

# பாலசரஸ்வதி

அவர் கலையும் வாழ்வும்



# பாலசுரஸ்வதி

அவர் கலையும் வாழ்வும்

டக்லஸ் எம். நைட்

தமிழில்

டி.ஐ. அரவிந்தன்

கீரியா

## மரபின் மையத்திலிருந்து

இசையும் நடனமும் கலந்த 'பரதநாட்டியம்' என்று அழைக்கப்படும் கலை, தென்னிந்தியாவில் உருப்பெற்று, இன்று உலகம் முழுவதும் புகழ்பெற்று விளங்குகிறது. இக்கலை எல்லாக் காலங்களிலும் பரவலாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படவில்லை. 1930கள் வரை பரம்பரை இசைக் கலைஞர்கள் இடையேயும், நடனக் கலைஞர்கள் இடையேயும் மட்டுமே இந்த நாட்டிய வடிவம் பின்பற்றப்பட்டுவந்தது. மேலும், இவ்விரு கலைஞர்களும் தவறான கண்ணோட்டத்துடனும், உதாசீனத்துடனும் பார்க்கப்பட்டனர். இந்நிலையில் 1950இல் தன் குடும்ப மரபிலிருந்து சிறிதும் விலகாமல் முழுமைத் தன்மையுடன் நடனக் கலையில் தேர்ச்சி பெற்று விளங்கிய ஒரு நடனக் கலைஞர் தென்னிந்தியாவில் எஞ்சியிருந்தார். அவரே தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதி.

### தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதி

சூறைந்தபட்சம் ஆயிரமாண்டு செல்லக்கூடிய வரலாற்றைக் கொண்ட தாய்வழிச் சமுதாயத்தின் தொழில்முறைக் குடும்பத்தின் ஏழாவது தலைமுறையைச் சேர்ந்தவர் நடனக் கலைஞர் பாலசரஸ்வதி. அவருடைய முன்னோர்கள் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் மையப் பகுதியில் தஞ்சாவூர் அரசவையின் ஆதரவை ஏற்று வாழ்ந்திருந்த கலைஞர்களைச் சேர்ந்தவர்கள் என்ற செய்தியை ஆவணங்கள் கூறுகின்றன. தன் குடும்பத்தின் வழி பாலசரஸ்வதி பெற்ற கலை, நீண்ட நெடுங்காலமாக அங்கீகரிக்கப்பட்டு, தனித்தன்மை வாய்ந்ததாக, ஈடுசெய்ய முடியாததாக, தென்னிந்திய இசை மற்றும் பரதநாட்டியப் பயிற்சிக்கான களஞ்சியமாக விளங்கிவருகிறது. நாம், தாய்வழிச் சமுதாயத்தில் மிகச் சிறந்து விளங்கிய ஒரு குடும்பத்தைக் குறித்தும் எளிதில் புரிந்துகொள்ளக்கூடியதாக இல்லாத கலைச் சமுதாயத்தின் விழுமியங்கள், செயல்பாடு பற்றியும் புரிந்துகொள்வதற்கு பாலசரஸ்வதியின் வாழ்க்கையிலிருந்து பெறப்படும் விவரங்களும், தன் கலை குறித்து அவர் கூறியிருக்கும் விளக்கங்களும் துணை செய்வதாக அமைகின்றன.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த நிகழ்கலைக் கலைஞர்களுள் உலக அளவில் நினைவில் வைத்துப் போற்றக்கூடியவராகவும், சிறந்த முறையில் தன் கலையை வெளிப்படுத்தக்கூடியவர்களுள் ஒருவராகவும் பாலசரஸ்வதி நினைவுகூரப்படுகிறார். சங்கீத நாடக அகாடமியின் செயலராக இருந்த நாராயண மேனன் 1984இல் பாலசரஸ்வதி மறைவை ஒட்டி, அவரைப் பற்றி எழுதிய சுருக்கமான வாழ்க்கைச் சரித்திரத்தில் "பாலசரஸ்வதி தான் வாழ்ந்த காலத்தில் மாபெரும் கலைஞராக

விளங்கினார். ஒரு விமர்சகர் கூறியிருப்பதைப் போல் 'நம்முடைய நாட்டில், நம் காலத்தில் நமக்காக அவர் பிறந்தார் என்ற இந்த நிகழ்வைவிட வேறெந்த நிகழ்வு நமக்குச் சிறப்பைத் தரக் கூடியதாக அமைந்திருக்கும்?' இந்தியா தனக்கென்று தனிப்பட்ட பண்புகளை வரையறுத்துக்கொண்டு, சுதந்திரத்தை நோக்கி நகர்ந்து கொண்டிருந்த 1930களில், பாலசரஸ்வதியின் ஆடல்கலையின் தாக்கம் இந்தியா முழுவதும் உணரப்பட்டது, தொடர்ந்து ஐம்பது வருடங்களாகப் புறக்கணிக்கப்படும், தூற்றப்படும், அமுக்கிவைக்கப்படும் இருந்த, எவரும் பார்த்திராத கடந்த கால மரபுக் கலையான நாட்டியக் கலையை, பார்வையாளர்கள் திகைக்கிற வகையிலும் அறிவுத் தெளிவு பெறுகிற வகையிலும் பாலசரஸ்வதி நிகழ்த்திக் காட்டினார்.

கிட்டத்தட்ட ஐம்பது ஆண்டு உதாசீனத்தையும் அவமதிப்பையும் சந்தித்திருந்தது அந்தக் கலை. மேடையேற்றம் காணாமல் ஒடுக்கிவைக்கப்பட்டிருந்ததால் பொது மக்கள் அந்தப் பாரம்பரிய நாட்டியக் கலையை அதற்கு முன்பு கண்டதேயில்லை. அந்த மக்களை பாலசரஸ்வதி அசரடித்தார், பரவசமுட்டினார். பாரம்பரியக் கலைஞர் களுக்கு எதிரான வெறுப்பை, தனது கலைத்திறன், ஆளுமை ஆகியவற்றின் வலிமையால் எதிர்கொண்டு அவமானத்திலிருந்தும் கேலியிலிருந்தும் விடுவித்து, பாராட்டையும் பிரமிப்பையும் நோக்கித் தனது கலையை முன்னோக்கி எடுத்துச்சென்றார். புது விதமான, எளிமையான பாணியில் ஆடப்படும் பரதநாட்டியத்தால் பொதுமக்கள் மத்தியில் செல்வாக்கிழந்திருந்த ஒரு பாணியில் ஆடக்கூடியவர் பாலசரஸ்வதி மட்டுமே என்று 1940களில் அவர் அறியப்பட்டிருந்தார்.

நடனத்தைப் போலவே சங்கீதத்திலும் அவர் தேர்ச்சி மிக்கவர். இரண்டில் எது அவருக்கு மிகவும் முக்கியமானது என்று ஒரு முறை பேட்டியாளர் ஒருவர் அவரைக் கேட்டபோது 'ஹா ஹா' என்று சத்தமாகச் சிரித்துவிட்டுக் கேட்டார், "எனது பரி காசத்துக்கு அர்த்தம் புரிந்ததா உங்களுக்கு?" சங்கீதமும் நாட்டியமும் அவருக்கு இரண்டு கண்கள். 1973இல் அவருக்கு 'சங்கீத கலாநிதி' விருது மெட்ராஸ் மியூசிக் அகாடமியால் வழங்கப்பட்டது. அந்த விருது பெற்ற ஒரே நாட்டியக் கலைஞர் பாலசரஸ்வதிதான்.

1960களின் தொடக்கத்தில்தான் வெளிநாடுகளில் முதல் முதலில் ஆடினார் பாலசரஸ்வதி. கிழக்காசிய நாடுகள், ஐரோப்பா, அமெரிக்கா என்று கச்சேரிகளை நிகழ்த்தினார். எனக்குத் தெரிந்து, 1830களில் ஐரோப்பாவுக்கு அற்புதமான கலைப் பயணம் ஒன்றை மேற்கொண்ட இந்திய நாட்டியக் கலைஞர்களுக்குப் பிறகு<sup>1</sup> ஐரோப்பாவுக்குச் சென்று ஆடிய முதல் பாரம்பரிய நாட்டியக் கலைஞர் பாலசரஸ்வதிதான். டோக்கியோவில் 1961இல் நடைபெற்ற 'கிழக்கு-மேற்கு சந்திப்பு' என்ற நிகழ்ச்சியில் பாலசரஸ்வதி ஆடினார். அதற்குப் பிறகு, பின்னாட்களில் அமெரிக்க நடன விழாவின் இயக்குநராக இருந்த சார்லஸ் ரீயன்ஹார்ட், பாலசரஸ்வதியின் முதல் அமெரிக்கப் பயணத்துக்கு ஏற்பாடு செய்வதற்காக ஆசியா சொஸைட்டி சார்பில் இந்தியா வந்தார். இந்தியக் கலையின் மேன்மையை பாலாவின் மூலம் உலகுக்குக் காட்டுவதை ஆசியா சொஸைட்டி மிகவும் முக்கியமான காரியமாகக் கருதியது என்று பின்னாளில் ஒரு பேட்டியில் அவர் தெரிவித்தார். கிட்டத்தட்ட நாற்பது ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு,

2000இல் அமெரிக்காவின் முன்னணி நடனக் கலைஞர்கள், நடன ஆசிரியர்கள், நடனம் தொடர்பான நிறுவனங்கள், நடனம் தொடர்பான நூலகங்கள் போன்றவற்றின் கூட்டு முயற்சியான 'நடனப் பாரம்பரிய சங்கமம்' என்ற அமைப்பு 'அமெரிக்காவின் ஈடிணையற்ற நடன பொக்கிஷங்கள்: முதல் 100 பேர்' என்ற ஒரு பட்டியலை வெளியிட்டது. அதில் இடம்பெற்ற கலைஞர்களில் அமெரிக்கரோ, ஐரோப்பியரோ அல்லாத ஒரே கலைஞர் பாலசரஸ்வதிதான்.

