

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களிற் சமூக நோக்கு

துரை மனேநகரன்
தமிழ்த் தலை
இலக்கைப் பள்ளிக்கழகம்
வாடிப்பாண வளாகம்

நூலிலை:
நிதிஸ., [நூல்சியர்: அ. சுப்பிரதாம, பொதுத் 1, இதழ் 1, மூ. 1976]

இலக்கைப் பள்ளிக் கழக
யாழ்ப்பாண வளாக மனிதுப்
பண்பியற்பிட வெளிப்பிட.



க. கைலாசபதி.

யாழிப்பாணம்.

பேராசிரியர்

கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களிற்
சமூக நோக்கு

துரை மனோகரன்
தமிழ்த் தலை
வெங்கலப் பத்திரிகையும்
வாழ்வாண வலாகம்

கட்டுறவு அதிகம், வாழ்வுப்பாணம்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களிற் சமூக நோக்கு

துறை மனுகங்கள்
தமிழ்த் துறை
இலக்கிய பல்கலைக்கழகம்
யாழ்ப்பாண வளைகம்

பேராசிரியர் க. கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகங்களிற் சமூக நோக்குப்பற்றி ஆராயப்படவிருக்கும் இக்கட்டுரையில், அவரது மாணிக்க மாலை என்ற நாடகநூல் தனிர்ந்த ஏனைய நாடக நூல்கள் இடம்பெறுகின்றன. நானுடகம் (1940), இருநாடகம் (1952) ஆகிய இரு நாடக நூற்றெடுக்களும், சுக்கிளி (1956) என்ற தனிநாடக நூலுமே அவை. பேராசிரியர் அவர்கள் தமது முதலாவது நாடக நூற்றெடுக்கையை வெளியிடுவதற்கு முன்னரே இலக்கியிற் திலர் தமிழ் நாடக நூல்களை வெளியிட்டுள்ளனர். க. இராமலிங்கம் நுமிவாயம் அல்லது நான் யா? (1929) என்ற நூலையும் ச. செல்வநாயகம் காமளை அல்லது இன்பத்தில் நூல்பம் (1937) என்பதையும், சோம சுந்தரப் புலவர் உயிரிளக்கும் குமரன் (1939) என்ற நூலையும் வெளியிட்டு, தமிழ் நாடகத்துறைக்குக் கோடு காட்டியுள்ளனர். (வேறு சிலரும் இம் முயற்சியில் இறங்கியிருக்கலாம்; எனினும், நூல்கள் கிடைக்கவில்லை) ஆயினும், தமிழ் நாடகங்களிற் சமூக நோக்கைப் பிரக்ஞை பூர்வமாகக் கையாளத் தொடங்கியவர், பேராசிரியர் கணபதிப்பின்மையே ஆவார்.

இந்நாற்றுண்டில் சமூதாயச் சார்புக் கொள்கையே முகியத்துவம் பெறுகின்றது. இதுபற்றிக் கருத்துத் தெரிவித்த க. கைவாசபதி:

சமூதாயக் கொள்கை இலக்கிய சுர்த்தாவைச் சுவானுபவம் பெற்ற தனிப்பிறவி பாகக் காணவில்லை. இக்காலத்தில் எழுந்த சகல அறிவுத்துறைகளும் இயக்கங்களும் அவனியும் பாதிக்கின்றன. அவன்... ‘பெரும்பாலான மாந்தரிலிருந்து தன்னின்தானே பிரித்துக்கொள்ள’ இயலாது. அவ்வாறு வேண்டுமென்றே தன்னை ஓர் எழுத்தாளன் சமூதாயத்தின் இயக்கங்களிலிருந்து துண்டித்துக்கொட்டால், அவன் மெய்மையைப் புறக்கணிக்கின்றான். சமூதாயக்கொள்கை கீலை, இலக்கியத்தில் வெளிப்படும்போது யதார்த்தவாதம் என வழங்கப்படும். மனித அனுபவத்தைக் கூறுபடுத்தாமல், மனிதனுக்குரிய எதனையுமே புறம்பானதாகச் சுருதாது ‘மாநிலம் பயனுற வாழ்வதற்கு’ ஏற்ற இலக்கியத்தை மெய்மை பிறழாத வகையில் படைய்ப்பதே இக்கொள்கையின் பிரதான இலட்சியமாகும்.¹

