



ஓவச் செய்தி

கடந்த காலச் செய்திகள் சொல்லும்
மு. கனகசபை ஓவியங்கள்



இலங்கைத்தமிழியற் கழகம்
2020

ஓவச் செய்தி

கடந்த காலச் செய்திகள் சொல்லும்
மு. கனகசபை ஓவியங்கள்

தொகுப்பு
இ. தனஞ்சயன்



இலங்கைத்தமிழியற் கழகம்
2020

இலங்கைத்தமிழியற் கழக வெளியீடு – இல.01

‘ஓவச் செய்தி’ – கடந்த காலச் செய்திகள் சொல்லும் மு. கனகசபை ஓவியங்கள்/இலங்கைத்தமிழியற் கழகம்/
தொகுப்பு : இ. தனஞ்சயன்/ கொழும்புத்துறை/2020/ ISBN 9786245381005/விலை:1000/= / பக்கங்கள் 131

‘Övac ceyti’ - Kaṭanta kālac ceytikaḷ collum mu. Kaṇakacapai öviyaṅkaḷ / Society of Sri Lankan Tamilology/
Compiled by R.Thananchayan/Colombuthurai/2020/
ISBN 9786245381005/Price: 1000/= / Pages 131

தொகுப்புரை

அமரர். மு. கனகசபை அவர்கள், மனப்பதிவு ஓவிய முறைமையைக் கையாண்ட வகையால் ஈழத்தின் பிற ஓவியர்களிலிருந்து தனித்துவமானவராக மிளிர்பவர். ஈழத்தமிழர் வாழ்வியலில் மறைந்துவிட்ட பண்பாட்டு அம்சங்கள் பலவற்றையும் அவர்களது போராட்ட வாழ்வின் இன்னல்களையும் இவரது ஓவியங்கள் நன்கு பிரதிபலிக்கின்றன. அவ்வகையில் அவை ஈழத்தமிழர் வரலாற்றை ஆவணப்படுத்தி நிற்கின்றன.

ஓவியங்கள் மூலம் ஆவணப்படுத்த முடியும் என்பது மனித சமுதாய வரலாற்றில் கண்டுணரப்பட்ட உண்மை. பூர்வீக சமுதாயத்து மனிதன், தான் வாழ்ந்த குகைகளில் அமைந்த பாறைச் சுவர்களில் வரைந்த கோட்டோவியங்களே வரலாற்றை முதியலின் அரிச்சுவடியாய் அமைந்தன. அவை வரலாற்று மூலங்களாயின. கனகசபை அவர்களின் ஓவியங்கள், அவர் வாழ்ந்த காலத்து ஈழத் தமிழர் வாழ்வியலை – வரலாற்றை – பிற்காலச் சந்ததியும் தரிசிக்க உதவும் கட்டில் கலை ஊடகமாயின. அவ்வகையில் ஈழத்தமிழர் சமுதாயத்தைச் சார்ந்த ஓவியர்களுள் மு. கனகசபை முக்கியத்துவம் வாய்ந்த ஒருவராகிறார்.

மு. கனகசபை அவர்கள், எனக்கு உறவினரும் அயலவருமாக விளங்கியவர். அவர் தமது வீட்டிலிருந்து ஓவியம் வரையும் வேளைகளில் அருகிலிருந்து அவதானிக்கும் சந்தர்ப்பங்கள் பல, சிறுவயதில் எனக்கு வாய்த்தன. வரையும் வேளைகளில், அவர் அதிகம் பேசுவதில்லை. அவ்வப்போது தேவைப்படுகின்ற வர்ணங்களை கையால் சுட்டிக்காட்டுவார். நான் அவற்றை எடுத்துக் கொடுப்பேன். அந்தப் பருவத்தில் நான் அவர்தோ, அவரது ஓவியங்கள்தோ பெருமையை அறிந்திருக்கவில்லை. பிற்காலத்தில் அவரது ஓவியங்களைத் தொகுத்து வெளியிடுவேன் என்று கனவிலும் கருதியிருக்கவில்லை.

எனக்கு சிறுவயதிலிருந்தே ஓவியர்மீது மதிப்பும், மரியாதையும் உண்டு. கடந்த சில ஆண்டுகளாக அவர் உடல் நலம் பாதிப்புற்று இருந்தார். அவ்வப்போது அவரது வீட்டிற்குச் சென்றுவரும்போதெல்லாம் 'அவர் வரைந்த ஓவியங்களை ஆவணப்படுத்த வேண்டும்' என்று எழுந்த ஆர்வம், இத் தொகுப்பு நூல் முயற்சிக்கு ஆரம்பமாய் அமைந்தது. சென்ற ஆண்டின் இறுதியில் இதற்கான வேலைகள், ஓவியரினுடைய உறவினர்களின் நிதி உதவியுடன் ஆரம்பிக்கப்பட்டது.

ஓவியர் உயிருடன் இருக்கும்போதே அவரது பிறந்தநாளில் இந்நூலை வெளியிடுவதற்கு எண்ணியிருந்த போதிலும், உலகை உலுக்கிய கொரோனாத் தொற்றாலும் வேறு சில காரணங்களாலும் அது சாத்தியப்படாது போயிற்று. எனினும் இந்த ஓவியநூல் உருவாவது தொடர்பான

தகவலினை ஓவியருக்கு அருகில் அமர்ந்து எடுத்துக் கூறியிருந்தேன். 95 வயதான முதிர்ச்சி நிலையில் கட்டிலனும், செவிப்புலனும் வலுக்குன்றியிருந்தன. இருந்தபோதிலும் பல தடவை எடுத்துக்கூறிய பின்பு ஓவியர் விடயத்தினைப் புரிந்து கொண்டார் போலும். கதிரையில் சாய்ந்து இருந்தவர், சற்று நிமிர்ந்து என்னை விழித்துப் பார்த்து, தன் கையை நீட்டி என் கையைப் பற்றிக் கொண்டார். அவ்வேளை அருகில் அமர்ந்திருந்த-ஓவியரின் இறுதிக் காலம் வரை அவரைக் கவனித்து வந்தவரும், எனது உறவினருமான-புவனேஸ்வரி அவர்கள் ஓவியருக்கும் எனக்குமான உறவு முறையினை எடுத்துக்கூறியபோது அவர் கண்களில் நீர் துளிர்ந்தது. தனது ஓவியங்கள் கொண்ட நூல் ஒன்று வெளிவரப்போகின்றது என்பதனை ஓவியர் புரிந்துவிட்டார் என்பதனை நான் உணர்ந்து கொண்டேன்.

08.04.2020 புதன்கிழமை மதியவேளை ஓவியரது வீட்டிற்குச் சென்று அவரைப் பார்த்துவிட்டுத் திரும்பினேன். நான் அவ்வேளை எண்ணியிருக்கவில்லை, ஓவியரை இறுதியாக உயிருடன் பார்க்கும் தருணம் இது என்று. அன்று இரவே அவரது உயிர் பிரிந்தது. ஓவியர் 95 ஆண்டுகளை நிறைவுசெய்து இயற்கை மரணமடைந்தார். ஓவியர் மரணமடைந்தாலும் அவர் வரைந்த ஓவியங்கள் பல்வேறு பொது இடங்களில் காட்சிப்படுத்தப்பட்டும் தனிநபர் சேகரிப்பாகவும் உயிர்ப்புடன் உள்ளன. உள்நாட்டு யுத்தத்தின் விளைவாய் அழிந்தன போக, எஞ்சியிருக்கும் இவரது ஓவியங்களை இத்தொகுப்பின் மூலம் ஆவணப்படுத்தியுள்ளேன்.

நாட்டில் இடம்பெற்ற உள்நாட்டு யுத்தத்தினால் ஏற்பட்ட இடம்பெயர்வு, இவரது ஓவியங்களில் தாக்கத்தைச் செலுத்தியது எனக் கூறிக்கொள்ள முடியும். 1995 காலப்பகுதியில் ஓவியர் வடஇந்தியப்பயணம் மேற்கொண்டிருந்தார். அக்காலப்பகுதியில்தான் யாழ்ப்பாணம் வலிகாமம் பகுதியைவிட்டு ஒட்டுமொத்த மக்களும் இடம்பெயர வேண்டி ஏற்பட்டது. மக்கள் தங்கள் அத்தியாவசியப் பொருட்கள் ஒருசிலவற்றைத் தவிர வேறு எதனையும் எடுத்துச்செல்லக்கூடியதாக அந்த இடம்பெயர்வு இருக்கவில்லை. அதனால் மு.கனகசபையின் ஓவியம் ஒன்றையேனும் எடுத்துச்செல்ல முடியவில்லை. 1996ஆம் ஆண்டு யாழ்ப்பாணம் திரும்பியபோது, சில ஓவியங்கள் இவரது வீட்டிற்கு வெளியே தூக்கி வீசப்பட்டு இருந்தன. பல மாதங்களாக வெயிலில் காய்ந்தும், மழையில் நனைந்தும் 25இற்கும் மேற்பட்ட ஓவியங்கள் முழுமையாக அழிவடைந்தும் சில பகுதியளவில் பாதிப்படைந்தும் காணப்பட்டன. பகுதியளவில் பாதிப்படைந்த ஓவியங்களை ஓவியர் மீண்டும் சீர்செய்திருந்தார். இதன் பின்பு 2000ஆம் ஆண்டு கொழும்புத்துறை பிரதேசத்தில் மீண்டும் ஓர் இடம்பெயர்வு இடம்பெற்றது. அவ்வேளையிலும் ஓவியங்களை கொண்டுவரப்பெறாத போர்ச்சுழல் காணப்பட்டது. இருப்பினும் சில நாட்கள் கழித்து இலங்கை இராணுவத்திடம் அனுமதி பெற்று வீட்டில் இருந்த அனைத்து ஓவியங்களும் உழவு இயந்திரத்தில் கொண்டுவரப்பட்டு உறவினர் ஒருவர் வீட்டில் வைக்கப்பட்டன. சில வருடங்கள் கழித்து மீண்டும் ஓவியரது வீட்டிற்கு அவை கொண்டுவரப்பட்டன. உயிரைக்கூட பாதுகாத்துக்கொள்ளமுடியாத இரண்டு இடம்பெயர்வு காலகட்டத்திலும் கனகசபையின் ஓவியங்கள் பயணம் செய்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. யாழ்ப்பாணத்தில் இடம்பெற்ற உள்நாட்டு யுத்தத்தின் காரணமாக நடைபெற்ற இடம்பெயர்வு தொடர்பாக கனகசபை அவர்கள் 06 ஓவியங்களை வரைந்துள்ளார் (இடம்பெயர்வு- யாழ் பொது நூலகத்திற்கு முன்னால் (படம் 18), இடம்பெயர்தல்: நாவற்குழி

பாலம் (படம் 30), இடப்பெயர்வு (படம் 39), சமாதானத்தை எதிர்பார்த்து (படம் 44), கிளாலி கடற்பயணம் (படம் 48), அகதிகள் மீண்டும் வீடு திரும்புதல் (படம் 50)). “எனது குழந்தைகள் – நான் வரைந்த ஓவியங்கள்தான்” என்று கூறும் கனகசபை, இடப்பெயர்வின் காரணமாக 25இற்கும் மேற்பட்ட ஓவியங்களை முழுமையாக இழந்தார். இந்த இழப்பு இவர் மனதில் பாரிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியதால்தானோ என்னவோ பல ஓவியங்களை இடப்பெயர்வுகள் தொடர்பாக வரைந்தார்.

2003ஆம் ஆண்டு தன்னிடமிருந்த ஓவியங்களில் 17 ஓவியங்களை யாழ்ப்பாணப் பொது நூலகத்திற்கும், 20 ஓவியங்களை யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நூலகத்திற்கும் 03 ஓவியங்களை திருமறைக் கலாமன்றத்திற்கும் அன்பளிப்பாக வழங்கிவைத்தார். ஏனையவை தனிநபர் சேகரிப்பாக உள்நாட்டிலும், வெளிநாட்டிலும் உள்ளன. தனிநபர் சேகரிப்பாக இருக்கும் ஓவியங்கள் ஓவியரினாலேயே வேண்டுகோளில் பேரில் உறவினர் சிலருக்கு வழங்கப்பட்டவை. கனகசபை வரைந்த ஓவியங்கள் மற்றும் வரைதல்களில் கணிசமான அளவில் உறவுமுறையானவர்களும் வரையப்பட்டுள்ளனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

காட்டுவழி (படம் 53) என்ற ஓவியத்தின் மூலப்பிரதி எனக்கு கிடைக்கவில்லை. கனகசபை தன்னுடைய ஓவியங்களின் புகைப்படத் தொகுப்பு ஒன்றினை தனது தனிப்பட்ட ஆவணங்களுடன் சேர்த்து வைத்திருந்தார். குறித்த புகைப்படத் தொகுப்பு ஓவியர் இறந்து ஒரு மாதத்தின் பின்பு எனக்கு கிடைக்கப்பெற்றது. அத்தொகுப்பிலிருந்தே “காட்டுவழி” ஓவியத்தின் புகைப்படப் பிரதி கிடைக்கப்பெற்றது. அவ்வாறே 18 வரைதல் படங்களும், இரண்டு வெட்டுருக்களும் கிடைக்கப்பெற்றன. ஓர் மழை நாள் என்ற தலைப்பிலான இரண்டு ஓவியங்கள் இங்கு தரப்பட்டுள்ளன. (படம் 16:1, 16:2). வெவ்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் வரையப்பட்டுள்ள இந்த இரு ஓவியங்களிலும் சில வித்தியாசங்கள் உள்ளதனை அவதானிக்கலாம்.

வரைதல்கள், ஓவியங்கள் வரைந்த ஆண்டின் அடிப்படையில் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டுள்ளன. ஆண்டு குறிப்பிடப்படாத ஓவியங்கள் இறுதியாக ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டுள்ளன. பட்டியற்படுத்தப்பட்டுள்ள ஓவியங்களின் ஓவிய தலைப்புகள், யாழ் பொது நூலகம் மற்றும் யாழ் பல்கலைக்கழக நூலகங்களில் இருக்கின்ற ஓவியங்களுக்கு மு.கனகசபை அவர்கள் வழங்கிய ஓவியத் தலைப்புக்கள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. சில ஓவியங்களுக்கு ஓவியரால் வழங்கப்பட்டுள்ள சிறுகுறிப்பும், சுய உரு ஓவியங்களுக்கு அவரவர்களுடைய பெயர் விபரமும் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. தனிநபர் சேகரிப்பாக இருக்கும் ஓவியங்களிற்கு தொகுப்பாளரினால் தலைப்பு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. சில ஓவியங்களின் தலைப்புடன் சேர்ந்து அடைப்புக்குறிக்குள் உள்ள ஆண்டு, ஓவியர் அக்காட்சியினை அல்லது சம்பவத்தினை தன் மனதினுள் உள்வாங்கிய ஆண்டாக ஓவியரின் குறிப்பு ஒன்றில் உள்ளது. குறித்த ஆண்டு ஓவியத் தலைப்புடன் சேர்த்து இணைக்கப்பட்டுள்ளது.

மு.கனகசபையையும் அவரது ஓவியங்களையும் பற்றி எழுதிய கட்டுரைகள் இத்தொகுப்பில் இடம்பெற்றுள்ளன. முதலாவது கட்டுரை ஓவியரது உறவினரும் தமிழிலக்கியத்துறை சார்ந்தவருமான ஒருவருடையது. இரண்டாவது, ஓவியத்துறை சார்ந்த புலமையாளர் ஒருவரால் எழுதப்பட்டது. மூன்றாவது இலக்கியவாதியும் ஓவியருடன் நெருங்கி ஊடாடியவருமான ஒருவரால் எழுதப்பட்டது. அவற்றைத் தொடர்ந்து கடதாசி மட்டையில் வரைதல்கள், நீர்வண்ண ஓவியங்கள், கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ண ஓவியங்கள் என அவரது ஓவியங்கள் வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. மு.கனகசபை பற்றிய விவரக்கோவை பல்வேறு தலைப்புகளில் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டுள்ளது. இத்தொகுப்பில் பின்னிணைப்பாக மூன்று ஆக்கங்கள் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. முதல் இரண்டும் ஓவியக்கலை என்று ஒரே தலைப்பில் மு.கனகசபை எழுதிய இருவேறு கட்டுரைகள்; மூன்றாவது ஓவியர் அமரர் ஆசை.இராசையா மு.கனகசபையிடம் கண்ட நேர்காணல். இப்பின்னிணைப்பு ஆக்கங்களிலிருந்து மு. கனகசபை அவர்களது ஓவியக்கலை தொடர்பான கருத்து நிலையினை அறிந்து கொள்ளக் கூடியதாக உள்ளது.

ஓவியர் வாழ்ந்த காலப்பகுதியிலேயே இத்தொகுப்புக்கான பணிகள் தொடங்கப்பட்டபோதிலும், நூல் வெளிவரும் இவ்வேளையில் அவர் நம்மோடு இல்லாததை ஈழத்துச் சித்தர் யோகசுவாமிகளின் கூற்றுப்படி “எப்பவோ முடிந்த காரியம்”. செய்ய வேண்டிய கட்டாயக் கடமை ஒன்றை நிறைவேற்றிய மனநிறைவினை இந்நூல் வெளிவரும் இவ்வேளை நான் உணருகின்றேன்.

இந்தப் பணி நிறைவேறுவதற்கு உதவியவர்கள் பலர். குறிப்பாக தொகுப்புப் பணிக்கான ஆலோசனைகளைக் கூறியும், தகவல்களைத் தந்தும் வழிப்படுத்திய திரு. தி. செல்வமனோகரன், கலாநிதி தா. சனாதனன், கலாநிதி க. இரகுபரன் ஆகியோருக்கு நன்றி கூறக் கடமைப்பட்டுள்ளேன். ஓவியரும், ஆய்வாளருமாக விளங்கும் கலாநிதி தா. சனாதனன் அவர்கள் அந்த அளவோடு அமையாது, கனகசபை அவர்களின் ஓவியங்கள் தொடர்பான நல்லதொரு விமர்சனத்தையும் எழுதி இத் தொகுப்புக்கு மேலும் மெருகூட்டினார். அவரைப் போலவே திரு. அ. யேசுராசா அவர்களும் கனகசபை அவர்கள் பற்றிய தனது மனப்பதிவினை எழுதியுள்ளார். அவருக்கும் நன்றி. மு. கனகசபையின் உறவினர் என்ற முறையில் தனது பார்வையினை எழுதியிருக்கும் க. இரகுபரன் அவர்களுக்கும் எனது நன்றி. பலவகையிலும் உதவிபுரிந்த பேராசிரியர் கி. விசாகரூபன் அவர்களுக்கும் நன்றி. இந்நூலை திறம்பட அச்சுப்பதிவு செய்து தந்த மிக்கி பதிப்பகத்தாருக்கும் எனது நன்றி. நிதி உதவி புரிந்ததோடு, தமது பூரண ஆதரவினையும் வழங்கிய, ஓவியரின் துணைவியாருக்கும் ஏனைய உறவினர்களுக்கும் எனது நன்றி. இலங்கைத் தமிழியற் கழகத்தினது முதலாவது வெளியீடாக இந்நூல் அமைவது மகிழ்ச்சியளிப்பதுடன் வெளியீடு செய்வதற்கு முன்வந்த அக் கழகத்திற்கு எனது நன்றியினைக் கூறிக்கொள்கின்றேன்.

சுவாமியார் வீதி,
கொழும்புத்துறை.

– இ. தனஞ்சயன்
thananchayanr@gmail.com

உள்ளடக்கம்

01. தொகுப்புரை	iii
02. ஓவியர் மு.கனகசபையும் அவரது ஓவியங்களும் கலாநிதி க. இரகுபரன்	01
03. மு. கனகசபையின் ஓவியங்களும் இனவரைபியல் வரைபடவாக்கமும் கலாநிதி தா. சனாதனன்	13
04. ஓவியர் மு. கனகசபை அ. யேசுராசா	26
05. வரைதல்கள்	31
06. வெட்டுருக்கள்	43
07. நீர்வர்ண ஓவியங்கள்	47
08. எண்ணெய்வர்ண ஓவியங்கள்	57
09. ஓவியரின் சுய விபரம்	109
10. பின்னிணைப்புக்கள்	
1) ஓவியக்கலை மு.கனகசபை	115
2) ஓவியக்கலை மு.கனகசபை	119
3) நேர்காணல் ஓவியர் ஆகை.இராசையா	124

ஓவியர் மு.கனகசபையும் அவரது ஓவியங்களும்

– உறவினரும் கலையிலக்கியத் துறையில் ஊடாடுபவனுமான ஒருவரின் பார்வை.

கலாநிதி க. இரகுபரன்

சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், மொழித்துறை, தென்கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.
தலைவர், இலங்கைத்தமிழியற் கழகம்.

ஓவியர் மு.கனகசபை, எனக்கு சித்தப்பா முறையினர். அவரது தாயும் எனது தந்தையின் தாயும் கூடப்பிறந்த சகோதரிகள். அவர்களுக்கு வேறு சகோதரர்கள் இல்லை. இருவரது குடும்பமும் மிக அன்னியோன்னியமாக வாழ்ந்தன.

மு.கனகசபையும் எனது தந்தையும் (அவரது பெயரும் கனகசபைதான்) பிறந்து வளர்ந்த வீடுகள், அருகருகான இரு பெரும் வளவுகளில் அமைந்தவை. கொழும்புத்துறையில் யோகசுவாமியின் பெயரால் அமைந்த 'சுவாமியார் வீதி'யில் அவை அமைந்துள்ளன. எனக்கு விபரம் தெரியுமுன்பே கனகசபைச் சித்தப்பாவின் பெற்றோர் காலமாகிவிட்டனர். அவர்களது தோற்றம், மங்கிய ஓவியம் போல் எனது மனதில் உள்ளது. அவர், தனது தாய் தந்தையரை (தனித்தனியாக) ஓவியமாக வரைந்துள்ளதால் குஞ்சாச்சியையும் (படம் 49) குஞ்சியப்புவையும் (படம் 34) (அவர்களை எம்முடைய தந்தையும் அவரது சகோதரர்களும் சுட்டுவது போலவே நாமும் சுட்டிப் பழகிவிட்டோம்.) ஞாபகத்தில் கொண்டு வர முடிகிறது. கனகசபைச் சித்தப்பாவுக்கு மூத்த ஆண் சகோதரர் ஒருவர் இருந்தார். அவர் குடும்பத்தோடு கொழும்புத்துறையில்தான் – ஆனால் சற்றுத் தொலைவில் – இருந்தார். நான் அறிந்தவரையில் கனகசபைச் சித்தப்பா, 1981இல், வண்ணார்பண்ணையைச் சார்ந்த மலாயன் பென்சனியர் மதியாபரணம் அவர்களது மகள் நளாயினிதேவியை திருமணம் செய்யும் வரை, தன் வீட்டில் பெரும்பாலும் தனிமையிலேயே வாழ்ந்துவந்தார்.