## பரதநாட்டியம்

மூலத்துமொழியாக இரண்டாயிரம் ஆண்டுகள் வரலாறு கொண்டது தமிழ். அதற்கு இணையான செழுமையான வாய்மொழி மரபாகக் கதை, கவிதை, இசை போன்றவையும் வளமாக வளர்ந்தன. சாஸ்திரீய சங்கீதம் என்று அழைக்கப்படும் தென்னிந்தியாவின் தற்போதைய இசை மரபை உருவாக்கி, இலக்கணம் வகுத்த சங்கீத ஞானிகளெல்லோரும் காவிரிப் படுகையின் நகரங்களையும் கிராமங்களையும் சேர்ந்தவர்கள். பல நிகழ்த்துக் கலைகளும் காவிரிப் படுகையிலிருந்து உருவாயின. அவற்றுள் ஒன்றுதான் பரதநாட்டியம். இசை, நடனம், நாடகம் எல்லாமே ஒன்று சேர்ந்த வடிவத்தின் கலை அது. மேலை நாடுகளில் நிகழ்த்துக் கலையில் நடனக் கலைஞர், இசைக் கலைஞர், நடிகர் ஆகியோரை வேறுபடுத்திப் பார்க்கும் முறை, பாரம்பரியமாக ஆடப்பட்டுவரும் பரதநாட்டியத்துக்குப் பொருந்தாது.

பரதநாட்டியம் என்ற பெயரே பாரம்பரிய நிகழ்த்துக் கலைகளின் சர்ச்சைக்குரிய வரலாற்றை உணர்த்தும் விதத்தில் இருக்கிறது. இந்தப் பெயர் இரு நூற்றாண்டு களாகப் பயன்படுத்தப்படுவதற்குச் சான்றுகள் இருக்கின்றன. பாரதம் என்பது இந்தியத் துணைக்கண்டத்தின் தொன்மையான பெயரையும், நாட்டியம் நிகழ்த்துக் கலைகளைக் குறிக்கும் சமஸ்கிருதப் பெயரையும் உள்ளடக்கி பரதநாட்டியம் என்ற பெயர் இருப்பதாகச் சிலர் வாதிடுகிறார்கள். வேறு சிலரோ, இது புதிய பெயரே என்றும், புத்துயிர் பெற்ற சாஸ்திரீயக் கலையின் பரிணாம வளர்ச்சியை உணர்த்தும் விதத்தில் சமீபத்தில் உருவாக்கப்பட்ட பெயர் என்றும் சொல்கிறார்கள். நாட்டியக் கலைக்குச் சாஸ்திரம் வழங்கிய பரத முனிவரின் பெயரிலிருந்து பரதநாட்டியம் உருவானதாகவும் சிலர் சொல்கிறார்கள்.

தென்னிந்தியக் கலைகளின் தொன்மை குறித்த கருதுகோள் 1930களிலிருந்து பெருமளவுக்கு வலுப்பெற்றுவந்திருக்கிறது. பரதநாட்டியத்துக்கு இரண்டாயிரம் ஆண்டுத் தொடர்ச்சி இருப்பதாகவும் சில சமயங்களில் கருத்துகள் முன்வைக்கப் பட்டிருக்கின்றன. இந்தக் கருதுகோளை பாலசரஸ்வதி திட்டவாட்டமாக மறுத்தார். எனினும், கிறிஸ்து பிறப்பதற்கு முந்தைய நூற்றாண்டுகளில் ஒரு பாரம்பரியமாக நிலைபெற்றுவிட்டிருந்த மரபொன்றில் பரதநாட்டியத்தின் வேர்கள் இருந்திருக்கலாம். ஆனால், அது நேரடியான, தொடர்ச்சியான மரபு அல்ல; மாறாக, எல்லாக் கலைகளையும் போலவே பரிணாம மாற்றத்துக்கு உட்பட்டு நீடித்திருக்கும் ஒரு கலை தான் அது.

பரதநாட்டியத்துக்கான இசைப் பாடல்கள் பக்தி, மனித உணர்வுகள் போன்ற அக உலகத்தையும், கடமை, செயல்பாடு போன்ற புற உலகத்தையும் பற்றி ஒருங்கே

பேசுகின்றன. இந்தியாவில் உள்ள பெரும்பாலான நாட்டிய நடனக் கலைகளைப் போல, இந்த நடனமும் இரண்டு அடிப்படை அம்சங்களை ஒன்றுசேர்க்கிறது. ஒன்று விவரணை, மற்றொன்று அருவமானது. விவரணையில் சைகையாலும் நடப்பாலும் நடனக் கலைஞர் குறிப்பால் அர்த்தத்தை உணர்த்துகிறார். வெவ்வேறு அர்த்தங்களை உணர்த்தக்கூடிய விரிவான முத்திரைகளை இதில் பயன்படுத்துவார்கள். எல்லாப் பரம்பரைக் கலைஞர்களையும் போலவே, பாலசரஸ்வதியின் பாணியிலும் நடனக் கலைஞர் தற்கண வெளிப்பாட்டின் அடிப்படையில் பாடிக்கொண்டே விவரணை நடனத்தை நிகழ்த்துவார். அருவமான நடனம் என்பது வடிவத்தையும் லயத்தையும் சார்ந்து, உடல், கை, கால்கள், தலை போன்றவற்றின் மூலமும், பாதத்தால் தரையில் தட்டித்தட்டி எழுப்பும் தாள கதிகளாலும், தொடர்ச்சியான உடல் அசைவுகளின் கட்டுக்கோப்பான அமைப்பாலும் நிகழ்த்தப்படுகிறது.

நாட்டியத்துக்கான மரபு ரீதியான இசைத் தொகுப்புகள் 16ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் 20ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் இயற்றப்பட்டன. நாட்டியக் கலைஞர்கள் இந்த நாட்டியத்தை, குறிப்பாகப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் தொடர்ந்து முறைப்படுத்தினார்கள். அந்தக் காலத்தில், இசைக் கர்த்தாக்கள் இன்றளவும் பாரம்பரிய பாணியில் பயன்படுத்தப்படும் இசை வடிவங்களில் பெரும் பகுதியை இயற்றினார்கள்.

பரதநாட்டியம் அதன் உன்னத வடிவத்தில் ஒருவகையான யோகம் என்றே கருதப்பட்டிருக்கிறது. இறைவனுடனான சங்கமம் என்று பாலசரஸ்வதி சொன்ன அனுபவ உலகத்துக்கு ஒரு கலைஞரை இட்டுச்செல்லும் பாதை இது. இசை, நடனம் இரண்டையும் சேர்த்து நிகழ்த்துவது என்பது ஒரு கலைஞருக்குத் தெய்வீக உணர்வை ஏற்படுத்துகிறது என்பது யாவரும் அறிந்த ஒன்றே என்கிறார் பாலசரஸ்வதி. கலை மீதான பக்தி என்பது ஆன்மீக உண்மையை இலக்காகக் கொண்ட தேடலில் இருக்கும் பக்தியை ஒத்ததே; நடனக் கலைஞரின் தேடலால் அந்தக் கலைஞருக்கும் அவரது சமூகத்துக்கும் பலன் ஏற்படுத்துவதற்காகத் தனது ஒழுக்கத்தாலும் பணிவாலும் கலை பொங்கி வழியும் பாண்டம் போன்று, கடவுளுக்கான காணிக்கையாக, இதைப் பார்த்துப் பரவசப்படுவோர்களுக்கான காணிக்கையாக, பாலசரஸ்வதி ஆகி விட்டிருந்தார்.

தென்னிந்தியாவில் வேறு சில நடனக் கலை மரபுகளும் இருந்தன. கோயில்களில் நிகழ்த்தப்படும் நடனம் சடங்குகளின் அத்தியாவசியப் பகுதியாகும். பரதக் கலைஞர்கள் உள்ளிட்ட நடனக் கலைஞர்கள் தங்கள் கலையைக் கோயிலில் இருந்த கடவுளுக்குச் சமர்ப்பித்தார்கள். அதேபோல் அரண்மனைகளில் மன்னர்களுக்கும், தேர்ந்த அவையோருக்கும் தங்கள் கலையைச் சமர்ப்பித்தார்கள். திருவிழாக்களின்போது அமைக்கப்பட்ட தற்காலிக மேடைகளிலும், கோயில்களின் நிரந்தரமான மேடைகளிலும் மக்களுக்காக அவர்கள் ஆடினார்கள். அதேபோல், அரசவைகளில் அரசர்களுக்காக ஆடினார்கள். நடனக் கலைஞர்கள் அவரவருக்கென்று சில பாணிகளைக் கொண்டிருந்தார்கள். அவற்றில் ஒன்றுதான் அபிநயம் (கிறிஸ்துவ யுகத்துக்கும் முற்பட்ட வரலாறு கொண்ட சொல் இது. அர்த்தத்தை உணர்த்தும் நடனம் என்ற பொருள் கொண்ட சொல்). பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் தஞ்சை

ஆரில் தனித்தனியாக இருந்த பாணர்கள் முறைப்படுத்தப்பட்டு, கட்டுக்கோப்பான தனிக் கலைஞர் நிகழ்த்தும் நடன வடிவம் உருவாயிற்று.<sup>2</sup> அப்போது, சடங்கு சார்ந்த நடனத்துக்கும், சடங்கு சாராத நடனத்துக்கும் இடையே தெளிவான கோடு வகுக்கப் பட்டிருக்கலாம். அதே நேரத்தில் இரண்டும் நெருங்கிய உறவு கொண்டவையாகவும் இருந்தன.

ஒவ்வொரு பிரதேசமும் அதற்கே உரிய பாடல் வடிவத்தையும், நாடக மரபையும் கொண்டிருந்தன. அந்த மரபில் நடனக் கலைஞர் பாடி, பேசி, நடத்து, கதை சொல்வார்.<sup>3</sup> இந்தியா முழுவதும் வேறுவேறு வகையில் ஹரிகதை சொல்பவர்கள் இருந்திருக்கிறார்கள். இவர்களுக்கும் பாரம்பரிய நடனக் கலைஞர்களுக்கும் ஒற்றுமை உண்டு. சமூகத்தில் தங்கள் பங்கு, தங்கள் கலைகளில் தேர்ச்சி பெறுவதற்கான அறிவு, சாதனங்கள் போன்றவற்றில் இந்த இரண்டு தரப்புகளும் ஒரே மாதிரி. தங்களுக்கு ஏற்கெனவே தெரிந்திருக்கும் கதைகளுக்கு ஞானமிக்க ஒரு பாடகரும் நடனக் கலைஞரும் எந்த மாதிரியான அர்த்தத்தையும் புது ஒளியையும் பாய்ச்சப் போகிறார்கள் என்பதில் கலா ரசிகர்கள் ஆர்வமுடன் இருந்தார்கள். நிகழ்த்துக் கலைஞர் என்பவர், “பல்வேறு நம்பிக்கைகளின் ஊடகமாக இருக்கும் தொன்மங்கள், படிமங்கள், கதைகள் போன்றவற்றைச் சுமப்பவராக இருப்பவர். அவற்றை மேலும் வலுப்படுத்துபவர், அவற்றை விளக்குபவர். பல்வேறு கிராமங்களிலும் ராமாயணத்தைப் பாடும் மரபு என்பது ஒரே நேரத்தில் நீதி போதனையையும் கலை வெளிப்பாட்டுக்கான வாய்ப்பையும் சாத்தியப்படுத்துவதாக இருந்தது. தனிப் பட்ட பாடகர் ஒருவர், ஒரு பிரதியில் இடைச்செருகல் செய்யவும் அந்தப் பிரதிக்குப் பொழிப்புரை தரவும், சமகாலத்தன்மையோடு தனக்குப் பொருத்தம் என்று தோன்றிய விதத்தில் அதைப் பொருத்திப் பார்க்கவும் முழுச் சுதந்திரத்தைப் பெற்றிருந்தார்.”<sup>4</sup> பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும், இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் பிரபலமாக இருந்த ஹரிகதை மரபுகூடப் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில் தஞ்சாவூர் தர்பாரில் மராட்டிய இசை மற்றும் கவிதை வடிவங்கள் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதன் நீட்சியே.<sup>5</sup>

