



இதற்கு உயிரோட்டமுள்ள, தனித்தன்மையுடைய ஒரு நாடக மரபு கவனிக்கப்படாமல் விட்டுவிடப்பட்டது என்பது ஒரு துரதிருஷ்டவசமான விஷயம். உண்மையில் அனாதைத் நாட்டார் கலகைகளுக்கும் இதே கதிதான், அவற்றில் பலவும் மறக்கப்படும் நிலையை நோக்கிச் சென்று கொண்டிருக்கின்றன. தரூக்கித்தது போன்ற சில ஆங்காங்கே சில இடங்களில் இன்னும் பிழைத்திருக்கின்றன. அவை கலை வளம்பாடுகளாக, நாடகம் அல்லது நடன வடிவம் என்று கருதப்படுவதினால் அல்ல, சடங்குகளாக அவை பிழைத்திருக்கின்றன. இந்த வடிவங்கள் அவர்களையினதில் / சமீகத்தில் அவ்விரத்ய வங்களாக காண சடங்குகளுடன் பிணக்கை கப்பட்டுப்பதால் அவற்றை விழாமல் தாங்கி, அவற்றை ரசிப்பவர்கள் கிராமப்புறத்து மக்கள் திரள்தான். இவ்வாறு கோவில் சடங்குகளுடன் பிணக்கை கப்படாத நாட்டார் கலகைகள் கீழ்நிலைப்பட்ட களேக கைகளாகக் கருதப்படுவதால் அழிந்துபோய்க் கொண்டிருக்கின்றன. தமிழகத்தில் பண்பாட்டு மட்டுக்குடிகள் (cultural elite?) சுவேவியல் கலகைகளுடன் மட்டுமே சம்பந்தமுடையவர்களாக இருக்கிறார்கள், நகரப்புறத்து மக்களின் ஆர்வமோ நவீனமான கலகைகளுக்கு அப்பால் போவதில்லை. தரூக்கித்திலிருந்து அதனிடத்தில் மடேநாடகம் (Proscenium theater) ஒரு கண்ணமையகும் நவீன நாடக வடிவமாகப் பிறந்தபின் இந்தப் போக்கு வளர்ந்து வருகிறது. நாட்டார் கலகைகள் அனாதைத் துமே வளம்பாட்டில் தன்னிச்சையான வளம்பாட்டு பெறும் இயல்புடையவை, அவை எழுத்து வடிவத்தைச் சார்ந்திருப்பதில்லை, அப்படி எழுதி வகை கப்பட்டுளவகைகும் அவற்றை நிலைத்திருக்கச் செய்யும் வகையிலான இலக்கிய மதிப்பு கிடையாது. கூறவஞ்சியின் தோற்றம் நாட்டார் கலையில் தான் இருந்தது ஆனால் அதற்கு ஒரு இலக்கிய மதிப்புள்ள எழுத்து வடிவம் கிடத்தைதும், அது சுவேவியல் கலகையாக உயர்த்தப்பட்டது. மலேபார்த்தது போல தரூக்கித்தில் இலக்கியமான வில்லிப்புத்திராரின் பாரதம் பிரசங்கியின் கதாகாலட்சேபத்திற்கு மட்டுமே உபயோகப்படுத்தப்பட்டிருந்தது, கித்தில் உபயோகப்படுத்தப்படும் உரநடை வசனங்கள்க்கு இலக்கிய மதிப்பு எதுவும் இல்லை. தரூக்கித்தின் கலமையம் சம் அதன் நாடக வளம்பாட்டிலிருந்து வருவது (உடலசவைகள் மற்றும் அதன் காட்சி சம்பந்தப்பட்ட விஷயங்கள்) அதில் உபயோகிக்கப்படும் பசேசினால் அல்ல, அது எழுதப்பட்டதா யிருந்தாலும் சரி அல்லது தன்னிச்சையாய் கற்பித்ததுப் பசேபடுவதாயினும் சரி. இது தோற்றத்திலிருந்தே நாட்டார் கலகைகள் அனாதைத் துக்கும் பொதுவானது.

தமிழில் நமக்குக் கிடக்கக்கட்டிய பழமையான இலக்கியங்கள் களிலிருந்தே, பழங்குடியினரின் கலகைகள் மற்றும் நாட்டார் கலகைகள் பற்றி எண்ணிக்கையிலடங்காத குறிப்புகள் உள்ளன. ஆனால் நமக்கு அவை எப்பிநடபற்றென, அவற்றின் பச்சுவடிவம் அல்லது காட்சி வடிவம், என்ன என்பது பற்றி எதுவும் தரியாது. அவற்றின் பெயர்கள், எப்பிப்பட்ட சடங்குகளின் தருணத்தில் அவை நடபற்றென, அவற்றுக்கான ஊக்கக் காரணிகள் என்ன என இவற்றைப் பற்றி நமக்குத் தரிய வருகிறது. சங்க காலப் புலவர்கள் இவற்றைக் கண்டிருக்கிறார்கள், ஏனெனில் அப்போது நகர்புறம் - கிராமப்புறம் அல்லது சுவேவியல் கலை - நாட்டார் கலை என்பது போன்ற பிரிவுகள் இருக்கவில்லை. நாடகக் கலை பற்றிய சாஸ்திரநூல்கள் ஆதிகாலத்திலிருந்தே தொடர்ந்து எழுதப்பட்டும் வந்துள்ளன ஆனால் அவை அனதைதும் சுவேவியல் கலைகள் பற்றியவை, 18-ம் நூற்றாண்டில் குற்றாலக் குறவஞ்சி வரையில், நாட்டார் கலைகள் பற்றி ஒரு நூல்கட்ட தமிழ் இலக்கிய சரித்திரத்தில் காணப்படவில்லை.

இவை அனதைதும் சொல்வது ஒரு திகைப்பிட்டும் உண்மையைத்தான் - அதாவது தரூக்கத்ததைப் பற்றிய விவரங்கள் எவையுமே எழுத்தில் இல்லை, 1950-களில் ஈ. கிருஷ்ணஜயர் அவ்வப்போது இந்த நாடக வடிவத்தின் பால் கவனம் ஈர்க்கும் வகையில் எழுதும் வரலாறு. சுவேவியல் கலைகளின் தரேந்தரசனையுள்ள ஒருவர் இவ்வடிவத்தை அழகியல் உணர்வுடன் அணுகியது இதுவே முதல் முறை. சன்னையில் தான் தலமையைப் பதிவு செய்த ஒரு கலை அமையவில் அவர் புகழ்பற்றென நடச்சேத்தம் பிரானின் தரூக்கத்தது நிகழ்ச்சியைத் தம்பயத்தில் நடத்தினார். அவர் சயெத்தித்தாள்களிலும், கலைப் பத்திரிகைகளிலும் (பெரும்பாலும் ஆங்கிலத்தில், தமிழ்நாட்டுக்கு வெளியே) தன் ஆதரவைத் தொடர்ந்து தரிவித்திருந்த போதிலும், உயர் குடிகளிடம் (elites) நாட்டார் கலைகள் பற்றி ஆழந்து ஊறியிருந்த அக்கறையின் மையில் (அவரது முயற்சிகள்) ஒரு சிறிய பாதிப்பைக் கூட உருவாக்கவில்லை. ரூக்மிணி அரூண்டலேடன் இணைந்து முயற்சித்தது பரதநாட்டியத்தை அதன் சீரழிவிலிருந்து அவரால் மீட்க முடிந்ததற்கு அது ஒரு சுவேவியல் வடிவமாக இருந்ததே காரணம். ஆனால் அதன் பின் வந்த வருடங்களில் கலை பற்றிய பிரக்ஞை இருந்த சில தனி மனிதர்கள் தான் இப்படி ஒரு நாடகவடிவம் இருக்கிறது அது மறைந்து கொண்டிருக்கிறது என்பது பற்றிய அக்கறையுடையவர்களாய் இருந்தனர்.

