

சிந்தனை

(மறுபிரசுரம்)

தொகுதி II

இதழ் III

கார்த்திகை 1984

(பக்கம் 15 - 32)

“வி லா ச ம்”

தமிழ் நாடக வகை ஒன்று பற்றிய ஆய்வு

சி. மௌனகுரு

மீட்டர்

(மீட்டர்)

1891 கல்வியாண்டு

III வகுப்பு

II இலா

(மீட்டர்)

"மீட்டர்"

நமது பதிப்பு மீட்டர் அனைத்து மீட்டர்

குறியீடு . 3

‘விலாசம்’

தமிழ் நாடக வகை ஒன்று பற்றிய ஆய்வு

சி. மௌனகுரு

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

“நாடகத்திற்கு விலாசம் என்ற பெயரிட்டு பல விலாசங்கள் தமிழகத்தில் நடைபெற்று வந்துள்ளன. இந்த விலாசம் என்ற பெயர் ஏன் வந்தது என்று இன்னும் தெளிவாகத் தெரியவில்லை”²

இதுவரை விரிவாக ஆராயப்படாததும், பெயர்க் காரணம் தெரியாததும், 19 ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்திலும், ஈழத்திலும் பெருவாரியாக ஆடப்பட்டதுமான ‘விலாசம்’ என்னும் நாடக வடிவத்தின் தோற்றம் பற்றியும் அத்தோற்றத்திற்கான காரணம் பற்றியும் ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

விலாசம் என்பது சமஸ்கிருதச் சொல்லாகும். வடமொழியில் அமைந்த சில இலக்கியங்கள் விலாசம் என்ற பெயர் பெற்றிருந்தன. கி. பி. 7ஆம் நூற்றாண்டில் மகேந்திரபல்லவன் வடமொழியில் இயற்றிய மத்த விலாசப் பிரகசனம் என்ற நாடகத்தில் விலாசம் என்ற பெயர் வந்துள்ளமை அவதானிக்கற்குரியது. எனவே விலாசம் என்பது வடமொழி மரபினடியாக எழுந்த ஒரு இலக்கிய வடிவமெனலாம்.

விலாசம் பற்றி தமது சதுரகராதியில் வீரமாமுனிவர் ஆடல் மகளிர் விளையாட்டு என்று விளக்கம் தருகின்றார்.³ தமிழ் லெக்ஸிகனும் விலாசத்திற்கு விளையாட்டு என்றே விளக்கம் தருகிறது.⁴ Play என்று நாடகத்தினை வழங்குவது மேனாட்டு வழக்கு. எனவேதான் விலாசத்தைப் play எனக் கருதி இத்தகையதொரு விளக்கத்தை இவர்கள் அளித்தனர் போலும்.

வடமொழி மரபினடியாக விலாசம் என்ற சொற்பிரயோகம் தமிழ் நாட்டில் 9ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து வந்திருப்பினும் தமிழில் விலாசநூல்கள் எழுந்த காலம் 19ஆம் நூற்றாண்டுக் காலப் பகுதியேயாகும். தமிழ் நாடக உலகில் இவ்விலாசம் வந்து புகுந்தமையைப் பேராசிரியர் நாரணதுரைக்கண்ணன் பின்வருமாறு கூறுவார்.

“தஞ்சாவூரிலே சரபோஜி மகாராஜா போன்றவர்களின் ஆட்சி சிலகாலம் நிலவியிருந்ததால் 18ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் பூனாவிலிருந்து சாங்கிலி நாடக சபை போன்ற சில மராத்திய நாடக சபைகள் இந்திர விலாசம் போன்ற நாடகங்களை மராத்திய மொழியில் நடத்தலாயின. அதே தருணத்தில் பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகள் சில வந்து பார்ஸி நாடகங்களையும் நடத்தின. மராத்தி நாடகக் கம்பனிகள், சமஸ்கிருத நாடகங்கள், மேனாட்டு நாடகங்களை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு சின்

ஜோடனை, பகட்டான ஆடை அணிகள், பின்னணி வாத்தியங்கள் முதலிய சாதனங்களுடன் கட்டுக்கோப்பாக மராத்தி நாடகங்களை நடத்தி மக்களைக் கவர்ந்தன. பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகள் நாடக அரங்கத்தைக் காட்சிக்குக் காட்சி மறைக்க முன்திரைகளையும் (DROP CURTAIN) களங்களுக்கு ஏற்றவாறு பக்கத்திரைகளையும் அமைத்துப் பார்ஸி நாடகங்களைக் கவர்ச்சிகரமாக நடத்தின.”⁵

இக்கூற்றிலிருந்து பார்ஸிய நாடகக் கம்பனிகளாலும், மராத்திய நாடகக் கம்பனிகளாலும் ஒரு புதிய நாடக மரபு தமிழிற் புகுத்தப்பட்டமையை அறிகிறோம். விலாசம் என்பது சமஸ்கிருத நாடக வகைகளுள் ஒன்றானமையாலும், இந்திய மரபு வழிப் பெயரானமையினாலும் இக்கம்பனிகள் தாம் நடத்தும் நாடகம் இந்திய மயமான நாடகம் என்பதனை மக்கள் மத்தியில் உணர்த்த ‘விலாசம்’ என்ற மரபுவழிப் பெயரை இந்நாடகங்கட்கு இட்டிருக்கலாம்.

“இத்தகைய புதிய நாடக வகைகளை மக்கள் அனைவரும் விரும்பிப் பார்த்தனர். இத்தகைய புதிய நாடகங்கள் கற்றோர் மத்தியிலே செல்வாக்குப் பெற்றன”⁶ என்பர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார். கற்றோர் மத்தியில் இந்நாடகங்கள் செல்வாக்குப் பெற்றன என்ற கூற்று சிந்திக்கத்தக்கது. கற்றோர்களின் நாடக வடிவமாக விலாசம் ஏற்கப்பட்டமையையே இது குறிக்கிறது. விலாச வருகைக்கு முன்னர் தமிழர் மத்தியிலே ‘கூத்து’ என்ற நாடக வடிவமே செல்வாக்குற்றிருந்தது. வெட்டவெளியிலே கிறந்த வெளியில் வட்டக்களரியில் கூத்துகள் ஆடப்பட்டன. பாமரமக்களே இதன் பிரதான பார்வையாளராயிருந்தனர். ஆனால் பார்ஸிய, மராத்திய கம்பனிகளின் வருகையினால் முன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்டு, முன்திரை பின்திரை அமைத்துப் பகட்டான ஆடையணிகள் அணிந்து விலாசங்கள் கொட்டகைகளில் ஆடப்பட்டன. இம்மேடையமைப்பும், ஒழுங்கும் கற்றோரும் பார்வையாளர்களாகக் காலாயின.

தமிழ்நாட்டில் இவ்விலாசம் புகந்தபோது — மக்கள் மத்தியில் அது செல்வாக்குப் பெற்றபோது — கூத்தாக முன்னர் ஆடப்பட்ட கதைகளே விலாசங்களாக்கப்பட்டன. தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாற்றில் இதற்கான ஆதாரங்களுண்டு. இரணியன் கதையைப் பற்றிப் பல நாடகங்கள் வெளிவந்துள்ளன. அவற்றில் இராமச்சந்திர கவிராயர் இயற்றிய இரணிய நாடகமும், குமாரகவர்மி உபாத்தியாயர் எழுதிய இரணிய விலாசமும் பலராற் புகழப்படுவன. முன்னது பழையது; பின்னது புதியது; என்பர் தெ. பொ. மீனாட்சி சந்திரனார்.⁷ இவிலிருந்து ஆரம்பத்திற் கூத்தாக இருந்த இரணியன் கதை பின்பு விலாசத்தில் அமைக்கப்பட்டதாக அறிகிறோம். இதைவிடத் தமிழ் நாட்டில் வள்ளியம்மன் நாடகம், வள்ளியம்மன் விலாசமாக எழுதப்பட்டுள்ளது. மார்க்கண்டேய நாடகம் மார்க்கண்டேய விலாசமாக எழுதப்பட்டுள்ளது.⁸

தமிழகத்தில் நடந்த இதே தன்மை ஈழத்திலும் நடைபெற்றிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. ஈழத்திற்கும் தமிழகத்திற்குமிடையே மிக நெருக்கமான தொடர்புகள் அக்காலத்தில் இருந்தன. விலா, பாஸ்போட் இல்லாத அக்

காலத்தில் தஞ்சாவூர்ப் பகுதியிலிருந்து பல கோஷ்டிகள் யாழ்ப்பாணத் திற்கு வந்து நாடகமாடிச் சென்றன.

