

‘விலாசம்’

தமிழ் நாடக வகை ஒன்று பற்றிய ஆய்வு

சி. மெளனஞ்சூழி

‘விலாசம்’ என்பது 19 ஆம் நூற்றாண்டளவில் தமிழ் நாடக உலகில் வந்த புத்தக ஒரு புதிய நாடக வடிவமாகும். இதன் அமைப்பு முறை இன்னும் பூரணமாக ஆராயப்படவில்லை.¹

“நாடகத்திற்கு விலாசம் என்ற பெயரிட்டு பல விலாசங்கள் தமிழகத்தில் நடைபெற்ற வந்துள்ளன. இந்த விலாசம் என்ற பெயர் வந்ததற்கு என்று இன்னும் தெளிவாகத் தெரியவில்லை”²

இதுவரை விவரமாக ஆராயப்படாததும், பெயர்க் காரணம் தெரியாததும், 19 ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்திலும், எழுத்திலும் பெருமளவிலாக ஆடப்பட்டதான ‘விலாசம்’ என்றும் நாடக வடிவத்தின் தோற்றம் பற்றியும் ஆத்திராந்தத்தில்கான காரணம் பற்றியும் ஆராய்வதே இக் கட்டுரையின் தோக்கமாகும்.

விலாசம் என்பது சமஸ்கிருதச் சொல்லாகும்; வடமொழியில் அமைந்த சில இலக்கியங்கள் விலாசம் என்ற பெயர் பெற்றிருந்தன. சி. பி. 7 ஆம் நூற்றாண்டில் மகேந்திரபல்லவன் வடமொழியில் இயற்றிய மத்த விலாசம் பிரகசனம் என்ற நாடகத்தின் விலாசம் என்ற பெயர் வந்துள்ளமை அவதானிக்கத்தக்கது. எனவே விலாசம் என்பது வடமொழி மரபினடி யாக வந்த ஒரு இலக்கிய வடிவமென்றாம்.

விலாசம் பற்றி தமது சதுரகரசத்தில் வீரமாமுனிகள் ஆடம் மசூர் விவரமாகக் குறிப்பிட்டுள்ளது³ தமிழ் சென்னை நகரம் விலாசத்திற்கு விவரமாகக் குறிப்பிட்டுள்ளது⁴ Play என்ற நாடகத்தின் வழங்குபது மெனாட்டு வழக்கு. எனவேதான் விலாசத்தைப் play எனக் குறி இத்தகையதொரு விளக்கத்தை இவர்கள் அளித்தனர் போலும்.

வடமொழி மரபினடியாக விலாசம் என்ற சொற்பெயராகும் தமிழ் நாட்டில் 9 ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து வந்திருப்பினும் தமிழில் விலாசமாக வந்த காலம் 19 ஆம் நூற்றாண்டுக் காலம் பகுதியிலாகும். தமிழ் நாடக உலகில் இவ்விலாசம் வந்த புத்தகமையைப் பேராசிரியர் தாரண நாராயணன் பின்வருமாறு கூறுவார்.

“தஞ்சாவூரில் சரபோஜி மகாராஜா போன்றவர்களின் ஆட்சி காலத்தில் தமிழ்நாட்டில் 18 ஆம் நூற்றாண்டில் பின்பகுலியில் பூரணமாயிருந்த சான்றிவி நாடக சபை போன்ற சில மராத்திய நாடக சபைகள் இத்திர விலாசம் போன்ற நாடகங்களை மராத்திய மொழியில் நடத்தினவரின். அதே தருணத்தில் மார்வி நாடகக் கம்பனிகள் சில வந்து மார்வி நாடகங்களையும் நடத்தின. மராத்தி நாடகக் கம்பனிகள், சமஸ்கிருத நாடகங்கள், மெனாட்டு நாடகங்களை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு சில

ஜோடகர், பட்டினா ஆடை அணிகள், பின்னணி வரத்தியம்மன் முதலிய சாதனங்களுடன் கட்டுக்கோப்பாக மராத்தி நாடகங்களை நடத்தி மக்களைக் கவர்ந்தன. பார்வி நாடகக் கம்பனிகள் நாடக அரங்கத்தைக் காட்டுக்குக் காட்டு மறைக்க முன்நிறைகளைப் (DROP CURTAIN) அணங்களுக்கு ஏற்றவாறு பக்கத்தினரைகளைப் அமைத்துப் பார்வி நாடகங்களைக் கவர்ச்சியாக நடத்தின."*

இக்கூற்றிலிருந்து பார்விய நாடகக் கம்பனிகளாலும், மராத்திய நாடகக் கம்பனிகளாலும் ஒரு புதிய நாடக மரபு தமிழ்த் புரத்தகப்பெட்டணைய அறிவினோம். விவாசம் என்பது சமன்பிடித நாடக வகைகளைச் சிற்றணையாலும், இத்திய மரபு வழிய் பெயரணையாலிலும் இக்கம்பனிகள் தாம் நடத்தும் நாடகம் இத்திய மயமான நாடகம் என்பதனை மக்கள் மத்தியில் உணர்த்த 'விவாசம்' என்ற மரபுவழிய் பெயரை இக்காடகக் கட்டு இட்டிருக்கலாம்.

"இத்தகைய புதிய நாடக வகைகளை மக்கள் அனைவரும் விருப்பிய் பார்த்தனர். இத்தகைய புதிய நாடகங்கள் கற்றினர் மத்தியியே செல்வாக்குப் பெற்றன"† என்ற பரிமல் சம்பந்த முதலியார், கற்றினர் மத்தியியே இக்காடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றன என்ற கூற்று நித்திக்கத்தக்கது. கற்றினர்களின் நாடக வடிவமாக விவாசம் ஏற்பெட்டணையையே இது குறிக்கிறது. விவாச வகுக்கெழு முன்னர் தமிழர் மத்தியியே 'கத்தி' என்ற நாடக வடிவியே செல்வாக்கற்றிருத்தது. செட்டிசெனியியே மெத்த வெலியியே கட்டக்களரியில் கூத்தகல் ஆடப்பட்டன. பாசரமக்கின இதுள் பிரதான பார்வையாளராயிருத்தனர். ஆறும் பார்விய, மராத்திய கம்பனிகளின் வருகையினால் முன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்டிடு, முன்நிறை பின்நிறை அமைத்துப் பட்டினா ஆடையணிகள் அனைத்து விவாசக்கல் செட்டிசெனியியே ஆடப்பட்டன. இம்மேடைவகையிடும், குழங்கும் கற்றினரும் பார்வையாளர்களாகக் காலாயின.

— தமிழ்நாட்டில் இம்விவாசம் புரத்தியொது — மக்கள் மத்தியியே அது செல்வாக்குப் பெற்றியொது — கூத்தாக முன்னர் ஆடப்பட்ட வகையின விவாசக்களரக்கப்பட்டன. தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாற்றில் இத்தகைய ஆதாரங்களுண்டு. இரணியல் கதைகையி பத்திய் பற நாடகங்கள் வெலிவந்துள்ளன. அவற்றிய் இராமக்கத்திரை கவிராயர் இரமத்திய இரணிய நாடகமும், குமரக்கவாயி உபாத்தியாயர் எழுவிய இரணிய விவாசமும் பராரதி புரமப்படுவன. முன்னது பழையது பின்னது புதியது: என்பர் தெ. பொ. மீனாட்சிசுத்தரணர்.† இவிலிருத்து ஆரம்பத்திற் கூத்தாக இருத்த இரணியல் கதை பின்பு விவாசத்தில் அமைக்கப்பட்டதாக அறிவினோம். இதைவிடத் தமிழ் நாட்டில் வள்ளியம்மன் நாடகம், வள்ளியம்மன் விவாசமாக எழுதப்பட்டிருக்கிறது. மாரக்கண்டியே நாடகம் மாரக்கண்டிய விவாசமாக எழுதப்பட்டிருக்கிறது.*

தமிழகத்தில் நடத்த இதை தன்மை சமுத்தினும் தடைபெற்றிருப்பதைக் காரணமுயுகிறது. சமுத்திர்தும் தமிழகத்திற்குமிடையே யிக் தெருக்கமான தொடர்புகள் அக்காலத்தில் இருத்தன. விவா, பாசியெட்ட இவ்வாறு அக்

காலத்தில் தஞ்சாவூர் பகுதியிலிருந்து பல கோஷ்டிகள் வரம்பொண்டிற்று வந்து நாடகமாடிச் சென்றன.

அக்காலத்தில் காங்கேசன்துறை மிகவும் பிரபலமான துகறாகமாவிற்குத் தன: தமிழகத்திலிருந்து வரும் கலைஞர்கள் காங்கேசன்துறையில் பெரும் பாதம் தக்கினர். காங்கேசன்துறையில் அப்போது மராமமாக இருந்த நாட்டுக்கோட்டைச் செட்டியார் அப்பகுதியிலே செல்வாக்குடையோரால் இருந்தனர். இவர்களே தமிழக நாடகக் கோஷ்டிகள் இங்கு அமைத்து நாடகம் நடத்தினர். 1865-ல் இந்திய நாடகக்குற ஒன்று காங்கேசன் துறையிலும் மாமிட்டபுரத்திலும் நாடகங்களாடியது என்றும், இவர்கள் மேடை அமைத்து இரைசீலைகள் வட்டி ஆடினார்கள் என்றும், இவர்கள் ஆரியோலியத்தாகப் பக்கவாத்திலுமாகப் பயன்படுத்தாமல் முகனிலையை ஒன்றாய் அமைத்ததையும் சுத்தமத்திகள் என்றும் கோத்துகருவியையும் பயன்படுத்தினர் என்றும் தம் பற்றுமலர்களிடம் கேட்டறித்ததாகக் கணை சுத்தரம்பிள்ளை குறிப்பிட்டுள்ளார்.*

இவற்றிலின்ற வினாசம் என்ற நாடகவடிவம் தமிழகத்திலிருந்து 18ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு தமிழக நாடகக் கோஷ்டிகள் மூலமாக சுழத்திக்கு வந்த ஒரு வடிவம் என்பதும் அதற்கான மேடை அமைப்புகள் வித்தியாசமானவை என்பதும் புலனாகிறது.