1970-களில், குறிப்பிடத்தக்க மட்டினு முக்கிய விஷயங்கள் நடந்தன. அன்று துளிர நிலையில் இருந்த நாடகாசிரியர் நா.முத்துசாமி, இந்தக் கட்டுரைகளால் ஏற்கனவே ஆர்வம் துண்டப்பட்டிருந்தவர், சன்னையில் ஒரு தரூக்கத்தது நிகழ்ச்சியைக் காண நரேந்தது. அந்த மாலையிலிருந்து அவர் அதன் மலே கண்மட்டித்தனமான வெறியுடன் மதமாற்றம் சயெது கொண்டவர் போல அதன் பின் வந்த வருடங்களில் தரூக்கத்தில் மொத்தமாக மழ்கியவரானார். ஒரு குழுவுடன் (நடச்சேத்தம் பிரானின் மறைவுக்குப் பின் கண்ணப்பத்தம் பிரான் தலமையில் நடந்த பூரிசைக் குழுவுடன்) நரூக்கமான தொடர்பை வளர்த்ததுக் கூட்டு, இந்த நாடக வடிவத்தின் அழகியல் சாரந்த விஷயங்களைப் பற்றி ஏராளமாக தன் உள்ளுணர்வு சாரந்த வகையில் எழுதியவை அன்று பட்டியல் வண்டி - தரூக்கத்தது பற்றிய கட்டுரைகள் என்ற புத்தகத்தின் வடிவில் கிடக்கின்றன. அவர் நாடகங்கள் எழுதினார், ஒரு நாடகப்பட்டறையும் நிறுவினார்.

இந்த மாதல்தர எழுவதாள்ரின் மலே தரெுகுக்கத்தின் அளவுகுக் மீ ரிய பாதிப்பினால் அவருடயை பிந்தயை நாடகங்கள் வறெும் நாடக வசனங்களாய் மட்டுமே இருந்து, இலக்கியப் படபைபுகளாக இல்லாமல் போனது ஒரு துரதிரஷ்ட வசமான திருப்பம். இதயலெல்லாம் சலால்வதறகுக காரணம் இந்தக் 'கீழ்ப்பட்ட' வறெுகுக்கப்பட்ட நாட்டார் கலகைக்கு எழுவதும்மொழியின் மாதல்தரமான ஒரு கலஞரின் மலேரெந்து அபரிமிதமான வசிய ஆற்றலின் மலே கவனத்தளர்ப்பதற்கே - இது ஒரு மரண நகை. இரண்டாவதாக, புத்மா சுப்ரமணியம், ஒரு உயர்தர பரதநாட்டியக் கலஞர, தரெுகுக்கத்தல மசசி எழுவதியும் பசேயும் அதற்கு ஒரு களரவமான இடத்தகைக் குடாதார், தரெுகுக்கத்து நிகழ்ச்சிகளலை நடத்த ஆதரவும் அளித்தார் - இன்னொரு மரண நகை.

இறுதியில மதுரலை காமராஜர் பல கலகை கழகத்தில், மொழியியல் புலமயுடயைவரான முனவர மாத்து ஷணமுகத்தின் தலமயலில் இயங்கும் அதன் தமிழ்துறலை, அதன் ஆராய்ச்சித் துறகைளலை விரிவுபடுத்தி, நிகழ்கலகைளில் (performing arts), நாட்டார் கலகைளில் கட்ட ஆராய்ச்சி மாணவர்கள ஆராய்ச்சியும் வாய்ப்பலை அளித்துள்ளது. இதன் பயனாக நாட்டார் கலகைளில் பரெுமளவிலான கள ஆராய்ச்சிகள நடத்தப்பட்டன, அவற்றில் முனவர அறிவுநம்பியின் முனவரப்பட்டத்திற்கான தரெுகுக்கத்து பற்றிய ஆராய்ச்சிக் கட்டுரயையும் அடக்கம். இது பின்னர் பதிப்பிக்கப்பட்டது. ஒரு சின்னஞ்சிறிய இலக்கிய சமூலில் ஏறப்பட்ட சிறு சலசலப்பின் விளவலால், நிகழ்கலகைகள் பற்றி நிறயை புத்தகங்கள் சரித்திர ஆய்வுகளாய் வந்துள்ளன, இவற்றில் தரெுகுக்கத்து உள்ளிட்ட நாட்டார் கலகைகள் பற்றிய விபரங்களும் சரூக்கமாய், பகுதுவாய், தகவல் சளெிவுள்ளவயைக இடம் பளெற்றுள்ளன. இவல மட்டும்தான் தமிழில் தரெுகுக்கத்து பற்றி எழுவதில் இருப்பவலை. இவல எதுவமே உடனடியாய் கண்ணுகுப் புலப்படும் விஷயங்களதைத் தாண்டிப்போகவில்லலை.கிடகைக் குக் தரவுகளின் திரட்டாக மட்டுமே உள்ளன. ஆனால் இதில் புரட்சி என்பது அவர்கள் இக்கலகைகைக் கண்டு குண்டார்கள் என்பதே!

ரிச்சர்ட் ஆர்மண்டோ ஃப்ராஸ் காவின் (Richard Arlando frasca) "தி தியடேட்டர் ஆஃப் மஹாபாரதா:தரெுகுக்கத்து பரெஃபார்மன்ஸ் இன் சளெத் இண்டியா" (The theatre of Mahabharatha: Terukkutu performance in South India) என்கிற புத்தகத்தின் அட்டலை மீ துள்ள விளம்பரம் "இந்தப் புத்தகம் தான் அணுகுமறயலில் ஒரு முன்னடாடி, நாடகத்துக்கும் சடங்குகுக் குமான உறவலைப் பற்றியும், கலநிகழ்ச்சிகளுக்கு சம்கத்தின் மலேுள்ள தாககம் பற்றியும் பல புது விஷயங்களலை வளெிசுத்துக்கு குண்டுவந்துள்ளது" என பறசாற்றிக் குண்டால், அததைத் தயக்கமின்றி ஒப்புக்கள்ளவண்ணும். இப்புத்தகம் அந்தப் பரெுமகைக்கு நியாயமாக உரியதே, புத்தக அட்டலை விளம்பரங்களின் மிகப்பலுதற்பட்ட கற்றுுகள் நன்கு தரெியப்பட்டவலயளெினும், இப்புத்தகத்தின் விளம்பரத்தில் அதிகமான தற்புகழ்ச்சி போன்று தலான்றுபவலை நிஜத்தில் அப்புத்தகத்தலைப் பற்றிய அலங்காரமற்ற உண்மகைளலே.

