் கதை வசனம் எழுதித் திரைப்படமாய் வந்த கண்ணகியிற் கண்ணகி, பராசக்தியின் அவதாரம் எனச் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளாள். இதுவும் மூலக்கதைக்கு முரணானதே. இவரின் திரைப்பட வசனத் திறமையாற் கவரப்பட்டுக் கண்ணகி கதையை நாடகமாக்கிய பலரும் கண்ணகியைப் பராசக்தியின் அவதாரமாகவே கொண்டனர். 1970ஆம் ஆண்டிற் பூம்புகார் என்னும் பெயரிற் சிலப்பதிகாரக் கதை படமாக்கப்பட்டது. கதை வசனம் எழுதிய கருணாநிதி தமது பகுத்தறிவு வாதத்திற் கேற்பக் கதையிலே பல மாற்றங்கள் செய்துள்ளார். (கண்ணகியின் கற்புக்கனலால் நாடு எரிந்தது என்பதை ஏற்காது, அவளும் கோவலனும் கவுந்தியடிகளும் மதுரைக்கு வரும்பொழுதே பூமியதிர்வுக்கான அடையாளங்களைக் கவுந்தியடிகள் காண்பதாக அவர் கூற்றாற் பெறவைத்துக் கண்ணகியின் கோபமும் பூமியதிர்வும் சமகால நிகழ்ச்சிகள் எனக் காட்டுகின்றார்.)

இவ்வாறு முன்னரும் பின்னரும் சிலப்பதிகாரத்தைத் திரித்தோரைப்போலன்றி இலங்கையர்கோன் இளங்கோ அடிகளின் காப்பியத்தினை ஊறுசெய்யாமலே இருபத்தாறு

காட்சிகளில் மாதவி மடந்தை நாடகத்தை முதலில் வாடுலிக்கென எழுதியுள்ளார்.<sup>59</sup> சிலப்பதிகாரத்திலிருந்தே பாடல்களைக் காட்சிக்குப் பொருத்தமாகத் தெரிந்து சேர்த்துள்ளார்.<sup>60</sup> ஆங்காங்கே உரையாடல்களிலும் சிலப்பதிகாரப் பாடற் கருத்துக்களை வசனமாய் ஆக்கியுள்ளார்.<sup>61</sup> இலக்கிய நயமும் சாதுரியமும் வாய்ந்த உரையாடல்கள் அமைப்பதில் ஆசிரியர் திறமை வாய்ந்தவர் என்பதற்கு இந்நாடகத்திற் சான்றுகள் பல காணக்கிடக்கின்றன.

கோவலன் : கடல் ஆடியதும் உன் செவ்வரி படர்ந்த கண்கள் மேலும் சிவந்து விட்டனவே.

மாதவி : செவ்வரியோ, செந்தரமரையோ எனது வலது கண் துடிக்கிறது. என் நாதா! ஏதுவினையுமோ என்று என் நெஞ்சம் கலங்குகின்றதே.

கோவலன் : (எழுந்து உட்கார்ந்து) அதுவா? உன் தோழி மறந்துபோய் உன் வலது கண்ணுக்கு அதிக மையூட்டியிருப்பாள்.

: : :

கௌசிகன் : என்னை மறந்து விட்டனையோ?

கோவலன் : எனக்கு மறப்பினாற் கவலையில்லை. நினைப்பினால்தான் கவலை. ஆகா, கௌசிக, நீ என் இனைய வாழ்வின் நண்பனன்றோ?<sup>62</sup>

இவையெல்லாம் இருப்பினும் சிலப்பதிகாரக் கதையினின்றும் விலகும் சில இடங்களில் மூல ஆசிரியரின் பாத்திர அமைப்பிற்கு நாடக ஆசிரியர் முழுமையான நீதி வழங்கவில்லையோ என்ற ஐயம் எழும் இடங்களும் உள்ளன. கோவலனைப் பதினெட்டாண்டு வயதின (ஈரெட்டாண்ட கவையான்-சிலம்பு) எனவும் கோவலன் கண்ணகியை மணக்க முன்னரே மாதவி பற்றிக் கேள்வியுற்று அவள் மீது காதல் கொண்டிருந்தான் எனவும் (காஞ்சனமாலையிடம் பாண்டியன் மாதவிக்கு அளித்த முத்தாரத்தை ஆயிரத்தெண் கழஞ்சு பொன் கொடுத்து வாங்கியபின் கோவலன் மாதவி மனை சென்று அவள் மீது, 'விடுதல் அறியா விருப்பினனாயினன்'

- சிலம்பு) ஐயை அளித்த உணவினைக் கோவலனுக்குக் கண்ணகி பரிமாறினாள் எனவும் (அரிசியும் காய்கறியும் கொடுக்கக் கண்ணகி உணவு சமைத்துக் கோவலனுக்குப் பரிமாறினாள் - சிலம்பு) மாதவி தன் கற்பு நலத்தையும் உண்மைக் காதலையும் தன் வாயாலேயே அடிக்கடி எடுத்துரைக்கின்றாள் எனவும் (இளங்கோவடிகள் பிற பாத்திரங்கள் வாயிலாகவே மாதவி சிறப்பினை எடுத்துரைப்பார்) இலங்கையர்கோன் காட்டியிருப்பது அத்துணைப் பொருத்தமாக இல்லை. அவை இளங்கோவடிகளின் பாத்திர அமைப்பிற்கு ஊறு செய்கின்றன. அன்றியும் இருபத்தாறு காட்சிகளில் சிலப்பதிகாரக் கதை முழுவதையும் எடுத்துரைக்கும் ஆசிரியர் ஐந்து காட்சிகளில் மட்டும் வரும் மாதவியின் பெயரை நாடகத்திற்குத் தலையங்கமாய் அமைத்திருப்பதும் பொருத்தமோ என்பது ஆராயத்தக்கது. ஏனெனில், மாதவி மடந்தை நாடகத்திற் பாத்திரவார்ப்பிற் கண்ணகியே முழுமை பெற்றுள்ளாள். தொகுத்துக் கூறுவதாயின் சிலப்பதிகாரக் கதைக்கு அதிக முரணாகது தம் நாடகத்தை அமைத்திருப்பினும் ஆசிரியர் மாதவியை முழுமையாகச் சித்திரித்துக் காட்டாமையும் பாத்திர அமைப்பில் இளங்கோவின் நுட்பங்களை உணர்ந்து கடைப் பிடிக்காமையும் காரணமாக மாதவி மடந்தை ஓர் உன்னத காப்பிய நாடக நிலைக்கு உயரவில்லை. சிறுச்சிறு காட்சிகளாக இருபத்தாறு காட்சிகளை அமைத்திருப்பதை நோக்க இந்நாடகம் மேடையேற்றுவதற்கும் கடினமானது என்னும் முடிவிற்கே வர நேர்கின்றது.

### அடிக்குறிப்புகள் :

1. கிங்ஸ்பரி - சாந்திரகாசம், முன்னுரை, பக். 2
2. ,, ,, பின்னுரை, பக். 40
3. தெ. பொ. மீ., பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தமிழ் நாடகங்கள், நீங்கலும் சுவையுங்கள், பக். 152
4. கிங்ஸ்பரி, சாந்திரகாசம், களம் 5, பக். 19 - 20
5. ,, ,, குறிப்புரை பக். ii
6. ,, ,, களம் 5, பக். 16  
,, 6, பக். 21 - 22

7. கிங்ஸ்பரி, மனோன்மனியம், முன்னுரை, பக். 2
8. ,, ,, அங்கம் 3, களம் 3; பக். 8
9. ,, சாந்திரகாசம், பின்னுரை, பக். 33
10. தெ. பொ. மீ., - நீங்கலும் சுவையுங்கள், பக். 177
11. கணபதிப்பிள்ளை, நாடகம், காணிக்கையுரை, பக். 1
12. ,, ,, முன்னுரை, பக். 5 - 6
13. ,, ,, முன்னுரை, பக். 2
14. ,, ,, உடையார் மிடுக்கு, களம் 2 பக். 5, 6
15. ,, ,, உறுப்பு 2, ,, 1 பக். 13, 14
16. ,, ,, கண்ணன் கூத்து, உறுப்பு 3, களம் 1, பக். 94
17. ,, ,, ,, 1, ,, 6, பக். 99
18. ,, ,, நாட்டவன் நகரவாழ்க்கை, உறுப்பு 2 கள. 2
19. மு. இராமலிங்கம், அசோகமாலா, முன்னுரை, பக். 3
20. சி. டபிள்யூ. நிக்கொலஸ், எஸ். பரணவிதான - இலங்கையின் சுருக்கவரலாறு (ஆங்கிலம்) விஜயன் பரம்பரையின் பின்வந்த அரசர்கள், பக். 67
21. மு. இராமலிங்கம், அசோகமாலா, களம் 20, பக். 54
22. மு. இராமலிங்கம், அசோகமாலா, களம் 12, பக். 30, 31
23. Cleath Brooks and Robert B. Heilman - Understanding Drama, Dialogue and Action, p. 11  
யோகி சுத்தானந்த பாரதி - நாடகக்கலை, பக். 20
24. அசோகமாலா களம் 5, பக். 12
25. க. செல்வநாயகம், காதற்கோபுரம், காட்சி 5, பக். 21
26. ,, ,, ,, பக். 18, 19
27. ,, ,, ,, 2, பக். 17
28. ,, ,, ,, 12, பக். 54
29. ,, கமலகுண்டலம், ,, 1, பக். 3
30. ,, ,, ,, 3, பக். 20
31. ,, ,, ,, 11, பக். 35
32. க. கணபதிப்பிள்ளை, மாணிக்கமலை, முதலாம் அங்கம், பக். 22
33. சி. தில்லைநாதன், நாடகத்தமிழும் நமது துறையும், தினகரன் நாடகவிழா மலர், பக். 75
34. க. கணபதிப்பிள்ளை, இருநாடகம், பொருளோ பொருள், உறுப்பு 1 களம் 4, பக். 31
35. ஷே இருநாடகம், பொருளோ பொருள், உறுப்பு 3, களம் 8, பக். 51
36. ஷே இருநாடகம், பொருளோ பொருள், உறுப்பு 3, களம் 8, பக். 51
37. டி. கே. சண்முகம், தமிழ் நாடகத் தலைமை ஆசிரியர், பக். 4



38. இருநாடகம், தவறான எண்ணம், முன்மொழி, பக். 8  
 39. ,, ,, ,, பக். 77  
 40. பண்டிதர் சோ. இளமுருகனார், தமயந்தி திருமணம், முகவுரை, பக். 3  
 41. வி. சி. கந்தையா, மட்டக்களப்புத்தமிழகம், புலவர் பரம்பரை, பக். 265  
 42. தமயந்தி திருமணம், முதலாம் காட்சி, பக். 14, 15  
 43. ,, இரண்டாம் ,, பக். 29  
 44. ,, முதலாம் ,, பக். 15  
 45. ஆதர், ஏ. மக்டொனால்ட், வடமொழி இலக்கிய வரலாறு (ஆங்கிலம்), பக். 240  
 46. ஜி. எஸ். துரைராஜ் ஆபிரகாம், அகங்கார மங்கையின் அடக்கம், அங்கம் 1, காட்சி 2, பக். 12  
 47. ஷே பக். 12  
 48. பூந்தான் யோசேப்பு அவர்களின் கையெழுத்துப்பிரதி, சங்கிலி ராசன் நாடகம், பக். 35  
 49. சொக்கன், துரோகம் தந்த பரிசு, தினகரன் 1959  
 50. க. கணபதிப்பிள்ளை, சங்கிலி, முகப்பட்டை உள்ளுறை  
 51. ,, ,, களம் 2, உறுப்பு 2, பக். 20  
 52. ,, ,, 1, ,, 1, பக். 6  
 53. ,, ,, 7, ,, 3, பக். 87,  
 54. க. கணபதிப்பிள்ளை, சங்கிலி நாடகம், முகப்பட்டை  
 55. க. சொன்னலிங்கம், ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், பக். 150  
 56. அ. ச. ஞானசம்பந்தன், இலக்கியக்கலை, நாடக இலக்கியம், பக். 365  
 57. ச. க. சங்கரலிங்கக்கவிராயர், கோவலன் சரித்திரம்  
 58. ,, ,, ,,  
 59. இலங்கையர்கோன், மாதவி மடந்தை, முன்னுரை, பக். 3  
 60. ,, ,, திங்களைப்போற்றுவதும், (நான்கு தாழிசைகள், பக். 6.), 'பொழில்தரு நறுமலரே' (மூன்று தாழிசைகள், பக். 22) 'மருங்குவண்டு சிறந்தார்ப்ப' (மூன்று பாடல்கள், பக். 33) 'கோவலன் பிரியக் கொடுத்துய ரெய்திய' (நான்கடிகள், பக். 46), 'அடிகள் முன்னர் யானடி வீழ்ந்தேன்' (ஆறு அடிகள், பக். 47), 'குடிமுதற் சுற்றமும்' (எட்டு அடிகள், பக். 51, 52), 'கன்று குணிலாக் கனியுதிர்ந்த...' (மூன்று தாழிசைகள் பக். 63) 'பாடுகம் வா வாழி...' (5 அடிகள் பக். 74), 'தெரிவுறக் கேட்ட திருத்தகு நல்லீர்' (11 அடிகள் பக். 75)  
 61. சிலப்பதிகாரம், அவைக்களக்காதையில் 'வாயிலோயே...' எனத் தொடங்கிக் கண்ணகி வாயிற் காவலனுடன் உரையாடும் பகுதியை ஆசிரியர் வசனத்திலே தந்துள்ளார், பக். 68  
 62. மாதவி மடந்தை, காட்சி 13 பக். 31  
 ஷே ,, 17 ,, 46

## ஐந்தாம் இயல்

## அரசியல் எழுச்சிக்கால நாடகங்கள் (1959 - 1973)

### I. தோற்றுவாய்

1958ஆம் ஆண்டின் பின் ஈழத்திலே கல்வித் துறையிலும் பண்பாட்டுத்துறையிலும் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. பாடசாலைகள் தேசியமயமானமை, கலைத் துறைப் பட்டப்படிப்புவரை தாய்மொழியிலே கற்க வாய்ப்பு ஏற்பட்டமை, தேசியக் கல்விக்குத் திட்டங்கள் வகுக்கப் பட்டமை என்ற இன்றோரன்ன கல்விச் சீர்திருத்தங்களாற் செல்வர், வறியவர் என்ற வேறுபாடின்றி யாவரும் உயர் கல்வி கற்க வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. அந்நிய மொழியான ஆங்கிலத்தின் இடத்தினைச் சொந்த மொழிகளான தமிழும் சிங்களமும் பெற்றதாற் புதியதொரு கல்விப் பரம்பரை தோன்றிற்று. இப்பரம்பரையிலிருந்து நவீன சிந்தனையாள ரான எழுத்தாளர் பலர் தோன்றினர். ஈழத்துப் பத்திரிகைகள் இவர்களின் படைப்புக்களை வெளியிட்டு ஊக்கின.

பல்கலைக் கழகங்களிலிருந்தும் உயர் கல்லூரிகளிலிருந்தும் சிந்தனைத் திறம் மிக்க இனைய எழுத்தாளர் பரம்பரை உருவாகிய வேளையிலே சமூகத்தின் கீழ்த்தட்டிலுள்ள தொழி லாள வர்க்கத்திலிருந்து தோன்றிய எழுத்தாளர் இவர்களை அரவணைத்துக் கொண்டனர். பழைய வரலாறுகளுக்குப் புத்துருவம் கொடுத்துக் குடும்பச் சித்திரங்களை உளவியல்

அடிப்படையில் அணுகியும் எழுதி வந்த கல்வியறிவு படைத்த நடுத்தர வர்க்கத்திலிருந்து முதற் கூறிய இரு பிரிவினரும் விலகி மண்வாசனையும் எதார்த்தமும் தேசியக் கண்ணோட்டமும் வாய்ந்த இலக்கியங்களைப் படைக்க முற்பட்டனர்.

இவ்விரு சாராரிலிருந்தும் வேரூனவரும் பழைய இலக்கிய, மொழி மரபுபேணுபவருமான வேரூரு பிரிவினர் இலக்கண வழுவுடனும் பேச்சுத் தமிழ்க் கலப்புடனும் இலக்கிய நயம் பேணுதும் எழுதப்படும் நவீன இலக்கியங்களைப் புறக்கணித்து அவற்றை 'இழிசினர் இலக்கியம்' என நையாண்டி செய்ய முற்பட்ட பொழுது எழுத்தாளர் யாவரும் தமது வேறுபாடுகளை மறந்து பழைமை வாதிகளுடன் கருத்துப் போராட்டம் ஒன்றினை நிகழ்த்தினர். இப்போராட்டத்தின் விளைவு இலக்கியத் துறையிலே புதிய சிந்தனைகள் உருவாக வழி செய்தது.

மரபுவழி இலக்கிய வாதிகளின் கோஷங்கள் காலகதியில் அடங்கிப்போக எழுத்தாளரிலே எதார்த்த இலக்கிய வாதிகளும் இலட்சியக் கலைவாதிகளும் மீண்டும் பிரிந்து தத்தம் போக்கிலே இலக்கியப் படைக்கும் நிலை இன்று உள்ளது. இதற்குக் காரணம் அரசியற் சித்தாந்தங்களின் முனைப்பான செல்வாக்கிற்கு எழுத்தாளர் ஆட்பட்டுள்ளமையேயாகும். இன உணர்வை வளர்க்க இலக்கியத்தைச் சாதனமாகக் கொள்ளும் எழுத்தாளர் ஒரு பிரிவினராகவும் வர்க்கபேதத்தை ஒழிக்க முனையும் எழுத்தாளர் மறு பிரிவினராகவும் இன்று ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கிய உலகிலே இரு சாரார் உளர். ஈழத்தின் அரசியற்றுறையிலே ஏற்பட்டுள்ள புதிய பிரச்சினைகளும் சிந்தனைகளுமே இவ்விரு பிரிவுகளையும் பிரிவினைகளையும் நிரந்தரமாக்கியுள்ளன. இவ்விரு பிரிவினரும் இயக்கங்கள் வாயிலாகவும் எழுத்தாளரின் நிறுவனங்கள் வாயிலாகவும் பத்திரிகைகள் வாயிலாகவும் அரசியற் சார்பான இலக்கியங்கள் படைத்து வருகின்றனர். எனவே, இக்காலப் பிரிவினை அரசியல் எழுச்சிக்காலம் எனக் கொள்வது பொருந்தும்.

ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கியத்தைப் பொறுத்த வரையில் எதார்த்த இலக்கிய வாதிகளின் பங்களிப்புக் குறைவாகவே உள்ளது. அவர்கள் தமது இலக்கிய

சாதனங்களாகச் சிறுகதை, நாவல், கட்டுரை, கவிதை ஆகியவற்றையே பெருமளவு கொண்டுள்ளனர். இலட்சியக் கலை வாதிகள் இன, மொழி, கலாசார உணர்வு மிக்கவராகவும் அவற்றை வெளிப்படுத்துதற்கேற்ற வாய்ப்புக்கள் பெற்றவர்களாகவும் இருப்பதால் இக்கால கட்டத்துத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியில் இவர்களின் பங்களிப்பே குறிப்பிடத்தக்கதாயிருக்கின்றது. இவர்கள் நாடகத்துறையிலே ஈடுபட்டு உழைப்பதால் இக்காலகட்டத்து நாடகங்களிலே பின்வரும் அமிசங்களே முதன்மை பெறுகின்றன.

1. வரலாறு, சமயம், இலக்கியம் ஆகியவற்றின் அடிப்படையிலேயே நாடகங்கள் அதிகமாய் எழுதப்படும் நடிகப்பட்டு வருகின்றன.
2. எதார்த்தப் பண்பிலும் இலட்சிய நோக்கே பெரும் பான்மையான நாடகங்களில் முனைத்து நிற்கின்றது.
3. தீவிரமான புரட்சிக் கருத்துக்கள் குறைவாகவே காணப்படுகின்றன.
4. காதல், வீரம், நகைச்சுவை, உளவியற் சார்பு ஆகியனவே நாடக பாத்திர உருவகங்களில் அதிகமாகக் கையாளப்படுகின்றன.
5. அரசியற் கருத்துக்களிலும் பார்க்கச் சமூகச் சீர்திருத்தக் கருத்துக்களே குறிப்பிடத்தக்க அளவு இடம் பெறுகின்றன.

## II. இலங்கைக் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுவின் பணிகள்

1958ஆம் ஆண்டின் முன்பு ஈழத்தில் நாடகத்துறையில் ஈடுபட்டோருக்கு ஆதரவு குறைவாகவே இருந்து வந்தது. பல நாடக மன்றங்கள் தோன்றிச் செயற்பட்டாலும் அவற்றிற்குப் பொருளாதார வசதியோ, அரசாங்க ஆதரவோ, மக்களின் தூண்டுதலோ போதிய அளவு கிடைக்கவில்லை. தமிழகத்திலிருந்து வெளியான திரைப்படங்களுக்கே மக்கள் ஆதரவு அதிகமாகக் கிடைத்துள்ளது.

1952ஆம் ஆண்டிலே இலங்கைக் கலைக்கழகம் சிங்களக் கலாச்சார வளர்ச்சியினை ஊக்குவித்தற்கு நாடகக் குழு ஒன்றை அமைத்தது போலவே தமிழ்க் கலாச்சார வளர்ச்சிக்கும் தமிழ் நாடகக் குழு ஒன்றைத் தோற்றுவித்தது என்றும் அது 1957ஆம் ஆண்டுவரை மந்தகதியிலேயே இயங்கிவந்தது என்றும் இரண்டாம் இயலிலே குறிக்கப்பட்டுள்ளன. 1957ஆம் ஆண்டின் பின்னரே இலங்கைக் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழு உயிர்த்துடிப்புடன் இயங்கலாயிற்று. தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்களை மீண்டும் புத்துயிர் பெறச் செய்வதோடு, நவீன தமிழ் நாடக வளர்ச்சிக்கு உதவுவதும் அதன் குறிக்கோளாய் இருந்தது. சிறந்த நாடகங்கள் மேடையேற வேண்டுமாயின் தரம் வாய்ந்த நாடகப் பிரதிகள் அவசியமாகும். ஈழத்துத் தமிழ் நாடக மன்றங்கள் இந்நாட்டு எழுத்தாளரின் படைப்புக்களைப் பயன்படுத்தாமற் பெரும்பாலும் தமிழகத்து நாடகப் பிரதிகளையே பயன் படுத்தியதால் எழுத்தாளர் புதிய நாடகங்களை எழுதுவதற்கு ஊக்குவிப்புப் பெருதிருந்தனர். இதனால் நாடகப் பிரதிப் பஞ்சமும் இங்கு நிலவி வந்தது.

தமிழக நாடகங்களையே அதிகமாக மேடையேற்றியதால் விளைந்த விரும்பத்தகாத விளைவுகள் பின்வருவன :

- (அ) ஈழத்து வரலாற்றையோ சமூக நிலைகளையோ கலாசாரத்தையோ பிரதிபலிக்காத போலி நாடகங்கள் மேடையேறின. இதனால் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வளர்ச்சி பின் தங்கிய நிலையிலேயே இருந்து வந்தது.
- (ஆ) தமிழகத்து நாடக நூல்கள் பெரும்பாலும் திரைப்படப் பாணியிலேயே அமைந்தவை. எனவே, நாடகத்துக்குரிய தனிப்பட்ட பண்புகள் சிதைந்து போகக் கூடிய ஆபத்தும் இருந்தது.
- (இ) ஈழத்துத் தமிழ் எழுத்தாளரின் திறமைகள் நாடகத்துறையில் வெளிப்பட வாய்ப்பு இல்லாது போயிற்று.

இக்குறைகளைப் போக்கி ஈழத்திற் சிறந்த தமிழ் நாடகங்கள் உருவாவதற்கு வாய்ப்பளிக்கும் வகையிலே இலங்கைக் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழு தமிழ் நாடகப்

பிரதிப் போட்டியை ஆண்டுதோறும் நடத்த முன்வந்தது. இப்போட்டி 1958ஆம் ஆண்டில் முதன் முதல் நடத்தப் பட்டது. இப்போட்டியிற் கலந்து கொண்டவர்கள் தரமான நாடகங்களை எழுதாமையால் முதற்பரிசில் வழங்கப்படவில்லை. இதேநிலை 1959இலுந் தொடர்ந்தது. எழுத்தாளர்கள் நாடகத்துறையிலே நீண்ட காலமாக ஈடுபடாமல் இருந்ததன் பயனே இந்த நிலை. இந்நிலையைப் போக்கி நல்ல தரமான நாடகங்கள் வெளிவர இலங்கைக் கலைக் கழகம் மேற்கொண்ட முயற்சிபற்றி கலர்நிதி சு. வித்தியா னந்தன் கூறுவதாவது :

“இவ்விரு வழிமூலம் (நாடக எழுத்துப்போட்டிகளை ஏற்படுத்திப் பரிசில் வழங்கல், பரிசில் பெற்ற நாடகங்களை வெளியிடல்) நாடக எழுத்தாளருக்கு ஊக்கமளிப்பதே இலங்கைக் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுவின் நோக்கங்களுள் ஒன்றாகும். ஈழத்தில் தமிழ் நாடகக் கலையை வளர்ப்பதற்கும் தொன்று தொட்டு வழக்கிலிருந்து வரும் கூத்துமுறைகளைப் பாதுகாப்பதற்கும் நிறுவப்பட்ட இந்நாடகக் குழு தமிழ் நாடக நூல்களை எழுதுவோருக்கு ஊக்கமளிக்கும் நோக்கத்துடன் 1958, 1959, 1960, 1961ஆம் ஆண்டுகளில் நாடக எழுத்துப் போட்டிகளை ஏற்படுத்தி, அதிலே திறமை காட்டியவருக்குப் பரிசிலும் வழங்கியது. 1958, 1959ஆம் ஆண்டுகளில் நடத்திய போட்டிகளில் முதற்பரிசுக்குரிய தரமான நாடகங்கள் கிடைக்கவில்லை”<sup>1</sup>

1960இல் இக்கட்டுரை ஆசிரியர் எழுதிய ‘சிலம்பு பிறந்தது’ என்ற நாடகத்துக்கு முதற்பரிசு வழங்கப்பட்டது. 1961இலும் அவர் எழுதிய ‘சிங்ககிரிக் காவலன்’ நாடகத்துக்கு முதற்பரிசுனை இலங்கைக் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுவினர் வழங்கினர். 1962இற் ‘சிலம்பு பிறந்தது’ கலைக் கழகத் தமிழ் நாடகக் குழுவின் பிரகரமாய் வெளிவந்தது. தொடர்ந்து பல நாடகாசிரியர்கள் முழு நீள நாடகங்களும் ஓரங்க நாடகங்களும் எழுதிப் பரிசு பெற்றனர். அவர்களிற் சிலரின் நாடகங்கள் நூல்வடிவில் வெளிவந்துள்ளன. இக்காலக் கட்டத்தில் முப்பத்தாறு நாடக நூல்கள் அச்சிற்



ஒல்லாந்த முதலியான அந்திராசி கவர நினைத்துச் செய்த சூழ்ச்சிகளையும் அச் சூழ்ச்சிகளாற் பூதத்தம்பி கொலைப்படுவதையும் காட்டும் துன்பியல் நாடகம்.

##### 5. இறுதி மூச்சு - த. சண்முகசுந்தரம், 1965

சங்கிலி செகராசசேகரன் (கி.பி. 1519 - 1561) யாழ்ப்பாண ராச்சியத்தை ஆண்ட காலத்தில் அவனைத் தொலைக்க அவன் தமையனை பரநிருபன், பிரதானிகளான அப்பாமுதலி, காக்கைவன்னியன் ஆகியோர் செய்த சூழ்ச்சிகளையும் அவர்களின் துரோகத்தாற் சங்கிலியன் பறங்கியர் கைப்பட்டுச் சிரச்சேதம் செய்யப்படுவதையும் சித்திரிப்பது. (பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை சங்கிலி நாடகத்திற் சங்கிலி தானாகவே அரசைத் துறப்பதாய் எழுத, இவ்வாசிரியர் மரபு முறை வரலாற்றிற்கிசையச் சங்கிலி சிரச்சேதம் செய்யப்படுவதாய் எழுதியுள்ளார்).

##### 6. விஜயன் விஜயை திருமணம் - சி. ந. தேவராசன் 1965

இலங்கையின் முதற் சிங்கள அரசனான விஜயன் முதலில் இயக்கியாகிய குவேனியை மணந்து பின் அவனைக் கைவிட்டுப் பாண்டிய இளவரசியை மணந்த கதை.

##### 7. அரசன் ஆணையும் ஆடக சவுந்தரியும் - கங்கேஸ்வரி கந்தையா, 1965

(அ) அரசன் ஆணை

கி.பி. 15ஆம் நூற்றாண்டில் விஜயநகர அரச பரம் பரையில் வந்த மன்னன் ஒருவனின் மகள் ரூபாம்பிகையை ஒட்ட (ஒரிஸ்ஸா) தேசத்தரசகுமாரன் புருடோத்தமனுக்கு மணம் பேசியபொழுது, புருடோத்தமனின் அரச குலத்தினர் தம் கோயிலிலே திருவலகிடலாகிய தொண்டு செய்தலை இழிவெனக்கொண்டு அவர்களைத் தோட்டிகளென அவ

மதித்து ரூபாம்பிகையின் தந்தை பெண்கொடுக்க முன் வராமையால் நிகழ்ந்த போரையும் இறுதியில் மணம் நிகழ்வதையும் உரைப்பது.

(ஆ) ஆடகசவுந்தரி

கி.பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டிற் கிழக்கிலங்கையில் வாழ்ந்த ஆடகசவுந்தரி தக்கிண கைலாயமாகிய திருக் கோணச்சரத்தைக் கட்டிய குளக்கோட்டை மணந்ததையும் குளக் கோட்டன் ஆடக சவுந்தரியின் உதவியோடு காந்தளை ஏரியை (கந்தளாய்க் குளம்) வெட்டியதையும் கூறுவது.

##### 8. மூன்றுமுழு நிலவுகள் - செம்பியன்செல்வன், 1965

புத்தர் பெருமான் அவதரித்ததும், ஞானம் பெற்றதும் பரிநிர்வாணம் அடைந்ததுமாகிய வரலாற்றினை விபரிப்பது.

##### 9. தணியாத தாகம் - கரவை கிழான், 1968

பனங்காமத்துத் தலைவனாகிய கயிலாய வன்னியன் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் ஒல்லாந்தருக்குப் பணிய மறுத்துப் பன்னிரண்டாண்டுகள் திறை செலுத்தாமற் போராடி வீழ்ந்த கதை.

##### 10. பண்டாரவன்னியன் - வே. சுப்பிரமணியம், 1970

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்தில் ஆங்கில அரசுக்குத் திறை செலுத்த மறுத்துப் போரிட்டு வீழ்ந்த வன்னி நாட்டுத் தலைவனின் வரலாறு.

##### 11. கமுனுவின் காதலி - மு. கனகராஜன், 1970

சுழத்தை ஒரு குடைக்கீழாண்ட துட்ட கமுனு (கி. மு. 161 - 137) தன் இளமைப் பருவத்திற் பகை வேந்தனாகிய எல்லாள மன்னனுக்குத் தளபதியாயிருந்த தமிழனின் மகனைக் காதலித்து அக்காதல் நிறைவேறாமற் போனதைச் சித்திரிப்பது.



## 12. வலை - எஸ். பொ., 1972

கி. மு. நாலாம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்தில் வட இந்தியாவை ஆண்ட சந்திரகுப்த மோரியனின் குருவும், அமைச்சனும் அரசியற்றந்திரியுமான சாணக்கியன் மோரிய சாம்ராச்சியத்தைத் தன் மதிவலியாற் கட்டியெழுப்பி அதனைத் தன் காலத்திலேயே வீழ்த்துவதற்கு விரித்த சூழ்ச்சி வலை பற்றிய கதை.

## IV வரலாற்று நாடகங்களின் பொதுப் பண்புகள்

இக்காலப் பிரிவினா வெளியாகியுள்ள பன்னிரண்டு வரலாற்று நாடகங்களிலே தேசிய வீரர்களின் வாழ்க்கையைச் சித்திரிப்பவை நான்கு நாடகங்களாகும். துட்ட கமுனு, சங்கிலியன், பண்டாரவன்னியன், கைலாயவன்னியன் ஆகியோர் இந்நாடகங்களின் தலைவர்களாவர். துட்ட கமுனு தன் காதலியை இழப்பதும், மற்றை மூவரும் தம் உயிரையே இழப்பதுமாகிய சோகமுடிவினை இவை பெற்றுள்ளன. எனவே, இவற்றைத் துன்பியல் நாடகங்கள் என்ற வகையுள் அடக்கலாம்.

நாடகங்களைத் துன்பியல் நாடகங்கள் எனவும் இன்பியல் நாடகங்கள் எனவும் பிரிப்பது கிரேக்கர் காலந்தொட்டு இருந்துவரும் மேற்றிசை மரபாகும். இவ்விருண்டினுள்ளும் துன்பியல் நாடகங்களே உயர்ந்தவை என்பது அவர்களின் கோட்பாடு. Karthisis எனக் கிரேக்கர்களாற் குறிக்கப்படும் துன்பியற் பண்பே துன்பியல் நாடக வரிசையில் இடம்பெறல் வேண்டும் என்பது உலக நாடக விமர்சகர் பலரதும் முடிபு. இந்தத் துன்பியற் பண்பு பற்றி சி. இ. மொண்டேகு என்பார் தந்துள்ள விளக்கம் மிகத் தெளிவாகவும் பொருத்தமாகவும் உள்ளது. இவ்விளக்கத்தினை அறிந்துகொள்ளாவிடிற் றுன்பியல் நாடகம் என்பது துயர முடிவை உடையது மட்டுமே என்ற தவறான கருத்தைக் கொள்ள நேரும். சி. இ. மொண்டேகு கூறுவதாவது :

“பிறரின் நோதல் கண்டு அடையும் ஒருவகை உணர்வுதான் துன்பியற் பண்பாகும். இவ்வுணர்வு எமது கூறிலைத் துரிதப்படுத்தும். சில வேளைகளில்

இவ்வுணர்வானது தானே நேரடியாகத் துன்பத்தை அநுபவிப்பது போன்ற அநுபவத்தை ஏற்படுத்தல் கூடும். ஆனால், முன்பு அவ்வுணர்வினால் அடைந்த விறைப்புணர்ச்சி (இக்காட்சியைக்கண்டோ படித்தோ) உண்டாவதில்லை. இவ்வுணர்ச்சியினாலே கவலை ஏற்படுதற்குப் பதிலாக ஓர் எழுச்சியும் மகிழ்ச்சியும் உள்ளத்தில் ஏற்படும். இத்தகைய துன்பியல் நாடகத்தின் மிகத் தாழ்ந்த நிலையில் உண்டாகும் எதிரியக்கம் மிகவும் அற்பமானதா யிருக்கும். ‘பார்க்கப்போனால் இந்தத் துன்பத்திற்கு (நாடக பாத்திரம் அடையும் துன்பத்திற்கு) என்னுன்பம் எம்மாத்திரம்’ என்ற நினைவு மனத்தில் உண்டாவதே அவ்வெதிர் இயக்கமாகும்”.

தனக்கெனத் துன்பம் நோற்குந்து தான் வாழும் சமுதாயத்திற்காகவும் தாய் நாட்டிற்காகவும் அவற்றின் தன்மானத்திற்காகவும் வலிந்து துன்பத்தை ஏற்று வீரத்துடன் சாலையோ தோல்வியையோ அரவணைக்கும் வீரனிலும் வீராங்கனையிலும் இத்தகைய சக துன்ப உணர்வு ஏற்படுவது இயல்பு. இவ்வியல்பினை உணர்ந்த நாடகாசிரியர்கள் துன்பியல் நாடகத் தலைவனை மேற்கூறிய பண்பு நலங்கள் நிறைந்தவகைத் தெரிந்து கொள்வதும் சித்திரிப்பதும் வழக்கம். இவ்வழக்கத்திற்கு இசையவே ஈழத்துத் தமிழ் நாடகாசிரியர்கள் நாடு காக்கத் தியாகம் புரிந்த பெருமக்களின் வாழ்வையும் எழுச்சியையும் வீழ்ச்சியையும் தங்கள் நாடகங்களுக்குக் கருப்பொருளாகக் கொண்டனர். இக்காரணத்தால் இந்நான்கு நாடகங்களும் (கமுனுவின் காதலி, இறுதி மூச்சு, தணியாத தாகம், பண்டாரவன்னியன்) உயர்ந்த தரமுடைய துன்பியல் நாடகங்களாக விளங்குகின்றன.

வீர பாத்திரங்களையும் நாட்டுப்பற்று மிகுந்தோரையும் தலைவர்களாகக் கொண்டு நாடகங்கள் இயற்றுவதற்குச் சமுதாயத் தேவையும் காரணமாவதுண்டு. வீழ்ந்து கிடக்கும் சமகாலச் சமுதாயத்தை அதன் முந்தையோரின் திறங்களையும் தியாகங்களையும் கொண்டு எழுச்சி பெறச் செய்வதே இவற்றை எழுதுவதற்கான காரணமாகும். ஆனால், மேற்கூறிய நான்கு நாடகங்களும் நாடு சுதந்திரம்

பெற்ற இரு தசாப்தங்களின் பின்னரே எழுதப்பட்டுள்ளன. அவ்வாறாயின் இவற்றின் சமுதாயத்தேவை என்ன என்ற வினா எழுகின்றது.

அரசியற் சிந்தனை வளர்ச்சியை முழுமையாய் அடையாததும் ஆட்சியியலில் நீண்ட காலத்தின்பின் ஈடுபடுவது மான ஒரு நாட்டிற் பெரும்பான்மை இனம் சிறுபான்மையினத்தை மேலெழவிடாது தடுப்பதுண்டு. இந்நிலையினைக் காணும் உணர்ச்சி வாய்ந்த கலைஞர்களும் எழுத்தாளர்களும் தாம் சார்ந்திருக்கும் சிறுபான்மை இனத்தின் உணர்ச்சியைத் தூண்டிவிட்டு உரிமைக்குப் போராட வைக்கவும் தியாகம் செய்யவும் ஊக்குவதற்காய்ப் பழம்பெரும் வீர வரலாறுகளுக்கு நாடகக் கலைவடிவம் அளிப்பர். இத்தகைய நோக்கினாலே எழுதப்பட்ட வரலாற்று நாடகங்களே மேற்குறித்த நான்கு நாடகங்களுட் கமுனுவின் காதலி தவிர்ந்த மூன்றுமாகும்.

இனவுணர்வு வெறியாகி நாடே இரண்டுபட்டுப் போராட்டங்கள் நடத்துவதையும் பொறுப்புணர்ச்சி வாய்ந்த கலைஞர் அங்கீகரியார். எனவே, தேசிய இனங்களிடையே ஒற்றுமையுணர்வை மிகுவிக்கவும் வரலாற்று நாடகங்கள் எழுதப்படலாம். துட்ட கமுனுவைத் தமிழ்த் தளபதி ஒருவரின் மகளைக் காதலிக்கவைத்து அக்காதல் நிறைவேறாத சூழ்நிலையையும் எடுத்துக் காட்டி இவ்வகையில் இன ஒற்றுமையை அடிநிலையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்ட நாடகமே கமுனுவின் காதலியாகும்.

வீரனின் வீழ்ச்சி மாத்திரம் சோகத்தினை வெளிப்படுத்தும் வாயிலன்று. நல்லவர்களும் நன்மையும் வீழும் பொழுதும் அவலம் ஏற்பட்டு அதனாலும் சோகம் எழல்கூடும். இந்தச் சோக உணர்வும் துன்பியல் நாடகம் எழுதுவதற்கு மூலமாக அமையும். தந்தையை உயிருடன் சமாதி செய்தவனாயினும் மெல்லுள்ளம் வாய்ந்த கலைஞனாய் விளங்கிக் காலத்தால் மறையாத சுவர்ச்சித்திரங்களை அமைத்துத் தந்த காகியப்பனின் நல்லுயிர் அவனே அழிவதை மிகுந்த சோக உணர்வோடும் உருக்கத்தோடும் புலப்படுத்தும் சிங்ககிரிக்காவலன் நாடகமும் ஒருபாவமும்

அறியாத நல்லோனாகிய பூதத்தம்பி முதலி அழகிய மனைவியைப் பெற்றிருந்த ஒரே காரணத்திற்காகத் துரோகிகளின் கைகளில் அகப்பட்டு மாள்வதைச் சித்திரிக்கும் பூதத்தம்பி நாடகமும் இவ்வகைத் துன்பியல் நாடகங்களுக்கு எடுத்துக் காட்டுக்களாகும்.

எளந்தொட்டு வளம்பெருக்கல், கோயில் கட்டிச் சமய உணர்வினை வளர்த்தல், தமது சமய வாழ்விலட்சியத்தால் நிலைத்த புகழுக்கு உரியராதல் ஆகிய பண்புகளும் சிறந்த அரசர்களின் நல்லிலக்கணங்களாகக் கருதப்பட்டன. மண்டலங்களை ஆளும் மன்னர் பெருமக்களும் உலக பிதாவாகிய இறைவன் முன்பு தாழ்ந்து பணிந்து போதல் வேண்டும் என்பது இந்துமத அடிப்படைக் கோட்பாடுகளுள் ஒன்று. இந்தக் கோட்பாட்டின் வழிநின்றதால் வீரர்களுக்கு இணையாக வரலாற்றில் இடம்பெற்ற மன்னர்களுக்கும் ஈழத்துத் தமிழ் நாடகாகிரியர்கள் மதிப்பளித்து அவர்களைத் தம் நாடகங்களின் வாயிலாக வாழ வைத்துள்ளனர்.

வரலாறும் சமயமும் இணைந்த இவ்வகை நாடகங்களாக அரசன் ஆணையும் ஆடக சவுந்தரியும் வாழ்வு பெற்ற வல்லியும் அமைந்துள்ளன. ஒட்ட தேசத்து நம்பிக்கும் காஞ்சி புரத்து நங்கைக்கும் காதலை வருவித்து அக்காதல் நிறைவேற ஒட்ட தேச மன்னர் பரம்பரையின் இறை தொண்டை உணராமையைத் தடையாக்கி, அந்தத் தடைக்கு எதிராகப் போரை மூளச் செய்து, இறுதியிற் காதலரை ஒன்று சேர்த்து வைப்பதன் மூலம் அரசன் ஆணை நாடக ஆசிரியை பத்தித் திறத்தினை நாடக முழுவதும் வெளிப்படுத்தியுள்ளார். ஆடக சவுந்தரி நாடகத்திலும் பத்தியின் பகைப்புலத்திற் காதல் தோற்றி வளர்ந்து முதிர்வது சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப்படுகின்றது.

‘வாழ்வு பெற்ற வல்லி’ யாழ்ப்பாணத்து மாவட்ட புரத்தைக் களமாகக் கொண்டு அங்குக் கந்தசுவாமிக்குச் சோழ இளவரசி கோயில் கட்டுவதை விளக்க எழுந்த நாடகமாகும். சோழர் காலப்பிரிவிலே தமிழகத்தில் ஆலயங்களின் வரலாறுகளை நாடகங்களாய் யாத்து ஆடும் வழக்கம் (பூம்புலியூர் நாடகம்) இருந்தது என முதலாம்

இயலிலே காட்டப்பட்டது. அந்த மரபினைப் பேணுவார் போல வாழ்வு பெற்ற வல்லியைத் தல நாடகமார்க் ஆசிரியர் எழுதியுள்ளார். நாடகமுழுவதும் மாலிட்டபுரக் கந்தகவாமி கோவிலின் புனித மணம் கமழ்வது போன்ற மயக்க நிலையை உண்டாக்கி அதன் மூலம் பத்தியுணர்வினை ஆசிரியர் நிறைவு செய்துள்ளார்.