### பாரம்பரியத்தைச் சுமந்துவருதல்

சமூகத்தில் வெவ்வேறு கடமைகளும் சம்பிரதாயங்களும் ஒரு தலைமுறையிலிருந்து இன்னொரு தலைமுறைக்குக் கையளிக்கப்பட்டுவந்ததைப் போலவே தென்னிந்தியாவில் சடங்கு, நிகழ்த்துக்கலை சார்ந்த கலைஞர்களின் கலை மரபுகளும் ஒரு தலைமுறையிலிருந்து இன்னொரு தலைமுறைக்குக் கையளிக்கப்பட்டுவந்தன. ஒருவர் தனக்கான கலையைக் கற்றுக்கொள்வதற்கு இரு வகைகள் இருந்தன; குறிப்பிட்ட கலையைக் குறித்துப் பொதுப் பார்வையைக் கொண்டிருக்கும் ஒரு கலைக் குடும்பத்தில் பிறந்தவர் தன் குடும்பத்தின் மூலம் அந்தக் கலையை உள்வாங்கிக்கொண்டு கற்றுக்கொள்ளலாம். அப்படி ஒரு கலைக் குடும்பத்தில் பிறக்காவிட்டால் ஒரு குருவின் குடும்பத்தில் சீடராக வேண்டி வீட்டை விட்டு வெளியேறலாம். இரண்டு விதத்திலுமே, ஒரு குடும்பத்தில் உள்ள இயங்குமுறைகளும் தொழில்முறை சார்ந்த ஒரு சமூகமும் அந்தக் கலையை நீடிக்கச் செய்து அது நிகழ்த்தப்படும் தரத்தைக் காப்



பாற்றிவந்தன. கலையில் தோய்வதன் மூலமும், தொடர்ந்து கேட்டல், செய்து பார்த்தல், திருத்திக்கொள்ளுதல் போன்ற விதங்களில் மேலும்மேலும் வலுப்படுத்திக்கொள்வதன் மூலமும் கலைப் பயிற்சியையும், கலையை எப்படி நிகழ்த்துவது என்பதையும் கலைஞர்கள் கற்றுக்கொண்டனர். இந்தப் பாரம்பரியத்தில் ஒரு கலைஞராக ஆவது என்பது ஒருவர் தனது குருவின் அல்லது தனது குடும்பத்தின் நீட்சியாக ஆவதே.

பாலசரஸ்வதியின் குடும்பம், தங்கள் பாணியில் அறுபடாத இழையுடன் தொடர்ச்சியாகத் தங்கள் கலைச் சம்பிரதாயத்தைக் கடைப்பிடித்துவந்தது மட்டுமல்லாமல் இசைக்கவிகள், இசைக் கலைஞர்கள், தங்கள் குடும்பத்துக்கு அப்பாற்பட்ட நடனக் கலைஞர்கள், குறிப்பாக அவர்களுடைய பிரதேசத்து இசை மரபுக்கு வெளியே இருந்த இசைக் கலைஞர்கள் போன்றோரிடமிருந்தும் தாக்கம் பெற்று அவர்களிடமிருந்தும் கற்றுக்கொண்டதும், அந்த இசை மரபைத் தங்கள் குடும்பப் பாணிக்கு ஏற்ற விதத்தில் மாற்றிக்கொண்டதும் தனிச்சிறப்பு. வாய்வழியாக மீட்டெடுக்கப்பட்டிருந்த ஆயிரத்துக்கும் மேற்பட்ட கீர்த்தனைகள், நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட ராகங்களுக்கேற்ப ஆடுவது குறித்த அறிவு என்று அந்தக் குடும்பத்தின் விரிவடைந்த கலை ஞானம் தென்னிந்திய இசை மரபின் மையத்தை ஒட்டி ஒழுகுவதாக இருந்தது.

மிகப் பெரும் மாற்றங்கள் பண்பாட்டுத் தளத்தில் நிகழ்ந்துகொண்டிருந்த காலத்தில் அவற்றுக்கு ஈடுகொடுத்து, தங்கள் கலையில் இடையறாது அவர்கள் ஈடுபட்டிருந்தனர் என்பதைப் பார்த்தால் அந்தக் குடும்பத்தின் மேன்மை நமக்கு விளங்கும். ஒவ்வொரு தலைமுறையிலும் உன்னதமான கலைஞர்கள் பலர் அந்தக் குடும்பத்தில் இருந்தார்கள்; அவர்களுடைய குடும்ப உறவுகளுக்குள் அவர்களுக்கே உரித்தான இசை பாணி பின்பற்றப்பட்டுவந்தது; 1938 வாக்கில் ஒரு டஜனுக்கும் மேற்பட்ட இசைக் கலைஞர்கள் அந்தக் குடும்பத்தில் இருந்தார்கள். தென்னிந்தியாவிலேயே இசைக் கலைஞர்களுக்கு வழங்கப்படுவதில் மிக உயர்ந்த விருதான 'சங்கீத கலாநிதி' விருது உள்ளிட்ட பல சிறப்புகளைப் பெற்றவர்களின் புகைப்படங்கள் மெட்ராஸ் மியூசிக் அகாடமியின் நுழைவுக் கூடத்தில் இடம்பெற்றிருக்கும். அந்தப் புகைப்படங்களில் அதிக அளவில் இடம்பெற்றவர்கள் பாலாவின் குடும்பத்தினர்.

இசைதான் பாலசரஸ்வதியின் குடும்பத்தினர் வழிவழியாகப் பெற்றிருந்த சொத்து—அதாவது மிகக் குறிப்பிட்டுச் சொல்ல வேண்டிய, நடனத்துடன் நிகழ்த்தும் இசை. தஞ்சாவூரிலிருந்து சென்னை, அரசவையிலிருந்து நவீன தொழில்முறைச் சூழல் என்ற மாற்றங்களுக்கு அவர்கள் ஈடுகொடுத்ததற்கு அவர்களுடைய இசை தான் காரணம். பல காலமாக அந்தக் குடும்பத்தினர் பொதுமக்கள் முன்னிலையில் மேடையேறவே இல்லை. அந்தக் குடும்பத்தின் நடன பாணி உயிர்பிழைத்திருந்து பாலசரஸ்வதியின் கலையின் மூலமாக மறுபடியும் வெளிப்பட்டதற்கு இசைதான் காரணம்.

அதே நேரத்தில், இசை, நடனம் மட்டுமல்ல, பிற பரம்பரை மரபுகளைப் பின்பற்றிய பல குடும்பங்களைப் போலவே இந்தக் குடும்பத்தில் மாற்றம் என்னும்

இயங்குமுறை அந்தக் குடும்பத்தின் கலையாழத்திலும், விடாத ஈடுபாட்டிலும் பிரதானமான அடையாளமாக விளங்கியது. தொடர்ச்சி, பரிணாமம் ஆகிய இரண்டையும் சேர்த்துப் பொருள்தரக்கூடிய சமஸ்கிருதச் சொல் 'சம்பிரதாயா'; மறுஆய்வுக்கும் மறுவரையறுப்புக்கும் உள்ளாகும் பாரம்பரியம் என்றும் இதைச் சொல்லலாம். அந்த சம்பிரதாயத்துக்கு இணங்க, பாலசரஸ்வதி, தான் கற்று, நிகழ்த்தி, கற்பித்துவந்த அற்புதமான கலைச் சொத்தை மேலும் விரிவுபடுத்தவும், அதை விளக்கவும் கற்றுக்கொண்டார். அவருடைய அம்மாவும் அவருக்கு முந்தையவர்களும் கலையை உருவாக்க எப்படிச் கற்றுக்கொண்டார்களோ அப்படியே கலையை உருவாக்க அவரும் கற்றுக்கொண்டார். பரதநாட்டியத்தின் உறைந்துபோன வரலாற்று வடிவத்தை பாலசரஸ்வதி முன்வைக்கவில்லை; மாற்றத்தைத் தனது உள்ளார்ந்த பண்பாகக் கொண்டிருக்கும் ஒரு கலையின் வடிவமாகத்தான் அவர் இருந்தார்.

தன் கலை வடிவத்தைப் பெரும்பாலும் பரதநாட்டியம் என்றுதான் பாலசரஸ்வதி குறிப்பிடுவார். சில சமயம் சின்ன மேளம் என்ற சொல்லையும் அவர் பயன்படுத்தியதை நான் கேட்டிருக்கிறேன் (சின்ன மேளம் என்பது நடனக் கலைஞர்களின் குழுவைக் குறிக்கும் சொல்). சில அறிஞர்களும் நடனக் கலைஞர்களும் வேறு சிலரும் அந்தப் பாரம்பரியக் கலையை சதிர், தாசியாட்டம் உள்ளிட்ட பல சொற்களில் குறிப்பிடுவார்கள்.<sup>6</sup>

'சதிர்' என்ற தமிழ்ச் சொல்லுக்கு 'அழகு' என்ற பொருளும் உண்டு, நடன மாடுவதைக் குறிக்கவும் அது பயன்படுத்தப்பட்டது. பாரம்பரியக் கலைக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த சில கலைஞர்கள் இந்தச் சொல்லைப் பயன்படுத்தினாலும், ஒரு கலை வடிவத்தின் பெயரைக் குறிக்க இந்தச் சொல்லை அவர்கள் பயன்படுத்தியதாக நான் நினைக்கவில்லை. அந்தச் சொல் இப்போது பரதநாட்டியத்தைவிடத் தாழ்ந்த நிலையில் இருக்கும், முறைபடுத்தப்படாத 'நாட்டுப்புற ஆடல்' கலையை உணர்த்துகிறது. புதிதாகப் புனரமைப்பு செய்யப்பட்ட ஒரு நடன வடிவத்துக்கு 1930களின் மத்தியில் 'பரதநாட்டியம்' என்ற பெயர் வழங்கப்பட்டது; புனரமைப்பு செய்யப்பட்ட கலையிலிருந்து பாரம்பரியக் கலையைப் பிரித்து அடையாளம் காண ஒரு பெயர் அப்போது தேவைப்பட்டது. அந்தப் பெயர்தான் 'சதிர்'.