தமிழ் நாட்டில் பார்வையி் நாடகத் தரக்கத்திலும் சுத்தமத்திய வினாசமாக மாறியபடி தமியாய் சுழத்தினும் தமிழ் நாட்டிலிருந்து இங்கு புகுந்த வினாசத் தரக்கத்திலும் சுழத்திய ஆடிப்பட்ட சுத்தமத்திய ஆரம்பத்தில் வினாசங்களாகப்பட்டன.

சுழத்தியே இராமன் கதைமைய கவாமிசாதர் (-1814) இராம நாடகமாசம்பாட, அங்குக்கும் சிவ்வந்த சிவ்வந்தப்பீடுபுலவர் (1830-1878) அதனை இராம வினாசமாகப் பாடியுள்ளார். இதேபோல மாதகம் மயில் வானசம் பவவராக (1779 - 1816) பாடப்பட்ட இரத்தினமயலி நாடகம்-சுத்தரம்பிள்ளையால் (1788 - 1842) இரத்தினமயலி வினாசமாகப் பாடப் பட்டுள்ளது. இதேபோல வானரின் நாடகம், விஜயதரம் நாடகம், தருமபுத்திர நாடகம் ஆகியவை வினாசங்களாக மாறியபட்டுள்ளன. அத்தோடு முன்னிக்கவாசக வினாசம், தனக்கத்தரவர்த்தி வினாசம், மதனமயலி வினாசம், பழியிரதை வினாசம், பூதத்தமிழி வினாசம் என்பன சுழத்திய மாறத்த வினாசங்களாகும்.†

1865-ல் காங்கேசன்துறையில் தமிழ்நாட்டுக் கலைஞர்களால் நடத்திய பட்ட வினாசம் பற்றிய தகவல் கிடைப்பினும் 1816, 1824, 1812-ஆம் ஆண்டுகளில் சுழத்திய வாழ்த்து புலவர்களால் வினாசம் பாடப்பட்டதும் புகைப் பார்வையில் அந்தத் (1845க்கு) முன்னரேயே வினாசம் சுழத்திய அறிமுகப்படுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பது புலனாகின்றது.

தமக்குக் கிடைக்கின்ற ஆரம்பகால வினாசங்களின் அமைப்பைப் பார்த்தும்பொழுது அவை பற்றும சுத்தினிலும் விடுபட்டு ஒரு புதிய நாடக

அமைப்பைத் தோற்றுவிக்கப் பிரயத்தனப்படுவதையே காணக்கூடியதாக உள்ளது.

கேள்வியிலிருந்து வரும் எந்தவொரு கருத்தையும் அப்படி கணியடிவத் தையும் ஓர் இனம் அப்படியே ஏற்றுக்கொண்டுவிடாது. முதலில் அதை ஏற்றுக்கொள்வதற்கான ஒரு குழக் அச்சுறுக்கலில் இருக்கவேண்டும். அடுத்து அப்படிப்பட்டதாகக் கூட மாத கவனசார பாரம்பரியத்திற்கு ஏற்பவே உள்ளவாக்கிக்கொள்ளும். தமிழ் இலக்கிய வானாத்நிலம் கீர் வர வாத்நிலம் இக்கொள்கைக்கு ஏரானமான உதாரணங்களாகும். விவா சமும் இதற்கு விவிவியக்கள் ஒரு விவாசத்தை ஏற்றுக்கொள்வதற்கான ஒரு குழக் ஏறத்திலும் தமிழகத்திலும் அன்று திவவியது. அடுத்தது விவாசத்தை உள்ளவாக்குவதில் தமது பண்டைய கத்தது மரபினடியாகவே தமிழ்தொடு அதனை உள்ளவாக்கியது. எனவேதான் புதிய விவாசக்களை எழுதாது ஆரம்பத்தில் தமது பண்டைய கத்ததுக்களையே விவாசக்களாக்கினர்.

கத்ததுக்கள் விவாசக்களாக்கப்படுகிறபோது கத்தது தனக்களிய பழைய அம்சங்கள் பவவந்தை இறத்தது பல புதிய அம்சக்களைப் பெற்றினைடி விற்றத்தது; கத்தது துக்களியவும் விவாச துக்களியவும் அருகருகினை தனத்தது தோக்கிற்போது கத்தது இறத்தது அம்சங்களும் விவாசம் பெற்றது அம்சம் கத்தம் ஓரளவு புறத்தும்;

விவாசத்தின் வடதாட்டுக் கவப்பு அதிசம் காணப்பட்டதானும் கத்திற் தும் விவாசத்திற்கும் இடைவேயுள்ள வேறுபாட்டை துண்ணிதாக அறித்தது கொண்டு இவ்வாறு என்று அறிஞர்களை என்னவியது. அதற்கு பண்டைய கத்தது வடதாட்டு தரடக அம்சக்களைப் பெற்றது விவாசமான மரபியது என் மாத உணர், கத்திற்கும் விவாசத்திற்கும் இடைவேயுள்ள வேறுபாடுகளை ஓரளவு தாம் வரையறுக்க முடியும்.

பார்விய மரபுக்கிய தாடகக்களின் தாக்கத்திலுத் கவரப்பட்ட தமிழ் புலவர்களும் தரடக ஆசிரியர்களும் புதிய விவாச தாடகக்களை எழுது தும் போது தமது பண்டைய கத்தது அமைப்பின் செல்வாக்கிற்றுகள் பெரிதும் கவரப்பட்டிருத்தனர். எனவேதான் கத்தது துக்களை முதலில் விவாசக்களாக்கினர்.

ஆரம்பத்தில் கத்ததமைப்பை ஓட்டியே விவாசமும் வத்தது. ஆனால் காலப்போக்கில் விவாசம் கத்தினின்றும் விடுபட்டுத் தனக்கினை ஒரு தனி வழி பெற்றது.

மரபற்றம் எப்படி திகடுளை ஏற்படுத்தும் ஒன்றும்; வளர்ச்சியும் அம் வண்ணமும். மரபற்றம் வளர்ச்சியும் சக்திவித்தொடர் போன்றவை; வர வாத்நிலம் இதற்கும் பல காண்துகளுள்; திவ்வான ஒரு கொள்கையுடன் இன்னொரு ஒரு புதிய கொள்கை மோதும்போது இவை இரண்டும் இணைத்து புதிய கொள்கைக்கினைத் தோற்றுவிக்கின்றன என்பது வித்தொள்கை. தமிழ் தாட்டில் திவ்வான இருத்த கத்ததுடன் பார்விய மரபுக்கிய தாட கக்களின் வயுவமும் செர்த்தபோது உருவாகிய புதிய தாடக வடிவம் விவாசமானும்.

கூற்ற புதிய தோற்றம் பெறும்பொழுது தனக்கெனச் சில புதிய அம்சங்களையும் பெறுகிறது. அவற்றுள் ஒன்று அது பெற்ற கர்ஜன இசையாகும். 'வினாச நாடகங்களைப் பார்த்தும்பொழுது அவற்றில் சாண்டிய நாடக, இசை பெறும் முக்கியத்துவத்தைக் கவனமாக' வளர் பேராசிரியர் விவரித்தார்.¹¹ கர்ஜன இசையுடன் விவாசம் பெற்ற இன்னொரு அம்சம் அநீகமரச வானங்களாகும். 'விவாசம் என்ற பெயரால் நாடகம் நாடகபெறத் தொடங்கியபோதுதான் நடிகர்கள் சந்தர்ப்பத்திற்கேற்றவாறு சொந்தமாக வசனம் பேசத் தொடங்கினார்கள்'¹² என்ற நாரண துரைக்கண்ணனின் கூற்று இங்கு நினைவுகூரத்தக்கது.

விவாசத்திற்கு முந்தைய இயங்கல்களே காலப்போக்கில் நாடகத்தில் பரிணமித்து முத்திய நாடகங்களில் பாட்டுக்கள் பெற்றிருக்க இடத்தின்பேர்பெறுவதைக் காணுகிறோம். இவ்வசன வளர்ச்சியே பின்னாலில் வந்த வான நாடகங்களுக்கும் வழிகாட்டியவசனது. வான நாடகம் தமிழ்த் தோன்றத் தொடங்கியதும் தமிழ் நாடகத்தில் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சிதோன்றுகிறது. இது கடனே ஏற்பட்ட ஒன்றல்ல. இந்த வளர்ச்சிக்கிடையில் சபா, வானம்பு, முருகாமோடி எனப் பலபடிக்கிள நாடகம் தாண்டியேண்டி விருத்தது; அவை தனிவாக ஆராயப்படவேண்டியவை.

கத்திவிருத்த பித்த விவாசம் கத்திச் சூட்சுக்கள் சிவந்ததைத் தன்னுட கொண்டிருந்தது ஒன்றிவிருந்து ஒன்று பரிணமிக்கும்பொழுது முத்தியதன் அம்சங்கள் சிவந்ததைப் பித்தபெறு கொண்டிருந்தது இயல்பு. இயக்கியக் கொள்கைகள் பற்றிய பேராசிரியர் கவனசபையின் கூற்று இங்கு தோக்கத்தக்கது.