விஜயன் விஜயை திருமணம், இலங்கை கொண்ட இராஜேந்திரன், வலை ஆகிய நாடகங்கள் மேற்கூறிய வரலாற்று நாடகங்களினின்றும் வேறுபடுகின்றன. இதுவரை ஆராய்ந்த நாடகங்களில் அரசன் ஆணை, வலை தவிர்ந்த மற்றையாவும் ஈழத்து வரலாற்றையும் ஈழத்துக் கதாபாத்திரங்களையுமே கொண்டு நாடகமாக்கப்பட்டவை. கமுனுவின் காதலி தவிர்ந்த எல்லா நாடகங்களும் வரலாற்று மூலங்களை ஆதாரங்களாய்க் கொண்டு பெரும்பாலும் வரலாற்றிற்கு முரணின்றியே எழுதப்பட்டவை. இவ்வாறு தம் நாடகங்களை எழுதுவதற்கு வேண்டிய மூலங்கள் பல வற்றையும் வரலாற்று நூல்கள், கல்வெட்டுக்கள் ஆகிய வற்றிலிருந்தே அவ்வந்த நாடகாசிரியர் பெற்றுள்ளனர்.<sup>3</sup>

விஜயன் விஜயை திருமணம் நாடகத்தில் விஜயன் தன் இரண்டாம் மனைவியாகவும் பட்டத்தரசியாகவும் பாண்டிய நாட்டிளவரசியை மணந்தான் என்ற மகாவம்சச் செய்தி தவிர்ந்த யாவும் நாடகாசிரியரின் கற்பனையிலே பிறந்த சம்பவங்கள்தாம். கி. மு. ஆறாம் நூற்றாண்டில் நிகழ்ந்த ஒரு சம்பவம் என்ற உணர்வினைக் கூட நாடக சம்பவங்களும் உரையாடல்களும் காட்டத் தவறிவிடுகின்றன. நாடக முன்னுரையிலே இதனை நாவல் எனவே ஆசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளமை அறப்போதனைக்காலத் தெழுந்த சத்தியேஸ்வரி நாடகத்தை நினைவூட்டுகின்றது.<sup>4</sup> (நாடக ரூபத்திற் புனைந்துரை நூல் ஒன்று எழுதும் நோக்கம் எமது உளத்திற் பலகாலமாக இருந்தது' சத்தியேஸ்வரி - ஆக்கியோன் முன்னுரை 'சாரா') 1965ஆம் ஆண்டில் வெளியான இந்நாடகத்தின் உரையாடலிற் பழைமையான கூத்துப் பாணியே கையாளப்பட்டுள்ளது. வசன நடையை லாவகமாகவும் விருவிறப்பாகவும் செறிவாகவும் கையாளும் ஒரு காலகட்டத்தை இது பிரதிபலிக்கவில்லை. இக்கூற்றுக்கு ஓர் உதாரணம் காட்டலாம்.

மாருதப்பிரதாபன் : (சபையோரை நோக்கி) கேட்டீர்களா ? சபையிலுள்ளோரே ! படையெடுத்து வருகிற சேனைகளுடனே ஆணை, தேர், குதிரைகளையும் குறுநில மன்னர்களையும் தாறுமாரும் வெட்டிக் குவிக்கிற மாருதப் பிரதாபனுடைய கைவாள் சீக்கிரத்தில் ஓட்டைத்தட்டில் ஒழுகொழுகக் கொத்த மல்லி நிறுத்து விற்கிற பேடிச் செட்டி களுடைய இரத்தங் குடித்துக் கொப் பளிக்க போகிறது. அதை அறியாமல் நானைப் பொழுது பட்டபிறகு அவர்கள் போய்ப் பெண்ணை இட்டுக்கொண்டு போவார்களாமே! என்ன துணிவு! என்ன கருவம்! என்ன மனத்திடம்! பள, பளா! நல்லாயிருக்கு.<sup>5</sup>

இலங்கைகொண்ட இராஜேந்திரன் நாடகம் மிகக் குறுகிய சிறுச்சிறு காட்சிகளிலே அமைந்த ஒன்று. இதில் வரலாற்றுதாரங்கள் எவ்விடத்தும் தரப்படவில்லை. இராஜேந்திரன் இலங்கை வருவதும், மகிந்தனை அடிப்படுத்துவதும், வழியிலே திருக்கேதீச்சர தரிசனமும் புலஸ்திய நகரத்தை இராசதானியாக்கி அங்குக் கோயில்கள் கட்டுவிப்பதுமாகிய செய்திகளை அடுத்தடுத்துக் கோவையாகக் கூறுவதன்றி நாடகத்திற்கு வேண்டப்படும் தொடக்கம், வளர்ச்சி, உச்ச கட்டம், நிறைவு ஆகிய அமிசங்களோ, பாத்திரச் சீரமைப்போ, வேறுபட்ட நிகழ்வுகளை ஒன்றிணைக்கும் சிக்கலோ, முரணிலைகளோ இந்நாடகத்தில் இல்லை.

வலை நாடகத்தில் எங்கும் சாணக்கியனின் இராச தந்திரமே மேலோங்கி நிற்கின்றது. அவனுடைய அகந்தை நிறை ஆளுமைக்கு இளங்காதலர்கள் பலியாவது கூட நாடக ரசிகர்களின் உள்ளங்களில் அநுதாப உணர்ச்சியினை ஏற்படுத்தாத அளவிற்குச் சாணக்கியன் எல்லாமாய் வளர்ந்து நிற்கிறான்.

சாணக்கியன் : அஜாசத்துரு! உண்மையை எழுதுவது என்பது வேறு. மற்றையோர் என்னுடைய மேதாவிலாசத்தை மெச்சவேண்டும் என்ப

தற்கு எழுதுவதென்பது வேறு. இரண்டையும் அறிந்தவன் யான். இவ்வேது தொற்றியே அர்த்த சாஸ்திரத்தில் மதுவைப் பற்றியும் குறிப்பிட்டேன். பரோ மயக்கத்திற்குத்தான் மது. பரோவசியத்துக்கு மது ஏன்? மதுவை ஊட்டாமலே மக்களை மயக்குவதற்கு விலைமாதர்களிடம் இல்லாத சொற் சாதூரியம் இருக்கிறது இந்தச்சாணக்கியன்டம்.

## II

சாணக்கியன் : அஜாத சத்துரு ! நான் பின்னிய வலையில் சசீமனும் சிக்கிக் கொண்டான். அவனுடன் மயில் வளர்த்த டேயர்களின் சாம் ராஜ்யம் அழிந்துவிடும்... எவன் ஒருவன் அடுக்கடுக்காகக் கொலைகள் செய்து நம் பிக்கை மோசடி செய்வதை நுண்கலையாகக் கொள்கிறானே அவனே அரசியலில் முன்னேறுகிறான்... சாம்ராஜ்யத்தின் இறுதிக் கட்டத்திலும் இந்தக் கழுவனே வெற்றி பெறுகிறான்.<sup>6</sup>

ஆற்றலும் சுவையும் நிறைந்த வசனத்தின் பலத்திலே வலை நாடகம் வளர்க்கப்பட்ட போதிலும் சாணக்கியனின் அளவிற்கு மற்றைப் பாத்திரங்கள் வளர்க்கப்படாமையால் அது சிறந்த வரலாற்று நாடகம் எனக் கொள்ளல் இயலாததாய் விடுகின்றது.

மூன்று முழு நிலவுகள் வரலாற்று நாடகமாயினும் புத்தரின் வரலாற்றோடு சமயம் தத்துவம் ஆகியன அதிகமாகப் பிணைந்து கிடப்பதால் இதனைத் தனித்துப் பிரித்து நோக்கல் வேண்டும். ஆசிரியர் இந்நாடகத்தை எழுதப் பல நூல்களை ஆராய்ந்து முயன்று மிக விரிவாக எழுதியுள்ளார். நடிப்பதிலும் படிப்பதற்கேற்ற அமிசங்களே இந்நாடகத்தில் அதிகமாக விரவியிருக்கின்றன. எடுத்துக் கொண்ட பொருளுக்கேற்ப நாடகாசிரியரின் உரையாடல்கள் இலக்கிய நயமும் இனிமையும் பயக்கின்றன.

சித்தாத்தர் : நிலையாமை ஒன்றே நிலைத்திருக்கும் இவ்வுலகில் நான் எதில் இன்பத்தைக் காண முடியும்?

: : :

சித்தாத்தர் : ... ஆகவே நான் மக்களின் தலைவன் என்ற முறையில்... நாட்டு மக்களின் ஆன்மபலத்தை உயர்நிலைப்படுத்த என் வாழ்வுடன் போராடியே தீரவேண்டும்... வாழ்க்கையைப் பணயம் வைத்தே ஆன்மீகத்துறவு அமையவேண்டும்.<sup>7</sup>

இந்த நாடகத்திற் சாந்த உணர்வே மேலோங்கி நிற்கிறது.

இவ்வாறு வரலாற்று நாடகங்களை முழுமையாகப் பார்க்கும்பொழுது ஒரு சில நாடகங்களைத் தவிர மற்றவை ஆழமான பார்வையோடும் வரலாற்றுணர்வோடும் எழுதப்பட்டுள்ளன என்று கொள்ளலாம். எனினும், வரலாற்று நாடக முதல்வரான பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை போல வரலாற்றிற்குரிய பிரதேசத்தின் மொழியழுத்தத்தினை - அது எழுத்து நடையாக இருந்தபோதிலும் - இவ்வாசிரியர்கள் கவனிக்கத் தவறிவிட்டனர் என்பதையும் மறுத்தல் இயலாது. சங்கிலி நாடகத்திற் பேராசிரியர் யாழ்ப்பாணத்துப் பேச்சுத் தமிழ்ச் சொற்களையும் ஒலிமரபுகளையும் நுட்பமாக நோக்கி அவற்றை இடமறிந்து கையாண்டுள்ளமை மேல் எடுத்துக் காட்டப்பட்டது. ஆயினும் ஈழத்து வரலாற்று நாடகாசிரியர்கள் இத்துறையிற் கவனம் செலுத்தாமையால் அவர்களின் நாடக உரையாடல்களிலே தமிழகத்துச் செல்வாக்கே முனைத்து நிற்கின்றமைக்குப் பின் வரும் எடுத்துக்காட்டுகள் சான்றுகளாகும்.

காவலன் : மகாகனம் பொருந்திய மாபெருந்துரையவர்கள் வருகின்றார் பராக் பராக்.

: : :

துறவி : இந்தப் பேரானந்த நிகழ்ச்சியை, கலகம் செய்து வயிறு வளர்க்கிற கயவர்கள்

யாரோ தப்பாக அர்த்தம் செய்து  
கொண்டு...

: : :

காக்கைவன்னியன் : (முனக்கொண்டு) புலவனாயிருக்கின்  
ருனே என்று விரட்டிப் பார்த்தேன்.

: : :

வீரசிங்கன் : தங்களுக்குச் சகல சௌபாக்கியங்களும்  
கிடைக்கும்போது<sup>8</sup>

## V. கவிதை நாடகங்கள் :

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்கட்டத்திலே தமிழகத்திற் பேராசிரியர் பெ. சுந்தரம்பிள்ளை மனோன் மணியத்தையும், வி. கோ: சூரியநாராயண சாஸ்திரியார் மானவிஜயத்தையும் கவிதை நாடகங்களாய் இயற்றினர் என்பதும், அறப்போதனைக்காலப் பிரிவிற் கதிர்காமர் கனக சபை நற்குணன் கவிதை நாடகத்தை ஆக்கினார் என்பதும் மேலே கூறப்பட்டன. இந்தவியலுக்குரிய கால கட்டத்தில் மீண்டும் கவிதை நாடகங்களைப் பலரும் எழுதலாயினர். இவை வானொலியில் ஒலிபரப்பானமையினாலே தேவை நோக்கியும் பல கவிதை நாடகங்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. இன்று நூல்வடிவிலே கிடைக்கும் கவிதை நாடகங்கள் பின்வருவன :

### 1. வந்துசேர்ந்தன - முருகையன், 1964

அரிமர்த்தன பாண்டியனுக்குக் குதிரைகள் வரும் என மாணிக்கவாசக சுவர்மிகள் குறித்த ஆவணி மூலத்தன்று பாண்டியனின் அமைச்சர் இல்லத்தில் அமைச்சருக்கும் அவர் மனைவிக்கும் தம்பியார்க்குமிடையே மாணிக்கவாசக சுவாமிகள் பற்றி நடைபெறும் உரையாடலாய் அமைந்தது.

### 2. தரிசனம் - முருகையன், 1964

பெருவெள்ளமும் இரவின் இருளும் நிறைந்த பெரு வெளியிலே சந்திக்கும் ஒருவனும் ஒருத்தியும் அருகிலிருந்த கோயிலினுள்ளே தட்டித் தடவிச்சென்று கோயிற் கருவறை

யைத் திறக்கின்றனர். அங்கு அதுவரை எரிந்துகொண்டிருந்த தீபம் அணைந்து விடுகிறது. மீண்டும் ஒளி (காலையில்) வரும் என்று தமது உள்ளத்தின் நம்பிக்கையாகிய ஒளியின் துணையோடு இருவரும் காத்திருக்கின்றனர்.

### 3. கவிதை பிறந்த கதை - சொக்கன், 1966

கம்பர் இராமாயண கதாபாத்திரங்களைத் தாம் தம் வாழ்விலே கண்ட பலரின் உருவங்களாகவே சித்திரித்துள்ளார் என்ற கருத்தை வலியுறுத்தி அவரின் கவிதை நோக்கினைப் புலப்படுத்துவது.

### 4. கோபுர வாசல் - முருகையன், 1969

திருநாளைப்போவாராகிய நந்தனரின் வரலாற்றை விபரித்து அதனோடு இன்று கோயிலினுள்ளே தாழ்த்தப்பட்ட மக்களை நுழைய விடாத தீய சத்திகளை ஒப்பிட்டுக் காட்டிச் சிந்தனையைத் தூண்டும் கவிதை நாடகம்.

### 5. மன்னன் ஈடிப்பசு - இ. இரத்தினம், 1969

புராதன கிரேக்க நாடகாசிரியரான சொபக்கிளிக் எழுதிய ஈடிப்பசு என்ற நாடகத்தை ஆங்கிலத்திலிருந்து கவிதை நாடகவடிவில் மொழிபெயர்த்தது. தந்தையைக் கொன்று தாயை மணந்த ஈடிப்பசு என்ற கிரேக்க அரசனின் சோக வரலாற்றினை இது கூறும்.

### 6. வேதாளம் சொன்னகதை - அம்பி, 1970

விக்கிரமாதித்தன் கதையில் விக்கிரமாதித்தனுக்கு வேதாளம் சொன்ன கதையொன்றைத் தழுவி எழுதியது. வனத்தில் வேட்டையாடச் சென்ற அரசன் ஒருவன் அங்கு ஒரு முனிசுமாரத்தியைக் காதலித்து முனிவரின் அநுமதியோடு தன் குதிரையில் அவனை ஏற்றி நாடு திரும்புகையில் வழியிற் பசாசு ஒன்று அப்பெண்ணைப் பலிகேட்கிறது. அரசன் மறுக்க அவனை உயிருடன் விடுவதாயின் அவனுக்குப் பதிலாய்ப் பிராமணச் சிறுவன் ஒருவனை ஆறு நாட்களுற்கிடையிற் பலிதரவேண்டுமென்ப பசாசு நிபந்தனையிடுகிறது. அந் நிபந்தனையை அரசன் நிறைவேற்றிய வகையே 'வேதாளம் சொன்ன கதை'.



## 7. கோடை - மகாகவி, 1972

மாணிக்க நாயனக்காரரின் மகள் கமலி தன் தந்தையின் சிட்சைப்பிள்ளையான சோமுவைக் காதலிப்பதும், அக்காதலை விரும்பாத கமலியின் தாய் செல்லம், பொலிசுக்காரனான முருகப்புவிற்கு அவளை மணமுடிக்க முயல்வதும் காதலர் நள்ளிரவொன்றில் ஊர்க்கோயில் மண்டபத்திலே ஒன்று சேர்வதுமான குடும்பக்கதையைக் கவிதை நாடகமாக்கியது.

## VI. கவிதை நாடகங்களின் பொதுப்பண்புகள் :

இக் கவிதை நாடகங்களில் முருகையனின் வந்து சேர்ந்தன, தரிசனம், கோபுர வாசல் ஆகியவற்றையும் அம்பியின் வேதாளம் சொன்ன கதையையும் ஒரு பிரிவினாளும் சொக்கனின் கவிதை பிறந்த கதை, இ. இரத்தினத்தின் மன்னன் ஈடிப்பசு என்பவற்றை இன்னொரு பிரிவினாளும் மகாகவியின் கோடையைத் தனித்தும் ஆராயலாம்.

முருகையன் தமது கவிதை நாடகங்களுக்கு எடுத்துக் கொண்ட கருக்களிலே வந்து சேர்ந்தன, கோபுரவாசல் ஆகிய இரண்டும் சமயச் சார்பானவை. தரிசனம் கோயிற் கருவறையிலே நிகழ்ந்த போதிலும் தத்துவச் சார்பினால் முன்னைய இரண்டு நாடகங்களிலும் சற்றே வேறுபடுகின்றது.

மாணிக்கவாசக சுவாமிகளது வரலாற்றின் ஒரு சிறு துணிக்கையே 'வந்து சேர்ந்தன' கவிதை நாடகமாகும். இந்நாடகத்திற் சம்பவத்திலும் முதன்மையாக எழுந்து நிற்பது ஆசிரியரின் கருத்து வியாக்கியானமேயாகும். மாணிக்கவாசக சுவாமிகள் திருப்பெருந்துறையிலே குதிரை வாங்கக் கொண்டுசென்ற பணத்தைக் கோயில் கட்டுவதிலே செலவு செய்ததை மைவாணன் நேரிற் கண்டவர். நேரிலே தாம் கண்ட உண்மையே சரியானது என்பது அவர் கொள்கை. அவரின் கூற்றை ஏற்று அவரின் மைத்துனரும் அமைச்சருமான அறவாணர், மாணிக்கவாசகரின் கூற்றான, "ஆவணி மூலத்திற் குதிரைகள் வந்து சேரும்" என்பதை நம்பத் தயங்குகின்றார். இவர்கள் இருவரதும் கருத்துக்களை

மறுத்து, "மணிவாசகரின் கூற்றே உண்மையானது. ஆவணி மூலத்திற் குதிரைகள் வருவது உறுதி" என்று அறவாணரின் மனைவி அங்கையற்கண்ணி வாதிக்கிறாள்.

பிரத்தியட்சப் பிரமாணம் (காண்டல்), அநுமானப் பிரமாணம் (கருதல்), ஆகம்பிரமாணம் (நூலுணர்வு) ஆகிய உண்மையின் மூன்று பக்கங்களுக்கும் முறையே மை வண்ணன், அறவாணர், அங்கயற்கண்ணி ஆகிய மூவரும் இக்கவிதை நாடகத்திலே ஊடகங்கள் ஆகின்றனர். நம்பிக்கையின் அடித்தளத்திலே தோன்றும் ஆகம்ப பிரமாணமே எக்காலத்தும் உண்மையாக விளங்கும் என்ற சைவ சமய அளவை முடிபு 'வந்து சேர்த்தன' நாடக மூலம் நிறுவப்படுகின்றது.

**அறவாணன் :** 'பெருந்துறை நகரிற் குதிரை வாங்கிக் கட்டி இருக்கிறேன் நல்லநாட் பார்த்துக் கூடல் நகர்க்குக் கூட்டி வரவே எண்ணி இருந்தேன்; ஏவலா ளர்கள் அவசரக் குடுக்கைகள் ஆத்திரப் பட்டு வந்து பொய்க்கதை வனைந்துரைத் தார்கள் கேட்டு நம்பினீர் போலும் வேந்தரே !' என்றுசொன் னாராம் இந்தம காத்துமா !!

**அங்கயற்கண்ணி :** உண்மையாய் இருக்கும் உந்தக் கதையிலே எங்கே சூழ்ச்சி எங்கே பொய்ய்மை குதிரை வாங்கிக் கட்டியி ருக்கிறார் மதுரைக் ழம்அவை வரவே வந்திடும் எப்படி அறிந்தீர் ஏமாற் றிதுவென :

**அறவாணன் :** பொறுகயற் கண்ணி புதிய செய்தியை உனது தம்பிதான் உரைத்தான் எனக்கும்

**அங்கயற்கண்ணி :** (அலட்சியமாக) எனது தம்பியா? என்ன சொல்கிறான்? பைத்தியக் காரப் பையன்.

**மைவண்ணன் :** ஏனோ அக்கா இத்தனை கோபம்? உண்மையைத் தானே உரைத்தேன்

அங்கயர் கண்ணி : உண்மையைக் கண்ட உத்தமப் பெரியவர்  
கண்டறி யாத உண்மையைக் கண்டவர்

: : :

அங்கயர்கண்ணி : அல்லன் தம்பி கேள்  
தூய்மை யான நினைப்பினுற் செய்கைகள்  
தூண்டப் பட்டு நடப்பன வேல்உயர்  
நீர்மையே இங்கு நின்றிடல் கூடுமாம்  
நீதி யீனம் சரிந்து விழுந்திட<sup>9</sup>

கண்டதைச் சரி எனக் கொள்வது அறியாமை. சாட்சியின்  
கூற்றைக் கொண்டு ஊகித்து அறிவதும் முடிவு செய்வதும்  
அறமென்றாலும் அதுவும் அறியாமையே. நம்பிக்கையில்  
இருந்து உண்டாகும் உள்ளுணர்வே உண்மையைக் காணும்  
திறம் வாய்ந்தது என்ற கருத்தைப் பாத்திரங்களுக்கு  
வைத்துள்ள பெயர்களைக் கொண்டும் ஆசிரியர் மறைமுக  
மாகப் புலப்படுத்துகின்றார். உதாரணம் : மை வண்ணன்;  
அற வாணன்; அங் கயற்கண்ணி.

தரிசனம் கவிதை நாடகத்திலும் இந்த நம்பிக்கையின்  
எதிர்பார்ப்பு நிலையே மேலும் வலிமையாக அறிவுறுத்தப்  
படுகின்றது. கோயிற் சருவறையினுள்ளே ஒளி எவ்வாறும்  
வரும் என்ற உள்ள உறுதியோடு - உள்ள ஒளியோடு - ஆணும்  
பெண்ணும் காத்திருப்பதாய் ஆசிரியர் சித்திரிக்கின்றார்.

ஆவ லோடு காத்திருந்தார்  
அவர்கள் அங்கே ஒளிகூட்டத்  
தீவம் இல்லை யானாலும்  
தென்பு மிகுந்த நெஞ்சகத்தே  
மேவி விளக்காய் மின்னிய; தன்  
விளக்கின் ஒளியை மங்காமல்  
காவல் காத்தார் இருபேரும்  
காலம் மெல்ல நகர்கிறது<sup>10</sup>

தத்துவ நோக்கு மாத்திரமன்றிப் பழைமையான  
கதையைக் காலத்தின் தேவைக்கேற்ப நாடகமாக்கிச் சம  
காலச் சமுதாய நிலையினைப் புலப்படுத்திச் சிந்தனையைத்

தூண்டிவிடுவதும் முருகையனின் நோக்காயுள்ளது என்  
பதற்கு அவரின் கோபுர வாசல் சான்றாகும். நந்தனார்  
கதையினைப் பழைய மரபுமுறை பிறழாது விரிவாக அமைத்து  
அவர் தில்லையிலே நடேசருடன் இரண்டறக் கலப்பதையும்  
உணர்ச்சி ததும்பச் சித்திரித்த ஆசிரியர் திடீரென்று சமகால  
நிலையைக் காட்சியாக்கும் உத்தி புதுமையாய் உள்ளது.  
தீண்டாதவர் எனக் கருதப்படும் மக்கள் ஆலயத்தினுள்ளே  
பிரவேசிக்க முயல்வதும் அதனால் உயர்ந்த சாதியினர் 'அடி,  
குத்து, சுடு' என்று ஆர்ப்பரித்து அவர்களைத் தடுப்பதும்  
ஐயர், சாதிவேளாளர் ஆகியோரின் இழிந்த பண்புகளைச்  
சீர்திருத்தவாதிகள் இடித்துரைப்பதும் நந்தனரைத் தமக்குச்  
சான்றாகக் கூறுவதுமான செய்திகளை உயிர்த்துடிப்பு வாய்ந்த  
கவிதை உரையாடலில் ஆசிரியர் காட்டுந் திறம் நயம்.  
மிக்கது.

இளைஞன் : நீர்விதந் தோதும் ஆகமப் படியே  
அரிசனர் நுழைவதால் ஆலயம் கெடுமேல்  
தில்லையில் இன்று சிவனே இல்லையோ?

: : :

இளைஞன் : ஆகையால் ஐயரே, அகந்தை எனப்படும்  
சைவ விரோதம் தவிர்த்திடல் வேண்டும்  
சைவ விரோதம் தவிர்த்திட ராயின்  
சாதி பேதம் உட்படத் தகாத  
அநீதி அனைத்தும் அறம்தரும்  
பெரும்புய லிடையே துரும்பெனத் தொலையுமே<sup>11</sup>

சமய வரலாற்றின் தன்மைக்கேற்பத் தேவாரம், திருவாசகம்,  
பத்திப்பாடல்களின் சொல்லாட்சியும் தத்துவ சிந்தனைகளும்  
நாடக முழுவதும் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. ஓர்  
உதாரணம் வருமாறு :

செந்துவர் வாயுமை பங்கனின் திருப்பெயர்  
பாடும் பணியே பணியாம் அன்பர்  
விடைஏ றியவா விசைவார் மிளிரும்  
தடநீள் முரசம் தருவேன் அருள்வாய்  
அடல்சார் அசுரர் புரம்நீ றுபடத்  
தொடுவாய் ஒருபுன் னகைதூ யவனே<sup>12</sup>

அடுத்து அம்பியின் வேதர்ளம் சொன்ன கதையை எடுத்துக் கொண்டால் இது முருகையனின் வந்து சேர்ந்தன, தரிசனம் ஆகிய கவிதை நாடகங்களைப் போலவே ஒரு கருத்திற்கு நாடக வடிவம் கொடுத்ததாகவே அமைந்துள்ளமை காணலாம். முருகையன் சமயத்துறையிலே நாடகக் கருவைத் தெரிய, அம்பி பழையமையான ஐதிகக் கதையினின்றும் கருவைத் தெரிந்துள்ளார். முருகையனின் கோபுரவாசலிலே காட்சிதோறும் சூத்திரதாரன் தோன்றிக் கதைத் தொடர் பினை அறிவுறுத்திச் செல்கின்றான். அம்பியின் வேதாளம் சொன்ன கதை நாடகத்திலே அறிமுகப்பணி வேதாளத்தினாலேயே செய்யப்படுகின்றது. முருகையனின் கவிதை நாடகங்களிலே பழந்தமிழ்ப் பாடல்களும் பத்திப் பாடல்களும் இடமறிந்து பயன்படுத்தப்படல் போலவே, அம்பியும் தேவை நோக்கித் திருக்குறளிலிருந்தும் சங்க இலக்கியங்களிலிருந்தும் சொற்களையும் சொற்றொடர்களையும் கையாள் கிறார்.<sup>13</sup> இவை இவ்விருவரதும் புதுமையோடு பழையமையும் இணைந்த போக்கிற்குச் சான்றுகளாகும். எனினும், யாப் பமையியில் இவர்கள் புதிய ஓசையமைந்த நெகிழ்ச்சித் தன்மை பொருந்திய பாடல்களை இயற்றுவதிலும் நாட்ட முடையவர்களாய் விளங்குகின்றனர்.

அலையாய்ப்பூங் காற்றருஞ் சோலை — மென்பூ

அதிலின்ப மணந்தூவும் வேளை

கலைகள் தந் துணையோடு கூடி — அன்பில்

கவியூறங் கண்ணோடு நடைபோடும் வேளை<sup>14</sup>

“மனிதனுக்குப் பல தேவைகள் உள்ளன. சில உடலியல் சம்பந்தமானவை. வேறுசில உளவியல் சம்பந்தமானவை. இத்தேவைகளைத் தீர்க்க மனிதன் பல வழிகளை நாடுவ துண்டு; பல பலிகள் செய்வதுண்டு; தம்மைத் தவிர்த்த பிறரைப் பலிசெய்து, தாம் வாழ முனைபவர் ஒரு வருப்பினர்; தம்மை ஒறுத்துத் தியாகஞ்செய்து பிறர்சுகம் காண்பவர் இன்னொரு வருப்பினர்”,<sup>15</sup> என்று அம்பி ஒரு தத்துவக் கோட்பாட்டினை வகுத்துக்கொண்டு அக்கோட்பாட்டிற் கமையத் தன் காதலிக்குப் பதிலாகப் பிராமணச் சிறுவனைப் பலியிடும் மன்னனை முதற்பண்புக்கும் தன் குடும்ப நலத்துக்

காகத் தன் வாழ்வையே பலியிடும் பிராமணச் சிறுவனைப் பின்னைய பண்பிற்கும் ஊடகங்களாகக் கொண்டு ‘வேதாளம் சொன்ன கதை’யைக் கவிதை நாடகமாய் எழுதியுள்ளார். கருத்திற்கிசையச் சம்பவங்களை வைத்து நாடகமாக்கும் இவ்வுத்தி இவருக்கும் முருகையனுக்குமுள்ள அடிப்படை ஒற்றுமைப் பண்பாகும்.

கற்பனைத் திறனிலும் வருணனை ஆற்றலிலும் ‘இக்கவிஞர் இருவரும் இணையானவராகவே காணப்படுகின்றனர். ‘வந்து சேர்ந்தன’ கவிதை நாடகத்தில் இறைவன் நடத்தி வந்த குதிரைகளின் சிறப்பை வருணிக்கும் பொழுது முருகையனில் மேற்கூறிய திறமை நன்கு புலனாகின்றது.

பொய்யை வாய்மைப் படுத்த எழுந்தன

ஐய வல்ல அடலுடன் வாய்ந்தன

கொய்தெம் இன்னற் குலையை மிதிப்பன

வைகை வெள்ள வனப்பை நிகர்ப்பன

எண்ணி லாமல் எழுந்து விரைவன .

கண்ணி லான்பெற்ற கண்ணெனத் தக்கன

மண்ணெ லாம்எழும் வானம் மறைந்திட<sup>16</sup>

அம்பி தமது கவிதை நாடகத்திற் கானகத்துச் சோலையை வருணிப்பதும் சிறப்பாக உள்ளது.

காட்டில்இச் சோலை கனியாய்ச் சொரிகிறது

நாட்டில்நான் காணும் நறும்பூங்கா நாள்மலரின்

கொய்யா நகையாய்க் குளிர்ந்து பகமைதரும்

பொய்கை அதனிடையே பூத்துக் குலுங்குகிற

செங்கமலம் போலச் சிரித்தாடித் தென்றலிலே

மங்கை வனநங்கை...<sup>17</sup>

முற்கூறிய இருவரும் கருத்திற்கு முக்கிய இடம் அளிப் பது போலச் சொக்கனும் இ. இரத்தினமும் உயர் குறிக் கோள்களுக்கு உருவம் கொடுப்பதில் அதிக ஈடுபாடு காட்டு வதை அவர்களின் கவிதை நாடகங்களிற் காணலாம்.

சொக்கன் கவிச்சக்கரவர்த்தி கம்பனிலும் இ. இரத்தினம் கிரேக்கத் துன்பியல் நாடகாசிரியனான சொபக்கினிசுவினும் வீரவழிபாடு செலுத்தும் வகையிலே தமது கவிதை நாடகங்களை உணர்ச்சி பூர்வமாக அணுகுகின்றனர்.

“ஆனால் காலப்போக்கில் அநுபவமும் தமிழ்ப் படிப்பும் வளர வளர எனது மனநிலை மாறி இன்று மகாகவிஞானிய கம்பன்மீது பத்தி பரவசமே ஏற்பட்டிருக்கையில் எனது தவறுகளுக்கெல்லாம் பிராயச் சித்தம் போலக் கம்பனின் வாழ்க்கையை ஞானக் கவிஞன் என்ற தலைப்பில் இலக்கியக் குறுநவீனமாக வடித்துத் தமிழ் கூறும் நல்லுலகின் முன்னர்ச் சமர்ப்பிக் கின்றேன்”<sup>18</sup>

சொக்கன் இவ்வாறு கூற, இ. இரத்தினம் பின்வருமாறு கூறுகின்றார்.

“நல்லவை கூறும் தமிழுலகிற்கு இந்நூலைப் படைக் கின்றேன். என்று இந்நூலை ஆங்கிலத்திற் படித்தேனோ அன்றிதனைத் தமிழாக்க எண்ணினேன். யாதோ எழுத வேண்டும் என்ற ஆசை என்னை உந்தி இதை ஆக்க வில்லை. உலகத் தெழுந்த நாடகங்களுள் தலைசிறந்த தான இதனைத் தமிழில் யாவரும் சுவைத்தாலோ என்ற இயல்புக்கால் இதை எழுதினேன்.

: : :

“இன்று கிரேக்க நாடகங்களுள் உலகோரால் உயர்ந்தது என்று கருதப்படுவது ‘மன்னன் ஈடிப்பசு’. என்னைப் பொறுத்தவரையில் உலகத்து நாடகங்களுள் எது சிறந்தது என்று கேட்டால் தயக்கமின்றி அது ‘மன்னன் ஈடிப்பசு’ என்றே கூறுவேன்.”<sup>19</sup>

பழைமை வாய்ந்த இலக்கிய மரபின் அழுத்தத்தினை இவர் களின் நாடகக் கவிதையாக்கத்திலே காணல் இயல்கின்றது.

கவிதை பிறந்த கதை, “கம்பன் தனது ‘இப்பொழுது தெம்மனோரால் இயம்புதற் கெளிதே யாரும்’ எனத் தொடங் கும் கைகேயி சூழ்வினைப் படலப் பாடலில் இராமனின் திரு

முகச்செவ்வி சிற்றன்னையின் கட்டளையைக் கேட்டதும், அப் பொழுது தலர்ந்த செந்தா மரையினை வென்ற தம்மா’ என் வருணித்தல் எதார்த்த பூர்வமானதா, அன்றா” என்ற கேள்வியை எழுப்பி விடைகாண முயல்வதாய் அமைந் துள்ளது.

இக்கவிதை நாடகத்தின் உரையாடல்கள் இறுக்கமான யாப்பமைதிக்கு முரணாகாத செந்தமிழ்ச் சொற்கள் பொதிந்த கவிதைகளால் ஆக்கப் பெற்றுள்ளன. இதன் காரணமாக முருகையன், அம்பி ஆகியோரின் கவிதை நாடகங்களின் மேடையேற்ற உகந்த பண்பு இதில் அருகியே காணப்படு கின்றது. நடிப்பதற்கு உகந்த நாடகத் தன்மை குறைந்து படிப்பதற்கான இலக்கியப் பண்பே மேலோங்கியுள்ளது என்பதற்கு மேல்வரும் பாடல் சான்றாகும் :

தெய்வநிலை வைத்தெனதி ராமன் றன்னைத்  
தேயமெலாந் தொழவைப்ப தென்ற னெண்ணம்  
ஐயனையாழ் கடலனைய நிறத்தான் றன்னை  
அமரர்க்கு மமரனா மறிவன் றன்னை  
உய்விக்க உலகத்தே வந்தான் றன்னை  
ஒருபோது மனிதமணம் வீச வையேன்  
எய்துமர மேழினையுந் துளைத்த நம்பி  
எய்தவரி தாகியவோ ரிலக்காங் கண்டீர்<sup>20</sup>

மன்னன் ஈடிப்பசு உலகின் தலைசிறந்த துன்பியல் நாடக ஆசிரியர் நால்வருள் ஒருவரான சொபக்கினிசுவினால் எழுதப்பட்டது.<sup>21</sup> தீபசு நாட்டின் அரசன் இலயசுவிற்கும் அவன் மனைவி யோகதாவிற்கும் மகன் ஈடிப்பசு. இவன் பிறந்த பொழுது இவன் தன் தந்தையைக் கொன்று தாயை மணமுடிப்பான் எனத் தெய்வ வாக்கு எழுகிறது. அதற்கு அஞ்சிய இலயசு குழந்தையின் காலிற் குத்திக் கயிற்றினால் வரிந்து கட்டி, இடையன் ஒருவனிடம் கொடுத்துக் காட்டு மலையில் அதனைக் கொன்றுவிடுமாறு பணிக்கிறான். ஆனால் இடையனோ குழந்தையைக் கொல்லாது கொரிந்து என்னும் நகரத்துக்குக் கொண்டு சென்று அந்நகர மன்னனிடம் கொடுக்கிறான். அக்குழந்தை வளர்ந்து பெரியவனாகித் ‘தான் யார்? எங்குப் பிறந்தவன்?’ என்ற உண்மையைத்

தெரியாது பல கொலைகளைச் செய்து சுற்றிலே தீபசு நாட்டிற்கே வருகிறான். தெய்விகச் செய்தி உண்மையாகின்றது. அவன் தன் தந்தையைக் (அவர் யார் என அறியாத நிலையிற்) கொன்று தாயாகிய யோகதாவை மணந்து பதினைந்தாண்டுகள் இன்பமாகப் பிள்ளைச் செல்வமும் பெற்று வாழ்கின்றான். இந்நிலையில் நாட்டைப் பஞ்சமும் துயரும் வருத்துகின்றன. “இவற்றிற்குக் காரணன் இலயசைக் கொன்றவனே; அவன் தண்டிக்கப்படாமையே” எனத் தெய்வக்குறி கூறுகிறது. அக்கொலையாளி யார் என்ற தேடலிலே ஈடிப்பசு ஈடுபட்டுத் தானே அக்கொலையாளி என்பதை சுற்றில் அறிந்து கொள்கிறான். உலகிலே என்றுமே நிகழாத மாபெருங் கொடுமைக்கு விதி தன்னைக் கருவியாக்கியதை உணர்ந்த ஈடிப்பசு தன் கண்களைத் தானே குத்திக் கொண்டு காடுகளிலே அலைந்து திரிந்து சுற்றில் இறக்கிறான்.

உணர்ச்சிக் கிளர்வுகளையும் எதிர்பார்ப்புக்களையும் மிகுதியாகக் கொண்ட பல சம்பவங்கள் மன்னன் ஈடிப்பசு நாடகக் கதையிலே அமைந்துள்ளன. ஆனால் சம்பவங்கள் யாவும் நீண்ட உரையாடல்களாலும் தனிநிலைப் பேச்சுக்களாலும் நாடக மேடைச் சொற்பொழிவுகளாலுமே வளர்க்கப்பட்டுள்ளன. நாடக மேடைச் சொற்பொழிவு பற்றி வுல்ஹ்காங் கிளெமென் என்பார் குறிப்பிடும்பொழுது “அது பிரதான நாடகப் போக்கிலிருந்து வேறுகி நீண்டதும் தனித்தன்மை கொண்டதுமான பேச்சாய் அமையும்”<sup>22</sup> எனக் கூறுவர். உடலியக்கங்கள் இந்நாடகத்தில் மிகக் குறைவு. இரண்டாயிரத்தைநூறுகளுக்கு முன்பு இயற்றப்பட்ட நாடகமாயும் கவிதையுருவில் அமைந்ததாயும் ‘மன்னன் ஈடிப்பசு’ விளங்குவதால் இவற்றைக் குறைகள் என்று சொல்லல் இயலாது. ஆனால், இந்நாடகத்தைச் சொல்லுக்குச் சொல் மொழிபெயர்த்து அமைத்த பொழுது அது மூலத்தின் சிறப்பமிசங்களையும் நாடகத் தன்மையையும் பெரிதும் இழந்துள்ளது.

இ. இரத்தினம் மன்னன் ஈடிப்பசு நாடகத்திற்கு அகவற்பா யாய்ப்பிலே தமிழ் வடிவத் தந்துள்ளார். நெகிழ்ச்சி என்பது சற்றுமேயில்லாததும் சங்க காலத்தெழுந்த அகவற்

பாக்களின் யாப்பமைதியும் செறிவும் பெற்றதுமான மொழி பெயர்ப்பாக இந்நாடக நூல் அமைந்திருக்கின்றது.

அறிவன் கொடிய உரைத்தனன் உண்மை அறிந்திலம் வாய்மை மறுக்கவும் மாட்டோம் எல்லாம் இருள்மயம் எம்முள் உறுவதைப் புலங்கொளோம் ஆயின் பயமே கொள்வோம் இலபகசு மனைக்கும் பொலிபசு மனைக்கும் புலன்படா மரணம் பொருட்டாய் ஈடிப்பசு புசுழ்க்கொரு வசைமொழி பொழிதலும் இலாகசு அகமனை மேற்சினம் கொளலும் அழகல அவனியின் மறையெலாம் அப்பலோ குசு தவறா தறியும் புவிவளர் அறிவருள் ஒருவரில் அடுத்தவர் அறிவர் எனுமொழி பொருந்துமோ எவர்க்கும் புசுழ்பதி படிப்படி அமைந்தவை நிறுவுமுன் அவப்பழி சுமத்திலென் குறைவுடை மதனிகைச் செருக்கினை யழித்து நிறைபுகழ் அணிந்தவன் அரும்பெறல் மகனெனக் கருதுதல் தவிர்ந்து பிறவழி கருதினேன்<sup>23</sup>.

வழக்கிறந்த சொற்களும் பயன்பாடு குறைந்த சொற்களும் அவற்றினிடையே கிரேக்கப் பெயர்களும் கலந்து ஈடிப்பசு நாடகத்தினைப் படிப்பதற்கே பெருமுயற்சி வேண்டியதாகின்றது. சங்ககாலப் பாடல்களைப் பொருளறிந்து சுவைக்கத்தக்க புலமை வாய்ந்தவர்களே மன்னன் ஈடிப்பசு நாடகத்தையும் (தமிழ் மெழிபெயர்ப்பு) சுவைத்தல் கூடும். இந்நிலையில் இதனை மேடையேற்றுவது கடினமாகவே யிருக்கும். உரையாடல்களும் மிகவும் நீண்டு செல்கின்றன. மூலத்தின் இயல்பு குன்றுது மொழிபெயர்த்தல் வேண்டுமெனில் இது தவிர்க்க முடியாததே. இருப்பினும் உயர்ந்த கருத்து வளத்தையும் நயத்தையும் மன்னன் ஈடிப்பசு நாடகத்திற் பரவலாய்க் காணலாம். இது மூல நாடகத்தின் சிறப்பினையே காட்டுகின்றது. தன்னிட்டச் செயலாயன்றி விதியின் இயக்கத்தால் ஈடிப்பசு பல கொடுமைகளுக்கும் கருவியாய் அமைந்து விடுவதாகிய சோக உணர்வு இந்



நாடகத்தைப் பொறுமையாக வாசிப்பவர்க்கு ஏற்படாது போகாது. 'ஊழ்வினை உருத்துவந்தூட்டும்' உண்மை காலம், தேசம், இனங் கடந்ததாகும் என்பதை மன்னன் ஈடிப்பக பெறவைக்கிறந்து.

