



எனவடே, இத்தகயை மாறுபட்ட பத்ததிகள், மரபுகள் கொண்ட ஓரே வரேலிருந்து கிளர்ந்த பல நாட்டிய ரபிபங்களபை பாரக் கும் போது, பரத நாட்டியம் அதன் கண்டிப்பும் நுணுகக் கும் நிறைந்த விஸ்தாரமான, கண்கள், முகம், கைகள் என எல்லா அவயவங்களும் கொண்டுவெளிப்படுத்தப்படும் முத்திரைகள், அபிநயங்கள், பின்சாரிகள், அடவுகள் அவதையும் எண்ணற்ற வறேபட்ட பாவங்கள், சயெ்திகள் எல்லாம் சங்கீதத்தோடும், அவற்றுக்கூரிய தாளத்தோடும் அவ்வப்போது தாளம் கொள்ளும் வறேபடும் காலபரமாணங்கள் எல்லாம் ஒத்திசறந்து ஓரூருக்கொண்டு நம் முன் காட்சி தரும் போது, இது எத்தகயை ஈடு இணையற்ற கலை வெளிப்பாடு, இதற்கு ஒத்த நடனக் காட்சி வறே எங்கு காண்போம் என மலகைக் கவகைக்கும் ஒன்று பரதம். இன்னமும் சொல்லப்போனால், இதன் தனமலை, இடையறாது, தொடர்ந்த மரபு இந்திய கலைகள் பலவற்றதை தன்னுள் இணைத்துக் கொண்டு ஓரூரூப் பற்றுள்ளது என பரதத்தைச் சொல்ல முடிவது போல வறே ஒன்று இல்லலை என்று நான் சொன்னால் அது தமிழ் வறியிலலோ, பிரதசேப் பற்றினாலலோ, சொல்லப்படுவது அல்ல. ஓரூரூ தீரக் கும், ஆழமும் கொண்ட கலைப்பார்வை, அது மொழி இன, பிரதசேப் பற்று எதனாலும் அலயாடப்படாத உணர்வு கொண்டதென்றால், அதன் முன் காட்சி தரும் பரதமும் அதன் முழு அழகிலும் வெளிப்படுத்தப்படும் ஒன்றெனில், நான் சொல்வதன் பொருளை அப்பொருளின் உண்மையைப் புரிந்து கொள்ளும். அப்படி ஓரூரூ காலத்தில், ஒவ்வொரு சமயங்களில் அது இருந்தது. அது பற்றிச் சற்றுப் பின்னர்.

இதெல்லாம் இந்நடன பத்ததி பற்றிய கற்பனை எழுச்சியில். கருத்தளவில் தான். ஆனால் இது கற்பிக்கப்படும் போது இது ஓரூரூ மாணவிக் கு அல்லது மாணவனுக்கு ஓரூரூ

விஸ்தாரமான, இறுக்கமும் கொண்ட உத்தியாகவதே தோன்றும். பயிற்சியில் இது சொல்லிக் கொடுக்கப்படும் போது இது பல ஆயிரம் ஆண்டு தோன்மையான மரபின் தொடர்ச்சி என்றே சொல்லப்பட்டாலும், அதன் உண்மையான ஆரம்பம் அவ்வளவு பயமுறுத்தும் காலநீட்சிகொண்டதாக இராது. கற்பிக்கப்படும் முழுமையின் பல விவரங்கள் தோன்மையும் அவ்வளவாக தோன்மை கொண்டதல்லாத புதிதாக வளர்ந்த விவரங்களையும் கொண்ட கலவையாக இருக்கும். அதன் உள்ளார்ந்த சாரம், இந்தியாவின் எல்லாம் நடனங்களும் பொதுமையான மிக தோன்மை கொண்டதாக இருக்கும் அந்த உள்ளார்ந்த சாரத்தசைச் சூற்றி எழுந்த பல வண்ணங்கள், பல சரேக்கைகள் சில நூற்றாண்டுகளும் குமலே பழமை கொண்டதாக இராது. இன்னம் சில விவரங்களில் அது ஒரு சில, ஓரிரண்டு தலைமுறைகளுக்கும் தோன்றியதாக இருக்கக் கூடும். ஏன்? கற்பிக்கும் கருவின் நினைவுக் காலத்துக்கும் உருவானதாகவதே இருக்கக் கூடும். இது எதிர்ப்பார்க்கக் கூடிய ஒன்று தான். பல ஆயிரம் ஆண்டுகள் பழமை கொண்ட ஒரு கலை மரபு வாய்மொழியாகவதே கற்பிக்கப்படும் போது இவ்வாறு புதிய சரேக்கைகள் புதிய பார்வகைகள் தோன்றுவது இயல்பு தான்.