எனது தந்தைக்கு ஐந்து சகோதரர்கள். ஒருவர் ஆண். ஏனையவர்கள் பெண்கள். ஒரு சகோதரி (செல்லமாமி) மாத்திரம் கொக்குவில்லில் மணம் முடித்து அங்கேயே வாழ்ந்தார் (அவருடன்தான் நான் சிறுவயதில் வளர்ந்தேன்). ஏனையவர்கள் யாவரும் கொழும்புத்துறையிலேயே குடியிருந்தார்கள். தமையனாரது (பெரியப்பா) வீடு கூப்பிடு தூரத்தில் இருந்தது. இளைய தமக்கையாரின் (மரகதமாமி) வீடு, சற்றுத் தள்ளி பிரதான வீதியில் இருந்தது (எங்கள் பெரியப்பாவின் மகன்வழிப் பேரனும், மரகதமாமியின் மகன்வழிப் பேரனுமானவரே இத்தொகுப்பு முயற்சியை

1. கனகசபை வரைந்த ஓவியங்களுள் 'அர்ச்சனைத்தட்டுன் பெண்' (படம் 12), 'புத்தகம் வாசிக்கும்வயோதிபப் பெண்', (படம் 14), 'ஆசிரியை' (படம் 15) ஆகியவை மனைவி நளாயினிதேவியை மனதிற்கொண்டு வரையப்பட்டவையே.

மேற்கொண்ட தனஞ்சயன்). மூத்த சகோதரி (தங்கமாமி), இரண்டாவது சகோதரி (பாக்கியம் மாமி) ஆகிய இருவருமே சுவாமியார் வீதிப் பூர்வீக இல்லத்தில் குடியிருந்தார்கள். தங்கமாமிக்குப் பிள்ளைகள் இல்லை. பாக்கியமாமிக்கு மூன்று பிள்ளைகள். மூத்தவர் இருவரும் பெண்கள். அவர்களுள் மூத்தவர், இந்தியாவில் உயர்கல்வி படித்து, அக்காலத்தில் சம்பியாவில் ஆசிரியராக வேலைபார்த்து வந்தார்². இரண்டாமவர் பெயர் புவனேஸ்வரி. நாங்கள் அவரை சின்னம்ச்சாள் என்போம். அவர் மாத்திரம் பெற்றோரோடு வீட்டுக்கு உதவியாக இருந்தார் (அந்த இரண்டு வீட்டையும் அன்று முதல் இன்று வரை அவரே பராமரித்து வருகிறார். குறிப்பாக ஓவியர் கனகசபை இறக்கும் வரையில் அவரை கண்ணும் கருத்துமாகக் கவனித்து வந்தார்.) மூன்றாமவர் ஆண். அவர் பேராதனையில் பொறியியல் படித்துவந்தார்.

எனது தந்தையே அவர்களது குடும்பத்தில் இளையவர். ஆதலால் தன் சகோதரிகளுக்கு அவர் செல்லப்பிள்ளை. எனினும் அவர்கள் கனகசபைச் சித்தப்பாவிடமும் அதே அளவிற்கு அன்பு பாராட்டினார்கள். எனது பெற்றோர்கள் ஆசிரியர்கள். தந்தையார் தொழில் நிமித்தம் தூர இடங்களில் இருந்தாலும் விடுமுறைக் காலங்களில் குடும்பத்தோடு தன் பூர்வீக இல்லத்துக்கு வந்து விடுவார். அக்காலத்தில் எனது சகோதரர்கள் மூவர் யாழ் இந்துக்கல்லூரியில் படிப்பதற்காக அங்குதான் தங்கியிருந்தார்கள்.

அந்தப்பகுதியில் உள்ள இனசனங்களுக்கு அந்தவீடு ஒரு மத்தியஸ்தானம் போல. மாலை வேளையிலே பலரும் வந்து கூடிப் பேசிச் செல்வார்கள். விடுமுறைக் காலத்தில் நாமும் வந்து சேர்ந்துவிட்டால் வீடு எல்லாம் ஒரே அமர்க்களம். நல்லூர்த் திருவிழாக்காலத்தில் விசேட திருவிழாக்களுக்கு 'கார்' பிடித்துக் குடும்பமாகச் செல்வோம். திருவிழாக் கடைகளில் சுவாமி சிலைகள், மத்தளங்கள், ஊதுகுழல்கள் முதலான விளையாட்டு சமான்கள் வாங்கிவருவோம். அயற் சிறுவர்களும் கூடுவார்கள். வீட்டு வளவில் சிறுவீடு கட்டிக் குடிபூரல் செய்வோம். கோயில் கட்டி, குரும்பட்டித் தேர் இழுத்து திருவிழாச் செய்வோம். நல்லூரில் வாங்கிவந்த மத்தளத்தை நான் மேளமாக வாசிப்பேன். சிலர் குழல் ஊதுவார்கள் – நாதஸ்வரமாக. எங்கள் விளையாட்டுக்களின்போது பெரியவர்களும் குழந்தைகளாவார்கள். கனகசபைச் சித்தப்பா நெருங்கி வருவதில்லை. கொடுப்புக்குள் சிரித்தபடி பார்த்துக்கொண்டிருப்பார். இப்படியாக ஒரு விடுமுறைக்காலம் முடிய மிகுந்த சோகத்தோடு பிரிந்து, அடுத்த விடுமுறையின்போது மீண்டும் கொழும்புத்துறை மாமி வீட்டில் கூடினோம்.

மாமி வீட்டுச் சுவரிலும் கனகசபைச் சித்தப்பா வீட்டுச் சுவரிலும் அவர் வரைந்த ஓவியங்கள் தொங்கும். அவரது வீட்டுச் சுவரில் அவருடைய பெற்றோரின் ஓவியங்கள், விவசாயக் கிராமம் ஒன்றை சித்திரிக்கும் ஓவியம், மகாத்மகாந்தியின் ஓவியம்³ முதலானவை இருந்ததாக ஞாபகம்

2. கனகசபை வரைந்த ஓவியங்களுள் இவரதும் ஒன்று. கன்வஸ்ஸில் வரைந்த அந்த எண்ணைவரண ஓவியம் தொலைந்துவிட்டது.

3. கன்வஸ்ஸில் வரைந்த இந்த எண்ணைவரண ஓவியம் தொலைந்துவிட்டது. இத் தொகுதியில் இடம்பெற்றுள்ள மகாத்மகாந்தியின் ஓவியம் (படம் 01) கடதாசியில் நீர் வர்ணத்தால் வரைந்தது.

(பிற்காலத்தில் இந்திய அமைதிகாக்கும் படையின் அட்டூழியங்கள் இடம் பெற்ற காலத்தில், இந்த மகாத்மாகாந்தி ஓவியத்தைக் கண்ட படை அதிகாரி ஒருவன், தன்னோடு மிக மரியாதையாக நடந்து கொண்டான் என்று சித்தப்பா கூறுவார்). மாமி வீட்டுச் சுவரில் யாழ்ப்பாணக் கோட்டை (படம் 09), நல்லூர்த் தேர்த்திருவிழா(படம் 8), மாட்டுவண்டிச் சவாரி (படம் 51), மீன் விற்கும் பெண்கள் (படம் 10) முதலான ஓவியங்கள் தொங்கின. அவற்றுள் பெரும்பாலானவை அல்லது எல்லாமே நான் பிறப்பதற்கு முன் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள். அவற்றுக்கிடையே புதிதான ஒரு ஓவியம் புலப்பட்டது. அதன் சட்டத்துக்குள் இருந்தபடி ஒரு சிறுவன் தீவிரமாக மத்தளம் வாசித்துக்கொண்டிருந்தான். வேறு சில சிறுவர்கள் மத்தளத்தோடும் ஊதுகுழலோடும் அதற்குள் நெருங்கியடித்துக்கொண்டு இருந்தார்கள். அதற்குள் முழிப்பாக தெரிந்த, மத்தளம் வாசிக்கும் சிறுவனைக்காட்டி “உன்னைத்தான் சித்தப்பா கீறியிருக்கிறார்” என்றார் சின்ன மச்சாள். சென்ற விடுமுறைக்காலத்தில் நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சி, இன்று ஓவியமாகக் காட்சியளிக்கின்றது (இங்கு விவரித்தவை பெரும்பாலும் 1975க்கு முந்திய சங்கதிகள்).

திரு.மு.கனகசபை ஓவியம் வரைவது இப்படித்தான். சூழலில் உள்ளவற்றில், நிகழ்ந்தவற்றில் தன் மனதில் தாக்கம் செலுத்தியதை – மனதில் பதித்ததை – ஓவியக்கிழி (Canvas)யில் உருவெழுதிப் பார்க்கிறார். நல்லூர்க் கந்தசுவாமி கோயிலின் திருவிழாக்கள் யாரையும் கவரவில்லை. அந்தக்கோயிலின் அழகு, தூய்மை, ஒழுங்கு, நேரக்கட்டுப்பாடு, சுவாமிக்கான விதவிதமான அலங்காரங்கள், சுவாமி வீதிவலம் வரும் நேர்த்தி, திரளான பக்தர் கூட்டம் முதலானவற்றால் இக்கோயில் யாழ்ப்பாணத்துக்கான அடையாளமாகிவிட்டது. அது ஈழத்தமிழர் வரலாற்றெழுத்துக்களில் தவிர்க்க முடியாத அங்கமாக அமைவது. அத்தகைய நல்லூரைப் பதிவு செய்வதில் மு.கனகசபை அதீத அக்கறை காட்டியுள்ளார் – சமய நோக்கில் அல்ல, பண்பாட்டு நோக்கில்.

யாழ்ப்பாணக்கோட்டை, காலனித்துவத்தின் அடையாள எச்சமாக அமைந்த போதிலும், அது யாழ்ப்பாண நகருக்கு ஒரு தொன்மைத் தோற்றத்தைத் தந்துநிற்கும் தொல்லியற் சின்னம். முற்றவெளிக்கூடாகத் தெரியும் கோட்டையும் அதற்குள்ளே கம்பீரமாக எழுந்து நிற்கும் தேவாலயமும் பிற கட்டிடங்களும் வெளியே முனீஸ்வரர் கோயிலும் கனகசபையின் ஓவியம் ஒன்றில் (படம் 09) பதிவாகியுள்ளன. துரதிர்ஷ்டவசமாக அந்த தேவாலயம் இன்று இல்லை. அதிர்ஷ்டவசமாக கோட்டையாவது அழியாது தப்பிவிட்டது. ஆனால், அதுகூட அன்று இருந்த கோலத்தில் இன்று இல்லை என்பது, கனகசபையின் மாட்டு வண்டிச் சவாரி ஓவியத்தைப் (படம் 51) பார்த்தால் தெரியவரும்.

மாட்டு வண்டிச் சவாரி, வடபுலத்தின் தனித்துவ அடையாளம். இலங்கையின் வேறு எந்தப் பாகத்திலும் இல்லாதது. கனகசபை யாழ்ப்பாணம் முற்றவெளியில் நடக்கும் சவாரியை, யாழ்ப்பாணக் கோட்டையைப் பகைப்புலமாகக் கொண்டு வரைந்துள்ளார். இன்று, இருந்த சுவடே தெரியாது அழிந்துபோன, அன்றைய யாழ்ப்பாணத்தின், அழகிய மாநகரசபைக் கட்டடமும் தூரத்தே மங்கலாகத் தெரிகிறது. சமகாலத்தில் த.சண்முகசுந்தரம்,

அ.செ.முருகானந்தன் முதலானவர்கள் தமது எழுத்துகளில் யாழ்ப்பாணத்து மாட்டு வண்டிச் சவாரியைப் பதிவு செய்துள்ளார்கள் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

கொழும்புத்துறை, ஒரு கரையோரக் கிராமம். யாழ்ப்பாணத்தின் முக்கியமான மீன்பிடித் துறைமுகம் உள்ள பாசையூர்க் கிராமம் அதன் எல்லையிலே அமைந்துள்ளது. அக்காலத்தில் குறுக்குக்கட்டோடு தலையில் மீன் கூடை சுமந்து செல்லும் திடகாத்திரமான பெண்களை, சுவாமியார் வீதியில் அடிக்கடி காணலாம். அவர்களது நடையிலே இருக்கும் வேகமும் ஓயிலும் துணிவும் கனகசபை மனதில் ஏற்படுத்திய பதிவே 'மீன் விற்கும் பெண்கள்' (படம் 10) என்ற ஓவியமானது. படகில் பாய் விரிக்கும் (படம் 45) காட்சியைச் சித்திரிக்கும் ஓவியமும் மட்டக்களப்பு வாவியில் மீன் பிடித்தலைச் (படம் 38) சித்திரிக்கும் ஓவியமும் மீன்பிடித் தொழிலோடு சம்பந்தப்பட்டவையே. இவற்றுள் பின்னது, யாழ்ப்பாணத்திற்கு வெளியேயான காட்சிச் சித்திரிப்பு என்ற வகையில் தனித்துவமானது.⁴ அது, கனகசபை, காத்தான்குடி மத்திய மகாவித்தியாலத்தில் சேவையாற்றிய காலத்தில் கல்லடியில் கண்டு அனுபவித்த காட்சியாகலாம்.

கொழும்புத்துறை, தெற்கிலும் கிழக்கிலும் கடலையே எல்லையாகக் கொண்ட கிராமம். எனினும் அது மீன்பிடிக்கிராமம் அல்ல. பிரதானவீதியில் இருந்து தொடங்கும் சுவாமியர்வீதி, கொழும்புத்துறை தெற்குக் கடற்கரை வீதியிலே சென்று முடிகிறது. தெற்குக்கடற்கரை வீதிக்கும் பரவைக் கடலுக்கும் இடையே அக்காலத்தில் பரந்த புல்வெளி இருந்தது. அங்கெல்லாம் மீன்பிடித் தொழில் நடைபெறுவதில்லை. மாலை வேளையில் உலவுவதற்கும் விளையாடிப் பொழுது போக்குவதற்கும் உரிய இடமாகவே அது பயன்பட்டது. அந்தப் புல்வெளியில் இருந்து தென்புறமாக நோக்கினால் யாழ்ப்பாணத்தின் தீவுக்கூட்டம் தெரியும். கிழக்குப்புறமாக நோக்கினால் மிகத்தொலைவில் பூநகரியின் கல்முனை, கவுதாரிமுனை, மண்ணித்தலைக் கரைகள் மாங்கலாகப் புலப்படும். கொழும்புத்துறையின் கிழக்குக்கரையிலே அமைந்த துறைமுகம் இன்று சிதைந்து காணப்படுகிறது. ஊர்ப்பெயர்க்குக் காரணமாக அமைந்த துறைமுகம் அது. முன்னைக்காலத்தில், யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து கொழும்பு செல்வதற்கான கடல்வழிப் பயணத்தின் பிரதான வாயிலாக அது விளங்கியது. கொழும்பு மாத்திரம் அல்ல, வழியிலுள்ள மன்னார், புத்தளம் – கற்பிட்டி, சிலாபம், நீர்கொழும்பு முதலான பட்டினங்களுக்கும் அதுவே மார்க்கம்.

“நல்லூர், இராசதானியாகிய காலம் முதலாக கொழும்புத்துறை முக்கியத்துவம் பெற்றது. இராசதானிக்குச் சமீபத்தில் இருந்தமையாலும் யாழ்ப்பாணத்திற்கும் வன்னிநாட்டிற்கும் இடையே கடல் ஏரிமூலமாகத் தொடர்பு கொள்வதற்கு வேண்டிய வசதிகளை கொண்டிருந்தமையாலும் அது ஒரு பிரதானமான துறைமுகமாக அந்நாட்களில் விளங்கியது. குடாநாட்டிற்கும் பூநகரிக்கும் இடையிலே பிரயாணிகளின் போக்குவரத்து அதிகமாக நடைபெற்றது”⁵

4. கனகசபை இலங்கைக்கு வெளியே – இந்தியாவில் – தான் கண்ட காட்சிகளையும் இரண்டு ஓவியங்களில் வெளிப்படுத்தியுள்ளார். ஒன்று சித்தார் கச்சேரி (படம் 29), மற்றயது முனிவரின் தியான நிலை (படம் 35). இவை இரண்டும் 1995 இல் அவர் மேற்கொண்ட வடஇந்திய இமாசல யாத்திரை அனுபவங்களின் வெளிப்பாடுகளாகலாம்.

5. சி.பத்மநாதன், இலங்கைத் தமிழர் தேசவழமைகளும் சமூகவழமைகளும் (கொழும்பு – சென்னை: குமரன் புத்தக இல்லம், 2001), 78.

கொழும்புத்துறையில் விவசாயிகளும் வணிகர்களுமே (செட்டிகள்) அதிகம் வாழ்ந்தார்கள். அவர்களது பூர்வீகம் பூநகரியோடு தொடர்புபட்டது. கொழும்புத்துறையில் விவசாய நிலம் இல்லை. அக்கிராமத்து விவசாயிகளின் வேளாண்மை முழுவதும் பூநகரியிலேயே. கொழும்புத்துறையின் பூர்வீக விவசாயக் குடும்பம் ஒவ்வொன்றுக்கும் இன்றும் பூநகரியில் நிலபுலம் உண்டு. பூநகரி வயல்வேளாண்மை மாரி மழையை நம்பிய ஒரு போக வேளாண்மையே. வேளாண்மை காரணமாக கொழும்புத்துறை விவசாயிகள் வருடத்தில் கணிசமான காலம் பூநகரியிலேயே சீவியம் நடத்த வேண்டியிருந்தது. அவர்களது குலதெய்வம்கூட பூநகரியிலேயே உள்ளது. அவர்கள் இன்றும் வருடத்தில் ஒரு முறையாவது சென்று அதற்கு பொங்கலிட்டு வழிபாடு செய்துவருகிறார்கள்.

மாடுகளை நம்பியே விவசாயிகளின் சீவனம். பூநகரிக்கும் குடாநாட்டிற்குமாக மாடுகளை ஏற்றி இறக்கும் துறையாக இக்கரையில் அமைந்தது (மகாதேவா தாம்போதி அமைக்கப்படும் வரை) கொழும்புத்துறைத் துறைமுகமே. கனகசபை, தன் சிறு பராயத்தில் அங்கோ, பூநகரிக் கரையிலோ மாடுகளைப் படகில் ஏற்றி இறக்கும் (படம் 47) காட்சிகளைக் கண்ட மனப்பதிவையே பிற்காலத்தில் ஓவியமாக்கினார். அதுபோலவே பூநகரியிற் கண்ட வேள்விக்காட்சி (படம் 19) ஒன்றையும் பிற்காலத்தில் (1993) ஓவியமாக்கினார். அவரது கையெழுத்துக் குறிப்பொன்றிலிருந்து அந்த வேள்வி நிகழ்ந்தது 1935 இல் – அதாவது அவரது பத்தாவது வயதில் – என்று அறியமுடிகிறது.

விவசாயிகள் மாத்திரமன்றி அக்கால யாழ்ப்பாணத்துக் கிராமங்களில் அரசு உத்தியோகத்தர் உட்பட பெரும்பாலும் எல்லோருமே தங்கள் வீடுகளில் ஆடு, மாடு, கோழி முதலான விலங்குகளை வளர்ப்பதுண்டு. அது அவர்களது வாழ்வாதாரத்தினைக் கணிசமான அளவில் வலுவுடையதாக்கும். அதேவேளை பொழுதுபோக்காகவும் அமையும். அவ்வாறு ஆடு மாடுகளை வளர்ப்பவர்கள், தமது வாழ்வில் எதிர்கொள்ளும் அனுபவம் ஒன்றையே கனகசபை 'ஒரு மழை நாள்' (படம் 16:01, படம் 16:02) என்ற ஓவியத்தில் காட்சிப்படுத்தினார். ஒரு மனிதன், மழையில் ஆடு ஒன்றை இழுத்துச் செல்வதைச் சித்திரிக்கும் அந்த ஓவியம், அவரது படைப்புக்களில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லத்தக்கது. யாழ்ப்பாணத்து சராசரி மனிதனின் எளிமை, கடின உழைப்பு, ஜீவகாருண்னியம் முதலான பல அம்சங்கள் அதனுள் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. மழைக்காலத்தில் ஆடு மாடுகளைப் பராமரிப்பது என்பது சாதாரண விடயமல்ல. மழை இல்லைத்தானே என்று அவற்றை மேயக் கட்டுவது, திடீரென்று மழை வந்ததும் நனைந்துவிடுமே என்று இரங்கி அவற்றை அவிழ்த்துவந்து அவற்றின் கொட்டிலிலே கட்டுவது, தொடர்ந்து மழை என்றால் கட்டிய கட்டையில் உள்ள அவற்றுக்கு மழையில் நனைந்து நனைந்தே தீவனம் தேடிப் போடுவது, சுகதியாய் கிடக்கும் கொட்டிலைத் துப்புரவு செய்வது என்று ஓயாத வேலைகள். ஆடுமாடு இல்லாதவனுக்கு இந்தத் தொல்லை எதுவும் இல்லை. அவன் ராசா போல் மழையை ரசித்துக்கொண்டு வீட்டுக்குள் இருக்கலாம். 'ஆடு மாடு இல்லாதவன் அடைமழைக்கு ராசா' என்பது தமிழில் உள்ள ஒரு பழமொழி. கனகசபையின் ஓவியம் மறுதலையாக, ஆடு மாடு உள்ளவனின் மழைக்கால அல்லலை உணர்த்துகிறது. கனகசபையின் ஓவியத்தில், இடுப்பில் கட்டிய துண்டோடும் தலைப்பாக் கட்டோடும் மழையிருட்டில் விசைக்

காற்றுக்கு எதிராகத் தாக்குப் பிடிக்க முடியாத குடையால் கொட்டும் மழையினின்றுத் தன்னைக் காத்துக் கொள்ள முடியாமல் தொப்பையாக நனைந்த படி, உடன் வர மறுக்கும் ஆட்டை வலிந்து இழுத்துக்கொண்டு செல்பவர், அவரது தந்தையாக இருக்கவேண்டும். இந்த ஓவியம் கனகசபையின் அவதானிப்பு சக்தியையும் வெளிப்பாட்டுத் திறனையும் நன்கு புலப்படுத்துவதாய் அமைவது.