“உலகத்திற் சிறந்த நாடகம் எது? என்று என்னை ஒருவர் கேட்டால் சொபக்கிவிட எழுதிய ‘மன்னன் ஈடிப்பக’ என்று நான் தயங்காமற் கூறுவேன். நான் மட்டுமல்ல, ஒருமுறை இதனை வாசித்த எவரும் அவ்வாறே சொல்வர்”<sup>23</sup> என்று மொழிபெயர்ப்பாசிரியர் நாடக ‘என்னுரை’யிற் கூறுவது அவர் இந்நாடகத்திலே கொண்ட கரைகடந்த ஈடுபாட்டைப் புலப்படுத்துகின்றது. ஆனால் இதற்கு மாறான கருத்தும் வெளியிடப்பட்டுள்ளது.<sup>24</sup>

## VII. மகாகவியின் கோடை

இதுவரை ஆராய்ந்த கவிதை நாடகங்கள் யாவும் புராண, இதிகாச இலக்கிய, புராதனக் கதைகளைக் கருவாகக் கொண்டவை. முருகையனின் கோபுரவாசல் ஓரளவு சமகாலச் சமூக நிலையினைத் தொட்டுக் காட்டிய போதிலும் அந்நாடகத்திலே பெரும்பான்மையாகப் புராணச் செய்திகளே விரவியுள்ளன. கவிதை என்றவுடனேயே பழைமை என்ற எண்ணம் உளவியல் ரீதியாக ஏற்படக் கூடிய ஒரு தன்மையைத்தான் மேற்குறித்த கவிதை நாடகங்கள் யாவும் காட்டுகின்றன. மகாகவியின் ‘கோடை’ இவற்றிலிருந்து வேறுபட்டுச் சமுதாயப் பார்வையோடு சமகாலச் சமூகத்தை யே முழுமையாகச் சித்திரிக்கின்றது.

பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளையின் நாடக சாதனைக்கு அடுத்த நிலையில் ஈழத்துத் தமிழ் நாடகத் துறையிலே தனித்தன்மையோடு சிறந்த நாடகம் எழுதியவர் மகாகவியே யாவர். அவர் எழுதியது கவிதை நாடகமாயினும் அதன் உரையாடல் பேச்சுத் தமிழின் இயல்புகளையெல்லாம் பெற்று எளிமையும் எதார்த்தப் பண்பும் நிறைந்து நடிப்பதற்கும் பொருத்தமுடையதாய் விளங்குவது குறிப்பிடத்தக்கது அவர் ‘முற்றிற்று’, ‘புதியதொரு வீடு’, ‘கோலம்’. ஆகிய வேறு கவிதை நாடகங்களும் எழுதியுள்ளார்.<sup>25</sup> இவற்றோடு

‘அடிக்கரும்பு’, ‘பொய்ம்மை’, ‘சிப்பி ஈன்ற முத்து’, ‘சேனாபதி’, ‘திருவிழா’, ‘வாணியும் வறுமையும்’ ஆகிய கவிதை நாடகங்களும் மகாசுவியால் யாச்சப்பட்டன என அறிகின்றோம். எனினும், நூல் வடிவில் வெளியான நாடகம் ‘கோடை’ ஒன்றேயாதலால், அதனை மட்டுமே ஆய்விற்கு எடுத்துக் கொள்ளலாம்.

முதலிற் குறிப்பிட்டது போல வாழ்ந்து போனவர்களதும் பழங்காலச் சம்பவங்களதும் சிறப்புக்களுக்கு உருக் கொடுக்காமல் வாழ்ந்து கொண்டிருப்பவர்களதும் அவர்களின் பிரச்சினைகளதும் சித்திரமாக மகாகவி தமது ‘கோடை’யினை உருவாக்கியுள்ளமை அவரின் புதுமை வேட்கையைப் புலப்படுத்துகின்றது.

இன்றைய காலத் திருக்கும் மனிதர்கள்  
இன்றைய காலத் திருக்கும் நோக்குகள்  
இன்றைய காலத் திழிப்புகள் எதிர்ப்புகள்  
இன்றைய காலத் திக்கட் டுக்கள்  
என்றவை காணவோ மேடை இல்லை  
உதிய களங்கள் புதிய போர்கள்  
புதிய வெற்றிகள் இவைகளைப் புனையும்  
நாடகம் வேண்டி நம்மொழி கிடந்தது  
கோடையை எழுதும் காலம் குதிர்ந்தது<sup>26</sup>

தாம் பிறந்து வளர்ந்து வாழ்ந்த சமூகத்துக் குடும்பம் ஒன்றை மையமாகக் கொண்டு மகாகவி ‘கோடை’ நாடகத்தைப் புனைந்துள்ளார். இவ்வகைத் தெரிவிலும் இவரின் தனித்தன்மை புலனாகின்றது. பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளை தமது பிறப்பிடமாகிய வடமராட்சியையும் அங்கு வழங்கி வரும் பேச்சுத் தமிழையுமே தம் நாடகங்களிற் பெரும்பாலும் கையாண்டமை எவ்வாறு அநுபவரீதியான எதார்த்தச் சூழலைச் சித்திரிக்க அவருக்கு உதவிற்றோ, அதுபோல மகாகவிக்கும் அவரின் குடும்பச் சூழலும் கிராமச் சூழலும் ‘கோடை’ எதார்த்த நிலையில் வெற்றிபெற உதவியுள்ளன.

வழக்கமான காதற் கதை போலக் ‘கோடை’ கவிதை நாடகக் கரு தோன்றினாலும் இந்நாடகத்திலே ஊடும் பாவுமாக ஆசிரியர் இணைத்துள்ள கருத்துக்களும் அவற்றை

அவர் நாடகச் சுவை குன்றாது கையாண்டுள்ள வகையும் விதந்துரைக்கத் தக்கன. அவர் கதை நிகழ் காலமாக எடுத்துக் கொண்டது சுதந்திரத்திற்கு முன்னுள்ள காலப் பிரிவு. அக்காலகட்டத்தின் சிறப்பமிசங்களையும் சிந்தனைப் போக்குகளையும் மகாகவி ஆழமாக நோக்கியுள்ளார்.

சங்கரப்பிள்ளை விதானையார் இங்கிலிசு ராச்சியத்தின் மகிமைகளை எடுத்தியம்பும் வகை, பழைய அரசாங்க அதிபதி மாறி வேறொருவர் வருவதாக அறிந்து விதானையார் நடத்தும் தடபுடல், அவர் மாணிக்கத்தின் நாயனத்தைப் புதிய அரசாங்க அதிபரை வரவேற்க ஒழுங்கு செய்திருக்க, அவ்வொழுங்கு பொருத்தமில்லை என்று மேலிடத்தார் 'பாண்ட்' வாத்தியத்தை ஒழுங்கு செய்ததால் அவர் அடையும் ஏமாற்றம், அரசாங்கத்தில் உத்தியோகம் பெறுவது-அது பொலிசு வேலையாயினும் சரியே - கிடைத்தற்கரிய பெரும்பேரூய்க்கருதும் அக்காலத்தவர் மனப்போக்கு, உண்மைக்கலையை உதாசீனம் பண்ணல், அந்தக் காலத்திலே பிரபலம் பெற்ற கூத்துப் பாடல்களை இடையிடையே அறிமுகம் செய்து சூழநிலையை உருவாக்கல், என்ற பல வழிகளைக் கையாண்டு சுதந்திரத்துக்கு முன்னுள்ள கால நிலையை ஆசிரியர் வருவித்துவிடுகின்றார்.<sup>27</sup>

மனித மனங்களின் இயல்புகளும் வக்கிரங்களும் விசித் திரங்களும் மகாகவியின் கூரிய பார்வைக்கு இலக்காவதும் கருத்தத்தக்கது. கலைஞனின் பாரம்பரிய கலையுணர்வு, புதிதாய் அவனுக்கென அமைக்கப்படும் சூழலினால் முற்றாக அழிந்து போவதில்லை என்னும் உண்மையை அவர் மாணிக்கத்தின் மகன் கணேசு மூலம் புலப்படுத்துகின்றார். செல்லம் அவனுக்கு ஆங்கிலம் கற்பித்து அவனை அரசாங்க உத்தியோகத்தனாகக் காணப் பலவாறு முயல்கின்றான். கணேசுவின் பாரம்பரியக் கலையுணர்வோ அவனது ஆங்கிலக் கல்விக்கும் மேலாக முனைத்தெழுகின்றது. கணேசு கொல்லன் உலையில் எழுகின்ற ஓசையது தாள கதிரையும், 'பட்ட. பனையில் பழைய மரங்கொத்தி டொக்கு டொக்கென்று தட்டும் வயத்தையும்' அவதானித்து வீட்டுக்கு வந்ததும் தவிலிலே அவ்வோசைகளைத் தட்டிப் பார்க்கின்றான்; கட்டை மணியம்

குடித்து விட்டுப் பாடுகின்ற கூத்துப் பாடல்களின் மெட்டைக் கிரகித்துத் தன்வசமாக்குகின்றான்; சுருட்டுச் சுற்று மிடத்தில் நிகழும் வேலையின் ஒழுங்கை இரசித்துத் தன் வயம் இழந்து பித்தன்போல் நிற்கின்றான்; பெண் களுடன் சென்று வியாளங்கள் பேசுகின்றான். இவ்வாறு கலைஞன் ஒருவனின் பல்வகை இயல்புகளும் சித்திரிக்கப் படுகின்றன.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் மென்மையான நகைச் சுவையும் நையாண்டியும் மகாகவியின் கவிதை நாடகத்திலும் இழையோடுகின்றன. இவ்வகை நகைச்சுவையின் ஊடாகவும் நையாண்டியின் ஊடாகவும் அந்தக் காலத்தவரின் அறியாமைகளையும் மூடநம்பிக்கைகளையும் நாடகாசிரியர் சிறப்பாக எடுத்துக் காட்டி விடுகின்றார்.

விதானை : அப்பருக்கும் அப்பர் அவர் அப்பர் அவ்வப்பர் அப்பருக்கும் அப்பர் அவர் அப்பர் காலமுதல் நாமேயிவ் வுரை நடத்தி வருகின்றோம் ஒமோம் எமக்கென் றிருக்கு தொருபொறுப்பு தின்னக் குடிக்க முடியாது நும்வீட்டில் எங்களுக்கு கோர்கொள்கை இருக்கிறது ஐயரே!

: : :

விதானை : சட்டப்படி இதற்கோர் 'சாச்சீட்' கிடையாது இட்டிலியைத் தின்றார் அவர்நான் -

இதைக்குடித்தேன் உண்டலிலும் பார்க்கப் பருகல் உறைப்பில்லை கண்டியளே...

: : :

முருகப்ப : தேங்கிக் கிடந்த சிறுதீவை வெள்ளையன் ஓங்கி வளர உயர்த்தினான், இன்றிங்கே தார்த்தெருக்கள் ஓடும் தடத்தில் ரயில்ஓடும் வார்த்தைகளில் எல்லாம் வழிந்தோடும்-

இங்கிலிசு! பார்த்திருக்க மாட்டீர் இவற்றை அவனின்றி! முத்திரைச் சந்தி முகப்பிற் படமோடும்;

பார்த்திருக்க மாட்டீர் இவற்றை அவனின்  
இங்கிலீ சாட்சி இதமாய் நடக்கையிலே  
ஏதும் பிசகு நடத்தல் இயலாதாம்!  
ஆதலால் இந்த வழக்கெமக்கு வெற்றியே  
ஆக அமையும் அதன்பின் வருவேன்என்  
தோகை மயிலே துடிக்காதே காத்திருப்பாய்! 28

தொகுத்து நோக்குமிடத்துச் சமகாலச் சமூக  
சம்பவத்தைக் சருப்பொருளாக்கிப் பேச்சுத் தமிழ்ச்  
சொற்களைத் திறம்படக் கையாண்டு சிந்தனையைத்  
தூண்டும் வகையில் நாடகம் எழுதிய வகையாலும் அதிற்  
கையாளப்பட்டுள்ள பொருட்சுவையாலும் தமது கவிதை  
நாடகத்தின் மூலம் தமக்கென ஒரு புதுவழி வகுத்து  
அரசியல் எழுச்சிக்காலத்தின் சிறந்த நாடகாசிரியராக  
மகாகவி விளங்குகின்றார்.

பாரதிதாசனின் பாடற் சாயல்கள் ஆங்காங்கே மகாகவி  
யின் பாடல்களிலே தென்பட்டபொழுதிலும் (அப்பருக்கும்  
அப்பர் - மகாகவி; ஓடப்பராயிருக்கும் ஏழையப்பர் - பாரதி  
தாசன்.) ஈழத்து மண்வாசனையும் பேச்சுத் தமிழ்ப் பண்பும்  
ஒன்றிணைந்த அமைதியினை மகாகவியின் கவிதையிற் போலவே  
'கோடை' கவிதை நாடகத்திலும் காணலாம்..

## VIII. சமய நாடகங்கள்

சமூக விழிப்புக் காலத்திற் சமய நெறி பற்றிய சிந்தனைகள்  
அடங்கியே இருந்தன. தேசிய விழிப்பு ஏற்படத் தொடங்  
கியதும் கலாசாரத்தின் ஓர் அமிசமான சமய உணர்வு  
ரீட்டும் கிளர்ந்தெழலாயிற்று. பாடசாலைகளிலே ஒவ்வொரு  
பிள்ளையும் தனது சமயம் பற்றிக் கற்பது கட்டாயமாக்கப்  
பட்டது. ஒழுக்க வாழ்விற்கும் பண்பாடு, மொழி ஆகிய  
வற்றின் வளர்ச்சிக்கும் சமயப் பின்னணி இன்றியமை  
யாதது என்ற கருத்தின் அடிப்படையிலே சமயக் கல்வி  
வற்புறுத்தப்பட்டது. அநகாரிக தர்மபால, ஆறுமுக  
நாவலர் போன்ற சமயப் பெரியார்கள் தேசிய வீரராகவும்  
கொள்ளப்பட்டுத் தேசிய கௌரவத்திற்கு உரியவர்களா  
யினர். பொது வைபவங்களிலும் கலாசார விழாக்களிலும்

சமயக் கிரியைகள் இடம்பெறுவதும், சமுதாயத்திலே  
சமய குருமார்கள் வணக்கத்திற்குரியவர்கள் ஆவதும் தவிர்க்க  
முடியாத சம்பிரதாயங்கள் ஆகிவிட்டன. இவை காரண  
மாக இக்கால கட்டத்திலே நாடகம், இசை முதலிய கலைத்  
துறைகளிலும் குறிப்பிடத்தக்க சமயச்சார்பு ஏற்பட்டுள்ளது.

### 1. தென்னவன் பிரமராயன்-தேவன், யாழ்ப்பாணம், 1963

அரிமர்த்தன பாண்டியன் திருவாதவூரரைத் தன் முத  
லமைச்சராய் நியமித்துத் தென்னவன் பிரமராயன் என்ற  
பட்டமளித்துக் கௌரவிப்பதிலே தொடங்கி அவர் திருப்  
பெருந்துறை சென்று குருவுபதேசம் பெற்றுத் திரும்பல்,  
குருவின் பணிப்பின்படி ஆவணி மூலத்திற் குதிரைகள்  
வரும் எனப் பகரல், நரி பரியாதல், பரி நரியாதல், வைகை  
பெருகல், இறைவன் பிட்டுக்கு மண்சுமந்து பிரம்படி படல்,  
இறுதியிற் பாண்டியன் அடிகளிடம் மன்னிப்புக்கேட்டு  
அவரை அவரின் வழிச் செல்லலிடல், மணிவாசகர் தல  
யாத்திரை செல்லல் வரையுள்ள வரலாறு.

2. நாவலர் நாடகம் - கவியோகி மகரிஷி சுத்தானந்த  
பாரதியார் (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை)  
ஸ்ரீஸ்ரீ ஆறுமுக நாவலர் அவர்களின் வரலாறு கூறுவது.

### 3. தெய்வப்பாவை . சொக்கன், 1968

கூன்பாண்டியனும் மதுரை மக்களும் சமணரானமை  
கண்டு தரியாது கூன்பாண்டியனின் மனைவியாரான மானி  
என்னும் மங்கையர்க்கரசியாரும் பாண்டிய அமைச்சர் குலச்  
சிறையாரும் திருமறைக் காட்டிலிருந்து திருஞானசம்பந்த  
மூர்த்தி நாயனாரை மதுரைக்கு எழுந்தருளுவித்துச்  
சமணத்தை அழித்துச் சைவங் காத்த கதை.

## IX. சமயநாடகங்களின் பொதுப்பண்புகள்

மேலே குறிப்பிட்ட மூன்று நாடகங்களும் சைவ சமயப்  
பெரியார்கள் மூவரின் வரலாற்றை முழுமையாகவோ பகுதி  
யாகவோ காட்டுவதற்கு எழுந்தவை. முதலாவது நாடக

மும் மூன்றாவது நாடகமும் புராண வரலாறுகளிலிருந்து (திருவாதவூரடிகள் புராணம், திருத்தொண்டர் பெரிய புராணம்) கதைக் கருவினைப் பெற்றுள்ளன. இரண்டாவதாகிய நாலலர் நாடகம் 19ஆம் நூற்றாண்டிலே யாழ்ப்பாணத்தில் வாழ்ந்த சைவப் பெரியாரின் வாழ்க்கை வரலாற்றினைச் சித்திரிப்பது. தென்னவன் பிரமராயன் நாடகம் மாணிக்கவாசகப் பெருமானின் உலகியல் வாழ்வு பற்றிய விவரணம். மற்றை இரண்டும் பரசமயங்களின் முனைப்பைக் கெடுத்துச் சைவ சமயமே சமயம் எனத் தாபித்த சிவனடியார்களின் வரலாறு. இவ்வாறு இவை ஒன்றிலிருந்து மற்றது சிற்சில வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருப்பினும் அடிப்படையிலே சைவ சமய மகிமையையும், சிவ சின்னங்களின் சிறப்பையும் சிவனடியாரைப் போற்ற வேண்டிய அவசியத்தையும் நிலைநாட்ட எழுந்தனவாகும். இவ்வகையில் இவை அறப்போதனைக்கால நாடகப் பண்புகளை உடையனவாயினும் கலையமிசத்திலும் உரையாடற் சிறப்பிலும் உயர்ந்து விளங்குகின்றன.

வரலாற்று நாடகங்களிலும் சமயச் சார்பானவையாகச் சில நாடகங்கள் அமைந்திருப்பினும் அவை வரலாற்றுத் தன்மையையே கூடுதலாகப் பெற்றிருப்பதால் அவற்றை (அரசன் ஆணை, ஆடக சவுந்தரி, வாழ்வு பெற்ற வல்லி) வரலாற்று நாடக வரிசையில் ஆராய வேண்டிய தாயிற்று. இங்குச் சமய நாடகங்கள் என்று எடுத்துக் கொண்டவை முற்றிலும் சமய உணர்வையே அடித்தளமாகக் கொண்டவையாகும்.

## 1. தென்னவன் பிரமராயன்

தென்னவன் பிரமராயன் நாடகம் மிகச் சிறியவும் (காட்சிகள் 2, 4, 7, 8, 9, 10) ஓரளவு பெரியவுமான (காட்சிகள் 1, 3, 5, 6, 11) பதினொரு காட்சிகளில் ஆக்கப் பட்டுள்ளது. சைவ சிந்தாந்தக் கருத்துக்களையும் தேவார, திருவாசகங்களையும் ஆங்காங்குச் சேர்த்து, ஓசை நயமும் கம்பீரமும் நிறைந்த உரையாடல்களால் இந்நாடகம் வளர்க்கப்பட்டிருக்கின்றது.<sup>29</sup> எனினும், நாடகப் புணர்ப்புப் பின்னணிக் குரல்களாலும் தெரு உரையாடல்களாலும்

வளர்க்கப்படுவதாய் அமைந்தமையால் நாடகக் கதை வலு விழந்து போய்விடுகிறது. பிட்டு வாணிச்சியான செம்மனச் செல்வியின் உரையாடல்கள் யாழ்ப்பாணப் பேச்சுத் தமிழில் அமைந்திருப்பது இடமுரண்பாட்டையும் காலமுரண்பாட்டையும் ஏற்படுத்துகின்றது.

செம்மனச்செல்வி : புட்டு வித்துப் புனைக்கிற என்னட்டை ஆரோ புட்டு வாங்க வந்தானெண்டு நினைச்சன். அடுப்பு நெருப்பை அடி வயித்திலே கொட்டிவிட்டுப் போறானே<sup>30</sup>

தமிழகத்து நாடகாசிரியர்கள் போலவே ஈழத்துத் தமிழ் நாடக எழுத்தாளரிற் பலரும் வெள்ளித் திரையைக் கருத்திற் கொண்டு மேடை நாடகம் அமைத்து வருவதற்குத் தென்னவன் பிரமராயன் நாடகம் பொருத்தமான சான்றாகும். பொதுவாக இன்றைத் தமிழ் நாடகங்களிற் காணத்தகும் இத்தகைய போக்குப்பற்றி நாடகத் தந்தை பம்மல் சம்பந்த முதலியார் கூறுவது கருதத்தக்கது.

“இக்காலங்களில் எழுதப்படும் நாடகங்களில் சில காட்சிகள் நான்கு ஐந்து வரி சம்பாஷணையுடையன வாயிருக்கின்றன. இதற்கு முக்கிய காரணம் சினிமாக்களில் நடிக்கும் நாடகங்கள் போலும். நாடக மேடை நாடகங்கள் விருத்தியடைய வேண்டுமென்றால் இம் முறையானது முற்றிலும் மாற்றப்படவேண்டுமென்பது என் அபிப்பிராயம்”<sup>31</sup>

## 2. நாவலர் நாடகம்

சென்ற நூற்றாண்டில் வாழ்ந்து சைவமும் தமிழுங் காத்த ஸ்ரீஹ்ரீ ஆறுமுகநாவலரவர்களின் வாழ்க்கையிற் சில அமிசங்களை எடுத்துக் கொண்டு அவற்றிற்கு நாடக வடிவத் தந்து இருபத்து நான்கு காட்சிகளில் நாவலர் நாடகம் எழுதப்பட்டுள்ளது. தமது குறிக்கோளை எந்தச் சூழ்நிலையிலுங் கைவிடாத தீரர், இறைவனுக்கேயன்றி வேறெவர்க்கும் அஞ்சாத துணிவு மிக்கவர், சைவ சமயத்து முதலானவர்களின் மதிப்பறிந்து அவற்றை உயிரெனப் போற்றியவர், சைவ

மரபுகளுக்கு மாறான செயல்களை எங்கு யார் செய்யினும் கொதித்தெழுந்து கண்டனம் செய்தவர், வசன நடை கைவந்த வல்லாளர், சைவ சமய நூல்களைப் பிழைகள் இன்றிச் சிறந்த முறையிலே அச்சிட்டு வழிகாட்டியவர், தலை சிறந்த நூலாசிரியர், சைவச் சூழலிலே சைவப் பிள்ளைகள் கல்வி கற்கப் பாடசாலைகள் தொடக்கியர், சைவ சமய வளர்ச்சிக்கும் தமிழின் உயர்ச்சிக்கும் தமது இன்ப வாழ்வைத் துறந்த நைட்டிகப் பிரமச்சாரி, சமயத் தொண்டோடு சமூகத் தொண்டும் ஆற்றிய தேசிய வீரர் என்ற பலவேறு கோணங்களிலே ஆராயப்படவேண்டியதும் அமைக்கப்பட வேண்டியதுமான நாவலர் நாடகம், அவ்வாறு அமையாமை யால் நாவலரின் வாழ்க்கை வரலாற்றினை முழுமையாக உரைப்பது என்று கொள்ளத் தக்கதாய் இல்லை. யாழ்ப்பாணத்துச் சைவ மரபுகளையும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் அது இருந்த நிலையையும் அதன் சமய, மொழி, கலாசார, தேசிய வளர்ச்சிகளில் நாவலர் பெறும் இடத்தையும் ஆராயாமல் இந்நாடகம் எழுதப்பட்டமையே இக்குறை பாட்டிற்குக் காரணமாகும். தமக்குக் கிடைத்த நாவலர் வரலாற்று நூல்களையும், நாவலரவர்கள் எழுதிய சில நூல்களையும் மட்டுமே ஆதாரங்களாய்க் கொண்டு எழுதியமையாலும் நாவலர் நாடகம் அது ஏற்படுத்தவேண்டிய தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தத் தவறிவிட்டது. நாவலர் அவர்களின் ஆளுமையை முழுமையாகக் காணாது அவரின் சமயப் பிரசாரமும் நூல் வெளியீடும் பாடசாலைத் தபானமும் இந்நாடகத்திலே தொட்டுக் காட்டப்படுகின்றன.

நாவலர் நாடக உரையாடலிலே யாழ்ப்பாணத்துச் சொல்லமைதிகளோ, மொழியமைதியோ பேணப்படவில்லை. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலே பயன்படுத்தப்படாதனவும், நாவலர் போன்றோரின் சைவச் சூழலிலே பயின்று வராதனவுமான சொற்களும், சொற்றொடர்களும் இந்நாடகத்திற் பெருமளவு பயின்றுவந்துள்ளன.<sup>32</sup> நாவலர் போற்றிய சைவ மரபுக்கு முரணான செய்திகளை அவர் கூற்றாகவே ஆசிரியர் குறிப்பிட்டிருப்பது பொருத்தமற்றுள்ளது. ஆறுமுக நாவலர் 'பரமபிதா ஒருவரே. அவர் சிவபெருமானே' என்ற கொள்கையுடையவர். யேசுநாதர் சிலுவையில் அறை

யப்பட்டுத் தியாகம் புரிந்தது போலச் சிவபெருமான் ஆலகால விஷத்தை உண்டு எல்லார்க்கும் உயிர்ப்பிச்சை அளித்தார் என்று கூறுவதாய் வசனம் அமைந்திருப்பது பொருந்தாது.<sup>33</sup>

ஸ்ரீலக்ஷ்மி ஆறுமுக நாவலருக்கும் இராமலிங்க அடிகளார்க்குமிடையே நடந்த அருட்பா - மருட்பாப் போராட்டம் மிகப் பிரசித்தமானது. அப்போராட்டம் இவ்விருவரையும் மன்றேறி வழக்காடவும் வைத்தது. இதன் எதிரொலி இருபதாம் நூற்றாண்டிலே சதாவதானம் கதிரைவேற்பிள்ளை காலத்திலும் தொடர்ந்தது. ஆனால், நாவலர் நாடகாசிரியரோ தெய்வசிகாமணிப் புலவர் என்பாரின் அறிவுரையைக் கேட்டு நாவலர் மனம் திரும்புகின்றார் எனப் பிரச்சினைகளுக்குத் தீர்வு காண்கின்றார்.

தெய்வசிகாமணிப்புலவர் : நாவலரே, குறிப்புணர்ந்தேன். நித்திய தேகம் என்பது இந்தப் பஞ்சபூத சரீரமன்று. காற்றாலும் கூற்றாலும் அழிக்கமுடியாதது. பிரணவ சரீரம் சுற்றூடல் சிவஜோதியுடன்; அதையே நித்திய தேகம் என்பது. இந்தச் சிவஜோதியுணர்வில்லாமல் சவவாழ்வு வாழும் அஞ்ஞானிகளே செத்தார் - சத்தறியாது செத்தார். அவர்களை ஞானவொளி தந்து சிவசைதன்யத்தை உணர எழுப்புவதுதான் செத்தாரை எழுப்புவதாகும். இதைத்தான் வள்ளலார் துரியமலை மேலுள்ள சோதிவள நாட்டில் சுட்டி அறிவு செத்தாரை எழுப்புவது என்றார். இதைக் கண்ணூர விளக்கவே அவர் ஏழு திரைபோட்டு அதற்குப் பின்னே கண்ணாடி விளக்கும் துலக்கினார்.

நாவலர் : திருவாசகம், திருமந்திரம் வழிச்சென்று அநுபவங்கண்ட ஞானிகள் மக்களைச் சிவ சைதன்யத்திற்கு எழுப்புதல் சிறப்புத்தானே. உமது விளக்கம் சரி.

தெய்வ : மக்கள் இன்னும் வள்ளலாரை உணரவில்லை. அவரும் கடையை மூடிவிட்டார். இப்போது



அகண்ட மௌனியாகி மேட்டுக்குர்ப்பம் குடிவில் தியானசமாதியில் ஆழ்ந்திருக்கிறார். ஆதலால் மற்ற வழக்குகளை அவர் நினைப்பதில்லை.

நாவலர் : மிக்க மகிழ்ச்சி. இதோ நமது வழக்கை நிறுத்தி விட்டோம். நமது வக்கீல் செல்வநாயகம் பிள்ளைக்கும் எழுதிவிட்டோம். இனி விவகார மில்லை.<sup>34</sup>

நாவலர் நாடகத்திற் காலமுரண்பாட்டுச் செய்திகளும் உள்ளன. சேர். பொன்னம்பலம் இராமநாதன் இலங்கைச் சட்ட நிருபண சபைத் தேர்தலிலே, திரு. பிறிட்டோ என் பாருடன் போட்டியிட்டது 1879ஆம் ஆண்டிலாகும். அப் பொழுது அவருக்கு வயது இருபத்தெட்டு. யாழ்ப்பாணத் திலே அக்காலத்தில் அவரின் தொடர்பு மிகக் குறைவு. கொழும்பிலேயே அவர் வாழ்ந்து வந்தார். அவர் இராம நாதன் கல்லூரியை 1913ஆம் ஆண்டிலும்<sup>35</sup> பரமேசுவரக் கல்லூரியை 1921ஆம் ஆண்டிலும்<sup>36</sup> தாபித்தார். வரலாறு இவ்வாறிருக்க, நாவலர் நாடகாசிரியர் 1879இல் இராம நாதன் இரு கலாசாலைகளைத் தாபித்துத் தொண்டாற்றினார் என நாவலரைப் பேசவைப்பது வரலாற்று முரண்பாட்டைத் தோற்றுவிக்கின்றது. நாவலர் மறைந்த ஆண்டும் 1879 என்பது ஈண்டு நோக்கத்தக்கது.

இவ்வாறு அண்மைக் காலத்தில் வாழ்ந்த ஈழப் பெரியாரின் வரலாறு நாவலர் நாடகத்திலே பலவேறு மாறுபாடுகளையும் கொண்டு அமைந்தமையால் அந்நாடகம் ஈழத்தில் வழக்காற்றற்று மிக விரைவிலேயே மறைந்தது. இந்நாடகத்தில் இத்தகைய முரண்பாடு இருப்பது பற்றிப் பண்டிதமணி சி. கணபதிப்பிள்ளை சுட்டிக்காட்டுவதை எளிதிற் புறக்கணித்து விடல் இயலாது.

“நாவலர் நாடகம் என்ற புத்தகத்தைக் கையெழுத்துப் பிரதியாயிருந்தபோது, பார்க்க நேர்ந்தது. கதையின் உயிர் நிலையங்கள் திரிக்கப்பட்டும், பாத்திரங்களின் போக்குக்கள் பேச்சுக்கள் என் கற்பனைக்கு மாறுபட்டும் இருந்தது கண்டு இந்த நாடகம் அச்சில் வராமல் இருந்தாலோ என்றெண்ணியதுண்டு”<sup>37</sup>

### 3. தெய்வப்பாவை

திருத்தொண்டர் பெரியபுராண வரலாற்றிற்கு முரணின்றி அப்புராணத்தையும் தேவாரம், காரைக்காலம்மையார் பதிகம், சமண தத்துவம் ஆகியவற்றையும் ஆதாரங்களாய்க் கொண்டு இந்நாடகம் எழுதப்பட்டுள்ளது. சமய உணர்வோடு இலக்கிய வரலாற்றுணர்வும் இந்நாடகத்தில் இணைந்து விளங்குகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது.

முன்றங் காட்சியிற் சமணசமய தத்துவங்கள் சமண குருமார் வாயிலாக எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன. அவற்றின் மூலம் சமணசமயத்தின் பலமும் பலனீனமும், அது அறிவாளரையே முதன் முதலிற் கவர்ந்திழுப்பதாகிய பண்பும் விளக்கப்படுகின்றன. இக்காட்சியில் அவைக்களத்து அமைச்சர், பிரதானிகள், புலவர்கள் என ஆசிரியர் படைத்துக் கொண்ட சில பாத்திரங்கள் வரினும் அவை நாடக வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் உதவுகின்றன.

நாடகத்தின் ஊடகப் பொருளாகத் திருநீறு நாடகாசிரியரார் கையாளப் படுகின்றது. பாண்டியன் தன் மனைவியோடு (மங்கையர்க்கரசியோடு) விவாதிக்கும் பொழுது திருநீற்றையே தாக்குகின்றான்.<sup>38</sup> பின்பு திருநீற்றினாலேயே அவனது வெப்பநோய் நீங்குகின்றது. திருநீற்றுப் பதிகம் எழுதற்கான பகைப்புலம் இவ்வாறு படிப்படியாக இந்நாடகத்தில் வளர்க்கப்படுகின்றது.

சமணருடைய சமய வீழ்ச்சிக்கு அவர்களின் சமய தத்துவம் காரணமன்று. அவர்கள் உயிரெனப் போற்றி வந்த சீலங்களும், தருமமும் கைந்நெகிழ்க்கப்பட்டமையே என்னும் இலக்கிய வரலாற்றுச் செய்தியை ஆசிரியர் ஏழாம் காட்சிச் சம்பவங்களால் விளக்கியுள்ளார். தமது கூற்றிற்கு அவர்,

கந்தியார் தம்மிற் ருமே கனன்றெழு கலாங்கள் கொள்ள வந்தவா றமணர் தம்மின் மாறுகொண் றே செய்ய முந்தைய வுரையிற் கொண்ட பொறைமுத லவையும் விட்டுச்

சிந்தையிற் செற்ற முன்னாந் தீக்குணந் தலைநின் றூர்கள்<sup>39</sup> என்ற பெரிய புராணப் பாடலைச் சான்றாகக் கொண்டார்.

உலக நிலையாமை, யாக்கை நிலையாமை ஆகிய கடுந்துறவொழுக்கங்களைப் பேணும் வாயிலாகச் சமணரின் பற்றுக்கும் துறவுக்கும் இடையே நடைபெறும் போராட்டமும் அப்போராட்டத்தில் அவர்கள் நீடித்து நிற்க முடியாது வீழ்வதும் ஆங்காங்கே நாடக நிகழ்ச்சிகள் வாயிலாகச் சித்திரிக்கப்படுகின்றன.<sup>40</sup> இவை மூலம் சமண சமயத்தின் வீழ்ச்சியும் சைவ சமய எழுச்சியும் காட்டப்படுகின்றன. தெய்வப்பாவை, கருத்துக்கும் செயலுக்கு முள்ள முரண்பாடுகளின் போராட்டத்தினைப் புராணக் கதையின் அடிப்படையில் உருவாக்கும் நாடகமாகும்.

## X. ஓரங்க நாடகங்கள்

### (அ) தொகுப்பு நூல்கள்

பாடசாலைகளில் நிகழும் வைபவங்களுக்கும் நாடக மன்றங்களின் நாடகப் போட்டிகளுக்கும் வாறெலி ஒலி பரப்பிற்குமாக அரை மணித்தியாலந் தொடக்கம் ஒரு மணித்தியாலம் வரையுள்ள ஓரங்க நாடகங்கள் எழுதும் தேவை ஏற்பட்ட பொழுது ஈழத்து எழுத்தாளர் அம் முயற்சியில் ஈடுபடத் தொடங்கினர். ஓர் ஓரவு முழுவதும் ஆடும் கூத்துக்களிலிருந்து அரை மணித்தியாலச் சிறு நாடகங்களை நடிக்கும் நிலை ஏற்பட்டமையும் ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வரலாற்றில் ஒரு வளர்ச்சி நிலையினையே காட்டுகின்றனது.

ஓரங்க நாடகம் என்பது ஒரு சம்பவத்தை மையமாகக் கொண்டு சில பாத்திரங்களால் ஒரு காட்சியிலாவது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட முன்று அல்லது நான்கு காட்சிகளிலாவது எழுதப்படுவதாகும். இவ்வகையில் இது சிறுகதையின் இயல்பினைப் பொருந்தியதெனலாம்.<sup>41</sup> ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட சம்பவங்களைக் கருவாகக் கொண்டு சிறிய காட்சிகளில் எழுதப்படும் நாடகத்தைச் சிறு நாடகம் எனலாமேயன்றி அதனை ஓரங்க நாடகப்பிரிவுள் அடக்குதல் இயலாது. எவ்வாறு சம்பவக் கோவைக் கதைகளைச் சிறு கதைகள் என்ற பகுப்புள் அடக்கல் கூடாதோ, அவ்வாறே பல பாத்திரங்களையும் பல சம்பவங்களையும் கொண்ட சிறு நாடகத்தை ஓரங்க நாடகமாகக் கொள்ளல் கூடாது.

நீண்ட நாடகங்களில் நர்வலைப் போலவே சொற்களுக்கு மேற் சொற்களாகவும், சொற்றொடர்களின் மேற் சொற்றொடர்களாகவும் அடுக்கி நாடகாசிரியர் தமது நோக்கத்தினை (பாத்திர அமைப்பு, சம்பவத்தொடர்பு ஆகியவற்றை) நிறைவு செய்வர். ஆயின் ஓரங்க நாடகாசிரியரோ அவ்வாறு செய்வதற்குப் போதிய நேர அவகாசம் பெற்றவரல்லர். ஒரு வீச்சில் அவர் நாடக பாத்திர இயல்பினைக் காட்டவேண்டியவராகின்றார். யன்னலினூடாக ஒருவர் தர்மைக் காட்டிச் செல்வது போல நாடகாசிரியர் தமது பாத்திரத்தைக் காட்டிச் செல்வர். சம்பவப் பின்னணியை விரைவாகக் காட்டி அநாவசியமான நீட்சிக்கு இடந்தராது கருங்கிய சொற்களாலும் செயல்களாலும் அமைக்கப்படும் பொழுதுதான் ஓரங்க நாடகம் வெற்றிபெறுவதாகும். 'இவ்வளவு குறுகிய காலத்தில் இவ்வளவு முழுமையாக ஒரு சம்பவத்தை விளக்கும் சாதனை எத்தகையது' என்ற வியப்புணர்வை ஏற்படுத்த வல்லதே சிறந்த ஓரங்க நாடகமாகும்.<sup>42</sup> இதிலிருந்து ஓரங்க நாடகம் எழுதுவதில் உள்ள அருமைப்பாடு நன்கு புலனாகின்றது.

ஈழத்தில் இக்கால கட்டத்தில் ஓரங்க நாடகங்கள் பல எழுதப்பட்டுள்ளன. இவற்றிற் பல நாடகங்கள் ஓரங்க நாடகப் பண்பு குறைந்து சிறு நாடகத்திற்குரிய இயல்புகளையே கூடுதலாகப் பெற்றுள்ளமையை அவற்றைப் படிக்கும் பொழுது அவதானிக்கலாம். எனினும், இவற்றிற் கையாளப்பட்டுள்ள உரையாடல்களில் இலக்கியத் தரமும் கவர்ச்சியும் உள்ளமையால் இவற்றை எளிதிற் புறக்கணித்து விடல் இயலாது. 1962ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் 1972ஆம் ஆண்டு வரை ஏழு ஓரங்க நாடக நூல்கள் வெளியாகியுள்ளன. இவற்றில் மூன்று நூல்கள் ஓரங்க நாடகத் தொகுப்பு நூல்களாகும். முதலாவது ஓரங்க நாடக நூல் நாடகமாலை என்பது. 'ஐயன்னை' என்பவரால் எழுதப்பட்டு 1962ஆம் ஆண்டில் இந்நூல் வெளியாகியுள்ளது. இரண்டாவது நூல் 1963ஆம் ஆண்டு நா. சிவபாதசந்தரனார் எழுதி வெளியிட்ட 'மறக்குடி மாண்பு' என்பது. மூன்றாவது நூல் 'விடிய இன்னும் நேரம் இருக்கு' என்ற தலையங்கத்தில் ஈழநாடு பத்திரிகை தனது பத்தாண்டு நிறைவு நினைவாக 1971ஆம் ஆண்டில் வெளியிட்டது. ஓரங்க நாடகப் போட்டியிலே பரிசு பெற்ற நான்கு ஓரங்க நாடகங்களின் தொகுப்பு இது.

## 1. நாடகமாலை - ஐயன்ஞ, 1962

இந்நூலிலே பத்து ஓரங்க நாடகங்கள் உள்ளன. முதலாவது நாடகம் மலர்ந்தது தவம் என்பது. மார்க் கண்டேயர் மரணத்தை வென்று ஊர் திரும்பியகாலை அவ்வூர் அரசனான ஆசையன் அவரைக் கருவியாகக் கொண்டு தன் படைவீரரை மரணமில்லாதவராக்கி நாடுகளைப் பிடித்துப் பெருமன்னனாக ஆசை கொள்வதும் மார்க்கண்டேயர் அவனைத் தம் உபதேசத்தால் மனந்திருப்பியதுமான நிகழ்ச்சியை ஏழு காட்சிகளில் எழுதியதே இந்நாடகம். இரண்டாவது நாடகம் பெருமிதம் என்பது. இறைவெளி மானிடம் கொடைவேண்டிப் பெருஞ்சித்திரனார் என்ற தமிழ்ப் புலவர் செல்ல, அவன் சேவகன் மூலம் கொடுத்தனுப்பியதைப் பெருஞ்சித்திரனார் பெருது குமணவள்ளலிடம் சென்று யானையும், பொன்னும் பொருளும் பெற்று வந்து 'ஓம்பாது உண்டு கூம்பாது வீசமாறு' தன் மனைவிக்குக் கட்டளையிடுவதே இந்நாடகக் கரு.<sup>43</sup> இதில் நான்கு காட்சிகள் உள. மற்றும் சீதனம், கா(த)ல் முறிவு, கறுப்பு, சகோதரபாசம், பெட்டகம் வாழ்க, சந்தேகம், நல்லபாடம் என்ற ஏழு சமூக ஓரங்க நாடகங்களும் அங்க வினை என்னும் மரபுச் சொற்றொடர்ப் பொருள் விளக்கும் உரையாடலும் (இதனை ஓரங்க நாடகம் என்ற பகுப்புக்குள் அடக்கல் இயலாது.) நாடகமாலை நூலில் உள்ளன.

## 2. மறக்குடிமாண்பு - நா. சிவபாதசுந்தரனார், 1963

"சங்கச் சான்றோர்களின் கருத்துக்களை வைத்து இந்த நாடக நூலை எழுதியதால் எனக்கு ஒரு பெருமையும் இல்லை. அக்கருத்துக்களைச் சிந்தித்து ஓரங்கமாகவும், ஈரங்கமாகவும் நாடக வமைப்பில் யாத்த ஒன்றே எனக்குரியது"<sup>44</sup> என்று இந்நூலின் முன்னுரையிலே ஆசிரியர் குறித்துள்ளபடி புற நானூறு, அகநானூறு, குறுந்தொகை முதலான சங்கநூற் களின் பாடல்களைக் கருக்களாகக் கொண்டு மறக்குடி மாண்பு, நற்றமிழ்க் காவலன், மானமரணம், பறம்பு மன்னன், பொருளும் கலையும், கருத்தும் கருமமும், காதல், இன்பப்பிரிவு, உணர்வும் உறவும் ஆகிய ஒன்பது நாடகங் களும் திருக்குறளில் வரும்,

வையத்துள் வாழ்வாங்கு வாழ்பவன் வானுறையும்  
தெய்வத்துள் வைக்கப் படும்

என்ற குறட்பாவை மையமாகக் கொண்டு "இல் இன்பம்" என்ற ஒரு நாடகமும் புனையப்பட்டுள்ளன. பழைய கருக்கள் என்பதாலும், மரபுவழி போற்றும் பண்பினர் ஆசிரியர் என்பதாலும் பாத்திர அமைப்புக்களிலோ சம்பவங்களிலோ புதுமையைக் காணல் கூடவில்லை. எனினும், ஆசிரியரின் உரைநடையும் காட்சியமைப்புக்களும் சுவை பயப்பனவா யுள்ளன.