இதுவரலை 1) அறிமுகமாய் 2) தரெுகுக்கத்து நடக்குக் விதம் பற்றி 3) தரெுகுக்கத்து பற்றி

பதிக் கப் பட்ட டுள் ளவகை பற்றிப் பசேப் பட்ட அனகை தும் இது பற்றி தரெந்த களத்தகை அடயைாளப் பட்ட 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 கண்ணகாட்டத்தகையும் விரிவாக் குதலில் இப் புத்தகத்தின் பங் களிப் பயையும் பற்றிப் பசேவதற ககே. முந் தயை பகாதிக்களில் இக் கலகை யகைப் பற்றித் தரெந்த விஷயங் களின் சூராக் குத்தில் ஃப் ராஸ காவாடயைதகே யான கண்ணகாட்டம் (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 சகெவிலயகே 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 மஹாதகேவ பாகவதரிடம் கர் நாடக வாய் ப்பாட்டா, கும் பககாணம் ராஜப் பா ஐயரிடம் மிரூதங் கம், இவகை தவிர பாராட்டாக் குரிய அளவாக் கு தமிழ் மகொழி அறிவயையும் பறெ றார. தரூக் கப்த தூக் கான கள ஆய் வு, மபின் று மாவட்டங் களில் வகெகு தபரத்தில் இரூந்த கிராமங் களாக் கு காகூ சீ புரத்தில் அவரூடயை தளத்திலிரூந்தா இட்டாச் சகென் றுள் ளது. தரூக் கப்த தூப் பயிற சியும் இதில் அடக் கம். இந் த சமயத்தில் அவர் ஏராளமான ஆராய் ச சிப் பகொரூட் கபுறூகளைத் திரட்டியிரூந்தார – 180 மணிநகே ஓலிநாடாக் கள, 2400 பக் க நாடக நிகழ் ச சிகளின் ளுழத்தூப் பபிகள (performance transcripts), பதிப் பிக் காத பல கயைழுத்தூப் பிரதிகள, மற றும் 20 தரூக் கப்த தூ நாடகங் கள. அவரது மபுழா ஈடாபாடாடன் மபுழாமயைய் அவர் மறே ககொண்ட ஆராய் ச சியில், ஓரூ அரிய நாடகக் கயைழுத்தூப் பிரதி அவர் கயையில் கிடகைத்தது, அதூ ஓரூ காலத்தில் தரூக் கப்த தூ நிகழ் ச சிகள இப் பகாதகை 9 நாட களைப் பகாலன் றி, 18 நாட கள நடந் திரூக் கக் கப்டும் ளன் பதகைச் சூட்டுகிறது. ஏனகெனில் அப் பிரதியில் கப்த தில் ஓவ் வகொரூ நாளும் நடிக் கப் பட்டும் பகார சமப் பவங் களும் தனித் தனியாய் பிரிக் கப் பட்ட டுள் ளன். இது மட டுமன் றி அவர் பல தூறகை சார ந் த அணூக் கு மூறகை தன் பூரிதல், 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, சமபிகமும் பண்பாடும் சார ந் த, மனித இன சமப் பந் தமான பண்பாட்டா விஷயங் கள, சரித் திரீ தியான விஷயங் கள ளன் இதுவரகை சிந் திக் கப் பட்டாத பல பரிமாணங் களை வகெளிச் சத்தூக் குக் ககொண்டாவந்தூ, இது வரகை பூலப் பட்டாத ஆழங் களில் ஆராய் ந் துள் ளார. இது மிகுந் த உழகைப் பூடனும், ஈடாபாட்டாடனும், சயெ யப் பட்ட ஓரூ பணி ஆனால் அதற கும் மகலாய் பட்டைப் பாளி கிளர் ச சியுடன் அனுப் பவித்தூ சயெ துள் ளது. இந் நபிலாசிரியரூக் கு ஆழ் பூலமயையும், கற றறிவும் உள் ளுணர் வூடனான பூரிதல் மற றும் கலகைுணர் வு ஆகியவகை இயல் பாகவகே அமகைந் துள் ளன். இரூப் பினும் அவர் ளதகையும் ளளிதாய் ளுத்தூக் ககொள் ளவில் ளகை, ஓட டுமகொத்தமாய் அவரூக் கு அந் நியமான ஓரூ பண்பாட்டாச் சபுழலின் உரூவாக் கங் களான இசகையின் கபுறூகளை ஆழ் ந் தூப் பபித்தூ, தரூக் கப்த தின் ளயத்தகையும் நடனத்தகையும் ஆராய் ந் தூ, இந் த நாடகத்தில் உள் ள கபுறூகள இதன் தற பகாதகை சகெவ் வியல் கர் நாடக அமகைப் பூ திரூவிடப் பண்பாட்டின் தகொடக் க காலங் களின் பண (ராகம்) வடிவத்திலிரூந்தூ வளர் ந் தது

என்பதகைக் கண்டறிந்தார். சிலப்பதிகார காலத்தின் இசைபற்றிய ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட்டிருந்த புகழ்பெற்ற இசை ஆய்வாளர் எஸ்.ராமநாதன் தம் ஆய்வில் பழங்காலத்திய பண்பு வடிவத்துக்கும் யக்ஷகானாவின் 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 யக்ஷகானாவில் உள்ள பல ராகங்களையுடைய அகரநாடக இசையிலோ அல்லது இந்துஸ்தானி இசையிலோ உள்ள ராகத்தொகுப்பில் இல்லாத எனவே அவை அகரநாடக இசைக்கு முற்பட்ட காலத்திலிருந்து வந்திருக்க வேண்டும் என்ற முடிவுக்கு வந்தார். பித்தம்பற்றிய ஒரு ஆய்விலிருந்தும் இதற்கு ஒப்பான கண்டுபிடிப்புகள் வெளிவந்தன. இப்புகழ்பெற்ற மாமனிதர்கள் (எஸ்.ராமநாதன் அவர்களைத் தவிர) சிலப்பதிகாரத்திலும் சங்கநடிகளிலும் பச்சேப்பும் "பண்கள்" பற்றி அறியாதவர்களாக இருக்க வாய்ப்புண்டு. இவற்றைத் தவிர, கரேள நாடக வடிவங்கள் அனைத்திலும் புகழ்க்கத்திலுள்ள சோபான (sopana) பாணி இசையும் உள்ளது. ஓப்ரஸ் கா தாள முறைகளுக்கும் நுழைந்து தாளங்கள் இரண்டிலும் உபயோகப்படுத்தப்பட்டாலும், தரூக்கத்திலுள்ள உபயோகப்படுத்தப்படும் பாணிகளும் சுவெவியல் கச்சேரி இசையில் பயன்படுத்தப்படும் பாணிகளும் உள்ள வித்தியாசங்களை வெளிக்கொண்டு வருகிறார். கவனித்துக் கற்றுக் கொள்ளும் முறையில் இசைஞானத்துறைப் பரப்பும் மரபின் எல்லை வரையறைகளைத் தாண்டி தரூக்கத்துக் கலைஞர்கள், மடேபைப் பயிற்சியில் உள்ளுணர்வுடனும் தவறாத தரூக்கத்துக் கலைஞர்கள், மடேபைப் பயிற்சியில் அவற்றின் குணாதிசயங்களுக்கறேப அவற்றை சமயத்துக்கு ஏற்ற உணர்வுகைக் கொடுக்கும் வகையில் உபயோகிக்கும் சாமரத்தியம் உள்ளவர்களாக இருப்பதை கவனித்து, ஓப்ரஸ் கா இந்த உபயோகம் ஒரு ஒழுங்குமுறையுடையதாக உள்ளது என்பதற்கான உதாரணங்களையும் தருகிறார்.////