பாரம்பரிய நடனத்துக்கும் 'புத்துயிர் பெற்ற' பரதநாட்டியத்துக்கும் இடையே காணப்பட்ட வேறுபாடுகள் ஆரம்பத்தில் திட்டமிட்டே ஏற்படுத்தப்பட்டவையாக இருந்தன; கலைஞர்கள் யார் என்பதையும், சமூகத்தில் அந்தக் கலை எப்படிப் பொருந்தியது என்பதையும் இந்த வேறுபாடுகள் பிரதிபலித்தன. கலைப் புனரமைப்புக்கு அடிப்படையான கேள்வி, பாரம்பரியக் கலைஞர் ஒருவரிடமிருந்து கற்றுக் கொள்வதால் மட்டுமே ஒரு கலை வடிவத்தை ஒருவர் உள்வாங்கிக்கொள்ள முடியுமா என்பதே. இருபதாம் நூற்றாண்டில் நவீனப்படுத்தப்பட்ட கலையாக பரதநாட்டியக் கலை அடைந்த மாற்றத்தைப் பொறுத்தவரை, பரம்பரைக் கலைஞர்கள் புனரமைக்கப்பட்ட நடனம், இசை ஆகியவற்றின் ஆதாரங்களாக ஆனார்கள். குறிப்பிட்ட கலைக் குடும்பம் ஒன்றின் பாணியில் நீண்ட காலப் பயிற்சிக்கும் பின்னர்தான் பாணி ரீதியில் பொருத்தமான, சீரான மாற்றங்களைச் செய்யும் திறனை ஒரு கலைஞர் பெற முடியும். முதிர்ச்சி நிறைந்த குரு ஒருவர் நடன வடிவத்தின் விவரணை

அம்சங்களையும், நடனத்தின் முறைப்படுத்தப்பட்ட அருப வடிவத்தையும் ஒவ்வொரு மாணவரின் உயரம், உடலமைப்பு, கைகளின் வடிவம், முக அமைப்பு போன்றவற்றுக்கேற்பச் சரிசெய்வார். பல்வேறு கூறுகளின் விவரங்களைக் குறித்த அறிவு மட்டுமே மேன்மேலும் வளர்ச்சியடைவதற்குப் போதுமான ஆதாரமாக இருக்காது. இது ஒரு நுணுக்கமான பிரச்சினை; ஒரு நிறுவனத்தில் சேர்ந்து கற்றுக் கொள்வதன் மூலமாகவோ, பாரம்பரியக் கலைப் பயிற்சியில் வேரூன்றாத ஆசிரியர் ஒருவரிடம் கற்றுக்கொள்வதன் மூலமாகவோ இதைப் புரிந்துகொள்ள முடியாது.

நவீன மரபாகப் புதிய நாட்டியக் கலை வடிவம் உருவாக்கப்பட்டாயிற்று. அந்தப் புதிய நடன வடிவமும் அதற்கான இசையும், மேடையேற்றமும் பிராந்திய பாணிகளைக் கலப்பது உள்ளிட்ட இன்னபிற அம்சங்களும் இந்தியாவின் தற்கால நடனத்தின் பரிணாம வளர்ச்சிக்குப் பங்காற்றியிருக்கின்றன. ஆனால், நவீனப்படுத்தப்பட்ட பரதநாட்டியம் என்பது மரபான நாட்டியக் கலையின் வேர்களை 'அடிப்படை'யாகக் கொண்டு உருவானது என்ற கருத்து, தவறான பார்வைக்கு இட்டுச் சென்று, இரண்டுக்கும் இடையிலான வேறுபாடுகளைக் குறைத்துவிடுகிறது.

### தேவதாசி

இந்தியாவின் சமூக வரலாற்றை மதிப்பீடு செய்வது இந்தப் புத்தகத்தின் நோக்கம் அல்ல. ஆனால், இந்த வாழ்க்கை வரலாற்றை ஒரு வாசகர் புரிந்துகொள்ள வேண்டுமென்றால் (உலகின் மற்ற பாகங்களில் நடந்ததுபோல்) இந்தியாவில் நிலவியதும், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும் மாறுதலுக்குள்ளான சமூக, குடும்ப அமைப்புகள் தொடர்பான சில கோட்பாடுகள் குறித்த உண்மைகளைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கம்வரை, பலதார மணம் என்ற முறை சார்ந்து குடும்பங்கள் தங்களை அமைத்துக்கொள்வது பரவலாகவும், எல்லோராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டதாகவும் இருந்தது. ஒன்றுக்கும் மேற்பட்ட மனைவியரை ஒரு ஆண் கொண்டிருந்தது குறித்து ஆச்சரியப்படுவதற்கு ஏதுமில்லை. அதைவிடச் சற்றுக் குறைந்த அளவில், ஆனால் சமூகத்தால் அங்கீகரிக்கப்பட்ட நிலையில் இருந்தவை தாய்வழிக் குடும்பங்கள். இதில் தமிழ்நாட்டின் தேவதாசி சமூகத்தைச் சேர்ந்த குடும்பங்களும் அடங்கும். இந்தக் குடும்பங்களில் பெண்களின் தலைமையில்தான் குடும்பங்கள் இயங்கின. தந்தைவழிச் சமூகத்தின் சமூக, சட்ட அமைப்புகளால் புரிந்து கொள்ளப்படும் திருமண உறவை இவர்கள் ஏற்கவில்லை.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் கல்வி, ஒழுக்கம் சார்ந்த மதிப்பீடுகள், சமூகப் பழக்கவழக்கங்கள் போன்றவற்றில் காலனிய முறைகள் வேரூன்றத் தொடங்கிய நேரத்தில், தங்கள் பண்பாடு பழங்காலத்தைச் சேர்ந்ததாகவும், சர்வாத்மவாதத்தோடு தொடர்புடையதாகவும், நெறி பிறழ்ந்ததாகவும் கருதப்படுகிறதோ என்ற அச்சம் இந்தியர்களிடையே அதிகரித்துவந்தது. மேற்கத்தியப் பிரகங்களுக்கு ஏற்பச் சமூக ஒழுங்கை—இதில் குடும்ப அமைப்பும் அடங்கும்—சீர்திருத்தும் லட்சியத்தோடு சீர்திருத்த இயக்கங்கள் உருவாயின. இந்தச் சீர்திருத்த நோக்கங்களின் இலக்குகளில் தேவதாசி சமூகமும் ஒன்று. மற்றொன்று, பலதார மணம் என்ற வழக்கம். தொன்மைக்

காலத்திலிருந்து இந்தியச் சமூகத்தில் ஆழமாக வேரூன்றி, இந்தியச் சமூக அமைப்பு களை வரையறுத்த பழைய முறைமையும் நவீன காலத்தின் மாறிவரும் சமூக அமைப் பும் எதிரெதிராக இருந்தன என்று சங்கடத்துடன் உணரப்பட்டதன் விளைவுதான் இந்தக் கிளர்ச்சி. இந்தச் சீரமைப்புதான் பரதநாட்டியத்துக்கும் அதன் பாரம்பரியக் கலைஞர்களுக்கும் எதிரான ஒரு இயக்கத்தின் அடிப்படையாக அமைந்தது.

தாய்வழிச் சமூகமான தேவதாசி சமூகத்தின் பெண்கள் தங்களுக்கேற்ற துணை வர்களைத் தேடிக்கொண்டு அவர்கள் மூலமாகப் பிள்ளைகளும் பெற்றுக்கொண்டார் கள். அந்தத் துணைவர்களோடு தங்கள் பாசத்தையும் உறவுகளையும் பகிர்ந்துகொண் டார்கள். இந்த உறவுகள் உரிய ஏற்பாடுகளுக்குள் கொண்டுவரப்பட்டுக் குடும்பத் தின் மூத்த உறுப்பினர்களால் அங்கீகரிக்கப்பட்டன. மதரீதியான சடங்குகள் மூலமும் இந்த உறவுகள் அங்கீகரிக்கப்பட்டன. பெரும்பாலும் அந்த உறவுகள் சம்பந்தப்பட்ட நபர்களிடையே வாழ்நாள் முழுவதும் நீடித்தன. தேவதாசிக்குடும்ப அமைப்பில் ஒரு குடும்பத்தின் பொருளாதார நலன்களுக்கு அந்தக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த பெண்தான் பொறுப்பு. அந்தப் பெண்ணின் துணைவர் அந்தக் குடும்பத்தின் கலைக்கும் அந்தக் குடும்பத்துக்கும் ஆதரவு அளிப்பவராக இருக்கலாம்; ஆனால், தான் பிறந்த அந்தக் குடும்பத்துக்கும் அந்தக் குடும்பத்தின் பாரம்பரியச் சொத்துக்கும் அந்தப் பெண்தான் பொறுப்பாளியாக இருப்பார். அந்தப் பெண் தனது துணையுடன் தனிக்குடித்தனம் செல்ல மாட்டார்; தனது குடும்பத்துடன் கூட்டுக் குடும்பமாக இருப்பார். பால சரஸ்வதிக்கும் இதுதான் நிகழ்ந்தது. அவருடைய உடனுறை உறவு 1938இல் தொடங்கி 1953இல் அவரது துணைவரின் மரணம்வரை நீடித்தது.