ஒரு நிகழ்ச்சியை எவ்வளவுதான் நுட்பமாக அவதானித்தாலும் அதன் ஒரு நிலையை (Position) மாத்திரமே ஒரு ஓவியத்திலே காட்சிப்படுத்தக் கூடியதாக இருப்பது அக்கலையின் மட்டுப்பாடு (Limitation) எனலாம். இலக்கியம், நாடகம் முதலானவற்றுக்கு அந்த மட்டுப்பாடு இல்லை. ஓவியக் கலைக்குரிய இந்த மட்டுப்பாட்டுக்கு மத்தியில், தான் கண்ட நிகழ்ச்சிக் கோலங்களை – ஒரு நிகழ்ச்சியின் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட நிலைகளை – காட்சிப்படுத்துவதற்கு கனகசபை கையாண்ட உத்திகளை இவ்விடத்திற் சொல்லாமற் செல்ல முடியாது. ஒரே ஓவியத்திலேயே ஒரு செயற்பாட்டின் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட நிலைகளைக் காட்சிப்படுத்தும் அந்த உத்தியை, பனைமரத்தில் கள் எடுத்தல் (படம் 40), சேவற் சண்டை (படம் 22) ஆகிய இரு ஓவியங்களில் அவர் கையாண்டுள்ளார். பனைமரம் ஏறுதலில் மரம் ஏறுபவர்களின் மூன்று நிலைகள் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. நடுவில், பனை மரத்தின் அடியிலிருந்து அல்லது இடைப்பகுதியில் ஏறுவது – ஏறுபவர் தளைநார் கட்டிய கால்களையும் கீழ் நோக்கிய இடது கையையும் மரத்தில் ஊன்றியபடியும் (குத்துக் கை கொடுத்தபடி) தலைக்கு மேலாக உயர்த்திய வலது கையால் மரத்தை வளைத்துப் பிடித்தபடியும் உன்னி உன்னி ஏறுவது – காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஓவியத்தின் இடது பகுதியில், மரம் ஏறுபவர் மரத்தின் வட்டுப் பகுதியை அண்மித்த நிலையில், தளைநாரின் உதவியோடு கால்களை மரத்தில் அழுத்தியும் இடுப்பையும் மரத்தையும் சேர்த்துச் சுற்றி வளைத்த ஏறுபட்டியில் உடற் பாரத்தைக் கொடுத்தும் பாதுகாப்பாக நின்றபடி கள்ளுச் சீவுவதும் வலது பகுதியில், கள்ளுச் சீவி முடித்த மரமேறி, கால்களாலும் கைகளாலும் மரத்தை அணைத்தபடி இறங்குவதும் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. பனை, தென்னை முதலான கிளைகளற்ற மரங்களில் (Palm trees) ஏறித் தொழில் புரிபவர்கள், தத்தமக்கு வாய்ப்பான ஏறும், இறங்கும் முறைகளைக் கையாள்வதை அறிந்தவர்களுக்கு, இந்த ஓவியம் கூடிய நயம் பயப்பதாகும். இந்த ஓவியத்தோடு, அவர் தீட்டிய 'கள்ளுத்தவறணை' (படம் 20) ஓவியத்தையும் இணைத்து ரசிக்கலாம். பேராசிரியர் க.கணபதிப்பிள்ளை, ஏலவே இக்காட்சிகளைச் சொல்லோவியமாகத் தீட்டியுள்ளதையும் கூடவே ரசிக்கலாம்.

“நரைதோல் இயனம் அரையில் கட்டி
அதன்கீழ் முட்டி அசைதர விட்டு
மார்போடு அணையத் தோலது தூக்கி
உரனுறு தளைநார் காலிணை மாட்டி
கால் மடித்து உன்னி கரு நடும் பனைமிசை
பாளை தட்டிப் பார்த்துச் சீவி
ஏர்தரும் ஊசலோடு இயனத்து அசையும்

இன்கள் முட்டியொடு இறக்கும் போதில்
அடிமரத்து இருந்து நுனிவரை நோக்கி
நா நீர் ஊறி உதடு வருடி
பெரு மகிழ்வோடு பிளாவை ஏந்தி
அருவிலை கொடுத்து நறவினை மாந்தி
களிப்புறு மாக்கள் விளிப்புறு கும்பலும்...”⁶

‘சேவற் சண்டை’யில் (படம் 22) மேலும் நுட்பமான ஒரு உத்தியை கனகசபை கையாண்டுள்ளார். அந்த ஓவியத்தில் இரண்டு வெள்ளைச் சேவல்கள் சண்டையிடுகின்றன. அவற்றின் இருவேறு நிலைகள் அதிற் காட்சிப்படுத்தப்படுகின்றன. முதலாவது நிலையில், சேவல்கள் இரண்டும் பாய்வதற்கு வசதியாக பதுங்கிப் பின்வாங்கியபடி தலையை தாழ்த்தி ஒன்றுக்கொன்று நேராக வைத்துக் கொண்டு தாக்குவதற்கு ஆயத்தம் செய்வதும், இரண்டாவது நிலையில், அச்சேவல்கள் இரண்டும் சிறகு விரித்துப் பாய்ந்தபடி நகங்களாலும் சொண்டாலும் ஒன்றையொன்று தாக்குவதும் காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அந்த ஓவியத்தில் நான்கு சேவல்கள் காணப்பட்டாலும் உண்மையில் இரண்டு சேவல்களுக்கிடையிலான ஒரு சண்டையின் இருவேறு நிலைகளே காட்டப்பட்டுள்ளன.

கனகசபை, பொருட்களையும் நிகழ்ச்சிகளையும் எவ்வளவு நுட்பமாக அவதானித்துக் காட்சிப்படுத்துகின்றார் என்பதற்குச் சான்றாக அமையும் மற்றொரு ஓவியம், மட்டுவில் பன்றித்தலைச்சியம்மன் கோயில் பொங்கலைக் (படம் 27) காட்சிப்படுத்துவது. எழுத்தாளர் ஒருவரின், அப்பொங்கல் பற்றிய 1960கள் காலகட்டத்து அனுபவம் இது:

“பன்றித்தலைச்சி என்ற சொற்றொடரோடு பங்குனித்திங்களும் சேர்ந்து வரும். யாழ்ப்பாணப் பகுதியில் உள்ள சைவ மக்கள் பங்குனித் திங்களில் கோவில் கேணியில் தலை முழுகி, பொங்கலிட்டு வணங்குவார்கள். பொங்கலுடன் மோதகமும் பொரிக்கப்படும். இவை அவித்த மோதகத்திலும் சுவையானவை. பொரித்த மோதகத்திற்காக நான் சிறுவயதில் காத்திருந்த தருணங்கள் இனிமையானவை..... அயல் கிராமங்களில் இருந்து மட்டுவில் அம்மன் கோயில் பொங்கலுக்கு, பல வகையான மாட்டு வண்டிகளில் வருவார்கள். அறுபதாம் ஆண்டுகள் வரை இது கண்கொள்ளாக் காட்சி.”⁷

எழுத்தாளர், பேனாவால் விபரித்த விடயங்கள் – கோவிற் கேணியில் தலைமுழுகுதல், பொங்கலிட்டு வணங்குதல், மோதகம் பொரித்தல், மாட்டுவண்டிகள் – அனைத்தையும், கனகசபை தன் தூரிகையால் விபரித்துள்ளமை அவதானிக்கத்தக்கது.

6. க.கணபதிப்பிள்ளை, காதலியாற்றுப்படை, (சுன்னாகம் : திருமகள் அழுத்தகம், 1940), பாடல் அடிகள்: 237-249.

7. ஆ.சி.கந்தராஜா, செல்லப்பாக்கியம் மாயியின் முட்டிக் கத்தரிக்காய் (இலங்கை : ஞானம் பதிப்பகம், 2017), 3.

இவ்வாறு தன் சூழலிற் கண்டவற்றை ஓவியமாக்கிய கனகசபை, கண்டதைக் கண்ட உடனே வரைந்தார் என்று கூற முடியாது. மனதிலே அசை போட்டு அசை போட்டு, இனிச் சும்மா இருக்க முடியாது என்ற மனநிலை வரும்போதே அவர் தூரிகையைக் கையில் எடுப்பார். மனத்தில் அசை போடும் காலநீட்சி, பலவருடங்களாகவும் ஆகலாம். எவ்வாறாயினும் அவர் யாழ்ப்பாணத்தின் சாதாரண வாழ்வியலையே ஓவியங்களாக்கினார். ஆனால் பிற்காலத்தில் யாழ்ப்பாணத்தின் அசாதாரண வாழ்வியலே அவரது அவதானத்திற்கு பெரிதும் உட்பட்டது. உள்நாட்டு யுத்தமும் அதன் விளைவுகளும் அமைதியான - ஆன்மீக நாட்டமுள்ள - அந்தக் கலைஞனைப் பாதித்தன. அந்தப் பாதிப்பின் பதிவுகள் எமது சமுதாய வரலாற்றின் ஒரு காலகட்டத்தை - அதன் துன்பியலை - கட்புலனாக உணர்த்தவல்லன. முற்கால ஓவியங்களைப் போல, தனது பிற்கால ஓவியங்களை வரைவதற்கு அவர் அவ்வளவு கால நீடிப்புச் செய்தார் என்று கூறமுடியாது. வயது முதிர்ச்சியும் யாருக்கும் எந்த நேரத்திலும் எதுவும் நடக்கலாம் என்ற அவல நிலைமையும் சமூக அவலத்தைப் பதிவு செய்துவிட வேண்டும் என்ற வேட்கையும், விரைவாக வரையும்படி அவரைப் 'பிடர்பிடித்து உந்தின' போலும்.

* * *

கலை வடிவங்கள் வேறுபட்ட போதிலும், அவற்றின் ஊடகங்கள் வேறுபட்ட போதிலும், கருத்து நிலையிலும் வெளிப்பாட்டு உத்திகளிலும் கலை வரலாற்றுக் காலகட்டம் ஒவ்வொன்றிலும் அவற்றுக்கிடையில் பொதுத் தன்மையைக் காண முடியும் என்பது கலை வரலாற்று வல்லுநர்களின் கருத்து. நவீன காலம் வரையில் நமது கலை இலக்கியங்கள் பெரும்பாலும் சமயச் சார்புடையனவாகவே அமைந்தன. தெய்வம், தலங்கள், சமய தத்துவங்கள், பக்தி, புராண இதிகாச கதைக்கூறுகள் முதலானவையே அவற்றின் பேசுபொருளாய் அமைந்தன. பிரித்தானியரின் காலனித்துவத்தால் உருவான முதலாளித்துவ உற்பத்தி முறைமையின் விளைவாக நிகழ்ந்தேறிய பெரும் சமூக மாற்றங்களின் பின்னர்தான், கலை இலக்கியங்களில் சமூக யதார்த்தம் - சாதாரண மனிதர்களின் வாழ்வு - பிரதான இடத்தினைப் பெற்றுக் கொண்டது. எனினும் அதற்கு அடுத்த கட்டத்திலேயே, அதாவது பின் காலனிய சூழலிலேதான் சமூகத்தின் எல்லாப் பிரிவினரும் - எல்லாச் சமூக அடுக்கினைச் சார்ந்தவர்களும் - கலை இலக்கியங்களில் தமக்குரிய இடத்தினைப் பெற்றனர்.

* * *

ஈழத்துத் தமிழ் இலக்கியப் போக்கு, நவீனத்துவம் உற்ற நிலையில் 1950களின் பிற்கூறிலிருந்து தேசிய இலக்கியம் என்ற கோசம் முனைப்புற்றது. 'அரசியல் அரசங்கிலிருந்தே 'தேசியம்' என்னும் பதம் பெறப்பட்டதாயினும், நமது இலக்கிய உலகிலே அது சிறப்புப் பொருண்மையுடன் வழங்கப்படலாயிற்று. 1956ஆம் ஆண்டுக்கு முன்பின்னாகத் தேசிய இலக்கியம் என்ற சொற்றொடர் வழங்கப்பட்ட வேளையில் தென்னிந்தியாவிலிருந்து வர்த்தக அடிப்படையில், இங்கு வந்த பிரசுரங்களை எதிர்த்தும், மொழிநடை,

பொருள், சமுதாய நோக்கு ஆகிய அம்சங்களில் எம்மவர்கள் தனித்துவத்துடன் இயங்க வேண்டும் என்னும் குறிக்கோளை இலட்சியப்படுத்தியும் ஈழத் தமிழ் இலக்கிய கர்த்தாக்கள் சிலரால் அச்சொற்றொடர் முன்வைக்கப்பட்டது. மொழிநடை, பொருள், சமுதாய நோக்கு முதலிய பல்வேறு அம்சங்களிலும் தமது தனித்துவத்தை பேணுவதாயின் தமது ஊனுடனும் உதிர்த்துடனும் கலந்துவிட்ட பழகு தமிழிலும், தமக்கும் பரிச்சயமான - தமது அனுபவத்திற்குட்பட்ட பொருளையும் இலக்கியமாக்குதல் இன்றியமையாததாய்த் தோன்றியது. தேசிய இலக்கியம் என்னும் சொற்றொடர் ஓரளவு கருத்துருவமாக அமைந்திருந்தமையால், சொற்புலத்தை உழுது விதைத்து அறுவடை செய்யும் இலக்கிய ஆசிரியர்கள் தமது புலன்களால் உணரத்தக்க விதத்திலே 'மண்வாசனை இலக்கியம்' என்ற சொற்றொடரையும் உடன் வழங்கலாயினர். தேசிய இலக்கியம் என்பதன் பரியாயத் தொடராக மண்வாசனை இலக்கியம் என்பது நிலைத்துவிட்டது.⁸

1960கள் முதலாக வரையப்பட்ட, கனகசபையின் ஓவியங்களிலும் நாம் தேசியத்துவத்தைத் தரிசிக்கிறோம்; மண்வாசனையை நன்கு நுகர்க்கிறோம். தனது படைப்புக்களில் யாழ்ப்பாணத்தின் மண்வாசனையை வெளிப்படுத்துவதில் கனகசபை தொடர்ந்து அக்கறைகாட்டி வந்துள்ளார். அவ்வாறான ஓவியங்களிற் பெரும்பாலானவை, காலாவதியான அல்லது காலாவதியாகிக் கொண்டிருக்கின்ற சமூக வழக்கங்களின் பதிவுகள் எனலாம் (உதாரணம் : வேள்வி, சாவுவீடு-பறைமேள ஊர்வலம், கள்ளுத்தவறணை, துலாவால் நீர் இறைத்தல், பாய்மரப்படகு, படகிற்குள் எருதை ஏற்றுதல்). உள்நாட்டு யுத்தம் விளைவித்த பேரழிவுகளுக்குள் வாழ்ந்த காலத்திலும் அவர் இவ்வாறானவற்றைப் பதிவு செய்வதில் அக்கறை காட்டி வந்துள்ளார். காலனித்துவத்தின் விளைவுகளுள் ஒன்றான இனமுரண்பாடு, பின்காலனித்துவ இலங்கையில், முற்றி முதிர்ந்து உள்நாட்டு யுத்தமாகப் பரிணமித்த காலத்தில், தமிழ்ச் சமூகம் அனுபவித்த துன்பியல் வாழ்க்கை, ஒரு காலகட்டத்து ஈழத்தமிழ் இலக்கியத்தின் பேசுபொருளாகி 'போர்க்கால இலக்கியம்' என்று ஒரு இலக்கிய வகைமையை உருவாக்கியது. அதற்குச் சமாந்தரமாக கனகசபையின் தூரிகைக்கூடாக போர்க்கால ஓவியங்களை உருவாக்கியது. இவற்றை நோக்குகின்றபோது, கனகசபை என்றும் சமூகப் பிரக்ஞை உள்ள கலைஞனாகவே துலங்கியுள்ளார் என்பது உணரப்படும்.

தேசிய இலக்கியம், மண்வாசனை இலக்கியம், போர்க்கால இலக்கியம் முதலான பதப்பிரயோகங்கள், நவீன இலக்கியப் போக்குகளோடு ஒட்டிய பிரயோகங்களே. அதாவது மேற்படி இலக்கியப் போக்குகள் யாவும் நவீன இலக்கியம் என்ற தொகுதியைச் சார்ந்தனவே. நிலப்பிரபுத்துவ வாழ்க்கை உள்ளடக்கத்தைக் கொண்டதாக பெருமளவில் சமயச் சார்புடையதாகவும் ஓரளவில் பிரபுத்துவம் சார்ந்ததாகவும் இருந்த மரபிலிருந்து விடுபட்டு, சாதாரண மக்களின் வாழ்வைப் பிரதிபலிப்பனவும், வெளிப்பாட்டு முறையில் சாதாரண மக்களுக்குரிய எளிமைத்தன்மை உடையனவுமாய் அமைந்த

8. க.கைலாசபதி, இலக்கியச் சிந்தனைகள் (கொழும்பு : குமரன் பதிப்பகம், 1983), 59, 60.

இலக்கியத் தொகுதியையே 'நவீன இலக்கியம்' என்கிறோம். அந்த வகையில் கனகசபையின் ஓவியங்களையும் 'நவீன ஓவியங்கள்' என்று கூறலாம். ஆனால், ஓவியக்கலை மரபில் 'நவீன ஓவியம்' என்பது தனியான ஒரு ஓவியப் பாணியை குறித்து நிற்பதால் அவ்வாறு கூற முடியாதுள்ளது.

* * *

“நவீன இலக்கிய ஆசிரியர்களின் பிரதான எடுகோள்களில் ஒன்று காலத்தத்துவம் பற்றியது. பௌதீக உலகின் மிக முக்கிய பரிணாமங்களில் ஒன்றாக மட்டுமன்றி, தனிமனிதனதும் சமூகத்தினதும் வரலாற்றையே நிர்ணயிக்கும் சக்தியாக காலம் அமைந்திருக்கின்றது.”⁹

இலக்கியம் தொடர்பான மேற்படி மேற்கோள், சமூகப் பிரக்ஞையுள்ள எந்தக் கலைத்துறைக்கும் பொருத்துவதே. ஓவியம், இலக்கியம் போல் மொழியாலான ஒரு கலை அல்ல; ஆனால் மொழியும் கலை. அது சொற்களால் ஆன கலையல்ல; ஆனால் சேதிகள் சொல்லவல்ல கலை. ஓவியனைப் பொறுத்து ஓவியம் சொல்லும் சேதிகள் வேறுபடலாம். சமூகப்பிரக்ஞையுள்ள ஒரு கலைஞனால் கால, தேச, வர்த்தமானங்களிலிருந்து விடுபட்டு, கற்பனையுலகில் சஞ்சரிக்க முடியாது. மு.கனகசபை தன் காலத்து, தன் தேசத்து, வர்த்தமானங்களை (நிகழ்ச்சிகளை) தன் ஓவியங்களில் பதிவாக்கினார். காலம் மாற, தேசத்து வர்த்தமானங்கள் மாறும். கடந்த காலத்து நிகழ்ச்சிகள், நிகழ்காலத்தில் வெறும் செய்திகளாகிவிடும். நாம் அனுபவித்தவற்றை அவ்வாறே நம் அடுத்த தலைமுறை அனுபவிக்கப் போவதில்லை, ஆனால் நாம் அனுபவித்தவற்றை அடுத்த தலைமுறை அறிய வேண்டும். வரலாறு என்பது ஒரு படிப்பினை. வரலாற்றிலிருந்து பாடம் படியாத சமூகம் வளர்ச்சியடைவதற்கு வழியில்லை. எனவே வரலாறு அறியப்பட வேண்டியது. சமூகப் பொறுப்புள்ள எல்லா அறிஞர்களதும் இலக்கியவாதிகளதும் பிற கலைஞர்களதும் படைப்புக்கள் போலவே மு.கனகசபையின் ஓவியங்களும் இயன்ற அளவில் தம் காலத்துச் செய்திகளை எதிர்காலத்திற்கும் உரியனவாகச் சொல்லி நிற்கின்றன. அந்த வகையிலேயே மு.கனகசபையின் ஓவியங்களைக் காட்சிப்படுத்தும் இத்தொகுதிக்கு 'ஓவச்செய்தி' என்ற தலைப்பும் அத்தலைப்புக்கு 'கடந்த காலச் செய்திகள் சொல்லும் மு.கனகசபை ஓவியங்கள்' என்ற விளக்கமும் தரப்பட்டன. இன்று 'ஓவியம்' என்று வழங்கும் சொல், தமிழின் செவ்விலக்கிய காலத்தில் 'ஓவம்' என்று வழங்கியமை இங்கு கருதத்தக்கது.

* * *

'ஓவச்செய்தி' என்ற தொடர், அகநானூற்றில், தலைவன் கூற்றாய் அமைந்த செய்யுள் ஒன்றிலிருந்து பெறப்பட்டது. இல்லத் தலைவன் ஒருவன், பொருள் தேடுவதற்கு உள்ளூரில் வழியின்றி, தொலைவிடம் செல்ல ஆயத்தமாகிறான். தலைவியிடம் சொன்னால் அவள் தடுத்து விடுவாள் என்ற

9.க.கைலாசபதி, நவீன இலக்கியத்தின் அடிப்படைகள் (கொழும்பு - சென்னை : குமரன் புத்தக இல்லம் (மீளச்சு) 2002), 6.