என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். இதிலிருத்து சமூக நோக்கின் இன்றியமையாமலை நன்கு உணர முடிகின்றது.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் நாடகம் என்ற தொகுதியில், உடையார் மிடுகு, முருகுகள் திருகுதாளம், கண்ணன் கூத்து, நாட்டவள் நகரவாழ்க்கை ஆகிய நான்கு நாடகங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. இவை நான்கும் சமூக நோக்கின் அடிப்படையிலே எழுதப்பட்டமையே இவற்றுக்குச் சிறப்பைக் கொடுக்கின்றது. யாழ்ப்பானைத்து மரபு களும், மழக்கவழக்கங்களும், இம் மக்களின் பலமும் பலவினாமும் சிறப்பாகக் குறித் தூக் காட்டப்பட்டுள்ளன. யாழ்ப்பானைச் சமுதாயத்தினை அதன் அடித்தளத்திலிருந்து உணர்ந்து கொண்டவர் ஆசிரியர் என்பதை நான்கு நாடகங்களும் நன்கு எடுத்துக் காட்டுகின்றன. அவரது நாடகங்களிற் சமூக நோக்கை வெளிப்படுத்தப் பெரும் பங்கு வகிப்பது, அவர் கையாண்ட யாழ்ப்பானைத்து—சிறப்பாகப் பருத்தித்துறைப் பகுதி—பேச்க மொழியேயாரும். “நாடகம் என்பது உலக இயல்பை உள்ளது உள்ள படி காட்டுவது. ஆகவே வீட்டிலும் வீதியிலும் பேசுவது போலவே அரங்கிலும் ஆடுவார் பேசல் வேண்டும்”⁴ என்று அவர் குறிப்பிடுவது, சமுதாயப் பாங்கான அவர் நோக்கைப் புலப்படுத்துகின்றது.

உடையார் மிடுகு என்ற நாடகத்தில், யாழ்ப்பானைத்தில் அவர் காலத்தில் உடையார்கள் தமது பதவியினால் கிடைத்த அந்தன்து, சென்வாக்குக் காரணமாகத் ‘தலைக்கணம்’ கொண்டு பிறரை மதிக்காமல் நடமாடுவதையும், அவர்களது நடையுடை பாவணைகளையும் தமது நாடகத்தில் வரும் உடையார் என்ற பாத்திரத்தின் மூலமாகப் புலப்படுத்துகின்றார். அக்காலத்துச் சமுதாயத்தில் உடையார் பதவிக் கிருந்த மிடுக்கை, அம்பட்ட ஆறுமுகத்தானுடன் உடையார் பேசும் உரையாடல்கள் மூலமாக ஆசிரியர் புலப்படுத்துகின்றார். ஒரு கட்டத்தில் உடையார் அவனை அடிக்கவுன்செய்கின்றார்.⁵ இந்நாடகத்தில் நாகம்மா என்ற பாத்திரமூக, யாழ்ப்பானைச் சமூகப் போக்குக்கு எதிராக ஆசிரியர் சூரஸ் எழுப்பியுள்ளார்.

பெட்டைக்கு விருப்பமில்லாத இடத்திலே ஒண்டுஞ் செய்யக்குடாது. காக்காரன் எண்டாப்போலை செய்யிறதோ? நாய் தின்னுக் காக... கை நிறைஞ்ச பொருளிலும் கண்ணிறைஞ்ச கணவணையில்லோ ஒருத்தி தேடுவாள். ஒரு தானும் வலி வந்தப்படுத்திக் கலியாணம் செய்யக்குடாது. அதாலே பெரிய கெடுதி வந்து சேரும்.⁶

முருகன் திருகுதாளம் நாடகத்தில் நடைக்கவையே முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தாலும், யாழ்ப்பானை மண்வாகனை வீக்கின்றது. யதார்த்தப் போக்கு சிதிற் கூற வாகவே காணப்படுகின்றது. புரூபசர் சோமகந்தரத்தையும், ஆராய்ச்சி மாணவன் கூறப்பொயாவையும் தவிர்ந்த ஏணைய பாத்திரங்கள் ஒரளவு உண்மை மானிடர்களாக உலாவுகின்றனர். புரூபசர் சோமகந்தரத்தைத்த தமது மகனுக்குத் திருமணங்கு செய்யவிரும்பிய கப்பிரமணியம், அதுபற்றித் தமது மணவியிடம் தெரிவிக்க, அவன் மறுப்புத் தெரிவிக்க, கப்பிரமணியம், “உண்க்கென்ன விசரே? உதைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்க ஏலாது. உந்தக் கடை பரம்பாழுத்தி கட்டியாடிச்கப் போடவேணும்”⁷ என்று கூறுவதில் பதவியும், பொருளும் உள்ள ஆனுக்கு—அவன் எப்படியிருந்த போதிலும்—எப்படியாவது மகனைக் கொடுத்துவிட வேண்டுமென்று விரும்பும் யாழ்ப்பானைத்து மக்களின் மணப்பான்மை தொணிக்கிறது. இந்நாடகத்தில், ஒரு தாயை எவ்வளவு யதார்த்த பூர்வமாகப் படைக்க முடியுமோ, அவ்வளவுக்குச் சிறப்பாக ஆசிரியர் படைத்துவார்.