தேசிய அளவில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த கடைசி பரதநாட்டியக் கலைஞர் பால சரஸ்வதிதான். தனது தேவதாசி சமூகத்தின் முன்னோர்களின் பாரம்பரியத்துக்கு இணங்க வளர்ந்து, பயிற்சியளிக்கப்பட்டவர் அவர். பரம்பரைக் கலைஞர்கள் அல் லாதவர்கள் முதன்முறையாக 1935இல் பரதநாட்டியம் ஆடத் தொடங்கியபோது ஒரு கேள்வி எழுந்தது: தனிப்பட்ட ஒரு சமூகத்துக்கே உரியதாக அந்தக் கலையை வைத்திருந்ததாகக் கருதப்பட்ட தடைகள் மீறப்பட முடியுமா என்பதுதான் அந்தக் கேள்வி. பாரம்பரியக் கலை வடிவத்தை மற்றவர்களால் கற்றுக்கொள்ள முடியாது என்று பாலசரஸ்வதி ஒருபோதும் கூறவில்லை; இதற்கு ரத்த சம்பந்தமும் வளர்ப்பும் அவசியம் என்றும் அவர் வாதிடவில்லை. எனினும், பயிற்சி, ஒழுங்கு சம்பந்தப்பட் டது; அதாவது, ஒரு குருவின் வழிகாட்டுதலை ஏற்றுக்கொள்வது. கற்றுக்கொள்ப வரை விட எப்போதும் மகத்தானதாக இருக்கும் கலையை கற்றுக்கொள்ளத் தயாராக இருக்க வேண்டும் என்று அவர் கருதினார். சுதந்திரத்துக்குச் சற்றே முந்தைய, சுதந் திரத்துக்குப் பிந்தைய இந்தியாவில் நாட்டியம் என்பது பிரபலமாகிவந்த நிலையில் நிறுவனமயமாதலும் தரப்படுத்தலும் வலியுறுத்திய மாற்றங்களால் இந்தக் கலை சம ரசங்களுக்கு இலக்கானது என்றே பாலசரஸ்வதி வாதிட்டார்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் பிரிட்டிஷ் அரசின் ஆதிக்கத்துக்குச் சவால் விடும் வகையில் புதியதாக சமூக, அரசியல் செயல்திட்டங்கள் உருவாயின. பிரதேசம், மதங்கள், மொழிகள், பிராந்திய வேறுபாடுகள் போன்ற தடைகளைக்

கடந்து கலாச்சார ரீதியில் ஒருங்கிணைப்பதுதான் அந்தச் செயல்திட்டங்களின் நோக்கம். இதில் நகைமுரணான விஷயம் என்னவென்றால், 'தேசிய' மற்றும் 'நவீன' அடையாளம் ஆகிய மீட்டுருவாக்கப்பட்ட கருத்தாக்கங்களின் மூலம் இந்தியாவை ஒருங்கிணைப்பது என்பது இந்தியாவில் ஏற்கனவே இருந்த கலாச்சார, பிராந்திய சமூக அமைப்புகள், நம்பிக்கைகள், தொழில்முறைச் சமூகங்கள்—குறிப்பாக, தஞ்சாவூரின் அரசவை நடனப் பாரம்பரியம்—போன்றவற்றின் மதிப்பைக் குறைப்பது, தகர்ப்பது என்று அர்த்தமாயிற்று என்பதுதான்.

தேசத்தின் வரலாற்றையும் பண்பாட்டையும் மறுவரையறை செய்வதற்கும் மகிமைப்படுத்துவதற்குமான முயற்சிகள் ஆரம்ப கால சுதந்திரப் போராட்ட இயக்கத்தின் விளைவாக எழுந்தன. இந்தியாவில் நிலவிய அபாரமான பல்வகைமை முழுவதற்கும் அப்பாற்பட்ட 'தேசிய' பெருமை என்று கருதப்பட்ட இந்தியாவின் 'பொற்காலம்' குறித்த கருத்தாக்கத்தின் அடிப்படையில்தான் சுதந்திரப் போராட்ட இயக்கம் நிறுவப்பட்டது. மேம்பட்டதாகவும், ஒரு சாராருக்கு மட்டுமே உரியதாகவும் கருதப்பட்ட, பேச்சு வழக்கில் இல்லாத சமஸ்கிருத மொழி அந்தப் பொற்காலத்தின் பரந்த, அனைத்தையும் உள்ளடக்கிய மொழியாக அறிவிக்கப்பட்டது. மறைந்து விடாமல் மீட்கப்பட்ட 'செவ்வியல்' கலாச்சாரம் என்ற கருத்தாக்கத்துக்கு இணங்க நிகழ்த்துக் கலைகளை மாற்றியமைப்பது என்பது இந்திய மக்களையும் கலாச்சாரத்தையும் புதுப்பித்தலின் வெளிப்பாடாக அதிகாரவர்க்கத்தால் முன்னெடுக்கப்பட்டது.

### தஞ்சாவூர்

தென்னிந்திய தீபகற்பத்தில் இருக்கும் காவேரி நதிப்படுகைப் பிரதேசம் எண்ணற்ற கோபுரங்களும், பெரிய, சிறிய கோயில்களின் கார்ப்பக்கிருகங்களைவிட உயர்ந்து காணப்படும் அமைப்புகளும் ஆங்காங்கே உயர்ந்து நிற்கும் கண்ணுக்கினிய காட்சிகளும் கொண்ட சமவெளிப் பரப்பாகும். காவேரியின் கிளைநதிகள் பல அந்த நிலப்பரப்பில் பின்னிப் பிணைந்து ஓடி, ஆண்டின் குறிப்பிட்ட பகுதியைச் சார்ந்தும், வேளாண் பருவத்தைச் சார்ந்தும் பசுமையின் வெவ்வேறு சாயல்களில் தோற்றமளித்தபடி, கணக்கிலடங்காப் பரப்புகளாக விரிந்திருக்கும் நெல்வயல்களுக்கு நீர் பாய்ச்சுகின்றன. தென்னைகள் அடர்ந்திருக்கும் தென்னந்தோப்புகளும், அதே போன்று முந்திரித் தோப்புகளும் இன்னபிற பழ மரங்களும் நிறைந்தது அந்தப் பகுதி. தன்னிறைவு பெற்ற பிரதேசம் அது; பல நூற்றாண்டுகளாக அப்படித்தான்.

தமிழ்நாட்டில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் தஞ்சையை ஆண்டதுளாஜா ராஜாவின் ஆட்சிக் காலத்தில்தான் (1763-1783) அரசாங்கப் பதிவேடுகளிலிருந்து தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதியின் குடும்பத்தைப் பற்றி நாம் முதன்முதலாகக் கேள்விப்படுகிறோம். தஞ்சாவூர் சமஸ்தானத்தை ஒரு குடும்பமோ அவர்களின் பிரதிநிதிகளோ ஆண்டுவந்திருப்பது பதினாறாம் நூற்றாண்டிலிருந்தே பதிவுசெய்யப்பட்டிருக்கிறது. பதினாறாம் நூற்றாண்டில்தான் தஞ்சாவூர் அரண்மனை நாயக்கர்களின் கோட்டையாகக் கட்டப்பட்டது. அது பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் மராத்திய மன்னர்களால் விரிவாக்கப்பட்டது. (பரந்து விரிந்த இந்த அரண்மனை

இப்போது இந்திய அரசுக்குச் சொந்தம். அரண்மனையின் ஒரு பகுதி பான்ஸ்லே மராட்டிய அரசுக் குடும்பத்தினருக்குக் குத்தகைக்கு விடப்பட்டிருக்கிறது.) கணக்கற்ற இசைக் கலைஞர்கள், நடனக் கலைஞர்கள், இசைகர்த்தாக்கள், நட்புவனார்கள், கவிஞர்கள், ஓவியர்கள் முதலியோரும், பிற கலைஞர்களும், பதம் என்ற பாடல் வடிவத்தின் இசைகர்த்தாக்கள் உட்பட்ட பல கலைஞர்களும் அரசவையில் குழு மியிருந்தனர். பரதநாட்டியத்தின் பாடங்களில் தவறாமல் இடம்பெறும் ஸ்வரஜதி, பதவாணம், தில்லானா போன்ற நடனத்துக்குரிய பிற வடிவங்கள் பதினெட்டாம், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுகளில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன.

பாரம்பரியக் கலைஞர்கள், புலவர்கள், பிற கலைத் துறைகளிலும் அறிவிலும் புகழ் பெற்று விளங்கியவர்கள் பல்வேறு அரசவைகளுக்கும் வருகைபுரிந்தார்கள்; சமூகத்தில் பரவியிருந்த அவர்களின் புகழ்பற்றிக் கேள்விப்பட்ட அரசவைகள் அவர்களுக்கு அழைப்பு அனுப்புவதன் மூலம் அவர்களுடைய வருகை நிகழும். கலைஞர்கள் அரண்மனையிலேயே வசிக்கவில்லை. தங்கள் சமூகத்தின் அந்தஸ்து மிக்கவர்களாய்த் தங்கள் சொந்த வீடுகளில்தான் வசித்தார்கள். அரசுக் குடும்பத்தின் ஆதரவில் வாழ்ந்த கலைஞர்கள் தங்களின் கலையின் மூலம் அரசவைக்குப் பேரும் புகழும் ஈட்டித்தர வேண்டுமென்று எதிர்பார்க்கப்பட்டார்கள். சில சமயங்களில் அரசுக் குடும்பம் கோரும் கலைப் பணிகளை மேற்கொள்ள வேண்டும் என்றும் எதிர்பார்க்கப்பட்டனர்.

தஞ்சாவூர் அரசவையில் ஏற்கெனவே நிகழ்த்தப்பட்டுக்கொண்டிருந்த நடன பாணிகளை முறைப்படுத்தவும், நடனம் கற்றுக்கொடுக்கவும் துளாஜா ராஜா மஹா தேவ அண்ணாவி என்ற நட்புவனாரை அவருடைய சொந்தக் கிராமத்திலிருந்து தஞ்சாவூர் அரசவைக்கு அழைத்துவந்தார். அண்ணாவியின் சகோதரருடைய பேரன் களும் 'தஞ்சை நால்வர்' என்றழைக்கப்பட்டவர்களுமான சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகியோர் மேற்கொண்ட நெறிப்படுத்தல் பணிக்கு அண்ணாவியின் முயற்சிகள்தான் அவ்வளவாக அறியப்படாத முன்னோடி. ராஜா துளாஜாவுக்கு அடுத்து ஆட்சிக்கு வந்த இரண்டாம் சரபோஜியின் அரசவையில் ஏற்கெனவே இருந்த நடன முறையை ஒற்றைக் கலைஞரின் கச்சேரிக்கு ஏற்ற வகையில் இந்த நால்வரும் மாற்றினார்கள். இந்த நால்வர் நெறிப்படுத்தியதுதான் பத்தொன்பது மற்றும் இருபதாம் நூற்றாண்டுகளின் பரதநாட்டியத்துக்கு அடித்தளமாகத் தற்போது நினைவுகூரப்படுகிறது.<sup>7</sup>

பரதநாட்டியத்தில் நடனக் கலைஞருக்குப் பக்கவாத்தியக் குழுவினரும் அவர்களை இயக்கும் நட்புவனாரும் இருப்பார்கள். நட்புவனார் பாடுவதோடு, நடனக் கலைஞரின் பாத ஒலிகளைத் தனது கைத்தாளத்தில் எழுப்புவார்; கூடவே, தாளக் கட்டுச் சொற்களைச் சொல்லியபடி அரூப நடனத்தின் அசைவுகளுக்குத் துணையாக நட்புவாங்கம் செய்வார். பாத ஒலிகளின் தாளக்கட்டை கைத்தாளத்தின் மூலம் நிகழ்த்தும் முறையை தஞ்சை நால்வரில் ஒருவரான சிவானந்தம்தான் அறிமுகப்படுத்தினார் என்று சொல்லப்படுகிறது; ஆனால், பரதநாட்டியத்தில் ஏற்கெனவே பின் பற்றப்பட்டுவந்த ஒரு பாணியை அவர் முறைப்படுத்தியிருக்கலாம் என்றே தோன்றுகிறது.

ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய, ஆனால் துல்லியமாக வேறுபட்ட கலை வடிவங்களான பெரிய மேளத்தையும் சின்ன மேளத்தையும் பாரம்பரிய நடனக் கலைஞர்கள் நிகழ்த்திவந்தார்கள். மேளம் என்ற சொல் நடனக் குழுவைக் குறித்தது. (அந்தச் சொல்லுக்கு வேறு அர்த்தங்களும் உண்டு.) அளவைக் குறிக்கும் 'சின்ன', 'பெரிய' ஆகிய சொற்கள் இரண்டு குழுவினரின் பிரதான இசைக்கருவியைக் குறித்தன. இரண்டு இசைக்கருவிகளில் பெரியது 'நாகசுரம்'. கம்பீரமான ஒலியை எழுப்பும் நாகசுரம் கோயில்களிலும் உற்சவங்களிலும் இன்றும் வாசிக்கப்படுகிறது (பெரிய மேளம்). நாகசுரத்தைவிட அளவில் சிறியதாக இருக்கும் முகவீணை சின்ன மேளத்தில், அதாவது பரதநாட்டியத்தில், வாசிக்கப்பட்டது. இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் கச்சேரிகளில் முகவீணையின் இடத்தை கிளாரினெட்டும் புல்லாங்குழலும் எடுத்துக்கொண்டன.

'சின்ன', 'பெரிய' என்ற சொற்கள் சிலசமயம் குழப்பத்தை ஏற்படுத்திவிடுகின்றன. இந்தச் சொற்கள், குழுக்களின் அளவுகளைக் குறிப்பவை என்று தவறாகப் புரிந்து கொள்ளப்பட்டுவிடுகின்றன. உண்மையில், சின்ன மேளம் குழுதான் பெரியது; குறைந்தபட்சம் நான்கு பேராவது அதில் இருப்பார்கள். ஆனால், நாகசுரக் குழுவினோ அதிகபட்சம் மூன்று பேர்தான் இருப்பார்கள். இரண்டிலும் கைத்தாளங்கள் பயன்படுத்தப்படும். பெரிய மேளத்தில், உற்சவத்தின்போதும், கோயிலுக்குள்ளும், திருமணம் மற்றும் மங்கல இசையும் நாகசுரமும் தேவைப்படும் நிகழ்ச்சிகளின் போதும் பெரிய அளவில் ஆன கைத்தாளங்களைக் கொண்டு தாளமெழுப்புவார்கள்.

தென்னிந்தியாவில் இருந்த தொழில்முறை ரீதியிலான பரம்பரை நாட்டிய சமூகத்தினர் எத்தனை பேர் என்ற மதிப்பீடு, அதாவது இருபதாம் நூற்றாண்டுவரை பரதநாட்டியத்தை அழிந்துவிடாமல் காப்பாற்றிவந்த குடும்பங்களின் எண்ணிக்கை, நூறு குடும்பங்களிலிருந்து பல நூறு குடும்பங்கள்வரை இருக்கலாம் என்று கணக்கிடப்பட்டிருக்கிறது.<sup>8</sup> 'நகர்ப்புறம்', 'கிராமப்புறம்' ஆகிய சமூக வேறுபாடுகளைப் பழங்கால இந்தியாவில் சரியாகப் பொருத்திப்பார்க்க முடியாது. இந்தியாவில் அறிவுச் செல்வமும் கலைச் செல்வமும் நகரங்களுக்கு இணையாகக் கிராமங்களிலும் தோன்றின; பெரும்பாலும் அந்தச் செல்வங்கள் கிராமங்களிலிருந்து பெரும் கோயில்களும் அரண்மனைகளும் இருந்த நகரங்களுக்கு எடுத்துச்செல்லப்பட்டன. கலாச் சாரத்திலும் அறிவிலும் தழைத்தோங்கிய இந்தச் சமூகம் தஞ்சாவூர் மாவட்டத்திலும் தென்னிந்தியா முழுவதும் பரவியிருந்தது. ஏராளமான நிலங்கள், சொத்துகள் என்று சில இசைக் கலைஞர்களும் நாட்டியக் கலைஞர்களும் செல்வச் செழிப்புடன் இருந்தார்கள். சிலர் உணவளித்து ஆதரிக்கப்பட்டார்கள். பெரும்பாலான குடும்பத்தினர் விவசாயம் செய்து பிழைத்துவந்தனர். அரசரிடமிருந்தோ கோயிலிடமிருந்தோ தானமாகப் பெற்ற நிலங்களில் சில குடும்பத்தினர் விவசாயம் மேற்கொண்டனர். விளைநிலமும் ஆபரணங்களும் தான் பரம்பரைக் கலைஞர்களின் பொருளாதாரப் பரிவர்த்தனைக்கு உதவுபவையாக இருந்தன.

தஞ்சாவூர் அரசவையில் என்பது போட்டிகள் நிரம்பிய சூழல் இருந்தது. தென்னிந்தியா முழுவதிலுமிருந்து வந்த நாட்டியம், இசை, நாட்டிய நாடகம் போன்றவற்றால் அந்த அரசவை மிகுந்த துடிப்புடன் காணப்பட்டது. கலைஞர்களும் பண்டி

தர்களும் அவர்களுடைய திறமையை வெளிப்படுத்தி அதன் மூலம் தங்களுக்கும் தங்கள் புரவலர்களுக்கும் பெருமை சேர்க்க வேண்டும் என்பதற்காக ஒருவருக்கொருவர் போட்டியாக முன்னிறுத்தப்பட்டனர். ஆனால், பரம்பரைக் கலைக் குடும்பங்களைப் பொறுத்தவரை அவர்கள் தங்கள் கலையிடமும் தங்கள் குடும்ப பாணியிடமுமே பிரதானமாக விசுவாசமாக இருந்தார்கள். அதற்கு அடுத்ததாகத்தான் தங்கள் புரவலர்களிடம் காட்டிய விசுவாசம் இருந்தது. பரதநாட்டியத்தின் மரபைக் குறிப்பிடத்தக்க வகையில் பாதித்த பிற வழிகளைக் குறித்த இந்தப் பன்மைத் தன்மை இரண்டாம் சரபோஜியின் அரசவையில் பிரதிபலித்தது. மராத்தியப் பாடல் பாணியான லாவணியிலிருந்து பெறப்பட்ட பாணி மராத்தியர்களின் ஆட்சிக்காலத்தில் மிகவும் பிரபலமாக இருந்ததுடன், அரசவையில் நிகழ்த்தப்பட்ட மற்ற இசைப் பாணிகளிலும் செல்வாக்குச் செலுத்தியது.<sup>9</sup> 1820ஆம் ஆண்டு வாக்கிலான அரசவைப் பதிவேடுகளில் அரசரின் விருப்பத்தின் பேரில் 'வடக்கத்திய' நடன பாணியில் தனது நர்த்தகர்களைத் தயார்செய்த நட்டுவனார் ஒருவரின் புகார் ஒன்று காணப்படுகிறது. அரசரின் விருப்பத்துக்கிணங்க அந்த நட்டுவனார் நடந்துகொண்டாலும், தனது நர்த்தகர்களும் வாத்திய கோஷ்டியும் தயாராக இருந்தாலும்' கச்சேரி நடத்த அழைப்பு வரவில்லை என்பதுதான் அவரது புகார்.<sup>10</sup>

### 'மகத்தான செழுமையின் தோட்டம்': குடும்பப் பாரம்பரியம்

பாலசரஸ்வதியின் முப்பாட்டியின் பாட்டி, தஞ்சாவூர் பாப்பம்மாள், 1760 வாக்கில் பிறந்தார். பாப்பம்மாள் தஞ்சாவூர் அரசவையில் நர்த்தகியாகவும் இசைக் கலைஞராகவும் இருந்தார். தஞ்சாவூர் நால்வரின் பாணிக்கு முன்னோடியாகவும் அடித்தளமாகவும் அமைந்த ஒரு வகை நடனத்தைத்தான் அவர் ஆடியிருக்க வேண்டும். பாப்பம்மாள்தான் அந்தக் குடும்பத்தினரிலேயே அரசவையில் ஆடிய முதல் தலைமுறையா என்பது தெரியவில்லை. எது எப்படியோ, பாப்பம்மாளின் மகள் ரூபவதியும் தஞ்சாவூர் அரசவையில் இசைக் கலைஞராகவும் நர்த்தகியாகவும் அங்கீகரிக்கப்பட்டிருந்தார். கிட்டத்தட்ட நூறாண்டுகளுக்குப் பிறகு அரசுக் குடும்பத்தின் ஆதரவு நின்றுபோகும்வரை பாப்பம்மாளின் குடும்பத்தினர் அரசவையில் கலைச்சேவை செய்துவந்தனர். அவர்களெல்லாம் தொழில்முறைக் கலைஞர்கள், அவர்களுடைய நடனம், பாடல்கள் ஆகியவற்றின் பாடம் சமய எல்லைகளைக் கடந்தது. கோயில் சடங்குகளின்போதும் உற்சவங்களின்போதும் அவை நிகழ்த்தப்படவில்லை.