அச்சத்தில், அவளிடம் இன்னும் தன் எண்ணத்தை அவன் சொல்லவில்லை. எனினும் தலைவனது நடத்தைகளிலிருந்தே – குறிப்பாக, வழக்கத்தைவிட தன்னிடம் அவன் தண்ணளி (பேரன்பு) காட்டுவதிலிருந்தே – அவனுடைய எண்ணத்தை அவள் உணர்ந்து கொண்டாள். எனினும், அவளும் அதுபற்றி அவளிடம் எதுவும் பேசவில்லை. தலைவன் தன்னைப் பிரிந்து, ஆபத்து நிறைந்த பாலவழியூடாகச் செல்லப்போகிறானே என்ற நினைப்பிலேயே அவள் வாடிவிட்டாள். இப்போதெல்லாம், தலைவன் அழைப்பதும் அவளுக்கு கேட்பதில்லை. தலைவனுடைய தண்ணளிக்கு மாறான முகக்குறிப்போடு, பொய்யான சிரிப்போடு, எப்போதும் நீர் துளிர்ந்த கண்களோடு காணப்படும் அவள், மார்போடு அணைத்திருந்த தன் குழந்தையை உச்சி மோந்தாள். அவ்வேளை உள்ளத்துயரால் வெளிப்பட்ட பெருமூச்சில், குழந்தையின் தலையிற் கூடியிருந்த செங்கழுநீர்ப் பூவும் வாடிவிட்டது. வாயால் எதுவும் பேசாது துயரத்தோடு உலவுகிறாள். ஓவியம் ஒன்று செய்தி சொல்வது போல, அவளது முகக் குறிப்பே அவள் சொல்ல நினைக்கும் செய்தியைச் சொல்லிவிடுகிறது. தனது பிரிவிலே தலைவிக்கு உடன்பாடில்லை என்ற செய்தியை உணர்ந்து கொண்ட தலைவன், இன்னும் பிரியாத நிலையிலேயே இப்படி வாடுபவள், தான் பிரிந்து விட்டால் உயிர் தரியாள் என்று அச்செய்திக்கூடாக மேலதிக விளக்கமும் பெற்றான். பொருள்தேடிப் பிரியும் தன் எண்ணத்தைக் கைவிட்டான்.

“.....
முன்னம் காட்டி முகத்தின் உரையா
ஓவச் செய்தியின் ஒன்று நினைந்து ஏற்றி
பாவை மாய்ந்த பனிநீர் நோக்கமொடு
ஆகத்து ஒடுக்கிய புதல்வன் புன் தலைத்
தூநீர்ப் பயந்த துணையமை பிணையல்
மோயினள் உயிர்த்தகாலை மாமலர்
மணியுரு இழந்த அணியழி தோற்றம்
கண்டே கடிந்தனம் செலவே, ஒண்தொடி
உழையமாகவும் இணைவோள்
பிழையலல் மாதோ பிரியும் நாம் எனினே”¹⁰

(படைப்பாளி, தன் படைப்புக்கூடாகச் சொல்ல முனைவதற்கும் அப்பால், நுகர்வோன் தன் நுண்மாண் நுழைபுலத்தால் பலவற்றை உணர்ந்து கொள்ளக் கூடியதாக இருப்பது ஆற்றல் மிக்க படைப்பின் பண்பு.)

* * *

10. அகநானூறு:5:19–28

நீண்ட வரலாறு இருந்தும் அதை நிலைநாட்ட உறுதியான ஆவணங்கள் இல்லாமை எமது சமூகத்தின் அவலம். கடந்த காலம் பற்றிய கரிசனையோ எதிர்காலம் பற்றிய தீர்க்க தரிசனமோ இல்லாது, வெறும் நிகழ்காலத்தில் மாத்திரம் வாழ்ந்து முடிக்கின்ற போக்கால் நாம் இழந்தவை ஏராளம். தனிமனிதர்களாய்த் தத்தம் காணி உறுதிகளிற் காட்டிய கரிசனையை சமூக ரீதியாக காட்டத் தவறியமையாலும் உணர்வு பூர்வமான பெறுமானங்களை உணராது வெறும் பணப்பெறுமானத்தை மாத்திரமே பார்த்துப் பழகியமையாலும் நாம் ஒவ்வொன்றாக இழந்தவை போக, கடந்த சில தசாப்தங்களில் உள்நாட்டு யுத்தத்தால் காவுகொள்ளப்பட்ட முதுசங்கள் பல. எஞ்சியிருந்தவையும் யுத்த முடிவுக்கு பின்னர் பலருக்கு வியாபாரப் பொருட்களாயின. காலத்துக்கு காலம் எம்மவருள் எங்கேனும் ஓரிருவரே ஆவணப்படுத்தலின் அருமையை உணர்ந்து செயற்பட்டு வந்தனர். அண்மைக்காலத்திலேதான் ஆவணப்படுத்தலின் அத்தியாவசியம் பெருமளவில் உணரப்பட்டது. தனிமனிதர்களாவும் அமைப்பு ரீதியாகவும் கணிசமானவர்கள் அப்பணியில் இறங்கியிருக்கிறார்கள் என்பதுதான் எமது சமூகத்திற்கு இன்றுள்ள ஒரே ஆறுதல். அத்தகையவர்களோடு திரு.இ.தனஞ்சயனும் இணைந்துள்ளார்.

தனஞ்சயன், சமூக அக்கறை மாத்திரமன்றி, ஆவணப்படுத்தலில் அறிவும் அனுபவமும் உடையவர். யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நூலகத்தில், நூலகத் தகவல் உதவியாளராகத் தொழில்புரிபவர். தனஞ்சயன், ஆவணப்படுத்தலிற் காட்டும் அர்ப்பணிப்புணர்வும் ஆற்றலும் காரணமாக, அப்பணியில் அமைப்பு ரீதியாக ஈடுபடும் பலரும் அவரது உதவியைப் பெற்றுக்கொள்கிறார்கள். அப்படிப்பட்ட ஒருவர், ஓவியர் கனகசபைக்கு உறவினராக அமைந்தமை வாய்ப்பான விடயமாகிவிட்டது. மு.கனகசபை வரைந்த ஓவியங்களிற் பலவற்றை ஏலவே உள்நாட்டு யுத்தம் காவுகொண்டு விட்டது. இக்கட்டுரையின் தொடக்கத்திற் கூறப்பட்ட 'மத்தளம் அடிக்கும் சிறுவர்கள்' ஓவியம் உட்பட சுமார் 25 ஓவியங்கள் இந்திய அமைதிப்படை காலத்திலும் இலங்கைப் படையினரின் முன்னகர்வுகளாலான இடப்பெயர்வுகளின் போதும் அழிந்துவிட்டன. எஞ்சியவற்றின் கதியும் வருங்காலத்தில் என்னாகுமோ என்று எண்ணும்போதுதான், தனஞ்சயனின் ஆவணப்படுத்தற் பணியின் தாற்பரியத்தை நன்கு புரிந்துகொள்ள முடியும். கனகசபையின் ஓவியங்களை அவை பற்றிய சகல அடிப்படைத் தகவல்களோடும் ஆவணப்படுத்தித் தரும் தனஞ்சயன், கனகசபைமேலும் ஓவியக்கலைமேலும் நமது சமூகத்தின்மேலும் அக்கறையுள்ள அனைவரதும் நன்றிக்குரியவர்.

தொடர் பயிலுகையும் பேணுகையும் இன்மை காரணமாக ஈழத்தின் பழந்தமிழ் நூல்கள் பல அழிந்துவிட்டன. பழையவை மாத்திரமல்ல, சென்ற நூற்றாண்டின் தொடக்கப் பகுதியில் தோன்றியவற்றுட் சில கூட இன்று காணக்கூடியனவாய் இல்லை. இந்நிலையில் எஞ்சியுள்ளவற்றையேனும் அடுத்த தலைமுறைக்கு கையளிக்க வேண்டும் என்பதையே பிரதான நோக்கமாகக் கொண்டு, அண்மைக்காலத்தில் உருவாக்கப்பட்ட ஒரு அமைப்பே 'இலங்கைத்தமிழியற் கழகம்.' 'இலங்கைத்தமிழியல்' என்ற பதம், இலங்கைத் தமிழர் வாழ்வியலைச் சித்திரிக்கும் இலங்கை ஓவியர் ஒருவரது ஓவியங்களையும் உள்ளடக்கத் தக்கதே. அவ்வகையில் இக்கழகத்தின் முதல் வெளியீடாக, மு.கனகசபை அவர்களின் ஓவியங்களின் தொகுதியான 'ஓவச்செய்தி' அமைவது மனநிறைவைத் தருகிறது. இந்நூலாக்கத்தில் ஒத்துழைத்த அனைவருக்கும் மனமார்ந்த நன்றி! கழகம் தொடர்ந்தும் காத்திரமான பணிகளை மேற்கொள்வதற்கு, அக்கறையுள்ள அனைவரதும் ஆக்கபூர்வமான ஒத்துழைப்பை அவாவிநிற்கிறோம். கழகத்துக்கான இலச்சினையை வடிவமைத்துத்தந்த ஓவியர் கலாநிதி தா. சனாதனன் அவர்களுக்கு நன்றி.

மு. கனகசபையின் ஓவியங்களும் இனவரையியல் வரைபடவாக்கமும்

கலாநிதி தா. சனாதனன்

சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், நுண்கலைத்துறை, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

“பிரதிநிதித்துவம் என்பது சமூக இருப்பிலிருந்து வேறுபட்டு சொல்லணியில், பனுவலில், காட்சிவடிவத்தில் குறியீடு செய்யப்பட்ட, மறுவடிவமைக்கப்பட்ட ஒன்றை அழுத்துகிறது” - ரோலண்ட் பார்த்¹

அறிமுகம்

1995 ஆம் ஆண்டு யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை, பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பியின் தலைமையில் “ஓவியத்தில் தமிழடையாளம்” என்ற தொனிப்பொருளில் ஓர் கலந்துரையாடலை ஏற்பாடு செய்திருந்தது. இதில் ஓவியர்களான அ. மாற்கு மற்றும் கா. இராசரத்தினம் உட்பட பலர் கலந்து கொண்டு தமது கருத்துக்களை முன்வைத்திருந்தனர். ஈழத்தில் தமிழரின் விடுதலைப் போராட்டத்தின் பின்னணியில் யாழ்ப்பாணத்துப் புலமைசார் வெளியில் ஓவியம் பற்றி நிகழ்ந்த கருத்துப் பகிர்வுகளில் அடையாளம் என்பது பிரதான தொனிப்பொருளாகத் தொடர்ந்து விவாதிக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. இது ஓவியனின் தனிப்பட்ட அல்லது தனித்துவமான பாணியை அல்லது குறித்த காலத்தின் அல்லது இடத்தின் அல்லது இனத்தின் அடையாளத்தைப் படைப்பில் எவ்வாறு முன்வைப்பது என்பதாக அமைந்தது. மேலும் “உள்ளூர் அடையாளம் என்பதை உருவாக்குவது சமகால உள்ளடக்கமா” அல்லது “உருவத்தின் பண்பா” அல்லது “மரபா” என்பன போன்ற கேள்விகளும் எழுப்பப்பட்டன, “வெளிச்செல்வாக்குகள் அற்ற படைப்புக்களை உருவாக்குதலே உள்ளூர் அடையாளத்தை உருவாக்கச் சிறந்த வழி”, “வெளிச் செல்வாக்குகளைச் செரிந்து தன்வசப்படுத்தி உருவாவதே அடையாளம்” என்பன போன்ற வாதங்களும் முன்வைக்கப்பட்டன. இந்த கருத்துப் பகிர்வுகள் மரபு எதிர் நவீனம், மேற்கத்தேயம் எதிர் கிழக்கத்தேயம், உருவம் எதிர் அருபம், யதார்த்தவாதம் எதிர் நவீனவாதம் போன்ற வாதங்களுடன் சம்பந்தப்பட்டனவாகவும் அமைந்திருந்தன. இக்கருத்துப் பகிர்வுகள் வெறும் வாய்ப்பேச்சுடன் மட்டும் முடிந்துவிடாமல் ஒவ்வொரு படைப்பாளியின் படைப்பிலும் தொடர்ந்துள்ளதை இக்காலகட்டப் படைப்புக்களைப் பார்க்கும்போது தெரியவருகிறது. 1980களில் யாழ்ப்பாணத்தில் உத்வேகம் பெற்றிருந்த ஓவியச் செயற்பாடுகளின் கொதிநிலையில் இருந்து இக்கேள்விகள் மேற்கிளம்பியிருந்தன. இக்காலத்திலும் இதனைத் தொடர்ந்து வந்த காலத்திலும் அடையாளம் பற்றிய கேள்விகளுக்கான பதில்களை நேரடியாகவும் மறைமுகமாகவும் பல படைப்பாளிகளின்

1. Roland Barthes, "The Retic of Image", In Photography Reder, ed. Liz Wells (London & New York: Routledge,2003) 114-125

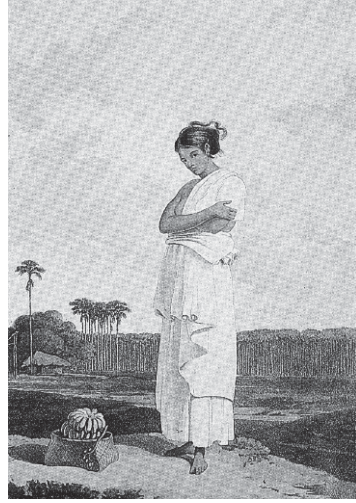
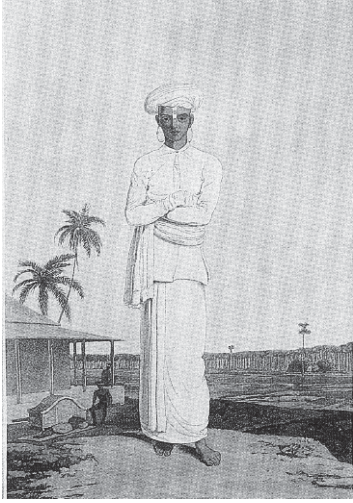
ஆக்கங்கள் முன்வைத்தன. இந்தப் பின்னணியில் முத்தையா கனகசபையின் படைப்புக்கள் மிகுந்த கவனத்திற்குரியவை. அவர் யாழ்ப்பாணத்தின் பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளை ஒரு காலனிய இனவரைபியலாளனைப் போல பிரக்கை பூர்வமாக ஆவணப்படுத்தியுள்ளார். அடையாளம் பற்றிய கேள்விகளுக்கு சாத்தியமாகக் கூடிய பன்மைத்தனமான பதில்களைப் புரிந்து கொள்வதிலும் குறித்த காலகட்டத்தின் சிந்தனையோட்டங்களைப் புரிந்து கொள்ளுவதிலும் கனகசபையின் படைப்புக்களுக்கு முக்கிய பங்கு உண்டு.

இனவரைபியலும் காலனிய காட்சிச் சட்டகமும்

கிறிஸ்தவ மதப்பரம்பலும் காலனிய பண்பாட்டு விரிவாக்கமும் தென்னாசியாவின் கலை வடிவங்களின் பயிற்சி, பயில்வு, நுகர்ச்சி, ஊடகம், பயன்பாடு என்பனவற்றில் பாரிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தின. காலனிய ஆட்சியாளர்களால் வரைதல், ஓவியம், புகைப்படம் என்பன கலை வெளிப்பாட்டிற்காக அல்லாமல் ஆட்சிமுறைமையின் ஓர் கருவியாகவும் பொழுது போக்கு வடிவமாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டன². பிரித்தானிய காலனியவாதமானது அடையாளங்களைக் காண்பதற்கும் கையாள்வதற்கும் ஆற்றுகை செய்வதற்குமான புதிய வழிகளைக் கொண்டுவந்தது. பல்வேறுபட்ட காலனிய ஆவணங்களின் உற்பத்தியால் அடையாளங்கள் மாறாதவையாகவும் நிலையானவையாகவும் உருவாயின. இதற்கு முன்னர் திரவகத்தன்மை உடையனவாகவும் தெளிவற்ற எல்லைகளைக் கொண்டனவாகவும் காணப்பட்ட அடையாளங்கள், மாறாதனவாகவும் கணிப்பிடக்கூடியனவாகவும் காட்சிப்படுத்தக்கூடியனவாகவும் இவ்வாணங்களினூடு உருவாயின³. காலனிய குடிசன மதிப்பீட்டைப் போல, உள்ளூர் வாசிகளைக் கணக்கெடுத்தல், பட்டியலிடல், வகைபிரித்தல் என்பனவற்றுடன் இது சம்பந்தப்பட்டிருந்தது. இந்த பிரதிநிதித்துவ முறைமையில் “சாதிகளும் வேடவுடைகளும்” (Castes and costumes) என்றழைக்கப்பட்ட காண்பிய சொல்லணியானது (visual genre) முக்கியமானது. உள்ளூர்வாசிகளின் தேகத்தை அவர்களின் இன, மத, சாதி, பால்நிலை மற்றும் தொழில்சார் அடையாளங்கள் எனக் காலனியவாதிகளால் கருதப்பட்டவற்றைக் கொண்டு வரைபடமாக்கும் நடவடிக்கையாக இது அமைந்தது. இந்த அடையாளமானது உள்ளூர்வாசிகளின் தோலின் நிறம், ஆடை, அணிகலன்கள் சார் வகைமாதிரிகளினூடு காட்சிப்படுத்தப்பட்டது. இதற்கு நல்ல உதாரணமாக சாமுவேல் டானியல் என்ற ஆங்கிலேய ஓவியரால் தீட்டப்பட்ட நீர்வாண ஓவியமொன்றில் (பின்னர் பதிப்போவியமாக உருவாக்கப்பட்டது) யாழ்ப்பாணத்து இந்துப்பெண் (உரு-01) காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளார். கடும் கபில நிற தேகத்தை மூடி, வெள்ளை நிறப் பருத்திச் சேலை அணிந்தவளாக அவள் காணப்படுகிறாள். அவளுக்கு அருகேயுள்ள கடகத்தினுள் வாழைக்குலையும் பின்னணியில் பனங்கூடலும் ஓலையால் வேயப்பட்ட வீடும் காணப்படுகின்றன. இதைப் போலவே அவரால் வரையப்பட்ட இந்து ஆண் (உரு-01) என்ற இன்னொரு ஓவியத்தில் வெள்ளை வேட்டி, தலைப்பாகை என்பவற்றுடன் நெற்றியில் சந்தனத் திலகத்துடன் இந்து ஆண் காட்டப்பட்டுள்ளார். யாழ்ப்பாணத்தவர் பற்றிய காலத்தால் முந்திய பிரதிநிதித்துவங்களில் ஒன்றான இது காலனியவாதிகளின் யாழ்ப்பாணத்தவர்

2. T.Sanathanan, Modernity Class Identity and Visual Art in Colonial Colombo, C.1815-1955, PhD dissertation submitted to Jawaharlal Nehru University, New Delhi, 2010(Unpublished)

3. Sudipta Kaviraj, “ On the Construction of Colonial Power; Structure, Discourse and Hegemony”,quated in Dipesh Chakrabarty, Habitations of Modernity: Essays in the Wake of Subaltern Studies (Delhi: Permanent Black, 2002) , 87.



(உரு-01) சமுவேல் டானியல். இந்து ஆணும் பெண்ணும், 1808 பதிப்போவியம்

பற்றிய பார்வையை அல்லது மனப்பதிவை முன்வைக்கிறது. இதைப்போலவே பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் நடுவாக்கில் கொழும்பில் தாபிக்கப்பட்ட சாள்ஸ் ஸ்கவுன் அன் கொம்பனி, டபிள்யு. எல். எச்.ஸ்கீன் அன் கொம்பனி, பிளாட்டே போன்ற புகைப்பட ஸ்டூடியோக்களும் வேறுபட்ட இன, சாதி, தொழிசார் உடல்களைப் பதிவுசெய்தலில் நாட்டம் செலுத்தின. ஆபிரிக்காவில் காலனிய புகைப்படம் பற்றியதொரு முன்வைப்பில் போல் லாண்டா குறிப்பிடுகிறார் “நவீனத்துவத்தின் உலகமயமாக்கும் ஒருமைத்தன்மையாக்கும் (homogenizing) அலையில் அடித்துச் செல்லப்பட்டிருக்கக்கூடிய தொல்குடிகளின் (primitives) உருவங்களை புகைப்படம் உறையவைத்தது” என்று⁴. அந்தவகையில் காலனியப் புகைப்படத்தின் மொழியானது இனவரைபியலுடன் நெருக்கமாகப் பிணைக்கப்பட்டிருந்தது. காலனிய பிரதிநிதித்துவங்கள் திரவகத்தனமாகவும் நிலைமாறாத தக்கனவாகவும் இதுவரை இருந்துவந்த உள்ளூர் மக்களின் சமூக அடையாளத்தை மாறாததாகவும் திட்பமானதாகவும் வகைமாதிரிப்படுத்தின⁵. உடல்களை வகைமாதிரிப்படுத்தலினூடு இப்பிரதிநிதித்துவங்கள் உள்ளூர் உடல்களை சமகால இடத்திலிருந்தும் நேரத்திலிருந்தும் தூரப்படுத்தின. இக்காலனிய பிரதிநிதித்துவங்களையொட்டி உள்ளூர்வாசிகள் தம்மை மறுவடிவமைத்துக் கொள்ளலும் தமது சமூக அடையாளங்களைக் கற்பனை செய்தலும் உருவானது⁶. இவ்வகைமாதிரிப்படுத்தல் (stereotyping) எட்டுவெட்டுச் செய்தி குறிப்பிடும் கீழைத்தேயவாதம்

4. Paul S. Landau, “ In Empires of the Visual: The Photography and Colonial Administration in Africa”, In Images of Empire: Visuality in Colonial and post colonial Africa, Ed. Paul S. Landau and Deborah D. Kaspin (Berkeley ; University of California Press, 2002) ,144.

5. வகை மாதிரிப்படுத்தல் பற்றிய மேலதிக வாசிப்பிற்கு; Homi K. Bhaba, Location of Culture (London & New York: Routledge, 1994)

6. Nira Wickramasinge, Sri Lanka in the modern Age: A History of Contested Identities (Sri Lanka: Vijitha Yapa Publication, 2006), 99-100.