கள்ளான் கூத்தின் கந்தயமைப்பிற் சிறிதளவு செயற்கைத்தன்மை காணப்படி ஆம், ஆசிரியரின் சமூக நோக்கு நன்கு பளிச்சிடுகின்றது. சண்முகம் என்ற பாத்திரம் மூலமாக யாழ்ப்பாணத்துக் காதியமைப்பைச் சிறப்பாக விளக்குகிறார் :

உணக்குத் தெரியுமோ தெரியாதோ, எனக்குத் தெரியவில்லை மோனை வல்லி பூரம், நீ நான் பெத்த பிளைக்குச் சரி. உந்தச் சாதியென்ட விஷயத்திலே ஒருவிதமான ஜூமிச்சமும் படவேண்டாமென்று அவையெட்டைச் சொல்லிப் போடு. நாங்கள் உங்கிளை உள்ள வீடுகளில், செம்புந்தன்னிகூடத் தூக்கியறியம். நாங்கள் ஆர் பக்கமென்று உணக்குத் தெரியுமோ?'

நாகரத்தினம் என்ற பெண் பாத்திரம் கூறுவனவாக வரும் "ஆலு ஒன்று சொல்றன். கேளுங்கோ; உந்தச் சாதி வரம்பெல்லாம் இந்த நாளையிலே பாக்கேவாது. உது தான் இருக்கிற தொந்தரவு" என்ற வார்த்தைகள், ஆசிரியரின் உள்ளக் கருத்தினை வெளிப்படுத்துகின்றன. சண்முகம் சாதிக் கட்டுப்பாட்டின் காரணமாகத் தமது மகனையும் மருமகளையும், பேரப்பிள்ளையையும் பிரியவேண்டி வந்தமையையிட்டு வருத்த முற்றுக் கண்ணனிடங்கூறும் கட்டங்களும், வல்லிபுரக் கோயிலில் வீட்டாருக்குத் தெரியாமல்ரகசியமாய்ப் பேரப்பிள்ளையின் பெயரில் அரச்சனை செய்விப்பதும், யாழ்ப்பாணத்துக் காதியமைப்பு நெகிழுத் தொடக்கியிட்டது என்பதைச் கட்டிக் காட்டுகின்றன. யாழ்ப்பாணத் தமிழர் இந்தியத் தமிழர்பற்றிக் கொண்டிருக்கும் தவறான கருத்துக்களையும் சந்தர்ப்பம் வாய்த்தபோது ஆசிரியர் கட்டிக்காட்டத் தவறவில்லை.'

கொழும்பையும், பகுத்தித்துறைப் பகுதியில் ஒரு கிராமமான தும்பனையையும் கூத நிகழிடங்களாகக் கொண்டு, நாட்டவன் நர வாழ்க்கை என்ற நாடகத்தைப் படைத்துள்ளார், இவ்வாசிரியர். யாழ்ப்பாணத்துக் கருகப்பின்னணி சிறப்பாக இந்நாடகத்திற் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. நொயுற்றுப் படித்திருந்த விசாலாட்சியை 'வருத்தம் பார்க்க' வந்திருந்த வள்ளியார், 'பாதியும் இந்தப் பெட்டைக்கு நாலுறு நான். எடி மோனை சிவகாமி, கொஞ்ச வேப்பம் இலையும், இரண்டு மிளகாய்ச்செத் தலும் எடுத்துக் கொண்டாடி. இன்னைக்கு வெள்ளிக்கிழமை, ஒருக்கா நாலுத்துக்குப் பாத்துவிடுவெம்' என்று கறி விசாலாட்சியின் தலைமாட்டின் அரை ரூபா வெரவருக்கு நேர்ந்து முடிந்துவிடும்படியும் கூறுகிறோன்.⁹ வருத்தக்காரர் இருக்கும் இடத்தில் கூட்டங்களிக் கூதத்துக்கொண்டிருக்கும் யாழ்ப்பாணத்தவரின் பழக்கத்தை, வேலூப் பிள்ளை என்ற பாத்திரத்தின் மூலமாக ஆசிரியர் கண்டித்திருக்கிறார்.¹⁰ அன்றியும் நோயை வைத்தியரிடம் காட்டுவதற்கும் நான் பார்த்துப் போகும் யாழ்ப்பாணத்த வர் விவரது வழக்கத்தை ஆசிரியர் ஆழ்வார் என்ற பாத்திரத்திற்கும் பணங்காய்ப் பணிகாரம்' வைத்து விற்றுக் கொண்டிருப்பது, யாழ்ப்பாணத்துப் பின்னணியைக் காட்டுகின்றது. பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை தமது காலச் சமுதாய நிலையையும், அதற்கு முந்திய காலச் சமுதாய நிலையையும் சங்கரப்பிள்ளை என்ற பாத்திரம் வாயிலாக ஓப்பிட்டுக் காட்டுகின்றார்.