## 3. விடிய இன்னும் நேரம் இருக்கு - நால்வர் எழுதியவை, 1971

செம்பியன் செல்வன் எழுதிய விடிய இன்னும் நேர மிருக்கு என்னும் முதலாவது நாடகம், மத்தியதர வர்க் கத்தைச் சேர்ந்த பூமணி என்ற கன்னிப் பெண்ணை மைய மாகக் கொண்டது. அவள் தன் குடும்பத்தின் பொறுப்பை ஏற்றுத் தனக்குரிய திருமண வாழ்வையும் (தம்பிக்கு வேலை பெறுவதற்கு ஐயாயிரம் ரூபா கொடுக்கவேண்டித் தன் திருமணத்திற்காகத் தந்தை கடனாகப் பெறும் பணத்தைக் கொடுக்க முன்வருகின்றாள்) தள்ளிப்போடும் தியாகத்தை மேற்கொள்வதாக ஒரே காட்சியிற் புனையப்பட்டது இந் நாடகம்.

\* யாழினி எழுதிய தாஜ்மகால் பத்துக் காட்சிகளைக் கொண்ட - ஓரங்க நாடக இலக்கணத்தைக் கடந்த - சிறு நாடகமாகும். ஷாஜகானின் பட்ட மகிஷியான மும்ம்தாஜின் தோழி நசீமை ஷாஜகானின் அரண்மனை ஓவியனும் பாரசீகக் கட்டடக் கலைஞனுமான உஸ்தாத் காதலிப்பதும், அக்காதலுக்கு யமனாகப் படைக்காவலனான ஆஸ்ப்கான் அமைவதும், அவனையும் மீறி ஷாஜகானின் மனைவி மும்ம்தாஜ் உஸ்தாத்துக்குப் பரிசிலாக நசீமை அளிப்பதும், நாசீமும் உஸ்தாத்தும் இன்ப வாழ்வு வாழ்வதும், திடீரென்று மும்ம்தாஜ் இறக்க அவளுக்கு நினைவு மண்டபமாக உஸ்தாத் தன் மனைவிக்குக் கட்டவிருந்த கட்டடத்தின் மாதிரியில்

தாஜ்மகாலைக் கட்டுவதும் உஸ்தாத்தை அநாதையாக்கி இறந்துபோகும் நசீமுக்குத் தாஜ்மகாலில் சமாதி எடுப்பது மான பல நிகழ்ச்சிகள் கொண்ட நாடகமே தாஜ்மகால்.

மூன்றாது ஓரங்க நாடகமாக இடம் பெறுவது உருவை தில்லை நடராஜன் எழுதிய 'பூமலர்' ஆகும். ஒரே காட்சியில் அமைந்த இந்நாடகம் பூமலர் என்ற குடும்பப் பெண்ணினதும், அவள் கணவரான ஆசிரியர் சுந்தரரினதும் வாழ்க்கையில் ஒரு சில நிமிடங்களில் வீசம் புயல் ஒன்றை அடித்தளமாகக் கொண்டு எழுதப்பட்டுள்ளது. பூமலருக்கு அவளின் பள்ளிக் காதலன் சுகுமார் கடிதம் எழுத அதனைச் சுந்தர் படித்துவிட்டுக் குமுறி எழுந்து பூமலரை விட்டை விட்டுச் செல்லுமாறு வெருட்டுகிறார். கொழும்பு 'அனெக் சில்' இக்குடும்பம் வாழ்வதாற் குடும்ப நண்பர்களான பத்மநாதனும், சுந்தையாவும் அங்கு வந்து தம்பதியைச் சமாதானம் செய்து வைக்க முயல்கின்றனர். சுந்தர் அதற்குச் சம்மதிக்காத வேளையிற் சுகுமாரனே அவ்விடம் வந்து சுந்தர் தமது மாணவியைக் செடுத்ததையும், தான் அவளை மணக்க விருப்பதையும் கூறிச் சுந்தரைத் தலைகுனியச் செய்து அவரையும் பூமலரையும் சேர்த்து வைக்கின்றான்.

நான்காவது நாடகம் மு. கனகராசன் எழுதிய சிலுவையும்குத்துவாரும் என்பது, இவ்வோரங்க நாடகம் நான்கு காட்சிகளில் அமைந்ததாயினும், ஒரே சம்பவத்தைச் சுற்றி வளர்க்கப்பட்டுள்ளமையினால் ஓரங்க நாடக இலக்கணத்துக்கு அமைந்ததாயுள்ளது. யேசுநாதரைக் காட்டிக் கொடுத்த அவரின் சீடனும் பொருள் காப்பாளனும், அப்போஸ்தலனுமாகிய யூதாஸ் கரியொத் தனது செயலுக்காய்க் கழிவிரக்கப்பட்டுத் தற்கொலை செய்வதை இந்நாடகம் சித்திரிக்கின்றது.

## XI. பொதுப்பண்புகள்

ஐயன்னுவின் பத்து நாடகங்களில் முதல் இரண்டு நாடகங்களும் முறையே சமயம், இலக்கியம் ஆகியவற்றைக் கருக்களாய்க் கொண்டவை. ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட சம்பவங்களைக் கொண்டவை. அவரின் உரையாடலிற் கையாளப்படும் நடை இலக்கண அமைதியும், மரபு அழுத்தமும்

பெற்றிருப்பதால் இயல்பாக இல்லை. சமூக நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணத்துக் குடும்பங்களிலே நிலவும் சீதனப் பழக்கம், சுயநலப் போக்கு, ஏமாற்றும் இயல்பு ஆகியவற்றை எதார்த்த பூர்வமாகச் சித்திரிப்பதை நோக்கமாகக் கொண்டவை. ஆனால், உரையாடல் எழுத்துத் தமிழிலேயே அமைந்திருத்தல் இயல்பாக இல்லை. இவ்வுரையாடல் அதற்குச் சான்றாகும்:

விமலா : மலைபோல் நீங்கள் இருக்கும்போது, நான் ஏன் நிலைகுலைந்து பயப்படவேண்டும்? ஆனால், தங்கள் இல்லற வாழ்வுக்கு இடையூறு ஏற்படுமோ என்றுதான் பயப்படுகிறேன்.<sup>45</sup>

எனவே, இவரின் நாடகங்கள் நாடகத்திற்குரிய எதார்த்தத் தன்மையிற் குறைபாடு உடையனவாயும், ஓரங்க நாடகப் பண்புக்கும் புறமானவையாயும் விளங்குகின்றன.

செம்பியன் செல்வனின் 'விடிய இன்னும் நேரமிருக்கு' என்ற நாடகம் ஓரங்க நாடகப் பண்புக்கு முற்றும் அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடத் தக்கது. ஐந்து பாத்திரங்களைக் கொண்டு சம்பவங்கள் வளர்க்கப்படுகின்றன. எனினும், அவையாவும் பூமணி என்ற பிரதான பாத்திரத்தையே மையமாகக் கொண்டு அதன் வளர்ச்சிக்கு உதவுவனவாயுள்ளன. நாடக உரையாடல் யாழ்ப்பாணப் பட்டினப் புறப் பேச்சுத் தமிழிற்கே உரிய பண்புகள் பலவற்றையும் பெற்றுள்ளது.

யாழ்ப்பாணப் பட்டினப்புறப் பேச்சுத் தமிழிலே பல பிரதேசங்களதும் சொல்லாட்சி இடம்பெறுவது இயல்பு. தீவுப்பகுதிகளிலிருந்து வந்தோர், முஸ்லிம்கள், யாழ்ப்பாணத்துப் பல்வேறு கிராமப்புறங்களில் இருந்து வந்து குடியேறியவர், இலங்கை இந்தியர் ஆகியோரின் சொல்லாட்சி கலக்குந்தன்மையை ஆசிரியர் அவதானித்து நாடக உரையாடலிற் கையாண்டுள்ளார்.

பூமணி : இல்ல, இல்ல கட்டாயம் உமக்குத்தான்...  
வசந்தாக்கு ஒண்டும் குடுக்கிறேல்ல...  
(உமா சிரிக்க) இப்பதான் உமா நல்ல பிள்ளை...



**அன்னம் :** என்ன தாயும் மகளும் பேச்சுப் படுகிறீங்க?  
(என்றவாறு உள்ளே வருகிறாள்)

**பூமணி :** (நிமிர்ந்து பார்த்து) வாங்க வாங்க எங்க கன  
காலத்துக்குப் புறகு தைக்கக் கொடுத்த துணி  
யைக் கூட எடுக்க வராம...<sup>46</sup>

பூமணியின் உள்ளத்திலே திருமணஞ் செய்யவேண்டும்  
என்ற ஆசை மிகுதியாக இருப்பதைக் குறிப்பாகவும்  
நாகரிகமாகவும் வெளியிடும் நாடகாசிரியர் அவளின் ஆசை  
யானது தம்பியின் உத்தியோகத்திற்காக அவளாலேயே  
நசுக்கப்பட்டுத் துறக்கப்படுவதை மிகவும் இயல்பாகக்  
காட்டியுள்ளார். மேல்வரும் உரையாடல்கள் நாடகாசிரிய  
ரின் நுட்பமான உளவியலறிவைக் காட்டுவனவாகும்:

(அடுப்படியிலிருந்து தாயின் குரல்)...நீயும் நாளைக்  
குக் கலியாணம் முடிச்சுப்போட்டா நான் என்ன  
செய்யப்போறோ தெரியாது.

**பூமணி :** (நாணத்தை அடக்கிய கடுங்குரலில்) உனக்கம்மா  
நெடுக உந்தக் கதைதான். வேறை வேலை  
யில்லை.

: : :

**ஈஸ் :** ...அது சரி...உமக்கும் எங்கையோ கலியாணம்  
பேசி வந்திருக்காமே.

**பூமணி :** ஓம்...ஒரு இடத்தில் பேசுகினம்...ஆனா அவை  
கொஞ்சம் காசு கேக்கினம்...காசாக ஐயாயிரம்  
கேக்கினம். படிப்பிச்ச காசாம்.

: : :

**ஈஸ் :** பூமணி பேந்து ஆறுதலா இன்னொருமுறை சந்  
திப்பம்...அதுக்கிடேல்ல கெதியா உன்ர கலியா  
ணச் சாப்பாட்டுக்குக் கூப்பிடு...வரட்டுமே.

**பூமணி :** (தலையசைத்து) சரி...<sup>47</sup>

தாஜ்மகால் பெரியதொரு கதையினைச் சிறுச்சிறு காட்சி  
களிலே அமைத்துத் திரைப்படப் பாணியிலே உரையாடல்  
களையும் வளர்த்து எழுதப்பட்ட ஒரு சிறு நாடகம் என்றே  
கூறலாம். இதிற குறிப்பிடக்கூடிய சிறப்பு எதுவும் இல்லை.

பூமலர் நாடகம் கொழும்பு வாழ்க்கையைப் (அனெக்ஸ்)  
பின்னணியாகக் கொண்டு ஒரு குடும்பத்திடையே ஏற்படும்  
பிணக்கை விளக்கும் ஓரங்க நாடகமாகும். நாடகத்தின்  
மையக்கருவாகிய குடும்பத்தில் விளையும் சந்தேகம் என்ற  
சிக்கலும் அதனை விடுவித்தலுமாகிய நிகழ்ச்சியைச் சூழ்ந்து  
அதனோடு நேரடித் தொடர்பில்லாத பல உரையாடல்கள்  
வருவதால் நாடகக் குவிவுத்தன்மை சிதறிப்போய் விடு  
கின்றது. (பத்திரிகைக்குக் கட்டுரை கதை எழுதல்,  
அவற்றை ஆசிரியர் வெளியிடாமை, வெளியிடும் பணம்  
கொடுக்காமை, நிருபர்களின் கற்பனைச் செய்திகள்,  
பஸ்ஸிலே இளைஞர்களின் சேட்டைகள் முதலாகத் தேவை  
யில்லாத விடயங்கள் பலவற்றால் இந்நாடகம் நீட்டப்பட்  
டுள்ளது) நாடக உரையாடல்கள் பேச்சுத் தமிழில் அமைந்  
தாலும் பூமலர் என்ற பாத்திரமும், பத்மநாதன் என்ற  
பாத்திரமும் அடிக்கடி உபதேசம் செய்வதாக வரும் இடங்கள்  
நாடக எதார்த்தத் தன்மையைக் குலைத்துவிடுகின்றன.<sup>48</sup>  
பூமலர் நாடகத்திலே திரைப்படச் செல்வாக்கும் ஆங்காங்கே  
காணப்படுகின்றது.<sup>49</sup>

சிலுவையும் குத்துவாளும் நாடகத்தில் முதற் காட்சியில்  
யேசுநாதரை யூதாஸ் கரியோத் காட்டிக் கொடுத்ததை  
மார்தா, கரீனா என்ற பெண்கள் இருவர் தம் உரையாடல்  
மூலம் வெளியிடுவதாகக் காட்டப்படுகின்றது. இவ்வுரை  
யாடலின் மூலம் யேசுகிறிஸ்து நாதரின் மகிமைகளும்,  
யூதாசின் சிறுமைகளும் அறிமுகமாகின்றன. இரண்டாம்  
காட்சியில் யூதாஸ் தான் யேசுக்கிறிஸ்து நாதரைக் காட்டிக்  
கொடுத்த வகையைத் தன் நண்பர்களுக்கு எடுத்துரைக்  
கிறான். ஆனால், அவர்களோ தேவகுமாரனைக் கேலியாக  
இழித்துரைக்கின்றனர். இக்காட்சியிலே யூதாசின் மனச்  
சாட்சி தட்டி எழுப்பப்படுகின்றது. மூன்றாம் காட்சி  
யிலே மார்தாவும், அவள் கணவனும் யேசுக்கிறிஸ்து நாத  
ருக்கு விதிக்கப்பட்ட தண்டனை பற்றி உரையாடுகின்றார்கள்.



யூதேயா நாட்டில் இருவேறுபட்ட கருத்துக்கள் - யேசு கிறிஸ்துநாதர் பற்றியவை - உலாவுவதை இதன் மூலம் நாடகாசிரியர் சித்திரிக்கின்றார். நான்காம் காட்சியிலேதான் எதிர்பாராத அளவு கடுந்தண்டனை பெற்றுக் கொடுமைகள் இழைக்கப்பட்ட தன் குருவானவர்மீது மிகுந்த பரிவுணர்வு ஏற்பட யூதாஸ் வருந்தி, மனச்சாட்சியின் உறுத்தலைத் தாங்கமாட்டாது தூக்கிட்டு இறப்பதாகிய நிகழ்ச்சி வருகின்றது. இவ்வாறு காட்சிகளைச் சிறப்பாக அமைத்துள்ள வகையால் மட்டுமன்றி, நாடக உயர்வுக்கு ஏற்ற ஆழமும் இனிமையும் பொருந்திய உரையாடலையும் கையாண்டுள்ள தாற் சிலுவையும் குத்துவாரும் சிறந்ததோர் ஓரங்க நாடகத் தரத்தினை அடைந்துள்ளது.

யூதா : கிரஸ்! என்னைத் தனிமையில் விடு - என்னிதயத்தை ஏதோ ஒன்று குடைந்து அறுக்கிறது. எனக்குத் தெரியும் நான் காட்டிக் கொடுத்தது தவறுதான்.

கிரஸ் : யூதாஸ் இதோ பார்.

யூதா : (தன் அங்கியிலிருந்து ஒரு பையை எடுத்து) எல்லாம் இந்த வெள்ளிகளால்தானே... (அள்ளி எடுத்து) இந்த வெள்ளிகளால்...ஆம் இவை எனக்கு வேண்டாம் (வீசி எறிகிறான்) வேண்டாம்.<sup>50</sup>

## XII. ஓரங்க நாடகங்கள்

### (ஆ) தனிநூல்கள்

இக்காலகட்டத்தில் ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை எழுதிய 'நாடகம்', 'பக்திவெள்ளம்', 'கூப்பியகரங்கள்' ஆகிய மூன்று நூல்களும் எஸ். பி. கேயின் 'பொற்கிழி' என்னும் நூலும் பொ. சண்முகநாதனின் 'இதோ ஒரு நாடகம்' என்னும் நூலும் ஓரங்க நாடக நூல்களாய் வெளிவந்துள்ளன.

### 1. நாடகம் - ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை, 1969

வேலுப்பிள்ளை என்ற சிங்கப்பூர் பென்சனர் தம் மகள் லீலா, சித்திரகாரனும் பிறப்பில் மாசுடையவனுமாகிய மகேசனைக் காதலிப்பதைப் பொருது தம் மருமக்களை

வரவழைத்து அவர்களின் மனப்பான்மையை அவர்களுக்குத் தெரியாமல் மறைந்திருந்து கேட்பதன் மூலம் அறிந்து இறுதியில் மகேசனை லீலாவுக்கு மணமகனாகும் தகுதியுடையவன் என்பதைத் தீர்மானித்து அவ்வாறே அவனைத் தம் மகளுக்கு மணஞ்செய்து வைப்பது.

### 2. கூப்பியகரங்கள் - ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை, 1971

திருத்தொண்டர் பெரிய புராணத்தில் வரும் மெய்ப்பொருள் நாயனார், தம் பகைவனான முத்திநாதன் சிவ சின்னம் தரித்து வந்து உபதேசம் செய்வதாகப் பாசாங்கு பண்ணி மெய்ப்பொருள் நாயனரைக் குத்திட்டியாற் குத்திய பொழுதும் அவர் அவன் அணிந்த சிவ சின்னங்களுக்காக அவனை மன்னித்து உயிர்காத்தல்.

### 3. பக்தி வெள்ளம் - ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை, 1972

முற்கூறிய புராணத்தில் வரும் மற்றொரு கதையான அப்பூதியடிகளின் வரலாறு உரைப்பது. அப்பூதியடிகள் தம் வணக்கத்திற்கும் மதிப்பிற்கும் உரியவான அப்பர் சுவாமிகளைத் தம் இல்லத்தில் வரவேற்று அவருக்குத் திருவழுது செய்விக்க மூத்த மகனாகிய மூத்த திருநாவுக் கரசை வாழையிலை வெட்டி வர அனுப்புவதும், அவன் பாம்பு திண்டி இறப்பதும், அவனைத் தமது இல்லத்தில் மறைத்து வைத்து அப்பர் சுவாமிகளை உணவுண்ண அழைத்தலும் அவர் உண்மையை அப்பூதியடிகள் வாயிலாயறிந்து இறந்தவனை எழுப்புவதுமாகிய சம்பவங்கள் கொண்டது.

### 4. பொற்கிழி - எஸ். பி. கே., 1973

எழுத்தாளனான மூர்த்தியின் இருபத்தைந்தாண்டு எழுத்துப்பணியைப் போற்றிவிழா எடுத்து நண்பர் ஐயாயிரம் ரூபா பொற்கிழி வழங்குகின்றனர். அதனைப் பெற்ற இரு நாட்களுக்கிடையில் நடைபெறும் சம்பவங்களையும் மனப்போராட்டங்களையும் பொற்கிழி சித்திரிக்கின்றது.

### 5. இதோ ஒரு நாடகம்-பொ. சண்முகநாதன், 1973

இளைஞர் சிலர் கூடி நாடகம் ஒன்றிற்கான ஒத்திகை தொடங்கி நாடகம் அரங்கேறாமல், நாடகத்திலே சுதாநாயகியாகப் பாத்திரம் ஏற்றவருக்கும் வில்லன் பாத்திரம் ஏற்றவனுக்கும் காதல் உண்டாகி இருவரும் மணமுடிக்கத் திட்டமிடுவதாக முடியும் நாடகம்.

### XIII. பொதுப்பண்புகள்

இந்நாடகங்களில் ஒரே காட்சியில் அமைந்த ஓரங்க நாடகத்திற்குரிய இயல்பினைப் பெருமளவு பெற்றுள்ளவை பொன்னுத்துரையின் மூன்று நாடகங்கள்தாம். எஸ். பி. கே. யின் பொற்கிழியும் சண்முகநாதனின் இதோ ஒரு நாடகமும் முறையே ஒன்பது காட்சிகளிலும் ஆறு காட்சிகளிலும் அமைந்துள்ளன. இவை வெவ்வேறு களங்களிலும் நிகழ்வதால் இவற்றை ஓரங்க நாடகங்கள் எனக் கொள்ளல் இயலாது. சிறு நாடகங்கள் என்றே கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

‘நாடகம்’ உரையாடலிற் பேச்சுத் தமிழும் எழுத்துத் தமிழும் விரவி வருகின்றன. இதனால் நாடகத்தின் இயல்பான தன்மை சிதைகின்றது.<sup>51</sup> நகைச்சுவைக்கே முதன்மையளித்துள்ள இந்நாடகத்தில் நகைச்சுவை வேண்டுமென்றே வருவித்து போல அமைவதால் நாடகப்பயன் முழுமை பெறவில்லை.

கூப்பியகரங்களும், பக்தி வெள்ளமும் சம்பவ வளர்ச்சியிலும் சமய உணர்விலும் சிறந்து விளங்குகின்றன. இவை அளவாலும் சிறியன. எனினும், நாடகச் சூழ்நிலைக்குப் பொருந்தாத வகையிலே நீண்ட உரையாடல்களைக் கொண்டிருக்கின்றன. இதனால், நாடக வாயிலாக ஏற்படும் உணர்விற்குத் தடை ஏற்படுகின்றது. சம்பவம் செயற்கைத் தன்மையைப் பெற்றுவிடுகின்றமைக்கு உதாரணம் ஒன்று கீழே காட்டப்படுகின்றது.

மெய்ப்பொருள் நாயனார் முத்திநாதனார் குத்தப்பட்டிருக்கிற உயிரிற் கிடக்கின்றார். வாயிற்காவலனான தத்தன் ஆவேசத்துடன் வருகிறான். அவன் பேசும் வசனங்கள் வருமாறு :

தத்தன் : என்ன அவலக்குரல் ? என்ன ? எமது மாமன்னர் குத்தப்பட்டாரா ? ஐயோ ! அறநெறி காத்த இந்த அரும்பெரும் மகானுக்கா இக்கதி ஏற்பட வேண்டும் ? உங்கள் உதிரமா பெருக்கெடுத்து ஓடவேண்டும் ? நீயா குத்தினாய் ? அயோக்கியா ? (முத்திநாதனின் தாடியை இழுத்தபடி) ஓ ! முத்திநாதனா ? கோழை ! போர்க்களத்தில் சாதிக்க முடியாததை அடியவர் வேடத்தில் வந்து சாதித்துவிட்டேன் என்று வெற்றிச் சிரிப்புச் சிரிக்கிறாயா ? பேடி. நீ செய்த இந்தத் துரோகத்துக்கு- மாபாதகத்துக்கு - உன்னைச் சும்மா விட்டுவிடமாட்டேன். உன் உதிரம் குடித்தல்லாமல் ஒரு அடிகூட எடுத்து நகர மாட்டேன். உன்னை அங்கமங்கமாகக் கிழித்து அணுஅணுவாய்ச் சாகடிக்கும்வரை அசையவே மாட்டேன்.<sup>51</sup>

: : :

துரோகி ! என்ன ? தப்பிவிடலாம் என்று பார்க்கிறாயா ? இதோ (வாளை உருவியபடி) இந்தவாள் உன்னைப் பதம்பார்த்து விடும். நில். அசையாதே. ஆடாதே. ஒரு அடி எடுத்து வைத்தாலும் உன்னைத் தலைவேறு முண்டம் வேறு ஆக்கிவிடும் எனது வாள்.<sup>52</sup>

எஸ். பி. கே. யின் பொற்கிழி மேடைக்குகந்த நாடகமாய் அமையவில்லை. பாத்திரங்களின் பெயர்ப்பட்டியலை முதலிலே தந்து பின் குரல் ஒன்று குரல் இரண்டு என அவற்றைக் குறித்திருப்பது இதனை வானொலி நாடகம் என்றே கொள்ள வைக்கின்றது. இந்நாடகத்திற் குறிப்பிடத்தக்க சிறப்பு எதுவுமில்லை.

இதோ ஒரு நாடகம் நாடக ஒத்திகைகளை நையாண்டி செய்யும் வகையிலே அமைந்துள்ளது. இக்காலத்தில் நாடகங்கள் போதிய ஒத்திகையின்றி மேடை யேறுவதும், திரைப்பட அச்சப் பாத்திரங்களாய்ப் பாத்திரங்கள் அமைவதும் மிகவும் இயல்பாக இந்நாடகத்திற் காட்டப்படுகின்றன. இவற்றின் பின்னணியிற் காதல் நிகழ்ச்சி ஒன்றையும் இணைத்து நாடகத்திற்கு ஒரு கருவையும் ஆசிரியர் அமைத்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. எனினும், பாத்திர உரையாடல்கள் எழுத்துத் தமிழிலேயே எழுதப்பட்டுள்ளமையால் இயல்பான நகைச்சுவை எழ வாயில் இல்லாது போய்விடுகின்றது.

#### XIV. இலக்கிய நாடகங்கள்

பழந்தமிழ் இலக்கியச் செய்திகளையும் வரலாறுகளையும் கருக்களாய்க் கொண்டு சமகாலத்தவரின் இன, மொழி, பண்பாட்டுணர்வுகளைத் தூண்டுவதாய் நாடகம் அமைப்பது ஈழத்துத் தமிழ் நாடகாசிரியர்களின் நோக்காக இருந்துவந்துள்ளது. சமூக விழிப்புக்காலத்தில் வாடுவதெனத் தேவைகளுக்காக இத்தகைய நாடகங்கள் பலவும் எழுதப்பட்டன என்பதும் இலங்கையர்கோன் மாதவி மடந்தை நாடகம் இதற்குத் தக்க சான்று என்பதும் முன்னதிகாரத்திற் காட்டப்பட்டன. எனினும், இலக்கிய நாடகங்களிலே நூல்வடிவம் பெற்றனவாக இக்காலக்கட்டத்தில் வெளிவந்தவை இரண்டு நாடகங்களேயாகும். அவை சொக்கனின் சிலம்பு பிறந்தது, ஏ. ரி. பொன்னுத்துரையின் இறுதிப்பரிசு ஆகியன.

##### 1. சிலம்பு பிறந்தது - சொக்கன், 1962

இளங்கோவடிகள் அண்ணனுக்காக அரசு துறந்து தமிழ் நாட்டு உயர்வையும் தாழ்வையும் உற்று நோக்கிச் சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தை யாத்த வரலாற்றினைக் கற்பனை செய்து எழுதிய நாடகம்.

##### 2. இறுதிப்பரிசு - ஏ. ரி. பொன்னுத்துரை, 1967

சங்ககால வள்ளலாகிய குமணன் தன் தம்பிக்காய் அரசு துறந்த சாத்தனார் என்ற தமிழ்ப்புலவர்க்குத் தன் தலையையே பரிசிலாயளிக்க முன் வந்தமையும் குமணன் அரசனானமையுமான நிகழ்ச்சிகளை நாடகமாக்கியது.

இவ்விரு நாடகங்களும் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களிலிருந்து சருவைப் பெற்றுள்ளனவாயினும் இவற்றிலே குறிப்பிடத்தக்க சில அடிப்படை வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன.

#### XV. பொதுப்பண்புகள்

இறுதிப்பரிசு மூலக்கதையினின்றும் பெரும்பாலும் திரிபு எதுவுமின்றி எழுதப்பட்டது. சிலம்பு பிறந்தது சிலப்பதி காரக் காவியம் எழுந்ததன் பின்னணியினை மனத்திற் கொண்டு அதற்கிசைய இளங்கோவின் வரலாற்றை ஓரளவு கற்பனை கலந்து எழுதியது. இறுதிப்பரிசு சங்ககால வரலாறையினும் அதிற் கையாளப்பட்டுள்ள உரைநடை இருபதாம் நூற்றாண்டின் நவீனத் தன்மையை அதிகம் பெற்றதாய் உள்ளது.<sup>53</sup> சிலம்பு பிறந்தது எடுத்துக்கொண்ட பொருளின் தன்மைக்கேற்ப இலக்கண வரம்பிகவாத செந்தமிழில் யாக்கப்பட்டுள்ளது.

இவ்வாறு முரணியல்புள்ள இவற்றிற் காணப்பட்ட போதிலும் இவ்விரு நாடகாசிரியர்களும் தாம் எடுத்துக் கொண்ட மூலக் கருவிற்கு முரணாகாத வகையிலேயே நாடகச் சம்பவங்களை வளர்த்துள்ளனர். பழந்தமிழ்ப் பண்பாடுகளை இவ்விரு நாடகங்களும் ஒரே கோணத்தில் ஆராய்கின்றன.

பெரும்புலவன் ஒருவனின் காவியம் அமைவதற்கான குழந்தை உருவாகும் வகையினையும் அவன் தான் வாழும் சமுதாய நிலைகளைக் காணும் வகையினையும் அவற்றைப் புலப்படுத்தும் தன்மையையும் சிலம்பு பிறந்தது புலப்படுத்துகின்றது. இந்நாடகத்தின் சில சிறப்பியசங்கள் பின்வருவன :

நாடக காலத்தைப் பிரதிபலிக்கத்தக்க வரலாற்றுச் செய்திகள் பல இதன்கண் உள்ளன.<sup>54</sup>

இலக்கிய நாடகத்திற்கு உகந்த உரைநடை கையாளப் பட்டிருக்கின்றது. சிலப்பதிகாரத்திலும் கலித்தொகையிலும் அகநானூற்றிலுமிருந்து பொருத்தமான பாடல்கள் இடமறிந்து பயன் செய்யப்பட்டுள்ளன. நாடகாசிரியரின் பாடலும் அக்காலப் பாடல் நடையிலேயே அமைந்துள்ளது.<sup>55</sup>

சிறந்த காப்பியத்தினை ஆக்கும் புலவன் அதற்கான உள, அறிவு, அநுபவ பக்குவங்களை எவ்வாறு அடைகின்றான் என்பது நாடகத்திலே படிப்படியாக வளர்த்துக் காட்டப்பட்டிருக்கிறது.

இளங்கோவின் உணர்வு மோதல்கள் நாடகப் பண்பிற்கிசையச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

கவுந்தியின் காதற் கோரிக்கையை மறுக்கையில் ஏற்படும் துயரநிலை, அவள் தோழி தம்மைக் கோழை என்று பரிகசித்த பொழுது அவர் வேலினை ஒடித்தும், கையைத் தீபச் சுடரிற் பிடித்து எரித்தும் தமது வீரத்தையும், நோவைப் பொறுக்கும் உறுதியையும் புலப்படுத்தும் பெருமித நிலை, சேரலாதன் அவைக்களத்திலே நிமித்திகள் சொல்கேட்டுத் துறவியாகும்போது காட்டும் துளங்கா நிலை, தாய் தந்தையின் சோக உணர்ச்சியோடு பொருது வெல்லும் துறவு உறுதிநிலை, தாம் தமது வாழ்நாளெல்லாம் இலட்சியக்கனவாய் வளர்த்து உருவாக்கிய சிலப் பதிகார காவியத்தின் வஞ்சிக்காண்டத்தை எரிக்கும்போது ஏற்படும் அவலநிலை, அதனையும் வென்றிடும் மன உறுதி நிலை ஆகியன இளங்கோவின் உணர்ச்சி மோதல்களுக்குத் தக்க உதாரணங்களாகும்.<sup>56</sup>

இறுதிப்பரிசு நாடகத்திற் கொடைத்திறம், புலவரின் பரோபகாரத்திறம், கூத்துக்கலையின் உயர்வு, இசை நடனச் சிறப்பு, போலிப்புலமையின் இழிவு ஆகிய பலவற்றையும் கதையூடாகவும் பாத்திரவாயிலாகவும் நாடகாசிரியர் சித்திரித்துக் காட்டுகின்றார். எனினும், நாடகத்தின் முற்பகுதியிலே சம்பவங்களை விரித்ததுபோலப் பிற்பகுதியிலே (பிற்பகுதியில் நாடகத்தின் உச்சகட்டம் வருகின்றது. ஆனால் அப்பகுதியிலே சம்பவ வளர்ச்சி உச்ச கட்டத்தை ஏற்படுத்துமளவுக்கு அமையவில்லை.) காட்சிகள் விரிக்கப் படாமையாலும் கதையோடு தொடர்பு பெறாத நகைச் சுவையாலும் இறுதிப்பரிசு நாடகத்திலே தொய்வு ஏற்படுகின்றது. பாத்திரங்களிடையே நிகழும் உணர்ச்சி மோதல்களை முழுமையாகச் சித்திரிக்காமையால் இந்நாடகம் மாணவர்க்கு அறிவுரை வழங்கும் நோக்கமாக எழுதப்பட்ட

தன்மையையே பெரிதும் பெற்று விளங்குகின்றது. இக் கூற்றிற்கமைய மேல்வரும் உரைநடை அமைந்துள்ளதைக் காட்டலாம்.

குமண : என்னது? வரட்டு வேதாந்தமா? இல்லையில்லை. நான்கூறுவது அனைத்தும் உண்மையே தம்பி! தரும் வழியில் நின்று அற்றவர்க்குத் தம்மாலியன்ற உதவி புரிந்தோர் இம்மையில் யாவராலும் புகழ்ப்படுவதுடன் மறுமையிற் பேரின்பப் பேறும் அடைவது திண்ணம். அரிச்சந்திரன் விஸ்வாமித்திரனுக்கு ஈந்த கொடையால் மும்மூர்த்திகளையும் இம்மையிற் தரிசித்தான். கர்ணன் கீர்த்தியுடன் விளங்கியதற்கும் ஆவி தளரும் நேரத்தில் 'ஹரி' நாமங்கூறிக் கண்ணனைத் தரிசித்து 'இல்லையென்றிருப்போர்க்கு இல்லை யென்றதை இதயம் நீ அளித்தருள்' என வரங்கேட்டுப் பெற்றதற்கும் கொடையன்றோ காரணம்? இவற்றை உணர்ந்து உன் உள்ளத்தை மாற்று தம்பி!.<sup>57</sup>

## XVI. மொழிபெயர்ப்பு நாடகங்கள்

இக்காலப் பிரிவில் ஆங்கிலம் வடமொழி ஆகியவற்றிலிருந்து பல நாடகங்கள் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு மேடையேறின. எனினும், இவற்றில் நூலுருவம் பெற்றவை மூன்று நாடகங்கள்தாம். மகாகவி காளிதாசரின் சாகுந்தலம், மகாகவி குத்திரகரின் பெர்ம்மை வண்டி, கிரேக்க நாடகாசிரியனான சொபக்கிளிகஸின் ஈடிப்பசு என்பனவே அம்மூன்று நாடகங்களாகும். இவற்றுட் கவிதை நர்டகம் என்ற வரிசையிலே (மூல ஆசிரியரின் நாடகப் பண்போடு மொழிபெயர்ப்பாசிரியரின் கவிதையாப்பினையும் ஆராய வேண்டியிருந்தமையால்) மன்னன் ஈடிப்பசு முன்னரே ஆராயப்பட்டது. மற்றை இரண்டு நாடகங்களுமே இத் தலையங்கத்தில் ஆராயப்படும்.

## 1. சாகுந்தலம் - நவாலியூர் சோ. நடராசன், 1962

வடமொழியிலே தலைசிறந்த நாடகாகிரியர் எனப் போற்றப்படும் காளிதாசர் இயற்றிய நாடகத்தை நவாலியூர் சோ. நடராசன் மொழிபெயர்த்துள்ளார். விகவாமித்திரருக்கும் மேனகைக்கும் மகளாய்ப் பிறந்து கண்ணுவர் ஆச் சிரமத்தில் வளர்ந்த சகுந்தலை, புருவமிசத்தரசனாகிய துஷ்யந்தனைக் கண்டு காதலித்து, இருவரும் காதல்மணம் (காந்தருவம்) செய்தபின், துஷ்யந்தன் நாடு செல்வதும், சகுந்தலையைத் துர்வாசரின் சாபத்தால் மறப்பதும், பின் கணையாழி கிடைத்துத் துஷ்யந்தன் சகுந்தலையை ஏற்பது மான சம்பவங்கள் கொண்டது.

## 2. பொம்மைவண்டி - நவாலியூர் சோ. நடராசன், 1964

நவாலியூர் சோ. நடராசன் (குத்திரகர் எழுதிய) மிருச்சகடிகம் என்னும் நாடகத்தை வடமொழியிலிருந்து பொம்மைவண்டி என்னும் பெயரில் தமிழிலே மொழிபெயர்த்துள்ளார். அந்தணனும் நற்பண்புகளின் உறை விடமுமான சாகுந்தத்தன் தன் கொடைப்பண்பினாற் செல்வ மிழந்து வருந்திய காலத்தில், வசந்தசேனை என்ற கணிகை மாதை விரும்பி அவளின் காதலைப் பெறுவதும், அவளை அடைவதற்குப் பல இடையூறுகள் உண்டாவதும், அவள் தன் காதலன்மீது கொண்ட அன்பு காரணமாக அவன் மகனுக்குத் தன் அணிகலன்களைக் கொண்டே பொம்மை வண்டி செய்தளிப்பதும் இறுதியில் இன்னலெல்லாம் நீங்கி இருவரும் கணவன் மனைவியாவதும் இந்நாடகக் கதையாகும்.

## XVII. பொதுப்பண்புகள்

இவ்விருநாடகங்களும் சிறந்த வருணனைகளாலும் கவர்ச்சி வாய்ந்த சம்பவங்களாலும் கற்பனை நயம் செறிந்த உரையாடல்களாலும் ஆனவை. சாகுந்தலத்தை 1907ஆம் ஆண்டில் மறைமலையடிகளும், மிருச்சகடிகத்தை 1936ஆம் ஆண்டிற் பண்டிதமணி மு. கதிரேசஞ்செட்டியாரும் மொழிபெயர்த்துள்ளனர். அமைப்பு முறையும் உயர்ந்த இலக்கியத்

தரமும் காரணமாக இந்நாடகங்களைப் போலவே இவற்றின் மொழிபெயர்ப்புக்களும் கடினமான செந்தமிழ் நடையில் ஆக்கப்பட்டன. எனவே, இம்மொழிபெயர்ப்புக்கள் பாடநூல்களாகும் தரத்தைப் பெற்றனவேயன்றி நடிக்கத் தக்க இயல்பைப் பெற்றிருக்கவில்லை.

இந்நிலையிலே நவாலியூர் சோ. நடராசன் இவற்றை எளிமையான முறையிலே நடிப்பதற்கும் ஏற்றவாறு மொழிபெயர்க்க முயன்றுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. 1953ஆம் ஆண்டிற் சாகுந்தல நாடகம் க. சந்தானம் அவர்களாலும் மொழிபெயர்க்கப்பட்டது. அம்மொழிபெயர்ப்பிலே சுலோகங்கள் வரும் இடங்களிலும் அவை உரைநடையிலேயே மொழிபெயர்க்கப்பட்டன. ஆறே சோ. நடராசன் தமது மொழிபெயர்ப்பிற் சுலோகங்களைப் பாட்டாகவே மொழிபெயர்த்துள்ளமையால் அவரின் மொழிபெயர்ப்பு இலக்கியத் தரத்தில் உயர்வாயுள்ளது. பாடல்கள் எளிமையும் ஓசையின்பமும் பெற்று விளங்குகின்றன. உதாரணமாக இவரின் மொழிபெயர்ப்புப் பாடல் ஒன்றினை மற்றும் மொழிபெயர்ப்பு பாசிரியர்களின் மொழிபெயர்ப்புக்களோடு ஒப்பிட்டு நோக்கலாம்.

சோ. நடராசன்

காசி : பங்கய மலர்ந்த பொய்கை யிடையிடை பசுமை கால வெங்கதிர் வெம்மை நீக்கும் விரிகுழற் றருக்கள் மல்க இங்கிவள் செல்லும் பாதை யிடுமணல் கமழத் தாது பொங்கிட வினிய தென்றல் மங்களம் -  
பொலிக மாதோ<sup>58</sup>

க. சந்தானம்

காசி : பச்சைத் தாமரை படர்ந்து அழகான ஏரிகளும் கதிரவன் கிரண வெப்பம் தடுக்கும் நிழல் மரங்களும் மெதுவான மாருதம் இனிது கூட்டிக் கமலத்தாது படிந்து மிருதுவாக மாறிக்கால மெல்லாம் மங்கலம் உண்டாகுக.<sup>59</sup>



## மறைமலையடிகள்

காசி : வழியி லிடையிடையே கொழுந்தாமரை பொதுளி  
வளஞ்சால் தடங்கள் வயங்கிடுக  
அழிவெங் கதிர்வருத்தம் அடர்ந்த நிழல்மரங்கள்  
அகற்றி மகிழ்ச்சி அளித்திடுக  
கழிய மலர்த்துகள்போற் கமழு புழுதியடி  
கலங்கா தினிதாய்க் கலந்திடுக  
செழிய மலயவளி திகழ வுலவிடுக  
திருவே யனையாள் செலுநெறியே<sup>60</sup>

சோ. நடராசனுக்கு முன்பு சாகுந்தலத்தையும் மிருச்ச கடிகத்தையும் மொழிபெயர்த்தவர்கள் எல்லாப் பாத்திரங் களும் ஒரேவகையான எழுத்து நடையிலே உரையாடும் வண்ணம் தமது வசன நடையினைக் கையாண்டு வந்துள்ளனர். இது வடமொழி நாடக மரபுக்கு முரணாகும். உயர்ந்த ஆண்பாத்திரங்கள் சங்கத மொழியிலும், தாழ்ந்த விதூஷ கன் போன்றோர் பிராகிருதமாகிய பாகதமொழியிலும் உரையாடுதலே வடமொழி நாடகமரபு. இம்மரபுக்கிசைய விதூஷகன் முதலியோரின் உரையாடலைச் சோ. நடராசன் பேச்சுத் தமிழிற்கும் எழுத்துத் தமிழிற்கும் இடைப்பட்ட நடையிலே மொழிபெயர்த்துள்ளார். நாடக காவியத்தின் தரத்திற்கு ஊறு விளைவிக்காமலும், அதேவேளையில் இயல் பாகவும் மொழிபெயர்த்துள்ளமை பாராட்டிற்குரிய ஒன்று.