ரூபவதி அம்மாளின் மகளான தஞ்சாவூர் காமாட்சி அம்மாள் 1810இல் பிறந்தார். பிரகதீஸ்வரர் கோயிலுக்கு வடக்கே இருக்கும் எல்லையம்மன் கோயில் தெருவிலிருந்து தள்ளி இருந்த ஒரு சிறிய சந்தில்தான் காமாட்சி அம்மாளின் வீடு இருந்தது. அங்கே பாப்பம்மாளும் தனது குடும்பத்தினருடன் வாழ்ந்திருக்கக்கூடும். காமாட்சி அம்மாள், இரண்டாம் சரபோஜி மன்னரின் அரசவையில் நர்த்தகியாகவும் இசைக் கலைஞராகவும் இருந்தார். அத்துடன், இளவரசிகளுக்கும் இந்தக் கலைகளையெல்லாம் கற்றுத்தந்தார் என்றும் தெரிகிறது. பரதம் கணபதி சாஸ்திரி என்பவரிடமிருந்து காமாட்சி அம்மாள் பரதநாட்டியத்தைக் கற்றுக்கொண்டார். அவரது அம்மாவிடமிருந்தும் பாட்டியிடமிருந்தும் முன்னோரிடமிருந்தும் வழிவழியாக வந்த அவர்கள் குடும்பத்துப் பாணி இசையையே அவரும் கைக்கொண்டிருந்திருக்க வேண்டும். ஒரு



நர்த்தகியாக அவர் புதிதாக முறைப்படுத்தப்பட்ட பாணியில் அமைந்த பரத நாட்டியத்துக்கான பாடல்களைக் கற்றுக்கொண்டிருந்திருக்கக்கூடும். குடும்பத்துக்கு வெளியே பிற இசைக் கலைஞர்களிடம் இசைப் பாடல்களைக் கற்றுக்கொள்வதற்கு அனுப்பப்பட்டார். ஒரு குடும்பத்தின் இசைத் தொகுப்பு தன் பிரத்தியேகத் தன்மையை இழந்துவிடாமல், அதே நேரத்தில் அது வளர்வதற்கு இவ்வாறு பிறரிடம் பயிற்சிக்கு அனுப்புவது மரபுசார் கலைஞர்களிடையே வழக்கமாக இருந்தது. வழக்கமாக, குடும்பத்துக்கு உள்ளேதான் பயிற்சி வழங்கப்படும். அதற்குப் பிறகு சுப்பராய சாஸ்திரியிடம் அவர் சிஷ்யையாக இருந்தார். சியாமா சாஸ்திரியின் மகன்தான் சுப்பராய சாஸ்திரி; அதற்குப் பிறகு சுப்பராயரின் மகன் அண்ணாசாமி சாஸ்திரியிடம் சங்கீதம் கற்றுக்கொண்டார். சுப்பராய சாஸ்திரி தனது தந்தையின் சங்கீத பாணியைக் கற்றவர்; துறவியும் சங்கீத மேதைமுமான தியாகராஜரிடமிருந்தே நேரடியாக சங்கீதம் கற்றுக்கொள்ளும் வாய்ப்புக் கிடைக்கப்பெற்றவர். ஆகவே, இரண்டு பாணிகளின் ஞானமும் நேரடியாக வாய்க்கப்பெற்றவர். அதேபோல, பதினெட்டு மற்றும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுகளில் தஞ்சாவூர் அரசவையில் பிரபலமாக இருந்த மராத்திய சங்கீதத்தின் தாக்கமும் அவரிடம் இருந்தது. தஞ்சாவூர் நால்வரும் அவரது குடும்பத்தினரும் முத்துசாமி தீட்சிதரின் மரபைத் தஞ்சாவூர் அரசவையிலிருந்து கற்றுக்கொண்டனர். அவர்கள் காமாட்சி அம்மாளுக்கும் கற்றுக்கொடுத்தார்கள். இந்தத் தொடர்புகள் மூலமாக பாலசரஸ்வதியின் குடும்பத்தினர் தஞ்சைப் பிரதேசத்தில் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் இறுதியையும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியையும் சேர்ந்த முக்கியமான மூன்று இசை மேதைகளின் நேரடித் தொடர்புகளைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தினார்கள்.

பத்தாண்டுகளுக்கு காமாட்சி அம்மாள் தஞ்சாவூர் அரசவையின் ஆதரவிலிருந்து விலகி கேரளத்தில் திருவனந்தபுரத்தின் அரசவைக்கு இடம்பெயர்ந்தார். 1830இல் தஞ்சை நால்வரில் இளையவரான வடிவேலு, தஞ்சாவூர் அரசவையை விட்டுத் திருவனந்தபுரத்துக்கு வந்தார். அடுத்த பல ஆண்டுகள் வடிவேலுவுடன் இருந்த இசைக் குழுவின் ஒரு பகுதியாகவே காமாட்சி அம்மாள் இருந்தார் என்று பாலசரஸ்வதி சொன்னார். இதற்கு ஆதாரமும் இருக்கிறது. 1840களின் திருவனந்தபுரம் அரசவை ஆவணங்களில் தஞ்சாவூர் காமாட்சி என்ற பெண்ணின் பெயர் காணப்படுகிறது. வடிவேலுவின் சங்கீத ஆசிரியர்களுள் அரசவை இசைக் கலைஞராக இருந்த தஞ்சாவூர் காமாட்சி என்பவரும் ஒருவர் என்ற குறிப்பையும், வடிவேலு, தஞ்சாவூர் அரசவைக் கலைஞர் காமாட்சி என்பவரிடம் இசை பயின்றார் என்பதையும் காண முடிகிறது.<sup>11</sup> அந்தக் குடும்பங்கள் பின்னாட்களில் பாலசரஸ்வதியின் குடும்பத்துடன் உறவு வைத்திருந்தார்கள். அதன் மூலம் தங்கள் இசைத் தொகுப்பையும் சங்கீத வகைகளையும் வலுப்படுத்திக்கொள்ளவும் ஒருவருக்கொருவர் பகிர்ந்துகொள்ளவும் செய்தார்கள். மற்ற கலை ஆதாரங்களுடன் பாலசரஸ்வதியின் குடும்பம் உறவு கொண்டிருந்தது. பாலசரஸ்வதியின் குரு கே. கந்தப்பப் பிள்ளை, வடிவேலுவின் சகோதரர்கள் ஒருவரின் கொள்ளுப்பேரன். தனது குடும்பத்தின் பாரம்பரியத்தைக் கட்டிக்காக்கும் வகையில் அவர்களின் சங்கீத, நடனப் பாணியை அவர் பின்பற்றிவந்தார். தஞ்சாவூர், திருவனந்தபுரம் அரசவைகளில் பல தலை

முறைகளாக இந்த இரு குடும்பங்களிடையேயும் கலை ரீதியிலான உறவை இரு குடும்பங்களின் கூட்டணி மறுபடியும் ஒன்றுசேர்த்துத் தழைத்தோங்கச் செய்தது. 1840களின் பின்பகுதியில் காமாட்சி அம்மாள் தஞ்சாவூருக்குத் திரும்பினார்.

பத்து அல்லது பதினைந்து ஆண்டுகள் கழித்து, 1860 வாக்கில், காமாட்சி அம்மாள் தனது குடும்பத்தை அழைத்துக்கொண்டு தஞ்சாவூரிலிருந்து சென்னைக்குச் சென்றார்; 1858இல் தஞ்சாவூரை பிரிட்டிஷ் அரசு இணைத்துக்கொண்டதன் விளைவாகத் தஞ்சாவூரிலிருந்து சென்னைக்குக் கூட்டம்கூட்டமாக இடம்பெயர்ந்த இசைக் கலைஞர்கள், நடனக் கலைஞர்களுள் காமாட்சி அம்மாவின் குடும்பமும் அடங்கும். சென்னையின் வடக்குப் பகுதியில் நாட்டுப் பிள்ளையார் கோயில் தெருவில் ஒரு வீட்டை காமாட்சி அம்மாள் வாங்கினார். தென்தமிழகத்தின் கலாச்சாரக் கேந்திரங்களிலிருந்து இடம்பெயர்ந்த கலைஞர்கள், வணிகம் தழைத்தோங்கியிருந்த சென்னையை மொய்த்தனர். கலைஞராக மட்டுமல்லாது கூடுதல் வருமானத்துக்காகவும் ரங்கூன் கிருஷ்ணசாமி முதலியார் என்ற தொழிலதிபரின் வீட்டில் மாணிக்கத் தாராகவும் காமாட்சி இருந்தார் (புரவலர்களின் வீடுகளில் உள்ள கோயில்களில் பூஜை புனஸ்காரங்கள் நிகழ்த்தும் பெண் மாணிக்கத்தார் என்று அழைக்கப்பட்டார்.) அவருடைய குடும்பக் கோயிலைப் பராமரித்துக்கொண்டு, அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழைப் பாடுவதில் காமாட்சி புகழ்பெற்றார். வழக்கத்துக்கு மாறாக, மற்ற நடனக் கலைஞர்களுக்கு நட்டுவாங்கம் செய்யும் திறனும், செய்வதற்கான மனமும், நீக்குப்போக்குத் தன்மையும் அவருக்கு இருந்திருக்கக்கூடும்.<sup>12</sup>

பிரெஞ்சு காலனியாக இருந்த பாண்டிச்சேரியின் வழியாக ஒருமுறை பயணம் செய்தபோது காமாட்சி அம்மாள் நிகழ்த்திய நாட்டியக் கச்சேரி ஒன்றைக் குறித்த கதை ஒன்று அந்தக் குடும்பத்தில் நிலவுகிறது. அப்போது அவருக்கு வயது 75. அவரது புகழைப் பற்றி அறிந்திருந்த யாரோ ஒருவர், அவரது வயதையும் பொருட்படுத்தாமல், அவரை ஆடச் சொல்லிக் கேட்டிருக்கிறார். அவருடைய குழுவினர் வேண்டாம் என்று வற்புறுத்தினார்கள். ஆனாலும் அவர் ஒப்புக்கொண்டார். அவருடைய துணிவைக் கண்டு அவர்களே அசந்துபோனார்கள். தங்கள் குடும்பத்துக்குள் பேசப்பட்டு வந்த அந்த சம்பவத்தைப் பற்றி பாலா நினைவுகூர்வார்: “அவர் எதைப் பற்றியும் கவலைப்படவில்லை. ஒரு சொம்பு நிறைய தண்ணீர் குடித்தார்; கொஞ்ச நேரம் குப்புறப் படுத்தபடி ஓய்வெடுத்தார். அவ்வளவுதான்! அட்டகாசமாக, ஒரு புதுத் தோற்றமே அவருக்கு வந்துவிட்டது. நடனத்துக்கு உரிய உடையணிந்துகொண்டார், ஆடினார்.”<sup>13</sup>

காமாட்சி அம்மாளுக்குப் பிறந்த பிள்ளைகளில் இரண்டு பேர் மட்டும் தங்கினார்கள். இருவருமே தஞ்சாவூரில் பிறந்தவர்கள். அவருடைய பையன் அப்பாக்கண்ணு ஒரு வயலின் கலைஞர். அவருடைய குரு முத்தியால்பேட்டை பொன்னுசாமி. காமாட்சியின் மகள் பெயர் சுந்தரம்மாள், அவர்தான் பாலசரஸ்வதியின் கொள்ளுப்பாட்டி.