அக்காலத்தில் காங்கேசன்துறை மிகவும் பிரபலமான துறைமுகமாயிருந்தது. தமிழகத்திலிருந்து வரும் கலைஞர்கள் காங்கேசன்துறையில் பெரும்பாலும் தங்கினர். காங்கேசன்துறையில் அப்போது ஏராளமாக இருந்த நாட்டுக்கோட்டைச் செட்டிமார் அப்பகுதியிலே செல்வாக்குடையோராய் இருந்தனர். இவர்களே தமிழக நாடகக் கோஷ்டிகளை இங்கு அமைத்து நாடகம் நடத்தினர். 1865-ல் இந்திய நாடகக்குழு ஒன்று காங்கேசன்துறையிலும் மாவிட்டபுரத்திலும் நாடகங்களாடியது என்றும், இவர்கள் மேடை அமைத்து திரைச்சீலைகள் கட்டி ஆடினார்கள் என்றும், இவர்கள் ஆர்மோனியத்தைப் பக்கவாத்தியமாகப் பயன்படுத்தாமல் முகவீணையை ஒத்த நாயனத்தையும் சுத்தமத்தளம் என்னும் தோற்கருவியையும் பயன்படுத்தினர் என்றும் தாம் பழையவர்களிடம் கேட்டறிந்ததாகக் காரை சுந்தரம்பிள்ளை குறிப்பிட்டுள்ளார்.⁹

இவற்றினின்று விலாசம் என்ற நாடகவடிவம் தமிழகத்திலிருந்து 18ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு தமிழக நாடகக் கோஷ்டிகள் மூலமாக ஈழத்துக்கு வந்த ஒரு வடிவம் என்பதும் அதற்கான மேடை அமைப்புக்கள் வித்தியாசமானவை என்பதும் புலனாகிறது.

தமிழ் நாட்டில் பார்வி நாடகத் தாக்கத்தினால் கூத்துக்களே விலாசமாக எழுதப்பட்டதுபோல ஈழத்திலும் தமிழ் நாட்டிலிருந்து இங்கு புகுந்த விலாசத் தாக்கத்தினால் ஈழத்தில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களே ஆரம்பத்தில் விலாசங்களாக்கப்பட்டன.

ஈழத்திலே இராமன் கதையை சுவாமிநாதர் (-1824) இராம நாடகமாகப்பாட, அவருக்குப் பின்வந்த சின்னத்தார்பிப்புலவர் (1830-1878) அதனை இராம விலாசமாகப் பாடியுள்ளார். இதேபோல மாதகல் மயில்வாகனப் புலவரால் (1779 - 1816) பாடப்பட்ட இரத்தினவல்லி நாடகம், சுந்தரம்பிள்ளையால் (1766 - 1842) இரத்தினவல்லி விலாசமாகப் பாடப்பட்டுள்ளது. இதேபோல வாள்மீன் நாடகம், விஜயதர்ம நாடகம், தருமபுத்திர நாடகம் ஆகியவை விலாசங்களாக எழுதப்பட்டுள்ளன. அத்தோடு மாணிக்கவாசக விலாசம், நளச்சக்கரவர்த்தி விலாசம், மதனவல்லி விலாசம், பதிவிரதை விலாசம், பூதத்தம்பி விலாசம் என்பன ஈழத்தில் எழுந்த விலாசங்களாகும்.¹⁰

1865-ல் காங்கேசன்துறையில் தமிழ்நாட்டுக் கலைஞர்களால் நடத்தப்பட்ட விலாசம் பற்றிய தகவல் கிடைப்பினும் 1816, 1824, 1842ஆம் ஆண்டுகளில் ஈழத்தில் வாழ்ந்த புலவர்களால் விலாசம் பாடப்பட்டிருப்பதைப் பார்க்கையில் அகற்கு (1865க்கு) முன்னரேயே விலாசம் ஈழத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பது புலனாகின்றது.

நமக்குக் கிடைக்கின்ற ஆரம்பகால விலாசங்களின் அமைப்பைப் பார்க்கும்பொழுது அவை பழைய கூத்தினின்றும் விடுபட்டு ஒரு புதிய நாடக

அமைப்பைத் தோற்றுவிக்கப் பிரயத்தனப்படுவதையே காணக்கூடியதாக உள்ளது.

வெளியிலிருந்து வரும் எந்தவொரு கருத்தையும் அல்லது கலைவடிவத்தையும் ஓர் இனம் அப்படியே ஏற்றுக்கொண்டுவிடாது. முதலில் அதை ஏற்றுக்கொள்வதற்கான ஒரு சூழல் அச்சமுகத்தில் இருக்கவேண்டும். அடுத்து அவ்வடிவத்தைக்கூட தமது கலாசார பாரம்பரியத்திற்கு ஏற்பவே உள்வாங்கிக்கொள்ளும். தமிழ் இலக்கிய வாலாற்றிலும் கலை வரலாற்றிலும் இக்கொள்கைக்கு எராளமான உதாரணங்களுண்டு. விலாசமும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று: விலாசத்தை ஏற்றுக்கொள்வதற்கான ஒரு சூழல் ஈழத்திலும் தமிழகத்திலும் அன்று நிலவியது. அடுத்தது விலாசத்தை உள்வாங்குகையில் தமது பண்டைய கூத்து மரபினடியாகவே தமிழ்நாடு அதனை உள்வாங்கியது. எனவேதான் புதிய விலாசங்களை எழுதாது ஆரம்பத்தில் தமது பண்டைய கூத்துக்களையே விலாசங்களாக்கினர்.

கூத்துக்கள் விலாசங்களாக்கப்படும்பொழுது கூத்து தனக்கூரிய பழைய அம்சங்கள் பலவற்றை இழந்து பல புதிய அம்சங்களைப் பெறவேண்டியிருந்தது. கூத்து நூல்களையும் விலாச நூல்களையும் அருகருகே வைத்து நோக்கும்போது கூத்து இழந்த அம்சங்களும் விலாசம் பெற்ற அம்சங்களும் ஓரளவு புலனாகும்:

விலாசத்தில் வடநாட்டுக் கலப்பு அதிகம் காணப்பட்டாலும் கூத்திற்கும் விலாசத்திற்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாட்டை நுண்ணிதாக அறிந்து கொள்ள இயலாது என்று அறிஞருலகம் எண்ணியது. அனால் பண்டைய கூத்து வடநாட்டு நாடக அம்சங்களைப் பெற்று விலாசமாக மாறியது என்பதை உணர, கூத்திற்கும் விலாசத்திற்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாடுகளை ஓரளவு நாம் வரையறுக்க முடியும்.

பார்விய மராத்திய நாடகங்களின் தாக்கத்தினால் கவரப்பட்ட தமிழ்ப் பலவர்களும் நாடக ஆசிரியர்சளும் புதிய விலாச நாடகங்களை எழுதும் போது தமது பண்டைய கூத்து அமைப்பின் செல்வாக்கிற்குள் பெரிதும் கவரப்பட்டிருந்தனர். எனவேதான் கூத்து நூல்களை முதலில் விலாசங்களாக்கினர்.

ஆரம்பத்தில் கூத்தமைப்பை ஒட்டியே விலாசமும் வந்தது. ஆனால் காலப்போக்கில் விலாசம் கூத்தினின்றும் விடுபட்டுத் தனக்கென ஒரு தனி வழி பெற்றது.

மாற்றம் என்பது திடீரென ஏற்படும் ஒன்றல்ல: வளர்ச்சியும் அவ் வண்ணமே. மாற்றமும் வளர்ச்சியும் சங்கிலித்தொடர் போன்றவை: வரலாற்றில் இதற்குப் பல சான்றுகளுள். நிலையான ஒரு கொள்கையுடன் இன்னொரு ஒரு புதிய கொள்கை மோதும்போது இவை இரண்டும் இணைந்து புதிய கொள்கையினைத் தோற்றுவிக்கின்றன என்பது விஞ்ஞானவிதி. தமிழ் நாட்டில் நிலையாக இருந்த கூத்துடன் பார்விய மராத்திய நாடகங்களின் வடிவமும் சேர்ந்தபோது உருவாகிய புதிய நாடக வடிவமே விலாசமற்கும்.

கூத்து புதிய தோற்றம் பெறும்பொழுது தனக்கெனச் சில புதிய அம்சங்களையும் பெறுகிறது. அவற்றுள் ஒன்று அது பெற்ற கர்னாடக இசையாகும். 'விலாச நாடகங்களைப் பார்க்கும்பொழுது அவற்றில் சாஸ்திரிய நாடக, இசை பெறும் முக்கியத்துவத்தைக் காணலாம்' என்பர் பேராசிரியர் சிவத்தம்பி.¹¹ கர்னாடக இசையுடன் விலாசம் பெற்ற இன்றொரு அம்சம் அதிகமாக வசனங்களாகும். 'விலாசம் என்ற பெயரால் நாடகம் நடைபெறத் தொடங்கியபோதுதான் நடிகர்கள் சந்தர்ப்பத்திற் கேற்ற வாறு சொந்தமாக வசனம் பேசத் தொடங்கினார்கள்'¹² என்ற நாரணதுரைக்கண்ணனின் கூற்று இங்கு நினைவுகூரற்குரியது.

விலாசத்திற் புகுந்த இவ்வசனங்களே காலப்போக்கில் நாடகத்தில் பரிணமித்து முந்திய நாடகங்களில் பாட்டுக்கள் பெற்றிருந்த இடத்தினைப் பெறுவதைக் காணுகிறோம். இவ்வசன வளர்ச்சியே பின்னாலில் வந்த வசன நாடகங்களுக்கும் வழிகாட்டியானது. வசன நாடகம் தமிழிற் தோன்றத் தொடங்கியதும் தமிழ் நாடகத்தில் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சி தோன்றுகிறது. இது உடனே ஏற்பட்ட ஒன்றல்ல. இந்த வளர்ச்சிக்கிடையில் சபா, வாசாப்பு, டிராமாமோடி எனப் பலபடிகளை நாடகம் தாண்டவேண்டியிருந்தது. அவை தனியாக ஆராயப்படவேண்டியவை

கூத்திலிருந்து பிறந்த விலாசம் கூத்தின் அம்சங்கள் சிலவற்றைத் தன்னுட் கொண்டிருந்தது. ஒன்றிலிருந்து ஒன்று பரிணமிக்கும்போது முந்தியதன் அம்சங்கள் சிலவற்றைப் பிரிகிபது கொண்டிருத்தல் இயல்பு. இலக்கியக் கொள்கைகள் பற்றிய பேராசிரியர் கைலாசபதியின் கூற்று இங்கு நோக்கத்தக்கது.