இதெல்லாம் இந்தப் படிப்பும் உத்தியோகமும் செய்த வேலை. அந்த நாளையிலே சோறு தின்னுறவு அம்மாணச பறுவதற்குக்கு. மின்னை, மற்ற நேர மெல்லாம் தினை, சாமி, ஒடியல்ப்புட்டு, பினுட்டு இதுதான் சாப்பாடு. முன்னுள்ளவன் என்னைமாதிரியான பிச்சாவியாக இருந்தான். இப்ப சம்பா அரிசியைத் திட்டு திட்டு சலரோகம் வேண்டினதுதான் மிக்கம்.¹²

முந்திய காலத்துக் கட்டங்கைத் தெரிவு நிலையையையும், தமது காலத்து நிலையையும் தேர்தவில் நிற்கப்போகும் சங்கரப்பிள்ளை மூலம் ஒப்பிட்டுக் காட்டும் ஆசிரியர்

நாட்டின் அரசியல் திலையும், சமூகநிலையும் காலத்துக்குக் காலம் மாறிக் கொண்டு போவதை உணர்த்துகிறார்.¹³

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் பொருளே பொருள் அவ்வது கார்த்தியேன் விழ்ஞா என்ற நாடகம் உறவினர்களிடையே பொருளால் வரும் ஏற்றத் தாழ்வுகளைப் பிரதிபலிக்கிறது. கார்த்திகேச, சிங்கைத்தங்கம், இராசம்மா, வள்ளியம்மை, சமவேணி, வடிவேலு முதலிய பாத்திரங்கள் சமுதாய இயல்பிற்கேற்பச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். கார்த்திகேசகளின்னும், மகன் கமலவேணியின்னும் ஆரம்ப மனப்பாங்குக்கு மும்பும், பின்னைய மனப்பாங்குக்கும் சமுதாயப் பின்னணியிற் சித்திரிக்கப் படுகின்றன. மங்கையர்க்காசி, தாழு ஆகிய பாத்திரங்கள் கார்த்திகேச குடும்பத்தின் இருவேறு தங்கமகளையும் சமுதாய அடிப்படையில் சுட்டிக் காட்டுகின்றனர். இராசம்மாவோடு பேசும் மங்கையர்க்காசி, “அவையள் முந்திய ஆக்களவு. இப்ப வேறை மாதிரி”¹⁴ என்று கறுவதும், “ஒருநாள் கொழும்புக்கு வந்தாப்போலை போன்ற. அவை ஒருவித மாய் வெண்டா வெறுப்பால் இருந்தினம். நான் பின்கைப் பேத்து போறயில்லை”¹⁵ என்று கறுவதும், வேலைக்காரன் தாழுவடிவேலுவுடன் பேசும்போது, “பின்னை என்ன தம்பி, எவ்வாம் வெள்ளைக்காற மாதிரியாயக் கிடக்கு.. ஐயா எண்டால் முன்னையப் போலை இல்லை. துரைக்கு விளையாடிறூர். அம்மா ஒரு ஆரைச்சாணி”¹⁶ என்று கறுவதும் கார்த்திகேச குடும்பத்தின் போக்கைச் சமூக பொருளாதார அடிப்படையில் நன்கு புலப்படுத்துகின்றன.

சமூக வாழ்க்கையிற் காணப்படும் ஏற்றத்தாழ்வுகளை அப்பட்டமாகக் கண்ணாட நாடகங்கள் காணப்பிக்கின்றன என்று வி. கே. ஜோகாக் கறுகின்றார்.¹⁷ இவ்வம்சத்தைப் பேராசிரியரின் இந்நாடகத்திற் சிறப்பாகக் காணமுடிகின்றது. “தினகரி வாழ்க்கையில் நாம் வழக்கமாகச் சந்திக்கும் சாமாளிய ஜனங்கள்தான் இப்பேராசிரியனுக்கு நாடக பாத்திரங்கள்”¹⁸ என்று ஸ்ரீ ஆஷார்ஷா பிரெஞ்சு நாடகாசிரியரான மொலி யரைப் பற்றிக் குறிப்பிடுவன். பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளைக்கும் பொருந்தும்.