விதூஷகன் : இரவில் தூக்கமே இல்லை. பகலெல்லாம் குதிரையில் சவாரி செய்து உடம்பு மூட் டெல்லாம் ஒரே வலி. அதிகாலையிலேயே அந்த வேட்டுவ வேசிமக்கள் காட்டைக் கலைக் கப்போடும் கூச்சலால் முழுச்சுப்பிடுகிறேன். இம்மட்டில் முடிஞ்சதா?<sup>61</sup>

இருப்பிலும் நாடக முழுவதும் வடமொழி இலக்கிய மரபுகாரணமாக அளவு மீறிய உவமைகளும் உருவகங்களும் பயின்று வருவதாலும், கதாபாத்திரங்கள் இடையிடையே முன்னால் நிற்கும் பாத்திரங்களோடு உரையாடுவதை விடுத்துத் தமக்குட் பேசுகின்ற கட்டங்கள் வருவதாலும் இந்நாடகங்கள் மொழிபெயர்ப்பாசிரியரது கட்டையும் மீறி

மேடை நாடகத் தகுதியினின்று தவிர்ந்து விடுகின்றன. இத் தகைய நீண்ட உரையாடல்களும் வருணனைகளும் ஷேக்ஸ்பியர் காலத்திற்கு முந்திய ஆங்கில நாடகங்களிற் காணப் படுவதாக ஜல்லிகாங் கிளெமென் குறிப்பிடுவதும் ஈண்டு நோக்கத்தக்கது.<sup>62</sup>

சாகுந்தல நாடகத்தில் 'நமது நாடக மரபு' என்ற தலைப்பில் ஆசிரியர் நீண்டதொரு முகவுரை எழுதியுள்ளார். முப்பத்தொன்பது பக்கங்கள் கொண்ட இம்முகவுரையிலே தமிழிலும் வடமொழியிலும் ஆங்கிலத்திலும் கிரேக்கத் திலும் உள்ள நாடக மரபுகள் விரிவாக ஆராயப்படுகின்றன. நாடக ஆய்வாளருக்கு இவை பல பயனுள்ள செய்திகளைத் தரத்தக்கன.

## XVIII. தழுவல் நாடகம்

நரி மாப்பிள்ளை - சின்னையா சிவநேசன், 1971

காட்டுக்கு விறகு பொறுக்கத் தாயுடன் சென்ற மங்களம் என்ற கன்னியை அவளின் தாய், "உன்னை மனிதர் மக்க ளுக்குக் கட்டிக் கொடுக்க ஏலாது. உனக்குச் சரி, நரிதான்" என்று கோபித்துக் கூறியதைக் கேட்டிருந்த ஒரு நரி அப் பெண்ணின் பெற்றோரை வற்புறுத்தி அவளை மணந்து கொண்டது; அவளை அழைத்துச் சென்று காட்டில் வாழவும் தொடங்கியது. ஆனால் சீதனம் என்று கூறிப் பெண்ணின் பெற்றோர் வளர்ப்பு நாயைக் கொடுத்தபோது அந்நாய்க்குப் பயந்து பெண்ணே வேண்டாம் என்று அது வருத்தத்துடன் கைவிடுகின்றது. இதுவே நரிமாப்பிள்ளை கதை.

## IXX. பண்புகள்

'நரி பாஞ்' என்ற தலையங்கத்திலே சிங்கள நாடோடிக் கதை ஒன்றினைக் கருவாகக் கொண்டு தயானந்த குணவர்தன என்பார் எழுதி இருநூறு முறைகளுக்கும் மேலையேற்றிய நாடகத்தின் தழுவலே சின்னையா சிவநேசனின் 'நரிமாப் பிள்ளை' நாடகமாகும். இது ஒரு தழுவல்தான் என்பதற்குச் சான்று நூலின் பதிப்புரையிலே காணப்படுகின்றது.

“தமிழில் இந்த நாடகத்தைப் பிறப்பித்து வசனமெழுதி இசையையும் அமைத்திருக்கும் திரு. சின்னையா சிவநேசன், குணவர்தனாவின் சிங்கள நாடகத்தைப் பார்த்து வசனத்தைப் படித்த பின்னர் சிங்கள அமைப்பைப் பொதுவாகப் பின்பற்றி இருக்கின்றாரெனினும் குணவர்தனாவே தன் வாயினால் புகழ்ந்து கூறியிருப்பதைப்போல நாடகத்தின் தமிழ் அமைப்பில் எத்தனையோ இயற்கையும் புதுமையும் கூடிய “அசல்” அம்சங்கள் உள்ளன”.<sup>63</sup>

“நாடகத்தின் நோக்கம் மகிழ்வளிப்பதேயன்றி அறிவுரை வழங்குவதன்று. அதன் உள்ளுறை தூய இன்பம் ஒன்றே. சமுதாய மாந்தரில் ஒரு பகுதியாரின் பண்புகளை வளரச் செய்வதே நாடகப் பணியெனவும், எனவே நாடகம் மிகவும் காத்திரமான முறையிலே கையாளப்படல் வேண்டும் எனவும் என்னால் ஒப்புக்கொள்ளல் இயலாது”<sup>64</sup> என்று சோமசெற்மோம் என்னும் ஆங்கில நாடகாசிரியர் கூறுவதற்கு எடுத்துக் காட்டுப்போல ‘நரிமாப்பிள்ளை’ நாடகம் அமைந்துள்ள தெனலாம். உயர் குறிக்கோளையோ, உன்னத நாடக பாத்திரங்களையோ, சமுதாயப்பிரச்சினைகளையோ, எதார்த்தப் பண்பையோ இந்நாடகத்திற் காண நினைப்போர் ஏமாற்றமே அடைவர்.

எனினும் நாடகத்திலே நரியைப் பிரதான பாத்திரமாக உலாவவிடும் புதுமையும், மென்மையாக இழையோடும் நகைச்சுவையும் நரிமாப்பிள்ளையைத் தரமான நாடகமாக மாற்றியுள்ளன. ஒருவகையிற் கவிதை நாடகமான ‘வேதாளம் சொன்ன கதை’யை ஒத்து இது விளங்குகின்றது. ஆனால் வேதாளம் சொன்ன கதையிலே, வேதாளம் வெளியிடும் ஆழ்ந்த கருத்துக்களும், கதையின் தத்துவப்போக்கும் இந்நாடகத்திலே காணாமை ஒரு குறிப்பிடத்தக்க அமிசமே யாகும். பெரும்பாலும் விறுவிறப்பான சம்பவங்களையும் உரையாடல்களையும் உள்ளடக்கியதாகவும், முற்றிலும் பொழுதுபோக்கே நோக்கமாய்க் கொண்டதாகவும் அமைந்த நாடகம் ‘நரி மாப்பிள்ளை’.

நாடோடிக் கதையாதலாலே பேச்சுத் தமிழிலே உரையாடல் ஆக்கப்பட்டுள்ளது பொருத்தமே. இடையிலே கவிதை நடை இழையோடுவதும் எமது கவனத்துக்குள்ளாகின்றது. எளிய யாப்பிலே அமைந்த பாடல்களிலும் நாட்டார் பாடல்களின் பண்புகள் இழைந்துள்ளன.

நரி : நான் யார் தெரியுமோ? என்னைத்தான் நரி என்று சொல்லுவார்கள். நான் இந்தக் காட்டில்தான் இருக்கிறது. பெரிய குலந்தான்! பேசவும் வேண்டுமோ? ஆனால் நான் ஒரு பாவி; “தனிச்ச கட்டை”

: : :

விதானை : எட, தரகர் தம்பிப் பிள்ளையேர்! வாரும் வாரும், வந்திப்படி அமரும், கூறும் சுகசேதி கூசாமல் சட்டென்று

: : :

நரியாருக்கு நல்ல காலம்  
நாரியொன்று கிடைத்திருக்கு — நரியாருக்கு  
கலியாணம் முடிந்ததுமே காட்டிற்குக்  
கொண்டருவேன்  
சிங்காரியும் சீதனமும் சிறப்புடனே  
கொண்டருவேன்.<sup>65</sup>

## XX. இசைநாடகம்

Opera என ஆங்கிலத்தில் வழங்கும் இசை நாடகம் தமிழிற்குப் புதியதன்று. தமிழகத்திலே குறவஞ்சி, பள்ளு முதலான பிரபந்தங்களும் நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனை, இராமாயணக் கீர்த்தனை, பெரிய புராணக் கீர்த்தனை ஆகியனவும் இசை நாடகங்களாய்க் கொள்ளத்தக்கன. பிற்காலக் கொட்டகைக் கூத்துக்களிலும் இசைநாடகச் சாயலையே பெருமளவு காணலாம். எனினும் இசை நாடக வடிவத்தில் நாடகநூல்கள் அருகியே காணப்படுகின்றன.

ஈழத்திலே இதுவரை இரு இசை நாடக நூல்களே வெளியாகியுள்ளன. க. வீரகத்தி எழுதிய 'கதிரைமலைப் பள்ளு' (1962), சொக்கன் எழுதிய 'நாவலர் நாவலரான கதை' ஆகியனவே அவை. இவற்றுள் முன்னது கதிரைமலைப் பள்ளுப் பிரபந்தத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டு மூன்று திரைகளில் (காட்சியை ஆசிரியர் திரை எனக் குறிப்பார்)<sup>66</sup> அமைந்துள்ளது. பள்ளுப் பாடல்களின் கருத்துக்களை உரையாடலாக்கி இடையிடையே அந்நூற் பாடல்களையும் தந்து ஆசிரியர் இதனை ஆக்கியுள்ளார். இதனை இசை நாடகம் என அவர் குறித்திருப்பினும் அதற்குரிய பண்புகள் நூலிற் காணப்படவில்லை. கதிரைமலைப் பள்ளினை ஆசிரியர் மிகுதியும் கவைத்துள்ளார் என்பதையும், அச்சுவை யுணர்வினை உரையாடலும் பாடலும் இணைந்த வடிவிலே தருவதில் வெற்றி பெற்றுள்ளார் என்பதையும் இந்த இசை நாடக நூல் எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

சொக்கனின் நாவலர் நாவலரான கதை, ஸ்ரீலக்ஷ் ஆறுமுக நாவலரவர்கள் திருவாடுதுறை உபய சந்திதானங்களாலே நாவலர் பட்டம் அளித்துக் கௌரவிக்கப்பட்டது வரையுள்ள வரலாற்றினை உள்ளடக்கியது. இந் நாடகத்திலே பின்னணிப் பாடகருக்கு அளித்துள்ள முதன்மை நாடக பாத்திரங்களுக்கு அளிக்கப்படாமை பெருங்குறையே. இதனையும் இசைநாடகப் பரிசோதனை என்றே குறிப்பிடலாம்.

இவ்விருவரது நூல்களும் எதிர்கால இசை நாடகத் தோற்றத்திற்கு முன்னோடிகளாய் அமைந்துள்ளன என்ற வகையிலே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன எனலாம்.

## XXI. நாடக ஊக்குவிப்புக்களும்

### நாடகத்தின் வேறுசில வடிவங்களும்

1967ஆம் ஆண்டிலே பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம் தனது வெள்ளிவிழாக் கொண்டாட்டச் சார்பிலே தமிழ் நாடகப் பிரதிப்போட்டி ஒன்றினை நிகழ்த்தியது. அப்போட்டியிற் பங்குகொண்ட ஈழத்தவரான திரு. பரமசாமி தமது 'எல்லாம் நிறைந்தவன்' என்ற நாடகப் பிரதிக்கு இரண்டாம் பரிசான ஆயிரம் ரூபாவைப் பெற்றார்.<sup>67</sup>

ஏறக்குறையப் பதினைந்து ஆண்டுகொண்ட இக்காலப் பிரிவிற் பல நாடக மன்றங்கள் புதியனவாய்த் தோன்றி நாடகங்கள் பலவற்றை மேடையேற்றியுள்ளன. நாட்டிய நாடகங்களும் இசை நாடகங்களும் மேடையேறியுள்ளன. இவ்விரு துறைகளிலும் நாடகங்கள் வெளியாவது இசை, நடனத்துறையிலும் நாடகக் கலையின் பங்களிப்பிற்கு இன்றியமையாததாகும்.

இக்கால கட்டத்தில் வானொலி நாடகங்களும் மிகுந்த பிரசித்தி பெற்றுள்ளன. மேடைநாடகத்திற்கும், வானொலி நாடகத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடுகளைச் சோ. சிவபாத சுந்தரம் தமது ஒலிபரப்புக் கலை என்ற நூலிலே மிக விளக்கமாக எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். இவற்றின் அடிப்படையில் வானொலி நாடகத்தை ஆராய்ந்தால் அதன் தனிப்பண்புகள் சில நன்கு புலனாகும்.

(அ) வானொலி நாடகங்களிற் கதை நிகழ் இடம், காட்சி, சூழ்நிலை எல்லாம் கதா பாத்திரங்கள் பேசும் வசனங்கள் மூலமே படைக்கப்படும். ஆகவே சம்பவத் தொடர்ச்சி சிதையாமல் நாடக எழுத்துப் பிரதி அமைதல் வேண்டும்.

(ஆ) வானொலி நாடகத்திற்குக் கால வரையறை உண்டு. எனவே, வானொலி நாடகங்கள் சிறுகதைக்குரிய பண்புகளான ஒரேமையக்கருவளர்ச்சி, சுருக்கம், எவ் விடத்தும் தொய்வினமை ஆகியவற்றினைப் பெற்றிருத்தல் இன்றியமையாதது.

(இ) வானொலி நாடகங்கள் அவற்றைக் கேட்கும் நேயர்களின் வாழ்வநுபவங்களைச் சித்திரிப்பனவாகவும் பிரதிபலிப்பனவாகவும் அமைவதே சிறப்பு.

(ஈ) உரையாடல்கள் சொற்பொழிவுகள் போல நீளாது சுருக்கமாய் இருத்தல் வேண்டும். பாத்திரங்கள் பலவாதல் கூடாது. கேட்போருக்கு அவற்றை வேறுபடுத்துதல் கடினமாய்விடும். காட்சிகளும் நான்கு தொடங்கி ஏழுவரை அமைந்தாற் போதும்.

(உ) வாடுலி நாடகங்களை எல்லா இனத்தினரும் மதத்தவரும் கேட்பதால் அவை இனக்காழ்ப்பையோ மதக் காழ்ப்பையோ அரசியற் காழ்ப்பையோ புலப்படுத்தல் கூடாது. இழிந்த சொற்களைப் பயன்படுத்தல் (நாயே, மூதேவியே, கழுதையே) தவிர்க்கப்படல் வேண்டும். தனிப் பட்ட ஆட்களைப் பழிவாங்கும் வகையில் நையாண்டி செய்தலோ, கண்டித்தலோ தகாது.

(ஊ) நாடக உரையாடல் சொற்களை, பொருட்களை பொருத்தி ஓசை நயத்தை மிகுதியும் பெற்றனவாய் அமைவது வரவேற்கத்தக்கது.

ஈழத்தில் வாடுலி நாடகங்கள் மிகப் பெருமளவு எழுதி ஒலிபரப்பப்பட்டுள்ளன. நூல் வடிவில் வெளிவந்த இவ்வகை நாடகங்கள் மிகக் குறைவேயாகும். இலங்கையர் கோனின் மிஸ்டர் குகதாசன், மாதவிமடந்தை ஆகியன வாடுலிக்கென எழுதப்பெற்றுப் பின்னர் மேடைத் தேவைக்காக மாற்றி அமைக்கப்பட்டனவே. முருகையனின் 'தரிசனம்' (கவிதை நாடகம்) நூல்வடிவில் உள்ளது. எஸ். பி. கே. யின் பொற்கிழி வாடுலி நாடகம் எனவே கொள்ளத்தக்கது. இவை பற்றிய விரிவான விளக்கத்தை இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் வேரோரிடத்திற் காணலாம். சோ. சிவபாதசந்தரம் ஒலிபரப்புக்கலை என்ற தமது நூலின் அநுபந்தமாக ஒத்திகைக்கு முன்னும் பின்னும் என்ற வாடுலி நாடகம் ஒன்றை எழுதி வெளியிட்டுள்ளார்.<sup>68</sup> வாடுலி நாடக ஒத்திகைகளிலுள்ள சிரமங்களை இந்நாடகம் நகைச்சுவையோடு சித்திரிக்கின்றது.

பத்திரிகைகளிலே அவ்வப்போது சில நாடகங்கள் வெளியிடப்பட்டுள்ளன. நூல் வெளியிடும் துறையிலே நிலவும் பொருளாதார நெருக்கடியை நோக்கும்பொழுது தரமான நாடகங்களை வெளியிட்டு நாடகாசிரியர்களை ஊக்குவிக்க வேண்டியது பத்திரிகைகளின் கடமையாகும் என்ற உண்மை பெறப்படுகின்றது. கடந்த காலத்திலே 'தினகரன்' நாடக விழா நடத்தியதோடு முதன்மை பெற்ற நாடகப் பிரதிகளையும் பத்திரிகையில் வெளியிட்டு நாடகாசிரியர்களை ஊக்கியது. ஈழநாடு ஓரங்க நாடகப் பிரதிப் போட்டி நடத்தி

முதன்மை பெற்ற நாடகங்களைப் பத்திரிகையில் மட்டுமன்றிப் புத்தக உருவிலும் வெளியிட்டது. ஈழகேசரி, வீரகேசரி முதலிய பத்திரிகைகளிலும் அஞ்சலி, கலைச் செல்வி முதலிய சஞ்சிகைகளிலும் அவ்வப்போது நாடகங்கள் வெளிவந்தன. 'மல்லிகை' நாடக விமர்சனங்களையும், நாடகம் பற்றிய கட்டுரைகளையும் அவ்வப்போது வெளியிட்டுத் தமிழ் நாடகச் சிந்தனைகளை வளர்த்து வருகின்றது. இவை யாவும் தமிழ் நாடகத்துறையின் நல்லதோர் எதிர்காலத்துக்குச் சிறந்த அறிகுறிகள் எனலாம்.

### அடிக்குறிப்புகள் :

1. வித்தியானந்தன், ஈ. சிலம்புபிறந்தது, தோற்றுவாய் பக். 3
2. Editors Note on the play 'Campbell of Kilmohr - Seven Famous One Act Plays, p. 81  
'Aristotle in his Poetics refers to a function of tragedy. According to him tragedy by means of pity and fears brings about Katharsis (purgation of emotion)  
- K. Sivathampy - Drama in Ancient Tamil Society p. 572
3. நாடகம் ஆதாரங்கள்  
(அ) சிங்ககிரிக்காவலன் குளவன்ச, இலங்கை ஒரு சுருக்கவரலாறு (ஆங்கிலம்) சி. டபிள்யூ. நிக்கலகம் எஸ். பரணவிதானவும். இலங்கை வரலாறு (ஆங்.) எஸ். ஈ. பிளேஸ். இலங்கைப் புதைபொருளாராய்ச்சி, 1907 (ஆங்.), Observer 12-11-1961  
(ஆ) வாழ்வுபெற்றவல்லி யாழ்ப்பாண வைபவமாலையிலுள்ள செய்திகளும் பிறவும் (ஆசிரியர் குறிப்புரை)  
(இ) பூதத்தம்பி யாழ்ப்பாண வைபவமாலே, ஒல்லாந்தர் வரலாற்றுக்குறிப்புகள், Caravan of Ceylon எம். டி. ராகவன் எழுதிய ஆங்கிலநூல்  
(ஈ) இறுதிமூச்சு இலங்கையின் ஆன்மிக லௌகிக வெற்றிகள் (ஆங்.) சங்கைக்குரிய பிதா எஸ். ஜி. பெரேரா., யாழ்ப்பாண வைபவமாலே,  
(உ) ஆடகசவுந்தரி மட்டக்களப்பு மான்மியம், மகாவம்சம், குளக்கோட்டன் கல்வெட்டு, தெட்சண கையா புராணம்.

(ஊ) பண்டாரவன்னியன் Manual of Vanni, Vanni and The Vanniyas முதலாக ஐந்து நூல்களும். யாழ்ப்பாணச் சரிதம், யாழ்ப்பாண வைபவம் முதலாக ஏழு நூல்களும் சுற்சிலை மடுவிலுள்ள பண்டாரவன்னியன் நினைவுக்கல்வாசகமும், கர்ண பரம்பரைக்கதையும்.

(எ) தணியாத தாகம் Vanni and The Vanniyas, C. S. Navaratnam

(ஏ) அரசன் ஆணை முன்னுரையிலே ஆசிரியை தமது வரலாற்றாதாரங்கள் பற்றிச் சுருக்கமாக விபரித்துள்ளார். ஆனால், மூலம் பெற்றவகை குறிக்கப்படவில்லை

4. தேவராஜன், சி. ந., விஜயன் விஜயை நிருமணம், முன்னுரை, பக் 5
5. ஷே அங்கம், 4 காட்சி, 1 பக். 41
6. எஸ். பொ. வலை, களம் 1, பக். 17  
ஷே களம் 5, பக். 116
7. செம்பியன் செல்வன், மூன்று முழு நிலவுகள், காட்சி 4, பக். 7  
ஷே காட்சி 4, பக். 20
8. கரவை கிழான், தணியாத தாகம், காட்சி 1, பக். 1  
கங்கேஸ்வரி கந்தையா, அரசன் ஆணையும் ஆடகசுவந்தரியும் 2 ஆம் அங்கம், பக். 47  
முல்லைமணி, பண்டாரவன்னியன், காட்சி 8, பக். 47  
கனகராசன், மு., கழுநுவின காதலி, காட்சி 1, பக். 7
9. முருகையன், வந்துசேர்ந்தன, பக். 5  
ஷே, பக். 7. ஷே பக். 16
10. ,, தரிசனம், பக். 26
11. கோபுரவாசல் பக். 56
12. ,, பக். 3
13. அம்பி, வேதாளம் சொன்ன கதை, பக். 11
14. ஷே, காட்சி 1, பக். 4
15. ஷே, என்னுரை, பக். iv
16. முருகையன், வந்துசேர்ந்தன, பக். 15
17. அம்பி, வேதாளம் சொன்ன கதை, பக். 5
18. சொக்கன், ஞானக்கவிஞன், பக். 99
19. இரத்தினம், இ., மன்னன் ஈடிப்பசு என்னுரை, பக். ii
20. சொக்கன், ஞானக்கவிஞன், பக். 16

21. Edith Hamilton. The Greek way to Western Civilization, p. 126
22. Wolfgang Clemen. English Tragedy Before Shakespeare. Introduction p. 12
23. இரத்தினம், இ. மன்னன் ஈடிப்பசு, காட்சி 1, பக். 20
24. Edith Hamilton - The Greek Way to Western Civilization - Sophocles, p. 15,
25. மகாகவி, கோடை, பக். 75
26. ஷே ,, பக். iv
27. ,, நூல், பக். 20, 21, 53, 14, 15
28. ,, நூல், பக். 19, 45
29. தேவன் - யாழ்ப்பாணம், தென்னவன் பிரமராயன், காட்சி 1, பக். 13
30. ஷே, ,, காட்சி 10, பக். 49
31. சம்பந்தமுதலியார், பம்மல். என்சயசரிதை, பக். 61
32. சுத்தானந்தபாரதியார், நாவலர் நாடகம், காட்சி 3, பக். 11  
ஷே ,, காட்சி 3, பக். 17 19, 26
33. ,, ,, பக். 33.
34. ,, ,, பக். 106
35. வைத்திலிங்கம். எம். சேர் பொன்னம்பலம் இராமநாதனின் வாழ்க்கை வரலாறு (ஆங்கிலம்), பக். 547
36. அம்பிகைபாகன் ச., இராமநாதன் உயர்தரக்கல்வி வளர்ச்சிக்கு ஆற்றிய தொண்டுகள் - கட்டுரை - ஈழநாடு 19 - 1 - 75
37. கணபதிப்பிள்ளை, சி. பண்டிதமணி, கதைக்குள் கதை, நாவலர் நாவலரான கதை, பக். iii
38. சொக்கன், தெய்வப்பாவை, காட்சி 2, பக். 21 - 22
39. திருத்தொண்டர் பெரியபுராணம், திருஞானசம்பந்தமூர்த்தி நாயனார் புராணம், பாடல் 634
40. சொக்கன், தெய்வப்பாவை காட்சி 2, பக். 18, காட்சி 7, பக். 57
41. நாடகக்கலைஞர் ஏ. ரி. பொ. வெள்ளிவிழா மலர், பக். 16
42. Seven Famous One act Plays - Preface, பக். iii
43. ஐயன்னா, நாடகமாலை, பெருமிதம், காட்சி 4, பக். 19
44. புலவர் நா. சிவபாதசுந்தரனார், மறக்குடி மாண்பு - முகவுரை பக். ii
45. நாடகமாலை, சகோதரபாசம் காட்சி 1, பக். 48
46. செம்பியன்செல்வன், விடிய இன்னும் நேரம் இருக்கு, பக். 6
47. ஷே பக்கம், 4, 8, 15, 26
48. தில்லைநடராசா, உடுவை பூமலர் பக். 96
49. ஷே பூமலர் பக். 96
50. கனகராசன் மு. சிலுவையும் குத்துவாளும் பக். 51



51. பொன்னுத்துரை, ஏ. ரி., நாடகம் பக். 16, 17
52. ஷேக்ஸ்பியர் கம்பியகரங்கள், பக். 11, 12
53. பொன்னுத்துரை, ஏ. ரி., இறுதிப்பரிசு, பக். 11, 15, 21, 26, 27, 31
54. சொக்கன், சிலம்பு பிறந்தது, காட்சி 4
55. சொக்கன், சிலம்புபிறந்தது, காட்சி 1, பக். 11
56. ஷேக்ஸ்பியர், காட்சி 2, காட்சி 6
57. பொன்னுத்துரை, ஏ. ரி., இறுதிப்பரிசு, காட்சி 4, பக். 43
58. நடராசன் சோ., சாகுந்தலம், நான்காவது அங்கம், பக். 65
59. சந்தானம், க., சாகுந்தலம், மேகதூதம், கணையாழி சாகுந்தலம் நான்காவது அங்கம், பக். 53
60. மறைமலையடிகள், காளிதாசர் இயற்றிய சாகுந்தலநாடகம், நான்காம் வகுப்பு, பக். 73
61. நடராசன், சோ., சாகுந்தலம், இரண்டாம் அங்கம், பக். 23
62. Wolfgang Clemen, English Tragedy before Shakespeare, p. 14
63. சின்னையா சிவநேசனின் நரிமாப்பிள்ளை பதிப்புரை பக். 2
64. W. Somerset Maugham - The Collected Plays Preface xvii
65. சின்னையா சிவநேசனின் நரி மாப்பிள்ளை பக். 4, 9, 7
66. வீரகத்தி க., கதிரைமலைப்பள்ளி, திரை 1 (16), திரை 2 (25) திரை 3 (35)
67. கல்கி, சங்கத் தமிழ் (பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்க வெள்ளிவிழா பற்றிய விமர்சனக்கட்டுரை), 14-5-1967
68. சிவபாதசுந்தரம், சோ., ஒத்திகைக்கு முன்னும் பின்னும், ஒலிபரப்புக் கலை பக். 249 - 270

## ஆறாம் இயல்

# நாடகத்திலே புதிய பரிசோதனைகளும் 1973ஆம் ஆண்டிற்கு முன்னும் பின்னும் வெளியான சில நாடக நூல்களும்

## 1. தோற்றுவாம்

பிற கலைகளுக்குப் போலவே நாடகக் கலைக்கும் புதிய பரிமாணங்களை அமைத்து அதனை வளர்க்கும் பேரார்வம் இந்நூற்றாண்டின் ஆறாவது தசாப்தத்திலிருந்து கால் கொள்வதாயிற்று. பேராசிரியர் சரச்சந்திராவின் 'மனமே', 'சிங்கபாகு' முதலிய சிங்கள நாடகங்களும் பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் கர்ணன் போர், நொண்டிநாடகம், இராவணேசன் ஆகிய தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்களும் இப்புதுமை வேட்கையினை நாடகக் கலைஞர்களிடையே ஏற்படுத்தின. இவற்றின் தாக்கத்தினைக் கொழும்பு, பேராதனை நாடகக் கலைஞரிலேயே முனைப்பாகக் காணவாம். ஏனென்ற மக்கன்ரைர் (Earnest Macantyre) என்னும் யாழ்ப்பாணத் தமிழரான நெறியாளரின் ஆங்கில நாடகப் புதுவடிவங்களை யும் கலாநிதி ஆஷ்லி ஹல்பே (Asley Halpey)யின் நெறியாளர் நடிசுர்ப்பயிற்சி நெறிகளையும் பயன் செய்து கொள்ளும் வாய்ப்பும் வசதிகளும் கொழும்பு, பேராதனை நாடகக்

கலைஞர்க்கே கிடைத்தன. சிங்கள, மேற்றிசை நாடகப் புதுவடிவங்களைக் கண்டு சுவைத்து அவற்றைத் தமிழ் நாடக மேடைக்குக் கொணரும் ஆர்வமும் துடிப்பும் இவர்களைத் தூண்டின. இவற்றின் பயனாகத் தமிழ் நாடக மேடைக்கு இவர்கள் புதிய வடிவங்களை அறிமுகம் செய்யத் தொடங்கினர்.

## 2. புதிய பரிசோதனைகள்

1969 ஆம் ஆண்டிலே 'மகாகவி' எழுதிய 'கோடை' என்னும் கவிதை நாடகத்தினை அ. தாசீசியஸ் புதிய நாடக பாணியிலே தயாரித்து மேடையேற்றினார். கவிதை நாடக வரிசையிலே முருகையனது 'குற்றம் குற்றமே', நீலாவணனின் 'மழைக்கை', திமிலைத் துமிலனின் 'முல்லைக் குமரி' பண்டிதர் க.சச்சிதானந்தனின், ஒரு கவிதை நாடகம் (பெயர் தரப்படவில்லை) என்பன முன்னரே மேடையேறியிருப்பினும்<sup>1</sup> மேடையிலே பல புதிய உத்திகளைக் கையாண்டு சிறந்த முறையிலே நெறிப்படுத்தப்பட்டு மேடையேறிய முதற் கவிதை நாடகம் கோடையே எனலாம். "இது தொடரும் தொடாமலும் அரசியல் நிலையைச் சித்திரித்துக் காட்டுவதாக அமைந்திருந்தது."<sup>2</sup>

அம்பியின் 'வேதாளம் சொன்ன கதை' கவிதை நாடகத்தைச் சுஹேர் ஹமீட்டும் முருகையனின் 'கடூழியம்' கவிதை நாடகத்தை நா. சுந்தரலிங்கமும் நெறிப்படுத்தி மேடையேற்றினர். 1971ஆம் ஆண்டு மார்ச்சில் 'கடூழியம்' அரங்கேறியதைத் தொடர்ந்து 1971ஆம் ஆண்டு யூன் மாதத்தில் மகாகவியின் 'புதியதொரு வீடு' அ. தாசீசியசால் தயாரிக்கப்பட்டு மேடையேறியது. 1977ஆம் ஆண்டு டிசம்பரில் இந்நாடகத்தைச் சி. மௌனகுரு இலங்கைப் பல்கலைக் கழக யாழ்ப்பாண வளாகத்து இந்து மன்றத்தின் கலைவிழாவிலே பல்கலைக் கழக மாணவரை நடிகராகக் கொண்டு தாமே நெறிப்படுத்தி மேடையேற்றியுள்ளார். இவர் நாட்டுக் கூத்துப் பாணியைப் புதுமையாக்கிச் 'சங்காரம்' 'போர்க்களம்' என்னும் சமூக நாடகங்களை (நாட்டுக் கூத்தை) யும் மேடையேற்றியுள்ளார்.

இவையாவும் கவிதை நாடகங்கள் என்பதால் மட்டும் புதுமையானவை என்று கொள்ளப்படவில்லை, இவற்றிலே கையாளப்பட்ட புதிய நாடக உத்திகளும் குறிப்பிடத்தக்கவை. சிறப்பாகக் 'கடூழியம்', 'புதியதொரு வீடு' என்பன புதிய நாடகப் பரிசோதனைகளின் வெற்றிப் படைப்புக்கள் என்பது பொருத்தமே. நா. சுந்தரலிங்கத்தின் 'விழிப்பு' கவிதையில் அமையாவிடினும் அந்நாடகமும் புதிய முறை நாடக வரிசையிலே சிறப்பிடம் வகிக்கின்றது.

பழைமையான நாட்டுக் கூத்து மெட்டுக்களைப் பயன் செய்தல், ஆடம்பரமற்ற குறியீட்டு மேடை அமைப்பு, (Symbolic Stage Settings) பாத்திரங்கள், பாடுவோர் ஆகியோரிற் பலர் அரங்கிலிருந்து அவ்வப்போது மேடையேறிக் கலந்து கொள்ளல், கூறுவோர்களின் (Narrators) இடைப்பிறவரல் மொழிகள், பாவனைக்கு (Miming) முக்கியத்துவமளித்தல் முதலாக இந்நாடகங்களிற் பல புதுமைகள் கையாளப்பட்டன.

நாடகத்திலே கவிதையடிகளை உரையாடல்களாகக் கையாளும் முறைமை பழைமையானதாயினும் அம் முறையினை உணர்ச்சிபூர்வமாகக் கையாண்ட வகையிலே இக்கவிதை நாடகங்கள் ஒரு புது வழியினைச் சமைத்தன. முருகையன், கவிதை நாடகம் பற்றிக் கூறுவதனை இவ் விடத்தில் நினைவு கூர்தல் பொருத்தமானதே.

"வசனமாக இல்லாமல் யாப்புக்கு அமைய இருப்பதனால் மாத்திரம் எந்த நாடகமும் சிறப்புப் பெறாது. எல்லா நாடகத்துக்கும் பொதுவான கலை இலக்கண நியதிகளே கவிதை நாடகத்துக்கும் உரியவை. சுவைப் பயனுக்குக் காலான அம்சங்கள் எல்லா நாடகங்களுக்கும் பொதுவாகவே உள்ளன. ஆயினும் கவிதை நாடகத்தில், சொல்லோசை பற்றிய உணர்வு மிகவும் கூர்மை பெற்று முழு விழிப்புடன் செயலாற்றுமாறு இயக்கப்படுகிறது".<sup>3</sup>

இந் நாடகங்களின் நெறியாள்கையும் தனித்தன்மை வாய்ந்ததாகும். நாடகப் பிரதியைத் தமது கற்பனைக் கேற்பவும் மேடைத் தேவைக்கேற்பவும் உருப்படுத்திக் கையாளும் நெறியாளர், நாடக மேடையேற்றத்துக்கு முன்னரும் மேடையேற்றத்தின் போதும் சூழ்நிலைகளையும் பாத்திரங்களையும் அவை எதார்த்த பூர்வமர்க அமைவ தற்குப் பெரிதும் உழைக்க வேண்டிய தேவை ஏற்படுகிறது. அவர் நாடகாசிரியனின் கருத்துக்களுக்கு விளக்கமும் வடிவமும் கொடுப்பவராகத் தம்மை ஆக்கிக் கொள்கின்றார். ஆனால், மேடையிலே நாடகம் நிகழும் பொழுதோ பாத்திரங்கள் தாங்குவோரின் தனி முத்திரைகளுக்கு ஊறு விளையாத வகையிலே நெறியாளர் விலகிநிற்கும் நிலையும் காணப்படுகின்றது. ஆடம்பரமான மேடைக் காட்சிகள் இல்லாதபோதும் காட்சிக் குறியீடுகள் வாயிலாக முழுமையான காட்சி மயக்கத்தினை ஏற்படுத்துந் திறனும் குறிப்பிடத் தக்கதே.

அண்மைக் காலத்திலே 'தமிழன் கதை', 'ஏணிப்படிகள்' ஆகிய களிக்கூத்து வகையைச் (Farce) சார்ந்த நாடகங்கள் மேடையேறியுள்ளன. இவை முற்றிலும் அரசியற் சார்பானவை.

“நாடகம் மக்கள் மனத்தில் ஒரு தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தல் வேண்டும். தாக்கம் என்றால் இங்கு புதிய கருத்தைத்தான் குறிக்கிறது. இவ்வித தாக்கத்தைக் 'கழேயம்' பார்த்திருப்பவர்கள் உணர்ந்திருப்பார்கள்”.<sup>4</sup>

அடுத்துச் சிறுவர்களின் உளவயது, அநுபவம் ஆகிய வற்றிற்கு உகந்தவகையிலே நாட்டார் கதைகள், பிராணிகளின் கதைகள் ஆகியவற்றை நாடகமாக்கி மேடையேற்றும் சிறுவர் அரங்கு நாடகங்களும் குறிப்பிடத்தக்கன. சிங்கள நாடகமேடையில் இத்தகைய நாடகங்கள் பல அரங்கேறியுள்ளன. கவிஞர் வி. சுந்தவனம் அண்மையிற் பாடசாலை நாடகப் போட்டிக்கென மேடையேற்றிய ஒரு நாடகம் இத் துறையில் முன்னோடியாய் விளங்குகிறது. சிறுவர் அரங்கு நாடகங்கள் சிறுவரே நடித்து மேடையேற்றப்படல் வேண்டுமா, பெரியோரே பாத்திரம் ஏற்று நடித்து மேடை

யேற்றப்படல் வேண்டுமா என்பதில் நாடக நிபுணர்களிடையே கருத்து வேற்றுமையுண்டு. எதிர்காலத்தில் இத்தகைய பல சிறுவர் அரங்கு நாடகங்கள் தமிழிலே சிறுவர்க்காகத் தயாரிக்கப்படுவது விரும்பத்தக்கது.

வானொலி நாடகங்களிலும் புதிய பரிசோதனைகள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. தொடர்ச்சியாக வாரந்தோறும் ஒலி பரப்பாகும் நாடகங்கள் கேட்போரிடையே ஒரு குடும்பச் சூழ்நிலையையே உருவாக்கி அவர்களை நாடகபாத்திரங்களோடு உறவுபடுத்தும் நிலையையும் காணலாம். அண்மையிலே பலமாதங்களாய் நடந்து முடிந்த சில்லையூர் செல்வராசனின் 'தணியாத தாகம்' இவ்வகையிற் குறிப்பிடத்தக்கது. சீதனப் பிரச்சினையை மையமாகக் கொண்டு நீண்டு சென்ற இவ்வானொலி நாடகத்தில் யோகம், ஆனந்தன், சோமு, முருகேசு, கனகம் முதலான பாத்திரங்கள் இரகசிகர்களின் உள்ளங்களில் நிலையான இடம் பெற்று விட்டன. சீதனக் கொடுமையாலே தற்கொலையை அரவணைத்த யோகம் நாடகத்தைக் கேட்டோரின் உள்ளங்களில் ஆழமான தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தி விட்டான். இந் நாடகம் திரைப்படச் சுவடியாக அச்சாகி 1971-ஆம் ஆண்டில் வெளியானது. 'தணியாத தாகம்' நாடகத்தைத் தயாரித்தளித்த கே. எம். வாசகர் பாராட்டிற்றுகுரியவர்.

கீழைத்தேய நாடகமேடையிலிருந்து பெற்றுக்கொள்ளத் தக்க புதுமைமிக்க அமிசங்கள் பல உள்ளன. பேட்டல் பிறெஸ்ட் (Bettolt Brecht) என்பார் இவ்வமிசங்களிற் சிறந்த வற்றைக் கிரகித்து Epic Drama என்னும் இதிகாசப் பண்பமைந்த நாடகங்களை மேற்றிசையினர்க்கு அறிமுகஞ் செய்துள்ளார். அவ்வாறாயின் நாமும் இவற்றை நுணுகி ஆராய்ந்து அவற்றிற்குப் பல புதிய கோலங்களை அளித்தல் வேண்டும் என்பது சொல்லாமலே போதரும். தத்துவங்களையும் சிந்தனைகளையும் உருவகப்படுத்தி ஆக்கப்படும் அருப நாடகக்கலையினை (Abstract Theatre) வளர்ப்பதன் மூலம் 'அபசுரம்' போன்ற கருத்துசார் நாடகங்களையும் நாம் உருவாக்கலாம்.

இங்கு நாம் கூறியவை யாவும் பரிசோதனை நிலையிலுள்ள கலைவடிவங்களேயாகும். இவற்றின் எதிர்காலம் பற்றியும் வளர்ச்சி பற்றியும் இக்காலகட்டத்தில் யாதும் கூறல் இயலாது. புதிய வடிவங்கள் என்பதனால் இவற்றில் இரகசிகர் களுக்குக் கவர்ச்சி ஏற்பட்டுள்ளதா, ஆழமான கலையமிசங்கள் பொருந்தியுள்ளதாலே கவர்ச்சி உண்டாயிற்று என்பன கேள்விக்குறிகளாகவேயுள்ளன. எனவே இவற்றின் நிலை பேறுபற்றி எதிர்காலமே தீர்ப்பளிக்க வல்லது. எந்தக் கலையாக இருப்பினும் அது தனது சொந்தச் சூழலிலே பிறந்து வளர்ந்தால் மட்டுமே நீடித்து வாழும் என்பதை ஈண்டு நினைவு கூர்வது நன்று.

தமிழ் நாடகக் கலையின் வளர்ச்சிக்கு மேலும் பல படிகள் உள்ளன என்பதை எவருமே மறுக்கார். இன்றுள்ள புதிய வடிவங்களைப் பயன்படுத்திப் புதிய பல நாடகங்களையும் எழுதி மேடையேற்றி அவ்வப்போது ஏற்படும் நிறை குறைகளை உள்ளச் சம நிலையோடு ஆராய்ந்து திருத்தங்கள் மேற்கொள்ளப்படுவதன் மூலமே வளர்ச்சி ஏற்படும் என்ப தற்கு ஐயம் இல்லை.

### 3. 1973இன் முன்பு வெளியான மூன்று நாடகங்கள்

இவ்வாராய்ச்சிக் கட்டுரை எழுதுவதற்கு ஈழத்திலே வெளியான தமிழ் நாடக நூல்களைத் தேடிய காலத்திற் கிடைக்காமல் அண்மையிலே கிடைத்த மூன்று நாடக நூல்கள் பற்றி இத்தலையங்கத்தின் கீழ் ஆராயப்படும்.

#### (அ) பனை இராசன் நாடகம் - சாம். டி. தம்பு 1938

அழகேசன் என்னும் பனை நாட்டரசனும் அவன் நாட்டுக் குடிகளும் பனையின் பயன்களைப் புறக்கணித்து நவீன நாகரிகத்திலே திளைத்தமை கண்டு சேற்றங் கொண்ட சந்நியாசி ஒருவரின் சாபத்தினாலே பனை நாட்டிலே பஞ்சமும் நோயும் பதியும் தலையெடுக்கின்றன. பனையரசன் இதனை உணர்ந்து சந்நியாசியை நாடிச் சென்று அவரிடம் மன்னிப்புக்

கோரியபொழுது அவர், “பனைப் பிரயோசனத்தை உணர்ந்து பனையைப் பேணினால் மட்டுமே நாட்டிற்கு உய்தி உண்டு” என்று கூற அவ்வாறே அவன் நடவடிக்கைகளை மேற் கொண்டு நாடு மீண்டும் வசியும் வளனும் பெறுவதைக் கூறுவது.

#### (ஆ) மனாள் குணங்களுக்கேற்ற மங்கை- வி. அ. திருநாவுக்கரசு (ஆண்டு இல்லை)

காளகண்ட ஐயரின் வீட்டிலே அடிமையாய் வாழ்ந்த சந்திரமதி, தன் மகன் தேவதாசன் விடந்தீண்டியிறக்க அவனைச் சுடுகாட்டிற்குக் கொண்டு செல்வது தொடக்கம் அவளும் அரிச்சந்திரனும் சத்தியத்தின் மகிமையாலே தமக்கு விளைந்த இடர்களினின்றும் நீங்கி மீண்டும் அரணைப் பெறுவது வரையுள்ள வரலாறு.

#### (இ) சிலம்பு சிரித்தது - இ. நாகராஜன் 1969

கோவலனும் கண்ணகியும் மதுரைக்குச் சென்று மாதரியின் குடிலிலே தங்கிக் கோவலன் தன் கடந்த காலச் செயல்களுக்காய்க் கழிவிருக்கம் கொள்வது தொடக்கம் கண்ணகி மதுரையை எரிப்பது வரையுள்ள வரலாறு.