.....இலக்கியக் கொள்கைகள் வரலாற்று அடிப்படையில் ஒன்றன் பின் ஒன்றாகத் தோன்றுவனவாயினும் ஒன்று தோன்றிய பின் முந்தியவை மறைந்து போவதில்லை. புதியனவாகத் தோன்றும் கொள்கைகளிலே பழையவற்றின் அம்சங்கள் மறைமுகமாகவேனும் கலக்கின்றன.....¹³

இலக்கியக் கொள்கைக்குப் பேராசிரியர் கூறிய விளக்கம் நாடகங்கட்கும் பொருந்தும். புதிதாகத் தோன்றிய விலாசம் பண்டைய கூத்தின் அம்சங்களையும் தன்னுட் கொண்டிருந்தமையைப் பார்க்கையில் தமிழ் நாட்டுக் கூத்தினின்றே தமிழ்நாட்டு விலாசம் வளர்ந்தது என்ற உண்மையும் தெளிவாகின்றது.

பண்டைய கூத்துக்களின் பாடல்கள் விருத்தம், தரு, சிந்து, கொச்சகம், அகவல், கந்தார்த்தம், வெண்பா என்ற 'பா' வடிவங்களால் அமைந்திருந்தன. இதனைவிட மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய கண்ணி, ஆனந்தக்களிப்பு ஆகிய இசை வடிவங்களும் கூத்திற் பயின்றுவந்தன. ஆனால் விலாசங்களிலோ கூத்திற் பயின்றுவந்த இப் 'பா' வடிவங்களை அதிகம் காணமுடியவில்லை. கர்னாடக இசைதான் விலாசத்தை முழுதாக ஆக்கிரமித்திருக்கிறது. பூதத்தம்பி விலாசத்தில் 37 கர்னாடக இராகங்களில் நாடகப் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.¹⁴ விலாசம் போன்றமைந்த எஸ்தாக்கியாரில் 43 கர்னாடக இராகங்களைக் காணுகிறோம்.¹⁵ சகல பாடல்களுக்கும் விலாசத்தில் இராகம், தாளம், போடப்பட்டுள்ளன. எனினும் கூத்திற் பாவிக்கப்

பட்ட வெண்பா, விருத்தம், சிந்து ஆகியவற்றையும் இவ்விலாசங்கள் கையாண்டன. எனவே கூத்து விலாசமாகும்பொழுது கூத்துக்குரிய 'பா' வடிவங்களுடன் கர்னாடக இசை வடிவங்களும் அதிகம் கலந்து புதிய நாடக வடிவம் தோன்றியமையே இவ்விலாசத்தின் தோற்றம் காட்டுகிறது. இன்னொரு வகையிற் கூறுவதாயின் இருந்த கூத்து காலத்துக்கு ஏற்பத் தன்னை யும் இணைத்துக்கொண்டு விலாசமாகியது எனலாம்.

சில இடங்களில் கூத்துக்குரிய 'பா' வடிவமே கர்னாடக இசை வடிவ மாக மாறுவதையும் அதற்குத் தக பாடல்களிலுள்ள சொற்களின் அமைப் பிலும் அசைவிலும் வித்தியாசம் ஏற்படுவதையும் காணலாம். ஈழத்துக் கூத்து நூலான இராமநாடகத்தில் வரும் கந்தார்த்தம் ஒன்றையும் ஈழத்து விலாச நூலான பூதத்தம்பி விலாசத்தில் கந்தார்த்தம் ஒன்றையும் ஒப்பு நோக்குமிடத்து உண்மை புலனாகும்.

கந்தார்த்தம் என்பது கூத்துக்களிற் பயின்று வரும் அலங்காரமான ஒரு பா வடிவமாகும். விருத்தமும், தருவும் (பாட்டும்) இணைந்தது கந்தார்த்தம். விருத்தத்தை முதல் மூன்று அடிகளோடு நிறுத்தித் தொடர்ந்து தருப் பாடி முடிப்பதே கந்தார்த்தப் பாடல் முறையாகும். எடுத்துக்காட்டாக கூத்து நூலான இராமநாடகத்தில் சூர்ப்பனகைமீது கோபம் கொண்ட இலக்கு வன் பாடுவதாக அமைந்துள்ள கந்தார்த்தம் இது.

விருத்தம்

சொன்னதொரு கூனிசெய்த சூதாவென் னண்ணருடன்
இன்ன வனத்தேகியியல்பாய் இருந்த என்னை
கன்னமிட வந்தவள்போல் கடுகடுத்துப் பேசினே

கரு

என்னடி உரைத்தாய்பாவி அடியே பெண்ணே
ஏனுனக்கு இந்தக் கேலி
சொன்னது முன்னமே பின்னமாய்த் தோணுது
சூதுபோற் காணுது தொல்மனம் நோகுது.¹⁶

இங்கு 4 அடிகளில் வரவேண்டிய விருத்தம் 3வது அடியுடன் நிறுத்தப் பட்டுத் தருவாக மாற்றப்பட்டுத் தொடர்ந்து பாடப்படுவதைக் காணலாம்.

இதேபோல ஒரு கந்தார்த்தம் பூதத்தம்பி விலாசத்திலும் வருகிறது. கந்தார்த்தம் என்று கூத்திற் கொடுக்கப்பட்ட பெயரே இதற்கும் இங்கு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இங்கு இராகம், தாளம் ஆகியன கொடு பட்டுள்ளன.

முகாரி இராகத்திலும் அட தாளத்திலும் வரும் அக்கந்தார்த்தம் பின்வருமாறு அமையும்.

விருத்தம்

துன்னவர் நடுங்கச்சென்னி துணித்தெறி வீரரான
மன்னராம் ஒல்லாந்தர் தங்கள் வலிமையை அறிந்திடாமல்
அன்னியனாக நீயும் அடுத்தெமைக் கெடுக்கத்தானே

பல்லவி

என்ன புத்தி நினைத்தாயடா — பூதா
ஏது புத்தி நினைத்தாயடா

அனுபல்லவி

சின்னொலாந் தேசும் நீயுமாய்க் கூடி
சீட்டொன் றெழுதி யிந் நாட்டினை
கண்மமிட்டே போர்த்துக் கீசர்க்குக் கொடுக்க
கருதினையல்லவோ சொல்லடா.¹⁷

இங்கு இராமநாடகக் கந்தார்த்தம்போல் பூதத்தம்பி விலாசக் கந்தார்த்தம் அமைக்கப்பட்டனும் இராகம், தாளம் போடப்படுவதை பல்லவி அனுபல்லவி என்ற கீர்த்தனை முறையிற் காணாது இசைக்கமையப் பாடல் அமைவதனையும் காணுகிறோம்.

என்ன புத்தி நினைத்தாயடா — பூதா
ஏது புத்தி நினைத்தாயடா

என்ற அடி வரைக்கும் இராம நாடகத்தை அச்சொட்டாய் அடியொற்றிக் கூத்துப் போல் அமைந்த கந்தார்த்தம் அனுபல்லவியில் இசையிலும் அசையிலும் மாற்றமடைகிறது.

சொன்னது முன்னமே பின்னமாய்த் தோணுது
குது போல் காணுது தொல்மனம் நோகுது

என இராம நாடகத்தின் இரண்டடியில் எண்ணீரில் வந்த இப்பாடல் பூதத்தம்பி விலாசத்தில்,

சின்னொலாந் தேசும் நீயுமாய்க் கூடி
சீட்டென் றெழுதி யிந்நாட்டினை
கண்மமிட்டே போர்த்துக் கீசர்க்குக் கொடுக்க
கருதினை யல்லவோ சொல்லடா

என்ற 2 அடிகளில் 14 சீர்களில் வருகின்றது. இராக தாளங்களுக்கு ஏற்ப சீர்கள் அதிகரிப்பதனை இங்கு காணலாம்.

கூத்தினின்று விலாசம் பிறக்கிறது என்ற உண்மையை இவ்வதாரணம் எமக்குக் காட்டுகிறது. கூத்துப் பா வடிவங்களை விலாசம் ஆரம்பத்திற்கையாண்டது எனினும் கர்னாடக இசைக்கு முக்கியத்துவமளித்தமையினால் கர்னாடக இசையின் இராக தாளங்களுக்கு ஏற்ப கூத்தினுடைய பா வடிவங்களின் சில மாற்றங்கள் செய்ய நேரிட்டது. இவ்வண்ணம் கூத்தின் வடிவமும் கர்னாடக இசையும் கலந்த புதிய இசை வடிவங்கள் பலவற்றை விலாசத்தில் காணமுடிகிறது.

கூத்து விலாசமாக மாறுகையில் அது தனக்குரிய ஆட்டங்களை விட வேண்டியிருந்தது. ஆட்டத்திற்குரிய பழைய இசை விடப்பட்டு பாடலுக்கு

முக்கியத்துவம் தரும் கர்னாடக இசை புகுத்தப்பட்டதும் ஆடல் கைவிடப் படுதல் நியதி. எனவே மெல்ல மெல்லக் கூத்துலகில் நின்று ஆடல் அகல் கிறது. எமக்குக் கிடைக்கும் பூதத்தம்பி விலாசம், எஸ்தாக்கியார் விலாசம், பதிவிரதை விலாசம் என்ற சமூத்து எழுந்த விலாச நூல்களிலே மெல்ல மெல்ல இவ்வாட்ட முறை நாடக அரங்கை விட்டுச்சென்ற வரலாற்றினைக் காணலாம்.

