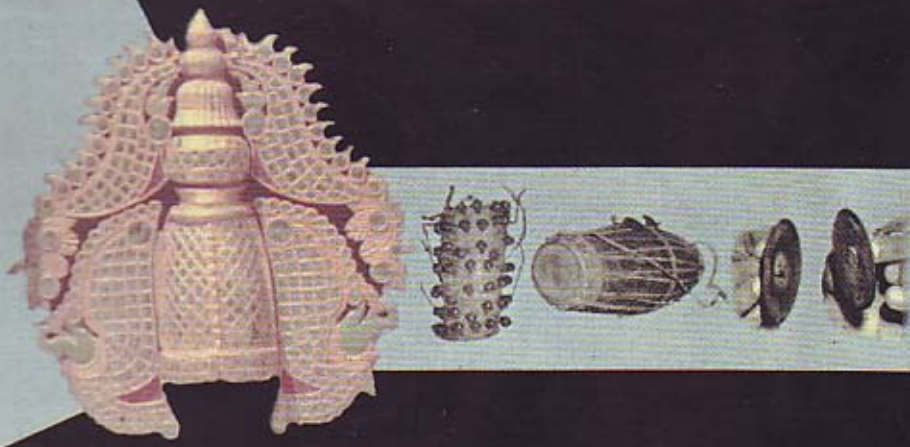
மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள்



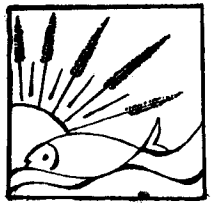
கலாநிதி சி. மௌனகுரு

மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள்

Traditional Theatre of Batticaloa

மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள்

கலாநிதி சி. மௌனகுரு
தலைவர், நுண்கலைத்துறை
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை



விபுலம் வெளியீடு - 7
Vipulam Publication - 7

மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள்

கலாநிதி சி. மௌனகுரு

© All rights reserved

First published in:
April, 1998.
Page : 664 + viii
Copies : 500
Size : Demy

publishers:
வீபுலம் வெளியீடு
மட்டக்களப்பு
இலங்கை

அட்டைப் படம் : Parveen Karunanithy
வடிவமைப்பு : V. Karunanithy

அச்சிட்டோர்: Parkar Computers & Publications
293, Royapettah High Road,
Royapettah, Chennai - 600 014. Ph: 8266637.

மறைந்த – என்
தந்தைக்கும்
மகளுக்கும்

வெளியீட்டுரை

1994இல் ஆரம்பித்த விபுலம் வெளியீட்டு நிறுவனம் இதுவரை 6 நூல்களை வெளியிட்டுள்ளது. காத்திரமான நூல்களை வெளியிடும் ஆர்வத்துடன் ஆரம்பிக்கப்பட்ட நிறுவனம் இது.

அறிவுட்டும் நூல்களை ஆக்குவோருக்கு ஆதரவு தருவதும், அவர்களின் ஆக்கங்களை வெளிக் கொணர்வதும் எமது நோக்கமென எமது முதல் நூல் வெளியீட்டுரையிற் குறிப்பிட்டிருந்தோம்.

எமது 7வது நூலாக கலாநிதி சி. மௌனகுருவின் "மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள்" என்ற நூல் வெளி வருகிறது. மட்டக்களப்பின் சொத்துக்களுள் ஒன்றாகக் கருதப்படும் கூத்துக்கள் பற்றிய விவரமான ஆய்வு இது. விபுலம் கலாநிதி சி. மௌனகுருவுக்கு மிகுந்த கடமைப்பாடுடையது.

நமது முன்னைய நூல்களுக்குத் தந்த ஆதரவை வாசகர்கள் இந்நூலுக்கும் அளிப்பார்கள் என்று நம்புகிறோம்.

க. ஆறுமுகம்
விபுலம் வெளியீட்டுக் குழுவினர் சார்பாக.

513/20, திருமலை வீதி, மட்டக்களப்பு, இலங்கை

This work by Dr. S. Maunaguru on Kuttu, the traditional Tamil Theatre of the Batticaloa region of Sri Lanka (Mattakkalapu in Tamil) is a significant contribution to the theatre history of both Sri Lanka and Tamil Nadu (India) in that it describes and analyses for the first time the famous Vadamodi, Tenmodi and the Makiti forms, locating them firmly within the socio-cultural context of Batticaloa and providing the performance details from the make-up and the costumes to the manner and modes of enacting the roles.

The work, primarily devoted to theatre - culture, brings out also in vivid terms the social organization of Batticalo which has by its rich matrilocal clan system attracted the attention of eminent anthropologists. The social base that sustains the dramatic tradition is clearly depicted.

Dr. Maunaguru's descriptions of the repertoire of Kuttu, are of great interest to the students of Tamil drama for in this one could see striking similarities with the traditions prevalent in Tamil nadu. This work enables us to see in better perspective, the Kuttu traditions prevalent in the other parts of Sri Lanka and also understand some dramatic traditions found among the Sinhalese.

Equally relevant is this work to place the Terukkuttu tradition in a wider perspective.

A Kuttu is always "danced", and, the author a reputed performer himself (having taken part in the historic productions of the late Professor S. Vithiananthan, which discovered for contemporary Tamil Sri Lankan Theatre the vast resources of the Kuttu) has described graphically the intricate "attams" and how they are executed.

Dr. Maunaguru places Kuttu within the South Asian tradition and delineates clearly the different genres within the Kuttu tradition in terms of the overall Indian theatre.

This book is of immense value to students of Indian and Tamil theatre and of the social history of Batticaloa.

Karthigesu Sivathamby
Professor, Emeritus, University of Jaffna.
Visiting Professor, Eastern University, Chenkalady.

என்னுரை

"மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்கள்" என்ற தலைப்பிலே 1983ஆம் ஆண்டில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் கலாநிதி (Ph.D) பட்டம் பெறுவதற்காகச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட இவ்வாய்வுக் கட்டுரை 1998ஆம் ஆண்டிலே நூலாக வெளி வருகிறது. இடையிலே 15 ஆண்டுகள்.

இது மரபுவழி நாடகம் சார்ந்த ஓர் ஆய்வாகும். கடந்த 15 ஆண்டுகளுக்குள் இத்துறையிலே கணிசமான ஆய்வுகள் நடைபெற்றுள்ளன. 1990களின் பின் இத்துறை ஆய்வில் வித்தியாசமான போக்குகள் தென்பட ஆரம்பித்தன. காரை. சுந்தரம் பிள்ளையின் "யாழ்ப்பாணக் கூத்து மரபு" (1990), Richard Armando Frascaவின் "The Theatre of Mahabaratha" (1990), Henna M.D. Bruin இன் "Kattaikuttu The Flexibility of South Indian Theatre Tradition" (1994), கோ. பழனியின் "தெருக்கூத்து - பனுவலும் நிகழ்த்துதலும்" (1996) என்ற கூத்துப் பற்றிய ஆய்வுகள் குறிப்பிடத்தக்கன.

அத்தோடு பாரதக் கூத்தினை திரௌபதி வணக்கத்தோடு சம்பந்தப்படுத்தி ஆராய்ந்தவரான Alf Hitebeital இன் The Cult of Draupadi - Vol. I, Mythologi, From Gingee to Kurukshtra (1985), The Cult of Draupadi - Vol. II, On Hindus Ritual Goddess (1991) ஆகிய நூல்களும் இது சம்பந்தமான ஆய்வுகளுள் முக்கியமானவை.

தமிழக, ஈழ பல்கலைக் கழகங்களில் பட்டப் படிப்பு, பின் பட்டப் படிப்பு நெறி மாணவர்களும், பட்டம் பெறக் கூத்தினை ஆய்வு செய்துள்ளனர். தமிழகத்தில் மதுரை, சென்னை, தஞ்சை, பாண்டிச்சேரிப் பல்கலைக் கழகங்களுடன் ஈழத்தில் யாழ்ப்பாணம், பேராதனை, கிழக்குப் பல்கலைக் கழகங் களிலும் கணிசமான ஆய்வுகள் செய்யப்பட்டுள்ளன. ஆய்வுகள் நடைபெற மென்மேலும் உண்மைகள் வெளிவரும்.

தமிழக, ஈழக் கூத்து மரபுகளைப் பற்றி உள்நாட்டவரும் வெளிநாட்டவரும் ஆராயும் சூழ்நிலை தோன்றியுள்ளது. உணர்ந்தோரும், அறிந்தோரும் ஆராய்கையில் அது வித்தி யாசமான பரிமாணங்களை ஆராய்ச்சி உலகுக்கு வழங்கும்; வழங்கியுமுள்ளது.

இத்துறையின் ஆய்வின் அவசியத்தை உணர்ந்து 1980 களில் என் பாதையை எனக்குக் காட்டி அதில் என்னைத் தள்ளிவிட்ட பேராசிரியர்களான க. கைலாசபதியினதும் கா. சிவத்தம்பியினதும் தூர நோக்கை இப்போது எண்ணி வியக்கின்றேன். இப்போது இத்துறையில் பல ஆய்வாளர் கள் வந்துவிட்டனர்.

நான் இவ்வாராய்ச்சியைத் தொடங்கிய காலத்தில் எனக்கு முன்னுதாரணங்கள் எதுவும் இருக்கவில்லை. 15 வருடங் கட்கு முன்னரே நான் சந்தித்த பலர் இறந்தும் விட்டனர். எனினும் அவர்கள் தந்த தகவல்களும் அவர்களின் குரல் களும் ஆவணங்களாகி விட்டன.

நாடக ஆய்வு இறுதிக்கும் இறுதியில், சமூக ஆய்வாக அமைந்து விடுகிறது. பண்பாட்டின் பெறுமானங்கள் யாவும் நாடகங்கள் மூலம் வெளிப்படுகின்றன. மட்டக்களப்புச் சமூகத்தின் பண்பாட்டை அறிய அங்குள்ள மூன்று விடயங் களை ஆராயவேண்டும். ஒன்று அங்குள்ள கோயில் வழி பாடுகள்; மற்றது, வழிபாட்டில் இடம் பெறும் மந்திர முறை கள்; அடுத்தது அங்குள்ள நாடகங்கள். இங்கு அங்குள்ள மரபு வழி நாடகங்களை ஆராய்ந்ததன் மூலம் மட்டக்களப்புச் சமூகத்தின் பண்பாட்டையும், வரலாற்றையும் ஓரளவு வெளிக் கொணர முடிந்தது. அன்று நான் ஆராய்ந்த போதிருந்த சமூக அமைப்பில் இன்று அத்துணை பெரிய மாற்றங்கள் ஏற்பட்டு விடவில்லை.

15 வருடங்கட்குப் பின் இவ்வாய்வை அப்படியே வெளி யிடுவதா அல்லது திருத்தியும், புதுக்கியும், சுருக்கியும் வெளியிடுவதா என்ற எண்ணம் எனக்குள் எழுந்தது. வெளி யிடுவதற்காக மீண்டும் இவ்வாய்வினை வாசித்தபோது திருத்தவோ, புதுக்கவோ வேண்டிய அவசியம் இருப்பதாக

எனக்குப் படவில்லை. மட்டக்களப்பின் மரபு வழி நாடகங்கள் பற்றிய விவரங்கள் அனைத்தும் பதிவு செய்யப்படுதல் இத்துறையில் ஆய்வு செய்வோருக்கு உதவக்கூடும் என்ற எண்ணத்திலேயே எதனையும் சுருக்காது அப்படியே இதனை வெளியிட எண்ணினேன்.

இவ்வாய்வின் அவசியத்தை உணர்ந்து இதனை வெளியிட வேண்டும் என்று, அன்று வடக்கு கிழக்கு மாகாண கல்வி கலாசார அமைச்சின் செயலாளராக இருந்த திரு. எஸ். தியாகராஜா அவர்கள் அமைச்சின் சார்பில் இதனை வெளியிடுவதற்கான சகல ஒழுங்குகளையும் செய்திருந்தார். அவரது பதவிக்காலம் முடிந்தமையினால் அம்முயற்சி தொடர முடியாது போயிற்று. இதன் அவசியத்தை உணர்ந்த அவரை இங்கு நன்றியோடு நினைவு கூருகின்றேன்.

1997 இல் நான் தமிழகம் வந்தபோது இதன் அவசியத்தை மேலும் எனக்குணர்த்தி இதனை வெளியிட வேண்டுமென வற்புறுத்தியவர்கள் இருவராவர். ஒருவர் சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தைச் சேர்ந்த பேராசிரியர் வீ. அரசு. மற்றவர் அவர் மாணவன் வே. கருணாநிதி.

சென்னையில் நான் கழித்த நாட்களை அர்த்தமுடைய தாக்கிப் பல கூத்துக்களுக்கு என்னை அழைத்துச் சென்று, தன் அரிய நேரங்களை எனக்கு ஒதுக்கியவர் வீ. அரசு.

இப்பாரிய பணியின் கணிசமான பாரங்களைத் தாங்கிக் கொண்டவர் வே. கருணாநிதி. மட்டக்களப்பைச் சேர்ந்த வரான இவர், மட்டக்களப்புக் கூத்தின் மீது மிகுந்த அக்கறை கொண்டவர்.

இவ்விருவரும் என்னை அவர்கட்கு மிகவும் கடமைப் படுத்தியுள்ளனர்.

இதனை நூலாக்குமாறு என்னை ஏற்கனவே மிக நெருக்கினோர் பலர். முக்கியமானோர் மதிப்புக்குரிய A.J. கனகரத்தினா, கலாநிதி எம். ஏ. நு:மான், என் மகன் சித்தார்த்தன், என் துணை சித்திரலேகா, என் உடன் பிறவாத் தம்பியரான ஆறுமுகம் (மக்கள் வங்கி), கோபாலசிங்கம் (வெல்லலூர்க் கோபால்) மற்றும் என் அன்பிற்குரிய மாணவர்கள். இவர் களின் ஆர்வமே இப்பாரிய பணிக்கான துணிவை எனக்குத் தந்தது.

இந்நூலின் சரவைகளைத் தமிழகத்திற்கும் ஈழத்திற்கு மாகத் தூக்கித் திரிந்தவர் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி. 1960களிலிருந்து அவரோடு நடக்கத் தொடங்கிய நாடகப் பெரும் பயணம் 1998களைத் தாண்டுகிறது. 38 ஆண்டு களாக நெருக்கமான தொடர் பயணம். இந்த உறவை எந்த வாய்பாட்டால் விளக்குவது?

'நேற்று இன்று வந்த உறவல்ல; இது நெடும் பண்டைக் காலம் முதல் வந்த உறவாம்' என்ற பாரதியின் கண்ணன் பாட்டு வரிகள் தாம் ஞாபகத்துக்கு வருகின்றன.

இந்நூலை விபுலம் வெளியீட்டு நிறுவனம் வெளியிடுகிறது. இவர்கள் அனைவரும் மிகுந்த நன்றிக்குரியவர்கள். அடி மனதில் இருந்தெழும் உண்மை அன்பே இவர்கள் அனை வருக்குமான எனது கைமாறு.

இத்துறையில் ஆய்வு செய்வோர்க்கு இந்நூல் உதவுமாயின் நான் மிகுந்த மகிழ்ச்சியும் திருப்தியும் அடைவேன். தள்ளு வன தள்ளிக் கொள்ளுவன கொள்க.

09. 04. 1998.

சி. மௌனகுரு
நுண்கலைத் துறை
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்
செங்கலடி, இலங்கை.

நன்றியுரை

கூத்துக்கள் நிறைய ஆடப்படும் மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திற் பிறந்திருந்தும், சிறு வயதிலிருந்தே கூத்துக்களைப் பார்க்கும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்திருந்தும் அவற்றின் மீது அத்துணை ஆர்வமும் அக்கறையும் கொண்டிராத என்னை இத்துறையில் ஆர்வமும் அக்கறையும் கொள்ளச் செய்தவர் பேராசிரியரும் துணை வேந்தருமான சு. வித்தியானந்தன் அவர்களாவர்.

1960களில் அவர் இத்துறை சார்ந்த முயற்சிகளை ஈழத்துத் தமிழர் மத்தியில் பிரபல்யப்படுத்துவதில் ஈடுபட்டிருந்தபோது, அவரிடம் பல்கலைக் கழகத்திற் கல்வி பயின்றுகொண்டிருந்த என்னையும் இத் துறையில் ஈடுபடுத்தினார். அதன் பின்னரே என்னைச் சூழ இருந்த கிராமத்துக் கலைகளின் வீரியத்தையும் சிறப்பையும் உணர்ந்த நான் இத்துறையில் ஈடுபாடு கொள்ளலானேன்.

மட்டக்களப்பில் வழங்கி வரும் கூத்துக்கள் பற்றி அறியும் நோக்கு டன் அவர் 1960களில் மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தின் சில குக்கிராமங் கட்குச் சென்றபோது அவருடன் கூடச் செல்லவும் தகவற் தேட்டங் களில் ஈடுபடவுமான வாய்ப்பும் பயிற்சியும் கிடைத்தன. இவ்வண்ணம் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தனின் தொடர்பும் அவருடன் இணைந்து பணியாற்றிய வாய்ப்புமே என்னை இத்துறையில் ஆர்வம் கொள்ள வைத்தன. இத்தகைய ஆர்வத்தை ஊட்டியதுடன், நான் இத்துறையில் ஆய்வினை மேற்கொண்டபோது என்னை ஊக்கியும் ஆலோசனைகள் பல கூறியும் உதவிய அன்னாருக்கு முதற்கண் என் நன்றி உரியதாகுக.

ஆர்வமும் அக்கறையும் கொண்டிருந்த என்னை இக்கலையை ஆராய்ச்சி ரீதியாகவும் தமிழரின் பாரம்பரியக் கலை வடிவங்களில் ஒன்றாகவும் ஈழத்துத் தமிழரின் தேசிய நாடக மரபு உருவாக்கத்திற்கு உதவக்கூடிய கலையாகவும் பார்க்கும் பார்வையை ஏற்படுத்தியவர் கள் இருவர். ஒருவர் மறைந்த பேராசிரியர் க. கைலாசபதி, மற்றவர் பேராசிரியரும் தமிழ்த்துறைத் தலைவருமான கா. சிவத்தம்பி.

நான், கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வுக்காக பதிவு செய்ய நினைந்த காலை நான் இத்துறையிலேயே ஆய்வு செய்யவேண்டுமெனக் கூறி அதற்கான அவசியத்தையும் வற்புறுத்தியதோடு எனது இவ்வாய்வுக்கு மேற் பார்வையாளராக அமைந்து தேவையான அறிவுரைகளையும் வழி காட்டல்களையும் வழங்கி, அயராத ஊக்கமளித்து, இவ்வாய்வை நான் முடிக்கக் காலாமிருந்தவர் மறைந்த பேராசிரியர் க. கைலாசபதி யாவர். கையெழுத்துப் பிரதியில் என் ஆய்வுக் கட்டுரை முழுவதையும் பார்வையிட்டு வேண்டிய திருத்தங்கள் செய்து தந்த அப்பெரியார் இதன் முழுமை காணாமற் சென்றமை மனவருத்தத்திற்குரியது. அன்னார்க்கு என் மனமார்ந்த நன்றிகள்.

இவ்வாய்வுக்கான தலைப்பை எனக்குத் தெரிந்துதந்து, இவ் வாய்வு எத்திசையில் அமைய வேண்டுமென வழிகாட்டியவர் பேரா சிரியர் கா. சிவத்தம்பியாவர். நாடகத்துறையில் ஆழ்ந்த புலமையும் ஈடுபாடும் கொண்ட அவரின் ஆலோசனைகளும் உதவிகளும் இவ் வாய்வை முடிக்க எனக்குப் பெரும் துணைபுரிந்தன. வேண்டிய அரிய நூல்களை வேண்டியபோது தந்துதவி இதில் ஆர்வம் காட்டி என்னை ஊக்கிய பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பிக்கு என் நன்றி உரியதாகுக. அத்தோடு, எனக்கு மேற்பார்வையாளராக இருந்து, வேண்டிய ஆலோசனைகளும் ஊக்கமுமளித்து எனது ஆய்வேட்டினைத் திருத்தி ஆய்வு நெறிமுறைகளுக்கு வழிகாட்டிய கலாநிதி அ. சண்முகதாஸ் அவர்கட்கும் என் நன்றி.

கள ஆய்வின்போது வினாக்கொத்துக்களைத் தயாரிக்க உதவியும் கள ஆய்வு எப்படி அமைய வேண்டும் எனவும் ஆலோசனைகள் கூறிய தோடமையாது, மட்டக்களப்புப் பிரதேச வரலாறு, சமூக அமைப்பு பற்றி பயனுள்ள செய்திகள் தந்து உதவி புரிந்தவர் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக கலைப்பீடாதிபதியும் பேராசிரியருமான கா. இந்திர பாலா அவர்கள். அன்னாருக்கும் என் நன்றி சேர்வதாக.

இவ்வாய்வை நான் தொடங்கிய காலை நாட்டாரியலில் புலமை மிக்க வரும், தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்தவருமான மறைந்த பேராசிரியர் நா. வானமாமலையுடன் கடிதமூலம் தொடர்பு கொண்டபோது அன்னார் ஆர்வத்துடன் எனக்கு ஊக்கம் தந்து கடிதமூலம் பல ஆலோசனை களைக் கூறியிருந்தார். இவ்வாய்வு சம்பந்தமாக அவரைச் சந்திக்க நான் விரும்பியிருந்தேன். ஆனால் அதன்முன் அவர் காலமானார். எனினும் அவர் அளித்த ஆலோசனைகள் இவ்வாய்விற்கு உதவி புரிந்தன. அவருக்கு என் நன்றி சேர்வதாக.

தமிழகத்திற்கு நான் 1982ம் ஆண்டு ஆடி மாதம் சென்றபோது என்னை அன்புடன் வரவேற்று தென்னிந்தியத் தெருக்கூத்துகள் சம்பந்தமாகப் பயனுள்ள தகவல்களைத் தந்த தஞ்சாவூர்ப் பல்கலைக் கழக நாடகத்துறைப் பேராசிரியர் கலாநிதி ராம் நரசன், பேராசிரியர், கலாநிதி மு. இராமசாமி ஆகியோர்க்கும் என் நன்றிகள்.

இவ்வாய்வுக்குத் தேவையான கூத்து நூல்களைப் பெறுதலில் பெரும் சிரமத்திற்குள்ளாக வேண்டியிருந்தது. ஏடுகள் தேடி பல மைல்கள் பிரயாணம் செல்ல வேண்டியிருந்தது. அவ்வனுபவம் விரிப்பிற் பெருகும். இவ் ஏடுகள் தேடியும் அண்ணாவிமார் பொதுமக்களிடம் தகவல் சேகரிக்கவும் சில நாடகங்களையும் சமயச் சடங்குகளையும் நேரிற் பார்வையிடவும் ஆய்விற்குத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட பிரதேசத்தின் மிகப் பெரும்பாலான கிராமங்களுக்கு நான் செல்ல வேண்டியதாயிற்று. எனது பழைய நண்பர்களும் அறிமுகமில்லாத ஆர்வம் மிக்க பல இளைஞர்களும் மனப்பூர்வமாகவும் மகிழ்ச்சியோடும் எனக்கு ஒத்தாசை புரிந்தனர். பொதுமக்களையும் அண்ணாவிமாரையும் பேட்டி காண உதவிபுரிந்தனர். அண்ணாவிமார், ஊர்ப் பெரியவர்கள் ஆகியோர் முன்பின் தெரியாத என்னிடம் கூத்து ஏடுகளையும் கையெழுத்துப் பிரதிகளையும் தரத் தயங்கியபோதும், மறுத்தபோதும் இவர்கள் தாமே பிணையாக நின்று அவற்றைப் பெற்றுத் தந்தனர். குறிப்பாக கள ஆய்வினை நான் மேற்கொண்டபோது தமது சிரமத்தைப் பொருட்படுத்தாது என்னோடு அலைந்தும், திரிந்தும் ஒத்துழைத்த இரா. நாகலிங்கம் (அன்புமணி), மு. கணபதிப்பிள்ளை (மூனாகானா), க. ஆறுமுகம், எஸ். கோபாலசிங்கம், மா. நாகமணி ஆகியோர்க்கும் சிறப்பாக என்னோடு களஆய்வில் எப்போதும் உடன் திரிந்தும் ஊக்குவித்தும் உதவிய என் மைத்துனர் எஸ். வடிவேலுவுக்கும் நன்றி சொல்ல நன்றி என்ற வார்த்தை போதா.

கள ஆய்வின்போது சில கிராமங்களில் இரண்டு மூன்று நாட்கள் நான் தங்கவும் வேண்டியதாயிற்று. அது எனக்கு மதிப்பிடற்கரிய அனுபவமாயிற்று. அவ்வேளை என்னை வரவேற்று உபசரித்த பொது மக்களுக்கு என்ன கைமாறு செய்ய முடியும்? அவர்கட்கும் என் வினாக்கட்கு விடை தந்து ஒத்துழைத்த பொதுமக்கள், அண்ணாவிமார் ஆகியோர்க்கும் என் நன்றி.

இவ்வாய்வேட்டில் வரும் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துகளுக்குரிய உடை, முடி, ஆபரணங்கள், ஆயுதங்கள் ஆகியவற்றை வரைந்து உதவியவர் மட்டக்களப்பின் கூத்துகளுக்கு உடுப்புக் கட்டுபவராக

முன்னர் விளங்கிய பிரபல மேஸ்திரியார் கந்தப்பர் சின்னத்தம்பியின் மகனான ஓய்வுபெற்ற அதிபர் சின்னத்தம்பி தம்பியப்பா அவர்கள் ஆவர். புகைப்படங்களில் இரண்டு வி. சீ. கந்தையாவினுடைய மட்டக்களப்புத் தமிழகத்தில் இருந்து பிரதி செய்யப்பட்டவை. கர்ணன் போர், இராவணேசன் நாடகங்களின் மூன்கு புகைப்படங்கள் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் அவர்கள் கொடுத்துதவியவை. வதனமார் தொடர்பான இரண்டு புகைப்படங்கள் தந்தவர் அன்பழகன். வதனமார் வில், அம்பு எடுத்தாடல் புகைப்படம் தந்தவர் சீவரத்தினம். வசந்தனாட்டம் புகைப்படம் தந்தவர் சுதாகரன். எனது மாணவர்களான இவர்கள் மட்டக்களப்பின் நாடக நிலைப்பட்ட சடங்குகள் பற்றி ஆராய்ந்தபோது எடுக்கப்பட்ட படங்கள் இவை. ஏனைய புகைப்படங்களுட் சிலவற்றை எடுத்துதவியவர் N.N. ராஜரட்ணம். இவர்கள் அனைவருக்கும் என் நன்றி.

எனக்கு வேண்டிய நூல்களைத் தந்துதவியதுடன் யாழ் பல்கலைக் கழக நூல் நிலையத்தைப் பாவிக்க எனக்கு உதவி புரிந்த யாழ். பல்கலைக் கழக முன்னை நாள் நூலகர் தம்பையாவுக்கும், நூலகத்திற் கடமை புரிந்த ஆ. சிவநேசச் செல்வனுக்கும் என் மனமார்ந்த நன்றி. தனிப்பட்ட கவனமெடுத்து தட்டச்சில் இதனைப் பொறித்துத் தந்த திரு. கி. பவானந்தனுக்கு என்றும் என் நன்றி.

இவ்வாய்வுக்கு பலர் பலவழிகளில் உதவிபுரிந்தனர். அவர்களின் பெயர்களை வரிசைப்படுத்தின் அது இன்னுமோர் நூலாக விரியும். கைமாறு கருதாது உதவிபுரிந்த அவர்களின் பெயர்களை விரிவஞ்சி இங்கு விடுக்கிறேன். எனினும் அவ் அன்பு நெஞ்சங்கள் என்றும் என் நினைவில் நிற்பன.

இறுதியாக எனக்கு உறுதுணையாக என்றும் நிற்கும் என் மனைவி சித்திரலேகா இவ்வாய்வு நிறைவேறப் பலவழிகளிலும் உதவி புரிந்தார். அவருக்கு நன்றி கூறல் வெறும் உபசாரத்தின் பாற்படுமென எண்ணி விடுக்கிறேன்.

சி. மௌனகுரு

குறுக்க விளக்கம்

அரூநா	- அலங்கார ரூபன் நாடகம்
செவநா	- செட்டி வர்த்தகன் நாடகம்
அனுநா	- அனுவுருத்திரன் நாடகம்
மதுநா	- மதுரவாசகன் நாடகம்
சாபேநா	- சாம்பேந்திரன் நாடகம்
இசநா	- இரணிய சம்மாரம் நாடகம்
விபநா	- விராடபர்வம் நாடகம்
பகொநா	- பவளக்கொடி நாடகம்
குபோநா	- குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம்
வீகுநா	- வீரகுமாரன் நாடகம்
பபோநா	- பதினெட்டாம் போர் நாடகம்
சுகநா	- சுபத்திரை கலியாணம் நாடகம்
இநா	- இராம நாடகம்
சனுநா	- சந்தனு நாடகம்
வ.மோ.	- வடமோடி
தெ.மோ.	- தென்மோடி
ம.வ.மோ.	- மட்டக்களப்பு வடமோடி
ம.தெ.மோ	- மட்டக்களப்புத் தென்மோடி
ம.வ.மோ.நா	- மட்டக்களப்பு வடமோடி நாடகங்கள்
ம.தெ.மோ.நா.	- மட்டக்களப்புத் தென்மோடி நாடகங்கள்
ம.ம.வ.நா.	- மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள்
பா.அ.	- பாடல் அட்டவணை
வ.ப.	- வரைபடம்
பு.ப.	- புகைப்படம்
மட்.	- மட்டக்களப்பு
மே.கு.நூல்	- மேற்குறிப்பிட்ட நூல்
மு.கு.நூல்	- முன்னே குறிப்பிட்ட நூல்
மு.கு.ப.	- முன்னே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது
பி.கு.ப.	- பின்னே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது
பக்.	- பக்கம்
தர.க.	- தாளக்கட்டு

பொருளடக்கம்

முன்னுரை 14 - 18

இயல் – 1

நாடகம் பற்றிய (தென்னாசிய தென் கிழக்காசிய) அறிமுகமும் மட். மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றி இதுவரை வந்த ஆய்வு முயற்சிகளும் 19 - 72

நாடகமும் அரங்கும்

நாடகத்தின் தோற்றம்

மூவகை நாடக மரபு

தென்னாசிய தென் கிழக்காசிய நாடுகளும் இந்தியாவும்

சிங்கள நாடக மரபு

தென்னாசிய தென் கிழக்காசிய நாடக வளர்ச்சிப் போக்கினின்று பெறப்படும் சில முடிவுகள்

மட்டக்களப்பிற்குரிய பிரத்தியேக தன்மைகள்

தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாறு

மட். மரபு வழி நாடகம் சம்பந்தமாக எதிர்கொள்ளும் பிரச்சினைகள்

இயல் – 2

மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்பும் அங்கு நடைபெறும் நாடக அமிசங்கள் நிறைந்த சமயச் சடங்குகளும் 73 - 168

மட்டக்களப்பும் மக்களும்

மட்டக்களப்பு வரலாறும் சமூக அமைப்பும்

மட். சாதி அமைப்பு, வணக்க முறைகள்

சமயச் சடங்குகளும் நாடகமும்

மட். இல் இன்று வழக்கிலுள்ள நாடக அமிசம்

நிரம்பிய சமயச் சடங்குகள்

மண்டூர்க் கந்தசாமி கோயிலில் நடைபெறும் நாடக அமிசம் நிரம்பிய சமயச் சடங்குகள்

திரௌபதை அம்மன் கோயில் பாரதக் கதை நாடகச் சடங்கு

சன்னதம் கொண்டு ஆடாத நாடக அமிசம் கூடுதலாகவுள்ள சில சடங்குகள்

இயல் – 3

நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகட்கும் வளர்ச்சிபெற்ற தெ.மோ., வ.மோ. நாடகங்கட்கும் இடைப்பட்ட நாடகங்கள் 169 - 254

பறைமேளக் கூத்து

மகுடிக் கூத்து

(i) முதலாவது வகை மகுடிக் கூத்து

(ii) இரண்டாவது வகை மகுடிக் கூத்து

(iii) மூன்றாவது வகை மகுடிக் கூத்து

வசந்தன் கூத்து

இயல் – 4

மட்.இல் வழக்கிலுள்ள வளர்ச்சி பெற்ற தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்கள் 255 - 346

மட்.இல் இதுவரை ஆடப்பட்ட தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள்

கதைப் பொருள்

நாடகக் கட்டுக்கோப்பு

நாடக ஆரம்பம்

நாடக முடிவு

நாடகத்தின் நடுப்பகுதி

ஒரு நாடக நிகழ்ச்சி ஏனைய நாடகங்களிலும் இடம் பெறல்

இயல் – 5

மட். தென்மோடி, வடமோடி நாடக ஆசிரியர்கள் நாடகத்திற் கையாண்ட உத்திகளும் படைத்த பாத்திரங்களும் 347 - 408

மட். மரபுவழிநாடகப் புலவர் கையாண்ட உத்திகள்

நாடகங்களிற் தோன்றும் பாத்திர வகைகள்

பாத்திர வார்ப்பும் குறைகளும்

நாடக ஆக்கமும் குறைகளும்

இயல் – 6

தாளக்கட்டுக்கள், ஆட்டக் கோலங்கள் அடிப்படைத் தாளங்கள் 409 - 490

வ.மோ. நாடகத்திற்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

தெ.மோ. நாடகத்திற்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

ஆட்டமுறை

வ.மோ., தெ.மோ. நாடகங்களுக்கிடையே ஆட்ட முறையிற் காணப்படும் ஒற்றுமை வேற்றுமை

இயல் – 7

பாடல் வகைகள், ஆடை அணிகள், ஆடரங்கம் 491 - 558

மட்/ம.வ. நாடகங்களின் பாடல்வகை

தெ.மோ. நாடகங்களிற் கையாளப்படும் பா,பாவினம், பாவகை

வ.மோ. நாடகங்களிற் கையாளப்படும் பா, பாவினம், பாவகை

பாடல் வகையில் இரண்டிற்குமுள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமை

உடையமைப்பு

ஒப்பனை

ஆயுதங்கள்

அரங்க அமைப்பு

இயல் – 8

மட். மரபு வழி நாடகங்களின் வளர்ச்சிப் படி நிலைகளும் அவற்றின் குறைபாடு, நிலைபேற்றிற்கான காரணங்களும் 559 - 634

சாதி அமைப்பும் நாடக வடிவங்களும்

மட். இன் ஆரம்ப நாடக வடிவமான மகுடிக் கூத்து

அதை அடுத்து வந்த வசந்தன் கூத்து

வ.மோ., தெ.மோ. நாடகங்கள்

வெளியிலிருந்து வந்தமைக்கான சான்றுகள்

சமயச் சடங்குகட்கும், வசந்தனுக்கும்

தென்மோடிக்குமுள்ள தொடர்பு

சமயச் சடங்குகட்கும், மகுடிக்கும், வட மோடிக்குமுள்ள தொடர்பு

மட். மரபுவழி நாடக அரங்கு வளர்ச்சி குறைபாட்டிற்கும் நிலைபேற்றிற்குமான காரணங்கள்

முடிவுரை 635 - 640

நூல் அட்டவணை 641 - 652

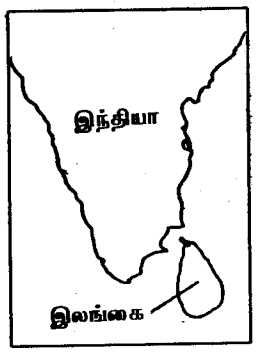
பின்னிணைப்பு 653 - 664

வரைபட விளக்கம்

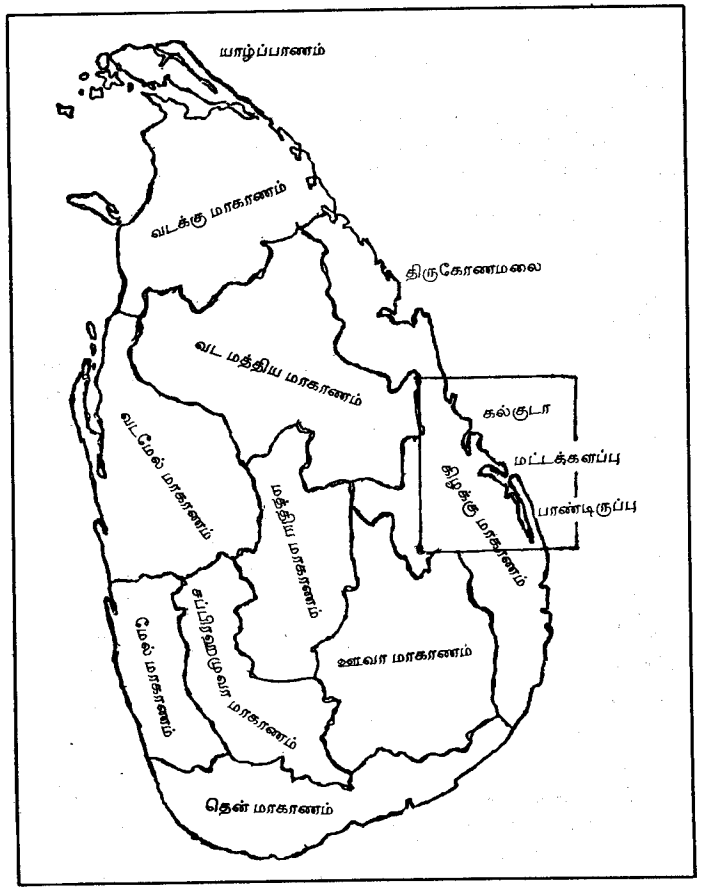
பேட்டி கண்ட பொது மக்கள் விபரம்

பேட்டி கண்ட அண்ணாவிமார் விபரம்

புகைப்படங்கள்



ஆய்வுக்கு
உட்படுத்தப்பட்ட
பிரதேசம்



முன்னுரை

'மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள்' என்பது இவ்வாய்வின் தலைப்பாகும். இத்தலைப்பின் கீழ் மட்டக்களப்பில் உள்ள நாடக அமிசம் கலந்த சமயச் சடங்குகள் தொடக்கம், அங்கு வளர்ச்சி பெற்றுக் காணப்படும் தென்மோடி வடமோடி நாடகங்கள் வரையுள்ள சகல நாடக வடிவங்களும், விவரணமாக கூறப்பட்டு ஆராயவும்பட்டுள்ளன.

ஆய்விற்கான காரணங்கள்

I. இதுவரை இத்தலைப்பின் கீழ் மட்டக்களப்பில் வழங்கி வரும் மரபுவழி நாடகங்கள் அனைத்தும் ஒரு பூரண ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்படாமையும்,

II. மட்டக்களப்பின் மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றி எழுதியும் பேசியும் வந்த இத்துறையில் ஈடுபாடு கொண்ட அறிஞரும் ஆர்வலரும் மட்டக்களப்பில் வளர்ச்சியுற்ற நாடக வடிவங்களான தென்மோடி வடமோடி நாடகங்களைப் பற்றிக் குறிப்பிட்ட அளவு ஆங்கு வழக்கிலுள்ள பறை மேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, மகுடிக் கூத்து ஆகியவற்றையும், நாடகம் சார் சமயச் சடங்குகளையும் பற்றிக் குறிப்பிடாமல் விட்டமையும்,

III. மட்டக்களப்பில் வழக்கிலுள்ள சமயச் சடங்குகளில் சிறப்பான நாடகத்தன்மைகள் காணப்படுவதுடன் வளர்ச்சியுற்ற மரபுவழி நாடகங்களான தென்மோடி வடமோடி கூத்தின் சில மூலக் கூறுகளைக் காணக்கூடியதாக இருப்பதும்,

IV. காலத்திற்குக் காலம் மட்டக்களப்பிற் குடியேறிய மக்களைப் பற்றியும், அவ்வண்ணம் குடியேறியோர் ஏற்கனவே மட்டக்களப்பில் இருந்த மக்களுடன் கொண்ட பண்பாட்டுத் தொடர்புகள் பற்றியும் இந்நாடக வடிவங்களும், நாடகக் கருக்களும் நிறையத் தகவல்களைத் தருகின்றமையும்,

V. கல்வெட்டுக்களிலும், இலக்கியங்களிலும் மாத்திரம் குறிப் பிடப்படும் பண்டைய தமிழ் நாடகங்களின் அளிக்கைத் (Performing) தன்மையை மட்டக்களப்பு நாடகங்களிற் காணக் கூடியதாயிருப்பதும்,

VI. ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் நாடகங்களின் தோற்றம் வளர்ச் சியை அறிய மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் மிகுந்த துணையாக இருப்பதும், இவ்வாய்வை மேற்கொள்வதற் கான பிரதான காரணங் களாகும்.

ஆய்வு

கற்குடா, மட்டக்களப்பு, பட்டிருப்பு ஆகிய தேர்தற் தொகுதிகளை உள்ளடக்கிய மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் வழக்கிலிருந்ததும் இருப் பதுமான நாடகம் பற்றிய விவரணமும், அவற்றின் வளர்ச்சிப் போக்கு களும், ஒன்றிலிருந்து ஒன்று, என்ன என்ன அமிசங்களைப் பெற்று வளர்ந்தன என்பதும், மட்டக்களப்புக்கு வெளியேயிருந்து வந்த நாடக வடிவங்கள் மட்டக்களப்பில் ஏற்கனவே இருந்த நாடக வடிவங்களுடன் இணைந்து எவ்வாறு மட்டக்களப்பிற்குரிய மரபுவழி நாடகங்களாயின என்பதும், இவ்வாய்வின் மையப் பொருள்களாக அமைந்துள்ளன.

சமூக இயக்கப்பாட்டிற்கும் சமூகப் பின்னணிக்கும் நாடகங்களுக்கு மிடையே அறாத் தொடர்பு உள்ளது என்பதும், சமயச் சடங்குகளில் இருந்து சமூக மாற்றம் காரணமாக நாடகம் பிறந்தது என்பதுமான கோட்பாடுகளை பொது விதிகளாக வைத்து இவ்வாய்வு நிகழ்த்தப் பட்டுள்ளது.

ஆய்விற்குரிய மூலகங்கள்

இவ்வாய்விற்குரிய மூலகங்களாக,

I. மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் ஆடப்பட்ட ஆய்வாளரால் திரட்டப்பட்ட கூத்து நூல்கள்,

II. தமிழ் நாட்டில் வெளியான தெருக்கூத்து நூல்கள் என்பன வற்றுடன்,

III. மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திலுள்ள அண்ணாவிமார், பூசாரி மார், கூத்தாடியவர்கள், விதானைமார், பொதுமக்கள் ஆகிய சிலரிடம் வினாக் கொத்து மூலமாகப் பெற்ற தகவல்களும்,

IV. மட்டக்களப்பின் சில கிராமங்களில் நடைபெற்ற கோயிற் சடங்குகளையும், மரபுவழி நாடகங்களையும் ஆய்வாளர் நேரிற் பார்வையிட்டபோது பெற்ற அவதானங்களும், பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளன.

நாடகம் என்பது மேடைக் கலையாகும். அளித்தற் தன்மையே (Performing) அதன் பிரதான அமிசம் என்ற கருத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு இம்மூலகங்கள் இவ்வாய்விற் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மட்/பிரதேசத்தில் ஒரு நாடகம் அளிக்கப்படும் முறையில் இடத்துக்கு இடம் வேறுபாடு காணப்படுகிறது. எனினும் அடிப்படையான பல அமிசங்களில் ஒற்றுமை காணப்படுகிறது. இவ்வடிப்படை அமிசங் களை வைத்தே இவ்வாய்வு நிகழ்த்தப்படுகிறது.

தென்மோடி வடிமோடிக்கூத்துக்களில் வழங்கும் தாளக்கட்டுக்கள், ஆட்டக் கோலங்கள் என்பன அடிப்படையில் ஒன்றாயினும் இடத்துக்கு இடம் அளிக்கும் தன்மையில் வேறுபடுவன. இம் மரபுவழி நாடகக் கலையில் ஆடல் இலக்கணங்கள் எழுத்தில் இல்லாதிருப்பதனாலும், பரத நாட்டியம் போல குரு-சிஷ்ய முறையில் நீண்ட காலம் வரன் முறைப்படி டயிலப்படும் மரபின்மையாலும், எல்லா அண்ணாவிமார் களுக்கும் எல்லா ஆட்டங்களும், தாளக் கட்டுக்களும் முழுமையாகத் தெரிந்திருக்கவில்லை என்பதை ஆய்வின்போது அறிய முடிந்தது.

அண்ணாவிமாரிடம் வினாக்கொத்துகள் மூலம் பெறப்பட்ட தகவல் களைக் கொண்டு மட்டக்களப்பு வடமோடி தென்மோடி நாடகங்களுக் குரிய ஆட்ட வடிவங்களையும், தாளக் கட்டுக்களையும் முழுமை யாகத் தரும் முயற்சியும் இவ்வாய்வில் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

தாளக் கட்டுக்கள் பற்றியும், ஆட்டமுறைமைகள் பற்றியும் சரியான தகவல்களைப் பெறுவது மிகச் சிரமமான முயற்சியாக இருந்தது. சரியான தகவல்களைப் பெறுவதற்காக ஒருவரை ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட தடவைகளும் பேட்டி காண வேண்டியுமிருந்தது. அதன் மூலம் அவர் கூறியது சரிதானா என்பதை உறுதி செய்யக் கூடியதாயிருந்தது. பல அண்ணாவிமார் அரைகுறையான தகவல்களையே தந்தனர். பலரின் கூற்றில் முழுமையின்மையை உணர முடிந்தது. சிலர் முழுமையான தகவல்களைத் தந்தனர். பலருடைய தகவல்களையும் ஒப்பிட்டு நோக்கியே மட்/தென்மோடி வடமோடி நாடகங்களுக்குரிய ஆட்டக் கோலங்களும், தாளக்கட்டுக்களும் இவ்வாய்விற் தரப்படுகின்றன. ஒரு தாளக் கட்டினை அல்லது ஆட்டக் கோலத்தினைப் பற்றிய தகவல் களை ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட அண்ணாவிமார் தந்தபோதும் முழுமை யாக அதனைத் தந்த அண்ணாவியார் பெயரே அடிக்குறிப்பிற் குறிப் பிடப்பட்டுள்ளது.

ஆய்வுப் பகுப்பு

இவ்வாய்வு எட்டு பிரதான இயல்களாக வகுக்கப்பட்டுள்ளது. முதலாவது இயலில் சமயச் சடங்குகளிலிருந்து நாடகம் பிறந்த

வரலாறு, ஆசிய நாடக மரபில் இவ்விதி காணப்படும் விதம், இந்தியா, தென்கிழக்காசிய நாடுகளையும், குறிப்பாக ஈழத்தையும் வெற்றி கொண்டபோது இந்தியாவின் நாடக மரபுகள் அவ்வப் பகுதிகளிலும் பரவியமை, பரவும் போது அவ்வப் பிரதேசங்கட்குரிய பண்புகளையும் பெற்றுக் கொண்டமை, ஈழத்தின் சிங்கள நாடக மரபு, சமயச் சடங்கு களினின்று அது வளர்ந்த விதம் ஆகிய கருத்துக்கள் தெரிவிக்கப் படுவதுடன் இவற்றை மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்கட்கும் பொருத்திப் பார்க்க வேண்டும் என்ற கருத்தும் கூறப்பட்டு மட்/மரபு வழி நாடகங்கள் பற்றி இதுவரை வெளிவந்த கருத்துக்களும், இவ் வாய்வின்போது ஆய்வாளரை எதிர்நோக்கும் பிரச்சனைகளும் விவரிக் கப்பட்டுள்ளன.

இரண்டாவது இயலில் மட்டக்களப்பின் நில அமைப்பு, நிர்வாகப் பிரிவு, அங்கு வாழும் மக்கள், அவர்களின் தொழில், அவர்களிடையே காணப்படும் சமூக அமைப்பு, மட்டக்களப்பின் வரலாறு, அதனடியாக எழுந்த சாதிப் பிரிவு, குடிமுறைகள், ஒவ்வொரு சாதிப் பிரிவுக்கு முரிய வணக்க முறைகள் என்பன கூறப்படுவதுடன், மட்டக்களப்பில் உள்ள சிறு தெய்வ வணக்கத்திற்குரிய ஒரு கோயில் அமைப்பு எவ்வாறு ம.ம.வ. நாடகங்களின் மூலக் கூறுகளைக் கொண்டுள்ளது என்பதும், அக்கோயில்களிலும், வீடுகளிலும் நடைபெறும் நாடகத் தன்மை நிரம்பிய சமயச் சடங்குகளும், அவை ஒன்றிலிருந்து ஒன்று பெற்ற வளர்ச்சியும் விபரிக்கப்படுகின்றன.

மூன்றாவது இயலில் சமயச் சடங்குகள் அல்லாத ஆனால் வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துப் போல முழுமையான வளர்ச்சி பெறாத நாடக வடிவங்களான பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, மகுடிக் கூத்து என்பன பற்றியும் அக்கூத்துக்களை ஆடுவோரின் சமூகப் பின்னணி பற்றியும் விவரிக்கப்படுகின்றன. இவற்றுள் மகுடிக் கூத்து இவ் ஆய்வாளரின் கண்டுபிடிப்பாகும். இதுவரை யாரும் இது பற்றி எழுதினாரல்லர். இவ்வியலுள் மகுடிக் கூத்தின் வகைகளும், கதைப் பொருள்களும் கூறப்படுவதுடன், அவற்றின் மேடை அமைப்பு ஆட்டக் கோலங்கள் என்பன, சிறப்பாக வரை படங்கள் மூலம் விளக்கவும் படுகின்றன.

நான்காவது இயலில் மட்டக்களப்பின் வளர்ச்சி பெற்ற மரபு வழி நாடகங்களாகக் கருதப்படும் நாடகங்கள் பற்றிய அறிமுகம் தரப் படுவதுடன் இதுவரை மட்டக்களப்பில் ஆடப்பட்ட வடமோடி, தென் மோடி நாடகங்களின் எண்ணிக்கையும் தரப்பட்டு அவற்றின் கதைப் பொருள், அதற்கான மூலங்கள் கூறப்பட்டுள்ளன.

அத்தோடு ஐந்து தென்மோடி நாடகங்களையும், ஐந்து வடமோடி நாடகங்களையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்களின் அமைப்புமுறை, அதன் ஆரம்பம், முடிவு, மத்தி ஆகியன அமையும் விதம், ஒரு நாடக நிகழ்ச்சி மற்றைய நாடகத்தில் அமையும் தன்மை என்பனவும் விளக்கப்படுகின்றன.

ஐந்தாம் இயலில் தென்மோடி வடமோடி நாடகங்களில் நாடக ஆசிரியர்கள் கையாளும் உத்திகள், அதற்கான காரணங்கள், இவ்விரு வகை நாடகங்களிலும் தோன்றும் பாத்திரங்கள், அவற்றின் வகை கள், குணாதிசயங்கள் என்பன கூறப்படுவதுடன் பாத்திரவாக்கத்திற் காணப்படும் குறைபாடுகளும் ஆராயப்படுகின்றன.

ஆறாவது இயல் இவ்வாய்வின் பிரதான இயலாகும். இவ்வியலுள் மட்டக்களப்பின் தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்களிற் கையாளப்படும் தாளக்கட்டுக்களும், ஆட்டக் கோலங்களும் விளக்கப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு நாடக வடிவத்திற்குமுரிய தாளக்கட்டுக்கள் அவற்றின் வகைகள் என்பன விவரிக்கப்படுவதுடன் அவர்கள் ஆடும் ஆட்டக் கோலங்கள் வரைபடங்கள் மூலமாக விளக்கவும் படுகின்றன. ம.ம.வ. நாடகங்களின் தாளக்கட்டுகளை முழுமையாகத் தரும் முதன்முயற்சி இதுவாகும். அத்துடன் வரைபடங்கள் மூலமாக அவற்றை விளக்க எடுக்கும் முதன் முயற்சியும் இதுவேயாகும். இவ்வியலில் இரு நாடக வடிவங்களுக்குமிடையே ஆட்ட முறைமையிற் காணப்படும் ஒற்றுமை வேற்றுமைகளும் ஆராயப்படுகிறது.

ஏழாவது இயலில் ஐந்து வடமோடி நாடகங்களையும், ஐந்து தென்மோடி நாடகங்களையும் ஆதாரமாகக் கொண்டு இவ்விரு நாடகங்களிலும் கையாளப்படும் பா, பாவினம், பாவகைகள் பற்றி ஆராயப்படுகின்றன. அவற்றின் யாப்பமைதி, அவை கையாளப்படும் சந்தர்ப்பங்கள் என்பன விளக்கப்படுவதுடன் இரு மோடிகளுக்கும் இடையே இவற்றைக் கையாள்வதிற் காணப்படும் ஒற்றுமை வேற் றுமைகளும் கூறப்படுகின்றன. அத்தோடு இவ்வியலில் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்தர் அணியும் ஆடை அணிகள், புனையும் ஒப்பனை, கையாளும் ஆயுதங்கள், நாடகமாடும் மேடை அமைப்பு என்பன வரைபடங்கள் மூலம் விளக்கப்படுகின்றன.

எட்டாவது இயலில் இதுவரை கூறப்பட்ட நாடக வடிவங்களுக்கும் மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்புக்குமுள்ள தொடர்பு கூறப்படுவதுடன் மகுடிக் கூத்து சமயச் சடங்கினின்று பிரிந்து வளர்ந்த விதமும், சமூகத்தின் உயர் நிலையிலிருந்தோரால் ஆடப்பட்ட இம்மகுடிக் கூத்து தாழ் நிலையிலுள்ளோர் மத்தியில் வந்தமையும் விளக்கப்படுகிறது.

அத்துடன் தென்மோடி, வடமோடி, வசந்தன் கூத்துக்களின் உற்பத்தி நிலம், அவை மட்டக்களப்பிற்கு வந்தவிதம், மட்டக்களப்பில் ஏற் கனவே இருந்த நாடக வடிவங்களிலிருந்து வந்து சேர்ந்த இக் கூத்துக் கள் பெற்ற அமிசங்கள், என்பன விளக்கவும், ஆராயவும் பட்டு ஏனைய நாடக வடிவங்களைவிட தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்கள் மட்டக் களப்பில் நிலை பெற்றமைக்கும் புகழ் பெற்றமைக்குமான காரணங்கள் ஆராயவும் படுகின்றன.

முடிவுரையில் இவ்வாய்வின் சுருக்கம் தரப்படுகிறது. நூல் அட்ட வணையில் இவ்வாய்விற் பயன்படுத்தப்பட்ட மூல நூல்கள், துணை நூல்கள், கட்டுரைகள், அவை வெளியான சஞ்சிகைகள் பற்றிய விபரங்கள் தரப்படுகின்றன.

பின்னிணைப்பில் கள ஆய்வு கண்டோரார் விபரங்கள், தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்கள் சம்பந்தமான புகைப்படங்கள் பற்றிய விபரங்கள், புகைப்படங்கள் என்பன தரப் பட்டுள்ளன.

ooo

இயல் – 1

நாடகம் பற்றிய (தென்னாசிய, தென்கிழக்காசிய) அறிமுகமும் மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்கள் பற்றி இதுவரை நடைபெற்ற ஆய்வு முயற்சிகளும்

(1) நாடகமும் அரங்கும்

நாடகம் அவைக்கு ஆற்றப்படும் கலைகளுள் (Performing Arts) ஒன்றாகும். அவைக்கு ஆற்றப்படுகையில் பார்ப்போனின் சராசரி அறிவுக்கு அக்கலை விளங்கக்கூடியதாயிருத்தல் வேண்டும். ஒரு நாடகம் எழுதப்படுவதாலோ பாடப்படுவதாலோ நாடகம் ஆகாது. அது அரங்கிலே நடிக்கப்படவும் வேண்டும். நாடகம் என்பது நிகழ்த்திக் காட்டப்படுவது.[1] அது நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் இடமே அரங்கு என அழைக்கப்படுகிறது. அரங்கு இன்றி நாடகம் இல்லை. அரங்கின் ஊடாகவே நாடகம் அவையை அடைகிறது.

அரங்கு என்பது நாடக நிகழ்ச்சி கட்புலனாக முகிழ்த்து எழும் இடத்தைக் குறிக்கும். இது பார்ப்போரிலும் உயர்ந்த மேடையாகவோ, அல்லது பார்ப்போருக்குச் சம தளமான ஒன்றாகவோ அல்லது பார்ப்போரிலிருந்து தாழ்ந்த இடமாகவோ இருக்கலாம்.[2] அரங்கு முக்கியமாக அமைவதனால் நாடக இலக்கிய வரலாற்றைவிட அரங்கு வரலாறு நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை முக்கிய இடம் பெறுகிறது.

பார்ப்போருக்குச் சமதளமாக அமைந்த வெட்டவெளி அரங்கு முதல் சற்று உயரமாக அமைக்கப்பட்டு பார்வையாளர்கள் வட்டமாக உட்கார்ந்து பார்க்கும் வட்டக்களரிக்கூடாகப் பார்வையாளரை நான் காவது மேடையாக வைத்துப் பார்க்கும் நவீன வசதிகள் பொருந்திய இன்றைய படச் சட்ட அரங்கு (Picture Framing Stage) வரை அரங்கு எத்தனையோ வளர்ச்சிகளை வரலாற்றுப் போக்கிற் கண்டுள்ளது. இன்றும் பல்வேறுபட்ட அரங்குகளை தன்னகத்துள் கொண்டு விளங்கும் நாட்டுக்கு இந்தியா நல்ல உதாரணமாகும்.

கேரளத்தின் சமயச் சடங்கான பகவதி ஆட்டம், வங்காளத்தின் சாஜ நடனம் ஆகியன சமதளமான அரங்கில் நடைபெறுகின்றன. குஜராத் பாவி நாடகம் சமதள வட்டத்தில் (Ground Level Circle) நடை பெறுகிறது. வங்காள யாத்ரா நாடகம் 16அடி சதுர மேடையில் நடை பெறுகிறது. சமயச் சடங்கும் நாடகமும் இணைந்த ராமலீலா பன்முக (Multiple) அரங்கில் நடைபெறுகிறது. தமிழ் நாட்டுத் தெருக்கூத்து கோயில் வீதியிலும் தெருவோரத்திலும் ஆடப்படுகிறது. இன்றைய இந்திய நவீன நாடகங்கள் வசதிகள் பொருந்திய நவீன படச்சட்ட அரங்குகளில் மேடையேறுகின்றன என்று பல்வந்கார்க்கி 'Folk Theatre of India' எனும் தமது நூலில் விபரித்துள்ளார்.[3]

இந்நாடகங்கள் அனைத்தும் ஒரே தரத்தினவல்ல. பல்வேறுபட்ட வளர்ச்சி நிலைகளிலுள்ளவை. வளர்ச்சி நிலைக்கு ஏற்ப பல்வேறுபட்ட அரங்குகளில் நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

ஈழத்திலும், தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் இந்தியாவிலுள்ளதைப் போன்றே பல்வேறு வளர்ச்சி நிலைகளிலுள்ள அரங்கு வகைகள் உள்ளன. சிங்கள மக்கள் மத்தியில் வழங்கும் சமயச் சடங்கான தொய் யிலாட்டம் கிராமப் புறங்களில் சமதள அரங்கிலும்[4] மட்டக்களப்பில் தமிழ் மக்கள் கூத்தான வட மோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்கள் உயரமாக அமைக்கப்பட்ட வட்ட மேடையிலும்[5] நடைபெறுகின்றன. மலேசியாவின் பாரம்பரிய நாடகமான Mayang 8 அடி உயரத்தில் அமைந்த முப்பக்கமும் பார்வையாளரைக் கொண்ட அரங்கில் நிகழ்த் தப்படுகிறது.[6]

இவ்வண்ணம் பல்வேறு வடிவங்களை அரங்கு பெற்றிருந்த மைக்கு அவ்வந் நாட்டுச் சமூக கலாசார பின்னணிகளே காரணங் களாயமைகின்றன. சமயச் சடங்கு நிலையில் சமதளமான இடங்களில் நிகழ்த்தப்பட்ட நடனங்கள் அதற்கான சூழல் மறையும் காலத்தில் உயர்ந்த மேடையில் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. பொருளியல் வளர்ச்சி, சமூக வளர்ச்சி காரணமாக இவ்வரங்கில் பல மாற்றங்கள் ஏற்படு கின்றன.

நாட்டில் வாழும் சமூகங்களிடையே ஏற்படும் அகப்புற வளர்ச்சி காரணமாகவே அரங்க அமைப்புகளிலும் மாறுதல்கள் ஏற்படுகின்றன. எனவே தவிர்க்க இயலாதவாறு அரங்கின் வரலாறு, சமூக வரலா றாகவும் அமைந்துவிடுகிறது.

தமிழ் நாடகங்கள் பற்றி எழுதியோருட் பலர் அரங்கவியல் வாயிலாக அன்றி நூல்கள் வாயிலாகவே நாடக வளர்ச்சி பற்றி

ஆராய்ந்துள்ளனர். அவர்கள் அனைவரும் அடியார்க்கு நல்லாரின் சிலப்பதிகார உரை, யாப்பருங்கல விருத்தியுரை, பேராசிரியரின் தொல்காப்பிய உரை ஆகியவற்றைக் கொண்டு பழந் தமிழ் நாடக நூல்கள் இருந்தன என்று நிறுவ முயன்றனர். மயிலை சீனி வேங்கடசாமி தமது மறைந்துபோன தமிழ் நூல்கள் என்ற நூலில் 24 மறைந்த தமிழ் நாடக நூல்கள் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றார். இவற்றுள் 16 நூல்கள் நாடக இலக்கணம் பற்றிக் கூறுபவை. ஏனைய 8 நூல்களுள் 5 நூல்கள் 17ம் நூற்றாண்டுக்கும் பிந்தியவை.[7]

இவர்கள் இலக்கியப் பாரம்பரியத்தை அறிவதற்குப் பிரயோகித்த அணுகு முறையை நாடகப் பாரம்பரியத்தை அறியப் பிரயோகித்தனர். இலக்கிய நூல்களின் துணை கொண்டும் தமிழ் இலக்கியங்களில் வரும் நாடகங்கள் பற்றிய குறிப்புகள் கொண்டும் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியை நிறுவ முயன்றனர். இதனால் அரங்கு பற்றிய ஆராய்ச்சி கள் குறைந்து இலக்கிய நூல் ஆராய்ச்சியாகவே தமிழ் நாடக ஆராய்ச்சி மாறியுள்ளது. சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுக் காதைக்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதிய உரையை மூலமாகக் கொண்டு அரங்கு பற்றிப் பலர் கூற முனைந்தனர். நாடகம் ஆடும் அரங்கத்தின் மூவகைத் திரைகள் பற்றியும் அரங்கத்தின் அலங்காரம் பற்றியும் இவர்கள் குறிப்பிட்ட போதும்[8] அதன் தொடர்ச்சியான வளர்ச்சி பற்றியோ அவ்வரங்கத் திற்கும் சமூகத்திற்குமிடையே இருந்த தொடர்பு பற்றியோ ஆராய்ந் தாரில்லை.

இவ்வாராய்ச்சியிலீடுபட்டோருட் பெரும்பாலோர் நாடக ஆராய் வாளர்கள் அல்லர். இலக்கிய ஆய்வாளர்களே. அரங்கு பற்றிய ஆராய்ச்சியின்மைக்கு அதுவும் ஒரு காரணமாகும். ஆராய்வாக அன்றி விவரணமாக தம் கால அரங்கு வகைகளையும், தாம் அறிந்த தமக்கு முந்திய காலத் தமிழ் நாட்டு அரங்கு வகைகளையும் டி. கே. சண்முகம்[9], பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆகியோர் தம் நூல்களிற் குறிப் பிட்டுள்ளனர்.[10] அரங்கியலோடும் தமிழ்ச் சமூக வளர்ச்சிப் போக் கோடும் இணைத்து தமிழ் நாடகத்தின ஆரம்ப நிலையை நோக்கிய முதல் ஆய்வாளர் கா. சிவத்தம்பி யாவார்.[11] இத்தகைய ஆய்வுமுறை தமிழில் இன்று ஆரம்ப நிலையிலேயே உள்ளது.

நாடக மென்பது பல கலைகளையும் தன்னுள் அடக்கிய ஒரு கலையாகும்.

This complexity has led many to it a mixed art since it combines the written word of the literary artist; the scenic background of

the architect and painter, the speech and movement of the actor, the music of the composer and the dance patterns of the choreographer.[12]

இளம்பூரணர் தொல்காப்பியம் 56ஆம் சூத்திரத்திற்கு உரை எழுதியபோது நாடகம் பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகிறார். 'நாடகமாவது சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்.'[13]

ஒரு சமூகத்தில் தனித்தனியாக வளரும் கலைகள் அனைத்தும் மையப்படுத்தப்படும் இடம் நாடக அரங்காகும். பல கலைகளையும் தன்னுட் கொண்டதாகவும் பல சுவைகளைத் தன்னுள் அடக்கியதாகவும் சமூக நிறுவனமாகவும் நாடகம் அமைந்தமைக்கான காரணம், அதன் பிறப்பிலேயே தங்கியுள்ளது. கலைகளின் கருப்பை சமயச் சடங்குகளாகும். நாடகமும் அங்குதான் உருவாகியது.

நாடகம் பயிலப்படும் நிலையில் அது முழுக்க முழுக்க ஒரு சமூக நிறுவனமாகவேயுள்ளது. நாடகம் போடப்படுவதற்கும் ஒரு சந்தர்ப்பம் தேவை. பெரும்பாலும் முழுச் சமூகமும் ஈடுபடும் சந்தர்ப்பமாகவே அது இருக்கும். பாரம்பரிய நாடுகளில் அது மதச் சூழலாகவே இருக்கும். இச்சூழலில் ஆடப்படாத இடங்களில் எல்லாம் நாடகத்திற்குப் போவது என்பது சமூக நடவடிக்கையாகவேயுள்ளது. எனவே நாடகத்தை ஒரு சமூக நடவடிக்கை என்ற நிலையிலும் ஆராய வேண்டியது அவசியமாகின்றது.

எனவே வெறும் இலக்கிய ஆராய்ச்சி மட்டும் தமிழ் நாடகத்தை முழுமையாக விளங்கிக் கொள்ள வைக்காது. நாடகத்தின் தோற்றம், வளர்ச்சி பற்றிய பொதுவான கோட்பாடுகளை விளங்கிக் கொள்ளுதல் மூலம் தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம் வளர்ச்சியையும் - அதன் பின்னணியில் மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களின் தோற்றம் வளர்ச்சியையும் - அதன் பின்னணியினையும் புரிந்து கொள்ள முடியும்.

(2) நாடகத்தின் தோற்றம்

கரணங்களினடியாக நாடகம் உருவாகியது எனவும், மனிதனிடம் இயல்பாகவே ஒன்றைப் பிரதி செய்யும் பண்பு இருப்பதனால் அவன் மனித நடவடிக்கைகளையும், தெய்வ நடவடிக்கைகளையும் பிரதி செய்யமுற்படுகையில் நாடகம் உருவாகியது எனவும், இறைவனே நாடகத்தைத் தோற்றுவித்தான் எனவும், நடனத்திலிருந்தே நாடகம் உருவாகியது எனவும் நாடகத் தோற்றம் பற்றிப் பல்வேறு கொள்கைகள் இன்று நிலவுகின்றன. இன்று, பொதுவாகப் பலராலும் ஏற்கப்படும்

கொள்கை சடங்குகளினடியாக நாடகம் உருவாகியது என்னும் கொள்கையே.

வேட்டையாடி வாழ்ந்த புராதன மனிதர் வேட்டைக்குப் போகு முன்னர், ஒரு நடனத்தை நிகழ்த்தினர். சிலர் வேட்டையாடுபவர்களாகவும், சிலர் வேட்டையாடப்படும் மிருகங்களாகவும் தம்மை ஒப்பனை செய்து கொண்டனர். வேட்டை ஆடுதலை அபிநயித்தனர். மிருகங்களைப் போல வேடமணிந்தவர்களைக் கொல்வது போல அபிநயிப்பதனால் வேட்டையில் அதிக மிருகம் கிடைக்கும் எனப் புராதன மனிதர் நம்பினர். காலப் போக்கில் இந்த அபிநயம் ஓர் ஒழுங்கமைப்பைப் பெற்றது. சில அசைவுகளை, நிலைகளைப் பெற்றது. இவ்வாட்டமே காலப்போக்கில் ஓர் ஒழுங்கான நடனமும் அமையிற்று.

"புராதன காலச் சடங்குகளின் இயல்பை அதன் மிகப் பரந்த வடிவங்களில் ஒன்றான பாவனை நடனத்தை (Mimetic Dance) ஆய்வதன் மூலமாக நாம் விளங்கிக்கொள்ளலாம்" என்பர்[14] ஜார்ஜ் தோம்சன். இப் போலச் செய்தல் எனும் பண்பை மனிதன் தனது குரங்கு மூதாதையர்களிடமிருந்து பெற்றான் எனக் கூறும் இவர், "இனக்குழு வாழ்க்கையில் மனிதர் தம் குலமரபுச் சின்னங்களில் அவை தாவரமாகவோ விலங்காகவோ இருந்தால் அவற்றின் வளர்ச்சி, அவற்றைச் சேகரித்தல், அவற்றின் சிறப்புப் பழக்க வழக்கங்கள் சில நேரங்களில் அவற்றைப் பிடிக்கும் முறைகள் கொல்லும் முறைகள் ஆகியன பற்றிக் கூத்துப் பாணியில் (Dramatically) வெளிப்படுத்துகின்றனர்" என்கிறார்.[15]

இதே சடங்கை பூமியிடமிருந்து உணவு பெறவும் மனிதர் பிரயோகித்தனர். இதனடியாகச் சில நடனங்கள் உருவாயின. மழை பெய்யவும், சூரியன் பிரகாசிக்கவும் செய்ய இம் மந்திர முறைகளைக் கையாண்டனர். வல்லமை பெற்ற ஆவிகள் மலைகளின், ஆறுகளின் ஆகாயத்தின் பின் உறைகின்றன என்று எமது புராதன மனிதர்கள் எண்ணினார்கள். மழை பெய்யவும், காற்று வீசவும், பூமி நடுங்கவும், மரங்கள் அசையவும் வைப்பன இவ் ஆவிகளே என எண்ணிய மனிதர் அவற்றை வசப்படுத்த மந்திரங்களைப் பிரயோகித்தனர். ஆவிகளைப் புனித ஆவிகள் என்றும், கெட்ட ஆவிகள் என்றும் பிரித்தனர். ஆவிகள் போல அபிநயித்தனர். இதனைத் தனி ஒரு மனிதன் செய்யவில்லை. முழுக் குழுவுமே இத்தகைய சடங்குகளில் ஈடுபட்டது.[16]

"பயிர் வளர்தலை நடனமாக ஆடிக் காண்பிப்பதன் மூலம் பயிரை வளர்த்துவிட முடியுமென நடனம் ஆடுபவர்கள் நம்பினர். இதுதான் புராதன காலத்தின் மந்திரத்தின் அடிப்படையாகும்."[17]

இத்தகைய சடங்குகளே கலைகளுக்கு அடிப்படையாக அமைந்தன. இசை, செய்யுள், ஓவியம் தீட்டல், சிற்பம் போன்ற கலைகள் பாவனை நடனத்தினின்றும் தோன்றிய ஏனைய கலைகளாம்..... "பழங் கிரேக்கத்தில் இத்தகைய கலைகள் சடங்குகளினின்றே முதலிற் தோன்றின. அங்கே இன்றளவும் கூட கலைகளில் மந்திரத் தொடர்பான தடயங்கள் ஒட்டிக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம்."[18]

தன் வாழ்க்கைப் போரில் இயற்கைச் சக்திகளையும் பருவகால மாற்றங்களையும் தன் வயப்படுத்த மனிதன் கையாண்ட சில நடை முறைகளே சடங்குகளாயின. ஒரு குழுவில் எவன் இதனை முன் னின்று செய்தானோ அவன் மதகுருவானான். இம்மதச் சடங்குகளில் நாடகத்தின் மூல வித்துக்களைக் காண முடிகிறது. பண்டைய மதகுரு இயற்கை கடந்த சக்தியாக, தன்னைக் காட்ட முகமூடி அணிந்து கொண்டான். வேட்டையாடுதல் போன்ற சில விடயங்களை அபிநயித் தான். அச்சந்தர்ப்பத்தில் மதகுருவே நடிகனாகவும் இருந்தான்.

தாம் அறியாத தம்மை இயக்கிய மர்மச் சக்திகளைப் பற்றிய விளக்கங்கள் பண்டைய மனிதர்களின் கற்பனைகளுக்கும் ஏற்ப உரு வாயின. சடங்குகளினடியாகச் சில கதைகள் பிறந்தன.[19] இனக் குழு வின் மரபுகளும் கட்டுக் கதைகளாக வெளிப்பட்டன. காலப் போக்கில் இவையே ஐதீகங்களாயின. இவ் வைதீகங்கள் பெறுமதி வாய்ந்த கதைகளை உருவாக்கின. இக்கதைகளே நாடகங்களுக்குக் கருக் களாகவும் அமைந்தன.

"The skill of the actor seemed to the tribe to have divine origin naturally, therefore the actor began to arrogate to himself the function of the priest and evolved a symbolism and a technique of which he was the unique custodian playing to them as well as interceding on their behalf to the gods, and he felt the treble thrill of creating something in himself which was other than himself communicating it to the audience and to the gods." [20]

காலப்போக்கில் மதகுருவாகவும், நடிகனாகவும் ஒருவனே இருந்த நிலைமாறி மதகுருவின் பணியை ஒருவனும், நடிகனின் பணியை இன்னொருவனும் செய்யும் நிலை ஏற்பட்டது. இத்தகைய சமயச் சடங்குகளினடியாகவே நடிகன் (Hero) உருவானான்.

பண்டைய சமூகத்தின் உழைப்பு, மதம், அரங்கு என்பன வேறு பட்டதாக இருக்கவில்லை. மனித வளர்ச்சிப் போக்கில் இவை வெவ் வேறாயின. மனிதன் நிலையான வாழ்வை ஆரம்பித்ததும், உணவு

சேகரிக்கும் நிலையினின்றும் உணவு உற்பத்தி நிலைக்கு மாறியதும் அவன் வாழ்வு உத்தரவாதமாகியது. உறுதியானது. மதகுருவாகவும், நடிகனாகவும் ஒருவனே இருந்த நிலை மாறி மத குருவின் பணியை ஒருவனும் நடிகன் பணியை இன்னொருவனும் செய்யும் நிலை ஏற்பட்டது. மதச் சடங்குகளினின்று நாடகம் பிரியத் தொடங்கியது. பின்னர் அதுவே கலையாகியது. சமூகப் பிரிவுகள் தோன்ற நாடகத்தை நடிக்கும் தனி ஒரு பிரிவினரும் சமூகத்தில் உருவாயினர். தனி ஒரு மரபினர் கைக்குள் வந்த நாடகம் நுணுக்கமான வளர்ச்சிகளைப் பெற்றது. நடிகன் தம்மை ஆட்சி புரிந்த தலைவர்களின் தேவைகளை நிறைவேற்றுபவனானான். ஒவ்வொரு நாட்டினதும் சமூக வளர்ச்சிக்கும் காலதேச வர்த்தமானங்களுக்கும் ஏற்ப நாடகங்கள் உருவாக்கம் பெற்றன.

தமக்குள் நாடகத்தின் அம்சங்களைக் கொண்டிருக்கும் சமயச் சடங்குகளிலிருந்தே popular Dramaக்கள் தோன்றக்கூடும். எல்லாச் சமயச் சடங்குகளும் நாடகம் ஆகிவிடுவதில்லை. அதற்கென ஒரு சமூகப் பின்னணியும் உருவாக வேண்டும். குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்கு அனைத்துச் சமுதாயத்துக்குப் பொதுவானதாகவும், சமூக உறுதிப் பாட்டைத் தருவதாகவும் அமையும் பொழுதே நாடகம் தோன்றமுடியும். இவற்றைப் பற்றியும் கிரேக்க நாடகம் சமய அடிப்படையினின்று எப்படிப் பொழுதுபோக்குக் கலையாக மாறியது என்பது பற்றியும் ஜேன் ஹரிசன் Ancient Art and Ritual என்னும் நூலில் தெளிவாக விளக்கியுள்ளார்.[21]

3) மூவகை நாடக மரபு

இவ்வண்ணம் சமயச் சடங்கினடியாகத் தோன்றி இன்றுவரை பெருவளர்ச்சியடைந்துள்ள நாடக மரபினை மூன்று வகையினதாக வகுக்கலாம்.

அவையாவன:-

1. ஐரோப்பிய நாடக மரபு
2. ஆப்பிரிக்க நாடக மரபு
3. ஆசிய நாடக மரபு

இவற்றுள் ஐரோப்பிய நாடக மரபு பற்றித் தெளிவான தகவல் களைக் கூறும் நூல்கள் நிறைய வெளியாகியுள்ளன. அம்மரபில் தோன்றிய நாடக இலக்கியங்கள், இடிபாடடைந்த அல்லது அவற்றி னடியாகத் தோன்றிய அரங்கு வகைகள், அவை சம்பந்தமாக நடந்த

தொடர்ச்சியான ஆய்வுகள் என்பன பிண்டப் பிரமாணமாகக் கிடைப் பதனால் ஐரோப்பிய நாடக மரபின் வளர்ச்சி பற்றித் தெளிவான, விரிவான ஆராய்வுகளை மேற்கொள்ள அறிஞர்களால் முடிந்துள்ளது. எனினும் மேற்கு நாடுகள் பெற்ற வேகமான வளர்ச்சி காரணமாக அவர்களின் நாடக மரபு புராதன பண்புகளிலிருந்து பல படிகளைத் தாண்டி வளர்ந்துவிட்டமையினால் நாடகத்தின் புராதன வடிவங்களை நடைமுறையிற் காண்பதற்கும் ஆராய்வதற்கும் ஐரோப்பிய ஆராய் வாளர்கள் வளர்ச்சி பெறாத சமூகங்களையோ, நாடுகளையோ தான் நாடவேண்டியுள்ளது.

ஐரோப்பா வளவு பொருளியல் மாற்றங்களோ சமூக மாற்றங்களோ ஏற்படாத கண்டங்களாக ஆசியாவும், ஆப்பிரிக்காவும் உள்ளன. இவற்றுள் ஆப்பிரிக்க நாடக மரபு பற்றி இன்னும் தெளிவாக ஆராயப் படவில்லை. காரணம், இன்னும் அங்கு சமயச் சடங்கு நிலையிலேயே நாடகம் உள்ளது. மேற்கு மயமாக்கம், நவீனவாக்கம் காரணமாக ஆபிரிக்காவின் சில பகுதிகளில் குழு வாழ்க்கை (Tribal) முறை சிதையவில்லை. எனவே நாடகத்தின் புராதன வடிவங்களை இன்றும் அங்கு காணமுடிகிறது. ஐரோப்பிய வருகையின் பின்னர் தான் அங்கு சில மாற்றங்கள் ஏற்படத் தொடங்கின. ஐரோப்பிய மரபிலமைந்த சில நாடகங்கள் இன்று ஆப்பிரிக்க மக்கள் மத்தியில் நடிக்கப் படினும் சமயச் சடங்குகளே அங்கு பிரதானம் பெறுவதால் சடங்கு களினின்றும் கலையாக நாடகம் வளர்ந்த ஒரு மரபினை அங்கு காண முடியா துள்ளது.[22]

ஆசியாவின் நிலை வேறானது. ஆப்பிரிக்காவைப்போல் புராதன கூட்டு வாழ்க்கை குழு வாழ்க்கை நிலையிலோ, ஐரோப்பாவைப் போல மிக முன்னேறிய பழமையான வாழ்க்கை முறைகள் தகர்ந்த நிலை யிலோ அன்றி புராதன வாழ்க்கையையும் நவீன வாழ்க்கையையும் அருகருகேயுடைய கண்டமாக விளங்குகிறது ஆசியா. செழுமையான கலாசார பாரம்பரியத்தையுடைய நாடு ஆசியா. ஆசியாவின் கிழக்கி லுள்ள சீனாவும், தூரகிழக்கிலுள்ள ஜப்பானும் தெற்கிலுள்ள இந்தியா வும் மேற்கிலுள்ள அரேபியாவும் உலக வரலாற்றிலே தமக்கெனத் தனித்துவமான வரலாற்றையும் நாகரிகத்தையுமுடையவை என ஏற்கப் பட்ட முக்கியமான நாடுகளாகும். ஆசிய நாடுகளின் இயற்கை அமைப்பும், பொருளியல் தன்மைகளும் அவற்றிற்கெனத் தனித்துவம் மிக்க வாழ்க்கை முறையினையும், கலாசாரப் பண்புகளையும் அளித் துள்ளன. ஆசியாவுக்கேயுரிய தனித்துவமான சில கட்டிடக்கலை முறைகள் உருவாகியுமுள்ளன.[23]

ஜப்பானிய மக்கள் மத்தியில் வழங்கும் கபுகி, நோ, சீனாவில் வழங்கும் சீன மக்களின் மரபுவழி நாடகமான சீன ஒபேறா, இந்தியா வில் வழங்கிய தொல்சீர் மரபு நாடகங்கள், இன்று வழக்கிலுள்ள செழுமையான கிராமிய நாடகங்கள், தென் கிழக்காசியாவின் வயாங், ஆசிய நாடுகளுக்கே பொதுவாகவுரிய பொம்மலாட்டம் ஆகிய மரபுவழி நாடகங்களைத் தன்னுட் கொண்டு விளங்குவது ஆசியா. இந்நாடகங் கள் ஐரோப்பிய நாடக மரபினின்றும் மாறுபட்டவை. வித்தியாசமான அமிசங்களையுடையவை.

வளர்ச்சி பெற்ற சில நாடக வடிவங்களை ஆசியா கொண்டிருந் தாலும் சமயச் சடங்குகளினின்று முற்றாக விடுபடாத நாடகங்களை யும், நாடகத் தன்மையுடைய சமயச் சடங்குகளையும் இன்றும் ஆசியாவின் பல பகுதிகளிலும் காணமுடிகிறது. இதற்குக் காரணம் ஆசியாவிற் காணப்படும் சமனற்ற பொருளாதார சமூக வளர்ச்சியே. சமனற்ற இவ்வளர்ச்சியை நாடகங்களிலும் காணமுடிகிறது. இந்தியா வில் குழு நிலையில் வாழ் (Tribal) சமூகங்களும் நன்கு வளர்ச்சி யடைந்த சமூகங்களும் அருகருகே காணப்படுகின்றன. தென் கிழக் காசியாவிலும் இந்நிலையுண்டு; ஈழத்திலும் இவ்வாறே.

ஒவ்வொரு சமூகமும் தமக்கெனத் தனித்துவமான சமயச் சடங்கு களைக் கொண்டுள்ளன. நாடக வடிவங்களையும் கொண்டுள்ளன. இதனால் சமயச் சடங்குகள், சமயச் சடங்கு சார்ந்த நாடகங்கள் என நாடகத்தின் சகல மட்ட வளர்ச்சிகளையும் ஆசிய நாட்டில் - சிறப்பாகத் தென்னாசிய நாடுகளிற் காணமுடிகிறது. இதனால் நாடக வரலாற்றில் அடிமுடி தேட முனைவார்க்கும், ஆராய்ச்சியாளருக்கும் ஆசிய நாடகங் களின் ஆய்வு பெறுமதி வாய்ந்த ஆய்வாக உள்ளது.

மேலைப் புலத்தினர் ஆசிய நாடுகளைக் குடியேற்ற நாடுகளாக்கிய கடந்த நூற்றாண்டுகளிற்தான் ஆசிய நாடகங்கள் பற்றிய அக்கறை மேற்கு நாட்டினர்க்கு உண்டாயிற்று. இங்கு வந்த காலனித்துவ நிர்வாகிகளாலும், மிஷனரிமார்களாலும் ஆசிய நாடகங்கள் மொழி பெயர்க்கப்பட்டதையடுத்து ஆசிய நாடக ஆர்வம் மேற்கு நாட்டினர்க்கு அதிகரித்தது. மேலைப் புலத்தினரின் அணுகு முறை ஆசிய நாடகங் களைப் பொறுத்தவரை இரண்டு விதமாக அமைந்திருந்தது என்பர் A.J. குணவர்த்தனா.[24]

I) பரீட்சார்த்த நாடகக்காரர்கள் நடைமுறையில் ஆசிய நாடக மரபின் சில அம்சங்களைத் தமது நாடகங்களுக்குப் பாவிப் பது சம்பந்தமானது.

II) நாடக இலக்கியம், ஆராய்ச்சி சம்பந்தமானது.

18ம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பிய நாடக மரபில் நாடகத்தின் வடிவம் பற்றியும் அதன் பயன்பாடு பற்றியும் சில கேள்விகள் எழுந்தன. இந்நிலையில் பல நாடக வடிவங்களையும் தம்மகத்தே கொண்டிருந்த ஆசிய நாடகங்கள் மேலைப் புலத்தினரைக் கவர்ந்ததில் வியப்பில்லை. A.J. குணவர்த்தனா முற்குறிப்பிட்ட கட்டுரையில் Lenoard Pronkus எழுதிய Theatre East and West என்னும் தொகுப்பு நூலில் ஆசிய நாடகங்கள் மேலைப்புல நாடகக்காரர்களுக்கு உதவியதாகவும், நாடக ஆக்கம், நடிப்பு பற்றி அங்கு எழுந்த பல பிரச்சனைகளுக்கு ஆசிய நாடகங்கள் விடை தந்ததாகவும் எழுதியிருக்கிறார் என்று குறிப்பிடுகிறார்.[25]

நாட்க வரலாறு பற்றிய ஆராய்ச்சிகளுக்கு ஆசிய நாடகங்களே பெரும் உதவி புரிந்தன. நாடகத்தின் புராதன நிலை இன்னும் வாழ் நிலையாக இங்கு இருப்பதே அதற்குக் காரணமாகும். சமயச் சடங்குகள் சார்ந்த நாடகங்களுக்கு ஆசிய நாடகங்கள் மாதிரி உருவங்களாக அமைந்தன. இன வியலாளரும், மானிடவியலாளரும் ஆசிய மனிதக் குழுக்களிடம் காணப்பட்ட சடங்கு முறைகளை ஆராயத் தொடங்கினர். இவ்ர்கள் இச்சடங்குகளை நாடக நிலை நோக்குடன் ஆராயவில்லை என்பதையும் நாம் மனதிற் கொள்ளவேண்டும் எனினும் இவர்களது ஆய்வுகள் நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றிய கொள்கைக்கு மேலும் வலுவூட்டின.

(4) தென்னாசிய - தென்கிழக்காசிய நாடுகளும் - இந்தியாவும்

ஆசிய நாடுகளுள் தென்னாசியாவின் ஒரு பகுதியாக விளங்கும் இலங்கையின் நாடக மரபுகளிலும் ஆசிய நாடகப் பண்பாடு காணப் படுதல் தவிர்க்க இயலாததே. இலங்கையின் நாடக மரபுகளைத் தேட முனைபவர்கள், சிறப்பாக இந்திய, தென் கிழக்காசிய நாடக மரபுகளையும் அவற்றின் தனித்துவங்களையும் தெரிந்து கொள்ளல் இலங்கையின் நாடக மரபுகளை மேலும் புரிந்து கொள்ள உதவும்.

தென்னாசிய தென் கிழக்காசிய நாடுகளுள் மிகவும் வலிமை வாய்ந்த நாடு இந்தியா. இந்தியா இலங்கையுடனும், தென்கிழக் காசிய நாடுகளுடனும் வணிக, அரசியல், சமய தொடர்புகள் கொண் டிருந்தது. சிறப்பாக தென் கிழக்காசிய நாடுகளும் இலங்கையும் வலிமை வாய்ந்த இந்திய அரசுகளின் ஆட்சிக்குட்பட்டும் இருந்தன.

இலங்கையும் தென்கிழக்காசிய நாடுகளும் புராதன குடிகளையும், தமக்கென ஒரு வரலாற்றுப் பாரம்பரியத்தையும் உடையதாயினும்,

இந்தியாவின் அரசியல், கலாசார செல்வாக்குகட்குட்பட்டமை இவற் றிற்கிடையேயுள்ள பொதுவான பண்பாகும். விசேடமாகத் தென்கிழக் காசிய நாடுகளில் இந்தியச் செல்வாக்கு கிறித்தாப்தத்திற்கு முதலே ஏற்படத் தொடங்கியது. தென் கிழக்காசிய நாடுகளுடன் ஆரம்பத்தில் வணிகத் தொடர்பு கொண்டிருந்த இரு பெரிய நாகரிகங்களான இந்திய, சீன நாகரிகங்களில் இந்திய நாகரிகமே பெரும் செல்வாக்கை செலுத்தியது. சீன நாகரிகம் வியட்நாமில் மட்டுமே செல்வாக்குற்றது. வியாபார வழிகளாக அமைந்த மலேயாவின் மேற்குக் கரையோரப் பகுதி, சுமாத்ராவின் கிழக்குக் கரையோரப் பகுதி, ஜாவாவின் வடக்குக் கரையோரப்பகுதி ஆகியவற்றில் இந்தியாவின் குடியிருப்புக்கள் உருவாயின. இந்நாடுகளின் நீர்ப்பாசன, விவசாய முறையை இந்தியர் அறிமுகம் செய்தனர். இந்தியர்கள் மூலமாக இந்து பௌத்த மதங்கள் இப்பகுதிகளிற் செல்வாக்குற்றன. இதன் மூலம் மகாபாரத, இராமா யணக் கதைகள் தாய்லாந்து, கம்போடிய ஆகிய பகுதிகளிற் பரவின. இந்திய ஆட்சிமுறை, சமயம், சட்டமுறைகள், எழுத்துமுறை, நாடகம், சங்கீதம் ஆகியவற்றையும் இப்பகுதிகட்கு இந்தியர் அளித்தனர்.

வட இந்திய அரசுகள் செல்வாக்குற்றிருந்தகாலை வட இந்திய நாகரிகமும், தென்னிந்திய அரசுகள் செல்வாக்குற்றிருந்தகாலை தென் இந்திய நாகரிகமும் தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளைப் பாதித்தன.

ஏறத்தாழ இலங்கையும் இந்நிலைக்கே உட்பட்டது. தென்கிழக் காசிய நாடுகளைப் போலப் பழங்குடிகள் இங்கு ஏற்கனவே வாழ்ந் திருப்பினும் இலங்கையின் கலாசார உருவாக்கத்தில் இந்தியாவின் பங்கு குறிப்பிடக்குரியது.

இந்தியாவின் பல பாகங்களிலுமிருந்து தொடர்ச்சியாக ஏற்பட்ட குடியேற்றங்களினால் இந்திய கலாசாரம் ஈழத்திற்குக் கொண்டுவரப் பட்டது. இலங்கை சில சந்தர்ப்பங்களில் தென்னிந்திய அரசுகளின் ஒரு மண்டலமாகவே இருந்துள்ளது. இந்திய அரசுகளுடன் இலங்கை அரசர்கள் ஏற்படுத்திய திருமண உறவுகளும் இக் கலாசாரக் கலப்புக் குக் காலாயின. இந்தியாவினின்று இங்கு வந்த இந்து பௌத்த மதங்கள் இந்நாட்டில் இரு பெரும் மதங்களாக வளர்ச்சியுற்றன. மகாபாரத ராமாயணக் கதைகள் தென்கிழக்காசிய நாடுகளிற் பரவியது போலவே இலங்கையிலும் பரவின. மகாபாரத இராமாயணக் கதைகள் தாய்லாந்திற்கூடாகத் தென்கிழக்காசிய நாடுகளுக்குப் பரவியது போல தமிழ் நாட்டுக்கூடாக இக்கதைகள் ஈழத்தின் பல பாகங் களுக்கும் பரவின.

இவ்வகையில் தென் கிழக்காசிய நாடுகட்கும் இலங்கைக்கும் நிறைய ஒற்றுமைகளைக் காணமுடிகிறது. தென் கிழக்காசிய நாடகங்களில் இன்றும் சமயச் சடங்கு நிலையிலும், சமயத்தினின்று விடுபடாத நிலையிலும் நாடகம் இருப்பது போலவே இலங்கையிலும் காணப்படுகிறது. எனவேதான் இந்தியாவில் செல்வாக்கிற்குட்பட்ட தென்கிழக்காசிய நாடுகளின் நாடக மரபினை அறிவதன் மூலம் இலங்கை நாடக மரபையும் தெளிவாகப் புரியமுடியும் என்பது முன்னரே வலியுறுத்தப்பட்டது.

சமயச் சடங்குகளினின்று நாடகம் தனிக்கலை வடிவமாக மாறும் பொழுது இந்தியச் செல்வாக்கு எந்தளவு தூரம் நாடக வளர்ச்சிக்கு உதவியது என்பதையும் தென்கிழக்காசிய நாடக வளர்ச்சி எமக்குத் தருகிறது.

மேலைப்புலத்தினர் கிழக்கத்திய நாடுகளைத் தமது குடியேற்ற நாடுகளாக்கிய பொழுது இந்தியாவும், இந்தியாவின் கலாசாரப் பாதிப்பினைப் பெற்ற இலங்கையும், தென்கிழக்காசிய நாடுகளும் மேலைநாட்டுக் கலாசாரச் செல்வாக்கினைப் பெற்றன. இக்கால கட்டத்தில் மேலைப் புலத்தினின்று கிறித்தவ மதச் செல்வாக்கு இந் நாடுகளில் ஏற்பட்டது. பிரஞ்சு, ஆங்கில, போர்த்துக்கேயர் ஆகியோரில் ஒருவரினதோ அல்லது பலரினதோ செல்வாக்கிற்குள் இந் நாடுகள் உட்பட்டன. இச்செல்வாக்கே மேலைப் புலக் கலாசாரம் பரவக்காலானது. இந்தியாவை விட, டச்சுக்காரரின் ஆதிக்கம் இலங்கையிலும் தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் நிலவியது. எனவே பல வகையிலும் பல ஒற்றுமைகளைப் பரஸ்பரமாகப் பெற்றிருக்கும் தென் கிழக்காசிய நாடக மரபுகளை அறிந்து கொள்ளலும் அவற்றுடன் ஈழத்து நாடக மரபை ஓரளவு ஒப்பிட்டு ஆராய்தலும் அவசியம்.

(5) இந்திய நாடக மரபு

இலங்கையிலும், தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் தமது கதைகளை அளித்ததன் மூலமும், நாடக வடிவங்களை அளித்ததன் மூலமும் கலாசாரச் செல்வாக்கு செலுத்திய இந்திய நாடக மரபினை முதலிற் சுருக்கமாக நோக்குவோம்.

இந்தியா தனக்கென ஒரு செழுமையான நாடக மரபினை உடைய நாடு. இன்றும் உயிர் வாழும் பழைய நடனங்களையும், நாடக வடிவங்களையும் இந்தியாவிற் காணமுடியும். நாடகத்தின் மூலக் கூறுகளை அறிய இந் நடனங்கள் உதவுவதுடன் சமயச் சடங்கு களினின்று நாடகம் வளர்ந்து வந்த வகையினையும் இந்திய நாடக வரலாற்றில்

காணமுடிகிறது. இந்தியாவில் வழங்கும் நடனங்களை 3 பிரிவாகப் பிரிக்கலாம்.[26]

I. குலக் குழுக்களின் நடனம். (Tribal Dance)
II. கிராமிய நடனம். (Folk Dance)
III. தொல்சீர் நடனம். (Classical Dance)

இந்தியா பல்வேறு இன மக்களையும் பரந்த பிரதேசத்தையும் தன்னுள் அடக்கிய நாடு. குழு முறைச் சமூக அமைப்பையும் அருகருகே கொண்டுள்ள நாடு. வட இந்தியாவில் சந்தால், ஜிப்ஸி, ஹோரஸ், கோல்ஸ் முதலிய பழங்குடியினரும், மத்திய இந்தியாவில் மரியா முரியா, கோண்ட, வைகாஸ் மரியாபில்ஸ் முதலிய பழங்குடியினரும் கிழக்கிந்தியாவில் வைகாஸ், போமியா, புகியா, பகத்ரா, பினிசுல், கஹரியா, ஓரான், கிஸான், கொல் முதலிய பழங்குடியினரும், தென்னிந்தியாவில் தோடர் முதலிய பழங்குடிகளும், நாகர் போன்ற பழங்குடியினரும் வாழுகின்றனர். இதேவேளை மிக வளர்ச்சி பெற்ற மக்களையும், புதிய பொருளாதார உறவு முறைகளையும் கொண்ட நாடாகவும் அது விளங்குகிறது.

I. சமயச் சடங்கோடிணைந்த நடனங்கள்

இப்பழங்குடியினரிடையே இன்றும் நிலவும் குலக் குழுக்களின் நடனம் (Tribal Dance) எமக்கு புராதன மனிதர்களின் சடங்கு முறைகளை நினைவூட்டுவன. எடுத்துக்காட்டாக வட இந்தியாவில் பீஹாரிலுள்ள சோட்டா நாகப்பூரின் காடுகளில் வசிக்கும் சந்தாஸ் குழுவினரின் நடனம் பற்றிய எனக்ஸி பவனானி (Enakshi Bavnani)யின் கூற்று இது.

"The man do famous hunters dance which is full of strength and vigour depicting the act of getting ready for the hunt with bow and arrow stalking the animal and finally shooting it. Mime and slow strong stepping measured movements and syncopation of the metre of the down beats mark this ancient tribal dance."[27]

இதே போல சோட்டா நாகபூர் பகுதியில் வாழும் கொஸ் (Hos) ஆதிவாசிகளாடும் 'மகர' என்னும் சமயச்சடங்கு ஆடுமாடுகளையும் நிலங்களையும் காக்கும்படி கடவுளை வேண்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

இதே பகுதியில் வாழும் கோல்ஸ் (Hols) இனத்தினராடும் கரமா நடனம் குறிப்பிடத்தக்கது. கரம் என்றால் அதிஷ்டம் என்று அர்த்தம். அதிஷ்டம் தருவது என அவர்கள் நினைத்த மரம் ஒன்றை வெட்டி வந்து

ஊரில் நடுவே ஆடும் களத்தில் நட்டு நல்ல விளைச்சலையும், அதிஷ்டத்தையும் தரும்படி வேண்டி ஆணும் பெண்ணும் நடனம் ஆடுவர். இதே இனத்தினர் நல்ல விளைச்சலை வேண்டி விதைப்பு நடனமும் ஆடுவர். மேற் குறிப்பிட்ட கரம் நடனம் கிழக்கு மண்டலத்தில் மயூர் பஞ்சின் பூமியா குழுவினரிடமும் காணப்படுகிறது.

"நல்ல மகசூலையும் நீண்ட சுபீட்சமான வாழ்வையும் கொடுத் தருளுமாறு, சிவபெருமானைத் திருப்தி செய்வதற்காக இது ஆடப் படுகிறது. காட்டில் இருந்து ஒரு மரம் கொண்டுவரப்பட்டு கிராமத்தில் நடப்படுகிறது. அதன் அடியில் கொஞ்சம் மண் நிரப்பப்பட்ட மட் பாண்டம் வைக்கப்படுகிறது. அதிஷ்ட வித்துக்களான நெல் முதலிய தானியங்கள் அந்தப் பாண்டத்திற் போடப்படுகின்றன. இந்தக் கொண் டாட்டத்திற் பங்கு கொள்பவர்கள் அந்தத் தினத்தில் உபவாசமிருப்ப தோடு இரவு முழுதும் நடனமாடுவார்கள்."[28]

மத்திய பிரதேசத்தின் வடகீழ்ப் பகுதியில் வாழும் கோண்ட் குழு மக்கள் தமது நெல் வளரவேண்டும் என மழைப் பெண் தெய்வத்தை வணங்கி ஆடுவர். தென்னாட்டில் நீலகிரியில் வாழும் தோடர் என்னும் ஆதிவாசியினர் சூரியனை வணங்கி ஆடுவார். நாகர் நடனங்கள் இந்திய நடனங்களுட் குறிப்பிடத்தக்கவை. நாகர்கள் பல குலங் களாகப் பிரிந்து கிடக்கிறார்கள். ஒவ்வொரு குலத்திற்கும் ஒரு குறிப் பிட்ட தனிரகமான நடனம் உண்டு. இவைகளில் மிகவும் பிரபல மானவை போர் நடனங்கள்.

அஸ்ஸாம் நாகர் நடனங்களில் மிகப் பிரபலமானது செமா நகர் நடனம். பெரிய நெருப்புக் குண்டத்தைச் சுற்றிப் போர் வீரர்கள் இதனை ஆடுவர். ஆட்டக்காரர்கள் எழுப்பும் யுத்த கோஷங்கள் இதற்கு ஒரு பயங்கரத் தன்மையைக் கொடுக்கும். இந்த நடனக்காரப் போர் வீரர் அணியும் உடைகள் விசேடமான தீரச் செயல்களைக் குறிக்கும். உதாரணமாக தலையினியிற் செருகப்பட்டிருக்கும் இறகுகள் போர் வீரன் எத்தனை எதிரிகளின் சிரங்களைக் கொய்திருக்கிறான் என்பதைக் குறிக்கும். அத்தோடு நாகர்களிடம் மூதாதையரின் வணக்கத்தைக் குறிக்கும் நடனச் சடங்குகளும் உண்டு.

மேற்குறிப்பிட்ட இந்திய குலக் குழுக்கள் சிலவற்றின் நடனத்தில் புராதன சடங்குமுறைகளைக் காணமுடிகிறது. சந்தால் குழுவினரின் வேட்டை நடனம் வேட்டையாடி உணவு தேடும் வாழ்க்கை அமைப் பையும் கொஸ், கோல்ஸ் பூமியா மக்கள் தமது வயல் விளைய வேண்டியும் மழை வேண்டியும் கடவுளரை வணங்கி ஆடுவது உணவு உற்பத்தி செய்யும் வாழ்க்கை அமைப்பையும் நமக்கு உணர்த்து

கின்றன. நாகர்கள் அக்கினியைச் சுற்றி ஆடிவருவது வேத காலக் குலக் குழு வாழ்க்கையின் எச்சசொச்சம் என்று கருதுவது பொருத்தமானது. இவ்வண்ணம் இந்தியாவின் ஆதிவாசிகளிடம் காணப்படும் நடனங்கள் நாடகமும், சமயச் சடங்கும் ஒன்றோடொன்று இணைந்த இன்னும் பிரியாத நிலையை உணர்த்தும் பிரத்தியட்சமான வடிவங்களாகும்.

II. இந்திய கிராமிய நடனங்கள்

இந்திய கிராமிய நடனங்கள் பல சமயச் சடங்குகளை அடிப் படையாகக் கொண்டிருந்தாலும் சமயச் சடங்குகளினின்று பிரிந்து வளர்ந்தமையையும் இந்தியக் கிராமிய நாடக வரலாறு காட்டும். தென் இந்தியாவின் கோலாட்டம், வசந்தனாட்டம், கும்மி, பொய்க்காற் குதிரை, ஒட்டம் துள்ளல், கைகொட்டிக்களி, சாரி, தப்பாளிக்களி முதலானவும், வட இந்தியாவில் கஜ்ரி, நாதுங்கி, ரசலீலா, தோறா, சப்பலி, பங்காரா முதலானவும் மேற்கு இந்தியாவில் கணபதி பஜன், கிருஷ்ண பஜன், கர்பா, ரசலீலா, திப்பனி தமாஷா முதலானவும் கிழக்கு இந்தியாவில் ரக்கல்லீலா, காதி, யாத்ரா, பவுல்தானி முதலானவும் சில குறிப்பிடத்தக்க கிராமிய நடனங்களாகும்.

இக்கிராமிய நடனங்களினடியாகவே கிராமிய நாடகங்கள் தோன் றின. வங்காளத்தின் யாத்ராவும், வட இந்தியாவில் நாதுங்கி, ராம லீலா, ரசலீலா என்பனவும் குஜராத்தியில் பாவியும், மகாராஷ்டிரத் தில் தமாஷாவும், தமிழ் நாட்டில் தெருக்கூத்தும் கன்னட தேசத்தில் யக்ஷகானவும் இந்தியாவில் வளர்ச்சி பெற்றதும் இன்று நின்று நிலவுவதுமான கிராமிய நாடகங்களாகும். இவைகளிற் சில இன்றும் சமயச் சடங்குகளாகவே நடைபெறுகின்றன. சில சமயச் சடங்குகளி னின்று தம்மை விடுவித்துக் கொண்டு சமயச் சார்பற்ற நாடகங் களாகி விட்டன.

சமஸ்கிருத நாடகத்தின் வீழ்ச்சிக்குப் பின்னரே இந்தியாவின் பல்வேறு பிரதேசங்களில் கிராமிய நாடக மரபு செழித்தது. அவ் வண்ணம் செழித்தபோது கிராமிய நாடகம் தொல் சீர்மை வாய்ந்த சமஸ்கிருத நாடக மரபினின்று சில அமிசங்களை (ஆரம்பக் கடவுள் வணக்கப்பாட்டு, சூத்திரதாரன், விதூஷகன்) பெற்றுக் கொண்டது.[29] இவை தமக்கெனத் தனித்துவம் பொருந்திய மேடை அமைப்புகளையும் கொண்டிருந்தன.

"The folk plays performed in a variety of arena stagings round, parabolical, horizontal, square and multiple set stages with different types of gangways and flower paths."[30]

ராமலீலா, தெருக்கூத்து ஆகியவற்றில் இன்றும் சமயச் சார்பான அம்சங்கள் காணப்படுகின்றன. ராமலீலாவில் இராம இலட்சுமணர்கள் சிறுபையன்கள். அவர்கள் எதுவும் அறியாத குழந்தை மனம் கொண்ட வர்களாகவும், தூய்மையானவர்களாகவும் இருக்க வேண்டும். (அதற் காகவே சிறுவர்களைத் தெரிந்தனர்.) அனுமன், இராவணன் ஆகிய பாத்திரங்களை அக்கிராமத்தில் ஏற்பவர் தாம் இறக்கும் வரை அப் பாத்திரங்களைத் தாங்கி நடிப்பார். இந்நாடகத்தில் முழு ஊரும் பங்கு கொள்ளும். இதேபோலத் தெருக்கூத்தும் சில வேளைகளிற் சமயச் சடங்காகவும் நடைபெறுகிறது. குழந்தைப் பேறு வாய்க்காத வர்கள் குழந்தை வேண்டியும், மழை பெய்யாவிட்டால் மழை வேண்டி யும், திருமணம் வேண்டியும் நேர்த்திக் கடனுக்குத் தெருக்கூத்துகள் ஆடப்பட்டதாக அறிகிறோம்.[31] இங்கெல்லாம் சமூக நிலைக்கும், கலை வடிவத்திற்குமேற்ப அரங்குகள் மாறுபட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

ஜாத்ராவும் தமாஷாவும் சமயச் சார்பில்லாத கிராமிய நாடகங் களாகும். சமயச் சடங்குகளினின்று வளர்ச்சியடைந்த நாடகவடிவத் திற்கு யாத்ரா வெளிப்படையான உதாரணமாகக் காட்சியளிக்கிறது. 15ஆம் நூற்றாண்டிலே பக்தி இயக்கமானது வங்காளத்தில் பரவிய போது பக்தர்கள் கடவுளின் வாழ்க்கைச் சரிதத்தையும் அவர் நிகழ்த்திய அற்புதங்களையும் கூட்டாகப் பாடிக்கொண்டும் அதற்குத்தக ஆடிக் கொண்டும் கோயிலுக்கு யாத்திரை செய்யும் வழக்கமுண்டாயிற்று. இந்தக் கூட்டுப்பாடல் ஆடல்முறை அவர்கட்கு நடிப்புத் திறனையும் கொடுத்தது. கடவுளின் சந்நிதிக்குச் சென்றபோது அவர்கள் ஆடிப் பாடிய இப்பாடல்களே ஆரம்பத்தில் யாத்திரை எனப்பட்டது. (இது பரத முனிவரின் நாட்டிய சாத்திரத்தில் உள்ளது என்பாருமுளர்.[32])

18ஆம் நூற்றாண்டில் யாத்ரா பிரபல்யம் அடைகிறது. பரமானந்த சென், சிறிதன்யால் போன்றோர் இதற்கு ஓர் அமைப்பையும், செம்மை யையுமளித்தனர். சமய விசயங்கள் சேர்ந்த விஷ்ணு யாத்ரா, சிவ யாத்ரா, சண்டியாத்ரா போன்ற யாத்ரா நாடகங்கள் தோன்றின. 19ஆம் நூற்றாண்டில் சமயம் சார்ந்த கதைகளைக் கைவிட்டு சமயம் சாராத கதைகளையும் யாத்ரா தன்னகத்துட் கொண்டது. பின்னரளிற் பாடல்கள் குறைக்கப்பட்டு சமூகக் கதைகளும் யாத்ரா நாடகங்களாயின. இவ் வண்ணம் சமயச் சடங்கினின்று இன்றுவரை தெளிவானதும், தொடர்ச் சியானதுமான ஒரு வரலாற்றை நாம் யாத்ரா நாடகம் பற்றி அறிய முடிகிறது.

தமாஷா முழுக்க முழுக்க சமயச் சார்பற்ற ஒரு நாடக வடிவமாகும். 18ஆம் நூற்றாண்டில் முகலாய இராணுவ வீரர்களை மகிழ்விக்க

வட இந்தியாவிலிருந்து ஆடல் பாடல் மகளிரை அழைப்பித்தனர். அவ்வண்ணம் வந்தோர் ஆரம்பித்த நாடகமே தமாஷா. வந்தவர்களுடன் மகராஷ்டிரத்தில் வாழ்ந்த சமூக அந்தஸ்தில் குறைந்தவர்களான டொம்பாரி, கோலகட்டி, கழைக்கூத்தாடிகளும் சேர்ந்தனர். இந்நாடகத் திற் பெண்களே முக்கியமானவர்கள். காம இச்சையைத் தூண்டும் பாடல்கள், உரையாடல்கள் தாராளமாக இடம் பெற்றன. இன்று 700 தமாஷா நாடகக் குழுக்கள் இயங்குமளவு இது வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. யாத்ராவும், தமாஷாவும் இன்று நன்கு உருவாக்கப்பட்ட வியாபார மயப் படுத்தப்பட்ட கிராமிய நாடக வடிவங்களாகிவிட்டன. யக்ஷகானமும் இவ்வாறே சமயச் சடங்குகளினின்று உருவான ஒரு நாடகமாகவே கருதப்படுகிறது. யக்ஷர்களின் கானமே யக்ஷகானமாயிற்று. நோய்களை நீக்கியதற்கு கடவுளுக்கு நன்றி செலுத்துவதற்காக இக்கூத்துக்கள் ஆடப்படுவதுண்டு.[33] குபேரனைப் பற்றியும், கிளைக் கடவுளர்களைப் பற்றியும் துதித்தும் பாடப்பட்ட பாடல்களே யக்ஷகானத்தின் மூலமாக வேண்டும் என்பர் மரதா பூஷ் அஸ்தான்.[34] இரண்டு விதமான யக்ஷகான இலக்கியங்கள் உள்ளன.

I. சமயச் சடங்கு சம்பந்தமான பாடல்கள், கவிதைகள், உரை நடை அடங்கியவை.

II. தனிப்பட்ட வகையில் வெவ்வேறு கவிஞர்களாற் பாடப்பட்ட பிரசங்கங்கள் - மகாபாரதம், ஜைமினிபாரதம், பதும புராணம், பாகவத புராணம், ஸ்கந்தபுராணம் .

இவற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட கதைகள் பாகவதாரால் நாடகமாக நடிக்கப்பட்டன.

திறந்தவெளியில் நடத்தப் பெறுவது என்ற பொருளில் பயலாட்ட என்ற பெயரில் பிரபலமாக வழங்கப்படும் யக்ஷகானத்தின் அரங்கு முறை எளிமையானது. அறுவடை செய்யப்படும் வயலிலோ அன்றி ஒரு திறந்தவெளியிலோ நான்கு மூலையில் நான்கு தூண்களை உறுதி யாக நட்டு 16 அடி அகலத்திற்கு ஒரு சதுரம் அமைப்பர். அதன்மீது தென்னை ஓலை வேய்வர். இதுவே அரங்கு. பந்தலின் ஒரு பக்கம் பாகவதரும், மேளகாரர்களும் அமர்வர். பாகவதர் என்பவர் ஆட்டத்தின் கூறுகளை விளக்கி இயக்குகின்றவர். பாகவதரே யக்ஷகானத்தின் சூத்திரதாரி. நாடகத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட பாடலைப் பாத்திரங்களின் மனச்சாட்சியாகத் திரைக்குப் பின்னால் அசரீரியாக இவர் ஒலிப்பார். கதைத் தொடர்புகளைக் கூறுவார். முதலில் நடிகர்கள் பாகவதரின் பாட்டுக்கேற்ப நடனமாடுவார்கள். பிறகு பாடலின் பொருளை விளக் கும் வகையில் உரையாடல் நிகழும்.

சமீப காலம்வரை இந்நாடகம் கிராமிய நாடகம் எனவே கருதப்பட்டு வந்தது. பரத நாட்டியத்தின் அடிப்படையில் அமைந்திருக்கும் யக்ஷ கான நடனத்திற்குப் பாரம்பரியப் பழமையுண்டு என்பதற்கு ஏராள மான சான்றுகள் உண்டு. ஆனால் இவ்வுண்மை சில நூற்றாண்டுகட்கு முன்னர்தான் தெளிவாக்கப்பட்டது.[35] இன்று இந்நாடகம் கற்றோர் முயற்சியால் ஒரு தொல்சீர் நாடகமாகக் கணிக்கப்படுகிறது. கிராமியத் திலிருந்து வளர்ச்சி பெற்று தொல்சீர் நாடகமாக மதிக்கப்படும் நாட கத்திற்கு இது நல்ல உதாரணம். கதகளியையும் இவ்வகையுள் அடக்கலாம்.

III. தொல்சீர் மரபு (Classical) நடனங்கள்

தொல்சீர் மரபு நடனங்கள் என பரத நாட்டியம், மணிப்புரி, குச்சிப் புடி, கதக், குறவஞ்சி, கதகளி என்பன குறிப்பிடுகின்றன.[36] இவை தமக்கெனப் பாரம்பரியமுடைய நடனங்களாகும். அரசர்களாலும் புரவலர்களாலும் ஆதரிக்கப்பட்டமையாலும் காலத்துக்குக் காலம் துறைபோன கலைஞர்களால் இவை வளர்க்கப்பட்டமையாலும் நுணுக் கமான கலை நயங்களுடன் இவை மிளிர்கின்றன. இவை அனைத்தும் சமயச் சார்பான கலைகளாயினும் ஓய்வு நேரமுள்ள உயர்ந்தோர் ரசிக்கும் உயர் கலைகளாக இவை கணிக்கப்படுகின்றன.

பரத நாட்டியத்திற்குச் சிலப்பதிகார மாதவியை முன்னோடியாகக் காட்டுவர்.[37] அரசருக்கு முன்னால் வேத்தியல் என்ற பெயரிலும் சமூகத்தில் உயர்ந்தோருக்கு பொதுவியல் என்ற பெயரிலும் ஆடப்பட்ட இந்நடனத்தின் ஆரம்பம் பற்றியறிய அடியார்க்கு நல்லார் உரை உதவி புரிகிறது. ஒருவரே பல பாத்திரங்களையும் தாங்கி நடிக்கும் பண்பு இதில் உண்டு. தமிழ் நாட்டுச் சமய வளர்ச்சி காரணமாக பல்லவர், சோழ ஆட்சிக் காலங்களில் இக்கலை கோயில் சார்ந்த கலையாக வளர்ச்சி பெறத் தொடங்கியது. அரசனுடைய ஆதரவு பெற்ற நாடகக் கணிகையர் பலர் வாழ்ந்ததாக கல்வெட்டுகள் சான்று தருகின்றன.

IV. தொல்சீர் மரபு நாடகம்

இத்தகைய தொல்சீர் மரபு நடனங்களை விட பழமை வாய்ந்ததும் செழுமையானதுமான நாடக மரபு ஒன்றும் இந்தியாவில் இருந்தது. அதுவே சமஸ்கிருத நாடக மரபு ஆகும். இது கிரேக்க நாடக மரபினின்றும் முற்றாக மாறுபட்டது. இந்நாடகக் கொள்கைகளை வகுத்துக் கூறிய அதிகாரபூர்வமான நூலாகக் கருதப்படுவது பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரமாகும். நாட்டிய என்பது வடமொழியில் நாடகத்தைக் குறிக்கும். பத்து நாடக வகைகளைப் பற்றியும் 18, 20

ரூபகங்களைப் பற்றியும் கூறும் பரதமுனிவரின் நூல்மூலம் செவ்வக வடிவான விக்ருஷ்ட, சதுரவடிவான சதுரஷ்ட, முக்கோண வடிவினதாக திரி அஷ்ட என்ற மூன்று நாடக அரங்கம் பற்றிய செய்தி கிடைக்கிறது. காளிதாசன், பாஸன் போன்ற உன்னத நாடகாசிரியர் தோன்றிய நாடு இந்தியா.

V. நவீன நாடகம்

இதனைவிட நவீன நாடக அரங்கும் இந்தியாவில் கடந்த 150 வருடங்களாக உருவாகி வருகிறது. நீண்ட காலமாகப் பிரித்தானிய ஆளுகையின் கீழ் இருந்தமையினால் மேற்கு நாட்டு நாடகத் தாக்கம் வங்காளத்தில் ஏற்பட்டது. 19ஆம் நூற்றாண்டில் பரதேந்து ஹரிச் சந்திரா ஹிந்தியில் நவீன நாடகத் தோற்றத்திற்கு அடிகோலினார். கிராமிய சம்பிரதாயங்களை மேற்கு நாட்டு நாடக மேடையுடன் இணைத்தார். படச்சட்ட மேடை அமைப்பு (Picture Framing stage) இந்தியாவுக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. ரவீந்திரநாததாகூர் இயற் பண்பு நாடக நெறியினை நிராகரித்து கற்பனா சக்தி மிகுந்த கவிதை நாடகத்தினை உருவாக்கினார். ஆங்கிலம் கற்ற மத்தியதர வகுப்பினரே இந்நாடக முயற்சிகளிலீடுபட்டனர். நகரப் புறத்தவரே பெரும்பாலும் இதன் பார்வையாளராயினர்.

இவ்வண்ணம் நாட்டில் வாழும் சமூகக் குழுக்களின் தன்மைக்கும் அவர்களின் சமூக உருவாக்கத்திற்கும், நாட்டில் ஏற்படும் பொருளாதார மாற்றங்களுக்கும் ஏற்ப சமயச் சடங்கு தொடக்கம் வளர்ச்சியடைந்த நவீன நாடகம் வரை பல்வேறு வடிவங்களையுடைய நாடகங்களைத் தன்னகத்தே கொண்டு விளங்குகிறது இந்தியா. சமயச் சடங்குகளி லின்று நாடகம் உருவாகியமைக்கும், அரங்கு அதற்குத்தக வளர்ச்சி பெற்றமைக்கும் மிக அதிகமான தகவல்களைத் தரும் நாடு இந்தியா. எனவேதான் தன் செல்வாக்குப் பரவிய நாடுகளிலெல்லாம் தன் நாடகச் செல்வாக்கையும் இந்தியா பதிக்க முடிந்தது.

VI. பிரதேச நாடக மரபுகளும் தொல்சீர் நாடக மரபும்

நாட்டிய சாஸ்திரம் மார்க்க, தேசி என இரு நாடக மரபுகளைக் குறிப்பிடும். மார்க்க உயர் நாடக மரபு; தேசி பிரதேச நாடக மரபு. சமஸ்கிருத நாடக மரபின் வீழ்ச்சியின் பின் தேசி நாடக மரபு சமஸ்கிருத மரபுகளையும் பெற்றது. அத்தோடு பல்வேறு பிரதேச மரபுகளும் தமக் குள் கலந்து வளர்ச்சியடைந்தன. வளர்ச்சியடைந்த நாடகத்தில் சில அமிசங்களை வளர்ச்சியடையாத சில பிரதேச நாடகமரபுகள் பெற்றுக் கொண்டமைக்கு இந்தியாவில் நிறைய உதாரணங்களுள்ளன.

வடமொழி இதிகாசங்களான இராமாயணம், மகாபாரம் இந்தியா ஹரியமயமாக்கம் பெற்றவேளை இந்தியாவில் பல்வேறு பிரதேசங் களுக்கும் பரவின. பரவியதுடன் அவ்வப் பிரதேசப் பண்புகளுடன் கலந்து அவ்வப் பிரதேசத்திற்குரிய கதைகளாகவே மாறிவிட்டன. அத்தோடு வடமொழி புராணக் கதைகளும் இந்து மத செல்வாக்கினால் இந்தியாவின் பல பிரதேசங்களிலும் பரவின. அவ்வப் பிரதேசத்திற் குரிய நாடக மரபுகள் செழித்து வளர இப்புராண இதிகாசக் கதைகள் உதவின. கன்னட யக்ஷகானத்திற்கும், மலையாள கதகளிக்கும் தமிழ் நாட்டுத் தெருக்கூத்துக்கும் இம்மகாபாரத இராமாயணக் கதைகளும் கருக்களாக அமைந்தன.

கதைகளைப் பெற்றதோடு மாத்திரமன்றி சமஸ்கிருத நாடக மரபின் சில அமிசங்களையும் இந்தியாவின் பிரதேச நாடகங்கள் பெற்றுக் கொண்டன. இவ்வண்ணம் இந்தியப் பிரதேச மரபுவழி நாடகங்கள் பெற்றவற்றுள் கணபதி வணக்கத்தையும், விதூஷகன், சூத்திரதாரன் ஆகிய பாத்திரங்களையும் குறிப்பிடலாம். Traditions of Indian Theatre என்னும் நூலில் M.L. வரதபண்டே இதுபற்றி விபரமாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[38]

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கணேச வணக்கம் இருக்கவில்லை. ஜர் ஜர வணக்கமே இருந்தது. பின்னாளில் ஜர்ஜரவுக்குப் பதிலாக கணபதி வணக்கம் வந்தது. பவபூதி, மாலதி மாதவ நாடகத்தில் கணேசனுக்கு ஆரம்ப வணக்கம் பாடுகிறார். 10ஆம் நூற்றாண்டிலே கணேச வணக்கம் இந்தியா முழுவதும் பரவ சமஸ்கிருத அரங்கில் கணேச வணக்கத்தின் முக்கியத்துவம் உணரப்பட்டது. இம்மரபு கிராமிய நாடகங்களுக்குப் பின்னர் பரவியது.

கிராமிய நாடக மரபின் வெற்றிகரமான மேடையேற்றத்திற்குக் கணபதியை வணங்குதல் மரபு. மகாராஷ்டிர தமாஷாவில் கணேசன் Natavar என அழைக்கப்படுவதுடன் மேலான நடிகராகவும் கருதப் படுகிறார். கர்னாடக யஷகானத்தில் ஒப்பனை அறையில் வைத்தே கணேச வணக்கம் ஆரம்பமாகிறது. அதோடு கணேசரின் உருவம் அல்லது அவரின் கிரீடம் கொண்டு வரப்பட்டுத் திரைமின் பின்னாற் பிடிக்கவும் படுகிறது. குஜராத்தி பாவி நாடகத்தில் ஒரு நடிகன் தலையை மூடிக் கொண்டு விநாயகனாக வருவான். மைசூர் அரசுப் பகுதியில் ஆடப்படும் Doddata நாடகங்கள் கணேசரின் வருகை யுடனே ஆரம்பமாகும். ஆந்திரக் குச்சிப்புடியில் யானை முகக் கடவு ளுக்கு ஒருவர் வேடமிட்டு ஆடுவர்; தமிழ் நாட்டுப் பகவத மேள நாடகத்தில் ஆரம்பத்தில் கோணங்கி, நட்டுவனார் ஆகியோர் மேடைக்கு

வந்தவுடன் கணபதிக்கு ஒருவர் வேடமிட்டு ஆடுவர். தெருக்கூத்திலும் கணபதி வருகையும் வணக்கமும் உண்டு.

இதேபோல சமஸ்கிருத நாடக மரபினின்று இந்தியாவின் பல் வேறு பிரதேச நாடக மரபுகளிலும் சென்று கலந்த இன்னொரு பாத்திரம் விதூஷகனாகும். இந்திய நாடக மரபில் விதூஷகன் முக்கியமான பாத்திரம். இவன் மக்களைக் களிப்பூட்டுவான். அதேநேரம் நாடக நிகழ்ச்சிகளை விமர்சனம் செய்பவனாகவும் இருப்பான். இவனே உளவியல் தடைகளினின்று மக்களை விடுவிப்பவன். இவன் புராண நாடகங்களில் நடித்தாலும் நிகழ்காலக் கதைகளைச் சபையோருடன் பகிர்ந்து கொள்பவனாக கிராமிய நாடகங்களில் காணப்படுகிறான்.

சமஸ்கிருத நாடக மரபு உண்டாக்கிய இவ் விதூஷகன் மகாராஷ்டிர தமாஷாவில் Sonagadya என அழைக்கப்படுகிறான். இவன் கதா நாயகனின் நெருங்கிய நண்பராக இருப்பான். குஜராத்தில் பாவி நாடகத்தில் இவன் Rangola எனப்படுவான். உத்தரப் பிரதேச நாதுங் கியில் இவன் Munshiji எனவும், ஆந்திர நாட்டுக் குச்சிப்புடியில் கோணங்கி எனவும் அழைக்கப்படுகிறான். தமிழ் நாட்டுப் பகவத மேளத்திலும் கோணங்கி என்ற பெயரையே விதூஷகன் பெறுகிறான். கன்னட யக்ஷகானத்தில் Hanumanayake எனப்படுகிறான். கேரள கிறித்தவரிடையே பிரபலமான Chavittunatagaத்தில் விதூஷகன் கட்டியன் என அழைக்கப்படுகிறான். தமிழ் நாட்டுத் தெருக்கூத்தில் கோமாளி என அழைக்கப்படுகிறான்.[39]

சமஸ்கிருத நாடகச் சூத்திரதாரனும் இவ்வாறே பிரதேச நாடகங் களில் இடம் பெறுகிறான். நாடகத்தை ஆரம்பித்து இடையிடையே விளக்கம் கூறி பார்வையாளருடன் தொடர்பு கொண்டு நாடகத்தை நடத்தி முடிப்பவன் சூத்திரதாரனே. இச்சூத்திரதாரனைப் பிரதேச நாடகங்கள் பெற்றபோது தமக்கேற்ற வகையில் உருமாற்றியும் அமைத்துக் கொண்டன. யக்ஷகானத்தில் சூத்திரதாரன் பாகவத என அழைக்கப்படுகிறான். அஸ்ஸாமில் Ankianat நாடகத்தில் சூத்திரதாரன் தோன்றி சுலோகம் கூறி நாடகத்தின் கதைச் சுருக்கத் தைச் சொல்லி நடிகர்களை அறிமுகம் செய்வான். ராம்லீலா, ரசலீலா வில் சூத்திரதாரன் சுவாமிஜி என அழைக்கப்படுகிறான். குஜராத் பாவியில் நாயக் என்றும் உத்திரப் பிரதேச நாதுங்கியில் Ranga எனவும் அழைக்கப்படுகிறான். கோவா தசாவரில் சூத்திரதாரன் நடிப் பிலும் பங்கு பெறுகிறான்.

இவ்வண்ணம் வட இந்திய மகாபாரத இராமாயணக் கதைகள் இந்திய பிரதேச நாடக மரபுகளின் வளர்ச்சிக்கு உதவியதோடு

சமஸ்கிருத நாடக மரபில் சில முறைகளும், பாத்திரங்களும் பிரதேச நாடக மரபுகளுக்குள் ஏற்கப்பட்டு தமக்கு ஏற்ற முறையில் மாற்றி அமைக்கவும்பட்டன. இது ஒரு முக்கிய விடயம். ஏனெனில் இந்தியா, தென்கிழக்காசிய நாடுகளின் மீதும், தனக்கு மிக அண்டைய நாடான இலங்கை மீதும் செல்வாக்கு செலுத்தியபோது மகாபாரத, இராமாயண புராணக் கதைகளுடனும், இந்து பௌத்த மதங்களுடனும் இந்நாடக மரபின் சில அமிசங்களும் ஆங்கு சென்றன. இந்தியாவின் எப் பகுதியிலிருந்து மக்கள் இந்நாடுகளிற் குடியேறினார்களோ அப் பகுதி கலாசாரமும் குடியேறிய நாடுகட்குச் சென்றிருக்க வேண்டும். எடுத்துக்காட்டாக இந்தோனேசிய வயாங் நிழலாட்ட நாடகங்கள் மகாபாரத, இராமாயணக் கதைகளைக் கருவாகக் கொண்டவை. அதில் Semar, Gareng, Etruk எனப்படும் விதூஷகர்கள் வருகிறார் கள். இவர்கள் அருச்சுனன் அல்லது அவன் மகனின் சேவகர்களாக வருகிறார்கள்.

"In this role he may be compared to Vidushaka who bears a similar relationship to his master, the king, in the classical dramas of Sanskrit literature."[40]

இந்தோனேசிய நாடக மரபின் இக் கோமாளிகள் விதூஷகனுடன் தொடர்புபடுத்தப்படுவது குறிப்பிடற்குரியது. இந்தியக் கதைகளை மாத்திரமன்றி சில பாத்திரங்களையும் கிழக்காசிய நாடுகள் பெற்றன.

இலங்கைச் சிங்கள நாடகத்தின் பொத்குரு, மட்டக்களப்புப் பகுதியில் வரும் அண்ணாவியார், மன்னார் கூத்துக்களில் வரும் புலசந்தோர் ஆகியோர் இந்திய நாடக மரபின் சூத்திரதாரன் செய்யும் வேலைகளைச் சிறு அளவிற் செய்கிறார்கள்.

இவ்வகையில் இந்தியாவில் வழங்கும் நாடகங்களை சமயச் சடங்குகளுடனும், அதனின்று அவை பெற்ற வளர்ச்சியுடனும் சேர்த்துப் பார்க்கும் அதே வேளையில் - அம்மரபு தன் நாட்டின் பிரதேசங் களின் நாடக மரபுக்கு தான் செல்வாக்குப் பெற்ற பிற நாட்டின் மரபுக்கு சில பங்களிப்புகளையும் (கதை; பாத்திரங்கள் ஆகியவற்றில்) செய் துள்ளது என்பதையும் சேர்த்துப் பார்த்தல் அவசியம்.

மட்டக்களப்பின் வடமோடிக் கூத்துகட்கும் யக்ஷகானத்திற்கு மிடையே சில தொடர்புகள் அறிஞர்களால் சுட்டிக்காட்டப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது.[41] கன்னட நாட்டிலிருந்து யக்ஷகான மரபின் சில அமிசங்கள் நேரடியாக இலங்கை வந்ததா அல்லது தமிழ் நாட்டிற் கூடாக இலங்கைக்கு வந்ததா என்பது பற்றி யாரும் இதுவரை

ஆராய்ந்தாரில்லை. தென்கிழக்காசிய நாடுகட்கு இவ்விந்திய மரபு பரவியதைப் போல இலங்கையின் சில பகுதிகட்கும் இம்மரபு பரவியது எனக் கொள்ள இடமுண்டு.

நீண்டகால கலாசார பாரம்பரியத்தினையும் தொல்சீர் நாடக மரபினையும், செழுமை வாய்ந்த கிராமிய நாடக மரபு ஒன்றினையும் பெற்றிருந்த இந்திய நாகரிகம் தன் அருகிலிருந்த தென்கிழக்கு ஆசியாவையும் இலங்கையையும் பாதித்தபோது அந்நாடுகளின் நாடக வடிவங்களிலும் குறிப்பிடத்தக்க பாதிப்புகளை ஏற்படுத்தியது.

(6)தென் கிழக்காசிய நாடகங்கள்

ஆரம்பத்தில் இந்தியாவுக்கும், தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளுக்கு மிடையே வியாபாரத் தொடர்புதான் நிலவியது. இந்தோனேஷியாவும், மலேசிய தீபகற்பமும், சீனாவுக்கும் இந்தியாவுக்குமிடையிற் கடற் பாதையில் அமைந்திருந்தன. வியாபார ரீதியான தொடர்பு காலப் போக்கில் அரசியல் ரீதியான தொடர்பாக மாறியது. மெல்ல மெல்ல இந்தியக் குடியேற்றங்கள் இப்பகுதிகளிற் ஏற்படத் தொடங்கின. இந்து இராச்சியங்களும் இப்பகுதிகளில் உருவாகின.

குடியேறியவர்கள் தம்முடன் தமது கலாசாரத்தையும், இந்து மத தாக்கம் பெற்றிருந்த இலக்கியச் செல்வங்களையும் கொணர்ந்தனர். இவர்கள் வருகையினால் வளர்ச்சி பெறாதிருந்த உள்ளூர்க் கலாசாரமும் ஊக்கம் பெற்றது. இருந்த கலாசாரத்துடன் வந்த கலாசாரமும் கலந்தது. இக்கலாசாரம் இந்தோ - சீனா, பர்மா, சயாம், மலாயா, ஜாவா ஆகிய பகுதிகளிலெல்லாம் பரவியது.

வட இந்தியாவினின்று குடியேறியோர் இந்து பௌத்த மதங் களையும், அவை சார்ந்த இலக்கியங்களையும் கொண்டு சென்றனர். தென் இந்தியாவினின்றும் குடியேறியோர் திராவிட கலாசாரத்தையும், சைவ வைஷ்ணவ மதங்களையும் கொண்டு சென்றனர். இக்கலாசாரப் பரம்பலில் மகாபாரத இராமாயணக் கதைகள் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றன. இந்திய உபகண்டத்திலே இலக்கிய நாடக வளர்ச்சிக்கு ஆதாரமாக அமைந்த இக்கதைகள், தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் நாடக வளர்ச்சிக்கு ஆதாரமாயமைந்தன.

பர்மா, சயாம், கம்போடியா, இந்தோசைனா, ஜாவா, பாலி ஆகிய நாடுகளின் நாடகங்களில் இந்திய இதிகாசங்களின் தாக்கத்தைக் காணலாம். இந்நாடுகளில் இராமாயணம் செல்வாக்குப் பெற்றது. புத்த ஜாதகக் கதைகளும் இப்பகுதிகளிற் பரவின. இராமாயணம் பௌத்த மத உலக நோக்குடனேயே இப்பகுதிகளில் வரவேற்கப்

பட்டது. தாய்லாந்து, கம்போடியா நாடுகளின் ஆரம்ப கால நாடகங்கள் இராமாயணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டோ அல்லது தழுவியோ உண்டாயின. தாய் (Thai) மொழியில் எழுதப்பட்ட இராமாயணம் பர்மிய நாட்டுக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது.

பிராமணர்கள் செல்வாக்குப் பெற்ற இடங்களில் சிறப்பாக மகாபாரதமும் குறிப்பாக இராமாயணமும் அவ்வந்நாட்டு நாடகங்கள் வளர்ச்சி பெற உதவின. மலாய தீபகற்பம், ஜாவா, பாலித்தீவு ஆகிய வற்றின் நாடகங்கள் மகாபாரத அடிப்படையிலே உருவாகின.

"In Java the Brata Yudha, the celebrated epic based on the Indian Mahabharata and written in Kawai, the classical poetic language of Javanese is the main source of their shadow play called Wayang purwa. The Javanese poem of Rama based on the Ramayana, another Kawai composition forms an important text for the shadow play particularly in the Island of Bali. In addition to these the poem of Mintaraga describing the penance of Arjuna on the Mountain Indra - a theme taken from the Original Mahabharata has furnished them with shadow drama of excellent quality".[42A]

ஜாவாவின் இராமாயணத்தையும் மகாபாரதத்தையும் தழுவி எழுந்த முறையான Kawai காவியங்கள் மலாய இலக்கியத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றன. Kawaiயில் எழுந்த Bharatha Yudha மலாய மொழியில் Hikayat Perang Pandawa Jaya என்ற பெயரையும், ராமாயணம் Hikayat Seri Rama என்ற பெயரையும் பெற்றது.[42B] மலாயாவும் தமது நிழலாட்ட நாடகங்களுக்கு (Shadow Plays) இந்த இதிகாசக் கதைகளையே பயன்படுத்தியது.

ஒரு கலாசாரத்தை இன்னொரு கலாசாரம் சந்திக்கும் பொழுது அது தன் சக்திக்கு ஏற்ப சந்திக்கும் கலாசாரத்தில் செல்வாக்கினைச் செலுத்தும் - (வெற்றி கொள்ளும் - அல்லது சமரசம் செய்யும் - அல்லது பெற்றுக் கொள்ளும்.) கலாசாரம் என்பது எப்போதும் இருவழிப் பாதையாகவே இருக்கும்.[43] இதற்கு உலக சரித்திரத்தில் நிறைய உதாரணங்களுள. சந்திக்கும் கலாசாரம் வளர்ச்சியடையாத கலாசாரமானால் வளர்ச்சியடைந்த கலாசாரம் கொடுப்பதே அதிகமாக இருக்கும். அங்ஙனம் கலாசாரக் கொடுப்பனவு நிகழ்ந்தாலும் வலிமையான கலாசாரக் குடியேற்றங்கள் அல்லது தொடர்புகள் அதிகமாக உள்ள பகுதிகளிலேதான் இவ்வலிமையான கலாசாரத்தின் செல்வாக்கு அதிகமாகக் காணப்படும். இக்கலாசாரச் செல்வாக்கிற்கு உட்படாத பகுதிகளில் பழைய கலாசாரமே செல்வாக்குற்றிருக்கும்.

வளர்ச்சியடையாத கலாசார மரபு புதிய - வளர்ச்சி பெற்ற கலாசாரத்தை அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளாது. அது தன் வயமாக்கியே ஏற்றுக் கொள்ளும். உதாரணமாக கிரேக்க சாம்ராஜ்யச் சிதைவுடன் கிரேக்கத்தில் வளர்ச்சியுற்றிருந்த நாடக மரபும் வீழ்ச்சியடைகிறது. ரோமாபுரி அதன் பின்னர் ஐரோப்பாவின் கலாசார மத்திய நிலையமானதும் கிரேக்க நாடக மரபு அங்கு செழிக்கிறது. அங்ஙனம் கிரேக்க நாடகம் ரோமுக்குச் செல்லும்போது அங்கு ஏற்கனவே இருந்த நாடக மரபினடியாக அதனுடன் இணைந்தே புதிய நாடக மரபு உண்டாகிறது. இங்கு தன்வயமாக்கலே இடம்பெறுகிறது.

ஆரியர்கள் சிந்து வெளியை வெற்றி கொண்ட பின்னர் ஆரிய நாகரிகம் அங்கு தொடரவில்லை. ஆரிய நாகரிகமும் சிந்து வெளி நாகரிகமும் இணைந்த புது நாகரிகமாகவே அடுத்து வந்த இந்திய நாகரிகம் உள்ளது. இதனைப் பாரதீய நாகரிகம் என்பர்.[44] இங்கு இந்தியா வந்து சேர்ந்த ஆரிய நாகரிகத்தைத் தன் வயமாக்கியமையையைக் காணுகின்றோம்.

நாடகத்தைப் பொறுத்தவரையிலும் தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் இலங்கையிலும் இதுவே நிகழ்ந்தது. தென்கிழக்காசிய நாடுகளையும் இலங்கையையும் இந்திய கலாசாரம் சந்தித்தபோது இந்திய கலாசாரத்தின் செல்வாக்கிற்கு இவை உட்பட்டன. அவற்றில் இருந்து பல விடயங்களைப் பெற்றுக் கொண்டன. சிலவற்றைத் தன் வயமாக்கிக் கொண்டன. இவை யாவும் இந்தியர் குடியேறிய - அரசோச்சிய இடங்களிலேதான் நிகழ்ந்தன.

இந்தியாவினின்று பரவிய இந்து, பௌத்த மதங்களும், இராமாயண, மகாபாரத இதிகாசக் கதைகளும், பௌத்த ஜாதகக் கதைகளும் இந்தியர் குடியேறிய தென் கிழக்காசிய நாடுகளின் சில பகுதிகளிற் செல்வாக்குற்ற போதும், அங்கு பாரம்பரியமாக இருந்த அற்புதக் கதைகளும், மந்திர தந்திரக் கதைகளும், அவ்வந் நாடுகளின் நாடக வளர்ச்சிக்கு ஏற்கனவே காலாயிருந்தமையையும் மறந்து விடலாகாது. எந்த ஒரு கலாசாரமும் இன்னொரு கலாசாரத்தை முற்றாக மாற்றி விடவும் முடியாது. அவ்வகையில் தென் கிழக்காசிய நாடுகளில் நிழலாட்டம் (Shadow Play) தவிர்ந்த ஏனைய நாடகங்களில் அவ்வப் பிரதேசக் கதைகள் இடம் பெற்றமையையும் சில இடங்களில் சமயச் சடங்குகளிலிருந்து நாடகம் விடுபடாது இந்தியாவின் குலக் குழு சமூக நிலையில் நிலவியமை போல் நிலவிய நிலையையும் காணக் கூடிய தாகவுள்ளது.

இந்தப் பின்னணியிலே தான் தென் கிழக்காசிய நாடகங்களை நாம் அவதானிக்க வேண்டும். தென்கிழக்காசியாவில் இந்தியச் செல்வாக்குப் பரவியிருந்த - இந்து மத செல்வாக்கிற்குட்பட்டிருந்த சில நாடுகளை ஆதாரமாகக் கொண்டு அங்கு சமயச் சடங்குகளுடன் நாடகம் கொண்டிருந்த தொடர்பையும், அந்நாடகங்களின் தனித்துவத்தினையும் இந்திய கலாசாரச் செல்வாக்கு அவற்றில் ஏற்படுத்திய மாற்றங்களையும் நோக்குவோம்.

(அ) மலேசிய நாடகங்கள்

I. மேயோங் நாடகம் (Mayang)

மலேஷியாவின் மேயோங் (Mayang), மனோறா (Manora), பங்ஸ்வான் (Bangswan) ஆகிய நாடக மரபுகள் முக்கியமானவை. மேயோங் நாடக மரபின் தோற்றம் தெளிவற்றதாயினும் இதன் ஊற்றுக்கண் சமயம் அல்லது மந்திரச் சடங்கேயாகும். ஏனெனில் சமயச் சடங்கு முறைகள் இன்றும் மேயோங் நாட்கத்தில் உள்ளன.

"It is quite probable that Mayang performances were originally of a religious or magical order. Both elements are present in modern practice. For example most Mayang troupes are hired during an illness or in order to fulfill a vow made during an illness. (In later case the performances are given if the patient recovers)" [45]

இன்று இந் நாடகத்தை நடத்துபவர்கள் அதனை ஒரு சமயச் சடங்காகவே நடத்துகின்றனர். வருடத்தில் இரண்டு அல்லது மூன்று தடவைகளே இது நடத்தப்படுகிறது. மலேசியாவின் கெலன்த் (Kelanth) என்னும் மிகப் பின்தங்கிய கிராமத்தில் வாழும் உழவர்களின் மனைவிமாரே இந்நாடகத்தை ஆடுகிறார்கள். இந்நாடகத்தின் முக்கிய ஆண், பெண் பாத்திரங்கள் அனைத்தையும் தாங்கி நடிப்பவர்கள் பெண்களே. ஆண்கள் இந்நாடகத்தில் வேலைக்காரர், கோமாளி ஆகிய பாத்திரங்களையே தாங்குகின்றனர். இளவரசர், இளவரசி அல்லது அரசன் ஆகியோருடைய மந்திர அற்புதக் கதைகளே இந்நாடகத்தின் கருக்களாகும். இதில் வரும் பாத்திரங்களும், அவர்களின் சாகஸங்களும் இராமாயண மரபுக்கு ஒவ்வாதவை. பெரும்பாலும் இவை மலேசியாவுக்குரிய கிராமியக் கதைகளேயாம். கதையின் நாயகன் ஆரம்பத்தில் பல்வேறு துயரங்களையடைந்து இறுதியில் மகிழ்ச்சியடைவதையே இந்நாடகம் உணர்த்தும்.[46]

இதற்கெனத் தனிப்பட்ட மேடையமைப்பு உண்டு. இது திறந்த வெளி மேடையாக அமையும். இம்மேடையில் ஒரு பக்கத்தில்

வாத்தியக்காரர்கள் இருக்க 3 பக்கங்களிலும் பார்வையாளர்கள் இருந்து பார்ப்பர். இந்நாடகம் இரவிலேதான் ஆடப்படும். இந்தோனேஷிய, சமீப கிழக்கு, தாய்லாந்து ஆகியவற்றின் மரபுகள் சேர்ந்தே மேயோங் நாடக மரபு உண்டாகியிருக்கலாம் என்ற அபிப்பிராயம் உண்டு. இந்நாடகத்தில் பர்மாவில் வழங்கும் மனோறா (Manora) நாடகத்தின் செல்வாக்கும் உண்டு என்ற அபிப்பிராயமும் உண்டு.

II. மனோறா (Manora) நடனம்

மனோறா முழுக்க முழுக்க ஒரு மரபுவழி நாடகம். இது பறவை மனிதர்களான கின்னர அரசகுமாரர்களின் கதையைக் கூறுகிறது.

III. பங்ஸ்வான் (Bangswan) நாடக மரபு

மலேசியாவில் வழங்கும் பங்ஸ்வான் நாடக மரபு இந்திய பார்ஸி நாடக மரபினின்றும் உருவாகியது. இந்நாடகத்தின் பாடல்கள் பிரபல்ய மடைந்தமையினால் இந்நாடகங்கள் மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்குப் பெற்றன. தனிக் கம்பனிகள் வைத்து நடத்துமளவிற்கு இந் நாடகத்தை வைத்தும் நடத்தும் கம்பனிகள் வியாபாரக் கம்பனிகளாகிவிட்டன.

(ஆ) இந்தோனேசியா வயாங் நாடக மரபு

இந்தோனேசியாவின் வயாங் நாடக மரபு விசித்திரமானது. இங்கு நடைபெறும் வயாங் குலிட் (Wayank Kulit) நிழலாட்ட நாடகமாகும். வயாங்டொபெங், முகமூடி நடனமாகும். வயாங் ஒரெங் முகமூடி அணியாத நடனமாகும். வயாங்குலிட் நாடகங்கள் பெரும்பாலும் மகாபாரத இராமாயணக் கதைகளை ஆதாரமாகக் கொண்டவை. மேற் குறிப்பிட்ட முகமூடி அணிந்த, அணியாத இரண்டு நடனங்களும் மகாபாரதக் கதைகளை அபிநயிக்கும் நடனங்களாகும். இவற்றிலே நடிக்கும் நடிகர்கள் வயாங் குலிட் நிழலாட்ட நடிகரின் உடைகளையே அணிகின்றனர்.

வயாங் என்பது நாடகத்திற்குப் பாவிக்கப்படும் தட்டையானதும், உருண்டையானதுமான பாவைகளைக் குறிக்கும் சொல். வயாங் குலிட் பாவைகள் தோலாற் செய்யப்பட்டவை. தென்கிழக்காசியாவில் நடைபெறும் பெரும்பாலான நிழலாட்ட நாடகங்களின் கதைக் கருக்கள் இராமாயண, மகாபாரதக் கதைகளாக இருந்தபோதும் அவை அந் நாட்டு மயப்படுத்தப்பட்டவை.

"The Social philosophy and stories of the Indian epics fused with the Javanese magico - religious tradition and were elaborated in the Javanese court form Wayang."[47]

இந்திய இளவரசனரான இராமன் தாய்லாந்து, பாலி, ஜாவா ஆகிய நாடுகளில் அவ்வப் பிரதேச இளவரசனாகவே கணிக்கப்படு கிறான். மகாபாரத பாத்திரங்கள் இங்கு சற்று வித்தியாசமான பெயர்களில் உலவுகின்றன. பீமன் Werkudara எனவும், அருச்சுனன் Radan Pamada எனவும், கிருஷ்ணன் Kreshna எனவும், அபிமன்யு Angaavijaya எனவும் அழைக்கப்படுகின்றனர். கௌரவர் பக்கத்தில் துரோணர் Panditha Durna எனவும், கர்ணன் Adipathi Karna எனவும், துரியோதனன் King Suyadana எனவும், சகுனி Patih Sengkuni எனவும் அழைக்கப்படுகின்றனர்.

அருச்சுனனைப் பற்றிப் பல்வேறு விதமான காதல் கதைகள் Wayang மரபில் உள்ளன. இவன் சுபத்திரையுடன், Sri Kandi என் பவளையும், மனோரதிய சாகஸங்களின் பின் (Romantic Adventures) திருமணம் செய்கிறான். மேற்குறிப்பிட்ட செய்திகள் யாவும் மகா பாரதம் அவ்வந் நாட்டுச் சூழலுக்கு ஏற்ப மாறி வழங்கப்படுவதை யும் அவ்வந் நாட்டுப் பிரதேச மரபுகளுக்கு ஏற்ப கிளைக் கதை களைப் பெற்று வளர்ந்திருப்பதையும் காட்டுகின்றன.

இலங்கையின் நாட்டுக்கூத்து மரபிலும் மகாபாரதத் தாக்கத் தைக் காணுகிறோம். இங்கும் மகாபாரதப் பாத்திரங்களின் பெயர் கள் சில மாறி வழங்குகின்றன. அருச்சுனன் மகன் அபிமன்யு வாள பீமன் எனவும், கர்ணன் கன்ன மகாராசன் எனவும், திரௌபதை துரோபதி எனவும், சகுனி சகுனிமாமா எனவும் அழைக்கப்படுகின் றனர். அருச்சுனனைப் பற்றி நிறையக் காதல் கதைகள் உள்ள கூத்துகள் இங்கும் உள்ளன. அல்லி, பவளக்கொடி போன்ற தென் னாட்டுப் பெண்களை அவன் மனோரதிய சாகஸங்களின் பின்னரே மணந்ததான கதைகள் ஈழத்துக் கூத்துக்களிலும், தமிழ் நாட்டுக் கதைகளிலும் இருப்பதை இவ்விடத்தில் அவதானிக்குக. மகா பாரதக் கதைகளை பெரும்பாலான வயாங்குலிட் நாடகங்கள் கொண் டிருப்பினும் வேறு கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண்ட வயாங் கொலக் (Wayank Kolek), வயாங் கிலிட்டிக் (Wayank Klitik) ஆகிய நாடகங்களும் இங்கு உள்ளன.

I. வயாங்குலிட் (Wayank Kulit)

வயாங் கொலக் ஜாவாவுக்கு இஸ்லாமை அறிமுகப்படுத்தும் தன்மை கொண்டது. வயாங் கிலிட்டிக் 1293 - 1478 வரை இருந்த Madjapahit இராச்சியத்துடன் தொடர்பு கொண்டிருந்த Raden Damara Wulan உடைய வீரதீரச் செயல்களைக் கூறுவது.

இவற்றினின்று மகாபாரதம், இராமாயணம் அல்லாத கதைகளும் வயாங் நாடக மரபில் இருந்தமை புலனாகிறது. ஈழத்து கிராமிய நாடகங்களிலும் கண்டிராசன், பூதத்தம்பி போன்ற அரசியற் தொடர்பு கொண்டதும் மகாபாரத இராமாயணத்துடன் தொடர்பில்லாத கூத்துக் களும் உள்ளன.

மேற்கு நாடுகளில் நாடகம் முழுக்க முழுக்க ஒரு பொழுதுபோக் குச் சாதனமாகும். சமூகத்தை விமர்சிக்கின்ற சாதனமாகவும் வளர்ந் துள்ளது. ஆனால் இந்தோனேசியாவில் சமூகம் சிக்கலான வளர்ச்சி யைப் பெற்றிராமையினால் அங்கு வயங்குலிட் நாடகத்தின் பணி வேறாக இருக்கிறது. அது மக்களின் உலக நோக்கை விபரிக்கிறது. அவர்களுக்கு அறிவூட்டுகிறது. கலை உணர்வைத் தருகிறது. சமயச் சடங்காகவும் கலை வடிவமாகவும் ஒரே நேரத்தில் திகழ்கிறது. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களும் இதே பங்கை ஆற்றுகின்றன.

வயாங் நாடகங்கள் ஜாவாவில் ஒரு சமூக நிகழ்ச்சியாகவே நடைபெறுகிறது. இந் நிகழ்ச்சியின் போது பல்வேறு வகுப்பினரும் ஒன்று கலந்து எவ்வித வேறுபாடுகளுமின்றி உண்டு குடித்து மகிழ் கிறார்கள். இக்கொண்டாட்டம் சம்பிரதாயமான முறையில் நடைபெறு கிறது. இந்நாடகத்தை ஒழுங்கு செய்பவர்கள் பார்வையாளர்களின் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்கிறார்கள். காலை நேரங்களிற் கூட பார்க்க வருவோருக்கு உணவு பரிமாறப்படுகிறது. இவ்வகையில் இந்நாடகம் சமூக உறுதிப்பாட்டுக்கு உறுதுணையாக இருப்பதும் அவதானித்தற் குரியது. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கள் தம்மை உருவாக்கிக் கொள்ளும் விதத்தில் இச் சமூக உறுதிப்பாட்டை ஏற்படுத்துகின்றன. அப் பகுதியில் விடிய விடிய ஆடப்படும் கூத்தினைப் பார்க்க வரும் அயற் கிராமத்துச் சொந்தக்காரர்களைக் கூத்து நடத்தும் கிராமத்தார் வரவேற் பதும், உபசரிப்பதும், விடியவிடிய அவர்கட்கு சிற்றுண்டி வழங்கிக் கௌர விப்பதும் இங்கு அவதானித்தற்குரியது. [48A]

இவ் வயாங்குலிட் நாடகங்கள் சமூகத்திற்குரிய தன்மைகள் சிலவற்றையும் வெளிப்படுத்துவனவாகவுள்ளன. உதாரணமாக அரச னுடைய ஸ்தானத்தையும் மக்களை அவன் காக்கிறான் என்ற எண்ணத் தையும் ஒவ்வொரு மனிதனுக்கும் சமூக அமைப்பிலுள்ள சமூக அந்தஸ்தையும் இவை காட்டுகின்றன.

"In watching the shadow play, the king and his court (or in contemporary performances government officials) find justification for their position as rulers." [48B]

ஒரு காலத்தின் சமூகக் கோட்பாடுகள் எம்மாதிரி நாடகத்தினூடாக எடுத்துச் செல்லப்படுகின்றன என்பதற்கு உதாரணம் வயாங்குலிட். மன்னனுக்கு மக்கள் மீதுள்ள அனுதாபத்தை இலங்கை இந்திய மரபு வழி நாடகங்களிற் காணமுடியும். மன்னன் நாட்டு வளம் விசாரிப்பான் - "மாதம் மும்மாரி பொழிகிறதா" - "மாதர் கற்போடு இருக்கிறார்களா" - என்பனவே அவன் வினாக்களாக இருக்கும். இவ்விரண்டிற்குமிடையே காணப்படும் ஒற்றுமைகள் சுவராஸ்யமானவை. இந்நிழலாட்ட நாடகங்களும் முகமூடி நடனங்களும் அரசவை நடனங்களாகவே இருந்தன. தென் கிழக்காசியாவின் நிழலாட்ட நாடகமே தொல்சீர் நாடக மரபாகவும் கருதப்படுகிறது.

II. ஹெட்டோப்றக் (Ketoprak), லுட்றக் (Ludrak) நாடகங்கள்

இந்தோனேசியாவின் தென்பகுதியான ஜாவாவில் ஹெட்டோப்றக், லுட்றக் ஆகிய இரண்டு வசன நாடக மரபுகள் உள்ளன. லுட்றக் பொது மக்கள் சார்ந்த நாடக மரபாகும். அன்றாட மனித வாழ்க்கை யையும், நிகழ்ச்சிகளையும் கருப்பொருளாகக் கொண்டவை இவை. காலனித்துவ ஆட்சியிலும் புரட்சிக் காலத்திலும் டச்சுக்காரருக்கு எதிரான பிரசாரத்தை லுட்றக் நாடகங்களே நடத்தின. ஆரம்பத்தில் பழைய மந்திர இதிகாசக் கதைகளை இவை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருப் பினும் பின்னாளில் அவை புதிதாக உருவாக்கப்பட்ட சமூகக் கதை களையும் கருக்களாகக் கொண்டன.

இந்தோனேசிய நாடக மரபில் மூன்று அமிசங்கள் கவனிப்பிற் குரியன.

1. ஹெட்டோப்றக், லுட்றக் என்பன பொதுமக்கள் சார்ந்த நாடகமாகவும், வயாங் அரசவை சார்ந்த நாடகங்களாகவும் அமைந்தமை தமிழ் நாட்டின் வேத்தியல் பொதுவியல் மரபை உணர்த்துகின்றன.
2. வயாங், லுட்றக் நாடக மரபுகள் இந்தியச் செல்வாக்குப் பெற முன்னர் தம் நாட்டுக்கேயுரிய கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண் டிருந்தன.
3. இந்தியச் செல்வாக்கின் பின் மகாபாரத இராமாயணக் கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண்டன.

III. ஜகர்த்தாவின் றியோக் (Reog) நாடகம்

ஜகார்த்தாவின் தெருக்களில் றியோக் என அழைக்கப்படும் ஒரு கிராமிய நாடகமும் நடத்தப்பட்டது. இரண்டு அல்லது மூன்று பேர்

பிரசித்தி பெற்ற பாடல்களையும், ஆடல்களையும் பாடியும் ஆடியும் இதனை நடத்துவர்.

IV. பாலித் தீவின் பரொங் (Barong) நாடகம்

பாலித்தீவுகளில் பரொங் எனப்படும் மந்திரச் சடங்கு ஆட்டம் உள்ளது.

"Balinese villages playing in the barong exorcism dance drama are not merely actors exercising theatrical skills. The actors bodies going into a trance are believed to receive the spirit of Rangda and the Barong and it is the spirits themselves that do battle. Thus the performance if actually more ritual than piece of theatre."[49 A]

மட்டக்களப்பிலாடப்படும் 'தெய்வம் ஏறி ஆடல்' என்னும் ஆடல் இத னுடன் ஒப்பு நோக்கத்தக்கது. இங்கு குறிப்பிட்ட ஒரு தெய்வத்தைப் பூசாரி ஒருவன் மீது வரவழைக்கிறான். அந்த ஒருவன் அத் தெய்வமாகத் தன்னை அபிநயித்து, உடுக்கு, தவில் இசைக்கேற்ப ஆடுகிறான்.[49B]

(இ) பர்மா

I. பாவைக் கூத்தும் (Puppet Dance) சற்றும் (Zat)

பர்மாவின் மரபுவழி நாடகங்களிற் குறிப்பிடத் தக்கவை அங்கு நடைபெறும் பாவைக் கூத்தும் மரபு வழி நாடகமான 'சற்' றும் ஆகும். பாவைக் கூத்து சீன மரபின் செல்வாக்குப் பெற்றதாயினும் இந்திய சங்கீதம், நடனம் ஆகியவற்றின் செல்வாக்கையும் பெற்றுள்ளது. சயாமிய நாடக மரபே பர்மாவில் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டு பர்மிய சற் (Zat) நாடக மரபாக வளர்ச்சி பெற்றது. இந்நாடக மரபு தொடர்ந்து வளர்ச்சி யடைய பாவைக் கூத்து உதவி புரிந்தது.

பாவைக் கூத்து இந் நாட்டின் கிராமிய மரபிலிருந்தும், இலக் கிய மரபிலிருந்தும் தனக்குரிய பல அமிசங்களைப் பெற்றுள்ளது. விடிய விடிய இப் பாவைக் கூத்து நடைபெறுகிறது. இதில் சமய சம்பந்த மானவையும் சமயச் சார்பற்றவையும் உண்டு. இப்பாவைக் கூத்தில் பிரதான கருக்கள் புத்தரின் 550 பிறப்புக்களிலிருந்து (ஜாதக் கதைகள்) பெறப்பட்டவை. இதனால் பௌத்த மரபே இப் பாவைக் கூத்தினூடாகக் கூறப்படுகிறது எனக் கொள்ளலாம். இந்தோ னேசிய நிழலாட்ட மரபும் பர்மிய பாவைக் கூத்தினைப் பாதித்தது என்பர் திலகசிறி.[50]

தென் கிழக்காசியாவின் ஏனைய பகுதிகளில் மகாபாரதம் அதிக செல்வாக்குப் பெற பர்மாவில் இராமாயணமே செல்வாக்குச் செலுத்து

கிறது. பௌத்த மரபுக்கு ஏற்ப இது இங்கு தசரத ஜாதக என்ற பெயரில் அழைக்கப்படுகிறது. கதாநாயகன் பௌத்த மரபுக்கு ஏற்ப உலகைத் துறந்து தவம் செய்யக் காட்டுக்குச் செல்லுதலே பர்மிய மரபுவழி நாடகங்களின் உச்சக் கட்டமாகும். எல்லா நாடகக் கதைகளும் இம் முடிவுக்கே நாடகத்தை இட்டுச் செல்லுகின்றன. இந்திய நாடகங் களில் தவம் செய்யச் செல்லும் கதாநாயகன் தவவலிமை பெற்றுத் திரும்பி வந்து கெட்ட சக்திகளுக்கு எதிராக இறை துணையுடன் போரரடி வெல்வது போல இந் நாடகங்கள் இருப்பதில்லை. ஏனெனில் தவம் செய்யச் செல்லுதலே புத்த தர்மத்தின்படி இறுதி நிலையாகும். தவம் செய்யச் செல்வோர் திரும்பி வருவதில்லை. சமய கலாசாரம் நாடகத்தின் போக்கினை எவ்வாறு தீர்மானிக்கின்றன என்பதற்கு இந்திய, ஈழத்து மரபு வழி நாடக அமைப்பும், பர்மிய நாடக அமைப்பும் நல்ல உதாரணங்களாகும். ஈழத்து நாடகங்களில் தவம் செய்யச் செல்வோன் தவ வலி பெற்றுத் திரும்பி வந்து கொடுமைகளை வெல்வதாகப் பல கதைகள் அமைந்துள்ளன. பல கதைகளில் தவத் தோரே முக்கிய இடமும் பெறுகின்றனர்.

தென் கிழக்காசிய நாடகங்களைப் பற்றிக் கூறியவர்கள் அவை முக்கிய சமூக நிறுவனங்களாக அமைந்துள்ளமையையும், அதனுடைய உள்ளடக்கத்தைப் பொறுத்தவரை மாத்திரமன்றி தொடர்புச் சாதனம் என்ற வகையிலும் அது சிறப்பிடம் பெறுகிறது என்பதனையும் எடுத் துக் காட்டியுள்ளனர். பர்மாவுக்கும் இக்கூற்றுப் பொருந்தும். பர்மிய மரபு வழி நாடகங்களின் பண்புகள் பற்றி A.L. Becker கூறியவை சுருக்கமாகக் கீழே தரப்படுகின்றன.[51]

1. பர்மிய நாடகங்களில் பார்வையாளர்களும் பங்காளர்களாக மாறுகிறார்கள். நடிகர்கட்கும், பார்வையாளர்கட்குமிடையே ஒளிவு மறைவுகள் இல்லை. நடிகர்கள் ஒப்பனை செய் வதை, நடந்து திரி வதைக் காண்கிறார்கள். அவர்களுடன் கதைக்கிறார்கள்.

2. நாடகத்தைத் தேடி மக்கள் போவதில்லை. மக்களைத் தேடி நாடகம் வருகிறது. கிராமத்திலுள்ளவர்கள் அவர்கட்குச் சாப்பாடளிக்கிறார்கள். பார்வையாளர்களும் பங்காளர்களா கின்றனர்.

3. மேற்கத்தைய சர்க்கஸைப் போல பர்மிய நாடகங்கள் காணப் படுகின்றன. விடியவிடிய நாடகம் நடைபெறுவதால் இடை யிடையே சங்கீதகாரர்களும் தம் வரிசை காட்டுகின்றனர்.

பல்சுவை நிகழ்ச்சிகளும் (Variety Entertainmemt) இடை யிடையே நடைபெறுகின்றன.

4. வறிய அரச குமாரியும் அரச உடுப்பிலேயே காட்டப்படு வாள். ஆன்மிக ரீதியாக அவள் அரசகுமாரி எனக் காட்டப் படுகிறது. இது புத்தமதத்தின் செல்வாக்கு.

சுருங்கச் சொன்னால் நாடகம் மெய்ம்மை என்பது இங்கு உடைக்கப்படுகிறது. தாம் இங்கு நாடகந்தான் பார்க்கப் போகிறோம், தம்மைப் போன்றோரே பாத்திரம் தாங்கி நடிக்கிறார்கள் என்ற உணர்வை எப்போதுமே பார்வையாளர்களும் பெற்றுக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

இந்தோனேசிய, மலேசிய பர்மிய நாடக மரபுகளினின்று நாம் பின்வரும் முடிவுகளுக்கு வரமுடிகிறது.

i. இந்நாடுகளில் புராதன பண்புடைய (Exorcist) நடனம் தொடக்கம் சமயச் சடங்கினின்றும் பூரணமாகத் தன்னை விடுவித்துப் பொழுது போக்கு அம்சத்துடன் வளர்ச்சி யடைந்த மரபுவரை பல்வேறு மரபுகளும் உள்ளன.

ii. தமக்கென நடனவகைகளையும் பாடல் முறைகளையும் கொண்ட இப்பகுதி நாடகங்களுக்கு இந்தியாவின் இதி காசங்கள் மேலும் செழுமை சேர்த்தன.

iii. இந்தியக் கதைகளைப் பெற்ற போதும் அவற்றைத் தம் வயப் படுத்தியே இந்நாடுகள் பெற்றுக் கொண்டன.

iv. இந்தியத் தாக்கம் ஏற்பட்ட போதிலும் இந்நாடுகள் தமக் கேயுரிய கிராமியக் கற்பனைக் கதைகளையும் நாடகங்களிற் பயன் படுத்தின.

v. அரசவையில் ஆடப்பட்ட நாடகங்கள் கிராமிய மக்கள் மத்தியில் வந்து சேர்ந்தன.

vi. பார்ஸி நாடக மரபின் (வளர்ச்சியுற்ற மரபு) வருகையினால் பழைய மரபு செல்வாக்கிழந்தது.

vii. நாடகம் என்பது இப்பகுதிகளில் ஒரு சமூக நிறுவனமாக அமைந்துள்ளது.

viii. சமய போதனைகளையும், அறப் பண்புகளையும் விளக்க நாடகம் பயன்பட்டது.

ix. ஒரு பிரதேச நாடக மரபு இன்னொரு பிரதேச நாடக மரபு வளர உதவி புரிந்தது.

x. நாடகம் நடிப்போருக்கும் பார்வையாளருக்கும் இடையே நெருங்கிய தொடர்பிருந்தது. பார்வையாளர்களே பங்காளர் களாக இருந்தனர்.

தென்கிழக்காசிய நாடுகளின் நாடகங்களிற் காணப்படும் மேற் குறிப்பிட்ட பண்புகளின் பெரும்பாலானவற்றை இலங்கையின் நாடகங்களிலும் காணமுடிகிறது.

(ஈ) இலங்கை நாடக மரபு

இலங்கை, தென்கிழக்காசிய நாடுகளைப் போலன்றி இந்தியா விற்கு, முக்கியமாக தென்னிந்திய தீபகற்பத்திற்கு மிக அண்மையில் இருக்கின்ற ஒரு நாடு. இந்தியாவுக்கு அண்மையில் இருப்பதனால் இந்தியக் கலாசாரத்தின் செல்வாக்கிற்குட்பட்ட அதேவேளையில், நான்கு பக்கமும் கடலாற் சூழப்பட்டிருப்பதனாலும், தனித்துவமான அரசியல், பொருளாதார, சமூக வரலாறு உடமையினாலும் தனித் துவம் பொருந்திய கலாசாரத்தையும் உடையதாயிருக்கின்றது. இந் தியச் செல்வாக்கின் தாக்கத்தையும், அதேவேளை இலங்கையின் தனித்துவத்தையும் இலங்கை நாடக வளர்ச்சியிலும் காணமுடிகிறது.

இலங்கையில் பாரம்பரியக் கலாசாரத்தையுடைய இருபெரும் இனங்கள் பல நூற்றாண்டுக் காலமாக வாழ்ந்து வருகின்றன. ஓர் இனம் சிங்கள இனம், மற்ற இனம் தமிழினம். தமிழர்கள் இலங்கை யின் வடக்கு, கிழக்கு, மத்திய பகுதிகளிலும், சிங்களவர் ஏனைய பகுதிகளிலும் வாழ்கின்றனர். வடக்கு, கிழக்கில் வதியும் தமிழர்கள் ஆரம்ப காலந்தொட்டு இலங்கையில் வாழ்ந்து வருபவர்கள். மத்திய பகுதியில் வாழும் தமிழர்கள் மலை நாட்டுத் தமிழர் என அழைக்கப் படுகின்றனர். இவர்கள் பிரித்தானியராட்சியின் போது இலங்கைக்குக் கொண்டு வரப்பட்டவர்கள்.

இந்தியாவைப் போன்றும், தென்கிழக்காசிய நாடுகளைப் போன் றும் - சமயச் சடங்கு தொடக்கம் வளர்ச்சியடைந்த, இன்று நாடகம் என அழைக்கப்படும் வடிவத்திலுள்ள நாடகம் வரை பல்வேறு வகையான நாடக வடிவங்களையும் இவ்விரு இன மக்களிடையேயும் காண முடிகிறது. வெளிநாட்டு உள்நாட்டு அறிஞர்களால் சிங்கள மக்களின் பேயாட்டம் (Exorcism), பேயாட்ட நடனம் (Exorcist Dance), சமயச் சடங்கு (Rituals), கிராமியக் கலைகள், கிராமிய நாடகங்கள் என்பன பற்றி நிறைய ஆய்வுகள் நடத்தப்பட்டுள்ளன. இலங்கைத் தமிழ் மக்கள்

மத்தியில் மேற்குறிப்பிட்டுள்ள ஆய்வுகள் அதிகம் நடைபெறவில்லை. ஆய்வாளர்கள் பலர் இலங்கைத் தமிழர் நாகரிகத்தை தென் இந்திய நாகரிகத்தின் ஒரு பகுதியாகக் கொண்டமையே இதற்குக் காரண மாயிருக்கலாம்.

உ. சிங்கள நாடக மரபு

1. தொய்யிலாட்ட மரபு

சிங்கள மக்களிடையே பல்வேறு விதமான சமயச் சடங்குகள் இன்றும் நின்று நிலவுகின்றன. புத்த மதம் இலங்கைக்கு வருமுன்னர் இங்கு சிறு தெய்வ வழிபாடுகள் இருந்தன. சக்தி வாய்ந்த ஆவிகளை இலங்கையர் வணங்கினர். புத்த மதம் பரவிய பின்னரும் அவ்வணக்கம் சில மக்கள் மத்தியில் மறையவில்லை. ஆனால் அவ் ஆவிகளை யெல்லாம் அடக்கக் கூடியவர் கௌதம புத்தரே என்ற கதைகள் உரு வாகின. புத்தமதம் இவ்வாறு இங்கிருந்த மதத்துடன் இணைந்து கொண்டது.

மனிதனுக்கு ஏற்படும் குறிப்பிட்ட சில நோய்களுக்கு சில கெட்ட பிசாசுகளே காரணம் என இலங்கையில் சில கிராமப் பகுதிகளில் வாழும் சிங்கள மக்கள் நம்புகின்றனர். குறிப்பிட்ட வருத்தத்தைத் தரும் குறிப்பிட்ட பிசாசினை மந்திர, வசிய முறை களினால் நீக்கி விட்டால் நோயாளியைப் பிடித்துள்ள நோய் நீங்கும் என்பது நம்பிக்கை. நோய்கள் தரும் பிசாசுகளாக Riri Yaka, Maha Kola, Sannu Yaka, Oddi Kumara Huniyam Yaka, Maha Sohon Yaksaya, Kalukumarayaila, Ratayaka என்பன உள்ளன.[52A]

இத்தகைய பிசாசுகளை வரவழைக்கவும், வினாக்களை வினா வவும், கலைக்கவும் ஆடப்படும் ஆட்டமும் சடங்கும் இலங்கையில் தொயில் என்று அழைக்கப்படுகிறது.

இப்பிசாசுகளையெல்லாம் அடக்கக்கூடிய பெரிய பிசாசு வெசமுனி என்னும் பிசாசாகும். இதுவே தலைமைப் பிசாசு. தலைமைப் பிசாசைப் போல பேயோட்டும் பூசாரியும், நோயைக் கொடுக்கும் பயங்கரப் பிசாசு களைப் போல சிலரும் வேடமிட்டு தவிலின் தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடியும் பாடியும் இச்சடங்குகளிலீடுபடுவர். சில வேளைகளில் நோயாளியின் உடலில்பிசாசு குடிபுக நோயாளி பிசாசு போலப் பேச பூசாரி நோயாளி யுடன் உரையாடுவார். வெசமுனியின் பேராலும், புத்தரின் பேராலும் நோயாளியை விட்டு நீங்கும்படி வேண்டியும் வெருட்டியும் இறுதியில் அப்பிசாசை நோயாளியை விட்டு நீங்கச் செய்வர். இச்சடங்கு முழுக்க முழுக்க அபிநயிப்புத் தன்மை கொண்டதாகும். பிசாசுகள் போல

வேடமிடுதலும், நடைபெறும் உரையாடலும், ஆடலும் இதற்கு ஒரு நாடகத் தன்மையினை அளிக்கின்றன. இதே போன்ற சடங்கு முறை மட்டக்களப்புத் தமிழர் மத்தியிலும் காணப்படுகின் றது.[52B] இந்நிகழ்ச்சி நடைபெறுகையில் இடையில் நடைபெறும் இடைநிரப்பு நிகழ்ச்சிகள் (Interlude) இதற்கு மேலும் நாடகத் தன்மையை அளிக்கின்றன. வடுக பட்டணத்திலிருந்து பிராமணர்கள் வந்து தொய்யிலில் கலந்து கொள்ளல், ராம கொட்டியா கதை, யானை பிடித்தல், எருமை பிடித்தல் ஆகியன இவற்றுட் சில.[53]

சிங்கள மக்கள் மத்தியில் மகாபிரித் நடத்தி 7ஆம் நாள் முடிய நடைபெறும் சமயச் சடங்கில் புத்தரின் ஜாதகக் கதைகள் அபிநயிக் கப்படும். புத்தபிக்கு புத்தராகவும், ஏனையோர் அவரால் நல்வழிப் படுத்தப்பட்ட பிசாசுகளாகவும் பாவனை பண்ணி இச்சடங்குகளில் உரையாடுவர்.[54] இச் சடங்கு முறை புத்தமதம் இலங்கையிற் பரவிய பின்னர் ஏற்பட்ட சடங்கு முறையாயிருக்க வேண்டும். இவை யாவும் நாடகத் தன்மையுடைய சடங்குகட்கு உதாரணங்களாம்.

ii. கோலம், சொக்கரி மரபு

இவற்றைவிட சமயச் சடங்கினின்றும் சற்று வளர்ச்சி பெற்ற நாட கங்களான கோலம், சொக்கரி என்பனவும் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் வழக்கிலுண்டு. கோலம் ஒரு முகமூடி நடனமாகும். இது இலங்கை யின் தெற்குக் கரையோரப் பகுதிகளில் வழக்கிலுள்ள நடனம்.[55] கோலம் என்பது பல்வேறு வகை நடனங்களாகும். அரசன் ஒருவன் வந்து இருக்கையில் அமர்ந்து கோலம் நடனங்களைப் பார்ப்பது போல இது அமையும்.[56A] இதனை ஒரு கதம்பம் என்றே அழைக்கலாம். மட்டக் களப்பு வசந்தன் கூத்து வசந்தராசன் வந்து பல்வேறு கதம்பமாக நடைபெறும் வசந்தன் கூத்தினைப் பார்ப்பதாகவே அமைந்துள்ளமை இங்கு கவனித்தற்குரியது.[56B] ஜாதகக் கதைகள் கூட கோலமாக நடிக்கப்பட்டன. சந்துரு கிந்துரு கதாவ இதற்கு உதாரணமாகும்.

சிங்கள மக்களிடம் வழங்கும் இன்னொரு நடனம் சொக்கரி ஆகும். இலங்கையின் மலைநாட்டுச் சிங்களவரிடம் இந்நடனம் காணப்படு கிறது. காசியில் வாழும் ஆண்டி குரு (குருகாமி) தன் மனைவியுட னும், அடிமையுடனும் கடல் கடந்து இலங்கை வந்து இலங்கையில் எதிர்கொள்ளும் நிகழ்ச்சிகளை நகைச்சுவையுடன் காட்டுவது.[56C] இதேபோல் அல்லாவிடினும் இந்தியாவிலிருந்து மலையாளத்தார் மட்டக்களப்புக்கு வந்து இங்கு எதிர்கொள்ளும் மந்திர தந்திர பந்தயங் களை நகைச் சுவையுடன் காட்டும் மகுடிக்கூத்து ஒன்று மட்டக்களப்பு

தமிழ் மக்கள் மத்தியில் ஆடப்படுகிறது.[57A] கோலம் நடனத்தில், நடன மூலமும், பாட்டு மூலமும் கதை உணர்த்தப்படுகிறது. முகமூடி அணிந்தும் அணியாமலும் இது ஆடப்படும்.

iii. நாடகம

சிங்கள மக்களிடம் வழங்கும் இன்னொரு நாடக வடிவம் நாடகம ஆகும். இது மதச் சடங்கினின்றும் விடுபட்ட கிராமிய நாடகம் ஆகும். இந்நாடகத்தைச் சிங்கள மக்கள் தென்னிந்தியத் தெருக்கூத்து, மன்னார்க்கூத்து ஆகியவற்றிலிருந்து பெற்றனர். தமிழ்க் கூத்துக் களின் பல வகைகளை இதில் அப்படியே அவர்கள் கையாளுகின்றனர். தமிழ்க் கூத்திற் சில சிங்களத்தில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டுமுள்ளன.

iv. பாவைக் கூத்து

இதனைவிடச் சிங்கள மக்களிடம் பாவைக் கூத்தும் உண்டு. இலங்கைச் சிங்கள மக்களின் கலாசாரத்தை நன்கு பிரதிபலிப்பவை இவை. இப்பாவைகள் தனித்துவம் வாய்ந்தவை. இவை ஜாதகக் கதைகளையும், கிராமியக் கதைகளையும் உள்ளடக்கமாகக் கொண்டவை.

v. சிங்கள நாட்டியம், கண்டிய நடனம்

இவர்கள் மத்தியில் தொல்சீர் மரபு (Classical) எனப்போற்றப்படும் சிங்கள நாட்டியமும், கண்டிய நடனமும் காணப்படுகின்றன. இவை மிகச் செழுமை வாய்ந்ததும், நுணுக்கங்கள் நிறைந்ததுமான நடனங் களாகும். இவை மன்னர்களால் வளர்க்கப்பட்ட நடனங்களாகும். அரச வைக் கலைகள் வட இந்திய தென் இந்தியத் தாக்கத்தினைப் பெற்றன

vi. நவீன நாடகம்

ஆங்கிலேயர் வருகையுடன் சிங்கள நாடகத் துறையில் நவீன நாடக மரபு ஆரம்பமாகிறது. ஈழத்தில் தமிழரிடமிருந்தது போலவே பார்ஸி வழி நாடக மரபு இவர்களிடம் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்ததாயினும் வெகுவிரைவில் தேசிய நாடக மரபொன்றினை உருவாக்கும் முயற்சி யிலவர்கள் ஈடுபட்டனர். பண்டைய தமது கூத்து முறைகளை அடித் தளமாக வைத்து இம்மரபு உருவாக முயற்சி எடுக்கப்பட்டது. மேற்கு நாட்டின் நாடகங்கள் பல மொழிபெயர்ப்பாகவும் தழுவலாகவும் ஆக்கப் பட்டன. புதிய மேடை அமைப்பிலும், பழைய மேடை அமைப் பிலும் இப்புதிய நாடகங்கள் மேடையேறின. இன்று சிங்கள மக்கள் மத்தியில் நவீன நாடகத்துறை கணிசமான அளவு வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது.

vii. சிங்கள நாடகங்களின் மூலக் கூறுகள்

இவற்றுட் கோலம் நாடகம், பிசாசுகளைக் கலைக்கும் நடனங் களுள் ஒன்றான சன்னியக்குமவிலிருந்து வளர்ந்திருக்குமென்றும்,

சொக்கரியின் மூலத்தினை கம்மடுவ, சன்னி யக்கும, நய யக்கும ஆகியவற்றிற் காணலாம் என்றும் சரச்சந்திர கூறுகிறார்.[57B] சமயச் சடங்கினின்று நாடகம் பிரிந்து வளர்ந்தமையை இதன் மூலம் அறிய முடிகிறது. மட்டக்களப்பு மகுடிக் கூத்தும் வசந்தன் கூத்தும் இங்கு நடைபெறும் கிராமியத் தெய்வ ஆட்டமுறையினின்றும் பிரிந்து வளர்ந்த நாடக வடிவங்களே.[57c]

தென் இந்திய நாடகம் சிங்கள மக்கள் மீது செல்வாக்குச் செலுத்தியபோது அதனைத் தன்வயமாக்கியே இவர்கள் பெற்றனர்.

"Mostly all the melodies are of South Indian Origin, but Sinhalese singers dropped the Tamil intonation and method of voice production when they sang them. The original Tamil tune must have undergone slight changes absorbed something of the genius of the people in the hand of the Sinhalese musicians and poets." [58]

இங்ஙனம் இவர்கள் தென்னிந்திய நாடகத்தையும், இசையையும் அதன் கதைகளிற் சிலவற்றையும் தன்வயமாக்கிக் கொண்டிருப்பினும் புத்தமத ஜாதகக் கதைகளும் தென்னிந்தியக் கிராமியக் கதைகளும் கத்தோலிக்க மதக் கதைகளும் இவர்களின் நாடக வளர்ச்சிக்கு உதவி புரிந்தன என்பதையும் மனங்கொள்ளல் அவசியம்.

இந்தியாவிலும் தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் காணப்பட்டது போல இலங்கைச் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் அரசவை நாடகம், கிராமிய நாடகம் என இரு பிரிவு காணப்பட்டமையைக் காரணலாம். அரசவைக்குக் காட்டுவது போல கோலம் நாடகம் அமைந்திருப்பது நாடகம் வளர்ச்சியடைய முன்னர் கோலம் நாடகம் அரசவை நாடகமாக இருந்து பின்னால் கிராமிய நாடகமாக வந்திருக்கலாமோ (மலேசிய Mayang போல) என ஐயுறவைக்கிறது.

வட இந்திய தென் இந்திய செல்வாக்கிற்கு இலங்கை உட்பட்டிருந்தபோதும் தென் கிழக்காசிய நாடுகளில் இராமாயணம், மகாபாரதம் செல்வாக்கினைப் பெற்றிருந்ததைப் போல இலங்கையில் சிங்கள மக்கள் வாழும் பகுதிகளில் இவ்விதிகாசங்கள் செல்வாக்குப் பெறாமை குறிப்பிடத்தக்கது. புத்த மதம் ஆரம்ப காலத்திலிருந்தே பரவியமையையும், ஜாதகக் கதைகளின் செல்வாக்கையும் மகாபாரதம், இராமாயணம் பரவாமைக்கு உதாரணங்களாகக் கூறலாம். எனினும் புத்த மத செல்வாக்குள்ள பர்மாவில் இராமாயணம் தசரத ஜாதகக் கதையாக நடிக்கப்படுவது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது. ஆனால் இலங்கையில் வாழும் தமிழ் மக்களிடையே வழங்கும் நாடகங்களிலே

தான் மகாபாரத இராமாயணத்தின் செல்வாக்கைக் காணமுடிகிறது. மட்டக்களப்பு வடமோடிக் கூத்துக் கதைகள் பெரும்பாலும் மகாபாரத இராமாயணக் கதைகளே.

viii. சிங்கள நாடக மரபும், இலங்கைத் தமிழ் நாடக மரபும்

சிங்கள மக்களிடம் வழங்கும் முகமூடி நடனமும் ஆட்ட முறைகளும் தனித்துவமானவை. இத்தனித்துவங்களை இலங்கையின் சிங்களக் கலைகள் தமக்குட் கொண்டிருப்பினும் சிங்கள மக்களும், தமிழ் மக்களும் அருகருகே வாழ்வதனால் சில கலாசாரக் கொடுப்பு, எடுப்புகளும் இரு சாராரிடமும் நடைபெற்றுமுள்ளது. சிங்கள நாடகத்தில் வரும் 'பொத்தே குரு' இலங்கைத் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் வழங்கும் கூத்தில் வரும் அண்ணாவியாரை ஒத்திருக்கிறார். சிங்கள 'நாடகம்' வில் வரும் புலசந்தோர், மன்னார்க் கத்தோலிக்க மரபுக் கூத்தினூடாகச் சிங்களக் கூத்து பெற்ற பாத்திரமாகும். ஆனால் தமிழ்க் கூத்தில் வரும் கட்டியக்காரன் மரபு சிங்கள நாடக மரபில் இல்லாமையைக் கவனிக்க வேண்டும். பிசாசு கலைக்கும் சடங்குகளில் குறிப்பிடப்படும் பிசாசுகளுக்கும், ஆட்ட முறைகளுக்கும் மட்டக்களப்புப் பகுதிகளில் வழங்கும் பேயாட்ட முறைகளுக்குமிடையே சிற்சில வேறுபாடுகளிருப்பினும் பேயோட்டும் முறையிற் சில ஒற்றுமைகளையும் காண முடிகிறது.[59]

சிங்கள மக்களிடம் ஆரம்பத்தில் சமயச் சடங்குகளும், அதனடியாகப் பிறந்த கோலம் சொக்கரி போன்றனவும், பொம்மலாட்டமுமே இருந்தன. பின்னாளில் தென்னிந்தியத் தாக்கத்தின் பின்னரே 'நாடகம்' வந்து சேர்ந்தது. அதுவே சமயம் சாராத நாடகமாகவும் அமைந்திருந்தது. மட்டக்களப்பிலும் இதே நிலையைத்தான் காணுகிறோம். மட்டக்களப்பிலும் ஆரம்பத்தில் சமயச் சடங்குகளும், அதனடியாகப் பிறந்த மகுடி, பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து ஆகியனவே இருந்தன. பின்னாளில் தென்னிந்தியாவிலிருந்து வந்த நாடக மரபே இங்கும் நாட்டுக் கூத்தாக வளர்ச்சியடைந்தது.[60] சிங்கள நாடகமாகிய போது தென்னிந்திய நாடகங்கள் சிங்கள மயமாகியதுபோல, அவை மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களாகிய போது மட்டக்களப்பு மயமாகியதையும் காணமுடிகிறது.

சிங்கள கிராமிய நாடகங்கள் பின்தங்கிய கிராமப் புறங்களில் இன்றும் மக்களை ஒன்றிணைக்கும் ஊடகமாகவும், கிராம வாழ்க்கையின் ஓர் அம்சமாகவும், பொழுது போக்குச் சாதனங்களாகவும் விளங்குகின்றன. இளைஞர்கூட இதனாற் கவரப்பட்டு அழகியலுணர்வு பெறுகிறார்கள். புத்தமத போதனை அறக் கருத்துக்கள்,

சமூக விமர்சனம், வரலாறு, மனித குணாதிசயங்கள் யாவும் இந் நாடகங்கள் மூலம் கூறப்படுகின்றன. இதே செயலைத்தான் மட்டக் களப்பு மரபு வழிக் கூத்தும் கிராமிய மக்களுக்கு ஆற்றுகிறது.[61] இவ் வண்ணம் சிங்கள மக்களின் நாடக மரபுக்கும் தமிழ் மக்களின் - சிறப் பாக மட்டக் களப்பு தமிழ் மக்களின் நாடக மரபிற்குமிடையே நிறைய ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன.

(7) தென்னாசிய தென் கிழக்காசிய நாடக வளர்ச்சிப் போக்கிலிருந்து பெறப்படும் சில முடிவுகள்

இந்தியாவின் சந்தால் மக்களிடையே நடைபெறும் குலக்குழு (Tribal) நடனம், கொல்ஸ் குலக்குழுவினரின் கரமா நடனம், ராமலீலா, ரசலீலா, பகவதி ஆட்டம், பாலித்தீவின் பரொங், மலேசியாவின் மேயோங், இந்தோனேசியாவின் வயாங்குலிட், இலங்கையின் தொயில் நடனம் ஆகிய நடனங்கள், நாடகங்கள் யாவும் சமயச் சடங்குகளுக் கும் நாடகங்கட்குமிடையேயுள்ள தொடர்புகளை இன்றும் காட்டுவன. இவை யாவும் நாடகத் தன்மை வாய்ந்த சமயச் சடங்குகளைத் தமக்குள் கொண்டுள்ளன.

இந்தியாவின் யாத்ரா, யக்ஷகானம், நாதுங்கி, தமாஷா, நவீன நாடகங்கள், மலேஷியாவின் மேயோங், இந்தோனேசிய வயாங், பர்மிய மரபுவழி நாடகம் இலங்கையின் கோலம், சொக்கரி, நாடகம ஆகியன சமயச் சடங்குகளினின்று நாடகம் உருவாகியமையையும், நாடகம் சமயச்சார்பற்றதாக மாறியமையையும் எடுத்துக் காட்டும் வடிவங் களாகும்.

இந்தியாவிலும், தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும், இலங்கை யிலும், ஐரோப்பாவைப் போல நாடகம் இன்னும் முழுக்க முழுக்க ஒரு பொழுது போக்கும் கலையாக மாறவில்லை. இந் நாடுகளில் வாழ் வோர்க்கு நாடகம் ஒரு சமூகக் கடமையாகிறது. கிராமிய மக்களின் பண்பாட்டில், அறிவு வளர்ச்சியில், சமூக ஒருமைப்பாட்டில் இவை முக்கிய பங்கினை வகிக்கின்றன. இந்தியாவின் சமஸ்கிருத நாடக மரபு வீழ்ச்சியின் பின் கிராமிய நாடக மரபு செழிக்கிறது. பின்னர் பார்ஸி நாடக மரபும், ஐரோப்பிய நாடக மரபும் இந்திய நாடகத்தினை மேலும் வளர்க்கின்றன. இவையாவும் அந்நாட்டுச் சமூக மாற்றத்திற்கு இயை யவே நடைபெறுகின்றன. மத்திய தர வர்க்கத்தின் தோற்றத்திற்கும் ஐரோப்பிய நாடக மரபின் எழுச்சிக்கும் இந்தியாவில் தொடர்புண்டு.

தென்கிழக்கு ஆசியாவிலும் நாடகம் மதம் பரப்பும் சாதனமாகத் தொழிற்படுகிறது. ஜாவாவின் வயாங்குலிட் நாடகம் சகல வகுப்

பினரையும் ஒன்றிணைக்கிறது. பார்ஸிய நாடக மரபினால் உருவான பங்ஸ்வான் நாடக மரபும் மேற்கத்திய செல்வாக்கு ஏற்படுத்திய நவீன நாடக மரபும் சமூக மாற்றத்தினால் தென்கிழக்காசிய நாடுகள் பெற்ற நாடக மரபுகளாகும். இந்தோனேசியாவில் லுட்றக் நாடகங்கள் பொது மக்கள் சார்ந்த நாடகங்களாக அமைவதுடன் டச்சுக்காரருக்கு எதிரான பிரசாரத்தில் மக்களை ஒன்று திரட்டியமை சமூக இயக்கத்திற்கும் நாடகத்திற்குமுள்ள தொடர்பைக் காட்டுகின்றது.

இலங்கையிற் கோலம் நாடகம் கரையோரச் சிங்களவரின் கலா சாரத்தையும், சொக்கரி மலைநாட்டுச் சிங்களவரின் கலாசாரத்தையும் பிரதிபலிப்பவை. இவை அவர்களின் கிராமியப் பொழுது போக்குக் கலைகளாயிருப்பதுடன் கிராமிய வாழ்வின் அம்சங்களாகவும் மாறி யவை. சமூக மாற்றத்தின் பயனாகவே 'நாடகம' எனும் நாடக வடிவமும் ஐரோப்பிய மரபிலமைந்த நாடகமும் பின்னாளில் இலங்கை வந்தன. சிங்கள தேசிய வாதத்தின் விளைவாகவே சரச்சந்திர போன்றோர் தமது இனத்தினுடைய நாடகத் தனித்துவத்தைத் தேடி கிராமிய நாடக மரபிலமைந்த புதிய நாடக மரபினை உருவாக்கினார்.

வளர்ச்சியடைந்த நாடக வடிவங்கள் வளர்ச்சியடையாத நாடக வடிவங்கள் மீது செல்வாக்குச் செலுத்தியமைக்கு உதாரணமாக இந்தியாவின் சமஸ்கிருத நாடகமரபு இந்தியக் கிராமிய நாடக மரபின் மீது செலுத்திய செல்வாக்கினைக் குறிப்பிடலாம். கர்னாடக யக்ஷகான, தமிழ் நாட்டுத் தெருக்கூத்தின் மீது செல்வாக்குச் செலுத்தியது. இந்திய இராமாயண மகாபாரதக் கதைகள் தென் கிழக்காசிய நாடு களின் நாடகங்களின் மீது செல்வாக்குச் செலுத்தின. இலங்கை யில் புத்த ஜாதகக் கதைகள் சிங்கள நாடகங்களுக்குக் கதைக் கருக் களாயின. மலேசியாவின் மேயாங் நாடக வளர்ச்சியினால் மனோறா நடனம் நாடகமாகாமல் நடன வடிவிலேயே இருந்து விட்டது. இலங்கை யிலும் தென்னிந்திய தெருக்கூத்தின் வருகையினால் சிங்கள மக்கள் மத்தியில் 'நாடகம' உருவாக கோலம், சொக்கரி என்பன அப்படியே நாடகமாக வளர்ச்சியடையாமல் நின்றுவிட்டன.

மேற்குறிப்பிட்ட இந்திய, தென்கிழக்காசிய, இலங்கை (சிங்கள மக்கள்) நாடக வரலாறுகளினின்று நாம் முக்கியமான சில முடிவு களுக்கு வர முடிகிறது. அம்முடிவுகளை மூன்று பிரிவுகளுக்குள் அடக்கலாம்.

1. அவ்வவ் நாட்டுச் சமயச் சடங்குகட்கும், நாடக வடிவங் களுக்குமிடையே நெருக்கமான உறவுகள் காணப்படுகின் றன. குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்குகள் நாடகமாக உருவாகக்

கூடிய சமூகச் சூழல் உருவாகு மிடத்து அச்சடங்குகளி னின்று அவ்வவ் நாட்டுச் சூழல்களுக்கமைய நாடகங்கள் உருவாகின்றன.

2. நாடகங்களுக்கும் அவ்வவ் நாட்டுச் சமூக இயக்கங்களுக் கும் இடையே நெருங்கிய ஒற்றுமை காணப்படுகிறது.

3. வளர்ச்சியடைந்த நாடக வடிவங்களின் செல்வாக்கின்ால், வளர்ச்சியடையாத நாடக வடிவங்கள் சில மாற்றங்களைப் பெற்றுள் ளன. அல்லது வளர்ச்சி பெறாது அந்த அளவி லேயே நின்றுவிட்டன.

மேற்குறிப்பிட்ட இத்தகைய முடிவுகளை அகண்ட நிலப் பரப்பைக் கொண்ட இந்தியா, தென்கிழக்காசியா ஆகிய நாடுகளினின்று பெற் றோம். இலங்கையிலும் சிங்கள மக்கள் பரந்து வாழும் கரையோரப் பகுதி, மலைநாட்டுப் பகுதி ஆகிய பல்வேறு பிரதேசங்களினின்றும் இம்முடிவைப் பெற்றோம். ஆனால் இம்முடிவுகள் அனைத்தையும் ஒருங்கே தரக்கூடிய குவிமையப் பிரதேசமாக இருப்பது இலங்கை யின் கிழக்கு மாகாணமாகும். இலங்கையின் தமிழர் வாழும் ஏனைய பிரதேசங்களாவன - யாழ்ப்பாணமும் மலைநாடுமாம். யாழ்ப்பாணம் தன் பொருளியல் வளர்ச்சி, கல்விப் பரப்பு காரணமாக நவீன உலகுக் குட் பிரவேசித்து விட்டது. பிராமண மதத் தாக்கமும் தொடர்ந்து வந்த ஐரோப்பியத் தாக்கமும், தென்னிந்திய கலாசாரத் தாக்கமும் யாழ்ப் பாணத்தின் பழைய குணாதிசயத்தை மாற்றிவிட்டன. யாழ்ப் பாணத் தின் மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் எழுச்சியும் சமூக அமைப்பும் கிரா மியக் கலைகள் வளர்வதற்கான அடித்தளத்தைத் தகர்த்துவிட்டன. பெரும் தெய்வ வணக்கமும், ஆகம வழிபாடும், சாதியமைப்பு முறையும் கிராமியக் கலைகள் வளர்ச்சிக்குத் தடைக்காரணங்களாயின. இத னால் யாழ்ப்பாணத்தில் இன்று பழைய கிராமிய மரபுகளின் எச்ச சொச்சங் களைப் பெரும்பாலும் காணமுடியவில்லை. புராதன சமயச் சடங்குகளை மாத்திரமன்றி, பண்டைய கூத்துகள் தானும் இன்று அப்பகுதி யில் அதிகம் ஆடப்படுவதில்லை.

மலைநாட்டுத் தமிழ் மக்கள் 19ஆம் நூற்றாண்டின்பின் தென் னிந்தியாவிலிருந்து இங்கு வந்தவர்கள். இவர்கள் மத்தியில் காமன் கூத்து, அருச்சுனன் தவநிலை ஆகிய கூத்துக்கள் காணப்படினும் ஒரு நீண்ட ஆய்வுக்குரிய பாரம்பரிய வரலாறு இவர்களிடம் இல்லை. ஆனால் மட்டக்களப்பின் நிலை இவ்வாறன்று. மட்டக்களப்பு யாழ்ப் பாணத்தையும், மலை நாட்டையும் விட பல்வேறு வகைகளிலும் ஆய்வுக்குப் பொருத்தமான ஒரு பிரதேசமாயிருக்கிறது.

(8) மட்டக்களப்பிற்குரிய பிரத்தியேகத் தன்மைகள்

மட்டக்களப்பில் இன்றும் புராதன சமய சமூகங்களின் எச்சசொச்சங் களைக் காணமுடிவதாலும், இந்தியாவின் பல பாகங்களிலுமிருந்து காலத்திற்குக் காலம் வந்து ஏறிய குடிகளை இப்பிரதேசம் கொண்டிருப் பதனாலும், ஐரோப்பிய தாக்கம் ஏற்பட்ட போதும் இன்னும் நவீன வளர்ச்சிகளை இப்பிரதேசம் அடையாமையினாலும் - சமனற்ற பொரு ளாதார வளர்ச்சி கொண்டுள்ள பகுதிகள் அருகருகே காணப்படு வதனாலும் நாடகத்தின் பல படிநிலைகளையும் இங்கு காணமுடிகிறது. நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகள், சமயம் சார்ந்த நாடகங்கள், சமயச் சார்பற்ற நாடகங்கள் ஆகியவற்றிற்கும், சமயச் சடங்கினின்று நாடகம் பிரிந்தமை, வளர்ச்சி பெற்ற கலாசாரத்தினால் அதன் போக்கு மாறி யமை என்பனவற்றிற்கும் உதாரணங்கள் இப்பிரதேசத்தில் அதிகம் காணப்படுகின்றன. சமூக இயக்கப் பாட்டிற்கும், நாடகத்திற்குமுள்ள தொடர்பை இப்பிரதேச மரபுவழி நாடகங்கள் பிண்டப் பிரமாணமாக உணர்த்துகின்றன. இதனால் நாடக வரலாற்றின் மூலங்களையும், செல்நெறிகளையும் ஆராய முனைவோர்க்கு மட்டக்களப்பு ஒரு சிறந்த ஆய்வுப் பிரதேசமாக விளங்குகிறது.

மட்டக்களப்புக்கும் இந்திய அரசுகளுக்குமிடையே நெருக்கமான தொடர்புகள் இருந்திருக்கின்றன. விசேடமாக தென்னிந்திய அரசு களின் செல்வாக்கு மட்டக்களப்பைப் பாதித்துள்ளது. குறிப்பாக தென்னிந்தியாவில் வாழ்ந்த மலையாள, தமிழக மக்கள் பலர் மட்டக் களப்பில் குடியேறினர் என ஊகிக்க முடிகிறது. மட்டக்களப்பில் வாழும் மக்களின் பழக்க வழக்கங்களுக்கும், வணக்க முறைகளுக்கும், சம்பிரதாயங் களுக்கும், மலையாள, தமிழக மக்களின் பழக்க வழக் கங்கள் சம்பிரதாயங்களுக்குமிடையே பல ஒற்றுமைகள் காணப்படு கின்றன. 18ஆம் நூற்றாண்டில் யாழ்ப்பாண இராச்சியம் உதயமான பின்னர் கண்டி மன்னர்கள் தென்னிந்தியாவுடன் மட்டக்களப்பினூடாகவே தொடர்பு கொண்டிருக்கின்றனர். இதனால் தென்னிந்தியச் செல் வாக்கு மட்டக்களப்பினூடாகக் கண்டியையும் பாதித்தது.

காலத்துக்குக் காலம் தென்னிந்தியாவினின்றும் மட்டக்களப்புக் குக் குடியேறியோரின் கலாசாரம் இங்கு ஏற்கனவே வாழ்ந்த மக்களின் கலாசாரத்தோடு கலந்திருக்க வேண்டும். இவற்றில் இணைப்பில் மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தின் கலாசாரம் உருவாகியிருக்க வேண்டும். நாயக்கர் ஆட்சியின்போது கண்டி, மட்டக்களப்பினூடாகவே தமிழகத் தோடு தொடர்பு கொண்டது. இதனால் நாயக்கர் கால கலாசாரச் செல்வாக்கிற்கு மட்டக்களப்பும், கண்டியும் ஆளாயின.

காலத்துக்குக் காலம் இங்கு குடியேறிய தென்னிந்தியர் கொணர்ந்த சில கலாசார நிகழ்ச்சிகள் தென்னிந்தியாவில் அற்றுப்போக மட்டக் களப்பில் அவை தொடர்ந்து பேணப்படுவதைக் காண முடிகிறது. திரௌபதை அம்மன் தீக்குளிப்பு, கண்ணகி வழிபாட்டுமுறை என்பன இதற்குச் சான்றுகளாகும். திரௌபதி வணக்கமுறையும், பாரதப் படிப்பும் நாடகமும் தென்னிந்தியாவில் இன்று அருகிவிட்டன. இதே போல கண்ணகி வணக்கமுறை அதையொட்டி நடைபெறும் கொம்பு முறித்தல், வசந்தனாட்டம் ஆகியவை தென்னிந்தியாவில் அருகி விட்டன. இவை யாவும் மட்டக்களப்பில் இன்றும் நின்று நிலவு கின்றன. ஆரிய மயமாக்கலினால் தென்னிந்தியாவிலே பின் தள்ளப் பட்டு குக்கிராமங்களுக்குட் சென்றுவிட்ட தமிழர்களின் புராதன வெறியாட்டு, வழிபாடுகள் ஆகியன இன்றும் உயிர்த் துடிப்புடன் மட்டக்களப்பிலே நடாத்தப்படுகின்றன. மட்டக்களப்பு மக்களின் பிர தான வழிபாட்டு முறைகளாகவும் அவையேயுள்ளன.

பார்ஸி நாடக மரபினாலும், ஐரோப்பியத் தாக்கத்தினாலும் தமிழ கத்தில் மிகப் பின் தள்ளப்பட்டுவிட்ட தமிழரின் கூத்து மரபு மட்டக் களப்பின் பிரதான நாடக வடிவமாக இருக்கின்றது. பண்டைத் தமிழ் ஆடல், பாடல்களின் எச்சசொச்சங்களை அக்கூத்துகளிற் காண முடி கின்றன. சரித்திர வளர்ச்சிப் போக்கில், தென்னிந்தியாவில் அழிந்து விட்ட அல்லது சிதைந்து விட்ட கலாசாரக் கூறுகள், மட்டக்களப்பில் உயிர்த்துடிப்புடன் விளங்குகின்றன. இங்கு வழங்கும் மரபு வழி நாடகங்களும் அதற்கு விதிவிலக்கன்று. எனவே தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாற்றுடன் மட்டக்களப்பின் கூத்து மரபையும், நாடகப் போக்கை யும் தொடர்படுத்திப் பார்த்தல் அவசியம். இத்தொடர்புபடுத்தல் பல உண்மைகளை எமக்கு உணர்த்தக்கூடும்.

(9) தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாறு

தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாற்றை அறிய எமக்குத் தமிழ் இலக்கியங் களும், சிலப்பதிகாரத்திற்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதிய உரையும், பல்லவர், சோழர் காலக் கல்வெட்டுக்கள் சிலவும், பிற்கால இலக்கிய, நாடக நூல்களும் இவை பற்றி அறிஞர் ஆராய்ந்து எழுதிய நூல்களும் உதவுகின்றன. தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாறு விஞ்ஞானபூர்வமான முறையில் ஆய்வு ரீதியாக முழுமையாக இன்னும் எழுதப்படவில்லை. தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றி ஆராய்ந்தவர்களுட் பலர் அடியார்க்கு நல்லார் உரையையும், சங்ககால நூல்களையும் ஆதாரங்களாகக் கொண்டு இன்ன இன்ன கூத்துகள் இருந்தன என்று பட்டியல் கூறின ரேயன்றி, நாடகத்திற்கும் சமூகத்திற்குமிடையேயுள்ள தொடர்பு

பற்றியோ தமிழ் நாடகத்தின் மூலங்கள் பற்றியோ ஆராய்ந்தாரில்லை. எனினும் இம் முறையில் ஆராய்ச்சிகள் துளிர்க்காமலும் இல்லை. கா. சிவத்தம்பியின் நூல்[62] தமிழ் நாடகத் தோற்றம் பற்றிக் கோடி காட்டு வதுடன் சமூக வளர்ச்சிக்கும் நாடக வளர்ச்சிக்குமுள்ள தொடர்பினையும் சுட்டிக் காட்டுகிறது.

17ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னரே தமிழில் நாடக நூல்கள் நமக்கு நிறையக் கிடைக்கின்றன. அதற்கு முன்னர் தமிழ் நாட்டில் நாடகம் இருக்கவில்லையா? என்ற கேள்வியும் உடன் எழுகிறது. சோழர் காலத்தில் நாடகங்கள் ஆடப்பட்டமைக்குக் கல்வெட்டுச் சான்றுகள் உள்ளமையினால் அதற்கு முன்னரும் நாடகங்கள் தமிழ் நாட்டில் இருந் திருக்க வேண்டும் என ஊகிக்கலாம்.[63A] இவ்வுகத்திற்குச் சான்று தரு கின்றது அடியார்க்கு நல்லாரின் அரங்கேற்றுக்காதை உரை. அத்தோடு சங்க இலக்கியங்கள் நாடகங்கள் பற்றிய குறிப்புகளைக் கூறுவதோடு வள்ளிக் கூத்து, குரவைக் கூத்து, துணங்கைக் கூத்து, வெறியாட்டு, போர்க்கள ஆடல் முதலிய நடனங்கள் நிகழ்ந்தமைக்குச் சான்றுகள் தருகின்றன. தொகுத்துப் பார்க்குமிடத்து, தமிழரின் ஆரம்ப காலச் சமயச் சடங்குகளோடிணைந்த நாடகம் இருந்தமைக்கு எம்மிடம் சான்றுகளுண்டு. எனினும் தமிழர் சமூக வளர்ச்சியில் நாடகம் தனித் துவமான ஒரு வளர்ச்சியைப் பெறமுடியவில்லை.

வீரயுக காலமான சங்க காலத்திலே மக்களோடு இணைந்திருந்த கூத்துகள் வணிகயுக காலத்திலே வேத்தியல் பொதுவியல் என்று பிரிந்துவிட்டமையைச் சிலப்பதிகாரம் காட்டுகிறது. சிலப்பதிகார காலத்திலே ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை போன்ற அடிநிலை மக்களின், சமயச் சடங்கு சார்ந்த நடனங்கள் இருந்தமைக்கும் சிலப்பதிகாரமே சான்று. வேத்தியல் மன்னன் பார்க்கவும், பொதுவியல் பொதுமக்கள் பார்க்கவும் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களாம். குரவைக் கூத்து அடிநிலை மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய கூத்தாகும்.

தமிழ் நாட்டில் பல்லவர் ஆட்சி சோழர் ஆட்சிக் காலத்தில் நில மானிய சமூக அமைப்பு ஏற்படுகிறது.[63B] கோயில் சமூகத்தின் மைய மாகியது. சமூக வளர்ச்சி தொல்சீர் மரபுக் கலைகளை கோயில் சார்ந்த கலைகளாக்கிவிட்டது. இதே நேரம் கோயிலுக்கு வெளியேயும் கோயில் சாராக் கலைகள் வளர்ச்சியடைந்தன. கோயில் சார்ந்த கலைகள் அரச ஆதரவு பெற்றமையினால் நுணுக்க வளர்ச்சிகளைப் பெற்றன. அவைகளே உயர் கலைகளாயின. உயர் கலைகளை நாம் பெரும் பாரம்பரியத்தில் வந்த கலைகள் என அழைக்கிறோம். கோயிலுக் குள்ளே நாடகம் நடந்தமைக்கு இராஜேஸ்வர நாடகம் சான்றாகும்.

இதேவேளை கோயிலுக்கு வெளியேயும் குன்றக் குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை போன்றவற்றின் எச்சங்கள் வளர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். கோயிலுக்கு வெளியே வளர்ந்த கலைகளை நாம் சிறு பாரம்பரியத்தில் வந்த கலைகள் என்று அழைக்கிறோம். இக்காலத்தில் இவ்விரு வகைக் கலைகளும் பல்லவர் சோழர் செல்வாக்குப் பரவிய தென்கிழக் காசியா, இலங்கை போன்ற நாடுகளிலும் பரவின.

பல்லவர் சோழ ஆட்சியின் வீழ்ச்சியுடன் கோயில் சார்ந்த கலைகள் பின்னடைய சிறு பாரம்பரியத்தில் வளர்ச்சி பெற்றிருந்த பள்ளு, குறவஞ்சி ஆகிய நாடகங்கள் முன்னுக்கு வருகின்றன. புலவர்களால் இந்நாடகங்கள் செம்மைப்படுத்தப்பட்டு இறைவனைத் தலைவனாக்கி இலக்கியமாக்கப்படுகின்றன. வெளியிலிருந்த கலைகள் கோயிலுக்குள்ளும் வருகின்றன. இதேநேரம் தமிழ் நாடு நாயக்க ராட்சியின் கீழ் வந்தமையினால் தெலுங்கு நாட்டில் வளர்ச்சி பெற்ற யக்ஷகானம், குறவஞ்சி, பாகவதமேளா போன்ற நாடகங்களும் தமிழ் நாட்டிற் செல்வாக்குற்றன. சிறு பாரம்பரியமாக ஜீணித்திருந்த பழைய கூத்து புதிய உத்வேகம் பெற்றது. இதனாலேயே 17ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் நிறைய நாடக நூல்கள் எழவும் தொடங்கின. இந் நாடகங்கள் ஈழத்திலும் செல்வாக்குற்றன. இத்தகைய நாடகங்கள் யாழ்ப்பாணம், மன்னாருக்கூடாக மட்டக்களப்புக்கும், சிங்களப் பகுதி கட்கும் சென்றிருக்க வேண்டும்.

இவ்வண்ணம் நாயக்கர் காலத்திற்கு முன்பும், அதற்குப் பின்னரும் தமிழ் நாட்டின் நாடக மரபுகள் இலங்கைத் தமிழரின் கலைகளைப் பாதித்தன. இவ்வண்ணம் வந்து சேர்ந்த நாடகங்கள் ஏற்கனவே அவ்வப் பிரதேசங்களில் இருந்த ஆடல் பாடல் முறைகளுடனிணைந்து புதிய உருவங்களைப் பெற்றிருக்கவேண்டும். சுருக்கமாக இங்கு கூறப்பட்ட தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாற்றுப் பின்னணி மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களின் விளை நிலங்களைக் காண உதவி புரியும்.

(10) மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் சம்பந்தமாக எதிர் கொள்ளும் பிரச்சினைகள்

மட்டக்களப்பின் மரபு வழி நாடகங்கள் தமக்கென ஓர் உள்ளார்ந்த படிமுறை வளர்ச்சியினை உடையனவா அல்லது இந்தியாவினின்று மட்டக்களப்புக்கு வந்து சேர்ந்தனவா? அவ்வண்ணம் வந்தனவாயின் இந்தியாவின் எப் பகுதியினின்று இங்கு வந்தன? அங்கிருந்து எத்தகைய நாடகங்கள் இங்கு வந்தன? மட்டக்களப்பின் மரபு வழி நாடகங்களை பெரும் பாரம்பரியக் கலைகளுள் அடக்குவதா? சிறு பாரம்பரியக் கலைகளுள் அடக்குவதா? இந்நாடகங்கள் நாடக

இலக்கணத்துள் எந்தளவு அடங்குகின்றன? இன்னும் இவை மட்டக்களப்பில் நின்று நிலவுவதற்குரிய வலிமையான காரணங்கள் என்ன? இவையெல்லாம் மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகம் பற்றி ஆராய்வாளரை எதிர்கொள்ளும் வினாக்களாகும்.

(11) மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றி இதுவரை நடைபெற்ற ஆராய்வு முயற்சிகள்

மட்டக்களப்பில் வழங்கி வரும் மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றி இதுவரை எவரும் தனித்து ஆய்வுகள் செய்யவில்லை. நூலுருவிற் தானும் இவை பற்றி எவரும் எழுதியவரல்லர். கட்டுரை வடிவத்திற் பலர் இவை பற்றிய தமது கருத்துக்களைக் கூறியுள்ளனர். மட்டக்களப்ப மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றி, குறிப்பாகக் கூத்துக்கள் பற்றி எழுதியவர்களுட் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் வீ.சீ. கந்தையா, சு. வித்தியானந்தன், புலவர்மணி பெரியதம்பிப்பிள்ளை, S.V.O. சோமநாதர், கா. சிவத்தம்பி, சி. மௌனகுரு ஆகியோராவர்.

வீ.சீ. கந்தையா செந்தமிழ், ஸ்ரீலங்கா (1955, 1956) ஆகிய சஞ்சிகைகளில் எழுதிய மட்டக்களப்பு நாட்டுக் கூத்துகள் பற்றிய கட்டுரையினை விரிவுபடுத்தி மட்டக்களப்புத் தமிழகம் என்னும் நூலில் நாட்டுக் கூத்துக்கள் என்னும் தலைப்பில் எழுதியுள்ளார். இதில் அவர், மட்டக்களப்பில் வழங்கும் தென்மோடி, வடமோடி, விலாசம் ஆகிய நாடகங்களை குறிப்பிட்டுவிட்டு தென்மோடி, வடமோடி ஆகிய இரு கூத்துக்களைப் பற்றி மட்டுமே விளக்கியுள்ளார். வடமோடியை ஆரியக் கூத்து எனவும், தென்மோடியைத் தமிழ்க் கூத்தெனவும் கூறுமிவர், கதைப் பொருள், ஆட்ட முறைகள், உடையலங்காரம் ஆகியவற்றில் இந்நாடகங்கள் இரண்டிற்குமிடையே காணப்படும் வேறுபாடுகளைச் சுருக்கமாக விளக்குவதுடன் இரண்டு விதமான இந்நாடகங்களில் இருந்து சில தாளக் கட்டுக்களையும், பாடல்களையும் அறிமுகம் செய்து அண்ணாவியார், பிற்பாட்டுக்காரர் ஆகியவர்களின் பங்குகளையும் கூத்தின் சில காட்சிகளையும் சுருக்கமாகக் கூறியுள்ளார்.[63] அனுருத்திர நாடகப் பதிப்புரையில் அந்நாடகம் பற்றி ஓர் ஆய்வும் செய்து மட்டக்களப்புத் தமிழகத்தில் எழுதிய நாட்டுக் கூத்து பற்றிய கட்டுரையில் வராத சில புதுத் தாளக் கட்டுக்களையும் குறித்துள்ளார். [64]

புலவர்மணி பெரியதம்பிப்பிள்ளை, இராம நாடக முன்னுரையில் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கள் பற்றிய தமது கருத்துக்களைக் கூறியுள்ளார்.[65] நாட்டுக் கூத்தின் வடமோடி, தென்மோடி பிரிவுகளை இவர்

கூறி, கண்ணகி வழிபாட்டின் உணர்ச்சி வேகத்தின் உச்ச நிலையாகக் காட்டும் வட சேரியார் கைக்கொண்ட நெறி வடமோடி என்றும், தென் சேரியார் கைக்கொண்ட நெறி தென்மோடி என்றும் கூறுவார்.

மட்டக்களப்பு நாட்டுக் கூத்துகள் பற்றிக் கலைப்பூங்காவில் (1968) எழுதிய செ. பூபாலபிள்ளை மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் வட மோடி, தென்மோடி பிரிவுகளை எடுத்துக்காட்டி அனுவுருத்திரன் நாடகத்தை அறிமுகம் செய்கிறார்.[66] நாட்டுக் கூத்து பற்றி சமூகத் தொண்டனில் (1961) எழுதிய அருள்செல்வனாயகம் வடமோடி தென்மோடி பிரிவுகளைச் சுருக்கமாக விளக்கி வடமோடி வடநாட்ட வருக்குரியதென்றும், தென்மோடி தென்னாட்டவர்க்குரியதென்றும் குறிப்பிடுகிறார். அத்தோடு மூன்று திங்கள் உழைக்கும் மட்டக்களப்பு மக்கள் 9 திங்களும் ஓய்வு பெறவே கூத்தை ஆடுகின்றனர் என்றும் குறிப்பிடுகின்றார். கூத்திலே கோமாளியும் தோன்றிக் களிப்பூட்டுவான் என்ற ஒரு செய்தியையும் இவர் புதிதாகக் குறிப்பிடுகிறார்.[67]

எஸ்.வி.ஓ சோமநாதர் Rural Dance in East Ceylon என்ற தலைப்பில் Ceylon Today (1961) என்னும் சஞ்சிகையில் எழுதிய கட்டுரையில் மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களைக் குறிப்பிட்டு இரண்டிற்குமிடையேயுள்ள வேறுபாடுகளைக் கூறுவ துடன் அவற்றை கிரேக்க தொல்சீர் நாடகங்களுடன் ஒப்பிடுகிறார்.[68] அத்தோடு போர் நடனமே இக்கூத்தாக மாறியிருக்கலாம் என்று அபிப்பிராயப்படும் இவர் தென்னிந்தியாவிலிருந்து இக்கூத்து யாழ்ப் பாணத்தினூடாக மட்டக்களப்புக்கு அறிமுகம் செய்யப்பட்டிருக்கலாம் என்கிறார். வடமோடிக் கூத்து பொம்மலாட்டத்திலிருந்து வந்திருக்க வேண்டும் என்ற புதிய கருத்தையும் இவர் கூறியுள்ளார்.

ஆராய்ச்சி முறையோடும், நாடக நிலை நோக்கோடும் இக்கூத்துக் களைப் பற்றி எழுதியவர் சு. வித்தியானந்தன். கூத்து நூல்களைப் பதிப் பித்ததுடன் தற்காலப் போக்கிற்கு ஏற்ப நவீனப்படுத்திய முன்னோடி யான இவர் மட்டக்களப்புக் கூத்து பற்றிய தமது கருத்துக்களை அலங்கார ரூபன் நாடக முன்னுரையிலும், [69A] கிராமிய நாடகங்கள் பற்றிய தமது ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளிலும் குறிப்பிடுகிறார். வடமோடி தென்மோடி பிரிவுகள் அவற்றிற்கிடையே காணப்படும் வேறுபாடுகள் ஆகியன பற்றிக் கூறும் இவர், தமது கட்டுரைகளில் கூத்துப் பழக ஆரம்பித்து அரங்கேறும் வரை ஊர் அதில் பங்கு கொள்ளும் விதத் தைக் கூறியுள்ளார். அத்தோடு மட்டக்களப்பு வடமோடிக்கும் கன்னட யக்ஷகான, கேரள கதகளி ஆகியவற்றிற்குமிடையே உள்ள ஒற்றுமை களையும் தமது கட்டுரை ஒன்றில் எடுத்து விளக்கியுள்ளார். [69B]

கா. சிவத்தம்பி மட்டக்களப்பு நாட்டுக் கூத்து பற்றித் தனிக் கட்டுரை எழுதாவிடினும் அவர் எழுதிய சில கட்டுரைகளில் மட்டக் களப்புக் கூத்துகள் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார். அவருடைய கலாநிதிப் பட்டத்திற்கான ஆய்வுக் கட்டுரையில் மட்டக்களப்பில் வழங்கிவரும் தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்களை பண்டைத் தமிழரின் கூத்து மரபுகளின் இன்றைய வாழும் வடிவங்களாகக் காட்டுகிறார்.[70] கலித் தொகைக்கும் மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கும் தொடர்பினைக் காட்டுகிறார் இவர். சமயச் சடங்கினடியாக நாடகம் முகிழ்ப்பதை ஆதாரமாகக் கொண்டு தம் ஆய்வை நிகழ்த்திய இவர், தமிழ் நாட்டின் பண்டைய வெறியாட்டை மட்டக்களப்பில் இன்றைய கிராமியத் தெய்வ சமயச் சடங்கினோடு தொடர்புபடுத்துவார். அத்தோடு வடமோடி என்ற பிரிவுக்கும் இவர் புதிய வியாக்கியானம் தந்துள்ளார். அவர் கூற்றின் படி தென்மோடி என்பது தமிழ் நாட்டுக்குரியது. வடமோடி என்பது தமிழ் நாட்டின் வடக்குப் புறத்திலுள்ள கன்னட, ஆந்திர நாடுகளுக்குரியது.

சி. மௌனகுரு இலங்கைத் தமிழர் நாட்டார் வழக்கியல் எனும் தொகுப்பு நூலில் எழுதிய மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்களின் சமூகப் பயன்பாடு என்னும் கட்டுரையில் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக் களுடன் பறைமேளக் கூத்து, மகுடிக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து ஆகிய வற்றையும் குறிப்பிட்டு ஒன்றிலிருந்து ஒன்று பல அம்சங்களையும் பெற்று வளர்ச்சியடைந்தமையைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். மட்டக்களப்பின் நாடகத் தன்மை வாய்ந்த சில சமயச் சடங்குகளை எடுத்துக் காட்டும் இவர், மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பைக் கட்டிக் காக்க எவ்வாறு கூத்து உதவுகிறது என்பதை சுருக்கமாக விளக்கியுள்ளார்.[71]

மௌனகுருவைத் தவிர முற்குறிப்பிட்ட அனைவரும் மட்டக்களப் பில் கூத்துக்களாக வடமோடி தென்மோடி ஆகிய இரண்டு கூத்துக் களை மாத்திரமே கொண்டனர். கா. சிவத்தம்பியைத் தவிர ஏனையோர் நாடகத் தன்மை வாய்ந்த சமயச் சடங்குகள் பற்றி எதுவும் கூறினர நில்லை. கூத்துக்களுக்கான தோற்றம் சமூக வளர்ச்சியில் எக்கால கட்டத்தில் இக்கூத்துக்கள் உருவாகின? சமயச் சடங்கினின்று வளர்ச்சியடைந்தபோது எந்த அம்சங்களை அவை பெற்றன? என்பதை இவர்கள் யாரும் ஆராய்ந்தாரில்லை. இவர்களுள் வடமோடிக்கும் கதகளி, யக்ஷகானத்திற்கும் தொடர்பு கண்ட சு. வித்தியானந்தனின் ஆய்வுகள், மட்டக்களப்புக்கு யாழ்ப்பாணத்தினூடாக இக்கூத்து கள் வந்தன; வடமோடிக்கு மூலம் பாவைக் கூத்து என்ற எஸ்.வீ. ஓ. சோமநாதரின் ஆய்வு;- பண்டைய நாடக மரபின் வாழும் வடிவம் இக்கூத்து; இதில் வடமோடி தமிழ் நாட்டின் வடக்குப் பக்கத்திற்குரிய ஆந்திர கர்னாடக நாடக மரபினடியாக வந்தது என்ற கா. சிவத்தம்பியின்

ஆய்வுகள், சமயச் சடங்கினூடாக கூத்து பெற்ற வளர்ச்சிகளையும், பல நிலைகளையும் கூறிய மௌனகுருவின் ஆய்வுகள் ஆராய்ச்சி யாளருக்குப் பயன்தருவன. இவர்களைத் தவிர ஏனையோர் வடமோடி தென்மோடிப் பிரிவுகளை விளக்குவதிலும் அவற்றைப் பெருமிதத் துடன் அறிமுகம் செய்வதிலுமே அதிகம் அக்கறை காட்டினர்.

மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் அறிஞர்களால் அறிமுகப் படுத்தப்பட்ட வடமோடி தென்மோடி நாடகங்கள் மாத்திரமன்று, அங்கு வழங்குகின்ற ஏனைய நாடகங்களுமாம். இந்நாடகங்களின் பல அம்சங்களை இன்றும் மட்டக்களப்பில் வழக்கிலிருக்கின்ற நாடகத்தன்மை வாய்ந்த சமயச் சடங்குகளிற் காணமுடிகிறது. சமயத் தன்மை வாய்ந்த நாடகங்களையும் காணமுடிகிறது. எனவே மட்டக் களப்பின் நாடகத் தன்மை வாய்ந்த சமயச் சடங்குகள் அவற்றினின்றும் வளர்ச்சி பெற்ற முழு நாடகமாகாத சமயம் சார்ந்த நடனங்கள், பெரு வளர்ச்சி பெற்று இன்று நாடகங்களாகக் கூறப்படும் தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்கள் ஆகிய அனைத்தினதும் ஆய்வே மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களின் ஆய்வாகும். தென்மோடி வடமோடி நாடகங் களும், அதற்கு முந்திய ஏனைய நாடக வடிவங்களும் மட்டக்களப்பில் வழங்கிய சமயச் சடங்கினின்று எவ்வாறு முகிழ்த்தன? மட்டக்களப்பு சமூக இயக்கத்தில் இவற்றின் பங்கு என்ன? என்று ஆராய்வதும் அவசியமாகும்.

மட்டக்களப்பினுடைய வரலாறு, சமூக அமைப்பு, அதன் புவியியல் நிலை, மக்களின் வாழ்க்கை முறை என்பனவற்றின் ஆய்வினூடாகவே அங்கு நடைபெறும் சமயச் சடங்குகளைப் புரிந்து கொள்ள முடியும். எனவே முதலில் மட்டக்களப்பின் ஸ்தானம், அங்கு வாழும் மக்கள், அவர்களின் சமூக அமைப்பு, வரலாறு, அவர்கள் மத்தியில் வழங்கும் தெய்வங்கள், வழிபாடு, சடங்குமுறைகள் என்பன ஆராயப்பட வேண்டும்.

அடுத்துவரும் அத்தியாயத்தில் இவ்விடயங்கள் ஆராயப்படு கின்றன.

சான்றாதாரங்கள்

1. 'Dramatic Literature', **Encyclopedia Britannica,** Volume 5, p. 980.
2. சிவத்தம்பி. கா., நாடகக் கலையின் சமூக இயல் அம்சங்கள், மல்லிகை, ஆகஸ்ட், 1978, பக்.11.
3. Gargi Balwanth, **Folk theatre of India,** Washington, 1966.
4. Sarachandra. E.R., **The Folk Drama of Ceylon,** Ceylon, 1966.
5. வித்தியானந்தன். சு., தமிழியற் சிந்தனைகள், யாழ்ப்பாணம், 1980. பக் :81
6. Malam P. William, 'Malasiya Mayong theatre, Theatre in Asia', **Drama Review,** Vol. 15.
7. வேங்கடசாமி சீனி. மயிலை, மறைந்துபோன தமிழ் நூல்கள், சென்னை, 1959, பக்.292 - 318.
8. கணேசர் கார்த்திகா, தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள், சென்னை, 1969, பக்.28.
9. சண்முகம். டி.கே., எனது நாடக வாழ்க்கை, சென்னை, 1967.
10. சம்பந்த முதலியார் பம்மல், நாடகத் தமிழ், சென்னை, 1933.
11. Sivathamby. K., **Drama in ancient Tamil society,** Unpublished thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy in the Department of Greek in the University of Birmingham, January, 1970.
12. Brockett. G. Oscar, **The Theatre an Introduction,** U.S.A., 1964, p.4.
13. தொல்காப்பியம், இளம்பூரணருரை, கழக வெளியீடு, சென்னை, 1969, பக்.v.
14. தாம்சன் ஜார்ஜ், மனித சாரம் (மொ. பெ.) கேசவன். சோ., சென்னை, 1981, பக்.68.
15. மே.கு.நூல், பக்.69.
16. Anand Mulkraj, **The Indian theatre,** London (undated), p.18.
17. தோம்சன் ஜார்ஜ், மு.கு.நூல், பக்.72.
18. மு.கு.நூல், பக்.72.

19. Brockett . G. Oscar, **History of Theatre,** U.S.A., 1971, p.2.
20. Anand Mulkraj, Ibid., p.17.
21. Harrison Jane Ellen, **Ancient Art and Ritual,** Britain, 1951.
22. African performance Issue, The Drama Review.
23. Bandaranayake Senake, 'Sinhalese Monastic Architecture', **Studies in South Asian Culture,** London, 1974.
24. Gunawardna. A.J., Ritual to Rationality, Theatre in Asia, **Drama Review,** Vol.15. p.48.
25. Ibid., p.49.
26. Bhavnani Enakshi, **The Dances of India,** Bombay, 1970.
27. Ibid., p.203.
28. வாத்ஸாயன கபில, வாத்ஸாயன சச்சிதானந்த, இந்திய கிராமிய நடனங்கள், சென்னை, 1959, பக்.74.
29. Gargi Balwanth, Ibid.
30. Gargi Balwanth, Ibid., p.6.
31. சோமலெ, தமிழ் நாட்டு மக்களின் மரபும் பண்பாடும், நெஷனல் புக் ரஸ்ட், இந்தியா, 1975, பக் .209.
32. Gargi Balwanth, Ibid., p.8.
33. Devi Tagine, **Dance Dialects of India,** New Delhi, 1972, p.133.
34. Astan Bush Maratha, Christie Bruce, **Yakshagana - A Dance Drama of India,** New Delhi, 1977, p.17 - 27
35. சடகோபனும் பிறரும், தென் இந்தியக் கிராமிய நடனங்கள் (மொ. பெ.), சென்னை, 1960, பக்.146.
36. Bhavnani Enakshi, Ibid., p.36 - 37.
37. Ibid., p.29.
38. VaradPande, M.L., **Traditions of Indian Theatre,** New Delhi, 1979, p.29.
39. இலங்கையில் ஆடப்படும் தமிழ் மரபு வழி நாடகங் களில் விதூஷகன், கோமாளி, கோணங்கி, பபூன் என்ற பெயர்களில் அழைக்கப்படுகிறான்.
40. Thilakasiri. J., **The puppet Theatre of Asia,** Ceylon, p.59
41. வித்தியானந்தன். சு., மு.கு.நூல், பக்.40.
42A. Thilakasiri, Ibid., p.10.
42B. Ibid., p.46.

43. கபீர் ஹுமாயூன், **இந்திய வரலாறு சில படிப்பினைகள்** (மொ. பெ.), சென்னை, 1962, பக்.11.
44. நம்பூதிரிபாட். இ.எம்.எஸ்., இந்திய வரலாறு ஒரு மார்க்ஸிய நோக்கு, சென்னை, 1978, பக்.30.
45. Malam p. William, Ibid., p.109.
46. Ibid., p.109.
47. Holt Clair, 'Art in Indonesia continuities and changes,' Theatre in Asia, **Drama Review,** Vol.15.
48A. பி.கூ.ப., பக்.653 - 654.
48B. Holt Clair, Ibid., p.89.
49A. J.R.B., 'Southeast Asian peoples Art of ' **Encyclopedia Britannica,** Vol.17, p.247.
49B. பி.கூ.ப., பக்.122-128.
50. Thilakasiri. J., Ibid., p.37.
51. Backer. A.L., 'Journey through the night', Notes on Burmese Traditional Theatre, Theatre in Asia, **Drama Review,** Vol.15.
52A. Sarachandra . E.R., **The Folk Drama of Ceylon,** Ceylon, 1966. p. 27.
52B. பி.கூ.ப., பக்.186 - 187.
53. Sarachandra E.R., Ibid., p.45 - 54.
54. Ibid., p.19 - 23.
55. Ragavan. M.D., **Sinhala Natum,** Colombo, 1967, p.77.
56A. Sarachandra. E.R., Ibid., p.78.
56B. பி.கூ.ப., பக்.239 - 240.
56C. Sarachandra. E.R., Ibid., p.785.
57A. பி.கூ.ப., பக்.180.
57. Sarachandra.E.R., Ibid.
57C. பி.கூ.ப., பக்.569 - 574.
58. Vithiyanandan, S., **The Tamil Folk Drama,** Ceylon Today, October, 1963.
59. மட்டக்களப்பிலுள்ள பேயாட்ட முறைகள் இரண்டாம் இயலுள் விளக்கப்படுகின்றன.
60. எட்டாம் இயலில் இது விளக்கப்படுகின்றது.
61. எட்டாம் இயலில் இது விளக்கப்படுகின்றது.
62. Sivathamby. K., Ibid.

68A. குணசிங்கம் செல்லத்துரை, 'நாடகக் கலையும் சோழப் பெருமன்னர் கால இந்துக் கோயில்களும்', ஐந்தாம் உலகத் தமிழ் மகாநாடு கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கட்டுரைகள், சென்னை, 1981.

68B. கைலாசபதி. க., பண்டைத் தமிழர் வாழ்வும் வழிபாடும், சென்னை, 1966.

68C. கந்தையா. வி.சீ., மட்டக்களப்பு தமிழகம், யாழ்ப்பாணம், 1964, பக்.47 - 66.

64. கந்தையா. வி.சீ., (பதி.), அனுருத்திர நாடகம், மட்டக் களப்பு, 1969, பக்.157 - 168.

65. கந்தையா. வி.சீ., (பதி.), இராம நாடகம், மட்டக் களப்பு, 1969, முன்னுரை.

66. பூபாலபிள்ளை. செ., நாட்டுக் கூத்து, கலைப்பூங்கா, சித்திரை, 1968.

67. செல்வனாயகம் அருள்., நாட்டுக்கூத்து, சமூகத் தொண்டன் ஆண்டுமலர், யாழ்ப்பாணம், 1961.

68. Somanadar. S.V.O., Rural Dance in East Ceylon, **Ceylon Today**, 1961.

69A. வித்தியானந்தன். சு., (பதி.) அலங்கார ரூபன் நாடகம்: முன்னுரை.

69B. வித்தியானந்தன். சு., தமிழியற் சிந்தனைகள், யாழ்ப்பாணம், பக். 40.

70. Sivathamby. K., **Drama in Ancient Tamil Society**, Madras, 1981, p.357 - 362.

71. மௌனகுரு. சி., நாட்டுக்கூத்தின் சமூக அத்தியா வசியங்கள் - கிழக்கிலங்கை நாட்டுக் கூத்துக்களின் சமூகத்தளம், பயில்நிலை பற்றிய ஆய்வு, இலங்கைத் தமிழ் நாட்டார் வழக்கியல், யாழ்ப்பாணம், 1980.

ooo

இயல் – 2

மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்பும் அங்கு நடைபெறும் நாடக அமிசங்கள் நிறைந்த சமயச் சடங்குகளும்

1) மட்டக்களப்பும் மக்களும்

i. எல்லைகள்

ஈழத்தின் கிழக்குக் கரையோரப் பகுதியில் மட்டக்களப்புப் பிரதேசம் அமைந்துள்ளது. வடக்கே கடலோடு கலக்கும் வெருகல் ஆற்றையும், தெற்கே கடலோடு கலக்கும் குமுக்கன் ஆற்றையும், கிழக்கே வங்காள விரிகுடாக் கடலையும், மேற்கே நிலப்பரப்பினையும் எல்லைகளாக வுடைய பிரதேசமே மட்டக்களப்புப் பிரதேசமாகும். இப்பிரதேசம் வெருகலாற்றிலிருந்து தெற்கே குமுக்கனாறு வரை ஏறக்குறைய நூற்று முப்பது மைல்கள் நீண்டும், வங்காள விரிகுடாக் கடலினின்று தெற்கே நிலப்பரப்பு வரை ஏறக்குறைய எழுபது மைல்கள் அகன்றும் கிடக்கும் நிலப்பரப்பைத் தன்னுள் அடக்கியுள்ளது. இந் நிலப்பரப்பின் பரப்பளவு 951.6 சதுர மைல்களாகும்.[1]

ii. மட்டக்களப்பு வாவி

கிழக்கே கடலையும், கடல் சார்ந்த பிரதேசங்களையும் உள்ளடக்கிய மட்டக்களப்புப் பிரதேசம், மேற்கே செல்லச் செல்ல பல்லாயிரக் கணக்கான ஏக்கர் விஸ்தீரணமுள்ள வயல் நிலங்களையும், காடுகளையும், தரிசு நிலங்களையும் தன்னுள் அடக்கியுள்ளது. இப்பிரதேசத்தின் நடுவே வடக்குத் தெற்காக முப்பது மைல் நீண்டு மட்டக்களப்பு வாவி என்றொரு நீர்ப்பரப்பு காணப்படுகிறது. மட்டக்களப்புப் பட்டினத்தை ஊடறுத்துச் செல்லும் இவ்வாவி ஏறத்தாழ 27,527 ஏக்கர் பரப்பினைத் தன்னுட் கொண்டமைவதால் இலங்கையிலே மிகப் பெரிய வாவி எனக் கருதப்படுகிறது.[2]

இவ்வாவி மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தைச் சேர்ந்த ஒரு பகுதி மக்களுடைய வாழ்க்கையில் மிக முக்கியமான இடத்தை வகிக்கிறது.

தெற்கு மேற்காகக் கடலோடு கலக்கும் இவ்வாவி கடலிலிருந்து ஏறக்குறைய இருபது மைல் நீளம் வரை உப்பு நீரையும், ஏனைய பகுதி நன்னீரையும் கொண்டுள்ளது. உப்பு நீர்ப் பகுதியில் மீன்பிடித்தலும், நன்னீர்ப் பகுதியைப் பயன்படுத்தி வேளாண்மை செய்தலும் இங்கு நடைபெறுதலால் மீன் பிடிப்போருக்கும், வேளாண்மை செய்வோருக்கும் இவ்வாவி பெரும் பயனுடைத்தாயுள்ளது.

iii. பெயர்க் காரணம்

இப்பிரதேசம் மட்டக்களப்பு என்ற பெயரைப் பெற்றமைக்கு இவ்வாவியையும் ஒரு காரணமாகக் கூறியுள்ளனர். இவ்வாவியினூடு மட்டக்களப்பை அடைந்த திமிலர் "இது மட்டடா, மட்டக்களப்படா என்று அழைத்து இப்பெயரை இட்டனர்" என்று மட்டக்களப்பு மான்மியம் கூறும்.[3] "இக் கடலேரியானது வளைந்து வளைந்து எங்கும் நுழைந்து செல்வதால் நீரும் சேறுமாய் பல சதுப்பு நிலங்கள் இங்குண்டு. இக் காரணத்தால் இதற்கு மட்டகளப்பு என்ற பெயர் வழங்குவதாயிற்று. இது சிங்களவர் இட்ட பெயர்" என்பர் சதாசிவ ஐயர்.[4] மட்டக்களப்பு என்று சிங்களவர் பெயரிட்டது போலவே இன்னும் பலர் வெவ்வேறு பெயர்களில் இதனை அழைத்தனர் என மட்டக்களப்பு மான்மியம் கூறும்.[5]

சிங்களத்தில் மடக்களப்புவ என்றும் ஆங்கிலத்தில் பட்டிக்கலோ (Batticaloa) என்றும் தமிழில் மட்டக்களப்பு என்றும் இப்பிரதேசம் இன்று அழைக்கப்படுகிறது. மட்டக்களப்புக்கு வெளியேயுள்ள பிரதேசங்குளில் வாழும் தமிழ் மக்கள் இப்பிரதேசத்தினரை "மட்டக்களப்பார்" என்ற சொல்லால் அழைப்பர். இச் சொற் பிரயோகம் பல அர்த்தங்களைத் தருகிறது. இச்சொல் வழக்கு மட்டக்களப்பாருக்கெனச் சில தனித்துவமான பண்பாடுகள் உள்ளனவென்பதைக் காட்டி நிற்கிறது.

iv. பிரதேசம்

மட்டக்களப்பு வாவியின் கிழக்குப் பகுதிகள் எழுவான்கரை எனவும் மேற்குப்பகுதிகள் படுவான்கரை எனவும் அழைக்கப்படுகின்றன. சூரியன் கிழக்கில் உதயமாகி மேற்கில் அஸ்தமனமாவதை வைத்து மக்கள் இட்ட பெயர்களே இவை ஆகும். எழுவான்கரைப் பிரதேசம் மீன்பிடிப்போர் அதிகம் வாழும் கடலும் கடல் சார்ந்த நெய்தல் நிலப் பிரதேசமாகும். படுவான்கரைப்பகுதி உழவர்கள் நிறைந்து வாழும் மருத நிலப்பிரதேசமாகும். அத்தோடு படுவான்கரைப் பகுதி மருத நிலத்துடன் முதிரை, கருங்காலி முதலிய மரங்களுடைய சோலைக் காடுகளையும் கொண்ட முல்லை நிலப்பகுதியையும், மலைகளைக் கொண்ட குறிஞ்சி நிலப் பகுதியையும் உள்ளடக்கியுள்ளது.[6]

மட்டக்களப்புப் பிரதேசம் 1961ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் மட்டக்களப்பு மாவட்டம், அம்பாறை மாவட்டம் என்னும் இரண்டு மாவட்டங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டு ஒவ்வொரு மாவட்டமும் ஒவ்வொரு அரசாங்க அதிபரினால் நிர்வகிக்கப்பட்டு வருகிறது. மட்டக்களப்பு மாவட்டத்துள் கல்குடா, மட்டக்களப்பு, பட்டிருப்பு ஆகிய தேர்தற் தொகுதிகள் அடங்கியுள்ளன. அம்பாறை மாவட்டத்துள் அம்பாறை, பொத்துவில், நிந்தவூர், கல்முனை ஆகிய தேர்தற் தொகுதிகள் அடங்கியுள்ளன.

மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தில் பெரும்பான்மையினர் இலங்கைத் தமிழராவர். அம்பாறை மாவட்டத்திற் பெரும்பான்மையினர் இலங்கைச் சோனகராவார்.

"மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தில் எறாவூர், காத்தான்குடி, ஓட்டமாவடி, மீறாவோடை, வாழைச்சேனை (முஸ்லீம்கள்), காங்கேயன் ஓடை தவிர்ந்த ஏனைய குடியிருப்புகள் சைவ மக்களைப் பெரும்பான்மையாகக் கொண்டுள்ளன. அம்பாறை மாவட்டத்தில் பொத்துவில் 3ம் வட்டாரம், கோமாரி, திருக்கோயில், தம்பிலுவில் முதலாம் இரண்டாம் குறிச்சிகள், பனங்காடு, நாவிதன்வெளி, அன்னமலை, நீலாவணை போன்றவை பிரதான சைவக் குடியிருப்புக்களாகும்."[7]

மட்டக்களப்பு மாவட்டத்திலும், அம்பாறை மாவட்டத்திலும் வாழும் தமிழரிடையே சமுதாய மரபுகள், வாழ்க்கை முறைகள், வணக்க முறைகள், வசந்தனாட்டம், கூத்தாட்டம் ஆகிய கலைகள் என்பவற்றில் ஒருமைப்பாடு நிலவுகிறது. மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்கள் பற்றி இங்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட பிரதேசம் இலங்கைத் தமிழர்கள் மிகப் பெரும்பான்மையாக வாழுகிற பட்டிருப்பு, மட்டக்களப்பு, கல்குடா ஆகிய தேர்தற் தொகுதிகளை உள்ளடக்கிய மட்டக்களப்பு மாவட்டமேயாகும். ஈழத்தில் கிழக்குப் பிரதேசத்தில் இம்மாவட்டத்தில் அதிகம் இலங்கைத் தமிழர்கள் வாழ்வதும், ஒப்பீட்டளவில் ஏனைய மாவட்டங்களை விட இம்மாவட்டத்திலேயே அதிகம் கூத்துகள் ஆடப்படுவதும், மட்டக்களப்பு தமிழ் மக்களின் கலாசார மரபுகள் மட்டக்களப்பு மாவட்டத்திலேயே இன்றும் பேணப்படுவதும் இம்மாவட்டத்தினை ஆய்வுக்குத் தேர்ந்தெடுத்தமைக்கான காரணங்களாகும். இப்பகுதியில் வழங்கிவரும் மரபுவழி நாடகங்களே இங்கு ஆராயப்பட்ட போதும். தேவையும், அவசியமும் கருதி அம்பாறை மாவட்டத்தின் சில பகுதிகளிலுள்ள குறிப்பாக (பாண்டிருப்பு, துறைநீலாவணைக் கிராமங்களிலுள்ள) மரபுவழி நாடகங்களைப் பற்றியும் குறிப்பிட வேண்டி வந்துள்ளது.

v. மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தின் நிர்வாகப் பிரிவுகள்

மட்டக்களப்பு மாவட்டம் மூன்று தேர்தற் தொகுதிகளாகப் பிரிக்கப் பட்டுள்ளதுடன் நிர்வாக வசதி கருதி ஏழு நிர்வாகப் பிரிவுகளாகவும் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது.

அவைகளாவன:-

கோறளைப் பற்று வடக்கு
கோறளைப் பற்று
ஏறாவூர்ப் பற்று
மண்முனை மேற்கு
மண்முனை வடக்கு
மண்முனை தென்மேற்கு
களுவாஞ்சிக்குடி

மட்டக்களப்பின் வடபகுதியே கோறளைப்பற்று என அழைக்கப் படுகிறது. இது கோறளைப் பற்று, கோறளை வடக்கு என இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. மட்டக்களப்பில் மத்திய பகுதி மண்முனை என அழைக்கப்படுகிறது. இது மண்முனை மேற்கு எனவும், மண்முனை வடக்கு எனவும் இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. மட்டக்களப்பின் வடபகுதிக்கும் மத்திய பகுதிக்கும் இடைப்பட்ட பகுதி ஏறாவூர்ப் பற்று என அழைக்கப்படுகிறது. மட்டக்களப்பின் தென்பகுதி மண்முனை மேற்கு எனவும், களுவாஞ்சிக்குடி எனவும் அழைக்கப்படுகிறது.[8]

vi. சனத்தொகை

1971இல் எடுக்கப்பட்ட குடித்தொகை மதிப்பின்படி மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தில் மொத்த சனத்தொகை 2,60,104 பேர் ஆகும். இம் மொத்தச் சனத்தொகையுள் தமிழர்கள் 1,82,661 பேராவார்கள். சோனகர்கள் 61,767 ஆவர்; சிங்களவர் 11,282 பேராவர்; ஏனை யோர் இங்கு பரவி வாழும் ஏனைய இனத்தினராவர்.[9]

மேற்குறிப்பிட்ட புள்ளி விபரங்கள் மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தில் பெரும் தொகையினராக வாழ்பவர்கள் தமிழர் என்பதை ஊர்ஜிதம் செய் கின்றன. இதேபோல குடித்தொகை மதிப்பு இப்பகுதியின் பிரதான மதம் எது என்பதையும் காட்டுகின்றது. 2,60,104 பேரில் 1,67,597 பேர் இந்துமதத்தினரெனவும், 52,519 பேர் இஸ்லாம் மதத்தின ரெனவும், 18,376 பேர் கிறிஸ்தவ மதத்தினரெனவும், 9,624 பேர் பௌத்த மதத்தினரெனவும் ஏனையோர் பிறமதத்தினரெனவும் புள்ளி விபரச் செய்திகள் கூறுகின்றன.[10]

இப்புள்ளி விபர அறிக்கை மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தின் மொத்த சனத்தொகையிற் பெரும்பாலானோர் இந்துக்கள் என எமக்குக் காட்டுகின்றன.

18ஆம் நூற்றாண்டில் இறுதிப் பகுதியில் மட்டக்களப்புப் பகுதிக்கு வந்த கத்தோலிக்க, புரட்டஸ்தாந்து குருமார்களினால் மட்டக்களப்பில் வாழ்ந்த பல இந்துக்கள் கத்தோலிக்க புரட்டஸ்தாந்து மதங்களுக்கு மதமாற்றம் செய்யப்பட்டனர். அவர்களின் வம்சாவழியினரே இன்று இப்பகுதிகளில் கிறிஸ்தவர்களாயிருப்போர். கிறிஸ்தவர்களாயினும் இவர்கள் இப்பிரதேச இந்துப் பண்பாட்டு மரபினை ஓரளவு அணைத் தவர்களாக இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இந்துமத உள்ளடக்கத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட கூத்துக்களைக் கிறித்தவர்கள் ஆடுவதை இதற்கு உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம். இப்பிரதேசங்களிற் பெரும் பாலானோர் இந்துக்களாயிருப்பதனாலும் பறங்கியரைத் தவிர ஏனைய தமிழ்ப் பேசும் மக்கள் அரும்பத்தில் இந்துக்களாக இருந்தமையினால் இவர்களிடையே இன்னும் இந்துப் பண்பாட்டுத் தொடர்பு அறாமல் இருப்பதனாலும் இங்கு வாழும் மிகப் பெரும்பான்மையான மக்க ளிடையே இந்து மதத்தை மையமாகக் கொண்ட கதைகள், சடங்குகள் என்பன இன்றும் செல்வாக்கில் உள்ளமையினாலும் இங்கு வாழும் கிறித்தவ மக்களிடையே இந்துமதக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட இம்மரபு வழி நாடகங்கள் இன்றும் செல்வாக்குச் செலுத்து கின்றன.

தொழில்கள்

மட்டக்களப்புப் பிரதேச மக்களின் தொழில் முறைகளும் அவற்றி னால் உண்டான சாதி அமைப்புகளும் மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங் களின் பண்பினை, உருவாக்கத்தைச் சிற்சில இடங்களிற் பாதித் துள்ளன. இவ்விடத்தில் இதனை மேலும் விளங்கிக் கொள்ள மட்டக் களப்பு மக்களின் தொழில் முறைகளை அறிதல் அவசியமாகும்.

"மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் பொருளாதார அமைப்பில் முதலா வது விவசாயமும், இரண்டாவது மீன்பிடியும் அடுத்து குடிசைக் கைத் தொழிலும் இடம் பெறுகின்றன"[11]

மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தின் கிழக்குப் பகுதியான கடற்கரைப் பிரதேசத்தை அண்டி வாழ்வோர் பெரும்பாலும் மீன்பிடித் தொழிலில் ஈடுபடுபவர்களாகவே உள்ளனர். கடற்கரைப் பிரதேசத்தினின்று மேற்கே செல்லச்செல்ல அவ்வப்பகுதி மக்கள் தாம் வாழும் நில அமைப்புக்கும், பருவச் சூழ்நிலைகளுக்கும் ஏற்ப விவசாயம் செய்பவர்களாகவும்

விவசாயத்துடன் மந்தை மேய்ப்பு, குடிசைக் கைத்தொழிலில் ஈடு படுபவர்களாகவும் காணப்படுகின்றனர்.

(அ) மீன் பிடி

இலங்கையில் மீன் பிடிக்கும் கரையோரப் பகுதி 1100 மைல் நீளமானதாகும். இதில் 130 மைல் நீளம் கிழக்கு மாகாணத்துக்குள் அடங்குகிறது.[12]

"மாரிகாலமாகிய கார்த்திகை, மார்கழி, தை தவிர்ந்த ஏனைய காலங்களே பொதுவாக மீன்பிடித்தலுக்கு உகந்த காலங்களாகும். வைகாசி, புரட்டாசி வரை கடலில் மீன் பிடித்தலுக்கு உகந்த கால மாகும். நன்னீர் நிலைகளில் விசேடமாகக் கோடை காலங்களிலே ஏராள மான மீன்கள் பிடிக்கலாம். இலங்கையில் மீன் பிடிக்கப்படும் 87,000 தொன் மீன்களுள் கிழக்கு மாகாணத்தில் 17,000 தொன் மீன்கள் பிடிக்கப்படுகின்றன. மட்டக்களப்புப் பிரதேசம் இலங்கை மீன்பிடிப் பிரதேசங்களில் இரண்டாவது இடத்தை பெறுகிறது."[13]

இங்குள்ள மீன்பிடிப்போர் மட்டக்களப்பு வாவியை ஒட்டியே அதிக மாக வாழ்ந்து வருகின்றனர். முகத்துவாரம், பாலமீன்மடு, அமிர்தகளி, உப்போடை, புளியந்தீவு, கல்லடி, நாவலடி, மஞ்சந்தொடுவாய், ஆரைப்பற்றை, கோட்டைக்கல்லாறு, பெரிய கல்லாறு போன்ற மட்டக் களப்பு வாவியை அண்மிய பெரிய கிராமங்களில் வாழ்பவர்கள் மீன் பிடிப்போரே. கரையில் நின்று சிறு வலையால் மீன்பிடிப்பதே பெரும் பாலான மீன்பிடிகாரரின் தொழிலாகும். இது தவிர பருவகாலங்களுக் கேற்ப இறால், நண்டு, கூனி ஆகியவற்றை இவ்வாவியினின்று பிடித்தலும் உண்டு. தோணி என்று அழைக்கப்படும் சிறிய படகின் மூலம் மட்டக்களப்பு வாவியின் நடுப்பகுதி வரை சென்று எறி வலை மூலமும் மீன்பிடிப்பர். கடலில் சென்று மீன்பிடித்தலும், கடலிற் கரை வலை போட்டு மீன்பிடிக்கும் வழக்கமும் இருந்த போதும் இன்று வரை கடலில் நெடுந்தூரம் சென்று மீன்பிடித்தல் இங்குள்ள தமிழர் மத்தியில் அருகியே காணப்படுகிறது.

இலங்கையின் தென்பகுதியில் இருந்து பருவ காலங்கட்குத்தக இங்கு வந்து சிங்களவரே அண்மைக் காலம் வரை கடலில் நெடுந் தூரம் சென்று அதிக மீன்பிடித்து அதனைக் கொழும்புக்கு ஏற்றுமதி செய்தனர். இன்று அதனைப் பின்பற்றி தமிழர்களும் செய்ய ஆரம்பித் துள்ளனர். இயந்திரப்படகு, நைலோன் வலை என்பன இன்று இங்கு வாழும் தமிழ் பேசும் மீன்பிடிகாரர் மத்தியிலே அறிமுகப்படுத்தப்

பட்டதனால் மீன்பிடித் தொழில் உபரி உற்பத்தியை வெகுவாகத் தரும் தொழிலாக வளர்ச்சி பெற்று வருகிறது.

