



தமிழில் நமக்குக் கிடக்கக்கூடிய பழமையான இலக்கியங்களிலிருந்தே, பழங்குடியினரின் கலகைகள் மற்றும் நாட்டார் கலகைகள் பற்றி எண்ணிக்கையிலடங்காத குறிப்புகள் உள்ளன. ஆனால் நமக்கு அவை எப்படி நடப்பெற்றன, அவற்றின் பச்சுவடிவம் அல்லது காட்சி வடிவம், என்ன என்பது பற்றி எதுவும் தெரியாது. அவற்றின் பெயர்கள், எப்படிப்பட்ட சடங்குகளின் தருணத்தில் அவை நடப்பெற்றன, அவற்றுக்கான ஊக்கக் காரணிகள் என்ன என இவற்றைப் பற்றி நமக்குத் தெரிய வருகிறது. சங்க காலப் புலவர்கள் இவற்றைக் கண்டிருக்கிறார்கள், ஏனெனில் அப்போது நகர்புறம் – கிராமப்புறம் அல்லது சுவேவியல் கலை – நாட்டார் கலை என்பது போன்ற பிரிவுகள் இருக்கவில்லை. நாடகக் கலை பற்றிய சாஸ்திர நூல்கள் ஆதிகாலத்திலிருந்தே தொடர்ந்து எழுதப்பட்டது என்பது உண்மை. ஆனால் அவை அனாதையும் சுவேவியல் கலைகள் பற்றியவை, 18-ம் நூற்றாண்டில் குற்றாலக் குறுவஞ்சி வரையில், நாட்டார் கலைகள் பற்றி ஒரு நூல்கூட தமிழ் இலக்கிய சரித்திரத்தில் காணப்படவில்லை.

இவை அனாதையும் சொல்வது ஒரு திகைப்பீட்டும் உண்மையைத் தான் – அதாவது தரூக்கூத்ததைப் பற்றிய விவரங்கள் எவையுமே எழுத்தில் இல்லை, 1950-களில் ஈ. கிருஷ்ண ஐயர் அவ்வப்போது இந்த நாடக வடிவத்தின் பால்கவனம் ஈர்க்கும் வகையில் எழுதும் வரலாறு. சுவேவியல் கலைகளின் தரேந்தரசனையுள்ள ஒருவர் இவ்வடிவத்தை அழகியல் உணர்வுடன் அணுகியது இதுவே முதல் முறை. சன்னையில் தான் தலமையைப் பதவி வகித்த ஒரு கலை அமையவில்லை அவர்புகழ்பெற்ற நட்சேத் தம்பிரானின் தரூக்கூத்த நிகழ்ச்சியைத் தம்பையத்தில் நடத்தினார். அவர் செய்தித்தாள்களிலும், கலைப் பத்திரிகைகளிலும் (பெரும்பாலும் ஆங்கிலத்தில், தமிழ்நாட்டுக்கு வளையவே) தன் ஆதரவைத் தொடர்ந்து தெரிவித்திருந்த போதிலும், உயர் குடிகளிடம் (elites) நாட்டார் கலைகள் பற்றி ஆழந்து ஊறியிருந்த அக்கறையின்மையில் (அவரது முயற்சிகள்) ஒரு சிறிய பாதிப்பைக் கூட உருவாக்கவில்லை. ரூக்மிணி அருண்டலேடன் இணைந்து முயற்சி செய்து பரதநாட்டியத்தை அதன் சீரழிவிலிருந்து அவரால் மீட்க முயற்சி செய்து ஒரு சுவேவியல் வடிவமாக இருந்ததே காரணம். ஆனால் அதன் பின்வந்த வருடங்களில் கலை பற்றிய பிரகஞ்சை இருந்த சில தனி மனிதர்கள் தான் இப்படி ஒரு நாடகவடிவம் இருக்கிறது அது மறைந்து கொண்டிருக்கிறது என்பது பற்றிய அக்கறையுடையவர்களாய் இருந்தனர்.

1970-களில், குறிப்பிடத்தக்க மட்டினால் முக்கிய விஷயங்கள் நடந்தன. அன்று துளிர்நிலையில் இருந்த நாடகாசிரியர் நா.முத்துசாமி, இந்தக் கட்டுரைகளால் ஏற்கனவே ஆர்வம் துண்டப்பட்டிருந்தவர், சன்னையில் ஒரு தரூக்கூத்த நிகழ்ச்சியைக் காண நேர்ந்தது. அந்த மாலையிலிருந்து அவர் அதன்மேல் கண்மீட்டித் தனமான வெறியுடன் மதமாற்றம் செய்து கொண்டவர் போல அதன் பின்வந்த வருடங்களில் தரூக்கூத்தில் மொத்தமாக மீழ்கியவரானார். ஒரு குழுவாடன் (நட்சேத் தம்பிரானின் மறைவுக்குப் பின் கண்ணப்ப தம்பிரான் தலமையில் நடந்த பரிசீலனை குழுவாடன்) தரூக்கூமான தொடர்பை வளர்த்துக் கொண்டு, இந்த நாடக வடிவத்தின் அழகியல் சாரந்த விஷயங்களைப் பற்றி ஏராளமாக தன் உள்குணர்வு சாரந்த வகையில் எழுதியவை அன்று பட்டியல் வண்பி – தரூக்கூத்த பற்றிய கட்டுரைகள் என்ற புத்தகத்தின் வடிவில் கிடக்கின்றன. அவர் நாடகங்கள் எழுதினார், ஒரு நாடகப்பட்டறையும் நிறுவினார்.