பூதத்தம்பி விலாசத்தில் ஒவ்வொரு பாத்திரமும் அறிமுகமாகும்போது மாத்திரம் ஆடந்தரு உண்டு. ஆடந்தரு என்பது பாத்திரம் ஆடிக்கொண்டும் பாடிக்கொண்டும் வருவகையே குறிக்கிறது. இது பண்டைய கூத்து முறையாகும். பண்டைய கூத்தில் பாத்திரங்கள் ஆடிக்கொண்டு வருவது பாத்திரமன்றி நாடகம் முடியும்வரையும் ஆடிக்கொண்டே இருப்பார். ஆனால் பூதத்தம்பி விலாசத்தில் முந்சிய கூத்துப்போல் முழுவதும் ஆடலாயில்லாமல் ஆடந்தரு முடிந்த பின்னர் ஆடலின்றியே கதை நிகழ்வதாக உள்ளது. கதை நிகழ்ச்சி முழுவதற்குமாக இருந்த அட்டம் மெல்ல விடுபட்டு வரவுக்கு மட்டுமேயுரிய ஆட்டமாகச் சுருங்கி விடுவது ஆரம்பத்தில் நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும்.

பூதத்தம்பி விலாசத்தில் எல்லாப் பாத்திரங்களுக்கும் ஆடந்தரு கொடுபட எஸ்தாக்கியர் விலாசத்தில் சில பாத்திரங்களுக்கு மாத்திரமே ஆடந்தரு கொடுபடுகிறது. இதிலின்று ஆடல் இன்னும் குறைந்தமையை விலாசத்தின் அடுத்த கட்டமாகக் கொள்ளலாம். இதன் அடுத்த வளர்ச்சியைப் பதிவிரதை விலாசத்திற் காணலாம். இவ்விலாசத்தில் எந்தப் பாத்திரங்கட்கும் ஆடந்தரு இல்லை. விலாசத்தை விட்டு ஆடல் அடியோடு போய் விட்டதனைப் பதிவிரதை விலாசம் உணர்ச்சி நிற்கிறது.

பண்டைய கூத்துக்களிலே முதலில் தோன்றி நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைப்பவன் கட்டியகாரன். கட்டியகாரன் முதலில் ஒருபவகை மாத்திரமன்றிக் கதையின் இடையில் வந்து செல்பவகைவும் இருப்பான். சில கூத்துக்களில் ஒவ்வொரு அரசனுக்கும் ஒவ்வொரு கட்டியகாரன் இருப்பான்.

கட்டியகாரனையும் வடமொழி நாடக விதூ ஷகனையும் ஒன்றாகக் கொள்வர் சிலர். ஆனால் அது பொருந்தாது. அவன் வேறு இவன் வேறு. கட்டியகாரன் தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்குரியவன்; தனித்துவமானவன்; என்பர் பம்பல் சம்பந்த முதலியார் அவர்கள்.¹⁸

கூத்து விலாசமாக மாறியபோது ஆரம்பத்தில் இக்கட்டியகாரனை விலாசங்கள் கூத்து மரபின்படி ஏற்றலும் பின்னர் விட்டுவிடுகின்றன. பூதத்தம்பி விலாசத்தில் வரும் கட்டியகாரன் கூத்து மரபையொட்டிய கட்டியகாரனாகவே கைதளிற் பிரம்புடன் காட்சி தருகிறான். மக்களை அமைதியாயிருக்கும்படி எச்சரிக்கிறான். ஆனால் பதிவிரதை விலாசத்தில் கட்டியகாரனைக் காணுகின்றோமில்லை. கட்டியகாரனுக்குப் பதிலாகக் கோமாளி வருகிறான். (இக்கோமாளியின் வளர்ச்சியினை அடுத்து வந்த சபா, டிரூமா மோடிகளிற் காணமுடிகிறது) இவ்வண்ணம் கூத்துமரபில் வந்த

கட்டியகாரன் பாத்திரம் விலாசத்தினின்று மெல்லமெல்ல மறைந்து விடுகிறது.

“அரசாளுகின்ற மகாராஜன் வரபோகின்றான். சத்தம் செய்யா திருங்கோ” என்று ஞானசவுந்தரி சபாவில் கோமாளி பின்னாற் கூறுகிறான் 19 அங்கு கோமாளி விகடகவி என்று குறிப்பிடப்படுகிறான். இதே வசனங்களைத்தான் தமிழ் கூத்தின் கட்டியகாரன் முன்னர் கூறினான். இங்கு கட்டியகாரன் இன்னொரு நாடக மரபில் வரும் கோமாளியாக மாற்றப்படுவதனைக் காணுகிறோம். புதுமை புகுகின்றது. அதேவேளை பழையமையும் உள்வாங்கிக் கொள்கிறது.

இவ்விலாசங்களில் காட்சிப்பிரிவு இன்மையை அவதானிக்கவேண்டும். காட்சிகளாகக் கூத்தைப் பிரிக்காது தன்மையினை முன்பு கூத்துக்களிற்கண்டோம். திறந்தவெளி அரங்கில் ஆடப்பட்டமையால் பாத்திரங்கள் அரங்கை விட்டுச் செல்வதே காட்சிகளின் முடிவாகவும், பாத்திரங்களின் வரவுகளே காட்சிகளின் ஆரம்பமாகவும் கொள்ளப்பட்டன. இதே கூத்து முறையினைப் பின்பற்றி காட்சிப் பிரிவுகள் இல்லாத வகையில் விலாசங்களும் எழுதப்பட்டன. இது கூத்தினின்றும் விலாசம் முற்றாக விடுபடாத நிலையைத் தெளிவாக உணர்த்துகிறது.

இவ்வண்ணம் கூத்துக்களின் சில அம்சங்களைப் புதிதாக தோன்றிய விலாசங்கள் உள்வாங்கிக்கொண்டு அதேவேளை கர்னாடக இசையைப் பிரதானமாகவும், இங்கிலிஷ், இந்துஸ்தானி மெட்டுக்களை இடையிடையேயும் கொண்டும் புதிய வடிவமாக வளர ஆரம்பிக்கின்றது. சருங்கச் சொன்னால் தமிழர் மத்தியில் வழங்கிய கூத்தினின்று வெளியிலிருந்து வந்து புகுந்த நாடக வடிவங்களையும் உள்வாங்கிக்கொண்டு, விடவேண்டியதை விட்டுப் பெறவேண்டியதைப் பெற்று அக்காலத்திற்குரியதொரு நாடக வடிவமாக விலாசம் உருவாகியது.

இவ்விலாசம் உருவாகியமைக்கான அன்றைய சமுதாயத் தேவை என்ன? விலாசம் மேடை அமைப்பில் ஆரம்பத்தில் பழைய கூத்து மேடையினைப் பின்பற்றியதாகத் தனக்கென ஒரு புதிய மேடை அமைப்பினைக் கொண்டதாக உருவாகியதா? இதன் பார்வையாளர்கள் யாவர்? பழையவர்கள்தாமா? புதியவர்களா? இவ்வினாக்களுக்கான விடை விலாசத்தின் தோற்றத்தினையும் அதன் தன்மையினையும் மேலும் விளங்கிக் கொள்ள உதவும்.

19 ஆம் நூற்றாண்டில் ஈழத்திலும் தமிழகத்திலும் விலாசம் பெருவாரியாக மேடையிடப்பட்டது. வெகுவேகமாக அது மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்குமுற்றது. இத்தகைய ஒரு புதிய நாடக வடிவம் முன்னர் தமிழர் மத்தியில் பரவலாக இருந்த கூத்து மரபையும் மேலிக்கொண்டு எழுந்தது. அதற்கான சமுதாயத் தேவையும் அன்று இருந்தது.

விலாச நாடகத் தோற்றத்திற்கும் தமிழகத்தின் கர்னாடக இசை வளர்ச்சிக்குமிடையே மிகுந்த ஒற்றுமை காணப்படுகிறது. தமிழர் மத்தியில்

தற்பொழுது வழங்கும் கர்னாடக இசை தொன்றுதொட்டே இருந்துவந்த தமிழரின் பாரம்பரிய இசையன்று. சங்கீத ஸ்வரங்களாகச் சுட்டப்படும் ஷட்ஜம், ரிஷபம் முதலிய ஏழிற்கும் தமிழிசை மரபில் குரல் துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்ற பெயர்கள் வழங்குகின்றன. சங்கப் பாடல்களில் குரல், விளரி, உழை, இளி என்பனபற்றிய குறிப்புக்களைக் காணலாம். கவித்தொகையில் இவ்விசைமரபு கொடர்வதைக் காணலாம். கி. பி. 8 அல்லது 9ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த காரைக்காலம்மையார் துத்தம், கைக்கிளை, விளரி, தாரம் எனப் பண்களைத் திருவாலங்காட்டு மூத்ததிருப்பதிகங்களில் வரிசைப்படுத்துகிறார். இவ்விசை பண்டு, பண் என அழைக்கப்பட்டது. 8ஆம் 9ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நாயன் மாரால் பாடப்பட்ட தேவாரங்கள் இப்பதிகப் பண்புகளுக்கிடையே அமைந்தனவே. கி. பி. 11ஆம் நூற்றாண்டில் தேவாரத் திருப்பதிகங்கள் திருமுறைகளாக வகுக்கப்பட்டபோது திருவள்ளூர் புலியூரைச் சேர்ந்த யாழ்ப்பாண மரபில் வந்த பாடினி இவற்றிற்குப் பண் அமைத்தார் எனத் திருமுறைகண்ட புராணம் கூறும். இவ்வாறு தமிழநடுகேள் ஒரு பாரம்பரிய இசைமரபு பண்டுதொட்டே இருந்து வந்துள்ளது.