(Orientalism) என்ற கருத்தாக்கத்துடனும் சம்பந்தப்பட்டது. கீழைத்தேய வாதம் கீழைத்தேயத்தவர்கள் எவ்வாறு காணப்படுகிறார்கள் என்பதிலும் பார்க்க அவர்களை மேலைத்தேயத்தவர்கள் எவ்வாறு நோக்கினர் என்பது பற்றியதாக அமைவதாக செய்தி வரையறை செய்வதிலும் அதை ஓர் பார்வை முறையாக வாசிக்கிறார். இன்னொரு வகையில் பிரதிநிதித்துவ அரசியலானது இனத்தின் அடுக்கமைவில் இருந்த பெறுமதி மதிப்பீட்டிலிருந்து உருவாவதாக எட்வேட் செய்தி வாதிக்கின்றார்⁷. இப்பார்வை முறைக்குப் பின்னால் கீழைத்தேயத்தவர்கள் வரலாற்றிலிருந்து கைவிடப்பட்டவர்கள், முன்னேற்றமற்றவர்கள், மூடநம்பிக்கையிலும் வழக்கொழிந்த சடங்குகள் சம்பிரதாயங்களிலும் திளைத்திருப்பவர்கள் என்கின்ற முற்கற்பிதங்களும் தப்பிப்பிராயங்களும் குடிக்கொண்டிருந்தன⁸. இதையொத்த கருத்தாடலை, இக்காலகட்டத்தில் காலனியவாதிகள் அல்லது மேலைத்தேயத்தவர்கள் தாம் சாராத சமூகங்களையும் பண்பாடுகளையும் ஆய்வு செய்ய அறிமுகமான மானிடவியல் (Anthropology) ஆய்வுமுறையான இனவரைபியலும் (Ethnography) கொண்டிருந்தது. மானிடவியலின் ஆய்வுப் பொருளான “பழங்குடி” என்பது காலம் சார்ந்த ஓர் வகைப்பாடு. அது தொடர் முடியாத தூரத்தில் நிலைகொண்டுள்ளது என்கிறார் வபியான்⁹. இனவரைபியல் என்பதை குறித்த மக்கள் கூட்டத்தை அல்லது பண்பாடுகளை அவற்றின் பழக்க வழக்கங்கள், நடைமுறைகள் என்பவற்றுடன் “விஞ்ஞான ரீதியாக” வர்ணிக்கும் ஓர் முறையாக நம்பப்படுகிறது.

இலங்கைத்தீவு காலனிய காலத்தில் பிரதான கப்பல் போக்குவரத்துப் பாதையில் அமைந்திருந்தமையானது பல வெளிநாட்டு ஓவியர்கள் பயணிகளாக தரித்துச் செல்லும் ஏது நிலைகளை உருவாக்கியது. அத்துடன் பல நிலவுரு ஓவியங்களை வரைபவர்களும் தாவரங்கள் மற்றும் விலங்கினங்கள்- உள்ளூர்ப் பண்பாட்டுக் கோலங்களைப் புதிவு செய்பவர்களும் இக்காலத்தில் பயணங்களை மேற்கொண்டனர். மேலும் அன்று இலங்கையில் தங்கியிருந்து காலனிய அரசுக்கு பணியாற்றிய பொறியியலாளர்களும் இராணுவ அதிகாரிகளும் கூட பொழுது போக்காக இவ்வாறான காண்பிய ரீதியான ஆவணப்படுத்தல்களில் ஈடுபட்டனர்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் இம்மாற்றங்களை முறை சார்ந்து உருவாக்கும் பிரதான முகவராகக் காலனியக் கல்வி காணப்பட்டது. காலனியக் கல்வியும் கிறிஸ்தவ மதத்தைப் போலவே உள்ளூர்வாசிகளை “நாகரிக”மடையச் செய்யும் வேலைத்திட்டத்தைக் கொண்டிருந்தது. தொழில் புரட்சிக்குப் பிந்தய பிரித்தானியாவால் சித்திரம், கைவினை போன்ற பாடங்கள் தொழில் நுட்பப்பாடங்களாக தென்னாசியப் பாடசாலைகளிலும் பின்னர் தொழில் நுட்பக் கல்லூரிகளிலும் புகுத்தப்பட்டன. கொழும்பில் நோயல் அக்கடமியிலும் பின்னர் தொழில் நுட்பக் கல்லூரியிலும் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட வரைதல் பாடமானது கலை வெளிப்பாட்டை அல்லாமல் நில அளவையாளர்களையும் பொறியியல் படம் வரைபவர்களையும் உருவாக்கும் நோக்கத்தைக் கொண்டிருந்தமை, இலங்கையில் இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க கால நிருவாக அறிக்கைகள் மற்றும் பாடத்திட்டத்திலிருந்து தெரியவருகிறது. மேலும் வரைதல் பாடம், அரசு திணைக்களங்களில் படவரைஞர்களாகவும் நில

7. Edward Said , Orientalism: Western Conception of the Orient(London: penguin Books 1995)

8. Linda Nochlin, The Politics of Vision: Essay on Ninteenth Century Art and Society(New York: Harper & Row,1989), 36.

9. Johannes Fabian, Time and the Other: How Anthropology makes its objects (New York: Coloumbia University Press, 1983), 144

அளவையாளர்களாகவும் பாடசாலைகளில் வரைதல் ஆசிரியர்களாகவும் அரசு வேலைவாய்ப்பைப் பெறும் ஓர் சந்தர்ப்பத்தை திறந்தினூடு புதிதாக மேலேழுந்து வந்த நடுத்தரவர்க்கத்தின் புதிய அபிவிருத்திகளைத் தீர்த்து வைத்தது. இதனால் பாரம்பரிய கலைப்பயிற்வினாள் இயங்கிய சாதிக் கட்டுப்பாடுகளைத் தாண்டி காலனியத்தால் கட்டமைக்கப்பட்ட புதிய வர்க்கம் சார், மதம் சாரா வெளிக்குள் கலையை நிலை நிறுத்தியது எனலாம்.

அந்தவகையில் காலனிய ஆவணப்படுத்தும் வேலைத்திட்டம், கல்வி மற்றும் வெளிநாட்டுப் படைப்பாளிகளின் வருகை என்பனவற்றினூடு நிலவுருப்படங்கள் மற்றும் இனவரைபியல் உள்ளடக்கங்கள் புகைப்படம், நீர் மற்றும் எண்ணெய் வர்ண ஓவியங்களினூடு உள்ளூர்வாசிகளிடம் பரிச்சயமாகியதுடன் பரவலும் அடைந்தது. எனவே இப்புதிய காண்பிய ஊடகங்களும் உத்திமுறைகளும் அவை காவி வந்த காட்சிச்சட்டகத்துடனும் பிரதிநிதித்துவ அரசியலுடனும் இணைந்தே பரவலடைந்தன. இக்காட்சிகளைச் சித்திரிக்கும் காண்பிய முறையாக யதார்த்தவாதம் அல்லது மாயாவாதம் காணப்பட்டது. இக்காட்சி முறைமை மூலக்காட்சிக்கு கிட்ட இருந்ததால் பிரதிநிதித்துவம் செய்யப்படுவது உண்மையானதாகவும் தத்துவமானதாகவும் நம்பப்பட்டது. இக்காட்சி முறைக்கும் காலனிய அதிகாரத்திற்குமிடையேயிருந்த தொடர்பினால் உள்ளூர்வாசிகள் இவ்வணுகுமுறையால் மேலும் ஈர்க்கப்பட்டனர். இதனால் காலனியத்தினூடு அறிமுகமான காட்சிப்படுத்தல் முறைகளைக் கைக்கொள்ள உள்ளூர்வாசிகள் பெருமுயற்சி செய்தனர். அவர்களின் இம்முயற்சியை காலனிய அதிகாரத்தை அவர்கள் தமதாக்கிக்கொள்ளும் இதர முயற்சிகளுடன் இணைத்தே நோக்க வேண்டுமென கலை வரலாற்றாசிரியர்கள் எடுத்துக்காட்டுகின்றனர்¹⁰.

இவ்வாறு காலனியக் காட்சிச் சட்டகத்தை தமதாக்கிக்கொள்ள முயற்சித்த முதல் சந்ததி ஓவியர்கள்தான் காலனியத்தால் அதன் தேவைகளுக்காக அறிமுகம் செய்யப்பட்ட காண்பிய உத்திமுறைகளையும் பார்வை முறைகளையும் உள்ளூர்மயப்படுத்தி அவற்றைக் கலை வெளிப்பாட்டு வழிமுறையாக மாற்றியவர்களுமாவர். அந்தவகையில் இலங்கை கலைச் சங்கம் (Ceylon Society of Art), இலங்கை கலைக்கழகம் (Ceylon Art Club), வின்சர் கலைக்கழகம் (Winzor Art Club), 43 குழு (43 Group) மற்றும் விடுமுறை கால ஓவியர் குழு (Holiday Painters' Group) என்பவற்றுடன் கொழும்பிலும் யாழ்ப்பாணத்திலும் இணைந்து இயங்கிய பல படைப்பாளிகளின் முயற்சிகளில் நிலவுரு, நிலைப்பொருள், உள்ளூர் வாழ்கைக் கோலங்கள் சார்ந்த சித்திரிப்புகள் பொதுவான கருப்பொருட்களாக அமைந்தன. இதனூடு காலனிய காட்சிச் சட்டகத்தை தகவமைத்துக் கொள்ளவும் தமதாக்கிக் கொள்ளவும் அவர்கள் போட்டியிட்டனர். காலனியத்துக்கெதிரான தாக்குப்பிடிப்பிலும் தேசிய வாதங்களின் மேற்கிளம்புகையின் பின்னணியிலும் உள்ளூர் படைப்பாளிகளின் இத்தகைய முயற்சிகளின் அரசியல்தன்மைக் குறைத்து மதிப்பிட முடியாது. இம்முயற்சிகளினூடு இனவரைபியல் காட்சிப்படுத்தலும் நிலவுரு ஓவியமும் புதிய தேசத்தின் புவியியல் மற்றும் பண்பாட்டியல் தேகத்தை வரையறை செய்வனவாகவும் பறை சாற்றுவனவாகவும் அமைந்தன. எனினும் இந்த சுய மாணிடவியலாக்க (self anthropologizing) முயற்சியானது பல உள்முரண்பாடுகளையும் கொண்டது. இதனூடு காலனியவாதிகள் உருவாக்கிய வகைமாதிரிக்குள் உள்ளூர்வாசிகள் தம்மைத் தாம் நோக்கவும் அடையாளப்படுத்தவும் போட்டியிட்டார்கள்.

10. Geeta Kapur. When was modernism: Essays on Contemporary Cultural Practices in India(Delhi: Thulika Books, 2000),17.

முத்தையா கனகசபை

“மேலைத்தேய கீழைத்தேய ஓவியப்போக்குகளை உள்வாங்கி எமது மண்ணில் இருந்தான, எமக்கே உரிய படைப்புகள் வெளிவரவேண்டும். மேலும் ஓவியர்களின் தனித்தன்மை முக்கியமாகப் பேணப்பட வேண்டும். இதற்கேற்ப எமது ஓவியக் கற்கையும் செயற்பாடுகளும் ஓவிய ஆசிரியர்களின் அணுகு முறையும் மாற்றப்படவேண்டும்”¹¹.

எனக் குறிப்பிடும் முத்தையா கனகசபை 12.3.1925 இல் யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள கொழும்புத்துறை என்ற கிராமத்தில் விவசாயக் குடும்பமொன்றில் பிறந்தார். கொழும்புத்துறை ரோமன் கத்தோலிக்க சாதனா பாடசாலையிலும் பின்னர் புனித சம்பத்தரிசியார் கல்லூரியிலும் கல்விகற்றார். 1943 தொடக்கம் முன்று ஆண்டுகள் கோப்பாய் ஆசிரியர் கல்லூரியில் பொது ஆசிரியர் பயிற்சியைப் பெற்றுக்கொண்டார். இக்காலத்தில் நான்கு மாதங்கள் பலப்பிட்டியில் விவசாயம், மரவேலை, கயிற்று வேலை, மாடு மற்றும் கோழி வளர்ப்பு, சுவரோவியம் என்பவற்றில் பயிற்சிபெற்றார். 1947 இல் கம்பளை சாகிராக் கல்லூரியில் ஆசிரியராக இணைந்து கொண்டதுடன் இதே ஆண்டில் ஆங்கில ஓவிய ஆசிரியர் பரீட்சையில் சித்தி எய்தினார். 1949 க்கும் 50க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் ஓவியத்திலும் கைவினையிலும் கொழும்பு தொழில் நுட்பக் கல்லூரியில் பயிற்சி பெற்றார். கனகசபையின் அன்றைய குறிக்கோள் கலை வரலாற்றில் கலைமாணிப் பட்டத்தைப் பெறுவதாக இருப்பினும் இலண்டன் பல்கலைக்கழகம் பரீட்சைகளை நிறுத்திக் கொண்டதால் அது நிறைவேறவில்லை. 1947 இலிருந்து 67 வரை கம்பளை சாகிராக் கல்லூரி, காத்தான்குடி மத்திய மகாவித்தியாலயம், யாழ்ப்பாணம் ஸ்ரான்லி கல்லூரி, நெல்லியடி மத்திய மகாவித்தியாலயம் என்பனவற்றில் சித்திரபாட ஆசிரியராகவும் பின்னர் 1968 இலிருந்து 1985 வரை கலை கைவினைக்கான கல்வி அதிகாரியாகவும் பணியாற்றி ஓய்வு பெற்றார். 1985 க்கும் 1992 க்கும் இடையில் கொழும்புத்துறை விநாயகர் கோயில் நிர்வாகசபையில் இணைந்து தொண்டாற்றினார். கலைப்பற்றும் சமய நம்பிக்கையும் காரணமாக நான்கு முறை இந்தியாவிற்குச் சுற்றுப்பயணம் செய்துள்ளார்.

1960 வரை நீர்வர்ணத்தில் ஓவியங்களைத் தீட்டியுள்ள கனகசபை அதன் பின்னர் கன்வளில் எண்ணெய் வர்ணத்தினாலான ஓவியங்களைத் தீட்ட ஆரம்பித்தார். கிட்டத்தட்ட 75 ஓவியங்கள் வரைந்துள்ளார். அவற்றைத் தனது குழந்தைகள் என அடிக்கடி குறிப்பிட்டுவந்தார். இவற்றில் 25 படைப்புகள் உள்நாட்டு யுத்தத்தின் போது நிகழ்ந்த இடப்பெயர்வுகளில் காணமற் போயின. எஞ்சியவை இன்று யாழ்ப்பாணப் பொதுசன நூலகத்திலும் யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழக நூலகத்திலும் சில தனிநபர்களினது சேகரிப்பிலும் உள்ளன. பெரும்பாலான ஓவியங்கள் கனகசபை அரச கல்விச் சேவையிலிருந்து ஓய்வு பெற்றதன் பின்னர் வரையப்பட்டவை. குறிப்பாக தொண்ணூறுகளில் யாழ்ப்பாண இடப்பெயர்வுக்கு முன்னரும் பின்னரும் வரையப்பட்டவை.

11. நேற்று: யாழ்ப்பாணத்து மூத்த ஓவியர்களின் காட்சிக் கையெழுத்து (யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்: நுண்கலைத் துறை, 1995).

1980களில் யாழ்ப்பாண கலைவெளிப்பாட்டுச் சூழலில் திருப்பங்கள் ஏற்பட்டுவந்த காலப் பகுதியில்தான் கனகசபையும் ஆசிரியர் தொழிலிலிருந்து ஓய்வு பெற்று முழு மூச்சாக ஓவியம் வரைய ஆரம்பித்தார். 1986 இல் வெளிவந்த 'தேடலும் படைப்புலகமும்' என்ற நவீன ஓவியம் பற்றிய நூலில் யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்களின் பட்டியலில் கணிப்பைப்பெறாத கனகசபை, 1991 இல் இந்துக் கல்லூரியில் உள்ளூராட்சித் திணைக்களத்தால் ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட காண்பியக் காட்சியில் பங்குபற்றுவதும் 1995 இல் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறை ஏற்பாடு செய்த "நேற்று" எனப்படும் மூத்த ஓவியர்களின் காட்சியில் உள்ளடக்கப்பட்டதும், பின்னர் 1997 இல் சோ. கிருஷ்ணராஜாவால் எழுதப்பட்ட "பிற்காலத்து யாழ்ப்பாண ஓவியர்கள்" என்ற நூலில் உள்வாங்கப்பட்டதும் மிகக் குறுகிய காலத்தில் அவர் தன்னை யாழ்ப்பாணக் கலை உலகத்தினுள் நிலைநிறுத்திக் கொண்டதனை எடுத்துக்காட்டுகின்றன¹². இதற்கு இக்காலத்தில் அவருக்கும் மாற்கு மாஸ்ரருக்கும் இடையே ஏற்பட்ட நெருக்கமான நட்பும் காரணமாகும். மாற்கு மாஸ்ரர் என்று பொதுவாக அறியப்பட்ட அபுகாமி மாற்கு 1980 களில் யாழ்ப்பாணத்தில் பல இளையோர் ஓவியத் துறையில் நுழையக் காரணமானவர். நவீன பாணி ஓவியங்களையும் சிற்பங்களையும் தமிழ் அடையாளத்துடனும் தமிழரின் விடுதலைப் போராட்டத்துடனும் இணைத்தவர். மாற்கு மாஸ்ரர், கனகசபையைத் தொடர்ந்து ஓவியம் தீட்ட ஊக்கப்படுத்தியது மட்டுமல்லாமல் இளம் தலைமுறைப் படைப்பாளிகளுக்கு அவரை அறிமுகம் செய்தும் வைத்தார். ஈழ புரட்சிகர மாணவர் இயக்கத்தின் அங்கத்தவரும் யாழ்ப்பாண ஓவியர்களை தேச விடுதலையில் ஒற்றிணைக்க முயற்சித்தவருமான 'வேலு' என அறியப்பட்ட ஜெயமுருகனின் முயற்சியால் 1989 இல் அமைக்கப்பட்ட "கலை வட்டம்" என்ற அமைப்பிற்கு தலைவராக கனகசபையை மாற்கு பிரேரித்தார். இந்த ஓவியர்களின் குழு சிறிது காலமே இயங்கியிருந்தாலும் அதன் கூட்டங்கள் கனகசபையின் வீட்டிலேயே நடைபெற்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

கனகசபையின் காட்சி உலகம்

கனகசபையின் ஓவியங்களை மூன்றாக வகைப்படுத்தலாம்: இனவரைபியல்சார் காட்சிப்படுத்தல்கள், போர்க்காலப் பதிவுகள் மற்றும் மெய்யுருக்கள். அவர் யாழ்ப்பாணத்தின் மதம், தொழில்சார் நடவடிக்கைகளைக் கருப்பொருளாகக் கொண்டு படைப்புக்களை உருவாக்கியுள்ளார். இதனால் யாழ்ப்பாணத்தின் பண்பாட்டுக் கோலங்களை ஒரு இனவரைபியலாளரைப் போல கனகசபை தனது ஓவியங்களில் ஆவணப்படுத்தியுள்ளார். இவ்வாறான ஆரம்பகால முயற்சிகளுக்குச் சான்றுகளாக யாழ்ப்பாணக் கோட்டை (1972), நல்லூர் ஆலய தேர்த் திருவிழா (1972), மீன் விற்கும் பெண்கள் (1973) போன்ற ஓவியங்கள் அமைகின்றன. இவற்றில் வெளிப்பாடு என்பதைக் காட்டிலும் ஆவணப்படுத்தலும் காட்சி விபரிப்பும் அதிகம் காணப்படுகின்றன. தான் கண்ட காட்சியின் மிக நுணுக்கமான தரவுகளை வேறுபட்ட செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டுள்ள மனித உருவங்களினூடு எடுத்துக்காட்ட ஓவியர் முயன்றுள்ளார். ஓவியத்தின் முன்னணியும் இடையணியும் செயற்பாடு மிக்கனவாகக் காணப்படுகின்றன.

¹². ஈழத்து நூல், சஞ்சிகை, ஓவிய, சிற்ப கண்காட்சிக் கையேடு (யாழ் உள்ளூராட்சி திணைக்களத்தின் ஊக்குவிப்புடன் யாழ் நோட்டரிக் கழக ஆதரவுடன் யாழ் மாவட்ட சனசமூக நிலையத்தின் சம்மேளனம், 1989), நேற்று: யாழ்ப்பாணத்து மூத்த ஓவியர்களின் காட்சிக் கையேடு (யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்: நுண்கலைத்துறை, 1995), சோ. கிருஷ்ணராஜா, பிற்காலத்து யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்கள் (யாழ்ப்பாணம் : யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், 1990)

மேலும் வெள்ளை மற்றும் மஞ்சள் வர்ணப் பாவனையானது ஓவியத்தின் ஆழத்தை குறைத்துவிட்டுள்ள நிலையில் மனித உருவங்களின் அளவு வித்தியாசங்களும் செறிவு வித்தியாசங்களுமே ஓவியத்தினுள் ஆழத்தைக் கொண்டுவருகின்றன.

ஓர் மழைநாள் (1988), சாவுவீடு - பறைமேள ஊர்வலம்(1986), குதிரை வாகனம் (1987)போன்ற ஓவியங்கள் நீண்ட இடைவெளியின் பின்னர் வரையப்பட்டுள்ளன. மழையில் நடக்க மறுக்கும் ஆட்டைக் குடை பிடித்த ஒரு மனிதன், எதிர்க் காற்றுடன் போராடி இழுத்துச் செல்வதைச் சித்திரிக்கும் “ஓர் மழைநாள்” (படம் 16:1, படம் 16:2) என்ற ஓவியத்தில் குடையின் ஊசலாட்டம், ஆட்டின் ஒத்துழையாமை என்பவற்றுடன் யாழ்ப்பாணத்தின் மாரி காலம், அதன் கதகதப்பு, கும்மிருட்டு, ஈரம், மணம், நிறம் என அனைத்தும் மிகவும் உயிர்ப்புடன் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன.