பதிக் கப் பட்ட டுள் ளவகை பற்றிப் பசேப் பட்ட அனகை தும் இது பற்றி தரெந்த களத்தகை அடயைாளப் பட்டுத் துவதற காகவகே, அதாவது இந் நாடகக் கலகை பற்றி விஷயமறிந்த இந் தப் பண்பாட்டாச் சபுழலில் அதன் மீ டு ஈடாபாடா ககொண்ட ளவர களாக் குத் தரெந்த விஷயங் களகைச் சூட்பிவிட்டா அதன் பின் ஃப் ராஸ காவின் புத்தகத்தகைப் பற்றியும், இந் த நாடகவடிவம் பற்றிய நம் தரெவயையும் கண்ணகோட்டத்தயையும் விரிவாக் குதலில் இப் புத்தகத்தின் பங் களிப் பயையும் பற்றிப் பசேவதற ககே. முந் தயை பகாதிக்களில் இக் கலகை யகைப் பற்றித் தரெந்த விஷயங் களின் சூராக் குத்தில் ஃப் ராஸ காவாடயைத்தே யான கண்ணகோட்டம் (உதாரணமாக விழிப் புணர் வு நிலகைக் கும் தன் னுணர் விழந்த நிலகைக் குமான ஓரூ இடவையில (liminality) பற்றிய பகாதி) தவிரக் க இயலாமல் படர் ந் திரூப் பதகை ஓப் பாக் ககொள் ளவகைண்டும். இதற கான அங்கீ காரமும் அவரூக் குரிய நன் றியும் இப் பகாதிருந் து ககொடாக் கப் பட்டும்.

ஃப் ராஸ கா ஓரூ ஆராய் ச சி மாணவரூக் கான உதவித் தகொகயைுடன் (Research Fellowship) 1977ல் ஓன றரகை வரூடங் களாக் ககென் சகென் னகைக் கு வந்தார, ஆனால் 1982 வரயில் சகொந்தச் சகெவிலயே இங் கு தங் கியிரூந்தார. இந் த ஐந் து வரூடங் களில் சகெவ் வியல் நிகழ் கலகை களையும் ஆராய் ச சி சயெ தார : தனகூ சயனின் மறே பார வயில் பரதநாட்டியம் பற்றி, கல் லிடகைக் குறிச் சி மஹாதகே பாகவதரிடம் கர் நாடக வாய் ப்பாட்டா, கும் பககோணம் ராஜப் பா ஐயரிடம் மிரூதங் கம், இவகை தவிர பாராட்டாக் குரிய அளவாக் கு தமிழ் மகொழி அறிவயையும் பறெ றார. தரெகக் கித் துக் கான கள ஆய் வு, மி ன் று மாவட்டங் களில் வகெகு தபரத்தில் இரூந்த கிராமங் களாக் கு காகூ சீ புரத்தில் அவரூடயை தளத்திலிரூந்தா இட்டாச் சகென் றுள் ளது. தரெகக் கித் துப் பயிற சியும் இதில் அடக் கம். இந் த சமயத்தில் அவர் ஏராளமான ஆராய் ச சிப் பகொரூட் ககொறூகளைத் திரட்டியிரூந்தார – 180 மணிநகே ஓலிநாடாக் கள, 2400 பக் க நாடக நிகழ் ச சிகளின் ளுழத்தூப் பகிகள் (performance transcripts), பதிப் பிக் காத பல கயைழுத்தூப் பிரதிகள, மற றும் 20 தரெகக் கித் து நாடகங் கள. அவரது மூழா ஈடாபாடாடன் மூழாமயைய் அவர் மறே ககொண்ட ஆராய் ச சியில், ஓரூ அரிய நாடகக் கயைழுத்தூப் பிரதி அவர் கயையில் கிடகைத்தது, அதூ ஓரூ காலத்தில் தரெகக் கித் து நிகழ் ச சிகள இப் பகாதகை 9 நாட களகைப் பகாலன் றி, 18 நாட கள நடந் திரூக் கக் ககொடும் ளன ப்தகைச் சூடடாககிறது. ஏனகெனில் அப் பிரதியில் ககித் தில் ஓவ் வகொரூ நாளும் நடிக் கப் பட்டும் பகார சமப் பவங் களும் தனித் தனியாய் பிரிக் கப் பட்ட ளுள் ளன. இது மட டுமன் றி அவர் பல துறகை சார ந் த அணூக் கு மூறகை தன் புரிதல், ஆய் வு மற றும் அலசலூக் குக் ககொண்டா வந்ததில் இந் நாடகம் பூழங் கும் பல தளங் களில் – மனித இனப் பிரிவு சார ந் த, மதம் சமப் பந் தப் பட்ட, நாடகவடிவம் சார ந் த விஷயங் கள, சமிகமும் பண்பாடும் சார ந் த, மனித இன சமப் பந் தமான பண்பாட்டா விஷயங் கள, சரித் திரீ தியான விஷயங் கள ளன இதுவரகை சிந் திக் கப் பட்டாத பல பரிமாணங் களகை வகெளிச் சத்தூக் குக் ககொண்டாவந்தூ, இது வரகை புலப் பட்டாத ஆழங் களில் ஆராய் ந் துள் ளார. இது மிகுந் த உழகைப் பூடனும், ஈடாபாட்டாடனும், சயெ யப் பட்ட ஓரூ பணி ஆனால் அதற கும் மகேலாய் பகைப் பாளி கிளர் ச சியுடன் அனுப் பகித் து சயெ துள் ளது. இந் நபிலாசிரியரூக் கு ஆழ் புலமயையும், கற றறிவும் ளுள் ளுணர் வூடனான புரிதல் மற றும் கலகைுணர் வு ஆகியவகை இயல் பாகவகே அமகைந் துள் ளன. இரூப் பினும் அவர் ளதகையும் ளளிதாய் ளுத்தூக் ககொள் ளவில ளகை, ஓட டுமகொத் தமாய் அவரூக் கு அந் நியமான ஓரூ பண்பாட்டாச் சபுழலின் உரூவாக் கங் களான இசகையின் ககொறூகளை ஆழ் ந் துப் பகித் து, தரெகக் கித் தின் ளயத்தகையும் நடனத்தகையும் ஆராய் ந் து, இந் த நாடகத்தில் ளுள் ள ககொறூகள இதன் தற பகாதகை சகெவ் வியல் கர் நாடக அமகைப் பு திரூவிடப் பண்பாட்டின் தகொடக் க காலங் களின் பண (ராகம்) வடிவத்திலிரூந்தூ வளர் ந் தது