(ஆ) விவசாயம்

கரையோரப் பகுதியிலுள்ளோரை விட ஏனையோரில் அதிகமானோர் ஈடுபடும் தொழில் விவசாய்த் தொழிலேயாகும். 1969 - 70இல் இலங் கையிற் கணிக்கப்பட்ட பொருளாதார மதிப்பீட்டின்படி மட்டக்களப்பில் விவசாயத்தில் ஈடுபட்டோர் விகிதம் 50.7 ஆகும்.[14] மட்டக்களப்பில் பல்லாயிரக் கணக்கான விஸ்தீரணமுள்ள விளைச்சல் நிலங்களுள் முன்மாரி, பின்மாரி ஆகிய இரண்டு போகங்களும் இங்கு செய்யப் படுகின்றன. குளங்களுள்ள இடங்களில் இவ்விரண்டு போகங்களும் செய்யப்பட குளங்களற்ற பிரதேசங்களில் ஒரு போகமே செய்யப் படுகின்றது.

இங்குள்ள உன்னிச்சைக்குளம், பெரியகுளம், கல்லோயா வாய்க் கால் ஆகியனவற்றின் மூலம் இவ்வயற் பிரதேசங்கள் நீர் பெறுகின்றன. மழை பெய்யாத காலங்களிலும் வயல் செய்ய இக்குளங்கள் உதவு கின்றன. எனினும் பெரும்பாலான வயல் நிலங்கள் மழையை நம்பிச் செய்யப்படுவனவே. இத்தகைய ஒரு வயற் செய்கை முறை வயலை யும் வயல் சார்ந்த பிரதேசங்களையும் தம் வாழ்நிலை இடங்களாகக் கொண்டு வாழும் மக்களின் வாழ்க்கை முறையிலும், பண்பாட்டிலும் பாரிய தாக்கங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளது. சமீப காலம்வரை பாரம்பரிய உழவு முறைகளே மட்டக்களப்பில் கடைபிடிக்கப்பட்டு வந்தன. இன்றும் பெரும்பாலான மட்டக்களப்பு மாவட்டக் கிராமங்களில் இம் முறைகளே கடைப்பிடிக்கப்படுகின்றன. எனினும் சமீப காலமாக மட்டக்களப்பில் உழவு யந்திரம், நவீன உரம், கிருமிநாசினி முதலிய வற்றின் அறிமுகம் ஏற்படத் தொடங்கியது. இவ்வறிமுகம் பாரம்பரிய விவசாய முறைகளில் சிற்சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது.

மட்டக்களப்பில் 671 உழவு யந்திரங்கள் உள எனவும், 87,841 ஏக்கர் நிலம் உழவு யந்திரத்தால் உழப்படுகின்றது எனவும் கணக்கிடப் பட்டுள்ளன. நெற் செய்கைக்கு 1,32,603 ஏக்கர் நிலம் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது.[15] எனினும் பாரம்பரியத் தொழில் உற்பத்திமுறைகளான ஏர் உழவு, மாட்டினாற் சூடு போடுதல் முதலியவை இன்றும் மட்டக் களப்பின் உட் கிராமங்களிற் பெருவாரியாகக் காணப்படுகின்றன.

(இ) குடிசைக் கைத்தொழில்

பெரும்பாலான விவசாயிகள் விவசாயத்தை மட்டும் தமது சீவாதார மாகக் கொள்ளவில்லை. காலபோகம், இடைப்போகம் என இவர்களால்

பகுக்கப்பட்டுக் கூறப்படும் இருவிளைச்சற் பருவ காலங்களில் மட்டுமே இவர்கள் விவசாயத்திலீடுபடுகிறார்கள். மற்றைய வேளைகளில் இவர்கள் குடிசைக் கைத்தொழிலில் ஈடுபடுகிறார்கள். விவசாயிகளிற் பலர் தம் வயலிலேயுள்ள சில நீரோடைகளில் மீனும் பிடிக்கின்றனர்.

பாயிழைத்தல், மட்பாண்டம் வனைதல், நெசவு போன்றவை இவர்களது குடிசைக் கைத்தொழில்களாகும். பாயிழைத்தல், நெசவு ஆகிய வற்றில் அதிகமாக முஸ்லீம்களே ஈடுபடுகின்றனர். அன்னமலை, பாண்டிருப்பு, பெரிய நீலாவணை போன்ற தமிழர் வாழும் பிரதேசங்களில் மட்பாண்டம் வனைதல் நடைபெறுகிறது. இதனை விடத் தென்னை வளர்ப்பு, முந்திரி வளர்ப்பு, காய்கறித் தோட்ட வேலைகள் ஆகியவைகளில் ஈடுபடும் விவசாயிகளும் கணிசமான அளவில் உண்டு.

(ஈ) மந்தை வளர்த்தலும், காட்டுத் தொழிலும்

இப்பிரதேசத்தில் பாரம்பரியத் தொழில்களாக இருக்கும் தொழில்களுள் மந்தை வளர்த்தலும், காட்டுத் தொழிலும் முக்கிய இடம் பெறுவன. சிறப்பாகப் படுவான்கரைப் பகுதியில் மந்தை வளர்ப்போர் தொகை அதிகமாகக் காணப்படுகிறது. மாடுகளே இவர்களின் பிரதான மான வளர்ப்புப் பொருள்களாகும். மாடுகள் தரும் பயன்களே இவர்களின் ஜீவதாரமாகும். அத்தோடு மந்தை மேய்ப்போர், உழவு, சூடு மிதிப்பு, வண்டி இழுத்தல் ஆகியவற்றுக்கு மாடுகளை இரவலாகக் கொடுத்து அதனால் வரும் பணத்தையும் பெறுகின்றனர். பொருத்த அடிப்படையிலேயே மாடுகள் கூலிக்கு விடப்படுகின்றன. நாட் கூலிக்கு மாடுகளைக் கொடுக்கும் வழக்கமுண்டு. இம் மந்தை மேய்த்தல் வாழ்க்கைப் பின்னணியில் அம்மக்கள் கூட்டத்தினருக்கென தனியான சமய, கலாசார பின்னணிகளுண்டு.

காட்டு வளங்களைப் பயன்படுத்தி அத்தொழிலில் ஈடுபடுவோரும் உண்டு. காட்டு மரவியாபாரம், விறகு வியாபாரம் என்பன இவர்களாற் செய்யப்படுகின்றன.

(உ) ஏனைய தொழில்கள்

இங்கு நடைபெறும் ஏனைய தொழில்கள் ஒவ்வொரு சாதியினருக்குமுரிய தொழில்களே. உதாரணமாக, நளவர் மரமேறும் தொழிலையும், வண்ணார் சீலை வெளுக்கும் தொழிலையும், அம்பட்டர் மயிர்களையும் தொழிலையும், தட்டார் ஆபரணம் செய்யும் தொழிலையும், பறையர் பறை அடிக்கும் தொழிலையும், கன்னார் பாத்திரங்களை

ஒட்டும் தொழிலையும், கடையர் சுண்ணாம்பு செய்யும் தொழிலையும் மேற்கொண்டுள்ளனர்.[16]

ஆங்கிலேயர் வருகையின்பின் இலங்கை அடைந்த மாற்றங்கள் மட்டக்களப்பையும் பாதித்தன. இதனால் அரசாங்க உத்தியோகம் பார்க்கும் பிரிவினரும் சிறப்பாக அரசாங்க இலிகிதர், ஆசிரியர், அப்புக்காத்துமார், அரசாங்கப் பணிமனைகளில் ஏவலாளர் ஆகிய அரசாங்கத் தொழில் செய்வோரும், சிறிய கடைகள் வைத்துத் தொழில் பார்க்கும் கடைச் சொந்தக்காரர்களும், அங்கு பணிபுரியும் சிப்பந்திகளும் மட்டக்களப்புப் பட்டினமானதையொட்டி, பட்டினப் பகுதியில் பல துறைகளிலும் எடுபிடி வேலை செய்வோரும் என தொழிற்பிரிவுகள் இன்று மட்டக்களப்பில் அதிகரித்துள்ளன. இவை மட்டக்களப்பில் நிலமானியச் சிதைவினைக் குறித்து நிற்கும் சில அமிசங்களாகும். எனினும் மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தின் பிரதான தொழில்களுடன் ஒப்பிடுகையில் இத் தொழில்கள் மிகச் சிறுபான்மையே.

இதுவரை ஈழத்தில் மட்டக்களப்பின் புவியியல் நிலையும், அதன் எல்லைகளும், அதன் இயற்கைச் சூழலும், நிர்வாகப் பிரிவுகளும் அங்கு வாழும் மக்களின் தொகையும் அவர்களின் தொழில்களும் அவை பற்றிய விபரங்களும் விளக்கமாக விவரிக்கப்பட்டுள்ளன. தொழிலுக்கு ஏற்ப அவர்கட்குக் கிடைக்கும் ஓய்வு நேரங்களில் அவர்கள் கலை நிகழ்வுகளில் ஈடுபடுவது வழக்கம்.[17]

எனவே மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களுக்கும் இவர்கள் தொழில்களுக்குமிடையே ஓர் இசைவு காணப்படுகிறது. அத்தோடு இவர்கள் தத்தம் தொழில்களுக்கியையவே வணக்க முறைகளையும் கைக்கொண்டுள்ளனர். இவர்களின் வணக்க முறைகள் சிலவற்றிலே புராதன நாடகத் தன்மை காணப்படுகிறது. தொழிலை அடிப்படையாகக் கொண்டே மட்டக்களப்பிற் சாதிமுறை வகுக்கப் பட்டுள்ளது. சில சமயச் சடங்குகள் சில சாதியினருக்குச் சிறப்பானவையாகவும் சில சமயச் சடங்குகள் சகல சாதியினருக்கும் பொதுவானவையாகவும் காணப்படுகின்றன. இவற்றை ஆராய்வதன் மூலம் மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களின் பன்முகப்பாட்டை அறிவதுடன் அவற்றின் ஊற்றுக் கண்களையும் அறிய முடியும்.

(2) மட்டக்களப்பு வரலாறும் சமூக அமைப்பும்

மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களை விளக்கிக் கொள்ள மட்டக்களப்பின் வரலாற்றினையும் அதன் வளர்ச்சிப் போக்கில் தோன்றிய சமூக அமைப்பினையும் விளங்கிக் கொள்ளல் அவசியமாகும்.

"வளர்ச்சியில் ஒரு திட்டவட்டமான கட்டத்தில், சமுதாயத்தின் அமிசங்கள் அனைத்தையும் ஒட்டுமொத்தமாகச் சேர்த்து அதாவது உற்பத்திமுறை என்பதோடு குடும்ப உறவுகள், பழக்கவழக்கங்கள், ஒழுக்க நெறி, விஞ்ஞான வளர்ச்சியில் மட்டம் அதாவது மேல்தட்டு முழுவதையும் சேர்த்து சமூக அமைப்பு என்கிறோம்."[18]

இவ்வுற்பத்தி முறைகளைக் கொண்டே ஒரு சமூக அமைப்பின் தன்மையை விளங்கிக் கொள்கிறோம். உற்பத்தி முறைகள் ஏற்படுத்தும் உற்பத்தி உறவுகள் முக்கியமான பாத்திரத்தை வகிக்கின்றன. சமுதாயத்தின் பொருளாதார அடிப்படையும் அவைகளில் அடங்கியிருக்கின்றன. இந்தப் பொருளாதார அடிப்படை தான் சமூகக் கருத்துக்களையும், அரசியல், சட்டம், கலாசாரம் போன்ற மற்ற சமூக நிறுவனங்களையும் அதாவது மேல் தட்டு என்று அழைக்கப்படும் அனைத்தையும் உருவாக்குகிறது.[19]

எனவே கலாசாரத்தைப் புரிந்து கொள்ள சமூகத்தின் பொருளாதார அடிப்படையைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். பொருளாதார அடிப்படையில் 4 விதமான சமூக அமைப்புகளை வரலாறு கண்டுள்ளது என்பர்.[20]

1. பூர்வீக குடும்ப அமைப்பு
2. ஆண்டான் அடிமைச் சமூக அமைப்பு
3. நிலமானியச் சமூக அமைப்பு
4. முதலாளித்துவ சமூக அமைப்பு.

ஒரு சமூகத்தில் ஓர் அமைப்பே இருக்கும் என்பதில்லை. உற்பத்திக் கருவிகளின் மாற்றத்தினால் ஓர் அமைப்பு மாறும்பொழுது பழைய அமைப்பின் எச்சசொச்சங்களும் மாறிய அமைப்பிற் காணப்படும். இவ்வண்ணம் இரண்டு சமூக அமைப்புகள் ஒரு சமூகத்தில் காணப்படுவதனைச் சமனற்ற பொருளாதார வளர்ச்சி எனக் குறிப்பிடுவர்.[21]

இப்போதைய மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பினை நாம் நிலமானிய சமூக அமைப்பு எனக் குறிப்பிடலாம். பல ஆயிரக் கணக்கான வயல் நிலங்களைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ள மட்டக்களப்பில் இன்று மிகப் பிரதானமான தொழில் விவசாயமேயாகும். விவசாயத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டதும், மட்டக்களப்பிற்கே உரியதுமான நிலமானிய முறை ஒன்று அங்கு நிலவினும் பண்டைய அமைப்பின் எச்சசொச்சமான வாழ்க்கை முறைகளையும், மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்பிற் காணமுடிகிறது. சமனற்ற வளர்ச்சி என்பது மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்புக்குப் பொருந்துகிறது.

மட்டக்களப்பில் 1,32,603 ஏக்கர் நிலத்தில் நெற்செய்கை நடைபெறுகிறது.[22] 7 நிர்வாகப் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்ட மட்டக்களப்பு பிரதேசத்தில் எவ்வெப் பிரிவுகளில் வயல் நிலங்கள் கூடியளவு அமைந்துள்ளன என்பதைக் கீழ்வரும் அட்டவணை விளக்கும். இவ் அட்டவணையிலிருந்து விவசாயத்தைப் பிரதான தொழிலாக கொண்ட மக்கள் எவ்வெப் பகுதியில் வாழ்கின்றனர் என்பதையும் விளங்கிக் கொள்ள முடியும்.

நெற் செய்கைக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட விஸ்தீரணம் [23]

1. கோறளைப் பற்று வடக்கு	5,628	ஏக்கர்
2. கோறளைப் பற்று	28,789	"
3. ஏறாவூர் பற்று	33,257	"
4. மண்முனை மேற்கு	28,371	"
5. மண்முனை வடக்கு	3,056	"
6. மண்முனை தென்மேற்கு போரதீவுப் பற்று	36,614	"
7. களுவாஞ்சிக்குடி	1,948	"
மொத்தம் -	1,32,603	ஏக்கர்

I. மட்டக்களப்பின் நிலமானிய அமைப்பு

1,32,603 ஏக்கர் விஸ்தீரணமுள்ள நிலத்தில் விவசாயம் செய்யப்படும் பிரதேசத்தில் விவசாயப் பொருளாதாரத்தையொட்டிய சமூக அமைப்பே நிலவுகிறது. நிலவுடமையாளர்களும், கூலி விவசாயிகளும் நிறைந்துள்ள இவ்வமைப்பை நாம் நிலப் பிரபுத்துவ அல்லது நிலமானிய அமைப்பு என அழைக்கலாம்.

ஐரோப்பிய நிலப் பிரபுத்துவ அமைப்பினின்று இந்திய நிலப் பிரபுத்துவ அமைப்பு மாறுபட்டது என்பது D.D. கோஸாம்பி போன்றோர் கருத்து.[24]

"ஐரோப்பிய அமைப்பில் நிலப் பிரபுவைச் சுற்றி இயங்கும் 'மனோரியல்' அமைப்பு எனப்படும் நிலப்பிரபுத்துவம் பண்ணை இந்திய அமைப்பிற் காணப்படாத ஒன்றாகும். இதற்கும் மேலாக இந்திய அமைப்பில் சாதிவேறுபாடு முக்கிய இடம் பெறுகிறது."[25]

மட்டக்களப்பு நிலமானிய அமைப்பிலும் சாதி வேறுபாடு முக்கிய இடம் பெறுகிறது. திருப்படைக் கோயில்களுக்குத் தொண்டு செய்யவும், நிலவுடைமையாளர்கள் கீழ் சிறைக் குடிகளாக இருக்கவும் சாதிகள் பிரிக்கப்பட்டு இன்ன இன்ன சாதிக்கு இன்ன இன்ன வேலை என்று வகுக்கப்பட்டிருந்தது.[26]

எனினும் இந்நிலமானிய அமைப்பு இந்திய, யாழ்ப்பாண நில மானிய அமைப்புக்களின்றும் வேறுபட்டதாகும்.[27] நிலம் பிரதான மூலப் பொருளாக அமைந்து விவசாயம் நடைபெற்ற சமூக அமைப்பிலே தான் கால்நடைகள் பிரதான பொருளாக அமைந்து மந்தை மேய்த்தல் தொழிலும், காட்டுத்தொழிலும் நடைபெறுகின்றன. மட்டக்களப்பு வாவியை ஒட்டியும் கடலை ஒட்டியும் மீன்பிடித் தொழில் நடை பெறு கிறது. இவர்கள் தத்தமக்கெனத் தனிக் கலாசாரக் கூறுகளையும் கொண்டுள்ளனர். இதுவே சமனற்ற பொருளாதார வளர்ச்சி என்று முன்னர் குறிப்பிடப்பட்டது.

மட்டக்களப்பில் குறிப்பிட்ட ஒரு பகுதியில் அழுத்தம் பெற்றுக் காணப்படும் சாதியமைப்பு, இன்னொரு இடத்தில் தளர்ச்சியுற்றுக் காணப்படுவதற்குக் காரணமும் இதுவே. ஒரு பகுதியிற் குறித்த ஒரு சாதியினர் சமூகத்தில் முன்னுரிமை பெற, இன்னோர் பகுதியில் வேறோர் சாதியினர் முன்னுரிமை பெறுகின்றனர். எல்லோரையும் உள்ளடக்கிய திட்டவட்டமான ஒரு பொதுச் சாதி அமைப்பு முறை மட்டக்களப்பின் சகல பாகங்களிலும் நிலவுகின்றது என்று இன்று கூற முடியாதுள்ளது.

இவ்வண்ணம் தனித்துவமான ஒரு நிலமானிய அமைப்பையும், சாதி அமைப்பையும் வரலாற்றுப் போக்கினூடாகவே மட்டக்களப்பு பெற்றது. இச்சாதி அமைப்பின் பன்முகப்பாட்டினையும் விளங்கிக் கொள்ள மட்டக்களப்பு வரலாற்றை அறிதல் அவசியம்.

ii. மட்டக்களப்பின் வரலாறு

மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தின் வரலாற்றை ஆராய்பவர்களை எதிர் நோக்கும் பிரச்சனை, போதிய சான்றுகளில்லாப் பிரச்சனையே. மட்டக் களப்புப் பிரதேசத்தின் வரலாற்றை அறிவதற்கான ஆதாரம் தரும் கல்வெட்டுக்கள், தொல்பொருள்கள், இலக்கியங்கள் யாவும் 18ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிந்தியனவேயாகும். எனினும் மட்டக்களப்பு மான் மியம், மகாவம்சம், இராமாயணம், கந்தப்புராணம் ஆகிய நூல்களின் துணை கொண்டு 13ம் நூற்றாண்டுக்கு முந்திய மட்டக்களப்பு வரலாற் றையும் கூற முயன்றனர்.[28] இவர்கள் வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலத் துடன் மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தை இணைக்கின்றனர். வரலாற்றுக் கால ஆரம்பத்தில் மட்டக்களப்புப் பகுதியில் மக்கள் வாழ்ந்தனர் என்றும், விஜயன் காலமான கி.மு. 540 தொடக்கம் 1ம் கஜபாகு (கி.பி. 113) காலம் வரை தமிழ் நாட்டிலிருந்து அதிலும் விசேடமாகச் சேர நாட்டிலிருந்து தமிழ் மக்கள் மட்டக்களப்பிற் குடியேற்றப்பட்டனர் என்றும் இவர்கள் கூறுவர்.[29]

மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் தமிழ் மன்னரின் ஆட்சி முன்னால் நிலை பெற்றிருந்தமையையும் அவர்களின் பாரம்பரியம், கோயிற் பணி என்பவற்றையும், காலத்துக்குக் காலம் இப்பகுதியில் வந்து குடி யேறிய மக்கள் கூட்டத்தையும், அவர்கள் குடியேறிய இடங்களையும் பற்றிய பல தகவல்களை மட்டக்களப்பு மான்மியம் தருகிறது. மட்டக் களப்பு மான்மியத்தை முழுமையான ஒரு வரலாற்றுச் சான்றாகக் கொள்ளாவிடினும், மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் தமிழ் அரசர்கள், தலைவர்கள் ஆட்சி நிலவியதென்பதையும் இந்தியாவின் பல பகுதி களின்றும் காலத்துக்குக் காலம் குடியேற்றங்கள் இப்பகுதியின் பல பாகங்களிலும் நடைபெற்றன என்பதையும், இந்நூல் மூலம் அறிய முடிகிறது. இவ்வண்ணம் குடியேறியோரில் முக்குவர், சீர்பாதக்காரர் என்போர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

தமிழ் மன்னராட்சியின்பின் உறுகுணைப் பகுதியின் சிங்கள மன்ன ராட்சியில் அவர்களின் ஆட்சிக்குட்பட்ட தமிழ்ச் சிற்றரசர்களால் இப் பகுதி ஆளப்பட்டதாகவும், மட்டக்களப்பு மான்மியம் கூறும். 8ம் நூற்றாண்டில் 2ம் மகிந்தன் அனுராதபுரியைத் தலைநகராகக் கொண்ட இராசரட்டை இராச்சியத்துடன் மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தை இணைத் தான்.[30] அதன்பின் காலத்துக்குக் காலம் தமிழகத்திலிருந்து நடை பெற்ற படை எடுப்புகளின்போது இம்மாவட்டம் நேரடியாகத் தென்னிந் திய கலாசாரப் பாதிப்புகளுக்குள்ளானது. சோழருடைய ஆட்சியின் கீழ் ஈழம் வந்தபோது ஈழத்தில் கிழக்குப் பகுதியில் திருகோணமலைத் துறைமுகம் முக்கியமானதாயிற்று. பாதுகாப்பு நோக்கம் கருதி பொல நறுவை அவர்களது தலைநகரானாலும் அவர்களின் உண்மையான தலைநகராக திருகோணமலை இருந்தது என்பர்.[31] இக்காலத்தில் சோழர் தொடர்புகளும் மட்டக்களப்பில் ஏற்பட்டன. சோழர் கட்டிட சிற்ப வேலைப்பாடுகளுடன் அமைந்த கோயில்களும் கட்டப்பட்டன.[32]

கி.பி.1215 இல் பொலநறுவையில் நடைபெற்ற கலிங்க மாகனின் படை எடுப்பின்பின் மட்டக்களப்புப் பிரதேசம் மாகனின் ஆட்சிப் பிர தேசங்களுடன் இணைக்கப்பட்டன. இவன் பழுகாமத்தில் இராசதானி அமைத்து நாட்டின் அபிவிருத்தி வேலைகள் செய்தான் என்றும், கோயில்களைத் திருத்தி அவற்றிற்கான பெரும் தொகை மானியங் களை வழங்கினான் என்றும் அறியப்படுகிறது.[33]

மட்டக்களப்பு மான்மியம் இவனைப்பற்றி வெகுவாகக் கூறுவ துடன் அவனே சாதி முறைகளை ஒழுங்குபடுத்தினான் என்றும் கூறு கிறது. மட்டக்களப்பு வன்னிமைகளையும் மாகனே அமைத்தான் என்று

இந்நூல் எடுத்துரைக்கின்றது.[34] முக்குவ வன்னிமைப் பற்றி மட்டக் களப்பு மான்மியம் சொல்வன ஆதார பூர்வமானது போலத் தோன்று கின்றன என்பர் சி. பத்மநாதன்.[35]

13ம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னர் பழையபடி மட்டக்களப்புப் பிரதேசம் சிங்கள மன்னரின் ஆட்சிக் குட்பட்டது.[36] போர்த்துக்கேயர் மட்டக் களப்பைப் பிடிக்கும் வரை இந்நிலை நீடித்தது. போர்த்துக்கேயர் கரை யோர மாகாணங்களைக் கைப்பற்றியபோது மட்டக்களப்புப் பிரதேசம் அவர்களாட்சிக்குட்பட்டது. இக்காலத்தி லிருந்து மட்டக்களப்பிற் கத்தோலிக்க மதம் பரவலாயிற்று. போர்த்துக்கேயரின் பின் ஒல்லாந்தர் ஆட்சிக்குட்பட்டபோது மட்டக் களப்புப் பிரதேசத்தில் புரட்டாஸ்தாந்து மதம் பரவலாயிற்று. அதன் பின்னர் மட்டக்களப்பைக் கைப்பற்றிய ஆங்கிலேயர் ஏனைய மாகாணங்களுடன் இணைத்து ஒரு பொது நிர்வாகத்தின் கீழ் இதனைக் கொணர்ந்தனர்.

மேலே குறிப்பிட்ட சுருக்கமான வரலாற்றிலிருந்தும், கிடைக்கும் சான்றுகளிலிருந்தும் மட்டக்களப்பில் ஆரம்பத்தில் பூர்வீகக் குடிகள் இருந்தனரென்றும், காலத்துக்குக் காலம் இந்தியாவின் பல்வேறு பகுதிகளிலிருந்தும் மட்டக்களப்பின் பல பாகங்களிலும் பல குடியேற் றங்கள் நடைபெற்றன என்றும் இந்திய அரசர்களின் (சிறப்பாக சோழ, கலிங்க) ஆட்சிக்கும், சிங்கள அரசர்களின் ஆட்சிக்கும் இப்பிரதேசம் உட்பட்டிருந்ததென்றும் பின்னால் ஐரோப்பியர் வருகையின் பின் புதிய மதங்களையும், கலாசாரங்களையும் பெற்றதோடு பிற பிரதேசங் களுடன் நிர்வாக ரீதியாக இது இணைக்கப்பட்டதென்றும் அறிகிறோம்.

இவ்வரலாற்றுப் போக்கிற்கூடாகவே மட்டக்களப்பில் இன்று காணப்படும் சமூக அமைப்பு உருவாகியது. காலத்துக்குக் காலம் வந்து குடியேறிய இனங்களும், குடிகளும் தாம் குடியேறிய பகுதிகளில் தத்தமக்குரிய தனித்துவங்களுடன் வாழ்ந்தாலும் பொது ஆட்சியின் கீழ் வரும்பொழுது சில பொது விதிகளுக்கு உட்பட வேண்டியிருந்தது. அதற்கியையவே மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பும் உருவாகியது. இச் சமூக அமைப்பின் பிரதான அம்சம் சாதி அமைப்பு முறையாகும்.

iii மட்டக்களப்பின் சாதி அமைப்பு

இந்தியா, இலங்கை போன்ற நாடுகளில் நிலமானிய அமைப்பின் அச்சாணியாக அமைந்திருப்பது சாதி முறையாகும். குறிப்பிட்ட சமூகத்தின் பொருளியல் அமைப்பையும், சமூக உறவுகளையும் இச்சாதி அமைப்பு எடுத்துக்காட்டும். மட்டக்களப்பில் இன்றுள்ள சாதி அமைப்பு பற்றியும் அதன் பயன்பாடுகள், சமூக உருவாக்கத்தில்

அதன் பங்கு என்பன பற்றியும் இதுவரை ஆராய்ந்தார் எவருமில்லை. முன்னர் மட்டக்களப்பில் வழங்கிய சாதி அமைப்பு பற்றிய தகவல்களை எமக்குத் தரும் முதல் நூல் மட்டக்களப்பு மான்மியமாகும். அதன் பின்னர் வெளிவந்த S.O. கனகரத்தினத்தின் Monograph of Batticaloa District of the Eastern Province என்ற நூல் மட்/மான்மியத்தை அனுசரித்து சாதி அமைப்பு பற்றிய தகவல்கள் கூறிய போதும் பல புதிய தகவல் களையும் தருகிறது. இவ்விரண்டு நூல்களையும் அடிப்படையாக வைத்தே மட்டக்களப்புச் சாதி அமைப்பு பற்றி பலரும் கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளனர். இவ்விரு நூல்களும் தரும் தகவல்கள் மிகச் சிக்க லானவையாகவேயுள்ளன.

(அ) மட்டக்களப்பு மான்மியம் கூறும் சாதிப் பிரிவுகள்

மட்டக்களப்பு மான்மியம், போடி கல்வெட்டிலே 22 சாதியினரைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. ஒவ்வொரு சாதியினருக்கும் ஒவ்வொரு குல விருதும் கூறப்படுகிறது. மான்மியம் கூறும் சாதிகளும் குலவிருது களும் கீழே தரப்படுகின்றன.[37]

கரையார்	-	தோணி	விமலர்	-	மத்து
துலுக்கர்	-	தொப்பி	வேதியர்	-	பூணூல்
காராளர்	-	கலப்பை	வண்ணார்	-	கல்
வேடுவர்	-	வில்லம்பு	வாணிபர்	-	செக்கு
முற்குகர்	-	எழுத்தாணி	கடையர்	-	கூடை
கோயிலார்	-	கமலமலர்	வேந்தர்	-	செங்கோல்
பண்டாரப்பிள்ளை	-	கைப்பிரம்பு	வள்ளுவர்	-	மேளம்
திமிலர்	-	பால்முட்டி	குயவர்	-	குடம்
சேணியர்	-	நூலச்சு	தட்டார்	-	குறடு
அமலர்	-	தேர்க்கொடி	சரணார்	-	கத்தி
அம்பட்டர்	-	கத்தரிக்கோல்	செட்டி	-	தராசுபடி

இக்குலவிருதுகள் ஒவ்வொரு சாதியினருக்கும் இன்ன இன்ன தொழில் என விதிக்கப்பட்டிருந்தமையைக் காட்டி நிற்கின்றன.

இச்சாதியினருடன் சிறைக்குடிகளாக இருந்த 17 சாதிகள் பற்றி யும் மான்மியம் கூறும், 17 சிறைக் குடிகளின் பெயரும் அவர் தம் தொழிலும் மான்மியம் கூறுவதன்படி கீழே தரப்படுகின்றன,[38]

மாதுலர்	-	அழுது சமைத்தல்
* கோயிலார்	-	சந்தனமரைத்தல்.
பண்டாரம்	-	சந்தன தாம்பூலம் பகிரல்.
* பண்டாரப்பிள்ளை	-	வீடு, வீதி கூட்டிச் சாணம் போடுதல், எச்சிற் கல்லை எடுத்தெறிதல்.

		வள்ளுவருக்கு இராச மேளம் எடுத்துக் கொடுத்தல்.
* குசவர்	-	குடம் முதலிய பண்டம் கொணரல்.
கொல்லர்	-	கோடாரி, கத்தி முதலிய இரும்பாயுதம் கொண்டுவரல்
முதலி	-	நூல், பச்சிலை கொண்டுவரல்.
* வாணிபன்	-	எண்ணெய் கொண்டுவரல்.
நம்பிகள்	-	தீவட்டி எடுத்தல்
* வண்ணான்	-	சேலை கொண்டுவரல்.
* அம்பட்டர்	-	மயிர் சவரம் பண்ணல்.
* சாணார்	-	தெங்குப் பாளை குருத்து வெட்டல்.
பள்ளர்	-	நன்மைக்குப் பால் கொண்டுவரல். தீமைக்குப் பிரேத மெரித்தல். சுடலை செப்பனிடல்.
பறையர்	-	பறைமேளம் மீட்டல், தீமைக்குப் பாடை கட்டல், பிரேதமெரித்தல்.
கோவியர்	-	பிரேதம் காவுதல்.
தவசிகள்	-	பூமாலை கட்டல், பந்தல் சோடித்தல்.
* கடையர்	-	சுண்ணாம்பு நீறு கொண்டுவரல்.

மட்/ மான்மியம் போடி கல்வெட்டில் குலவிருது கூறும்போது சொன்ன 22 சாதிகளுக்குள்ளும் சிறைக்குடிகளாகக் கூறப்பட்ட சாதிகளுள் மேலே புள்ளியிடப்பட்ட 9 சாதிகளும் அடங்குகின்றன. ஏனைய 8 சாதிகளும் புதியவை. எனவே மட்/ மான்மியம் கூறும் மொத்தச் சாதியினர் 22 - 9 + 17 = 30 சாதியினராகும். 30 சாதிகளுள் 17 சாதிகள் சிறைக்குடியானால் ஏனைய 13 சாதியினரும் சிறைக் குடிகளாகாத சாதியினர் என்றும் கொள்ளலாம். பதினேழு சிறைக் குடிகள் என்ற பதமும் அவர்கட்கு விதித்திருந்த வேலைகளும் சமூகத்தில் சாதி அதிகார அடைவிலிருந்த உயர்வு தாழ்வினையே காட்டி நிற்கின்றன.

இப்பதினேழு சிறைக்குடிகளும் எல்லாச் சாதியினருக்கும் சிறை யூழியம் செய்ய வேண்டுமென்பதில்லை என்பதை,

"காலிங்க குலம், படையாட்சி குலம், பணிக்கனர குலம், உலகிப்போடி குலம் இவர்களுக்கே இந்தச் சிறைகள் ஊழியம் செய்வதேயொழிய மற்றவர்கட்குச் செய்யக்கூடாதென்று பூபால வன்னிமை மலையமான் தீர்த்தபடி பதினேழு சிறைகளுக்குக் கட்டளை பண்ணியது."[39]

என வரும் மான்மியக் கூற்று உறுதிப்படுத்துகிறது. காலிங்க குலம் வெள்ளாளரிடையேளுள்ள ஒரு குடி. பணிக்கனாகுடியும் உலகிப் போடி குடியும் முக்குவரிடையேயுள்ள இரு குடிகள். எனவே இப் பதினேழு சிறைக்குடி ஊழியங்களும் முக்குவருக்கும், வெள்ளாளருக்குமே உரியது என்பது தெளிவு. இவ்வண்ணம் கூறும் மட்/மான்மியப்படி 3 விதமாக சாதிப் பிரிவுகளைக் காணுகிறோம்.

1. சிறைக்குடிகளின் ஊழியம் பெற்று வாழ்ந்த - அதிகார அடைவின் முதன்மை ஸ்தாபனம் பெற்ற (முக்குகர், வெள்ளாளர்) சாதியினர்.
2. சிறைக் குடிகளின் முழு ஊதியமும் பெறாது வாழ்ந்த 2வது ஸ்தாபனம் பெற்ற (கரையார், வேடுவர், துலுக்கர் முதலிய) சாதியினர்.
3. 17 சிறைக்குடிகளாக அமைந்து ஊழியம் செய்த சாதியினர்.

(ஆ) S.O. கனகரத்தினத்தின் நூல் கூறும் சாதிப் பிரிவுகள்

மட்டக்களப்பு மான்மியத்தின் பின் அதனையொட்டி மட்டக்களப்பு பற்றி ஆங்கிலத்தில் நூல் எழுதியவர் S.O. கனகரத்தினம். அவர் தம் நூலில் மட்டக்களப்பில் வழங்கும் சில சாதியாரின் பெயரைப் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.[40]

1. வெள்ளாளர் 2. மடப்பள்ளி வெள்ளாளர் 3. கரையார் 4. முக்குவர் 5. தனக்காரர் 6. பள்ளர் 7. கைக்குளவர் 8. சாணார் 9. வண்ணார் 10. அம்பல்லர் 11. வேடர் 12. வன்னியர் 13. கொல்லர் 14. தட்டார் 15. தச்சர் 16. பறையர் 17. கடையர்

மட்டக்களப்பு மான்மியம் மொத்தமாக 30 சாதிகளைக் கூற S.O. கனகரத்தினம் 17 சாதிகளையே குறிப்பிடுகிறார்.

மட்/மான்மியம் கூறிய, பண்டாரப்பிள்ளைகள், திமிலர், சேணியர், கோயிலார், அமலர், விமலர், வேதியர், வாணிபர், கடையர், வேந்தர், குயவர், செட்டி, மாதுலர், பண்டாரம், நம்பி, கோவியர், தவசிகள் ஆகிய சாதிகளைப் பற்றி S.O. கனகரத்தினம் குறிப்பிட்டாரல்லர். இவர் மேற்போந்த சாதிகளைக் குறிப்பிடாமைக்குப் பின்வரும் காரணங் களைக் கூறலாம்.

1) S.O. கனகரத்தினம் காலத்தில் சில சாதிகளுக்கு அவற்றிற் குரிய பணிகள் இல்லாமலிருந்திருக்கலாம்.
2) சில சாதிகள் பற்றிய செய்திகள் அவருக்குக் கிடைக்காமல் இருந்திருக்கலாம்.

3) முக்கியமான - சமூக இயக்கத்தில் அம்சம் பெறும் - சில சாதிப் பிரிவுகளை மாத்திரமே அவர் கூறியிருக்கலாம்.

4) சில சாதியினர் தமக்குத் தோதான இன்னொரு சாதியினருடன் இணைந்தமையினால் சாதிகளின் எண்ணிக்கை குறைந்திருக் கலாம்.

இதிலே 3வது காரணம் அவதானித்தற்குரியது. மட்டக்களப்பின் நிலமானிய அமைப்புச் சமூக இயக்கத்தில் சில சாதிகளே இன்றும் கூடிய பங்கு வகிக்கின்றன. S.O. கனகரத்தினத்தின் கூற்றின்படி இவர்களைப் பின்வருமாறு பகுக்கலாம்.

முக்குவர் .. வேளாளர் ..	தலைமை ஸ்தாபனம் பெற்ற சாதியினர்.
அம்பல்லர் (அம்பட்டர்) வண்ணார்.. பறையர் ..	மேற்குறிப்பிட்டவர்களுக்கு ஊழியம் செய்த சாதியினர்.
தட்டார் .. கொல்லர் .. கைக்குளவர்... கரையார் ..	தலைமை ஸ்தானத்திலுள்ளோருக்கு ஊழியம் புரியாத, ஆனால் சமூக இயக்கத்திற்கு உதவி புரிந்த சாதியினர்.

நாம் முன்னர் குறிப்பிட்டபடியே முக்குவர், வேளாளர் ஆகியோரைச் சமூகத்தின் தலைமைச் சாதியினராகவும்; தட்டார், கொல்லர், கைக்குளவர், கரையார் ஆகியோரை (ஊழியம் செய்யாத) இரண்டாம் சாதியினராகவும்; அம்பல்லர், வண்ணார், பறையர் ஆகியோரை (ஊழியம் செய்யும்) தாழ்நிலையிலுள்ள சாதியாகவும் கொண்ட ஒரு சமூக அமைப்பு மட்டக்களப்பிற் தொடர்ந்து நிலவியது என்பதை S.O. கனகரத்தினத்தின் கூற்றும் தெளிவு படுத்துகிறது. S.O. கனகரத்தினம் துலுக்கரை மட்டக்களப்புச் சமூக இயக்கத்திற்குள் அடக்கவில்லை. மடப்பள்ளி வெள்ளாளர், தனக்காரர், வன்னியர், தச்சர் ஆகிய மட்/மான்மியம் கூறாத புதிய சாதிகளைக் கூறுகிறார். இதிலிருந்து மான்மியம் எழுந்த காலப் பகுதியிலிருந்த பல சாதிப் பிரிவுகள் அழிந்துபோக புதிய சாதிப் பிரிவுகள் பின்னால் தோன்றின என்றோ அல்லது புதிய சாதி வகுப்பினர் வெளியிலிருந்து வந்து மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்புடன் தம்மையும் இணைத்துக் கொண்டனர் என்றோ கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

மட்/மான்மியம் போடி கல்வெட்டில் குலவிருது கூறும் பகுதியில் கூறப்படும் சாதிகள் பலவற்றில் சில சாதிகள் இன்று மட்டக்களப்பில்

இல்லை. இல்லாத சாதிகள் பின்வருவன: சேணியர், அமலர், விமலர், வாணிபர், வேந்தர், செட்டி

S.O. கனகரத்தினம் கூறும் சாதிகள் பலவற்றில் இன்று மட்டக் களப்பில் வழக்கில் இல்லாத சாதிகள் பின்வருவன:

மடப்பள்ளி வெள்ளாளர், பள்ளர், கொல்லர், தச்சர் மட்/மான்மியம் கூறும் 17 சிறைக் குடிகளுள் இன்று மட்டக்களப்பில் வழக்கில் இல்லாத சிறைக் குடிகள் பின்வருவன:

மாதுலர், கொல்லர், நம்பிகள், பள்ளர், கோவியர், தவசிகள். இவற்றின்று சமூக வளர்ச்சி போக்கில் சில சாதிகள் அழிந்தன என்பது புலனாகிறது. உதாரணமாக தராசுபடி குலவிருது பெற்ற செட்டிகளே பண்டு வியாபாரத்தை நடத்தியிருக்க வேண்டும். பின்னாளில் நிலவுடமையாளரும் வியாபாரம் செய்யும் நிலமை நேர செட்டி சாதிப் பிரிவு இந்நிலவுடமையாளருடன் சங்கமித்து 'செட்டி' என்ற சாதிப் பெயர் மறைந்திருக்கலாம்.

இவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்க இன்னொரு சாதியார் சீர்பாதக்காரர் ஆவர். மட்/மான்மியம் குலவிருது கூறுகையில் இவர்கள் பெயரைக் குறிப்பிடவில்லை. ஆனால் மட்/மான்மியத்தின் முக்குக வன்னிமைக் கல்வெட்டு இவர்களைப் பற்றி குறிப்பிடுகிறது.[41] துறைநீலாவணை, குறுமன்வெளி ஆகிய இடங்களிற் பெரும்பான்மையினராக வாழும் இவர்களைப்பற்றி சோழநாட்டு இளவரசி வழி வந்தவர்களெனவும்,[42] பாண்டி நாட்டில் முத்துக் குளித்து பின் இங்கு வந்தவர்கள் எனவும் இரு கருத்துக்களுண்டு.[43] அப்பகுதிகளில் நிலவுடமையாளர்கள் ஆகவுள்ள இவர்கள் முக்குவர், வேளாளருக்கு அடுத்தபடியான செல்வாக்குடன் இன்றும் அப்பகுதியில் வாழ்கிறார்கள்.

(இ) குடி முறைகள்

மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திற்கென தனித்துவமான சாதி அமைப்பு முறை இருப்பது போன்று, சாதிக்குள் அமைந்த குடி முறைகளும் உண்டு. சாதி அமைப்பு முறை போன்று குடிமுறை அமைப்பும் சிக்கலானதொன்றே. மட்/மான்மியமும் சில சாதியினருக்குரிய கல்வெட்டுக்களும் இக்குடி முறைகள் பற்றிச் சிறிது கூறியுள்ளன. வெள்ளாளர், முக்குவர், சீர்பாதக்காரர். கரையார், செட்டி, சிங்களவர் முதலியோர் ஏழேழு குடிகளாக பிரிக்கப் பட்டிருந்தனர் என மட்/மான்மியம் கூறும்.[44] குல மரபுத் தொடர்ச்சி யுடன் தொடர்புபட்டதே குடிமரபாகும். ஒவ்வொரு குடியிலுள்ளோரும் இரத்த உறவுடையவராய் விளங்கினர். அவர்கள் ஒருதாய் வயிற்றுப் பிறந்தோராய் அமைந்தனர்.

குழந்தைப் பேற்றின் மூலம் தாய் தனது குடி மரபுத் தொடர்ச்சியை ஏற்படுத்துகிறாள். தந்தையின் குடிமரபு தன் குழந்தைக்குப் பதிலாக அவனது சகோதரியின் குழந்தை மூலமே தொடரப்படுகிறது. எனவேதான் மட்டக்களப்புப் பிரதேசக் குழந்தைகள் தாய் வழிகுடியைத் தமது குடியாகக் கொள்கின்றன.

இக்குடியினரின் முக்கியத்துவம் மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தின் சமயம், திருமணம், மரணம் ஆகிய நன்மை, தீமை முதலான காரியங்களில் மிகவும் பாதிப்பினை ஏற்படுத்தியுள்ளன. திருப்படைக் கோயிலின் நிர்வாகம், பராமரிப்பு ஆகியன குடிகளின் பொறுப்பில் விடப்பட்டன. S.O. கனகரத்தினம் தமது நூலில் முக்குவர், முஸ்லீம்கள், வெள்ளாளர் ஆகிய மூன்று சாதியினரிடமுந்தான் குடிகளிருப்பதாகக் கூறுவார்.[45] குடிப்பிரிவுகள் பற்றி மட்/ மான்மியம் கூறுவதற்கும், S.O. கனகரத்தினம் கூறுவதற்குமிடையே வித்தியாசமுண்டு. மட்/மான்மியம் ஆசிரியர் வெள்ளாளரை, கண்டன் குடி, சருவிலி குடி, கட்டப்பத்தன் குடி, கவுத்தங்குடி, அத்திய குடி, பொன்னாச்சிகுடி, வயித்தி குடி எனப் பிரிக்க S.O. கனகரத்தினமோ, வயித்தியனாகுடி, அத்தியாகுடி,பெரிய கவுத்தங்குடி, சின்னக்கவுத்தங்குடி, கோப்பி குடி, சங்கரப்பத்தங்குடி, பொக்கன் குடி என 7 குடிகளாகப் பிரிப்பர்.[46] இதிலே சில குடிகள் மட்/ மான்மியத்துடன் ஒத்து வருகின்றன. சில ஒத்துவரவில்லை. இதே போல முக்குவர் பற்றி மட்/மான்மியக் கூற்றிலும் S.O. கனகரத்தினத்தின் கூற்றிலும் மாறுபாடுண்டு. எமது கள ஆய்வின்போது முக்குவரிடம் மேலும் பல குடிகள் இருப்பதை அறிய முடிந்தது.[47] மட்/மான்மியம் குறிப்பிடும் பல சாதியார் மத்தியில் இன்று குடிமுறைகள் வழக்கம் இல்லை. அத்தோடு திமிலர், கடையர், குயவர் போன்றோர் மத்தியிலும் இன்று குடி முறைகள் இல்லை.

மட்/மான்மியத்தின்படி சாதிமுறைகளையும், குடிமுறைகளையும் மாகோனே நிலைநிறுத்தினான் என்று அறிகிறோம். மட்டக்களப்புப் பிரதேசம் எங்கணும் பரவிக்கிடந்த பலவேறு குழு மக்களையும் ஒரு நிலமானிய அமைப்புக்குள் இணைக்க எடுத்த முயற்சி என்று நாம் அதனைக் கூறலாம். ஆனால் அவ்வினைப்பு தொடர்ந்து நிலவவில்லை. பிற்காலத்தில் இக்குடிமுறை தளர்ச்சியுற்றதை S.O கனகரத்தினத்தின் நூலும், சில இடங்களில் இக்குடிமுறை முற்றாகக் கைவிடப்பட்ட நிலையிலிருப்பதும் உணர்த்துகின்றன.

சாதிகளிடையே அதிகார அடைவு இருப்பதைப் போல குடிகளிடையேயும் அதிகார அடைவு இருப்பதைக் காணமுடிகிறது. ஒரு சாதிக்குள்ளேயே சில குடிகள் சிறந்த குடிகள் என்பது சம்பிரதாயமாகச்

சில கிராமங்களிற் பேணப்படுகின்றது. கோயிற் கடமைகள், வீட்டுக்கு வீடு கூத்தாடுதல், திருமண உறவுகள், கிராமக் கடமைகளில் முன்னுரிமை என்பனவற்றில் இக்குடிப் பெருமைகள் செயற்படுகின்றன.

முன்னாளில் மட்டக்களப்பு மான்மியத்தின்படி வகுக்கப்பட்ட சில குடிமுறைகள் இல்லாமற் போனமைக்கும் புதிய குடிமுறைகள் ஏற்பட்டமைக்கும் முக்கிய காரணமாக வெளியிலிருந்து நடைபெற்ற குடியேற்றங்களைக் குறிப்பிடலாம். இதற்குச் சிறந்த உதாரணம், சோனகரிடம் காணப்படும் குடி முறையாகும். ஈழத்தின் எந்தப் பாகத்தில் வாழும் சோனகரிடமும் மட்டக்களப்புச் சோனகரிடமுள்ள குடிமுறை கிடையாது.[48] மட்டக்களப்பில் சோனகர் முக்குவருக்கு உதவி செய்து வெற்றியீட்டிக் கொடுத்தமையினால் நன்றிக் கடனாக முக்குவர் சோனகருக்கு இருக்க இடமும் கொடுத்து தம் சாதியிலிருந்து 7 பெண்களைத் திருமணம் செய்து கொடுத்தார்கள் என்று கர்ணப் பரம்பரைக் கதை கூறும்.[49] இதன் மூலம் முக்குவரின் குடி முறைகள் சோனகரிடம் கலக்கலாயின. பின்னால் புதிதுபுதிதாக மட்டக்களப்புக்கு வந்து சேர்ந்த சோனகர்களையும் முன்னர் இருந்த சோனகர் தமக்குள் அடக்கி தமது குடிகளுக்குள் அவர்களையும் இழுத்துக் கொண்டனர்.

அடிக்கடி குடியேற்றங்கள் ஏற்பட, வந்து சேர்ந்தோரையும் தம்முள் இணைத்து அவர்களையும் ஒரு குடியாக்கி மட்/சமூக அமைப்பிற்குள் இணைத்துக் கொள்ளல் ஒரு மரபாக மட்டக்களப்பில் இருந்திருக்க வேண்டும். அதாவது மட்டக்களப்பில் தொன்றுதொட்டு வழங்கி வந்த குடிமுறை நெகிழ்ந்து கொடுத்து வந்தவர்களையும் ஒரு குடியாக்கித் தமக்குள் இணைத்து வந்திருக்கிறது.

"மண்முனை என்ற சிற்றரசினை அமைத்து ஆண்ட உலகி நாச்சி என்பவளால் ஒரிசாவிலிருந்து கொண்டு வரப்பட்டவரே பிற்காலம் உலக நாச்சிகுடி அல்லது உலகிப்போடி குடி என்று வழங்கப் பெற்றிருக்கலாம்."[50]

முக்குவரிடையேயுள்ள உலகிப்போடி குடி இவ்வண்ணம் வந்து சேர்ந்தோரை முக்குவர் தம் சாதிக்குள் இழுத்துக் கொண்டமைக்கு உதாரணமாகும்.

சில இடங்களில் முக்குவரிடையே வேட வேளாளர் என்ற ஒரு குடியும் காணப்படுகிறது. இது வேடரோடு முக்குவரிற் சிலர் கலந்தமையால் ஏற்பட்ட குடி என்று கூறலாம். வெளியிலிருந்து மட்டக்களப்பிற் குடியேறிய மக்கள் இங்கு வாழ்ந்த மக்களுடன் இணைந்தமைக்கு வேட வெள்ளாளர் குடி சிறந்த உதாரணமாகும்.

வெள்ளாளரிடம் குருக்கள் குடி, சருவிலிகுடி என்ற புதிய குடிகள் காணப்படுகின்றன. இவைகளும் முற்சொன்ன கூற்றையே உறுதிப் படுத்துகின்றன.

சிங்களக்குடி என ஒரு சாதியினைக் கூறி அதனை மட்டக்களப்பு மான்மியம் ஏழாக வகுத்திருப்பினும் அத்தகைய ஒரு சாதி இன்று மட்டக்களப்பிற் காணப்படவில்லை. சிங்களவரையும் தம் சமூகப் பொருளாதார அமைப்புக்குள் இணைத்தமையையே இது குறித்து நிற்கிறது. பின்னாளில் கம்மாளரிடையே சிங்களக்குடி என ஒன்றைக் காணுகிறோம். சிங்களவரைக் கம்மாளர் தம்முடனிணைத்து ஒரு குடியாக்கிக் கொண்டனர் போலும். இன்னும் இச்சாதிகளிடையே காணப்படும் சில குடிகளின் பெயர்களான வடராமன்குடி. சம்மானோட்டி குடி, வங்காளகுடி என்பன வெளியிலிருந்து இங்கு வந்தோரை சூசகமாகக் குறிப்பிடுகின்றன. இங்கிருந்த ஒரு சமூக அமைப்புடன் வெளியிலிருந்து வந்து குடியேறியோர் சமரசம் செய்து கொண்டு இங்குள்ள சமூக அமைப்பை ஏற்றுத் தாமும் வாழ்ந்த வரலாற்றைத் தான் இக்குடி முறைகளும் அவற்றின் சில பெயர்களும் அவற்றில் ஏற்பட்ட மாறுபாடுகளும் நமக்குணர்த்துகின்றன.

மட்டக்களப்புக் குடிமுறைகளிற் சில பின்னாளில் வழக்கொழிந்தன. சில புதிதாய் முளைத்தன. 7 குடிகள் என்ற வழக்குமாறி இன்று அதற்கு மேற்பட்ட குடிகளுமாயின. தாறுமாறாய்க் குழம்பின. இதற்கு விளக்கம் காணமுனைந்தோர்,

"மலையாளம், கலிங்கம், ஒரிஸ்ஸா நாடுகளில் இருந்து வெவ் வேறு குடிகளாய் மக்கட் கூட்டம் வந்து சேர இவர்கள் தம்முள்ளே கலந்து குடிப்பெயர்கள் எல்லாம் தாறுமாறாய்க் குழம்பிக் கொண்டன போலும்."[51]

என்று கூறிக்கொள்வது இங்கு நோக்கத்தக்கது. மட்டக்களப்பின் கிராமப்புறங்களில் இறுக்கமாகப் பேணப்படும் இக்குடிமுறை அமைப்பு, நகரப்புறங்களில் தளர்ந்து போயுள்ளது. வாழைச்சேனை, கதிரவெளி ஆகிய இடங்களில் இக்குடி முறைகள் இல்லை எனலாம். குடிமுறைகள் இவர்கட்கு பண்டைய இன நினைவுகளாகவேயுள்ளன.

மட்டக்களப்பில் வாழும் பறங்கியரிடம் இக்குடி முறை இல்லாம லிருப்பதைக் கொண்டும், இக்குடிமுறை பறங்கியர் வருமுன்னரே வகுக்கப்பட்டது என்று கூறலாம். மட்/மான்மியம் கூறுவதிலிருந்தும் இன்று சில கிராமங்களில் நிலவும் குடி முறை அமைப்பினின்றும் நாம் சில முடிவுகளுக்கு வரலாம்.

i. இக்குடி அமைப்பு உட் குழு மண முறையை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

ii. தாய் வழிச் சமூக அமைப்பினை இது பிரதிபலிக்கிறது.

iii. காலப்போக்கில் வந்து சேர்ந்த மக்களும் இக்குடி முறைக்குள் இழுக்கப்பட்டுள்ளனர்.

iv. காலப் போக்கில் இக்குடிமுறைகள் மாறி வந்துள்ளன.

இக்குடிமுறை அமைப்பும் மான்மியம் கூறும் குல விருதுகளும் எமக்கு குலக்குழுச் (Tribal Society) சமூக நிலையின் எச்சசொச்சங் களையே நினைவுபடுத்துகின்றன. இத்தகைய குலக்குழுக்களையும், பின்னால் வந்து சேர்ந்தோரையும் ஒன்றிணைத்தே மாகோன் ஒரு நிலமானிய அமைப்பினை ஏற்படுத்தி அதில் நில உடமையாளரான முக்குவர், வேளாளரை முதன்மை ஸ்தானத்திற்குட்படுத்தி சிறைக் குடிகளை அவர் கீழ் ஊழியம் செய்யப் பணித்து, திருப்படைக் கோயில்களின் தொண்டு ளால் அவ்வமைப்பினை இறுக்கினான் என அறியமுடிகிறது.

IV மட்டக்களப்பின் இன்றைய சமூக அமைப்பு முறை

மட்டக்களப்பின் சாதி அமைப்பு முறையில் வெள்ளாளரும் முக்கு வருமே சமூகத்தின் உயர் ஸ்தானத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ளனர். இவ்விரு வகுப்பினருக்கும் அதிகமான வயல் நிலங்கள் சொந்தமாக இருப்பதே இதற்கான பிரதான காரணமாகும். இவ்விரு வகுப்பினருள், ஒவ் வோர் வகுப்பினரும் தாமே முதன்மை வாய்ந்தவர் எனக் கூறும் வழக்க முண்டு. இவர்கட்கு அடுத்தபடியாகச் சீர்பாதக்காரரும் கரையாரும் முக்கிய இடம் பெறுகின்றனர். சீர்பாதக்காரர் மண்டூர், துறைநீலா வணை, வீரமுனை, குறுமன்வெளி ஆகிய பகுதிகளில் நிலவுடமை யாளராகவுள்ளனர்.[52]

சீர்பாதக்காரருக்கு அடுத்தபடியாகச் சமூகத்தில் உயர்நிலை பெற் றிருப்போர் கரையார் ஆவர். பெரிய கல்லாறு, கோட்டைக் கல்லாறு, ஆரைப்பற்றை, மட்டக்களப்புப் பட்டினம் ஆகிய பகுதிகளில் இவர் பெரும்பான்மையினராயுள்ளனர்.[53]

இவ்விதம் வெள்ளாளர், முக்குவர், சீர்பாதக்காரர், கரையார் ஆகிய நான்கு வகுப்பினரும் திருப்படை, தேசத்துக் கோயில்களில் பெற் றிருந்த ஸ்தானம் சமூகத்தின் அதிகார அடைவில் அவர்கட்கிருந்த இடத்தினைக் காட்டுகின்றது. இவர்களுள் முக்கிய இடமும் ஸ்தான மும் பெற்றிருப்போர் வேளாளரும் முக்குவருமே.

கொக்கட்டிச்சோலைத் தான் தோன்றீஸ்வரர் கோயிலில் தேர் திரு விழா முடிவுறும்போது நடைபெறும் முட்டி கூறுதல், மாலை கூறுதல் ஆகிய நிகழ்ச்சிகளில் சாதிகளின் அதிகார அடைவை அறியலாம். அதுபோல மாகோன் வகுத்த சாதிமுறைக் கல்வெட்டில் இருந்து வெள்ளாளர் முதன்மை வகுப்பினராயும் முக்குகர் அவர்கட்கு அடுத்த வகுப்பினராயும் இருப்பது தெரிய வரும்.

அரசராலும், பின் கிழக்கிலங்கையை ஆண்ட போர்த்துக்கேய, ஒல்லாந்த, ஆங்கிலேயராலும் நியமிக்கப்பட்ட வன்னிமைகள், ஊர்ப் போடியார், வட்ட விதானைமார், விதானைமார் ஆகியோருட் பெரும் பாலானோர் இவ்விரு வகுப்பினருள்ளும் இருந்தே தெரியப் பட்டமை மனங் கொள்ளத்தக்கது.

கிராமப் புறங்களிலே சாதி அமைப்பு நிர்ணயிக்கப்பட்டுள்ளது. சிறைக் குடிகளாக வகுக்கப்பட்டவர்கட்குத் தனி இடமும், தனி நிலமும் கொடுத்து அவர்களைத் தமக்கு ஊழியம் செய்யச் சமூகத்தின் தலைமை ஸ்தானம் பெற்ற வெள்ளாளரும் முக்குவரும் வைத்துள்ளனர்.

மட்/மான்மியம் இதனை உறுதிப்படுத்தும். அதில் "சிறைக்குடிகள் தங்களுக்குத் தாங்களே ஊழியம் செய்து கொள்வார்களாக" என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.[54]

பதினேழு சிறைக்குடிகள் என மட்/மான்மியம் கூறினும் இன்று கிராமப் புறங்களில் சிறைக்குடிகளாகப் பணிபுரிவோர் வண்ணார், அம் பட்டர், பறையர் ஆகிய மூன்று குடியினரேயாம். இக்குடி மக்களுக்கு வாழ்வதற்குப் பிரதேசமும் பயிர் செய்ய நிலமும்[55] கொடுப்பட்டிருப்பது மட்/நிலமானிய அமைப்பின் முக்கிய அம்சமாகும்.

வெள்ளாளர் முக்குவரிடையே கிராமப்புறங்களில் நடைபெறும் கலியாண, மரணச் சடங்குகளில் முற்குறிப்பிட்ட மூன்று குடியினரும் பெறும் பங்கு கவனத்திற்குரியது. பிரேதத்திற்குக் குளிப்பாட்ட சேலை மறைப்பு இடுவதிலிருந்து, மரண வீட்டுக்கு வந்திருப்போருக்கு மாத்து எனப்படும் சேலை தருவது வரை வண்ணாருக்குப் பல கடமைகள் நிர்ணயிக்கப்பட்டுள்ளன. பிரேதத்திற்குச் சவரம் செய்வது தொடக்கம், வாய்க்கரிசி போட அரிசி தயாரித்தல், பிரேதம் புதைத்தபின் பிரண்டை வைத்தல், அடி அழித்தல், முட்டி கொத்துதல் வரை அம்பட்டருக்குரிய கடமைகள் நிர்ணயிக்கப்பட்டுள்ளன. பிரேத வீட்டில் முதன் முதலில் வந்து பறை அடிப்பது தொடக்கம் மயானத்தில் பிரேதம் புதைக்க இடம் கூறி விற்றல் வரை பறையருக்குரிய கடமைகள் நிர்ணயிக்கப் பட்டுள்ளன.

ஏனைய சிறைக் குடிகளுக்குரிய கடமைகள் மட்/ மான்மியத்திற் கூறப்பட்டிருப்பினும் இப்போது கிராமப் புறங்களில் அவை செய்யப் படுவதில்லை. குறிப்பிட்ட இச்சாதியினருட் பலர் நிலவுடமையாளரான முக்குவர், வேளாளர் தயவில் வாழாது தமது சொந்த உழைப்பிலும், வேறு தனிப்பட்ட பிரதேசங்களிலும் வாழ்வதே இதற்குக் காரணமாகும்.

17 சிறைக்குடிகள் என மட்/மான்மியம் வகுத்தபோதும், இன்று மூன்று குடியினரே சிறைக்குடிகளைப் போல ஊழியம் செய்கின்றனர். சிறைக் குடிகளுக்கும் அவர்களைப் பராமரிப் போருக்குமிடையே ஒரு நேசபூர்வமான உறவே இன்று நிலவுகிறது. பின்வருவன இதனை உறுதிப்படுத்தும்.

1. கிராமத்துக் கோயில்களில் இன்றும் ஊழியம் செய்யும் மேற் குறிப்பிட்ட மூன்று குடியினருக்கும் கோயிலுக்குள் இந்த அளவு தான் வரவேண்டும் என்று சில கட்டுப்பாடுகளுடன் திருவிழாக்கள் கொடுபட்டுள்ளன.

2. கொம்பு இழுத்தல்[56] நடைபெறும் பொழுது வடசேரி, தென் சேரி என்ற பிரிவினுள் இம் மூன்று குடியினரும் அக்கிராம மக்களுடன் சேர்த்தே பிரிபட்டுள்ளனர். உயர் சாதியைச் சேர்ந்தவர்கள் இப்போட்டியில் தோற்றால் தென்சேரியைச் சேர்ந்த சிறைக்குடிமகன் அவர்களின் அநியாயங்களைப் பகிரங்கமாக எடுத்துக் கூறும் உரிமை தரப்பட்டுள்ளது.[57]

3. பழுகாமம், களுவாஞ்சிக்குடி பகுதியில் இன்றும் உள்ள பறையர் சம்பந்தப்பட்ட ஒரு வழக்கம் சுவராஸ்யமானது.

பிரேதம் சுடுகாட்டுக்கு வந்ததும் பறை அடித்துக் கொணர்ந்த பறையன் சுடுகாட்டில் தனக்குச் சொந்தமான ஒரு பாக நீள 3 பாக அகல பூமியை அந்த இறந்த ஆத்துமத்துக்காக விற்பதாகக் கூறுவான். உயர் வகுப்பினர் அவனிடமிருந்து பணம் கொடுத்து அந்நிலத்தை வாங்கிய பின்னரே பிரேதத்தைப் புதைப்பர். அத்தருணத்தில் பறையனே உயர் வானவனாக மதிக்கப்படுகிறான்.[58]

இவ்வண்ணம் சமூக அமைப்பின் மீறாத வகையில் சிறைக் குடிகளுக்கு உரிய இடம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. மட்/மரபுவழி நாடகங் களின் உருவாக்கத்திலும் இதே இடங்கள் அவர்கட்குக் கொடுக்கப் பட்டுள்ளன. இதனால் சிறைக்குடிகளும் மனதிருப்தியுடன் வாழ்வ துடன் மகிழ்ச்சியுடன் சமூக இயக்கத்தில் பங்கும் கொள் கின்றனர். இவ்வமைப்பு இன்றும் கிராமப் பகுதிகளிலேதான் இறுக்கமாகப்

பேணப்படுகின்றது. நகரம் சார்ந்த பகுதிகளில் குறைந்துவிட்டன. அல்லது அருகிவிட்டன.

இச் சிறைக்குடிகளுக்கும் உயர்நிலையினருக்கும் இடைப்பட்ட சில சாதிப்பிரிவுகள் இருந்தன. இவர்கள் நில உடைமையாளர்களுக்கு சிறைக்குடிகள் போல ஊழியம் செய்பவர்களல்ல. ஆனால் சமூக இயக்கத்தில் தம் தொழிற் துறையாற் பங்கு கொள்கின்றனர். உதாரணம் தட்டார், கோயிலார் போன்றவர்கள். சில இடங்களில் இவர்களும் நிலவுடமையாளராயுள்ளனர். கரையார், சீர்பாதக்காரர் ஆகியோரையும் இவ்விடைப்பட்ட சாதியினுள் அடக்குதலே பொருத்தமாகும். மாகோன் இச்சாதியினருக்கென ஊழியங்கள் வகுக்காமையிலிருந்து இவர்களின் அதிகார அடைவு புலப்படுகிறது.

மட்டக்களப்பில் வாழும் முஸ்லீம்கள், பறங்கியர், சிங்களவர் ஆகிய மூன்று இனத்தினர் மட்டக்களப்புத் தமிழ் மக்களின் இந்த அமைப்பிற்குள் உட்படாதவர்கள். இவர்கள் வேறு மதத்தினர்களானமையினாலும், மட்/பிரதேசத்தில் தனிப் பிரதேசங்களில் வாழ்கின்றமையினாலும் இவர்களின் சமூக அமைப்பு தனி ஆய்வுக்குரியது. எனினும் மட்/சமூக அமைப்பின் செல்வாக்கு இவர்களின் சமூக வாழ்விலும் பிரதிபலித்துள்ளது. முஸ்லீம்களிடையே குடிமுறைகள், திருமண பழக்க வழக்கங்கள் முக்குவர் போல் இருப்பதையும், கிறித்தவர் இந்து மதக் கூத்துகள் ஆடுவதையும் இதற்கு உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம்.

இத்தகைய சாதி அமைப்பினைக் கொண்ட நிலமானிய அமைப்பே மட்/பகுதியில் இன்று நிலவுகின்றது. வரலாற்றடிப்படையில் மட்/ஏற்பட்ட நிலமானிய சமூக அமைப்பு ஒரு கால கட்டத்தில் இறுக்கமாக நிலவி, வரலாற்றோட்டத்தினாலும், சில புறக்காரணிகளாலும் கிராமப் புறங்களின் சில இடங்களில் இன்றும் நின்று நிலவுவதையும், சில இடங்களில் பலஹீனப்பட்டு நிற்பதையும் இன்று காணமுடிகிறது.

இந்தச் சமூகத் தளத்தின் பின்னணியிலும் வரலாற்று வழியின் பின்னணியிலும் மட்/மரபுவழி நாடகங்களை நாம் பொருத்திப் பார்க்க வேண்டும்.

(3) மட்/சாதி அமைப்பு - தெய்வங்கள் - வணக்க - முறைகள்

சடங்குகளினடியாகவே கலைகள் பிறக்கின்றன என்பது அறிஞர் கருத்து. இதுபற்றி Jane Ellen Harrison தம் நூலில் ஆராய்ந்து நிறுவியுள்ளார்.[59] ஆரம்பத்தில் உணவு தேடுதலுக்காகச் செய்யப்பட்ட

இச் சடங்குகள் பின்னாற் சமயத் தன்மை பெற்றுச் சமயச் சடங்குகளாகின்றன. கலைகளுள் ஒன்றானதும், சகல கலைகளும் சங்கமிப்பதுமான நாடகத்தின் வித்துக்களையும் இச்சமயக் சடங்குகளிலேதான் காணமுடியும். எனவே மட்/பிரதேச மக்களிடையே காணப்படும் சமயச் சடங்குகளை ஆராய்வதன் மூலம் ம/ம,நாடகங்களின் மூலங்களைக் கண்டு கொள்ள முடியும்.

இந்துமதம் சடங்குகள் சார்ந்தது. பிறந்தது தொடக்கம் இறப்பது வரை இந்து மனிதனின் வாழ்வில் மதச்சடங்குகள் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன. சைவ சித்தாந்தம் அல்லது வேதாந்தம் நீண்ட கால நோக்கில் ஆன்ம விடுதலைக்கு வழிகாட்டினாலும் அன்றாடக் கஷ்டங்களிலிருந்து தப்ப, நோய், வாழ்க்கைப் பிரச்சனைகளான நடைமுறைத் துயரங்களினின்று மீள கிராமியச் சமயம்தான் கிராமிய மக்களுக்கு உதவுகிறது. இந்த நோய் நொடிகளை ஏவுகிற சக்திகளையும் ஆவிகளையும் வசியம் பண்ணுவதன் மூலம் தமக்கு வரும் நோய்களைத் தீர்க்கலாம் என்ற நம்பிக்கையைக் கிராமிய சமயம் தருகிறது.

"Animism, Magic Polytheism, Ghost beliefs and other forms of primitive religion, are rampant among the rural people to a far greater extent than among the urban people."[60]

கிராமியக் கோயில்களும், கிராமியச் சமயமும் கிராம மக்களின் தொழில், வாழ்க்கை முறைகள் என்பனவற்றிற் பெரும் செல்வாக்குச் செலுத்துவதை தமது Rural Sociology of India எனும் நூலில் A.R. தேசாய் விரிவாகக் கூறுகிறார்.[61]

மனித வாழ்வுக்கு அடிப்படையாக அமைந்தவை உணவும் இனப் பெருக்கமுமாகும். உணவைத் தேடுதல் அவனது பிரதான முயற்சியாக இருந்தது. பிள்ளைகளுக்கும் தனக்கும் நோய் வராமற் பாதுகாத்தல் அவனது அடுத்த முயற்சியாக இருந்தது. உணவைத் தேடவும், நோயைத் தடுக்கவும் அக்காலத்தில் அவன் தனக்கு மிஞ்சிய இயற்கைச் சக்திகளையே நம்பினான். ஆடுதல் பாடுதல் மூலமும், சில சடங்குகளை நடத்துதல் மூலமும் அச் சக்திகளை வசப்படுத்தி வாழ்வு நடத்தலாம் என மனிதன் நம்பினான். வளர்ச்சிபெறாத சமூகக் குழுக்களில் இவ் வணக்க முறையை இன்றும் காணலாம்.

"The two great interests of primitive man are food and children. As Dr. Frazer has well said if man the individual is to live he must have food, if his race is to persist he must have children. To live and to cause to live, to eat food and to be get children,

these were the primary wants of men in the future so long as the world lasts. Other things may be added to enrich and beautify human life, but unless these wants are first satisfied, humanity itself must cease to exist.These two things, therefore food and children, were what men chiefly sought to procure by the performance of magical rites for the regulation of the seasons."[62]

விஞ்ஞானயுகமான இன்றும், மட்டக்களப்பின் சில சாதியினரிடத்தே பண்டைய வணக்க முறைகள் இருப்பதனைக் காணுகிறோம். இவர்களின் வணக்க முறைகளை மேற்குறிப்பிட்ட ஒரு வகைக்குள் அடக்கி விடலாம். ஒன்று உணவு தேடுதலை அடிப்படையாகக் கொண்டது. மற்றது நோய்கள் வரக்கூடாது எனத் தெய்வங்களை வேண்டுதலை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

மட்டக்களப்பு இன்னும் பாரம்பரிய அமைப்பு முற்றாகச் சிதையாத ஒரு பிரதேசமாகும். புராதன குலக்குழு வணக்க முறைகளையும், நிலமானிய அமைப்பினடியாக எழுந்த கிராமிய வணக்க முறைகளையும், வளர்ச்சியடைந்த ஆகம வணக்க முறைகளையும் அது கொண்டுள்ளது.

(அ) மட்/மக்களின் புராதன தெய்வங்களும் வணக்கமும்

மட்டக்களப்புப் பகுதியிலே குடியேற்றங்கள் ஏற்பட முன்னர் இங்கு சில சாதியினர் வாழ்ந்தனர் என்பது கர்ண பரம்பரைக் கதைகளாலும், மட்டக்களப்பின் தெய்வ, வணக்க முறைகளாலும் அறியமுடிகிறது. இப்படி வாழ்ந்தோர் வேடர், புலிந்தர், இயக்கர் ஆகிய சாதியினராய் இருந்திருக்கலாம். இவர்கள் தமக்கெனச் சில தெய்வங்களையும், வணக்கமுறைகளையும் கொண்டிருந்திருக்க வேண்டுமென்பதை இன்றும் மட்டக்களப்புப் பகுதியில் வாழும் வேடர், வேட வெள்ளாளர் எனப்படும் சாதியினரிடம் காணப்படுகிற தெய்வங்களையும் வணக்க முறைகளையும் கொண்டு அறிய முடிகிறது. குமாரர், உத்தியாக்கள் (குழுவிலே இறந்த முன்னோர்கள்), மாறா (வேட்டையாடும் தெய்வம்), வதனமார் (மாடு கட்டும் தெய்வம்), பணிக்கம் (யானை கட்டும் தெய்வம்), வதனமாறா (மாடுகட்டுத்தலையும், வேட்டை ஆடுதலையும் செய்யும் தெய்வம்), பணிக்கமாறா (யானை பிடித்தலையும், வேட்டையாடுதலையும் செய்யும் தெய்வம்), செம்பனாச்சி, பெய்யனாச்சி, கடனாச்சி, கடற்பகுதி (இவையாவும் கடல், மழை இவைகளைக் குறிக்கும் தெய்வங்கள்), காட்டுத் தெய்வம் (காட்டைப் பரிபாலிக்கும் தெய்வம்), தெவுத்தன், தெய்வம், குருணாகல தெவுத்தன், மாத்தளை தெவுத்தன், கடவத்த தெவுத்தன், அல்லன தெவுத்தன், பானகாவுற

தெவுத்தன், பொல்லுக் காவுற தெவுத்தன், புள்ளிக்காறத் தெவுத்தன், மேச்சுக் குத்துற தெவுத்தன், மாநீலியா, மறமுந்த, குருவிலிமுந்த, எரிகணுமுந்த, முக்காட்டுத் தெய்வம், பட்டாணி, புள்ளிக்காரன், அம்மன், பத்தினி அம்மன், ஆலாத்தித் தெய்வம் போன்ற தெய்வங்களை இவர்கள் வழிபடுகின்றனர். இவர்களின் பிரதான தெய்வம் குமார தெய்வமாகும். இத்தெய்வங்களுக்கெனப் பிரத்தியேக வணக்க முறைகளுமுண்டு. இவற்றிற்குத் தனிப்பட்ட கோயில் கிடையாது. கிராமத்தின் அல்லது காட்டின் மத்தியிலுள்ள குறிக்கப்பட்ட மரம் ஒன்றே கோயிலுக்குரிய நிலையமாகும்.

ஆண்டுக்கொருமுறை அவ்விடத்திற் பந்தலிட்டு இலை, குழை, தென்ன ஓலை, காட்டுப் பூக்கள் ஆகியவற்றாற் பந்தலை அலங்காரம் செய்து இத் தெய்வங்களுக்கென விசேட பூஜை செய்வர். அவ்வமயம் தெய்வத்தோடு சம்பந்தமுடைய பல நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்த்திக் காட்டப் படும். கொட்டுக்கு ஏற்ப சன்னதம் கொண்டோர் ஆடும் ஆடலும், அது சம்பந்தமான சடங்கு முறைகளுமே இத் தெய்வங்களுக்குரிய வணக்க முறைகளாகும். வேட்டையாடும் வழக்கம் இப்பகுதியிலுள்ள வேட வேளாளரிடம் இல்லாவிடினும் அவர்களின் தெய்வங்கள் வேட்டை யாடுதல், மந்தை மேய்த்தல், யானைகட்டல் போன்ற பழைய வாழ்க்கை முறைக்குரியனவாக இருப்பதும், கடல் வாழ்க்கைக்குரியனவாக இருப்பதும் கவனிக்கத்தக்கன.

தெவுத்தன் தெய்வம் அவர்களின் தலைவர்களைக் குறிக்கலாம். அல்லது பிற பகுதிகளிலிருந்து இவர்களுடன் இணைந்த தலைவர் களைக் குறிக்கலாம். இறந்த முன்னோரை வணங்கும் வழக்கம் (உத்தியாக்கள்) இவர்களிடம் இருப்பதும் இவர்களின் புராதனத் தன்மைக்கு உதாரணமாகும். இத்தெய்வங்களும் வணக்க முறை களுமே மட்/பிரேதசத்தின் புராதன குடிகளிடம் காணப்பட்ட தெய்வங் களாகவும் வணக்க முறைகளாகவும் இருந்திருக்க வேண்டும்.

இவர்கள் வணக்க முறையில் புராதன வாழ்க்கை முறை காணப் படுவது பின்னால் விளக்கப்படுகிறது. மட்/அமிர்தகளி மாமாங்கப் பிள்ளையார் கோயிலில் வேடர்களே முன்பு வேல் வைத்து வணங்கினர் என்ற கதையும், கொக்கட்டிச் சோலைத் தான்தோன்றீஸ்வரர், மண்டூர்க் கந்தசாமி ஆகிய கோயில்கள் முன்பு வேல் வைத்து வேடர்களால் வணங்கப்பட்ட கோயில்கள் என்ற கர்ணபரம்பரைக் கதையும் ஊரம்பத் தில் இவ்வணக்க முறைகளே மட்டக்களப்பில் இருந்தன என்பதை மேலும் வலியுறுத்துகின்றன. அம்மன், பத்தினி அம்மன் ஆகியவை பின்னால் வந்து சேர்ந்து புராதன குடிகளின் மத்தியிற் பரவிய

தெய்வங்களாகலாம். பிற்காலத்தில் வெளிநாட்டார் குடியேற்றத்தினாலும், கலாசாரத்தினாலும் குமாரர், தெய்வக் கோயில்கள் பெரும் தெய்வக் கோயில்களாகியிருக்கலாம்.

(ஆ) வெளியிலிருந்து வந்த தெய்வங்களும் வணக்க முறைகளும்

இப்போது மட்டக்களப்பில் பெருவழக்கிலுள்ள கிராமியத் தெய்வங்கள் பின்னால் வந்து மட்/பகுதியில் குடியேறியோர் கொணர்ந்த தெய்வங்களாயிருக்கலாம். இவற்றிற்குரிய வணக்க முறைகளும் இவ்வண்ணம் வந்திருக்க வேண்டும். கண்ணகியம்மன், மாரியம்மன், கங்கையம்மன், கம்பகாமாட்சி, காளி, படபத்திரகாளி, மாநீலி, குடா நீலி, வீரவள், இந்துமாநாச்சி, நாமனாச்சி, கடனாச்சி, பேச்சி அம்மன், வீரபத்தினி, வைரவர், ஐயனார், விறுமவைரவர், வீரபத்திரன், காத்தான், பெரிய தம்பிரான், நீலாசோதயன், நரசிங்க வைரவர், சிங்கநாத வைரவர், திரிசூல வைரவர், அனுமார் ஆகிய தெய்வங்கள் தென்னிந்தியாவினின்றும் இங்கு வந்து சேர்ந்த தெய்வங்களாம். இவைகளுட் பல தென்னிந்தியக் கிராமத் தெய்வங்களாக இருப்பதனாலும், இவற்றின் வணக்க முறை முன்சொன்ன குமார தெய்வ வணக்க முறையின்று சற்று மாறுபட்டுள்ளமையினாலும் இவை வெளியினின்று வந்தன என்றே கொள்ளக் கிடக்கின்றன.

இத்தெய்வங்கட்கெனத் தனிப்பட்ட சிறுசிறு கோயில்களுமுண்டு. அத்தோடு தனிப்படத் தெய்வம் ஏறி ஆடுவோர் தம்மிஷ்டப்படி கொட்டுக்கு ஆடும் வழக்கம் இக்கோயில்களில் இல்லை. இக்கோயில்களுக்கென ஒவ்வொரு கோயிலுக்கும் தனிப் பட்ட பூசகர் இருப்பார். இவர் பூசாரி என அழைக்கப்படுவர். அவருடைய மந்திர உச்சாடனத்திற்கிணங்க அவர் அழைக்கும் ஒரு தெய்வம் குறிப்பிட்ட ஒருவரில் வெளிப்படும். தெய்வம் பிடித்தவர் தெய்வமேறி ஆடுவார். உடுக்கொலிக்கு ஏற்ப அவர் அசைந்து அசைந்து ஆடுவார். அவரின் ஆடல்களுக்குத் தக பூசாரி பாடல்களைப் பாடுவார். இதற்கென மட்டக்களப்பில் சிறு தெய்வ வணக்கப்பாடல்களுள்ளன. தெய்வங்களை வசியம் பண்ணுதல், தெய்வம் ஆடுவோருக்கு மேலும் உருவேற்றுதல், அட்சரம் கீறுதல், அட்சரம் கீறி தம்பனம் செய்தல் போன்ற கிரியை முறைகளையும் இது உள்ளடக்கியுள்ளது. மட்டக்களப்பில் நெற் செய்கையின்போது இத்தெய்வங்களையே முதலில் வணங்கிக் காவலாக வைத்து நெற்செய்கையை ஆரம்பிப்பர். வயல்களைக் காவல் செய்ய வைரவரை வயல் வெளியில் வழிபடுகின்றனர். ஆண்டுக்கு ஒரு தடவையே இக்கோயில்கள் திறக்கப்பட்டுப் பூசை நடத்தப்படும்.

கண்ணகி, கோயில்கள் வைகாசி மாதத்தில் நடைபெறுவனவாம். மாரி, காளி கோயில்கள் ஆனி ஆடி மாதங்களில் நடைபெறும். உக்கிரமான இக் கோடை காலப் பகுதியில் நாடு குளிரவும், பயிர் செழிக்கவும் மழை வேண்டிக் குளுத்தி செய்கின்றனர். இவ்வணக்க முறைகளும், வேண்டுதல்களும் விவசாயப் பொருளாதார அமைப்பினைச் சார்ந்து நிற்பது புலப்படுகின்றது.

சில இடங்களிலே காளிகோயில் வழிபாடு சற்று மாறுபாடாய் உள்ளது. விசேடமாக ஏறாவூர்க் காளி கோயிலைக் குறிப்பிடலாம். இங்கே மந்திர உச்சாடனம், அட்சரம் வரைதல், தம்பனம் செய்தல், சன்னதம் கொண்டாடல், காவியம் பாடல் போன்ற பழைய முறைகளுடன் பிராமணர் ஆகம விதிப்படி செய்யும் பூசை முறைகளும் உண்டு.

(இ)பெரும் தெய்வங்களும் வணக்க முறைகளும்

இவற்றைவிட முருகன், சிவன், பிள்ளையார், திருமால், தேவி போன்ற பெரும் தெய்வ வணக்க முறைகளும் காணப்படுகின்றன. இக் கோயில்களில் ஆகம விதிப்படி பிராமணர்களே பூசை செய்கின்றனர். இக்கோயில்களில் தினப்பூசை நடைப்பெற்று ஆண்டுக்கொரு விழாவும் நடைபெறுகின்றது. பிராமணர்கள் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து சென்றவர்களாவர். எனவே இவ் வழிப்பாட்டு முறை மிகப் பிந்தி வந்திருக்க வேண்டும்.

(ஈ) சாதிக்கு ஒரு தெய்வம்

மட்டக்களப்பிலே ஒவ்வொரு சாதியினருக்கும் ஒவ்வொரு தெய்வம் சிறப்பான தெய்வமாகக் கருதப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. முக்குவர், வேளாளர், தனக்காரர் ஆகியோர் தமது முக்கிய தெய்வங்களாக முருகன், கண்ணகி, சிவன், மாரியம்மன் ஆகியோரைக் கொண்டனர். சீர்பாதக் காரருக்கு முருகனும், கரையாருக்குக் கடல்நாச்சி அம்மனும், வண்ணாருக்கு பெரிய தம்பிரானும், பொற் கொல்லருக்குக் காளியும், நளவருக்கு நரசிங்க வைரவரும், வேடருக்கு குமாரரும் பிரதான தெய்வங்களாம். இவ்வண்ணம் ஒவ்வொரு சாதியினருக்கும் ஒவ்வொரு தெய்வம் பிரதான தெய்வமாக இன்றும் உள்ளது. இவ் வழமை முன்னாளில் இறுக்கமாகப் பேணப்பட்டது என்பதையும் அது மன்னனால் விதிக்கப்பட்டது என்பதையும் மட்/மான்மியம் கூறும்,[63]

> உழவருக்குச் சிவனாம் உடுக்கு மாரி அம்மன்
> நழவருக்கு வைரவராம் நாடார்க்குக் கண்ணகையாம்
> தொழுவருக்குப் பிதிராம் தொண்டர்க்கு வேலவனாம்
> மழவருக்கு வீரபத்திரன் மறையோர்க்கு நான்முகனே
> வேந்தருக்கு மாலாம் வேடருக்குக் கன்னிகளாம்

ஏந்துபணி செய்வோர்க்கு காளியாம்– நேந்து வைக்கின்
முட்டன் முடுவன் முனிவரெவர் ஆர் வரினும்
பட்டமது கட்டி வைத்தான் பாண்டி மன்னன்.

என்ற சாதிக்கல்வெட்டாலறியலாம். ஒரு காலத்தில் இச் சாதித் தெய்வ வணக்க முறை பேணப்பட்டிருப்பினும் பிற்காலத்தில் இவை மாறி யிருக்க வேண்டும் என்பதை இன்றைய வணக்கமுறை உணர்த்து கிறது. நாடார்க்குரியதாகக் கூறப்பட்ட கண்ணகி வணக்க முறை முக்குவர், வேளாளருக்கானதும், மறையோர் தமக்குரிய நான்முகனை விட்டு வேறு தெய்வங்களை வணங்குவதும் இம் மாற்றத்தைக் காட்டுகின்றன.

சாதிக்கு ஒரு தெய்வம் என்று முன்னர் விதிக்கப்பட்டிருப்பினும், பிரதானமான தெய்வத்திற்குரிய கோயிலிலேயே ஏனைய சிறு தெய்வங் களுக்கும் பந்தலிட்டு எல்லாத் தெய்வங்களையும் வணங்கும் வணக்க முறையை மட்டக்களப்பில் பெரும்பாலான சாதியாரிடம் காண முடி கிறது. உதாரணமாக வேடரிடம் காணப்பட்ட வதனமார் வணக்கமுறை நளவரிடமும், முக்குவரிடமும், கரையாரிடமும் காணப்படுகிறது. முக்குவருக்குரியதான மாரியம்மன் வணக்கமுறை சகல சாதியினரிடத் தும் காணப்படுகிறது. எனினும் சில வணக்கமுறைகள் சிலரிடம் இல்லை. உதாரணமாக முக்குவர், வேளாளர் இன்று வணங்கும் கண் ணகி அம்மன் வணக்கமுறை, அதிகார அடைவிற் குறைந்த வகுப்பின ரிடையேயும் பொற்கொல்லரிடையேயும் இல்லை. அதே போல் வண்ணாரிடம் உள்ள பெரிய தம்பிரான் வணக்கம் உயர் சாதியினரிடத் தில் இல்லை. இன்றைய இந்நடைமுறை ஒரு காலத்தில் ஒவ்வொரு சாதிக்கும் குறிப்பிட்ட தெய்வமும், வணக்கமுறையும் இருந்தது என்பதையும் பின்னாளில் சகல வணக்க முறைகளும் ஒரு குறிப்பிட்ட அளவு கலந்தன என்பதையும் காட்டுகின்றது. இன்று இங்கு சாதி அமைப்பில் மிகத் தாழ்நிலை தொடக்கம் உயர்நிலைவரையுள்ள சகல சாதியினரும் வணங்கும் பொதுத் தெய்வம் மாரி அம்மனாகும். சிறு தெய்வங்களுள் வளர்ச்சி பெற்ற பெரும் தெய்வமாக மாரி அம்மன் காட்சி தருகிறது. பின்னால் வந்து சேர்ந்த சிவன், பிள்ளையார், முருகன் வணக்கங்களும் மாரி அம்மன் போல பொதுத் தெய்வங்களாயின.

புராதனத் தெய்வங்களும் வழிபாடுகளும் வளர்ச்சி பெற்ற தெய்வங் களின் வருகையினாலும், வழிபாடுகளினாலும் மாறுதல் பெறுதல் இயல்பு. தமிழ் நாட்டின் வேலன் கொற்றவை சிறுவனாகியதும், வட நாட்டுக்கு சிவனுக்கு மனைவியாகத் தமிழ் நாட்டுக் கொற்றவை ஆக்கப்பட்டதும் இந்துமத வரலாறு தரும் செய்தியாம்.

மட்டக்களப்பு வழிபாட்டிலும் இந்நிலை நடந்தேறியது. சிங்களவர் வாழ்ந்த பகுதிகளிலே கிராமியச் சமயத்தைப் புத்த மதம் அணைத்தது போல மட்டக்களப்புப் பகுதியிலும் கிராமியத் தெய்வங்களையும், வழிபாட்டு முறைகளையும் சைவ, வைஷ்ணவ வணக்கமுறைகள் அணைத்துக் கொண்டன.

உ) சமய இணைப்பு

பழைய தெய்வங்களான குமார, மாறா போன்ற தெய்வங்கள் முருகனுடன் சம்பந்தப்படுத்தப்பட்டன. காளி, மாரி, கண்ணகி, கடனாச்சியம்மன் போன்ற பெண் தெய்வங்கள் சக்தியுடன் தொடர்பு படுத்தப்பட்டன. நரசிங்கம், சிங்கனாதம் போன்ற தெய்வங்கள் விஷ்ணுவுடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டன. வீரபத்திரன், சுடலை வைரவன், ஐயனார் போன்ற தெய்வங்கள் சிவனுடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டன. பெரும் தெய்வங்கள் இவற்றைத் தம்முடனிணைத்துக் கொள்வதற்குப் பதிலாக சிறு தெய்வங்கள் பெரும் தெய்வ வணக்கத்தைத் தம்மளவில் உள்வாங்கிக் கொண்டன. இங்கிருந்த சிறு தெய்வ வழிபாடுகளினதும், சமூக அமைப்பினது செல்வாக்குமே இதற்குக் காரணங்களாகும். இதனாலேதான் யாழ்ப்பாணத்தில் நிலைத்த சைவம் இங்கு நிலைபெற முடியவில்லை. சிங்களப் பகுதியில் கிராமியச் சமயங்களை வெல்லாது, பௌத்தம் அவற்றினோடு சமரசம் செய்து கொண்டது என்பர் சரச் சந்திரா.[64] இங்கும் அதேதான் நடந்தது. முழுக்க முழுக்க அந்நிய மதமான ஒரு மதம் சமரசம் செய்து கொள்ள முடியுமானால் பல தொடர்புகளையுடைய இந்து மதம் மட்டக்களப்பிற் கிராமியச் சமயங் களுடன் சமரசம் செய்ததில் வியப்பில்லை.

கலையை இரண்டாக வகுக்கலாம்:

1) தனிப்பட்ட கலைகள் (Individual Art)
2) சமூகக் கலைகள் (Community Art)

புத்தமதம் சிங்களக் கலைகளில் சமூகக் கலைகளை வளர்க்க ஊக்கமளிக்கவில்லை என்பர் சரச்சந்திரா.[65] ஆனால் இந்துமதம் இச் சமூகக் கலைகள் வளர உதவி புரிந்தன. தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் இந்துமதம் காவியம், நாடக வளர்ச்சிகளுக்கு 'கதை' கொடுத்து உதவியமை முதலாம் அதிகாரத்திலே கூறப்பட்டுள்ளது. வந்து சேர்ந்த இந்து மதங்களான சைவம், வைஷ்ணவம் ஆகியன சமூகக் கலைகள் வளர உதவினவாயினும் அச்சமயங்கள் எல்லாச் சாதி மக்களிடம் மிகுந்த செல்வாக்கினைப் பெறாதபடியினால் எல்லாரிடமும் காணப் பட்ட கலைகளை ஊக்கின என்று கூறமுடியாது. ஆரம்பத்தில் சைவம், வைஷ்ணவமாகிய இருமதங்களும் சமூகத் தின் சாதி அமைப்பிலே

உயர்நிலையுள்ள மக்களிடமே சென்றிருக்க வேண்டும். உழவருக்குச் சிவனாம் என்ற கல்வெட்டுத் தொடரும், இன்று சிவன் கோயில்களில் ஆகம விதிப்படி பிராமணர் பூசை புரிவதும் இதற்குச் சான்றுகளாகும். இதனால் உயர்நிலை மக்களிடம் இருந்த கலை வளரவே இவைகள் உதவின. உயர்நிலை மக்களிடம் கண்ணகி அம்மன், மாரி அம்மன் வழிபாடு, வசந்தனாட்டம் என்பன இருந்தன. இவற்றின் வளர்ச்சிக்கு இவை உதவின. வசந்தன் கூத்தில் மகாபாரத,இராமயண கந்த புராண கதைக் கூறுகள் சேர்க்கப்பட்டமை இதற்கு உதாரணமாகும்.[66]

மாரி அம்மன் வணக்கம் எல்லார் மத்தியிலும் பின்னாற் பரவியது போல இப்பெரும் தெய்வங்களும், அவை பற்றிய கதைகளும் தாழ் நிலை மக்களிடம் சென்றிருக்க வேண்டும். இதனால் அவர்கள் மத்தி யிலிருந்த சமய வழிபாடுகளும் கலைகளும் சிறக்க வழிஉண்டாயிற்று. கும்பம் வைத்தல், தீப ஆராதனை, கொடிமரம் நிறுத்தல் போன்ற முறைகள் பெரும் தெய்வ வழிபாட்டினின்றும் இச்சிறு தெய்வ வழி பாடுகள் பெற்றனவேயாம். சரச்சந்திர புத்தமதம், புத்தமதம் சார்ந்த கலைகளையே வளர்த்தது என்றும், ஆனால் கிராமியக் கலாசாரம் புத்தமதத்தினாற் செம்மைப்படுத்தப் படவில்லை; வளர்க்கப்பட வில்லை என்றும் கூறுவர்.[67] ஆனால் மட்டக்களப்பிலே சைவ, வைஷ்ணவ பெரும் தெய்வ வணக்க வருகை கிராமியக் கலாசாரத்தை மேலும் வளர்த்தது எனலாம்.

கிராமத் தெய்வங்களுக்கும் பெரும் தெய்வங்களுக்கும் நடத்தப் படும் சடங்குகளினதும் பூசைகளினதும் அடியாக கலைகள் வளர்ந்தன. உள்ளூர்த் தெய்வங்களைப் பற்றி எளிமையான கதைப் பாடல்கள் எழுந்தன. தெய்வங்களைப் போல அபிநயத்து ஆட ஆடல் பிறந்தது. நடந்த நிகழ்ச்சிகளை அபிநயிக்க நடிப்பு பிறந்தது. ஆட்டத்திற்குப் பின்னணியாக உடுக்கு, சிலம்பு, தவில், வாத்தியங்கள் அமைந்தன. இத் தெய்வங்களின் உருவங்களையும் அவற்றிற்கு மந்திர வலிமை கொடுக்கும் யந்திரங்களையும் கீற ஓவியம் வெளிப்பட்டது. மண்ணால் அவ் ஓவியங்களைச் செய்கையிலும், அத் தெய்வங்களுக்குரிய கோயில்களை அமைத்துத் தோரண வேலைப்பாடுகள் செய்கையிலும், அமைப்புக்கலை வளர்ந்தது. இத் தெய்வங்கள் சம்பந்தப்பட்ட கதை களை சமயச் சார்பு அல்லாத சூழலில் நடிக்கும்பொழுது மகுடி, கூத்து போன்ற நாடகங்களும் உருவாகின.[68]

(4) சமயச் சடங்குகளும் (Rituals) நாடகமும்

நாடகம் மதச் சடங்குகள் (Rituals) அடியாகத் தோன்றியது என்பது ஆராய்வாளர் முடிவாகும். ஏனைய கலைகளை விட நாடகக்கலை

கூட்டு முயற்சியிற் பிறக்கும் கலையாகும். பிறக்கும்போதே கூட்டு முயற்சியிற் பிறப்பதுபோல அனைவரையும் ஒன்றிணைக்கின்ற கலையாகவும் அது உள்ளது. சுருங்கச் சொன்னால் சமூகக் கூட்டுப் பொதுமையினை நாடகம் ஏற்படுத்துகிறது.

"நாடகத்தின் அச்சாணியான அமிசம் அதன் சமூகக் கூட்டுப் பொதுமையாகும். இச்சமூகக் கூட்டுப் பொதுமையினை நாடகம் எங்கிருந்து பெற்றுக் கொள்கிறது. நாடகம் சமயச் சடங்குகளின் அடியாகத் தோன்றியமையே நாடகத்தின் இப்பண்பினை அதன் மிக முக்கிய பலமாக ஆக்கியுள்ளது."[69]

பாரம்பரியத்தால் நிறுவப்பட்ட மதத்துடனும், நம்பிக்கைகளுடனும் சம்பந்தப்பட்ட கிரியைகளின் தொகுதியே சடங்குகளாகும். ஒரு குழுவிலிருப்போர் முன்னொரு நாள் தம் குழுவிலிருந்த மூல பிதாக்கள் செய்த செயலை மீண்டும் செய்வதன் மூலம் தாம் இலாபம் பெறலாம் என எண்ணி அதே செயல்களைத் திருப்பிச் செய்தனர். அவையே சடங்குகளாயின. இச் சடங்குகளுக்கு அடிப்படை நம்பிக்கை ஐதீக மாகும். ஒரு ஐதீகம் ஒரு குறிப்பிட்ட பொருளாதாரச் சூழலில் நிகழ்த்தப் பட்டது. சடங்கு நடத்தப்பட்ட ஆரம்ப காலங்களிலே இச் சடங்குகளில் அனைவரும் பங்கு கொண்டனர். ஒன்றாக ஆடினர்; பாடினர்; மது அருந்தினர். நிகழ்த்துவோர் ஓரிருவராயினும் சகலரும் அச் சடங்கில் நம்பிக்கையுடையோராயிருந்தனர். அந்நிலையில் அக் குழுநிலையில் உள்ள சகலரையும் அச்சடங்கு பிணித்து நின்றது. முழுச் சமுதாயத் திற்கும் பொதுவான சடங்கு நடக்கையில் அது ஒரு பெரு விழா வாகவும் அமையும். நடத்தப்படும் காலம் அல்லது இடம், அதனை நடத்துபவர்கள் என்பவரை அடிப்படையாகக் கொண்டே விழா முக்கியத் துவம் பெறும். மீளச் செய்தலும், தொடர்பு கொள்ளலும் மதச் சடங்கு களில் முக்கியமானவையாகும்.

எந்த ஒரு சடங்கும் ஒரு குறிப்பிட்ட பொருளாதாரச் சூழலிலேயே செய்யப்படுகின்றது. சமூக பொருளாதார சூழலே சமயச் சடங்கின் வன்மைப்பாட்டைத் தீர்மானிக்கிறது. மட்டக்களப்பில் நடைபெறும் கண்ணகி அம்மன் குளுர்த்தியையும் அதனடியாக நடத்தப்படும் கொம்பு முறித்தல் சடங்கினையும் இதற்கு உதாரணமாகக் கூறலாம். நில மானிய சமூக அமைப்பில் வேளாண்மை விளைவிக்க மழை இன்றி யமையாதது. மழை வேண்டி நடத்தப்படும் சடங்கே கண்ணகி அம்மன் குளுர்த்தியும், கொம்பு முறித்தலும். இதேபோல மாரி அம்மனைக் குளிரப் பண்ணினால் மாரி பெய்யும் என்ற நம்பிக்கையே மாரி அம்மன் சடங்கிற்கு ஆதாரம்.

உழவர் மத்தியில் மாரி அம்மன் சடங்கு முக்கியத்துவம் பெற்றது. 'உழவருக்குச் சிவனாம் உடுக்கு மாரி அம்மன்' என்ற கல்வெட்டுத் தொடரினை இங்கு நினைவுகூர்க. கொம்பு முறித்தற் சடங்கில் அனைத்து ஊரும் பங்கு கொள்ளும். முன்னோர் செய்த ஒரு சடங்கைத் தாமும் செய்து பயன்பெற முனைந்தனர் மட்/பிரதேச மக்கள். இங்கு போலச் செய்தற் பண்பும், தொடர்பு கொள்ளற் பண்பும் நிகழ்வதைக் காண்கிறோம். ஆனால் பொருளாதாரச் சூழல் மாறுகின்ற பொழுது சடங்கு முன்னர் பெற்றிருந்த முக்கியத்துவத்தை இழக்கிறது. குளங்கள் கட்டப்பட்டு 2 போகம் வேளாண்மை செய்யப்பட்டு, ஆங்கிலேயர் வருகையினால் மழை பற்றிய விஞ்ஞானக் கருத்துகள் பரவியதனால் கொம்பு முறித்தற் சடங்கு தன் முக்கியத்துவத்தை இன்று இழந்து விட்டது. இப்படி முக்கியம் இழப்பினும் அச்சடங்கின் பாரம்பரியம், மரபு காரணமாக அச்சடங்கில் மக்கள் தொடர்ந்து ஈடுபடுவர். இவ் வகையில் சமயச் சடங்குகளை 3 வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

1. முழு நம்பிக்கையுடன் ஒரு சமூகத்தினர் அனைவரும் பங்கு கொள்ளும் சடங்குகள்.
2. பொருளாதார அகச் சிதைவு காரணமாக சடங்குகளின் பாலிருந்த நம்பிக்கை நெகிழ்வடையினும் அதை நிகழ்த்துவதால் தமக்கு நன்மை ஏற்படும் என்ற நம்பிக்கையுடன் நிகழ்த்தப்படும் சடங்குகள்.
3. நம்பிக்கை நெகிழ்வடையினும் தம்முடைய பாரம்பரியம் இது. எனவே இதனை நிகழத்த வேண்டும் என நிகழ்த்தப்படும் சடங்குகள்.

இச்சடங்குகள் அனைத்திற்கும் உதாரணங்கள் மட்டக்களப்பில் உள்ளன. முதலாவது சடங்குகட்கு உதாரணமாக மட்/பிரதேசத்தில் நடைபெறும் கோயிற் சடங்குகளைக் கூறலாம். இரண்டாவதற்கு உதாரணமாக வயலிலே விளைவு வேண்டி நடத்தப்படும் சடங்குகளைக் குறிப்பிடலாம். மூன்றாவதற்கு உதாரணமாக கொம்பு முறித்தலைக் கூறலாம்.

"நாடகம் சமயச் சடங்கினடியாகத் தோன்றி அச்சமயச் சடங்கு அதன் மத நம்பிக்கை அடிப்படையாக இழுத்துச் செல்ல நாடகமும் படிப் படியாக மதச் சார்பற்ற உலக விடயங்கள் பற்றி கலை வடிவமாக மாறுகிறது என்பது வரலாற்றின் முடிந்த முடிபாகும்."[70]

எனவே நாடகத்தின் மூலக்கூறுகளை நாம் சடங்குகளிலேதான் காண முடியும்.

ட்ராமா (Drama) எனும் ஆங்கிலச் சொல்லின் மூலமொழி கிரேக்க மாகும். கிரேக்கத்தில் Drama என்ற சொல் கரணபூர்வமான செயலைக் குறிக்க மட்டுமே பயன்படுத்தப்பட்டது என்பதோடு அங்கே அது செய்யப்பட்ட எதனையாவது கருதும் Dramenon என்ற சொல்லாக இருந்தது. அடுத்த கட்டத்திலே இது Drama என்ற சொல்லாகியது. சமயச் சடங்காக இருந்த கட்டத்திலே Dramenon என்றும், லௌகிக நிலைப்பட்ட கட்டத்தில் drama என்றும் இச்சொல் வழங்கிற்று. அதாவது சமயச் சடங்கு உலகியல் நிலைப்பட்ட காலத்தே நாடகம் தோன்றியது.[71]

Drama என்பது தமிழில் நாடகம் என அழைக்கப்படுகிறது. நாடகம் என்ற சொல் சங்க காலம் தொடக்கம் தமிழராற் கையாளப் பட்டிருப்பினும் அது தமிழ்ச் சொல்லன்று. தமிழ் மயப்படுத்தப்பட்ட சமஸ்கிருதச் சொல்லாகும். நடனத்தையும் நாடகத்தையும், குறிக்கும் தமிழ்ச் சொல் 'கூத்து' என்பதாகும். குதி என்ற சொல்லனடியாகக் கூத்துப் பிறந்தது என்று சொல்வது தவறு என்றும், ஆடு என்ற வினையுடன் இச் சொல் சம்பந்தப்பட்டிருப்பதாகவும், ஆடு எனற இவ்வினைச் சொல் சமயச் சடங்குகளைத் திருப்பிச் செய்தலைக் குறித்தது எனவும் கா. சிவத்தம்பி கூறுவார்.[72]

மட்டக்களப்பில் மரபு வழி நாடகங்களைப் பாடியோர், ஏடுகளில் காப்பு வணக்கத்தின் போது நாடகம் என்று அவற்றைக் குறிப்பிட்ட போதும் பொதுமக்கள் அதனை இன்றும் கூத்து என்றே அழைக்கின் றனர். கூத்தாடுதல், கூத்தாட்டம், வீட்டுக்கு வீடு ஆடுதல், இராம ருக்கு ஆடுகிறான், தருமருக்கு ஆடுகிறான் என்று கூத்தோடு ஒட்டி மட்டக்களப்பில் வழங்கும் சொற்கள் கூத்துக்கும் ஆட்டத்திற்கு மிடையே யுள்ள இணைப்பினைக் காட்டுகின்றன.

மட்டக்களப்புச் சிறு தெய்வ வணக்கத்தின்போது ஒருவர் மீது தெய்வம் முற்பட்டு அவர் சடங்குகளில் ஈடுபடும்போது அதனைப் பேயாட்டம், தெய்வம் ஆடுகிறது, காத்தான் முற்பட்டு ஆடுகிறது, நரசிங்கம் ஆடுகிறது, மாரி ஆடுகிறது என்றே கூறுகின்றனர். எனவே இந்த ஆட்டங்களையும் கூத்தோடு தொடர்பு படுத்தி பார்க்க வேண் டும். ஆட்டம் என்ற சொல் சடங்கு நிலைமினின்றும் கலை தோன்றிய நிலையையும் உணர்த்துவதாகலாம். எனவே மட்/ ம.வ. நாடகங்களின் மூலக் கூறுகளை மட்/சமயச் சடங்குகளில் தேடலாம்.

இந்தியாவில் ராமலீலா நாடகம், தமிழ்நாட்டில் பாண்டவர்கதை, மலேசியாவில் Mayang நாடகம் என்பன நாடகங்களாயினும் சமயச் சடங்குகளாவே நடத்தப்படுகின்றன. மட்டக்களப்பிலும் இந்நிலை

யினைக் காணுகிறோம். எமது சமுதாயத்தில் நாடகம் ஒரே சமயத்தில் சமயக் கலையாகவும் சமயச் சார்பற்ற கலையாகவும் மிளிர்கின்றது.

சடங்குகள் சமயச் சார்பினின்றும் விடுபடும் பொழுதே அவை கலைகளாகின்றன. நாடகமும் இவ்வாறே. ஆனால் எல்லாச் சடங்குகளும் நாடகமாகிவிடுவதில்லை. அதற்கான சமூகத் தேவைகளும் உருவாக வேண்டும். நாடகம் ஆகாத அதிகமான சடங்குகள் தமிழரிடையே இன்றும் நின்று நிலவுகின்றன. இச்சடங்குகளிலே நிறைய நாடக அமிசங்கள் காணப்படுகின்றன.

சிங்கள மக்களிடம் காணப்படும் நாடகத் தன்மையுடைய பல சமயச் சடங்குகளையும் அவற்றிற் காணப்படும் நாடக அமிசங்களையும் தமது Folk Drama in Ceylon எனும் நூலில் சரச்சந்திரா விரிவாக விளக்கியுள்ளார். ஈழத்துத் தமிழரிடையேயும் நாடகத் தன்மையுடைய சமயச் சடங்குகளைக் காண முடியும். யாழ்ப்பாணத்தில் பெரும் தெய்வ வழிபாடு முக்கியம் பெற்றமையினாலும், மன்னாரில் கிறித்தவ மதம் வேரூன்றியமையாலும் இச்சடங்குகள் பல இன்று வழக்கிழந்தன. ஆனால் வவுனியா, முல்லைத்தீவு, மட்டக்களப்பு மாவட்டங்களில் இன்றும் இவை நின்று நிலவுகின்றன. பெரும் தெய்வ வழிபாடுகளும், ஆகம விதிமுறைகளும் வழிபாட்டின் இன்னும் செல்வாக்கு வகிக்காமையாலும், சிறு தெய்வ வழிபாடும், வழிபாட்டு முறைகளுமே இன்று கிராம மக்களின் அன்றாட வழிபாடுகளாக இருப்பதனாலும், பொருளாதார நிலைமைகளில் அதிகளவு மாற்றம் ஏற்படாமையினாலும், நவீன வாழ்க்கை நெறிகள் முற்றாகப் புகாமையாலும் மட்டக்களப்புப் பகுதியிலே இச்சடங்குகள் இன்றும் உயிர்த் துடிப்போடு நிலவுகின்றன. அச்சமயச் சடங்குகளிலேதான் மட்/ம.வ. நாடகங்களின் மூல வித்துக்களைக் காண முடியும்.

(5) மட்டக்களப்பில் இன்றும் வழக்கிலுள்ள நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்குகள்

மட்டக்களப்பிலே இன்றும் வழங்கிவரும் சமயச் சடங்குகள் சிலவற்றில் நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்குகளையும் அவற்றில் காணப்படும் நாடகக் கூறுகளையும் முதலில் நோக்குவோம்.

I. குமார தெய்வச் சடங்கு[78]

இச்சடங்கினைச் செய்பவர்கள் வேடர் மரபில் வந்தோராவர். இவர்களது பண்டைய தொழில் வேட்டையாடுதலும், மந்தை வளர்த்தலுமாகும். இன்று இவர்களிற் பெரும்பாலோர் கூலி விவசாயத் தொழிலிலும், கூடை பின்னுதல், மீன்பிடித்தல், மரம் வெட்டுதல் ஆகிய

தொழில்களிலும் ஈடுபட்டுள்ளனர். இவர்களின் பொருளாதார வளம் அத்துணைச் சிறப்புடையதாயில்லை. இவர்கள் தாம் வாழும் இடங்களிலெல்லாம் ஒரு சிறு குமார கோயிலை வைத்திருப்பர். இவர்களின் குலதெய்வம் குமார தெய்வமாகும். முருகனையே இவர்கள் குமாரர் என அழைப்பர். இவர்கள் தமிழ் மொழி பேசினும் வேடபாஷை என இவர்களால் அழைக்கப்படும் பாஷையிலேயே வணக்க முறைக்குரிய சொற்களையும், பாடல்களையும் கூறுகின்றனர். இவர்களின் சடங்கு முறைகள் இவர்களின் புராதன வாழ்க்கை முறையின் நினைவுகளாக இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இக்குழுவினர் மத்தியில் நிலவிய பண்டைய வாழ்க்கைமுறை இன்று அழிந்திருப்பினும் நம்பிக்கை காரணமாக அப்பண்டைய வாழ்வை இவர்கள் சடங்காக நடத்துகின்றனர் என்பதை இவர்கள் சடங்குகள் உணர்த்துகின்றன. இவர்கள் பல இடங்களிற் பரவி வாழ்கின்றனர். இவர்கள் தாம் வாழும் இடங்களிலெல்லாம் ஒவ்வோர் குமார கோயில் வைத்து அதற்குரிய சடங்கு செய்வர். மட்டக்களப்பின் வடபாக கடற்கரையோரமாய் அமைந்துள்ள தளவாய் என்னும் கிராமத்திலுள்ள குமார கோயிலே இவர்களின் பிரதான கோயிலாகக் கருதப்படுகிறது. அங்கு நடைபெறும் சடங்குகளே இங்கு விளக்கப்படுகின்றன.

குமார கோயில் வேடருக்கு வம்சாவழியாக உள்ள கோயிலாகும். கோயில் மண்ணாலோ, கல்லாலோ கட்டப்பட்டதல்ல. ஒரு குறிப்பிட்ட மரத்தடியே கோயிலுக்கான இடமாகும். ஆண்டுக்கொரு முறை அவ்விடத்தில் பந்தல் தோரணமிட்டு சடங்கு நடைபெறுகிறது.

ஆவணி மாதம் கதிர்காமத்தில் தீர்த்தம் நடக்கும் அன்று இவர்களின் சடங்கு தொடங்கும். ஏழு நாட்கள் தொடர்ச்சியாக இச்சடங்கு நடைபெறும். இக்குமார கோயிலின் தலைமைத் தெய்வம் குமாரர் ஆகும்.

இங்கு பூசை செய்யும் பூசாரி கப்புகன் என அழைக்கப்படுகிறார். சன்னதம் கொண்டு ஆடுபவர்கள் 'கட்டாடி' என அழைக்கப்படுகிறார்கள். இங்கு பூசகரே தெய்வம் ஏறி ஆடுவார். இரண்டு மூன்று பூசகர் இருப்பர். ஒருவர் மீது தெய்வம் வந்தால் மற்றவர் பூசகராக மாறுவர். இங்கு மந்திரம் சொல்லப்படுவதில்லை. வேடபாஷையில் பாட்டுகள் பாடப்படுகின்றன. பாட்டுடன் கொட்டு எனப்படும் பறையும் அடிக்கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் ஒவ்வொரு விதமான கொட்டு எனப்படும் பறை ஒலி உண்டு. அதற்கு தகவே தெய்வம் பிரசன்னமாகி ஆடும். கப்புகன், கட்டாடி ஆகியோர் பரம்பரையாக வருகின்றனர். தகப்பனின் தெய்வம் மகனுக்கு வரும் என்ற நம்பிக்கை இவர்களிடமுண்டு. சடங்கு நடப்பதற்கு முதல்நாள் கோயில் இருக்கும்

இடத்தைத் துப்புரவு செய்து விடுகின்றனர். மறுநாள் கப்புகன் (பூசாரி) வீட்டிலிருந்து சிலையில் செய்யப்பட்ட குமாரரும், அம்மாளும் உள்ள மடைக்குரிய சாமானுள்ள பெட்டியைக் கொண்டு வந்து கோயில் அமைந்துள்ள இடத்தில் வைப்பர். பின்னர் பாய் விரித்து அதன் மீது வண்ணான் வெள்ளை விரிக்க கன்னிமாருக்கு என்று மூன்று மடை வைக்கப்படும். ஒரு விளக்கும் அருகில் வைக்கப்படும். கன்னிமாருக் குரிய கிருத்தியங்கள் முடிந்தவுடன் பெட்டியைத் தூக்கிக் கொண்டு கோயிலை வளைத்துக் கொண்டுவந்து கோயிலுக்கெதிரில் மேடை யமைத்து மேடைமீது பாய்விரித்து அதன்மீது வெள்ளை விரித்தும் பெட்டியை வைப்பர். அங்கு 5 மடை வைக்கப்படும். அத்தோடு விளக்குக்கு ஒரு மடையும், குமார பெட்டிக்கு ஒரு மடையும் வைக்கப் படும். பின்னர் தீபாராதனை நடைபெறும். அப்போது குமார தெய்வத் திற்குரிய தாளத்தினைக் கொட்டில் மத்தளம் அடிப்போர் வாசிக்க ஒரு பிரதான கப்புகனார் ஆடத்தொடங்க அடுத்த கப்புகனார் பின்வரும் பாடலை பாடுவர்.

ஈந்தா கேடோ ஏ கமோ ஈ மெணாய்
முத்தோ கணமாய் ஏஏகாம்ப வணங்கிலாதோ
அம்மையே கண பூஜ தெய்யோ டொதுங்கா
ஏஏ... மலகவத்தில் பிள்ளேவோ நலுனங்
கட்ட கட்ட துவா லா
ஏ.... வலாப்பு காணங்

குமார தெய்வத்திற்கு ஆடும் தலைக்கப்புகனாரிடம் வண்ணான் வெள்ளைத் துணியைக் கொடுக்க அவர், கோயில் வாசலில் நின்று கூரையில் அவ்வெள்ளையை எறிவார். எறிந்தவுடன் வண்ணான் கோயிலுக்கு வெள்ளை கட்டத் தொடங்குவான். வெள்ளை எறிந்தவுடன் குமார தெய்வம் சென்றுவிடும். குமார தெய்வம் சென்றவுடன் ஆலத்தித் தெய்வத்திற்குரிய தாளத்தினைக் கொட்டில் மத்தளம் வாசிப்போர் வாசிப்பர். குமார தெய்வம் வந்த தலைக் கப்புகனார்மீதே ஆலத்தித் தெய்வமும் வரும். ஆலத்தித் தெய்வம் வர, பின்வரும் பாடலைப் பாடுவர்.

இந்தா வேடோ உங், ஏ ஏ கமேண கமணாய்
ஆலத்திப் பட்டினமாகு
திருக்குணாமலை, திருக்கோயில் கிட்டுவளும்
தானதந்தோ தனேரீண குமணாய்.

இப்பாட்டுக்கு கொட்டு அடித்தபடி அங்குள்ள ஆசனத்தில் இரண்டு விளக்குகளை இவ் ஆலத்தி தெய்வம் வைக்கும். வைத்ததும் அத்தெய்வம் நீங்கக் கப்புகர் மெய் மறந்து வீழ்வார். அவரைப் பிடித்துச்

சென்று தண்ணீர் தெளித்து வைப்பார்கள். அதன்பின்னர் சாமான்களை தூக்கிக்கொண்டு கோயிலுக்குள் வைத்து, காய், பூ, பழம் வெட்டு வார்கள். வெட்டிக் கோயிலை அலங்கரித்த பின்னர் இருக்க வேண்டிய சிலைகள் அத்தனைக்கும் அபிஷேகம் செய்தபின் ஏனைய சடங்குகள் நடைபெறத் தொடங்கும்.

ஆரம்பத்தில் முதன் முதலாக வரும் குமார தெய்வம் "நீங்கள் செய்வது நன்றாக வரும். அல்லது பிழையாக வரும்; இதை இப்படிச் செய்யுங்கள்; இப்படிச் செய்யாதீர்கள்" என்று கூறி ஏழுநாட் சடங்கு களையும் வழி நடத்தும்.

இரண்டாம் நாட் சடங்கு தொடங்குமுன்னர் உத்தியாக்களுக்குரிய தாளத்தைக் கொட்டில் வாசிப்பர். உத்தியாக்கள் என்பவர்கள் அக் குழுவில் இறந்த தாய், தந்தை, தந்தையின் தந்தை ஆகிய முன்னோர் களாவர். அவர்கள் கப்புகனார்மீது வந்து வில், அம்பு எடுத்து ஆடு வார்கள். வில் அம்புடன் அபிநயித்து ஆடுதல் நாடகத்தன்மையுடைய தாயிருக்கும். அவர்கட்குரிய பாடல் பின்வருமாறு:

தா உடயப்பா கம கமதோ
பணமளதோ
யே... கமந்தி ஜய்ய்ய் நாதோ
ஒ ஒ ஒ நகமணாய்
பந்தோவே பந்த தோவே தோப்பாரம் பொடி பொந்தோ
கமலவுட்டியமதோ யே...
கமந்தி ஜய்ய்ய்....நாதோ
நகமணாய்...உயவில்லம்
பாணனி வில்லம் பாணனி தும்பித வலண்டாய்
பயவிட்ட வலண்டாய்
விறுதா விறுதாடியதோ
யே....கமந்தி ஜய்ய்ய்
நாதோ... நகமணாய்

உத்தியாக்களை அங்குள்ளோர் வணங்குவர். உத்தியாக்கள் பிரசன்னமாகி ஆடினால்தான் தெய்வங்கள் ஒழுங்காக வரும் என்பது இவர்கள் நம்பிக்கை. தமது முன்னோரைப் போல அம்பு, வில் எடுத்து வேட்டை ஆடும் செய்கையினை இவர்கள் செய்வதை இங்கு நாம் காணமுடிகிறது.

இரண்டாம் சடங்கன்று முதல் நாள் வைத்த மடை கலைக்கப்பட்டு புதிய மடை வைக்கப்படும். மீண்டும் சுவாமி அபிஷேகம் செய்யப் படும். ஆலத்தி தெய்வம் அன்று வராது. உத்தியாக்கள் வந்து சென்ற தன்பின் கப்புகர்கள் மீது குமாரகலை, அம்மன் கலை, தெவுத்தன்

தெய்வம், காட்டுத்தெய்வம், செம்பகனாட்சி, பெய்யனாட்சி, கடற்பகுதி மாறா, பணிக்க மாறா, வ்தன மாறா, பட்டாணி, புள்ளிக்காரன் ஆகிய தெய்வங்கள் வெளிப்படும். ஒவ்வொரு தெய்வத்திற்கும், ஒவ்வொரு விதமான கொட்டும், ஒவ்வொரு விதமான வேட பாஷை என அழைக் கப்படும் பாடலும் உண்டு. (இப்பாடலும், கொட்டு அடித்தலும், பரம்பரையாகப் பழக்கப்படுகிறது). கடற்பகுதி என்னும் தெய்வம் தமிழ் பாஷையில் மாநீலி என்றும், வேடபாஷையில் வைதீமுந்த கெனவோ என்றும் அழைக்கப்படுவதாக இவர்கள் கூறினர்.

ஏழாம் சடங்குவரை தொடர்ந்து இவ்வண்ணம் சடங்குகள் நடைபெறும். அயோத்தியாய, மாந்திய, மனமுந்த, குருவிலிமுந்த, எரிகணுமுந்த ஆகிய தெய்வங்கள் கூடாத நோய்களைக் கொடுக்கும் தெய்வங்களாகும். இவைகளும் வெளிப்பட்டு வில், அம்பு எடுத்து விளையாடும். இவற்றிற்குப் பறவைகள் என்று பெயர். ஆட்களுக்கு வருத்தம் ஏற்படின் பறவை தோஷம் என அழைக்கப்படும். குமார கலைத் தெய்வம் இந்நோய்களைத் தீர்க்கும் தெய்வம் ஆகும்.[74]

இறுதிச் சடங்கு மிக நாடகத் தன்மை பொருந்திய சடங்காகும். இறுதிச் சடங்கிற்கு முதல் நாளிரவு வினாசகப் பானை (வினாயகட் பானை) எழுந்தருளப் பண்ணுவர். (எழுந்துவர) அன்று இரவு பலகாரம் வடிக்கும் தெய்வம் வந்து முற்படும். அதற்குப் பலகாரம் வடிப்பர். அந்நேரம் மொட்டாக்குத் தெய்வம் என்றொரு தெய்வம் முற்பட்டு பலகாரம் வடிக்கும். மாவைப் பிரட்டி அதனைப் பலகாரமாக ஆட்கள் பண்ண இத்தெய்வம் ஆடிவந்து பலகாரத்தை வாங்கி எண்ணெய்ச் சட்டிக்குள் போடும். பலகாரம் வெந்து கொண்டிருக்கையில் பதத்திற்கு வந்ததும் அத்தெய்வம் வந்து அதைக் கையால் எடுத்துக் கொண்டு சென்று மடையில் வைத்துக் குமாரருக்கு எட்டிக் கொடுக்கும். மூன்று பலகாரம் இப்படி வடித்தபின் ஏனைய பலகாரங்களை ஆட்கள் வடிப்பர். அதன்பின் இரவு 3 1/2 மணிக்கு வினாசகப் பானையை 2ம் கட்டாடியும், இன்னொரு பானையை 3ம் கட்டாடியும் பெண்கள் அணியும் சேலை உடுத்திக் கொண்டு கோயிலைச் சுற்றித் தாங்கிக் செல்ல, முதலாம் கட்டாடி குமாரதெய்வம் முற்பட்டு ஆடிச் செல்வார். அவர் இரண்டு கம்புகளைக் குறுக்காக தர (X) வடிவிற் பிடித்துக் கொண்டு பானை கொண்டு செல்பவர் முன் ஆடிச்செல்வர். (முருகன் வேடர்க்கு வள்ளியைத் திருமணம் செய்யக் கிழவனாகக் கம்பு ஊன்றி ஊன்றி வந்ததை ஞாபகப்படுத்தவே இக் கம்பினைப் பிடித்து ஆடுவதாக ஒரு பூசகர் தெரிவித்தான்)[75]

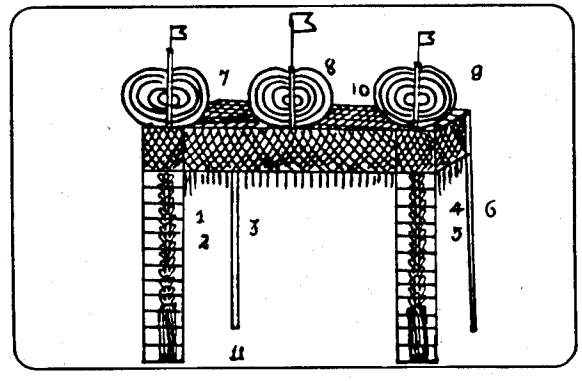
எல்லா இடங்களுக்கும் 2 கம்புகளையும் கொண்டு செல்வார். எல்லா இடங்களுக்கும் அவ்விரண்டு கம்புகளுமே காவலாக

இருக்கும். பின்பு பானை பொங்கும் நேரம் பாலை ஒப்பெடுக்க குமார தெய்வம் மீண்டும் வரும். அத்தோடு இரவு நிகழ்ச்சி முடிவடையும். இறுதிச் சடங்கு பகல் நேரத்திலேயே நடைபெறும். இச்சடங்கன்று மாறாத் தெய்வம் கப்புகனாரில் முற்படும். மாறாத் தெய்வம் வேட்டை ஆடும் தெய்வமாகும். இத்தெய்வம் முற்பட்டு ஆடுபவர் இறுதிச் சடங்கன்று செய்யும் செய்கைகளும், அதனோடி ஒட்டிய நிகழ்ச்சிகளும் வேடர்கள் தமது புராதன வாழ்க்கையை நடித்துக் காட்டுகிறார்களோ என்று ஐயுறும் வண்ணம் நாடகத் தன்மையுடையதாயிருக்கும்.

இறுதிச் சடங்கன்று மாறாத் தெய்வம் முற்படுபவர் ஏறி விளை யாடுவதற்கென ஓர் உயரமான பந்தல் அமைக்கப்படும். 15 அல்லது 20 அடி உயரமானதாக அமைக்கப்பட்டு உச்சியில் இருவர் ஏறி நின்று ஆடும் வகையில் உச்சியில் கம்புகள் பரவிப் பரவி அமைக்கப்படும். இரு புறமும் இருவர் ஏறிப்போகும் வகையில் ஏணிபோல பதினொரு விட்டங்கள் அமைக்கப்படும். பந்தலின் உச்சியில் 3 கும்பா குடம், தென்னம் குருத்தோலை, வாழை மடல் கொண்டு அமைக்கப்படும். பந்தல் தென்னங் குருத்தோலை, இலைகள், பூக்கள் ஆகியவற்றால் அலங்கரிக்கப்படும். தோரணமும் போடப்படும். [76] (வரைபடம் 1)

இறுதி நாளன்று கப்புகனாரில் மாறாத் தெய்வம் வெளிப்பட்டுப் பக்தர்களாகிய பார்வையாளர்களிடம் அதிக பக்தி கொண்டோர் எனக் கருதப்படுபவரிடம் தேன் பூச்சி இருக்கிறதா? என்று கேட்கும். தம்மிடந் தான் தெய்வம் கேட்குமென ஊகித்தவர்கள் தேன் பூச்சி தேடி வைத்திருப் பார்கள். தேன் பூச்சி அவரிடம் இல்லாவிடின் அவரிடம் கோடரியையும், பெட்டியையும் கொடுத்து இந்த வழியாற் சென்றால் பூச்சி கிடைக்கும் என்று அவரை மாறா தெய்வம் அனுப்பி வைக்கும்.

வரைபடம் - 1



இலக்க விளக்கங்கள்

1. அலங்காரம் செய்யப்பட்ட இடதுபக்கப் பந்தற் கால்
2. மாறா தெய்வம் ஏறிச் செல்லும் ஏணி.
3. இடது பக்கச் சாதாரண பந்தற் கால்.
4. அலங்காரம் செய்யப்பட்ட வலது பக்கப் பந்தற் கால்.
5. பூசகர் ஏறிச்செல்லும் ஏணி
6. வலது பக்கச் சாதாரணப் பந்தற்கால்.
7. முதலாம் கும்பா குடம்.
8. இரண்டாம் கும்பா குடம்.
9. மூன்றாம் கும்பா குடம்.
10. மாறாத் தெய்வம் கப்புகன் தலையில் பூச்சிகொட்டி விளையாடும் மேடை.
11. படுகிடை மாறா நிற்குமிடம்.

அவர் பூச்சியுடன் திரும்பி வந்து பெட்டியையும், கோடாரியையும் மடையில் வைப்பார். பூசை முடிந்தவுடன் அம் மாறாத் தெய்வம் கப்புகரில் முற்பட்டு முன்றிலில் போடப்பட்ட தோரணத்தில் ஒரு தடவை ஏறி இறங்கும். பின்னர் இன்னொரு கப்புகன் பூச்சி பெட்டியுடனும், கோடாரியுடனும் மற்றொரு பக்கமாக தோரணத்தில் ஏறி உச்சத்திற்குச் செல்வார். மாறாத் தெய்வமும் மறுபக்கமாக ஏறிச் செல்லும். தெய்வம் ஏறும் வழியால் பூசகர் ஏறக்கூடாது என்பது விதி. அதில் ஏறிய தெய்வம் கப்புகனிடம் பெட்டியை வாங்கி அதனுள் இருந்த பூச்சியை தன் தலையிலும், கப்புகன் தலையிலும் கொட்டி விளையாடி விட்டு உச்சியில் அமைக்கப்பட்டிருந்த மூன்று கும்பா குடங்களையும் கோடாரியால் கொத்திக் கீழே வீழ்த்தும்.

மாறா தெய்வம் பந்தலின் உச்சியிலிருந்து கீழே இறங்கி வந்ததும், கீழே ஏற்கனவே நின்று கொண்டிருந்த படுகிடை மாறா என்னும் தெய்வம் தென்னம் பாளையின் பூக்களை அள்ளி இதன்மேல் எறியும். எறிய, மாறாதெய்வம் பூச்சி குத்தியது போல பாவனை செய்த வண்ணம் தலைக் கட்டாடியின் காலில் விழும். தலைக் கட்டாடி பூச்சிக் கடியின் அகோரம் தணிப்பார். உணர்வு அற்ற நிலையில் கிடக்கும் மாறாத் தெய்வம் பிடித்தவரைத் தூக்கிச் சென்று குமார கோயிலின் படியிற் கிடத்துவர். பின்னர் இவர் தானாக உணர்வு பெற்று எழுந்து செல்வர்.

இங்கே வேடர்கள் தேன் எடுப்பதும் அவர்கட்குப் பூச்சி குத்துவதும், அபிநயித்துக் காட்டப்படுவதனை அவதானிக்கலாம். பூச்சி குத்தியது போல அபிநயித்து அதிலிருந்து தப்புதலின் மூலம் பூச்சி குத்தாது என அவர்கள் எண்ணி இத்தகையதொரு ஆட்டம் ஆடியிருக்கலாம். புராதன காலத்தில் ஆடப்பட்ட இவ்வாட்டம் அவ்வமைப்புச் சிதைந்த

பிறகும்கூட பாரம்பரியம் பேணும் எண்ணத்தில் ஈண்டு மீண்டும் நாடகத் தன்மையுடன் நிகழ்த்தப்படுவதை அவதானிக்கலாம்.

இறுதிச் சடங்கில் நாடகத் தன்மையுடன் நடக்கும் இன்னொரு சடங்கு ஆனைகட்டும் சடங்காகும். மூன்றாம் கட்டாடி மீது பணிக்க மாறா என்ற தெய்வம் பிரசன்னமாகும். பணிக்கமாறாவின் தொழில் ஆனைகட்டுவதாகும். ஆனைகட்டுவதற்கென ஒரு ஆனையும் (களி மண்ணால் செய்யப்பட்டது) சிறாம்பியும் இருக்கும்.

ஒரு பணிக்கன் (தெய்வம் ஆடுபவர்) வந்து யானையைக் கட்டுவான். இன்னொரு பணிக்கன் (ஆடுபவன்) வந்து யானையை எய்வான். பணிக்கமாறா கட்டும் யானையை இவர்கள் எய்யமாட்டார்கள். அப்போது அலியன் யானை குட்டி யானையைக் கட்டவிடாது. கட்ட வந்த சன்னதக்காரன் அலியன் யானையைக் கண்டதுபோல அதிசயித்து அங்கும் இங்கும் மாறி மாறிப் பார்த்து விட்டு மறைந்து விடுவான். மறைந்த பின் எய்கிற பணிக்கன் வருவான். அவன் அலியன் யானையை எய்து கொன்று விடுவான். அவன் கொன்றதும் பணிக்கமாறாத் தெய்வம் வந்து யானைக் குட்டியைக் கட்டிக்கொண்டு பறை தட்டிக்கொண்டு ஆனைக்குத் தீனி, தண்ணீர் எல்லாம் கொடுத்து அவ்யானை குமாரருக்கு என்று கூட்டிச் செல்வான்.

இந்நிகழ்ச்சி யானை பிடித்ததலோடு சம்பந்தமுடைய சடங்கின் நினைவுச் சின்னமாகும். அலியன் யானையைக் கொல்வது போலப் பாவனை செய்வது அலியன் யானையைக் கொன்று குட்டியை பிடிப்பதே யாம். ஒரு காலத்தில் வாழ்க்கையுடன் பிணைந்திருந்த சடங்கு பின்னர் நிகழ்த்தப்படும் சடங்காகி விடுகிறது. இதன்பின்னர் கரடித் தெய்வம் வரும். இது வன்னித் தெய்வம் எனப்படும். கட்டை ஒன்று நாட்டி கரடி போல வைத்திருப்பர். கரடித் தெய்வம் அதற்குமேல் ஏறி விளையாடி அதனைப் பிரித்து எறிந்து விட்டுச் செல்லும். இதேபோல ஒரு தெய்வம் சிங்களவர் மத்தியில் இருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

இத்தெய்வங்களோடு கடற்பகுதி, கப்பற் தெய்வம் ஆகியன வரும். இவற்றோடு ஆச்சா தெய்வம், ஆக்கா தெய்வம் முதலிய சிங்களத் தெய்வங்களும் வரும். வானத்தில் இருள் இருப்பின் இவற்றை அழைத்து மழை பெய்ய செய்யும்படி வேண்டினால் மழை பெய்யும் என்ற நம்பிக்கை உண்டு.

பின்னர் அம்மன் கலை வரும். வைசூரி அம்மன், மணல்வாரி அம்மன், அம்மாள், சின்னமுத்து முதலிய அம்மன்கள் வந்ததும் அவர்களை வழிபாடு பண்ணிப் பஞ்சாமிர்தம் கரைத்து வைத்துச் சாந்தி பண்ணுவர்.

புள்ளிக்காரத் தெய்வம் மிகவும் பயங்கரமான தெய்வமாகும். கோயிலுக்குள் திரைச் சீலை கட்டி, திரைக்குள் வைத்து கறுப்பு, மஞ்சள், வெள்ளைப் புள்ளிகளை இத்தெய்வம் ஏறி ஆடுபவர் மீது குத்துவார்கள். ஒவ்வொரு புள்ளியும் ஒவ்வொரு கண் மாதிரி இருக்கும். புள்ளி குத்துவதற்கென மை செய்து எடுப்பார்கள். பின்னர் புள்ளிக்காரனுக்குத் தலைப்பாகை கட்டி அவனுக்குரிய சட்டையும் போடுவர். பிள்ளைகள் கண்டு பயந்து விடும், என்று இப்போது புள்ளிகாரத் தெய்வத்திற்கு அப்படிச் செய்வதில்லயாம். நோய்களைத் தரும் தெய்வத்தை உருவகித்ததன் விளைவே புள்ளிக்காரன் தெய்வம் போலும்.

கன்னிமார் சடங்கிற்கு குருணாகலை தெவுத்தன், மாத்தளை தெவுத்தன் ஆகியோர் பூக்குடலை கொண்டு வருவார்கள், எனவும், அவர்கட்கும், பூக்குடலைக்கும் காவலாய் வருபவனே புள்ளிக்காரன் என்ற நம்பிக்கையும் இவர்களிடமுண்டு.

இத்தெய்வங்களுக்கு விசேட உடுப்புகள் உண்டு. ஒவ்வொரு முகூர்த்தத்திற்கும் ஒவ்வொரு உடுப்புடன் தான் தெய்வம் ஆட வேண்டும். குமார தெய்வம் கச்சணிந்து ஆடும். (கச்சு அணிந்து) அதாவது இருபது முழம் வெள்ளைச் சீலையைக் கயிறு போட்டுச் சிங்களத் தட்டுடுப்பு உடுத்துவது போல இடுப்பில் வளைந்து கட்டி அதற்கு மேற் சிவப்புச் சட்டை போடுவர். மேலுக்கு கோட்டும் போடுவர்.[77]

கரடித் தெய்வம் பெண் தெய்வம் போல உடுக்க வேண்டும். ஆண் தெய்வங்களுக்கெல்லாம் குருத்து ஓலையினால் சட்டை மாதிரிச் செய்து மேலே போடப்படும். தலையில் தலைப்பாகையுடன் கையில் வில்லம்புகளுடனும் இவை விளையாடும்.

வேட வெள்ளாளரிடமெல்லாம் நடைபெறும் இச்சடங்கு முறைகள் அவர்களின் முன்னோர்களின் புராதன வாழ்க்கை முறையின் நினைவுகளாகும். பூச்சி பிடித்தல், தேனி கொட்டல், யானை பிடித்தல் ஆகிய சடங்கு முறைகளில் அவர்களின் தொழில் சார்ந்த கிரியைகளையும், ஏனையவற்றில் நோய்தீர்க்க ஏனைய தெய்வங்களை வேண்டும் கிரியைகளையும் காணுகிறோம். உணவு தேடுதலும்,இனம் பெருக்கலுமே பண்டைய மனிதனின் அடிப்படைத் தேவைகள் என்பதற்கு இவை உதாரணமாகத் திகழ்கின்றன.

உணவு தேடும்பொழுது, தொழில் செய்யும்போது செய்த செயல்களைத் திருப்பிச் செய்தல் மூலம் தமக்கு இன்னும் இன்னும் உணவு கிடைக்கும் என்றெண்ணியே ஆரம்பத்தில் இக்கிரியைகள் செய்யப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

பின்னால் அவர்களின் உணவு தேடும் பொருளாதார அமைப்பு மாறிப் புதிய பொருளாதார அமைப்புக்குள் வேடர் வந்ததும் நம்பிக்கை காரணமாகத் தமது பழைய இன நினைவுகளைச் சடங்குகளாகச் செய்வதை காண்கிறோம். அப்படிச் செய்யும்போது பாரப்போர், நடிப்போர் என்று இருபிரிவினராக அம்மக்கள் மாறி விடுவதனைக் காணமுடிகிறது. குமார கோயிலே நடிப்பதற்குரிய களமாகவும் மாறி விடுகிறது.

வேடமிடுதல், ஆடுதல், பார்வையாளர் பங்கு கொள்ளுதல், ஒன்றைப் போலச் செய்தல் ஆகிய நாடக அமிசங்கள் மேற்கூறிய சடங்குகளில் நிறையக் காணப்படுகின்றன. எனினும் இவற்றை நாம் நாடகம் என்று கொள்ள முடியாது. நாடகமும், சடங்கும் அருகருகே இருப்பதனையே இங்கு காண்கிறோம்.

இச்சடங்குகள் நாடகமாக முகிழ்க்க முடியவில்லை. காரணம் மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்பின் அடிநிலையிலுள்ள இவ்வேட வேளாளரின் வழிபாடு அனைவரையும் இணைக்கும் சமயமாக முடியவில்லை. எனவே இவை தம்மளவில் இன்றும் நாடகத் தன்மையுடைய கரணங்களாகவே இருக்கின்றன.

II. சிறு தெய்வ வணக்கங்களுடன் சம்பந்தப்பட்ட ஆட்ட முறை கலந்து நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்குகள்

மட்டக்களப்பின் வணக்க முறைகளில் சிறு தெய்வங்கள் பிரதான பங்கு பெறுகின்றன. சிவன், திருமால், முருகன், பிள்ளையார் போன்ற பெருந்தெய்வங்களுக்குரிய கோயில்கள் ஊர்கள் தோறும் உள்ளன. அக்கோயில்களில் தினமும் பூசைகள் நடைபெறுகின்றன. எனினும் ஆண்டுக்கொருமுறை குறிப்பிட்ட தினங்களிலே சிறு தெய்வங்களுக்குரிய கோயில்களில் பூசை நடைபெறுகிறது. இப்பூசை சடங்கு என்ற பெயரால் அழைக்கப்படுகிறது. வைரவர் கோயிற் சடங்கு, கண்ணகி அம்மன் கோயிற் சடங்கு என்ற சொற் பிரயோகங்களை கவனிக்குக. ஊர்கள் தோறும் சிறு தெய்வங்களுக்குரிய கோயில்கள் உள்ளன. கட்டப்பட்ட கோயில்கள் இல்லாது ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் சிறு தெய்வ வணக்கத்தை ஆண்டுதோறும் நடாத்தும் ஊர்களும் உண்டு. இத்தகைய ஆண்டுச் சடங்குகள் அவ்வக் கிராமங்களில் மிகப் பிரதான மானவையாகக் கணிக்கப்படுகின்றன. கிராம மக்களின் வாழ்வோடு பின்னிப் பிணைந்திருக்கின்றன. அவர்களின் கலாசாரம், பண்பாடு உளவியல் பிரதிபலிப்புக்களாயுள்ளன. கிராமத்தவரின் சமூக உறுதிப் பாட்டைத் தருவனவாகவும் இவை உள்ளன.

மட்டக்களப்புப் பகுதியில் ஏறத்தாழ ஐம்பதுக்கு மேற்பட்ட சிறு தெய்வங்களை மக்கள் வழிபடினும் மிகப் பிரதானமான சிறு தெய்வங்களாகக் சிலவே கொள்ளப்படுகின்றன. மட்டக்களப்பின் சாதி அமைப்பினைப் பின்னணியாகக் கொண்டு பார்க்கும்போது சில தெய்வங்கள் சில சாதியினருக்குப் பிரதான தெய்வமாகக் காணப்படுகின்றன. குறிப்பிட்ட சாதியினருக்குப் பிரதான தெய்வமாகக் காணப்படும் தெய்வம் வேறோர் சாதியினரால் வணங்கப்படினும் அது பிரதானம் குறைந்த தெய்வமாகக் காணப்படுகிறது.

பிரதான தெய்வத்திற்கென அமைந்த கோயிலில் அமைக்கப்பட்ட சிறு சிறு பந்தல்களில் பிரதானம் குறைந்த ஏனைய சிறு தெய்வங்களுக்குப் பூசை நடைபெறுகிறது. ஒவ்வொரு சாதிக்கும் ஒவ்வொரு பிரதான தெய்வமுண்டு. எனினும் அப்பிரதான தெய்வத்துடன் வேறு பல தெய்வங்களுக்குப் பந்தலிட்டு ஒரு கோயிலிலேயே வண்ங்கும் முறை இங்கு உண்டு. ஆனால் பெரிய கோயிலும் மூலஸ்தானமும் பிரதான தெய்வத்திற்கே உரியவை. உதாரணமாக நரசிங்க வைரவரைப் பிரதான சிறு தெய்வமாகக் கொண்ட நரசிங்க வைரவ சுவாமி கோயிலில் சிங்கனாதம், கங்காதேவி, காத்தவராயன், காளி, மாறா, வதனமார், மாரியம்மன், திரிசூல வைரவன், வீரபத்திரன். கிரஹசாந்தி, ஐயனார் போன்ற சிறு தெய்வங்களுக்குத் தனித்தனிப் பந்தல்கள் அமைக்கப் பட்டு அவற்றிற்குப் பூசை நடைபெறுவதுண்டு.

காளியைப் பிரதான தெய்வமாகக் கொண்ட காளி கோயிலில் மாரியம்மன், பேச்சியம்மன், பிறத்தி சங்கிலி காளி, வீரபத்திரன். வதன மார், நரசிங்கம், அனுமார், கங்காதேவி, திரிசூலவைரவர், ஆதி வைரவர், ஆகிய தெய்வங்களுக்கு எனத் தனிப் பந்தல்களுண்டு.

கண்ணகி அம்மனைப் பிரதான தெய்வமாகக் கொண்ட கோயில்களில் மாரியம்மன், காளியம்மன். வீரபத்திரன், ஆதி வைரவர் ஆகிய தெய்வங்களுக்குத் தனிப் பந்தல்களுண்டு.

பெரிய தம்பிரானைப் பிரதான தெய்வமாகக் கொண்ட கோயில்களில் மாரியம்மன், காத்தான், நீலாசோதயன், கம்பகாமாட்சி, பத்தினியம்மாள், வதனமார், காடேறி, பேய்ச்சியம்மன், அனுமார், சிங்கனாத வைரவர், பிரத்தி யங்கிரிக் காளி, ஆகிய தெய்வங்களுக்குப் பந்தல்களுண்டு.

சாதிக்கொரு தெய்வமும் வணக்க முறைகளிற் சிற்சில வேறுபாடுகளும் இருப்பினும் கோயில் அமைப்பு முறையிலும், பந்தல்களைக் கோயிலை மையமாகக் கொண்டு அமைக்கும் முறையிலும், சடங்குகளை நிகழ்த்திக் காட்டுகையில் மக்கள் கோயிலைச் சுற்றி வட்டமாக

அமர்ந்திருந்து பார்க்கும் முறையிலும், சடங்குகளில் மக்கள் பங்காளராகவும், பார்வையாளராகவும் இடம் பெறும்வகையிலும் சகல சாதியினரிடத்தும் ஒற்றுமை காணப்படுவது இங்கு அவதானத்திற்குரியது.

மட்டக்களப்பு கோயில்கள் கற்களால் கட்டப்பட்டமை மிகப் பிற்காலத்திலாகும். முன்பு மரத்தடியில் பந்தலிட்டு வணங்கும் வணக்க முறையே இருந்தது. பின்னாளில் பல தெய்வங்களுக்கும் பந்தலிட்ட போதே அமைப்பு முறை உருவாகியிருக்க வேண்டும். இன்றும் மட்டக்களப்பில் எல்லாச் சிறு தெய்வங்களுக்கும், கட்டப்பட்ட கோயில்கள் உள்ளன என்ற கூறமுடியாது. இவற்றிற்கெனச் சிறு சிறு பந்தல்களே சில இடங்களிலுண்டு. பந்தல்கள் அமைக்கப்பட்ட கோயிலாக இருப்பதும், கற்களால் கட்டப்பட்ட கோயில்களாக அமைவதும் அவ்வச் சாதியினரின் பொருளாதாரத் தன்மையைப் பொறுத்ததாய் உள்ளது. அதேபோல புராதனத் தன்மை பேணப்படுவதும், நவீனத் துவங்கள் புகுத்தப்படுவதும் கூட அவ்வச் சாதியினரின் பொருளாதார வளர்ச்சி, வளர்ச்சியின்மையைப் பொறுத்தது. உதாரணமாக வேடர், வேட வெள்ளாளர் போன்ற மிகப் பின்தங்கிய குழுவினரின் கோயில்கள் பெரும்பாலும் பந்தல் நிலையிலேயுள்ளன. அவர்களைவிட சற்று வளர்ச்சி பெற்ற பறையர், வண்ணார், போன்றோரின் கோயில்கள் சில இடங்களில் ஓலையால் வேயப்பட்டனவாகவும் சில இடங்களில் மூலஸ்தானம் மாத்திரம் கற்களால் கட்டப்பட்டனவாகவும் உள்ளன. அவர்களைவிட பொருளாதாரத்தில் வளர்ச்சியுற்ற நளவரின் கோயில் மண்டபங்களைக் கொண்டதாய் உள்ளது. பொருளாதார பலம் பெற்ற ஏனையோரின் கோயில்கள் கல் மதில்களோடு அமைந்திருப்பதனைக் காண முடிகிறது.[78]

முருகன், பிள்ளையார், சிவன், திருமால் போன்ற பெரும் தெய்வங்களைப் பந்தலிட்டு வணங்கும் வழக்கம் இங்கில்லை. அத் தெய்வங்களுக்கு எல்லாம் கற்கோயில்களே உள்ளன. அவற்றிற்குரிய வணக்க முறைகள் கூட வித்தியாசமானவை. தெய்வ வணக்க முறைகளுக்குரிய சன்னதம் கொண்டாடல், காவியம் பாடல், உடுக்கு அடித்தல், மடை வைப்பு, மந்திர உச்சாடனம் என்பன இப்பெரும் தெய்வக் கோயில்களில் இல்லை என்பது அவதானித்தற்குரியது. பெரும் தெய்வங்கட்குத் தினப்பூசை நடாத்தப்பட சிறு தெய்வங்கட்கு ஆண்டுப் பூசை நடாத்தப் படுகிறது. பெரும் தெய்வ வழிபாட்டில் ஆகம நெறி முக்கியத்துவம் பெற, சிறு தெய்வ வழிபாட்டில் புராதன வழிபாட்டு முறைகள் முக்கியம் பெறுகின்றன. சிறு தெய்வ வழிபாட்டு முறைகள் தனித்துவம் வாய்ந்தவை.

இச் சிறுதெய்வக் கோயிலில் பூசை பண்ணுபவர் பூசாரியார் என அழைக்கப்படுகிறார். இவரைக் கட்டாடியார் எனவும் அழைப்பர். இவர் ஏனைய காலங்களில் அக்கிராமத்தில் தமது சாதியினர்க்குரிய தொழிலையோ அல்லது தனக்குகந்த வேறு தொழிலையோ செய்பவ ராக இருக்கிறார். ஆண்டுக்கொரு தடவை சடங்கு நடைபெறுகையில் இவர் சடங்கு முடியும் வரை கோயிலிற் தங்கி,பூசையை நடத்துகிறார். அச்சமயம் இவருக்கு அதற்கான ஊதியம் ஊரவர்களினாற் கோயில் மூலம் கொடுக்கப்படுகிறது. இப்பூசாரியார் மந்திரம் அறிந்தவராய் இருக்கவேண்டும். இம்மந்திரத்தையும், தெய்வத்தை வசியப்படுத்தும் தம்பனம் பண்ணும் அட்சர முறைகளையும், இவர் பாரம்பரியமாகத் தந்தையிடமிருந்தோ அல்லது இன்னொரு வயது முதிர்ந்த அனுபவம் மிக்க பூசாரியாரிடமிருந்தோ கற்றுக் கொள்கிறார்.

ஒவ்வொரு தெய்வத்தை அழைப்பதற்கும் ஒவ்வொரு விதமான மந்திரமுண்டு. அதேபோல இத் தெய்வங்களைக் கட்டுப் படுத்துவதற் கும் மந்திரங்கள் உண்டு என நம்பப்படுகிறது.

நரசிங்கம், மாரி, காளி, கண்ணகி, பெரிய தம்பிரான், வைரவர் போன்ற ஒரு சில குறிப்பிட்ட தெய்வங்கள் மாத்திரமே உருவங்கள் அமைக்கப்பட்டு கோயிலின் மூலஸ்தானத்தில் அமர்த்தப்பட்டுள்ளன. ஏனைய தெய்வங்களுக்கு உருவங்களில்லை. உருவம் பெற்றவையும், பெறாதவையுமான இவை பூசாரியார் மந்திரம் கூறி அழைத்தால் குறிப்பிட்ட ஒருவரில் வெளிப்படும் என்று நம்பப்படுகிறது. எல்லோ ரிலும் இத் தெய்வம் வெளிப்படாது. தந்தைக்குப் பின் மகன் என்ற முறையிலேயே இவை வெளிப்படும். இடையிட்டு வருவதுண்டு. அது மிகக் குறைவு. இவ்வண்ணம் தெய்வம் வெளிப்பட்டு வருபவர்கள் ஒரு கிராமத்தில் ஒரு சாதியில் மிக மிகச் சிலரே இருப்பர். இவர்கள் ஆண்டுக்கொரு தடவை குறிப்பிட்ட கோயிலில் சடங்கு முடியும் வரையும் தங்கி தம்மீது வெளிப்படும் தெய்வத்தை மக்களுக்கு உணர்த் துவர். மக்கள் நோய்நொடி தீர ஆலோசனை கூறுவர். பூசாரியாரைப் போல சடங்கு நடைபெறாத ஏனைய நாட்களில் இவர்களும் தம் சாதித் தொழிலில் அல்லது வருவாய் தரும் வேறு தொழில்களில் ஈடு பட்டிருப்பர்.

ஆண்டுக்கொரு தடவை கோயிலிற் கூடும் இவர்கள் மீது குறிப் பிட்ட தெய்வத்திற்குரிய மந்திர உச்சாடனம் செய்து அத்தெய்வத்தை வரவழைத்து அதனோடு பேசி, மக்களுக்கு அதனைக் கொண்டு நல் வாக்குகள் கூற வைத்துச் சடங்கினைப் பூசாரியார் நடத்துவார். தெய்வம் ஏறி ஆடும் இவர்களைத் தெய்வக்காரர் எனவும், இவர்கள் கூறும்

தெய்வ வாக்கினைக் கட்டு எனவும் இங்கு அழைப்பர். கட்டுச் சொல்லு வோர் வழக்கமான சொற்களால் ஒரு பொருளைக் குறியாது தகுதி வழக்கில் சொற்களைப் பிரயோகிப்பர். உதாரணமாக இறப்பதைச் செடி மண்டிப் போதல் எனவும், கோயிலை ஆலயம் எனவும், மக்களைக் குஞ்சான்கள் எனவும், வீட்டினைக் குதிரைக்கோடு எனவும், சென்ற வருடத்தை மேலாண்டு எனவும், ஆட்டினை நாலுகால்பட்ட வாகனம் எனவும் அழைப்பர். கட்டுச் சொல்லி வெறியாடும் முறை எமது பண்டைய வணக்கமுறை என்பது மனங்கொள்ளத்தக்கது.

ஆடுபவர்கள் இதற்கெனப் பிரத்தியேகமான கொடுக்கணிந்து, மஞ்சள்பூசி, வேப்பிலையைக் கையிற் பிடித்து, கைகளில் சிலம் பணிந்து ஆடுவார்கள். இவர்கள் ஆடும்பொழுது அவர்களின் ஆட்ட லயத்திற்குத் தக உடுக்கு, தவில், சவுணிக்கை ஆகியன அடிக்கப் படும். சிலம்பு, அம்மனக்காய் ஆகியன குலுக்கப்படும். குறிப்பிட்ட தெய்வக்காரர் அத்தெய்வமாகி ஆடுகின்ற பொழுது பார்வையாளரான மக்கள் அவரைத் தெய்மாகப் பாவித்து வணங்குவர். அவரோடு உரையாடுவர். இதன்மூலம் தெய்வத்துடன் தாம் நேரடியாகக் கதைக் கிறோம் என்ற உணர்வுடன் இவர்கள் இருப்பார்கள். இச்சிறு தெய்வ வழிபாடு இரண்டு அமிசங்களையும் அடக்கியது. ஒன்று வளம் வேண்டி நடாத்தப்படும் சடங்கு. உதாரணமாக மாரி அம்மன் குளுத்தி, கண்ணகி அம்மன் குளுத்தி ஆகியன. வெம்மை தணிந்து மாரி பெய்ய வேண்டும்; மழை பொழிய நெல் விளைய வேண்டும்; என வளம் வேண்டி நடத்தப்படும் சடங்குகளாகும்.

மற்றது நோய்களைத் தருகின்ற தெய்வங்களான சில தெய்வங் களுக்கு நோய் தீர்க்க எடுக்கப்படும் சடங்குகளாகும். குறிப்பிட்ட தத்தமது குல தெய்வங்களை வருடாவருடம் இவ்வண்ணம் சடங்கு செய்து சாந்தி செய்யாதுவிடின் தம் சாதி, குலம் அழிந்து விடும் என்ற பாரம்பரிய நம்பிக்கை காரணமாக நடாத்தப்படும் சடங்கு களும் உண்டு.

பண்டைய முறைப்படி அமைந்த இச்சடங்குகள் பார்வையாளர்கள் சடங்கை நடத்துவோர்கள் என இரு பிரிவினரைக் கொண்டவை. மக்களே இங்கு பார்வையாளர்கள், பூசாரியும், தெய்வம் ஏறி ஆடு வோரும் இங்கு சடங்கை நடத்துவார்கள். கோயிலும் கோயிலின் வெளியேயுள்ள கோயில் வெளியுமே சடங்கு நடைபெறும் அரங்க மாகும். உடுக்கு, தவில், சிலம்பு என்ற இசைக் கருவிகள் பின்னணி எழுப்பக் கோயில் வெளி என்ற அரங்கில் இந்நாடகம் நடைபெறுகிறது. மக்கள் சில நேரங்களில் பார்வையாளராகவும், சில நேரங்களிற் பங்காளராகவும் மாறி விடுகின்றனர்.

வந்து வெளிப்படும் தெய்வங்களைக் காவியம், தாலாட்டுப் பாடி வணங்கினாலும் இறுதி நாளன்று அத்தெய்வங்கள் மனம் மகிழ ஒரு பெரும் காட்சி ஒன்றினைப் பூசாரியும் தெய்வக்காரரும், மக்களும் சேர்ந்து நிகழ்த்துவர். இப்பெரும் காட்சி ஒன்றில் பலி கொடுத்தலாய் இருக்கும் அல்லது தீப்பாய்தலாயிருக்கும் அல்லது குளிர்த்தி யாயிருக்கும் அல்லது பொங்கலிடுதலாயிருக்கும் அல்லது பள்ளயம் கொடுத்தலாயிருக்கும். இவைகள் யாவும் நாடக பாணியிலமைந்தவை. ஆனால் சமயச்சார்பு நீங்கப் பெறாமையினால் இவை நாடகம் எனக் கணிக்கப்படுவதில்லை. இவற்றை நாடக அமிசம் நிரம்பிய சமயச் சடங்குகளெனக் கொள்ளலாம். கீழே நாடக அமிசம் நிரம்பிய சில சமயச் சடங்குகள் தரப்படுகின்றன.

(அ) நரசிங்க வைரவர் பலி ஆட்டம் [79]

நரசிங்க வைரவர் கோயிலில் பலிச் சடங்கு நாடகத்தன்மையுடைய சடங்காகும். சடங்கின் இரண்டாம் நாள் அன்று நரசிங்க வைரவருக்கு ஆடும் தெய்வக்காரர் தாம் பலி கொள்வதற்கெனக் கோயிற் காணிக்கை களுக்காக வந்திருக்கும் கோழிகளுள் ஒன்றைத் தெரிந்து சூலம் ஒன்றிற் கட்டிவிட்டுச் செல்வர். இறுதி நாளன்று கோயிலை வளைத்து ஆட்கள் அமைதியாக அமர்ந்திருக்க கோயில் முன்றிலில் பூசாரியார் கோழியைத் தூக்கிப் பிடித்து உச்சாடனம் செய்வர். கோழியின் பிடரியில் பிடித்திழுத்து கோயில் மூலஸ்தானத்தைப் பார்த்துத் தெய்வத்தை 'வா' எனப் பூசாரி உச்சாடனம் செய்வார். கோழி நிமிர்ந்து தலைநீட்டி தெய்வ மூலஸ்தானத்தைப் பார்த்த படி நிற்கும். நரசிங்க வைரவருக்கு ஆடுபவர் கொடுக்கு அணிந்து உடம்பெல்லாம் மஞ்சள் பூசி, கையிலும் காலிலும் சிலம்பணிந்து சந்நதம் கொண்டு தவிலின் திம் திம் திம் திம் என்ற ஓசைக்குத் தக தலையில் இரண்டு கைளையும் கவிழ்த்து வைத்தபடி வேகமாக ஆடிவருவார். பூசாரியாரின் மந்திர உச்சாடனம் கூடக்கூட ஆடுபவரின் சன்னதமும் கூடும். பூசாரிக்கு முன்னராக பல்வேறு வளையங்கள் இட்டுச் சுழன்று, சுழன்று ஆடியவாறு கோழியைப் படார் எனப் பறித்து அதன் கழுத்தை தன் வாயினாற் கடித்தபடி ஆட்டத்தின் தன்மையை மாற்றுவார்.

தேகிடு திந்தத் தேகிடு
தேகிடு திந்தத் தேகிடு
தேகிடு திந்தத் தேகிடு

என்ற சொற்கட்டுகள் தவிலில் ஒருவரால் வாசிக்கப்பட அதற்குத்தக கால்களை மாறி மாறி வைத்துக் கோழியுடன் கோயிலைச் சுற்றி ஆடிச் செல்வார். கோயிலைச் சுற்றி ஆடி வந்த பலி எடுத்த இடத்திற்கு

மீண்டும் வந்ததும் இறந்த கோழியை எறிந்து விட்டு மீண்டும் கோயிலுக்குட் சென்று விடுவார். சுற்றியிருந்த மக்கள் அமைதியுடன் பார்த்திருக்க பூசகரும், தெய்வக்காரனும் பாத்திரம் தாங்க தவில்காரன் பின்னால் அடித்துக் கொண்டு செல்ல கோயில் வெளியே அரங்காகக் கொண்டு நடைபெறும் இப்பெரும் காட்சியைப் பார்க்கையில் பிற மதக்காரர் ஒருவருக்கு புராதன நாடகம் பார்க்கும் நினைவே எழும்.

(ஆ) வதனமார் ஆட்டம்

வதனமார் என்னும் தெய்வம் மாடு பிடிக்கும் தெய்வமாகும். வேட ருடன் குமார தெய்வம் சம்பந்தப்பட்டது போல இடையருடன் சம்பந் தப்பட்ட இத்தெய்வம் பின்னால் எல்லோருக்கும் உரிய தெய்வமாகி விட்டது. வதனமார்களில் கள்ளவதனன், காக்கா வதனன், குழு வதனன், குஞ்சுவதனன், பாலவதனன், பால்முட்டி வதனன் எனப் பலவகை வதனன்கள் உண்டு. பாலவதனனும், குழுவதனனுமே பெரும்பாலும் வணக்கத்திற்குரிய தெய்வங்களாகும்.

வதனமார் தெய்வம் வந்தேறிய ஒருவர் வதனமார் பந்தலுக்கு ஆடி வருவார். இதற்குப் பிரத்தியேக ஆட்டம் இல்லை. சன்னதம் மாத்திரமே. ஆனால் வதனமார் அகவல் என்ற பாடல் உண்டு. அதனைப் பலர் பாட அதற்கு ஏற்ப ஆடுவார். மக்கள் பந்தலைக் சூழ பார்வை யாளர்களாய் இருப்பர். வதனமாருக்கு ஆடுபவர் மக்களிடையே ஆடிச் செல்ல அவருடன் கூட ஒருவர் தண்ணீர்ச் சட்டி தாங்கியபடி பின் செல் வார். வதனமாருக்கு ஆடுபவர் சிறு பிள்ளைகளின் முகத்தில் தண்ணீர் எறிந்தபின் பந்தலுக்குச் சென்றுவிடுவார். தண்ணீர் எறிபட்ட பிள்ளை கள் யாவரும் பந்தலுக்குச் செல்வார்கள். கொடுக்குகளில் ஒருவரை யொருவர் பிடிக்கச் சொல்லி ஒரு பெரிய கயிற்றால் அப்பிள்ளைகளின் முன்னால் நிற்பவரின் இடுப்பைப் பிணைப்பார். அதன்பின் சிவப்பு மேலங்கி அணிந்து, வில்லம்பு அணிந்து மரத்தின் உச்சியைப் பார்த்தபடி முன்னும் பின்னும் சென்று வேட்டை ஆடுவது போல அபிநயித்துவிட்டு, நிற்கும் பிள்ளைகளை மாடாகப் பாவித்து அவர் களை இழுத்துக்கொண்டு கோயிலைச் சுற்றி வதனமாருக்கு ஆடுபவர் ஓடுவார். மீண்டும் பழைய இடத்திற்கு வந்ததும் பிள்ளைகளுக்கு வாழைப்பழம், தண்ணீர் கொடுத்து உடம்புக்கு மஞ்சள் பூசி "ஹாய்" என்று அபிநயித்து மாடுகளைக் கலைப்பது போல அவர்களைக் கலைத்து விடுவார். பாலவதனன், ஆடுபவரில் வந்து முற்பட்டால் சிறு பிள்ளைகளை மாடுகளாகப் பிடிப்பார். குழுவதனன் வந்து முற்பட்டால் பெரிய ஆட்களை மாடுகளாகப் பிடிப்பார். பிள்ளைகளை மாடுகளாக வும், தன்னை மாட்டுக்காரனாகவும் பாவனை செய்து ஆடும் இவ் வாட்டம் நாடகத் தன்மை வாய்ந்ததாகும்.

(இ) அனுமார் ஆட்டம்

அனுமார் தெய்வம் வந்து முற்படும் ஒருவர் தம்மை அனுமார் மாதிரி மாற்றிக் கொள்வார். கைகளை குராண்டிக் கொண்டு முகத்தை அனுமார் மாதிரிக் கோணியும் வைத்துக் கொள்வார். அனுமார் போல அங்குமிங்கும் பாய்ந்து பாய்ந்து ஆடியபடி பெரிய கோயிலுக்குள் இருந்து அனுமார் பந்தலுக்கு வருவார். பந்தலின் மீது ஏறி இருந்தும் சில வேளைகளில் பந்தலின் பின்னாலுள்ள மரத்தின் மீது விறுவிறு என்று ஏறி இறங்கியும் விளையாடுவார். கழுத்தில் வடைமாலை போட்டிருப்பார். தானும் அதைக் கடித்துச் சாப்பிட்டு பிள்ளைகளுக்கும் எறிவார். அனுமார் தெய்வத்தை சூழ இருந்து பார்த்து மக்கள் வணங்குவர். சிறு பிள்ளைகள் மகிழ்வர். அனுமார் போல அபிநயித்தல் இங்கு முக்கியமானதாகும். அனுமார் தெய்வமும், வதனமார் தெய்வமும் பெரும்பாலும் சிறுபிள்ளைகளைக் கவரும் தெய்வங்களாகும்.

(ஈ) காத்தவராயன் ஆட்டம்

காத்தவராயன் தெய்வம் வந்து ஒருவருக்கு முற்பட்டதும் அவர் ஆடி அருகிலிருப்பவரிடம் தனக்கு காத்தவராயன் வந்து முற்பட்டுவிட்டது என்பார். உடன் காத்தவராயன் பாடல்களைப் பூசாரியார் பாடுவார். அப் பாடல்கள் ஒருவித இசையழகு உடையன. காத்தவராயன் இளம் பெண்களைக் கவரும் தெய்வமாகும். காத்தவராயர் பற்றிய கிராமியக் கற்பனை அதுவே. வண்ணார நெல்லியைக் கண்டு மாமி என்று உறவு கொண்டாடி அவள் மகள் காத்தழகிமுத்தின் மோதிரத்தை எடுத்தவன் காத்தான். சாராய பூதியை கண்டு உறவாடிச் சாராயம் உண்டவன் காத்தான். ஆரியமாலை என்ற அரசகுமாரியை மணக்க வளையல் செட்டியாகவும், கிளியாகவும், பஞ்சுச் செட்டியாகவும் உருமாறி விளையாடியவன் காத்தான். இவ்வண்ணம் கண்ணனைப் போல பெண்களுடன் மிக நெருக்கமான கிராமியத் தெய்வமே காத்தான்.

நந்தவனந்தனைக் காத்தவண்டி – அவன்
நான்கு பெண்களைப் பார்த்தவண்டி
அந்தமுடன் சிவபுத்திரன் காத்தானை
ஆசித்து நேசித்தடியுங்கடி
பூசித்து வாசித்தடியுங்கடி.
வண்ணார நெல்லியை கண்டவுடன்
மாமியார் என்று உறவு கொண்டு
வண்ணாரப் பெண்ணான காத்தழகிமுத்து
மோதிரத்தை கொள்ளை கொண்டாண்டி.
சாராய பூதியகம் நாடி – அங்கே
பூராயம் பேசி யுற வாடி
சாராயப் பீப்பா முழுதுமுண்டு – இங்கே

ஊரைத் தாண்டிக் காத்தான் வாறாண்டி.
உருண்ட கட்டிலின் மேலிருந்தே
உல்லாச நித்திரை போறாராம்
அரண்டு நித்திரை போகாமல் அவர்
எழும்பக் கும்மியடியுங்கடி.

என்று பூசாரி பாடும் பாடல், காத்தவராயன் சுவாமி பற்றி மக்கள் கற்பனைக்கு நல்ல உதாரணமாகும். காத்தவராயனுக்கு ஆடுபவரும் கும்மிப் பாடலுக்கு ஏற்ப ஆடித் தனக்குரிய பந்தலுக்கு வந்து பார்வையாளரை அழைத்து, சிறப்பாக இளம் பெண்களை அழைத்துக் கட்டுச் சொல்லுவார். அவர்கள் பிரச்சினைகள், நோய் இவைகளைக் கூறுவார். இளம் பெண்களைப் பார்த்துச் சிரிப்பார்: கண் சிமிட்டுவார்; தலையை அசைப்பார். சில வேளைகளில் இளம் பெண்கள் அணிந்துள்ள அழகான சேலைகளை அடுத்த ஆண்டுக்கு காத்தவராயனுக்கு கொடுக்கும்படி கேட்பார். நாடகத்தில் சில பாத்திரங்கள் சில குறிப்பிட்ட வயதினருக்குப் பிடிப்பதுபோல சில கோயில்களில் காத்தவராய சுவாமி வரவு இளம் பெண்களுக்கு மகிழ்ச்சி தரும் வரவாகும்.

(உ) ஏனைய சிறு தெய்வங்களின் ஆட்டங்கள்

இவர்களைப் போலவே மாரி அம்மன், காளி அம்மன், கங்கா தேவி, வைரவர், நீலாசோதயன், பிறத்தி சங்கிலிக் காளி, முத்துக்கிழவி ஆகிய தெய்வங்களும் குறிப்பிட்ட சிலரில் வெளிப்படும். அத்தெய்வங்களுக்குரிய பாடல்களைப் பாட அவைகளும் ஆட்டமிடும். ஆடுபவர்கள் தமது பாவனைகளினால் அத்தெய்வங்கள் போல அபிநமிப்பர். உதாரணமாக மாரி அம்மனுக்கு ஆடுபவர் சில நேரங்களில் சேலை அணிந்து முக்காடிட்டுக் கொண்டே பெண் போல அபிநயித்து சிலம் பணிந்து வேப்பம் பத்திரத்துடன் பிரம்பும் பிடித்தாடுவார். (வேப்பம் பத்திரமும். பிரம்பும் மாரியம்மனுக்கு மாத்திரமே உரியது என்பது இங்கு ஐதீகம்) கரளிக்கு ஆடுபவர் கைகளை அகல விரித்து கண்களை உருட்டி விழித்து நாக்கை வெளியே தொங்கவிட்டு (சிலவேளைகளில் நாக்கைச் சிவப்பாகக் காட்ட அதிற் குங்குமம் பூசி) ஆடுவார். வைரவருக்கு ஆடுபவர் கையில் அலங்காரமான பொல் ஒன்றை வைத்திருப்பார். (காவலுக்கு அது அடையாளம்.)

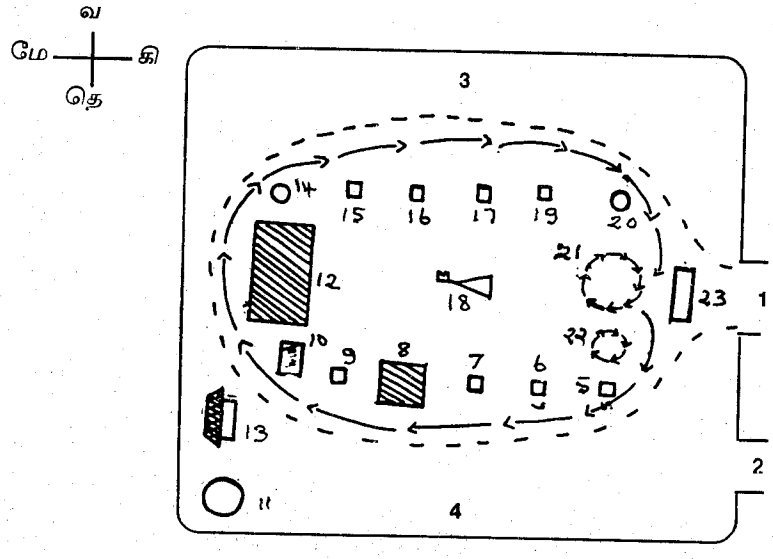
இவ்வண்ணம் தெய்வங்களைப் போலச் செய்யும் ஒரு பண்பினை இச்சிறு தெய்வ வழிபாட்டிற் காண்கிறோம். தெய்வம் ஆடுபவர்கள் முன்பு நடந்ததைப் போல அல்லது தாம் அறிந்த தெய்வங்களைப் போல ஆடுவதற்கென்று உடுப்பணிந்து பார்வையாளர்களிலிருந்து வேறாகிச் செய்ய, அவர்களை ஆட்டுவிக்கும் அண்ணாவிமாராக பூசகர்கள் செயற்படுகிறார்கள். ஆட்டமுறையிலும், அபிநய முறையிலும் நடைபெறும்

இக்காட்சியை தவில், உடுக்கு, சலங்கை, சிலம்பு, அம்மனைக்காய் ஆகிய வாத்தியங்களும், மந்திரம் போன்ற உச்சாடனங்களும், காவியம், தாலாட்டு, கும்மி, அகவல் இசைகளிலமைந்த பாடல்களும் அழகு படுத்துகின்றன. மக்களே இக்காட்சியின் பார்வையாளர்களாவர். கோயில் வெளி என்ற மேடையைச் சூழ அமர்ந்து இக்காட்சியினைக் காணும் பார்வையாளர்களிற் சிலர் தாம் ஒரு நாடகத்தை காண்கிறோம் என்ற நினைவிலன்றி தாம் வாழ்வோடு இயைந்த ஒரு சடங்கில் பங்கு கொள்கிறோம் என்ற நினைவில் பங்கு கொள்வோராகவும் இடை யிடையே மாறுகின்றனர். நரசிங்கம் ஆடுகையில் பார்வையாளராயும், வதனமார் ஆடுகையில் மாடுகளாயும், காத்தவராயனின் கட்டுக் கேட்கும் பெண்களாயும் பங்குகொள்வோராக மக்களிற் பலர் மாறி விடுகிறார்கள். அருகிலுள்ள படம் ஒரு கோயில் எவ்வாறு மேடையாகப் பயன்படுகிறது என்பதையும் மக்கள் எவ்வாறு பார்வையாளராக எங்கிருந்து பார்க்கிறார்கள் என்பதையும் காண்பிக்கிறது.

பிற்காலத்து நாடக மேடையினதும். பார்வையாளர்களினதும், இருக்கையினதும் மூல அம்சங்களை இக்கோயில் அமைப்பிற் காணக் கூடியதாய் உள்ளது.

வரைபடம் - 2

நரசிங்க வைரவர் கோயில் ஒன்றன் அமைப்பும், அதிற் காணப்படும் நாடக அரங்கு அமிசங்களும்[80]



இலக்க விளக்கங்கள்

1. பொதுமக்கள் கோயிலுக்கு வரும் வழி - பிரதானவாசல்
2. பெண்கள் வரும் வாசல்.
3. ஆண்கள் அமர்ந்து சடங்கு பார்க்கும் பகுதி.
4. பெண்கள் அமர்ந்து சடங்கு பார்க்கும் பகுதி.
5. வதனமார் பந்தல்.
6. ஐயனார் பந்தல்
7. காத்தவராயன் பந்தல்.
8. அம்மன் கோயில் (சிறிய கோயில்).
9. காளிதேவி பந்தல்.
10. மடப்பள்ளி.
11. பெண்கள் பாவிக்கும் கிணறு.
12. நரசிங்க வைரவர் கோயில் (பெரிய கோயில்)
13. தெய்வம் ஏறி ஆடுவோரும், பூசாரியாரும் தங்கும் குடிசை.
14. கோயிற் கிணறு. (தெய்வம் ஏறி ஆடுவோரும், பூசாரியாரும் மாத்திரம் குளிக்கும் கிணறு)
15. மாறா தெய்வப் பந்தல்.
16. திரி சூல வைரவர் பந்தல்.
17. மடப்பள்ளி வைரவர்.
18. கொடிமரம் (சிங்கநாத வைரவருக்குரியது).
19. கங்காதேவி பந்தல்.
20. ஆண்கள் உபயோகிக்கும் கிணறு.
21. நரசிங்கம் பலி கொள்ளும் இடம் (ஆடும் இடம்).
22. வதனமார் மாடு கட்டுமிடம்.
23. கிரகசாந்தி பந்தல்.

மேற்காட்டிய படம் ஒரு கோயிலின் அமைப்பையும் அங்கு நடை பெறும் நிகழ்ச்சிகளின் இயக்கப் போக்கையும் காட்டுகின்றது. அம்புக் குறிகள் பலி எடுக்கும் போதும், மாடு கட்டி ஓடும் பொழுதும் வினாசகப்பானை சுற்றும் போதும் ஆலத்திக் கன்னிமாரை கோயில் வலமாகக் கொண்டுவரும் போதும் தெய்வக்காரர் வரும் வழியைக் காட்டுகின்றன. விநாயகப் பானை கொண்டு வரும் போதும் ஆரத்தி எடுக்கும் கன்னிமாரை கோயில் வலமாகக் கொண்டு வரும்போதும் ஆடிவரும் தெய்வங்களுடனும், கூடவரும் பூசாரிமாருடனும் சேர்ந்து குரவையிட்டு, கற்பூரச் சட்டி தாங்கி இக்காட்சியில் பங்காளராக இருக்கும் பொது மக்கள் கோழிப்பலி எடுத்து நரசிங்க வைரவர் கோயிலைச் சுற்றி தாளத்திற்கேற்ப ஆடிவரும்போதும், வதனமார் மாடு கட்டி ஓடிவரும்போதும் அமைதியாக இருந்து அக்கர்ட்சியைக் காணும் பார்வையாளராக இருப்பர்.

இன்னும் பந்தலுக்குப் பந்தல் ஒவ்வோர் தெய்வமும் ஆடுகையிலும் கொடிமரத்தடியில் (இல.18) நின்று இறுதி நாளன்று தெய்வங்கள் ஊஞ்சலாடுகையிலும் சாட்டை அடி வாங்குகையிலும், எல்லாரும் சுற்றியிருந்து அக்காட்சியைப் பார்த்து இரசிக்கும் பார்வையாளராய் இருப்பர். ஆண்கள் வேறு பெண்கள் வேறாயிருந்து பார்க்கும் வழக்கம் இன்று தீவிரமாகக் கடைப்பிடிக்கப்படாவிடினும் மிகச் சமீப காலம் வரை அவ்வழக்கம் இருந்து வந்திருக்கிறது. அம்மன் கோயிலிலும், பெரிய கோயிலிலும் சடங்கு நடைபெறுகையில் அதற்குள் நின்று தீப ஆராதனை கண்டு அம்மனையும், நரசிங்கரையும் வணங்கும் பொது மக்கள் (அங்கும் ஆண் பெண் வெவ்வெறாக நின்று வணங்கும் வழக் கம்.) தீபாராதனை முடிந்து பந்தலுக்குப் பந்தல் தெய்வங்கள் பூசகரின் பாடலுக்கு ஏற்ப ஆடுகையில் (இதனை தெய்வம் விளையாடல் என இங்கு அழைப்பர்) படத்தில் காட்டியபடி இரு மருங்கிலும் நின்று பார்வையிடுவார்கள்.

இக்கோயில் அமைப்பிலே பிற்கால நாடக அரங்கிற்குரிய தன்மை கள் சிலவற்றையும், அங்கு நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளில் நாடக அமி சங்கள் சிலவற்றையும் நாம் காணமுடிகிறது. மேற்காட்டிய கோயில் அமைப்பினை உற்று நோக்குவோம். கோயில் நிகழ்ச்சிகள் நடை பெறும் இடமே அரங்கமாகும். இவ்வரங்கு பெரிய கோயில் (இல.12) சிறிய கோயில் (இல.8) என இரண்டு பிரதான பிரிவாகவும், பிரிபட் டுள்ளது. அரங்கின் ஆங்காங்கே சிறு உப அரங்குகளாக பந்தல்கள் உள்ளன. இவைதான் நாடகம் நிகழும் இடம். மக்கள் சுற்றவர இருந்து பார்க்கும் முறையில் மக்கள் இருக்கும் இடம் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. (இல.3, 4). கோயிலைச் சுற்றி தெய்வக்காரர் ஆடுகையில் ஒரு வட்டக் களரிக்குரிய அமிசமே தென்படுகிறது. ஆண்களுக்கு வேறு வாசலும் (இல.1), பெண்களுக்கு வேறு வாசலும் (இல.2) ஒதுக்கப் பட்டுள்ளன. நாடகத்தில் நடிக்கும் நடிகர்கள் தங்கி தம்மை நாடகத் திற்குத் தயார்படுத்திக் கொள்வதைப் போல (இல.13) இத் தெய்வத் திற்கு ஆட இருப்பவர்களும், பூசாரிமாரும் தங்கியிருந்து உரிய நேரம் வந்ததும் தெய்வம் ஆடுவதற்குரிய உடுப்புகள் அணிந்து குறிப்பிட்ட தீர்த்தக் கிணற்றில் முழுகிய பின்னர் (இல.14) குறிப்பிட்ட அரங்கின் ஒரு பிரிவான அம்மன் கோயிலுக்குள் வருவர். (இல.8) அம்மன் கோயிலினுள் நீளமாக வெள்ளை நிறமான சேலை வண்ணானால் விரிபட்டு அதற்குமேல் ஒவ்வோர் தெய்வக்காரருக்குமுரிய வேப்பம் கொத்தும், சிலம்பு ஒரு சோடியும் வைத்திருப்பர். ஒவ்வொரு வேப்பம் கொத்துக்கும் முன்னால் ஒவ்வொரு ஆட்டக்காரர் வந்து வரிசையாக நின்றதன் பின்னர் அவர்கள் மீது மஞ்சள் பூசுவர். பூசகர் அவர்களின்

காதில் மந்திரம் ஓதி அவர்கட்குச் சன்னதம் உண்டாக்கி மந்திர வலி மையை வேப்பிலைக்கும், கமுகம் பூவுக்கும் கொடுத்து அவற்றை அவர்கள் இடுப்பில் அணிவிப்பார். கீழேயிருக்கும் வேப்பிலைக் கொத்தை அவர்கள் கையில் கொடுப்பார். சிலம்புகளை அணிவித்து விடுவார். இச்சடங்குகள் முடிந்ததும் எதிர் வரிசையில் உடுக்குடனும், சிலம்புடனும், அம்மனைக் காயுடனும், நிற்போர் அவ்வாத்தியங்களை இசைக்கத் தொடங்குவார். தவில் சப்தம் இதற்காக மெல்ல மெல்ல அதிரத் தொடங்கும்.

தனதனன தனதனன தனதனன தானா
தந்தனன தனதனன தானதன தானா

என்ற இசைக்கேற்ப அனைத்து இசைக் கருவிகள் ஒரே சுதியில் மெல்ல மெல்ல இசைக்க ஆரம்பிக்க 'அன்ன பரிபூரணி சொன்ன அருள் பாலினி' எனத் தொடங்கும் காவியத்தை இசை ஒலிக்கு ஏற்ப சிலர் பாடுவர். காவிய இசை பாடுவோரின் கண்டத்திலிருந்து எழ, உடுக்கு அதற்கு ஏற்ப கும், கும் என உறுமி ஓசை எழுப்ப, தவில் திம் திம் என ஓசை எழுப்ப தெய்வக்காரர் மெல்ல மெல்ல உருப்பெறுவர். நின்ற இடத்திலேயே வேப்பிலைக் கொத்தால் முகத்தை மறைத்து இடுப்பை வளைத்து அசையத் தொடங்குவர். இசை ஒலிகள் மெல்ல மெல்ல வேகநிலைக்குச் செல்ல அவர்களின் அசைவும் மெல்ல மெல்ல கூடும். ஆடல் மெல்ல மெல்ல உக்கிரமாகி கால்கள் நின்ற இடத்தில் அசை யாது நிற்க, கண்கள் சொருகிய நிலையில் இடுப்புக்கு மேல் உள்ள பாகம் முழுவதையும் முழு வட்டமாகச் சுழற்றிச் சுழற்றி தாளத்திற்கு இசைய ஆடுவார்கள். நேரம் செல்லச் செல்ல ஆட்டம் உச்ச நிலைக்குச் செல்லும்.

அவ்வமயம் திரை திறக்கப்படும். உச்சநிலையை நிதானப் படுத்து வது திரை திறப்பாகும். அச்சமயம் தெய்வம் ஏறியோர் வேப்பிலையை முகத்தினின்றும் எடுத்து, மூலஸ்தானத்திலுள்ள அம்மனின் முகக் களையை உற்று வெறித்துப் பார்த்து ஹா ஹா ஹுஃய் என ஒலி எழுப்பியபடி ஆடுவார்கள். அவர்களின் அத்துரித கதி ஆட்டத்திற் கேற்ப உடுக்கும், தவிலும் ஒலிக்கும். தலைமைத் தெய்வம் மனித நிலைக்கு இறங்கி அம்மனுக்குப் பூசாரியின் உதவியுடன் பூசை செய்யும். இங்கே தெய்வக்காரர் ஒரே நேரத்தில் தெய்வமாகவும், மனிதனாகவும் இருக்கும் நிலையினைக் காண்கிறோம்.[31]

அம்மன் கோயிலில் கிரியைகள் முடிந்தவுடன் இல. 12ல் குறிப் பிடப்பட்ட பெரிய கோயிலுக்குட் பூசாரியாரும், வாத்தியம் இசைப் போரும், பாடுவோரும், உதவியாளர்களும், தெய்வக்காரரும், மக்களும்

வருவர். மக்கள் வெளிமண்டபத்தினுள் நிற்க ஏனையோர் உள் மண்டபத் திற்குள் செல்வர். உள் மண்டபத்துள் தெய்வக்காரர் முன்போல வரிசை யாக நிற்க அதே தாளத்திற்கு நரசிங்ககாவியம் பாடப்படும். முன் போலவே ஓர் இசை அமைதியும் தாள லயமும் கலந்த சூழல் உரு வாகும். நின்ற இடத்திலேயே தெய்வக்காரர் தலை சுழற்றி ஆடுவர். ஆட்ட உச்சத்தில் இக்கோயில் திரை திறக்கப்படும். இக்கோயிலுள் இச்சமயம் நரசிங்கம், சிங்கனாதம் போன்ற உக்கிர தெய்வங்கள் எல்லாத் தெய்வக்காரர்களிலும் முற்படுவதால் இந்த ஆட்டம் முந்திய ஆட்டத்தை விட வித்தியாசமான ஓர் ஆட்டமாக இருக்கும். ஆரம்பத்தில் தேகிடு, தேகிடு, தேகிடு, தேகிடு, தேகிடு, தேகிடு என்ற சொற்கட்டை தவிலில் ஒருவர் துரிதகதியில் வாசிக்க, அதற்கேற்ப சிறிய அடிகளை வைத்து துரித கதியில் ஆடும் தெய்வக்காரர் சிறிது நேரத்தால் தேகிடு, திந்தத், தேகிடு திந்தத், தேகிடு திந்தத், தேகிடு திந்தத் எனத் தாளக் கட்டு மாற்றப்பட்டு அத்தாளக்கட்டு மெல்ல மெல்ல இடையிட்டு தவிலில் அழுத்தி அடிபட ஆரம்பித்ததும் அதற்குத் தக காலை மாறி மாறி வைத்து ஆடுவர். இவ்வாட்டம் முடிய பூசாரியார் தலைமையில் தெய்வக்காரர் ஒழுங்காகப் பந்தலுக்குப் பந்தல் செல்வர். முதலில் இல.18 லுள்ள கொடி மரத்தடி செல்வர். அங்கு பூசாரியார் அப்பந்தல் மடையிலுள்ள தேங்காயை உடைத்து தெய்வக்காரர். தலையில் இளநீரை வார்த்துப் பூசை முடிப்பார். பினனர் செதயவக்காரர் பூசாரியார் தலைமையில் இல. 9,15,16,17,19,·28, 5, 6, 7 ஆகிய பந்தல் களுக்கு ஆடிச் செல்வர். கொடி மரத்தடிப் பந்தலில் நடந்த அதே கிரியை எல்லாப் பந்தல்களிலும் நடைபெறும். பெரிய கோயிலை விட்டுத் தெய்வமாடுவோர் வெளிக்கிட்டுக் கொடிமரத்தடிப் பந்தலில் பூசை முடிந்ததும் பெரிய கோயிலுக்குள் நின்று வழிபட்ட பெண்களும், ஆண்களும் தத்தமக்குரிய படத்திற் குறிப்பிட்ட இல. 3, இல.4 ஆகிய இடங்களிற் சென்று நின்று கொண்டு நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளைப் பார்க்க ஆரம்பிப்பர்.

எல்லாப் பந்தல்களிற்கும் தெய்வங்கள் பூசாரியாருடன் சென்று பெரிய கோயிலுக்குள் திரும்பிய பின்னர் ஒவ்வொருவருக்கும் புதிய புதிய தெய்வங்கள் வந்து முற்படும். எடுத்துக்காட்டாக குறிப்பிட்ட ஒருவர் ஆடி 'மகனே' காளி வந்து முற்படப் போகிறதடா' என்று பூசாரி யிடம் கூறப் பூசாரியார் காளிக்குரிய மந்திரத்தை உச்சரித்து அத் தெய்வத்திற்குரிய பாடலைப்பாட காளி தெய்வம் முற்பட்டு வெளியே யுள்ள காளி பந்தலுக்கு (இல.9) சென்று ஆடத் தொடங்கும். இதே போல ஒவ்வொரு தெய்வங்களும் முற்பட்டுத் தத்தமக்குரிய பந்தலுக் குச் சென்று ஆடும். குறிப்பிட்ட பந்தல்களுக்கருகில் வந்து சூழ்ந்து

நின்று அத்தெய்வ ஆட்டத்தைப் பார்ப்பினும், வதனமார், மாறா ஆட்டம், நரசிங்க பலி ஆட்டம் போன்ற பெரும் காட்சிகளை மக்கள் கோயிலை வளைத்திருந்தே பார்வை இடுவர்.

பங்கு கொள்வோர், பார்வையாளர் என்ற பிரிவு ஏற்படுவதனையும், பங்குகொள்வோர் சில கடமைகளை முன்பு செய்தது போலச் செய்வதை யும், அதற்குத் தக வேடமணிந்து இருப்பதனையும், நரசிங்கம் போல வும், காத்தான் போலவும், வதனமார் போலவும் அபிநயிப்பதனையும் காண்கிறோம்.

அதற்குத்தக ஒரு ஆட்டமுறை பாவிக்கப்படுகிறது. ஆட்ட முறைக்கு தக உடுக்கு, சிலம்பு, தவில் ஆகிய வாத்தியங்களும் வாசிக்கப்பட்டு காவியம், சிந்து, தோத்திரம் போன்ற இசைப்பாடல்கள் இசைக்கவும் படுகின்றன.

கோயிலின் நடுவெளி மேடையாகவும் அதிலுள்ள பந்தல்களில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகள் நாடகமாகவும் அமைய மக்கள் பார்வை யாளராயும் இடையிடையே பங்காளராயும் அமைந்துள்ள இப்பெரு விழா எமக்கு ஒரு புராதன நாடகத்தை காணும் மன உணர்வையே தருகிறது.

IV. துட்டப் பிசாசுகளை நல்ல தெய்வங்கள் கலைக்கின்ற நாடகத் தன்மை வாய்ந்த சமயச் சடங்குகள் [82]

ஒருவருக்கு ஏதேனும் நோய் வந்திருப்பின் அந்த நோய்க்கான காரணம் காற்றணைவு, துட்டப்பிசாசுகளின் சேர்க்கை, பேய்ப்பார்வை என எண்ணி ஆண்டுப் பூசை நடக்கும் கோயில்களுக்கு அவரை உறவினர் கொண்டு வைத்திருப்பர். அத்தகையவருக்குப் பிடித் துள்ள துட்டப்பிசாசினை அக்கோயிலுக்குரிய பெரும் கிராமியத் தெய்வம் ஓட்டுவிக்கும். இது சுவையான நாடக அமிசம் பொருந்திய ஓர் சடங்காகும்.

துட்டப்பிசாசு பிடித்தவர் கோயிலில் காளி பந்தலுக்கு அழைத்து வரப்படுவார். பூசாரிமார் சூழ பெரும் கிராமியத் தெய்வமான காளிக்கு ஆடுபவர் அவ்விடம் வந்து நின்று காளிக்கு உருவேறி ஆடி,பேய் பிடித்து இருப்பவரையும் ஆடவைப்பார். ஆடிக்கொண்டிருக் கையில் பூசாரியார் பேய் பிடித்து ஆடுபவரிடம் "நீ உச்சமான ஆட்ட நேரத்தில் பூசாரியார் பேய் பிடித்து ஆடுபவரிடம் "நீ என்ன தெய்வம்?" என்று விசாரிப்பார். துட்டப் பிசாசுக்கு ஆடுபவர் சிரித்தபடியே தான் மாரியம்மன் என்றோ, காளி என்றோ, கங்காதேவி என்றோ நல்லதெய்வம் ஒன்றின் பெயரைக் கூறுவார். அதன் உண்மை,

பொய் அறிவதற்காக காளிக்கு ஆடுபவரும், பூசாரியும் கலந்து பேசி பேய்க்கு ஆடுபவருக்குத் தெரியாத வகையில் மூன்று பூக்களை மடையில் வைப்பர். அந்த மூன்று பூக்களில் ஒன்று காளிக்குரியது. அது பூசாரிக்கும், காளிக்கு ஆடுபவருக்கும் மட்டுமே தெரியும். பூக்களை வைத்தபின்னர் பூசாரியாரும், தெய்வம் ஆடுபவரும் பேய் பிடித்தவரை பாரத்து "நீ காளியாயின் காளிக்குரிய பூவை எடு" என்று கூறுவார். துட்டப் பிசாசுக்கு அப்பூ தெரியாதாகையால் அது பிழையான பூவையே எடுக்கும். உடனே காளிக்கு ஆடுபவர் தன் கையில் வைத்திருக்கும் சாட்டைக் கயிற்றினால் பேய் பிடித்தவருக்கு அடிப்பார். அடிநோ தாங்க முடியாமல் அவர் துடித்தாலும் மீண்டும் ஒரு நல்ல தெய்வத்தின் பெயரைக் கூறுவார். மீண்டும் அடையாளம் வைக்கப்பட்டு அதனை எடுக்கும்படி அவர் வேண்டப்படுவார். மீண்டும் பிழையாக எடுத்து அடிபடுவார். இவ்வண்ணம் பல தடவைகள் மீண்டும் மீண்டும் எடுத்து தான் உண்மையாக நல்ல தெய்வம் அல்ல என்பதை அவர் ஒத்துக் கொண்டு இன்ன பிசாசு என்று பெயரையும் குறிப்பிடுவார்.

உடனே பூசாரி அவரிடம் நீ இவரைவிட்டுப் போக வேண்டுமானால் என்ன தரவேண்டும் என்று கேட்பார். அதற்கு அவர் இன்ன இன்ன என்று அதிகமான பொருட்களைக் கூறுவார். ஆட்டுப் பலி, கோழிப்பலி, பலகாரம், சாராயம் என்பன இவற்றுள் அடங்கும். பூசாரியார் அத் தெய்வத்துடன் பேரம் பேசி பேய் பிடித்தோரின் குடும்ப நிலையையும் விளக்கி பொருட்களின் தொகையைக் குறைக்கும்படி வேண்டுவார். துஷ்டப்பிசாசு ஒருபடியாக ஒத்துக்கொண்டு குறிப்பிட்ட பொருட்கள் கொடுக்கும் வரை கட்டுப்பட்டு நிற்பேன் என்று சத்தியம் பண்ணும். தண்ணீர் வார்த்துச் சத்தியம் செய்ததும், "நீ எங்கே நிற்கிறாய்?" என்று பூசாரியார் கேட்க அப்பேய் பிடித்து ஆடுபவர் தன் தலையைக் கையாற் கோதி ஒரு கற்றை மயிரைப் பிடித்துக் கொடுப்பார். அதனைப் பிடித்துக் காளிக்கு ஆடுபவர் ஒரு சீலைத் துண்டினாற் கட்டுவார். துட்டப் பிசாசு கட்டுப்பட்டுவிட்டது என்பது இதற்கு அர்த்தம்.

பின்னர் கோயிற்சடங்கு முடிய, சவக்காலைக்கு அவரை அழைத்துச் சென்று துட்டப்பிசாசு கேட்டவற்றைப் பூசாரியாரும் காளிக்கு ஆடியவரும் கொடுத்து தலையிற் கட்டிய தலைமயிரை நறுக்கி எறிவர். துட்டப்பசாசு பிடித்தவர் உடனே "ஹோ" என்று அலறி வீழ்வார். அத்துடன் அவரைப் பிடித்திருந்த பிசாசு சென்றதாகக் கொள்ளப்படும்.

இதிலும் தெய்வமும், பூசாரியும் உரையாடுவதும், நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளும் நாடகத் தன்மை வாய்ந்தன. மக்கள் இங்கு பார்வையாளராகவும், பங்கு கொள்வோராயும் உள்ளனர்.

மேலே குறிப்பிட்ட நாடகத் தன்மை பொருந்திய சடங்குகள் யாவும் கோயில்களில் நடைபெறும் சடங்குகளாகும். நரசிங்க வைரவர் கோயில் அமைப்பை ஒட்டியே பெரும்பாலான சிறு தெய்வ வணக்கக் கோயில்கள் அமைந்துள்ளன. ஆண்டுப் பூசை தொடங்கி முடியுமட்டும் தெய்வம் ஆடுபவர்கள் கோயில்களின் பின்னால் இடம் அமைத்து தங்கியிருப்பதும், குளித்து கொடுக்கணிந்து தெய்வம் ஆடச் செல்வதும், சிலம்பணிந்து. வேப்பிலை ஏந்தி, உடுக்கு, சிலம்பு, தவில் ஒலிக்கேற்ப காவியம், சிந்து இசைக்குத் தக ஆடுவதும், பெரிய கோயிலுள் ஆடி முடிந்ததும், அவ்வக் கோயில்களில் உள்ள சிறு தெய்வங்கள் வந்து முற்படுவதும் இங்குள்ள பொது வழக்கமாகும். இவ்வண்ணம் பந்தலுக்குப் பந்தல் ஆடுகையிலும், பெரும் காட்சிகள் நடைபெறுகையிலும் மக்கள் சூழ இருந்து அக்காட்சிகளைப் பார்வையிடுவதும் எல்லாக் கோயில்களிலுமுள்ள வழக்கமாகும்.காளி கோயில்களிலே தீப்பாய்தல் பெரும் காட்சியாக நடைபெறும். கண்ணகை அம்மன் கோயிலிலே கலியாணக் கால் நாட்டி கண்ணகி கோவலன் திருமணம் செய்வதும், குளுத்தி பாடுவதும், பெரும் காட்சியாக இருக்கும். மாரி அம்மன், கடனாச்சி அம்மன் கோயில்களில் குளுத்தியுடன் பள்ளயம் செய்தல், பெரும் காட்சியாக இருக்கும். இத்தகைய பெரும் காட்சிகள் ஒவ்வொரு கோயிலுக்கும் உரிய சிறப்பம்சமாகும். குறிப்பிட்ட சாதியினரின் பாரம்பரியம், அவர்களின் தொழில், அவர்கள் வாழும் சூழல் இவற்றிற்கு ஏற்ப அக்காட்சிகள் உருவாவதுடன் அவற்றின் அமைப்பினையும் இவை பாதித்திருக்கும். உதாரணமாக எறாவூரில் இருக்கும் காளிகோயிலில் தீப்பாய்தலுக்கு முன் வெறுமனே கிணற்றில் நீராடிவிட்டு வந்து தீப்பாய்வர். ஆனால் கடற்கரை ஓரமான புன்னைச் சோலையில் இருக்கும் காளி கோயிலில் கடலிற் குளித்து தெய்வக்காரர் அங்கிருந்து வந்தே தீப்பாய்வர். இங்கு இயற்கை சூழல், காட்சியின் அமைப்பினை மாற்றுவதை காணலாம்.

மேலே குறிப்பிட்ட கோயிலிற் பெரும் காட்சிகள் செய்யப்படும் முறை நாடகத் தன்மையுடையவாகும். பங்குகொள்வோர் வேறு, பார்வையாளர் வேறு என்று சில நிலைகளிலும், பங்கு கொள்வோரும் பார்வையாளரும் இணைந்து சில நிலைகளிலும் இக்காட்சிகள் நிகழ்த்தப்படும்.

V. வீடுகளில் நடைபெறும் நாடகத்தன்மை பொருந்திய சில சடங்குகள் [83]

காளி, மாரி, பேய்ச்சி, வைரவர் ஆகிய சிறு தெய்வங்கள் வீடுகளிலே வைத்து வணங்கும் தெய்வங்களாகும். இவற்றைக் குல

தெய்வங்கள் எனவும், கும்ப தேவதைகள் எனவும் அழைப்பர். இவற்றுள் முக்கியமான தெய்வம் மாரி அம்மனேயாகும். வீட்டிலே ஒருவருக்கு தீராத நோய் ஏற்பட்டால் அல்லது அவ்வீட்டைக் கவலை பிடித்து உலுப்புமேயானால் மாரியம்மனுக்கு மடை வைத்து மாரி அம்மன் வந்து கோயிலில் ஆண்டுக்கொருமுறை ஆடும் ஒருவரை பிடித்துப் பூசாரியார் உதவியுடன் மாரி அம்மனை அவரில் வரவழைத்து அவர் மூலமாகத் தமது கஷ்டங்களுக்குரிய காரணங்களைக் கேட்டு நிவர்த்தியையும் கேட்பர். மிக நாடகத் தன்மை பொருந்திய அச்சடங்கின் சுருக்கத்தைத் தேற்றாத் தீவினைச் சேர்ந்த பூசகரும், வைத்தியரும், மாந்திரிகரு மான நாலாயிரபிள்ளை அகிலேசபிள்ளை கூறியபடி அப்படியே கீழே தந்துள்ளேன்.

"மடையெல்லாம் வைச்சி முடிஞ்ச உடனே மாரி அம்மனுக்கு ஆடுற ஆளுக்குமேல தண்ணி ஊத்தி உருக்கொடுப்பம். அதுக்கு மந்திரம் இது:

ஓம் சக்கர பூஷணி வா வா அம்மே
அருகில் கட்டிய சல்லடமும் பட்டும் பட்டாடையும்
அணிந்து கொங்கை ஸ்தனமும் கொடியிடையுடனும்
ஈரேழு பதினாலு லோகமும் நின்றாடச் செய்தவளே.
அங்கயற் கண்ணம்மை தரிகிடதா தரிகிடதிம்
தொந்தோமென்ன சிவனுக் தெரே நின்று
திருக்கூத்தாடி நின்ற பராசக்தீ.
நான் நினைத்த இடத்தில் வருவேனென்று
அன்று வரம் தந்த பராசக்தி இன்று
வாடி அம்மா வா
சீக்கிரம் வாடி அம்மா
சீக்கிரம் வாடி அம்மா."

இப்படி உருவேற்றினவுடனே தெய்வம் தலை சுற்றி ஆடத் தொடங்கும். கொஞ்ச நேரம் போனதும் பூசாரி கேப்பார்;

பூசாரி : இந்தப் பூமரத்தில் நிண்டு தலை சுத்துகிறது ஆர்?

ஆடுபவர் : நான்தான்டா மாரி அம்மன்.

பூசாரி : அப்படியெண்டர தாயே; உண்ட விளையாட்டைக் காட்டு. (எண்டு கதச்சுப் போட்டு உடுக்கெடுத்து மாரி அம்மன் பாட்டப் பாடுவார்).

பூசாரி : எழும்பன், எழும்பனம்மா அகோரமாரி - தாயே ஏகாந் த மேடை விட்டு அகோரமாரி.

மற்ற பூசாரி : ஓடி வரவேணுமம்மா அகோரமாரி - தாயே ஒரு குறையும் வையாமல் அகோரமாரி.

பூசாரி : தாயே காந்தரியே அகோரமாரி - தாயே சடரச்சரியே வாரும் அம்மா அகோரமாரி.

(இப்படி மாரி அம்மன் பாட்டக் கொஞ்சநேரம் பாட, மாரி அம்மனுக்குரிய முறையில் ஆடுறவர் சந்தோசமாக விளையாடி ஆடுவார். பிறகு அவர் தலை சுத்திக் கேப்பார்).

ஆடுபவர் : மகனே;

பூசாரி : தாயே;

ஆடுபவர் : ஏண்டா என்னக் கூப்பிட்டா?

பூசாரி : முதல்ல உனக்கு வச்ச மடைய எடு.

ஆடுபவர் : (நன்றாக ஆடியபிறகு) இந்தாடா (எடுத்துக் கொடுப்பார்).

(அதற்குரிய மடை எடுத்தாத்தான் அது மாரி எண்டு நாங்க நம்புவம்).

பூசாரி : (பிறகும் கொஞ்ச நேரம் மாரி அம்மன் தாலாட்டுப் பாடின பிறகு), தாயே, இந்த மண்டி மனைகளில இருக்கிற குறைகளைக் கண்டு பிடிச்சு சொல்லு. (மண்டி மனை களில் பேயாயிருக்கும் அல்லது நோயாயிருக்கும் அல்லது குடும்பப் பிரச்சனைகளாயிருக்கும் அல்லது களவு போன தாயிருக்கும் அல்லது மருந்து, வசியம், சூனியம் இவை களாயிருக்கும்). ஆடுற தெய்வம் இதுதான் எண்டு விளக் கும். அது சொல்லுறது சரி எண்டா ஒத்துக் கொள்ளு வாங்க. பிழையெண்டா இல்லை எண்டுவாங்க. அல்லது பேசாம நிற்பாங்க. பேசாம நிண்டா மீண்டும், மீண்டும் ஆடித் தெய்வம் சரியான காரணத்தை சொல்லும் இடை யிலை வீட்டுக்காரர் விடுத்து விடுத்துக் கேட்பார்கள். தெய்வம் யோசிச்சி யோசிச்சி அதற்கான விடைகளைச் சொல்லும். உதாரணமாக சூனியம் அல்லது நோய் எண்டா பூசாரியார் கேட்பார்.

பூசாரி : இது எத்தனை நாளைக்குள்ள தீரும்.

தெய்வம் : இத்தனை நாள் எண்டு சொல்லும்.

பூசாரி : இது ஏன் வந்தது? இது தீர என்ன செய்ய வேணும் தாயே.

தெய்வம் : மகனே (எண்டு கூப்பிட்டு)

(பள்ளயம் கொடுக்க வேணும் எண்டு சொல்லும். அல்லாட்டா ஆடு, கோழி, பலிகொடுக்க வேணும் எண்டு சொல்லும். அல்லாட்டா முந்தி வீட்டில் சடங்கு செய்ததிலை பிழை. நல்லா இன்னொருதரம் செய்ய வேணும் எண்டு சொல்லும். எனவே இது நிவர்த்தி பண்ண நேர்ந்து கட்டச் சொல்லும். பூசாரி வேப்பம் பத்திரம் தண்ணியும் வீட்டுத் தலைவன்ரை கையில கொடுக்க அவர் தான் அப்படியே செய்வதாக ஒத்துக்கொண்டு தெய்வத்துக்குத் தாரை வார்த்துக் கொடுப்பார்.)

இவ்வண்ணம் வீட்டில் சடங்கு நடைபெறுகையில் சொந்தக்காரர், அயலார் யாவரையும் வீட்டுக்காரர் அழைத்திருப்பார். இங்கு பார்வையாளர் மத்தியிலேதான் இச்சடங்கு நடைபெறுகிறது. அத்துடன் நிறைந்த உரையாடல் தன்மையுடையதாக இச்சடங்கு அமைந்திருப்பதையும் அவதானிக்குக.

வளர்ச்சியடைந்த கூத்திலே அண்ணாவியார் பாத்திரத்துடன் உரையாடுவது போல, வடமொழி நாடகங்களில் விதூஷகன் அல்லது சூத்திரதாரன் பாத்திரங்களுடன் உரையாடுவது போல இங்கும் தெய்வம் ஏறிய ஒருவருடன் தெய்வத்துடன் உரையாடுவது போல பூசாரி உரையாடுகிறார். பூசாரி பாத்திரமே வளர்ச்சிப் போக்கில் அண்ணாவியாராக முகிழ்ந்திருக்க வேண்டும் என்பதனை இது சுட்டுகிறது.

மட்டக்களப்பில் இன்று இவ்வண்ணம் நடைபெறும் சிறு தெய்வ வணக்கங்களின் மூலத்தினை நாம் சங்க இலக்கியங்களில் வரும் வெறியாட்டில் காண முடிகிறது. அங்கும் தமிழருடைய வழிபாட்டிலே வெறியாட்டு முதலிய ஆட்டங்கள் முக்கிய இடம்பெற்றன. முருக வழிபாடு கூறும் இடங்களில் இத்தகைய கூத்துக்கள் வர்ணிக்கப்படுகின்றன. இவ்வழிபாடுகளில் பூசாரிகள் இல்லை. இறைவன் தம்மிலே வந்து வெளிப்படுவான் என்ற நம்பிக்கையுடன் கூத்தாடினர்.[84] தலைவிக்கு ஏற்பட்ட நோய் தீர்க்கும் பொருட்டே இவ்வாட்டு நடைபெற்றது.[85]

"வெறியாடும்போது கழற்காயை மெய்யிலணிந்து படிமக் கலத்தைத் தூக்கிக் கொண்டு முருகணங்கின் குறையென வேலன் கூறுவான். கழங்கு பார்த்தல், நெற்குறி பார்த்தல் போன்றது. அது வெறிக்களத்தில் பரப்பிவிட்டுப் பார்க்கும்போது மூன்றும் இரண்டும் ஒன்றும் படுகை. இவ்வாறு படின் முருகணங்கினால் ஆயிற்று எனக் கொள்வர்."[86] வேலன் ஆடும் ஆட்டம் பாம்பின் ஆட்டத்திற்கு ஒப்பிடப்படுகிறது.

சிறிய ஆட்டுக்குட்டியைக் கொன்று அதன் இரத்தத்தில் தினையைப் புரட்டி எடுத்து வேலனுக்குப் படைப்பார்கள்.[87]

மேற்குறிப்பிட்ட அம்சங்கள் பல மட்டக்களப்பிலுள்ள சிறுதெய்வ வணக்க முறைகளுள் உள்ளன. நோய் தீர்ப்பதற்காகவே இங்கு தெய்வம் ஏறி ஆடப்படுகிறது. ஆட்டம் சங்ககால இலக்கியம் கூறுவது போல அழகான ஆட்டமாக அமைகின்றது. அங்கு பாவித்ததைப் போன்று இங்கு பின்னணி வாத்தியங்கள் பாவிக்கப்படுகின்றன. ஆடுவெட்டிப் பலியிடுவது போல இங்கு ஆடும், கோழியும் வெட்டிப்

பலியிடுவது நடைபெறுகிறது. கழங்கு பார்த்தல்போல இங்கு வெற்றிலை எறிந்து நோயின் தன்மை அறியும் முறை ஆடுபவரால் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. ஆனால் சங்க இலக்கியங்களிலே வேலனே பூசாரியாகவும் இருந்தான். இங்கு பூசாரி வேறு, ஆடுபவன் வேறாக இருக்கிறான். இது அதினின்றும் பெற்ற ஒரு வளர்ச்சி எனலாம்.

இத்தகைய ஆட்டம் பொருந்திய வணக்க முறைகளைக் கேரளப் பகுதியிலும் காண முடிகிறது. அங்கு மலையன் எனப்படும் சாதியினரின் முக்கிய தொழிலே மந்திர வித்தைகள் தான் என்பார் தேஸ்டன். அதே கொச்சின் பகுதியில் வாழ்கின்ற வேலன் சாதியினரைக் தேஸ்டன் பேய் ஆட்டக்காரர் எனவும் போலி வைத்தியர் எனவும் கூறுவர்.[88]

மக்களுக்கு வரும் நோய்கட்குக் காரணம் துட்டப்பிசாசுகளின் சேட்டைதான் என்பது இம்மந்திரக் காரர்களின் முடிவு. இவர்களைப் போலவே மட்டக்களப்பில் வதியும் சில மந்திரக்காரர்கள் சில குறிப்பிட்ட சாதியினரைச் சார்ந்தவராயும், நோய் தீர்ப்பவர்களாயும் உள்ளனர்.

இத்தகைய நம்பிக்கைகள் பிராமணரல்லாத சாதியினரிடையே தான் காணப்படுகிறது என்பர் கா. சிவத்தம்பி.[89] மட்டக்களப்பிலும் இத்தகைய நம்பிக்கைகள் பிராமணரல்லாதவரிடம் தான் காணப்படுகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் வேட்டுவவரியுடனும் மட்டக்களப்புச் சடங்கு முறைகள் ஒப்பிடற்குரியவை. வேட்டுவவரியில் அச்சமூகத்தின் பூசாரியாகவுள்ள சாலினி என்பார் கடவுளானவர் நேர்த்திக்கடன் செலுத்தாமை பற்றிக் கோபித்திருப்பதாக மன்றிலே கூறுகிறாள். அதன் பின்னர் குலக்குழுவிலுள்ள பெயர் பெற்ற குடும்பத்தில் உள்ள கன்னிப் பெண்களைத் தெய்வம்போல உடுத்தி அவள் முன்னிலையிற் பலி வழங்கப்படுகிறது. பின்னர் கொற்றவை குமரி கோயிலுக்கு ஊர் வலமாக எடுத்து வரப்படுகிறாள். கொண்டுவந்த பலிகளை பீடத்தில் வைத்து பின்னர் பலவித வாத்தியங்களை ஒலித்து அப்பெண்ணைத் தெய்வமான நிலைக்கு கொண்டுவருகின்றனர். பின்னர் ஆடலும், பாடலும் நடைபெறுகின்றன.[90] இத்தகைய ஆட்டத்தின் இன்றைய எச்சமாக கேரளத்தின் வடக்குப் பகுதியில் நடைபெறும் திரையாட்டத்தைக் குறிப்பிடுவர். கா. சிவத்தம்பி.[91] பகவதிக்கு ஒருவர் அலங்கரிக்கப்பட்டு இச்சடங்கு நடைபெறும்.

இதே முறையில் நடைபெறாவிடினும் மாரி அம்மன், காளி அம்மன், பகவதி அம்மன் ஆகிய பெண் தெய்வங்கள் மனிதரில் உருவாகி ஆடுவதும் அவர்கள் சிற்சில வேளைகளில் பெண்போல உருவம் எடுத்துக் கொள்வதும் அவர்களை மக்கள் 'சாமி' என்று அழைப்பதும்

மட்டக்களப்பு மரபு. காளியோ, மாரியோ பிடித்து ஆடும் ஒருவன் அவர் பெயரைக் கூறாது ஆட்டம் முடியும்வரையும் தெய்வத்தின் பெயரால் அழைப்பது இங்கு கவனித்தற்குரியது. அன்றியும் மட்டக் களப்பு பகுதியில் சமூகத்தில் அவர் எந்தப் பொருளாதாரத் தளத்தி லிருப்பிலும் சடங்கு நாட்களில் மாரி, காளி பிடித்து ஆடுபவனைச் சில நேரங்களில் தெய்வமாகப் பாவித்து வணங்கும் வழக்கமும் காணப் படுகிறது. இவை யாவும் பண்டைய தமிழ் மக்களின் சடங்கு முறை களின் எச்சசொச்சங்கள் இன்றும் மட்டக்களப்பில் நிலவுகின்றன என்பதற்கான ஆதாரங்களாகும்.

(6) மண்டூர்க் கந்தசுவாமி கோயிலில் நடைபெறும் நாடக அமிசம் சார்ந்த சில சடங்குகள் [92]

மண்டூர்க் கந்தசுவாமி கோயில் மட்டக்களப்பிலுள்ள மிகப் பழமை வாய்ந்த கோயில்களுள் ஒன்று. வேடர்களிடம் குமார தெய்வ வணக்கம் இருந்தமை முன்னர் குறிப்பிடப்பட்டது. இவர்களைக் கப்புகனார் என்றழைத்த வழக்கமும் இருந்தது. இம்முறை மண்டூரிலும் காணப் படுகிறது. எனவே ஆரம்பத்தில் இது இங்கு பூர்வீகமாக வாழ்ந்த வேடருடைய கோயிலாகவே இருந்திருக்க வேண்டும். பின்னாளில் இங்கு வந்து குடியேறி ஆதிக்கம் பெற்ற வெள்ளாளர், முக்குவர், சீர்பாதக்காரர் ஆகியோரின் ஆதிக்கத்தின் கீழ் இக்கோயில் சென்று தேசத்துக் கோயிலாக மாறிச் சகலருக்குமுரிய கோயிலாகிவிட்டது. எனினும் இன்றும் அதன் தலைமை அதிகாரம் மேற்குறிப்பிட்ட வெள்ளாளர், முக்குவர், சீர்பாதக்காரரிடமே இருக்கிறது. இங்கு நடை பெறும் வணக்கமுறைகளை அவதானிக்கும் மட்டக்களப்பில் மக்கள் குடி யேறிய வரலாற்றினை அறியமுடியும்.

வாகனத்தின்மீது இறைவனை எழுந்தருளப் பண்ணல், புட்ப விமா னம் அமைத்தல். சப்பரம் கட்டல் ஆகிய பிற்கால நிகழ்வுகள் திரு விழாக்களில் இடம்பெறினும் பழைய வணக்கமுறைகளும் இங்கு காணப்படுகின்றன. இப்பழைய வணக்க முறைகளில் நாடக அமிசங் களைக் காணமுடிகிறது.

I. தாலி கட்டுச் சடங்கு

முருகனுக்கு ஒரு ஆளையம் வள்ளிக்கு ஒரு ஆளையும் வைத்து தாலிகட்டும் சடங்கு ஒன்று இங்கு நடைபெறுகிறது. இத்தாலி கட்டு மட்டக்களப்புத் தமிழ் முறைப்படி நடைபெறுகிறது. சீர்பாதக்காரர் தமிழ் முறைப்படி பலகாரப் பெட்டிகொண்டு வருவார்கள். மாப்பிளை வீட்டுக்காராராக பலகாரப் பெட்டி கொணர்ந்தோர் அபிநயிப்பர்.

வண்ணக்கர் தாலியை எடுத்து பெட்டிக்குள் வைத்தவுடன் வந்தோரும், ஏனையோரும் குரவையிட்டு கோயிலை வளைத்து வந்து கப்புகனாரிடம் பெட்டியைக் கொடுக்க கப்புகனார் அதனை வாங்கி முருகன் மூலமாக வள்ளிக்கு அணிவர். பின்னர் திருமண வீட்டைப் போல வந்திருந் தோர்க்குக் கோயிலில் உள்ளோர் வட்டா கொடுப்பார்கள். அனைவரும் வெற்றிலை உண்டு மகிழ்வர். நாடக அமிசம் நிரம்பிய இச்சடங்கு இந்தியாவில் நடைபெறும் ராமலீலா கிராமிய நாடகச் சடங்கினை நினைப்பூட்டுகிறது. அங்கும் இவ்வாறே இராமன் சீதை ஆகியோராக இருவருக்கு வேடமிட்டுத் திருமணம் செய்யும் வழக்கமுண்டு. ஈழத்தின் மலை நாட்டில் தமிழரிடையே காமன் கூத்து நடைபெற முன்னர் மன்மதன் ரதி என இருவரை வேடமிட்டு மணம் செய்யும் வழக்கமும் உண்டு. இங்கெல்லாம் மக்களே திருமணத்தை நடத்துபவர் களாகவும் பங்குகொள்வோராகவும் கலந்து கொள்வர். மண்டூர்க் கந்தசுவாமி கோவிலில் நடைபெறும் நாடக அமிசம் நிரம்பிய இச் சடங்கு இவற்றுடன் ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

II. வேட்டைத் திருவிழா சடங்கு

பூசையை நடத்தும் கப்புகனார் வேடர்போல அபிநயித்து வில்லம்பு எடுத்து விளையாடும் சடங்கு இச்சடங்கு. மண்டூர்க் கந்தசுவாமி கோயிற் தீர்த்தம் முடிந்து 3ம் நாள் பகலில் இச்சடங்கு நடைபெறும். கோயிலுக்கு அருகாமையில் உள்ள வில்வமரத்தடியில் மரக்கறி ஆக்கி சாப்பாடு படைத்ததும் பூசை வைப்பார்கள். அந்தப் பூசை செய் வதற்கென ஒரு பூசாரி இருக்கிறார். இவர் வேடவேளாள வகுப்பினரைச் சேர்ந்தவராயிருப்பர். பெரிய கப்புகனார் பூசை முடித்ததும் இவ்வேட வேளாளர் பூசாரி வில், அம்பு எடுத்து ஆடத் தொடங்குவார். ஆடி இறுதியில் அங்கு வைக்கப்பட்டிருக்கும் சோற்றில் 3 தரம் அம்பால் எய்வார். பின்பு அதனை எடுத்து எல்லோரும் சாப்பிடுவர்.

வேடுவராயிருந்த காலத்தில் வேட்டையாடியமையையும், வேட்டை யாடிய மிருகத்தை அனைவரும் சேர்ந்து உண்டமையையும் அபிநயித் துக் காட்டுதலே இச்சடங்கில் புராதன பின்னணியாக இருக்க வேண்டும். ஆரம்பத்தில் மண்டூர்க் கந்தசுவாமி கோயிலில் இச்சடங்கே பிரதான சடங்காக இருந்திருக்க வேண்டும். இதனை வேடுவரே நிகழ்த்தியுமிருக்க வேண்டும். பின்னாளில் ஏனையோர் குடியேறி வேடுவரையும் அவர்தம் வணக்க முறையையும் தம்முடனிணைத்துக் கொண்டதும், அப்பழைய பிரதான சடங்கு அங்கு நிகழ்த்தப்படும் உப சடங்குகளின் ஒன்றாகிவிட்டிருக்க வேண்டும். எனினும் தம் பழைய் புராதன வாழ்க்கை முறையினை ஆண்டுக் கொருதரம் நினைவுகூரும்

வகையில் இச்சடங்கு நடாத்தப்படுகிறது. இச்சடங்கில் நாடகமும், சடங்கும் இணைந்திருப்பதனைக் காணலாம்.

இதேபோன்றதொரு வேட்டைத் திருவிழா பழுகாமம் விஷ்ணு கோவிலில் நடைபெறுகிறது.[93] இக்கோயில் வேளாளருக்கும், முக்கு வருக்கும் உரியது. அதிலும் நாடக அமிசத்தைக் காண முடிகிறது. வேட்டைத் திருவிழா அன்று விஷ்ணு சிலை கோயிலுக்கு வெளியே கொண்டு செல்லப்படும். வெளியில் பன்றி, கரடி, யானை போன்ற மிருகங்கள் போல் உருவம் பூண்டு முழங்காலில் நின்றும், தவழ்ந்தும் சிலர் வயலை அழிப்பது போலப் பாவனை செய்வர். விஷ்ணுவுடன் வரும் பூஷகர் விஷ்ணு போல அபிநயித்து வில்லெடுத்து அம்பு பூட்டி அவற்றை அழிப்பார். அவைகள் வீழ்வதுபோலப் பாவனை செய்யும். அதன்பின் ஒரு நீற்றுப் பூஷணிக்காயை இறந்த மிருகங்களுள் ஒன்றாகப் பாவனை செய்து கோயிலுக்குள் கொண்டுவந்து அதனை வெட்டுவார். பின் எல்லோருக்கும் பங்கிடுவார்.

முன்பு வேடுவநிலையினின்று மாறிப் பயிர் செய்யத் தொடங்கிய காலத்தில் பயிர்களை அழித்த மிருகங்களை மனிதன் தெய்வ உதவியுடன் அழித்த செயலையும், பின்னர் அம்மிருகங்களை அனைவரும் கூடி உண்டமையையும் இச்சடங்குகள் ஞாபக மூட்டுகின்றன. புராதன பொருளாதார வாழ்வில் நிஜமாகவே நடைபெற்ற நிகழ்ச்சிகள் அப் பொருளாதார வாழ்வு சிதைந்த பிறகும் மக்கள் நினைவினின்றும் அழியவில்லை. அவை பாரம்பரியம் காரணமாகவும், நம்பிக்கைகள் காரணமாகவும் நிகழ்த்திக் காட்டும் நாடக அமிசங்கள் நிரம்பிய சடங்குகளாக மாறின. அச்சடங்கில் நாடகத் தன்மை நிரம்ப அமைந்திருந்தன. சடங்குகள் பற்றிய இப்பொதுவிதி மட்டக்களப்பு கோவில்களில் நடைபெறும் சில புராதன பண்பு பொருந்திய சடங்குகளுக்கும் நன்கு பொருந்துகிறது.

III கன்னிமார் மயங்கும் சடங்கு [94]

வேட்டைத் திருவிழாவைவிட மண்டூர்க் கந்தசுவாமி கோயிலில் நடந்த விடயங்களை, வரலாற்றை, புராதனக் கதைகளை நிகழ்த்திக் காட்டும், இன்னும் சில சடங்குகளும் உள. அவற்றுள் ஒன்று ஆலத்திப் பெண்கள் மயங்கி விழுதலாகும். திருவிழா நடை பெறுகையில் முருகனுக்கு ஆலத்தி எடுக்கும் பெண்கள் வருடா வருடம் மயங்கி விழுவர். (அல்லது மயங்குவது போல அபிநயிப்பர்). அவர்களை ஏனையோர் தூக்கிச் சென்று வள்ளியம்மன் கோயிலில் வளர்த்தி மயக்கம் தெளிவிப்பர். முருகனுடைய அழகைக் கண்டு குறப்பெண்கள் மயங்கி

யதை தமிழ் இலக்கிய மரபின்படி (உலா மரபின்படி) வர்ணிப்பதை இந் நிகழ்ச்சி காட்டுகிறது.

IV. முருகனை வள்ளியம்மன் கோயிலுக்குள் விட்டுவிட்டு ஓடிவரும் சடங்கு [95]

சுவாமி தீர்த்தமாடி வந்தவுடன் வள்ளியம்மன் கோயிலுக்குள் சுவாமி இருந்த ஏடகத்தை வைத்துவிட்டு சுவாமி சுமந்து சென்றவர்கள் ஓடிவந்து விடுவார்கள். சுவாமி மீண்டும் திரும்பி தெய்வானையிடம் வந்துவிடுவார் என்ற பயத்தில்தான் இவ்விதம் ஓடிவருகிறார்கள், என்று இங்குள்ள பெரியவர்கள் கூறுகின்றனர். எனினும் இதனையும் வரலாற்றுப் பின்னணியிற் பார்க்கவேண்டும். வள்ளியம்மன் கோயிலில் வருடம் முழுவதும் இருக்கின்ற சுவாமி தெய்வானையம்மன் கோயிலில் ஆண்டுக்கொரு தடவைதான் வருகிறார். பண்டு வள்ளியம்மன் கோயிலிலே சுவாமி இருந்ததையும், பின்னால் ஆரியர் கலப்பினால் தெய்வானையம்மன் கோயில் வந்ததையும் பின்னணியாகக் கொண்டு பார்க்கையில் வேடரிடமிருந்து வந்து குடியேறியோரைச் சேர்ந்த முருகன் மீண்டும் வேடரிடம் செல்வதையே இச்சடங்கு உணர்த்துகிறது என்று பொருள் கொள்ளுதலே பொருத்தமுடைத்துப் போலத் தோன்றுகிறது.

V. சுவாமி தூக்குவோர்க்குப் பார்வையாளர் அடிக்கும் சடங்கு [96]

மண்டூர்க் கந்தசுவாமி கோயிலின் சுவாமி தூக்கி வரும் வெள்ளாளருக்கு வரும் வழியில் கோயில் வாசலில் வைத்து முக்குவ குலப் பெண்கள் வாழை மட்டையினால் அடிப்பார்கள். அவ்வடியைத் தாங்கிய படியே அவர்கள் சுவாமி சுமந்து வருவார்கள். இதற்குப் பல காரணங்கள் கூறப்படுகின்றன. எனினும் இதற்கான வரலாற்றுக் காரணம் ஒன்று பொருத்தமுடையது போலத் தோன்றுகிறது.

கண்டி அரசனின் கீழ் வன்னிமை, போடிமார் பட்டம் பெற்று ஆண்ட முக்குவரை ஒரு தடவை போர்த்துக்கேயரிடம் வெள்ளாளர் காட்டிக் கொடுத்தனர் என்றும் அதனால் கண்டி மன்னன் இவர்களின் கொட்ட மடக்கி முக்குவரைக் கொண்டு அடிப்பித்தான் என்றும், அதனைத் தலைமுறை தலைமுறையாக அறியச் செய்யவே கோயிலில் அதனையும் ஒரு சடங்காக்கினான் என்றும் அறிகிறோம்.

இக் குறிப்பு உண்மையாயின் வரலாற்று நிகழ்ச்சியொன்றினை நினைவு கூரும் வகையில் இந்நிகழ்ச்சி கோயிலில் சடங்காக நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது என்றும் நாம் முடிவுக்கு வரலாம்.

(7) திரௌபதை அம்மன் கோயில் ஆண்டுச்சடங்கின் போது சடங்கோடு இயைய நடத்தப்படும் பாரதக் கதை நாடகச் சடங்கு [97]

மட்டக்களப்பில் வணக்கத்திலுள்ள பெண் தெய்வங்களுள் திரௌபதை அம்மனும் ஒன்றாகும். மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திலுள்ள பாண்டிருப்பு, பழுகாமம், கல்லடி, மட்டிக்களி ஆகிய இடங்களிலே அமைந்திருக்கும் திரௌபதி அம்மன் கோயில்கள் குறிப்பிடற்குரியன. தீக்குளிக்கும் வைபவமே இங்கெல்லாம் இறுதி நாட் பெரும் காட்சியாக நடத்தப்படுகின்றது. காளி, மாரி, வைரவர் எனச் சிறு தெய்வங்கள் தெய்வமாடுவோர் மீது முற்படும். அத்தோடு திரௌபதி, பஞ்சபாண்டவர்கள் தெய்வங்களும் முற்படும். இத்தெய்வம் ஏறி ஆடுவோர் தம்மைப் பஞ்சபாண்டவர் போலவும், திரௌபதி போலவும் பாவித்து பாரதக் கதையின் சில பகுதிகளைக் கோயிற் சடங்கின்போது நிகழ்த்துவர். 'பஞ்சபாண்டவர் வனவாசம் செல்லுதல்', 'அர்ச்சுனன் தவஞ் செய்யச் செல்லுதல்', 'அரவானைக் களப்பலி கூட்டுதல்' ஆகியன இவர்கள் நிகழ்த்தும் நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்குகளாகும்.

ஒரே நேரத்தில் நாடகமாகவும், சடங்காகவும் தோன்றும் இத் திரௌபதி அம்மன் கோயிற் சடங்குமுறை, நாம் முன்னர் பார்த்த சிறு தெய்வக் கோயிற் சடங்கு முறைகளின்று நாடக அமிசத்தில் சற்று வளர்ச்சியடைந்த நிலையிற் காணப்படுகிறது எனலாம். பாண்டிருப்பில் உள்ள திரௌபதை அம்மன் கோயிலே இவற்றுட் புராதன கோயிலாகவும், சிறப்பு மிக்க கோயிலாகவும் கருதப்படுகிறது. அங்கு நடைபெறும் சடங்கு நடை முறையினைக் கொண்டு இதன் தன்மைகள் கீழே விளக்கப்பட்டுள்ளன. திரௌபதி அம்மன் கோயில் பாண்டிருப்பில் அமைந்திருப்பினும் சூழவுள்ள மணற்சேனை, நற்பிட்டிமுனை, சேனைக்குடியிருப்பு ஆகிய கிராமங்களையும் உள்ளடக்கியே இச்சடங்கு மேற்கொள்ளப்படுகிறது. அதாவது இச்சடங்கினுடைய பிரதான நிகழ்ச்சிகள் பாண்டிருப்பு அம்மன் கோயில் முன்றலில் நிகழ்ந்தாலும், சில நிகழ்ச்சிகள் மேற்குறிப்பிட்ட ஊர்க்கோயில்கள், வீதிகள், சந்திகள் எங்கும் நடைபெறும். ஒரு குறிப்பிட்ட ஊரவர் மாத்திரமன்றி, சகல ஊரவர்களும் பங்குகொள்ளும் நிகழ்ச்சியாக இது நடைபெறுகிறது.

திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் மொத்தமாக 18 சடங்குகள் நடைபெறுகின்றன. 1ஆம் சடங்கு தொடக்கம் 6ஆம் சடங்குவரை வழமை போலப் பூசைகள் நடைபெறுகின்றன. 7ஆம் சடங்கன்று அருகிலுள்ள மாணிக்கப்பிள்ளையார் கோயிலில் இருந்து நாராயணன் சிலை

கொண்டு வரப்படுகிறது. 8, 9, 10, 11 ஆம் சடங்குகள் பின்னர் வழமைபோல் நடைபெறுகின்றன. 12ஆம் சடங்கன்று கலியாணக் கால் வெட்டுதல் என்னும் நிகழ்ச்சி நடைபெறுகிறது. கொஸ்தாவர் வளவிலிருந்து பூவரசு மரம் வெட்டி வந்து திரௌபதி அம்மன் கோயிலுக்குள் வைத்து அதைச் சுற்றிச் சேலை கொய்து மறைத்து வைப்பர்.[98] (திரௌபதியைத் துகிலுரிந்தபோது நாராயணன் இருந்த இடம் அது என்று நம்பப்படுகிறது). பின்னர் 13, 14, 15ஆம் சடங்குகள் வழமை போல நடைபெற்று 16ஆம் சடங்கு பாரதக்கதையை நடிக்கும் வகையில் ஆரம்பமாகிறது.

16ஆம் சடங்கன்று வனவாசம் ஆரம்பமாகின்றது. துரியோதனனுடன் சூதாடித் தோற்று பஞ்சபாண்டவர் ஐவரும், திரௌபதியும் வனவாசம் செல்வது போன்ற காட்சி அன்று அபிநயிக்கப்படுகின்றது. பஞ்சபாண்டவருக்கும், திரௌபதிக்கும் ஆறுபேர் உருவேறி ஆட அவர்களை உண்மையான பாண்டவர்களாகவும், திரௌபதியாகவும் நினைத்து மக்கள் பூஜிப்பர். திரௌபதி அம்மன் கோயிலை அத்தினாபுரியாக வைத்து அதினின்று வெளிப்பட்டு மணற்சேலை, நற்பிட்டிமுனை, சேனைக்குடியிருப்பு ஆகிய கிராமங்களுக்குச் சென்று திரும்புதல் வனவாசம் சென்று திரும்புதலாக அபிநயிக்கப்படுகிறது. இச் சடங்கு தொடங்குமன்று தருமருக்கு உருவேறி ஆடுபவர் பாண்டிருப்பிலுள்ள சந்தியில் (வாள் மாற்றும் சந்தி) அமர்ந்திருப்பார். அப்போது வீமனுக்கு ஆடுபவர் அவரை மூன்றுதரம் வளைத்து ஆடி வணங்கி நிற்பார். தருமர் அவரிடம் கையில் ஒரு வாளைக் கொடுப்பார். அவர் அந்த வாளை எடுத்துக் கொண்டு சென்று பக்கத்திலுள்ள ஆட்களின் வளவுகளுக்குட் புகுந்து அங்கு காணப்படும் காய், கனிகளை வெட்டிக் கொண்டு வருவார். வீமனின் பின்னாற் செல்லுபவர்கள் அவற்றைச் சுமந்து வருவர். அவையாவும் கோயிலுக்கே சேரும். வனவாச காலத்தில் காட்டில் வீமசேனன் பாண்டவருக்கு காய், கனி தேடிக் கொடுத்தமையை அபிநயிப்பதை இங்கு அவதானிக்கலாம்.

பின்னர் அங்கிருந்து வெளிக்கிட்டு பாண்டவர்களும் திரௌபதியும், பூசாரியாரும், பின்தொடர்வோரும் உடுக்கடித்துப் பாடியபடி அருகிலுள்ள வெள்ளரசம்மன் கோயிலுக்குப் போவார்கள். பின்னர் மணற்சேனைக்கு வந்து மண்டபத்தடியிற் சிலநேரம் தங்கியிருப்பர். அதன் பின் நற்பிட்டிமுனை கந்தசுவாமி கோயிலுக்குச் செல்வர். பின் பிள்ளையார் கோயிலுக்கு வருவர். அங்கு வண்ணான் விரித்த வெள்ளையில் பாண்டவரும், திரௌபதியும் இருக்க, பூசாரிமார் பிள்ளையாருக்குப் பூசை நடத்துவர். பாண்டவர்களும் பிள்ளையாரை வணங்கிவிட்டு சேனைக்குடியிருப்பிலுள்ள மாரி அம்மன் கோயிலுக்குச் சென்று

கும்பிட்டு, சேனைக்குடியிருப்பு விஷ்ணு கோயில், காளிகோயில் செல்வர். அங்கு காளி கோயிலில் காளி, வைரவர் ஆகிய தெய்வங்கள் முற்பட்டு ஆடும்.

பின்னர் அங்கிருந்து வெளிக்கிட்டு வரும் வழியில் ஓரிடத்தில் துரியோதனன் இடம் என்றோர் இடமுண்டு. அப்பக்கத்தால் வருகையில் மேளதாளம் உடுக்கு, பாடல், ஒலிக்காது மௌனமாக வருவர்[39] கடைசியிற் பாண்டிருப்பின் பெரியகுளக் கட்டில் ஏறுவர். ஏறியதும் பழையபடி மேள, உடுக்கு ஒலி எழுப்பப்படும். அங்கு மக்கள் பாணக்கம் கரைத்து வைத்திருப்பர். அதைக்குடித்து மீண்டும் மாணிக்கப் பிள்ளையார் கோயிலுக்கு வந்து அவரைக் கும்பிட்டுப் பழையபடி திரௌபதை அம்மன் கோயிலுக்கு வருவர்.

அத்தினாபுரத்தினின்று சூதாடித் தோற்று பாண்டவரும், திரௌபதியும் வனவாசம் சென்றமையையும், அங்கு வீமன் காய்கனிகளை வனங்களினின்று பெற்று ஐவருக்கும் அளித்தமை யையும் , பின்னர் 12 வருடம் வனவாசம் முடிந்து 1 வருடம் அஞ்ஞாதவாசம் இருந்தமையையும் இவர்கள் அபிநயித்துக் காட்டுதலே வனவாசம் என்னும் 16ஆம் சடங்கு நிகழ்ச்சியாகும். இச்சடங்கு நாடகம் பகலில்தான் நடைபெறும். திரௌபதை அம்மன் கோயிலும், மேற்குறிப்பிட்ட 4 ஊர்க்கோயில்களும், ஊர்வளவுகளும், வீதிகளும், சந்திகளுமே இந் நாடகம் நிகழிடமாகும். ஊர்மக்கள் அனைவரும் இந் நாடகத்தின் பார்வையாளராயும், பங்காளராயும் ஒரே நேரத்திற் செயற் படுகின்றனர்.

17ஆம் சடங்கு தவநிலை எனப்படும் சடங்காகும். வனவாசச் சடங்கின்போது தருமரும் வீமனும் முக்கிய இடத்தினைப் பெற இங்கு தருமருடன் அருச்சுனன் முக்கிய இடத்தினைப் பெறுகிறான். அன்றைய சடங்கில் திரௌபதி அம்மன் கோயில் முன்றலில் நிற்கும் பெரிய மரமொன்றில் உச்சியில் கூடு கட்டி அதற்கு ஏற ஏணியும் அமைத்திருப்பர். அன்றிரவு 12 மணிவரை ஏனைய தெய்வங்கள் எல்லாம் ஆடி முடித்தபின்னர் அருச்சுனனுக்கு ஆடுபவர் தவ நிலைக்குப் போகப் புறப்படுவார். காவியுடையணிந்து, பூசாரிமார் பாட அருச்சுனன் கோயிலை விட்டு வெளியே வருவார். அந்நேரம் தருமர் கோயிலின் சந்தன மண்டபத்துள் இருப்பார். அருச்சுனன் வந்து தருமரை 3 முறை வணங்கி ஆடியதும் பாடல் பாடப்படும். அருச்சுனன் பாடுவது போல இப்பாடல் அமையும்.

ஆண்டி வடி வெடுத்து
சந்நியாசி ஆகி நான்
அரியதவம் போறன் அண்ணை.

என்ற பாடலுக்குத் தருமர் தலை அசைத்துச் சிவனிடம் சென்று வரம் பெற்று வரச் சொல்லி அனுப்புவார். அருச்சுனன் அங்கிருந்து வெளிக்கிட்டு கோயில் வீதியை அடைந்து, தவநிலைக்குப் போகும் வழியில் பேரண்டச்சி வந்து வழி மறிப்பாள். பேரண்டச்சிக்கு வருபவர் முகத்திலே ஒப்பனை செய்து பேரண்டச்சி போன்ற உருவம் பூண்டு (பெரும்பாலும் இது வடமோடிக் கூத்தில் வரும் அரக்கர் அணியும் உடுப்புகளைப் போல அமையும்.) வந்து அருச்சுனனை வழி மறிப்பாள். வழி மறிக்கும் அரக்கி பின்வருமாறு பாடுவாள்.

மார்பைப் பார் தோளைப் பார்
சந்நாசி சந்நாசி – என்
வண்ணமுகம் நீர் பாரும்.
தோளோடு தோளணைத்து
சந்நாசி சந்நாசி
சுகமுத்தம் தாருமய்யா.
ஐயா நீ
ஓரிரவு நீயிருந்து
சந்நாசி சந்நாசி
உறங்கியிருந்து போங்காணும்.
கட்டிலுண்டு மெத்தையுண்டு
சந்நாசி சந்நாசி
கால்பிடிக்கத் தாதியுண்டு

என்ற பாடலைப்பாடி பேரண்டச்சி அருச்சுனனை மறிக்க அருச்சுனன் பின்வருமாறு அதற்கு உத்தாரம் கூறுவான்:

என்னதான் சொன்னாலும்
சண்டாளி சண்டாளி
ஏறெடுத்தப் பாரண்டி
அடி நான்
ஆதி கைலாசம்
சந்நாசி சந்நாசி
அரன்பதிக்குப் போறனடி
போற வழி தனிலே
சண்டாளி சண்டாளி
பிழைகேடு செய்யாதடி

இப்பாடலுக்குத் தக அருச்சுனனுக்கு வேடம் பூண்டவர் ஆட்டமும் ஆடுவார். பேரண்டச்சி மறித்து ஆடுவாள். இவர் மறுப்பார். இறுதியில் அருச்சுனன் அம்புவிடுவது போல பாவனை செய்ய பேரண்டச்சி ஓடிவிடுவாள். பின்னர் அருச்சுனன் தவநிலை நோக்கிச் செல்லுகையில் பன்றியாக வேடமிட்டு ஒருவர் வந்து அருச்சுனனை மறிப்பார். (பாரதக் கதையில் சிவன் பன்றியை விட்டமை இங்கு நினைவு

கூரப்படுகிறது). பன்றியாக உருவம் பூண்டு வருபவர் பாடுவதில்லை. அருச்சுனனுக்கு முன்னால் பன்றி அங்கும் இங்கும் ஓடும். தவநிலை நோக்கி அருச்சுனன் செல்வார். அச்சமயம் அருச்சுனனுக்குப் பின்னாற் செல்லும் பூசகர்களும் பாடகர்களும் பின்வரும் பாடல்களைப் பாடிச் செல்வர்.

முன்னழகு கண்டாலோ
அருச்சுனப் பெருமாள்
முன் தொடர்வார் ஆயிரம் பேர்
பின்னழகு கண்டாலோ
அருச்சுனப் பெருமாள்
பின் தொடர்வோர் ஆயிரம்பேர் [100]

இறுதியில் பன்றிமீது அருச்சுனன் அம்பு எய்து விட்டு ஏணியில் ஏறிச் சென்று தவநிலையில் நிற்பார். நின்று பதிகம் பாடுவார்.[101]

தத்துவபோத ஞான
சமய நூல் பலவும் கற்றேன்
புத்திபோல் உன் சீர்பாதம்
புரிந்து நான் பேறு பெற்றேன்
முத்தியே தருவாய் ஆதி
முதல்வனே நமச்சிவாயம்.

இப்பாடல்களைப் படித்து முடித்த பின்னர் சங்கினை எடுத்து ஊதி மணியும் அடித்துவிட்டு கீழே இறங்கி வருவார். (இங்கு சிவன் வருதல், மற்போர் புரிதல், பாசுபதாஸ்திரம் கொடுத்தல் எதுவும் அபிநயிக்கப்படுவதில்லை.) பின் வசந்த மண்டபத்தில் இருக்கும் அண்ணனிடம் செல்லுவார். சென்று நடந்த விடயத்தைக் கூறுவார். அதன் பின்னர் தருமர் தாம் இருந்த இடத்தைவிட்டு மகிழ்ச்சியுடன் எழும்புவார்.

அதன்பின் இரவு மூன்றரை மணியளவில் அரவானைக் களப்பலி கூட்டும் சடங்கு நடைபெறும். வனவாசத்தில் தருமரும், வீமனும், அருச்சுனன் தவநிலையில் அருச்சுனனும் தருமரும் முக்கிய இடம் பெறுவதைப் போல அரவானைக் களப்பலிகூட்டும் சடங்கில் தரு மரும், திரௌபதியும் முக்கிய பாத்திரங்களாகின்றார்கள்.

முதல் நாள் அரவானைப் போல ஒரு மண்ணுருவஞ் செய்து கோயி லின் ஒரு பக்கத்தில் மூடி வைத்திருப்பர். அருச்சுனன் தவநிலைக்குச் செல்லுகையில் அரவானை எடுத்துச் சென்று கமலகன்னி[102] கோயிலுக் குட் கொண்டு வைப்பர். தவநிலை முடித்துத் தருமரிடம் வந்து விபரங் களைக் கூறிவிட்டு அருச்சுனன் சென்றதும் திரௌபதியும் தருமரும்

கமலகன்னி கோயிலுக்குச் செல்வர். சென்று அங்கு அரவானின் சிரத்தைத் தருமர் பிடிக்க திரௌபதி அவன் சிரத்தை அறுப்பாள். சிர மறுக்கையில் பின்வரும் பாடல்களைப் பாடித் திரௌபதி புலம்புவான்.

விநாயகரை முன்னிறுத்தி
என்மகனே அரவானே நாக கன்னி புத்திரனே
உன் சிரமறுக்க மனம் துணிந்தோம்.
தந்தை சிரம்பிடிக்க
என்மகனே அரவானே நாககன்னி புத்திரனே
பெற்ற பிள்ளையை நாம் கழுத்தறுத்தோம்.
பாரதமும் என்னாலே
என்மகனே அரவானே நாககன்னி புத்திரனே
படை, போரும் என்னாலே
நாங்கள் பூவுலகம் ஆளவென்று
என்மகனே அரவானே நாககன்னி புத்திரனே
பெற்ற புத்திரனைக் கழுத்தறுத்தோம். [103]

திரௌபதி புலம்பும் இப்பாடல்கள் இனிய இசையும் மனதைக் கவரும் தன்மையும் வாய்ந்தவை. துயரம் கவிந்த ஒரு சோக சூழ் நிலையை தோற்றுவிப்பவை. தொடர்ந்து திரௌபதி அரவானின் சிறப்புக்களையும், தூரியோதனன் கொடுமைகளையும், தமது நிலை யினையும் பாடல்களிற் பாடி அவன் தியாகத்தைப் பலவாறு புகழ்ந்து தாங்கள் எப்படியும் இதற்கும் சேர்த்துத் தூரியோதனனைப் பழி வாங்குவோம் எனப் புலம்புவாள்.

இப்பாடல் முடிந்ததும் கோயிலில் வீரகும்பம்[104] நிறுத்துவர். பின்னர் கடற்கரை செல்வர். சென்று மீண்டு வரும் வழியில் வீமனுக்கு ஆடிச் செல்பவர் கன்னிமரம் வெட்டி வந்து அதனை 4துண்டாக்கி, 4 மூலைக்கும் நாட்டிக் கோயில் முன்றலில் தீக்குளி உண்டாக்குவர். 7 மணிக்கு குருக்கள் வந்து ஹோமம் வளர்த்து, தீ மூட்டுவார். திரௌ பதியும், தருமருமே தீயை வைப்பார்கள். பின்னர் எல்லாரும் சென்று கடலிற் குளித்துவிட்டு, உடல் முழுவதும் மஞ்சள் பூசி கையில் அரிசி யுடன் வந்து, அரிசியைத் தீக்குளிக்குள் எறிந்துவிட்டுக் கோயிலை வலம் செய்து வந்து தீக்குளிக்க முன் நிற்பர். பின், தருமர் முதலிற் தீக்குளிக்குள் இறங்க, பின்னர் எல்லாரும் வரிசையாக இறங்கித் தீப்பாய்வர். இத் தீப்பாய்தலுடன் அன்றைய இறுதிக் காட்சி முடி வடையும். முன்னர் கூறப்பட்ட சடங்குகளைப் போல இங்கு உடுக் கடித்து. உருவேற்றித் தெய்வம் வரச்செய்து காவியம் பாடிச் சடங்கு நடைபெறினும் வைரவர், அம்மன் ஆகிய தெய்வங்கள் வந்து ஆடினும் இங்கு முக்கியம் பெறுபவர்கள் பஞ்ச பாண்டவரும், திரௌபதியும், அவர்கள் நடத்தும் செயல்களுமே.

வனவாசம், தவநிலை, களப்பலி ஆகிய மூன்றும் முழுக்க முழுக்கச் சடங்குகளி னிடையே நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் நாடகங்கள் என்றே நாம் கொள்ள வேண்டும். அவற்றை வெறும் நாடகம் ஆக்காமல் சடங்கு களுடன் இணைத்துள்ளமை இங்கு அவதானத்திற்குரியது.

பாண்டவரும், திரௌபதியும் எப்போதும் இந் நிகழ்ச்சிகளிற் பங்கு கொள்ளினும் வனவாசத்தில் தருமரும், வீமனும், தவநிலயில் தருமரும் அருச்சுனனும், களப்பலியில் தருமரும் திரௌபதியும் முக்கியமான பாத்திரங்களாக இருந்து இந்நாடகத்தினை நடத்திச் செல்வதைக் காணமுடிகிறது. கோயில் முன்றிலே மேடையாக அமைய இக்காட்சி களிற் மிகப் பெரும்பாலானவை மேடையாகிய அம் முன்றிலிலேயே நடைபெறுகின்றன.

நாம் முன்னர் பார்த்த சமயச் சடங்குகளில் ஆடலிற் பங்கு கொள்பவர் பாடுவதில்லை. (கட்டு மாத்திரமே கூறுவர்) ஆனால் இங்கு தெய்வ நிலையில் உருவேறி நிற்பவர்களும், சில சமயங்களில் மக்களால் வணங்கப்படுபவர்களுமான திரௌபதி, தருமர், அருச்சுனன், வீமன் ஆகிய தெய்வங்கள் முற்பட்டு ஆடும் ஆட்டக்காரரே பேசி, நடித்து, பாடி இந்நிகழ்ச்சிகளை நடத்திக் காட்டுவர்.

முன் குறிப்பிட்ட சமயச் சடங்குகளில் பாத்திரத்தைத் துலக்க மாகக் காட்ட வேடமணிதல் பெரும்பாலும் இல்லை. இச்சடங்கிலே வேடமிடுதலைக் காணுகிறோம். அத்துடன் சமயச் சடங்குகளிற் சம்பந்தப்படாத பேரண்டச்சி, பன்றி போன்ற உயர்திணை, அஃறிணைப் பாத்திரங்கள் அதற்குத் தக வேடமணிந்து இந்நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்கிற் பங்கு கொள்வதனையும், அரவானைப் போன்ற உருவம் செய்யப்பட்டு நாடகத்தில் அவ்வுருவமும் பங்கு பெறுவதனையும் காணுகிறோம். பாரதக் கதைகளின் பிற்பகுதி நாடகமாக நடிக்கப் பட்டபோதும் முழுவதும் நடக்கப்படவில்லை. கோயிற் சடங்குகளுடன் சம்பந்தப்பட்ட பகுதிகளே நடிக்கப்படுவது மனங் கொள்ளத்தக்கது.

நடைபெற வேண்டிய நிகழ்ச்சிகளைப் பூசாரிமாரும், பாடுவோரும் தம்முடைய பாடல்களாலேயே கூறிவிடுகின்றனர். ம.ம.வ. நாடகங் களிற் காணப்படும் அண்ணாவியார். பிற்பாட்டுக்காரரை நமக்குப் ஞாபகப்படுத்துகிறார். ம.ம.வ. நாடகங்களிலே சில நிகழ்ச்சிகளைக் கூத்தர் அபிநயித்துக்காட்ட, நிகழ்த்த முடியாத பல நிகழ்ச்சிகளை அண்ணாவியாரும், பிற்பாட்டுக்காரரும், சபை விருத்தம், சபைத்தரு என்பன மூலம் கூறிச் செல்கின்றனர்.[105] திரௌபதி அம்மன் கோயிலிற் காணப்படும் இம்முறை கிரேக்க நாடகத்தின் கோரஸ் முறையினை ஞாபகத்திற்குக் கொண்டு வருகிறது.

கிரேக்க தெய்வமான டயோனிஸஸின் கூட்டுப் பாடலில் இருந்து கிரேக்க நாடகம் தோன்றியது என்ற கூற்று இங்கு மனங்கொள்ளத் தக்கது.

இச்சடங்கிற் பாடப்படும் பாடல் மெட்டுகளிற் சில மட்/வட மோடி நாடகங்களிற் பாவிக்கப்படுகின்றன. வடமோடியில் பெண்கள் புலம் பும் பாடல்களின் இசை திரௌபதி புலம்பும் இராகத்துடன் இயை புடையது.