.....இயக்கியக் கொள்கைகள் வரலாற்று அடிப்படையில் ஒன்றை பின் ஒன்றாகத் தோன்றவைவாசினும் ஒன்றுதோன்றிய பின் முத்தியவை வந்தது போலத்தே. புதியவாகத் தோன்றும் கொள்கைகளிலே பழையவற்றின் அம்சங்கள் மறைமுகமாகவேனும் கலக்கின்றன.....¹³

இயக்கியக் கொள்கைக்குப் பேராசிரியர் கூறிய விளக்கம் நாடகம் கட்டும் பொருத்தும், புதிதாகத் தோன்றிய விவாசம் பண்டைய கத்தின் அம்சங்களையும் தன்னுட கொண்டிருந்தவையையப் பார்த்தலில் தமிழ் நாட்டுக் கத்தினின்றே தமிழ்நாட்டு விவாசம் வளர்ந்தது என்ற உண்மையும் தெளிவாகின்றது.

பண்டைய கத்துக்களின் பாடல்கள் வீரத்தம், தகு, சித்த, கொச்சகம், அகவல், சத்தாசித்தம், வெண்பா என்ற 'பா' வடிவங்களாக அமைந்திருந்தன. இதனைவிட மக்கள் கத்தியில் வழங்கிய கண்ணி, ஆனந்தக் களிப்பு ஆகிய இசை வடிவங்களும் கத்திற் பயின்றவந்தன. ஆனால் விவாசங்களிலே கத்திற் பயின்றவந்த இப் 'பா' வடிவங்களை அதிகம் காணமுடியவில்லை. கர்ஜன இசைதான் விவாசத்தை முழுதாக ஆக்கிவிட்டிருக்கிறது. பூதத்தம்பி விவாசத்தில் 37 கர்ஜன இராகங்களில் நாடகம் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.¹⁴ விவாசம் போன்றமைந்த எந்தாக்கியாசில் 43 கர்ஜன இராகங்களில் காணுகிறோம்.¹⁵ சில பாடல்களுக்கும் விவாசத்தின் இராகம், தாளம், போடப்பட்டுள்ளன. எனினும் கத்திற் பாசிக்கம்

பட்ட பெண்பா, விருத்தம், சிந்து ஆயிவலந்தறையும் இவ்வியாசனின் கையாண்டன, எனவே சுத்து விவாசனாரும்பொழுது சுத்துக்குரிய 'பா' வடிவங்களுடன் கர்ஜனா இசை வடிவங்களும் அடுகம் கைத்து புதிய நாடக வடிவம் தோன்றியவகையே இவ்வியாசனின் தோற்றம் காட்டுகிறது. இங்கொரு வகையிற் கறுவதாயின் இருந்த சுத்து கைத்துக்கு ஏற்பத் தன்னைவும் இணைத்துக்கொண்டு விவாசனாவியது எனலாம்.

சில இடங்களில் சுத்துக்குரிய 'பா' வடிவம் கர்ஜனா இசை வடிவமாக மாறுவதையும் அதற்குத் தக பாடல்களினாலான சொற்களின் அமைப்பினும் அசைவிதும் வித்தியாசம் ஏற்படுவதையும் காணலாம். எழுத்துக் சுத்து றானான இராமநாடகத்தின் வரும் கத்தார்த்தம் ஒன்றையும் எழுத்து விவாச றானான பூகத்தம்பி விவாசத்தின் கத்தார்த்தம் ஒன்றையும் ஒப்பு நோக்குமிடத்து உண்மை புலனாகும்.

கத்தார்த்தம் என்பது சுத்துக்களின் பவீன்று வரும் அலங்காரமான ஒரு பா வடிவமாகும். விருத்தமும், தருவும் (பாட்டும்) இணைத்துக்கத்தார்த்தம். விருத்தத்தை முதல் றன்று அடிசெனோடு நிறுத்தித் தொடர்ந்து தரும் பாடி முடிப்பதே கத்தார்த்தம் பாடல் முறைமாகும். எடுத்துக்காட்டாக சுத்து றானான இராமநாடகத்தின் ஆரம்பனைகவிது கோபம் கொண்ட இசைரு வர் பாடுவதாக அமைந்துள்ள கத்தார்த்தம் இது.

விருத்தம்

சொன்னதொரு கனிசெய்த குதாவென் னன்னாடுடம்
இன்ன வனத்தெயி வியல்பாய் இருந்த கன்னை
கன்னமிட வந்தவன்பொல் கடுகடுத்துப் பெரிசனை

எரு

என்னை உரைத்தாய்பாவி அடியே பெண்ணே
ஏறுகக்கு இந்தக் கேள்
சொன்னது முன்னமே பின்னமாய்த் தொணுது
குதபொற் காணுது தொன்மனம் நோகுது.¹⁰

இங்கு 4 அடிகளில் வரவேண்டிய விருத்தம் 5வது அடியுடன் நிறுத்தப் பட்டுத் தருவாக மாற்றப்பட்டுத் தொடர்ந்து பாடப்படுவதைக் காணலாம்.

இதேபோல ஒரு கத்தார்த்தம் பூகத்தம்பி விவாசத்தினும் வருகிறது. கத்தார்த்தம் என்று சுத்திற் கொடுக்கப்பட்ட பெயரே இதற்கும் இங்கு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இங்கு இராகம், தாளம் ஆகியன கொடு ப்பட்டுள்ளன.

முகாரி இராகத்தினும் அட தாளத்தினும் வரும் அக்கத்தார்த்தம் பின்வருமாறு அமைபும்.

விருத்தம்

தன்னவர் நடுக்கச்செவ்வி துணித்தெயி வீரரான
மன்னராம் ஒக்காந்தர் தலைவர் வடுவமைய அறித்திடாமல்
அன்னியஞ்ச நீயும் அடுத்தெயைக் கொடுக்கத்தானே

பல்பணி

என்ன புத்தி நினைத்தாயடா — பூதா
ஏது புத்தி நினைத்தாயடா

அனுபவப்பணி

சின்னெனாத் தேசம் நீயுமாய்க் கூடி
சிட்டுடன் நெறுதி வித் தாட்டினை
கண்ணிட்பே போர்த்துக் கொக்குக் கொடுக்க
கருநினைவப்பணை சொல்லடா.¹⁷

இங்கு இராமநாடகக் கத்தார்த்தம்போல் புத்தத்தம்பி விவசாயக் கத்தார்த்தம் அமைக்கப்படுகிறது. இராமன், தானம் போடப்படுகதை பல்பணி அனுபவப்பணி என்ற சீர்தனை முறையிற் கானாடக இசைக்கமைப்பிற் பாடல் அமைக்கவேண்டும் என்றுகொடுக்கிறது.

என்ன புத்தி நினைத்தாயடா — பூதா
ஏது புத்தி நினைத்தாயடா

என்ற அடி வகைக்கும் இராம நாடகத்தை அச்சொட்டாய் அடி கொற்றிக் கூத்துப் போல் அமைத்த கத்தார்த்தம் அனுபவப்பணியில் இசை விதும் அமைவிதும் மாற்றமடைகிறது.

சொன்னது முன்னமே பின்னயாய்க் தேறானது
குறு போல் காணுது தொய்வைம் தொகுது

என இராம நாடகத்தின் இரண்டடியில் எண்ணிக் வந்த இப்பாடல் புத்தத்தம்பி விவசாயத்தின்.

சின்னெனாத் தேசம் நீயுமாய்க் கூடி
சிட்டுடன் நெறுதி வித்தாட்டினை
கண்ணிட்பே போர்த்துக் கொக்குக் கொடுக்க
கருநினைவப்பணை சொல்லடா

என்ற 2 அடியளில் 16 சீரளவில் வருகின்றது. இராம தானக்களுக்கு ஏதய சீரகள் அடுக்கிப்பதினை இங்கு காணலாம்.

கத்தினின்று விவசாயம் பிரக்கொது என்று உண்மையை இய்யுதாரணம் எயக்குக் காட்டுகிறது. கூத்துப் பா வடிவங்களின் விவசாயம் ஆரம்பத்திற் கையாண்டது எனினும் கானாடக இசைக்கு முக்கியத்துவமளித்தமைவினால் கானாடக இசையின் இராம தானக்களுக்கு ஏதய கூத்தினுடைய பா வடிவங்களின் சில மாற்றங்கள் செய்ய தேரிட்டது. இவ்வண்ணம் கூத்தின் வடிவமும் கானாடக இசையும் கலந்த புதிய இசை வடிவங்கள் பலவற்றை விவசாயத்தின் காணமுடிவிறது.

கூத்து விவசாயமாக மாறுமையில் அது தனக்கூரிய ஆட்டங்களின் விட வேண்டியிருந்தது. ஆட்டத்திற்கூரிய பழைய இசை விடப்பட்டு பாடலுக்கு

முக்கியத்துவம் தரும் கர்ஜனாக இளை புலத்தம்பட்டதும் ஆடல் கைவிடப் படுதல் தீயது. எளிய மெய்ய மெய்க் கூற்றுமிக் தீயது ஆடல் கை விடுது. எங்குக் கிடைக்கும் பூக்கத்தம்பி விளாசல், எங்குக்கியை விளாசல், பழிவிரதை விளாசல் என்ற சுறுக்து எழுந்த விளாச றுக்களிலே மெய்ய மெய்ய இல்லாப்பட்ட முறை தரடக அரக்கை விட்டுச்சென்ற வரவாற்றிலைக் காணலாம்.