அந்தக் காலத்தினின்றும் மெல்லமெல்ல இடம்பெற்ற வடமொழி ஆதிக்கம் சோழர் காலத்தில் தமிழ்க் கலைகளை வளர்க்க உதவியது. சோழப் பேரரசின் வீழ்ச்சியின் பின் 14ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் நிகழ்ந்த இஸ்லாமியப் படையெடுப்பும் அதைத் தொடர்ந்து வந்த கெலுங்கு மன்னரின் ஆதிக்கமும் தமிழ் மரபைச் சிதைத்தன. ஒருவகையில் 14ஆம் நூற்றாண்டில் இந்தியா எங்கணும் பண்பாட்டு மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. இதனால் இந்தியாவின் பல்வேறு பிரதேசங்களிலும் காணப்பட்ட இசை மரபுகள் புதிய மரபுகளையும் பெறலாயின. தமிழ்நாடும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று. இப்பண்பாட்டு மாற்றம் காசணமாக வட இந்திய இசை மரபுகள் இஸ்லாமிய பண்பாட்டுக் கலப்பில் இந்துஸ்தானி என்ற புது வடிவத்தைப் பெறலாயின. சமஸ்கிருதம், கன்னடம், தெலுங்கு மொழிகளின் இசை மரபுகளோடு தமிழரின் பாரம்பரிய இசைமரபும் இணைந்து, கருநாடக சங்கீதம் என்ற புதுவடிவம் பெறலாயிற்று. சங்கீதம் தமிழகத்தில் வந்து புகுந்து செழித்த காலம் தமிழ் மொழி புறக்கணிக்கப்பட்டு வடமொழி ஆதிக்கம் மலிந்த காலமாகையினால் கர்னாடக சங்கீதம் தமிழ் மொழியை அடிப்படையாக வைத்து உருவாகவில்லைமெனலாம். இக்காலத்து இசை நூல்கள் யாவும் வடமொழியில் எழுதப்பட்டன. 16ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் தமிழ் நாடு தெலுங்கு மன்னரின் ஆட்சியின் கீழ் வருகிறது. 1674 - 1784 வரை தஞ்சையை ஆண்ட வெங்கோஜி, துர்க்காஜி துளசா மகாராஜா ஆகியோர் தமிழர் அல்லர். இவர்கள் கர்னாடக இசையை மேலும் வளர்த்தனர். இதன் பயனாகக் கீர்த்தனம், பதம், வர்ணம், ஜாவழி முதலியன தோன்றின. தமிழரின் இசைமரபில் வந்த பண் என்ற சொல்லுக்கு வடமொழிப் பெயரான இராகம் என்பது கொடுக்கப்பட்டது. இவ்வண்ணம் தமிழரின் இசை மரபுகள் தெலுங்கு, சமஸ்கிருத இசை மரபுடன் இணைந்து கர்னாடக இசையைத் தோற்றுவித்தாலும் தெலுங்கு மொழியே கர்னாடக இசையின் மொழியாயிற்று. இருபதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ் இசை இயக்கம் தோன்றும்வரை கர்னாடக இசை உலகில் தெலுங்

கின் ஆதிக்கம் தீவிரமாக உள்ளது. (இன்றும் நமது வித்துவான்களிற் பலர் தெலுங்கிற் பாடுவதையே உயர்வு என்று எண்ணுகின்றனர்)

இந்நாடக இசை வளர்ச்சியில் அரசர், நிலப்பிரபுக்கள், சமூகத்தின் உயர்நிலையில் இருந்த பிராமணர் முதலியோர் ஈடுபட்டனர். இந்நிலையிலே தான் 16ஆம் 17ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் நாட்டில் தோற்றிய குறவஞ்சி நாடகப் பாடல்கள் கர்நாடக இசைக்கு அமைய அமைக்கப்படுதக் காண்கிறோம். குறவஞ்சி நாடகம் மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய ஒரு பாமர நாடக வடிவமாகும். இதனை உயர் இலக்கியமாக்கும் முயற்சி அக்காலத் தமிழ்ப் புலவர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. குறவரையும், பள்ளரையும் பிரதான பாத்திரங்களாக்கும் முயற்சிகளும் நாயக்கர் காலத்தில் எழுந்தன. இக்குறவஞ்சி நாடகம் தெலுங்கிலும் பிரதான இலக்கிய வடிவம் என்பர். 30 எப்படியிருப்பினும் பொதுமக்கள் மத்தியில் வழங்கிய இலக்கியங்கள் உயர் இலக்கியங்களாகா. ஆகையினால் அவர்கள் மத்தியில் வழங்கிய நாட்டுப்பாடல் களுக்குப் பதிலாக உயர்ந்தோர் மத்தியில் வழங்கிய கர்நாடக இசை குறவஞ்சிக்கு அளிக்கப்பட்டது. குறவஞ்சியின் தமிழ்ப் பாடல்கள் கர்நாடக இசையில் பாடப்படலாயின. இதனால் சாதாரண மக்களும் கர்நாடக இசையின் மூலம் நமக்குத் தெரிந்த மொழியில் பாடலை அனுபவிக்க முடிந்தது. இவ்வண்ணம் குறவஞ்சி நாடகத்தின் மூலமாக கர்நாடக இசை ஜனரஞ்சகப்படுத்தப்பட்டது.

குறவஞ்சி நாடகம் நாட்டியமும், இசையும் கலந்த நாடகமாகும். இதனை நிருத்திய நாடகமென அழைப்பர். கர்நாடக இசை செல்வாக்குப் பெற்றமையால் தமது பண்டைய கூத்துடன் அதனை இணைத்து தமிழர் உண்டாக்கிய நாடகமே நிருத்திய நாடகமான குறவஞ்சியாகும்.

நாட்டியத்திலிருந்து தனியே இசையை மாத்திரம் பிரித்து இசைவடிவிலான நாடகம் எழுதும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டபோது கீர்த்தனை நாடகங்கள் தோன்றுகின்றன. இந்நாடகங்களைக் கேய நாடகம் என்பர். கேய நாடகம் என்பது இசை மாத்திரம் வரும் நாடகம் ஆகும். இசை நாடகங்களான இக்கீர்த்தனை நாடகங்களின் பாடல்கள் யாவும் கர்நாடக இசையிலேயே அமைந்திருந்தன.

ஈழத்தில் கீர்த்தனை நாடகங்கள் எழுந்தமைக்கான சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை. தமிழகத்தில் இராம நாடகம், நந்தனார் சரித்திரம், சிறுத்தொண்டர் சரித்திரம், கண்ணப்பநாயனார், காலேந்திரநாயனார், சேந்தனார் சரித்திரம், பெரியபுராணம், மீனாட்சியம்மன் திருக்கலியாணம் போன்றவை கீர்த்தனை நாடகங்களாக்கப்பட்டுள்ளன. மேற்குறிப்பிட்டவற்றைப் பார்க்கும்போது இவை சமய சம்பந்தமானதாகவும், சைவப் பிராமணர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றதாகவும் இருந்திருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. இவற்றுடன் தேம்பாவணி கீர்த்தனை, இராமதாசர் சரித்திரக் கீர்த்தனை, உருக்மாங்கத சரித்திரக் கீர்த்தனை. நாடகங்களையும் காணும்போது பின்னாலில் ஏனைய சமயத்தினரும் தம்மதம் பரப்ப கர்நாடக இசை கலந்த இக்கீர்த்தனை நாடகங்களைப் பயன்படுத்தினர் என்று அறிய முடிகிறது. இவை யாவும் சமூகத்தின் உயர் வகுப்பினர் மத்தியில் கர்நாடக இசை பெற்ற

முக்கியத்துவத்தையும் அதனை மக்கள் மத்தியில் கூற அவர்கள் ஒரு வடிவத்தைத் தோற்றுவித்தமையையும் தெளிவாகக் காட்டுகின்றன. கிரீத்தனை நாடகங்களுள் இராமநாடகக் கிரீத்தனை, நற்கன் சரித்திரக் கிரீத்தனை என்பன குறிப்பிடத்தக்க நாடகங்களாகும். இவ்வகையில் கிரீத்தனை நாடகங்களை வளப்படுத்தியவர்களுள் முறையே இந்நாடகங்களை எழுதிய அருணாசலக் கவிராயரும், கோபாலக்கிருஷ்ணபாரதியும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

இக்கிரீத்தனை நாடகங்களை நாம் முழுமையான நாடகங்களெனக் கூற முடியாது. எனினும் இவை நாடகக் கூறுகள் சிலவற்றைக் கொண்டிருந்தன. கர்நாடக சங்கீதத்தில் சில கதைகளைத் தமிழில் சொல்ல எடுத்த முயற்சியே கிரீத்தனைகள் ஆயின. கதாகாலேட்சபமும் ஒரு நாடக வகையே. இது ஒருவரே நடிக்கும் (Mono acting) நாடக வகையைச் சேரும். கதாகாலேட்சபம் பண்ணுபவரே எல்லாப் பாத்திரங்களாகவும் பாடிப் பேசி ஆடி நடித்துக் கதையை நடத்திச் செல்வார்.²¹ பக்கவாத்தியக்காரர்கள் பக்கப்பாட்டுப் பாடுபவர்களாகவும் கதை கேட்பவர்களாகவும் அமைந்து நாடகம் நடைபெற உறுதுணையாய் ஆகுவர்.