இங்கு முந்திய சடங்குகளைப் போல நாடகமானது இரண்டறச் சடங்குகளுடன் பின்னிப் பிணைந்து இராமல் தனித்துத் தெரிவதனை யும் சமயச் சடங்கினின்று நாடக அமிசம் மெல்லிதாகப் பிரிவதனையும் காணமுடிகிறது. மட்டக் களப்பின் வடமோடி நாடகங்கள் மகாபாரதக் கதைகளையே மையமாகக் கொண்டவை. வடமோடிக் கூத்திற்கும் இச்சடங்கு முறைகளுக்குமிடையே காணப்படும் சில ஒற்றுமைகள் மட்டக்களப்பின் வடமோடிக் கூத்தில் மூலவேர்கள் இங்கிருந்துதான் ஆரம்பிக்கின்றதோ என்ற ஐயத்தைத் தோற்றுவிக்கின்றது. தமிழ் நாட்டின் தென் ஆர்க்காடு மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த சேயூர் என்னு மிடத்திலுள்ள 'இருங்கல்' என்னும் கிராமத்தில் இத்தகையதொரு நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்கு நடைபெறுகிறது. இதனைப் பாரதவிழா எனவும் அழைப்பர்.[106] சித்திரை மாதத்திற் தொடங்கி 21 நாட்கள் இது நடக்கும். நான்கு விதமான முறையில் இவ்விழா நடைபெறும்.

1) சாத்திரவிதிப்படி நடைபெறும் கோயிற் கிரியைகள்.
2) காவியத்திற் கூறப்படும் முக்கிய நிகழ்ச்சிகளைப் பெரிய அளவில் மீண்டும் செய்து காட்டல்.
3) காவியம் படித்தல்.
4) துரியோதனன் வீழ்ச்சியினையும், திரௌபதியின் சபத வெற்றி யையும் , தெருக்கூத்தின் மூலம் நிகழ்த்திக் காட்டல்.

மகாபாரத காவியம் படிக்கும்போது தெருக்கூத்துக் கலைஞர் களுடன் ஊர்மக்களும் சேர்ந்து 5 நிகழ்ச்சிகளை நடத்துவர். அவை யாவன.

1) அரக்குமாளிகை அழிவு.
2) பகாசுரனை வீமன் வதைத்தமை.
3) மாடுபிடி சண்டை.
4) துரியோதனன் வீமன் சண்டை.
5) வில் வளைத்தல்.

இருங்கலில் மாத்திரமன்று தமிழ்நாட்டின் சில கிராமங்களிலும் இப்பாரத விழா நடைபெறுகிறது. இது பத்து நாட்கள் கூத்தாக நடப்பது வழக்கம். இவ்விழாவும் கூத்துகளும் ஊருக்கு ஊர் மாறுபடும். தமிழ் நாட்டின் எருக்கம்பூரில் பார்த்த பாரதக்கதை பத்து நாட் கூத்தினை செ. ரவீந்திரன் தனது தெருக்கூத்துக் கட்டுரையில் விபரித்துள்ளார்.[107] அங்கு பாரதக் கதை பாகவதர் மூலம் சொல்லப்படும். அதேவேளை சில விடயங்கள் தெருக்கூத்தாக நடிக்கப்படுகின்றன. சில காட்சிகளில் மக்களும் பங்கு கொள்கின்றனர். (உ-ம்.) பகாசுரன் கதை. இது அரங்கத்தில் நடைபெறுவதில்லை. பீமனாக வேசம் கட்டியவர் ஒரு வண்டியில் ஏறிக் கொண்டு ஊர் முழுதும் சற்றிவர ஊரில் உள்ளோர் தாங்கள் செய்த பலகாரங்களைக் கொண்டு வந்து பீமனிடம் கொடுக்க அவற்றை வாங்கி தான் ஓட்டிவந்த வண்டியை நிரப்பிய பின்னர் பீமன் கூத்துக்களத்தை அடைந்து அங்குள்ளோருக்குக் கொடுப்பது வழக்கம். இங்கு மக்கள் அந்நாடகத்தில் பங்கு கொள்வோராகின்றார்கள். பீமன் காலச் சூழலுக்குச் செல்கிறார்கள். பகாசுரவதத்தில் தாங்களும் பங்கு கொள்கிறார்கள். இது றிச்சட் ஷெக்னரின் Environmental Theatreஐ ஒத்தாக உள்ளது என்பர் செ. ரவிந்திரன் [108]

இந்த Evironmental Theatre ன் தன்மைகளையே பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் கோமிற் சடங்கிற் காணுகிறோம். ஆனால் பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் சடங்கிற்கும், தமிழ் நாட்டின் சேயூரிலும், எருக்கம்பூரிலும் நடைபெறும் பாரதக் கதைச் சடங்கிற்கும் சில வேறுபாடுகளுண்டு. தமிழ் நாட்டில் இதனைப் பாரதவிழா என்கின்றனர். மட்டக்களப்பில் இது பாரதம் படித்தல் என அழைக்கப்படுகிறது. சாத்திர விதிப்படி நடைபெறும் கோயிற் கிரியைகளும், காவியம் படித்தலும் இரண்டு இடங்களிலும் நடைபெறுகின்றதாயினும் நிகழ்த்திக் காட்டப்படும் நிகழ்ச்சிகள் வேறுபடுகின்றன.

இரண்டு நாட்டுச் சடங்குகளுமே நாடக அமிசம் நிரம்பியவனவாயினும், தமிழ் நாட்டுச் சடங்கில் நாடக அமிசங்கள் கூட இருப்பதனைப் பார்க்கிறோம். சேயூரில் 5 நிகழ்ச்சிகள் நடிக்கப்படுகின்றன. எருக்கம்பூரில் பகாசுரவதம், சுபத்திரை கல்யாணம், திரௌபதி வஸ்திராபரணம், களபலி, பிரகலாதன், கீசகவதம், அருச்சுனன் தபசு, கிருஷ்ணன் தூது, அபிமன்யு வதை, கர்ண மோட்சம், பதினெட்டாம் போர் ஆகிய 11 நிகழ்ச்சிகள் நடித்துக் காட்டப்படுகின்றன. இவற்றிற் சிலவற்றில் மக்களும் பங்காளர்களாக மாறிப் பங்கு கொள்கின்றனர். சில நிகழ்ச்சிகள் தனிக் கூத்துக்களாக நடைபெறுகின்றன. ஆனால் பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் கோயிலில் வனவாசம், அருச்சுனன் தபசு, அரவான் களப்பலி என்பனவே பிரதானமாக நடிக்கப்படுகின்றன.

தமிழ் நாட்டில் கூத்தர்களுடன் ஊர் மக்களும் சேர்ந்து அபிநயிப்பது போல இங்கு நடைபெறுவது குறைவு. வனவாசத்தின் போது மட்டுமே காய், கனிகள் பறிக்க வீமனுக்கு மக்கள் உதவுகிறார்கள். மற்ற வேளைகளில் உருவேறி ஆடுபவர்களே பாரத பாத்திரங்களாக வருகிறார்கள். சன்னதம் பிடித்து ஆடுபவர்களுடன் சம்பந்தப்படாதவர் களே பேரண்டச்சி போன்ற வேடமணிந்து வருகிறார்கள். தமிழ் நாட்டில் மேடை அமைத்தும், நிகழ்ச்சிகளைக் கூத்தாக நடத்த, பாண்டிருப் பிலோ கோயில் வெளியே கூத்தம்பலாமாக ஆகிவிடுகிறது.

தமிழ் நாட்டில் நடக்கும் பாரத விழா சடங்கு நிலையினின்று சற்று வளர்ச்சியடைந்தது போலத் தோன்றுகிறது. அதனைச் சடங்கு அமிசம் நிரம்பிய நாடகம் எனவும் அழைக்கலாம். பாண்டிருப்பு பாரதம் படித்தலும், தீப்பள்ளயச் சடங்கும் முற்றாகக் சடங்கினின்று விடுதலை பெறாத விழாவாகக் காணப்படுகிறது. சடங்கு அமிசமே இங்கு கூடுதலாகவுள்ளது. இதனை நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்கு எனலாம். தமிழ் நாட்டுப் பாரத விழாவைவிட பாண்டிருப்பு பாரதம் படித்தல் சடங்கு அமிசங்களைக் கூடுதலாகக் கொண்டிருந்தமையினால் இதுவே முன்னால் இருந்த முறையாக இருக்கலாம். பிற்காலத்தில் இச்சடங்கு மக்களையும் பங்காளராக்கும் சடங்காக வளர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். இப்பாரத விழாவே தெருக் கூத்தாக வளர்ந்திருக்கலாமோ என செ. ரவீந்திரன் ஐயமுறுகிறார்.

மட்/பாண்டிருப்பின் திரௌபதி அம்மன் வணக்கம் தமிழகத்தில் இருந்து மட்டக்களப்புக்கு வந்ததென்று மட்/மான்மியம் கூறுகிறது.[109] அங்ஙனமாயின் தமிழ் நாட்டில் இன்று வளர்ச்சி பெற்றுக் காணப்படும் பாரத விழாவின் புராதனத் தன்மையையும் மூல வடிவத்தையும் மட்/பாண்டிருப்பு திரௌபதி அம்மன் கோயில் பாரதப் படிப்பும் தீப்பள்ளயச் சடங்கும் உணர்த்துகிறது எனலாம்.

(8) சன்னதம் கொண்டு ஆடாததும் நாடக அமிசம் கூடுதலாக நிரம்பியதுமான சில சடங்குகள்

இதுவரை மேலே குறிப்பிடப்பட்ட சடங்குகள் நடைபெறும் கோயில்கள் யாவும் சன்னதம் கொண்டு உருவேறி, தெய்வக்காரர் ஆடி மக்களால் வணங்கப்படும் வணக்கமுறைகளுள்ள கோயில்களாகும். இத்தகைய பழைய வணக்கமுறையல்லாத ஆரிய வணக்க முறைகள் அமைந்த கோயில்களிலும் சில சடங்கு வகைகளைக் காணுகின்றோம். விஷ்ணு கோயிலில் நடைபெறும் கம்சன் போர், கந்தசுவாமி கோயில்களில் நடைபெறும் சூரன்போர், பிள்ளையார் கோயில்களில் நடைபெறும் பூதப்போர் என அழைக்கப்படும் கஜமுகாசுரன் போர் ஆகியன

வெல்லாம் நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்குகளே. இவற்றைச் சடங்குகள் என்பதைவிட கோயிலின் வெளியே நடைபெறும் நாடகங்கள் என அழைத்தலே பொருத்தமானதாகும். இவை பார்வைக்கு பெரிய அளவில் நடைபெறும் பார்வைக் கூத்துகள் போல இருக்கும்.

1. சூரன் போர் [110]

சூரபத்மனுடன் முருகன் செய்த போரையும், சூரனை முருகன் வதைத்து அவனைச் சேவலாகவும். மயிலாகவும் மாற்றி அருள் கொடுத்த கதையையும் கோயில் வெளியில் நிகழ்த்திக் காட்டும் நிகழ்ச்சியே சூரன் போராகும். மரத்தினாற் செய்யப்பட்ட பிரமாண்ட மான சூரன் சிலையினை ஒருசாரார் வீதி வெளியிற் காவிக் கொண்டு நிற்பர். முருகன் சிலை கோயிலுக்குள் இருந்து இன்னொருசாரரால் காவிக் கொண்டு வெளியே வரப்படும்.

நாரதர், வீரபாகுத்தேவர், பூத கணங்கள், தேவகணங்கள், சந்நி யாசிமார் ஆகியோருக்கு சில குறிப்பிட்ட மக்களே வேடமிட்டிருப் பார்கள். கோயில் வீதியில் நாடகம் ஆரம்பமாகும். வீரபாகுத்தேவர் சூரனிடம் தூது செல்வார். சூரனுடன் வாதிடுவது போல அபிநயிப்பார். மீண்டும் வந்து முருகனிடம் போருக்குப் போகும்படி கூறுவார். இடை யில் நாரதர் அங்கும் இங்கும் திரிந்து சண்டையை உண்டாக்குவதற் காகக் கோள் மூட்டுவார்.

மனிதரே முருகனைச் சூழ்ந்து தேவ கணங்களாகவும். சூரபத்ரனைச் சூழ்ந்து அசுரணங்களாகவும் வேடமிட்டு வருவர். கோயிலைச் சுற் றிப் பின் பகுதிக்கு உலா வந்ததும் முருகன் வேலை எறிந்து சூரனின் தலையை அறுப்பார் (முருகன் வேலைத் தேவ கணங்களுள் ஒருவர் எறிவார்.) தலையிழந்த சூரன் பல்வேறு முகங்களை எடுத்து மாறிமாறித் தோன்றுவான். இறுதியில் மரமாக வருவான். முருகன் மீண்டும் வேல் ஏவ அவன் சேவல், மயிலாக மாறுவான். பின்னர் முருகன் சிலையைப் பக்தர் கோயிலுக்குள் எடுத்துச் செல்வர். இரவிலே தேங் காய் எண்ணெய் தோய்த்த பந்த வெளிச்சத்தில் கோயில் வெளியிலே இச் சூரன்போர் நாடகம் நடைபெறும். மக்கள் அனைவரும் பார்வை யாளர்களாகவும், பங்காளர்களாகவும் நின்று இந்நாடகத்தை ரசிப்பர். இச்சூரன்போர் பெரிய முருகன் கோயில்களிலேயே நடை பெறுகின்றது. மண்டூர்க் கந்தசுவாமி கோயில் சூரன் போர் பிரசித்தமானது.

II. பூதப் போர் (கஜமுகாசுரன் போர்)[111]

சூரன்போரைப் போலவே அதே வடிவத்தில் பூதப்போர் நிகழ்த்தப் படுகிறது. பெரிய பிள்ளையார் கோயில்களிலேயே இந்நிகழ்ச்சி

நடைபெறுகிறது. மட்/அமிர்தகளி மாமாங்கப் பிள்ளையார் கோயிற் பூதப் போர் பிரசித்தமானது. பிள்ளையார் கஜமுகாசுரனுடன் நடத்திய இப்போர் பூதப் போர் என்ற பெயரை இங்கு பெறுகிறது. இதுவும் இரவில் பந்த வெளிச்சத்திற் கோயிலின் வெளி வீதியிலேயே நடை பெறும். இரவில் இந்நிகழ்ச்சி நடைபெறினும் காலையில் இருந்தே அதற்கான ஆயத்தங்கள் தொடங்கும். அன்று காலையில் மரத்திற் செய்து வர்ணம் தீட்டப்பட்ட பிரமாண்டமான சூரன் சிலையைச் சிலர் காவிக் கொண்டு அல்லது வண்டியில் வைத்து இழுத்துக் கொண்டு ஊர்வலம் வருவர். இச்சூரனின் தலை நான்கு பக்கமும் திருப்புவார். சூரன் நான்கு திசைகளையும் கம்பீரமாகப் பார்த்து வருவதுபோல இக்காட்சி அமையும். சுமந்து செல்லும் சூரனுக்கு முன்னால் பறை அடித்துக் கொண்டு வருவர். இப்பறை ஒலி முன்கூட்டியே ஊர் மக்களுக்குக் கஜமுகாசூரனின் இறப்பை அறிவிக்கும் குறியீட்டொலி யாகும். மத்தியானத்திற்குள் ஊர் சுற்றிவந்த சூரன் சிலை கோயில் முன்னால் வைக்கப்படும். அன்றிரவு கோயில் வெளியில், பந்த ஒளியில் சூரன் போர் ஆரம்பமாகும். சூரனைச் சிலர் காவிவர, பிள்ளையாரைச் சிலர் காவிவர நாடகம் தொடங்கும். பிள்ளையாரின் முன்னால் மேள ஒலியும், சூரனின் முன்னால் பறை ஒலியும் முன் செல்லும் இப்போரிலும் நாரதர், தேவர்கள் ஆகியோர் இடம் பெறுவர். நாரதர் அங்கும், இங்கும் சென்று கோள்மூட்டிச் சண்டையை ஆரம்பிப்பார். அதன்பின் போர் ஆரம்பமாகும். கோயிலைச் சுற்றி வருகையில் கோயிலின் வடக்கு வாச லில் சூரனின் ஆடை ஆபரணம், ஆயுதங்கள் யாவும் பறிபடும். கோயில் வாசலுக்கு வந்ததும் பிள்ளையாரின் வீரர்கள் வேலால் எறிந்து சூரனின் தலையைத் துண்டிப்பர். சூரவதம் முடிந்ததும் மறுநாள் பிள்ளையார் வெளிக்கிட்டுத் தீர்த்தமாடப் பக்தர்களும் அவருடன் சேர்ந்து தீர்த்த மாடுவர். காலையில் ஆரம்பித்து ஊர் முழுதும் பங்கு கொள்ளும் இந் நாடகம் பிள்ளையார் பெரும் வெற்றியுடனும், மறுநாள் தீர்த்தத் துடனும் முடிவடைகிறது. இதுவும் ஒரு Enviornmental Theatre போல அமைந்திருப்பது இங்கு அவதானித்தற்குரியது.

III. கம்சன் போர்[112]

கண்ணன் கம்சனுடன் பொருது வென்ற கதை கிருஷ்ணன் கோயில் களில் நாடகமாகக் காட்டப்படுகிறது. பெரிய கிருஷ்ணன் கோயில் களில் இப்போர் வருடா வருடம் நடைபெறும். மட்டக்களப்பு திமிலை தீவு கிருஷ்ணன் கோயிலில் நடைபெறும் கம்சன் போர் பிரசித்தமானது. இதுவும் முன்பு குறிப்பிட்ட சூரன்போர்களைப் போன்றதே. மரத்தாற் செய்யப்பட்ட கம்சனின் பெரும் சிலையினைச் சிலர் காவிவர, விஷ்ணு வின் உருவத்தை சிலர் காவி வர கோயில் வெளியில் இப்போர் ஆரம்ப

மாகும். பலராமர், இடையர்கள் ஆகியோருக்குச் சிலர் வேடமணிவர். கோயிலை வலம் வந்த கிருஷ்ணர் கம்சனை வதைப்பார்.

பயங்கரமான தோற்றம் கொண்ட பாரிய மரச் சிலைகள் சூர பத்மனாகவும், கஜமுகாசூரனாகவும், கம்சனாகவும் செதுக்கப்பட்டு அவற்றுடன் கோயிலிற் பிரதிஷ்டை செய்யப்பட்ட சுவாமியின் உருவங்கள் போர் புரிவது போல அபிநயிப்பதும், இவ்விரு உருவங்களுக்கு மிடையே நடைபெறும் யுத்தத்தில் அந்நாடகத்திற் குரிய உபவேடங்கள் (நாரதர், பூதப்படை) அணிந்து மக்கள் சிலர் கலந்து கொள்வதும், போர் புரியும்போது சூரர்களின் சிலைகளைக் குறுக்கு மறுக்காக அவற்றைத் தூக்குவோர் தாளத்திற்கு ஏற்பக் கொண்டோடி ஆடிப்போர் புரிவது போல அபிநயிப்பதும், இப்போரில் பாத்திரங்களாகப் பங்கேற்றோர் அவ்வப்போருக்குரிய புராணக் கதைகளை அபிநயித்துக் காட்டுவதும் இச்சூரன் போர்களுக்குரிய பொது அம்சமாகும். இச்சூரன் போர்கள் யாவும் முழுக்க முழுக்கக் கோயில் வெளியில் நாடகம் பார்க்கும் உணர்வையே பலருக்குத் தரும். இப்போர்களில் வேடமிடும் நாரதர், பூதப்படைகள், அசுரப்படைகள் அனைத்தும் மட்டக்களப்புக் கூத்திற் போட்டு ஆடப்படும் உடைகளையே அணிந்திருப்பது குறிப்பிடற் குரியது.

கிராமிய தெய்வ வணக்கங்களும் அதனோடு சம்பந்தமுடைய நாடகத்தன்மை வாய்ந்த சடங்குகளும் வழக்கிலிருந்த வேளையில் மட்டக்களப்புக்கு வந்து சேர்ந்த இந்து மதமும் அவை சார்ந்த கதைகளும் இக் கூத்துக்கலையை வளர்ந்திருக்க வேண்டும். ம.ம.வ. நாடகங்களுக்குக் கதைகளை வழங்கிய கருவூலமாக இந்து மதமும் அவை சார்ந்த கரணங்களும் அமைந்தன. இச்சூரன் போர்க் கதைகள் பின்னாளில் சூரசம்காரம், கிருஷ்ணலீலா போன்ற நாடகங்களாயின. முன்னர் குறிப்பிட்ட நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகளை விட இப்பூதப் போர், கம்சன் போர், சூரன்போர் ஆகியவை சற்று வித்தியாசமான நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகளாக அமைந்துள்ளன. இங்கு நாடகம் நடக்குமிடம் கோயில் வெளியும், ஊருமாகும். காலையில் சூரர்கள் ஊர்வலம் வர ஆரம்பித்ததும் ஊர் சூரர்களின் தலைநகர் எனவும், மக்கள் அச் சூரர்களின் பிரஜைகள் எனவும் பாவனை வந்துவிடுகிறது. ஒவ்வோர் இடத்திலும் சூரர்சிலை நிறுத்தப்படுவதும் மக்கள் வந்து பார்ப்பதுமாக பகல் முழுவதும் இக்காட்சி நடைபெறும். சூரர் சிலைக்கு முன்னால் பறை அடித்துக் கொண்டும், ஒப்பாரி வைத்துக் கொண்டும் சென்று ஊர் மக்களிற் பலர் அந்நாடகத்திற் பங்கு கொள்வர். எனவே ஊரை மேடையாகவும், ஊர் மக்களை பார்வையாளர்களாகவும் கொண்டு ஒரு முழுநாள் நடத்தப்படும் சடங்கு அல்லது நாடகம்

என்று நாம் இதனை அழைக்கலாம். மட். மரபுவழி நாடகங்கள் முழு வளர்ச்சியைப் பெறுகின்றபொழுது மட்டக்களப்பின் புராதன வணக்க முறைகளினின்று ஒரு சில அட்டமுறைகளையும், மேடை அம்சங்களையும், பாடல் வகைகளையும் பெற்றதுபோல இத்தகைய சூரன்போர் போன்ற சமயம் சார்ந்த நாடகங்களிலிருந்தும் உடுப்பு முறைகளையும். கதைகளையும் பெற்றதோ என்று ஐயுறு வேண்டியுள்ளது.

சூரன் போரில் வரும் சூரர் சிலைகளின் முகத்திற்கும் சிங்களவரின் முகமூடிகளுக்கும் ஒற்றுமை காணப்படுகிறது. இச்சூரன் போரை மக்களே முன்னர் வேடம் தாங்கி நடித்திருக்கலாம். ஒருவேளை ஆரம்பத்தில் சூரர்களுக்கு ஆடியோர் முகமூடிகளை அணிந்து ஆடிப் பின்னால் தமக்குப் பதிலாகச் சூரர் சிலையைக் கொணர்ந் திருக்கலாமோ என்பதும் சிந்தித்தற்குரியது.

முகமூடி நடனம் என்பது மனித வரலாற்றிலும் நாடக வரலாற்றிலும் ஒருபடி நிலை வளர்ச்சியாகும். மட். வடமோடி நாடகங்களில் வரும் அரசர்களுக்கு வைக்கப்படும் மரத்தினைக் குடைந்து செய்யப்படும் கிரீடம் எனப்படும் முடியும், இம் முகமூடி உருவங்கள் அணியும் முடிபோன்றதேயாம்.[118]

(9) தொகுப்பு

மேற்குறிப்பிட்ட நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்குகளிலே நாம் ஒரு படி முறை வளர்ச்சியைக் காண முடியும்.

வேட்டை ஆடும் சடங்கு, மாடு கட்டும் சடங்கு, தேன் எடுத்துத் தேன் பூச்சி குத்தும் சடங்கு, வேட்டை ஆடி மிருகங்களை எய்யும் சடங்கு, வேட்டைப் பொருளை அனைவரும் பகிர்ந்து உண்ணும் சடங்கு என்பனவற்றில் எல்லாம் புராதன வாழ்க்கை முறையின் சில கூறுகள் அபிநயிக்கப்படுவதனைக் காணுகிறோம். இங்கு பெரும்பாலும் பூசகரும், ஆடுபவரும் ஒருவராகவேயுள்ளனர். இது மத குருவாகவும், நடிகனாகவும் ஒருவனே இருந்த புராதன நிலையைக் காட்டுகிறது.

மாரியம்மன் குளுத்தி. கண்ணகியம்மன் குளுத்தி ஆகிய சடங்குகளிலும், காத்தவராயன் ஆட்டம், அனுமார் ஆட்டம், நரசிங்க ஆட்டம் ஆகிய ஆட்டங்களில் மழை பெய்யவும், நோய் நீங்கவும் மக்கள் இயற்கைச் சக்திகளை வசியம் செய்ய அவற்றைப் போல அபிநயித்து ஆடும் பண்பினைக் காணுகிறோம். இங்கு மதகுரு வேறாகவும், நடிகன் வேறாகவும் ஆகிவிடுகிறான். மத குருவே உருவேறி ஆடுபவனை இயக்குகிறான். இங்கு சிறு தெய்வங்கட்குரிய கதைகள் உருவாக்கப் படுவதனையும் அக்கதைகளின் சில பகுதிகளை தெய்வம் ஏறி

ஆடுவோர் அபிநயிப்பதனையும் காணுகிறோம். (உ-ம்: காத்தான் போல, அனுமார் போல அபிநயித்தல்). இங்கு பங்கு கொள்வோரின் நடிப்பிற்கு ஐதிகக் கதைகள் உதவுவதைக் காணலாம்.

மண்டூர்க் கந்தசாமி கோயிலில் நடக்கும் தாலிகட்டுச் சடங்கும், முருகனைவிட்டு ஓடி வரும் சடங்கு என்பன கந்தப்புராணக் கதைகள் மட்டக்களப்புச் சடங்கு முறைகளுக்குள் நுழைந்தமைக்கு உதாரணம். இங்கு சடங்குகளில் பூசகருடன் ஊர் மக்களும் பங்கு கொள்ளும் பண்பைக் காணுகிறோம். இங்க தெய்வம் ஆடுவோர் மட்டுமின்றி முருகனுக்குத் திருமணம் செய்விக்க வருபவர் போல ஊர் மக்களும் வந்து அபிநயிப்பதைக் காணுகிறோம்.

மட்டக்களப்புபாரண்டிருப்பில் நடைபெறும் தீப் பள்ளயச் சடங்கு பாரதப் படிப்பும் இவற்றினின்று இன்னும் வளர்ச்சி பெற்ற சடங்காகும். அங்கு மக்கள் பங்கு கொள்ளும் Enviornmental Theatre பண்பு இருப்பதோடு பேரண்டச்சி போன்ற வேடங்கள் புனையப்பட்டு தனி நடிகர்களும், ஒப்பனையும் உருவாவதைக் காணுகின்றோம். மகா பாரதக் கதை இச்சடங்கினை நாடகமாக நடத்த மக்களுக்குத் துணை புரிகின்றது.

சூரன்போர், பூதப்போர் போன்றன இன்னும் அவற்றினின்று வளர்ச்சி பெற்றன போலத் தெரிகின்றன. இவற்றிலே பூசாரியின் அமிசம் மறைந்து விடுகிறது. நடிகர்களே பிரதானம் பெறுகின்றனர். வேடப்புனைவும், ஒரு நாடகத்தை வெட்ட வெளியில் மக்களுக்கு நடித்துக் காட்டும் பண்பும் வந்து விடுகிறது. வடமொழி புராண இதிகாசக் கதைகள் இக்கோயில் வெளி நாடகங்களுக்குக் கருக்க ளாகின்றன.

இவ்வண்ணம் தம் வாழ்க்கையை அபிநயித்துக் காட்டும் நிலை யிலிருந்து ஒரு கதையை வேடமிட்டு அபிநயித்துக் காட்டும் நிலை வரை ஒரு பரிணாம வளர்ச்சியை மட்டக்களப்பு சடங்கு முறைகளிற் காணமுடிகிறது. இது சடங்கு நாடகமாக மாறும் தன்மையைக் காட்டி நிற்கின்றது. இவ் வளர்ச்சியில் இந்தியாவில் இருந்து மட்டக்களப் புக்கு வந்த புராண ஐதிகக் கதைகள் பெரும் பங்கு வகிப்பதைக் காண முடிகிறது. இக்கதைகளே பின்னால் வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களுக்கும் கருக்களாக அமைகின்றன.

மேற்குறிப்பிட்ட நாடக அமிசம் நிரம்பிய சடங்குகள் யாவும் கோயில் சார்ந்தவை. மக்கள் பார்வையாளராயும், பங்காளராயும் பக்தி சிரத்தையுடனும் முழு நம்பிக்கையுடனும் ஈடுபடுபவை.

கோயில் சாராததும், கிரியைகள் இல்லாததும், மக்கள் பங்காளர் களாக இன்றி பெரும்பாலும் பார்வையாளர்களாக இருப்பதும், பக்தி சிரத்தையில்லாது முழுக்க முழுக்க கேளிக்கைக்காகப் பார்ப்பதும், முழு நாடகம் ஆகாததுமான சில நாடக வடிவங்களும் மட்டக்களப்பில் உள்ளன. அவையே பறைமேளக் கூத்து. வசந்தன் கூத்து, மகுடிக் கூத்து ஆகியனவாம்.

பறைமேளக் கூத்து பறையர் மத்தியில் உள்ள சமயச் சடங்கல்லாத ஓர் ஆட்டமாகும்.[114] இதிலே பறைமேளம் பிரதான வாத்தியமாகும். பறையில் சில சொற்கட்டுக்களை வாசித்து அதற்குத் தக இவர்கள் ஆடுவர். வேடப் புனைவு இல்லை. வேட வேளாளர், வேடர். வண்ணார், நளவர் மத்தியில் இப்பறை அடியுடன் தெய்வம் ஆடுதலைக் காண் கிறோம். கொட்டுக்கு ஏற்ப குமார ஆடுவதும்[115] தவிலுக்கு ஏற்ப நரசிங்கம் சுற்றி வருவதும்[116] முன்னர் விளக்கப்பட்டன. இன்றும் கண்ணகி அம்மன், மாரி அம்மன் கோயில்களில் பறையர்களே தவில் வாசிக்கின்றனர். இத்தவிலையும் கோயிலுக்கு வாசிக்கப்படும் தாளங் களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவானதே இப்பறைமேளக் கூத்தாகும்.

மட்டக்களப்பில் வழங்கும் சமயச் சடங்கல்லாத இன்னொரு கூத்து வசந்தன் கூத்தாகும்.[117] இவ் வசந்தன் கூத்து வேளாளர், முக்குவர் மத்தியிற் காணப்படுகிறது. இவ்வசந்தன் கூத்திற் பாடப் படும் பாடல்களின் இராகங்கள் மாரியம்மன், கண்ணகியம்மன் கோயில் களிற் பாடப்படும் காவியங்களின் பாடல்களின் இராகங்களாகும். இப்பாடலில் கண்ணகி, முருகன் கதைகள் கூறப்படுகின்றன. இக் கூத்துக்கு வாசிக்கப்படும் வாத்தியம் தவில் அல்லது மத்தளம் ஆகும். வேளாளர், முக்குவர் போன்ற உயர் சாதியினரின் வணக்க முறை களினின்று எடுக்கப்பட்ட பாடல்களைக் கொண்டு இக்கூத்து முறை உருவாகியிருக்க வேண்டும். இவ்வசந்தன் கூத்தின் ஆடல் முறை களையும், பாடல் ராகங்களையும் தென்மோடிக் கூத்திலே காணு கிறோம். தென்மோடிக் கூத்து வளர்ச்சிக்கு வசந்தன் கூத்தும் பங்கு செலுத்தியிருக்க வேண்டும். எனினும் தானாக வசந்தன் கூத்து நாடக மரபாக முகிழ்க்காமல் வெளியிலிருந்து வந்த நாடக மரபு ஒன்றுடனேயே அது கலந்து மட்டக்களப்புக்கெனத் தனித்துவம் பொருந்திய நாடக மரபாக உருவாகிறது.[118]

இவற்றைவிட மகுடிக்கூத்து என்றவொரு கூத்தும் இங்கே ஆடப்படுகிறது.[119] முன்னிரு கூத்துக்களிலும் கதை அம்சம் இல்லாது ஆட்டம் மாத்திரம் இடம்பெற இக்கூத்தில் கதை அம்சம் இடம்

பெறுவதையும், இடைமிடையே ஆட்டம் இடம் பெறுவதனையும் காண்கிறோம். இக்கதைக் கரு இடத்துக்கு இடம் வேறுபட்டுள்ளது. அத்தோடு தவிலும், மத்தளமும் உபயோகிக்கப்படுகின்றன. எனவே இம் மகுடிக் கூத்தும் மட்டக்களப்புகிராமிய தெய்வ வணக்க முறையினடியாகப் பிறந்தது எனக் கொள்ளலே பொருத்தம் போலப் படுகிறது. மகுடிக் கூத்தின் ஆடல் முறைகளையும் பாடல் இராகங் களையும் வடமோடிக் கூத்திற் காணுகிறோம். இதுவும் தானாக ஒரு நாடகமரபாக முகிழ்க்காமல் வெளிமிலிருந்து வந்த இன்னொரு நாடக மரபுடன் சேர்ந்தே மட்டக்களப்புக்குரிய வடமோடி மரபாக உருப் பெற்றது.[120]

குமார சடங்கு நிலையினின்று சூரன்போர் வரை அதாவது சடங்கு அம்சம் கூடிய நிலையினின்று, நாடகம் அமிசம் கூடிய நிலைய நோக்கி நாடகம் வந்த வளர்ச்சி முன்னர் கூறப்பட்டது. பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து. மகுடிக் கூத்து என்பன சடங்கினின்றும் தம்மை முற்றாக விடுவித்துக் கொண்டு நாடக நிலைப்படுவதை இப்போது காண்கிறோம். ஆனால் இவை முழு நாடகங்கள் என்று கூற முடியாதவை.

சமயச் சடங்குகளினின்று முற்றாகத் தம்மை விடுவித்துக் கொண்டு மக்களைக் களிப்பூட்ட மாத்திரம் நடத்தப்படுவதால் இவை கலைகளாகத் திகழும் அதே நேரத்தில் தமக்கென கதைகளையோ, நாடகக் கட்டுக் கோப்பையோ முற்றாகக் கொள்ளாதனவும் உள்ளன. இவற்றினின்றும் வளர்ச்சி பெற்றனவே தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்களாகும். இன்னொரு வகையிற் சொன்னால் இவையே சமயச் சடங்குகளுக்கும், தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகளுக்குமிடையில் இணைப்புச் சங்கிலியாக இருப்பவை. சமயச் சடங்குகளில் பறை மேளம், வசந்தன், மகுடி ஆகியவற்றின் வித்துக்களைக் கண்டது போல இம் மூன்று கூத்துக்களிலும் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களின் மூலங்களையும் காண முடியும். இம்மூன்று கூத்துக்கள் பற்றியும் அடுத்த அதிகாரத்தில் ஆராயப்படுகின்றது.

சான்றாதாரங்கள்

1. **Census of Ceylon,** 1963 Batticaloa District Table 3.
2. கந்தையா. வி.சீ. மட்டக்களப்புத் தமிழகம், யாழ்ப்பாணம், 1964.
3. மட்டக்களப்பு மான்மியம் (பதி), நடராஜா. எவ்.எக்ஸ். சி. கொழும்பு 1962. பக்: 6-7.
4. சதாசிவ ஐயர், மட்டக்களப்பு மக்கள் ஒரு சிறு வரலாறு, ஈழகேசரி ஆண்டு மலர், 1937. பக்:17.
5. மட்டக்களப்பு மான்மியம். பக்:7
6. கந்தையா வி. சீ. மு.கு. நூல். பக்: 2.
7. பாலசுந்தரம்பிள்ளை. க, 'இலங்கையிற் சைவர்கள் குடிசனப் புவியியல்' இந்து தர்மம், பேராதனை, 1977.
8. மட்டக்களப்புக் கச்சேரி அறிக்கை, 1980.
9. மேற்குறிப்பிட்ட அறிக்கை.
10. மேற்குறிப்பிட்ட அறிக்கை
11. தருமலிங்கம் எஸ், 'மட்டக்களப்பின் குடிசைக் கைத் தொழில்'. 8,5,1976 இல் மட்டக்களப்பு அபிவிருத்தி பற்றிய கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரை. அச்சில் வராதது.
12. கிருஷ்ணபிள்ளை. மா, 'மட்டக்களப்பு மீன் பிடித் தொழில்'. மேற்படி கருத்தரங்கில் வாசிக்கப்பட்ட கட்டுரை; அச்சில் வராதது.
18. மேற்குறிப்பிட்ட கட்டுரை
14. Preliminary report on Socio Economic survey of Ceylon, 1969, 1970. P. VIII.
15. மட்டக்களப்புக் கச்சேரி அறிக்கை 1980.
16. மட்டக்களப்புச் சாதி அமைப்பு, தொழில் பற்றிய விபரங் கள் இவ்வியலிலேயே பின்னால் விபரிக்கப்படுகின்றன.
17. ஓய்வு காலங்கட்கு ஏற்ப நாடகமாடும் விபரம், எட்டாம் இயலுள் விவரிக்கப்பட்டள்ளது.
18. பொடோ செட்னிக், ஸ்பிர்கின், ஏ, சரித்திர இயல் பொருள் முதல் வாதம் பற்றிய ஒரு பார்வை (மொழி பெயர்ப்பு), சென்னை, 1970. பக்:89.
19. மே. கு. நூல். பக்: 88-84.

20. மே. கு. நூல். பக்:41-50.

21. Sivanandan. A, 'Imperialism in the Slicon Age', Race & Class Pamphlet No. 8.

22. மட்டக்களப்புக் கச்சேரி அறிக்கை, 1980

23. மேற்படி அறிக்கை.

24. Kosambi. D.D. **An Introduction to the study of Indian History**, Bombay, 1956.

25. சிவத்தம்பி. கா, நாவலும் வாழ்க்கையும், சென்னை, 1978. பக்:11

26. இதே அதிகாரத்தில் பக்:87 இல் இது விவரிக்கப் பட்டுள்ளது.

27. சிவத்தம்பி கா, மே. கு. நூல். பக்: 12

28. A.Kanagarathnam. S.O, **Monograph of Batticaloa District of the Eastern Province**. Ceylon, 1921. P.P. 7-9

கந்தையா வி. சீ, மட்டக்களப்புத் தமிழகம், பக்:390-405.

செல்வனாயகம் அருள், ஈழமும் தமிழரும், சென்னை, 1968. பக்:74-88

பாலசுந்தரம். இ, ஈழத்து நாட்டார் பாடல்கள், மட்டக்களப்பு மாவட்டம், ஆய்வும் மதிப்பீடும், சென்னை 1979. பக்: 81-86.

29. பாலசுந்தரம். இ, மே. கு. நூல். பக்:82

30. மே. கு. நூல். பக்: 88.

31. குணசிங்கம். செ, கோணேஸ்வரம், அக்குறணை, 1978. பக்:99

32. பாலசுந்தரம். இ, மே.கு. நூல். பக்:84

33. இந்திரபாலா. கா, 'கிழக்கிலங்கைச் சரசனங்கள்', சிந்தனை மலர், இதழ் 2, 3 - ஜூலை, ஒக்டோபர், 1968. பக்: 40-48.

34. மட்டக்களப்பு மான்மியம். பக்:104.

35. பத்மநாதன். சி, வன்னியர், பேராதனை, 1970. பக்:44

36. கந்தையா. வி.சீ, மு.கு. நூல். பக்:405.

37. மட்டக்களப்பு மான்மியம். பக்:405.

38. மே.கு. நூல். பக்:87

38. மே.கு. நூல். பக்:92-93

39. மே. கு. நூல். பக்:93

40. Kanagaratham. S.O, Ibid. P.35

41. மட்டக்களப்பு மான்மியம். பக்:96.

42. செல்வனாயகம் அருள். மு. கு. நூல். பக்:78.

43. சற்குணம். ம, 'சமூகம், குழுக்கள், சாதிகள், குடிகள்' மட்டக்களப்பு மக்கள் வளமும் வாழ்க்கையும் (பதி), நட ராஜர. எவ்.எக்ஸ். ஸி., மட்டக்களப்பு,1980. பக்:55.

44. மட்டக்களப்பு மான்மியம். பக்கங்கள்:95 - 97.

45. Knanagaratnam. S.O. Ibid P. 36.

46. Ibid. P.36.

47. தகவல் தந்தவர்கள்:

நாகமணி. மா, கிராம சேவகர். வயது 89, மாங்காடு.

கணபதிப்பிள்ளை. க, கமம், வயது 70, கன்னன்குடா.

சிவசுப்பிரமணியம், ஓய்வு பெற்ற ஆசிரியர், வயது 65, மகிழடித்தீவு.

கணபதிப்பிள்ளை. க, அம்மன் கோயிற் பூசகர். வயது 65,

சோமசுந்தரம். வே, திரௌபதி அம்மன் கோயிற் பூசகர், வய து 67, பாண்டிருப்பு.

48. சமீம் முகம்மது, 'மட்டக்களப்பு முஸ்லீம்கள்' தினகரன், மார்ச், 1961.

49. மே. கு. கட்டுரை.

50. சற்குணம். ம. மு.கு. கட்டுரை. பக்:58

51. மு.கு. கட்டுரை. பக்: 58.

52. திருப்படைக் கோயிலுள் ஒன்றான மண்டூர்க் கந்தசாமி கோயிலில் நடைபெறும் 20 திருவிழாக்களில் 13, 14, 15, 16, 20ம் திருவிழாக்கள் இவர்களுக்குரியவை. இங்கு முருகனுக்குத் தாலிகட்டுச் சடங்கு நடை பெறு கையில் பலகாரப்பெட்டி கொணர்வோர் இவரே.

தகவல் தந்தவர்கள்:

சாமித்தம்பி சட்டநாதபிள்ளை, மண்டூர்க் கந்தசாமி கோயில் கப்புகனார். வயது 61 மண்டூர்.

அரும்பொருள். க, கிராம சேவகர், வயது 40, மண்டூர்.

53. இவர்கள் மண்டூர்க் கந்தசாமி கோயிலில் 17,18,19 திருவிழாக்க ளுக்கு உரித்துடையவர்கள்.

தகவல் தந்தவர்கள்:மேற் குறிப்பிட்ட இருவரும், மட்டக்களப்பு அமிர்தகளி மாமாங்கப் பிள்ளையார் கோயில் வெள்ளாளர், கரையார் ஆகிய இரு சாகியத் தாருக்கும் சம உரித்துடையது. இங்கு நியமிக்கப்படும்

கோயில் நிர்வாகிகளான இரு வண்ணக்குமாரில் ஒருவர் கரையார் சமூகத்தை சேர்ந்தவர்.

தகவல் தந்தவர்:இராசதுரை. க. சிறுகடைக்காரர், வயது 58, அமிர்தகளி.

54. மட். மான்மியம். பக்:98.

55. அடிக்கோடு கட்டுரையாசிரியரால் இடப்பட்டது. பயிர் செய்ய நிலம் இவர்கட்குச் சொந்தமாயிருப்பதனால் இவர்கள் உயர் சாதியினரின் தயவில் வாழவேண்டிய நிலை இல்லாமற் போகிறது. மட்டக்களப்பின் சாதி இறுக்கம் குறைவுக்கு இதுவும் ஒரு பிரதான காரணமாகும்.

56. மட்டக்களப்பில் மழை வளம் குன்றிய நாட்களிலும். கண்ணகி அம்மன் குளுர்த்தியிலும் ஊர் முழுவதும் வடசேரி, தென்சேரி எனப்பிரிந்து நின்று இரண்டு வேறு வளைந்த தடிகளை ஒன்றோடொன்று கொழுவி இழுத்து முறிப்பது கொம்பு விளையாட்டு. இவ் விளையாட்டின் முடிவில் வென்றவர்கள் தோற்றவர்களை எவ்வாறு ஏசினும் தோற்றவர்கள் சகித்துக் கொள்ள வேண்டும். இவ்வழக்கு இப்போ அருகிக் காணப்படுகிறது.

57. தகவல் தந்தவர்:

வையமூப்பன் ஆனைக்குட்டி, பறைமேளம் அடிப்பவர், வயது 70, கழுதாளை.

தங்கராசா. சர.

59. Harrison Jane Ellen, **Ancient Art and Ritual**, London, 1951.

60. Desai. A.R. **Rural Sociology of India**, Bombay, 1978. P.54.

61. Ibid. PP. 54 - 64.

62. Harrison Jane Ellen. P. 50.

63. மட்டக்களப்பு மான்மியம். பக்: 88

64. Sarachandra.. E.R. **Folk Drama in Ceylon.** P.2

65. Ibid P.9.

66. இவ் வசந்தன் கூத்தின் சில அமிசங்களைப் பெற்று சைவ வைஷ்ணவக் கடவுளர் சம்பந்தப்பட்ட கதைகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டு தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள் உருவானது எட்டரம் இயலுட் கூறப்பட்டுள்ளது. பக்:597-598.

67. Sarachandra E.R. Ibid P.10

68. சமயச் சடங்குகளினின்று மகுடிக் கூத்து உருவாகிய விதம் எட்டாம் இயலுள் விளக்கப்படுகிறது. பக்: 567-568

69. சிவத்தம்பி. கா, நாடகக் கலையின் சமூக அழகியல் அடிப்படைக ள். மல்லிகை, ஆகஸ்ட் - 1978. பக்: 15.

70. மே.கு.க. பக்:15

71. Sivathamby. K., **Drama in Ancient Tamil Society** (Unpublished thesis) : : P. 332.

72. Ibid. P. 529.

73. குமார தெய்வ வழிபாடு பற்றியும், வழிபாட்டின்போது நடைபெறும் ஆட்ட முறைகள் பற்றியும் விபரம் தந்தவர்கள்:

வீரக்குட்டி கணபதிப்பிள்ளை, குமார தெய்வக் கோயில் முதலாம் கப்புகனார், வயது 68, தளவாய்.

குமாரசாமி சின்னவன், மீன் பிடிப்பவர். வயது 50. பாலமீன்மடு.

74. சிங்கள மக்கள் மத்தியில் வழங்கும் நோய் கலைக்கும் சடங்குகளுடன் இதனை ஒப்பிடலாம். அங்கு வெச முனி என்ற தலைமைத் தெய்வமே பசாசுகளை ஓட்டு கிறது. முதலாம் இயலில் இது கூறப்பட்டுள்ளது.

75. புராணக் கதைகளுடன் தொடர்பு படுத்தப்படும் இக் கம்புகள் முன்னாளில் இவர்களின் பிரதான ஆயுதங் களில் ஒன்றாக அல்லது குலக்குழுக் குறியீடாக இருந் திருக்கலாம்.

76. இத்தோரணம் கன்னன்குடாவிற் கூத்துக்குப் போடப் படும் தோரணத்தையும், சிங்களவர்கள் தொய்யிலாட்டத் தின் போது போடப்படும் தோரணத்தையும் ஒத்தது.

77. சிங்கள மக்களின் கண்டிய நடன உடுப்பையும் மட்டக் களப்பின் பறைமேளக் கூத்தின் உடுப்பையும் இது ஒத்துள்ளது.

78. உயர் சாதியினரிடையே பொருளாதார பலமில்லாமல் வாழும் கிராமத்தவர்களின் கண்ணகி, மாரி, கோயில்கள் பந்தல்நிலையில் இருப்பதும் இங்கு அவதானிதற் குரியது. வணக்க முறைகளைக்கூட இங்கு பொருளா தாரப் பின்னனி நிர்ணயிப்பதைக் காணலாம்.

79. நரசிங்க வைரவர் ஆட்டம், வதனமார் ஆட்டம், அனுமார் ஆட்டம், காத்தவராயன் ஆட்டம் பற்றித் தகவல் தந்தவர் கள்: சின்னத்தம்பி. செ, நரசிங்க வைரவர் கோயிற் பூசகர், வயது 60, கூழாவடி.

செல்லையா. க, கோயில் வண்ணக்கர், வயது 75, பனிச்சையடி.

சின்னையா. பொ, கோயிலில் தெய்வமாடுபவர். வயது 60, மாமாங்கம் கொலனி.

பெரியாண்ணன். க, கோயிற் பூசகர். வயது 60, ஊறணி.

குழந்தைவேல். எஸ். தலைமைத் தெய்வக்காரர், கூலியாள், வயது 60, சின்ன உப்போடை.

80. விபரம் தந்தவர்கள்: மேற்குறிப்பிடப்பட்டவர்கள்.
இக் கோயிலின் சடங்கு முறைகளை ஆடி 1980, ஆடி 1981ம் ஆண்டுகளில் கட்டுரையாசிரியர் கவனித்துள்ளார்.

82. விபரம் தந்தவர்கள்:
கிருஷ்ணபிள்ளை. க, பூசாரியார், வயது 65, கூழாவடி.
சீனித்தம்பி. க, தெய்வமாடுபவர், கூலியாள், வயது 60, சீலாமுனை .

83. விபரம் தந்தவர்கள்:
நாலாயிரபிள்ளை அகிலேசபிள்ளை, பூசகர், வயது 65, தேற்றாத் தீவு.
நாகமணி. மா, கிராம சேவகர். வயது 39, மாங்காடு.

84. வித்தியானந்தன். சு, தமிழர் சால்பு, கும்பகோணம், 1954, பக்:107.

85. ஐங்குறு நூறு. பக்:உசக -உருo.

86. வித்தியானந்தன். சு, மு.கு. நூல். பக்:109.

87. குறுந்தொகை. பக்:நகூஉ.

88. Thurston **Castes and Tribes of South India.** Vol.VIII P. 342 - 349.

89. Sivathamby. K. **Drama in Ancient Tamil Society,** Madras, 1981. P.349.

90. சிலப்பதிகாரம் மூலமும், அரும்பத உரையும், அடியார்க்கு நல்லார் உரையும் (பதி.) சாமிநாதையர். உ.வே. சென்னை, 1920. பக்: நகநு-நஙக.

91. Sivathamby. K. Ibid P. 350.

92. விபரம் தந்தவர்கள்: இவ்வியலில் கொடுக்கப்பட்ட அடிக்குறிப்பு இல: 52 இலும், 57 இலும் குறிப்பிடப் பட்டோர்.

93. விபரம் தந்தவர்கள்:
தங்கராசா பொன், ஆசிரியர், வயது 48, பழுகாமம்.
தனிகாசலம். க, சிற்றூழியர். வயது 40, பழுகாமம்.

94. விபரம் தந்தவர்கள்: அடிக்குறிப்பு 92 இல் குறிப்பிடப் பட்டோர்.

95. மேற்குறிப்பிடப்பட்டோர்.

96. மேற்குறிப்பிடப்பட்டோர்.

97. விபரம் தந்தவர்கள்:
சோமசுந்தரம். வே, திரௌபதி அம்மன் கோயிற் பூசகர், வயது 67. பாண்டிருப்பு.
சிவலிங்கம், ச, பட்டதாரி ஆசிரியர் (விஞ்), வயது 48, பாண்டிருப்பு.
மேற்படி கோயிற் சடங்குகள் கட்டுரையாசிரியரால் 1978. 1979, 1980ம் ஆண்டுகளிற் பார்வையிடப் பட்டது.

98. மரம் வெட்டிக் கொண்டு வருதல் இந்திய மயூர்பஞ்சின் பூமியாக் குழுவினரிடம் காணப்படுகிறது. மு.கூ.பக். 32.

99. அஞ்ஞாசத வாசத்தை இச்செய்கை குறிப்பதாயிருக் கலாம்.

100. இப்பாடல்களுடன் முன்னர் குறிப்பிட்ட பாண்டிருப்பு அம்மன் கோயிற் பாடப்படும் ஏனைய பாடல்களும் பிற் பாட்டுக்காரர்களாற் பாடப்படும்.

101. இப்பாடல்கள் கீழ் வரும் நூலில் உள்ளன.
மகாமாரித் தேவி திவ்வியகரணி (பதி.), கணபதிப் பிள்ளை. சி, யாழ்ப்பாணம், பக்: 7-14.
(இந்நூலில் மாரியம்மன் தவநிலை என்ற தலைப்பில் உள்ள 27 பாடல்களில் சில பாடல்களே இங்கு அருச்சுனன் தவநிலையிற் பாடப்படுகின்றன.)

102. கமலகன்னி அருச்சுனன் மனைவி, அரவானின் தாய்.

103. மகாமாரித்தேவி திவ்வியகரணி பக்: 123.

104. வீரகும்பம் 7 பிரதான கும்பம்.

105. சபைத்தரு. சபைவிருத்தம் என்பன இயல் ஏழில் விளக்கப்படுகின்றன.

106. Frasca Armand Richard - The Social religious Context of Therrukkkuttu, **5ம் உலகத் தமிழ் மகாநாடு** மலர், மதுரை. 1981.

107. ரவீந்திரன். செ, தெருக்கூத்து, **யாத்ரா**, சிவகங்கை, செப்ட ம்பர், 1979, பக்: 5.

108. மே. கு. க. பக்: 10.

109. **மட்டக்களப்பு மான்மியம்** பக். 81 - 82.

110. தகவல் தந்தோர்: அடிக்குறிப்பு இல. 52 இல் தகவல் தந்தோர்.

111. தகவல் தந்தவர்: மாணிக்கம். க, சிற்றூளியர். வயது 60, அமிர்தகளி. கட்டுரையாசிரியராற் பல தடவைகள் நேரில் பார்வையிடப்பட்டது.

112. தகவல் தந்தவர்: கணபதிப்பிள்ளை க. ஆசிரியர், வயது 50, திமிலைத்தீவு.

113. மட்டக்களப்பின் சூரர் சிலைகளின் உடுப்புகள் போன்றே மட். வட மோடி நாடகத்தின் மன்னர் அணியும் உடுப்பு களுமுள்ளன. யாழ் நல்லூர்க் கந்தசாமி கோயில் சூரன் போரில் கந்தனின் படையினரான தேவர்கள் அணியும் உடுப்புகட்கும் மட்டக்களப்பு கூத்தர் அணியும் உடுப்பு கட்கும் ஒற்றுமை காணப்படுகிறது.

114. இயல் மூன்றில் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

115. மு.கூ.ப. பக்.111.

116. மு.கூ.ப. பக்.124.

117. பி. கூ.ப. பக்.229.

118. பி. கூ.ப. பக்.596-597

119. இயல் மூன்றில் இக் கூத்து விவரிக்கப்பட்டுள்ளது.

120. பி. கூ. ப. பக். 600-601.

இயல் – 3

நாடகம் சார்ந்த சமயச் சடங்குகட்கும் வளர்ச்சி பெற்ற தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்கட்கும் இடைப்பட்ட நாடகங்கள்

மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களை ஆரம்பத்தில் வெளியுலகுக்கு அறிமுகம் செய்தவர்கள்,[1] அதை விவரணமாக எழுதியவர்கள்,[2] மட்டக்களப்பு அறிஞர்கள்,[3] நாடக நிலைப்பட அவற்றை நோக்கிய வர்கள்,[4] அனைவரும் மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் வடமோடி, தென் மோடி ஆகிய இரு கூத்து மரபுகளை மாத்திரமே கூத்துக்களாக குறிப்பிட்டுள்ளனர். இவ்விரு கூத்து மரபுகளுமே முழுமையான வளர்ச்சியடைந்த கூத்து மரபுகளாகும். முழுமையான நாடகவடிவம் அடையாததும், சடங்கு நிலையினின்று பிரிந்ததுமான சில கூத்து வடிவங்களும் மட்டக்களப்பில் உள்ளன. இவையே முன் அத்தியாயத் திற் குறிப்பிட்ட பறைமேளக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து, மகுடிக்கூத்து ஆகியனவாம். இவையும் மட்டக்களப்பில் கூத்துக்கள் என்றே அழைக் கப்படுகின்றன. இவை பற்றி நாடக நிலைப்பட்ட நோக்குடன் இது வரை எவரும் ஆராய்ந்தார் அல்லர்.

இவற்றுட் பறைமேளக் கூத்து சமூக அமைப்பிற் குறைந்த நிலையிலுள்ள பறையர் சாதியினரால் மட்டும் ஆடப்படுகிறது. வசந்தன் கூத்து சமூக அமைப்பிற் கூடிய நிலையிலுள்ள சாதியினரால் மட்டும் ஆடப்படுகிறது. மகுடிக் கூத்து இன்று சமூக அமைப்பிற் குறைந்த நிலையிலுள்ள சாதியினரிடமே பெரும்பாலும் காணப் படினும் ஒரு காலத்தில் முக்குவரும் இக்கூத்தினை ஆடியுள்ளமை பற்றித் தகவல் கள் கிடைத்துள்ளன.[5] ஒரு காலத்தில் இம் மகுடிக் கூத்து முக்குவரிடமிருந்து ஏனைய சாதியினரிடம் பிற்காலத்தில் பரவியிருக்கக்கூடும்.[6]

இம்மூன்று வகையான கூத்துக்களும், அவற்றின் இயல்புகளும், ஆட்ட முறைகளும், அக்கூத்துக்களை ஆடுவோரின் சமூகப் பின்னணி களும் இவ்வியலுள் விரிவாக ஆராயப்படுகின்றன.

(1) பறை மேளக் கூத்து

(அ) பறைமேளக் கூத்தினை ஆடுவோர்களது சமூகப் பின்னணியும், பறைமேளமும்[7]

பறைமேளக் கூத்து இன்று பறையர் சாதியினருக்கு மாத்திரமே உரிய ஒரு கலையாக இருந்து வருகிறது. இப் பறையர் சாதியினர் மட்டக்களப்பிலுள்ள கோளாவில், அம்பிலாந்துறை, கழுதாவளை, புன்னைக்குளம் ஆகிய பகுதிகளில் வாழ்ந்து வருகின்றனர். கழுதாவளையே இவர்களின் முன்னோர் பூமியாக இவர்களாற் கூறப்படுகிறது. ஏனைய இடங்களில் மிகக் குறைவாக வாழும் இவர்கள் கழுதாவளையிற்றான் செறிவாக வாழ்கிறார்கள். ஏனைய ஊர்களில் நடைபெறும் மரணவீடுகட்கும், கோயிற் சடங்குகட்கும் ஆன கடமைகளைச் செய்யவும், ஊரின் சில செய்திகளைப் பறை அறைந்து தெரிவிக்கவும் கழுதாவளையிலிருந்தே பெரும்பாலும் பறையர் செல்கிறார்கள். இப்பறையர்களின் தலைவன் மூப்பன் என அழைக்கப்படுகின்றான். மூப்பன் மூலமாகவே, ஏனைய பறையர்களுடன் தொடர்பு கொள்ளப்படுகிறது. மூப்பன் மூலமாகவே இப்பறையர்கள் ஊழியங்கட்கு அழைக்கப்படுகின்றனர். இவர்கள் தாங்கள் முக்குவருடன் அவர்கள் வரும்போது மட்டக்களப்பிற்கு வந்தவர்கள் என்று கூறிக் கொள்கின்றனர். முக்குவரைப்போல இவர்களிடமும் குடிமுறைகள் உண்டு. இதனை இவர்கள் குடி என்று கூறாமல் வகுத்துவார் என்று அழைக்கின்றனர். அலையச்சாம்பான் வகுத்துவார், வேலியாச்சி வகுத்துவார், கோதைச்சாம்பான் வகுத்துவார், கந்த மூப்பர் வகுத்துவார், குஞ்சாத்தை வகுத்துவார் என ஐந்து வகுத்துவார் பிரிவுகள் இவர்களிடம் காணப்படுகின்றன.[8] குடிக்குள் குடி திருமணம் செய்யாதது போல வகுத்துவாருக்குள் வகுத்துவார் திருமணம் செய்வதில்லை.

இவர்கட்கு எனத் தனிப்பட்ட சேவகம் செய்ய அம்பட்டரும் வண்ணாரும் உண்டு. மாடன், மாரியம்மன், காளி என்பன இவர்கள் வணங்கும் தெய்வங்களாகும். சன்னதம் கொண்டு உருவேறி ஆடி மந்திர முறைப்படி இவர்கள் அத்தெய்வங்களை வணங்குகின்றனர். ஏனைய சாதி முறைகளின் வணக்க முறைகளே இவர்களிடமும் காணப்படுகின்றன. அடிமண் எடுத்துச் சூனியம் செய்தல், பில்லி விடுதல், பிசாசு ஏவுதல், கழிப்பு, வசியம் பண்ணல், மாறனம் செய்தல் போன்ற தீய மந்திர வேலைகளில் சிறப்பானவர்களாக இவர்கள் கருதப்படுகிறார்கள். பொருளாதார நிலையில் மிகவும் தாழ்ந்த நிலையில் இவர்கள் உள்ளனர். எனினும் புன்னக்குளம், அம்பிலாந்துறை ஆகிய இடங்களில் இவர்கள் சொந்தமாகக் காடுவெட்டி வயல் செய்து சுயகாலில் நிற்கும் தன்மையையும் பெற்றுள்ளனர். இவர்களுக்கென அவர்கள்

வதியும் இடங்களில் பள்ளிக்கூடங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. சில இடங்களில் உள்ள பாடசாலைகளில் ஏனைய வகுப்பினருடன் சேர்ந்து கல்வி பயின்று இன்று அரசாங்க உத்தியோகமும் செய்கின்றனர். இன்று இவர்களில் சிலர் வியாபாரிகளாகவும், சிறுகடை வைத்திருப்போராகவும், சாஸ்திரிமாராகவும், நெசவாளராகவும் மாறி உள்ளனர்.

கழுதாவளை போன்ற கிராமங்களில் இளம் தலைமுறையினர் அண்ணா நாடகமன்றம் போன்ற மன்றங்கள் அமைத்து நவீன நாடகங்களை மேடையிடுகின்றனர். பறைமேளக் கூத்து இளம் தலைமுறையினரால் இன்று பேணப்படுவதில்லை. அதனைத் தமது அடிமை முறையின் சின்னம் என இளம் தலைமுறையினர் கருதுவதே அதற்கான காரணமாகும். இதனால் இன்று பறைமேளக் கூத்து இவர்களிடம் பெருவழக்கில் இல்லை எனலாம். எனினும் பழைய தலைமுறையினரும், வருடா வருடம் சேவகம் செய்யச் செல்லும் ஏழைப் பறையர்களும் இப்பறை மேளக் கூத்தினை ஆடுகின்றனர்.

மந்திரிமார், பெரிய மனிதர்கள் கிராமத்திற்கு வரும் காலங்களில் இப்பறைமேளக் கூத்துடன் அவர்களை வரவேற்கும் வழக்கம் சமீப காலம் வரை இருந்தது. (இன்று மேளம், நாதஸ்வரம், போன்றன அந்த இடத்தைப் பிடித்துக் கொண்டன.) இவர்கள் தாம் வாசிக்கும் இசைக் கருவியைப் பறை என அழைப்பர். பெரிய குடிகள் மத்தியில் சேவகம் செய்யச் செல்லுமிடத்து இராச பறையைச் சேலையால் மூடி எடுத்துச் செல்வர். இது இராசமேளம் என அழைக்கப்படும். மரண வீடுகளில் பாய் விரிக்கப்பட்டு இராச மேளம் தனியாக இதன் மீது வைக்கப் பட்டிருப்பது பண்டைய வழக்கம். மிருதங்கத்தில் உள்ளது போலப் பறையில் சுருதி பேதம் கிடையாது. இருவிதமான ஓசைதான் இப்பறையில் எழும். ஒரு பக்கம் உச்சம் இறுக்கமான 'தின்' எனும் ஒலியையும், தொப்பை அதைவிடக் குறைந்த ஒலியையும் கொண்டிருக்கும். உடம்பிற்குக் குறுக்காகக் கழுத்தில் போட்டுக் கொண்டும் இடுப்பில் இதனைக் கட்டிக் கொண்டும் தாளம் எழுப்புவர். இதனைப் பெரும் பறை என்பர். வெறும் கையால் ஒரு பக்கமுள்ள தொப்பையை அடித்துக் கொண்டு மறுகையால் கம்பால் உச்சத்தில் ஓசையை எழுப்பியும் பறையை வாசிப்பர். (வரைபடம் 3).

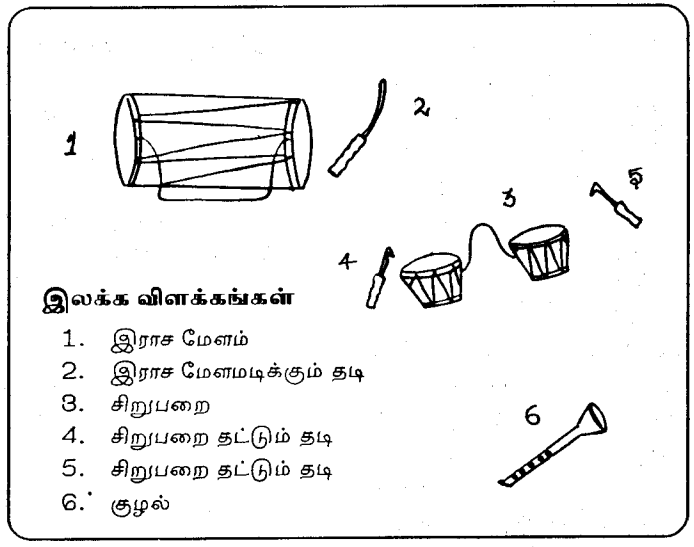
இன்னொரு பறையும் இவர்களிடம் வழக்கில் உண்டு. அதன் பெயர் சிறு பறை. ஒரு பக்கம் மாத்திரம் வாசிக்கக்கூடிய இரண்டு பறைகளை இணைத்து, அடிக்கும் பக்கம் முகத்தைப் பார்த்தபடி நிற்க கழுத்தில் தூக்கிக் கொள்வர். பின்னர் நுனியில் வளைந்த இரு சிறிய கம்புகளால் இரு கைகளாலும் இரு பறைகளின் தலைப்பாகத்திலும்

மாறி மாறி ஓசை எழுப்புவர். (வரை படம் 3) இப்பறைகளுக்குப் பின்னணியாகக் குழலில் ஓசை எழுப்பப்படும். நாதஸ்வர வடிவில் இக் குழல் அமைந்திருப்பினும் இதன் நீளம் பெரும்பாலும் ஒரு அடி அளவே. இது முக வீணையை ஒத்தது. (வரைபடம் 3).

"பலவகைப் பறைகளைச் சங்கநூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. அவை யாவும் பெரும்பறை, சிறுபறை என்ற இரு பிரிவில் அடங்கும்."[9]

பாணர், பொருநர், கூத்தர், வயிரியர், விறலியர் எனப் பல வகைக் கலைஞர் சங்க காலத்தில் இருந்தனர். 'பாணன், பறையன், துடியன், கடம்பன் என்றிந்நான்கல்லது குடியுமில்லை'[10] எனப் புறநானூறு கூறுகிறது. எனவே பண்டு இசைவாணருள் ஒரு பிரிவினராகவே இப் பறையர் இருந்திருக்க வேண்டும்.

வரைபடம் - 3



சங்க இலக்கியத்தில் கோடியர் என்ற ஒருபாலாரும் கூறப்படுகின்றனர். கோடியர் முழவு வைத்திருக்குமாற்றை அகநானூறு 352ம் பாடல் கூறுகிறது. அதில் விழவிற் கோடியர்[11] எனக் குறிப்பு வருவதோடு மலைச்சாரலில் ஒரு குரங்கு பிடிக்க முடியாத அளவு பெரிய பலாப்பழத்தைப் பிடித்து நிற்பது போல என வருகிறது. பறையர்களும் அதேபோலப் பறையைப் பிடித்துக் கொண்டு அடிப்பதை இதனுடன் ஒப்பிடுக.

அத்தோடு அகநானூறு 111ல் தொகு சொற்கோடியர்[12] என வருவதால் அவர்கள் அரசரின் வீரத்தையும் புகழையும் தொகுத்துப் பாடினர் எனலாம். இங்கும் பறையர் பறைமேளக் கூத்து ஆடுகையில் தம் தலைவர்களின் தாளத்தை வரிசையாக வாசிப்பதையும் வரிசைச் சேவகம் செய்யச் செல்கையில் தலைவர்களின் புகழைத் தொகுத்துக் கூறி யாசிப்பதையும் காண முடிகிறது. சங்க காலத்தில் காணப்பட்ட வெறியாட்டம், பலிகொடுத்தல், வேலனாட்டம் முதலிய ஆட்ட முறைகளின் சில கூறுகளை மட்டக்களப்பு ஆட்ட முறைகள் நினைவூட்டுவது போல சங்க காலப் பறையர், கோடியர் ஆகியோரை மட்டக்களப்புப் பறையரும் நினைவூட்டுகின்றனர். இனி. இத்தகைய பறைகளையும் குழலையும் கொண்டு அவர்கள் ஆடும் பறைமேளக் கூத்து, கீழே விளக்கப்படுகிறது.

இடுப்பிலே பறையைக் கட்டிக் கொண்டு இருவரோ அல்லது இருவருக்கு மேற்பட்டவர்களோ பறையில் ஒலி எழுப்பி, தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடும் ஆட்டமே பறைமேளக் கூத்தாகும். பெரும்பாலும் கோயிலுக்கு முன்பு தான் (கோயில் வெளி வாசலில்) இக் கூத்து நடைபெறும். சில செல்வாக்குள்ள ஆட்களின் வீட்டு வாயில்களிலும் இதனை நிகழ்த்துவதும் உண்டு. இக்கூத்து பகலில் ஒரு மணி நேரம் ஆடப்படும்.

(ஆ) பறை மேளக்கூத்தாட்ட முறை

ஆரம்பத் தாளம்

ஆரம்பத்தில் பறைமேளக்கூத்து நடைபெறும் அன்று கோயிலுக்கு முன்னால் வெளிவீதியில் நின்று கூத்தை ஆரம்பிக்கு முன்னர் ஒரு தாளத்தினை மத்தளத்தில் வாசிப்பர். இது இனி வாசிக்கப் போகும் தாளங்களின் ஒரு கலவையாக இருக்கும். அத்தாளத்துடன் இப்பறை மேளக் கூத்தைப் பார்க்க விரும்பும் மக்கள் வந்து கோயில் வெளியில் கூடுவர். சூழவர மக்கள் நிற்க, பறையர்கள் பின்னர் தாளம் எழுப்பத் தொடங்குவர்.

பூசைத் தாளம்

அடுத்து வாசிக்கப்படும் தாளம் பூசைத் தாளமாகும். ஒரு நாடகம் தொடங்குமுன் காப்புப் பாடுவதைப் போல இத்தாளமும் காப்புக்குரிய தாளமாகும்.

கோணங்கித் தாளம்

அதன்பின்னர் ஆட்டத் தாளம் தொடங்கும். பூசைத்தாளம் முடிய அடிக்கப்படும் தாளத்திற்கு ஏற்பவே அவர்கள் ஆடத் தொடங்குவர்.

ஆட்டத் தாளத்திற்குரிய முதலாவது தாளம் கோணங்கித் தாளமாகும். கோணங்கியைக் கோமாளி என்றும் அழைப்பர். அங்கு கோமாளி வேடமிட்டு எவரும் வரமாட்டார். இவர்கள் தங்களைக் கோமாளியாகப் பாவனை பண்ணி அத்தாளத்தை அடித்து அதற்குத் தக ஆடுவர். கோணங்கித் தாளம் பின்வருமாறு:

தெந்தேன் தின தினனா தெந்தேன் தினா
தெந்தேன் தின தினனா தெந்தேன் தினா

(இத்தாளம் பன்முறை மீண்டும் மீண்டும் அடிக்கப்படும். அதற்குத் தக ஆட்டம் நடைபெறும். இத்தாளத்தை முடிக்கும் தறுவாயில் தவிலில்)

டொம் – (என ஒரு அடி வைத்து இடைவெளிக்குப் பின்
டொம் டொம் டொம் டொம் டொம்
டொம் டொம் டொம் டொம்

(எனத் துரிதமாக அடித்து இடைவெளிக்குப்பின்

தகிட தகிட தகிட தகிட தகிட
தொம் (எனத் தாளம் தீர்வார்கள்)

இராசவரவுத் தாளம்

அதன்பின் இராசரவுக்குரிய தாளம் அடிக்கப்படும். தம்மை இராசாக்கள் போலப் பாவித்து மத்தளத்தில் இராச தாள ஒலி எழுப்பி அதற்குத் தக ஆடுவர். இராச தாளம் பின்வருமாறு:

டண்டக டண்டக டண்டக டண்டக
டண் டண் டண் டண்டக டண்டக டண்டக

(இத்தாளம் பன்முறை மீண்டும் மீண்டும் அடிக்கப்படும். அதற்குத் தக ஆட்டம் நடைபெறும். இத்தாளத்தை முடிக்கும் தறுவாயில்,

(டொம் எனத் தவிலில் ஒரு அடி வைத்துச் சிறிய இடை வெளிக்குப் பின்)

டொம் டொம் டொம் டொம் டொம்
டொம் டொம் டொம் டொம்

(எனத் துரிதமாக அடித்து டொம் என ஒரு அடி பறையில் மீண்டும் அழுத்தி அடித்து - சிறிய இடைவெளிக்குப் பின்)

தகிட தாகிட தகிட தாகிட தகிட தாகிட
டொம் (எனத் தாளம் தீர்வர்.)

வரிசைத் தாளம்

இதன் பின்னர் வரிசைத் தாளம் வாசிக்கப்படும். ஒவ்வொரு சாதியாருக்கும் ஒவ்வொரு வரிசைத் தாளம் உண்டு எனவும் கூறப்

படுகிறது. முக்குவருக்கும் வெள்ளாளருக்கும் மாத்திரமே இன்று வரிசைத்தாளம் உண்டு. இவ்வரிசைத் தாளங்களுள் ஒன்று பின் வருமாறு:-

தகிந் தத்தா தகிந் தெய் தெய்
தகிந் தத்தா தகிந் தெய் தெய்
தகிந் தத்தா தகிந் தெய் தெய்
தகிந் தத்தா தகிந் தெய் தெய்[13]

(இத்தாளம் பன்முறை அடிக்கப்பட்டு ஆடப்படும். பின்னர் முந்திய தாளங்களுக்குத் தாளம் தீர்வது போல இதுவும் அதே அடியுடன் தீரும்.)

மற்றைய வரிசைத் தாளம் பின்வருமாறு:-

சேங் கிடு கிடு கிடு சேங் கிடு சேங்காம்
செஞ் செஞ் சே கிண செஞ் செஞ்சே
சேங் கிடு கிடு கிடு சேங் கிடு சேங்காம்
செஞ் செஞ் சே கிண செஞ் செஞ்சே

(இத்தாளம் முந்திய தாளங்களைப் போலப் பன்முறை அடிக்கப்பட்டு ஆடப்பட்டு முந்திய தாளங்கட்குத் தாளம் தீர்வதுபோல இதற்கும் அதே அடிகளுடன் தீரப்படும்.)

சேங் கிடு கிடு கிடு சேங் கிடு சேங்காம்
செஞ் செஞ் சே கிண செஞ் செஞ் சே

என்ற சொற்கட்டினைத் துரிதமாகவும், மத்திமமாகவும், ஆறுதலாகவும் மாறி மாறி வாசித்து ஆடுவர். நரசிங்க வைரவரின் பலி ஆட்டத்தில் அடிக்கப்படுகின்ற

தே கிடு கிடு கிடு தே கிடு திந்தத்
தே கிடு கிடு கிடு தே கிடு

என்ற தாளத்தை இத்தாளக்கட்டு பெரும்பாலும் ஒத்துள்ளமை அவதானித்தற்குரியது.

இத்தகைய பறை மேளக் கூத்து நடைபெறும்போது தமக்குரிய வரிசைத் தாளத்தை வாசிக்கும்படி அவ்வரிசையுடையோர் கூற அவ் வரிசைத் தாளத்தை வாசித்து அவர்கள் கொடுக்கும் வெகுமதியை வாங்கிக் கொண்டு மீண்டும் மீண்டும் ஆடுவர்.

இங்ஙனம் ஆடும்போது மரண வீடுகளில் தாம் அடிக்கின்ற

கட்டுங்கோ சுருட்டுங்கோ
சுடலைக்குக் கொண்டுபோங்கோ

என்ற தாளத்தை வாசிக்க மாட்டார்கள். அத்தாளம் மரண வீட்டிற்கு மட்டுமே உரியது. இதனால் விழா நிகழ்ச்சிகட்கு அத்தாளத்தை உபயோகிப்பதில்லை.

வருஷ நாட்களிலும், விசேட நாட்களிலும் பெரிய பெரிய மனிதரின் வீட்டிற்கு முன்னால் உள்ள வெளியில் நின்று பலர் மத்தியில் இப்பறை மேளக்கூத்து நடத்துவதுமுண்டு. மேற்குறிப்பிடட தாளங்களுடன் கீழ் வரும் தாளத்தையும் அதற்குரிய பாடலையும் படித்து இக்கூத்தினை ஆடும் வழக்கமுண்டு.

தின னான தின்னானா தின்னானா தின தின்னானா
தின ன தெனாதின தெந்தின
தின்னானா தின தின்னானா

முருகா முருகோனே
மூத்த தம்பி விநாயகனே
முடியோடு தேங்காய் நான்
படியோடு உடைப்பேனே. தினனானா தின்னானா...

உனக்கே உடைத்தாலும் நான்
உனக்கே படைத்தாலும்
உனக்கே படைத்தாலும் நான்
உனக்கே பணிவேனே. தினனானா தின்னானா.....

கார் உரு மால் மருகா
தம்பிக் குதவிய தும்பிக் கையோனே
மூதூரில் விநாயகனே அருள்
மூசிக வாகனன் முன்னடவாய் தினனானா தின்னானா....

எடுக்கும் பொல்லாயிரமாம்
எல்லார்க்கும் மாதாவே
திடுக்கென்ன வந்துதவார்
ரட்சிக்கார் தேவியம்மே. தினனானா தின்னானா....

கெண்டிக்கா தேவியம்மே
சென்ற திசையெல்லாம் வெல்ல வேணும்
நீர் பாஞ்சி விளையாடும் அந்த
நீலக் கரைச்சி வெளி தன்னிலே. தினனானா தின்னானா...

மீன் பாஞ்சி விளையாடும் அந்த
நீளக் கரைச்சி வெளி தன்னிலே
தான் தோண்டும் ஈஸ்வரனே இனி
நான் தோண்டி மறவேனே. தினனானா தின்னானா...

வண்ணக் கொடித் திரளும்
வகை வகை யானை குதிரைகளும்
அன்னக் கொடி பறக்கும் எங்கள்
ஆன சங்கரர் வாசலிலே தின்னானா தின்னானா...

கையாலே மோதிரம் கலை
காதும் பணியும் எனக்கருள்வாய்
கொய்யாத பச்சைவடம் தந்து
போகச் சொல்வார் எங்கள் குருநாதர். தினனானா தின்னானா....

பச்சைக் காய் தேங்காயாம்
பாக்குடன் வெற்றிலை சுண்ணாம்பாம்
ஒண்டும் குறையாமற் தந்து
போகச் சொல்வார் எம்குருநாதர். தினனானா தின்னானா....

ஒவ்வொரு பாடல் அடிகளையும் பாடி முடிய தினனா என்ற சொற் கட்டுக்கு ஏற்ப மேளத்தை அடித்து அடித்துத் துள்ளித் துள்ளி ஆடுவர்.[14]

இதேபோன்ற ஒரு தாளக் கட்டு வசந்தன் கூத்திலும் வருவதை ஈண்டு அவதானிக்குக.[15]

இப்பறைமேளக் கூத்துக்கென கூத்துக்களைப் போல விசேட உடுப்புகள் ஏதும் இல்லை. எனினும் தன்னளவில் சில தனித்துவம் உண்டு.

ஒரு கயிற்றின் மேலே சீலையை நீளப்பாட்டில் இரண்டாக மடித்து கொய்து போட்டு, இடுப்பில் இதனைக் கட்டிக் கொள்வர். தலையிற் தலைப்பாகை கட்டிக் கொள்வர். கையில் முழங்கைக்கும் தோளுக்கு மிடையில் வெண்டயங்கள் அணிந்து கொள்வர். கைகளிலும் கால் களிலும் சிலம்புகள் அணிந்து கொள்வர். சிலர் கால்களிற் சதங்கைகள் அணிவதும் உண்டு. இடுப்பில் கட்டி இருக்கும் தவிலை வெள்ளைச் சேலையால் சுற்றி இருப்பர். நீண்ட சால்வை ஒன்றையும் அணிந்து கொள்வர். சாதாரண நாட்களில் பறை அடிக்கும்போது காணப்படும் தோற்றத்தை விடச் சற்று வித்தியாசமாக இருப்பர்.

தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகளுக்கு இருப்பதைப் போல இதற்கு என ஒரு தனிப்பட்ட கதை இல்லை. கோணங்கி, அரசன் என்ற சில பாத்திரங்களைக் கற்பனை செய்து அதன் வரவைத் தம் தவிலில் அடித்தலே இதன் தன்மையாகும். இதில் கதை, பாடல்களைவிடத் தாளமே முக்கியம் பெறுகிறது. ஆனால் கூத்தில் வருவது போல இவற்றிற்கெனத் தாளக்கட்டுகள் இல்லை. பரம்பரையாக இந்த அடி ஓசை கற்பிக்கப்பட்டு வருகிறது. செவிப் புலனூடாகவே இது மறு தலைமுறையினருக்குக் கையளிக்கப்படுகிறது. எனினும் சில

தாளங்களை மாத்திரமே சொல்லில் வைத்திருக்கின்றனர். ஏனைய வற்றை மத்தளத்தில் மாத்திரமே வாசிக்கின்றனர்.

தெந்தேன் தின தினனா

என்ற கோமாளி வரவிற்குரிய ஆட்டத் தாளம்

சேங்கிடு சேங்கிடு சேங்காம்

என்ற வரிசைத் தாளத்தில் ஒரு தாளம் சேவத்திற்கு வீட்டுக்குச் செல்லும் போது பாடப்படும் தின்னான தின்னான, போன்ற தாளங்களே இவர்கள் வாயாற் கூறும் தாளங்களாகும். ஏனைய தாளங்களைத் தவிலிலேயே வாசிக்கின்றனர். மேளம் தரும் ஒலிகளே மேலே குறிப் பிடப்பட்டவை. மட்டக் களப்புக் கூத்துகளில் தாளக் கட்டுகள் வாயாற் சொல்லப்படுபவை. 'டொம்' எனும் பறைமேளக் கூத்துப் போலக் குறையாகத் தாளம் தீராமல் தா, தெய்யதா, தளாங்கு, ததிங்கிண தொம் என்றே தீர்வன,[16] பறைமேளக் கூத்தில் வடமோடி தென்மோடி போல அலங்காரமாகத் தாளம் முடியாது 'தொம்' என்றே தாளம் முடிவடை கிறது. கூத்தாட்டத்தில் காணப்படும் தாளங்களில் திருந்தாத நிலை யினைப் பறைமேளக் கூத்தில் இதன் மூலம்காண முடிகிறது என்றும் கொள்ள முடியும்.

இக்கூத்தில் ஆட்டமே மிகப் பிரதான அம்சமாகும். தாளத்திற் கேற்ப உடம்பை நெளித்தும், வளைத்தும், குனிந்தும், எழுந்தும் வீசாணம் போட்டும், நிற்கும் வெளியை மேடையாக்கி வளைத்து குதித்துக் குதித்து ஆடுவர்.

ஆட்டமும் ஓரளவு சிறிய தாளக்கட்டுகளும் இசையும் இருந்த போதும் ஒரு நாடகமாக வளர்வதற்குரிய செழுமை இதனிடம் இருக்கவில்லை. அத்தோடு சமூக அமைப்பின் அதிகார அடைவில் மிகக் குறைந்தோர் மத்தியில் இருந்த ஆட்டமானபடியால் இவ்வாட்டம் எல்லா மக்களையும் இணைக்கும் வாய்ப்பையும் பெறவில்லை. ஓரோ விடயங்களில் இணைத்தாலும் இது குறைந்தோர் ஆட்டம் எனும் முறையில்தான் உயர்ந்தோரால் பார்க்கப்பட்டது. அத்தோடு நாடக அம்சத்திற்குரிய ஐதீகத் கதைகளைத் தானும் இது தன்னுட் கொண் டிருக்கவில்லை. இக்காரணங்களினால் பறைமேளக் கூத்து ஒரு நாடக வடிவமாக முகிழ்க்க முடியவில்லை. குறிப்பிட்ட சமூகத்தில் மாத்திரமே அது நிலவுவதாயிற்று. அது மாத்திரமன்றி இன்றைய சமூக வளர்ச்சிப் போக்கில் குறிப்பிட்ட அச்சமூகத்தினரின் பொருளாதார அகச் சிதை வின் காரணமாக அவர்கள் மத்தியில் கூட வழக்கிழந்து போவதைக் காணமுடிகிறது.

(2) மகுடிக் கூத்து

மகுடி என்ற சொல்லுக்கு கேளிக்கை, பந்தயம் போன்ற கருத்துக் களுண்டு. பாம்பு பிடிக்கக் குறவன் ஊதுகின்ற வாத்தியத்திற்கும் மகுடி என்ற பெயருண்டு. இங்கு நடைபெறும் கூத்துகட்கு மகுடி எனும் பெயர் ஏன் வந்தது எனத் திட்டமாகத் தெரியவில்லை. மகுடி காட்டுகிறான், மோடி செய்யாதே, மகுடி ஊதுகிறான் என்று மட்டக் களப்பில் வழங்கும் வார்த்தைப் பிரயோகங்கள் மகுடிக்கு முறையே வேடிக்கை, சச்சரவு, வாத்தியம் ஆகிய கருத்துக்களையே தருகின்றன. மகுடிக் கூத்துகளில் இம் மூன்று அம்சங்களும் சேர்ந்து காணப்படு கின்றன. முழுக்க முழுக்க இக்கூத்து ஒரு வேடிக்கை நிகழ்ச்சியே ஆகும். இருசாரருக்கிடையே மந்திர தந்திரங்களில் நடைபெறும் பந்தயங்களையும் இது காட்டுகிறது. இதில் குறவர் வருகின்றனர். அவர்கள் மகுடி வாசிக்கின்றனர். எனவே மேற்குறிப்பிட்ட ஒரு அர்த்தத்திலேயே மகுடி எனும் பதம் வழங்கப்பட்டிருக்க வேண்டும்.

மோடி எனும் பதப்பிரயோகம் மலையாளப் பகுதியில் மந்திரங்களை மந்திரங்களால் வெல்லுதல் எனும் அர்த்தத்தைக் குறிப்பதனாலும், இக் கூத்திலும் மந்திர தந்திர நிகழ்ச்சிகள் அதிகம் நடைபெறுவதாலும் அக்காரணம் பற்றியே இக்கூத்துக்கும் அப்பெயர் வந்திருக்கக் கூடும் எனக் கொள்ளல் பொருத்தமுடையதுபோலத் தோன்றுகிறது.

மட்டக்களப்பின் இரண்டொரு பகுதிகளில் இன்னும் இம் மகுடிக் கூத்து வழக்கில் உள்ளது. சில இடங்களில் இது 'மகுடி' என்றும், சில இடங்களில் 'மகுடிக் கூத்து' என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.

இம் மகுடிக் கூத்து சித்திரை வருடப்பிறப்பன்றோ அல்லது வருடப் பிறப்பின் பின்னரோ அதாவது அதை நெருங்கிய நாட்களிலோ ஆடப்படுகிறது.

கடந்த பத்து வருடங்களின் முன்பு வருடாவருடம் புது வருடத் தினத் தன்றோ அதன் மறுநாளோ நடைபெற்ற இக்கூத்துகள் இக்காலத்தில் மிக அருமையாகவே நடைபெறுகின்றன எனவும், புதிய தலைமுறை இளைஞர் இப்போது இக்கூத்தில் ஈடுபாடு காட்ட மறுக்கிறார்கள் என்றும் கருத்துகள் தெரிவிக்கப்பட்டன.

மூன்று வகையான மகுடிக் கூத்துக்கள் மட்டக்களப்பிலே நடை பெறுகின்றன. அம் மூன்று வகையான மகுடிக் கூத்துக்களுமாவன,

1. மட்டக்களப்பு மக்களை மலையாளத்தார் வென்றதான உள் ளடக்கத்தை வைத்து ஆடப்படும் மகுடிக் கூத்து.

2. மந்திர தந்திர விளையாட்டுக்களை உள்ளடக்கமாகக் கொண் டிருப்பதுடன் வேடன், வேடுவிச்சி, வெள்ளைக்காரன், வெள் ளைக்காரி முதலியோர் மகுடி பார்க்க வருவது போல நடாத் தப்படும் மகுடிக் கூத்து.

3. மந்திர தந்திரங்களை உள்ளடக்கி இருப்பினும் புராணக் கதா பாத்திரங்களையும் சிறு தெய்வங்களையும் குறவன் குறத்தி யினரையும், பிராமணர்களையும், பாத்திரமாகக் கொண்டு திட்டமிடப்பட்ட வரையறையையும் கதைப் போக்கினையும் கொண்டதும் தனக்கென நாடக ஏடு உள்ளதுமான மகுடிக் கூத்து.

ஒவ்வொன்றைப் பற்றியும் விரிவாக ஆராய்வோம்.

I. முதலாவது வகை மகுடிக் கூத்து

(அ) (மட்டக்களப்பாரை மலையாளத்தார் வென்றதான உள்ளடக்கமுடைய மகுடிக் கூத்து)[17]

கதை

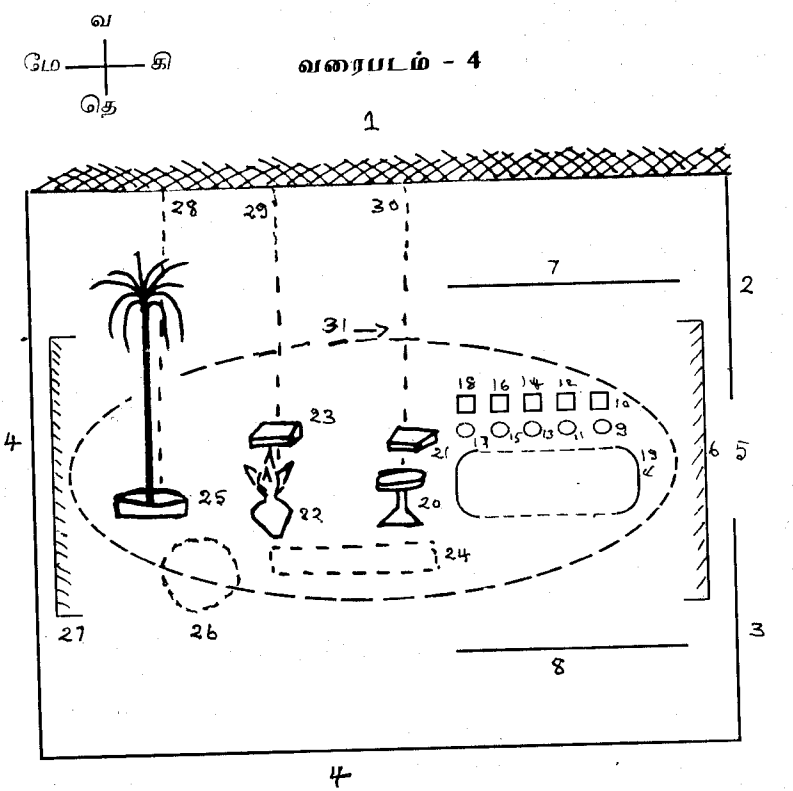
மகுடிக் கூத்துகள் திறந்த வெளியில் பகல் வேளையிலேயே நடைபெறுகின்றன. மேற்குறிப்பிட்ட உள்ளடக்கமுடைய கூத்தும் அதற்கு விதிவிலக்கன்று. இக்கூத்து ஏனைய நாடகங்களைப் போல ஒத்திகை பார்த்து, பழகி ஆடப்படும் கூத்தன்று. இதற்கென்று திட்ட வட்டமான உரையாடல்கள் இல்லை. எனினும் இதற்கெனப் பழைய கதை உண்டு. இக்கதையை நிகழ்த்திக்காட்டுவதே இம் மகுடிக் கூத்தாடுவோரின் நோக்கமாகும். கதை பின் வருமாறு:

மலையாளத்தில் இருந்த ஒண்டிப் புலியும் அவன் மனைவி காமாட்சியும், அவன் தம்பி கங்காணிக் குறவனும் அவன் மனைவி மீனாட்சியும் மட்டக்களப்பிற்கு வருகின்றனர்; வருகின்ற வழியில் சில குறவர்கள் அவர்களுடன் சேர்ந்து கொள்கின்றனர். மட்டக்களப்பை அவர்கள் அடைந்ததும் அங்குள்ள மந்திர, தந்திரங்களையும் மகுடி விளையாட்டுக்களையும் பார்க்கின்றனர். மட்டக்களப்பினருக்கு ஒரு பிராமணன் தலைமை தாங்குகின்றான். அவருக்குப் பக்கபலமாக ஒரு சீடப்பிள்ளையும், கஞ்சாச்சாமி ஒருவரும், ஊமைச்சாமி ஒருவரும், ஐந்து பிராமணப் பிள்ளைகளும் இருக்கின்றனர்.

மட்டக்களப்பாருக்கும் மலையாளத்தாருக்கும் இடையே போட்டி உண்டாகிறது. தான் வைத்திருக்கும் ஐந்து சிறிய மடைகளையும், வட்டா மடை ஒன்றினையும் பூரண கும்பத்தினையும் தன் மந்திரக்

கட்டுப்பாடுகளையும் மீறி எடுக்க வேண்டும் எனவும் அவற்றை எடுத்தால் கொடி மரத்தில் கட்டியிருக்கும் பணப்பை ஒண்டிப்புலிக்குச் சொந்தமாவதுடன் அவர்கள் இந்நாட்டில் குடியேறலாம் எனவும் பிராமணன் கூறுகிறான். தாங்கள் வென்றால் பிராமணன் தன் கூட்டத் துடன் அந்த நாட்டைவிட்டு வெளியேற வேண்டுமென அவர்கள் பந்தயம் போடுகின்றனர். பந்தயம் நடைபெறுகிறது. சகல மடைகளை யும் மலையாளத்தார் எடுக்கின்றனர். பிராமணன் தோற்றோடுகிறான்.

இக்கதையே மகுடியில் நிகழ்த்திக் காட்டப்படுகிறது. மகுடிக் கூத்தின் மேடை அமைப்பு எவ்வாறு அமைந்திருக்கும் என்பதும்; அது எவ்வாறு நிகழ்த்தப்படுகின்ற தென்பதும் அடுத்து விபரிக்கப் படுகிறது.



இலக்க விளக்கங்கள்

1. கிடுகுவேலி
2. பார்வையாளர் நிற்குமிடம்.
3. பார்வையாளர் நிற்குமிடம்.
4. பார்வையாளர் நிற்குமிடம்.
5. நடிகர்கள் மேடைக்குட் புகும் பிரதான வாசல்.
6. மலையாளத்தார் தங்கும் பந்தல்.
7. அரங்கினுள் அமைக்கப்படும் திறந்த வெளிப் பந்தலின் ஒரு பக்கம்.
8. அரங்கினுள் அமைக்கப்படும் திறந்த வெளிப் பந்தலின் மறு பக்கம்.
9. ஐந்தாம் பிராமணப் பிள்ளைக்குரிய மடை வைக்கப்படுமிடம்.
10. ஐந்தாம் பிராமணப்பிள்ளை அமரும் இடம்.
11. நான்காம் பிராமணப்பிள்ளைக்குரிய மடை வைக்கப்படுமிடம்.
12. நான்காம் பிராமணப்பிள்ளை அமரும் இடம்.
18. மூன்றாம் பிராமணப்பிள்ளைக்குரிய மடை வைக்கப்படுமிடம்.
14. மூன்றாம் பிராமணப்பிள்ளை அமரும் இடம்.
15. இரண்டாம் பிராமணப்பிள்ளைக்குரிய மடை வைக்கப்படுமிடம்.
16. இரண்டாம் பிராமணப்பிள்ளை அமரும் இடம்.
17. முதலாம் பிராமணப் பிள்ளைக்குரிய மடை வைக்கப்படுமிடம்.
18. முதலாம் பிராமணப்பிள்ளை அமரும் இடம்.
19. இல. 19 இல் புள்ளியிடப்பட்டுள்ள இடம் மகுடி ஆட்டம் நடை பெறுமிடம்.
20. வட்டாமடை வைக்கப்படுமிடம்.
21. வட்டாமடைக்குக் காவலான கஞ்சாச்சாமி அமரும் இடம்.
22. பூரண கும்பம் வைக்கப்படுமிடம்.
23. பூரண கும்பத்திற்குக் காவலான சடைச்சாமி இருக்குமிடம்.
24. இல. 24 இல் புள்ளியிடப்பட்டுள்ள இடம் மகுடி ஆட்டம் நடை பெறுமிடம்.
25. கொடிமரம் நிறுத்தப்படும் இடம்.
26. இல.26இல் புள்ளியிடப்பட்டுள்ள இடம் காளியை வரவழைக்க மாறாதெய்வம் ஏறி ஆடும் இடம்.
27. பிராமணனும் சீடப்பிள்ளையும் அமரும் பந்தல்.
28. கொடிமரத்தை இயக்கும் கயிறு கிடுகு வேலிக்கு அப்பாற் செல் லும் வழி.
29. பூரண கும்பத்தைஇயக்கும் கயிறு கிடுகு வேலிக்கு அப்பாற் செல்லும் வழி.
30. வட்டாமடையை எழுப்பியும் தாழ்த்தியும் விடும் நீண்ட பலகை கிடுகு வேலிக்கு அப்பாற் செல்லும் வழி.
31. இல. 31 இல் புள்ளியிடப்பட்டுள்ள இடம் வழியில் மகுடி அரங் கினுள் மலையாளத்தாரும் பிராமணனும், சீடனும் நடந்து நடந்து மகுடிக் கூத்தை நடத்தும் இடமாகும்.

(ஆ) முதலாவது வகை மகுடிக் கூத்தின் மேடை அமைப்பு

வரை படம் 4 இல் காட்டப்பட்டபடி ஒரு பக்கம் வளவின் வேலியும் ஏனைய மூன்று பக்கங்களும் மக்கள் நின்று பார்ப்பதற்குமான வெளியும் உள்ள இடமே மகுடிக் கூத்துக்குரிய இடமாகத் தெரிந்தெடுக்கப்படும். ஏறத்தாழ 50 யார் நீளம் 15 யார் அகலத்திற்குக் கம்புகள் நாட்டப்பட்டு கயிறு இழுக்கப்பட்டு ஒரு சமதளமான அரங்கம் (Ground Level Stage) உருவாக்கப்படும். அக்கயிறுகளில் குருத்தோலைச் சோடனைகள் இடம்பெறும்.

அரங்கினுள் நடிகர்கள் வரும் வழி (Entrance) கிழக்குப் பக்கத்தில் அமைக்கப்படும். கிழக்குப் பக்க ஓரத்தில் மலையாளத்தார் தங்கி யிருக்க மூன்று பக்கமும் அடைக்கப்பட்ட ஒரு சிறு பந்தல் போடப் பட்டிருக்கும். அதற்கு முன்னால் எல்லோரும் பார்க்கத் தக்க வகையில் சுற்றி அடைக்காமல் கம்புகளை மாத்திரம் நட்டு அதைச் சுற்றிக் கயிறுகள் இழுத்துச் சோடித்து படத்தில் குறிப்பிட்டபடி ஒரு நீள் சதுரப் பந்தல் போடப் பட்டு ஐந்து மண் கும்பங்கள் வைக்கப்பட்டிருக்கும். பந்தலுக்குச் சற்றுத்தள்ளி ஒருவட்டாமடை வைக்கப்படும்.[18] அம் மடை, மேல் எழுந்தும் கீழ் தாழ்ந்தும் போகக் கூடிய விதத்தில் மண்ணுக் குக் கீழாய்ப் பலகையில் வைத்துக் கட்டப்படும். வட்டாமடைக்கு அடுத்து ஒரு பெரிய கும்பம் வைக்கப்படும். இக்கும்பம் சுழலக்கூடிய வகையில் நிலத்திற்குக் கீழாற் கயிற்றுடன் பிணைக்கப்பட்டிருக்கும். அதற்குச் சற்றுத் தள்ளிக் கொடிமரம் நிறுத்தப்பட்டிருக்கும். கொடிமரம் சுழலக்கூடிய வகையில் நிலத்திற்குக் கீழாற் கயிற்றுடன் பிணைக்கப் பட்டிருக்கும். வட்டாமடை, கும்பம், கொடிமரம், ஆகியவற்றை இழுக் கும் கயிறுகள் நிலத்திற்குக் கீழால் எடுக்கப்பட்டுக் கிடுகு வேலிக்கு அப்பால் வைக்கப்பட்டிருக்கும். கிடுகு வேலிக்குப் பின்னால் இருந்து ஒருவர் சுழற்றுகிறார் என்பது தெரியாத வகையில் மகுடி நேரத்தில் இவை சுழலும். (அவை மந்திரத்தால் சுழல்வதுபோல ஏனையோர்க் குக் காட்சி தரும்). கொடி மரத்திற்குச் சற்றுத் தள்ளி மூன்று பக்கமும் அடைபட்ட ஒரு பந்தல் பிராமணனும் அவர் சீடனும் தங்குவதற்காகப் போடப்பட்டிருக்கும்.

முதல்நாள் இரவே இத்தகைய ஒரு நாடக மேடையினை நடிக்க இருப்பவர்களும் ஊரிற் சிலரும் சேர்ந்து அமைத்து விடுவர். அதற்கு முதல் நாளே மகுடி இன்ன நாளைக்கு நடைபெறும் எனப் பிரசித்தம் போட்டு அறிவிப்பர். மறுநாள் மகுடி மேடை தெரிந்ததும் மக்களுக்கு மகுடி இன்று உண்டு எனபது ஊர்ஜிதமாகிவிடும். ஒரு பக்கம் கிடுகு வேலி மறைத்திருக்கத் திறந்திருக்கும் மூன்று பக்கங்களிலும் கட்டப்

பட்ட கயிறுகட்கு வெளியே பார்வையாளர் நின்று மகுடிக் கூத்தைப் பார்வையிடுவர்.

(இ) முதலாவது வகை மகுடிக் கூத்தாட்டமுறை

பின்னேரம் இரண்டு மணியளவில் இம்மகுடி ஆரம்பமாகும். ஒரு மணியளவில் மலையாளத்தாருக்கும் குறவருக்கும் வேடமிடுபவர்கள் அடுத்த ஊரில் அல்லது சற்றுத் தொலைவில் உள்ள வீட்டில் இருந்து வேடமணிந்து வெளிக்கிடுவர். ஒண்டிப்புலிதான் அக்கூட்டத்தின் தலைவன். சீலையைக் கொய்து இடுப்பில் உடுத்து, தலைக்கு இந்திய நாட்டு மார்வாடிகள் அணிவது போலச் சேலையை முறுக்கி வளையமாக அணிந்து கைகளில் காப்பும் காதுகளில் வளையங்களும் பூண்டு கொள்வான் ஒண்டிப்புலி.[19] அவன் தம்பியும் அங்ஙனமே வேடம் பூணுவான். இருவரும் இரு கால்களிலும் புறங்கால் தொடக்கம் முழங்கால் வரை கூத்துக்கு அணிவது போலச் சதங்கை அணிந்து கொள்வர். ஒண்டிப்புலியும் அவன் தம்பி கங்காணிக் குறவனும் கைகளில் பாம்பு பிடிக்கும் மகுடியும் வைத்திருப்பர். அவர்கள் இருவரின் மனைவிமார்களான காமாட்சியும் மீனாட்சியும் மலையாளப் பெண்களைப் போல முன் கொண்டை கட்டி ஆபரணங்கள் அணிந்திருப்பர். (ஆண்களே பெண்களுக்கும் வேடம் பூண்பர்.)

காமாட்சியே அக்கூட்டத்தின் தலைவி ஆவாள். மந்திரம் தெரிந்த வளும் மகா கெட்டிக்காரியும் அவளே. அவள் தன் கையில் மந்திரச் செம்பும், வேப்பமிலையும், மந்திரக்கோலும் வைத்திருப்பாள். மீனாட்சி கையில் ஒரு சுளகு வைத்திருப்பாள். சுளகு மந்திரத்தில் அவள் கெட்டிக்காரி எனக் கருதப்பட்டாள். ஏனைய சிலர் குட்டிக் குறவன், நெட்டிக் குறவன், ஊத்தைக் குறவன், சுருட்டைக் குறவன் எனப் பெயர் தாங்கிக் குறவர் போல வேடம் பூண்டு மேல் முழுவதும் நீலம் அல்லது கரி பூசி வருவர். இவர்கள் கையில் நாய், பாம்பு, பாம்புப் பெட்டி கொண்டு வருவர். இக்குறவர் கூட்டம் ஒண்டிப்புலி தலைமையில் வெளிக்கிடும். ஊரார் புடை சூழ மத்தளம் வாசிக்கத் தெரிந்தோர் வாசிக்க,

குண்டிடுக்கி குடு கிடுக்கி கூடை கையிற் கொண்டு
குனிந்து நின்று பழம் பொறுக்கும் குறவரடி அம்மே
தென தெந்தினா தின தெந்தினா தின தெந்தினா தின்னா
தென்னா தின்னா தெந்தினா தின தந்தினா தின்னா

எனப் பாடி அதற்கேற்ப ஆடியபடியும் ஒயிலாக நடந்தபடியும் வருவார்கள். அவர்கள் வெளிக்கிட்டு வர ஆரம்பித்ததும் மகுடி நாடக மேடையில் ஏனைய நடிகர் வந்து அமர்வார்கள். நீளப் பந்தருக்குள்

இருக்கும் ஐந்து கும்பங்களுக்கும் பின்னால் ஐந்து சிறுவர்கள் பிராமணப் பிள்ளைகள் என நாமம் தாங்கி அவர்கள் போலத் திருநீறு அணிந்து, பூணூல் பூண்டு வந்திருப்பர். வட்டாரமடைக்குப் பின்னால் புலித்தோல் விரித்து கஞ்சாச்சாமி (உமைச்சாமி) ஒருவர் வந்திருப்பார். பெரிய கும்பத்திற்குப் பின்னால் புலித்தோல் விரித்துச் சடைச்சாமி ஒருவர் இருப்பார். மேற்குப் பக்கமாக அமைக்கப்பட்ட மேடைக்குள் தலைமைப் பிராமணனும் சீடப் பிள்ளையும் அமர்ந்திருப்பர். மலையாளத்தாரும் குறவர்களும் மேடைக்கு அருகில் நெருங்கியதும் தலைமை பிராமணன் எழுந்து வெளியே வருவார். அவருடைய விதை பெரிதாகயிருப்பது போல பலூன் வைத்து கட்டியிருப்பார். அதைத் தூக்க முடியாமல் தூக்குவதுபோல அவர் பாவனை செய்வார். சீடப்பிள்ளை அதற்கு விசிறியபடியே திருநீற்றுத் தட்டை ஏந்தி அவரைப் பார்த்தபடி நடந்து வருவான்.[20] தலைமைப் பிராமணன் ஒவ்வொரு கும்பமாக நின்று கண்காணிப்பார். வேலிக்கிடுகின் பின்னாலிருப்பவர்கள் கயிற்றைச் சுழற்றுவார்கள்.கும்பங்கள் சுழலும். பிராமணன் சீடனின் சட்டியினின்று திருநீற்றை எடுத்து 'ஓம், நீம் நீம் நில்' என மந்திரம் ஓதி நிறுத்திச் செல்வார். இவ்வண்ணம் எல்லாக் கும்பங்களையும் மேற்பார்வை செய்தபின் சென்று பழையபடி தன் இருக்கையில் அமர்ந்துக்கொள்வார்.

வெளியில் நின்று மக்களோடு மக்களாக இப்புதினங்களைப் பார்த்த ஒண்டிப்புலியும் அவர் கூட்டத்தினரும் பார்வையாளரிடம் 'இது எந்த நாடு? இது என்ன புதினம்?' எனக் கேட்பர். அதற்குப் பார்வையாளர் ஏதாவது சொல்லி பிராமணனை காட்டி விடுவர். 'என்னவென்றுதான் பார்ப்போம்' எனக் கூறியபடியே ஒண்டிப்புலியும் கூட்டத்தினரும் நடிகர்கள் மேடைக்குள் புகும் வழியால் மேடைக்கு வருவர். முன்பு பாடிய அதே பாட்டைப் பாடியபடி காலிற் சலங்கை ஒலி 'கலீர்' என ஒலிக்க ஒய்யாரமாக நடந்து ஒரு கோடியிலிருந்து மறு கோடிக்குச் செல்வர். செல்லும் வழியில் வட்டாமடைக்கு அருகாமையில் வந்ததும் அது பூமிக்கு அடியில் சென்றுவிடும். அதைக் கண்டு குறவர்களில் ஒருவன் மயக்கம் போட்டு விழுந்து நடுங்குவான். காமாட்சி தண்ணீர் தெளித்து அவன் மயக்கம் தெளிவிப்பாள். கும்பத்திற்குப் பக்கத்தில் வந்ததும் கும்பம் சுழலும். கூட வந்த குறவர் பயந்து ஓடுவர். காமாட்சி தண்ணீர் எறிந்து கும்பத்தைச் சுழலாது நிறுத்திக் குறவர்களை அழைப்பாள். அவர்கள் நடுங்கிப் பயந்து வருவார்கள். கொடி மரத்தருகில் வந்ததும் கொடிமரம் சுழலக் குறவர்களின் உடலும் கண்ணும் சுழலும். காமாட்சி தனது மந்திர சக்தியினால் கொடிமரத்தைச் சுழலாமற் செய்து குறவர்களையும் பழைய நிலைக்குக் கொண்டு

வருவார். இடையில் குறவர் காமாட்சியிடமும், மீனாட்சியிடமும் 'இது என்ன?' எனக் குழந்தைகள் போல வினாவுவர். அது பார்வையாளருக்குச் சிரிப்பை உண்டாக்கும். அவளும் அதற்கு மறுமொழி கூறுவாள்.

இறுதியில் அனைவரும் தலைமைப் பிராமணன் இருக்கும் பந்தலுக்கு வந்து சேருவர். குறவர்கள் அவனையும் அவனது வீங்கிய விதைக் கோலத்தையும் புதினமாகப் பார்ப்பர். காமாட்சி பிராமணனிடம் அந்த ஊர் பற்றியும், புதினங்கள் பற்றியும் கேட்பாள். அதற்குப் பிராமணன் அந்த நாட்டின் பெயர் மட்டக்களப்பு எனவும், அது மந்திர தந்திரங்கட்குப் பெயர் பெற்றது எனவும் கூறுவான். தாமும் மந்திரம் நிரம்பிய மலையாள நாட்டில் இருந்து வருவதாகக் காமாட்சி கூறுவாள். மட்டக்களப்பு மந்திரமே சிறந்த மந்திரம் என்பான் பிராமணன். தமது மந்திரமே சிறந்தது என்பர் மலையாளத்தார். இருவருக்கு மிடையே வாக்குவாதம் எழும். இறுதியில் போட்டி நிர்ணயிக்கப்படும். "ஐந்து பிராமணப் பிள்ளைகளின் முன்னால் உள்ள ஐந்து மடைகளையும்[21], வட்டாமடையையும், பூரண கும்பத்தையும் எடுத்தால் கொடி மரத்தில் கட்டியுள்ள பணப்பை உங்களுக்குரியது; அத்தோடு இந்த நாட்டில் நீங்கள் குடியேறலாம்; நாங்கள் ஓடிவிடுவோம்;" என்று கூறிய பிராமணனின் பந்தயத்தை ஏற்றுக் கொண்டு இம் மகுடியில் வெல்வதற்காக, ஒதுக்கப்பட்ட பந்தருக்குத் திரும்பிச் செல்வர் மலையாளத்தார். குறக் கூட்டத்தினர் போகும் வழியில் பழையபடி கும்பங்கள் சுழலக் குறவர் மயங்குவர். மீனாட்சியும் காமாட்சியும் அவர்களை எழுப்பியபடி பந்தருக்குச் செல்வர். அங்கிருந்து மகுடி எடுப்பது பற்றி ஆலோசனை செய்வர்.

இடையில் தலைமைப் பிராமணன் ஒருதரம் எழுந்து தூக்க முடியாத தன் விதையினைத் தூக்கிக் கொண்டு சீடப்பிள்ளை அதற்கு விசிறக் கும்பங்களைக் காவல் செய்து மலையாளத்தாரையும் வந்து எச்சரித்துவிட்டு 'முதல் மடையை எடுத்துப் பாருங்கோ' எனக் கூறி விட்டுச் செல்வார். அவர் வந்து அமர்ந்ததும் ஒண்டிப்புலி கையில் மகுடியுடன் வெளிக்கிடுவார்.

தத்தா ததிந் தத்தா தத்தா ததிந் தத்தா
ததிந்த தித்தா ததிந்த தித்தா ததிந் தத்தா
தத்தா ததிந் தத்தா தத்தா ததிந் தத்தா
ததிந்த தித்தா ததிந்த தித்தா ததிந் தத்தா[22]

என்ற மத்தள அடிக்கு ஏற்ப மகுடியைப் 'பீப் பீப்' என வாசித்தபடி சுழன்று சுழன்று முன்னுக்குப் பாய்ந்தும் பின்னுக்குச் சென்றும்

வலது சாரியாக இடது சாரியாகப் பதுங்கியும் 'குபீர்' எனப் பாய்ந்தும் ஒண்டிப்புலி ஆடுவார். அவர் பின்னால் கங்காணிக் குறவர் எனப்படும் அவரது தம்பியும் அவரைப்போல ஆடிவருவான். மத்தளம் அடிப்பவர் இவர்கள் இருவரின் பின்னாலும் மத்தளம் அடித்தபடி வருவார். தாளம் போடுபவரும் பின்னால் நடந்தபடி தாளம் போட்டுக் கொண்டு வருவார். ஐந்தாம் பிராமணப் பிள்ளையின் அருகில் வந்து அவன் முன்னுள்ள மடையை ஒண்டிப் புலி எடுக்கப் போகஅப் பையன் செம்பிலிருந்த தண்ணீரை எடுத்து ஒண்டிப்புலிக்கு எறிவான். அவர் உடனே சுருண்டு விழுந்து துடிதுடிப்பார். கூடச் சென்ற கங்காணிக் குறவன் வேகமாக ஓடிக் காமாட்சி இருக்கும் பந்தருக்குள் வந்து நடுங்குவான்; 'என்ன மச்சான்?' என்று காமாட்சி கேட்க, 'மச்சாள் அண்ணன்பாடு போச்சு' என அவன் கத்துவான். அவன் பயம் தெளிவித்தபின் காமாட்சி எழுந்து ஒரு தரம் சுற்றி வந்து பிராமணனிடம் வருவாள். பிராமணன் 'எப்படி எனது கெட்டித்தனம்?' எனக் கேட்பான். 'என் கெட்டித்தனத்தையும் பார்' என்று காமாட்சி கூறிச் சென்று ஒண்டிப்புலிக்குத் தண்ணீர் எறிந்து எழுப்பித் தன்னுடன் கூட்டிச் செல்வாள். அங்கு அவனுக்கு மந்திரம் செபித்து சில இலைகளைக் கொடுத்து 'இதை எறிந்தால் பிராமணப்பையன் விழுவான்' எனக் கூறி அனுப்புவாள். ஒண்டிப்புலி தன் தம்பியுடன் மீண்டும் முன்பு போல ஆடி வந்து காமாட்சி கொடுத்த அந்த இலையால் எறிய ஐந்தாம் பிராமணப்பையன் வீழ்வான். உடனே கும்பத்திலுள்ள மடையை எடுத்துக்கொண்டு ஒண்டிப்புலி தமது பந்தருக்கு ஓடுவார். குறவர்கள் மகிழ்ச்சி ஆரவாரம் செய்வர். அவர் ஓடியபின் தலைமைப் பிராமணன் எழுந்து சீடப்பிள்ளை புடைசூழக் காமாட்சியிடம் வருவார். காமாட்சி அவரிடம் 'எப்படி எனது கெட்டித்தனம்' எனக் கேட்க அவர், 'மற்ற மடையை எடு பார்ப்போம்' எனச் சபத முரைத்து; கீழே வீழ்ந்த பிள்ளையை எழுப்பித் தன்னுடன் அழைத்துச் செல்வாள்.

இதேபோல ஏனைய நான்கு மடைகளையும் ஒண்டிப்புலியும் அவன் தம்பி கங்காணிக் குறவனும் ஆடி எடுக்க வருவர்; மயங்கி வீழ்வர்; காமாட்சி எழுப்ப எழுந்து மீண்டும் அவள் உதவி பெற்று எடுத்து முடிப்பர். ஒண்டிப்புலி விழ காமாட்சி பிராமணனுடன் சென்று வாதிடுவாள். பிராமணப் பிள்ளைகள் விழ பிராமணன் காமாட்சியிடம் வந்து வாதிடுவார். இவ்வண்ணம் முதலாம் மகுடி ஆட்டம் படத்திற் குறிப்பிட்டபடி ஐந்து மடைகளுக்கு முன் நடைபெற்று ஐந்து மடைகள் எடுத்து முடிந்ததும் ஒண்டிப்புலி கூட்டத்தினர் அனைவரும் வட்டா மடைக்கு அருகில் வந்து குடியேறிவிடுவர்.[23]

இதற்கிடையில் சின்னச் சின்னக் குறவர்களுக்கு வேடமிட்டவர்கள் பார்வையாளர்களுக்கு மத்தியில் சென்று பாம்பாட்டிக் காட்டுவர்;

சாமான்கள் விற்பர்; குறத்தி வேடமிட்டவர் பார்வையாளருடன் விரச மாகச் சரசமாடிப் பேசி வருவார். அவளுடைய கணவனான குறவன் அவளை இழுத்துக் கொண்டு ஓடுவான். சிலவேளைகளில் 'இவளை வைத்துக் கொண்டு இத்தனை காசுதா' என்று அங்குள்ள ஒருத்தரைப் பார்த்துக் கேட்பான். பார்வையாளரும் நடிகரும் நன்றாகப் பேசிக் கொள்ளும் வைபவம் இடையிடையே நடைபெறும்.[24]

இரண்டாவது மகுடி ஆட்டம் அதே தாளத்துடன் வட்டாமடைக்கு முன்பும் கும்பத்திற்கு முன்பும் ஆரம்பமாகும். முன்பு நடந்ததைப் போல அதில் ஒண்டிப்புலி விழுவார். காமாட்சி அவனை எழுப்புவாள். பிராமணனுடன் சபதமிடுவாள். காமாட்சியின் மந்திரத்தால் ஊமைச் சந்தியாசியையும், கஞ்சாச் சாமியையும் ஒண்டிப்புலி வென்று அம் மடைகளையும் எடுப்பார்.

அனைத்தையும் வென்ற வெற்றிக் களிப்பில் ஒண்டிப்புலி கொடி மரத்தில் உள்ள பணத்தை எடுக்கச் செல்ல அங்கு பிராமணன் தந்திரமாக வைத்த சுருக்கில் அகப்பட்டுக் கொள்வான். காமாட்சி வந்து எத்தனை மந்திரம் சொல்லியும் அவனை எழுப்ப முடியாது போக இறுதியில் குறவரில் ஒருவனை மாறா தெய்வத்திற்கு ஆடவைப்பாள்.

மாறான் வாறாண்டே – எங்கட
மாறான் வாறாண்டே.[25]

என்று அவள் பாட அவன் உருக் கொண்டு ஆடிக் காளியை வரவழைத்து வெற்றி காணும்படி கட்டுச் சொல்வான். உடனே காமாட்சி மண்ணிலே அட்சரம் கீறி வேப்பிலை வைத்து அதற்குமேல் தேங்காய் வைத்து தேங்காயை மந்திரம் சொல்லி உடைப்பாள். தேங்காய் உடைந்ததும் காளிதேவி பிரசன்னமாவாள். ஒருவர் காளி வேடம் பூண்டு கையில் வேடம் தாங்கி நாக்கை வெளியே நீட்டியபடி எங்கிருந்தோ ஓடிவந்து 'ஏன் மகனே என்னை அழைத்தாய்' என்று கேட்பார். அதற்குக் காமாட்சி நடந்ததைக் கூறுவாள். அத்துடன் ஒண்டிப்புலியை மீட்டுத் தனக்கு வெற்றி தரும்படி கேட்பாள். காளி வரம் தந்து உடன் ஓடி மறைவாள். ஒண்டிப்புலி உடனே சுருக்கை அறுத்து வெளிக்கிடுவார். கொடி மரத் தைக் கீழே சாய்த்து, கும்பங்களை அழித்துக் குறவர்களும் ஒண்டிப் புலியும், காமாட்சியும், மீனாட்சியும் பாடி மகிழ்வர். நிரம்பக் கள்ளும் சாரயமும் பகிரங்கமாக அருந்துவர்.[26] நடிகர்கள் ஆடிச் சோர்ந்து விழுவர். பிராமணன் தன் சீடர்களுடன் காளியைக் கண்டதும் ஓடி விடுவான். அத்துடன் மகுடியும் முடிவடையும்.

மட்டக்களப்பாரை மலையாளத்தார் வென்றதை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட மகுடிக் கூத்து மட்டக்களப்பில் நளவரிடமும் உள்ளது.

ஏறாவூர், நாவற்குடா, சிற்றாண்டி, பனிச்சையடி ஆகிய பகுதியில் உள்ள நளவர்கள் மத்தியில் இக்கூத்து சமீபகாலம் வரை இருந்து வந்தது. இவர்களின் பிரதான தொழில் கள்ளிறக்குதலும், தேங்காய் பிடுங்குதலும் ஆகும். மட்டக்களப்பு மான்மியத்தின்படி இவர்கள் வேளாளரின் மரணவீட்டுக்குப் பாளை வெட்டுதல், கிடுகு பின்னுதல் போன்ற பணிக்குரியவர்கள் எனக் கருதப்பட்டாலும் மட்டக்களப்பில் எக் கிராமத்திலும் இவர்கள் இன்று பணிசெய்வோராக இல்லை. எனினும் சாதி அதிகார அடைவில் குறைந்தவர்களாகவே கணிக்கப்படுகின் றனர். இருப்பினும் சண்டித்தனமும், முரட்டுத்தனமும் மிகுந்த இவர்கள் உயர்சாதியினரால் அடியாட்களாகப் பாவிக்கப்படுகின்றனர். உயர்சாதி யினர் தமது அதிகார பலத்தை நிலைநாட்ட இவர்களின் உதவியினை அடிக்கடி நாடிய கதைகளும் உண்டு எனத் தெரிய வந்தது.

தவறணை முறை ஏற்பட்டமையினால் ஒரு குறிப்பிட்ட முதலாளிக் குக் கீழ் இருந்து கள்ளிறக்கி மாதாந்தம் சம்பளம் பெறுவோர் அதிகம். சொந்தத்தில் கள்ளிறக்கி விற்றுப் பணக்காரராயினோரும் உண்டு. இவர்களுக்கென நாவற்குடாவில் தனிப்பாடசாலை இருப்பினும் பொதுப் பாடசாலைகளிலும் கல்வி கற்று அரசாங்க உத்தியோகம் பார்ப் போரும் இவர்களுள் உளர். இப்படியானவர்களைத் தவிரச் சிறுகடை வைத்திருப்போர், கார், பஸ் சாரதிகள், காரியாலயச் சிற்றூழியர், பொலீஸ்காரர், கள்ளுக்கடை முதலாளிமார், இயந்திரப்படகு வைத்து மீன்பிடிப்போர் என வேறு தொழில் செய்வோரும் உளர். இவ்வண்ணம் இவர்கள் மத்தியில் நவீன வாழ்க்கை முறைகளும் புகுந்துள்ளன. எனினும் இவர்களிற் பெரும்பாலானோர் பொருளாதார நிலையில் மிகத் தாழ்ந்தவர்களே. இவர்களிடையே குடி முறைகள் இல்லை. ஆனால் 'கத்தறை' எனும் ஒரு சொல் இவர்கள் வழக்கில் உண்டு. தத்துவத் தாரின் கத்தறை, பரட்டையரின் கத்தறை, கந்தரின் கத்தறை என்று தந்தை வழியில் இக் கத்தறை என்று பிரிவு வழங்கப்படுகிறது. ஆனால் அது அதிகம் பேணப்படுவதில்லை.[27]

இவர்கள் ஆடும் இம்மகுடிக் கூத்தினை ஏனைய சாதியினரும் விரும்பிப் பார்ப்பதுண்டு. பரம்பரையாக ஒண்டிப்பலிக்கு ஆடுபவரே அதற்கு ஆடுவார். காமாட்சியும் அவ்வாறே. ஏனைய பாத்திரங்களை எவரும் ஏற்பர். ஒண்டிப்புலிக்கு ஆடுபவர் ஆடமுடியாத இடத்து சமூகத் தில் சிறந்த ஆட்டக்காரர் எனப் பெயர் பெற்றவரே அவ்வேடமேற்பார்.

இப்போதைய இளம் தலைமுறையினர் இக்கூத்தினை ஆடுதல் குறைவு, மன்றங்களும் கழகங்களும் அமைத்து இளம் தலைமுறை யினர் நவீன நாடகங்களை இன்று மேடையிடுகின்றனர். பழைய

தலைமுறையினரே இக்கூத்தினை ஆடுகின்றனர். இம்மகுடிக் கூத்திற் கென எழுதப்பட்ட வசனங்களோ பாடல்களோ இல்லை. கூத்தின் பிரதான பாத்திரங்களான காமாட்சி, ஒண்டிப்புலி, தலைமைக் குருக் கள் ஆகியோர் நாடகக் கதையை இயக்கிச் செல்வர். இக்கூத்து வாய் மொழியாகத் தலைமுறை தலைமுறையாக ஒப்புவிக்கப்பட்டு வந்திருக்க வேண்டும்.

கோயிலைப் போன்ற ஒரு அமைப்பு முறையும் கோயில் வளவினுள் காணப்படும் பந்தர்களைப் போல சிறு கும்பங்களும் இருப்பினும் இது சமயச் சடங்கு அன்று. மாறாதெய்வம் ஆடினும், காளி தோன்றினும் அங்கு பிரதானம் பெறுவது சடங்கு அல்ல. கிரியைகளினின்று பிரிந்து நாடகமாகிவிட்ட ஒரு கதையையே இங்கு காண்கிறோம். ஒரு குழு வினரை வென்று இன்னொரு குழுவினர் குடியேறிய பண்டைய கதை ஒன்றினை இவர்கள் நாடகமாக நிகழ்த்திக் காட்டுகின்றனர் என்று கொள்ளலே பொருந்தும். சுற்றிவர அடைக்கப்பட்ட இடமே நாடக அரங்கமாகும். அங்கு வைத்துள்ள கும்பங்களே நாடக மேடையில் உள்ள பொருட்களாகும். மலையாளத்தாரும், மட்டக்களப்பாரும் மேடையில் தோன்றும் நடிகர்களாவர். ஆடல், பாடல், வசனம், இயைய இந்நாடகம் நடைபெறுகிறது. ஆரம்பம், முரண்பாடு, வளர்ச்சி, உச்சம் எனும் படிமுறையில் அந்நாடகம் செல்கிறது. மட்டக்களப்பு பிராமணனை மலையாளத்தார் காணல் ஆரம்பம். மகுடி எடுப்பது பற்றிய வாக்கு வாதம் முரண்பாடு. எடுக்கும்போது நடைபெறும் வெற்றி தோல்விகள் வளர்ச்சி. இறுதியில் ஒண்டிப்புலி சுருக்கில் வீழ்வது உச்சம். காளி வந்து சிக்கலைத் தீர்த்து நாடகத்தை முடித்து வைப்பது முடிவு.

ஆரம்பகால நாடகத்தின் அம்சங்கள் நிரம்பப் பெற்ற இக் குலக் குழு நாடகம் சடங்குகளினின்று வளர்ச்சி பெற்று நாடகம் மெல் லெனப் பிரிந்ததை எமக்குக் காட்டுகிறது.

II. இரண்டாவது வகை மகுடிக் கூத்து

(அ) (மந்திர தந்திர விளையாட்டுக்களை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டிருப்பதும் வேடன், வேடுவிச்சி, வெள்ளைக் காரன், வெள்ளைக்காரி முதலியோர் மகுடி பார்க்க வருவதும் போன்றுள்ள மகுடிக் கூத்து.)28

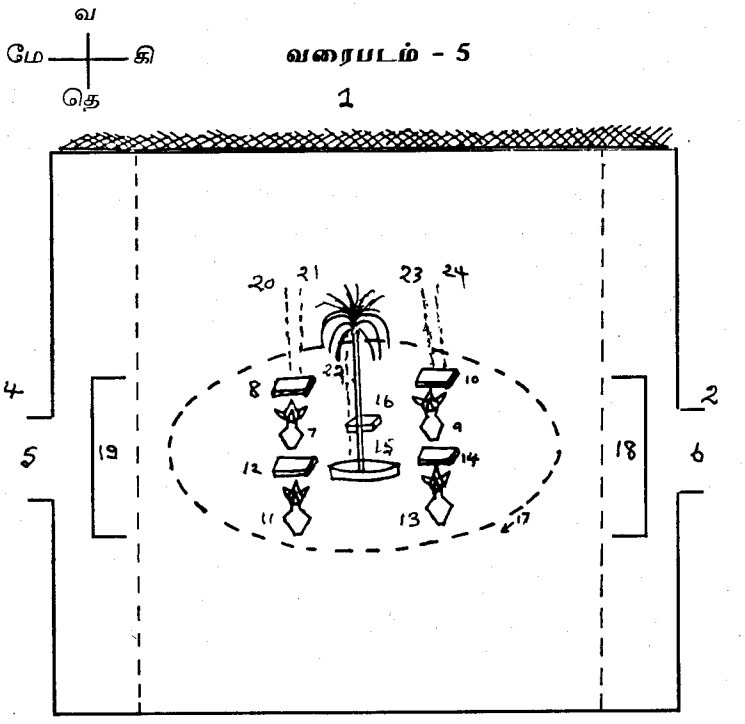
கதை

இரண்டாவது வகையினைச் சேர்ந்த இம் மகுடிக் கூத்தில் கதை அம்சம் குறைவு. மகுடி என்பது இக்கூத்திலும் மந்திர தந்திர விளை யாட்டுக்கள் என்ற அர்த்தத்திலேயே பாவிக்கப்படுகிறது. மந்திர

வேலைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட மகுடியினைப் பலரும் பார்க்க வரும் பாங்கிலும் அதனை ஒட்டிச் சில வேடிக்கைகள் நடைபெறும். பாங்கிலுமே இம் மகுடிக் கூத்து அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

இதற்கெனத் தனிமேடை அமைப்பும் பாத்திரங்களும் உள. முன் னமே கூறிய மகுடிக்கும் இம் மகுடிக்குமிடையே சிற்சில வேறு பாடுகள் இருப்பினும் சில அடிப்படையான ஒற்றுமைகளும் காணப் படுகின்றன.

இம் மகுடிக் கூத்தின் மேடை அமைப்பும் முன் குறிப்பிட்ட முதலா வது மகுடிக் கூத்தைப் போன்றதே. எனினும் சிற்சில வேறுபாடுகளும் உண்டு. இக்கூத்தின் கதை அம்சத்திற்கு ஏற்பவே இவ்வேறுபாடு கள் அமைந்துள்ளன.



இலக்க விளக்கங்கள்

1. கிடுகுவேலி.
2. கிழக்குப் புறம் பார்வையாளர் நிற்குமிடம்.
3. தெற்குப் புறம் பார்வையாளர் நிற்குமிடம்.
4. மேற்குப் புறம் பார்வையாளர் நிற்குமிடம்.
5. மேற்குப் புறத்திலிருந்து மேடைக்குப் புகும் வாசல்.
6. கிழக்குப் புற வாசல்.
7. முதலாம் கும்பம்.
8. முதலாவது சாம்பலாண்டி அமரும் இடம்.
9. இரண்டாம் கும்பம்.
10. இரண்டாவது சாம்பலாண்டி அமரும் இடம்.
11. மூன்றாம் கும்பம்.
12. மூன்றாவது சாம்பலாண்டி அமரும் இடம்.
13. நான்காம் கும்பம்.
14. நான்காவது சாம்பலாண்டி அமரும் இடம்.
15. கொடி மரம்.
16. ஐந்தாவது சாம்பலாண்டி (பிரதானமானவர்) அமரும் இடம்.
17. மகுடி நடக்கும் இடம், பிராமணர், சாம்பலாண்டி, வேடன், வேடு விச்சி, பறங்கி, பொலீஸ், புலி வேஷக்காரர் ஆகியோர் இவ்வழி யால் நடந்து நடந்து மகுடியை நடத்துவர்.
18. பிராமணனும், சீடப்பிள்ளையும் அமரும் கிழக்குத் திசையிலுள்ள பந்தல்.
19. பிராமணனும், சீடப்பிள்ளையும் அமரும் மேற்குப் புறத்திலுள்ள பந்தல்.
20. முதலாம் கும்பத்தைச் சுழற்றுவதற்காக தரையின் கீழ்க் கயிறு செல்லும் வழி.
21. மூன்றாம் கும்பத்தைச் சுழற்றுவதற்காக தரையின் கீழ்க் கயிறு செல்லும் வழி.
22. கொடி மரத்தைச் சுழற்றுவதற்காக தரையின் கீழ்க் கயிறு செல்லும் வழி.
23. இரண்டாம் கும்பத்தைச் சுழற்றுவதற்காக தரையின் கீழ்க்கயிறு செல்லும் வழி.
24. நான்காம் கும்பத்தைச் சுழற்றுவதற்காக தரையின் கீழ்க்கயிறு செல்லும் வழி.

(ஆ) இரண்டாவது வகை மகுடிக் கூத்தின் மேடை அமைப்பு

வரைபடம் 5 இல் காட்டப்பட்டபடி ஒரு பக்கம் வளவில் வேலியும் ஏனைய மூன்று பக்கங்களும் மக்கள் பார்ப்பதற்குமான வெளியான இடமே மகுடிக் கூத்திற்குரிய அரங்காகும். நீள்சதுர வடிவில் இவ்வரங்கு தரையில் அமைக்கப்பட்டுக் கம்புகள் நாட்டிக் கயிறு கட்டப்படும். அதில் சோடனைகள் செய்யப்படும். அரங்கினுள் நடிகர் கள் வரும்வழி கிழக்குப் பக்கத்திலும் மேற்குப் பக்கத்திலும் அமைக் கப்படும். மேடை மூன்றாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கும். அவையாவன,

(A) மேடையின் கிழக்குக் கோடிப் பகுதி

(B) மேற்குக் கோடிப் பகுதி

(C) இரண்டுக்கும் இடைப்பட்ட பகுதி

இவற்றுள் கிழக்குக் கோடிப் பகுதியிலும், மேற்குப் கோடிப் பகுதி யிலும் மூன்று பக்கம் அடைக்கப்பட்ட இரு பந்தர்கள் அமைக்கப்படும். மேடையின் இடைப் பகுதியில் மையத்தில் ஒரு கொடிமரம் நிறுத்தப் படும். அம் மரத்தைச் சுற்றி நான்கு கும்பங்கள் அல்லது மடைகள் வைக்கப்படும். கொடிமரத்தை முன் சொல்லிய மகுடியில் வைத்தது போலச் சுழலக் கூடியதாக வைத்து அதன் உட் சூத்திரக் கயிற்றை நிலத்திற்குக் கீழால் எடுத்து வேலிக்கு அப்புறத்தில் வைத்திருப்பர். இக் கொடி மரத்திற்குப் பப்பாசி மரமோ முருங்கை மரமோதான் பாவிக்கப்படும்.

ஊர் வண்ணான் இம்மேடையினையும் கொடி மரத்தையும் வெள் ளைச் சேலை கட்டி அலங்கரிப்பான்.[29]

(இ) இரண்டாவது வகை மகுடிக் கூத்தாட்டமுறை

மகுடி, பின்னேரம் இரண்டு மணியளவில்தான் ஆரம்பமாகும். ஆரம்பத்தில் தயாராக இருக்கும் மேடைக்கு முதலில் வருபவர் சாம்ப லாண்டியாவர். இவர் உடல் முழுவதும் கரிபூசியிருப்பார். இலைகுழை களை எல்லாம் ஒன்று திரட்டிக் கயிற்றிலே கோர்த்து இடுப்பிலே வளைத்துக் கட்டியிருப்பார். கையிலே வேப்பங் குழையும் வெள்ளிப் பிரம்பும் வைத்திருப்பார். (வெள்ளிப் பிரம்பு மந்திரக் கோலுக்கு அடை யாளமாகும்.) மட்டக்களப்பு மாரியம்மன் கோயில்களில் எல்லாம் மாரியம்மனுக்கு ஆடுவோர் கையிலே வேப்பங்குழையும் வெள்ளிப் பிரம்பும் தூக்கி ஆடுவதை ஈண்டு நோக்குதல் நன்று. இவரை மகுடிக் கூத்து அரங்கிற்கு 'ஊர்ப்பறையன்' கிழக்குப்புற வாசலால் பறை ஒலியுடனும், கட்டியத்துடனும் அழைத்து வருவான். சாம்பலாண்டி

அரங்கினுள் பிரவேசித்து ஒரு தடவை அரங்கைச் சுற்றிவந்து அங்கு வைத்திருக்கும் கும்பங்களைப் பார்வையிடுவர். பின் அரங்கைச் சுற்றிவந்து, அரங்கைச் சூழ உள்ள மனிதருடன் உரையாடுவர்.

அமைதியற்றுக் கதைத்தபடி நிற்கும் மக்களைப் பார்த்து அமைதியாய் இருக்கும்படியும் மகுடி ஆரம்பமாகப் போகிறது எனவும் வேண்டுவார். அவர் மக்களை அமைதிப் படுத்தி வருகையில் பார்வையாளர் இங்கு என்ன நடைபெறப்போகிறது என வினவுவர். அவர் அதற்கு அங்கு ஒரு மகுடி நடைபெறப் போகிறது என்றும் அந்த மகுடியைப் பார்க்க நான்கு திக்குகளில் இருந்தும் ஆட்கள் வருவார்கள் எனவும் கூறி மீண்டும் அமைதியாக இருக்குமாறு வேண்டுவர். பார்வையாளர் சாம்பலாண்டியுடன் நடத்தும் கலந்துரையாடல் மூலம் அங்கு நடைபெறப் போகும் மகுடிக் கூத்து பற்றிய முன்னறிவை இலகுவாகப் பெறுவர். இவரைத் தொடர்ந்து இன்னும் நான்கு சாம்பலாண்டிகள் அரங்கினுள் பிரவேசிப்பர். இவர்களும் பழைய சாம்பலாண்டி போலவே உடைகள் அணிந்து உடம்பிற் கரி பூசி இருப்பர். இவர்கள் வந்து மேடையின் நடுவில் கொடி மரத்திற்கு அருகில் உள்ள கும்பங்களின் அருகில் அமர்ந்து கொள்வர். இவர்களே மகுடி காட்டும் வெளியைப் பாதுகாப்பவராவர். இடையிடையே எழுந்து சென்று பார்வையாளரை அமைதியாக இருக்கும்படி வேண்டுவர். நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளைப் பார்வையாளர்க்கு எடுத்து விளக்குவர். தமது அங்க சேஷ்டைகளினாலும் சொற் சாதுரியங்களாலும் பார்வையாளரை எந்நேரமும் களிப்பில் ஆழ்த்துவர்.[30]

சாம்பலாண்டியும் அவரது உதவியாளரும் வந்து கொடிமரத்தையும் அதைச் சூழவுள்ள கும்பங்களையும் சுற்றி அமர்ந்தபின் முனிவரும் சீடப் பிள்ளையும் வருவர். இவர்களையும் கிழக்கு வாசலினால் ஊர்ப் பறையனே அழைத்து வருவான்.[31] முனிவர் நரைத்த சடாமுடியும் தாடியும் உடையவராக இருப்பார். பஞ்ச கச்சம் வைத்து காவியுடை அணிந்து, உடம்பெல்லாம் திருநீறு அணிந்து கையில் கமண்டலத்துடனும், சுக்கு மாந்தடியுடனும், காலில் பாதக் குறடுடனும் கம்பீரமாக நடந்து வருவார். அவருக்குப் பின்னால் அவரது சீடப்பிள்ளை ஒருவன் வருவான். அவன் தலையை மொட்டை அடித்து அல்லது தலைப்பாகை அணிந்து இடுப்பில் துண்டு கட்டிக் கொண்டு வருவான். சீடப் பிள்ளை ஒரு நொண்டிப் பாத்திரமாகவே இருப்பான்.

முனிவர் மேடைக்குள் சீடப்பிள்ளையுடன் சுழன்று சுழன்று நடந்து வந்து கொடிமரத்தையும் கும்பங்களையும் திருநீறு எறிந்து காவல் பண்ணுவார். சாம்பலாண்டிகளை எச்சரிப்பார். ஒருதரம் காவல் செய்து

மந்திரம் சொல்லித் திருநீறு அணிந்தபின் மேடையில் கிழக்கு அல்லது மேற்குக் கோடியில் உள்ள பந்தல்களில் ஏதாவது ஒரு பந்தரில் அமர்ந்து கொள்வர். இருந்தபடியே மந்திரம் சொல்வர். ஆகாய வெளியை நோக்கித் திருநீற்றை எறிந்து முணுமுணுப்பார். பந்தருக்கு வெளியே வந்து நின்று மந்திரம் சொல்லித் திரு நீறு எறிவார். பின்னர் மீண்டும் எழுந்து அரங்கைச் சுற்றிவந்து கொடிமரத்திற்கும் கும்பத்திற்கும் திருநீறு எறிந்து மந்திரம் உச்சரித்து அவற்றைக் காவல் செய்வார். பின்னர் சென்று மற்றப் பந்தரில் அமர்வார். இவ்வண்ணம் அடிக்கடி சீடப்பிள்ளையுடன் எழுந்து சென்று மடைகளைக் காவல் செய்தபடி அடுத்த பந்தரில் இருப்பார். இவ்வண்ணம் சீடப் பிள்ளையுடன் இரு பந்தல்களிலும் மாறி மாறி இருப்பதால் ஆடரங்கம் முழுவதும் அவருக்கே சொந்தமானதாக இருக்கும்:

இதற்குப் பின் மேடைக்குட் பிரவேசிப்பவர்கள் பறங்கியும், பறங்கிச்சியும் ஆவர். பறங்கிக்கு வருபவர் காற்சட்டை அணிந்து தொப்பி போட்டிருப்பர். பறங்கிச்சிக்கு வருபவர் பெண்வேடம் தரித்து சட்டை அணிந்து தலையில் கைக்குட்டை கட்டியிருப்பார். அவர்கள் மேடைக்குள் வந்து நடக்கும் புதினங்களைப் பார்வையிடுவர். அவர்கள் பார்வையிடும் போது கொடிமரம் சுழலும், கும்பங்கள் சுழலும். (வேலிக்குப் பின்னால் இருந்து இவை சுழற்றப்படும்.) இவை சுழல்வதைக் கண்டு பறங்கியும் பறங்கிச்சியும் ஆச்சரியப்பட்டுக் கதைப் பார்கள். ஆடரங்கைச் சுற்றிவந்து வாயில் வரும் பாஷைகளை (பறங்கிப் பாஷை எனும் நினைப்பில்) கதைப்பார்கள். பார்வையாளரைப் பார்ப்பார்கள்; அவர்களுடன் கதைப்பார்கள்; கொடிமரத்தடிக்குச் சென்றதும் அங்கு காவல் காக்கும் சாம்பலாண்டி சாம்பலால் எறிவார். இவர்கள் பயப்படுவார்கள்.

இவர்களை அடுத்து அரங்கினுள் வேடனும் வேடுவிச்சியும் வருவர். இரண்டு வேடரும் ஒரு பெண்ணும் வருதலே மரபு. அவர்கள் கணவன், மனைவி, தம்பி என்ற முறையில் அமைவர். அதாவது இரு வேடர்களும் மச்சான் மச்சான் முறை கொண்டாடுவர். இவர்கள் மேற்கு வாயிலால் வருவர்.

வேடர்களின் வருகையுடன் ஆட்டம் தொடங்குகிறது. மத்தளம் அடிப்பவர் இந்நேரம் மேடைக்குள் வருவார். அவரின் மத்தள அடிக்குத் தக்கவாறு வேடனும் வேடுவிச்சியும்,

தின தெந்தினா தின தெந்தினா
தின தெந்தினா தினனா

தென்னா தென்னா திந்தினா
தன தெந்தினா தினனா

என்ற தருவுடன் ஆடிப் பாடத் தொடங்குவர்.[32] ஆட்டம் முடிய வேடனும் வேடுவிச்சியும் பறங்கியும் பறங்கிச்சியும் குசுகுசுத்துக் கதைப்பர்.

அந்நேரம் வேடுவிச்சிக்குப் பேய் பிடித்துக் கொள்ளும். அவள் தலை சுற்றி ஆடுவாள். வேடர்கள் இருவரும் அவளைப் பேயாட்டுவர். வேடுவிச்சி பேயாடி 'ஹா, ஹூய்' எனக் கத்துவாள். இடையில் மச்சானும் மச்சானும் நன்றாகப் பகிடி பண்ணுவர். வேடனும் வேடுவிச்சியும் விரசமான கதைகளைப் பேசிக் கொள்வர். வேடுவிச்சியைப் பேயாட்டி முடிந்ததும் வேடன் மரத்தில் ஏறித் தேன் எடுப்பான். (முன்னரேயே மேடைக்கு அருகில் உள்ள மர உச்சியில் தேன் வதை ஒன்றினை எடுப்பதற்கென ஆயத்தமாக வைத்திருப்பர்.)

மரத்தில் ஏறி வேடன் தேன் எடுக்க முனையும்போது சாம்பலாண்டி எழுந்து வந்து வேடனைத் துரத்துவார். அவன் சாம்பலாண்டியை ஏமாற்றப் பார்ப்பான். பின்னர் தேன் வதையை எடுத்து எல்லோரும் தேன் சாப்பிடுவர்.[33]

அந்நேரம் மேடைக்குள் புலிவரும். ஒருவர் புலிக்கு வேடமணிந்து புலிக்கூத்து ஆடிவருவார். மேனி எங்கும் கரும்புள்ளி, செம்புள்ளி குத்தி, புலியைப் போல முகமெல்லாம் ஒப்பனை செய்து தலையைச் சுற்றிக்கட்டி வாய்க்குள் ஒரு எலுமிச்சம் பழத்தையும் புலிக்கு ஆடுபவர் வைத்திருப்பார். புலிக்கு நீண்ட வால் ஒன்று இருக்கும். வாலின் தொங்கலில் ஒரு குஞ்சம் இருக்கும். இந்த நீண்ட வாலைப் பிடித்தபடி ஒரு ஆள் புலியின் பின்னால் வருவார். இவர் வாலின் நுனியைப் பின்புறம் மடக்கி நின்று தலைக்கு மேலால் அதன் கண்ணுக்கு முன்னால் பிடிப்பார். புலி பாய்ந்து பாய்ந்து தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடும், உறுமும், பார்வையாளரிடையே பாயும், வெருட்டும், நடக்கும், மேடை முழுவதும் திரியும். வால்பிடிப்பவரும் பின்னால் திரிவார். இடையிடையே புலி பாய்ந்து பாய்ந்து கரணம் அடிக்கும். வால் பிடிப்பவரும் புலியைப் போலக் கரணம் அடிப்பார்.

புலியைக் கண்டதும் மேடையில் நின்ற வேடர் வேடுவிச்சி கூட்டமும் பறங்கி பறங்கிச்சியும் பயந்து ஓடுவார்கள். புலி அவர்களைப் பாய்ந்து பாய்ந்து மேடைக்குள் துரத்திச் செல்லும். பறங்கி துவக்கினால் புலியைச் சுடுவான். வேடர்கள் அம்பினால் புலிக்கு எய்வார்கள். துவக்குச் சூடு பட்டதும் அல்லது அம்புகள் தாக்கியதும் புலி சோர்ந்து விழும். வீழ்த்தியவர்கள் புலியை வீழ்த்திய மகிழ்ச்சியில் அதன்

அருகில் செல்வார்கள். புலி மீண்டும் எழுந்து பாய்ந்தோடும். வேடு விச்சி ஓடிச் சென்று பந்தரில் இருக்கும் முனிவரிடம் முறையிடுவாள்.

முனிவர் சீடன் பின்னால் வர எழுந்து நடந்து வந்து திருநீறு எறிந்து மந்திரம் சொல்லி மயங்கிக் கிடக்கும் வேடனை எழுப்புவர். முனிவரால் எழுப்பப்பட்ட வேடன் மீண்டும் வில்லில் நாண் ஏற்றி அம்பினால் புலியைக் கொல்வான். இடையில் புலி எழுந்து பாயும். புலி பாய வேடன் மயக்கமடைவான்.

வேடன் மயக்கமடைந்ததும் முனிவர் சீடப்பிள்ளை புடைசூழ வந்து வேடனின் மயக்கம் தெளிவித்துச் செல்வார். புலிக்கு வேடன் எய்வதும், புலி விழுவதும், புலி மீண்டும் எழுவதும், வேடன் மயங்குவதும், முனிவர் வந்து அவன் மயக்கம் தீர்ப்பதும் மூன்று, நான்கு தடவைகள் மீண்டும் மீண்டும் நடைபெறும். இறுதியில் வேடன் புலியைக் கொல்வான். இறந்த புலியை வேடன் பங்கு போடுவான்.[34] ஒவ்வொரு சாதிக்கும் ஒவ்வொரு கூறு என வேடன் பங்கு போடுவான். இத்துடன் மகுடி முடிவடையும்.

பிற்காலத்தில் ஆடப்பட்ட இம் மகுடிகளில் இன்னும் பல அம்சங்கள் சேர்க்கப்பட்டன. பொப்பிசையும், பைலா ஆட்டங்களும் வந்து சேர்ந்தன. பறங்கியும் பறங்கிச்சியும் வருகையில் பொப்பிசை பாடி பைலா ஆடியபடி வந்தனர். அதற்குத் தக்க பறங்கியரின் தொகையும் கூட்டப்பட்டன. இரண்டு அல்லது மூன்று சோடி பறங்கியரும் பறங்கிச்சிகளும் இடம் பெறத் தொடங்கினர்.

பொலீஸ் வருதல், நடக்கும் நிகழ்ச்சியை அவதானித்தல், வேடனைப் பொலீஸ் வெருட்டுதல் போன்ற காட்சிகள் எல்லாம் பின்வந்த மகுடிகளில் புதிதாகப் புகுந்து இடம் பெறத் தொடங்கின.

நாம் முன்பு பார்த்த மகுடிக் கூத்தில் உள்ளதைப்போல ஆரம்பம், வளர்ச்சி, உச்சம் என்று சொல்லக்கூடிய கதை அமைப்பு இந்த இரண்டாவது மகுடிக் கூத்தில் இல்லை.

மகுடி அம்சத்தைவிட வேடிக்கை பார்க்கும் அம்சமே இதில் பிரதானப் படுகிறது. நாடகத்தில் பாத்திரங்களாக வரும் வேடன், வேடுவிச்சி, பறங்கி, பறங்கிச்சி ஆகியோர் மகுடி நடப்பதை வேடிக்கை பார்க்க வரும் சனங்களாகவே வருகின்றனர். பார்வையாளர்களும் கூத்தின் மூலம் ஒரு செய்தியையோ அல்லது கதையோட்டத்தையோ அறிய முற்படாதோராய் வெறும் வேடிக்கை பார்ப்போராகவே நிற்கின்றனர்.

பறங்கி, பறங்கிச்சி ஆகியோரின் வருகையும் 'பொப்' இசை, 'பைலா', பொலீஸ்காரன், புலி ஆகியவற்றின் வருகையும் மிகப் பிந்திய நிலையில் மகுடிக் கூத்தில் புகுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும். இப்பிந்திய அம்சங்கள் புகுத்தப்பட்டு அவற்றிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டமையால் இம் மகுடிக் கூத்தில் உண்மையான உள் ளார்ந்த கதை அமைப்பு முக்கியத்துவம் இழந்திருக்க வேண்டும்.

எனினும் நாம் முன்னர் பார்த்த முதல் மகுடிக் கூத்தினையும் இது சிற்சில இடங்களில் ஒத்திருப்பதனையும் கவனிக்க வேண்டும். அங்கு பிராமணன் சீடனுடன் வருவது போல இங்கும் முனிவர் சீடப் பிள்ளையுடன் வருகிறார். அங்கு பிராமணன் தன் மந்திர சக்தியினால் எல்லாவற்றையும் இயக்குகிறார். இங்கும் முனிவரே அனைத்து மந்திரங்கட்கும் இயக்கு கர்த்தா. பிராமணனுக்கு ஊமைச்சாமி, கஞ்சாச்சாமி, பிராமணப் பிள்ளைகள் உதவியாக இருப்பதுபோல இங்கும் முனிவருக்குச் சாம்பலாண்டிகள் உதவியாயுள்ளனர். அங்கு குறவன், குறத்திகளின் வருகையும் அவர்களின் சரச சல்லாபங்களும் மக்களை நகைப்பூட்டுவது போல இங்கு வேடன் வேடுவிச்சியின் நடத் தைகள் பார்வையாளருக்கு நகைப்பூட்டுகின்றன. அங்கும் கொடிமரம், கும்பங்கள் உண்டு. இங்கும் அவை உண்டு. அங்கு அவற்றை இயக்கும் கயிறுகள் வேலிக்குப் பின்னால் இருப்பதைப் போல இங்கும் உள்ளன. மேடை அமைப்பிலும் இம் மகுடி முதலாவது மகுடி யைப் பெரும்பாலும் ஒத்துள்ளது.

இவ்வண்ணம் இவை இரண்டிற்குமிடையில் சில ஒற்றுமைகள் இருப்பதையும் இரண்டாவது மகுடிக் கூத்தில் சில நவீனத்துவங் கள் புகுந்திருப்பதையும் கொண்டு இரண்டாவது மகுடிக் கூத்துப் பிந்தியதாக இருக்கலாம் எனவும், முதலாவது மகுடிக் கூத்து முந்தியதாக இருக்கலாம் என்றும் முடிவு செய்யலாம்.

இக்கூத்திற்கும் எழுதப்பட்ட ஒரு நாடக வடிவம் கிடையாது. சித்திரை வருட நாட்களில் இம்மகுடிக் கூத்தினை ஆடி மகிழ்வர். வாய் மொழியாகவே இக்கூத்தினை அறிந்து வைத்துள்ளனர். சாம்ப லாண்டி வருகை, முனிவர் வருகை, வேடன் வேடுவிச்சி வருகை, பறங்கி, பறங்கிச்சி, புலியாட்டம், வேடன் புலியைக் கொல்லல் எனும் மேலோட்டமான கதை அமைப்பினை வைத்துக் கொண்டு அதற்கேற்ப வசனம் பேசியும் பாடியும் ஆடியும் நடித்து விடுகின்றனர். நடிகர்கள் பேசும் சில வார்த்தைகள் அவர்கள் தமது முன்னோரிடம் இருந்து தலைமுறை தலைமுறையாக வாய்மொழியாகப் பெற்றுக் கொண்டவையாகும்.

இவ் இரண்டாவது வகை மகுடிக்கூத்து மட்டக்களப்பில் வாழும் மீன் பிடித் தொழில் செய்யும் கரையார் மத்தியிலேதான் வழக்கத்தில் உண்டு. மட்டக்களப்பு அமிர்தகளி, பாலமீன்மடு, ஆரைப்பற்றை ஆகிய பகுதிகளிலே சமீபகாலம் வரை இக்கூத்து ஆடப்பட்டு வந்துள்ளது.

முதலாவது அதிகாரத்தில் மட்டக்களப்புச் சாதி அமைப்பு பற்றியும் கரையாரின் சாதி அதிகார அடைவு பற்றியும் குறிப்பிடப்பட்டது.[35] இவர்கள் கடலிலே தனித்துவமான ஒரு தொழிலினைச் செய்த காரணத்தால் அடிமை குடிமைகளாக இவர்களை வைக்க முடிய வில்லை. அத்துடன் மட்டக்களப்பின் குறிப்பிட்ட சில பிரதேசங்களில் பெரும்பான்மையினராக இருந்தமையால் இவர்கள் தாம் வாழும் பகுதிகளில் அதிகார அடைவில் உயர்நிலை பெற்றனர்.[36] சில கோயில்களில் இவர்கட்குக் கொடுபட்ட கோயில் உரிமை இவர்களின் சாதி அதிகார அடைவினை எமக்குக் காட்டுகிறது.

இவர்களின் பிரதான தொழில் மீன்பிடித்தலாகும். இவர்களின் மீன் பிடித் தொழில் எத்தன்மை வாய்ந்தது என்பது முன் அதிகாரத் தில் விளக்கப்பட்டுள்ளது.[37] நவீனவாக்கம் இவர்களிடையே பணம் படைத்தோரை உருவாக்கியுள்ளது. கணிசமானோர் அரசாங்க உத்தி யோகத்தர்களாகவும், அரசாங்கக் காரியாலயங்களில் சிற்றூழியர் களாகவும் பணிபுரிகின்றனர். வேளாளர், முக்குவருக்கு அடுத்தபடியாக பொருளாதார உயர்நிலை பெற்றுள்ளனர். இவ்வண்ணம் பொருளாதார உயர்நிலை பெற்றவர்களும், கல்வி கற்றோரும் பெரும்பாலும் கல் லாறு, ஆரப்பற்றை போன்ற கிராமங்களிலே வாழுகின்றனர். அமிர்த களி, மட்டிக்களி ஆகிய பகுதிகளில் வாழும் பெரும்பாலானோர் வறுமை நிலையிலேயே உள்ளனர்.

இவ்வண்ணம் சமூக அதிகார அடைவில் நளவரிலும், பறையரிலும் பார்க்க தாம் உயர்ந்திருந்தமையாலும், பொருளாதார பலத்தில் மிகுந் திருந்தமையாலும் அவர்களைப் போல அல்லாமல் வேறு வகையில் தம் குலத்திற்கெனத் தனித்துவம் பொருந்தியதாக இம் மகுடிக்கூத்தை மாற்றி அமைத்தனரோ என ஐயுறவேண்டியுள்ளது. முதலாவது மகுடிக் கூத்தில் குறவர், குறத்தியரும், மூன்றாவது மகுடிக் கூத்தில் வேடன் வேடுவிச்சியரும் பிரதான பாத்திரங்களாக வருகின்றனர். இவ்வண்ணம் வேடன் வேடுவிச்சியரைப் பிரதான பாத்திரமாக்கி, கேளிக்கை நிகழ்வு களையும் அதனோடு இணைத்து, பின் வந்த அமிசங்களையும் சேர்த்து இவ்விரண்டாவது மகுடிக்கூத்து ஆக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். முதலா வது மகுடிக் கூத்தினின்று இவ்விரண்டாவது மகுடிக் கூத்து பல்வேறு

அம்சங்களில் வேறுபட்டிருப்பினும் இவ்விரு மகுடிக் கூத்துக்களிலும் ஆங்காங்குகாணப்படும் செய்திகளையும், நாடக முறைகளையும், அரங்க அமைப்புயும் கொண்டு பார்க்கும்போது இவ்விரண்டு மகுடிக் கூத்துகளுக்கும் மூல வடிவம் ஒன்று போலவே தோன்றுகிறது.

III. மூன்றாவது வகை மகுடிக் கூத்து

(அ) (மந்திரங்களை உள்ளடக்கி இருப்பினும் சிறு தெய்வங்களையும் குறவன் குறத்தியையும், பிராமணரையும் பாத்திரமாகக் கொண்டு திட்டமிடப்பட்ட கதைப்போக்கும் தனக்கென நாடக ஏடு உள்ளதுமான மகுடிக் கூத்து)[38]

கதை

மூன்றாவது வகையைச் சேர்ந்த மகுடிக் கூத்தினை ஆடுபவர்கள் பறைமேளக் கூத்தினை ஆடும் பறைய வகுப்பினரே. இவர்களின் சமூக அமைப்பு பற்றிய விபரம் முன்னரே கொடுபட்டுள்ளது.[39] இம் மகுடிக் கூத்து முன்னிரண்டு மகுடிக் கூத்துகளில் வரும் சில கதாபாத்திரங் களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் கொண்டிருப்பினும் அமைப்பில் வேறுபட் டுள்ளது. அரங்க அமைப்பில் சற்று வித்தியாசமுடையது. இது தனக் கென ஒரு கதை அமைப்பினையும், பாடல் தாளங்களையும் உடையது. பகலிலேயே ஆடப்படுவது. இம்மகுடிக் கூத்தில் இரண்டு விதமான கதைகள் உள்ளன. ஒன்று காமாட்சி மீனாட்சி ஆகியோரின் கதை; மற்றொன்று சிங்கன் சிங்கி கதை. இரண்டையும் இணைத்து இம் மகுடிக் கதை ஆக்கப்பட்டுள்ளது. தமிழ் இலக்கியத்தின் ஒரு வடி வமான குறவஞ்சி நாடகத்தின் செல்வாக்கினை இதில் பரக்கக் காண முடிகிறது. இருவிதமான கதைகள் இம்மகுடியில் நடைபெறினும் குறவன் குறத்தி கதைதான் இதன் முக்கிய பொருள் என்பதனை அந்நாடகத்தின் காப்புச் செய்யுளில் வரும்:-

> ஆதவன் வரவில் தோன்றி
> அவன் இவன் குறவன் கதையைப்
> புவிதனில் நாடகம் தமிழாய்ப் பாட

என வரும் அடிகள் உணர்த்தி நிற்கின்றன. இம்மகுடிக் கூத்தின் கதைச் சுருக்கம் பின்வருமாறு:

குறத்தியைப் பிரிந்த குறவன் அவளைத் தேடிப் பல இடங்களிலும் திரிகிறான். குறத்தியும் குறவனைத் தேடித் திரிகிறாள். அச்சமயம் தென்பாண்டி தேசத்தில் காஞ்சிபுரத்தில் தேசிகருக்கு மகளாகப் பிறந்த வளும் மந்திரக் கலைகளில் தேர்ச்சியுற்றவளுமான கம்ப காமாட்சி

பாண்டியராசன் யாகம் செய்வதைப் பார்க்க உற்றாருடன் புறப்பட்டு வந்து அவர்களைப் பிரிந்து தனித்துப் போய்விடுகிறாள்.

கம்பமும் அதன் கீழ் நான்கு கும்பங்களும் உள்ள மகுடி வித்தை நடைபெறுகின்ற இடத்திலே காமாட்சியும், குறத்தியும் சந்திக்கின் றனர். இருவரும் உரையாடி ஒருவருக்கொருவர் ஆறுதல் பெற்றபின் அங்குள்ள கம்பங்கள் பற்றியும் கும்பங்கள் பற்றியும் காமாட்சி குறத்தி யிடம் வினாவக் குறத்தி அதன் மந்திரத் தன்மைகளை உரைக்கின்றாள். தான் அம்மந்திர வித்தைக்காரருடன் போட்டியிட்டுக் கம்பத்தை அழிக்க விரும்புவதாகக் காமாட்சி குறத்தியிடம் கூறுகிறாள்.

அதேவேளை மதுரை மீனாட்சி அவ்விடத்துக்கு வந்து மகனான வசிட்டரை அழைத்துக் கம்பத்தினையும், கும்பத்தினையும் கவனமாகப் பார்த்துக்கொள்ளும்படி சொல்லிச் செல்கிறாள். வசிட்டர் ஐயாமார்களை அழைத்துக் கம்பத்தைக் காவல் செய்யும்படி கட்டளையிடுகிறார்.

கம்பமும், கும்பங்களும் இருக்குமிடத்திற்குக் கம்ப காமாட்சி வருகிறாள். வசிட்டர் அவளை யாரென வினவ அவள் வசிட்டரிடம் தன் வரலாறு கூறுகிறாள். வசிட்டர் அவளைத் தன் தாயிடம் அழைத்துச் செல்கிறார். இடையில் வசிட்டருக்கும் கம்ப காமாட்சிக்கும் வாக்கு வாதம் நடைபெறுகிறது. வசிட்டர் நீராடும் சமயம் வசிட்டரை ஏமாற்றிக் கம்ப காமாட்சி தப்பித்துவிடுகிறாள்.

குறவன் தொடர்ந்து குறத்தியைத் தேடிக்கொண்டிருக்கிறான். மிகக் கஷ்டப்பட்டு கம்ப கும்பங்கள் இருக்குமிடம் வந்து அவற்றைக் காத்து நிற்கும் ஐயாமாரிடம் வந்து "என் குறத்தியைக் கண்டீர்களோ?" என வினவுகிறான். அவர்கள் தாம் காணவில்லை என்றும், தேடிப் பார்க்கும் படியும் கூறுகிறார்கள். பின் குறத்தியைத் தேடிச் சென்று குறவன் குறத்தியைக் காண்கிறான். இருவருக்குமிடையில் பலத்த தர்க்கம் நடக்கிறது. பல்வேறு கேள்விகளைக் குறத்தியிடம் கேட்டுத்தான் தனது மனைவியென்பதைக் குறவன் ஊர்ஜிதம் செய்கிறான். பின் குறத்தி யுடன் சமாதானமாகி அவளையும் கூட்டிக்கொண்டு திருவிழா பார்க்கச் செல்கிறான். இடையில் காமாட்சியைத் தவறவிட்ட வசிட்டர் தாயான மீனாட்சியிடம் வந்து நடந்த விடயங்களைக் கூறுகிறார். தங்கள் சேரிக் குள் ஒரு பெண் வந்தது பிழை என்பது வசிட்டரின் வாதம். அதனால் ஏதும் பிழையில்லை என்றுரைக்கிறார் அன்னை.

குறவனும் குறத்தியும் திருவிழாவிற்கு வரும் வழியில் கம்ப கும்பங் களுள்ள, வசிட்டரும் ஐயாமாரும் காவல்புரியும் சேரியில் காமாட்சியும், குறவனும், குறத்தியும் சந்திக்கின்றனர். வசிட்டரிடமிருந்து தப்பி வந்த

காமாட்சி கம்பத்தையும், கும்பங்களையும் காத்து நிற்கும் ஐயாமார் களுடன் மந்திரவித்தை காட்டுகிறாள். பதிலுக்கு அவர்களும் மந்திர வித்தைகள் செய்கின்றனர். குறவன் அதனால் மயங்கி வீழ்கிறான். குறத்தி அழுகிறாள். காமாட்சி அவன் மயக்கம் தெளிவிக்கிறாள்.

அச்சமயம் மதுரை மீனாட்சி அவ்விடம் வருகிறாள். காமாட்சியைத் சந்திக்கிறாள். இருவருக்கும் கடும் தர்க்கம் நடக்கிறது. வாக்குவாதத் தில் இருவரும் அக்கா தங்கை என்ற உண்மை புலனாகிறது. அவ் வமயம் அங்கு வந்த வசிட்டர் இருவரையும் பணிந்து தன் தகப்பன் எங்கு சென்றார் எனத் தாயிடம் கேட்கிறார். காசி யாத்திரை சென்றவர் இன்னும் வரவில்லையென மீனாட்சி கூற அவரைக் கண்டு அழைத்து வருவதாக வசிட்டர் புறப்படக் காமாட்சியும் மீனாட்சியும் அவருக்குப் புத்திமதி கூறி அனுப்புகிறார்கள்.

மீண்டும் குறவனும் குறத்தியும் சந்திக்கிறார்கள். தன்னை விட்டுப் பிரிந்தமைக்காக மீண்டும் குறவன் மீது கோபம் கொள்கிறாள் குறத்தி. அவன் தான் செய்த பிழைகளை ஒப்புக்கொள்கிறாள். குறவனும் குறத்தியும் மகிழ்வோடு இணைந்து தம்பிலுவில், முருகண்டி, தாந்தா மலை முருகனைத் தரிசிக்கச் செல்கிறார்கள்.

கம்ப கும்பங்களை விட்டு ஐயாமார் சென்றபின் அங்கு வேடனும் வேடுவிச்சியும் வருகிறார்கள். வேடுவிச்சிக்குப் பேய் பிடிக்கிறது. குறவன் குறிபார்த்து அதற்குக் காய் வெட்டிப் பேய் விலக்க வேண்டு மெனக் கூறுகிறான். வேடுவிச்சிக்கு முன் மடைவைத்து மந்திரம் சொல்லி வேப்பம் இலையினால் அவள் தலையில் ஓங்கி ஓங்கி அடிக்கிறான் குறவன். அடிபொறுக்கமுடியாமல் வேடுவிச்சி எழுந்து ஓடுகிறாள். அத்துடன் நாடகம் முடிகிறது.

அக்கா தங்கை என்று தெரியாது பிரிந்து இருந்த கம்ப காமாட்சி யும், மதுரை மீனாட்சியும் சந்திப்பதும், தன் தந்தையைத் தேடி வசிட்டர் செல்வதும் ஒரு கதையாக அமையக் குறத்தியைப் பிரிந்த குறவன் குறத்தியைத் தேடுவதும் அவள்மீது சந்தேகம் கொள்வதும், அவளிடம் கேள்விமேற் கேள்வி கேட்டுத் துன்புறுத்துவதும், இறுதியில் அவன் தான் கேட்ட பிழையை ஒப்புக் கொள்வதும், இருவரும் மகிழ்வுடன் யாத்திரை செல்வதும், இறுதியில் வேடுவிச்சிக்குப் பேயோட்டுவதும் இன்னொரு கதையாக அமைகிறது.

இவ்விரு கதைகளையும் இணைக்கும் இடமாகக் கம்ப மரமும் கும்பங்களுமுள்ள மகுடி நடைபெறும் சேரி இடம் பெறுகிறது.

VI) மூன்றாவது வகை மகுடிக் கூத்தின் மேடை அமைப்பு

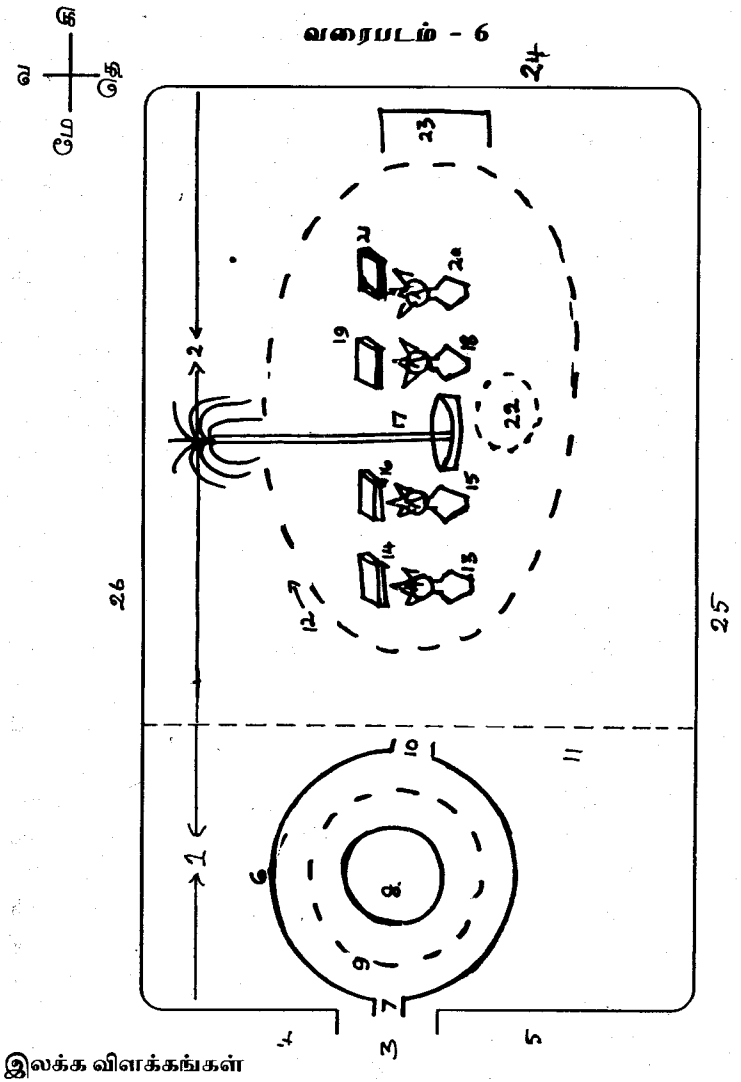
நான்கு பக்கமும் பார்வையாளர் அமர இடம் கொடுத்து இம்மகுடிக் கூத்தின் ஆடரங்கம் அமைக்கப்படும். (வ.படம் 6) நான்கு பக்கங் களுக்கும் இடையிட்டுக் கம்புகள் நாட்டி அவற்றை இணைத்துக் கயிறுகள் கட்டி நீள் சதுர வடிவில் இம்மகுடிக் கூத்து ஆடரங்கு அமைக்கப்படும். இது சமதள மேடையாக (Ground Level Stage) இருக்கும். இவ்வரங்கு இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டிருக்கும். அரங்கின் மேற்குப்பகுதி ஓரத்தில் தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகட்கு அமைக் கப்படுவது போல வட்டக்களரி அமைக்கப்படும். இக்களரி நில மட்டத்திலிருந்து உயரமாக அமைக்கப்படாது நில மட்டத்திலேயே அமைக்கப்படும். ஆனால் வட்டத்தைச் சுற்றி இடையிட்டுக் கம்புகளை நட்டு அவற்றைக் கயிறுகளால் இணைத்துக்கட்டி அக்களரி தென்னங் குருத்தினாலும் பசிய இலைகளினாலும் சோடனை செய்யப்படும்.

நாடகம் தொடங்கியதும் நாடகத்தில் வரும் நடிகர்கள் வெளியில் இருந்து வட்டக்களரிக்குள் தான் முதலில் வருவார்கள். அங்கு அவர் களின் வரவுப்பாடல், ஆடல் யாவும் முடிந்தபின்னர் மேலும் நாடகத் தோடு தொடர்புடைய சில நிகழ்ச்சிகளை நடாத்த வட்டக் களரியின் வெளியேறும் வாசல்வழியாக இரண்டாம் களரிக்குள் வருவர்.

இவ்விரண்டாம் களரி வட்டக்களரிக்கு முன்னால் அமைந்துள்ள பகுதியாகும். இவ்விரண்டாம் களரிக்குள், வட்டக்களரிக்குப் பத்தடிக்கு அப்பால் மண்கும்பம் வைக்கப்படும். (மண்கும்பம் என்பது மண்ணைக் குவித்து அதன்மேல் வைக்கப்படுகின்ற கும்பமாகும்.) ஆறடி இடை வெளியில் வரிசையில் இன்னொரு கும்பமும் அதற்கு ஆறடி அல்லது ஏழு அடிக்கு அப்பால் அதே வரிசையில் கம்பம் (கொடிமரம்) ஒன்றும் நடப்பட்டு அது அலங்காரம் செய்யப்படும். கொடிமரத்திற்கு ஆறடி அல்லது ஏழடிக்கு அப்பால் இன்னொரு மண்கும்பமும் அதற்கும் ஆறடி இடைவெளியில் இன்னொரு மண் கும்பமும் வைக்கப்படும்.

இவ்வண்ணம் மண் கும்பங்களும் கொடி மரமும் வரிசையாக அமைக்கப்பட்டு அவ்வரிசைக்கு நேரே பத்து அல்லது பன்னிரண்டு அடிக்கு அப்பால் ஒரு சிறு பந்தரும் போடப்படும். இதனைக் கோயில் எனவும் அழைப்பர். இக்கோயில் சேலைகளினால் சுற்றிக் கட்டப் பட்டிருக்கும். இக்கும்பங்களையும், கொடி மரத்தையும் சுற்றிச் சுற்றி படத்தில் காட்டிய வழியில் மகுடிக் கூத்தின் சில பாகங்கள் நடாத்தப்படும்.

வரைபடம் - 6



இலக்க விளக்கங்கள்

1. முதலாம் களரி.
2. இரண்டாம் களரி.
3. மேற்கு வாசல் கூத்தரங்கினுட் கூத்தர் புகும் வழி.
4. மேற்புறம் பார்வையாளர் நிற்கும் இடம்.
5. மேற்குபுறம் பார்வையாளர் நிற்கும் இடம்.

6. மேற்குப் புறத்தில் அமைக்கப்படும் வட்டக்களரி.
7. வட்டக்களரிக்குள் புகும் வாசல்.
8. வட்டக்களரியின் மையப்பகுதி. (அண்ணாவியார், தாளக்காரன், ஏடு பார்ப்போன் நிற்குமிடம்.)
9. கூத்தர் ஆடிச் செல்லும் வழி.
10. கூத்தர் 2ம் களரிக்குட் செல்ல வெளியேறும் வாசல்.
11. இரண்டு களரிகளையும் பிரிக்கும் இடம்.
12. இரண்டாம் களரிக்குள் நடிகர் மகுடியை நடத்திச் செல்லும் வழி.
13. முதலாவது கும்பம்.
14. முதலாவது வகுத்தய்யா அமரும் இடம்.
15. இரண்டாவது கும்பம்.
16. இரண்டாவது வகுத்தய்யா அமரும் இடம்.
17. கம்பம் நிறுத்தப்படும் இடம்.
18. மூன்றாவது கும்பம்.
19. மூன்றாவது வகுத்தய்யா அமரும் இடம்.
20. நான்காவது கும்பம்.
21. நான்காவது வகுத்தய்யா அமரும் இடம்.
22. வேடுவிச்சிக்குப் பிடித்த பேயைக் கலைக்கும் இடம்.
23. கோயில்.
24. கிழக்குப் புறம் பார்வையாளர் நிற்குமிடம்.
25. தெற்குப் புறம் பார்வையாளர் நிற்குமிடம்.
26. வடக்குப்புறம் பார்வையாளர் நிற்குமிடம்.

இம்மகுடிக்கூத்திற்கெனப் பாடல்கள் அடங்கிய திட்டமான கதை மினைக் கொண்ட ஒரு ஏடு இருப்பதாக முன்னரே கூறினோம். அவ் வேட்டில் உள்ள பாடல் ஆடல் யாவும் மகுடிக் கூத்து ஆடரங்கத்தில் அமைக்கப்பட்ட வட்டக் களரிக்குள் நடைபெறும். வட்டக்களரியில் மத்திய பகுதியில் மத்தளம் வாசிக்கும் அண்ணாவியாரும், சல்லரி போடும் தாளக்காரனும், ஏடுபார்க்கும் கொப்பிக்காரனும் இரண்டு பக்கப் பாட்டுக்காரரும் நிற்பார்கள். வட்டக்களரியில் ஆட்டம் இவர்களைச் சுற்றிச் சுற்றியே படத்தில் காட்டியபடி நடைபெறும்.[40]

முக்கியமான ஆடல் தவிர்ந்த ஏனைய சில ஆடல் பாடல்களும், கூத்து ஏட்டில் இல்லாத முசுப்பாத்திகளும், மந்திர தந்திர விளை யாட்டுப் போட்டிகளும் கும்பங்கள் அமைந்துள்ள இரண்டாம் களரியில்

நடைபெறும். தமது வரவினையும் உரையாடல்களையும் முடித்துக் கொண்டபின் நடிகர்கள் அக்களரிக்குச் செல்லும் வாயில் வழியாக இரண்டாம் களரிக்குள் வருவர். பின்னர் அங்கு காட்டப்பட்ட வழியினால் சுற்றிச் சுற்றி வந்து நாடகத்தை நடித்துக் காட்டுவர்.

முந்திய மகுடிக் கூத்துக்களைப்போல நீள்சதுர மேடை அமைப்பையும் வரிசையில் கும்பங்களையும் கொடி மரத்தையும், மந்திர தந்திர - விளையாட்டுக்களையும் குறவன், குறத்தி, பிராமணன் பாத்திரங்களையும் இது கொண்டிருப்பினும் வட்டக்களரி முறையினை இது கொண்டிருப்பதும், தனக்கெனத் திட்டமான ஒரு ஏட்டினை வைத்திருப்பதும், வரையறுக்கப்பட்ட ஆடலையும், பாடல்களையும், பாத்திரங்களையும் கொண்டிருப்பதும், குறவன் குறத்தியினருடன் சிறு தெய்வங்களான கம்ப காமாட்சி, மீனாட்சி ஆகியோர் பாத்திரங்களாக வருவதும் இதன் சிறப்பம்சங்கள் ஆகும். ஏனைய மகுடிக் கூத்துக்களினின்று இம் மகுடிக் கூத்தினை வேறுபடுத்தும் அம்சங்களைக் கொண்டு இதனை அறிய முடியும்.

(இ) மூன்றாவது வகை மகுடிக் கூத்தாட்ட முறை (நாடகப் போக்கு)

முதலாம் களரிக்குள் அமைந்துள்ள வட்டக்களரியின் மையப் பகுதியில் அண்ணாவிமார், தாளக்காரன், கொப்பி பார்ப்போன், பிற்பாட்டுக் காரர் நின்று மத்தளத்தில் தாள மெழுப்பிச் சபை விருத்தம் பாடுவதுடன் நாடகம் ஆரம்பிக்கும். கழுதாவளைப் பிள்ளையார், கதிர்காமக் கந்தன் ஆகியோர் மீது காப்பு முதலில் பாடப்படும். அதைத் தொடர்ந்து வட்டக் களரிக்குள் குருக்கள் வருவார். குருக்களுடன் சீடனும் வருவான். குருக்கள் கையில் தண்ணீர்ச் செம்பும், கையில் மணியும் கொண்டு வருவார். சீடன் மான் தோலும் பஞ்சாங்கமும் கொண்டு வருவான். குருக்கள் களரிக்குள் நின்று வரவுவிருத்தம் கூறித் தன்னை அறிமுகப்படுத்துவார். அதன்பின் பிற்பாட்டுக்காரர்.

தத்திமித்திமி தெய்ய திமித்திமி
தாகிட சும்தரி தோம் ததிங்கிணை

எனும் தாளக் கட்டினைக் கூற அண்ணாவியார் அதற்குத்தக மேளம் வாசிக்க வரவுத் தாளக் கட்டுக்கு ஏற்ப குருக்களும் சீடனும் வட்டக் களரிக்குள் வட்டமாக ஆடுவர். வரவுத்தாளம் முடியக் குருக்கள் வரவுத் தரு பாடுவார்.

கோயில் பூசை செய்ய நல்ல
குருக்களையரும் தோற்றினரே

திகளும் உருத்திராட்சம் அணிந்து
செபமாலை கையில் தான் எடுத்து
வெற்றிபெற வாழும் நல்ல
வித்தக ஐயர்மார் தோற்றினாரே.

என வரும் வரவுத் தரு பாடியபின் முதலாம் களரியை விட்டு இரண்டாம் களரிக்குள் செல்லும் வாசல் வழியாக இரண்டாம் களரிக்குள் செல்வர். அங்கு சென்று நான்கு மண் கும்பங்களுக்கு மேல் மடை வைப்பர். கொடி மரத்திற்கும் ஒரு மடை வைப்பர். அவற்றிற்கும் தீப ஆராதனை செய்வர். மணிகிலுக்குவர். பின் திருநீறு எறிந்து மந்திரம் சொல்லி அதனைச் சுற்றி வருவர். சுற்றிவருவதற்கும் ஒரு தாள நடை போடுவர். அது வேக நடை என அழைக்கப்படும. சீடப்பிள்ளை சில வேளைகளில் குருக்களுடன் முட்டிக் கொள்வான். குருக்கள் அவன்மீது கோபிப்பார்; ஏசுவார்; அவனும் ஏதும் பதில் சொல்வான்; பின்னர் குருக்களும் சீடனும் இரண்டாம் களரியில் கிழக்கு ஓரத்தில் உள்ள கோயிலில் சென்று அமர்ந்து கொள்வர். (நாடகம் முதலாம் களரியில் நடைபெறுகையிலும் நடைபெறாத நேரங்களிலும் அடிக்கொரு தடவை குருக்களும் சீடப் பிள்ளையும் எழுந்து கும்பங்களைச் சுற்றி ஒரு வேகநடை நடந்து அவற்றிற்கும் பூசை செய்து வந்து இருப்பர்.) சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்ப குருக்களுக்கும் சீடனுக்கும் மோதல்களும் வாக்குவாதங்களும் ஏற்படும். அது பார்வையாளரைச் சிரிப்பிலாழ்த்தும்.

குருக்களும் சீடப்பிள்ளையும் சென்று அமர்ந்ததும் குறவன் முதலாம் களரிக்குள் வருவான். குறவன் கையில் முடக்குக் கம்பும் தோளில் பாம்புப் பெட்டியும் கொண்டுவருவான். குறவனும் களரிக்குள் நின்று வரவு விருத்தம் கூறித் தன்னை அறிமுகப் படுத்தியபின் பிற்பாட்டுக் காரர்,

தாம் தெய்யத் தோம் தருகிட தெய்யத் தாம் – தக
தாம் தெய்யத் தோம் தருகிட தெய்யத் தாம்.[41]

எனும் தாளக்கட்டினைக் கூற அண்ணாவியார் அதற்குத் தக மத்தளம் வாசிக்க இவ்வரவுத் தாளக் கட்டிற்கு ஏற்ப குறவன் முதலாம் களரியினுள் சுற்றிச் சுற்றி ஆடுவான். வரவு ஆட்டம் முடிய வரவுத்தரு பாடுவான்.

நாராயணா ஹரே நாராயணா
நாமம் தரித்தவரே நாராயணா
கோவிந்தமே ஹரி கோவிந்தமே
கோபால கிருஷ்ண கோவிந்தமே
காட்டுத் துளசியை வெட்டுவாராம் – பெருமாள்
கழுத்திலேதான் வடங்கள் போடுவாராம்

அந்த மலைக்கோர் வந்த மலை.
மலையின் மேலே குடி கொள்ளும் நல்ல
மகாபெரும் குறவன் தோற்றினாரே.[42]

என வரும் நீண்டதொரு வரவுத்தரு பாடியபின் குறவன் மறுதரு பாடுவான். அத்தருவில் அவனது குணாதிசயங்கள் வெளிப்படும்.

தஞ்சாவூரு சந்தைக்குப் போனேன்
சந்த மாமா – நான்
சாகிற கிழவியைத் தூக்கிப் போட்டேன்
தோள மாமா
எட்டு நாளாய்ச் செத்துக் கிடந்த
சாரைப் பாம்பை – நான்
எட்டி நின்று தொட்டுப் பார்த்தேன்
தோள மாமா
இரண்டாட்டுக்கு எட்டுக் காலடா
சந்த மாமா – உன்
பெண்டாட்டியைக் கேட்டுப் பாரடா
தோள மாமா

என வரும் பல பாடல்களைக் குறவன் பாடியபடி தொடர்ந்து முதலாம் களரியில் சுற்றி ஆடுவான். இவ்வண்ணம் தான் ஒரு பகிடிக் குணாதிசயம் நிரம்பியவன் என்பதை வெளிப்படுத்தியபின் தன்னை விட்டுப் பிரிந்து வந்த குறத்தியைத் தேட ஆரம்பிப்பான்.

சிங்கியைக் காணேன் ஐயோ – எந்தனிட
மாங்கனியைக் காணேன் ஐயோ
அய்யாமாரே சொல்லிடுங்கோ எந்தனிட
ஆயிழையைக் கண்டீர்களோ?

என வரும் பாடல்களைப் பாடி ஆடிச் சபையோரைப் பார்த்துக் கேட்பான். இறுதியில்,

கன்னியைக் கண்டால் – கடுகி அணைத்துக்
குடிசையில் குடியிருப்பேன்

எனவும் கூறுவான். பின்னர் இன்னோர் தருப்பாடிக் குறத்தியின் அழகையெல்லாம் வர்ணிப்பரன்.

கண்ணும் கறுப்பி கறுத்த கொண்டைக்காரி
ஐயாமாரே – அவள்
காதில் குண்டலம் தோடுடன் பூண்டவள்
ஐயாமாரே.

செக்கச் சிவப்பிக்கு இரண்டாறுமாசம்
ஐயாமாரே – அவள்
செப்பு முலை மீதில் சித்திரம் பூண்டவள்
ஐயாமாரே.
பள்ளிப் பிள்ளைகளோடு பரிகாசம் பண்ணுவாள்
ஐயாமாரே – அவள்
பார்ப்பாரப் பெண்ணோடு பந்தாடுவாள்
ஐயாமாரே.

என்றெல்லாம் குறத்தியின் குணாதிசயங்களை வர்ணிப்பான். அவள் முகத்தின் மூக்குத்தி, கையில் வளையல், அவள் சட்டை ரவிக்கை, அவள் புனையும் சாந்து சவ்வாது யாவும் வர்ணித்தபின் அவன் தன் மீது இரக்கமில்லாமல் தன்னை விட்டுவிட்டு வந்தாள் என்று கூறிச்,

சற்றும் இரக்கமும் தாட்சண்யமும் இல்லையோ
ஐயாமாரே – எந்தன்
தையலைக் கண்டு மையல் தீர்வதெப்போ
ஐயாமாரே.

என்று பாடி ஆடியபின் குறவன் முதலாம் களரியை விட்டு 2ம் களரிக்கு வந்து கும்பங்களையும் வேகநடை நடந்து பார்த்துக் குருக்கள், சீடப்பிள்ளையிடம் 'குறத்தியைக் கண்டீர்களா?' என்று கேட்டு மகுடி ஆடரங்கை விட்டு வெளியேறிவிடுவான். அவன் சென்றதும் முதலாம் களரிக்குள் சபையோர் (அண்ணாவியார், தாளக்காரன், ஏடுபார்ப்போன், பிற்பாட்டுக்காரன்) இவ்விதம் குறவன் தேடுகையில் குறத்தி வருகிறாள் எனும் பொருளமைந்த விருத்தம் பாடுவர். இது பொது விருத்தம்[43] என அழைக்கப்படும். அதனைத் தொடர்ந்து முதலாம் களரிக்குள் குறத்தி தோன்றுவாள். ஒரு கையில் கண்ணாடியையும் மறுகையில் விசிறியையும் இவள் வைத்திருப்பாள்.[44] குறத்தி களரிக்குள் வந்து நின்று வரவு விருத்தம் பாடி முடிந்ததும் குறத்தி வரவுத் தாளக்கட்டு கூறப்படும்.

திங் கிர் தீம் தீம் நாதர் தீம் தீம் தீம்
திங் கிர் தீம் தீம் நாதர் தீம் தீம் தீம்

எனும் தாளக்கட்குக்கு ஏற்ப வரவுத் தாளம் ஆடி முடிந்ததும் குறத்தி வரவுத் தரு பாடுவாள்.

மாது வந்தனளே – குற
மாது வந்தனளே
செந்தாமரை மலர்போல் திங்கள் முக மிலங்கப்
பந்தாடு செண்டை தன்னில் பவள மணி முழங்க
விந்தையுடன் நடந்து வேடிக்கை யாகவே தான்

என வரும் வரவுத் தருப்பாடல்களைப் பாடியபின் சபையோரைப் பார்த்துக் குறவனின் குணாதிசயங்களை வர்ணித்து அவனைக் கண்டீர்களா ? எனக் கேட்பாள்.

ஆத்தே ஆத்தே என் நாச்சிமாரே – எந்தன்
ஆம்பிளையான் போன வழி நீங்கள் அறிவீரோ?
சாராயம் கள்ளுக் குடிப்பாண்டி – அவன்
சாயக் கண்ட இடமெல்லாம் சாய்ந்து கேட்பாண்டி.

எனக் கூறிய பின்னர் கானகத்தில் வாழும் மான், கரடி, புலி, பன்றி, புறா ஆகிய அஃறிணைப் பொருட்களை விழித்து என் கணவரைக் காட்ட மாட்டீர்களா? எனக் கூறிப் புலம்புவாள். பின்னர் முதலாம் களரியால் இறங்கி இரண்டாம் களரிக்குள் வந்து கும்பங்களைச் சுற்றிப் பார்த்துக் குருக்களிடமும் சீடனிடமும் தன் கணவரை விசாரித்துப் பின் குறத்தி மகுடி ஆடரங்கத்தை விட்டு வெளியேறுவாள். குறத்தி செல்லக் கம்ப காமாட்சி முதலாம் களரிக்குள் தோன்றுவாள்.

கம்ப காமாட்சி தோன்றித் தன்னைப் பற்றிய வரவு விருத்தம் கூறியதும் சபையோர் அவளுக்குரிய ஆட்டத் தாளக் கட்டைக் கூறுவார்.

மாது மதன ரதி தேவி – அம்மா வா
தகிங்கிண தோம் பாடி[45]

எனும் தாளக் கட்டுக்குக் கம்ப காமாட்சி வரவுத் தாளம் ஆடியபின் வரவுத் தரு பாடுவாள்.

கம்ப காமாட்சி வந்தாளே ஒய்யாரமாகக்
கம்ப காமாட்சி வந்தாளே
கம்ப காமாட்சி வந்தாள் செம்பவள முகமிலங்க
அன்னை மயிலினம் போல் கடுகி வழி நடந்து

என வரும் தன் அழகு குணம் பற்றி விரிக்கின்ற வரவுத் தருப்பாடல்களைப் பாடி ஆடியதும் அங்கு குறத்தியைச் சந்திப்பாள். குறத்தி கம்ப காமாட்சியை 'இவ்விடம் வந்த நீ யார்' எனக் கேட்க, கம்ப காமாட்சி தன் வரலாறு கூறுவாள். பாண்டி ராசனின் யாகம் பார்க்க வந்தபோது தான் தனித்துவிட்ட கதையைக் கூறுவாள். பின் குறத்தி தன் கதையைக் கூறித் தன் குறவனைப் பற்றிக் கூறி அவனைத் தேடி அலைவதாகக் கூறுவாள். கம்ப காமாட்சி குறத்தியிடம் கவலைப்பட வேண்டாம் எனவும்,

குறவன் வருவாரடி – நீயும்
குளறித் தவிக்காதடி
குளறாதே நீ மெத்த
உளறாதே நீயும்

மாதே தவிக்காதடி – உன்
மணாளன் வருவாரடி
மாதே உனக்கிப்போ
வேதனை ஏதுக்கடி.

எனவும் தேறுதல் கூறுவாள். அதன் பின் குறத்தியும் கம்ப காமாட்சியும் இரண்டாம் களரிக்குள் வந்து கம்பத்தினையும் கும்பங்களையும் சுற்றிப் பார்ப்பார்கள். "இந்தக் கம்பம் இருப்பதென்ன? அதன் கீழ்க் கும்பம் இருப்பதென்ன?" எனக் குறத்தியிடம் காமாட்சி கேட்க, அதற்குக் குறத்தி " இவர்கள் மந்திர வித்தைக்காரர்கள்; இது மகுடி நடக்குமிடம்" என்றெல்லாம் பதில் கூறுவாள். "இக் கம்பத்தை அழித்து இவர்களை வெல்வேன்" என்றும் "குறவன் உன்னைத் தேடி வரச் செய்வேன்" என்றும் காமாட்சி குறத்தியிடம் கூறுவாள். பின் இவர்கள் இருவரும் வெளியே செல்ல மதுரை மீனாட்சி முதலாம் களரிக்குள் வருவாள். மதுரை மீனாட்சி களரிக்குள் வந்து வரவு விருத்தம் பாடியதும் சபையோர்,

மாது மதன ரதி தேவி – அம்மா
வா தகிங்கிண தோம் பாடி

எனும் தாளக்கட்டைக் கூற அதற்குத் தக முதலாம் களரிக்குள் வரவுத் தாளம் ஆடியபின் மதுரை மீனாட்சி வரவுத் தரு பாடுவாள்.

அழகில் மிகுந்த மதன் ரதிக் குகந்த
ஒய்யாரி மதுரை மீனாட்சி வந்தாளே
அழகுடனே மதுரை மீனாட்சி வந்தாளே.

என வரும் வரவுத் தருப்பாடல்களைப் பாடி ஆடியபின் அவள் மேடையை விட்டுச் செல்ல அடுத்து வசிட்ட முனிவர் வருவார்.

வசிட்டர் கையில் சுக்குமாந்தடியும் செம்பும் கொண்டு வருவார். முதலாம் களரிக்குள் அவர் வந்து வரவு விருத்தம் பாடியதும்,

தத்திமி திமி தெய்யத் திமி திமி
தாகிட சுந்தரி தோம் தகிங்கிண

எனும் வரவுத் தாளக் கட்டுக்கு ஏற்ப அவர் ஆடுவார். ஆட்டம் முடிய வரவுத் தரு பாடி ஆடுவார்.

வசிட்டர் வந்தாரே சபைதனில்
வசிட்டர் வந்தாரே
கையில் செபமாலை காவி வஸ்திரம் பூண்டு
மைதரு மாமுனி விந்தையதாகவே.

சாம்பல் நிறம் பூண்டு சாந்து புனுகுடன்
சங்கதி சொல்லியே சாலங்கள் பேசியே..

என வரும் வரவுத் தருப் பாடல்களைச் சொல்லிக் களரிக்குள் சுற்றி ஆடி முடிந்ததும் மதுரை மீனாட்சி முதலாம் களரிக்குள் வருவாள். முதலாம் களரிக்குள் வைத்து மதுரை மீனாட்சிக்கும் வசிட்டருக்கும் இடையே தர்க்கத் தரு நடைபெறும். வசிட்டரிடம் பூஜைகளை ஒழுங்காகச் செய்யும் படியும்,

கோடி குலத்துதித்த மகனே
குமரர்களை அழைத்து
கும்பம் கலையாமல்
கம்பம் அசையாமல்
காவல் புரிந்திடுவாய்.

என்று கூறுவாள். அதற்கு வசிட்டர் தன்னை யாகம் செய்ய வரும்படி அரசன் கட்டளை இட்டிருப்பதாகக் கூறி யாகம் செய்யச் செல்வார்.

வசிட்டர் செல்ல ஐயாமார் வருவார்கள். இவர்கள் வகுத்து ஐயாமார் என அழைக்கப்படுவோர் அதற்குத் தக வயிற்றிலே தலையணை வைத்துக் கட்டிக் கொள்வர். கையிலே பொல்லுக் கொண்டு இவர்கள் வருவார்கள். முதலாம் களரிக்குள் இவர்கள் வந்து நின்று,

வெளுத்த முகமும் நரைத்த சடையும்
பெருத்த மூக்குடனே
பெருத்த வயிறும் மெள்ள நடந்து
பெருமாள் வந்தாரே.

எனவரும் வரவு விருத்தம் பாட இவர்கட்குரிய ஆட்டத்தாளக் கட்டுக் கூறப்படும்.

தத்தித்தோம் தருகிட தித்தித் தெய்யா தெய்யா
தத்தித்தோம் தருகிட தித்தித் தெய்யா தெய்யா[46]

என்ற வரவுத் தாளக் கட்டிற்கு ஏற்ப ஆடி முடிய இவர்கள் வரவுத் தரு பாடுவர். வரவுத் தருவில் தமது நல்ல, கெட்ட குணாதிசயங்களை இவர்கள் கூறுவர். தாம் குளித்தது, முழுகியது, பூசை செய்தது யாவற்றையும் கூறித்,

தாராவாயும் பூனைக் கண்ணும் – நல்ல
நரைத்த சடையும் வெளுத்த முகமும்
சீறிச் சினந்து சிங்காரமாய் – நல்ல
சிறப்புடன் ஐயாமார் தோற்றினாரே.[47]

எனப்பாடி ஆடியபின் அவ்விடத்தில் அவர்கள் கம்ப காமாட்சியைச் சந்திப்பார்கள். ஐயாமார் மூவரும் கம்ப காமாட்சியும் உரையாடிய பின் தம்மை வசிட்டர் அழைத்துப் போவதாகக் கூறி ஐயாமார் செல்வர்.

பின்னர் முதலாம் களரிக்குள் வசிட்டரும் ஐயாமாரும் சந்திப்பர். வசிட்டர் ஐயாமாருக்குத் தர்ம உபதேசம் பண்ணுவார்.

தாயும் தகப்பனும் இரவல் – அன்று
தாலி கட்டிக் கொண்ட பெண்டிரும் இரவல்
பெட்டியும் மூளையும் இரவல் – நாளை
கட்டிக் கொண்டு போகும் பாடையும் இரவல்.

என அவர்கட்கு நிலையாமையையும் உணர்த்தி கம்பத்தினையும் கவனமாகக் காவல் காக்கும்படியும் கூறி அனுப்புவர். பின்னர் மூன்று வகுத்த ஐயாமாரும் இரண்டாம் களரிக்குள் வருவர். கும்பங்களையும் கம்பத்தையும் சுற்றி வேகநடை நடந்து ஐயரையும் சீடப் பிள்ளையையும் கண்டு கதைத்து கும்பங்களின் அருகில் சென்று அமர்ந்து காவல் புரிவர். அவர்கள் காவல் புரிகையில் முதலாம் களரிக்குள் வசிட்டர் கம்ப காமாட்சியைச் சந்திப்பார். சந்தித்து இருவரும் உரையாடிய பின்னர் தாயிடம் கம்ப காமாட்சியை அழைத்துச் செல்வார். இடையில் வசிட்டரை ஏமாற்றிவிட்டுக் கம்ப காமாட்சி தப்பித்து விடுவாள்.

அதன்பின் முதலாம் களரிக்குள் குறவன் மீண்டும் தோன்றுவான். இக் குறவனோடு இரண்டு மூன்று குறவர் சேர்ந்து வருவதும் உண்டு.

பாசியடர்ந்த பல்லைக் காட்டி
பரிட்டி மிரட்டி முகத்தைக் காட்டி
கூனிக் கொண்டு குறவர் வந்து தோன்றினார்.

என வரவுத் தாளம் பாடியபின் குறவன் பாம்பாட்டுவான்.

நாதர் முடி மேலிருக்கும் நாகப் பாம்பே
நச்சுப் பையை வைத்திருக்கும் நல்ல பாம்பே
பாதலத்தில் குடி கொள்ளும் பாம்பே
பாடிப் பாடி நின்று விளையாடு பாம்பே.

எனவரும் பாடல்களைப் பாடிப் பாம்பாட்டி முடிந்ததும் மருந்து விற்கத் தொடங்குவான். கூடியிருக்க மருந்து, குலைக்க மருந்து, குமர்களுக்கு வராத தனங்களை வரச் சொல்ல மருந்து எனச் சில மருந்து வகைகளைக் கூறி விற்பான். மருந்து விற்று முடிய மீண்டும் குறத்தியைக் காணவில்லை என்று தேடி வருவான். இச்சமயம் அவன் முதலாம் களரி, இரண்டாம் களரி இரண்டையும் பாவிப்பான். குறவன் வரவு சபையோரிடத்தில் பெரும் கலகலப்பை உண்டு பண்ணும். அவன்

விடும் பகிடிகள் மிகவும் விரசமாயிருப்பதும் இக்கலகலப்புக்கு ஒரு காரணமாகும். குறவன் குறத்தியைத் தேடும்போது குறவனுக்கும் அண்ணாவிமாருக்கும் இடையில் சமயோசிதமான தர்க்கம் நடை பெறும்.

உதாரணமாக அண்ணாவிமார் உன்னுடைய குறத்தி எப்படிப் பட்டவள் என்று கேட்பார்கள். முதலில் அவன் அவள் நிறம் கூறுவான். அவளுடைய பெயர் என்ன எனக் கேட்பர். அதற்கு அவன் 'அவளுக்கு ஒரு கொள்ளப் பேர்; அப்பன் வைச்ச பேர் ஒண்டு அம்மா வைச்ச பேர் ஒண்டு நான் வச்ச பேர் ஒண்டு' என்பான். அண்ணாவிமார் 'அப்பன் வைச்ச பேர் சொல்லிக் கூப்பிடு' என்று கூற, குறவன் 'வந்தார் அடக்கியே' என்று கூறுவான். (வந்தாரை அடக்குவாள் எனும் மறை முகமான விரசக் கருத்துப் பட அழுத்திக் கூறுவான்.) அதற்குக் குறத்தி விடை கூறமாட்டாள். மீண்டும் அண்ணாவிமார் 'அம்மா வைச்ச பேர் சொல்லிக் கூப்புடு' என்று கூற, 'குச்சுக் குடிலுக்கு கூவெண்ட நாகியே' என்று கூறுவான். (ஒரு தரம் குச்சுக் குடிலுக்க யாருடனோ இருக்கையில் தாங்க இயலாமல் கூ என்றவள் என விளக்குவர்.) மேலும் அண்ணாவிமார் 'நீ வச்ச பேரைக் கூப்பிடு' எனக் கூறு 'வரவரச் சுறுட்டியே' என்று கூறுவான். (எல்லா நேரத்திலும் சுருண்டு விடுவாள் என்ற அர்த்தத்தைக் கூறுவான்.)

இறுதியாகக் கூவியதும் குறத்தி அதற்குக் கூய் என்று உத் தாரம் கூறுவாள். இதற்கிடையில் குறத்தியைப் பற்றிக் குறவன் கூறும் அந்தரங்கமான செய்திகள் மிகவும் விரசம் நிரம்பியதாக இருக்கும். ஏராளமான சேட்டைக் கதைகளைக் குறவன் சபையோரிடம் கூறுவான்.[48]

அண்ணாவிமார் குறத்தியைப் பிடித்துக் கொணர்ந்து அவன்முன் விடுவர். ஆனால் அவள் தனது குறத்தி என்பதை நம்பமாட்டான். இவள் வேறு குறத்தி என்று விடுவான். அவள் அழுவாள். அண்ணாவிமார் சமாதானப்படுத்துவர். குறவன் குறத்தியிடம் என்னுடைய குறத்தி யாயின் என் கேள்விக்குப் பதில் கூறு என்று கூறிச் சில கேள்விகள் கேட்பான். முதலில் நாட்டு வளப்பம் கேட்பான். குறத்தி நாட்டு வளப்பம் பாடலில் கூறுவாள்; பின் சாதி வளப்பம் கேட்பான்; குறத்தி சாதி வளப்பம் கூறுவாள். இத்தனை நாளாய் என்னை விட்டு எங்கே போனாய் என்று கேட்பான். அவன் தான் குறி சொல்லப்போனதாக உரைப்பாள். குறவனிடம் இருந்து பிரிந்து சென்றபோது அவள் நிறைய நகை போட்டிருப்பாள். அவைகளை இழந்துதான் அவள் வருவாள். அவை எங்கே என்று குறவன் கேட்பான். அதற்கு அவள் சில சாட்டுகளைக்

கூறுவாள். கூந்தல் கலைந்திருக்கக் காரணம் என்ன? பொட்டு அழிந் திருக்கக் காரணம் என்ன? உதடு வீங்கி இருக்கக் காரணம் என்ன? என அவள் நடத்தையில் சந்தேகமுற்றுக் கேள்விகளைக் கேட்பான். அதற் கெல்லாம் குறத்தி சரியான விடைகளைக் கூறுவாள். இதன்பின் தன் மனைவிதான் எனத் தெளிந்து குறத்திக்கு அடிபோடுவான்.

அடிசண்டி கெட்ட முண்டனுக்கு
சாடையாச் சொல்லி – என்
தம்பியோட போனாயோடி சண்டாளப் பாவி

என்றெல்லாம் பாடி ஆடி அவளை ஏசுவான். அண்ணாவிமார் இடையில் புகுந்து அடிக்க வேண்டாம் எனக்கூறுவர். சமாதானமாக இருக்கும்படி புத்தி சொல்வர். சமாதானப் படுத்திய அண்ணாவிமாரிடம் குறத்தி யோடு வாழ இயலாது எனக் கூறி அவள் செய்த அநியாயங்களைக் கூறுவான்.

நண்டவிக்கக் குண்டுச் சட்டி
வாங்கிக் கொடுத்தன் அதையும்
உடைச்சாள்

என்று குறவன் கூற எப்படி உடைத்தாள் என அண்ணாவிமார் வின வுவர். அதற்கு அவன் ' நல்ல நண்டு தின்னச் சோட்டப்பட்டு மலிஞ்ச விலைக்கு நண்டு வாங்கிக் கொடுத்தன்; சட்டி நிறைய நண்டு அவியக் குள்ள அதுக்குள்ள கீரைத் தண்டு போட்டா நல்லா இருக்குமெண்டு கீரை புடுங்கி வரக்குள்ள சட்டிக்குள்ள ஒரே ஒரு நண்டுக்கால் கிடந்து என்ன விரசி (துரத்தி) திரியுது; மற்றெல்லாத்தையும் சப்பித் தின்டுட் டாள்' என்பான். அண்ணாவிமார் 'இப்படி ஆயிரம் நடக்கும் அதெல்லாம் விடு' என்று கூறிச் சமாதானப்படுத்துவர். குறவன் விடாது நிறையக் குற்றங்கள் குறத்தியைப் பற்றிக் கூறுவான்.

குறத்தி இவற்றைக் கேட்டு அழுது புலம்புவாள். 'என்னை ஒரு குமரன் எடுக்கானோ, என்னை ஒரு கிழவன் எடுக்கானோ' என்று புலம் பிக் குறவனின் கொடுமைகளைக் குறத்தி கூறுவாள்.

அதற்குப் பின் குறவன் மெல்ல மெல்ல மனம் திரும்புவான். 'திருவிழா பார்க்கப் போவோம்' என்று குறத்தியைக் கூப்பிடுவான். குறத்தி "நான் வரமாட்டேன்" என்று கூறுவாள். "ஏன் வரமாட்டாய்" என்று குறவன் கேட்கக் குறவன் தன்மீது சுமத்திய குற்றச் சாட்டுக்களை அவன்மீதும் குறத்தி சுமத்துவாள்.

காத்தான்குடி திருநாள் பார்க்க வாறன்
என்றாயே – அங்கு

கண்டவளோடு கூடிக் கொண்டு
மாட்டன் எண்டாயே.

என்று ஒவ்வொரு ஊரார்கச் சொல்லி அங்கு அவன் நடத்திய விளை யாட்டுகளைக் கூறக் குறவன் சமாதானமடைந்து அவளையும் கூட்டிக் கொண்டு கோயிலுக்குப் போவான்.

(இம் மகுடி பற்றிக் கூறியவர்கள் குறவன் குறத்தி தர்க்கத்தைச் சிலாகித்துக் கூறினர். இந்த இடத்தைச் சபையோர்கள் வெகுவாக எதிர் பார்த்திருப்பர் என்றும்; குறவன், குறத்தி, அண்ணாவிமார் தர்க்கத்திலே தான் மகுடி ஓடும் என்றும் கூறினர். குறவனுக்கு ஆடக் கூடியவர் வெகு சிலரே என்றும் ஓரிருவர் இதற்கென இருக்கிறார்கள் எனவும் ஆடல் பாடல் பழக்கத்துடன் நன்றாக வாயாடக் கூடிய புத்திசாலித்தனமும் குறவனுக்குத் தேவை என்று கூறினர்.)

மீண்டும் குறவனும் குறத்தியும் அரங்கிற்குள் வருவர். தான் மதுரைக்குப் போகிறேன் எனக்கூறி "என்ன வாங்கி வரவேண்டும்" எனக் குறவன் கேட்பான். குறத்தி சில பொருட்களைக் குறிப்பிடுவாள். அவை இரண்டு அர்த்தம் கொண்டனவாக இருக்கும். குறவன் அதன் உள் அர்த்தத்தை அவளுக்கு விளக்குவான். உதாரணமாகக் குறத்தி:-

மாயா மதுரைக்குப் போறவரே – மச்சான்
மாட்டிக் கொண்டிருக்கிறது வாங்கி வாரும்

எனக் குறவன்,

மாட்டிக் கொண்டிருக்கிறது திறப்பல்லவோ – பெண்ணே
வேறொன்று சொல்லு பெண்ணே வாங்கி வாறேன்

எனக் குறத்தி,

மாட்டிக் கொண்டிருக்கிறது இல்லாவிட்டால் – மச்சான்
மயிர் முளைத்திருக்கிறது வாங்கி வாரும்

எனக் குறவன்,

மயிர் முளைத்திருக்கிறது தேங்காயல்லோ – பெண்ணே
வெறொன்று சொல்லு பெண்ணே வாங்கிவாறேன்

என விடை கூறவான். இக்கேள்வி பதில் வயது வந்தோருக்கு வேறு சுவையையும், சிறாருக்கு வேறு சுவையையும் பயக்கும். பின் குறவன் குறத்தியையும் கூட்டிக்கொண்டு திருநாள் பார்க்கச் செல்வான்.

குறத்தியும் குறவனும் முதலாம் களரியால் வெளிக்கிட்டு இரண் டாம் களரிக்குள் கும்பமும் கும்பமும் இருக்குமிடத்திற்கு வந்து சேர்வர். அவ்விடத்திற்குக் கம்ப காமாட்சியும் வந்து சேர்வாள். வரும்போது

கையில் செம்பு, வேப்பிலைக் கொத்து, மந்திரப் பிரம்பு ஆகியன கொண்டு வருவாள். வந்து அங்குள்ள ஐயாமாரிடம் வாதம் புரிவாள். ஐயாமார் உன்னுடைய வித்தைகளை நீ காட்டலாம் என்பார்கள்.

"ஆரே ஆரே அம்மக்கா தேவி மலையாள பகவதி" என மந்திரமோதி வேப்பம் பத்திரம் பிய்த்து எறிந்து தண்ணீரும் எறிய ஐயாமாரும் ஐயரும் மயங்கி விழுவர். பின் அவர்களின் மயக்கத்தையும் காமாட்சியே தீர்ப்பாள். அவர்கள் எழுந்து மந்திரம் ஓதுவர். குறவன் மயங்கி விழு வான். குறத்தி அழுவாள். குறவனைத் தண்ணீர் எறிந்து காமாட்சி எழுப்புவாள். குறவன் எழுவான். மீண்டும் ஐயாமாரை மயங்கச் செய்து கும்பங்களையும் அழித்துக் கம்பத்தினையும் காமாட்சி சாய்த்து விடுவாள்.

அவ்வமயம் மதுரை மீனாட்சி அரங்கினுள் வருவாள். இருவருக்கு மிடையில் கடும் வாக்குவாதமும் தர்க்கமும் நடக்கும். "வாடி, போடி" எனவும், "அடிப்பேன், உதைப்பேன்" எனவும் பேசிக் கொள்வர். கதைப் போக்கில் இருவரும் அக்கா தங்கை என அறிந்து சமாதானப்படுவர். தெருமூலையில் நின்று குறவனும் குறத்தியும் இவற்றைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பர்.

பின் வசிட்டர் வந்து இருவரையும் பணிந்து தான் தன் தந்தையைத் தேடிப் போகப் போவதாகக் கூற இருவரும் அவருக்குப் புத்திமதிகள் கூறி, ஆசீர்வதித்து அனுப்பிக் குறவன் குறத்தியிடம் விடைபெற்றுச் செல்வர்.

அவர்கள் சென்றதும் மீண்டும் குறவனுக்கும் குறத்திக்கும் வாக்கு வாதம் உண்டாகும். குறவனின் கேள்விகள் குறத்தியின் நடத்தை பற்றிய சந்தேகமே உட்பொருளாக இருக்கும். குறத்தி தான் விட்ட பிழையை ஒப்புக் கொள்வாள்.

தஞ்சாவூரு தயவூரு தம்பூரு காரனை
வைத்திருந்தேன் – அவர்
அண்ணன் தம்பியை வைத்திருந்தேன்
அவர் மாமன் மச்சானை வைத்திருந்தேன்
சும்மா சும்மா வைத்திருந்தேன்.
அரைக்காசும் இல்லாம வைத்திருந்தேன்.
எத்தனை பேரோடு போனாலும்
ஏனெண்டு கேளாண்டி என்புருஷன்.

தாலிக் கொடிக்கு ஆசைப்பட்டு – ஒரு
தட்டாரப் பையனை வைச்சிருந்தேன் – அவன்
அண்ணன் தம்பியை வைத்திருந்தேன் – அவன்

மாமன் மச்சானை வைத்திருந்தேன்.
கொட்டப் பாக்குக்கு ஆசைப்பட்டு – ஒரு
மொட்டைச் சோனியை வைச்சிருந்தன் – அவன்
அண்ணன் தம்பியை வைச்சிருந்தன்
மாமன் மச்சானை வைச்சிருந்தன்.

என்று கூறுவாள். குறவன்,

எவரோடு போனாலும் போடி குட்டி – எனக்கு
ஆட்டிறைச்சிக் கறியும் சோறும் தாடி குட்டி.

எனக் கூறிச் சமாதானமாக்குவான். பின் இருவரும் சேர்ந்து தம்பிலுவில், முறிகண்டி, உகந்தமலை ஆகிய இடங்களில் உள்ள வேல வனைப் புகழ்ந்து பாடி ஆடுவர். அதன்பின் முதலாம் களரிக்குள் இரு வேடர்களும் ஒரு வேடுவிச்சியும் வருவர். வரவு விருத்தம் பாடியதும் சபையோர் வேடர்க்குரிய வரவுத் தாளக் கட்டினைக் கூறுவர்.

தாம் தெய்யத்தோம் தருகிட தெய்யத்தாம்
தாம் தெய்யத்தோம் தருகிட தெய்யத்தாம்

என்ற வரவுத் தாளக்கட்டுக்கு ஏற்ப ஆடி வரவுத் தரு பாடுவர்.

வேடர் நாங்களே வனம் வாழும்
வேடர் நாங்களே
பன்றி தின்னுவோம் பச்சைக் கீரி தின்னுவோம்
அணுங்கு தின்னுவோம் – அணிலை
அடித்துத் தின்னுவோம்.

எனத் தம்மையும் தம் குணாதிசயங்களையும் அறிமுகப்படுத்திய பின் இரண்டாம் களரிக்குள் வேலனைப் புகழ்ந்து ஆடிவிட்டு நிற்கும் குறவரிடம் வருவர். குறவனைக் கண்டதும் வேடன் "மச்சான்" என்று கத்திக் கட்டிப் பிடிப்பான். வேடுவிச்சிக்குப் 14 மாதமாகியும் இன்னும் பிள்ளை பிறக்கவில்லை என்றும் இதற்கு ஏதாவது செய்ய வேண்டும் என்றும் வேடன் கூறுவான். "உன்னாலதான் இது ஆகவேணும்" என வேடன் சொல்ல குறவன் சரி என்று சொல்லிக் குறி பார்ப்பான். குறி பார்த்தபின் "வேடுவிச்சிக்குத் துட்டப் பிசாசு பிடித்திருக்கிறது" என்றும் "காய் வெட்டி விலக்க வேண்டும்" என்றும் கூறுவான்.

பின் இரண்டாம் களரியில் மடை வைத்து வேடுவிச்சியை அதற்கு முன்னால் வைத்துப் பேயை அழைத்துப் பாட்டுப்பாடுவர்.

வாறான் வாறாண்டே – கம்பிளி
றாட்டையன் வாறாண்டே
அட்ட வைரவா குறும்பு

நெட்ட வைரவா
கம்புளி வைரவா – சாமி
சிம்புளி வைரவா
ஓடி வாருமே உனக்கு
றொட்டி நான் தாறேன்.

என்று தாளத்திற்கு ஏற்ப வேடர்களையும் வேடுவிச்சியையும் சுற்றிச் சுற்றிக் குறவன் வேகமாக ஆடுவான். ஆடியபடியே தன் கையில் வைத்திருக்கும் வேப்பம் பத்திரத்தினால் வேடுவிச்சியின் தலையில் அடிப்பான். ஆட்டம் வேகமாக வேகமாக அடியின் உரமும் கூடும். அடிபொறுக்க முடியாமல் வேடுவிச்சி எழுந்து ஓடுவாள். அவளைப் பிடிக்க வேடுவர் பின்னால் ஓடுவர்.[49] இத்துடன் மகுடி நாடகம் முடிவடையும்.

மகுடி நாடகத்திற்குரிய ஏட்டில் இருப்பன பாடல் மாத்திரமே. இரண்டாம் களரிக்குள் பாத்திரங்கள் வருவதும் அங்கு நடைபெறும் ஏனைய அம்சங்களும் ஏட்டில் இல்லை. ஏட்டில் உள்ளதை உள்ளடக்கி அதனிலும் விரிவாக காட்சி ரூபப்படுத்தியே இம் மகுடிக் கூத்தினை ஆடுவர். இரண்டு விதமான கதைகள் இணைந்திருப்பினும் குறவனே இந்நாடகத்தில் பிரதான பாத்திரம் தாங்குகிறான். மகுடியில் அதிக நேரத்தைக் குறவன் குறத்தி சண்டையே ஆக்கிரமித்துக் கொள்கிறது.

(ஈ) மூன்றாவது வகையான மகுடிக் கூத்தில் இடம்பெறும் ஆட்ட முறைமை

மூன்றாவது வகையான இம்மகுடிக் கூத்தினை ஏனைய மகுடிக் கூத்துகளினின்றும் பிரிக்கும் முக்கியமானதோர் அம்சம் இதன் ஆட்ட முறையாகும். இம்மகுடிக் கூத்து தனக்கென அமைதற்குரிய நில மட்டத்திலேயே அமைக்கப்பட்ட ஓர் வட்டக்களரியைப் பெற்றிருப்பதை முன்னரேயே பார்த்தோம். இது தனக்கெனப் பிரத்தியேகமான சில ஆட்டமுறைகளை உடையது. இவ்வாட்ட முறைகளுக்கும் வடமோடி ஆட்ட முறைகட்கும் இடையே பல நெருக்கமான ஒற்றுமைகளைக் காணமுடிகிறது. இவ்வாட்ட முறைகளை விரிவாகப் பார்ப்போம்.

இம்மகுடிக் கூத்தில் வரும் குருக்கள், குறவன், குறத்தி, கம்ப காமாட்சி, வசிட்டர், வகுத்தய்யாமார், மதுரை மீனாட்சி ஆகிய முக்கிய பாத்திரங்கட்கெல்லாம் வரவுத் தாளம் உண்டு. தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துகளிலும் நாடகப் பாத்திரங்கள் முதன் முதலில் மேடையில் தோன்றும் போது வரவுத்தாளங்கள் பாடப்படுவதும், அதற்குத்தக பாத்திரங்கள் ஆடுவதும் உண்டு. களரியின் நடுவில் நிற்கும் தாளக் காரனும் ஏடுபார்ப்பவரும், பிற்பாட்டுக்காரருமான சபையோரில்

இருவர் தாளத்தின் ஒரு பகுதியைக் கூற மற்ற இருவர் தாளத்தின் மிகுதிப் பகுதியைக் கூற அண்ணாவியார் அத்தாளத்தை மத்தளத்தில் வாசிப்பர்.

"தத்திமித்திமி தெய்ய திமத்திமி தாகிட சும்தரி தோம் ததிங் கிண" என்ற தாளத்தில் "தத்திமித்திமி தெய்ய திமித்திமி" என்ற பகுதியை இருவர் எடுத்தல் ஓசையுடன் உரைக்க, "தாகிட சும்தரி தோம் ததிங் கிண" எனும் மிகுதிப் பகுதியை இன்னுமிருவர் படுத்தல் ஓசையுடன் உரைப்பர். இதில் வரும் பாத்திரங்கட்குரிய தாளங்கள் கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

குருக்கள்

தத்திமித்திமி தெய்ய திமித்திமி
தாகிடசும்தரி தோம் ததிங்கிண

குறவன், வேடர்கள்

தெய்யதா தெய்யத் தோம் தருகிட
தெய்யத்தாம்
தெய்யதா தெய்யத் தோம் தருகிட
தெய்யத்தாம்

கம்ப காமாட்சி, மீனாட்சி

மாது மதன ரதிதேவி
அம்மா வா
ததிங்கிண தோம் பாடி

குறத்தி

திங்கர் தீம் தீம் தீம்
நாதர் தீம் தீம் தீம்
திங்கர் தீம் தீம் தீம்
நாதர் தீம் தீம் தீம்

வகுத்தய்யாமார்

தத்தித்தாம் தருகிட
தித்தித் தெய்யா தெய்யா
தத்தித்தாம் தருகிட
தித்தித் தெய்யா தெய்யா.

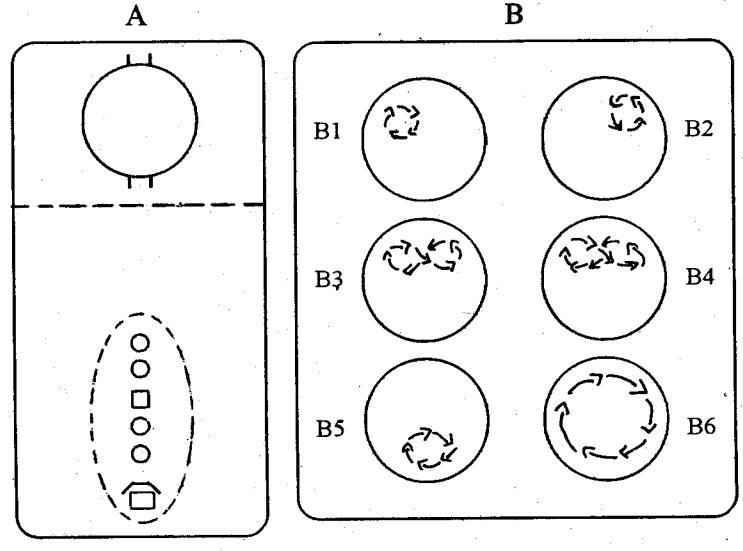
இந்நாடகத்தில் வரும் அனைவருக்கும் ஒரேவிதமான ஆட்டக் கோலங்களே அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஆரம்பத்தில் பாத்திரம் வந்து மேடைக்குள் வரவு விருத்தம் மூலமாகத் தன்னை அறிமுகம் செய்து முடிய அண்ணாவியார் மத்தளத்தை ஓங்கி அடித்து தருகிட தெய் தா தளாங்கு திங்கிண என்று தாளம் தீர்த்து, முடிந்ததும் வரவுத் தாளக்

கட்டு ஆரம்பிக்கப்படும்.[50] பாத்திரங்கள் முதலில் நேராக நின்று தாளத்திற்கு ஏற்ப நாற்புறமும் பார்த்து காலை மெல்ல மெல்ல அசைத்து முதலில் வலது புறமாக ஒரு சிறிய வட்டக்கோலத்தில் ஆடித் 'தாம் தாம் தருகிட தெய் தாதிங்கிண' என்று தாளம் தீர்த்து, உடனே தொடர்ந்து இடது பக்கமாக ஒரு சிறிய வட்டக் கோலத்தில் ஆடித் தாளம் தீர்வர். பின் இவ்விரண்டு வட்டக் கோலங்களையும் இணைத்து ஆடித் தாளம் தீர்வர். இவ்விரண்டு வட்டக் கோலங்களும் முறையே இடது பக்க வீசாணம், வலது பக்க வீசாணம் என அழைக்கப்படும்.

பின் வீசாணம் போட்ட இடத்திற்குச் சற்று முன்பு வந்து எட்டுப் போட்டு ஆடுவர். (எட்டு வடிவத்தில் வளைந்து ஆடுவர்.) பின்னர் தாளம் தீர்வர். எட்டு வலப்புறமாகவும் இடப்புறமாகவும் போடப்படும். பின்னர் எட்டுப்போட்ட இடத்திற்குச் சற்று முன்பு வந்து ஒரு பெரிய வட்டக் கோலத்தில் வளைந்து ஆடுவர். ஆடித் தாளம் தீர்ந்து முடியத் தம்முடைய வரவுத் தருவினைப் பாட ஆரம்பிப்பர்.

ஒவ்வொரு ஆட்டக் கோலமும் முடியத் தாளம் தீர்ந்து மற்ற ஆட்டக் கோலத்தை ஆரம்பிப்பது இதற்குரிய தனித்துவமாகும்.[51] வடமோடிக் கூத்தில் எல்லா ஆட்டக் கோலங்களும் முடிந்த பின்னரே தாளம் தீர்வர். எனினும் மகுடிக் கூத்தினை விட வடமோடி இன்னும் பல அலங்காரமான ஆட்டக் கோலங்களைக் கொண்டது. அது பின்னர் விளக்கப்படும்.[52]

வரைபடம் - 7



இலக்க விளக்கங்கள்

வரைபடம் 7இன் A பகுதி மூன்றாவது மகுடிக் கூத்தின் மேடையமைப் பைக் குறிக்கின்றது. அதற்குரிய விளக்கம் பக்.204 இல் தரப்பட்டுள்ளது.

வரைபடம் 7இன் B பகுதி A பகுதி மேடை அமைப்புட் காணப்படும் வட்ட மேடையில் ஆடப்படும் ஆட்டக் கோலங்களை விளக்குகிறது.

B - 1 வலது பக்க வீசாணம்.

B - 2 இடது பக்க வீசாணம்.

B - 3 வலதும் இடதும் இணைந்த வீசாணம்.

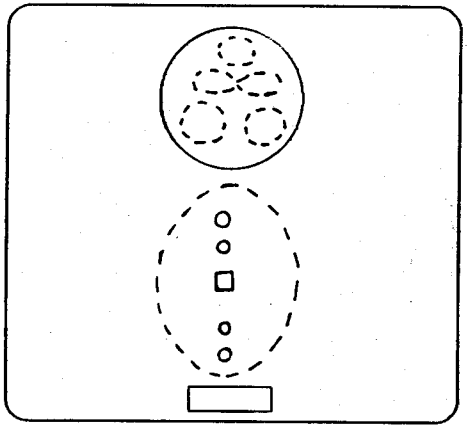
B - 4 எட்டுப் போடல். (வலது பக்கமும் இடது பக்கமும்)

B - 5 முன் வளையம்

B - 6 மேடைக்குள் சுழன்றாடுதல். (அம்புக் குறி கூத்தர் ஆடிச் செல் லும் முறையைக் காட்டுகிறது.

வரைபடம் 8 மூன்றாவது மகுடிக்கூத்தின் முழு ஆட்டக் கோலங்களை யும் ஒன்று சேர்த்துத் தருவதாக அமைந்துள்ளது. வரைபடம் 8இல் இலக் கம் 1 மகுடிக்கூத்து மேடையுள் அமையும் வட்டக் களரியைக் குறிக்கின் றது. வரைபடம் 8 இல். 1.இல் உள்ளது போன்று வட்ட மேடைக்குள் வரவு ஆட்டம் அமைந்து வரவு ஆட்டம் முடிந்ததும் வரைபடம் 7 இல் பகுதி 6இல் காட்டியபடி கூத்தர் வெளியேயுள்ள சபையோருக்குத் தம் வேகத் தைக் காட்டியபடி சுழன்றாடத் தொடங்குவர். வட்டக்களரிக்குள் ஆட்டம் முடிந்ததும் வரைபடம் 8 இல. 2 வழியால் 2ம் களரிக்குள் வந்து வரைபடம் 8இல் 3 எனக் குறிப்பிட்ட இலக்கம் காட்டும் வழியால் நடந்து மகுடிக் கூத்தினை நடத்துவர்.

வரைபடம் - 8



மூன்றாம் மகுடிக் கூத்தில் முதலாம் களரிக்குள் கூத்தர் ஆடும் ஆட்டக் கோலத்தையும் இரண்டாம் களரிக்குள் அவர்கள் நாடகம் நடாத்துகையில் நடக்கும் நடைக் கோலத்தையும் வரைபடம் 8 முழுமை யாகக் காட்டுகிறது. பாத்திரங்களும் இதே முறையிலேயே வட்டக் களரிக்குள் வரவுத்தாளம் ஆடும். பின்னர் நாடகம் நடைபெறுகையில் வட்டக் களரிக்குள் வட்டமாகப் படம் ஏழில் காட்டியபடி கூத்தர் வளைய மாக ஆடுவர். வரைபடம் 7,8 இவற்றை விளக்கும்.

வேடுவிச்சிக்குப் பேய்கலைக்கின்ற பகுதி 2ம் களரியில் நடை பெறும். அந்நேரம் பேயை வரவழைத்துக் குறவர் ஆடும் ஆட்டத்திற் கென ஒரு தனித்தாளம் உண்டு.

டெண் டட்டண் டெண் டேனே
டெண் டேனே
டெண் டட்டண் டெண் டேனே.

என்பதே அத்தாளமாகும். இத்தாளத்திற்கு உடம்பை மாத்திரம் வளைத்து வளைத்துக் கோயிற் சடங்குகளில் தெய்வம் ஏறி ஆடுவது போலக் குறவன் ஆடுவான். இந்த ஆட்டத்தினை நேரடியாகச் சடங்கிலிருந்து இம்மகுடிக் கூத்துப் பெற்றிருக்க வேண்டும். இவ்வண்ணம் மரபு மரபான சடங்கு முறையில் இருந்து பெற்ற ஆட்ட அசைவுகளையும் ஓரளவு திட்டமிடப்பட்ட திருந்தாத வடிவங்களுடைய சில புதிய ஆட்ட முறைகளையும் கொண்டதாக இம் மகுடிக் கூத்து அமைந்துள்ளது.

உ) மூன்றாவது மகுடிக் கூத்தின் ஒப்பனை முறை

இம்மகுடிக் கூத்திற்கு இவர்கள் செய்கின்ற ஒப்பனை அம்மக் களின் இரசனைக்கு எடுத்துக் காட்டாகும். ஒரு பாத்திரத்தை எவ்வாறு அவர்கள் கற்பனை செய்கிறார்கள் என்பதற்கு இது சான்றாகும்.

குறவன் ஒப்பனை

காற்சட்டை போட்டு தொப்பி வைத்து மீசை தாடி அணிந்து வரு வான். அவனுடைய முகம் நிறங்களால் இரண்டு பாகங்களாகப் பிரிக் கப்பட்டு ஒரு பக்கம் சிவப்பு நிறமும் மறுபக்கம் மஞ்சள் நிறமும் பூசப் பட்டிருக்கும். கையில் வெள்ளிக் காப்பும் அணிந்திருப்பான்.

குறத்தி ஒப்பனை

சீலை, சட்டை அணிந்து கொண்டையும் கையில் விசிறியும் கண் ணாடியும் கொண்டு வருவாள். அவளுடைய முகமும் நிறங்களால் இரண்டாகப் பிரிக்கப்பட்டுக் குறவனின் முகத்தைப் போல ஒரு பக்கம் மஞ்சள் நிறமும் மறுபக்கம் சிவப்பு நிறமும் பூசப்பட்டிருக்கும்.

கம்ப காமாட்சியும் மதுரை மீனாட்சியும் ஒப்பனை

குறத்தியைப் போலவே சேலை, சட்டை, கொண்டையுடன் வரினும் அவளைப் போல முகம் இரண்டாக்கப்பட்டு நிறம் பூசப்படுவதில்லை. முத்து வெள்ளை எனப்படும் வெள்ளைத் தூளையும், குங்குமத்தையும் தண்ணீரில் கலந்து அதனால் வரும் மெல்லிய சிவந்த நிறமே இவர்கள் முகத்தில் பூசப்படுகிறது. கண், புருவம் கரியாற் கீறப்படும். கொண்டைக்குச் சில அலங்காரம் செய்யப்படுகின்றன. குறத்தியை விடச் சோடனைகள் சற்று அதிகமாக இருக்கும்.

வருத்தய்யமார் ஒப்பனை

நீளக்காற்சட்டை அணிவிக்கப்பட்டு வயிற்றில் தலையணி வைத்துக் கட்டப்பட்டு வயிறு பெரிதாகக் காட்டப்படும். தலையிற் தொப்பியுடன் மீசை, தாடி வைக்கப்படும். முகம் முழுவதும் திருநீறு பூசப்பட்டிருக்கும்.

சீடன் ஒப்பனை

இடுப்பிலே ஒரு துண்டு; வெறும் மேல்; மேல் முழுவதும் வெள்ளைத் திருநீறு அள்ளிப் பூசப்படும்.

வேடர்கள் ஒப்பனை

இடுப்பிலே கொடுக்கு, சில வேளைகளில் அதனைச் சுற்றி இலை குழைகள், உடம்பு முழுவதும் கரிப்பூச்சு.

வேடுவிச்சி ஒப்பனை

சாதாரணசேலை, பரட்டைத் தலை போல ஒரு கொண்டை, உடம்பெல்லாம் கரிப்பூச்சு, கறுப்புச் சட்டை. கண்களுக்குக் கீழ் வெள்ளைச் சுண்ணாம்பால் கோடு.

வசிட்டர் ஒப்பனை

இடுப்பிலே கொடுக்கு, உடம்பிலே திருநீறு அள்ளிப் பூசப்படும்.

(3) மகுடிக் கூத்தின் மூலம் பற்றி ஓர் ஆய்வு

முன்பு குறிப்பிட்ட இரண்டு மகுடிக் கூத்துகளையும் விட இம் மகுடிக் கூத்து தனக்கென ஓர் அரங்க அமைப்பும், நாடக நூலும், ஆட்ட வடிவமும் பெற்றிருப்பதனைக் காண இக்கூத்து முந்திய மகுடிக் கூத்துகளின் வளர்ச்சிநிலை என்றே கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

முதலாம் மகுடிக் கூத்தில் குறிப்பிடப்பட்ட காமாட்சியும், மீனாட்சியும் இக்கூத்திலும் வருகின்றனர். அங்கு அவர்கள் அக்கா தங்கையாகவே காட்சியளிப்பர். அங்கு காமாட்சியே மந்திர தந்திரங்களில் கெட்டிக்காரியாகவும், கம்பம் கும்பங்களை அழித்துப் பிராமணரை வெல்பவளாகவும் காட்சி தருகிறாள். இம்மூன்றாம் கூத்திலும் காமாட்சியே பிரதான பாத்திரமாகி மந்திரங்களில் வெல்பவளாகவும், இறுதியில் பிரிந்த தன் தங்கையான மீனாட்சியை அடைபவளாகவும் சித்தரிக்கப்படுகிறாள். முதல் மகுடிக்கூத்தில் காமாட்சிக்கும் மீனாட்சிக்கும் கணவன்மாராக முறையே ஒண்டிப்புலியும் கங்காணிக் குறவனும் கூறப்பட இங்கு அத்தகைய செய்தி எதையும் காணவில்லை. மாறாக மீனாட்சியைக் கணவன் பிரிந்திருப்பதாக வருகிறது. முதலாம் மகுடிக் கூத்தில் குறவர் வருகிறார்கள். பகிடி விடுகிறார்கள். அவர்கட்கு ஏற்படும் பயங்களையும் கஷ்டங்களையும் காமாட்சி போக்குகிறாள். மூன்றாம் மகுடிக் கூத்திலும் குறவர் கேலிப் பாத்திரமாக உள்ளனர். குறவனின் துயரங்களைக் காமாட்சியே போக்குகிறாள்.

முதலாம் மகுடிக் கூத்தில் பிராமணர் பகிடி பண்ணப்படுகின்றனர். மூன்றாம் மகுடிக் கூத்தில் வரும் பிராமணர்களும் வகுத்தய்யாமாரும் இங்ஙனமே கேலிக்குள்ளானவராகக் காணப்படுகின்றனர்.

இவ்வண்ணம் முதலாம் மகுடிக் கூத்திற்கும் மூன்றாம் மகுடிக் கூத்திற்குமிடையே பல ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. எனினும் கதைப் போக்கில் மூன்றாம் மகுடிக் கூத்துக் கதை வேறுபட்டு விடுகிறது.

காமாட்சி, மீனாட்சி கதை வேறாகவும் குறவன் குறத்தி கதை வேறாகவும் மூன்றாம் மகுடிக் கூத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. காமாட்சி, மீனாட்சியின் நாட்டில் நுழைந்து மீனாட்சியால் நியமிக்கப்பட்ட பிராமணர்களை வெல்வதாகவே மூன்றாம் மகுடிக் கூத்தின் கதை அமைப்பு உள்ளது.

இரண்டாவது மகுடிக் கூத்திலே காமாட்சி, மீனாட்சி எனும் பெயர்களைக் காணவில்லை. அதற்கு மாறாக வேடன் வேடுவிச்சி வருவதனைக் காண்கிறோம். முதலாம் மகுடிக் கூத்தில் வந்தது போன்ற ஊமைச்சாமியார், கஞ்சாச் சாமியாரைப் போலச் சாம்பலாண்டிகள் இதிலே வருகின்றனர். முதலாம் மகுடிக் கூத்தில் பிராமணனும் சீடனும் வருவது போல இரண்டாம் மகுடிக் கூத்தில் முனிவரும் சீடப்பிள்ளையும் வந்து கும்பங்களைப் பாதுகாக்கின்றனர். வேடன் வேடுவிச்சியும், பறங்கி பறங்கிச்சியும் மகுடி பார்க்க வருவது போலவும், இடையில் புலிக்கூத்து புகுத்தப்பட்டுப் புலியினால் வேடன் இறக்க முனிவர் எழுப்புவது போலவும் இரண்டாம் மகுடிக் கூத்து நடைபெறுகிறது.

இவற்றைப் பார்க்கும்போது இம்மகுடிக் கூத்துகளுக்கிடையே வேறுபாடுகளிருப்பினும் அடிப்படையிற் சிற்சில ஒற்றுமைகளிருப்பது புலனாகிறது. ஓர் இடத்தில் அல்லது ஓர் இனத்துள் உருவாகிய ஒரு நாடக வடிவம் இன்னோர் இடத்தில் அல்லது இன்னோர் இனம் மத்தியில் நடைபெறுகையில் இத்தகைய வேறுபாடுகள் எழ வாய்ப்புண்டு. அல்லது ஓர் இடத்திலேயே இம்மாற்றங்கள் கால மாற்றத்தால் ஏற்பட்டிருக்கவும் கூடும். முதலாம் மகுடிக் கூத்திற்கும் மூன்றாம் மகுடிக் கூத்திற்குமிடையே நிறைய ஒற்றுமைகள் இருப்பதனை முன்பு கண்டோம்.[53] இரண்டு வகையான மகுடிக் கூத்துக்களுமே காமாட்சி எனும் ஒரு பெண் ஒரு நகருள் வந்து அப்பகுதியில் இருந்த கல்வியறிவுமிக்கவராகக் கருதப்பட்ட முனிவர்களை (பிராமணர், வசிட்டர்) வெற்றி கொண்ட கதையினைக் கூறுகின்றன. அவர்களை அவள் மந்திரத்தால் வெற்றி கொண்டாள் என்றே உணர்த்தப்படுகிறது.

இது ஒரு குலக் குழுவினை இன்னொரு குலக்குழு வெற்றி கொண்ட வரலாற்றுச் செய்தியின் நினைவாகும். இத்தகைய பழைய குலக்குழு வெற்றியின் வரலாற்று நினைவினை ஆரம்பத்திலே அப்பகுதியை வெற்றி கொண்ட குலக்குழு நாடகமாக அல்லது ஒரு நினைவுச் சடங்காக வருடம் தோறும் நிகழ்த்தியிருக்க வேண்டும்.

மட்டக்களப்பாரை மலையாளத்தார் வெற்றி கொண்ட கதை முதலாம் மகுடிக் கூத்தில் வெளிப்படையாகக் கூறப்படுகிறது.[54] மூன்றாம் மகுடிக் கூத்தில் ஒரு ஐதிகக் கதையின் மூலம் வகுத்தய்யாமார் போன்ற பிராமணர் மலையாளத்திலிருந்து வந்த காமாட்சியால் வெற்றி கொள்ளப்படுவதாகக் கூறப்படுகிறது.[55]

மட்டக்களப்பு மக்கள் காலத்துக்குக் காலம் அப்பகுதிக்குச் சென்று குடியேறியோர் என்பது இரண்டாம் இயலில் விபரிக்கப்பட்டுள்ளது. மட்/சமூக அமைப்பில் குடிமுறைகளுள் தாய்வழி உரிமை பேணப்படுவதும் முன்னர் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.[56] இவ்வண்ணம் மட்/வந்த தாய்வழிக் குலக்குழுச் சமூகத்தினர் மட்டக்களப்பில் முன்பு இருந்த ஏனையோரை வெற்றி கொண்ட கதையே இம்மகுடிக்கூத்துகட்கு மூலமாயிருக்கலாம். மட்/மக்களின் வணக்க முறைகட்கும், பேச்சு வழக்கிற்கும் இம்மகுடிக் கூத்துகட்குமிடையேயுள்ள தொடர்பு இதனை மேலும் வலியுறுத்தும்.[57] முதலாவது மகுடிக்கூத்து, நடந்த நிகழ்ச்சியை அவ்வண்ணம் கூற, 3வது மகுடிக் கூத்து அதற்குள் ஒரு ஐதிகக் கதையை உள்ளடக்கி எழுத்து வடிவிலான நாடகமாக மாற, 2ம் மகுடிக்கூத்து பின்வந்த நிகழ்ச்சிகளை இணைத்து கேளிக்கை அம்சம் பொருந்திய தான நாடகமாக உருவாயிற்று என்று நாம் கொள்ளலாம். ஆரம்பத்தில்

மலையாளக் கரையினின்று மட்டக்களப்புள் குடியேறியோரும், மட்டக்களப்பில் இன்று பெரும் தொகையாக வாழ்வோரும் முக்குவ குலத்தினரேயாவர். முக்குவரால் ஒரு காலத்தில் இக்கூத்து ஆடப்பட்டதாகக் கிடைக்கும் செய்தி கொண்டும் மகுடிக் கூத்தின் உள்ளடக்கம் கொண்டும் ஆரம்பத்தில் முக்குவர் மத்தியில் ஆடப்பட்ட இக்கூத்துகள் பின்னால் அதிகார அடைவின் கீழுள்ள மக்கள் மத்தியிற் சென்றிருக்கக் கூடும் என எண்ண இடமுண்டு. இவ்விடயம் 8ம் இயலில் விரிவாக ஆராயப்பட்டுள்ளது.

3வது மகுடிக் கூத்தில் தமிழ் நாட்டுக் குறவஞ்சியின் பல அமிசங்கள் காணப்படுகின்றன. குறவஞ்சி நாடகத்தில் இறைவனோ, மன்னனோ, தலைவனோ உலாப்போகப் பெண்ணொருத்தி அவனைக் கண்டு காமுறுவதும் அதனால் நிலைதளர்ந்து ஏங்குவதும், வஞ்சி எனும் குறத்தி வந்து குறி சொல்லி அவள் மனதைத் தேற்றுவதும் ஒரு கதையாக அமைய, குறவன் குறத்தியைத் தேடுவதும், அவர்கள் சந்திப்பதும் சண்டை பிடிப்பதும், ஒன்றாகி இறைவனை வணங்குவதும் இன்னொரு கதையாக அமைந்துள்ளது. சுருங்கச் சொன்னால் குறவர் வாழ்க்கையும் உயர்ந்தோர் வாழ்க்கையும் அருகருகே காட்டப்படுவதுடன் இருவருக்கும் இடையே ஏதோ ஒரு பிணைப்பு ஏற்படுத்தப்பட்டு நாடகம் கதையாக்கப்பட்டுள்ளது. 3வது மகுடிக் கூத்திலும் அதனையே காண்கிறோம். இங்கு கம்ப காமாட்சி, மதுரை மீனாட்சி ஆகியோர் வாழ்க்கையும், குறவன் குறத்தி வாழ்க்கையும் அருகருகே காட்டப்பட்டு மகுடியை மையமாக்கி இருவரும் இணைக்கப்பட்டு மகுடி நடத்தப்படுவதனைக் காண்கிறோம்.

மகுடிக் கூத்தில் வரும் குறவனும் குறத்தியும் இடையிடையே தம்மைச் சிங்கன், சிங்கி என்றே அழைக்கின்றனர். குறத்தி வரவுத் தருவில்,

> வஞ்சி வந்தாளே ஒய்யாரக் குற
> வஞ்சி வந்தாளே

எனப் பாடுகிறாள்.

குறவன் குறத்தியைக் கண்டதும் சந்தேகித்துக் குறத்தியிடம் கேட்கும் கேள்விகள் குறவஞ்சி நாடகத்தில் குறவன் கேட்கும் கேள்விகளை ஒத்திருக்கிறது.

குறவஞ்சி நாடகத்தின் இறுதியில் சிங்கனும் சிங்கியும் சமாதானமாகி அவ்வூரில் வாழும் இறைவனை வணங்குதல் மரபு. இங்கும் இறுதியில் குறவனும் குறத்தியும் சமாதானமடைந்து மட்டக்களப்பின் பல்வேறு இடங்களிலும் குடிகொண்ட வேலாயுதரை வணங்குகிறார்கள்.

"குறவஞ்சி இலக்கியங்களிற் சிங்கன் சிங்கி ஆகிய பாத்திரங்கள் சிறு ஊடலில் சந்தித்து உவகையாகப் பிணைந்து அன்பின் இருப்பிட மாக விளங்கும் நிலைமையை மிகக் கண்க்கான முறையில் கவர்ச்சிகர மாக அமைத்திருப்பது கவர்ச்சியாகவும் மெய்மையாகவும் உள்ளது."[58]

ஏ.என்.பெருமாள் கூறுவது போல மகுடிக் கூத்தில் இவை கணக் கான முறையில் அமைக்கப்படவில்லைத்தான். சில இடங்களில் உரை யாடல்கள் விரசமாகவும், அதீதமாகவும் காணப்படுகின்றன. இதன் கதைகூடக் குறவஞ்சி நாடகத்தைப் போல ஒழுங்கான தடத்தில் செல் லாமல் நடந்த விடயம் மீண்டும் மீண்டும் வருவது போன்ற அமைப்புடன் செல்கிறது.

அத்தோடு கதையமைப்பிலும் போக்கிலும் இரண்டிற்குமிடையே பாரிய வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. தமிழ் நாட்டுக் குறவஞ்சி தமது இறைவர்களாகப் பெரும் தெய்வங்களான சிவன், திருமால், முருகன் ஆகியோரைக்கொள்ள மட். மகுடிக் கூத்தில் சிறு தெய்வங் களே பிரதானம் பெறுகின்றன. அத்தோடு தமிழ் நாட்டுக் குறவஞ்சியை விட புராணத் தன்மை மிகுந்த ஒரு கிராமியக் கதையையும் இம் மகுடிக் கூத்து கூறிச் செல்கிறது. இதனைப் பார்க்கையில் மட்டக்களப்பில் ஏற்கனவே இருந்த முதலாவது மகுடிக் கூத்து தமிழ் நாட்டின் வளர்ச்சி பெற்ற குறவஞ்சி நாடக அமிசங்களையும், தமிழ் நாட்டிலிருந்து மட்டக்களப்பு வந்த புராணத் தன்மை மிகுந்த கிராமியக் கதைகளையும் தன்னுள் இணைத்து மூன்றாவது மகுடிக் கூத்தாக உருவாகியது எனக் கூறலாம் போற்படுகிறது. தமிழ் நாட்டுக் குறவஞ்சியை ஒரு நாடக மாக அறிந்துள்ளோமே தவிர அதன் நாடக மேடை அமைப்பு பற்றியோ, ஆட்டமுறைகள் பற்றியோ நாம் இதுவரை எதுவும் அறிந்தோமில்லை. மட்டக்களப்பில் இம் மூவகை மகுடிக் கூத்து அரங்கங்களையும், மெல்ல மெல்ல வளர்ச்சி பெற்ற அவற்றின் மேடை அமைப்பு, ஆட்ட முறைகள், கதைப் போக்கு ஆகியவற்றையும் அவதானிக்கையில் குறவஞ்சி இலக்கியங்களின் மேடை அமைப்பையும் ஆட்டமுறை களையும் மகுடிக் கூத்தினுள் தேடமுடியும் போலத் தோன்றுகிறது.[59]

இம்மகுடிக் கூத்தின் பல அம்சங்கள் வடமோடியினை ஒத்துள்ளன. பாடல் பாடப்படும் விதம், தாளக்கட்டு, ஆட்டவகைகள் யாவிலும் இரண்டிற்குமிடையே ஒற்றுமைகள் உள்ளன. (இந்த ஒப்பீடு பின்னால் கூறப்படுகிறது.)[60] வடமோடிக் கூத்தில் இருந்த மகுடி தனக்குரிய ஆட்டமுறைகளைப் பெற்றதா? அல்லது மகுடியில் இருந்து வட மோடிக் கூத்து ஆட்டமுறைகளைப் பெற்றுச் செம்மைப் படுத்தியதா? எனத் தெளிவாகக் கூறமுடியவில்லை. வளர்ச்சிபெற்ற ஒரு வடிவத்தில்

இருந்து வளர்ச்சி பெறாத ஒரு வடிவம் கடன் பெறுமாயின் அதனை முழுமையாகவே பெற்றிருக்கும். ஆனால் மகுடிக் கூத்திலோ முழுமை யற்ற வடமோடி ஆட்டமுறைகளையே காண்கிறோம். எனவே வடமோடி மகுடிக் கூத்தில் இருந்து ஆட்ட முறைகளைப் பெற்றுச் செம்மைப் படுத்தியது எனக் கொள்ளலே பொருத்தம் போலத் தெரிகிறது. இ.ந்து உறுதிப்படுமாயின் வடமோடிக் கூத்தின் மூலம், மகுடிக் கூத்தே என்பது பெறப்படும்.

(4) வசந்தன் கூத்து[61]

(அ) அறிமுகம்

மட்டக்களப்பின் சில கிராமங்களில் வழக்கில் உள்ள இன்னோர் வகையான கூத்து வசந்தன் கூத்து ஆகும். இது வசந்தன், வசந்தன் பாட்டு, வசந்தன் கூத்து எனப் பல்வேறு பெயர்களால் அழைக்கப் படினும் வசந்தன் கூத்து எனும் பெயரே பெரு வழக்காக இருத்தலால் இது கூத்து வகையைச் சேர்ந்தது எனக் கொள்ளலே பொருத்தமானது. இக்கூத்தில் பிரதானமாக இடம் பெறுபவை ஆடலும் பாடலுமே ஆகும். இக் கூத்துக்கெனத் தனியானதொரு கதை அமைப்பு இல்லை. கதை இன்மையால் நாடகத்திற்குரிய ஆரம்பம், முரண்பாடு, வளர்ச்சி போன்றவை வசந்தன் கூத்தில் இல்லை. பாடல்களை அவ்வவற்றிற் குரிய சந்தங்களிலே பாடியபடி கோலடித்து ஆடுவதே இக்கூத்தின் முக்கிய பண்பாகும்.

இப்பாடல்கள் வெவ்வேறு சந்தங்களைக் கொண்டவை. சந்தச் சிறப்பே இவற்றின் பிரதான அம்சமாகும். இக்கூத்திலே 32 வகை யான இராகங்கள் உள்ளன என்பர். மட்டக்களப்பில் கானரதீவு, கல் லாறு, கழுதாவளை, தேற்றாத்தீவு, வந்தாறுமூலை ஆகிய கிராமங் களில் கிடைத்த ஏட்டுப் பிரதிகளை ஆதாரமாகக் கொண்டு 1940ம் ஆண்டளவில் மட்டக்களப்பில் பாடசாலைப் பரிசோதகராகக் கடமை புரிந்த தி. சதாசிவஐயர் என்பவர் 'வசந்தன் கவித்திரட்டு' எனும் ஓர் நூலை வெளியிட்டார். அதில் 63 வகையான வசந்தன்களைக் காண முடிகிறது.[62]

சங்கீத நிபுணர்கள் ராகங்களைச் சில குறிப்பிட்ட அடையாளங்கள் அல்லது பெயர்களைக் கொண்டு அறிந்து பாடுதல் போல மட்டக் களப்பில் உள்ள சிலர் வசந்தன் பாடலின் ஆரம்பத்தில் உள்ள தருவைக் கொண்டு பாடலின் ராகத்தை அறிந்து கொள்கின்றனர்..

தெந்தின தினனத் – தின தின தினனத்
தின தின தினனத் – தினனானா

என்பது ஒரு தரு.

தினனானா தென்னானா
தென்னா னாதின தென்னானா
தின்னா தெந்தின னாதினனா தின
தென்னா னாதின தென்னானா

என்பது மற்றொரு தரு.

தான தன்னாதன தான தன்னாதன
தான தன்னாத தானதன்னா

என்பது இன்னோர் தரு.

தெந் தென்னோ தென்னோ தினன்னோ
தென்னானோ தென்னோ – தெய் தெய்
தெந் தென்னோ தென்னோ தினன்னோ
தென்னானோ தென்னோ

என்பது வேறோர் தரு.