அவருடைய பரதநாட்டியப் பயிற்சி, மடேயில் கலைஞர்களின் அசைவுகளைக் கவனித்து அவர்கள் ஆடும் வேறுபட்ட அடவுகள் (நடன அசைவுகள்), சுவெவியல் கட்டு (நடனத்தின் ஜதிகள்) அரங்கத்தில் கிடக்கவும் இடத்தையுபயோகிப்பதற்குத் தெளிவாய் வகைக் கப்பட்ட நடன அமைப்புகளான மாதிரிகள் போன்றவை காண உதவியுள்ளது, இவற்றை விவாதிகையில் அவை பரதநாட்டியத்திலிருந்து எப்படி வேறுபடுகின்றன எனக் காட்டுகிறார். தரூக்கத்தின் கிரிகை (சுழற்சிகள்) குணத்துறைப் பற்றிய அவரது புரிதல் குறிப்பாக சுவாரசியமாக உள்ளது. சுவெவியல் கலைகள் சார்புள்ளவர்களும், இதுபற்றி அறியாத மாநகரப் பார்வையாளர்களும், இது (கிரிகை) வெறும் உடற்பயிற்சி தான் என்றும், எவ்வித கலை அம்சமும் இல்லாத கழகைக் கத்தாதித்தனமாகவும், எந்த முக்கியத்துவமும் இல்லாததாகவும் தோன்றும். நிரூத்தம் (சுத்த நடனம்) "பாவவிஹினா", "ரஸ்விஹினா" (உணர்ச்சியும் மகிழ்வு அற்றதாக) இருக்க வேண்டும் என்ற நாடகக் கலை பற்றிய வரலாற்று இடக்கால பாஷயக் காரர்களின் ஆணையை கண்டித்தனமான பின்பற்றலை இது காட்டுகிறது என ஓப்ரஸ் கா வாதிடுகிறார், இதனை பதமா சூப்பிரமணியமும் வேறொரு பொதுவான சமூகத்தில் சூட்டி அதைக் கடுமையாக எதிர்த்துள்ளார். ஓப்ரஸ் கா பதமா சூப்பிரமணியத்தின் கற்றதைத் தானும் ஒப்புக் கொண்டு அதை மறே கோள் காட்டி தரூக்கத்தின் கிரிகைகள் நிரூத்தம் தான், அவை உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதும் அவற்றை உயர்வாகவும் உபயோகிக்கப்படுகின்றன எனக் கறி, பரதர் இதனை ஒதுக்கவில்லை, அவருக்குப் பல நற்றாண்டுகளும் பின் வந்த இடக்கால பாஷயக் காரர்கள் தான் இதனை ஒதுக்கி

யுள்ளார்கள், ஆகையால் திருக்கபுத்தில் கிரிகை ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்டிருப்பது, அதன் தோற்றம், பழமடைபுனை வற்றை இன்னும் பிந்தைய காலத்தில் தடேவணேட்டும் எனத் தரிவிக்கின்றது என்கிறார். சூத்த நிருத்தம் நாடகக் கலை பற்றிய பண்டகாலத்துத் தமிழ் நூல்களில் சொக்கம் எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது.

ஃபராஸ்கா ஓப்பனை, உடையலங்காரம், வண்ணங்கள் மற்றும் திருக்கபுத்தின் ஆஹாரயத்தின் கட்டமைப்பு இவற்றையும்குடும் எடுத்துக்கொண்டு அதன் முழுவதுத் துகுப்புலுள்ள ஓவ்வொரு சிறிய நுணுக்கத்தையும்குப் பற்றி விவாதிக் கிறார். மிகுந்த சிந்தனையுடன் உருவாகக் பட்ட அதன் வகைமுறையின் அடையடக்கை குருத்துகள், அதற்கான இயற்கையான மறும்பொழிகள் மற்றும் அதை உருவாகக் குவதில் சயெல்பட்டிருக்கும் உள்ளுணர்வு பரிவமான புரிதல் இவற்றைப் பற்றியும் விவாதிக் கிறார். திருக்கபுத்தின் ஆஹாரயம் வறும் அலங்காரம் மட்டும் அல்ல, கதாபாத் திரத்தின் குணநலன்கள் பற்றிய பரிணமித்த வளிப்புடும், அதன் ஆளுமையை வளிப்புடும் து ஒரு வழி, திருக்கபுத்தை நிகழ்த்தும் பாணியின் தடேவகைக்கறை விடவை என்பதகைக் காணுமளவு கபுந்நோக்கு அவரிடம் உள்ளது. நாட்டாரக் கலை நாடக வடிவங்கள் மற்றும் சயெவ்வியல் நாடக வடிவங்களிடயே ஆஹாரயத்தில் உள்ள ஓற்றும்கையையும், இது அவவை அனதைத் குக்கும் பொதுவான ஒரு ஆரம்பம் இருந்திருக்கலாம் என்பதையும்கு சூட்டுகிறது என்பதை அவர் காணத்தவறவில்லை.

திருக்கபுத்து பாட்டிலிருந்து வளர்ந்து வந்திருக்கலாம், குறிப்புய் வில்லுப்புட்புட்பிலிருந்து (வில்புனை ஒரு குருவியுடன் பாட்டும் உரநடையும்கு கலந்த ஒரு கதகைக் குற்றும் நிகழ்ச்சி), வில்லுப்புடும் கதகைசுலைலலின் ஒரு கிளையாக இருக்கலாம் என்ற ஊக்கக் குருத்தவைஃபராஸ்கா முன் வைக் கிறார். ஆனால் வில்லுப்புடும் கதாகாலம் சபேத்தின் நாட்டார் வடிவம் அல்லது அதன் மறும்படிவம் மட்டும் தான்.ஃபராஸ்கா, புரிசை முருகசே முதலியாரின் வாய்மொழி சாட்சியத்தின் பரேில் இம்முடிவுக்கு வந்துள்ளார். முதலியாரே ஒரு புலமவை வாய்ந்த பரிசங்கி என்பதினால் இந்தச் சாய்வைநாம் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது.

சங்ககாலத்து நூல்களில் மிகத் துணைமயானவற்றிலிருந்து ஆரம்பித்து இலக்கிய மலை ஆதாரங்களவை காலவரிசையில் பார்க்கையில் ஒரு மாறும்பட்ட நரேக் கோட்டும் வளர்ச்சி தனைப்புட்கிறது. முதலில், 'வறியாட்டம்' 'துணங்கவை' 'களவளேவி' புனை இன்னும் பல வகையான ஆவிகளவை சாந்தப்புடும் நடனச் சடங்குகள், 'வடவள்ளி', 'குரவை' புனை வளமவைச் சடங்குகள் ( fertility rites) ஆரம்பகால மந்திர சபுனிய நம்பிக்கைகள் உள்ள ஒரு காலகட்டத்தை குறிப்புால் உணர்த்துகின்றன. இவையனைத்தும்கு கிராம மக்களின் கட்டும் நடனம் மற்றும் பாட்டும் களாலானவை, இவற்றின் விஸ்தரிப்புல் உரையே, கதகைக் குறுகளே கிடையாது. இவற்றுடன் கட்டவே புரைணர், விரலியர், பாணர் புனை வர்களின் பாடக் மரபும் இருந்தது. சில நூற்றாண்டுகள்குப்புப் பிறகும், கி.பி.5ம் நூற்றாண்டின் வாக்கில் சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து நாம் அறிவுது, அரங்கத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட கலைநிகழ்ச்சிகள் (Staged Performances) (மடேட்டும் குடி பார்வையாளர்கள்குக் காக்க) ஆரம்பித்துவிட்டன. இவ்வாறும் மறும்பயாய் துகுக் கபட்டும் மூக்