கதாகாலேட்சபம் என்ற இக்கதையை மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து தஞ்சையை ஆண்ட மராட்டிய அரசர்கள் தமிழ் நாட்டில் பரப்பினர் என்பர், சோமலே அவர்கள்.²² அப்படியாயின் மகாராஷ்டிரத்திலிருந்து தமிழ்நாடு வந்த கலையைத் தமிழரிடையே வளர்ச்சி பெற்ற கர்நாடக இசையில் ஒரு தனி நாடகப் பிரிவாக்க, சமூகத்தில் உயர்நிலையில் இருந்த கர்நாடக இசை கற்றோர் எடுத்த முயற்சியே கிரீத்தனை நாடகங்களாயினவெனலாம். அவ்வண்ணம் தனிநாடகப் பிரிவாக ஒன்றை உருவாக்க முயல்கையில் தம் காலத்தில் பெருவழக்கில் இருந்த கூத்துமரபின் தாக்கத்தினை இவர்கள் பெறுதல் இயல்பானது. எனவேதான் கிரீத்தனை நாடகங்களின் ஆரம்பம், முடிவு யாவும் கூத்துமரபினை ஒட்டி இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. காப்பு விருத்தம், கண்பதி வருகை, கட்டியகாரன் வருகை, பாத்திர வருகை, பாத்திரம் தன்னை அறிமுகம் செய்தல், பாத்திர உரையாடல், மங்களம் என்பன கூத்துமரபினை அடியொற்றிக் கிரீத்தனை நாடகங்களில் இடம்பெற்றன. எனவே பழைய கூத்துமரபையும் இணைத்தே இப்புதிய கிரீத்தனை நாடகங்கள் எழுந்தனவெனலாம். கூத்திலே பல பாத்திரங்கள் பங்கேற்க இതിலே கதாகாலேட்சபம் செய்யும் பாகவதர் ஒருவரே பல பாத்திரங்களாகவும் மாறி நடிப்பார்.²³

கிரீத்தனை நாடகங்கள் பெரும்பாலும் விருத்தம், தரு, திபதை ஆகிய மூவகைப் பாடல் அமைப்பைக்கொண்டு விளங்கும். விருத்தத்தில் இராகம் அமைந்திருக்கும்; ஆனால் தாளம் அமையாது. தருவில் இராகமும் தாளமும் அமைந்திருக்கும். இது பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய மூன்று பகுதிகளைக்கொண்ட கிரீத்தனைகளாகும். திபதையிலும் இராகமும் தாளமும் அமைந்திருக்கும். மேலும் கடகா, தாண்டகம், நொண்டிச்சிந்து, சிந்து, இலாவணி, கண்ணிகள், சும்மி, துக்கடா, ஏசல், ஜாவனி முதலிய பாடல் வகைகளும் இடம்பெறும். இப்பாடல் வகைகள் யாவும் பின்வந்த விஸாச நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்படுவதைக் காணலாம்.

18 ஆம் நூற்றாண்டில் பார்ஸிய மராட்டிய நாடகக் கம்பனிகள் சென்னையிலும் சஞ்சாவூரிலும் தமது நாடகங்களை நடத்தியமையை முன்னரேயே பார்த்தோம். இதன் விளைவாக இவ்வகை நாடக வடிவம் ஒன்றைத் தமிழிலும் அமைக்கவேண்டுமென்ற முயற்சி தமிழ் அறிஞர் மத்தியில் உருவாகியது. இதே வேளையிற்றான் தமிழ்நாட்டில் இன்னொரு முயற்சியும் நடைபெற்றுக்கொண்டிருந்தது. அதுவே பண்டைய தமிழ் நூல்களை அச்சிற் கொண்டு வரும் முயற்சியாகும். இப்பதிப்பு முயற்சிகளில் லீடு பட்ட வர்கள் பழைய மரபில் வந்தவர்களும் கர்னாடக இசை தெரிந்தவர்களும் அவர். உ. வே. சாமிநாதையர் இதற்கு மிகச்சிறந்த உதாரணம் ஆவர். 1855 இல் தோன்றிய இவர், 1942 வரை தமிழ்நூல் பதிப்பிலேயே தொடர்ந்து முயன்றவர். தமிழ் ஆராய்ச்சியிற் தோய்ந்திருந்தளவு இவர் கர்னாடக சங்கீதத்திலும் தேர்ச்சியுற்றவராயிருந்தார். இக்காலத்திலேதான் ஆராய்ச்சியாளர்களான வி. கனகசபைப்பிள்ளை, ராவ்பகதூர், சி. வைத்தாமோதரம்பிள்ளை, ரா. இராகவையங்கர், திரு. நாராயண ஐயங்கார், வி. கோ. சூரியநாராயணசாஸ்திரியார், பேராசிரியர் சுந்தரம்பிள்ளை போன்ற ஆராய்வாளர் உருவாகினர். இவர்களிற் பலர் பழைய தமிழ் நூல்களை அச்சிற் பதிக்கும் முயற்சியிலீடுபட்டனர். இக்காலத்தில் தமிழ் மூராய்ச்சி செய்த அறிஞருலகு பழைமைப்பற்று மிக்கதாயிருந்தது. ஆராய்ச்சியின்பால் ஈடுபட்டபோதும் உ. வே. சாமிநாதையர் இயற்றிய பழைமைப் பண்பு வாய்ந்த பாடல்களும், அரங்கநாத முதலியார் பழைமையை விடாது பாடிய கச்சிக்கலம்பகமும் இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

பழைமைப்பற்று மிக்க இத்தமிழாராய்ச்சியாளர்களின் பதிப்பு முயற்சிகளினால் தமிழின் பழைய நூல்கள்பற்றிய செய்திகள் வெளியாயின சிலப் பதிகார அடியார்க்குநல்லார் உரையினின்று தமிழில் முன்பு இருந்த இசை நாடக இலக்கண நூல்கள்பற்றிய தகவல்கள் தெரியவந்தன. தமக்கு ஒரு பெரிய நாடக மரபு இருந்ததனையும் இவ்வறிஞர் உலகு உணர்ந்தது.

நாடக இலக்கண நூல்கள் இருந்தமைக்கான சான்றுகள் இருப்பினும் நாடக இலக்கியங்கள் கிடைக்காமை இவ்வறிஞர் உலகை உலுக்கியது. பாமர மக்களால் ஆடப்பட்ட தெருக்கூத்தையும், உயரிய சங்கீதம் கலக்காத அதில் வரும் இசைகளையும் படித்து, அரும்பி வந்தர்களும். கர்னாடக இசை அறிந்தவர்களுமான இவ்வர்க்கம் ஏற்கவில்லை. இந்நிலையிலேதான், கீர்த்தனை நாடகங்கள் இவர்கட்குரிய நாடக வடிவமாயிற்று. அதில் வந்த கதைகள் காரணமாகவும் அகிற் பாவிக்கப்பட்ட உயரிய சங்கீதம் காரணமாகவும் அதனை இவர்கள் இரசித்தனர். இதன் விளைவாக உருவானோரே கோபாலகிருஷ்ணபாரதியும் அருணாசல கவிராயரும். எனினும் கதா காலேட்சபம் ஒரு முழுமையான நாடகமாகாது இருக்கையிற்றான் பார்ஸிய மராட்டிய நாடக மரபுகள் இங்கு வர ஆரம்பித்தன. தெருக்கூத்துக்களைப் புறக்கணித்த இவ்வகுப்பினர் இந்நாடக வடிவங்களின் வருகையிற் கவரப்பட்டனர். இவ்வகையிற் தமக்கென ஒரு நாடக அமைப்பை உருவாக்க முயன்றனர். இந்நாடக அமைப்பை உருவாக்க ஏற்கனவே தம் மத்தியில் வளர்ந்து கற்றோரால் மதிக்கப்பட்ட கர்னாடக இசை கலந்த கீர்த்தனை நாடக மரபைப் பயன்படுத்தினர். இவ்வண்ணம் வந்து

சேர்ந்த நாடக வடிவத்துடன் தம்முள் இயல்பாக வளர்ந்துவந்த இன்னொரு நாடக வடிவத்தையும் இணைக்க எழுந்த முயற்சி விலாசமாக முகிழ்த்தது. நாடகமாகக் கையில் தமது கூத்து அச்சங்கனையும் இணைத்தனர். இவ்வகையில் கூத்தும், கிரீத்தனை நாடகமும், பார்ஸிய, மராட்டிய நாடக வடிவங்களும் இணைந்த புதுவடிவமாக விலாச நாடகங்கள் தோன்றலாயின எனலாம். புதிதாகத் தோன்றிய இவ்வடிவம், அரங்க அமைப்பைப் பார்ஸி நாடகத்திலிருந்தும், நாடகத்திற்குரிய பாடல்களைத் தம் மத்தியில் வளர்ந்து செல்வாக்குற்றிருந்த கர்னாடக இசையிலிருந்தும், நாடக அமைப்பு முறைகள் சிலவற்றைத் தமிழர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த கூத்து முறையினின்றும் பெற்றுக்கொண்டன எனவேதான் விலாசம், கூத்தின் பல அம்சங்களையும் கொண்டிருந்தன என முன்னரேயே குறிப்பிடப்பட்டது.