தாந்திமிக்கத் திமிக்கத்
தத்திமி தொங்கத் தாவன்னா

என்பது இன்னோர் தரு.

தந்தானந் தனத் தானத் தானினா – தன
தான தானின
தந்தானத்தனத் தானத் தானினா

என்பது மற்றொன்று.

இவ்வண்ணமாக வரும் சொற்கட்டுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே பாடலின் ராகத்தைக் கண்டு பாடுவர். ஆரம்பத்தில் இச் சொற்கட்டுகளைப் பாடி அதன் பின்னரே பொருள் நிரம்பிய பாடல் களைப் பாடி ஆடத் தொடங்குவர்.

"எட்டுப்பேர் பன்னிரண்டு பேராகச் சேர்ந்து ஆடுவார்கள். ஆடும் போது ஒவ்வொருவரும் கைகளில் இரு சிறு கோல்களைப் பிடித்து அவற்றை ஒன்றோடொன்று தட்டி ஆடுவர். இதனால் இவ்வசந்த னாட்டம் ஒரு விதத்தில் கோலாட்டத்தை ஒத்திருக்கும்."[63] என்பர் சதாசிவ ஐயர்.

"ஆறுபேர் சேர்ந்து ஆடும் சில வசந்தன்களும் இவற்றுள் உண்டு. இவற்றுள் முக்கியமானது ஆறு கம்பு வசந்தன். அறுவர் ஆடுதற் குரியது. ஆறு கம்பு வசந்தன் அதற்குரிய செய்யுள் கூற்றும்

மாற்றமுமாகச் ஸ்ரீராமனையும், ஸ்ரீகிருஷ்ணனையும் பற்றியது.... இவை உடலுக்கும் உள்ளத்திற்கும் உற்சாகமளிப்பன."[64] என்பர் சுவாமி விபுலானந்த அடிகள்.

(ஆ) பெயர்க் காரணம்

வசந்தன் பாடல்கள் பல்துறை சார்ந்தவை. தெய்வங்களைப் புகழ்பவை சில; தனிமனிதர்களை வாழ்த்துபவை சில; வேடிக்கைப் பாடல்கள் சில; தொழில் சார்ந்த பாடல்கள் சில: இவ்வண்ணம் வெவ் வேறு வகையான பொருட்களை உள்ளடக்கமாக இவை கொண்டிருப் பினும் அவை யாவும் வசந்தன் எனும் பொதுப் பெயராலேயே அழைக் கப்படுகின்றன.

எடுத்துக் காட்டாகப் பிள்ளையார் வசந்தன், அம்மன் பள்ளு வசந் தன், ஞான வேதியர் பள்ளு வசந்தன், என்பவை தெய்வச் சார்பானவை. தம்பாப்பிள்ளை வசந்தன் போன்றவை தனிமனிதர்களை வாழ்த்துபவை; வேளாண்மை வசந்தன், உப்பட்டி கட்டு வசந்தன் என்பவை தொழில் சார்ந்தவை. எனினும் இவையாவும் தம்முடன் வசந்தன் எனும் பெயரை யும் கொண்டுள்ளன.

இப்பாடல்கள் யாரால் பாடப்பட்டன என்றோ எப்போது பாடப் பட்டன என்றோ அறியப் பாடல்களில் எவ்வித ஆதாரமும் இல்லை.

"From the language of the songs it can safely be inferred that their age could not go far back into the past. They apppear to be comparatively modern in composition. However two of them at least (No.23&24) can be said to be about two hundred years old."[65]

சதாசிவ ஐயர் குறிப்பிடும் 23, 24ம் இலக்க வசந்தன் பாடல்கள் முறையே கண்டியை ஆண்ட நரேந்திரசிங்கனையும் (1706 - 1739), விஜயராசசிங்கனையும் (1739 - 1747) குறிப்பதைக் கொண்டே சதா சிவ ஐயர் இவை 200 வருடத்திற்கு முந்திய காலப் பழமை எனும் முடிவுக்கு வருகிறார்.

பொலி காவுகின்ற வசந்தனில் போடியார் வீட்டுக்குப் பொலி சுமந்து செல்லும் வேலையாட்கள்,

இப்பிடிக் கொத்த போடியாருக்கு நாங்கள்
என்ன பிரசண்டு செய்யப் போகிறோமண்ணே.[66]

என வரும் வரிகளில் Present எனும் ஆங்கிலச் சொல் பாவிக்கப் பட்டிருப் பதும், கள்ளியங் கூத்து வசந்தனில்,

கறுத்தச் சட்டையும் போட்டுக் கொண்டு
ன்கையில் வாளும் பிடித்துக் கொண்டு
புறத்திலஞ்சாறு பேரையும் கூட்டிப்
புறப்பட்டாராம் பாதிரியார்.[67]

எனப் பாதிரியார் பற்றிக் கூறியிருப்பதும் வசந்தன் பாடல்களில் சில, ஐரோப்பிய வருகைக்குப் பிந்தியன என்பதற்குச் சான்றுகளாம். இப் பாடல்களை ஒரு புலவர் பாடினாரல்லர். பல்வேறு புலவர் காலத்திற்குக் காலம் பாடினர் என்பதே பொருத்தமுடையது. பல்வேறு சந்தர்ப்பங் களில் இவை பாடப்பட்டன என்பதற்கு அவ்வசந்தன்களில் வரும் பொருட்களே சான்று.

வசந்தன் எனும் பெயர் இங்கு வந்தது பற்றி அறிஞரிடம் கருத்து வேறுபாடுகள் உண்டு.

"இருதுக்கள் ஆறினுக்கு வசந்தன் ராஜாவாகு மென்பது புலவரது கொள்கை. ஓர் ஆங்கிலப் புலவர் 'Spring the sweet spring in the Year pleasant King.' இன்னிளவேனில் எனும் ஆண்டினுக்கு இன்ப வேந்தன் என்கிறார்"என்று வசந்தன் கவி பற்றிய தன்னுடைய கட்டுரையொன்றில் சுவாமி விபுலானந்தர் குறிப்பிடுவதைக் கொண்டு வசந்த காலத்திற் குரித்தானபடியால் இவை வசந்தன் எனப் பெயர் பெற்றன, எனக் கொள்ள முடிகிறது.[68]

"நடுநிலைப் பகுதியினைச் சார்ந்தும் மாரியும் கோடையுமின்றி வேறு பருவ பேதங்களை உணராத மட்டக்களப்பு நாட்டார்க்கு வசந்த காலம் வருதல் நில இயல் அறிவுக்குப் பொருத்தமானது போலத் தெரியவில்லை. அம்மன் பள்ளு எனும் வசந்தன் பாடலொன்றில் அமிர்தம் சேர் சின்னவப் புலவன் பாடலே எனச் சில ஏடுகளில் இருப்பது வசந்தன் என்பதனை ஒட்டிய பெயராக இருக்காது எனும் கருத்தினை ஒருபடி வலியுறுத்துகிறது."[69]

வசந்தன் என்பது காலத்தை ஒட்டிய பெயரன்று என மறுத்து வசந்தன் என்பது நிறைந்த இன்பம். எனவே அது இன்பமான கூத்தே என முடிவுக்கு வருவர் வி.சீ. கந்தையா அவர்கள். அவர் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவார். 'மக்கள் வயல் வேலைகள் முடிந்தபின் நிறைந்த இன்பத்தினால் ஆடும் ஒரு இனிய கூத்து.'[70]

மட்டக்களப்பு மக்களின் முக்கிய திருநாள் வருடப் பிறப்பாகும். ஏனைய இந்து வருடப் பிறப்புகளை விட இவ்வருடப் பிறப்பு சிறப் பாகக் கொண்டாடப்படுதற்கு மட்டக்களப்பின் பொருளாதார அமைப்பும் முக்கிய காரணமாகும். வானம் பார்த்த பூமியான மட்டக்களப்பில்

மார்கழி மழையைப் பார்த்தே விதைப்புகள் நிகழும். பங்குனியில் அறுவடை நடைபெறும். சித்திரையில் விவசாய மக்களின் வீடுகளில் நெல்லும் பொருளும் நிறைந்திருக்கும். எனவே ஏனைய காலங்களை விடப் பொருள் நிறைந்திருக்கம். அக்காலம் அவர்கட்கு வசந்த கால மாக மகிழ்ச்சிக்குரிய காலமாகத் தோன்றுதல் இயல்பு.

மட்டக்களப்பில் அக்காலத்தில் வசந்தனாட்டம், கூத்தாடுதல், மகுடி வைத்தல், பறைமேளக் கூத்து நடாத்தல் ஆகியவை சித்திரை வருடப் பிறப்பினை ஒட்டி நடைபெற்றதை அறியும்போது இச் சித்திரை மாதம் ஒரு வசந்தமான-இன்பமான மாதமாக மக்கள் வாழ்வுடன் இணைத்திருந்தமை புலப்படும். உழவு வேலைகளை முடித்து அதனால் வந்த பொருளைப் பெற்று ஓய்வாக மகிழ்வாக இருக்கும் இக்காலம் மக்களின் வசந்த காலமாகத் திகழ்வதில் வியப்பில்லை.

கண்ணகி வழிபாடு மட்டக்களப்பில் சித்திரையை அடுத்து வரும் வைகாசி மாதத்தில் நடைபெறுவதும் குறிப்பிடத் தக்கது. இக் கண்ணகி விழா மட்டக்களப்பின் சில கிராமங்களில் பெருவிழாவாகவே காணப்படுகிறது. கிராம மக்கள் அனைவரும் இத்தகைய விழாக்களில் ஈடுபட்டு இக்காலங்களில் இன்பமடைவர். தம்மிடையே வந்து புகுந்த கண்ணகி வழிபாட்டினையும் தமது இன்பமான காலப் பகுதிக் குள் மட்டக்களப்பு மக்கள் அடக்கிக் கொண்டனர் எனக் கொள்ளலே பொருத்தமாகும். இது பற்றி தி. சதாசிவ ஐயர் கூறுவது ஈண்டு நோக்கத் தக்கது:-

"Vasanthan derives its origin from the name of the season of the Vasantha, the early summer comprising the months of April, May and June. It is the season of health, plenty and joy; Coming after the feverish months of North - East monsoon and after the harvesting of the wet season crops is over. They are called Vasanthan songs as they are sung and danced in connetion with the festivals of this season. The festivals are held chiefly in honour of Pathini - Devi, the tutelary goddess of the peole of Batticaloa, for the well-being and prosperity of the country; although the other Hindu deities are also invoked on those occasions. These festival days provide great fun, sport and merriment and the whole population of the surrounding villages turn up in gala dress and enjoy the festivities."[71]

எனவே தமக்கு வசந்த காலமாகச் சித்திரை, வைகாசி, ஆனி மாதங்களை மட்டக்களப்பு விவசாய மக்கள் கொண்டனர் என்றும்

ஓய்வாகவும், மகிழ்வாகவும் பொருள் வளத்துடனும் இக்காலங்களில் நடந்த ஒருவகை ஆட்டத்திற்கு அல்லது பாடிய பாடலுக்கு அவர்களால் வசந்தன் எனும் பெயர் இடப்பட்டிருக்கலாம் என்றும் கொள்ளலே பொருத்தம் போலத் தோன்றுகிறது.

"சித்திரை தொடக்கம் ஆடி ஈறாக உள்ள பகுதியே இக்கலை நிரம்பி வழிந்த காலமாகும். கண்ணகிதேவி வழிபாடு பற்றி இன்னோர் ஆடலான கொம்பு விளையாட்டின் போது ஆவணி புரட்டாதி மாதங்களில் இது நடைபெறுவதுண்டு"[72]

எனக் கூறும் வி.சி. கந்தையாவின் கூற்று மேற்குறிப்பிட்ட நமது கூற்றை அரண் செய்வதாகும்.

வேளாண்மைத் தொழில் முடிந்து ஓய்வாக, மகிழ்வாக இருக்கும் காலங்களில் இது பாடி ஆடப்படுவதனாலும், உப்பட்டி கட்டு வசந்தன், சூட்டு வசந்தன், சூடு போடல் வசந்தன், பொலி காவுகிற வசந்தன் எனத் தொழிலை அடிப்படையாகக் கொண்ட வசந்தன் பாடல்கள் கூத்தில் வருவதாலும் வசந்தன் பாடல்களின் ஊற்று ஏர்க்களமாகவே இருத்தல் வேண்டும் என ஊகிக்க முடிகிறது.

மேற்குறிப்பிட்ட தொழிலை அடிப்படையாகக் கொண்ட வசந்தன் பாடல்களில் பள்ளர்களே முக்கிய இடம் பெறுகின்றனர். பள்ளர்கள் மறையோரிடம் முகூர்த்தம் பார்க்கச் செல்லல், அவர்கள் வரம்பு திருத்தல், நெல் முளை விதைத்தல், பின் வேலி காவல் செப்பனிடுதல், கம்மாளனிடம் சென்று கத்தி செய்து தரும்படி கேட்டல், வேளாண்மை வெட்டுதல், கட்டுதல், சூடு வைத்தல், பள்ளி பள்ளனைக் காணோ மென்று ஆண்டையிடம் கூறல், சூடுபோடல், பொலியினைக் கொண்டு போடியாரிடம் போதல் என வேளாண்மைத் தொழில் வரிசையாகக் கூறப்படுகிறது.

இது தமிழில் உள்ள பள்ளு இலக்கிய வடிவத்தினை ஒத்திருப் பினும் முழுமையான பள்ளு என இதனைக் கொள்ள முடியாதுள்ளது. எனினும் பள்ளின் மூலக் கூறுகளை இங்கு காணமுடிகிறது. பள்ளு நாடகத்தில் விவசாயத்தைத் தொழிலாக உடைய மக்களும் அவர் களைச் சார்ந்தோரும் முக்கிய இடத்தைப் பெறுதல் குறிப்பிடத் தக்கது. பள்ளின் முன்னோடி உழத்திப் பாட்டு எனப் பன்னிரு பாட்டியல் கூறும். உழவர்கள் பாடக்கூடிய பாடல்களாக விருந்திற் பாணி, ஏர்மங்கலம் ஆகிய இரண்டையும் சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடுகிறது.[73] மகிழ்ச்சியுற்ற நிலையில் உழவர் தங்களுக்கு நல்ல விளைவைத் தர வேண்டுமென இறைவனை வேண்டித் தங்களது தொழிலில் உயர்வைப் பற்றிப்

பாடும் பாடல்களாகும். தானியத்தை அடித்து வைக்கோலில் இருந்து பிரிக்கும்போது பாடும் பாடலை முகவைப் பாட்டு என அழைப்பர்.[74]

இவ்வண்ணம் உழவர் பாடிய பாடலில் வரும் இராகங்களைக் கொண்டே பிற்காலத்தில் புலவர்கள் பள்ளும், பிரபந்தங்களும் யாத் திருக்க வேண்டும். மூவேந்துமற்று, முடியுமற்றுச் சங்கம் போய்ப் பாவேந்தர் இலவம் பஞ்சாய்ப் பறந்த நாயக்கர் ஆட்சியின்போது மகிழ்ச்சியோடு வாழ்ந்த உழவர்களின் பாடல்கள் முதன்மை பெற்றமை யும் அதனைத் தமிழ்ப்புலவர்கள் இலக்கிய அந்தஸ்து பெறச் செய் தமையும் இலக்கிய வரலாறு நமக்குக் கூறுகிறது.

மட்டக்களப்பு வசந்தன் பாடல்களும் அத்தகையதொரு மூலத்தைக் கொண்டன போலவே காணப்படுகின்றன. உழவர் பாடும் பாடல்களின் இராகம், பொருள் போன்றவற்றை அடிப்படையாக வைத்தே உழவுத் தொழில் சார்ந்த இத்தகைய பாடல்கள் ஆரம்பத்தில் ஒரு புலவரால் பாடப்பட்டிருக்க வேண்டும். வேளாண்மை வெட்டு முடிந்து ஓய்வாக இருக்கும் சித்திரை, வைகாசி மாதங்களில் தொழிலின்போது உடலுழைப்பை மறக்கப்பாடிய இப்பாடல்கள் ஓய்வு நேரத்தைக் கழிக்கப் பாடப்பட்டிருக்கவேண்டும். கண்ணகி வழிபாட்டின் பின் இதே ராகங்களில், கண்ணகியைத்துதிக்கும் வசந்தன்களும் ஏனைய தெய்வங்களான முருகன், திருமால், மாரியம்மன் ஆகியோரைக் குறிக்கும் வசந்தன்களும் பாடப்பட்டிருக்க வேண்டும். இவ் வசந்தன் கூத்தினைத் திட்டமாக நடத்தத் தொடங்கிய பின் புராண இதிகாசக் கதைகளும் ஏனைய வேடிக்கை நிகழ்ச்சிகளும் வசந்தன் கூத்தில் இடம் பெற்றிருக்க வேண்டும். இவ்வண்ணம் உழவர் பாடலில் ஆரம் பித்து, தெய்வங்களைப் பாடத் தொடங்கி ஏனைய விடையங்களை யும் உள்ளடக்கி இப்பாடல்கள் பல்வேறு புலவர்களால் பல்வேறு காலங்களிற பாடப்பட்டிருக்க வேண்டும். இவ்வண்ணம் பாடப்பட்ட பாடல்கள் யாவற்றையும் தொகுத்து வசந்தன் நாடகமாக மக்கள் ஆடுவதற்கென முழுமையாக ஒருவர் ஆக்கியளித்திருக்க வேண் டும். அத்தகைய ஒரு மூலத் தொகுப்பே சதாசிவ ஐயர் பதிப்பித்த தொகுப்பாகும்.

இவ்வசந்தன் பாடல்கள் ஒருவரால் பாடப்பட்டது அன்று. பல ரால் பாடப்பட்டது என்பதைச் சதாசிவ ஐயர் ஏற்றுக் கொண்டுள்ளார்.

"The authorship of the songs is not known to any one living now and cannot by any means be traced now. There is no record what ever kept of the person or persons who composed the songs.... again it is not possible to say definitely at what time these songs

were composed, all the songs are not the same style, while many of the songs bear evidence of much scholarship and learning on the part of their authors, many are of ordinary common place diction. Perhaps this difference may be due to the nature of the subject matter of the songs."[75]

யாராற் பாடப்பட்டது எனத் தெரியாவிடினும் இவை பல புலவர் களால் பாடப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பதும், புலவர்கள் கல்வியறிவு மிகுந்தவர்கள் என்பதும் மேற்கூறிய வாசகங்களால் புலப்படும் செய்தி யாகும். திரு. V.C. கந்தையா அவர்களும் மட்டக்களப்புத் தமிழகத்தில் இது பற்றிப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுவர்.

"வசந்தன் பாடல்கள் பலவற்றையும் செய்த புலவர்கள் இந்நாட்டிற் காரை தீவினையும், தம்பிலுவிலையும் சேர்ந்தவர்களாக இருக்கலாம் எனக் கருதப்படுகிறது. சின்னப்புலவர், சின்ன அண்ணாவியார், வசந்த ராசபிள்ளை என்ற பழம் பெயர்கள் சில அவ்வூர்களில் இது பற்றிக் கேட்கப்படுகின்றன."[76]

V.C. கந்தையாவின் கூற்றிலும் இப்பாடல்களைப் பாடியோர் பல புலவர்கள் எனும் பொருளே தொனிக்கிறது.

எனவே உழவர் பாடல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு புலவர்கள் தம் வாழ்வோடு ஒட்டிய சமயவிழா, அரசர், புராணக்கதைகள் இவை களைப் பற்றிப் பாடிய பாடல் தொகுப்பே வசந்தன் கூத்தாக இருக் கிறது என்பதற்கு T. சதாசிவஐயரின் கூற்றும் V.C. கந்தையாவின் கூற்றும் சான்று பகர்கின்றன.

(இ) ஆடப்படும் சந்தர்ப்பம்

முக்கியமாக மூன்று சந்தர்ப்பங்களின்போது இவ்வசந்தன் கூத்து கள் ஆடப்படுகின்றன.

1. வயல் வேலைகள் முடிந்து ஓய்வான நேரங்களில் ஆடுதல்.
2. கண்ணகி அம்மன் கோயில் சடங்கின்போது கோயில் முன்பாக ஆடுதல்.
3. கொம்பு முறித்துத் தேரில் கொம்பினை ஊர்வலமாகக் கொண்டு வருகையில் சந்திகளில் நின்று ஆடுதல்.

இவ்வாடல் முறைகள் யாவும் தொழிலோடும் தெய்வ வணக் கத்துடனும் சம்பந்தப்பட்டிருப்பதை அவதானிக்கலாம். பிற்காலத்தில்

கோயிலுக்கன்றித் தனியே ஒரு கூத்தாகவும் கலைவிழா போன்ற நிகழ்ச்சிகளிலும் ஆடும் வழக்கம் உண்டானது.

வயல்வேலைகள் முடிந்து ஓய்வான நேரங்களில் ஆடி மகிழ்ந்த வசந்தனே ஆரம்ப வசந்தனாக இருக்க வேண்டும். இத்தகைய வசந்தன்களிலே பள்ளர்களின் வாழ்க்கை முறைகளை ஒட்டிய பாடல் களே பிரதான இடம் பெற்றிருக்கவேண்டும்.

பின்நாளில் கண்ணகி வழிபாடு மட்டக்களப்பு மக்களிடம் வேரூன் றிய பின் கண்ணகி அம்மன் சடங்கின்போதும், அதனை ஒட்டிய கொம்பு முறித்தலின் போதும், தேரின் ஊர்வலத்தில் அதன் முன்னால் போகும் போதும் இது ஆடப்பட்டிருக்கலாம்.

கண்ணகி அம்மன் கோபம் கொண்டு வரும்போது மக்கள் வடசேரி தென்சேரி என இரண்டாகப் பிரிந்து வடசேரியினர் கோவலனாகவும், தென்சேரியினர் கண்ணகியாகவும் வேடமிட்டுக் கொம்பு இழந்து கோவலன் தோற்றது போலக் காட்டிக் கண்ணகியை மகிழ்விப்பர், என்று கொம்பு விளையாட்டின் தோற்றம் கூறுவர் சிலர்.[77] இக் கொம்புத் தட்டில் ஊர்வலத்தின்போது முக்கிய இடங்களிற் கொம்புத் தட்டை அமர்த்திவிட்டு ஆறு அல்லது எட்டு அல்லது பன்னிரண்டுபேர் ஒன் றாகக் கூடி கையில் இரு சிறு கோல்களைப் பிடித்து அவற்றை ஒன்றோடொன்று தட்டி ஆடுவர்.

வைகாசி மாதம் கண்ணகி அம்மன் கோயிற் குளுத்திக்காக சித்திரையிலிருந்து இதனைப் பழகத் தொடங்கி குளுத்திக்கு முதல் நாள் கோயில் முற்றத்தில் இதனை அரங்கேற்றுவர். கூத்துப் பழக எடுக்கும் காலத்தைவிட இதனைப் பழக எடுக்கும் காலம் குறை வாகவுள்ளது. வசந்தன் கூத்துப் பழகி ஆடுவது நோய்களைத் தீர்ப் பதற்கே என்றும் கூறப்படுகிறது. கண்ணகியம்மன் குளுத்தியோடு இது சம்பந்தப்பட்டிருப்பது மனம் கொள்ளத் தக்கது. இதற்கெனச் சில இடங்களிற் கூத்துக் கொப்பியும் உண்டு.[78]

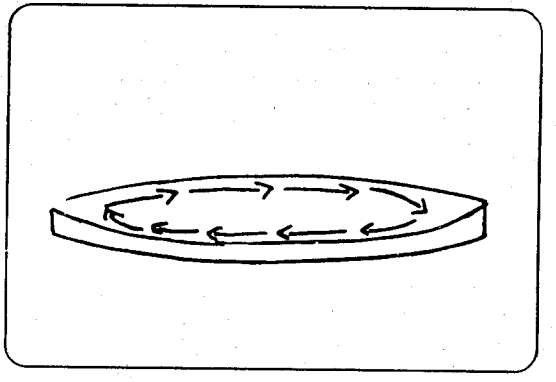
(ஈ) வசந்தன் கூத்து நடத்தப்படும் மேடை அமைப்பு

இதற்கெனச் சிறப்பாக ஆடரங்கு இல்லை. கோயில் வெளி அல்லது சந்தியே இதன் அரங்காகும். ஆரம்பத்தில், மக்கள் சுற்றி வர இருக்கக் கோயிலின் முன்னால் இது ஆடப்பட்டது. பின்னாளில் தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகட்கு அமைப்பதைப் போல வட்ட வடிவ மான நிலமட்டத்துடன் வட்டமாகக் கயிறு கட்டப்பட்டு அலங்கரிக்கப் பட்ட வட்டக் களரியிலோ அல்லது கூத்து மேடை போல அமைப்புக் கொண்ட மேடையிலோ ஆடுகின்றனர். ஆடுபவர்களின் மத்தியில்

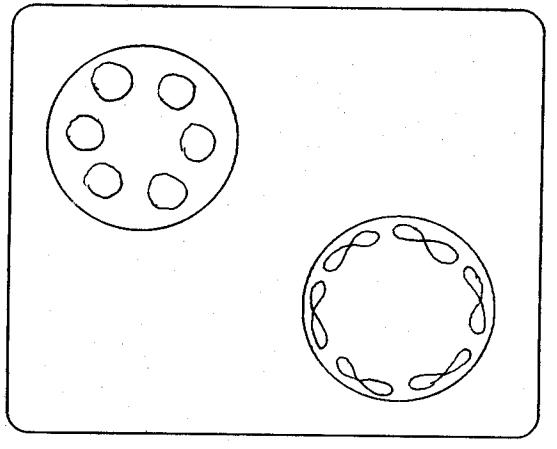
அண்ணாவியாரும், தாளக்காரனும், ஏடு பார்ப்பவரும், பக்கப்பாட்டுக் காரர்களும் நிற்க தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகளைப் போல இச் சபையோரைச் சுற்றிச் சுற்றியே வசந்தன் கூத்து ஆடப்படும்.

வசந்தன் கூத்திற்குரிய பாடல்களை அண்ணாவியாரும் பிற் பாட்டுக்காரர்களுமே பெரும்பாலும் பாடுவர். இடையிடையே கூத்து ஆடுவோரும் பாடிப்பாடி ஆடுவார்கள். இவ்வாடரங்கையும் ஆட்டக் கோலங்களையும் முறையே வரைபடங்கள 9உம், 10உம் காட்டும்.

வரைபடம் - 9



வரைபடம் - 10



(உ) வசந்தன் கூத்தின் அமைப்பு

(நாடகப் போக்கு)

கூத்தின் அரம்பத்தில் அண்ணாவியார் ஆடிப்பாடி முடிந்து தாளம் தீர்ந்ததும் கட்டியக்காரன் வருவான்.

சிரசில் முண்டாசு கட்டிச் சிறந்த திருக் கவசம் பூட்டி
திரண்மிகு மாலையோடு தெரிவுறு பதக்கம் பூண்டு
வர மிகு வசந்தராசன் உளம் மெதுவாகப் பேசும்
உரமுறு கட்டியக்காரன் உல்லாசமாய் வருகிறானே.[79]

எனும் வரவு விருத்தம் பாடி ஆடிய பின் வரவுத்தரு பாடுவான். தென் மோடி வடமோடிக் கூத்தில் வரும் கட்டியக்காரன் போலக் கைதனிற் பிரம்பு கொண்டு கட்டியக்காரன் தோன்றி வசந்தராசர் வரப்போகிறார் என அறிவித்து வசந்தராசனின் புகழை, அவர் பவனியின் சிறப்பைக் கூறி இன்ன இன்ன செய்யுங்கள் என மக்களுக்கு அறிவித்து எச்சரிக் கையாக இருங்கள் எனச் சொல்லிப் போவான்.

கட்டியக்கரன் சென்றபின் வசந்தராசன் கொலுவுக்கு வருவார். தென்மோடி வடமோடிக் கூத்தில் வருவதுபோல இவரும் அரம்பத்தில் வரவு விருத்தம் கூறுவார்.

திருமருவு நவமணி யிழைத்திட்ட
திகழ் மவுலி சிரசிலிட்டு
செப்பரிய முத்துமணி மாலையுடனாரமது
திறல் மேவு மார்பிலங்க
உருமருவு புய இலயோடுயர் கன்ன கிரிபணிகள்
ஒளி குலவ உடையிலங்க
ஒதரிய சிந்தூரப் பொட்டழ கெறிப்ப வயம்
உடைவாள் கரத்தி லேந்தி
தருமருவு சரணார விந்த மதியே வீர
தண்டைகளசைந் தொலி கொளச்
சத்த ராகம் பாடி மத்தளந் தாளம்
ததிந்திமி ததிந்திமி யென
மருமருவு மகமாரி திரிசூலி அபிராமி
மலரடிதனைப் பணிந்தே
வாகையுறும் வசந்தராசன் களரிதனில்
மகிழ்வுடன் வருகின்றாரே.[80]

என வரவு விருத்தம் பாடி ஆடுவார். ஆட்டத்தாளம் தென்மோடிக் கூத்துப் போன்றே அமையும். பின்னர் சபையோர் சபைத்தரு படிப்பர்.

வண்ண மாமணி மௌலி திலங்க
வாகை சேர் கரவாளது லங்க
மன்னர் யாவரும் மலரடி இறைஞ்ச
வசந்த ராசனும் கொலுவில் வந்தனரே.[81]

எனவரும் சபைத் தருப்பாடல்களைச் சபையோர் பாட (தாளக்காரன், அண்ணாவிமார், ஏடுபார்ப்போர்) வசந்தராசன் ஆடிப் பின்னர் கண்ணகி அம்மனையும் பத்திரகாளியையும் வணங்குவான்.

பத்தினிக் கண்ணகி அம்மனே – இந்தப்
பாரிலுள்ளோர் நோய் தொலைப்பாய் போற்றி
உத்தம மந்திரகாளி அம்மே போற்றி – எந்தன்
ஊழ்வினை தீர்க்க அருள்வாய் போற்றி.[82]

எனத் தனக்காகவும் ஊருக்காவும் போற்றியபின் கட்டியக்காரனை வசந்தராசன் அழைத்து வசந்தன் கூத்து விளையாடும் பிள்ளைகளைச் சீக்கிரம் அழைத்து வரும்படி கூறுவான்.

அதன்பின் வசந்தன் பிள்ளைகள் வருவர். இடுப்பிலே கொடுக் கணிந்து தலையில் தலைப்பாகை அல்லது சிறிய முடி அணிந்து காலில் சதங்கை அணிந்து இரண்டு சிறிய கோல்களுடன் வசந்தன் பிள்ளைகள் வருவர். அவர்களின் வரவு விருத்தம் பின்வருமாறு:-

சென்னியில் தலைப்பா வைத்துத் தெளிவுறு கவசம் பூண்டு
மன்னிய கழல் சதங்கை வயங்கிடத் திலகமிட்டு
துன்னுமார் பினிற்ப தக்கந் துலங்கிட இலங்கு கீர்த்தி
வன்னமாய் வசந்தனாட வாலிபர் வருகின்றாரே.[83]

அதன்பின் வசந்தனாட்டம் ஆரம்பமாகும். முதலில் பிள்ளையார் வசந்தன் ஆரம்பமாகும். நாடகம் தொடங்குமுன் பாடப்படும் காப்பினை ஒத்தது இது.

தெந்தின தினனத் தினதினதினை
தினதின தினனத் தினனான

எனும் சொற்கட்டினைச் சபையோர் பாடி மத்தளத்தில் அடிக்க வசந்தன் பிள்ளைகள் ஆடத் தொடங்குவர்.

சிந்துர முகமென வந்தாய் சரணம்
சீருலவொற்றை மருப்பாய் சரணம்.[84]

எனவரும் சரணப் பாடல்கட்குத் தக பிள்ளைகள் நடந்தும்; குந்தியும், மாறியும் கம்புகளைத் தட்டித் தட்டி ஆடுவர்.

தெய்வ வணக்கப் பாடல்களே முதலில் வசந்தன் கூத்தில் ஆடப் படும். இதனைத் தொடர்ந்து பல்வேறு வசந்தன் கூத்துகள் ஆடப்படும். தெய்வங்களுள் பிள்ளையார், கண்ணகையம்மன், சித்திர வேலாயுத சுவாமி (முருகன்) பத்திரகாளி, சிவன், ராமன், கிருஷ்ணன், ஆகிய தெய்வங்கள் போற்றப்படும். இவ்வணக்கப் பாடல்களுள் கண்ணகை அம்மனை பற்றிய வசந்தன் பாடல்களே அதிகமாகும். கண்ணகி அம்மன் குளுத்தியில் ஆடப்படுவதனாலும் கண்ணகி அம்மனோடு தொடர்புடைய கொம்பு முறித்தலின் போது ஆடப்படுவதனாலும் கண்ணகி அம்மன் பற்றி அதிக வசந்தன் பாடல்கள் எழுந்தன போலும். கண்ணகி அம்மனின் பெருமை, வரலாறு (இவற்றில் காணும் கண்ணகி வரலாறு சிலப்பதிகாரக் கதைக்கு மாறான ஒன்றாகத் தெரிகிறது.) என்பன கண்ணகி அம்மனைப் புகழும் பாடல்களில் வருவதைப் போலத் தெய்வங்களின் சிறப்பும் அவற்றின் பௌராணிகக் கதைகளுமே இவ் வசந்தன்களிற் கூறப்படுகின்றன.

நரேந்திரசிங்கன், இராஜசிங்கன், தம்பாபிள்ளை, செல்லப்பிள்ளை ஆகிய தனிப்பட்ட மனிதர்களைப் பற்றிப் பாடும் வசந்தன்களும் உண்டு. நரேந்திரசிங்கனும், ராஜசிங்கனும் சரித்திர மாந்தர், மற்றைய இரு வரும் அக்காலத்தில் புலவர் பாடும் பகழுடையோராய் வாழ்ந்த ஊர்த் தலைவர்களாயிருத்தல் வேண்டும்.

புராண இலக்கியக் கதைகளை மையமாகக் கொண்டு சில வசந் தன்கள் அமைந்துள்ளன. அனுமான் வசந்தன், இந்திரசித்து வசந்தன், அங்கதன் வசந்தன், அம்மன் பள்ளு, மாதவி நடனம் என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

இவற்றுள் அநுமான் வசந்தன் உக்கிரமான ஆட்டம் கொண்ட வசந்தனாகும்.

தாந்தனந் தனத் தானா – தன
தாந்தனந் தனத் தானா

குந்தியிருந்தான் அநுமான் – குதி
கொண்டான் பாய்ந்தான் அநுமான்
இந்திர சித்துப் பிடித்த
இடையைக் கொடுத்தான் அநுமான்
பத்துத் தலையுள்ள ராவணன் மார்பைக்
குத்திப் பொருதான் அநுமான்
சீதையைக் கண்டான னுமான்
திரும்பி வந்தானனுமான்.[85]

எனும் சந்தப் பாடலுக்கு ஏற்பக் குந்தியும், எழுந்தும், குதி கொண்டும் மத்தள அடிக்கு ஏற்பத் துள்ளித் துள்ளி, மாறிமாறிக் கோலடித்து ஆடுவர் வசந்தனாடற் பிள்ளைகள்.

தொழிலோடு சம்பந்தப்பட்ட வசந்தன் பாடல்களும் உள. வேளாண்மைத் தொழிலுடன் சம்பந்தப்பட்ட வசந்தன் பாடல்களே மிகப் பெரும் பான்மை. முன்னர் குறிப்பிட்ட படி இப்பாடல்கள் உழவர் வரம்பு கட்டுவது தொடக்கம் போடியார் வீட்டுக்கு நெல்லுக் கொண்டு போவது வரை நிகழ்ச்சிகளைப் பாடல்கள் கதைபோலக் கூறிச் செல்லும்.

வேடர்களைப் பற்றியும் குறவன் குறத்தி பற்றியும் கூறும் வசந்தன்களும் உண்டு. (குறவஞ்சி நாடகத்துடன் இவற்றைத் தொடர்வு படுத்திப் பார்க்க வேண்டும்.) கள்ளியங் கூத்து என்ற வசந்தன் வேடர்கள் வேட்டையாடுவதைக் கூறுவது.

வலையை வளைந்து கட்டியந்த
மானைப் பிடித்திடப் பாருமடா
கலையைப் பிடியுமடா அதைக்
கைச் சித்திரமாக அடியுமடா.
ஓங்கி ஓங்கிக் குத்தி யீட்டியினாலங்கே
ஓடியே குத்தாய்க் கூட்டமதாய்
வாங்கிக் குத்தாய் மாமழுவால் வலு
வாகக் குத்தாய் மாண்டிடவே.[86]

என வேடர்களாக அபிநயித்துப் பாட்டுப் பாடுவர், வசந்தனாட்டக்காரர். குறவஞ்சி வசந்தன், குறத்தி வசந்தன் என்பன குறவன் குறத்தி பற்றிக் கூறும்.

குண்டிடுக்கி குடுகிடுக்கி கூடை கையிலேந்தி
குனிந்து நின்று பழம் பொறுக்கும் குறத்தியம்மே
இடுக்குப் பெட்டிதனை யிடுக்கிச் சங்கு வடம் பூண்டு
இருகாதும் தோடணிந்து வாற குறமகளே.[87]

எனத் துள்ளு நடையுடன் வாசிக்கப்படும் தாளத்திற்கு ஏற்பச் சிறுவர் ஆடுவர்.

இவற்றைவிட வேடிக்கை அம்சங்களைத் தருகின்ற சில வசந்தன் பாடல்களும் உள்ளன. கள்ளியங்கூத்து வசந்தனிலே பிள்ளையாருக்குத் தேங்காய் உடைத்துவிட்டு ஒருவன் பாடுகிறான்.

உடைப்பேன் படைப்பேனே
உமக்குத் தராமல் நான் தின்பேனே
வழி நீளந் தின்பேனே
வாயிலே தாம்பூலம் போடுவேனே.[88]

தேங்காய் உடைத்துவிட்டு அத்தேங்காயை வழி நெடுகத் தானே ஒருத்தன் சாப்பிட்டுச் செல்லும் காட்சி நகைப்பை விளைவிக்கும் காட்சியாகும்.

வினோதமான சில பாடல்களையும் இவ்வேடிக்கை வசந்தன் பாடல்களில் காணலாம். இயல்பான ஒரு பொருள் மறைந்து இருக்க இயல்பல்லாத முரண்பொருள் வெளியாகத் தொனிக்கும்படி இப்பாடல் அமைந்திருக்கும். உதாரணமாக,

மானனைய வள்ளி பங்கன்
வாழ்நகரில் மங்கையே கேள்
ஆனைதனைப் பூனை தின்ற
அதிசயத்தைக் கண்டேனே.[89]

இதில் இயல்பல்லாத முரண்பொருட்களான ஆனையைப் பூனை தின்றமை வெளிப்படையாகத் தெரிகிறது. இதில் உட்பொருள் இயல்பானது 'ஆ' என்பது 'பசு'; 'ஆ நெய்' என்பது பசு நெய். பசு நெய்யைப் பூனை சாப்பிட்டது என்பது இயல்பான பொருள். இத்தகைய கவிச் சேட்டைகள் நிரம்பிய வசந்தன்களும் உண்டு. இவற்றைவிட ஊஞ்சல் வசந்தன், கம்பன் வசந்தன் ஆகிய வசந்தன்களும் உண்டு. இவற்றை முறைப்படி இதற்குப் பிறகு இதுதான் ஆடவேண்டும் என்ற நியதி இல்லை. தத்தமக்குப் பொருத்தமான சுவை பொருந்திய வசந்தனை ஆடுவர்.

'கண்ணகி குளுத்தி' அல்லது தனிப்பட ஆடும் வசந்தன் கூத்துகளிலே தான் கட்டியக்காரன் வசந்தராசன் போன்றோர் வருவது நிகழும். கொம்பு விளையாட்டு விழாக்கள் போன்றவற்றில் நடைபெறும் வசந்தன் கூத்தில் இவர்கள் வராது விருப்பமான ஒரு வசந்தன் கூத்தே ஆடப்படும்.

இவ்வசந்தனாட்டத்தில் ஆடலும், பாடலும் முக்கியமாகும். கதைகள் பாடல்களாகக் கூறப்பட்டனவேயொழிய நடிக்கப்படவில்லை. எனினும் அங்கதன் வசந்தனில் இத்தகைய கதைகூறும் பாடல்கள் மெல்ல மெல்ல நாடக வடிவம் பெறுவதைக் காணமுடிகிறது.

பத்துத் தலையுடையான் – அவனுடைய
பட்டினந்தானமுங்க
சின்னா பின்னப்படவே – உன் மண்டை
சிதற அடிப்பேனடா.

என இராவணன் அங்கதனைப் பார்த்துக் கூற அதற்கு அங்கதன் மறுமொழியாக,

தாயான சீதையாரைத் திருடின
நாயே நீ கேளுமடா
வாலினாலடிப் பேனடா – மதிகெட்ட
மடப் பயலே போடா.[90A]

எனக் கூற அவ்வசந்தன் முழுவதும் சம்பாஷணை ரூபத்தில் போகிறது. இங்கு இராவணன் அங்கதனாக வேடவிமிடாவிடினும் ஆடுபவர்களில் இருவர் தாம் ஆடும் அதே உடுப்புடன் இராவணனாகவும், அங்கத னாகவும் ஆடியிருப்பர். நாடகத்தின் ஆரம்ப வடிவத்தை இங்கு நாம் காணக் கூடியதாக உள்ளது.

கூத்துப் பழகுவது போலவே இதுவும் பழக்கபடுகிறது. ஆட்களின் தெரிவும் அவ்வண்ணமே நடைபெறுகிறது.[90B] மத்தளம், சல்லரியுடன் முன்னரளில் சவணிக்கை என்னும் வாத்தியமும் இதிற் பாவிக்கப் பட்டது.. 'சவணிக்கை' என்பது மட்டக்களப்பில் ஒரு வகை மத்தளத்தின் பெயராக வழங்குவது. இம்மத்தளத்திற்கு ஒரு முகம் மாத்திரம் உண்டு. அதுவும் கைவிரல்களால் அடித்து வாசிக்கப்படுவதில்லை. ஒரு கயிற்றை அதில் பொருந்தக்கட்டி அக்கயிற்றை தெறிப்பதனால் ஒலி உண்டாக்கப்படுகிறது.

இதில் வரும் அதிகமான தாளங்கள் தென்மோடிக் கூத்தில் வரும் தாளங்களாக இருப்பதும், சொற்கட்டு கூறிய பின்னரே பொருள் பொருந்திய பாடல் பாட ஆரம்பிக்கும் முறைமையும் அவதானித்தற் குரியது.

கூத்தாட்டம் நடைபெறுகையில் வீசாணம் போட்டு ஆடுதலும் (வீசாணம் - சிறிய வட்டம்) சுழன்று பெரு வட்டமாக ஆடுதலும் உண்டு. எட்டுப்போட்டு ஆடும் முறையும் மாறி ஆடும் முறையும் உண்டு. (வரைபடம் 10) கூத்தைப் போலச் சதங்கை அணியும் வைபவமும் இதற்கு உண்டு.

பெரும்பாலும் வசந்தன் ஆடுவோர் 15 வயதுக்கு உட்பட்டோரே யாவர். பெரியவர்கட்குக் கூத்தும் சிறியவர்கட்கு வசந்தனும் பொருந் தின. வசந்தன் ஆடிப் பழகியோர் கூத்தாடுவது இலகுவாக இருந் தது. கூத்தாடு முன் கூத்தாட்டக்காரர் பெறும் ஆரம்பப் பயிற்சி என்றே பலர் வசந்தன் கூத்தைக் கருதுகின்றனர்.

வசந்தன் கூத்து தன்னளவில் முழுமையுள்ள நாடகமன்று. ஆனால் நாடகத்திற்குரிய பல அம்சங்களை அதில் காணமுடிகிறது.

தொழிலையோ சமயச் சடங்கினையோ அடியொற்றி இது தோன்றி னாலும் காலப் போக்கில் அவற்றில் இருந்து பிரிந்து மக்களைக்

களிப்பூட்டும் கலையாக மாறிக் கோயில் முன்றலில் நடைபெற ஆரம் பித்து விடுவதனைக் காண்கிறோம். கோயில் முன்றலில் ஆட ஆரம்பித் ததும் பல புதிய உள்ளடக்கங்கள் வசந்தன் கூத்திலே புகுத்தப்படத் தொடங்கின. அவற்றிலிருந்து மெல்லென ஒரு நாடகத் தன்மையும் முகிழ்க்க ஆரம்பிக்கிறது. இதில் கையாளப்பட்ட இராகங்கள், பாடல் கள், பாவிக்கப்பட்ட மத்தளம், சல்லரி ஆகிய ஆட்ட முறைகளை நாம் தென்மோடியிலும் காணமுடிகிறது. எனவே பிற்காலத்தில் தென்மோடிக் கூத்து வளர்ச்சிபெற இவ்வசந்தன் கூத்தின் சில கூறுகள் துணை புரிவதைக் காணலாம்.[91A]

(ஊ) வசந்தன் கூத்தாடுபவர்களின் சமூகப் பின்னணி

வசந்தன் கூத்து விவசாயத்துடன் பின்னிப் பிணைந்து இருந்தமை யும், பின்னால் அவ்வாட்டம் கண்ணகி அம்மன் சடங்குடன் இணைக்கப் பட்டமையும் முன்னர் பார்த்தோம். மட்டக்களப்பில் விவசாயம் செய்து அதனையே தம்முடைய ஜீவனோபாயமாகக் கொண்டு ஆதியில் இருந்து வாழ்ந்து வருவோர் மட்டக்களப்பில் சாதி அதிகார அடைவில் முதன்மை பெற்றவர்களான முக்குவ, வேளாண் வகுப்பினரே. சீர்பாதக் காரரையும் ஒரோர் இடங்களில் இவர்களுடன் சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.

கண்ணகி வழிபாடு நாடார்களாலும் நம்பிகளாலும் மட்டக்களப்புக் குக் கொண்டுவரப்பட்டதெனவும், ஆரம்பத்தில் நம்பிகளே இதன் கோயிற் பூசாரிகளாயிருந்தனர் எனவும் மட்டக்களப்பு மான்மியமும், கர்ண பரம்பரைக் கதைகளும் கூறினும் இன்று கண்ணகி அம்மன் வழிபாடு பெரும்பாலும் முக்குவரிடையேயும் வேளாளரிடையேயும் அதிகம் காணப்படுகிறது. மிகச் சிறுபான்மையான கரையார், தனக் காரர் ஆகியோர் மத்தியில் கண்ணகி வழிபாடு இன்று மட்டக்களப்பில் நிலவி வருகிறது. கண்ணகி வழிபாடு கஜபாகு வேந்தனால் சேரநாட்டில் இருந்து இங்கு கொணரப்பட்டது என்பதைச் சிலப்பதிகாரம் வரந்தரு காதையும் உரைபெறுகட்டுரையும் கூறுவது போல சிங்கள இலக் கியங்களிலே கயதாள, இராஜவலிய, கோகில சந்தேச முதலானவையும் கூறிச் செல்லும்.[91B]

அரசரால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட மதம், அன்று அரச சேவகங் களில் இருந்தோர் மத்திமிலேயும் செல்வாக்குப் பெறுதல் இயல்பு: எனவே அன்று அரசர் தயவில் வாழ்ந்த வெள்ளாளர், முக்குவர் இவ்வழிபாட்டினை நடத்திமிருக்க வேண்டும். சமூகத்தில் உயர்நிலை பெற்றோர் கலாசாரம் சமூகக் கலாசாரமாகக் காட்டப்படுதல் இயல்பு. இதனாலேயே கண்ணகி வழிபாடு மட்டக்களப்பில் பொது வழிபாடாகக் காட்டப்பட்டது.

கண்ணகி அம்மனுடன் சம்பந்தப்பட்ட கொம்பு முறித்தல் எனும் ஊர் விளையாட்டு பெரும்பாலும் முக்குவரிடையே காணப்படும் விளையாட்டாகும். மட்டக்களப்பில் கண்ணகி அம்மன் கோயில் அமைந்திருப்பதாகப் பாடலில் கூறப்படும் பல ஊர்கள் வேளாளர், முக்குவர் வாழும் ஊர்களாகவே உள்ளன. இக்காரணங்களைக் கொண்டு கண்ணகி வழிபாடு மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்பில் உயர் நிலையில் முக்குவர், வெள்ளாளரிடமே இருந்தது என்பது புலனாகிறது.

கண்ணகி வழிபாட்டுடன் சம்பந்தப்படுத்தப்பட்ட வசந்தனாட்டமும் இவர்களிடையேயே காணப்பட்டது. மட்டக்களப்பிலே கரையார், தனக்காரர் மத்தியில் கண்ணகி வழிபாடு சிறிய அளவில் காணப்படினும் அவர்களிடம் கொம்பு முறித்தல் இல்லை. (கொம்பு முறித்தல் மழை வேண்டிச் செய்யப்படும் சடங்காகும்.) மழை வேண்டுவோர் விவசாயிகளாகவே இருப்பர். மேற்குறிப்பிட்ட இரு சாதியினரும் விவசாயிகள் இன்மையால் மழை வேண்டி நடாத்தப்படும் கொம்பு முறித்தல் இவர்களிடம் இல்லாமலாயிற்று. எனவே கொம்பு முறித்தலோடும் விவசாயத்தோடும் சம்பந்தப்பட்ட வசந்தனாட்டமும் அவர்களிடம் இல்லாமலாயிற்று. இதிலிருந்து ஆரம்பத்தில் வசந்தனாட்டம் தொழிலோடு பிணைக்கப்பட்டிருந்த ஒரு சடங்கு தழுவிய ஆட்டம் என்றும் நாம் கொள்ள இடமுண்டு.

அடிநிலை மக்களான பறையர், நளவர், வண்ணார், அம்பட்டர், கடையர் ஆகியோரிடத்தில் வசந்தனாட்டம் இருந்தமைக்கோ, அன்றி இவ்வாட்டத்தை அவர்கள் ஆடியதற்கோ சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை. எனவே வசந்தனாட்டம் ஆடியோர் மட்டக்களப்பின் சாதி அதிகார அடைவில் நிலைபெற்றிருந்த முக்குவர், வேளாளர் ஆகிய வகுப்பினரேயாம்.

இவ்விரு வகுப்பினருள்ளும் இருந்து தெரியப்பட்டோரே அரச பிரதிநிதிகளாயிருந்து ஆட்சி புரிந்தனர். கோயில் உரிமைகளும், வரிசைகளும் இவர்களுக்கு முதலில் கிடைத்தன. இவ்விரு பகுதியினருக்குமிடையே நடைபெற்ற அதிகாரப் போட்டியினை மட்டக்களப்புக் கர்ண பரம்பரைக் கதைகள் கூறுகின்றன.

பிற்காலத்தில் கல்வியில் முன்னேறி அரசின் உயர் பதவிகளை வேளாண் வகுப்பினர் வகித்தனர். முக்குவரிற் சிலரும் இவ்வண்ணம் கல்வி பெறினும் வேளாளர் அளவு அவர்கள் உயரவில்லை. கிராமத்துடனும், வயல்களுடனும் பெரும்பாலான முக்குவர்கள் தம்மைப் பிணைத்துக் கொண்டனர். ஆனால் நவீனத்துவம் அவர்களின் வாழ்க்கைப் போக்கினை இன்று மாற்றி வருகிறது. வசந்தனாட்டம் அறிந்த

சிறந்த அண்ணாவிமார்களையும் ஆட்டக்காரர்களையும் பாடகர்களையும் இவ்விரு வகுப்பினரையும் சேர்ந்த விவசாயிகளிடம்தான் இன்று காணமுடிகிறது. வசந்தன் ஏடுகளும் இவ்வகுப்பினரால் அவ்வக் கிராமங்களில் சேர்த்து வைக்கப்பட்டுள்ளன.

கூத்து என்ற முழுவளர்ச்சி பெற்ற நாடகம் வருமுன் அவர்களிடம் இவ்வசந்தன் கூத்தே செல்வாக்குப் பெற்றிருக்க வேண்டும். கதை தழுவிய ஆட்டமுறையான கூத்தில் கதை தழுவாத வசந்தனாட்டத்திற் குரிய ராகம், தாளம், ஆட்ட முறைகள் காரணப்பட்டமையால் கூத்து இதிலிருந்தே இவற்றையும் பெற்று மேலும் வளர்ச்சி அடைந்திருக்க வேண்டும் என்றே கூறத் தோன்றுகிறது.

(5) முடிவுரை

இதுவரை கூறப்பட்டவற்றிலிருந்து மட்டக்களப்பில் நாடக அம்சங்கள் நிரம்பிய சடங்குக்கும், முழுவளர்ச்சிபெற்ற கிராமிய நாடகங்கட்கும் இடைப்பட்ட சில நாடக வகைகளும் மட்டக்களப்பில் இருந்தன என்பது பெற்றோம். பறைமேளக்கூத்து, மகுடிக்கூத்து, வசந்தனாட்டம் என்பனவே அவை. இவைகளில் பொதுவாக ஆடல் பாடல் எனும் அம்சங்கள் காணப்பட்டன. பறைமேளக் கூத்தில் ஆடல் அம்சமே அதிகம் அமைந்திருந்தன. வசந்தன் கூத்திலும் ஆடலுடன் பாடலும் இணைந்தன. மகுடிக் கூத்தில் கதையும் இடம் பெற்றிருந்தது.

பறைமேளக் கூத்து தனி ஒரு ஆட்ட முறையாக இருந்தது. கோணங்கி, இராசா, மந்திரி என ஒருவரே பல பாத்திரங்களாகி அதற்கேற்ப ஆடினார். எனினும் அது ஒரு குறுகிய வட்டத்தினராலேயே ஆடப்பட்டமையினாலும் சமூக அதிகார அடைவில் குறைவுடையோருக் குரியமையினாலும் அனைவரையும் இணைக்கும் பண்பினை அது பெறவில்லை. எனவே அது நாடகமாக முகிழ்க்கும் பண்பினை இழந்தது. மகுடிக் கூத்து மூன்று வகைப்பட்டது எனவும் தனக்குள் மெல்ல மெல்ல ஒரு உள்ளார்ந்த உணர்ச்சி பெற்றுத் தனக்கென ஏடு உள்ள ஒரு நாடகமாக அது முகிழ்த்தது என்று முன்பு பார்த்தோம். எனினும் மகுடிக் கூத்துச் சமூக அதிகார அடைவில் குறைந்த நிலையில் இருந்தோரால் பிற்காலத்தில் ஆடப்பட்டமையினாலும், வளர்ச்சியடைந்த நாடகவடிவங்கள் பின்னால் வந்து சேர்ந்தமையினாலும் அதுவும் அனைத்து மக்களையும் இணைக்கும் பண்பைப் பெறவில்லை. எனவே அது காலப்போக்கில் குறைந்த வகுப்பினரின் நாடகமாக ஆகிவிட்டது.

வசந்தனாட்டம் சமூக அதிகார அடைவின் உயர் நிலையிலுள் ளோராற் போற்றப்பட்டதுடன் மட்டக்களப்புச் சனத்தொகையில் மிக அதிகமான விவசாய மக்களைத் தன்னுள் இழுக்கும் பொதுக் கலை யாகவும் மாறும் வாய்ப்பையும் பெற்றிருந்தது. கண்ணகி அம்மன் கோயிற் குளுத்தியும், கொம்பு முறித்தலும் மட்டக்களப்பில் பெரும் பாலான மக்களை இணைக்கும் சாதனங்களாயின. சகலரையும் இணைக்கும் ஒரு சடங்கே ஒரு நாடகமாக முகிழ்க்கும் வாய்ப்பைப் பெறமுடியும் என முன்னர் பார்த்தோம். ாயும் இணைத்த வசந்தனாட்டம் மட்டக்களப்புக் கூத்தின் வள ச்சிக்குத் தன் பங்கினைச் செலுத்துவதனை எட்டாம் இயலில் ஆராய்ந்துள்ளோம்.

நாடக அம்சம் சார்ந்த வளர்ச்சிபெற்ற மரபுவழி நாடகங்கட்கு இடைப்பட்டு நின்ற இவற்றை நாம் முழுமையடையாத நாடக அமைப் புகள் என அழைக்கலாம். இவற்றின் அமைப்பைப் பொறுத்தவரை அவை முழுமையான நாடகங்கள் இல்லையாயினும் நிகழ்ச்சிகளை விளக்கும் முறையிலும் உரையாடல் நடத்தும் முறையிலும் அவற்றில் நாடகத் தன்மை புலப்படுகின்றன. சிறப்பாக மகுடிக்கூத்து, வசந்த னாட்டம் (அங்கதன் வசந்தன்) ஆகியவற்றில் இவற்றைக் கண்டோம்.

மட்டக்களப்பின் முழுமையான அமைப்பினைப் பெற்ற நாடக வடிவங்களாக மட்டக்களப்பின் தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகளையே கூறலாம். அவற்றை அடுத்த அதிகாரத்தில் தெளிவாகப் பார்ப்போம்.

சான்றாதாரங்கள்

1. சோமநாதன் S.V.O., 'மட்டக்களப்பு நாட்டுக் கூத்துக் கள்'. வீரகேசரி, ஞாயிறு வெளியீடு. (ஆண்டும் தேதியும் தெரியவில்லை.)
2. கந்தையா. வி.சீ. நாட்டுக் கூத்துகள். தினகரன், தமிழ் விழா மலர்.
3. பெரியதம்பிப்பிள்ளை. இராம நாடகம், முன்னுரை.
4. வித்தியானந்தன் சு. தமிழியற் சிந்தனைகள், பக்.34.
5. தகவல் தந்தவர்கள்:

   A) ஆனந்தன் V, தபாற்கந்தோர் ஊழியர், வயது 40, சம்மாந்துறை. (இவர் இத்தகவலைத் தமது பாட்டன் கூறியதாகக் கூறினார்.)

   B) நாகமணி. மா., கிராம சேவகர், வயது 38, மாங் காடு.
6. பி.கூ.ப. பக்.569 - 570
7. பறையர் சமூகம் பற்றியும் பறைமேளக் கூத்து பற்றியும் விபரம் தந்தோர்:

   A) வையமூப்பன் ஆனைக்குட்டி, பறைமேளம் அடிப்பவர், பறையர் குலத்தலைவர், வயது 75, கழுதாவளை.

   B) உம்முணி வினாசித்தம்பி, விவசாயி , வயது 60, புன்னைக் குளம்.

   C) நாகன். த., பறைமேளம் அடிப்பவர், வயது 70, மட்டக்களப்பு.

   D) கோபாலசிங்கம். எஸ், எழுதுவினைனார், வயது 40, வெல்லாவெளி, நாகமணி. மா., கிராம சேவகர், வயது 38, மாங்காடு.
8. ஏனைய சாதியினர் ஏழு குடிகளாகப் பிரிக்கப்பட பறை யர் ஐந்து பிரிவுகளாக இருத்தல் அவதானித்தற் குரியது.
9. வித்தியானந்தன்.சு, தமிழர் சால்பு பக்:283.
10. புறநானூறு ஙஙரு
11. அகநானூறு 552
12. மு.கு.நூ.
13. இத்தாளம் மட்,ஆடப்படும் முதலாவது பிரிவுள் அடங் கும் மகுடிக் கூத்தில் ஒண்டிப்புலிக்குப் பாவிக்கப் படுகிறது. பி,.கூ.ப.பக்:186.

14. பாடலைப் பாடிக் காட்டியவர்: வையமூப்பன் ஆனைக் குட்டி.

15. வசந்தன் கூத்து இராகம் வருவதாலும் சொற்களின் அமைப்பும், வைப்பும் செம்மையாக இருப்பதாலும் ஏனையதாளக் கட்டுக்களிலிருந்து இத்தாளம் மாறுபட்டிருப்பதாலும் இது பறைமேளக் கூத்திற் பிந்தி வந்த தாளமாக இருக்க வேண்டும்.

16. பி.கூ.ப. பக்:418.

17. விபரம் தந்தவர்கள் - (மகுடிக் கூத்தில் இன்றும் பங்கு கொள்வோர்) சீனித்தம்பி. பொ., (கங்காணிக் குறவனுக்கு வேடமிடுபவர்) கள்ளிறக்கும் தொழில், வயது 49, பனிச்சையடி.

சின்னையா.பொ. (காமாட்சி வேடமிடுபவர்) தேங்காய் பிடுங்குபவர், வயது 60, மாமாங்கம் கொலனி.

தங்கையா.மா. (ஒண்டிப்புலிக்கு வேடமிடுபவர்)

தேங்காய் பியாபாரம், வயது 60,ஏறாவூர்.

சிவகுரு.சு. (சின்னக் குறவனுக்கு வேடமிடுபவர்)

கூலித்தொழில், வயது 48, ஏறாவூர்.

முருகுப்பிள்ளை. கு. (பிராமணனுக்கு வேடமிடுபவர்)

தேங்காய் பிடுங்கியவர், இப்போது ஓய்வு பெற்றவர், வயது 85, பனிச்சையடி.

18. வெற்றிலைத் தட்டின் மேல் வைக்கும் மடை வட்டா மடை எனப்படுகிறது. வெற்றிலைத் தட்டு இப்பகுதியில் வட்டா என அழைக்கப்படுகிறது.

19. ஒண்டிப்புலி அணியும் சேலை அமைப்பு. குமார தெய்வக்காரர் அணியும் சேலை அமைப்பையும், பறைமேளக் கூத்தர் அணியும் சேலை அமைப்பையும் ஒத்தது.

20. பிராமணரையும், ஆகமத்தையும் கேலி செய்ய இப்பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டிருக்கலாம்.

21. மடை என்பது வெற்றிலையைப் பரப்பி அதன் மேல் பாக்கு, பழம், கமுகம்பூ, தேங்காய்ப்பாதி ஆகியன வைத்துச் சுவாமிக்கு எதிரே வைக்கப்படும் படைப்பாகும்.

22. பறைமேளக் கூத்திலும் இத்தகைய ஒரு தாளம் வருகிறது.

23. வெற்றி பெற்று முன்னேறி வருவதனை இது காட்டுவதாக மகுடிக் கூத்து பற்றி விபரம் தந்தோர் கூறினர்.

24. இதே தன்மைகள் மூன்றாம் மகுடிக் கூத்திலும் காணலாம்.

25. இப்பாடல் முழுமையாக மூன்றாம் மகுடிக் கூத்தில் உண்டு.

26. இறுதியில் அனைவரும் கள்ளருந்தி ஆடி மகிழ்வதால் இப் பகுதியில் இக்கூத்து வெறிக்கூத்து எனவும் அழைக்கப்படுகிறது.

27. ஒரு காலத்தில் தமது சமூக மத்தயில் 'கத்தறை'எனும் வழக்கு செல்வாக்குற்றிருந்ததாகவும் பின் அது வழக் கிழந்ததென்றும் கூறியவர்:'சின்னக்குட்டி.க., வண்ணக் கர் (கோயில் மேற்பார்வையாளர்), வயது 95, கோட்டைமுனை.

28. இம்மகுடிக் கூத்து பற்றிய விபரங்கள் தந்தவர்கள்:

கணபதிப்பிள்ளை.மு., ஆசிரியர் (அண்ணாவியார்), வயது 60, ஆரைப்பற்றை.

ஆறுமுகம்.சி., ஆசிரியர் , வயது 54, ஆரப்பற்றை.

நல்லதம்பி.மு., மீன்பிடிப்பவர், வயது 49, அமிர்தகளி.

ஞானசிங்கம்.க., மீன்பிடிக்காரர், வயது 60, அமிர்தகளி.

கோணாமலை.த., மீன்பிடிப்பவர், வயது 40, பால மீன் மடு.

இராசதுரை.க., மீன்விற்பவர், வயது 60, மட்டிக்களி.

29. மட்/ வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துகள் அரங்கேறுகையிலும் வண்ணானுக்குச் சில கடமைகள் உண்டு. பி.கூ.ப.பக்: 614-615.

30. வடமொழிநாடக மரபு விதூஷகன், சூத்திரதாரனை இவர்கள் இவ்வகையில் ஒத்துள்ளனர்.

31. மட்/ வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களில் பறையருக்கும் சில கடமைகள் உண்டு. பி.கூ.ப. பக்: 615

32. இப்பாடலை முதலாவது மகுடிக் கூத்திற் பாடியபடிதான் குறவர்கள் வருகின்றனர்.

33. குமார தெய்வ ஆட்டத்தில் தேன் எடுப்பதுடன் இது ஒப்புநோக்கப்பட வேண்டியது.

34. மண்டூர்க் கந்தசாமி கோயிலில் வேட்டை ஆடுவதுபோல அபிநயிப்பதும், வேட்டையாடப்பட்ட உணவு அனைவர்க்கும் பங்கிடப்படுவதும் இதனுடன் ஒப்பு நோக்கத் தக்கது. பக்:141.

35. மு.கூ.ப. பக்:90.

36. மு.கூ.ப. பக்:95.

37. மு.கூ.ப. பக்:78.

38. இம் மகுடிக் கூத்து பற்றிய விபரம் தந்தவர்கள்:

வைய மூப்பன் ஆனைக்குட்டி,

உம்முணி வினாசித்தம்பி

கந்தன் நாகப்பா, விவசாயி, வயது 40, புன்னைக்குளம். (புன்னைக்குளத்தில் இம் மகுடியிற் பங்குபற்றும் சிலர்

இதன் சிலபகுதிகளை நடித்துக் காட்டினர். நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்ட நாள் 7.9.1980) இதிற் குறிப்பிடப்படும் பாடல்கள் மகுடிக் கூத்து ஏட்டில் உள்ளன.

39. மு.கூ.ப. பக்:170-171.

40. மட்/ வடமோடி தென்மோடி நாடகங்களிலும் அண்ணாவியார் இவ்வண்ணமே நிற்பார்.

41. வடமோடியில் இப்படியொரு தாளக்கட்டு வருகிறது. பி.கூ.ப. பக்:488.

42. வடமோடியில் ஒரு காலத்தில் கோமாளிப் பாத்திரம் வந்தபோது அப்பாத்திரம் இப்பாடல்களைப் பாடிய தாகக் கூறியவர். சதாசிவம். சி. அண்ணாவியார், வயது 70, அமிர்தகளி.

43. நாடகக் கதைத் தொடர்ச்சியைக் கூறல், வட, தென் மோடிகளில் சபை விருத்தம் எனப்படும்.

44. வட/ தென்மோடிக் கூத்துக்களில் வரும் பெண்கள் இதே பொருட்களைக் கொண்டுவருவர்.

45. வடமோடியில் இத்தாளக் கட்டு இராணிமாருக்குப் பாவிக்கப்படுகிறது. பக் :488.

46. இத்தாளக் கட்டு வடமோடியில் வீரர்கட்குப் பாவிக்கப் படுகிறது. பக்:422.

47. பள்ளு நூல்களில் வரும் பண்ணைக்காரன் வருணனையை இது ஒத்தது.

48. இவ்விதமான சேட்டைக் கதைகளை பறையன் பாத்திரத் திடம் அண்ணாவியார் கேட்பார்.

49. துட்டப் பிசாசுகளைக் கலைக்கும் சடங்குபோல இது உள்ளது. பக்:184.

50. வடமோடியில் இதே முறையில் தாளம் தீர்க்கப்படுகிறது.

51. இவ்வண்ணம் தாளம் தீரும் முறை தென்மோடிக் கூத் திற் காணப்படுகிறது.

52. பின்னால் விபரிக்கப்படுகிறது. பக்:456 - 457.

53. மு.கூ.ப. பக்: 197 - 198.

54. மு.கூ.ப. பக்: 180 - 181.

55. மு.கூ.ப. பக்: 202.

56. மு.கூ.ப. பக்: 91 - 92.

57. மட்டக்களப்பு மக்களின் வணக்க முறைகளுக்கும், மகுடிக் கூத்திற்குமுள்ள தொடர்பு எட்டாம் இயலுள் விபரமாகக் கூறப்படுகிறது. பக்: 565.

58. பெருமாள் A.N. தமிழ் நாடகத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், சென்னை. பக். 96.

59. குறவஞ்சி நாடகம் முழுக்க முழுக்க ஒரு கிராமிய நாடகத்திலிருந்து வந்தது என்பர். குறவஞ்சி, இலக்கிய வடிவம் பெறமுன்னர் கிராமிய மக்கள் மத்தியில் 3வது மகுடிக் கூத்து நடைபெற்ற மேடை போன்ற ஒரு மேடை யில் ஆடப்பட்டிருக்கலாம். இரண்டு நாடகங்களையும் மேலும் நுணுக்கமாக ஒப்பிட்டு ஆராய்வதன்மூலம் இன் னும் இது தெளிவாகலாம்.

60. மகுடிக் கூத்துக்கும் வடமோடிக் கூத்துக்குமுள்ள தொடர் புகள் பின்னாற் கூறப்படுகின்றன. பக் : 600 - 601.

61. வசந்தன் கூத்து பற்றிய விபரம் தந்தவர்கள்:

(அ) தங்கராசா சீனித்தம்பி அண்ணாவியார், வயது 60, கழுதாவளை.

(ஆ) மாணிக்கன் மூத்ததம்பி அண்ணாவியார், வயது 55, செட்டிபாளையம்.

62. சதாசிவஐயர். வசந்தன் கவித்திரட்டு.

63. சதாசிவஐயர். மு.கு.நூல் முன்னுரை.

64. விபுலானந்தர் - 'வசந்தன் கவி' ஸ்ரீலங்கா. பெ. 1954. பக். 23.

65. சதாசிவஐயர். மு.கு.நூல் முன்னுரை.

66. மு.கு.நூல் பக்:76.

67. மு.கு.நூல் பக்:100.

68. விபுலானந்தர். மு.கு. கட்டுரை பக் : 21,22.

69. கந்தையா வி.சீ. மட். தமிழகம் பக்: 200.

70. மு.கு. நூல் பக்: 200.

71. சதாசிவஐயர். மு.கு. நூல் முன்னுரை.

72. கந்தையா. வி.சீ. மு.கு. நூல் பக்:200.

73. சிலப்பதிகாரம் நாடுகாண் காதை 185

74. சிலப்பதிகாரம் நாடுகாண் காதை 189.

75. சதாசிவஐயர். வசந்தன் கவித்திரட்டு, முன்னுரை.

76. கந்தையா வி.சீ. மட், தமிழகம், பக். 200.

77. மு.கு.நூல் பக். 200.

78. தங்கையா. மா. (கிராமக் களியாட்டம் 1962) மட்/ அர சினர் ஆசிரியப் பயிற்சிக் கலாசாலை இறுதி ஆண்டு ஆய்வுக் கட்டுரை. (அச்சில் இதுவரை வராதது.)

79. சதாசிவ ஐயர். மு.கு.நூல் பக்:1

80. மு.கு.நூல் பக்:4.

81. மு.கு.நூல் பக்:4.

82. மு.கு.நூல் பக்:5.

83. மு.கு.நூல் பக்:6.

84. மு.கு.நூல் பக்:7.

85. மு.கு.நூல் பக்:51.

86. மு.கு.நூல் பக்:78.

87. மு.கு.நூல் பக்:88.

88. மு.கு.நூல் பக்:100.

89. மு.கு.நூல் பக்:82.

90A. மு.கு.நூல் பக்:55.

90B. தெ.மோ., வ.மோ. கூத்துப் பழகுதல், தெரிவு என்பன பின்னாற் கூறப்பட்டுள்ளன. பக்: 617 - 621.

91A. வசந்தனாட்டத்திலிருந்து தென்மோடி பெற்றுக் கொண்ட அமிசங்கள் பின்னாற் கூறப்படுகின்றன.

91B. சற்குணம். எம். 'மட்டக்களப்பிற் கண்ணகி அம்மன் வழி பாடு' வற்றாப்பளை கண்ணகை அம்மன் கருணை மலர், வற்றாப்பளை 1968.

இயல் – 4

மட்டக்களப்பில் வழக்கிலுள்ள வளர்ச்சி பெற்ற தென்மோடி வடமோடி நாடக வடிவங்கள்

முந்திய இயல்களிலே கூறப்பட்ட நாடக வடிவங்களினின்று பல வகைகளிலும் வளர்ச்சி பெற்றதும் - சமயச் சடங்குகளினின்று பெருமள விற்கும் - சில இடங்களில் முற்றாகவும் விடுதலை பெற்றதுமான பாரம்பரிய நாடக வடிவங்களும் மட்டக்களப்பிலுள்ளன. இவையே மட். இன் தனித்துவம் பொருந்திய நாடகங்களாகப் பலராற் பெருமையுடன் கூறப்படுகின்றன. மட். இல் ஆடப்படும் இந்நாடகங்களை மூன்றாகக் கூறுவர்.

"மட்டக்களப்பில் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களும் விலாசங் களும் ஆடப்படுகின்றன"[1]

"மட்டக்களப்பு நாட்டில் ஆடப்படும் கூத்துக்களை நாம் பார்க்கும் போது, அவை வடமோடி, தென்மோடி என இரு பெரும் பிரிவினதாக இருப்பதை அறிவோம். இவற்றைவிடச் சிறுபான்மையாக விலாசம் என்ற ஒருவகைக் கூத்தும் இங்குண்டு. விலாசங்கள் மேற்காட்டப் பட்டவற்றைச் சில பகுதிகளிற் சார்ந்து சில துறைகளிற் புதிய மாற்றங் களைக் கொண்டனவாகவுள்ளன."[2]

மட். இல் ஆடப்படும் முழுமை வாய்ந்த நாடகங்களை வடமோடி, தென்மோடி எனப் பிரித்தவர்கள் அவற்றுடன் 'விலாசம்' என்றொரு கூத்தினையும் குறிப்பிட்டார்களேயொழிய அது பற்றிய விரிவான விளக்கங்கள் எவையும் தந்தாரில்லை. விலாசங்கள் கூத்தினைச் சில பகுதிகளிற் சார்ந்து சில துறைகளிற் புதிய மாற்றம் பெற்றன என்று கூறும் சீ.வி. கந்தையா விலாசம் கூத்திலிருந்து பெற்றவைகளையோ, அடைந்த புதிய மாற்றங்களையோ எங்கும் கூறினாரில்லை.

'கூத்துகள் சுருங்கி விலாசமாயின'[3] என்று ஒரு கருத்துமுண்டு. எமது வெளிக்கள ஆய்வின்போது தென்மோடி, வடமோடியுடன் இடை

மோடி என்ற ஒரு வகை நாடக வடிவம் பற்றியும் சில குறிப்புகள் கிடைத்தன. இது தென்மோடிக்கும், வடமோடிக்கும் இடைப்பட்டது என்றும், இரண்டும் கலந்த புதிய வடிவம் என்றும், அதுவே விலாசம் என்றும் பல தகவல்கள் கிடைத்தன.[4] விலாசம் பற்றி விளக்கிய ஓர் அண்ணாவியார் இராம நாடகத்தில் வரும் 'அனுமந்தன் அடித்தானே'[5] என்ற பாடலைப் பாடிக்காட்டி இது மட். இராம நாடகக் கூத்தில் வரும் விலாசப்பாட்டு என்று கூறினார்.[6] இவர்கள் எவரேனும் விலாசம் இத்தகையதுதான் என்று சொன்னாரில்லை.

"நாடகம், விலாசம் சபா (விசித்திரசபா, நவரஸ சபா) வாசாப்பு என்ற பல வகைப்பட்ட பெயர்களால் நாடகத்தமிழால் இயன்ற நூல்களை மக்கள் வழங்குவர். இப்பெயர்கள் யாவும் ஒரு பொருட் பன்மொழி போல தோன்றினும் உண்மையில் அவை, வெவ்வேறு வகைப் பட்ட நாடகங்களைக் குறிக்கின்றன என்பதே அருத்தமுடையது"[7]

"விலாசம் என்பது 19ம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடக உலகில் வந்து புகுந்த ஒரு புதிய நாடக வடிவமாகும். இதன் அமைப்புமுறை இன்னும் பூரணமாக ஆராயப்படவில்லை"[8]

"நாடகத்திற்கு விலாசம் என்ற பெயரிட்டுப் பல விலாசங்கள் தமிழகத்தில் நடைபெற்று வந்துள்ளன. இந்த விலாசம் என்ற பெயர் ஏன் வந்தது என்று இன்னும் தெளிவாகத் தெரியவில்லை."[9]

மேற்கூறிய கூற்றுக்களினின்று விலாசம் தனி நாடக வடிவம் என்பதும், அது பற்றிய திட்டமான கருத்துக்கள் இல்லை என்பதும், வந்து புகுந்த ஒரு நாடக வடிவமாகவே அது கருதப்படுகிறது என்பதும் புலனாகின்றது.

நாரண துரைக்கண்ணன் தமது தமிழில் நாடகம் என்னும் நூலில் தஞ்சாவூரைச் சரபோஜி மகாராஜா ஆட்சி செய்தபோது 18ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் பூனாவிலிருந்து வந்த மராத்திய நாடக சபைகளும், பார்ஸி நாடகக் கம்பனிகளும் சமஸ்கிருத மேனாட்டு நாடகங்களை முன் மாதிரியாகக் கொண்டு சீன் ஜோடனை, பகட்டான ஆடை அணிகள், முன் திரைகளுடன் (Drop curtain) நாடகங்களைக் கவர்ச்சிகரமாக நடத்தின என்று கூறுகிறார்.[10] பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தமது தமிழ் நாடகங்கள் எனும் நூலிலே கற்றோர் மத்தியிலே இத்தகைய புதிய நாடகங்கள் மிகச் செல்வாக்குப் பெற்றன என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்.[11] மராத்திய, பார்ஸிய நாடகக் கம்பனிகள் நடாத்தும் நாடகங்களுக்கெல்லாம் 'விலாசம்' என்ற வடிவங்களிருந் தமையினால் தமிழர் தொடங்கிய நாடகக் கம்பனிகள் விலாசம் என்றே பெயரிட்டன

என்பர் நாரண துரைக்கண்ணன்.[12] விலாசம் பற்றி, தமது சதுரகராதி மில் வீரமாமுனிவர் ஆடல் மகளீர் விளையாட்டு என்றே விளக்கம் தந்துள் ளார்.[13] தமிழ் லெக்ஸிகனும் விலாசத்திற்கு விளையாட்டு என்றே பெயர் தருகிறது.[14] Play என்று நாடகத்தினை அழைக்கும் மேனாட்டு மரபுடன் இது ஒப்பு நோக்கற்குரியது.

கி.பி. 7ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த மகேந்திரவர்ம பல்லவ மன்னன் இயற்றிய நாடகம் ஒன்றன் பெயர் மத்த விலாசப் பிரகசனம். இதி னின்று 'விலாசம்' எனப்படும் நாடக வடிவமொன்று பண்டு இருந் தமையும் புலனாகின்றது. இந்நாடகத்தில் கேளிக்கை அம்சமே அதிகம் இருப்பதனால் இதை விளையாட்டு என்றே முன்பு அழைத் திருக்கவேண்டும் என யூகிக்கலாம். எனவே விலாசம் என்ற பெயர் இந்தியப் பெயரேயாம். தமிழில் விலாச நூல்களை 17ஆம் நூற்றாண் டிலே தான் காணுகிறோம். கூத்துக்களாக ஆடப்பட்ட கதைகள்தான் ஆரம்பத்தில் விலாசமாக ஆக்கப்பட்டன. தமிழ் நாட்டு நாடக வரலாற் றில் இதற்கான ஆதாரமுண்டு. இரணியன் நாடகம் இரணிய விலாச மானது.[15] ஈழத்திலும் வாளபீமன் நாடகம், தருமபுத்திர நாடகம், விஜய தர்ம நாடகம் என்பன விலாசங்களாக எழுதப்பட்டன.[16] கூத்துக்கள் விலாசமாக்கப்படுகையில் கூத்து தனக்குரிய பல அம்சங்களை இழந்து பல புதிய அம்சங்களைப் பெற வேண்டியதாயிற்று. இவ் வண்ணம் அது பெற்ற ஒரு புதிய அம்சம் கர்னாடக இசையாகும்.

"விலாச நாடகங்களைப் பார்க்கும் போது சாஸ்திரிய நாடக இசை முக்கியத்துவம் பெறுவதைக் காணலாம்"[17] என்பர் கா. சிவத்தம்பி.

அடுத்து, கூத்தினை விட அதிகளவு வசனம் பேசுகின்ற முறையும் விலாசத்தில் வந்து புகுகின்றது.

"விலாசம் என்ற பெயரால் நாடகம் நடைபெற்ற போதுதான் நடிகர்கள் சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்றவாறு சொந்தமாக வசனம் பேசத் தொடங்கினர்."[18]

கூத்திற் பயின்று வந்த சிந்து, கண்ணி, தரு, கொச்சகம், ஆனந்தக் களிப்பு ஆகிய இசை வடிவங்களையும் விலாசம் பெற்றுக் கொண்டது. இவ்வண்ணம் வந்து புகுந்த விலாசம் கூத்தின் சில அம்சங்களைப் பெற்றுக்கொண்டது: கூத்திலிருந்து ஆட்டமுறைகளை விட்டுவிட்டது.

17ஆம் நூற்றாண்டிலே கூத்தினின்று பிரிந்து தமிழ் நாட்டில் விலாசம் தமிழர் மத்தியில் ஒரு நாடக வடிவமாக எழுந்தமைக்கு அக்கால இந்திய இலங்கைச் சமூகச் சூழ்நிலையும் முக்கிய காரண

மாயிற்று. பார்ஸிய, மராட்டிய நாடகங்களின் தாக்கத்தினாலும், தமிழ் அறிஞர்களின் தாக்கத்தினாலும் கவரப்பட்ட தமிழ் அறிஞர் உலகு தம்மிடம் அதே போன்ற ஒரு நாடக வடிவம் இன்மையை உணர்ந்தது. தமிழிலே பழைய நூல்களைப் பதிப்பிக்கும் முயற்சியும் இக்காலத்தில் ஆரம்பித்தமையால் தமிழின் பழைய நூல்கள் பற்றிய செய்தியும் அறிஞர் உலகுக்குத் தெரியலாயிற்று. தமிழில் நாடக இலக்கண நூல்கள் இருந்தமைக்கான இலக்கியச் சான்றுகள் இருந்தபோதும் நாடக இலக்கியம் இன்மையையும் இவ்வறிஞர் உலகு உணர்ந்து கொண்டது.

தெருக்கூத்துக்களே தமிழ் நாடகமாகக் கணிக்கப்பட்டதையும், படித்த குழாத்தினர் இரசிப்பதற்கென ஒரு நாடக வடிவம் இன்மையையும் கண்டு படித்தவர்கள் இந்நாடக முயற்சியிலீடு பட்டனர். படித்த குழுவினர் மத்தியில் கர்னாடக இசை மதிப்பிற்குரிய ஓர் இசையாக வழங்கி வந்தமையினால் அதனையே விலாசத்திற் பயன்படுத்தவும் ஆரம்பித்தனர். அருணாசல கவிராயரின் இராம நாடகக் கீர்த்தனை, கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை என்பன இதற்கு வழிகாட்டிகள். ஆனால் அவை காலேட்சபம் செய்ய உதவினவே யொழிய அரங்கில் நடிக்கப்படவில்லை. நாடக அமைப்புக்கு இது பொருந்தாமல் இருந்ததே காரணம்.[19]

பார்ஸிய மராட்டிய நாடகங்களினாற் கவரப்பட்ட தமிழ் அறிஞர் உலகு தமக்கென ஒரு நாடக அமைப்பை உருவாக்க முனைந்தது. எனினும் இவர்களால் மரபு மரபாகப் பார்த்து வந்த கூத்துக்களின் செல்வாக்கினின்றும் விடுபடமுடியவில்லை. இதன் விளைவாகவே தமிழில் விலாசம் எழுந்தது என்று கொள்ளலாம். தமிழ் நாட்டிலும் இலங்கையின் யாழ்ப்பாணத்திலும் ஆங்கில ஆட்சி காரணமாகவும், சமூகநிலை காரணமாகவும் ஆங்கிலம் கற்றோர் வகுப்பு உதயமானது. இவர்களின் இரசனையைப் பூர்த்தி செய்வதாக விலாசங்கள் அமைந்தன. 19ஆம் நூற்றாண்டில் அதிகளவு விலாச நாடகங்கள் எழுந்தன.

இவ்விலாச நாடகங்களே மட்டக்களப்புக்கும் சென்றிருக்க வேண்டும். மட்டக்களப்பின் சமூக வளர்ச்சி தமிழ்நாடு, யாழ்ப்பாணம் போல வளர்ச்சியடையாதிருந்தமையினாலும் அங்கிருந்த சமூக அமைப்பு காரணமாக பண்டைய கூத்து மரபு இறுக்கமாக வேரூன்றி யிருந்தமையினாலும் இவ்விலாசங்கள் தமிழகத்திலும், யாழ்ப்பாணத் திலும் நடததப்பட்டதைப் போன்று மட்டக்களப்பிலும் நடத்தப்பட வில்லை.

இவ்விலாசங்களின் கூத்து அம்சங்கள் கலந்து இருந்தமையினால் இவை மட்டக்களப்பில் கூத்துக்களாகவே ஆடப்பட்டிருக்க வேண்டும். கர்னாடக இசைக்கு மட்டக்களப்பில் ஒரு பாரம்பரியம் இல்லை. எனவே இக் கர்னாடக இசைப் பாடல்கள் கூத்துப் பாடல் மெட்டில் பாடப்பட்டன. இவ்வண்ணம் விலாசங்கள் கூத்துக்களாக ஆடப் பட்டாலும் அவை தம்முடைய இயற்பெயரான விலாசங்கள் என்ற பெயரிலேயே அழைக்கப்பட்டன. இராம நாடகத்திலே வரும் அனு மந்தன் அடித்தானே என்ற பாடல் அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடகக் கீர்த்தனைப் பாடலாகும். கர்னாடக இசையுடனமைந்த பாடலைக் கூத்து மெட்டிற் பாடினாலும் அதனை விலாசப் பாடலாகக் கருதிக் கூறியமைக்கு இதுவே காரணமாகும்.

கூத்தே விலாசமானது என்று கூறுவதனைவிட விலாசம் கூத்தா கியது என்று கொள்ளலே மட்டக்களப்புக்குப் பொருத்தமானதாகும். எனினும் விலாசம் என்ற பெயர் அங்கு வேரூன்றியமையால் பின் வந்தோர் அங்கும் விலாசங்கள் ஆடப்பட்டன என்று கூறியிருக்க வேண்டும்.

எனினும் 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் மட்டக்களப்பில் சுகிர்த விலாச நாடகசபை என்றொரு சபை இருந்ததெனவும் இவர் கள் பாதுகா பட்டாபிசேகம், இராமர் வனவாசம், இலங்கா தகனம், கண்டிராசன் நாடகம், சீதா கல்யாணம் போன்ற நாடகங்களை நடித்தார்கள் என்றும் அறிகிறோம்.[20]

இந்நாடகங்களிற் சிலவற்றை எழுதிய சரவணமுத்தன் என்பார் சிறந்த நடிகரும் புலவரும் என அறிகிறோம். இந்நாடகங்கள் நமக்குக் கிடைக்கவில்லையாயினும் கிடைக்கும் ஆதாரங்களைக் கொண்டு பார்க்குமிடத்து இவை 19ம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாட்டிலும், யாழ்ப் பாணத்திலும் பெரு வழக்கிலிருந்த பார்ஸி வழி நாடகங்களைப் போன் றனவாகவே இருந்திருக்க வேண்டும் என்பது புலனாகின்றது. விலாசத் தின் சில தன்மைகளை இவை பெற்றிருப்பினும் இம்மரபு மட்டக் களப்பில் தொடர்ந்து வளரவில்லை. இந்நாடகங்களைத்தான் விலாசம் என அழைக்கும் வழக்கம் உண்டோ என்பதும் தெரியவில்லை.

எனினும் விலாசம் என்ற பெயரில் இன்று மட்டக்களப்புப் பகுதியில் எவ்வித நாடக வடிவங்களும் வழக்கில் இல்லை என்பதே தெளிந்த உண்மையாகும். மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களைப் பற்றிக் கூறும்போது அண்ணாவிமாரும் அறிஞர்களும் விலாசத்தையும் ஏன் சேர்த்துக் கூறினார்கள் என்பதற்கான காரணங்களையே மேலே பார்த்தோம்.

மட்டக்களப்பில் இன்றும் வழக்கிலுள்ள நாடக வகைகள் தென்மோடி, வடமோடி என்ற இரு பெரும் பிரிவினதாகக் கூறப்படும் கூத்து வகைகளேயாகும்.

மட்டக்களப்பில் இதுவரை ஆடப்பட்ட தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகள்

மட்டக்களப்பில் ஆடப்பட்ட தெ.மோ., வ. மோ. கூத்துக்கள் பற்றி விவரணமாகப் பல கட்டுரைகள் எழுதப்பட்டுள்ளன.[21] இக் கூத்துகளை 'நாடக நிலைப்பட்ட நோக்குடன்' விரிவாக ஆராய்ந்தவர் பேராசிரியர் வித்தியானந்தன் அவர்களே.[22] 1969ஆம் ஆண்டிலே மட். நடைபெற்ற அண்ணாவிமார் மாநாட்டின்போது அண்ணாவிமார் பலர் பொன்னாடை போர்த்திக் கௌரவிக்கப்பட்டனர். அவர்கள் பழக்கிய கூத்துகளின் விபரம் பற்றிய ஒரு கையேடும் அன்று வெளியிடப்பட்டது. இவ்வாராய்வுக்காக நான் பல கிராமங்களுக்குச் சென்ற போது அக்கிராமங்களில் ஆடிய கூத்துக்களையும் கேட்டுத் தெரிந்து கொண்டேன்.[23] ஆரம்பத்திற் குறிப்பிட்ட ஆசிரியர்களின் கட்டுரைகள், 1969இல் வெளியிடப்பட்ட கையேடு ஆகியவற்றின் மூலமாகவும் கிராமங்களின் நான் கேட்டறிந்ததன் மூலமாகவும் மட். இல் பின்வரும் கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டிருக்கின்றன என்று தெரிய வந்தது.

தென்மோடிக் கூத்துக்கள்

1. அங்க சுந்தரி நாடகம்
2. அலங்கார ரூபன் நாடகம்
3. அனுருத்திரன் நாடகம்
4. அல்லி நாடகம்
5. அதிரூப சோழேந்திரன் நாடகம்
6. ஆதி நாடகம்
7. இரணிய சம்ஹார நாடகம்
8. இந்திர குமாரன் நாடகம்
9. உருத்திர சேனன் நாடகம்
10. கண்டி நாடகம்
11. காஞ்சி நாடகம்
12. சாம்பேந்திரன் நாடகம்
13. சாரங்க ரூபன் நாடகம்
14. சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகம்
15. சூரசம்ஹாரம் நாடகம்
16. செட்டிவர்த்தகன் நாடகம்

17. தம்பதி நாடகம்
18. தமிழறியும் பெருமாள் நாடகம்
19. தளுக்கு சுந்தரி நாடகம்
20. நளச் சக்கரவர்த்தி நாடகம்
21. நொண்டி நாடகம்
22. பரிமளகாசன் நாடகம்
23. பவளவல்லி நாடகம்
24. பிறதூமன் நாடகம்
25. பூலோகரம்பை நாடகம்
26. பெருவேளாளன் நாடகம்
27. மதன ரூபன் நாடகம்
28. மதன துரந்திரன் நாடகம்
29. மயில் இராவணன் நாடகம்
30. மார்க்கண்டேயன் நாடகம்
31. வயந்த பூபன் நாடகம்
32. வாளபீமன் நாடகம்
33. லீலாவதி நாடகம்
34. மதுரவாசகன் நாடகம்.

வடமோடிக் கூத்துக்கள்

1. அரிச்சந்திரன் நாடகம்
2. அல்லி நாடகம்
3. அருச்சுனன் தவநிலை நாடகம்
4. அசுவமேதயாக நாடகம்
5. அழகேந்திரன் நாடகம்
6. ஆரவல்லி நாடகம்
7. ஆஞ்சநேயர் நாடகம்
8. இராம நாடகம்
9. இடும்பன் போர் நாடகம்
10. இராவணேசன் நாடகம்
11. ஏணி ஏற்றம் நாடகம்
12. கன்னன் சண்டை நாடகம்
13. கண்ணகையம்மன் நாடகம்
14. கஞ்சன் போர் நாடகம்
15. கற்பலங்காரி நாடகம்
16. கங்கையம்மன் நாடகம்

17. கண்டி நாடகம்
18. கமலாவதி நாடகம்
19. கனகசுந்தரன் நாடகம்
20. காத்தவராயன் நாடகம்
21. கிருஷ்ணன் தூது நாடகம்
22. கீசகன் வதை நாடகம்
23. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம்
24. குசலவன் நாடகம்
25. சராசந்தன் போர் நாடகம்
26. சந்திரகாசன் நாடகம்
27. சந்தனுமகாராஜன் நாடகம்
28. சதகண்ட இராவணன்
29. சயிந்தவன் நாடகம்
30. சத்தியபாமா நாடகம்
31. சித்திரபுத்திரன் நாடகம்
32. சித்திரசேனன் சண்டை நாடகம்
33. சிறுத்தொண்டன் நாடகம்
34. சுபத்திரை கலியாணம் நாடகம்
35. சூரசம்ஹாரம் நாடகம்
36. ஞானசவுந்தரி நாடகம்
37. தருமபுத்திர நாடகம்
38. தமயந்தி நாடகம்
39. துரோணர் வில்வித்தை நாடகம்
40. நரகாசுரன் வதை நாடகம்
41. துரோபதை வில்வளைவு நாடகம்
42. நல்லதங்காள் நாடகம்
43. நாரதர் கலகம் நாடகம்
44. பதின்மூன்றாம் பதினான்காம் போர் நாடகம்
45. பதினைந்தாம் பதினாறாம் போர் நாடகம்
46. பதினேழாம் பதினெட்டாம் போர் நாடகம்
47. பகதத்தன் போர் நாடகம்
48. பப்புரவாகன் நாடகம்
49. பவளக்கொடி நாடகம்
50. பகாசுரன் வதை நாடகம்
51. பவளேந்திரி நாடகம்
52. பத்மாவதி நாடகம்
53. பகையை வெல்லல் நாடகம்

54. பார்த்திபன் கனவு நாடகம்
55. பிரத்தியும்மன் நாடகம்
56. புலந்திரன் களவு நாடகம்
57. புரூரவச் சக்கரவர்த்தி நாடகம்
58. பூதத்தம்பி நாடகம்
59. மல்லன் சண்டை நாடகம்
60. மணிமாறன் சண்டை நாடகம்
61. மாயாவதி நாடகம்
62. மார்க்கண்டன் நாடகம்
63. மின்னொளி நாடகம்
64. வனவாசம் நாடகம்
65. வள்ளியம்மன் நாடம்
66. வாளபீமன் நாடகம்
67. விராடபர்வம் நாடகம்
68. வீரகுமாரன் நாடகம்
69. வைகுந்தம் நாடகம்
70. ஜெனோவா நாடகம்
71. ஜெயசீலன் தீர்த்த யாத்திரை நாடகம்
72. ஸ்ரீ கணேசர் கலியாணம் நாடகம்

தெ.மோ.கூ. முப்பத்திநான்கும், வ.மோ.கூ. எழுபத்தி இரண்டுமாக மொத்தம் நூற்றி ஆறு கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டமைக்கான தகவல்கள் கிடைத்தன.

இக்கூத்துகளை நாடகங்கள் எனவும் அழைக்கின்றனர். கூத்துக்கள் என்ற பெயரே பொதுவான வழக்கிலுள்ளது. நாடகம் நடித்தான் என்ற சொற்றொடரைவிட கூத்து ஆடினான் என்ற சொற்றொடரே வழக்கிலுண்டு. இராமருக்கு நடித்தவர் என்று கூறாமல் இராமருக்கு ஆடியவர் என்றே அழைப்பர். சில கூத்துகளின் பெயர்களுடன் நாடகம் என்ற பெயரையும் சேர்த்துக் கூறும் வழக்கமுண்டு. உதாரணம், இராம நாடகம், அல்லிநாடகம், ஆதிநாடகம், நொண்டி நாடகம் ஆகியன. சில கூத்துக்களின் பெயர்களுடன் பேச்சு வழக்கில் நாடகம் என்ற பெயர் சேர்க்கப்படுவதில்லை. உதாரணம் கஞ்சன் போர், பகதத்தன் போர் என்பன. கூத்து என்று பொதுமக்கள் நாவில் வழங்கினும் ஏட்டில் இவை நாடகம் என்றே பெயர் பெறுகின்றன. இவை தமக்கென உள்ளார்ந்த கதைகளையுடையவை. இக்கதைக் கருக்களை இவை பல்வேறு மூலங்களினின்றும் பெற்றுக் கொண்டன.

தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்களிற் கையாளப்படும் கதைப்பொருள்

புராண இதிகாசக் கதைகளிலிருந்தே தமிழ் நாடகங்கள் தமக்குரிய கதைகளைப் பெற்றன என்று 19ம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்களைக் கொண்டு அறியலாம், என்று தமிழ் நாடக ஆய்வாளர் கூறிச் சென்றனர்.[24] தமிழ் நாட்டு நாடகங்களுக்கு மட்டுமன்றி இலக்கியங்களுக்கு கூட வடமொழி புராண இதிகாசச் கதைகளே கருப்பொருள் வழங்கும் களஞ்சியங்களாக இருந்தன. இந்தியச் செல்வாக்கு எங்கெங்கு பரவியதோ அங்கெல்லாம் இப் பண்பினைக் காணமுடியும். தென் கிழக்காசிய வயாங்குலிட் நாடகம் இராமாயணத்தினின்று 'கரு' பெற்றமை இதற்கு நல்ல உதாரணமாகும். தமிழ்நாடும், ஈழமும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று. எனினும் அவ்வந்நாட்டுக்குரியதானதும், தனித்துவம் பொருந்தியதுமான கதைகளிலிருந்தும் அவ்வந் நாட்டு நாடகங்களும் இலக்கியங்களும் கருக்களைப் பெற்றுமுள்ளன.

வடமொழி, புராண இதிகாச மரபின் முழுமையான செல்வாக்கிற்கு உட்படுமுன் தமிழ் நாட்டில் முன்னரேயே வழங்கி வந்த கதைக் 'கரு'க்களே சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை போன்ற காவியங்களுக்கு காலாக இருந்தமையும், வடமொழி புராண இதிகாச மரபுகளின் செல்வாக்கிற்கு உட்பட்ட பின்னர்கூட தமிழ் நாட்டுக் கதைக் 'கருவே' பெரிய புராணத்திற்கு ஆதாரமாக அமைந்தமையும், வடமொழி புராண இதிகாசக் கதைகளின் தாக்கம் ஏற்படினும் அந்நாட்டுக்குரிய கதைக் கருக்களும் இலக்கியங்களுக்கு ஆதாரமாக அமையும் என்பதற்குச் சான்றுகளாகும். இந்திய மரபின் செல்வாக்கின் பின்னரும் தென் கிழக்காசிய நாடுகளில் மேயாங், மனேறா போன்ற அந்நாட்டு நாடக மரபுகளில் அந்நாட்டுக் கதைக் கருக்களே அமைந்திருப்பதும் ஈண்டு நினைவுகூரற்குரியது. தமிழ் நாட்டைவிட நாடக விடயத்தில் இலங்கை - சிறப்பாக மட்டக்களப்பு இத்தனித்துவத்தைப் பேணியமையைக் காணமுடிகிறது. நாடக ஆய்வாளர் கூறியதுபோல புராண இதிகாசக் கதைகள் நாடகமாகியது மட்டக்களப்பு நாடகங்கட்கும் பொருத்தமானதே. எனினும் அவற்றோடு கணிசமான அளவு ஏனைய கதைக் கருக்களும் நாடகமாக்கப்பட்டுள்ளன. மட்/ தெ.மோ., வ.மோ. கூத்துக்களாக்கப்பட்ட கதைகள் பின்வரும் பிரிவுகளின் கீழ் அடங்கும்.

1. இதிகாசக் கதைகள்.
2. புராணக் கதைகள்.
3. தமிழ் நாட்டிற் தோன்றிய செய்யுள் இலக்கியக் கதைகள்.

4. தமிழ் நாட்டில் உரை நடையிற் தோன்றியகதைகள்.
5. சரித்திர சம்பந்தமான கதைகள்.
6. கிறித்தவக் கதைகள்.
7. கற்பனைக் கதைகள்.

இதிகாசக் கதைகள்

பாரதம், இராமாயணம் ஆகியனவே மட். மரபுவழி நாடகங்களுக்கு கதைக் கருக்களை வழங்கிய இதிகாசங்களாகும். இவ்விதிகாசங்கள் மூன்று வகையில் நாடகமாக்கப்பட்டன.

1. முழுமையாகவே இவ்விதிகாசக் கதைகள் நாடகமாக்கப்பட்டன.
2. இவ்விதிகாசங்களின் தெரிந்தெடுக்கப்பட்ட சில நிகழ்ச்சிகள் நாடகமாக்கப்பட்டன.
3. இவ்விதிகாசங்களில் வரும் சுவையான சில கிளைக் கதைகள் நாடகமாக்கப்பட்டன.

1. இதிகாசக் கதைகள் முழுமையாக நாடகமாக்கப்பட்டமை

முழுமையாகவும் அதே நேரம் சுருக்கமாகவும் இவ்விதிகாசக் கதைகளைக் கையாண்ட நாடகங்கட்கு உதாரணங்களாக தருமபுத்திர நாடகத்தையும், இராம நாடகத்தையும் குறிப்பிடலாம். தருமபுத்திர நாடகம் பாரதக் கதையையும், இராம நாடகம் இராமாயணக் கதையையும் கையாண்டன. இந்நாடகங்களில் முழுக் கதையும் மிகச் சுருக்கமாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. முக்கியமான நிகழ்ச்சிகளுக்கு மாத்திரம் அழுத்தம் கொடுக்கபட்டு முக்கியமற்ற நிகழ்ச்சிகள் சபை விருத்தம் மூலம் விளக்கப்பட்டுள்ளன. உதாரணமாக இராம நாடகம், முன்னிகழ்ச்சிகள் எதுவும் கூறப்படாது, தசரதர் வந்து இராமனை அழைத்துப் பட்டாபிசேகம் செய்யும்படி கூறுவதிலிருந்து ஆரம்பிக்கின்றது. இராமனின் சுவையான இளமை நிகழ்ச்சிகள் எதுவும் நாடகமாக்கப்படவில்லை. இராமர் வனம் ஏகியபோது குகன் தானும் இங்கு அறிமுகப்படுத்தப்படவில்லை. சுக்ரீவனைச் சந்தித்த பின்னர் வாலிவதம் நிகழ்த்தப்படவில்லை. ஒரு சபை விருத்தம் மூலமாகவே வாலி கொல்லப்படுவதும், சுக்ரீவன் முடி சூடப்படுவதும் கூறப்படுகிறது.[25] அங்கதன் பாத்திரம் இராம நாடகத்தில் அறிமுகப்படுத்தப்படவேயில்லை. இராம இராவண யுத்தத்தின்போது கும்பகர்ணன், விபீடணன், இராவணன் ஆகியோருடன் இராம இலக்குமணர் நடத்திய யுத்தம் மாத்திரமே கூறப்படுகிறது. ஏனையோர் நடத்திய யுத்தங்கள் கூறப்படவில்லை.[26]

சுருங்கச் சொன்னால் கதைக்கு வேண்டிய முக்கிய நிகழ்ச்சிகள் மாத்திரம் எடுக்கப்பட்டு அவை கூத்தாக்கப்பட்டுள்ளன. இராமாயணத்தின் கிளைக் கதைகள், பிரதான ஓட்டத்தோடு ஒட்டாத நிகழ்ச்சிகள் அனைத்தும் தவிர்க்கப்பட்டுள்ளன.

2. இதிகாசங்களின் தெரிந்தெடுக்கப்பட்ட நிகழ்ச்சிகள் நாடகமாக்கப்பட்டமை

முன்னர் கூறியதைப்போல முழுமையாக இதிகாசத்தைச் சுருக்கிக் கூறியதைவிட இவ்விதிகாச புராணங்களில் சில பகுதிகளை அல்லது தெரிந்தெடுக்கப்பட்ட சில நிகழ்ச்சிகளை வைத்து உருவாக்கப்பட்ட நாடகங்களும் உள. மகாபாரதத்தில் வரும் நிகழ்ச்சிகளையும் அவற்றினின்று உருவான நாடகங்களையும் இதற்கு உதாரணமாகக் கூறலாம்.

பாண்டவர் பிறக்குமுன்னர் வாழ்ந்த அவர்களின் முன்னோர்களின் வாழ்வில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளைக் கருவாகக் கொண்டவையே புரூரவச் சக்கரவர்த்தி நாடகம், சந்தனு நாடகம், கங்கையம்மன் நாடகம் ஆகியன. அரக்கு மாளிகையினின்று தப்பி தலைமறைவாக இளைஞர் பாண்டவர்களும் குந்தியும் வாழ்ந்த காலத்தில் நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சியைக் கருவாகக் கொண்ட நாடகமே பகாசுரன் வதை நாடகம். துரோபதையை வில்வளைத்து அருச்சுனனும் ஏனைய பாண்டவர்களும் மணந்த நிகழ்ச்சியைக் கூறுவது துரோபதை வில் வளைவு நாடகம். பாண்டவர்கள் திரௌபதியுடன் பன்னிரண்டு வருட வனவாசத்தின்போது அனுபவித்த சம்பங்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் தொகுத்துக் கூறுவது வனவாசம் நாடகம்.[27] வனவாசத்தின்போது சில வனங்களில் நடைபெற்ற நிகழ்ச்சிகளைக் கருவாகக் கொண்டனவே குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம், மணிமாறன் சண்டை நாடகம், சயிந்தவன் நாடகம், சித்திரசேனன் சண்டை நாடகம், இடும்பன் போர் நாடகம் ஆகியன. வனவாசம் முடிய 13ஆம் வருடம் விராட நாட்டிலே பாண்டவர்கள் கழித்த அஞ்ஞாதவாசத்தைக் கருவாகக் கொண்டனவே கீசகன் வதை நாடகமும், விராட பர்வ நாடகமும் பின்னர் பாரதப் போரை மையமாகக் கொண்டு தொடர்ச்சியாக நடந்த நிகழ்ச்சிகளைக் கூறுவனவே கிருஷ்ணன் தூது நாடகம், 13ஆம் 14ஆம் போர் நாடகம், 17ஆம் 18ஆம் போர் நாடகம், பகதத்தன் போர் நாடகம், கன்னன் சண்டை நாடகம் ஆகியன. பாரதயுத்தம் முடிந்த பின்னர் பாண்டவர்கள் நடத்திய அசுவமேதயாக நிகழ்ச்சியைக் கருவாகக் கொண்டது அசுவமேதயாக நாடகம். அசுவமேதயாக யுத்தத்தின் போது அருச்சுனன் தனக்கும், நாக கன்னிக்கும் பிறந்த மகனான பப்பிரவாகனுடன் பொருதுமகன் கையால் இறந்து, பின்னர் மகனால் உயிர் பிழைப்பதைக் கூறுவது பப்பிரவாகன் சண்டை நாடகம்.

இறுதியில் பாண்டவர்கள் அபிமன்யுவின் மகனான பரீசித்துவிக்குப் பட்டாபிசேகம் செய்துவிட்டு இறுதியாத்திரை செய்யும் நிகழ்ச்சியைக் கூறும் நாடகமே வைகுந்த நாடகம். இராமர் பட்டாபிஷேகத்தின்பின் சீதை வாழ்வில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளைக் கருவாகக் கொண்டு எழுதப்பட்ட நாடகமே குசலவன் நாடகமாகும். இலங்கையில் இராவணவதத்தின் முன்னர் இராம இலக்குவரை மயில் இராவணன் தூக்கிச் சென்றமையே மயில் இராவணன் நாடகம். இங்கே பாரதத்திலும் இராமாயணத்திலும் நடைபெற்ற பல்வேறு நிகழ்ச்சிகளும் நாடகமாக்கப் பட்டமையைக் காணுகிறோம்.

3. நாடகமாக்கப்பட்ட இதிகாசக் கிளைக் கதைகள்

முழுமையாகவும், பகுதியாகவும் இதிகாசக் கதைகளை நாடகமாக்கியவற்றைவிட இவ்விதிகாசங்களிலே வரும் கிளைக் கதைகளையும் நாடகமாக்கியுள்ளனர். கிளைக் கதைகளைக் கருவாகக் கொண்ட இத்தகைய நாடகங்கள், சுவை பொருந்திய நாடகங்களாக அமைந்து மக்களைக் கவர்ந்துமுள்ளன. வடமோடி நாடகங்கள் பொதுவாக அவலச் சுவையும் வீரச்சுவையும் கொண்டிருக்கும் என்று பொதுப்படையாகக் கூறப்படினும் இத்தகைய கிளைக் கதைகளைக் கருவாகக் கொண்ட நாடகங்கள் சிருங்காரச் சுவை, நகைச் சுவை, வியப்புச் சுவை ஆகிய சுவைகள் நிரம்பியனவாய் இருப்பது கவனத்தற்குரியது. இக்கிளைக் கதைகள் இதிகாசக் கதைகளின் பிரதான போக்கோடு ஒட்டாதவை. தம்மளவில் முழுமையானவை. இக்கிளைக் கதைகளை இரண்டாக வகுக்கலாம்.

1. இதிகாசங்களுக்குள்ளேயே இதிகாசத்தின் மையக் கருத்தோடு ஒட்டாமல் நிற்கும் கிளைக் கதைகள்.
2. இதிகாசங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு, தம் நாட்டில் வழங்கிவந்த நாடோடிக் கதைகளுடன் இதிகாச பாத்திரங்களை இணைத்து அவ்வப் பிரதேச மக்கள் புனைந்த கிளைக் கதைகள்.

இக்கிளைக் கதைகள் தம்மளவில் முழுமையானவைகளாக இருந்தமையினாலும், இதிகாசப் பெரும் கதைகளை விடச் சுருக்கமானவையாக இருந்தமையினாலும் புதுமையான கதைகளாயிருந்தமையினாலும் கற்பு, வீரம், அறம், தர்மம், நல்லொழுக்கம், தியாகம், நேர்மை போன்ற மனித விழுமியங்களை இவற்றினூடு சிறப்பாகவும் தெளிவாகவும் விளக்கலாம் என்பதனாலும், இதிகாசத்தில் வரும் விதிக்கப்பட்ட (Fixed) பாத்திரங்களைவிட இப்புதிய பாத்திரங்களில் தமது அனுபவங்களையும் எண்ணங்களையும் ஏற்றிக் கூறலாம் என்பதனாலும் இத்

தகைய கிளைக் கதைகள் நாடகமாக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இவ் வண்ணம் நாடகமாக்கப்பட்ட கிளைக் கதைகளிற் பெரும்பாலானவை புகழேந்திப் புலவர் எழுதிய கதைப் பாடல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டனவே.[28] இக்கதைகள் கற்பனைகளாயிலும், மகாபாரதப் பாத் திரங்களைக் குடும்ப வாழ்வுடன் சம்பந்தப்படுத்தி சாதாரண மனிதர் களின் தரத்தில் இயல்பாக வைத்தமையினால் பொதுமக்களும் அப் பாத்திரங்களில் ஈடுபாடு கொள்ள வாய்ப்புண்டாயிற்று. மகாபாரதக் கதையில் வரும் பாத்திரங்களைத் தமிழ் நாட்டுப் பாத்திரங்களுடன் தொடர்புபடுத்திப் பாடிய கதைப் பாடல்களே அல்லியரசாணிமாலை, ஏணி ஏற்றம், பவளக்கொடிமாலை, பொன்னுருவி மசக்கை, ஆரவல்லி, சூரவல்லி கதை ஆகியன. இவற்றை பாரத கதாபாத்திரங்களைக் கொண்டு, பாரதத்தில் வராத நிகழ்ச்சிகளைக் கதைகளாகப் பின்னிய நாட்டுப் பாடல்கள் என்பர் நா. வானமாமலை.[29]

பாண்டிய மன்னனின் மகளான அல்லியை அருச்சுனன் கண்ணன் துணையுடன் பல சாகஸங்களின் பின் மணந்த கதையே அல்லியரசாணி மாலை, தனக்கும் அல்லிக்கும் பிறந்த மகனான புலந்திரன் விளை யாடப் பவளத்தேருக்குப் பவளம் எடுக்கச் சேராம்பு நாடு சென்று அங்கு அர்ஜுனன் பல சாகஸங்கள் செய்து கண்ணன் துணையுடன் சேராம்பு நாட்டு மன்னன் மகள் பவளக் கொடியைத் திருமணம் செய்த கதைதான் பவளக்கொடிமாலை. அல்லியின் மகன் புலந்திரன் துரியோதனன் தங்கை மகள் காந்தாரியுடன் கொள்ளும் சாகஸக் காதல் உறவே (Romantic Love) புலந்திரன் களவு மாலை. துரியோதனனைத் தமிழ் நாட்டுத் தச்சரின் திறமையினாற் செய்த ஏணி எந்திரத்தில் அல்லி மாட்டி அவமானப்படுத்திய கதையே ஏணி ஏற்றம். இந்நான்கு கதைகளும் அல்லியைப் பற்றியவை. அல்லியைப் பற்றிச் செவி வழியாக வழங்கி வந்த சில கதைகள் இதற்கு மூல வித்துக்களாகியிருக்கலாம். புகழேந் திப் புலவர் அல்லியை மகாபாரதத்துடன் தொடுத்திருக்கலாம். இவற் றிற்கு ஆதாரமெல்லாம் மகாபாரதத்தில் வரும் அருச்சுனன் - சித்திராங் கதை சந்திப்பு மாத்திரமே என்பர் நா. வானமாமலை.[30]

பொன்னுருவி மசக்கைகூட கருணனது மனைவிக்கும் கருணனுக் கும் நடக்கும் குடும்பச் சண்டையைப் பொருளாகக் கொண்டது. நிகழ்ச் சிகள் இந்திரப் பிரஸ்தத்திலும் தமிழ் நாட்டிலும் நடைபெறுகின்றன. கடைசியில் கர்வம் கொண்ட மனைவியைக் கருணன் அடி உதைகளி னாற் பணிய வைக்கிறான். ஆரவல்லி சூரவல்லி கதையும் தமிழ் நாட்டுக் கதாபாத்திரங்களைக் கொண்டனவே. பாண்டவர் பேரனான அல்லிமுத்து ஆரவல்லி, சூரவல்லி என்ற மந்திர தந்திரங்களிற் சிறந்த அரசி களை வென்று அவர்கள் மகளை மணந்ததை இக்கதை கூறுகிறது.

இக்கதைகளை வைத்து மட். இல் எழுந்த நாடகங்களே அல்லி நாடகம், பவளக்கொடி நாடகம், புலந்திரன் களவு நாடகம், ஏணி ஏற்றம் நாடகம், கன்னன் சண்டை நாடகம், ஆரவல்லி சூரவல்லி நாடகம் ஆகியனவாம். பாரதக் கதை தான் சென்ற இடங்களிலுள்ள மக்கள் வாழ்க்கையுடன் பின்னிப்பிணைந்தமையினால் பாரதத்தோடு ஒட்டிய பல கதைகள் அப்பிரதேசங்களில் உருவாயின. இந்தோனேசியாவில் பாரதக் கதைகளும், பாத்திரங்களும் பெற்ற மாற்றமும், அவை நாடக உருவாக்கத்திற்கு, உதவியமையும் முன்னரேயே கூறப்பட்டுள்ளது.[31]

புராணக் கதைகள்

"புராண இலக்கியங்கள் மகாபுராணம், உபபுராணம் என இருவகை யின. ஒவ்வொரு வகையிலும் பதினெட்டு நூல்கள் உள்ளனவாகக் கூறுதல் மரபு. உப புராணங்கள் மிகப் பல உள. பதினெட்டு உப புரா ணங்கள் எவை எவை எனக் கூறுவதில் கருத்து வேறுபாடுண்டு."[32]

இப்புராணங்களுட் சில பல்லவர் காலப் பக்தி இலக்கியங்களுக்கு ஊற்றுக் கால்களாயின. இறைவனை மறுத்த சமண பௌத்த மத தத்துவங்களுக்கு எதிராக இறைவனை வைதீக மதங்கள் திட்ட வட்டமாக நிலை நிறுத்தியபோது இப்புராணங்களிலிருந்தே இறை வனின் உருவத் திருமேனிக்கும், அவனின் அருட்செயலுக்குமான ஆதாரங்களைப் பெற்றுக் கொண்டன. சில புராணங்கள் காலத்துக்கு ஏற்ப தமிழ் நாட்டிற் செல்வாக்குப் பெற்றன. பின்னாளில் இப் புராணக் கதைகளிற் பல தமிழ் மக்கள் வாழ்வுடனும், வணக்கத்துடனும் இணைந்துவிட்டன. இவ்வண்ணம் இணைந்த புராணங்களுள் மார்க் கண்டேய புராணம், விஷ்ணு புராணம், பாகவத புராணம், ஆகியவற்றி னின்று நாடகங்கள் கருக்களைப் பெற்றுள்ளன.

"மார்க்கண்டேய புராணம் மாகாபாரதக் கதையில் எழுந்த ஐயங் களைத் தீர்த்து வைக்கும் நோக்கோடு மார்க்கண்டேய முனிவரால் இயற்றப்பட்டது. இந்நூலில் அரிச்சந்திரன் கதை இடம் பெறுகிறது."[33]

இந்நூலில் இடம் பெற்ற அரிச்சந்திரன் கதையே பின்னாளில் அரிச்சந்திரன் நாடகமானது. விஷ்ணு புராணம் கண்ணனுடைய லீலை களைக் கூறுகின்றது. பிரகலாதன் கதை இந்நூலில் இடம்பெறுகிறது எனவும், பாகவத புராணம் கண்ணன் அவதாரத்தைப் பொருளாகக் கொண்டது என்றும் கூறுவர். ஆ. வேலுப்பிள்ளை.[34] விஷ்ணு பற்றிய இக்கதைகளே மட். இல் இரணிய சம்மார நாடகம், கம்சன் போர் நாடகம், நரகாசுரன் வதை நாடகம், சத்தியபாமா நாடகம் ஆகிய நாடகங்களாயின. இரணியன் நாடகம் விஷ்ணு புராணத்தில் வரும்

பிரகலாதன் கதையையும், கம்சன் போர் நாடகம் பாகவத புராணத்தில் வரும் கண்ணனின் இளம் பருவக் கதையையும் கருக்களாகக் கொண்டவை. சத்திய பாமாவைக் கண்ணன் மணந்த கதையைச் சத்தியபாமா நாடகமும், அவளுடன் சேர்ந்து நரகாசுரனைக் கொன்றதை நரகாசுரன் நாடகமும் கருக்களாகக் கொண்டன.

கிருஷ்ணாவதாரத்திலேதான் பாரதப்போர் நடைபெற்றது. எனவே கிருஷ்ணனைப் பாரதப் பாத்திரங்களுடன், முக்கியமாகப் பாண்டவருடன் இணைத்து நினைத்தல் மரபு. எனினும் மேலேகுறிப்பிட்ட நாடகங்களில் பாரத பாத்திரங்கள் இடம் பெறாமை குறிப்பிடத்தக்கது. இவை தவிர கிருஷ்ணர் பற்றிக் கூறும் வேறு நாடகங்களுமுண்டு. அனுருத்திரன் நாடகம் தன் மகன் அனுருத்திரன் காரணமாகக் கிருஷ்ணன் வாணாசுரனுடன் பொருது வென்றமையைக் கூறுவது. சாம்பேந்திரன் நாடகம் கிருஷ்ணர் தன் மகன் சாம்பேந்திரனுக்காக துரியோதனுடன் பொருது வெல்லுவதைக் கூறுவது. (இவ்விரு நாடகங்களும் ஏறக்குறைய ஒரே மாதிரியானவை) இவ்விரு நாடகங்களிலும் கூடப் பாண்டவர்கள் இடம் பெறாமை குறிப்பிடத்தக்கது. இவற்றைத் தவிர விநாயகர் புராணம் போன்ற புராணங்களும் ம.ம. நாடகங்களுக்குக் கதைக் கருக்கள் வழங்கியமைக்கு ஸ்ரீகணேசர் கலியாணம் நாடகம் உதாரணமாகும்.

தமிழ் நாட்டிற் தோன்றிய செய்யுள் இலக்கியக் கதைகள்

தமிழ் நாட்டுக் காவியங்களுக்குக் கரு வழங்கியவை வடமொழிப் புராண இதிகாசங்களாகும். அவ்வகையில் கம்பனின் இராமாயணம், பெருந்தேவனார் பாரதம், வில்லிபுத்தூராரின் பாரதம், கச்சியப்பரின் கந்தபுராணம், திருத்தக்கதேவரின் சிந்தாமணி போன்றவை வடமொழியினின்று கருப்பெற்றனவே. இச்செய்யுள் இலக்கியங்கள் தமிழ் மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்குற்றனவாயினும் வடமொழியிலிருந்த இராமாயண, மகாபாரத மூலக் கதைகளே சாதாரண மக்கள் மத்தியில் அதிக செல்வாக்கைச் செலுத்தியிருக்க வேண்டும். இராவணனை ஒரு வீரனாகவும், தெய்வ பக்தியுடையவனாகவும் கம்பன் படைத்தபோதும் கிராமிய மக்கள் அவனை ஒரு கொடுமைக்காரனாகவும், காமுகனாகவுமே கொண்டமையை இதற்கு உதாரணமாகக் கூறலாம். பொது மக்கள் மத்தியில் பதிந்த இராவணன் வால்மீகியின் இராவணனே. எனினும் தமிழ் நாட்டு இலக்கியங்களும் பொது மக்கள் மத்தியிற் செல்வாக்குப் பெற்றமையினால் வடநாட்டுக் கதைகளையும், தமிழ் நாட்டுமயமான வடமொழிக் கதைகளையும் இணைத்துத் தமக்கெனச் சில கதை மரபுகளை தமிழ் நாட்டார் ஏற்படுத்தியிருக்க வேண்டும்.

இக்கதை மரபுகளிலிருந்தே நாடகங்கள் உருப்பெற்றன. இராம நாடகம் இராமாயணத்தின் செல்வாக்கைப் பெற்றது. வில்லிபுத்தூரரின் பாரதத்தின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டது கிருஷ்ணன் தூது நாடகம். கந்த புராணத்தின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டவையே சூரசம்கார நாடகம். வள்ளியம்மன் நாடகம், மார்க்கண்டேயன் நாடகம் ஆகிய நாடகங்கள். சீவக சிந்தாமணியின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டது வீரகுமாரன் நாடகம். வட மொழிப்புராண இதிகாசக் கதைகளின் செல்வாக்கினால் உருவாகாத சிலப்பதிகாரம், பெரியபுராணம் ஆகியவற்றினின்றும் கூத்துக்கள் கருக்களைப் பெற்றுள்ளன. சிலப்பதிகாரச் செல்வாக்கிற்குட்பட்டது கண்ணகியம்மன் நாடகம், பெரிய புராணத்தில் வரும் சிறுத் தொண்டர் கதையின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டது சிறுத்தொண்டன் நாடகம்.

மகாபாரதத்தில் சூதாடி வனம் வந்த தருமருக்கு துர்வாசர் சூதாடி நாடு இழந்து மீண்டும் நாடு பெற்ற நளன் கதையைக் கூறித் தேற்றுகிறார். இக்கருவே தமிழில் நளவெண்பாவுக்கும், நைடதத்திற்கும் கருவாகியது. இத்தமிழ் இலக்கியங்களே நளச் சக்கரவர்த்தி நாடகத்திற்குக் கரு வழங்கின. இவ்வகையில் சிலப்பதிகாரம் கம்பராமாயணம், பெரியபுராணம், சீவகசிந்தாமணி, கந்தப்புராணம், நளவெண்பா, நைடதம், வில்லிபாரதம் போன்ற தமிழிற் தோன்றிய செய்யுள் இலக்கியங்கள் ம.ம. நாடகங்களுக்குக் கதைக் கருக்கள் வழங்கிய களஞ்சியங்களாகும்.

தமிழ் நாட்டில் உரைநடையில் தோன்றிய கதைகள்

19ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ் உரைநடை விருத்தியடைய ஆரம்பித்தது. வீராசாமிச் செட்டியார் வினோதரசமஞ்சரியை இயற்றிய காலமும் இதுவே.[35] மிக நீண்ட வாக்கியங்களிலே பொருளை அமைத்து எழுதும் முறையை இவர் கையாண்டார். இவர் நூலுக்கு தமிழ் நாட்டில் வழங்கி வந்த கர்ண பரம்பரைக் கதைகளும் ஆதாரங்களாயின. இவர் முறையைப் பின்பற்றிப் பொதுமக்களுக்கும் விளங்கும் முறையில் உரைநடையிற் தோன்றிய கதை நூல்களே விக்கிரமாதித்தன் கதை, மதன காமராஜன் கதை, ஆயிரம் தலைவாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி, தளுக்கு சுந்தரி ஆகிய உரைநடை நூல்கள். சாளுக்கிய நாட்டை ஆண்ட விக்கிரமாதித்தனைப்பற்றி மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய கற்பனைக் கதைகளே விக்கிரமாதித்தன் கதைகளுக்கு ஆதாரமாயின. மதன காமராஜன் கதையும் மக்கள் மத்தியில் வழங்கிய கற்பனைக் கதையே. பிரதான கதையினையும், கதைக்குப் பல கிளைக் கதைகளையும் கொண்டிருந்த இந்நூல்களின் கதைகளும் ம.ம. நாடகங்களுக்கு கருக்களாயின. மதன காமராஜன் கதையில் வரும் ஒரு கதையே

பூலோகரம்பை கதையாகும். இக்கதையே பூலோகரம்பை நாடகத்தின் கருவானது. விக்கிரமாதித்தன் கதையில் வேதாளம் சொன்ன கதை களுள் இரு கதைகளே பத்மாவதி, கமலாவதி கதை. இக்கதைகளே பத்மாவதி நாடகம், கமலாவதி நாடகம் ஆகிய நாடகங்களுக்குக் கருக்களாயின. 19ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாவல் இலக்கியம் தோன்றினாலும் அதனைத் தொடர்ந்து வந்த காலத்தில் மர்ம நாவல் எழுதும் போக்கால் எழுந்தது ஆயிரம் தலைவாங்கி அபூர்வ சிந்தாமணி. இந்நூலின் கதாநாயகன் சில வினாக்களுக்கு விடை தேடிப் போகும் போது பல அனுபங்களை அடைகிறான். அவற்றில் ஓர் அனுபவமே தம்பதி நாடகத்திற்குக் கரு வழங்கியது; தளுக்கு சுந்தரி தளுக்கு சுந்தரி நாடகத்திற்குக் கரு வழங்கியது. இவ்வண்ணம் விக்கிரமாதித் தன் கதை, மதன காமராஜன் கதை, ஆயிரம் தலை வாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி, தளுக்கு சுந்தரி ஆகியன ம.ம. நாடகங்களுக்கு கரு வழங் கிய தமிழ் உரைநடை நூல்களாகும்.

சரித்திர சம்பந்தமான கதைகள்

மக்கள் மனதில் ஆழமாகப் பதிந்து கர்ணபரம்பரையாகக் காப் பாற்றப்பட்டு வந்த சரித்திரக் கதைகளும் ஒரு காலகட்டத்தில் நாடக உருவம் பெற்றன. பூதத்தம்பி நாடகம், கண்டிராசன் நாடகம் என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும். கண்டி மன்னனின் விருப்பத்திற்கு இணங்க மறுத்தமையினால் அவனாற் கொடுமைப்படுத்தப்பட்ட எகலப்பொலை பற்றியும், பூசணியம்மாளின் கற்பின் திறம் பற்றியும், கண்டி மன்னன் கொடுமை பற்றியும் கூறுவது கண்டிராஜன் நாடகம். போர்த்துக்கேயரின் கீழ் யாழ்ப்பாணத்தில் அதிகாரியாயிருந்த அந்தி ராசி என்ற மந்திரியின் இச்சைக்கு இணங்கப் பூதத் தம்பியின் மனைவி மறுத்தமையினால் பூதத்தம்பியினை அந்திராசி வஞ்சகமாகப் பழி வாங்குவதையும் பூதத்தம்பியின் மனைவியின் கற்பின் திறத்தையும் விளக்குவது பூதத்தம்பி நாடகம். பெரிய அரசர்களினதும், அரச பிரதானிகளினதும் அநீதியான ஆசைக்கு எதிராகக் கற்பைப் பெரி தெனக் கொண்டு உயிர் நீத்த இவ்விரு பெண்களின் கதையும் மக்கள் மனதிற் பதிந்திருக்க வேண்டும். இக்கதையின் சோகச்சுவை மக்களை ஈர்த்திருக்க வேண்டும். இவ்விரு நாடகங்களும் ஈழ நாட்டுச் சரித்திர நிகழ்ச்சிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை என்பது அவதானித் தற்குரியது.

கிறித்தவக் கதைகள்

கிறித்தவ மதம் ஈழத்துத் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் அறிமுகமான பின்னர் கிறித்தவக் கதைகளும் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் அறிமுக மாகின. மன்னார்ப்பகுதி நாட்டுக் கூத்துக்களில் இக் கிறித்தவக்

கதைகள் பெரும் செல்வாக்கினை வகிக்கின்றன.[36A] மட்டக்களப்பில் கிறித்துவ மதம் அத்துணை செல்வாக்கினைப் பெறவில்லை. பலர் இப்பகுதியிற் கிறித்தவர்களாயிருப்பினும் தமது பாரம்பரியத்தையும் பண்பாடுகளையும் விட்டாரில்லை. இதனால் கிறித்தவர்கள் கூட இந்து மதம் சார்ந்த நாடகங்களிலே பாத்திரம் ஏற்றனர். சமயப்பிரசாரம் குறைந்தும் மனித விழுமியங்களைக் கூறும் பண்பு கூடியும் இந் நாடகங்கள் இருந்தமையே இதற்குக் காரணம் எனலாம். எனவேதான் இங்கு கிறித்தவக் கதைகளை நாடகமாக்கும் முயற்சி அதிகம் நடை பெறவில்லை. ஓரிரு முயற்சிகளே நடைபெற்றன. ஞானசவுந்தரி நாடகம், ஜெனோவா நாடகம் என்பன இதற்கு உதாரணங்களாம். இரண்டும் றோமாபுரியை ஆண்ட மன்னர்கள் பற்றிய கற்பனைக் கதைகளே. மந்திரி யின் சூழ்ச்சியால் நாடிழந்த சிப்ரஸோ மன்னன் தேவமாதா அருளால் நாடு பெறுவதை ஜெனோவா நாடகமும், சிற்றன்னையின் வஞ்சனை யால் காட்டுக்குத் துரத்தப்பட்டு தன்னிரு கைகளையும் இழந்த ஞான சவுந்தரி, இழந்த தன்னிரு கைகளையும், கணவனையும் தேவமாதா வின் அருளால் பெறுவதை ஞானசவுந்தரி நாடகமும் கூறுகின்றன.

கற்பனைக் கதைகள்

நாடக ஆசிரியர்கள் தம் கற்பனைக் கதைகளைக் கருக்களாக்கி நாடகங்களை உருவாக்குவார். கற்பனைக் கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண்ட நாடகங்களைக் கற்பனைக் கதைகளின் பண்பு கருதி இரண் டாக வகுக்கலாம்.

1. சொந்தமாக ஆசிரியர் புனைந்த கற்பனைக் கதைகளைக் கரு வாகக் கொண்ட நாடகங்கள்.
2. வழக்கிலிருந்த நாடோடிக் கதைகள் அல்லது புராண இதி காசக் கதைகளுடன் தம் கற்பனையும் கலந்து உருவாக்கிய கதைகளைக் கொண்ட நாடகங்கள்.

சொந்தமாக ஆசிரியர் புனைந்த கற்பனைக் கதைகளைக் கருவாகக் கொண்ட நாடகங்களாக அலங்காரரூபன் நாடகம், மதுரவாசகன் நாடகம், செட்டி வர்த்தகன் நாடகம் ஆகிய நாடகங்களைக் கூறலாம். செகதனையாளி என்னும் மன்னனால் காட்டிற்குத் துரத்தப்பட்ட அலங் காரரூபன் விறகு வெட்டிப் பிழைப்பதையும், அவனைக் கண்டு செகதனையாளியின் மகள் அலங்கார ரூபி காதல் கொண்டு தன் கன்னிமாடத்திற்குச் செட்டி வேடத்தில் வரும்படி கூறுவதையும், அவள் சொற்படி வந்த அலங்காரரூபன் தலையாரிமாராற் பிடிபட்டு, அடி பட்டு, கொல்லப்படப்போகும்போது முனிவர் ஒருவர் தோன்றி உண்மை

உரைத்து அலங்காரரூபனையும், ரூபியையும் இணைத்து வைப்பதை யம் கூறும் கற்பனைக் கதையைக் கருவாகக் கொண்ட நாடகமே அலங்கார ரூபன் நாடகம்.

நாடுநகர் இழந்து விறகு தலையனாகத் திரியும் மதுரவாசகனை மன்னன் மகளான மதன சஞ்சீவி கண்டு தன் இச்சைக்கு இணங்கும்படி கூற, அவன் மறுக்க, அவன்மீது சூழ்ச்சியினாற் கள்வன் என அவள் பழி சுமத்தி அவனைக் கொலைக்களம் அனுப்ப, முனிவர் ஒருவர் தோன்றி உண்மை உரைத்து மதுரவாசகனையும், மதன சஞ்சீவியையும் ஒன் றாக்கி வைக்கும் கற்பனைக் கதையைக் கருவாகக் கொண்ட நாடகமே மதுரவாசகன் நாடகம்.

செட்டி ஒருவனின் மனைவி தன் ஆசைக்கிணங்க மறுத்தமையினால் மந்திரி ஒருவன் வஞ்சகமாகச் செட்டிமீது கள்வன் என்ற பழி சுமத்தி, செட்டியைக் கொலைக் களம் கொண்டு செல்லுகையின் முனிவர் ஒருவர் தோன்றி உண்மை உரைத்து மந்திரிக்குத் தண்டனை வாங்கிக் கொடுக்கும் கற்பனைக் கதையைக் கருவாகக் கொண்ட நாடகமே செட்டி வர்த்தக நாடகம். இவை தவிர புராண - நாடோடிக் கதைகளுடன் தமது கற்பனையையும் கலந்து உருவாக்கிய நாடகங்களுக்கு உதாரணங்களாக சாம்பேந்திரன் நாடகம், அங்க சுந்தரி நாடகம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். கிருஷ்ணரின் மகன் சாம்பேந்திரன் இந்திரசாலி என்ற மந்திரவாதியின் துணையுடன் துரியோதனனின் மகளை மணம் செய்த கதையையும் அதனால் வந்த பிரச்சனைகளையும் கூறுவது சாம்பேந்திரன் நாடகம். இந்நாடகம் துரியோதனன், துச்சாதனன், கிருஷ்ணர், கர்ணன் போன்ற மகாபாரதக் கதைகளை வைத்துப் பின்னப்பட்ட கற்பனைக் கதையாகும்.

மாருதப் புரவீகவல்லி குதிரை முகத்துடன் வந்து கீரிமலையில் தீர்த்தமாடி தன் குதிரை முகம் நீங்கப் பெற்றாள் என்பது ஈழத்து நாடோடிக் கதை. இதை அடிப்படையாகக் கொண்டு மாருதப்புரவீக வல்லிக்கு அங்கசுந்தரி என்ற பெயர் தந்து, அவளுடைய முற்பிறப்பை யும், குதிரை முகம் அவளுக்கு ஏற்பட்டமைக்குரிய காரணத்தையும் கூறி அடுத்த பிறப்பில் அவளின் குதிரைமுகம் நீங்குவதையும் அவளைக் கண்டு காதலித்த அங்க சுந்தரனை அவள் வெறுத்து, பின் னால் அவன் காதலை அவள் ஏற்று அவனைக் களவாக மாளிகைக்கு அழைக்க, அவன் அங்கு சென்றபோது அரசனாற் கள்வன் எனப் பிடிக் கப்பட்டுக் கொலைக்களம் செல்லும்போது முனிவர் ஒருவர் தோன்றி உண்மை உரைத்து இருவரையும் சேர்த்து வைக்கும் கதையைக் கரு வாகக் கொண்ட நாடகமே அங்க சுந்தரி நாடகம். இங்கு நாடோடிக் கதையுடன் தமது கற்பனையையும் ஆசிரியர் கலந்துள்ளார்.

மட். மரபு வழி நாடகங்களின் பிரிவுகள்

இத்தகைய கதைப்பொருட்களை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டதும் மட். பகுதியில் ஆடப்படுவதுமான நாடகங்கள் வடமோடி, தென்மோடி இரு பிரிவினதாய் அழைக்கப்படுகின்றன. 'வடமோடி, தென்மோடி என்ற பிரிவும் அவற்றின் தனித்துவமும் இன்றுவரை, மட். பிரதேசத்திற் பேணப்படுகின்றது. இவ்விரண்டு கூத்து மரபிற்குமிடையே கதைப் போக்கு, இசை, ஆடல், உடை முதலியவற்றில் வேறுபாடுண்டு எனவும், வடமோடி நாடகங்கள் போர் செய்து வெற்றி பெறுவதைக் கூற, தென்மோடி நாடகங்கள் பெரும்பாலும் தமிழ் நாட்டுக் கதை களைக் கூறுவனவாய் காதற் சுவை பயந்து காதல் கை கூடுவதில் முடிகின்றன' எனவும் கூறுவர் சு.வித்தியானந்தன்.[36B] 'வடமோடி நாடகங்கள் வட இந்தியக் கதைகளான இராமாயண மகாபாரதத்தைக் கதைப் பொருளாகக் கொண்டுள்ளன என்னும் விளக்கம் உள்ளது' என்பர் கா.சிவத்தம்பி.[37] இவர்கள் கூற்றுக்களினின்று நாடகத்தின் கதைப்பொருளை அடிப்படையாகக் கொண்டும் வ.மோ., தெ.மோ. என்ற பிரிவுகள் ஏற்பட்டிருக்கலாம் என்று கொள்ள முடிகிறது. கதைப் பொருளை அடிப்படையாகக் கொண்ட தெ.மோ., வ.மோ., நாடக அட்டவணை ஒன்று கீழே தரப்படுகிறது.

தென்மோடி நாடகங்கள்

தமிழ் நாட்டுக் கற்பனைக் கதைகள்

1. அனுருத்திரன் நாடகம்
2. அங்கசுந்தரி நாடகம்
3. அதிரூப சோழேந்திரன் நாடகம்
4. அலங்காரரூபன் நாடகம்
5. ஆதிநாடகம்
6. உருத்திரசேனன் நாடகம்
7. காஞ்சி நாடகம்
8. சாரங்கரூபன் நாடகம்
9. செட்டி வர்த்தகன் நாடகம்
10. தம்பதி நாடகம்
11. தளுக்குச் சுந்தரி நாடகம்
12. தமிழறியும் பெருமாள் நாடகம்
13. நொண்டி நாடகம்
14. பரிமளகாசன் நாடகம்
15. பவளவல்லி நாடகம்

16. பெருவேளாளன் நாடகம்
17. பூலோக ரம்பை நாடகம்
18. மதுரவாசகன் நாடகம்
19. மதனரூபன் நாடகம்
20. மதன துரந்திரன் நாடகம்
21. லீலாவதி நாடகம்
22. வயந்த பூபன் நாடகம்

பாரதக் கதைகள் - கிளைக் கதைகள்

1. அல்லி நாடகம்
2. இந்திரகுமாரன் நாடகம்
3. சாம்பேந்திரன் நாடகம்
4. பிறதூமன் நாடகம்
5. நளச்சக்கரவர்த்தி நாடகம்
6. வாளபீமன் நாடகம்

இராமாயணக் கதைகள் - கிளைக் கதைகள்

1. மயில் இராவணன் சண்டை நாடகம்.

புராணக் கதைகள்

1. இரணிய சம்ஹாரம் நாடகம்
2. சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகம்
3. சூரசம்ஹாரம் நாடகம்
4. மார்க்கண்டேயன் நாடகம்

சரித்திரக் கதைகள்

1. கண்டி நாடகம்

வடமோடி நாடகங்கள்

மகாபாரதக் கதைகள் - கிளைக் கதைகள்

1. அல்லி நாடகம்
2. அருச்சுனன் தவநிலை நாடகம்
3. அசுவமேதயாக நாடகம்
4. ஆரவல்லி நாடகம்
5. இடும்பன் போர் நாடகம்
6. ஏணி ஏற்றம் நாடகம்

7. கன்னன் சண்டை நாடகம்
8. கங்கையம்மன் நாடகம்
9. கிருஷ்ணன் தூது நாடகம்
10. கீசகன் வதை நாடகம்
11. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம்
12. சராசந்தன் போர் நாடகம்
13. சந்தனு மகாராசன் நாடகம்
14. சமிந்தவன் நாடகம்
15. சித்திரசேனன் சண்டை நாடகம்
16. சுபத்திரை கலியாணம் நாடகம்
17. தருமபுத்திர நாடகம்
18. துரோணர் வில்வித்தை நாடகம்
19. துரோபதை வில் வளைவு நாடகம்
20. பதின்மூன்றாம் பதினான்காம் போர் நாடகம்
21. பதினைந்தாம் பதினாறாம் போர் நாடகம்
22. பதினேழாம் பதினெட்டாம் போர் நாடகம்
23. பகதத்தன் போர் நாடகம்
24. பப்புரவாகன் நாடகம்
25. பவளக்கொடி நாடகம்
26. பகாசுரன் வதை நாடகம்
27. பிரத்தியும்மன் நாடகம்
28. புலந்திரன் களவு நாடகம்
29. புரூரவச் சக்கரவர்த்தி நாடகம்
30. மல்லன் சண்டை நாடகம்
31. மணிமாறன் சண்டை நாடகம்
32. மின்னொளி நாடகம்
33. வனவாசம் நாடகம்
34. வாளபீமன் நாடகம்
35. விராட பர்வம் நாடகம்
36. வைகுந்தம் நாடகம்

இராமாயணக் கதைகள் - கிளைக் கதைகள்

1. ஆஞ்சநேய நாடகம்
2. இராம நாடகம்
3. இராவணேசன் நாடகம்

4. குசலவன் நாடகம்
5. சதகண்ட இராவணன் நாடகம்

புராணக் கதைகள்

(அ) (பாகவத புராணம்)

1. கஞ்சன் போர் நாடகம்
2. சத்தியபாமா நாடகம்
3. நாரதர் கலகம் நாடகம்
4. நரகாசுரன் வதை நாடகம்

(ஆ) (கந்தப்புராணம்)

5. சூரசம்காரம் நாடகம்
6. வள்ளியம்மன் நாடகம்
7. மார்க்கண்டன் நாடகம்

(இ) (பெரியபுராணம்)

8. சிறுத்தொண்டன் நாடகம்

(ஈ) (விநாயக புராணம்)

9. ஸ்ரீ கணேசர் கல்யாணம் நாடகம்

(உ) (மார்க்கண்டேய புராணம்)

10. அரிச்சந்திரன் நாடகம்

(ஊ) (கருட புராணம்)

11. சித்திரபுத்திரன் நாடகம்

கற்பனைக் கதைகள்

1. அழகேந்திரன் நாடகம்
2. கற்பலங்காரி நாடகம்
3. கமலாவதி நாடகம்
4. கனகசுந்தரன் நாடகம்
5. காத்தவராயன் நாடகம்
6. சந்திரகாசன் நாடகம்
7. நல்லதங்காள் நாடகம்
8. பத்மாவதி நாடகம்
9. பகையை வெல்லல் நாடகம்

10. பவளேந்திரி நாடகம்
11. பார்த்திபன் கனவு நாடகம்
12. மாயாவதி நாடகம்
13. ஜெயசீலன் தீர்த்தயாத்திரை நாடகம்

தமிழ் இலக்கியக் கதைகள்

1. கண்ணகையம்மன் நாடகம்
2. வீரகுமாரன் நாடகம்
3. தமயந்தி நாடகம்

சரித்திரக் கதைகள்

1. கண்டிராசன் நாடகம்
2. பூதத்தம்பி நாடகம்

கிறித்தவக் கதைகள்

1. ஜெனோவா நாடகம்
2. ஞானசவுந்தரி நாடகம்

இவ்வட்டவணையை அடிப்படையாகக் கொண்டால் பின்வரும் எண்ணிக்கையின்படி வடமோடி தென்மோடி நாடகங்களில் என்ன என்ன கதைகள் அமைந்திருக்கின்றன என்று கூறலாம்.

தென்மோடி மொத்த நாடகங்கள் – 34		வடமோடி மொத்த நாடகங்கள் – 72	
1. தமிழ் நாட்டுக் கற்பனைக் கதைகள்	22	கற்பனைக் கதைகள்	18
2. பாரதக் கதைகள்	06	பாரதக் கதைகள்	36
3. இராமாயணக் கதை	01	இராமாயணக் கதை	05
4. புராணக் கதைகள்	04	புராணக் கதைகள்	11
5. சரித்திரக் கதை	01	சரித்திரக் கதைகள்	02
6. ----	--	தமிழ் இலக்கியக் கதைகள்	03
7. ----	--	கிறித்தவக் கதைகள்	02
மொத்தம்	34	மொத்தம்	72

மேற்தந்த சுருக்க அட்டவணையை வைத்து நோக்குமிடத்து தென் மோடியிற் கற்பனைக் கதைகள் அதிகமான நாடகங்களாக ஆக்கப்பட வடமோடியில் பாரதக் கதைகளே அதிகமான நாடகங்களாக ஆக்கப் பட்டதை அவதானிக்க முடிகிறது. பாரதக் கதைகளுடன் வடமொழி இதிகாசமான இராமாயணம், புராணங்கள் ஆகியவற்றின் செல்வாக் கினையும் வடமோடியிற் காணமுடிகிறது. இவ்வண்ணம் வ.மோ. வட நாட்டுக்குரிய பாரதம், இராமாயணம், புராணங்களில் வரும் கதை களைக் கருக்களாகக் கொள்ள தெ.மோ. தமிழ் நாட்டுக்குரிய கற் பனைக் கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண்டிருந்தமையினாலேதான் தெ.மோ. வ.மோ. பிரிவு பற்றிக் கூற வந்தோர் தெ.மோ. நாடகங்கள் தமிழ் நாட்டுக் கதைகளையும், வ.மோ. நாடகங்கள் வட நாட்டுக் கதை களையும் கூறுகின்றன என்று கூறினார் போலும்.

ம.ம. நாடகங்களில் மிகப் பழைய கூத்து நூல்களாக அலங்கார ரூபன் நாடகம், நொண்டி நாடகம், பப்பிரவாகன் நாடகம் ஆகியவற்றைக் கூறுவார்.[38] இவற்றுள் முன்னிரண்டும் தமிழ் நாட்டுக் கற்பனைக் கதை களைக் கொண்ட தென்மோடி நாடகங்களாகும். பின்னது பாரதக் கதை யுடன் ஒட்டிய வடமோடி நாடகமாகும். ஆரம்பகாலம் தொட்டே வட மோடிக்குரியது வடமொழிக் கதைகளென்றும், தென்மோடிக்குரியது தமிழ் நாட்டுக் கதைகள் என்றும் கருத்து இருந்து வந்தமைக்கு இப் பழைய கூத்து நூல்கள் உதாரணங்களாகும். அன்றியும் தெ.மோடியில் எழுந்த கற்பனைக் கதைகளைக் கருவாகக் கொள்ளாத நாடக நூல்கள் கற்பனைக் கதைகளைக் கொண்ட கூத்து நூல்களை மிஞ்சி அதிகம் எழாமையும், இதேபோல வ.மோடியில் பாரத இராமாயணக் கதை களைக் கருவாகக் கொள்ளாத நாடக நூல்கள் இவற்றைக் கருக்களாகக் கொண்ட நாடக நூல்களை மிஞ்சி அதிகம் எழாமையும், இத் தெ.மோ., வ.மோ. பிரிவுக்கு அடிப்படைக் கதைப் பொருளே விதியாக அமைந்தது என்பதை மேலும் வலியுறுத்துகின்றனது.

ஆனால் மேற்போந்த அட்டவணையைப் பார்க்கும்போது இவ்விதி மீறப்பட்டிருப்பதையும் காணமுடிகிறது. தரப்பட்ட 34 தெ.மோ. நாடகங் களில் 22 நாடகங்களே தமிழ் நாட்டுக் கற்பனைக் கதைகளாகும். ஏனைய 12 நாடகங்களும் வ.மோ. நாடகத்திற்குரிய வடமொழி புராண இதிகாச கதைகளுடன் சரித்திர சம்பந்தமான நிகழ்ச்சிகளையும் கரு வாகக் கொண்டுள்ளன. 72 வ.மோ. நாடகங்களில் 43 நாடகங்கள் வட மொழி புராண இதிகாசக் கதைகளைக் கொண்டனவாக அமைய ஏனைய 29 நாடகங்களும் தெ.மோடிக்குரிய தமிழ் நாட்டுக் கற்பனைக் கதைகளுடன் கிறித்தவ, தமிழ் இலக்கிய, சரித்திரக் கதைகளைக் கொண்டிருக்கின்றன. ஒரு மோடிக்குப் பாவிக்கப்பட வேண்டுமென

விதிக்கப்பட்ட கதைக் கரு இன்னொரு மோடிக்குப் பாவிக்கப்பட்டிருப் பது விதி மீறலையே காட்டி நிற்கிறது. விதி மீறல் நடைபெறும்பொழுது இம்மோடிகளுக்குரிய தனித்துவமான சுவை மீறலும் நடைபெறும். தெ.மோடியில் நகை வியப்பு ஆகிய சுவைகள் பெரும்பாலும் வரும் என்பர்.[39] ஆனால் அருச்சுனனை நாயகனாக்கி அவனுடைய மனோரதிய (Romantic) காதல் சாகஸங்களையும், குறிப்பிட்ட பெண்களை அடைய அவன் கண்ணனுடன் சேர்ந்துசெய்யும் செயல்களையும் கூறும் கதைக் கருக்களைக் கொண்டதாக வ. மோடியில் அமைந்த அல்லி நாடகம், பவளக் கொடி நாடகம், சுபத்திரை கலியாணம் என்பன நகையும், வியப்பும் பிரதான ரஸங்களாகக் கொண்ட நாடகங்களாகும்.

வ.மோடியில் கோபம், வீரம், அழுகை முதலிய சுவை விரவி வரும் என்பர்.[40] கிருஷ்ணரின் மகனை நாயகனாக்கிய, அர்ஜுனன் மகளை நாயகனாக்கிய சாம்பேந்திரன் நாடகம், வாளபீமன் நாடகம் ஆகிய தெ.மோ. நாடகங்களில் வ.மோடிக்கென வகுக்கப்பட்ட கோபம், வீரம் ஆகிய சுவைகள் வருதலையும் அலங்கார ரூபன் நாடகம் மதுரவாசகன் நாடகம் ஆகிய தெ.மோ. நாடகங்களில் அந்நாடகங்களின் நாயகர்கள் படும் துயரம் அவலச் சுவை தருவதையும் காணலாம்.

அட்டவணையை நோக்கும்போது வ. மோடியில் கணிசமான அளவு கற்பனைக் கதைகள் உள்ளதைக் காணலாம். பாரத, இராமாயண புராணக் கதைகளைத் தவிர்த்து ஏனையவற்றையும் கற்பனைக் கதைகள் என எடுப்பின் 72 வ.மோ. நாடகங்களில் 29 நாடகங்கள் தமிழ் நாட்டுக் கற்பனைக் கதைகளாகும். தெ.மோடியில் 34 நாடகங் களுள் 12 நாடகங்களே கற்பனைக் கதைகள் அல்லாத நாடகங் களாகும். இதினின்று தெ.மோடியில் கற்பனைக் கதைகள் அல்லாத கதைகள் புகுந்ததைவிட வ.மோடியில் புராண இதிகாசக் கதைகள் தவிர்ந்த கற்பனைக் கதைகள் புகுந்தமை அதிகம் போலத் தெரிகிறது. தமிழ் நாட்டுக் கற்பனைக் கதைகளைக் கருவாய்க் கொள்ள வேண்டும் என்ற மரபு தெ.மோடியில் ஓரளவு பேணப்பட வ. மோடியில் புராண இதிகாசக் கதைகளையே கருவாய் கொள்ளவேண்டும் என்ற இறுக்க மான மரபு தளர்ந்து வடமொழி புராண இதிகாசக் கதைகள் அல்லாதவற் றையும் நாடகமாக்கலாம் என்ற மரபு தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்று நாம் கொள்ளலாம்.

தெ.மோ. தமிழரின் பாரம்பரியக் கூத்தாயிருந்திருக்க வேண்டும்.[41] இதனால் தமது பாரம்பரியத்தில் புதுமை புகுத்தப் புலவர்கள் தயங் கினர் எனவும், வ.மோ. தமிழருக்குப் புதிய மரபாயிருந்தமையினால் அதிற் சில விதிகளை மீறவும், புதுமை புகுத்தவும் புலவர்கள் தயங்க வில்லை என்றும் நாம் கொள்ளலாம்.

ஒரு நாட்டில் இருக்கும் கலை மரபுடன் இன்னொரு கலை மரபு வந்து சேரும்பொழுது இருந்த கலை மரபைவிட வந்த கலை மரபு வலிமையுடையதானால் முன்பிருந்த கலை மரபை வந்து சேர்ந்த கலை மரபு மாற்றும். செழுமை குறைந்ததாயின் முன்பிருந்த கலை மரபுடன் இணைந்து கொள்ளும். இரண்டுமே செழுமையுடையதாயின் தத்தம் தனித்துவங்களைப் பேணிக் கொண்டு ஒன்றிலிருந்து ஒன்று எடுத்தும் கொடுத்தும் கொள்ளும். மட்டக்களப்பில் முன்னரே இருந்த நாடக மரபு தெ.மோ. மரபேயாம். வந்து சேர்ந்த வ.மோ. மரபும் செழுமையுடையதா யிருந்தமையினால் இரண்டும் தத்தம் தனித்துவங்களைப் பேணியபடி எடுத்தும் கொடுத்தும் வந்தன.

வ.மோ. நாடகங்களுக்குக் கருக்களாயமைய வேண்டிய வடமொழி புராண இதிகாசக் கதைகளை தெ.மோ. தனக்காக்கிக் கொண்டது. வாளபீமன் நாடகம், அல்லி நாடகம் என்பன தெ.மோடியிலும் உண்டு. வ.மோடியிலும் உண்டு. அதேபோல தெ.மோடிக்குரியனவாக விருந்த தமிழ் நாட்டுக் கற்பனைக் கதைகளை வ.மோடி தனக்காக்கியது. தெ.மோடி பெற்ற கதைகளை விடக் கொடுத்த கதைகளே அதிகம். வ.மோடியில் அதிகமான கற்பனைக் கதைகளை நாடகங்களாக்கப் புலவர்கள் முயன்றமை வ.மோ.மீது, தெ.மோ. செலுத்திய செல்வாக் கிற்கு உதாரணமாகும். கற்பனைக் கதைகளைக் கருக்களாகப் பெற்ற மையினால் வ.மோ. தனது கதை ஓட்டம், சுவை ஆகியவற்றிலும் பல மாற்றங்களை ஏற்படுத்த வேண்டியிருந்தது.

நுணுகிப் பார்க்குமிடத்து தெ.மோடியின் பல அம்சங்களை வ.மோ. உள்வாங்கி வளர்ந்தமை புலனாகும்.

நாடகக் கட்டுக் கோப்பு

"நர்டகத்திற்கு என்று தனித்த ஒரு கட்டுக்கோப்பு, ரூபம் உண்டு. அமைப்பு உண்டு. கதைக் கருவின் வெளியீட்டு முறை உண்டு. இவை மேடை என்ற சாதனத்தின் எல்லை வரையறைகட்கு உட்பட்டு அமைவது."[42]

மேடையைச் சாதனமாக்கி எழும் நாடகத்தின் வெளிப்பாட்டு முறையை வைத்து நாடகத்திற்கு இலக்கணமும் காலப் போக்கில் வகுக்கப்படலாயிற்று. அரிஸ்டோட்டில் நாடகம் முதல், இடை, முடிவு எனப்பட்ட முத்திறம் கொண்டதாக இருக்க வேண்டும் என்றார். இவற்றுள்,

"முதலாவது, வினை நிகழ்ச்சியின் தொடக்கமாக அமைவது. தனக்கு முன்னிகழ்ச்சியாகப் பெரும்பாலும் எதையும் கொள்ளாதது;

தனக்குப் பின்னிகழ்ச்சியை மட்டுமே கொண்டமைவது; முடிவாவது தனக்கு முற்பட்ட நிகழ்ச்சியின் தவிர்க்க இயலாத தொடர்ச்சியாக இருப்பதும் தனக்குப்பிறகு வேறொரு நிகழ்ச்சி நீட்டமில்லாமல் அமை வதும் ஆகும். இடையாவது முன்னே சென்ற நிகழ்ச்சியின் தொடர்ச்சி யாக அமைந்து நிகழ்ச்சித் தொடர்பை தனக்குப் பின்னரும் பெற்று நிற்பது."[43] என்பர் அரிஸ்டோட்டில். அரிஸ்டோட்டில் கிரேக்க நாடகங் களை அடிப்படையாகவைத்து தமது விதிகளை வகுத்தார். பின்வந்த நாடக ஆசிரியர்களும், நாடக விமர்சகர்களும் அந்த விதிகளையே பெரும்பாலும் பின்பற்றினர். அரிஸ்டோட்டிலின் இக்கூற்று வெளிப் படை யாகவும் எளிமையாகவும் தென்பட்டபோதும் அது ஒரு பெரும் உண்மையையும் உணர்த்துகிறது எனக் கூறும் Oscar G. Brockett, அரிஸ்டோட்டில் கூறிய ஆரம்பம், இடை, முடிவு என்பதை மேலும் விளக்கமாகக் கூறுகிறார்.[44A] அவருடைய விரிவான கூற்றின் சுருக்கம் கீழே தரப்படுகிறது.

ஆரம்பம்

இடம், சூழல், பாத்திரங்களின் மனோநிலை ஆகியவற்றை அறி முகம் செய்தல். எங்கே முரண்பாடு ஆரம்பமாகிறது என்பதும் ஆரம் பத்தில் தெளிவாக்கப்படவேண்டும்.

இடை

(அ) முரண்பாடு மெல்லமெல்ல வளர்ச்சியடைய வேண்டும். முரண்பாடுகளால் சிக்கல் உருவாக வேண்டும். இச்சிக்கலை வெல்ல முயற்சிகள் எடுக்கப்பட வேண்டும். கதை பல்வேறு திசைகளில் வளர ஆரம்பிக்க வேண்டும். இங்கு நாடகம் செல்லும் திசையினைப் பார்வை யாளர்கள் அறிகிறார்கள்.

(ஆ) சிக்கலைத் தீர்க்க இன்னொரு புதுக் கண்டுபிடிப்புத் தேவை எனப்பார்வையாளர்கள் எதிர்பார்க்கும் நிலைக்கு நாடகம் வரவேண்டும். அடுத்த கண்டுபிடிப்பு நாடகத்தின் பிரதான வினாவுக்கு விடை தருவதாக அமையவேண்டும். இதுவே உச்சம்.

முடிவு

ஆரம்பத்தில் எழுப்பப்பட்ட வினாக்களுக்கெல்லாம் விடை கிடைக் கப் பெற்று சிக்கல் அவிழ்க்கப்பட்டுப் பார்வையாளர் தம்முள் நாடகம் எழுப்பிய உணர்ச்சிகளினின்றும் விடுதலைபெற்று ஆறுதல் பெறுவ தாகும்.

Carl E. Bain நாடக அமைப்பு பற்றிக் கூறுமிடத்து இதனை ஐந் தாக விரித்துக்கூறியுள்ளார்.[44B] அவர் கூறும் படிமுறைகள் பின்வரு மாறுள்ளன.

1. Exposition
2. Rising Action
3. Climax or Turning point.
4. Falling action
5. Conclusion

இவை யாவும் மேற்கு நாட்டு நாடக மரபை வைத்து எழுந்த இலக்கணங்களாகும். பல்வேறு விதங்களிலும் மாறுபாடுள்ள கீழேத் தேயத்தில் எழுந்த நாடகங்களுக்கு இவ்விலக்கணங்கள் பொருந்துமா? என்பதும் சிந்தித்தற்குரியது. கீழைத்தேயத்தில் அதிலும் இந்தியா இலங்கை போன்ற தென்னாசிய நாடுகளிற் பல்வேறு விதமான நாடக வடிவங்கள் இன்றும் வாழ்ந்து கொண்டிருப்பது முன்னரே கூறப்பட்டுள்ளன.[45] இவை யாவற்றையும் மேலே குறிப்பிட்ட நாடக இலக்கணங்களுக்குள் அடக்க முடியாது. எனினும் வளர்ச்சியுற்ற நாடகங்களுக்கு இவ்விதி பொருந்துவதாயுள்ளது.

கீழேத்தேயப் பண்டைய நாடகங்களைப் பற்றியும் - சிறப்பாக இந்திய நாடகங்களைப் பற்றியும் செய்தி தரும் இலக்கண நூல் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரமாகும். நாட்டிய சாஸ்திரம் கி.பி. 200க்குரியது என்பர் மனமோகன் கோஷ்.[46] நாட்டிய சாஸ்திரம் தன் காலத்திலிருந்த பத்து வகை நாடகங்கள் பற்றிக் கூறுவதுடன் சிறந்த நாடகத்திற்குரிய அமைப்பு பற்றியும் விளக்குகிறது. நாடக வஸ்து,

1. ஆரம்பம் (தொடக்கம்)
2. ப்ரயத்தனம் (பிரயத்தனம்)
3. ப்ராயற்யாச (வெற்றிக்கான சாத்தியப்பாடு)
4. நியற்பதி (வெற்றி நிச்சயம்)
5. பலாகம் (பலன் பெறல்)

எனவும், இவ் வஸ்து வளர்கிற விதத்தினை,

1. பிஜ் (விதை)
2. விந்து (முளை)
3. பதகா (முளை வெளிவரல் முக்கியமான உப கரு)
4. பிரகாரி (காரியத்திலீடுபடல் சாதாரண உப கரு)
5. கார்ய (காரியத்தை முடித்தல், முடிவு) எனவும்,

நாடகச் செயல் நிகழ்வு அமைப்பப்படும் வகையினை சந்தி எனக் கொண்டு இச்சந்தியினை,

1. முக சந்தி (ஆரம்பம்)
2. பிரதி முக சந்தி (வளர்ச்சி)
3. கர்ப்ப சந்தி (சிக்கல்)
4. சவ மர சந்தி (நிலைமை கட்டுப்பாட்டுள் வரல்)
5. நிர்வாண சந்தி (முடிவு)

எனவும் பகுப்பர்.[47]

நல்லதொரு நாட்கத்தில் இவையாவும் சமநிலைப்பட்டிருக்க வேண்டும். இதனைப் பார்க்கும் பொழுது மேற்கு நாட்டு நாடக அமைப்பு இலக்கணத்திற்கும் நாட்டிய சாஸ்திரம் தரும் இலக்கணத்திற்குமிடையே பாரிய வேறுபாடுகளைக் காணமுடியவில்லை. ஒரு நாடகத்திற்கு ஆரம்பம், சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு என்ற ஒரு படிமுறை வளர்ச்சிப்போக்கு பண்டைய நாடகங்களுக்குரிய பொதுவிதி என்பதும் புலனாகின்றது. சமஸ்கிருத உயர் மரபு நாடகங்கள் இப் பண்பினைக் கொண்டுள்ளன.

பல்வேறு வளர்ச்சிபடி நிலைகளில் இருக்கும் நாடகங்களுக்கு இவ்விதி முற்றாகப் பொருந்தாவிடினும் வளர்ச்சியுற்ற நாடக வடிவங்களுக்கு இவ்விதி பொருந்தக் கூடியதே. சமஸ்கிருத நாடகத்தின் மூலம் பற்றி கூறப்படும் கொள்கைகளுள் அவை கிரேக்கத்திடமிருந்து நாடக மரபைப் பெற்றன என்ற கொள்கையும் ஒன்று. Webber, Windisch ஆகியோர் இவர்களுள் முதல்வராவார்.[48] இக்கொள்கையினை வன்மையாக எதிர்க்கும் I. Shekar போன்றோர் கூட நாடகத்தின் சில அம்சங்களையாவது பெற்றன என்பதை ஒப்புக் கொள்வர்.[49] சமஸ்கிருத நாடகங்களின் வளர்ச்சிக்கு கிரேக்க நாடக மரபு ஊட்டம் கொடுத்தது போல சமஸ்கிருத நாடகமரபு இந்தியாவின் பிரதேச நாடக மரபுகள் வளர ஊட்டம் அளித்தது. சமஸ்கிருத நாடக மரபின் வீழ்ச்சியின்பின் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கிய பிரதேச நாடகங்கள் - சிறப்பாக மரபுவழி நாடகங்கள் சமஸ்கிருத நாடகத்திலிருந்து பல அம்சங்களைக் பெற்றுக் கொண்டன.[50] இவ்வண்ணம் பெற்ற அம்சங்களுள் இந்நாடக அமைப்பும் ஒன்றாயிருக்கலாம். இவ்வமைப்பைப் பேணியமையினாலேயே பிரதேச நாடகங்கள் வளர்ச்சியும், செழுமையும் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் மரபுவழி நாடகங்களையும் இப் பொதுக் கோட்பாட்டுக்குட் பொருத்திப் பார்த்தல் அவசியமாகும். அப்போதுதான் மட்டக்களப்பு நாடகங்களின் வளர்ச்சியையும், வளர்ச்சியின்மையையும் புரிந்து கொள்ளமுடியும்.

தென்மோடி நாடகங்களும் நாடகக் கட்டுக் கோப்பும்

தென்மோடி நாடகங்கள் பெரும்பாலும் கற்பனைக் கதைகளையே கருவாகக் கொண்டவை. கதை கூறும் பாணியில் ஓர் ஆரம்பம், வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு என்பன இருப்பது போல நாடகமாக்கப்பட்ட நிலையிலும் இத்தகைய படிநிலைகளை இந்நாடகங்களிற் காண முடிகிறது. இங்கு தென்மோடி நாடகங்களான அலங்காரரூபன் நாடகம் (அரூநா), மதுரவாசகன் நாடகம் (மதுநா), செட்டிவர்த்தகன் நாடகம் (செவநா), அனுருத்திரன் நாடகம் (அனுநா), சாம்பேந்திரன் நாடகம் (சாபேநா) ஆகிய 5 தென்மோடி நாடகங்களிலும் காணப்படும் நாடகத்தின் படி நிலைகள் கூறப்படுகின்றன.[51] அனுநா, இன் கதையோட்டம் விபரமாகத் தரப்பட்டு பின்னால் அதன்படிநிலைகள் விளக்கப்படுகின்றன. ஏனைய 4 நாடகங்களின் கதையோட்டம் விபரமாகத் தரப்படாது அதன் படிநிலைகள் மாத்திரம் கூறப்படுகின்றன. இவற்றுள் சாபேநா, மாத்திரம் இதிகாசக் கதையைச் சேர்ந்தது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

(அ) அரூநா கதையோட்ட விபரம்

(கூத்து ஏட்டில் உள்ளபடி)

1. அண்ணாவியார் காப்பு விருத்தம்.
2. கட்டியகாரன் வருதல், அதிவீர சூரன் வரப்போவதாகக் கட்டியம் கூறி மக்களை அமைதியாயிருக்கும்படி எச்சரித்தல்.
3. அதிவீரசூரன் தனது மந்திரியுடன் வருதல், நாட்டு வளமை கேட்டல்.
4. செகதனையாளி மன்னனின் கட்டியகாரன் வருதல், மன்னன் வரப்போவதாகக் கட்டியம் கூறிச் செல்லுதல்.
5. செகதனையாளி மனைவியுடன் வருதல். மனைவியிடம் மகளைப் பற்றி விசாரித்து மகளை அழைக்கும்படி கூறுதல்.
6. செகதனையாளியின் மகள் அலங்காரரூபி தோழிமாரோடு வருதல். மன்னனைக் கண்டு வணங்கி ஏன் அழைத்தீர்கள் என வினாவுதல். மன்னன் தோழிமாரோடு மகிழ்ந்து வாழும்படி கூறுதல்.
7. அதிவீர சூரன் மனைவி, தன் மகனான அலங்கார ரூபனுக்கு மணம் செய்விக்க வேண்டுமெனக் கூறல். அதிவீரசூரன் மந்திரியிடம் மகனை அழைக்கும்படி கூறல்.
8. அலங்கார ரூபன் வருதல்.

9. அதிவீரசூரன் மகளிடம் தான் அவனுக்குத் திருமணம் செய்ய நிட்சயித்திருப்பதாகவும், அதுவரைக்கும் மாளிகையில் இருக்கும்படியும் கூறிவிட்டு, மகனுக்கு பெண் பார்க்கும்படி கூறுதல். மந்திரி செகதனையாளி மகள் அலங்கார ரூபி பற்றி அரசனிடம் கூற, அரசன் தூதுவரை வரவழைக்கும் படி கூறல்.
10. தூதுவர் வருதல்.
11. அதிவீரசூரன் செகதனையாளி மன்னனிடம் சென்று பெண் கேட்டு வரும்படி கூறித் தூதுவரை அனுப்புதல்.
12. தூதுவர் செகதனையாளியிடம் சென்று தம் மன்னனின் எண்ணத்தைக் கூற செகதனையாளி தூதுவரைப் பரிகசித்து அடித்துத் துரத்தல்.
13. தூதுவர் திரும்பி வந்து நடந்ததைத் தம்மரசனிடம் கூற அவன் சேனாபதியை அழைத்தல்.
14. சேனாபதி வருதல்.
15. அதிவீரசூரன் சேனாபதியைப் பார்த்து "செகதனையாளியிடம் சண்டையா? சமாதானமா?" எனக் கேட்டுவரும்படி அனுப்புதல்.
16. சேனாபதி செகதனையாளியிடம் தம் மன்னன் கேட்டதைக் கூற, அவன், முடிவு சண்டையே எனக் கூறி அனுப்புதல்.
17. சண்டை நடத்தல், சண்டையில் அதிவீரசூரன் இறத்தல். செகதனையாளி, அவன் மகன் அலங்காரரூபனைக் கட்டி இழுத்து வரும்படி தூதுவருக்குக் கட்டளை இடல்.
18. அலங்காரரூபனைத் தூதுவர் பிடித்து வருதல். அலங்கார ரூபன் அழுது கொண்டுவரல். அவனுடைய ஒரு கையை வெட்டிக் காட்டிற்குத் துரத்திவிடும்படி மன்னன் கூறுதல். அலங்காரரூபனின் மனைவியை அழைத்து கோட்டையிலுள்ள குப்பைகளைப் பொறுக்கும்படி பணித்தல். அதிவீரசூரனின் மனைவி தன்னையும் தன் மகனையும் விடுதலை செய்தால் தாம் நாட்டைவிட்டுச் சென்று விடுவதாகக் கூற, அவர்களை செகதனையாளி விடுதலை செய்துவிடல்.
19. தாயும் மகனும் காட்டிலே கஷ்டப்படல். அப்போது விசுவாமித்திர முனிவர் வருதல். விபரமறிந்து அலங்கார ரூபனுக்குக் கையைத் திரும்பக் கொடுத்தல். சில நாட்களுள் அவனுடைய மனக் கவலைகளைத் தான் அகற்றி விடுவதாகக் கூறுதல்.
20. கிழவியொருத்தி வருதல்.

21. தாயையும் மகனையும் கிழவி கூட்டிச் சென்று பாதுகாத்தல்.
22. செகதனையாளி மன்னனின் மகள் அலங்காரரூபி குளிப்பதற் குத் தோழிமாருடன் போதல்.
23. அலங்கார ரூபன் விறகு வெட்டி விற்றல்.
24. அலங்காரரூபனை அலங்கார ரூபி காணுதல். ஆசைப்படுதல்; அவன் வரலாறு கேட்டல். அவன் அரசகுமாரன் என்பதை அறிதல். செட்டி வேடமிட்டுத் தன் மாளிகைக்கு இரவிலே வரச் சொல்லுதல்.
25. செட்டிவேடம் பூண்டு அலங்கார ரூபன் வருதல். அலங்கார ரூபி ஆசையில் தன் மோதிரத்தை அவனுக்கு அணிதல். இருவரும் மகிழ்ந்திருத்தல்.
26. கள்ளன் தன் மாளிகைக்கு வந்திருப்பதாகச் செகதனையாளி கனவு கண்டு எழுந்து, தலையாரிமாரை அழைத்தல்.
27. தலையாரிமார் வருதல்.
28. அரசன் தலையாரிமாரிடம் அரண்மனைக்குள் ஒரு கள்வன் புகுந்திருப்பதாகவும், அவனைப் பிடிக்கும்படியும் கூறல்.
29. தலையாரிமார் அலங்காரரூபனைப் பிடித்து அடித்து மன்னன் முன் கொணர்ந்து நிறுத்தல்.
30. அரசன் அலங்காரரூபனிடம் உள்ள மோதிரத்தைக் கண்டு அதன் வரலாறு கேட்டல். அலங்காரரூபன் உண்மை கூறியும், மனமிளகாத மன்னன் அவனை மரத்திற் கட்டும்படி கூறி விட்டுக் குணபோதக சுவாமிகளை அழைத்தல்.
31. குணபோதகர் வருதல்.
32. அலங்காரரூபனைக் கண்டு குணபோதகர் சமயம், வாழ்வு பற்றி அறிவுரை கூறல்.
33. விசுவாமித்திர முனிவர் மீண்டும் வருதல்.
34. செகதனையாளி மன்னனைக் கண்டு நடந்த உண்மைகளைக் கூறி அலங்காரரூபனுக்கும், அலங்காரரூபிக்கும் திருமணம் செய்து வைக்கும்படி கூறுதல்.
35. இருவருக்கும் திருமணம் நடைபெறல்.

விடியவிடிய ஆடப்படும் நாடகமானமையினால் மிக நீண்ட நாடக மாக இருப்பதுடன் கதை கூறுகின்ற பண்பினையும் இந்நாடகத்திற் காண முடிகிறது.

1 - 9 வரையுள்ள பகுதியினை அறிமுகம் என நாம் கூறுலாம். இப் பகுதியில் அதிவீரசூரன், அவன் மனைவி, மகன் அலங்காரரூபன், செகதனையாளி, அவன் மனைவி, அவன் மகள் அலங்காரரூபி ஆகி யோர் அறிமுகப்படுத்தப்படுவதுடன் திருமணப் பேச்சு என்ற சிக்கலுக் கான விதையும் ஊன்றப்படுகிறது.

10 - 19 வரையுள்ள பகுதியினை சிக்கல் எனலாம். இப்பகுதியில் திருமணம் கேட்டுச் சென்றதனால் கோபமுற்ற செகதனையாளி அதிவீர சூரனை வென்று கொல்வதுடன் அவன் மனைவி, மகனையும் காட்டுக் கனுப்புகிறான்.

20 - 29 வரையுள்ள பகுதியை வளர்ச்சி எனலாம். காட்டுக்கனுப்பப் பட்ட தாயும் மகனும் முனிவர் உதவியால் மீண்டும் நாடுவந்து வாழ் வதும், அலங்காரரூபி அலங்கார ரூபனைக் கண்டு மோகிப்பதும், தன்னுடைய கன்னிமாடத்திற்கு அவனை அழைப்பதும், செட்டியாக உருமாறி அலங்காரரூபன் செல்லுவதும், அரசனாற் பிடிக்கப்படுவதும் என வேகமாக இப்பகுதியில் நாடகம் வளர்ந்து செல்கிறது.

30 - 32 வரையுள்ள பகுதியை நாடகத்தின் உச்சம் எனலாம். அலங் காரரூபனிடம் தன் மகளின் மோதிரத்தைக் கண்டும் மனமிரங்காத மன்னன் அவனைக் கொல்ல மரத்திற் கட்டுவதும், அனைவரும் அவனுக்கு மரண தண்டனை நிட்சயம் என்ற நிலைக்குச் செல்வதுமான உச்சநிலையை இங்கு காணுகிறோம்.

33 - 34 வரையுள்ள பகுதியை நாடகத்தின் முடிவு எனலாம். பிரச்சனைகள் உச்சநிலைக்குச் சென்றதும் விசுவாமித்திரர் தோன்றிச் சிக்கல்களைத் தீர்த்து வைக்கிறார்.

பெரும்பாலும் தென்மோடி நாடகங்கள் இந்த வகையிலேயே அமைந்துள்ளன. மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் பிரசித்தமான தென்மோடி நாடகங்களான மருநா., செவநா, அனுநா, சாபேநா ஆகிய நாடகங் களின் அமைப்பைக் கொண்டு இக்கூற்றை மேலும் நிறுவ முடியும்.

(ஆ) மருநா, அமைப்பு

ஆரம்பம்

இந்நாடகத்தில் ஆரம்பத்தில் மதுரவாசகன் அவன் மந்திரி, முனிவர், அவர் மனைவி ஆகியோர் அறிமுகப்படுத்தப்படுவதுடன் முனிவரின் மனைவியைக் கவர்ந்தமையினால் முனிவரின் சாபம் மதுரவாசகனுக் குக் கிடைப்பதும் கூறப்படுகிறது. முனிவரின் சாபம் மூலம் சிக்கலுக் கான விதை ஊன்றப்படுகிறது.

சிக்கல்

உக்கிரசேன மன்னன் வேட்டையாட வருவதும், மதுரவாசகனின் நாட்டைக் கண்டு அவனுடன் பொருது, அவனையும் முனிவர் மனைவியையும் காட்டுக்கனுப்புவதும், முனிவரின் சாபப்படி சிங்கம் முனிவர் மனைவியைக் கொண்டு செல்வதும், மதுரவாசகன் விறகு வெட்டி விற்பதும் மேலும் சிக்கலை உண்டாக்குகிறது.

வளர்ச்சி

மதுரவாசகனை வீமதண்டன் மகள் கண்டு காமுறுவதும், அவன் மறுப்பதுவும் தனது முத்துமாலையை அவன் தெரியாதவாறு அவன் மடியுள் வைத்து அவனைக் கள்வன் எனக் குற்றம் சாட்டுவதும், அதனால் மதுரவாசகன் பிடிபட்டுக் கைவெட்டப்படுவதும் சிக்கலை மேலும் வளர்க்கிறது.

உச்சம்

கை வெட்டுப்பட்ட பின்னரும் தன்னோடு பிழையாக நடந்தான் என அரசி அரசனிடம் கூறி மதுரவாசகனைக் கழுவேற்ற வைப்பது நாடகத்தின் உச்சமாகும்.

முடிவு

முனிவர் தோன்றி நடந்ததைக் கூறி அவனைக் கழுவினின்று இறக்கி மதுரவாசகனுக்கும் அரசன் மகளுக்கும் திருமணம் செய்து வைத்தல் இதன் முடிவாகும்.

(இ) செவநா அமைப்பு

ஆரம்பம்

ஆரம்பத்தில் செட்டி, அவன் மனைவி, வெள்ளாட்டி கம்பிறாசி (தாசி), விஷய கோளரி, அரசன், மந்திரி ஆகியோர் அறிமுகம் செய்யப்பட்டு செட்டியின் மனைவியைக் கண்டு மந்திரி காதல் கொள்வதுடன் சிக்கலுக்கான விதையூண்டப்படுகிறது.

சிக்கல்

செட்டி வெளிநாடு செல்ல, தூதுவரைவிட்டுச் செட்டியின் மனைவியிடம் மந்திரி தன் விருப்பம் உரைப்பதும், அவள் மறுப்பதும் நாடகத்திற்கு சிக்கலை உண்டாக்குகிறது.

வளர்ச்சி

அரசனின் மாலையைக் மந்திரி களவெடுத்து செட்டியின் பையில் வைப்பித்து தலையாரிமாரைக் கொண்டு செட்டியைக் கைது செய்து, மன்னன் முன் நிறுத்துவது நாடகத்தின் வளர்ச்சி நிலை.

உச்சம்

விசாரணை செய்த அரசன், செட்டியைக் கழுவேற்றும்படி கூறுவதும், செட்டியின் மனைவி வந்து மந்திரியின் விருப்பத்திற்குத் தான் இணங்குவதாகக் கூறி, கணவனை விடுதலை செய்யும்படி கூறுவதும் உச்சக்கட்டத்துக்கு நாடகத்தைக் கொண்டு செல்கிறது.

முடிவு

முனிவர் தோன்றி, செட்டியின் ஓலத்தைக் கேட்டு அரசனிடம் சென்று உண்மையுரைத்து, செட்டியை விடுதலை செய்வதும், பிழை செய்த மந்திரி கழுவிலேற்றப்படுவதும் நாடகத்தின் முடிவைக் கொண்டு வருகிறது.

(ஈ) அனுநா அமைப்பு

ஆரம்பம்

வாணாசுரன், அவன் மகள் வயந்தசுந்தரி, தோழிமார், கிருஷ்ணர், அவர் மந்திரி, மகன் அனுவுருத்திரன், அவன் தோழன் ஆகியோர் அறிமுகப்படுத்தப்படுவதுடன், அனுவுருத்திரனை வயந்த சுந்தரி கனவில் கண்டு மயங்குவதைக் கூறுவதன் மூலம் சிக்கலுக்கான விதையூண்டப்படுகிறது.

சிக்கல்

வயந்தசுந்தரியின் மனோநிலையை அறிந்த தோழிமார், அவள் மாளிகை சென்று மாயப்பொடி தூவி அவனைக் கொணர்ந்து வசந்த சுந்தரியின் மாளிகையில் வைப்பது மேலும் சிக்கலைத் தருகிறது.

வளர்ச்சி

தலையாரிமார் அனுவுருத்திரனைக் கண்டுபிடித்து அடித்து மன்னன் முன் நிறுத்துவதும், மன்னன் அவனைச் சிறையில் வைப்பதும், நாரதர், கிருஷ்ணரிடம் அவர் மகன் சிறை வைக்கப்பட்ட சேதி கூறுவதும், கிருஷ்ணர் பலராமனையும் சேர்த்துக் கொண்டு படை எடுப்பதும் நாடகத்தின் வளர்ச்சியாகும்.

உச்சம்

வாணன் பகுதியினருக்கும், கிருஷ்ணர் பகுதியினருக்கும் நடக்கும் பயங்கரமான சண்டையே நாடகத்தின் உச்சமாகும்.

முடிவு

வாணன் தோல்வியடைந்து கிருஷ்ணரிடம் மன்னிப்புக் கேட்டு, தன் மகளை அனுவுருத்திரனுக்கு மணம் செய்து கொடுத்தல் முடிவாகும்.

(உ) சாபேநா அமைப்பு

ஆரம்பம்

ஆரம்பத்தில் கிருஷ்ணர், அவர் மனைவி, மகன் சாம்பேந்திரன், துரியோதனன், அவன் மகள் விஸ்ரகாந்தி, நாரதர் ஆகியோர் அறிமுகப் படுத்தப்படுவதுடன், நாரதர் விஸ்ரகாந்தியின் அழகைச் சாம்பேந்திர னுக்குக் கூறுவதன் மூலம் சிக்கலுக்கான விதை யூண்டப்படுகிறது.

சிக்கல்

சாம்பேந்திரன் தாயிடம் விஸ்ரகாந்தியைக் கண்டு வருவதாகக் கூறி வேதியனாக உருமாறி இந்திரசாலியின் துணையுடன் விஸ்ரகாந்தியைக் காணச் செல்வது சிக்கலை உண்டாக்குகிறது.

வளர்ச்சி

துரியோதனனின் பட்டணத்தில் கிழவியைக் காண்பதும், அவள் மூலம் மாலை கட்டிக் கொடுப்பித்து, விஸ்ரகாந்தியை வசியம் பண்ணி அவள் மாளிகை சென்று அவளோடு சாம்பரூபன் இருப்பதும், துரியோ தனன் மனைவி கனவில் இதனைக் கண்டு மன்னனிடம் கூற, மன்னன் தலையாரிமாரை அனுப்பி அவனைப் பிடித்து வரச் சொல்வதும், சாம்ப ரூபனைப் பிடிக்க வந்த துரியோதனன் முதலியோர் தோல்வியடைந்து சகுனியின் ஆலோசனையின் பேரில் சாம்பரூபனை நித்திரையில் கைது செய்து சிறையிடுதலும் இதன் வளர்ச்சியாகும்.

உச்சம்

இதனை கேள்வியுற்ற கிருஷ்ணர் படையெடுத்து வந்து, துரியோ தனனை போர்க்களத்தில் மூர்ச்சையாக்குதல் உச்சமாகும்.

முடிவு

முனிவர் தோன்றி அனைவரையும் சமாதானம் செய்து சாம்ப ரூபனுக்கும் விஸ்ரகாந்திக்கும் திருமணம் செய்து வைத்தல் இதன் முடிவாகும்.

வடமோடி நாடகங்களும் கட்டுக்கோப்பும்

வடமோடி நாடகங்கள் பெரும்பாலும் பொதுவாக இதிகாசக் கதை களையே, அதிலும் சிறப்பாக இதிகாசக் கதைகளில் வரும் நிகழ்ச்சி களையே கருவாகக் கொண்டமையினால் ஒரு கதைக்குரிய ஆரம்பம், வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு என்ற படி நிலைகளை கற்பனைக் கதைகள் அளவு பெறாதவையாயுளளன. எனினும தமமளவில ஒரு படிமுறை வளர்ச்சியை இவை பெற்றிருக்கின்றன. கீழே குருக்கேத்திரன் போர்

நாடகம் (குபோநா), பதினெட்டாம் போர் நாடகம் (பபோநா), விராட பர்வம் நாடகம் (விபநா), சந்தனு நாடகம் (சனுநா), வீரகுமாரம் நாடகம் (வீகுநா) ஆகிய வடமோடி நாடகங்களிற் காணப்படும் நாடக வளர்ச்சிப் படி நிலைகள் கூறப்படுகின்றன.[52] குபோநா இன் கதை யோட்டம் விபரமாகக் கூறுப்பட்டு பின்னால் அதன் படிநிலை வளர்ச்சி தரப்படுகிறது. ஏனைய நான்கு நாடகங்களினதும் கதையோட்டவிபரம் தராது வளர்ச்சிப் படிகள் விளக்கப்படுகின்றன. வீகுநா இதிகாசக் கதை அல்ல என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

(அ) குபோநா கதையோட்ட விபரம்

(கூத்து ஏட்டில் உள்ளபடி)

1. அண்ணாவியார் காப்பு விருத்தம்.
2. கட்டியகாரன் வருதல், கிருஷ்ணர் வரப்போவதாகக் கட்டியம் கூறி, சபையோரை அமைதியாக இருக்கும்படி எச்சரித்துச் செல்லல்.
3. கிருஷ்ணர் வருதல், தவம் செய்தல்.
4. குருக்கேத்திரன் மனைவியுடன் வருதல்; ஆகாயமார்க்கமாகச் செல்லல்
5. குருக்கேத்திரன் தாம்பூலம் உமிழ, அது கிருஷ்ணர் கையின் மேல் விழ, கோபம் கொண்ட கிருஷ்ணர் சக்கரத்தாழ்வாரை உடனே வரும்படி நினைத்தல்.
6. சக்கரத்தாழ்வார் வருதல்.
7. கிருஷ்ணர் சக்கரத்தாழ்வாரிடம் குருக்கேத்திரனை உடனே கொன்றுவிடும்படி கூற சக்கரத்தாழ்வார் குருக்கேத்திரனைத் துரத்தல்.
8. நாரதர் வருதல், சக்கரத்தாழ்வாரிடம் நடந்த நிகழ்ச்சிகளை வினாவி அறிதல்.
9. குருக்கேத்திரன் நாரதரைக் காணுதல். நாரதர் அவனிடம் நடந்ததைக் கூறி, சக்கரத்தாழ்வார் துரத்தி வருவதையும் கூறி, அவனைத் தப்பித்துக் கொள்ளும்படி கூறக் குருக்கேத்திரன் புலம்பியபடி சிவனிடம் செல்லல்.
10. பரமசிவன் வருதல், குருக்கேத்திரன் அபயம் கேட்க கிருஷ்ண ருக்குப் பயந்து மறுத்தல். குருக்கேத்திரன் இயமனிடம் செல்லல்.
11. இயமன் வருதல். குருக்கேத்திரன் அபயம் கேட்க, பயந்து மறுத்தல். குருக்கேத்திரன் இந்திரனிடம் செல்லல்.

12. இந்திரன் வருதல். மந்திரியிடம் நாட்டு வளம் கேட்டல். நாட்டியப் பெண்களை அழைத்தல்.
13. நாட்டியப் பெண்கள் வருதல். அரசனின் சபைக்கு வந்து நடனம் புரிதல். பின்னர் குருக்கேத்திரன் இந்திரனிடம் வந்து அபயம் கேட்க இந்திரன் அருச்சுனனிடம் அவனை ஆற்றுப்படுத்தல்.
14. பஞ்சபாண்டவர் திரௌபதியுடன் வருதல்.
15. குருக்கேத்திரன் அருச்சுனனிடம் அபயம் கேட்க அருச்சுனன் அபயமளித்து, பின்னர் சக்கரம் ஏவியவர் கிருஷ்ணர் என அறிந்தும் அபயவாக்கைக் காப்பாற்ற உறுதியுடன் நிற்றல்.
16. சக்கரத்தாழ்வார் கிருஷ்ணரிடம் நடந்த விடயங்களையும், அருச்சுனன் உறுதியையும் கூறுதல். கிருஷ்ணர் சாத்தகியை அழைத்தல்.
17. சாத்தகி வருதல். அருச்சுனனிடம் கிருஷ்ணர் சாத்தகியைத் தூதனுப்புதல்.
18. சாத்தகியிடம் அருச்சுனன் குருக்கேத்திரனுக்கு கொடுத்த அபயத்தை மாற்றமுடியாது, அவனைவிடவும் முடியாது எனக் கூறல்.
19. தருமர், தம்பிமார் அனைவரும் ஆலோசித்து குருக்கேத்திரனைக் காப்பாற்றுவது என முடிவு செய்தல். நாரதர் வந்து பாண்டவர்களின் வாட்டம் கண்டு, அதற்கான காரணத்தை வினவ அவர்கள் உண்மையுரைத்து கிருஷ்ணரைச் சமாதானம் செய்யும்படி நாரதரை வேண்டல்.
20. நாரதர் கிருஷ்ணரிடம் சென்று கட்டாயம் படை எடுக்க வேண்டும் எனக் கலகமூட்டிச் செல்லல். கிருஷ்ணர் துரியோதனின் உதவிநாடிச் செல்லல்.
21. துரியோதனன், சகுனி, கன்னன், துச்சாதனன் ஆகியோர் வருதல். துரியோதனன் நாட்டு வளம் வினாவுதல். கிருஷ்ணர் துரியோதனனிடம் வந்து உறவாடி, அருச்சுனனைக் கொல்லச் செல்ல அவனையும் வரும்படி கேட்டல்.
22. பெருந்திருவாள் (துரியோதனன் மனைவி) வருதல். துரியோதனனைப் போருக்குச் செல்ல வேண்டாமெனத் தடுத்தும் அவன் போதல்.
23. துரியோதனன் படைகள் வருவதையறிந்து வீமன் சண்டை செய்யச் செல்லல். வீமன் துரியோதனன் சண்டை, துரியோதனன் தோற்று ஓடல்.

24. அருச்சுனன் கன்னன் சண்டை. கன்னன் தோற்று ஓடல்.
25. சகாதேவன் சகுனி சண்டை. சகுனி தோற்றோடல்.
26. தருமர் - கிருஷ்ணர் சண்டை. தருமர் இறத்தல்.
27. வீமன் கிருஷ்ணர் சண்டை. வீமன் இறத்தல்.
28. நகுலன் கிருஷ்ணர் சண்டை. நகுலன் இறத்தல்.
29. சகாதேவன் கிருஷ்ணர் சண்டை. சகாதேவன் இறத்தல்.
30. அருச்சுனன் கிருஷ்ணன் சண்டை. சண்டையில் அருச்சுனன் சக்கராயுதம் எடுக்க, கிருஷ்ணர் சமாதானமாகி, இறந்த நால்வரையும் எழுப்பி, குருக்கேத்திரனையும் மன்னித்தல்.
31. துரியோதனன், கிருஷ்ணர் தன்னை வஞ்சித்துவிட்டார் எனக் கூறி ஏசிவிட்டுச் செல்லல்.
32. கிருஷ்ணர் பாண்டவரை வாழ்த்திவிட்டுச் செல்லல்.

இங்கே முடிவு குறிப்பிட்ட தென்மோடி நாடகங்கள் போல ஒரு சிக்கல், படிப்படியாக வளர்ச்சி பெற்று, உச்ச நிலைக்குச் செல்வது போல அன்றி, ஒரு சிக்கல் தோன்றி வளர்ச்சியடைந்து முடிவு நிலை எய்த, இன்னொரு சிக்கல் மீண்டும் தோன்றி வளர்ச்சி பெற்று உச்ச நிலை அடைந்து வருவதைக் காணலாம். குருக்கேத்திரனுக்கு ஏற்படும் சிக்கல் ஒன்று. அருச்சுனனுக்கு ஏற்படும் சிக்கல் இன்னொன்று. குருக்கேத்திரனுக்கு ஏற்படும் சிக்கல் அருச்சுனன் அபயம் கொடுத்ததும் தீர்வு நிலையை அடைகிறது. அருச்சுனனுக்கு ஏற்படும் சிக்கல் அருச்சுனர் - கிருஷ்ணருடன் புரியும் சமரில் உச்சநிலை எய்தி சமாதானத்தில் முடிவடைகிறது.

1 - 5 வரையுள்ள பகுதி அறிமுகம்

இதிலே கிருஷ்ணர், குருக்கேத்திரன், அவன் மனைவி ஆகியோர் அறிமுகம் செய்யப்படுகின்றனர். அத்தோடு கிருஷ்ணரின் கையில் தாம்பூலத்தை உமிழ; அத்தோடு சிக்கலுக்கான விதை ஊன்றப் படுகிறது.

6 - 9 வரையுள்ள பகுதி சிக்கல்

கிருஷ்ணர் சக்கரத்தாழ்வாரை குருக்கேத்திரனைக் கொல்ல அனுப்பு கிறார். இந்நிகழ்ச்சியுடன் குருக்கேத்திரனுக்குச் சிக்கல் ஏற்படுகிறது.

10 - 14 வரையுள்ள பகுதி சிக்கலின் வளர்ச்சி

தனக்கு ஏற்பட்ட சிக்கலைத் தீர்க்கக் குருக்கேத்திரன் பலரிடமும் செல்கிறான். இறுதியில் இந்திரன் யோசனைப்படி அருச்சுனனிடம் செல்கிறான்.

14 - 15 வரையுள்ள பகுதி **உச்சம்**

அருச்சுனன் குருக்கேத்திரனுக்கு அபயமளிக்கிறான். உண்மை அறிந்ததும் அருச்சுனன் யோசிக்கிறான். என்ன நடக்கும் எனப் பார்வையாளர்கள் எதிர்பார்க்கின்றனர். முடிவில் குருக்கேத்திரனின் சிக்கலைத் தீர்த்து அபயம் அளித்ததை உறுதிப்படுத்துகிறான்.

15ம் பகுதி **முடிவு**

குருக்கேத்திரனைத் துரத்தி வந்த சக்கரத்தாழ்வாரிடம் குருக்கேத்திரனுக்கு தான் அபயம் கொடுத்துவிட்டதாகக் கூறி கிருஷ்ணரிடம் அனுப்பி வைக்கிறான்.

15ஆம் பகுதிக்குப் பிறகு மீண்டும் ஒரு **சிக்கல்** வளர்கிறது. இது அருச்சுனனுக்கு ஏற்படும் சிக்கல்.

15 - 18 வரை 2வது **சிக்கல்** எனலாம்.

சாத்தகியை கிருஷ்ணர் அழைப்பதும், அருச்சுனனிடம் தூதுபோக ஏவுவதுமுடன் இரண்டாம் சிக்கலுக்கான விதையூண்டப்படுகிறது.

19 - 20 வரை தருமர் தம்பிமாருடன் யோசித்து குருக்கேத்திரனுக்கு அபயம் கொடுப்பது எனத் தீர்மானிப்பதனாலும், நாரதர் அருச்சுனன் மீது கட்டாயம் படை எடுக்க வேண்டுமெனக் கிருஷ்ணரிடம் கூறுவதனாலும் சிக்கல் மேலும் வலுவடைகிறது.

21 - 29 வரை கிருஷ்ணன் துரியோதனன் உதவி நாடி படை எடுத்தல். பாண்டவரைக் கொல்லல் என்பவற்றினூடாகச் சிக்கல் வளர்ச்சியடைகிறது.

30 ஆம் பகுதியில் **உச்சநிலை** அடைகிறது. கிருஷ்ணர் - அருச்சுன யுத்தத்தில் அருச்சுனன் சக்கராயுதத்தை எடுப்பது உச்சம். முடிவு என்ன என்று பார்வையாளரை நோக்க வைக்கின்றது இக்கட்டம்.

31 - 32 வரையுள்ள பகுதி **முடிவு** ஆகும். கிருஷ்ணரும் அருச்சுனனும் சமாதானமானதும், அருச்சுனனின் சிக்கல் தீருகின்றது. துரியோதனன் கோபித்துக் கொண்டு செல்ல கிருஷ்ணர் பாண்டவரை எழுப்பி, அவர்களை வாழ்த்திவிட்டுச் செல்ல நாடகம் முடிவுக்கு வருகின்றது.

இந்நாடகம் இரண்டு நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டுள்ளது. ஒன்று கிருஷ்ணருக்கும், குருக்கேத்திரனுக்கும் ஏற்படும் முரண் நிகழ்ச்சி. மற்றது அருச்சுனனுக்கும் கிருஷ்ணருக்கும் ஏற்படும் முரண் நிகழ்ச்சி.

வடமோடி நாடகங்களிற் பெரும்பாலானவை, இவ்வாறே ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டுள்ளன. ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட நிகழ்ச்சிகள் வருவதனால் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட முடிவுகளும் இந் நாடகங்களில் இடம் பெறுகின்றன. நாடகக் கட்டுக் கோப்புக் குறைந்து நிகழ்ச்சிகளைத் தொடராகக் கூறுவதுபோல வடமோடி நாடகங்கள் அமைந்து விடுவதனையும் காணமுடிகிறது. இன்னும் சில வடமோடி நாடகங்களின் அமைப்பினை நோக்கின் இவ்வுண்மை இன்னும் உறுதிப்படும். வடமோடி நாடகங்களான பபோநா, விபநா, சனுநா, வீகுநா ஆகிய நாடகங்களின் அமைப்பைக் கொண்டு இக்கூற்றை இன்னும் நிறுவ முடியும்.

(அ) பபோநா அமைப்பு

இந்நாடகம்,

1) துரியோதனன் வீழ்ச்சி
2) இளம் பஞ்சபாண்டவர் கொலை
3) உத்தரை கர்ப்பம் அழிதல்
4) தர்மர் முடிசூடல்

ஆகிய 4 நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டுள்ளது. எனவே இந்நாடகத்தில் 4 உச்ச நிலைகளும் 4 முடிவுகளும் காணப்படுகின்றன.

(இ) விபநா அமைப்பு

இந்நாடகம்,

1) கீசகனின் வீழ்ச்சி
2) துரியோதனனுடன் சமர்புரிந்து பாண்டவர் அடையும் வெற்றி என இரண்டு நிகர்ச்சிகளைக் கொண்டுள்ளது. எனவே இதில் இரண்டு உச்ச நிலைகளும் இரண்டு முடிவுக்ளும் காணப்படுகின்றன.

(ஈ) சனுநா அமைப்பு

இந்நாடகத்தில்,

1) சந்தனு தன் மகன் தேவவிரதனைக் கங்கையிடமாகப் பெறல்,
2) சந்தனு பரிமளகந்தி திருமணம்,
3) விசித்திர வீரியன் அம்பிகை அம்பாலிகையைத் திருமணம் செய்தல்,

4) விசித்திர வீரியன் இறப்பு,

5) அம்பிகை அம்பாலிகை வியாசர் மூலம் பாண்டவர்களைப் பெறல்,

6) திருதராட்டிரன் முடிசூடல், என ஆறு நிகழ்ச்சிகளையுடையது. எனவே இதிலும் பல உச்ச நிலைகளும் பல முடிவுகளும் காணப்படுகின்றன.

(உ) வீகுநா அமைப்பு

மேற்குறிப்பிட்ட வடமோடி நாகடங்களைப் போல அன்றி, வீகுநா, வீரகுமாரன் பல இடர்களையும் கடந்து தன் நாட்டைப் பெறல் என்ற ஒரு நிகழ்ச்சியையே கொண்டுள்ளது. இதனால் இந்நாடகம் ஆரம்பம், சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு என்ற படி நிலைகளைக் கொண்டுள்ளது.

ஆரம்பம்

வீரசூர மகாராசா, அவர் மனைவி சொர்ணகாந்தி, மந்திரி ஆகியோர் அறிமுகப்படுத்தப்படுகின்றனர். மன்னன் மந்திரியுடன் வேட்டையாடச் செல்வதுடன் சிக்கலுக்கான விதையூண்டப்படுகிறது.

சிக்கல்

மந்திரி, மன்னனைக் காட்டிலே வைத்துக் கொன்றுவிட்டு மீண்டு வந்து, அரசைக் கைப்பற்றித் தானே ஆளத் தொடங்குவதுடனும், இராணியை நாட்டைவிட்டுத் துரத்துவதுடனும் சிக்கல் தோன்றுகிறது.

வளர்ச்சி

இராணி நாடுவிட்டுச் சென்று பல துன்பங்களையடைந்து, வீர குமாரனைப் பெற்று, வளர்த்து, வீரகுமாரன் மீண்டும் அரசைப் பெறு வதற்குரிய சகலகலாவல்லவனாக அவனை ஆக்குவதும், அவன் பலரையும் கலைப்போட்டியில் வெல்லுவதும் நாடகத்தின் வளர்ச்சி நிலைகளாகும்.

உச்சம்

தாயிடம் தன் வரலாற்றை அறிந்து கொடுமைக்காரனான மந்திரி யுடன் சமர்புரியச் செல்வது உச்சக்கட்டமாகும். கொடுமைக்காரனான மந்திரியும், இளைஞனான வீரகுமாரனும் மோதுகையில் யார் வெல்வார் என்ற எதிர்பார்ப்பு பார்வையாளருக்கு ஏற்படுகிறது.

முடிவு

மந்திரியை வீரகுமாரன் சமரில் வென்று முடிசூடி தாயை மீண்டும் அரண்மனைக்குக் கொண்டு செல்லல் நாடகத்தின் முடிவாக அமை கிறது.

(இங்கே தென்மோடி நாடகங்களுக்குரிய கட்டுக்கோப்புடன், ஒரு சிக் கல், ஓர் உச்சம், ஒரு முடிவு என்ற அமைப்புக்கிணங்க வீகுநா. அமைந் திருப்பதை அவதானிக்குக.)

தெ.மோ. நாடகங்களுக்கும் வ.மோ. நாடகங்களுக்குமிடையே நாடகக் கட்டுக்கோப்பிற் காணப்படும் வேறுபாடுகள்

தென்மோடி நாடகங்கள் பெரும்பாலும் ஒரு நாடகத்திற்குரிய ஆரம்பம், சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு என்ற படிநிலைகளைக் கொண்டமைகின்றன. ஒரு நிகழ்ச்சியைத் தன்னுட் கொண்டதாய், அதனை நோக்கி நாடகம் செல்வதாக ஒருமைப்பாட்டுடன் அவை ஆக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் வடமோடி நாடகங்களிற் பெரும்பாலும் இப்பண்பினைக் காணமுடிவதில்லை. வடமோடி நாடகங்களிற் பெரும் பாலானவை ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட நிகழ்ச்சிகளையும், சிக்கல்களையும், ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட முடிவுகளையுமுடையன வாயுள்ளன. இதனாற் தென்மோடி நாடகங்களிற் காணப்படும் நாடகக் கட்டிறுக்கம் வடமோடி நாடகங்களிற் காணப்படுவதில்லை. வடமோடி நாடகங்களிற் காணப் படும் இந்நாடகக் கட்டிறுக்கமின்மை எனும் பண்பு, 19ஆம் நூற்றாண் டில் தமிழ் நாட்டில் எழுந்த நாட்டார் நாடகங்களிலும் காணமுடிகின்றது என்பர் ஏ.என். பெருமாள். அதற்கான காரணத்தை அவர் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

"அவை மிகுதியாக இதிகாச புராண நிகழ்ச்சிகளாக இருப்பதனால் நாடகத்தின் முன்பின் நிகழ்ச்சிகளை நீக்க வேண்டிய நிலை ஏற்படு கிறது. அவற்றையும் நாடகம் காண்போர் நன்றாக அறிந்தே இருப்பர். ஆகையினால் நாடக ஆசிரியர் இதிகாசங்களின் தொடக்கம், முடிவு ஆகியவையின்றி சில குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சிகளையே நாடகமாக எழுதி யுள்ளனர். அவற்றில் இத்தகைய பிரிவுகளை ஒழுங்காக எதிர்பார்க்க இயலாது. மேலும் பலப்பல சிக்கல்களைக் கொண்டு பல கதைகள் இருப்பதால் இடையிடையே தீர்வுகளைக் கண்டவாறு கட்டுக்கோப்பு அமைகிறது."[58]

பத்து நாடகங்களை எடுத்து அவற்றின் போக்கினைப் பற்றிக் கூறும் அவர் கூற்றுக்கள் பெரும்பாலும் மட். வடமோடி நாடகங் களுக்கே பொருந்துவனவாயுள்ளன. வடமோடி நாடகங்களில் பெரும் பாலும் இதிகாசபுராண நிகழ்ச்சிகள் கூறப்படுவதால் அங்கு மைய நோக்கோ, பிரதான நிகழ்ச்சியோ, சிக்கலோ, அதனை நோக்கிய வளர்ச்சியோ எழ வாய்ப்பில்லை. நிகழ்ச்சிகளை ஒழுங்குபடக் கூறுதல் மாத்திரமே அங்கு பிரதானம். சுருங்கச் சொன்னால் புராண இதிகாச நிகழ்ச்சிகள். அறிமுகப்படுத்தப்பட்டிருந்த ஒரு நாடக வடிவத்திற்குட்

திணிக்கப்படுகின்றன. அவ்வளவே. இதனாலேயே தென்மோடி நாடகங்களுக்குரிய நாடகக் கட்டிறுக்கம் வடமோடி நாடகங்கட்கு இல்லாமற் போயிற்று எனலாம்.

எனினும் வடமோடி மரபில் ஆடப்படும் எல்லா நாடகங்களையும் இக்குற்றச்சாட்டுக்குள் அடக்கமுடியாது. இராமநாடகம், தருமபுத்திர நாடகம் போன்ற முழு இதிகாசக் கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண்ட வடமோடி நாடகங்களிலும், வீரகுமாரன், பத்மாவதி, கமலாவதி போன்ற கற்பனைக் கதைகளைக் கருவாகக் கொண்ட வடமோடி நாடகங்களிலும் தென்மோடி மரபிற் காணப்படும் நாடகக் கட்டிறுக்கத்தினையும், படிமுறை வளர்ச்சியினையும் காணமுடியும். அதற்குக் காரணம் இராநா. இதிகாசத்தில் வரும் நிகழ்ச்சிகளையன்றி இதிகாசம் முழுவதையும் கருவாகக் கொண்டிருப்பதேயாகும். வீகுநா. மும் இவ்வாறேயாகும்.[54] வீகுநா. இன் கரு முழுமையான ஒரு கற்பனைக் கதையே. கற்பனைக் கதைகளாயினும் தனித்தனி நிகழ்ச்சிகளாகவன்றி முழுமையான கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண்டெழுந்த பத்மாவதி நாடகம், கமலாவதி நாடகம், பகையை வெல்லல் நாடகம், கனகசுந்தரன் நாடகம் போன்ற வடமோடி நாடகங்கள் பெரும்பான்மை வடமோடி நாடகங்களைப் போல பல சிக்கல்களையும், பல முடிவுகளையும் கொண்டிராது, ஒரு சிக்கலையும், ஒரு முடிவினையும் கொண்டு தென்மோடி நாடகங்கள் போல நாடகக் கட்டமைப்பினைக் கொண்டனவாகவுள்ளன. மேற்குறிப்பிட்ட நாடகக் கட்டமைப்புடைய நாடகங்களின் கருக்கள் ஒரு முடிவு கொண்ட கதைகளாகும். ஆனால் பல வடமோடி நாடகங்களின் கருக்களாக இருப்பவை இதிகாசங்களின் வரும் நிக்ழ்ச்சிகளே. நிகழ்ச்சிகள் கருக்களாக அமைகையில் இக்கட்டிறுக்கம் குறைவது முன்னரேயே உதாரண மூலம் விளக்கப்பட்டது. எனவே நிகழ்ச்சிகள் நாடகமாக்கப்படுகையில் நாடகக் கட்டிறுக்கம் குறைகிறது என்று நாட்டார் நாடகம் பற்றிக் கூறும் ஏ.என். பெருமாளின் கூற்று மட். இன், பல வடமோடி மரபு நாடகங்களைப் பொறுத்தவரை ஏற்புடைய கூற்றாகும்.

கற்பனைக் கதைகளை வடமோடி நாடகமரபில் ஆக்கும்பொழுது தென்மோடி மரபுக்குரிய நாடகக் கட்டமைப்பைப் புலவர்கள் பின்பற்றியமையினாலேயே வடமோடி மரபில் எழுந்த சில நாடகங்களில் தென்மோடி மரபுக்குரிய அமைப்பு வந்தது எனக் கொள்ளல் பொருத்தம் போலத் தெரிகிறது. புராண இதிகாசக் கதை வகையைச் சேர்ந்ததான சாபேநா. தென்மோடியாகும்போது, நிகழ்ச்சிகள் பிரதானம் பெறாது கதை முக்கியமும், ஒருமை நோக்கும் பெற்று நாடகக் கட்டமைப்புள்ள நாடகமாகியுள்ளது.

இவற்றினின்று நாம் பின்வரும் முடிவுகளுக்கு வரமுடியும்.

(1) மட். தென்மோடி மரபே பெரும்பாலான சிறந்த நாடகங்களுக்குரிய பண்பான நாடகக் கட்டுக்கோப்பினைக் கொண்டிருந்தது.

(2) வடமோடி மரபில் அதிக நிகழ்ச்சிகள் முக்கியம் பெறுவதனால் இக் கட்டுக்கோப்புப் பண்பு இருக்கவில்லை.

(3) இதற்கான காரணங்கள் அவை தத்தமக்கெனத் தெரிந்து கொண்ட கதைக் கருக்களாகும்.

(4) புராண இதிகாசக்கதைகளை நாடகமாக்குகையில் தென்மோடி மரபு, நிகழ்ச்சிகளைவிடுத்து ஒரு நிகழ்ச்சியையே முதன்மைப் படுத்தி நாடகமாக்கியது.

(5) கற்பனைக் கதைகளை நாடகமாக்கும்போது வடமோடி தென்மோடியைப் பின்பற்றி ஒரு கட்டமைப்பைக் கொணர்ந்தது.

(6) எனவே பிற்கால வடமோடி நாடகங்கள் தமக்குரிய கட்டமைப்பைத் தென்மோடியைப் பார்த்து ஆக்கிக் கொண்டன.

மரபு பேணல்

ம.ம. நாடகங்களிலே பெரும்பாலும், ஆரம்பத்திலும் முடிவிலும் சில மரபுகள் பேணப்படுகின்றன. நாடகம் ஆரம்பிக்கும் முறையிலும், அதை நகர்த்தும் முறையிலும் ஒரே விதமான போக்கு சகல நாடகங்களிலும் காணப்படுகிறது. இப்போக்கு சில நாடகங்களிற் கூடியும், குறைந்தும் இருக்கும். ஆனால் இப்போக்கு கட்டாய மரபாகக் கடைப்பிடிக்கப் பட்டு வருவது கவனித்தற்குரிய அம்சமாகும். இத்தன்மை நாடக அமைப்பை நிர்ணயிப்பதிற் பெரும் செல்வாக்குக் செலுத்துகிறது.

காப்பு விருத்தம், கட்டியகாரன் வரவு, அரசன் வரவு, தேசவிசாரணை என்பன சகல நாடகங்களிலும் ஆரம்பங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. நாடக முடிவிலும் சில மரபுகள் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. நாடகத்திற் தோன்றும் தேவ அம்சம் பொருந்தியவர்களைத் துதித்தல் அல்லது பறையன் தோன்றி நாயகன் நாயகி திருமணச் செய்தியையுரைத்தல், பிராமணர் திருமணம் செய்வித்தல் அல்லது நாடகத்தின் இளவரசன் முடிசூடல் என்பன முடிவுகளாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. இவ்வண்ணம் ஆரம்பத்திலும் இறுதியிலும் சில மரபுகள் பேணப்படுவது ம.ம. நாடகங்களின் முக்கியமான ஒரு பண்பாகக் காணப்படுகிறது. தமிழ் இலக்கியப் பாரம்பரியத்திற்கும் இதற்குமிடையே ஓர் ஒற்றுமை இருப்பது இங்கு கவனிக்கத் தக்கது. திருக்கைலாய ஞானவுலா, கலிங்கத்துப் பரணி, குலோத்துங்க சோழன் பிள்ளைத் தமிழ், முக்கூடற்

பள்ளு, திருக்குற்றலக் குறவஞ்சி, ஆகிய பிரபந்தங்கள் தமிழ் இலக்கியப் பரப்பிற் தோன்றிய காலை அதன் பெயரோடு பின்னால் எழுந்த ஏனைய உலா, பரணி, பிள்ளைத் தமிழ், பள்ளு, குறவஞ்சி போன்ற பிரபந்தங்கள் யாவும் முதலிற் தோன்றிய பிரபந்தங்களின் மரபினை அப்படி பின்பற்றி எழுந்தன என்பது இலக்கிய வரலாறு எமக்குத் தரும் பாடமாகும். இதனாற் பெரும்பாலும் முதலிற் தோன்றி பிரபந்தமே மிகச் சிறப்பு வாய்ந்ததாகவும், பின்னர் தோன்றியவை சுவை குறைந்தன வாகவும் அமையும் நிலை ஏற்பட்டது. எனினும் தனித்துவம் வாய்ந்த புலவர்களின் கையிற் சில இலக்கிய வடிவங்கள் புதிய திருப்பமும் பெற்றன. எனினும் முன்னோர் பாடிய மரபுகளை அனுசரித்தே பின் வந்தோரும் பாடினர், என்பதை மறுக்க முடியாது. ம.ம.வ. நாடகங் களைப் பொறுத்த வரையிலும் இதுவே நிகழ்ந்தது எனலாம். மட்டக்களப்பில் முதன் முதலாக ஆடப்பட்ட மரபுவழி நாடகங்களைப் போலவே பின்வந்த புலவர்கள் நாடகம் எழுதியமையினால் மரபு பேணும் பண்பு ம.ம.வ. நாடகங்களில் இடம் பெறலாயிற்று. இப்பண்பு ம.ம.வ. நாடகங்களின் தனித் தன்மையாக அமைந்துள்ள அதே வேளையில் நாடக வடிவத்தை நிர்ணயிப்பதாகவும் அமைந்துள்ளது. நாடகத்தின். பார்வையாளர்களை மனதிற் கொண்டே இவ்வாரம்பம், முடிவு அம்சங்களிலும், ஏனைய விடயங்களிலும் மரபு பேணல்கள் மேற் கொள்ளப்பட்டன. இதனைக் கொண்டு நாம் ம.ம.வ. நாடகங்கட்கும் பார்வையாளர்கட்குமுள்ள தொடர்பினையும் விளங்கிக் கொள்ள முடியும். ம.ம.வ. நாடகங்களில் மரபு பேணல் அம்சம் - நாடகத்தின் ஆரம்பம் முடிவு என்பனவற்றில் சிறப் பாகவும் ஏனையவற்றிற் பொதுவாகவும் எவ்வாறு அமைந்திருந்தன என்பதை விரிவாக நோக்குவோம்.

நாடக ஆரம்பம்

(A) சபைக் கட்டும் காப்பு விருத்தமும்

வட்டக்களரியின் நடுவே நாடகத்தை நடத்தும் சபையோர்[55] நிற்க கூத்து தொடங்கப்படும். பார்வையாளரைச் சபையோர் என அழைக்கும் மரபிற்கு மாறாக மேடைமீது நிற்போர் சபையோர் என அழைக்கப் படுதல் இங்கு அவதானித்தற்குரியது. நாடகங்களில் வரும் பாத்திரங் களை அறிமுகம் செய்தல், நாடகக் கதைத் தொடர்புகளை விளக்கல், நாடகத்தில் வரும் அறங்களை எடுத்துரைத்தல், நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களுடன் அளவளாவுதல், அதன்மூலம் நாடகக் கருவையும் பாத்திரத்தின் தன்மையையும் துலக்கமுறச் செய்தல், நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைத்தல், முடித்து வைத்தல், நாடக முடிவில் மங்களம் அல்லது வாழிபாடுதல், கூத்தரின் பாடலை இரட்டித்துப் பிற்பாட்டுப்

பாடி நாடகத்தைச் சிறப்பித்தல், கூத்தர் தமது பாடல்களை மறந்த விடத்து அவற்றை அவர்கட்கு நினைவூட்டல், கூத்தரின் பாடல்கள் சோருமிடத்து உதவி செய்து அப்பாடலைத் தாமேபாடி முடித்தல், கூத்துக்காரர் மேடையிற் தோன்றாதவிடத்து வேறு பாடல்களைப் பாடிச் சபையோரை எப்போதும் மகிழ்ச்சியோடு வைத்திருத்தல் என்பன இச்சபையோரின் கடமைகளாகும். குறிப்பிட்ட இன்னார்தான் சபை யோராய் இருக்கலாம் என்ற மரபு ம.ம.வ. நாடகங்களில் இல்லை. நாடகம் பழகும்போது தனியாகச் சபையோருக்கென ஆட்கள் பயிற்றப் படுவதும் இல்லை. கூத்தில் ஆர்வமும், அறிவும், பயிற்சியுமுடைய ஊரவர்கள் அல்லது கூத்தைப் பழக்கும் அண்ணாவியாரின் உதவி யாளர்களே சபையோராகக் கலந்து கொள்வர். கூத்து மேடையிலே கூத்தாட்டம் தொடங்குமுன் களரியடி என்று சொல்லப்படும் ஒரு தாள ஒலி மத்தளத்திலிருந்து எழுப்பப்படுகிறது. மங்கலமானதென்று கருதப் படும் அப்பேரொலி கூத்துக் களரியை இனிய அதிர்வினால் நிறைத்து கேட்போரை உணர்ச்சி வசப்படுத்தும் என்பர் வீ.சீ. கந்தையா.[56] இத் தாளத்தினைச் சவணிக்கை அடி எனக் கிராமிய மக்கள் அழைக்கின் றனர்.[57] சபை நிற்க அடி என்ற சொற்றொடரின் மருஉ அல்லது பேச்சு வழக்கே சவணிக்கை அடி எனக் கொள்வது பொருத்தம் போலத் தெரி கிறது. இது சபையைக் கட்டுப்படுத்த அடிக்கும் அடியாகும். அதாவது பல்வேறு ஊர்களிலுமிருந்து வந்ததனால் பல்வேறு கதைகளைப் பேசிக்கொண்டிருக்கும் மக்களின் கவனத்தை இவ்வடி மேடையை நோக்கி ஈர்க்கிறது. அத்தோடு நாடக ஆரம்பத்தைக் குறிக்கும் இன் றைய மணி ஒலியின் கடமையையும் இது செய்கின்றது.

களரியடியான சவணிக்கையடி முடிந்ததும் சபைக்கட்டு என்ற தருக்கள் படிக்கப்படும். பாட்டின் இசையமைப்புக்கே தரு என்பது பெயராயினும் தருவுக்கமையப் படிக்கப்படும் கூத்துப் பாட்டுக்களை யும் தென்மோடிக் கூத்தில் தரு என்றே குறிப்பிடல் மரபு. நூல்களில் இடம்பெறும் காப்புச் செய்யுள் போன்று களரிக்குரிய காப்புச் செய்யுள் சபைக்கட்டு என்பர் வி.சீ.கந்தையா.[58]

இச்சபைக் கட்டு பெரும்பாலும், பிள்ளையாரைத் துதிப்பதாக அமைந்திருக்கும் இந்தியக் கிராமிய நாடகங்கள் பெரும்பாலும் பிள்ளையார் துதியுடன் ஆரம்பமாவது மரபு.[59A] பிள்ளையார் துதி மாத்திரமன்றி முருகனுக்கும் சில இடங்களிற் சபைக் கட்டுத் தரு சேர்த்துப் படிக்கப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் தென்மோடி நாடகங் களிலேதான் சபைக் கட்டுக் காணப்படுகிறது. பிறஸ்தூரமன், மதன ரூபன், அனுருத்திரன் ஆகிய நாடகங்களிலே இதனைக் காணலாம்.

கீழே உதாரணத்திற்கு ஒரு சபைக் கட்டு தரப்படுகிறது. இது அனுநா. இல் வரும் சபைக் கட்டின் சில பகுதிகளாகும்.

சபைக்கட்டு

தரு

தனனாதன தனனா தன
தானன்னா தன தானன்னா
தனனாதன தனனா தன
தானன்னா தன தானன்னா

1. ஒரு மாங்கனிக்காகவே – உல
கேழையும் வரமாகவே – வரு
திருமால் மருமகனே – செல்வக்
கொழுந்தே எச்சரிக்கை

2. பானை போல வயிறும் – உடல்
பருத்த துதிக்கையும் – கொண்ட
ஆனை முகமானாய் – தேவர்க்
கரசே எச்சரிக்கை.[59B]

இங்கு பிள்ளையாரும் முருகனும் துதிக்கப்படுவதைக் காணலாம். சபைகட்டுப் பாடலின் இறுதி வரிகள் எச்சரிக்கை என்ற சொல்லைக் கொண்டு முடிவதாய் அமைந்திருக்கும்.

மூல முதற்பொருளே பிறஸ்தூமன் கதை பாட
முன்னே வந்தென் குறை தீர்த்தருள்வாய் முதல்வா கணபதியே[60]

எனவரும் பிறஸ்தூமன், நாடகசபைக்கட்டில், பிறஸ்தூமனின் கதையைப் பாட (நாடகமாய் ஆட) தமக்கு உதவிபுரியும்படி வினாயகரை வேண்டுவதாக அமைகிறது.

காப்பு விருத்தம்

வடமோடி நாடகங்களிலும் சில தென்மோடி நாடகங்களிலும் இச் சபைக்கட்டுத் தரு இல்லை. அதற்கு மாறாக விருத்தப் பாங்கில் அமைந்த காப்புச் செய்யுள்கள் உள்ளன. பெரும்பாலும் இவை பிள்ளையார் துதியுடன் அமைந்துள்ளன. பிள்ளையாரை விட முருகன், சரசுவதி, கிருஷ்ணர், உமை, சிவன், ஆகியோர்மீது காப்பு விருத்தம் அமைந்துள்ளது. நாடகத்தில் வரும் காப்பு விருத்தம் என்பது, இத்தகைய ஒரு நாடகத்தை ஆடும் எங்களைக் காப்பாற்றவேண்டும் என்று தெய்வத்தின் மேற் பாடப்படும் விருத்தமாகும். இராம நாடகத்தில் இராமர் மீதும், கண்ணகியம்மன் நாடகத்திற் கண்ணகியம்மன் மீதும், காப்பு விருத்தம் பாடப்படுகிறது. ஏனைய நாடகங்களில் இராமர், கண்ணகி ஆகியோர் மீது காப்பு விருத்தம் பாடப்படவில்லை. கண்ணகியம்மனும், காளி, மாரி போன்ற சிறு தெய்வங்களும் பிரதான தெய்வங்களாகவுள்ள மட்டக்களப்பில் இவர்கள் மீது காப்பு விருத்தம் பாடாதது அவதானித்தற்குரியது.

அனுநா. இல் சபைக்கட்டுத் தருவுடன் காப்பு விருத்தமும் காணப்படுகிறது. கீழே தென்மோடி நாடகக் காப்பு விருத்தம் ஒன்றும், வடமோடி நாடகக் காப்பு விருத்தம் ஒன்றும் தரப்படுகிறது.

சாம்பரூபன் நாடகம் (தென்மோடி) காப்பு விருத்தம்

சீர் செறி துளபமாலை சிறந்தமணி கிருஷ்ணனீன்ற
பேர் செறி சாம்பரூபன் வெண்கொடி விஸ்ரகாந்தி
வார் செறி குழலாள் தன்னை வதுவை செய் கதையைப்பாட
கார் செறி கரிமுகத்துக் கணபதி காப்புத்தானே.[61]

குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம் (வடமோடி) காப்பு விருத்தம்

மன்னர் புகழ் பஞ்சவர்கள் வனவாசம் வீற்றிருந்த
நன்னெறி சேர் குருக்கேத்திரன் நாரணர்க்குச் செய்த குற்றம்
அன்னதற்காய் அருச்சுனனும் காத்த காதை நாடகமாய்ப் பாடி ஆட
கன்மத வாரணக் கற்பகமும் காப்பதாமே.[62]

மேற்தரப்பட்ட காப்பு விருத்தங்கள் இரண்டும் (1) விநாயகரைத் தொழுதல் (2) நாடகத்தின் மையக் கருவை உணர்த்தல் என்ற இரண்டு அம்சங்களைக் கொண்டனவாயுள்ளமையைக் காணலாம். இந்தியாவின் கிராமிய நாடகங்களில் பிள்ளையார் வணக்கம் பெரும்பாலும் இடம் பெறுகிறது. இதன் வரலாற்றையும், இவ்வணக்கம் நடைபெறும் நாடகங்களையும், இடங்களையும் வரதபண்டே தனது TRADITIONS OF INDIAN THEATRE என்னும் நூலிலே எடுத்துக் காட்டுகிறார்.[63] தமிழ் நாட்டில் 19ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய நாடகங்களிலும் இப்பண்பு காணப்படுவதாக ஏ.என்.பெருமாள் தமது நூலிற் கூறுகிறார். மேலும் பெருமாள் வினாயகருக்குப் பின்னர் அடுத்தடுத்துப் பல கடவுளர் வாழ்த்தப்படுவர் என்கிறார்.[64] விநாயகரை வாழ்த்துவதற்காக, வினாயகர்போல வேடமணிந்த ஒருவர் தோன்றுவதும், அவரை மேடையிற் பூசகர் பூசை பண்ணுவதுமாக ஒரு காட்சி அமைவதும் 19ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்த சில தமிழ் நாடகங்களின் தனிமையாகவுள்ளன.

ம.ம.வ. நாடகங்களில் வினாயகர் வேடமணிந்து கூத்தர் வருவதாகவோ அவரைப் பூசகர் துதிப்பதாகவோ அமையும். காட்சிகள் இல்லை என்பது அவதானித்தற்குரியது. ம.ம.வ.நாடகங்களில் விநாயகருட்படப் பல தெய்வங்களுக்கும் காப்புப் பா பாடி தாம்

ஆடப் போகும் நாடகம் எந்த விக்கினங்களும் நேராமல் ஒழுங்காக நடைபெற வேண்டும் என்று வேண்டுதலே மரபாக இருக்கிறது. இக் காப்புப் பா பாடுதல் ஒரு சடங்காகவே நடத்தப்படுகிறது. சமயச் சடங்குகளினின்றும் மரபு வழி நாடகங்கள் இன்னும் விடுபடாமையை இக்காப்பு விருத்தங்கள் காட்டி நிற்கின்றன எனலாம். நாடகத்தின் ஆரம்பத்தில் அமைந்த மிக நீண்ட இக்காப்பு விருத்தங்களின் பின் னரேயே நாடகம் ஆரம்பமாகும். சில நாடகங்களில் ஒவ்வொரு கூத்தரி னதும் புது வருகையின் போது திரைமறைவில் கூத்தர் நிற்க ஏதாவது ஒரு கடவுளர் மீது காப்பு விருத்தம் பாடிய பின்னரேயே கூத்தரின் வரவு விருத்தம் கூறப்படுகிறது.

காப்பு விருத்தம் பாடுகையிற் சொற்களின் அர்த்தங்கள் விளங்க வேண்டும் என்றோ மக்கள் அவற்றை நன்கு புரிந்து பயன்பெற வேண்டு மென்றோ பாடாமல் ஒரு சடங்கை நிறைவேற்றுவதைப் போலவே அண்ணாவியாரும் சபையோரும் இதனைப் பாடி முடிப்பது அதன் சடங்குத் தன்மையைக் காட்டுகிறது. இக்காப்பு விருத்தங்களைப் பாடாமல் நாடகம் தொடங்கார். இம்மரபு சகல மரபு வழி நாடகங் களிலும் பேணப்படுகின்றது. நாடகத்தின் மையக் கருவை உரைத்தல் காப்பு விருத்தத்தின் இன்னோர் தன்மையாகும். வடமொழி நாடகங் களில் விதூஷகன், அல்லது சூத்திரதாரன் தாம் நடிக்க விருக்கும் நாடகத்தின் கதையையும், நடிப்பதற்கான காரணத்தையும் கூறுவான். கிரேக்க நாடக மரபில் கோறஸ் எனப்படும் குழுப் பாடகர்கள் இக் கடமையைச் செய்வர். ம.ம.வ.நாடகங்களிலோ சபையோர், காப்பு விருத்தத்திலேயே இதனை செய்து விடுகின்றனர். இன்ன கதையை நாடகமாய்ப்பாட என்றே பெரும்பாலான ம.ம.வ. நாடக ஏடுகளில் காப்பு விருத்தங்கள் கூறுகின்றன. இவ்வகையில் காப்பு விருத்தம் கதையை அறிமுகம் செய்யும் பண்பையும் கொண்டிருப்பது புலனாகின்றது.

(B) கட்டியகாரன் வரவு

ம.ம.வ. நாடகங்களிற் பெரும்பாலானவற்றில் காப்பு விருத்தம் முடிந்து நாடகம் ஆரம்பமாகும் முறை ஒரே விதமானதாயுள்ளது. கட்டிய காரன்தோன்றி, தன்னை அறிமுகம் செய்து பாடி, ஆடி பின் அவை யோரை விளித்து அமைதியாயிருக்கும்படி கூறி, மேடைக்கு அடுத்து வரவிருக்கும் அரசனின் பெருமையுரைத்துச் செல்வதாகச் சகல நாடகங்களின் ஆரம்பமும், இருப்பது அவதானித்தற்குரியது. சிற்சில இடங்களிற் கட்டியகாரனின் கூற்றுக்களிலும், தன்மையிலும், சிறிது வேறுபாடுகளிருப்பினும், கட்டியகாரனின் தோற்றம், பாடும்முறை, அரசன வரவைக் கட்டியம் கூறும் வகை என்பனவற்றிலே வேறுபாடு கள் அதிகம் காணப்படவில்லை.

சமஸ்கிருத நாடகமரபில் சூத்திரதாரன் நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைத்து, காட்சி மாற்றங்களை அறிவித்து, பாத்திரங்களின் அகமன உணர்வுகளை விளக்கி, பார்வையாளர்களுடன் நேரடித் தொடர்பு கொண்டு நாடக முடிவில் அல்லது முக்கிய கட்டங்களில் நாடகத்தின் அறச் செய்தியையும் கூறி நாடகத்தை முடித்து வைப்பான். சமஸ்கிருத நாடக மரபில் விதூஷகனும் இதனையே செய்கிறான்.[65] விதூஷகன் பாத்திரம் தமிழ் நாட்டு நாடகங்களிற் கோணங்கி, கோமாளி, பபூன், என்ற பெயரிலே பிற்காலத்தில் இடம் பெறுகிறது. ஆனால் தமிழ் நாடக மரபில் தமிழ் நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைத்த பாத்தீரம் கட்டியகாரனே யாவான். சூத்திரதாரன் சமஸ்கிருத நாடகங்களிற் செய்த வேலைகள் சிலவற்றை 19ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாட்டில் எழுந்த நாடகங்கள் சிலவற்றில் இக்கட்டியகாரன் பாத்திரமே செய்கிறது. உதாரணமாக இக்கால கட்டத்தில் எழுந்ததாகக் கருதப்படும் 'துரோபதை மாலைமீடு' என்ற நாடகத்தில் துரியோதனன் அரக்கு மாளிகையை அமைத்துப் பாண்டவரைக் கொல்லச் சதி செய்தமையையும், பாண்டவர் அச் சூழ்ச்சி யினின்றும் தப்பியமை யையும் கூறி, நாடகத்தைத் தொடங்குகிறான், கட்டியகாரன்.[66] பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சமஸ்கிருத நாடக மரபினின் றும் தமிழ் நாடக மரபு வேறுபட்டது என்று காட்டும் காரணங்களுள் ஒன்றாக கட்டியகாரன் சமஸ்கிருத நாடகத்தில் இடம் பெறாமையை யும், தமிழ் நாடகங்களில் அவன் முக்கிய பாத்திரமாக இடம் பெறு வதனையும் காட்டுவார்.[67]

ம.ம.வ. நாடகங்களில் தோன்றும் கட்டியகாரனுக்கும், 19ஆம் நூற் றாண்டில் எழுந்த தமிழ் நாட்டு நாடகங்களில் வரும் ஏ. என். பெருமாள் கூறும் கட்டியகாரனுக்கும் சிற்சில வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. ம.ம.வ. நாடகங்களில் வரும் கட்டியகாரன் தமிழ் நாடக மரபுக் கட்டிய காரன் எனினும் இவன் நாடகத்தை நடத்தும் பணியினைச் செய்யாமல் நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைக்கும் பணியினை மாத்திரமே சிறப்பாகச் செய்கிறான். ம.ம.வ. நாடகங்களிலே கட்டியன், கட்டியம், கட்டியகாரன், மாகதன் எனப் பல பெயர்களில் இவன் அழைக்கப்படுகிறான். ம.ம.வ. நாடகங்களிலே வரும் கட்டியகாரன் கதையைக் கூறுகின்ற அல்லது இரு காட்சிகளுக்கிடையேயுள்ள தொடர்பு கூறுகின்ற கட்டியகாரனாக இல்லாமல் இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. நாடகத்தில் அரசர்கள் மேடையில் தோன்றும்போது அவர்களை அறிமுகம் செய்து வைத்து, மக்களை அமைதியாக இருக்கும்படி கேட்கின்ற பாத்திரமாகவே கட்டியகாரன் பாத்திரம் அமைந்திருக்கிறது. அத்தோடு அரசன் இடும் ஆணைகளை நிறைவேற்றும் பாத்திரமாகவும் இது உள்ளது. முண்டாசு அணிந்து, மீசை ஒதுக்கி, கையில் பிரம்பு கொண்டு இப்பாத்திரம்

தோன்றும். சில நாடகங்களில் இரு கட்டியகாரர்கள் தோன்றுவது முண்டு.

முண்டாசு சிரசணிந்து கவசம் பூட்டி
முறுக்கிய மேல் மீசை யொருகையாற் கோதி
தண்டா மென்றிடப் பிரம்பு கையிலேந்தி
சபையிலுள்ளோர் அதிசயிக்க தகைமைகூறிக்
கண்டோர் கைதொழ நடந்து வாணன் வாசல்
கட்டியகாரரும் சபையிற் கடிதுற்றாரே.[68]

என்று அனுருத்திர நாடகக் கட்டியகாரர்க்ள் சபைமீது தோன்றுகிறார் கள். புலந்திரன் களவு நாடகக் கட்டியகாரர்களின் தோற்றமும் இவ் வாறே அமைகிறது.

வட்ட முண்டாசுகட்டி வரிசைச் சல்லடம் தொட்டு.
நறுக்கு மீசை ஒதுக்கி, வெறிக்கப் பார்வைகள் பார்த்து.[69]

இந்நாடகங்களில் மாத்திரமல்லாது ம.ம.வ. நாடகங்கள் அனைத் திலும் கட்டியகாரரின் தோற்றம் பெரும்பாலும் இவ்வாறே வருவிக்கப் படுகிறது. கட்டியகாரன் தன்னை அறிமுகம் செய்து பாடும் தருப் பாடலில் வரும் சொற்கள் பெரும்பாலும் எல்லா நாடகங்களிலும் ஒன் றாகவேயுள்ளன. அவனால் அறிமுகப்படுத்தப்படும் அரசனின் பெய ரும், விபரங்களுந்தான் மாறுபடுகின்றன. எடுத்துக் காட்டாக,

கட்டிய காரனும் வந்தானே – ஒய்யாரமாக
கட்டிய காரனும் வந்தானே
கட்டிய காரனும் வந்தான் கைதனிற் பிரம்பு கொண்டு
மட்டிலாப் புகழ் படைத்த மன்னன் வீரசூரன் வாசல்[70] (கட்டிய)

இதேபோலத்தான் வடமோடி நாடகங்களில் வரும் கட்டியகாரன் கூறுகிறான். மேலேவீரகுமாரன் நாட்டகத்தில் வீரசூரன் என அரசனை விளிப்பதைப் போல ஏனைய நாடகங்களில் ஏனைய அரசர்களின் பெயர்களை விளிக்கிறான்.

ஆட்சிபுரியும் அரசனின் வருகையை ஆரம்பத்தில் அறிமுகம் செய் வதுடன் மக்களை அமைதிப்படுத்தி நாடகத்தை ஆரம்பிக்கும் பாத்திர மாகவும் இவன் அமைகிறான். இவ்வகையில் சபையோருடன் தொடர்பு கொள்ளும் பாத்திரமாகவும் இவன் மாறிவிடுகிறான். நாடகம் பார்க்க வந்து நாடகம் தொடங்க முன்னர் பற்பல கதைகளையும் பேசிக் கொண் டிருக்கும் சபையோரை அமைதிப்படுத்தி நாடகத்தைப் பார்க்கின்ற ஒரு மனோநிலையினைஇவன் உண்டாக்குகிறான். குசலவ நாடகத்தில் சபையோரைப் பார்த்து கட்டியகாரன் கூறும் வசனமும், விருத்தமும்,

தருவும் கீழே தரப்படுகின்றன. சபையோருடன் கட்டியகாரன் கொள்ளும் தொடர்பினை இவை சான்று பகரும்.

கட்டியன் விருத்தம்

ஆகா நான் சொல்லும் வார்த்தை அன்புள்ள சபையோரே கேள்.
காதாரக் கேட்டு நீங்கள் களிப்புற்று விருப்பமாக,
பசபசப்பில்லா வண்ணம் பட்சமாய் இருந்து பார்த்து
ஆதவன் உதிக்குமுன்னே அவரவர் மனை செல்வீரே.

கட்டியன் வசனம்

அகோ தெப்படியென்றால், வந்திருக்கப்பட்ட சபையில் உள்வர்கட் கும், அக்கா தங்கைமார்களுக்கும் ஓர் வந்தனம் சொல்லிப் போகி றேன்; என்னவென்றால்,

கட்டியன் தரு

கூச்சலிடாதங்கோ–சனங்களே
கூச்சலிடாதங்கோ சனங்களே
சாப்பிட்டு வந்தீரோ, தாம்பூலம் கொண்டீரோ
சட்டமாய் உட்கார்ந்து திட்டமாய்ப் பாருங்கள்
பட்டவர்த்தனர் போற்றப் படைமன்னர் புடை சூழ
பண்பாய்க் கொலுவில் வாறார் பார்த்து மகிழுங்கோ.

கட்டியன் வசனம்

கேளுங்கோ சபையோர்களே ராமச்சந்திர மூர்த்தியும், தம்பிமாரும் கொலுவுக்கு வருகிறார்கள். நாங்கள் தெருவீதி போகிறோம். சமூகம் எச்சரிக்கையாயிருங்கள் சபையோர்களே.[71]

இங்கு கட்டியகாரன் தாம் நடத்தப்போவது நிஜமல்ல நாடகம் தான் என்பதை மக்களுக்கு நினைவுபடுத்துகிறான். மக்களைப் பார்வையாளர் களாக்கி, நாடகம் ஒன்றைக் காணத் தயார்ப்படுத்துகிறான். நாடகத்தின் பொய்மை இங்கு உணர்த்தப்படுகிறது. பிற்காலத்தில் வந்த தத்ரூப மான நாடக வடிவிற்கும் இதற்கும் பாரிய வேறுபாட்டினைக் காண முடி கிறது. இங்கே கட்டியகாரன் ஒரே நேரத்தில் இரண்டு குணாம்சங்கள் பெற்றிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. ஒன்று, நாடகத்தை அறிமுகப் படுத்தி விளக்கும் பண்பு; இப்பண்மைச் செய்கையில் அவன் சபை யோடு உறவாடுகிறான். நாடகத்தினின்றும் பிரிந்து நிற்கிறான். இன் னொன்று நாடக பாத்திரமான அரசனின் கட்டியகாரனாக மாறி அரசனின் புகழ் கூறி அவர்வருகையை அறிவிக்கும் பண்பு; இச் சந்தர்ப்பத்தில் அவன் முழுக்க முழுக்கக் குறிப்பிட்ட அந்நாடகத்தின் பாத்திரமாகவே அமைகிறான். இவ்வண்ணம் ம.ம.வ. நாடகங்களிலே கட்டியகாரன்

ஒரே வேளையில் நாடகத்துடன் கலந்து நிற்பவனாகவும், நாடகத்தி னின்று பிரிந்து நிற்பவனாகவும் காட்சி தருகிறான்.

அமைதி அமைதி; வெகுபராக்; ஒருத்தரும் சத்தமிடக் கூடாது; சத்தமிட்டால் தண்டம் கிடைக்கும்; என்ற சொற்கள் மூலம் இவன் அமைதியை உண்டாக்குகிறான்.

தேரோடும் வீதியெல்லாம்
தூரோடு வாழை நடுவீரே
பந்தலிட்டுத் தோரணங்கள்
பரிவாக நிரைக்க வகைபாரீர்
வாசல் தொறும் கோலமிட்டு
மங்கையரே இங்கிதம் செவீர்.
தூணுக்குத் தூணாக நாட்டுங்கோ – நல்ல
தூண்ட மணி விளக்கு ஏற்றுங்கோ.[72]

எனச் சபையோரை விளித்துக் கூறுவதனாலும்,"ராசாதிராசன், ராசமார்த் தாண்டன், ராசஉல்காசன், சிறி ராமச்சந்திர மூர்த்தியும், தம்பிமாரும் கொலுவுக்கு வருகிறார்கள். நான் தெருவீதி போகிறேன். வெகு பராக்கு எச்சரிக்கை. ஒருவரும் பேசக்கூடாது. பேசினால் தண்டம். குற்றம்."[73] எனக் கூறுவதன் வாயிலாகவும் கூத்து மேடையை அரசனின் ஓலக்கம் அல்லது அரண்மனையாகவும் பார்வையாளரை அவ்வரசனுடைய ஊர் மக்களாகவும் மாற்றி பார்வையாளரையும் பங்காளர்களாக்கி நாடகத் தில் பங்கு கொள்ள வைக்கும் வேலையினையும் இவன் செய்கிறான்.

ம.ம.வ. நாடகங்களுள் ஒன்றான மதுநா. எனும் தென்மோடி நாடகத் தில் கட்டியகாரன் அரசனை அறிமுகம் செய்து வைப்பதுடன் அரசன் கொலுவுக்கு வந்து வரவு விருத்தம் கூறியபின் கட்டியகாரன் அரசனுக் குச் சமூக விலாசம் கூறுகிறான். அரசனின் ஓலக்க மண்டபத்தில் இன்ன இன்னார் இருக்கிறார்கள் இன்ன இன்ன நடக்கின்றன என்று அரசவைக் காட்சியை இச் சமூக விலாசம் விளக்குகிறது. இதன் மூலம் மேடையை அரசவை ஆக்கி மக்களை அச்சூழ்நிலைக்குள் இவன் கொண்டு வருகிறான். கீழே மதுநா இல் வரும் சமூக விலசம் தரப் படுகிறது.

சமூக விலாசம்

அளகொளுகிடு மணி அணிதரு மணிமுடி
அணிந்தரசர்கள் வந்திருந்த ஒருபால்
தளதளவென வொளி அயில்படை இடையிடை
தரித்த வயவர்கள் பரித்த தொருபால்.[74]

என துள்ளு நடையில் இச்சமூக விலாசம் தொடர்ந்து செல்லும். ஒவ்வொரு சமூக விலாசத்திற்குமிடையே வசனத்திலேயும் கட்டியம் கூறப்படுகிறது. அவ்வண்ணம் வரும் ஒரு வசனம் கீழே தரப்படுகிறது.

"கலிங்கர், வங்கர், குச்சவர், சீனர், மராடர் முதலான சத்துராதிகள் பாதசரோருதத்தை அர்ச்சிக்க மதுர வாசிக மன்னன், சிங்காசனத்துக்கு எழுந்தருளி வாறார். சமூகமெச்சரிக்கை வெகு பராக்கு."[75]

ம.ம.வ. நாடகங்கள் சிலவற்றில் கட்டியகாரன் அரசன் வரவு கூறி நாடகத்தைத் தொடக்கி வைப்பதுடன் சபையோரை மகிழ்விக்கும் பாத்திரமாகவும் ஆக்கப்பட்டுள்ளான்.

விந்தி விந்திக் கொண்டு வேடிக்கையாகவே
சுந்தர அளித்தான சந்தோசி வந்தான்
பாவக்காய் கசப்பென்று பதமறிந்து சொல்லும்
பார்புகழ் ஆளான சந்தோசி வந்தான்.[76]

என்று பபோநா இல் வரும் கட்டியகாரன் தன்னைச் சந்தோசி என்று கூறி, மக்களைச் சிரிப்பிலாழ்த்தும் பாத்திரமாகப் படைக்கப்பட்டிருப் பதைக் காணமுடிகிறது. ஆரவல்லி நாடகத்திலும் புலந்திரன் களவு நாடகத்திலும் ஆரம்பத்திலே தோன்றும் காட்டியகாரன் தன் அறிமுகம் முடிந்ததும்,

கையை வீசிப் பையப்போற ஒய்யாரக்காறி – பெண்ணாளே
முன்னாலே முளைத்த தனம் என்ன விலையோ – பெண்ணாளே.[77]

என்று கேட்கிறான். இவ்வண்ணம் கட்டியகாரன் ம.ம.வ. நாடகங்களில் விதூஷகன் பாத்திரத்தின் சில அம்சங்களையும் கொண்டிருப்பது வட மொழி நாடக மரபின் தாக்கம் போலும். சத்தம் போடாதீர்கள் என்று சபையோரை அமைதிப்படுத்தும் பணியினைத் தான், தமிழ் நாட்டுப் பாகவதமேளத்தில் வரும் கோணங்கி 'சாதுசாது' எனச் சபையோரைப் பார்த்துக் கூறிச் செய்கிறான்.[78] ம.ம.வ. நாடகங்களில் கட்டியகாரனில் இன்னொரு நாடக மரபில் வரும் கோமாளி (விதூஷகன்) யின் அம்சம் கலந்ததுபோல தெலுங்கிலிருந்து தமிழுக்கு வந்த பாகவதமேள நாடகக் கோணங்கியில் தமிழ் நாட்டுமரபின் கட்டிகாரனின் அம்சங்கள் கலந்தன எனலாம்.

கட்டியகாரன் பாத்திரம் இப்படி இப்படித்தான் இன்ன இன்ன நேரங் களில் வருவான் என்ற திட்டவட்டமான வரையறைகள் ம.ம.வ. நாடகங் களில் இல்லை. சில நாடகங்களில் நாடகத்தின் முதலிற் தோன்றுகிற அரசனுக்கு மாத்திரமே கட்டியகாரன் தோன்றிக் கட்டியம் கூறுவான். ஆரவல்லி நாடகத்தில் தருமர் கொலுவே முதலில் வரும் கெர்லுவாகும்.

அதற்கு மாத்திரம் கட்டியம் கூறி நாடகத்தைத் தொடக்கி வைக்கும் கட்டியகாரன் பின்னால் வரும் நாடகத்தின் கதாநாயகியும், அரசாளும் அரசியுமான ஆரவல்லிக்குக் கட்டியம் கூறவில்லை.

அரூநா இல் அதிவீர மகாராசாவின் வரவினை ஒரு கட்டியகாரனும், செகதனையாளி மகாராசாவின் வரவினை இன்னொரு கட்டியகாரனும் அறிமுகம் செய்கிறார்கள். இந்நாடகத்தில் வரும் ஏனைய பாத்திரங்களைக் கட்டியகாரர்கள் அறிமுகம் செய்யவில்லை. மேற்குறிப்பிட்ட ஆரவல்லி நாடகத்தில் வாளபீமன், சங்குபதி போன்ற அரச பாத்திரங்களைக் கூடக் கட்டியகாரன் அறிமுகம் செய்யவில்லை. எனவே, இவற்றினின்று பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்யும் வேலை கட்டியகாரனுக்கு இல்லை என்பது புலனாகின்றது. அரசாட்சிபுரிகின்ற அரசர்களை மாத்திரமே கட்டியகாரன் அறிமுகம் செய்கிறான். எனவே தமிழ் நாட்டு அரசர்கள் வருகையின்போது கட்டியம் கூறும் கட்டியகாரனே ம.ம. நாடகங்களிலும் கட்டியகாரன் பாத்திரமாகியுள்ளான் எனக் கொள்ளலே பொருத்தம் போலத் தெரிகிறது. அவ்வண்ணம் இடம்பெறுகையில் வெறுமனே கட்டியத்தை மாத்திரம் கூறிவிட்டுச் செல்லும் பாத்திரமாக அல்லாமல், நாடகத்தை ஆரம்பித்து, பார்வையாளர்களை அமைதிப் படுத்தி, ஆயத்தப்படுத்திப் பங்காளர்களாக்கும் பாத்திரமாகவும் ஆக்கப்பட்டுள்ளான்.

"கட்டியகாரன் வரவு வந்துவிட்டதா?" எனக்கேட்டு உறுதிப்படுத்திய பின்னர் கூத்துப் பார்க்க வெளிக்கிடும் வழக்கம் மட்டக்களப்பில் உண்டு. அத்தோடு கூத்தாடப் பழகும் இளம் சிறார்களையே கட்டியகாரன் பாத்திரத்திற்குத் தெரிவு செய்வர். இக்காரணங்களால் கூத்தின் ஆரம்பத்தைக் கோடிட்டுக் காட்டும் பாத்திரமே கட்டியகாரன் பாத்திரம் என்பது தெளிவாகின்றது. வடமோடி, தென்மோடியாகிய இரு பிரிவு நாடகங்களிலும் இக்கட்டியகாரன் பாத்திரம் தோன்றினாலும் தென்மோடி நாடகங்களிலே தான் கட்டியகாரன் பாத்திரம் அதிக நேரம் இடம் பெறுகிறது. வரவு விருத்தம், விளையாட்டுத்தரு, மறுதரு, சமூக விலாசம், வசனம் எனக் கூறப்படும் அத்தனை அம்சங்களையும் இப்பாத்திரம் நாடக ஆரம்பத்தில் அதிகநேரம் எடுத்துப் பாடி ஆடி நாடகத்தைக் தொடங்கும் பண்பை தென்மோடி நாடகங்களிலேதான் காண்கிறோம்.

தென்மோடி நாடகங்களில் தோன்றுகின்ற ஒவ்வொரு அரசனுக்கும் பெரும்பாலும் ஒவ்வொரு கட்டியகாரன் தோன்றுகிறான். ஆனால் வடமோடி நாடகங்களில் அவ்வாறில்லை என்பது முன்னர் கூறப்பட்டது. வடமோடி நாடகங்களில் கட்டியகாரன் தரு பாடியபின் பாடும் மறுதருவில் பாடும் பாடலும் விடயங்களும் தென்மோடிப் பாடலையும்,

விடயங்களையும் ஒத்துள்ளன. உதாரணமாக சாரங்க ரூபன் (தென்மோடி) நாடகத்தில் வரும் கட்டியகாரன்,

நாட்டிலுள்ளோர்களே வாருங்கோ – இப்போ
நவிலுமுரை தன்னைக் கேளுங்கோ
தாட்டிக மன்னன் நரேந்திர – துரை
தானிதோ வாறார் எச்சரிக்கையே.
தூணுக்குத் தூணாக நாட்டுங்கோ – நல்ல
தூண்டாமணி விளக்கேற்றுங்கோ.
தூணுக்கோர் நிறைகுடம் வையுங்கோ – ராசன்
தானிதோ கொலுவீதி வருகிறார்[79]

என்று பாடுகிறான். வீரகுமாரன் வடமோடி நாடகத்தில் தரு பாடியபின் மறுதருப் பாடும் கட்டியகாரன்,

தூணுக்குத் தூணாக நாட்டுங்கோ – நல்ல
தூண்டாமணி விளக்கேற்றுங்கோ.
வாழை கரும்புகள் நாட்டுங்கோ – நல்ல
வடிவான பந்தலைப் போடுங்கோ.[80]

எனப் பாடுகிறான். வீரகுமாரன் நாடகத்தில் வரும் பாடலின் முதலிரு அடிகளும் சாரங்கரூபன் நாடகத்தின் இரு அடிகளை ஒத்துள்ளன. இரண்டு மோடிகளிலும் இப்பாடலடிகள் அமைந்திருப்பதனால் எம்மோடியிலிருந்து எம்மோடி பெற்றது என்பது ஆராய்விற்குரியது. தென்மோடியின் பாடல் அமைப்பு முறைகள் பல வடமோடியிற் காணப்படுவதனாலும், தென்மோடி மரபிலேயே கட்டியகாரன் பாத்திரம் அதிகநேரம் இடம் பெறுவதனாலும், தென்மோடியில் ஒவ்வொரு அரசனுக்கும் ஒவ்வொரு கட்டியகாரன் வந்து கட்டியம் கூறுவதனாலும், வடமோடியை ஓரளவு ஒத்த தமிழ் நாட்டு நாட்டார் நாடகங்களில் கட்டியகாரன் பாத்திரம் அதிகம் காணப்படாமையாலும், கட்டியகாரன் பாத்திரம் ஆரம்பத்திற் தென்மோடிக்கே உரியதாக இருந்தது என்றும், வடமோடியிற் கூத்துக்களை எழுதியோர் தென்மோடிக் கூத்துக்களினின்று கட்டியகாரன் பாத்திரத்தைப் பெற்று வடமோடிக் கூத்திற் புகுத்தினர் என்றும் கொள்ளலே பொருத்தம் போலத் தோன்றுகிறது. தென்மோடியினின்று வடமோடி பெற்ற பல அம்சங்களுள் கட்டியகாரன் பாத்திரமும் ஒன்றாகும்.

சுருங்கச் சொன்னால் ம.ம.வ. நாடகங்களில் கதைத் தொடர்புகளை விளக்கிக் கதையை நடத்திச் செல்பவராக சபையோரும், அண்ணாவியாரும் அமைய, நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைத்து வரப்போகும் அரசன் பெருமை கூறி மக்களை நாடகத்துக்கு ஆயத்தப்படுத்தும் பாத்திர

மாகக் கட்டியகாரன் அமைகிறான். கட்டியகாரன் நாடகத்தை அரம்பித்து வைக்கும் மரபு ம.ம.வ. நாடகங்களில் பேணப்படுகிறது.