என்பதற்கைக் கண்டறிந்தார். சிலப்பதிகார காலத்தின் இசைபற்றிய ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட்டிருந்த புகழ்பெற்ற இசை ஆய்வாளர் எஸ்.ராமநாதன் தம் ஆய்வில் பழங்காலத்திய பண் வடிவத்துக்கும் யக்ஷகாணாவின் இசைக்கும் உள்ள கருத்துகைக் கவரும் ஒற்றுமைகளைக் கண்டறிந்து தற்கு முழுவதற்கும் ஒரு இசைமரபு பொதுவில் இருந்தது என்ற முடிவுக்கு வந்திருந்தார். முனைவர் சிவராம காரந்த அவர்களின் ஆய்வு முடிவுகளும் இதனை உறுதிப்படுத்துவதாக உள்ளது. அவர் யக்ஷகாணாவில் உள்ள பல ராகங்களையே பட்டியலிட்டு அவை கர்நாடக இசையிலோ அல்லது இந்துஸ்தானி இசையிலோ உள்ள ராகத்தொகுப்பில் இல்லாத எனவே அவை கர்நாடக இசைக்கு முற்பட்ட காலத்திலிருந்து வந்திருக்க வேண்டும் என்ற முடிவுக்கு வந்தார். பித்தம் பற்றிய ஒரு ஆய்விலிருந்தும் இதற்கு ஒப்பான கண்டுபிடிப்புகள் வெளிவந்தன. இப்புகழ்பெற்ற மாமனிதர்கள் (எஸ்.ராமநாதன் அவர்களைத் தவிர) சிலப்பதிகாரத்திலும் சங்கநடிகர்களிலும் பச்சேப்டும் "பண்கள்" பற்றி அறியாதவர்களாக இருக்க வாய்ப்புண்டு. இவையெல்லாம், கரேள நாடக வடிவங்கள் அனைத்திலும் புகழ்க்கத்திலுள்ள சோபான (sopana) பாணி இசையும் உள்ளது. ஓப்ராஸ்கா தாள முறைகளுக்கும் நுழைந்து தாளங்கள் இரண்டிலும் உபயோகப்படுத்தப்பட்டாலும், தரூக்கத்தில உபயோகப்படுத்தப்படும் பாணிகளும் சுவேவியல் கச்சேரி இசையில் பயன்படுத்தப்படும் பாணிகளும் உள்ள வித்தியாசங்களை வெளிக்கொண்டு வருகிறார். கவனித்துக் கற்றுக் கொள்ளும் முறையில் இசைஞானத்தையே பரப்பும் மரபின் எல்லை வரையறைகளைத் தாண்டி தரூக்கத்துக் கலைஞர்கள், மடேபைப் பயிற்சியில் உள்ளுணர்வுடனும் தவறாத தரேவுடனும் ராகங்களின் தனித்தன்மையை உணர்ந்து அவற்றின் குணாதிசயங்களுக்கேற்ப அவற்றை சமயத்துக்கு ஏற்ற உணர்வுகைக் கொடுக்கும் வகையில் உபயோகிக்கும் சாமரத்தியம் உள்ளவர்களாக இருப்பதை கவனித்து, ஓப்ராஸ்கா இந்த உபயோகம் ஒரு ஒழுங்குமுறையுடையதாக உள்ளது என்பதற்கான உதாரணங்களையும் தருகிறார்.////

அவருடைய பரதநாட்டியப் பயிற்சி, மடேயில் கலைஞர்களின் அசைவுகளைக் கவனித்து அவர்கள் ஆடும் வேறுபட்ட அடவங்கள் (நடன அசைவுகள்), சொல்லுக்கட்டு (நடனத்தின் ஜதிகள்) அரங்கத்தில் கிடக்கவும் இடத்தையே உபயோகிப்பதற்குத் தெளிவாய் வகைக்கப்பட்ட நடன அமைப்புகளான மாதிரிகள் போன்றவை காண உதவியுள்ளது, இவற்றை விவாதிகையில் அவை பரதநாட்டியத்திலிருந்து எப்படி வேறுபடுகின்றன எனக் காட்டுகிறார். தரூக்கத்தின் கிரிகை (சுழற்சிகள்) குணத்தையே பற்றிய அவரது புரிதல் குறிப்பாக சுவாரசியமாக உள்ளது. சுவேவியல் கலைகள் சார்புள்ளவர்களாகவும், இதுபற்றி அறியாத மாநகரப் பார்வையாளர்களாகவும், இது (கிரிகை) வேறும் உடற்பயிற்சி தான் என்றும், எவ்வித கலை அம்சமும் இல்லாத கழகைக் கத்தாடித்தனமாகவும், எந்த மக்கியத்துவமும் இல்லாததாகவும் தோன்றும். நிரூத்தம் (சுத்த நடனம்) "பாவவிஹினா", "ரஸவிஹினா" (உணர்ச்சியும் மகிழ்வும் அற்றதாக) இருக்க வேண்டும் என்ற நாடகக் கலை பற்றிய வரலாற்று இடக்கால பாஷ்யக் காரர்களின் ஆணையை கண்டிப்பித்தனமான பின்பற்றலை இது காட்டுகிறது என ஓப்ராஸ்கா வாதிடுகிறார், இதையே பதமா சூப்ரமணியமும் வேறொரு பொதுவான சமூகத்தில் சூட்டி அதைக் கடுமையாக எதிர்த்துள்ளார். ஓப்ராஸ்கா பதமா சூப்ரமணியத்தின் கற்றதைத் தானும் ஒப்புக் கொண்டு அதை மறைக்கோள் காட்டி தரூக்கத்தின் கிரிகைகள் நிரூத்தம் தான், அவை உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதும் அவற்றை உயர்வாகவும் உபயோகிக்கப்படுகின்றன எனக் கறி, பரதர் இதனை ஒதுக்கவில்லை, அவருக்குப் பல நற்றாண்டுகள்குப்பின் வந்த இடக்கால பாஷ்யக் காரர்கள் தான் இதனை ஒதுக்கி

யுள்ளார்கள், ஆகையால் திருக்கத்தில் கிரிகை ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்டிருப்பது, அதன் தோற்றம், பழமடைபோன்றவற்றை இன்னும் பிந்தைய காலத்தில் தடேவணேட்டும் எனத் தரிவிக் கின்றது என்கிறார். சூத்த நிருத்தம் நாடகக் கலை பற்றிய பண்டகாலத்துத் தமிழ் நபல்களில் சகாக் கம் எனக் குறிப்பிடப் படுகிறது.