உதாரணமாக, பரதத்தில் பந்தநல்லபீர் மீ நாட்சி சூந்தரம் பிள்ளையின் பரதம் சமரசம் ஏதும் இல்லாத பழமையின் இறுக்கமும் விதிகளின் பிடிவழுவாது கற்பிக்கப்படும் ஒன்றாகச் சொல்லப்படுகிறது. இதற்கு மாறாக, வழுவபீர் பரம்பரையில் வரும் பரதம் சற்று நெகிழ்வுகளுக்கும் இடம் கொடுத்து அலையேடும் இழையாக, இசையின் பாவங்களும் உணர்ச்சி வளிப்பாட்களும் கொண்டதாக, சொல்லப்படுகிறது. இந்த நெகிழ்வுகளின் காரணமாகவதே அது, பந்தநல்லபீர் மரபைப் பார்க்க அதிக வரவறையும் கவர்ச்சியும் கொண்டதாக கருதப்படுகிறது. ஆனால், இந்த நெகிழ்வும் உணர்ச்சி பாவங்களும், அவ்வளவாக கலமைனம் ஆழம் அற்றோர் வசத்தில், அது ஒரு களேக்கையாக, பொழுது போக்காக காண ஒன்றாக மாறிவிடக் கூடும். குறிப்பாக, ஆடப்படும் பாட்டு சிறுங் காரத்தையும் லாஸ்யத்தையும் வளிப்பாட்டில் மூதன்மையாகக் கொள்ளும் ஒன்றாக இருக்கமானால். அது அழகும் காமப் ரமும் கொண்ட சுவேவியல் குணங்களை இழந்து நிற்கும். இது போலவதே, பந்தநல்லபீர் பத்தியிலும், அவ்வளவாக கலைஉணர்வு அற்றோர் வசத்தில் அந்த பரதம் இறுக்கம் கொண்டதாக, விதிகளை, இலக்கணங்கள் மீறி எழும் கலையாக மாறும் திறன்றற்பு போகும். இதனை அங்க சூத்தி என்று பெரிய வார்த்தகைகளில் சொல்லி நியாயப்படுத்தக் கூடும்.

ரூக்மிணி அருண்டலே மிகுந்த லக்ஷிய தாகத்தால் உந்தப்பட்டவர். அவரது லக்ஷியம் பரதத்தனை சிறுங் கார பாவத்துக்கே மூதன்மையும் முழுமையும் கொடுத்த சபுழலிருந்து பரதத்தனை மீட்டு அதன் பழமைய சுவேவியல் தளத்திற்கு இட்டுச் செல்ல விரும்பினார். சிறுங் காரம் என்று சொல்லி அது அடந்த சீ ரழிவு ஒரு ரக காதல் ரசம் பசேும் களேக்கையாக மட்டும் ஆனது தான். ("காசில் லாதவன் கடவுளதே ஆனாலும் கதவசை சாத்தபி...") எனவதே பரதத்தனை அதன் சுவேவியல் பழமைக்கு மீட்க, சிறுங் காரத்தையதே ஒதுக்கி விடத்தூணிந்தது அவர் தபியம்பைப் பார்வை. வகெ ஜனத்தின், செல்வந்தர்களின் கவர்ச்சிக் கு கருவியாகிப் போனது தான் அவரமைற்றொரு எல்லகைக்கு இட்டுச் சென்றது. ஆக, அந்த காலகட்டத்தில் பரதம் இரண்டு எதிர் எதிர் முனகைகளின் செல்வாக் குக்கு இடையதே மூரண்பட்டாக் கிடந்தது. ஒரு முனையில் வகெ

அது அவர்கள் கண்டு பழகிய பரத நாட்டியம் தான் அவர்கள் கட்டுப்பார்த்து பழகிய பதங்கள் தான். தில்லிக் கு வரம் பரத நாட்டிய கலஞ்சர்கள் ஆடும் பதங்கள் தான், வர்ணம் தான். தில்லானா தான். ஏதும் புதியது இல்லை. ஆனால் யாமினி அவற்றை ஆடும் போது ஒரு புத்தூணர் ச்சியும், ஒரு புதிய அனுபவமும், பார்த்துப் பழகிய ஒன்றிற்கு ஒரு புதிய பரிமாணம் இருப்பதாக, நடனமாடும் கலஞ்சர் ஒரு புதிய ஆளுமை கொண்டவராகத் தோன்றியது. பத்திரிகைகள் தந்த விமரிசனங்கள் சிலவற்றைச் சொல்லலாம்: "Miss Krishnamoorthi is as light as air, her leaps and elevations are fairy like, her timing precise to the split second, her feeling for the musical contents well nigh perfect; she endows her dance with grace, however fast the tempo she adopts." (Statesman 14.7.58): பின்மறுபடியும் இன்னொரு சமயம், இன்னொரு இடத்தில், "it was superb within the orbit of its artistry both in gestures and rhythmic permutations; her clear descent on the basic beat after permuting the time scale in varied patterns was amazing; it was astounding, for her gestures carried the rhythmic artistry with them closely and sympathetically that the total effect unfolded the lyrical beauty of rhythm both in pure form and in relation to phrases." (Statesman, July 1959).