பாவங்களும், கயைசவைகளும் (முத்திரைகளும்) கருப்பொருட்களை விளக்கிக் காட்டும் வகையைச் சேர்ந்த இப்பொதுக் காட்சி நிகழ்ச்சிகளும், அதற்கு முற்பட்ட ஆவிகளை சாந்திப்படுத்தும் வகைமற்றும் வளமசைச் சடங்குகளைச் சார்ந்தவை என இரண்டு வகைப்பட்ட சமுதாய நடனங்கள் பாடல்கள் என சமீகத்தினர் அனைவரும் பங்குபெற்ற சமீக வெளிப்பாடுகளும் சேர்ந்து இருந்தன. இவ்விரண்டு வகை மரபுகளும் கலந்து நடந்த விழா அமைப்புகளையும் (இந்திர விழா, தலை ராடல்) நாம் (சிலப்பதிகாரத்தில்) பாரக்கிறோம். காலவரிசையில் முன்னே போகையில், மந்திரம், சூனியம் போன்ற சடங்குகளின் கோரத்தன மகை குறவைதபை பாரக்கிறோம் (களவேள்வி, துணங்கை போன்ற சடங்குகளில் பண்ணிபிசாசுகளின் நடனங்கள் இருப்பதில்லை), வளமசைச் சடங்குகள் பண்புகளைக் கருவம் மாறுகின்றன (தலை ராடல் பதினெட்டாம் பருக் காக மாறுகிறது; இன்றைய காலாட்டம், சூம்மி, ஓணம், சூடர் விழா, பங்குனி விழா போன்ற பல பண்புகளைச் சங்க காலத்திலேயே தோன்றியவை, இவை சங்கநடிகளில் பசேப்பட்டும் உள்ளன), அரங்கேற்றம் (சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவியின் அரங்கேற்றம் இது பற்றிய முதல் குறிப்பு) சுவேவியல் திசையில் கிளைபிரந்து போய்விட்டது. சாக்கியர் கடித்து முதன் முதலில் 5-ம் நூற்றாண்டில் சிலப்பதிகாரத்திலும் பின்னர் 10-ம் நூற்றாண்டில் ராஜராஜ சோழனின் கல்வெட்டுக்களிலும் குறிக்கப்படுகிறது. கரோளத்தில் இன்றைய வடிவில், மிகமுந்தைய காலத்து சமஸ்கிருத நாடகமாகக் கருதப்பட்டாலும் அது பரதின் நாடகம் அல்ல. நாடகம் தொடங்குமுன், சமஸ்கிருத எழுத்துவடிவில் பார்வையாளர்களுக்கு வழங்கப்படும் கதைச் சூறுக்கமும் விளக்கமும் 'நம் பியாருடே தமிழ்' எனவும் அந்த எழுத்துவடிவம் 'மார்தாங்கீ கதமிழ்' (mardangika) எனவும், அது மலையாளமாக இருந்தபோதிலும் குறிக்கப்படுகிறது. தருக கடித்தின் ஆஹாரயத்தில் நடிகர்கள் அணியும் உயரமான தலைப்பாகைகள் பற்றிய குறிப்புகள் சங்கநடிகளிலும், கருத்தகைக் கவரம் விதத்தில் இவற்றை ஒத்துள்ள தலைப்பாகைகள் மற்றும் புஜகீர்த்திகள் கோவில் சிறப்பங்களிலும் உள்ளன. இன்றைய சுவேவியல் பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் காணப்படும் குறவஞ்சி சங்கநடிகளில் பசேப்படும் கலைவடிவங்களிலிருந்து தோன்றியது. முன்பே பார்த்தது போல், கட்டியக் காரன் முழுக்க முழுக்க தமிழ் கற்பனையில் உருவான ஒரு அமைப்பு (institution). சிலப்பதிகாரத்திலும், விமரிசகர்கள் மறே கோள் காட்டும் நாடகவியல் பற்றிய நடிகளிலும், நகை கடித்து, வசகை கடித்து என்றும் குறிக்கப்பட்டது, இரண்டும் ஒரே வகை நிகழ்ச்சியைக் குறிப்பிட்டன; அவை இரண்டும் ஒன்றுக்குப் பதிலாய் இன்னொன்று என உபயோகிக்கப்பட்டன; இவை அர்த்தத்தில் வேறுபடுவதால், நகை (சிரிப்பு), வசகை (திறல்) இவை இவ்வாறு ஒரே நிகழ்ச்சியைக் குறிக்க உபயோகப்படுத்தப்பட்டதென்பது கிரகேக்கக் கடவுள் ஜனேஸைப்போல கடித்தின் இரட்டை (மாறுபட்ட) முகத்தைச் சூட்குமா சூட்டாகிறது, கட்டியக் காரன் வடிவமகை கட்டியிருப்பதைப் போலவே. இததைத் தவிரவும், முற்காலத்தில் கட்டியர் (koodiyar) என்ற பதம் 'கொடூ' எனும் 'S' வடிவிலுள்ள ஒரு கருவியைக் கட்டியாட்டத்தில் இசைத்த பாணர்களைக் குறித்தது. தொகுச் சொட்கொடியர் என்றொரு குறிப்பு சங்கநடிகளில் உள்ளது, இதிலிருந்து கொடியர் என்பவர் தொகுப்பவர் என்று பொருள்படுகிறது. தருக கடித்தின் கட்டியக் காரன் இவ்விரு அமைப்புகளிலிருந்து வந்திருக்கலாம் – வசகை/நகை கடித்து மற்றும் தொகுச்சொட்கொடியர். உடம்பில் வண்ணம் பிசுவது எழுத்து வரிக் கோலம் என அறியப்பட்டது. இதுபோல் பல உதாரணங்களை ஒன்றாக சேர்ந்து, பல நாடகப் பாணிகள், நாடார் நாடகங்கள் மற்றும் இன்று தமிழ்நாட்டில் காணப்படும் பல சடங்குகளின் தொன்மை, பரிணாம மாற்றங்கள், தொடர்ச்சி இவற்றைக் காட்டக்கின்றன, இங்கு காண முடியாதவற்றைத் தடுக்கு தீ பகர்ப்பத்தின் வேறு இடத்தில் ஏதோ ஒரு வடிவில் பிழைத்திருப்பதைக் காணலாம். இதனால் இப்படிப்பட்ட பல வடிவங்களின் தொகுப்பாய் இருக்கும் தருக கடித்து

மற்றும் பாரதவிழாவின் தொடக்கத் தோற்றங்கள் மந்திர சூனியச் சடங்குகளிலும், வளமசைச் சடங்குகளிலும், சங்க இலக கியத்தில் பசேப்டடும் பாணர் மரபிலும் தடேபிக் கண்டபிடிக் கக் கபிடியவயாக இருக்கின்றன.