இதனைத் தொடர்ந்து 1990களில் வரையப்பட்ட ஓவியங்களில் குறிப்பிடும்படியானவையாக வேள்வி (1993), கள்ளுத் தவறணை (1997), இரவுத் திருமண ஊர்வலம் (1997), பனைமரம் சீவுபவர்கள் (1997), காவடி ஆட்டம் (1997), பொங்கல் திருவிழா - மட்டுவில் அம்மன் கோயில் (1998), கிடுகு பின்னூதல் (1999), பனைமரத்தில் கள் எடுத்தல், திருவிழா, கடற்கரை, பொன்னுருக்குதல் , மீன்பிடி பாய்மரக் கப்பல், படகில் எருதை ஏற்றும் காட்சி என்பவற்றைக் குறிப்பிடலாம். ஓவியங்களின் தலைப்புக்களைக் கொண்டே அவற்றின் இனவரைபியல்சார் அணுகுமுறையைப் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது. “திருமண ஊர்வலம்” (படம் 21) என்ற ஓவியத்தில் 1935இல் பார்த்த இரவு நேரத் திருமணத்தில் பெற்றல்மக்ஸ் வெளிச்சத்தில் நிகழும் மொட்டைக் கார் ஊர்வலம் சிறைப்பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. முன்னால் செல்லும் தவில் நாதஸ்வரக்காரர்களின் நடையின் வேகத்துக்கேற்ப நகரும் காரும் அதைச்சுற்றி நகரும் பட்டாடை மினுமினுக்கும் மக்கள் கூட்டமும் மிகவும் தத்துரூபமாக கொண்டுவரப்பட்டுள்ளன. இது அவரது கலையாற்றலுக்குச் சிறந்த சாட்சியமாகும். இங்கு ஒளியும் அயலில் உள்ளவற்றில் அது செலுத்தும் தாக்கமும் மிகச் சிறப்பாகக் கொண்டுவரப்பட்டுள்ளன. கள்ளுத்தவறணை (படம் 20) பற்றிய காட்சிச் சித்திரிப்பில் பனைவெளிகளில் ஒதுக்கமாயிருக்கும் தவறணையில் அவிமும் பல்வேறு காட்சிகள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. மனித உடல்கள் பல்வேறு வகைப்பட்டனவாகவும் வேறுபட்ட செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டுள்ளனவாகவும் காட்டப்பட்டுள்ளன. இதனுடைய யாழ்ப்பாண மாந்தர்களின் சாதாரணமான, அழகுபடுத்தப்படாத உடலானது மிகவும் இயல்பாக வெளிக்கொணரப்பட்டுள்ளது. அதைப்போலவே சாவுவீடு-பறைமேள ஊர்வலம் (படம் 11) என்ற ஓவியத்திலும் பறையடிப்புடன் இயைந்த உடல்கள் கொண்டுவரப்பட்டுள்ளன. இவ்வுடல்கள் எவ்வாறு தோன்றுகின்றனவோ அவ்வாறு கொண்டுவரப்பட்டுள்ளன. இதில் காலனிய வகைமாதிரிப்படுத்தலோ சீர்படுத்தல்களோ காணப்படவில்லை என்பது கவனிக்கப்பட வேண்டியது.

90களில் தீட்டப்பட்டவற்றில் முன்னைய ஓவியங்களின் தொடர்ச்சி காணப்பட்டாலும் அவற்றில் உருவங்கள் பிராரம்ப உருக்களாக (sketch) மனப்பதிவின் வடிவங்களாக மாறி அரூபமாக்கப்பட்டுள்ளன எனலாம். நிறத்தெரிவில் கனகசபை காட்சிக்கு உண்மையாக இருத்தல் என்பதிலும் காட்சியின் தனது மனப்பதிவுக்கே முக்கியத்துவம் தந்துள்ளார். அவரது நிறப் பிரயோகமும் மனப்பதிவு வாதிகளின் பிரயோகத்தை ஒத்ததாக

பிராரம்ப தோற்றத்தை முன்வைப்பதாகக் காணப்படுகின்றது. ஓவியம் பிரக்கை பூர்வமான பிரயத்தனங்கள் அற்று இயல்பாகவும் கட்டுப்பாடுகள் அற்றும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

“மற்றைய கலைகளைப் போல ஓவியமும் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் ஓர் வழி. எனது இளமைக்காலத்தில் நான் பார்த்தவற்றையும் அநுபவித்தவற்றையும் எனது ஓவியங்களில் வெளிப்படுத்துகிறேன். ஆத்ம திருப்திக்காகவே நான் படைக்கின்றேன். பெரும்பாலான எனது படைப்புக்களில் மனித உருக்களைக் கொண்டு மையக்காட்சியை அமைத்து பின்னர் வெளியை நிலவுருக்களைக் கொண்டு நிரப்புகிறேன். எனக்கு ஓவியத்தில் பின்னணி என்பது இரண்டாம் விடயமே. உணர்வு வெளிப்பாடு என்ற வகையில் ஓவியத்தில் நான்கு சட்டங்களுக்குள்ளும் படைக்கும் போது ஓவிய விதிகள் தடையாய் உள்ளன. இச்சந்தர்ப்பங்களில் விதிகள் மீறப்படலாம். ஆனால் என்னைப் பொறுத்தவரையில் மீறல் கடினமாயுள்ளது”
என்று தனது ஓவியமாக்கல் முயற்சி பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றார் ஓவியர் கனகசபை¹³.

போர்க்காலப் படைப்புக்களாக இடம்பெயரும் காட்சி (1991 படம் 18) நாவற்குழிப் பாலத்தில் இடம்பெயரும் காட்சி (1999 படம் 30) அகதிகள் மீண்டும் வீடு திரும்புதல் (படம் 50), கிளாலி கடற் பயணம் (படம் 48) போன்றவை அமைகின்றன. இவற்றில் தனது இடம்பெயர்வு அனுபவங்களை மிகவும் நுணுக்கமாக எடுத்துக்காட்ட முயன்றுள்ளார். 1990இல் மூன்றாம் ஈழப்போர் வெடித்தபோது யாழ்ப்பாணத்துக்கும் நாட்டின் பிறபகுதிகளுக்கும்மான ஆனையிறவினாடான தரைவழிப்பாதை மூடப்பட்டது. இக்காலத்தில் கிளாலிக் கடலினாடாக மக்கள் வன்னிப் பெருநிலப்பரப்பிற்குப் பயணம் செய்தனர். இப்போக்குவரத்தும் அரசினால் தடை செய்யப்பட்டிருந்தது. தடையை மீறிப் பயணம் செய்வோர் அவ்வப்போது இலங்கை முப்படையினரதும் தாக்குதலுக்கு உள்ளாகி உயிரிழந்தனர். அரசு படையினரின் கண்காணிப்பிலிருந்து தப்ப, இரவு நேரங்களிலே மக்கள் தமது உயிரைக் கையில் பிடித்தபடி இப்பாதையினூடு பயணத்தை மேற்கொண்டனர். கனகசபையின் “கிளாலி கடற் பயணம்” (படம் 48) என்ற ஓவியமானது முழுநிலவில் கிளாலிக் கடலைக் கடக்கும் வள்ளங்களைச் சித்திரிக்கிறது. இரவுக்காட்சி மிகவும் ரம்மியமாக தோன்றினாலும் அதன் பின்னால் ஒளிந்துள்ள அச்சமும் துயரும் பயங்கரமும் வின்சன் வான் கோவின் “நட்சத்திர இரவு” (Stary Night) என்ற ஓவியத்தை ஞாபகமூட்டுகின்றன.

1995இல் சமாதானப் பேச்சுவார்த்தைகள் முறிந்துபோனதையடுத்து தமிழீழ விடுதலைப் புலிகளின் கட்டுப்பாட்டிற்குள் இருந்த யாழ்ப்பாணத்தின் வலிகாமப் பகுதியை இலங்கை இராணுவம் தனது கட்டுப்பாட்டுக்குள் கொண்டுவரப் பாரிய தாக்குதல்களின் மத்தியில் படை நகர்வை மேற்கொண்டது. பின்வாங்கிச் சென்ற விடுதலைப் புலிகள் கிட்டத்தட்ட ஐந்து இலட்சம் பொதுமக்களை தம்முடன் புலம் பெயர நிர்ப்பந்தித்தனர். சந்ததி சந்ததியாக தாம் வாழ்ந்த இடங்களை விட்டு மக்கள் வெளியேறும் பேரவலம் நிகழ்ந்தது. மக்கள் தங்களால் குறுகிய காலத்துள் இடம்மாற்றக்கூடிய உடைமைகளையும் காவிக்கொண்டு இடம்பெயர்ந்தார்கள். இந்த இடம்பெயர்வில் பலர் காணாமற்போனார்கள்

13. நேற்று: யாழ்ப்பாணத்து மூத்த ஓவியர்களின் காட்சிக் கையெழுத்து (யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்: நுண்கலைத் துறை, 1995).

அல்லது இறந்தார்கள். ஓடுங்கிய நாவற்குழிப் பாலத்தை பல ஆயிரக்கணக்கானோரும் கால்நடைகளும் மக்கள் உடைமைகளை ஏற்றிய வாகனங்களும் கடக்க நேரிட்டதால் பாரிய நொசிஸ் ஏற்பட்டது. இலங்கை வான்படையினால் நடாத்தப்பட்ட வான்தாக்குதல்கள் இந்தப் பயணத்தை மேலும் அச்சமும் துயரமும் நிறைந்ததாக மாற்றின. கனகசபையின் ஓவியம் (படம் 30) வானத்திற்கும் திறந்த வெளிக்கும் புலிகளின் ஆணைக்கும் அரசாங்கத்தின் தாக்குதலுக்குமிடையே ஓர் குறுகிய பாலத்தில் சிக்கிக்கொண்ட மக்கள் கூட்டத்தின் பேரவலத்தைச் சித்திரிக்கிறது. மனித அவலத்தின் பாரிய அளவைக் காட்ட அவர் காட்சியைத் தூரத்திலிருந்தும் உயரத்திலிருந்தும் காண்பதுபோல (Panaromic View) வரைந்துள்ளார். இந்தக் காட்சிச் சட்டகம் மக்களை தமது தனியடையாளங்களையும் சமூக அடையாளத்தையும் இழந்தவர்களாக, அகதிகளாக அலைந்து திரிபவர்களாகக் காட்டுகின்றது. ஓவியத்தின் பின்னணியில் பறக்கும் உலங்கு வானூர்திகளும் மேல் எழும் கரிய புகையும் விமானக் குண்டு வீச்சும், காட்சிக்குப் பதற்றத்தையும் புதிரையும் தருகின்றன. ஒருவகையில் கனகசபையின் இனவரைபியல் காட்சிப்படுத்தல் இந்த ஓவியத்தில் ஒரு நாடகத்தனமான மாற்றத்தை வந்தடைகிறது.

கனகசபை சில மெய்யுருக்களையும் வரைந்துள்ளார். இவற்றுள் அவரது சுயவுரு (படம் 41), அவரது தந்தை (படம் 34), தாய் (படம் 49) மற்றும் மனைவியின் (படம் 14, படம் 15, படம் 12) மெய்யுருக்கள் அடங்குகின்றன. “கதிர்காம பாதயாத்திரை” (1991), கோடாலிச்சாமியார் (1998) என்ற இரு ஓவியங்களிலும் மெய்யுருவை இனவரைபியல் வர்ணிப்புடன் இணைக்க ஓவியர் முயன்றுள்ளார். கோடாலிச்சாமியார்(படம் 28) என்ற ஓவியத்தில் கதிர்காமத்தில் அன்னதானம் செய்ய நல்லூர்க் கந்தசாமி கோயில் திருவிழாவில் 1930 களில் நன்கொடை சேகரிக்கும் கோடாலிச்சாமியார் காட்டப்பட்டுள்ளார். கதிர்காம பாதயாத்திரை (படம் 17) என்ற ஓவியத்தில் யாழ்ப்பாணத்துச் சித்தர்களான கடைச் சாமியார், செல்லப்பா சாமியார், யோக சாமியார் என்போருடன் யோகசுவாமியாரின் சீடரான கவாய் சாமியாரும் (கருமை நிற ஆடை அணிந்தவர்) கதிர்காமத்திற்கு யாத்திரை செல்வதான கற்பனைக் காட்சியை வரைந்துள்ளார். இவ்வோவியம் யாழ்ப்பாணத்திற்கும் கதிர்காமத்திற்குமான சந்ததி சந்ததியான ஆத்மீகத் தொடர்பையும் யாழ்ப்பாணச் சித்தர்களின் தொடர் யாத்திரையையும் திரை விலக்க முயல்கின்றது. யோகர்சாமியுடன் கனகசபையும் அவரது தந்தையாரும் நல்லூறவைப் பேணிவந்தனர் என்பதை இங்கு ஞாபகத்தில் கொள்வது பொருத்தமானதாகும். இங்கு மனித உடல்கள் பிற சித்திரிப்புகளில் காட்டப்பட்டுள்ளது போன்று பிராரம்ப வரைபாக அல்லாமல் தெளிவான வரையறுப்புகளும் குணாதியங்களும் கொண்டனவாகக் காணப்படுகின்றன.

கனகசபையின் ஓவியமாக்கல் முறையாக ஞாபகம்

கனகசபையின் ஓவியங்களில் இனவரைபியல் அணுகுமுறை காணப்பட்டாலும் அவற்றில் பெரும்பாலானவை நேரடியாகப் பார்த்து வரையப்பட்டவையோ அல்லது உடன் நிகழ்காலத்தில் வரையப்பட்டவையோ அல்ல என்பது மிகுந்த கவனிப்புக்கு உரியது. உதாரணமாக, நல்லூர் ஆலயத் தேர் (படம் 8) என்ற ஓவியம் 1972இல் வரையப்பட்டது. இன்று அந்த ஆலயத்தின் முகப்பில் உள்ள வில் மண்டபம் 1970இலேயே

கட்டப்பட்டுவிட்டது. ஆனால், குறித்த ஓவியம் காட்சிப்படுத்தும் ஆலயம் அதற்கு முன்பிருந்த ஓட்டுக்கூரை முகப்புடன் காணப்படுகிறது. அதாவது தீட்டப்பட்ட காலத்து ஆலயத்தைப் பதிவு செய்யாது அதற்கு முற்பட்ட காலத்து ஆலயத்தையே அந்த ஓவியம் பதிவு செய்கிறது. இதைப்போலவே கனகசபை 1935இல் பூநகரியில் தான் பார்த்த வேள்வியை 1993இலும் அதே ஆண்டில் நல்லூர் திருவிழாவில் கதிர்காம அன்னதானத்திற்காக நன்கொடை வசூலிக்கும் கோடாலிச் சாமியாரை 1998இலும் ஓவியமாக்கியுள்ளார். 1930களில் தனது பாடசாலை மாணவப்பருவத்தில் பார்த்த இராக்காலத் திருமண ஊர்வலத்தை 1997இல் வரைந்துள்ளார். 1995இல் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து மக்கள் வெளியேற்றப்பட்டபோது ஓவியர் இந்தியாவிலிருந்ததை அறியமுடிகிறது. இதனடிப்படையில் 1999இல் வரையப்பட்ட 'இடம் பெயர்தல்- நாவற்குழிப் பாலம்' என்ற ஓவியமானது பிறரது அனுபவங்களையும் ஞாபகங்களையும் கற்பனையையும் அடிப்படையாகக்கொண்டு வரையப்பட்டுள்ளது எனலாம். மற்றைய ஓவியங்களும் இவ்வாறு ஞாபகப்படுத்தல் என்ற பொறிமுறையினூடே வரையப்பட்டுள்ளன. ஞாபகம் என்பது நிகழ்காலத்தால் தெரிவு செய்யப்படுகிற இறந்தகால அனுபவங்களையும் கற்பனையின் வேலைப்பாட்டையும் உள்ளடக்கியது. அந்தவகையில் குறிப்பிட்ட காட்சிகளைத் தெரிவுசெய்து ஓவியமாக்க கனகசபையைத் தூண்டிய காரணிகள் என்ன என்பது இங்கு மேற்கிளம்புகின்ற முக்கிய வினாவாகும். கனகசபையின் அனேக ஓவியங்கள் 1990களில் குறிப்பாக யாழ்ப்பாண இடப்பெயர்வுக்குப் பின்னர் வரையப்பட்டுள்ளன என்ற அவதானம் இவ்வினாவிற்கு விடை காணும் ஆர்வத்தை மேலும் தூண்டுகிறது. யாழ்ப்பாணத்தில் நூற்றாண்டுகளாகத் தொடர்ந்தும் மாறியும் வந்த சமூக பண்பாட்டு இழைப்பில் முறிவைக் கொணர்ந்த ஓர் வரலாற்று நிகழ்வாக 1995இன் யாழ்ப்பாண இடப்பெயர்வு அமைந்தது. இந்த இடப்பெயர்வினைத் தொடர்ந்து பலர் வன்னிப்பிரதேசத்திற்கும் இலங்கைத் தீவின் பிற பாகங்களுக்கும் பிற தேசங்களுக்கும் பல்வேறு காரணங்களுக்காகக் குடிபெயர்ந்தார்கள் அல்லது குடிபெயர் நிர்ப்பந்திக்கப்பட்டார்கள். யாழ்ப்பாணம், உலகத்தோடும் இலங்கையின் பிற பாகங்களுடனும் தொடர்பை இழந்து தனிமைப்படுத்தப்பட்டிருந்தது. தமிழீழ விடுதலைப்புலிகள் இயக்கத்தின் தடையுத்தரவுகளை மீறி தமது வீடுகளுக்குத் திரும்பிய மக்கள் இராணுவ நிர்வாகத்தின் கீழும் இரவு நேர ஊரடங்குச் சட்டங்களின் கீழும் ஒட்டுக்குழுக்களின், சட்டத்துக்குப் புறம்பான ஆட்கடத்தல்- கொலை- கப்பம் பெறுதல் போன்ற நடவடிக்கைகளின் கீழும் பயத்துடனும் பீதியுடனும் வாழ நிர்ப்பந்திக்கப்பட்டனர். இவ்வாறு வீடு திருப்பியவர்களை இனத்துரோகிகளாகவும் இராணுவத்துடன் கூட்டுச்சேர்ந்தவர்களாகவும் விடுதலைப் புலிகள் சித்திரித்தனர். ஒருவகையில் யாழ்ப்பாணச் சமூகம் அதன் வரலாற்றில் எல்லாராலும் கைவிடப்பட்டு இருட்டின் அடி இடுக்கில் வாழ நிர்ப்பந்திக்கப்பட்ட ஒரு காலத்திலும் இடத்திலும் இருந்துகொண்டதான் இவ்வோவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன என்ற அவதானம் இவ்வோவியங்களின் பண்பாட்டு அரசியலைத் திரைவிலக்குகின்றது. புலப்பெயர்வுகளாலும் அரசு-இராணுவ கட்டுப்பாடுகளாலும் விழாக்களும் சடங்குகளும் இதர பண்பாட்டு நிகழ்வுகளும் தமது முன்னைய அர்த்தத்தை இழந்த நிலையில், முன்னைய சமூக அமைப்பு சிதைந்து நாளாந்த வாழ்தல் தலைகீழாக மாறிய நிலையில் அவை முற்றாக மறைந்துவிடுமோ அல்லது மறக்கப்பட்டுவிடுமோ என்ற ஏக்கம் இறந்தகாலப் பண்பாட்டுக் கோலங்களை நினைக்க அல்லது ஆவணப்படுத்த கனகசபையைத் தூண்டியுள்ளன எனலாம். தனது சமூக வலைப்பின்னல்களை இழந்து தனித்துவிடப்பட்ட ஒருவருக்கு ஓவியமும் பழைய ஞாபகங்களும் துணையாகியுள்ளன. மேலும் உடன் நிகழ்கால நிலவரங்கள் மீதான

உடன்பாடினமைகள் அல்லது விமர்சனங்கள் இங்கு அமைதியான இறந்த காலத்திற்கான ஏக்கமாக மாறிவிடுகின்றன. பண்பாட்டுக் கோலங்களே அடையாளங்களாகக் காணும் கீழைத்தேயவாத மற்றும் தேசியவாத முயற்சிகளிலிருந்து கனகசபையின் படைப்புக்கள் மாறுபட இந்த ஏக்கமே காரணமாகிறது. ஏக்கம் பண்பாட்டுக் காட்சிகளை தேசியவாதம் எதிர்பார்க்கும் குறியீட்டுத்தனமான பிரதிநிதித்துவங்களாகக் கொண்டாடாமல் கழிவிரக்கமாக மாற்றிவிடுகிறது. கழிவிரக்கம் என்பது ஆங்கில மொழியில் nostalgia என அழைக்கப்படுகிறது. கிரேக்க மொழியிலிருந்து உருவாகிய இவ்வார்த்தையானது 'alōs' துக்கம், துயர் என்பதையும் 'nostos' வீடு திரும்புதலையும் (home coming) குறிக்கிறது. அந்தவகையில் இதன் ஆரம்பப் பாவனையானது வீடு பற்றிய வருத்தத்தை அல்லது ஏக்கத்தைக் குறித்து நின்றது. Mourning and Melancholia என்ற தனது நூலில் சிக்கமன் புரொய்ட் கழிவிரக்கத்தை இழப்பின் நீடித்த நிராகரிப்பு, இழந்த பொருளுக்கான ஏக்கத்தின் அடக்கப்பட்ட வடிவம் என்கிறார் . படைப்பாளியின் அல்லது அவன் சார்ந்த சமூகத்தின் இழப்புப் பற்றிய உணர்வானது மறைமுகமாக இக்காட்சிச் சித்திரிப்புகளில் ஒட்டிக்கொண்டுள்ளது. அந்தவகையில் தேசியவாதத்தின் அடையாளம் பற்றிய பிரக்ஞை பூர்வமான உரிமை கோரல்கள் அல்லது நிராகரிப்புகளிலிருந்து கனகசபையின் பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளின் அகவயமான காட்சிப்படுத்தல்கள் மாறுபடுகின்றன. ஞாபகத்தின் வேலைப்பாட்டில் மறத்தல் என்ற பொறிமுறை கூடவே ஒட்டிக் கொண்டுள்ளதால் ஓவியம் துலக்கமான தத்துவமான யதார்த்தவாதக் காட்சிப்படுத்தலாக அல்லாமல் கருகலான மனப்பதிவுவாதக் காட்சிப்படுத்தலாக உருவாகிவிடுகிறது.