### 4. பண்புகள்

அண்மையில் யாழ்ப்பாணத்தில் ஏற்பட்ட உணவுப் பற்றாக்குறையின்போது பனையின் மகிமை எம் மக்களால் நன்கு உணரப்பட்டது. சீனியையே பயன்படுத்திவந்த பலரும் பனங்கட்டியை நாடிச் செல்லலாயினர். பனாட்டு, கருப்ப நீர், ஓடியல், புழுக்கொடியல், பனம் பழம் ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்துவதாலே உணவுப் பஞ்சத்தினின்று ஓரளவு விடு படலாம் என்ற உணர்ச்சி இன்று ஏற்பட்டுள்ளது. சிவநெறிக் காவலரான க. கனகராசா அவர்கள் பனைக்காவலராயும் மாறி யாழ்ப்பாணக் குடாநாடெங்கணும் பனைவிதை நட்பும் பனையைப் பேணியும் வருவதற்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும்ளித்து வரல் யாவரும் அறிந்ததே. பனைபற்றிப் பல்கலைச் செல்வர்

க. சி. குலரத்தினத்தைக் கொண்டு நூல் எழுதுவித்து வெளியிட்டு இலவசமாக வழங்கி வருவதும், சோமசுந்தரப் புலவரின் 'தாலலிலாசம்' நூலை வெளியிட்டதும் அவரின் பணிகளிலே குறிப்பிடத்தக்கன.

இற்றைக்கு நாற்பதாண்டுகளின் முன்னரே யாழ்ப்பாணத்தின் கற்பகத் தருவான பனையின் சிறப்புக்களை உணர்ந்து, அதன் பயனை மக்கள் இழந்து வருவதற்காய் வருந்தி அவ்வருத்தத்திற்கு நாடகக்கலை வடிவு தந்ததோடு அந்நாடகத்தை நூல்வடிவிலும் வெளியிட்டுள்ள பிரபல அப்புக்காத்து சாம். டி. தம்பு பாராட்டிற்கு உரியவரே. இவரின் நாடகம் முற்றிலும் பிரசாரநோக்கிலேயே எழுதப்பட்டுள்ளது. ஈழத்திலே எழுதப்பட்ட முழுநீளப் பிரசார நாடகம் இஃது ஒன்றேயாகும். இந்நாடகத்தின் முகப்பட்டை ஆங்கிலத்திற் பின்வருமாறு அமைந்துள்ளது :

Drama  
Entitled  
**Panai Rajan Nadagam**  
( Swaraj )

Written  
By  
**Sam D. Tampoe**  
( Advocate )

Composers  
**Messrs P. W. Thambirajah**  
**P. Sabapathy**  
**C. A. Dhas**

Printed at  
**St. Joseph's Catholic Press**  
Jaffna

Copy Right Resrved

Price per Copy 25 cts.  
May 1938, 5

பிரசாரத்தின் அடிப்படையிலே எழுதப்பட்ட நாடகமாயினும் அழகசேனன், பூபதி, சந்தியாசி, தவமணி, தனபாக்யம் முதலாக இருபத்து நான்கு பாத்திரங்களைக் கொண்டு கதையமிசங் குன்றாத வகையிலே இந்நாடகம் ஆக்கப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. காட்சிகள் 1ம் சீன் 2ம் சீன் என்றே வகுக்கப்பட்டுள்ளன. தொடக்க வசனம்,

இந்திரேசு : Hello ! Hello!! what's your name?<sup>6</sup>

, என்று ஆங்கிலத்திலே அமைந்திருத்தல் காணலாம். போலி நாகரிகத்தால் நாட்டின் பழைமையான மரபுகள், நடையுடை பாவனைகள் ஆகியன மாறுகின்ற வகையினைத் தொடக்கத்திலேயே நாடகாசிரியர் இவ்வாறு புலப்படுத்துகின்றார். இந்திரேசு (இங்கிலிஷ் என்ற சொல் மருவி இந்திரேசு ஆகி அஃது ஒருவரின் பெயரைக் குறிப்பதாய் அமைகின்றது. ஆசிரியரின் அங்கதச் சுவைக்கு இந்தப் பெயரமைப்பும் ஒரு சான்று.) இவ்வாறு கேட்கக் கூழுக்குப் பாடி கூறும் பதில் பின்வருமாறு :

கூழுக்குப்பாடி : என்ன ? உந்த இந்திரேசை என்னிலை விடாதே. தமிழிலே பேசுங்காணும். கோப்பியே குடிக்கிறாய் ? (கேலிச் சிரிப்புச் சிரிக்கிறார்)<sup>7</sup>

இவ்வாறு ஆங்கிலமொழியைக் கையாள்வதைக் கேலி பண்ணும் நாடகாசிரியர் நூலின் முகப்பட்டையை ஆங்கிலத்திலே அமைத்துள்ளமை வியப்பைத் தருவதாய் உள்ளது.

கூழுக்குப்பாடி என்ற பெயர் நையாண்டியாகக் கையாளப் படாமையையும் இவ்விடத்திற் கருத்திற் கொள்ளல் வேண்டும். 'ஒடியற் கூழுக்குப் பாடுபவன்' என்று பனைப்பயனின் மகிமையைக் காட்டவே இப்பெயரை அவர் ஆக்கியுள்ளார். கிறிஸ்தவ, சைவப் பெயர்களோடு வடலி முதலி, வேட்டை நாயகம், ஊரபிமானி முதலான காரணப் பெயர்களும் வருகின்றன. நோனகாமி, பாறன் சிங்கோ போன்ற சிங்களப் பாத்திரங்களும் நாடகத்தில் உலாவுகின்றன. பாத்திரங்களின் மொழித்திறன், தகுதி என்பவற்றிற்கேற்ப உரையாடல்களும் அவ்வவ்வகையிலே அமைந்துள்ளன.<sup>8</sup>



பதினேந்து சீன்கள் (காட்சிகள்) கொண்ட இந்நாடகத்தில் நர்ப்பத்தேழு பாடல்கள் உள்ளன. அவற்றுட் பெரும் பான்மை கீர்த்தனங்களாகவும் சிறுபான்மை விருத்தங்களாகவும் சிந்துகளாகவும் ஆக்கப்பட்டவை. பனைப்பயன்களின் சிறப்புக்களே பெரும்பாலான பாடல்களிலே பொருளாக அமைந்துள்ளன. பாடல்களை யாத்தோர் தமது காலத்திலே பிரசித்திபெற்றிருந்த திரைப்படப் பாடல்களின் மெட்டுக்களையும் ஆங்காங்கே கையாண்டு பாட்டியற்றியிருக்கின்றனர். 'பஜனை செய்வோம் கண்ணன் நாமம்', 'மாயப்பிரபஞ்சத்தில் ஆனந்தம் வேறில்லை' என்ற சிந்தாமணிப் பாடல் மெட்டுகள் கையாளப்பட்டுள்ளன.<sup>9</sup>

நாடகத்தில் வந்துள்ள 'பாடல்களின் தரத்திற்கும், பிரசாரநோக்கிற்கும் உதாரணமாக' பின்வரும் பாடலைக் காட்டலாம். (பாடல்களை இயற்றியோர் மூவர். அவர்களின் பெயர்களை முகப்பட்டையிற் காணலாம்)

பாட்டு (ஆலோலம் ... என்ற மெட்டு)

'பாவை - 1 : பன்னவேலை பண்பாய்ச் செய்திடுவோம்  
பாணிப் பனாட்டுப் பண்பாகச் செய்வோம்  
உண்ணக் கிழங்கொடிய லெடுப்போம்—எங்கள்  
ஊருக்குள் விற்றுச் சீவித்திடுவோம்

.. 2 கன்கரிந்தே தும்பெடுத்து விற்போம்—மீதி  
காய்ந்த பின்பேவிற காக விற்போம்  
சந்சையுள நுங்கரிந்து உண்போம்—ஓலைச்  
சார்பினிற் சாயங்கள் தோய்த்து விற்போம்.<sup>10</sup>

சந்தியாசி, அரசனுக்கு விதிக்கும் நிபந்தனைகளாய் வரும் உரைப்பகுதி, நாடகாசிரியரின் உரைச்சிறப்பையும் நோக்கையும் நன்கு புலப்படுத்தும்.

சந்தியாசி : "முதலாவது, பஞ்சத்தை நீக்கும் இளம்பனைகளைத் தறிக்கக்கூடாது. இரண்டாவது, பனையிலிருந்து வரும் உணவுப் பொருட்களை விலக்காது உண்ண வேண்டும். மூன்றாவது, பனம்வித்து நட்டுப் பயிருண்டாக்க வேண்டும். நான்காவது, அந்நிய

தேசக் குடிவகைகளை ஒழிக்கவேண்டும். ஐந்தாவது, உள்ளூர்ப் பிரயாணத்திற்குக் கார், பஸ், லொறி இவைகளை நீக்கி மாட்டுவண்டியையே பாவிக்க வேண்டும். நெய் வகைகளில் எண்ணெய், தேங்காய் நெய், இலுப்பை நெய், ஆமணக்கு நெய், பசுநெய் ஆகியவற்றைப் பாவிக்கவேண்டும். இவைகளை நீர் தவறாது நடத்தி வைப்பீரானால் நான் இத்தவத்தைவிட்டு உமது நகர்ப்புறம் வருவேன். இல்லையேல் இத்தவத்தை விட்டுப் பெயரேன்".<sup>11</sup>

பனைப்பிரசாரம் மட்டுமன்றி லஞ்ச ஊழல், பொய் வழக்குத் தயாரித்தல் முதலான தீமைகளையும் நாடகாசிரியர் ஆங்காங்கே சாடிச் செல்வதை அவதானிக்கலாம். மகாத்மா காந்தி சுதேசியத்தை வற்புறுத்தி அதன் மூலமே சுயராச்சியத்தை அடையலாம் என இந்திய நாட்டிலே பிரசாரம் செய்து வந்த காலத்திலே அப்பிரசாரத்தினால் ஈர்க்கப்பட்ட ஆசிரியர் 'பனை இராசன் நாடகத்'தை யாத்தார் என்பதற்கு அவர் இதன் மறு பெயராகச் 'சுவராஜ்' என்பதை வழங்கியுள்ளமையும் சான்றாகும்.

சமய, தத்துவ, அறப்போதனைக் கால நாடக காலப் பிரிவிலே எழுதப்பட்டதாயினும், புதிய நோக்கும் புரட்சி மனப்பாங்கும் அமைந்த இந்நாடகம் பலவகையிலுந் தனித் தன்மை பொருந்தி விளங்குவது குறிப்பிடத்தக்கது.

அடுத்து 'மணான் குணங்களுக்கேற்ற மங்கை' என்னும் நாடகத்தை எடுத்துக் கொண்டால் இது நாற்பதுகளிலே வெளியானது என்பதற்கு இதன்கண், கையாளப்பட்டுள்ள பாடல் மெட்டுக்களே சான்றாய் உள்ளன. (சாவித்திரி திரைப்படத்தில் எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி நாரதர் பாத்திரம் ஏற்றுப் பாடிய 'மங்களமும் பெறுவாய்' என்ற பாடல் மெட்டில் இவ்வாசிரியர் 'மங்களமும் பெறுவார்'<sup>12</sup> என்றதொரு பாடல் யாத்துள்ளார்.) பாரதியின் 'திக்குத் தெரியாத காட்டில்'<sup>13</sup> என்னும் கண்ணன் பாட்டை இவர் முன்பின்னாக மாற்றிப் பயன் செய்துள்ளமையையும் காணலாம். இந்நாடகத்திலே சிறப்பாக எடுத்துக் கூறற்கான பண்புகள் எவையும் இல்லை.

‘சிலம்பு சிரித்தது’ நாடகக் கதை ஒன்பது காட்சிகளால் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. முதற் காட்சியிலே கோவலனின் கழி விரக்கமும் கண்ணகி அவனுக்கு ஆறுதல் மொழிகளை யுரைப்பதும் கோவலன் சிலம்பு விற்கச் செல்வதும் கூறப் படுகின்றன. இரண்டாம் காட்சியிலே கோவலன் பொற் கொல்லனைக் கண்டு சிலம்புக்கு விலைபேசுவதும், பொற் கொல்லன்

பாண்டிய மன்னன் தன்னைப்  
பார்த்துமே பேசி நானும்  
மீண்டுமே வரும்வ ரைக்கும்  
விலகிடா திங்கி ருப்பாய்<sup>14</sup>

என்று கூறிப் பாண்டியன் அவைக்களம் செல்வதும் விரிக்கப் படுகின்றன. மூன்றாம் காட்சி, பொற்கொல்லன் பாண்டியனை மயக்கிக் கோவலனைச் சிரச்சேதம் செய்விக்க அவன் அநுமதி பெறுவதைச் சித்திரிக்கின்றது. நான்காம் காட்சி பொற் கொல்லன் காவலாளரின் ஐயங்களைப் போக்கிக் கோவலனைக் கொலைக்களப்படுத்துவதைச் சித்திரிக்கின்றது. ஐந்தாம் காட்சி கோவலன் கொலைக்களப்படுமுன் அவனுக்கும் காவலர்க்குமிடையே நடைபெறும் உரையாடலை உள்ளடக் கியது.

கண்ணகி கற்பின் செல்வி  
கயவர்கள் காட்ட நீதி  
எண்ணவே இல்லை அம்மா  
இழிந்தவர் நாளை உண்மை  
வண்ணமே அறியச் செய்து  
மாண்புறு குலத்தின் சீரை  
மண்ணிடை நிலைக்க வைத்தல்  
மங்கைநின் கடனே யாகும்<sup>15</sup>

என்று சிரச்சேதஞ் செய்யப்படுமுன் கோவலன் கூறும் இறுதி யுரையுடன் இக்காட்சி இறுகின்றது. ஆறாம் காட்சியில் ஆயர்பாடியிலே நடைபெறும் குரவைக் கூத்தாடலும் கண்ணகி, மாதரி வாயிலாகக் கணவன் கொலைப்பட்ட செய்தியைக் கேட்டு வருந்தி அவைக்களம் நோக்கி ஓடலும்

விரிக்கப்படுகின்றன. ஏழாம் காட்சியிற் கண்ணகி மதுரை வீதியிலே செல்கையில் அட்டதிக்குப் பாலகரிடம் “என் கணவன் கன்வனோ?” என்று கேட்பதும் அவர்கள் இறுக்கும் பதில்களும் வருகின்றன. எட்டாம் காட்சி கோவலனின் உடல் கிடந்த இடத்தைக் கண்ணகி அடைந்து புலம்பலும் கோவலன் உயிர்த்தெழுந்து தன் குலத்தின் மானங்காக்கு மாறு கண்ணகியை வேண்டதலும், கண்ணகியின் சூளுரையும் கொண்டதாய் அமைந்துள்ளது. இறுதிக் காட்சி கண்ணகிக்கும் நெடுஞ்செழியனுக்கும் நடக்கும் வாதத்திலே தொடங்கிக் கண்ணகி நாட்டை எரிவாய்ப்படுமாறு சபித்தலோடு முடிவுறுகின்றது.

இக்கவிதை நாடகத்திலே நீண்ட உரையாடல்கள் விருத்தப்பாயாப்பில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. கவிதை நாட கத்தில் அகவற்பா யாப்பே உரையாடலை இயற்கை யானதாய் ஆக்குவதற்கு உகந்தது என்பதை இந்நாட காசிரியர் கருத்திற் கொண்டிலர். அதனால் இந்நாடகம் தனக்குரிய நாடகப் பண்பினை இழந்து கதைகூறும் பண்பினைப் பெரிதும் பெற்றுவிடுகின்றது. இடையிடையே இசைப் பாடல்கள் அமைவதும் ‘சிலம்பு சிரித்தது’ கவிதை நாடகத்தினை இசைநாடகமாக மயங்கும் வண்ணம் செய்து விடுகின்றது.

நாற்பதுகளில் வெளியான கண்ணகி திரைப்படத்தின் செல்வாக்கினை இந்நாடகத்திற் காணலாம். கொலைக்களத் திலே கோவலனின் தனிநிலைப்பேச்சு, கண்ணகி அவனை உயிர்ப்பித்த பொழுது அவனுக்கும் கண்ணகிக்குமிடையே நடைபெறும் உரையாடல், கண்ணகி அட்டதிக்குப் பாலக ரிடம் உண்மை கேட்க அவர்கள் அளிக்கும் அசரீரிப் பதி லுரைகள் ஆகியன இதற்கு உதாரணங்களாகும். சிலப்பதி காரத்திலே பொற்கொல்லன் என்றே குறிக்கப்படும் கதாபாத்திரத்தைக் கண்ணகி திரைப்படத்திலே வஞ்சிப் பத்தன் என்ற பெயர் கொண்டு ‘இளங்கோவன்’ அறிமுகஞ் செய்திருந்தார். அப்பெயர் மதுரகவி நாகராஜனால் ‘வஞ்சி’ என்று குறுக்கிக் கையாளப்படுகின்றது.

‘சிலம்பு சிரித்தது’ சிலப்பதிகாரக் கதைக்கு முரணின்றி அமைந்துள்ளதாயினும் கவிதைநாடக அமைதி இதிற் குறைவாகவேயுள்ளது.

## 1973ஆம் ஆண்டின் பின் வெளியான நாடகங்கள்

புதியமுறை நாடகங்கள் பரிசோதனை அடிப்படையில் அவ்வப்போது மேடையேறியபோதிலும் வழக்கமான முறையில் அமைந்த நாடகங்களே நூல் வடிவம் பெற்று வெளியாகிக் கொண்டிருக்கின்றன. 1973இன் பின்னர் வெளியான ஐந்து நாடக நூல்களும் இதற்கு உதாரணங்களாகும். *As You Like It* என்ற ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகத்தைத் தழுவிப் புதிதாக ‘மனம்போல் மாங்கல்யம்’ என்னும் நாட்டுக் கூத்து நூல் ஒன்றும் வெளியாகியுள்ளது.

முதலிற் குறித்த ஐந்து நாடக நூல்களும் சமகால நிலையினைச் சித்திரிக்கும் சமூக நாடகங்களாகவே அமைந்துள்ளமை ஒரு வளர்ச்சி நிலையினையே காட்டுகின்றது. பழையபழைய புராண, இதிகாச, வரலாற்றுச் சம்பவங்களிலிருந்து சிறிது சிறிதாக நாடகாசிரியர்கள் விடுபட்டு வருகின்றனர் என்பதற்கு இஃதோர் அறிகுறி.

நாடகாசிரியர்களின் சமூக நோக்கு எவ்வாறு அமைந்துள்ளது என்பதைத் தெளிவாக்க முதலில் இந்நாடகங்களின் கதையமிசம் சுருக்கமாகத் தரப்படும்.

### (அ) சமூக நாடகங்கள்

#### I. குரங்குகள் - ‘நந்தி’, 1975

விஞ்ஞானி ஒருவர், இருபது வருட முயற்சியின் பயனாக விசித்திரமான இரு மூக்குக் கண்ணாடிகளைக் கண்டு பிடிக்கின்றார். அவற்றுள் நீலநிற மூக்குக்கண்ணாடியை ஆணும், சிவப்புநிற மூக்குக் கண்ணாடியைப் பெண்ணும் அணிந்து கொண்டு தம் முன்னால் நிற்பவர்களை நோக்கினால் அவர்களின் மனஒட்டங்களை, அந்தரங்கச் சிந்தனைகளை அறிந்துகொள்ளலாம். ஆனால் இவற்றை மாறி (சிவப்புக் கண்ணாடியை

ஆணும் நீலக்கண்ணாடியைப் பெண்ணும்) அணிந்தால் விபரீதமே வ்ளையும். முன்னால் நிற்பவர்தான் சிந்தனையின் தாறுமாறான மன அலைகளே தோன்றும்.

இதனை உணராத நிலையிலே விஞ்ஞானியின் உதவியாளரான லலிதா நீல மூக்குக்கண்ணாடியை அணிந்துகொண்டு தன் காதலன் கருணாகரனை நோக்கியதால், அவன் நடனகாரியான பத்மாவையே காதலிப்பதாய்ப் பிழைபட உணர்ந்து அவனுக்கு நஞ்சூட்டிக் கொல்ல முற்படுகிறாள். இதனை எவ்வாறோ அறிந்துகொண்ட விஞ்ஞானி போத்தலிலிருந்து நஞ்சை அகற்றித் தண்ணீரை அதனுள் ஊற்றி வைக்கிறார். லலிதா அதைத் தெரிந்துகொள்ளாது தான் நஞ்சையே காதலனுக்குக் கொடுத்ததாக நினைக்கின்றாள்; விஞ்ஞானி மூலம் கண்ணாடிகளின் உண்மைச் செயற்பாட்டினை அறிய நேர்ந்தபொழுது தனது தப்பிப்பிரயத்தாற் கருணாகரனின் வாழ்வினை முடிக்க முனைந்ததற்கு வருந்தி அவனைக் காப்பாற்றுமாறு விஞ்ஞானியை மன்றாடுகின்றாள். விஞ்ஞானி அவளின் சிந்தனையற்ற செயலினால் விளையவிருந்த விபரீதத்தை அவளுக்கு உணர்த்துத் பொருட்டு, “கருணாகரன் இறப்பது உறுதியே” என்று பாதி விளையாட்டாகப் பயமுறுத்துகின்றார். இதனை உணரமுடியாத மனநிலையிலே லலிதா கத்தியாலே தன்னைக் குத்தித் தற்கொலை செய்து கொள்கிறாள்.

## II. ஒரு பிடி சோறு -

இரகசிகமணி கனக. செந்திநாதன் - 1976

உலோபியும் சுயநலமியுமான தனபாலசிங்கம், தமது கமத்தில் வேலைசெய்யும் நல்லான் மலேரியாக் காய்ச்சலிற் பீடிக்கப்பட்டுக் கிடந்தபொழுது அவன் தாய் பொன்னி வந்து பத்து ரூபா பணம், அல்லது ஒரு கொத்து அரிசியாவது தரும்படி கேட்க இரக்கமின்றி அவளை ஏசிக் கலைக்கிறார். அவரின் வேலைக்காரனான சொக்கன் அவளுக்குத் தன் பணத்திலிருந்து இரண்டு ரூபா கொடுத்து அனுப்புகின்றான். தனபாலசிங்கத்தின் மகள் கொழும்பிலிருந்து அனுப்பிய கடிதத்திலே தன் குழந்தைக்குத் தோஷம் இருக்கிறது

என்றும் அது பேரனுக்குக் கூடாது என்றும் குறித்ததையும், தரகர் தம்பையா அவருக்கு மாரகதசை என்று சோதிடர் கூறுவதாகச் சொன்னதையும் நம்பிய தனபாலசிங்கம் அதிலிருந்து தப்பச் சந்திதி முருகன் கோயில் சென்று அன்னதானம் செய்ய முற்படுகிறார். தன் மகன் நல்லா னுடைய பெயரில் அருச்சுனை செய்துவரச் சந்திதி வந்த பொன்னிக்கு அவளின் பெட்டியிலே சோறு கொணர்ந்து கொடுத்த தனபாலசிங்கத்தைப் பொன்னி ஏசித் தன்மானங் காரணமாக அச்சோற்றை ஏற்க மறுக்கிறாள். தம்பையரின் அறிவுரையாலே சற்று மனம் மாறிய அவள் அதில் ஒருபிடி சோற்றை மட்டும் உண்டுவிட்டுச் செல்கிறாள்.

மடத்திலே சந்தித்து நூல் கட்டிய சிவோகம் சச்சி தானந்த சுவாமிகளுடனும், தம்பையருடனும் காரிலே வீடு திரும்பிய தனபாலசிங்கம் கார் விபத்தில் மயிரிழையிலே தப்பி விடுகின்றார். பின்பு அவர் வீட்டிலே கண்ட கனவும் தப்பி விடுகின்றார். அவர் பொன்னி அவரின் மனத்தை மாற்றி விடுகிறது. அவர் பொன்னி யையும் நல்லானையும் அழைத்து அவர்களிடம் மன்னிப்புக் கேட்டு அரிசி, காசு, வேட்டி, சால்வை கொடுத்து அனுப்பு கிறார். பொன்னி அவரிடம் பெற்று உண்ட ஒருபிடி சோறுதான் அவரைக் காப்பாற்றியது என்று சொக்கன் கூறியதை அவர் நம்புகின்றார்.

### III. பொலிடோலே கதி -

அராலியூர் ந. சுந்தரம்பிள்ளை B. A., 1976

தனது பதினைந்து வயது தொடக்கம் இருபது வயது வரை ஆண்டு தவறாது ஜி. சி. இ. பரீட்சைக்குத் தோற்றி வந்த மலரவன், நண்பர்களோடு ஊர் சுற்றித் திரிந்து தீய பழக்கங்கள் பலவற்றையும் பழகிவந்ததோடு, பொன் னப்பரின் மகள் செந்தாமரையையும் காதலிக்கக்கிறான். இதனைத் தம் நண்பர் அருளப்பர் வாயிலாக அறிந்த மலரவனின் தந்தை மாணிக்கம்பிள்ளை அவனைக் கண்டிக்கிறார். தந்தையின் கண்டிப்பைப் பொறுக்காத மலரவன் வீட்டைத் துறந்து தன் நண்பன் குமாரிடம் சென்று ஆலோசனை கேட்கிறான். குமார் "ஒன்றுக்கும் உதவாத உனக்குத்

தற்கொலைதான் ஏற்றது" என்று கூறி மலரவனுக்குப் பொலிடோலே அருந்தக் கொடுப்பதுபோல, மிளகாய்த் துளைத் தண்ணீரிலே கலந்து சிறிது மண்ணையும் ஊற்றிக் கொடுக்கிறான். மலரவன் அதனைக் குடித்ததும் வயிறெல்லாம் பற்றி எரியத் தன் உயிரைக் காப்பதற்கும் வண்ணம் குமாரை மன்றாடுகிறான். அவ்வேளையிலே அவனைத் தேடிக்கொண்டு அங்குவந்த மாணிக்கம்பிள்ளையும் உண் மையை அறியாது மகன் நிலையைக் கண்டு கலங்குகிறார். குமார் இறுதியில் உண்மையைக்கூறி மலரவனை ஏதாவது தொழிலில் ஈடுபடுத்துமாறு தந்தைக்கு அறிவுரை புகன்று இருவரையும் அனுப்பிவைக்கிறான்.

### IV. பணமோ பணம் -

அராலியூர் ந. சுந்தரம்பிள்ளை B. A. 1977

ஏழையான முத்துவேலரின் மூத்தமகன் திருநாதன் பல்கலைக்கழகப் புகழுகப் பரீட்சையிற் சித்தியடைகின்றான். முத்துவேலரின் நண்பரான சுப்பரம்மானின் அறிவுரையைக் கேட்ட முத்துவேலர் தம் தமையன் சிங்காரவேலரிடம் திருநாதனின் படிப்புச் செலவுக்குப் பணமுதவுமாறு வேண்டுகிறார். சிங்காரவேலர் கோயிற்றிருவிழாக்கள் தேர்தல்கள் முதலியவற்றிற்கு ஆடம்பரமாகப் பெரும்பொருள் செலவு செய்பவர், பணக்காரர். இருப்பினும் தம் தம்பியின் வேண்டுகோளை அவர் மறுத்துவிடுகின்றார். அவரின் மகன் தயாளன், சுப்பரம்மான் ஆகியோர் எவ்வளவோ கூறியும் அவர் மனம் மாறவில்லை.

முத்துவேலர் தமது வீட்டுக்காணியை ஈடுவைத்துத் திருநாதனைக் கொழும்பிற்குப்படிக்க அனுப்புகிறார். தாமே சீதனம் கொடுத்து மணம் செய்து வைத்த தம் தங்கை மங்களமும் அவள் கணவர் சண்முகம்பிள்ளையும் கொழும்பில் வசித்ததால், திருநாதனை அவர்கள் வீட்டிலே தங்கியிருந்து படிக்கவும் அவர் ஏற்பாடு செய்கிறார். சண்முகம்பிள்ளை திருநாதனை அன்பாக நடத்தியபோதும் மங்களமும், மகள் வசந்தியும் அவனை மிகக் கேவலமாக நடத்துகின்றனர். மங்களம் தன் வீட்டிலே திருநாதன் இருப்பதை விரும்பாது

கணவன்முன் பேசிய பேச்சுக்களைக் கேட்டிருந்த திருநாதன் அவர்களின் வீட்டை விட்டு வெளியேறிச் சுரப்பரம்மானின் மகனும், தன் காதலி மலரின் தமையனுமான மணிவண்ணனோடு தங்குகிறான். குடும்பப் பொறுப்பைத் தாங்கிவந்த ஏழை எழுதுவினைஞனான மணிவண்ணன் திருநாதனை அன் போடு வரவேற்று ஆறுதல் கூறி அவனுக்குப் பலவாறு உதவுகின்றான்.

ஆண்டுகள் கழிகின்றன. திருநாதன் பி. எஸ்.ஸி. பரீட்சையிற் சிறப்பாகச் சித்தி எய்தியதோடு சிலில் சேவைப் பரீட்சைக்குத் தோற்றித் தெரிவு பெறுகின்றான். இப் பொழுது சிங்காரவேலர் திருநாதனின் சாதனைகளைப் பாராட்டிக் கூட்டம் ஒன்றைத் தம் கிராமத்திலே நடத்தவும், அதன் மூலம் தாமே தம் தம்பியின் மகனுக்கு உதவி இந்த உயர்நிலைக்குக் கொண்டு வந்ததாகக் காட்டவும் முற்படுகிறார். மங்களம் தன் மகள் வசந்திக்குத் திருநாதனை மணவாளனாகக் கொள்ள விரும்புகிறாள். இருவரும் தம் கோரிக்கைகளை எடுத்துரைக்கத் திருநாதனின் வீடு வந்த பொழுது அவன் தம்பியும் எழுத்தாளனுமான மணுள்ள அவர்களைப் பலவாறு அவமதித்து அனுப்புகின்றான்.

## V. மச்சாணைப் பாத்தீங்களா -

இரா. பாலச்சந்திரன் பி. ஏ., 1977

நாகரிகப் பித்து, புகழ் பெறவேண்டும் என்ற ஆர்வம், உலகத்தைச் சுற்றிவரல் வேண்டும் என்ற பேரவா இத்தனையும் ஒன்று சேர்ந்தமைந்தவர்தாம் கிருஷ்ணர். அவரின் மகள் மாலுவை அடையவும், கிருஷ்ணரின் திரண்ட செல்வத்தை அபகரிக்கவும் திட்டம் தீட்டிக் கொண்டு, ஹரே ராமா ஹரே கிருஷ்ண இயக்கத்தைச் சேர்ந்த ராமா என்னும் இளைஞன் கிருஷ்ணரின் வீட்டுக்கு வருகின்றான். அவனுடைய நாகரிகப் போக்கில் மயங்கிய மாலு முன்னரே அவனைக் காதலித்தவளாதலால், அவளின் உதவி கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கையில் கள்வன் வேடத்தில் ஒருவனைத் துப்பாக்கியோடு கிருஷ்ணர் வீட்டிற்கு அனுப்பி அவன் கிருஷ்ணரையும், அவர் மனைவி சீதாவையும், மாலுவையும் பயமுறுத்திப் பெட்டிச்

சாலியைப் பெறவைத்து அவ்வேளையிலே தான் அங்குவந்து அவனைக் கலைப்பதன் மூலம் கிருஷ்ணரின் நம்பிக்கைக்கு ராமா பாத்திரமாகிறான்; சிறிது சிறிதாகக் கிருஷ்ணரின் மனத்தை மாற்றி அவரைத் தன் இயக்கத்தின் இலங்கைக் கிளைக்குத் தலைவராக்குவதாய் ஆசைகாட்டி, அவ்வாறு தலைவரானார் கிருஷ்ணர் ஆகாய விமானங்களில் உலகைச் சுற்றிக் கொண்டேயிருக்கலாம் என்று நம்பவைத்து அவரின் வீட்டிற் கூத்தடிக்கிறான். மாலுவும் அவன் மீது கொண்ட காதலால் யாவிற்கும் உடந்தையாயிருக்கிறாள்.

சீதா, அவளின் மருமகனும் மாலுவை மணக்க விரும்பியவனுமான சண்முகம், சீதாவை வளர்த்துக் கிருஷ்ணருக்கு மணஞ் செய்து வைத்த வேணு ஆகிய மூவரையும், மாலுவுக்குக் கிருஷ்ணர் பேசிய மாப்பிள்ளை சுந்தரத்தையும் ராமா தனது சூழ்ச்சியால் ஏமாற்றித் தனது இயக்கத் தினரின் உதவியோடு மாலாவையும், கிருஷ்ணரின் செல்வத்தையும் கவர்ந்து செல்ல முற்பட்ட பொழுது சண்முகம் ஆபத்தாந்தவனாகத் தோன்றிப் பொலீசாரின் உதவியோடு ராமாவையும், அவன் கூட்டத்தினரையும் பிடித்துவிடுகிறான். மாலுவை மணக்க எண்ணிய அவனது மனோரதமும் கைகூடுகின்றது.

## 3. பண்புகள்

நந்தியின் குரங்குகள், இரசிகமணி கனக. செந்திநாதனின் ஒருபிடி சோறு ஆகிய இரண்டு நாடகங்களும் முதலிலே சிறுகதைகளாய் எழுதப்பட்டு வெளிவந்தவை.<sup>16</sup> குரங்குகள் பின்பு வானொலி நாடகமாகத் தமிழிலும் சிங்களத்திலும் அமைக்கப்பட்டு ஒலிபரப்பப்பட்டது.<sup>17</sup> 'ஒருபிடிசோறும்' வானொலிநாடகமாக ஒலிபரப்பானதே.<sup>18</sup> இவ்விரு நாடகங்களும் மேடைக்கேற்பப் பல மாற்றங்களோடு திருத்தி எழுதப்பட்டு நூலுருவமும் பெற்றுள்ளன. இவ்வகையில் இவ்விரண்டு நாடகங்களுக்கும் சில ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. 'பொலிடோலே கதி' 'பணமோ பணம்' ஆகிய இருநாடகங்களும் நாடக மேடைக்கெனவே எழுதிப் பல முறை நடிக்கப்பட்டவை.<sup>20</sup> 'மச்சாணைப் பாத்தீங்களா'



மேடையேறியதற்குச் சான்றில்லை. எழுதியவுடனே அச்சாகி நூலுருவில் அது வெளிவந்திருக்கின்றது.<sup>21</sup> 'பொலிடோலே கதி', 'மச்சாணைப் பாத்திங்களா' ஆகிய இரு நாடகங்களும் நகைச்சுவை நாடகங்கள் எனக் குறிக்கப் பட்டுள்ளன. இவ்வைந்து நாடகங்களும் ஏதோ ஒரு வகையிலே சமூகப்பார்வை கொண்டனவாகவே விளங்குகின்றன.

குரங்குகள் நாடகத்தின் தலையங்கம் நேராகக் கதையின் கருவினைப் புலப்படுத்தாமற் குறிப்பாகப் பெறவைக்கின்றது. "விஞ்ஞானம், இலக்கியம், அரசியல், ஆத்மீகம், சரியானவர்களால்...சரியான முறையில் சரியான நேரத்தில் கையாளப்படவேண்டும்"<sup>22</sup> என்ற நாடகத்தின் இறுதி வசனத்தைக் கொண்டு இவையாவும் இன்று குரங்கின்கைப் பூமலை போலவே கையாளப்படுகின்றன என்ற முடிவிற்கு நாடகம் பார்ப்போர் வரத்தக்க வகையிலே நாடகாசிரியர் தலையங்கம் கொடுத்துள்ளார். ஆனால் மற்றைய நான்கு நாடகாசிரியர்களும் இரசிகர்களுடைய சிந்தனைக்கு எந்தவித இடத்தையும் கொடுக்காது தம் தலையங்கத்தினை நேராக எடுத்துக் கூறுகின்றனர்.

தலையங்கத்தில் மட்டுமன்றிக் கையாண்ட கருவிலும் நந்தியின் 'குரங்குகள்' தனித்தே நின்றல் காணலாம். விஞ்ஞான கூடத்தைக் களமாகக் கொண்டு அந்தக் களத்திலேயே நாடகம் தொடங்கி இறுவதும், அதிலேயே காதல், சோகம் முதலிய உணர்வுகள் வளர்வதும் நிகழ்வதும் இயல்பாகச் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. இரசிகமணி கனக. செந்தி நாதனின் 'ஒரு பிடிசோறு', சமயவாழ்வை அரண் செய்து அற்புத சம்பவக் கதைபோல அமைகையில், நந்தியின் 'குரங்குகள்' ஆங்காங்கே சமயவாழ்வின் போலித்தன்மைகளைச் சாடுவதாக அமைவதும் எமது கவனத்திற்கு உள்ளாகின்றது. 'குரங்குகள்' நாடகத்திலே திரைப்பட உத்திகள் கையாளப்படுகின்றன. ஒரு பிடி சோற்றில் மட்டுமன்றி மற்றைய நாடகங்களிலும் இவ்வுத்திகள் இல்லாமை சிறப்பாகும்.

'பொலிடோலே கதி' நாடகம் இன்றைய படித்த இளைஞரின் போக்கினைச் சித்திரித்துக் காட்டுகின்றது. 'மச்சாணைப் பாத்திங்களா' நாடகமும் ஒருவகையில் இன்றைய இளைஞரின் 'ஹிப்பித் தனங்'களையும், போலி நாகரிக வாழ்வையும் சாடுவதாய் அமைந்துள்ளது. இவ்வகையிலே இவ்விரண்டிற்கும் ஒற்றுமை உள்ளது. 'பணமோ பணம்' பெயரிற் கேற்ப ஏழைகள் பணக்காரரால் அலட்சியப் படுத்தப் படுவதும், அந்த ஏழைகள் உயர்நிலை அடைகையில் முன்பு அலட்சியப்படுத்தியவர்களே அவர்களை நாடிவந்து பல்லிளிப்பதுமாகிய உலக இயல்பினைச் சித்திரிக்கின்றது.

'குரங்குகள்' நாடகம் முற்றாக எழுத்துத் தமிழிலும் 'ஒருபிடி சோறு' 'யாழ்ப்பாண மண்வாசனைக் கேற்ப நாடக நடையை ஓரளவு விளங்கிக் கொள்ளக் கூடிய கிராமத்து மொழியிலும்'<sup>23</sup>, மற்றைய மூன்று நாடகங்களும் முழுமை யும் பேச்சுத் தமிழிலும் ஆக்கப்பட்டுள்ளன. 'பணமோ பணம்' நாடகத்திற் பண்டா என்ற சிங்களப் பாத்திரம் பேசும் சிங்களத் தமிழையும், வசந்தி பேசும் கொழும்புத் தமிழையும் இங்குக் குறிப்பிடல் வேண்டும்.

நகைச்சுவையைக் கருதிப்போலும் பேச்சுத் தமிழிலும் ஆங்காங்கே சொற்கள் செயற்கையான, பிரயோகத்தில் அமைந்து புதிய வடிவங்கள் பெறுவதைப், 'பொலிடோலே கதி', 'மச்சாணைப் பாத்திங்களா' ஆகிய நாடகங்களில் அவதானிக்கலாம். சில உதாரணங்கள் வருமாறு:

- (i) கைவிடுறது, சொல்லுறீரில்லை, போவுடுவ, எண்ணுறீர்.<sup>24</sup>
- (ii) பெறுமாலு பெறு, விளையாடுறியல், உனக்கெண்ணடி சிரிப்பு, பேய்படு, ஏனோய், உனக்கொப்படித் தெரியும்<sup>25</sup>

குரங்குகள் நாடகத்திற் பெரும்பாலும் நீண்ட சொற் பொழிவுகளாய் உரையாடல்கள் அமைந்துள்ளன. மற்றைய நான்கு நாடகங்களிலும் இயல்பாகவும், சுருக்கமாகவும் நாடக உரையாடல்கள் விளங்குகின்றன. எனினும் காத்திர மானவையும், ஆழமானவையுமான கருத்துக்கள் செறிந்த

உரையாடல்களுக்குக் 'குரங்குகள்' நாடகமே முதன்மையிடம் அளித்துள்ளது. சான்றாகப் பின்வரும் உரையாடல்களை நோக்கலாம்.

பேராசிரியர் : (அமைதியாக) நல்லவர்களையுந்தான் கண்டு கொள்ளப்போகிறோம். பிரசவ அழுக்கிலே புத்தம் புதிய குழந்தை போல...எத்தனையோ பேர்...சமுதாய அழுக்கின் மத்தியிலே...சொல்லிலும் செயலிலும் அழகும் பண்பாடும் இல்லாமல்...ஆனால் தூய்மையான உள்ளத்தோடு இருப்பார்கள்<sup>26</sup>

: : :

பத்மா : அச்சா (எழுகின்றாள் சந்தோஷமாக) நான் நினைத்ததை சேர்! அப்படியே சொல்லி விட்டீர்கள் சேர் ... ஆண்கள் நடிக்கும் நாடகங்களில் நடனம் ஆடுவதே தப்பு என்று அப்பா சொல்கிறார்.

பேராசிரியர் : அவர் அப்படித்தானே சொல்லுவார். பத்மா நாதன் தமிழரின் போலிச் சிந்தனையின் வாரிசு ... அவரைப் போல் அப்பாக்கள் எமது சமூகத்தில் நிறைய உண்டு. (உரத்த சிரிப்புடன்) கற்புக் கரைவதற்கு மேளமும் தாளமும் மேடையும் மேக்கப்பும் வேண்டும் என்று யோசிக்கிறது அந்தச் சமூகம். (சிரிக்கிறார். பின்னணியில் பல சிரிப்பு ஒசைகள்)<sup>27</sup>

: : :

இவ்வாறு உரையாடல்களிலே சிந்தனைக்குரிய கருத்துக்களைச் செறிய செய்திருக்கும் 'குரங்குகள்' நாடகாசிரியர் சிற்சில இடங்களிலே எதுகை மோனை அமைந்த வாக்கியங்களைக் கையாண்டும், பாடல் அடிகளைத் திரித்துப் பயன்படுத்தியும், ஓரிடத்திற் பேச்சுத் தமிழ்ச் சொல்லைக் கையாண்டும் உள்ளார். இவை வசனத்தின் தரத்தினை ஓரளவு குறைத்து விடுகின்றன.

- (i) பச்சை மாலைக்குப் பசும் பொன் கொடுத்ததுடன் தன் இச்சையையும் தீர்த்துக் கொண்டான்.<sup>28</sup>
- (ii) இமைப்பொழுதும் உன்நெஞ்சில் நீங்காதது காமம் தானா?<sup>29</sup>
- (iii) ..... தனது சமூகத்தையே துண்டு துண்டாக்கும் திருத்துண்டர் கதை இருக்கா?  
..... உம். ஏதாவது புதிய ஆதாரங்கள் இருக்கா?<sup>30</sup>

குரங்குகள் போலவே 'ஒருபிடி சோறு' நாடகத்திலும் நாடக பாத்திரங்கள் சம்பவ இயக்கத்தோடு சேர்ந்தியங்கித் தம்மை வெளிப்படுத்துவதோடு நின்றுவிடாது நாடகம் பார்ப்போருக்கு உபதேசங்களையும் ஆங்காங்கே அள்ளிச் சொல்கின்றன. இவ்வகையில் இவ்விரு நாடகாசிரியர்களும், மற்றைய இரு நாடகாசிரியர்களிலும் ஒருபடி அதிகமாகவே தமது பணியினைச் செய்கின்றனர்.