ஃபர்ரால்காவின் மிக முக்கியமான பங்களிப்பு அர்னால்ட் வான் கன்னெப் (Arnold Van Gennep) தனது ரடைஸ் ஆஃப் பாசஜே (Rites of passage) என்ற புத்தகத்திலும் விக்டர் டர்னரின் (Victor Turner) 'Ritual process – structure and anti-structure' மற்றும் 'From Ritual to Theatre' கொடபுதுள்ள உள்நோக்குகளை தரொக் கபித்தயும் பாரதவிழாவையும் பற்றிய தன் கட்டமமைப்பு அலசலில் உபயகித்திரபப்து. தன் புத்தகத்தின் பின் இண்பைபாய் ஃபர்ரால்கா, தரொக் கபித்தயுக் கலஞரர்களின் இனக் கபிட்டமபைபயையும், தரொக் கபித்தை பிறப்பித்து அதை சடங்குகளால் பணும் சமபிகத்தினுடயைதயையும் கொடபுக்கிறார். இந்த சமபிகத்தின் அன்றாட வாழ்க்கையின் கட்டமபைபுக்கு எதிர் மாறானவயாய் இச்சடங்குகள் இருப்பினும், சடங்குகளின் பதேது அவர்கள் அனுபவிக் கும் (அவர்களின்) பரக் குறை இழந்த நிலகைக் குச் சலெலும் பயண அனுபவத்தை நிலயை (liminality) அடவைதற்கும், அன்றாட வாழ்வின் கட்டமபைபை உடபைப்தால் (destructure) அச்சமுதாயத்தின் அங்கத்தினர்கள்குக் கிடகைக் கும் விடபுதலகை காகவும், சடங்குகள் நீபிக் கும் கால அளவாக்கு அவர்களை ஒரு சமமான, பூனிதமான, விசிட திரமான சக்தியுள்ள நிலகைக் கு எடபுத்தயுச் சலெவதால், குறறைத் நரேத்தயுக் கதே ஆயினும் அவர்கள் ஒரு முழமயையையும், ஓரின் அமதையையும் அடறெத் து பின்பு அவர்களின் இயல்பு வாழ்க்கையின் செயல்பாடபுக் குத் திரும்புவதற்காகவும் இவையென்பபுகின்றன. முன்பு நாம் பாரத்தபுதபுடேல, காப்புக்காரர்கள் காப்பு கட்டபுதற்கு முற்பட்ட அவர்களது வாழ்வில் சமுதாயத்தின் குறுக்குவட்டில் சமபிகத்தின் பல தளத்திலிருந்து வந்திருப்பினும், காப்புக்காரர்களானதும் அந்த கட்டமபைபு உடகைதற்கு (destructure) அவர்களது சமபிக அந்தஸ்து கணக்கில் எடபுத்தயுக் கொள்ளபபுவதில்லை. வீட்டை விட்டு விலகி, தமது சமபிக குடும்ப வாழ்வுகளை கலைவிட்டு, கோவிலில் தனித்தயு வாழ்வதற்காக வருவது தம்மை கட்டமபைபிலிருந்து விடபுவித்தயுக் கொள்வதற்குச் சமமானது. ஆட்கொள்ளபபட்ட நிலை/ சன்னதம் ஏறிய நிலை என்பது தம் இயற்கை நிலையிலிருந்து ஒரு மாறுபட்ட நிலயை அடயையும் நுழைவாயில் நிலை, சமுதாயமதே கட்டமபைபிலிருந்து அமபைபற்ற நிலகைக் குச் சலெவது. சமபிகத்தில் அவர்களின் அந்தஸ்து எப்படிபபட்டதாயினும் அது பொருட்படாமல், அவர்கள் கடவுளின் மனித இருப்பிடங்களாக மாறுகிறார்கள், கடவுளர்களின் குரலுக்கு வாயசகை கிறார்கள். பழந்தமிழ் நூல்களில் அவர்கள் பூனிதமானவர்கள்குக் கும், விவகேமானவர்கள்குக் கும் குரல் கொடபுபவர்கள் என்ற பொருளில், மதுவாய் என்று மதிப்பூடன் அழகைக் கபபட்டனர். காவியக் கதாபாத்திரங்கள் கடவுள்களாக மாறுவதும், திரெளபதி தயெ வமாக் கபபட்டும் அம்மனாக மாறுவதும், நடிக் கபபட்டும் கதைபெரிய அளவில் மீண்டும் நிஜத்தில் திரும்ப நடபப்து, கிராமமதே குருட்சதே திரமாக் மாறுவது, இவையனைத்தும் கட்டமபைபிலிருந்து அது இல்லாத நிலகைக் கு நிலமைற்றம் அடவைதன் எடபுத்தயுக் காடபுகள். ஃபர்ரால்காவின் வார்த்தைகளில் 'இது பூனிதமான காலத்திலும் மற்றும் வளையிலும் வாழ்வதாகும்.'

தரொக் கபித்தின் கதாபாத்திர நடிகர் ஒருவர் வடேமணிந்து மடேயில் பார்வையாளர்கள்குக் கு முன் தனோற்றம் முன்பு, அவரயையும் பார்வையாளர்களயையும்



பிரிக் கும்திரகைக் குப் பின் னிருந் து தன் பாத் திரத்ததை அறிமுகம் செய்கையில் (திரை என் பது ஓர் நுழைவாயில் - நிலமைற்றத்தைக் காணக் கடடம்) தன் னபை பற்றி படர்க்கையில் பசுகிறார். அந்தக் கதாபாத் திரத்தின் வடேத்தைத் திரித்திருந்தபோதிலும் அவர் இன்னும் அந்தப் பாத் திரம் ஆகவில்லை. திரை விலகிய பின் னரே, அவர் அந்த பாத் திரமாகி தன் னபை பற்றி ஓரமையில் பசே ஆரம்பிக்கிறார். திரை விலகி பாத் திரமாக மாறும் வரை அவர் ஆட்கொள்ளப் படுவதில்லை. திரௌபதியாய் நடப்பவர் ஆணாக இருப்பினும் ஏன் திரௌபதி அம்மணாக பாரக் கப்படுகிறார் என்பதை இதுவே விளக்கும். துச் சாசனநாய் நடப்பவர்க்கு மட்டும்ல்ல பார்வையாளர்கள்க்கும் அவளதைத் தொடர்வது மட்டும்ல்ல, அவள் அருகில் நிற்பதுக்ட திரௌபதி அம்மணுக்கேக் குற்றம் இழதைத்ததாக் நின்கைக் கபடட அவர்களதை ஆவசேப்படூத்திவிடும். பார்வையாளர்கள்க்கு இது ஓர் நிலமைற்றத்தின் நுழைவாயில் நிலை. திரை பற்றிய இந்தக் கோட்பாடா நாடகக் கலையின் நியதிகளுக்கூடயைதாக் சொல்லமுடியாதது, ஆனால் தரூக்கத்தில் இது அப்படித்தான் செயல்படுகிறது. தரூக்கத்தின் மடேயைற்றத்தின் பகுத்தாய்வும் இந்த மூறையை விளக்குகிறது. வில்லிப்புத்தூரரின் பாரதம் காவியமும், பிரசங்கியும் அம்பைப்பின் பிரதிநிதிகள், தரூக்கத்தும் அம்பைப்பின் மையைக் குறிப்பது.