முடிவுரை: கனகசபையின் ஓவியங்களில் அடையாளம்

கனகசபையின் ஓவியங்களைத் தொகுத்து நோக்குகையில் அவை மனிதர்களைப் பற்றியவை. இம்மனிதர்கள் பண்பாட்டு நடவடிக்கையுடன் ஒன்று கலந்தவர்களாக காட்டப்பட்டுள்ளார்கள், அவர்களின் உடல்கள் பண்பாட்டு அடையாளங்களால் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இந்துக்களின் ஆகமம் சார்ந்த ஆகமம் சாராத வழிபாட்டுடன் சம்பந்தப்பட்ட சடங்குகள், திருவிழாக்கள், பல்வேறான பாரம்பரிய தொழில்கள், சாவு மற்றும் திருமணச் சடங்குகள், நாளாந்தக் காட்சிகள் போன்ற உள்ளடக்கங்கள் கையாளப்பட்டுள்ளன. மேலும் இக்காட்சிகள் நேரடியாகப் பார்த்து வரையப்படாமல் காட்சி ஞாபகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு மீள வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே இவை நினைத்தலும் மறத்தலும் சம்பந்தப்பட்டவை எனலாம். கனகசபை இவற்றை வரைந்துள்ள காலகட்டத்தின் சமூக அரசியல் சூழலில் வைத்து நோக்கும்போது இவற்றின் சாதாரண உள்ளடக்கங்கள் அசாதாரண முக்கியத்துவத்தைப் பெற்றுவிடுகின்றன. தமிழ்த் தேசியவாதத்தின் மேற்கிளம்புகை, தமிழ் அடையாளம் பற்றிய கேள்விகளை பொது வாழ்விலும் கலைவெளிப்பாட்டிலும் முன்னிறுத்தியது. மறுபுறத்தில் நவீனமயமாதலும் போரும் இடப்பெயர்வும் மரபார்ந்த சமூகவாழ்க்கையை வேகமாக மாற்றத்திற்குள்ளாக்கின. இவை இறந்த காலத்து நினைவுகளை ஏக்கங்களாகவும் எதிர்பார்க்குபவர்களாகவும் கழிவிரக்கமாகவும் மாற்றின. இந்தப் பின்னணியில் ஏற்கனவே பாடசாலை மற்றும் தொழில் நுட்பக் கல்லூரிப் பாடத்திட்டங்களில் உள்ளூர்க்காட்சிச் சித்திரிப்புடன் சம்பந்தப்பட்ட ஓவிய ஒழுங்கமைப்பு (Composition) முயற்சிகளை கனகசபை தனது தனிப்பட்ட வெளிப்பாட்டிற்கும் அடையாளப் பதிவுக்குமான வழிமுறையாக

மாற்றியுள்ளார். அவரது தொடக்ககால ஓவியங்களில் புகைப்பட யதார்த்தத்தை ஒத்த தத்துவத்தை நோக்கிய போக்கு காணப்பட்டாலும் காலம் செல்லச் செல்ல அவை மனப்பதிவுவாத அணுகுமுறையில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன.

நல்லூர் கந்தசாமி கோயில் ஒருமுகத் திருவிழாவின்போது வரும் ஏழு குதிரைகளில் – வாகனங்களில் – வேலைத்தாங்கி வரும் பிரதான சிவப்பு நிறக் குதிரையைப் பார்ப்பதற்காக நான் செல்வதுண்டு. சாமி ஏற முன்னரும் இறங்கிய பின்னரும் முகமண்டபத்தில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் குதிரை வாகனத்தை மிக அருகில் இருந்து அனுபவிப்பது எனது வழமை. பிற்பட்ட நாட்களில், இது கோவிந்தராஜன் என்ற இந்தியச் சிற்பியால் செய்யப்பட்டதாக அறிந்து கொண்டேன். 2003 ஆம் ஆண்டுத் திருவிழாவின்போது என்று நினைக்கிறேன் குதிரையைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் போது கனகசபை மாஸ்டரைச் சந்தித்தேன். அப்போது தானும் ஒவ்வொரு வருடமும் இக்குதிரையைக் காண குறித்த திருவிழாவிற்கு தவறாது வருவதாக எனக்கு அவர் கூறியது ஆச்சரியத்தைத் தந்தது. அவரின் முகத்தில் இருந்த ஆர்வமும் பூரிப்பும் எனக்கு இன்றும் நினைவில் இருக்கின்றது. “இது திமிறிக் கொண்டிருக்கிற கம்பீரமான குதிரையடா தம்பி, இதுக்கு தான் வேலைக் காவி வருகிறோம் என்கின்ற திமிர் இருக்கு. இது இந்தியாக்காரனின் படைப்பு, இதைத்தான் “குதிரை வாகனம்” (1987 படம்13) என்ற நான் வரைந்த ஓவியத்தில் கொண்டுவர முயன்றுள்ளேன்” என அவர் பொங்கியெழும் ஆர்வத்தின் மத்தியில் பெருமையுடன் கூறினார். இதனைத் தொடர்ந்து நான் பல வருடங்களாக அவரைச் சந்திக்கும் சந்தர்ப்பமாக நல்லூர் ஒருமுகத் திருவிழாவும் இருந்து வந்துள்ளது. அவர் உடல் தளர்ந்த நிலையிலும் குதிரை வாகனத்தைப் பார்க்க திருவிழாவிற்கு வருவதை நிறுத்தவில்லை. குதிரை உலாப் போய் திரும்பி வரும் வரை கோயில் முகமண்டபத்திலேயே காத்திருந்து அதை உள்வாங்கிய பின்னரே வீடு திரும்புவார். இந்த நிகழ்ச்சியும் உரையாடலும் கனகசபைக்கும் ஓவியத்திற்குமான தன்வயத்தனமான உணர்வுபூர்வமான தொடர்பை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. அந்த வகையில் இந்த இனவரைபியல்சார் வர்ணிப்பிற்குப் பின்னாலுள்ள தனிப்பட்ட அனுபவத்தை இது சுட்டி நிற்கிறது. இவ்வாறுதான் கனகசபையின் ஒவ்வொரு ஓவியமும் அவருக்கும் காட்சிக்குமிடையிலான நீண்ட சம்பாஷணை, ஈடுபாடு, நெருக்கம், மனப்பதிவு, ஞாபகம் என்பனவற்றின் பதிவாகும். இதனால் அவரது ஓவியங்களில் காலனிய இனவரைபியல் காட்சிகளிலுள்ள புறவயமான பண்டமாக்குதல் (objectification) நிகழவில்லை. இன்னொருவகையில் சொன்னால் ஓவியனாக கனகசபையின் பார்வைக் கோணம், குறித்த பண்பாட்டுக்கு வெளியே இருந்தான உற்று நோக்குகையாக (gaze) அல்லாமல், காட்சியின் ஓர் அங்கமாக மக்களோடு மக்களாக உள்ளது. அதனால் காட்சிகளிலுள்ள ஒவ்வொரு உருவும் கரைந்து போனவையாக, கருகலான ஞாபகங்களாக, பிராரம்ப உருக்களாக மாறிப்போயுள்ளன. இதனால் இப்படைப்புகளில் நிஜக் காட்சிக்கும் ஞாபகத்திற்குமிடையேயான பதற்றம் இழையோடுகிறது. அது அருபத்திற்கும் உருவத்திற்குமான பதற்றமாகவும் அவதானத்திற்கும் வெளிப்பாட்டிற்கும் இடையிலான பதற்றமாகவும் உருப்பெறுகிறது. இவை நவீன ஓவியங்களைப் போல பார்வையாளனது அனுபவங்களினால் மட்டுமே முழுமையடைய வேண்டியிருப்பதனால் அவனது அனுபவங்களையும் அவாவி நிற்கின்றன.

ஓவியர் மு. கனகசபை

அ. யேசுராசா

கலைஇலக்கிய விமர்சகர்

யாழ்ப்பாணத்தின் மூத்த ஓவியர் பலரை எனக்கும் தனது மாணவர்களுக்கும் நேரில் அறிமுகப்படுத்தியவர் ஓவியர் மாற்கு மாஸ்ரர். கனகசபை அவர்களை அறிமுகப்படுத்தியவரும் அவரே. எண்பதுகளின் பிற்கூறில் ஒருநாள், கொழும்புத்துறையிலிருந்த அவரது வீட்டுக்கு, மாற்கு மாஸ்ரரும் நானும் சென்றோம். கனகசபையின் ஓவியங்கள்மீது மாற்குவிற்கு மதிப்பு இருந்தது. அதை வெளிப்படையாக அவரிடம் சொன்னார். நான் ஓவியங்களைப் பார்க்க விரும்புவதையும் அவரிடம் தெரிவித்தார். தனக்கு சுமார் நாற்பத்தைந்து குழந்தைகள் இருப்பதாக, சிரித்தபடி கனகசபை சொன்னார். அவருக்குப் பிள்ளைகள் இல்லையெனவும், மனைவியும் அவருமே அந்த வீட்டில் வசிப்பதாகவும், ஏற்கெனவே மாற்கு மாஸ்ரர் சொல்லி அறிந்திருந்தேன். “என்ன யோசிக்கிறீர்...? எனது ஓவியங்கள் எல்லாம் எனது குழந்தைகள்தான்!” என்று, சிரித்துக்கொண்டு என்னைப் பார்த்துச் சொன்னார். பல ஓவியங்களை எடுத்துவந்து தரையில் – சுவரில் சார்த்தியும், மேசையில் பரவியும் வைத்தார். முதல்முறையாக அவரின் ஓவியங்களைப் பார்க்கும் வாய்ப்பு எனக்குக் கிட்டியது! சில ஓவியங்களை வரைந்த பின்னணி, அனுபவம் பற்றியும் தகவல்களைப் பரிமாறினார். சிரித்தபடி நகைச்சுவையாக உரையாடும் பண்பு அவரிடம் இருந்தது. ஓவியம் மற்றும் வேறு பொது விடயங்களையும் மாற்கு மாஸ்ரரும் அவரும் கதைத்தனர். அதற்குப் பிறகும் சில தடவைகள் மாற்கு மாஸ்ரருடன் அங்கு சென்று வந்துள்ளேன். தனியாகவும் சென்று அவருடன் கதைத்துவருவது உண்டு.

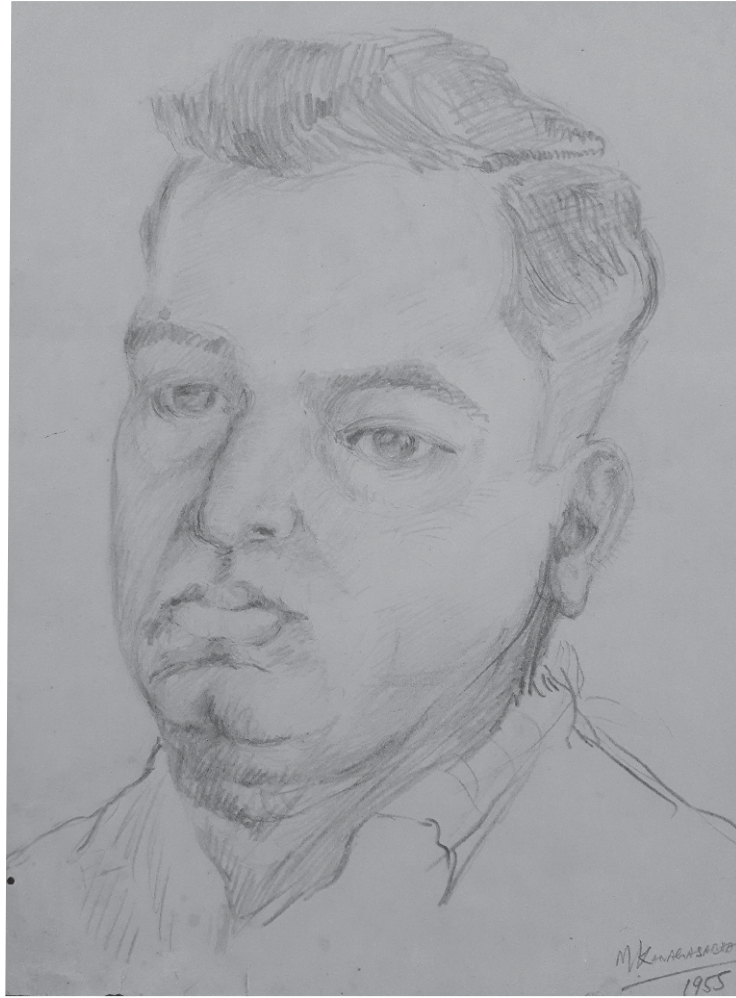
தனது ஓவியங்கள் மனப்பதிவுவாதத் தாக்கம் கொண்டவை என அவரே சொல்லியுள்ளார். ஓரளவு ஓவியப் பரிச்சயங்கொண்டவருக்கும் அவரது ஓவியங்களை இரசிப்பதில், எந்தச் சிக்கலும் இராது. மாற்குவின் நவீன ஓவியங்களைப் பார்க்கும்போது சிக்கலில்லாத புரிதல் நிகழ்வதைப் போன்றதே இது! இடப்பெயர்வு, அகதி மனிதர், கதிர்காம யாத்திரை, மழை, ஒருமுகத் திருவிழா, மாட்டுவண்டில் சவாரி முதலியவை என்னை மிகக் கவர்ந்தவை! அவரது சித்திரிப்புமுறையும் வர்ணச் சேர்க்கைகளும் இதந்தருபவை. பார்த்த நிகழ்ச்சிகளினதும் இடங்களினதும் மனிதர்களினதும் மனப்பதிவாகவே அவை அமைந்துள்ளன. சில பிரதிமை ஓவியங்களையும் வரைந்துள்ளார். ஓவியக் கற்கைநெறிச் சூழலில், குறியீடுகளை அதிகம்

நிரப்பி, புரிதலில் மூளையைக் கசக்கிப் பிசையும் ஓவியங்கள் பெருகும் நிலை, இன்று நிலவுகிறது! வித்தியாசமாக இருக்கவேண்டுமென்ற முனைப்புடன் “தயாரிக்கப்படுபவை”யாக, அவை உள்ளன. ஓவியக் காட்சியில், “தயாரித்தவர்” பக்கத்தில் நின்று சொல்லும் விளக்கங்கள், வலிந்த பிரசார உணர்வையும் ஏற்படுத்துகின்றன. ஓர் இரசிகர் தன்னியல்பாகப் படைப்புடன் நெருங்கிப் பரவசமடையும் அனுபவம் அரிதாகிறது! கனகசபை, மாற்கு, ஆசை இராசையா, கைலாசநாதன் போன்றோரின் “படைப்புகள்”, இவற்றிலிருந்து தனித்து நிற்கின்றன!

ஓவியப் படைப்புச் செயற்பாட்டுக்கு அப்பால் அவர் ஒரு வாசகர். சிறிய புத்தகச் சேகரிப்பும் அவரிடம் உள்ளது. சில புத்தகங்களை எடுத்துவந்து காட்டி அவை பற்றிக் கதைப்பார். யாழ்ப்பாணப் பொதுசன நூலகத்திலும் பல தடவைகள் அவரைக் கண்டிருக்கிறேன். சமயங்கள் பற்றிய ஒப்பீட்டு வாசிப்பிலும் ஆர்வமுடையவராக இருந்தார். கதைக்கும்போது அவைபற்றி என்னிடம் சொல்லியுள்ளார். ஒரு தடவை, “யேசுராசா.... தவறாக நினைக்கவேண்டாம். உங்கட ஃவாதேர்ஸ் துறவிகள் அல்ல – அவர்கள் மிஷனரீஸ்” என்று குறிப்பிட்டது எனது சிந்தனையைத் தூண்டியது! ; புதிய வெளிச்சக் கீற்றும் தெரிந்தது! பொருளாதாரநிலை சாதகமாக இருந்ததில், கித்தானில் – தைல வர்ணத்தில் ஓவியப் படைப்புகளை ஏராளமாய் உருவாக்குவதில் தடைகளேதும் அவருக்கு இருக்கவில்லை. அதுபோலவே, சுற்றுப் பயணங்கள் செய்து புதியவற்றைக் காண்பதில் அவருக்குள்ள ஈடுபாட்டையும் பூர்த்திசெய்ய இயலுமாயிருந்தது. முன்னரே தமிழகச் சுற்றுப் பயணத்தில் பல இடங்களுக்கும் சென்றுள்ளார். பிற்காலத்தில் வட இந்தியப் பயணம் செய்து கலை, சமய, வரலாற்று முக்கியத்துவம் மிக்க இடங்களைப் பார்த்துவந்தார். “இவ்வாறான பயணங்களைச் செய்வதில் ஒருபோதும் கஞ்சத்தனம் காட்டக்கூடாது” என்று, ஒருதடவை என்னிடம் சொன்னார்.

“...ஊக்குவிப்பு இருந்திருந்தால், கை உதவி இருந்திருந்தால் இன்னும் பல வரைந்திருப்பேன். யாழ் மண்ணில் மண்டைதீவு நாரக்கடகத்துக்கு இருக்கிற மதிப்புக்கூட ஓவிய சிற்பத்துறைகளுக்கு இல்லை என்கிற பரிதாப நிலை. காலம் மாறும் என்ற நம்பிக்கை இருக்கிறது.” என்று, 2011 இல் அவர் தெரிவித்த கருத்தில் வெளிப்படும் ஆதங்கம், கவனத்துக்குரியது! ஓவிய, சிற்பத் துறைகளில் மட்டுமல்லாது இலக்கியத்துறையிலும் இவ்வாதங்கம் நிலவுகிறது! எமது கலைகளை / கலைஞர்களை – இலக்கியத்தை / எழுத்தாளரை ஆதரித்துப் போற்றவேண்டியது நமது பொறுப்பு என்ற விழிப்புணர்வு எமது மக்களிடம் ஏற்பட, கலை ஆர்வலர் எல்லோரும் தொடர்ந்து செயற்படவேண்டியுள்ளது!

வரைதல்கள்



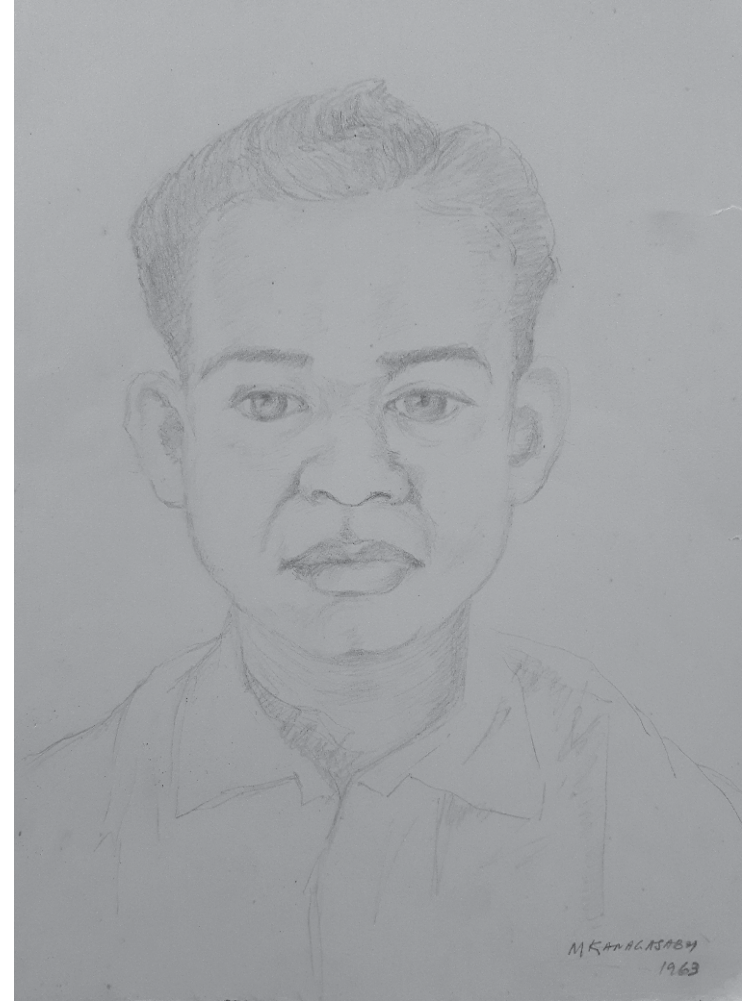
வரைதல் 01/1955/22cm×31cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



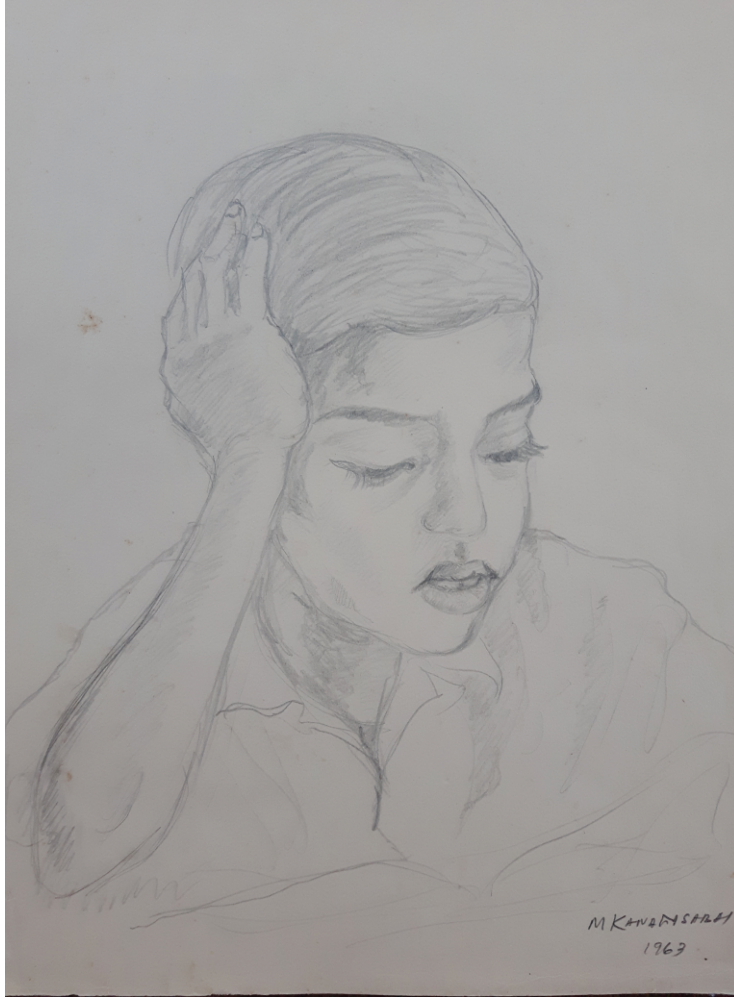
வரைதல் 02/1963/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