தனபாலசிங்கம் : அன்னதானம், ஆயுள் கயிறு எல்லாம் வீண். ஏழைகளின் வயிறுதான் உண்மையான இடம். கண்டு பிடிச்ச விட்டேன்.<sup>31</sup>

: : :

தம்பையர் : கறுமி, கோயிலுக்கு என்று பிடுங்கின இளனியிலே தனக்கெண்டு நல்லதா எடுத்து வைச்சிருக்கிறானே. பாவி, இவங்களை யமன் எட்டிப்பார்க்க மாட்டேன் என்கிறேன்<sup>32</sup>

: : :

'மச்சாணைப் பாத்தீங்களா' நாடகத்தின் ஆசிரியர் நகைச்சுவை நாடகம் பற்றிக் கொண்டுள்ள கருத்து இது :

"ஈழத்தின் இன்றைய நகைச்சுவை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் வார்த்தைகளின் கோணல்களிலும் மறைமுக ஆபாசக் கருத்துக்களிலும் இருந்தே பிறந்தனவாக இருக்கின்றன. அப்படிப்பட்ட நகைச்சுவைகள் இலக்கிய உலகிற்கோ மனித சமுதாய வளர்ச்சிக்கோ அவசியமா?"<sup>33</sup>

இவ்வாறு கேட்கும் அவரே ஆங்காங்குத் தம் குறிக் கோளை மீறிச் செல்லும் இடங்களும் 'மச்சாணைப் பாத்திங் களா' நாடகத்திற் காணப்படுகின்றன.

சீதா : (உள் இருந்து) இல்ல என்ன செய்து போடுவியள் இல்ல கேக்கிறன்.

கிரு : பெறு...பெறு...புள்ள நித்திரை கொள்ளட்டும் சொல்லுறன்.

சீதா : அதுவும் ஒரு சேட்டைதான். அது பாப்பம்... கம்மா இருங்கோவன். சிக்.<sup>34</sup>

: : :

கிரு : அவர் சொல்லச் சொல்ல இனிக்குதே...பிளேனிலை பறந்து பிளேனில சாப்பிட்டு பிளேனிலை...அது வேண்டாம்...மரியர்தை இல்லை.<sup>35</sup>

: : :

'பொலிடோலே கதி' நாடகத்தில் இத்தகைய மறை முகக் கருத்துக்கள் எவையும் அமையாமலே அது தரமான நகைச்சுவை நாடகமாக அமைந்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

'பணமோ பணம்' நாடகம் பேராசிரியர் க. கணபதிப் பிள்ளையின் 'பொருளோ பொருள்' என்ற நாடகத் தலையங் கத்தால் மட்டுமன்றி அதன் நாடகக் கதைச் சாயலாலும் ஒற்றுமை பூண்டிருப்பது ஒரு தற்செயல் நிகழ்ச்சி என்று புறக்கணித்து விடல் இயலாது. ஏழை என்பதாலே அலட் சியப்படுத்திய திருநாதனை அவன் சிவில் சேவையிற் சித்தி எய்தியதும் தன் மகளுக்கு மணவாளனாக்க முயலும் மங்கள மும் (பணமோ பணம்) சிவில் சேவையிற் சித்தி எய்தமுன் புறக்கணித்த தம் மருமகன் வடிவேலுவை அவன் சித்தி எய்தியதும் மாப்பிள்ளையாக்க முயலும் காத்திகேயரும் (பொருளோ பொருள்) பெருமளவு ஒத்த மனப்பாங்கு கொண்டவர்களாகக் காட்சி தருகின்றனர்.

1952 ஆம் ஆண்டில் வெளியிடப்பட்ட 'பொருளோ பொருள்' நாடகம் குடியேற்ற நாட்டு மனப்பான்மையி் றிருந்து மக்கள் விடுபட முயலாத ஒரு காலப் பிரிவைச்

சேர்ந்தது. ஒருவனின் மிக உயர்ந்த சாதனையாகச் சிவில் சேவையிலே சித்தி எய்துவதைக் கணித்த காலம் அந்தக் காலம். ஆனால் 1977 ஆம் ஆண்டிலே வெளியாகியுள்ள 'பணமோ பணம்' நாடகமும் அதே கருத்தைப் பிரதிபலிப்பது வியப்பிற்குரியது. கல்வியைப் பற்றிய சிந்தனைகள் மாறிக் கொண்டிருக்கும் ஒரு காலகட்டத்தில் விஞ்ஞானப் பட்டதாரி ஒருவன் அடையக்கூடிய உயர் பதவி சிவில் சேவைதான் என்ற மனோபாவத்தினை இந்நாடகம் வெளியிடுவது, அத் துணைப் பொருத்தமானதாய்த் தோன்றவில்லை. (Ceylon Civil Service என்ற பெயரும் இன்று Ceylon Administrative Service என மாற்றம் பெற்றுள்ளது.)

தொகுத்துக் கூறுவதாயின் 1973 ஆம் ஆண்டின் பின் சமூக நாடகங்களே முதன்மை பெற்று வருகின்றன என்பதை வெளியான ஐந்து நாடகங்களும் புலப்படுத்தியபோதிலும், புதிய நாடக உத்திகளையோ காலத்திற்குக் கந்த புதிய கருத்துக்களையோ இவை வெளியிடவில்லை என்றே கூறலாம். ('குரங்குகள்' நாடகம் இவற்றிலிருந்து ஓரளவு விலகி யுள்ளது.)

### (ஆ) நாட்டுக்கூத்து

மனம்போல் மாங்கல்யம் -

மு. வி. ஆசீர்வாதம் J. P., 1976

"As you like it என்னும் இந் நாடகம் ஷேக்ஸ்பியரின் மகிழ்நெறி நாடகத்தினுள் ஒன்று. நாடகத்தின் தலைப்பு பாத்திரங்களைச் சுட்டிவைக்கப்பட்டதா, பார்வையாளரைச் சுட்டி வைக்கப்பட்டதா என்ற 'ஷேக்ஸ்பீரிய சந்தேகம்' ஒன்றுண்டு.....ஷேக்ஸ்பியரின் திறனால் ஆடன் காடு அழகு வனமாக மிளர்கின்றது. கதையோட்டமும் வேக மாகவேயுள்ளது.

தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்கென ஒரு கட்டமைப்புண்டு. As you like it ஐப் பெயர்க்கின்ற பொழுது நாடக அமைப்பு முற்றிலும் மாறியுள்ளது".<sup>36</sup>

“நாடகம் கூத்தாக மாறுகின்ற பொழுது கதையமைப் பிலும் பாத்திரங்களிலும் மாற்றம் ஏற்படுகின்றது. ஆசீர் வாதம் அவர்கள் மூலக் கதையையே நாடகமாக்குகின்றார்; மொழிபெயர்ப்புச் செய்யவில்லை. எனவே, மாற்றுவதற்கான அதிகாரமுண்டு. ஷேக்ஸ்பியர் கூட இந்நாடகத்துக் கதையை ‘ரோசலிண்ட்’ என்ற வசன காவியத்திலிருந்தே பெற்றுக் கொண்டார் என்பர். ஆயினும் இம்மாற்றங்களால் ஆங் கிலத்தில் மகிழ்நெறி (Comedy) நாடகமாக விருந்தது தமிழில் இராசா இராணிகள் பற்றிய காத்திர ஆழமுள்ள நாடகமாகி விடுகின்றது. ஆசீர்வாதம் அவர்கள் தமிழ்ப் படுத்தும்போது ரச்ஸ்ரோன், ஃபீபி, ஜாக்ஸ் முதலிய பாத்திரங்களைக் கொண்டுவராது போனமையே இதற்குக் காரணமாகும். இதற்கும் நாட்டுக்கூத்தின் பாரம்பரிய அமைப்பே காரணமாகும்.....கூத்துப் பாரம்பரியத்தின் தேவை கருதி இவர் டெய்சி என்னும் புதிய பாத்திரத்தை உருவாக்கியுள்ளார்.”<sup>37</sup>

இவ்வாறு நாட்டுக் கூத்து மரபுக்கிசைய ‘மனம்போல் மாங்கல்யம்’ நாட்டுக் கூத்தின் ஆசிரியர் மூலக்கதையிற் சிறிது மாற்றத்தையும், பாத்திரங்களில் நீக்குதலும் சேர்த் தலுமாகிய உரிமையையும் கையாண்ட போதிலும் கதை யழகு குறையாமலும், கூத்தின் போக்கைப் பாதிக்காமலும் இதனை அமைத்துக் கொண்டமை அவரின் அநுபவத் திறனுக்கு நல்ல சான்றாகும்:

பிரான்சு நாட்டு அரசன் பேடினன் வேட்டைக்குச் சென்றிருந்தபொழுது அவரின் நாட்டினைத் தம்பி பிரடெரிக் கைப்பற்றி விடுகிறான். பேடினன் கவலையுடன் காட்டிலே தம் பிரபுக்களோடு தங்கி விவசாயம் செய்து வாழ்ந்து வருகின்றார். அவரின் நண்பன் ரோலன் என்பாரின் மகன் ஓலாண்டோ, அரசன் அவைக்குச் சென்று அங்குவந்த மல் யுத்த வீரனோடு போட்டியிட்டு மன்னனின் மதிப்புக்கும் அங்குச் சமூகம் அளித்திருந்த பேடினன் மன்னரின் மகள் ரோசலினது காதலுக்கும் உரிமையாளனாகின்றான். ஆனால் பிரடெரிக், ஓலாண்டோ தன் தமையனின் நண்பனுக்கு மகன் என்று அறிந்ததும் சேற்றமடைந்து அவனை நாடுகடத்து கின்றான்.

அவன்மீது காதல் கைம்மிக்க ரோசலினும், அவனை விட்டுப் பிரியா அன்புமனங் கொண்ட பிரடெரிக்கின் புதல்வி சீலியா வும் ஓலாண்டோவைத் தேடி முறையே மனைவி கணவன் வேடத்திற் காடு நோக்கிச் செல்கின்றனர்.

ஓலாண்டோவின் தமையன் ஒலிவர், ஓலாண்டோவின் செல்வத்தைக் கவர முற்படுவதும் பின் புலிவாய்ப்பட்ட வேளையில் ஓலாண்டோ ஒலிவரைக் காப்பாற்ற அவன் மனம் மாறித் தம்பியை நேசிப்பதும் இவ்விருவரும் மாறுவேடத்தி லிருந்த ரோசலின், சீலியாவைக் காதலிப்பதும் மகளைத் தேடிவந்த பிரடெரிக் தமையனிடம் மன்னிப்புக் கேட்பதும் காதலர் திருமணம் நடைபெறுவதுமாகிய பலவேறு சம்பவங் களை உள்ளடக்கி இருபது காட்சிகளில் ‘மனம்போல் மாங்கல்யம்’ நாட்டுக்கூத்து ஆக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்நாட்டுக்கூத்தாசிரியர் நாட்டுக்கூத்தின் உணர்ச்சிசார் சொல்லாட்சியையும், ஓசைச்சிறப்பையும் நன்கு விளங்கிக் கொண்டு சிறந்த பாடல்களை யாத்துள்ளார். எதுகைகள் அடிகள்தோறும் மட்டுமன்றி ஓர் அடியின் பல சீர்களிலும் அமையுமாறு பாட்டுக்கள் பல அமைந்திருப்பது சிறப்பாக உள்ளது.

கண்ட மெங்கிலும் மண்டிடும் புகழ்  
கொண்டதும் நடிப்போ — இங்கு  
விண்டதும் நொடிப்போ — உடல்  
கொண்டிடும் தடிப்போ — நாளை

அரங்கு தனிலிதை இருந்து பார்த்திட  
ஒப்பினேன் விருப்பாய் — இப்போ  
செப்பினேன் கருத்தாய்<sup>38</sup>

மகாகவி பாரதியின் பாஞ்சாலி சபதத்தில் வரும் நொண்டிச் சிந்துகளின் அமைப்பிலே இவர் இயற்றியுள்ள பாடல்களும் சிறப்பாக அமைந்துள்ளன.

அரிதான காதை சொல்வேன் — நீரும்  
அறிந்திடுவீர் — மனம் — தெரிந்திடுவீர்  
பெரிதாம் தவத்துயர்ந்தோன் — அரும்  
பண்பதுள்ளோன் — மிகு — நண்பதுள்ளோன்<sup>39</sup>

பாத்திரங்கள் பலவும் கூடிப் பாடி ஆடுவதற்கேற்ற தாள கதியும் சொற்கட்டும் அமைந்த பாடல்களும் ஆங்காங்கே காணப்படுகின்றன.

இட்டமாய்க் காட்டுமரம் வெட்டுமே — அவை  
ஒன்றுறத் தீயதனை மூட்டுமே  
மட்டமாய்த் தரையதாகு மட்டுமே — அங்கு  
முற்றதாய் வேர்பிடுங்கிப் போட்டுமே.

கொத்தியே மேடழியும் நத்தியே — பின்பு  
கோடுரும லேகட்டும் பாத்தியே  
புத்தியாய் வரம்பிடுவோம் நேர்த்தியே — அது  
பரவலாய்த் தெரியவைக்கும் உத்தியே<sup>40</sup>

இந்த நாட்டுக் கூத்தின் வசனங்கள் நாட்டுக் கூத்துக் கலாநிதியான ம. யோசேப்பு அவர்களால் எழுதப்பட்டுள்ளன. நாட்டுக் கூத்துத் துறையிலே அரைநூற்றாண்டுக்கு மேல் அநுபவம் வாய்ந்த அவரின் வசனநடை நாட்டுக்கூத்துப் பண்பிற்கு முரணாக வகையில் அமைந்துள்ளமை இயல்பே யாகும்.

“நாற்புறங்களும் மதில்களாலும் அகழிகளாலும் குழப்பப்பட்ட எமது பிரான்சு நாட்டுக் கோட்டையில் இருந்து எனது புதல்வியர் இருவரும் எவரும் அறியாது எப்படி வெளியேறினார்கள் என்பதற்குத் தகுந்த காரணம் கூறி உங்கள் உயிரைக் காப்பாற்றிக் கொள்வீர்களாக.”<sup>41</sup>

பெரும்பாலும் சமயச்சார்பு பற்றியே எழுந்த நாட்டுக் கூத்துக்களின் போக்கிலிருந்து ‘கருங்குயில் குன்றத்துக் கொலை’, ‘கட்டப் பொம்மன்’ ஆகியவை விலகிச் சென்று சமயச் சார்பு குறைந்த கூத்து மரபிற்கு வழிவகுத்தன. அந்த வரிசையில் ‘மனம் போல் மாங்கல்யம்’ நாட்டுக் கூத்தையும் சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.

ஆசிரியர் தம் பதிப்புக்களாகிய மரியதாசன், தேவசகாயம் பிள்ளை, எஸ்தாக்கியார், விசயமனோகரன் ஆகிய நாட்டுக் கூத்துக்களின் பாட்டுக்களுக்கு வழக்கமான தாளக்கட்டி லிருந்து விலகி இராகதாள அமைப்பைக் குறித்துள்ளது

போலவே இந் நாட்டுக் கூத்துக்கும் இராகதாள அமைப்பினைக் குறித்துள்ளார். “நாடக இலக்கியம் என்ற வகையில் இந்நூல் கூத்துக்கும் விலாசத்துக்குமுள்ள தனித்தனிப் பண்புகளை இணைப்பதாகக் காணப்படுகிறது”<sup>42</sup> சமகாலத்தில் வெளிவந்த ஞானசவுந்தரி, கந்தன் கருணை ஆகிய நாட்டுக் கூத்துக்களின் வரிசையிலே சிறப்பிடம் வகிக்கும் ‘மனம் போல் மாங்கல்யம்’,

- “இலக்கிய அடிப்படையில் ஒரு மைல் கல்லாக உள்ளது”<sup>43</sup>
- “ஷேக்ஸ்பியரிடத்துத் தமிழ்கூறும் நல்லுலகம் ஈடு படவும் தமிழ் நாடகத்துறை வளரவும் இது உதவும் என்பதில் ஐயமில்லை”<sup>44</sup>

என்று நாட்டுக் கூத்து ஆய்வாளராற் பாராட்டப் பட்டுள்ளது.

ஆசிரிய விருத்தம் முதலாகத் தாழிசை, தரு ஈராகப் பதினேழுவகை யாப்புக்களில் நூற்றெழுபத்து நான்கு பாடல்களால் இந் நாட்டுக் கூத்து இயன்றுள்ளது.

#### 4. தமிழ் நாடக நூல்களின் எதிர்காலம்

தமிழில் நாடக நூல்கள் சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதியிலிருந்து இந் நூற்றாண்டின் ஏழாவது தசாப்தமாகிய இன்று வரை நூற்றுக் கணக்கில் வெளியாகி விட்டன. தமிழகத் திற்குச் சமமாகத் தொகையளவில் வெளிவராவிட்டாலும் தரத்திலே சமமாகக் குறிப்பிடத்தக்க கணிசமான நாடக நூல்கள் ஈழத்திலும் வெளியாகியுள்ளன. ‘மனோன்மனீயம்’ போன்று இலக்கிய வடிவாகவன்றி மேடைக் குகந்த வடிவங்களாகவே ஈழத்துத் தமிழ் நாடகங்கள் வெளியாகியிருப்பதைக் கடந்த இயல்களிலும் இவ்வியலிலும் விரிவாகக் கண்டோம். எனினும் நாவல், சிறுகதை நூல்களுக்குள்ள மதிப்பு இவற்றிற்கு இன்றுவரை கிடைக்கவில்லையென்பது ஒரு கசப்பான உண்மையேயாகும்.

- “நாடகங்களின் சிறப்புக்கான உரைகல் அச்சுருவன்று. அரங்கமே”<sup>45</sup>



ii. “நாடகம் மேடைக்குரியது, படிப்பதற்கல்ல”<sup>46</sup>.

என்னும் கூற்றுக்கள் நாடகத்துறையில் அறிவும், ஆற்றலும், அநுபவமும் பொருந்தியவர்களாற் கூறப்படுவது சிந்தனைக்குரியது. இக்கூற்றுக்களை முழுமையாக ஏற்றுக் கொள்வதிலே தயக்கம் உண்டாதல் இயற்கையே.

எவ்வளவு சிறந்த நெறியாளனாயினும், எத்துணைச் சிறந்த நடிகனாயினும் குனியத்திலிருந்து நாடக மேடைக் கலையை வளர்த்தல் இயலாது. அவர்களுக்குக் கிடைக்கும் நாடகப் பிரதியின் தரத்திற்கேற்பவே நாடகமும் சிறக்கும்.

சிறுநண்டு மணல்மீது படம்ஒன்று கீறும்  
சிலவேளை இதைவந்து கடல்கொண்டு போகும்  
எறிகின்ற கடல்என்று மனிதர்கள் அஞ்சார்  
எதுவந்த தெனில்என்ன அதைவென்று செல்வார்<sup>47</sup>

என்பது போன்ற இலக்கியத்தரங்கொண்ட நாடகப் பாடல் களையும் உரையாடல்களையும் நாம் எளிதிலே புறக்கணித்து விடல் இயலாது.

தரமான நாடகப் பிரதியை ஆக்கும் படைப்பாற்றல் வெறும் நாடக மேடை அநுபவங்களால் மட்டும் அமைந்து விடாது. அந்த அநுபவம் மொழியாற்றலுடனும் இலக்கிய ஆற்றலோடும் இணைந்து நாடகாசிரியனின் செயற்படும் பொழுதுதான் சிறந்த நாடகப் பிரதியை அவனால் உருவாக்கல் இயலும்.

மேடையில் வெற்றிபெறும் நாடகங்கள் யாவும் இலக்கியத் தரம் உடையனவாக இருத்தல் வேண்டும் என்பதும், இலக்கியத்தரமே உயர்ந்த நாடகத்திற்கு உரைகல் அன்று என்பதும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட வேண்டியவையே. ஆனால் காலங்கடந்து எக்காலத்திலும் நிலைபெறக் கூடிய தலைசிறந்த நாடகங்கள் யாவும் இலக்கியத் தரத்திலும் குறைவற்றே விளங்குகின்றன என்பதையும் நாம் மறுத்தல் இயலாது.

நாடகக் கலைக்கு ஒரு பாரம்பரியம் உண்டு. அந்தப் பாரம்பரியத்தை வரலாற்று ரீதியாக அறிந்து கொள்ளவும், அவ்வக்காலச் சமூக நிலைகளையும் சிந்தனைகளையும் தெளிவாக

விளங்கிக் கொள்ளவும் ஏனைய இலக்கிய வடிவங்களைப் போலவே நாடக நூல்களும் உதவுவன. இதனையும் நாம் மறந்து விடல் இயலாது. இதற்காகவேனும் நாடக நூல்களைப் பாதுகாப்பதும், புதிய நாடக நூல்கள் தோன்றுவதை ஊக்கப்படுத்துவதும் இன்றியமையாதனவாகின்றன.

இன்று நாம் உலக நாடகப் பேராசிரியர்களாகச் சொபக்கிளிஸ், அசிக்கிளிஸ், அறிஸ்ரோபேனஸ், ஷேக்ஸ்பியர், காளிதாசன் ஆகியோரைக் குறிப்பிடுகின்றோம். இவர்களது நாடகத் திறன்களை நூல்களாகப் பேணாதிருந்திருப்பின் இன்று உலக நாடக மரபுகள் பற்றிய அறிவு குனியமாகவே இருந்திருக்கும். அவற்றினூடாகப் பெறும் இலக்கிய உணர்வுகளும் கிட்டாது போயிருக்கும். எனவே நாடக நூல்களின் ஆயுள் குறைவு என்று குறிப்பதும், அவற்றின் உரைகல் நாடக மேடையே என்று அறுதியிட்டுக் கூறுவதும் இயலாத காரியமாகும்.

நாடகப் பிரதிகளை மேடைக் கேற்பத் திருத்தவும், நாடகாசிரியனின் பாத்திர விவரணங்களை நடிகர் வாயிலாக வியாக்கியானம் செய்யவும் நெறியாளனுக்கு உரிமையுண்டு. எனினும் அப்பிரதிகளின் நிலைபெற்றுக்கு நாடகாசிரியனே பொறுப்பாளன் என்பதை நினைவிற் கொள்வதும் அவசியமாகும்.

புதிய நாடக வடிவங்களை உருவாக்கும்பொழுது நாடகாசிரியனின் பணியும் குறிப்பிடத்தக்க அளவு உள்ளது என்பதை நினைவிற் கொண்டு அவனது ஆக்கங்களுக்கு ஊக்க மளித்தல் வேண்டும். அவை நூல் வடிவில் வெளிவந்து மற்றவர்க்கும் வழிகாட்டியாதல் வேண்டும்.

எனவே எதிர்காலத்தில் நாடக நூல்கள் பெருமளவு வெளியாதலும், அவை மேடைகளில் அரங்கேறிப்பரிசோதனை செய்யப்படுதலும் நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்குத் தவிர்க்க முடியாத தேவைகளாகின்றன.

1958ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் இலங்கைக் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக்குழு அளித்த ஊக்கமே நாடகாசிரியர் பலரைத் தூண்டிப் புதிய பல நாடகங்களை எழுதவும்,

அச்சிற்பதித்து வெளியிடவும் உதவிற்று. எதிர்காலத்திலும் இத்தகைய கலைநிறுவனங்களும், நாடக மன்றங்களும் போதிய ஊக்கத்தை அளித்து நாடக நூல்கள் வெளியிட ஆதரவளித்தல் பெரிதும் விரும்பத்தக்கது.

நாடகநூல்கள் மேடைகளில் அரங்கேறி மதிப்பீடு செய்யப்படுவது போல இலக்கிய மதிப்பீடு செய்யப்படுவது இன்றைய நிலையிலே கேலிக்குரியதாய் ஆகுமோ என்பது காலம் தீர்ப்பளிக்கவேண்டிய ஒன்று. ஆனால் பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை போன்ற நாடகாசிரியர்களின் நாடக நூல்கள் வகுப்பறைகளிலே இலக்கிய உணர்வைத் தூண்டிக் கொண்டிருப்பதை எவரும் தடுத்து நிறுத்த முன்வரார் என்பது உறுதி.

### அடிக்குறிப்புகள் :

1. முருகையன் - கவிதை நாடகம், சில வரலாற்றுக் குறிப்புகள் - மல்லிகை மே 71, பக். 33 - 34
2. ஆ. த. சித்திரவேல் - கவிதை நாடகங்கள் - மல்லிகை ஏப்ரல் 71, பக். 37
3. முருகையன் - கவிதை நாடகம் - சி. வ. கு, மல்லிகை மே 71 பக். 35
4. ஆ. த. சித்திரவேல் - கவிதை நாடகங்கள் - மல்லிகை ஏப். 71 பக். 38
5. சாம். டி. தம்பு - பனை இராசன் நாடகம் - முகப்பட்டை - 1 ஆம் சீன், பக். 1
6. " " - ஷே பக். 1
7. " " - 6 ஆம் சீன் பக். 14 - 15
8. " " - { 3 ஆம் சீன், பக். 6  
ஷே பக். 7
9. " " - ஷே பக். 9
10. " " - 5 ஆம் சீன் பக். 13
11. " " -
12. வி. அ. திருநாவுக்கரசு - மனோன் குணங்களுக்கேற்ற மங்கை, சீன் 3, பக். 22
13. ஷே - சீன் 2, பக். 9
14. இ. நாகராஜன் - சிலம்பு சிறித்தது - பக். 18
15. ஷே - பக். 38
16. நந்தி - குரங்குகள் - முன்னைய உருவங்கள் - பக். 3, இரகசிகமணி கனக. செந்திநாதன் - ஒருபிடிசோறு - முன்னுரை பக். iv

17. நந்தி - குரங்குகள் - முன்னைய உருவங்கள், பக். 3
18. இரகசிகமணி கனகசெந்திநாதன் - ஒருபிடிசோறு முன்னுரை பக். iv
19. ஷே இரு நூல்கள் - பக். 3, பக். iv
20. அரவியூர் ந. சுந்தரம்பிள்ளை - பொலிடோலேகதி, முன்னுரை பக். iii பணமோ பணம் முன்னுரை பக். v
21. இரா. பாலச்சந்திரன் பி. ஏ. - மச்சாணைப் பாத்திங்களா மச்சாணைப் பார்க்கமுன் பக். iii
22. குரங்குகள் - காட்சி 5, பக். 44
23. ஒருபிடிசோறு - முன்னுரை, பக். 5
24. பொலிடோலே கதி, பக். 3, பக். 4, பக். 3, பக். 5
25. மச்சாணைப் பாத்திங்களா, பக். 1, பக். 5, பக். 20, பக். 20, பக். 1; (காட்சி 2) [ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் தனித்தனிப் பக்க அமைப்பு உள்ளது]
26. குரங்குகள் - காட்சி 2, பக். 15
27. ஷே - காட்சி 4, பக். 32 - 33
28. ,, (i) காட்சி 3, பக். 30
29. ,, (ii) காட்சி 2, பக். 9
30. ,, (iii) காட்சி 3, பக். 17
31. ஒருபிடிசோறு - காட்சி 5, பக். 43
32. ஷே - காட்சி 3, பக். 21
33. மச்சாணைப் பாத்திங்களா - மச்சாணைப் பார்க்கமுன், பக். iii
34. ஷே - காட்சி 1, பக். 3
35. ,, - காட்சி 2, பக். 6
36. மு. வி. ஆசீர்வாதம் J. P. - மனம்போல் மாங்கல்யம் - ஆய்வுரை - கா. சிவத்தம்பி
37. ஷே - ஷே
38. ,, - காட்சி 2, பக். 12
39. ,, - காட்சி 14, பக். 97
40. ,, - காட்சி 1, பக். 4
41. ,, - காட்சி 9, பக். 58
42. ,, - ஆய்வுரை
43. ,, - ஷே
44. ,, - அணிந்துரை - சு. வித்தியானந்தன்
45. ,, - ஆய்வுரை
46. சொக்கன் - பாரதி பாடிய பராசக்தி - வெளியீட்டுரை - தேவன் - யாழ்ப்பாணம் பக். viii
47. மகாகவி - புதியதொரு வீடு

## பின்னிணைப்பு

இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் இரண்டாம் இயலான 'ஈழத்துத் தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்கள்' அடிக்குறிப்பு ஏழின்கண் (பக். 24) கூறப்பட்ட கூற்றை விளக்குமுகமாக, ஈழத்தில் எழுதப்பட்டனவும், மேடையேற்றப் பட்டனவுமான நாட்டுக்கூத்துக்களின் பட்டியல் மேலே தரப்படுகின்றது.

(அ) ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியத்திற் குறித்துள்ள தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்கள்

நாடகம்	ஆசிரியர்	காலம்
வாளபிமன் நாடகம்	வட்டுக்கோட்டை கணபதி ஐயர்	1709 - 1784
நொண்டி நாடகம்	இணுவிற் சின்னத் தம்பிப் புலவர்	—
அறிஞத்த நாடகம்	..	—
கோவலன் நாடகம்	..	1760இல் இயற்றப்பட்டது
ஞானலங்காரரூப நாடகம்	மாதகல் மயில்வா கணப்புலவர்	1779 - 1816
எருமை நாடகம்	மன்னார் மாவட்டத்து லோறன்சு பேரன்	—
எம்பரதோர் நாடகம்	..	—
நொண்டி நாடகம்	கீத்தாம்பிள்ளை	1898இல் இயற்றப்பட்டது
இராம நாடகம்	மாணிப்பாய்ச் சுவாமிநாதர்	—

## பின்னிணைப்பு

259

தருமபுத்திரநாடகம்	..	1765 - 1824
சந்திரகாசநாடகம்	நல்லூர்ப் பரமானந்தர் கந்தப்பிள்ளை	—
ஏரோது நாடகம்	..	—
சந்நீக்கிலார் நாடகம்	..	—
இரத்தினவல்லிவிலாசம்	..	1766 - 1842
சீமந்தினி நாடகம்	அராலி முத்துக் குமாருப் புலவர்	—
பதுமாபதி நாடகம்	..	—
தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகம்	..	1827இல் இயற்றப்பட்டது
இந்திரகுமார நாடகம்	உடுப்பிட்டிக் குமார சுவாமிப் புலவர்	1885இல் ..
மாணிக்கவாசகவிலாசம்	வை. இராமலிங்கம்	1845 - 1895
நளச்சக்கரவர்த்தி	..	—
இந்திரசேன நாடகம்	வ. கணபதிப்பிள்ளை	—
காந்தரூபி நாடகம்	எருக்கலம்பிட்டிப் பக்கீர்ப் புலவர்	1862 - 1917
சங்கிலியன்	மதுரகவிப்புலவர் குசைப்பிள்ளை	—
எஸ்தாக்கியார்	..	—
கருங்குயில் குன்றத்துக்கொலை	..	1877 - 1955
(ஆ) என்டிநீக்கு எம்பரதோர் நாடக நூலிலே க. வித்தியானந்தன் (பதிப்பாசிரியர்) குறித்துள்ள நாட்டுக் கூத்துக்கள்.		
மூவிராயர் வாசகப்பா	மன்னார்மாதோட்டத்து லோறஞ்சுப்புலவர்	—
தெரியநாதர் நாடகம்	—	—
சித்திரப்பிள்ளை நாடகம்	—	—

ஞானசௌந்தரி நாடகம் மரிசாற்புலவர்  
(மாதோட்டப்பாங்கு)

காஞ்சநாடகம் —

சாந்தரூபி நாடகம் —

இலேனாள் கன்னி நாடகம் —

மத்தேச அப்போஸ்தலர் நாடகம் —

அக்கினேச கன்னி நாடகம் —

நாய் நாடகம் —

(இ) தினகரன் நாடகவிழாமலரிலே 'பழைய கூத்துக்களைப் புதிதாக எழுதும் முறை' என்ற தலைப்பிற் சி. மௌனகுரு எழுதிய கட்டுரையிற் குறிப்பிட்டுள்ள நாட்டுக் கூத்துக்கள்.

பப்பிரவாகன் நாடகம்	அல்லியரசாணீமாலை
குருகேத்திரன் போர்	பவளக்கொடி
பகதத்தன் போர்	ஏணியேற்றம்
பாகபதாஸ்திரம்	பொன்னுருவிமசுக்கை
விராடபர்வம்	வீரகுமார நாடகம்
கண்டிராசன் நாடகம்	தருமபுத்திரநாடகம்

அலங்காரரூபன் நாடகம், அநிருத்தன் நாடகம், இராம நாடகம் ஆகிய இம்முன்று நாடகங்களும் வி. சி. கந்தையாவினால் முறையே 1962, '69ஆம் ஆண்டுகளில் பதிப்பிக்கப்பட்டவை. அலங்காரரூபன்நாடகம் இலங்கைக் கலைக்கழகத்தின் சார்பில் இவரால் வெளியிடப்பட்டது.

(ஈ) மு. வி. ஆசர்வாதம் பதிப்பித்து வெளியிட்ட மரியதாசன் நாட்டுக் கூத்து நூலிலே (1972) தரப்பட்டுள்ள நாடகப் பட்டியல்

பாஷையூர்ப்புலவர் சுவாமிப்பிள்ளை (1810) எழுதியவை :

அந்தோனியார், சென். நீக்கிலார், கத்தறிஞன், மரிய கரிதாள், சிறி சாந்தப்பர், செபஸ்தியார்.

கரையூர் அவுரம்பிள்ளை (1815) எழுதியவை

நொண்டிநாடகம், சம்பேதுறுபாவிலு, சூசையப்பர் யாக்கோபு, வரப்பிரகாசம், கனியார்.

அராலி முத்துக்குமாருப்புலவர் (1836) எழுதியவை

அதிருப அமராவதி, அலங்காரரூபன், காந்தரூபன் ரூபி, மீகாமன் (வெடியரசன்), துரோபதை வஸ்திராபகரணம், அழகவல்லி, வாளபிமன்னன்.

கரையூர்ச் சந்தியோகுப்புலவர் (1856) எழுதியவை

பூதகுமாரன், சபீன கன்னி, மூவிராசாக்கள், என்றிக் எம்பரதோர், இசிடோர், சந்தியோகுமையோர் படை வெட்டு

பறங்கித்தெரு தம்பாபிள்ளை (1875) எழுதியவை

கனகசபை, தாவீது கோலியாத்து

பறங்கித்தெரு சுபவாக்கியம்பிள்ளை (1895) எழுதியவை

ஞானசௌந்தரி, உடைபடாத முத்திரை

மாதகல் தம்பிமுத்து (1910) எழுதியவை

கற்பரூபவதி, தொம்மையப்பர், பிரான்சீஸ் சவேரியார், திருஞான தீபன்.

பாஷையூர் மிக்கோர் சங்கம் (1910) எழுதியவை

கண்டியரசன், கட்டபொம்மன், கற்பலங்காரன்

கண்டிக்குளிப் பொன்னையா (1915) எழுதியவை

மத்தேச மவுறம்மா, சஞ்சுவாம்

மாதகல் சூசைப்பிள்ளை (1915) எழுதியவை

இம்மானுவல்.

இன்னும் கிறிஸ்தோபர், மெய்ஞ்ஞானவர்த்தகன், தானியேல் ஆகிய நாடகங்களைச் சுண்டிக்குளி யாக்கோபு (1915) என்பவரும், மாகிறேற்றம்மா நாடகத்தை கரையூர்ப்

பரிகாரி நிக்கலஸ் (1915) என்பவரும் மரியதாசன், விசய மனோகரன் என்னும் நாடகங்களைச் சுண்டிக்குளி மரியாம் பிள்ளை (1932) என்பவரும் மார்க்கப்பர் என்னும் நாடகத்தைச் சுண்டிக்குளி சந்தியாப்பிள்ளை (1932) என்பவரும் இயற்றியதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. பாஷையூர்க் கிறிஸ்தோப்பர் எழுதிய ஞானரூபன் நாடக ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை. இவை தவிரத் தீத்தூஸ், செனகப்பு, பங்கிராஸ், ஆட்டு வணிகன், ஊசோன் பாலன் என்ற நாடகங்களும் பட்டியலில் உள்ளன. இவற்றை எழுதியவர்களோ எழுதப்பட்ட ஆண்டோ தரப்படவில்லை.

(ஊ) மயிலை சீனிவேங்கடசாமி எழுதிய 'பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ் இலக்கியம்' என்ற நூலிலே '19ஆம் நூற்றாண்டில் அச்சில் வெளிவந்த நாடக நூல்கள்' (ஈழம்) எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளவை வருமாறு :

ஆண்டு	நூலின் பெயர் ஆசிரியர் பெயர்	பதிப்பாசிரியர் பெயர்
1888	பூதத்தம்பி விலாசம் - தாவீதுகொஸ்தீன்	மயிலிட்டி நல்லையாபிள்ளை பரிசோதித்து வெளியிட்டது.
1890	எஸ்தாக்கியார் நாடகம் - அச்சுவேலித் தம்பிமுத்துப்பிள்ளை	அச்சுவேலித் தம்பிமுத்துப்பிள்ளை
1890	தருமபுத்திர நாடகம் - மானிப்பாய் சாமிநாதமுதலியார்	வீரசிங்க உடையார் முருகேச உபாத்தியாயர்
1895	நகுலமலைக் குறவஞ்சி நாடகம் -கொக்குவில் விசுவநாதசாஸ்திரி	கொக்குவில் விசுவநாதசாஸ்திரி
1896	இராமநாடகம்-மானிப்பாய் சாமிநாதமுதலியார்	மானிப்பாய் முருகேசமுதலியார்

(எ) மு. வி. ஆசர்வாதம் எழுதிய 'மனம்போல் மாங்கல்யம்' என்ற நாட்டுக்கூத்து நூலிலே தரப்பட்டுள்ள நாட்டுக் கூத்து விபரப்பட்டியல் பின்வருமாறு : (மரியதாசன் நாட்டுக் கூத்து நூலிலே தரப்பட்டுள்ள பிழையான தகவல்கள் இப்பட்டியலிலே திருத்தப்பட்டுள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது)

கூத்துக்களின் பெயர்	பாடிய புலவர் பாஷையூர்	காலம்
அந்தோனியார்	புலவர் அதிரியார்	
தொன் நீக்கிலார்	.. சுவாம்பிள்ளை	1810
கத்தறீஞள்	.. ..	..
மரிய கரிதாள்	.. ..	..
கிறிசாந்தப்பர்	.. ..	..
ஞானரூபன்	.. ..	..
புனிதவதி	புலவர் தொம்மையார்	
லேயோன்	.. ..	
சத்தியவந்தன்	புலவர் மிக்கேல் சிங்கம்	
கிறிஸ்தோப்பர்	.. ..	
கண்டியரசன்	.. ..	1947
கட்டபொம்மன்	.. ..	1961
சத்தியநாதன்	புலவர் பெ. கிறிஸ்தோபர்	1929
பவுலினப்பர்	.. ..	1935
பிலோமினம்மா	.. ..	1939
ஞானசவுந்தரி	.. ..	1940
சவீனகன்னி	.. ..	1943
கற்பகமாலா	.. ..	
செபஸ்தியர்	.. ..	1950
பிரகாசராசன்	.. ..	1976
அருளானந்தர்	.. ..	1976
இம்மனுவேல்	புலவர் ஆ. செகராசா	1959



சற்குணனந்தன்	புலவர் எ. குசைப்பிள்ளை	1961
மரியகொற்றறி	" "	1971
கிளியோபத்திரா	" "	1976

## கரையூர்

நொண்டி	புலவர் அவுரம்பிள்ளை	1815
சம்பேதுரு பாவிலு	" "	"
சூசையப்பர் யாக்கோப்பு	" "	"
வரப்பிரகாசம்	" "	"
சுளியார்	" "	"
பூதகுமாரன்	புலவர் சந்தியோகு	1856
சவீன கன்னி	" "	"
மூவிராசாக்கள்	" "	"
என்றிக் எம்பிரதோர்	" "	"
இசுதோர்	" "	"
சந்தியோகுமையோர் படைவெட்டு	" "	"
செனகப்பு	" "	"
மாகிறேற்றம்மா	புலவர் நீக்கிலாஸ் (பரிகர்ரி)	1915
தித்தாஸ்	" "	"
பங்கிராஸ்	" "	"
ஆட்டு வணிகன்	" "	"
ஊசோன் பாலன்	" "	"

## பறங்கித் தெரு

ஞானசவுந்தரி	புலவர் சுபவாக்கியம்பிள்ளை	1895
உடைபடாமுத்திரை	" "	"
கனகசபை	" தம்பாபிள்ளை	1975
தாவிது கோலியாத்து	" "	"

## கண்டிக்குளி

சஞ்சுவாம்	புலவர் பொன்னையா	1958
மத்தேசு மவுற்றம்மா	" "	"

கிறிஸ்தோபர்	புலவர் யாக்கோப்பு	"
மெஞ்ஞான வர்த்தகன்	" "	"
தானியேல்	" "	"
மரியதாசன்	புலவர் வெ. மரியாம்பிள்ளை	1962
விசய மனோகரன்	" "	"
மார்க்கப்பர்	புலவர் சந்தியாப்பிள்ளை	"
மனம்போல் மாங்கல்யம்	புலவர் எம்.வி.ஆசீர்வாதம்	1976

## அராலி

தேவசகாயம்பிள்ளை	புலவர் முத்துக்குமாரு	1836
அதிருப அமராவதி	" "	"
அலங்காரரூபன்	" "	"
காந்த ரூபன் ரூபி	" "	"
மீகாமன் (வெடியரசன்)	" "	"
துரோபதை வஸ்திராபரணம்	" "	"
அழகவல்லி	" "	"
வாளபிமன்னன்	" "	"

## மாதகல்

கற்பரூபவதி	புலவர் தம்பிமுத்து	1910
தொம்மையப்பர்	" "	"
பிரான்சிஸ் சவேரியார்	" "	"
திருஞான தீபன்	" "	"

எஸ்தாக்கியார்	புலவர் ம. குசைப்பிள்ளை	1915
சங்கிலியன்	" "	"
கருங்குயில் குன்றக் கொலை	" "	"
இம்மனுவேல்	" "	"

## நூற் பட்டியல்

(அ) ஆய்விற்குப் பயன்படுத்திய ஆதார நூல்கள்

### 1. நாடகங்கள்

அம்பி	வேதாளம் சொன்ன கதை செய்யுட்களவெளியீடு, கொழும்பு	1970
ஆபிரகாம் துரைராஜ்	அகங்கார மங்கையின் அடக்கம் விஜயஸ்ரீ அச்சகம் மத்துகமை	1955
இரத்தினம், இ.	மன்னன் ஈடிப்பசு செய்யுட்கள வெளியீடு, கொழும்பு	1969
இராமலிங்கம், க.	நமசிவாயம் அல்லது நான்யார்? மெய்கண்டான் அச்சகம், கொழும்பு,	1929
இராமலிங்கம், மு.	நவமணி நடராசா அச்சகம், கொழும்பு	1941
	அசோகமாலா திருமகள் அழுத்தகம், சுன்னாகம்	1943
இலங்கையார்கோன்	மிஸ்டர் குகதாசன் ஸ்ரீலங்கா அச்சியந்திரசாலை யாழ்ப்பாணம்	1957

நூற்பட்டியல்

267

	மாதவி மடந்தை திருமகள் அழுத்தகம், சுன்னாகம்	1958
இளமுருகனார், சோ.	தமயந்தி திருமணம் அருட்குசைமுனிவர் அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1955
எஸ். பி. கே.	பொற்கிழி பாபு வெளியீடு, மட்டுவில், யாழ்ப்பாணம்	1973
ஐயன்	நாடகமாலே சனசமூகநிலையம், கந்தரோடை, சுன்னாகம்	1962
கங்கேஸ்வரி கந்தையா	அரசன் ஆணையும், ஆடகசுருந்தரியும் கத்தோலிக்க அச்சகம், மட்டக்களப்பு	1965
கந்தையா, வித்துவான் வ.	சங்கிலியன் நாஷனல் அச்சகம்	1961
கணபதிப்பிள்ளை, க.	நாடாடகம் மாணிக்கமாலே இருநாடகம் ஷெ. நூல்கள் மூன்றாம் சாவகச்சேரி இலங்காபிமானி அச்சியந்திரசாலையிற் பதிப் பிக்கப்பட்டன	1940 1950 1952
	சங்கிலி சுதந்திரன் அச்சகம், கொழும்பு	1956

கரவை கிழான்	தணியாத தாகம் கலைவாணி அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1968
கனகசபை கதிர்காமர்	நற்குணன் நாவலர் அச்சுக்கூடம் யாழ்ப்பாணம்	1927
கனகராசன், மு.	கழுநுவின் காதலி சக்தி அச்சகம், முள்ளியவளை இலங்கை	1970
கிங்ஸ்பரி, பிரான்சீஸ்	சாந்திரகாசம்	1940
	மனோன்மனியம் சாவகச்சேரி இலங்கபிமானி அச்சியந்திரசாலை	1942
சங்கரதாஸ் சுவாமி, டி.டி., பிரஹலாதா பி. எல். அருணாசல முதலியார், பட்டவம்மன், கோவில் தெரு, சென்னை - 12		1959
சங்கரலிங்கக் கவிராயர்	இராமதாஸ் சரித்திரம்	1932
	சாகுந்தலா சரிதம்	1933
	துருவ சரிதம்	1933
	சேறுத்தொண்டநாயனார்	1933
	கோவலன் சரித்திரம்	1966
	B. இரத்தினநாயகர் சன்ஸ் வெங்கடராமய்யர் தெரு, மின்ட்பில்டிங் போஸ்தர், சென்னை	

சண்முகசுந்தரம், த.	ஊழ்வுபெற்ற வல்லி குகன் அச்சகம், தெல்லிப்பளை	1962
	இறுதி முச்சு	1965
	பூதத்தம்பி	1964
	மேடி இருநூல்களுக்கும் வித்து வான் கணேசையர் தமிழ்ச் சங்கம், (மாவிட்டபுரம்) வெளியீடு.	
சண்முகநாதன், பொ.	இதோ ஒரு நாடகம் திருச்செல்வி அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1973
சதா ஸ்ரீநிவாசன்	இலங்கைகொண்ட இராஜேந்திரன் ஸ்ரீலங்கா அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1960
சந்தானம், க.	சாகுந்தலம்-மேகதூதன் சுந்தரப்பிரசுராலயம், சென்னை	1953
சம்பந்தமுதலியார், பம்மல்	சதிசுலோசனா (தொகுப்பு) இரத்தினவளி	1935 1935
	சாரங்கதாரன் (தொகுப்பு) பியர்லஸ் அச்சுக்கூடம், சென்னை	1934
“சாரா”	சத்தியேஸ்வரி திருமகள் அழுத்தகம், சுன்னாகம்	1937
சிதம்பரநாதன், க.	சாவித்திரிதேவி சரிதம் மலாயன் சப்ளை பிரஸ், மலாயா	1917

சிவபாதசுந்தரனார், நா.	மறக்குடி மாண்பு கலைச்செல்வி வெளியீடு, சுனாகம்	1963
சின்னையா சிவநேசன்	நரி மாப்பிள்ளை மயிற் தாபனம் 9-15ஆம் ஒழுங்கை கொழும்பு-3	1971
சுத்தானந்தர், யோகி.	நாவலர் நாடகம் ஆத்மஜோதி அச்சகம், நாவலப்பிட்டி	
சுப்பிரமணியம், வே.	பண்டாரவன்னியன் பண்டாரவன்னியன் கழகம் முள்ளியவளை	1970
சுந்தரம்பிள்ளை, ந. அராலியூர்	பொலிடோலே கதி பணமோ பணம் சரஸ்வதி நாடகமன்ற வெளியீடு	1976 1977
சூரியநாராயண சாஸ்திரியார், வி. கோ.	ரூபாவதி	1896
	கலாவதி	1898
	மான விஜயம்	
	வி. கு. சுவாமிநாதன் (மதுரை) வெளியீடு	1902
செந்திநாதன். கனக. இரசிகமணி	ஒருபிடி கோறு வெளியீடு : நீர்கொழும்பு இலக்கியவட்டம்	1976
செம்பியன் செல்வன்,	மூன்று முழுநிலவுகள் ஆசீர்வாதம் அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1967

செல்வநாயகம், சு.