1888இல் தமிழ் நாட்டில் நள விலாசத்தை எழுதிய அப்பாவுப்பிள்ளையின் முன்னுரை இவ்வண்மையை நமக்குணர்த்துகிறது. அம்முன்னுரை பின்வருமாறு... “இந்நளன் கதையிதற்கு முன்னரே சம்பூர்ண பண்டிதர்களால் நடைதம் என்றும், நளவெண்பா என்றும், நளவாசாப்பு என்றும் தமயந்தி நாடகம் என்றும் இயற்றிப் பூமிபின்கண் வசிப்போர்களின் வாஞ்சை மற்றும் கவனிப்பிற்காகப் பிரசுரஞ் செய்திருக்கச் சிற்றறிவுடையேன் அச்சரிசையை ஒரு விலாசமாக அமைத்து வெளிடக் கொண்ட துணிவு வெண்ணை எனில் மேற்காட்டியவைகளில் முதலிரண்டும் (நடைதம் நளவெண்பா) கல்வியை விலாசப் படுத்திய விவேகவான்கள் அதிலடங்கிய ஒவ்வொரு கவிபின் நற்பலனைத் தெரிந்து பிறருக்குப் புலப்படுத்துமாறு ரகசியமான சங்கதிகளும் சங்களுடைய மனோதர்மக்கினால் வருவித்துப் பண்ணிப்பண்ணி உரைக்கத் தக்கனவாய் இருக்கின்றனவேயன்றி கேவலம் எம்மைப்போன்று புலவறிவாளரின்றவிற்கு அரிதாயிருப்பதாலும் மற்றிரண்டெனிலோ (நளவாசாப்பு, தமயந்தி நாடகம்) இவ்வகுப்பினரால் எழுத்திலறியக்கூடியவைகளாக இருப்பினும் பலரும் ஆவலாய்க் கருதி வாசிக்கத்தக்கவாறு தற்காலத்திற்குரிய வர்ணமெட்டுக்களடங்கிய பாவிசைகள் அமைக்கப்பட்டிருப்பதனாலும் சங்கதிகள் போலையில்லாத படியினாலும்...” இதனைச் செய்தேன்.²⁴

மிக நீண்ட கூற்றுகிர்ப்பினும் விலாசத்தின் பிறப்பிற்கான சமூகப் பின்னணியை அப்பாவுப்பிள்ளையின் இக்கூற்று எமக்குணர்த்துகிறது. நடைதமும் நளவெண்பாவும் விசாலப்படுத்திய விவேகவான்கள் வாசிக்கத்தக்கவைகளாய் இருந்தன. நளவாசாப்பும் தமயந்தி நாடகமும் (முந்திய கூத்துக்கள்) பலருமாவலாய்க் கருதி வாசிக்கத்தக்க மெட்டுகள் இன்றியிருந்தன. வாசாப்பு, நாடகம் (கூத்து) என்பன கிராம மக்கள் மத்தியில் சென்று இழிநிலையை அடைந்திருந்தன. இந்தியில் நிலப்பிரபுத்துவ சமூக அமைப்பினின்று ஆங்கிலக் கல்வி கற்று, மெல்லமெல்ல வளர்ந்து வருகிற ஒரு புதிய வகுப்பினருக்கு மராத்திய, பார்ஸிய நாடகங்களைக் கண்டமையினால் தெருக்கூத்தினை நாடகமாக ஏற்ப மனம் வரவில்லை, எனவேதான் பலருமாவலாய்க் கருதி வாசிக்கத் தக்க தற்காலத்திற்குரிய வர்ண மெட்டுக்கள் அடங்கிய விலாசங்களை ஆக்கும் சமூகக் கடமை காத்திருந்தது. இவர்கள் இதனை ஏற்றனர். விலாசங்களை ஆக்கினர். பூதத்

தம்பி விலாசத்தின் பதிப்பிலும் கூட, “தற்காலத்திற்குரியதாகத் திருத்தி ஆக்கப்பட்டது” என்று வரும் குறிப்புத் தற்காலத்தை மையமாகக் கொண்டு விலாசங்களை ஆக்கியமையை மேலும் உறுதிப்படுத்தும்.

நடைதழும் நளவேண்பாவும் மரபுவழிப் புலவர்களைத் திருப்தி செய்தன; நள வாசாப்பும் தமயந்தி நாடகமும் கிராமப்புற மக்களைத் திருப்தி செய்தன. இவ்விரு சாராருக்கும் இடைப்பட்டோரே ஆங்கிலம் கற்று அரும்பிவந்த புதிய வகுப்பினராவர். இவர்களை நளவிலாசம் திருப்தி செய்தது. அப்பாவுப்பிள்ளையின் கூற்றில் விலாசம் தோன்றியமைக்கான சமூகப் பின்னணி புலனாகின்றது.

பதிவிரதை விலாச முன்னுரையில், “மாதூரிய செந்தமிழ்ப் பதங்களால் மோனை, எதுகை, சந்தம் சிறக்க இயற்றப்பட்ட ஒரு நவீனமான விலாசம்” என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.²⁵ நவீனமான இவ்விலாசம் கூத்துக்களைவிட அதிகமானதும், நவீன நாடகங்களைவிடக் குறைவானதுமாக வசனங்களைக் கொண்டிருந்தன. சில விலாசங்கள் நடிப்பதற்கன்றிப் படிப்பதற்கென்றே எழுதப்பட்டன போலக் காணப்படுகின்றன. உதாரணமாக மங்களவல்லி விலாசத்தில் (1893) பாத்திரங்கள் பேசும் பெரும்பாலான வசனங்கள் 2 பக்கங்களில் வருகின்றன. 5 பக்கம்வரை ஒரே பாத்திரம் பேசும் வசனமுமுண்டு. கிட்டத்தட்ட இவ்விலாசம் ஒரு நாவலின் சாயலில் எழுதப்பட்டுள்ளது. பண்டைய கூத்துமரபு கணபதி ஐயர் போன்ற மரபுவழிக் கல்வி பயின்றவர்களினால் சிறப்படைந்து பொது மரபானதுபோல விலாசம் ஆங்கிலம் கற்று மெல்லென வளர்ந்துவந்தவர்களும், பண்டிதர் கட்டும் பாமரர்கட்டும் இடைப்பட்டவர்களுமான சாதாரண கல்வியறிவு படைத்தவர்களினதும், கர்னாடக சங்கீதம் அறிந்தோர்களினதும் வருகையினால் சிறப்படைந்த கூத்துக்குப் பின்னர் தமிழர் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெறுகின்றது. மேற்குறிப்பிட்ட கூற்றுக்களினின்று நாம் சில முடிவுகளுக்கு வரமுடியும்.

- (1) பார்னி, மராத்திய நாடகக் கம்பனிகளின் தாக்கத்தினால் அரங்கு அமைத்து பக்கத்திரை, முன்திரை தொங்கவிட்டு நாடகம் காட்டும் ஒரு புதுமுறை தமிழ் நாட்டிற்குப் பரவியது.
- (2) இதேவேளை கர்னாடக இசைமரபு வளர்ச்சியுற்று தனி இசை நாடகமாக ஒருவரே நடிக்கும் கதாகாலேட்சபமாக ஒரு நாடக வகை தமிழ் நாட்டில் வளர்ச்சியுற்றிருந்தது.
- (3) தமிழ்நூற் பதிப்புகளினாலும் தமிழ் ஆராய்ச்சியின் தோற்றத்தினாலும் தம்மிடையேயும் நாடகம் இருந்தது என்பதை அறிந்த தமிழறிஞருலகு தமக்கென ஒரு நாடக வடிவத்தைத் தோற்றுவிக்க முயன்றது.
- (4) இவர்கள் புதிய நாடக விலாசங்களை எழுதியபோது தம் மத்தியில் அன்று இருந்த கூத்துக்களின் அமைப்பினுற் தாக்கப்பட்டனர்.

- (5) எனவே புதிதாக எழுதப்பட்ட விலாசங்கள் மராட்டிய, பார்ஸிய மரபுகளையும், கர்னாடக இசையையும், கூத்தின் அமைப்பையும் கொண்டதாக உருவாகின.
- (6) கூத்தின் ஆடல் அம்சம் குறைக்கப்பட்டுப் பாடல் அம்சத்திற்கு முக்கிய இடம் கொடுக்கப்பட்டது.
- (7) ஆடல் இல்லாதொழிந்தமையினால் வசனங்கள் நாடகத்தில் இடம் பெறும் தன்மையும் கூடலாயின.

இம்முறையில் எழுதப்பட்டு மேடையில் நடிக்கப்பட்ட நாடகங்களே விலாசங்கள் என அழைக்கப்பட்டன.