(C) தேச விசாரணை

கட்டியகாரன் அரசனின் வரவை உரைத்துச் சென்றதும், அரசன் மந்திரியுடனோ, மனைவியுடனோ கொலுவுக்கு வருதல் வழக்கம். அரசன் தனியே வந்து பின்னர் மந்திரியை அழைப்பதுமுண்டு. அல்லது அரசன் மந்திரி, மனைவி மூவரும் ஒன்றாக வருதலுமுண்டு. அரசன் தன் பெருமையை விருத்தத்திற்கூறி, தருப்பாடி, ஆடிமுடிந்த பின்னர்,[81] மந்திரியிடம் நாட்டு வளமைகளை வினாவுவார். ஆலயங்களில் ஆறு கால வேளைகளிலும் பூசைகள் நடைபெறுகின்றனவா? மாதர்கள் கற்பு நிலை தவறாதிருக்கின்றார்களா? மாதம் மும்மாரி மழை பொழிகின்றதா? 36 வகை அறங்களும் நடக்கின்றனவா? பகையரசர்கள் கப்பம் கட்டுகிறார்களா? பயிர்கள் செழித்து வளருகின்றனவா? அந்தணர்கள் நலமாயிருக்கின்றார்களா? குடி மக்கள் சுகமாயிருக்கின்றார்களா? காவலர் கருத்தோடு காவல் புரிகின்றாரா? சாதிமுறை தவறாது மக்கள் இருக்கின்றார்களா? என்பன மன்னன் மந்திரியிடம் கேட்கும் கேள்விகளாகும். தேசத்தைப் பற்றிய விசாரணையானமையினால் இது தேச விசாரணை எனப் பெயர் பெற்றது. இக்கேள்விகள் எல்லாமே ஒரு நாடகத்தில் கேட்கப்படுமென்றில்லை. எனினும் மாதம் மும்மாரி மழை, மாதர்கள் கற்போடிருத்தல், ஆலயங்களில் ஆறுகால வேளைபூசை ஆகியவை பற்றிய வினாக்கள் தேச விசாரணையில் அவசியம் இடம் பெறும். மந்திரி அனைத்திற்கும் 'ஆம்' என்றே பதிலளிப்பார். சில வேளைகளில் மந்திரி தானகவே முன் வந்து ஆடும் புலியும் ஒரு துறையில் தண்ணீர் அருந்துகின்றன என்றும், பருந்தும் புறாவும் ஒரு கூட்டில் வாழ்கின்றன என்றும் பதில் அளிப்பார். மந்திரிக்குப் பதிலாக மந்திரியைப் போல அமைந்து பணிபுரியும் பாத்திரங்களிடத்தும் அரசன் இத் தேசவிசாரணை புரிவார். உதாரணமாக குசலவன் நாடகத்தின் ஆரம்பத்தில் இராமர், பரதலட்சுமண சத்துருக்கரிடம் தேச விசாரணை செய்கிறார். புலந்திரள் களவு நாடகத்தில் துரியோதனன் கன்னனிடம் தேச விசாரணை செய்கிறான்.

மக்களுக்கும் அரசுக்குமிடையேயிருந்த தொடர்பினை இதுகாட்டி நிற்கிறது. அரசர்கள் மக்கள் நலன்மீது அக்கறை கொண்டவர்களாகக் கூத்திலே சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள். நாட்டிலே சமய வழிபாடும், பெண்கள் கற்பும் முக்கியமானவையாகக் கணிக்கப்பட்டமை புலனாகின்றது. அரசனும் சமயமும் நிலமானிய அமைப்பின் பிரதான அம்சங்கள் என்ற பின்னணியில் தேச விசாரணையை விளங்கிக் கொள்ள வேண்டும்.

மந்திரியிடம் அரசன் தேச விசாரணை புரியும்போது தனித்தனியாக வினாக்களைக் கேட்டுத் தனித்தனியாகப் பதில்களைப் பெறுதலுண்டு. அல்லது அனைத்துக் கேள்விகளையும் கேட்டபின்னர் மந்திரி அனைத்திற்கும் சேர்த்து மொத்தமாகப் பதில் சொல்வதுமுண்டு. தனித்தனியாக வினாக்களை வினாவி அதற்கான பதில்களை மந்திரியிடமிருந்தோ, மந்திரி ஸ்தானத்திலுள்ளோரிடமிருந்தோ பெறும் முறையினைப் பெரும்பாலும் வடமோடி நாடகங்களிலே காணுகிறோம். புலந்திரன் களவு நாடகத்தில் இந்திரன் மந்திரியுடன் தனித் தனி வினாக்களை வினாவித் தனித்தனிப் பதில்களைப் பெறுகிறான். அதேபோல் இதில் வரும் துரியோதனனும் கன்னனிடம் தனித்தனி வினாக்களை வினாவிப் பதில் பெறுகிறான். குருக்கேத்திரன் பேர் நாடகத்தில் வரும் இந்திரன், சுபத்திரை திருமணம் நாடகத்தில் வரும் திருதராட்டிர மகாராஜன், குசலவ நாடகத்தில் வரும் இராமர், வீரகுமாரன் நாடகத்தில் வரும் வீரசூரமகாராஜா, சந்தனு நாடகத்தில் வரும் சந்தனு, கமலாவதி நாடகத்தில் வரும் பரமாகரமகாராஜா ஆகியோர் அனைவருமே இவ் வண்ணம் தத்தம் மந்திரிமாரிடம் தனித்தனி வினாக்களை வினாவித் தனித்தனிப் பதில்களைப் பெறுகின்றனர். வடமோடி நாடக மரபில் இடம்பெறும் தேச விசாரணைக்கு எடுத்துக் காட்டாக வீரகுமாரன் நாடகத்திலிருந்து உதாரணம் கீழே தரப்படுகிறது.[82]

தேச விசாரணை

ராசா: பாரில் ஐம்பத்தொரு ராசாக்களும் – பகுதிப்
பணம் தந்து வருகிறாரா சொல் மந்திரி.

மந்திரி: பாக்கி ஒன்றில்லாமல் தேசத்தினுண்டான
பணமும் முழுவதும் வந்ததே அரசே.

ராசா: பூங்குடனே முப்பத்திரண்டறமும் – ஒரு
பழுதில்லாமல் நடக்குதா சொல் மந்திரி.

மந்திரி: பார்த்திலா முப்பத்திரண்டறமும் – ஒரு
பழுதில்லாமல் நடக்குது என் அரசே.

ராசா: சீர் உலவு தேவாலயம் பிரமலாயம்
செம்மையாய் நடக்கிறதா சொல் மந்திரி.

மந்திரி: திறல் வேந்தனே நம் பகுதியில் இப்படி
செம்மையாய் நடக்கிறதே என் அரசே.

ராசா: மந்திரியே நம் தேசத்தில் எல்லோரும்
சுகமாக இருக்கிறாரா சொல் மந்திரி.

மந்திரி: சீர்மை முழுதாளும் மன்னவா – எல்லாரும்
அனைவரும் சுகந்தானரசே.

மந்திரி வசனம்

கேளுமரசே நமது நாட்டில் ஒன்றும் குறைவில்லாமல் நடந்து வருகிறது அரசே.

பெரும்பாலான தென்மோடி நாடகங்களில் அரசன் மந்திரியிடம் நாட்டு வளமை உரைக்கும்படி கூற மந்திரி வரிசையாக நாட்டின் வளமைகளைக் கூறும் மரபு பேணப்படுகிறது. அனுநா இல் வரும் கிருஷ்ணரின் மந்திரி, தம்பதி நாடகத்தில் வரும் அம்பரகேது இராசா வின் மந்திரி, சாரங்கரூப நாடகத்தில் வரும் நரேந்திரராசாவின் மந்திரி, அங்க சுந்தரி நாடகத்தில் வரும் பாண்டிய மகாராஜாவின் மந்திரி, செட்டி வர்த்தகன் நாடகத்தில் வரும் விசயகோளரி அரசனின் மந்திரி ஆகியோர்கள் அரசன் நாட்டு வளம் கேட்டதும் நாட்டு வளத்தைத் தொகுத்தே கூறுகிறார்கள். இந்நாடகங்களில் வடமோடி நாடகங் களைப் போல அரசன் இன்ன இன்னது இப்படி இப்படி நடக்கின்றதா என்று விசாரிக்காமல் பொதுவாக நாட்டு வளப்பம் முழுவதும் கூறுவ தாக அமைந்துள்ளது. சுருங்கச் சொன்னால் தென்மோடியில் மந்திரியே சகலதும் தெரிந்தவனாகவும், வடமோடியில் அரசன் கேள்விகட்கு மந்திரி ஆம் போடுபவனாகவும் சித்தரிக்கப்படுகிறான்.

கீழே தென்மோடியான தம்பதி நாடகத்தில் வரும் தேச விசாரணை தரப்படுகிறது. இங்கு அம்பரகேது மன்னன் தன் மந்திரியிடம் தேச விசாரணை நடத்துகிறான்.

இராசா – விருத்தம் – கொச்சகம்[83]

நீதியெல்லாம் ஆய்ந்து நித்தம் என் மனம் மகிழ
ஒதியெந்தன் அருகிருக்கும் உல்காச மந்திரியே
நீதிபெறும் எனது நகர் நிறை வளத்தோடாசாரம்
சாதி பலமுறையும் சடுதியில் உரை செய்வாயே.

இராசா வசனம்

கேளும் மந்திரி நமது நாட்டுவளம் எல்லாம் ஆதியோடந்தமாகச் செல்வீராக.

மந்திரி தரு

நாடுநகர் தேச வளம் நானுரைக்கக் கேளும் – இந்த
நாட்டில் வளம் நிறைவாக நடக்குதையா பாரும்.
மாதமொரு மூன்றுமுறை மாரிமிகப் பொழிந்து – நாட்டில்
சேதமொன்றும் வாராமல் செந்நெல் மிகச் சொரிந்து.
பஞ்சம் எங்கள் பாருலகில் கொஞ்சமில்லை நாளும் – எங்கள்
தஞ்சமெனத் தனித்திருக்கும் தற்பரனே கேளும்
ஆலயமும் கோபுரமும் அளவிடக் கூடாது – நித்தம்
சாலவுமே பூசை செய்வார் சங்கரனைப் போற்றி
சாதிகுலம் நாலுவகை சாற்றிடச் சத்திரியர் – இன்னும்
ஆதியென்ற பறையவர்கள் மூவசியர்
சூத்திரரும் பல வகையாய்ச் சுந்தரனே சுகிப்பார் – சாதி

கோத்திரமும் இப்படிக் குவலயத்தில் வாழ்ந்திருப்பார்.
சாத்திரத்திற் சொன்னபடி மாற்றி மணம் முடிப்பார் – இப்போ
பாத்திரத்தின் முறைப்படியே பாருலகோர் கொடுப்பார்.

முன்பு குறிப்பிட்டது போல இத்தேச விசாரணைகள் மூலம் மன் னன் - மக்கள் தொடர்பை அறிகிறோம். அது மாத்திரமன்றி, சமூக விழுமியங்களையும், உணரமுடிகிறது. சமூகம் இப்படித்தான் இருக்க வேண்டும். இன்னஇன்ன கட்டுப்பாடுகளுடன் அமைந்திருக்க வேண்டுமென்று சம்பிரதாயமாகப் பேணப்படும் கட்டுப்பாடுகள் தேச விசாரணை மூலம் மேலும் மக்கள் மனதில் உறுதியாக்கப்படுகின்றன. மறையவர்களின் ஸ்தானம், ஆலயங்களின் அறு காலப் பூசை, அத னைத் தளமாகக் கொண்டெழுந்த நால்வர்ணப்பாகுபாடு, ஒவ்வொரு சாதிக்கும் சமூகத்தில் அமைந்துள்ள இடங்கள், சாதிமாறித் திருமணம் செய்யக்கூடாது என்ற கட்டுப்பாடு. எனினும் சூத்திரர் உட்பட அனை வரும் நலமேயிருக்க வேண்டும் என்ற மனிதாபிமானம் இவையாவும் தேச விசாரணை மூலம் தெளிவாகின்றது.

பெரும்பாலான தென்மோடி நாடகங்களில் கட்டியகாரன் வந்து அரசன் வரவு கூறிய பின்னரே அரசன் வந்து தேச விசாரணை ஆரம்பிப் பது வழக்கம். தென்மோடி நாடகங்கள் கற்பனைக் கதைகளானமை யினால் இவ்வாறமைப்பது சுலபமாக இருந்திருக்கலாம். தேச விசாரணை ஆரம்பத்தில் வருவது மரபாகப் பேணப்பட்டது என்பதற்குச் சிறந்த உதாரணம் செட்டி வர்த்தகன் நாடகமாகும். செட்டியின் மனைவி மீது மந்திரி கொள்ளும் மையலும், செட்டியை மந்திரி வஞ்சிப்பதும், பின் அரசனுக்கு உண்மை தெரிவதும், இறுதியில் மந்திரி தண்டனை அடைவதுமே செட்டி வர்த்தக நாடகக் கரு. இந்நாடகத்தின் முக்கிய பாத்திரங்கள் செட்டி, மந்திரி, செட்டியின் மனைவி ஆகிய மூவருமே. இவர்களே அதிக நேரம் நாடகத்தில் வருவதுடன், கதையும் இவர்களைச் சுற்றியே நிகழ்கிறது. நாடகத்தின் பிற் பகுதியிலேதான் விசயகோளரி அரசன் வந்து விசாரணை நடத்துகிறான். ஆனால் மரபு கருதி நாடகத்தின் இறுதிப் பகுதியில் தோன்ற வேண்டிய அரசனை, நாடக ஆரம்பத்தில் வரவழைத்து அவனுக்குக் கட்டியம் கூறுவித்து, அவன் தேச விசாரணை செய்வதாக நாடகத்தில் அமைத்துள்ளார் ஆசிரியர். இறுதியில் இவ்வரசன் தோற்றியிருப்பினும் நாடகப் போக்கிற்கு ஊறு நேர்ந்திருக்காது. எனினும் ஆரம்பத்தில் அரசன் தேச விசாரணை செய்யவேண்டும் என்ற நாடக மரபின்படி, அரசனை நாட கத்தின் முற்பகுதியில் வரவைத்திருக்கிறார் ஆசிரியர். நாடகத்தின் ஆரம்பம் அரசன் வரவுடன் தேச விசாரணையுடனும் அமைய வேண்டும்

என்ற மரபு இறுக்கமாகக் கடைப்பிடிக்கப்பட்டமையை இந்நாடகம் தெளிவு படுத்துகிறது. தென்மோடியிற் கடைப்பிடிக்கப்பட்ட இம்மரபு வடமோடியிலும் பெரும்பாலும் காணப்படுகிறது. கற்பனைக் கதை களை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட வடமோடியில் அரசன் வரவும் தேச விசாரணையும் ஆரம்பத்திற் கூறப்படுகிறது. வடமோடி நாடகங்களான வீரகுமாரன், கமலாவதி, பத்மாவதி, கனகசுந்தரன் என்பன இதற்கு உதாரணங்களாகும். புராண இதிகாசக் கதைகளைக் கொண்ட சில வடமோடிநாடகங்களிலும் இம்மரபு பேணப்படுகிறது. ஆனால் கதை அமைப்பு கருதி இத்தேச விசாரணை ஆரம்பத்தில் வராது கதையில் இடைப்பகுதியில் ராசபாத்திரங்கள் எப்போ வருகின்றனவோ, அப்போ - இடம் பெறும். இத்தகைய நாடகங்களில் கதையின் கருவுக்கு ஏற்ப அதில் வரும் ஓர் அரசன் அல்லது அரச ஸ்தானத்திலிருப்பவர் தேச விசாரணை செய்வார். இராம நாடகத்தில் இராமர் தேச விசாரணை செய்கிறார். புலந்திரன் களவு நாடகத்தில் இந்திரனும், சுபத்திரை கலியாணம் நாடகத்தில் திருதராட்டிரனும் தேச விசாரணை செய்கிறார்கள்.

இவ்வண்ணம் தேச விசாரணை ஆரம்பமாக அமைவது மரபாய் உள்ளது. இவற்றை மீறி எழுந்த ஒரிரு நாடகங்களுமுள. இரணி சம்மார நாடகம், கீசகன் வதை நாடகம் என்பன இதற்குச் சான்று. எனினும் ஆரம்பத்தில் தேச விசாரணை செய்யும் தன்மை மிகப் பெரும்பாலான நாடகங்களிற் காணப்படுவதால் இதனை நாம் ஒரு வலிமை வாய்ந்த மரபாகவே கொள்ளல் வேண்டும்.

பாண்டவர் வருகையுடன் தொடங்கும், பாரதக் கதையினைக் கரு வாகக் கொண்ட நாடகங்களில் இம்மரபு பேணப்படாததையும் இங்கு அவதானிக்கவேண்டும். வனவாசம், குருக்கேத்திரன் போர், ஆரவல்லி ஆகிய நாடகங்கள் பாண்டவர் வருகையுடன் ஆரம்பிக்கின்றன. காட்டில் வாழும் பாண்டவர்கள் தேச விசாரணை செய்யவேண்டிய அவசிய மில்லை. அவர்களைக் கட்டியம் கூறி அறிமுகப்படுத்தக் கட்டியகார னும் இருந்திருக்க முடியாது. எனினும் கட்டியகாரன் வழமை போல இந்நாடகங்களிலும் தோன்றி, நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைத்துக் கட்டியம் கூறிச் செல்கிறான். ஆனால் சபையிலே தோன்றும் தருமர் தம்பிமாரிடம் தேச விசாரணை செய்யவில்லை. மாறாக ஐவரும், திரௌபதியும் ஒவ்வொருவராக கிருஷ்ணரைத் துதிப்பார்கள் அல்லது தாம் சூதாடியதை நினைத்து, சூதால் வரும் தீங்கைக் கூறி கழிவிரக் கப்படுவார்கள் அல்லது நடக்கப் போகும் பாரதப் போரில் தாம் இன்ன இன்ன செய்வோம் எனக் சூளுரைப்பார்கள்; இது சிறுபான்மையே.

(D) நாடகசாலைப் பெண்கள்

காப்பு விருத்தம், கட்டியகாரன் வரவு, அரசன் தோற்றம், தேச விசாரணை என்பன சகல நாடகங்களிலும் ஆரம்பத்தில் இடம் பெறுவது போல ஆரம்பத்தில் இடம் பெறும் இன்னொரு அம்சம் அரசவையில் நாடகசாலைப் பெண்கள் தோன்றி நாட்டியம் புரிவதாகும். நாடகசாலைப் பெண்கள் எனப்படுபவர்கள் அரசவையில் நாட்டியமாடும் பெண்களா கும். பெண்களை 'நாடகசாலை' எனவும் அழைப்பர். இக்கூத்துகளில் இவர்கள் நாட்டியப் பெண்கள் எனவும் அழைக்கப்படுகின்றனர். தேச விசாரணை முடிந்ததும் அரசன் மந்திரியிடமோ, கட்டியகாரனிடமோ நாடகசாலைப் பெண்களை அழைக்கும்படி கூறுவான். அதன் பின்னர் நாடகசாலைப் பெண்கள் மேடைக்கு வருவர். மணிமாறன் சண்டை நாடகம், குசலவ நாடகம், வீரகுமார நாடகம், குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம் ஆகியன இந்நாடகசாலைப் பெண்களின் வரவுக்கு எடுத்துக் காட்டாக விளங்கும் நாடகங்களாகும். வீரகுமாரன் நாடகத்தில் நாடக ஆரம்பத்தில் மந்திரியிடம் நாட்டு வளம் வினாவிய வீரசூர மகாராஜா வினாக்களின் முடிவில் மந்திரியைப் பார்த்து,

> மந்திரி சொல்லைக் கேளாய் மாதர்கள் இசைகள் கூட்டி
> சுதிவிளையாமல் நன்றாய் சுகிர்த சங்கீதம் பாட
> விதிமுறை தவறிடாமல் வேல்விழி சபையிலாட
> பதியினில் நடனம் பார்க்க பரத கன்னியை அழைத்து வாராய்.[84]

எனக் கூறுகிறார். மணிமாறன் சண்டை நாடகத்தில் குபேரன், மணி மாறன், மணிமாறன் மனைவி சித்திரலேகா ஆகியோர் சபைக்கு வருகின் றனர். சபையில் குபேரன் மந்திரியுடன் தேச விசாரணை முடிந்ததும் மணிமாறன் குபேரனிடம் ஆடல் பார்த்து நாளாகிவிட்டது. எனவே நாட்டி யப் பெண்களை அழையுங்கள் என்று கூறக் குபேரன் தன் மந்திரியிடம் கூறி நாட்டியப் பெண்களை அழைப்பிக்கின்றார்கள். குசலவன் நாடகத் திலும் தம்பிமாருடன் தேச விசாரணை முடித்த இராமர், கட்டியகார னிடம் நாட்டியப் பெண்களை அழைக்குமாறு கூறுகிறார். குருக்கேத் திரன் போர் நாடகத்தில் குருக்கேத்திரன் கிருஷ்ணரின் சக்கரத்திற்குப் பயந்து அபயம் தேடி தேவேந்திரனிடம் செல்லுகையில் தேவேந்திர சபையில் தேச விசாரணையும் அதைத் தொடர்ந்து நாட்டியப்பெண்கள் வரவும் நடைபெறுகின்றன. நாட்டியப் பெண்கள் அரசவையில் ஆடும் இம்மரபு எல்லா நாடகங்களிற் பேணப்படாவிடிலும் சில நாடகங்களிற் பேணப்படுகின்றது.

இந்நாட்டியப் பெண்கள் சிருங்கார ரசமான பாடல்களைப் பாடி ஆடுகிறவர்களாகவே நாடகங்களிற் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள்.

வீரகுமாரன் நாடகத்தில் வரும் நாடகப் பெண்கள்,

> கருங்குயில் மாரா – என் சுவாமி கருணை ஒய்யாரா
> அருந்தும் விரணைகட்டி மருவி அருமையுடனே
> அணைய வாரும்
> மஞ்சத்தினில் வாராய் – என் சுவாமி வந்து முத்தம் தாராய்
> மிஞ்சிய மையல்கள் தீரவே இது வேளையாகுதே
> சுவாமி நீர் வாரும்.[85]

எனப் பாடி ஆடுகிறாள்.

குசலவ நாடகத்தில் வரும் இராமர் சபையில் ஆடும் நாட்டியப் பெண்கள் கூட

> ஆரமுலை மீது மத மேறி வருகுதே ராசா
> மாரன் படுபாவி வதைக்கிறான் கோரி
> மலர்கள் தூவி – எந்தன் மார்பதனில் ஏவி
> வாட்டி உயிர் ஒட்டி, காமாட்டி செய்யாதே,[86]

எனப் பாடி ஆடுகிறார்கள். மணிமாறன் சண்டை நாடகத்தில் இரண்டு நாட்டியப் பெண்களும் ஒருத்தரை ஒருத்தர் தாக்கிச் சண்டையிட்டுக் கொள்ள மன்னவன் நாட்டியத்தை நிறுத்தும்படி வேண்டுகிறான். இவற்றை நோக்கும் போது நாட்டியப் பெண்களின் நாட்டியம் அரசவையில் நடைபெறவேண்டும் என்ற மரபுக்கியையுவும், பார்வையாளர்களைக் களிப்பிக்கவும் நாடகங்களில் நாட்டியப் பெண்கள் வரவு அமைக்கப்பட்டது என்று கொள்ளலாம் போலத் தோன்றுகிறது. நாடகங்கள் நேரத்தோடு முடிவனவாக - சுருக்கமானவையாக இருந்தால் நாடகத்தை நீடிப்பதற்காக நாடகசாலைப் பெண்களை நாடகத்திற் புகுத்தலும் மரபு.

இந்நாடகசாலைப் பெண்கள் தென்மோடி நாடகங்களில் இடம் பெறாமை அவதானித்தற்குரியது. மேற்குறிப்பிட்ட காப்பு விருத்தம், அரசன் மந்திரி, மனைவி வரவு, தேச விசாரணை, நாடகசாலைப் பெண்கள் வரவு, நாட்டியம் என்பன ம.ம.வ. நாடகங்களிலே நாடக ஆரம்பத்திற் பேணப்படும் மரபுகளாகும். இவற்றையே நாம் ஆரம்பம் என அழைக்கிறோம். வடமொழி நாடக நூலார் இதனை முகம் என அழைப்பர்.

நாடக முடிவு

நாடக ஆரம்பத்தில் இத்தகைய மரபுகள் பேணப்படுவன போலவே நாடக முடிவிலும் சில மரபுகள் பேணப்படுகின்றன. மங்கலமாகவே நாடகம் முடிய வேண்டும் என்ற மரபு சகல நாடகங்களிலும் பேணப்

பட்டுள்ளது. கீழே வடமோடி தென்மோடி ஆகிய இரு பிரிவுகளினின்றும் இருபத்திரண்டு நாடகங்களும் அவற்றின் முடிவுகளும் தரப்படுகின்றன.

நாடகம்	மோடி	முடிவுகள்
அலங்காரரூபன் நாடகம்	தென்மோடி	அலங்காரரூபன் கழுவிலேற்றப் பட்டதும், முனிவர் வந்து சிக்கலை விடுவிக்கின்றார். இறுதியில் பறையன் வருகிறான். அலங்காரரூபனுக்கும், ரூபிக்கும் திருமணம் எனப் பறையறைகிறான். திருமணம் நடைபெறுகிறது.
அங்கசுந்தரி நாடகம்	தென்மோடி	அங்கசுந்தரன் கழுவேற்றப்பட்டதும், முனிவர் வருகிறார். சிக்கலைத் தீர்க்கிறார். இறுதியில் பறையன் வருகிறான். அங்கசுந்தரனுக்கும், சுந்தரிக்கும் திருமணம் நடைபெறுகிறது.
அனுருத்திரன் நாடகம்	தென்மோடி	வாணன் போரின் முடிவில் கிருஷ்ணரிடம் மன்னிப்புக் கோருகிறான். பறையன் அழைக்கப்படுகிறான். அனுருத்திரனுக்கும் சுந்தரிக்கும் திருமணம் எனப் பறையறைகிறான். திருமணம் நடைபெறுகிறது.
மதுரவாசகன் நாடகம்	தென்மோடி	மதுரவாசகன் கழுவேற்றப்படுகிறான். முனிவர் தோன்றுகிறார். சிக்கலை விடுவிக்கின்றார். பறையன் வர வழைக்கப்படுகின்றான். மதுரவாசகனுக்கும் வீமதண்டன் மகளுக்கும் திருமணம் எனப் பறையறைகிறான். திருமணம் நடைபெறுகிறது.
செட்டி வர்த்தகன் நாடகம்	தென்மோடி	செட்டி கழுவேற்றப்படுகிறான். முனிவர் வருகிறார். உண்மை அரசனுக்கு உணர்த்தப் படுகிறது. சூழ்ச்சி செய்த மந்திரி கழுவேற்றப் படுகிறான். செட்டியும், மனைவியும் சந்தோஷமாக வாழ்கிறார்கள்.

சாரங்கரூபன் நாடகம்	தென்மோடி	சாரங்கரூபன் கழுவேற்றப்படுகிறான். ஆகாசவாணி வருகிறாள். உண்மை உணர்த்தப்படுகிறது. சூழ்ச்சி செய்த சித்திராங்கி தண்டிக்கப்படுகிறாள். சாரங்கரூபன் மகிழ்ச்சியாக வாழ்கிறான்.
குசலவ நாடகம்	வடமோடி	குசலவர்களுடன் நடந்த சண்டையில் இராமர் பக்கத்திலுள்ள அனைவரும் இறக்கிறார்கள். இறுதியில் வான்மீகி முனிவர் அனைவரையும் எழுப்புகிறார். அனைவரும் ஒன்றாகின்றனர்.
சுபத்திரை கலியாணம் நாடகம்	வடமோடி	பலராமனுக்கும் அருச்சுனனுக்கும் போர் நடக்கிறது. கிருஷ்ணர் தலையிட்டுப்போரை நிறுத்துகிறார். இறுதியில் அனைவரும் ஒன்றாகின்றனர். பாண்டவர் கிருஷ்ணரைத் துதிக்கின்றனர்.
குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம்	வடமோடி	அருச்சுனனுக்கும் கிருஷ்ணருக்கும் சண்டை நடக்கிறது. சமாதானத்தில் முடிகிறது. பாண்டவர் கிருஷ்ணரைத் துதிக்கின்றனர்.
பதினெட்டாம் போர் நாடகம்	வடமோடி	துரியோதனன் இறக்கிறான். காந்தாரி கலங்குகிறாள். கிருஷ்ணர் தர்மம் உரைத்து நடந்தவற்றிற்கு ஞாயம் கற்பிக்கிறார். தருமர் முடிசூடுகிறார். பாண்டவர் கிருஷ்ணரைத் துதிக்கின்றனர்.
பவளக்கொடி நாடகம்	வடமோடி	அல்லிக்குப் பயந்து அருச்சுனனைக் கிருஷ்ணர் இறந்தவனாக்குகின்றார். அனைவரும் புலம்ப எழுப்பித் தருகிறார். இறுதியில் பாண்டவர் கிருஷ்ணரைத் துதிக்கின்றனர்.
ஆரவல்லி நாடகம்	வடமோடி	அல்லிமுத்து (கதாநாயகன்) இறக்கிறான், அனைவரும் அழுது புலம்புகிறார்கள். கிருஷ்ணர் எழுப்பித் தருகிறார். பாண்டவர் கிருஷ்ணரைத் துதிக்கின்றனர்.
பப்பிரவாகன் நாடகம்	வடமோடி	அருச்சுனன் பப்பிரவாகனால் இறக்கிறான். பின்னர் கிருஷ்ணரின் ஆலோசனையினால் நாகலோகத்திலிருந்து கொண்டுவரப்பட்ட மருந்தால் உயிர் பெறுகிறான். பாண்டவர் கிருஷ்ணரைத் துதிக்கின்றனர்.
மணிமாறன் சண்டை நாடகம்	வடமோடி	குபேரனிடம் வீமன் தோற்கிறான். கிருஷ்ணர் இருவரையும் சமாதானமாக்குகின்றார். பாண்டவர் கிருஷ்ணரைத் துதிக்கின்றனர்.
சித்திரசேனன் சண்டை நாடகம்	வடமோடி	சித்திரசேனனுக்கும் அருச்சுனனுக்கும் நடந்த சண்டையில் கிருஷ்ணர் தலையிட்டுத் தீர்க்கிறார். இறுதியில் பாண்டவர் கிருஷ்ணரைத் துதிக்கின்றனர்.
பத்மாவதி நாடகம்	வடமோடி	இறுதியிற் சமர்க்களத்திற் சந்தித்த இரு பகையரசர்களும் சமாதானமாகின்றார்கள். பறையன் வருகின்றான். பத்மாவதிக்கும், வச்சிரனுக்கும் திருமணம் என்பதைப் பறை அறைந்து தெரிவிக்கின்றான். பிராமணர் வருகிறார். இறுதியில் ஆகமவிதிப்படி இருவருக்கும் திருமணம் நடைபெறுகிறது.
கமலாவதி நாடகம்	வடமோடி	கமலாவதியைக் குமாரன் அரக்கனிடமிருந்து மீட்டு வந்து பரமாகர அரசனிடம் ஒப்படைக்கிறான். பறையன் வருகிற்ன். கமலாவதிக்கும் குமாரனுக்கும் திருமணம் எனப் பறை அறைகிறான். பிராமணர் வருகிறார். திருமணம் நடைபெறுகிறது.
சந்தனு நாடகம்	வடமோடி	இறுதியில் திருதராட்டிரனுக்குப் பட்டாபிசேகம் நடைபெறுகிறது.
இராம நாடகம்	வடமோடி	இறுதியில் இராமனுக்குப் பட்டாபிசேகம் நடைபெறுகிறது.

பகையை வெல்லல் நாடகம்	வடமோடி	இறுதியில் அரசகுமாரனுக்குப் பட்டாபிசேகம் நடைபெறுகிறது.
தம்பதி நாடகம்	தென்மோடி	மீண்டு வந்த அம்பரகேதுவுக்குப் பட்டாபிசேகம் நடைபெறுகிறது.
வீரகுமாரன் நாடகம்	வடமோடி	வீரகுமாரனுக்குப் பட்டாபிசேகம் நடைபெறுகிறது.

மேலே தரப்பட்ட 22 நாடகங்களின் முடிவுகளினின்றும் மூன்று விதமான முக்கிய முடிவுகளைக் காணக்கூடியதாயுள்ளது.

முதலாவது முடிவு

முனிவர் வருதல், பறையன் வருதல், திருமணம் நடைபெறல்

நாடகத்தின் சிக்கலைத் தீர்க்க ஒரு முனிவரோ அல்லது தெய்வ வல்லமையுள்ள ஓர் ஆளோ வருவார். சிக்கல் தீர்க்கப்படும். அந்நாட கத்திற் தோன்றும் கதாநாயகன் நாயகியர்க்கு அவரே திருமணம் செய்து வைப்பார். இதனைப் பறையன் பறை அறைந்து தெரிவிப்பான். இதற்கு உதாரணங்கள் - அரூநா. மதுநா.

கதாநாயகன் நாயகியர் ஏற்கனவே திருமணமானவராயிருப்பின் முனிவர் சிக்கலைத் தீர்த்து வைத்து வாழ்த்திவிட்டுச் செல்வார். உதாரணம் - செவநா. திடீரெனத் தோன்றும் முனிவர்கட்குப் பதில் அந்த நாடகக் கதையுடன் சம்பந்தப்பட்ட முனிவர்களே நாடகச் சிக் கலைத் தீர்க்கும் முனிவர்களாக வருதல் இயல்பு. உதாரணம் குசலவ நாடகத்தில் வரும் வான்மீகி முனிவர்.

முனிவர் வந்து சிக்கலைத் தீர்க்காது தாமாகவே சிக்கல் அவிழும் நாடகங்களில் அரசன் பறையனை அழைத்து திருமணச் செய்தியை அறிவிக்கும்படி கட்டளையிடுவதும், பறையன் பறை அறைந்து அறி விப்பதும், பிராமணர் வந்து திருமணத்தை முடித்து வைப்பதுமாக முடிவு அமையும். உதாரணம் - பத்மாவதி நாடகம், கமலாவதி நாடகம்.

இத்தகைய முடிவினைக் கொண்ட நாடகங்களில் பறையனும், திருமண நிகழ்ச்சியும் இறுதி முடிவாக அமைவதைக் காண்கிறோம். பறையன் ஒரு பகிடிப் பாத்திரமாகவே சிருஷ்டிக்கப்படுகிறான். அவ னுடைய பாட்டும், வசனமும், ஆட்டமும், தோற்றமும் பார்வையாளர் களிடம் நகைப்பை ஏற்படுத்தும். நாடக இறுதியில் மகிழ்ச்சியை ஏற்படுத்தி மக்களை மகிழ்ச்சியோடு வீடு செல்ல வைக்கவே இத் தகைய பாத்திரம் இறுதியில் வருவதாக அமைக்கப்பட்டது போலும்.

சிக்கல் அவிழ்க்கப்பட்டதும் நாடகம் முடிந்துவிடுமாயினும் பறையன் வரவு, அவன் பகிடிகள், அவன் அரசனிடம் வருதல், அரசனுக்கும் அவனுக்கும் நடக்கும் உரையாடல், அவனின் பறையறிவிப்பு, அவன் தன் வாழ்வின் சுக துக்கங்களைச் சபையோருக்குக் கூறல் என்றும், பிராமணன் வரவு, அவர் தன் வரலாறு கூறல், அரசனைக் காணல், அரசன் கட்டளைப்படி திருமணம் செய்வித்தல் என்றும், பின்னர் கதாநாயகனும், நாயகியும் இன்பமாகப் பாடல் என்றும் இறுதியில் சபையோர் கதையை முடித்து வைத்து வாழி பாடல் என்றும் நாடகம் தொடர்ந்து நீளும். இத்தகைய நீட்சி நாடகத்தின் சுவையைக் குறைத்து விடுமாயினும் இந்நிகழ்ச்சிகள் இத்தகைய முடிவுகளைக் கொண்ட நாடகங்களில் மரபு மரபாகப் பேணப்படுகின்றன.

திருமணத்தில் நாடகம் முடிவதாக அமையும் நாடகங்கள் பெரும் பாலும் தென்மோடி நாடகங்களாக இருப்பது கண்கூடு. கற்பனைக் கதைகளைப் பெரும்பாலும் இவை கருக்களாகக் கொண்டமையினால் சகல தடைகளையும் கதாநாயகன் இறைவன் அருளாற் தாண்டிக் கதாநாயகியைத் திருமணம் செய்வதையே இந் நாடகங்கள் கூறுகின் றன. கற்பனைக் கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண்ட வடமோடி நாடகங்களிலேயும் இம்மரபு நாடக முடிவிற் பேணப்படுகிறது. பத்மா வதி, கமலாவதி, பகையை வெல்லல், வீரகுமாரன், கனகசுந்தரன் ஆகிய நாடகங்கள் கற்பனைக் கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண்ட வடமோடி நாடகங்களாகும். இந்நாடகங்களின் முடிவுகள் யாவும் முன்னர் குறிப்பிட்ட தென்மோடி நாடகங்களின் முடிவுகள் போன்றனவே. இந்நாடகங்களில் முனிவர் தோன்றவில்லை. கதையின் போக்கிற்கு ஏற்ப இயல்பாகவே சிக்கல் தீர கதாநாயகன் அல்லது கதா நாயகியின் தந்தைமாரின் அழைப்பின் பேரில் பறையன் வருவதும் பறை அறை வதும், பிராமணன் வருவதும், திருமணம் செய்விப்பதும், நாயகன் நாயகியர் ஒன்று சேர்ந்து பாடுவதுமாக நாடகம் அமைந்துள்ளது.

இரண்டாவது முடிவு

கிருஷ்ணரைத் துதித்தல்

மகாபாரதக் கதைகளுடன் சம்பந்தப்பட்ட பெரும்பாலான வடமோடி நாடகங்களில் கிருஷ்ணர் முக்கிய பாத்திரமாக அமைவது வழக்கம். அந்நாடகங்களில் வரும் பிரதான பாத்திரங்கட்கு ஏற்படும் சிக்கலைத் தீர்த்து வைப்பவராக இவர் இருப்பார். பவளக்கொடி, சுபத்திரை கலி யாணம், ஆரவல்லி, குருக்கேத்திரன் போர் ஆகிய நாடகங்களிலெல் லாம் பிரதான பாத்திரங்கட்கேற்படும் சிக்கலைத் தீர்க்கும் பாத்திர மாகவே இவர் உருவாக்கப்பட்டுள்ளார். சிக்கலை அவிழ்த்துத்

தம்மைக் காத்த கிருஷ்ணரை அந்நாடகத்தில் அவராற் பயனடைந்த பாத்திரங்கள் துதிப்பதாக அந்நாடகங்களின் முடிவுகள் அமைந்துள்ளன. பெரும்பாலான தென்மோடி நாடகங்கள் திருமணத்துடன் முடிவது போல பெரும்பாலான வடமோடி நாடகங்கள் கிருஷ்ணரை அந்நாடக பாத்திரங்கள் துதிப்பதுடன் முடிவடைகின்றன. கிருஷ்ணர் தோன்றும் தென்மோடி நாடகங்களில் கிருஷ்ணர் துதி இடம் பெறினும் இறுதியில் அந்நாடகங்கள் திருமணத்திற்தான் பெரும்பாலும் முடிவடையும். அனுருத்திரன் சாம்பேந்திரன், ஆகிய நாடகங்கள் இதற்கு உதாரணங்களாகும். இது கிருஷ்ணர் தோன்றும் தென்மோடி வடமோடி நாடகங்களுக்கிடையேயுள்ள ஒரு சிறிய வேறுபாடு. எனவே கிருஷ்ணரைத் துதிப்பதுடன் நாடகம் முடிவதை நாம் ஒரு வகையான முடிவு எனக் கொள்ளலாம்.

மூன்றாவது முடிவு

பறையன், பிராமணர் வருதல், முடிபுனைதல்

அரசகுமாரனுக்கோ, அரசனுக்கோ முடி புனைவதுடன் நாடகம் முடிவதையும், சில நாடகங்களிற் காணுகின்றோம். சகல தடைகளையும் மீறி இலங்கை வந்து இராவணனை வென்ற இராமர் அயோத்தியில் முடி சூடுவதாக இராம நாடகம் முடிகிறது. வியாசர் கிருபையால் பிறந்த மூன்று மக்களுள் முதல் மகனான திருதராட்டிரனுக்கு அம்பாலியின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க பீஷ்மர் முடி சூட்டுவதாகச் சந்தனு நாடகம் முடிகிறது. பல துயரங்களையும் பட்டு ஈற்றில் மனைவியுடன் இணைந்த அம்பரகேதுவுக்கு அவன் தந்தை முடிசூட்டுவதாக தம்பதி நாடகம் முடிகிறது. தன் தந்தையைக் கொன்ற கட்டியங்காரனை வீர குமாரன் வென்று முடி சூட்டிக் கொள்வதாக வீரகுமாரன் நாடகம் முடிகிறது.

பறையன், பிராமணன் தோன்றி கதாநாயகன் நாயகியர்க்குத் திருமணம் முடிந்த பின்னர் முடிசூட்டு வைபவம் நடைபெறுவதாகவும் சில நாடகங்கள் முடிந்துள்ளன. இதற்குப் பகையை வெல்லல் நாடகம் நல்ல உதாரணமாகும். இந்நாடகத்தின் இறுதியில் வச்சிரனின் தந்தையின் அழைப்பின் பேரில் பிராமணன், பறையன் ஆகியோர் தோன்றி வச்சிரனின் திருமணம் நடந்தேறிய பின்னரே இறுதியில் வச்சிரனுக்கு முடி சூட்டப்படுகிறது.

ம.ம.வ. நாடகங்களின் முடிவுகள் காரியம் முடிதலையும், பலன் பெறுதலையும் கொண்டுள்ளன. ஆரம்பித்து, வளர்ச்சியடைந்த சிக்கல் நிலைக்குச் சென்ற கதை ஒரு கட்டுப்பாட்டிற்குள் வந்த பின்னர் இந்த முடிவுகளைப் பெறுகிறது. இம்முடிவுகளை வடமொழி நாடக மரபின் படி நாம் பலாகம், கார்ய, நிர்வாண என்ற பிரிவுகளுக்குள் அடக்கலாம்.[87]

ம.ம.வ. நாடகங்களின் முடிவுகளைப் பற்றிக் கூற வந்த வி.சீ. கந்தையா 'பெரும்பாலும் வடமோடி நாடகங்கள் (றெஜெடி) அமங்கலமாகவும், தென்மோடி நாடகங்கள் (கொமடி) மங்கலமாகவும் முடிதல் தெரிகின்றது'[88] எனக் கூறிச் செல்கிறார். ஆனால் மேற் குறிப்பிட்ட அட்டவணைப்படி ம.ம.வ. நாடகங்கள் அமங்கல முடிவினையுடையதாகத் தெரியவில்லை. 'அறம் வெல்லும் மறம் தோற்கும்' 'தருமத்தின் வாழ்வுதனைச் சூது கவ்வும், தருமம் மறுபடியும் வெல்லும்', 'செய்த வினைக்கு ஏற்ப கர்மம் அனுபவிக்க வேண்டும்', 'இறைவன் கிருபையினால் இறுதியில் இன்பம் வரும்' என்பன போன்ற கருத்துக்களே இந்நாடகங்களின் அடிநாதமாம். இதனால் இந்நாடகங்களில் அமங்கல முடிவு தோன்ற இடம் இருக்கவில்லை.

இராம நாடகத்தில் வரும் இராவணன் வீழ்ச்சியோ பதினெட்டாம் போரில் வரும் துரியோதனன் வீழ்ச்சியோ, கீசகன் வதையில் வரும் கீசகனின் வீழ்ச்சியோ எமக்குத் துன்ப உணர்வைத் தரவில்லை. நற்குணம் கொண்ட பாத்திரம் ஒன்றின் வீழ்ச்சியிலேயே அவலம் பிறக்கும். மேற்குறிப்பிட்ட பாத்திரங்கள் நற்குணம் கொண்ட பாத்திரங்களாக்கப்படவில்லை. இதனால் அவற்றின் வீழ்ச்சி ஞாயமானது என்ற திருப்தியுணர்வைத் தருகின்றதேயொழிய அவல உணர்வைத் தரவில்லை. இதேபோல சூரசம்மாரத்தில் சூரனின் இறப்பும், அனுருத்திர நாடகத்தில் வாணனின் வீழ்ச்சியும், சித்திரசேனன் சண்டையில் துரியோதனன் தோல்வியும் துன்பியலைத் தோற்றுவிக்கும் முடிவுகளாகவன்றி திருப்தியைத் தரும் முடிவுகளாகவேயுள்ளன. இன்னொரு வகையிற் கூறினால் அதர்மத்தின் காவலர்கள் தர்மத்தின் நாயகர்களால் அழிக்கப்பட்டனர் என்ற இன்பத்தைத் தரும் இன்பியல் முடிவுகளாகவே இவை அமைந்துள்ளன. எனவே வி.சீ. கந்தையா போன்றோர் மேற்கு நாட்டு நாடக மரபினடியாக ம.ம.வ. நாடகங்களின் முடிவுகளை இன்பியல், துன்பியல் எனப் பிரித்துப் பார்த்தல் தவறானதாகும். தமிழர் மரபில் ஊறிய தத்துவப் போக்கோடு இந்நாடக முடிவுகளை இணைத்துப் பார்த்தல் இந்நாடகப் போக்கினை அறியமேலும் உதவும். சமண பௌத்த மதங்களின் வருகையின் பின்னர்தான் விதிக்கோட்பாடு தமிழர் மத்தியில் ஆழமாக வேரூன்ற ஆரம்பிக்கிறது. மனித வாழ்வில் விதி புகுந்து விளையாடுவது சோகத்தையே ஏற்படுத்தும். சமணக் காப்பியமான சிலப்பதிகாரத்தில் கோவலன் வாழ்விலும் கண்ணகி வாழ்விலும் ஏற்படும் விதி அதனை ஒரு சோக காவியமாக்குகிறது.

பல்லவர் காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் எழுந்த சமய மறுமலர்ச்சி இந்த விதி வாதத்தை ஜீரணித்துக் கொண்டது. விதியையும் வெல்லும்

இறைவனைப் பக்தி இயக்கம் சிருஷ்டித்தது. எனவே விதியால் அலைக் கழிக்கப்படினும் இறைவன் அருளால் அனைத்தும் நீங்கிச் சுகம் கிடைக்கும் என்ற இறைகோட்பாடு தமிழர் சமய வாழ்வில் கலந்தது. இவ் இந்துமதக் கோட்பாட்டின் பின்னணியில் எழுந்த நாடகங்களிற் சோக முடிவு ஏற்பட இடம் இராது. அமங்கல முடிவினைநோக்கி நாடகம் செல்லினும் இறுதியில் முனிவரோ தேவரோ தோன்றி அமங்கலத்திற்கு ஒரு ஞாயம் கற்பித்து - அம்முடிவினை மாற்றி மங்கலமாக முடித்து வைப்பதாகவே ம.ம.வ. நாடகங்கள் அமைந்துள்ளன.

வாழி பாடுதல்

நாடகம் முடிந்ததும் நடிகர்கள் அனைவரும் மேடையில் ஏறி வாழி பாடுகின்ற மரபு, அல்லது சில வேளைகளில் பாடிக்கொண்டு ஆடும் மரபு ம.ம.வ. நாடகங்களின் இறுதியில் பிரதானமாகக் கடைப்பிடிக்கப் படுகிறது. மரபுவழி நாடக ஏடுகளிலேயே நாடகங்களின் இறுதியில் இவ்வாழிப் பாடல் எழுதப்பட்டுள்ளது. சில நாடக ஏடுகளில் இவ் வாழிப் பாடல் இல்லாதவிடத்து இறைவனை வாழ்த்தும் பாடல் களும் வாழிப்பாடல்களாகப் பாடப்படுவதுண்டு. இவ்வாழிப்பாடல் கள் நாடகத்தை நடத்தத் தோன்றாத் துணையாக அமைந்த இறை வனையும், நாடகத்தை ஆடியோரையும், பாடியோரையும், பார்வையாளர் களையும், ஊரையும் வாழ்த்துவதாக அமையும். வாழிக்குப் பதிலாக மங்களம் என்ற பெயரிலும் இப்பாடல்கள் அழைக்கப்படுவதுண்டு. இவ்வாழிப் பாடல்கள் அல்லது மங்களம், தருவில் அமைந்து நடிகர் கள் ஆடக்கூடிய இசை அமைப்புக் கொண்டனவாக இருக்கும். சில வேளைகளில் இவ்வாழிப்பாடல்கள் விருத்தத்திலும் அமைவதும் உண்டு. அவை சிறுபான்மையே.

அனுநா இன் வாழித் தரு பின்வருமாறு:

தொந்தி வயிற்றைங்கரற்கு மங்களம் வாழி
சுந்தர வினாயகர்க்கு மங்களம் வாழி
கந்தர் முருகேசருக்கு மங்களம் வாழி
கதிர்காம வேலவர்க்கு மங்களம் வாழி
கையலயங்கிரி வாசவர்க்கு மங்களம் வாழி
அம்மையுவையவள்கட்கும் மங்களம் வாழி.
பச்சை வர்ண மேனியர்க்கு மங்களம் வாழி
பாரியான லட்சுமிக்கும் மங்களம் வாழி
மற்றுமுள்ள தேவருக்கும் மங்களம் வாழி – இந்த
வையக மாந்தருக்கும் மங்களம் வாழி
பாடியனவர் ஆடினவர் மங்களம் வாழி – இதைப்
பரீட்சை பண்ணிக் கொடுத்தவர்க்கும் மங்களம் வாழி.[89]

குருக்கேத்திரன் போரில் வரும் வாழி விருத்தம் பின்வருமாறு அமைந்துள்ளது.

பாரெல்லாம் ஓரடியால் அளந்த மாயனோடு
பஞ்சபாண்டவரும் வாழி.
கார் மழை பொழிந்து செந்நெற் கழனிகள்
செழிக்க வாழி
வீரமோடரசு செய்யும் வேந்தர்கள்
செங்கோல் செழிக்க
பாரினிற் குருக்கேத்திரன் நாடகம்
பாடினோர் வாழ்க வாழி.[90]

இங்கு மழை பொழியவும், செந்நெல் செழிக்கவும், வேந்தர் செங் கோல் செழிக்கவும் இந்நாடகம் ஆடினோம் என்ற கருத்துத் தொனிப் பதை அவதானிக்க முடிகிறது. வெறும் பொழுது போக்கிற்காக மாத்திரமன்று, நாடகம் போடுவதில் வேறு பல முக்கிய நோக்கங்களும் அடங்கியிருந்தன என்பதை இவை காட்டுகின்றன. மழை பெய்யவும், செந்நெல் செழிக்கவும் நாடகம் போடும் தன்மை இவ்வாழி விருத் தத்தில் புலப்படுவது, சமயச் சடங்குகட்கும் நாடகங்கட்குமிடையே யுள்ள பிணைப்பைப் புலப்படுத்துகின்றன. இவ்வாழிப் பாடல்களில் வாழ்த்தப்படும் தெய்வங்கள் கிராமியத் தெய்வங்களில்லை. பெரும் தெய்வங்கள் என்பது ஈண்டு குறிப்பிடற்குரியது. மேற்குறிப்பிட்ட 3 வகை நாடக முடிவுகளுள் ஒன்றும், வாழிபாடுதலும் ம.ம.வ. நாடகங் கள் அனைத்திலும் காணப்படுவதானால் நாடக முடிவில் இம்மரபுகள் வழிவழியாகப் பேணப்பட்டன என்றே நாம் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. இவ்வண்ணம் நாடக ஆரம்பமும், நாடகமுடிவும் பெரும்பாலும் மரபு பேணும் தன்மை கொண்டனவாக அமைகின்ற பொழுது நாடகத்தின் நடுப்பகுதியே அந்நாடகத்தின் தனித்துவமான அம்சமாக அமைந்துள் ளது. இந்நடுப்பகுதியே ஏனைய நாடகங்களினின்றும் ஒரு நாடகத் தைத் தனித்துக் காட்டும் பகுதியாகவும் அமைந்துள்ளது.

நாடகத்தின் நடுப்பகுதி

நாடகத்தின் ஆரம்பம், சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு என்ற 5 படி நிலைகளில் ம.ம.வ. நாடகங்களில் ஆரம்பமும் முடிபும் பெரும்பாலான நாடகங்களில் ஒன்றாகவும், மரபு பேணும் தன்மையுடையனவாகவும் அமைந்திருத்தலைக் கண்டோம். சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம் ஆகிய மூன்று படி நிலைகளையும் நாம் நாடகத்தின் இடைப் பகுதி என அழைக்கலாம். இதனையே வடமொழி நாடக இலக்கணக்காரர் ப்ரயத்தனம், ப்ரயற்யாக, நியற்பதி என்றோ விந்து, பதகா, பிரகாரி என்றோ பிரதிமுக சந்தி, கர்ப்பசந்தி, சவமர சந்தி என்றோ அதன்

தன்மைக்கு ஏற்ப அழைத்தனர்.[91] இப்பகுதியே நாடகத்தின் மிகப் பிர தானமான பகுதியாகும்.

இப்பகுதி நாடகத்தின் கதை ஓட்டத்திற்குத் தக அமைக்கப்படும். இதனாலேயே நாடகத்திற்கு நாடகம் சிக்கலிலும், வளர்ச்சியிலும் உச்சத்திலும் வேறுபட்டுள்ளன. தென்மோடி நாடகங்களான அலங்கார ரூபன் நாடகம் மதுர வரசகன் நாடகம் ஆகிய இரு நாடகங்களையும் ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பின் இந்நடுப்பகுதியில் நாடகத்திற்கு நாடகம், வேறுபடும் தன்மையினை அறிந்து கொள்ள முடியும். அலங்காரரூபன் நாடகத்தில் காப்பு, விருத்தம், கட்டியகாரன் வரவு, அரசன் வரவு, தேசவிசாரணை என்பன மரபுப்படி நடைபெறுகின்றன. அலங்கார ரூபனுக்குத் திருமணம் செய்ய அலங்கார ரூபனின் தந்தை நினைப் பதில் சிக்கலின் விதை ஊன்றப்பட்டு, செட்டி வேடத்துடன் அலங்கார ரூபியைக் காண அலங்காரரூபன் செல்வதுவரை நாடகம் வளர்ச்சி நிலையடைந்து, அவன் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு கழுமரத்தில் மாட்டப் படுவதுடன் நாடகம் உச்சநிலைக்குக் கொண்டு செல்லப்படுகிறது. அதன் பின்னர் விசுவாமித்திர முனிவர் வருதல், சிக்கலைத் தீர்த்தல், பறையன் வருதல், பறை அறைதல், திருமணம் நடத்தல், வாழிபாடல் எனப் பழைய மரபு பேணப்படுகிறது.

மதுரவாசகன் நாடகத்தில் ஆரம்பத்தில் காப்பு விருத்தம், கட்டிய காரன் வரவு, அரசன் வரவு, தேசவிசாரணை என்பன அலங்காரரூபன் நாடகம் போல மரபுப்படி ஆரம்பமாகின்றன. ஆனால் அலங்கார ரூப னைப் போலவன்றி, மதுரவாசகனுக்கு ஏற்படும் சிக்கலும், அதனால் ஏற்படும் நாடக வளர்ச்சியும் வேறு விதமாகவுள்ளன. மதுரசாவக மன்னன் வேட்டையாடப் போன போது முனிவர் மனைவியை அவன் கண்டு காமுறுவதால் முனிவர் அவனுக்கு அளிக்கும் சாபத்துடன் இங்கு சிக்கலுக்கான விதையூண்டப்படுகிறது. வீமதண்டன் மகள் தன் இச்சைக்கு இணங்கும் படி அவனை வற்புறுத்தி அவன்மீது குற்றம் சுமத்தல்வரை நாடகம் வளர்ச்சியடைந்து மதுரவாசகன் குற்றம் சாட்டப் பட்டு கழுமரத்திற்குக் கொண்டு செல்லப்படுவதுடன் நாடகம் உச்ச நிலைக்குச் செல்கிறது. அதன்பின்னர் முனிவர் தோன்றுதல், சிக்கலைத் தீர்த்தல், பறையன் வருதல், பறை அறைதல், திருமணம் நடத்தல், வாழிபாடல் என வழக்கம் போல பழைய மரபு பேணப்படுகிறது.

இங்கு இரு நாடகங்களிலும் நாடகத்தின் ஆரம்பமும் முடிவும் ஒரு மாதிரியாக அமைய நாடகத்தின் நடுப்பகுதி வேறுபட்டிருப்பதனைக் காணலாம். இவ்வண்ணம் வேறுபாடிருப்பினும் ஒரு நாடகத்திற் பாவிக்கப்பட்ட முறைகள், சம்பவங்கள், நிகழ்ச்சிகள் என்பனவற்றை

இன்னொரு நாடகம் மீண்டும் கையாளும் தன்மைகளையும் இந்நடுப் பகுதியிற் காணமுடிகிறது. இதனாற் சிலவேளைகளில் ஒரு நாடகம் இன்னொரு நாடகம் போல அமைந்து விடுவதனையும் ம.ம.வ. நாட கங்களிற் காணமுடிகிறது.

ஒரு நாடக நிகழ்ச்சி ஏனைய நாடகங்களிலும் இடம் பெறல்

ஒரு நாடகத்தில் வந்த நிகழ்ச்சி அல்லது காட்சி ஏனைய நாடகங் களிலும் இடம் பெறும் பண்பை ம.ம.வ. நாடகங்களில் காணமுடியும். உதாரணத்திற்கு மூன்று நிகழ்ச்சிகள் கீழே விளக்கப்பட்டுள்ளன.

1) நாடகத்தின் தலைவன் ஏதோ ஒரு சிக்கலுள் அகப்பட்டுத் தலையாரிமாரால் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுக் கட்டி அடிக்கப்படுவது.

2) மந்திரி தனது செல்வாக்கைத் துஷ்பிரயோகம் செய்து நாடகத்தின் நாயகியர்க்குத் தூரோகம் இழைப்பது.

3) தமது காதலியருடன் காதலர்கள் களவொழுக்கம் அனு பவித்து காதலியரின் மாளிகையில் தங்கி இருப்பதும், அதீத சிங்காரமும்.

நாடகத்தின் கதாநாயகன் தலையாரிமாரால் கட்டியடிக்கப்படல்

மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் நாடகங்களில் பழைய நாடகங்களுள் ஒன்றாகக் கருதப்படுவது அலங்காரரூபன் நாடகமாகும். இந்நாடகத் தில் கதாநாயகியான அலங்காரரூபியின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க செட்டி வேடமிட்டு அலங்காரரூபியின் கன்னிமாடம் வந்து அவளுடன் சுகித்திருக்கிறான். நாடகத்தின் இறுதிப்பகுதியில் இவன் அரசன் ஏவிய தலையாரிமாரால் பிடிபட்டு அடிக்கப்பட்டு கொலைக்களம் கொண்டு வரப்பட்டுக் கழுவேற்றப்படுகிறான்.

தலையாரிமார் செட்டியாக வந்த அலங்காரரூபனைப் பார்த்துப் பல கேள்விகள் கேட்டு அடிப்பதும் அவன் கீழே விழுந்து எழுந்து பின் மறு மொழி கூறி ஆடிப்பாடுவதும், அலங்காரரூபன் நாடகத்தின் சுவையான அம்சம் எனப்பலர் கூறுவர்.[92] அலங்காரரூபனின் கூற்றுகள் மிக உருக்கமானவை. தலையாரிமார் கொச்சத்தில் விருத்தம்பாட செட்டி வேடமிட்டு வந்த அலங்காரரூபன் தருவில் அதனைப் பாடி முடிப்பான். எடுத்துக்காட்டுகள் கீழே தரப்படுகின்றன:

தலையாரி கொரச்சகம்

கச்சையிறுக்கிக் கட்டி வந்த கள்ளப்பயலே கறுப்பா நீ
'மிச்சக் கயிற்றிலிருபுறமும் வீக்கித் தாக்கி விழி பிதுங்க
வச்சுப் பார்ப்ப தென்ன கிட்ட வாடா மூட மதிகேடா.

செட்டி தரு

அச்சப்படச் செய்கிறீர் லெட்சை கெட வைக்கிறீர்
அழ அடிக்கிறீரெம்மை களவெடுத்த நானெங்கே
பச்சை நிறத்தியர்க்கும் கொச்சைக் குறத்தியர்க்கும்
படைக்கும் கடாட்சம் பின்னே கிடைக்கும் மோட்சங்கள் பின்னே.[93]

இத்தகைய நிகழ்ச்சிகளும் பாடல்களும் மக்கள் மனதைக் கவர்ந்து வரவேற்புப் பெற்றதனால் போலும் பல நாடகங்களில் இந்நிகழ்ச்சியினையும், இப்பாடல் முறைகளையும் காணமுடிகிறது. அங்கசுந்தரி கதையின் இறுதிப் பகுதியும் இவ்வாறே அமைந்துள்ளது. அங்கசுந்தரி மீது ஆசையுற்ற அங்கசுந்தரன் அவள் எவ்வளவு தடுத்தும் கேளாது அவள் மாளிகைக்குச் செட்டியாக வேடமிட்டு வந்து அவளுடன் சுகித்திருக்கையில் தலையாரிமாரால் பிடிபட்டு இதேவிதமாக அடி படும் நிகழ்ச்சி ஒன்று வருகிறது.

அலங்காரரூபன் நாடகத்தில் பகை அரசனால் துரத்தப்பட்ட அலங்காரரூபன் காட்டுக்கு ஓடி அங்கு விறகு வெட்டிவிற்று வாழ்கிறான். அவன் விறகு தலையில் கொண்டு வருதலால் அவன் விறகுதலையன் என அழைக்கப்படுகிறான். விறகுதலையானான அலங்காரரூபனைக் குளிக்கப்போன இடத்தில் கண்டு அவன் அழகில் மயங்கி அலங்காரரூபி தன் மாளிகைக்கு வரச்சொல்கிறாள். இதே நிகழ்ச்சி மதுரவாசகன் நாடகத்தில் சற்று மாற்றத்துடன் கையாளப்படுகிறது. முனிவர் சாபத்தினால் நாடு நகரிழந்த மதுரவாசகன் காட்டுக்கு ஓடி அங்கு விறகு வெட்டித் திரிகிறான். விறகுதலையனான மதுரவாசகனைக் கண்டு மன்னன் மகள் மோகித்து அவனைத் தன் மாளிகைக்கு வரச் சொல்கிறாள். அவன் மறுக்கவே அவள் கோபம் கொண்டு தந்தையிடம் தன்னை அவன் கெடுக்க வந்தான் எனப்பொய்ச் சொல்ல அரசன் தலையாரிமாரை அழைத்து மதுரவாசகனைப் பிடித்து வரும்படி கூறுகிறான். மதுரவாசகனுக்கும், அலங்காரரூபனில் செட்டிவேடமிட்ட அலங்காரரூபனுக்கு விழுந்த அடிபோல தலையாரிமாரால் அடி போடப்படுகிறது. இந்நாடகம் கதைப்போக்கில் அலங்காரரூபனைச் சிற்சில இடங்களில் ஒத்திருப்பதனைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. தலையாரிமார் பிடிப்பது போலவும் அடிபடுவது போலவும் அமைந்த இன்னொரு நாடகம் சாம்பரூபன் நாடகமாகும். தன் முறைப் பெண்ணான

விஸ்ரகாந்தியைக் காணச் சென்று அங்கு அவளுடன் சேர்ந்திருக்கும் சாம்ப ரூபனைச் சகுனியின் சூழ்ச்சியினால் துரியோதனன் சிறைப் படுத்துகிறான். பின் அவனைத் தலையாரிமார் கட்டி அடிக்கின்றனர். அவன் புலம்புகிறான்.

அனுருத்திர நாடகத்திலும் வாணாசுரன் மகளின் மாளிகையில் அனுருத்திரன் சிறை செய்யப்பட்டுத் தலையாரிமாரால் கட்டி அடிக்கப் படுகிறான். புலந்திரன் களவு நாடகத்திலும் தன் முறைப் பெண்ணான காந்தாரி மாளிகைக்குக் கட்டுக்காவலரையும் மீறிச் சென்று சேர்ந்திருந்த புலந்திரன் தலையாரிமாரால் பிடிபட்டு அடிக்கப்படுகிறான். நொண்டி நாடகத்தில் பொய் சொன்ன நொண்டியைப் பிடித்து அடிக்கும் படி சின்னக்கோன் ஆணையிடத் தலையாரிமார் நொண்டியைக் கட்டி அடிக்கின்றனர். அலங்காரரூபனில் வந்த பாடல்களை அப்படியே நொண்டி நாடக நொண்டி பாடுவது கவனிக்கத் தக்கது.

தலையாரிமாரால் பிடிபட்டுக் கதையின் நாயகன் அடிபடுவதும் அடிபடும்போது அவன்படும் அவஸ்தையும் அவன் பாடும் உருக்கமான பாடல்களும் மக்களைக் கவர்ந்திருக்க வேண்டும். கதாநாயகனுக்கு வரும் துன்பம் பார்வையாளர்கட்கும் ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும். இச்சோகச் சுவையால் ஆரம்பத்தில் இக்காட்சி பெற்ற நாடகம் மக்களிடையே செல்வாக்குப் பெற்றிருக்கவேண்டும். அவன் பாடிய பாடல்கள் மக்கள் நாவில் பயின்றிருக்க வேண்டும். பின் வந்த நாடக ஆசிரியர்கள் தமது நாடகம் வெற்றிபெற வேண்டியும் மக்களிடம் செல்வாக்குப் பெறவேண்டியும் இம்முறையைத் தமது நாடகங்களிலும் கையாண்டிருக்கலாம். எனவேதான் தலையாரிமார் பிடித்து அடிக்கும் நிகழ்ச்சி ஏனைய நாடகங்களிலும் இடம் பெற்றது போலும்.

மந்திரியின் செல்வாக்கு துஷ்பிரயோகம் செய்யப்படல்

நாடகத்தில் வரும் நாயகன் நாயகியர்க்கு மந்திரி செய்யும் கொடுமைகளே சில நாடகங்களில் மையக் கருவாக அமைந்துவிடும். இவனே அந்நாடகத்திற்கு முக்கிய திருப்பு முனைப் பாத்திரமாக அமைந்து விடுகிறான். நொண்டி நாடகத்தில் செட்டியின் மனைவியைத் தன் மனைவி எனப் பொய் கூறிச் செட்டியை மோசம் செய்த நொண்டியிடம் மந்திரி கையுறை பெற்று அரசனிடம் ' செட்டியின் மனைவி அல்ல, அவள் நொண்டியின் மனைவியே' எனக் கூறி நொண்டிக்குச் சார்பாக தீர்ப்பு வழங்கப் பண்ணி நாடகத்தைப் புதிய திசைக்குத் திருப்புகிறான்.

வீரகுமாரன் நாடகத்தில் வீரசூர மகாராஜனுடன் வேட்டையாடச் சென்ற அவன் மந்திரி, மன்னனைக் கிணற்றுள் வீழ்த்தி நாடு மீண்டு

அரசைத் தான் கைப்பற்றி ஆளுகிறான்; அத்தோடு மன்னன் மனைவியைக் காட்டுக்கு ஓட்டிவிடுகிறான்.

கற்பலங்காரி நாடகத்திலும் புத்திர பாக்கியம் வேண்டிக் கானகத்திற்குத் தவஞ் செய்யச் செல்லும் அரசனும் மனைவியும், அரசபாரத்தைத் தற்காலிகமாக மந்திரியிடம் ஒப்படைத்துச் செல்ல மந்திரி அரசை நிரந்தரமாகத் தனக்காக்கி அரசனையும், அரசியையும் நிரந்தரமாகக் காட்டில் வாழ வைக்கிறான்.

செட்டிவர்த்தகன் நாடகத்திலும், பூதத்தம்பி நாடகத்திலும் மந்திரியின் கொடுமைகள் ஏறத்தாழ ஒரே மாதிரியாக அமைகின்றன. செட்டிவர்த்தகன் நாடகத்தில் செட்டியின் மனைவியின் அழகில் மயங்கிய மந்திரி தன் தூதுவரைப் பரிசுப் பொருட்களுடன் அனுப்பித் தன் ஆசையை உரைக்க அவள் அவர்களை ஏசி அனுப்புகிறாள். கோபம் கொண்ட மந்திரி தனது சூழ்ச்சியினால் செட்டிக்குக் கள்வன் எனும் பட்டம் சூட்டிக் கழுவில் ஏற்றுகிறான்.

பூதத்தம்பி நாடகத்திலும் பூதத்தம்பியின் மனைவியின் அழகில் மயங்கிய மந்திரி அந்திராசி, அவளிடம் தன் தூதுவரைப் பரிசுகளுடன் அனுப்பி, அவமானப்பட்டுப் பூதத்தம்பியைச் சூழ்ச்சியில் மாட்டி கொலையுண்ணப் பண்ணுகிறான். மந்திரியின் சூழ்ச்சியும் அதனால் வளர்ச்சியுற்ற நிகழ்ச்சியும் ஈற்றில் மந்திரி இறப்பதும் மக்களால் விரும்பப்பட்டமையால் இத்தகைய நிகழ்ச்சி பரவலாகச் சில நாடகங்களில் பின்பற்றப்பட்டிருக்கக் கூடும்.

களவொழுக்கம் அனுபவித்தலும் அதீத சிருங்காரமும்

நாட்டார் நாடகங்களில் சிருங்கார ரசம் ஏனைய ரசங்களைவிடச் சற்றுக் கூடுதலாக அமைதல் இயல்பு. காதலியைத் தேடிக் காதலன் செல்வதும் அவளுடன் தங்கி இருப்பதும் அவளுக்கு அதனால் ஏற்படும் இடர்களும் மக்கள் மனதைக் கவர்வனவாக இருக்க வேண்டும். சாம்பேந்திரன் நாடகம், அனுவருத்திர நாடகம், அலங்காரரூபன் நாடகம் ஆகிய நாடகங்களில் வரும் நாயகர்கள் தம் காதலிமாரின் புத்திமதிப்படி உருமாறி (செட்டியாகி அல்லது பிரமாணனராகி) கன்னிமாடம் சென்று களவொழுக்கத்தில் ஈடுபடுகின்றனர். சுபத்திரை கல்யாணத்திலும், பவளக்கொடியிலும் அர்ஜுனனின் களவொழுக்கம் கூறப்படுகிறது. புலந்திரன் களவு நாடகத்தில் அருச்சுனன் மகன் புலந்திரன் தன் முறைப் பெண்ணான காந்தாரியின் கன்னிமாடம் சென்று அவளுடன் களவொழுக்கத்தில் ஈடுபடுகிறான். ஆரவல்லியில் அல்லி முத்து இவ்வாறே. கற்பனைக் கதைகளாகப் பின்னர் தோன்றிய

கனகசுந்தரன் நாடகத்தில் இயந்திரத்தால் செய்யப்பட்ட மயில் ஒன்றில் ஏறிக் கொண்டு கனகசுந்தரியுடன் கனகசுந்தரன் களவொழுக்கத்தில் ஈடுபடுகிறான். பத்மாவதி நாடகத்தின் நாயகனான வச்சிரன் பத்மாவதியின் ஆலோசனையின் பேரில் அவள் படுக்கையறை சென்று களவு ஒழுக்கத்தில் ஈடுபடுகிறான்.

இக்களவொழுக்க நிகழ்ச்சியும் அதில் சம்பந்தப்படுவோர் பாடும் பாடல்களும் சிருங்கார ரசம் சார்ந்தவை. இவை மக்கள் மனதை வெகுவாகக் கவர்ந்திருக்க வேண்டும். எனவேதான் இத்தகைய நிகழ்ச்சிகள் பரவலாகச் சில நாடகங்களில் எடுத்தாளப்பட்டன போலும்.

ஆண் பாத்திரங்களும் சிருங்காரச் சுவையும்

மட்டக்களப்பு ம.ம. நாடகங்களில் சிருங்கார உணர்வு அதீதமாகக் காணப்படுகிறது. அழகும் ஆண்மையும் வீரமும் நிரம்பியவர்களாகச் சித்தரிக்கப்படும் ஆண்கள் காதற் கலையிலும் கைதேர்ந்தவர்களாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளனர். அர்ச்சுனன் இதற்குச் சிறந்த உதாரணமாகும். அல்லியையும் பவளக்கொடியையும் அடைய அவன் செய்யும் காதல் சாகசங்கள் பவளக் கொடி நாடகத்திலும், அல்லி நாடகத்திலும் விஸ்தரிக்கப்படுகின்றன. சில நாடகங்களில் ஆண் பாத்திரங்கள் தமக்கு ஏற்படும் காதல் உணர்வுகளையும் ஆசைகளையும் ஆதங்கங்களையும் தமது வாயினால் வெளிப்படையாகவே கூறுகின்றன. உதாரணமாக சாம்பேந்திரன் நாடகத்தில் களவொழுக்கத்தில் ஈடுபடவரும் சாம்பேந்திரன் தான் தன் காதலியுடன் எப்படி இருப்பேன் எனக் கற்பனை பண்ணிப் பார்க்கிறான்.

மன்மத நூலினைப் படிப்பேன்
மகராசி மணிமுலை பிடிப்பேன்
வாயாரவுண்டு வசமாய்க் கலவியில்
ஓயாது இன்பமே வாயாது என் செய்வேன்.
அல்குற்றடத்தினிற் துணிப்பேன் – அவள்
ஆசை தரத் தரக் களிப்பேன் – இனி
ஆசாரம் பேசியே நேசமதாகியே
ஆசைகள் பேசிடுவேனே.
மெல்லத் துடை களிலடிப்பேன் – அவள்
மேலிற்கிடந்தினி நடிப்பேன் – முலை
யோடு றவுக்கையைத் தாவிவிடாது நான்
கூனிப் பிறவோசை தாவிடுவேனே.[94]

அங்கசுந்தரி நாடகத்தில் அங்கசுந்தரியைக் கண்டு அவள் ஊர் கேட்டு அறிந்த அங்க சுந்தரன் உடனே அவளிடம்,

செம்பதுமக் கும்பதன தங்கரதியே
அழகு தங்கு மதியே – உன்னைச்
சேருதற்கு நீருதவி செய்குவீர் பெண்ணே.[95]

எனக்கூறி அவளைத் தன்னுடன் சேரவரும்படி அழைக்கிறான். வீர குமாரன் நாடகத்தில் கணவனை இழந்து கர்ப்பிணியாக வேறுநாடு சென்று ஏழையாக இருக்கும் வீரசுந்தர மகாராஜனின் மனைவியான சொர்ணகாந்தியை அவள் கர்ப்பிணி என்றும் பார்க்காது தன்னோடு சேர வரும்படி அழைக்கிறான், இன்னோர் அரசன்.

செட்டி வர்த்தகன் நாடகத்தில் செட்டியின் மனைவியைக் கண்டு மயங்கிய மந்திரி,

அன்னந்தானிவள் தன்னையே – கண்டு
அயருதே மோசம் பெருகுதே – இன்று
என்முன் வாராளோ மையல் தீராளோ – என்னைக் கட்டிச்
சேராளோ முத்தம் தாராளோ.[96]

என வெளிப்படையாகத் தன் விரகதாபத்தைக் கூறுகிறான்.

சாரங்கரூபன் நாடகத்தில் தன் மகனான நரேந்திரன் தன் மகனுக்கு மணம் பேசிய சித்திராங்கியின் படத்தைக் கண்டதும் அவள்மீது காதல் கொள்கிறான். மகனுக்கு மணம் பேசப்பட்ட மருமகள் எனும் எண்ணம் அவனிடம் எழவில்லை. எந்தவித ஒளிவு மறைவுமின்றித் தன் ஆசை யினை வெளியிடுகிறான். அவன் வார்த்தைகளில் காதற்சுவையும், காமச் சுவையும் கலந்து வெளிப்படுவதைக் காணலாம். கீழே வரும் பாடல் நரேந்திரன் சித்திராங்கியின் படத்தைக் கண்டு பாடிய பாடலாகும்.

நரேந்திரன் கொச்சகம்

நீலமோ வேலோ நெடுங்கடலோ பாற்கடல்சேர்
ஆலமோ மாவடுவோ அந்தகனே வம்பதுவோ
கோலமுடன் என்மனதைக் கொள்ளை கொள்ளும் கண்களிரண்டும்.

தரு

மால் புரிந்திடவே மதமிடு
பால் சரிந்திடவே – இவள் எந்தன்
மேல் விழுந்திடவே – முலைகள் மார்
பால் நெருங்கிடவே.
சீலம் நண்ணிடவே – இருவரின்
கால்கள் பின்னிடவே – அவளுமென்
மேலும் ஒண்ணிடவே – அவளை நான்
லீலை பண்ணிடவே[97]

இங்கு அவள் தன் மருமகளாக வரப்போகிறவள் எனும் மனநிலை மாறித் தன்னுள் எழுந்த விகாரமான எண்ணங்களைக் கூட மன்னன் வெளிப்படையாகக் கூறுகிறான்.

ஆண் பாத்திரங்கள் மாத்திரமன்றிப் பெண் பாத்திரங்கள் கூடத் தம் காதல் உணர்வுகளை வெளிப்படையாகக் கூறிவிடுகின்றனர். இது ம.ம.வ. நாடகங்களில் காணப்படும் இன்னோர் முக்கிய அம்சமாகும். செட்டி வர்த்தகன் நாடகத்தில் கம்பிறாசி எனும் தாசி செட்டியைப் பார்த்து ஆயிரம் பொன் தந்தால் வணிகரரசே நாம் 'வரிசையாக நாள் தோறும் மதன் ரதி போலிருபேரும் பஞ்சணையிலிருக்கலாம்' எனக் கூறுவதுடன்,

அவனித் துரையல்லவோ உனக்கினி
எவனைச் சரி சொல்லுவேன் – மருண்டுள்ளம்
மலையாய் வருபோகம் தலையாய் வருமோகம்
மருவிச் சருவியின் பம்புகுவீர் தானே.[98]

என்றும் கூறுகிறாள்.

சாரங்கரூபன் நாடகத்தில் வரும் சித்திராங்கியின் காமரசம் ததும்பும் வார்த்தைகள் குறிப்பிடத் தக்கவை. சாரங்கரூபனின் படத்தைக் கண்டு மயங்கிய சித்திராங்கி அவனை மணக்கச் சம்மதிக்கிறாள். ஆனால் சாரங்கரூபனின் தந்தை நரேந்திரன் சித்திராங்கியின் படத்தைக் கண்டு தன் வாளைச் சித்திராங்கியின் நாட்டுக்கனுப்பி அவளை வஞ்சகமாகத் திருமணம் புரிகிறான். சாரங்கரூபனை எதிர்பார்த்து சாரங்கரூபனின் நாட்டிற்கு வந்த சித்திராங்கி தனக்கு நடந்த ஏமாற்றத்தினை உணர் கிறாள். விதிவிட்ட வழி என நினைத்து வயது சென்ற நரேந்திரனுடன் வாழ நினைக்கிறாள். அவனிடம்,

மந்தரஞ் சேர் மணப்புயலே
சுந்தரஞ் சேரும் வதனா
கிட்ட வாராய்
எனைக் கட்டிச் சேராய்
முலையிரண்டும் பாராய்
நெருங்கிடத் தாராய் ஒரு முத்தம்

என்றும்,

கையினால் அணைத் தொயிலாய் – இதழ்
கடிப்பீர் – தனம் பிடிப்பீர்
மன்னா கொடைக் கன்னா – என்னை
மருவாய் – இதழ் பருகாய்
வானோர் பணிவோனே மனம்
களிப்பீர் – போகம் அளிப்பீர்[99]

என்றும் கூறுகிறாள்.

அவளைப் படத்திற் கண்டு முன்னரே மோகித்த சாரங்கரூபன் புறாவைத் தேடி அவள் அந்தப் புரத்திற்குத் தற்செயலாகச் செல்கிறான். அவனைக் கண்டதும் அவள் மோகம் தலைக்கேறுகிறது. அவனைத் தன்னுடன் சேரவருமாறு வலுக்கட்டாயமாக அழைக்கிறாள்.

கச்சாய வர்க்க மிந்தாருமேன் – மார்பிற்
கலசமுலையைக் கட்டிச் சேருமேன்
இச்சைகள் முழுதையும் தீருமேன் – சற்றே
இளைப்பாறிப் போகலாம் வாருமேன்[100]

எனக் கூறுகிறாள். சாரங்கனுக்கும், சித்திராங்கிக்கும் நடக்கும் சம்பாஷணை சாரங்கரூபன் நாடகத்தில் மிகச் சுவையான அம்சமாகும்.

சாரங்கரூபன் அவள் தனது தந்தைக்கு மனைவியானமையினால் அவள் தனக்குச் சிறிய தாயாகிறாள் என்றும், தாயார் மகனுடன் இப்படிப் பேசுவது மகா பாவம் என்றும் கூறி அவள் ஆசைகளை மறுத்துச் செல்கிறான், எனக் கண்ட சித்திராங்கி அவனைத் தான் சூழ்ச்சி செய்து பழி கூறித் துன்பப்படுத்துவேன் என்று சபதம் கூறுகிறாள். அவள் பாடும் அப்பாடல் கொச்சகமாகவும் தருவாகவும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

சித்திராங்கி கொச்சகம்

வாரிட்டிறுக்கு முலை பிடித்து வாயின் இதழைக் கடித்தமிர்தம்
சோரத்துடிபோல் இடை நெகிழ தொடைமேலிருந்து முகத்தில் முகம்
நேரிட்டிரு மாமன்னனிடம் நெருக்கியிறுக்கிப் புணருமென்று.

தரு

கூறுமென் சொல்வதை மீறிப் போறாய் – உந்தன்
மாறுகால் மாறுகை வேறு செய்யப்படை
கூட்டுவேன் – பழி சாட்டுவேன்.

கொச்சகம்

கட்டிப் பிடித்தெனது இரண்டு காலின் நடுவே இருக்கும் ஒரு
பெட்டி தனிலே திறப்பை விட்டுப் பேசிச் சரச நகை புரிந்து
இட்டமுடனே மெல்ல அசைத்தின்ப மருளாய் என உரைத்த.

தரு

காட்டுமென் வார்த்தையைத் தட்டிப் போகும் விலங்கு
இட்டுன்னைக் கால்கரம் வெட்டி விடும்படி
பண்ணுவேன் கொலை எண்ணுவேன்[101]

எனக் கூறுகிறாள். இங்கெல்லாம் ஒரு பெண் தன் நாணம் துறந்து தன் மனதின் ஆசைகளையும் தாகங்களையும் வெளிப்படையாகக் காட்டுகிற

பண்பினைக் காண்கிறோம். சிறப்பாகச் சாரங்கரூபன் நாடகத்தில் இக்காமச் சுவை மிக அதிகமாகக் காணப்படுகிறது எனலாம். செட்டி வர்த்தகன் நாடகத்தில் வரும் கம்பிறாசி தாதியாக இருந்ததனால் அவள் அவ்வாறு கூறுகிறாள் எனச் சமாதானமடையலாம்.

சித்திராங்கி குலமகளாயிருந்தும் சந்தர்ப்பம் அவளை வஞ்சித்தால் அவள் இந்நிலைக்கு ஆளாகி இவ்வண்ணம் கூறும்படியாகி விட்டது எனவும் சமாதானம் கூறலாம். எனினும் ஏனைய நாடகங்களில் வரும் இத்தகைய சூழ்நிலைகட்குள் அகப்படாத குலமகளிர் கூட கம்பிறாசி சித்திராங்கி போன்ற பாத்திரங்கள் கூறுவது போல வெளிப் படையாகவே தமது காம உணர்வுகளைக் கூறுகிறார்கள்.

சாம்பரூபன் நாடகத்தில் தன்னைத் தேடிப் பல தடைகளையும் தாண்டித் தன் கன்னி மாடத்திற்கு வந்த சாம்பரூபனைக் கண்ட துரியோதனன் மகளான விஸ்ரகாந்தி,

நெஞ்சு மனமேயுருகி வஞ்சமகளென் றெண்ணாமல்
நேரு முலையைப் பிடித்து வாருமிதழைக் கடித்து
நெரித்துச் சுருள் அளகம் புறத்தில் இனிதசைய
குறித்து மதனலீலை நிறுத்தியிருப்போமையா.
பந்து முலையே நகம் விந்தை பெறவே சுகம்
பாரச் சுகமே பெற சீர மனமே பெற
பரிந்து இருந்து கொஞ்சி சரிந்து பொறிந்து கெஞ்சி
பரியக் கலவி விதம் தெரியப் பகர்வீரே[102]

என வெளிப்படையாகத் தன் ஆசையை உரைக்கிறாள். இதேபோலவே அனுருத்திரன் நாடகத்தில் வாணாசுரன் மகளான வயந்தசுந்தரி கனவிலே தான் கண்ட அனுருத்திரனை நனவிலே கண்டதும் 'கேளும் அரசே என் மோக விகாரத்தைத் தீராது போனால் பெண்பழி போடுவேன் அறிவாயாக'[103] என்று தன் காதலை வெளிப்படையாக வெளிப்படுத்துகிறாள். தன் நினைவைத் தன் தோழியிடம் கூறும்போது வயந்தசுந்தரி,

தூய தனமிரண்டும் விறுவிறுப்பு – எனக்கு
சோறருந்தத் தானுமருவருப்பு[104]

எனக்கூறுகிறாள்.

சாரங்கரூபன் நாடகத்தைப் போலக் காமச்சுவை நிரம்பிய இன்னொரு நாடகம் மதுர வாசகன் நாடகமாகும். முனிவரின் சாபத்தினால் காட்டுக்கு வந்த விறகு வெட்டி விற்கும் விறகு தலையனான மதுர வாசகனைக் கண்டு மன்னன் மகள் மதனசுந்தரி மையல் கொண்டு தன் விருப்பத்திற்கிணங்காத அவனை தன் அரச செல்வாக்கால் வருத்தும்

கதைதான் மதுரவாசகன் நாடகமாகும். மதுரவாசகனைக் காணும் போதெல்லாம் மதன சுந்தரிதான் தனது காதலையும், தாபத்தையும் வெளிப்படையாகக் கூறுகிறாள்.

விறகுதலையன் ரூபத்தில் மதுரவாசகனை மதனசுந்தரி கண்டு கூறும் வார்த்தைகள் இவை:

என்னிரு கண்ணுக்கினிய சொரூபனே
ஏராயோ – என்னைச் சேராயோ
கச்சைக் கிழித்திரு கொங்கை குமுறியுன்
கைதன்னைப் பார்க்குதே ஐயோ கண்ணாளா
காமக் கரும்புக் கணையை விடுத்துக்
கலக்கியழைக்கிறானே கண்ணாளா.[105]

இவ்வண்ணமே சுபத்திரை கல்யாண நாடகத்தில் சுபத்திரையும், பவளக்கொடி நாடகத்தில் பவளக்கொடியும் தம் தாபங்களை உணர்த்து கிறார்கள். பொதுவாக ம.ம.வ. நாடகங்களில் கதையின் நாயகனும், நாயகியும் சந்திக்கும் நேரங்களில் அவர்களின் வார்த்தைப் பரிவர்த் தனையில் காதலும், காமமும் கரைபுரண்டோடும். இத்தகைய மரபு, தமிழ் இலக்கிய மரபாயினும் இவ்வாறு வெளிப்படையாகப் பெண்கள் தம் உணர்வுகளைச் செம்மொழி இலக்கியத்தில் கூறினாரில்லை என்பது மனம் கொள்ளத் தக்கது.

காதலன் காதலி சந்திக்கும் இடங்களில் மாத்திரமன்று தான் ஒருத்தி மீது அல்லது ஒருவன் மீது இச்சை வைத்து அது நிறைவேறாத நிலையில் அந்த ஒருவனையோ ஒருத்தியையோ குறிப்பிட்ட அப் பாத்திரம் சந்திக்கும் இடத்திலும் கூட இத்தகைய காமரசப் பாடல்கள் இடம் பெறுகின்றன. அசோகவனத்தில் சீதையைக் கண்ட இராவணன்,

கொங்கையைத் தழுவிக் கொண்டு
கோல இதழ் அமிர்த முண்டு
வாழ்ந்திருக்கலாம் வா [106]

என்றே சீதையைத் தன் ஆசைக்கிணங்கும்படி அழைக்கிறான். கம்ப ராமாயணக் காட்சிப் படலத்தில் கம்பர் சித்தரிக்கும் இராவணன் இப்படி வெளிப்படையாகத் தன் விரகதாபத்தினையும் காம வெறியையும் வெளிப்படுத்தினானல்லன்.

மதுரவாசகனின் நாடகத்தில் மதுரவாசகனும் மதனசுந்தரியும், சாரங்கரூபனில் சாரங்கரூபனும், சித்திராங்கியும், அங்கசுந்தரியில் அங்கசுந்தரனும் அங்கசுந்தரியும், செட்டி வர்த்தகனில் செட்டி மனை வியை மந்திரியும் இவ்வாறே காமம் செய்ய அழைப்பதைக் காணலாம்.

இத்தகைய சிருங்கார ரசம் பொருந்திய கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண்டிருப்பவை பெரும்பாலும் தென்மோடி நாடகங்களே. மதுர வாசகன், அனுத்திரன், சரம்பேந்திரன், செட்டிவர்த்தகன், அங்கசுந்தரி ஆகிய நாடகங்கள் யாவும் தென்மோடி நாடகங்கள் என்பது ஈண்டு மனங்கொள்ளத் தக்கது.

வடமோடி நாடகங்கள் பெரும்பாலும் வடமொழிப் புராண இதிகாசக் கதைகளைக் கொண்டிருப்பதாலும் காதல் கலவாத நிகழ்ச்சிகள் அதி கம் இடம் பெறுவதாலும், வடமோடி நாடகங்களில் பெரும்பாலும் இச்சிருங்காரச் சுவை அருகியே காணப்படுகிறது.

புராண இதிகாசக் கதைக் கருத்துக்களைக் கொண்ட சில வடமோடி நாடகங்களில் அக்கதைக் கருத்துக்களின் தன்மைக்கு ஏற்ப சிருங்கார ரசம் அமைவது இயல்பு. போர் முடிவுகளை இறுதியாகக் கொண்டு ஆக்கப்பட்ட வடமோடி நாடகங்களில் இச்சிருங்கார ரசத்தினை அதிகம் காணமுடியாது. அருச்சுனனின் காதல்களை மையமாகக் கொண்டு எழுந்த வடமோடி நாடகங்களிலும் கற்பனைக் கதைகளைக் கருக்களாக வைத்து உருவாக்கப்பட்ட வடமோடி நாடகங்களிலும் இச்சிருங்காரப் பண்பினைக் காணமுடியும். சிருங்கார ரசம் தென்மோடி நாடகங்களி னின்றும் வடமோடி நாடகங்கள் பெற்ற ஒரு பண்பு எனக் கூறுதல் பொருத்தமுடைத்தாகும்.

நாடகத்தின் நடுப்பகுதி, வேறு நாடக நடுப்பகுதியினின்று மாறு பட்டுச் சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம் என்ற வகையில் தனக்கெனத் தனித் துவம் கொண்டிருப்பினும் மேற்கூறிய வகையில் வேறு நாடகங்களிற் காணப்பட்ட அல்லது மக்களால் ரசிக்கப்பட்ட சில அம்சங்களையும் கொண்டிருப்பதனை மேற்கூறிய உதாரணங் களிலிருந்து பெற்றோம்.

ம.ம.வ. நாடகங்கள் வடமோடியாயினும் தென்மோடியாயினும் தமக் கென ஓர் உள்ளார்ந்த அமைப்பைப் பெற்றிருந்தமையும், அவ்வமைப்பு பெரும்பாலும் மரபு பேணும் பண்பு பெற்றிருந்தமையும் இவ்வியலில் விளக்கப்பட்டது. இவ்வமைப்பின் பின்னணியிலேயே நாடக உருவாக் கம் நிகழ்ந்தது. பாத்திரங்கள் இயங்கின. இவை பற்றி அடுத்த இயல் விபரிக்கிறது.

சான்றாதாரங்கள்

1. வித்தியானந்தன். ச, தமிழியற் சிந்தனைகள், யாழ்ப்பாணம், 1980. பக்: 81,.
2. கந்தையா வி.சீ., மட்டக்களப்புத் தமிழகம், பக்: 48.
3. செல்வனாயகம் அருள், நாட்டுக்கூத்து, சமூகத் தொண்டன், யாழ் மாவட்ட சனசமூக நிலையங்களின் சமாஜத்தின் இதழ், 1961.
4. தகவல் தந்தவர்: சீனித்தம்பி தங்கராசா, வயது 47, அண்ணாவியார், கழுதாவளை.
5. அருணாசல கவிராயர், இராம நாடகம். பக்: எஎஉ.
6. பாடிக்காட்டி விளக்கியவர்: மாசிலாமணி அண்ணாவியார், வயது 70, ஏறாவூர்.
7. நடராஜா F.X.C., விஜய மனோகரன் நாடகம், யாழ்ப்பாணம், 1968 முன்னுரை.
8. சிவத்தம்பி. கா., ஈழத்துத் தமிழ் நாடக வகைகளும் வளர்ச்சியும், மல்லிகை, ஆகஸ்ட் 1974. பக்:29
9. சண்முகம். டி.கே, நாடகக்கலை, சென்னை, 1967. பக்.27.
10. துரைக்கண்ணன். நாரண, தமிழில் நாடகம், சென்னை, 1976.
11. சம்பந்த முதலியார் பம்மல், தமிழ் நாடகம், சென்னை, 1938. பக்:
12. துரைக்கண்ணன். நாரண, மு.கு.நூல். பக்: 88.
13. வீரமாமுனிவர், சதுரகராதி. பக்: 204.
14. **Tamil Lexicon** Vol. VI Part I, Madras 1934. P. 3713.
15. மீனாட்சிசுந்தரம் தெ.பொ.மீ., 19ம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகங்கள், புதுவைக் கல்விக் கழகத்தின் வெள்ளி விழா மலர், 1951, பக்:196.
16. இவ்விபரம் பாவலர் சரித்திர தீபகம் (பதி) பொ. பூலோக சிங்கம், கொழும்பு, எனும் நூலிலிருந்து பெறப்பட்டது.
17. சிவத்தம்பி. கா., து.கு. கட்டுரை. பக்:29
18. துரைக்கண்ணன். நாரண, மு.கு. நூல். பக்:88.

19. சண்முகம். டி.கே, மு.கு.நூல். பக்: 11.
20. கந்தையா. வி.சீ, மு.கு.நூல் பக். 217.
21. கட்டுரை எழுதியவர்களின் பெயர்கள் முதலாவது இயலிற் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. பக்: 65 - 66.
22. சிவத்தம்பி. கா, மு.கு. கட்டுரை. பக்:29.
23. தகவல் தந்தவர்களின் பெயர்கள் (சிறப்பாக அண்ணாவிமார்) பின்னிணைப்பிற் கொடுபட்டுள்ளன.
24. பெருமாள் A.N., தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, சென்னை, 1979. பக்:123.
25. இராம நாடகம் (பதி), கந்தையா.வி.சீ., மட்டக்களப்பு, 1969, பக்:123.
26. மே.கு.நூல். பக்கங்கள்: 166 - 187
27. இந்நாடகம் இரண்டு பாகங்களாக இரண்டு இரவுகளில் ஆடப்பட்டதாம். தகவல் தந்தவர்: கந்தையா. வே, அண்ணாவியார், வயது 60, கோட்டைமுனை.
28. பெருமாள் A.N., மு.கு.நூல். பக்:144.
29. வானமாமலை. நா, தமிழர் நாட்டுப் பாடல்கள், சென்னை, 1964, முன்னுரை.
30. மே.கு.நூல், முன்னுரை.
31. மு.கூ.ப. பக்: 41 - 42.
32. வேலுப்பிள்ளை. ஆ, தமிழ் இலக்கியத்திற் காலமும், கருத்தும், முதற்பதிப்பு, சென்னை. 1969. பக்:68
33. மே.கு.நூல் பக்:69
34. மே.கு.நூல் பக்:70.
35. செல்வநாயாகம். வி, தமிழ் உரை நடை வரலாறு, கும்பகோணம், 1957. பக்:107.
36A. வித்தியானந்தன். க, தமிழியற் சிந்தனைகள். பக்:88
36B. வித்தியானந்தன். சு, மு.கு.நூல். பக்:35.
37. சிவத்தம்பி. கா, மு.கு. கட்டுரை.
38. தகவல் தந்தவர்கள்: கணபதிப்பிள்ளை அண்ணாவியார், வயது 70, கன்னன்குடா; பாலிப்போடி நா. அண்ணாவியார், வயது 75, சாளம்பக்கேணி.
39. கந்தையா.வி.சீ, மட்டக்களப்புத் தமிழகம். பக்: 51.
40. மே.கு.நூல். பக்:51.

41. இது பற்றி எட்டாம் இயலுள் விரிவாகக் கூறப்படு கின்றது.

42. சாமிநாதன் வெங்கட், **அனுபவம் வெளிப்பாடு**, சென்னை, 1976. பக்:58.

43. அரிஸ்டாட்டில், கவிதை இயல் (மொ.பெ.), மணவாளன் க.க., சென்னை, 1976. பக்: 45.

44A. Brockert G. Oscar, **The Theatre - an** Introduction, U.S.A. 1964, P. 24 - 29.

44B. Bain Carle (ED.), **Drama**, New York, 1973. P.590.

45. முதலாம் இயலுட் கூறப்பட்டுள்ளது.

46. Ghosh Manomohan (Trm), **The Natyasastra**, Cacutta, 1950, LXXXIV.

47. Rangacharya Adya, **Introduction to Bharata's Natyasastra**, Bombay, 1966, P. 61.

48. Berriedale Keith, **The Sanskrit Drama in its origin and Development.** Theory & Practice, Great Britain, 1924. P. 57 - 58.

49. Shekhar, I. Sanskrit Drama its origin and Decline, New Delhi, 1977. P. 27.

50. மு.கூ.ப. பக்: 33.

51. இவ்வைந்து நாடகங்களும் கையெழுத்துப் பிரதியாக உள்ளன. இவற்றுள் அனுருத்திரன் நாடகமும், அலங் காரரூபன் நாடகமும் அச்சில் வெளிவந்துள்ளன.

52. இவ்வைந்து நாடகங்களும் கையெழுத்துப் பிரதியாக உள்ளன. இவற்றுள் எதுவும் அச்சில் வெளிவர வில்லை.

53. பெருமாள் A.N., மு.கு.நூல். பக்கம் - 189.

54. வீரகுமாரன் நாடகத்தின் கட்டுக்கோப்பு முன்னர் கூறப் பட்டது. பக்:298.

55. இச்சபையோர் பற்றி பி.கூ.ப. பக்: 554.

56. கந்தையா வி.சீ.(பதி), அனுவுருத்திரன் நாடகம், மட்டக்களப்பு. 1969. பக்:26.

57. தகவல் தந்தவர்: பாலிப்போடி. நா, அண்ணாவியார், வயது 75, சாளம்பக்கேணி.

58. கந்தையா. வி.சீ, அனுவுருத்திரன் நாடகம். பக்: 26.

59A. Varadpande, **Traditions of Indian Theatre.** p. 75.

59B. அனுவுருத்திரன் நாடகம், பக்:25.

60. பிறஸ்தூரமன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

61. சாம்பரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

62. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

63. Varadpande, Ibid. p. 73 - 77.

64. பெருமாள் A.N.இ மு.கு.நூல். பக்:53.

65. Sefar Indu, **Sanskrit Drama**, Netherlands (2nd Ed.) 1971.

66. அருச்சுனன் வில்வளைவு என்னும் துரோபதை மாலையீடு நாடகம், சென்னை (ஆண்டு குறிப்பிடப் படவில்லை). பக்:34.

67. சம்பந்த முதலியார் பம்மல், நாடகத் தமிழ். பக்:3

68. அனுவுருத்திரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

69. புலந்திரன் களவு நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

70. வீரகுமாரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

71. குசலவன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

72. அனுருத்திரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

73. குசலவன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

74. மதுரவாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

75. மதுரவாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

76. பதினெட்டாம் போர் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

77. ஆரவல்லி நாடகம், புலந்திரன் களவு நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

78. Varadpande, M.L., **Tradition of Indian Theatre**, P. 87.

79. சாரங்கரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

80. வீரகுமாரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

81. தென்மோடியில் பாத்திரத்தின் வரவு விருத்தமும், ஆட்டத் தருவும், சபையோராலேயே பாடப்படும்.

82. வீரகுமாரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

83. தம்பதி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

84. வீரகுமாரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
85. மே.கு. நூல்.
86. குசலவன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
87. மு.கு.ப. பக்: 284 - 285.
88. கந்தையா.வி.சீ, மட்டக்களப்புத் தமிழகம். பக்: 50.
89. அனுருத்திரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
90. குருக்கேத்திரன் போர், கையெழுத்துப் பிரதி.
91. வடமொழி நாடக இலக்கணம் பற்றி.
பக்: 284 - 285இல் கூறப்பட்டுள்ளது.
92. தகவல் தந்தவர்கள் பாலிப்போடி நாகமணி அண்ணாவியார், அருணாசலம், க., அண்ணாவியார்.
93. அலங்காரரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
94. சாம்பேந்திரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
95. அங்கசுந்தரி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
96. செட்டிவர்த்தகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
97. சாரங்கரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
98. செட்டிவர்த்தகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
99. சாரங்கரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
100. மே.கு.நூல்.
101. மே.கு.நூல்.
102. சாம்பரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
103. அனுவருத்திரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
104. மே.கு.நூல்.
105. மதுரவாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
106. இராம நாடகம் (பதி), கந்தையா.வி.சீ, பக்:185.

இயல் – 5

மட். தென்மோடி, வடமோடி நாடக ஆசிரியர்கள் நாடகத்திற் கையாண்ட உத்திகளும் படைத்த பாத்திரங்களும்

இவ்வியலிலே மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடக ஆசிரியர்கள் தமது தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்களின் கதையை வளர்த்துச் செல்லக் கையாண்ட உத்திகளும், நாடகத்தில் அவர்கள் வெளிப்படுத்திய பாத்திரங்களும், அவற்றின் இயல்புகளும் விளக்கப்படுகின்றன.

மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடக ஆசிரியர்கள் தம் நாடகங்களிற் கையாண்ட உத்திகள்

நாடகத்தைப் பல்வேறு சுவைகளும் வெளிப்பட வளர்த்துச் செல்லவும், நாடக நிகழ்ச்சிகளிற் சிக்கலைப் புகுத்தவும், சிக்கலை மேலும் வளர்க்கவும், அதனை அவிழ்க்கவும் நாடக ஆசிரியர்கள் பல உத்திகளைக் கையாளுவார்கள். தமிழ் நாட்டார் நாடகங்களை ஆராய்ந்த A.N. பெருமாள் கனவு, சகுனங்கள், அசரீரி, கடிதம், தனிமொழி, பின் வருவது கூறல், விரதங்கள், மீயாற்றல், இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகள், விதியும் பயனும், மந்திரம் ஆகிய உத்திகள் நாட்டார் நாடக ஆசிரியர்களாற் பயன்படுத்தப்படுவதாகக் கூறியுள்ளார்.[1] இவ்வுத்திகளுட் பல ம.ம.வ. நாடக ஆசிரியர்களாலும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ஒரு கதையின் உள்ளார்ந்த அமைப்பும், அதில் வரும் பாத்திரங்களும் அந்நாடகத்தை இயல்பாகவே இயக்குமாயினும், சில சந்தர்ப்பங்களில், நாடகப் போக்கினைத் திருப்பி அல்லது மேலும் வளர்த்துச் செல்லவே இவ்வுத்திகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கதையை வளர்த்துச் செல்ல மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களிற் சிறப்பாகவும், அதிகமாகவும் பயன்படுத்தப்படும் உத்தி சபை விருத்தம் அல்லது சபைத் தரு அல்லது சபை வசனமாகும்.

(அ) சபை விருத்தம், சபைத் தரு, சபை வசனம்

ம.ம.வ. நாடகங்களில் சபை என்பது யாரைக் குறிக்கும் என்பது முன்னரேயே விளக்கப்பட்டுள்ளது.[2] சபையினருள் அண்ணாவியாரோ

அல்லது ஏடு பார்ப்பவரோ கதையை விளக்கி அல்லது காட்சியை விபரித்து அல்லது கதையைத் தொடர்புபடுத்திப் பாடும் விருத்தமே சபை விருத்தமாகும். சில வேளைகளில் இது இசைப் பாடலிற் பாடப் படுவதுண்டு. அவ்வண்ணம் பாடப்படும் பாடலைச் சபைத்தரு என அழைப்பர். தரு என்பது பாட்டு.[3]

சபை விருத்தம் அல்லது சபைத்தரு அல்லது சபை வசனம் என்பன, ம.ம.வ. நாடகங்களுக்குப் பலவகைகளில் உதவுகின்றன.

i. பார்வையாளரை ஆயத்த நிலைக்குள்ளாக்கல்.
ii. குறிப்பிட்ட சில காட்சிகளை விளக்கல்.
iii. காட்சி மாற்றங்களைத் தெரிவித்தல்.
iv. காட்சி மாற்றங்களை மேலும் விளக்கல்.
v. மேடையிற் காட்ட முடியாத காட்சிகளை விளக்கல்.
vi. நாடகத்தை விறுவிறுப்பாக்கல்.
vii. நாடகத்தை முடித்து வைத்தல்.

ஆகிய செயல்களைச் செய்ய சபை விருத்தம், தரு, வசனம் ஆகிய வற்றை நாடக ஆசிரியர்களும், அண்ணாவிமாரும் ஓர் உத்தியாகக் கையாளுகின்றனர். இவற்றைச் சற்று விரிவாக நோக்குவோம்.

I. பார்வையாளனரை ஆயத்த நிலைக்குள்ளாக்கல்

நாடக ஆரம்பத்தில் இன்ன கதையை நாடகமாய் ஆடப்போகிறோம் என்று கதையை வெகு சுருக்கமாகவோ அன்றிக் கதையின் மையக் கருவையோ கூறுவதால் இச்சபை விருத்தம் நாடகம் பார்க்க வந்திருக் கும் பார்வையாளருக்கு இன்ன நாடகம் நடைபெறும் என நாடகக் கதையையுணர்த்தி அவர்களை ஆயத்த நிலைக்குள்ளாக்குகிறது. நாடகத்தின் ஆரம்பத்திற் பாடப்படும் இவ்விருத்தம் காப்பு விருத்தம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.[4] வடமொழி நாடகமரபில் சூத்திரதாரன் அல்லது விதூடகன் தோன்றி இன்ன கதையை நடத்தப் போகிறோம் என்று கூறுதல் மரபு. ஆனால் இங்கு அண்ணாவியாரே கதையைக் கூறுகிறார். அங்கு விதூடகன் அல்லது சூத்திரதாரன் பெற்ற இடத்தை இவ்வகையில் இங்கு அண்ணாவியார் பெறுகிறார் எனலாம். கீழே சில நாடகங்களில் வரும் நாடக ஆரம்பச் சபை விருத்தங்கள் உதாரணத்திற் காகத் தரப்படுகின்றன.

சுசலவன் நாடகம்

செந்திருவளர் அயோத்தி தசரத ராமச்சந்திரன் தன்
வளமை நாடகத்தைப் பாட[5]

ஆரவல்லி நாடகம்

திருவளரும் பூவுலகில் நெல்லூரென்னும்
தேசத்தை அரசாண்டு கீர்த்தி பெற்று
மருவளரும் ஆரவல்லி சூரவல்லி
மந்திர தந்திரம் மிகுந்த வீரவல்லி
உருவளரும் நாடக சிரோன்மணியாம்
நால்வரிட சரித்திரம் தமிழ் நாடகமாய்ப்பாட.[6]

அங்க சுந்தரி நாடகம்

சீர் பொருந்தும் மதுரை நகர் முழுதும்
செங்கோலோச்சி
திறல் அரசுபுரியுளியன் செல்வியான
கார்பொருந்தும் கனதனத்தாள்
அங்க சுந்தரி கதையை
மகிழ் நாடகமாய்ப்பாட.[7]

அல்லி நாடகம்

திருவளர் உலகமெங்கும் செழிப்புடன்
உலகை ஆளும்
மருமலர்க் குழலாள் அல்லி
மடந்தையை விஜயராஜன்
பெரு அரும் மணம் புரிந்த
கதையை நாடகமாய்ப் பாட.[8]

சூரசம்காரம்

சீரோங்கும் சிவன் கண்நுதலான்
பெற்றெடுத்த செல்வனான
பேரோங்கு ஆறுமுகன்
பாங்குடனே வேலெடுத்து
காரோங்கு சூர் மற்றும் முதலோரைக்
கொன்ற கதை நாடகமாய்ப் பாட.[9]

மேலே குறிப்பிடப்பட்ட சபை விருத்தங்களிலெல்லாம் இன்ன கதையை நாடகமாய்ப் பாடப் போகிறோம் என்று கூறுவது மட்டுமன்றி கதையின் மிகச் சுருக்கமான வடிவமும் தரப்படுவதை அவதானிக்குக.

II. குறிப்பிட்ட காட்சிகளை விளக்கல்

ம.ம.வ. நாடகங்கள் சுற்றிவரப் பார்வையாளர் அமர்ந்திருக்கும் வட்டக்களரியில் நடத்தப்படுவது. காட்சி மாற்றம், காட்சியைக் குறிக்கப் பின்னணியில் குறிப்பிட்ட காட்சியைக் காட்டும் திரையைத் தொங்கவிடல் என்பனவற்றை நாலுபக்கமும் திறந்திருக்கும் வட்டக் களரி அமைப்பிற் செய்யமுடியாது. இந்நிலையிற் குறிப்பிட்ட காட்சி

அக்காட்சியிற் தோன்றும் பாத்திரக் கூற்று வாயிலாகவே பார்வையாளர் மனங்களிற் பதிக்கப்படும். உதாரணமாக இராம நாடகத்தில் வனத்தி னூடாகச் செல்லும்போது இராமர், இலக்குவணன், சீதை பாடும் பாடல் களிலேயே காட்டின் சூழல், அங்கு யானை பிளிறல், நாகம் குறுக்கிடல் ஆகியவற்றுடன் மழை பெய்வது கூடக் கூறப்படுகின்றது.[10] இப்பாடல் களில் மூலம் வனத்தையும் அவ்வனத்தில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளை யும் பார்வையாளர்கள் கற்பனை செய்து கொள்ளமுடியும். இத்தகைய காட்சிகளையும், அக்காட்சியின்போது நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளை யும், சிலவேளைகளில் சபை விருத்தம் அல்லது சபைத் தரு மூலம் அண்ணாவியார் அல்லது ஏடுபார்ப்பவர் விளக்கிவிடுவார். உதா ரணமாக வீமதண்டன் தன் மகளான மதன சஞ்சீவியை அழைத்துக் குசலம் விசாரித்தபின் பந்தடித்து விளையாடும்படி கூறுகிறான். மதன சஞ்சீவி பந்தடித்து விளையாடுவதைச் சபைத்தருவே கூறிவிடுகிறது.

சபைத் தரு

குத்துமெத்தை மீதிருந்த கோக நகத்தாள் பணிந்து
கொப்புடனே பந்து விளையாடினாள்
சித்திரப் பதக்கம் மின்ன சேடியர்கள் சூழ்ந்துவர
சேயிழையாள் பந்து விளையாடினாள்.
மார்பசையத் தோளசைய மங்கிலியம் தானசைய
மாது நல்லாள் பந்து விளையாடினாள்.[11]

III. காட்சி மாற்றங்களைத் தெரிவித்தல்

சில காட்சி மாற்றங்களைத் தெரிவிக்கச் சபை விருத்தம் பயன் படுத்தப்படும். பத்மாவதி நாடகத்தில் பத்மாவதி தன் அந்தப்புரத்திற்கு அரசகுமாரனை வரும்படி மந்திரிகுமாரனிடம் சைகையாற் கூறுகிறாள். மந்திரி குமாரன் அரசகுமாரனிடம் அதன் விபரம் கூற அரசகுமாரன் பத்மாவதியின் அந்தப்புரம் செல்கிறான். மந்திரிகுமாரன் அரசகுமாரன் உரையாடி முடிந்தவுடன் இச்சபை விருத்தம் பாடப்படுகிறது.

சபை விருத்தம்

மந்திரி உரைத்தபோது மகிழ்ந்துமே மன்னன் தானும்
கெந்த கஸ்தூரி பூசி கெர்ச்சனை கொண்டெழுந்து
விந்தைசேர் முத்து மாலைகள் மணிகள் பூண்டு
அந்தமாம் மாது வீட்டுக்கன்புடன் வருகின்றானே.[12]

அடுத்த காட்சியிலே மேடையில் அரசகுமாரனும் பத்மாவதியும் உரையாடுகிறார்கள். மந்திரிகுமாரன் அரசகுமாரன் உரையாடலுக்கும், அரசகுமாரன் பத்மாவதி உரையாடலுக்குமிடையில் வந்து, மன்னன் புறப்பட்டு பத்மாவதி வீடு செல்கிறான் என்று கூறுவதன் வாயிலாகக்

காட்சி மாற்றத்தையுணர்த்த இங்கு சபை விருத்தம் பயன்படுவதைக் காணலாம். சபை விருத்தம் இன்றியும் காட்சி மாற்றம் உணர்த்தப் படுவதுண்டு.[13]

IV. காட்சி மாற்றங்களை மேலும் விளக்கல்

காட்சி மாற்றங்களைத் தெரிவிக்க மாத்திரமன்றி அக்காட்சியினை மேலும் சபையோருக்கு விளக்கவும் இச்சபை விருத்தம், தரு, வசனம் ஆகியன பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கீசக சம்மாரம், நாடகத்திலே கீசகன் திரௌபதியைத் துரத்தி வந்து, சபையிலே அவளது கையை அஞ்சாது பிடித்து இழுத்தபோது சூரியன் அருளாற் படைக்கப்பட்ட கிங்கரன் வருகிறான். அவன் வருவதைச் சபை வசனம் இவ்வாறு கூறுகிறது.

சபை வசனம்

கேளும் சபையோர்களே துரோபதியானவள் விராடராசன சபையில் வீழ்ந்து அழுகிறபோது கீசகன் காமவிகாரத்தால் துரோபதியின் கரத் தைப் பிடித்திழுக்க எத்தனிக்கிறபோது சூரிய பகவானுடைய அம்சத் தால் வந்த கிங்கரன் சபைக்கு வருகிற விதம் காண்க.[14]

V. மேடையிற் காட்டமுடியாத காட்சிகளை விளக்கல்

மேடையென்பது வரையறுக்கப்பட்ட இடமாகும். சில காட்சிகளை மேடையிலே கொணரமுடியாமல் இருக்கும். அவ்வமயம் அக்காட்சி களை பார்வையாளர் மனதில் உருவாக்கும் முயற்சியில் சபை விருத்தம் பங்கு பெறுகிறது. சந்தனு நாடகத்தில் மச்சகந்தியும் பராராச முனிவரும் கங்கை நதியின் நடுவே ஓடத்தில் வைத்து நல்ல சுபவேளையிலே புணர்ச்சியிலீடுபடுகிறார்கள். இதன் பலனாக வியாசர் உடனே தோன்று கிறார். இக்காட்சியை மேடையிலே காட்டமுடியாது. ஆனால் சபை விருத்தம் மூலம் இக்காட்சி பற்றிய கருத்துருவம் பார்வையாளரின் மனத்திரையில் உருவாக்கப்படுகிறது.[15] ம.ம.வ. நாடகங்களில் சண்டை புரிதல் வரும். விசேடமாக வடமோடி நாடகங்களிற் சண்டை பிரதான அம்சமாகும். ஆனால் அம்புபட்டுக் கீழே விழுவதோ, விழுந்து துடிப் பதோ, அம்புபட்ட இடத்திலிருந்து இரத்தம் வருவதோ அல்லது அம்பு பட்ட பாத்திரம் இறப்பதோ மேடையிற் காட்டப்படமாட்டாது.[16] சண்டை மும்முரமாக நடைபெற்று இறுதியாக வெல்பவன் பாணம் விட்டதும் தோற்கும் பாத்திரம் மேடையை விட்டு வெளியேறிவிடுவர். அவர் சென் றதும் தொடர்ந்து வரும் சபை விருத்தம் 'இன்னார் இன்னாரின் பாணம் பட்டு இறந்தார்' எனக் கூறும். இங்கெல்லாம் சபையிற் காட்ட முடி யாதவற்றை விளக்கச் சபை விருத்தம் பாவிக்கப்படுவதைக் காணலாம்.

IV. நாடகத்தை விறுவிறுப்பாக்கல்

நாடகத்தை வேகமாய் நடத்திச் செல்ல, நாடகத்திற்குத் தேவை யற்றதான பகுதிகளை சபை விருத்தத்துக்குள் அடக்கி விடுகின்ற உத்தியும் பாவிக்கப்பட்டுள்ளது. உதாரணமாக இராம நாடகத்தில் இராமன் வனவாசத்தின்போது சடாயு வதம், இராமன் சடாயுவைக் காணல், பின்னர் கௌரியைக் காணல் என்பன இடம் பெறுகின்றன. இவையாவற்றையும் ஒரு சபை விருத்தத்திற்குள் அடக்கி விடுகிறார் ஆசிரியர், சீதையை இழந்ததும், சீதையைக் காணவில்லை என்று இராமரும் இலக்குவனனும் தேடுகின்றனர். அடுத்துச் சபை விருத்தம் வருகிறது.

சபை விருத்தம்

சீர் செறியும் ராமச் சந்திரன் சீதை தன்னைக்
காணாமல் தேடும் போது
பேர் செறியும் சடாயு சொன்ன கதையைக்
கேட்டு வைகுந்தம் பெறவே செய்து
கார் செறியும் கவுந்தனிட காதலாலே
பரமபதம் காணச் செய்து
ஏர் செறியும் சௌரி சொன்ன சொற்படியே
இருவரும் ஏகினரே.[17]

இப்பாடலுக்கு அடுத்து அனுமனும் சுக்கிரிபனும் கிஷ்கிந்தை மலையில் தோன்றுகிறார்கள். சீதையைத் தேட ஆரம்பித்த இராமரும், இலக்குமணனும், அடுத்து உடனே அனுமர் சுக்கிரிவனைக் காணுவ தாக நாடகம் அமைகிறது. இடையிலே வரும் சடாயுவைக் காணல், சடாயுவுக்கு இறுதிக் கிரியைகள் செய்தல், கவுந்தனைப் பரமபதம் பெறச் செய்தல், சௌரியைக் காணல் ஆகிய பல நிகழ்ச்சிகளை ஒரே விருத்தத்தில் அமைத்ததன் மூலம் நாடகம் வேகமாகவும், விறு விறுப்பாகவும் செல்ல முடிகிறது. இப்பணியை இங்கு செய்வது சபை விருத்தமேயாகும்.

VII. நாடகத்தை முடித்து வைத்தல்

நாடகத்தை முடித்து வைக்கவும் சபை விருத்தம் பயன்படுத்தப் படுகின்றது. இராம நாடகம் இவ்வாறு சபை விருத்தத்துடன் முடியும் ஒரு நாடகத்திற்கு உதாரணமாகும். இராம நாடகம் பின்வரும் சபை விருத்தத்துடன் முடிகிறது.

வெகுமான நிறை அயோத்தி வேந்தனும் தசரதன் தன்
தகுமான தலைவனாகித் தழைத்திடும் ராமச்சந்திரன்
மிகுசேனை சூழத் தம்பி வேண்டு கோளுக்கிணங்கி
மகுடாபிசேகம் சூட்டி வையகம் புகழ்ந்திட்டானே.[18]

இவ்வண்ணம் நாடகத்தை நகர்த்திச் செல்ல சபை விருத்தம், சபைத் தரு, சபை வசனம் என்பன சிறந்த உத்திகளாக இங்கு பயன் படுத்தப்படுகின்றன. அண்ணாவியார்தான் இதனைப் பாடவேண்டும் என்பதே மரபு. சபை விருத்தம் மூலமாக இந்நாடகத்தை இயக்கும் சூத்திரதாரியாக இயங்குகிறார் அண்ணாவியார். இதன்படி நாடகத்தை ஆரம்பித்து வைப்பவர் இவரே; காட்சி மாற்றங்களைக் கூறுபவர் இவரே; காட்சிகளை விளக்குபவர் இவரே; இறுதியில் நாடகத்தை முடித்து வைப்பவரும் இவரே. இந்நாடகங்களினிடையே பறையன், வண்ணான், வேடன், வேடுவிச்சி, மருத்துவன், மருத்துவிச்சி முதலிய பகிடிக்குரிய - மக்களை நகைப்பிலாழ்த்தும் பாத்திரங்கள் தோன்றும் போது அப்பாத்திரங்களுடன் பல்வேறு விதமான வினாக்களை வினாவி அப்பாத்திரங்களை மேன்மேலும் பகிடியாகப் பேச வைத்துப் பார்வை யாளர்களை மேலும் களிப்பிலாழ்த்தும் தூண்டு கருவியாக இருப்ப வரும் அண்ணாவியாரே.

கன்னட தேசத்து யக்ஷகான நாடக மரபில் இவ்வம்சங்கள் சில வற்றைக் காணமுடிகிறது. யக்ஷகானத்தில் பாகவதர் என்பவர் பிரதான மானவர். இவரே பிரதான பாட்டுக்காரர்; நாடக இயக்குநருமாவர். அத்தோடு இவர் பிரதம வேஷக்காரன் என்றும் அழைக்கப்படுவார். அங்கு இவரே பாத்திரங்களை அறிமுகம் செய்து வைக்கிறார்.[19] மேடையிற் தோன்றும் பாத்திரங்களுடன் உரையாடி அப்பாத்திரங்களின் தன்மையினை மேலும்பொலிவு பெறச் செய்கிறார்.[20] இந்த இரண்டு ஒற்றுமைகளையும் கொண்டு தான் போலும் சு.வித்தியானந்தன் 'வட மோடி அண்ணாவி அங்குள்ள பாகவதரை ஒத்திருக்கின்றார்' என்று கூறுகிறார்.[21]

(ஆ) கனவு

நாடக வளர்ச்சிக்குப் பாத்திரங்கள் காணுகின்ற கனவும் ஓர் உத்தி யாக நாடக ஆசிரியர்களினாற் கையாளப்படுகிறது. புலந்திரன் களவு நாடகத்தில்அல்லிக்கு ஏற்பட்ட கனவே நாடகத்தின் வளர்ச்சிக்குக் காரணமாக அமைகிறது. அனுருத்திரன் நாடகத்திலும் சுந்தரி அனு ருத்திரனைக் கனவிலே கண்டு ஆசை கொள்ளுகிறாள். இதுவே நாடகத் தின் வளர்ச்சிக்குக் காரணமாக அமைகிறது. அலங்காரரூபன் நாடகத் தில் தன் மகளோடு ஒருத்தன் அந்தப்புரத்தில் களவாகத் தங்கி இருப்ப தாகக் கனவு கண்டு மன்னன் தலையாரிமாரை அனுப்புகின்றான். இங்கு சிக்கலைத் தொடர்ந்து வளர்க்கக் கனவு உதவுகின் றது. தம்பதி நாடகத்தில் செங்கேச மன்னன் கண்ட கனவின் பொருளை அறிய ஆண் வேடத்திலிருந்த தம்பதி பல ஸாகஸங்களில் ஈடுபடுகிறாள்.

தம்பதியின் தைரியத்தை வெளிப்படுத்த இங்கு கனவு பயன் படுத்தப் படுகிறது.[22]

(இ) சகுனங்கள்

சகுனங்கள் சிறப்பாகக் கிராமிய வாழ்வில் முக்கிய இடம் பெறுவன. பின் கூட்டியே நடக்க விருப்பதைச் சூசகமாகச் சகுனங்கள் முன் கூட்டியே உரைக்கின்றன என்பது கிராமிய மக்களின் நம்பிக்கை. இவ்வுத்தியினை ம.ம.வ. நாடக ஆசிரியர்களும் பயன்படுத்தியுள்ளனர். பின்னால் நடக்கப்போகும் விடயங்களைச் சகுனங்கள் மூலமாக ஆரம்பத்திலே புலப்படுத்துவர். இராம நாடகத்தில் சீதை, இராமன், இலக்குவன் ஆகியோர் போகும்போது இலக்குவன் சீதை ஆகியோர் இராமனிடம், 'நரி குரவைபோடுகிறது', 'கூகை கத்துகிறது', 'சாரை குறுக்கே ஓடுகிறது' எனத் தாம் கண்ட கெட்ட சகுனங்களைக் கூற இராமர் அவற்றையிட்டுக் கவலைப்படவேண்டாம் என அவர்களிடம் கூறுகிறார்.[23A] இங்கு சீதைக்குப் பின்னால் ஏற்படப்போகும் தீங்கு நிகழ்ச்சிகள் முற்கூட்டியே சகுனங்களால் பாத்திரங்களின் வாயிலாகக் குறிப்பிடப்படுவதைக் காணலாம். கண்ணகியம்மன் நாடகத்திலும் கோவலன் இறந்தவுடன் தனக்கு பல தீய சகுனங்கள் தென்பட்டதாகக் கண்ணகி கூறுகிறாள்.[23B] மக்களை நாடகத்திலீடுபடுத்த மக்கள் மத்தியில் மரபாக வழங்கிய 'சகுனம்' என்பதனை ஓர் உத்தியாக நாடக ஆசிரியர் கையாண்டனர் போலும்.

(ஈ) தனி மொழி

மேடையில் தனியாக நின்று வாய் திறந்து பேசுவது மனித இயல் புக்கு உகந்ததில்லை என்று கருதினாலும், நாடகத்தின் தேவை கருதி உலகப் பெரும் நாடகாசிரியர்கள் இந்த உத்தியையும் தமது நாடகங் களிலே கையாண்டுள்ளனர். மட்டக்களப்பின் சகல மரபுவழி நாடகங் களிலும் இந்த உத்தி கையாளப்பட்டிருக்கிறது. இத் தனி மொழி மூலம்,

1. பாத்திரத்தின் அகப்பண்பு வெளிக்காட்டப்படுகிறது.
2. சூழ்நிலைகள் உணர்த்தப்படுகின்றன.
3. நடைபெற்ற அல்லது நடைபெறப் போகின்ற நிகழ்ச்சிகள் உணர்த்தப்படுகின்றன.

1. பாத்திரத்தின் உணர்வு வெளிக்காட்டப்படுதல்

இரு பாத்திரங்களின் உரையாடலின் போதுதான் பொதுவாக ஒரு பாத்திரத்தின் உணர்வு புலப்படுத்தப்படும். சிலவேளை பாத்திரங்கள் தமக்குட் தாமே பேசுவதும் இயல்பு. உரையாடல் மூலம் புலப்படாத பல

குணாதிசயங்களை இத் தனிமொழி நன்கு எமக்குணர்த்திவிடும். உதாரணமாக செட்டி வர்த்தகன் நாடகத்தில் செட்டியின் மனைவியைக் கண்டு காமுற்ற மந்திரி பின்வருமாறு கூறுகிறான்.

அன்னம் தானிவள் தன்னையே – கண்டு
அயருதே மோகம் பெருகுதே
என் முன் வாராளோ – மையல் தீராளோ
என்னைக் கட்டிச் சேராளோ –
முத்தம் தாராளோ.
குத்து மாமுலைப் பெண்ணையே – நானும்
கூடியே ஒன்றாய் நாடியே சேர
ஐயனே அருள் மெய்யனே – சுவாமி
ஆதியே செகசோதியே.[24]

இப்பாடலை அடுத்து மந்திரி பிள்ளையாரை வணங்கி இப் பெண் ணைத் தானடைய வேண்டும் என்று ஒரு கொச்சகமும் பாடி வசனமும் பேசுகிறான். மந்திரியின் மனநிலை, அவனது எண்ணம், திருமணமான ஒரு குடும்பப் பெண்ணைக் கூட, தான் அடைய வேண்டுமென்ற பிறழ் வான ஆசை ஆகியன இத்தனி மொழி மூலம் எமக்குப் புலப்படுத்தப் படுகின்றன.

II. சூழ்நிலைகள் உணர்த்தப்படுதல்

பாத்திரங்கள் தமது தனிமொழியால் அச்சந்தர்ப்பத்திற்குரிய சூழ் நிலைகளை உணர்த்துவர். என்ன இடத்தில் அப்பாத்திரம் நிற்கிறது; அப்பாத்திரத்தைச் சூழ்ந்துள்ளவை எவை; என்ன நிலையில் அப்பாத் திரம் இருக்கின்றது என்பனவெல்லாம் இத் தனிமொழியால் உணர்த்தப் படும். உதாரணமாக வீரகுமாரன் நாடகத்தில் அரசனின் ஆக்கினைக்குப் பயந்து தப்பி மழையில் நனைந்து வரும் கர்ப்பிணியான சொர்ணகாந்தி ஆற்று வெள்ளத்தைக் கண்டு தனி மொழியாக இவ்வாறு பாடுகிறாள்.

இந்தப் பிரளயத்திற் கென்ன நான் செய்குவேன்
ஈஸ்வரா ஈஸ்வரா – நானும்
எப்படித் தாண்டிப் போய் அக்கரை சேருவேன்
ஈஸ்வரா ஈஸ்வரா .
நொங்கும் நுரையும் பொங்கி வருகுது
தெய்வமே – இப்போ
ரம்பை சுழியிட்டு அம்பு போல் பாயுது
தெய்வமே தெய்வமே.[25]

இப்பாடலை அடுத்து வரும் வசனத்தில் 'சிவ சிவா இந்த ஆற்றை எப்படித் தாண்டுவேன் சிவனே' என்று கூறுகிறாள். இங்கு ஆறுகரை கடந்து வருவது தனிமொழி மூலம் உணர்த்தப்படுகிறது. இவ்வுத்தி

ம.ம.வ. நாடகங்களில் காட்சிகளையும், சூழ்நிலைகளையும் பார்வையாளர் மனதிற் பதிக்க அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அரச குமாரி பூக் கொய்யப் போகும் போது 'இனி நான் தோழிமாருடன் பூங்காவனம் சென்று பூக்கொய்து வருவேன்'[26] என்று கூறுகிறாள். வேட்டைக்குச் சென்ற அரசன் 'பெரும் கானகம் வந்த நான் இனி கொடிய மிருகங்களை வேட்டையாடி வருவேன்'[27] எ.ு.று கூறுகிறான்.

தலையாரிமார் கள்ளனைத் தேடி வருகையில் 'இத்தெரு வீதியெல்லாம் கள்ளனைத் தேடி வருவோம்'[28] என்று கூறுகிறார். இங்கு தனி மொழிகளின் வாயிலாக பூங்காவனம், கானகம், தெரு ஆகிய இடங்களும், பூக்கொய்யச் செல்லல், வேட்டையாடச் செல்லல், கள்ளனைத் தேடித் திரிதல் ஆகிய நிகழ்ச்சிகளும் உணர்த்தப்படுகின்றன.

III. நடைபெற்ற நடைபெறுகின்ற நடைபெறப்போகின்ற நிகழ்ச்சிகளை உணர்த்தல்

பாத்திரங்கள் நடந்த நிகழ்ச்சிகளை நினைத்து இரங்கியோ, மகிழ்ந்தோ, கோபித்தோ தனிமொழியாகப் பாடுவதுமுண்டு. நடக்கின்ற, நடக்கப்போகின்ற நிகழ்ச்சிகளையும் இவ்வண்ணம் தனி மொழியாகக் கூறுவதுண்டு. உதாரணமாக வீரகுமாரன் நாடகத்தில் ஆற்றைக் கடக்கும்போது சொர்ணகாந்தி பின்வருமாறு பாடுகிறாள்.

சவந்தன்னைத் தெப்பம் போலே
தண்ணீரிற் பிடுங்கிப் போட்டு
தவிந்திடு கை தனாலே
தவறாமற் பிடித்துக் கொண்டு
சிவன் தனை நினைத்துக் கொண்டு
திறமுடன் நீந்திக் கொண்டு
கவிந்திடும் பிரளயமான
ஆற்றை நான் கடக்கின்றேனே.[29]

இங்கே நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கின்ற ஒரு நிகழ்வு தனி மொழி மூலம் உணர்த்தப்படுகிறது.

மதுரா இல் அரசனாற் சிறைபிடிக்கப்பட்டுக் காட்டுக்கனுப்பப் பட்டு விறகு வெட்டி விற்று வாழும் மதுரவாசகன் தான் மண்ணாற் செய்த குதிரையை நம்பியது போல் மாமுனி பெண்ணைக் கவர்ந்ததால் இந்நிலைக்கு ஆளாகி என் பெருமையெல்லாம் போய்விட்டதே என்று நடந்தவற்றைத் தனி மொழியாகக் கூறி இரங்குகிறான்.[30] கமலாவதி நாடகத்தில் கமலாவதியைக் கண்டு மயங்கிய மிருகாங்கதன் என்னும் அரக்கன் 'இவளைத் தூக்கிக்கொண்டு ஆகாய மார்க்கமாகச் சென்று சிறை வைத்து எனது இஷ்டத்திற்குரியவளாக்கிக் கொள்வேன்'[31]

என்று இனிமேல் நடக்கப்போவதைத் தனி மொழியாகக் கூறுகிறான். திரைகளோ, காட்சி மாற்றங்களோ இல்லாத இந்நாடக மரபில் சூழ் நிலைகளைப் பார்வையாளர் மனதில் உணர்த்த இத்தனிமொழிகள் பெரும்பங்காற்றுகின்றன. பாத்திரப் பண்பைப் புலப்படுத்த, தொடர்ந்து கதையை வளர்த்துச் செல்ல, பாத்திரங்களின் திட்டங்களைப் பார்வையாளரிடம் எடுத்துக் கூற, பார்வையாளர்கட்குச் சில செய்திகளை அறிவிக்க ஆகியவற்றிற்கெல்லாம் இத்தனி மொழி உத்தி கையாளப்படுகிறது.

(உ) மீயாற்றல்

மனித ஆற்றலால் நடக்க முடியாத சில விடயங்களை மனித ஆற்றலை விட உயர்ந்த ஆற்றல் கொண்டு வெளிப்படுத்தி நாடகத்தை நடத்திச் செல்லும் முறையும் மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்களிற் காணப்படுகிறது. இதற்காக நாரதர், முனிவர் ஆகிய இருவகையான பாத்திரங்கள் ம.ம.வ. நாடகங்களிற் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. நாரதர் பாத்திரம் சூழ்ச்சித் திறனும், நகைச்சுவையும் பொருந்திய பாத்திரமாக உருவாக்கப்படுகிறது. நாரதர் பாத்திரம் மீயாற்றல் கொண்ட பாத்திரமாகும். நினைத்தவுடன் நினைத்த இடம் செல்லும் மீயாற்றல் இவரிடம் இருப்பதால் எல்லா இடங்கட்கும் உடன் செல்ல இவரால் முடிகிறது. இம்மீயாற்றற் பண்பே நாடக வளர்ச்சிக்கும் உதவுகிறது.

கோளுரைக்காவிடில் எனக்கு
குடம் போல் அல்லவோ வயிறு.[32]

என்று நரகாசுரன் நாடகத்திற் தன்னை வெளிப்படுத்திக் கொள்ளும் நாரதரே நரகாசுரன் மீது கிருஷ்ணர் கோபம் கொள்ளவும், பாரிஜாத மலர் மீது பாமா ஆசை கொள்ளவும் காரணமாகி விடுவதுடன் நாடகத்தை நடத்திச் செல்லும் சூத்திரதாரனாகவும் இவர் அமைகின்றார். சரம்பரூபன் நாடகத்திற் சாம்பரூபனுக்கு விஸ்ரகாந்தியின் அழகை வருணித்து அவள் மீது அவனுக்கு ஆசை ஏற்படச் செய்து நாடகத்தின் சிக்கலுக்கான விதையையும் நாரதரே ஊன்றிவிடுகிறார்.[33] குருக்கேத்திரன் போர் நாடகத்தில் கிருஷ்ணர் சக்கரம் விட்டதை அறியாமல் ஆனந்தமாகத் தன் காதலி சித்திரலேகையுடன் பவனிவரும் குருக்கேத்திரனுக்கு சக்கரம் அவனைத் துரத்தி வருவதாகக் கூறி இன்னாரிடம் அடைக்கலம் கோரலாம் எனவும் வழி காட்டி நாடகத்தைத் துரிதப்படுத்துகிறார் நாரதர்.[34]

சில நாடகங்களில் கதாநாயகனுக்கு ஏற்படும் கஷ்டங்களைத் தீர்க்க அல்லது அவனுடைய துன்பத்தினின்று தப்ப வழிகாட்ட முனிவர் பாத்திரம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இங்கு முனிவரின் மீயாற்றலே

முக்கிய இடம் பெறுகின்றது. கதாநாயகனின் கடந்த கால வாழ்க்கை யையும், அவன் படும் துன்பத்தையும் தன் ஞான சிருஷ்டியால் அறிய வும், தன் மந்திர வலிமைகளினால் அவனுக்கு உதவவும் கூடிய மீயாற்றலாலேயே முனிவர் கதாநாயகனுக்கு உதவி புரிந்து நாடக வளர்ச்சிக்கு உறுதுணை புரிகின்றார். வீரகுமாரன் நாடகத்தில் வீர குமாரன் சித்திரசேனனைச் சமரில் வென்று கயிற்றால் பிணைத்துக் கொண்டு செல்கிறான். அச்சமயம் ஒரு முனிவர் தோன்றி சித்திர சேனனை விடுவிப்பதுடன் வீரகுமாரனுக்கு மேலும் பல அஸ்திரப் பிரயோகங்களைக் கற்றுத் தருகிறார். இவ்வித்தைகள் அவனை இறுதியில் வெற்றி பெறச் செய்து நாடகத்தையும் சுபமாக முடித்து வைக்க உதவுகின்றன.[35] செட்டி வர்த்தகன் நாடகத்தில் செட்டி கழுவி லேற்றப்படும் சமயம் ஒரு முனிவர் தோன்றிச் செட்டியைக் கழுவினின் றும் காப்பாற்றுகின்றார். இதனால் நாடகம் வேறொரு திசைக்குத் திரும்புகிறது.[36] இவ்வண்ணம் முனிவர்களின் மீயாற்றத்தன்மை நாட கத்தை வளர்க்க உதவுகிறது. ம.ம.நா. வளர்ச்சிக்கு இம் மீயாற்றற் பாத்திரங்களும் பயன்படுத்தப்பட்டமையை இதனால் உணரமுடிகிறது.

(ஊ) மந்திரம்

நாடக வளர்ச்சிக்குப் பாவிக்கப்படும் உத்திகளும் மந்திர நிகழ்ச்சி களை அல்லது மந்திரமறிந்த பாத்திரங்களைப் புகுத்துதலும் ஒன்றா கும். சிக்கலான பல இடங்களில், நாடகம் நகராது நிற்கும்இடங்களில் இம்மந்திர நிகழ்ச்சிகள் அல்லது மந்திரமறிந்த பாத்திரங்கள் மூலம் நாடக சிக்கல் தீர்ந்து வேறோர் திசையில் வளரும் வாய்ப்பும் ஏற்படு கிறது. சாம்பரூபன் நாடகத்தில் விஸ்ரகாந்தியைத் தேடிச் செல்லும் சாம்பரூபன் மந்திரவாதியான இந்திரசாலியை நண்பனாகப் பெறு கிறான். அத்தோடு முன்பின் தன்னைக் காணாத விஸ்ரகாந்தியை, இந்திரசாலி கொடுத்த மந்திரமும், மருந்தும் நிறைந்த மோதிரத்தைக் கிழவி ஒருத்தி மூலமாகக் கொடுத்தனுப்பி அதன் மூலம் விஸ்ர காந்தியைத் தன் மேல் ஆசை கொள்ள வைக்கிறான். இங்கு நாடகத்தின் சிக்கலுக்கு மந்திரமே ஆதாரமாய் அமைவதைக் காணலாம்.[37] காத்தவ ராயன் நாடகத்தில் மந்திர விளையாட்டுக்கள் அதிகம் இடம் பெறு வதைக் காண முடிகிறது. காத்தவராயன் மலையாள நாட்டில் தனக்கு எதிரியாக வந்த மந்திரவாதியான தொட்டியத்துச் சின்னானை மந்திர வலியினால் வென்று தன் நண்பனாக்குகின்றான். அரசகுமாரியான ஆரியமாலையை அடைய தன் மந்திர ஆற்றல்களையே பயன்படுத்து கிறான்.[38] நாடகத்தின் பெரும் பகுதியை மந்திர விளையாட்டுகள் பிடித்துக் கொள்கின்றன. அரக்கர்கள் மாய மந்திர வலிமை பெற்றவர் கள் என்பது புராண மரபு. நினைத்தவுடன் நினைத்தவுருக் கொள்ளும்

மந்திர ஆற்றல் பெற்றவர்கள் இவர்கள். இவர்கள் தமது மந்திர ஆற்ற லால் உரு மாற்றம் அடைவதுசில நாடகங்களில் காட்டப்படுகின்றது. இராம நாடகத்தில் சூர்ப்பனகை அழகிய பெண்ணாக வந்து இராமன் மனம் கவர நினைக்கிறாள். அவளை இலக்குமணன் பங்கம் செய்வ தாலேயே இராம நாடகம் இன்னொரு திசையில் வளர வாய்ப்புண் டாகின்றது. கிருஷ்ணர் தான் தோன்றுகிற சில நாடகங்களிற் தனது மந்திர விளையாட்டுக்களினாலேயே நாடகத்தை நடத்திச் செல்கின்றார். அல்லி நாடகத்தில் அல்லியை மணம் புரிய வைக்க அருச்சுனனைப் பாம்பாக மாற்றி அல்லியின் அந்தப்புரத்திற்குள் விடுகின்றார். பவளக் கொடி நாடகத்தில் பவளக்கொடியை மணம்புரிய வைக்க தான் வேட னாக மாறி, அருச்சுனனை அன்னமாக்குகிறார். பின் அந்த அன்னத் தைப் பவளக்கொடிக்கு விற்று, பவளக்கொடியின் கன்னி மாடத்திற்கு அன்னத்தை அனுப்பிப் பவளக்கொடியை மாலையிடப் பண்ணுகிறார். பவளக்கொடி நாடகத்தில் அல்லி கோபம் கொண்டு அனைவரையும் அழிக்கக் கிளம்ப, தான் தோட்டியாக உருமாறி அனைவரையும் ஒன்று சேர்க்கிறார்.[39] புராணக் கதைகளில் இத்தகைய மந்திர சக்திகளை உத்தியாகப் பாவித்தல் இலகு. மக்களும் இதனை தம்மை மறந்து இரசிப்பர்.

(எ) இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகள்

நாடகத்தை நடத்திச் செல்ல இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளும் உதவிபுரிகின்றன. கர்ணபரம்பரைக் கதைகளும், புராணக் கதைகளும் ம.ம.வ. நாடகங்களின் கருவாக அமைவதால் மக்களும் இவ்வியற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளை விமர்சனத்திற்குள்ளாக்குவதில்லை. அத்தோடு அவர்களிட மூறிய பாரம்பரிய மதக்கோட்பாடுகள், கடவுள் அருளால் - விதிப்பட - யாவும் நடக்கும் என்ற எண்ணக் கருவை மனதில் ஆழப் பதித் திருப்பதனால் நாடகத்தில் வரும் இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகள் விமர்சனத்திற்குள்ளாவதில்லை. அத்தோடு தாம் பார்ப்பது 'நாடகம்' என்ற உணர்வை எப்போதும் பார்வையாளர் பெறும் வகையிலேயே ம.ம. நாடகங்களின் மேடை நாடக அமைப்புகள் உள்ளன. நடிகர்கள் நடிப்பொழிந்த வேளைகளில் பார்வையாளருடன் கதைத்து மகிழ்வது முண்டு. இதனால் நாடகத்தில் வரும் இயற்கை இகந்த நிகழ்ச்சி களை நம்பாமல் அவற்றையும் பொய்ம்மையே என ஏற்கும் பண்பும் பார்வையாளர் பெற்றிருப்பதனால் அவற்றை விமர்சனத்திற்குப் பார் வையாளர் உள்ளாக்குவதில்லை.

மயிலிராவணன் நாடகத்தில் இராவணன், இராம, இலக்குவணர் களைக் கடத்தி வந்து பாதாளத்திற் காளிக்குப் பலியிட இருப்பதை தன் தந்தையான விபீடணனுக்கு அறிவிக்கத் திரிசடை துடிக்கிறாள்.

அச்செய்தி விபீடணனுக்குத் தெரியாவிட்டால் இராம இலக்குவணர் மயிலிராவணன் நகரான பாதாளத்தில் இறப்பது உறுதி. இச்சந்தர்ப்பத்தில் திரிசடை முன் வாயுபகவான் தோன்றி இச் செய்தியை விபீடணனுக்குத் தான் அறிவிப்பதாகத் திரிசடையிடம் கூறிவிட்டு விபீடணனிடமும் செய்தியை அறிவிக்கிறார். இச் செய்தி கிடைத்தமையினாலேதான் அனுமார் உதவியுடன் விபீடணன் இராம இலக்குமணரைப் பாதாள லோகத்தினின்று காப்பாற்றுகிறான். நாடகம் சிக்கலாகி மேலே செல்ல முடியாது நிற்குமிடத்தில் அச்சிக்கலை வேறு திசைக்குத் திருப்ப இவ்வியற்கை இகந்த நிகழ்ச்சி உதவுவதை மயிலிராவணன் நாடகம் உணர்த்துகிறது.[40] வாளபீமன் நாடகத்தில் கதாநாயகியான காந்தாரிக்குப் பெற்றோர் வேறு இடத்தில் திருமணம் பேசுகிறார்கள். இதனைத் தன் காதலனான அபிமன்யுவுக்கு அறிவிக்க விரும்பிய காந்தாரி விபரத்தை எழுதி வாயுபகவானை நம்பி வெளியே போடுகிறாள். வாயுபகவான் அவ்வோலையை அபிமன்னன் கரத்திற் சேர்ப்பிக்கிறார்.[41] காந்தாரியின் ஓலை அபிமன்யு கரம் கிட்டியதும் நாடகத்தின் சிக்கல் வளர ஆரம்பிக்கிறது.

கீசகசம்மார நாடகத்தில் திரௌபதியைப் பிடித்திழுக்கும் பலசாலியான கீசகனிடமிருந்து ஆரம்பத்தில் சூரியன் அனுக்கிரக்கதாற் தோன்றி கிங்கரன் திரௌபதியைக் காப்பாற்றுகிறான்.[42] திரௌபதி காப்பாற்றப் பட்டிராவிட்டால் நாடகம் தொடர்ந்து வளர்ச்சியடைய இடமே ஏற்பட்டிருக்காது. இவ்வண்ணம் நாடகத்தை நடத்தவும், நாடகத்திற்கு விறுவிறுப்பூட்டவும், நாடகத்தின் சிக்கலைத் தீர்க்கவும் நாடக ஆசிரியர்களால் இவ்வியற்கை இகந்த நிகழ்ச்சிகளும் உத்தியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன.

பாத்திரங்கள்

நாடகத்தின் கருவை வெளிப்படுத்துவனவும் அதனை வளர்த்துச் செல்வனவும் அதில் வரும் பாத்திரங்களேயாம். கதைக்குத் தக்கவாறு நாடகக் கட்டுக்கோப்பை அமைப்பதுடன், அக்கட்டுக் கோப்புக்கு அமைய பாத்திரங்களை உருவாக்குவதும் ஒரு சிறந்த நாடகாசிரியனின் கடமையாகும். கதையின் ஓட்டத்திற்கு அமையாத வகையில் பாத்திரங்களைத் தொங்கவிடுதலை ஒரு சிறந்த நாடகாசிரியன் செய்யான். உலகின் சிறந்த நாடகங்கள் அனைத்தும் பாத்திர வார்ப்பில் வெற்றி பெற்றனவேயாகும்.

நாடகத் தேவைக்கு ஏற்பவும், சூழ்நிலைக்கு ஏற்பவுமே பாத்திரப் பண்புகள் உருவாக்கப்படவேண்டும். ஆசிரியர் தம் மனம் போன போக்கில் பாத்திரத்தை உருவாக்குதல் தவறானதாகும். ஒரு பாத்திரத்தின்

பண்புகள் அதன் கூற்றாலும், செயலாலும், ஏனையோர் அதனைப் பற்றிக் கூறும் கூற்றாலும் அறியப்படுகின்றன. ஒரு பாத்திரம் இன்னொரு பாத்திரத்தினின்றும் உடலியல், சமூக இயல், உளவியல், ஒழுக்கவியல் ரீதியாக வேறுபடக்கூடும். எனவேதான் நான்கு நிலைகளில் பாத்திர வாக்கம் நடைபெறுகிறது என்பர் விமர்சகர்.[43]

(1) உடலியல் ரீதியானது (Physical)

பாத்திரத்தின் பால், வயது, நிறம், உயரம், பருமன் என்பன இதனுள் அடங்கும். பாத்திரத்தின் குணாம்சங்களை உருவாக்குவதில் இவை முக்கிய அம்சம் பெறுகின்றன. சிலவேளைகளில் நாடக ஆசிரியரே அவை பற்றிக் கூறியுமிருப்பர். அனுருத்திர நாடகத்தில் அனுருத்திரனது தாயார் அனுருத்திரனின் வயது, உருவம் யாவற்றையும் தன் கூற்று மூலமாகப் புலப்படுத்துகிறாள். அதற்குரிய பாடல் கீழே தரப்படுகிறது.

> பதினாறு வயது மகன் உருவம் – அவன்
> பாவையரோ டனுபவிக்கும் பருவம்.[44]

(2) சமூகவியல் ரீதியானது (Social)

பாத்திரத்தின் பொருளாதாரம், அந்தஸ்து, தொழில், சமயம், குடும்ப உறவுகள் ஆகியன இவற்றுள் அடங்கும். இச்சமூகவியற் பின்னணி பாத்திரங்களின் அகப்புறத் தோற்றங்களில் பல மாறுதல்களை ஏற்படுத்தும். இப்பின்னணிக்கு ஏற்பவே பாத்திரங்களின் சிந்தனைப் போக்கும் அமையும். உதாரணமாக ம.ம.வ. நாடங்களில் வரும் அரசனின் தோற்றம், சிந்தனைப் போக்கிற்கும், பறையனின் தோற்றம், சிந்தனைப் போக்கிற்குமிடையே நிறைய வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. இவற்றிற்கான காரணம் சமூகவியல் ரீதியானது.

(3) உளவியல் ரீதியானது (Psychological)

பாத்திரத்தின் பழக்கவழக்கம், நோக்கம், எதிர்பார்ப்புகள், விருப்பு, வெறுப்பு, மனிதன் உள்ளார்ந்த செயற்பாடுகள், சிந்தனை, உணர்வுகள் என்பன இதனுள் அடங்கும். இவற்றினடிப்படையில் பாத்திரத்திற்குப் பாத்திரம் வேறுபடும்.

(4) ஒழுக்கவியல் ரீதியானது (Moral)

இப்பண்பு எப்போதும் காட்டுப்படமாட்டாது ஒரு சிக்கலில் ஒரு பாத்திரம் எவ்வாறு இயங்குகிறது என்பதனைப் பொறுத்தே இப்பண்பு அமையும். அப்பாத்திரம் சுயநலவாதியா? ஆசாட பூதியா, நம்பிக்கையின் படி நடப்பதா? பிடிவாதமானதா? நெகிழ்ச்சியுடையதா? சந்தர்ப்பவாதியா? என்பதை இச்சிக்கலின் போதுதான் காணலாம்.

இவை யாவும் பாத்திர வார்ப்பிற் கவனிக்கப்பட வேண்டிய அம்சங்களாகும். ஒரு நாடகாசிரியன் தன் நாடகத்தின் தேவைக்கு ஏற்ப இந்நான்கு அம்சங்களில் ஒன்றிற்கோ அல்லது பலவற்றிற்கோ அழுத்தம் தருவான்.[45]

ஒரு நாடகத்திற் தோற்றுவிக்கப்படும் பாத்திரங்கள் தம்மளவில் முழுமையாக்கிக் காட்டப்பட வேண்டும். பாத்திரத்தை முழுமைப் படுத்துவதில் 4 படிநிலைகளைக் குறிப்பிடுவர்.[46]

1) அறிமுகப்படுத்தல்
2) பண்புணர்த்தல்
3) உறுதிப்படுத்தல்
4) முழுமைப்படுத்தல்

பாத்திரத்தை அறிமுகம் செய்வதோடு மாத்திரம் அமையாது அதனுடைய பேச்சுகள் செயல்கள் வாயிலாக அதன் பண்பையுணர்த்தி ஒரு சிக்கலுக்குள் அதனைச் செலுத்தி அதில் அப்பாத்திரம் செயற்படுவதன் மூலம் முன்னரே அதைப்பற்றி உருவாக்கிய பண்புகளை உறுதிப்படுத்த நாடக இறுதியில் அதன் குணாதிசயங்களை முழுமைப் படுத்தலே சிறந்த பாத்திர சிருஷ்டி முறையாகும். மேற்குறிப்பிட்ட நான்கு அம்சங்களும் ஒரு நாடகத்திற் தோன்றும் சிறந்த பாத்திரத்திற்கு அமைந்திருக்க வேண்டும்.

நாடகங்களிலே பிரதானமான பாத்திரங்கள் பிரதானமற்ற பாத்திரங்கள் என இரு பிரிவினதான பாத்திரங்கள் வருகின்றன. மேற்குறிப்பிட்ட நான்கு பண்புக்குப் பிரதான பாத்திரத்திற்கே பெரும்பாலும் பொருந்துவன. ஒரு காட்சியில் மாத்திரம் தோன்றி அல்லது ஓரிரு காட்சிகளில் மாத்திரமே தோன்றி ஒரு சிறு காரியத்திற்காக மாத்திரம் வரும் சிறு பாத்திரங்களில் இந்நான்கு நிலைகளையும் கொணர முடியாது. சில வேளைகளில் ஒருசிறு காரியம் செய்யும் பாத்திரமே நாடகப் போக்கைத் திசைதிருப்பும் அல்லது முடித்து வைக்கும் பிரதான பாத்திரம் ஆகிவிடக்கூடும். சிறந்த நாடகாசிரியன் நாடகத்தில் அப்பாத்திரம் இடம் பெறும் தன்மையைக் கொண்டு ஓரிருகாட்சிகளில் தோன்றும் பாத்திரத்தைக் கூட முழுமையான பாத்திரமாக்கி விடுவான்.

தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்களிற் தோன்றும் பாத்திரங்கள்

மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்களிற் தோன்றும் பாத்திரங்களை ஐந்து பெரும் பிரிவுகளுக்குள் அடக்கிவிடலாம்.

1. மனித ஆற்றலுக்கு மேலான பாத்திரங்கள்.
2. மண்ணுலகிற் காணப்பட்ட மனித ஆற்றலுடைய உயர்நிலைப் பாத்திரங்கள்.
3. மண்ணுலகிற் காணப்பட்ட மனித ஆற்றலுடைய தாழ்நிலைப் பாத்திரங்கள்.
4. அரக்கர்கள்.
5. அஃறிணைப் பொருட்கள்.

இப்பெரும் பிரிவுகளைப் பின்வருமாறு சிறு சிறு உப பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம்.

1. மனித ஆற்றலுக்கு மேலான பாத்திரங்கள்

(அ) கடவுளர்.

(ஆ) மனித உரும் பெற்ற கடவுளர்.

(இ) தேவர்கள்.

(ஈ) முனிவர்கள்.

2. மண்ணுலகிற் காணப்பட்ட மனித ஆற்றலுடைய உயர்நிலைப் பாத்திரங்கள்.

(அ) அரசரும் அரசரைச் சார்ந்தோரும்.

I. புராண இதிகாசம் கூறும் அரசரும், அரசரைச் சார்ந்தோரும்.

II. கற்பனைக் கதைகள் கூறும் அரசரும் அரசரைச் சார்ந்தோரும்.

(ஆ) அரசனிடம் வேலை செய்யும் உயர்ந்தோராகக் கணிக்கப்பட்ட ஊழியர்கள்.

(மந்திரிமார், மந்திரிகுமாரர், கட்டியகாரன், தலையாரிமார், தூதுவர்கள், அரச தோழியர், நடனமாதர் முதலானோர்.)

(இ) அரண்மனையைச் சாராத, ஆனால் சமூகத்தில் உயர்நிலையினராகக் கணிக்கப்பட்ட பாத்திரங்கள்.

(பிராமணன், செட்டி, செட்டிச்சி, தட்டான், சொக்கப்பையன், வெள்ளாட்டி, மருத்துவன், மருத்துவிச்சி, பூமாலை கட்டும் கிழவி முதலானோர்.)

3. மனித ஆற்றலுடையதும் சமூகத்தில் தாழ்வாகக் கணிக்கப்பட்டதுமான தாழ்நிலைப் பாத்திரங்கள்.

(வேடன், வேடுவிச்சி, பறையன், வண்ணான், வண்ணாத்தி முதலானோர்.)

4. அரக்கர்கள்

(அ) அரசவம்வத்தைச் சேர்ந்த அரக்கர்கள்.

(ஆ) சாதாரண நிலை அரக்கர்கள்.

5. அஃறிணைப் பொருட்கள்

(குரங்கு, சேவல், குதிரை, சக்கரம், குளவி, பாம்பு முதலாயின.)

(1) மனித ஆற்றலுக்கு மேலான பாத்திரங்கள்

(அ) கடவுளர் பாத்திரம்

புராண இதிகாசக் கதைகள் பல, கடவுளரை பிரதான பாத்திரமாக்கி உருவாகியிருப்பதனால் அத்தகைய புராணக் கதைகள் நாடகமாக்கப் படுகையில் கடவுளர்கள் பாத்திரங்களாக வருவது தவிர்க்க முடி யாததே. கடவுளர் பாத்திரங்களாக வருவதை இரண்டு விதமாகப் பிரிக்கலாம்.

1. கடவுளர் தமக்குப் புராணங்களில் விதிக்கப்பட்ட உருவத்தோடு பிரதான பாத்திரமாகவோ உப பாத்திரமாகவோ நாடகத்திற் தோன்று தல். உதாரணமாக சிவன், குருக்கேத்திரன் போர் நாடகத்திற் தமக்கு விதிக்கப்பட்ட உருவமான சடை, மான்மழு, சூலம், பாம்பு, இடபம், சக்தி சகிதம் தோன்றுவது.

2. கடவுளர் மனித உருத்தாங்கி மக்களோடு மக்களாக வாழ்ந்து அவர்களின் பண்புகள் பெற்று பிரதான பாத்திரமாகவோ அல்லது உப பாத்திரமாகவோ நாடகத்திற் தோன்றுதல். உதாரணமாக திருமால் தேவர்களின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கி இராவண அசுரனை அழிக்க இராமனாக வந்துதித்து மனிதருக்குரிய ஆசாபாசங்கட்குள் அகப்பட்டு வாழ்ந்தமை.

தமக்கு விதிக்கப்பட்ட உருவத்தோடு தோன்றும் கடவுளர்கள் சிவன், விஷ்ணு, முருகன், கணபதி ஆகிய நால்வருமாவர்.

சூரசம்மாரம், வள்ளித் திருமணம் ஆகிய இரு நாடகங்களிலும் முருகன் பிரதான பாத்திரமாக வருகிறார். ஸ்ரீகணேசர் கலியாணத்திற் பிள்ளையார் பிரதான பாத்திரமாக வருகிறார். வள்ளி திருமணத்தில் இருவரும் வருகிறார்கள். இந்நாடகத்தின் இறுதியில் முருகனுக்கு ஏற்படும் சிக்கலைத் தீர்த்து நாடகத்தை முடித்துவைக்கும் பிரதான உப பாத்திரமாகக் கணபதி தோன்றுகிறார்.

மார்க்கண்டேயன், அரிச்சந்திரன், குருக்கேத்திரன் போர் ஆகிய மூன்று நாடகங்களிலும் சிவன் பரமேஸ்வரக் கோலத்திலே தோன்று கிறார். மார்க்கண்டேய நாடகத்தில் மார்க்கண்டனை மறலியின் பாசக்

கயிற்றினின்றும், அரிச்சந்திரன் நாடகத்தில் சந்திரமதியை அரிச்சந் திரனின் கொலை வாளினின்றும் காப்பாற்றுகிறார். குருக்கேத்திரன் போரில் விதிக்கப்பட்ட உருவமுடன் தோன்றினும் குருக்கேத்திரனுக்கு அபயம் தரப் பயப்படுகிறார். சூரசம்மார நாடகத்தில் விஷ்ணு விதிக்கப் பட்ட விஷ்ணு கோலத்துடன் தோன்றுகிறார். சங்கு, சக்கரம், கதாயுத பாணியாகத் தோன்றி தாரகனுடன் பொருது தோற்கிறார்.

விதிக்கப்பட்ட தமது உருவங்களோடு கடவுளர் தோன்றும் நாட கங்களிற் கூட அவர்களின் பாத்திரங்கள் மனித நிலைப்படுத்தப்பட் டுள்ளதைக் காணலாம். குருக்கேத்திரன் போரில் பரமசிவன் சாதாரண மானிடப்பாத்திரங்கள் பாடிக் கொண்டு வருவதைப் போல தன்னைப் பற்றித் தானே பாடிக் கொண்டு வருகிறார்.

> சங்கரர் வந்தாரே – ரிஷபமேறி
> சங்கரர் வந்தாரே.
> .....
> பாதிப்பிறை யணிந்து பாம்பைக் கழுத்திற் கட்டி
> சோதி ஒளி மின்னவே சூலம் கரத்திலேந்தி
> கங்கைச் சடைக் கணிந்து கவுரி பாகம் புனைந்து
> அங்கை மான் மழுவேந்தி அரனிதோ வருகிறார்.[47]

இப்பாடலில் சிவனின் தோற்றம் அவர் வாயாலேயே உடலியல் (Physical) ரீதியாகப் புலப்படுத்தப்படுகிறது. ஆரம்பத்தில் உடலியல் ரீதியாகப் புலப்படுத்தப்படும் பாத்திரம் நாடகப் போக்கிற்கு இயைய சமூக (Social), உளவியல் (Psychological), ஒழுக்கவியல் (Moral) அம்சங்கள் கொண்ட பாத்திரமாக உருப்பெறும்.

சாதாரண மனிதர்களைப் போல தன்னைச் சபைக்கு அறிமுகம் செய்து கொண்ட சிவன் தன்னிடம் அபயம் கேட்டு வந்த குருக்கேத் திரனிடம் (கெந்தரூபன்) பின்வருமாறு வினாவுகிறார்.

> என்ன பிள்ளாய் கெந்த ரூபா
> என்னிடம் அழுது கொண்டு
> ஏங்கியிங்கே வந்த செய்தி
> இயம்பிடுவாய் எந்தனுக்கே.[48]

முக்காலமும் உணர்ந்தவரான சிவன் குருக்கேத்திரன் தன்னிடம் ஓடி வந்ததற்கான காரணத்தை அறியாமல் இருக்கமுடியுமா? இவ்வாறு அவர் கேட்பது அவரது பாத்திரத்திற்கே முரணானதாகவுள்ளது. எனினும் இங்கு சிவன் சாதாரண மனித நிலைக்குட்பட்ட நிலையில் நின்றே இவ்வாறு கேட்கிறார். குருக்கேத்திரனுக்குத் தாம் அபயம் அளித்தால் வல்லவரான விஷ்ணுவின் கோபத்திற்குத் தான் ஆளாக

வேண்டி வருமே எனப் பயந்து குருக்கேத்திரனுக்கு அடைக்கலம் தர மறுக்கிறார். தம்மை மனமுருகி வழிபடுபவர்க்கு அபயமளிக்கும் சிவன், தமக்குத் தீங்கு செய்த இராவணனுக்கே பாடம் படிப்பித்து அவனுக்கு வாளும் ஆயுளும் கொடுத்தவர், பால் நினைந்தூட்டும் தாயினும் சாலச் சிறந்தவர் என பக்தர்களாற் போற்றப்படுபவர் இங்கு தன்னை நம்பி ஓடி வந்த ஒரு பக்தனுக்கு அபயம் தர மறுத்து கை விடு வதனைக் காணுகிறோம். இங்கு சிவன் சாதாரண மனித நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டு விடுகிறார்.

இவ்வாறே சூரசம்மாரத்தில் விஷ்ணு மிக அர்ப்பாட்டமாகத் தோன்றி சாதாரண மனிதர்களைப் போல தம் பெருமைகளைத் கூறிக்கொண்டு தாரகனுடன் சமர் செய்யச் செல்கிறார். சமரில் அவனுடன் தோற்று அவனுடைய வீரத்தை மெச்சி அவனைத் தன்னிலும் மேலான வீரனாக ஏற்கிறார். தாரகனிடம் விஷ்ணு தோற்றமைக்குத் தத்துவ விளக்க மளிப்பர் பௌராணிகர். ஆனால் இவ்விளக்கங்களை ம.ம.வ. நாடகங் களிற் காணமுடியாது. இரணிய சம்மாரத்தில் தமக்கு விதிக்கப்பட்ட உருவோடு தோன்றும் நரசிம்மமூர்த்தி,

> பெருத்த வாயில் இரத்தம் சிந்தக்
> கரத்தில் நேமிப் படையுடன்
> நரைத்த தலைபோற் சடைகளாட
> நரசிங்கம் வந்து தோற்றினார்.[49]

என மனிதரைப் போல தன்னை அறிமுகம் செய்து வருகிறார். இரணிய னுடன் நரசிம்ம மூர்த்தி சமர் செய்கையில் சாதாரண மனிதர்கள் புரியும் சண்டையைப் போன்றதொரு சண்டையையே நிகழ்த்துகிறார்.

> கெட்ட மட்டி துட்டனே வாடா
> உனக் கென்
> கேடு காலம் வந்ததோ மூடா[50]

என்று அரசர்கள் ம.ம.வ. நாடகங்களிற் தமக்குட் புரியம் ஒரு சண்டை யையே புரிகிறார். நரசிம்ம மூர்த்தியின் கோபத்தையும், வேகத்தையும் தணிக்க சிவனின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கிப் பூவுலகம் வந்த இலக்குமி சிவனை 'அண்ணா' என்று அழைத்து உறவு முறை கொண்டாடு கின்றாள். இவ்வண்ணம் கடவுளர் தமக்குரிய விதிக்கப்பட்ட உருவோடு நாடகங்களிற் தோன்றினாலும் அந்த உருவில் இருக்கும் போதும் மனித நிலைக்குட்பட்டவர்களாக, மனிதரின் ஆசாபாசாங்கட்குட்பட்டவர் களாகப் படைக்கப்பட்டிருப்பது ம.ம.வ. நாடகங்களிற் காணப்படும் ஒரு முக்கிய அம்சமாகும்.

(ஆ) மனித உருவம் பெற்ற கடவுளர்

கடவுளர்கள் தமக்கு விதிக்கப்பட்ட உருவினின்றும் மாறி மனித உருப்பெற்று மக்களோடு உறவாடியமை பற்றிப் புராண இதிகாசக் கதைகள் கூறும். வள்ளி திருமணம் நாடகத்தில் முருகன், வேலனாக மாத்திரமன்றி வேடனாகவும், விருத்தனாகவும் தோன்றுகின்றார். அருச்சுனன் தவநிலை நாடகத்தில் சிவன் வேடனாகவும், பார்வதி வேடுவிச்சியாகவும் தோன்றுகின்றனர். சிறுத்தொண்டன் நாடகத்திற் சிவன் சிவனடியாராக வருகிறார். விதிக்கப்பட்ட கடவுளர் ரூபத்திலே வரும்போதே மனிதர்கள் போல் இயங்கிய இப்பாத்திரங்கள் மனித நிலைப்படுத்தப்பட்டதும் பூரணமனித நிலை பெற்று விடுவதோடு தாம் மாறும் பாத்திரத் தன்மை பெற்று விடுவதனையும் காணலாம். அருச் சுனன் தவநிலையில் வேடனும், வேடுவிச்சியுமாக வரும் சிவனும் பார்வதியும்,

> ஆமை தின்போம் கீரி தின்போம்
> அணிலடித்துச் சுடுவோம்[51]

என்று கூறி வேடர்களாகவே மாறிவிடுவதனைக் காணலாம். வள்ளி திருமண நாடகத்தில் வேடனாக வரும் முருகன் வள்ளியைத் தினைப் புனத்திற் கண்டு சாதாரண மனிதர்களைப் போல அவளின் அன்ன நடையையும், கனிவாய் மொழியையும் கண்டு உருகி நிற்கிறார், சிறுத்தொண்டர் நாடகத்திற் சிவனடியாராக வரும் சிவபெருமான்,

> வந்தேன் மனது சலிப்பு – இங்கு
> வாகாக அன்னம் படைப்பாரைக் காணேன்
> சாதம் கறியால் உலர்ந்து – இப்போ
> தாகத்தால் அல்லவோ வாடுது நாவு[52]

என்று பசியோடு வருகிறார்.

அவதார புருஷர் எனப் பெயர் பெற்ற விஷ்ணுவின் கிருஷ்ண, இராம அவதாரங்கள் மனிதரோடுமிக நெருக்கமானவை. இராம நாடகத்தில் ஒரு மனிதனுக்குரிய துன்பங்களையும், துயரங்களையும் அடைகின்ற ஆசாபாசமுள்ள மனிதராகவே விஷ்ணு சித்தரிக்கப்படு கின்றார். பாரதத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டெழுந்த தருமபுத்திரன் நாடகம், வனவாசம், பதினேழாம் பதினெட்டாம் போர், கர்ணன் போர், முதலாம் நாடகங்களிலும் பாரதக் கிளைக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டெழுந்த பவளக்கொடி, அல்லி போன்ற நாடகங்களிலும் விஷ்ணுவின் இன்னோர் அவதாரமான கண்ணன் பாத்திரம் முக்கிய இடம் பெறுகின்றது.

கண்ணனைப் பிரதானமான பாத்திரமாகக் கொண்டெழுந்த நாடகங்கள் கம்சன் போர், நாரதர் கலகம், குருக்கேத்திரன்போர், நரகாசுரன் வதை ஆகிய நாடகங்களாகும். மகாபாரதத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட முன்னர் குறிப்பிட்ட தன்மையான நாடகங்களிற் கண்ணன் முக்கிய உப பாத்திரமாகத் தோன்றி, நாடகத்தை நடத்திச் செல்லவும் முடித்து வைக்கவும் உதவுகின்றார். அவருடைய உடலியல் (Physical) தோற்றம் பின்வருமாறு கூறப்படுகிறது.

உடல் காயாம்பு நிறம், பச்சை நிறம். கைகள் சங்கு, சக்கரம் ஏந்தும், வாய் சிவந்த நிறமுடையது. தோற்றம் நெடியது. அவரது சமூக அந்தஸ்து (Social) யமுனை நகர்க்கு அரசன் எனவும், பாண்டவர்க்கு உரிய நேரத்திற் புத்திகூறும் அறிவாளி எனவும், பாரத யுத்தத்தின் சூத்திரதாரி எனவும் எல்லோராலும் மதிக்கப்படும் தன்மை வாய்ந்தவன் எனவும் கூறப்படுகிறது. அவருடைய உளவியற் தன்மைகள் (Psychological) சிக்கலான நேரங்களில் அவர் நடந்து கொள்ளும் செயல்களால் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. தர்ம - அதர்ம யுத்தத்தின் போது தர்மத்தின் பக்கம் அவர் நிற்கிறார். தன் நண்பனான அருச்சுனனுக்குப் பல இன்னல்கள் வந்தபோது தனது புத்தி சாதுரியத்தினாலும், மந்திர தந்திரங்களினாலும் அவனை அவ்வின்னல்களினின்றும் காப்பாற்றுகிறார். எதையும் விளையாட்டாகச் செய்து எதிலும் ஒரு சுவையையும், நன்மையையும் காணும் பாத்திரமாக இப்பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. உதாரணமாக சுபத்திரை கலியாணம் நாடகத்தில் சுபத்திரைக்கு ஒழுங்காக நல்ல முறையில் திருமணம் செய்து வைக்க வேண்டும் என்று சுபத்திரையின் தந்தையும், தனது தமையனுமான பலராமரிடம் கூறி விட்டு அவளைக் களவாகத் தூக்கிக் கொண்டு செல்லும்படி அருச்சுனனுக்குப் புத்தி கூறுவதுமட்டுமன்றி, உதவியும் புரியும் பாத்திரமாகவும் இவர் ஆக்கப்பட்டுள்ளார். இவர் தோன்றும் மகாபாரதத்தைத் தழுவிய நாடகங்கள் அனைத்திலும் ஏனைய பாத்திரங்கள் இவரைக் கபட நாடக சூத்திரதாரி என அழைப்பதிலிருந்து இப் பாத்திரத்தின் உளவியற் குணாதிசயங்கள் புலப்படுகின்றன.

குருக்கேத்திரன் போரில் தான் அருச்சுனனுடன் சமர் புரியப் போவதாகக் கூறி துரியோதனனைப் பெரும்படையுடன் கூட்டிவந்து ஈற்றில் அவனையும், அவன் படைகளையும் கைவிட்டுவிட்டு அருச்சுனனுடன் சமாதானமாகிக் கொள்கிறார். இங்கெல்லாம் அவரது செயல்கள் மக்களாற் பிழையாக எண்ணப்படுவதில்லை. நன்மையான காரியம் ஒன்றை நிகழ்த்துவதற்காகவே இவற்றைச் செய்கிறார் என்றே எண்ணப் படுகிறது. சிக்கலான கட்டங்களில் அவர் எடுக்கும் முடிவுகள்

தர்மத்திற்கு மாறாகத் தென்படினும் இறுதியில் அவை நன்மையிலேயே முடியக் காணலாம்.

(இ) தேவர்கள்

முப்பத்து முக்கோடித் தேவர்கள் உள்ளனர் என்பது புராண மரபு. இவர்கள் இறைவரினும் தாழ்ந்தோராகவும், மக்களினும் உயர்ந்தோராகவும் கணிக்கப்படுகின்றனர். இவர்கள் சம்பந்தமான சில கதைகள் மக்களின் வாழ்க்கையுடன் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. இந்திரன், இயமன், இந்திரகுமாரனான சித்திர சேனன், குபேரன், சனி பகவான், பிரமா, இந்திராணி, தேவ உலக மங்கையர், தேவர்கள் ம.ம.வ. நாடகங்களிற் பாத்திரங்களாக வருகிறார்கள்.

குருக்கேத்திரன் போர், புலந்திரன் களவு, நரகாசுரன்வதை, சூரசம்மாரம் ஆகிய நாடகங்களிற் தேவர்கட்கு அரசனான தேவேந்திரன் ஒரு பாத்திரமாக வருகிறான்.

குருக்கேத்திரன் போரில் தன்னிடம் அபயம் கேட்டுச் செல்லும் குருக்கேத்திரனுக்கு அபயம் தரமுடியாது தன் மகனான அருச்சுனனிடம் ஆற்றுப்படுத்தும் பயந்த பாத்திரமாக தேவேந்திரன் பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. நரகாசுரன் வதை, சூரசம்மாரம் ஆகிய நாடகங்களில் முறையே நரகாசுரன், சூரபத்மன் ஆகிய அரக்கர்கோன்களிடம் தன் முடியை இழந்து அலறும் பயந்த பரிதாபத்திற்குரிய பாத்திரமாகவே இந்திரன் பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. புலந்திரன் களவு நாடகத்தில் தன் மருமகளான அல்லி ராணியின் மகன் புலந்திரனுக்கு பறக்கும் அசுவம் கொடுத்து நாடகப் போக்கைத் திருப்பிவைக்கும் முக்கிய உப பாத்திரமாக இந்திரன் உருவாக்கப்பட்டுள்ளான். பொதுவாக இந்திரன் ஒரு பயந்த - கோழைத்தனமான பாத்திரமாகவே உருவாக்கப்பட்டிருப்பது மக்கள் மத்தியில் அப்பாத்திரம் பெற்றிருந்த கணிப்பினைக் காட்டுகிறது. இப்பாத்திரம் பற்றிய கருத்துணர்வுத் தோற்றத்திற்கு அகலிகை - இந்திரன் கதையும் ஒரு காரணமாயிருந்திருக்கலாம்.

இயமன்

மார்க்கண்டேயன், சத்தியவான் சாவித்திரி, வனவாசம் ஆகிய நாடகங்களில் இயமன் பாத்திரம் தோன்றுகிறது.

> பாசமுடனே பல கயிறு – சூலம்
> பரிவுடனே தானேந்தி
> பருத்த கடாவில் ஏறியே தானும்[53]

வருவதாக இயமதர்மன் தன்னைக் குருக்கேத்திரன் போரில் அறிமுகம் செய்து கொள்ளுகிறான். மார்க்கண்டேயன் நாடகத்திலும் இவ்வாறே

எருமைக் கடாவில் ஏறி பாசக் கயிறும், சூலமும் கொண்டு வருபவனாகவே இயமதர்மன் சித்தரிக்கப்படுகிறான். சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்திலும் இவ்வாறே. இவற்றினின்று எல்லா நாடகங்களிலும் ஒரே விதமான சித்தரிப்பையே இயமதர்மன் பெறுகிறான் என்பது புலனாகின்றது. அவருடைய உடலியற் தோற்றம் இவ்வாறமையினும் அவருடைய குணப்பண்பு நாடகக் கதைக்கமைய மாறுபடுகின்றது. மார்க்கண்டேயன் நாடகத்தில் மிக ஆர்ப்பாட்டமாக வந்து விதியின் தன்மைக்கு இயைய மார்க்கண்டேயனின் உயிரை வாங்கப் பாசக் கயிறு வீசும் இயமன், சிவனுடைய உரையினால் கர்வம் அடங்கும் பாத்திரமாக ஆக்கப்பட்டுள்ளான். வனவாசத்தில் நச்சுப் பொய்கையில் பாண்டவர் தண்ணீர் உண்கையில் அசரீரியாகத் தோன்றி தர்மரிடம் வினாக்களை வினாவி ஆபத்தினின்று அவர்களை மீட்டுத் தன் சுய உருவத்துடன் தோன்றி அவர்களை மீண்டும் எழுப்பும் பாசமுள்ள தந்தையாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளான். சத்தியவான் சாவித்திரியில் பயங்கரமானவனாகப் படைக்கப்படினும் சாவித்திரியின் கற்பையும் பதிபக்தியையும் மெச்சும் பண்புடையவனாகவும், சாவித்திரியின் புத்திசாதுரியத்தினால் ஏமாறுபவனாகவும் படைக்கப்பட்டுள்ளான்.

இந்திரகுமாரன் சித்திரசேனன்

சித்திரசேனன் சண்டை, வீரகுமாரன் நாடகம் ஆகிய இரு நாடகங்களிலும் சித்திரசேனன் பாத்திரம் வருகிறது. இப்பாத்திரம் இந்திரனுடைய குமாரனாகவே அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறது. வீரமும் இளமையும் கொண்ட துடிப்பான பாத்திரமாக இப்பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. வீரத்தில் இவன் தந்தைக்கு மாறாக உருவாக்கப்பட்டிருப்பது அவதானித்திற்குரியது. இவ்விரு நாடகங்களிலும் அவ்வந்நாடகக் கதாநாயகர்களுடன் போர் புரிந்து வெற்றியோ, தோல்வியோ பெறும் வீரனாகவே இப்பாத்திரம் அமைந்துள்ளது.

குபேரன்

மணிமாறன் சண்டை நாடகத்தில் குபேரன் வருகிறான். வீமன் தேடிச் செல்லும் பெறற்கரிய புஷ்பத்தையுடைய நாட்டை இவனே ஆள்கிறான். சாதாரணமான ஆனால் ஆடம்பரம் மிக்க அரசபாத்திரமாக இந்நாடகத்தில் குபேரன் பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

சனிபகவான்

நளச் சக்கரவர்த்தி நாடகத்தில் சனிபகவான் பாத்திரம் தோன்றுகிறது. நளனை மிகவும் கஷ்டப்படுத்தும் கொடுமைக்காரப் பாத்திரமாகவே இப்பாத்திரம் அந்நாடகத்தில் உருவாக்கம் பெற்றுள்ளது.

தோற்றத்தில் ஒரு அரசன் போலவே இது கூறப்படுகிறது. நாடகத்தின் இறுதியில் நளனுக்கு சகல நன்மைகளையும் வழங்கும் பாத்திரமாக்கப்பட்டு கடவுட் தன்மையும் அதில் ஏற்றப்பட்டுள்ளது.

பிரமா, இந்திராணி

சூரசம்மார நாடகத்தில் பிரமா, இந்திராணி ஆகியோர் பாத்திரங்களாக வருகிறார்கள். பிரமா, நான்குமுகத்துடன் ஏடு எழுத்தாணி கையிற் கொண்டவராகவும், அறிவாளியாகவும் படைக்கப்பட்டுள்ளார். இந்திராணி அரசகுமாரி பாத்திரமாகவே வார்க்கப்பட்டுள்ளாள். இவர்கள் உளவியல் ரீதியில் தமது பகைவர்களான அரக்கர்களினால் சிறை வைக்கப்பட்டபோது பயந்து அடிபணிந்த பாத்திரங்களாகவே உருவாக்கப்பட்டுள்ளனர்.

உலக மங்கையர்

தேவ உலக மங்கையரும் நாடக பாத்திரங்களாக வருகின்றனர். இவர்களுட் குறிப்பிடற்குரியவர்கள் ஊர்வசி, ரம்பை, திலோத்தமை ஆகிய மூவருமாகும். சில நாடகங்களில் இவர்கள் தேவேந்திரன் சபையில் மாத்திரம் வந்து ஆடித் தேவர்களை மகிழ்விக்கும் நாடகசாலைப் பெண்களாக மாத்திரமே உருவாக்கப்பட்டுள்ளனர். அவர்களின் அழகே அங்கு பிரதானமாகக் கூறப்படுகிறது. இப்படியான சந்தர்ப்பங்களில் பாத்திரவாக்கத்தில் முன்பு கூறப்பட்ட 4 படி நிலைகளில் அறிமுகத்துடன் மாத்திரமே இப்பாத்திரங்கள் சென்று விடுகின்றன. அருச்சுனன் தபசு நாடகத்தில் தேவர் உலகம் சென்ற அருச்சுனனைக் கண்டு காமுற்றுக் கலங்கும் பெண்ணாக ஊர்வசி வருகிறாள். அதில் ஆசிரியர் அவளை அழகும், காம உணர்வும் கொண்ட பெண்ணாகவே படைத்துள்ளார். அரிச்சந்திரன் நாடகத்திலும், அருச்சுனன் தபசிலும் மனிதரை மயக்க தேவர்களால் அனுப்பப்பட்ட மோகினி என்றொரு தேவமாது பாத்திரம் வருகிறது. பொதுவாக இத்தேவ உலக மங்கையர் ம.ம.வ. நாடகங்களில் நடனமாதர்களாகவும், அழகும், இளமையும், சாதுரியமும் நிறைந்தவர்களாகவும், காம உணர்வு கூடியவர்களாகவும், மனிதரை மயக்கித் தம்பால் ஈர்ப்பவர்களாகவும் ஆக்கப்பட்டுள்ளனர்.

(ஈ) முனிவர்

ம.ம.வ. நாடகங்களில் தோன்றும் முனிவர்களை இருபிரிவினர்களாகப் பிரிக்கலாம். ஒரு பிரிவினர் தேவர் உலகு சார்ந்த முனிவர்கள். இதற்கு உதாரணம் நாரத முனிவராவர். இவருடைய பண்பு பற்றி முன்னரேயே கூறப்பட்டுள்ளது.[54] இன்னொரு பிரிவினர் மண்ணுலகு சார்ந்த முனிவர்கள். பரராசமுனிவர், வியாசமுனிவர், விசுவாமித்திர

முனிவர், போன்றோர் இவர்கட்கு உதாரணங்களாவர். இவர்கள் புராணக் கதைகள் காட்டும் முனிவர்கள். இவர்களை விட கற்பனைக் கதைகளிலே முனிவர் என்ற பெயரோடு தோன்றும் பெயரறியா முனிவர்களுமுண்டு.

ம.ம.வ. நாடகங்களில் நாரதமுனி, கௌதம முனி என்ற பெயருடன் முனிவர்கள் தோன்றுவதுமுண்டு. மதுநா. இல் இறுதியில் தோன்றி மதுரவாசகன் துயரம் தீர்த்துநாடகத்தை முடித்து வைக்கும் முனிவர் தன்னைக் கௌதம முனிவர் எனக் கூறிக் கொள்கிறார். அனுநா.இல் வரும் முனி தன்னை நாரத முனி எனக் கூறுகிறார். செவநா.இல் வரும் முனி தன்னை சஞ்சய மாமுனி எனக் கூறுகிறார்.

காவி வேட்டி அரையிலுடுத்து
கதிர்த்த தாவடம் பதித்துப் புனைந்து
தாவி நடந்து யோகிதானும்
சபையில் வந்து தோன்றினார்.
பாரச் சடையும் பஞ்சாட்சரமும்
பக்தியோடு துலங்கவே
வேகமான நடை நடந்து
விரைவில் மாமுனி தோற்றினார்.[55]

என்று இவர்கள் தம்மை அறிமுகம் செய்து கொள்வதன் மூலம் இவர்களின் உடலியற் தன்மைகள் புலனாகின்றன. அவருடைய நடையின், உளத்தின் வேகம் நமக்குத் தெரிகிறது. ம.ம.வ. நாடகங்களில் முனிவர்கள் கோபக்காரர்களாகவும், சாபம் தருபவர்களாகவும் சித்தரிக்கப்படுகின்றனர். மதுநா. இல் வரும் முனிவர் தன் மனைவியை அவன் கவர்ந்தமையினால் அவனை முனிந்து அவன் செய்த பிழையினால் நாட்டை இழப்பான் என்றும், காட்டிற் திரிவான் என்றும் சாபம் தருகிறார். இம்முனிவர்களே கோபம் மாறி சாபத்தை நீக்குபவர்களாகவும் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள்.

ம.ம.வ. நாடகங்களில் வரும் முனிவர்கள் பெரும்பாலும், கதாநாயகன் சிக்கலான நிலைக்குள்ளாகையில், அவன் யாருடைய உதவியுமின்றி அனாதரவாக நிற்கையில் கடவுள் அருளால் உதவிக்கு வருபவர்களாகவே உருவாக்கப்பட்டுள்ளனர். அவர்களைப் பார்த்துத் தலையாரிமாரும், தூதுவர்களும் பயப்படுகின்றனர். பிழை செய்பவன் பயந்து அவர்கள் முன்னால் தன் பிழையை ஒப்புக் கொள்கிறான். அரசரும், அரசியரும், தேவர்களும் அவர்கட்கு மரியாதை தருகின்றனர். 'துறவிக்கு வேந்தன் துரும்பு' என்ற நாட்டுப் பழமொழிக்கு ஒப்ப இவர்கள் எவருக்கும் பயமின்றி எவரையும் அதட்டிப் பேசும் வல்லமை

உடையவர்களாகவும், எங்கும் பயமின்றிச் செல்லும் மனோதிடம் உடையவர்களாகவும் சிருஷ்டிக்கப்பட்டுள்ளனர்.

(2) மனித ஆற்றலுடைய உயர்நிலைப் பாத்திரங்கள்

(அ) அரசர்கள் அரசரைச் சார்ந்தவர்கள்

அரசர்களும் அரசர்களைச் சார்ந்தவர்களும் பிரதான பாத்திரங்களாக வரும் நாடகங்களே மட்டக்களப்புப் பகுதியில் அதிகம் வழக்கிலுள்ளன. இவ்வரச பாத்திரங்களையும் அவர்களைச் சார்ந்த பாத்திரங்களையும் இரு பிரிவினராகப் பிரிக்கலாம்.

1. புராண இதிகாசங்கள் கூறும் அரசர்களும் அவர்களைச் சார்ந்தோர்களும்.
2. கற்பனை அல்லது நாடோடிக் கதைகள் கூறும் அரசரும் அவர்களைச் சார்ந்தோரும்.

1. புராண இதிகாசம் கூறும் அரசர், அவரைச் சார்ந்தோர்

தருமர், அவரது தம்பிமார், அவரைச் சார்ந்தோர், துரியோதனன், அவனது தம்பிமார் அவனைச் சார்ந்த சகுனி, கண்ணன், பீஷ்மர் முதலியோர். இராமன் அவனது தம்பிமார் அவனைச் சார்ந்தோர். அரிச்சந்திரன் அவனைச் சார்ந்தோர் ஆகியவர்கள் புராண இதிகாசம் கூறும் அரசர் கட்கும் அவர்களைச் சார்ந்தோருக்கும் உதாரணங்களாவார். இவர்களுடைய தோற்றமும், குணாதிசயங்களும் நடைமுறைகளும் பெரும் பாலும் புராண இதிகாசங்கள் கூறுவதற்கமையவே இருக்கும். ம.ம.வ. நாட்கங்கள் யாவும் புராணக் கதைகளை அப்படியே கூறுவதுபோல புராணம் கூறும் பாத்திரங்களின் பிரதான தன்மைகளையும் அப்படியே கூறுகின்றன. இதனால் ம.ம.வ. நாடகங்களிற் தோன்றும் பெரும் பாலான புராண இதிகாச அரச பாத்திரங்கள் நிலைபெற்ற குணாதிசயங்களுடைய (Fixed Characters) பாத்திரங்களாக அமைந்துள்ளன. எப்போதும், எந்தச் சிக்கலுக்குள்ளும் தர்மத்தையும், பொறுமையையும், நேர்மையையும் உபதேசிக்கும் தர்மர்; எப்போதும் அட்டகாசமாகப் பேசியபடியே எதற்கும் கோபம் கொண்டெழும் வீமன்; வீரமும் ஆண்மையும் அழகும் பெண்களைக் கவருகின்ற குணாதிசயமும் கொண்ட அர்ஜூனன்; எதற்கும் தகுந்த யோசனையைப் புத்திசாலித்தனமாகக் கூறிச் சாத்திரமுரைக்கும் சகாதேவன்; பாரதப் போர் முடித்துத் தன் சபதத்தை நிறைவேற்றி அவிழ்ந்த தன் கூந்தலை முடிக்க வேண்டுமென எப்போதும் கண்ணனைத் தியானம் செய்யும் திரௌபதி, பாண்டவரை அழிப்பதிலேயே குறிக்கோளாயிருக்கும் துஷ்டனான துரியோதனன், சாடிக்கு ஏற்ற மூடிபோல அண்ணனுக்குத் தம்பியாக

வந்து வாய்த்த அதிதுஷ்டனான துச்சாதனன், நரித்தனமும் சூதும் வஞ்சகமும் கொண்ட கிழவனான சகுனி, நல்லவனும், கொடையாளியும் அதே நேரத்தில் துரியோதனனது சகவாசத்தாற் கெட்டவனாகவும் மாறிய கர்ணன், கொடியவனான தமையனுக்கு எப்போதும் புத்திகூறும் நல்லவனும், இளையவனுமான விகர்ணன், எது நேரினும் பொய்யுரைக்காத அரிச்சந்திரன்; நேர்மையும், பெரியோர் பக்தியும் கற்பும், வீரமும், பாசமும் மிக்க இராமன்; அண்ணன் மீது ஆற்றொணாத பாசமும், வீரமும் மிக்க பரத, இலக்குமணர்; இராம பக்தியும், மகாபலமும் கொண்ட அனுமான் என பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்கள் புராண இதிகாசங்களிலே வரையறுக்கப்பட்டிருக்கும். இவ்வரையறையை ஒட்டியே ம.ம.வ. நாடக ஆசிரியர்கள் தமது நாடக பாத்திரங்களைப் படைத்தார்கள். இவ்வரையறைகளை பெரும்பாலும், மீறி பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களை வேறு திசைகளில் வளர்க்கவில்லை என்றே கூறலாம். எனினும் கிராமிய மரபுகள் சில இந்நாடக பாத்திரங்களில் மிகச் சொற்பமாகக் காணப்படுவதையும், அவதானிக்க முடிகிறது. உதாரணமாக அல்லி நாடகத்தில் அல்லி ஒரு சாதாரண ஊர்ப் பெண்களைப் போல அருச்சுனனோடு சண்டையிட்டுக் கொள்கிறாள்.[56] அருச்சுனன் அல்லிக்குப் பயப்படும் கணவனாகவே இந்நாடகத்தில் ஆரம்பத்திற் படைக்கப்பட்டிருக்கிறான். குருக்கேத்திரன் போர் நாடகத்தில் மிகப் பெரிய அரசனான துரியோதனன் - போருக்குப் போக வேண்டாம் எனத் தனக்குப் புத்திமதி கூறும் அருமை மனைவியைச் சாதாரண மனிதர்கள் ஏசுவதைப் போல 'பாதகி பாதகி' என்று ஏசுகிறான்.[57]

சாம்பேந்திரன் நாடகத்தில் தன் மருமகள் காந்தாரியின் அந்தப்புரத்திற்குள் நுழைந்த சாம்பேந்திரனை வெல்ல முடியாமல் திணறிய துரியோதனன் மாமனான சகுனியிடம் அவனைப் பிடிக்க ஆலோசனை கேட்கிறான். சகுனி 'நித்திரையில் அவனைப் பிடிக்கலாம்' என்று உபாயம் கூறுகிறான்.[58] சகுனியின் ஆலோசனைப் படி சாம்பேந்திரனைப் பிடித்து விடுகின்றனர். இவ்வுபாயம் துரியோதனனுக்கும் வந்திருக்குமே என்று மக்கள் எண்ணார். சகுனி தான் இத்தகைய வஞ்சகமான உபாயங்கள் சொல்லக் கூடியவன் என்பது நாட்டார் மனதில் நன்கு பதிந்த உண்மை. பவளக்கொடி நாடகத்தில் அருச்சுனன் எங்கிருக்கிறான் என்பதை அறிய தருமர் ஓர் உபாயம் கையாளுகிறார்: தனக்குப் பாக்குச் செருகி உயிர் போகும் நிலையிலிருப்பதாக பறையனைப் பறை அறைவிக்கச் சொல்லுகிறார்.[59] இங்கே தருமர் கூறுவது பொய் என்ற எண்ணம் கிராமப் புறப் பார்வையாளர்கட்கு எழாது. நாட்டுப்புற மக்கள் கையாளும் உபாயம் ஒன்றினையே இங்கு தருமரும் கையாளுகின்றார்.

இவ்வண்ணம் புராண இதிகாச கதாபாத்திரங்கள் தமக்கு விதிக்கப்பட்ட குணாதிசயங்களுடன் நாட்டார் குணாதிசயங்கள் சிலவற்றையும் கொண்டு விளங்குவதை ம.ம.வ. நாடகங்களிற் காணமுடிகிறது. நாட்டார் தன்மை நாடக ஆசிரியர்களைப் பாதித்தமையினாலே ம.ம.வ. நாடகங்களில் புராண இதிகாச அரச பாத்திரங்கள் இக் குணாதிசயத்தையும் பெற்றன எனலாம். இவ்வண்ணம் புராண இதிகாச பாத்திரங்கள் தமக்குரிய மையப் பண்புமாறாது உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் அதே வேளை பேச்சிலும், செயலிலும் சில இடங்களில் கிராமிய நிலைப்படுத்தப்பட்டிருப்பதையும் காணமுடிகிறது.

2. கற்பனை அல்லது நாடோடிக் கதைகள் கூறும் அரசரும் அவர்களைச் சார்ந்தோரும்

இப்பிரிவினுள் அடங்கும் பாத்திரங்களை அரசர்கள், அரசகுமாரர்கள், அரசகுமாரிகள், அரசரின் மனைவிமார் (மகாராணிகள்) என வகைப்படுத்தலாம்.

அரசர்கள்

அரசர்கள் இரண்டு வகைகளிற் பாத்திரங்களாகியுள்ளனர்.

1. அவர்களே நாடகத்தின் பிரதான பாத்திரமாகுதல்.
2. அரசகுமாரனின் தந்தை என்ற வகையில் நாடகத்தின உப பாத்திரமாகுதல்.

முதலாவது பிரிவிற்கு மதுநா. இல் வரும் மதுரவாசகனையும், இரண்டாவது பிரிவிற்குப் பத்மாவதி நாடகத்தில் வரும் பிரதாப மகாராஜாவையும் உதாரணங்களாகக் குறிப்பிடலாம்.

மதுநா. இல் மதுரவாசக மகாராஜா காட்டிற்கு வேட்டையாடச் சென்றவிடத்து ஒரு முனிவரின் மனைவியைக் கண்டு, அவள் முனிவரின் மனைவி என அறிந்தும் அவள் மீது காதல் கொள்கிறான். பின் தன் மந்திரியின் உதவியுடன் அவளை அடைகிறான். இதனால் முனிவரின் சாபத்தைப் பெற்றுத் தன் நாடிழந்து, விறகு வெட்டி விற்கிறான். அச் சமயம் மன்னன் மகள் ஒருத்தியின் காதலைப் பெற்று அதனால் மன்னனால் பிடிக்கப்பட்டுத் துன்புறுத்தப்படுகிறான். விசாரணை முடிவில் கழுவிலேற்றப்பட்டு இறுதியில் முனிவர் ஒருவராற் காப்பாற்றப்படுகிறான். இங்கு மதுர வாசக மகாராஜாவின் பாத்திர வார்ப்பு ஆரம்பத்திலிருந்து முழுமையாக உருவாவதைக் காணலாம். மன்னனின் உடலியல் ரீதியான தோற்றம், அவனுடைய சபல புத்தி, அதனால் அவன் அடையும் சிக்கல்கள், அதனை அவன் தனது திறமையாலும்

மந்திரி, முனிவர் ஆகியோரது உதவியினாலும் வெல்லும் தன்மை ஆகியன புலப்படுத்தப்படுகின்றன.[60]

பத்மாவதி நாடகத்தில் வரும் அரசகுமாரனின் தந்தையான பிரதாப மகாராஜா தன் மகளை அழைத்து மந்திரி குமாரனுடன் சென்று உலகானுபவம் பெற்று வருமாறு அனுப்புகிறான்.[61] உப பாத்திரமாக இவ் வண்ணம் நாடகங்களில் தோன்றும் அரசர்கள் மக்களுக்கு உபதேசம் செய்பவர்களாகச் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள் அல்லது மக்கள் பொருட்டாய் பிற மன்னருடன் சமர் புரிபவர்களாகச் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள். அலங்காரரூபன் நாடகத்தில் வரும் அலங்காரரூபனின் தந்தையான செகதனையாளி மன்னன் இதற்குச் சான்றாகும்.[62]

அரசகுமாரர்கள்

அரசகுமாரர்களைப் பிரதம பாத்திரமாக்கி எழுதப்பட்ட நாடகங்களுமுண்டு. அலங்காரரூபன், சாம்பரூபன், அனுருத்திரன், வீரகுமாரன் ஆகிய நாடகங்கள் இதற்கு உதாரணங்களாகும். இந்நாடகங்களில் உருவாக்கப்பட்டுள்ள அரசகுமாரர்களெல்லாம் தந்தையிடம் பணிவுள்ளவர்களாகவும், அவர்கள் சொற்கேட்டு நடப்பவர்களாகவும், இன்னல் வந்துற்ற வேளையில் தம் திறமையாலும் மந்திரிகுமாரர், முனிவர் ஆகியோர் உதவியினாலும் இடரை வெல்பவர்களாகவும் சித்தரிக்கப்படுகின்றனர். அரசகுமாரர்களிற் சிலர் வீரம் மிகுந்தவர்களாகவும், சிலர் வீரம் அற்றவர்களாகவும் சித்தரிக்கப்படுகின்றனர். அலங்காரரூபன் நாடகத்தின் பிரதான பாத்திரமான அலங்காரரூபன் தலையாரிமாராற் பிடிபட்டு அடிபடும்போது அழுது புலம்புகின்றான். தன் வீரதீரத்தைத் தலையாரிமாரிடம் காட்ட அவன் முனையவில்லை. மொத்தத்தில் சாதாரணமான ஒரு மனிதனாகவே அவன் சித்தரிக்கப்படுகின்றான்.[63] சாம்பேந்திரன், அனுவுருத்திரன் ஆகிய நாடகங்களில் வரும் சாம்பேந்திரன், அனுவுருத்திரன் ஆகிய அரசகுமாரர்கள் தமது வீரத்தைக் காட்டிய பின்னரேயே தலையாரிமாராற் பிடிபடுபவர்களாகவும், அவர்களால் அடிபடுபவர்களாகவும் காட்டப்படுகிறார்கள்.

அரசகுமாரிகள்

அரசர்களின் பெண்பிள்ளைகள் குமாரத்திகள் என ம.ம.வ. நாடகங்களில் அழைக்கப்படுகின்றனர். இவர்களைப் பிரதான பாத்திரமாக வைத்து எழுந்த நாடகங்களுமுண்டு. கமலாவதி, பத்மாவதி, தம்பதி, பூலோகசுந்தரி போன்ற நாடகங்கள் இதற்கு உதாரணங்களாகும். இக் குமாரத்திமார் இளம் பெண்களாகவும், தாய் தந்தையர் சொற் கேட்டு நடப்பவர்களாகவும், சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளார்கள். தோழிமாருடன் தோன்றுதல், பூங்காவனம் சென்று பூப்பறித்தல், பந்தாடுதல் போன்றவை

இவர்களுக்குரிய பிரிய விளையாட்டுக்களாகக் கூறப்படுகின்றன. கதாநாயகனிடம் மனதைப் பறி கொடுப்பவர்களாகவும், காதலில் ஏற்படும் இடையூறுகளைத் தாங்கி இறைவனை நம்பியிருந்து இறுதியில் இன்பம் பெறுபவர்களாகவும் இவர்கள் ஆக்கப்பட்டுள்ளனர். தம்பதி, பத்மாவதி, சாம்பேந்திரன், மதுரவாசகன் ஆகிய நாடகங்களில் வரும் குமாரத்திமார் புத்தி சாதுரியமுடையவர்களாகவும் தம் இஷ்டம் நிறைவேற தம் புத்திசாதுரியத்தைப் பயன்படுத்துபவர்களாகவும் கதாநாயகரைவிடக் கெட்டிக்காரர்களாகவும் படைக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள்.

அரசனின் மனைவிமார் (மகாராணிகள்)

ம.ம.வ. நாடகங்களில் வரும் மகாராணிமார் கணவனுக்கு உகந்தவர்களாகவும், பதியையே தெய்வம் என்று போற்றுபவர்களாகவும், மகளுக்கோ, மகனுக்கோ அன்றிக் கணவனுக்கோ உற்றவிடத்துப் புத்தி மதி கூறுகிறவர்களாகவும் உருவாக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள். சாம்பேந்திரன் நாடகத்தில் வரும் சாம்பேந்திரனின் தாய் மகனை அழைத்துப் புத்திமதி கூறி முத்துமணி மண்டபத்தில் மகனை இருக்கும்படி கூறுகின்றாள்.[64] தம்பதி நாடகத்தில் வரும் தம்பதியின் தாய் மகளை வனத்திற்குச் சென்று விளையாட வேண்டாம் என்று கூறுகிறாள்.[65] பெரும்பாலும் மகாராணி பாத்திரங்கள் அறிமுகப்படுத்துவதோடு அமைந்து விடுகின்றன. சிலவேளைகளில் அறிமுகத்துடன் புத்திகூறும் குணாம்சத்தையும் கொண்டவர்களாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. இத்தகைய பாத்திரங்கள் நாடகத்திற்கு அவசியமன்று. இவை இல்லாவிடினும் நாடகம் தடங்கலின்றி நடைபெற்று முடியும். எனினும் மரபு பேணுவதற்காகவே இத்தகைய பாத்திரங்களை நாடக ஆசிரியர்கள் ஆக்கினார்கள் போலும்.

அரசனிடம் வேலை செய்யும் ஊழியர்

அரசனோடு நெருக்கமாக இருக்கும் மந்திரிமார் தொடக்கம், அரசன் ஏவலை நிறைவேற்றும் தலையாரிமார் வரை அரண்மனையைச் சேர்ந்த பணியாட்களும் ம.ம.வ. நாடகங்களிற் பாத்திரங்களாய் வருகின்றனர்.

மந்திரிமார்

மந்திரிமார் தேச விசாரணையில் அரசனுக்கு நாட்டு வளம் கூறுபவர்களாகவும், அரசனுக்கு ஏற்படும் துயரங்கட்கு ஆறுதல் கூறுபவர்களாகவும், அரசனுக்கு ஏற்படும் சிக்கல்களுக்குத் தீர்வு கூறுபவர்களாகவும் அரச குமாரனின் தோழனின் தந்தைமாராகவும் படைக்கப்பட்டுள்ளனர். மந்திரிமார் சில நாடகங்களில் பிரதான

பாத்திரங்களாக வருதலும் உண்டு. வீரகுமாரன் நாடகத்திலும், கற் பலங்காரி நாடகத்திலும் அரசனைக் கொன்றோ அல்லது துரத்தியோ நாட்டைப் பிடித்து ஆளுபவர்களாக, அரசனின் மனைவியையும் மகனை யும் காட்டுக்கு ஓட்டுபவர்களாக, சுருங்கச் சொன்னால் முரணராக (Villan) இவர்கள் படைக்கப்பட்டுள்ளனர்.[66]

மந்திரிகுமாரர்

மந்திரிகுமாரர்கள் பெரும்பாலான நாடகங்களில் தோழன் என்ற பெயரிலேயே அழைக்கப்படுகின்றார்கள். குமாரனுக்கு ஏற்படும் சிக்கல்களை இவர்களே விடுவிக்கின்றார்கள். பத்மாவதி நாடகத்தில் குமாரனுக்கு ஏற்படும் பல சிக்கல்களைத் தீர்க்கும் அதிபுத்திசாலி யாகத் தோழன் பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.[67] அரசகுமாரன் பிரதான பாத்திரமாக வரும் நாடகங்களில் இம்மந்திரி குமாரன் பாத் திரம் பிரதான பாத்திரமாக வரும்.

கட்டியகாரன்

கட்டியகாரன் பாத்திரம் கட்டியம் கூறுபவனாகவும், அரச ஏவ லைச் செய்பவனாகவும் நாடகத்தை ஆரம்பித்து மக்களை அமைதிப் படுத்துபவனாகவும் படைக்கப்பட்டுள்ளது.[68A]

தலையாரிமார்

தலையாரிமார் அரசனுடைய ஏவலுக்கிணங்கக் கள்வரைக் கண்டு பிடிக்கும் பாத்திரங்களாக ஆக்கப்பட்டுள்ளனர். அவர்கள் வீரமும் விவேகமும் சுறுசுறுப்புமுள்ளவர்களாகக் காட்டப்படுகிறார்கள். சில நாடகங்களில் தலையாரிமார் மழுவர்கள் எனவும் அழைக்கப்படுகிறார் கள்.[68B] குற்றவாளிகளைக் கண்டுபிடித்தல், அவர்களைக் கைது செய் தல், அரசன் வழங்கும் தண்டனையை அவர்கட்குக் கொடுத்தல் என் பன இந்நாடகங்களில் இவர்கள் செய்யும் செயல்களாகும். ஆடையா பரணம் அணிந்து தலையினில் வரத்தி வைத்துப் பகைவர்கள் நடுங்க வருபவர்களாக இவர்கள் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள்.[69]

தூதுவர்கள்

தூதுவர்கள் வீரம் நிரம்பிய பாத்திரமாகப் படைக்கப்படவில்லை. அரசனின் ஆணையை நிறைவேற்றும் பாத்திரங்களாக மட்டுமே இவர்களின் பாத்திரப் படைப்பு அமைந்துள்ளது. இவர்களது தோற்றம் தலையாரிமாரின் தோற்றம் போலவே கூறப்பட்டுள்ளது.[70]

மழுவர்கள்

அரசனின் ஆணையை ஏற்று நாடகத்தின் கொலைக் குற்றவாளியை கழுவிலேற்றவோ, கழுத்தை வெட்டவோ, கைகால் வாங்கவோ

கொண்டு செல்வது இவர்களின் செயல்களாகும். இவர்கள் பயங் கரமான தோற்றமுடையவர்களாகவும், வெட்டும் கத்தி, கசை முதலிய ஆயுதங்கள் தாங்கியவர்களாகவும் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள். (இவர் கட்கு வீரர்கட்குரிய விரைவான தாளமே கொடுப்பது குறிப்பிடற் குரியது.) இம்மழுவர்கள் சில நாடங்களிற் காப்பிலிமார் எனவும் குறிப்பிடப்படுகிறார்கள்.[71] செட்டிவர்த்தகன் நாடகத்தில் செட்டியைக் கொலைக்களம் கொண்டு செல்பவர் காப்பிலிமார் என அழைக்கப் படுவது இங்கு குறிப்பிடற்குரியது.

தோழிமார்

அரசகுமாரிக்கு இரண்டு தோழிமார் இருபுறமும் வருதல் மரபு. அரசகுமாரி தன் தந்தை ஏன் தன்னை அழைத்தார் என்ற கேட்டதும் அதற்குரிய விடைகளை யூகித்துக் கூறல்; அரசகுமாரியுடன் பூங்கா வனம் செல்லுதல்; அரசகுமாரியை மகிழ்விக்க இயற்கைக் காட்சி களை வர்ணித்தல்; அரசகுமாரிக்கு வரும் துயரங்களைப் போக்குதல்; அரசகுமாரி துயரமுறும் போதெல்லாம் கடவுள் கிருபையினால் எல் லாம் சரிவரும் என ஆறுதல் கூறுதல் என்பன இவர்களின் தன்மை களாகக் காட்டப்படுகின்றன.

நாடகசாலைப் பெண்கள்

அரசன் அழைத்ததும் அரசவையில் வந்து நடனமாடுவதே இவர் கள் தொழில். இவர்களும் அரச ஊழியர்களே. தோழிமாருக்கும் நாடகசாலைப் பெண்களுக்குமிடையே பாத்திரப் படைப்பில் வேறுபாடு களுண்டு. தோழிமாரை விட இவர்கள் அதிக அலங்காரம் பூண்டவர் களாக சித்தரிக்கப்படுகின்றனர். தம்முடைய அழகையும், ஆடவரை மயக்கும் திறனையும் வெளிப்படையாகக் கூறிக் கொள்பவர்களாகவும் இவர்கள் ஆக்கப்பட்டுள்ளனர்.[72]

மேற்குறிப்பிட்ட அரச ஊழியப் பாத்திரங்கள் பெரும்பாலும் நாட கத்தின் குறிப்பிட்ட சில காட்சிகளுக்கு மாத்திரமே வந்து செல்லும் பாத்திரங்களாமையினால் இவை பாத்திர வார்ப்பில் முழுமை பெற்ற பாத்திரங்கள் என்று கூறமுடியாதுள்ளன. அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு பண்புணர்த்தப்படுதலுடன் தமது காரியங்களை முடிக்கும் பாத்திரங் களாக இப்பாத்திரங்கள் ஆக்கப்பட்டுள்ளமை கவனிக்கத்தக்கது. இப்பாத்திரங்கள் அனைத்தும் வரையறுக்கப்பட்ட குணாதிசயங் களையுடைய (Fixed Characters) பாத்திரங்களாகவே அமைந்துள்ளன. பெரும்பாலும் ஒரு நாடகத்தில் வரும் தோழி, கட்டியகாரன், தூதுவர், மழுவர் போலவே இன்னொரு நாடகத்திற் தோன்றும் தோழி, கட்டிய

காரன், தூதுவர், மழுவர் ஆகிய பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களும் அமைந்திருக்கும். நாடகத்தின் போக்கிற் கிணங்கச் செயலில் மாத்திரம் ஓரிரு வித்தியாசங்கள் இருக்குமே யொழிய பண்பிலும் தோற்றத்திலும் இப்பாத்திரங்கள் எல்லா நாடகங்களிலும் பெரும்பாலும் ஒன்றாகவே இருக்கும்.

உயர் நிலையிலுள்ள மனிதர்கள்

பிராமணர்

ம.ம.வ. நாடகங்களில் பிராமணர் அரச ஏவலின்படிதோன்றி குமாரனுக்கும், குமாரத்திக்கும் திருமணம் செய்து வைப்பதாகச் சித்தரிக்கப்படுகின்றார். உருத்திராட்சம் தரித்து, திருநீறு அணிந்து, கையில் பஞ்சாங்கம் கொண்டு வரும் முதியவராகவே இவர் தோற்றம் எல்லா நாடகங்களிலும் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறது. இப்பாத்திரம் ஆகம வேதங்கள் அறிந்த அறிவாளியான பாத்திரமாகவும், அரச மரியாதைக் குரிய பாத்திரமாகவும் படைக்கப்பட்டுள்ளது.[73]

மருத்துவன், மருத்துவிச்சி, பூமாலை கட்டும்கிழவி

மருத்துவன், மருத்துவிச்சி, பூமாலை கட்டும் கிழவி ஆகிய பாத்திரங்கள் அரச குடும்பத்தைச் சார்ந்து வாழும் உயர்நிலைப் பாத்திரங்களாகும். மருத்துவிச்சி, மருத்துவன் வயது முதிர்ந்த, தலை நரைத்த பாத்திரங்களாகவே படைக்கப்பட்டுள்ளன. மருத்துவம் தெரிந்தவர்களாகவும் மரியாதைக்குரியவர்களாகவும் இவர்களின் பாத்திரம் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. பூமாலை கட்டும் கிழவியும் இவ்வாறே ஆக்கப்பட்டுள்ளாள். இவர்கள் அரசனுக்கும், அரசனைச் சார்ந்தோருக்கு உதவும் பாத்திரங்களாகச் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர். சாம்பேந்திரன் நாடகத்தில் வரும் பூமாலை கட்டும் கிழவியினாற்தான் சாம்பேந்திரன் தன் காதலியை அடைகிறான். வீரகுமாரனில் வரும் மருத்துவிச்சியினாற்றான் அரசனின் மனைவியான சொர்ணகாந்தி வீரகுமாரனைப் பெற்றெடுக்கிறாள். இப்பாத்திரங்கள் நாடகத்திற் தோன்றும் நேரம் சொற்பமாயினும் நாடகத்தின் திருப்புமுனைப் பாத்திரங்களாக அமைவது குறிப்பிடத்தக்கது. சில வேளைகளில் இப்பாத்திரங்கள் நகைச்சுவையூட்டும் பாத்திரங்களாகவும் ஆக்கப்பட்டுள்ளன. அரசனுக்கு வைத்தியம் பார்க்க வரும் மருத்துவன் ஒருவன் ஜெயசீலன் தீர்த்த யாத்திரை என்னும் நாடகத்தில் சபையிலுள்ள கலியாணம் ஆகாத பெண்களுக்கு கலியாணம் செய்யத் தன்னிடம் மருந்து இருப்பதாகக் கூறுகிறான்.[74] மருத்துவிச்சி தன்னைப் பற்றிக் கூறும் இடங்களிலும் இத்தகைய நகையுணர்வு வெளிப்படும்.

செட்டி, செட்டிச்சி, சொக்கப்பையன்

செட்டி, செட்டிச்சி, சொக்கப்பையன் வெள்ளாட்டி ஆகிய பாத்திரங்கள் எல்லா நாடகங்களிலும் வரும் பாத்திரங்கள் அன்று. இப்பாத்திரங்கள் செட்டி வர்த்தகன், நொண்டி நாடகம் ஆகிய இரு நாடகங்களில் மாத்திரமே தோன்றுகின்றன. இந்நாடகங்களில் செட்டி அழகனாகவும், பணம் நிறைய உள்ளவனாகவும், சுகபோகியாகவும் சித்தரிக்கப்படும் அதேவேளையில் அப்பாவியாகவும், வீரமற்றவனாகவும் ஆக்கப்பட்டுள்ளான். செட்டி வர்த்தகன் நாடகத்தில் செட்டி வீட்டிலே தன் அழகான மனைவியை வைத்துக் கொண்டு கம்பிறாசி எனப்படும் பொருள்மீது நாட்டமுடைய பரத்தையிடம் செல்பவனாகக் சித்தரிக்கப்படுகிறான். அநியாயமாக மந்திரியின் குயுக்தியினால் குற்றம் சாட்டப்பட்டபின் தன் பக்க ஞாயமுரைத்து எதிர்த்து வாதாடத் தெரியாதவனாக ஆக்கப்பட்டுள்ளான். நொண்டி நாடகத்தில் புத்திசாலித்தனமும், வஞ்சனையும் நிரம்பிய ஒரு சாதாரண நொண்டியிடம் தன் மனைவியைப் பறி கொடுத்துவிட்டு, அரசன் முன்னிலையில் தன் மனைவிதான் என வாதிட்டு வெல்லமுடியாத அறிவு குறைந்த அப்பாவியாகவும், பின் அதற்காக அழுது புலம்பும் கோழையாகவும் ஆக்கப்பட்டுள்ளான்.

செட்டியின் மனைவி அரசகுமாரி பாத்திரத்துடன் ஒப்பிடுகையில் சிறப்பு அற்றவளாகவே சித்தரிக்கப்படுகிறாள். எனினும் அழகும் செல்வமும் மிக்க பாத்திரமாக இவள் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறாள். செட்டி வர்த்தகன் நாடகத்தில் மந்திரியின் ஆசைக்கிணங்க ஆரம்பத்தில் மறுத்த செட்டியின் மனைவி, தன் கணவன் கொல்லப்படப்போகிறான்; மந்திரி நினைத்தால் அதனை மாற்றமுடியும் என அறிந்ததும் மந்திரியின் ஆசைக்குத் தான் உடன்படுவதாகக் கூறுகிறாள். நொண்டி நாடகத்தில் அரசன் 'இவள் நொண்டியின் மனைவிதான்' என்று பிழையாகத் தீர்ப்பு வழங்கியதும் அதை எதிர்த்து செட்டி மனைவி வாதாடவில்லை. இன்னொரு புருஷனுடன் செல்ல நேர்ந்ததே என எண்ணிக் கற்பைப் பெரிதாக நினைத்துத் தன்னை மாய்க்கவோ, அழுது புலம்பவோ இல்லை. நொண்டியுடன் செல்பவளாகவே சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளாள். இங்கெல்லாம் செட்டி, அவன் மனைவி ஆகிய பாத்திரங்கள் அரச பாத்திரங்களைப் போல வீரம், கற்பு, துணிவு, அஞ்சாமை, புத்திசாதுரியம் போன்ற உயர் குணமுடைய பாத்திரங்களாகச் சித்தரிக்கப்படாமை குறிப்பிடத்தக்கது. சொக்கப்பையன் செட்டியின் கடைக்காரப் பையனாகவும், வெள்ளாட்டி செட்டிச்சியின் வேலையாளாகவும் சித்தரிக்கப்படுகின்றனர். செட்டி, செட்டிச்சியை விட இவ்வுழியர் பாத்திரங்கள் உலகானுபவமும், புத்திசாலித்தனமும் நிறைந்த பாத்திரங்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளன. கணவனைப் பிரிந்து மந்திரியால் துன்புறுத்தப்

படும் செட்டிச்சிக்கு செட்டி வர்த்தகன் நாடகத்தில் வெள்ளாட்டி துணி வும், அறிவும் கூறுகிறாள். ஓர் அரசனின் தீர்ப்பினால் மனைவியை இழந்து தவிக்கும் செட்டிக்கு, நொண்டியையும் மனைவியையும் கண்டு பிடித்து இன்னோர் அரசனிடம் தீர்ப்பு வேண்டிக் செல்லுவோம் என்று சொக்கப்பையன் நொண்டி நாடகத்தில் ஆலோசனை கூறுகிறான். எனினும் இவற்றை இந்நாடகங்களில் முழுமை பெற்ற பாத்திரங்கள் எனக் கூறமுடியாதுள்ளது.

(3) மனித ஆற்றலுடைய தாழ்நிலைப் பாத்திரங்கள்

தாழ்நிலையிலுள்ள மனிதர்களான வேடர், பறையர், வண்ணார், வண்ணாத்தி போன்ற பாத்திரங்கள் ம.ம.வ. நாடகங்களில் கதைத் தொடர்புக்காகப் படைக்கப்பட்டுள்ள அதேவேளை நகைச்சுவையை விளைவிக்கும் பாத்திரங்களாகவும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. ம.ம.வ. நாடகங்களில் வடமோடி நாடக மரபில் வரும் நகைச் சுவையையூட்டும் விதூடகன் என்ற பாத்திரம் இல்லை. எனவே அவன் உண்டாக்கும் சுவைகளை மேற்குறிப்பிட்ட பாத்திரங்களே இந்நாடகங்களில் ஏற் படுத்துகின்றன.

வேடன், வேடுவிச்சி

வேடர்கள், அறிமுகப்படுத்தப்படும் பொழுது கரிய நிறமுடையவர் களாகவும், துணிவும் வீரமும் உள்ளவர்களாகவும், வில், அம்பு, வலை முதலிய வேட்டை ஆயுதங்களுடன் தோன்றுபவர்களாகவும் சித்தரிக்கப் படுகிறார்கள். இவர்கள் சில நாடகங்களில் அரசர்களுடன் சேர்ந்து வேட்டையாடச் செல்பவர்களாகவும் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள். புலந் திரன் களவு நாடகத்தில் கர்ணன் கூட, இவர்களின் துணையுடனேயே வேட்டையாடச் செல்கின்றான். சில நாடகங்களில் வேடனுக்குத் துணை யாக ஒரு வேடுவிச்சிப் பாத்திரமும் படைக்கப்பட்டுள்ளது. வேடுவிச்சி பாத்திரம் பெரும்பாலும் வேடனோடு ஆரம்பத்தில் தோன்றித் தன்னை அறிமுகப்படுத்துவதோடு மாத்திரம் நின்றுவிடுகிறது.[75]

பறையன்

பறையன் பாத்திரம் சகல மரபு வழி நாடகங்களிலும் தோன்றும் பாத்திரமாகும். ம.ம.வ. நாடகங்களிலே தோன்றும் மிக முக்கியமான நகைச்சுவைப் பாத்திரம் இதுவே. அரசரின் ஏவல்களைப் பறை அறைந்து தெரிவிக்கும் பாத்திரமாக இவன் படைக்கப்பட்டுள்ளான். தம்பட்டம் தோளில் போட்டுத் தள்ளாடியபடி வருவதே எல்லா நாடகங் களிலும் இவன் தோற்றமாகும்.கள்ளைக் குடித்துவிட்டுத் தாறுமாறா கப் பேசுபவனாகவும், மனைவிக்கு அடிப்பவனாகவும், தன்னைப் பற்றி

மனைவியிடம் வீரம் பேசுபவனாகவும், இவன் சித்தரிக்கப்படுகிறான்.[76] கூத்து ஏடுகளில் இல்லாததும் ஆனால் அண்ணாவியாருக்கும் இவனுக்குமிடையில் மேடையில் நடைபெறும் உரையாடல் பார்வை யாளரை நகைப்பிலாழ்த்தும். அண்ணாவியாரின் கேள்விகளைப் புரிந்து கொள்ளாமல் வெகுளித்தனமாகப் பதில் இறுத்துவிட்டு அண் ணாவியார் திருத்திக் கூற அதனை ஒப்புக்கொள்ளும் அப்பாவிப் பாத் திரமாகவும் இவன் ஆக்கப்பட்டுள்ளான். பறைச்சி பாத்திரம் ம.ம.வ. நாடகங்களிற் சித்தரிக்கப்படவில்லை.

வேடன், பறையன் பாத்திரங்கள் நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களாக வும் சமூகத்தில் தாழ்நிலையிலுள்ளவர்கள் போலவும் ம.ம.வ. நாடகங் களிற் சித்தரிக்கப்படினும் அவர்கள் தாமும் சமூகத்தில் உயர்ந்தோர் எனக் கூறித் தம்மை இறைவனுடன் தொடர்பு படுத்துகின்றனர். பறை யன் தான் வள்ளுவர் குலம் என்றும் மாரி அம்மனின் புதல்வன் என் றும் பெருமை பேசுகிறான்.[77] வேடன் தன்னைச் சிவனின் வாரிசு என்று அழைத்துக் கொள்ளுகிறான்.[78]

வண்ணான், வண்ணாத்தி

வண்ணானும் வண்ணாத்தியும் வரும் ஒரேயொரு நாடகம் குசலவ நாடகமாகும். இதிலே இவர்கள் நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களாகவே அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறார்கள். கள்ளைக் குடித்துவிட்டு மனைவிக்கு ஏசுகிற பாத்திரமாகவே வண்ணான் உருவாக்கப்பட்டுள்ளான். கணவ னுக்கு திருப்பி ஏசும் வாயாடி மனைவியாக அவன் மனைவி உருவாக் கப்பட்டுள்ளாள்.[79]

(4) அரக்கர்கள்

அரக்கர் மனிதர்களாயினும், அவர்களின் தோற்றம், கொண்டு வரும் ஆயுதங்கள், செயல்கள் என்பன மனிதரினும் மாறுபாடுடைய ஒரு இனத்தினர் இவர்கள் என்ற எண்ணக் கருவையே எமக்குத் தருகின்றன. இவர்கள் அதர்மத்தின் வழி நிற்பவர்கள் என்றும், வலிமை பெற்றவர் கள் என்றும், சில சந்தர்ப்பங்களில் கடவுளராலும் வெல்லமுடியாதவர் கள் என்றும், தேவர்களுக்கு எதிரானவர்கள் என்றும் புராண இதிகாசக் கதைகள் கூறும், ம.ம.வ. நாடகங்களில் வரும் அரக்கர்களை அரச வம்சம் சார்ந்த அரக்கர்கள் என்றும், சாதாரண அரக்கர்கள் என்றும் இரு பிரிவினராகப் பிரிக்கலாம்.

அரச வம்சத்தைச் சார்ந்த அரக்கர்கள்

இராவணன், பத்மாசூரன், ஹிரணியன், நரகாசுரன், கயமுகாசுரன் ஆகியோர் அரக்கர் குலப் பெரும் அரசர்களாவர். இராம நாடகம்

சூரசம்மாரன், நரகாசுரன் வதை, ஸ்ரீகணேசர் கலியாணம் ஆகிய நாடகங்களில் இவ்வரக்க அரசர்கள் பிரதான முரணர் (Villan) பாத்திரம் தாங்கி வருகிறார்கள். இவர்கள் ஆடம்பரமான உடை அலங்காரமணியவர்களாகவும், வீரதீர புஜபல பராக்கிரமம் உடையவர்களாகவும், வெல்ல முடியாதவர்களாகவும், அதிபலம் பெற்றவர்களாகவும், தற்பெருமை பேசுபவர்களாகவும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளார்கள். கடவுளரையும் மற்ற வரையும் மதியாத அறத்தைப் போற்றாத குணமாக இவர்கள் குணம் காட்டப்படுகிறது. தர்மத்திற்கு எதிரானவர்களாக இவர்கள் படைக்கப் பட்டுள்ளனர். அரக்கர் குலத்தில் நற்குணம் கொண்ட அரச வம்சத்தினரும் உண்டு. விபீடணன், பிரகலாதன், கும்பகர்ணன் என்போர் இவர்கட்கு உதாரணமாவர். விபீடணன் அரக்கர் குலத்திற் தோன்றினும் அண்ணனான இராவணனின் அதர்ம வழியைக் கண்டித்து, தர்மத்தின் பக்கம் சார்ந்தவன். கும்பகர்ணனும், பிரகலாதனும் இவ்வாறே.

இரணிய சம்மாரம், இராம நாடகம் ஆகிய நாடகங்களில் இரணியன் வருகை, இராவணன் வருகை என்பன ஓர் அரசனுக்குரிய ஆடம்பரமான, அலங்காரமான வருகை போலவே கூறப்படுகிறது.[80] அவர்கள் வாழ்வு, சிந்தனை என்பன அரச வாழ்வு அல்லது மனித வாழ்வு போலவே உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. அரசகுல அரக்கிமாரையும் இவ்வரசர் சார்ந்த பாத்திரங்களுள் அடக்கலாம். சூர்ப்பனகை, மன்டோதரி, ஹிரண்யன் மனைவி சசிரேகை, திரிசடை போன்றோர் உதாரண பாத்திரங்களாவார். இவர்கள் சாதாரண மனித இயல்பு கொண்ட பாத்திரங்களாகவே உருவாக்கப்பட்டுள்ளனர். ம.ம.வ. நாடகங்களில் வரும் அரசர் மனைவிமாரின் பாத்திரம் போலவே இவர்களின் பாத்திரங்களும் அமைந்துள்ளன.

அரச வம்சத்தைச் சாராத அரக்கர்கள்

சாதாரணமான அரக்கர் அரக்கியரும் பாத்திரங்களாக வரும் நாடகங்களும் மட்டக்களப்பிலுள. இடும்பன், வல்லரக்கன், பகாசுரன், மிருகாங்கதன் போன்ற சாதாரண அரக்கர்கள் முறையே இடும்பன் வதம், வாளபீமன் நாடகம், பகாசுரன் வதை, கமலாவதி போன்ற நாடகங்களில் தோன்றுகின்றனர்.

இவர்களின் தோற்றம் அரசர்களைப் போன்றதன்று. பரட்டைத் தலை, கடைவாயிற் பற்கள், கறுத்த மேனி, திரண்ட உடம்பு, சிவந்த கண்கள் என்பன இவர்களின் உருவத் தோற்றங்களாகும். இவர்கள் அரக்க அரசர்களைப் போல அழகும், கல்வியும் கொண்டவர்களாக அன்றி அவர்கட்கு மாறான பாத்திரங்களாகச் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர்.

சாதாரணமான அரக்கியராக தாடகை, சூர்ப்பனகை ஆகியோரைக் குறிப்பிடலாம். இவர்கள் சாதாரண பெண்களினின்றும் மாறுபட்டவர்களாகவே ஆக்கப்பட்டுள்ளனர். பருத்த உடல், பயங்கரமான சத்தம், வீரமும், வலிமையும் பொருந்திய மனம், சண்டைக்கோ, பழிக்கோ அஞ்சாத நெஞ்சுரம் ஆகியன இவர்களின் குணாதிசயங்களாகும்.

(5) அஃறிணைப் பொருட்கள்

வானரர்

வானரர் அஃறிணைப் பொருட்களுள் அடங்குவர். எனினும் அனுமன், சுக்ரீவன் போன்ற இராம நாடக பாத்திரங்களை யாரும் குரங்குகளாகக் கணிப்பதில்லை. எனினும் இராம நாடகத்தில் இவர்கள் குரங்குகளாகவே சித்தரிக்கப்படுகின்றார்கள். அனுமரும் சுக்ரீவனும் தோன்றுகையில்

> இலை தளை துளிர்கள் தான் பறித்து – நல்ல
> இனியதோர் கனிகளையே புசித்து[81]

தாம் வருவதாகவே கூறுகின்றனர். இவர்கள் வீரமும் விவேகமும் உள்ள பாத்திரங்களாகவும், மனிதர்களுக்குரிய ஆசாபாசங்களையுடைய பாத்திரங்களாகவும் பிரதான பாத்திரங்களுக்கு உதவிபுரியும் பாத்திரங்களாகவும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர்.

சேவல்

ஆரவல்லி நாடகத்தில் சேவல் பாத்திரமாக வருகிறது. வரவு விருத்தம், ஆடற் தரு என்பன சேவலுக்குக் கொடுபட்டுள்ளன. கம்பீரமான கொண்டையுடன் சிறகுகளை அடித்துக் கொண்டு வருவதாக அது சித்தரிக்கப்படுகிறது. சேவலின் குரல் கேட்டு வீமன் அதனுடன் சண்டையிடுகிறான். இங்கு சேவல் மனித நிலைப்படுத்தப்பட்ட பாத்திரமாகி விடுவதனைக் காணமுடியும்.[82]

சக்கரம்

குருக்கேத்திரன் போரில் திருமாலின் ஆயுதமான சக்கரம் ஒரு பாத்திரமாக வருகிறது. இந்நாடகத்தில் இச்சக்கரம் சக்கரத்தாழ்வார் என அழைக்கப்படுகிறது. அது கிருஷ்ணரின் பணியாளனாகக் கடமை புரிகிறது. தவறு செய்த குருக்கேத்திரனைத் துரத்திச் செல்கிறது. சிவன், நாரதர், இந்திரன் ஆகியோருடனும் இறுதியில் அருச்சுனனுடனும் உரையாடுகிறது. தர்ம அதர்மங்களை, நீதி அநீதிகளை எடுத்துக் கூறுகிறது. அருச்சுனன் கூறும் ஞாயங்களைக் கிருஷ்ணரிடம் வந்து கூறுகிறது. ம.ம.வ. நாடகங்களில் வரும் தூதுவன் அல்லது

தலையாரி போல அது கிருஷ்ணரின் ஏவலைச் செய்தாலும் அவர் களை விட அது ஒருபடி மேற்சென்று நாடக ஓட்டத்திற்குப் பிரதான மான பாத்திரமாகவும் அமைந்து விடுகிறது.[83]

குதிரை

ஆரவல்லி நாடகத்தில் குதிரை ஒரு பாத்திரமாக வருகிறது. அல்லி முத்துவையும், தன் மகளையும் ஏற்றிச் செல்லவும் இடையில் அல்லி முத்துவை விட்டு வரவும், ஆரவல்லி குதிரையை ஏற்பாடு செய்கிறாள். குதிரை காதலர்களை இடையில் விட்டு வந்து ஆரவல்லிக்கு நடந்த செய்திகளை உரைத்து நாடகம் தொடர்ந்து நடைபெற உதவுகிறது.[84]

கதகண்டு குளவிகள்

பவளக்கொடி நாடகத்தில் கதகண்டு குளவிகள் பாத்திரமாக வரு கின்றன. தன் மகனுக்குத் தேர் செய்யப் பவளம் எடுக்க சேராம்பு நாடு வரும் அருச்சுனனைக் கொட்டி நினைவிழக்கச் செய்கின்றன. இதனால் நாடகத்தின் வளர்ச்சிக்கு உதவிபுரிகின்றன.[85]

யானை

வனவாசத்தில் யானை பாத்திரமாக வருகிறது. பாசுபதம் பெறச் செல்லும் அருச்சுனனை யானை வழி மறிக்கின்றது. அருச்சுனன் எவ்வளவு எடுத்துச் சொல்லியும் யானை அசையவில்லை. ஈற்றில் யானைக்கும் அருச்சுனனுக்கும் சண்டை நடைபெறுகிறது. மனிதனைப் போல சொற்பிரயோகம் செய்து யானை சண்டை இடுகிறது. சண்டை யின் இறுதியில் அருச்சுனன் அம்புபட்ட யானை பிராமண வடிவம் அடைந்து சாபவிமோசனம் பெற்றதாகச் கூறிச் செல்கிறது.[86]

மேற்குறிப்பிட்ட ஆஃறிணைப் பொருட்கள் பாத்திரமாக்கப்படு கையில் அவை மனித உணர்வுடன் செயற்படுபவையாகவே சித்தரிக் கப்பட்டுள்ளன. வானரரான அனுமன், சுக்ரிவன் ஆசாபாசங்களுடைய மனிதர்களாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளனர். அனுமன் சண்டை செய்கை யில் சாதாரண மனிதர்கள் போல வாடா போடா எனச் சத்தமிட்டு அடிப் பேன், உதைப்பேன் எனக் கூறிச் சண்டையிடுகிறான். சேவல், சக்கரம், குளவிகள், குதிரை ஆகியன மனிதர்களைப் போல தம் பெருமைகளை யும், தன்மைகளையும் உரைத்து வருகின்றன. மனிதர்களைப் போல உரையாடுகின்றன. விடய ஞானமுள்ளவை போலவும் பேசுகின்றன. யானையும் மனிதனைப் போலவே தன் வரவு கூறுகிறது. சண்டையிடு கிறது. கடவுளர் மனித நிலைக்குட்படுத்தப்பட்டது போலவே இவை யும் ஆசாபாசங்களுடையனவாய் மனித நிலைக்குட்படுத்தப்பட்டுப் பாத்திரங்களாக்கப்பட்டுள்ளன.

தொகுப்பு

தென்மோடி வடமோடி நாடகங்களில் மிகப் பெரும்பாலானவை மேற்குறிப்பிட்ட பாத்திரங்களுள் அரசர், அவ்வரசரைச் சார்ந்தோர்கள் ஆகியோரைப் பிரதான பாத்திரமாக்கி, அப்பாத்திரத்திற்கு அல்லது பாத்திரங்கட்கு வாழ்க்கையில் ஏற்படும் சிக்கலை நாடகத்தின் பிரதான கருப்பொருளாக்கி எழுந்தவையே. இப்பாத்திரங்களின் வாழ்க்கை யில் ஏற்படும் சிக்கலிற் பங்குகொள்ள, அதனை வளர்க்க அல்லது அதனைத் தீர்க்கவே ஏனைய உப பாத்திரங்கள் பயன்படுகின்றன. இவ்வரச பாத்திரங்களுக்கு ஏற்படும் பெரும் துன்பங்களைத் தீர்க்க, சிக்கல்களைப் போக்க தேவரோ முனிவரோ உதவுவர். அவர்கட்குப் புத்தி கூறவும், அவர்கள் ஏவிய ஏவல்களைச் செய்யவும் மந்திரியும் ஏனைய அரச ஊழியர்களும் இருப்பர். எனவே பெரும்பாலான நாட கங்களில் அரசர்களாகவும், அரசர்களைச் சார்ந்தவர்களாகவும் வரும் குமாரன், குமாரத்தி போன்ற பாத்திரங்களே முன்னரே குறிப்பிட்ட 4 வகைப் பாத்திரப் பண்புகளையும் பெற்றுள்ளன. இப்பாத்திரங்களே நன்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு அவற்றின் கூற்றுக்களாலும், பிற பாத்திரங்களின் கூற்றுக்களாலும், அண்ணாவியார் கூற்றுக்களாலும் அவற்றின் பண்புணர்த்தப்பட்டு, அவற்றின் செயல்களினால் அப் பண்பு உறுதிப்படுத்தப்பட்டு முழுமைப் படுத்தப்பட்ட பாத்திரங்களாக ஆக்கப்பட்டுள்ளன.

பிரதான பாத்திரங்களின் இயக்கப்பாட்டிற்குத் துணைபுரிய வரும் சிறு பாத்திரங்களிற் பெரும்பாலும் முன்பு குறிப்பிட்ட பாத்திரவாக்கத் திற்குரிய நான்கு பண்புகளையும் காணமுடியாதுள்ளது. அறிமுகப் படுத்தப்படுவதோடு நின்று விடும் பாத்திரங்களுமுண்டு. சிலவேளை களில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டு பண்புணர்த்தப்படும் பாத்திரங்களு முண்டு. சிறுபாத்திரங்கள் கூட முழுமையாக ஆக்கப்பட்டிருப்பதுண்டு. இது அப்பாத்திரம் நாடகத்தில் வகிக்கும் இடத்தைப் பொறுத்தது.

கடவுளரையும் தேவரையும் பிரதான பாத்திரமாகக் கொண்டெழுந்த நாடகங்களில் அவர்கள் மனித நிலைக்குட்படுத்தப்பட்டுள்ளனர். மனித நிலைக்கு உட்படுத்தப்படுவதன் மூலமே பாத்திர வளர்ச்சியை ஏற்படுத்த முடியும் என்று கண்டே இப்படிச் செய்தனர் போலும். மிகச் சிறுபான்மையாகவே செட்டி, செட்டிச்சி ஆகியோரையும், பணக்கார நொண்டி ஒருவனையும் பிரதான பாத்திரமாக்கி நாடகங்கள் உருவாகி யுள்ளன. இந்நாடகங்களில் இவர்களின் பாத்திரங்கள் முழுமை யான பாத்திரங்களாயாக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் தாழ்நிலையிலுள்ள பாத்திரங்கள் எதனையும் பிரதான பாத்திரமாக்கி ம.ம.வ. நாடகங்கள்

எதுவும் எழவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. பள்ளு, குறவஞ்சியில் பள்ளன், குறவன் முக்கியத்துவம் பெறுவது போல இங்கு பாத்திரங்களுட் குறிப்பிட்ட தாழ்நிலையிலுள்ள எப்பாத்திரமும் முக்கிய இடம் பெறவில்லை. சுருங்கச் சொன்னால், தேவர்களும், க்ஷத்திரியர்களும், வைசியர்களுமே நாடகத்தின் பிரதான பாத்திரமாக வந்துள்ளனர்.

பாத்திர வார்ப்பும் குறைகளும்

மேற்குறிப்பிட்ட வகையில் பல்வேறுபட்ட பாத்திரங்கள் ம.ம.வ. நாடகங்களில் ஆக்கப்பட்டிருப்பினும், அவை சிறப்பான பாத்திரப் படைப்பு என்று சொல்வதற்கில்லை. பாத்திரங்கள் புராண இதிகாசங்களிற் கூறப்பட்ட பிரதானமான குணாதிசயங்கட்கு ஏற்ப உருவாக்கப் பட்டதால் எல்லாப் பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களும் ஏற்கனவே நிர்ணயிக்கப்பட்டனவாயுள்ளன. இதனால் குணாதிசய வளர்ச்சி என்பது இப்பாத்திரங்களிற் காணப்படவில்லை. இக்கருத்து பெரும்பாலும் புராண இதிகாசக் கதை சார்ந்த பாத்திரங்களுக்கே பொருந்தும்.

ஏனைய கற்பனைப் பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களும் தர்க்க ரீதியாக வளர்க்கப்படுகின்றன என்று கூற முடியாதிருக்கிறது. இத் தகைய பாத்திரங்களின் மனோ நிலையும், குணாதிசயங்களும், சுற்றுச் சூழல்களினின்று உருவாகுவதாகவோ படிப்படியாகவோ வளர்க்கப்பட வில்லை. உதாரணமாக மதுரா. ஆரம்பத்தில் கதாநாயகனான மதுர வாசகன் கட்டியகாரன் கட்டியம் கூற, மன்னர் வரிசையாக நின்று புகழ்ந்து ஏற்ற, வேதியர்கள் மறை ஓத, கன்னியர்கள் கவரி வீச, வீரர் கள் புடைசூழ வெகு ஆரவாரத்துடன் வரும் பேரரசனாகக் கூறப்படு கிறான். அரசவைக்கு மதுரவாசகன் வந்ததும் 'அழகுறு தஞ்சை நாட்டில் வாழும் மானார்'[87] கற்பு பற்றி மந்திரியிடம் வெகு அக்கறையுடன் விசாரிக்கிறான். பலரும் அவன் குணத்தையும் வீரத்தையும் புகழு கின்றனர். ஆரம்பத்திலிருந்து அவன் குணத்திலே எவ்வித அப் பழுக் கும் இல்லாத அற ஒழுக்கம் நிறைந்த மன்னனாகவே சித்தரிக்கப் படுகிறான். இவ்விதம் உருவாக்கப்பட்ட மதுரவாசகன் காட்டிற்கு வேட்டையாடச் சென்றவிடத்து ஒரு முனிவரின் மனைவியைக் கண்டு அவள் இன்னொரு ஆடவனுக்குரியவள் என்பதையறிந்தும், மந்திரியின் புத்திமதிகளையும் மீறி அவள்மேல் மையல் கொண்டு மந்திரி துணை யுடன் அவளைத் தன் வசமாக்குகிறான். அறநீதி தவறாத ஒருவனும் பிழைவிடுவதுண்டு. இது மனித இயல்பு, எனினும் நல்ல குணாதி சயம் கொண்ட ஒருவனுடைய மனதில் பிழைவிடுவதற்கு முன்னர் ஒரு பெரிய போராட்டம் நடைபெறுவது இயல்பு. இந்நாடகத்தில் இதனை ஆசிரியர் சரியான இடத்தில் வெளிப்படுத்தினாரல்லர். அன்றியும் தீய

குணங்கள் இவனிடம் இருந்திருப்பின் அவன் தீயவன் என்பதனையும், பின்னால் பிழை செய்யக் கூடியவன் என்பதனையும் ஒரு சிறந்த நாடக ஆசிரியர் ஆரம்பத்திலே மறைமுகமாக அவன் செய்கைகளினாலேயோ, பிறர் கூற்றுக்களினாலேயோ உணர்த்தியிருப்பார். அதுதானும் இந் நாடகத்திற் செய்யப்படவில்லை அல்லது முனிவரின் மனைவியைக் கண்டு இவனை முதலில் அவளுடன் பேசவைத்து அவள் முனிவர் பால் விருப்பமில்லாமல் இருக்கிறாள்; அல்லது முனிவராற் கொடுமைப் படுகிறாள் என்று ஏதேனும் காரணம் காட்டி அவள்பால் அனுதாபம் கொண்டு மன்னன் அவளை மணம் செய்யத் தீர்மானிப்பதாக ஆக்கி யிருப்பர். ஆனால் முனிவரின் மனைவியைக் கண்டவுடன் அவள் சம்மதம் தானும் தெரியாத நிலையில் உடனே அவள் மீது காதல் கொண்டு அவளை அடையத்துடிக்கிறான் மன்னன். அதற்காகத் தன் அருமை மந்திரியையும் கைவிடுகிறான். இங்கே மதுரவாசகனுடைய குணாம்ச வளர்ச்சி படிப்படியாகவோ தர்க்க ரீதியாகவோ வளர்க்கப் படவில்லை. இங்கு பாத்திர வளர்ச்சி முதன்மை பெறாது கதை ஓட்டமே முதன்மை பெறுகின்றது.

ம.ம.வ. நாடகங்களிற் பொதுவாகக் காணப்படும் இப்பண்பை அரூநா. இல் வரும் இரு அரசர்களைக் கொண்டு இன்னும் விளக்க லாம். அலங்காரரூபனின் தந்தை செகதனையாளி மன்னன். அலங்கார ரூபியின் தந்தை அதிவீரசூரன். இருவரும் இருவேறு நாடுகளை ஆட்சி புரியும் பேரரசர்கள். இருவரும் ஆரம்பத்தில் பேரரசர்களுக்குரிய பொறுமை, வீரம், நேர்மை, புத்தி நிரம்பியவர்களாகவே சித்தரிக்கப் படுகிறார்கள். ஆனால் அதிவீரசூரன் தன் மகளான அலங்காரரூபிக்கு மாப்பிள்ளை கேட்டுத் தூதுவரை செகதனையாளி மன்னனிடம் அனுப்ப, அவன் அத்தூதுவரை மன்னனுக்குரிய முறைப்படி வரவேற்று தன் மகனை மாப்பிளையாகத் தருவதற்கில்லை என்று கூறுவதை விடுத்து, தூதுவர் விடயத்தைக் கூறியதும் வெகுண்டு, எந்தவித நியாயமும் இல்லாமல்,

> புத்திக் கொளுப்போ படைமிடுக்கோ
> புத்தித் தாழ்வோ குடி வெறியோ
> சித்த மயக்கோ பைத்தியமோ[88]

என்று தன் அண்டை நாட்டரசனான அதிவீரசூரனுக்கு தாறுமாறாக ஏசி ஒரு சாதாரண மனிதனைப் போல நடந்து கொள்கிறான். ஒன்றில் அரசன், நாசூக்காகத் தனது விருப்பமின்மையைத் தூதுவனுக்கு விளக்கியிருக்க வேண்டும் அல்லது விருப்பமின்மைக்குரிய வலுவான காரணமொன்றை ஏற்கனவே ஆசிரியர் உருவாக்கிக் காட்டியிருக்க வேண்டும். இந்நாடகத்தில் செகதனையாளி மன்னன் திருமணத்திற்கு

ஊன்றப்படுவதனால் இவ்விடத்தில் நாடக ஆசிரியர் முக்கிய கவனம் செலுத்தியிருக்க வேண்டும். ஆனால் ஆசிரியர் இதில் அவ்வளவு கவனம் செலுத்தினாரல்லர். இங்கும் முன்னர் கூறியது போல கதை கூறும் மரபே மேலோங்கி நிற்கிறது. 'தன் மகளுக்கு மாப்பிள்ளை கேட்டுச் செல்ல மற்ற மன்னன் அதற்கு மறுப்புத் தெரிவித்தான்' என்ற மரபு வழிக்கதை இங்கு அப்படியே கூறப்படுகிறதே தவிர, அது நாடகமாக்கப்படுவதில்லை என்றே கூறலாம்.

இதேபோல இம்மன்னனின் மறுப்பைத் தூதுவர் தம் மன்னனான அதி வீரசூரனிடம் தெரிவிப்பதுடன்,

> எப்படியும் நாமவனை அடக்க வேணும் – நாங்கள்
> ஏற்ற படை யோடங்கு ஏகவும் வேணும்.[89]

என்று கூறியவுடன், அதிவீரசூரன் எந்தவித ஆலோசனையும் செய்யாது மந்திரியுடன் கலந்து பேசாது, மாற்றான் படை வலிமையறியாது உடனே படை எடுக்கிறான். இங்கும் ஒரு மன்னன் சாதாரண மனிதனைப் போல, மிக மிகச் சாதாரணமான தூதுவர்களின் சொல்லைக் கேட்டு மிகப் பெரிய விடயமான படை எடுப்பை நடத்துபவனாகச் சித்தரிக்கப்படுகிறான். அதிவீரசூரன் படை எடுத்துச் செகதனையாளி மன்னனை வென்றாற்தான் அவன் மகன் அலங்காரரூபனைக் காட்டுக்கு அனுப்ப முடியும். கதையும் ஓட்டம்பெறும். எனவே கதை ஓட்டத்திற்காக நிகழ்ச்சிகள் வேகமாக நடைபெறுகின்றன. இங்கு நிகழ்ச்சிகள்தான் பிரதானம் பெறுகின்றனவேயொழிய பாத்திரங்களின் குணாம்ச வளர்ச்சியல்ல.

பெரும்பாலும் அரச பாத்திரங்கள் திடீரெனக் கோபம் கொள்பவர்களாக, திடீரென மகிழ்ச்சியடைபவர்களாக, பிறர் சொற்கேட்டு அதன் படி நடப்பவர்களாக, திடீர் என்று மன்னிப்புக் கேட்பவர்களாகப் படைக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள்.

வீரகுமாரன் நாடகத்தில் வரும் அரசன், சந்திரகிரி, இறந்துபோன வீரசூர மகாராசாவின் மனைவி சொர்ணகாந்தியை அவள் கர்ப்பிணியான நிலையிற் கண்டும் கூட

> கண்ட பெண்களை விட்டால் கடும்பாவம்
> என்று சொல்வார்.
> அண்டர் பணியவே உன்னை வைக்கிறேன்
> அணைய வாடி என் மானே நீயும்.[90]

என்று அழைக்கின்றான். இத்தகைய ஒரு குணாதிசயமுள்ளவனாக அவன் ஆரம்பத்திலிருந்து வளர்க்கப்படாமையினால் அவனுடைய இக்கூற்று ஒரு திடீர்க் கூற்றாகவே நாடகத்திற் தெரிகிறது.

இம்மரபு வழி நாடகங்களிற் படைக்கப்பட்ட பெரும்பாலான அரச குமாரிகள் தம் ஆசையினை வெளிப்படையாக ஆண்களிடம் உரைப்பவர்களாகச் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள். பரத்தையர் மாத்திரமன்றி குலமகளிர் சிலரும் இவ்வாறே படைக்கப்பட்டுள்ளனர். இப்பாத்திரப்படைப்புத் தன்மை அரசகுமாரிகளின் குணாதிசய வளர்ச்சியினைத் தர்க்கரீதியாகக் காட்டுவனவாயில்லை.

கதைகூறும் பண்பு மரபுவழி நாடகங்களிற் பிரதானப்படுத்தப் படுவதால் பாத்திரவார்ப்பு பின்னுக்குச் சென்று விடுகிறது. "அருணாசலக் கவிராயரின் இராம நாடகம், கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள் ஆகியவை காலேட்சபம் செய்ய எழுதப்பட்ட நாடகங்களே."[91] அங்கும் நாடகப் பண்பை விடக் கதை கூறும் பண்பே முக்கிய இடம் பெறுகின்றது. இதனையே ம.ம.வ. நாடகங்களிலும் காணமுடிகிறது. கதை ஓட்டத்திற்கு ஏற்பப் பாத்திரங்கள் பேசுகிறார்களேயொழிய பாத்திரங்களின் குணாம்சங்களுக்கு ஏற்ப, கதை ஓட்டம் அமையவில்லை.

தமக்கு ஏற்படும் இடர்களை வெல்லுகையில், அல்லது சூழ்நிலையுடன் முரணுகையிலேதான் உண்மையில் ஒரு பாத்திரத்தின் குணாம்ச வளர்ச்சி ஆரம்பமாகின்றது. ஆனால் இங்கு பாத்திரங்கள் இறைவனாலும், விதியாலும், கர்மவினைகளினாலும் இயக்கப்படுகின்றன. மனிதனின் ஆளுமை முக்கியத்துவம் பெறவில்லை. மனிதனுடைய ஆற்றல் வெளிப்படுத்தப்படவில்லை. மனித ஆற்றல் தடைகளை வெல்லவில்லை. மாறாக, இறைவனின் அல்லது மனிதனுக்கும் மேலான ஒன்றின் துணையுடனேயே அரசர் தமக்கு ஏற்படும் துன்பங்களை வெல்லுகின்றனர். வீரகுமாரன் நாடகத்தில் திக்கற்ற இராணியான சொர்ணகாந்திக்கு காளிமாதா மருத்துவமாதாக வந்து உதவுகிறாள். அதில் வரும் முனிவர் ஒருவராலேயே வீரகுமாரன் கல்வி கேள்விகளில் வல்லவனாகி, இழந்த தன் தந்தை நாட்டை மீண்டும் பெறுகிறான். கமலாவதி நாடகத்தில் அரசகுமாரன் காளிதேவியின் அருள் பெற்றே மிருகாங்கதன் எனும் பயங்கர அரக்கனை வென்று வெற்றி வாகை சூடுகிறான். அந்தப் புரத்திற்குக் களவாகச் சென்றமையினால் தண்டனைக்குள்ளான அனுருத்திரன், சாம்பரூபன், அலங்காரரூபன் ஆகிய அரசகுமாரர்கள் இந்நாடகங்களிலே முனிவர் அருளினாலேதான் தண்டனையிலிருந்து தப்பிக்கின்றனர். மாக்கண்டேயன் நாடகத்தில் மறலியின் பாசக் கயிற்றினின்று மார்க்கண்டேயன் இறைவனாற் காப்பாற்றப்படுகிறான். சத்தியவான் சாவித்திரி நாடகத்தில் இயமனை வெல்ல சாவித்திரி நாரதரிடமிருந்தே உபாயம் பெறுகிறாள். இந் நாடகத்தில் கற்பின் திறனை விளக்கச் சாவித்திரி ஒரு கருவியாகவே

வருகிறாள். சுருங்கச் சொன்னால் இம்மரபு வழி நாடகங்களில் வரும் பாத்திரங்கள் வெறும் பொம்மைகளே. விதி, கர்மம் என்ற சூத்திரக் கயிறுகளால் இவை இயக்கப்படுகின்றன. பொதுவாக இந்துமத தத்துவங்களை விளக்க எழுந்த பாத்திரங்களாகவே இவையுள்ளன.