பூக்கத்தம்பி விளாசத்தில்க் ஒங்கொரு பாத்திரமும் அழிநாசனாகும்பொது மாத்திரம் ஆடல் தரு உண்டு. ஆடல் தரு என்பது பாத்திரம் ஆடிக்கொண்டும் பாடிக்கொண்டும் வருகையே குறிக்கிறது. இது பண்டைய கூத்து முறை யாகும். பண்டைய கூத்தில்க் பாத்திரங்கள் ஆடிக்கொண்டுவருது எத்திர மன்றி தாடல் முடியும்காரும் ஆடிக்கொண்டே இருப்பார். ஆனால் பூக்கத்தம்பி விளாசத்தில்க் முத்திய கூத்துப்போல் முறையாகக் கூடலா யில்லாமல் ஆடல் தரு முடிந்த பின்னர் ஆடலில்க் திய கதை திகழ்க்காக உண்டது. கதை திகழ்க்கி முறையாக்க்கமாக இருக்க உட்கம் மெய்ய விடு பட்டு வரவுக்கு மட்டுமேயுரிய ஆட்டம்க்கக் கருக்கி விடுவது ஆரம்பத்தில்க் திகழ்க்கிருக்க வேண்டும்.

பூக்கத்தம்பி விளாசத்தில்க் எல்லாம் பாத்திரங்களுக்குக் ஆடல் தரு கொடு யு என்பதாக்கியல் விளாசத்தில்க் கிடை பாத்திரங்களுக்கு மாத்திரமே ஆடல் தரு கொடுபடுகிறது. இதில்க் தரு ஆடல் இன்னும் குறைத்தமைகைய விளா சத்தில்க் அடுத்த கட்டம்க்கக் கொள்ளலாம். இதல் அடுத்த வளர்ச்சியைப் படுவிரதை விளாசத்தில்க் காணலாம். இவ்விளாசத்தில்க் எத்தய் பாத்திரக் கட்டும் ஆடல் தரு இல்லை. விளாசத்தை விட்டு ஆடல் அடியிளாடு போல் விட்டதில்க் படுவிரதை விளாசல் உணர்ச்சி திகழிறது.

பண்டைய கூத்துக்களிலே முறையில்க் தோன்றி தாடல்க்கை ஆரம்பித்த வைய்பவல் கட்டியகாரன். கட்டியகாரன் முறையில்க் கருவகை மாத்திர மன்றிக் கதையில்க் இடையில்க் வந்து செல்பவளுகவும் இருப்பான். சில கூத்துக்களில்க் ஒங்கொரு வகைகூத்தம் ஒங்கொரு கட்டியகாரன் இருப்பான்.

கட்டியகாரனெவர் எட்டுமொழி தாடல் விதா ஒகிலெயும் ஒன்றாகக் கொள்வல் கிள். ஆனால் அது பொருத்தாது. அவர் வேறு இவல் வேறு. கட்டியகாரன் தயிற் தாட்டுக் கூத்துக்குரியவல்; தனித்துவமானவல்; என்பர் பல்பல் சம்பந்த முறையில்க் அவர்கள்.¹²

கூத்து விளாசலாக மாறியபோது ஆரம்பத்தில்க் இக்கட்டியகாரனை விளாசல்க்கி கூத்து மரையிப்படி ஏற்றலும் பின்னர் விட்டுவிடுகின்றன. பூக்கத்தம்பி விளாசத்தில்க் வரும் கட்டியகாரன் கூத்து மறைப்பொட்டிய கட்டியகாரனாகவே காதலிற் பிரம்புடன் காட்டு கருகினல். மக்கில அமைதியில்க் துக்கும்படி எச்சரிக்கினல். ஆனால் படுவிரதை விளாசத்தில்க் கட்டியகாரனைக் காணுதில்க் குறையில்க், கட்டியகாரனுக்குப் படுவிரதைக் கெடும்க்கி வருகினல். (இக்கோமானியில்க் வளர்ச்சியில்க் அடுத்து வந்த சபா, கருமா மொடிக்கிற் காணலுடிக்கிறது) இவ்வண்ணம் கூத்துமரையில்க் வந்த

கட்டியவரால் பாதிநிரம் விவசாயத்தின்மீது மென்மென்செய் வளர்த்து விடுகிறது.

“ஞானானுபிந்த மகாராஜன் வரமொளிக்கும், சத்தம் செய்வா நிரும்பொ” என்று ஞானசுவாமி சபாஸிம் கோமாளி பிள்ளை கூறுகிறார்.¹⁹ ஆங்கு கோமாளி விடாகளி என்று குறிப்பிடப்படுகிறார். இதே வகைக்களைத்தான் தமிழ் கத்தினர் கட்டியவரால் முன்னர் கூறினார். இங்கு கட்டியவரால் இங்கெனது நாடக மரபின் வரும் கோமாளியாக மாற்றம் நிகழத்தக்க காரணமேயுள்ளது. புதுமை புதுயிர்வந்து, அநேகவேளை பழையமைவும் உள்வாங்கிக் கொள்வதே.

இவ்விவசாயத்தில் காட்சிப்பிரிவு இன்மையை அபதாஸிக்கவேண்டும். காட்சிமேலாகக் கத்ததைப் பிரிக்கவே தன்மையின் முன்பு கத்தக்களின் கண்டோம். திரைத்தமெனி அரங்கம் ஆடப்பட்டுவராமல் பாதிநிரங்கள் அரங்கை விட்டுச் செல்வதே காட்சிமெனி முடிவாகவும், பாதிநிரங்களின் வரவுகளே காட்சிமெனி ஆரம்பமாகவும் கொள்ளப்பட்டன. இதே கத்து முகையினைப் பின்பற்றி காட்சிப் பிரிவுகள் இவ்வகை வகையில் விவசாயங்களும் ஏற்படப்பட்டன. இது கத்தினின்மீது விவசாயம் ஒற்றின விடுபடாத நிலையைத் தெளிவாக உணர்த்துகிறது.

இவ்வண்ணம் கத்துக்களின் சில அம்சங்களைப் புதிதாக நோன்றிய விவசாயிகள் உள்வாங்கிக்கொண்டு அநேகவேளை கன்னாடக இசையைப் பிரதானமாகவும், இங்கிலாந்து, இத்துல்கானி மெட்டுக்களை இடைவிடையிலும் கொண்டுப் புதிய வடிவமாக வளர ஆரம்பிக்கின்றது. கருக்கல் கொள்ளும் தமிழர் மத்தியில் வழக்கிய கத்தினின்மீது வெளிவிடுகின்ற வந்து புதுத்த நாடக வடிவங்களையும் உள்வாங்கிக்கொண்டு, விடவேண்டியாத விட்டுப் பெறவேண்டியதைப் பெற்று அக்காலத்திற்குரியதொரு நாடக வடிவமாக விவசாயம் உருவாவியது.

இவ்விவசாயம் உருவாவியமைக்கான அன்றைய சமுதாயத் தேவை என்ன? விவசாய மேடை அமைப்பின் ஆரம்பத்தின் பழைய கத்து மேடைவினைப் பின்பற்றியதாகத் தனக்கென ஒரு புதிய மேடை அமைப்பினைக் கொண்டதாக உருவாவியதா? இதைப் பார்வையாளர்கள் மாணி? பழையவர்கள்தாமா? புதியவர்களா? இவ்வினாக்களுக்கான விடை விவசாயத்தின் தோற்றத்தினையும் அதன் தன்மையினையும் மேலும் விளக்கிக் கொள்ள உதவும்.

19 ஆம் நூற்றாண்டில் சமுத்திரம் தமிழகத்திலும் விவசாயம் பெருவாய் வாக மேடைவிடப்பட்டது. வெருவேசமமாக அது மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குமுற்றது. இக்காலம் ஒரு புதிய நாடக வடிவம் முன்னர் தமிழர் மத்தியில் பரவலாக இருந்த கத்து மரபையும் மேலிக்கொண்டு ஏற்புத்தது. அதற்கான சமுதாயத் தேவையும் அன்று இருந்தது.

விவசாய நாடகத் தோற்றத்திற்கும் தமிழகத்தின் கன்னாடக இசை வளர்ச்சிக்குமிடையே மிகுந்த ஒற்றுமை காணப்படுகிறது. தமிழர் மத்தியில்

தற்பொழுது வழங்கும் கர்ஜாடக இசை தொன்றுதொட்டே இருந்தவர்க்
 தமிழரின் பாரம்பரிய இசையன்று. சங்கீத விபரங்களைக்கா கட்டப்பெறும்
 ஷட்ஜம், ரீஷபம் முதலிய வழிக்கும் தமிழிசை மரபின் குரல் தக்கம்,
 ஷக்ரீசீர, உதர, இலீ, விளி, தாரம் என்ற பெயர்கள் வழங்குகின்றன,
 சங்கப் பாடங்களில் குரல், விளி, உதர, இலீ என்பவையற்றிய குரல்புக்
 களைக் காணலாம். கவிதீதானவையில் இவ்விசைமரபு கொடர்வதைக்
 காணலாம். இ. பி. 8 ஆம்வது 8 ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த காளாக்கர
 ஷங்கையார் துத்தம், ஷக்ரீசீர, விளி, தாரம் என்ப பண்டிகைத் திரு
 வாயக்கொட்டு ஷத்தகிருப்புகள்களில் வரிசையொடுக்கிறார். இவ்விசை
 பண்டு, பண் என அழைக்கப்பட்டன. 8 ஆம் 9 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தாயர்
 மாராசம் பாடப்பட்ட தேவாரங்கள் இப்பெரும் பண்டுகளுக்கிடையே அமைந்
 தனவே. இ. பி. 11 ஆம் நூற்றாண்டில் தேவாரத் திருப்புகள்கள் திரு
 ழாறுதலானக அழைக்கப்பட்டபோது திருநாக்கக்கடும்புலியனார் சேர்ந்த
 பாற்ப்பாண மரபின் வந்த பாடினி இவற்றிற்கும் பண் அமைத்தார் எனத்
 திருமுறைகண்ட புராணம் கூறும். இவ்வாறு தமிழகத்தை ஒரு பாரம்
 பரிய இசைமரபு பண்டுதொட்டே இருந்து வந்ததன்றது.