இவ்வாறாய் ஃப்ராஸ்கா நாடகம், சடங்கு இரண்டிலும் ஓவ்வொரு அம்சத்தினுள்ளும் விரிவாக் போகிறார், டர்னரின் 'கம்யுனிடாஸ்' (communitas) கருத்தை உபயோகித்தது தரூக்கத்தின் தனித்துவமான குணத்தை விளக்குகிறார். இது அவரூடையே புத்தகத்தையும் தனித்துச் சொல்லக் கட்டிய ஓன்றாக் குகிறது. ஃப்ராஸ்காவின் ஆய்வும் ஆழ்ந்த புரிதலும், பலதூறகைள் சார்ந்த அணுகலும் கொண்டிருக்கிறது. அனதைத்தும் மலேய், அயல் கலாச்சாரத்திலிருந்து வந்த ஒருவரிடம் நாம் எதிர் பார்த்திராத் அளவூக்கு ஒரு உணர்வுபுரவமான ஈடூபாட்டையும் காட்டுகிறது. மொத்தமாய் வறூபடட ஒரு பண்பாடூச் சமூல் மற்றும் இனத்தின் ஆன்மாவூக்கூள் அவர் நுழைந்தூள் னார் என்பது இதன் பொருள். பல சமயங்களில் தாம் ஆய்வூக்கனெ ஁டுத்தூக் கொண்ட ஆதாரநீல்களின் படைப்பாளிகளுடன் வறூபடுகிறார். இம்மண்கின் மனதரூதம் புரிதலில் இடறியிருந்தாலும், அவரூடையே கருத்து மாறூபாடூகள் அனதைத்தும் சரியான காரணங்களூக் காகவீ இருக்கின்றன. வறூமடே ஆராய்ச்சிக்கனெ வந்த இடத்தில், இந்த நாடகத்திடமும் மக்களிடமும் அவர் அன்பும், மதிப்பும் வளர்த்துக் கொண்டூள் ஁தாகத் தரூகிறது.

தற்கில் வறூநீந்த நாடகவடிவத்தைப் பற்றியும் இவ்வளவு ஆழமானதும், இதுகாறும் அதிகம் உணரப்படாத் உண்மைகளை வெளிப்படூத்தியூள் ஁துமான ஆய்வூ இருக்கிறதா என்பது தரூய வில்லை. இல்லாமல் இருக்க சாத் தியங்கள் உண்டு. வருங்காலத்திலும் இல்லாமல் இருக்கலாம். ஏனெனில் வறூநீந்த நாடகவடிவத்துக்கூம் இதுபோல் நாடகம், இலக்கியம், ஁சை, மக்கள் இன் அம்பைப்பில், பண்பாடூ சார்ந்த மனித இன் இயல், திரள் மனவியல், அனதைத்தும் ஓர்நீநீர்த்தில் இணைந்த பலதூறகைள் அணுகல் தவீபைப்படவில்லை.

ஃப்ராஸ்கா தமிழ்நாட்டின் பண்பாட்டு மட்டுக்குடிகளில் ஓர் சிறுபான்மையினர் இந்த நாடகம் (தரூக் கப்து) பின்னடைந்து வகேமாய் நிச்சயமான அழிவைநோக்கிப் போய்க்கொண்டிருக்கிறது எனத் தண்டனை வரலாக் கத்துவதகைக் கண்டித்து, அது இன்னும் நிச்சயமாய் உயிர்ப்புடனும், சழிப்புடனும் இருக்கிறது என வலியுறுத்துகிறார். ஓர் வகையில் ஃப்ராஸ்கா சொல்வது சரிதான். அது உயிர்ப்புடன் இருக்கிறது ஆனால் நாடகமாக அல்ல, சமீக, பண்பாட்டு மட்டுக்குடியினரின் உணர்வுப்பிரவமான அங்கீகாரத்துடனும் அல்ல. தமிழ் சமுதாயத்தில் மிகக் குறைந்த எண்ணிக்கையிலுள்ள மட்டுக்குடிகள் எனச் சொல்லப்படும்பவர்களிடையேயும் மிகக் குறைந்த எண்ணிக்கையிலான சிறுபான்மையினர் தான். ஃப்ராஸ்கா ஏளனம் செய்யும் சிறுபான்மையினர். மட்டுக்குடிகள் உண்மையில் அப்படி எனில் அவர்கள் தரூக் கப்து ஒரு நாடக வடிவமாகும் அதன் பரிமாணங்களை உயிர்ப்புடன் ரசிக்க வேண்டும். அவர்கள் ஜீவனுடன் இல்லை, அதனால் இதர ரசிக்கவும் இல்லை. ஆனால் ஃப்ராஸ்கா கண்டிக்கும் ஓர் சின்னஞ்சிறு சிறுபான்மையான மக்களே அதை ஒரு நாடகவடிவமாய் அணுகி அதை உணர்ந்து எதிரவினை தருகிறார்கள். ஆனால் தரூக் கப்து ஒரு கலையாய் இருக்கவில்லை. ஓர் சடங்காகத் தான் பிழைத் திருக்கிறது. இன்னொரு விஷயத்தையும் ஃப்ராஸ்கா கவனிக்கத் தவறியிருக்கிறார். தரூக் கப்து காலணப்படும் ஆபாச மொழியல்லும் சகைகளிலும் (obscenity) இதை எழுப்புவதற்குக் காரணம் தமிழ் மொழியில் பாராட்டத்தக்க அளவில் ஃப்ராஸ்கா வுக்குள்ள கரிய உணர்வு. வளமசை சடங்குகள் அனைத்திலும்பெருமளவில் ஆபாசம் உண்டு, இது பழங்கால அப்பாவித்தனம், கீழ்மை அல்ல. அது புனிதமானது. தாயின் கர்ப்பத்துக்குள் மீண்டும் சிலவதன் சின்னமாய் வைஷ்ணவோதவே கோவிலுக்கு புனித யாத் திரை சிலவது, லிங்க வழிபாடு, கொட்டுங் காளபீர கோவிலுக்குப் பெண்கள் பாடிசிலைல்லும் பாடல்கள், அதப்போல் தமிழில் பல நாட்டுப்பாடல்கள் இவையெல்லாம் ஆபாசமானவை அல்ல. அவை புனிதமானவை. ஆனால் இன்று தரூக் கப்து காலணப்படும் மொழி, நடப்புக்குறுகள் ஆபாசமானது. இது கட்டமைக்கப்பட்ட சமீகத்தின் பிரதிநிதியான கட்டியக்காரனால் வருவது, சினிமாவை நியாயப் போட்டு வளர்ந்த இச்சமீகம் கட்டியக்காரனால் பசியாற்றப்படுகிறது. இது களேக்ககைகான நிகழ்ச்சி, வளமசை சடங்கு போல சூயசே சயான சூயவெளிபாடு அல்ல. அழகியலில் வலியுட்படும் இன்னொரு விஷயம் பெண்கதாபாத் திரங்களை ஏற்று நடிக்கும் ஆண்கள். மற்ற மரபார்ந்த நாடகவடிவங்கள்க்கும் இது பொதுவானதே. உதாரணமாக கதகளி, யக்ஷகாணா, பத்தம், தய்யம் போன்ற இதர நாட்டாரகலை வடிவங்களிலும் ஆண்கள் பெண்களின் வடேம் போடுகிறார்கள். ஆனால் அவை அருவெறும்பட்டவதில்லை. இதற்குக் காரணமாகக் கிடக்க்கும் புதில் பெண்கள் உடல் வலிவு குறைந்தவர்களாக இருப்பதினால் அவர்களால் ஓரயேடியாக 20 நாட்களாக்கு இரவு முழுதும் நடக்கும் நிகழ்ச்சிகளில் நடிக்கும் சிரமத்ததைத் தாங்கிக்கொள்ள முடியாது, இரண்டாவதாய் முன் வகை கப்படும் காரணம் அவர்களது மாதவிடாய் சூழற்சி. அந்த தய்யமையற்ற நிலையில் அவர்களால் பிரார்த்தனைச் சடங்கில் பங்கெடுக்க முடியாது எனச் சொல்கிறார்கள். இதனால் அவர்கள் சம்பிரதாயப்படி பங்கெடுப்பதிலிருந்து விலக்கி வகை கப்படுகிறார்கள். ஆனால் பல நூற்றாண்டுகளாகத் தேவதாசிகள் கோவில் களில் நடனமாடிக் கொண்டிருந்தார்கள். இன்றும் சாக்கியார் குலப் பெண்கள் நங்கியார்கள் கட்டியாட்டத்தில் பங்கேற்கிறார்கள், நங்கியார் கப்து என்றே ஓர் தனித்த நாடகவடிவம் கரேளத்தில் இருக்கிறது, இதில் பெண்கள்க்கு மட்டுமே இடம் உண்டு. உடல் வலிவு பற்றிப் பேசப்போனால், தரூக் கப்து காலண வடேங்கள் எண்ணிக்கையில் மிகக் குறைவானவை., அவர்கள் மடையில் தோன்றும் நரேமும் குறைவே. அவர்கள் இருந்தால் தரூக் கப்து காலண பாத் திரங்கள் இத்தனை ரசனையற்றும், அருவருக்கத்தக்க வையாகவும் இருப்பது நிற்கும். சடங்காக மட்டுமன்றி இது ஓர் கலைவடிவமும் கட்ட என்கையில், இது