மேலைப்புல நாடகங்களில் மனிதன் தன் திறமைகளினால் புறச் சூழலை வெல்ல முயல்கிறான் அல்லது புறச் சூழலுடன் மோதி அழிகிறான். அவன் அழிவில் துன்பியல் பிறக்கிறது. புறச்சூழலுடன் மனிதன் நடத்தும் இப்போரிலே அவன் குணாம்சம் உருப்பெருகிறது. ஆனால் மட். மரபுவழி நாடகங்களில் மனிதன் புறச் சூழலுடன் மோதினாலும் இறைவனின் துணையுடன் மோதுவதால் இறுதியில் அவனுக்கு வெற்றியே கிடைக்கிறது. நாடகம் இன்பமாகவே முடிகிறது. இறைதுணை என்றும் இருப்பதால் மனிதனின் தனிப்பட்ட ஆளுமை வெளிப்பட முடியாது போகிறது. எனவே தான் ம.ம.வ. நாடகங்களிற் பாத்திர குணாம்ச வளர்ச்சி சிறப்பிடம் பெறவில்லைப் போலும்.

பார்வையாளர்களும் இவ்வண்ணம் மனிதர் நாடகத்திற் சிருஷ்டிக்கப்படுதலையே விரும்பினர். பார்வையாளர் கிராமிய மக்களாகவும், கல்வியறிவு அற்றவர்களாகவும் இருந்தமையினால் புராண இதிகாசம் அல்லது நாடோடிக் கதைகளில் வரும் மாந்தரையே மேடையிலும் எதிர்பார்த்தனர். பாத்திரங்களின் குணாம்ச வளர்ச்சி பற்றியோ, தர்க்க ரீதியான பாத்திர வார்ப்பு பற்றியோ அவர்கட்குக் கவலையிருக்க வில்லை. மதக் கருத்துக்களாலும், புராண இதிகாச ஐதீகக் கதைகளாலும் கட்டுப்பட்ட அவர்கள் பாத்திர குணாம்ச வளர்ச்சியினைக் கவனியாது அப்பாத்திரங்கள் கூறும் கருத்துக்களையே விரும்பினர்; விளங்கினர். எனவே ம.ம.வ. நாடகங்களிற் பாத்திர வார்ப்பு செம்மையாக அமையாமைக்குப் பார்வையாளர்களும் ஒரு காரணமெனலாம்.

சுருங்கச் சொன்னால் ம.ம.வ. நாடக பாத்திரங்கள் முழுமையில்லாதனவாகவேயுள்ளன. தமிழகத்தின் நாட்டார் நாடகங்களை ஆராய்ந்த ஏ. என். பெருமாள், 'அந்நாடகங்கள் பாத்திரப் படைப்பில் மிகக் குறைபாடுடையனவாகவே காணப்படுகின்றன'[92] என்று தமிழகத்து நாட்டார் நாடகங்கள் பற்றிக் கூறும் கூற்று ம.ம.வ. நாடகங்கட்கும் பொருத்தமுடையது.

நாடகஆக்கமும் குறைகளும் அளவு ஒத்ததாயில்லை

ஆரம்பம், சிக்கல், வளர்ச்சி, உச்சம், முடிவு ஆகிய ஐவகை நிலைகளையும் அளவாகப் பெற்றிருத்தல் ஒரு சிறந்த நாடகத்தின் ல பாகும். இவற்றுள் ஒன்று மிக அதிகமாக அமையுமேல் நா

தன் கட்டுக்கோப்பை இழக்கும். ம.ம.வ. நாடகங்கள் அனைத்திலும் இக்கட்டுக்கோப்பு சிறப்பாக அமைந்துள்ளன, என்று கூறமுடியாது. ஆரம்பத்திற்கு (அறிமுகம்) அதிக இடம் கொடுத்து, வளர்ச்சி நிலைக்குக் குறைய இடம் கொடுத்த நாடகங்களுமுண்டு. இதற்குச் சிறந்த உதாரணமாக மணிமாறன் சண்டை நாடகத்தைக் கூறலாம்.[93] திரௌபதி ஆசைப்படும் பாரிஜாத மலரைப் பெற வீமன் குபேரபுரி சென்று மணிமாறனுடன் பொருது மலரைப் பெறுவதே மணிமாறன் சண்டை நாடகத்தின் கரு. இங்கு குபேரன் வரவு, மணிமாறன் வரவு, சித்திர சேனன் வரவு, நாட்டியப் பெண்கள் வரவு, மணிமாறன் மனைவி வரவு, குபேரன் மணிமாறனைக் காவலுக்குப் போகும்படி கூறல், ஐவர் வரவு, தருமர் தம்பிமாரைக் கனி பறிக்க அனுப்புதல், தவமுனி வரவு, அவருடன் பாண்டவர் அளவளாவுதல், கிருஷ்ணர் வரவு, வாழ்த்துதல், திரௌபதி வனம் செல்லல் என நீண்ட பெரிய அறிமுகத்தின் பின்னரே திரௌபதி பாரிஜாத மலரைக் காண்பதாக நாடகம் அமைந்துள்ளது. அதன் பின்னரே நாடகத்தின் சிக்கல் தொடங்குகிறது. இந்நாடகத்தில் அறிமுகம் அதிக இடம் பெற்று வளர்ச்சிநிலை குன்றவான இடத்தைப் பெறுவதனால் இந்நாடகத்தின் கட்டுக் கோப்பு வலுவற்றதாகவுள்ளது. குசலவ நாடகத்திலும் இக்குறைபாடுண்டு.[94] குசலவர் தோற்றமும் அவர்கள் இராமருடன் பொருது வெல்லுதலுமே குசலவ நாடகத்தின் முக்கிய பகுதியாகும். இம் முக்கிய பகுதி குறைவாகக் கூறப்பட அறிமுகப் பகுதி இந்நாடகத்தில் அதிகமாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.

சில நாடகங்களில் அறிமுகம் குறைவான இடத்தையும், வளர்ச்சி நிலை அதிகமான இடத்தையும் பெறுவதனையும் அவதானிக்கக் கூடியதாயுள்ளது. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம், பதினெட்டாம் போர் நாடகம், புலந்திரன் களவு நாடகம், ஆகியவற்றை இவற்றிற்கு உதாரணங்களாகக் கூறலாம். குருக்கேத்திரன் போரும், பதினெட்டாம் போரும் பல சிக்கல்களைக் கொண்ட நாடகங்கள் என்பது முன்னரேயே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.[95] குருக்கேத்திரன் போரில் கிருஷ்ணரும், குருக்கேத்திரனும் அறிமுகப்படுத்தப்படுவதுடன் சிக்கல் ஆரம்பமாகி நாடகம் வளர்ச்சி நிலையில் அதிகநேரம் நடைபெறுகிறது. பதினெட்டாம் போரிலும் பாண்டவர்களும், கௌரவர்களும் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதும் உடனே பதினெட்டாம் நாள் யுத்தம் தொடங்கி விடுகிறது. நாடகம் முழுவதும் போர் நிகழ்ச்சிகளிலேயே கழிகிறது. நிகழ்ச்சிகள் இங்கு முக்கிய இடம்பெறுவதால் அறிமுகம் அல்லது ஆரம்பம் அனாவசியமானது என்று நாடக ஆசிரியர் கருதியிருக்கலாம். எனினும் அறிமுகம் சிறுத்தும், வளர்ச்சி பெருத்தும் காணப்படுதல் மேற்குறிப்பிட்ட நாடகங்களின் அழகினைக் கெடுத்து விடுகிறது.

மரபுகள் பேணப்படுவதால் நாடக ஓட்டம் தடைப்படுகிறது

ம.ம.வ. நாடகங்களிற் சில மரபுகள் பேணப்படுகின்றன. அரசன் மந்திரியிடம் தேச விசாரணை செய்தல், அரசனின் அரசவையில் நாட்டியப் பெண்கள் வந்து நடனம் புரிதல், மனைவியை மன்னன் அழைத்து அவளூடாக மகனை அல்லது மகளை அழைத்துப் புத்தி மதி கூறல் போன்ற மரபுகள் முன்னரேயே கூறப்பட்டுள்ளன.[96] இத் தகைய மரபுகள் நாடகத்தின் வேகத்தைக் குறைத்துவிடுகின்றன. தேச விசாரணை நாடகத்தின் வேகத்தைக் குறைப்பதற்கு உதாரணமாகக் குருக்கேத்திரன் போரில் தேவேந்திரன் வருதலையும், தன் மந்திரியிடம் தேச விசாரணை செய்தலையும் கூறலாம். குருக்கேத்திரன் போர் நாடகத்தில் கிருஷ்ணர் சக்கராயுதத்தை குருக்கேத்திரன் மீது ஏவியதும் விறுவிறுப்புடன் நாடகம் நகர ஆரம்பிக்கிறது. குருக்கேத்திரனிடம் நாரதர் சக்கரம் துரத்துவதாக அறிவிக்கிறார். குருக்கேத்திரன் சிவனிடம் செல்கிறான்; சிவன் அபயம் தர மறுக்கிறார். பின் இயமனிடம் அவன் செல்கிறான். அவரும் மறுக்கிறார். அடுத்து இந்திரனிடம் செல்கிறான். விறுவிறுப்பாக இவ்வண்ணம் சென்ற நாடகம் இந்திரன் வரவுடன் தேங்குகிறது. காரணம் இந்திரன் சாதாரண அரசன் போல சகல மரபுகளுடனும் அறிமுகப்படுத்தப்படுவதே. தேவ உலகு இன்ப உலகு. அங்கு துன்பமே அணுகாது. எனினும் மரபு கருதி தேவேந்திரன் தன் மந்திரியிடம்,

> வருண பகவானும் மாதத்தில் மும்மாரி
> மழைகள் பொழிகின்றாரா மந்திரி
> தேச மெங்குமே செந்நெல் விளைந்து
> செழிப்பாய் இருக்கிறதா மந்திரி
> அந்தணர் குரு வதிட்டர் மாமுனி
> அனைவரும் சுகமோ சொல் மந்திரி
> மாதர்கள் கற்பு நிலை தவறாமல்
> மௌனமாயிருக்கிறாரா சொல்மந்திரி.[97]

என்று தேச விசாரணை செய்பவனாகச் சித்தரிக்கப்படுகிறான். இதைத் தொடர்ந்து நாட்டியப் பெண்கள் வந்து நாட்டியம் புரிகிறார்கள். இத்தேச விசாரணை நாடகத்திற் தேவையில்லை. செந்நெல் விளைதல், மாதம் மும்மாரி பொழிதல், தேவ உலகத்தில் இல்லை. எனினும் மரபு கருதி இவற்றைச் சேர்த்ததால் வேகமாக ஓடி வந்த நாடகம் இடையில் வேகம் குறைந்து விடுகிறது. இவ்வண்ணம் மரபு பேணல் நாடக ஓட்டத்தைத் தேக்குவதைக் காணுகிறோம்.

படை எடுத்துச் சென்று தோல்வி அடைகின்ற மன்னர்களின் மனைவிமார் ஆரம்பத்திலேயே தம் கணவன்மாரைப் போருக்குப் போக வேண்டாமென்றும், அதனால் தீங்கு வரும் என்றும் கூறுதல் மரபு. இம்மரபு பேணப்படுகையிலும், நாடகத்தின் ஓட்டம் தடைப்படுகிறது. சித்திரசேனன் நாடகத்தில் பாண்டவர் எந்த வனத்தில் இருக்கிறார்கள் என்று அறிந்துவர தூதனை அனுப்புகிறான், துரியோதனன். தூதன் விரைந்து சென்று பாண்டவர் இருக்கும் வனத்தைக் காணுகிறான். மீண்டு வந்து அரசனிடம் கூறுகிறான். துரியோதனன் அனைவரையும் அழைக்கிறான். படை கூட்டப்படுகிறது. படை எடுக்க ஆயத்தமாகிறார்கள். துரியோதனனின் மனைவி பெருந்திருவாள் வருகிறாள். துரியோதனன் அவளிடம் விடைபெறச் செல்கிறான். அவள் அவனைப் போருக்குச் செல்ல வேண்டாமெனப் புத்திமதி கூறுகிறாள்.[98] பின் விடை தருகிறாள். இந்நாடகத்தில் பெருந்திருவாள் அவசியமேயில்லை. அவளின் வரவு இல்லாமலேயே நாடகம் நன்கு நடந்து முடிந்திருக்கும். எனினும் இம்மரபு பேணப்படுகிறது. இதனால் கதையோட்டம் தடைப்படுகிறது. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகத்தில் துரியோதனனைப் பெருந்திருவாள் போருக்குப் போகவேண்டாம் என்று தடுக்கையிலும், அருச்சுனனைத் திரௌபதி போருக்குப் போகும்படி ஊக்குவிக்கையிலும் இதே குறைபாட்டினையே காணுகின்றோம்.[99]

பிரதான பாத்திரங்களிடம் இன்னொரு பாத்திரம் அதனுடைய வரலாற்றைக் கேட்டல் அல்லது ஒரு பாத்திரம் தானாகவே இன்னொரு பாத்திரத்தினிடம் தன் வரலாறு கூறுதலும் ஒரு மரபு. வரலாறு அகவற்பா அல்லது கலி வெண்பாவிலே கூறப்படும். இப்பாக்களில் நடந்த நிகழ்ச்சிகள் அனைத்தையும் நீண்ட நேரம் அப்பாத்திரம் உரைக்கும். இவ்வரலாறு கூறுதலும் நாடக ஓட்டத்தைத் தேக்குகிறது. இராம நாடகத்தினை இதற்கு உதாரணமாகக் கூறலாம். நாடகம் வேகமாகச் செல்கிறது. அனுமார் சீதையைத் தேடுகிறான். அசோக வனத்திற் சீதை சோகமாக இருக்கிறாள். இராவணன் வருகிறான். சீதைக்கும் இராவணனுக்குமிடையே உரையாடல் நடக்கிறது. இராவணன் கோபமடைந்து செல்கிறான். அடுத்து அனுமன் வருவதைச் சபையோர் எதிர்பார்த்தல் இயல்பு. இடையில் சீதை தன் வரலாற்றை அகவற்பாவிலே திரிசடைக்கும் கூறுகிறாள்.

> சீரார் கமலத் திருவே என் தெள்ளமுதே
> பாரோர் புகழ வரும் பைங்கொடியே பேரான
> வித்வசனர் போற்றி செய்யும் விபீஷணர் தன் மகளே[100]

எனத் தொடங்கி 40 வரிகளில் அகவற்பாவில் சீதை கூறும் தனது வரலாறு விறுவிறுப்பாகச் சென்ற நாடக ஓட்டத்தைத் தேக்குகிறது.

நடந்த கதையினை ஏற்கனவே தெரிந்து வைத்திருந்த பார்வையாளர் கட்கு இந்நீண்ட வரிகளைக் கொண்ட பாடல்கள் அலுப்பைத் தருவது இயல்பு. மதுரவாசகன் நாடகத்தில் மதுரவாசகன் கள்வன் எனப் பிடிபட்டு அரசனாற் தண்டனை விதிக்கப்பட்டு கழுவேற்றப்படுகிறான். இதுவே நாடகத்தின் உச்சக்கட்டம். அவன் பிழைப்பானோ இறப் பானோ என்பது தெரியாது. அவ்வமயம் முனிவர் வருகிறார். கழுவில் இருக்கும் மதுரவாசகனைக் கண்டு அவனுடைய வரலாற்றை வினாவு கிறார். மதுரவாசகன்,

திருச்சடல மெங்கும் திருநீறணிந் திலங்கும்
வரைச் சடையோனே கௌதமுனியே – அரைக் கணத்தில்
ஓடியே வந்து உயர் வளமை கேட்டடியேன்
கேடு துடைக்க வரும் கிருபையனே.[101]

எனத் தொடங்கி 32 வரிகளின் தன் வரலாறு கூறுகிறான். முனிவரும்,

சீர் வளர் அரனும் சிறந்த ஆதவனும்
கார் தரு கடலும் கருது பல்லுயிரும்
பேர் பெறப் படைத்துப் பின்னரும் படைத்து
திருவிளையாடல் செய்திடும் சிவனே.[102]

எனத் தொடங்கி தன்னுடைய வரலாற்றையும், முன்னர் மதுரவாசகன் கை வெட்டுப்பட்டபோது தான் அவனுக்குக் கை கொடுத்தமையையும், பின்னர் அவன் கஷ்டப்பட்டபோது தான் வந்தமையையும் 32 வரிகளில் அகவற் பாவிலுரைத்து பின்னர் அவனைக் காப்பாற்றும்படி சிவனை வேண்டுகிறார். அங்கசுந்தரி நாடகத்திலும் கழுவில் இருக்கும் அங்க சுந்தரனிடம் முனிவர் இவ்வாறே அவனுடைய வரலாறு கேட்க அவனும் தன் வரலாற்றை நீண்ட நேரம் கூறுகிறான்.[103]

தன் வரலாறு கூறும் இம் மரபும் நாடக ஓட்டத்தின் வேகத்தைக் குறைத்துவிடுகிறது.

பொருந்தாப் பாத்திரங்கள் - சம்பாஷணைகள்

பிரதான கதையோட்டத்திற்குப் பொருந்தாத - அனாவசியமான பாத்திரங்களினாலும், அனாவசியமான சம்பாஷணைகளினாலும் நாடகத்தின் ஓட்டம் தடைப்பட்டுவிடுவதைப் பல நாடகங்களிலே காணமுடிகிறது. பாத்திரங்களும், சம்பாஷணைகளும் ஒரு நாடகத்தை உச்சநிலைக்குக் கொண்டு செல்வனவாக அமைந்திருத்தல் வேண்டும். ஆனால் மரபு கருதியும், பார்வையாளரின் களிப்பு கருதியும் சில அனாவசிய பாத்திரங்கள் நாடகத்திற் புகுத்தப்படுவதால் நாடகத்தின் ஓட்டம் தடைப்படுவதுமுண்டு. நடன மாதர், பறையன், பிராமணன்,

மருத்துவக் கிழவி, மருத்துவன், பரத்தை ஆகிய பாத்திரங்களே நாடக ஓட்டத்திற்கு இடையூறாக வரும் பாத்திரங்களாகும். செட்டி வர்த்தகன் எனும் நாடகத்தில் வரும் கம்பிறாசி எனும் பரத்தையின் பாத்திரத்தை இதற்கு உதாரணமாகக் கூறலாம். நாடக ஆரம்பதில் மனைவியுடன் வந்த செட்டி, கடை ஒன்றினை நடத்துகிறான். செட்டியின் மனைவி மீது மந்திரி மையல் கொள்ளுகிறான். செட்டி வெளிநாடு சென்ற போது மந்திரி செட்டி மனைவியைத் தனக்கும் பெண்ணாகும்படி கேட்கிறாள். இதற்கிடையிற் கம்பிறாசி எனும் பரத்தையிடம் செட்டி சென்று வாழ் வதாகவும் காட்டப்படுகிறது. இப்பரத்தையின் பாத்திரம் நாடக ஓட்டத் திற்கு எந்த அளவிலும் துணை செய்யவில்லை. வணிகர்கள் பரத்தை யிடம் செல்வது மரபு என்று மரபு பேணியோ, அல்லது பார்வை யாளரின் களிப்பு கருதியோதான் இப்பாத்திரம் இந்நாடகத்திற் புகுத்தப்பட் டிருக்க வேண்டும்.

இதே போல அரசனின் மகளின் திருமணத்தை அறிவிக்கப் பறையன் வருவது எல்லா நாடகங்களிலும் வழமை. வழக்கம் போல ஒரு சபை விருத்தம் மூலம் பறை அறைவிக்கப்பட்டது. திருமணம் நடக் கப் போகிறது எனக் கூறுவதன் மூலம் பறையன் பாத்திரம் நாடகத்தில் வராமலேயே தவிர்க்கப்பட்டிருக்கலாம். ஆனால் இங்கு பறை அறை வித்தல் பறையன் மூலமே கூறப்படுகிறது. அவன் மக்களை களிப்பி லாழ்த்தும் ஒரு பாத்திரமாகவே வருகிறான். நாடகத்தின் இடையிலும், முடிவிலும் தோன்றும் இப்பாத்திரம் முறையே நாடக ஓட்டத்தைக் தேக்குபவனாகவும், அனாவசியமானவனாகவும் அமைகிறான். மருத்து விச்சி பாத்திரமும் இவ்வாறானதே. 'மருத்துவிச்சி பிள்ளைக்கு வைத் தியம் பார்க்க பிள்ளை பிறந்தது' என்பதனை ஒரு சபைவிருத்தம் மூலம் கூறிவிடலாம். பார்வையாளரைக் களிப்பூட்டுவதற்காகவே சில நாடகங்களில் இம்மருத்துவிச்சிப் பாத்திரம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. செட்டி வர்த்தகன் நாடகத்தில் செட்டியின் மனைவிக்கு மருத்துவம் பார்க்க ஒரு மருத்துவிச்சி வருகிறாள். அந்நாடகத்தில் பிள்ளையோ, பிள்ளைப்பேறோ மருத்துவிச்சியோ முக்கியமானவர்களில்லை. நாடக ஓட்டத்தைத் தடைப்படுத்தும் பாத்திரமாகவே மருத்துவிச்சி அங்கு அமைகிறாள்.

இதேபோல புலந்திரன் களவு நாடகத்தில் கன்னன் வேட்டைக் குப்போக ஆயத்தப்படுகிறான். கன்னன் வேட்டைக்குப் போவது நாட கத்தின் முக்கிய அம்சம். ஏன் எனில் அப்போதுதான் கன்னனின் காவல் தளர்வடையும். இக்காவல் தளர்வடைந்தாற்தான் புலந்திரன் காந்தாரி யுடன் கன்னிமாடத்தில் களவாக இருக்கமுடியும். ஆனால் கன்னன் வேடர்களை அழைக்கிறான். வேடர்கள் வருகிறார்கள். தம் பெருமை

கூறுகிறார்கள். இவ்வேடர்கள் இல்லாமலேயே கன்னன் வேட்டையாடியிருக்கலாம் அல்லது 'கன்னன் வேடுவருடன் வேட்டைக்குச் சென்றான்' என்று ஒரு சபை விருத்தம் மூலம் கூறியிருக்கலாம். ஆனால் வேடுவர்களை இங்கு வரவழைத்தமை பார்வையாளர்களைக் களிப்பூட்டவே. வேடுவர்கள் இந்நாடகத்திற் கதையோட்டத்தோடு ஒட்டாமலேயே நிற்கிறார்கள்.

இவ்வண்ணமே அனாவசியமான உரையாடல்களும் நாடகத்தின் ஓட்டத்தைத் தடுக்கின்றன. அலங்காரரூபன் நாடகத்தில் வரும் குண போதகரின் உரை இதற்குச் சிறந்த உதாரணமாகும். அலங்கார ரூபனைச் சிறைப்பிடித்துக் கழுவிலேற்றி விடுகிறான் அரசன். கழுவில் இறக்கின்ற நிலையிலிருக்கிறான் அலங்காரரூபன். நாடகத்தின் உச்சமான இக்கட்டத்தில் அரசனின் ஆணைப்படி தோன்றி அலங்கார ரூபனுக்கு தத்துவ உபதேசம் புரிகிறார் குணபோதகர்,

"அதோ கேளுங்கோ சபையிலிருக்கிறவர்களே. உயிர் போகப் போகிற இச்சிறுவனுக்கு கொஞ்சம் அறிவு சொல்லப் போகிறேன். அனைவரும் கேட்பீர்களாக. கேளும் தம்பி நித்திய தத்துவமாகியும், பரம்பொருளாகியும் விளங்கப்பட்ட கைலாய பதியாகிய சிவபெருமான் திருவருட் சக்தியினாலே சகல ஆன்மாக்களையும் சிருட்டித்து....[104]

எனத் தொடங்கி சைவ சித்தாந்தத்தைச் சுருக்கி, விளக்கி கர்ம பலனாலேயே இப்படிக்கழுவேற வந்தது என்று கூறுகின்றார். இத்தகைய உரைகள் நாடகத்தை வெகுவாகத் தேக்கிவிடுவது கண்கூடு.

பாத்திரப் பரிவர்த்தனை மையக் கருத்தை நோக்கி அமையாமை

பெரும்பாலான ம.ம.வ. நாடகங்களில் பாத்திரப் பரிவர்த்தனை மையக்கருத்தை நோக்கி அமைந்திருப்பதில்லை. இதிகாசக் கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண்ட நாடகங்களாயின் கூற்றுக்கள் நிர்ணயிக்கப்பட்ட கூற்றுக்களாகவேயிருக்கும். துரியோதனன் கொலுவில் வரும் துச்சாதனன் வீமனைக் கொல்வேன் எனக் கூறுபவனாகவும், கண்ணன் அருச்சுனனைக் கொல்வேன் என்பனவாகவும், சகுனி இன்னொரு தடவை சூதாடிப் பாண்டவரை மீண்டும் வெல்வேன் என்பவனாகவும், கர்ணன் துரியோதனனுக்கு புத்தி கூறுபவர்களாகவுமே இருப்பார்கள். எல்லா நாடகங்களிலும் இக்கூற்றுக்களையே அவர்கள் கூறுவார்கள். பாண்டவர் பக்கலில் வருவோரும் இவ்வண்ணமே இருப்பர். பாண்டவர் பக்கலில் வரும் தம்பிமார் சிலவேளை அண்ணனைப் போற்றி

செய்வார்கள். இப்பாத்திரங்களின் இத்தகைய கூற்றுக்கள் பெரும் பாலும் நாடக ஓட்டத்திற்கு உதவாமலேயே இருக்கும். சில வேளைகளில் ஒரே ஒரு கருத்து நீண்ட பாடலினூடாக வரும். உதாரணமாக குசவலன் நாடகத்தில் இராமர் வண்ணானின் சொற்கேட்டு சீதையை வனத்திற்கு அனுப்புமாறு இலக்குவனைப் பணிக்கிறார். இலக்குவன் வனம் பார்க்கப் போவோம் என்று சீதையிடம் கூற அவள் மகிழ்ந்து பாடுகிறாள்.[105]

சீதை – தரு

உம்மையும் துணைபோகச் சொல்லி
உத்தாரங்கள் சொன்ன துண்டு லெட்சுமணரே.

இலக்குவன் – தரு

என்னையும் துணை போகச் சொல்லி
உத்தாரம் சொன்னதம்மா – சீதையாரே

சீதை – தரு

பரத சத் துருக்கருக்கு
பயணம் நான் சொல்லி வாறேன் – லெட்பணரே.

இலக்குவன் – தரு

பரத சத்துருக்கருக்கு
பயணங்கள் சொல்லி வாரும் சீதையாரே.

சீதை – தரு

மாமி கவுசலைக்கு
பயணங்கள் சொல்லி வாறேன் லெட்பணரே.

இலக்குவன் – தரு

மாமி கவுசலைக்கு
பயணங்கள் சொல்லி வாரும் சீதையாரே.

இங்கு சீதை தான் பயணம் போகப் போவதாக எல்லோரிடம் கூறப் போவதாகவும், அதற்கு இலக்குவன் சம்மதம் தெரிவிப்பதாகவும் பாடல் அமைந்துள்ளதை அவதானிக்கலாம். ஒரே வார்த்தையில் சீதை நான் அவர்களிடம் உத்தாரம் பெற்று வருகிறேன் எனக் கூற இலக்குவன் ஒரே வார்த்தையில் 'ஆம்' என் உரைத்திருப்பின் மிகச் சுருக்கமாக இவ்வுரையாடல் அமைந்திருக்கும். ஆனால் இங்கு அவ்வண்ணம் சுருக்கமாக அமையாமல் நீட்டி அமைந்திருப்பது நாடகத்தின் வேகத்தைக் குறைப்பதாக அமைகிறது. இதனால் நாடகத் தன்மையும் ஊறுபடுகிறது. நாடகத்தின் தன்மை கவனிக்கப்படாது ஆடல் அம்சத்தைப் பிரதானமாகக் கொண்டமையினாலேயே இத்தகைய உரையாடல்கள்

அமைந்துள்ளன என்று நாம் கொள்ளலாம். மிக நீண்ட இப்பாடலின் ஊடாக நாம் பெறுவது ஒரேயொரு கருத்தே. இப்பண்பு பல நாடகங்களில் வரும் உரையாடல்களிற் காணப்படுகிறது.

பொதுவான நாடகக் கோட்பாடுகளின் பின்னணியில் வைத்து நோக்குகையில் ம.ம.வ. நாடகங்கள் கட்டுக்கோப்பினும், பாத்திர வார்ப்பிலும் குறைபாடுடையனவாகவேயுள்ளன. நாடகம் விடிய விடிய ஆடவேண்டி இருந்தமையினால் நாடகத்தை நீளமானதாக அமைக்க வேண்டிய அவசியம் நாடக ஆசிரியர்க்கிருந்தது. நீளமாக அமைக்க வேண்டி வந்தமையினாலேயே சிறிய விடயங்களையும் விஸ்தாரமாகக் கூறும் பண்பும், மையக்கருத்தோடு பொருந்தாத நிகழ்ச்சிகளும் சேர்க்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். பார்வையாளர்கள் பாமரர்களாயிருந்தமையினால் அவர்களுக்கு விளங்கக் கூடிய வகையில் எளிமையாகவும் விளக்கமாகவும் கூற வேண்டிய தேவை நாடக ஆசிரியர்க்கிருந்திருக்கலாம். விடியவிடியக் கூத்துப் பார்க்கும் பார்வையாளர் இடையிடையே நித்திரை கொண்டும் பின் எழுந்தும் பார்ப்பர். இத்தகையோருக்கு முழுக்கதையினையும் இடையிடையே தொகுத்துக் கூறவேண்டிய அவசியமும் ஏற்பட்டிருக்கலாம். இக்காரணங்களாலேயே நாடகத்தின் விறுவிறுப்பைக் குறைக்கும் பாத்திரங்கள், உரையாடல்கள் என்பனவும், சாதாரண மனிதரைப் போல அரசரைப் பேச வைக்கும் பண்பும், பாத்திரங்கள் தம் வரலாறு கூறும் பாடல்களும், ம.ம.வ. நாடகங்களில் இடம் பெற்றிருக்க வேண்டும் என நாம் கொள்ளலாம்.[106]

மேற்குறிப்பிட்ட காரணங்களைவிட நாடகப் பண்பை விட கதை கூறும் பண்பை இந்நாடகங்கள் பெற்றிருந்தமையே இந்நாடக அம்சக் குறைபாடுகளுக்குரிய பிரதான காரணம் எனலாம். கதை கூறும் அம்சம் பிரதானம் பெறுகையில் பாத்திர வார்ப்புக்கோ, பாத்திரமுரணுக்கோ இடமில்லாமற் போய்விடுகிறது. இப்பண்பே ம.ம.வ. நாடகங்களின் தனித்தன்மையும் எனலாம். 'ஓர் ஊரில் ஓர் இராசா இருந்தார்' எனத் தொடங்கி.... 'அவர் கடவுள் கிருபையால் சுகமாக வாழ்ந்தார்' என்று முடிக்கும் உபகதை கூறல் மரபுக்கியையவே ம.ம.வ நாடகங்கள் அனைத்தும் ஆக்கப்பட்டுள்ளன. சோழர் காலத்தில் எழுந்த தண்டியலங்காரம், தன்னிகரில்லாத் தலைவனை நாயகனாக்கி அவனது வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளையே காவியப் பொருளாகக் கூறும்.[107] அதே பண்பினையே ம.ம.வ. நாடகங்களும் கையாளுவதனைக் காண்கிறோம். ஒரு தலைவனின் வாழ்க்கை வரலாற்றைக் கூறுவதன் வாயிலாக நீதி போதனைகளை மக்களுக்கு உரைப்பதுடன் பொழுது போக்கு அம்சங்களைக் கொண்டதாகவும் இந்நாடகங்கள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன.

நிலமானிய சமூகப் பின்னணியில், மதங்கள் பிரதான பங்கு வகித்த காலத்தில் மனிதனின் நடத்தைகட்கும், அவன் வாழ்வில் அடையும் நன்மை தீமை இன்ப துன்பங்களுக்கும் சமயம், சமய வழியிலே வழி காட்டிய காலத்தில் இத்தகைய அற, நீதியுரைக்கும் கதைகளும், இறை தத்துவத்தால் வழிநடத்தப்படும் பாத்திரங்களுமே உருவாக முடியும். ஆங்கிலேயர் ஆட்சி புகுந்து சமூகத்தின் அடித்தளத்திற் தாக்கம் ஏற்படும் வரை இச்சிந்தனைப் போக்கே தமிழர் சமூகத்தைப் பீடித்திருந்தது. மட்டக்களப்புத் தமிழ் மக்களும் அதற்கு விதிவிலக்கானவர்களாயிருக்கவில்லை.

இவ்வகையில் அமைந்திருந்த நாடகங்கள் நாடகங்கள்தாமா? என்பது இங்கு ஆராயப்படத் தேவையில்லை. இதுவே மட்டக்களப்பு நாடக மரபு என்று கொள்ளலே பொருத்தமுடைத்து. ஏறத்தாழ இம்மரபே தென்னாசிய, தென்கிழக்காசிய நாடுகளில் இருந்தமை முதலாம் இயலில் சுருக்கமாக விளக்கப்பட்டுள்ளது.

"இன்று உலகம் அறிந்த பண்பில் நாடகம் தமிழ் நாட்டில் இருந்ததில்லை. ஆனால் தமிழன் ஒரு நாடக மரபைப் பெற்றிருந்தான். அது தெருக்கூத்து."[108]

என்று கூறும், வெங்கட்சாமிநாதனின் கூற்று இவ்வகையில் பொருத்த முடைத்தேயாம். பார்ஸி வழி நாடகமரபு தமிழ் நாட்டிற் கலந்த பிறகு தான் தமிழ் நாட்டில் நாடக மரபில் மாற்றம் ஏற்படத் தொடங்குகிறது. பின்னர் ஆங்கிலேயர் வருகையினால் தமிழ் நாட்டிலும் ஈழத்திலும் மத்திய தர வர்க்கம் உருவான பின்னர்தான் தமிழில் உரைநடை நாடகம் தோன்றுவதுடன் மேலைப்புலக் நாடகக் கோட்பாடுகளுக்கியைய நாடகங்களும் தமிழிற் தோன்றத் தொடங்குகின்றன. இவற்றிற்கெல்லாம் முன்னர் தமிழ் நாட்டிலும் ஈழத்திலும் இருந்த மரபுவழி நாடகங்களில் ஆடலும் பாடலுமே பிரதான இடம் பெற்றன. சிலப்பதிகார காலத்திலிருந்து தமிழர்களிடையே இருந்தது நாட்டியம், நாட்டிய நாடகம், இசை நாடகம் இம்மூன்றும்தான். பல்லவர் காலத்தின் பின்னர் நாட்டியம் வேகமாக வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. இசையும், அவ்வாறே. நாயக்கர் காலப்பகுதியில் கன்னட, தெலுங்கு, நாடக அறிமுகம் தமிழ் நாட்டுக்குக் கிட்டியது. இவற்றால் தமிழ் நாடக மரபு பல்வேறு வளர்ச்சிகளைப் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

ம.ம.வ. நாடகங்களில் நடிப்புக்கு முக்கியத்துவம் இல்லை. பல்வேறு ரஸங்களையும் பாத்திரங்கள் தமது முகபாவங்களினால் புலப்படுத்தும் பண்பு ம.ம.வ. நாடகங்களில் இல்லை. இவ் ரஸங்களைப் பார்வையாளர் மத்தியில் உருவாக்கியவை, ஆடலும், பாடலுமேயாம்.

கதையை எடுத்துக் கூற, ஒரு பாத்திரத்தின் குணாம்சத்தை, நிகழ்ச்சியின் தன்மையை விளக்க ஆடலும் பாடலும் பயன்படுத்தப்பட்டன. பார்வையாளர்களும் கதை அம்சத்துடன் ஆடலையும் பாடலையும் வெகுவாக ரசித்தனர். நாடகம் விடிய விடிய ஆடப்படுவதற்கு ஏற்ப இவ்வாடல் பாடல்கள் நீளமாக அமைக்கவும் பட்டன. ஆடும் முறை, பாடும் முறை என்பன அதிகமாக்கவும் பட்டன. அதிலும் விசேடமாக ம.ம.வ. நாடகங்களில் ஆட்டமே பிரதான இடத்தைப் பெற்றது. 'கூத்து ஆடினான்' என்ற பதப்பிரயோகமே மட்டக்களப்பிற் பயன்படுத்தப்படுகிறது. 'நல்ல ஆட்டக்காரன்' என்றே நாடகத்தின் சிறந்த நடிகன் அழைக்கப்படுகிறான். வடமோடி தென்மோடிக்கென பிரத்தியேகமானதும், சிறப்பானதுமான ஆட்டமுறைகள் உள்ளன. பாடலுக்குத் தகவும், தாளங் கட்குத் தகவும் இவ்வாடல் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. சிறப்பாயமைந்த இவ்வாடலும், கதையை விளக்க உதவும் பாடலுமே ம.ம.வ. நாடகங்களின் அடிநாதமும் அத்திவாரமும் ஆகும். அவையே இந்நாடகங்களின் மரபும் ஆகும். இவ்வாடல் பாடல்களும், அவற்றின் தன்மைகளும் அவற்றிற்கிடையே காணப்படும் வேறுபாடுகளும் அடுத்து வரும் அதிகாரங்களில் விரிவாக ஆராயப்படுகின்றன.

சான்றாதாரங்கள்

1. பெருமாள். A.N., தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, பக்கங்கள்: 201 - 215.
2. மு.கூ.ப. பக்:302.
3. தரு பற்றிய விளக்கம் ஆறாவது இயலுட் கூறப்படுகிறது. பக்: 504 - 509.
4. காப்பு விருத்தம் பற்றி முன்னர் கூறப்பட்டுள்ளது. பக்: 304 - 306.
5. குசலவன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
6. ஆரவல்லி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
7. அங்கசுந்தரி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
8. அல்லி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
9. சூரசம்காரம் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
10. இராம நாடகம் (பதி), கந்தையா.வி.சீ, மட்டக்களப்பு, 1969. பக்கங்கள்: 53 -54.
11. மதுரவாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
12. பத்மாவதி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
13. சபைவிருத்தம் இல்லாமற் பின்வரும் வகைகளிற் காட்சி மாற்றங்கள் உணரப்படுவதுண்டு.

    A) மேடையில் ஆடிய ஒரு நடிகர் மேடையை விட்டு வெளியேற, வேறொரு நடிகர் மேடைக்குள் வரக் காட்சி மாறுகிறதெனப் பார்வையாளர் உணர்வர்.

    B) காட்சி முடியுந்தறுவாயில் மேடையில் ஆடும் நடிகர் ஒரு துரித ஆட்டம் ஆடிய பின்னர் வெளியேறுவர். இத் துரித ஆட்டமும் காட்சி முடிவடைகிறது என்பதைப் பார்வையாளருக்கு உணர்த்தும்.
14. கீசக சம்மாரம் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
15. சந்தனு நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி. அந்நிகழ்ச்சியைக் குறிக்கும் பாடல் பின்வருமாறு அமைந்துள்ளது.

    பொது விருத்தம்:

    அருந்தவனாம்பரராச முனிவன் தானும்
    அளகு செறி பரிமள காந்தியோடு
    நிறைந்த மனதுடன் புணரக் கடிகை மூன்றில்

நிகழ்காலம் எதிர்காலம் நினைந்து ஓத
கறந்திடு பால்தனைப் போன்ற மனதினோடு
கமண்டலமும் புத்தகமும் கையிற் பொண்டு
உறும் பொருளாய் அரன் நாமம் ஓதி வேத
வியாசரெனும் உறுமுனிவர் வந்திட்டாரே.

16. சமஸ்கிருத, கிரேக்க நாடகங்களிலும் இம்மரபு இல்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

17. இராம நாடகம் (பதி), கந்தையா.வி.சீ, பக்:116.

18. மே.கு.நூல். பக்:198.

19. Maratha Bush Aston, Bruce Christie, **Yakshagana,** New Delhi, 1977. P:57.

20. Ibid. P. 37 - 38.

21. வித்தியானந்தன். சு, **தமிழியற் சிந்தனைகள்,** பக்:40.

22. தம்பதி நாடகம், கையெழுத்துப பிரதி; ஏனைய நாடகங் களில் கனவு நாடகத்தின் திருப்பு முனைகளாக அமைய, இந்நாடகத்திலே கனவு, நாடகத்தின் பிரதான அம்ச மாக அமைந்து விடுகிறது. செங்கேச மன்னன் கண்ட கனவின் பொருளை அறிவதே தம்பதி நாடகத்தின் முக்கிய கருவாக அமைந்துள்ளது.

28A. இராம நாடகம் (பதி), கந்தையா.வி.சீ, பக்கங்கள்: 58,54.

28B. தகவல் தந்தவர்: வேல்முருகு அண்ணாவியார், சிற்றாண்டி.

24. செட்டி வர்த்தகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

25. வீரகுமாரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

26. பத்மாவதி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

27. கமலாவதி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

28. மே.கு.நூல்

29. வீரகுமாரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

30. மதுரவாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

31. கமலாவதி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

32. நரகாசுரன் வதை நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

33. சாம்பரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

34. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

35. வீரகுமாரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

36. செட்டி வர்த்தகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

37. சாம்பரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

38. இத்தகவல் தந்தவர்: கிருஷ்ணபிள்ளை. எஸ், அண்ணா வியார், வயது 65, கூழாவடி.

39. பவளக் கொடி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

40. மயிலிராவணன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

41. இத்தகவல் தந்தவர்: கந்தையா. வே, அண்ணாவியார், கோட்டைமுனை.

42. கீசக சம்மாரம் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

43. Brockett Oscar. G., **The Theatre an Introduction,** U.S.A. 1964. P.29 - 30.

44. அனுருத்திரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

45. Brockett Oscar. G, **The Theatre an Intorduction,** P.30.

46. பெருமாள் A.N, **தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு,** பக்: 231.

47. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

48. மே.கு.நூல்.

49. இரணிய சம்மாரம் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

50. மே.கு.நூல்.

51. இத்தகவலைத் தந்து பாடலைப் பாடிக் காட்டியவர்: ஆறுமுகம் அண்ணாவியார்.

52. சிறுத்தொண்டன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

53. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

54. மு.கூ.ப. பக்: 357.

55. மதுரவாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

56. அல்லி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

57. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

58. சாம்பேந்திரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

59. பவளக்கொடி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

60. மதுரவாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

61. பத்மாவதி நாடகம், கைபெழுத்துப் பிரதி.

62. அலங்காரரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

63. மே.கு.நூல்.

64. சாம்பேந்திரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

65. தம்பதி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

66. சற்பலங்காரி நாடகம், வீரகுமாரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதிகள்.

67. பத்மாவதி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

68A. கட்டியகாரன் பற்றி மு.கூ.ப. பக். 306 - 318.

68B. தகவல் தந்தவர்கள்:

(அ)தங்கவேல். மா., அண்ணாவியார், வயது 50, சீலாமுனை.

(ஆ) சின்னத்துரை. வே, அண்ணாவியார், வயது 65, ஏறாவூர்.

69. கமலாவதி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

70. மே.கு. நூல்.

71. செட்டிவர்த்தகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

72. மணிமாறன் சண்டை நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

78. சாரங்கரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

பிராமணன் வரவு விருத்தம்

குண்டலங்கள் காதில் மின்ன குடுமி முப்புரி நூல் துன்ன
புண்டரம் நுதலிலாய்க்க புத்தகம் கரந்துல.ங்க
அண்டர்கள் புகள் நரேந்திர அரசருள் சமூக மீதில்
மண்டலம் புகளும் வேத மறையவர் வருகின்றாரே.

பெரும்பாலான ம.ம.வ. நாடகங்களில் பிராமணர் இவ் வண்ணமே சித்தரிக்கப்படுகீறார்.

74. ஜெயசீலன் தீர்த்த யாத்திரை நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

75. கமலாவதி நாடகம், வனவாசம் நாடகம் என்பனவற்றில் வேடனுடன் வேடுவிச்சியும் வருகின்றாள். அருச்சுனன் தவநிலை நாடகத்திலும் பார்வதி வேடுவிச்சியாக வேடம் பூண்டு வருகிறாள்.

76. மதுர வாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

பறையன் வரவு விருத்தம்

மதுவுகள் மிகவுண்டு மயக்கமே தெளிந்தெழுந்து
சதுவிதமுடன் நடந்து தாந்ததத் ததிதோமென்று
வதுவைகள் புரியவென்று மந்திரி வார்த்தை கேட்டு
சதுவிதமுடன் நடந்து சாம்புவர் வருகின்றாரே.

77. பத்மாவதி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

78. ஜெயசீலன் தீர்த்த யாத்திரை நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

79. குசலவன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

80. இரணி சம்மாரம் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

இரணியன்வரவு விருத்தம்

பட்ட வர்த்தனரோடு பாவணர் இசைபாடிப்
பணியுமொரு பெலமுடையவன்
பச்சை மாலைப் பளி கொண்டிடு மனத்தவன்
படைக்கஞ்சா வீர தீரன்
மட்டள வில்லாததோர் மத்தகியம் இரு வென்ன
மதமுற்ற, வலி பெற்றவன்
மண்டல மீதுள்ள வரும் அண்டரும் ஒதுங்கிடும்
தண்டமது கைக்கொண்டவன்
துட்டனிவன் என்னவே தொல்லுலகோர் அனைபேரும்
துடித்துப் பயந்தோடுவார்
சுரிகுளல் மங்கல கேசி அருகினில்
சூழ்ந்து பணி மாறி வரவே
கட்டளைகள் புரிகின்ற வீரர்கள் எதிர் நின்று
கன வரிசை செய்து வரவே
காசிவ முனிவருள் காவலன் இரணியன்
கன கொலுவில் வருகின்றாரே.

81. இராம நாடகம், (பதி), கந்தையா.வி.சீ. பக்: 117.

82. அரவல்லி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

83. இச்சக்கரத்திற்கு தாளக்கட்டுக்கள், ஆடல், பாடல் என்பன ஒரு கூத்தருக்கு உரியனபோல உண்டு.

84. அரவல்லி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

85. பவளக்கொடி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

86. இத்தகவலைக் கூறியவர்: கந்தையர. வே, அண்ணா வியார், கோட்டைமுனை.

87. மதுரவாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

88. அலங்காரரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

89. மே.கு.நூல்.

90. வீரகுமாரன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

91. பெருமாள்,A.N., தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, பக்:34.

92. மே.கு.நூல் பக்: 283.

93. மணிமாறன் சண்டை நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

94. குசலவன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

95. மு.கூ.ப. பக்: 293 - 297.

96. மு.கூ.ப. பக்: 314 - 320.
97. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
98. சித்திரசேனன் சண்டை நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
99. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
100. இராம நாடகம், (பதி), கந்தையா.வி.சீ. பக்: 138.
101. மதுரவாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
102. மே.கு.நூல்.
103. அங்கசுந்தரி நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
104. அலங்காரரூபன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
105. குசலவன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
106. இதுபற்றி 8ம் இயலுள் விபரமாகக் கூறப்படுகிறது.
107. தண்டியலங்காரம், கழக வெளியீடு,. சென்னை, 1960. பக். எ - அ.
108. சாமிநாதன் வெங்கட், அனுபவம் வெளிப்பாடு, சென்னை, 1976. பக்:56.

இயல் – 6

தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்களிற் கையாளப்படும் தாளக் கட்டுக்களும் ஆட்டக் கோலங்களும்

ஆசிய நாடகங்கள் அடிப்படையில் ஆடல் பாடல்களைத் தம்முள் அடக்கியவை.

"Music it need hardly be said, has with dance been indispensable to every kind of theatrical performance in Asia"[1A]

தென் கிழக்காசியாவில் மலேசிய மேயோங், மனோறா (Manora) நாடகங்கள், இந்தோனேசிய வயாங் நாடகம், ஜகார்த்தாவின் றியோக் (Reog) நாடகம், பாலித்தீவின் பரொங் (Parong) நாடகங்கள், பர்மாவின் ஸற் (ZAT) நாடகம் ஆகியனவும் தென்னாசியாவில் இந்தியாவின் யாத்ரா, யக்ஷகானம், ராமலீலா, ரசலீலா, நாதுங்கி, தமாஷா, கதகளி, சாஓ, தெருக்கூத்து முதலாம் நாடகங்களும், இலங்கையில் சிங்கள மக்களின் கோலம், சொக்கரி, நாடகம முதலாம் நாடகங்களும் தூர கிழக்கில் ஜப்பானின் கபுகி, நோ நாடகங்களும், சீன மரபுவழி நாடகங் களும் அடிப்படையில் ஆடலும் பாடலும் கொண்டவையே.

இலங்கையில் வாழும் தமிழர்களின் ஒரு பிரிவினரான மட்டக்களப்பு தமிழ் மக்களின் மத்தியில் வழங்கும் வடமோடி, தென்மோடி நாடகங் களிலும் ஆசிய நாடக மரபின் பொது அம்சமான ஆடல் பாடல்கள் அடிப்படையாக அமைந்துள்ளன. ஆடியும், பாடியும் இறைவனை வணங்குவதும், இயற்கைச் சக்திகளைத் தமக்கு அடிபணிய வைக்க முயற்சிப்பதும் புராதன காலத்திலிருந்து தொடர்ச்சியாக மனித குலம் கைக் கொண்டு வந்த முயற்சிகளாகும். சமயச் சடங்குகளுடன் பிணைந்த இவ்வாடலும், பாடலும் சமூகம் மாறுதலடைய சமயத்தி னின்றும் பிரிந்து பொழுதுபோக்கிற்குரிய கலைகளாக மாறின. எனினும் ஆசிய நாடுகள் பலவற்றில இவ்வாடலும், பாடலும் சமயச் சடங்கினின்று முற்றாகத் தம்மை விடுவித்துக் கொள்ளவில்லை.

ராமலீலா, மேயோங் நாடகங்கள் இன்றும் சமயச் சடங்காக நடை பெறுவது இதற்குச் சான்றாகும்.[1B]

"கூத்து என்பது ஆடலும் இசையும் சேர்ந்தது. இது மக்கள் நிலை யில் வைத்து பயிலப்படும் ஒரு கலை. சமயச் சடங்கு களினடியாகத் தோன்றிய இக்கூத்து பூர்வீக சமூக அமைப்பு மாறும் காலத்து பொழுது போக்கிற்குரிய ஒரு சாதனமாக மாறும்."[2]

இவ்வாடலும் பாடலும் ஆசிய நாடகங்களுக்கு ஒரு புராதனத் தன்மையை அளிக்கின்றன. இவைகளே இந்நாடகங்களின் தனித்துவ மாக அமைந்துள்ளன. இவ்வாடலும், பாடலும் பார்வையாளர்கட்குக் களிப்பூட்டுவன. இவ்வாடல் பாடல் மூலம் பாத்திரங்களைப் பார்வை யாளர் இனம் கண்டு கொள்கின்றனர். ஆடலும், பாடலும் முக்கிய மாயினும் பாடலைவிட ஆடலே ம.ம.வ. நாடகங்களில் முக்கிய பங்கினை வகிக்கின்றது எனலாம். மட். கூத்து ஏடுகளிற் பாடல்கள் மாத்திரமே இடம் பெற்றுள்ளன. இன்ன தாளத்திற்கு இப்பாத்திரம் ஆட வேண்டும்; இன்ன ராகத்தில் இப்பாடலைப் பாடவேண்டும் என்ற குறிப்புக்கள் இவ்வேடுகளில் இல்லை. ம.ம.வ. நாடகங்களுள் அச்சில் வெளி வந்தவை அலங்காரரூபன் நாடகம், அனுவுருத்திரன் நாடகம், இராம நாடகம் ஆகிய மூன்றுமேயாம். இவற்றைப் பதிப் பித்தோர் தாமும் இந் நாடகங்கட்குரிய தாளக் கட்டுக்களையும், இந் நாடகங்கள் ஆடப்படும் முறையைக் காட்டும் சித்திரங்களையும், ஆடல் அமிசங்களையும், பாடலுக்கான இசைக் குறிப்புகளையும் சேர்த்துப் பதிப்பித்தாரில்லை.

கூத்து ஏடுகளிலுள்ள பாடலுக்குரிய இராகங்களையும், கூத்தருக் குரிய ஆட்டத் தாளக்கட்டுக்களையும், ஆட்டக் கோலங்களையும் அமைக்கும் முழு உரிமை அக்கூத்தைப் பழக்கும் அண்ணாவியாருக் கேயுண்டு. தாளக் கட்டுக்களும் ஆடல் முறைகளும் பாரம்பரியமாகச் செவி வழியாகக் கையளிக்கப்படுபவை.

இவ்வியலிலே ம.ம.வ. நாடகங்களிற் கையாளப்படும் தாளக் கட்டுக்களும், அதற்கியைந்த ஆட்டக் கோலங்களும், விளக்கப்பட்டு ஆராயப்படுகின்றன. கீழே குறிப்பிடப்படும் ம.ம.வ. நாடகங்களின் தாளக் கட்டுக்கள், ஆடற் கோலங்கள் பற்றிய விபரங்கள் மட். அண்ணா விமார் பலரிடமிருந்தும் நேரிற் பார்வையிட்டும் பெற்றுக் கொண்டவை யாகும். ஏட்டில் அமையாது வாய்மொழியாக வழங்கப்படுவதனால் இத்தாளங்களின் சொற் பிரயோகங்கள் இடத்துக்கு இடம் வேறு பட்டுள்ளன. உதாரணமாக,

தா தெய்யா தெய் தெய்ய
தா தெய்யத் தோம் தருகிட

என வரும் தாளக்கட்டு சில கிராமங்களில்,

தகதிக தா தெய்யா தெய் தெய்ய
தா தெய்யத் தோம் தக திக

எனப் பாடப்படுகிறது. ஆட்டத்திற்காக ஒரு தாளம் 5 முறை கூறப்பட, சில இடங்களில் 6 அல்லது 7 தடவைகள் கூறப்படுகின்றன. இத் தகைய சில வேறுபாடுகள் இடத்துக்கு இடம் காணப்படினும் அடிப் படையில் இவற்றில் அதிக மாற்றங்களைக் காணமுடியாது. இச் சிறிய வேறுபாடுகட்குக் காரணம் அவை வாய் மொழியிலமைந் திருப்பதேயாம்.

அடிப்படைத் தாளங்கள்

மட்டக்களப்பின் தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்கள் இரண்டையும் வேறுபடுத்திக் காட்டுவனவற்றுள் அவற்றுள் வரும் ஆட்ட முறைகளும் ஒன்று. கூத்தர் அரங்கில் ஆடும் முறையிலும் அவ்வாட்டத்திற்குப் பயன்படுத்தும் தாளங்களிலும் கணிசமான வேறுபாடுகளை இவ்விரு மோடிகளிலும் காணமுடியும். வடமோடியில் 'தித்தித்தா' என்ற தாளமும், தென்மோடியில் 'தெய்யத் தாக சந்தத்துமி' என்ற தாளமும் மிக முக்கிய மானவையாய் அடிக்கடி பயின்று வருவன. மாலையினூடு செல்லும் நார் போன்று இவை அந்தந்த நாடகத்தினூடு தவறாது அடிக்கடி வரும் தாளங்களாகும். வடமோடிக்கான 'தித்தித்தா'வின் போது பாதம் முழுவதும் நிலத்திற் படும்படியாக உரஞ்சி இழுத்தாடுதலும், தென் மோடிக்குரிய 'தெய்யத் தாக சந்தத்துமி' எனும் ஆட்டத்தில் பாதத்தின் முதற் பகுதி குதிப்பாகம் இரண்டும் மட்டும் நிலத்திற் படும்படியும் உள்ளங்கால் நிலத்திற் படாதவாறும் - குத்தி மிதித்தாடுதலும் இன்றி யமையாதன.[3]

தாளத்திற்கு ஏற்ப காலை வைத்து ஆடுதலில் இரண்டு மோடி களுக்குமிடையே வித்தியாசம் இருப்பதை இங்கு அவதானிக்கலாம். வடமோடியில் பாதம் முழுவதும் நிலத்திற் பதிகின்றது. தென்மோடியில் உள்ளங்கால் பதியாமல் பாதத்தின் முன் பகுதியும் பின்பகுதியும் மாத் திரமே பதிகின்றன. இரண்டும் இருவேறு ஆட்டமுறைகள் என்பதனை இவ்வடிப்படைக் கால் போடுதலே காட்டி நிற்கின்றன. நாடகம் பழக ஆரம்பித்ததும் அண்ணாவிமார் தாளத்திற்குக் கால்போடும் இப் பயிற்சியையே முதலில் கூத்தருக்கு அளிப்பர். வடமோடி நாடகமாயின் வடமோடிக்குரிய அடிப்படைத் தாளத்தையும், தென்மோடி நாடகமாயின் தென் மோடிக்குரிய அடிப்படைத் தாளத்தையும் வாயினாற் கூறி

அதனை மத்தளத்திலும், சல்லரியிலும் ஒலிக்கப் பண்ணி ஆடப் பழக்குவர்.

ஒரு நாடகத்தின் பாடலின் அடிப்படை இசை இத்தாளங்களுக் குள்ளேயே அமைந்திருக்கும். ஒரு பாடல் பாடப்படும் பொழுதோ அல்லது அப்பாடல் முடிந்த பின்னரோ மத்தளத்திலும், சல்லரியிலும் வாசிக்கப்படும் இசையில் அவ்வம் மோடிகளுக்குரிய அடிப்படைத் தாள ஒலியே கேட்கும்.

ராசன் வந்தான் – மதிவதன
ராசன் வந்தான்.[4]

என்று அரசகுமாரன் பாடி முடிய பக்கப்பாட்டுக்காரர் அதனையே திருப்பிப் பாடுவர். இதே பாடல் மத்தளத்தில் இசையாக எழுகையில் இந்நாடகம் வடமோடியானமையினால் 'தத்தித்தா' என்று விழும். ஆடுபவர்களும் தத்தித்தாவுக்குத் தகவே ஆடுவர். எனவே தான் இவை அடிப்படைத் தாளங்கள் என முன்னரேயே கூறப்பட்டன.

தாளக்கட்டுகள்

இவ்வடிப்படைத் தாளத்தின்மீது கட்டி எழுப்பப்பட்டனவே தாளக் கட்டுக்கள் ஆகும். நாடகத்தில் ஒரு பாத்திரமோ, பல பாத்திரமோ தோன்றும்பொழுது தாளக் கட்டுகள் கூறி அப்பாத்திரங்களை ஆட வைத்து அறிமுகம் செய்தல் மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களின் மரபு. மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்களில் தோன்றும் ஒவ்வொரு பாத்திர மும் அறிமுகம் செய்யப்படுகையிலும், படையெடுப்பு, தேர் ஏற்றம், குதிரை ஏற்றம், வேட்டையாடுதல் போன்ற நிகழ்ச்சிகள் வருகையிலும் இத்தாளக் கட்டுகள் இடம்பெறும். கூத்தருடைய முதற் தோற்றத் திற்கு வரவு என்று பெயர். அம்முதற் தோற்றத்தின்போது மட்டுமே வரவுப் பாட்டுக்களும் ஆட்டங்களும் இடம்பெறும். அரங்கில் தனிப் பட்ட ஒருவருக்கோ அல்லது ஒரு கொலுவினருக்கோ[5] வரவு நிகழும் போது மிகச் சிறந்த ஆட்டம் ஒன்று இடம் பெறும். தாள அறுதி பிசகாது மத்தளம் அடிப்பவருடைய திறமையினால் இந்நேரத்தில் மேடை அதிர்ந்து விளங்கும்.[6]

மத்தளத்தில் தாளம் அடிபடும்போதும் மேடைமீது நாடகத்தை நடத்திக் கொண்டு நிற்கும் சபையோர் அத்தாளத்தை வாயாற் சொல் லுவர். வாயாற் சொல்லப்படும் தாளமே தாளக்கட்டாகும். தாளக் கட்டுகள் பற்றி சு.வித்தியானந்தன் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

"ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் வரவும் நடைபெறும்போது வெவ்வேறு வகையான தாளங்களை மத்தளத்தில் இசைப்பர். அத்தாளங்கள்

வாயாற் சொல்லப்படும்போது பத வரிசைகள், தாளக்கட்டுகள் எனப் படும். ஆட்டங்களுக்குரிய தாளங்களைச் சொற்கோப்பினாலே தொடுத்து அல்லது கட்டி அமைத்தலே தாளக்கட்டு.[7]

இத்தாளக் கட்டின் ஒரு பகுதியை அண்ணாவியார் தொடக்கி வைத்து மத்தளத்தில் வாசிக்க சபையோர் (மேடையில் நிற்போர்) அதனை முடித்து வைப்பர். உதாரணமாக,

தா தெய்யா தெய் தெய்ய
தா தெய்யத் தோம் தருகிட.

என்பது ஒரு தாளக்கட்டின் ஆரம்பம் எனில் முதல் அடியை அண்ணா வியார் கூற, இரண்டாம் அடியைச் சபையோர் கூறுவர். இடத்துக்கிடம் இதனைக் கூறும் எண்ணிக்கை மாறுபடும். இத்தாளக்கட்டுக்களே மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களில் தனித்துவம் பொருந்திய அம் சங்களாகும். வடமோடிக்கும், தென்மோடிக்கும் வித்தியாசமான தாளக் கட்டுக்கள் உண்டு.

ஆட்டமுறை

(அ) ஆரம்ப ஆட்டம்

புதிதாக ஒரு பாத்திரம் தோன்றும்பொழுது மேடையில் அப்பாத்திரம் ஏறியதும் அதன் உடல், சபையோருக்குத் தெரியாத வகையில் திரை பிடிக்கப்படும்.[8] திரையின் பின்னால் நின்றவாறே பாத்திரம் தன்னை அறிமுகம் செய்து கொள்ளும். இதனை வரவு விருத்தம் என்பர். இவ்வரவு விருத்தம் முடிய திரை விலக்கப்படும். அதன் பின்னரே அண்ணாவியார் தாளக்கட்டினை வாயினாற் கூறி மத்தளத்தை அடிக்க ஆரம்பிப்பார். அதற்குத்தக ஒரு வரவு ஆட்டம் ஆடப்படும். தாளக் கட்டுக்கு ஏற்ப இவ்வாட்டம் அமையும். தாளக்கட்டு பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்ப அமைந்திருக்கும்.

(ஆ) தாளம் தீர்தல்

ஆடல் முடிவில் தாளம் தீர்க்கப்படும். 'தா தெய்யத்தா தளாங்கு தகிங்கிணதோம்' என்ற தாளமே ஆட்டம் அல்லது பாட்டு முடிவினைக் குறிக்கும் தாளமாகும். இத்தாளம் அடிக்கப்பட்டால் பாடலில் அல்லது ஆடலின் ஒரு பகுதி முடிந்தது; அல்லது முடிந்து இன்னோர் பகுதி தொடங்குகின்றது என்பது அர்த்தம்..

(இ) இடை ஆட்டம்

வரவு ஆட்டம் முடிய நாடகத்தை நடத்தும் சபையோர் நடுவிலே நிற்க கூத்தர்கள், வட்டக் களரியைச் சுற்றி இருக்கும் சபையோரைப்

பார்த்த வண்ணம் மேடைக்குள் சுற்றிச் சுற்றி ஆடுவார்கள். ஆட்டத் தின் இடையிடையே பாடலுக்குத்தக துரித தாளங்களும் உண்டு.

(ஈ) முடிவு ஆட்டம்

பாத்திரம் ஒரு காட்சியை முடித்துவிட்டு மேடையை விட்டுப் போகும்போது சில நேரங்களில் ஒருதாளம் வாசிக்கப்படும். அதற்குத் தக பாத்திரம் ஆடத் தொடங்குகையில் காட்சி முடிவுறுகிறது எனச் சபையோர் தீர்மானிப்பர். காட்சி மாற்றங்களைக் காட்ட இம்முடிவு ஆட்டம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

வடமோடி நாடகத்திற்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

வடமோடித் தாளக்கட்டுக்களுக்கும், தென்மோடித் தாளக்கட்டுக் களுக்குமிடையே அடிப்படையிற் பல வேறுபாடுகளுண்டு.

ததித்துளா தக ததிங்கிண திமிதக
தா தெய்யத்தா தோம் – ததிங்கிண
ததித்துளா தக ததிங்கிண திமிதக
தா தெய்யத்தா தோம்.

என்ற தாளக்கட்டே தென்மோடியின் பிரதான தாளக்கட்டாகும். இத் தாளக் கட்டே அரசன், அரசி, தூதுவர், பணியாளர் அனைவருக்கும் பாவிக்கப்படும். ஆட்டக் கோலங்களில் சில வித்தியாசங்கள் உள்ள னவே தவிர அடிப்படையான தாளக்கட்டுக்கள் இவையே. அத்தோடு,

தாதாம் தா தெய்ய, தாதாம் தா தெய்ய

என்ற தாளக்கட்டு, வீரர்கட்கும் பாவிக்கப்படும். இவ்விரு தாளக் கட்டுக்களுமே தென்மோடியிற் பாவிக்கப்படும் தாளக் கட்டுக்களாகும். ஆனால் வடமோடியில் பல்வேறு விதமான தாளக் கட்டுக்கள் பாவிக்கப் படுகின்றன. அரசன், அரசி, வீரர், பறையன், குரங்கு, தேர், குதிரை, கிழவி என ஒவ்வொரு பாத்திரத்தின் தன்மைக்கும் ஏற்ப வடமோடி நாடகத்தில் தாளக்கட்டுக்களமையும். தென்மோடியுடன் ஒப்பிடுகை யில் வித்தியாசம் வித்தியாசமான தாளக்கட்டுக்கள் வடமோடியிற் காணப்படுகின்றன எனலாம்.

இத்தாளக் கட்டுக்களை பின்வருமாறு வகுத்து நோக்கலாம்.

1. ஆண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்.
2. பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்.
3. தேர், வாகனங்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்.

4. அஃறிணைப் பொருள்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்.
5. சில நிகழ்ச்சிகளுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்.

1. ஆண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்

ஆண்களுக்குப் பாவிக்கப்படும் தாளக்கட்டுக்களை மூன்று பிரி வாக வகுக்கலாம்.

(அ) அரசர்கள், கடவுளர்கள், உயர்ந்த மனிதர்களுக்கெனப் பாவிக்கப்படும் தாளக்கட்டுகள்.

(ஆ) வீரர்கள், தூதுவர்கள், மழுவர்கள், தலையாரிமார், காப்பிலி மார், வேடர், முனிவர் ஆகிய பாத்திரங்களுக்கெனப் பாவிக்கப்படும் தாளக்கட்டுக்கள்.

(இ) பறையன், குறவன், வண்ணரன் போன்ற தாழ்ந்த நிலையில் உள்ள பாத்திரங்களுக்கெனப் பாவிக்கப்படும் தாளக் கட்டுக்கள்.

இத்தாளக்கட்டுக்களில் அரக்க அரசர்களுக்கும், அரக்க வமிச உயர்ந்தோர்களுக்கும் 'அ' பிரிவுக்குரியோரின் தாளக்கட்டுக்களும், அரக்கரின் சாதாரண வீரர்கள், பூதங்கள் ஆகியவற்றிற்கு 'ஆ' பிரிவிற் குரியோரின் தாளக்கட்டுக்களும் பாவிக்கப்படுகின்றன. ஆண் தன்மை நிரம்பிய தாடகை போன்ற அரக்கிமாருக்கும், அல்லிராணி போன்ற மனிதகுலத்தைச் சேர்ந்தோருக்கும் 'ஆ' பிரிவுக்குரியோரின் தாளக் கட்டுக்களே பாவிக்கப்படுகின்றன.

(அ) அரசர்கள், கடவுளர், உயர்ந்த மனிதர்கட்கெனப் பாவிக்கப்படும் தாளக்கட்டுக்கள்

தா.க.1

ஆறுதலாக இழுத்துப் பாடப்படும் இத்தாளக்கட்டுகள் அருளும், அன்பும், அறமும் நிரம்பிய குணாதிசயமுடைய அரசர் வரவுக்குப் பாவிக்கப்படும்.

தா... தெய்யா... தெய் தெய்ய
தா... தெய்யத் தோம் தருகிட
தா... தெய்யா... தெய் தெய்ய
தா... தெய்யத் தோம் தருகிட
தத்துமித் தாகிட தத்துமித் ததருகிடதெய்
தா... தெய்யா... தெய் தெய்
தா... தெய்யத் தோம் தருகிட.

(இத்தாளக்கட்டுக்குரிய ஆட்ட முறைகள் சில உள்ளன. அவற்றை ஆடி முடிந்தபின்னர் ஆட்டக்காரர் மெல்ல மெல்ல ஆடியபடி முன்னே வருவார். அப்போது இத்தாளக்கட்டு பின்வருமாறு மாறும்.[9] இம்மாற் றத்தின்போது தாளம் துரிதகதியில் மாறி ஆரம்ப தாளக்கட்டுக்கள் முடியப் போவதைக் காட்டும்.)

தக தக தக தக
திகு திகு திகு திகு
தளாங்கு தித்தக தக தகிங்கிணதோம்
தகததிங்கிணதோம் தகததிங்கிணத்தக
தாம் தாம் தக தோம் தரிகிடதக
தாம் தாம் தக தோம் தரிகிடதக
தீம் தார தில்லானா தோம்தரி
தீம் தார தில்லானா தோம்தரி
தச்சோம் தோம்தரி
தக தகிங்கிணதோம்
தச்சோம் தோம் தரி
தக தகிங்கிணத்தோம்
தெய்யா திமிதக
தொங்க தகிங்கிணதோம்
தெய்யா திமிதக
தொங்க தகிங்கிணதோம்
தளாங்கு தித்தக
தக தகிங்கிணதோம்
தக தகிங்கிணதோம்
தக தகிங்கிண தக
தாதாம் தெய் தெய்ய தாதாம் தெய் தெய்ய
தாதாம் தெய் தெய்ய தாதாம் தெய் தெய்ய
தருகிட தா திமிதக தெய்
தாதெய்யா தெய்யா திமிதக

(இத்தாளக்கட்டு சில இடங்களில்,

தகதிகதா தெய்யா தெய் தெய்ய
தா தெய்யத் தோம் தகதிக.[10]

என மாற்றியும் பாடப்படுகிறது.)

தா.க.1இல் குறிப்பிட்டபடி தகதகதக திகுதிகுதிகு என ஆரம்பிக் கும் போது கூத்தர் பொடியடியில்[11] மெல்ல மெல்ல முன்னால் வருவர். (மேடையில் வடக்குப் பக்க மூலையில் நின்றவர் தெற்குப் பக்க மூலைக்கு வருவர்.)

தக தக தக தக திகு திகு திகு திகு என இரண்டு மூன்று முறை இத்தாளக்கட்டு மேடையின் தெற்கு மூலைக்குக் கூத்தர் வரும்வரை கூறப்படும். தளாங்கு தித்தக என ஆரம்பிக்கும் தாளக்கட்டு தொடக்கம் தக ததிங்கிண தக என முடியும் தாளக்கட்டு வரை தெற்கு மூலையில் ஆட்டம் நடைபெற்று தாதாம் தெய் தெய்ய என்ற தாளக்கட்டு ஆரம்பிக்க திரும்பாமல் சபைக்கு முன்பக்கம் காட்டியபடியே பழையபடி தாம் நின்ற வடக்கு மூலைக்குக் கூத்தர் சென்று தா தெய்யா தெய்யா திமிதக என்ற தாளக்கட்டுடன் ஆட்டத்தை முடிப்பர்.

இவ்வண்ணம் தக தக என்ற தாளக்கட்டுடன் ஆடி தெற்கு மூலைக்கு வருவதற்கு தெற்கு மூலையில் தாளக்கட்டுக்கு ஏற்ப துரிதமாகச் சுழன்றாடுவதற்கும், அதன்பின் பழையபடி வடக்கு மூலை சென்று தாளம் தீர்வதற்கும், தா.க.1இல் கொடுக்கப்பட்ட தாளங்களே ஆண் பாத்திரங்கள் அனைத்திற்கும் பாவிக்கப்படுகின்றன. ஆனால் தக தக தக வென ஆரம்பிப்பதற்கு முன்னால் கூறப்படும் தாளக்கட்டுக்கள் பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்ப மாறுபடும். கீழே கொடுக்கப்படப் போகின்ற தாளக் கட்டுக்களில் எல்லா ஆண் பாத்திரங்களுக்கும் பொது வாயமைந்ததான மேற்கூறப்பட்ட தாளக்கட்டுக்கள் தரப்படாமல், பாத் திரத்தின் தன்மையை உணர்த்தும் ஆரம்ப தாளக்கட்டுக்களே தரப் படுகின்றன.

தா.க. 2

வீரமும் வேகமும் நிரம்பிய குணாதிசயம் கொண்ட அரசர் களுக்கும், அரசகுமாரர்கட்கும் பாவிக்கப்படும் தாளக்கட்டுகள். இவை துரித கதியிலும், விறுவிறுப்புடனும் பாடப்படுபவை.

தா தெய் தருகிட தெய்
தத் துமித் ததிங்கிண தெய்
தா தெய் தருகிட தெய்
தத்துமித் ததிங்கிண தெய்
தத்துமித் தாகிட தத்துமித் தருகிட தெய்
தா தெய் தருகிட தெய்
தத் துமித் ததிங்கிண தெய்.[12]

இத்தாளக் கட்டு சில இடங்களில் முக்கியமாக கன்னன்குடாவில் பின்வருமாறு பாடப்படுகிறது.

தா தெய் தருகிட தெய்
தக ஜோம் தெய் தருகிட
தா தெய் தருகிட தெய்
தக ஜோம் தெய் தருகிட[13]

தா.க.3

வீரமான ஒரு கொலு வருகையின் போது (உதாரணமாக இராவணன் தன் தம்பிமார் சூழ வரும் கொலு, தருமர் தன் தம்பிமார் சூழவரும் கொலு, துரியோதனன் தன் தம்பிமார் சூழவரும் கொலு அல்லது இளமையும், வீரமும் நிறைந்த குமாரனும் தோழனும் வரும் கொலு) பின்வரும் தாளக்கட்டு பாவிக்கப்படும்.

தத்தாங்கிட தருகிட திமிதக
தாதாகிட தாகிட தோம்தரி
தத்தாங்கிட தருகிட திமிதக
தாதாகிட தாகிட தோம்தரி
தத்துமித் தாகிட தத்துமித்
திதிங்கிணத் தெய்
தத்தாங்கிட தருகிட திமிதக
தாதாகிட தாகிட தோம்தரி.[14]

இத்தாளக்கட்டு கனனன்குடாவில் பின்வருமாறு பாடப்படுகிறது.

தத்தாகிட தருகிட தாதெய்
தகசேகண தோமெனப்பாடே
தத்தாகிட தருகிட தாதெய்
தகசேகண தோமெனப்பாடே.[15]

தா. க. 4

பின்வரும் தாளம் சில இடங்களில் அரசர்கட்குப் பாவிக் கப்படினும் கடவுளருக்கே இத்தாளம் உரியது. சிறப்பாக இத்தாளக் கட்டு கிருஷ்ணருக்குரியது.

தாம் தெய்யத் தகதிக தாம் – தெய்ய
தகஜோம் தகதிக தெய்
தாம் தெய்யத் தகதிக தாம் – தெய்ய
தகஜோம் தகதிக தெய்
தத்துமித் தாகிட தத்துமித் தருகிட தெய்
தாம் தெய்யத் தகதிக தாம் – தெய்ய
தகஜோம் தகதிக தெய்.[16]

(தக தக என ஆரம்பித்து முன்னால் வந்து தெற்கு மூலையில் ஆடிப் பின் செல்லும் தாளக்கட்டு இதற்கு இல்லை. இத்தாளக் கட்டின் மூலமே சகல ஆட்டங்களையும் ஆடிமுடிப்பர்.)

தா. க. 5

மிக ஆர்ப்பாட்டத்துடனும், அலங்காரத்துடனும் வரும் அரசருக்குக் கீழ்வரும் தாளம் பாவிக்கப்படுகிறது.

தாம் தெய்யத் தோம் தருகிட
தத்துமித்தா தக ஜொணு தகதிக
தாம் தெய்யத் தோம் தருகிட
தத்துமித்தா தக ஜொணு தகதிக.[17]

(இத்தாளக்கட்டுக்கு ஆரம்பத்தில் அரசருக்குரிய ஆட்டக் கோலங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டும் தாளக்கட்டு 1 இல் கூறியது போல முன்னால் பொடியடியில் வர - தக தக என்ற தாளக்கட்டு இதிற் பாவிக்கப்பட மாட்டாது. தாம் தெய்யத் தோம் தருகிட என்ற தாளக்கட்டே துரித கதியில் வாசிக்கப்பட அதற்குத் தக பொடியடியில் கூத்தர் முன்னால் வந்து 4 அடித்தாளம் அதே தாளக்கட்டுக்கு நின்ற நிலையில் போட்டு கீழ்வரும் துரித தாளக்கட்டுகள் தொடங்க அதற்கேற்ப சுழற்சியான ஆட்டங்கள் ஆடத் தொடங்குவர்.)

தந்தரினாதரி சவுந்தரி கிடதரி
தந்தரினாதரி சவுந்தரி கிடதரி
ஜணுத ஜணுத தா தக தகிங்கிணதோம்
ஜணுத ஜணுத தா தக தகிங்கிணதோம்
தெய்யா திமித்க தொங்க தகிங்கிணதோம்
தளாங்கு தித்தக தக தகிங்கிணதோம்
தகததிங்கிணதோம்.

(தாதெய்யத்தா தளாங்கு தகிங்கிண எனத் தாளம் தீர்க்கப்படும் முந்திய ஆட்டங்களைப் போல மீண்டும் வடக்கு மூலைக்குத் திரும்பிப் போதல் இவ்வாட்டத்தில் இல்லை.)

இத்தாளக்கட்டுக்களைத் தவிர சொற்களைக் கோத்து அமைக்கப் பட்ட பாடல்களும் தாளக் கட்டுக்களாகப் பாவிக்கப்படுகின்றன. முந்திய தாளக்கட்டுக்களில் வரும் இராகங்களையே இவை பெரும் பாலும் கொண்டுள்ளன.

ஆரம்ப தாளக்கட்டு சொற்களாலமைந்திருப் பினும் தா.க.1 இல் கூறியபடியே இவற்றிற்கும் தக தக என ஆரம் பித்து தெற்கு மூலை வந்து துரிதமாக ஆடிப்பின் செல்லும் தாளக் கட்டுகளே பாவிக் கப்படுகின்றன. அதனால் கீழே ஆரம்ப சொற்கட்டுகள் மாத்திரமே தரப்படுகின்றன. சொற்களாலும், தாளக்கட்டுக்களாலும் இத்தாளக் கட்டுகள் உருவாக்கப்பட்டிருப்பதனால் இவற்றை நாம் சொற் தாளக் கட்டுகள் என்றும் அழைக்கலாம். இவற்றை அரசருக்குரியவை, கிருஷ்ணருக்கு உரியவை, முருகனுக்கு உரியவை என மூன்றாக வகுக்கலாம்.

தா.க.6

அரசருக்குரிய சொற் தாளக்கட்டு

ராஜ ரஞ்சித கோமான் – மன
வேகம் கொண்டிடு பூமான்
ராஜ ரஞ்சித கோமான் – மன
வேகம் கொண்டிடு பூமான் – தெய்ய
தத்துமித் தாகிட தத்துமித் தருகிட தெய்
ராஜரஞ்சித கோமான் – மன
வேகம் கொண்டிடு பூமான்.[18]

(தாளக்கட்டு 1இல் குறிப்பிட்ட தக தக எனத் தொடங்கும் தாளக் கட்டு அப்படியே இதைத் தொடர்ந்து செல்லும்.)

தா.க.7

கன லோக சிங்கார குண பாராய் – பரி
அருள் தர வெகு நேரமா
கன லோக சிங்கார குண பாராய் – பரி
அருள் தர வெகு நேரமா
தத்துமித் தாகிட தத்துமித் தருகிட தெய்
கன லோக சிங்கார குண பாராய் – பரி
அருள் தர வெகு நேரமா.[19]

தா.க. 8

கிருஷ்ணருக்குரிய சொற் தாளக்கட்டுகள்[20]

கெருட வாகன சிங்காரா –சுவாமி
கீர்த்திப் பிரதாப ஒய்யாரா
கெருட வாகன சிங்காரா –சுவாமி
கீர்த்திப் பிரதாப ஒய்யாரா
(சுருள்)
காரணப் பரம் பொருளே
கம்சனை வதைத்த தேவா [21]
கெருட வாகன சிங்காரா –சுவாமி
கீர்த்திப் பிரதாப ஒய்யாரா

(இச் சொற் தாளக்கட்டு சில இடங்களில் மாற்றிப் பாடப்படுவது முண்டு.)

கெருட வாகனம் ஏறும் சிங்காரா
கேசவா வருவாய் பாசமதாகவே
கேசவா வருவாய் பாசமதாகவே
கேசவா வருவாய் பாசமதாகவே
நேசம் வைத்தெங்களை நீயாண்டிடவே
கேசவா வருவாய் பாசமதாகவே
கேசவா வருவாய் பாசமதாகவே.[22]

தா.க. 9

கமல முக வதன தேவா – என்னைக்
காத்தருள் செய்திட வேவா
கமல முக வதன தேவா – என்னைக்
காத்தருள் செய்திட வேவா.
(சுருள்)
கருணா கரப் பொருளே
கம்சனை வதைத்த கோவே
கமலமுக வதன தேவா – என்னைக்
காத்தருள் செய்திட வேவா.[23]

தா.க.10

பொன்னனை முன்னம் பிளந்த மாயா – உன்னைப்
போற்றினேன் ஐவர் சகாயா.
பொன்னனை முன்னம் பிளந்த மாயா – உன்னைப்
போற்றினேன் ஐவர் சகாயா.
(சுருள்)
புகழும் பதின் மூன்றாம் நாள் பூமிதேவி
பாரம் தீர்த்து
பொன்னனை முன்னம் பிளந்த மாயா – உன்னைப்
போற்றினேன் ஐவர் சகாயா.[24]

தா.க.11

முருகனுக்குரிய சொற் தாளக்கட்டுகள்

வா, ஞான வரத சண்முக குகனே
வா, ஞான வரத சண்முக குகனே
(சுருள்)
புள்ளி மயில் மீதேறி
வள்ளி தெய்வயானையுடன்
வா, ஞான வரத சண்முக குகனே
வா, ஞான வரத சண்முக குகனே.[25]

தா.க. 12

திருமால் மருகோனே நீ வருவாய்
திருமால் மருகோனே நீ வருவாய்
(சுருள்)
மங்கை சிவகாமியுனை
மகிழ்ந்து இங்கேயழைக்க
திருமால் மருகோனே நீ வருவாய்
திருமால் மருகோனே நீ வருவாய்.[26]

தா.க. 13

வாராய் வன்னமயில் மீது
ஒய்யாரமாய் நேராய்
வாராய் வன்னமயில் மீது
ஒய்யாரமாய் நேராய்
(சுருள்)
வலிமையுடைய பத்மன்
உடலைக் கிழித்த வேலா
வாராய் வன்னமயில் மீது
ஒய்யாரமாய் நேராய்
வாராய் வன்னமயில் மீது
ஒய்யாரமாய் நேராய்.[27]

(ஆ) வீரர்கள், தூதுவர், மழுவர், தலையாரிமார்... ஆகிய பாத்திரங்களுக் கெனப் பாவிக்கப்படும் தாளக்கட்டுக்கள்

தா.க. 14

வீரர்கள் தூதுவர் ஆகியோருக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

தா கிணங்கிட ததிந்தத் தத்துமி
தா கிணங்கிட ததிந்தத் தத்துமி
(துரிதகதியில் 4 அடித்தாளம்)[28]
தா கிணங்கிட ததிந்தத் தத்துமி
தா கிணங்கிட ததிந்தத் தத்துமி

(இதற்குரிய ஆரம்பத் தாளக்கட்டு இதுவே. இத்தாளக்கட்டுக்கு ஏற்ப திரும்புதல், சுழலுதல், வீசாணம், எட்டு ஆகிய ஆட்டக் கோலங் களை ஆடி முடிந்த பின்னர் காலை இடந்து ஆடும் 4 அடித் தாளத்திற்கு ஆயத்தப்படும் முகமாகப் பின்வரும் தாளக்கட்டு கூறப்படும்.)

தா தா திக தா தா திக தாம்
தானாம் தக தக தெய் தாதிங்கிண

(இதன் பின்னர் கூறப்படும் தாளத்திற்கு ஏற்ப நாலடித் தாளம் போடப்படும்)

தத்தித்தாம் தருகிட தித்தித் தெய்யா தெய்ய
தத்தித்தாம் தருகிட தித்தித் தெய்யா தெய்ய
தகஜொணு தகதிமி தாம் தருகிட தில்லானா
தகஜொணு தகதிமி தாம் தருகிட தில்லானா

(தா.க. 1இல் குறிப்பிட்ட தக தக என்ற தாளத்துக்கு ஏற்ப வடக்கு மூலையினின்று தெற்கு மூலைக்கு வந்து ஆடுவது போல மேற்

கூறப்பட்ட தாளக்கட்டு முடிந்து ஆரம்பமாகும் அடுத்த தாளக்கட் டிற்கு கூத்தர் ஆடுவர்.)

தகதத் தகதத் தகதத் தகதத்
தாம் ஜொணும் தக
தகதத் தகதத் தகதத் தகதத்
தாம் ஜொணும் தக
தகதத் தகதத் தகதத்
தீம் ஜொணும் தக
தீம்தித் தில்லானா
தீம் ஜொணும் தக
தீம்தித் தில்லானா
தீம்தா தக தோதிந்தா தக
தீம்தா தக தோதிந்தா தக
தீம்தத் தோதிந்தத் தோதிந்தத் தோதிந்த
தக ஜொணு தா தக ஜொணு தெய்
தக ஜொணு தா தக ஜொணு தெய்.[29]

(பின்னுக்குச் செல்லும் வழக்கம் இவ்வாட்டக் கோலத்தில் இல்லை.)

தா.க. 15

தா தெய்யத் தெய்ய
தக ஜோம் தாதரிகிட
தா தெய்யத் தெய்ய
தக ஜோம் தாதரிகிட
தா தெய்யத் தெய்ய தெய்யத் தெய்ய தெய்ய
தா தெய்யத் தெய்ய
தக ஜோம் தாதரிகிட.[30]

(இத்தாளக்கட்டும் தா.க.இல.14 இல் குறிப்பிட்டதைப் போன் றதே. அதில் வரும் தா தா திக தாதா திக தாம் எனத் தொடங்கும் தாளக்கட்டிலிருந்து தொடங்கி வரும் தாளக் கட்டுகள் அனைத்தும் தா.க. இல.15 உடன் சேரும்.)

தா.க.16

தத்தித் தாம் தருகிட
தித்தித் தெய்யா தெய்ய
தத்தித் தாம் தருகிட
தித்தித் தெய்யா தெய்ய.

(இத்தாளக்கட்டு இடையில் தா.க.14 போல் எந்தவித மாற்றுத் தாளமுமின்றி அப்படியே சொல்லப்படும். திரும்புதல், சுழலுதல்,

பாய்ச்சல், வீசாணம், எட்டு, நாலடி, முன்வருதல், பின்போதல் ஆகிய ஆட்டக்கோலங்கள்[31] யாவும் இத்தாளக்கட்டிலேயே நடக்கும்.

இறுதியில்,

தாம் தாம் தருகிட தெய்
தாதிங்கிண

எனத் தாளம் தீரும்.)

நாரதர், முனிவர், பிராமணர் போன்ற பாத்திரங்களுக்குப் பாவிக்கப்படும் தாளக்கட்டுக்கள்.

தா.க.17

(இத்தாளக்கட்டுக்கு தா.க. இல. 16 போலவே ஆடப்படும்.)

தாம் ததிங்கிண தோம் ததிங்கிண
தக ததிங்கிண தாவென்னாவென
தாம் ததிங்கிண தோம் ததிங்கிண
தக ததிங்கிண தாவென்னாவென.[32]

தா.க.18

தாந்தத் தத்துமி ததிங்கத் தத்துமி
தாந்தத் தத்துமி ததிங்கத் தத்துமி
தகதத் தகதத் தகதத் தகதத் தகதத்
தாந்தத் தத்துமி ததிங்கத் தத்துமி
தாந்தத் தத்துமி ததிங்கத் தத்துமி.[33]

(இ) பறையன், குறவன் போன்றோருக்குரிய தாளக்கட்டுகள்

(இத்தாளக்கட்டுகள் மிக நன்றாக இழுத்துப் பாடப்படும். பறையன் மதுபோதையில் வருபவனாகப் பெரும்பாலு சித்தரிக்கப்படுவதனால் அவன் மதுபோதையில் தள்ளாடுவதற்கும், இத்தாளக் கட்டின் இராகங்களுக்குமிடையே மிகுந்த ஒற்றுமையுண்டு.)

தா.க. 19

தெந்தினத் தின தினனா தினா தின
தினனானா தின னாதினனா – தெய் தெய்
தெந்தினத் தின தினனா தினா தின
தினனானா தின னாதினனா – தெய் தெய்.

(இத்தாளக்கட்டுகளுக்கு ஏற்ப திரும்புதல், சுழலுதல், வீசாணம், எட்டு, பொடியடி, ரத்து, நீள ஆட்டம், குறுக்காட்டம் ஆகிய ஆட்டக் கோலங்களை ஆடி முடித்தபின்)

தகதிக தா திமிதக தெய் – தக
தாதா தெய்ய தா தளாங்கு
ததிங்கிணதோம்.[34]

என தாளம் தீரும்.

தா.க. 20

தக்குணதே..... தக்குணதே
தக்குணதெய்.... தக்குணதெய்
தக்குணதே..... தக்குணதே
தக்குணதெய்.... தக்குணதெய்.[35]

2. பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள் [36]

பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்களையும் மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

(அ) அரசன் மனைவி, அரசகுமாரிகள், தேவ கன்னிமார் ஆகிய உயர்ந்த குழாத்தினருக்கும், நடனமாடும் பெண்கள் (நாடக சாலைப் பெண்கள்) போன்ற அரசவை சார்ந்த பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்.

(ஆ) கிழவி, மருத்துவமாது போன்ற வயது சென்ற பணிப் பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்.

(இ) வேடுவிச்சி, குறத்தி போன்ற தாழ்நிலையில் வைத்துக் கணிக்கப்படும் பாத்திரங்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்.

(அ) அரசவை சார்ந்த பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்

அரசவைப் பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்களை அவற்றின் அமைப்பை நோக்கி நான்கு பிரதான பிரிவுகளுக்குள் அடக்கலாம்.

(1) ஆண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகளில் அரசருக்கு உரிய தாளக் கட்டுப் போல (தா.க.1) பெரும்பாலும் தக தக தக எனத் தொடங்கும் தாளக்கட்டுத் தொடக்கம் தொடர்ந்து வருவதும் ஆனால் முற்பகுதி சற்று வித்தியாசமாக அமைப்பட்டதுமான தாளக்கட்டுக்கள்.

(2) தாளக்கட்டுக்களாக அன்றி சொற்கட்டுக்களாக ஆரம்பத்தில் அமைத்து பின்பகுதி தனித்துவம் மிக்க தாளக் கட்டுக்களாக மாறும் தாளக்கட்டுக்கள்.

(3) மேலே (1)ம் பகுதியிலும் (2)ம் பகுதியிலும் குறிப்பிட்ட இருவகைத் தாளக்கட்டுகளுடன் இன்னும் புதிய தாளக் கட்டுக்களையும் உள்ளடக்கியதுமான மிக நீண்ட தாளக் கட்டுக்கள்.

(4) ஆரம்ப தாளக்கட்டுக்கள் முடிந்து வரவுத் தரு பாடும்பொழுது தருவின் இடையிடையே கூறப்படும் தாளக் கட்டுக்கள்.

(5) சொற்களிலும், தாளக்கட்டுக்களிலும் அமைந்த தாளக் கட்டுக்கள்.

தா.க. 21

(1) ஆண்களுக்குரியது போல அமைந்ததும் – முற்பகுதி சற்று வித்தியாசமாக அமைக்கப்பட்டதுமான தாளக்கட்டு

இது பெரும்பாலும் வயது சென்ற மகாராணிமாருக்குப் பாவிக்கப் படும்.

சரிகமபத நித தாம் – தெய்ய
சரிகமபத நித குணனே.
சரிகமபத நித தாம் – தெய்ய
சரிகமபத நித குணனே.
சரி கமா பத சநிதப மகரிக – தாம்
சரிகமபத நித குணனே.
சரிகமபத சநிதப மகரிக
சரிகமபத சநிதப மகரிக
சரிகமபத சநிதப மகரிக
சரிகமபத சநிதப மகரிக
சரிகமபத சநிதப மகரிக – தாம்
சரிகமபத நித குணனே.[37]

(இத்தாளக்கட்டு நேர் நிற்றல், திரும்பல், சுழலுதல், வீசாணம், எட்டு, மாறியாடல், பொடியடி ஆகிய ஆட்டக் கோலங்கள் யாவும் மேடையிற் போடப்படும். இவ்வாட்டங்கள் யாவும் மேடையின் வடக்கு மூலையில் ஆடி முடிந்ததும், தா.க.1 இல் அரசர் ஆடிவருவதுபோல அதே தாளக்கட்டுக்குப் பெண்கூத்தர் தெற்கு மூலைக்கு வந்து ஆடுவர். அரசரின் ஆட்டங்களை விடப் பெண்களின் ஆட்டம் சுழற்சி கூடியதாயிருக்கும். மேடையின் வடக்கு மூலையினின்றும் தெற்கு மூலைக்குப் பின்வரும் தாளக்கட்டுக்களுக்கு ஏற்ப வந்து ஆடுவர்.)

தக தக தக தக திகு திகு திகு திகு
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்.
தக ததிங்கிணதோம் தகததிங்கிணதக
தாம் தாம் தக தோம் தரிகிடதக
தீம் தார தில்லானா தோம்தரி
தீம் தார தில்லானா தோம்தரி
தகிணக தோம் தரி தத்திமித் தரிகிடதெய்
தகிணக தோம் தரி தத்திமித் தரிகிடதெய்

தெய்யா திமிதக தொங்க ததிங்கிணதோம்
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிண தோம் தக ததிங்கிண தெய்ய.

(இத்தோடு இராணிக்குரிய தாளக்கட்டு முடிய, உடனே வரவுப் பாட்டை இராணிக்கு ஆடும் கூத்தர் பாடுவதுண்டு.)

தா.க. 22

(2) சொற்கட்டுக்களாக ஆரம்பத்தில் அமைந்து பின்பகுதி தனித்துவம் பொருந்திய தாளக்கட்டுக்களாக மாறும் தாளக்கட்டுக்கள்

(இது அரசகுமாரி, நாடகத்தின் கதாநாயகி போன்ற பாத்திரங் களுக்குப் பாவிக்கப்படும்.)

சரவணை உதித்த சண்முகனே
சபைக்கு முன் வருவாய் நீ குகனே
தங்கப் பதுமை போல
சரவணை உதித்த சண்முகனே
சபைக்கு முன் வருவாய் நீ குகனே.
(சுருள்)
தானே அருகில் வந்து
நீயே வரம் அருள்வாய்
சரவணை உதித்த சண்முகனே
சபைக்கு முன் வருவாய் நீ குகனே.

(இச் சொற்கட்டுக்கு தா.க.21இல் வருவது போலவே பெண் கூத்தர் ஆட்டக் கோலங்களை ஆடுவர். மேடையின் வடக்கு மூலையில் இவ்வாட்டக் கோலங்கள் முடிந்ததும் பின்வரும் தாளக் கட்டுக்கு ஏற்ப தெற்கு மூலைக்குச் சென்று ஆடுவர். இங்கே சொற்கட்டுக்களில் இருந்து தாளக்கட்டுக்களுக்கு தாளம் மாற்றமடைவதைக் கவனிக் கலாம்.)

தக தக தக தக திகு திகு திகு திகு
தக தக தக தக திகு திகு திகு திகு
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிணதோம் தக ததிங்கிணதோம்.
தச்சோம் தோம்தரி தரிசேகணம் தரி
தச்சோம் தோம்தரி தரிசேகணம் தரி
தரிஜெக ணகண சேகண தோம்தரி
தரிஜெக ணகண சேகண தோம்தரி
தரி ஜெகணம், தரி ஜெகணம்
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிணதோம்

தச்சொணு தத்துமி
தத்ததிங்கிண தோம்
தகஜொணு தகதிமி
தத்ததிங்கிணதோம்
தெய்யா திமிதக
தொங்க ததிங்கிணதோம்
தளாங்கு தித்தக
தக ததிங்கணதோம், தக ததிங்கிணதோம்.
தத்தித்தாம் தாம் தரிகிட
தித்திதெய் யா தெய் தெய்ய
தத்தித்தாம் தாம் தரிகிட
தித்தித் தெய் யா தெய் தெய்ய
தாதா திமிதா தொங்க ததிங்கிணதோம்
தாதா திமிதா தொங்க ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கணதோம், தக ததிங்கிணதோம்.
தக ததிங்கிண தெய்ய.[38]

(தா.க.21 இல் வருவது போலவே இத்தாளக்கட்டின் கடைசித் தாளக்கட்டு முடிய இத்தாளக்கட்டுக்கு ஏற்ப ஆடும் கூத்தர் தானே பாடவும் தொடங்குவார்.)

தா.க. 23

(3) மேலே (1)ஆம் பகுதியிலும் (2)ஆம் பகுதியிலும் குறிப்பிட்ட இருவகைத் தாளக்கட்டுக்களுடன் இன்னும் புதிய தாளக்கட்டுக்களையும் உள்ளடக்கிய நீண்ட தாளக்கட்டுக்கள்.

(இவ்வலங்காரமான தாளக்கட்டுக்கள் நாட்டியப் பெண்களுக்குப் பாவிக்கப்படும்.)

நாதர் தில்லானா தோம்தரி தாம் – தெய்ய
நாதர் தில்லானா தோம்தரி தெய்
நாதர் தில்லானா தோம்தரி தாம் – தெய்ய
நாதர் தில்லானா தோம்தரி தெய்
தத்தீம் தா தகதிக தாதா
தகதிக தாதா திமிதக தெய்தெய்
நாதர் தில்லானா தோம்தரி தாம் – தெய்ய
நாதர் தில்லானா தோம்தரி தெய்.

(தா.க.21இல் குறிப்பிட்டதுபோல ஆரம்ப தாளத்திற்குரிய ஆட்டக் கோலங்கள் முழுவதும் இதற்குத் தக ஆடப்பட்ட பிறகு வடக்கு மூலை மினின்று தெற்கு மூலைக்கும் பின் மேற்கு, கிழக்கு மூலைகளுக்கும் சென்று பின்வரும் தாளக்கட்டுக்கு ஏற்ப ஆடுவர்.)

தக தக தக தக திகு திகு திகு திகு
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிணதோம் தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிண தெய்ய
தத்தித்தாம் தாம் தருகிட
தித்தித் தெய்யா தெய் தெய்யா
தாதா திமிதா தக ததிங்கிணதோம்
தெய்யா திமிதா தொங்க ததிங்கிணதோம்
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிணதோம், தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிணதக.
நாதர் தில்லானா தோம்தரி தாம் – தெய்
நாதர் தில்லானா தோம்தரி தெய்
தக தக தக தக திகு திகு திகு திகு
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிணதோம் தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிணதக.
தச்சோம் தோம்தரி தரி சேகணம் தரி
தச்சோம் தோம்தரி தரி சேகணம் தரி
தரிசெகணம் தரிசெகணம்
தளாங்குதித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தகததிங்கிணதோம் தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிண தெய்ய
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிணதோம் தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிண தெய்ய...
தச்சொணு தத்துமி தத்ததிங்கிணதோம்
தச்சொணு தத்துமி தத்ததிங்கிணதோம்
தச்ஜொணு தகதிமி தத்ததிங்கிணதோம்
தெய்யாகிட திமி தொங்க ததிங்கிணதோம்
தளாங்கு தித்தக தகததிங்கிணதோம்
தகததிங்கிணதோம் தகததிங்கிணதோம்
தகதங்கிண தெய்ய...
நாதர் தில்லானா தோம்தரி தாம் – தெய்ய
நாதர் தில்லானா தோம்தரி தெய்.
தக தக தக தக திகு திகு திகு திகு
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிணதோம் தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிண தெய்ய.
தாம் தாம் தக தோம் தரிகிட தக
தீம் தார தில்லானா தோம்தரி
தகிணக தோம்தரி தத்துமி தரிகிடதெய்
தகிணக தோம்தரி தத்துமி தரிகிடதெய்
தெய்யா திமிதக தொங்க ததிங்கிணதோம்

தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிணதோம் தக ததிங்கிணதோம்
தக ததிங்கிண தெய்ய.
தீம் தத்தி தாதாம் தெய்யாதி தாதாம்
தீம் தத்தி தாதாம் தெய்யாதி தாதாம்
தச்ஜோம் தா திந்தா திந்தா
தச்ஜோம் தா திந்தா திந்தா
தச்சோணு தத்துமி தக ததிங்கிணதோம்
தெய்யா திமிதக தொங்க ததிங்கிணதோம்
தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம்
தாதா.... ததிங்கிணதோம்
ததிங்கிணதோம்
ததிங்கிணதோம்
ததிங்கிண தெய்ய
தாதாத் திமித்த திமி தாதாம் தெய்தெய்ய
தாதாத் திமித்த திமி தாதாம் தெய்தெய்ய
தக தக தக தக தக தக தக தக தக
திகு திகு திகு திகு திகு திகு திகு திகு
தா தெய்தா தெய்தா திமிதக
தா தெய்தா தெய்தா திமிதக
தாதத் திமித்த திமி தாதாம் தா தெய்ய
தாதத் திமித்த திமி தாதாம் தா தெய்ய
தாகிட திமிதக
தருகிட திமிதக
தச்சோம் தா ததிங்கிணதோம்
தச்சோம் தா ததிங்கிணதோம்
ததிங்கிணதோம் ததிங்கிணதோம்
ததிங்கிண தெய்ய.
தாதத் திமித்த திமி தாதாம் தா தெய்ய
தாதத் திமித்த திமி தாதாம் தா தெய்ய
தருகிட தா திமிதக தெய்
தருகிட தா திமிதக தெய்
தா தெய்யா தெய்யா திமிதக.[39]

(இத்துடன் தாளக்கட்டு முடிய பெண் கூத்தர் தமக்குரிய வரவுப் பாட்டைத் தாமே பாட ஆரம்பிப்பர்.)

தா.க. 24

(4) ஆரம்ப தாளக்கட்டுகள் முடிந்து வரவுத் தரு பாடும் பொழுது தருவின் இடையிடையே கூறப்படும் தாளக்கட்டுகள்

(இளம் அரசகுமாரிகள், நாடகத்தின் கதாநாயகியர் ஆகியோருக்கு இத்தாளக்கட்டுகள் பயன்படுத்தப்படும்.)

(தா.க.21, 22களின் தொடர்ச்சியாக இதனைக் கொள்ளலாம். தா.க.21லும், 22லும் வரவுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள் கூறப்பட்டன. அவற்றிற்கு ஆடி முடிந்ததும் பெண் கூத்தர் தம் பாத்திரத்திற்குரிய வரவுத் தருவைப் பாட ஆரம்பிப்பர். வரவுத்தருவில் இடையே சபையோரால் இத்தாளக்கட்டுக்கள் கூறப்பட, மேடையின் நடுவில் நிற்கும் சபையோரைச் சுற்றி இத்தாளக்கட்டுகளுக்கு ஏற்ப கூத்தர் ஆடுவர்.[40] பத்மாவதி நாடகத்தில் அரசகுமாரியான பத்மாவதியின் வரவுத் தருவில் பாட்டோடு இணைந்து வழங்கப்பட்ட தாளக்கட்டுகள் கீழே தரப் படுகின்றன.)[41]

வரவுப் பாட்டு

பாட்டு: பத்மா வதியும் வந்தாளே – நல்ல
பருவத் திருநுதலாள் அழகிற் சிறந்தமாது

தா.க: தக திக தா திமிதக தெய்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு ததிங்கிண

பாட்டு: பத்மாவதியும் வந்தாள்
பாங்கிமார் சூழவேதான்
சித்திரப் பதுமை போல
உத்தமக் காளிங்கனீன்ற

தா.க: தக திக தா திமிதக தெய் – தக
தா தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண
தச்சொணு தத்திமிதா
தத்தித்தா தித்தித்தெய்
தகஜொணு தகதிமிதா
தத்தித்தா தித்தித் தெய்
தச்சொணு தத்திமி தகஜொணு தகதிமி
தச்சொணு தத்திமி தகஜொணு தகதிமி
தாதா தருகிட தெய்
தாதா தருகிட தெய்
தருகிட தெய்
தருகிட தெய்
தெய்
தெய்
தெய்

பாட்டு: பத்மா வதியும் வந்தாளே – சபையை நாடி
பத்மா வதியும் வந்தாளே.
(துரித ஆட்டம்)

தா.க: தருகிடதா திமிதக தெய்
தா தெய்யா தெய்யா திமிதக

பாட்டு: அருந்தவம் செய்து வருந்தியே பெற்ற
அழகு ரதி என உலகோர் புகழவே
கிள்ளை மொழி எனும் செல்வ மாதிவள்
சேடிமார் புடை சூழவே – தக

தா.க: ததிந்தத்தா தா ததிந்தத் தெய் தெய்ய
ததிந்தத் ததிந்தக தளாங்கு ததிங்கிண

பாட்டு: வடிவில் அழகொழுகு வதன முகமுடையாள்
வந்தாள் சபையில் தந்தை முன் செலவே
மதித்து ரதியுமே கதித்து புகழ்பெற

தா.க: தா தெய்யத்தா தளாங்கு ததிங்கிண
தாகிட தோம் தரிதா
தத்தித்தா தித்தித் தெய்
தருகிட தோம் தரிதா
தத்தித்தா தித்தித் தெய்
தாகிட தோம் தரி தரிகிட தோம் தரி
தாகிட தோம் தரி தரிகிட தோம் தரி
தாதா தருகிட தெய்
தாதா தருகிட தெய்
தெய்
தெய்

பாட்டு: பத்மா வதியும் வந்தாளே – சபையை நாடி
பத்மா வதியும் வந்தாளே.

தா.க: தருகிட தருகிட தருகிட தருகிட
தருகிட தருகிட தருகிட தருகிட
தா தெய்யத் தா தெய்யா திமிதக.[42]

இத்தாளக்கட்டுக்களை விட ஆண்களுக்குரிய சொற்தாளக்கட்டுக் களைப் போல பெண்களுக்கும் சொற் தாளக்கட்டுக்களுண்டு. அவர் களுக்குரிய சொற்தாளக்கட்டுகள் பற்றி 421 - 422 ஆம் பக்கத்திற் கூறிய அனைத்தும் பெண்களின் சொற் தாளக்கட்டுகளுக்கும் பொருந் தும். எனினும் இங்கே இச்சொற் தாளக்கட்டுக்கள் காளி, மாரி போன்ற பெண் தெய்வங்கட்குப் பாவிக்கப்படினும், அரசகுமாரிகட்கும் இத் தாளக்கட்டுகள் பாவிக்கப்படுவதுண்டு.

தா.க.25

(5) சொற்களிலும் தாளக்கட்டுக்களிலும் அமைந்த தாளக்கட்டுகள்.[43]

(பெண் தெய்வங்கள், அரச கன்னியருக்குப் பாவிக்கப்படும் தாளக் கட்டுக்கள்.)

கல்விக்குரிய கலைவாணி – உந்தன்
கழலடி பணிகிறோம் தாயே
கல்விக்குரிய கலைவாணி – உந்தன்
கழலடி பணிகிறோம் தாயே[44]

(சுருள்)

செந்தாமரை மலரில்
சிறக்க அவதரித்த
கல்விக்குரிய கலைவாணி – உந்தன்
கழலடி பணிகிறோம் தாயே.[45]

தா.க. 26

திரிபுர மகுட சங்காரி – அம்மா
ஸ்ரீ மகாலட்சுமி தேவி
திரிபுர மகுட சங்காரி – அம்மா
ஸ்ரீ மகாலட்சுமி தேவி

(சுருள்)

தாயே மனமிரங்கி
நீயே எனக்கருள்வாய்
திரிபுர மகுட சங்காரி – அம்மா
ஸ்ரீ மகாலட்சுமி தேவி.[46]

தா.க. 27

ஆறுமுகமுடைய வேலா – வந்
தருள் தரவேணும் ஒய்யாரா
ஆறுமுகமுடைய வேலா – வந்
தருள் தரவேணும் ஒய்யாரா
தத்தீம்தா திந்தா திமிதக
தகதீம்தா திந்தா திமிதக
ஆறுமுகமுடைய வேலா – வந்
தருள் தரவேணும் ஒய்யாரா.[47]

தா.க. 28

மாது மதன ரதிதேவி – அம்மா
வா ததிங்கிணதோம் பாடி – அம்மா
மாது மதன ரதிதேவி
வா ததிங்கிணதோம் பாடி
தகதீம்தா திந்தா தக தக
தகதீம்தா திந்தா தக தக
மாது மதன ரதிதேவி – அம்மா
வா ததிங்கிணதோம் பாடி.[48]

தா.க. 29

வா தோகை மயில்மீது ஆறுமுகனே
வா தோகை மயில்மீது ஆறுமுகனே
(சுருள்)
வள்ளி தினைப்புனத்தில்
வந்தமர்ந்திட வரம் தா
தோகை மயில்மீது ஆறுமுகனே.[49]

தா.க. 30

பாலகிருஷ்ண கோவிந்தா
அடியாரைக் காரும் வைகுந்தா
பாலகிருஷ்ண கோவிந்தா
அடியாரைக் காரும் வைகுந்தா
தக தச்சோம் தா திந்தா திந்தக
தக ஜோம்தா திந்தா திந்தக
பாலகிருஷ்ண கோவிந்தா....[50]

தா.க. 31

வாணி வந்தருள் தர வெகு நேரமா
வாணி வந்தருள் தர வெகு நேரமா
(சுருள்)
மங்கைப் பிரமன் அருள் – தர
அவதரித்திடும்
வாணி வந்தருள் தர வெகு நேரமா.....[51]

தா.க. 32

கன்னி மரியாள் எனும் தாயே – என்னைக்
காத்தருள் செய்திடுவாயே.
(சுருள்)
கருணாகரப் பொருளே
கர்த்தரை ஈன்றவள் நீயே
கன்னி மரியாள் எனும் தாயே – என்னைக்
காத்தருள் செய்திடுவாயே.[52]

தா.க. 33

தேவ மரியாள் எனும் தாயே – எந்தன்
தீவினை அகற்றிடுவாயே
(சுருள்)
திவ்விய மரிக் கொழுந்தே
தேனே செழுஞ் சுடரே
தேவ மரியாள் எனும் தாயே – எந்தன்
தீவினை அகற்றிடுவாயே.[53]

(ஆ) கிழவி மருத்துவமாது போன்ற வயது சென்ற பணிப் பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

தா.க. 34

தாதத் தாதத் தாத தாதத் தெய்ய தெய்ய
தா தகம் தத்துமி தகஜொணு தகதிமி
தாதத் தாதத் தாத தாதத் தெய்ய தெய்ய
தா தகம் தத்துமி தகஜொணு தகதிமி.[54]

(அரசகுமாரிகட்குரியன போல அலங்கார ஆட்ட முறைகள் அதற்கில்லை. திரும்புதல், சுழலுதல், வீசாணம், எட்டு எனப்பட்ட அடிப் படையான ஆட்டக் கோலங்கள் முடிந்தவுடன் மேடையை ஒரு சுற்று இத்தாளக்கட்டுக்கு ஏற்ப ஆடிவந்து கூத்தர் தாளம் தீர்த்த பின்னர் தமது பாத்திரத்திற்குரிய வரவுப் பாட்டினை ஆரம்பிப்பார்.)

(இ) வேடுவிச்சி, குறத்தி போன்ற தாழ் நிலையிலுள்ள பாத்திரங்களுக்கான தாளக்கட்டுக்கள்

தா.க. 35

தெந்திரித் திரி திரி நாதிரித் திரி திரி
தெந்திரி திரி திரி தில்லானா – தெய்
தெந்திரித் திரி திரி நாதிரித் திரி திரி
தெந்திரி திரி திரி தில்லானா – தக
தில்லானா – தெய் தில்லானா
தெந்திரித் திரி திரி நாதிரித் திரி திரி
தெந்திரி திரி திரி தில்லானா.[55]

3. தேர், வாகனங்களுக்குரிய தாளக்கட்டுகள்

வடமோடி நாடகங்களில் தேர், வாகனங்கள் போன்ற பெரிய பொருட்களும் மேடைக்குக் கொண்டு வரப்படும். தேரில் வரும் வீரர்கட்கெனக் கொடுக்கப்பட்டுள்ள தாளக்கட்டு தேர் அசைந்துவருவது போன்ற ஒத்திசையுடன் அமைந்திருக்கும்[56] தேர் அரசர்களுக்கேயுரியது. எனவே பெரும்பாலும் இத் தாளக்கட்டு அரசருக்கேயுரியதெனலாம். இத்தாளக் கட்டுகள் பயன்படுத்தப்படும்பொழுது தாளக்கட்டுகள் 1 தொடக்கம் 15 வரையுள்ளதுபோல - தக தக தக என்ற தாளக்கட்டுடனோ அல்லது தகதத் தகதத் தகதத் என்ற தாளக்கட்டுடனோ வடக்கு மேடை மூலையினின்று தெற்குமேடை மூலைக்கு வருவது கிடையாது. இத்தாளக் கட்டு மாறாமலேயே தா.க. 16,17,18 இல் கூறியபடி ஆடுவர். தா.க. 16,17,18களில் சுழன்றாடும் ஆட்டங்கள் இல்லை. இத்தாளக் கட்டிலும் அது இல்லை. வாகனங்களைத் தூக்கிக்கொண்டு சுழன்றுசுழன்று பல அலங்கார ஆட்டங்களை ஆட முடியாதெனக் கண்டே அத்தகைய

ஆட்டமுறைகளை இத்தாளக் கட்டுகளுக்கு அமைக்கவில்லைப் போலும். வடமோடி நாடகங்களில் உபயோகப்படுத்தப்படும் வாகனங்கள், தேர், குதிரை, கருடன், மயில் காளைமாடு, எருமை மாடு, சிங்கம் ஆகியனவாம். தேர் பொதுவாக அரசர்கள், அரக்க அரசர்கள் உபயோகிப்பனவாம். குதிரையும் அரசர்கட்குரியவை. ஏனைய வாகனங்கள் கடவுளருக்குரியவை. கிருஷ்ணர் கருட வாகனத்திலும், முருகன் மயில் வாகனத்திலும், சிவன் காளைமாட்டு வாகனத்திலும், இயமன் எருமை மாட்டு வாகனத்திலும், காளி சிங்க வாகனத்திலும் வருதலே மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களின் மரபு.

தா.க. 36

தேருக்கும் வாகனங்கட்கும் பயன்படுத்தப்படும் தாளக்கட்டு.

தந்தத் தகிர்தத் தகிர்தத் தாம்
திந்தத் திகிர்த்தத் திகிர்தத் தெய்
தந்தத் தகிர்தத் தகிர்தத் தாம்
திந்தத் திகிர்த்தத் திகிர்தத் தெய்.[57]

(இத்தாளக்கட்டுகள் தொடர்ந்து கூறப்பட இதற்குத் தக திரும்புதல், வீசாணம், எட்டு, நாலடி, பாய்ச்சல் ஆகிய அடிப்படைத் தாளங்களை ஆடியபின், மேடையின் வடக்கு மூலையினின்று தெற்கு மூலை வரை இத்தாளத்துக்கு ஆடிவந்து பின்னர் இதே தாளத்துக்கு மேடையைச் சுற்றி ஆடிவந்து, தாளம் தீர்த்து பாட்டைத் தொடங்குவர். இத்தாளக்கட்டு சில இடங்களில் பின்வருமாறு மாற்றிப் பாடப்படுகிறது.)

தந்தத் தகிடத் தகிடத் தாம்
திந்தத் திகிடத் திகிடத் தெய்

இன்னும் சில இடங்களில் இத்தாளக் கட்டுக்களுக்கிடையே சுரவரிசைகளும் கிராமிய மெட்டிற் கூறப்படுகின்றன. அத்தாளக்கட்டு கீழே தரப்பட்டுள்ளது.

தந்தத் தகிடத் தகிடத்தாம்
திந்தத் திகிடத் திகிடத்தெய்
தந்தத் தகிட திகிடத் தகிட
சரிகம பமா – ம ப மா
தந்தத் தகிடத் தகிடத்தாம்
திந்தத் திகிடத் திகிடத் தெய்.[58]

தா.க. 37

குதிரையில் அரசர்கள் வரும்போது பாவிக்கப்படும் தாளக்கட்டு.

தக ஜொணு தக்திமி தாம் தாம் தாம் தெய்ய
தக ஜொணு தகதிமி தெய் – தெய்ய

தக ஜொணு தகதிமி தாம் தாம் தாம் தெய்ய
தக ஜொணு தகதிமி தெய் – தெய்ய.[59]

(இத்தாளக்கட்டுக்கு எட்டு, வீசாணம் போன்ற ஆட்டக் கோலங்கள் இல்லை. குதிரை பாய்ந்து பாய்ந்து முன்னேறுவது போல இவ்வாட்ட முறை அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இதனைப் 'பாய்ச்சல்' என்பர். முழுக்க முழுக்கப் பாய்ச்சலில் அமைந்த ஆட்டமுறை இது.)

தா.க. 38

(இதுவும் குதிரைக்குரியது - தா.க. 37 போன்ற தாளக்கட்டுக்கும், ஆட்டமுறைகளும் இதற்குரியன. எனினும் ஓரிரு சொற்கள் வித்தியாசத்தைக் கொண்டிருப்பதுடன் இராகமும் வித்தியாசமானது.)

தக ஜொணு தகதிமி தாம் தாம் தாம் தெய்ய
தக ஜொணு தகதிமி தெய்யத்தாம் – தெய்ய
தக ஜொணு தகதிமி தாம் தாம் தாம் தெய்ய
தக ஜொணு தகதிமி தெய்யத்தாம்.[60]

தா.க. 39

(இதுவும் குதிரைக்குரியது. தா.க. 37,38 போல ஆட்டமுறைகளையுடையது.)

தாம் தாம் தாம் தெய்ய
நா திரு தானி சும் தரு தானி
தாம் தாம் தாம் தெய்ய
நா திரு தானி சும் தரு தானி
தகஜோம் தக திக நாதிர்தானி
கும் தருதானி.[61]

4. அஃறிணைப் பொருள்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களில் அஃறிணைப் பொருட்களும் பாத்திரங்களாக வருவது முன்னரேயே கூறப்பட்டது.[62] இவ்வஃறிணைப் பொருட்களுக்கு அரசர், வீரர்கட்குரிய இறுதியான அலங்கார ஆட்டங்கள் இல்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அஃறிணைப் பொருட்களின் தன்மைக்கு ஏற்ப இவ்வாட்ட முறைகள் மாறுபாடடையும். உதாரணமாக குரங்குக்கு இத்தாளக்கட்டுகள் பயன்படுத்தப்படுமாயின் மரத்திலிருந்து குரங்கு பாய்ந்து, மெல்ல துரிதமாக மேடையைச் சுற்றி சுற்றி ஆடுவதாக ஆட்டமுறை அமைக்கப்படும். சேவலுக்கு இதே தாளக்கட்டு பயன்படுத்தப்படுமாயின் குரங்கு போல சுழன்று சுழன்று ஆடம் ஆட்டக்கோலம் இல்லாமல் நேரே பாய்ந்து, பாய்ந்து பறந்து, பறந்து ஆடுவது போல இவ்வாட்டக் கோலம் அமைக்கப்படும்.

தா.க. 40

குரங்கு, சேவல் ஆகிய அஃறிணைப் பொருட்களுக்குரிய தாளக்கட்டு.

தினனா தினனா தின தின னாதின
தினனா தினனா தின தின னா
தினனா தினனா தின தின னாதன
தினனா தினனா தின தினனா.[63]

(ஆட்டம்முடிய தரிகிடதா, திமிதக தெய் - தகதா தெய்யதா தளங்கு ததிங்கிணதோம் எனத் தாளம் தீர்த்தபின் இதற்கு ஆடும் கூத்தர் வரவுப் பாட்டை ஆரம்பிப்பார்.)

5. சில நிகழ்ச்சிகளுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

1) வேட்டையாடப் போதல்.
2) படை எடுத்தல்.
3) ஒருவனோடு கோபம் கொண்டு தனிச்சமர்புரியப் போதல்.
4) ஆகாயமார்க்கமாகப் போதல்.

ஆகிய நிகழ்ச்சிகளுக்கெனவும் தனித் தாளக்கட்டுக்களுள்ளன. இவற்றினும் அரசர் வீரருக்குரிய அலங்காரமான ஆட்டமுறைகள் இல்லை. அந் நிகழ்ச்சிகளின் தன்மைக்கு ஏற்ப வேகமும், விறுவிறுப்பும் இத் தாளக்கட்டிலும், ஆட்டமுறைகளிலும் இழையோடியிருக்கும்.

தா.க. 41

(வேட்டை, படையெடுப்பு, தனிச்சமர் ஆகியவற்றிற்குப் பயன்படுத்தும் தாளக்கட்டு.)

தாம் தரிகிட தோம் தரிகிட
தெய்யத் தாம் – தெய்ய
தாம் தரிகிட தோம் தரிகிட
தெய்யத் தாம் – தெய்ய
தாம் தரிகிட தோம் தரிகிட
தெய்யத்தாம் – தெய்ய
தாம் தரிகிட தோம் தரிகிட
தெய்யத்தாம் .[64]

(ஆட்ட இறுதியில் தாம் தாம் தக தக தெய் ததிங்கிணதோம் எனத் தாளம் தீர்க்க கூத்தர் வரவுப் பாட்டை ஆரம்பிப்பர்.)

தா.க. 42

(ஆகாய மார்க்கமாகச் செல்லப் பாவிக்கப்படும் தாளக்கட்டு.)

தக ஜொணு தக திமிதாம் – தெய்ய
தக ஜொணு தக திமிதெய்
தக ஜொணு தக திமிதாம் – தெய்ய
தக ஜொணு தக திமிதெய்.[65]

(இதுவும் தா.க. 41 போல ஆட்ட அமைப்புகளைக் கொண்டதாகும்.)

தாளம் தீர்தல்

மேலே தரப்பட்ட 1 - 42 வகையான தாளக்கட்டுக்களை முடித்து வைக்க மத்தளத்தில் அடிக்கப்படும் தாளத்தைத் தாளம் தீர்தல் என்பர். பொதுவாக எல்லாத் தாளக்கட்டுக்களும் 'தளாங்கு ததிங்கிணதோம்' என்ற தாளக் கட்டுடனேயே முடியுமாயினும் பின்வரும் தாளக்கட்டுகளும் தாளம் தீர்தலுக்குப் பயன்படுத்தப்படும்.

(i) தா, தெய்ய தா
தளாங்கு ததிங்கிணதோம்.

(ii) தருகிடதா திமிதக தெய்
தா தெய்யத் தா
தளாங்கு ததிங்கிணதோம்.

(iii) தத்துமிதா தித்துமி தெய் – தக
தா தெய்யத் தா
தளாங்கு ததிங்கிணதோம்.

(iv) தாம் தானாம் தக தக தெய்
ததிங்கிண தோம்.

(v) தாம் தாம் தக தக தெய்
ததிங்கிண தோம்.

இடை ஆட்டம்

பாட்டைப்பாடி ஆடும்பொழுது இடையிலும் சில தாளக்கட்டுக்கள் பாட்டுக்கிடையில் சில அலங்காரமான ஆட்டங்களுக்காகக் கூறப்படும். வரவுப் பாட்டொன்றில் வரும் இடையிட்ட தாளக்கட்டு முன்னரேயே கூறப்பட்டது.[66] இடையில் வரும் இத்தாளக் கட்டுக்கள் பாட்டின் இராகத்தைப் பொறுத்து அமையும். இவற்றுள் ஒரு தாளக்கட்டு,

(1) தா ததிந்தக

என்பதாகும். உதாரணமாக இராம நாடகத்தில் திரிசடை சீதையிடம்,

என்னடி ஜானகியம்மா
இந்த விதம் நீ இருந்தாய்

என்று பாடுகையில் என்னடி ஜானகியம்மா என்று திரிசடை பாடிமுடிய சபையோர் 'தாததிந்தக' என்ற தாளக்கட்டைக் கூற ஜானகிக்கும், திரிசடைக்கும் ஆடும் கூத்தர் அதற்குத் தக கால் எறிந்து உடல் அசைத்து ஆடுவர். தாளக்கட்டு முடிய மீண்டும் திரிசடை 'இந்த விதம் நீயிருந்தாய்' என்று பாடுவாள். அதற்கும் சபையோர் தா ததிந்தக என்ற தாளக்கட்டுக் கூற முன்னர் ஆடியபடியே கூத்தர் அதற்கும் ஆடுவர். இவ்வாடல் கூத்தரின் வலதுபுறம் இரண்டு காலாலும் 3 தடவை மெல்ல மிதிப்பது போலவும், பின்னர் இடதுபுறம் இரண்டு காலாலும் மெல்ல 3 தடவை மிதிப்பது போலவும் அமையும்.[67]

(2) முத்திரைப் பல்லவம் என்ற இடையில் ஆடும் இடை ஆட்டம் ஒன்றும் வடமோடிக் கூத்தருக்குண்டு. இது வரவுப் பாட்டின் பல்லவியை இரட்டித்துப் படிக்கும் பொழுது முத்திரை பிடித்து ஆடும் ஒரு துரித ஆட்டமாகும். இத்தாளம் பாட்டுக்குத்தக வேறுபடும். உதாரணமாக குருக்கேத்திரன் போரில் பரமசிவன் வரவில்,

சங்கரர் வந்தாரே ரிஷபமேறிச்
சங்கரர் வந்தாரே
சங்கரர் வந்தாரே இங்கிர்தமாகவே
அங்கம் மிகவே வாடி அழுத சத்தம் கேட்டு[68]

எனப் பாட உடனே சபையோர் தாம் 'தானரம் தக தக தெய் தாதிங்கிண' என்று தாளம் தீர்த்து பல்லவியை மீண்டும் 'சங்கரர் வந்தாரே' எனத் தொடங்கிப் பாடுவர். இத்தாளங்கள் முத்திரைப் பல்லவம் எனப்படும். குசலவ நாடகத்தில் இராமர் வரவில்,

கொலுவில் வந்தார் – நல்ல ஒயிலுடன் இராமர்
கொலுவில் வந்தார்
வலிமை மிஞ்சிய கோதண்ட ராமர்
மகிழும் லட்சுமணர் பரத சத்துருக்கர்.[69]

எனப்பாட, உடனே சபையோர்,

ததிந்தத்தா தா ததிந்தத் தெய் தெய்ய
ததிந்தத் ததிந்தக தளாங்கு ததிங்கிண

என்று தாளம் தீர்ப்பர். சில வேளைகளில் பல்லவியை மீண்டும் பாடுவர்.[70]

முடிவு ஆட்டம்

வடமோடியில் பாத்திரம் மேடையில் தனக்குரிய ஆடுல் பாடல்களை முடித்தபின்னர் மேடையைவிட்டு வெளியேறும்போது ஓர் ஆட்டம் கொடுக்கப்படும். இது காலமேற்றுதல் என அழைக்கப்படுகிறது.

விரைவும், துரிதமும் கொண்ட தாளக்கட்டினால் இவ்வாட்டம் நிறைவு பெறுகிறது. அதற்குரிய தாளக்கட்டு பின்வருமாறு அமையும்.

தச் சோம் தா திந்தா திந்தா
தக ஜோம் தா திந்தா திந்தா
தச் சோம் தா திந்தா திந்தா
தக ஜோம் தா திந்தா திந்தா
தக தக தா திமிதக தெய்
தக தக தா திமிதக தெய்
தா தெய் தா
தளாங்கு ததிங்கிணதோம்.[71]

தென்மோடி நாடகத்திற்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

வடமோடி நாடகத்தில் பாத்திரங்களுக்கும் நிகழ்ச்சிகளுக்கும் தக பல்வேறுவிதமான தாளக்கட்டுக்கள் அமைந்திருப்பினும் "தென்மோடி நாடகத்திற் பாவிக்கப்படும் தாளக்கட்டுக்கள் வடமோடி நாடகங்களை விட நுணுக்கமானவை" என்பர் சு. வித்தியானந்தன்.[72] நுணுக்கம் மாத்திரமன்றி அலங்காரமான ஆட்டக் கோலங்களையும் உடையவை.[73] ஆனால் வடமோடி நாடகத் தாளக்கட்டுக்களிலுள்ள வேறுபாடுகள் (Variety) இதில் இல்லை. அதாவது பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ப வித்தியாசம் வித்தியாசமான தாளக்கட்டுக்கள் தென்மோடி நாடகத்தில் இல்லை. 'ததித் துளா தக ததிங்கிண திமிதக தா தெய்யத் தகதோம்' என துள்ளலோசையும், துரித நடையும் கொண்ட தாளக்கட்டே தென்மோடி நாடகங்களில் ஆண்பாலார் பெண்பாலர் இருவருக்கும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. வடமோடி நாடகத்தில் உள்ளது போல ஆண்பாலருள்ளும் அரசன், வீரர், பறையர் என சமூக அந்தஸ்துக்குத் தக தாளக்கட்டு மாறுபடுதல் தென்மோடி நாடகத்தில் இல்லை. பறையனுக்குக் கூட இதே தாளக்கட்டுத்தான் பாவிக்கப்படுகிறது. எனினும் பாத்திரங்களின் தன்மைக்கு ஏற்ப இத்தாளங்களின் தாளக்கட்டுக்களும், ஆட்டமுறைகளும் இடையிடையே சற்று மாறுபடும்.[74]

தென்மோடி நாடகத்தில் பயின்று வரும் தாளக்கட்டுக்களை மூன்று பெரும் பிரிவுகளுக்குள் அடக்கிவிடலாம்.

1. ஆண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்.
2. பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்.
3. வீரர்கட்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்.

1. ஆண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

(அரசன், கடவுளர், பிராமணன், கீழ்நிலைப் பாத்திரங்கள், அனைத்திற்கும் இத்தாளக்கட்டு பயன்படுத்தப்படுகிறது.)

தா.க. 1

தத்தித்துளாதக தத்திங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தா தெய் – தக
தத்திங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தா தெய்
தத்தித்துளாதக தத்திங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தா தெய் – தக
தத்திங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தா தெய் – தக
(துரிதமாக)
தத்தித்துளாதக தத்திங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தா தெய்
தத்தித்துளாதக தத்திங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தா தெய் – தெய்
தா தெய்யத் தா தெய்
தத்தித்துளாதக தத்திங்கிண திமிதக
தா தெய்யத் தா தெய்
தா திந்தத் தருகிட திமிதக
தா – ததிங்கிண
திரும்புக திரும்புக திரும்புக திரும்புக
தத்துளாங்கிண ததிங்கிண திமிதக
தொங்க தீம்தா தீம்தாம் தக
தொங்க தீம்தா தீம்தாம் தக தொங்க தீம்தா
தொங்க தீம்தா தீம்தாம் தக
தொங்க தீம்தா தீம்தாம் தக .
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக
தீந்தக திமிதக
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக – தக
ததிம் ததிம் தக தமித் ததிம் தக
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக
தீந்தக திமிதக – தக
தொங்க தீம்தா, தீம் தா தக
தொங்க தீம்தா, தீம் தா தக
தொங்க தீம்தா
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக
ததிம் ததிம் தக
தீம்தக திமிதக
ததிம் ததிம் தக ததித் ததிம் தக
ததிம் ததிம் தக தமித் ததிம் தக – தீம்தா.
தொங்க தீம்தாம் தொங்க தீம்தாம் தக தீம்தாம்

தொங்க தீம்தாம் தொங்க தீம்தாம் – தக
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக
ததிம் ததிம் தக
ததிம் ததிம் தக
தீம்தக திமிதக
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக
தீம்தக திமிதக – தீம்தாம்
தொங்க தீம்தாம் தொங்க தீம்தாம்
தொங்க தீம்தாம் தொங்க தீம்தாம் – தக
ததிம் ததிம்தக ததிம் ததிம் தக
தீம்தக திமிதக
ததிம் ததிம் தத் ததிம் ததிம் தக
ததிம் ததிம் தக
தீம்தக திமிதக
தீம்தக திமிதக தீம்தக திமிதக
தா தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்'கிண.
தான தான தான தான
தான தான தானினா – தன
தான தான தான தான
தான தான தானினா.
தானினம் தனத்த தந்த
தானினம் தனத்த தந்த
தானினம் தனத்த தந்த
தானினா – தன
தனன தனன தன
தனன தனன தன
தனன தனன தன தானினா – தா
தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண.
தாதாம் தாதிந்தத் திமிதக தாதாம்
தாதிந்தத் திமிதக தாதாம்
தாதிந்தத் திமிதக தாதாம்
தாதிந்தத் திமிதக தாதாம்
தாதிந்தத் திமிதக தாதாம்
ததிம் ததிம் தக தீம்தக திமிதக
ததிம் ததிம் தக தீம்தக திமிதக
தருகிட திமிதக திமிதக – தா
தெய்யதா தளாங்கு ததிங்கிண
தன தன தா தன தான தானின
தன தன தா தன தான தானின
தான தத்தன னா தன
தான தத்தன னா தன
தான தத்தன னா தன – தா.

தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண.
தாந்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாந்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாந்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாந்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாந்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாந்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாந்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாந்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி.
தெய்யக தத்துமி தெய்யக தத்துமி – தக
தெய்ய தக தெய்ய தக தெய்ய தக தெய்ய
தத் ததிந் ததிந்தக திந்தக திமிதக – தா
தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண.
ததிம் ததிம் தத் தருகிட திமிதக தீம் தக திமிதகதா
தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண
ததிம் ததிம் தத் தருகிட தீம் தா தீம் தக திமிதகதா
தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண
ததிம் ததிம் தக ததிம் ததிம் தக தக தீம் தக திமிதகதா
தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண
தன தனதன தா தன தான தானின
தன தன தா தன தான தானின
தான தத்தன னாதன தான தத்தன னாதன
தன தத்தன னாதன – தெய்
தா தளாங்கு ததிங்கிண.
தகஜோம் தாம் தரிகிட
தகஜோம் தா தெய்
தகஜோம் தாம தரிகிட
தகஜோம் தா தெய்

(இது 12முறை மீண்டும் மீண்டும் கூறப்பட்டு இறுதியில்)

தாம் தருகிட தீம் தருகிட
தாம் தருகிட தீம் தருகிட
தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண[75]

எனமுடியும்.

(இதன் பின்னர் மேடையில் நிற்கும் சபையோர் சபைத் தருவாகப் பாடப்படும் கூத்தரின் தோற்றம் பற்றிய பாடலின் இசையைக் குறிக்கும் 'தனதத் தன தான தனதத் தனதான' என்ற இசையையோ அல்லது வேறு இதுபோன்ற பாடலுக்கு ஏற்ற இசையையோ தாளக் கட்டில் ஒலிக்க கூத்தர் மேடைமீது வட்டமாக, வெளியே வட்டக் களரியைச் சுற்றி இருக்கும் பார்வையாளரைப் பார்த்தபடி சுற்றி ஆடத் தொடங்குவர்.)

தா.க. 2

(அரசகுமாரனுக்குப் பயன்படுத்தப்படும் தாளக்கட்டு)

முற்குறிப்பிட்ட தாளக்கட்டுக்களோடு சில புதிய தாளக்கட்டுக்கள் குமாரனுக்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. குமாரன் (கதாநாயகன்) நாடகத்தின் பிரதான பாத்திரம் ஆவதால் சில சிறப்பான தாளங்கள் அவருக்குரியதாகின்றது. தென்மோடித் தா.க.1இல் குறிப்பிட்டப்பட்ட இறுதிப் பகுதியான தகஜோம் தாதரிகிட தகஜோம் தா தெய் என்ற தாளக் கட்டிற்கு முன்பு இத்தாளக்கட்டுப் பயன்படுத்தப்பட்டு, பின்னர் முந்திய வரவுத் தாளக்கட்டுப் போன்றே இது முடிவுறும். கீழ்வரும் தாளக்கட்டுக்குக் குமாரன் ஆடும் ஆட்டம் கால் எறிதல் என்று கூறப் படுகிறது. ஒரு காலை நிலத்திற் பட்டும் படாமலும் உதைத்து உதைத்து தன்னைச் சுற்றியும், முன்பின் நடந்தும் மேடையின் நான்கு திசைகளுக்கும் சென்று இவ்வாடல் ஆடப்படுகிறது.

ததிம் ததிம் தக தீம்தக திமிதக
ததிம் ததிம் தக தீம்தக திமிதக
ததிம் ததிம் தக தீம்தக திமிதக
ததிம் ததிம் தக தீம்தக திமிதக

(இவ்வாட்ட இறுதியில் 'தா தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண' என்று தாளம் தீர்க்கப்பட்டு பின் தாளம் தொடரும். சில இடங்களில் இத்தாளக்கட்டு பின்வருமாறு சற்று மாற்றியும் கூறப்படும்.)

ததிம் ததிம்தக தீம்தக திமிதக
ததிம் ததிம்தக தீம்தக திமிதக
ததிம் ததிம்தக தீம்தக திமிதக
தச்சோம் தகதீம் தக திமிதக
தா தெய்யதோம் தீம்தக திமிதக
ததிம் ததிம்தக தீம்தக திமிதக
ததிம் ததிம்தக தீம்தக திமிதக
தச்சோம் தகதீம் தக திமிதக
தா தெய்யதோம் தீம்தக திமிதக
தீம் தீம் தக தக ஜொணு தக தக திகதா
தெய்யதா தளாங்கு ததிங்கிண.[77]

2. பெண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்கள்

ஆண்களுக்குரிய தாளக்கட்டுக்களைப் போலவே இவை அமைந் திருப்பினும் சிற்சில இடங்களிற் பெண்களுக்கென சில விசேடமான தாளக்கட்டுக்கள் அமைந்திருப்பதனையும் அவதானிக்கலாம். அரசருக் குரிய தாளக்கட்டுக்களை விடச் சில இடங்களில் இவை பாடப்படும் முறையில் மென்மையும் அலங்காரமும் கலந்திருப்பதனைக் காணலாம்.

தா.க. 3[78]

ததித்துளாதக ததிங்கிண திமிதக
தா தெய்யத்தா தெய் – தக
ததித்துளாதக ததிங்கிண திமிதக
தா தெய்யுத்தா தெய்

(சாதாரணநிலை, விரைவாக நின்ற இடத்திலே குதிக்கும் நிலை, இரண்டிற்கும் இத்தாளக்கட்டுக்கள் பாவிக்கப்படுகின்றன. மீண்டும் மீண்டும் இத்தாளக் கட்டுக்கள் பல தடவைகள் கூறப்பட்ட பின்னர்)

தாதிந்தத் தோதிந்தத் திமிதக – தா
ததிங்கிண
திரும்புக திரும்புக திரும்புக திரும்புக
திரும்புக திரும்புக திரும்புக.

(கூத்தர் வலப்பக்கம் இருந்து இடப்பக்கமாகத் தன்னைச் சுற்றி முழுமையாகத் திரும்பும் வரை கூறப்பட்டு மீண்டும் பழைய நிலைக்கு வந்த பின்னர் கூத்தர் மேடையின் வடக்கு மூலையிலிருந்து கிழக்கு மூலைக்கு அசைந்து செல்ல கீழ்வரும் தாளம் பாவிக்கப்படும்.)

தொங்க தீம்தா தீம் தா தக
தொங்க தீம்தா தீம் தா தக
தொங்க தீம்தா தீம் தா தக
தொங்க தீம்தா தீம் தா தக
ததிம் ததிம் தக தீம்தத் திமிதக
ததிம் ததிம் தக தீம்தத் திமிதக

(நான்கு திசைகட்கும் சென்று ஆடி முடியும்வரை மேலே குறிப்பிட்ட தாளக்கட்டு ஒலிக்கப்படும் நான்காவது திசைக்கு (முன்வு நின்ற வடக்கு திசை மூலைக்கு) வந்ததும் தா தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண தோம் எனத் தாளம் தீர்ந்தும் கீழ்வரும் தாளக்கட்டு கூறப்படும் இத்தாளக்கட்டு பெண்களுக்குரிய விசேட தாளக்கட்டாகும்.)

நடை 1

தாகத்தோ தீம்தா தீம்தா தெய் – தா
ததிங்கிண திமிதக
தாகத்தோ தீம்தா தீம்தா தெய் – தா
ததிங்கிண திமிதக
தாகத்தோ தீம்தா தீம்தா ததிக்கத்தோ தீம்தா தீம்தா
தாகத்தோ தீம்தா தீம்தா ததிக்கத்தோ தீம்தா தீம்தா
தாகத்தோ தீம்தா தீம்தா ததிக்கத்தோ தீம்தா தீம்தா
தாகத்தோ தீம்தா தீம்தா ததிக்கத்தோ தீம்தா தீம்தா
தா ததிங்கிண திமிதக

தாகத்தோ தீம்தா தீம்தா ததிக்கத்தோ தீம்தா தீம்தா
ததிங்கிண திமிதக
தாகத்தோ தீம்தா தீம்தா ததிக்கத்தோ தீம்தா தீம்தா
தா ததிங்கிண திமிதக
தாகத்தோ தீம்தா தீம்தா ததிக்கத்தோ தீம்தா தீம்தா
தா ததிங்கிண திமிதக – தா தெய்ய
த தளாங்கு ததிங்கிண.

நடை 2

னன
னா..... ன.... னா.... ன..... னன்னா.... னன
னானன னானன
னா..... ன.... னா..... ன.... னன்னா.... னன
னானன னானன

(மேற்குறிப்பட்ட இசைக்கு ஒய்யாரமாக[79] நடந்து கீழ்வரும் தாளக் கட்டுக்கு நின்ற இடத்திலேயே இரண்டு காலாலும் மாறி மிதித்து மிதித்துத் துள்ளி ஆடுவர். இது குத்துமிதி எனப்படும். அக் குத்துமிதி முடிய மீண்டும் மேற்குறிப்பிட்ட தாளத்திற்கு ஒய்யாரமாக நடப்பர்.)

நடை 3

ததிங்கிண தித்தா ததிங்கிண தித்தா
ததிங்கிண தித்தா ததிங்கிண தித்தா
னா..... ன.... னா.... ன..... னன்னா.... னன
னானனன னானன
னா..... ன.... னா..... ன.... னன்னா.... னன
னானன னானன
னா..... ன.... னா.... ன..... னன்னா.... னன
னானனன னானன
னா..... ன.... னா..... ன.... னன்னா.... னன
ததிங்கிண தித்தா ததிங்கிண தித்தா
ததிங்கிண தித்தா ததிங்கிண தித்தா – தா
தெய்யதா தளாங்கு ததிங்கிண.

நடை 4

தாதாம் தாதிம்தத் திமிதக தாதாம்
தாதீம்தத் திமிதக தாதாம்
தாதீம்தத் திமிதக தாதாம்
தாதீம்தத் திமிதக தாதாம்
தாதீம்தத் திமிதக தாதாம்
தாதீம்தத் திமிதக தாதாம்
தாதீம்தத் திமிதக தாதாம் – தா
தெய்யதா தளாங்கு ததிங்கிண.

னா..... ன.... னா.... ன..... னன்னா.... னன
னானனன னானன
னா..... ன.... னா..... ன.... னன்னா.... னன

(இது பன்முறை கூறப்படும்.)

திதிங்கிண தித்தா திதிங்கிண தித்தா
திதிங்கிண தித்தா திதிங்கிண தித்தா
னா..... ன.... னா.... ன..... னன்னா.... னன
னானனன னானன
னா..... ன.... னா.... ன..... னன்னா.... னன
னானனன னானன

(இது பன்முறை கூறப்படும்.)

திதிங்கிண தித்தா திதிங்கிண தித்தா
திதிங்கிண தித்தா திதிங்கிண தித்தா – தா
தெய்ய தா தளாங்கு திதிங்கிண தோம்.

நடை 5

தாம்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாம்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாம்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாம்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாம்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
தாம்த தத்துமி தெய்யக தத்துமி
திதிங்கிண, திதிங்கிண, திதிங்கிண, திதிங்கிண, – த
தெய்யா தா தளாங்கு திதிங்கிண.

(விரைவுத்தாளம்)

னா..... ன.... னா.... ன..... னன்னா.... னன
னானனன னானன
னா..... ன.... னா.... ன..... னன்னா.... னன
னானனன னானன
னா..... ன.... னா.... ன..... னன்னா.... னன
னானனன னானன.

நடை 6

தாகத் தாகத் தாகத் தெய்
தகஜோம் தத்துமி
தெய்யத் தெய்யத் தெய்யத் தெய்
தாகத் தாகத் தாகத் தெய்
தகஜோம் தத்துமி
தெய்யத் தெய்யத் தெய்யத் தெய்
தகஜோம தத்துமி

தெய்யத் தெய்யத் தெய்யத் தெய – தா
தளாங்கு திதிங்கிண.

நடை 7

தான தனன்தத் தனா.... தனம் தன....
தான தனன்தத் தனா....
தான தானினன தான தானின
தான தனம் தத் தனம் தன தானா.....

(இத்தாளக்கட்டுக்குப் பதில் இதே ராகத்தில் அமைந்த பாடல் களைப் பாடுவதுமுண்டு.)

நடை 8

திதிம் தாத்தா திதிம் தத்துமி
திதிம் தாத்தா திதிம் தத்துமி
திதிம் தாத்தா திதிம் தத்துமி
திதிம் தாத்தா திதிம் தத்துமி – தா
தளாங்கு திதிங்கிண.
தாகத் தாகத் தாகத் தெய் –
தாதகம் தத்துமி
தெய்யத் தெய்யத் தெய்யத் தெய்
தாகத் தாகத் தாகத் தெய் –
தாதகம் தத்துமி
தெய்யத் தெய்யத் தெய்யத் தெய் – தா
தளாங்கு திதிங்கிண.
சோலை இளம் குயிலோ எனவரு
தோழி மங்கையரே
ஆடிப் பாடியே தேடி அப்பரை
நாடிச் சென்று நடந்தறிவோமே[80] – தா
தளாங்கு திதிங்கிண.
திதிம் தாத்தா திதிம் தத்துமி
திதிம் தாத்தா திதிம் தத்துமி
திதிம் தாத்தா திதிம் தத்துமி
திதிம் தாத்தா திதிம் தத்துமி – தா
தளாங்கு திதிங்கிண.
தாகத் தாகத் தாகத் தெய்
தாதகம் தத்துமி
தெய்யத் தெய்யத் தெய்யத் தெய்
தாதகம் தத்துமி
தாகத் தாகத் தாகத் தெய்
தாதகம் தத்துமி
தெய்யத் தெய்யத் தெய்யத் தெய்
தெய்ய – தா
தளாங்கு திதிங்கிண.

(இத்தாளக்கட்டு முடிய - தென்மோடி, மரபுவழி நாடகங்களில் வரவுப் பாட்டிற்குரிய இசையினைத் தாளக்கட்டில் மேடையில் நிற்கும் கூத்தர் அவர்களைச் சுற்றி ஆடத்தொடங்குவர். இனி மேற்தான் கதை நிகழும்.)

3. வீரர்கட்குரிய தாளக்கட்டு[81]

(நின்ற இடத்திலே கால்கள் இரண்டையும் பின்பக்கமாக பின்னல் முறையில் மாறி வைத்து ஆடுவர். இவ்வாட்டம் சீரணி எனப்படும். சீரணிக்கு, தக திக தாதாம் எனத் தாளக்கட்டே கூறப்படும்.)

ஆட்.1

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு தகிங்கிண

(கிழக்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தா தக
தொங்க தீந்தா தீம் தா தக

(கிழக்கு மூலையிற் சீரணி)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தாதெய்யத் தா தளாங்கு தகிங்கிண

(தெற்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக

(தெற்கு மூலையிற் சீரணி)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு தகிங்கிண

(மேற்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக

(மேற்கு மூலையிற் சீரணி)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு தகிங்கிண

(வடக்கு மூலை செல்லல்)

ஆட். 2

(வடக்கு மூலை சென்றதும் வட்டச் சீரணி ஆரம்பமாகும். வட்டச் சீரணி என்பது நின்ற இடத்திலேயே கால்களைப் பின்பக்கமாக பின்னல் முறையில் மாறி வைத்து வட்டமாகச் சுழன்றாடுதல்.)

(வடக்கு மூலையில் வட்டச் சீரணி)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்

(கிழக்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக

(கிழக்கு மூலையில் வட்டச் சீரணி போடல்)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்

(தெற்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக

(தெற்கு மூலையில் வட்டச் சீரணி போடல்)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்

(மேற்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக

(மேற்கு மூலையில் வட்டச் சீரணி போடல்)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்

(மீண்டும் வடக்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தா தெய்யத் தா தளாங்கு ததிங்கிண.

ஆட். 3

(வடக்கு மூலையில் ஒற்றைக் காலால் நிலத்தைக் குத்தி மிதித் தாடல்)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு ததிங்கிண

(கிழக்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக

(கிழக்கு மூலையில் ஒற்றைக்காலால் நிலத்தைக் குத்தி மிதித் தாடல்)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு ததிங்கிண

(தெற்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக

(தெற்கு மூலையில் ஒற்றைக்காலால் நிலத்தைக் குத்தி மிதித் தாடல்)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு ததிங்கிண

(மேற்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக

(மேற்கு மூலையில் ஒற்றைக்காலால் நிலத்தைக் குத்தி மிதித் தாடல்)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு ததிங்கிண

(மீண்டும் வடக்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தா தெய்யத் தா தளாங்கு ததிங்கிண.

ஆட். 4

(வடக்கு மூலையில் இரண்டு கால்களாலும் வலப் பக்கமாகவும் இடப்பக்கமாகவும் மாறி மாறி நிலத்தைக் குத்தி மிதித்தாடல்.)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு ததிங்கிண

(கிழக்குமூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக

(கிழக்கு மூலையில் இரண்டு கால்களாலும் வலப்பக்கமாகவும் இடப்பக்கமாகவும் மாறிமாறி நிலத்தைக் குத்தி மிதித்தாடல்.)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு ததிங்கிண

(தெற்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக

(தெற்கு மூலையில் இரண்டு கால்களாலும் வலப்பக்கமாகவும் இடப்பக்கமாகவும் மாறிமாறி நிலத்தைக் குத்தி மிதித்தாடல்.)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு ததிங்கிண

(மேற்கு மூலையில் இரண்டு கால்களாலும் வலப்பக்கமாகவும் இடப்பக்கமாகவும் மாறிமாறி நிலத்தைக் குத்தி மிதித்தாடல்.)

தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தகதிக தாதாம் தகதிக தாதாம்
தா தெய்யத் தா தளாங்கு ததிங்கிண

(மீண்டும் வடக்கு மூலை செல்லல்)

தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தொங்க தீந்தா தீம் தாதக
தா தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண

(ஆட்டம் 3இலும் ஆட்டம் 4இலும் தொங்க தீந்தா எனும் தாளத் திற்கு ஒரு திசையினின்று மறுதிசை மூலைக்குச் செல்கையில் திசை கள்தோறும் அதே தாளத்திற்கு பதுங்குதல், பதுங்கிப் பாய்தல், நாற் புறமும் பார்த்தல், மீசை முறுக்குதல், வாள்பூட்டுதல், வாள் சுழற்றுதல், பாய்ந்து வருதல், விலகுதல் என்பன போன்ற அபிநயங்களை வீரர்கள் செய்வர்.)

ஆட். 5

(ஒரு கையில் வாளைத் தாங்கியபடி துரிதமான நடையில் செல்லல்.)

தக்கச்சம் தா தரிகிட தக்கச்சம் தாதெய்
தக்கச்சம் தா தரிகிட தக்கச்சம் தாதெய்
தக்கச்சம் தா தரிகிட தக்கச்சம் தாதெய்
தக்கச்சம் தா தரிகிட தக்கச்சம் தாதெய்

(ஒரு கால் எறிந்து தாளம் தீர்தல்)

தா தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண.

(இவ்வாட்டம் நான்கு திசைகளிலும் நடைபெறும்.)

ஆட். 6

(மீண்டும் பழையபடி வடக்கு மூலைக்கு வந்ததும் இத்தாளக்கட்டு ஆரம்பமாகும்; தாளம் தீரப் போவதற்கு இது அறிகுறி.)

தாக்கத் தோ திந்தக திந்தா
தா தெய்யத் தோ திந்தக தா தெய்
தாக்கத் தோ திந்தக திந்தா
தா தெய்யத் தோ திந்தக தா தெய்

(முன்னுக்குப் பாய்ந்து வந்து தாளம் தீர்தல்)

தகதக தகதக தகத்க தகதக
தா தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண

ஆட். 7

(மேடையை வளைத்து ஆடி வருதல்.)

தந்தனம் தானின தன
தந்தனம் தானின தன
தந்தனம் தானின தன
தன தானினா – தன

(கால் எறிதல்)

தனன தனன தன
தனன தனன தன
தனன தன தன
தா தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண.

ஆட்டமுறை (நடன அமைப்புகள்)

மேற்குறிப்பிட்ட தாளக்கட்டுக்கள் மேடைமீது நிற்கும் சபையோரின் வாயில் ஒலிக்க, மேடைமீது நிற்கும் சபையோரில் ஒருவரோ அல்லது இருவரோ வைத்திருக்கும் கைத்தாளத்திலும், அண்ணாவியாரின் மத்தளத்திலும் அத்தாளக்கட்டுக்கள் நாதமாகப் பிரதிபலிக்கும். வாயி னால் வரும் தாளக்கட்டின் ஒலி, அது தரும் கணீர் கணீர் எனக் கைத் தாளத்தில் நாதமாக எழும் ஒலி, மத்தளத்தில் தீம் தீம் என நாதமாக எழும் ஒலி ஆகிய மூன்றினது கலவை பின்னணியாக அமைய கூத்தர்களின் ஆட்டம் மேடைமீது நடைபெறும். மேடைமீது நிற்கும் சபையோர் மான சீகமாக இரண்டு பிரிவாகப் பிரிந்து தாளக்கட்டுக்களின் பாதியை ஒரு பகுதியினர் கூற மீதியை மற்றப் பகுதியினர் கூறுவது இயல்பு. தாளக்கட்டுக்கள் சிலவேளைகளில் மேடைமீது நிற்கும் சபையோரால் வாயாற் கூறாதுவிடப்படினும், மத்தளமும், கைத்தாளமும் தாளக் கட் டுக்களை ஒலிவடிவமாக்கித் தர அதன் பின்னணியிற் கூத்தர் ஆடு வதுமுண்டு. இந்த ஆட்ட முறையையே நாம் நடன அமைப்புகள் என்கிறோம்.

காலை மேடை மீது வைத்து ஆடும் விதத்தில் தென்மோடி நாடகங் களுக்கும், வடமோடி நாடகங்களுக்கும் இடையே அடிப்படையான வேறுபாடுகளுண்டு.[82] இவ்விரண்டு நாடகங்களுமே வட்டக் களரியில் நடைபெறுவன. எனினும் வட்டக்களரி மீது நடைபெறும் ஆட்ட அமைப் பிலே இரண்டிற்குமிடையே பல வேறுபாடுகளுண்டு.

வடமோடி ஆட்டமுறை[83]

வடமோடி நாடகத்தின் வரவுத் தாளத்தின்போது கூத்தர் ஆடும் ஆட்டங்கள் பின்வரும் நடன அசைவுகளைக் கொண்டிருக்கும். (வரை படம்11)

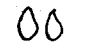
வரைபட இலக்க விளக்கங்கள்

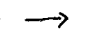
1. நேராக நிற்றல்.
2. வலது பக்கம் திரும்புதல்.
3. மீண்டும் பழையபடி நேராக நிற்றல்.
4. இடது பக்கம் திரும்புதல்.
5. மீண்டும் பழையபடி நேராக நிற்றல்.
6. முன்னுக்குப் பாய்ந்து தன்னை ஒரு சுற்றுச் சுற்றி (கிறுகி) பழையபடி நேராக நிற்றல்.
7. பின்னுக்குச் செல்லுதல்
8. பொடியடியுடன் மெல்ல மெல்ல முன்னுக்கு வருதல்.
9. வலது பக்கம் வீசாணம் போடுதல்.
10. வலதுபக்கமாகத் தன்னை ஒரு சுற்றுச் சுற்றி (கிறுகி) நேராக நிற்றல்.
11. பின்னுக்குச் செல்லுதல்.
12. பொடியடியுடன் மெல்ல மெல்ல முன்னுக்கு வருதல்.
13. இடதுபக்க வீசாணம் போடுதல்.
14. இடதுபக்கமாக தன்னை ஒரு சுற்றுச் சுற்றி (கிறுகி) நேராக நிற்றல்.
15. பின்னுக்குச் செல்லுதல்.
16. பொடியடியுடன் மெல்ல மெல்ல முன்னுக்கு வருதல்.
17. வலதுபக்கமும் இடது பக்கமும் மாறிமாறி நேரே பார்த்தபடி வீசாணம் போடுதல்.
18. வலதுபக்கமாகத் தன்னை ஒரு சுற்றுச் சுற்றி (கிறுகி) நேராக நிற்றல்.
19. பின்னுக்குச் செல்லுதல்.
20. பொடியடியுடன் மெல்ல மெல்ல முன்னுக்கு வருதல்.
21. வலதுபக்கமாக எட்டுப் போடுதல்.
22. வலதுபக்கமாகத் தன்னை ஒரு சுற்றுச் சுற்றி (கிறுகி) நேராக நிற்றல்.
23. பின்னுக்குச் செல்லுதல்.
24. பொடியடியுடன் மெல்ல மெல்ல முன்னுக்கு வருதல்.
25. இடதுபக்கமாக எட்டுப் போடுதல்.

26. இடதுபக்கமாகத் தன்னை ஒரு சுற்றுச் சுற்றி (கிறுகி) நேராக நிற்றல்.
27. பின்னுக்குச் செல்லுதல்.
28. பொடியடியுடன் மெல்ல மெல்ல முன்னுக்கு வருதல்.
29. வலதுபக்கமாகவும், இடது பக்கமாகவும் எட்டுப் போடுதல்.
30. வலதுபக்கமாகத் தன்னை ஒரு சுற்றுச் சுற்றி (கிறுகி) நேராக நிற்றல்.
31. பொடியடியுடன் முன்னுக்கு வருதல்.
32. நேர் நிலையில் நின்று நாலடி போடுதல்.
33. வலதுபக்கம் ரத்துப்[84] போடுதல்.
34. தெற்கு மூலையில் ஒரு வீசாணம் ஆடிவரல்.
35. இடதுபக்கம் ரத்துப் போடுதல்.[85]
36. இடது மூலையில் ஒரு வீசாணம் ஆடிவரல்.
37. வலது பக்கமாகத் தன்னை சுற்றி நிற்றல்.
38. தக தக தக திகு திகு திகு என்னும் தாளத்திற்குத் துரிதமான் பொடி நடையில் முன்னுக்கு வருதல்.
39. தளாங்கு தித்தக தக ததிங்கிணதோம் என்னும் தாளத்திற்கு கால் விரல்களில் வலது பக்கமும் இடது பக்கம் எழுந்து எழுந்து நிற்றல்.
40. தாம் தாம் தக எனும் தாளத்திற்கு வலது பக்கம் குந்து நிலையிலிருந்து[86] எழும்பித் திரும்பல்.
41. தாம் தாம் தக என்று மீண்டும் அத்தாளக்கட்டு கூறப்படுகையில் இடது பக்கம் குந்து நிலையிலிருந்து எழும்பித் திரும்பல்.
42. தீம் தார தில்லானா தோம்தரி எனும் தாளத்திற்கு நேர்நிலையினின்று 4 அடி போடுதல்.
43. தச்சோம் தோம் தரி எனும் தாளக்கட்டிற்கு குந்து நிலையில் வலப்பக்கம் வலக்காலை முன் வைத்து சுழன்று திரும்புதல்.
44. அதேபோல அதே தாளக்கட்டுக்கு இடக்காலை முன் வைத்து சுழன்று திரும்புதல்.
45. தக திக தா எனும் தாளக்கட்டுக்கு வலப்பக்கம் இரண்டடி வைத்துச் சரிதல்.
46. திமிதக தெய் எனும் தாளக்கட்டுக்கு இடப்பக்கம் இரண்டடி வைத்துச் சரிதல்.
47. நேராக நின்று தாளம் தீர்தல்.
48. பின்னுக்கு பழைய நிலைக்குச் செல்லுதல்.

மேற்குறிப்பிட்ட இலக்க வரிசைக் கிரமப்படி இவ்வாட்ட முறைகள் 459 - 462 ஆம் பக்கங்களில் வரை படம் 11ல் காட்டப்பட்டுள்ளன. 463ஆம் பக்கத்தில் வரைபடம் 12இல் இவ்வாட்ட முறைகள் பெறும் பிரதான வடிவங்கள் காட்டப்பட்டுள்ளன. 464ஆம் பக்கத்தில் வரை படம் 13இல் வரவுத் தாளக் கட்டுக்கு ஏற்ப உருவாகிய ஆட்டக்கோலம் முழுமையாக எப்படி அமையும் என்பது காட்டப்பட்டுள்ளது. இம் முழுமையை நோக்கியே ஆட்டமுறைகள் செல்கின்றன. முழுமை பெற்றதும் வரவுத் தாளக்கட்டு முடிந்து, வரவுத் தரு ஆரம்பமாகும்.

ஆட்ட முறைகள் பற்றிய படங்களிற் தரப்படும் குறியீடுகளின் விளக்கம்


கூத்தரின் காலடி


போகுந்திசை


சுழன்று (கிறுகி) வருதல்


எழும்பித் திரும்பல்


காலைமுன் வைத்துச் சுழலுதல்

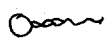

கால்விரல்களில் எழுதல்


மெல்ல மெல்ல சுழலுதல்


போகுந்திசை


எட்டு வடிவிலமைந்த ஆட்டம்


வீசாணம்

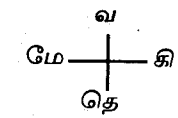

மெல்ல மெல்ல அசைந்தாட ஆடிவரல்

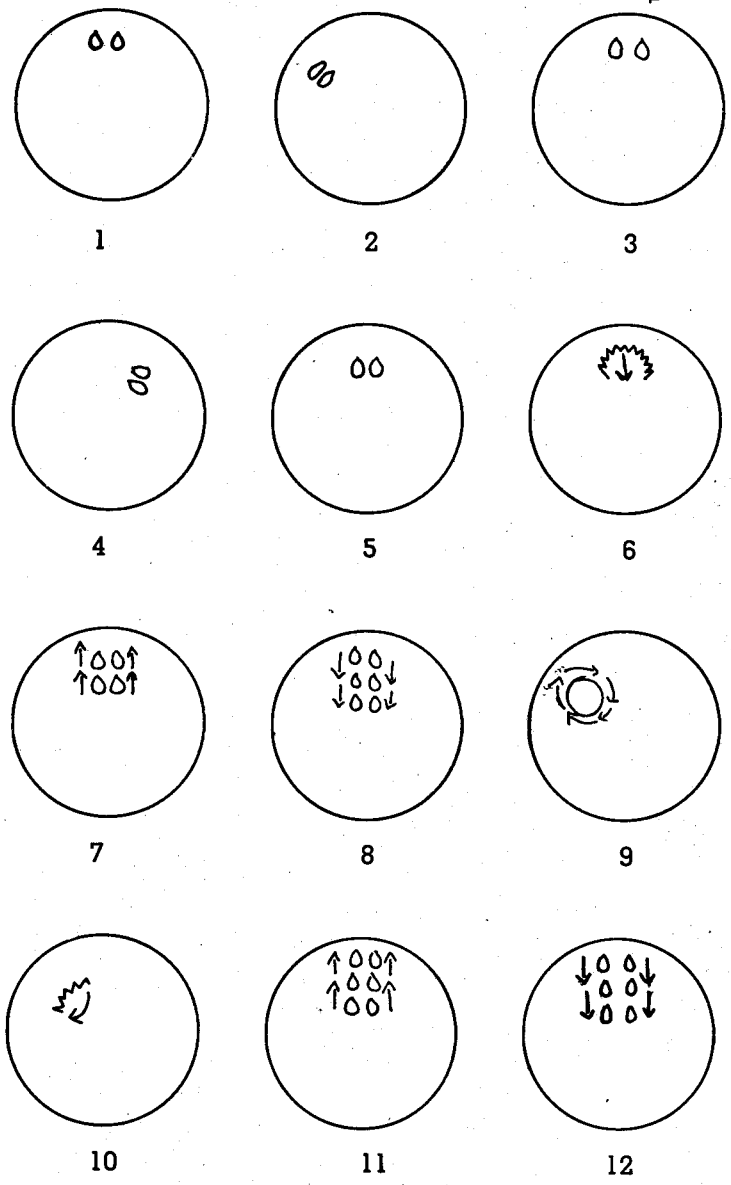

மெல்ல மெல்ல அசைந்தபடி ஆடி வரல்

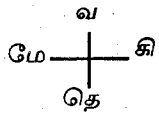

மெல்ல மெல்ல அசைந்தபடி ஆடி வரல்


மெல்ல மெல்ல அசைந்தபடி ஆடி வரல்

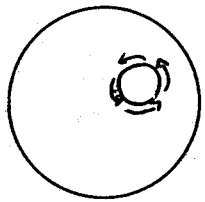
வரைபடம் - 11

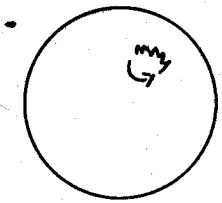


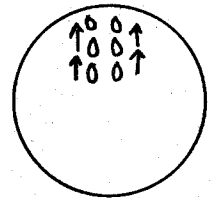


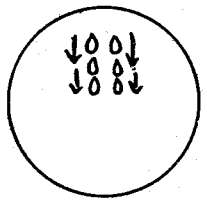


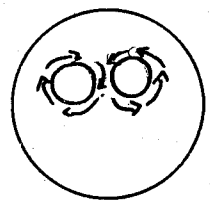
வரைபடம் - 11 தொடர்ச்சி

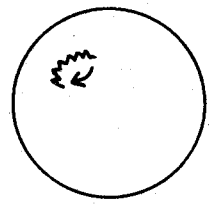

13

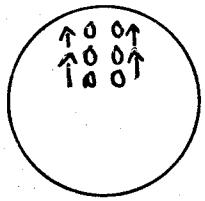

14

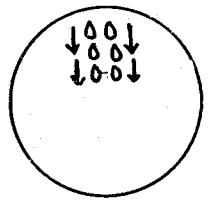

15

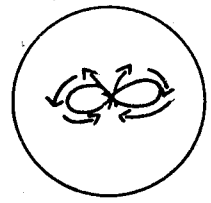

16

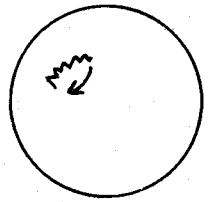

17

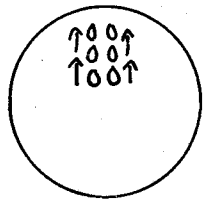

18

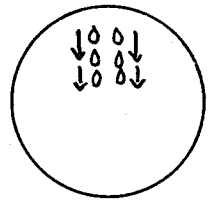

19

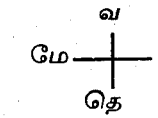

20


21

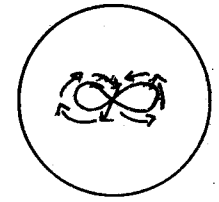

22

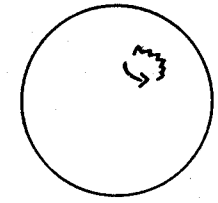

23

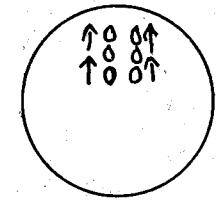

24

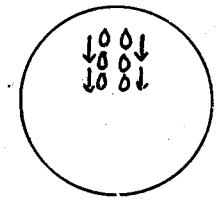


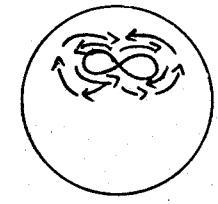
வரைபடம் - 11 தொடர்ச்சி

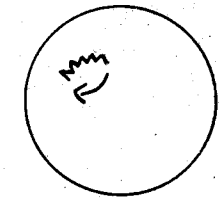

25

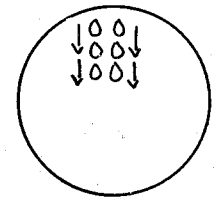

26

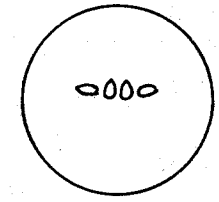

27

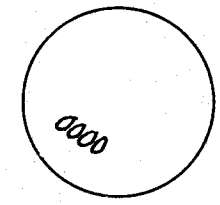

28

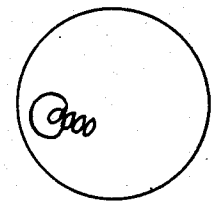

29

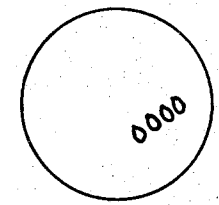

30

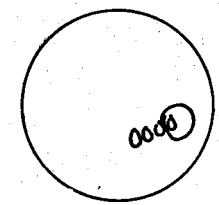

31


32


33

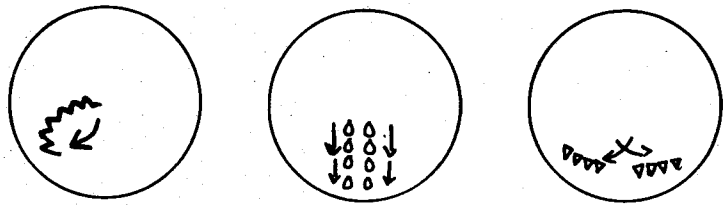

34


35


36

வ
மே — கி
தெ

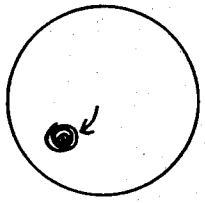
வரைபடம் - 11 தொடர்ச்சி



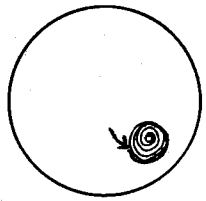
37

38

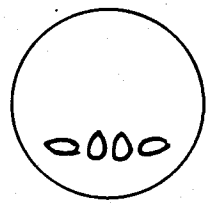
39



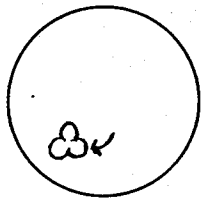
40



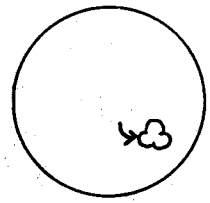
41



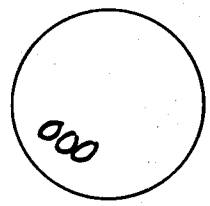
42



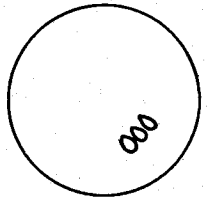
43



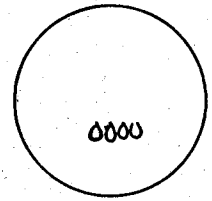
44



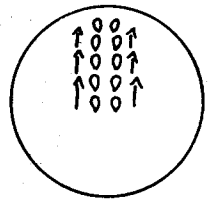
45



46



47



48

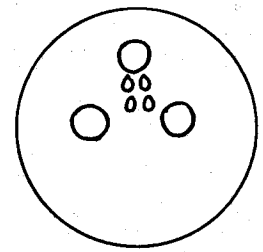
வடமோடி ஆட்ட முறைகள்

பின்வரும் படங்கள் இவ்வாட்டமுறைகளை விளக்குவன:-

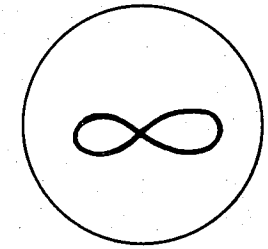
வரைபடம் - 11 (காண்க: 459 - 462)

வடமோடி ஆட்ட அமைப்புகளைப் பின்வரும் நிலைகளிற் காணலாம்

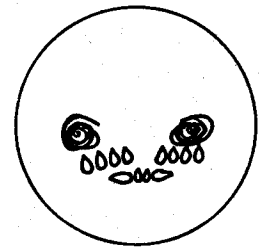
வரைபடம் - 12



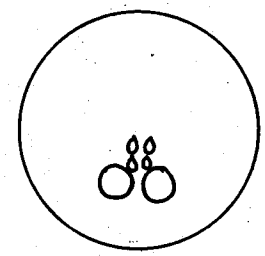
1



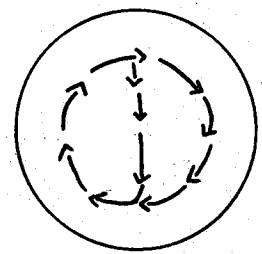
2



3



4

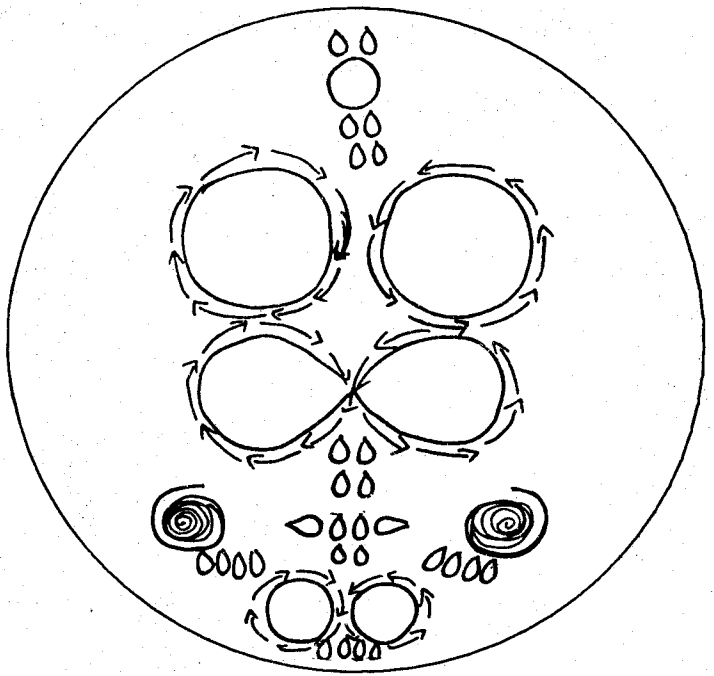


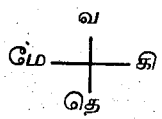
5

வ
மே — கி
தெ

வடமோடி நாடகத்தில் வரும் வரவுத்தாளம் முழுவதும் பின்வரும் படம் போன்று அமையும்

வரைபடம் - 13





வடமோடி நாடகத்தில் வரவுத் தாளத்தினுடைய புறச்சட்டம் இதுவே. இப்புறச் சட்டத்திற்குள்ளேதான் அரசி, வீரர் ஆகியோருடைய ஆட்டமுறைகள் சிற்சில வேறுபாடுகளுடன் அமையும், அரசன் நாலடித் தாளத்தினை (வ.படம்.11. இல32) நேர் நிலையினின்று உடம்பைத் திருப்பாமல் போடுவான். அதே நேரத்தில் அரசி கைகளைக் குவித்து பின் ஒய்யாரமாய் அசைத்து அரசனைவிடச் சற்று வித்தியாசமாக முறையிற் போடுவாள்.

அரசன் நாலடி முடித்து ரத்துப்போடும்போது (வ.படம்.11.இல 33, 35) அரசி பூமியை நோக்கி குனிந்தும் பின் நிமிர்ந்தும் இரு கைகளாலும் ஒரு பெரிய வளையம் போட்டு ஆடுவாள்.

வீசாணம் போட்டு முடிய அரசி குந்தியிருந்து ஒரு கையில் முழங் கையினை மறுகையின் உள்ளங்கையினால் தாங்கியபடி தாளத்திற்கு ஏற்ப தனது ஒரு கால் தன்னைச் சுற்றி வரும்படி ஆடுவாள். பெண்களுக் குரிய இச்சிறப்பான ஆட்டமுறைகள் கூட வடமோடியில் மேற்குறிப் பிட்ட புறச்சட்டத்திற்குள்ளேயே அமைந்துவிடும்.

வீரர்களுக்கும் அரசனை விட் வித்தியாசமான - துரிதமான தாளக் கட்டுகள் இருப்பினும் அவர்களின் ஆட்டமும் இப்புறச் சட்டத்திற் குள்ளேயே அமைந்துவிடும்.

தென்மோடி ஆட்டமுறை

தென்மோடி நாடகத்தின் வரவுத் தாளத்தின்போது கூத்தர் ஆடும் ஆட்டங்கள் பின்வரும் நடன அசைவுகளைக் கொண்டிருக்கும்: (வரைபடம்.14)

1. நேராக நின்று இரண்டு கால்களாலும் மாறிமாறித் தாளமிட்டு ஆடல், ஆட்டம் மெது நிலையிலிருந்து படிப்படியாக வேகமாகி உச்சநிலைக்குச் சென்றதும் தாளம் தீர்க்கப்படும்.
2. வலது குதிக்காலை முன்வைத்து அதனை நிலத்தில் ஊன்றி பாதங்களின் முன் பகுதியை மேலே உயர்த்திய வண்ணம் வலது பக்கமாக மெல்ல மெல்லத் திரும்பி மீண்டும் நேர் நிலைக்கு வரல்.
3. வலது காலைத் தூக்கி முன் வைத்து நிலத்தில் உதைத்து உதைத்து கிழக்கு மூலைக்கு வருதல்.
4. கிழக்கு மூலையில் நின்று இல. (2) போல காலை வைத்து வலது பக்கமாக திரும்புதல்.
5. ஒரு முழுச் சுற்று முடிந்ததும், இடது குதிக்காலை முன் வைத்து அதனை நிலத்தில் ஊன்றிப் பாதங்களின் முன் பகுதியை மேலே உயர்த்திய வண்ணம் இடதுபக்கமாக மெல்ல மெல்ல திரும்பி நேர் நிலைக்கு வரல்.
6. வலது காலை தூக்கி முன் வைத்து நிலத்தில் உதைத்து உதைத்து தெற்கு மூலைக்கு வருதல்.
7. நின்ற நிலையில் இல (2) போல வலது புறமாக மெல்ல மெல்லத் திரும்புதல்.

8. நின்ற நிலையில் இல. (5) போல இடது புறமாக மெல்ல மெல்லத் திரும்புதல்.

9. வலது காலைத் தூக்கி முன் வைத்து நிலத்தில் உதைத்து உதைத்து மேற்கு மூலைக்குச் செல்லுதல்.

10. நின்ற நிலையில் இல (2) போல வலது புறமாக மெல்ல மெல்லத் திரும்புதல்.

11. நின்ற நிலையில் இல. (5) போல இடது புறமாக மெல்ல மெல்லத் திரும்புதல்.

12. வலது காலைத் தூக்கி முன் வைத்து நிலத்தில் உதைத்து உதைத்து வடக்கு மூலைக்கு (ஆரம்பித்த இடத்திற்கு) வருதல்.

13. நின்ற நிலையில் இல (2) போல வலது புறமாக மெல்ல மெல்லத் திரும்புதல்.

14. நின்ற நிலையில் இல. (5) போல இடது புறமாக மெல்ல மெல்லத் திரும்புதல்.

15. தானினம் தனத்த தன என்ற தாளக்கட்டிற்கு வலது பக்கமாக வும், இடது பக்கமாகவும் எட்டு போடுதல்.

16. வலப்புறமாகத் தன்னைத்தானே சுற்றிச் சுழன்று வலது கால் எறிந்து ஆடுதல்.

17. இடப்புறமாகத் தன்னைத்தானே சுற்றிச் சுழன்று இடது கால் எறிந்து ஆடுதல்.

18. வலது காலை முன் வைத்துள் துள்ளி முன்னுக்குப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.

19. தாதாம் தாதிந்தத் திமிதக தாதாம் என்ற தாளத்திற்கு இரண்டு கால்களையும் மாறிமாறி முன் வைத்தும் பின்வைத்தும் மாற் றிப் போட்டு கால்மாறி ஆடுதல்.[87]

20. வலப்புறமாக இல. (16) போல வலது கால் எறிந்தாடல்.[88]

21. இடப்புறமாக இல. (17) போல இடதுபுறமாக இடது கால் எறிந்து ஆடல்.

22. வலது காலை முன் வைத்துத் துள்ளி முன்னுக்குப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.

23. தன தன தன தன தானன தானின என்ற தாளக்கட்டுக் அலங் காரமாக மெல்ல மெல்ல அசைந்தாடியபடி கிழக்கு மூலைக்கு வருதல்.

24. தான தத்தன னாதன தான தத்தன னாதன என்ற தாளத்திற்கு வலது கால் எறிந்து தாளம் தீர்தல்.

25. தன தன தன தன என்ற தாளக்கட்டிற்கு இல. (23) ஆட்டம் போல் ஆடியபடி தெற்கு மூலைக்கு வருதல்.

26. வலது காலை எறிந்து இல. (24) போல தாளம் தீர்தல்.

27. தன தன தன என்றும் தாளத்திற்கு இல. (23) போல மேற்கு மூலைக்கு அடிச் செல்லல்.

28. வலது காலை எறிந்து இல. (24) போல தாளம் தீர்தல்.

29. தன தன தன தன என்றும் தாளத்திற்கு இல. (23) போல ஆடியபடி மீண்டும் வடக்கு மூலைக்குச் செல்லுலதல்.

30. வலது காலை எறிந்து இல. (24) போல தாளம் தீர்தல்.

31. தாந்ததத்துமி என்ற தாளத்திற்கு விரல் நுனியில் எழுந்து எழுந்து பின்னோக்கிச் செல்லுதல்.

32. தன்னைச் சுற்றி வலது புறமாக நின்றநிலையிலேயே இல. (2) போல திரும்புதல்.

33. வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.

34. தன தன தா தன தான தானின என்ற தாளத்திற்கு வடக்குத் திசை மூலைக்கும் கிழக்குத் திசை மூலைக்குமிடையே எட்டுப் போடுதல்.

35. கிழக்கு மூலையில் வலது காலை முன் வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.

36. கிழக்கு மூலைக்கும் தெற்கு மூலைக்குமிடையே எட்டுப் போடுதல்.

37. தெற்கு மூலையில் வலதுகாலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.

38. தெற்கு மூலைக்கும் மேற்கு மூலைக்குமிடையே எட்டுப் போடுதல்.

39. மேற்கு மூலையில் வலதுகாலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.

40. மேற்கு மூலைக்கும் வடக்கு மூலைக்குமிடையே எட்டுப் போடுதல்.

41. வடக்கு மூலையில் வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.

42. தாந்த தத்துமி என்ற தாளத்திற்கு விரல் நுனிகளில் இல. (31) போல பின்னுக்குச் செல்லல்.

43. வலது புறமாகத் தன்னைச் சுற்றி இல. (2) போல திரும்புதல்.

44. வலதுகாலை முன் வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
45. தன தன தா தன தான தானின என்ற தாளத்திற்கு வடக்கு மூலையினின்று அரங்கின் மத்திக்கு வந்து பின் கிழக்கு மூலை நோக்கி அலங்காரமான மெல்லிய அசைவு கொண்ட ஆட்டமுடன் செல்லல்.
46. கிழக்கு மூலையில் வலது காலைமுன் வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
47. கிழக்கு மூலையில் நின்று அரங்கின் மத்திக்கு. இல. (45) போல ஆடி வந்து தெற்கு மூலையை நோக்கிச் செல்லுதல்.
48. தெற்கு மூலையில் வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
49. தெற்கு மூலையினின்று அரங்கின் மத்திக்கு ஆடி வந்து மேற்கு மூலையை நோக்கிச் செல்லுதல்.
50. மேற்கு மூலையில் வலதுகால்லை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
51. மேற்கு மூலையினின்று அரங்கின் மத்திக்கு ஆடிவந்து வடக்கு மூலை நோக்கிச் செல்லுதல்.
52. வடக்கு மூலையில் வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
53. வடகிழக்குப் பக்கமாக என்ற வடிவில் ஆடிவரல்.
54. வடக்கு மூலையில் வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
55. தென்கிழக்குப் பக்கமாக என்ற வடிவில் ஆடிவரல்.
56. தெற்கு மூலையில் வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
57. தென்மேற்குப் பக்கமாக என்ற வடிவில் ஆடிவரல்.
58. மேற்கு மூலையில் வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
59. வடமேற்குப் பக்கமாக என்ற வடிவில் ஆடிவரல்.
60. வடக்கு மூலையில் வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
61. தகஜோம் தாம் தரிகிட என்ற தாளக்கட்டிற்கு வடபுறத்தில் கம்பீர நடையில் எட்டுப் போடுதல்.

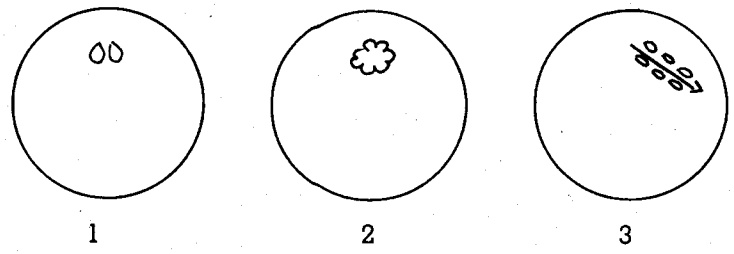
62. வலதுபுறம் வலது கால் எறிதல்.
63. இடப்பக்கமாக இடது காற் எறிதல்.
64. வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
65. கிழக்குத் திசையில் துரித நடையில் எட்டுப் போடுதல்.
66. வலதுபுறம் தன்னைச் சுற்றிச் சுழன்றபடி வலதுகால் எறிதல்.
67. இடதுபுறம் தன்னைச் சுற்றிச் சுழன்றபடி இடதுகால் எறிதல்.
68. வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
69. தெற்குத் திசையில் துரித நடையில் எட்டுப் போடுதல்.
70. வலதுபுறம் இல. (66) போல கால் எறிதல்.
71. இடதுபுறம் இல. (67) போல கால் எறிதல்.
72. வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
73. மேற்குத் திசையில் துரித நடையில் எட்டுப் போடுதல்.
74. வலதுபுறம் இல. (66) போல கால் எறிதல்.
75. இடதுபுறம் இல. (67) போல கால் எறிதல்.
76. மேற்கு மூலையில் தாளம் தீர்தல்.
77. தன தன தா தன தான தானின என்ற தாளக் கட்டிற்கு வட திசையில் ஆடல்.
78. தான தத்தன தாதன என்ற தாளத்திற்கு வலதுகாலையும், இடது காலையும் மாறிமாறி எறிந்து முன்னுக்குப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.
79. சபைத்தருவுக்கு ஏற்ப வளையமாக மேடையைச் சுற்றி ஆடி வரல்.
80. வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து சுழன்று தாளம் தீர்தல்.

மேற்குறிப்பிட்ட இலக்க வரிசைக் கிரமப்படி இவ்வாட்டமுறைகள் 470 - 476 ஆம் பக்கங்களில் வரைபடம் 14இல் காட்டப்பட்டுள்ளன. 477 ஆம் பக்கத்தில் (வரைபடம் - 15) இவ்வாட்ட முறைகள் பெறும் பிரதான வடிவங்கள் காட்டப்பட்டுள்ளன. 478ஆம் பக்கத்தில் (வரை படம் - 16) வரவுத் தாளக் கட்டுக்கு ஏற்ப உருவாகிய ஆட்டக் கோலம் முழுமையாக எப்படி அமையும் என்பது காட்டப்பட்டுள்ளது. இம் முழுமையை நோக்கியே ஆட்ட முறைகள் செல்கின்றன. முழுமை பெற்றதும் வரவுத் தாளக் கட்டு முடிந்து வரவுத் தரு ஆரம்பமாகும்.

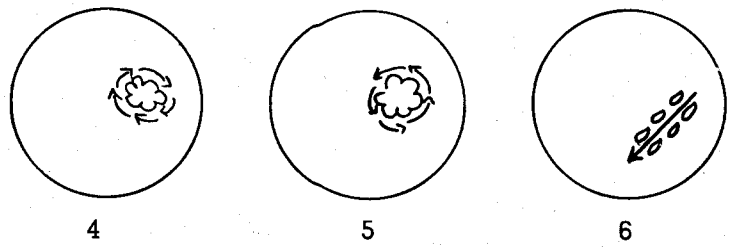
பின்வரும் படங்கள் தென்மோடி நாடகத்தின்
ஆட்ட முறைகளை விளக்கும்

வ
மே — கி
தெ

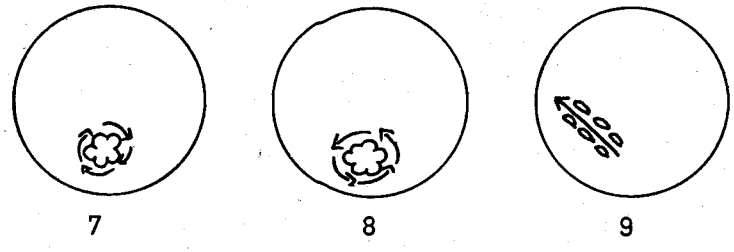
வரைபடம் - 14



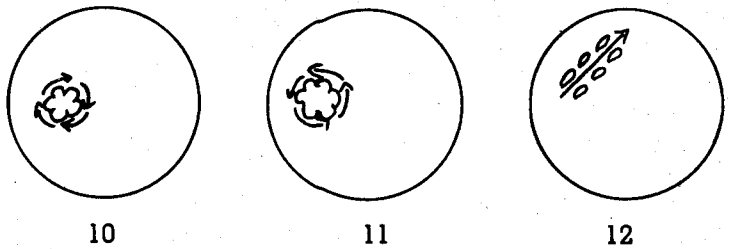
1 2 3



4 5 6



7 8 9

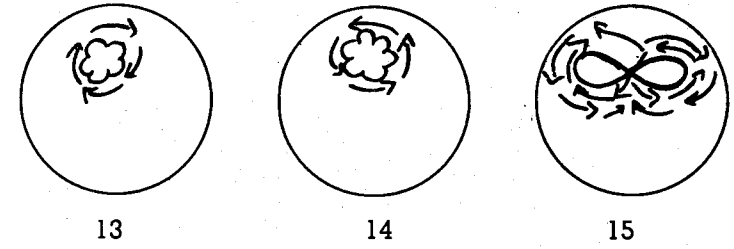


10 11 12

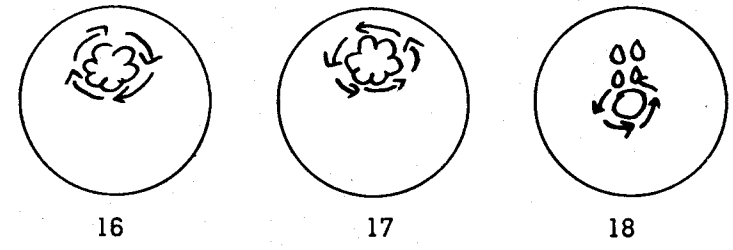
பின்வரும் படங்கள் தென்மோடி நாடகத்தின்
ஆட்ட முறைகளை விளக்கும்

வரைபடம் - 14 தொடர்ச்சி

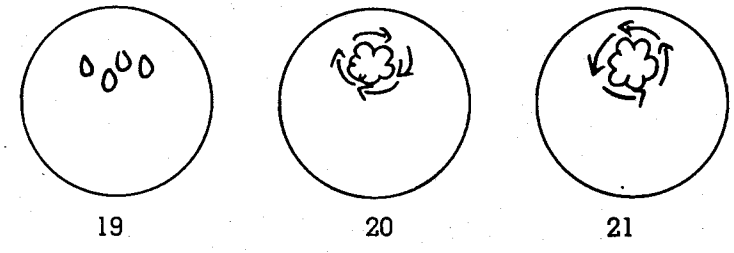
வ
மே — கி
தெ



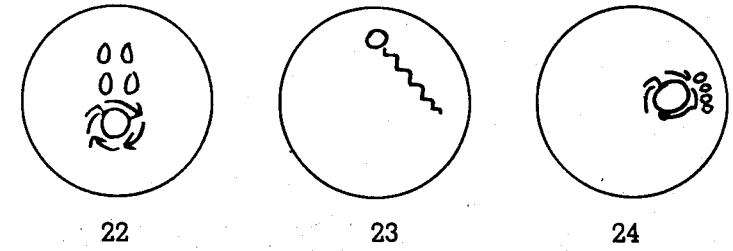
13 14 15



16 17 18



19 20 21

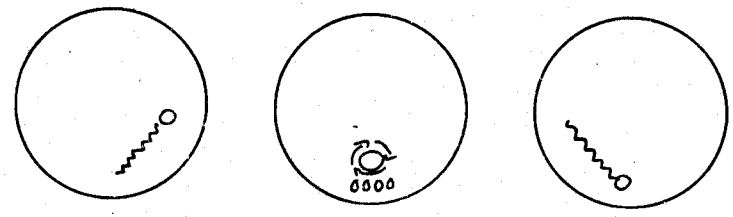


22 23 24

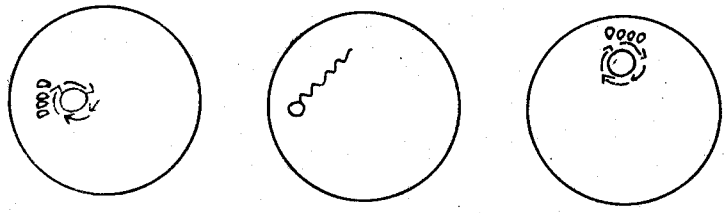
பின்வரும் படங்கள் தென்மோடி நாடகத்தின்
ஆட்ட முறைகளை விளக்கும்

வ
மே — கி
தெ

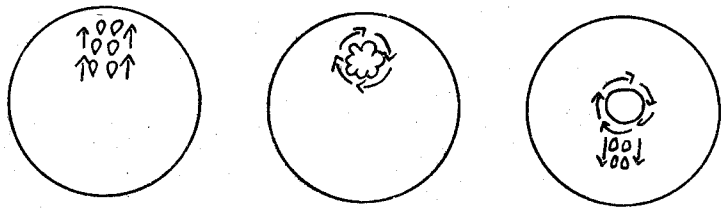
வரைபடம் - 14



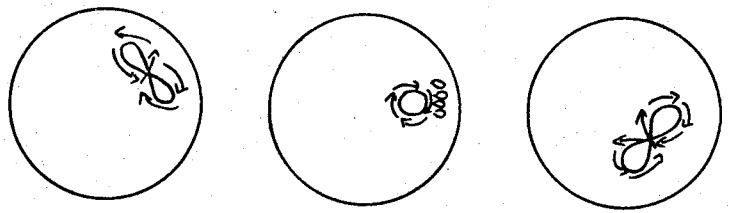
25 26 27



28 29 30



31 32 33

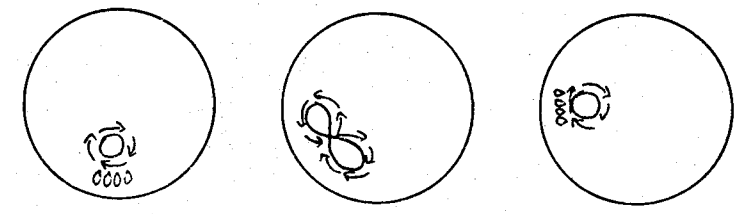


34 35 36

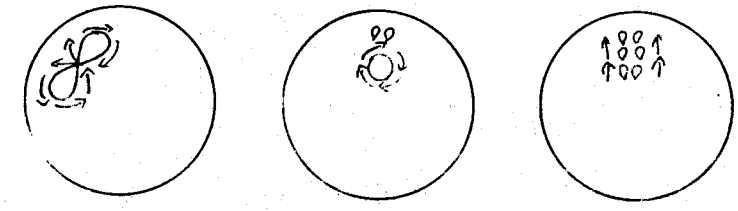
பின்வரும் படங்கள் தென்மோடி நாடகத்தின்
ஆட்ட முறைகளை விளக்கும்

வரைபடம் - 14

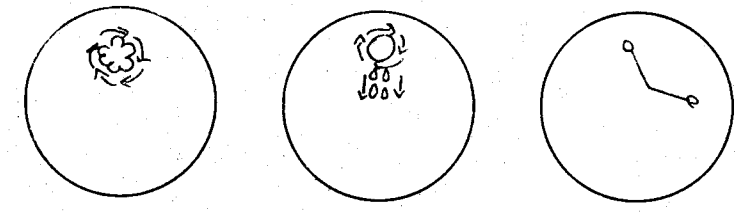
வ
மே — கி
தெ



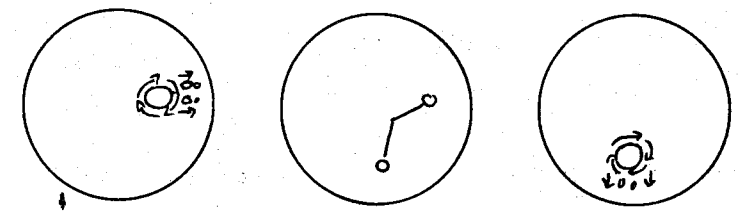
37 38 39



40 41 42

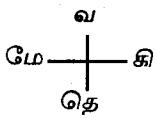


43 44 45

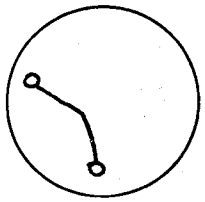


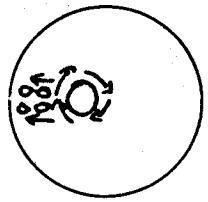
46 47 48

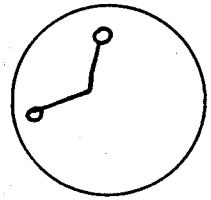
பின்வரும் படங்கள் தென்மோடி நாடகத்தின்
ஆட்ட முறைகளை விளக்கும்

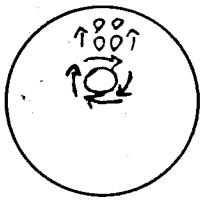


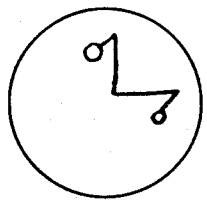
வரைபடம் - 14

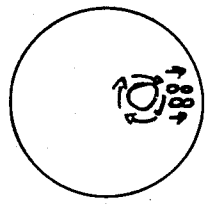

49

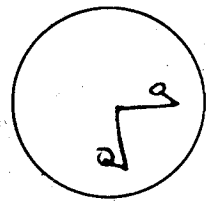

50

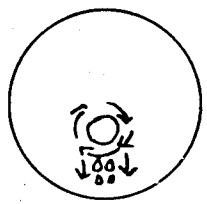

51

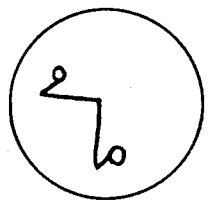

52

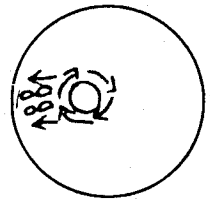

53

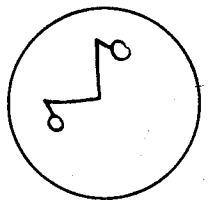

54

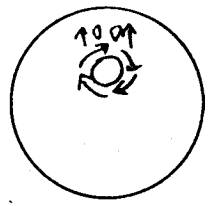

55


56

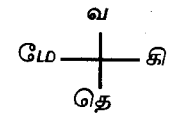

57


58

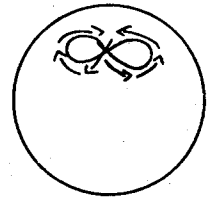

59

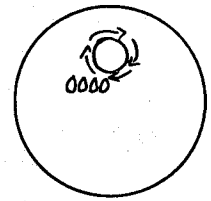

60

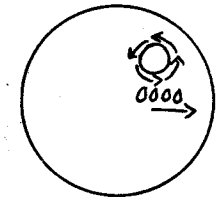
பின்வரும் படங்கள் தென்மோடி நாடகத்தின்
ஆட்ட முறைகளை விளக்கும்

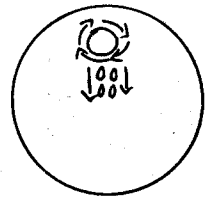


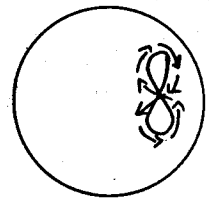
வரைபடம் - 14

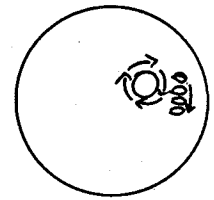

61

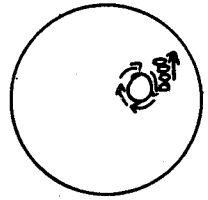

62

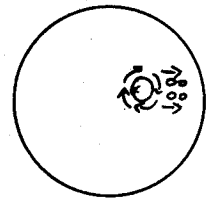

63

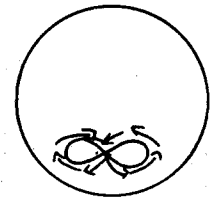

64

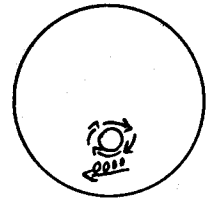

65

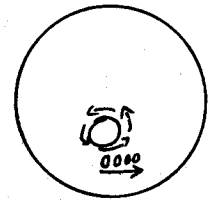

66

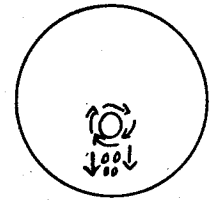

67


68


69

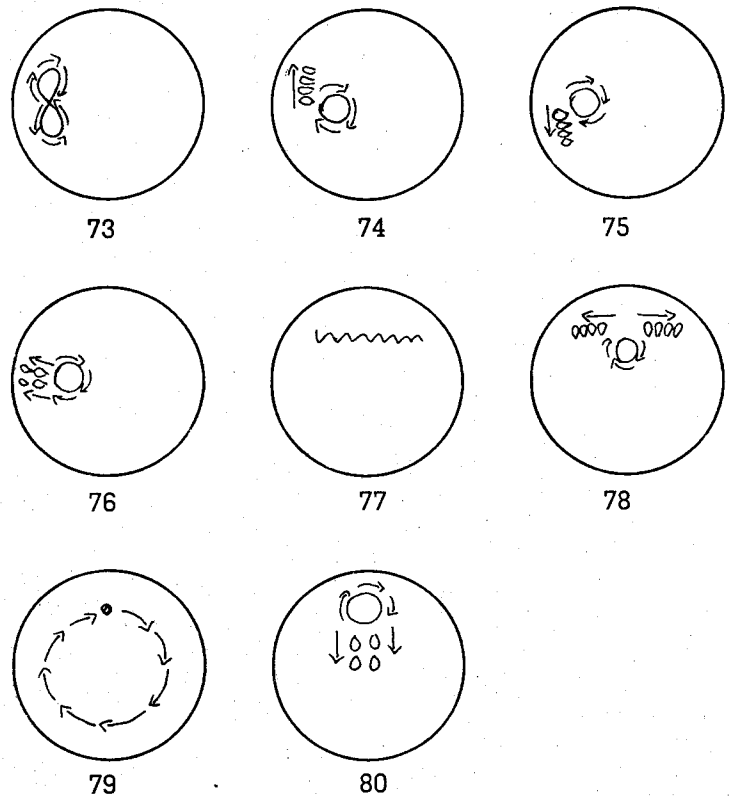

70


71


72

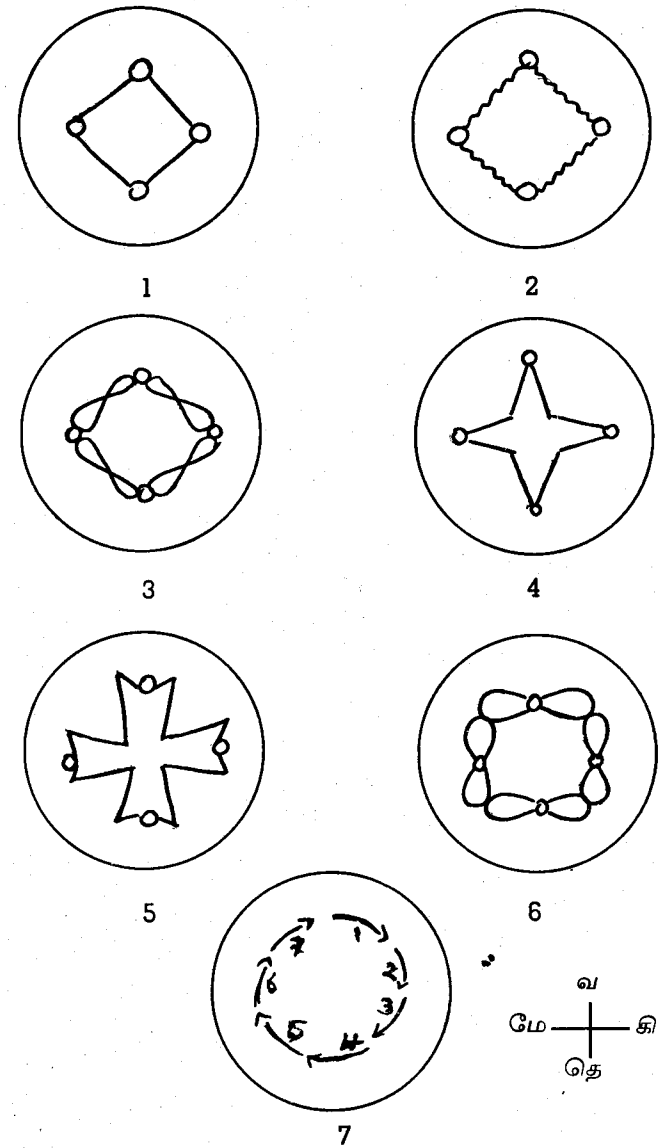
பின்வரும் படங்கள் தென்மோடி நாடகத்தின்
ஆட்ட முறைகளை விளக்கும்

வரைபடம் - 14



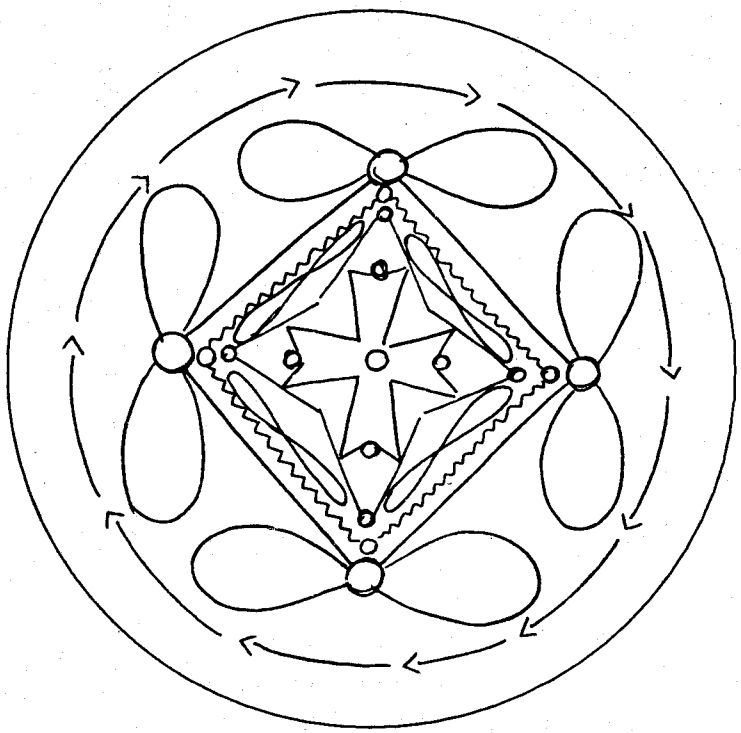
தென்மோடி ஆட்ட அமைப்புகளைப் பின்வரும் நிலைகளிற் காணலாம்

வரைபடம் - 15



தென்மோடி முழு ஆட்ட அமைப்பையும் பின்வரும் படத்தால் விளங்கிக் கொள்ள முடியும்.

வரைபடம் - 16



தென்மோடிக்குரிய வரவுத் தாளக்கட்டுக்குரிய ஆட்ட முறையின் புறச்சட்டம் இதுவே. இதற்கமையவே பெண்கள், வீரர்கள் போன்ற சகல தென்மோடிப் பாத்திரங்களும் ஆடுவர். பெண்களுக்குச் சில விசேட தாளங்களுள. அதற்கேற்ப கைகளை மடித்தும், நீட்டியும், வளைத்தும் ஆடுதலிலே தான் இவர்கள் ஆண்களிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டப் படுவர். எனினும் ஆட்ட அமைப்பு இதுவே.

வீரர்கள் ததித்துளாதக என்ற தாளத்திற்கு அல்லாமல் தாதாம் தாதெய் தாதாம் தா தெய்ய என்ற வேகமும், துரிதமும் கொண்ட தாளக்கட்டிற்கு ஏற்ப இரு கால்களையும் பின்னால் மாறிமாறி வைத்து பின்னல் போன்ற முறையில் நுணுக்கமான ஆட்டமொன்றினை ஆடுவர். ஒவ்வொரு திசைக்கு வருகையிலும் சாதாரண நடையில் வந்து திசை மூலையில் இப் பின்னலாட்டத்தினை ஆடுவர். ஒவ்வொரு திசையிலும் வாள்பூட்டுதல், மீசை முறுக்குதல், கோபத்துடன் பார்த்தல், பதுங்குதல், பாய்தல் என்ற அபிநயங்களைச் செய்தபடி இவ்வாட்டத்தை வீரர்கள் ஆடுவர். எனினும் ஆட்ட அமைப்பு இப்புறச் சட்டத்தை மீறாத தாகவே இருக்கும்.

வடமோடி தென்மோடிக்கிடையே ஆட்டமுறைகளிற் காணப்படும் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்:

ஒற்றுமைகள்

அ. இரண்டுமோடிக் கூத்துக்களுமே வட்டமான மேடையில் ஆடப்படும். மேடைமீது உள்ள நாடகத்தை நடாத்தும் உட் சபையோரைச் சுற்றிச் சுற்றி மேடையின் வெளிப்புறத்தே மேடையைச் சூழவுள்ள வெளிச் சபையோரைப் பார்த்தபடி இவ்விரு நாடகங்களினது ஆட்டங்கள் இடம்பெறும்.

ஆ. வரவுத் தாளக்கட்டு முடிந்து கதை நிகழ்வின் போதும், பாடல் களில் இடையிடையேயும் 'தா தெய்ய தா தளாங்கு ததிங் கிண தோம்' என்றே இரண்டு மோடிகளிலும் தாளம் தீர்க்கப் படுகிறது.

இ. ஒவ்வொரு பாத்திரமும் (பாத்திரங்களும்) முதன் முறையாகத் தோன்றும்போது அவர்களுக்கென பிரதானமான ஒரு தாளக் கட்டு உட்சபையோரால் எழுப்பப்பட்டு அது தாளத்திலும் (சல்லரி) மத்தளத்திலும் ஒலிக்க, கூத்தர் அதற்குத் தக ஆடுதல் இரண்டு மோடிகளிலுமுண்டு.

ஈ. இரண்டு மோடிகளிலும் வரவு ஆட்டத்தின்போது எட்டுப் போடுதல் உண்டு.

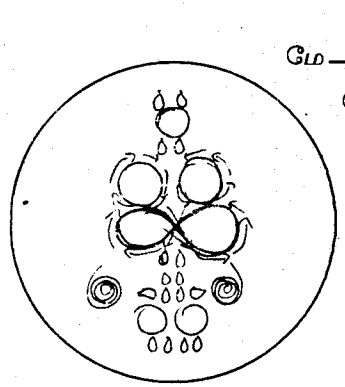
உ. தென்மோடியில் ஆண்களின் கால் எறி தாளத்திற்கும், வட மோடியில் ஆண்களின் நாலடித் தாளத்திற்கும் பெண்கள் இரு மோடிகளிலும் குந்தடி தாளத்திற்கு ஆடுதல் மரபு.

ஊ. இரண்டு மோடிகளிலும் சில இடங்களிற் தாளக்கட்டுகளுக் குப் பதிலாகப் பாடல் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

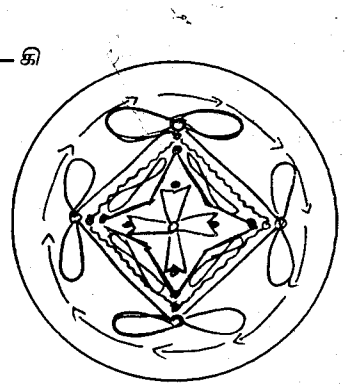
வேற்றுமைகள்

(அ) இரண்டு மோடிகளுக்கிடையேயும் ஆட்ட அமைப்பிலே நிறைய வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. கீழ்வரும் படங்கள் அதனைக் காட்டும்.

வடமோடி ஆட்ட அமைப்பு



தென்மோடி ஆட்ட அமைப்பு



(ஆ) வடமோடி நாடகத்தில் கூத்தர் தென்திசைக்கு முகம் காட்டி வடதிசைக்குத் தமது பின்புறம் காட்டி நிற்பர். வீசாணம் போடும் போதும் இந்நிலையிலேயே போடுவர்.[89] பொடியடியில் வருதல், 4 அடித்தாளம் போடுதல், குத்துமிதியில் ஆடல், தாளம் தீர்தல் யாவும் தென் திசையை முகமும், உடலின் முன் பக்கமும் நோக்கியபடியே நடக்கும். வடமோடி வரவு ஆட்ட அசைவுகள் வட திசை மூலையினின்று தென் திசையிலுள்ள பார்வையாளர்களை நோக்கி அசைந்துவரும் முறையிலேயே அமைந்துள்ளன. (வடமோடியின் ஆட்ட அமைப்பு களைக் குறிக்கும் படங்களை நோக்குக. (பக். 459 - 464) அசைவு கள் அங்கு முன்னிருக்கும் பார்வையாளர்களை நோக்கியிருப்பதையும், முதல் நிலையில் வடக்கு மூலையில் நின்ற நடிகன் நான்காம் நிலையில் தெற்கு மூலையில் நிற்பதனையும் காணலாம். ஐந்தாம் நிலையில் கூத்தரின் ஆட்டம்கூட வடக்கு மூலையினின்று ஆரம்பித்து தெற்குப் பக்கமாக இருக்கும் பார்வையாளரை நோக்கி வந்து பின்புதான் மேடை யைச் சுற்றிச் செல்கின்றது.) வடமோடி வரவுத் தாள ஆட்டமுறையைப் பார்க்கும்போது அது முப்பக்க அல்லது ஒரு பக்கப் பார்வையாளருக் காக அமைக்கப்பட்ட ஆட்ட முறைகளைப் போலவே அமைந்துள்ளது.

தென்மோடி நான்கு திசைகளிலும் மேடையைச் சூழவிருந்து நாட கம் பார்க்கும் பார்வையாளர்களுக்காக அமைக்கப்பட்ட ஆட்ட முறைகள் அமைந்த நாடகமாகும். (தென்மோடி ஆட்டமுறைகள் அமைந்த படங் களை நோக்குக. பக்: 470 - 478) மேடையின் வட திசை மூலையில் நின்று கூத்தர் கிழக்குத் திசைக்கு கிழக்குத் திசைப் பார்வையாளர் களை நோக்கியபடி வருவதும், பின் கிழக்குத் திசை மூலையினின்று தெற்குத் திசைக்கு தெற்குத் திசைப் பார்வையாளர்களை நோக்கியபடி வருவதும், அதன் பின்னர் தெற்குத் திசை நின்று மேற்குத் திசை செல் வதும், இறுதியில் மேற்குத் திசை நின்று வடக்குத் திசை செல்வது மான ஆட்டமுறை சூழ உள்ள பார்வையாளர்களுக்காக அமைக்கப்பட்ட ஆடல் முறையாகும்.

தென்மோடி ஆட்ட அமைப்பின் நிலைகளை விளக்கும் படத்தில் 1ஆம் நிலை தொடக்கம் 5ஆம் நிலைவரையுள்ள படங்களிற் குறிப் பிடப்படும் ஆட்டமுறைகள் இவ்வாறு அமைந்தனவே.

ஒவ்வொரு திசை மூலையிலும் கூத்தர் வந்து நின்று வலதுபுற மாகவும், இடது புறமாகவும் தங்கள் முழு உடலையும் முன்னும் பின் னும் திருப்பிக் காட்டி ஆடும் முறை நாற்பக்கப் பார்வையாளரை மன தில் வைத்து அமைக்கப்பட்ட முறையாகும். படத்தின் 2ஆம் நிலையிற் 4 திசைகளிலும் போடப்படும் எட்டும் 7ஆம் நிலையிற் காட்டப்படும் இவற்றின் தொடர்ச்சியான ஆட்டமும் இதனையே நிருபிக்கின்றன.

சுருங்கச் சொன்னால் வடமோடியில் நேரே இருக்கும் பார்வை யாளரை மனதிற்கொண்டும், தென்மோடியில் மேடையைச் சுற்றி வட்ட மாக இருக்கும் பார்வையாளரை மனதிற் கொண்டும் ஆட்ட முறைகள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

(இ) வடமோடியில் வரவுத் தாளக்கட்டு ஆரம்பமாகி ஆட்டம் முடிவடையும்போதுதான் தாளம் தா தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிண தோம் என்று தீருகிறது. இத்தாளத் தீர்வு முழு ஆட்டமும் முடிந்து விட்டது, என்பதையே அங்கு குறித்து நிற்கிறது. ஆனால் தென் மோடியில் அவ்வாறில்லை. ஒவ்வொரு திசைக்கும் கூத்தர் ஆடி வரும் போது தாளம் தீர்க்கப்பட்டு உடன் மீண்டும் ஆட்டம் தொடர்கிறது. தாளம் தீர்ந்தவுடன் அனைத்தும் முடிகிறது, என்ற எண்ணம் இங்கு இல்லை. தாளக்கட்டுக்கள் தொடர்ச்சியாகச் செல்ல ஒவ்வொரு தாளத் தின் மாறுபாட்டைக் குறிக்கவே தென்மோடியில் தாளம் தீர்க்கப்படுகிறது.

(ஈ) வடமோடியில் தாளம் தீரும்போது கூத்தர் நேராக நின்று வலது காலை அகட்டிப் பின்னர் இடது காலையும் அதற்குத் தக ஊன்றி

தா தெய்யதா தளாங்கு ததிங்கிண எனத் தாளம் தீர்வர். தென்மோடியிற் கூத்தர் வலது காலை முன்வைத்துப் பாய்ந்து வலப்புறமாகச் சுழன்று தா தெய்ய தா தளாங்கு ததிங்கிணதோம் என தாளம் தீர்வர். இத்தாளம் தீர்தல் முறையும் பார்வையாளர்களை நோக்கி ஆட்டமுறை அமைக்கப் பட்டமைக்கு மேலும் ஒரு சான்றாகும்.

(உ) வடமோடியில் வீசாணம், நாலடி, பாய்ச்சல், பொடியடி, ரத்து போன்ற ஆட்ட வகைகள் தனித்துவமானவை. தென்மோடியில் உலா, ஒய்யாரம், சீரணி, குந்தடி, கால் எறிதல்[90] என்பன தனித்துவமானவை.

(ஊ) வடமோடியில் வரவுத் தாளக்கட்டு முடிந்து தாளம் தீர்க்கப் பட்ட பின்னர் கூத்தரின் பாடலை மேடை மீது நிற்கும் சபையோர் இரட் டிக்கப் பாடலுக்குத் தகவே கூத்தரின் முதல் ஆடல் மேடையைச் சுற்றி நிகழும். தென்மோடியில் வரவுத் தாளக்கட்டு முடிந்து இறுதித் தாளம் தீர்க்கப்பட்டதும் மேடைமீது நிற்கும் சபையோர் பாடுகிற னன்னன் னான னன்னா போன்ற சொற்கட்டுகளுக்குத் தக கூத்தரின் முதல் ஆடல் மேடையைச் சுற்றி நிகழும். அதன் பின்னரே கூத்தரின் வரவுக்குரிய பாடல் தொடரும்.

(எ) ஆடலின்போது உடலை அசைக்கும் வகையிலும் இருமோடி களுக்குமிடையே வேறுபாடுகளுண்டு. வடமோடியில் ஆண்கள் இரு கையிலும் ஆயுதங்கள் தாங்கி வருவர்.[91] சில வேளைகளில் ஒரு கை யில் ஆயுதம் தாங்கியவரின் மற்றக் கையைத் தாளத்திற்குத் தக உள்ளங்கை தமக்குத் தெரியக்கூடியதாக முகம் நோக்கித் தூக்கி, பின்னர் புறங்கை தமக்குத் தெரியக்கூடியதாக உள்ளங்கை பூமியை நோக்கிப் போகும் படியாகப் பதிப்பர். தென்மோடியில் கூத்தர் நிலை யும், அசைவும் வித்தியாசமாகும். தென்மோடியிற் கூத்தர் வாள் மட்டுமே பாவிப்பர். வாளின் நுனியினை இடது கையிலும், அடிப்பாகத்தை வலது கையிலுமாக முகத்திற்கு எதிலே தூக்கிப்பிடித்தபடி ஆடுதலே தென்மோடி மரபு. சில வேளைகளில் வாளின் நுனியில் பிடித்தபடி விடப் பட்டு அடிப்பாகத்தின் பிடியை வலது கையினாற் தூக்கி முகத்திற்கு எதிரே பிடித்தபடி ஆடுதலும் உண்டு.

வடமோடியில் பெண்கள் இரு கைகளையும் மாற்றி மாற்றி உள்ளங் கை முகத்தை நோக்கி வந்து நிலத்தை நோக்கிப் போகும்படியாக அலங்காரமாக அசைப்பர். குந்தியிருந்து முழங்கையை மறுகையின் உள்ளங்கையினால் தாங்கி தாங்கப்பட்ட முழுங்கையைச் சுழற்றியபடி வலது காலால் வளையமிட்டு ஆடுவர். தென்மோடியில் இத்தகைய ஆட்டம் இல்லை. தென்மோடியிற் பெண்கள் ஒரு கையை இடுப்பில்

ஊன்றி மறுகையை நீட்டி பிடித்து கைவிரல்கள் பூமியை நோக்கும் நிலையில் வைத்துக் கொண்டு ஆடுவர். இந்நிலையிலேயே இரண்டு கைகளும் மாறிமாறிப் பிடிக்கப்படும்.

தென்மோடியின் ஆட்டமுறைகள் வட்டக் களரிக்குரிய ஆட்ட முறை யாக இருப்பதனை முன்னர் பார்த்தோம்.[92] ஆனால் வடமோடி ஆட்ட முறைகள் ஒரு பக்கப் பார்வையாளரை நோக்கி அமைக்கப்பட்டிருப் பதும் முன்னர் விளக்கப்பட்டது.[93] ஒரு பக்கப் பார்வையாளருக்கென ஆட்டமுறைகள் உள்ள வடமோடி இன்று மட்டக்களப்புப் பகுதியில் வட்டக் களரியிலேயே ஆடப்படுகின்றது. அத்தோடு வட்டக் களரிக் குரிய ஆட்டமுறைகளான எட்டு, வீசாணம் போன்ற நாற்புறமும் திரும்பி ஆடும் ஆட்டமுறைகளையும் கொண்டுள்ளது. வட்டமேடையே பழைய நாடக மேடையாகும். வடமோடி ஒரு பக்கப் பார்வையாளரைக் கொண்ட மேடையமைப்புக்குரிய ஆட்டங்களைக் கொண்டது. எனவே வடமோடி பிந்தியது எனவும், அது தனக்கு முந்தியதான தென்மோடியிலிருந்து வட்ட மேடையமைப்பையும், சில ஆட்டக் கோலங்களையும் பெற்றுக் கொண்டது எனவும் நாம் கொள்ளலாம்.

இதனை மேலும் உறுதிப்படுத்துவனவாய் அமைகின்றன, இரண்டு மோடிகளிலும் கையாளப்படும் வித்தியாசமான தாளக் கட்டுக்கள். வடமோடியில் தில்லானா என்ற சொல் பரவலாகக் கையாளப்படுகிறது. அரசனுக்குரியதாக வரும் (வ.மோ.தா.க.1) 'தம் தார தில்லானா தோம் தரி' என்ற வரியிலும்[94], அரசிக்குரியதாக வரும்(வ.மோ.தா.க.23) 'நாதர் தில்லானா தோம் தரி தாம்' என்ற வரியிலும்[95], வேடுவிச்சி, குறத்தி போன்ற தாழ்நிலைப் பாத்திரங்களுக்குரியதாக வரும் (வ.மோ. தா.க.35) 'தெந்திரித் திரித் திரி தில்லானர்' என்ற வரியிலும[96] குறிப்பிடப்படும் தில்லானா என்ற சொல் பரதநாட்டியச் செல்வாக்கால் வடமோடி பெற்ற சொல்லாகும். இதேபோல அரசிக்குரிய தாளக்கட்டில் வரும் (வ.மோ.தா.க.21) 'சரிகமபதநித தாம் - தெய்ய சரிகம பதநித குணனே'[97] என்பதும், தேர் வாகனங்கட்குரியதாக வரும் (வ.மோ. தா. க.36) 'சரிகமபமா - மாபமக'[98] என்பதும் கர்னாடக இசைச் செல்வாக் கால் வடமோடி பெற்ற சொற்களாம். கர்னாடக இசையும், பரத நாட்டியமும் நாயக்கர் காலத்திற்குப் பின்னலேயே தமிழ் நாட்டில் மிகப் பெரும் செல்வாக்குறுகின்றன. இதிலிருந்து வடமோடி பிந்திய ஒரு நாடக வடிவம் என்பதை நாம் அனுமானிக்கலாம். தென்மோடியில் இவை காணப்படாததும் மனங்கொள்ளத் தக்கது. தென்மோடி இசைக் கோலங்களைக் குறிப்பிட 'தன தனதன தர தன தரன தானின'[99] (தெ.மோ. தா.க.1), 'னன னர... ன.... னர....ன....ன்னர...னன'[100] (தெ.மோ.தா.க.2) என்ற முறையே கையளப்படுவதை தென்மோடியின்

அரசன், அரசியருக்குரிய தாளக் கட்டுகளில் அவதானிக்கலாம். இவற்றினின்று தென்மோடி முந்திய நாடக வடிவம் என்பதும், வடமோடி பிந்தியது என்பதும் பெறப்படுகிறது. பின்னால் வந்த வடமோடிமரபு, தென்மோடி மரபிலிருந்து மேடையமைப்பு உட்பட பல அமிசங்களைப் பெற்றுக் கொண்டது என நாம் கொள்ளலாம். எனினும் தாளக்கட்டுக்களிலும் ஆட்டக்கோலங்களிலும் பாரிய வித்தியாசங்கள் இரண்டிற்கு மிடையே காணப்படுவதனால் இரண்டும் அடிப்படையில் தத்தம் தனித்துவங்களைப் பேணின எனலாம்.

இத் தனித்துவம் இவ்விரு கூத்துக்களிலும் பாவிக்கப்படும் பாடல்களிலும் காணப்படுகின்றன. அடுத்து வரும் இயலில் மட். தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்களிற் பாவிக்கப்படும் பாடல்களின் தன்மைகள் விளக்கப்படுகின்றன.

சான்றாதாரங்கள்

1A. Scot A.C., **The Theatre in Asia**, New York, 1973. p.17.

1B. மு.கு.ப. பக் 84.

2. சிவத்தம்பி. கா., (பதி.) **மார்க்கண்டேயன், வாளபீமன் நாடகம்**, கொழும்பு, முன்னுரை.

3. கந்தையா. வி.சீ., (பதி.) **அனுருத்திரன் நாடகம்**, முன்னுரை.

4. இப்பாடல் கமலாவதி நாடகத்தில் குமாரனுக்குரிய வரவுப் பாடலாகும்.

5. பல பாத்திரங்கள் ஒரே நேரத்தில் ஒன்றாகச் சேர்ந்து வரும் முதல் வரவு கொலு எனப்படும்.

6. கந்தையா. வி.சீ., **மட்டக்களப்புத் தமிழகம்**. பக்.56.

7. வித்தியானந்தன். சு., **தமிழியற் சிந்தனை**. பக்.36-37.

8. இத்திரையினை ஊர் வண்ணாரே பிடிப்பது மரபு. இத் திரைக்குள் நின்று வரவு விருத்தம் பாடிய பின்னர் திரை விலக்கப்பட ஆட்டம் தொடங்கும். இத்திரை பிடிக்கும் முறை கதகளி, யக்ஷகான, ஆகிய தென்னிந்திய நாடகங்களில் இன்றுமுண்டு.

9. இவ்வாட்ட முறைகள் பின்னால் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

10. தகவல் தந்தவர் கிருஷ்ணபிள்ளை. எஸ்., அண்ணாவியார், மாந்திரிகர், வைத்தியர், வயது 65, ஊறணி.

11. தாளத்திற்கு ஏற்ப அரை அடிக்கு ஒரு தரம் இரண்டு கால்களாலும், மாறி மாறி நிலத்தைத் தட்டியபடியும், உடம்பை வலப்பக்கமாகவும், இடப்பக்கமாகவும் தாளத்திற்கு ஏற்ப திருப்பிய வண்ணமும் முன்னேறும் ஓர் ஆட்டமே பொடியடி.

12. தகவல் தந்தவர் கிருஷ்ணபிள்ளை, அண்ணாவியார்.

13. தகவல் தந்தவர் அருணாசலம். கு., அண்ணாவியார், கமம், வயது 68, நாவற்காடு.

14. தகவல் தந்தவர் செல்லையா. க., அண்ணாவியார், கமம், வயது 55, வந்தாறுமூலை.

15. தகவல் தந்தவர் அருணாசலம். கு., அண்ணாவியார்.

16. தகவல் தந்தவர் : கிருஷ்ணபிள்ளை. எஸ்., அண்ணாவியார்.

17. தகவல் தந்தவர் : தங்கராசா. சி., அண்ணாவியார், கமம், வயது 59, கழுதாவளை.

18. தகவல் தந்தவர் : செல்லையா. க., அண்ணாவியார்.

19. தகவல் தந்தவர்: தங்கராசா. சி., அண்ணாவியார்.

20. இச்சொற்கட்டுகள் சில கூத்துக்களில் வரவின்போது அரசருக்குப் பாவிக்கப்படுகின்றது. தகவல் தந்தவர்: செல்லையா.க, அண்ணாவியார்.

21. தத்துமித்தாகிட தத்துமித் தருகிட தெய் என்ற தாளக் கட்டே கிராமிய மக்களின் வாய்க்குள் நுழையும் வகையில் இப்படி அர்த்தம் தரும் சொற்கட்டாகியிருக்க வேண்டும்.

22. தகவற் தந்தவர் : அருணாசலம். கர., அண்ணாவியார், கமம், வயது 70, நாவற்காடு.

23. தகவல் தந்தவர்: அருணாசலம் .கு, அண்ணாவியார்.

24. தகவல் தந்தவர்: அருணாசலம். கா, அண்ணாவியார்.

25. தகவல் தந்தவர் - தங்கராசா. ச, அண்ணாவியார்.

26. தகவல் தந்தவர் : மேற்குறிப்பிடப்பட்டவர்.

27. தகவல் தந்தவர் : கிருஷ்ணப்பிள்ளை. எஸ், அண்ணா வியார்.

28. 4 அடித்தாளம் என்பது மேடையின் தெற்குப் பக்கம் பார்வையாளராயுள்ள சபையோரைப் பார்த்தபடி தனக்கு முன்னால் நான்கு சக்கரங்களைக் கற்பனை பண்ணி அதிலே கால் வைத்து ஆடுதல்.

29. தகவல் தந்தவர் : சிருஷ்ணபிள்ளை. எஸ், அண்ணா வியார்.

30. தகவல் தந்தவர் : தங்கவேல். மா, அண்ணாவியார், கள்ளு வியாபாரம், வயது 50, சீலாமுனை.

31. திரும்புதல்: தாளத்திற்கு ஏற்ப நின்ற இடத்தில் தன் னைத் தானே ஒரு தரம் ஆறுதலாகச் சுற்றி வரல்.

சுழலுதல்: தன்னைத் தானே வேகமாகச் சுற்றுதல்.

பாய்ச்சல்: சபையோரைப் பார்த்தபடி இடது காலால் இரண்டு அடியும், வலது காலால் இரண்டு அடியும் முன்னோக்கிப் பாய்ச்சலில் வைத்து ஆடதல்.

வீசாணம்: தனக்கு முன்னால் நிலத்தில் ஒரு சிறு வட் டத்தைக் கற்பனை செய்து அவ்வட்டத்திலாடுதல்.

எட்டு: தனக்கு முன்னால் நிலத்தில் 8 வடிவத்தைக் கற் பனை செய்து அவ்வெட்டில் ஆடுதல்.

இவைகள் பற்றியும் தா.க. 16 பற்றியும் விபரம் தந் தவர்: தங்கவேல். மா, அண்ணாவியார்.

32. தகவல் தந்தவர் : சதாசிவம், சி, அண்ணாவியர், மீன் பிடி, வயது 70, அமிர்தகளி.

33. தகவல் தந்தவர் : தம்பிப்பிள்ளை. க, அண்ணாவியார், தோட்ட மேற்பார்வை, வயது 65, அமிர்தகளி.

34. தகவல் தந்தவர் : செல்லையா.வே, அண்ணாவியார், வயது 65, ஊறணி. (வனவரசம் நாடகத்தின் வேட னுக்கு ஆடியமையினால் இவரை வேடன் செல்லையா

என அழைக்கின்றனர். பறையனுக்கு ஆடுவதிலும், பகிடி விடுவதிலும் நிகரற்றவராக ஊறணியில் இவர் கருதப் படுகிறார்.)

35. தகவல் தந்தவர் : அருணாசலம். கு, அண்ணாவியார்.

இத்தாளக்கட்டு நாவற்காடு கன்னன்குடாப் பகுதியில் மாத்திரமே இவ்வாறு உச்சரிக்கப்படுகிறது. தக ஜொணு தாம் தகஜொணு தெய் என்ற தாளக்கட்டே பேச்சு வழக் கில் மருவி தக்குணதே தக்குணதெய் என மாறியிருக்க வேண்டும்.

36. வடமோடி நாடகங்களில் பெண்களுக்குரிய தாளக் கட்டுக் களே சிறப்பானவை என்பது அண்ணாவிமார் கருத்து. அண்ணாவிமாரிற் பெரும்பாலானோரும், புகழ் பெற்ற கூத்துக்காரரும் பெண் பாத்திரங்கள் தாங்கியவர் களாகவே யுள்ளனர்.

37. தகவல் தந்தவர் : கிருஷ்ணபிள்ளை. எஸ், அண்ணா வியார்.

38. தகவல் தந்தவர் : அருணாசலம்.கா, அண்ணாவியார். (இவர் பெண்பாத்திரங்களாடிப் புகழ் பெற்றவர்.)

39. தகவல் தந்தவர் : தம்பிப்பிள்ளை. க, அண்ணாவியார், சதாசிவம். சி, அண்ணாவியார்.

40. எல்லாக் கூத்துக்களிலும் அரசகுமாரிகட்கு இவ்வரவுத் தாளக்கட்டு வரும் என்பதில்லை. அண்ணாவிமாரின் திறமையையும், கற்பனையையும் பொறுத்து இவ்வண் ணம் அலங்காரமான தாளக்கட்டுகள் அமைக்கப்படு கின்றன.

41. இத்தாளக்கட்டுகளில் பாட்டும், தாளக்கட்டும் மாலை யும் நாரும்போல இணைந்துவரும், பாட்டைக் கூத்த ரும், தாளக்கட்டைச் சபையோரும் பாடுவர்.

42. தகவல் தந்தவர் : சின்னையா. பொ, மாமாங்கக் கொலனி. (இவரே பத்மாவதி நாடகத்தில் 1955ல் பத்மாவதிக்கு ஆடியவரும் ஆவர்.)

43. இவற்றின் ஆரம்ப தாளம் கருத்துப் புலப்பாடுள்ள சொற் கட்டாயினும் தா.க.21இல் கூறியதுபோல அதன் பிற் பகுதியான தக தக தக தக என்பது இதனுடன் பின்னாற் சேர்ந்து கொள்ளும்.

44. இப்பாடல் சில வேளைகளில் கழலடி பணிகிறோம் பேணி என்றும் பாடப் படலாம். தகவற் தந்தவர் : கிருஷ்ண பிள்ளை. எஸ்., அண்ணாவியார்.

45. தகவல் தந்தவர் : மேற்குறிப்பிட்ட அண்ணாவியார்.

46. தகவல் தந்தவர் : செல்லையா. கா, அண்ணாவியார்.

47. தகவல் தந்தவர் : அருணாசலம். கா, அண்ணாவியார்.

48. தகவல் தந்தவர் : மேற்குறிப்பிட்டவர்.

49. தகவல் தந்தவர் :தங்கராசா.சி, அண்ணாவியார்.

50. தகவல் தந்தவர் : மேற்குறிப்பிட்டவர்.

51. தகவல் தந்தவர் : கிருஷ்ணபிள்ளை. எஸ், அண்ணாவியார்.

52. தகவல் தந்தவர் : மேற்குறிப்பிடப்பட்டவர்.

53. தகவல் தந்தவர் : மேற்குறிப்பிடப்பட்டவர்.

54. தகவல் தந்தவர் : கதிர்காமத்தம்பி, க, வியாபாரம், வயது 70, ஏறாவூர். (இவர் பகையை வெல்லல் நாடகத்தில் மருத்துவமாதுக்கு ஆடிப் புகழ் பெற்றவர்.)

55. தகவல் தந்தவர் : தம்பிப்பிள்ளை. க. சதாசிவம். சி, அண்ணாவிமார்.

56. அரசர்கள் அல்லது அரசகுல வீரர்கள் தேர் கொண்டு வராமல் தனிப்பட வரும்போதும் அவர்கட்கு இத்தாளக் கட்டு பயன்படுத்தப்படும்.

57. தகவல் தந்தவர் : செல்லையா. க, அண்ணாவியார்.

58. தகவல் தந்தவர் : கிருஷ்ணபிள்ளை அண்ணாவியார்.

59. தகவல் தந்தவர் : செல்லை. க, அண்ணாவியார்.

60. தகவல் தந்தவர் : வேல்முருகு, அண்ணாவியார், வியாபாரம், வயது 70, சிற்றாண்டி.

61. தகவல் தந்தவர் : செல்லையா. க, அண்ணாவியார்.

(இத்தாளக் கட்டில் வரும் சும்தரிதானி என்பது தோம் தரு தானி என்பதன் சிதைந்து வடிவாயிருத்தல் வேண்டும்.)

62. மு.கூ.ப. பக்: 385 - 386.

63. தகவல் தந்தோர்கள்: செல்லையா. வே, அண்ணாவியார், ஊறணி, சிவகுரு கணபதிப்பிள்ளை, ஏறாவூர், துரையன் கணபதிப்பிள்ளை, வியாபாரம், வயது 65, முறக்கட்டான்சேனை.

(இவர்கள் அனைவரும் வெவ்வேறு இடங்களில் ஆடப் பட்ட இராம நாடகத்தில் அனுமானுக்கு ஆடியவர்கள்.)

64. தகவல் தந்தவர் : குமாரவேலு. கு, அண்ணாவியார், கமம், வயது 72, பழுகாமம்.

65. தகவல் தந்தவர் : சிற்றம்பலம். பொ, அண்ணாவியார், வியாபாரம், வயது 40, முறக்கட்டான்சேனை.

66. மு.கூ.பக்: 481 - 482.

67. தகவல் தந்தவர் : சின்னையா. பொ, இவர் இராம நாடகத்தில் (1968) சீதைக்கு ஆடியவர். இப்பாடலையும் , தாளக்கட்டையும் பாடி ஆடியும் காட்டினார்.

68. குருக்கேத்திரன்போர் கையெழுத்துப் பிரதி.

69. இராம நாடகம் (பதி), கந்தையா.வி.சீ. பக் 28

70. வைரமுத்துஇரராசன், கூலித் தொழில், வயது 65, உப் போடை. (இவர் இராம நாடகத்தில் இராமருக்கு ஆடிய வர். (1968). இப்பாடலையும், தாளக்கட்டை யும் பாடி ஆடியும் காட்டினார்.)

71. தகவல் தந்தவர் : கூறுவல்தம்பி. கா, அண்ணாவியார், வயது 59, வெல்லாவெளி.

72. வித்தியானந்தன், சு, தமிழியற் சிந்தனைகள், பக்:85.

73. பி.கூ.ப. பக்: 442 - 449.

74. உதாரணமாக அரசனுக்கு எனச் சில ஆட்டமுறைகள் இருந்தாலும் அரசகுமாரனுக்கெனத் சில புதிய தாளக் கட்டுக்கள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. இது பின்னாற் கூறப் படுகிறது. பக்: 445.

75. தகவல் தந்தவர் : ஆறுமுகம்.பூ, அண்ணாவியார், மாந் திரிகர், வைத்தியர், வயது 58, வந்தாறுமூலை,

76. மேற்குறிப்பிட்டவர்கள்.

77. மேற்குறிப்பிடப்பட்டவர்.

78. தகவல் தந்தவர்கள் : பாலிப்போடி நாகமணி, அருணா சலம். கு, அருணாசலம். கா, அண்ணாவிமார்.

79. ஒய்யாரம்: வலது கையை நீட்டி விரல்களைக் கீழ் நோக் கிப் பிடித்தபடி இடது கையை இடுப்பில் வைத்து இருபக்கம் அசைத்து தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆறு தலாக நடத்தல் ஒய்யாரமாகும். தகவல் தந்தவர்கள் : மேற் குறிப்பிடப்பட்டவர்கள்.

80. இப்பாடல் இதே தாளக்கட்டில் நடை 7 இலுள்ள இரா கத்திற்கமையப் பாடப்படும் பாடலாகும்.

81. தகவல் தந்தவர்கள் : வேல்முருகு. க, சிற்றம்பலம். பொ, அண்ணாவிமார்.

82. மு.கூ.ப. பக்: 411.

83. பின்னிணைப்பிற் குறிப்பிடப்படும் **அண்ணாவிமார்** கூறியதினின்று தொகுக்கப்பட்டது:

84. ரத்து: மேடையின் மேற்குப் பக்கமாக இருக்கும் பார் வையாளரை முகம் பார்த்தபடி இருக்க வலது காற் குதியை முன் தூக்கி வைத்து அதே வேகத்தில் இடது காலைத் தூக்கி வைத்து இடது கால் தூக்கி வைத்து முடிந்ததும் வலது காலைப் பின்னோக்கி இழுத்து முன் பாதத்தால் நிலத்திற் கட்டித் தொடர்ந்து வலது பக்கம் எழும்பி எழும்பி ஆடுதல் ரத்து ஆட்டம். தகவல் தந் தவர்: கிருஷ்ணபிள்ளை. எஸ், அண்ணாவியார்.

85. மேற்குறிப்பிட்டபடி இடது காலாற் செய்தல், தகவல் தந்தவர்: மேற்குறிப்பிட்ட அண்ணாவியார்.

86. குந்துநிலை: வலது பக்கமாகப் பாய்ந்து குந்தி குந்திய நிலையிலேயே ஆடித் திரும்புதல் குந்து நிலையாகும். தகவல் தந்தவர் : மேற்குறிப்பிட்ட அண்ணாவியார்.

87. கால் மாறி ஆடல்: வலது காலை முன் வைத்துப் பின் பழைய நிலைக்குக் கொணர்ந்து - இடது காலை முன் வைத்து அதனையும் மீண்டும் பழைய நிலைக்குக் கொணர்ந்து இவ்வாறு இரு கால்களையும் தொடர்ந்து முன்னும் பின்னுமாக நின்ற இடத்தில் நின்றபடியே வைத்து ஆடல். தகவல் தந்தவர்: பாலிப்போடி நாகமணி அண்ணாவியார்.

88. கால் எறிதல்: ஒரு காலை நிலத்தில் ஊன்றி முழங் காலை மாத்திரம் தாளத்திற்கு ஏற்ப மடித்தாடி மறுகாலின் முன் அடிப் பாதத்தால் நிலத்திற் தொடர்ந்து உதைத்து ஆடல். தகவல் தந்தவர் : மேற்குறிப்பிட்டவர்.

89. எட்டு ஆட்டம் மாத்திரம் எல்லாத் திசைகட்கும் கூத்த ரின் முன்பக்கம் தெரியும்படி சுழன்று ஆடும் ஆட்டமா கும். இவ்வாட்டம் தென்மோடியிலிருந்து வடமோடிக்குச் சென்றிருக்கலாம்.

90. இவ்வாட்ட முறைகள் பற்றி அடிக் குறிப்பில் ஆங்காங்கு இவ்வதிகாரத்தின் பின்னாற் கொடுபட்டுள்ள சான்றா தாரப் பட்டியலுள் கொடுபட்டுள்ளது.

91. உதாரணம்: அருச்சுனன்: ஒரு கையில் வில், மறு கையில் அம்பு.

கிருஷ்ணர்: ஒரு கையில் சக்கரம் மறுகையில் சங்கு, அல்லது புல்லங்குழல்.

அரசர்கள்: ஒரு கையில் வில், மறு கையில் கட்டாரி.

92. மு.கூ.ப. பக்: 481.

93. மு.கூ.ப. பக்: 480.

94. மு.கூ.ப. பக்: 416.

95. மு.கூ.ப. பக்: 428.

96. மு.கூ.ப. பக்: 485.

97. மு.கூ.ப. பக்: 426.

98. மு.கூ.ப. பக்: 486.

99. மு.கூ.ப. பக்: 448.

100. மு.கூ.ப. பக்: 447.

இயல் – 7

தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்களின் பாடல் வகைகள், ஆடை அணிகள், ஆடரங்கம்

ஆடலுக்கு அடுத்து முக்கிய இடத்தை ம.ம.வ. நாடகங்களிற் பெறுவன பாடல்களேயாம். தெ.மோ., வ.மோ. நாடகங்களுக்கென வித்தியாசம் வித்தியாசமான தாளக்கட்டுக்கள் இருப்பது போல பாடல் வகைகளிலும், பாடும் முறைகளிலும் இரு மோடிகளுக்குமிடையே வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. ஆடல் அமிசங்களில் இரு மோடி களுக்குமிடையே காணப்படும் சிற்சில ஒற்றுமைகள் பாடலைப் பொறுத்தும் காணப்படுகிறது. இவ்வாடல் பாடல் இணைப்பிலேதான் ஏட்டில் இருக்கும் கூத்து கட்புலனுக்குரிய கலையாக வடிவம் பெறு கிறது; நாடகமாகின்றது. ஏட்டுப் பிரதி நாடகமாகும் படிமுறையில் ஆடல் பாடலுக்கு அடுத்து முக்கிய இடம் பெறுவது கூத்தரின் ஒப்பனையாகும். ஒப்பனை மூலம் தம்மை மனிதரினின்று வேறுபடுத் திக் காட்டியவாறு கூத்தர் நாடகத்தை நடத்துகின்றனர். கதகளி, யக்ஷகான, நாடகங்களுக்குத் தனித்துவமான ஒப்பனை இருப்பது போல ம.ம.வ. நாடகங்களுக்கெனத் தனித்துவம் மிக்க ஒப்பனை யுண்டு. இவ்வொப்பனையில் கூத்தர் முகத்திற்கும், ஏனைய அவை யவங்கட்கும் பூசும் பூச்சுக்களும், அணியும் உடைகளும், ஆபரணங் களும், தாங்கும் ஆயுதங்களும் அடங்கும். மேற்குறிப்பிட்ட அலங் காரங்களுடனேயே கூத்தர் அரங்கில் தோன்றுவர். நாடகம் நிகழ்த்தப் படும் அரங்கு மட்டக்களப்பில் களரி என்று அழைக்கப்படுகிறது. இவ்வரங்க வடிவம், அரங்க நிர்மாணம், அரங்கில் நடிப்போரும் நடத்துவோரும் நிற்கும் விதம், பார்வையாளரின் இருக்கை என்பன தனித்துவமானவை. ஆடல் பாடல் ஒப்பனைகட்கும் அரங்க அமைப்புக் குமிடையே ஓர் இயைபு காணப்படுகிறது. தென்மோடி வடமோடி ஆகிய இரண்டிற்குமிடையே ஆடலிலும் பாடலிலும் காணப்படும் மிக நுணுக் கமான வேறுபாடு ஒப்பனை, உடை, ஆயுதங்கள், மேடை அமைப்பு என்பனவற்றில் அதிகம் காணப்படுவதில்லை. உடை அமைப்பு,

ஆயுதங்கள் என்பனவற்றில் மிகச் சிறிய வேறுபாடுகள் காணப்பட்டாலும் இன்று அந்நுணுக்கங்கள் பார்க்கப்படுவதில்லை.

இவ்வியலிலே ம.ம.வ. நாடகங்களின் பாடல் வகைகளும் அவற்றின் தன்மைகளும் கூத்தர் அணியும் ஆடை அலங்காரங்களும் அவர் தாங்கும் ஆயுதங்களும் ஒப்பனையும் ஆடும் அரங்கத்தின் நிர்மாணம், அதன் வடிவம், தன்மை ஆகியனவும் விபரிக்கப் படுகின்றன.

மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்களின் பாடல் வகைகள்

கதையை நகர்த்தவும் பாத்திரங்களின் குணாதிசயத்தை உயர்த்தவும் பல்வேறு சுவைகளையும், உணர்வுகளையும் தோற்றுவிக்கவும் ம.ம. நாடங்களிற் பாடல்கள் பாவிக்கப்படுகின்றன. தமிழ் யாப்பிலக்கணத்தினுட் கூறப்படும் சில பாக்கள், பாவினங்களுடன் பல்வேறு பா வகைகளையும், மரபு வழி நாடகப் புலவர்கள் பாவித்துள்ளனர். ஈழத்து நாட்டுக்கூத்துக்களின் யாப்பமைதி பற்றிக் கூறும் க. சொக்கலிங்கம் அவற்றின் பாடல்கள் இலக்கண மரபுகளைப் பேணிப் பாதுகாக்கும் வகையிலேயே அமைந்துள்ளன என்று கூறுகிறார்.[1] ஈழத்து நாட்டுக் கூத்துக்களில்,

"அகவல் வெண்பா, கலிவெண்பா ஆகிய பாக்களையும், கலித்துறை, கட்டளைக் கலிப்பா, ஆசிரிய விருத்தம், கலி விருத்தம், கொச்சகம் முதலாம் பாவினங்களையும் இவர்கள் கையாண்டுள்ளனர் நாட்டுக் கூத்துக்களுக்குகந்த தரு, சிந்து, தோடயம், பரணி, இன்னிசை, தாழிசை, உலா, கீர்த்தனம், வண்ணம், தேவாரம், திருவாசகம் ஆகிய பா வகைகளும் இவர்களாற் கையாளப்பட்டுள்ளன. கவி என்ற தலைப்பில் அறுசீர்க்கழி நெடிலாசிரிய விருத்தம் வருகிறது."[2]

எனக் கூறும் இவரின் கூற்று, ம.ம.வ. நாடகங்கட்குப் பெரும்பாலும் பொருந்துவனவாம். தமிழ் யாப்பிலக்கண நூல்கள் ஒவ்வொரு பாவுக்கும் ஒவ்வொரு ஓசையமைப்பினை வகுத்துள்ளன. கர்னாடக இசை தோற்றம் பெற்றபின் இன்ன பாவினை இன்ன ராகத்திற் பாட வேண்டும் என்ற மரபும் உண்டாயிற்று. இம்மரபு ம.ம. நாடகங்களிற் பேணப்படுகின்றன என்று கூற முடியாது. மட்டக்களப்பில் கர்னாடக இசை வேரூன்றாமையும், யாழ்ப்பாணத்தைப் போல கர்னாடக இசைக்கு ஒரு பாரம்பரியமும் அங்கு இல்லாமையும் இதற்குரிய காரணங்களாகலாம்.

இராம நாடகத்தில் வரும் "சிறந்த இராமர் வனத்தில் போற சிறப்பை பாரய்யா" என இராமர் பாடும் தருவினை இரு வேறு கிராமத்தார் இரு வேறு இராகங்களிற் பாடியதைக் கள ஆய்வின்போது அவதானிக்க

முடிந்தது.[3] விருத்தம் என்ற பாவினைத்தினை வடமோடியில் வேறு இசையிலும், தென்மோடியில் வேறு இசையிலும் இசைக்கின்றனர். இவை நாட்டுப் பாடல் இசையா அன்றித் தமிழரின் தொல்சீர் இசையா என்பது ஆராய்சிற்குரியது. தமிழரின் தொல்சீர் இசை பற்றியும், நாட்டுப் பாடல் இசை பற்றியும் ஆராயப்படும் தெளிவான ஆராய்வுகள் ம.ம. நாடகங்களின் மூலத்தையும், இசை அமைதியையும் அறிய எமக்குதவும். கர்னாடக இசை அல்லாத வேறோர் இசையினை ம.ம. நாடக்கள் பா, பாவினம், பாவனை பாடப் பயன்படுத்துவதால் ம.ம. நாடகங்களின் பாடல்களில் வரும் இசை பற்றிய ஆராய்ச்சி தமிழரின் தொல்சீர் இசையைக் கண்டறிய உதவவும் கூடும்.

தெ.மோ. நாடகங்களான,

1) அனுருத்திரன் நாடகம் (அனுநா)
2) மதுரவாசகன் நாடகம் (மதுநா)
3) அலங்காரரூபன் நாடகம் (அரூநா)
4) செட்டி வர்த்தக நாடகம் (செவநா)
5) இரணிய சம்மார நாடகம் (இசநா)

ஆகிய ஐந்து நாடகங்களையும்,

வ.மோ. நாடகங்களான,

1) இராம நாடகம் (இநா)
2) பவளக்கொடி நாடகம் (பகொநா)
3) குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம் (குபோநா)
4) பதினெட்டாம் போர் நாடகம் (பபோநா)
5) சுபத்திரை கலியாணம் நாடகம் (சுகநா)

ஆகிய ஐந்து நாடகங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு கீழே அவற்றில் கையாளப்படும் பாக்கள், பாவினங்கள், பாவகை பற்றிய புள்ளி விபரங்கள் தரப்படுகின்றன. இப்புள்ளி விபரங்களைக் கொண்டு,

1) ம.வ.மோ. நாடகங்களிற் கையாளப்படும் பாக்கள், பாவினங்கள், பாவகைகள் பற்றியும்,
2) ம.தெ. மோ. நாடகங்களிற் கையாளப்படும் பாக்கள், பாவினங்கள், பாவகைகள் பற்றியும்,
3) இரண்டு மோடிகளிலும் எத்தகைய பாக்கள், பாவினங்கள், பாவகைகள் அதிகமாக இடம் பெறுகின்றன என்பது பற்றியும்,

4) பா, பாவினம், பாவகைகளைக் கையாளுவதில் இரண்டு மோடிகளுக்கும் இடையே உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகள் பற்றியும் அறியமுடியும்.