சங்கக் காலத்திலேயன்றும் சென்னைமேல் இடம்பெற்ற வடமொழி
 ஆதிக்கம் சோழர் காலத்திலும் தமிழ்க் கவிதை வளர்க்க உதவியது. சோழப்
 பேரரசின் விழ்ச்சியின் பின் 16 ஆம் நூற்றாண்டில் தொடக்கத்தில் திரித்த
 இளவாயியப் படைமொழிப்பும் அசுரக் கொடர்ந்து வந்த தெலுக்கு
 மன்னரின் ஆதிக்கமார் தரிந் மரணப் சிதைக்க உருவாகவில்லை 16 ஆம்
 நூற்றாண்டில் இப்பொ அக்கணும் பண்பாட்டு மாற்றங்கள் திரித்தன.
 இதனால் இப்பொலில் பக்கீவறு பிரதேசங்களிலும் காணப்பட்ட இசை
 மரபுகள் புதிய மரபுகளையும் பெறலாயின. தமிழ்நாடும் இதற்கு விதி
 விலக்கின்ற. இப்பண்பாட்டு மாற்றம் காரணமாக வட இந்திய இசை
 மரபுகள் இளவாயிய பண்பாட்டுக் கலப்பின் இத்துண்டானி என்ற புது
 வழவத்தைப் பெறலாயின. சமஸ்கிருதம், கன்னடம், தெலுக்கு மொழிகளின்
 இசை மரபுகளோடு தமிழரின் பாரம்பரிய இசைமரபும் இணைந்து. கரு
 தடைச சங்கீதம் என்ற புதுவகைப் பெறலாயிற்று. சங்கீதம் தமிழகத்
 தில் வந்து புழங்கு செழித்த காலம் தமிழ் மொழி புழக்கங்களின்பெற்று
 வடமொழி ஆதிக்கம் மலிந்த காலமாயினவிலும் கர்ஜாடக சங்கீதம் தமிழ்
 மொழியை அடிப்படையாக வைத்து உருவாக்கிக்கொண்டனாம். இக்
 காலத்து இசை நான்கள் யாவும் வடமொழியில் எழுதப்பட்டன. 16 ஆம்
 நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் தமிழ் நாடு தெலுக்கு மன்னரின் ஆட்சியின் கிற்
 வகுமது. 1674 - 1784 வரை தஞ்சையை ஆண்ட வெங்கோஜி, துர்க்காஜி
 தனசா மகாராஜா ஆகியோர் தமிழர் அகவர். இவர்கள் கர்ஜாடக இசையை
 மேலும் வளர்த்தனர். இதன் பயனாகக் கீர்த்தனம், பதம், வரணம், தூவழி
 முதலியன தோன்றின. தமிழரின் இசைமரபின் வந்த பண் என்ற
 சொல்லுக்கு வடமொழியில் பெயரான இராகம் என்பது கொடுக்கப்பட்டது.
 இவ்வண்ணம் தமிழரின் இசை மரபுகள் தெலுக்கு, சமஸ்கிருத இசை
 மரபுடன் இணைந்து கர்ஜாடக இசைகைத் தோற்றவீதானதும் தெலுக்கு
 மொழியில் கர்ஜாடக இசையின் மொழியாயிற்று. இருபதாம் நூற்றாண்டில்
 தமிழ் இசை இயக்கம் தோன்றும்வரை கர்ஜாடக இசை உலகில் தெலுக்

யின் ஆதிக்கம் தீவிரமாக உள்ளது. (இன்றும் தமது வித்துவாக்களிற் பலர் தெறுங்கிற் பாடுகின்றவிய உயர்வு என்று எண்ணுகின்றனர்)

இத்தாடக இளை வளக்கிரமில் அரசர், திண்பிரபுக்கள், சமூகத்தின் உயர்நிலையில் இருந்த பிராமணர் முதலியவர்க் கருபட்டனர். இத்திண்பிரபுக்கள் தாம் 16 ஆம் 17 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமது நாட்டில் தோற்றிய குறவழி நாடகப் பாடல்கள் கர்நாடக இளைக்கு அளவ அமைக்கப்படுகைக் காண்கிறோம். குறவழி நாடகம் மக்கள் மத்தியில் அழகியவொரு பாலா நாடக வழவமாரும், இதனை உயர் இலக்கியமாகும் முயற்சி அக்காலக் தமிழ்ப் புலவர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. குறவரைவு, பன்னரைவு பிரதான பாத்திரங்களாகவும் முயற்சிகளும் மூலக்கள் எனக்கிடை எழுத்தன. இக்குறவழி நாடகம் தெறுங்கிலும் பிரதான இலக்கிய வடிவம் என்பர்.¹⁶ எப்படி யிருப்பினும் பொதுமக்கள் மத்தியில் அழகிய இலக்கியங்கள் உயர் இலக்கியங்களாக, ஆணவியும் அவர்கள் மத்தியில் வழங்கிய நாட்டுப்பாடல் அழகிய பதினாக உயர்த்தினார் மத்தியில் வழங்கிய கர்நாடக இளை குறவழிக்கு அளிக்கப்பட்டது. குறவழியின் தமிழ்ப் பாடல்கள் கர்நாடக இளையில் பாடப்படலாயின. இதனால் சாதாரண மக்களும் கர்நாடக இளையின் மூலம் தமக்குத் தெரிந்த மொழியில் பாடல்கள் அனுபவிக்க முடிந்தது. இவ்வண்ணம் குறவழி நாடகத்தின் மூலமாக கர்நாடக இளை இளையர் உயர்வுகூறப்பட்டது.

குறவழி நாடகம் நாட்டியமும், இளையும் கலந்த நாடகமாகும். இதனை திருத்திய நாடகமென அழைப்பர். கர்நாடக இளை செவ்வாக்குப் பெற்றவைமால் தமது பண்ணைய கக்குடன் அதனை இணைத்து தமிழர் உண்டாக்கிய நாடகமே திருத்திய நாடகமான குறவழியாகும்.

நாட்டியவர்களிலுந்து தமிழிய இளையை மாத்திரம் பிரித்து இளைவழி என நாடகம் எழுதும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டபோது கீர்த்தனை நாடகங்கள் தோன்றினின்றன. இத்தாடகங்களிக்கு மேல நாடகம் என்பர். மேல நாடகம் என்பது இளை மாத்திரம் வரும் நாடகம் ஆகும். இளை நாடகங்களான இக்கீர்த்தனை நாடகங்களில் பாடல்கள் வாயும் கர்நாடக இளைவழியே அமைத்திருந்தன.

சமுத்தியில் கீர்த்தனை நாடகங்கள் எழுந்தமைக்கான சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை. தமிழகத்தில் இராம நாடகம், நக்கரை சரித்திரம், சிறுத்தொண்டர் சரித்திரம், கண்ணப்பராவழர், காணெந்திராவழர், சேந்திரர் சரித்திரம், பெரியபுரானம், வீரபுதியம்மன் கிருக்கணியாணம் போன்றவை கீர்த்தனை நாடகங்களாகப்பட்டுள்ளன. மேற்கூறியிட்டவற்றைப் பார்த்தும்போது இவை சமய சம்பந்தமானதாகவும், சைவப் பிராமணர் மத்தியில் செவ்வாக்குப் பெற்றதாகவும் இருக்கிறதும் என்பதில் ஐயமில்லை. இவற்றுடன் தேம்பாவணி கீர்த்தனை, இராமநாதர் சரித்திரக் கீர்த்தனை, உருக்கியாங்கு சரித்தரை கீர்த்தனை, நாடகங்களையும் காணும்போது பின்னாலில் இவை சமயத்தினரும் தம்மதம் பரப்ப கர்நாடக இளை கலந்த இக்கீர்த்தனை நாடகங்களைப் பயன்படுத்தினர் என்று அறிய முடிவொது இளை வாயும் சமூகத்தின் உயர் வகுப்பினர் மத்தியில் கர்நாடக இளை பெற்றது

முக்கியத்துவத்தையும் அதனை மக்கள் மத்தியில் கூற அவர்கள் ஒரு வழி வந்ததைத் தெரிந்துவிட்டவையையும் தெரிவிக்கக் காட்டுகின்றன. கிரீத்தனை நாடகங்களின் இராயநாடகக் கிரீத்தனை, தங்கள் சரித்திரக் கிரீத்தனை என்பன குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும். இவ்வகையில் கிரீத்தனை நாடகங்கள் வளம்படுத்தியவர்களுள் முறையே இந்நாடகங்களை எழுதிய அருணாசலக் கவிராயரும், ரோபாயக்திரொஷன்பாரதியும் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள்.