ஃபராஸ்கா ஓப்பனை, உடயைலங் காரம், வண்ணங் கள் மற்றும் திருக்கத்தின் ஆஹாரயத் தின் கட்டமபைப்பு இவற்றையும்க் கட்டும் அதுன் மழூத் ததொகூப்பிலுள்ள ஓவ்வொரு சிறிய நுணுக்கத்தையும்க் பற்றி விவாதிக் கிறார். மிகுந்த சிந்தனையுடன் உருவாக் கப்பட்ட அதன் வகைமுறையின் அடபைபடகைக் கருத்துகள், அதற்கான இயற்கையான மறுமொழிகள் மற்றும் அதை உருவாக் குவதில் சயெல்பட்டிருக்கூம் உள் ளுணர்வு பரிவமான புரிதல் இவற்றைப் பற்றியும் விவாதிக் கிறார். திருக்கத்தின் ஆஹாரயம் வறும் அலங் காரம் மட்டும் அல்ல, கதாபாத் திரத்தின் குணநலன்கள் பற்றிய பரிணமித்த வெளிப்பாடு, அதன் ஆளமுயை வளிப்பாடுத ஒரு வழி, திருக்கத்தை நிகழ்த்தும் பாணியின் தடேவகைள்க் கற்ற விடை என்பதைக் காணுமளவு கபர்நோக்கூ அவரிடம் உள்ளது. நாட்டார் கலை நாடக வடிவங் கள் மற்றும் சவ்வியல் நாடக வடிவங் களிடயடே ஆஹாரயத்தில் உள்ள ஓற்றும்கையையும்க், இது அவை அனதைத் துக்கூம் பொதுவான ஒரு ஆரம்ப இரூந்திருக்கலாம் என்பதையும்க் சூட்டூகிறது என்பதை அவர் காணத்தவறவில்லை.

திருக்கத்தூ பாட்டிலிருந்து வளர்ந்து வந்திருக்கலாம், குறிப்பாய் வில்லுப்பாட்டிலிருந்து (வில்லுப்போன்ற ஒரு கருவியுடன் பாட்டும் உரநடையும்க் கலந்த ஒரு கதைக் கபற்று நிகழ்ச்சி), வில்லுப்பாட்டு கதைசொல்லலின் ஒரு கிளையாக இரூக்கலாம் என்ற ஊக்கக் கருத்தை ஃபராஸ்கா முன் வகைக் கிறார். ஆனால் வில்லுப்பாட்டு கதாக்காலத் து சபேத்தின் நாட்டார் வடிவம் அல்லது அதன் மறுவடிவம் மட்டும் தான். ஃபராஸ்கா, புரிசை மருகசே முதலியாரின் வாய்மொழி சாட்சியத்தின் பரீல இம்முடிவுக் கு வந்துள்ளார். முதலியாரடே ஒரு புலமை வாய்ந்த பிரசங்கி என்பதினால் இந்தச் சாய்வைநாம் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது.

சங்ககாலத்து நபல்களில் மிகத் துணைமையானவற்றிலிருந்து ஆரம்பித்து இலக்கிய மபல ஆதாரங் களை காலவரிசையில் பார்க்கையில் ஒரு மாறுபட்ட நரேக்கோட்டூ வளர்ச்சி தனெப்புகிறது. முதலில், 'வறியாட்டம்' 'துணங் கை' 'களவளே வி' போன்ற இன்னும் பல வகையான ஆவிகளை சாந்தப் படுத்தும் நடனச் சடங்குகள், 'வடவள்ளி', 'கூரவை' போன்ற வளமசைச் சடங்குகள் ( fertility rites) ஆரம்பகால மந்திர சபினிய நம்பிக்கைகள் உள்ள ஒரு காலகட்டத்தை குறிப்பால் உணர்த்துகின்றன. இவையனைத்தும் கிராம மக்களின் கபட்டு நடனம் மற்றும் பாட்டுக் களாலானவை, இவற்றின் விஸ்தரிப்பில் உரையோ, கதைக் கபறுகளோ கிடையாது. இவற்றுடன் கபடவடே பொருணர், விரலியர், பாணர் போன்றவர்களின் பாடக் கரமரபும் இரூந்தது. சில நபற்றாண்டுகளுக் குப் பிறகு, கி.பி.5ம் நபற்றாண்டின் வாக்கில் சிலப் பதிகாரத்திலிருந்து நாம் அறிவது, அரங்கத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட கலைநிகழ்ச்சிகள் (Staged Performances) (மடேட்டுக் குடி பார்க்கையாளர்களூக் காக்க) ஆரம்பித்துவிட்டன. இவ்வாறு முறையாய் துொகூக் கப்பட்ட முக