இது ரசனையின் பாற்பட்ட புகழ்ச்சி தான், தயக்கம், மனத்தடகைகள் ஏதும்ற்று, வணைடாவிருப்போ வறொப்போ ஏதும்ற்று. இருப்பினும், இது சம்பிரதாய, நிறுவனம் சாரந்த சாஸ்திரீய ரசனையின் உச்சகட்ட மகிழ்ச்சியின் வளிப்பாடும் தான். தரப்பட்ட, கலை சாரந்த விதிகளை எவ்வளவு பரிபிரணமாக, கருகைற்று ஆடத் தெரிந்திருக்கிறது, நடனத்தின் ஒவ்வொரு அம்சத்தையும் எவ்வளவு நிச்சயத்துடனும் தடும்பற்றின நியும் கற்றிருக்கிறார் இந்த நடனமணி என்ற ஆச்சரியமும் சந்தோஷமும். கற்றதைத் திறம்பட செய்து காட்டியவராகக் கண்ட மகிழ்ச்சி. ஆனால் விஷயம் என்னவென்றால், பரதநாட்டியம் ஒற்றைப் பரிமாணம் கொண்ட கலை அல்ல. கதக நடனத்தில் தரையில் முழுகக் கால புத்தித்துச் செய்யும் விரைவான காலிடும் தாளத்ததைத் தவிர. கதக நடனமாடும்பவர்க்கு காட்ட என ஒரு முகமோ, ஹிருதயமோ ஏதும் இல்லை போல. கதகளி ஆடும் கலஞ்சர்க்கோ எல்லாமே முகமும் ககைளும் தான் போலத் தோன்றுகிறது. அவர் காட்டும் முகம் முழுவதிலும் கண்களும் புருவங்களும் நிறைந்திருப்பது போலத் தான். அவரது விரல்கள் என்றும் கதைத்துச் சோர வதயில்லை போல ஒரு பிரமிப்பதை தரும். அவரது உடலின் வறொ எந்த உறும்புக்கும் ஏதும் அவசியம் இல்லை போல அவை ஆஹாரயத்தில் மறைய, அல்லது பார்வையிலிருந்தும் மறந்து விடுகின்றன. இது போலத் தான் மற்ற நடன மரபுகள் ஒவ்வொன்றும் ஏதோ ஒன்று அல்லது ஒரு சில பரிமாணங்களோடும் தம்மகைக் கட்டுப்படுத்திக் கொள்கின்றன. ஏதும் பரதம் போல மனித உடல் அதன் பல அங்கங்கள் தரவிருக்கும் முழு சாத்தியத்தையும் நடன வளிப்பாட்டிற்கு உட்படுத்திக் கொள்வதில்லை. பரதம் போல மனித உடலின் முழுமையை அதன் அளவுக்கு வளிப்பாட்டிற்குக் கொண்டுவதில்லை.

பரத நாட்டியத்தின் அமைப்பில், மனித உடல் முழுமையும் சங்கீதத்துக்குத் தன்னைய வளிப்பாடும் திக் கொள்கிறது. அதன் பத்திக் கூட்டப்பட்ட அபிநயங்களின் விஸ்தாரமும்,