இக்கிரீத்தனை நாடகங்களை நாம் முழுமையான நாடகங்களெனக் கூற முடியாது. எனினும் இவை நாடகக் கூறுகள் சிலவற்றைக் கொண்டிருக்கின்றன. கர்நாடக சங்கீதத்தில் சில கதைகளைத் தமிழில் சொல்ல எடுத்த முயற்சியே கிரீத்தனைகள் ஆகின. கதாசாரியேட்சபமும் ஒரு நாடக வகையே, இது ஒருவிர தடிக்கும் (Mono acting) நாடக வகையைச் சேரும். கதாசாரியேட்சபம் பண்ணுபவரே எக்ஸாப் பாத்திரங்களாகவும் பாடிப் பேசி ஆடி நடித்தும் கதையை நடத்திக் செய்வார்.²¹ பக்கவாதி விக்காரர்கள் பக்கப்பாட்டுப் பாடுபவர்களாகவும் கதை கேட்பவர்களாகவும் அமைந்து நாடகம் நடைபெற உறுதுணையர் ஆகுவர்.

கதாசாரியேட்சபம் என்ற இக்கதையை மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து தஞ்சையை ஆண்ட மராட்டிய அரசர்கள் தமிழ் நாட்டில் பாம்பீசர் என்பர், சேயரே அவர்கள்²² அப்படியானின் மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து தமிழ்நாடு வந்த கிணையத் தமிழினடைய வளர்ச்சி பெற்ற கர்நாடக இசையில் ஒரு தனி நாடகப் பிரிவாகக், சமூகத்தில் உயர்நிலையில் இருந்த கர்நாடக இசை கத்திரை எடுத்த முயற்சியே கிரீத்தனை நாடகங்களாயினவென்றாம். அவ்வண்ணம் தனிநாடகப் பிரிவாக ஒன்றை உருவாக்க முயல்வதில் தம் காலத்தில் பெருவழக்கில் இருந்த கூத்துமரபின் தாக்கத்தினை இவர்கள் பெறுதல் இயல்பானது. எனவேதான் கிரீத்தனை நாடகங்களின் ஆரம்பம், முடிவு யாவும் கூத்துமரபின் ஒட்டி இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. காய்பு வீரத்தம், கண்படு வருகை, கட்டியவாரன் வருகை, பாத்திர வருகை, பாத்திரம் தன்னை சூழிழைச் செய்தல், பாத்திர உணர்வாடல், மக்களம் என்பன கூத்துமரபின் அடிமொத்திக் கிரீத்தனை நாடகங்களில் இடம்பெற்றன. எனவே பழைய கூத்துமரபையும் இணைந்தே இப்படியே கிரீத்தனை நாடகங்கள் எழுந்தனவென்றாம். கத்திரியை பல பாத்திரங்கள் பங்கேற்க இடமே கதாசாரியேட்சபம் செய்யும் பாகவதர் ஒருவிர பல பாத்திரங்களாகவும் மாறி நடிப்பார்.²³

கிரீத்தனை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் வீரத்தம், தரு, சிவதை ஆகிய முயலவைப் பாடல் அமைப்பைக்கொண்டு விளங்கும், வீரத்தத்தும் இராகம் அமைத்திருக்கும் ஆனால் தாளம் அமைவாது. தருவின் இராகமும் தாளமும் அமைத்திருக்கும். இது பக்ஷி, அனுபக்ஷி, சரணம் ஆகிய மூன்று பகுதிகளைக்கொண்ட கிரீத்தனைகளாகும். சிவதைமீறும் இராகமும் தாளமும் அமைத்திருக்கும். மேலும் கடகா, தாண்டகம், தொண்டிச்சித்து, சித்து, இலாயணி, கன்னிகள், குய்மி, துக்கடா, ச்சம், தூவளி முதலிய பாடல் வகைகளும் இடம்பெறும். இப்பாடல் வகைகள் யாவும் பின்வந்த விவாச நாடகங்களில் பவன்படுத்தியிருக்கக் காணலாம்.

18 ஆம் தூதரையும் பார்வைய மரபுடைய நாடகக் கம்பனிக்குச் சென்னைக்கும் கருவாங்கூரிலும் தமது நாடகக் கம்பனி நடத்தியவையைய ஒன்றாகவே பார்க்கிறோம். இதன் விளைவாக இவ்வகை நாடக உடிமை ஒன்றைத் தமிழிலும் அங்கங்கிலென்றென்ற மூலத்தி் தமிழ் ஆதினார் மத்தியில் உருவாவது. இதே வேலைத்தொடர் தமிழ்நாட்டில் இப்பொழுது மூலத்தியும் தடைபெற்றுக்கொண்டிருக்கிறது. அதனே பன்னாட்டிய தமிழ் தூதர்களை அச்சித் கொண்டுமே மூலத்தியும் மூலத்தியாகும். இப்பொழுது மூலத்தியின் விரு பட்ட வர்கள் பழைய மரபில் வந்தவர்களும் கர்னாடக இசை தெரிந்தவர்கள் ஆவார்கள். உ. வே. சாமிநாதையர் இதற்கு மிகப்பெரிந்த உதாரணம் ஆவர். 1875இல் தோன்றிய இவர், 1842 வரை தமிழ்நாட்டில் புகழ்பெற்றேயே தொடர்ந்து அவர்கள். தமிழ் ஆராய்ச்சியிற் தோன்றியிருந்தவையே இவர் கர்னாடக சங்கீதத்திலும் தெரிந்துகொண்டிருந்தார். இக்காலத்திலேயே தாம் ஆராய்ச்சியாளர்களான வி. கணசகப்பயிச்சி, ராசப்பாத்தார், சி. கையா-மொதாரப்பிச்சி, சா. இராமசுவாமியார், சி. கு. தாராமண சுவாமிச்சர், வி. கோ. சூரியநாராயணசாஸ்திரியார், பெராசிவர சத்தரப்பிச்சி போன்ற ஆராய்ச்சியாளர் உருவாவினர். இவர்களின் பணர் பழைய தமிழ் தூதர்களை அச்சித் படுத்தும் மூலத்தியின் திட்டம்தான். இக்காலத்திலும் தமிழ் மரபுக்கி சென்ற ஆதினார்க்கு பழையமரபு மிகத்தொழிந்தது. ஆராய்ச்சியாளர்கள் கருவாங்கூரிலும் உ. வே. சாமிநாதையர் இவற்றிய பழையமரபு பண்பு வாய்ந்த பாடல்களும், அங்கத்தே முதலியார் பழைய மரபைய விடாது பழைய சங்கீதமும்பாறும் இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

பழையமரபு மிக்க இத்தமிழ்நாட்டின் சிவாசனர்களின் பதிப்பு மூலத்தி களினம் தமிழினி பழைய தூதர்க்குரிய செங்கிலை வெளியாவின் சிலப் பதினாறு அடியாள்க்களின்கள் உதாரணினின்று தமிழினி மூலத்தி இருந்த இசை நாடக இவர்களை தூதர்க்குரிய தகவல்கள் தெரியவந்தன. தங்கு ஒரு பெரிய நாடக மரபு இருந்ததென்றும் இவ்வதினார் உங்கு உணர்ந்தது:

நாடக இவர்களை தூதர்கள் இருந்தகமக்கான சான்றுகள் இருப்பினும் நாடக இவர்கிலைக்கள் கிடைக்காமல் இவ்வதினார் உதாரண உதாங்கியவ. பாமர மக்களால் ஆடப்பட்ட இருக்கத்தொடும், உயரிய சங்கீதம் கைக்காத அநிம் வந்து இசைக்கொடும் படித்து, அருமியி வந்ததொடும். கர்னாடக இசை தெரிந்தவர்களொன்றும் இவர்க்கும் ஏதாவகிலை. சித்திரவெய்தொடும். சித்திரவ நாடகங்கள் இவர்க்குரிய நாடக வடிவமாவிற்று. அநிம் வந்த கதைகள் காரணமாகவும் அநித் பாசிக்கப்பட்ட உயரிய சங்கீதம் காரண மாகவும் அதனை இவர்கள் இரசித்தனர். இதன் விளைவாக உருவாவேயே கொழாங்கிலுக்களபாறியும் அருணாசல கவிதாபுறும். எனினும் கதா காலேட்சமம் ஒரு முழுமையான நாடகமாகாது இருக்ககவித்தொடும் பார்விய-மரபுடைய நாடக மரபுகள் இங்கு வர ஆரம்பித்தன. தெருக்கத்தொடும் கிணம் புறக்கனித்த இவ்வதினார் இத்தநாடக வடிவங்களின் வகுக்கவி னித் உதாரப்பட்டனர். இவ்வகையித் தமக்கொன்ற ஒரு நாடக அமைப்பை உருவாக்க மூலத்தொடும். இத்தநாடக அமைப்பை உருவாக்க ஏதாவகிலை தம் மத்தியில் வளர்த்து சித்திரவாக் மக்கிக்கப்பட்ட கர்னாடக இசை கவித்த சித்திரவ நாடக மரபுப் பண்படுத்தினர். இவ்வகைமம் வந்து

சேர்ந்த நாடக வடிவத்துடன் தம்முள் இயல்பாக வளர்த்துவந்த இம் நெரு நாடக வடிவத்தைவும் இணக்க எழுந்த மூலநர் விவாதமொ ளுமிடத்தே. நாடகமாக்குவகையில் தமது கூத்து அச்சங்களையும் இணைத் தனர். இவ்வகையில் கூத்தும், சீர்த்தனை நாடகமும், பாசனிய, மாராட் டிய நாடக வடிவங்களும் இணைந்த புதுவடிவமாக விவாத நாடகங்கள் தோன்றலாயின எனலாம். புதிதாகத் தோன்றிய இவ்வடிவம், அரசின் அனுமப்பும் பாசனி நாடகத்திலிருத்தும், நாடகத்தெழுவிய பாடல்களைத் தம் மத்தியில் வளர்த்து செல்வாக்குற்றிருந்த அரசுடனான சேரல்களும், நாடக அனுமப்பு மூலமாக சிவவந்தரத் தமீரர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த கூத்து மூலமாயினின்றும் பெற்றாக்கொண்டன எனவேதான் விவாதம், கூத்தின் பன அச்சங்களையும் கொண்டிருந்தன என மூன்ற ரேயே குறிப்பிடப்பட்டது.