பாவங்களுடனும், கயைசவைவுகளுடனும் (முத்திரைகளுடனும்) கருப்பொருட்களை விளக்கிக் காட்டும் வகையைச் சேர்ந்த இப்பொதுக்காட்சி நிகழ்ச்சிகளும், அதற்கு முற்பட்ட ஆவிகளை சாந்திப்படுத்தும் வகைமற்றும் வளமசைச் சடங்குகளைச் சார்ந்தவை என இரண்டு வகைப்பட்ட சமுதாய நடனங்கள் பாடல்கள் என சமீகத்தினர் அனைவரும் பங்குபற்றி சமீக வளம்பாட்களிடன் சேர்ந்து இருந்தன. இவ்விரண்டு வகைமரபுகளும் கலந்து நடந்த விழா அமையுமாயும் (இந்திர விழா, தலை ராடல்) நாம் (சிலப்பதிகாரத்தில்) பாரக் கிறோம். காலவரிசையில் முன்னே போகையில், மந்திரம், சமீனியம் போன்ற சடங்குகளின் கோரத்தன்மை குறவைவைப் பாரக் கிறோம் (களவளேவி, துணங்கை போன்ற சடங்குகளில் பண்பிசாசுகளின் நடனங்கள் இருப்பதில்லை), வளமசைச் சடங்குகள் பண்பிகைகளாக உருவம் மாறுகின்றன (தலை ராடல் பதினெட்டாம் பரெகக் காமாறுகிறது; இன்றைய கோலாட்டம், கும்மி, ஓணம், சூடர் விழா, பங்குனி விழா போன்ற பல பண்பிகைகள் சங்க காலத்திலேயே தோன்றியவை, இவை சங்கநடிகளில் பசேபபட்டினள்ளன), அரங்கேற்றம் (சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவியின் அரங்கேற்றம் இது பற்றிய முதல் குறிப்பு) சவேவியல் திசையில் கிளைபிரிந்து போய் விட்டது. சாக்சியர் கடித்து முதன் முதலில் 5-ம் நூற்றாண்டில் சிலப்பதிகாரத்திலும் பின்னர் 10-ம் நூற்றாண்டில் ராஜராஜ சோழனின் கல்வெட்டுக்களிலும் குறிக்கப்படுகிறது. கரோளத்தில் இன்றைய வடிவில், மிகமுந்தைய காலத்து சமஸ்கிருத நாடகமாகக் கருதப்பட்டாலும் அது பரதரின் நாடகம் அல்ல. நாடகம் தொடங்குமுன், சமஸ்கிருத எழுத்துவடிவில் பார்வையாளர்களுக்கும் வழங்கப்படும் கதைச் சூருக்கமும் விளக்கமும் 'நம் பியாருடே தமிழ்' எனவும் அந்த எழுத்துவடிவம் 'மார்தாங்கீ க தமிழ்' (mardangika) எனவும், அது மலையாளமாக இருந்தபோதிலும் குறிக்கப்படுகிறது. தரெகக் கடித்தின் ஆஹாரியத்தில் நடிகர்கள் அணியும் உயரமான தலைப்பாகைகள் பற்றிய குறிப்புகள் சங்கநடிகளிலும், கருத்தகைக் கவரும் விதத்தில் இவற்றை ஒத்துள்ள தலைப்பாகைகள் மற்றும் புஜகீர்த்திகள் கோவில் சிற்பங்களிலும் உள்ளன. இன்றைய சவேவியல் பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் காணப்படும் குறவஞ்சி சங்கநடிகளில் பசேபபட்டும் கலைவடிவங்களிலிருந்து தோன்றியது. முன்பே பார்த்தது போல், கடடியக் காரன் முழுக்க முழுக்க தமிழ் கற்பனையில் உருவான ஒரு அமைய்பு (institution). சிலப்பதிகாரத்திலும், விமரிசகர்கள் மறைகோள் காட்டும் நாடகவியல் பற்றிய நடிகளிலும், நகைக் கடித்து, வசகைக் கடித்து என்றும் குறிக்கப்பட்டது, இரண்டும் ஓரே வகை நிகழ்ச்சியையே குறிப்பிட்டன; அவை இரண்டுமே ஒன்றாகும் பதிலாய் இன்னொன்று என உபயோகிக்கப்பட்டன; இவை அரத்தத்தில் வறோபடுவதால், நகை (சிரிப்பு), வசகை (தூற்றல்) இவை இவ்வாறு ஓரே நிகழ்ச்சியைக் குறிக்க உபயோகப்படுத்தப்பட்டதென்பது கிரகைக் கடவூள் ஜனேஸைப்போல கடித்தின் இரட்டை (மாறுபட்ட) முகத்தனைச் சூட்குகிறது, கடடியக் காரன் வடிவமைக்கப்பட்டிருப்பதைப் போலவே. இததைத் தவிரவும், முற்காலத்தில் கடியர் (koodiyar) என்ற பதம் 'கொடூ' எனும் 'S' வடிவில் உள்ள ஒரு கருவியைக் கடியாட்டத்தில் இசைத்த பாணர்களைக் குறித்தது. தொகுசொட்கொடியர் என்றொரு குறிப்பு சங்கநடிகளில் உள்ளது, இதிலிருந்து கொடியர் என்பவர் தொகுப்பவர் என்று பொருள்படுகிறது. தரெகக் கடித்தின் கடடியக் காரன் இவ்விரும்புகளிலிருந்து வந்திருக்கலாம் - வசகை/நகைக் கடித்து மற்றும் தொகுசொட்கொடியர். உடம்பில் வண்ணம் பிசுவது எழுத்து வரிக் கோலம் என அறியப்பட்டது. இதுபோல் பல உதாரணங்களை ஒன்றாகச் சேர்ந்து, பல நாடகப்பாணிகள், நாடார் நாடகங்கள் மற்றும் இன்று தமிழ்நாட்டில் காணப்படும் பல சடங்குகளின் தொன்மை, பரிணாமமாற்றங்கள், தொடர்ச்சி இவற்றைக் காட்டுகின்றன, இங்கு காணமுடியாதவற்றைத் தரெகத் தீபகரப்பத்தின் வறோ இடத்தில் ஏதோ ஒரு வடிவில் பிழைத்திருப்பதைக் காணலாம். இதனால் இப்படிப்பட்ட பல வடிவங்களின் தொகுப்பாய் இருக்கும் தரெகக் கடித்து