இவ்வாசிரியரின் தவறுஞ எண்ணாம் இலக்கையின் அரசியறபோக்கையும், அத ஞேட இணைத்த மக்களின் செயற்பாடுகளையும் காட்டுகின்றது. சுருக்கமாகக் கறுவதானால் இந்நாடகத்தில் இலக்கையின் அரசியல் நிலையை ஆசிரியர் விமர்சித்துள்ளார். அரசியல்வாதிகளின் போவித் தனத்தையும், சந்தர்ப்ப வாதத்தையும் பொருந்துமிட மெல்லாம் புகுத்தியுள்ளார். இந் நாடகத்தின் முதற்காட்சியில், அப்புக்காத்துமார் சாட்சிகளை எவ்வாறு பயிற்றுவிக்கின்றனர் என்பதை, ஆசிரியர் நகச்சவையுடன் காட்டிச் செல்கின்றார். யாழ்ப்பாணப் பேச்க வழக்கிற் காணப்படும் இஞ்சிப்பத்தர், டெசன், இறைவர், அப்பிராணியன் முதலிய சொற்களை ஆசிரியர் நாடகத்திற் புகுத்தியுள்ளார். சமுதாய இயல்புடன் படைக்கப்பட்ட இந் நாடகத்தின் பாத்திரங்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடுமிடத்து, ரஷ்ய நாடகாசிரியர் கோகோவது பாத்திரப் படைப்புக்கள் பற்றிக் கறப்பட்ட கருத்துடன் இணைத்து நோக்கலாம்.

இந்த நாடகத்தின் எந்தப்பாத்திரத்தையும் கோகோல் கேவிச் சித்திரமாக்க விரும்பவில்லை. பாத்திரங்களைல்லாம் பல கோணத்திலிருந்து கோகோல் கண்டயதார்த்த உலகத் தத்துப்பாருவங்களே. அவர் எந்தக் கதாபாத்திரத்தையும் அந்தப்பாத்திரங்களுக்கு இயற்கையாக இல்லாத கேவி கிண்டல்களைப் புகுத்தி மிகைப்படுத்தவில்லை, நாம் கண்ட உருவங்களை அப்படியே உண்மையுடன் தம் பாத்திரங்களில் பிரதிபலிக்க வைத்தார்... அந்தக்கால ரஷ்யாவின் பிரத்தியட்ச உண்மை உருவங்களின் தேர்மையான படைப்பே அவர் பாத்திரங்கள்!¹⁹

கோகோல் தமது கால ரஷ்யாவைத் தமது நாடகங்களிற் பிரதிபலிக்க விரும்பியமே போன்று, கணபதிப்பிள்ளையும் தமது கால லிங்கங்கையை-சிறப்பாக யாழ்ப்பானத்தை-தவருன எண்ணாத்திற் பிரதிபலிக்க முயற்சித்துள்ளார். சில பெங்களின் விபரிதமான போக்கை, ஆசிரியர், சுந்தரநாயகி, வசந்த நாயகி என்ற பாத்திரங்களின் மூலமாகச் சுட்டிக் காட்டுகின்றார். இந் நாடகத்தில் இந்தியத் தமிழ்ரைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தும் மாணிக்குதேவர் (கோப்பிக் கடைக்காரர்) என்ற பாத்திரம், பேச்சு வழக்கைப் பொறுத்தவரையில், மற்றும் பாத்திரங்களின் அளவுக்குச் சிறப்பாக வார்க்கப்படவில்லை.