1888இல் தமீர் நாட்டில் நள விவாதத்தை எழுதிய அப்பாவுப்பிரிஸிள் யின் மூன்றாம இவ்வகையமைவை தமக்குணர்ந்ததுமறு. அம்முள் மூன்றா யிளவருமாறு... "இத்தகைய கதைத்தந்த மூன்றா சம்பூர்ண பண்டதர் களாக் கதகதம் என்ழும், தளவென்பள என்ழும், தளவாசாய்பு என் ழும் தமயத்தி நாடகம் என்ழும் இயத்திப் பூமிசீல்க்கள் ழெப்பிபர் களீர் வரத்தள மத்தும் கவனிப்பித்களாய் பிரகரத் தெய்தெய்க்கிற் திற் ததிவுடையேன் அச்சரிதகைய ஒரு விவாதமாக அமைத்து வெவிடக் கொண்ட தானிய வெய்க்கிள எய்க்கிற் மெத்காட்டியவகையில் மறுதலிண் டும் (கதகதம் தளவென்பள) கவனிண விவாசப் படுத்திய விவேகவாண் கள் கதிவுடகியே ஒய்வொரு கலியிற் தற்பவலித் தெரித்து பிரதிக்ஷப் புளப்படுத்தலாறு ரகசியமான சங்கல்களும் சங்கலுடைய மயிற்சுத்தி மதி ழும் வகுவித்துப் பாசனிப்பண்ணி உரைக்கத் தகவலாய் மூக்கிற் தளவெயத்தி வேலம் எங்கமெப்பான்று புலவறிவாளரினத்தித்த அரிதா யிற்சுத்தாழும் மத்திரிணெடவிவே (தளவாசாய்பு, தமயத்தி நாடகம்) இவ்வகையினசாக் எழுத்திவழிவக்கடியவகையளக இயுபிழும் பகலும் ஆளவாய்க் கருதி வாரிக்கத்தக்கவாறு தகவலர் இத்திரிய வர்ணமெட்டுக்க ளடக்கிய பாசினசகள் அமைக்கப்பட்டிருப்பதழும் சங்கல்கள் மேலவை யிளவாத மயிற்ழும்..." இதனைச் சொத்தென். 74

மிக நீண்ட கூற்றுவிருப்பிழும் விவாதத்தின் பிரதித்தான சமூய் பிணணியை அப்பாவுப்பிரிஸிள் இக்கூற்று எயக்குணர் த்ததுமறு: கதகதமும் தளவென்பளமும் விவாசாய்புடுதிய விவகவாள்கள் வாரிக்கத் தக்கவகையளக் இருத்தன. தளவாசாய்பும் கமயத்தி நாடகமும் (முத்திய கூத்துக்கள்) பகலுமாவலாய்க் கருதி வாரிக்கத்தக்க மெட்டுகள் இன்றி யிருத்தன. வாசாய்பு, நாடகம் (கூத்து) என்பன பிராம மக்கள் மத்தி யில் சென்று இரிதினையை அடைத்திருந்தன. இரிதியில் திவயிரியுத்தய சமூக அனுமப்பினின்ற ஆக்கிவக்கவனி கற்ற, மேல்வெய்வ வளர்த்து வருமிரு ஒரு புதிய வகுப்பினருக்கு மராத்திய, பாசனிய நாடகக்கவிகள் கண்டவையிழும் தெருக்கத்தினை நாடகமாக ஏதும் மனம் வரவின்கி, எனவேதான் பகலுமாவலாய்க் கருதி வாரிக்கத் தக்க தற்காலத்தெழுவிய வர்ண மெட்டுக்கள் அடக்கிய விவாசங்களை ஆக்கும் சமூகக் கட்டமை காற் றிருத்தது. இவர்கள் இதனை ஏற்றனர். விவாசங்களை ஆக்கினர். பூக்க

தமிழ் விவாகத்தின் பழிபிழம்புகட, "தற்காலத்திற்குரியதாகத் திருத்தி ஆக்கப்பட்டது" என்று வரும் குறிப்பித் தந்தகாலத்தை அடையாளக் கொண்டு விவாகக்களை ஆர்வமையைய மேலும் உறுதிப்படுத்தும்.

எனததழும் தனயென்பாலும் 1914ஆயிற் புனல்களைத் திருப்பி செல் தன. தன வாகாய்பும் தவயத்தி நாடகமும் மிராமய்யுற மக்களைத் திருப்பி செல்வன. இவ்விறு சாராவுக்கும் இடைப்பட்டோரே ஆக்கிவம் கற்று அரும்பிவந்த புதிய வகுப்பினராவர். இவர்களை தனவிவாகம் திருப்பி செல் தன. அப்பாவுப்பிவிவாகம் கற்றில் விவாகம் தோன்றிவனவக்கால சரணம் பின்வளி புணறுபிவறது.

பதினாறத விவாக முயற்சியரவில், "மாதுளிய செத்தமிழிப் பதக்களாக் மொகை, சாதகை, சத்தம் சிதக்க இயத்தப்பட்ட ஒரு தவினமான விவாகம்" என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.²⁵ தவினமான இவ்விவாகம் கத்திக்களைவிட அறிவானதம், தவின ஓடகக்களைவிடக் சாதகமானதுமாக வளவக்களைக் கொங்குத்தன. சில விவாகக்கள் தழும்பத்திவற்றிப் பழிப் பதத்தெவ்விற சமுதாய்ப்பட்டன போவக் காணப்படுகின்றன. உதாரணமாக மக்களவ்வில் விவாகத்திம் (1893) பாத்திரக்கள் போகம் பெரும்பாலான வளவக்கள் 3 பக்கங்களில் வகுகின்றன. 5 பக்கவகரை ஒரே பாத்திரம் போகம் வளமுறுண்டு. மிட்டத்திட்ட இவ்விவாகம் ஒரு தாவலின் சாவலில் சமுதாய்ப்படுகிறது. பக்கவடய கத்தமுறபு காண்படு ஐயர் போன்ற மரபு வழிக் கக்கி பவின்றவர்களினுக் சிறப்பவடத்தி போது மரபானதுபோல விவாகம் ஆக்கிவம் கற்று மேகிவன வளர்த்தவத்தவர்களும், பண்டிதர் கட்டும் பசமரர்கட்டும் இடைப்பட்டவர்களுமான சாதாரண கவிவியறிவு பவடத்தவர்களினதும், கரினாடக கவித்தம் அறித்தோர்களினதும் வகுக்க யினுக் சிறப்பவடத்த கத்தக்கும் பின்னர் தமிழர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெறுகின்றது. மேற்கூறிப்பிட்ட கற்றுக்களில்விறு தாக் சில முடிவுகளுக்கி வரமுடிவுப்.

- (1) பாரிவி, மராத்திய நாடகக் கம்பவிகளில் தாக்கத்தினுக் அரங்கு அகமத்தி பக்கத்தினர, முயற்சியை தொக்கவிட்டு நாடகம் காட்டும் ஒரு புதுமுறை தமிழ் நாட்டிற்கும் பரிவியது.
- (2) இசைபேகை கரினாடக இசைமரபு வளர்ச்சியுற்று தவி இசை நாடகமாக ஒருவிற தடிக்கும் கதாலாயெட்சபமாக ஒரு நாடக வகை தமிழ் நாட்டில் வளர்ச்சியுற்றிடுகத்தது.
- (3) தமிழ்நாற் பழிப்புக்கினுதும் தமிழ் ஆராய்ச்சியில் தோற்றத்தினுதும் தமிழ்சைவியையும் நாடகம் இருத்தது வளப்பகை அறித்த தமிழறிஞரகளு தமக்கென ஒரு நாடக வடிவத்தைத் தோற்று விக்க முயன்றது.
- (4) இவர்க்கள் புதிய நாடக விவாகக்களை சமுதாயபோது தம் மத்தியில் அன்று இருக்க கத்திக்களில் அடியப்பிடுகற் தாக்கப்பட்டனர்.

- (6) எனவே புதிதாக ஏற்றுப்பட்ட விவசாயிகள் மரபட்டியல், பார்வைய மரபட்டியலும், கர்ஜூடக இலாகாவையும், சுத்தின் அமைப்பையும் கொண்டதாக உருவானது.
- (8) சுத்தின் ஆடல் அம்சம் குறைக்கப்பட்டுப் பரடல் அம்சத்திற்கு முக்கிய இடம் கொடுக்கப்பட்டது.
- (7) ஆடல் இவ்வாறொழித்தமைவிலும் வசனங்கள் நாடகத்தின் இடம் பெறும் தன்மையும் கூடவாயின.

இம்முறையில் ஏற்றுப்பட்டு மேலடையில் நடிக்கப்பட்ட நாடகங்களே விவசாயிகள் என அழைக்கப்பட்டன.