1830இல் பிறந்த சுந்தரம்மாள், பரதநாட்டியத்துக்கான இசையைக் கற்றுக் கொண்டு பிறகு கற்றுக்கொடுக்கவும் ஆரம்பித்தார். அவருடைய மதுரமான குரல்

மிகவும் பிரசித்தமானது. அவருடைய அம்மா காமாட்சி அம்மாளைப் போலவோ, தனது பாட்டி, கொள்ளுப்பாட்டிகளைப் போலவோ இல்லாமல், சுந்தரம்மாள் பொதுமேடைகளில் ஆடவேயில்லை.<sup>14</sup> எனினும், தனது வீட்டுக்குள் சுந்தரம்மாள் தொடர்ந்து ஆடிக்கொண்டிருந்தார் என்று நம்புவதற்குக் காரணம் இருந்தது; அவருடைய இரண்டு மகர்களுமே ஆடக் கற்றுக்கொண்டு, ஒருவர் பிரபலமான நடனக் கலைஞராக ஆனார். சுந்தரம்மாளின் பேத்தியான ஜெயம்மாள், பாலசரஸ்வதியின் தாயார், இசையில் மிகவும் திறமைவாய்ந்த கலைஞர்; கூடவே நடனமும் ஆடுவார், ஆனால் வீட்டுக்குள் மட்டுமே.

சுந்தரம்மாளும், தனது தாயாரைப் போலவே, முதலியார் சமூகத்தைச் சேர்ந்த புரவலர் ஒருவரின் வீட்டுக் கோயிலில் பூஜை புனஸ்காரங்கள் செய்துகொண்டு அதற்கென்று மாதம் ஏழு ரூபாய் சம்பளம் பெற்றுக்கொண்டிருந்தார். அவருக்கு ஒன்பது குழந்தைகள் பிறந்தன. அவற்றுள் மூன்று மட்டுமே தங்கின. அவருக்கு நாராயணசாமி என்ற மகன் இருந்தார். தனது மாமா அப்பாக்கண்ணுவைப் போலவே நாராயணசாமியும் ஒரு வயலின் கலைஞர். 1870களில் நீரில் மூழ்கி அவர் இறந்துவிட்டார் என்று சொல்லப்படுகிறது. சுந்தரம்மாளுக்கு ரூபவதி, தனம் என்று இரண்டு பெண்கள். முதலியார் வீட்டுக்குத் தினசரி பூஜைக்காகச் செல்லும்போது அவர் தனது பெண்களையும் அழைத்துச் செல்வார். அங்கே அந்தச் சகோதரிகள் ஒன்றாகப் பாடினார்கள்; மற்ற வீடுகளிலும் கோயில்களிலும் பாடினார்கள். இருவரும் தங்கள் குடும்ப சங்கீத மரபில் பயிற்சி பெற்றவர்கள். ரூபவதி பின்னாட்களில் நடனக் கலைஞராக ஆனார், தனம் வீணை கற்றுக்கொண்டார். சுந்தரம்மாள் தனது தாயாருக்கு முன்னதாகவே, 1880இல் காலமானார்.

பாலசரஸ்வதியின் பாட்டி, தஞ்சாவூர் தனம், நாட்டுப் பிள்ளையார் கோயில் தெருவில் இருந்த காமாட்சி அம்மாளின் வீட்டில் 1867இல் பிறந்தார். புகழ்பெற்ற வீணைக் கலைஞராக உருவெடுத்ததால் அவருடைய பெயர் வீணை தனம்மாள் என்றே ஆனது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் தென்னிந்தியாவில் மிகவும் மதிக்கப்பட்ட இசைக் கலைஞர்களுள் வீணை தனம்மாளும் ஒருவர்.

காமாட்சி அம்மாள் 1890இல் இறந்துபோனார். அதே ஆண்டில்தான் பாலசரஸ்வதியின் தாயார் ஜெயம்மாள் பிறந்தார். வீணை தனம்மாளுக்குப் பிறந்த குழந்தைகளில் ராஜலட்சுமி, லட்சுமிரத்னம்மாள், ஜெயம்மாள், காமாட்சி ஆகிய நான்கு பெண் குழந்தைகள் தப்பிப்பிழைத்தன. இவர்களில் மூன்றாவது பெண்தான் ஜெயம்மாள். மூத்த பெண் ராஜலட்சுமிதான் தனது தங்கைகளை வளர்த்தார். ஜெயம்மாள் தனது தாயுடன் இசைக் கச்சேரிகளிலும், தனது அக்காள் லட்சுமிரத்னம்மாளுடன் நாட்டியக் கச்சேரிகளிலும் பங்கேற்றார். இறுதியில், பாலசரஸ்வதியின் கச்சேரிகளில் இடம்பெறும் சங்கீதத்தின் ஆன்மாவாக ஆனார் ஜெயம்மாள்.

1870களில், தனம்மாள் குழந்தையாக இருந்தபோது, குடும்பக் கடன்களை அடைப்பதற்காக நாட்டுப் பிள்ளையார் கோயில் தெருவில் இருந்த வீட்டை ஏலத்

துக்கு விட வேண்டியதாக ஆயிற்று. கடைசியாக, ராமகிருஷ்ணா தெருவில் 27ஆம் எண்ணில் இருந்த வீட்டின் ஒரு பகுதியில் வாடகைக்குச் சென்றார்கள். முந்தைய தெருவிலிருந்து பல தெருக்கள் தள்ளியிருந்தாலும், சென்னையின் 'கறுப்பர் பட்டணம்' என்று அப்போது அழைக்கப்பட்ட, நெரிசல் மிகுந்த அதே ஜார்ஜ் டவுனில் தான் அவர்கள் இருந்தார்கள். அந்த வீட்டுக்கு மாறியது, 1880இல் தனம்மாளின் தாயார் இறந்ததற்குப் பிறகா, முன்பா என்பது தெளிவாகத் தெரியவில்லை. அந்தக் குடும்பத்தின் வெவ்வேறு உறுப்பினர்கள், வெவ்வேறு சமயங்களில், வெவ்வேறு வகைகளில் கூடிவாழ்ந்தார்கள். எல்லாக் காலங்களிலும் அவர்களுக்கு என்று வீடு ஒன்று இருந்தது என்று சொல்லிவிட முடியாது. ஜார்ஜ் டவுனின் தங்கசாலைத் தெருவில், இந்து தியாலஜிகல் சொஸைட்டி பள்ளி வளாகத்தில் சுந்தரம்மாள் சில காலம், அநேக மாகத் தனது பெண்கள் தனத்துடனும் ரூபவதியுடனும், வசித்தார் என்றும் சொல்லப் படுகிறது.

ராமகிருஷ்ணா தெரு வீடுதான் பாலசரஸ்வதி முதலில் வாழ்ந்த வீடு. பாலாவின் குடும்பம் அங்கே மாறியதிலிருந்து அந்த வீடு பெரிய அளவில் மாற்றத்துக்குள்ளா காமல்தான் இருக்கிறது என்று அந்த வீட்டின் தற்போதைய உரிமையாளர் கூறுகிறார். 1938இல் அந்தக் குடும்பம் அந்த வீட்டிலிருந்து சென்றுவிட்டார்கள். தங்கள் வீட்டில் குடியிருந்தது புகழ்பெற்ற இசைக் கலைஞர் ஒருவர் என்பதையோ, அந்த வீட்டுக்குக் கொடுக்கப்பட்ட வாடகை ஏழு ரூபாய் என்பதையோ இன்றுவரை அந்த வீட்டு உரிமையாளரின் குடும்பத்தினர் மறக்கவேயில்லை.<sup>15</sup> வீணை தனம்மாள்தான் அங்கே இருந்த குடும்பத்தின் தலைவி. ●



கலிஃபோர்னியா, 1972. படம்: ஜேன் ஸ்டுவார்ட். நன்றி: புகைப்படக் கலைஞர்.



புது தில்லி, 1960. படம்: மேரிலின் சில்வர்ஸ்டோன். நன்றி: மாக்னம் ஃபோட்டோ, நியூயார்க்.

(எதிரே) சான் ஃபிரான்ஸிஸ்கோ, 1974. படம்: ஜேன் ஸ்டுவர்ட். நன்றி: புகைப்படக் கலைஞர்.





சான் ஃபிரான்ஸிஸ்கோ, 1974. படம்: ஜேன் ஸ்டுவர்ட். நன்றி: புகைப்படக் கலைஞர்.

(எதிரே) சான் ஃபிரான்ஸிஸ்கோ, 1974. படம்: ஜேன் ஸ்டுவர்ட்.  
நன்றி: புகைப்படக் கலைஞர்.







'ஜேக்கப்ஸ் பில்லோ நடன விழா'வில் பாலசரஸ்வதி. மசாக்செட்ஸ், 1962.  
படம்: ஜான் வி. லுண்ட். நன்றி: ஜேக்கப்ஸ் பில்லோ நடன விழா ஆவணக் காப்பகம்.



சான் ஃபிரான்ஸிஸ்கோ, 1974. படம்: ஜேன் ஸ்டுவர்ட். நன்றி: புகைப்படக் கலைஞர்.





சான் ஃபிரான்ஸிஸ்கோ, 1974. படம்: ஜேன் ஸ்டுவர்ட். நன்றி: புகைப்படக் கலைஞர்.

(எதிரே) கலிஃபோர்னியா, 1972. படம்: ஜேன் ஸ்டுவர்ட்.  
நன்றி: புகைப்படக் கலைஞர்.



புது தில்லி, 1970. படம்: மேரிலின் சில்வர்ஸ்டோன்.  
நன்றி: மாக்னம் ஃபோட்டோ, நியூயார்க்.



புது தில்லி. 1970. படம்: மேரிலின் சில்வர்ஸ்டோன்.  
நன்றி: மாக்னம் ஃபோட்டோ, நியூயார்க்.



புது தில்லி. 1970. படம்: மேரிலின் சில்வர்ஸ்டோன்.  
நன்றி: மாக்னம் ஃபோட்டோ, நியூயார்க்.





புது தில்லி. 1970. படம்: மேரிலின் சில்வர்ஸ்டோன்.  
நன்றி: மாக்னம் ஃபோட்டோ, நியூயார்க்.



புது தில்லி. 1970. படம்: மேரிலின் சில்வர்ஸ்டோன்.  
நன்றி: மாக்னம் ஃபோட்டோ, நியூயார்க்.

(எதிரே) சான் ஃபிரான்ஸிஸ்கோ, 1974. படம்: ஜேன் ஸ்டுவர்ட்.  
நன்றி: புகைப்படக் கலைஞர்.





கலிஃபோர்னியா 1972. படம்: ஜேன் ஸ்டுவர்ட்.  
நன்றி: புகைப்படக் கலைஞர்.