பெரும்பாலான வரலாற்று நாடகங்களிற் சமூகத்தோக்கு நன்கு பேணப்படுவதில்லை. இக் குறையைப் பேராசிரியர் அவர்களது சங்கிலி நாடகத்திற் காங்பதற் கில்லை. யாழ்ப்பாணப் பின்னணி இந் நாடகத்திலும் நன்கு அமைந்துள்ளது. யாழ்ப்பாணப் பேச்கத் தமிழையொட்டிய இலக்கிய வழக்கே நாடகம் முழுவதிலும் காணப்படுகின்றது. சில உதாரணங்கள்: “சங்கதி அப்படியும் ஆகிவிட்டதோ?” (சங்கிலி,²⁰) “கையும் மெய்யுமாய்யப் பிடித்துவிட்டோம்” (தனிநாயக முதலி)²¹ “நான் அவளை ஒரு கிழமையாகக் காணவில்லை” (சங்கிலி);²² “இந்த நாடகங்களில் அவளைக் காணுவது மிகவும் வில்லங்கமாயிருக்கிறது” (சங்கிலி);²³ “ஒருக்கால் இங்கு வந்துவிட்டுப் போ” அப்பா முதலி)²⁴ “அவள் கூடாதவள் என்று இதுவரையும் நான் கேள்விப்பட வில்லையே” (இராசமாதேவி).²⁵ மன்னாரிற் பெற்ற வெற்றியைக் குறித்து நல்லூர் வீரமாகாளி அம்மனுக்கு வழக்கம்போல் வேள்வி செய்ய வேண்டுமென்ற தனிநாயக முதலியிடம் சங்கிலி கட்டளையிடுவது, அக்காலச் சமுதாயமரபைக் காட்டுகின்றது. மாவிட்டபுரம் கந்தச்சவாமிகோயில் தேர்விழாவுக்குத் தாம் மோர்ப்பந்தல் அமைப்பது வழக்கம் என்பதைக் கந்தையா என்ற பாத்திரம் குறிப்பிடுகின்றது. சங்கிலி காலத் தில் யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்த பறங்கிக்காரர் இடையிடையே நெடுந்தீவுக்குப் போய், அங்கே ஆட்களை வெருட்டி, மாடுகளையெல்லாம் இறைச்சிக்குப் பிடித்துக்கொள்ளுப் போவதைக் குறித்தும் கந்தையா மூலமாக ஆசிரியர் தெரிவிக்கின்றார். நெடுந்தீவிலிருந்து இராமேசவரக்கோயிலுக்கு நெடுங்காலமாக கப் பால் கொண்டுபோகும் வழக்கத்தைப் பற்றியும் அதே பாத்திரத்தின் வாயிலாகக் கணபதிப்பிள்ளை அறியத் தருகின்றார். யாழ்ப்பாணத்திற் பறையறையும் மரபையும் இறுதிக் காட்சிக்கு முந்திய காட்சியில் ஆசிரியர் தெரிவிக்கின்றார். (இம்மரபு இப்போதும் யாழ்ப்பாணக் கிராமங்கள் சிலவற்றில் உண்டு). செம்பில் நீர் அருந்தும் யாழ்ப்பாணத்தவர் வழக்கத்தையும் பேராசிரியர் குறித்துள்ளார்.

இந் நாடகத்தில் இடம்பெறும் அப்பாமுதலி என்ற பாத்திரம், சமுதாயத்தில் நிலவும் அடுத்துக் கெடுக்கும் மணப்பாங்கைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகின்றது. பரநிருபசிங்கன் சங்கிலியின் அண்ணாக இருந்தபோதும், அப்பாமுதலியின் வலைக்குட்சிக்கி, தன் நாட்டுக்கும், நம்பிக்கும் துரோகம் செய்வது, நிலப்பிரபுத்துவ சமுதாயத்தின் சீர்கேட்டையே கட்டுகின்றது.²⁶ சமூகத்தின் நல்ல மணப்பாண்மைகளுக்கெதிராகக் கூட்டுச் சேரும் தீய சக்திகளின் ஒர் உருவமாக முத்துவிங்கமுதலி என்ற பாத்திரம் படைக்கப்பட்டுள்ளது. சமுதாயத்திற் காதலின் பொருட்டுத் தமது தாய்-தந்தையருக் கெதிராகவே கிளம்பும் பெங்களின் ஒரு பிரதிநிதியாக வடிவழகி படைக்கப்பட்டுள்ளான். வடிவழகியின் தாயான கனகம், யாழ்ப்பாணத்தின் சராசரிப் பெண்ணெலூருத்தியாகச் சித்திரிக்கப்படுகிறார்.

பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளையின் சங்கிலி நாடகத்துக்கும், பிற தமிழ் வரலாற்று நாடகங்களுக்கும் அடிப்படையில் ஒரு வேறுபாடுண்டு. இவ்வாசிரியரின் நாடகம் சமுதாயப் பாங்களன்று. இதனை, பேராசிரியரது சங்கிலி நாடகத்தில் இடம்பெறும்

உரையாடல்களுடன், அதோவப் பகுதியில் (1955) தமிழ் நாட்டில் வெளியான செஞ்சியின் செல்வன் என்ற வரவாற்று நாடகத்தின் உரையாடல்களுடன் ஒப்பிட்டு நோக்குவதன்மூலம் தெளியலாம். சங்கிலியில் வடிவமுடி, “இனி உங்களைக் காண முடியாது போவிருக்கிறது. உங்களை நான் சந்திப்பது எப்படியோ என் பெற்றேருக்குத் தெரிந்து விட்டது. ஆய்ச்சி இதைப்பற்றி என்னேடு பேசி உங்களைச் சந்திக்க வேண்டாமென்று கட்டளையிட்டுள்ளார்” என்று கூற, அதற்குப் பதிலாகச் சங்கிலி, “அப்படியோ காரியம்? சரி, வேறு வழிவகைகளைப் பார்த்துக் கொள்ளவேண்டும்.”²⁸ என்று கூறுகின்றன. எவ்விதப் படாடோபழுமற்ற இயல்பான எளிமையான பேசுநடை இது. செஞ்சியின் செல்வனில் தேஜஸ்சிங், “வேல்விழியே!... என் இதயத்தில் துளிர்விட்ட இன்பத் துடிப்புகளை இதுகாறும் அடக்கி வைத்தேன்!... பொங்கியெழுந்த ஆசை நினைவுகளைப் பொறுமையோடு பொக்கிவந்தேன்!... ஆனால்...?” என்று கூறிக்கொண்டிருக்க. இராணுபாய் இடைமறித்து, “நமது நோன்புதான் இன்றடன் முடிந்துவிடப் போகிறதே! நானோ... (நானைம் மேலிட) பொங்கி வரும் தங்கள் ஆசைவள்ளாம் தங்கு தடையின்றிப் பெருகியோடப் போகிறது!”²⁹ என்று பதிலுரைக்கிறார்கள். இந் நாடகத்தின் உரையாடல்கள் காவிய உணர்வை ஏழப்ப முயற்சிக்கின்றனவே தவிர, சமுதாயப் பாங்கான, உயிரோட்டமுள்ள பாத்திரங்களை உருவாக்க உதவவில்லை. பூவை எஸ். ஆறுமுகம் குறிப்பிட்டது போல, “நாடகத்தில் உரையாடல்களே முழுக்க முழுக்க அங்கம் வகிப்பதால், சொல்லாடவில் நாடக ஆசிரியன் மிகுந்த பொறுப்பும் ஈடுபாடும் அக்கறையும் கொள்ள வேண்டியது அவசியமாகிறது. சொற் செட்டும் சொல்லமுத்தமுமே நாடகத்தின் கதையை நடத்திச் செல்லும் பாங்கமையுடன் விளங்குதல் இன்றியமையாததாகும்.”³⁰

பேராசிரியர் அவர்கள் தமிழ் நாடகத்துறையோடு தம்மை இரண்டு துக்க கொண்ட காலப்பகுதியில் இலங்கையில் மு. இராமலிங்கத்தின் அசோகமாலா (1943), ச. செல்வநாயகத்தின் காதற் கோபுரம் (1946), கமல் குண்டலம் அல்லது கவிமீந்த கமலம் (1948), எம். ஏ. அப்பாளின் துரோகி (1951), பங்கிதர் சோ. இனமுருகனுரீன் தமயந்தி திருமணம் (1955), இலங்கையர்கோனீன் மாதாவி மடந்தை (1958), முதலிய நாடகநூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. இந் நாடக நூல்களுடன் ஒப்பிட்டு நோக்கும் போது, தமது காலப் பகுதியில், பேராசிரியர் கணபதிப்பிள்ளை ஒரு சிறந்த நாடக ஆசிரியராகத் திகழ்ந்திருக்கிறார் என்பதிற் சிறிதும் சந்தேகமில்லை. அது மட்டுமல்ல; தமிழ் நாடகத்துறைக்கு ஒரு முன்னேடியாகவும் பாதை காட்டியுள்ளார். அவரது நாடகத்துறை வெற்றிக்கு அடிகோவியது, அவரிடம் ஆழப் பதிந்து, அகன்று விரிந்த சமூக நோக்கே என்பது ஜயத்திற்கிடமானது அல்ல.