இத்தாடல் வளக்கிக்கு அன்று முன்னின்றமுதல்தொர் தவிர மூலமில் அரும்பி வந்த சுற்றோர் வகுப்பினரே. நிவமரவிய அமைப்பினே காணும் திக்கொண்டு தின்ற. ஆக்கமும் மடித்து உயர் உத்தியோகங்களையும், மத்தைய உத்தியோகங்களையும் வகித்தவர்களே இதன் பிரதான பார்வை வானர்களாயினர்; படைப்போருமாயினர். இதனால் உத்தியோக வித்தி யாசனமான சில தன்மைகளை விவசாயிகள் பெறவாயின. இவ்விவசாயிகள் பார்வைய, மரபட்டியல் மரபைப் பின்பற்றி மேலடையமைத்து ஆரம்பத்தில் ஆடப்பட்டிருப்பினும் பல இடங்களில் இவை சுத்துமரபையெய்தியத் திறந்த வெளிவிதம் ஆடப்பட்டுள்ளன.

ஆரம்பத்தில் விவசாய சுத்துமரபைப் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டது. என்பதை முன்னரேயே பார்த்தோம். கர்ஜூடக இலாகாவின் பரடல் கர்ஜூடக கொடுக்கப்பட்டிருப்பினும் ஆடத்தகு என ஒரு தகு அமை வதனால் விவசாயத்தில் ஆட்டங்களும் இருத்தன என்பது தெளிவாகின்றது. முன்பு ஆட்டம் வட்டங்களில் ஆடப்பட்டதுபோல விவசாயிகள் ஆடல் களும் ஆரம்பத்தில் வட்டக் களையிலேயே பல பிராமண்களில் தடைபெற்ற திருக்களாம். வாழ்பொணத்தில் உள்ள வயது சென்றோர் பனர் தமது ஊர்களில் விவசாய திறந்த வெளி மேலடையில் தடைபெற்றதாகக் கூறு கின்றனர். ஆரம்பத்தில் மேலடையமைப்பை எவத்தக் கூற்று, விவசாய ஈன்று பிரிக்க முடியவில்லை. தென்மேயடி, வடமேயடி பிரிவுகள் வெல் வேலுவினும் ஒரே மேலடையில் நடப்பதுபோல வித்தியாசமான நாடக வடிவான விவசாயம் வட்டமேலடையில் திறந்தவெளியில் தடைபெற்றது. இதனுலேயே கலையாக சொன்னிடமும் போன்றோர் நாட்டுக்கூத்தியைத் தென்மேயடி, வடமேயடி எனப் பிரித்து விவசாயத்தையும் சுத்தின் ஒரு பிரிவாகவே கொள்ளவேண்டியும் வந்தது என்பர்.²⁴ பின்னர விவசாயிகள் ஏற் படாத அக்காலத்தில் சுத்துமரபிற் பாணிக்கப்பட்ட வானழக்குற்றியும், தேக்காய்ப் பாதியும், தேக்காய் எண்ணியுமே விவசாய மேலடக்கும் ஒளி ஆட்டம் வழங்கப்பட்டிருக்கவேண்டும். விவசாயங்களின் காட்சிய்ப்பிரிவு இவ்வை முன்னிலை மூடித் திறப்பதால் காட்சி மரத்தம் நிழலில்லை என்பதைக் காட்டுகிறது. இவ்வகையில் வட்டமேலடையில் உள்ளது திரைகட்டாத மேலடையில் இவ்விவசாயிகள் தடைபெற்றிருக்கலாம் என நாம் கனிக்கலாம்.

மராதியை, பார்விய நாடகங்களின் தரத்தை உயர்த்த தராத புறங்களின் திறத்தவெளியின் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட கொட்டகையிட்டுச் சீக்கட்டி நாடகம் நடத்த. பிராமிய புறங்கள் தமது பழைய கத்த மேடை யிலேயே இவ்வினா நாடகங்களை நடத்தவாயினாலும் பின்னாலின் வினாக்கள் கத்த என்ற மயக்கம் ஏற்பட்டதெனினும், எனினும் மெக்-மெக்-க இம்மேடை மூன்றை மராதியை ஆரம்பிக்கின்றன. திறத்தவெளி மேடைக்கும் பழைய 3 பக்கமும் ஒரேமாதிரி அடைக்கப்பட்ட கொட்டகைகள் மேடைகளாகின்றன. பார்வையாளர்கள் ஒரு பக்கத்தின் மாதிரி மீட்டுத்து பார்வை ஆரம்பிக்கின்றார்கள். இதனால் கத்தவர வந்த ஆட்கள் மரபு ஆரம்ப நடத்துவதற்கு ஒரு பக்கம் பார்த்தபடி நடக்கும் மூன்ற தமீற் மேடையில் நேரவந்துவருகிறது. சைப்பிரோக்குப் பின்பக்கம் கட்டிக் கடாது என்ற மரபு நாடக மேடையில் உருவாகின்றது. மேடையில் தடுவிலே நின்று மரபு நாடகத்தின் அண்மையிலாகும் பக்கப்பாட்டுக்காரரும் மேடையின் ஒரு புறத்தின் அமர்த்துகிறார்கள். இப்போது கட்டி வாரிக்கப்பட்ட மத்தனம் தரவீற் கெட்டு வாரிக்கப்படுகிறது.

இன்னும் சிறிது காலம் செல்ல மூன்றை திரைகட்டும் வழக்கம் வருகிறது. அதன்மீன் பின்னரையும், பக்கத் திரைகளும் கட்டும் வழக்கமும் உண்டாகிறது. ஒரேயுட்க விலாள் கட்டுக்கள் பயன்படத் தொடங்குகின்றன.

கத்தும் பார்த்த பிராமியபுறம் பார்வையாளர்களுடன் படித்து அரும்பிவந்த புதிய பார்வையாளர்களையும் கரினாடக இரசிக்களையும் வினாக்கள் பெற்றுவிடுகிறது. கத்தைப் போலவந்திக் கரினாடக சங்கீதம் தெரிந்தவர்களே நாடகத்தின் நடிகர்களையென்பதாயிற்று. இவ்வண்ணம் பார்வையாளர்களினாலும், பக்கவாக்கர்களினாலும் மேடைவகையிற்றாலும், வினாக்கள் எழுந்த நாடக மரபின் இன்னொரு திரை நோக்கிச் செல்வின்றது. இவற்றின் வளர்ச்சியினைத் தர்க்கரினாடக இதனைப்படுத்து எழுந்த சபா, வாராப்ப ஆதிய நாடக வடிவங்களிற் காணமுடிவிறது. அவை தவிவாக ஆராயப்பட வேண்டியவை.

உசாவினியை

1. சிவத்தம்பி, கா: சமீபத்து நாடக வகைகளும் கவிஞர் சிவம், மலர்சீதை, 1974, பக். 29.
2. சிவநாமம், மு. தே. நாடகக் கலை, சென்னை, 1967, பக். 27.
3. வீரமாமுனிவர், சதுரகாசம், பக். 164.
4. Tamil Laxoon, Vol. VI, Part, Madras, 1934, p. 3713.
5. துரைக்கண்ணம், தாரண. தமிழர் நாடகம், சென்னை, 1976, பக். 36.
6. சம்பந்தமுதலியார் பம்மல். தமிழ் நாடகம், சென்னை, 1933.
7. மீனாட்சிசுந்தரனார், தெ. பொ. 19 ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடகங்கள் யுதுவைக் கல்வித் துறை வெள்ளி விழா மலர், புதுச்சேரி, 1961, பக். 199.
8. மீனாட்சி சுந்தரனார், தெ. பொ. மேற்குறிப்பிட்ட நூல், பக். 189.
9. சுந்தரமயினர், காரை. மாழம்பாளையம் இரா நாடக மரபு. சொழும்பு பக்கலிங்கமுதலி கல்வித் துறையின் நாடக ஆய்வினாவுரை பட்டம், பெருவத்தூர் சமர்ச்சிசெய்யப்பட்ட ஆய்வு, 1976
10. (பதி) புவியாசிரிசம், தெ. பொ. பள்ளி சரித்திர நியம், சொழும்பு, 1975
11. சிவத்தம்பி, கா. மு. கு. நூல், கட்டுரை பக். 29.
12. துரைக்கண்ணம், தாரண. மு. கு. நூல், பக். 38.
13. கலைசபை, க. இலக்கியமும் இறையும், மாழம்பாளையம், 1972, பக். 86.
14. (பதி) சுந்தரமயினர், த. இ. பூசுத்தம்பி விண்ணம், மாழம்பாளையம், 1931.
15. ———— கந்தமயினர் நாடகம், ஆச்சவேலி, 1928
16. (பதி) சுந்தரமயி, வி. சி. இராம நாடகம், மட்டக்களப்பு, 1969, பக்.
17. பூசுத்தம்பி விண்ணம், பக். 37.
18. சம்பந்தமுதலியார் பம்மல், மு. கு. நூல்
19. ———— ஜாணசுந்தரி நவரம் சூர், மாழம்பாளையம், 1936, பக். 86.
20. Sivathamby, K. Drama in Ancient Tamil Society, Madras, 1961, p. 355.
21. புஷ்பா, சி. தமிழர் சீத்தன் நாடகங்கள், மதுரை, 19.
22. 'சோமமே' தமிழ்நாட்டி மக்களில் பண்பாட்டின் வரண நூல், புதுமேல்வி, 1977.
23. புஷ்பா, சி. மேற்குறிப்பிட்ட நூல், பக். 31.
24. ஆம்பாஷுமினர். நள விண்ணம், (ஆச்சிட்ட இடம் குறிப்பிடப்படவில்லை.) 1938.
25. குமாரசுவாமிசம். பதிவிரைத விண்ணம், மாழம்பாளையம், 1909.