பல தரப்பட்ட கதிகள் மாறும் தாளக் கட்டுப்பாடுகளும், இவ்வை எல்லாம் ஒரு மூழ்மையில், அதன் எல்லா உத்திகளையும் உள்ளவாங்கிக் கொண்டிருந்த தன்னில் கற்றைந்த அந்த மூழ்மையை ஆளும்மையின் வளிப்பாடாக அது வளிவரவணைமும். அது தான் உள்ளவாங்கிய எல்லா அம்சங்களின் தொகுப்பு மட்டுமல்ல. அத்தொகுப்பையும் மீறிய ஒருமடைப்பட்ட மூழ்மையுமாகும். இவ்வையெல்லாவற்றையும் விட வளிப்படுவது புலன் உணர்வுக்கூறிய ஒன்று. கலனெனின் உள்ளாரந்த ஒன்று. ஆதமா. யாமினி நடனமாடத் தொடங்கிய அந்த ஆரம்பகாலத்திலேயே இதைப்பற்றி மிகவும் தளிவாகவே இருந்தார். அது பற்றி யாமினி ஒரு முறை சொன்னார்: "மற்ற நடனரப்பங்களிலிருந்து பரத நாட்டியத்தையெழுத்தும அது தனித்துவம், சொல்லாது, கவனத்தகைக்கோரி ஈர்க்காது, அதன் மூழ்மையில் வளிப்படும் பாவம், அது ஒரு விந்தை. அது தான் நம்கட்டறுத்து நம்மை விடுவிக் கும் ஒன்று. கதக் நடனத்தில் அது மூகம் காட்டுவதில்லை. கதகளியில் ஏராளமான ஆனால் மலகைகவகைகும் அழகான ஆஹாரயத்தில், மூக அலங்காரத்தில் புத்தறத்து விடுகிறது. புகை மட்டத்திலிருந்து தீபம் வளிப்பட்டு சூடர் விடுவதில்லை ("the flame does not leap clear of the smoke. (Photo Flash, Delhi, August, 1958).

அன்று, 1958-ல் தில்லி விமர்சகர்களையிரமிக் கவதைத்து யாமினியின் பரதத்தின் எல்லா அம்சங்களிலும் உத்திகளிலும் அவர் அடனறத்தரேச்சி, அசாதத்திய திறமை. இருப்பினும் அவர் சொல்ல, வளிக் காட்ட விரும்பியது. புகை மட்டத்திலிருந்து(technique) எழும் தீபச் சூடரை (flame பாவம்). இதையென்னும் விரிவாக தளிவாக அவர் சொல்வார். பாவம் என்று நான் கூறிப்பிடுவது ஒரு பாததிரத்தின் உணர்வுகளை, மனதாபங்களையல்ல. ஆனால் அவற்றையும் கடந்து, அந்த பாததிரத்தின் தாபங்களும் உணர்ச்சிகளும் தன்னையப்பிபாதித்தன, தான் அவற்றையெண்ணறத்து எவ்வாறு? என்பதைத்தான். இதையே இன்னம் வகை அழகுத்தமாக பின்னர் ஒரு முறை சொன்னார். "நான் என்ன சொல்ல விரும்புகிறேனோ அதைத்தான் சொல்கிறேன்". ("I communicate what I want to communicate")

இந்த மாதிரியான சிந்தனைகள் எல்லாம் நம் ஊரில் அவ்வளவாக எழுப்புவதில்லை. அவர்கள் முன் ஒரு மதேயை நிறுக்கும்போது அவர்களால் அந்த மதேயை காணமுடிவதில்லை. உத்திகள் உத்திகளாகவே நின்றவிடும் போது, அல்லது உத்திகள் உத்திகளாகக் கட்ட இல்லாது கோமாளித்தனமாகும் போது, அல்லது உத்திகள் ஆபாசத்துக்கூறிய இடமும் சிலமும் போது, நம் ரசிக/விமர்சகர்களால் உத்திகளின் பிரதானயத்திலிருந்து மூகம் திரும்பி அவற்றையெதறமனம் வருவதில்லை. மயிலாட்டம், பாம்பாட்டம், இன்னும் சிலசரக்கஸ் வித்தகைகள், நாட்டுப்புற பிராபல்யம் தழுவிய மாற்றங்கள் எல்லாம் சினிமா கவர்ச்சியால் பரதம் என்ற பெயர் தாங்கிக்கோல் ஓச்சிய காலத்தில், யாமினியின் வருகை ஏதும் சிறிய சலனத்தகைக் கட்ட நிகழ்த்தவில்லை. ஆனால் தில்லி பத்திரிகை விமர்சகர்கள், ரசிகர்கள் விஷயம் வறோக இருந்தது. அவர்கள் யாமினியின் பரத நாட்டியத்தரேச்சி தந்த ஆரம்பரிப்பில் சொரிந்த புகழாரங்கள் கொஞ்சமல்ல. நிறைய சழும்மையாக அடர்ந்து வளர்ந்த ஏராளமான மரங்களையெண்ணாரர்கள். அவற்றின் மூழ்மையில் அதைக் காட்டு எனக் காணத்தவறினார்கள். [தொடரும்]

□□□□□□ □□□□□□□□□□□□□□□□ (2)

Written by - வனெங் கட் சாமிநாதன் -

Thursday, 04 December 2014 02:58 - Last Updated Thursday, 04 December 2014 22:35

vswaminathan.venkat@gmail.com