பிரிக் கும்திரகைக் குப் பின் னிருந்து தன் பாத் திரத்ததை அறிமுகம் சயெ்கையில் (திரை என பது ஓரு நுழைவாயில் – நிலைமாற ந்த துக காண கடட்ம்) தன் னபைப் பற்றி படர்க்கையில் பசேுகிறார் . அந் தக கதாபாத் திரத்தின் வடேத ததை திரத்திருந்தபோதிலும் அவர் இன்னும் அந் தப் பாத் திரம் ஆகவில் லை. திரை விலகிய பின் னரே, அவர் அந் த பாத் திரமாகி தன் னபைப் பற்றி ஓருமையில் பசே ஆரம் பிக் கிறார் . திரை விலகி பாத் திரமாக மாறும் வரை அவர் ஆட்கொள் ளப் படுவதில் லை . திரெ ளபதியாய் நடிப் பவர் ஆணாக இருப்பினும் ஏன் திரெ ளபதி அம் மணாக பார் க் கப் படுகிறார் என ப்ததை இதுவே விளக் கும் . துச்சாசனனாய் நடிப் பவருக் கு மட் டுமல் ல பார் வயாளர் களுக் கும் அவளதைத் தொடுவது மட் டுமல் ல, அவள் அருகில் நிற்ப்துகட்ட திரெ ளபதி அம் மணுகக் கே குற்றம் இழதைத் ததாக நின்கைக் கப் பட் டு அவர் களை ஆவசேப் படாத் திவிட் டும் . பார் வயாளர் களுக் கு இது ஓரு நிலைமாற ந்த தின் நுழைவாயில் நிலை. திரை பற்றிய இந்தக் கோட் பாடா நாடகக் கலையின் நியதிகளுக் குடயைதாக சொல் ல முடியாது, ஆனால் தரெுக் கட்ட த்தில் இது அப் பதித் தான் சயெல் படுகிறது. தரெுக் கட்ட த்தின் மடேயேறே ந்த தின் பகுத் தாய் வும் இந்த மூறயை விளக் குகிறது. வில் லிப் பாத் திராரின் பாரதம் காவியமும், பிரசங் கியும் அமபைப் பின் பிரதிநிதிகள் , தரெுக் கட்ட த்து அமபைப் பின் மயைக் குறிப் ப்து.

இவ்வாறாய் ஃபராஸ்கா நாடகம், சடங்கு இரண்டிலும் ஓவ்வொரு அம் சத்தினுள் ளும் விரிவாகப் போகிறார் , டர் னரின் 'கம் யுனிடாஸ்' (communitas) கருத் ததை உபயோகித் து தரெுக் கட்ட த்தின் தனித் துவமான குணத் ததை விளக் குகிறார் . இது அவருடயை புத் தகத் தயையும் தனித் துச் சொல் லக் கட்ட ய ஓண் றாக் குகிறது. ஃபராஸ்காவின் ஆய் வு ஆழ் ந்த புரிதலும், பலதுறைகள் சார் ந்த அணுகலும் கொண்டிருக்கிறது. அனதைத் துக் கும் மலோய் , அயல் கலாச் சாரத் திலிருந்து வந் த ஓருவரிட்ம் நாம் எதிர்பாரத் திராத அளவுக் கு ஓரு உணர் வுப்பிர வமான ஈடுபாட் டயையும் காட் டுகிறது. மொத் தமாய் வறோபட் ட ஓரு பண்பாட் டுச் சமூல் மற் றும் இனத் தின் ஆன் மாவுக் குள் அவர் நுழைந் துள் ளார் என பது இதன் பொருள் . பல சமயங் களில் தாம் ஆய் வுக் களெ ளுத் துக் கொண்ட ஆதாரநட் டில் களின் படபைப் பாளிகளுடன் வறோபடுகிறார் . இம் மண் ணின் மணத் தரே தம் புரிதலில் இடறியிருந் தாலும் , அவருடயை கருத் து மாறபாடுகள் அனதைத் தும் சரியான காரணங் களுக் காசு வே இருக்கின்றன. வறோமே ஆராய் ச்சிக் களெ வந் த இடத் தில் , இந்த நாடகத் திடமும் மக் களிட்மும் அவர் அன் பும் , மதிப் பும் வளரத் துக் கொண்டுள் ளதாகத் திரிகிறது.

தறெ கில் வறேந் த நாடகவடிவத் ததைப் பற்றியும் இவ்வளவு ஆழமானதும், இதுகாறும் அதிகம் உணரப் படாத உண் மைகளை வளிப் படாத் தியுள் ளதுமான ஆய் வு இருக்கிறதா என பது தரெிய வில் லை. இல் லாமல் இருக் க சாத் தியங் கள் உண் டு. வருங் காலத் திலும் இல் லாமல் இருக் கலாம் . ஏனெனில் வறேந் த நாடகவடிவத் துக் கும் இதுபோல் நாடகம் , இலக் கியம் , இசை, மக் கள் இன் அமபைப் பியல் , பண்பாடா சார் ந்த மனித் தின் இயல் , திரள் மனோவியல் , அனதைத் தும் ஓரே நரேத் தில் இணைந் த பல துறைசார் அணுகல் தவேபைப் பட் டவில் லை.