அடிக்குறிப்புகள்

1. ச. கைவாசபதி, இலக்கியமும் திறனுய்வும், வரதர் வெளியீடு, யாழ்ப்பாணம், 1972, பக்கம் 88
2. ச. கணபதிப்பிள்ளை, நானுடகம், கொழும்பு, 1940
3. மேற்படி பக். 9, 12
4. .. பக். 24
5. .. பக். 62
6. .. பக். 89
7. .. பக். 91
8. .. பக். 92

9. மேற்படி பக். 188, 189
10. , , பக். 189
11. , , பக். 173
12. , , பக். 174
13. , , பக். 145, 146
14. க. கணபதிப்பிள்ளை, இரு நாடங்க, சொழும்பு, 1952, பக். 40
15. மேற்படி பக். 40
16. , , பக். 28
17. வி. கே. கோகால், இன்றைய இந்திய இலக்கியம், சாகித்திய அக்காடூதை, புதுதில்லி, 1963, பக். 125
18. மு'. மு'. ஆசார்யா, குப்பன் பித்தலஸ்டங்கள் (மோவியர் நாடக மொழி பெயர்ப்பு), அழக நிலையம், சென்னை, 1958, முசுஞா.
19. ரதுவன், இன்ஸ்பெக்டர் ஜெனரல் (கோகோல் நாடகத்தின் மொழி பெயர்ப்பு), ஸ்டார் பிரகாம், சென்னை, 1958, முன்னூரை.
20. க. கணபதிப்பிள்ளை, சுங்கி, பேராதனை, 1956, பக். 3
21. மேற்படி பக். 5
22. , , பக். 10
23. , , பக். 11
24. , , பக். 28
25. , , பக். 56
26. எஸ். ராமகிருஷ்ணன், மார்க்ஸியம் பொருளாதாரம், ஸ்டார் பிரகாம், மூன்றாம் பதிப்பு, 1959, பக். 47
27. க. கணபதிப்பிள்ளை, சுங்கி, பக். 44
28. செ. அமலன், செஞ்சிலின் செல்வன், இலக்கியப் பூங்கா வெளியீடு, மண்ணப்பு, 1955, பக். 125
29. எஸ். ஆறுமுகர், ஏழுதுவது என்று? மழுவியப்பா பிரதாந், சென்னை, 1969, பக். 202

1920-1921
1921-1922
1922-1923
1923-1924
1924-1925
1925-1926
1926-1927
1927-1928
1928-1929
1929-1930
1930-1931
1931-1932
1932-1933
1933-1934
1934-1935
1935-1936
1936-1937
1937-1938
1938-1939
1939-1940
1940-1941
1941-1942
1942-1943
1943-1944
1944-1945
1945-1946
1946-1947
1947-1948
1948-1949
1949-1950
1950-1951
1951-1952
1952-1953
1953-1954
1954-1955
1955-1956
1956-1957
1957-1958
1958-1959
1959-1960
1960-1961
1961-1962
1962-1963
1963-1964
1964-1965
1965-1966
1966-1967
1967-1968
1968-1969
1969-1970
1970-1971
1971-1972
1972-1973
1973-1974
1974-1975
1975-1976
1976-1977
1977-1978
1978-1979
1979-1980
1980-1981
1981-1982
1982-1983
1983-1984
1984-1985
1985-1986
1986-1987
1987-1988
1988-1989
1989-1990
1990-1991
1991-1992
1992-1993
1993-1994
1994-1995
1995-1996
1996-1997
1997-1998
1998-1999
1999-2000
2000-2001
2001-2002
2002-2003
2003-2004
2004-2005
2005-2006
2006-2007
2007-2008
2008-2009
2009-2010
2010-2011
2011-2012
2012-2013
2013-2014
2014-2015
2015-2016
2016-2017
2017-2018
2018-2019
2019-2020
2020-2021
2021-2022
2022-2023
2023-2024
2024-2025
2025-2026
2026-2027
2027-2028
2028-2029
2029-2030
2030-2031
2031-2032
2032-2033
2033-2034
2034-2035
2035-2036
2036-2037
2037-2038
2038-2039
2039-2040
2040-2041
2041-2042
2042-2043
2043-2044
2044-2045
2045-2046
2046-2047
2047-2048
2048-2049
2049-2050
2050-2051
2051-2052
2052-2053
2053-2054
2054-2055
2055-2056
2056-2057
2057-2058
2058-2059
2059-2060
2060-2061
2061-2062
2062-2063
2063-2064
2064-2065
2065-2066
2066-2067
2067-2068
2068-2069
2069-2070
2070-2071
2071-2072
2072-2073
2073-2074
2074-2075
2075-2076
2076-2077
2077-2078
2078-2079
2079-2080
2080-2081
2081-2082
2082-2083
2083-2084
2084-2085
2085-2086
2086-2087
2087-2088
2088-2089
2089-2090
2090-2091
2091-2092
2092-2093
2093-2094
2094-2095
2095-2096
2096-2097
2097-2098
2098-2099
2099-20100