செல்வராசன், சில்லையூர்

சொக்கன்,

சொக்கன், சேந்தன்

மனேந்திரன் மகேஸ்வரி கமலாசனி அச்சகநிலையம், யாழ்ப்பாணம்	1935
சாமளா ஸ்டான்லி அச்சகம், கொழும்பு	1937
காதற்கோபுரம் ராபட் அச்சியந்திரசாலை கொழும்பு	1946
கமலசுண்டலம் சுதந்திரன் அச்சியந்திரசாலை கொழும்பு	1948
தணியாததாகம் வெளியீடு, நவகலா மன்றம் 14-ம் எண், 23-ம் ஒழுங்கை கொழும்பு-3	1971
சிலம்புபிறந்தது இலங்கைக் கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக்குழு வெளியீடு	1962
சிங்ககிரிக்காவலன் கலைவாணி அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1962
தெய்வப்பாவை ஆனந்தர் அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1968
ஞானக்கவிஞன் (கவிதைபிறந்த கதை) ஆசீர்வாதம் அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1966
நாவலர் நாவலரான கதை நண்பர் வெளியீடு, யாழ்ப்பாணம்	1969

சோமசுந்தரப்புவர், க.	உயிரிளங்குமரன் திருமகள் அழுத்தகம், சுன்னாகம்	1936
தம்பு, டி. சாம்	பனை இராசன் கதை அர்ச். சூசை மாமுனிவர் அச்சியந்திரசாலை யாழ்ப்பாணம்	1938
திருநாவுக்கரசு, வி. அ.	மணாளன் குணங்களுக் கேற்ற மங்கை விவேகானந்த அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	
துரையப்பாபிள்ளை, தெ. அ.	சகலகுணசம்பன்னன் (சிந்தனைச்சோலை) மகாஜனக் கல்லூரி வெளியீடு தெல்லிப்பழை	1960
தேவராஜன், சி. ந.	வீஜயன் விஜயை திருமணம் ஸ்ரீ சண்முகநாத அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1965
தேவன்-யாழ்ப்பாணம்,	தென்னவன் பிரமராயன் ஆசீர்வாதம் அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1963
நடராஜன், சோ.	சாகுந்தலம் பழனியப்பா பிறதர்ஸ், சென்னை	1962
	பொம்மைவண்டி கலைவாணி அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1964
நந்தி	குரங்குகள் நந்தி வெளியீடு 492/3, பேராதனை வீதி, கண்டி	1975

நாகராசன், இ.	சிலம்பு சிரித்தது எஸ். கிருஷ்ணசாமி, 33, பெரியகடை, யாழ்ப்பாணம்	1969
நால்வர்	விடிய இன்னும் நேரமிருக்கு சுழநாடு வெளியீடு, யாழ்ப்பாணம்	1970
பாலச்சந்திரன், இரா.	மச்சாளைப் பாத்திங்களா வெளியீடு ஷர்மிலா ஆட்ச்	1977
பொன்னுத்துரை, ஏ. ரி.	இறுதிப்பரிசு நாடகம் யாழ். இலக்கியவட்டம், யாழ்ப்பாணம்	1969
	பத்திவெள்ளம் திருமகள் அழுத்தகம், சுன்னாகம்	1972
	கூப்பியகரங்கள் சன்மார்க்கசபை, குரும்பசிட்டி	1971
பொன்னுத்துரை, எஸ்.	வலை அரசுவெளியீடு, கொழும்பு	1972
மறைமலையடிகள்	சாகுந்தலநாடகம் (5-ம் பதிப்பு) திருநெல்வேலிச் சைவ சிந்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம், சென்னை	1957
மஹாகவி	கோடை கவிஞன் வாசகர் வெளியீடு	1970
முருகையன்	வந்துசேர்ந்தன, தரிசனம் கல்முனை	1971
	கோபுரவாசல் செய்யுட்கள் வெளியீடு கொழும்பு	1969



வீரகத்தி, க.

கதிரைமலைப்பள்ளி  
(இசைநாடகம்)  
வாணி கலைக்கழகம்  
கரவெட்டி, இலங்கை

1962

## (ஆ) நாட்டுக் கூத்துக்கள்

அம்பலத்தாடிகள்

கந்தன்கருணை  
ஸ்ரீபார்வதி அச்சகம்,  
யாழ்ப்பாணம்  
என்டிநீக்கு எம்பரதோர்  
மன்னார் மாவட்ட  
உள்ளூராட்சி மன்றங்களின்  
வெளியீடு

1964

1964

ஆசீர்வாதம், மு. வி.

மனம்போல் மாங்கல்யம்  
நாட்டுக்கூத்துக் கலாநிதி  
திரு. ம. யோசேப்பு அவர்கள்  
யாழ்ப்பாணம்

1976

கணபதி ஐயர், வட்டுக்கோட்டை

மார்க்கண்டன் நாடகம்,  
வாளபிமன் நாடகம்  
இலங்கைப் பல்கலைக் கழக  
வைத்தியப் பகுதி இந்து  
மாணவர் சங்கவெளியீடு  
அலங்காரநுபன் நாடகம்  
இலங்கைக்கலைக்கழகத் தமிழ்  
நாடகக்குழு வெளியீடு

1961

1962

சந்தியாகுப்பிள்ளை  
உபாத்தியாயர்,

வரப்பிரகாசன் நாடகம்  
அச்சுவேலி ஞானப்பிரகாச  
யந்திரசாலை

1928

சின்னத்தம்பிப் புலவர்  
(இணுவில்)

அனுவுருத்திரன் நாடகம்  
பிரதேச கலாமன்றம்,  
மட்டக்களப்பு

1969

இராமநாடகம்  
பிரதேச கலாமன்றம்,  
மட்டக்களப்பு

1969

செல்வராசா, ஞா. ம.

ஞானசுந்தரி  
புனித அந்தோனியார்  
கல்லூரிப் பழையமாணவர்  
சங்க வெளியீடு  
மூவிராசாக்கள் நாடகம்  
மன்னார் மாவட்ட  
உள்ளூராட்சி மன்றங்களின்  
வெளியீடு

1972

1966

மரிசாற்புலவர்

ஞானசுந்தரி நாடகம்  
மன்னார் மாவட்ட உள்ளூராட்சி  
மன்றங்களின் வெளியீடு

1967

மரியாம்பிள்ளைப்புலவர்,

விசயமனோகரன் நாட்டுக்கூத்து  
ஆசீர்வாதம் அச்சகம்,  
யாழ்ப்பாணம்  
மரியதாசன் நாட்டுக்கூத்து  
ஆசீர்வாதம் அச்சகம்,  
யாழ்ப்பாணம்

1968

1972

முத்துக்குமாருப்புலவர்

தேவசகாயம்பிள்ளை நாடகம்  
ஆசீர்வாதம் அச்சகம்,  
யாழ்ப்பாணம்

1974

## (இ) உசாத்துணை நூல்கள்

ஆசீர்வாதம், மு. வி.  
(பதிப்பாசிரியர்)

யேசுவின் திருவாய் மொழிகள்  
ஆசீர்வாதம் அச்சகம்,  
யாழ்ப்பாணம்

1969

இராசமாணிக்கனார், ம.

சைவ சமய வளர்ச்சி  
ஒளவை நூலகம், சென்னை

1958

கந்தசாமிப்புலவர்	திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம் கோபால மின்சார அச்சியந்திரசாலை, உடுமலை	—
கதிரேசஞ்செட்டியார்	மண்ணியல் சிறுதேர் சன்மார்க்க சபை, மேலைச்சிவபுரி	1936
கந்தையா, வி. சி.	மட்டக்களப்புத் தமிழகம் திருமகள் அழுத்தகம், சுன்னாகம்	1964
கலித்தொகை	கழக வெளியீடு, சென்னை	1955
கீதாமிர்தக்களஞ்சியம்	பி. இரத்தினநாயகர் சன்ஸ், சென்னை	1938
குமாரசுவாமிப்புலவர், அ.	யாப்பருங்கலக்காரிகை திருமகள் அழுத்தகம், சுன்னாகம்	1936
குழந்தை-புலவர்	யாப்பதினாரம் பாரிநிலையம், சென்னை	1961
குலரத்தினம், க. சி.	நோத் முதல் கோபல்லவா வரை ஆசீர்வாதம் அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1966
குற்றலக் குறவஞ்சி	கழகவெளியீடு, சென்னை	1952
சதாசிவம் ஆ. (பதிப்பாளியர்)	ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம் சாகித்திய மண்டல வெளியீடு	1966

சண்முகம் தி. க.	தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர் ஒளவையகம், சென்னை	1955
சம்பந்தமுதலியார்	என் சுயசரிதம் அருட்பெருஞ்சோதி அச்சகம் சென்னை	1963
சிவஞானம், ம. பொ.	விடுதலைப்போரில் தமிழ் வளர்ந்த வரலாறு இன்பநிலையம், சென்னை	1970
சிவபாதசுந்தரம், சோ.	ஒலிபரப்புக்கலை கலாபவனம் வெளியீடு, தெகிவளை, கொழும்பு	1954
சீனி வெங்கடசாமி, மயிலை	பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ் இலக்கியம் சாந்திநூலகம், சென்னை	1962
சுத்தானந்தர், யோகி.	நாடகக்கலை அன்பு நிலையம், திருச்சி.	1942
சூரியநாராயண சாஸ்திரியார், வி. கோ.	நாடகவியல் வி. சு. சுவாமிநாதன் மதுரை	1897
சொக்கன்	பாரதி பாடிய பராசக்தி ஸ்ரீ சண்முகநாத அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1974
சொர்ணலிங்கம், க.	ஈழத்தில் நாடகமும் நானும் ஆசீர்வாதம் அச்சகம், யாழ்ப்பாணம்	1968
திருவாசகம்	சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை	1963

திருநாவுக்கரசர் அருளிச்செய்த நேவாரத் திருப்பதிகங்கள்	சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை	1938
தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் அகத்தணையியல் - புறத்தணையியல்	கழகவெளியீடு	1947
பத்துப்பாட்டு	(சுவாமிநாதையர் பதிப்பு) திருவாக்கரசவிலாசம், சென்னை	1918
பரமசிவானந்தம், அ. மு.	தமிழகவரலாறு தமிழ்ப்பதிப்பகம், சென்னை	1962
புறநானூறு	(சுவாமிநாதையர் வெளியீடு) திருவாக்கரச விலாசம், சென்னை	1935
பெரியபுராணம் (3ஆம் பதிப்பு)	சைவசித்தாந்த சமாஜம், சென்னை	1950
மீனாட்சிசுந்தரனார், தெ. பொ.	நீங்குளம் கவையுங்கள் தெ. பொ. மீ. வெள்ளிவிழாக் குழு வெளியீடு, சென்னை	1959
முக்கூடற் பள்ளு	கழக வெளியீடு	1952
வித்தியானந்தன், சு.	தமிழர் சாஸ்திர தமிழ் மன்றம், கல்கின்னை, கண்டி	1954
விபுலாநந்தர்	மதங்கஞானமணி தமிழ்ச்சங்கம், மதுரை	1926
விபுலாநந்த இன்பம்	தம்பித்துரை வெளியீடு, கொழும்பு	1973

வையாபுரிப்பிள்ளை, எஸ்.	இலக்கியச் சிந்தனைகள் நவபாரதி பிரசுராலயம் சென்னை	1947
------------------------	---	------

## (ஈ) சஞ்சிகைகள் மலர்கள்

அடிகளார் படிவமலர்	சிலேறிறுவனக் குழுவெளியீடு காரைதிரு	1969
இளங்கதிர், பத்தாவது ஆண்டு மலர்	பல்கலைக்கழகத் தமிழ்ச்சங்கம், பேராதனை	1959
சுழநாடு	யாழ்ப்பாணம்	19-2-73
கலைப்பூங்கா, சித்திரை இதழ், இலங்கைச் சாகித்திய மண்டலம், கொழும்பு		1963
கல்கி 22-4-67	கீழ்ப்பாக்கம், சென்னை	1967
சிந்தனை (சமூகவிஞ்ஞானக் காலாண்டுச் சஞ்சிகை)	கலைக் கல்விக் கழகம், பேராதனை	1968
தமிழ் வட்டம் இரண்டாவது மலர்	சென்னை	1969
தினகரன் நாடகவிழாமலர்	கொழும்பு	1969
தினகரன் வாரமஞ்சரி (1959 ஆகஸ்ட்-செப்.)	கொழும்பு	1959
பாவலர் துரையப்பாபிள்ளை நூற்றாண்டுவிழாமலர்,	மகாஜனாக்கல் லூரி, தெல்லிப்பழை	1972
மல்லிகை ஏப்ரில், மே	யாழ்ப்பாணம்	1971
Professor P. Sundarampillai	Commemoration Volume, Kazhagam	1957

## (உ) ஆங்கில நூல்கள்

- Annual Report on South Indian Epigraphy -**  
Report for 1901 - 1902 No. 129, Madras. 1902
- Arasaratnam, S. Ceylon.** Prentice Hall, New York 1964
- Brooks Cleanth & Heilman B. Robert, Understanding Drama,** Holt Rinehart, & Winston, New York Chicaco, San Fransico, Toranto 1961
- Busfield, M. Roger, The Playwright's Art,** Harper & Brothers, New York 1958
- Casie Chitty Simon, The Tamil Plutarch,** Riply and Strong Printers, Jaffna. 1859
- Clemen Wolfgang, English Tragedy Before Shakespeare** Metheon, London. 1961
- Hamilton Edith, The Greek way to Western Civilization.** The New American Library, New York. 1951
- Ludowyk, E. F. C., The Story of Ceylon,** Faber and Faber, Lond 1962
- Macdonell, A. A History of Sanskrit,** Motilal Banarsidas, Delhi, Patna, Varnasi 1965
- Mahalingam, T. V. Administration and Social Life Under Vijayanagar,** University of Madras, 1940
- Meenakshisundaran, T. P., A History of Tamil Literature** Annamalai University, Annamalai 1965
- Nicholas and Paranavitana, S. A Concise History of Ceylon,** Ceylon University Press. Colombo, 1961

- Nehru Jawaharlal, An Autobiography,** Allied Publishers Private Ltd. Bombay, New Delhi, Calcutta, Madras 1972
- Seven Famous One Act Plays,** Penguin Books Ltd., 1937 Harmonds Worth, Middlesex, London.
- Sivathamby Karthigesu - Drama in Ancient Tamil Society** (Unpublished) thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University of Birmingham
- Somerset Maugham - The Collected Plays, First Volume** Heinmann, London, Melbourne, Toronto 1961
- South Indian Inscriptions, Vol. II, No. 67,** Madras 1895
- Thillainathan, S. Court Literature of the Cola Period** (Unpublished) thesis submitted for the degree of Master of Letters, The University of Madras. 1968
- Vythilingam, M. The Life of Sir. Ponnambalam Ramanathan** Thanalackumy Press, Chunnakam 1971
- Wells, H. Henry, The Classical Drama of India** Asia Publishing House, New York 1963

## அட்டவணை

அ

- அகங்கார மங்கையின் அடக்கம் - 141
- அகநானூறு - 198, 209
- அகிக்கிளிக - 255
- அசோகமாலா - 122, 125
- அஞ்சலி - 221
- அடிக்கரும்பு - 185
- அண்ணாதுரை - 104
- அந்தோனியார் நாட்டுக் கூத்து - 25
- அநகாரிக தர்மபால - 188
- அநுவுருத்திரன் நாடகம் - 32, 33, 34, 39
- அபசரம் - 229
- அம்பலத்தாடிகள் - 32, 48
- அம்பி - 173, 176, 179, 182
- அமலாதித்தன் - 56
- அயோத்திகாண்டம் - 59
- அரசன் ஆணை - 162, 190
- அரசன் ஆணையும் ஆடக செளந்தரியும் - 162
- அரிச்சந்திரன் - 59
- அரிச்சந்திரன் நாடகம் - 23
- அரிச்சந்திர விலாசம் - 54, 55
- அரிச்சந்திரா (முதற் பாகம்) - 58
- அரிச்சந்திரா நாடகம் - 55
- அருச்சுனன் தவநிலை - 30
- அருட்பா - 193
- அருணாசலக் கவிராயர் - 11

அட்டவணை

283

- அருணாசலனார் - 10
- அலங்கார ரூபன் நாடகம் - 31, 37, 39, 40
- அறிஸ்ரோ பேன்ஸ் - 253

ஆ

- ஆசீர்வாதம், மு. வி. - 25, 32, 249
- ஆடக செளந்தரி - 163, 167, 190
- ஆபிரகாம், ஜி. எஸ். துரைராஜ் - 141
- ஆரணிய காண்டம் - 59
- ஆறுமுகச்செட்டியார் நாடகம் - 25
- ஆறுமுகநாவலர், ஸ்ரீலக்ஷ்மி - 54, 61, 80, 188, 191, 192, 194, 218
- ஆஷ்வி ஹல்பே, கலாநிதி - 225

இ

- இதோ ஒரு நாடகம் - 204, 206, 208
- இரகசிய வழி - 14
- இரட்டையர் - 7
- இரணிய நாடகம் - 54
- இரத்தினம், இ. 173, 174, 179, 180, 182
- இராசநாயகம், முதலியார் செ. - 87, 144
- இராசராசன் - 6
- இராமநாடகம் - 25, 32, 54, 84
- இராமநாதன் கல்லூரி - 194
- இராமநாதன், சேர் பொன் - 64, 194
- இராமர் வனவாசம் - 60
- இராமலிங்கம், வித்துவான் க. - 59, 75
- இராமலிங்க அடிகள் - 193
- இராமலிங்கம், வெள்ளவத்தை மு. - 60, 105, 122
- இராமாயணக் கீர்த்தனைகள் - 11, 217
- இராமானுஜம், பேராசிரியர் - 135
- இராவணேசன் - 31, 225
- இராஜ ராஜேசுவர நாடகம் - 6
- இராஜேந்திர தேவன் - 6
- இரு நாடகம் - 134, 144
- இலங்கா தகனம் - 60
- இலங்கைக் கலைக்கழகம் - 158
- இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்ச் சங்கம் - 31



இலங்கை கொண்ட இராஜேந்திரன் - 161, 168  
 இலங்கையர்கோன் - 150, 208, 220  
 இளங்கதிர் - 25  
 இளங்கோவடிகள் - 150, 152, 208, 209, 210  
 இளங்கோவன் - 237  
 இளமுருகனார், பண்டிதர் சோ. - 138  
 இறுதிப்பரிசு - 208, 209, 210  
 இறுதிமூச்சு - 162, 165  
 இன்னிசை - 40

ஈ

ஈடிப்பசு - 211  
 ஈழகேசரி - 92, 221  
 ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம் - 25  
 ஈழநாடு - 197, 220

உ

உடையார் மிடுக்கு - 114  
 உயிரிளங்குமரன் - 52, 82, 83, 86  
 உலா - 39

எ

எட்டுத்தொகை - 2, 3  
 எல்லாம் நிறைந்தவன் - 218  
 என்டிதீக்கு எம்பரதோர் நாடகம் - 25, 32, 36, 38, 44, 45  
 எஸ்தாக்கியார் நாடகம் - 23, 31, 252  
 எஸ். பீ. கே. - 204, 205, 206, 207, 220  
 எஸ். பொ. - 164

ஏ

ஏணிப்படிகள் - 225  
 ஏணெஸ்ற் மக்கன்ரைர் - 225  
 ஏரோது நாடகம் - 54

ஐ

ஐயன்ஞ - 197, 198, 200

ஓ

ஒருபிடிசோறு - 239, 243, 244, 245, 247  
 ஒலிபரப்புக்கலை - 220

க

கங்கேஸ்வரி கந்தையா - 162  
 கட்டப்பொம்மன் - 10, 252  
 கடுழியம் - 226, 227, 225  
 கண்ணன் கூத்து - 119  
 கணபதி ஐயர் - 26  
 கணபதிப் பிள்ளை, பண்டிதமணி சி - 194  
 கணபதிப்பிள்ளை, பேராசிரியர் க - 105, 107, 112, 122, 133  
 கதிரைமலைப் பள்ளு - 8  
 கதிரைமலைப் பள்ளு (இசை நாடகம்) - 218  
 கதிரேசன் செட்டியார், பண்டிதமணி மு - 212  
 கதிரைவேற்பிள்ளை, சதாவதானம் - 193  
 கந்த புராணம் - 185  
 கந்தவனம், வி - 228  
 கந்தன்கருணை - 32, 38, 48, 253  
 கந்தையா, வி. சி - 32  
 கம்பன் - 180  
 கமலகுண்டலம் - 132  
 கமுனுவின் காதலி - 163, 165, 166  
 கவி - 36  
 கவிதை பிறந்த கதை - 173, 180  
 கர்ணன் போர் - 31, 225  
 கரவை கிழான் - 163  
 கருங்குயில் குன்றத்துக் கொலை - 25, 252  
 கருணாநிதி - 150  
 கலாவதி - 14  
 கலிங்கத்துப் பரணி - 6  
 கலித்தொகை - 3, 209  
 கலைக்கழகத் தமிழ் நாடகக் குழு - 30, 31, 42, 158, 159  
 கலைக்கழகம் - 30  
 கலைச் செல்வி - 221  
 கலை மகிழ்நன் - 25  
 கனகசபை, கதிர்காமர் - 72, 172  
 கனகராசன், மு - 163, 200  
 கனகராசா, க - 231  
 கனவிற் கண்ட மானிகை - 26

கா

காத்தான் கூத்து - 48  
காதலர் கண்கள் - 56  
காதற்கோபுரம் - 127  
காந்தி - 235  
காளமேகப் புலவர் - 7

கி

கிங்ஸ்பரி, பிரான்சிஸ் - 105, 106, 109, 111  
கிம்மீரணன் வதை - 30

கீ

கீசகன் வதை - 30

கு

குமாரகுலசிங்க முதலியார், பார் - 54  
குமாஸ்தாவின் பெண் - 88  
குரங்குகள் - 238, 243, 244, 245, 246, 247, 249  
குலரத்தினம், க. சி. - 232  
குலோத்துங்கன், முதல் - 6  
குற்றம் குற்றமே - 226  
குற்றலக் குறவஞ்சி - 7, 85  
குற்றலம்பிள்ளை, கே. - 13  
குறுந்தொகை - 198

கூ

கூப்பியகரங்கள் - 204, 205, 206  
கூறுவோர் - 227

கே

கேபிரியேல் பெர்னாண்டோ - 23

கொ

கொட்டகைக் கூத்து - 30

கோ

கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் - 11  
கோபுரவாசல் - 173, 174  
கோலம் - 184

ச

சகல குண சம்பன்னன் - 74  
சகுந்தலை - 58, 59  
சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் - 11, 55  
சங்கரலிங்கக் கவிராயர், ச. சு - 3  
சங்காரம் - 225  
சங்கிலி - 143  
சங்கிலி செகராச சேகரன் - 143  
சண்முகசுந்தரம், த - 161, 162  
சண்முகநாதன், பொ - 204, 206  
சத்தியேஸ்வரி - 62, 92, 93, 94, 95, 98, 118  
சதாசிவனார் - 10  
சந்தானம், க - 213  
சந்தியாகுப்பிள்ளை உபாத்தியாயர் - 32  
சந்திரகாந்தா - 88  
சம்பந்த முதலியார், பம்மல் - 10, 15, 56, 58, 59, 60, 75, 191  
சயங்கொண்டார் - 6  
சரவணமுத்தன், வித்துவான் அ - 60  
சரஸ்வதி விலாச சபை - 16, 57, 58, 59, 60, 62

சா

சாகுந்தலம் (வட) - 136, 211  
சாகுந்தலம் (தமிழ்) - 212, 215  
சாகுந்தல நாடகம் - 213  
சாந்திரகாசம் - 105  
சாமளா அல்லது இன்பத்தில் துன்பம் - 62, 87, 88, 92, 97, 127  
சாவித்திரிதேவி சரிதம் அல்லது மனைமாட்சிவினையாட்சி - 59, 62, 65, 68, 71, 72, 78, 79, 86  
சாரங்கதாரா - 13, 68  
சாரா - 92, 168

சி

சிங்ககிரிக் காவலன் - 159, 161  
சிங்கபாகு - 225  
சிதம்பரநாதன், பண்டிதர், க (கே. சி. நாதன்) - 59, 62  
சிப்பி ஈன்ற முத்து - 185  
சிம்ஹநாதன் - 58

சிவகாமி சரிதம் - 76  
 சிவஞான சித்தியார் - 76  
 சிவத்தம்பி, கா - 31  
 சிவநேசன், சின்னையா - 215, 216  
 சிவபாதசுந்தரம், சோ - 220  
 சிவபாதசுந்தரனார், நா - 197, 198  
 சிலப்பதிகாரம் - 4, 99, 149, 150, 151, 208, 209, 210, 237, 238  
 சிலம்பு சீரித்தது - 231, 236, 237, 238  
 சிலம்பு பிறந்தது - 159, 208, 209  
 சின்னக்குட்டிப் புலவர் - 8  
 சின்னத்தம்பிப் புலவர் - 8  
 சின்னமருது - 10

சீ

சீதா கல்யாணம் - 59

சு

சுகிர்த விலாச சபை - 16, 57, 60, 62  
 சுகுண விலாச சபை - 15, 56, 57  
 சுத்தானந்த பாரதியார் - 189  
 சுதேச நாட்டியம் - 54  
 சுந்தரம்பிள்ளை, அராலியூர் ந - 240, 241  
 சுந்தரம்பிள்ளை, பேராசிரியர் பெ - 14, 73, 75, 76, 172  
 சுந்தரராவ் கம்பனி - 55  
 சுந்தரலிங்கம், நா - 226, 227  
 சுப்பிரமணியம், வே - 163  
 சுப்புலட்சுமி, எம். எஸ் - 235  
 சுரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி - 8  
 சுஹேர் ஹமீட் - 226

சூ

சூத்திரகர், மகாகவி - 211  
 சூரிய நாராயண சாஸ்திரியார், வி. கோ - 14, 15, 73, 99, 111, 134, 172

செ

செந்திநாதன், கனக - 239, 243, 244  
 செம்பியன் செல்வன் - 163, 199, 201

செல்வநாயகம், சு - 31, 82, 87, 105, 127  
 செல்வராசன், சில்லையூர் - 229  
 செல்வராசா, ஞா. ம. - 32, 47

சே

சேனாதிராச முதலியார், இருபாலை - 8  
 சேனாபதி - 185

சொ

சொக்கன் - 161, 173, 174, 179, 180, 189, 208, 218  
 சொபக்கினிசு - 180, 181, 211, 255  
 சொர்ணலிங்கம், கலையரசு - 58, 148

சோ

சோமசுந்தரப்புவலவர், நவாலியூர் - 82, 232

ஞா

ஞானசௌந்தரி - 23, 32, 34, 39, 40, 4  
 ஞானப்பிரகாசர், சுவாமி - 144  
 ஞானரூபன் நாட்டுக்கூத்து - 25

டி

டிக்கின்ஸ் - 93  
 டிமெல்லோ - 8

த

தசரூபகம் - 99  
 தண்டிகைக் கனகராயன் பள்ளு - 8  
 தணியாத தாகம் (கரவை) - 163, 156  
 தணியாத தாகம் (சில்லையூர்) - 229  
 தத்துவ மீனலோசனி சபை - 16  
 தம்பு, சாம் டி - 230, 232  
 தமயந்தி திருமணம் - 138  
 தமயந்தி விலாசம் - 54  
 தமிழன் காதை - 228  
 தவருன எண்ணம் - 135  
 தயானந்த குணவர்தன - 215, 216  
 தரிசனம் - 72, 174, 175, 178, 220  
 தரு - 37  
 தருமபுத்திர நாடகம் - 54  
 தனஞ்சயர் - 99

தா

தாசீசியஸ், அ - 225  
தாலவிலாசம் - 332

தி

திப்பு கல்தான் - 10  
திமிலைத்துமிலன் - 226  
திவ்வியப் பிரபந்தம் - 140  
திருக்கோவை - 6, 87, 17, 193  
திருஞானசம்பந்தர், ம. வே - 58, 75  
திருத்தொண்டர் பெரியபுராணம் - 190  
திருநாவுக்கரசு, வி. அ - 231  
திருமந்திரம் - 193  
திருவாசகம் - 6, 141, 140, 177, 190  
திருவாதவூரடிகள் புராணம் - 190  
திருவிழா - 185  
தினகரன் - 220  
தினகரன் நாடக விழா மலர் - 25

து

துரையப்பாபிள்ளை, தெ, அ 55, 74  
துரோகிகள் - 144

தெ

'தெமள பறைய' - 23  
தெய்வப்பாவை - 189, 195  
தென்பாங்கு - 28, 33  
தென்மோடி - 28  
தென்னவன் பிரமராயன் - 189, 190, 191

தே

தேவசகாயம்பிள்ளை - 32, 36, 40, 41, 252  
தேவராசன், சி. ந - 162  
தேவன் - யாழ்ப்பாணம் - 189  
தேவாரம் - 41, 140, 177, 190

தொ

தொல்காப்பியம் - 399

அட்டவணை

தோ

தோடயம் - 38

ந

நடராசன், உடுவை தில்லை - 200  
நடராசன், நவாலியூர் - 212, 213, 214  
நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள் - 11, 217  
நந்தி - 238, 243  
நமசிவாயம் அல்லது நான்யார்? - 59, 62, 75, 77, 79, 83, 86  
நவமணி - 122  
நரசிங்கர் - 23  
'நரிபாண' - 213  
நரிமாப்பிள்ளை - 215, 216  
நல்லூர்க் கந்தசுவாமி கோவில் - 54  
நல்லைக் குறவஞ்சி - 8  
நளவெண்பா - 140  
நற்குணன் - 62, 72, 73, 178

நா

நாகராஜன், மதுரகவி இ - 213, 237  
நாட்டவன் நகர வாழ்க்கை - 121  
நாடகம் - 204, 256  
நாடகம் - 25  
நாடகமலை - 197, 198  
நாடகவியல் - 15, 99  
நாவலர் நாடகம் - 189, 190, 191, 192, 194  
நாவலர் நாவலரான கதை - 218  
நாய் நாடகம் - 25  
நாராயணசுவாமிப்பிள்ளை கம்பனி - 55  
நாடகம் - 144

நீ

நீலாவணன் - 226

நே

நேரு, ஜவாஹர்லால் - 61

ப

படிக்காசுப் புலவர் - 7  
 பண்டாரவன்னியன் - 163, 165  
 பணமோ பணம் - 241, 243, 245, 248, 249  
 பத்தி வெள்ளம் - 204, 205, 206  
 பத்துப் பாட்டு - 2  
 பதிவிரதை விலாசம் - 54  
 பப்பிரவாகன் நாடகம் - 25  
 பம்பாய்த் தமிழ்ச் சங்கம் - 218  
 பரணி - 39  
 பரமசாமி - 215  
 பரமேஸ்வராக் கல்லூரி - 194  
 பரதமுனிவர் - 27  
 பரி, ஜே. எம் - 42  
 பருளை விநாயகர் பள்ளி - 8  
 பனை இராசன் நாடகம் - 230, 235

பா

பாஞ்சாலி சபதம் - 251  
 பாண்டிக் கோவை - 6  
 பாதுகா பட்டாபிஷேகம் - 58, 60  
 பாரதம் - 141  
 பாரதி - 235, 231  
 பாரதிதாசன் - 188  
 பாலச்சந்திரன், இரா - 242  
 பாலமீன ரஞ்சனி சபை - 16

பி

பிலிப்பு சின்னே - 23  
 பிறிட்டோ - 194

பு

புதியதொரு வீடு - 184, 226, 227  
 புலசந்தோர் - 33  
 புலசந்தோர் அகவல் - 43  
 புலித்தேவன் - 10  
 புறநானூறு - 198

பூ

பூதத்தம்பி - 55, 161  
 பூம்புகார் - 150  
 பூம்புலியூர் நாடகம் - 6

பெ

பெரியதம்பிப்பிள்ளை, புலவர்மணி - 139  
 பெரியபுராணக் கீர்த்தனைகள் - 11, 217  
 பெரிய மருது - 10  
 பெரும்பாளுற்றுப்படை - 2  
 பெரேரா, பிதா எஸ். ஜி. - 144

பே

பேட்டல் பிறெஸ்ற் - 229  
 பேர்னாட்டோ - 42, 93

பொ

பொம்மை வண்டி - 211, 212  
 பொய்மை - 185  
 பொருளோ பொருள் - 134, 248  
 பொலிடோலே கதி - 240, 243, 244, 245, 248  
 பொற் கிழி - 204, 205, 206, 207, 220  
 பொன்னுத்துரை, ஏ. ரி - 204, 205, 206, 208

போ

போர்க்களம் - 225

ம

மகாகவி - 174, 184, 226  
 மகேந்திரவர்மன் - 5  
 மகேந்திரன் மகேஸ்வரி - 62, 8  
 மச்சாணைப் பாத்திங்களா - 242 44, 242, 245, 247, 248  
 மணாளன் குணங்களுக்கேற்ற மங்கை - 231, 235  
 மத்த விலாசப் பிரகசனம் - 5  
 மதங்க குளாமணி - 99, 139  
 மதுரைக் கலம்பகம் - 25  
 மயில்வாகனப்புலவர் - 144  
 மரியதாசன் நாட்டுக் கூத்து - 25, 32, 40, 252



மரியாம்பிள்ளை, புலவர் வெ - 25  
 மருதப்பக் குடவஞ்சி - 6  
 மல்லிகை - 221  
 மழைக்கை - 224  
 மறக்குடி மாண்பு - 1971, 198  
 மறைமலையடிகள் - 212  
 மன்னன் ஈடிப்பக - 173, 174, 180, 181, 182, 183, 184  
 மனம்போல் மாங்கல்யம் - 238, 249, 250, 251, 252  
 'மனமே' - 225  
 மனோகரா - 56, 58  
 மனோன்மனியம் - 14, 109, 172, 253

## மா

மாணிக்கமலை - 133, 144,  
 மாணிக்கவாசகர் - 41, 56, 174, 175, 190  
 மாதவி மடந்தை - 149, 152, 208, 220  
 மாதோட்டப் பாங்கு - 28  
 மாமண்டூர்க் கல்வெட்டு - 5  
 மாவைக் குறவஞ்சி - 8  
 மார்க்கண்டன் நாடகம் - 26, 27, 31, 33, 34, 36, 40  
 மார்க்கண்டேயர் - 59  
 மான விஜயம் - 14, 172  
 மாணை இந்து விநோத சபா - 55

## மி

மிருச்சகடிகம் - 136, 212  
 மிஸ்டர் குகதாசன் - 148, 149, 220

## மீ

மீனாட்சி சுந்தரனார், தொ. பொ - 10, 87, 111

## மு

முக்குடற்பள்ளு - 7  
 முத்துத்தம்பிப்பிள்ளை, ஆ - 144  
 முருகன் திருகுதாளம் - 118  
 முருகையன் - 172, 173, 174, 178, 179, 181, 220, 225  
 முல்லைக்குமரி - 226,  
 முற்றிற்று - 184

## மு

மூவிராசாக்கள் நாடகம் - 23, 32, 36, 41, 43  
 மூவிராயர் வாசகப்பர் - 25  
 மூன்று முழு நிலவுகள் - 163, 170

## மே

மேனகா - 88

## மொ

மொன்டேகு, சி. இ - 164

## மோ

மேர்கனசந்தரம் - 85

## மௌ

மௌனகுரு, சி - 25, 226

## யா

யாழ்ப்பாணப் பாங்கு - 28  
 யாழ்ப்பாண வைபவமலை - 144  
 யாழினி - 199

## யூ

யூலியசீசர் - 99

## யோ

யோசேப்பு, ம - 31, 252

## ரா

'ராஜ துங்கட்டுவ' - 23  
 ராஜாம்பாள் - 88

## ரு

ரூபவதி - 14

## ரோ

ரோமியோ யூலியற் - 124

## ல

லங்கா சுபோத விலாச சபை - 16, 57, 58, 62

## லி

லிற்றன் பிரபு 14

லீ

லீலாவதி சுலோசனா அல்லது இரு சகோதரிகள் - 56, 58, 60

வ

வசந்த அம்மாளை - 27

வடபாங்கு - 28

வடமோடி - 28, 33

வண்ணம் - 40

வந்து சேர்ந்தன - 172, 174, 179

வர்த்தக நாடகம் - 55

வரப்பிரகாசன் நாடகம் - 32, 43, 65

வரிக்கூத்து - 24

வலை - 164, 168, 169, 170

வா

வாசகப்பா (வாசாப்பு) - 28

வாசகர், கே. எம் - 229

வாணிபுர வணிகன் - 58

வாணியும் வறுமையும் - 185

வாழ்வு பெற்ற வல்லி - 161, 167, 168, 190

வாளபிமன் நாடகம் - 25, 26, 27, 31, 34, 40

வி

விசய மனோகரன் - 32, 41, 252

விசுவநாதசாஸ்திரியார் - 8

விடிய இன்னும் நேரமிருக்கு - 197, 199, 201

வித்தியானந்தன், சு - 25, 31, 32, 159

விபுலாநந்த, அடிகள் - 99, 139

விவிலியம் - 29

விழிப்பு - 227

வியஜன் விஜயை திருமணம் - 162, 168

வீ

வீரசுத்தி, சு - 218

வீரகேசரி - 221

வு

வுல்லி காங் கிளெமென் - 182, 215, 216

வே

வேதாள உலகம் - 58

வேதாளஞ் சொன்ன கதை - 173, 174, 178, 226

வேலுப்பிள்ளை, சு - 54, 85

ஹ

ஹம்ஸெட் - 91

ஜு

ஜுவான் பின்ரோ - 23

ஷெ

ஷெரிடான் - 14

ஷே

ஷேக்ஸ்பியர் - 14, 91, 99, 115, 238, 250, 255

ஸ்ரீ

ஸ்ரீநிவாசன், சீதா - 161

Ancient Jaffna - 144

As you like it - 238, 249

Dhas, C. A - 232

History of Ceylon - 144

Panai Rajan Nadagam - 232

Pilgrim's Progress 76

Sabapathy, P. - 232

Tamil Kings of Jaffna - 144

Taming of the Shrew - 141

Tampoe, Sam D - 232

Thambirajah, P. W - 232

The Hermit - 76

The History of Jaffna

The Tamil Amateur Dramatic Society - 57, 122

Vickar of Wakefield - 76

## பிழைதிருத்தம்

பிழை	திருத்தம்	பக்கம்
கலித்தொகையிலே	கலித்தொகையிலே	3
பாவர்தி	பார்வதி	12
கலிப்பா	கலிப்பா	14
நாடங்களிற்	நாடகங்களிற்	33
நாட்டுக்	நாட்டுக்	40
The Story Ceylon	The Story of Ceylon	50
Wickar of Wakefield	Vicar of wakefield	76
சமூக விழிப்புக்கால	சமூக விழிப்புக்கால	
நாடகங்கள் I,	நாடகங்கள்	102
மாஸ்டர்	மாஸ்டரிடமும்	149
முயற்சிபற்றி	முயற்சிபற்றிக்	159
1972	1970	175
கரியோத்	கரியோத்	203
Asley	Ashley	225
அதனுள்	அதனுள்	239

ஆசீர்வாதம் அச்சகம்  
50, கண்டி வீதி, யாழ்ப்பாணம்.





முத்தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம்  
வெளியீடு 1