ஃபரஸ்கா தமிழ் நாட்பின் பண்பாட்டு மடேட்டுக் குடிகளில் ஃரு சிறுபான்மையினர் இந்த நாடகம் (தரூக் கபித்து) பின்னடைந்து வகேமாய் நிச்சயமான அழிவைநோக்கிப் போய்க்கொண்டிருக்கிறது எனத் திரண்டவைகளக் கத்துவதைக் கண்டித்து, அது இன்னும் நிச்சயமாய் உயிர்ப்புடனும், சழிப்புடனும் இருக்கிறது என வலியுறுத்துகிறார். ஃரு வகையில் ஃப்ராஸ்கா சொல்வது சரிதான். அது உயிர்ப்புடன் இருக்கிறது ஆனால் நாடகமாக அல்ல, சமீக, பண்பாட்டு மடேட்டுக் குடியினரின் உணர்வுப்பீர்வமான அங்கீகாரத்துடனும் அல்ல. தமிழ் சமூதாயத்தில் மிகக் குறைந்த எண்ணிக்கையிலுள்ள மடேட்டுக் குடிகள் எனச் சொல்லப்படுபவர்களிடையேயும் மிகக் குறைந்த எண்ணிக்கையிலான சிறுபான்மையினர் தான். ஃப்ராஸ்கா ஏளனம் செய்யும் சிறுபான்மையினர். மடேட்டுக் குடிகள் உண்மையில் அப்படி எனில் அவர்கள் தரூக் கபித்தை ஒரு நாடக விவமாகும் அதன் பரிமாணங்களை உயிர்ப்புடன் ரசிக்க வடேட்டும். அவர்கள் ஜீவனுடன் இல்லலை, அதனால் இதர ரசிக்கவும் இல்லலை. ஆனால் ஃப்ராஸ்கா கண்டிக்கும் ஃரு சின்னஞ்சிறு சிறுபான்மையான மக்களே அதை ஒரு நாடகவிவமாய் அணுகி அதை உணர்ந்து எதிரினை தரூகிறார்கள். ஆனால் தரூக் கபித்து ஒரு கலையாய் இருக்கவில்லை. ஃரு சடங்காகத் தான் பிழைத் திருக்கிறது. இன்னொரு விஷயத்தையும் ஃப்ராஸ்கா கவனிக்கத் தவறியிருக்கிறார். தரூக் கபித்தில் காணப்படும் ஆபாச மொழியல்லும் சகைகளிலும் (obscenity) இதன் எழும்புவதற்குக் காரணம் தமிழ் மொழியில் பாராட்டத்தக்க அளவில் ஃப்ராஸ்கா வுக்குள்ள கிரிய உணர்வு. வளமசை சடங்குகள் அனைத்திலும் பரூமளவில் ஆபாசம் உண்டு, இது பழங்கால அப்பாவித்தனம், கீழ்மை அல்ல. அது புனிதமானது. தாயின் கர்ப்பத்துக்குள் மீண்டும் சிலவதன் சின்னமாய் வைஷ்ணவோதவே ககோவிலுக்கு புனித யாத் திரை சிலவது, லிங்க வழிபாடு, ககோலுங் காளபீர் ககோவிலுக்குப் பண்கள் பாடிசிலைல்லும் பாடல்கள், அதேபோல் தமிழில் பல நாட்டாட்டல்கள் இவையெல்லாம் ஆபாசமானவை அல்ல. அவை புனிதமானவை. ஆனால் இன்று தரூக் கபித்தில் காணப்படும் மொழி, நடப்புக் கபீர்கள் ஆபாசமானது. இது கட்டமைக்கப்பட்ட சமீகத்தின் பிரதிநிதியான கட்டியக் காரனால் வருவது, சினிமாவைத் தீயியாய் போட்டு வளர்ந்த இச்சமீகம் கட்டியக் காரனால் பசியாற்றப்படுகிறது. இது கனீகக் கைகான நிகழ்ச்சி, வளமசை சடங்கு போல் சூயசே சயான சூயவெளிபாடு அல்ல. அழகியலில் வலியுட்டும் இன்னொரு விஷயம் பண்குதாபாத் திரங்களை ஏற்று நடிக்கும் ஆண்கள். மற்ற மரபாரந்த நாடகவிவங்கள்கும் இது பொதுவானதே. உதாரணமாக கதகளி, யக்ஷகானா, பப்தம், தய்யம் போன்ற இதர நாட்டார்கலை விவங்களிலும் ஆண்கள் பண்களின் வடேம் போடுகிறார்கள். ஆனால் அவை அருவிறுப்பிட்டவதில்லை. இதற்குக் காரணமாகக் கிடகை்கும் புதில் பண்கள் உடல் வலிவு குறைந்தவர்களாக இருப்பதினால் அவர்களால் ஃரூபியாக 20 நாட்களாக கு இரவூ மூழும் நடக்கும் நிகழ்ச்சிகளில் நடிக்கும் சிரமத்தைத் தாங்கிக் கொள்ள முடியாது, இரண்டாவதாய் முன் வகைக் கப்படும் காரணம் அவர்களது மாதவிடாய் சூழற்சி. அந்த தய்யமையற்ற நிலையில் அவர்களால் பிரார்த்தனைச் சடங்கில் பங்கடெடுக்க முடியாது எனச் சொல்கிறார்கள். இதனால் அவர்கள் சம்பிரதாயப்பி பங்கடெடுப்பதிலிருந்து விலக்கி வகைக் கப்படுகிறார்கள். ஆனால் பல நபீற்றாண்டுகளாக தவேதாசிகள் ககோவில் களில் நடனமாடிக் கொண்டிருந்தார்கள். இன்றும் சாக்கியார் குல்ப் பண்கள் நங்கியார்கள் கபியாட்டத்தில் பங்கறே கிறார்கள், நங்கியார் கபித்து என்றே ஃரு தனித்த நாடகவிவம் கரேளத்தில் இருக்கிறது, இதில் பண்களாகும் மட்டும் இடம் உண்டு. உடல் வலிவு பற்றிப் பசேப்போனால், தரூக் கபித்தில் பண்கள் வடேங்கள் எண்ணிக்கையில் மிகக் குறைவானவை., அவர்கள் மடேயில் தனோறும் நரேமும் குறைவே. அவர்கள் இருந்தால் தரூக் கபித்தில் பண்குபாத் திரங்கள் இத்தனை ரசனையற்றும், அருவூக் கத்தக வயாகவும் இருப்பது நிற்கும். சடங்காக மட்டும் மறி இது ஃரு கலைவிவமும் கபிட என்கையில், இது

ஔபர்ரஸர் காவினர் நுட்ப உணர்வரை வரூதத் தவில்லையா?