அத்தோடு இப்பத்து நாடக நூல்களின் துணை கொண்டு அவற்றிற் பாவிக்கப்படும் பா, பாவினம், பாவகைகளின் தன்மை என்ன? நாடகத்தின் எச்சந்தர்ப்பங்களில் இவை பாவிக்கப்படுகின்றன? என்பதையும் அறியலாம்.

5 தெ.மோ. நாடகங்களிலும் கையாளப்படும் பா, பாவினம், பாவகை

பா அட்டவணை

(A) விருத்தப்பா

	நாடகம்	காப்பு விரு.	வரவு விரு.	சபை விரு.	விரு.	கழி நெடி. விரு.	ஆசி. விரு.	தர்க்க விரு.	சந்து விரு.	அறுசீர் விரு.	தாழி. விரு.
1	அனுநா	03	13	08	16	01	05	-	-	-	02
2	மதுநா	02	11	09	49	01	03	-	01	03	02
3	அரூநா	04	15	12	35	-	04	01	01	01	04
4	செவநா	02	10	14	45	-	02	-	-	01	-
5	இசநா	01	16	02	-	-	05	-	-	-	01
	மொத்.	12	65	45	145	02	19	01	02	05	09

(B) மொத்த விருத்தம்

1	அனுநா	48
2	மதுநா	81
3	அரூநா	77
4	செவநா	74
5	இசநா	25
	மொத்தம் விரு.	305

(C) தருவகை

இல.	நாடகம்	தரு.	மறுத்தரு	பல்லவித்தரு	தர்க்கத்தரு	வினையாட்டுத்தரு	வண்ணத்தரு	தோற்றத்தரு	சண்டைத்தரு	வாழித்தரு	சபைத்தரு	ஏணித்தரு	தாராட்டுத்தரு	தாழிசைத்தரு	ஊஞ்சல்த்தரு	உழிநடைத்தரு	கொச்சகத்தரு	கலிப்பாத்தரு
1	அனுநா	47	02	03	12	12	01	-	02	-	04	-	-	-	-	-	41	-
2	மதுநா	46	-	04	12	09	01	03	02	-	04	-	-	-	-	01	34	03
3	அரூநா	47	01	01	13	12	01	-	-	01	06	-	-	02	04	-	40	-
4	செவநா	40	-	03	13	09	01	03	-	-	02	01	01	-	-	-	06	-
5	இசநா	29	-	-	23	-	-	-	03	-	15	-	-	-	-	-	22	-
	மொத்தம்	209	03	11	78	42	04	06	07	01	31	01	01	02	04	01	143	03

D) மொத்தத் தரு

1	அனுநா	124
2	மதுநா	119
3	அரூநா	128
4	செவநா	84
5	இசநா	92
	மொத்தம்	547

(E) ஏனைய பா/ பா வகைகள்

இல	நாடகம்	இன்னிசை	கொச்சகம்	கவி	சபைக்கவி	சிந்து	நடைச்சிந்து	தாழிசை	ஊலா	கலித்துறை	அகவல்	ஆசுகவிலாசம்	வெண்பா	பதம்	தேவாரம்	கலிப்பா	பரணி	திருவாசகம்
1	அனுநா	03	25	21	-	03	-	-	01	05	-	-	-	-	03	-	01	-
2	மதுநா	24	10	26	02	04	-	03	01	-	03	03	-	01	-	01	-	-
3	இரூநா	06	33	03	01	10	-	-	-	01	02	01	03	-	-	-	-	-
4	செவநா	05	19	09	-	04	-	02	-	-	-	-	-	01	05	02	-	-
5	இசநா	25	06	69	16	06	02	-	-	01	02	01	-	-	-	-	-	01
	மொத்தம்	68	93	128	19	27	02	05	02	07	07	05	03	02	03	03	01	01

(F) மொத்த பா/ பா வகைகள் தொகை

1	அனுநா	67
2	மதுநா	78
3	அரூநா	60
4	செவநா	47
5	இசநா	129
	மொத்தம்	381

(G) 5 நாடகங்களிலும் கையாளப்பட்ட பிரதான பா, பா வகைகளின் தொகை

	நாடகம்	விரு.	தரு.	சொச்சகத் தரு	கொச்சகம்	தர்க்கத் தரு	கவி	இன்னிசை	சிந்து
1	அனுநா	48	124	41	25	12	21	08	08
2	மதுநா	81	119	84	10	12	26	29	04
3	அரூநா	77	129	40	38	18	08	06	10
4	செவநா	74	84	06	19	18	09	05	04
5	இசநா	25	92	22	06	28	69	25	06
	மொத்.	305	548	148	98	78	128	78	27

(H) 5 நாடகங்களிலும் கையாளப்பட்ட பாக்களின் முழுத் தொகை

1	விருத்தம்	305
2	தரு	548
3	கொச்சசத்தரு	148
4	கவி	128
5	கொச்சகம்	98
6	தர்க்கத் தரு	78
7	இன்னிசை	78
8	சிந்து	27
9	சபைக்கவி	19
10	தேவாரம்	08
11	அகவல்	06

12	கலித்துறை	06
13	தாழிசை	05
14	சமூக விலாசம்	05
15	வெண்பா	03
16	கடைச்சிந்து	02
17	பதம்	02
18	உலா	02
19	கலிப்பா	02
20	பரணி	01
21	திருவாசகம்	01

5 வடமோடி நாடகங்களிலும் கையாளப்பட்ட பா, பாவினம், பா வகைகளின் விபரங்கள்

(I) விருத்தப்பா

இல	நாடகம்	காப்பு விரு.	வரவு விரு.	விரு.	சபை விரு.	மறு விரு.	குழி நெடிலடி விரு.
1	இநா	02	18	141	46	-	-
2	பகொநா	01	15	64	12	-	-
3	குபோநா	04	18	67	17	-	01
4	பபோநா	02	08	59	20	03	-
5	சுகநா	05	17	73	06	-	-
	மொத்தம்	14	66	404	101	03	01

(J) மொத்த விருத்தங்கள்

1	இநா	202
2	பகொநா	92
3	குபோநா	102
4	பபோநா	92
5	சுகநா	101
	மொத்தம்	589

(K) தரு வகை

இல.	நாடகம்	தரு.	மறு தரு	அடற் தரு	தர்க்கத் தரு	சண்டைத் தரு	கொலுத் தரு	சபைத் தரு	வழி நடைத் தரு	தாகவல் தரு	புலம்பல் தரு	நாலடித் தரு	மங்கலத் தரு	கந்தார்த்தத் தரு
1	இநா	107	08	08	22	06	08	-	-	-	22	-	-	09
2	பகொநா	61	06	-	35	-	08	01	-	-	02	-	-	02
3	குபோநா	42	02	12	08	17	03	-	-	-	-	01	-	04
4	பபோநா	66	07	-	20	12	02	-	01	02	11	-	01	02
5	சுகநா	55	11	01	35	04	-	-	-	-	-	-	-	-
	மொத்தம்	331	34	16	150	39	11	01	01	02	35	01	01	17

(L) மொத்தத் தரு

1	இநா	180
2	பகொநா	110
3	குபோநா	119
4	பபோநா	124
5	சுகநா	106
	மொத்தம்	689

(M) 5 வடமோடி நாடகங்களிலுமுள்ள பா, பா வகைகள்

	நாடகம்	கவி	வெண்பா	கொச்சகம்	அகவல்	கும்மி	தேவாரம்	திருப்புகழ்
1	இநா	-	03	09	02	-	05	-
2	பகொநா	-	-	04	01	-	05	-
3	குபோநா	-	-	02	03	-	03	02
4	பபோநா	03	-	03	05	-	02	-
5	சுகநா	-	01	01	01	01	-	-
	மொத்தம்	03	04	19	12	01	15	02

(N) மொத்தமான பா, பாவகைகள் தொகை

1	இநா	19
2	பகொநா	10
3	குபோநா	10
4	பபோநா	13
5	சுகநா	04
	மொத்தம்	56

(O) 5 வடமோடி நாடகங்களிலும் கையாளப்பட்ட பிரதான பா, பாவினம், பாவகை

நாடகம்	தரு	விரு.	தர்க்கத்தரு	கொச்சகம்	கந்தார்த்தம்	தேவாரம்	அகவல்	வெண்பா	திருப்புகழ்
இநா	180	202	22	09	09	05	02	03	-
பகொநா	110	92	35	04	02	05	01	-	-
குபோநா	119	102	38	02	04	03	03	-	02
பபோநா	124	92	20	03	02	02	05	-	-
சுகநா	106	101	35	01	-	-	01	01	-
மொத்.	689	589	150	19	17	15	12	04	02

(P) 5 வடமோடி நாடகங்களிலும் கையாளப்பட்ட பாக்களின் முழுத்தொகை

1	விருத்தம்	589
2	தரு	689
3	தர்க்கத்தரு	150
4	கொச்சகம்	19
5	கந்தார்த்தம்	17
6	தேவாரம்	15
7	அகவல்	12
8	வெண்பா	04
9	திருப்புகழ்	02
10	கவி	03
11	கும்மி	01
	மொத்தம்	1451

(q) தெ.மோ.நா. , வ.மோ.நா. இரண்டிலும் கையாண்ட பா, பாவினம், பாவகை – ஒப்பீடு

	பா, பாவினம், பா வகை	தென்மோடியில்	வடமோடியில்
1	தரு	547	689
2	விருத்தம்	305	589
3	கொச்சகத் தரு	148	-
4	தர்க்கத் தரு	78	150
5	கந்தார்த்தத் தரு	-	17
6	கவி	128	08
7	கொச்சகம்	93	19
8	இன்னிசை	68	-
9	சிந்து	27	-
10	சபைக்கவி	19	-
11	தேவாரம்	08	15
12	அகவல்	07	12
13	கலித்துறை	07	-
14	தாழிசை	05	-
15	வெண்பா	03	-
16	சமூக விலாசம்	05	-
17	நடைச் சிந்து	02	-
18	பதம்	02	-
19	உலா	02	-
20	கலிப்பா .	03	-
21	திருப்புகழ்	-	02
22	பரணி	01	-
23	திருவாசகம்	01	-
24	கும்மி	-	01
	மொத்தம்	**1454**	**1451**

தெ. மோ. நாடகங்களிற் கையாளப்பட்டுள்ள பா, பாவினம், பாவகைகள்

தெ.மோ. நாடகங்களில் அகவல், வெண்பா, கலிப்பா ஆகிய பாக்களும், விருத்தப்பா, கலித்துறை, தாழிசை ஆகிய பாவினங்களும், தரு, இன்னிசை, கொச்சம், கவி, சிந்து, நடைச்சிந்து, உலா, சமூக விலாசம், பதம், தேவாரம், பரணி, திருவாசகம் ஆகிய பாவகைகளும் கையாளப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் அதிகமான இடத்தைப் பெறுவன விருத்தப்பாவும், தருவும் ஆகும். பா அட்டவணையில் H எனும் பகுதியினை நோக்குக.

ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட 5 தெ.மோ. நாடக நூல்களில் கையாளப்படும் பாக்களில், அதிகமான இடத்தைப் பெறுவன தருவும் விருத்தப்பாவுமேயாகும். இவ்வைந்து நாடகங்களிலும் மொத்தமாக 548 தருக்களும் 305 விருத்தப்பாக்களும் கையாளப்பட்டுள்ளதை பா. அ .H. காட்டும்.

(1) தெ.மோ. நாடகங்களிற் கையாளப்படும் விருத்தப்பா

மட். தென்மோடி நாடகங்களிலே,

1. காப்பு விருத்தம்
2. வரவு விருத்தம்
3. சபை விருத்தம்
4. விருத்தம்
5. கழி நெடில் விருத்தம்
6. ஆசிரிய விருத்தம்
7. தர்க்க விருத்தம்
8. சந்த விருத்தம்
9. அறுசீர் விருத்தம்
10. தாழிசை விருத்தம்

ஆகிய பத்து விருத்த வகைகள் இடம் பெறுவதை பா. அ. A பகுதி காட்டுகிறது.

அ. நாடகங்களில் இவை பாடப்படும் சந்தர்ப்பங் கொண்டும்.

ஆ. பாடல்களின் அமைப்பைக் கொண்டும், இவ்விருத்தங்கள் வகைப்படுத்தப்படுகின்றன.

நாடகங்களிலே இவை பாடப்படும் சந்தர்ப்பங்களைக் கொண்டு அழைக்கப்படும் விருத்த வகைகள் காப்பு விருத்தம், வரவுவிருத்தம், சபை விருத்தம், தர்க்க விருத்தம் ஆகியனவாம். பாடல் அமைப்பினைக் கொண்டு அழைக்கப்படுவன கழிநெடில் விருத்தம், ஆசிரிய விருத்தம், அறுசீர் விருத்தம், தாழிசை விருத்தம், சந்த விருத்தம் ஆகியனவாம்.

(அ) நாடகங்களிற் பாடப்படும் சந்தர்ப்பங்களைக் கொண்டு அமையும் விருத்தங்கள்

காப்பு விருத்தம்

நாடகத்தின் பெயரைக்கூறி, அதன் கதையை மிகச் சுருக்கமாக எடுத்துரைத்து, இத்தகைய கதையை நாடகமாய்ப்பாட அல்லது ஆட துணை புரிந்து காக்குமாறு ஏதாவது ஒரு தெய்வத்தை வேண்டிப் பாடும் பாடல் காப்பு விருத்தமாகும். அனு. நாடகத்தில் "அனுவுருத்திரன் தன் மேல் வார்பூத்தமுலை வசந்த சுந்தரி மாமையல் கொண்ட வளமை" என்று கதைச் சுருக்கம் கூறி அதை நாடகமாய்ப்பாட ஐங்கரனை ஆசிரியர் வேண்டுகிறார்.[4]

சபை விருத்தம்

மேடையில் நின்று நாடகத்தை நடத்துபவர் சபையோர். இவர்கள் பாடும் விருத்தமே சபை விருத்தமாகும். இச்சபை விருத்தங்கள் பின் வரும் சந்தர்ப்பங்களிலே பாவிக்கப்படுகின்றன.

(1) கதையைச் சபையோருக்கு அறிமுகம் செய்யும்போது (பெரும் பாலும் இது காப்பு விருத்தத்துள் அடங்கும்) பாவிக்கப்படுகின்றது.

(2) காட்சி மாற்றத்தை விளக்கி இன்ன காட்சி தொடங்குகின்றது என்பதைக் கூறும்போது பாவிக்கப்படுகிறது. உதாரணமாக மது நாடகத்தில் வேட்டையாடிவிட்டு வரும் உக்கிரசேன மன்னன் மதுரவாசகனின் நகரத்தைக் காணுகிறான். வேட்டை காட்சியினின்று மாற்றி நகரக் காட்சிக்குக் கொண்டு வருகிறது. இவ்விடத்தில் சபை விருத்தம் வருகிறது. அவ்விருத்தம் வருமாறு:

மன்னவனுக்கிரசேன மகிபதியதிபேனாடு
நன்னைய வனத்திற் சென்று நலமுடன் வேட்டையாடி
உன்னியே வருகும் போது உகந்திடு மதுர வாசகன்
தன்னிட நகர்ச் சிறப்பை தானவன் கண் டறைகுவானே.[5]

(3) மேடையிற் காட்டமுடியாத நிகழ்ச்சிகளைப் பார்வையாளருக்குக் கூறும்போது இச்சபை விருத்தம் பாவிக்கப்படும். உதாரணமாக, மேடையில் சண்டையிடும் அமர்க்களத்தைக் காட்டமுடியாது. ஆனால், இதுதான் அமர்க்களம். இங்கு மதுரவாசகன் வருகிறான், என்று கூறுவதன் வாயிலாக மது. நாடகத்தில் அமர்க்களம் கூறப்படுகிறது.

(உ.ம்)

தஞ்சமா நகரையாளும் தரணியன் மதுரவாசகன்
அஞ்சிடாச் சேனையோடு அமர்க்களத்திடை வந்துற்றாள்.[6]

(4) கதைத் தொடர்புகளை விளக்கும்போதும், அதிகமான நிகழ்ச்சிகளைச் சுருக்கிக் கூறும்போதும் சபை விருத்தம் பயன்படுத்தப்படும். உதாரணமாக மதுரவாசகன் வனத்தில் ஏகியது, விறகு வெட்டியது ஆகிய நிகழ்ச்சிகளைக் கூறுவதுடன் கதைத் தொடர்பும் பின்வரும் சபை விருத்தத்தால் உணர்த்தப்படுகிறது.

வடமலை நேர் புய மதுர வாசக மன்னவனும்
மனஞ் சலித்து வனத்திலேகி
திடமுடனே விறகு வெட்டி சுமந்து
தெரிவையர்கள் வீதியிற் போய்க் கூவும்போது
மடமயிலாள் வீமதண்டன் மகளுமப்போ மனதயர்ந்து
விறகு விற்போன் அழகைக் கண்டு
அடைவுடனே அவன் பேரில் மையலாகி
அறைகுவாள் ஒரு வசனம் அறைகுவாளே.[7]

வரவு விருத்தம்

ஒரு பாத்திரம் முதன் முதலாக மேடையில் அறிமுகமாகும்போது அப்பாத்திரம் பற்றிய குணாதிசயங்களையும், தோற்றத்தினையும் விளக்கிக் கூறுவதாக இவ்விருத்தம் அமையும். இவ் வரவு விருத்தத்தை அடுத்தே வரவுத் தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆட்டம் ஆரம்பமாகும். வட்மோடியில் வரவு விருத்தத்தினைக் கூத்தர்தாமே கூறுவர். தென்மோடியில் அண்ணாவிமார் பாடிக் கூத்தரை அறிமுகம் செய்தலால் இவ்வரவு விருத்தம் தெ.மோ. நாடகங்களில் சபை விருத்தங்களுக்குள்ளேயே அடங்குவனவாம்.

அனுருத்திரன் நாடகத்தில் வரும் வரவு விருத்தம் இதற்கு உதாரணமாகும்.[8]

தர்க்க விருத்தம்

நான்கு அடிகளில் அமைந்துள்ள விருத்தப்பாவின் முதல் இரு அடிகளை ஒரு பாத்திரமும், மற்ற இரு அடிகளை இன்னொரு பாத்திரமும் பாடும் வகையில் ஒரு விருத்தம் அமைக்கப்படுமாயின் அது தர்க்க விருத்தம் எனப்படும். பாத்திரங்கள் இரண்டும் தமக்குட் தர்க்கித்துக் கொள்வதனால் இவ்விருத்தம் இப் பெயர் பெற்றது போலும்.

(ஆ) பாடல் அமைப்பினைக் கொண்டு அழைக்கப்படும் விருத்தவகைகள்

விருத்தம்

ஒவ்வொன்றும் ஐந்து சீர்களைக் கொண்டு நான்கு அடிகள் பெற்று வரும் பா; இந்நாடக ஏடுகளில் விருத்தம் என்ற பெயரில் அழைக்கப் படுகிறது.

அறுசீர் விருத்தம்

ஒவ்வொன்றும் அறுசீர்களைக் கொண்டு நான்கு அடிகள் பெற்று வரும் விருத்தம் அறுசீர் விருத்தம்.

கழிநெடில் விருத்தம்

அறுசீர்கட்கு மேல் பெற்று நான்கு அடிகளைக் கொண்டு அமைவது கழிநெடில் விருத்தம்.

ஆசிரிய விருத்தம்

பதினான்கு சீர்க் கழி நெடில்கள் பெற்று நான்கு அடிகளில் வருவது ஆசிரிய விருத்தம்.

தாழிசை விருத்தம்

விருத்தப் பாவிற்குரிய தன்மைகளைப் பெற்றிருப்பினும் கலிப்பாவிற்குரிய துள்ளலோசையுடைத்தாயுள்ளது.

சந்த விருத்தம்

விருத்தப்பாவிற்குரிய தன்மை பெற்று சந்தச் சொற்கள் அமையப் பெற்ற சந்த ஓசையுடையதாய் வருவது சந்த விருத்தம்.

பாடல் அமைப்பினைக் கொண்டு பெயர் பெற்ற மேற்குறிக்கப்பட்ட விருத்தப்பாக்கள் வரவு, தூதுவன் செய்தி சொல்லல், கடிதவாசகம், வஞ்சினம் உரைத்தல், கோபத்தோடு அரசன் ஏசுதல், அரசன் தன் புகழ் கூறுதல் ஆகிய பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களிலும் பாவிக்கப்படுகின்றன. இன்ன சந்தர்ப்பத்திற்கு இன்ன பா என்று திட்டமான வரையறை இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இரு பாத்திரங்கள் தருவிலே உரையாடிய பின்னர் அல்லது தனியே ஒரு பாத்திரம் தன் வரவு நிலை கூறித் தரு பாடிய பின்னர் தான் பாடியதில் வரும் பிரதான கருத்தை தருவைத் தொடர்ந்து வரும் ஒரு விருத்தப்பாவில் தொகுத்துக் கூறும் மரபும் உண்டு. இவ்வகையில் விருத்தப்பா கதை விளக்கத்திற்குரிய ஒரு பாவாகவும் கையாளப்படுகிறது.

குமாரன், அரசன் போன்றோர் வரவின் போது ஆசிரியம், தாழிசை, கழிநெடில் விருத்தங்கள் கையாளப்பட்டுள்ளன. கோபமுற்ற அரசன் தலையாரிமாரை அழைக்கும் போதோ அல்லது தான் கோப உணர்வைக் காட்டும் போதோ தாழிசை அல்லது சந்த விருத்தங்கள் கையாளப் பட்டுள்ளன. சுருங்கக் கூறின் நாடகத்தை மிக வேகமாக நகர்த்தவும் நாடக பாத்திரங்கள் தம் கருத்தையும், உணர்வையும் தெளிவாக விளக்கவும், நாடகத்தை மக்களுக்கு மேலும் புரிய வைக்கவும் இப் பல்வேறு வகையான விருத்தப்பாக்களும் உதவுகின்றன.

(2) தெ.மோ. நாடகங்களிற் கையாளப்படும் தரு

தெ.மோ. நாடகங்களிலே பின்வரும் தருவகைகள் இடம் பெறுவதை பா. அ. C பகுதி காட்டும்.

1. தரு
2. மறு தரு
3. பல்லவித் தரு
4. தோற்றத் தரு
5. விளையாட்டுத் தரு
6. வரவுத் தரு
7. தர்க்கத் தரு
8. வண்ணத் தரு
9. சண்டைத் தரு
10. சபைத் தரு
11. ஏணித் தரு
12. தாராட்டுத் தரு
13. தாழிசைத் தரு
14. கொச்சகத் தரு
15. ஊஞ்சற் தரு
16. வழிநடைத் தரு
17. கலிப்பாத் தரு
18. தேவாரத் தரு
19. வாழித் தரு

இப்பத்தொன்பது வகைத் தருக்களும் ஒரே நாடகத்தில் இடம் பெற வேண்டும் என்ற நியதியில்லை. சந்தர்ப்பத்திற்கும், புலவரின் திறமைக்கும் ஏற்ப இத்தருக்களில் பெரும்பான்மையான தருக்கள் தெ.மோ. நாடகங்களில் இடம் பெற்றுள்ளன. விருத்தத்தைவிட தெ.மோ. நாடகங்களில் இத்தருக்களுளே அதிக அளவில் இடம் பெறுகின்றன. பா.அ. B, D இரண்டையும் ஒப்பிடுகையில் இதனைப் பிரத்தியட்சமாக உணரலாம். 'கூத்துப் பாட்டுக்களைப் பாடும் முறையை அமைத்துக் காட்டும் ஒருவகைச் சொற்கோப்பே தரு என அழைக்கப்படுகிறது.[9] 'தோஹ்ரா என்பது மராட்டிய மன்னர் தஞ்சையில் ஆளவந்தபோது தமிழ் நாட்டிற் புகுந்த இசைப் பாட்டு வகையாகும். தருவும் அத்தகையது' என்பர்.[10] நாட்டிய சாஸ்த்திரத்திற் கூறப்பட்ட த்ருவ சங்கீதமே தமிழில் தரு எனக் கூறப்படுகிறது என்ற ஒரு கருத்துமுண்டு.[11] சங்க இலக்கியங்களான கலித்தொகை பரிபாடலில் வரும் தரவு என்பதே தருவு, தரு என்று இசைத் தமிழிற் கூறப்படுகின்றன என்ற கருத்தும் உண்டு.[12] இவ்வண்ணம் தரு தமிழ் நாட்டிற்குரிய தொன்றென்றும், வெளியிலிருந்து வந்த தொன்றென்றும் இரு வகையான கருத்துக்கள் நிலவுகின்றன.

17ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாட்டில் எழுந்த விலாசங்கள், சரித்தனைகள், நாடகங்கள் ஆகியவற்றில் 'தரு' என்ற சொல்லைக் காண்கிறோம். 17ஆம் நூற்றாண்டில் தஞ்சையை ஆண்ட மராட்டிய மன்னர் சகசி காலத்தில் (1684 - 1712) எழுந்ததாகக் கூறப்படும் 5 நாட்டிய நாடகங்களில் தரு, தருவு என்ற பெயரிலே பாவிக்கப்பட்டுள்ளது. [illegible] தருவு, வெளித் தருவு, பிரவேசதருவு, கைவாரதருவு, சம்வாத தருவு, சோபனதருவு, மங்கள தருவு, சரணு தருவு எனப் பல தருவுகள் [illegible]

நாடகத்தில் இடம் பெறுகின்றன.[13] இதிற் குறிப்பிடப்படும் தருக்கள் வேறு பெயரில் ம.தெ.மோ. நாடகங்களில் இடம் பெறுகின்றன. ஆனால் அதே தன்மையைத் தான் கொண்டுள்ளன. சம்வாதத் தருவு தர்க்கத்தரு எனவும், சோபன தருவு வாழித்தரு எனவும், மங்களத் தருவு அதே பெயரில் மங்கள தரு எனவும், உள்தருவு சபைத் தரு எனவும், வெளித் தருவு ஆட்டத் தரு எனவும் ம.ம.தெ.மோ. நாடகங்களில் அழைக்கப்படுகின்றன. சகசி காலத்தில் எழுந்ததாகக் கூறப்படும் நாடகங்களில் தருவு என்பது இசைப்பாடல் என்ற அருத்தத்திலேயே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

17ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்த இராம நாடகக் கீர்த்தனையிலும் தரு இசைப்பாடல் என்ற அர்த்தத்தையே தருகிறது.[14] இந் நாடகத்தில் தரு, கண்ணி, திபதை போன்ற பல பாவடிவங்கள் பல இராகங்களிற் காணப்படுகின்றன. தரு என்பது இசைப்பாடல் வடிவத்துள் ஒன்று என்ற கருத்தையே இது தருகிறது. 17ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்த குற்றாலக் குற வஞ்சியும் இதனை உறுதிப்படுத்துகிறது. அங்கும் தரு பல இராகங்களிற் பாடப்படுவதனைக் காண்கிறோம்.[15] தரு என்பது தரவின் அடியாக வந்தது என்றும் அது உரையாடும் பாடல் என்றும் கூறுவர் கா. சிவத்தம்பி.[16] மட்.ம. நாடகங்களிலும் முற்குறிப்பிட்ட 17ஆம் நூற்றாண்டு நாடக நூல்களிலும் உரையாடும் பாடலாக மட்டுமன்றி பாத்திரம் தனியே தன்னிலை உரைப்பதற்கும் தரு பாவிக்கப்படுதலால் அதனை உரையாடும் பாடல் மாத்திரமே என்று துணியமுடியாதுள்ளது.

தரவு என்பதற்கு உரை கண்ட உரையாசிரியர்கள் 'பாடலுக்கு முக மாதலாலும் பாடலின் கருத்தைத் தருதலாலும் தரவு எனப்பட்டது' என்பர்.[17] பாடலின் முகமாக இது சிலவேளைகளில் ம.ம.வ. நாடகங்களில் அமையினும், பாடலின் கருத்தை முழுமையாகத் தருவன தருவின் முன், பின்னாக வரும் விருத்தங்களேயாம். எனவே உரையாசிரியர் கூறும் அர்த்தத்தினை ம.ம.வ. நாடகங்களில் தரீவு (தரு) பெறவில்லை என்பது தெளிவு. எனினும் கலிப்பா, கொச்சகக் கலிப்பா, கொச்சகத் தரு, கலித்துறை போன்ற கலிப்பாவின் வகைகள் ம.ம.வ. நாடகங்களிற் பாவிக்கப்படுவதைக் கொண்டும், ஆடலுக்குரிய பாடலாய் இது அமைவதைக் கொண்டும் பண்டைய தரவே தரு என்ற பெயரில் வழங்கியதென்றும் காலப் போக்கில் அது தனது பழைய அம்சங்களை விட்டுப் புதிய அம்சங்களைப் பெற்றது என்றும் கொள்ளலே பொருத்தமுடைத்து போலத் தெரிகிறது. ம.ம. நாடங்களின் தருக்கள் இராம நாடகக் கீர்த்தனை, சகசி காலத் தெழுந்த விலாச நாடகங்கள் ஆகியவற்றின் பண்புகளைப் பெற்றனவாயுள்ளன. இராம நாடகத்தின் சில தருக்கள் ம.ம.வ. நாடகமான இராம நாடகத்தில் அப்படியே சொல்லுக்குச் சொல் கையாளப்பட்டுமுள்ளன.[18] ஆனால்

மட். இராம நாடகத்தில், இராகங்கள் குறிப்பிடப்படவில்லை. ஆனால் ம.ம.தெ.மோ. நாடகங்களில் இராகத்திற்குப் பதிலாகத் தருவின் இசை அமைதியைக் குறிக்கும் 'தனனா தன தனனா தன'[19] என்ற சொற்கோப்பிலோ 'தனனத் தனதன தனனத் தனதன'[20] என்ற சொற்கோப்பிலோ, 'தந்தன்ன தந்தன்ன'[21] என்ற சொற்கோப்பிலோ தருவுக்குரிய இசை தரப்பட்டிருக்கிறது. தரு இசைப் பாடல் ஆனமையினால் இதிற் கூறப்படும் சொல் லடுக்குகளும் பல்வேறு ஓசை விகற்பங்களையுடையன வாயிருக்கின்றன.[22]

தனன தன தன என்ற சொல்லடுக்கினால் பாடலின் இசையைக் குறிக்கும் வழக்கம் 17ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்த அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழில் உள்ளமை இங்கு நினைவுகூரற்குரியது. மட். வசந்தன் நாடகப் பாடல்களிலும் இதே தன்மையினைக் காண்பதும் அவதானித் தற்குரியது. இசை அமைதியை சொற்களில் கூறும் மாபுதான் ம.ம. நாடகத்திலும் அவ்வண்ணம் கூறக் காலாயிருந்திருக்க வேண்டும்.

ம.ம.தெ.மோ. நாடகங்களில் வரும் தருவின் விபரங்களை இனி நோக்குவோம்.

தரு

தெ.மோ. நாடகங்களில் பாத்திரங்கள் முதன் முதலில் மேடையில் தோன்றும்போது அவர்களை அண்ணாவியாரே சபை விருத்தம் மூலம் அறிமுகம் செய்வார். பின்னர் பாத்திரத்திற்குரிய தருவை மேடையில் நிற்கும் சபையோரே பாட கூத்தர் ஆடுவர். சபையோர் பாடும் இப்பாடல்களும், ஒரு பாத்திரம் இன்னொரு பாத்திரத்துடன் உரையாடுவனவாக அமைந்த பாடல்களும் பாத்திரம் தன்நிலை உரைக்கும் இசைப் பாடல்களும் தரு எனப்படுகின்றன.

மறுதரு

ஓர் இசை ஒழுங்கிற்குரிய பாடலைப் பாடி தொடர்ந்து பாடும் ஒரு பாத்திரம், இன்னொரு இசை ஒழுங்கிற்குரிய பாடலை ஆரம்பிக்குமாயின் முதலாவது பாடிய தருவினின்றும் மற்றைய தரு மாறுபட்டது எனக்காட்ட மற்றைய தரு மறுதரு என்ற பெயரில் அழைக்கப்படுகிறது.

தோற்றத் தரு, விளையாட்டுத் தரு, வரவுத் தரு

மேற்குறிப்பிட்ட தருக்கள் மூன்று பெயர்களில் அமைந்திருப்பினும் பொருள் ஒன்றே. முதல் முதலிற் பாத்திரம் தோன்றி ஆடுகின்ற பொழுது சபையோராற் பாடப்படும் தரு, தோற்றத்தரு, விளையாட்டுத் தரு, வரவுத் தரு என அழைக்கப்படுகிறது. பாத்திரம் தோன்றும் போது பாடப்படுவதால் இது தோற்றத் தரு எனவும், பாத்திரத்தின் முதல்

வரவின் போது பாடப்படுவதால் வர்வுத் தரு எனவும், சபையோராற் பாடப்படுவதால் சபைத் தரு எனவும், வரவுத் தாளம் முடிய இத்தரு வைப் பாடியபடி மேடையைச் சுற்றி முதன் முதலாக ஆடத் தொடங்குவதால் விளையாட்டுத் தரு எனவும் இத்தரு பெயர் பெற்றிருக்கலாம்.

ம.தெ.மோ. நாடக ஏடுகளில் எல்லாப் பாத்திரங்களின் வரவுக்கும் விளையாட்டுத் தரு என்ற பெயர் கொடுபடாதிருப்பது கவனித்தற்குரிய அம்சமாகும். அனு. நாடகத்தில் 15 பாத்திரங்கட்கு வரவுத் தருக்கள் இருப்பினும் 12 பாத்திரங்கட்கே விளையாட்டுத் தரு கொடுபட்டுள்ளது. அரூ.நாடகத்தில் 14 பாத்திரங்கட்கு வரவுத் தருக்கள் இருப்பினும் 12 பாத்திரங்களுக்கே விளையாட்டுத் தரு கொடுபட்டுள்ளது. இது ஏன் என்பது தெளிவாகவில்லை. ஒருவேளை எல்லாப் பாத்திரங்களுக்கும் விளையாட்டுத் தரு கொடுபட்டு ஏட்டில் எழுதும்போது இது எழுதாமல் விடுபட்டிருக்கவும் கூடும். அனு. நாடகத்தில் கிழவி, முனிவர், பறையன் போன்றோருக்கும், அரூ. நாடகத்தில் கிழவி, செட்டி, பறையன் போன்றோருக்கும் விளையாட்டுத் தரு கொடுபடாமல் இருப்பதனால் சில குறிப்பிட்ட பாத்திரங்களுக்கு மாத்திரமே விளையாட்டுத் தரு கொடுத்தார்களோ என்று சிந்திக்கவும் இடமுண்டு.

பல்லவித் தரு

பொதுவாக தென்மோடியில் ஒரு முழுத் தருவில் ஒரே இசையையுடைய நான்கு அல்லது ஐந்து தனிப்பாடல்கள் இடம் பெறும். ஒவ்வொரு பாடலும் முடிய அப்பாடலுக்குரிய 'நன்ன நன்ன நன்ன' என வரும் சொற்கோப்பிற் குறிக்கப்படும் இசையைப் பின்பாட்டுக்காரர் பாடுவர். ஆனால் பல்லவித் தருவின்போது மாத்திரம் பல்லவியையே திரும்பத் திரும்பப் பாடுவர். இத்தகைய முறையிலமைந்த தருக்களே பல்லவித் தருக்கள் எனப்படுகின்றன.[23]

தர்க்கத் தரு

இரண்டு பாத்திரங்கள் பாடலில் மாறி மாறி உரையாடிக் கொள்ளும் தரு தர்க்கத் தரு என அழைக்கப்படுகிறது.[24]

சண்டைத் தரு

இரு பாத்திரங்கள் சண்டை புரியும்போது தன்னைப் புகழ்ந்தும், மற்றவரை இகழ்ந்தும், தன் வீரம் உரைத்தும், எதிரியை அழிப்பேனென்றும் பொருள்பட மாறி மாறிப் பாடும் தரும் சண்டைத் தரு எனப்படும்.[25]

சபைத் தரு

சபை விருத்தம் மூலம் என்ன என்ன கூறப்படும் என்று முன்னமேயே கூறப்பட்டுள்ளது. விருத்தம் மூலம் மாத்திரமன்றி தரு (பாடல்) மூலமும் சபையோர் அவற்றை வெளிப்படுத்துவர். இவ்வண்ணம் நாடகத்தை நடத்த, விளக்க சபையோராற் பாடப்படும் தரு சபைத் தரு என அழைக்கப்படும்.

வண்ணத் தரு

விருத்தப்பாவிலே சந்த ஓசை வருவதுபோல தருவிலும் சந்த ஓசை வருவதுண்டு. இவ்வண்ணம் சந்த ஓசையுடன் அமைந்து வரும் தரு வண்ணத் தருவாகும்.[26]

கொச்சகத் தரு

முதல் மூன்று அடிகளும் கொச்சகத்திலும் ஏனையவை தருவிலும் அமைக்கப்படும் ஒரு பாடல் கொச்சகத் தரு என அழைக்கப்படும். கொச்சகத்தையும் தருவையும் இணைத்து மரபு வழி நாடகப் புலவர்கள் அமைத்த புதிய பாவடிவமாக இது இருக்கவேண்டும். இக் கொச்சகத்தரு விசேடமாக தெ.மோ. நாடகங்களுக்கேயுரியது. இக்கொச்சகத் தரு இரு வேறு முறைகளில் அமைக்கப்படுகின்றன.

(1) ஒரு பாத்திரமே கொச்சகமும் பாடித் தருவையும் பாடுவது ஒரு முறை.[27]

(2) ஒரு பாத்திரம் கொச்சகத்தைப் பாட இன்னொரு பாத்திரம் தருவைப்பாடுவது இன்னொருமுறை.[28]

தாழிசைத் தரு, கலிப்பாத் தரு, ஊஞ்சற் தரு

கொச்சகத் தரு முறையிலமைந்த தருக்களே இத்தருக்களும். ஒரு பாடலில் தாழிசையில் முதல் 3 அல்லது 4 அடிகளும் ஏனையவை தருவிலும் அமையுமாயின் அது தாழிசைத் தருவாகும். அதேபோல கலிப்பாவிலும் தருவிலும் அமைந்து வரும் பாடல் கலிப்பாத்தரு ஆகும். ஊஞ்சற் பாடல் மெட்டில் ஆரம்பமும் பின்பகுதி தருவிலும் அமைந்த பாடல் ஊஞ்சற் தருவாகும். பாடல் சம்பந்தமான ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட 5 தெ.மோ. நாடகங்களில் ஊஞ்சற் தருவும் தாழிசைத் தருவும் அரூநா. இல் மாத்திரமே வந்துள்ளன. கலிப்பாத் தரு மதுநா இல் மாத்திரமே வந்துள்ளது. எனவே தெ.மோ. நாடகங்களில் இவை பெருவரவிற்றாய் வழங்கப்படவில்லை என்பது புலனாகிறது.

வழிநடைத் தரு

மதுநா இல் மாத்திரம் இத்தகைய ஒரு தரு வருகிறது. ஒரு தருவினை இரு பாத்திரங்கள் பிரித்துப் பாதி பாதியாய்ப்பாடும் வகையில் இத்தரு அமைந்துள்ளது. யாத்திரை போகும்போது அல்லது இன்னோர் நாட்டிற்கு நீண்ட வழியாற் செல்லும்போது களைப்புத்

தோன்றாமலிருக்க ஒரு அடியை ஒருவரும் மறு அடியை மற்றவர்களும் பாடுவதும் வழக்கம். அவ்வகையில் இது அமைந்துள்ளது. வழியாற் செல்லும்போது பாடப்படுவதால் வழி நடைத் தரு எனப் பெயர் பெற்றிருக்கலாம்.

தாராட்டுத் தரு, வாழித் தரு, தேவாரத் தரு

இம் மூன்று தருக்களும், பாடப்படும் சந்தர்ப்பம் நோக்கிப் பெயர் பெற்ற தருக்களாகும். குழந்தையைத் தாராட்டும்போது பாடப்படும் தரு, தாராட்டுத் தரு எனவும்; நாடக பாத்திரங்கள் இறைவனைத் துதிக்கும் போது பாடப்படும் தரு தேவாரத் தரு எனவும், நாடகம் முடிந்தவுடன் மேடையில் நாடகத்தை நடாத்திய சபையோரும் கூத்தரும் சேர்ந்து நாடகமாடியோரையும், ஊரவரையும், இறைவனையும் வாழ்த்திப் பாடும் தரு வாழித் தரு எனவும் அழைக்கப்படுகின்றன.

(3) தெ.மோ. நாடகங்களிற் கையாளப்படும் வேறு பாக்களும், பா வகைகளும்

ம.ம.வ. தெ.மோ. நாடகங்களில் பின்வரும் பாக்களும் பாவகைகளும் பாவிக்கப்படுவதனை பா. அ. E காட்டும்.

1.	வெண்பா	9.	சிந்து
2.	அகவற் பா	10.	சபைச் சிந்து
3.	கட்டளைக் கலிப்பா	11.	உலா
4.	கொச்சகம்	12.	பரணி
5.	தாழிசை	13.	தேவாரம்
6.	கலித்துறை	14.	திருவாசகம்
7.	இன்னிசை	15.	சமூக விலாசம்
8.	கவி (சபைக்கவி)	16.	பதம்

மரபு வழிப்பட்டதும், தொல்சீர் இலக்கியங்களிற் புலவர்கள் கையாண்டதுமான யாப்புகள் பலவற்றை மட். கூத்து நூல்களை எழுதிய புலவர்கள் பலரும் கையாண்டுள்ளனர் என்பதற்கு பா. அ. E.பகுதி சான்று தருகிறது. மெய்ப்பாட்டுச் சுவைகளை மிகுவித்தற்காகவே பொருத்தமான பல்வேறு யாப்புகளை அவர்கள் கையாண்டார்கள். அவர்கள் இயற்றிய பாடல்கள் எளிமையாக அமைந்திருப்பினும் இலக்கண மரபுகளைப் பேணிப்பாதுகாக்கும் வகையிலும் அமைந்துள்ளன என்பதையும் மறுப்பதற்கில்லை.

வெண்பா

வெண்பா தெ.மோ. நாடகங்களில் மிகக் குறைவாகவே கையாளப்பட்டுள்ளது. பொதுவாகக் கடவுள் வணக்கத்திற்குரிய பாவாகவே நாடக

நூல்களில் இது கையாளப்படினும் அரூநா. நாடகத்தில் பாத்திரக் கூற்றாகவும் இது பாவிக்கப்பட்டுள்ளது. அரூநா. இல் விறகு தலையனாக வரும் அலங்கார ரூபன் அலங்கார ரூபியிடம் தன்னிலைமை உரைக்கும் சந்தர்ப்பம், பின்னர் செட்டியாக உருமாறி வரும் அலங்கார ரூபன் அரசனிடம் தன நிலைமையுரைக்கும் சந்தர்ப்பம் ஆகிய இடங்களிலே அரூநா இல் வெண்பாவையே கையாண்டுள்ளனர்.

அகவற்பா

இலங்கையின் கத்தோலிக்க நாடகங்களிலே புலசந்தோர் என்ற பாத்திரம் தோன்றி நிகழப்போகும் நாடகத்தின் கதையை அகவற்பா வடிவில் உரைத்தலும் உண்டு. ஆனால் ம.ம.வ. நா. நூல்களில் வரும் பிரதான பாத்திரங்கள் நடந்த கதையை இன்னொரு பாத்திரத்தினிடம் கூறுகையில், அல்லது தனது சோக வரலாற்றை இறைவனிடம் முறையிட்டு தம்மைக் காப்பாற்ற வேண்டுகையில்தான் அகவற்பா பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இந்நிகழ்ச்சிகள் ம.ம. நாடகங்களின் இறுதியில் வருவதால் அகவற்பாவும் பெரும்பாலும் ம.ம.வ. நாடகங்களின் இறுதியிலேயே வருகின்றது. ஆனால் இதற்குப் புறநடையாக அரூநா இல் மாத்திரம் அரசன் நாடக ஆரம்பத்திலேயே தன்னைக் காக்கும்படி அகவற்பாவில் இறைவனை வேண்டுகிறான்.

கட்டளைக் கலிப்பா

ஒருமா கூவிளம் கூவிளம் என்னும் வாய்ப்பாட்டு நாற் சீர் பாதியடியும் அதுவே இரட்டிப்பின்னும் வருவது; பாதியடியாய் நிற்கும் எண் சீரடியாய் நடந்து ஏகாரத்தான் முடிவது கட்டளைக் கலிப்பாவாகும் என்பர்.[29] செவநா இல் வரும் கட்டளைக் கலிப்பா தளை தட்டாமல் வந்துள்ளது. இதிலே மந்திரியும் அரசனும் விருத்தப்பாவிற்குப் பதிலாகக் கட்டளைக் கலிப்பாவில் உரையாடிக் கொள்ளுகின்றார்கள்.

கொச்சகம்

காய்முன் நிரை வரும் அளவடியாலோ, மாச்சீர்களும், விளச்சீர்களும் வரும் அறுசீர்க் கழி நெடிலடியாலோ அமைந்து கொச்சகம் வருவதுண்டு. கொச்சகம் நான்கு அடிகள் கொண்டு அமைவதே சிறப்பு,[30] ம.ம.தெ.மோ. நாடகங்களிலே கொச்சகம் அதிகமாகப் பாவிக்கப்பட்டுள்ளது. பெரும்பாலான கொச்சகங்கள் காய்முன் நிரை வரும் அளவடியாலேயே ஆக்கப்பட்டுள்ளன. அறுசீர் பெற்று வருவன மிகக் குறைவே. விருத்தம் பெறும் இடத்தினைச் சில வேளைகளில் கொச்சகம் பெறுவதனைக் காணலாம். கொச்சகம் தெ.மோ. நாடகங்களுக்கே சிறப்பாக உரியது என்பதைக் கொச்சகத் தரு தெ.மோ. நாடகங்களில் மாத்திரமே பயின்று வருவதைக் கொண்டு துணியலாம். இதனை பா. அ. Q. உணர்த்தும்.

தாழிசை

ம.தெ.மோ. நாடகங்களில் தாழிசை விருத்தம், தாழிசைத் தரு, தாழிசை என மூன்று பிரிவினதாகத் தாழிசையைப் பிரித்திருக்கிறார் கள். கலிப்பாவினது துள்ளல் ஓசை இம் மூன்றிலும் காணப்படுகின்றது. தாழிசைத் தருவுக்கும் தாழிசை என அழைக்கப்படுவதற்குமிடையே ஒற்றுமைகளே காணப்படுகின்றன. செவநா. இல் செட்டி புலம்பும் போது இத் தாழிசை பாவிக்கப்படுகிறது. மதுநா இல் குமாரன் காதல் நோயினால் உருகும்போது இத்தாழிசை பாவிக்கப்படுகிறது. எனவே தாழிசை எனத் தனியாக அழைக்கப்படும் இப்பாவினம் ம.ம. நாடகங் களில் மனத்தில் பிரவாகிக்கும் உணர்வுகளைப் புலப்படுத்தப் பாவிக் கப்பட்டுள்ளது என நாம் கொள்ளலாம்.

கலித்துறை

நெடிலடி நான்காய் அமைவது கலித்துறை.[31] ஒரு பாத்திரம் அழைக்கப்பட்டபோது அப் பாத்திரம் தன்னை அழைத்த காரியம் என்ன என்று கேட்டல், பாத்திரம் தனது சோகநிலையுரைத்தல் ஆகிய சந்தர்ப் பங்களில் கலித்துறை கையாளப்படுகிறது.

இன்னிசை

கொச்சகம் எனப்படும் பாவினத்தை சோக உணர்ச்சி புலப்பட, அல் லது மென்மையான உணர்வு தோன்றப்பாடும் பொழுது அது இன்னிசை என்று அழைக்கப்படுகிறது. இன்னிசை ஆண் பெண் இருபாலாருக் கும் பொதுவாயினும் தெ.மோ. நாடகங்களில் பெண் பாத்திரங்களுக்கே அதிகமான இன்னிசைப் பாடல்கள் வருவதும் இங்கு கவனித்தற்குரியது.

கவி, சபைக்கவி

விருத்தப்பாவினைச் சில வேளைகளில் கவி என்ற பெயரால் ம.ம.வ. நாடகாசிரியர்கள் அழைக்கின்றனர். இவ்வியரப்பு அதிகமாக தெ.மோ. நாடகங்களிலேதான் கையாளப்படுகிறது. இசநா இல் நான்கு சீர்களில் வரும் விருத்தங்கள் யாவும் 'கவி' என்றே அழைக்கப்படுகின்றன; அனுநா இல் ஐந்துசீர்களில் வரும் விருத்தமும் 'கவி' என்றழைக்கப்படு கிறது. "அறு சீர்க்கழி நெடிலடி விருத்தத்தையும் நாட்டுக் கூத்தாசிரியர் கவி என்பர்" என்பார் சொக்கலிங்கம்.[32] எனவே விருத்தத்திற்கு கவி என்ற பெயரிட்டனரோ என ஐயுற வேண்டியுள்ளது. இக்கவி மேடை மீது நிற்கும் சபையோரால் கதையை விளக்கப் படிக்கப்படுமிடத்து அது சபைக் கவி எனப் பெயர் பெறும். (சபை விருத்தம் போல).

சிந்து

ம.தெ.மோ. நாடக ஏடுகளில் வரும் சிந்துக்கும் பல்லவித் தருவுக்கு மிடையில் அதிகம் வேறுபாடு காணமுடியாதுள்ளது. ஒரே நாடகத்தில்

வரும் பாடல் ஓர் ஏட்டில் சிந்து என்றும் இன்னோர் ஏட்டில் பல்லவித் தரு என்றும் எழுதப்பட்டுள்ளது. இதிலிருந்து சிந்துவைப் பல்லவித் தரு எனவும், பல்லவித் தருவைச் சிந்து எனவும் மயங்கினரோ என்ற ஐயம் எழுகிறது. சில சிந்துக்களும், பல்லவித் தருக்களும் ஆரம்பம் ஒரேவித மாக உள்ளன. சிந்திலே முதலாம் அடியே மீண்டும் இரண்டாமடியாக வருகிறது. முத்திரைப் பல்லவியில் ஒவ்வொரு பாடலும் முடிய மீண்டும் ஆரம்பப் பாடலைப் பாடுவதுபோல சிந்தும் பாடப்படுகிறது. எனினும் நுணுக்கமாகப் பார்ப்பின் இரண்டிற்குமிடையே சில வேறு பாடுகளை யும் காணமுடியும். முதலாவது பாடலின் பின்னால் வரும் பாடல்கள் யாவும் நன் நான்கு அடிகள் பெற்று வருவது பல்லவித் தரு. ஐந்து அல்லது ஆறாறு அடிகள் பெற்று வருவது சிந்து. முத்திரைப் பல்லவி ஒவ்வொரு வரியிலும் தனிச் சொல் பெறாமற்தான் வரும். ஆனால் சிந்தோ பெரும்பாலும் தனிச் சொல்பெற்று வரும். பல்வேறு ஓசை விகற்பமுடைய சிந்துகளை ம.ம.வ. நாடகங்களிலே காண முடியும். சிந்து என்பது நாட்டுப் பாடல் வகைகளுள் ஒன்று. இசைப் பாடல் என்ற வகையிலேயே 'சிந்து' என்ற பெயரை ம.வ. நாடக ஆசிரியர்கள் இதற்கு இட்டிருக்கவேண்டும்.

சபைச் சிந்து

சபைத் தருபோல இதுவும் அமையும். சிந்து முறையிலமைந்த பாடல்கள் மேடைமீது நின்று நாடகத்தை நடத்தும் சபையோரால் பாடப்படும் வகையில் அமைக்கப்படுமாயின் அது சபைச் சிந்து என அழைக்கப்படும்.

உலா

உலா கலிவெண்பாவினால் இயற்றப்படவேண்டும் என்பது மரபு. அவ்வியாப்பினையும் கையாண்டபடியினால் கலிவெண்பாவினால் இயற்றப்பட்ட பாடல்களுக்கு ம.ம. நாடகப் புலவர்கள் உலா என்ற பெயரை இட்டனர். அகவலின் பங்கினையே இது ம.ம.வ. நாடகங் களில் இது ஆற்றுகிறது.

தேவாரம், திருவாசகம், பரணி

இம் மூன்று பாடல் வகைகளும் உலாவைப் போல தமது உருவத் தாற் பெயர் பெற்ற பாக்களாகும். தேவாரம், திருவாசகம், பரணி என்ற இலக்கிய வடிவங்களிற் பயின்று வந்த பாவகைகளைப் பாவித்து அப் பாவகைகளுக்கு அவ்விலக்கிய வடிவப் பெயர்களை ம.ம.வ. நாடகப் புலவர்கள் இட்டனர். இம்மூன்று பாவகைகளும் நாடக பாத்திரங்கள் இறைவனை வணங்கும்போது பாவிக்கப்படுகின்றன.

சமூக விலாசம்

கட்டியகாரன் வசனத்தின் இடைமிடையேயும், தனியேயும் அரசர்களின் வீரதீர புஜபல பராக்கிரமங்களையும், அரசர் வரும்போது இன்ன இன்ன அரசருடன் வருகின்றன என்றும், இன்ன இன்னார் அரசனுடன் வருகிறார் கள் என்றும் துள்ளல் ஓசையில் எடுத்துரைப்பது சமூக விலாசமாகும். அரசரைக் சமூகம் என அழைப்பது ம.ம.நா.மரபு. சமூக விலாசம் என் பது அரசனுடைய பெருமைகளை விலாசப்படுத்தல்; அதாவது பிரசித் தப்படுத்தல் (விபரமாக எடுத்துக் கூறுதல்) எனப் பொருள்படும்.

பதம்

'இது கீர்த்தனையைப் போன்ற சிருங்காரரசம் நிறைந்த சாகித்தியம் உடையது' என்பர்.[33] ம.ம.வ. நாடகங்களில் வரும் பதங்கள் சிருங்கார ரசத்திற்குப் பாவிக்கப்படவில்லை. ஆய்வுக்கெடுத்துக் கொள்ளப்பட்ட மதுநாவிலும் செவநாவிலும் முத்துமாலை களவெடுத்ததாகக் குற்றம் சாட்டப்படும் மதுரவாசகனையும் (மதுநா.), செட்டியையும் (செவநா.) நோக்கி அவ்வந் நாடகங்களில் வரும் அரசர்கள் மிரட்டி ஏசும் இடங் களிலேயே பதங்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். பல்லவித் தருவின் சாய லிலேயே பதம் அமைந்துள்ளது. ம.ம.வ. நாடகங்களில் வரும் பதங்கள் நுணுக்கமாகப் பாடப்படும் இசைப்பாடலுக்கு ஏற்ற சொற் களைக் கொண்டிருப்பதை அவதானிக்க முடிகிறது.

வடமோடி நாடகங்களிற் கையாளப்படும் பாக்கள், பாவினங்கள், பாவகைகள்

வடமோடி நாடகங்களிலும் வெண்பா, அகவல் முதலாம் பாக்களும், விருத்தம் எனப்படும் பாவினமும், கவி, கொச்சகம், தேவாரம், திருப் புகழ் ஆகிய பாவகைகளும், கும்மி போன்ற நாட்டுப் பாடல் வடிவங் களும் கையாளப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் ம.வ.மோ. நாடகங்களில் அதிக இடத்தைப் பெறுவன விருத்தமும் தரவுமேயாகும். பா.அ. P என்ற பகுதியை நோக்குக. பாவகைக்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட 5 வ.மோ.நாடக நூல்களில் கையாளப்படும் பாக்களில் அதிகமான இடத்தைப் பெறுவன தருவும், விருத்தப் பாவுமேயாகும். இவ்வைந்து நாடகங்களிலும் மொத்தமாக 689 தருக்களும் 589 விருத்தப் பாக் களும் இடம் பெற்றுள்ளதை பா. அ. P பகுதி காட்டும்.

(1) வ.மோ. நாடகங்களிற் கையாளப்படும் விருத்தப்பா

மட். வடமோடி நாடகங்களிலே,

1. காப்பு விருத்தம்
2. வரவு விருத்தம்
3. சபை விருத்தம்
4. விருத்தம்
5. மறுவிருத்தம்
6. கழி நெடில் விருத்தம்

ஆகிய விருத்த வகைகள் இடம் பெறுவதை பா.அ. I என்ற பகுதி காட் டும். தென்மோடியில் வரும் விருத்த வகைகளை இரண்டாக வகுத்தது போலவே இதனையும் வகுக்கலாம். தென்மோடி நாடகங்களில் விருத் தத்திற்கு கூறிய அத்தனை அம்சங்களும் வடமோடியில் வரும் மறு விருத்தம் என்ற விருத்தம் தவிர்ந்த ஏனைய விருத்தங்கள் அத்தனைக் கும் பொருந்தும். தென்மோடியை விட வடமோடியில் புதிதாக இடம் பெறும் விருத்தம் மறு விருத்தமாகும். மறுதரு என்ற பாவகை தரும் பொருளையே இதுவும் தருகிறது. ஒரு விடயத்தை இரண்டு விருத்தங் களில் ஒரு பாத்திரம் கூற வேண்டிவரின் ஒரு விருத்தத்தை விருத்தம் என்ற பெயரிலும், மற்றைய விருத்தத்தை மறு விருத்தம் என்ற பெய ரிலும் அழைப்பது ம. வடமோடி ஆசிரியர்களின் மரபாகும்.

(2) வடமோடி நாடகங்களிற் கையாளப்படும் தரு

மட். வடமோடி நாடகங்களிலே,

1. தரு
2. மறுதரு
3. கொலுத்தரு
4. ஆட்டத்தரு
5. தர்க்கத்தரு
6. சண்டைத்தரு
7. சபைத்தரு
8. வழிநடைத்தரு
9. அகவல்தரு
10. புலம்பல்தரு
11. நாலடித்தரு
12. மங்களத்தரு
13. கந்தார்த்தத்தரு

ஆகிய தரு வகைகள் இடம் பெறுவதை பா.அ.K. பகுதி காட்டும். வட மோடியிலும், தெ.மோடியைப் போலவே விருத்தத்தை விட தருவே அதிக இடம் பெறுவதை பா.அ.P பகுதி காட்டும். மேலே குறிப்பிடப் பட்ட 13 தரு வகைகளும் ஒரே நாடகத்தில் இடம் பெற வேண்டும் என்ற நியதியில்லை. இடம் பெறவுமில்லை. சந்தர்ப்பத்திற்கும் புலவரின் திறமைக்கும் ஏற்பவே இவை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

தென்மோடியில் வருவது போல தருவைப் பாடுமுன்னர் தருவின் இசையைத் தன தன தன தன எனச் சொற்கட்டுகளிற் கூறும் வழக்கம் வடமோடியில் இல்லை. அத்தோடு தென்மோடியில், தருவைக் கூத் தரோ அன்றிப் பக்கப்பாட்டுக்காரரோ படித்தபின் அவர்களாற் பாடப் பட்ட தருவின் கடைசி அடியை மாத்திரமே பக்கப்பாட்டுக்காரர் இரட் டித்துப் பாடுவார். உதாரணமாக பின் வருவது தென்மோடி நாடகத் திலுள்ள ஒரு பாடல்,

ஆங்கவன் சபையிலே சொல்லுங்கோ – வெகு
ஆக்ரமத் தோடங்கே நில்லுங்கோ
பாங்குறப் பேசியே செல்லுங்கோ – எந்தன்
பாலனைச் சிறைவிடச் சொல்லுங்கோ.

இப்பாடலைக் கூத்தர் பாடிமுடிந்ததும் மேடைமீது நிற்கும் சபையோரால் 'எந்தன் பாலனைச் சிறைவிடச் சொல்லுங்கோ' என்ற அடிகள் மாத்திரமே இரட்டிக்கப்படும். அதன் பின்னர் தா தளாங்கு ததிங்கிண எனத் தாளம் தீர்க்கப்பட்டதும் சபையோர் நன் னன்ன நானன்ன னானனா என்ற மேற்படி பாடலுக்குரிய இசைச் சொற்கட்டைப்பாட கூத்தர் அச் சொற்கட்டுக்கும் ஆடித் தாளம் தீர்த்த பின்னர்தான் அடுத்த தருவை ஆரம்பிப்பர். வடமோடி நாடகத்தில் இவ்வாறில்லை. கூத்தர் தருவொன்றினைப் பாடி முடித்ததும் தென்மோடியைப் போல கடைசி அடியை மாத்திரமன்றி முழு அடிகளையுமே மேடை மீது நிற்கும் சபையோர் பாடுவர். பிற்பாட்டுக்குக் கூத்தர் ஆடுவர். உதாரணமாக பின்வரும் பாடல் வடமோடி நாடகத்தில் வரும் ஒரு பாடல்,

மையல் வசம் ஆனேன் பெண்ணே
மருவ வகை சொல்வாய் கண்ணே
தையலே நீ மனமிரங்கி
தயவு வைத்தெனை ஆள்வாய் பெண்ணே

இது 4 அடிகளான ஒரு தரு; இதில் முதல் இரு அடிகளையும் கூத்தர் பாட அவ்விரு அடிகளைச் சபையோரும் இரட்டிப்பர். அவ்விரட்டிப்புக்குக் கூத்தர் ஆடுவர். பின்னிரு அடிகளையும் கூத்தர் பாடச் சபையோர் அதனையும் இரட்டிப்பர். பின்னிரு அடிகளின் இரட்டிப்பு முடிய தாளம் தீர்க்கப்படும். தாளம் தீர்க்கப்பட்டதும் கூத்தர் அடுத்த தருவை ஆரம்பிப்பர். இங்கு கூத்தராற் பாடப்படும் முழுத் தருவும் சபையோரால் இரட்டிக்கப்படுவது அவதானித்தற்குரியது.

தரு, மறுதரு, தர்க்கத்தரு, சண்டைத்தரு, சபைத்தரு என்பன பற்றி தென்மோடி நாடகங்கள் பற்றிக் கூறியபோது கூறிய விளக்கம் வடமோடி நாடகத்திற்கும் பொருந்தும்.

ஆட்டத் தரு

தென்மோடியில் விளையாட்டுத் தரு என அழைக்கப்படும் தருவே இங்கு ஆட்டத் தரு என அழைக்கப்படுகிறது. வடமோடியின் ஆட்டத் தருக்கள் பெரும்பாலும், தென்மோடியிற் பயன்படுத்தப்படும், பல்லவித் தருக்களிலேயே அமைந்திருப்பது ஒரு முக்கியமான அம்சமாகும். உதாரணமாக இராவணன் வருகையில்,

வந்தார் பாரீர் – இராவணதுரை
வாறார் பாரீர்
வந்தாரிதோ பாரீர் வர்ணப் பணிகள் பூண்டு
சுந்தரமாய்ச் சென்னி துலங்கும் முடியசைய

என்ற பாட்டைக் கூத்தர் பாடி முடித்ததும் தாம் தானரம் தக தக தெய் தாதிங்கிண எனத் தாளம் தீர்க்கப்பட்டபின்னர் சபையோர் பல்லவியாக முதலிற் பாடப்பட்ட வந்தார் பாரீர் இராணவதுரை வாறார் பாரீர் என்ற அடிகளை இரட்டிப்பர். அவ்விரட்டிப்புக்குத் தகவே கூத்தாட்டம் நடைபெறும். இவ்வாட்டத்தின்பின் தாளம் தீர்க்கப்பட்ட பின்னாலே அடுத்த தருவைக் கூத்தர் பாடத் தொடங்குவர். இப்பாட்டுமுறையும் ஆட்ட முறையும் தென்மோடியில் முத்திரைப் பல்லவம் என்று அழைக்கப்படும். இத்தகைய தருக்கள் வடமோடி நாடகங்களில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற முறையில் பெயரிடப்படாமல் அமைந்துள்ளன. மேற்குறிப்பிட்ட 'வந்தார் பாரீர்' எனும் பாடலில் முதலிரு அடிகளும் பல்லவியாக அமைந்துள்ளதைக் காண்க. சில வடமோடி நாடகங்களில் பல்லவி அனுபல்லவி, சரணம் என்ற பெயர்களைப் பெற்ற ஆட்டத் தருக்களும் உண்டு.

கொலுத்தரு

அதிகமான பாத்திரங்கள் ஒன்றாக முதற்தடவை மேடையிற் தோன்றுவது கொலு எனப்படும். அப்போது அவ்வரவுப் பாத்திரங்களாற் பாடப்படும் தரு கொலுத்தரு எனப்படும். இராமர் கொலு, இராவணன் கொலு, துரியோதனன் கொலு, பஞ்சபாண்டவர் கொலு என பல வகைக் கொலுக்கள் வடமோடி நாடகங்களிற் குறிப்பிடப்படுகின்றன. வடமோடி நாடகத்தில் மேடையில் வடக்கு திசை மூலையில் ஒரு நீண்ட குற்றிபோடப்பட்டிருக்கும். அதனை மட்டக்களப்பில் 'கொலுக்குத்தி' என அழைப்பர். பல வேளைகளில் ஒரு பாத்திரமே அமரும் அக் குற்றி கூட கொலுவாக வரும் அரசர்கள் அதில் இருந்தமையினால் கொலுக்குத்தி எனப் பெயர் பெற்றிருப்பது வடமோடி நாடகங்களில் வரும் கொலுவின் செல்வாக்கையே காட்டுகிறது.

புலம்பற்தரு

வடமோடி நாடகங்கள் பெரும்பாலும் போரையும், போரினால் ஏற்படும் இறப்பினையும் கொண்டவை. எனவே, கணவன், காதலன், மகன், தம்பி ஆகியோரை இழந்த மனைவிமார், மங்கைமார், பெற்றோர், அண்ணன் அக்கா ஆகியோரின் புலம்பல்கள் வடமோடி நாடகங்களில் இடம் பெறுகின்றன. இவர்கள் புலம்பும் பொழுது பாடப்படும் பாடல் புலம்பற் தரு எனப்படுகிறது. சண்டையின் பின்னர் மாத்திரமன்றி, இடை

யிடையே சோகத்தினால், பிரிவுத் துயரினால் புலம்புவதும் 'புலம்பல் தரு' என அழைக்கப்படுகிறது. இராம நாடகத்தில் மாத்திரம் 22 புலம் பற் தருக்கள் வருவதை பா.அ.K. காட்டும். பதினேழாம் பதினெட்டாம் போர் நாடகம் பாரதத்தின் இறுதிப் போர்க் களத்தைக் கருவாகக் கொண்டமையினால் அந்நாடகத்திற் பதினொரு புலம்பத்தருக்கள் வருவதை பா.அ.K. காட்டும், உருவத்திலும் அமைப்பிலும் ஏனைய தருக்களைப் போலவே இது அமைந்திருப்பினும், பாடப்படும் சந்தர்ப் பம் குறித்து இப்பெயரைப் பெறுகிறது.

அகவல் தரு

அகவல் பாவை ஆரம்பத்திற் கொண்டதாகவும் பின்னால் தருவைக் கொண்டதாகவும் அமைக்கப்படும் பாடல் அகவல் தரு எனப்படும். பதினெட்டாம் போரில் வரும் அகவல் தருவில் முதல் நான்கு அடிகள் அகவல் பாவினால் ஆக்கப்பட்டு ஏனைய அடிகள் தருவினால் ஆக்கப் பட்டுள்ளன.

நாலடித்தரு

குருக்கேத்திரன் போரில் 6 அடிகளில் வரும் தரு ஒன்றுக்கு நாலடித் தரு எனப் பெயரிடப்பட்டுள்ளது. இதனால் இது அடி அளவு கொண்டு பெயர் பெறவில்லை என்பது புலனாகின்றது. இப்பாடலுக்கென தனித் துவமான ஆடல் முறை ஒன்றுண்டு. இப்பாடலைப் பாடி ஆடுகையில் நாலடித் தாளத்திற்குக் கூத்தர் ஆடுவதினால் இத்தரு நாலடித் தரு எனப் பெயர் பெற்றது.

மங்களத் தரு

இது தென்மோடியில் வரும் வாழித் தருவை ஒத்தது. நாடகத்தின் இறுதியிற் கூத்தரும், நாடகம் நடத்திய சபையோரும் சேர்ந்து மங்களம் பாடும் தரு மங்களத் தரு எனப்படும்.

கந்தார்த்தத்தரு

தென்மோடிக்குரிய சிறப்பான தருவாக கொச்சகத் தரு அமைந் திருப்பது போல வடமோடிக்கெனக் கந்தார்த்தத் தரு அமைந்துள்ளது. முதலில் சில அடிகள் விருத்தத்திலும் ஏனையவை தருவிலும் அமைக் கப்படுவது கந்தார்த்தத் தருவாகும். முதலில் நான்கடி அல்லது மூன்று அடி அல்லது ஓர் அடி விருத்தப்பாவிற் பெற்று வரும் பல்வேறு வகை யான கந்தார்த்தங்கள் வடமோடி நாடகங்களிலுள. தென்மோடி நாடகங் களில் கொச்சகத்தரு இரு பாத்திரங்களினாற் பாடப்படும். ஆனால் வடமோடியில் அம் முறை கையாளப்படுவதில்லை. கந்தார்த்தம் வட மோடியில் தனியாக ஒருவராலேயே பாடப்படும். தன் புகழ் உரைத்தல்,

அதிக விளக்கம், வஞ்சினம் கூறல், சமர்க்களம் ஆகிய இடங்களிற் இக்கந்தார்த்தத் தரு பாவிக்கப்படுகிறது. இது வடமோடி நாடகத் திற்குரிய சிறப்பான தருவாகும். 18ஆம் 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ் நாட்டில் எழுந்த நாடகங்களான இராசயூக நாடகம்,[34] துரோபதை மாலையிடு நாடகம்[35] கங்கையம்மன் நாடகம்[36], மதுகயிடா சூர சம்மார நாடகம்[37], விநாயகர் கமலாசுரன் சண்டை நாடகம்,[38] கிருஷ்ணலீலா நாடகம்[39] ஆகியவற்றில் எல்லாம் இக் கந்தார்த்தத் தரு காணப்படு கிறது. அக் கந்ததார்த்த மட் வடமோடிக் கந்தார்த்ததை ஒத்திருப்பதால் வ.மோ. நாடகம் 18ஆம் நூற்றாண்டுத் தமிழ் நாடகத்தலிருந்தே இப் பாவகையைப் பெற்றிருக்க வேண்டும் எனத் துணியலாம்.

(3) வடமோடி நாடகங்களிற் கையாளப்படும் வேறு பாக்களும் பாவகைகளும்

வடமோடி நாடகங்களிற் கையாளப்படும் வேறு பாக்களும், பா வகைகளும்,

1. அகவல்
2. வெண்பா
3. கவி
4. கொச்சகம்
5. கும்மி
6. தேவாரம்
7. திருப்புகழ்
8. கலிப்பா

என பா.அ. M பகுதி காட்டும். இவற்றுள் அகவல், வெண்பா, கலிப்பா ஆகிய பாக்களும் கொச்சகம், தேவாரம், போன்ற பாவகைகளும் தென் மோடி நாடகங்களிலும் கையாளப்படுகின்றன. இப் பா, பாவகைகள் பற்றி தென்மோடி நாடகங்களிற் கூறிய கருத்துக்கள் வடமோடிக்கும் பொருத்தமுடையவை.[40] ஏனைய பாவகைகளான கும்மியும் திருப்புகழும் வடமோடியில் இருப்பினும் பெரும்பான்மை வழக்கில் இல்லை எனலாம். சுபத்திரை கலியாணம் நாடகத்திற் சுபத்திரை தோழிமாருடன் கும்மி யடித்தாடுகிறாள். நாட்டுப் பாடல் வடிவங்களுள் ஒன்று கும்மி, அம் மெட்டிலேயே சுபத்திரை கலியாணம் நாடகத்தில் வரும்பாடல் அமைந் திருக்கிறது. கும்மியடிக்கும் ஆட்டமுறை ஒன்றே இப்பாடலுக்குரிய ஆடலாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. தொல்சீர் யாப்புக்களை வடமோடி அதிக அளவிற் பயன்படுத்துவதும் கும்மி போன்ற மக்கள் இசை வடி வங்களைக் குறைந்தளவிற் பயன்படுத்துவதும் அவதானித்தற்குரியது.

திருப்புகழ்

திருப்புகழ் ஓசை விகற்பத்தில் அமைந்த பாடல்கள் மட். வடமோடி நாடகங்களில் திருப்புகழ் என அழைக்கப்படுகிறது. ஆய்வுக்கு எடுத்து கொண்ட 5 வடமோடி நாடக நூல்களில் குருக்கேத்திரன் போரில்

இரண்டு இடங்களில் மாத்திரமே திருப்புகழ் வருகின்றது. பா.அ.M. பகுதி இதைக் காட்டும்.

வடமோடி தென்மோடி நாடகங்களுக்கிடையே பாடல் முறைகளிற் காணப்படும் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

ஒற்றுமைகள்

(1) இரண்டு மோடிகளும் தனித்துவமான பா வகைகளைக் கையாண்டபோதிலும், தரு, விருத்தம், கவி, கொச்சகம், அகவல், வெண்பா என்பவை இரண்டு மோடிகளுக்கும் பொதுவாயுள்ளன. அவற்றிலும் தருவும் விருத்தமுமே இரு மோடிகளிலும் அதிக இடத்தினைப் பெறுகின்றன. பா.அ.Q பகுதியை நோக்குக. தென்மோடியில் ஆய்வுக்கு எடுக்கப்பட்ட 5 ஏடுகளிலுமுள்ள 1454 மொத்தப் பாடல்களில் 852 பாடல்கள் விருத்தமும் தருவுமாகும். இது அதன் மொத்தத் தொகையில் 58% ஆகும். ஆய்வுக்கு எடுக்கப்பட்ட 5 வடமோடி ஏடுகளிலுமுள்ள 1451 மொத்தப் பாடல்களில் 1228 பாடல்கள் விருத்தமும் தருவும் ஆகும். இது அதன் மொத்தத் தொகையில் 84% ஆகும். இவற்றினின்று ஏனைய பா, பாவகைகளைவிட அதிகமாக இரு நாடகங்களிலும் கையாளப்படும் பிரதான பா, பாவகைகள் விருத்தமும் தருவும் என்பது புலனாகின்றது.

(2) இரண்டு மோடிகளும் நாட்டுக் கூத்து என்ற பெயர் பெறினும் நாட்டுப் பாடல்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட பாடல்கள் இவ் விரண்டு நாடகங்களிலும் மிகக் குறைவே. இரண்டு மோடிகளிலும் கையாளப்படும் பா வடிவங்கள் பெரும்பாலும் தமிழ் இலக்கியத்தின் தொல்சீர் மரபு சார்ந்தனவாகவுள்ளன. பா. அ. Q இதனை விளக்கும்.

5 தென்மோடி நாடகங்களிலும் மொத்தமாக 27 சிந்துகளே வந்துள்ளன. 5 வடமோடி நாடகங்களிலும் சிந்து அறவேயில்லை. 5 வடமோடி நாட கங்களிலும் ஒரே ஒரு கும்மிப் பாடல் வந்துள்ளது. தென்மோடியில் அதுதானும் இல்லை. நாட்டுப் பாடலுள் ஒன்றான ஊஞ்சற் பாடலைக் கொண்டு எழுந்த ஊஞ்சல் தரு மதுரா இல் மாத்திரம் 4 இடங்களில வருவதை பா. அ. C பகுதி காட்டுகிறது. எனவே தொல்சீர் இலக்கிய வடிவங்களிற் பயின்ற பா, பா வினம், பா வகைகளை இவை இரண்டும் கையாண்டமை இவற்றினுக்கிடையே காணப்படும் இன்னோர் ஒற்றுமைப் பண்பாகும்.

(3) இரண்டு மோடிகளிலும் விருத்தத்தைவிடத் தருவே அதிக இடத்தைப் பெறுகின்றன. இதனையும் பா.அ. Q உணர்த்தும். தனித் தனியாகப் பார்ப்பினும் கூட ஒவ்வொரு தென்மோடி நாடகத்திலும் விருத்தத்தைவிடத் தருவே அதிகம் பாவிக்கப்பட்டுள்ளது என்பதை

பா. அ. B, D பகுதிகள் உணர்த்தும். 5 வடமோடி நாடகங்களிலும் இதுவே நிலை என்பதை பா.அ.J,L பகுதிகள் உணர்த்தும். இராம நாடகம் இதற் குப் புறநடையாகவுள்ளது. மிக நீண்ட ஒரு காவியத்தைச் சுருக்க வேண்டி வந்தமையினாலேயே தருக்களை விட விருத்தம் அதிகம் பாவித்துக் கதையைக் கூறி முடிக்க வேண்டிய அவசியம் இராம நாடகப் புல வருக்கு ஏற்பட்டிருக்க வேண்டும்.

(4) இரண்டு மோடிகளிலும் ஆடலுக்குப் பாவிக்கப்பட்ட பா தருவாகவேயுள்ளது. கூத்தர் தருவைப் பாடியபின்னர் மேடைமீது நிற்கும் சபையோர் அதனை இரட்டிப்பர்; அல்லது அதற்குரிய சொற்கட்டைக் கூறுவர். இரட்டிப்பது வடமோடியிலும், சொற்கட்டுக் கூறுவது தென்மோடியிலும் நடைபெறும். அதற்குத்தகவே கூத்தர் ஆடுவர். ஆடலுக்குத் தரு பாவிக்கப்பட்டபடியினால் தருவில் கதையைக் கூறும் பண்பு, அல்லது கதையை நடத்திச் செல்லும் பண்பு குறைந்திருந்தது. இதனால் இரண்டு மோடிகளிலும் கதையை நகர்த்திச் செல்ல விருத்தம், கவி, கொச்சகம், இன்னிசை போன்ற பாவகைகளையே புலவர் கையாண்டனர்.

வேற்றுமைகள்

(1) இரண்டு மோடிகளிலும் சில பொதுவான பாக்களும், பாவினங்களும், பாவகைகளும் கையாளப்பட்டபோதிலும் தென்மோடியிலேதான் அதிக பாவகைகள் கையாளப்பட்டுள்ளன. பா. அ. Q பகுதி இதைக் காட்டும். அட்டவணைப்படி 21 பாவகைகளை தென்மோடியும், 11 பாவகைகளை வடமோடியும் கையாண்டுள்ளன. கொச்சகத்தரு, இன்னிசை, சிந்து, சபைக்கவி, கலித்துறை, தாழிசை, சமூக விலாசம், சபைச் சிந்து, பதம், உலா, கலிப்பா, பரணி, திருவாசகம் என்பன தென்மோடிக்குரிய பா, பாவினங்கள் ஆகும். இவற்றை வடமோடியிற் காண முடியவில்லை. கொச்சகத்தையே இரண்டு வகையாகப் பாடலாம் என்பதற்கு கொச்சகம், இன்னிசை என்ற பிரிவு சான்றாகும். தருக்களின் முன்னால் வரும் னன் னன்னா என்ற இராகத்தைக் குறிக்கும் சொற்கட்டுகள் தென்மோடிக்கே சிறப்பாக உரியவை. வடமோடியில் இம்மரபு இல்லை. இவற்றை நோக்குகையில் பாடல் அம்சத்தில் தென்மோடி வடமோடியை விடச் சிறப்பானது என்று கூறலாம்.

(2) இரண்டிலும் ஏனைய பாவகைகளைவிடத் தருக்களே பிரதான இடம் பெறுகின்றன. எனினும் வடமோடியைவிடத் தென்மோடியே அதிகமான தருக்களைக் கொண்டுள்ளன. தென்மோடி 18 வகைத் தருக்களையும் வடமோடி 13 வகைத் தருக்களையும் கையாளுவதை பா.அ. C,K பகுதிகள் காட்டும்.

(3) இரண்டு மோடிகளிலும் நாட்டுப் பாடல் அம்சங்கள் குறை வாயினும் தொல்சீர் இலக்கிய வடிவங்களையும் யாப்பு வகைகளையும் அதிகமாகப் பாவித்திருப்பது தென்மோடியேயாகும். இதனை பா.அ.Q பகுதி காட்டும். வடமோடியை விடத் தென்மோடி கலிப்பா, கலித்துறை, இன்னிசை, தாழிசை, உலா, பரணி, திருவாசகம் முதலான தொல்சீர் வடிவங்களைக் கையாண்டுள்ளன. இதனைவிட தருவில் கூட வட மோடி யைவிட தென்மோடி தாழிசை, வண்ணம், கலிப்பா, கொச்சகம் போன்ற தொல்சீர் இலக்கிய வடிவங்களுடன் தருவை இணைத்தே அதே பெயர்களில் பல தருக்களை ஆக்கியுள்ளது. இதனை பா.அ. C பகுதி காட்டும். இதேபோல விருத்தப் பாவிலும், கலிவிருத்தம், தாழிசை விருத்தம், ஆசிரிய விருத்தம், சந்தவிருத்தம் போன்ற பல்வேறு விருத்தங்களையும் தென்மோடி நாடகங்கள் கையாள்வதை பா.அ. A பகுதியில் காட்டும். இத்தகைய சிறப்புகள் வடமோடியில் இல்லை.

(4) கும்மி, திருப்புகழ் போன்ற பாடல் வகைகள் வடமோடியில் உள்ளன. தென்மோடியில் இல்லை. (வடமோடியிலும் கூட இப்பாடல் வகைகள் மிக மிகக் குறைவானதாகவே காணப்படுகின்றன.)

(5) இரண்டு மோடிகளையும் ஒப்பிடுமிடத்து மேடைமீது நிற்கும் சபையோர் கதையை நடத்திச் செல்லும் மரபு தென்மோடியிற்தான் அதிகம் காணப்படுகிறது. சபை விருத்தம், சபைக்கவி, சபைச் சிந்து, சபைத்தரு என்று நாடகத்தில், நாடகத்தை நடத்தும் சபையோருக்குரிய பாடல்கள் வடமோடியைவிடத் தென்மோடியிலேயே அதிகம் உண்டு. வடமோடியில் சபை விருத்தம் மாத்திரமேயுண்டு. மேற்குறிப்பிட்ட தென் மோடியிலுள்ள பிரிவுகள் இல்லை. தென்மோடியில் பாத்திரத்திற்குரிய வரவு விருத்தத்தைக் கூடச் சபையோரே பாடுவர். அதன்படி வரவு விருத்தம் கூடத் தென்மோடியில் சபை விருத்ததிற்குள் அடங்குகிறது எனலாம். பா.அ. A.B. பகுதிகளின் படி ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட 5 தென்மோடி நாடகங்களில் வரும் 305 விருத்தங்களில் சபை விருத் தமும், வரவு விருத்தமும் சேர்த்து மேடைமீது நின்று நாடகத்தை நடத்து கின்ற சபையோராற் பாடப்படும் விருத்தம் 110 ஆகும். இது மொத்த விருத்தத்தில் 35% ஆகும். வடமோடியில் பா.அ.I,J பகுதிகளின்படி மொத்த விருத்தங்கள் 589இல் சபை விருத்தம் 101 ஆகும். இது மொத்த விருத்தத்தில் 19% ஆகும். ஆய்வுக்கு எடுத்த 5 தென்மோடி நாடகங்களிலும் சபையோர் நாடகத்தை விளக்கவும் நடத்தவும் பாடும் சபைத்தரு.31 ஆகும். இது இவ்வைந்து நாடகங்களின் மொத்தத் தருவில் 5% ஆகும். இதனை பா.அ.C,D பகுதிகள் விளக்கும். ஆனால் ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொண்ட 5 வடமோடி நாடகங்களில் சபைத்தரு

ஒன்றுதான் வருகிறது. இது இவ்வைந்து நாடகங்களினதும் மொத்தத் தொகையில் .02% ஆகும். மேடைமீது நிற்கும் சபையோர் தென்மோடி யில் விருத்தங்களில் 35% ஐயும் தருவில் 5% ஐயும் பெற வட மோடியில் விருத்தங்களில் இவர்கள் 19% ஐயும் தருவில் .02% ஐயும் பெறுவது வடமோடியைவிடத் தென்மோடியில் மேடைமீது நிற்கும் சபையோர் நாடகத்தை நடத்திச் செல்வதிற் பெற்ற இடத்தினைக் காட்டுகிறது. சபையோரை நாம் கிரேக்க நாடகத்தில் வரும் கோரஸ்ஸைப் போன்ற வர்கள் என்று கொண்டால் நாடகத்தைக் கோரஸ் நடத்தும் முறை வட மோடியைவிடத் தென்மோடியிலேதான் அதிகம் காணப்படுகிறது எனலாம்.

(6) கொச்சகத்தரு தென்மோடி நாடகங்களுக்குரிய தனித்துவமான தருவாக அமைந்திருப்பதுபோல வடமோடிக்குரிய தனித்துவமான தரு வாக கந்தார்த்தத் தரு அமைந்துள்ளது. பா.அ.Q இதனைக் காட்டும்.

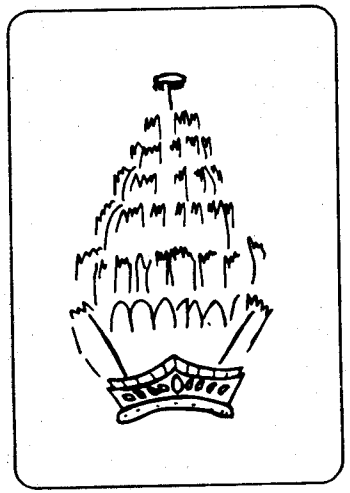
(7) சண்டைத் தரு, தர்க்கத் தரு என்பன தென்மோடி நாடகங்களை விட, வடமோடி நாடகங்களிலேதான் அதிகமாக உள்ளன. பா.அ.Q பகுதி இதனை உறுதிப்படுத்துகிறது.

மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்களின் உடையமைப்பு [41]

கதைப்பொருள், நாடக அமைப்பு, ஆடல் பாடல் என்பனவற்றில் இரண்டு மோடிகளுக்குமிடையே வெளிப்படையாகத் தெரியும் நுணுக்க மான வேறுபாடுகள் உடை, ஒப்பனை, மேடையமைப்பு என்பனவற்றிற் காணப்படவில்லை. தற்போது இரண்டு மோடிகளிலும் ஒரே விதமான உடைகளையே அணிகின்றனர். இரண்டு மோடிகளும் வட்ட மேடை யிலேயே ஆடப்படுகின்றன. எனினும் கிடைக்கின்ற சில தகவல்கள் உடையமைப்பிலும் இரண்டு மோடிகளும் தனித்துவமான அம்சங்கள் கொண்டிருந்தன என்பதை உணர்த்துகின்றன. உதாரணமாக முன்னர் தென்மோடி அரசர் பூ முடியினையும் (வ.படம் 17) வடமோடி அரசர் கிரீடத்தையும் (வ.படம் 18) அணிந்து ஆடியுள்ளனர் என அறிய முடி கிறது. இவற்றுட் பூமுடி பாரம் குறைந்தது. கிரீடம் பாரம் கூடியது. ஆடல் நுணுக்கம் மிகுந்த தென்மோடியாருடைய உடைகள் வடமோடி யாரினும் பார்க்கப்பாரம் குறைந்தனவாக அமைக்கப் பட்டிருக்கக் கூடும். இதேபோல தென்மோடியாருடைய வாள் பெரியதாகவும், அடிப் பாகம் யாளித்தலை அமைப்புடைய அலங்காரமுள்ளதாகவும் அமைய (வரை படம் 19) வடமோடியாருடையவாள் அதைவிடச் சிறியதாகவும்

அடிப்பாகம் அலங்காரம் குறைந்ததாகவும் (வரைபடம் 20) அமைந் துள்ளது. வில்லிலும் இவ்வித்தியாசம் முன்னர் பேணப்பட்டதாக அறி கிறோம்.

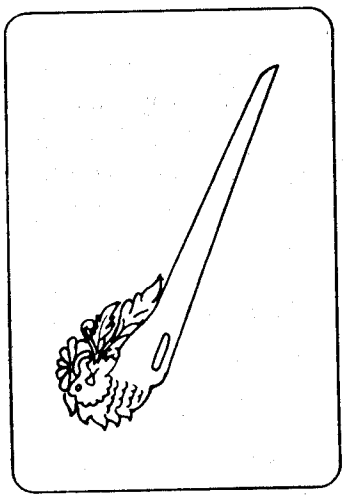
வரைபடம் - 17



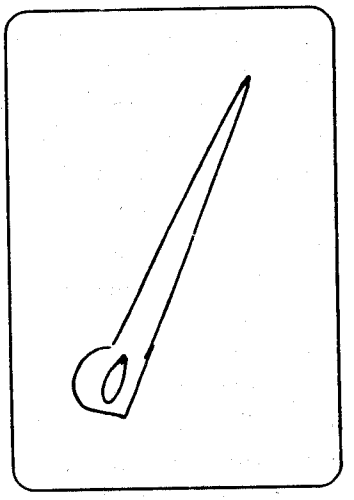
வரைபடம் - 18



வரைபடம் - 19

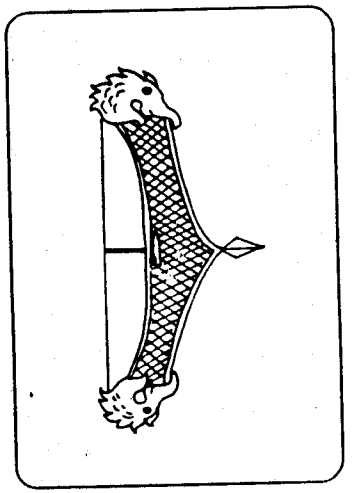


வரைபடம் - 20

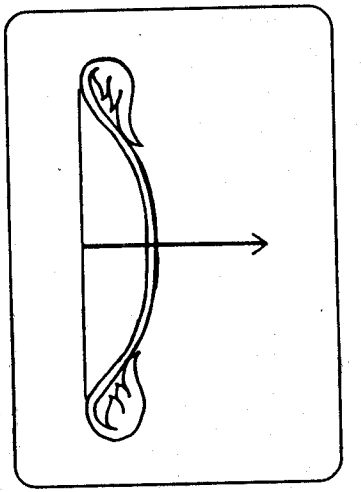


தென்மோடியாரின் வில் சிறியதாகவும், அகண்டதாகவும், அலங் காரம் கூடியதாகவும் அமைய (வரைபடம் 21) வடமோடியாரின் வில் நீண்டதாகவும், அகலம் குறைந்ததாகவும் (வரைபடம் 22) அமைந் துள்ளது. "வடமோடி நடிகர்... வட்டுடைகளை அணிவர். தென்மோடி உடைகள் பெரும்பாலும் பட்டுத் துகிலாலும் மணிகளாலும் குயின்ற வேட்டி சேலை என்பவற்றைப் போன்று உடுக்கத்தக்கனவாய் அமைந் துள்ள" என வி.சீ. கந்தையா கூறுகிறார்.[42]

வரைபடம் - 21



வரைபடம் - 22



மேற்கூறியவற்றினின்று உடையமைப்பிலும், ஆயுதங்களைக் கை யாளுதலிலும் இரு மோடிகளுக்குமிடையே முன்னர் வேறுபாடுகள் பேணப்பட்டன என அறிய முடிகிறது. ஆனால் முன்னர் குறிப்பிட்டது போல இன்று இந்நுணுக்க வேறுபாடுகள் கடைப்பிடிக்கப்படுவ தில்லை. வடமோடியார் கரப்புடுப்புடன் இன்று தென்மோடியார் அணிந் ததைப் போன்ற உடைகளையும் அணிகின்றனர். ஆயுதங்களையும் கை யாளுகின்றனர். தென்மோடியார் தமக்குரியவற்றுடன் வடமோடியாருக் குரிய ஆயுதங்களையும் கையாளுகின்றனர்.[43]

ம.ம.வ. நாடங்களில் வரும் பாத்திரங்களுக்குத் தக உடைகளும், ஒப்பனைகளும் அமைக்கப்படுகின்றன. பார்ஸி நாடக மரபினாலும், சினிமாச் செல்வாக்காலும் இவ்வுடையமைப்பு பெரிதும் மாறுபட்டா லும் அரசன், அரசி ஏவலருக்கெனப் பயன்படுத்தப்படும் உடைகள்

தனித்துவமானவையாயுள்ளன. கீழே வருவன அரசன், அரசி, ஏவலரின் உடை, ஒப்பனை, கையாளும் ஆயுதங்கள் பற்றிய விபரங்களாகும்.

(1) அரசனுக்குரிய உடுப்புகள்

அரசனுக்குரிய உறுப்புகள், அவற்றில் அவன் அணியும் அணி கலன்கள், ஆடைகள் ஆகியவற்றின் பெயர் விபரங்கள் கீழும், அதன் கீழ் அவை பற்றிய விளக்கங்களும் தரப்படுகின்றன.

தலை	-	பூமுடி, கிரீடம் லேற்றஸ் எனப்படும் அலங்கார முடியின் முன் பாகம், டோபா.
மார்பு	-	நெஞ்சுப் பதக்கம். இளைப்புச் சட்டை, மணி உடுப்புகள், ஏகாவடம்.
இடுப்பு	-	ஒட்டியானம், கரப்புடுப்பு, சேலை, கமிசு.
புஜம்	-	கைப் புஜம்.
காது	-	குண்டலம், கடுக்கன், தோடு.
கை	-	கை மேசு, கடகம், மோதிரம்.
கால்	-	சதங்கை.

பூமுடி

பனையோலை அல்லது தென்னை ஓலையால் தலைக்கு அளவாகச் செய்யப்பட்ட கவிழ்க்கப்பட்ட ஒரு பெட்டியின்மேல், பிரம்புகளை வளைத்து வளைத்து அடியிலிருந்து நுனிக்குச் செல்லச் செல்லக் கம்பு வடிவில் அமைவதாக இம்முடி செய்யப்படும். இம்முடிக் கூம்பின் உச்சியில் ஒரு சிறிய குடை அமைக்கப்படும். வர்ணக் கடதாசியினாற் செய்யப்பட்ட பூக்களினால் முடி அலங்கரிக்கப்படும். இம்முடி தலை அளவில் இருந்து 1 அடி அல்லது 1½ அடி உயரத்திற்குச் செல்லும். உயரத்திற்குத் தக அடுக்குகள் அமையும், மிகவும் பாரம் குறைந்ததாக இது இருக்கும். (வ.படம் - 17)

நெஞ்சுப் பதக்கம்

நெஞ்சை நிறைக்கும் அளவில் ஆபரணம் போல அலங்காரமாக இது அமைந்திருக்கும். மரத்தினால் இது துண்டு துண்டாகச் செய்யப்பட்டு அவற்றினூடு துளையிட்டு கம்பிகளினாற் கோத்து நெஞ்சில் இதனைக் கட்டுவர். ஆடலுக்குத் தக இது வளைந்து நெளிந்து கொடுக்க வேண்டும் என்பதற்காகவும், ஆடும்போது நெஞ்சை உறுத்தக் கூடாது என்பதற்காகவும் துண்டு துண்டாகச் சேர்த்துக் கட்டும்

முறையைக் கையாண்டனர். தஞ்சாவூர்ப்பட்டை, அல்லது பள பளப்பான கடதாசிகள், மினுமினுக்கும் தூள் (Silver dust) ஆகியவற்றினாலும், வர்ணக் குழம்புகளினாலும் இந்நெஞ்சுப் பதக்கம் அழகுபடுத்தப்படும். (வரைபடம் - 23)

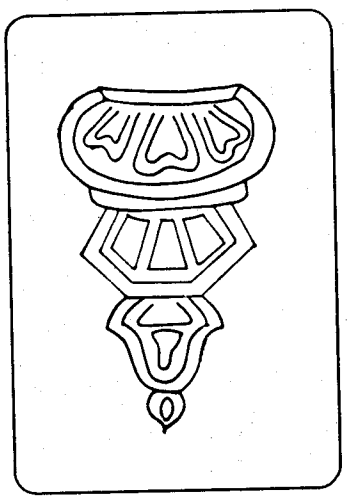
இளைப்புச் சட்டை

இடுப்பிலிருந்து மேற்பகுதியை மறைப்பதற்காக அரசர்கள் அணியும் சட்டை இளைப்புச் சட்டையாகும். இச்சட்டை முழுக்கைச் சட்டையாகவும் அமையும், அல்லது அரைக் கைச்சட்டையாகவும் அமையும். பச்சை அல்லது சிவப்பு நிறத்திற் பெரும்பாலும் அமையும் இச்சட்டையில் சரிகையினால் இளைப்பு வேலைப்பாடுகள் செய்வதனால் இது இளைப்புச் சட்டை என அழைக்கப்பட்டது.

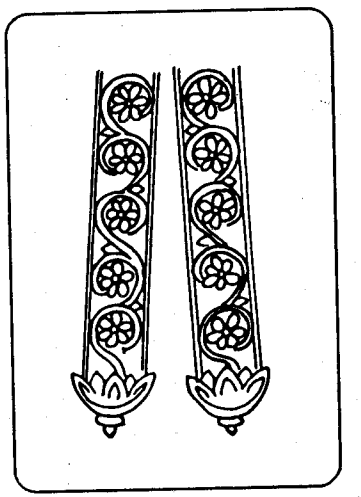
ஏகாவடம்

சரிகை வேலைப்பாடமைந்து இருபுறமும் தொடைவரைக்கும் தொங்கக் கூடியதாகக் கழுத்தைச் சுற்றி அணியும் சால்வை ஏகாவடம் எனப்படும்.[44] இது நெஞ்சுப் பதக்கத்தின் மேலால் போடப்படும். (வரை படம் - 24)

வரைபடம் - 23



வரைபடம் - 24



ஒட்டியாணம்

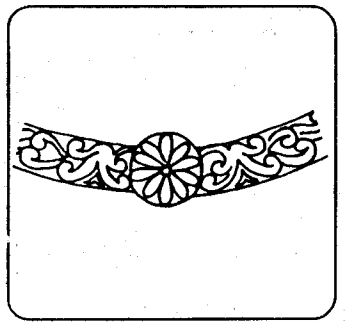
ஏகாவடத்தை உள்ளடக்கி இடுப்பிற் கட்டப்படும் அலங்காரம் செய்யப்பட்ட இடுப்புப் பட்டி ஒட்டியாணம் எனப்படும். இப்பட்டி

தோலினால் அல்லது சீலையினால் அமையப் பெற்றது தஞ்சாவூர்ப் பட்டை அல்லது வர்ணக் கடதாசிகளினால் அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும். (வரைபடம் 25)

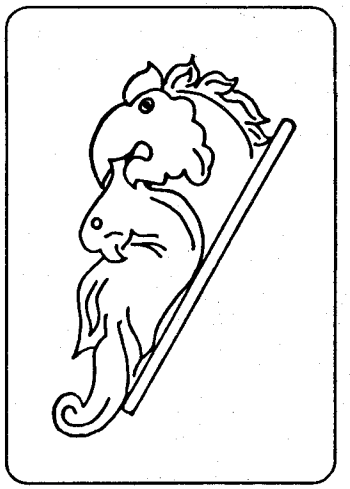
கைப் புஜம்

முழுங்கைக்கும், புஜத்திற்குமிடையில் வைத்துக் கட்டப்படும் அலங்காரமான பொருள் கைப்புஜம் எனப்படும். இது கூத்தரை ஆஜானுபாகுவான தோற்றமுள்ளவராகக் காட்டும். பாரம் குறைந்த மரத்தினாற் செய்யப்படும் இது, பல்வேறு வேலைப்பாடுகளைக் கொண்டதாக அமையும். யாளித்தலை இம்மரத்தில் கோதப்பட்டு தஞ் சாவூர்ப்பட்டை, வர்ணக் குழம்புகளால் அப்புஜம் அலங்கரிக்கப்படும். யாளித்தலை கொண்ட புஜத்தை அரசர்க்கு ஆடுவோர் கட்டுதலே மரபு. (யாளி கிளியைக் கவ்வியது போலவும் இது அமையும்) (வ.படம் 26)

வரைபடம் - 25



வரைபடம் - 26



கை மேசு

முழுக்கை இளைப்புச் சட்டை போட்டால் மணிக்கட்டுக்கு வெளியே தெரியும் கைகளை மறைக்க வெள்ளை பௌடர் பூசுவர். அல்லது கைமேசு அணிவர்.[45] கைமேசுக்கு மேலாலேயே மோதிரமும் அணிவர்.

கடகம்

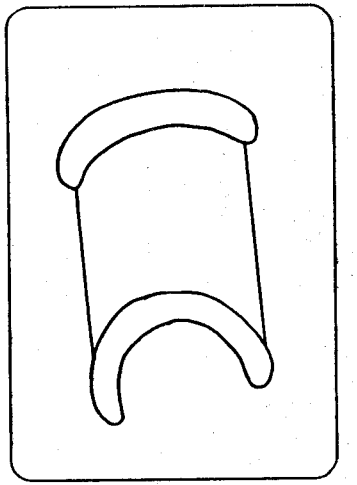
இரண்டு மூன்று பிரம்புகளை இணைத்து வளைத்து அதன்மேற் வச்சிரப்பசை பூசி கடதாசி அல்லது சீலையினால் ஒட்டி அதன்மேல்

வர்ணக் கடதாசிகள் ஒட்டப்பட்டு கைக்கு அணியப்படும் காப்பு கடகம் எனப்படும். தனி மரத்திலேயும் (நொச்சி) கடகத்தை கோதி எடுப்பது முண்டு. (வரைபடம் - 27)

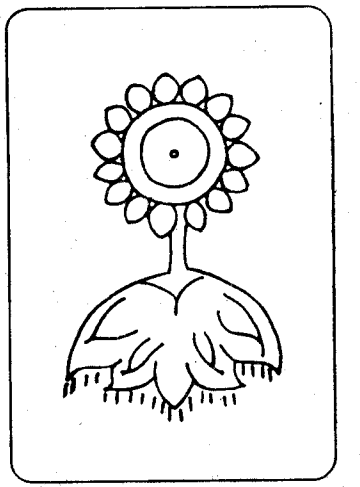
குண்டலம், கடுக்கன், தோடு

இவை மூன்றும் அரச பாத்திரங்கள் காதிலே அணியும் ஆபரணங் களாகும், புன்னை மரத்தின் காய்ந்த கொட்டைகளை வர்ணம் பூசி அல்லது மினுமினுக்கும் தூளை (Silver Dust) அதன்மீது அப்பி குண் டலமாகச் செய்து அதினூடு கம்பியைப் புகுத்திக் காதிலே தொங்க விடு வர். (வ.படம் 28) தொங்கவிடாமல் காதோடு நெருக்கமாகத் துளை யிட்டு இதனைக் கட்டுகையில் அது கடுக்கன் எனப் பெயர் பெறும். தோலினில் வர்ணக்கடதாசி ஒட்டி, பின் தோலைக் காதுகளில் ஒட்டும் போது அது தோடு எனப்படும்.

வரைபடம் - 27



வரைபடம் - 28



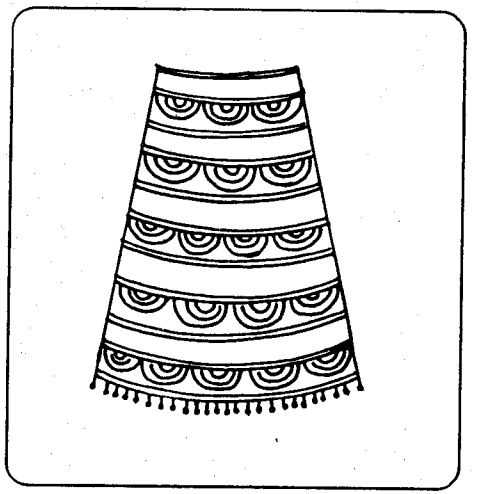
கரப்பு உடுப்பு

அரசர்கள் இடுப்பிலே அணியும் உடுப்புகளும் ஒன்று கரப்புடுப்பு. கரப்பு என்பதற்கு அகராதி ஒளிப்பு, களவு, மத்து, மீன்கூடு என்று கருத்து தருகிறது.[46]

மட்டக்களப்பில் மீன்பிடிக்கும் கூடுகளில் ஒன்று கரப்பு என வழங் கப்படுகிறது. இக்கரப்பு மீன்கூடு கீழிருந்து மேல் செல்லச் செல்லக் கூம்பு வடிவில் அமையக்கூடியதாக வட்டமாக அமைக்கப்படுகிறது.

கூத்தர் பாவிக்கும் இக்கரப்புடுப்பும் இவ்வாறே செய்யப்படுவதனால் கரப்புடுப்பு என்ற பெயரைப் பெற்றதோ என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. இடுப்புப் பாகம் கூம்பியும், முழங்காலை அண்மிக்கையில் அகன்று வட்ட வடிவமாகவும் இவ்வுடுப்பு அமைந்திருக்கும். இதனை அமைக்கப் பிரம்பு அல்லது கோவலன் தண்டுக் கொடியை உபயோகிப்பர். அடிப்பாகத்தில் ஒரு பெரிய வளையத்தையும், அதிலிருந்து ஒன்றை விட ஒன்று சின்னதாக இடுப்பளவு வரை பல வளையங்களைச் செய்து ஒவ்வொன்றிக்குமிடையே 4 அங்குல இடைவெளி வரக்கூடியதாக ஒவ்வொன்றையும் நாலைந்து நீளமான கயிறுகளினால் இணைப்பர். கயிறுகளின் நுனிகளை இறுதியாக ஒரு கயிற்றிற் சேர்த்து அக் கயிற்றாலேயே இடுப்பைச் சுற்றிக்கட்டுவர். நுனிக்கயிறுகளைப் பிடித்துத் தூக்கியதும் பிரம்பு வளையங்கள் அடுக்கப்பட்டு நிமிர்ந்து மீன் கூடு போன்ற ஓர் உருவ அமைப்பைப் பெறும் இதன் மீது சீலைகளைச் சுற்றி அலங்கரிப்பர். அல்லது வர்ணக் கடதாசிகளினால் ஒட்டி அலங்கரிப்பர். இது கரப்புடுப்பு எனப்படும். ஒரு காலத்தில் இவ்வுடுப்பு வடமோடி நாடகங்கட்கும் தென்மோடி நாடகங்கட்கும் பாவிக்கப்பட்டதாக அறிகிறோம்.[47] (வரைபடம் - 29)

வரைபடம் - 29



இடுப்புச் சேலை, கமிசு

வ.மோடியில் இன்று கரப்பு, உடுப்பு அணியப்படுவதில்லை. சேலை மினைகொடுக்குப்போல தாறு பாச்சிக் கட்டிக் கொள்ளும் முறையே இன்று வழக்கிலுண்டு. கமிசு என்பது வெல்வற் அல்லது சாமுசு

துணியில் தைக்கப்பட்ட முழங்கால்வரை நீண்ட காற்சட்டையாகும். அடிப் பாகத்தில் மணி வேலைப்பாடுகள் இதிற் செய்யப்பட் டிருக்கும். கமிசும் பெரும்பாலும் வடமோடிக் கூத்தராலேயே அணியப்படுகின்றன.

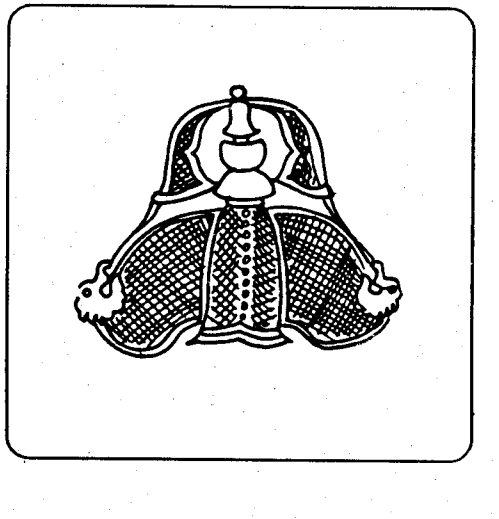
மணி உடுப்புகள்

இன்று வடமோடியில் மேலுக்கு அணியப் பெரும்பாலும் பாவிக்கப் படுவன மணி உடுப்புகளேயாகும். உடம்பின் அளவிற்கு ஏற்ப தைக்கப் பட்ட வித்தியாசமான தோற்றங்களுள்ள சட்டைகளிலே பல்வேறு அலங் காரங்களுக்கு ஏற்ப ஒழுங்காக நீளமான, வட்டமான மணிகள் வைத்து வினைத்திறனுடன் இவை தைக்கப்படுகின்றன. இவ்வுடுப்புகள் நீலம், பச்சை கறுப்பு, சிவப்பு ஆகிய கடும் நிறம் கொண்ட வெல்வேற் அல்லது சாமுஸ் துணிகளில் தைக்கப்படுகின்றன.

கிரீடம்

வடமோடி நாடகத்தில் அரசர்கள் அணிந்து ஆடும் முடியை கிரீடம் என்பர், கிரீடம் தலையிலிருந்து 1½ அடி அல்லது 2 அடி உயரத்தைக் கொண்டதாக அமையும். கீழிருந்து மேற் செல்லச் செல்லக் கூம்பிச் செல்லும் இது கோயிற் கோபுரத் தோற்றம் கொண்டதாக அமையும். கிரீடத்தின் இரு புறத்திலும் இரு பெரும் காதுகள் வைக்கப்பட்டு அகண்ட தோற்றம் கொண்டதாக்கப்படும். பெரும்பாலும் இது நச்சி மரம், போன்ற பாரம் குறைந்த முழுமரத்தைக் கோதிச் செய்யப்படு வதாகும். அதன்மோல் வர்ண மைகள் பூசியும், தஞ்சாவூர்ப்பட்டை

வரைபடம் - 30



ஒட்டியும் கிரீடத்தை அழகு படுத்துவர்.[48] (வரைபடம் 18) சிறிய கிரீடத்தை அரசகுமாரர் அணிவர். (வரைபடம் - 30)

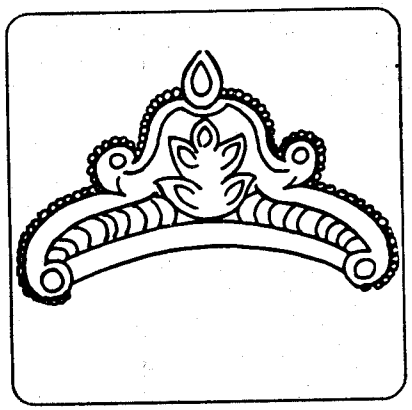
லேற்றஸ்

வடமோடியில் அரசன் அரசகுமார அரசகுமாரியர் தலைக்கு அணியும் அலங்காரமான முடிகள் லேற்றஸ் எனப்படுகின்றன. இவை தோல், தகரம், கார்ட்போட் ஆகிய ஏதாவது ஒன்றில் வெட்டப்பட்டு மினுக்குத் தூள், மணி வர்ணக் கடதாசி என்பனவற்றால் அலங்கரிக்கப்படுகின்றன. இவை பார்ஸி நாடக மரபினால் வந்தனவாயிருக்க வேண்டும், மிகப் பிந்தி வந்த முடிகளானமையினால் (Latest) லேற்றஸ் எனப் பெயர் பெற்றன போலும். (வரைபடம் - 31)

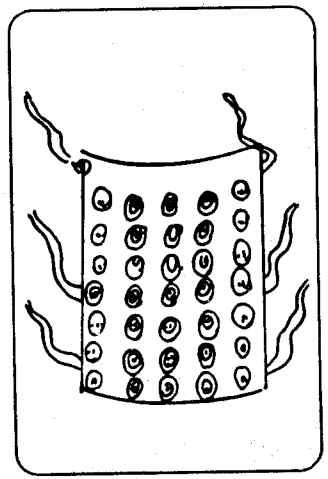
சதங்கை

புறங்காலில் இருந்து முழுங்கால்வரை அளவுள்ளதும் ½ அடி அகலமுள்ளதுமான மான் தோலில் வரிசை வரிசையாக மான்தோலின் அளவுக்கு சதங்கை கோத்துக் கட்டப்படும். ஏறத்தாள 50க்கும் குறையாத சதங்கைகள் கோக்கப்படும். இரு காலிலும் அணியும் சதங்கைக் கோவைகளைச் சதங்கைக் கூட்டம் என அழைப்பர். புறங்கால் தொடக்கம் முழங்கால்வரை சீலையைச் சுற்றிய பின்னரே அதன்மேற் சதங்கைக் கூட்டத்தை வைத்து தோலால் வரிந்து கட்டுவர், சதங்கைக் கூட்டம் மிகவும் பாரமாக இருக்கும். (வரைபடம் - 32) இது அழுத்திப்

வரைபடம் - 31



வரைபடம் - 32



புறங்காலை வெட்டாமல் இருக்க துணியைத் திரட்டிப் புரிபோல கெண்டைக்காலிற் கட்டி அப்புரிமேலேயே சதங்கைக் கூட்டத்தை வைப்பர். சதங்கையின் நாதம் கணீர் என ஒலிப்பதற்கு சதங்கையைச் சாராயத்தில் தோய்க்க வேண்டும். என்றொரு நம்பிக்கையும் நிலவுகிறது.[49]

டோபா, தலைச்சேலை

முடிவைக்க முன்னர் மயிர்களை ஒதுக்கிச் சேலையால் கட்டிய பின்னரே முடிவைப்பது தென்மோடியின் வழக்கமாகும், பூமுடிடிக்கு இப்படியான ஒரு தலையே அவசியமாயிருந்தது. கிரீடம் லேற்றஸ் ஆகியவற்றை வைக்கும்போதோ அல்லது கட்டும் போதோ தலைக்கு டோபா வைத்துக் கொண்டனர். கறுத்தச் சேலையில் தலைமயிர்களை வைத்துத் தைத்து அல்லது ஒட்டி டோபா தயாரிக்கப்பட்டது. சணலில் கறுப்புச் சாயம் தோய்த்து டோபா செய்யும் வழக்கமும் உண்டு.

மேலே குறிப்பிட்ட உடுப்புகளையே மந்திரி, அரசகுமாரன் போன்ற பாத்திரங்களும் அணிந்து வந்தன. ஆனால் மந்திரிக்கு இவ்வுடுப்புகளில் ஒன்றிரண்டைக் குறைத்து அணிவது மரபு.

(2) அரசிகளுக்குரிய உடுப்பு

தலை	-	தலைச்சோடனை
மூக்கு	-	மிலாக்கு, மூக்குத்தி, நத்து.
காது	-	தோடு
கழுத்து	-	அட்டியல்
மார்பு	-	நெஞ்சுப் பதக்கம்
இடுப்பு	-	ஒட்டியாணம்
புஜம்	-	கைப்புஜம்
கை	-	கடகம்
கால்	-	குறைந்தளவு சதங்கை

தலைச்சோடனை

பெண்கள் தலைக்கு அணியும் சோடனைகள் அனைத்தையும் உள்ளடக்கித் தலைக்கு அளவாகச் செய்யப்படும் சோடனை தலைச் சோடனை எனப்படும். கூத்தரின் தலை அளவுக்குக் களி மண்ணை உருண்டையாக்கி, அதற்குமேற் பேப்பர் கூழ் அப்பி தலை மாதிரி உருவம் செய்து அதைக் காய வைப்பர். காய்ந்த பின் களிமண்ணை உடைப்பர். அதில் வரும் காய்ந்த பேப்பர் கூழினாலான தலை போன்ற ஓட்டில் பெண்களுக்குரிய தலை அலங்காரங்களைச் செய்வர். தலையின்

கறுப்பு மயிரைக் குறிக்க கறுப்பு மையை அவ்வோட்டிற் பூசி அதன் மேல் மெல்லிய மரத்தினாற் செய்யப்பட்ட சரிகை ஒட்டப்பட்ட சந்திரப் பிறை, சூரியப்பிறை ஆகிய ஆபரணங்களை ஒட்டுவர். தலை ஓட்டின் பின்னால் நாகம் போன்ற நீண்ட வடிவமுடைய நாகபடம் அல்லது நாக சடை எனப்படும் ஆபரணம் அணிவர். நீண்ட பின்னலுக்கு மேல் இருப் பது போன்று இது அமைக்கப்படும். மெல்லிய மரத்தாற் கோதி நாக படம் செய்யப்படும். இதன்மேல் தஞ்சாவூர்ப்பட்டையும், வர்ணக் கட தாசிகளும் ஒட்டப்படும். நெஞ்சுப் பட்டம்போல இது கம்பியினாற் கோத்து இணைக்கப்பட்டிருக்கும். ஆடலுக்கு ஏற்ப இது அசையும். இத்தலைச்சோடனை அப்படியே தூக்கிப் பெண் கூத்தரின் தலை மில் வைக்கப்படும். (இதன் முன்னமைப்பு அலங்காரமாயிருக்கும்) (வரைபடம் - 33)

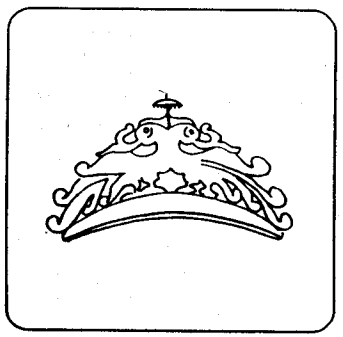
மிலாக்கு, மூக்குத்தி, நத்து

கம்பி, மணி, தோல் இவற்றினால் செய்யப்பட்டு மூக்கில் இவ்வா பரணங்கள் அணியப்படும். இரண்டு மூக்கு ஓட்டைகளின் நடுகிலே தொங்கவிடப்படுவத்து மிலாக்கு, நத்து என்பது ஒரு பக்க மூக்கில் ஒட்டி வைக்கப்படுவது. மூக்குத்தி ஒரு பக்க மூக்கில் தொங்குவது. சிறிய தோர் கம்பியை வளைத்து அதில் ஒரு நீண்ட கண்ணாடி மணியையும், ஒரு முத்தையும் கட்டி மிலாக்கும் மூக்குத்தியும் தயாரிக்கப்பட்டன. நத்து தோலில் தயாரிக்கப்பட்டு ஒட்டப்பட்டது.

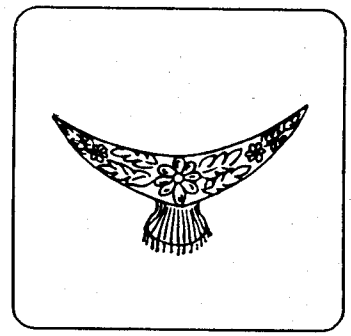
அட்டியல்

சிறு சிறு மரத் துண்டுகளில் துளை போட்டு பெரிய மரத்துண் டொன்றைப் பதக்கமாக்கிக் கம்பியிற் கோத்துக் கட்டப்பட்டு அட்டியல் ஆக்கப்படுகிறது. பெண்கள் இவ்வாபரணத்தைக் கழுத்தில் அணிவர். (வரைபடம் - 34)

வரைபடம் - 33



வரைபடம் - 34



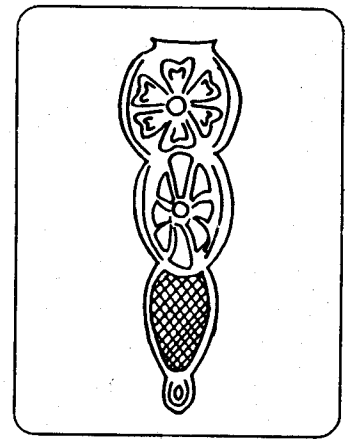
நெஞ்சுப் பதக்கம்

முன்னர் அரசருக்குக் கூறப்பட்டது போலவே நெஞ்சுப் பதக்கமும் கைப்புஜமும் பெண்களுக்கும் தயாரிக்கப்பட்ட போதிலும் பெண்களுக் குரிய நெஞ்சுப் பதக்கம் அகலம் குறைந்ததும் அளவும், வடிவும் வேறு பட்டதுமாகும். (வரைபடம் - 35)

கைக்கிளி

பெண்கள் (அரசகுமாரிகள்) புஜத்திற்கும் முழங்கைக்குமிடையிற் கட்டும் ஆபரணம். இதிற் கிளி உருவம் செதுக்கப்பட்டிருக்கும். இது நச்சிமரத்துண்டைக் கோதிச் செய்யப்படுவது. (வரைபடம் - 36)

வரைபடம் - 35



வரைபடம் - 36



ஒட்டியாணம்

தோலினால் இடுப்பைச் சுற்றிப்பிடிக்குளவு செய்யப்பட்டு அலங் கரிக்கப்படும். ஆணுக்குரிய ஒட்டியாணங்களைவிட அலங்காரம் கூடிய தாக இருக்கும். (வரைபடம் - 37)

கடகம்

மரத்தாற் செய்யப்பட்டு வர்ணக் கடதாசிகளினாலும், வர்ண மையி னாலும் அழகு படுத்தப்பட்ட பூட்டுக் காப்புகளே பெண்கள் அணியும் கடகங்களாகும். (வரைபடம் - 38)

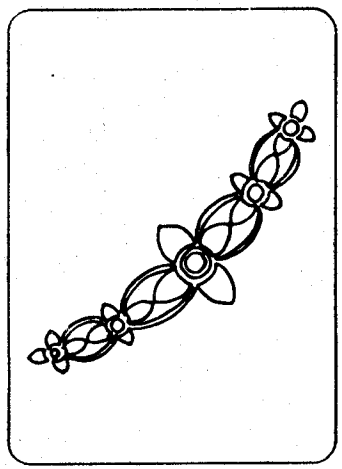
இவை பெண்களின் முன் கையை அலங்கரிக்கும். அத்தோடு பெண் களின் இரண்டு புறங் கைகளிலும் சிறிய வட்டமான கண்ணாடியும்

கட்டப்பட்டது. (தாளத்திற்குக் கையை கீழ் நோக்கி அசைக்கும்போது கூத்தரின் முகம் கண்ணாடியிற் தெரியவேண்டும் என்பது மரபு.)

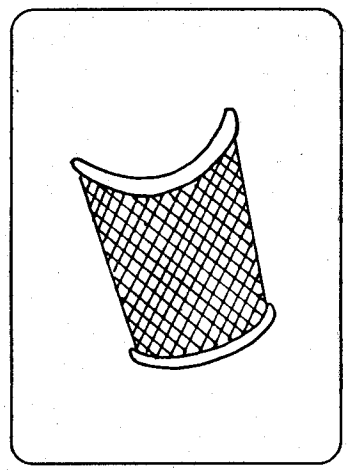
சதங்கை

முன்னர் கூறியபடியே சதங்கை செய்யப்படினும் பெண் கூத்து கட்குக் குறைந்தளவு சதங்கையே பாவிக்கப்பட்டது. (வரைபடம் - 39)

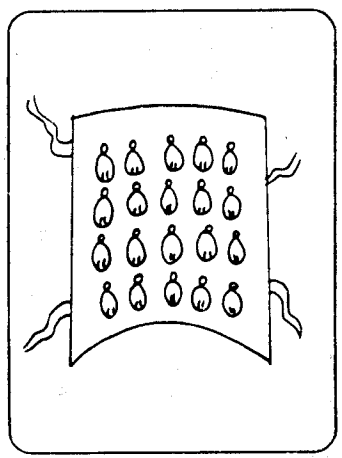
வரைபடம் - 37



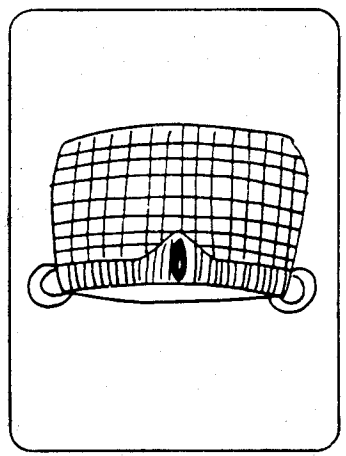
வரைபடம் - 38



வரைபடம் - 39



வரைபடம் - 40



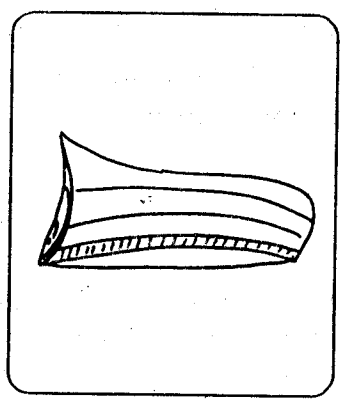
(3) வீரர்கள், தலையாரிமார் உடுப்புகள்

தலை	-	குல்லா, தொப்பி, வரத்தி
மார்பு	-	இளைப்புச் சட்டை
இடுப்பு	-	பட்டி, மர உரி
கால்	-	சதங்கை
கை	-	கடகம்

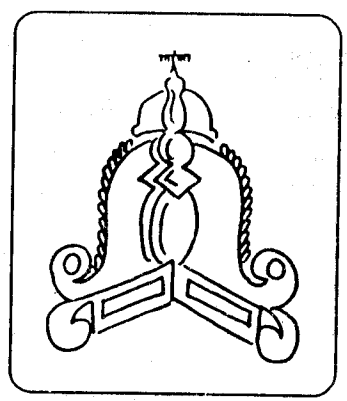
குல்லா, தொப்பி, வரத்தி

பெண்களுக்குத் தலையலங்காரம் செய்யும் முறையிலேயே குல்லா வும் தொப்பியும் செய்யப்படும். இவை இரண்டும் பெரும்பாலும் தலைப் பாவை வடிவத்திலேயே அமையும். குல்லா சதுரமானது. (வரைபடம் 40) தொப்பி முன்னும் பின்னும் நீண்டு நீள் சதுரமாக இருக்கும். (வரைபடம் 41) வரத்தி அரசர்கள் அணியும் லேற்றலை ஒத்திருக்கும். (வரைபடம் 42) இவை வர்ணக் கடதாசி, சேலைகள் ஆகியவற்றாலும் மணிகளாலும் அலங்கரிக்கபட்டிருக்கும்.

வரைபடம் - 41



வரைபடம் - 42



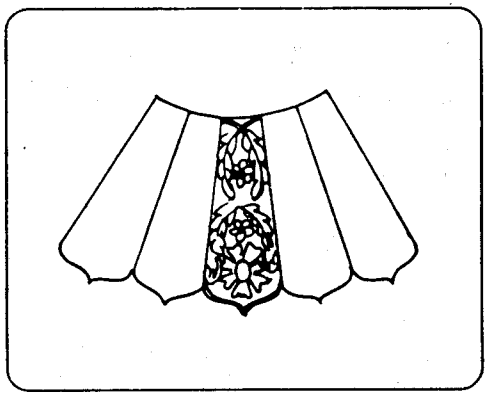
இளைப்புச் சட்டை, பட்டி

அரசனுக்குரிய இளைப்புச் சட்டைபோல இது அமைந்திருப்பினும் சற்று அலங்காரம் குறைந்ததாக இருக்கும். சில வேளைகளில் சட்டை போடாமல வெற்று மேலுடன் கூத்தர் தோன்றுவதுமுண்டு. பட்டியும் அரசனுக்குரிய ஒட்டியாணம் போன்றதே.

மரவுரி

தோல் அல்லது தடித்த கடதாசியில் இடுப்பிலிருந்து முழங் காலளவு நீளமாகவும் 4 அங்குல அளவு அகலமாகவும் 4 அல்லது 5 துண்டுகள் வெட்டப்பட்டு வர்ணக் கடதாசிகள் ஒட்டப்பட்டு அவை இணைக்கப்படும். இது மரவுரி என அழைக்கப்படும். (வரைபடம் - 43)

வரைபடம் - 43



கடகம்

அரசனுக்குரிய கடகம் போன்றதே இது. ஆனால் அலங்காரம் குறைவாயிருக்கும்.

ம.ம.வ. நாடகங்களில் போடப்படும் ஒப்பனை

கூத்தர்கள தமது முகத்திற்குச் செய்து கொள்ளும் ஒப்பனை முகப்பூச்சு என்று அழைக்கப்படுகிறது. சாதிலிங்கம், முத்துவெள்ளை இரண்டையும் ஆமணக்கு எண்ணெயிற் குழைத்து முகத்திற் பூசுவர். அதன் பின் மெல்லிதாக முத்துவெள்ளை முகத்திற் தடவப்படுகிறது. புருவம், மீசை, கன்ன மீசை ஆகியவற்றைத் துலக்கமாகக் காட்ட கரி அல்லது கறுப்பு மை உபயோகிக்கப்படுகிறது. கள்ளிப்பாலையும், சிரட்டைக் கரியையும் கலந்து பெறப்படும் கறுப்பு நிறம் விசேடமானது என்ற கருத்தும் உண்டு. முத்து வெள்ளையையும், குங்குமத்தையும் கலந்தால் வரும் உறோசா நிறத்தை ஆமணக்கு எண்ணெயிற் கலந்து பூசும் வழக்கமுண்டு. உதட்டுச் சிவப்பு, பொட்டு ஆகியவற்றிற்குக் குங்குமத்தை உபயோகிக்கிறார்கள்.

மீசை, தாடி ஆகியவை சிலவேளைகளில் கறுப்பு மையாற் பூசப்படாமல் ஆட்டுத் தோலினாற் செய்யப்பட்டு முகத்தில் ஒட்டவோ அல்லது கம்பியாற் கட்டப்படவோ படுகின்றன. சில வேளைகளில் முறுக்கு மீசைகள் தலைமயிரினாற் செய்யப்படுகின்றன. கம்பியொன்றிலே மயிர்க் கத்தைகளை அக்கம்பியின் இரு முனைகளை நடுமூக்கில் நெருக்கி அழுத்துவதன் மூலம் உதட்டில் முறுக்கு மீசை பொருத்தப்படுகிறது. இவ்வொப்பனைகள் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்பவே செய்யப்படுகின்றன.

வெள்ளை நிற ஒப்பனை

அரசன், அரசி, பிராமணன், மந்திரி, குமாரன், குமாரத்தி எனவரும் அரசவை சார்ந்த பாத்திரங்களுக்கு வெள்ளை நிற ஒப்பனை செய்யப்படுகின்றது.

நீல நிற ஒப்பனை

கிருஷ்ணர், காளி, இயமன், இராமர் போன்ற பாத்திரங்கட்கு நீல நிற ஒப்பனை செய்யப்படுகின்றது.

சிவப்பு நிற ஒப்பனை

அரக்கர், பேய்கள், போன்ற பாத்திரங்கட்கு வெள்ளை நிறத்துடன் சிவப்பு சற்றுக் கூடுதலாகச் சேர்த்து ஒப்பனை செய்யப்படுகின்றது. சிலவேளைகளிற் காளிக்கும் சிவப்பு ஒப்பனை செய்யப்படுவதுமுண்டு.

கறுப்பு நிற ஒப்பனை

வேடன், வேடுவிச்சி போன்ற பாத்திரங்கட்குக் கறுப்பு நிற ஒப்பனை செய்யப்படுகிறது.

கறுப்பும் வெள்ளையும்

பறையனுக்கு முகத்தில் பாதி வெள்ளையும், பாதி கறுப்பும் கலந்த ஒப்பனை சில இடங்களிற் செய்யப்படுகின்றது.[50]

ஒப்பனை பற்றிய சில தகவல்கள் சுவை பயப்பனவாகவும் அமைந்தன. அமிர்தகளியில் ஆடப்பட்ட நாடகம் ஒன்றில் கடலுக்கும் போகும் வள்ளம் ஒன்றுக்குப் பூசும் வெள்ளை கறுப்பு மையை ஒரு தடவை முகத்திற்குப் பயன்படுத்தினார்களாம்.[51]

கன்னன்குடாவில், முன்னர் கூத்தாடும் நாளன்று காலையில் முகத்தில் ஆமணக்கு எண்ணெயைப் பூசி ஏறு வெயிலைப் பார்த்தபடி கூத்தர்கள் இருப்பார்களாம். இதனால் முகம் பளபளப்புப் பெறுமாம். பின்னேரம் அதற்கு மேலால் முன்னர் குறிப்பிட்ட முகப்பூச்சுகளைப் பூசுவார்களாம். மேற்குறிப்பிடப்பட்ட குறிப்புகள் யாவும் ஒப்பனையிலும் இவர்கள் கவனம் செலுத்தினர் என்பதை எமக்குணர்த்துகின்றன.[52]

நடிகர்கள் கையாளும் ஆயுதங்கள்

ம.ம.வ. நாடகங்களிற் கூத்தர் தமது கைகளில் ஆயுதங்கள் வைத் திருப்பது ஒரு சிறப்பம்சமாகும். நாட்டிய நாடகத்திலிருந்து கூத்தை வேறுபடுத்தும் அம்சம் இதுவாகும். கைகளில் ஆயுதங்கள் இருப்ப தனால் கை அபிநயத்திற்கு இடம் இல்லை. அதற்குப் பதிலாக கூத்தர் தாம் கையாளும் ஆயுதங்களை அழகாக அசைப்பார்கள். உண்மையான வில், வாள், கத்தி பிடித்தலிலிருந்து இவர்கள் ஆயுதங்களைப் பிடிக்கும் முறை மாறுபட்டிருக்கும். இத்தகைய மாறுபாடு யப்பானிய கபுகி நோ நாடகங்களிலுமுண்டு என்பதை யசுகி ரொய்ராவின் கூற்றால் அறிகி றோம்.[53] இரண்டு மோடிகளுக்கிடையேயும் ஆயுதங்கள் கையாளு தலில் சிற்சில வேறுபாடுகள் முன்னர் காணப்பட்டமையையும் இன்று இருமோடியாரும் இரண்டு மோடிக்குரிய ஆயுதங்களைக் கையாள் வதும் முன்னர் கூறப்பட்டுள்ளது. எனினும் ஆயுதங்கள் கையாள்வதிற் சில தனித்துவங்களும் பேணப்படுகின்றன.

தென்மோடியார் கையாளும் ஆயுதங்கள்

வாளாயுதமே தென்மோடியாரின் பிரதானமான ஆயுதமாகும். இவ் வாள் 3 அடி நீளமும் 3 அங்குல அல்லது 4 அங்குல அகலமும் கொண் டதாக இருக்கும் வாள் சில வேளைகளில் நேராகவும், சில வேளை களில் நுனிப்பகுதி சற்று வளைந்தும் இருக்கும். பலகையினால் அல்லது மரத்தாலேயே வாள் செய்யப்படும். வாளின் அடிப்பாகத்தில் யாளித்தலை செதுக்கப்பட்டு கண்ணாடி வில்லை, கண்ணாடி, வர்ணக் கடதாசி, தஞ்சாவூர்ப் பட்டை என்பவற்றால் அத்தலை அழகுபடுத்தப் பட்டிருக்கும். வாளோடு தென்மோடிக் கூத்தர் பயன்படுத்தும் இன் னோர் ஆயுதம் வில்லாகும். வடமோடி நாடகத்தினுடன் ஒப்பிடுகை யில் இவ் வில் மிகச் சிறு வில்லாகவே காணப்படுகிறது. (வரை படங் கள் - 19, 21)

வடமோடியார் கையாளும் ஆயுதங்கள்

வடமோடியில் வில், அம்பு, கட்டாரி, சூலம், வேல், சக்கரம், கதா யுதம், வாள், பொல்லு ஆகிய ஆயுதங்கள் கையாளப்படுகின்றன.

வில்

வடமோடி நாடகங்களிற் கையாளப்படும் வில் 6 அடி உயரமுள்ள தாய் இருபக்கங்களிலும் யாளித்தலை பொருத்தப்பட்டதாய் அமையும். இவ் யாளித் தலை கடினமான கடதாசியிலோ அல்லது மரத்திலோ செய்யப்பட்டு வில்லோடு பொருத்தப்படும். (வரைபடம் - 22)

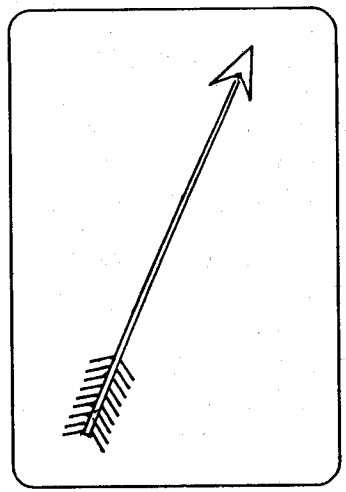
அம்பு

கம்பிலே நுனியில் தகடு, கடதாசி அல்லது மரத்தால் அம்பின் கூரும், அடிப்பாகத்தில் அம்பின் பின் கீழ்ப்பகுதியும் அதே பொருட் களினாற் செய்து பொருத்தப்பட்டு அம்பு உருவாக்கப்படும். அம்புகள் பல்வேறு விதங்களில் மரத்தில் உருவாக்கப்படும். (வரைபடம் - 44)

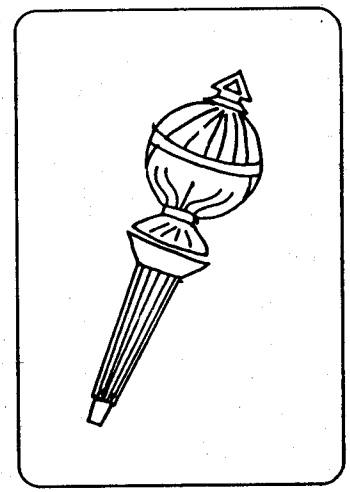
கதாயுதம்

கதாயுதம் மரம் அல்லது தகட்டாற் செய்யப்படும். 3 அல்லது 4 அடி நீளமுடைய இதன் கீழ்ப்பாகம், தடி போன்றும், மேற்பாகத்தில் 1/2 அடி அல்லது ஒரு அடி விட்டமுள்ள பந்து போன்று அமைந்தும், நுனிப்பாகம் கூம்பியும் இருக்கும். சில கதாயுதங்களின் மேற்பாகம் வட்டமாக அன்றி கூராகவும் அமைக்கப்படும். வீமன், துரியோதனன், இராவ ணன், கும்பகர்ணன், அரக்கர்கள், அனுமன், சுக்கிரீவன் போன்றோர் கதாயுதம் பாவிப்பர். பாத்திரத்தின் தன்மைக்கு ஏற்ப கதாயுதத்தின் அளவும் அலங்காரமும் அமையும். (வரைபடம் - 45)

வரைபடம் - 44



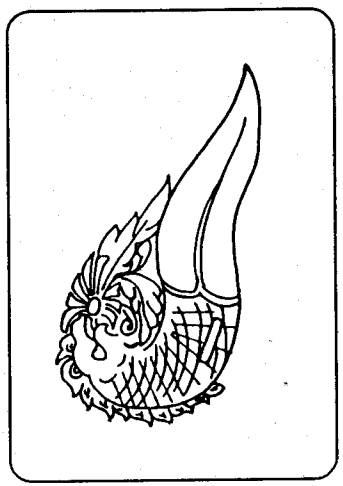
வரைபடம் - 45



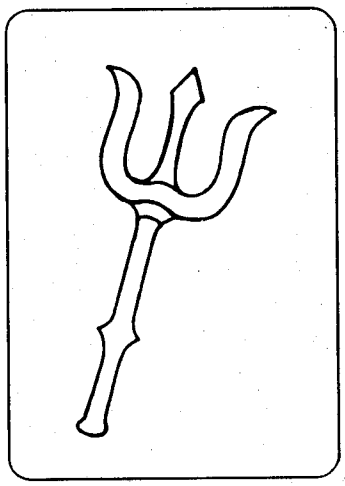
கட்டாரி

கட்டாரி என்பது சிறிய கத்தியாகும். ¾ அடி நீளமுள்ள இக்கத்தி யின் அடிப்பாகத்தில் யாளி, கிளி, புலி போன்ற உருவங்கள் செதுக்கப் பட்டிருக்கும். கட்டாரி மரம், பலகை, அட்டை இவற்றினாற் செய்யப் படும். (வரைபடம் - 46)

வரைபடம் - 46



வரைபடம் - 47



சூலம்

மூவிலைகளை உச்சியிற் கொண்டதாகச் சூலம் செய்யப்படும். மரத்தினாற் செய்யப்படும் இதனை தங்கம் அல்லது வெள்ளி நிறத்தாள் ஒட்டி அல்லது வர்ண மை பூசி பளபளப்புடையதாக்குவர். காளி, சிவன், இயமன் போன்ற பாத்திரங்களே சூலத்தைக் கையாளும் பாத்திரங்களாகும். இது 6 அடி உயரமுடையதாயிருக்கும். (வரைபடம் - 47)

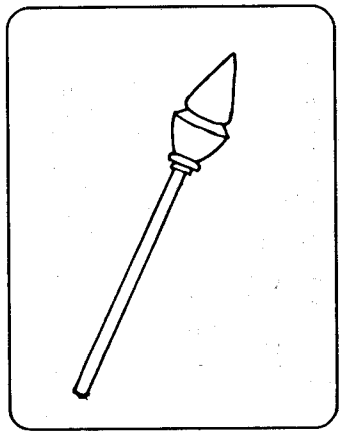
வேல்

வேல் முருகனுக்குரிய ஆயுதமாகும். இதுவும் சூலம் செய்யப்படுவது போலவே செய்யப்பட்டு அலங்கரிக்கப்படும். இதுவும் 6 அடி உயரமுடையதாயிருக்கும். வேலின் அடிப்பாகம் கம்பியினால் ஆக்கப்பட்டு அதன் அகன்ற மேற் பாகம் தகட்டினால் அல்லது அட்டையினாற் செய்து கம்பிற் பொருத்தப்படும். (வரைபடம் - 48)

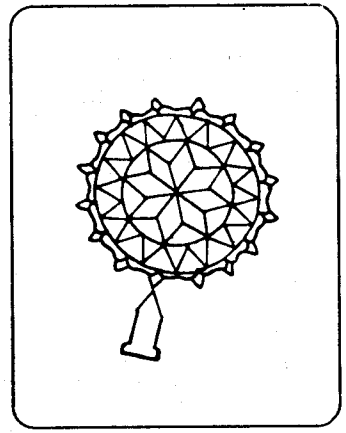
சக்கரம்

சக்கரம் வட்டமாகத் தகட்டினால் அல்லது மரத்தினால் அல்லது அட்டையினாற் செய்யப்பட்டு வர்ணம் பூசப்படுவது. வட்டம் பல்லுப் பல்லுப் போலக் கூராக அமைந்திருக்க இது ஆக்கப்படும். இதனைக் கிருஷ்ணர் மாத்திரமே உபயோகிப்பர்ர். குபோநா. இல் மாத்திரம் அருச்சுனனும் உபயோகிப்பான். (வரைபடம் - 49)

வரைபடம் - 48



வரைபடம் - 49



வாள்

தென்மோடிக் கூத்தர் பிடித்து ஆடும் வாள் போலச் செய்யப்படினும் அதனைவிட அகல நீளம் குறைந்ததாயிருப்பதுடன் நுனி வளைவு இல்லாமலும் இருக்கும். (வரைபடம் - 20)

பொல்லு

கள்ளரை அடிக்க தலையாரி, வீரர்க்ள், மழுவர்கள் கையாளும் ஆயுதம் பொல்லு எனப்படும். இது ஓந்தாளம் என்னும் மட்டையினால் ஆக்கப்படும். (இதனால் அடித்தால் நோகாது என்பதனாலேயே இதைப் பாவிப்பர்.)

விசிறி

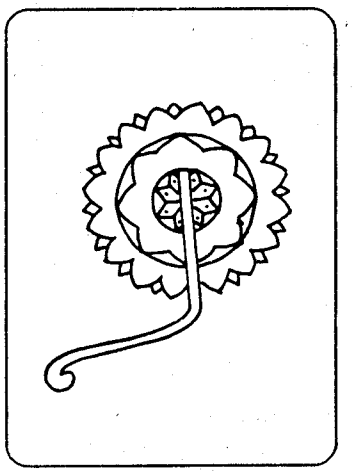
கம்பிலே வட்டமான கடதாசி அட்டை வெட்டிப் பொருத்தப்பட்டு அலங்காரமாக வர்ணத்தாள் ஒட்டப்பட்டு விசிறி ஆக்கப்படுகிறது. (வரைபடம் 50). வர்ணக் கடதாசிகளினால் பூக்கள் செய்யப்பட்டு கம்பில் அல்லது கம்பியில் அவை இணைக்கப்பட்டு பூங்கொத்துகள் ஆக்கப்படுகின்றன. இவற்றை இராணிமார், குமாரத்திகள், நாட்டியப் பெண்கள் என்போர் பிடித்தாடுவர். இவர்கள் கைக்குட்டை கொண்டு வருதலும் உண்டு.

தண்டு

முனிவர்கள் தவம் செய்யும்போது கை வைத்துக் கொள்ள உபயோகப்படும் பொருளே தண்டாகும். மேற்பாகம் வடமோடி வில்லுப்போல

இரு நுனிகள் வளையப் பெற்றும் கீழ்ப்பாகம் நேராகவும் இது அமைந்திருக்கும். இது மரம் அல்லது கடதாசி அட்டையிற் செய்யப் பட்டு வர்ணம் தீட்டப்பட்டிருக்கும்.

வரைபடம் - 50



முகமூடிகள்

முகமூடி அணியும் வழக்கம் இக்கூத்துகளில் இல்லாவிடினும் அனுமார், பிள்ளையார், போன்ற பாத்திரங்கள் வருமிடத்து முகமூடி அணிந்து வந்ததாக அறிகிறோம். பாடும் பொழுது முகமூடியைக் கழற்றி வைத்துக் கொண்டும் பாடி முடிந்து ஆடும்போது அதை அணிந்து கொண்டும் ஆடினராம் என்றும் அறியமுடிந்தது.

மேற்கூறியவற்றினின்று அதிகமான ஆயுதங்களைக் கையாளும் வழக்கம் வடமோடியிற் கையாளப்பட, மிகக் குறைந்தளவு ஆயுதங்களே தென்மோடியிலும் கையாளப்படுவது தெளிவாகின்றது. ஆயுதம் குறைந் தால் கையில அபிநயம் கூடும். அபிநயம் கூடினால் நாடகத்தின் கருத்து வெளிப்பாடு மேலும் சிறப்பதுடன் நடிகரும் சுதந்திரமாகத் தம் கற்பனையாற்றலை வெளிப்படுத்த முடியும். இத்தன்மைகளை தென் மோடி நாடகத்திற் காணமுடிகிறது. தற்போது தென்மோடியார் வடமோடி ஆயுதங்களைச் சாதாரணமாகக் கையாளுகின்றனர். ஆடல் அம்சங்கள் சிலவற்றை வடமோடி தென்மோடியிலிருந்து பெற்றமை போல ஆயுதங் களையும் அவற்றைப் பிடிக்கும் வகைகளையும் தென்மோடி வடமோடி யிலிருந்து பெற்றிருக்கக் கூடும்.

மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடக மேடை அமைப்பு முறை

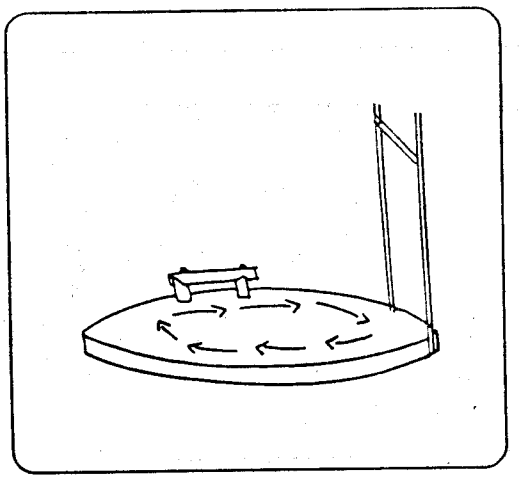
ம.ம.வ. நாடகங்கள் நடைபெறும் மேடை இப்பகுதியில் கூத்துக் களரி என அழைக்கப்படுகிறது. (மேடை, அரங்கம் என்ற சொற்கள் இப்பகுதியில் பாவனையில் இல்லை.) இம்மேடை வகையினை மூன்றாக வகுக்கலாம்.

1. நாடகம் பழகும்போது பழகுவதற்காக அமைக்கப்படும் களரி.
2. சதங்கை அணியும் நாளன்றும், கிழமைக்கு ஒரு தடவை கிழமைக்கூத்துப் பழகும்போதும், அடுக்குப் பார்க்கும் பொழுதும் நாடகம் நடத்துவதற்கெனப் போடப்படும் களரி.
3. அரங்கேற்றத்திற்கென அமைக்கப்படும் முழுமையான கூத்துக் களரி.

(1) பழகும்போது அமைக்கப்படும் களரி (வரைபடம் - 51)

15 அல்லது 20 அடி விட்டமுள்ள வட்டத்தினுள் ¼ அடி உயரத் திற்கு மண் இட்டு அவ்வட்டத்தை உயரமாக்கி, மண்மீது தண்ணீர் தெளித்து அம்மேடையை இறுக்கிய பின்னர் அதனையே பழகும் மேடையாகப் பாவிப்பர். மேடையின் ஓரத்தில் ஒரு கம்பு நடப்பட்டு

வரைபடம்- 51

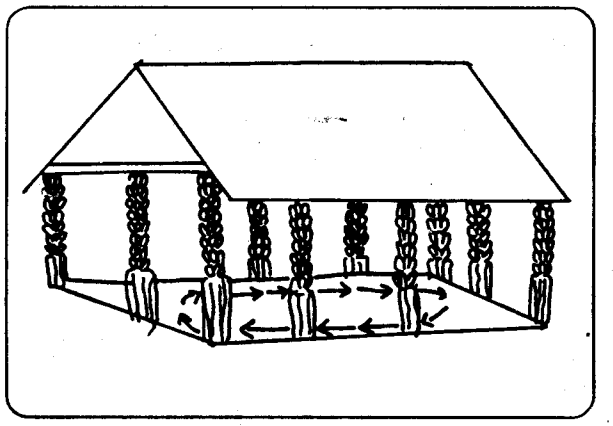


அதன் மீது ஒரு விளக்கு தொங்கவிடப்படும். வடமோடி நாடகம் பழகுவ தாயின் மேடையின் வடக்கு திசை மூலையில் ஒரு கொலுக்கட்டை அமைத்திருப்பர். (3 அடி உயரமுள்ள தென்னங்குற்றிகளை 7 அல்லது 8 அடி இடைவெளியிட்டு நட்டு அதன்மீது 8 அல்லது 9 அடி நீளமுள்ள இன்னொரு தென்னங் குற்றியைக் குறுக்குப் பாடாக வைத்துக் கொலுக் குற்றி அல்லது கொலுக் கட்டை தயாரிப்பர்.) மேடையின் நடுவில் அண்ணாவியாரும், ஏடு பார்ப்பவரும், தாளக்காரர் இருவரும் பக்கப்பாட்டுக்காரர் இருவருமாக மொத்தம் ஏறக்குறைய ஆறுபேர் உட்சபையோராய் நிற்க அவர்களைச் சுற்றிக் கூத்தர் ஆடிப்பழகுவர். ஊர் மக்கள் மண்ணால் உயர்த்தப்பட்ட இம்மேடையைச் சூழ இருந்து கூத்துப் பார்ப்பர்.

(2) சதங்கை அணியும் போதும், கிழமை கூத்தின் போதும், அடுக்குப் பார்த்தலின் போதும் அமைக்கப்படும் களரி (வரைபடம் - 52)

ஏறத்தாள 20 அடி நீளமும், 20 அடி அகலம் கொண்டதும், நான்கு மூலைக்கு நான்கு கால்கள், மோட்டுக்கு அவற்றைவிட இரண்டு உயர்ந்த கால்கள் கொண்டதுமான 6 பெரும் கால்கள் கொண்ட நீண்ட ஒரு மோடு வைத்த பந்தலே இக்களரியாகும். இக்களரியின் வடக்கு திசை மூலையிலே கொலுக்கட்டை போடப்படும். நான்கு பக்கங்களி லும் பார்வையாளர் சுற்றியிருந்து நாடகத்தைப் பார்வையிடுவர் நாட கத்தை நடத்தும் சபையோர் பந்தலின் நடுவிலே நிற்க கூத்தர் அவர் களைச் சுற்றி வெளிச்சபையோரைப் பார்த்தபடி ஆடி வருவர்.

வரைபடம் - 52



சதங்கை அணியும் -தினத்தன்று இப்பந்தலின் உள்ளே வெள்ளை கட்டப்பட்டு பந்தல் வர்ணக் கடதாசிகளினால் அலங்கரிக்கப்படும். பந்தற் கால்களின் மேற்பகுதியிற் குருத்தோலைகள் மடித்து அடுக்காக் கட்டப்படும். கீழ்ப்பகுதியிற் சீலை கொய்து கட்டப்படும். பந்தலைக் சுற்றி நான்குபுறமும் குருத்தோலைகளும், பூக்களும், மாவிலைகளும் தொங்கவிடப்படும். இப்பந்தலின் வெளியே வடக்கு திசையில் பாய் விரிக்கப்பட்டு அதன்மேல் வெள்ளை விரிக்கப்பட்டு ஊர்ப் பெரிய மனிதர்கட்காக இடப்பட்டிருக்கும் வடக்குத் திசையின் மூலையில் உரலிட்டு - அல்லது மேசையிலிட்டு வெள்ளை விரித்து அதன்மேற் பூரண கும்பம் வைத்து அக் கும்பத்துக்குப் பொங்கலும் படைக்கப் பட்டிருக்கும்.

கிழமைக் கூத்து நடக்கும்போதும், அடுக்குப் பார்க்கப்படும் பொழு தும் குருத்தோலை அலங்காரம், பூரண கும்பம், வெள்ளை விரிப்புகள் இன்றி மொட்டையாக நிற்கும் மேடையே பயன்படுத்தப்படும்.

அரங்கேற்று மேடை

அரங்கேற்று மேடையே பிரதானமான ம.ம. நாடங்களின் கூத்தரங்க மாகும். வ.மோ. நாடகமாடும் போதும். தெ.மோ. நாடகமாடும் போதும் இம்மேடை வட்ட வடிவ அமைப்பிலேயே அமைக்கப்படும்.

இடத் தெரிவு

அரங்கேற்று மேடையை அமைப்பதற்கான இடத்தெரிவு இம் மேடை அமைப்பின் முதற்படியாகும். நாடகத்தினை நடாத்தத் தெரிவு செய்யப்பட முகாமையாளர்கள் ஒன்றுகூடி எந்த இடத்தில் நாடகம் நடத்தலாம் எனப்பேசி இடத்தினைத் தெரிவு செய்வர். இரண்டு சம மான இடங்கள் அரங்கேற்றுக்குத் தெரியப்படுகின்றன.

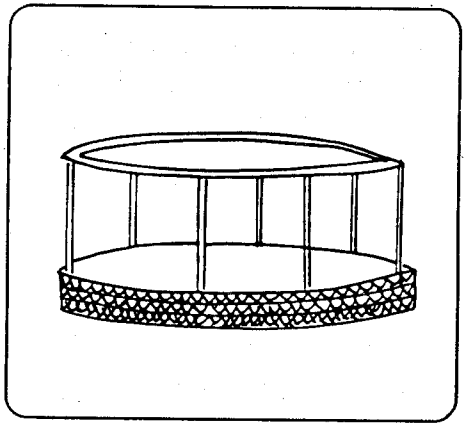
(1) ஊரிலே பொதுக் கோயில் அமைந்துள்ள இடத்தின் வெளிப் பகுதி.

(2) மக்கள் அனைவரும் திரள்வதற்குரிய வசதியான பொது இடம்.

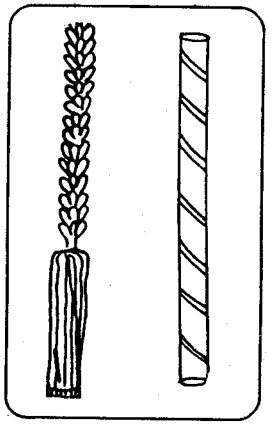
கிராமத்தில் மக்கள் அனைவரையும் ஒன்றாக இணைக்கும் இடம் கோயிலானமையினாலும், ஆரம்பத்தில் நேர்த்திக் கடனுக்கு நாடகங்கள் போடப்படாமையினாலும் முற்காலத்தில் கோயிலின் வெளிப் பகுதி யிலேயே கூத்தாட்ட மேடையை அமைத்திருக்க வேண்டும். பின்னா ளில் பொது இடங்கள் தெரியப்பட்டிருக்க வேண்டும். கூத்து முடிந் ததும் வீட்டுக்கு வீடு ஆடிச் செல்லும் மரபு மட். இல் உண்டு,

கம்புகள் இடையூறாக இருக்கக்கூடாது என்பதற்காகவே அதிகமான கம்புகளை அவர்கள் வளைத்து நாட்ட எண்ணவில்லைப் போலும். உயரமாக்கப்பட்ட மேடையிலிருந்து 6 அடி உயரத்தில் அல்லது அதற்குச் சற்று மேல் வளையக் கூடிய கம்புகளினால் இவ்வெட்டுக் கம்புகளையும் வட்டமாக இணைப்பர். இணைப்பதற்கு உலுமந்தை, செலுந்தி, பொற்பத்தை, விண்ணாங்கு, பூவரசு, போன்ற மரங்களின் கிளைகள் பாவிக்கப்படுகின்றன. இவை யாவும் வளையக்கூடிய மரங்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

வரைபடம் - 54



வரைபடம் - 55



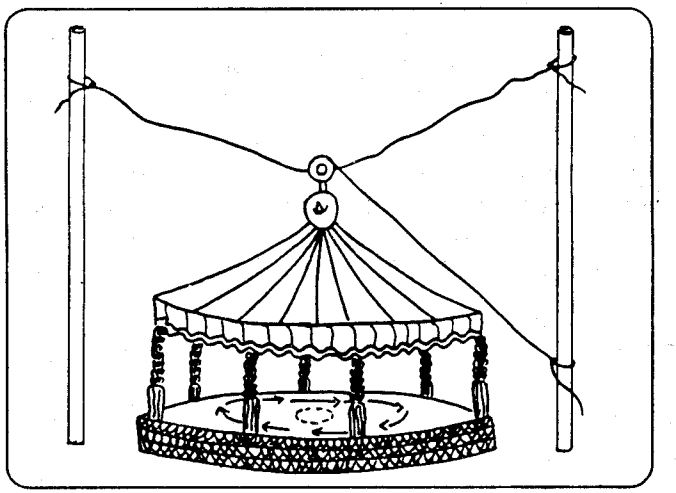
மேடையைச் சுற்றி நாட்டப்பட்ட 8 கம்புகளும் இரண்டு விதமாக அலங்கரிக்கப்படும். ஒருவிதம் வர்ணக் கடதாசிகளினால் மேலிருந்து கீழ்வரை அலங்கரிக்கப்படும், இன்னொரு விதம் கம்பின் மேற்பாகம் குருத்தோலைகளினால் அலங்கரிக்கப்பட, கீழ்ப்பாகம் சேலையைக் கொய்து கம்பை வளைத்துக் கட்டி அலங்கரிக்கப்படும்.[55] (வரைபடம் - 55) இக்கம்புகளைவிட வேறு எந்த அடைப்பும் மேடைக்குக் கிடையாது.

(3) மேடையின் மேற்புற அமைப்பு

மேலே வளைத்துக் கட்டப்பட்ட வளையத்தைச் சுற்றி ஒரே அளவான சேலைகளின் ஒரு புறத்தின் இரு நுனிகளையும் முடிவர். இவ்வண்ணம் எட்டு அல்லது பத்துச் சேலைகளைக் கட்டி முடித்ததும் எட்டுச் சேலைகளினதும் மறு புறத்திலுள்ள 16 நுனிகளையும் மேல் வட்டத்தின் சரியான நடுப்பகுதியில் ஒரு பெரிய முடிச்சாக முடிவர். உயரமாக

அமைக்கப்பட்ட மேடையின் அருகே இருமருங்கிலும் உள்ள இரண்டு மரங்களிலோ அல்லது இதற்காக இரு மருங்கிலும் நாட்டப்படும் நீண்ட இரு கப்புகளிலோ இணைக்கப்பட்ட கயிற்றின் நடுப்பாகத்திலுள்ள கப்பியில் உள்ள கயிற்றில் முடிச்சினைக் கட்டி கப்பியின் கயிற்றை இழுக்க இழுக்க களரியின் மேற்புறம் கட்டப்பட்ட சேலைகள் அனைத்தும் குடைபோல நிமிர்ந்து கூம்பு வடிவில் அமையும். மேற்பாகத்திலுள்ள வளையத்தைச் சுற்றிக் கயிறு கட்டி அதிலே வர்ணச் சேலைகளைக் கொய்து போடுதலும் மரபு. இவ்வண்ணம் அமைக்கப்பட்ட மேடையே அரங்கேற்ற மேடையாகும். (வரைபடம் - 56)

வரைபடம் - 56



(அ) மேடையின் உட்புறம்

வட்ட வடிவில் அமைந்த 4 பக்கமும் திறந்ததாக அமைந்த இம் மேடையின் உட்புறத்தில் காட்சியை விளக்க திரைச் சீலைகள் கட்டும் முறையோ, அல்லது அக்காட்சிக்குரிய பொருள்களை வைக்கும் முறையோ இல்லை. வடமோடி நாடகங்களுக்கு மாத்திரம் மேடையின் வடக்கு மூலையில் ஒரு கொலுக்குற்றி போடப்படும். நாடகத்தின் சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்ப இக் கொலுக்குற்றி அரசன் சிங்காசனமாக, அரசியின் ஆசனமாக, அரசன் அரசியாரின் படுக்கையாக, அனுமார் ஏறி நிற்கும் மலையாக, காட்டிலே குமாரன் இளைப்பாறும் மரத்தின் அடியாகப் பயன் படுத்தப்படும். தென்மோடியில் இது கிடையாது. நின்ற நிலையிலேயே சகலவற்றையும் கூத்தர் அபிநயித்துச் செல்வர்.

நடிகர் அல்லது நடிகர்கள் முதன்முறையாக மேடையிலே தோன்றும் போது மேடையின் வடக்கு மூலையில் அவர்களின் முன்னால் இருவர் நின்று திரைமறைப்பாக ஒரு சேலையைப் பிடிப்பார்கள். வரவு விருத்தம் பாடி முடிய இச்சேலை நீக்கப்படும். இதனை திரைப்பிடித்தல் என அழைப்பர். மேடையின் கிழக்குத் திசை மூலையில் அல்லது மேற்குத் திசை மூலையில் ஒரு குடமும் செம்பும் வைக்கப்படும். கூத்தர் ஆடிக் களைத்தபோது அதிலிருந்து தண்ணீர் பருகுவர். களைப்புத் தீர, மீண்டும் ஆடத் தொடங்குவர்.

(ஆ) மேடையின் வெளிப்புறம்

மேடையின் வடக்குத் திசை மூலையில் மேடைக்கு வெளியே தரையிலிருந்து மேடையை நோக்கி இரண்டு தென்னங் குற்றிகள் சாய்த்து வைக்கப்பட்டு அதுவே மேடைக்கு வெளியேயிருந்து நடிகர் மேடைக்கு ஏறும் வழியாகப் பயன்படுத்தப்படும். மேடையின் வெளிப்புறத்தில் மேடையிலிருந்து 4 அல்லது 5 அடிக்கு அப்பால் மேடையைச் சுற்றிக் கம்புகள் நாட்டி அதனைச் சுற்றிக் கயிற்றாற் கட்டி வைக்கும் வழக்கமும் சில இடங்களிலுண்டு. பார்வையாளர்கள் மேடைக்கு மிக நெருக்கமாக இருக்கக் கூடாது என்ற கருத்தில் இப்படிச் செய்தனரோ தெரியவில்லை. ஆனால் இந்த நாடகத்தின் அமைப்பு நெருக்கமான அரங்கு (Close Theatre) ஆனமையினால் அப்படிக் கொள்வதற்கில்லை. மிக நெருக்கமாக அமர்ந்திருப்பின் கால்கள் தெளிவாகத் தெரியாது என்பதும், கூத்தர் ஆடும்போது முன்னால் மிக நெருக்கமாக இருப்பவர் முகங்களில் மண்தெறிக்கும்; புழுதி பறக்கம் என்பதுமே இப்படி சபையோரைச் சில இடங்களிற் தூர வைத்தமைக்குக் காரணமாகும்.(இம் முறை சில இடங்களில் மாத்திரமே என்பதும் அவதானித்தற்குரியது.) சில வேளைகளில் மேடை அமைப்பதற்காக சற்றிவர மண் எடுத்தலால் மேடை யைச் சூழ உள்ள பகுதி பள்ளமாகுவதால் இயற்கையாகவே பார்வையாளர்கள் மேடைக்கு 3 அல்லது 4 அடிக்கு அப்பால் இருந்து பார்க்கும் நிலை ஏற்பட்டு விடுவதுமுண்டு.

மேடைக்கு வெளியே கயிறு கட்டி கூத்தம்பலத்தை இரண்டாக வகுத்து ஆண் பெண் என்று பார்வையாளருக்குத் தனி இடம் கொடுக்கும் வழக்கம் சில இடங்களிலுண்டு. மேடைக்குச் சற்றுத் தள்ளி 4 பக்கம் அல் லது ஒரு பக்கம் அடைக்கப்பட்ட ஒரு வேலி போடப்பட்டு அதன் மறை வில் நின்று கூத்தர்கள் தமக்குரிய ஒபபனைகளைச் செய்து கொள்வர். ஒப்பனை செய்யுமிடத்தை மட்டக்களப்பில் வேசம் கட்டுமிடம் என அழைப்பர். ஒப்பனை செய்தல் இங்கு வேசம் கட்டுதல் என அழைக்கப்படுகிறது. முகத்திற்கு அலங்காரம் செய்தல், மாத்துப்

பூசுதல் என அழைக்கப்படுகிறது. மாத்து என்பது மாற்று என்பதன் பேச்சுவடிவம். ஒரு ஆள் இன்னொரு ஆளாக மாறப்போடப்படும் ஒப்பனை இங்கு மாத்து எனப்படுகிறது எனக் கொள்ளலாம். வேசங் கட்டும் இடத்திற்கும் கூத்து மேடைக்குமிடையே அகலமான ஒரு வழி விடப்பட்டிருக்கும். இவ்வழியினாலேயே கூத்தர் மேடைக்கு வருவர். சில நேரங்களில் கூத்தர் முதல்வரவாக இவ்வழியால் வரும் பொழுது மத்தாப்பு வெடி கொழுத்தி அழைத்து வருவர்; அல்லது எரிகின்ற பந்தம் கொழுத்திப் பாத்திரத்தை அழைத்து வருவர். இயமன், அரக்கர் போன்ற பயங்கர பாத்திரமரயின் பறை அடித்து அழைத்து வருவர். (சூரனைக் கொண்டு வருகையில் பறை அடித்துக் கொண்டு வரும் சூரன் போர் வழக்கை இங்கு ஒப்பிட்டு நோக்குக.)

ஒளியமைப்பு

நவீன விளக்கு முறைகள் வருமுன்னர் எண்ணெய் மாத்திரமே எரிபொருளாகப் பாவிக்கப்பட்ட காலத்தில் கூத்திற்கு ஒளி ஏற்றும் முறை வித்தியாசமானதாக இருந்ததாம். மேடைமீது நாட்டப்பட்ட கம்புகளுக்கு இடையே ஒவ்வொரு வாளைக் குற்றி நாட்டி தேங்காய்ப் பாதியை அதன் மீது வைத்து தேங்காய் எண்ணெய் நனைத்த சீலைத் திரளைத் தேங்காய்ப் பாதியுள் வைத்து எரித்துத் தொடர்ந்து அத் திரளின் மீது எண்ணெய் ஊற்றுவதன் மூலம் விடிய விடிய அதை எரிய வைப்பர். மேடையை வளைத்து வைக்கப்பட்ட இவ்வொளியிலேயே கூத்தர் கூத்தை ஆடி முடிப்பர். சில இடங்களில் ஒவ்வொரு கப்புக்கு மிடையே தீப்பந்தங்கள் நடப்பட்டு அவற்றின் மேல் எண்ணெய் தொடர்ந்து ஊற்றப்பட்டு விடிய விடிய அப்பந்தங்கள் எரியும் ஒளியில் கூத்துக்கள் நடந்தனவாம். பின்னாளில் GAS வெளிச்சங்கள் வந்த காலத்தில் இருக்கையோடு (Stand) கூடிய GAS வெளிச்சங்கள் கப்புகளுக்கு நடுவே வைக்கப்பட்டன. அதன் பின்னர் கட்டித் தொடங்க விடப்படக் கூடிய பெற்றோமாக்ஸ் விளக்குகள் வந்த காலத்தில் களரியைச் சூழப் பெற்றோல்மாக்ஸ் விளக்குகள் தொங்கவிடப்பட்டன. இன்று மின்சாரம் கிடைக்கும் இடங்களில் மின்சார பல்புகள் தொங்கவிடப்படுகின்றன. சில மின்சாரமில்லாத கிராமங்களில் ஜெனரேட்டர் வைத்து ஒளி பெறுவதையும் காணமுடிகிறது. சில இடங்களில் பிரகாசமான Focus பல்புகளும், கலர் பல்புகளும் பயன்படுத்தப்படுவதையும் அவதானிக்க முடிகிறது. மின்சாரம் பாவிக்கப்பட்ட சில இடங்களில் சில காட்சிகளின் தாக்கத்தை உணர்த்த ஒளியமைப்பைப் பாவிப்பதும் இப்போது நடைபெறுகிறது. உதாரணமாக மட். மோர்சாப்பிட்டியில் ஆடப்பட்ட சித்திரபுத்திரன் நாடகத்தில் சிவன் சிவலிங்கத்தினுள்

இருந்து தோன்றுகையில் விளக்குகள் அணைக்கப்பட்டு பின்னர் சிவப்பு வெளிச்சத்தின் பின்னனியில் யமசங்காரம் நடைபெற்றது.[56]

சபையோரின் நிலை

மேடைமீது நின்று நாடகத்தை நடத்தும் முன்பு குறிப்பிடப்பட்ட அண்ணாவியார், தாளக்காரர் இருவர், பாட்டுக்காரர் இருவர், ஏடு பார்ப்பவர் ஆகிய இவ்வறுவருமே சபையோர் என அழைக்கப்படுவர். இவர்கள் மேடையின் மையப்பகுதியிலேயே எப்போதும் நின்று கொள்வர். ஆட்டம் இவர்களைச் சுற்றியே நடைபெறும். ஏடு பார்ப்பவர் கூத்தர்களைத் தொடர்ந்து சென்று நாடகம் நடைபெறுகையில் மேடையில் நினைவூட்டுவர். எப்போதும் ஏடு பார்ப்பவர் பாத்திரங்களுடன் களரிக்குள் அசைந்து திரிவதை அவதானிக்கலாம். சபை விருத்தங்களையும் பெரும்பாலும் ஏடு பார்ப்பவரே பாடுவர். கூத்திலே சண்டைக் காட்சிகள் இடம் பெறும் சந்தர்ப்பங்களிலே மாத்திரம் இச்சபையோர் மேடையின் மத்திய பகுதியை விட்டு, ஓர் ஓரமான பகுதிக்குச் சென்று நிற்பர்.

கன்னன் குடாவின் களரி அமைப்பு

கன்னன்குடா மட்டக்களப்பிலிருந்து 5,6 மைல் தொலைவில் இருப்பினும் மட்டக்களப்பு வாவியால் மட். பட்டினத்திலிருந்து பிரிக்கப் பட்டிருக்கிறது. அரம்ப காலத்தில் சரியான போக்குவரத்துத் தொடர்புகள் இருக்கவும் இல்லை. இதனால் சில தனித்துவங்களை கன்னன் குடா கலாசாரத்திற் காணமுடிகிறது. அவற்றுள் ஒன்று முதற் புதுக் கூத்துக்குக் களரிபோடும் முறையாகும். இங்கு கூத்துமேடையைச் சுற்றித் தோரணம் அமைக்கும் ஒரு புதிய முறையைக் காண்கிறோம். மேடையை வடக்கு, கிழக்கு, தெற்கு, மேற்கு என 4 பிரிவாக பிரித்து கூத்தர்களும் வேடமணியுமுன்னர் நான்கு பிரிவாகப் பிரிந்து அன்று காலையில் ஒவ்வொரு திசையிலும் ஒவ்வொரு பிரிவினர் களரிக்கு முன்னால் தோரணம் போடுவர். தோரணம் மேடையை மறைக்காத விதத்தில் இடம் பெறும். இத்தோரணம் தென்னம் குருத்தினாலே ஆக்கப்படும் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. 4 பக்கமும் சதுரமாகத் தோரணம் அமைய நடுவே வட்டக்களரி அமைப்பு அழகாகக் காட்சி அளிக்கும். மட்டக்களப்பின் வேறு பிரதேசங்களில் இவ்வண்ணம் தோரணம் போடும் வழக்கம் இல்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

களரி போடுவது பற்றிக் கிடைத்த சில செய்திகள்

காட்சிகளை தத்ரூபமாகக் காட்டுவதற்காக இக் களரிக்குள்ளேயும் வெளியேயும் சில அமைப்பு முறைகளையும் பிற்காலத்தில் மேற் கொண்டமைக்குச் சில சான்றுகள் கிடைத்துள்ன. மதுநா, அரூநா,

செநா, ஆகிய நாடகங்களில் நாயகர்கள் இறுதியில் கழுவில் ஏறும் காட்சி வருவதனால் மேடைக்கு வெளியே கழு ஒன்று நாட்டி அருகில் ஏணி வைத்து ஒவ்வொரு படியாக ஏறும்போது ஒவ்வொரு பாட்டுப் பாடும் முறையை அமைத்தனர். ஏணியில் ஏறும்போது பாடும் பாட்டு ஏணித்தரு என அழைக்கப்பட்டது. வனவாசம் நாடகத்தில் வெளியே இவ்வண்ணம் ஏணி வைத்து உயரமான ஒரு பரண்போட்டு மலை போலச் செய்தனராம். இதே நாடகத்தில் ஒரு வனத்திலே பாண்டவர்கள் பாம்பால் விழுங்கப்படுவது போன்று வரும் காட்சியை பாம்பின் பெரிய தலை ஒன்றை மேடையின் ஓரத்திற் செய்து வைத்து அதனுட் பாண்டவர் புகுவதாகக் காட்டிப் பாம்பு விழுங்கியதைப் பார்வையாளருக்கு உணர்த்தினராம்.

சித்திரபுத்திரன் நாடகத்தில் சிவபெருமான் சிவலிங்கம் பிளக்கப் புறப்படுவதை மேடைமீது பெரியதோர் சிவலிங்கத்தை வைத்து வெடிச் சத்தத்தோடு அது இரு பிளவாகப் பிளப்பதாகக் காட்டினராம். ஞான சௌந்தரி நாடகத்தில் வெளியே மரங்களிற் கயிறு கட்டி கப்பி மூலம் கயிறுகளை இணைத்து சம்மனசுமார் பறந்து வருவதைக் காட்டினராம். கனகசுந்தரன் நாடகத்தில் இயந்திரத்தாற் செய்யப்பட்ட மயிலில் குமாரன் குமாரத்தியின் கன்னிமாடம் செல்லும் காட்சியை, பெரியதோர் மயில் செய்து உயர்ந்த மரத்திலிருந்து அதனைக் கம்பியில் இறக்கி மயில் வருவதுபோலக் காட்டினராம். இவையாவும் பிற்கால வழக்காயிருக்க வேண்டும். பார்ஸி நாடக மரபின் தாக்கமே இத்தத்ரூபக் காட்சிகளுக்குக் காரணமாகும். எனினும் திரை கட்டும் வழக்கம் ஒருபோதும் ம.ம.வ. நாடகங்களில் ஏற்படவில்லை என்பது குறிப்பிடத் தக்கது.

தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்களிற் காணப்படும் பாடல் அம்சங்களும் ஆடை அணிகளும் அரங்க அமைப்பும் ஏனைய ம.ம. நாடகங்களை விட வளர்ச்சி பெற்றனவாகக் காணப்படுகின்றன. இவ்வளர்ச்சி மட்டக்களப்பு நாடக வளர்ச்சியோடு ஒட்டி எழுந்த உள்ளார்ந்த வளர்ச்சியா அல்லது இவ்விரு நாடகங்களும் வளர்ச்சி பெற்ற நிலையில் வெளியில் இருந்து வந்தனவா? ஏனைய நாடகங்களை விட இவை ஏன் மட்டக்களப்பில் செல்வாக்குற்றன? இவை பற்றி அடுத்த இயலில் விரிவாக ஆராயப்படுகிறது.

சான்றாதாரங்கள்

1. செக்கலிங்கம்.க, ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி. பக்: 32
2. மே.கு.நூல். பக்: 38.
3. கன்னன்குடாவில் சீனித்தம்பி. க, விவசாயி, வயது 49, ஒரு ராகத்திலும்; வைரமுத்து. இ, கூலித்தொழில், வயது 65, இன்னொரு ராகத்திலும் பாடிக்காட்டினார்கள்.
4. அனுவுருத்திரன் நாடகம் (பதி.), கந்ததையா. வி.சீ. பக்: 29.
5. மதுரவாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.
6. மே.கு.நூல்.
7. மே.கு.நூல்.
8. அனுவுருத்திரன் நாடகம் (பதி), கந்தையா.சி.சீ, பக்: 31
9. வித்தியானந்தன்.சு, தமிழியற் சிந்தனைகள். பக்: 35
10. மீனாட்சி சுந்தரனார். தெ.பொ. 'பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தமிழ் நாடகங்கள்', கல்விக் கழகம் கட்டுரை, புதுச்சேரி, 1951. பக்: 195.
11. ஐந்து தமிழிசை நாட்டிய நாடகங்கள் (பதி), வேணுகோபாலன்.வ, தஞ்சாவூர், 1980. பக்: 289.
12. மே.கு.நூல். பக்: 289.
13. மே.கு.நூல்.
14. இராம நாடகம், சென்னை. (ஆண்டு தெரியவில்லை.)
15. குற்றாலக் குறவஞ்சி, கழக வெளியீடு, சென்னை. 1968.
16. Sivathamby. K, **Drama in Ancient Tamil Society.** P.360 - 366. (unpublished thesis)
17. தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் (இரண்டாம் பாகம்), (பதி), கணேசையர். சி. சுன்னாகம், 1948. பக்: எஉ.
18. அருணாசல கவிராயரின் இராம நாடகத்தில் வரும் 'அனுமந்தன் அடித்தானே' (பக்:ளஎஉ) என்ற பாடலும், 'இம்மாத்திரம் சொல்வாய் அனுமானே (ளசாஙு)' என்ற பாடலும் மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் இராம நாடகத்தில் அப்படியே எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.
19. அனுவுருத்திரன் நாடகம் (பதி), கந்தையா.வி.சீ.பக்: 25.
20. மே.கு.நூல் பக்: 58.
21. மே.கு.நூல் பக்: 35.
22. ஓசைவிகற்பங்களை மே.கு.நூல் பக்: 30,32,33,36, 39ஆம் பக்கங்களிற் காணலாம்.
23. பல்லவித் தருக்களை மே.கு.நூல் பக்: 116, 111, 125 ஆகிய பக்கங்களிற் காணலாம்.

24. மே.கு.நூல் பக்: 60.
25. இராம நாடகம், அச்சுப் பிரதி (பதி), கந்தையா.வி.சீ, பக்கங்கள்: 166 - 169.
26. மே.கு.நூல் பக்: 95.
27. மே.கு.நூல் பக்: 83.
28. மே.கு.நூல் பக்: 80.
29. யாப்பருங் கலக்காரிகை (பதி), அம்பலவாணபிள்ளை.கு, யாழ்ப்பாணம், 1930. (2ம் பதிப்பு) பக்: கoஉ.
30. செக்கலிங்கம். க, ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கிய வளர்ச்சி. பக்: 36.
31. யாப்பிலக்கணம் (பதி), முருகேசபிள்ளை. க, யாழ்ப்பாணம், 1955 (2ம் பதிப்பு), பக்: 40.
32. செக்கலிங்கம். க, மு.கு.நூல். பக்: 36.
33. வேலாயுதபிள்ளை. கு, சங்கீத சாஸ்திரம் (நுணுக்க விளக்கம்) யாழ், 1966.
34. இராசயூக நாடகம், அச்சுப்பிரதி, சென்னை (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை.) பக்கங்கள்: 14,22,36,37,48,49.
35. துரோபதை மாலையீடு நாடகம், அச்சுப்பிரதி, சென்னை. (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை). பக்கம்20.
36. கங்கையம்மன் நாடகம் அச்சுப்பிரதி, சென்னை. (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை). பக்கங்கள்: 37,47,48,52, 53,58,69,87.
37. மதுகயிடா சூரசம்மார நாடகம், அச்சுப் பிரதி, சென்னை, 1954. பக்கங்கள்: 34, 35,37,38,39,43.
38. விநாயகர் கமலாசுரன் சண்டை நாடகம், அச்சுப்பிரதி, சென்னை, (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை) பக்கங்கள்: 9,12,21,23,25,28,29,31,37,40,42,44,45,47, 50,54.
39. கிருஷ்ணலீலா நாடகம், அச்சுப்பிரதி, சென்னை, 1968. பக்கங்கள்: 10,22,23,24,41, 45.
40. மு.கூ.ப. பக்: 510 - 514.
41. உடையமைப்பு பற்றிய விபரங்களைத் தந்தவர்கள்:

    I. சின்னத்தம்பி தம்பி ஐயா, ஓய்வுபெற்ற அதிபர், வயது 65, ஆரைப்பற்றை.

    II. கணபதிப்பிள்ளை சூசைப்பிள்ளை, உடுப்புக் கட்டுபவர், வயது 65, மேஸ்திரியார். முனைத்தீவு.

    III. பொன்னுத்துரை மயிலிப்போடு, உடுப்புக் கட்டுபவர் உதவியாளர், வயது 40, முன்னைத்தீவு.

    IV. சிவசுப்பிரமணியம். க, ஓய்வு பெற்ற ஆசிரியர், வயது 68, மகிழடித்தீவு.

42. கந்தையா.வி.சீ, மட்டக்களப்புத் தமிழகம். பக்: 61.

43. இருமோடிகளும் பரஸ்பரம் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று பெற்றாலும் தென்மோடி பெற்றவை குறைவே. பூமுடி, வாள், வில், தலைச் சோடனை என்பன இன்றும் தென் மோடிக் குரிய தனித்துவமான அலங்காரங்களாகும்.

44. இது கதகளியிலும், தெருக்கூத்திலும் கூத்தர் அணியும் சால்வையை (உத்தரீயத்தை) ஒத்துள்ளமை குறிப் பிடத்தக்கது.

45. கைமேசு ஐரோப்பியர் வருகையின் பின் ஏற்பட்ட வழக்க மாயிருக்கவேண்டும். சில இடங்களில் கைமேசுக்குப் பதில் கை முழுவதும் வெள்ளை வர்ணம் பூசிக் கொள்வர்.

46. ஜூபிலி தமிழ்ப் பேரகராதி, சென்னை, 1935. பக்: 262.

47. இவ்வுடுப்பும் கதகளி ஆட்டக்காரர் கீழ்ப் பாகத்தில் அணியும் உடுப்பை ஒத்தது. தெருக்கூத்து ஆடுவோ ரும் இத்தகைய கீழ் உடுப்பையே அணிகின்றனர். ஆனால் கரப்புடுப்பிலிருந்து தெருக்கூத்து உடுப்பு நீளம் குறைந்ததாகவுள்ளது.

48. சூரன் போரில் மரத்தாற் செய்யப்பட்ட சூரன் அணிந் திருக்கும் கிரீடம்போல இக்கிரீடம் அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. அத்தோடு யாழ்ப்பாணத்து நல்லூர்க் கந்தசாமி கோயிலில் வீரபாகுத் தேவருக்கு வேடமிடு பவர் அணியும் கிரீடத்தையும் இக்கிரீடம் ஒத்துள்ளமை யும் குறிப்பிடற்குரியது.

49. தகவல் தந்தவர்: கணபதிப்பிள்ளை. க, போடியார், கமம், வைத்தியம், வயது 80, கன்னன்குடா.

50. மகுடிக் கூத்திலும் இவ்வொப்பனையுண்டு. மு.கூ.ப. பக்: 223.

51. தகவல் தந்தவர்கள்: தம்பிப்பிள்ளை. கா, அண்ணாவி யார், சதாசிவம்.சி, அண்ணாவியார், அமிர்தகளி.

52. ஆமணக்கு எண்ணெய் பூசுவது பற்றிய தகவல் தந்தவர்: கணபதிப்பிள்ளை. க, கன்னன்குடா.

53. Yasugi Toita - **The Popular Theatre** (Tran.) Don Kenny, Tokyo, 1970. P:85.

54. வித்தியானந்தன். சு, தமிழியற் சிந்தனைகள். பக்: 31

55. இவ்வண்ணம் மேலே குருத்தோலையும், கீழே சீலையும் மட்டக்களப்பின் சிறு தெய்வ வணக்கக் கோயில்களிற் போடப்படும் பந்தற் கால்களுக்குக் கட்டும் வழக்க முண்டு என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சதங்கை அணியும் மேடைப் பந்தற்காலையும் இவ்வண்ணமே அலங்கரிப்பர்.

56. இத்தகவலைத் தந்தவர்: கந்தையா. க, அண்ணாவியார், கோட்டைமுனை.

இயல் – 8

மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடகங்களின் வளர்ச்சிப் படிநிலைகளும் தென்மோடி, வடமோடி நாடகங்களின் குறைகள், நிலைபேறு ஆகியவற்றுக்கான காரணங்களும்

இதுவரை மூன்று நிலைப்பட்ட நாடக வடிவங்கள் பற்றியும் அவற்றின் உள்ளார்ந்த இயல்புகள் பற்றியும் விளக்கப்பட்டன. அவையாவன,

1. நாடகம் சார்ந்த சமயக் கரணங்கள் (சடங்குகள்)
2. வளர்ச்சி பெறாத மகுடி, வசந்தன் பறைமேளக் கூத்துக்கள்
3. வளர்ச்சியடைந்த தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகள்

மேற்குறிப்பிட்ட மூவகை நாடக வடிவங்களுள் முதலாவது (1) பிரிவு மக்களின் மத நம்பிக்கைகளுடன் முற்றாகப் பிணைக்கப்பட்டுள்ளது. ஏனையவை இரண்டும் மத நம்பிக்கைகளுடன் பிணைக்கப்பட்டிருப் பினும் பொழுது போக்கு, கேளிக்கை அம்சங்கள் நிறைந்தனவாய் உள்ளன. மூன்றாவது (3) பிரிவினுட் குறிப்பிடப்படும் நாடகங்கள் ஆடல், பாடல், மேடை, ஒப்பனை என்பனவற்றில் இரண்டாவது (2) பிரிவு நாடகங்களைவிடப் பன் மடங்கு வளர்ச்சி பெற்றுள்ளமை 4,5, 6,7,ஆம் இயல்களின் மூலம் தெளிவாக்கப் பட்டுள்ளது. இம்மூவகைப் பிரிவுகட்குள்ளும் அடங்கிய நாடகங்கள் தனித்தனியாக வளர்ச்சி பெற்றிருப்பினும், இவை ஒன்றிலிருந்து ஒன்று சிற்சில அம்சங் களைப் பெற்று வளர்ச்சியடைந்திருப்பதையும் காணக் கூடியதாயுள் ளது. இவ்வளர்ச்சி மட்டக்களப்பின் சமூக மாற்றத்திற்கு ஏற்ப நிகழ்ந் திருக்க வேண்டும். இந்நாடகங்களினிடையே காணப்படும் ஒன்றுமை களைக் கொண்டு நாம் இந்த முடிவுக்கு வரமுடிகிறது.

நாடக வளர்ச்சிக்குப் பின்னணியாக அமையும் முக்கிய காரணி களுள் சமூக வளர்ச்சியும் ஒன்று. கீழைத்தேய நாடுகளில் நாடகம்

களிப்பூட்டற் சாதனமாகவும் பயன்படுகிறது. நாடகம் கீழைத்தேய நாடுகளைப் பொறுத்தவரை ஒரு சமூக நிறுவனமாகும். இவ்வகையில் மட்டக்களப்பு நாடகங்களின் தன்மைகளையும், உருவாக்கத்தையும் வளர்ச்சியையும் மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்போடு வைத்து நோக்க வேண்டும்.

மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பும் அவற்றிற்குரியதான தெய்வ வணக்க முறைகளும் இரண்டாவது இயலிலே விபரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு சாதிக்கும் ஒவ்வொரு பிரதான தெய்வமும் வணக்க முறையும் இருப்பது ஆங்கு கூறப்பட்டுள்ளது. நாடக வடிவங்களும் இதற்கு விதிவிலக்கன்று. இவ்வியலிலே மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்புக்கும் அங்கு நடைபெறும் நாடகங்கட்குமிடையேயுள்ள இயைபுகளும், மேற் குறிப்பிட்ட மூவகை நாடக வடிவங்கள் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று பெற்ற சிற்சில அம்சங்களும் மூன்றாவது பிரிவுக்குள் அடங்குவதும் இறுதியாக மட், மக்கள் அனைவரையும் ஒன்றிணைத்ததுமான தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்களின் மூலமும், அவற்றின் நிலைபேற்றிற்கும் உள்ளார்ந்த குறைகளுக்கும் உரிய சமூகக் காரணங்களும் ஆராயப்படுகின்றன.

(1) மட்டக்களப்பின் சாதி அமைப்பும் நாடக வடிவங்களும்

மட்டக்களப்பின் சாதி அமைப்பு பற்றியும் அதன் அதிகார அடைவு பற்றியும் இரண்டாம் இயலில் விபரிக்கப்பட்டுள்ளது. இச்சாதியினரை நாம் வசதி கருதி முதலாம், இரண்டாம், மூன்றாம் நிலையினர் எனப் பிரித்துக் கொள்ளலாம்.

1. சில சாதியினர்களின் ஊழியத்தைப் பெறுபவர்களும், நில உடமையாளருமான சமூகத்தின் தலைமை ஸ்தானம் பெற்ற சாதியினர் முதலாம் நிலையினுள் அடங்குவர்.
2. சில சாதியினர்களின் ஊழியத்தைப் பெறாதோரும், சில இடங்களில் அவ்வழியம் பெற்றோரும் நில உடமையாளருக்கு ஊழியம் செய்யாது தமது முயற்சியில் சுயமாக வாழும் தலைமை ஸ்தானம் பெறாதவருமான சாதியினர் இரண்டாம் நிலையினுள் அடங்குவர்.
3. ஊழியம் செய்யும் சாதியினராக இப்போதும் இருப்பவர்கள், முன்பு இருந்த சமூக மாற்றத்தின் காரணமாக ஊழியம் செய்யும் நிலையினின்றும் விடுபட்டு தனித்துவமாக வாழும் சாதியினர் ஆகிய இவ்விரு சாராரும் மூன்றாம் நிலையினுள் அடங்குவர்.

இம்மூவகைப் பிரிவுச் சாதிகளின் பெயர்களும், அவர்கள் மத்தியில் இன்று வழங்கும் நாடக வடிவங்களும் கீழே தரப்பட்டுள்ளன.

இவ்வட்டவணை எவ்வெந் நாடக வடிவம் எவ்வெவ் சாதியினர் மத்தியில் செல்வாக்குற்றுள்ளது என்பதைக் காட்டும்.

சாதி அமைப்பும் நாடக வடிவங்களும்

மட்டக்களப்பிலுள்ள சாதியினர்	தென்மோடி கூத்து	வடமோடி கூத்து	வசந்தன் கூத்து	மகுடிக் கூத்து	பறைமேள கூத்து
1ம் ஸ்தானம் பெற்றோர்					
வெள்ளாளர்	✓	✓	✓	-	-
முக்குவர்	✓	✓	✓	-	-
2ம் ஸ்தானம் பெற்றோர்					
சீர்பாதக்காரர்	✓	✓	✓	-	-
தட்டார்	✓	✓	-	-	-
கரையார்	✓	✓	-	✓	-
3ம் ஸ்தானம் பெற்றோர்					
நளவர்	✓	✓	-	✓	-
வண்ணார்	-	✓	-	✓	-
அம்பட்டர்	✓	✓	-	-	-
கடையர்	-	✓	-	-	-
பறையர்	-	-	-	✓	✓

(2) மட். இன் ஆரம்ப நாடக வடிவமும் மகுடிக்கூத்தும்

மேலே தரப்பட்ட அட்டவணையிலிருந்து தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகள் சமூகத்தின் உயர் நிலை தொடக்கம் தாழ் நிலையிலுள்ள சாதினர் வரை எல்லோராலும் ஆடப்படுகின்றமை புலனாகின்றது. வசந்தன் கூத்து சமூகத்தின் மேனிலையில் இருப்போர் மத்தியிலும், மகுடிக் கூத்து சமூகத்தின் கீழ் நிலையில் இருப்போர் மத்தியிலும் நிலவுகிறது என்பதும், பறைமேளக் கூத்து பறையர் சாதியினரிடம் மாத்திரமே வழங்கி வருகிறது என்பதும் புலனாகின்றது.[1]

பறைமேளக் கூத்தும் மகுடிக் கூத்தும் இன்று சமூக அடைவில் மூன்றாம் இடத்தை வகிக்கும் சாதியினரிடமே சிறப்பாக உள்ளது. (இரண்டாம் இடத்தை வகிக்கும் சாதியினருள் கரையாரிடம் மாத்திரமே இந்நாடக வடிவம் வழக்கிலுண்டு.) இதே போல வசந்தன் கூத்து சமூக அடைவில் முதன்மை ஸ்தானம் வகிக்கும் சாதியினரிடமே சிறப்பாக உண்டு. (இரண்டாம் இடத்தை வகிக்கும் சாதியினருள் சீர்பாதக்காரரிடம் மாத்திரமே இந்நாடக வடிவம் இன்றும் உள்ளது).

மகுடி, பறைமேளக் கூத்துக்கள் சமூக அடைவின் முன் நிலையிலுள்ளோர் மத்தியில் வழக்கில் இல்லை. வசந்தன் கூத்து சமூக அடைவில் மூன்றாம் நிலையிலுள்ளோர் மத்தியில் வழக்கில் இல்லை. இதனை நோக்கும்போது சமூக அடைவில் குறைந்த சாதியினருக்கெனச் சில நாடக வடிவங்களும், உயர்ந்த சாதியினருக்கெனச் சில நாடக வடிவங்களும் இருந்து வந்தமை புலனாகின்றது. மட்.இன் வணக்கமுறையிலும் இதே தன்மையினைக் காணுகின்றோம். சமூகத்தின் குறைந்த வகுப்பினராகக் கருதப்பட்ட வண்ணார் மத்தியிலும் நளவர் மத்தியிலும், பெருவழக்குப் பெற்றிருந்த பெரிய தம்பிரான், நரசிங்கம், காத்தவராயன் போன்ற தெய்வங்கள் சமூகத்தின் உயர் நிலையிலுள்ளோராகக் கருதப்பட்ட வெள்ளாளர், முக்குவர், சீர்பாதக்காரர், ஆகிய வகுப்பினரிடம் பெரு வழக்குப் பெறவில்லை. கண்ணகி, மாரி, சிவன், முருகன் என்ற தெய்வங்களே பெருவழக்குப் பெற்றன. அதேவேளை உயர் வகுப்பினரிடையே பெருவழக்கிலிருந்த இத்தெய்வங்கள் தாழ் நிலையிலிருந்தோரால் வணங்கவும்பட்டன. இங்கு கலாசார உறவு கீழ் நிலையில் இருந்து மேற்செல்லாது மேனிலையிலிருந்து கீழ் வந்ததை அவதானிக்க முடிகிறது. வணக்கமுறையில் நடைபெற்ற இதே தன்மை நாடகத்திலும் நடைபெற்றது. பறைமேளக் கூத்தை உயர் நிலையினர் ஆடாமைக்கும், தென்மோடி வடமோடிக் கூத்தை சமூகத்தின் தாழ் நிலை யினர் ஆடுவதற்கும் காரணமும் இதுவே.

இவற்றுள் மகுடிக்கூத்து தனி ஆய்வுக்குரியது. பறையர் மத்தியில் வழங்கும் பறைமேளக் கூத்தை ஆடாத நளவரும், கரையாரும் மகுடிக் கூத்தை ஆடுவதன் காரணம் என்ன? நளவரைச் சமூகத்தின் தாழ் நிலையினர் எனக் கொண்டாலும், சமூக அதிகார அடைவின் இரண்டாம் நிலையிலுள்ள கரையார் ஏன் ஆடுகின்றனர்? பறையரின் மாடனையும், பேய்ச்சியம்மனையும், நளவரின் நரசிங்கத்தையும், வண்ணாரின் பெரிய தம்பிரானையும் தமது பிரதான தெய்வங்களாக ஏற்காத கரையார் ஏன் நளவரிடமும் பறையரிடமும் காணப்படும் மகுடிக் கூத்தைத் தாமும் ஆடுகின்றனர்? இதற்கு வலுவான காரணம் ஒன்றிருக்க

வேண்டும். மகுடிக் கூத்து கீழிருந்து வராது சமூக அதிகார அடைவில் மேலிருந்து வந்தமையே இதற்கான காரணமாம்.

இம்மகுடிக்கூத்து முன்னர் முக்குவர் மத்தியிலும் ஆடப்பட்டமைக்கான சான்றுகள் எமது வெளிக்கள ஆய்விற் கிடைத்தமை முன்னரே கூறப்பட்டுள்ளது.[2] இன்று இம் மகுடிக் கூத்து சமூக அமைப்பின் தாழ் நிலையிலுள்ளோரிடம் பிரபல்யம் பெற்றிருப்பினும் முன்னர் இது முக்குவர் மத்தியில் வழங்கி வந்த கூத்தே என்பதை அதன் உள்ளடக்கம் உணர்த்துகிறது. மகுடிக்கூத்து ஓர் இனம் இன்னொரு நாட்டில் குடியேறியதை நினைவு கூரும் விழாவாக உள்ளமை முன்னர் விளக்கப்பட்டுள்ளது.[3] முக்கியமாக முதலாம் மகுடிக் கூத்தில் இக்கரு தெளிவாகக் காட்டப்படுகிறது.[4] இம் முதலாம் மகுடிக் கூத்தை இன்று ஆடும் நளவர் ஒரு பெரிய இனமாக மட்டக்களப்பில் குடியேறியமைக்குச் சான்றுகள் இல்லை. மட். இன் சாதி அமைப்பில் மிகச் சிறுபான்மையினராகிய இவர்கள் மட்டக்களப்புக்கு வருகை தந்து இங்கு ஏற்கனவே இருந்த இனத்தை வென்றிருப்பார்கள் என்பது ஏற்க முடியாத ஒன்று. இது பறையருக்கும் பொருந்தும். கரையாருக்கும் பொருந்தும். முக்குவரே இவ்வண்ணம் குடியேறிய பெரிய இனமாவர். மட்.இன் பல பரகங்களிற் பரந்து வாழ்வதும், மட். முக்குவதேசம் என்று அழைக்கப் படுவதும் இதற்குச் சான்று.[5] மட். மான்மியம் முக்குவர் இங்கு குடி யேறியமையையும், அவர்கள் இங்குள்ளோருடன் சண்டை செய்து வென்றமையையும், கூறுகிறது.

முக்குவர் மலையாளக் கரையினின்று மட்டக்களப்புக்கு வந்தனர் என்ற கூற்றும்[6], மலையாளத்தாரின் பண்பாடுகட்கும், மட்டக்களப்பாரின் பண்பாடுகட்குமிடையே காணப்படும் பல்வேறு ஒற்றுமைகளும்[7] மனங்கொள்ளத் தக்கவை. எனவே மலையாளக் கரையினின்று மட். இல் குடியேறிய முக்குவர் தாம் குடியேறிய நிகழ்வை மகுடிக் கூத்தின் மூலம் நினைவு கூர்ந்தார் எனலாம்.

கடனரச்சியம்மனைத் தமது பிரதான தெய்வமாகக் கொண்டவர்களும் சமூகத்தின் இரண்டாம் நிலையினருமாகக் கருதப்படும் கரையார், சமூகத்தின் மூன்றாம் நிலையினரும் பேய்ச்சியம்மன், மாடன், காத்தவராயன், பெரியதம்பிரான், நரசிங்கம் ஆகிய தெய்வங்களைப் பிரதானமாகக் கொண்டவர்களுமான பறையர், நளவர், வண்ணாரின் தெய்வங்களைப் பிரதானமாகக் கொள்ளாது முதலாம் நிலையினராகக் கருதப்பட்ட முக்குவரின் கண்ணகி அம்மனை தமது பிரதான தெய்வமாகக் கொண்டதைப் போல சமூக நிலையில் தம்மினும் குறைந்த

பறையரிடம் காணப்பட்டதான பறைமேளக் கூத்தைத் தமது நாடக மாகக் கொள்ளாது சமூக நிலையில் தம்மினும் கூடிய முக்குவரிடம் காணப்பட்ட மகுடிக் கூத்தைத் தமது நாடக வடிவமாக்கிக் கொண் டனர் என நாம் கொள்ளலாம்.

மேற்கூறியவற்றினின்று பறைமேளக் கூத்து மாத்திரமே அடி நிலை மக்களின் கூத்து என்பதும், மகுடிக் கூத்து முன்னர் முக்குவர் மத்தியிலிருந்து பின்னாளில் அதிகார அடைவில் இரண்டாம், பிரி வினர் மத்தியில் பரவிய கூத்து என்பதும் புலனாகின்றது.முக்குவர் மத்தியில் ஒருகாலத்தில் பிரதான நாடக வடிவமாக இருந்த இம் மகுடிக் கூத்தே மட்டக்களப்பின் பண்டைய நாடக வடிவமாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

முக்குவர் இம் மகுடிக் கூத்தை மட்டக்களப்பில் ஆடுவதற்கு முன்னால், மட்டக்களப்பில் வாழ்ந்த மக்களிடம் நாடக அமிசம் கலந்த குமார தெய்வச் சடங்கே நிலவியிருக்க வேண்டும். மாடு பிடித்தல், யானை பிடித்தல், தேன் எடுத்தல், பூச்சி குத்தல், வேட்டையாடல் போன்ற பண்டைய வாழ்க்கைத் தொழில்களை நினைவுபடுத்தும் பாவனை நடனங்கள் முன்னர் இங்கு இருந்திருப்பினும் அவற்றை நாம் நாடகம் என்று கூறமுடியாது. நாடகம் என்று முதன் முதல் மட்.இல் உருவாகியது மகுடிக் கூத்தேயாம். இதுவே சமயச் சடங்கி னின்று விடுபட்ட முதல் நாடக வடிவமாயுள்ளது. மட்டக்களப்பின் வாழ்க்கை முறைக்கும் வழிபாட்டு முறைக்கும் இம்மகுடிக் கூத்துக்கு மிடையே காணப்படும் ஒற்றுமைகள் மட். இன் பண்டைய கூத்து இதுவே என்பதை மேலும் தெளிவாக்குகின்றன.

மட். இன் வழிபாட்டு முறைகட்கும், வாழ்க்கை முறைக்கும் மகு டிக் கூத்திற்குமிடையே காணப்படும் தொடர்புகள் கீழே விளக்கப் படுகின்றன.

I. மகுடிக் கூத்தில் வரும் தெய்வங்கள்

மட்டக்களப்பில் வணக்க முறை சிறு தெய்வ வணக்க முறையாகும். இங்குள்ள சிறு தெய்வங்கள் மத்தியில் பெரும் கிராமியத் தெய்வமாக உயர்ச்சி பெற்ற கண்ணகியம்மன் கூட இந்திய மரபுடன் ஒப்பிடுகை யில் சிறு தெய்வமே. மட்டக்களப்பில் ஆடப்படும் தென்மோடி வட மோடிக் கூத்துக்களில் இச்சிறு தெய்வங்களான காளி, மாரி, நீலி, பகவதி போன்ற பெண் தெய்வங்கள் எதுவும் பிரதிபலிக்கப்படுவ தில்லை. அவை பெரும் தெய்வங்களான சிவன், விஷ்ணு , முருகன், பிள்ளையார் போன்றவற்றையே பிரதிபலிக்கின்றன.

இதற்கு மாறாக மகுடிக்கூத்து சிறுதெய்வங்களை முதன்மைப் படுத்துகிறது. முதலாவது மகுடிக்கூத்திலே காளி பாத்திரமாக வரு கிறாள். இரண்டாவது மகுடிக் கூத்திலே சாம்பலாண்டி வருகிறார். மூன்றாவது மகுடிக் கூத்தில் கம்பகாமாட்சி தெய்வமே பாத்திரமாக வருகிறது. சிறு தெய்வங்கள் பாத்திரமாக வருவதை முதலாம் இரண் டாம் மகுடிக் கூத்துக்களிலும் சிறு தெய்வங்களின் கதையை மூன் றாம் மகுடிக் கூத்திலும் காண்கிறோம்.

II. மகுடிக் கூத்தில் வரும் வழிபாட்டு முறைகள்

தெய்வங்கள் பாத்திரமாக வருவதுடன் மட்டக்களப்பு வழிபாட்டு முறைகளும் இவற்றில் இடம் பெறுகின்றன. முதலாவது மகுடிக் கூத் திலும், இரண்டாவது மகுடிக் கூத்திலும் வைக்கப்படும் கும்பங்கள், மடைகள் ஆகியன மட்டக்களப்புக் கிராமியத் தெய்வ வழிபாட்டின் போது வைக்கப்படுபவை. முதலாவது மகுடிக் கூத்தில் காளியை வர வழைக்க மாறா தெய்வமேறி ஒருவர் ஆடுகிறார். மணலிலே அட்சரம் எழுதி அதன்மீது தேங்காய் வைத்து உடைத்துக் காளி அழைப்பு நடக்கிறது.[8] மூன்றாவது மகுடிக் கூத்திலே வேடுவிச்சியின் நோயைத் தீர்க்க மடை வைத்து, தெய்வம் ஏறி ஆட வைத்து வேப்பம் இலை யினாலே அவள் தலையில் அடித்து நோய்க்கு வைத்தியம் செய்கின் றனர்.[9] இது மட்டக்களப்பு வணக்க முறையாகும். இவ்வண்ணம் மூன்று மகுடிக் கூத்துக் களிலும் கதை வேறுபட்டாலும் ஊடு பாவாக மட்டக்களப்பில் தெய்வங்களும், வழிபாட்டு முறைகளும் இருப்பதைக் காணுகின்றோம்.

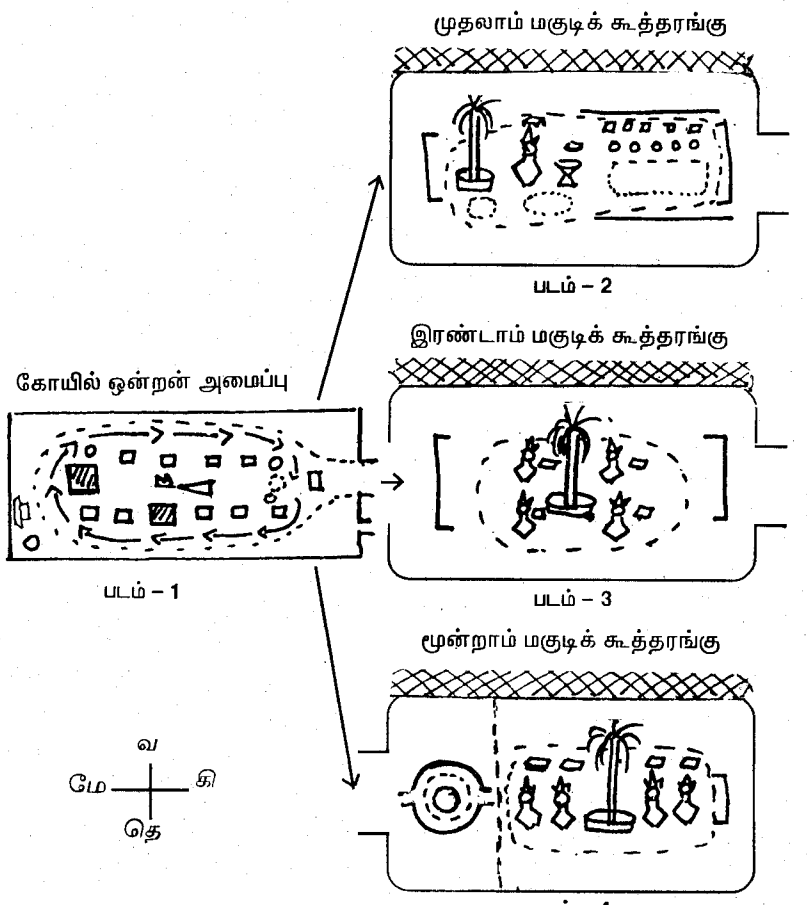
III. மகுடிக் கூத்தின் பேச்சு வழக்கு

முதலாவது மகுடிக் கூத்தும் இரண்டாவது மகுடிக் கூத்தும் வாய் மொழி நாடகங்களானமையினால் அவற்றில் இயல்பான பேச்சு மொழி இடம் பெறுதல் இயல்பு. இவர்கள் தாம் அன்றாடம் பேசும் மொழியில், தாமறிந்த மரபுத் தொடர், பழமொழிகள், விடுகதைகள், மக்கள் மத்தி யில் வழங்கும் பகிடிகள் ஆகியவற்றையே பேசுகின்றனர். மூன்றாவது மகுடிக் கூத்து எழுதப்பட்ட நாடகமாயினும் எழுதப்படாத பகுதி வட்ட மேடைக்கு வெளியே நடக்கையில் அவர்களின் பேச்சு முழுக்க முழுக்க மட்டக்களப்புப் பேச்சாகவே இருக்கிறது.[10] தென்மோடி வடமோடிக் கூத்தில் வரும் பேச்சுகள் தராதரமான தமிழில் அமைந்திருக்கின்றன.[11] அக் கூத்துக்களில் வரும் பறையன் ஒருத்தனே மட். பேச்சு வழக்கிற் சில வேளைகளிற் பேசுகிறான். இவ்வகையில் மகுடிக் கூத்தே மட்டக் களப்புப் பேச்சு வழக்கினை முற்றாக வெளிப்படுத்துகிறது.

VI. மகுடிக் கூத்தின் மேடை அமைப்பு

மகுடிக்கூத்தின் மேடை அமைப்பிலே சிறு தெய்வ வணக்கக் கோயிலின் அமைப்பைக் காணமுடியும். சுற்றிவர மக்கள் நின்று பார்க்க நடுவிலே பந்தல்கள் அமைத்து வழிபாடு நடத்தல் சிறு தெய்வ வணக்க முறையாகும். மகுடிக் கூத்தின் மேடையமைப்பு அதே முறையினைப் பின்பற்றியுள்ளது. அதேநேரம் நாடகத்திற் காகச் சில மாற்றங்களையும் பெற்றது. கீழே காட்டப்படும் படங்கள் மகுடிக் கூத்திற்கும் கோயில் அமைப்புக்கும் உள்ள உறவினைத் தெளிவாகக் காட்டும்.

வரைபடம் - 57



566 ஆம் பக்கத்திலேயுள்ள படம் 1 இல் காட்டப்படும் கோயில் அமைப்பே சிற்சில மாற்றங்களுடன் படம் 2,3,4 களில் அமைந்திருப் பதைக் காணலாம்.

(1) படம் 1இல் காட்டப்பட்ட கோயிலும், கோயிற் பிரகாரமும் அமைக்கப்பட்டுள்ள சதுர அமைப்பே படம் 2,3,4, களில் காட்டப்படும் 3 வகை மகுடிக் கூத்து அரங்க அமைப்புகளிலும் காணப்படுகிறது.

(2) படம் 1இல் உள்ள கோயில் அமைப்பில் மேற்கு மூலையிலும் கிழக்கு மூலையிலும் வரும் பெரிய பந்தல்களைச் சார்ந்த அமைப்புகள் படம் 2,3,4 களில் காட்டப்படும் எல்லா மகுடிக் கூத்துக்களிலும் வரு கின்றன.

(3) படம் 1இல் உள்ள கோயில் அமைப்பில் மத்தியில் காணப் படும் கொடிமரம் படம் 2,3,4 களிற் காட்டப்படும் 3வகை மகுடிக் கூத்துக்களிலும் இடம் பெறுகிறது.

(4) கொடி மரத்தைச் சுற்றிப் தெய்வப் பந்தல்கள் அமைத் திருப் பதை படம் 1 காட்டுகிறது. அதேபோல அமைக்கப்படாவிடினும் கொடி மரத்தை அண்மித்து கும்பங்கள் வைக்கப்பட்டிருப்பதை படம் 2,3,4,களிற் காணலாம்.

(5) படம் 1இல் காட்டப்படும் கோயில் அமைப்பிற் கோயிற் சடங்கு முறைகள் பந்தல்களைச் சுற்றி வட்ட அமைப்புக்குள் நடை பெறுவதுபோல படம் 2,3,4களில் மகுடிக் கூத்துக்களிலும் நடுவில் உள்ள மடைகளையும், கொடி மரத்தையும் சுற்றியே நடிகர்கள் வட்ட அமைப்பில் நடந்து நாடகத்தை நடத்துவது குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இவற்றைப் பார்க்கும்போது கோயில் அமைப்பினின்றே மகுடிக் கூத் தின் அரங்க அமைப்பு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது போலவே தெரிகிறது. இவ்வண்ணம் உருவாக்கும்போது நாடக அமிசம் கருதி மேடை அமைப்பிற் சிற்சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்த வேண்டியிருந்தது.

(1) படம் 1இல் உள்ள கோயில் அமைப்பில் சடங்கு பார்க்கும் பார்வையாளர் சதுர அமைப்புக்கு உள்ளே நிற்கின்றனர். படம் 2,3,4 களில் உள்ள மகுடிக் கூத்துகளின் மேடை அமைப்பில் பார்வையாளர் கள் வெளியே நிறுத்தப்படுகின்றனர்.

(2) படம் 1இல் உள்ளதுபோல அன்றி படம்2,3,4களில் கொடி மரத்தைச் சுற்றிக் கும்பங்கள் நாடகங்களின் தன்மைக்கு ஏற்ப அருகாக அல்லது வட்டமாக வைக்கப்படுகின்றன.

(3) படம் 4இல் நாடக அமைப்புக்கு ஏற்ப மேடை இரண்டாகப் பிரிக்கப்படுகிறது.

(4) படம் 4இல் மேற்கு மூலையில் நாடக அமைப்புக்கு ஏற்ப படம் 1,2,3களிற் காட்டப்படும் பந்தலுக்குப் பதிலாக வட்ட மேடை ஒன்று உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

(5) கும்பங்களையும் கொடிமரங்களையும் கயிறுகளால் இயக்கு வதற்காக முதலாவது இரண்டாவது மகுடிக் கூத்துகளிலே வடக்குப் பக்கத்தில் மறைப்புக்கட்டப்பட்டு அவ்விரு மகுடிக் கூத்துக்களும் முப்பக்க பார்வையாளரைக் கொண்ட மேடையாக்கப்படுகிறது.[13]

இவ்வேற்றுமைகளையும், நாடகத்திற்காக மேடை அமைப்பில் ஏற் பட்ட மாற்றங்களையும் அவதானிக்கும்போது மட்டக்களப்பில் கிரா மியத் தெய்வங்களுக்கென அமைக்கப்பட்ட கோயில் அமைப்பில் இருந்தே மட்டக்களப்பிற்குரிய ஆரம்பக் கூத்தான மகுடிக் கூத்தின் மேடை அமைப்பு உருவாகியது என்பது தெளிவாகிறது.

V. மகுடிக் கூத்தின் பார்வையாளர்கள்

மகுடிக் கூத்தின் பார்வையாளர்கட்கும், கோயிலின் நடைபெறும் சடங்கைக் காணும் பார்வையாளருக்குமிடையே ஓரளவு ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. கோயிலிலே பார்வையாளர்கள் பக்தர்களாயிருப்ப துடன் பங்காளராகவும் உள்ளனர். காத்தவராயன், அனுமன், வதனமார் ஆகியோருடன் பார்வையாளரான பக்தர்கள் உரையாடுவதும், ஈடுபடு வதும் முன்னர் விளக்கப்பட்டுள்ளது.[14] இங்கு மூவகை மகுடிக் கூத்தின் பார்வையாளர் இடையறாது மகுடிக் கூத்தருடன் உரையாடுகின்றனர். அங்கு நடப்பவற்றை என்ன எனக் கேட்டு அறிகின்றனர். குறவன் குறத்தி, வேடன் வேடுவிச்சி சண்டையில் தாமும் பங்கு கொண்டு சமா தானப்படும்படி கூறுகின்றனர். மகுடிக் கூத்தில் வரும் பாத்திரங்கள் தமது இன்ப துன்பங்களைப் பார்வையாளரிடம் பரிமாறுகின்றன.[15] இவ் வகையில் கோயிலில் சடங்கு காணும் பக்தர்கள்போல இங்குப் பார்வை யாளர்கள் அக்கூத்தின் பங்காளர்களாகவும் மாறுகின்றனர். ஆனால் கோயில் பங்காளர்களுக்கும், மகுடிப் பங்காளர்கட்கும் பெரும் வித்தி யாசமுண்டு. அது வளர்ச்சிப் போக்கில் வந்த வித்தியாசமாகும். கோயி லிலே பக்தி சிரத்தையோடு முழு நம்பிக்கையோடு கோயில் நடவடிக் கைகளிலும், கிரியைகளிலும் ஈடுபடுகின்றனர். இங்கோ பக்தி இடம் பெறுவதில்லை. கேளிக்கை உணர்வோடு இவை சமயக் கிரியை கள் அல்ல, என்ற எண்ணத்தோடு ஈடுபடுகின்றனர். மகுடிக்கூத்தில்

கும்பங்கள், மடைகள் வைத்து அட்சரங்கள் கீறி கோயிற் பாடல் களைப் பாடி தெய்வங்களைப் பரவினாலும் கோயிலில் வரும் பக்தி உணர்வு இம் மகுடிக் கூத்தினைப் பார்க்கும் பார்வையாளருக்கு வருவதில்லை. சமயச் சடங்குகளினின்று வளர்ச்சி பெற்ற பொழுது போக்கிற்குரியதாக கலை மாறுகையில் சடங்குகளிலிருந்த நம்பிக்கை குறைவதை இது காட்டி நிற்கிறது.

VI. மகுடியிற் கையாளப்படும் வாத்தியங்கள் இடம் பெறும் ஆடல் பாடல்கள்

சிறு தெய்வ வழிபாட்டிற் பாவிக்கப்படும் மேளம், சிலம்பு, குழல், தவில், உடுக்கு என்னும் வாத்தியங்களே மகுடிக் கூத்துக்களிற் பாவிக்கப்படுகின்றன. முதலாவது மகுடிக் கூத்தில் மகுடி எடுக்க ஒண்டிப்புலி ஆடும்போது மேளம், குழல் என்னும் வாத்தியங்கள் பாவிக் கப்படுகின்றன. முதலாவது மகுடிக் கூத்தில் மீனாட்சி காமாட்சி சிலம்பு அணிந்து வருகின்றனர். இரண்டாவது மகுடிக் கூத்தில் நடிகர் களை மேடைக்கு அழைத்துவரும் பறையன் தவில் தட்டிக் கொண்டு தான் அழைத்து வருகிறான். மூன்றாவது மகுடிக் கூத்திலே சிறு மேளமும் உடுக்கும் பாவிக்கப்படுகின்றன.

முதலாவது மகுடிக் கூத்தில் வரும் ஒண்டிப்புலி ஆட்டமுறை வயிரவர் கோயிலில் பலி எடுக்கும்போது ஆடும் முறையை ஒத்தது.

மூன்றாவது மகுடிக் கூத்தில் வேடுவிச்சிக்கு பேய் கலைக்கும் இடம் சிறு தெய்வவணக்கத்தில் பேய் ஆடும் ஆட்டமுறையைப் பின் பற்றியது. உடுக்கடிக்கு ஏற்ப இதில் வேடுவிச்சி ஆடுவாள்.

முதலாவது மகுடியில் வரும் மாறா தெய்வப் பாடல், காளி அழைப் புப் பாடல் என்பன சிறு தெய்வ வணக்கப் பாடல்களாகும். மூன்றாவது மகுடிக் கூத்தில் வரும் வைரவர் அழைப்புப் பாடல் சிறு தெய்வ வணக் கப் பாடலாகும்.

இவ்வண்ணம் மகுடிக் கூத்து சிறு தெய்வ வணக்க முறையி னின்று வாத்தியம், ஆடல், பாடல்கள் ஆகியவற்றைத் தன்னுள் எடுத் துக் கொண்டது.

மேற்கூறிய காரணங்களினின்று மட்டக்களப்பிற்குரிய வணக்க முறைகளையும், கோயிலின் மேடை அமைப்பையும் மகுடிக் கூத்து பிரதிபலிப்பதனால் மகுடிக்கூத்தே மட்டக்களப்பின் புராதன கூத்து வடிவம் என்பது புலனாகின்றது. முக்குவர் இதனை ஆடினர் என்ற

தகவலைக் கொண்டு நோக்கும்போது இவ்வடிவம் இன நினைவாக முக்குவரிடமே இருந்திருக்கவேண்டும் என்று ஊகிப்பதில் தவறில்லை.

மட்டக்களப்பில் முதன் முதலாகக் குடியேறிய முக்குவர் தங்கள் வணக்க முறைகளிலே ஐதீகக் கதைகள் இல்லாதபோது தாங்கள் மட்டக்களப்பில் குடியேறிய ஒரு வரலாற்று நினைவினை தமக்குரிய நாடக வடிவமாக ஆக்கியிருக்கவேண்டும். இந்நாடகம் அவர்கள் மத்தியில் வழங்கிய சமயச் சடங்குகளினடியாகத் தோன்றியிருக்கவும் வேண்டும். இதனையே மட், சமயச் சடங்குகட்கும் மகுடிக் கூத்திற்கும் இடையேயுள்ள தொடர்பு எமக்குக் காட்டுகின்றது. மகுடிக் கூத்தின் மூன்று படி நிலை வளர்ச்சிகள் முன்னர் எடுத்துக் காட்டப்பட்டன. ஒன்றினின்று ஒன்று வளர்ச்சி பெற்றனபோல அவை படுகின்றன. இம் மூன்று வளர்ச்சி நிலைகளும் முக்குவர் மத்தியிலேயே நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும். ஒவ்வொரு நிலையிலும் வளர்ச்சி பெற்ற வடிவத்தை முக்குவர் கொள்ள, வளர்ச்சியுறாத வடிவத்தைக் கீழ் நிலையிலி ருந்தோர் தமது நாடக வடிவமாகக் கொண்டிருக்கக் கூடும்.

மகுடிக் கூத்து, கூத்து என்ற பெயரிலேயே வழங்கப்படுகிறது. மகுடி நாடகம் என்று வழங்கப்படுவதில்லை. ஆனால் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள் ஏட்டிலே நாடகம் எனவும் அழைக்கப்படுகின்றன என்பதை முன்னலேயே பார்த்தோம்.[16] ஏடு எழுதியோர் அவற்றை நாடகம் என அழைத்தாலும் மகுடிக் கூத்துப் பார்த்து, மகுடிக் கூத்து போட்டு, மகுடிக் கூத்தையே தமது நாடகமாகக் கொண்ட மட்டக்களப்பு மக்கள் தென்மேர்டி வடமோடி நாடகங்களையும் கூத்து என்ற பெயரிலேயே அழைக்கலாயினர். எனவே தான் ஏட்டில் நாடகம் என்ற பெயரையும் மக்கள் நாவிற் கூத்து என்ற பெயரையும் தென்மோடி வடமோடி நாடகங்கள் பெற்றன எனலாம். இவ்வண்ணம் மட்டக்களப்பு மக்கள் மத்தியில் அதுவும் சிறப்பாக முக்குவர் மத்தியில் தென்மோடி, வடமோடி மட்டக்களப்புக்கு வரமுன்னர் பரவலாக இருந்த நாடக வடிவம் மகுடிக் கூத்து என யூகிப்பதில் தவறில்லை. அதுவே மட்டக்களப்பின் முதற்பெரும் நாடக வடிவமாகவும் இருந்தது. ஆனால் காலப் போக்கில் இந்நாடக வடிவம் பின்னடைகின்றது. இதற்கான காரணம் மட்டக்களப்பில் நிலமானிய அமைப்பு உருவானமையும் சமூக அமைப்பில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களுமாகும். தொடர்ச்சியாக ஏற்பட்ட குடியேற்றங்கள், தென்னிந்திய செல்வாக்கு, மாகோனாட்சி என்பவற்றினால் தன்னளவிலான ஒரு நிலமானிய அமைப்பு மட்டக்களப்பில் உருவாகிறது இந்நிலமானிய அமைப்பை நிலைநிறுத்த இன்ன இன்ன சாதியார்க்கு இன்ன இன்ன

கடமைகள் என மாகோன் வகுத்தான் என்பது மட்டக்களப்பு மான்மியத் தால் புலனாகின்றது.[17]

அத்தகைய நிலமானிய அமைப்பை முற்றாக பிரதிபலிக்கவோ அத்தேவைகளைப் பூர்த்தி பண்ணவோ அதனைக் கட்டிக் காக்கும் கலை வடிவமாக அமையவோ மகுடிக் கூத்திற்கு முடியாத காரியமாக இருந்தது. ஒரு இனக் குழுவின் கலை வடிவம் நிலமானிய சமூகத்தின் கலை வடிவமாக மாறமுடியவில்லை பெரும் நாடகமாக மாற செழுமையான கதைகள் தேவையாக இருந்தன. முக்குவரோடு வேளாளர், சீர்பாதக் காரர் போன்றோர் சமூகத்தின் முக்கிய ஸ்தானம் பெறத் தொடங்கினர். வந்து சேர்ந்த இவர்கள் அனைவரையும் இணைக்கக் கூடிய தன்மை ஒரு இனத்தவரின் நாடகமாக இருந்த மகுடிக் கூத்திற்கு இருக்கவில்லை. எனவே மகுடிக் கூத்து வளர்ச்சி பெற்ற மட்டக்களப்பின் சமுதாயத்தை பிரதிபலிக்கும் பிரதேச நாடகமாக எழுமுடியவில்லை.

இந்நிலையிற் நிலமானியத்தைக் கட்டிக் காக்கக்கூடியதும், புராணக் கதைகளைத் தம்முட் கொண்டதும், மகுடிக் கூத்தினை விட அம் சங்களில் வளர்ச்சி பெற்றதுமான வசந்தன் கூத்து வடமோடி, தென் மோடி கூத்துகள் மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திற்கு அறிமுகமாகியிருக்க வேண்டும். இவ்வண்ணம் வந்து சேர்ந்த கதைகளையும், வடிவங்களையும் சமூகத்தின் உயர் நிலையிலிருந்த முக்குவரும், வேளாளரும் தன் வயமாக்க அவர்கள் மத்தியிலிருந்து மகுடிக்கூத்து மெல்ல மெல்ல அவர்கள் மத்தியில் செல்வாக்கிழந்து சமூகத்தின் கீழ்நிலையிலிருந்தோர் மத்தியிற் சென்றிருக்க வேண்டும். கீழ் நிலை மக்கள் மகுடிக் கூத்தினை ஆடத் தொடங்க மேனிலையிலிருந்தோர் இதனை ஆடாமல் விட்டிருக்க வேண்டும்.

(3) மகுடிக் கூத்தை அடுத்து தோன்றிய வசந்தன் கூத்து

மகுடிக் கூத்தையடுத்து மட்டக்களப்பில் உருவான கூத்து வசந்தன் கூத்தாயிருக்கலாம். மகுடிக் கூத்தின் உள்ளடக்கமாக ஓர் இனம் இன்னொரு நாட்டிற் குடியேறிய வரலாறு அமைந்துள்ளது. வசந்தன் கூத்திற் பாடப்படும் பாடல்களின் உள்ளடக்கமாக மட். விவசாயத்தையொட்டிய நிகழ்வுகள், புராண இதிகாசக் கதைகள், பெரிய சிறிய தெய்வங்களை வாழ்த்தல் என்பன அமைந்துள்ளன. அத்தோடு வசந்தன் கூத்தில் விவசாயம் முடித்து ஓய்ந்திருக்கும் மக்களின் மகிழ்ச்சிக்குரிய கூத்தாகவும் அமைந்துள்ளது. விதைத்தல், உழுதல், அறுத்தல், உப்பட்டி கட்டல், பொலி காவுதல் என்று விவசாயம் செய்யும் முறைகள்

அங்ஙனம் ஆடியபின்னர் முதன் முதலிற் கோயிலின் வெளி வீதியில் நீண்ட நேரம் ஆடுவர். முற்காலங்களிற் கோயில் வெளி வீதியில் கூத்து ஆடியதனாலேயே, முதன் முதலில் நீண்ட நேரம் கோயில் வெளியிலாடும் வழக்கத்தை இவர்கள் கொண்டிருக்கலாம். கன்னன்குடாப் பகுதியில் கோயில் வெளியில் முதற் தடவை கூத்தை அரங்கேற்றம் செய்த பின்னர் இரண்டாவது அரங்கேற்றத்தை வேளாண்மை முடிந்து ஓய்ந்து கிடக்கும் திடலின் நடுவே மேடை அமைத்து ஆடுகின்றனர். வயலின் நடுவில் ஆடுதலால் கர்னாடக யக்ஷகானம் வயலாட்டா என்ற பெயரைப் பெற்றமை இங்கு நினைவுகூரற்குரியது.

மேடையமைப்பு

ம. ம. நாடகங்களின் மேடையமைப்பினை மூன்றாக வகுத்து நோக்கலாம்.

(1) மேடையின் கீழ்ப்பகுதியின் அமைப்பு

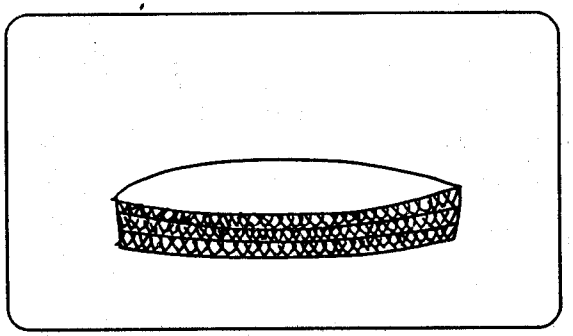
(2) மேடையின் இடைப்பகுதியின் அமைப்பு

(3) மேடையின் மேற்பகுதியின் அமைப்பு

(1) மேடையின் கீழ்ப்பகுதியின் அமைப்பு (வரைபடம் - 53)

மேடையின் கீழ்ப் பகுதி வட்டவடிவமாக அமைந்திருக்கும், இவ் வட்டத்தின் விட்டம் இத்தனை அடி என்று திட்டமான மரபு ஒன்றில்லை எனக் கூத்தில் அனுபவம் வாய்ந்த சிலர் அபிப்பிராயம், எனினும் 18 அடிக்குக் குறையாமல் இதன் விட்டம் அமைந்திருக்கும். ஆறுபேர் சபையோராய் நடுவில் நிற்கக் கூத்தர் சுழன்றாடும் அளவை மேடை பெற்றிருக்க வேண்டும். இதன் விட்டம் 40 அடி என சு. வித்தியானந் தன் குறிப்பிடுகிறார்.[54] கூத்தின் தன்மைக்கு ஏற்ப இவ்விட்டத்தின்

வரைபடம் - 53



அகலம் கூடியும் குறைந்தும் இருக்கும்மென்பது சிலர் அபிப்பிராயம். நடிகர்கள் குறைவாயுள்ள நாடகமாயின் விட்டம் குறையவுள்ள வட்டக் களரியமைப்பர். ஒரே நேரத்தில் நிறையப் பாத்திரங்கள் தோன்றுகின்ற வனவாசம் பதினேழாம் பதினெட்டாம் போர் போன்ற நாடகங்கட்குக் கூடியளவு விட்டமுடைய பெரிய மேடை அமைப்பர்.

இம்மேடை நிலமட்டத்திலிருந்து எத்தனை அடி அகலமுள்ளதாக அமையவேண்டும் என்பது பற்றியும் திட்டமான மரபுகள் இல்லை எனினும் 2 அடிக்குக் குறையாமல் இதன் உயரம் அமைந்தாற்தான் ஆடுபவர்களின் பாதங்கள் பார்வையாளர்களின் கண்களுக்கு நன்கு தெரியும் எனப் பலர் அபிப்பிராயம் தெரிவித்தனர்.

18 அடிக்குக் குறையாத விட்டமுடைய வட்டமொன்றில் அவ்வட் டத்திற்குத் தக 2 அடி உயரமுடைய கப்புகளை நாட்டி அக்கப்புகளை மெல்லிய சலாகை அல்லது வளையும் கம்புகளினால் இணைத்துக் கட்டி அதன்மீது பின்னப்பட்ட தென்னை ஓலைகளை 3 படையாக வைத்து வளைத்துக் கட்டப்பட்ட வட்டத்துக்குள் மண்போட்டு நிரப்புவர். மண்ணால் நிரப்பப்பட்டதும் அது 2 அடி உயரமும் 18 அடி விட்ட முடைய உயர்ந்த மேடையாக அமையும். மண்ணால் மாத்திரமன்றி உமியால் அவ்வட்டத்தை நிறைக்கும் வழக்கம் சில இடங்களிலுன்டு. பின்னர் சில இடங்களில் அதன்மீது களிமண் போட்டு நிரப்பி அதனை மொங்கானால் இறுக்கி, கடற்கரை மண்ணை அதன் மீது நன்கு பரப்பி அதனைக் காலுக்கு இதமான ஒரு மேடையாக்குவர். (வரைபடம் - 53)

பெரும்பாலான பகுதிகளில் புல் அடர்த்தியாக வளர்ந்துள்ள இடங் களிலுள்ள புல்லாங்கத்தைகளை வெட்டிக் கொணர்ந்து மேடைமீது பரவுவர். ஆடுபவர் கால்களுக்கு மேடை இதமாக இருக்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்திலேயே இத்தகைய வழக்கம் எழுந்திருக்க வேண்டும். கடற்கரையோரங்களில் வாழ்ந்தோர் கடற்கரை மணலையும், வயற் பிர தேசங்களில் வாழ்ந்தோர் புல்லாங்கத்தைகளையும் மேடையிற் பரவிக் காலுக்கு இதமாக்கியிருக்கலாம்.

(2) மேடையின் இடைப் பகுதிக்கான அமைப்பு (வரைபடம் - 54)

இவ்விதம் உயரமாக்கப்பட்ட மேடையைச் சுற்றி 8 எண்ணிக்கைக் குக் கூடாத வகையில் 6 அடி உயரத்திற்குக் நீளக் கம்புகள் நாட்டப் படும். இதனை 8 அடி உயரத்திற்கு நாட்டுபவருமுளர். 8 எண்ணிக் கைக்கு இக்கம்புகள் கூடக்கூடாது என்பது முக்கியம் போலத் தெரி கிறது. மேடையைச் சூழ இருந்து கூத்துப் பார்ப்போருக்கு இக்

இப்பாடல்களிற் கூறப்படுவதுடன் அவற்றிற்குத் தக ஆடவும் படுகிறது. மட்டக்களப்புக்குப் பின்னால் வந்து சேர்ந்ததாகக் கருதப்படும் கண்ணகி, பிள்ளையார் தெய்வங்களின் பெருமைகள் இப்பாடல்களிற் கூறப்படுகின்றன. இராமாயணக் கதையும் இதில் இடம்பெறுகிறது.[18].

ஒரு நாட்டிற்குடியேறிய பின்னர் நிலைத்து வாழ்ந்து. வேளாண்மை செய்யத் தொடங்கிய பின்னர் வேளாண்மை செய்தல் சம்பந்தமான உள்ளடக்கம் கொண்ட பாடல்கள் எழுந்திருக்க வேண்டும். மகுடிக் கூத்தைப் போல தனியே சிறு தெய்வ வணக்கத்தினை மாத்திரம் கூறாது பெரும் தெய்வங்களான பிள்ளையார், முருகன் போன்றோரை இவ் வசந்தன் கூத்துப் பாடல்கள் துதிப்பதும் தமிழ் நாட்டில் வழங்கி வந்த கதைகளான கண்ணகி கதை, மகாபாரத ராமாயண கந்தப் புராண கதைக் கருக்களைப் பாடல்கள் உள்ளடக்கமாகக் கொள்வதும் இக்கூத்து மகுடிக் கூத்திற்குப் பின்னர் உருவான கூத்து என்பதை உறுதிப் படுத்துகின்றன.

இவ்வசந்தன் கூத்தில் மட்டக்களப்பு விவசாயம் முறைகளைப் பற்றிப் பாடினும் வசந்தம், வசந்தகாலம் என்ற வார்த்தைப் பிரயோகம் இல்லாமை கவனிப்பிற்குரியதொன்று. வைகாசி, ஆனி மாதங்களை வசந்த காலம் என்று அழைக்கும் வழக்கமும் மட்டக்களப்பில் இல்லை.

தென்னிந்தியாவிலே விவசாயிகள் மத்தியில் வசந்தானட்டம் உண்டு. பெரும்பாலும்பெண்கள் இவ்வாட்டத்திற் பங்கு கொள்வர். செம்மஞ்சள் ஆடை அணிந்து கைகளுக்கு வர்ணமிட்டு தலைக்கு மாலையணிந்து இளம் பெண்களும் வயது வந்த பெண்களும் இதனை ஆடுவர். இளம் பையன்கள் பாடலிற் பங்கு கொள்வர். கைகளைத் தட்டியும் 'டோலக்' எனப்படும் வட்டமான மத்தளத்தில் ஓசை எழுப்பியும் பாடலுக்குப் பின்னணித் தாளம் அமைக்கப்படும். பூமித்தாயான பாரதியை இவர்கள் புகழ்ந்து பாடி ஆடுவர். ஐந்து அடி நீளமானதும் நுனியிற் பொன் வர்ணம் பூசப்பட்டதும், மாவிலைகள் தொங்கவிடப்பட்டதுமான தடிகளை இவ்வாடலுக்கு ஆண்கள் பின்னணியாகப் பிடிக்க, வட்டமான ஓர் அமைப்பில் எளிமையான ஆட்டத்தை இவர்கள் ஆடுவர். பாடல்கள் துதிப் பாடல்களாகவே இருக்கும்.[19]

தென்னிந்திய வசந்தனாட்டத்தினின்று மட். வசந்தனாட்டம் இவ் வகைகளில் வேறுபடுகிறது. மட். இல் ஆண்கள் வசந்தன் கூத்தினை ஆடுவதும், பூமித்தாயான பாரதிக்குப் பதில் மழையைத் தரும் கண்ணகி போன்ற தெய்வங்களைத் துதிப்பதும் வேறுபாடுகளாம். எனினும் வசந்தன் என்ற சொல்லும், விவசாயிகள் மத்தியில் இவ்வாட்டம் இருப்பதும்,

தெய்வங்களைப் புகழ்வதும், வட்டமாக ஆடுவதும், பின்னணியாக மத்தளமிசைப்பதும், கோல் பாவிக்கப்படுவதும் இவ்விரண்டு வசந்தன் ஆட்டங்களுக்குமிடையேயுள்ள ஒற்றுமைகளாம்.

தமிழ் நாட்டினின்று ஈழ நாட்டிலும் சிறப்பாக மட்டக்களப்பிலும் குடியேறி விவசாயம் செய்த தமிழர்கள் தம்முடன் இவ்வசந்தனாட்டத்தைக் கொணர்ந்தனரா? அன்றி தமது இங்கிருந்த விவசாய வாழ்க்கை முறைக்கு ஏற்ப ஒரு வசந்தன் கூத்தை உருவாக்கினரா என்பது பற்றித் திட்டவட்டமாக ஏதும் கூறமுடியவில்லை. வசந்தன் கூத்து விவசாயத்தை ஒட்டியது என்பது தெளிவான உண்மையாகும். விவசாய மக்களின் மத்தியிலேயே வசந்தன் கூத்துச் செல்வாக்குப் பெற்றது. அரும்பத்தில் வேளாளர் மத்தியில் இக்கூத்து செல்வாக்குப் பெற்றிருக்கலாம். பின்னர், விவசாயம் செய்து வாழ்ந்து கொண்டிருந்த முக்குவர் மத்தியிலும், அதன் பின்னர் மட். இல் குடியேறியவர்களும், விவசாயம் செய்து வாழ்ந்தோருமான சீர்பாதக்காரர் மத்தியிலும் இது பரவியிருக்கலாம். வசந்தன் கூத்து தமது வாழ்வோடிணைந்த கூத்தாகவும், கோயிற் கிரியைகளுடன் இணைந்த கூத்தாகவும் ஆக தம் மத்தியில் இருந்த மகுடிக் கூத்தை விட்டு முக்குவரும் வசந்தன் கூத்தைத் தமது பிரதான கூத்தாகக் கொண்டிருக்கலாம். இவ்வண்ணம் விடுபட்ட மகுடிக் கூத்தே அதிகார அடைவில் 2ம், 3ம் நிலையிலிருந்த மக்களைச் சென்றடைந்திருக்க வேண்டும். வசந்தன் கூத்தில் வழங்கும் இராகங்களுக்கும் மட். சிறு தெய்வ வணக்கக் கோயில்களிற் பாடப்படும் இராகங்களுக்குமிடையே ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. மட். தெய்வ வணக்க இராகங்களிலிருந்து வசந்தன் கூத்து இராகங்களைப் பெற்றதா? அல்லது வசந்தன் கூத்தினின்று மட். கிராமிய வணக்கப் பாடல்கள் இராகங்களைப் பெற்றனவா? என்று கூறமுடியாதுள்ளது. ஏற்கனவே சிறு தெய்வ வணக்க முறையில் இவ்விராகங்கள் இருந்திருக்குமாயின் அவற்றை மகுடிக் கூத்தில் பாவிக்காமல் விட்டிருக்கமாட்டார். எனவே இந்த இராகங்கள் வசந்தன் கூத்திலிருந்து சிறு தெய்வ வழிபாட்டுக்கு வந்தவை என்று வாதிக்க இடமுண்டு. அல்லது சிறு தெய்வ வணக்க இராகங்களை மகுடிக் கூத்திற் பாவிக்காமல், வசந்தன் கூத்து வளத்தையும், பெரும் தெய்வங்களையும் குறிப்பிடுவதால் வசந்தன் கூத்துக்கு மாத்திரம் அவ்விராகங்களை முன்னோர் பாவித்திருக்கலாம் எனவும் வாதிடலாம்.

இவ்வசந்தனாட்டத்தின் ஆட்டக் கோலங்களும், உடை ஒப்பனையும் உடை அமைப்பும், வாத்தியக் கருவிகளும் பற்றி முன்னாலேயே கூறப்பட்டுள்ளது.[20]

வசந்தனாட்டம் தென்னிந்தியாவிற் காணப்படுவதனாலும் அது தனது உள்ளடகத்தின் ஒரு பகுதியாக தமிழ் நாட்டிற் பிரபலம் பெற்ற கடவுளரான கண்ணன், முருகன், பின்னையார், மாரி ஆகியோரைக் குறிப் பிடுவதனாலும், எட்டு, வீசாணம் போன்ற புதிய ஆட்ட முறைகளையும், பல்வேறு வகையான இராகங்களையும் கொண்டிருப்பதனாலும் இவ் வசந்தனாட்டம் தமிழ் நாட்டினின்று இங்குவந்த ஒன்று என்றும், ஆனால் இங்கு வந்தபோது இங்கிருந்த சிறு தெய்வ வழிபாட்டு பாடல்களின் சில இராகங்கள், சிலம்பணிந்தாடுதல் என்பனவற்றையும், மட்டக்களப் பின் விவசாய முறை, வணக்கமுறை என்பனவற்றையும் உள்வாங்கி மட்டக்களப்புக்குரிய வசந்தனாக உருவாகியது என்றும் கொள்ளலே பொருத்தம் போலப்படுகிறது. இவ்வகையில் இக்கூத்து பெற்ற வட்டக்களரி முறை ஆய்வுக்குரிய ஒன்றாகும். நாற்புறமும் மக்கள் வட்டமாக அமர்ந்திருக்க நடுவே சிறு தெய்வ வழிபாடு நிகழ்வதும் 2ம் இயலில் விளக்கப்பட்டது.[21] இதிலிருந்து உருவான மகுடிக் கூத்து களில் மூன்றாவது மகுடிக் கூத்தில் மகுடி அரங்கம் இரண்டாகப் பிரிக் கப்பட்டு ஒரு பகுதியில் வட்டமேடை சமதள அரங்கில் அமைக்கப் பட்டு மூன்றாவது மகுடிக்கூத்து நடைபெறுவது மூன்றாவது இயலில் விளக்கப்பட்டது.[22] மூன்றாவது மகுடிக்கூத்தின் அரங்க அமைப்பில் வரும் சமதள அமைப்பில் அமைக்கப்பட்ட வட்டஅரங்கு போன்ற ஓர் அரங்கின் மீதே இவ்வசந்தன் கூத்து நடைபெறுகிறது. தென் இந்தியா விலும் வசந்தன் கூத்து வட்டமான அமைப்பிலேயே ஆடப்படுவதாக முன்னர் பார்த்தோம். இவ்வட்ட அமைப்பு முறை முன்பே வசந்தனாட் டத்தில் இருந்ததால், மகுடிக் கூத்து ஏற்கனவே வட்டமேடை ஒன் றில் ஆடப்பட்டமையினால் அதன்வகையில் இவ்வசந்தனாட்டத்தை முன்னோர் அமைத்திருக்கலாம். இவ்வகையில் வசந்தனாட்ட வட்ட மேடையை நாம் மகுடிக் கூத்து வட்டமேடையின் இன்னொரு வளர்ச்சி என்றும் குறிப்பிடலாம். இவ்வண்ணம் வசந்தன் கூத்து ஏற்கனவே இங்கிருந்த சிறு தெய்வவழிபாடு, மகுடிக் கூத்து என்பனவற்றில் இருந்து சில அமிசங்களைப் பெற்று தன்னை உருவாக்கிக் கொண் டது. இவற்றை அடுத்தே முழுமையான நாடகங்களான தெ.மோ., வ.மோ. நாடகங்கள் மட்டக்களப்பில் உருவாகியிருக்க வேண்டும்.

(4) மட்டக்களப்புக்கு வந்து சேர்ந்த வடமோடி, தென்மோடி நாடகங்கள்

வசந்தன் கூத்தையடுத்து மட். இல் வடமோடி தென்மோடி நாடகங் களே பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றிருக்க வேண்டும். மகுடிக் கூத்து, பறைமேளக் கூத்துக்களை விட உருவத்திலும் உள்ளடக்கத்திலும்

இவை வேறுபடுவதுடன் மிக முன்னேறியவையாயுமுள்ளன. முன்னிரு கூத்துக்களைப் போலவன்றி செழுமை பொருந்திய புராண, இதிகாச, இலக்கிய கற்பனைக் கதைகளைத் தெ.மோ., வ.மோ. நாடகங்கள் கொண்டிருப்பதைக் கொண்டும், முன்னிரு கூத்துகளிலும் காணப் படாத அளவு அலங்காரமான ஆடல், பாடல், அரங்கு ஒப்பனை என் பனவற்றை இவை பெற்றிருப்பதனைக் கொண்டும், இந்நாடகங்கள் பரவலாக மட். இன் சகல பகுதிகளிலும் ஆடப்படுகின்றன எனக் கிடைக்கும் தகவல் கொண்டும் இவ் வடமோடி தென்மோடி நாடகங்கள் மகுடிக் கூத்து வசந்தன் கூத்தின் பின் மட். இல் செல்வாக்குற்ற நாடகங்கள் என்று நாம் கொள்ளலாம்.

இந் நாடகங்கள் வெளியிலிருந்து மட்டக்களப்புக்குள் வந்த நாட கங்கள் போலவே தெரிகின்றன. தெ.மோ., வ.மோ., கூத்துக்கள் பற்றி எழுதியவர்களுட் பலர் இவைகள் மட்டக்களப்பிற்கேயுரியவை, தனித் துவமானவை என்றே பெரும்பாலும் குறிப்பிட்டனர்.[23] ஓரிருவர் தான் இவை வந்து சேர்ந்தவையாயிருக்கலாம் என்று யூகித்துள்ளனர்.[24]

வெளியிலிருந்து வந்தவையாயின் எங்கிருந்து வந்தன? எப்போது வந்தன? இங்கு எவ்வாறு கலந்தன? கலக்கின்ற பொழுது பண்டைய கூத்து அமிசங்களிலிருந்து எவற்றைப் பெற்றன? என்ற கேள்விகள் எழுதல் இயல்பு. இவற்றிற்குரிய சரியான விடைகள் இந்திய, சிங்கள நாடகங்களுடன் மட். கூத்துக்களை ஒப்பிட்டு ஆராயும் போதுதான் கிடைக்கமுடியும். அது தனியான ஓர் ஆராய்வின்பாற்பட்டது. இம் முயற்சியில் இதுவரை எவரும் முனைந்தாரல்லர். எனினும் எமக்குக் கிடைக்கும் சில தகவல்களையும், ஆதாரங்களையும் கொண்டு நாம் சில ஊகங்களுக்கும், முடிவுகளுக்கும் வரமுடியும்.

மட். தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துகள் வெளியிலிருந்துதான் வந்தன என்பதற்கான சான்றுகள்:

I. மட்டக்களப்பு வரலாறு

மட்டக்களப்பின் வரலாறு அடிக்கடி இந்தியாவினின்று பல்வேறு இனக் குழுக்கள் இடைக்கிடை குடியேறிய வரலாறாகவேயுள்ளது. அத்தோடு கண்டி அரசுடன் மட்டக்களப்பினூடாகத் தென்னிந்திய அரசர்கள் (சிறப்பாக நாயக்கர்) தொடர்பு கொண்டுள்ளனர்.

மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பும், இந்தியாவின் - சிறப்பாகத் தென்னிந்தியாவின் பல பகுதிகளினின்றும் மக்கள் குழுக்களாக இங்கே வந்து இங்கு முன்னரே வாழ்ந்த மக்களுடன் கலந்ததைக் குறிக்கிறது.[25]

இவ்வண்ணம் அடிக்கடி வரும் மக்கள் கூட்டத்தினர் தம்முடன் தமது கலை மரபுகளையும் கொண்டு வருதல் இயல்பு. எனவே, தென்மோடி, வடமோடி ஆகிய நாடகங்களின் பழைய வடிவங்களை அவர்களே கொண்டு வந்திருக்கவும் கூடும்.

II. உள்ளார்ந்த வளர்ச்சியின்மை

மட். மக்கள் மத்தியில் வழங்கும் சமயச் சடங்குகட்கும், மகுடிக் கூத்துக்குமுள்ள நெருக்கமான தொடர்புகளை இத்தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகளிற் காண முடியவில்லை. மகுடிக் கூத்து அரங்கு சிறு தெய்வ வணக்கக் கோயில் அமைப்பினின்று உருவான விதம் முன்னர் கூறப்பட்டது.[26] அத்தகைய ஓர் உள்ளார்ந்த வளர்ச்சித் தன்மை இக் கூத்துகளில் இன்மையினால் இவை வெளியிலிருந்து வந்தன எனக் கொள்வதிற் தவறில்லை.

III. தெ.மோ., வ.மோ கூத்துகளில் வரும் பாத்திரங்கள்

மேற்படி கூத்துகளில் வரு பிராமணர், அரசர், முனிவர், செட்டிமார், சொக்கப் பையன், தலையாரி போன்ற பாத்திரங்கள் மட். மக்கள் வாழ்வினின்றும் முகிழ்க்காத பாத்திரங்களாகும். இவை தென்னிந்தியக் கதைகளில் வரும் பாத்திரங்கள், செட்டி, தலையாரி போன்ற பாத்திரங்கள் தென்னிந்திய வாழ்க்கை முறையினின்றும் முகிழ்த்த பாத்திரங்கள். இவற்றின் செயல்களும் மட். வாழ்க்கை முறைக்கு அந்நியமானவை. உதாரணமாக பிராமணர் வந்து ஓமம் வளர்த்து சமஸ்கிருத சுலோகம் சொல்லி திருமணம் நடாத்தும் முறை மட். முறையன்று, இது ஆரிய வருகையினால் வந்தது. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்கள் பலவற்றின் முடிவு பிராமணர் தோன்றித் தாலி கட்டி வைப்பதாக முடிகிறது.[27]

IV. தெ.மோ., வ.மோ. கூத்துகளின் தெய்வங்களும் வணக்க முறைகளும்

இவற்றில் வரும் தெய்வங்களும், வணக்க முறைகளும் மட்டக்களப்பில் பெருமளவு இல்லாதவை. மட்டக்களப்பின் பிரதான தெய்வங்களும், வணக்க முறைகளும் இரண்டாம் இயலுட் கூறப்பட்டன. தெ.மோ., வ.மோ. கூத்துகளில் காப்பு விருத்தத்தின் போதும், வாழி பாடலின் போதும் பெரும் தெய்வங்களான முருகன், திருமால், சிவன் போன்றனவே துதிக்கப்படுகின்றன. வழிபாடலிலும் அவ்வாறே. அத்தோடு பெரும் தெய்வங்கள் தங்களுக்குரிய இயல்பான உருவத்துடனோ, மனித வடிவம் தாங்கியோ இக்கூத்துக்களிற் பாத்திரங்களாக வருகின்றன. சில கூத்துகள் பெரும் தெய்வங்களைப் பிரதானமாகக் கொண்ட கூத்துக்களாகவேயுள்ளன.[28]

மட். வழிபாட்டில் மந்திர மோதல், அட்சரம் கீறல், சன்னதம் கொண்டாடல் என்பன முக்கியமான வழிபாட்டு முறைகளாயிருக்க தெ.மோ., வ.மோ. கூத்துகளில் தேவார, திருவாசகம் கூறித் துதித்தல், அருள் வேண்டித் தவம் செய்தல் என்பன வழி பாட்டு முறைகளாயுள்ளன. மதுரவாசகன் நாடகத்தில் முனிவர் ஒருவர் தோன்றி பதி, பசு, பாசம் பற்றிய சைவ சித்தாந்த விளக்கவுரை ஒன்று தருகிறார்.[29] இவையாவும் இக்கூத்துகளை வெளியிலிருந்து வந்தவை என உறுதிப்படுத்துகின்றன.