இந்நாடக வளர்ச்சிக்கு அன்று முன்னின்றுழைத்தோர் நவீன சூழலில் அரும்பி வந்த கற்றோர் வகுப்பினரே. நிலமானிய அமைப்பிலே காலூன் றிக்கொண்டு நின்று, ஆங்கிலம் படித்து உயர் உத்தியோகங்களையும், மற்றைய உத்தியோகங்களையும் வகித்தவர்களே இதன் பிரதான பார்வை யாளர்களாயினர்; படைப்போருமாயினர். இதனால் கூத்தினைவிட வித்தி யாசமான சில தன்மைகளை விலாசங்கள் பெறலாயின. இவ்விலாசங்கள் பார்ஸிய, மராட்டிய மரபைப் பின்பற்றி மேடையமைத்து ஆரம்பத்தில் ஆடப்பட்டிருப்பினும் பல இடங்களில் இவை கூத்துமரபையொட்டித் திறந்த வெளியிலும் ஆடப்பட்டுள்ளன.

ஆரம்பத்தில் விலாசம் கூத்துமரபைப் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டது, என்பதை முன்னரேயே பார்த்தோம். கர்னாடக இராகங்கள் பாடல் களுக்குக் கொடுக்கப்பட்டிருப்பினும் ஆடந்தரு என ஒரு தரு அமை வதனால் விலாசத்தில் ஆட்டங்களும் இருந்தன என்பது தெளிவாகின்றது. முன்பு ஆட்டம் வட்டக்களரியில் ஆடப்பட்டதுபோல விலாசத்தின் ஆடல் களும் ஆரம்பத்தில் வட்டக் களரியிலேயே பல கிராமங்களில் நடைபெற் றிருக்கலாம். யாழ்ப்பாணத்தில் உள்ள வயது சென்றோர் பலர் தமது ஊர்களில் விலாசம் திறந்த வெளி மேடையில் நடைபெற்றதாகக் கூறு கின்றனர். ஆரம்பத்தில் மேடையமைப்பை வைத்துக் கூத்து, விலாசம் என்று பிரிக்க முடியவில்லை. தென்மோடி, வடமோடிப் பிரிவுகள் வெவ் வேறாயினும் ஒரே மேடையில் நடப்பதுபோல வித்தியாசமான நாடக வடிவான விலாசமும் வட்டமேடையில் திறந்தவெளியில் நடைபெற்றது. இதனாலேயே கலையரசு சொர்ணலிங்கம் போன்றோர் நாட்டுக்கூத்தினைத் தென்மோடி, வடமோடி எனப் பிரித்து விலாசத்தையும் கூத்தின் ஒரு பிரிவாகவே கொள்ளவேண்டியும் வந்தது என்பர்.²⁴ மின்சார விளக்குகள் ஏற் படாத அக்காலத்தில் கூத்துமரபிற் பாவிக்கப்பட்ட வாழைக்குற்றியும், தேங்காய்ப் பாதியும், தேங்காய் எண்ணெயுமே விலாச மேடைக்கும் ஒளி யூட்டப் பயன்பட்டிருக்கவேண்டும். விலாசங்களின் காட்சிப்பிரிவு இன்மை முன்திரை மூடித் திறப்பதால் காட்சி மாற்றம் நிகழவில்லை என்பதைக் காட்டுகிறது. இவ்வகையில் வட்ட மேடையில் அல்லது திரைகட்டாத மேடையில் இவ்விலாசங்கள் நடைபெற்றிருக்கலாம் என நாம் ஊகிக்கலாம்.

மராத்திய, பார்விய நாடகங்களின் தாக்கம் பெற்ற நகரப் புறங்களில் திறந்தவெளியில் மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட கொட்டகையிட்டுச் சீனக் கட்டி நாடகம் நடத்த, கிராமப் புறங்கள் தமது பழைய கூத்து மேடையிலேயே இவ்விலாச நாடங்களை நடத்தமையினாலே பின்னாலில் விலாசம் கூத்து என்ற மயக்கம் ஏற்பட்டதெனலாம். எனினும் மெல்லமெல்ல இம்மேடை முறைகள் மாறுதலடைய ஆரம்பிக்கின்றன. திறந்தவெளி மேடைக்குப் பதிலாக 3 பக்கமும் ஓலைகளால் அடைக்கப்பட்ட கொட்டகைகள் மேடைகளாகின்றன. பார்வையாளர்கள் ஒரு பக்கத்தில் மாத்திரம் இருந்து பார்க்க ஆரம்பிக்கின்றார்கள். இதனால் சுற்றிவர வளைத்து ஆடும் மரபு அழிய நடந்துநடந்து ஒரு பக்கம் பார்த்தபடி நடக்கும் முறை தமிழ் மேடையில் தோன்றுகிறது. சபையோருக்குப் பின்பக்கம் காட்டக் கூடாது என்ற மரபு நாடக மேடையில் உருவாகின்றது. மேடையில் நடுவிலே நின்று பாடிய நாடகத்தின் அண்ணாவியாரும் பக்கப்பாட்டுக்காரரும் மேடையின் ஒரு புறத்தில் அமர்ந்துவிடுகின்றனர். இடுப்பிலே கட்டி வாசிக்கப்பட்ட மத்தளம் தரையிற் கிடத்தி வாசிக்கப்படுகிறது.

இன்னும் சிறிது காலம் செல்ல முன்னால் திரைகட்டும் வழக்கம் வருகிறது. அதன்பின் பின்திரையும், பக்கத் திரைகளும் கட்டும் வழக்கமும் உண்டாகிறது. ஒளியூட்ட கியாஸ் லைட்டுக்கள் பயன்படத் தொடங்குகின்றன.

கூத்துப் பார்த்த கிராமப்புறப் பார்வையாளர்களுடன் படித்து அரும்பிவந்த புதிய பார்வையாளர்களையும் கர்னாடக இரசிகர்களையும் விலாசம் பெற்றுவிடுகிறது. கூத்தைப் போலவன்றிக் கர்னாடக சங்கீதம் தெரிந்தவர்களே நாடகத்தில் நடிக்வேண்டியதாயிற்று. இவ்வண்ணம் பார்வையாளர்களினாலும், பங்காளர்களினாலும் மேடையமைப்பினாலும், விலாசம் ஈழத்து நாடக மரபில் இன்னொரு திசை நோக்கிச் செல்கின்றது. இவற்றின் வளர்ச்சியினைத் தர்க்கரீதியாக இதனையடுத்து எழுந்த சபா, வாசாப்பு ஆகிய நாடக வடிவங்களிற் காணமுடிகிறது. அவை தனியாக ஆராயப்பட வேண்டியவை.



உசாவி யவை

1. சிவத்தம்பி, கா. ஈழத்து நாடக வகைகளும் வளர்ச்சியும், மல்லிகை, 1974, பக். 29.
2. சண்முகம், டி. கே. நாடகக் கலை, சென்னை, 1967, பக். 27.
3. வீரமாமுனிவர், சதுரகராதி, பக். 204.
4. Tamil Lexicon, Vol. VI, Part, Madras, 1934, p. 3713.
5. துரைக்கண்ணன், நாரண. தமிழில் நாடகம், சென்னை, 1976, பக். 36.
6. சம்பந்தமுதலியார் பம்மல். தமிழ் நாடகம், சென்னை, 1933.
7. மீனாட்சிசுந்தரனார், தெ. பொ. 19ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடகங்கள் புதுவைக் கல்விக்கழக வெள்ளி விழாமலர், புதுச்சேரி, 1951, பக். 199.
8. மீனாட்சி சுந்தரனார், தெ. பொ. மேற்குறிப்பிட்ட நூல், பக். 199.
9. சுந்தரம்பிள்ளை, காரை. யாழ்ப்பாணத்து இசை நாடக மரபு, கொழும்புப் பல்கலைக்கழகக் கல்வித் துறையின் நாடக டிப்ளோமா பட்டம். பெறுவதற்காகச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வு, 1976
10. (பதி) பூலோகசிங்கம். பொ. பாவலர் சரித்திர தீபகம், கொழும்பு, 1975
11. சிவத்தம்பி, கா. மு. கு. நூல், கட்டுரை பக். 29.
12. துரைக்கண்ணன், நாரண. மு. கு. நூல், பக். 38.
13. கைலாசபதி, க. இலக்கியமும் திறமையும், யாழ்ப்பாணம், 1972, பக். 86.
14. (பதி) கந்தையாபிள்ளை, ந. சி. பூதத்தம்பி விலாசம், யாழ்ப்பாணம், 1931.
15. ——— எஸ்தாக்கியார் நாடகம், அச்சுவேலி, 1928
16. (பதி) கந்தையா, வீ. சி. இராம நாடகம், மட்டக்களப்பு, 1969, பக். 57.
17. பூதத்தம்பி விலாசம், மு. கு. நூல்
18. சம்பந்தமுதலியார் பம்மல், ஞானசுந்தரி நவரஸ சபா, யாழ்ப்பாணம், 1930, பக். ௧௨.
19. ——— Drama in Ancient Tamil Society, Madras, 1981, p. 355.
20. Sivathamby, K. தமிழிற் கீர்த்தனை நாடகங்கள், மதுரை, 19.
21. புஷ்பா, பி. தமிழ்நாட்டு மக்களின் பண்பாடும் வரலாறும், புதுடெல்லி, 1977.
22. 'சோமலெ' மேற்குறிப்பிட்ட நூல், பக். 31.
23. புஷ்பா, பி. நள விலாசம், (அச்சிட்ட இடம் குறிப்பிடப்படவில்லை.) 1888.
24. அப்பாவுப்பிள்ளை. பதிவிரதை விலாசம், யாழ்ப்பாணம், 1909.
25. குமாரகுலசிங்கம்.

1911

1911

1911

1911

1911

1911

1911

உரைநாடகம்

மறாத்மா அச்சகம், ஏழாலை.