ஔப்ராஸு காவின றுட்ப உணர்வ வரூத் தவில் லயா?

ஔப்ராஸு காவின ஆய்வு நம் மவ வகூத் துரம் அழதத் துசு சலெக்கிறது என பதில் சந்தகேம் இல் லை. ஔப்ராஸு கா வழங் கும் தருகக் கத் து திரௌபதி அம் மன் வழிபாடட்டோடு பிணைநத ஓரா சடங் கு, இதை அவர் மிக மசெசத் தகக், முழுமயான விவரங் களூடனும், நுண்ணிய அலசலூடனும் அளித் திருக்கிறார். மதுரை, திருநலெவலெ, சலேம் போன்ற மாவட்டங் களிலும் ஆங் காங் கசே சிதறியுள்ள இடங் களில் தருகக் கத் து மஐச்சுவிட சிரமப்பட்டுக் கொண்டுவான் உயிர் பிழதை திருக்கிறது. இவரை பாரதத் துக் கு சம்பந் தமிழ் லாத வறே சில வழிபாட்டூக் கரிய ஆண்/பணன் உருவங் களைப் பற்றியவரை, சரித் திர நாயக் கள் அல்லது உள்ளூரில் பாடல் பறறவரக் களைப் பற்றிக் கட்ட இவரை நடத்தப் படுகின்றன. இந்த வடிவங் களிலும் ஆய்வு சய்யப்படவணன் டும், இடைவளியை மஐடுவதற கா அல் ல. தடாண் டமைண் டலத் தின் பாரதவழுவூக் கா கிரியா ஊக்கிகள், அதாவது டர்னர் குறிப்பிடும் 'கம்யுனிடாஸ்' (communitas), எனப் புது இல் லாதபோது எத் தகயை நாடகக் கலை வளிப் படுகிறது எனப் பதைப் பிப் பதற கா. தன் னிந் திய தீ பகற பத் தின் சவ்வியல் மறறும் நாடடாரக் கலை வடிவங் களூக் கிடயையுள்ள ஓறறும் கைள் பலவும் குறிப்பால் சலால் லப்பட் டுள்ளன, அதபோல் சங் கநிலக் களிலிருந் து வளிப் படுவதுபோல் அவறறின் பொதுவான ஆரம்பங் களும் முழுமயாகவும் அதிகாரப்பீர் வமாகவும் ஆய்வுசய்யப்பட வணன் டும்.

இலங் கயைசைச் சரேந் த முனவைர் K. சிவத் தம் பியின் முன்னடோடியான பண் டயை தமிழ் சமஐகத் தில் நாடகம் 'Drama in Ancient Tamil Society' எனும் நூலில் தமிழ் நாடகமும் அதன் வளர்ச்சியும் இலக்கிய ஆதாரங் களிலிருந் து கி.மு.5-ம் நூறறாண் டு வரயில் பின்னடோக் கிசு சலெக்கிறது, அதாவது சிலப் பதிகாரக் காலம் வரயில் எனக் கணக் கிடுகிறது. இதன் முன்னடோடியை பின் தடாடும் ஆய்வுகள் தவேவை; அதன் சரித் திரத் தை இன் றுவரை கொண்டுவர இலக்கியம், கல் வடெட்டூக் கள் போன்ற பலவகை மஐலங் களிலும், தகவல் கள் உள்ளன. அவரை முழுமயானவயாகவஓ அல்லது தடபடாத கஐறறாகவஓ இல் லாமல் இருக் கலாம். இடைவளிகள் இருக் கும். இன் றயை நாடகக் கலை மறறும் சினிமாவைப் பற்றிய ஓரா அதிகாரப்பீர் வமான ஆய்வு இவறறின் மலே தருகக் கத் தின் தடாடர்ந் த, காலமுரண் பாடான, ஓவ்வாத பாதிப் புகளை வளிக் கொண்டுவரும். தருகக் கத் து பறறிய ஔப்ராஸு காவின ஆய்வு போன்றவை மறற பல வடிவங் களைப் பறறி இல் லை. இருக் கும் சில ஆய்வுகளும் ஆங் கிலத் தில் உள்ளதால் நம் பண் பாட்டூசு சஐழலின் மலே தாகக் கம் ஏற்படுத் தத் தவறிவிட்டன.

இறூதியாய் காண்டொளிப் பதிவு ஓன் று (மடேயில் நடிகக் கப்படும் கஐத் து மட்டூமல் ல, அது தருகக் கத் தின் ஆண் மாவை வறறாக் கி அதன் இருப்பின் முக் கிய நஓக் கத் ததை திருபிவிடும்) 20 நாட களூக் கு நீ ளும் முழுத் தருகக் கத் தயும் காட்டும் பதிவு அவசியத் தவேவை. தருகக் கத் து பறறிய நம் கலாசு சார அமைப் புகளிடம் இருக் கும் ஆவணங் கள், ஔப்ராஸு காவை போல் அமரிக் காவிலிருந் து வந் த ஓரா ஆராய்வு சசினிமா வர தன் ஆய்வுக் காகத் திரட்டி எடூத் துசு சலெல் லமுபிந் ததில் ஓரா கணிசமான பங் குக் கட்ட இல் லை எனப் புது வரூத் தத் துக் கரியது. தன் னகத் தில் இருக் கும் அமைப் புகளின்