ஔபர்ரஸர் காவினர் ஆய்வு நம்மை வகுகுதிரும் அழதததுச் சலெ்கிறதது என்ப்தில் சந்தகேம் இல்லரை. ஔபர்ரஸர் கா வழங்கும் தரூகக் ததது திரௌப்தி அம்மன் வழிபாட்டோடு பிண்ணைத் தஔரூ சடங்கு, இதரை அவர் மிக மசெசுத்தகக், மூழூமயரான விவரங்களடனும், நுண்ணிய அலசலுடனும் அளித்திரூக்கிரார். மதூரரை, திரூநலெவலே, சலேம் பஔன்ற மாவட்டங்களிலும் ஆங்காங்கு சிதறியுள்ள இடங்களில் தரூகக் ததது மச்சுவிட சிரமபட்டாக் கொண்டுதான் உயிர் பிழதததிரூக்கிறதது. இவரை பாரதத்ததுக் சம்பந் தமில் லாத வேறூ சில வழிபாட்டுக் கரூய ஆண்/பண்ணை உரூவங்களைப் பற்றியவை, சரித்திர நாயகர்கள் அல்லதது உள்ளூரில் பாடல்பற்றவர்களைப் பற்றிக் கட்ட இவரை நடத்தப்படுகின்றன. இந்த வடிவங்களிலும் ஆய்வு செய்யப்படவேண்டும், இடவளெளியை மட்டுவதற காக அல்ல. தனாண்டமைண்டலத்தின பாரதவிழாவூக கான கிரியா ஊக்கிகள், அதாவது டர்னர் குறிப்பிடும் 'கம்யூனிடைஸ்' (communitas), என்ப்து இல்லாதபோதது எத்தகயை நாடகக் கலரை வளெிப்புகிறதது என்ப்தரை பபிப்பதற காக. தன்னிந்திய தீ பகற்புத்தின சலெவியல் மற்றும் நாட்டாரக் கலரை வடிவங்களூக கிடயையுள்ள ஔற்றுமைகளை பலவூம் குறிப்பால் சலால்லபட்டாளன், அதபேலு சங்கநூல்களிலிருந்து வளெிப்படுவதுபோல் அவற்றின பஔதுவான ஆரம்பங்களும் மூழூமயராகவூம் அதிகாரபூர்வமாகவூம் ஆய்வுசெய்யப்பட வேண்டும்.

இலங்கயைச் சரூந்த மூனவைர் K. சிவத்தம்பியினர் மூன்னடோடியான பண்டயை தமிழ் சமூகத்தில் நாடகம் 'Drama in Ancient Tamil Society' எனும் நூலில் தமிழ் நாடகமூம் அதன் வளர்ச்சியூம் இலக்கிய ஆதாரங்களிலிருந்து கி.மூ.5-ம் நூற்றாண்டு வரயில் பின்னடோக்கிச் சலெ்கிறதது, அதாவது சிலப்பதிகாரக் காலம் வரயில் எனக் கணக்கிடுகிறதது. இதன் மூன்னடோடியரை பின்தடூரூம் ஆய்வுகள் தவேரை; அதன் சரித்திரத் தரை இன்றூவரரை கொண்டுவர இலக்கியம், கல்வெட்டுக்கள் பஔன்ற பலவக் கை மூலங்களிலும், தகவல்கள் உள்ளன. அவரை மூழூமயரானவயராகவடூ அல்லதது தடபடாதக் தறறாகவடூ இல்லாமல் இருக்கலாமு. இடவளெளிகள் இருக்கும். இன்றயை நாடகக் கலரை மற்றும் சினிமாவரை பற்றிய ஔரூ அதிகாரபூர்வமான ஆய்வு இவற்றின மலே தரூகக் தததின் தடூடர்ந்த, காலமூரண்பாடான, ஔவ்வாத பாதிப்புகளை வளெிக் கொண்டுவரூம். தரூகக் ததது பற்றிய ஔபர்ரஸர் காவினர் ஆய்வு பஔன்றவரை மற்ற பல வடிவங்களைப் பற்றி இல்லை. இருக்கும் சில ஆய்வுகளூம் ஆங்கிலத்தில் உள்ளதால் நம் பண்பாட்டுச் சமூலின மலே தாகக் கம் ஏற்படுத்தத் தவறிவிட்டன.

இறூதியாய் காணொளிப் பதிவு ஔன்று (மடேயில் நூிக் கப்படும் கத் தது மட்டூமல், அது தரூகக் தததின் ஆண்மாவரை வற்றாக் கி அதன் இருப்பின மூக்கிய நஔோக்கத்ததைத் திரூபிவிடும்) 20 நாட்களூகக் கும் மூழூத் தரூகக் ததயூம் காட்டும் பதிவு அவசியத் தவேரை. தரூகக் ததது பற்றி நம் கலாசசார அமைப்புகளிடம் இருக்கும் ஆவணங்கள், ஔபர்ரஸர் காவரை போல் அமரெிக் காவினிலிருந்து வந்த ஔரூ ஆராய்ச்சி மாணவர்தன் ஆய்வுக் காகத் திரட்டி ஔதுத்துச் சலெல்லமூபிந்தத்தில் ஔரூ கணிசமான பங்கூ கட்ட இல்லை என்ப்து வரூத்தததுக் கரூயதது. தன்னகத்தில் இருக்கும் அமைப்புகளின்

நிலமையைபைப் பற்றியுலு ஂதுவும் சலுல்லாமல் ஐருப்புது மலுலானது.

(The Theatre of Mahabharata: Terukkuttu Performace in South India: Richard Amando Frasca: University of Hawai Press: Honalulu, Hawai:XV+264p: 23 black and white photographs: 46 graphic illustrations;maps and diagrams: price not stated)

---

வவ்வக் கட் சாமிநாதன் / மார்ச் 18, 1991

[vswaminathan.venkat@gmail.com](mailto:vswaminathan.venkat@gmail.com)