V. தெ.மோ., வ.மோ. கூத்துகளிற் பாத்திரங்கள், கையாளப்படும் சொற்கள், கதை நிகழிடம், அணியும் உடுப்புகள்

இக்கூத்துகளில் வரும் பாத்திரங்கள் கையாளும் சொற்கள் மட்டக்களப்பிற்குரிய சொற்களன்று. பெரும்பாலும் செந்தமிழ்ச் சொற்களே பாடல்களிலும், வசனங்களிலும் விரவி வரினும் இச் சொற்களிற் பல மட். மக்களின் அன்றாட பேச்சு மொழியில் உள்ள சொற்களன்று. அன்றியும் ஏட்டில் எழுதப்படாதா சுய வசனம் பேசும் பறையன், வண்ணான் போன்ற பாத்திரங்களும் தென்னிந்தியத் தமிழின் சாயலிலேயே பேசுகின்றன.[30] இக் கூத்துகளில் குறிப்பிடப்படுகின்ற அயோத்தி, மதுரை, காசி, சிதம்பரம், பழனி போன்ற இடங்கள் மட்டக்களப்பிற்குரியன அல்ல. கற்பனைக் கதைகளைக் கருக்களாகக் கொண்ட கூத்துக்களில் வரும் பட்டினங்களுக்கோ, கிராமங்களுக்கோ, மட்டக்களப்புக் கிராமங்களின் பெயர்கள் கொடுபடவில்லை. இக் கூத்துகளிற் பாவிக்கப்படும் உடுப்புகட்கும், மட்டக்களப்பு மக்களின் உடுப்புகட்கும் பாரிய வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன.[31]

VI. இக் கூத்துகளிற் கையாளப்படும் தாளக்கட்டுக்களும் யாப்பு வடிவங்களும், இராகங்களும்

இக்கூத்துகளிற் கையாளப்படும் தாளக்கட்டுக்களும், ஆட்டக் கோலங்களும் 1ம், 2ம் மகுடிக் கூத்துக்களில் வரும் தாளங்கையும் ஆட்டங்களையும் போல அமையவில்லை. சமயச் சடங்குகளில் காணப்படும் ஆட்டக் கோலங்களின் தொடர்ச்சியையும் இவற்றிற் காணமுடியவில்லை. மாறாக அவற்றைவிட வளர்ச்சியும், நுணுக்கமும் மிகுந்த ஆட்டக் கோலங்களையும்[32], தாளக் கட்டுக்களையும்[33] இவை கொண்டுள்ளன. மட்டக்களப்பு நாட்டார் பாடல்களிற் காணப்படும் வடிவங்களையோ, மட். சிறு தெய்வக் கோயில்களிற் பாடப்படும் அம்மானை, தாலாட்டு, காவியம் போன்ற பாடல் வடிவங்களையோ அதிகம்

கொள்ளாது தமிழ் நாட்டின் தொல்சீர் இலக்கிய மரபில் வரும் அகவல், வெண்பா, விருத்தம், கொச்சகம், ஆகிய பா வடிவங்களை இக் கூத்துகள் கையாண்டுள்ளன.[34] கூத்தில் வருட் பாடல்களின் இராகங்கள் மட். நாட்டுப் பாடல்கள் போலவன்றி ஒருவித இசை அமைதியோடு பாடப்படுகின்றன. இப்பாடல்களின் இராகங்களுக்கும் தமிழ் நாட்டுத் தெருக்கூத்தின் இராகங்கட்கும் ஒற்றுமை காணப்படுகிறது.[35] அத் தோடு இக்கூத்துக்கள் தமக்கெனச் செழிப்பான தாளக்கட்டுக்களை உடையனவாயுள்ளன. இத்தாளக் கட்டுகளுக்கும் பரத நாட்டியத் தின் தாள ஜதிகளுக்கும் இடையே ஒற்றுமை காணப்படுவதாகக் கூறப்படுகிறது.[36]

மேற்குறிப்பிட்ட காரணங்களைக் கொண்டு இவ்விரு கூத்துக்களும் மட்டக்களப்பிற்குரியன அல்ல; வெளியே இருந்து வந்தவை என்பதும் தெளிவாகின்றது. வெளியே இருந்து வந்தனவாயின் வெளியே எந்நாட்டிலிருந்து வந்தன? எப்பகுதியிலிருந்து வந்தன? மட்டக்களப் பிற்கு இவை நேரடியாகவே வெளியினின்று வந்தனவா அல்லது இலங்கையின் ஏனைய பகுதிகட் கூடாக இவை மட்டக்களப்பை அடைந்தனவா என்ற வினாக்கள் எழல் இயல்பு.

(5) மட். வடமோடி, தென்மோடி கூத்துக்களின் விளை நிலம்

இந்தியா தனது செல்வாக்கிற்குட்பட்ட தென்கிழக்காசிய நாடுகட்கு தனது நாடக மரபினைக் கொண்டு சென்றமையும் அந்நாடக மரபு அங்கிருந்த மரபுகளுடன் இணைந்து பல மாற்றங்களையடைந்து அவ்வப் பகுதிகளுக்குரிய தனித்துவமான நாடக மரபுகளாகியமையும், முதலாவது இயலிலே விபரிக்கப்பட்டுள்ளது. இப்பொது விதிக்கு இலங்கையும் விதிவிலக்கன்று.

மட். மக்கள் மத்தியிலே இன்றும் வழக்கிலுள்ள இத் தென்மோடி, வடமோடிக் கூத்துக்கள் இந்தியாவினின்று இலங்கை வந்தன என்று பொதுவாகப் பலரும் கூறிச் சென்றனர். இவர்களிற் பலர் வ.மோ: தெ.மோ. பிரிவுகளை விளக்க வந்து இந்தியாவின் வடபகுதியினின்று வடமோடியும், தென் பகுதியினின்று தென்மோடியும் வந்தன என்று கூறினர்.

இந்நாடகங்களின் விளைநிலம் பற்றி நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் கூறியோர் சிலரின் கருத்துக்களும் விளக்கங்களும் கீழே தரப்படுகின்றன.

"The village dance in it present Dravidian form was known as Thenmodi (The manner of South Probably meaning South India)." என்பர் S.V.O. சோமநாதர்.[37]

"வடநாட்டிலிருந்து வந்து தமிழரிடையே கலந்ததும், பண்டைய தமிழகத்தில் வழங்கிய ஆரியக் கூத்து வகையிற் சேர்ந்ததுமான கூத்து வடமோடி எனவும், தமிழுக்குச் சொந்தமாகத் தென்னாட்டில் நிலவிய கூத்து வகையைச் சேர்ந்தது தென்மோடி எனவும் வழங்கப் படுகின்றன."[38] என்பர் வி.சீ. கந்தையா. இன்னொரு இடத்தில் மேற்படி ஆசிரியர் அடியார்க்கு நல்லாரால் கூறப்பட்ட கூத்துக்களுள் ஆரியக் கூத்து வடமோடியாகவும், தமிழ்க் கூத்து தென்மோடியாகவும் இருக் கலாம் என்று அபிப்பிராயப்படுகிறார்.[39]

கா. சிவத்தம்பி இந்தியாவை வடக்குத் தெற்காகப் பிரித்துப் பார்க்கும் வழக்கு கிறித்துவ பாதிரிமாரின் தாக்கத்தினால் தோன்றிய திராவிட இன உணர்வு வாதத்தின் பின்னர் ஏற்பட்டது எனவும், இது பொதுவான இந்தியப் பண்பாட்டுணர்வு அல்லவென்றும் கூறி, வடமோடி என்பது தமிழ் நாட்டுக்கு வட பிரதேசமான தெலுங்கு கன்னடப் பகுதிகளைக் குறிப்பதாகவும் தென்மோடி என்பது தமிழ் நாட்டின் தெற்குப் பிரதேச மரபுகளைக் குறிப்பதாகவும் கூறுவார்.[40]

இவர்கள் அனைவருமே தென்மோடி தமிழ் நாட்டுக்குரிய கூத்து என்பதில் மாறுபட்டாரில்லை. அப்படியாயின் வடமோடி எந்நாட்டிற் குரியது? என்பதே இங்கு வினா. வட நாட்டிலிருந்து தமிழ் நாட்டினரிடையே வடமோடி கலந்தது என்று கூறும் வி.சீ. கந்தையா எவ்வகையில் அது கலந்தது என்பதற்கு ஒரு சான்றாவது காட்டினாரில்லை. ஆரியக் கூத்து பற்றித் தம்முரையிற் கூறும் அடியார்க்கு நல்லார் அக்கூத்து பற்றி எவ்வித விளக்கமும் தந்தாரில்லை. எனவே 'ஆரிய' என்ற சொல்லை மாத்திரம் வைத்து அதனை வட நாட்டிற்குரியது என மதிப்பிடுவது பிழையாக முடிகிறது.

கா. சிவத்தம்பி கூறுவது போல வடநாடு தென்னாடு எனப் பிரித்துப் பார்க்கும் பண்பு பின்னாலேதான் ஏற்படுகிறது. கா. சிவத்தம்பி தெலுங்கு, கன்னடப் பகுதிகளில் வழங்கிய மரபே வடமோடி எனக் கூறும் கருத்தை அரண்செய்வது போல் அமைகிறது சு. வித்தியானந்தன் கூற்று. சு. வித்தியானந்தன் வடமோடிக்கும் யக்ஷகானத்திற்கு மிடையே தொடர்புகள் இருப்பதாகக் கூறுவார்.[41]

வடமோடி வந்து சேர்ந்தது தென்மோடி தமிழ் நாட்டுக்குரியதாயின் இப்போது தமிழ் நாட்டில் வடமோடி தென்மோடி நாடக வடிவங்கள்

உண்டா என்றும். இன்று அங்கு வழக்கிலுள்ள நாடக வடிவங்கள் என்ன என்றும் கேள்விகள் எழுகின்றன.

தற்போது தமிழ் நாட்டில் மரபு வழி நாடகங்களாக வழக்கிலிருப் பவை பாகவத மேளாவும், தெருக்கூத்துமாகும். பாகவத மேளாக் கூத்து ஆந்திர நாட்டிலிருந்து தெலுங்குப் பிராமணர்களால் தஞ்சாவூர் மாவட் டத்திலுள்ள வரகூருக்குக் கொண்டு வரப்பட்ட வடிவமாகும் என்பர் Enakshi Bhavnani.[42]

தெருக்கூத்து தமிழர்களுடைய புராதன தியேட்டர் என்று கூறப் படுகிறது.[43] தெருக்கூத்து வட ஆர்க்காடு, தென் ஆர்க்காடு, செங்கற் பட்டு மாவட்டங்களில் மட்டும் செல்வாக்கோடு இன்றும் உள்ளது.[44] ஆறு. இராமநாதன், தென் ஆர்க்காடு மாவட்டத்தின் தெருக்கூத்து ப்ற்றி எழுதிய கட்டுரை ஒன்றில் கூத்து நடக்கும் இடத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு அங்கு தெற்கத்தி நாடகம், வடக்கத்தி நாடகம் என இரு பிரிவினதாக கூத்துகள் பிரிக்கப்பட்டுள்ளதாகவும், தெற்கத்தி நாடகங் களில் இராமாயணத் தொடர்பான நாடகங்களும், அரிச்சந்திரன், கோவ லன் நாடகங்களும் இடம் பெறுகின்றன என்றும், வடக்கத்தி நாடகங் களில் பாரதக் கதையின் செல்வாக்கு அதிகம் காணப்படுகின்றது என்றும் கூறுவர்.

மேலும் அக்கட்டுரையில் இருவகை நாடகங்களுக்கு மிடையே ராக தாளங்களில் வேறுபாடுண்டு எனவும், இராகத்தைக் கொண்டே இன்ன நாடகம் என்று கூறிவிடுவார்கள் எனவும் கூறியுள் ளார்.[45] இவரின் கூற்று மட். வடமோடி, தென்மோடி நாடகங்கட்கும் பொருந்தக் கூடிய கூற்றேயாம்.[46]

தமிழ் நாட்டின் தெருக்கூத்து தமிழர்களின் புராதன தியேட்டராயின் இதன் மூலக்கூறுகள் யாவை? இதன் வளர்ச்சி என்ன? என்று யாரும் தெளிவாக ஆராய்ந்தாரில்லை. முத்துச் சண்முகம் போன்றோர் சிலப்பதி காரம் தெருக்கூத்தின் முன்னோடி என்று நிறுவ முயன்றுள்ளார்.[47] எனினும் தெருக் கூத்தினுடைய பழைய மேடை வடிவம், அதில் நடிகர் களின் இயக்கம், பார்வையாளர் நிலை என்ற நாடக நிலைப்பட்ட நோக்குடன் விளக்கினாரில்லை.

தெருக்கூத்தினை தென் ஆர்க்காடு, செங்கற்பட்டு மாவட்டங்களில் நடைபெறும் திரௌபதி அம்மன் சடங்குடன் தொடர்புபடுத்தும் செ. ரவீந்திரன் தெருக்கூத்து திரௌபதி அம்மன் கோயிற் சடங்காக எப்போது தோற்றம் கொண்டிருக்க முடியும்? என்று வினா எழுப்புகிறார். விடை கா ணவில்லை.[48]

தெருக்கூத்து தமிழ் நாட்டுக்குரிய புராதன நாடக வடிவமாயினும் இன்று அது பல வடமொழி நாடக அமிசங்களையும், கதகளி, யக்ஷ கான, நாடக அமிசங்களையும் பெற்று விளங்குகிறது. தெருக்கூத்திற் கலந்த இவ் அமிசங்களை நாம் பின்வருமாறு வகைப்படுத்தலாம்.

i. கட்டியகாரன் விதூஷகனாக மாறிக் கதையை நடத்திச் செல் லல்.(கட்டியகாரன் முறை வடமொழி நாடகத்தற்குரியதன்று. அது தமிழ் நாட்டு மரபாகும். விதூஷகன் மரபு வடமொழி நாடகத்திற்குரிய தாகும். இவ் விதூஷகன் இந்தியப் பிரதேச மரபுவழி நாடகங்களிற் கலந்தமை 1ம் இயலில் கூறப்பட்டுள்ளது.)[49]

ii. வினாயகர் வணக்கம், வினாயகர் நாடக ஆரம்பத்தில் தோன்று தல், வினாயகரைக் கூத்தர் தொழுது வணங்கிய பின்னர் நாடகம் ஆரம்ப மாதல். (இவ் வினாயக வணக்கம் வடமொழி நாடக மரபிற்குரியதாகும் இம்மரபு யக்ஷகானத்திலும் கடைப்பிடிக் கப்படுகிறது.[50] கணேச வணக் கம் பல்லவர் காலத்திற்குப் பிறகுதான் தமிழ் நாட்டுக்கு அறிமுக மாகின்றது என்பது குறிப்பிடற்குரியது.)

iii. தெருக்கூத்தில் கர்னாடக இசை பயிலப்படுகின்றது. ஆர்மோ னியம் இசைக்கப்படுகின்றது. இதிற் பாவிக்கப்படும் மத்தளம் யக்ஷ கான மத்தளத்தை ஒத்துள்ளது.[51]

iv. தெருக் கூத்தில் காலில் அணியும் சதங்கை வெகு குறைவாக உள்ளது. யக்ஷகானத்தில் கூத்தர் அணியும் சதங்கை அளவும் தெருக் கூத்தில் கூத்தர் அணியும் சதங்கை அளவும் ஒன்றாகவுள்ளன.[52]

v. தெருக் கூத்தில் மிக அதிகமானவை வடமொழி புராண இதி காசம் சம்பந்தமான நாடகங்களே. தமிழ் நாட்டுக்கென ஒரு செழுமை யான இலக்கிய மரபு இருந்தும் தமிழ் நாட்டுக் கதைகளை இவை தமது கருக்களாகக் கொள்ளாதது சிந்தித்தற்குரியது. இத்தெருக் கூத்துக்களின் கதைகளுக்கும், யக்ஷகானத்தின் கதைகளுக்குமிடையே நெருங்கிய தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன. (திரௌபதி சுயம்வரம், அபிமன்யு கலகம், கர்னார்ஜூன கலகம், பீஷ்ம விஜயம், சுபத்திரை கலியாணம், கீசக வதம், விராடபர்வம் என்பன யக்ஷகானத்திலும் உண்டு தெருக்கூத்திலும் உண்டு.)

vi. தெருக் கூத்தின் மேடை அமைப்பு முப்பக்கம் அடைக்கப்பட்ட மேடை அமைப்புடையது. இந்த அமைப்பை ஆராய்ந்த ந. முத்துசாமி இதனை நாட்டிய சாஸ்திரத்திற் கூறப்பட்ட விக்ருஸ்ட நாட்டியக் கிரகத்தின் எளிமைப் படுத்தப்பட்ட வடிவம் என்கிறார்.[53]

vii. "அரைவட்ட வடிவில் கூத்துப் பார்ப்போர் அமர்ந்திருக்க இடையேயுள்ள ஒரு வெற்றிடமே கூத்தாட்டவையாகும். ஒரு வீச்சுப் பலகை (Bench) போடப்பட்டு அதன் மேல் சுருதிப் பெட்டியுடன் மத்தள காரன் முதலியோர் அமர்ந்திருப்பார்கள். தாளக்காரனும் பின் பாட்டுக் காரனும் நின்றவாறு தம் தொழிலைச் செய்வர்."[54]

viii. "நுணுக்கமாகப் பார்க்குமிடத்துத் தனித்துவம் தெரிந்தாலும் தெருக் கூத்துக் கலைஞர்களின் ஆடைகள் கதக்களியின் உடைகளை ஒத்திருக்கின்றன" என்பர் E. கிருஷ்ணையர்.[55]

xi. கதகளி, யக்ஷகானம், தெருக்கூத்து மூன்றுக்குமிடையே பல ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன.[56]

மேற்கூறியவற்றினின்று வடமொழி நாடக மரபின் பண்புகள் பல; அதிலும் குறிப்பாக யக்ஷகான, கதகளி பண்புகள் பல தமிழ் நாட்டுத் தெருக் கூத்திற் கலந்தமை புலனாகின்றது. இக் கலப்புக்கு வரலாற்றுக் காரணங்கள் பல உண்டு. தமிழ் நாடு ஆரம்பத்திலிருந்து வட மொழித் தொடர்பும் அதன் செல்வாக்கும் பெற்று வளர்ந்திருந்தமையினால் வடமொழி நாடக மரபுகளைப் பெறுதல் இயல்பே.

அத்தோடு பாண்டியர் வீழ்ச்சியின் பின் மதுரையில் தெலுங்கு மன்னர்களின் ஆட்சியும், தெலுங்குக் கலைஞர்கட்குத் தமிழகத்தில் ஏற்பட்ட மதிப்பும் யக்ஷகான நாடகத்திற்குத் தமிழ் நாட்டிற் செல்வாக்கேற்படக் காலாயிருக்கலாம். தமிழ் நாட்டில் யக்ஷகானம் என்ற பெயரிலேயே பல நாடக நூல்கள் எழுந்தமை இங்கு மனங்கொள்ளத் தக்கது.[57] எனவே செ. ரவீந்திரன் கூறுவது போன்று இன்றைய தெருக்கூத்து தமிழரின் புராதன நாடகம் அன்று. அது யக்ஷகான, கதகளி நாடக அம்சங்களைப் பெற்று பின்னாளில் உருவான ஒரு நாடக வடிவமேயாம். ஆனால் யக்ஷகான, கதகளியிற் காணப்படாத சில தனித்துவ அம்சங்கள் தெருக்கூத்திற் காணப்படுவதனால் இவ்வமிசங்கள் கலக்க முதல் இருந்த ஒரு நாடகத்தினின்றும் தெருக் கூத்து சில அமிசங்களைப் பெற்றிருக்கலாம் என நாம் துணியலாம். அல்லது வழக்கிலிருந்த ஒரு பழைய நாடக வடிவம் யக்ஷகான, கதகளி தொடர்பினால் ஒரு புதிய வடிவம் பெற்றதெனலாம்.

இவ்வட நாட்டு அமிசங்கள் வந்து கலக்குமுன்னர் தமிழ் நாட்டில் ஒரு நாடக வடிவம் இருந்திருக்க வேண்டும். இதனை தென் ஆர்க்காடு மாவட்டத்திலாடப்படும் தெருக் கூத்தின் ஒரு பிரிவான தெற்கத்தி நாடகம் காட்டி நிற்கிறது. இது ராக தாளங்களிலும், கதைப் பொருளிலும் வடகத்தி நாடகத்தை விட வேறுபடுவது குறிப்பிடத்தக்கது.

'தெற்கத்தி நாடகங்கள் சற்று மென்மையான பாடல் அமைப்புடையவை'[58] என்ற அறு. இராமநாதனின் கூற்று தெற்கத்தி நாடகங்களை மட். தென்மோடி நாடகங்களுக்கருகில் கொணர்கின்றன. நுணுக்க ஆராய்வு மேற்கொள்ளின் தெருக்கூத்து யக்ஷகான, கதகளி தொடர்பு பெற்று இன்றைய தெருக் கூத்தாக மாற முன்னர் தமிழ் நாட்டில் இருந்த தமிழ் நாடக மரபின் ஒரு கிளையாக இத் தெற்கத்தி நாடகம் இருந்தமை ஊர்ஜிதமாகலாம்.

இதனை விடப் பொதுவாக இவ்விருவகைத் தெருக்கூத்திற் காணப்படும் சில அமிசங்களினாலும், தமிழ் நாடகம் பற்றிக் கிடைக்கின்ற செய்திகளாலும் இவ்வட நாட்டு அமிசங்கள் வந்து கலக்க முன்னர் தமிழ் நாட்டில் தமிழருக்கேயுரிய ஒரு நாடக வடிவம் இருந்திருக்க வேண்டும் என்பது தெளிவாகிறது. தமிழரிடையே கூத்து மரபு ஒன்று இருந்தமையை இலக்கியச் சான்றுகளும், கல்வெட்டுக்களும் நிரூபிக்கின்றன. ஆனால் அவற்றின் அரங்க அமைப்பு, நாடக வடிவம், அதற்கும் சமூகத்திற்குமுள்ள தொடர்பு, அதன் ஆடல் பாடல் முறைகள், அதில் பார்வையாளரின் பங்கு என்பது பற்றி யாரும் கூறினாரில்லை.

சிலப்பதிகாரத்திலே மாத்திரம் அரங்கு பற்றிய குறிப்பு வருகிறது.[59] பார்வையாளரைக் கொண்டே அங்கு நாடகம் வேத்தியல் பொதுவியல் என்று பிரிக்கப்பட்டுள்ளது.

சோழர் காலத்திலே கோயிலிலே ஆடப்பட்ட ராஜராஜேஸ்வர நாடகம் வேத்தியலா பொதுவியலா என்று யாரும் ஆராய்ந்தாரில்லை. அது பற்றிய செய்திகளும் இல்லை. கோயிலுக்குள்ளே வேத்தியல் ஆட்டங்கள் வளர்ந்தமையால் கோயிலுக்கு வெளியே பொதுவியலான நாடக மரபு வளர்ந்திருக்கக் கூடும். ராஜராஜேஸ்வர நாடகம் தமிழ் நாட்டுக் கதை ஒன்றினைக் கருவாகக் கொண்டது. இது தமிழ் நாட்டுக் கதைகளைக் கருவாகக் கொள்ளும் ஒரு நாடக மரபு தமிழர் மத்தியில் இருந்தமைக்கு ஓர் உதாரணமாகும். இந்நாடகம் தெற்கத்திய மரபில் அல்லது தென்மோடி மரபில் ஆடப்பட்டிருக்கலாமோ என்பது சிந்தித்தற்குரியது. சோழர் காலத்தில் பெரும் புகழ் பெற்றிருந்த இந்நாடகம் தமிழ் நாட்டில் மராட்டியர் ஆட்சி ஏற்படும் வரை தொடர்ச்சியாக நடை பெற்று வந்தது.

"இராஜ இராஜ சோழன் காலம் முதல் தவறாமல் ஆண்டு தோறும் வைகாசிப் பெருவிழாவில் நடந்து வந்த இராஜ இராஜ நாடகம் மராட்டியர் ஆட்சிக் காலத்தில் நிறுத்தப்பட்டிருக்கலாம் என்று தெரிகிறது."[60]

என்பர் ரா. சுப்பிரமணியம். விஜயநகரப் பேரரசின் வீழ்ச்சியின் பின் தஞ்சாவூர் தமிழ் நாட்டின் கலாசார மத்தியஸ்தானமானது என்றும் தஞ்சாவூரை ஆண்ட நாயக்க, போசள மன்னர்களின் ஆளுகையில் மராத்திய நாடகங்கள் அப்பகுதியில் உருவாகின என்றும் வரதபண்டே குறிப்பிடுகிறார்.[61] இவர்களின் கூற்றின்படி நாயக்க, மராத்திய மன்னர் ஆளுகையில் வேறு பகுதி நாடகங்கள் நடைபெற்றாலும் சோழர் காலம் தொட்டு ஒரு நாடகம். தொடர்ச்சியாக கோயிலில் நடிக்கப் பட்டிருப்பது தெரிகிறது. இந்நாடக மரபின் தொடர்ச்சி தமிழ் நாட்டில் இன்று உண்டா? அல்லது அதன் தொடர்ச்சி எங்கே? என்ற கேள்வி கள் எழுகின்றன.

இத் தொடர்ச்சியைச் சிலவேளைகளில் தமிழ் நாட்டிற் காண முடி யாது போகக் கூடும். பல்வேறு நாட்டுக் கலாசாரங்களின் சங்கமிப் பாகத் தமிழ்நாடு நிலவியதனால் கலாச்சாரக் கலப்பும் நாடகத்தில் புது வடிவங்களும் அங்கு தோன்றுதல் இயல்பு. எனவே தமிழ் நாடு தொடர்புகொண்ட ஏனைய நாடுகளிலேதான் இதன் தொடர்சியைத் தேடமுடியும்.

பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நிலவிய நாடகங்கள் எவ்வாறானவை என்று அறிவதன் மூலம் இத் தொடர்ச்சியைக் காணமுயலலாம். பண் டைய தமிழ் சமூகத்தில் நிலவிய நாடகங்களைப் பற்றி ஆராய்ந்த கா.சிவத்தம்பி கோடியர் பற்றிக் கூறுமிடத்து இவர்கள் அரசனுடைய புகழைத் தொகுத்துப் பாடினர் எனவும், தமிழ் நாட்டுக் கூத்துக்களிற் கட்டியகாரன் விருத்தமும், சபைக் கவியும் இவ்வண்ணம் அமைந் திருந்தன.[62] என்றும் கூறுவதிலிருந்து பிற்காலத் தமிழ்க் கூத்துகளில் வந்த கட்டியகாரன் சபைக் கவியின் மூல வித்துக்களையும் நமது நாடகத்தின் மூலத்தையும் சங்க காலத்தில் ஓரளவு காணமுடிகிறது.

கலித் தொகையின் அமைப்பை ஆராய்ந்த கா.சிவத்தம்பி மண்டிலம் பற்றி விளக்குமிடத்து வட்டமாய் ஓடுதல் மண்டிலம் எனவும் இடையீ டின்றி ஒரு வட்டத்திலே விரைவாக ஓடுதல் என்ற A.C. செட்டியார் கூற் றுக்களைக் காட்டி தமிழ் நாடகங்களிற் காணப்படும் முக்கிய அரங்க அசைவு அது எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[63]

வட்டம் போடுதல், வட்டமாக ஆடிவருதல் என்பன இன்றும் மட்டக் களப்பு நாட்டுக் கூத்துக்களில் வரும் முக்கிய அரங்க அசைவுகளாகும். வட்டமான ஆட்ட முறைக்குரிய அரங்கம் வட்ட மேடையாகும். வட்ட மேடை மேடைவரலாற்றில் மிக முந்திய மேடை எனக் கொள்ளப்படு

கின்றது. இவ்வட்டமேடை அமைப்பு முறையினை மட்டக்களப்பிலே தான் இன்றும் ஜீவத் துடிப்புடன் காணமுடிகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தை ஆராய்ந்த முத்து சண்முகன் அது தமிழ் நாட்டுத் தெருக் கூத்தின் முன்னோடி எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். தமிழ் நாட்டுக் கூத்தின் கட்டியகாரன், கடவுள் வாழ்த்து, பாத்திரிங்களை அறிமுகம் செய்யும் முறைமை ஆகியன சிலப்பதிகாரத்திலும் உள்ளதாக இவர் கூறுவார்.[64]

சோழர்காலக் கூத்துகள் பற்றிய கல்வெட்டு, இலக்கிய ஆதாரங் கள் மாத்திரம் கிடைக்கின்றனவேயன்றி அவற்றின் அரங்க அமைப்பு, நாடக வடிவம் பற்றி எதுவும் கிடைக்கவில்லை. நாயக்கர் காலத்தில் குறவஞ்சி நாடகம் முழுமையாகக் கிடைக்கிறது. அந் நாடகத்தில் மன்னர் புகழைத் தொகுத்துக் கூறும் கட்டியகாரனைக் காணுகின்றோம். ஆனால் குறவஞ்சி நாடகம் எத்தகைய அரங்கு அமைப்பில் நடை பெற்றது என்பது தெரியவில்லை. கர்னாடக இசையும், ஆட்டமுறை களும் அதில் இருந்தன. அதன் தொடர்ச்சியாகத் தெருக் கூத்தைப் பின்னர் காணுகின்றோம். தெருக் கூத்தின் அரங்க அமைப்பு நமக்கும் தெரிய வருகிறது.

தெருக் கூத்து வட நாட்டு நாடகம், யக்ஷகான கதகளி நாடக அமி சங்களை நாயக்கர் காலத்துக்குப் பின்னர் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பது முன்னலேயே கூறப்பட்டுள்ளது. அப்படியாயின் வட நாட்டு அமிசங்களைப் பெறமுன்னர் தமிழகத்தில் வளர்ச்சிப் பெற்றுவந்த நாடக வடிவத்தின் அரங்க அமைப்பு என்ன? அந்த நாடகத்திற்கும் பார்வையாளருக்குமுள்ள தொடர்பு என்ன?

தெருக் கூத்துக்கு முன்னர் இருந்த நாடக அரங்கு வட்டமாய் ஆடும் முறையுள்ள வட்ட அரங்கு என்பதைக் கலித்தொகை காட்டுகிறது. இன்றைய தெருக் கூத்தின் மேடை அமைப்பு 3 பக்கம் பார்வையாள ரைக் கொண்ட திறந்த மேடையமைப்பாயினும், சுழன்று சுழன்று வட்டமாய் ஆடும் 'கிறுக்கி' என்ற ஓர் ஆட்டமுறை தெருக்கூத்தில் உண்டு. இது வட்ட மேடைக்குரிய ஓர் ஆட்ட முறையாகும். இதனால் சங்க காலம் தொடக்கம் ஒரு வட்ட அரங்கில் மேடையேறிய நாடக வடிவம் ஒன்று தமிழர் மத்தியில் இருந்து வந்தமை புலனாகின்றது. பின்னாளில் இவ்வரங்கு முறை வடமொழி, யக்ஷகான மேடை அமைப் பின் செல்வாக்கினால் முப்பக்கப் பார்வையாளரைக் கொண்ட மேடை அமைப்பின் செல்வாக்கினால் முப்பக்கப் பார்வையாளரைக் கொண்ட மேடை அமைப்பாக மாறியிருக்கலாம்.

அப்படியாயின் தெருக் கூத்துக்கு முன்னர் தமிழ் நாட்டில் இருந்து வந்த மரபு வழி நாடகத்திற்கென ஓர் அமைப்பு முறையும், பாடல் ஆடல் தாள முறைகளும் இருந்திருக்க வேண்டும். அதுவே இன்று தெற்கத்தி நாடகம் என்று தமிழ் நாட்டிலும், தென்மோடி என ஈழ நாட்டிலும் (விசேடமாக மட்டக்களப்பிலும்) அழைக்கப்படும் மரபாயிருந்திருக் கலாம். இவற்றுடன் வந்து சேர்ந்த யக்ஷகான, கதகளி நாடக ஆடல் பாடல் முறைகளும் இணைந்து அதன் கலப்பிலேயே தெருக்கூத்து உருவாகியிருக்க வேண்டும்.[65] தெருக்கூத்துக்கும், யக்ஷகானத்துக் கும், கதகளிக்குமிடையே ஒற்றுமை காணப்படுவதும் இதனாலேயாம்.

தமிழ் நாட்டில் மரபு மரபாக இருந்து வந்த தமிழ்க் கூத்தும், தமிழ் நாட்டுக்கு வெளியே இருந்து வந்த கூத்து மரபும் இணைந்தபோது இரண்டு வகையான மரபுகளினின்றும் சிற்சில அமிசங்கள் கலந்தன. தெருக் கூத்திலே இவ்விரு வகை நாடக மரபுகளின் சிற்சில அமிசங் களைக் காணக் கூடியதாயுள்ளது.

I. தமிழ் நாட்டு நாடக மரபில் வந்த கட்டியகாரன்
II. சுழன்றாடும் கிறுக்கி முறை
III. சில ஆடல், பாடல் முறைகள்

ஆகியன தமிழ் நாட்டு நாடகமரபினின்றும்,

I. கட்டியகாரன் விதூஷகனாகவும் நடிக்கும் மரபு
II. கட்டியகாரனின் இடைமீடு; விளக்கம்
III. வினாயகர் வருகை; அவரைக் கூத்தர் பூசை பண்ணல்
IV. சதங்கை குறைவாக அணிதல்
V. வடமொழிக் கதைகள்
VI. அரங்க அமைப்பு
VII. உடை வகைகள்

என்பன வடமொழி நாடகம், யக்ஷகானம், கதகளி, பாகவதமேளா என்பன வற்றிலிருந்தும் கலந்தே தெருக்கூத்து உருவாகியிருக்க வேண்டும்.

இவ்வண்ணம் உருவாகிய தெருக்கூத்து மரபும், தெருக்கூத்து உருவம் பெறுமுன்னர் தமிழ் நாட்டில் நிலவிய தமிழ்க் கூத்து மரபும், ஈழத்திற்கும் வந்து சேர்ந்திருக்கவேண்டும்.

தமிழ் நாட்டுக்கும் யாழ்ப்பாணத்திற்கும், தமிழ் நாட்டிற்கும் மட்டக்களப்புக்கும் இடையே தொடாச்சியான தொடர்புகள் இருந்தன. மட்டக்களப்பிற்கு ஆந்திர நாட்டுத் தொடர்பு நேரடியாகவும் இருந்தது.

இத்தொடர்பு காரணமாக ஆரம்பத்தில் தமிழ் நாட்டில் நிலவிய தமிழ்க் கூத்துமுறையும், பின்னாளில் வந்து கலந்த வடநாட்டு யக்ஷ கான, கதகளி நாடக முறைகளும் யாழ்ப்பாணத்திற்குப் பரவி அங் கிருந்து மட்டக்களப்பையடைந்திருக்க வேண்டும். மட்டக்களப்புக்கு நேரடித் தொடர்பிருந்தமையினால் நேரடியாகவும் இவை மட்டக் களப்பை யடைந்திருக்கலாம்.

யாழ்ப்பாணத்திற்கூடாக இக் கூத்துமுறை மட்டக்களப்பிற்குள் புகுந்திருக்கலாம் என்று கூறுவர் S.V.O. சோமநாதர்.[66] யாழ்ப்பாணத் தில் ஏற்கனவே இருந்ததும் இன்று தென்மோடி மரபு என்ற பெயரில் ஆடப்படும் கூத்துக்களும் இக்கூற்றை மெய்ப்பிக்கின்றன.

இலங்கைக்கும் தமிழகத்திற்குமிடையே கலாசார அரசியல் வணிகத் தொடர்பு தொன்றுதொட்டு இருந்தமையைத் தமிழக - இலங்கை வரலாறுகள் கூறுகின்றன. சோழப் பேரரசின் கீழ் ஈழம் ஒரு மண்டலமாக இருந்தும் உள்ளது. இவ்வண்ணம் பண்டைய நாளிலிருந்து இரு நாடு களுக்குமிடையில் தொடர்புகள் இருந்தமையினால் பண்டைய தமிழகத் தில் நிலவிய கலை வடிவங்களும், கூத்துமுறைகளும் இலங்கை வர வாய்ப்பேற்பட்டிருக்கும். இவ்வகையிற்தான் பண்டு தமிழகத்தில நில விய தமிழகத்தின் நாடக வடிவமான தென்மோடி யாழ்ப்பாணத்திற் பரவியிருக்க வேண்டும்.

வடக்கிலே யாழ்ப்பாண அரசு உதயமான பின்னர் யாழ்ப்பாண அரசுக்கும் தென்னிந்தியாவுக்கும் மேலும் நெருக்கமான உறவுகள் ஏற்படுகின்றன. அவற்றிற் கலாசார உறவும் ஒன்றாகும்.

தமிழர், கன்னடர், கேரளர், தெலுங்கர், சாவகர் இவ்வாறு பலர் ஒன்று கூடி அமைத்த அரசே யாழ்ப்பாண அரசு என்பர் கா. இந்திர பாலா.[67] எனவே கன்னடரின் நாடக மரபும், கேரளரின் நாடக மரபும், தமிழரின் நாடக மரபும் பின்னாளில் யாழ்ப்பாணத்திற் பரவும் வாய்ப்பேற் பட்டிருக்கலாம்.

யாழ்ப்பாணத்திற்கும் தமிழ் நாடடிற்குமிடையே அக்காலத்திலே மிக நெருக்கமான தொடர்புகள் இருந்தன. தனது காலத்தில் (1900) இருந்த தமிழ் நாட்டு - யாழ்ப்பாண நாடகத் தொடர்பு பற்றி சொர்ண லிங்கம் பின் வருமாறு கூறுகிறார்.

"இந்தியாவிலிருந்து வருஷா வருஷம் தஞ்சாவூர்ப் பக்கத்து நாடகக் கோஷ்டிகள் வந்து கிராமங்களில் நாடகங்கள் நடத்துவர். பிரயாணச் செலவு 25 சதம்தான். 2 மணி நேரத்துக்குள் இந்தியா சென்று விடலாம்."[68]

இது 20ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பநிலை. இதன் முன்னால் கலைஞர் கோஷ்டிகள் வந்தமைக்கு ஆதாரங்கள் கிடைக்காமையைக் கொண்டு இதன் முன்னர் வரவில்லை என்று நாம் கூறமுடியாது. தொடர்ச்சியான ஒரு வருகை இருந்திருக்கலாம். தமிழ் நாட்டுக்கும் யாழ்ப்பாண அரசுக் குமிடையே முன்னர் இருந்த கலாசார உறவுகளுள் இந்நாடகக் கோஷ்டிகளின் வருகையும் ஒன்றாயிருந்திருக்கலாம். யாழ்ப்பாணத்து அரசர்களும், நிலத் தலைவர்களும் இக் கோஷ்டிகளை அல்லது நாடகக் குழுக்களை அழைத்திருக்கலாம். இக்காலகட்டத்தில் தமிழ் நாட்டிலிருந்து வந்தோர் ஆடிய நாடகங்களும் அந்நாடகங்களைப் பார்த்து ஈழத்தவர் எழுதிய நாடகங்களும் நடைபெற்றிருக்கக் கூடும்.

ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கிய வளர்ச்சி தமிழ் நாட்டுத் தமிழ் இலக்கிய வளர்ச்சியோடு தொடர்புபட்டிருந்தது. ஈழத் தமிழருக்கும் இந்தியத் தமிழருக்குமிடையே காணப்பட்ட மொழி, பண்பாட்டு ஒற்றுமைகள் இதற்குக் காரணமாம். நாடகமும் இப்பொது விதிக்கு விலக்காக இருந்திருக்க முடியாது. தமிழ் நாட்டில் நடைபெற்ற நாட்க வளர்ச்சி ஈழத்தையும் பாதித்திருக்க வாய்ப்பு உண்டு.

ஈழத்திலே தமிழர் மத்தியில் 14ம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னரே நாடக இலக்கியம் பற்றிய செய்திகள் எமக்குக் கிடைக்கின்றன. தமிழிலே நாடக இலக்கியங்கள் என எழுத்துருவில் நமக்கு முதன் முதலில் கிடைப்பவை பள்ளு, குறவஞ்சி நாடகங்களே. ஈழத்தின் முதற் பள்ளு நூல் கதிரமலைப் பள்ளாகும். இது 1478 - 1579க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் எழுந்திருக்கலாம் எனத் துணிவர் ஆ. சதாசிவம்.[69] இதனைத் தொடர்ந்து ஞானப்பள்ளு(1642), பறாளை விநாயகர் பள்ளு (1716), தண்டிகைக் கனகராயன் பள்ளு (1815) முதலிய பள்ளு நூல்களும், நல்லைக் குறவஞ்சி (1750 - 1840) நகுலமலைக் குறவஞ்சி (1846), திருக்கோணமலைக் குறவஞ்சி (1845) முதலான குறவஞ்சி நாடக நூல்களும் ஈழத்தில் எழுந்தன. பள்ளு குறவஞ்சியையடுத்து நாடகம் என்ற பெயரில் 17ம் நூற்றாண்டிலிருந்தே சில தகவல்கள் கிடைக்கின்றன. ஈழத்தின் முதற் தமிழ் நாடகம் வாளபீமன் எனவும், இதனாசிரியர் கணபதிஐயர் எனவும் கூறப்படுகிறது.[70] இதனாசிரியர் காலத்தை (1709 - 1794) என வரையறை செய்வர்.[71]

யாழ்ப்பாணத்தில் ஒரு மரபு வழி நாடக மரபு பெரும் செல்வாக்குடன் இருந்து வந்தமையை எமக்குக் கிடைக்கும் ஆதாரங்களும் அப்பகுதியில் இன்று ஆடப்படும் கூத்துக்களும் தெளிவாக்குகின்றன.[72] இத்தகைய நாடகங்கள் யாவும் யாழ்ப்பாணப் பகுதியில் நாடகம் என்று

சிறப்பாக அழைக்கப்பட்டன. கூத்து என்ற சொல்லும் யாழ்ப்பாணத்தில் வழக்கிலுண்டு. காத்தான் கூத்து இதற்கு உதாரணமாகும்.

வடமோடி தென்மோடி என்ற பிரிவுகள் யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்தன வாம்.[73] வட்டுக்கோட்டைப் பகுதியில் ஆடப்படும் ஆட்டக் கூத்து முறையை வடமோடி எனவும், யாழ்ப்பாணக் கரையோரப் பகுதிகளில் ஆடப்படும் கூத்து முறையை தென்மோடி எனவும் கூறலாம்.[74]

மன்னார்ப் பகுதியில் செழுமையான ஒரு நாடக மரபு இருந்தது. அங்கு இக்கூத்துகள் மாதோட்டப் பாங்கு, யாழ்ப்பாணப் பாங்கு என அழைக்கப்படுகின்றன. மாதோட்டப் பாங்கு தென் பாங்கு எனவும், யாழ்ப்பாணப் பாங்கு வடபாங்கு எனவும் அழைக்கப்படுகின்றன.[75] மன்னாரில் வழங்கும் வடபாங்கு என்ற சொல்லும், மட்டக்களப்பில் வழங்கும் வடமோடி என்ற சொல்லும் குறிப்பிடத்தக்கது. யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து சென்ற கூத்தை மன்னார் மக்கள் வடபாங்கு என்றதைப் போல மட்டக்களப்பு மக்கள் அதனையே வடமோடி என அழைத்தார்களா? என்ற ஐயமும் உண்டாகிறது.

யாழ்ப்பாணத்தில் இப்போது ஆடப்படும் கூத்துக்கள் ஆட்டக் கூத்துக்கள் அன்று. இதனைக் கொண்டு யாழ்ப்பாணக் கூத்துக்களில் ஆட்டம் இல்லை என்ற முடிவுக்கு வருவது தவறு.

1. யாழ்ப்பாணத்திலே இன்றும் ஆட்ட முறையிலமைந்த கூத்துக்கள் வட்டுக்கோட்டை, கோண்டாவில் பகுதிகளிலுள்ளன.

2. யாழ்ப்பாணத்தில் எழுந்ததும் அச்சில் வெளி வந்ததுமான நாடகங்களில் ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் 'ஆடல் தரு' என்ற ஒரு தரு வருவது இக் கூத்துகள் ஆடப்பட்டமையைக் காட்டுகிறது.[76]

இவ்வாட்ட மரபு மெல்ல மெல்ல யாழ்ப்பாண நாடக மேடையினின்று சென்றிருக்க வேண்டும். யாழ்ப்பாணத்தில் ஆட்ட மரபுடன் இக் கூத்துகள் செழிப்புற்றிருந்த வேளையிலேதான் இவை மன்னார், முல்லைத்தீவு, மட்டக்களப்பு ஆகிய பகுதிகளுக்கும் பரவியிருக்க வேண்டும். அக்காலத்தில் யாழ்ப்பாணக் கூத்துகள் என்ன ஆட்ட மரபினைக் கொண்டிருந்தன என்று அறியமுடியவில்லை. வட்டுக் கோட்டையிலாடப்படும் கூத்துகளுக்கும் மட்டக்களப்பு ஆட்டக் கூத்துகளுக்குமிடையே ஒற்றுமைகளும், சில வேற்றுமைகளும் காணப்படுகின்றன. எனவே யாழ்ப்பாணத்து ஆட்டமுறைகள் சில மட்டக்களப்பிற்கும் சென்றிருக்கலாம்.

யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்பட்ட கூத்துக்களின் பெயர்களையுடைய,

1. வாளபீமன் நாடகம்,
2. நொண்டிநாடகம்,
3. கோவலன் நாடகம்,
4. அனுருத்திர நாடகம்,
5. இராம நாடகம்,
6. கண்டி நாடகம்,
7. சந்திரகாச நாடகம்
8. அபிமன்னன் சுந்தரி நாடகம்
9. இந்திரகுமார நாடகம்
10. பரிமளகாசன் நாடகம்
11. அலங்காரரூபன் நாடகம்

போன்ற நாடகங்கள் மட்டக்களப்பிலும் ஆடப்பட்டதாக அறிகிறோம். யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்பட்ட அதே கூத்துகள் தான் மட்டக்களப்பிலும் ஆடப்பட்டன என்று திட்டமாகக் கூறமுடியவில்லை. எனினும் வி. சீ. கந்தையா தமது அனுருத்திர நாடக முன்னுரையில் இதனாசிரியர் இணுவிற் சின்னத்தம்பி என்பவராயிருக்கலாம் எனக் கொள்ள இட முண்டு என்று கூறியுள்ளார்.[77]

யாழ்ப்பாணத்து வாளபீமன் நாடகம் சிலாபத்தில் ஆடப்பூட்டமை யாலும், யாழ்ப்பாணத்து என்றீக் எம்பரதோர் நாடகம் மன்னாரில் ஆடப் பட்டமையாலும் யாழ்ப்பாணத்து நாடகம் மட்டக்களப்பிலும் ஆடப்பட் டிருக்கலாம். இம்மரபு மன்னாருக்கூடாகச் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் சென்றது. சிங்கள நாடகத்தின் உடனடிமூலம் றோமன் கத்தோலிக்கரால் யாழ்ப்பாணத்தின் சில பகுதிகளில் ஆடப்பட்டு அவர்களின் கையில் திருத்தம் பெற்ற தெருக்கூத்து ஆகும் என்று சரச்சந்திர கூறுகிறார்.[78]

வேறொரு மொழி பேசும் மக்கள் கூட்டத்துக்குள் பரவிய இம் மரபு அதே மொழியைப் பேசுகின்ற மட்டக்களப்புள் இலேசாகப் பரவியிருக்க வேண்டும். எனினும் யாழ்ப்பாணம் பெற்றிருந்த அளவு இல்லாவிடி னும் தென்னிந்தியத் தொடர்பினை மட்டக்களப்பும் தொடர்ச்சியாகப் பெற்றிருந்தது. 18ம் நூற்றாண்டின் பின்னர் தென்னிந்திய மன்னர் மட்டக்களப்பினூடாகவே கண்டி மன்னருடன் தொடர்பு கொண்டனர். இந்தியாவினின்று அடிக்கடி குடியேற்றங்கள் மட்டக்களப்பிலேற் பட்டன. இதனால் தென்னிந்திய நாடக மரபு யாழ்ப்பாணத்தினூடாக மாத்திரமன்றி நேரடியாகவும் மட்டக்களப்பிற் பரவ வாய்ப்பு இருந்திருக் கிறது. நேரடியாகப் பரவியிருக்க வேண்டும் என்பதற்குப் பின்வரும் காரணங்களைக் கூறலாம்.

1) கன்னட தேச யக்ஷகான நாடகத்திற்கும் கேரள நாட்டுக் கதகளிக் கும், மட்டக்களப்பின் வடமோடிக்குமிடையே கதைப்பொருள், ஒப்பனை,

உடை, ஆட்டம் மேடை என்பனவற்றில் ஒற்றுமை காணப்படுகின்றன என்கிறார் சு. வித்தியானந்தன்.[79]

2) மட்டக்களப்பில் கூத்து அரங்கத்தைக் களரி என்ற பெயரில் அழைக்கிறார். கூத்துக்களரி என்பது மட்டக்களப்பின் பமில் வழக்கு ஆகும். கேரளத்தில் Martial Dance, கதகளி ஆகியன பழக்கப்பட்ட இடம் களரி என்றே அழைக்கப்படுகிறது. யாழ்ப்பாணத்தில் கூத்து மேடையை களரி என அழைக்கும் வழக்கமின்மையால் நேரடியாக இக் களரி கேரளத்தினின்று மட்டக்களப்பு பெற்றது எனக் கொள்ள இடமுண்டு.

3) கேரளத்து மக்களுக்கும் மட்டக்களப்பு மக்களுக்கும் காணப் படும் பண்பாட்டு ஒற்றுமை இவர்களின் நேரடித் தொடர்பை மேலும் வலியுறுத்தும்.[80]

4) மட்டக்களப்புக் கூத்துநூல்கள் பலவற்றின் பெயர்களை யாழ்ப்பாணக் கூத்து நூல்கள் பற்றி வெளிவந்த தகவல்களிற் காண முடியாமையினால் மட்டக்களப்பு தனக்கென ஒரு நாடக மரபை வளர்த் திருக்க வேண்டும் எனவும் கொள்ள இடமுண்டு.

5) முன் குறிப்பிட்டது போல இன்றுள்ள யாழ், வட்டுக்கோட்டை ஆட்டமுறைகளுக்கும், மட்டக்களப்பு கூத்து ஆட்டமுறைகளுக்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாடுகளும் இதனை மேலும் வலியுறுத்தும்.

6) மட். கூத்து நூல்களை எழுதியவர்கள் பெயர்கள் கூத்து ஏடு களிற் குறிப்பிடப்படவில்லை. இதற்கு மாறாக யாழ்ப்பாணக் கூத்து நூல்கள் எழுதியோரின் பெயர்கள் தெரிய வருகின்றன. இப்பண்பும் இரு நாட்டுக் கூத்து நூல்களையும் வேறுபடுத்தும் ஒரு பண்பாகும்.

7) தமிழ் நாட்டு மரபுவழி நாடகங்களுக்கும் மட்டக்களப்பு வட மோடிக் கூத்துக்களுக்குமிடையே பல ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின் றன. அவ்வொற்றுமைகள் கீழே தரப்படுகின்றன.[81]

அ. வடமொழி புராண இதிகாசக் கதைகளே இரண்டிற்கும் கரு வாயின.

ஆ. தமிழ் நாட்டில் கூத்துகள் நாடகங்கள் என அழைக்கப்பட்டது போல இங்கும் அழைக்கப்பட்டன.

இ. இரண்டு நாட்டு நாடகங்களிலும் காட்சிப் பிரிவுகள் இல்லை.

ஈ. கட்டியகாரன் தோற்றம், அவன் வருகை, அவன் தலைப் பாகை, கைதனிற் பிரம்பு கொண்டு வருவது, சபையோரை எச்சரிப்பது இரண்டு நாடகங்களிலும் ஒரே விதமாக உள்ளன.

உ. தரு, கவி, அகவல், கந்தார்த்தம் ஆகிய பாடல் வகைகள் இரண்டு நாட்டு நாடகங்களிலும் கையாளப்பட்டுள்ன.

ஊ. பாத்திரங்களின் தோற்றப்பாடு, தர்க்கப்பாடல், தம்மையும் தம் குணாதிசயங்களையும் அறிமுகம் செய்யும் முறையில் ஒற்றுமையுண்டு.

எ. செய்யுள் நடை, சொல்லமைப்பு, பழமொழிகள், மரபுத் தொடர் களைக் கையாளும் விதம் ஆகியவற்றில் ஒற்றுமையுண்டு.

ஏ. வசனம் கூறும் முறையிலும் ஒற்றுமையுண்டு.

இத்தகைய ஒற்றுமைகள் மட்டக்களப்பின் வடமோடிக் கூத்துக்களுக் கும், தமிழ் நாட்டுக் கூத்துகளுக்குமிடையேதான் பெரும்பான்மை காணப்படுவது இங்கு அவதானித்தற்குரியது. இவற்றையெல்லாம் விட இன்னுமொரு ஆதாரம் தமிழ் நாட்டு - மட்டக்களப்பு நேரடித் தொடர்பினால் தமிழ் நாட்டுக் கூத்துமுறை மட்டக்களப்பிற்கு வந்தமை யைத் தெளிவாக்குகிறது. அதுவே திரௌபதியம்மன் கோயில் வணக்க முறையாகும்.

தமிழ் நாட்டுத் தெருக்கூத்தின் மூலத்தைத் தேடிய ஆராய்வாளர் அதனை திரௌபதி அம்மன் வணக்க முறையுடன் தொடர்புபடுத்த முயல்கிறார்.[82] எரும்பூரில் 10 நாட்கள் நடத்தப்படும் பாரதக் கதையை பிரசங்கமாகவும் இடையிடையே கூத்தாகவும் நடித்துக் காட்டுவார் களாம். இது ஒரு சமயச் சடங்காகவே அங்கு நடைபெறுகிறது. இதில் இருந்தே தெருக் கூத்திற்குரிய கதைகள் தோன்றியிருக்கலாம் என்று அபிப்பிராயப்படுவர் செ. ரவீந்திரன்.[83] அவர் குறிப்பிடும் அதே முறைச் சடங்கு மட். பாண்டிருப்பில் நடைபெறுவது முன்னலே விளக் கப்பட்டுள்ளது.[84] தமிழ் நாட்டிற் சற்று நாடகத் தன்மையுடன் நடத்தப் படும் சடங்கு முறைகள் இங்கு முழுக்கச் சமயச் சடங்காகவே நடத்தப் படுவதால் தமிழ் நாட்டின் திரௌபதி வணக்கத்தின் ஆரம்ப வடிவத்தை மட்டக்களப்பு இன்னும் பேணுகிறது எனலாம். இவ்வணக்கமுறை இங்கு பாரதக் கதைகளை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட கூத்துகள் நிலைபெற உதவியிருக்கலாம். அவ்விழாவில் நடைபெறுவதாகக் கூறும், வில் வளைவு, பகாசுரன் வதை, சுபத்திரை திருமணம், வன வாசம், அருச்சுனன் தபசு, கீசகவதம், கிருஷ்ணன் தூது, அபிமன்னன்

சண்டை, கர்ணமோட்சம் (கர்ணன் போர்), 18ம் போர் போன்ற சமயச் சடங்குகள் மட்டக்களப்பில் கூத்துக்களாக ஆடப்படுகின்றன.

யாழ்ப்பாணத்தில் திரௌபதி வணக்கமுறை இல்லையென்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. எனவே வடமோடி நாடகமுறை யாழ்ப்பாணத் திற்கூடாக அன்றி நேரடியாகத் தமிழ் நாட்டினின்று வந்தது என்பதற்கு இத்திரௌபதி வணக்க முறையும் அதனடியாக எழும் சமயச் சடங்கு களும், நாடகமும் உதாரணமாக அமைகின்றன.

இதனைவிட பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தமது தமிழ் நாடகம் என்னும் நூலில் தாம் அனேக வருஷங்களுக்கு முன்னர் பார்த்த தெருக் கூத்து பற்றிக் கூறுவது மட்டக்களப்பு வடமோடிக்கு அப்படியே பொருந்துகிறது.[85]

மேற்கூறியவற்றினின்று தென்மோடி வடமோடி நாடக மரபுகள் தென் இந்தியாவுக்குரியன என்பதும் மட்டக்களப்பு இம் மரபுகளை யாழ்ப்பாணத்தினூடாகவும், நேரடியாகவும் தென்னிந்தியாவினின்று பெற்றது என்பதும் புலனாகின்றது.[86]

தமிழ் நாட்டிலே நாயக்கர் ஆட்சியின் பின்னர் பல்வேறு நாடக மரபுகளும் வந்து கலந்தமையால் அங்கு ஏற்கனவே வளர்ந்து வந்த தமிழ்க் கூத்துமரபான தென்மோடி, வந்து சேர்ந்தவற்றுடன் கலந்து தெருக்கூத்து வடிவத்தை அடைந்திருக்கலாம். ஆனால் தெருக் கூத்து வடிவத்தைப் பெறுமுன்னரே.

தமிழ்க்கூத்து மரபான தென்மோடி யாழ்ப்பாணப் பகுதிக்குச் சென் றிருக்க வேண்டும். அதன் பின்னால் வடமோடி மரபும் வந்திருக்கலாம்.

தென்மோடி முந்திய கூத்து என்பதும் வடமோடி பிந்தியது என்பதும் அதன் ஆட்ட முறைகள் கொண்டு அறியலாம்.[87]

யாழ்ப்பாணம், ஆரம்பத்தில் இம் மரபைப் பேணினும் பார்ஸி வழி நாடக மரபின் வருகையாலும், சமூகத்தின் நிலை மாறுதலாலும், கிறித் துவ வருகையினாலும் இவ்விரு மரபினுள்ள ஆட்டக் கூத்து முறை களைக் கைவிட்டன. ஆனால் இங்கிருந்து மட்டக்களப்புக்குப் பரவிய தென்மோடி ஆட்டமுறைகள் அங்கு அப்படியே பேணப்பட்டன. யாழ்ப் பாணத்திற்கு நேர்ந்த பௌதிக மாற்றங்கள் மட்டக்களப்பில் ஏற்படா மையே இக்கூத்துகள் அங்கு பேணப்படக் காலாயிற்று. யாழ்ப்பாணத் திற்கு வடமோடி கலந்த அதேவேளை மட்டக்களப்பிற்கும் பரவி இருக்கலாம்.

தமிழரின் பாரம்பரியக் கூத்தாக இருந்ததும் யக்ஷகான, கதகளி, பாகவத மேளம், வடமொழி நாடகம் ஆகியவற்றின் செல்வாக்கிற் குட்பட்டு உருமாறிப் போனதுமான தமிழ் நாட்டு நாடக மரபைத் தென்மோடியிலே காணுகின்றோம். தமிழ் நாட்டில் தெற்கத்தி நாடகம், வடக்கத்தி நாடகம் என்ற பிரிப்பும், யாழ்ப்பாணத்தில் தென்மோடி, வட மோடி என்ற பிரிவும், மட்டக்களப்பில் தென்மோடிக் கூத்து, வடமோடிக் கூத்து என்ற பிரிப்பும் இந்நாடக மரபு ஓரிடத்திலிருந்து பரவியது என்பதை உறுதிப்படுத்துகின்றன.

தென்மோடி நாடகங்கள் வடமோடி நாடகங்களைவிடச் செம்மை யான வடிவத்தைப் பெற்றிருந்தன. தமக்கெனத் தனித்துவம் பொருந் திய கதைகளைக் கொண்டிருந்தன. வட்டமான அரங்கைப் பெற்றிருந் தன. கட்டியகாரன் பாத்திரத்தைக் கொண்டிருந்தன. தனித்துவம் பொருந் திய ஆடல், பாடல் முறைகளையும், உடையமைப்பினையும் கொண் டிருந்தன.

தமிழரின் பரத நாட்டியத்திற்கு அண்மித்து வரும் பல அமிசங் களைத் தென்மோடியிற் காணமுடிகிறது. வடமோடியில் அதிகமான ஆயுதங்களைத் தாங்கிக் கூத்தர் ஆடுவர். எனவே கை அபிநயத்திற்கு அங்கு அதிக இடம் இராது. நிருத்தம் மாத்திரமே வடமோடியில் இடம் பெறும். தென்மோடியில் வாளும் சிறு வில்லுமே ஆயுதங்களாகும். பெண்களின் கையசைப்பு வடமோடியைவிட அபிநயத் தன்மை வாய்ந்த தாகும். எனவே ஒரு காலத்தில் தென்மோடியில் அபிநயம் இடம் பெற்றி ருக்க வேண்டும் எனக் கொள்வதிற் தவறில்லை. எனவே தென்மோடி நிருத்தியம் பெற்ற நாடக வடிவமாகும்.

முன்னர் கலித்தொகை குறிப்பிட்ட சுழன்றாடுதல், வட்டமாக ஆடு தல் போன்ற ஆட்ட முறைகள் தென்மோடிக்கே சிறப்பாக உரியனவாகும். தென்மோடிக் கூத்துக்களே தமிழ் நாட்டுக் கதைகளை உள்ளடக்க மாகக் கொள்ளும் மரபைப் பெற்றிருக்கின்றன. எனவே இந்நாடகமே கலித் தொகையில் ஆரம்ப நிலையிற் காணப்பட்டு, சிலப்பதிகாரத்தில் பொதுவியல் என வளர்ச்சியுற்று, சோழர் காலத்தில் மன்னரால் மானியம் கொடுக்கப்பட்டு மேலும் வளர்ச்சியடைந்த பொதுவியல் நாடக மரபாக இருக்கலாம் என ஊகிக்க இடமுண்டு. இம் மரபே யாழ்ப்பாணத் திற்கும் அதனூடாக மட்டக்களப்பிற்கும் பரவியிருக்க வேண்டும். கிராமப் பகுதிகளுக்குச் சென்று இது இன்றைய நிலையை அடைந் திருக்கவும் வேண்டும்.

தமிழ் நாட்டிற் பிற்காலத்ததில் தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாள நாடக மரபுகளும் வடநாட்டு மரபுகளும் கலந்தபோது வந்து சேர்ந்த

மரபே பெரும் செல்வாக்குச் செலுத்தின. ஆனால் மட்டக்களப்பில் வடமோடி தென்மோடியின் அமிசங்களைப் பெற்று தென்மோடியின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டு விட்டது.

1. வட்டக்களரி
2. கதை அமைப்பு
3. கட்டியகாரன்
4. உடுப்பு முறைகள்
5. சில பாடல், ஆடல்

என்பனவற்றில் தென்மோடியின் சாயல்கள் பல வடமோடியில் அமைந் திருப்பதைக் காணும்போது இவ்வுண்மை புலனாகின்றது.

இவ்வண்ணம் வந்து சேர்ந்த கூத்துக்களான வடமோடியும் தென் மோடியும் அப்படியே கலந்து விடவில்லை என்பதை அக்கூத்துகளிற் காணப்படும் ஆடல், பாடல், மேடை அமைப்பு, வாத்தியங்கள் என்பவை காட்டுகின்றன. இவ்வமிசங்களுட் சில ஏற்கனவே மட்டக்களப்பில் இருந்த மகுடிக் கூத்துக்களிலும் காணப்படுகின்றன. எனவே வந்து சேர்ந்த மரபுகள் இங்கு ஏற்கனவே இருந்த மரபுகளையும் பெற்று தம்மை மட்டக்களப்புக்குரிய கூத்தாக மாற்றிக் கொண்டன என்று கூறுவது பொருத்தமுடைத்து.

(6) புராதன சமயச் சடங்குகளுக்கும், வசந்தன் கூத்துக்கும், தென்மோடிக்குமுள்ள தொடர்புகள்

தென்மோடிக் கூத்துக்களுக்கும் மட். இல் வழக்கிலுள்ள வசந்தன் கூத்துக்குமிடையேதான் நெருங்கிய ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. வசந்தன் கூத்து மட். இன் சமயச் சடங்குகளினின்றும் சில அமிசங் களைப் பெற்றிருக்கலாம் என்பதும் முன்னர் விளக்கப்பட்டுள்ளது. அதே வேளை மட். தென்மோடிக் கூத்துக்களிலும் வசந்தன் கூத்திலும் தனித்துவமான ஆடல் பாடல் அரங்க முறைகளையும் காத்திரமான கதைக் கோப்பினையும் காணுகிறோம். எனவே ஒன்றிலிருந்து ஒன்று சிற்சிலவிடங்களைப் பெற்றுக் கொண்ட அதேவேளை தாம் புதிதாகப் கொணர்ந்தவற்றையும் இணைத்துப் புதுப் புது வடிவங்களைத் தோற்று வித்தன என்பதே பொருத்தம்போலத் தோன்றுகிறது.

சமயச் சடங்குகள் > வசந்தன் கூத்து > தென்மோடிக் கூத்து என்ற வரிசை இதனை விளக்கும். ஒன்றிலிருந்து ஒன்று எவற்றைப் பெற்றன, எவற்றை புதிதாகச் சேர்த்தன என்பதை விபரமாகப் பார்ப்போம்.

வசந்தன் கூத்து
மட். சமயச் சடங்குகளினின்று பெற்றவை

1) மட். கிராமியக் கோயிற்களிற் பாடப்படும் மாரியம்மன் கதை, மாரியம்மன் தாலாட்டு, ஊஞ்சல் காவியம், குளுர்த்திப் பாடல் என்பனவற்றில் வரும் சில இராகங்களையே வசந்தன் கூத்து கையாண்டது. இவ்விராகங்களையே தென்மோடிக் கூத்தும் கையாண்டமையினால் தெய்வ வணக்கப் பாடல்களின் சில இராகங்கள் வசந்தன் கூத்துக் கூடாகத் தென்மோடிக்குச் சென்றன எனலாம்.

2) வசந்தன் கூத்தில் கண்ணகி கதையும் பாடப்படுகிறது. எனவே வசந்தன் கூத்து தனக்குரிய பாடற் பொருள்களுள் ஒன்றினை மட். கிராமியச் சடங்கினின்றும் பெற்றது எனலாம். ஆனால் தென்மோடி வேறு கதைகளையும் பெற்றது.

3) வசந்தன் கூத்தில் வரும் வட்ட மேடை அமைப்பு, கிராமியக் கோயில் அமைப்பில் பார்வையாளர் அமரும் தன்மையைப் பொறுத்து உருவாகியிருக்கலாமோ என ஐயுற வேண்டியுள் ளது. இதன் வளர்ச்சியை மகுடிக் கூத்திற் காணுகிறோம். எனவே மகுடிக் கூத்தினின்றும் இம் மேடை அமைப்பை வசந் தன் கூத்து பெற்றிருக்கலாம்.

4) சமயச் சடங்கின் போது தெய்வம் ஏறி ஆடுபவர்கள் காலிலே சிலம்பு அணிந்து ஆடுவது மரபு. சதங்கை அணியும் மரபை இதில் இருந்து வசந்தன் கூத்து பெற்றிருக்கலாம்.

தென்மோடிக் கூத்து
வசந்தன் கூத்தினின்று பெற்றவை

மட். சமயச் சடங்குகளுக்கும் வசந்தன் கூத்திற்கும் இயைபு காணப் படுவது போலவே மட். தென்மோடிக் கூத்திற்கும் வசந்தன் கூத்திற்கு மிடையே இயைபுகள் காணப்படுகின்றன. வசந்தன் கூத்தில் வரும் ஆடல் பாடல்களின் திருந்திய நிலைகளைத் தென்மோடி கூத்திற் காண முடிகிறது. இதனால் வசந்தன் கூத்தினின்றும் சில அமிசங்களைத் தென்மோடி பெற்றிருக்கலாம் என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது.

1. வசந்தன் கூத்திற் கையாளப்படும் தாளங்களும், பாடல்களும் அதே சாயலில் தென்மோடிக் கூத்திற் கையாளப்படுகின்றன. தாளக் கட்டுகள் முடிய களரியைச் சுற்றி தன்னன்னா தன

தன்னனன்னா என்ற சொற்கட்டுக்கு வசந்தன் கூத்தில் ஆடு வது போன்றே தென்மோடிக் கூத்திலும் கூத்தர் ஆடுகின்றனர். இச் சொற்கட்டை வசந்தன் கூத்தில் ஆடுபவர் பாடாமல் உள்ளே நிற்கும் சபையோர் பாடுவது போலவே தென்மோடி யிலும் சபையோரே பாடுகின்றனர்.

2. வசந்தன் கூத்து வட்டமான மேடையில் ஆடுப்படுவது. வசந் தன் கூத்தின் ஆட்டமுறைகள் வட்டமேடைக்கு ஏற்ப வளைந்து வளைந்து ஆடும் ஆட்டமுறைகளாகும். அதில் வரும் எட்டு, வீசாணம் என்பன வட்டமான மேடை கருதியே அமைக்கப் பட்டுள்ளன.[88] தென்மோடிக் கூத்து ஆட்ட முறைகளும் வட்டக் களரியை மையமாகக் கொண்டவை. எட்டு, வீசாணம் என்பன தென்மோடியிலும் உள்ளன. ஆனால் தென்மோடி நாடக அரங் கும் ஆட்டக் கோலங்களும் வசந்தன் கூத்தினின்றும் மிக வளர்ச்சி பெற்றனவாயுள்ளன.[89]

3. வசந்தன் கூத்தில் மத்தளமும் சல்லரியுமே வாத்தியங்களாகப் பாவிக்கப்படுகின்றன. இதே வாத்தியங்களே தென்மோடி யிலும் பாவிக்கப்படுகின்றன.

இவ்வகையில் சில ஆட்டக் கோலங்கள், வட்டக்களரி முறை, சில இராக தாளங்கள் என்பன வசந்தன் கூத்தினின்று தென்மோடி பெற்ற அமிசங்கள் என நாம் கூறக்கூடியதாயுள்ளது. தென்மோடி மட். வசந்தன் கூத்தினின்று சில அமிசங்களைப் பெற்ற அதேவேளை அவற்றினின்று வளர்ச்சி பெற்ற அமிசங்கள் பலவற்றைத் தன்னுட் கொண்டிருப்பதனை யும் அவதானிக்க முடிகிறது. இவ்வளர்ச்சி தமிழ் நாட்டில் ஏற்கனவே ஏற்பட்டிருந்த வளர்ச்சியாயிருக்கலாம். இவ்வளர்ச்சி அம்சங்கள் தென் மோடிக் கூத்து இங்கு புதிதாகக் கொண்டு வந்தவை எனலாம்.

தென்மோடிக் கூத்துகள் புதிதாகக் கொணர்ந்தவை

பின்வருவன தென்மோடிக் கூத்துகள் தமிழ் நாட்டினின்றும் புதி தாகக் கொணர்ந்த அமிசங்கள் எனலாம்.

I. தமிழ் நாட்டுக்கேயுரிய செழுமையான இலக்கிய, புராண, இதிகாச, கற்பனை, நாடோடிக் கதைகள்.

II. திருந்தியதும், ஓரளவு செம்மையுற்றதும், நுணுக்கமானதும், ஆட்டக் கோலங்கள். ஒவ்வொன்றும் பூரணமாக முடியக் கூடி யதுமான ஆட்ட மரபு.

III. உயரமானதும் சுற்றிக் கம்புகள் நடப்பட்டதுமான வளைத்துக் கட்டப்பட்டு மேலே குடைபோல சீலை விரித்ததும் அலங்கார மானதுமான - வசந்தன் கூத்து வட்டமேடையினின்றும் நன்கு வளர்ச்சியுற்ற மேடை அமைப்பு.

IV. அலங்காரமானதும், மிகக் கவர்ச்சியானதுமான உடை அலங் காரம், முக அலங்காரம், முடியலங்காரம், கையாளும் ஆயுதங் கள் முதலியன.

V. விடிய விடிய ஆடும் தன்மை. (வசந்தன் கூத்து பகலிலேதான் முன்னர் ஆடுப்பட்டது.)

VI. முழங்காலின் கீழிருந்து புறங்கால்வரை சதங்கை அணியும் முறை. (வசந்தன் கூத்தில் சதங்கை மிகக் குறைவாகவே அணியப்பட்டது.)

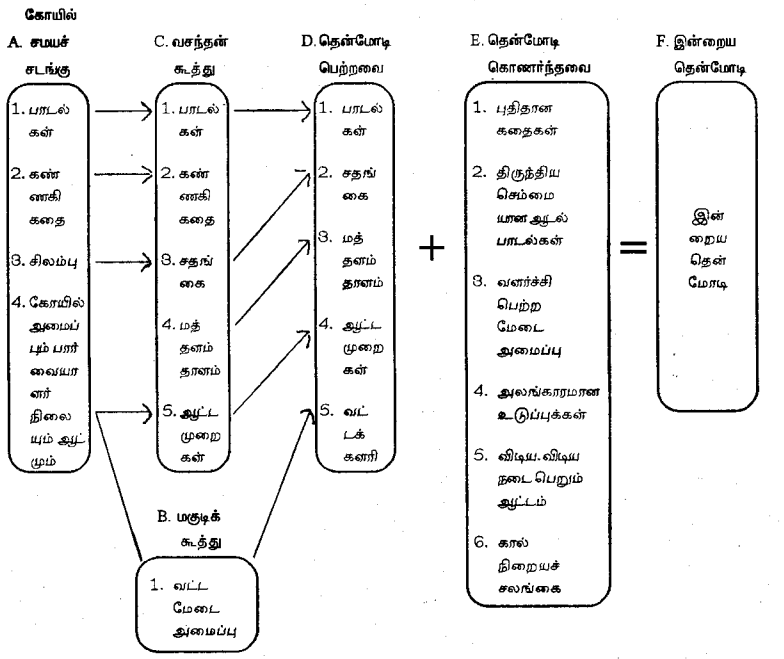
மேற்குறிப்பிட்ட குறிப்புகளினின்று மட். இல் வழங்கிய சமயச் சடங்கு களின் சில அமிசங்களையும் சமயச் சடங்குகளினின்று வளர்ச்சியுற்ற 3ம் மகுடிக் கூத்தில் வளர்ச்சியுற்றிருந்த வட்டமேடை அமைப்பையும் பெற்று வசந்தன் கூத்தானது சமயச் சடங்குகளினின்று விடுபட்டு மட். மக்களுக்குரிய பொழுது போக்கான கலையாக மாற, தமிழகத்தினின்று யாழ்ப்பாணத்திற்கூடாக மட்டக்களப்புக்கு வந்த தென்மோடி நாடகம், ஏற்கனவே அங்கு வளர்ச்சியுற்றிருந்த வசந்தன் கூத்தின் சில அமிசங் களையும், வட்ட மேடை முறையினையும் உள்வாங்கி தான் கொணர்ந்த திருந்திய ஆடல், பாடல், ஒப்பனை அம்சங்களைப் புகுத்தி மேடையை மேலும் அலங்காரமாக்கி ஒரு புதுப்பிறவி எடுத்தது.

வந்து சேர்ந்த தென்மோடிக் கூத்து ஏற்கனவே வளர்ச்சி பெற்றிருந் தமையினால் எடுத்த அமிசங்கள் குறைவாகவேயுள்ளன.

இவ்வண்ணம் மட். இல் ஏற்கனவேயிருந்த நாடக மரபுகளுடன் வந்து சேர்ந்த தென்மோடி நாடக மரபு இணைந்தமையினாலேயே இலங்கையின் ஏனைய பிரதேச தென் மோடி நாடகங்களை விட மட். தெ. மோ. நாடகங்கள் தனித்துவமான தாகக் காணப்படுகின்றன.

மட். இல் தென்மோடி பெற்றவளர்ச்சி நிலையை 599ம் பக்கத்திற் காட்டப்படும் வரைபடம் விளக்கும்.

மட்டக்களப்பில் தென்மோடி பெற்ற வளர்ச்சி நிலை



புராதன சமயச் சடங்குகட்கும் மகுடிக் கூத்திற்கும் வடமோடிக்குமுள்ள தொடர்புகள்

தென்மோடி நாடகத்திற்கும் மகுடிக் கூத்திற்குமிடையே தொடர்பு கள் காணப்படுகின்றன. மகுடிக் கூத்து மட். இன் சிறு தெய்வ வணக்கச் சடங்கு முறைகளினின்று பெற்ற அமிசங்கள் ஏற்கனவே கூறப்பட்டு உள்ளன. அங்கு கூறப்பட்ட அமிசங்கள் சுருக்கமாகக் கீழே தரப் படுகின்றன.[90]

சமயச் சடங்குகளினின்று மகுடிக் கூத்து பெற்றுக் கொண்டவை

I. கிராமியத் தெய்வங்களின் கதைகள்

II. அவர்களை வழிபடும் முறைகள்

III. அவர்களைத் துதிக்கும் மந்திரங்கள்

IV. கிராமியத் தெய்வம் ஏறி ஆடுபவர் அணியும் சிலம்பு (சதங்கையாக்கி அணிந்தமை)

V. சமயச் சடங்குகளிற் பாவிக்கப்படும் தவில், ஊதுகுழல் முதலியன.

VI. தெய்வம் ஆடுவோர் அணியும் உடுப்புப் போன்ற சில உடுப்பு முறைகள்.

VII. கிராமியக் கோயில் அமைப்பை ஒட்டிய மேடை அமைப்பு.

மகுடிக் கூத்தினின்று வடமோடிக் கூத்து பெற்றுக் கொண்டவை

வடமோடிக் கூத்தில் வரும் ஆட்ட முறைகளுக்கும் பாடல்களைப் பாடும் வகைகளுக்குமிடையே இயைபு காணப்படுகிறது. 3வது மகுடிக் கூத்தில் வரும் ஆடல் பாடல்களின் திருந்திய நிலைகளை வட மோடிக் கூத்திற்காணமுடிகிறது. இதனால் 3வது மகுடிக் கூத்தினின்று சில அமிசங்களை வடமோடி பெற்றிருக்கலாம் என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது.

I. 3ம் அதிகாரத்தில் கூறப்பட்ட 3 விதமான மகுடிக் கூத்துக்களில் 3வது முறையில் அமைந்த மகுடிக் கூத்தில் பாத்திரங்கள் மேடை மீது தோன்றியதும் தாமே வரவு விருத்தம் பாடுகின்றன. பாடல் முடிய தாளக்கட்டுகள் இசைக்கப்படுகின்றன. அதற்குத் தக கூத்து மேடையை வளைத்து ஆடியபின்னர் தாமே வரவுத் தருக்களைப் பாடுகின்றனர். இத்தன்மை வட மோடிக் கூத்திலும் காணப்படுகிறது.

II. மகுடிக் கூத்தில் வரும் சில தாளக்கட்டுக்கள் அப்படியே வட மோடிக் கூத்தில் பாவிக்கப்படுகின்றன. இவை மகுடிக் கூத்துக்களின் தாளக்கட்டுகள் பற்றிக் கூறுமிடத்துக் காட்டப் பட்டுள்ளது.[91] மகுடிக் கூத்துப்போல வடக்கு மூலையினின்று தெற்கு மூலைக்கு கூத்தர் ஆடிவருவது போலவே வடமோடிக் கூத்து ஆட்டமுறையும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

எனினும் மகுடிக் கூத்தில் வரும் சில ஆட்ட முறைகளும் ஆட்டக் கோலங்களும் செம்மையற்ற நிலையில் வடமோடிக் கூத்திற் காணப்படுகின்றன.[32]

III. மகுடிக் கூத்திற் பாடப்படும் இராகங்கள் சில வடமோடியிலும் கையாளப்படுகின்றன.

IV. மகுடிக் கூத்தில் பாத்திரத்திற்குரிய வரவுத் தாளக்கட்டு முடிந்ததும் கூத்தர் மேடையைச் சுற்றி ஆடிவரச் சபையோர் னன்னன்னா னன னன்னன்னா என்ற சொற்கட்டை இசைக்க மாட்டார். அதற்குப் பதில் கூத்தரே பாடலை ஆரம்பித்து விடுவார். இதே தன்மையினை வடமோடிக் கூத்திலும் காணலாம்.

V. மகுடிக் கூத்திற் பாவிக்கப்படும் மத்தளம், சல்லரியே வட மோடியிலும் பாவிக்கப்படுகிறது.

வடமோடிக் கூத்து மகுடிக் கூத்தினின்று சில அமிசங்களைப் பெற்ற அதேவேளை மகுடிக் கூத்தைவிட வளர்ச்சி பெற்ற சில அமிசங்கள் பலவற்றைத் தன்னுட் கொண்டிருப்பதனையும் அவதானிக்க முடிகிறது. இவ்வளர்ச்சி தென்மோடி போல மட்டக்களப்புக்கு வெளியே ஏற்பட்ட வளர்ச்சியாகும். இவ்வளர்ச்சி அம்சங்கள் வடமோடிக் கூத்து மட்டக்களப்புக்குப் புதிதாகக் கொண்டு வந்த அமிசங்கள் எனலாம்.

வடமோடிக் கூத்துக்கள் புதிதாகக் கொணர்ந்தவை

பின்வரும் மட்டக்களப்புக்கு வெளியேயிருந்து வடமோடிக் கூத்து கொணர்ந்த அமிசங்கள் எனலாம்.

I. மகாபாரத இராமாயணக் கதைகள்.

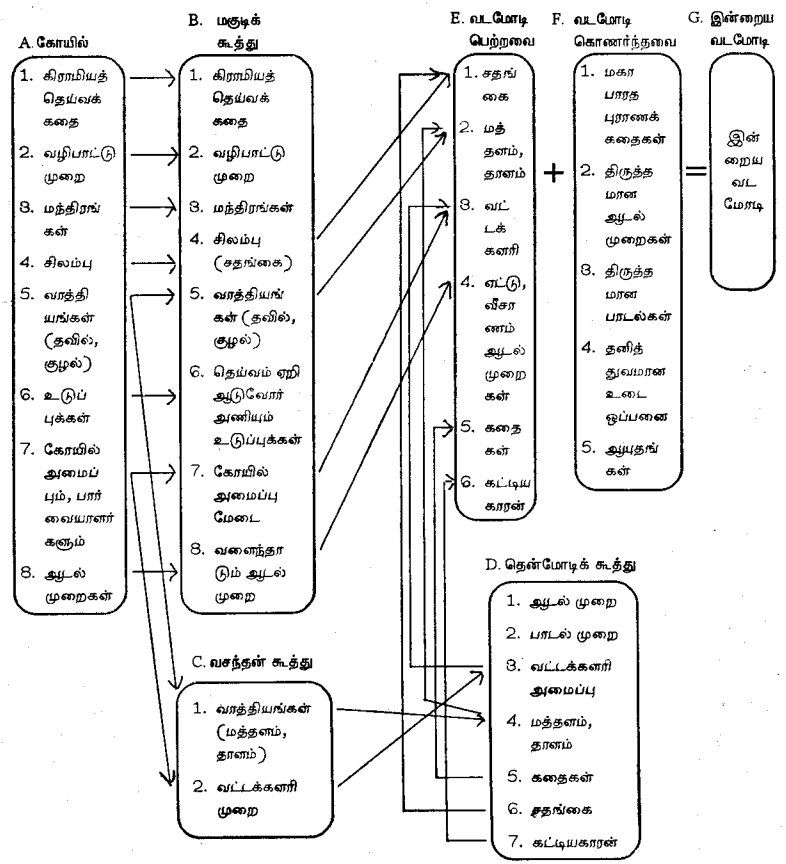
II. மகுடிக் கூத்தினின்றும் வளர்ச்சி பெற்ற ஆடல் முறைகள், தாளக் கட்டுகள், சொற்கட்டுகள்.

III. தனக்கெனத் தனித்துவம் பொருந்திய உடை அமைப்பு, முக அலங்காரம், ஆயுதங்கள்.

வடமோடிக் கூத்துகள் தென்மோடிக் கூத்துக்களின் பின்னலேயே வந்திருக்க வேண்டும் என்பது முன்னர் கூறப்பட்டுள்ளது. ஒருபக்கம் பார்வையாளர்களைப் பார்த்து ஆடும் முறை வடமோடிக்குரிய மேடை வட்டக்களரி அல்ல என்பதை உணர்த்துகிறது என்பது முன்னரேயே கூறப்பட்டுள்ளது.[33] தென்மோடியின் பின்னால் வந்தபடியினால் வடமோடி தென்மோடிக் கூத்திலிருந்து கட்டியகாரனையும், வட்டமேடை அமைப்பு அரங்கினையும், கால்களிற் சதங்கை நிறைய அணியும்

முறையினையும் பெற்றிருக்க வேண்டும். மேற் குறிப்பிட்ட கூற்றுக் களினின்று மட். மக்களுக்குரிய பொழுது போக்குக் கலையாக மாற தமிழகத்தினின்று யாழ்ப்பாணத்திற்கூடாகவும், ஆந்திரம், கன்னட, மலையாள பகுதிகளினின்று நேரடியாகவும் மட்டக்களப்புக்கு வந்த வடமோடி மரபு ஏற்கனவே அங்கு வளர்ச்சியுற்றிருந்த மகுடிக் கூத் தின் சில அமிசங்களையும், தென்மோடியின் சில அமிசங்களையும் பெற்று தான் கொணர்ந்த அமிசங்களையும் கலந்து ஒரு புதுப்பிறவி எடுத்திருக்க வேண்டும். மட்டக்களப்பில் வடமோடிக் கூத்து பெற்ற வளர்ச்சி நிலையை 603ம் பக்கத்திற் காட்டப்பட்ட வரைபடம் விளக் கும். இவ்வளர்ச்சியினை நாம் சமயச் சடங்கு > மகுடிக் கூத்து > தென் மோடி > வடமோடி என்ற வகையில் விளக்கலாம்.

மட்டக்களப்பில் வடமோடி பெற்ற வளர்ச்சி நிலை



(8) மட்டக்களப்பு மரபுவழி நாடக அரங்கு வளர்ச்சி

சமூகத்தின் வளர்ச்சி நிலைக்கு ஏற்பவே அச்சமூகத்திற்குரியதான நாடக அரங்கும் வளர்ச்சியடைகிறது. அரங்கின் வளர்ச்சி தொழினுட்ப வியல் வளர்ச்சியிலும், சமூகத்தின் பொருளாதார வளர்ச்சியிலும் தங்கி யுள்ளது. எனவே அரங்கியலை ஆராய்வது சமூக வளர்ச்சியை ஆராய் வதாகும். புராதன நிலையிலே குழுநிலை வாழ்வில் மட்டக்களப்பு மக்கள் கோயில் வெளியிற் சடங்குகளை நடத்தினார்கள்.

பின்னர் சமூகத்தில் நிலையாக வாழ்ந்தபோது கோயில் வெளி போன்று அமைக்கப்பட்ட வெளியில் தாம் மட்டக்களப்பில் குடியேறிய வரலாற்றை நாடகமாக நடத்தினர். இன்னும் சற்று வளர்ச்சி பெற்ற காலத்தில் அம்மகுடிக் கூத்து அரங்கினுள்ளே இரண்டுவிதமான மேடைகளை அமைத்து மேலும் விரிவுபடுத்தினர்.

விவசாயப் பொருளாதாரம் ஆரம்பித்து நிலமே பிரதானமாக மாறிய காலத்தில் வசந்தன் கூத்து பிரதானமானது. மகுடிக் கூத்தின் வட்ட மேடை தனியாகப் பிரிந்து வளர்ச்சியடைந்தது.

பின்னால் நிலமானிய அமைப்பு இறுக்கமாகி தென்மோடி வட மோடிக் கூத்து அவ்வமைப்பினைக் காக்கும் கலை வடிவமாக மாறுகை மில் அவ்வட்டக்களரி முறை மிக அலங்காரம் பெற்ற அரங்காக மாறுகிறது. நாடக அரங்கு மாத்திரம் இங்கு முக்கியமன்று. அரங் குடன் தொடர்பு கொள்ளும் பார்வையாளர்களும் முக்கியமானவர்களே.

சமயச் சடங்கு நிலையில் பங்காளர்களாக இருந்த பார்வையாளர் கள் மகுடிக் கூத்திற்குரிய நாடக அரங்கு தோன்றுகையில் பங்காளர் களாகவும் பார்வையாளர்களாகும் மாறுகின்றனர். வசந்தன் கூத்தில் பங்காளர்களின் பங்கு மேலும் குறைகிறது. தென்மோடி வடமோடிக் கூத்தென முழுக்கலைஞர்க அவை வளர்ச்சியுறுகையில் பங்காளர்கள் பங்குகொள்ளுதல் மேலும் குறைந்து பார்வையாளர்களின் தன்மையே கூடுகிறது. இன்று தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகள் நடக்கையில் பார்வையாளர்கள் அக் கூத்தில் பங்கு கொள்ளினும் அப்பங்கு முன் னைய கலை வடிவங்களுடன் ஒப்பிடுகையில் குறைவாகவே யுள்ளமை குறிப்பிடற்குரியது. இவ்வரங்கு பெற்ற வளர்ச்சியை 605ம் பக்கத் தில் வரும் வரைபடம் - 58 விளக்கும்.

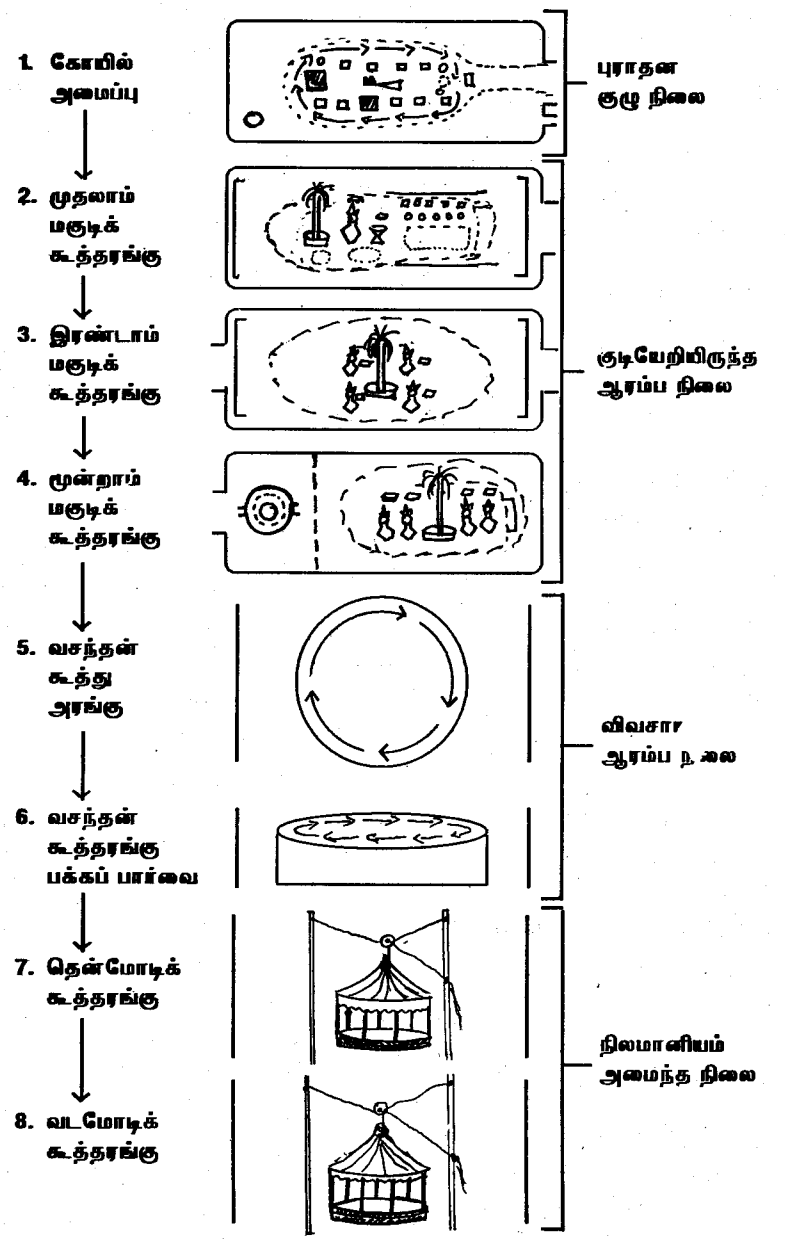
605ஆம் பக்கத்தில் படம் 1 இல் கோயில் அமைந்துள்ள இடம் காட்டப்பட்டுள்ளது. படம் 2இல் அதே முறையில் மகுடிக் கூத்து

ஆட்ட அரங்கம் அமைக்கப்பட்டிருப்பது காட்டப்பட்டுள்ளது. பந்தல்கள் போடப்பட்ட இடங்களில் மாத்திரம் சிறு வித்தியாசம் காணப்படுகிறது. படம் 3இல் பந்தல்களின் அமைப்பில் மாத்திரமே வித்தியாசம் காணப் படுகிறது. படம்1,2,களில் வட்டமாக சடங்குகளும் நாடகமும் நடை பெறுவதுபோலவே படம்3இல் தெற்குப் பக்கம் நாடகம் நடைபெறி னும் மேற்குத் திசையில் தனியாக வட்டக்களரி உருவாவதைக் காண லாம். படம் 5இல் இவற்றினின்று வளர்ந்துவிட்ட, வசந்தனின் வட்டக் களரி காட்டப்படுகிறது. படம் 6இல் வட்டக்களரியின் நிலமேடை அமைப்புக் காட்டப்பட்டுள்ளது. படம் 7இல் இவ்வட்ட மேடை வளர்ச்சி பெற்று தென்மோடிக்குரிய மேடையும், படம் 8இல் தென்மோடிக்குரிய மேடைபோன்று அமைந்த வடமோடி மேடையும் காட்டப்பட்டுள்ளது.

மேற்குறிப்பிட்ட குறிப்புகளும், வரைபடங்களும் மட்டக்களப்பில் இருந்து உள்ளார்ந்து வளர்ச்சி பெற்று வந்த கலைவடிவங்களுடன் வந்து சேர்ந்த வளர்ச்சி பெற்ற கலை வடிவங்களான தென்மோடி வடமோடி நாடக மரபுகள் இணைந்து புதிய வடிவம் பெற்று இன்றைய மட், வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துகளாகின என்பதைத் தெளிவாக்கு கின்றன. வடமோடியும் தென்மோடியும் வந்து புகுந்து புதுக் கூத்துக் களாக உருவாக, தம்முள் பாரம்பரிய நாடகமாக இருந்த மகுடிக் கூத்தினை சமூகத்தின் உயர்நிலையிலிருந்தோர் கைவிட்டு புதிய நாடக மரபினைக் கைக்கொண்டனர். இவ்வண்ணம் ஒரு காலத்தில் சமூகம் முழுமைக்குமாயிருந்த மகுடிக் கூத்து செல்வாக்கிழக்க அத னைக் கீழ் நிலையிலுள்ளோர் தமது நாடக வடிவமாகக் கொண்டனர்.

அதேவேளை தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகள் சமூகத்தின் உயர் நிலையிலிருந்த முதலாம் பிரிவினரான வெள்ளாளர் முக்குவர் மத்தியி லேயே செல்வாக்குப் பெற்றன. முன்பு சமூகத்தின் 3ம் நிலையில் இருந்தோர் தென்மோடி வடமோடிக் கூத்தாட அனுமதிக்கப்படவில்லை என்பது ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்கது.[94] எனினும் சாதி அமைப்பின் இறுக் கம் குறைந்த இடங்களிலும், உயர் வகுப்பினர் தயவில் வாழா நிலை யில் தாழ் வகுப்பினர் வாழ்ந்த இடங்களிலும் இருந்த தாழ்நிலையில் உள்ளோர் சில கூத்துக்களை ஆடத் தொடங்கினர்.[95] தாழ்நிலையில் உள்ளோர் மத்தியிற் சில கூத்துக்களே மீண்டும் மீண்டும் ஆடப் பட்டன.[96] எனினும் மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பின் இறுக்கமின்மை காரணமாகவும் சமூக அடைவின் உயர்நிலையிலுள்ளோரை அண்டிப் பல சாதிகள் வாழ வேண்டிய நிலையில்லாததினாலும் பின்னாளில் குறைந்த வகுப்பினர் எனக் கருதப்பட்டோரும் கூத்துகளாட ஆரம்பித் னர். அவ்வகுப்புகளினின்று சிறந்த அண்ணாவிமார்களும் தோன்றினர்.

வரைபடம் - 58



இவ்வண்ணம் தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துகள் ஈற்றில் மட்டக்களப் பின் சகலருக்குமுரிய கூத்துக்களாயின. வடமோடி தென்மோடியில் வரும் மோடி என்ற சொல்லும் ஆராய்விற்குரியது. மகுடியை மோடியென அழைக்கும் வழக்கமுண்டு. மகுடியையே கூத்தாகக் கொண்ட மட்டக் களப்பு மக்கள் தென்கூத்து, வடகூத்து என அழைப்பதற்குப் பதிலாக இவற்றையும் தமது மகுடிக் கூத்துப் போன்ற கூத்துக்கள் என ஏற்று தென்மகுடி (மோடி), வடமகுடி (மோடி) என அழைத்திருப்பார் கள் எனக் கொள்ள இடமுண்டு. இப்பெயர்க் காரணமே முன்னர் மகுடிக் கூத்து மட்டக்களப்பிற் பெற்றிருந்த செல்வாக்கைக் காட்டுகிறது எனலாம்.

(9) குறைபாடுகளுக்கும் நிலைபேற்றுக்குமான காரணங்கள்

மகுடிக் கூத்திற்குப் பதிலாக வடமோடியும், தென்மோடியும் மட்டக் களப்பின் கூத்தாக வளர்ச்சியுற்றமைக்கு வலிமையான காரணங்களும் இருக்கவேண்டும். பழைய மரபுகளைப் பெற்று இவை முன்னிருந்த நாடக வடிவங்களிலும் செழுமையான நாடக வடிவங்களாய் அமைந் தமையை ஒரு காரணமாகக் கூறலாம். எனினம் வலிமையான சமூகக் காரணங்கள் இருந்தாலன்றி இவ்வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்கள் மட்டக்களப்பில் இன்றுவரை செல்வாக்குற்றிருக்க முடியாது. மட்டக் களப்பின் வளர்ந்து வந்த நிலமானிய அமைப்பையும், மன்னரால் வகுக் கப்பட்ட சாதி அமைப்பையும் பேணும் தன்மையும், பிரதிபலிக்கும் தன்மையும் இவ் வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துகளுக்கிருந்தமையே இவை நிலை பெறக் காரணங்களாயின.

இவ்விரு கூத்துகளினிடையேயும் நாடகம் என்ற வகையிற் காரணப் படும் உள்ளார்ந்த குறைபாடுகள் முன்னரே கூறப்பட்டுள்ளன. இத் தனை குறைபாடுகள் இருந்தும் இவை மட்டக்களப்பு மண்ணில் வேரூன்றி விட்டமைக்கும் இன்றுவரை மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திற் குரிய கூத்துக்களாகக் கூறப்படுவதற்குமுரிய காரணம் அதற்கும் மட்டக்களப்புச் சமூக இயக்கத்திற்குமுடைய பரஸ்பர உறவேயாகும். ஒரு வகையில் இக் குறைபாடுகளுக்கும் இச் சமூக இயக்கமே காரண மெனலாம். நிலைபேற்றுக்கும் இதுவே காரணமாயிற்று.

குறைபாடுகளும் நிலைபேறும்

இவ்வாராய்வின் 4ஆம் இயலிலே நாடகம் என்ற வகையில் இதன் குறைபாடுகள் பல கூறப்பட்டுள்ளன.

I. பாத்திரப் படைப்பில் செம்மையின்மை.
II. கதை ஒருமையின்மை.
III. நாடக அளவு ஒத்ததாயின்மை.
IV. கிளைக் கதைகளின் தடை.
V. பொருந்தாப் பாத்திரங்கள்.
VI. பொருத்தமற்ற உரையாடல்கள்.

என்பன குறைபாடுகளாக அங்கு சுட்டிக் காட்டப்பட்டன. இத்தனை குறைபாடுகளையும் இக்கூத்துகள் பெறக் காரணமாயிருந்த பின் னணி கள் யாவை? இவை செம்மைப்படுத்தப்பட்டு ஏன் ஒரு சிறந்த நாடக மரபாக தென்மோடி வடமோடி மரபு கணிக்கப்படவில்லை என்பது ஆய்வுக் குரியது.

இவ்வாய்வின் 5ம் இயலிலே இக்கூத்துக்களின் ஆடல்பாடல் முறைகள் விளக்கப்பட்டு அவற்றின் செழுமையே இக்கூத்துக்களின் பலமும் எனவும், மக்கள் மத்தியில் நிலைபெற இவைதான் காரணம் எனவும் கூறப்பட்டது.

ஆடலும் பாடலும் நிரம்பிய பறைமேளக் கூத்தும் வசந்தன் கூத்தும் வழக்கிழந்து விட்டன. ஆடலும் பாடலுமே கூத்துக்களை வாழ்விப்ப தனால் அவையும் வாழ்ந்திருக்க வேண்டும்; வளர்ந்திருக்கவேண்டும். தனியாக தென்மோடியும், வடமோடியும் வளர்ச்சி பெற்றமைக்கான காரணத்தை மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பின் பின்னணியில் நோக்க வேண்டும்.

ஓய்வு நேரமுள்ள வர்க்கத்திற்கும் கலை வளர்ச்சிக்குமிடையே நெருங்கிய தொடர்புண்டு. சமூகத்தின் சகல பகுதியினரும் உழைப்பில் கூட்டாக ஈடுபடும்போது கலை தனியாக அங்கு தோன்ற முடியாது. கலையே வாழ்வாக இருக்கும். தமிழ் நாட்டில் மருத நிலத்தையொட்டி நிலவுடமையாளர்கள் தோன்றியதைத் தொடர்ந்து தமிழ் நாட்டில் கலை வளர்ச்சிகள் ஏற்படத் தொடங்கின என நிறுவியுள்ளார். கா. சிவத்தம்பி.[97]

ஓய்வு நேரமுள்ள வர்க்கத்தினரின் ஆதரவில் கலைஞர்களும் கவிஞர் களும் ஊக்குவிக்கப்படுவர். (வேத்தியல் பொதுவியலின் பிரிவும் இவ் வாறே தோன்றிது.) இதனால் கலையை வளர்ப்பதற் கெனத் தொழில் முறைக் கலைஞர்கள் தோன்றுகின்றனர். கலைஞர்கட்குக் கலைகள் தொழிலாகி விடுவதனால் அத்தொழிலில் விசேட பாண்டித்தியம் பெறுவதுடன் நுணுக்கமாக அதனை வளர்க்கவும் ஆரம்பிக்கின்றனர். இக்கலையின் பிரதான பார்வையாளர் ஓய்வு நேரமுள்ள உயர் குலத்

தவரானமையினாலும், படித்தவர்களானமையினாலும் அவர்களின் ரசத்திற்கு ஏற்ப கலை அமைவதுடன் அவர்களின் ஆலோசனைகளும் கலைஞர்கட்குக் கிடைக்கின்றன. எனவே கலை வளர்ச்சிக்கு இடமுண்டாகிறது. அரசர்கள் கூட இக்கலை வளர்ச்சியிலீடுபட்டமைக்குச் சான்றுகளுண்டு.[98] குறிப்பிட்ட குழுவைப் புரக்க ஓய்வு நேரமுள்ள புரவலர்கள் உண்டாகிவிடுவதனாலும் கலை வளர்ச்சி ஏற்படுகிறது. இந்நிலை மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்பில் இருந்ததா? ஓய்வு நேரமுள்ள ஒரு வர்க்கத்தை, படித்த வர்க்கம் பார்வையாளராக வரும் சந்தர்ப்பத்தை இச் சமூக அமைப்பு தந்ததா? கூத்தைத் தொழிலாக நடத்திய ஒரு சாதியினர் இருந்தார்களா? இவை யாவும் நம் முன்னுள்ள கேள்விகள்.

1. குறைபாடுகளுக்கான காரணங்கள்

(அ) ஓய்வுநேரமுள்ள வர்க்கம் உருவாகாமை

தமிழ் நாட்டில் இருந்த நிலமானிய அமைப்பு போலவோ அன்றி இலங்கையின் ஏனைய பகுதிகளிலிருந்த சமூக அமைப்புப் போலவோ ஒரு சமூக அமைப்பு மட்டக்களப்பில் இருக்கவில்லை. அடிக்கடி ஏற்பட்ட குடியேற்றம் காரணமாகவும், நீண்ட காலம் சிங்கள அரசுகளின் ஆட்சியில் மட்டக்களப்பு இருந்தமையாலும், மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்பில் உள்ளார்ந்த தன்மையினாலும் இந்நிலை ஏற்பட முடியவில்லை. மட்டக்களப்பு பல பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு சிறு சிறு கிராமத் தலைவர்கள் மூலமே ஆளப்பட்டது. இதனால் ஒரு பெரும் அரசோ, அரசைச் சார்ந்த ஓய்வு நேரமுள்ள பெரும் குழாமோ அதைச் சுற்றிய ஒரு பெரும் நிலப் பிரபுத்துவ அமைப்போ ஏற்படமுடியவில்லை. எனினும் மட்டக்களப்பு தனக்கென ஒரு நிலமானிய அமைப்பையும் சமூக அமைப்பையும் கொண்டிருந்தது.

(ஆ) தொழில் முறைக் கலைஞர்கள் உருவாகாமை

மட்டக்களப்பிலே தொழில் முறை சார்ந்த சாதிகளே ஆரம்பத்தில் கலைஞர்களாக இருந்திருக்க வேண்டும். கன்னார் ஆபரணத் தொழில் கலைஞர்களாயிருந்தனர். பறையர் தோற்கருவி, துளைக் கருவி வாசிக்கும் கலைஞர்களாயினர். இவர்களே பறைமேளக் கூத்து ஆடித் தமது தலைவர்களை மகிழ்வித்தனர். ஆனால் இவர்கள் சமூகத்தின் தாழ்நிலையில் வைக்கப்பட்டமையாலும், கல்வி அறிவு பெற்றிருக்காமையினாலும் இவர்களின் பறைமேளக் கூத்து நகையூட்டுவனவாக அமைந்தனவேயன்றி வளர்ச்சிக்குரியதாக கவனத்தில் எடுக்கப்படவில்லை. இந்நிலையில் உழவர் மத்தியில் வழங்கிய கூத்தே வசந்தன் கூத்து. இவ்வசந்தன் கூத்தினைத் தனியாக ஒரு தொழில் முறைக் குழுவினர் ஆடினர் என்பதற்குச் சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை.

கிராமியக் கலையின் அம்சம் கூட்டுமுயற்சியாகும். இவ்வகையில் வசந்தன் கூத்தும் ஒரு கூட்டுக் கலையாக அமைந்துவிட்டது. இதே தன்மையினைத்தான் வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களிலும் காணுகின்றோம். இவை இரண்டும் இன்று சகல சாதி மக்களாலும் ஆடப்படுகின்றன. ஒரு காலத்தில் வெள்ளாளர். முக்குவர், சீர்பாதக்காரர் மாத்திரம் இதனை ஆடினர். எந்த நிலையிலும் எச் சாதியிலிருந்தும் இக் கூத்தை ஆடுவதற்கென்று ஒரு தொழில்முறைக் குழு உருவாகவில்லை. அல்லது இதை ஆடுவதற்கெனத் தனிப்பட்ட சாதிப்பிரிவும் இருக்கவில்லை.

கர்னாடகத்தில் யக்ஷகானாவை ஊருக்கு ஊர் சென்று நடத்த ஒரு தொழில் முறைக்குழு உள்ளது. வங்காள யாத்ராவும் இவ்வண்ணமே. 20ம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் பரத நாட்டியம் கூட தாசிகளுக்குரிய தொழில் முறைக் கலையாக இருந்திருக்கிறது. பாகவதமேளமும் இவ்வாறே. தெருக்கூத்துக் கூட தனிப்பட்ட குழுவினரால் நடத்தப்படுகின்றது. ஆனால் மட்டக்களப்பில் தென்மோடி வடமோடி கூத்துக்களை ஆடுபவர்கள் தொழில் முறைக் கலைஞர்களல்லர். சமூகத்தால் நாடகம் ஆடுவதற்கென உருவாக்கப்பட்ட ஒரு சாதியினரும் அல்லர்.

தனியொரு குழுவினர் தம் வாழ்க்கையாக் கொள்ளும் கலையில் தீவிரமாக ஈடுபடுவதனால் அதில் வளர்ச்சி ஏற்படும். நுணுக்கமான அம்சங்களை அது பெறும். சாதி அடிப்படையில் தமிழ் நாட்டில் நாதசுரம், சிற்பம், ஆபரணத் தொழில் ஆகியன வளர்ந்ததை இங்கு நினைவு கூரலாம். எனவே இக் கூத்துகளை ஆட, தொழில் முறைக் கலைஞர்கள் இல்லாமை இக்கூத்தில் நுணுக்க வளர்ச்சி ஏற்பட இடங்கொடுக்கவில்லை.

(இ) அண்ணாவியாரும் தொழில் முறைக் கலைஞராக அமையவில்லை

அண்ணாவியாரே கூத்தின் உயிர்நாடியாவார். இவரே இராகங்களையும், தாளக் கட்டுக்களையும் பூரணமாக அறிந்தவர் எனக் கருதப்பட்டார். இவர் மத்தளமும் வாசிப்பார். இவ்வண்ணாவித் தொழில் தனித்துவமான ஒரு தொழிலாகச் சமூகத்தாற் கணிக்கப்படவில்லை. கூத்துப் பழக்காத காலங்களில் அண்ணாவியார் எந்தச் சாதியினராயிருந்தாரோ அந்தச் சாதிக்குரிய தொழிலையே புரிந்தார். சமூக மாறுதலின் பின் சில

அண்ணாவிமார் ஆசிரியர் பியோன் காவற்காரன் போன்ற தொழில்களில் ஈடுபட்டனர். சில இடங்களில் அண்ணாவியார் கோயிற் பூசகராகவும் செயற்படுகிறார். மட்டக்களப்பின் கோயில் அமைப்பு முறைகள் பற்றி 2ம் இயலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. இக்கோயில்களில் ஆண்டுக்கு ஒரு முறை பூசாரி வேலை பார்த்து சம்பளம் பெறும் இவர், ஏனைய நேரங்களில் சோதிடம், வைத்தியம், மந்திரம் ஆகியவற்றிலீடுபடுவதுடன் கூத்தும் பழக்குவார். எனவே இங்கும் கூத்து அவருடைய பிரதான தொழிலாக இல்லாமை இருத்தல் குறிப்பிடக்குரியது.

(ஈ) பாமரர்களே பார்வையாளர்களாயினர்

இன்னொரு முக்கிய காரணமாகப் பார்வையாளர்களைக் கூறலாம். கிராமிய வாழ்க்கையும், கிராமியசமயமும் அவர்களுக்கு நிலைத்த சிந்தனையையே கொடுத்தன. கிராமத்தில் நடக்கும் மாரியம்மன் பாட்டு, ஏடு படித்தல், உடுக்குப் பாட்டு என்பனவற்றை விமர்சனமின்றி இரசிக்கப் பழக்கப்பட்டவர்கள் இவர்கள். பாடுகின்ற ஆடுகின்றவர்களை ஒப்பிட்டு நன்று தீது கூறுவார்களேயொழிய அக்கலையை நுணுக்கமாக விமர்சனம் செய்யும் பண்பு இவர்கட்கில்லை. நாடகம் வளர்ச்சியடைய விமர்சனம் அவசியம். இவ்விமர்சனத்திற்கு கல்வி அவசியம். கல்வி அறிவு இன்மையால் இக்கிராமிய மக்கள் இக்கூத்துக்களின் இரசிகர்களாக இருந்தார்களே யொழிய விமர்சகர்களாக இருக்கவில்லை. கூத்து ஒரு கிராமத்தில் பல மாதங்கள் பழக்கப்பட்டமையினால் ஊர்மக்கள் அனைவர்க்கும் அக் கூத்து அரங்கேறு முன்னரே அதன் ஆடல் பாடல்கள் அனைத்தும் பரிச்சயமாகிவிடும். வேறு பொழுதுபோக்குகள் இல்லாத சூழலில் கூத்தே அவர்களின் ஏக பொழுது போக்காகிற்று. எனவே கூத்தில் தம்மை மறந்து, கலந்து இன்பம் அடைந்தனரே தவிர விமர்சிக்க முனையவில்லை. கூத்தின் வளர்ச்சியின்மைக்கு இவ்விமர்சனமின்மையும் ஒரு காரணமாகும்.

(உ) பாமரர்களே பங்காளர்களாயினர்

கூத்தின் பார்வையாளர்களாக மாத்திரமன்றி பங்காளர்களாகவும் பாமரர்களே இருந்தனர். எழுதப் படிக்கத் தெரியாத பல சிறந்த கூத்தாட்டக் கலைஞர்களைக் கள ஆய்விற் சந்திக்கமுடிந்தது. ஒரு பாத்திரத்திற்கு உயிர்தர, பாத்திரத்தின் தன்மையை உள்வாங்கி அப்பாத்திரமாக மாற அல்லது கூத்திலே வரும் பாடல்களின் அர்த்தங்களை விளங்கி அச் சொற்களுக்கு அழுத்தம் கொடுத்துப் பாட, படிப்பறியாஇக் கலைஞர்கள் பலரால் முடியவில்லை. ஆடுவதும், அணிகலன் பூண்டு அரங்கில் தோன்றுவதுமட்டுமே இவர்கட்குத் தெரிந்திருந்தன.

குரல் வளம் உடையோர்தான் பிற்பாட்டுப் பாடவேண்டும் என்ற எண்ணக் கருகூட (Concept) இவர்களிடம் இல்லை. இதனால் ஓரளவு பாடத் தெரிந்தவர்கள் கூட மேடை மீது ஏறிப் பிற்பாட்டுப் பாட ஆரம்பித்து விடுவார்கள். விடிய விடிய ஆடப்படும் கூத்தாகையினால் பிற்பாட்டுப் பாடுவதற்கு நிறையப் பேரும் தேவைப்பட்டனர். எனவே இன்ன இன்ன ஆட்கள்தான் பாடவேண்டும் என்ற ஒரு வரையறை ஏற்படுத்த முடியவில்லை. இவ்வண்ணம் கூத்திற் பங்கு கொண்டோரின் கல்வி அறிவின்மையும் இக்கூத்து வளர்ச்சிக்கு ஒரு தடைக்கல்லாயிற்று.

(ஊ) சமயச் சடங்கினின்றும் கூத்து விடுதலையாகாமை

சமயச் சடங்குகளினின்று முற்றாக விடுதலையடையும் போதுதான் கலையில் மெருகு ஏறுகிறது. சமயச் சடங்குகள் மீண்டும் மீண்டும் செய்தது போலச் செய்யப்படுபவை. கலை கற்பனைகளையும் புத்துருவாக்கங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டது. மட்டக்களப்பு வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்கள் சமயச் சடங்கினின்று முற்றாக விடுபட்டவை என்று கூறமுடியாது. முற்று முழுதாக இது ஒரு பொழுது போக்குக் கலையாக இருந்தாலும் மழை வேண்டியும், ஊர் ஒற்றுமை வேண்டியும் கோயில் முன்றலில் நடத்தும் ஒரு சடங்காகவே சில கிராமங்களில் உள்ளது. நாடகம் பழகத் தொடங்கி முடியும் வரை நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகள் யாவும் சடங்குகளாகவே (Ritual) செய்யப்படுகின்றன. நாடகம் தொடங்குமுன் களரி காவல் செய்யப்படுகிறது; மத்தளம் உடையாமல் மத்தளத்துக்குச் சில கிரியைகள் செய்யப்படுகின்றன; களரி நடுவில் மடை வைத்து தெய்வத்தைத் துதித்தபின்னரே நாடகம் ஆரம்பிக்கின்றது. ஒவ்வொரு பாத்திரவரவின்போதும் திரையின் பின்னணியில் தெய்வ வணக்கம் இடம் பெறுகின்றது. கூத்து முடிந்ததும் கூத்தர் அனைவரும் கூத்துக்களரியையும், மத்தளத்தையும், அண்ணாவியாரையும் தொட்டுக் கும்பிடுகின்றனர். இவையாவும் பிசகாது மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இவையாவும் கூத்தைச் சமயத்துடன் இறுகப் பிணைத்துள்ளன. எனவே அது ஒரு நுணுக்கமான கலையாக வளரமுடியவில்லை.

(எ) நுணுக்க வளர்ச்சியின்மை

மேற்குறிப்பிட்ட காரணங்களினால் ஒரு கலையில் காலத்துக்குக் காலம் ஏற்படும் மெருகும், நுணுக்கமும் கூத்தில் ஏற்படாது போயிற்று. அனுருத்திரன் நாடகம், அலங்காரரூபன் நாடகம் போன்ற ஓரிரு நாடகங்களிலேதான் கதை அமைப்பிலும் சொற்கோப்புகளிலும் ஒரு

தனித்துவம் தெரிகிறது. ஏனைய நாடகங்களில் இவற்றைக் காண வில்லை. ஒரு கூத்தே பல தடவை மீண்டும் மீண்டும் ஆடப்பட்டது. அக்கூத்து சில வேளைகளில் திருத்தப்பட்டது. இன்னொரு கூத்தி னின்று சில பகுதிகள் அக்கூத்திற் சேர்க்கப்பட்டன. அல்லது ஒரு கூத்தைப்போல இன்னொரு கூத்து அதே முறையில் எழுதப்பட்டது. இதனால் முன்னோர் மரபைப் பேணும் தன்மையிலே கூத்துச் சென்றதே யொழிய புதுவழி செல்லவில்லை. யக்ஞகானத்தைச் சிவராமகரந் செம் மைப்படுத்தியதைப் போலவோ. கதகளியை வள்ளத்தோல் செம்மைப் படுத்தியது போலவோ, சதிர் நாட்டியத்தை ருக்மணி அருண்டேல் செம் மைப்படுத்தியது போலவோ கூத்தை அதன் உள்ளார்ந்த அர்த்தத்துடன் யாரும் செம்மைப்படுத்த முயலவில்லை. இது ஒரு சமூகக் கலையாக (Community Art) இருந்தமையே இதற்கான காரணம் ஆகும். எனினும் கள ஆய்வின் போது மக்கள் கூத்தின் வளர்ச்சி என வியந்து கூறியவை இங்கு மனம் கொள்ளத் தக்கது.

I. நொண்டி நாடகத்தில் கழுவில் ஏறி நொண்டிக்கு ஆடிய வீமக் குட்டி என்பாரின் குரல் இரண்டு மூன்று மைல்களுக்கு அப்பால் கேட்டமை.[100]

II. இரண்டு கால்களிலும் வழக்கமாகக் கட்டும் சதங்கைக் கூட் டங்களுடன் இரண்டு தொடைகளிலும் சதங்கை கட்டி தாளம் தவறாது ஆடியமை.[101]

III. மதுரவாசகன் நாடகத்தில் கதாநாயகன் கள்ளனாக மாறி வருகையில் இரு கால்களிலும் சதங்கைகள் இருந்த போதிலும் சதங்கை ஒலி கேட்காமல் பதுங்கி களரியில் நடந்தமை.[102]

IV. இராமாயணத்தில் அனுமாருக்கு ஆடிய சீனி என்பவர் இரா மரையும், இலக்குவனையும் தன்னிரு தோள்களிலும் சுமந்து தாளம் பிசகாது ஆடியமை.[103]

இவை சில உதாரணங்களாகும். இவற்றை நுணுக்கம் என்பதனை விட ஆட்டக்காரர்களின் தனித்திறமை என்றே கொள்ளவேண்டியுள்ளது. கூத்து நுணுக்கமாக வளராமைக்கு மேற்குறிப்பிட்டவற்றைக் காரணங் களாகக் கொள்ளலாம்.

II. நிலை பேற்றிற்கான காரணங்கள்

மட்டக்களப்பின் நிலமானிய அமைப்புக்கும் கூத்துக்கலைக்கு மிருந்த அத்தியந்த உறவுகளே அதை அங்கு இன்னும் அழியாது

காத்து வருகின்றன. ஒரு கலை ஏற்கப்படுவதும் ஏற்கப்படாததும் அக்கலை வழங்கும் சமூகத்தின் தேவையைப் பொறுத்தது. கூத்து மட்டக்களப்பு சமூக இயக்கத்திற்கு அவசியமாக இருந்தமையினா லேயே அங்கு வேரூன்றியது. மட்டக்களப்பின் கீழ்வரும் தேவைகளைக் கூத்து பூர்த்தி பண்ணியது.

அ) நிலமானிய அமைப்பினைத் தன்
   1. வெளிக்கருமங்களாலும்
   2. உள்ளடக்கத்தாலும்
   3. உருவத்தாலும் பேணியது.

ஆ) தன்னை உருவாக்கிக் கொள்ளும் வகையில் சமூக ஒருமைப் பாட்டைப் பேணியது.

இ) கிராமத்தின் அழகியல், உளவியல் தேவைகளைப் பூர்த்தி பண்ணியது.

ஈ) கிராம மக்களுக்கு கல்வி பண்பாட்டு தேவைகளைப் பூர்த்தி பண்ணியது.

உ) சமூகச் சமநிலை பேணப்பட உதவியது.

ஊ) திருமண வைபவங்கள் நடந்தேற உதவியது.

எ) மனிதனின் இயல்பூக்கத்தை நிறைவேற்றியது.

இவற்றை விரிவாகப் பார்ப்போம்.

அ) நிலமானிய அமைப்பினைப் பேணுதல்

I. வெளிக் கருமங்களால் பேணியமை

ஒரு கிராமத்தில் வாழுகின்ற குறிப்பிட்ட ஒரு சாதியினரைச் சேர்ந் தவர்களே கூத்துக்களை ஆடுவர். மிகப் பெரும்பாலான கிராமங்களில் சாதி கலந்து கூத்தாடும் வழக்கம் இல்லை. ஒரு கிராமத்தில் பெரும் பாலும் ஒரு குறிப்பிட்ட சாதியினர் பெரும்பான்மையாக இருப்பது மட்டக்களப்புக் கிரரமங்களில் ஓர் அமிசமாகும். உதாரணம்: முனைத் தீவு - முக்குவர், குறுமன்வெளி - சீர்பாதக்காரர், அமிர்தகளி - கரையார், பழுகாமம் - வேளாளர், புன்னைச் சோலை - வண்ணார்.

கிராமத்திலே சில சச்சரவுகள் நடந்து மக்களிடையே மனக் கசப்பு கள் ஏற்பட்டிருப்பின் அவற்றை நிவர்த்திக்கக் கூத்து ஆடிய சந்தர்ப் பங்களும் உண்டு. ஒரு கிராமத்தில் வாழும் சாதியினர் தாம் ஆடும் கூத்தை சிறப்பாக நடத்தி முடிக்க பிற கிராமங்களில் வாழும் தமது சாதியினரை அழைப்பர். அழைக்கப்பட்டவர்கள் தம் சாதியினரைச்

சிறப்பிக்க அங்கு வந்து, பிற்பாட்டுப் பாடியும் ஒப்பனை செய்தும் கூத்து சிறப்பாக முடிய உதவு வர். இங்கு கூத்து சாதி உறுதிப்பாட்டை (Cast Solidarity) பேணும் சாதனமாகின்றது. சாதி அமைப்பினைப் பேணுவதனால் மறைமுகமாக இது நிலமானிய அமைப்பையும் பேணு கிறது எனலாம். மட்டக்களப்பு சாதி அமைப்பிலே சிறைக்குடிகள் 17 என மட்டக்களப்பு மான்மியம் கூறினும் இன்று மூன்றே மூன்று சாதியினரே மற்றவர்கட்டு ஏவல் செய்யும் குடிகளாய் இருப்பதனைக் காணுகிறோம். அவர்கள் வண்ணார், அம்பட்டர், பறையராவர்.

ஒரு கிராமத்திற் கூத்து நடைபெறும்போது இக்குடிமக்களுக் கெனத் தனித்தனிக் கடமைகள் உண்டு. வண்ணான் கூத்தின் சில அமி சங்களைப் பகிர்ந்து கொள்கிறான். கூத்துக் களரிக்கு மேல் வெள்ளை, கீழ் வெள்ளை, தூணுக்கு வெள்ளை கட்டுவதும் பாத்திரங்கள் மேடை யில் தோன்றும்போது திரை பிடிப்பதும், அண்ணாவியாரின் மத்தளத் துக்கு வெள்ளை கட்டுவதும், கூத்தாடுபவர்களை மகிழ்விக்க பார்வை யாளர்கள் அவர்கள் மீது எறியச் சால்வை வழங்குவதும், ஊரின் பெரிய பிரமுகர்கள் வந்தால் அவர்கள் இருக்க வெள்ளை விரிப்பதும், கன்னிக் கூத்தாடி முடிந்த கூத்தர் மீது உறவினர் பலகாரம் சொரியும் போது அதற்கு வெள்ளை விரிப்பதும் சில வேளைகளில் கூத்தருக்கு உடுக்க உடுப்பு வழங்குவதும் ஊர் வண்ணானின் கடமைகளாகும். பெற்றோல் மக்ஸ், மின்சார விளக்குகள் வராத காலங்களில் எண் ணெயில் தோய்த் துப் பந்தம் கொளுத்தப் பழஞ்சேலை கொடுப்பதும் இவன் கடமையாக இருந்தது என்றும் சிலர் கூறினார்கள்.

இதேபோல பறையனுக்குரிய கடமைகளும் இருந்தன. கூத்துச் சட்டம் கொடுக்கப்போவதையும், சதங்கை அணிதலையும், அரங்கேற் றையும் பறை அறைந்து குறிப்பிட்ட ஊருக்கும் ஏனைய ஊர்கட்கும் அறிவிப்பதும் சில இடங்களில் அண்ணாவியாருக்கு மத்தளம் செய்து தருவதும், கூத்தில் வரும் பறையன் பாத்திரத்திற்கு மத்தளம் வழங்கு வதும் இவன் கடமையாக இருந்தது. இதேபோல குறிப்பிட்ட ஊருக் குரிய அம்பட்டர். கூத்து ஆடும் அன்று காலை அல்லது பின்னேரம் கூத்தாடும் அனைவருக்கும் சவரம் செய்ய வேண்டியிருந்தது.

இவையாவும் கூத்தோடு ஒட்டிய கடமைகளாகவேயிருந்தன. மட்டக்களப்புக் கிராமங்களில் ஆண்டுப் பூசைகளில் தமக்குக் கீழுள்ள சிறைக்குடி மக்களுக்கு திருவிழா கொடுத்தமையையும், கொம்பு இழுத்தலின்போது குறிப்பிட்ட ஒரு சேரிப் பக்கம் சேர்ந்து தமக்கு ஏச இவர்கட்கு இடம் கொடுத்தமையையும் முன்னர் பார்த்தோம். கோயி லில் நிலமானிய அமைப்பைப் பேண இவர்கட்கு 'உரிய' இடம் கொடு

பட்டது போல கூத்திலும் கொடுபட்டது. இங்கே கூத்தில், குறைந்த சாதியினரைத் தம்மோடு சேர்த்து ஆடாத ஒரு சாதி இறுக்கத்தினைக் காணும் அதேவேளையில் அவர்களையும் அக்கூத்திலிருந்து தனி மைப்படுத்தாது அவர்களின் தொழில் மூலமாக அக் கிராம விழாவில் பங்கு கொள்வோராகவும், ஆக்கிவிடும் முறையினைக் காணுகிறோம். இவ்வண்ணம் சாதி அமைப்பினைப் புறவயமான நிலையிற் கூத்துப் பேணியது.

II கூத்து தனது உள்ளடக்கத்தால் நிலமானிய அமைப்பைப் பேணியமை

இங்கு உள்ளடக்கம் என்று கருதப்படுபவை கூத்தின் கதை, கதையை நடத்த வரும் பாத்திரங்கள், அப்பாத்திரங்களின் உரையாடல் கள் என்பனவே.

நிலமானிய அமைப்பின் பிரதான அமிசமாக இருப்பவை சாதி அமைப்பும் சமய இறுக்கமுமாகும். இக்கூத்தின் கதைகள் அனைத் தும் இவ்விரு அமிசங்களையும் பிரதிபலிப்பன வாகவேயுள்ளன. நில மானிய சமூக அமைப்பில் அல்லது அவ்வமைப்பின் கருத்தோட்டத் தில் உயர் இடம் பெற்றிருந்த அரசன், அரசி, நிலப்பிரபு, வணிகன் ஆகிய வர்களையும், நிலமானிய அமைப்பு பேணிய புராண இதிகாசத் தலைவன் தலைவியரையுமே கூத்து பிரதான பாத்திரங்களாகக் கொண்டது.[104]

இத்தலைவர்களின் வீரதீரச் செயல்களும், அவர்களுக்கு ஏற்படும் சுக துக்கங்களும் அவற்றை அவர்கள் எதிர் கொள்வதும், வெற்றி கொள்வதுமே கூத்தின் கருப் பொருளாயிற்று. சாதாரண மக்கள் இக் கூத்தின் உப பாத்திரங்களாகவே வந்தனர். இத்தலைவர்மாரின் விசேட செய்திகளை அறிவிக்க வரும் பறையன் போன்ற பாத்திரங்களும், வண்ணான், வேடன், குறவன், குறத்தி, வேலையாள் போன்ற உழைக் கும் மக்கள் மத்தியில் இருந்து வந்த பாத்திரங்களும் நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களாகக் சித்தரிக்கப்பட்டன.[105]

கள்ளைக் குடித்துவிட்டு மனைவிக்கு அடிக்கும் அறிவிலிகளாக குறைந்த சமூகத்தினர் சித்தரிக்கப்பட்டனர். பறையன் கள்ளைக் குடித்து விட்டு பிழை பிழையாக எல்லாம் சொல்பவனாகவும், அவனோடு அளவளாவும் அண்ணாவியார் அவன் பிழைகளைச் சுட்டிக்காட்டித் திருத்துபவராகவும் இருந்தார்.[106] கணவனோடு வாது செய்து கொச் சைத் தனமாய்ச் சண்டை பிடித்து வெளியேறும் மனைவிமார் குறைந்த சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்களாகவே சித்தரிக்கப்பட்டனர்.

இவ்வண்ணம் சமூகத்திற் குறைந்த சாதியினருக்குத் தரப்பட்ட இடமே கூத்திலும் தரப்பட்டது. உயர்ந்த பாத்திரங்களின் பேச்சு செந்தமிழில் அமைய இவர்களின் பேச்சு கொச்சை மொழியில் அமைந்தது. இக்கூத்து மூலம் குறைந்த சாதியினருக்கு அவர்கள் நிலையுரைக்கப்பட்டு அவர்களின் இடம் சமூகத்தில் அதுதான் என ஏற்றுக் கொள்ள வைக்கப்பட்டது.

சாதி அமைப்புடன் மதம்பெற்றிருந்த செல்வாக்கினையும் கூத்திற் காணுகிறோம். கூத்தின் புராண இதிகாசக் கதைகள் ஏதோ ஒரு தெய்வத்துடன் பிணைக்கப்பட்டன. அவையல்லாத கதைகளும் தெய்வத்துடன் பிணைக்கப்பட்டன. இடர்களை வெல்லும் நாயகனுக்கு இறைவன் உதவுவதாகவும், மதபக்தி, கடவுள் சிந்தனை என்பன அவர்களைக் காப்பதாகவும் காட்டப்பட்டது.

அத்தோடு உயர் பாத்திரங்களின் உரையாடல்களில் ஆங்காங்கே நிலமானி அமைப்புக்குரிய கருத்துக்கள் பேசப்பட்டன. அரசனுடைய தேச விசாரணையில் இதனைக் காணலாம். 'சாதி முறை தவறாமல் இருக்கிறார்களா?''வருணாச்சிரம தர்மம் ஒழுங்காக நடக்கிறதா?' 'ஆலயங்களில் ஆறுகால வேளை பூசை நடைபெறுகிறதா?' என்ற அரசனின் விசாரணையில் சமூகம் சாதி அமைப்புடனும், வருணாசிரம தர்மத்தைப் பேணியபடியும் இருக்கவேண்டும் என்பது தொனிக்கிறது.

III. கூத்து தனது உருவ அமைதியினால் நிலமானிய அமைப்பைப் பேணியமை

இங்கு கூத்தின் உருவம் என எடுத்துக் கொள்வது கூத்தின் ஆடல், பாடல் அதன் அமைப்பு என்பனவே. வடமோடிக் கூத்தின் ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் ஒவ்வொரு தாளக் கட்டுண்டு. பறையனுக்கு வைக்கப்படும் தாளம் ஒருபோதும் அரசனுக்கு வைக்கமாட்டார்கள். அரசன் தாளத்திற்குப் பறையன் பாத்திரம் ஆடாது. அரச தாளத்திலே ஓர் அழகையும், காம்பீர்யத்தையும் காணலாம். பறையன் தாளத்திலே கள் குடித்துத் தள்ளாடும் ஓர் உணர்வை அனுபவிக்கலாம்.[107] உயர்பாத்திரங்களுக்குக் கொடுபடும் கந்தார்த்தம், கொச்சகத் தரு, அகவல், கழி நெடில், ஆசிரிய விருத்தம் போன்ற அலங்காரமான பாடல்வகைகள் குறைந்த பாத்திரங்கட்குக் கொடுபடுவதில்லை.

இவ்வண்ணம் கூத்துக்களின் உள்ளடக்கமும் உருவமும் நிலமானிய அமைப்பின் சகல அமிசங்களையும் கருத்துருவத்தில் மறைமுகமாகச் சகல சாதி மக்களுக்கும் ஊட்டியமையினால் சமூகத்தின்

மேனிலையிலிருந்த சாதியினர் இதனைப் பேணினர்; வளர்த்தனர். தாழ்நிலையில் இருந்தோர் தமது துயரங்களையும், துன்பங்களையும் மறக்க இக்கலையை ரசித்தனர். இவ்வண்ணம் இரு நிலை மக்களாலும் இது ரசிக்கப்பட்டது.

ஆ) தன்னை உருவாக்கிக் கொள்ளும் வகையில் கூத்து சமூக ஒருமைப்பாட்டைப் பேணுதல்

ஒரு கூத்து உருவாவதற்கு 5 தொடக்கம் 8 மாதம் வரை எடுக்கின்றது. கூத்து உருவாக்கமே ஓர் ஒழுங்கான முறையில் நடைபெறுவதையும், இவ்வுருவாக்கலில் ஒரு கிராமத்தில் வாழும் அனைவரும், ஏனைய கிராமத்தில் வாழும் அதே சாதியினரும் ஒன்றுபடுவதையும் காணமுடிகிறது. கூத்து பின்வரும் படிநிலைகளுக்கூடாக உருவாகிறது.

I. ஊர் கூடுதலும் அண்ணாவியார் கதை தெரிதலும்.
II. ஊருக்குச் சொல்லுதல்.
III. சட்டம் கொடுத்தல்.
IV. தினக் கூத்து.
V. சதங்கை அணிதல்.
VI. கிழமைக் கூத்து.
VII. அடுக்குப் பார்த்தல்.
VIII. அரங்கேற்றல்.
IX. வீட்டுக்கு வீடு ஆடுதல்.
X. 2ம் அரங்கேற்றம்.

I. ஊர் கூடுதலும் அண்ணாவிமார் கதை தெரிவும்

ஊரில் கூத்தாடவிரும்புவோர் சேர்ந்து சிலரை முகாமையாளராக நியமித்து தமக்குள் அல்லது வெளியே ஒரு அண்ணாவியாரைத் தெரிவு செய்வதுடன் இன்ன கதை ஆடுதல் என்று தெரிவு செய்தலும் முதலாவது நிகழும். இங்கே ஊர் முழுவதையும் கூத்து மூலம் இணைக்க எண்ணும் ஆரம்ப முயற்சியைக் காண்கிறோம்.

II. ஊருக்குச் சொல்லுதல்

இன்ன கூத்தினை நாம் பழக எண்ணியுள்ளோம் என்றும் இதிற் சேர்ந்து ஆட விரும்புவோர் கூத்தில் பங்கு கொள்ளலாம் எனவும், வாய் மூலமோ, பறையன் மூலமோ ஊருக்கு அறிவித்தல். இதன் மூலம் ஊரின் சம்மதத்துடன் கூத்து ஆடப்படுகிறது என்ற பிரமை தோற்றுவிக்கப்படுவதுடன் ஊரையும் கூத்துள் இழுக்கும் முயற்சி நடைபெறுவதனைக் காணலாம்.

III. சட்டம் கொடுத்தல்

கூத்தாட விரும்பும் இளைஞர்களின் குரல் வளம், தோற்றப் பொலி வினைப் பார்த்து அண்ணாவியார் ஊர் மக்கள் முன்னிலையில் கூத் தரைத் தெரிவு செய்வார். இது ஒரு சடங்காகவே நடைபெறும். தெரிவு செய்யப்பட்ட கூத்தருக்கு அவர் ஆடவேண்டிய பாத்திரத்தின் பெயரை எழுதிக் கொடுத்தலே சட்டம் கொடுத்தலாகும். கூத்தின் ஆரம்பம் ஊரை அழைக்கிறது. இது ஊர் மக்களை ஒருபொது இடத்தில் இணைத்து விடுகிறது.

IV. தினக் கூத்து

பழகுவதற்குரிய அரங்கை அமைத்து தினமும் மாலை 8 அல்லது 4 மணி நேரம் கூத்துப் பழகுதல் நடைபெறும். இத்தினக் கூத்தை கிராம மக்களிற் பெரும்பாலோர் தம் வேலைகளை ஏற்கனவே முடித்துவிட்டு வந்திருந்து பார்த்து மகிழ்வர். சிலர் கூத்துப் பழகு பவர்களைவிட ஆடல் பாடல்களிற் தேர்ச்சியடைவதுமுண்டு. இத் தினக் கூத்தில் கிராமத்தவர்களிற் சிலர் கடலை, கிழங்கு போன்ற சிறு பொருட்களை விற்றுச் சம்பாதிப்பதுமுண்டு. இது கிராம மக் களுக்கு தினமும் இரவில் ஓய்வு நேர இன்பத்தை அளிப்பதால் தினக் கூத்து கிராம மக்களைத் தினமும் ஓரிடத்தில் ஒன்றிணைப்பதுடன் தினமும் அவர்களைக் களிப்பிலுமாழ்த்துகிறது.

V. சதங்கை அணிதல்

சதங்கை கூத்தின் முக்கிய அமிசமாகும். முதலிற் சதங்கை அணிந்து கொண்டு நடப்பதற்குக் கூத்தர் பயிற்சி பெறவேண்டும். ஆடுவதற்கு இன்னும் பயிற்சி தேவை. இதனால் சதங்கை அணிதலை ஒரு பெரும் விழாவாகவே நடத்துவர். பழகத் தொடங்கி 3,4 மாதங் கட்குப் பின்னரே இவ்விழா நடைபெறும். அண்ணாவியாரே சதங்கை யைக் கூத்தரின் காலில் அணிவிப்பார். இது ஒரு சமயச் சடங்கு போன்றே நிகழும். கூத்தாடும் சாதியினர் கிராமத்திலுள்ள தமது உறவினர்க்கும், வெளிக் கிராமத்திலுள்ள தமது சாதியினர்க்கும் அழைப்போ, செய்தியோ அனுப்புவர். கூத்தரின் உறவினர் அனை வரும் இவ்விழாவிற் கலந்து கொள்வர். இதனால் உறவுமுறைகள் இறுக்கமாகின்றன. பல வேலைகளாலும் சந்திக்க முடியாத இரண்டு மூன்று கிராம மக்கள் பகலிலே சந்தித்து அளவளாவ முடிகிறது. இதனால் இச் சதங்கை அணிவிழா முழுக் கிராமத்தினதும் விழா ஆகிறது.

VI. கிழமைக் கூத்து

சதங்கை அணிந்து கிழமைக்கு ஒரு தடவை பகல் முழுவதும் ஆடப்படும் கூத்து கிழமைக்கூத்து எனப்படும் உள்ளூரவரும், வெளி யூரவரும் (சொந்தக்-காரர்) இதிற் கலந்து இதற்கென வந்து பிற் பாட்டுப் பாடி கூத்தரை ஊக்குவித்துப் பின்னேரம் அல்லது மறுநாள் மீள்வர். கிழமைக்கு ஒரு தடவை கிராமம் முழுமைக்கும் ஒரு பகல் முழு வதும் இன்பமளிப்பதனாலும், கிழமைக்கு ஒரு தடவை அயலூர்ச் சொந்தக்காரர்களை இணைப்பதனாலும் இது அனைவராலும் விரும்பப் படுகிறது.

VII. அடுக்குப் பார்த்தல்

வெள்ளுடுப்பு நிலையில் ஒரு முழு இரவும் ஒத்திகை பார்த்தலே அடுக்குப் பார்த்தல் என அழைக்கப்படுகிறது. ஆயத்தம் செய்தல் என்பது இதன் அர்த்தம். அடுக்குப் பார்த்தலின்போது ஊரின் சில பிரமுகர்கள், கூத்தாடி அனுபவம் பெற்றோர், அண்ணாவியாருக்கு நண்பர்களான சக அண்ணாவிமார் வந்திருந்து கூத்துப் பார்த்து அண் ணாவியாருக்குச் சில அபிப்பிராயங்களைத் தெரிவிப்பர். முழு ஊரும் அன்று வெள்ளுடுப்பு நிலையில் கூத்தைக் கண்டுகளிக்கும். இது வும் ஒரு கிராம விழாவே. அடுக்குப் பார்த்த பின்னர் கூத்தாடப் படும் ஊரில் ஓர் கூட்டம் கூடப்பட்டு பொது மக்களில் முக்கியமான சிலர் வரவழைக்கப்படுவர். கூத்தை நடாத்த அவர்களுட் சிலர் தெரிவு செய்யப்படுவர். இவர் முகாமையாளர் என அழைக்கப்படுவர். ஊருக் குள் கலகம் வராத வகையிலும் ஊரில், சாதியின் பெயருக்கு அபகீர்த்தி ஏற்படாத வகையிலும் கூத்தினை நடத்தி முடிக்கும் பொறுப்பு ஊரால் தெரியப்பட்ட முகாமையா ளர்களிடம் ஒப்படைக்கப்படும். இந்நிலை யில் தனிப்பட்ட சிலர் ஆடும் கூத்து என்ற நிலையினின்றும் மாறி இது ஊர் அல்லது சாதி முழுவதற்குமான கூத்து என்ற நிலையை அடைந்து விடுகிறது.

VIII. அரங்கேற்றல்

அலங்கார உடையணிந்து உயர்ந்த அலங்காரமான மேடையில் விடிய விடிய ஆடப்படுவதே அரங்கேற்றமாகும். அரங்கேற்றம் அக் கூத்தினை ஆடும் ஊரின் அல்லது சாதியின் பெருவிழாவாக அமை கிறது. மேடை அமைத்தலிலும், இடத்தை அழகுபடுத்தலிலும் ஊரி லுள்ளோர், அழைப்பின்றி வந்து தம் உடலுழைப்பை நல்குவர். வெளி யூரார் வரவால் ஊர் விழாக்கோலம் பூண்டிருக்கும் எல்லா வீடுகளிலும் வருகை தரும் தம் உறவினர்க்காக விருந்துகள் நடைபெறும். அயலூர்

உறவினர் சதங்கை அணிதலின்போது வந்து சிறப்பித்ததுபோல இங்கும் வந்து சிறப்பிப்பர். குடிமக்களும் (பறையர், வண்ணார், அம்பட்டர்) தம் கடமைகளில் மகிழ்ச்சியுடன் ஈடுபடுவர். அவ்வூர் இளைஞர்களும் யுவதிகளும் இப்பெரு விழாவைப் பெரு விருப்புடன் எதிர்நோக்குவர். ஊரிலுள்ள சிறு வியாபாரிகள், மந்திரவாதிகள்[108] அனைவரும் இவ்விழாவால் பயனடைகின்றனர். இது கிராம விழா வாகவே நடைபெறுகிறது.

IX. வீட்டுக்கு வீடு ஆடுதல்

விடிய விடிய ஆடி முதலாம் அரங்கேற்றை முடித்ததும் கூத்தர் வீடு செல்வதில்லை. மாறாக அன்று பகல் முழுவதும் கிராமத்தி லுள்ள வீடு முழுவதிலும் வீட்டுக்கு வீடு ஆடுகின்றனர். வீட்டுக்கு வீடு ஆடுவதனால் பின்வரும் சமூகத் தேவைகள் நிறைவேற்றப் படுகின்றன.

A. கூத்துப் பார்க்கமுடியாத நிலையிலுள்ளோருக்கு ஒரு வாய்ப்பளித்தல்.

B. குடும்பச் சண்டைகளைத் தீர்த்தல்.

C. ஊரோடு ஒட்டாமல் இருப்பவர் வீட்டுக்கு ஆடப்போவதன் மூலம் ஊர் இயக்கத்திற்குள் அவரை இழுத்தல்.

D. ஊர் மக்கள் அளிக்கும் உணவு குடி பானங்களை கூத்தர் நேரடியாகப் பெறல்.

E. அண்ணாவியாருக்கு மேலதிக பணம் சேர்த்தல்.

F. விழாவை ஒரிரவோடு முடிக்க விருப்பமின்மை.

இவற்றின்மூலம் ஊரின் ஒற்றுமையுணர்வு மேலும் மேலும் இறுக்க முறுவதைக் காணுகிறோம். வீட்டுக்கு வீடு ஆடுவதற்கு இன்னோர் முக்கிய சமூக காரணமுமுண்டு. சமூகத்தின் அல்லது ஊரில் மேனிலை யிலிருந்து கீழ்நிலை வரை வரிசைக் கிரமத்திலுள்ள சமூக அதிகார அடைவின்படியே (Hirarchy) வீட்டைத் தெரிந்து கூத்தர் ஆடுவர். சில கிராமப் புறங்களில் இன்ன குடியினர் வீட்டில் முதலில், இன்ன குடி யினர் வீட்டில் இரண்டாவது என்ற ஒழுங்கு முறையுண்டு. சில இடங் களில் கோயில் வகுத்த சமூக அதிகார அடைவின்படி வண்ணக்கர், ஊர்ப்பணக்காரர், விதானையார் என்ற வரிசையில் ஆடுவர். ஒரு வகையில் இதன் மூலம் சமூக அதிகார அடைவு (Social Hirarchy) நிலை நிறுத்தப்படுகிறது எனலாம்.

2வது அரங்கேற்றம்

முதலாவது அரங்கேற்றம் பார்க்க வாய்ப்பில்லாதோருக்கு வாய்ப் பளிக்கவும், பார்வையாளரின் பரிசு வழங்கல் என்ற இடைமீடின்றிக் கூத்தை நடத்தவும் 2வது அரங்கேற்றம் நடைபெறும். 2ம் அரங் கேற்றத்திற்தான் கூத்துச் சிறக்கும் என்பது பலரது அபிப்பிராயம். கிராம மக்களுக்கு இதுவும் ஒரு விழாவே. 2ம் அரங்கேற்றத்தின் பின் வீட்டுக்கு வீடு ஆடும் பழக்கம் இல்லை.

மேற்குறிப்பிட்ட பத்துப் படிநிலைகளையும் தாண்டி பல மாதங்கள் பழக்கத்தில் கூத்து உருவாகையில் அக்கூத்து ஊர் ஒற்றுமை, சாதி யின் உறுதிப்பாடு, ஊரின் தேவைகள் யாவற்றையும் பூர்த்தி செய் வதைக் காணுகிறோம். இதனாலும் கூத்து வடிவம் மட்டக்களப்பு கிராமிய வாழ்வின் பிரிக்க முடியாத அம்சமாக இன்றும் திகழ்கிறது.

இ) கிராமத்தின் அழகியல் உளவியல் தேவைகள் பூர்த்தி பண்ணப்படல்

கிராமிய மக்களின் அழகியல் உணர்வுகளின் மையமாகக் கூத்து அரங்கு செயலாற்றுகிறது. அதன் ஆடல், பாடல், இசை, களரியமைப்பு, அலங்காரம், கூத்தாடுவோரின் முடி, உடுப்பு, அவர்கள் கையாளும் ஆயுதங்கள், அணியும் ஆபரணங்கள், முக அலங்காரம் என்பன கிராமிய மக்களின் அழகியல் உணர்வுகளின் வெளிப்பாடுகளே. நாடகம் சகல கலைகளினதும் சங்கமமானமையினால் மக்களின் பல் வேறு வகை யான அழகியல் தேவைகளையும் கூத்து நிறைவேற்றுகிறது.

கிராமிய மக்களின் உளவியல் தேவைகளும் கூத்தினாற் பூர்த்தி செய்யப்படுகின்றன. கூத்தர்கள் அரங்கினூடாக பாவையாளர்களுடன் ஏற்படுத்திக் கொள்ளும் பொதுமையுணர்வு முக்கியமானதாகும். கூத் தில் வரும் கதாநாயகன் பார்வையாளரான கிராமிய மக்களின் உணர் வினையும், பிரச்சனைகளையும் பிரதிபலிப்பவனாக மாத்திரமன்றி அவற்றின் உருவாகவும் விளங்குகிறான். இவ்வண்ணம் கூத்து உணர்ச் சிப் பொதுமையை ஏற்படுத்துகிறது. கூத்தில் வரும் பாத்திரங்களின் துயர்களோடு மக்கள் ஒன்றி அவற்றின் துயர் தீருகையில் தம் மனதில் ஏற்படும் துயரங்கள் நெருக்கடிகள் போவது போன்ற உணர்வு பெறு கின்றனர்.

அத்தோடு கூத்தில் வரும் பாலியல் சம்பந்தமான உரையாடல்கள், பாடல்கள், சொற்பிரயோகங்கள் என்பனவற்றைப் பகிரங்கமாகக் கேட்பதன் மூலமும், அதற்கு வாய்விட்டு ரசித்து சிரித்து மகிழ்வதன்

மூலமும் கிராம வாழ்வின் மரபுகளினால் அடக்கப்பட்ட அவர்களின் உணர்வுகளுக்கு ஒரு வடிகால் ஏற்படுகிறது. இவ்வண்ணம் இவர் களின் உள வியல் தேவை வேறொரு வகையில் தீர்க்கப்படுகிறது.

ஈ) கல்வி பண்பாட்டுத் தேவைகளைப் பூர்த்தி பண்ணல்

ஆங்கிலேயர் வருகையின் பின்னரே மட்டக்களப்பில் பாடசாலைகள் ஏற்பட்டு அனைவரும் கல்வி பெறும் வாய்ப்பு ஏற்படுத்தப்பட்டது. அதற்கு முன்னர் கூத்துக்களே கல்விபுகட்டும் பங்கினை ஆற்றின. இராமாயண, மகாபாரத கதைகள் நல்ல மனிதனுக்கு வேண்டிய குணாம்சங்களாகப் போதித்த தர்மம், நீதி, அற ஒழுக்கங்கள் என்பன வற்றைக் கூத்தே புகட்டியது. கிராம மக்கள் கூத்தினை ஒரு நாளைக்கு மாத்திரம் பார்ப்பவர்களல்லர். கூத்து உருவாகத் தொடங்கியதிலிருந்து அரங்கேறும் வரை ஏறத்தாள 7,8 மாதங்கள் தொடர்ச்சியாகப் பார்ப் பவர்கள். எனவே தொழில் நேரம் தவிர்ந்த ஏனைய நேரங்களில் கூத்து மூலமே அவர்கள் அறிவினைப் பெறுகிறார்கள்.

உ) சமூகச் சமநிலை பேணப்படல்

மட்டக்களப்புக் கிராமங்களில் ஒரு சாதியினருள் அண்மைக் காலம் வரை மிக உயர்ந்த பணக்காரர், மிகத் தாழ்ந்த ஏழை என்ற இரு முனைப் பிரிவினர் இல்லாதிருந்தமைக்கு இக்கூத்தும் ஒரு காரணம் எனலாம். உழவிலோ, மீன்பிடியிலோ கிடைக்கும் உபரிலாபம் கூத்துக்கே செல விடப்பட்டது. கூத்தாடுபவர் மாத்திரமன்றி கிராமத்தில் வசதி பெற்றோ ரும் இக்கூத்து முயற்சியிற் பங்கு கொண்டனர். இன்று உழவர்கள் உபரிலாபத்தைக் கொண்டு ட்ரக்டர், புதிய நெல்வகைகள் ஆகியவற் றையும், மீன்பிடிப்போர் நவீன மீன்பிடிச் சாதனங்களையும் வாங்குகின் றனர். இந் நவீனத்துவம் வருமுன்னர் தம்மிடமிருந்த மரபு மரபான உற்பத்திக் கருவிகளுடன் திருப்தி கண்டு உபரியைக் கூத்திற்குச் செல விட்டனர். இதனால் மிக உயர்ந்த பணக்காரன் கிராமத்தில் தோன்ற முடியவில்லை. சமூகச் சமநிலை பேணப்பட்டது.

அன்றியும் தாழ்ந்த சமூக நிலைமிலுள்ளவர்கள் கூத்தாடத் தொடங் கியப் பின்னர், தாழ் நிலையிலுள்ளோர் பணம் சேர்த்து வளர்வதைக் கண்ட உயர்ந்த சாதியினர் அவர்களை மேலும் தூண்டிக் கூத்தாட வைத்து அவர்களைப் பொருளாதாரத்தில் எழவிடாமல் தடுத்த நிகழ்ச் சிகளும் அண்மைக் காலத்தில் நடந்துள்ளன.[109] இவ்வகையில் சாதி களுக்கு இடையிலான உயர்வு தாழ்வுகளை அப்படியே வைத்திருக்க இக்கூத்து பயன்பட்டது.

ஊ) திருமண வைபவங்களும் கூத்தும்

கிராமத்து அழகிகளைக் கிராமத்து வாலிபர்கள் கவருகின்ற ஓர் அரங்காகவும் கூத்தரங்கு பணியாற்றியது. சிறந்த ஆட்டக்காரனைப் பெண்கள் விரும்பினர். தமது பெண்களுக்குரிய மணமகன்களை கூத்து மேடையிலிருந்தும் பெற்றோர் தெரிந்தனர்.

எ) மனிதனின் இயல்பூக்கத் தேவை

மனிதர்களிடம் இயல்பாகச் சில திறமைகள் ஒளிந்துள்ளன. சமூகத் தினால் கணிக்கப்படாதபோது இவ்வியல்பான திறமைகளைக் காட்டி ஒரு சமூக அங்கீகாரம் தேட அவன் முனைகிறான். கிராமத்தில் மதிக்கப் படாச் சிலருக்குத் தம் திறமை காட்டி மதிப்புத் தேடவும் இக் கூத் தரங்கு பயன்பட்டது.

இவ்வகையில் மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்பின் சகல தரத்தின ரினதும் தேவைகளைப் பூர்த்தி பண்ணும் தன்மையினை இக்கூத்து பெற்றமையினாலேயே இது ஒரு வலிமை வாய்ந்த கலைவடிவமாக மட்டக்களப்பில் நிலை பெற முடிந்தது.

10) மட்டக்களப்புச் சமூகங்களின் தொழிலும் – காலங்களும் – கூத்தும்

மட்டக்களப்பின் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துகள் பழகி ஆடப் படும் காலங்களுக்கும் மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்பிற்குமிடையே ஓர் ஒற்றுமை காணப்படுகிறது. இதனைத் தமக்குரிய ஓய்வு நேரக் கலை யாகக் கொண்ட வேளாண்மைத் தொழில் செய்பவர்கள் தமது விதைப்பு, வெட்டுக்களுடன் இயைய இக் கூத்துப் பழகுவதையும் அரங்கேற்று வதையும் அமைத்துக் கொண்டனர். நாவற்காட்டிலுள்ள (இது வேளாண்மை செய்யும் பிரதேசம்) பாலிப்போடி நாகமணி அண்ணாவி யாரின் கூற்றுப்படி கூத்துப் பழகும்காலம் பின்வருமாறு அமையும்:

ஆனி ஆடி ஆவணி	கூத்துப் பழக ஆரம்பித்து தினக் கூத்தாகப் பழகும் காலம்.
புரட்டாதி ஐப்பசி கார்த்திகை	விதைப்புக் காலம் எனவே கூத்துப் பழகுவதில்லை.
மார்கழி	மழைக்காலம் (கூத்தில்லை).

தை மாசி	மீண்டும் கூத்துப் பழக ஆரம்பித்தல் சதங்கை அணிதல்.
பங்குனி சித்திரை	வேளாண்மை வெட்டுக்காலம். (கூத்தில்லை)
வைகாசி	கண்ணகையம்மன் சடங்கு (கூத்தில்லை)
ஆனி ஆடி	கிழமைக் கூத்து ஆடும் காலம்.
ஆவணி	அரங்கேற்றம்.

விவசாயத்தையே பிரதான தொழிலாகவுடைய ஒரு கிராமத்தின் வாழ்க்கை முறையோடு கூத்து பின்னிப் பிணைந்திருப்பதனையும் அம்மக்களின் தொழில், ஊர்விழா, மழைக்காலம் என்பவற்றோடு இணைந்து வளர்வதனையும் மேற் தந்த குறிப்புக் காட்டும்.

வருடம் முழுவதும் ஆனால் விட்டு விட்டு கூத்துப் பழகி ஒரு வருடத்தின் பின்னரே அரங்கேற்றுவோம் என்ற கருத்தை எமக்கு தந்த இன்னோரு அண்ணாவியார் ஆறுமுகம் ஆவர். இடம் வந்தாறுமூலை. இதுவும் ஒரு விவசாயப் பிரதேசமாகும். இவர் கூற்று முன்னவரின் கூற்றிலும் மாறுபாடாயிருப்பினும் வாழ்வுக்கும், விழாவுக்கும், மழைக்கும் தொழிலுக்கும் தக கூத்து இயைந்து வருவதை அவதானிக்கலாம்.

வைகாசி	
ஆனி ஆடி	கூத்து ஆரம்பம். தினக் கூத்து.
ஆவணி	சதங்கை கட்டுதல்
புரட்டாதி ஐப்பசி கார்த்திகை	விதைப்புக் காலம் (கூத்தில்லை)
மார்கழி	மழைக்காலம் (கூத்தில்லை)
தை மாசி	கிழமைக் கூத்து.
பங்குனி	அடுக்குப் பார்த்தல்.
சித்திரை	அரங்கேற்றம்.

முன்னவர் கண்ணகியம்மன் குளுர்த்தியை முன்னிட்டுக் கூத்துப் பழகுவதில்லை என்று கூற, இவரோ கண்ணகியம்மன் குளுர்த்திக்கு கூத்துத் தயாராக இருக்கும் என்றார்.

விவசாயப் பிரதேசத்தைச் சேர்ந்த பகுதிகளைச் சேர்ந்த இவ்விரு அண்ணவிமாரின் கூற்றினின்று அப்பிரதேச தொழில், விழா, கால நிலைக்கு இயையவே கூத்து இயைந்து சென்றமை புலனாகின்றது.

ஆரப்பற்றையைச் சேர்ந்த மு. கணபதிப்பிள்ளை தாங்கள் மாசி மாதம் கூத்தை ஆரம்பித்து தொடர்ச்சியாக 8 மாதங்கள் பழகி புரட்டாதி மாதம் கூத்தை அரங்கேற்றுவதாகக் கூறினார். அமிர்தகளியைச் சேர்ந்த கணபதி தம்பிப் பிள்ளை அண்ணாவியார் தமது பகுதியில் கூத்து பங்குனியில் ஆரம்பித்து 7 மாதங்கள் தொடர்ச்சியாகப் பழகி புரட்டாதியில் அரங்கேற்றுவதாகக் கூறினார். இவ்விருவரும் வாழும் பிரதேசம் மீன்பிடிப் பிரதேசமாகும். மேற்குறிப்பிட்ட இருவரும் கார்த்திகை, மார்கழி போன்ற மழைக் காலங்களில் கூத்துப் பழக்குவதோ, அரங்கேற்றுவதோ இல்லை என்று கூறினார்கள்.

மட்டக்களப்பில் மீன்பிடித் தொழிலை மேற்கொண்டவர்கள் அழுக் கடல் சென்று மீன்பிடிக்கும் வழக்கம் இல்லாதவர்கள். காலையில் ஆற்றுக்கோ, கடலுக்கோ சென்று பெரும்பாலும் மாலையில் மீண்டும் வருபவர்கள். எனவே இவர்கள் விவசாயிகளைப் போல இடைவிட்டுப் பழகாது தொடர்ந்து ஏழோ எட்டோ மாதங்கள் பழகி கூத்தை முடிக்கிறார்கள். இவர்கள் புரட்டாதியில் அரங்கேற்றுவது குறிப்பிடத் தக்கது. புரட்டாசிச் சனி விரதம் முடிய கூத்தை அரங்கேற்றுவோம் என்று கணபதிப்பிள்ளை அண்ணாவியார் கூறியதிலிருந்து புரட்டாதி மாதம் இவர்களுக்கு முக்கிய மாதம் என்பது புலனாகின்றது. இங்கும் கூத்து மீனவர்களின்தொழில், பருவகாலம், விழாக்கள் ஆகியவற்றுடன் சம்பந்தப்பட்டிருப்பதை காணுகின்றோம்.

புன்னைச் சோலையில் இருக்கும் அழகரத்தினம் அண்ணாவியார் தாம் ஆனி மாதம் கூத்தை அரம்பித்து 6 மாதம் தொடர்ச்சியாகப் பழகி கார்த்திகை மார்கழிக்கு நிறுத்தி மீண்டும் தை மாதத்தில் சதங்கை கட்டி மாசி பங்குனியிற் கிழமைக் கூத்து ஆடிச் சித்திரையில் அரங்கேற்று வோம் என்றார். இவர் சலவைத் தொழிலாளர் வாழும் பகுதியில் இருப் பவர். சலவைத் தொழிலாளர் வாழ்வு, விவசாய மக்கள் வாழ்வுடன் பிணைந்திருந்தமையினால் வேளாண்மை வெட்டு முடிந்து வளம் பெருகும் காலமான சித்திரையைத் தமது அரங்கேற்று காலமாகக்

கொண்டனர். வேளாண்மை வெட்டுதல், விதைத்தல் போன்ற தொழில் களில் இவர்கள் ஈடுபடாமையினால் விவசாய மக்களைப் போல இடை நிறுத்தின் பின்னர் பழகும் பழக்கம் இவர்களிடம் இல்லை. இவர்கள் நிறுத்துவது ஆக மழைக் காலத்திற்காக மாத்திரமே.

கூழாவடிக் கொளனியைச் சேர்ந்த கிருஷ்ணபிள்ளை அண்ணாவி யாரும் அழகரத்தினம் அண்ணாவியார் கூறியபடியே கூறினார். இவர் மரமேறும் வகுப்பைச் சேர்ந்தவர் வாழும் பகுதியில் வாழ்பவர். இவ் வகுப்பினர் வண்ணாரைப் போல விவசாய மக்களை நம்பி வாழாவிட்டா லும் மட்டக்களப்பு விசாயப் பொருளாதாரப் போக்கிற்கு இசைய தமது கூத்து அரங்கேற்றத்தைச் சித்திரையிலேயே வைத்துக் கொண்டனர்.

இவர்கள் எல்லோருமே கார்த்திகை மார்கழி மாதங்களில் கூத்துக் களைத் தவிர்த்தனர். இம்மாதங்கள் மழைக்காலமானதாலும் மட்டக் களப்பு தாழ் பிரதேசமாகையினால் வெள்ளப் பெருக்கு ஏற்பட்டு சில வேளை வெளியினின்றும் வரும் அண்ணாவியார் வரமுடியாது போய் விடுமாகையினாலும், ஊர் முழுதும் வெள்ளக்காடாகவிடுமாதலாலும் இம் மாதங்களை மட்டக்களப்பின் சகல சாதியினரும் கூத்தாடும் கால மாகக் கொள்ளவில்லை.

இவ்வண்ணம் மட்டக்களப்பின் பொருளியல் நிலையும், இயற்கை நிலையும் கூத்துப் பழகும், அரங்கேற்றும் காலங்களை நிர்ணயித்தன. கூத்து மக்களின் வாழ்வோடு இயைந்ததிருந்தமைக்கு இவை நல்ல உதாரணங்களாகும்.

மட்டக்களப்பு யாழ்ப்பாணத்தைப் போல அடிக்கடி தென்னிந்தியச் செல்வாக்கையோ அல்லது பின்னாளில் வந்த ஐரோப்பியச் செல்வாக் கையோ அதிகம் பெறவில்லை. இதனால் யாழ்ப்பாணத்திற் தோன் றியது போன்று கூத்தைவிட வளர்ச்சி பெற்ற பார்ஸிவழி நாடக மரபோ, இசை நாடகமரபோ, நவீன உரையாடல் நாடக மரபோ தோன்ற வாய்ப் பில்லாது போயிற்று. யாழ்ப்பாண மத்திய தரவர்க்கத்தினரின் வளர்ச்சி யினால் அங்கு கூத்து மறைந்து நவீன நாடகம் தோன்றியது. அத் தகைய சமூக மாற்றங்கள் மட்டக்களப்பில் நிகழவில்லை. எல்லாவற் றிற்கும் மேலாக மட்டக்களப்புச் சமூக அமைப்பில் பாரிய மாற்றங்கள் ஏற்படவில்லை. இதனால் பழைய கூத்து முறைகளான தென்மோடி, வடமோடியே மக்கள் அறிந்ததும், மக்களை மகிழ்வித்ததுமான ஒரே யொரு பொழுதுபோக்காயிற்று. இதனாலும் இக்கூத்துகள் மட்டக்களப் பில் தொடர்ந்து பேணப்பட்டன.

ஆங்கிலேய ஏஜண்டர்கள் மட்டக்களப்பில் நிர்வாகம் புரிந்தபோதும் மட்டக்களப்பின் பொருளியல் நிலைமைகளில் அதிக மாற்றம் ஏற்படா மையினால் இக்கூத்துக்கள் தொடர்ந்தும் பேணப்பட்டன. மட்டக் களப்பை ஆட்சிபுரிந்த மாகாண அதிபர்கள் இக்கூத்துகளைப் பார்த்து இரசித்தனராம்.

எனினும் ஆங்கிலக் கல்வியும், மத்தியதர வகுப்பினரின் தோற் றமும், நவீன நாடகங்களின் வருகையும், சினிமாவின் தாக்கமும் சேர்ந்து மட்டக்களப்பின் பெரும் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த கூத்துக் களை நாட்டுக் கூத்து நிலைக்குத் தள்ளிவிட்டன. மட்டக்களப்புக் கூத்து நாட்டுக் கூத்தாயிற்று. மட்டக்களப்பில் இருந்து உருவான நாகரிகம் பெற்றோரும் இதனை அத்துணை கவனித்தாரில்லை. எனி னும் மட்டக்களப்பின் கிராமங்கள் இதனைக் கைவிடவில்லை.

இலங்கை சுதந்திரம் பெற்றபின் நாட்டின் பொருளாதார அமைப் பிலும், கல்வி அமைப்பிலும் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் மட்டக்களப்பையும் பாதித்தன. 1956க்குப் பின் ஈழத்தில் இரண்டு இன மக்களிடையேயும் ஏற்பட்ட தேசிய எழுச்சி இரு இனக் கூத்துக்களும் வளரக் காலர்யிற்று. வீணித்த நிலையினின்ற மட்டக்களப்புக் கூத்துகளை அறிஞர்கள் அச்சுவாகனத்தில் வெளிக் கொணர்ந்தனர். அறிமுகம் செய்தனர். நவீன உலகுக்கும், புதிய பார்வையாளருக்குமேற்ப அதை வளர்க்கும் முயற்சி களும் பின்னால் மேற்கொள்ளப்பட்டன. அவ்வளர்ச்சி தனியாகவும் விரிவாகவும் ஆராயப்படவேண்டியது.

சான்றாதாரங்கள்

1. மூன்றாம் இயலுள் விபரிக்கப்பட்டுள்ளது.
2. மு.கூ.ப. பக்.169.
3. மு.கூ.ப. பக். 226.
4. மு.கூ.ப. பக். 180 -181.
5. நடராஜா. F.X.C., (தொகு). மட்டக்களப்பு மக்கள் வளமும் வாழ்க்கையும். பக்:2.
6. Thambiah H.W, **The Laws and customs of the Tamils of Ceylon**, Tamil Cultural Society of Ceylon, Colombo 1954.P.90.
7. பாலசுந்தரம். இ, ஈழத்து நாட்டார் பாடல்கள். பக்கங்கள்: 85 - 86

8. அட்சரம் கீறி அதன் மீது தேங்காய் வைத்து உடைத்து தெய்வங்களை அழைத்து இன்னொருவர் உடல்மீது புகச் செய்து சன்னதம் கொண்டாடும் முறை மட்டக் களப்பின் சகல சிறு தெய்வக் கோயில் களிலுமுள்ள முறையாகும்.

9. இத்தகைய வைத்திய முறை கோயில்களிற் செய்யப் படுவதும், பேயோட்டுவதும் முன்னர் கூறப்பட்டுள்ளது. பக்: 133 - 134.

10. இவர்கள் பேசும் பேச்சுவழக்கு பக்: 214 இல் கொடு பட்டுள்ளது. அதிற் கையாளப்படும் குச்சுக்குடில், கூவெண்ட, சுறுட்டி, அப்பன் வைச்சபேர் ஒண்டு, தின்ன, சோட்டப்பட்டு, விரசித்திரியது என்பன போன்ற சொற்கள் மட்டக்களப்புப் பேச்சு வழக்கிலுள்ள சொற் களாகும்.

11. மட்டக்களப்பில் ஆடப்பட்டு கையெழுத்திலும், அச்சுரு விலும் கிடைத்த ஏடுகளில் பாத்திரக்கூற்றுக்கள் யாவும், அவை வசனத்திற் பேசுபோதும் செந்தமிழிலேயே அமைந் துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக அனுவுருத்திரன் நாடத்தில் வரும் சுந்தரியின் வசனம் கீழே தரப்படுகிறது.

அனுவுருத்திரன் நாடகம் (பதி), கந்தையா.வி.சீ. பக்:57.

வசந்த சுந்தரி வசனம்

கேளுந் தோழிமாரே! இன்றிரவு ஒரு ஆடவன் வந்து எனக்கு கலவியளித்து போனான். அவனை நீங்கள் காணவில்லையோ சொல்வீராக.

12. முதலாம், இரண்டாம், மூன்றாம் மகுடிக் கூத்துக்களின் மேடையமைப்பு பற்றிய வரைபடங்கள் முறையே 181ஆம், 191ஆம், 204ஆம் பக்கங்களிற் தரப்பட்டு அவை பற்றிய விளக்கங்கள் 182ஆம், 192ஆம், 205ஆம் பக்கங்களில் தரப்பட்டுள்ளன. கோயில் அமைப்பு ஒன்றன் வரைபடம் 128ஆம் பக்கத்திற் தரப்பட்டு அதன் விளக்கம் 129ஆம் பக்கங்களிற் தரப்பட்டுள் ளது. இங்கு அனைத்தும் ஒரே இடத்தில் வரையப் பட்டுள்ளது.

13. மறைப்புக் கட்டப்படுவது. முகூ.ப. பக்கங்கள். 182 - 192.

14. மு.கூ.ப. பக். 125 - 126.

15. இயல் மூன்றில் மகுடிக் கூத்து பற்றிய விவரணத்தில் இச் செய்தி கூறப்பட்டுள்ளது.

16. மு.கூ.ப. பக். 261 - 268.

17. மட். மான்மியம் பக். 70 - 71.

18. மு.கூ.ப. பக். 241 - 244.

19. Bavnani Enakshi, **The Dance in India.** P.176.

20. மு.கூ.ப. பக்.237 - 245.

21. மு.கூ.ப. பக். 129 - 138.

22. மு.கூ.ப. பக். 208 - 219.

23. இக்கூத்துகள் மட்டக்களப்பிற்குரியவை எனக் குறிப் பிட்டவர்களுள் நடராஜா F.X.C. புலவர்மணி பெரிய தம்பிப்பிள்ளை, கந்தையா,வி.சீ, ஆகியோர் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள்.

24. இவை வெளிமிலிருந்து வந்தவையாயிருக்கலாம் என நேரடியாகவும், மறைமுகமாகவும் குறிப்பிட்டவர்களுள் வித்தியானந்தன்.சு, சிவத்தம்பி. கா, சோமநாதர் S.V.O., ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

25. மட்டக்களப்பின் சமூக அமைப்பு பற்றிக் கூறுமிடத்து இக்கருத்து முன்னர் வலியுறுத்தப்பட்டுள்ளது. பக்:94.

26. மு.கூ.ப. பக். 566 - 568.

27. கூத்தின் முடிவுகள் பற்றி விளக்குமிடத்து பிராமணர் வந்து திருமணம் நடத்தி வைப்பதும் ஒரு முடிவாக அமைந் துள்ளது முன்னர் கூறப்பட்டுள்ளது. பக்: 825 - 826.

28. ஸ்ரீகணேசர் கலியாணம் நாடகம், வள்ளியம்மன் நாடகம், இராமாயண, பாரத இதிகாசம் தழுவிய நாடகங்கள் இதற்கு உதாரணங்களாம்.

29. மதுரவாசகன் நாடகம், கையெழுத்துப் பிரதி.

30. மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங்களில் வரும் பறையன் தென்னிந்தியத் தமிழ் போன்ற ஒரு தமிழையே பேசு கிறான்.எடுத்துக்கிட்டுவர்ரன், போய்க்கிட்டு இருக்கன் என்ற சொற்களும், தமிழைப்பேசும் முறையும் இதனை வலியுறுத்துகின்றன.

31. மட்டக்களப்புக் கூத்துக்களில் குறிப்பிடப்படும் காசி, மதுரை, நெல்லை, கண்ணாபுரம், காலிங்கபுரம், துவா ரகை, அயோத்தி போன்ற ஊர்ப் பெயர்கள் மட்டக் களப்பில் இல்லாதவை. கூத்தர் அணியும் கரப்புடுப்பு, இளைப்புச் சட்டை, தொப்பி, ஆபரணங்கள் என்பன மட்டக்களப்பு மக்கள் அணியாதவை.

32. ஆட்டக்கோலம் பற்றிய விபரம் மு.கூ.ப. பக். 455 - 478.

33. தாளக்கட்டுக்கள் மு.கூ.ப. பக்கங்கள். 415 - 455.

34. பாவடிவங்கள் பற்றிய மு.கூ.ப. பக்கங்கள். 499 - 519.

35. தெருக்கூத்து இராகங்களைப் பாடிக் காட்டியதுடன் ஒலிப்பதிவு நாடாவிற் போட்டும் காட்டியவர் தஞ்சாவூர்ப் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளர் மு. இராமசாமி.

36. இத்தகவலைத் தந்தவர்: கணேசர் கார்த்திகர.
37. Somanadar, S.V.O. Rural Dance in East Ceylon, **Ceylon Today,** 1961.
38. கந்தையா வி.சீ, மட்டக்களப்புத் தமிழகம். பக்:49
39. அனுவுருத்திரன் நாடகம் (பதி), கந்தையா. வி.சீ. பக்:8
40. சிவத்தம்பி. கா, ஈழத்து நாடக வகைகளும் வளர்ச்சியும், மல்லிகை ஆகஸ்ட்,1974.
41. வித்தியானந்தன்.சு, தமிழியற் சிந்தனைகள், யாழ்ப்பாணம், 1980, பக்:40
42. Bavnani Enakshi **The Dance in India.** P.79.
43. முத்துசாமி, நா. தெருக்கூத்து, வையை,17, மார்ச் 1979.
44 முத்துசாமி, நா. **அன்றுபூட்டிய வண்டி,** மதுரை,1982. முன்னுரை.
45. இராமநாதன். அறு, நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வுகள், சென்னை, 1979, பக்கங்கள். 143 - 147.
46. இராமநாதன் கூறுவதுபோல மட்டக்களப்பு வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களையும் இராகங்களைக் கொண்டு கண்டுபிடிக்க முடியும்.
47. சண்முகம் முத்து, சிலப்பதிகாரம் ஒரு முன்னோடிக் கூத்து, விழிகள், தெருக்கூத்து மலர், மதுரை, அக்டோபர், 1981.
48. முத்துசாமி. நா, **அன்று பூட்டிய வண்டி,** முன்னுரை.
49. மு.கூ.ப. பக்.89
50. Varadpande, M.L, **Traditions of India Theatre.** P.77
51. ஆர்மோனியம் மேற்கத்திய நாகரிகச் செல்வாக்கின்பின் இந்தியாவுக்கு வந்த வாத்தியம். ஆர்மோனியம் தமிழரின் இசையைக் கெடுப்பதாக பாரதி தம் கட்டுரையிற் குறிப்பிடுகிறார். (பாரதி கட்டுரைகள், சென்னை, 1972, பக், 27) இதனால் ஆர்மோனியம் யக்ஷகானத்திற் கூடாக தெருக்கூத்து பெற்ற ஒன்றாயிருக்கலாம். மத்தளமும் இவ்வண்ணம் வந்த ஒன்றாகலாம். (தென்மோடி மத்தளம் மிகப் பெரியது)
52. சான்றாதாரங்களில் தரப்பட்ட இந்திய நாடகங்கள் பற்றிய நூல்களிற் காணப்படும் புகைப்படங்களிலிருந்து இம்முடிவு பெறப்பட்டது. எனவே சதங்கை அணிமுறையும் யக்ஷகானத்திற்கூடாகத் தெருக்கூத்து பெற்றிருக்கலாம். (தென்மோடிச் சதங்கை மிகப் பெரியது.)
53. முத்துசாமி. ந, ஐந்தாம் உலகத் தமிழ் மாநாடு விழா மலர் மதுரை.1981. பக் 312-316.

54. கிருட்டிணசாமி. வே, 'தெருக்கூத்து' ஒன்பதாவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கோவை, தொகுதி I, மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த்துறைச் சார்பு வெளியீடு,1977.
55. கிருஷ்ணையர். E., தெருக்கூத்து, யாத்ரா, சிவகங்கை, செப்டம்பர், 1979.
56. ஆதாரம் முத்துசாமி.ந, அன்றுபூட்டிய வண்டி.
57. பெருமாள் A.N. தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு பக்:19.
58. இராமநாதன் அறு, மு.கு.நூல் பக்:146
59. சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும், அடியார்க்கு நல்லாருரையும் (பதி), சாமிநாதையர். உ.வே, சென்னை, 1920. பக்கங்கள்:ரூஈர-எஅ.
60. சுப்பிரமணியம், ரா, கூத்தும் பாட்டும், மதுரை 1977. பக்:15
61. Varadpande, M.L. **The Traditions of Indian Theatre,** P.77
62. Sivathamby.K, **Drama in ancient Tamil Society.** PP. 293-294. (Unpublished)
63. Ibid. PP.363-364.
64. சண்முகம் முத்து. மு.க. கட்டுரை.
65. யக்ஷகானம், தெருக்கூத்து, கதகளி ஆகிய மூன்று வகை நாடக வடிவங்களையும், ஆட்டமுறைகளையும் ஒப்பிட்டு ஆராய்வதன் மூலம் இவ்வுண்மை மேலும் தெளிவாகலாம்.
66. Somanadar S.V.O. Ibid.
67. இந்திரபாலா. கா, யாழ்ப்பாண இராச்சியத்தின் தோற்றம், கண்டி,1972. பக்:
68. சொர்ணலிங்கம், ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், சுன்னாகம், 1968. பக்:
69. சதாசிவம்.ஆ.(பதி), ஈழத்துத் தமிழ்க் கவிதைக் களஞ்சியம், கொழும்பு, 1966. பக்.59
70. சிவத்தம்பி.கா, (பதி), வாளபீமன் நாடகம், மார்க்கண்டேயன் நாடகம், கொழும்பு.
71. சதாசிவம்.ஆ, மு.கு.நூல் பக்:116.
72. யாழ்ப்பாணத்தில் ஆடப்பட்ட நாடகங்கள் பற்றிய விபரங்கள் பாவலர் சரித்திர தீபகம் (பதி) பூலோகசிங்கம். பொ., கொழும்பு, என்ற நூலில் இடம் பெற்றுள்ளன.
73. தகவல் தந்தவர்: கதிரேசபிள்ளை.க, ஓய்வு பெற்ற ஆசிரியர், தெல்லிப்பளை.

74. இக்கூத்துகளை கட்டுரையாசிரியர் நேரிற் பார்வை யிட்டுப் பெற்ற அனுமானங்கள் இவை.

75. வித்தியானந்தன்.சு, (பதி), மூவிராசாக்கள் நாடகம், மன்னார் 1966, தோற்றுவாய்.

76. யாழ்ப்பாணத்தில் எழுந்ததும் அச்சில் வெளி வந்தது மான பின்வரும் நாடகங்களில் ஆடல் தரு என்ற தரு வகை காணப்படுகிறது.

1) பூதத்தம்பி விலாசம். யாழ்ப்பாணம்,1931.

2) எஸ்தாக்கியார் சபா, யாழ்ப்பாணம், 1926.

77. கந்தையா. வி.சீ, அனுவுருத்திரன் நாடகம், முன்னுரை.

78. Sarachandra E.R, **The Folk Drama of Ceylon**, PP.116-120.

79. வித்தியானந்தன்.சு, தமிழியற் சிந்தனைகள். பக்:40

80. பாலசுந்தரம்.இ, ஈழத்து நாட்டார் பாடல்கள், பக்கங்கள்: 85-86.

81. பின்னிணைப்பில் ஆய்வுக்குரிய மூல நூல்களிற் கொடு பட்டுள்ள, சென்னையில் வெளியான தமிழ் நாட்டுக் கூத்து நூல்களுடன் மட்டக்களப்பு மரபு வழி நாடகங் களை ஒப்பிட்டு இம்முடிவுகள் எடுக்கப்பட்டன.

82. ரவீந்திரன். செ, தெருக்கூத்து, யாத்ரா, சிவகங்கை, செப்டம்பர், 1979.

83. மு.கு. கட்டுரை

84. மு.கூ.ப. பக்.151 - 152.

85. சம்பந்த முதலியார் பம்மல், தமிழ் நாடகம். பக்:

86. இவற்றுள் வடமோடி பிந்தி வந்தது; தென்மோடி முன்னால் வந்தது. இவ்விபரம் பி.கூ.ப. பக்:483

87. மு.கூ.ப. பக்.484

88. மு.கூ.ப. பக். 481.

89. ஆட்டக் கோலங்கள் முன்பு விளக்கப்பட்டுள்ன. பக்: 465 - 478.

90. மு.கூ.ப. பக். 564 - 570.

91. மகுடிக் கூத்தின் ஒவ்வொரு தாளக் கட்டுக்களின் அடிக் குறிப்பிடப்பட்ட எண்கள் அத்தாளக் கட்டுக்களை வடமோடி தாளக்கட்டுகளுடன் தொடர்புபடுத்துகின்றன.

92. வடமோடி ஆட்டக் கோலங்கள் முன்பு விளக்கப்பட்டுள் ளன. பக்:455 - 464

93. மு.கூ.ப. பக்.480.

94. தகவல் தந்தவர்கள்: பொன்னன்.ம, காளிகோயிற் பூசாரி, சலவைத் தொழில், வயது 60, புன்னைச்சோலை. அழகரத்தினம்.க, அண்ணாவியார், சலவைத் தொழில், வயது.55, புன்னைச்சோலை.

இவர்கள் இருவரும் தம் முன்னோர் கூறிய ஒரு முக்கிய மான குறிப்பையும் கூறினர். முன்னர் தமது சாதியைச் கூத்தாடவிடவில்லையெனவும், பின்னர் இடைவிடாத தமது சாதியினர் முயற்சியால் பகலில் கூத்து உடுப் பணியாது ஆட அனுமதித்தனர் என்றும், பின்னரும் இடைவிடாத முயற்சியால் கூத்துடுப்பு அணிந்து பக லில் மாத்திரம் ஆட அனுமதித்தனர் என்றும் பின்னால் இரவிலும் தமது சாதியினர் ஆடத் தொடங்கினர் என் றும், இரவில் ஆடியபோது தமது சாதியினராடிய முதற் கூத்தான பகதத்தன் போர் எனைய சாதியினரால் கல் லெறிந்து நிற்பாட்டப்பட்டதாகவும் இவர்கள் கூறினர்.

95. குறைந்த வகுப்பைச் சேர்ந்தவர்களுள் நளவர், கடையர் என்போர் இவ்வண்ணம் கூத்துக்களை ஆடத் தொடங் கிய சாதியினராவர். வனவாசம், இராமநாடகம் என்பன நளவர் ஆடிய பிரசித்தி பெற்ற கூத்துக்களாகும். தகவல் தந்தவர்கள்: சின்னக்குட்டி.க, வண்ணக்கர், கோட்டை முனை. சின்னையா. பொ, ...மாமாங்கம் கொலனி.

96. நளவர் மத்தியில் வனவாசம் நாடகமும், இராம நாடக மும் வண்ணார் மத்தியில் குசலவன் நாடகம், பகதத்தன் நாடகம் அதிகமான வழக்கிலுள்ள கூத்துக்களாகும்.

97. Sivathamby.K, **Drama in Ancient Tamil Society**.

98. மகேந்திரவர்ம பல்லவன் இசைப் பிரியன் என்பது வர லாற்றுண்மை.

99. பின்னிணைப்பிலுள்ள அண்ணாவிமார் பற்றிய அட்ட வணை அவர்களிற் சிலர் கோயிற் பூசகர்கள் என்ப தனைக் காட்டும். பக்:718.

100. தகவல் தந்தவர்: கணபதிப்பிள்ளை.க, நாடகாசிரியர், கமம், வைத்தியர், வயது70, கன்னன்குடா.

101. தகவல் தந்தவர்: மேற்குறிப்பிட்டவர்.

102. தகவல் தந்தவர்: மேற்குறிப்பிட்டவர்.

103. தகவல் தந்தவர்: சின்னத்துரை.க, ஏறாவூர்.

104. ம.ம.வ. நாடகங்களில் வரும் பாத்திரங்கள் பற்றிய விபரங்கள். மு.கூ.ப.பக்:887.

105. மு.கூ.ப.பக்:882 - 888.

106. உதாரணமாக தான் ஒரு வீட்டுக்குப் போனபோது "பெரிய இழைப்புப் போட்ட பாயை அவர்கள் போட்டார்கள் " என்று பறையன் கூற, அண்ணாவியார் "அது பாயில் லையடா, வேலி அடைக்கும் தென்னோலை" என்பார். இதனை விட விரசமாக அவன் கதைக்கும் கதைகளை யும் திருத்துவார். கடைசியில் பறையன் "ஓமையா எனக் கொண்டும் தெரியாது" என்று ஒத்தும் கொள்வான்.

தகவல் தந்தவர்கள்: பாலிப்போடி நாகமணி அண்ணா வியார். சாளம்பக் கேணி, வேல்முருகு.க. அண்ணாவி யார், சிற்றாண்டி.

107. இத்தாளக்கட்டைச் சபையோர் நன்றாக இழுத்துப்பாடும் முறை அவன் வெறியில் தள்ளாடி வரும் உணர்வை ஏற்படுத்தும். மு.கூ.ப. பக்: 424 - 425.

108. கூத்தாடுபவர் தொண்டையை மந்திரத்தால் கட்டலாம். மத்தளத்தை மந்திரத்தால் உடைக்கலாம், என்ற நம்பிக் கைகள் இப்பகுதியில் வழங்கி வருவதால் அந்நம்பிக் கைகளை வைத்து கூத்தாடுபவரின் எதிரிகளிடமிருந்து பணம் பெற்றுக் கொண்டு மந்திரவாதிகள் இம் முயற் சியிலீடுபட்டனராம்.

109. தகவல் தந்தவர்: சிவசுப்பிரமணிம்.க, ஓய்வு பெற்ற ஆசிரியர். வயது 68, மகிழடித்தீவு.

முடிவுரை

கற்குடா, மட்டக்களப்பு, பட்டிருப்பு ஆகிய தேர்தற் தொகுதிகளை உள்ளடக்கிய மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் வழக்கில் உள்ள மரபு வழி நாடகங்களே இங்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. இங்குள்ள 25 மைல் நீளமுள்ள மட்டக்களப்பு வாவியும், பரந்த வயல் நிலங்களும், பிற பிரதேசங்களிற் தங்கியிராது பொருளாதாரத்தில் சுயமாக நிற்கும் தன்மையினை இம் மக்களுக்கு அளித்துள்ளன. பிற பிரதேசங்களின் செல்வாக்கு இப் பிரதேசத்தில் ஒப்பீட்டளவிற் குறை வாகவேயுள்ளது. இதனால் இப்பிரதேசம் பண்டுதொட்டு தனித்துவ மான கலாசார மரபினைப் பேணி வருகிறது. இதனால் இப்பகுதியிற் பண்டைய வாழ்க்கை முறையின் எச்சசொச்சங்களைக் காணமுடிவ துடன், புராதன நாடக வடிவங்கள் சிலவற்றையும் காணமுடிகிறது.

இப்பகுதியிற் காலத்துக்குக் காலம் ஏற்பட்ட குடியேற்றங்கள் இப் பிரதேசத்திற்குப் புதிய வாழ்க்கை முறைகளையும், கலாசாரக் கூறு களையும் கொணர்ந்துள்ளன. அங்ஙனம் வந்து சேர்ந்த கூறுகள் பிர தேசத்தின் வாழ்க்கைமுறையுடன் இணைந்துவிட்டன. அவ்வண்ணம் இணைந்த கூறுகள் பெரும் மாறுதல்கட்கு உட்படாமற் பேணப்பட்ட மைக்கு மட்டக்களப்பின் புவியியல் அமைப்பும் ஒரு காரணமாகும். வரலாற்றின் ஆரம்பக் காலத்தில் இப்பகுதியில் வேடர்கள் வாழ்ந் திருக்கவேண்டும். பின்னாளில் இப்பகுதியில் குடியேற்றங்கள் ஏற்பட் டன. திமிலர், முக்குவர், கரையார், வெள்ளாளர் போன்ற பெரும்பான் மைச் சாதியினரும் ஏனையோரும் இவ்வண்ணம் அடிக்கடி நடந்த குடி யேற்றத்தால் இங்கு குடியேறிய சாதியினரேயாம்.

தென்னிந்திய அரசுகள் வலிமையுற்றபோது அவர்களாட்சியிலும் சிங்கள அரசுகள் வலிமையுள்ளபோது அவர்களாட்சியிலும் சில காலங் களில் தனிப்பட்ட தலைவர்களாட்சியிலும் மட்டக்களப்பு இருந்து வந் துள்ளது. வரலாற்றுப்போக்கில் மட்டக்களப்பில் ஒரு சமூக அமைப்பு ஏற்பட்டது. இச்சமூக அமைப்பை ஏற்படுத்தி இன்ன சாதியாருக்கு இன்ன உரிமை என வரையறை செய்த மன்னனாக மாகோன் (1215 ?)

கருதப்படுகின்றான். அவன் ஏற்படுத்திய முறைபோல அமையா விடினும் அம்முறை சார்ந்த ஒரு சமூக அமைப்பு முறை மட்டக்களப்பில் இன்றும் நின்று நிலவுகின்றது. இன்று நிலவும் சமூக அமைப்பைச் சுருக்கமாகப் பின்வருமாறு வகுக்கலாம்.

I. சமூகத்தின் தலைமை ஸ்தானம் பெற்ற முதலாம் நிலையில் உள்ள சாதியினர்.

II. தலை ஸ்தானம் பெற்றோருக்கு ஊழியம் புரியாத ஆனால் சமூகத்தில் இரண்டாம் நிலையிலுள்ள சாதியினர்.

III. (அ) மேற்குறிப்பிட்ட இரு சாராருக்கும் ஊழியம் புரியும் மூன்றாம் நிலையிலுள்ள குறைந்த சாதியினர்.

(ஆ) ஊழியம் புரியாத குறைந்த சாதியினர்

இச்சமூக அமைப்புக்கும் மட். பிரதேசத்தில் வழங்கும் நாடக வடிவங்களுக்குமிடையே இயைபுகள் காணப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு சாதியினரும் தத்தமக்கென சிறப்பாக ஒவ்வொரு தெய்வத்தைப் பெரும் பாலும் வணங்குகிறார்கள். வழிபாட்டு முறையில் பல பொது அமிசங்கள் இருப்பினும் சிற்சில வேறுபாடுகளும் காணப்படுகின்றன. இப் பிரதேசத்தில் காணப்படும் பெருந்தெய்வவழிபாடு, சிறு தெய்வ வழி பாடு ஆகிய இரு வழிபாடுகளிலும் நாடகத் தன்மை வாய்ந்த சடங்கு முறைகளைக் காணக்கூடியதாயுள்ளன.

வேட வெள்ளாளர் மத்தியில் வழக்கிலுள்ள குமார தெய்வ வழி பாடும், யானை கட்டுச் சடங்கு, மாடுகட்டுச் சடங்கு, தேன் பூச்சி கத்துவது போல் அபிநயிக்கும் சடங்கு என்பனவும் நாடக அமிசங்கள் பொருந்திய சடங்குகளாகும். இவை புராதன குழு வாழ்க்கை நிலை யினை எமக்கு நினைவூட்டுகின்றன.

முக்குவர், கரையார், நளவர், வண்ணார் ஆகிய சாதியாரிடம் காணப் படும் சிறு தெய்வ வணக்க முறைகளும், பேயோட்டல், காத்தவராயன் ஆட்டம், அனுமார் ஆட்டம், நரசிங்க வைரவர் பலி ஆட்டம் என்பனவும், வீடுகளில் நடைபெறும் கழிப்பும் நாடக அமிசம் நிரம்பிய சமயச் சடங் குகளாகும். மட்டக்களப்பிற் குடியேறிய போது இயற்கை கொடுத்த நோய்களினின்று விடுதலை பெற மக்கள் தெய்வ சக்திகளை மாத் திரமே நம்பியிருந்த அடுத்த நிலையை இவை எமக்குக் காட்டு கின்றன.

பாண்டிருப்பில் நடைபெறும் மகாபாரதக் கதைச் சடங்கு முழு ஊரும் பங்கு கொள்ளும் சடங்காயுள்ளது. மண்டூர்க் கந்தசாமி கோயிற்

சடங்குகளும் இவ்வாறேயாம். இவற்றில் நாடக அமிசங்கள் இன்னும் கூடுதலாகக் காணப்படுகின்றன. இச்சடங்குகளிற் பங்கு கொள்ளும் சிலர் வேடம் புனைந்து நடிப்பது இவற்றின் வளர்ச்சி நிலையைக் காட்டுகின்றது. பெருந் தெய்வக் கோயில்களான கிருஷ்ணன் கோயில், முருகன் கோயில், பிள்ளையார் கோயில் ஆகியவற்றில் முறையே நடை பெறும் கம்சன்போர், சூரன்போர், பூதப்போர் என்பனவற்றில் குறிப்பிட்ட கோயிலுக்குரிய கடவுள் பற்றி ஒரு செய்தி நடித்துக் காட்டப்படுகிறது. கோயில் வெளி என்ற மேடையில் நடைபெறும் இச் சடங்கில் பெரும் பாவைகளுடன் மனிதர்களும் பங்கு பெறுகிறார்கள். பங்கு பெறும் மனி தர்கள் வேடமும் புனைகிறார்கள். இச்சடங்கு முற்கூறிய சடங்குகளி னின்று மேலும் வளர்ச்சி பெற்ற நாடகம் சார்ந்த சடங்காகும்.

மேற்குறிப்பிட்ட சடங்குகள் யாவும் நாடக அம்சம் நிரம்பியவை: சமயச் சார்பானவை; ஆனால் ஒவ்வொன்றும் வெவ்வேறு வகையில் தம்மளவில் வளர்ச்சி பெற்றவை. இச் சமயச் சடங்குகளில் கோயிலின் உள்வீதி அல்லது வெளி வீதிகளே மேடைகளாகப் பயன்படுகின்றன. மக்கள் அச்சடங்குகளைப் பக்தி சிரத்தையோடு பார்வையாளராயும், பங்காளராயும் இருந்து நடத்தி முடிக்கின்றனர். தம் வாழ்க்கையோடும் நம்பிக்கையோடும் இணைந்த இச் சடங்குகளை நாடகம் என மக்கள் நினைப்பதில்லை.

இவற்றிற்கு அடுத்துக் காணப்படுபவை சடங்கு நிலையினின்று விடுதலை பெற்று கலைகளாகிவிட்ட நாடக வடிவங்களான பறை மேளக் கூத்து, மகுடிக் கூத்து, வசந்தன் கூத்து என்பனவாம். பறை மேளக் கூத்து கோயில் வெளியிற் பறையர் சமூகத்தால் மாத்திரம் அன் றும், இன்றும் ஆடப்பட்டு வரும் ஒரு வகை நடனமாகும். மட்டக்களப் பில் ஆடப்படும் மகுடிக் கூத்து முக்கியமானது. 3 வகையான மகுடிக் கூத்துகள் மட்டக்களப்பில் ஆடப்படுகின்றன. முதலிரண்டு மகுடிக் கூத்துகளும் தமக்கென எழுத்துப் பிரதியில்லாதவை. வாய் மொழி யாகப் பயின்று வருபவை. மூன்றாவது மகுடிக் கூத்துக்கு எழுத்துப் பிரதியுண்டு. மூன்றாம் மகுடிக் கூத்தில் ஆடல் பாடல்களுக்கும் மட். வடமோடிக் கூத்துக்குமிடையே இயைபு காணப்படுகிறது. மூன்றிலும் மந்திர தந்திர விளையாட்டுக்கள் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன. இவை சுற்றிவர முப்பக்கமும் பார்வையாளர் நிற்க அமைக்கப்பட்ட சதுர வடிவ மான சமதள அரங்கிற் (Ground Leval Stage) பெரும்பாலும் நடைபெறு கின்றன. இம் மகுடிக் கூத்தரங்கின் அமைப்பு மட்டக்களப்பிலுள்ள சிறு தெய்வக் கோயில் அமைப்புகளை ஒத்திருப்பதாலும், இதில் வரும்

மந்திர தந்திர விளையாட்டுக்கள் சிறு தெய்வக் கோயில்களிற் நடை பெறும் வழிபாட்டு முறைகளை ஒத்திருப்பதாலும், சிறு தெய்வ வழி பாட்டினின்றும் இம் மகுடிக் கூத்து உருவாகியிருக்க வேண்டும் என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. இம் மகுடிக் கூத்து ஓர் இனத்தின் குடியேற் றத்தை நினைவு கூருவது போல இருப்பதனால், ஆரம்பத்தில் மட்டக் களப்பிற் பெருவாரியாகக் குடியேறிய முக்குவரே இக்கூத்தினை ஆரம்பத்தில் ஆடியிருக்க வேண்டும். பின்னாளில் இம்மகுடிக் கூத்தை ஏனைய சாதியினரும் ஆடத் தொடங்க முக்குவர் இக் கூத்தினைக் கை விட்டு புதிதாக வந்த வளர்ச்சி பெற்ற நாடகங்களை ஏற்றுக் கொண் டிருக்க வேண்டும்.

மட்டக்களப்பிற் காணப்படும் வசந்தன் கூத்து வேளாண்மை வெட்டு முடிந்து விவசாயிகள் ஓய்வாகவும், மகிழ்வாகவும் இருக்கும் காலங் களிலும் கண்ணகியம்மன் திருவிழாவிலும், கொம்பு முறி ஊர்வலத்தி லும் ஆடும் கூத்தாகும். இது தனக்கெனப் பிரத்தியேகமான ஆட்டங் களையும், பாடல்களையும் உடையது. இவ் ஆடல்களுக்கும் மட், தென் மோடிக் கூத்துகளுக்குமிடையே இயைபு காணப்படுகிறது. மட்டக் களப்பில் விவசாயம் பெருகி வேளாளர் அதிக்கம் பெறத் தொடங்கிய காலத்தில் இக்கூத்து செல்வாக்குற்றிருக்கலாம். இக்கூத்துக்கென ஏட்டுப் பிரதி உண்டு.

இவற்றிற்கு அடுத்து மட்டக்களப்பிற் காணப்படுபவை முழு நாடகமாக வளர்ச்சி பெற்ற வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களாகும். மக்கள் மத்தியில் இவை கூத்துக்கள் என வழங்கப்பட்டாலும் ஏடுகளில் இவை நாடகங்கள் என்றே அழைக்கப்படுகின்றன. இவை தமக்குரிய கதைப் பொருள்களை வடமொழி புராண இதிகாசக் கதைகள், தமிழ் இலக்கியக் கதைகள், நாடோடிக் கதைகள் ஆகியவற்றினின்று பெற் றுள்ளன. வடமோடி, தென்மோடி நர்டகங்களுக்ககிடையே பெரும் பாலும் கதைப் பொருள், நாடகத் தன்மை, ஆடல் , பாடல், அணிகள் என்பனவற்றிற்கிடையே வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன.

இக்கூத்துகள் தமக்கென ஒரு நாடக அமைப்பை உடையன. விசேடமாக தென்மோடிக் கூத்துக்களின் ஆரம்பம், வளர்ச்சி, உச்சம், சிக்கல், முடிவு என்ற படிமுறை வளர்ச்சி அமைப்புக் காணப்படுகிறது. வடமோடி நாடகங்களில் இம் முறை திட்டமாகப் பேணப்படவில்லை. இரு வகை நாடகங்களிலும் ஆரம்பம், முடிவு என்ற அமிசங்களில் ஒரே விதமான மரபுகள் பேணப்படுகின்றன. ஒரு நாடகத்தில் கையாளப்பட்ட அமிசங்கள் ஏனைய நாடகங்களிலும் கையாளப்பட்டுள்ளன.

இந் நாடகங்களுக்கு அரங்கத் தன்மையைத் தருவன அவற்றின் ஆடலும், பாடலும், கூத்தர் அணியும் அணிகளுமாம். இவற்றுள் இந் நாடகங்களிற் கையாளப்படும் ஆடலும், பாடலும் தனித்துவமானவை. தென்மோடி ஆட்டமுறை வட்ட மேடையை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. வடமோடி ஆட்ட முறை ஒரு பக்கப் பார்வை யாளரைக் கொண்ட மேடையை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக் கப்பட்டள்ளது. இரண்டு நாடகங்களிலும் தொல்சீர் பா வடிவங்கள் கையாளப்பட்டுள்ளதாயினும் ஒப்பீட்டளவில் தென் மோடியிலேயே இவை அதிகம் கையாளப்படுகின்றன.

இவ்விரு நாடக வடிவங்களும் இந்தியாவினின்று மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திற்கு வந்த நாடக வடிவங்களாகும். மட்டக்களப்பில் வழங் கும் தென்மோடியே தமிழ் நாட்டின் பண்டைய தமிழ்க் கூத்தாயிருக்க வேண்டும். வடமோடி, யக்ஷகான, கதகளி தொடர்பினால் மாற்ற மடைந்த தெருக்கூத்திலிருந்து பிறந்த வடிவமாகும். இவை இரண்டும் யாழ்ப்பாணத்திற்கூடாகவும், நேரடியாகவும், மட்டக்களப்பை அடைந் தன. (இவற்றுள் பெரும்பாலும் தென்மோடி யாழ்ப்பாணத்திற் கூடாக வும், வடமோடி நேரடியாகவும் மட்டக்களப்புக்கு வந்ததிருக்கலாம்.) இக்கூத்துகள் மட்டக்களப்பில் ஏற்கனவே இருந்த நாடக வடிவங்களி னின்று சில அமிசங்களையும் பெற்றுக் கொண்டு மட்டக்களப்பிற்குரிய கூத்துக்களாக மாற்றமடைந்தன. விசேடமாக தென்மோடிக் கூத்து வசந்தன் கூத்திலிருந்தும். வடமோடிக் கூத்து மூன்றாவது மகுடிக் கூத்தினின்றும் சில அமிசங்களைப் பெற்றன. இவற்றுள் இறுதியில் வந்து சேர்ந்த வடமோடிக் கூத்து ஏற்கனவே இங்கிருந்த தென்மோடிக் கூத்திலிருந்த சில அமிசங்களை பெற்றுக் கொண்டது. இக் கூத்து களின் நிலைபேற்றிற்கும், குறைபாட்டிற்கும் சமூக அமைப்புக்கு மிடையே அத்தியந்த உறவுகள் காணப்படுகின்றன. மட்டக்களப்புச் சமூக இயக்கப்பாட்டிற்கு இவை உதவுவதால் நிலை பெற்றன. மட்டக் களப்பின் சமூக அமைப்பின் வளர்ச்சியின்மை இக்கூத்துக்களின் குறைபாட்டிற்குக் காரணமாயின.

மேற்குறிப்பிட்ட சமயம் சார்ந்த, சமயம் சாராத நாடக வடிவங்கள் யாவும் தம்மளவில் தனித்துவமும், வளர்ச்சியும் பெற்றிருப்பினும் கூர்ந்து நோக்கின் அவற்றினிடையே ஒரு பரிணாம வளர்ச்சியினையும் அவதானிக்க முடிகிறது. சிறுதெய்வ வணக்க அமைப்பு முறையிலேயே மகுடிக்கூத்தின் மேடை அமைப்பு அமைவதும் 3, 2 வது மகுடிக் கூத் தின் மேடை அமைப்பினுள் ஆட்டத்திற்கென ஒரு வட்ட மேடை அமைக் கப் படுவதும், இவ்வட்ட மேடையே வசந்தனாட்டத்திற்கெனத் தனி

யாகப் பாவிக்கப்படுவதும், இவ்வட்ட மேடை உயர்த்தப்பட்டு அதன் மீது கம்புகள் நாட்டப்பட்டு குடை போன்ற அமைப்பிற் சீலை விரிக் கப்பட்டு தென்மோடிக்குரிய மேடையாக மாற்றப்படுவதும் மட். ம.வ. நாடகங்களின் மேடை அமைப்பு பெற்ற படிமுறை வளர்ச்சி எனலாம்.

இதேபோலச் சமயச் சடங்குகளினின்று மகுடிக் கூத்தும், மகுடிக் கூத்தினின்று வடமோடிக் கூத்தும் வேறு சிற்சில அமிசங்களைப் பெற்றிருப்பதும், சமயச் சடங்குகளினின்று வசந்தன் கூத்தும், வசந்தன் கூத்தினின்று தென்மோடிக் கூத்தும், தென்மோடிக் கூத்தினின்று வட மோடிக் கூத்தும் சிற்சில அமிசங்களைப் பெற்றிருப்பதும் இவை யாவும் வளர்ச்சிப்படியில் ஒன்றிலிருந்து ஒன்று பெற்று வளர்ந்த தன்மை யைக் காட்டுகின்றன.

தொகுத்துக் கூறின் மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்திற் சமயச் சடங்குகள் தொடக்கம் வளர்ச்சியடைந்த கூத்துகள் வரை பல நாடக வடிவங்கள் காணப்படுகின்றன. இவற்றுட் சில வெளியிலிருந்து வந்தவையாகும். வெளியிலிருந்து வந்தவை மட்டக்களப்பு சமூக அமைப்புக்கியைய மட்டக்களப்பிற்குரிய கூத்துக்களாயின. இவை ஒன்றிலிருந்து ஒன்று சிற்சில அமிசங்களைப் பெற்று வளர்ச்சியடைந்தன. வளர்ச்சிப் போக் கில் தென்மோடி வடமோடிக் கூத்துக்கள் மட்டக்களப்பிற்குரிய கூத்துக் களாக வேரூன்றி விட்டன.

நூல் அட்டவணை

ஆய்வுக்குதவிய மூலநூல்கள்

1. அங்க சுந்தரி நாடகம் - கையெழுத்துப் பிரதி. கிடைத்த இடம் நாவற்காடு; மட்டக்களப்பு.
2. அரக்கு மாளிகை நாடம் - அச்சுப் பிரதி, சென்னை. (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை.)
3. அருச்சுனன் வில்வளைவென்னும் துரோபதை மாலை மீடு நாடகம் - அச்சுப் பிரதி, சென்னை (ஆண்டு குறிப் பிடப்படவில்லை.)
4. அல்லி நாடகம் - கையெழுத்துப் பிரதி. கி.இ.மகிழடித் தீவு, மட்டக்களப்பு
5. அலங்கார ரூபன் நாடகம் - கையெழுத்துப் பிரதி. கி.இ. கன்னன்குடா, மட்டக்களப்பு.
6. அலங்காரரூபன் நாடகம்- அச்சுப் பிரதி (பதி) வித்தியானந்தன்.சு., கொழும்பு.
7. அனுருத்திரன் நாடகம் - கையெழுத்துப்பிரதி. கி.இ. கன்னன்குடா, மட்டக்களப்பு.
8. அனுருத்திரன் நாடகம் - அச்சுப்பிரதி (பதி) கந்தையா. வி. சி., மட்டக்களப்பு, 1969.
9. ஆரவல்லி நாடகம் - கையெழுத்துப்பிரதி. கி.இ, மகிழடித் தீவு, மட்டக்களப்பு
10. இரணிய சம்மார நாடகம் - கையெழுத்துப்பிரதி.க.இ. சாளம்பக்கேணி, மட்டக்களப்பு.
11. இராம நாடகம் -அச்சுப்பிரதி (பதி) கந்தையா.வி.சி., மட்டக்களப்பு, 1969.
12. இராம நாடகம் - அச்சுப்பிரதி, சென்னை (ஆண்டு தெரியவில்லை)
13. என்றிக் எம்பரதோர் நாடகம் - அச்சுப் பிரதி, (பதி) வித்தியானந்தன். சு. மன்னார்.1961.
14. ஐந்து தமிழிசை நாட்டிய நாடகங்கள் - அச்சுப் பிரதி, (பதி) வேணுகோபாலன்.வ., தஞ்சாவூர்,1980.
15. கண்ணன் ஜலக்கிரீடை என்னும் கிருஷ்ண விலாசம் - அச்சுப்பிரதி, சென்னை . (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை)

16. கற்பலங்காரி நாடகம் - கையெழுத்துப்பிரதி. கி.இ. நாவலடி, மட்டக்களப்பு.

17. குசலவ நாடகம் - கையெழுத்துப்பிரதி. கி. இ. புன்னைச் சோலை. மட்டக்களப்பு.

18. குசலவ நாடகம் கையெழுத்துப்பிரதி. கி.இ. சிற்றாண்டி மட்டக்களப்பு.

19. குருக்கேத்திரன் போர் நாடகம் கையெழுத்துப்பிரதி. கி.இ கன்னன்குடா, மட்டக்களப்பு.

20. கீசக சம்மார நாடகம் -கையெழுத்துப்பிரதி. கி.இ. ஏறாவூர், மட்டக்களப்பு.

21. சங்காசுரன் கதை என்னம் விநாயகர் கமலாசுரன் சண்டை நாடகம் - அச்சுப் பிரதி. சென்னை. (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை.)

22. சந்தனு நாடகம் கையெழுத்துப்பிரதி. கி. இ. சாளம்பக் கேணி, மட்டக்களப்பு.

28. சராசந்தன் பீமனாலும் சிசுபாலன் கிருஷ்ணமூர்த்தியாலு மிறந்த இராசசூக நாடகம் - அச்சுப்பிரதி. சென்னை. (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை.)

24. சாம்பரூபன் நாடகம் கையெழுத்துப் பிரதி. கி.இ சாளம்பக்கேணி, மட்டக்களப்பு.

25. சாரங்கரூபன் நாடகம் கையெழுத்துப் பிரதி. கி.இ கன்னன்குடா. மட்டக்களப்பு,

26. சித்திரசேனன் சண்டை நாடகம் கையெழுத்துப் பிரதி. கி.இ சிற்றாண்டி, மட்டக்களப்பு.

27. சிறுத் தொண்டன் நாடகம் கையெழுத்துப் பிரதி. கி.இ சிற்றாண்டி, மட்டக்களப்பு

28. சுபத்திரை அருச்சுனன் திருமணம் நாடகம் கையெழுத் துப் பிரதி. கி.இ சிற்றாண்டி, மட்டக்களப்பு.

29. சூரசம்மார நாடகம் கையெழுத்துப் பிரதி. கி.இ சிற் றாண்டி, மட்டக்களப்பு

30. செட்டி வர்த்தகன் நாடகம் கையெழுத்துப் பிரதி. கி.இ சாளம்பக் கேணி, மட்டக்களப்பு.

31. பூதகி சகடாசுரன் கம்சன் வதை என்னும் சம்பூர்ண ஸ்ரீ கிருஷ்ண லீலா நாடகம் - அச்சுப் பிரதி, சென்னை 1968.

32. ஞான சவுந்தரி நாடகம்- அச்சுப் பிரதி (பதி) வித்தி யானந்தன் .சு., மன்னார்.

33. தம்பதி நாடகம் கையெழுத்துப் பிரதி. கி. இ. சாளம்பக் கேணி, மட்டக்களப்பு.

34. தருமபுத்திர நாடகம் கையெழுத்துப் பிரதி. கி. இ. அமிர்தகளி, மட்டக்களப்பு

35. நரகாசுரன் வதை நாடகம் -கையெழுத்துப் பிரதி. கி. இ. கோட்டைமுனை, மட்டக்களப்பு.

36. நூதன பெரிய ஒட்டநாடகம் - அச்சுப்பிரதி. சென்னை. (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை.)

37. பகையை வெல்லல் நாடகம் கையெழுத்துப்பிரதி. கி. இ. பனிச்சையடி, மட்டக்களப்பு.

38. பத்தாம் நாள் யுத்தமாகிய பீஷ்மர் சண்டை நாடகம் - அச்சுப் பிரதி, சென்னை,1928.

39. பத்மாவதி நாடகம் -கையெழுத்துப் பிரதி. கி. இ. மாமாங்கம் கொலனி, மட்டக்களப்பு.

40. பதினெட்டாம்போர் நாடகம் -கையெழுத்துப்பிரதி. கி. இ. முறக்கட்டான் சேனை, மட்டக்களப்பு.

41. பதின்மூன்றாம் போர் என்னும் அபிமன்னன் சண்டை நாடகம் - அச்சுப்பிரதி சென்னை (ஆண்டு குறிப்பிடப் படவில்லை).

42. பவளக் கொடி நாடகம் -கையெழுத்துப் பிரதி. கி. இ. சிற்றாண்டி.

43. பவளேந்திரி நாடகம் -கையெழுத்துப் பிரதி. கி. இ. நாவற்காடு, மட்டக்களப்பு.

44. புலந்திரன் களவு நாடகம் -கையெழுத்துப் பிரதி. கி. இ. சிற்றாண்டி, மட்டக்களப்பு.

45. பெருந்திருவாள் கலியாணமென்றும் சிருஷ்ணன் வீமன் சண்டை நாடகம் - அச்சுப் பிரதி. சென்னை. 1968.

46. மகாமாரித் தேவி திவ்வியகரணி - அச்சுப்பிரதி. (பதி) கணபதிப்பிள்ளை.சி., யாழ்ப்பாணம், 1971.

47. மக்டி நாடகம் -கையெழுத்துப் பிரதி. கி. இ. புன்னைக் குளம் மட்டக்களப்பு.

48. மணிமாறன் சண்டை நாடகம் -கையெழுத்துப் பிரதி. கி. இ. சாளம்பக்கேணி, மட்டக்களப்பு.

49. மதுரவாசகன் நாடகம் -கையெழுத்துப் பிரதி. கி. இ. சாளம்பக்கேணி, மட்டக்களப்பு.

50. மயில் இராவணன் நாடகம் -கையெழுத்துப் பிரதி. கி. இ. சாளம்பக்கேணி, மட்டக்களப்பு.

51. மார்க்கண்டன் நாடகம் -கையெழுத்துப்பிரதி. கி.இ .நாவலடி, மட்டக்களப்பு.

52. மார்க்கண்டன் நாடகம், வளாபீமன் நாடகம் - அச்சுப் பிரதி. (பதி) சிவத்தம்பி. கா., கொழும்பு. (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை)

53. மாரியம்மன் குளுத்திக் கதை - ஏட்டுப்பிரதி. கி. இ. கழாவடி, மட்டக்களப்பு.

54. மூவிராசாக்கள் நாடகம் - அச்சுப்பிரதி. (பதி) வித்தி யானந்தன்.சு., மன்னார், 1966.

55. வசந்தன் கவித்திரட்டு - அச்சுப்பிரதி. (பதி) சதாசிவ ஐயர்.

56. வடவேங்கடம் என்றும் திருப்பதியில் ஜனித்தோங்கும் கெங்கையம்மன் நாடகம் - அச்சுப்பிரதி. சென்னை (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை).

57. வள்ளியம்மன் நாடகம் -கையெழுத்துப்பிரதி. கி. இ. நாவற்காடு மட்டக்களப்பு.

58. வாணாசுர நாடகம் - அச்சுப் பிரதி. சென்னை, 1934.

59. விஷ்ணுவின் செவியினிடமாகப் பிறந்த மதுகயிடா சூர சம்மார நாடகம்- அச்சுப் பிரதி. சென்னை (ஆண்டு குறிப்பிடப்படவில்லை).

60. வீரகுமாரன் நாடகம் -கையெழுத்துப்பிரதி. கி. இ. நாவற் காடு, மட்டக்களப்பு.

61. வீரகுமாரன் நாடகம் - ஏட்டுப் பிரதி. கி.இ. நாவலடி, மட்டக்களப்பு.

62. ஜெயசீலன் தீர்த்த யாத்திரை நாடகம் -கையெழுத் துப்பிரதி. கி.இ தளவாய், மட்டக்களப்பு.

துணைநூல் அட்டவணை

I. தமிழ் நூல்கள்

1. அம்பலவாணபிள்ளை. கு, (பதி) யாப்பருங்கலக் காரிகை, யாழ்ப்பாணம்,1930
2. அரிஸ்டாட்டில், கவிதை இயல் (மொ.பெ) மணவாளன், அ.அ., சென்னை, 1976.
3. அறிவு நம்பி.அ, கூத்தும் சிலம்பும், மதுரை 1980.
4. இந்திரபாலா கார்த்திகேசு, யாழ்ப்பாண இராச்சியத்தின் தோற்றம், கண்டி, 1972.
5. இராமநாதன். ஆறு, நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வுகள். சென்னை, 1979.
6. கணபதிப்பிள்ளை.க, ஈழத்து வாழ்வும் வளமும். சென்னை, 1962.
7. கணேசர் காத்திகா, தமிழர் வளர்த்த ஆடற் கலைகள், சென்னை, 1969.
8. ....காலந்தோறும் நாட்டியக் கலை, கொழும்பு, 1979.
9. கந்தையா.விசீ, மட்டக்களப்புத் தமிழகம், யாழ்ப்பாணம், 1964.
10. கபீர் ஹூமாயூன், இந்திய வரலாறு சில படிப்பினை கள். (மொ.பெ) சங்கரன். எஸ், சென்னை 1962.
11. கைலாசபதி.க, பண்டைத்தமிழர் வாழ்வும் வழிபாடும், சென்னை .1966.
12. குணசிங்கம்.செ, கோணேஸ்வரம், அக்குறணை, 1978.
13. சடகோபன் வி.வி.யும், பிறரும். தென் இந்தியக் கிரா மிய நடனங்கள், சென்னை, 1960.
14. சண்முகம். டீ.கே, நாடகக் கலை, சென்னை, 1967.
15. .... நாடகச் சிந்தனைகள் (தொகுப்பு), சுப்பிரமணியம். ரா, சென்னை. 1978.
16. ... எனது நாடக வாழ்க்கை சென்னை,1972.
17. சதாசிவம். ஆ, (பதி) ஞானப்பள்ளு, கொழும்பு. 1968.
18. ..... (பதி) ஈழத்துத் தமிழ் கவிதைக் களஞ்சியம், கொழும்பு, 1966.
19. சம்பந்தமுதலியார் பம்மல், தமிழ் நாடகம், சென்னை. 1933.
20. சாமிநாதையர். உவே, (பதி) சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும், அடியார்க்கு நல்லாருரையும், சென்னை, 1920.

21. சாமிநாதன் வெங்கட, அனுபவம் வெளிப்பாடு, சென்னை, 1976.

22. சிவத்தம்பி. கா, நாவலும் வாழ்க்கையும், சென்னை, 1978.

23. ... ஈழத்தில் தமிழ் இலக்கியம், சென்னை, 1978.

24. சுப்பிரமணியம். ரா, பாட்டும் கூத்தும், மதுரை, 1977.

25. செல்வனாயகம் அருள், ஈழமும் தமிழரும், சென்னை, 1968.

26. செல்வனாயகம். V, தமிழ் உரை நடை வரலாறு, கும்பகோணம், 1957.

27. சொக்கலிங்கம், பாரதி பாடிய பராசக்தி, யாழ்ப்பாணம், 1974.

28. ... ஈழத்துத் தமிழ் நாடக இலக்கியவளர்ச்சி யாழ்ப் பாணம், 1977.

29. சொர்ணலிங்கம், ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், சுன்னா கம், 1968.

30. சோமலெ, தமிழ்நாட்டு மக்களின் வரலாறும், பண்பாடும், நெஷனல் புக் ரஸ்ட், இந்தியா, 1977.

31. ஞானசம்பந்தன். அ, இலக்கியக் கலை, சென்னை, 1956.

32. துரைக் கண்ணன் நாரண. தமிழில் நாடகம், சென்னை, 1976.

33. .... தொல்காப்பியம், இளம்பூரணருரை, கழக வெளி யீடு, சென்னை 1969.

34. தோம்சன் ஜோர்ஜ் மனிதசாரம் (மொ.பெ.) கேசவன். சோ, சென்னை, 1981.

35. நடராஜா. எவ்.எக்ஸ்.ஸி., (பதி) மட்டக்களப்பு மான்மி யம், கொழும்பு, 1962.

36. .... (பதி) மட்டக்களப்பு மக்கள் வளமும் வாழ்க்கையும், மட்டக்களப்பு 1980.

37. நம்பூதிரிபாட்.இ.எம்.எஸ், இந்திய வரலாறு ஒரு மார்க்ஸியக் கண்ணோட்டம், சென்னை, 1978.

38. பத்மநாதன். சி, வன்னியர், யாழ்ப்பாணம், 1970.

39. பரமசிவானந்தன்.அ.மு, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தமிழ் உரை நடை வளர்ச்சி, சென்னை 1966.

40. பாலசுந்தரம்.இ, ஈழத்து நாட்டார் பாடல்கள், மட்டக் களப்பு மாவட்டம், ஆய்வும் மதிப்பீடும், சென்னை , 1979.

41. பிள்ளை. கே.கே, தமிழக வரலாறு மக்களும் பண்பாடும், சென்னை. 1974.

42. புஷ்பா. பி, தமிழில் கீர்த்தனை நாடகங்கள், மதுரை, 1980.

43. பெருமாள் A.N., தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு , (பத்தொன் பதாம் நூற்றாண்டு வரை), சென்னை, 1979.

44. .... உலக அரங்கில் நாடகம், சென்னை, 1978.

45. பொடோ செட்னிக் , ஸ்பிர்கின்.எ. (மொ.பெ.) சரித்திர இயல் பொருள் முதல்வாதம் பற்றிய ஒரு பார்வை, சென்னை, 1970.

46. முகம்மது செரீபு நா, நாடகத் தமிழ், மதுரை, 1977.

47. முத்துசாமி. நா, அன்றுபூட்டிய வண்டி, மதுரை. 1982.

48. முருகேசபிள்ளை. க, (பதி) யாப்பிலக்கணம். யாழ்ப் பாணம், 1981.

49. வாத்ஸாயன கபில, வாத்ஸாயன சத்சிதானந்த, இந்திய கிராமிய நடனங்கள், சென்னை, 1959.

50. வானமாமலை. நா, (தொகுப்பு) தமிழர் நாட்டுப் பாடல் கள், சென்னை, 1964.

51 ..... (தொகுப்பு) தமிழ் நாட்டுப் பாமரர் பாடல்கள், சென்னை,1960.

52. ...தமிழர் வரலாறும் பண்பாடும், சென்னை, 1966.

53. ..... தமிழர் பண்பாடும் தத்துவமும், (2ம்பதி) சென்னை, 1978.

54. வித்தியானந்தன். சு, தமிழர் சால்பு, கண்டி, 1954.

55. .... தமிழியற் சிந்தனைகள், யாழ்ப்பாணம், 1980.

56. வேங்கடசாமி சீனி, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் தமிழிலக்கியம், (1800-1900) சென்னை, 1959.

58. வேலுப்பிள்ளை.ஆ, தமிழர் சமய வரலாறு, சென்னை, 1980.

59. ..... தமிழ் இலக்கியத்திற் காலமும், கருத்தும், சென்னை, 1969.

II. ஆய்வுக் கட்டுகரைகள், சஞ்சிகைகள்

1. அஷ்வகோஷ், 'அரங்க ஆட்டம், மரபும்-நவீனமும்', சங்கம், கலை இலக்கியம், வரலாறு, தத்துவம், சமூக விஞ்ஞானம் பற்றிய அறிமுக விமர்சன ஆய்வு இதழ், சென்னை-2 1982.

2. கந்தையா. வி.சீ., 'நாட்டுக் கூத்துக்கள்', தினகரன் தமிழ் விழா மலர். கொழும்பு.

3. கிருட்டிணசாமி. வே., 'தெருக்கூத்து' ஒன்பதாவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக்கோவை தொகுதி ஐ, மதுரைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த்துறை சார்பு வெளியீடு, 1977.

4. கிருஷ்ணையர். E., 'தெருக்கூத்து' யாத்ரா, சிவகங்கை, 1979.

5. குணசிங்கம் செல்லத்துரை, நாடகக்கலையும் சோழப் பெருமன்னர்க்கால இந்துக் கோயில்களும், 5ம் உலகத் தமிழ் மாநாடு, கருத்தரங்கு ஆய்வுக் கட்டுரைகள், 1981, சென்னை, 1981.

6. சண்முகன் முத்து, 'சிலப்பதிகாரம் ஒரு முன்னோடிக் கூத்து' விழிகள், தெருக்கூத்து மலர், மதுரை,1981.

7. சமீம் முகம்மது, 'மட்டக்களப்பு முஸ்லீம்கள்', தினகரன், மார்ச், 1961.

8. சற்குணம். ம., 'மட்டக்களப்பிற் கண்ணகி அம்மன் வழி பாடு' வற்றாப்பளை கண்ணகி அம்மன் கருணை மலர், வற்றாப்பளை, 1968.

9. சதாசிவ ஐயர், 'மட்டக்களப்பு மக்கள் ஒரு சிறு வரலாறு', ஈழகேசரி ஆண்டு மலர், யாழ்ப்பாணம், 1987.

10. சிவத்தம்பி, கா., 'ஈழத்து நாடக வகைகளும் வளர்ச்சி யும்', மல்லிகை, ஆகஸ்ட், 1974.

11. .... ' நாடகக் கலையின் சமூக இயல் அம்சங்கள்', மல்லிகை. ஆகஸ்ட் 1978.

12. சுப்பிரமணியம். ரா., 'கூத்துத் தமிழ் அன்றும் இன்றும்', ஐந்தாம் உலகத் தமிழ் மகாநாடு ஆய்வுக் கட்டுரைகள், 1981. சென்னை 1981.

13. செல்வனாயகம் அருள், 'நாட்டுக்கூத்து', சமூகத் தொண்டன் ஆண்டு மலர், யாழ்ப்பாணம், 1961.

14. சோமநாதர். S.V.O., 'மட்டக்களப்பு நாட்டுக் கூத்துக் கள்', வீரகேசரி ஞாயிறு வெளியீடு, (ஆண்டும் தேதியும் தெரியவில்லை.)

15. பாலசுந்தரப்பிள்ளை. க., 'இலங்கையில் சைவ மக்கள் குடிசனப் புவியியல்', இந்து தர்மம், பேராதனை, 1977.

16. பூபாலபிள்ளை. செ., ' மட்டக்களப்பு நாட்டுக் கூத்து', கலைப் பூங்கா, கொழும்பு 1961.

17. மீனாட்சி சுந்தரம். தெ.பொ.மீ., '19ம் நூற்றாண்டில் தமிழ் நாடகங்கள்', புதுவைக் கல்விக் கழக வெள்ளி விழா மலர்.

18. முத்துசாமி. நா, 'தெருக்கூத்து', வையை, மார்ச், 1979.

19. மௌனகுரு. சி., 'நாட்டுக்கூத்தின் சமூக அத்தியாவசி யங்கள்' - கிழக்கிலங்கை நாட்டுக் கூத்துக்களின் சமூகத் தளம், பயில் நிலை பற்றிய ஓர் ஆய்வு, இலங்கைத் தமிழ் நாட்டார் வழக்கியல் கருத்தரங்குக் கட்டுரைகள், யாழ்ப்பாணம், 1980.

20. .... 'பழைய கூத்துக்களைப் புதிதாக எழுதும் முறை', தினகரன் நாடக மலர், 1969.

21. ரவீந்திரன். செ., 'தெருக்கூத்து', யாத்ரா, சிவகங்கை, செப்டம்பர். 1979.

22. ராமானுஜம். எஸ்., 'திரை நோக்கு', விழிகள். தெருக் கூத்து மலர். மதுரை, 1981.

23. வித்தியானந்தன். சு., 'கிராமிய நாடகங்கள்',இளங்கதிர், பேராதனை, 1969-1970.

24. விபுலானந்தர், 'வசந்தன் கவி', ஸ்ரீ லங்கா, பெப்ரவரி, 1954.

III. ENGLISH BOOKS

1. Anand Mulkraj. The Indian Theatre, London. (undated).

2. Bain Carls (Ed). Drama , New York, 1973.

3. Bandaranake Senake. Sinhalese Monastic Architecture, Studies in South Asia Culture.

4. Berridale Keith Arthur. The Sanskrit Drama in its origin and Development theory and practice. London, 1924.

5. Bhavani Enakshi. The Dance in India. 2nd Ed. Bombay, 1970.

6. Brookett Oscar. G. The Theatre an Introduction, U.S.A., 1964.

7. Brookett Oscar. G. History of Theatres. U.S.A., 1971.

8. Desai. A.R. Rural Socialogy of India, Bombay, 1961.

9. Durge. S.A.K. The Opera in South India, Delhi, 1979.

10. Gargi Balwanth. The Folk theatre of India, Washington, 1966.

11. Goda Kumbara.C.E. Sinhalese Dance and Music. Colombo, 970.

12. Goonatilake.M.H. Sokari of SriLanka,Colombo, 1976.

13. Goonatilake. Masks and Mask systems of Srilanka, Colombo, 1978.

14. Goonatilake. M.H. The rural Theatre and social satire in SriLanka, Colombo.

15. Gosh Manamohan. (Tr.) The Natyasastra Vol.I.Calcutta, 1950.

16. Gunawardane. A.J. The theatre in SriLanka., Colombo, 1976.

17. ..... (Ed.) Theatre in Asia, The Drama Review. Vol.15.

18. Harrison Jane Ellen, Ancient Art and Ritual, New York, 1951.

19. Kanagaratham. S.O./ Monograph of the Batticaloa Dirstrict of the Eastern Province. Ceylong, Cey.1921.
20. Karanth K. Shivarama, Yakshagana, Mysore, 1971.
21. Kosambi. D.D., An Introduction to the Study of Indian History Bombay, 1956.
22. Krishna Iyar, E, Bharatha Natya and other dances of Tamil Nad, Baroda, 1957.
23. Kuppusamy Gowri and Hariharan.M, Readings on music and dance, Delhi, 1979.
24. Mackerras Colin, The Chinese Theatre in modern Times form 1840 to the present day, London, 1975.
25. Makulloluwa W.B, Dances of Sri Lanka, Colombo, 1976.
26. Maratha Bush and Aston Bruce Christie, Yakshagana - A Dance drama of India, New Delhi, 1977.
27. Marga Publications, Classical and Folk dances of India, Bombay, 1967.
28. Navarathnam, C.S, Tamils and Ceylong, Jaffna, 1958.
29. Navarathnam.K, Tamil Elements in Ceylong Culture, Kurumpaciddy, 1959.
30. Pandaya. C., The Art of Kathakali, Allahabad, 1961.
31. Pertold Otakar, The Classical dances of the Sinhalese an inquiry into Sinhalese folk religion, Dehiwala, 1973. (Report).
32. Pathmanathan, The kingdom of Jaffna, Colombo, 1978.
33. Perumal. A.N., Tamil Drama origin and Development, Madras, 1981.
34. Ragavan. M.D, A Pictorial Surbey of the people and Arts, Colombo, 1962.
35. .....Folk plays and dances of Kerala, Trichur, 1940.
36. ..... India in Ceylonese History, New Delhi, 1964.
37. ..... Tamil Culture in Ceylon A general introduction, Colombo, 1951.
38. .....Sinhalese Natum, Colombo, 1967.
39. Ragini Devi, Dance dialects of India, Delhi, 1977.
40. .....Dances of India (3rd ED.) Calcutta, 1962.
41. Rangacharya Adya, Introduction to Bharatha' Natya sastra, Bombay, 1966.

42. Sarachandra E.R. The Sinhalese Folk Play and Modern Stage, Ceylon University, Press board, 1953.
43. ..... The Folk Drama of Ceylon, Colombo, 1966,.
44. Schuyler Montgomery, A Bibligoraphy of the Sanskrit Drama, New Delhi, 1977.
45. Shastri Surendra Nath, The Laws and Practice of Sanskrit Drama, Varanasi, 1961.
46. Sivathamby. K, Drama in Ancient Tamil Society, Unpublished thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy in the Department of Greek in the University of Birmingham, 1970.
47. Sothern Richard, The Seven Ages of theatre, Great Britain, 1979.
48. Styan. J.L. Drama Stage and audience, M.S.A., 1975.
49. Thambiah. H.W., The lawas and customs of the Tamils of Ceylon, Colombo, 1954.
50. .....The laws and customs of the Tamils of Jaffna, Col. (Year not Known)
51. Thurston,E. Castes and Tribes of Southern India Vol. VII.
52. Scot, A.C. Theatre in Asia, New York, 1979.
53. Shekhar, Sanskrit Drama its origin and Decline, New Delhi, 1977.
54. Thilakasiri.J, The puppet Theatre of Asia, Department of Govt, Printing, Ceylon, 1970 (First Edition).
55. Toita Yasugi, Kabuki The Popular theatre (Tr.), Don Kenny, Tokyo, 1970.
56. Varadpande.M.L, Traditions of Indian Theatre, New Delhi, 1979.
57. Vatsayayan.K, Indian Classical Dance,
58. Vatsayayan.K, Tradition of Indian Folk Dance, New Delhi, 1976.
59. Yupho. O, Classical Siamese Theatre, (Tr.) P.S.Sastri, Siam, 1952.
60. Zoete De Beryl, Dance and Music in Ceylon, London (undated).
61. .....The Other mind a study of Dance in South India, London, 1957.

IV. JOURNALS AND ARTICLES

1. Awasti Suresh, 'Traditional Theatre - practices and conventions', Sangeet Natak Journal of the Sangeet natak Akadami-21, New Delhi, July - September, 1971.
2. Backer . A.C. 'Journey through the night notes on Burmese Theatre', Theatre in Asia Drama Review, Vol. 15.
3. Frasca Armand Richard, 'The Socio religious Context of Therukkutt', 5ம் உலகத் தமிழ் மகாநாடு மலர், மதுரை. 1981.
4. Gunawardane .A.J., 'Ritual to Rationality', Theatre in Asia Drama Review Vol.15.
5. Malam . William, 'Malaysiya Mayong Theatre', Theatre in Asia, Drama Review, Vol. 15.
6. Mathur. J.C, 'Traditional Theatre - The Historical Perspective', Sangeet Natak, Journal of the Sangeet Natak Akademi 21. New, Delhi, July - September - 1971.
7. Nadarasa. S, 'The influence of Tamil Dramatic tradition on Sinhalese Theatre', Proceedings of the First International Conference Seminar of Tamil Studies, 1966, Vol,II.
8. Sivanandan. A. 'Imperialism in the Slican Age', Race and Class No. 8.
9. Somanadar .S.V.O, 'Rural Dance in East Ceylon', Ceylon Today, 1961.
10. Vithiyananthan. S, 'The Tamil Folk Drama', Ceylon Today, October, 1963.

பின்னிணைப்பு

வரைபடங்களின் விபரங்கள்

1. குமர தெய்வ கோயிலில் போடப்படும் மாறா பந்தல்.
2. நரசிங்க வைரவர் கோயில் அமைப்பு.
3. பறைமேளங்களும், குழலும்.
4. முதலாவது மகுடிக் கூத்தின் அரங்க அமைப்பு.
5. இரண்டாவது மகுடிக் கூத்தின் அரங்க அமைப்பு.
6. மூன்றாவது மகுடிக் கூத்தின் அரங்க அமைப்பு.
7. மூன்றாவது மகுடிக் கூத்தின் ஆட்டக் கோலங்கள்
9. வசந்தன் கூத்தின் மேடையமைப்பு.
10. வசந்தன் கூத்தின் ஆட்டக் கோலங்கள்.
11. வடமோடிக் கூத்தின் வரவுத் தாளத்திற்குரிய ஆட்டக் கோலங்கள்
12. வடமோடிக் கூத்தின் வரவுத் தாளத்திற்குரிய ஆட்டக் கோலங்களின் பிரதானமான வளர்ச்சி நிலைகள்.
13. வடமோடிக் கூத்தின் வரவுத் தாளத்திற்குரிய ஆட்டக் கோலங்களின் முழுமை.
14. தென்மோடிக் கூத்தின் வரவுத் தாளத்திற்குரிய ஆட்டக் கோலங்கள்.
15. தென்மோடிக் கூத்தின் வரவுத் தாளத்திற்குரிய ஆட்டக் கோலங்களின் பிரதானமான வளர்ச்சி நிலைகள்.
16. தென்மோடிக் கூத்தின் வரவுத் தாளத்திற்குரிய ஆட்டக் கோலங்களின் முழுமை.
18. வடமோடிக் கூத்தில் அரசர் அணியும் கிரீடம்.
19. தென்மோடிக் கூத்தர் கையாளும் வாள்.
20. வடமோடிக் கூத்தர் கையாளும் வாள்.
21. தென்மோடிக் கூத்தர் கையாளும் வில்.
22. வடமோடிக் கூத்தர் கையாளும் வில்
23. நெஞ்சுப் பதக்கம்.
24. ஏகாவடம்.
25. ஒட்டியாணம்.
26. கைப்புஜம்.

27. அரசர் அணியும் கடகம்.
28. குண்டலம்.
29. கரப்புடுப்பு.
30. கிரீடம்.
31. லேற்றஸ்.
32. சதங்கை (ஆண்களுக்குரியது).
33. தலைச்சோடனை.
34. அட்டியல்.
35. நெஞ்சுப் பதக்கம் (பெண்களுக்குரியது)
36. கைக்கிளி.
37. ஒட்டியாணம்.
38. கடகம் (பெண்களுக்குரியது)
39. சதங்கை (பெண்களுக்குரியது)
40. வரத்தி.
41. குல்லா.
42. தொப்பி.
43. மரவுரி.
44. அம்பு.
45. கதாயுதம்.
46. கட்டாரி.
47. சூலம்.
48. வேல்.
49. சக்கரம்.
50. விசிறி.
51. கூத்துமேடை (தினக்கூத்து பழகும் மேடை).
52. சதங்கை அணியப்படும் மேடை.
53. கூத்துமேடையின் கீழ்ப் பகுதி.
54. கூத்துமேடையின் நடுப் பகுதி.
55. கூத்து மேடையில் நாட்டப்படும் கால்களில் அலங்காரம் செய்யப்படும் விதம்.
56. தென்மோடி வடமோடிக் கூத்து நடைபெறும் முழு மேடையின் அமைப்பு.
57. மட்/கிராமியக் கோயில் அமைப்பும் முதலாம், இரண்டாம், மூன்றாம் மகுடிக் கூத்துக்களின் மேடை அமைப்பும்.
58. வட்டக்களரியின் வளர்ச்சிப்படிகள்.

கள ஆய்வின்போது பேட்டி கண்ட அண்ணாவிமார், பூசாரிமார், கூத்துக்கலைஞர் பற்றிய விபரங்கள்

பெயர், தொழில், வயது, கல்வி, இடம் என்ற நிரையில்....

1 அருணாசலம், கா. அண்ணாவியார், கமம். 70, ஏட்டுக்கல்வி நாவற்காடு

2 அருணாசலம், கு. அண்ணாவியார், கமம். 69, ஏட்டுக்கல்வி நாவற்காடு

3 அழகரத்தினம், க. அண்ணாவியார், சலவைத் தொழில். 55, 2ம் வகுப்பு புன்னைச்சோலை

4 ஆறுமுகம், பூ. அண்ணாவியார் பூசாரியார், 59, மாந்திரிகர், கமம். ஏட்டுக்கல்வி வந்தாறுமுலை

5 கந்தையா, க. அண்ணாவியார் கடைக்காரர். 70, 8ம் வகுப்பு கோட்டைமுனை

6 கணபதிப்பிள்ளை, மு. அண்ணாவியார், ஆசிரியர். 60, க.பொ.த.(சா.த.) ஆரப்பற்றை

7 கறுவல்தம்பி, க. அண்ணாவியார்,கமம்.50, ஏட்டுக்கல்வி வெல்லாவெளி

8 கிருஷ்ணபிள்ளை, க. அண்ணாவியார் மாந்திரீகர், 65, ஏட்டுக்கல்வி மாமாங்கம் கொலனி

9 குமாரவேலு, கு. அண்ணாவியார் கமம். 78, ஏட்டுக்கல்வி பழுகாமம்

10 சதாசிவம், சி. அண்ணாவியார் , மீன்பிடிப்பவர். 70, 8ம் வகுப்பு அமிர்தகளி

11 சிற்றம்பலம், பொ. அண்ணாவியார், வியாபாரி. 40, 4ம் வகுப்பு முறக்கட்டான்சேனை

12 சின்னத்துரை, க. அண்ணாவியார், வைத்தியர், மாந்திரீகர், 65, 6ம் வகுப்பு ஏறாவூர்

13 செல்லையா, க. அண்ணாவியார் , கமம் 59, 3ம் வகுப்பு வந்தாறுமூலை

14 செல்லையா, வே. அண்ணாவியார், கூலித்தொழில். 65, 2ம் வகுப்பு ஊறணி

15 தங்கராசா, சீ. அண்ணாவியார், கமம் 59, 5ம் வகுப்பு கழுதாவளை

16 தங்கவேலு, மா. அண்ணாவியார், கல்வியாபாரம், 50, 7ம் வகுப்பு சீலாமுனை

17 தம்பிப்பிள்ளை, க. அண்ணாவியார், தோட்ட மேற்பார்வை 65, 8ம் வகுப்பு அமிர்தகளி.

18 பாலிப்போடி நாகமணி, அண்ணாவியார் , கமம். 65, ஏட்டுக் கல்வி சாளம்பக்கேணி

19 மாசிலாமணி, கு. அண்ணாவியார் , மாந்திரீகர், வைத்தியர். 65, ஏட்டுக்கல்வி ஏறாவூர்

20 மாணிக்கன் மூத்ததம்பி, அண்ணாவியார், கமம். 55, 5ம் வகுப்பு செட்டிபாளையம்.

1 வேல்முருகு, க. அண்ணாவியார்.70, 4ம் வகுப்பு சிற்றாண்டி

3 சூசைப்பிள்ளை, க. உடுப்புக்கட்டுபவர் 60, 4ம் வகுப்பு முனைக்காடு

30 செல்லையா, க. நரசிங்க வைரவர் கோயில் வண்ணக்கர். 75, ஏட்டுக்கல்வி பனிசையடி

31 செல்வராசா, க. கிராமசேவகர் 42, க.பொ.த.(உ.த.) தளவாய்

32 சோமசுந்தரம், வே. பாண்/திரௌபதி அம்மன் கோயிற் பூசகர். கமம். 67, ஏட்டுக்கல்வி பாண்டிருப்பு

33 ஞானசிங்கம், மீன்பிடிப்பவர் 60, 3ம் வகுப்பு

34 தங்கராசா, நா. சலவைத் தொழில் 47, அமிர்தகளி

35 தங்கராசா, பொன். ஆசிரியர் 48, க.பொ.த.(சா.த.) பழுகாமம்

36 தங்கராசா, சா. பதிவாளர் 65, 8ம் வகுப்பு பெரியபோரதீவு

37 தங்கையா, மா. தேங்காய் வியாபாரம் 60, 5ம் வகுப்பு ஏறாவூர்

38 தணிகாசலம், க. சிற்றாழியர் 40, 8ம் வகுப்பு பழுகாமம்

39 தம்பிராசா, க. ஆசிரியர் 60, க.பொ.த.(சா.த.) மட்டக்களப்பு

40 தம்பியப்பா, சி. உடுப்புகட்டுபவர். ஆசிரியர். 65, க.பொ.த. (சா.த.) ஆரைப்பற்றை

41 தில்லையம்பலம், வ. கமம்.55, கன்னன்குடா

42 துரையன் கணபதிப்பிள்ளை, வியாபாரம் 65, 3ம் வகுப்பு முறக்கட்டான்சேனை

43 நல்லதம்பி, மா. வைத்தியர், சோதிடர். 79, ஏட்டுக் கல்வி நாவலடி

44 நல்லதம்பி, மு. மீன்பிடிப்பவர் 49, அமிர்தகளி

45 நல்லரட்ணம், க. ஆசிரியர் 46, க.பொ.த.(சா.த.) நாவலடி

46 நாகப்பன், க. பறைமேளக் அடிப்பவர் 70, மட்டக்களப்பு

47 நாகலிங்கம், இரா. அலுவலக உதவிளார், O.A. 48, க.பொ.த.(சா.த.) ஆரைப்பற்றை

48 நாகமணி, மா. கிராமசேவகர் 89, க.பொ.த.(சா.த.) மாங்காடு

49 நாலாயிரபிள்ளை அகிலேசபிள்ளை, மாந்திரீகர், வைத்தியர். 65, ஏட்டுக் கல்வி தேற்றாத்தீவு

50 பாலசிங்கம், க. கிராமசேவகர் 45, க.பொ.த.(சா.த.) அமிர் தகளி

51 பாலிப்போடி, ஆ. கமம் 58, மாங்காடு

52 பாலிப்போடி, ச. கமம் 40, 2ம் வகுப்பு கன்னன்குடா

53 புஷ்பராசா, செ. கள்ளிறக்குபவர் 38, 8ம் வகுப்பு மாமாங்கம் கொலனி

54 பெரியாண்ணன், க.மாந்திரீகர், பூசகர். 68, ஏட்டுக்கல்வி ஊறணி

55 பொன்னன், ம. காளிகோயிற்பூசகர். சலவைத்தொழில் 60, 2ம் வகுப்பு புன்னைச்சோலை

56 பொன்னம்பலம், செ. காளிகோயிற்பூசகர். யூனியன் காவலா ளர். (Watcher) 49, 5ம் வகுப்பு முனைத்தீவு

57 பொன்னுத்துரை, ந. சலவைத்தொழில் 45, 2ம் வகுப்பு சிற்றாண்டி

58 மத்திய சிஞ்ஞோ, எல். ஆசிரியர் 56, க.பொ.த.(சா.த.) மட்டக்களப்பு

59 மயிலிப்போடி, பொ. உடுப்புக்கட்டுபவர்.45, 5ம் வகுப்பு முனைக்காடு.

60 மனோரஞ்சிதம், க. யாழ்,பல்கலைக்கழக மாணவி 28, G.A.Q. மகிழடித்தீவு.

61 மாணிக்கம், க. சிற்றாழியர் 60, அமிர்தகளி

62 முருகுப்பிள்ளை, கு. தேங்காய் பிடுங்கியவர் 86, பனிச்சையடி

63 வீரக்குட்டி கணபதிப்பிள்ளை, குமாரதெய்வக் கோயில் முத லாம் கப்புகனார், கூலித்தொழில் 70, ஏட்டுக்கல்வி தளவாய்

64 வீரக்குட்டி, வ. கமம் 45, 4ம் வகுப்பு கன்னன்குடா

65 வையமூப்பன் ஆனைக்குட்டி, பறைமேளம் அடிப்பவர், பறை யர் குலத் தலைவர். 70, கழுதாவளை

66 வைரமுத்து இராசன், கூலித் தொழில் 65, உப்போடை

கள ஆய்வின்போது பேட்டி கண்டோர் விபரம்

பெயர், தொழில், வயது, கல்வி, இடம் என்ற நிரலில்...

1 அரசரட்ணம், கா. காளிகோயில் பூசகர். பூசாரி. 45, 8ம் வகுப்பு, ஏறாவூர்.

2 அரும்பொருள், க. கிராம சேவகர் 40, க.பொ.த.(சா.த.) மண்டூர்

3 அழகம்மா, சி. 55, மட்டக்களப்பு

4 ஆறுமுகம், சி. ஆசிரியர் 54, க.பொ.த.(சா.த.) ஆரைப்பற்றை

5 ஆனந்தன், வி. தபாற்கந்தோர் ஊழியர் 40, க.பொ.த.(சா.த.) சம்மாந்துறை

6 இராசதுரை, க.சிறுகடைக்காரர் 58, 3ம் வகுப்பு அமிர்தகளி

7 இராசதுரை, க. மீன்விற்பவர் 60, 8ம் வகுப்பு மட்டிக்களி

8 உம்முணி வினாசித்தம்பி, கமம் 60, புன்னைக்குளம்

9 கணபதிப்பிள்ளை, க. அம்மன்கோயிற் பூசகர் 55, 9ம் வகுப்பு பழுகாமம்

10 கணபதிப்பிள்ளை, க. ஆசிரியர் 50, க.பொ.த.(சா.த.) திமிலைத்தீவு

11 கணபதிப்பிள்ளை, க. போடியார். வைத்தியர்.கமம்.70, ஏட்டுக்கல்வி கன்னன்குடா

12 கதிர்காமர், க. வியாபாரம் 70, ஏறாவூர்

13 கதிராமப்போடி, எஸ். கமம் 45, க.பொ.த.(சா.த.) பங்குடா வெளி

14 குமாரசாமி சின்னவன், குமாரதெய்வக்கோயிற் பூசகர், மீன்பிடிப்பவர் 50, 2ம் வகுப்பு பாலமீன்மடு

15 குழந்தைவேல், க. தலைமைத் தெய்வக்காரர், நரசிங்க வைரவர் கோயில் கூலியாள் C.G.R. 60, 3ம் வகுப்பு சின்ன உப்போடை

16 கோணாமலை, க. மீன்பிடிப்பவர் 40, பாலமீன்மடு

17. கோபாலசிங்கம், எழுதுவினைஞர். 40, க.பொ.த.(உ.த.) வெல்லாவெளி

18. சாமித்தம்பி சட்டநாதபிள்ளை, மண்டூர்க் கந்தசாமிகோயில் கப்புகனார், வட்டவிதானை, கமம் 61, ஏட்டுக்கல்வி மண்டூர்

19. சிவகுரு, க. கூலித்தொழில் 48, 6ம் வகுப்பு ஏறாவூர்

20. சிவசுப்ரமணியம், க. ஓய்வுபெற்ற ஆசிரியர் 65, க.பொ.த.(சா.த.)மகிழடித்தீவு

21. சிவலிங்கம் ச. ஆசிரியர் 48, பி.எஸ்ஸி பாண்டிருப்பு

22. சின்னக்குட்டி, க. நரசிங்ககோயில், வண்ணக்கர் 95, ஏட்டுக் கல்வி கோட்டைமுனை

23. சின்னத்தம்பி, செ. நரசிங்ககோயில் பூசாரி 65, கூழாவடி

24. சின்னையா, பொ. தெய்வமாடுபவர், தேங்காய் பிடுங்கு பவர். 60, 2ம் வகுப்பு மாமாங்கம்கொலனி

25. சீவரட்ணம், தோ. சிறுகடைக்காரர் 40 க.பொ.த.(சா.த.) பங்குடாவெளி

26. சீனித்தம்பி. பொ. கள்ளிறக்கும் தொழில் 59, 2ம் வகுப்பு பனிச்சையடி

27. சீனித்தம்பி. க. தெய்வமாடுபவர், கூலித்தொழில் 60, 2ம் வகுப்பு சீலாமுனை

28. சீனித்தம்பி, க. கமம் 49, கன்னன்குடா



வதனமார் மாடிழுத்தல்



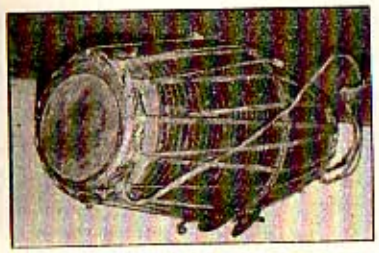
காத்தவராயன் ஆட்டம்



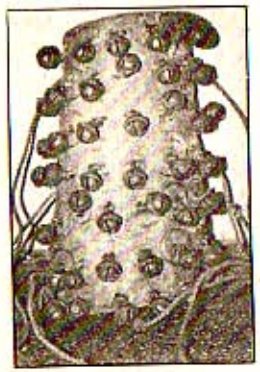
வதனமார் வில் - அம்பு எடுத்தாடல்



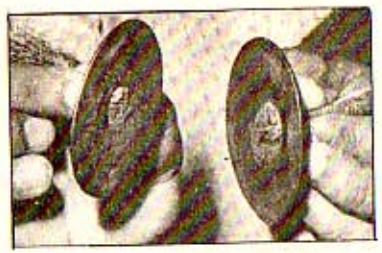
வசந்தன் கூத்து



மத்தளம்



ஆண்கள் கட்டி ஆடும் சதங்கைக் கூட்டத்தின் பாதி



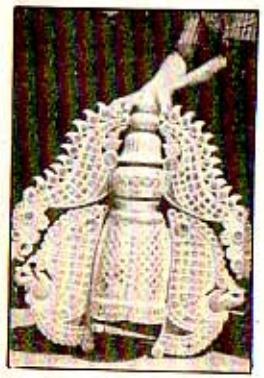
தாளம் (சல்லரி)



இரண்டு கால்களிலும் சதங்கை கட்டியபடி ஓர் ஆண் கூத்தரின் கால்



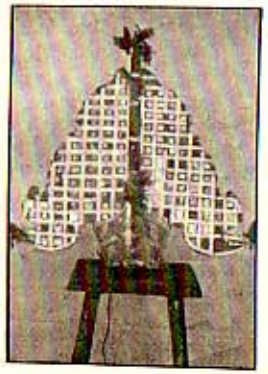
கூத்துகட்கு முடி தயாரிப் பதில் பிரபல்யம் பெற்ற சி. தம்பியப்பா வீட்டில் அவருடன் அய்வாளர்.



வடமோடி அரசர் அணிந்தாடும் கெருடம் (கிரீடம்) முழு அமைப்பு



உடுப்புக்கட்டுபவர்களுடன் அய்வாளர்



தற்போது வைத்து ஆடப்படும் கிரீடம் ஒன்று



கத்தாக்கு என்ற உடை அணிந்து அரங்கேற்று மேடைக்குள் வீரர் இரு வர் ஆடும் நிலை



தென்மோடிக் கூத்தர் கொலு அரங் கேற்று மேடைக்குள் அருகே அண் ணாவியாரும் தாளக்காரரும்

பழைய வடமோடிக் கூத்தர் கொலு. கிரீடம், கரப்புடுப்பு அணிந்த நிலையில்



பேராசிரியர் வித்தியானந்தனால் நவீனப் படுத்தப்பட்ட கூத்தில் பஞ்சபாண்டவர் கொலு





பேராசிரியர் வித்தியானந்தனின் இராவணேசனில் இராவணன் - இந்திரஜித்



இராவணேசனில் இராவணன் - மண்டோதரி



இராவணேசனில் இராவணன் - இராமருடன் அண்ணாவியார் செல்லையாவும் பிற்பாட்டுக்காரரும்



கலாநிதி சி. மௌனகுரு அவர்கள் ஆசிரியர், பாடநூல் எழுத்தாளர், ஆசிரிய கலாசாலை விரிவுரையாளர், யாழ். பல்கலைக் கழக விரிவுரையாளர், கிழக்குப் பல்கலைக் கழக நுண்கலைத் துறைத் தலைவர், கலைப் பீடாதிபதி எனப் பல தளங்களில் பணிகளை ஆற்றியவர்; ஆற்றிக் கொண்டிருப்பவர்.

பல நூல்களின் ஆசிரியர். தனது எழுத்திற்காக மூன்று முறை சாஹித்திய மண்டல விருதுகள் பெற்றவர்.

நாடகத்துறை ஆய்வாளர்.

ஆசிரியரின் பிற நூல்கள்

1. 20ம் நூற்றாண்டு ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியம் (1984) (இணை ஆசிரியர்)
2. சடங்கிலிருந்து நாடகம் வரை (1985)
3. தப்பி வந்த தாடி ஆடு (நாடகம்) (1987) (சாஹித்திய மண்டலப் பரிசில் பெற்றது)
4. மௌனகுருவின் மூன்று நாடகங்கள் (1987)
5. பழையதும் புதியதும் (1992) (சாஹித்திய மண்டலப் பரிசில் பெற்றது)
6. கவாமி விபுலாநந்தர் – காலமும் கருத்தும் (1992)
7. சங்காரம் – ஆற்றுகையும் தாக்கமும் (1993)
8. ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு (1993) (சாஹித்திய மண்டலப் பரிசில் பெற்றது)
9. கால ஒட்டத்திலூடே ஒரு கவிருன் நீலாவணன் (1994)
10. நடிப்பு முறைமைகள் பற்றிய எண்ணக் கருக்கள் (1996)
11. கலை இலக்கியக் கட்டுரைகள் (1997)
12. சக்தி பிறக்குது (நாடகம்) (1997)
13. பேராசிரியர் எதிரிவீர சரத்சந்திராவும் ஈழத்து நாடக மரபும் (1998)
14. இராவணேசன் (நாடகம்) (1998)