வரைதல் 03/1963/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



வரைதல் 04/1963/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



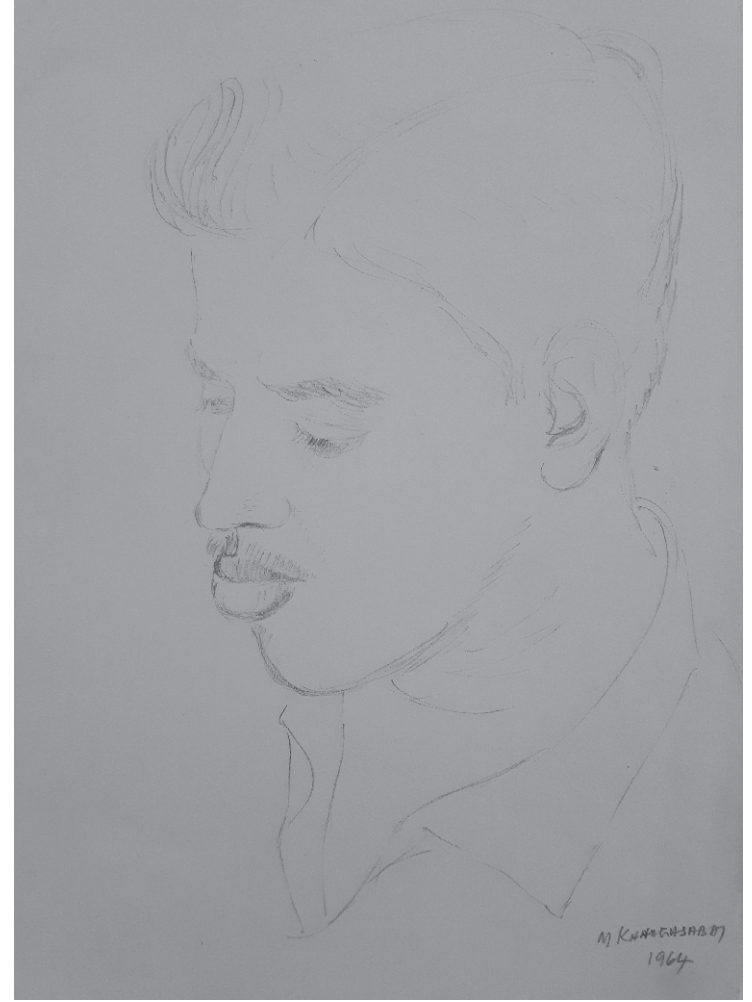
வரைதல் 05/1963/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



வரைதல் 06/1963/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



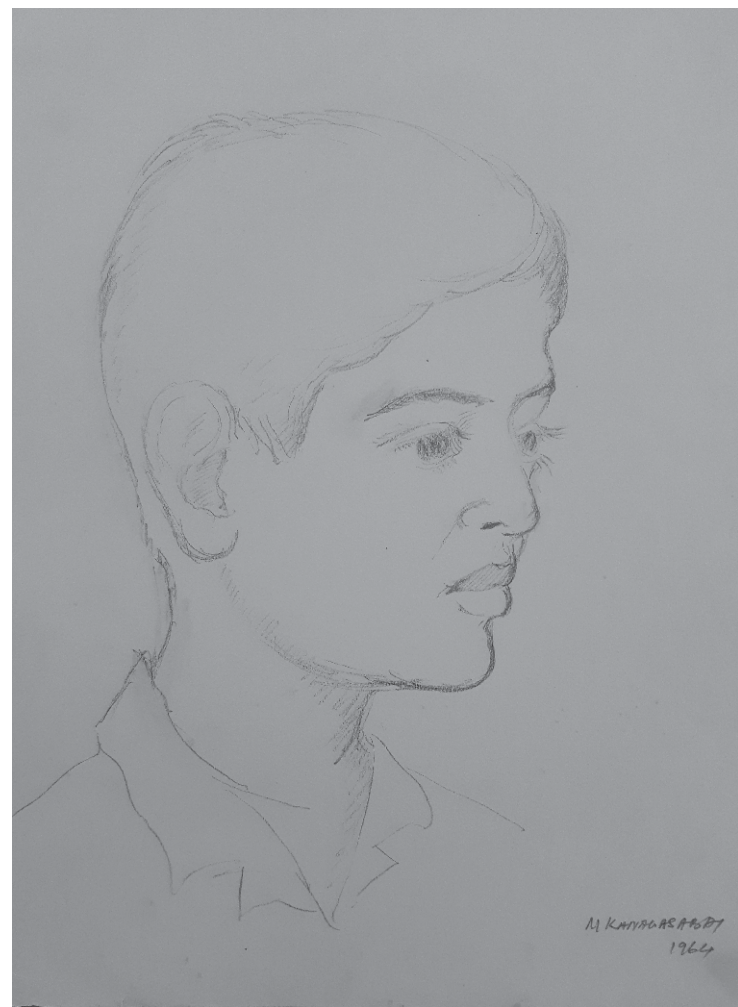
வரைதல் 07/1963/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



வரைதல் 08/1964/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



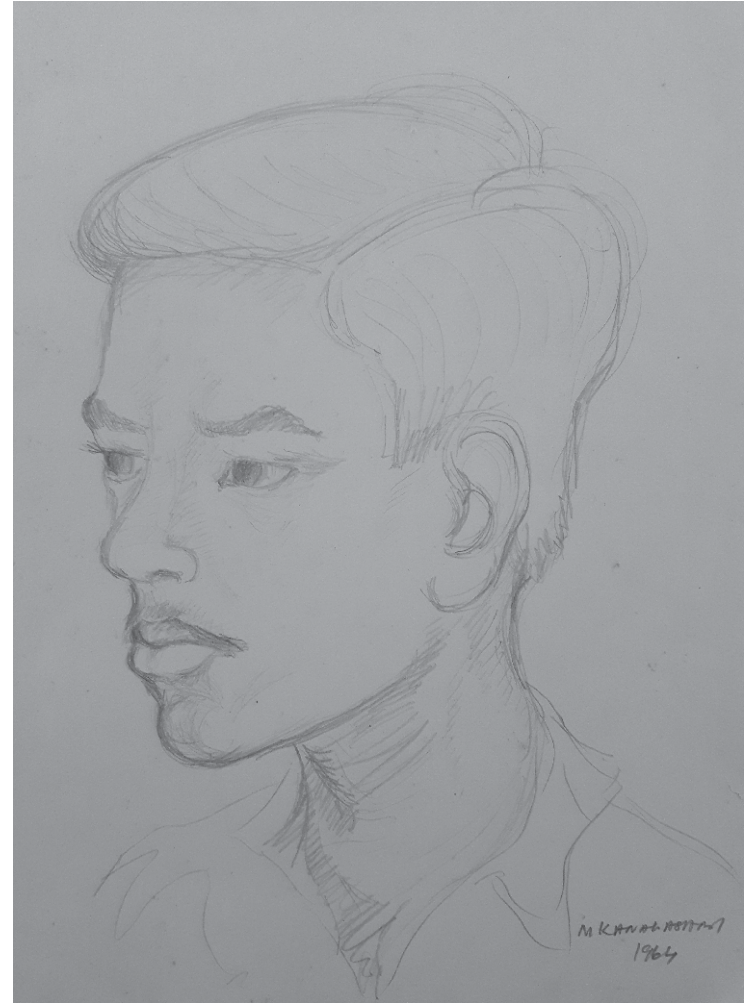
வரைதல் 09/1964/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



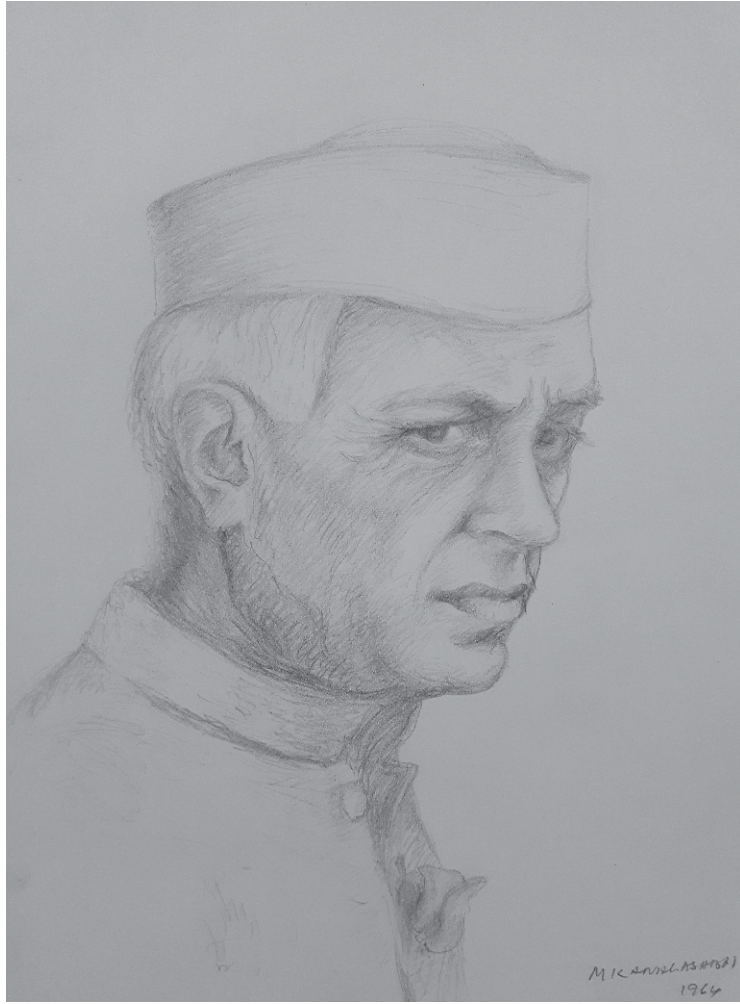
வரைதல் 10/1964/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



வரைதல் 11/1964/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



வரைதல் 12/1964/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



ஐவகர்லால் நேரு/1964/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



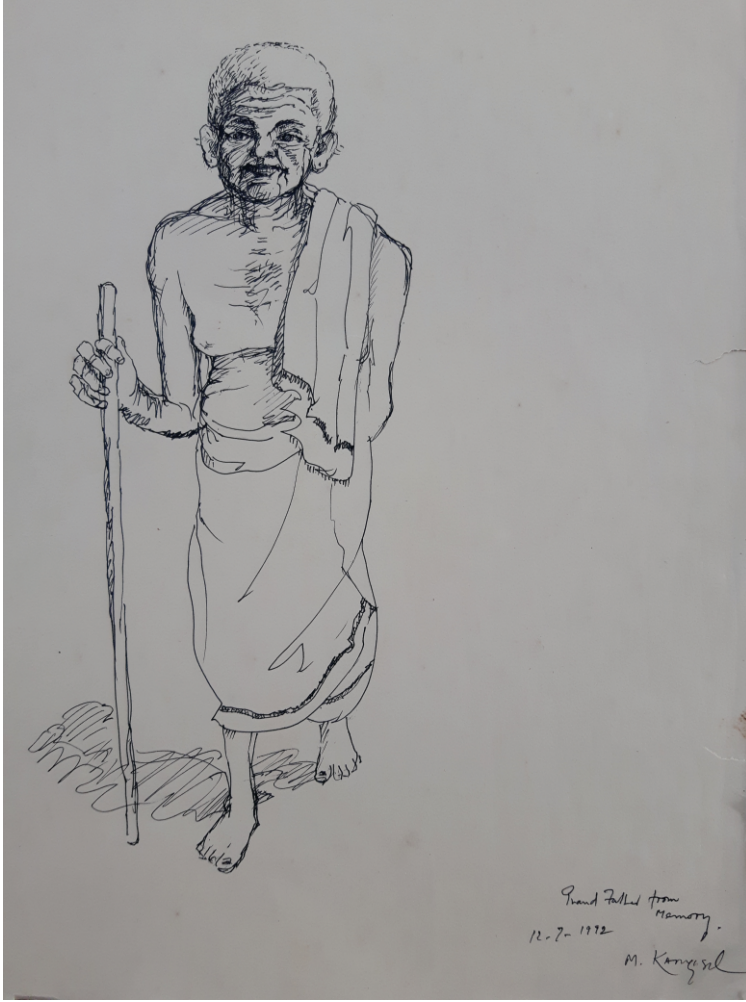
சயவுரு /1964/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



வரைதல் 13/1992/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பேனா/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



தி. செந்திற்செல்வன்/1992/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பேனா/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



பேரனார் /1992/28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பேனா/ தனிநபர் சேகரிப்பு.



வரைதல் 14 /28cm×38cm/கடதாசி மட்டையில் பென்சில்/ தனிநபர் சேகரிப்பு.

வெட்டு உருக்கள்

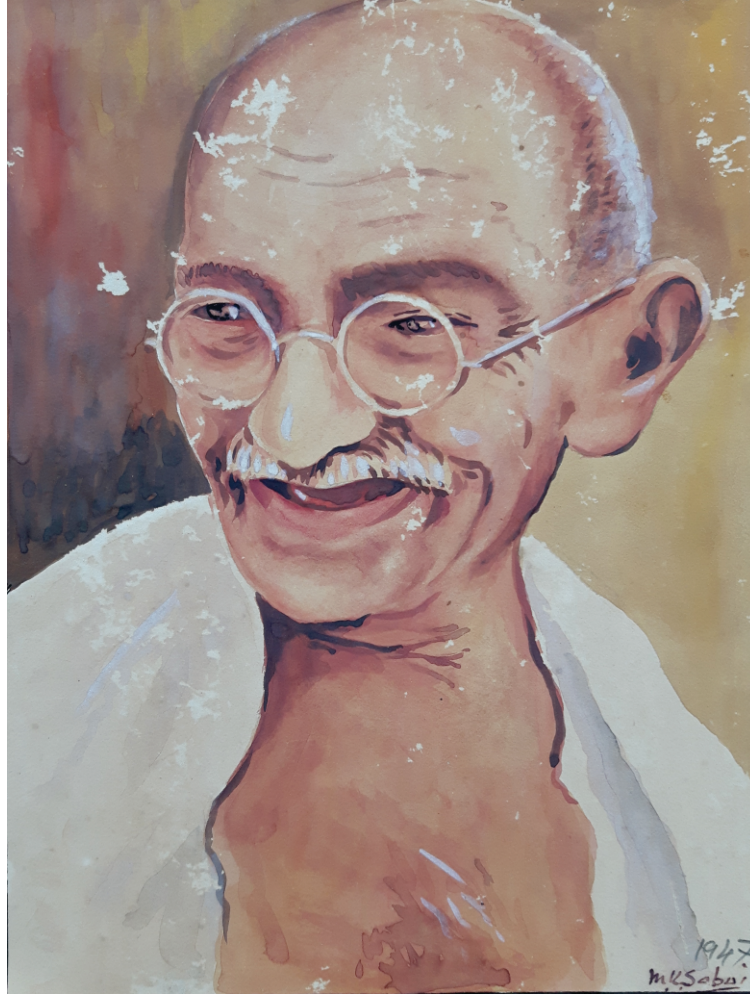


வெட்டு உரு - 01 /28cm×38cm/தனிநபர் சேகரிப்பு.



வெட்டு உரு - 02 /28cm×38cm / தனிநபர் சேகரிப்பு.

நீர் வர்ண ஓவியங்கள்



படம் 01 / மகாத்மா காந்தி / 1947 / 19cm x 26cm / கடதாசியில் நீர்வரணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு



படம் 02 / கடற்கரை வீடு / 1960 / 38cm x 28cm / கடதாசியில் நீர்வரணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு



படம் 03 / கிராமிய கல்வீடு / 1960 / 38cm x 28cm / கடதாசியில் நீர்வரணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு



படம் 04 /வெயிலில் காய வைத்தல் / 1960 / 38cm x 28cm / கடதாசியில் நீர்வரணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு



படம் 05 / துலாவால் நீர் இறைத்தல் / 1960 / 41cm x 51cm / கடதாசியில் நீர்வரணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு



படம் 06 / குளக்கரை ஆலயம் / 1960 / 66cm x 51cm / கடதாசியில் நீர்வரணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு



படம் 07 / கிராமியக் காட்சி / 1962 / 40cm x 36cm / வன்பலகையில் எண்ணெய் வர்ணம் / திருமறைக் கலாமன்றம்

எண்ணெய் வர்ண ஓவியங்கள்



படம் 08 / நல்லூர் ஆலய தேர்த் திருவிழா (1963) / 1972 / 58cm x 45cm / கன்வஸ்ஸின் எண்ணெய் வர்ணம் /யாழ். பொது நூலகம்



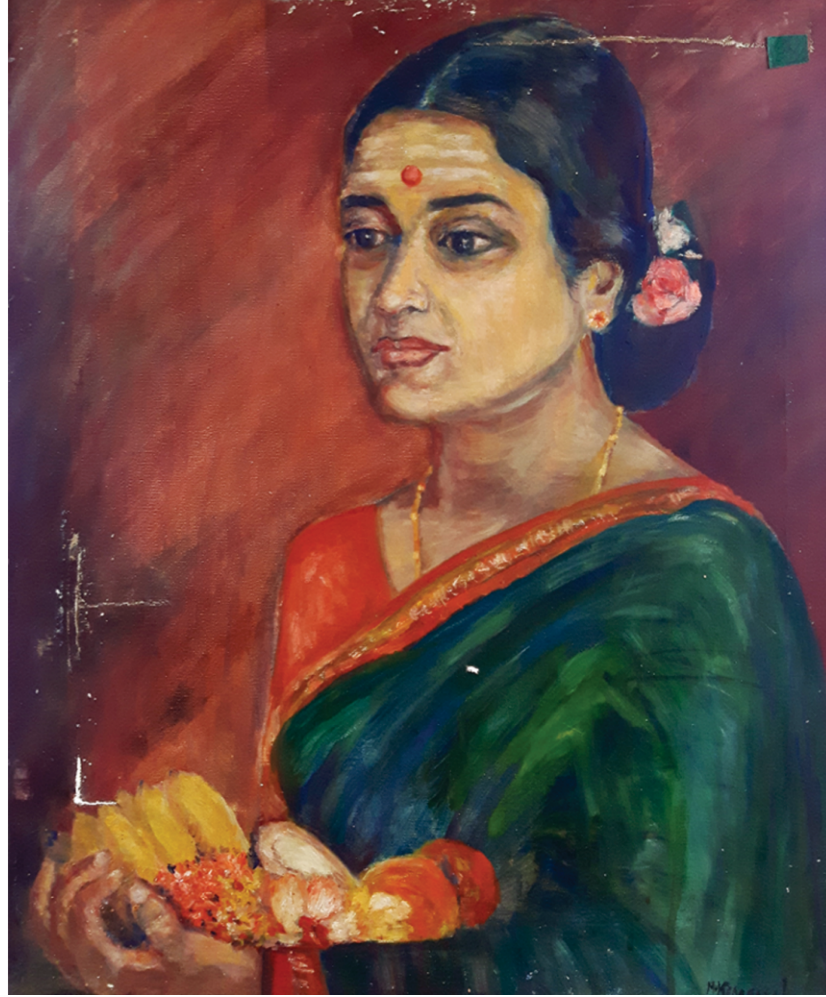
படம் 09 / யாழ்ப்பாணக் கோட்டை (1963) / 1972 / 57cm x 45cm / கன்வெஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ்.பொது நூலகம்



படம் 10 / மீன் விற்கும் பெண்கள் / 1973/ 58cm x 45cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 11 / சாவுவீடு - பறைமேள ஊர்வலம் / 1986 / 55cm x 44cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



படம் 12 / அர்ச்சனைத் தட்டுடன் பெண் / 1986 / 45cm x 57cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / திருமறைக் கலாமன்றம்



படம் 13 / குதிரை வாகனம் / 1987 / 58cm x 45cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / திருமறைக் கலாமன்றம்



படம் 15 / ஆசிரியை / 1988 / 45cm x 56cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 16:01 / ஓர் மழை நாள் / 20.5cm x 17.5cm / கன்வஸ்சில் எண்ணெய் வர்ணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு



படம் 16:02 / ஓர் மழை நாள் / 1988 / 56cm x 45cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 18 / இடப்பெயர்வு-யாழ் பொது நூலகத்திற்கு முன்னால் / 1991 / 93cm x 70cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



படம் 19 / வேள்வி (1935) / 1993 / 94cm x 67cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்
பூநகரி பிரதேச கிராமத்து ஆலயம்



படம் 20 / கள்ளுத் தவறணை / 1997 / 68cm x 52cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



படம் 21 / இரவுத் திருமண ஊர்வலம் (1935) / 1997 / 70cm x 52cm / கன்வஸ்சில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



படம் 22 / சேவல் சண்டை / 1997 / 52cm x 42cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



படம் 23 / பனைமரம் சீவுபவர்கள் / 1997 / 39cm x 35cm / கன்வ்ஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



படம் 24 / காவடி ஆட்டம் / 1997 / 90cm x 67cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



படம் 25 / கிராமியக் காட்சி / 1997 / 71cm x 53cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ் பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 26 / கைரேகைச் சாத்திரம் / 1997 / 44cm x 54cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ்ப்பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 27 / பொங்கல் திருவிழா-மட்டுவில் அம்மன் கோவில் / 1998 / 91cm x 69cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



படம் 29 / சித்தார் கச்சேரி / 1999 / 52cm x 42cm / கன்வன்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



படம் 30 / இடம்பெயர்தல் - நாவற்குழி பாலம் (1995) / 1999 / 92cm x 69cm / கன்வன்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 31 / புதினப் பத்திரிகை படிக்கும் பெண் / 1999 / 54cm x 43cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்லைக்கழக நூலகம்



படம் 32 / கிடுகு பின்னூதல் / 1999 / 40cm x 36cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 33 / சதுரங்கம் விளையாடும் பெண்கள் / 1999 / 54cm x 43cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்



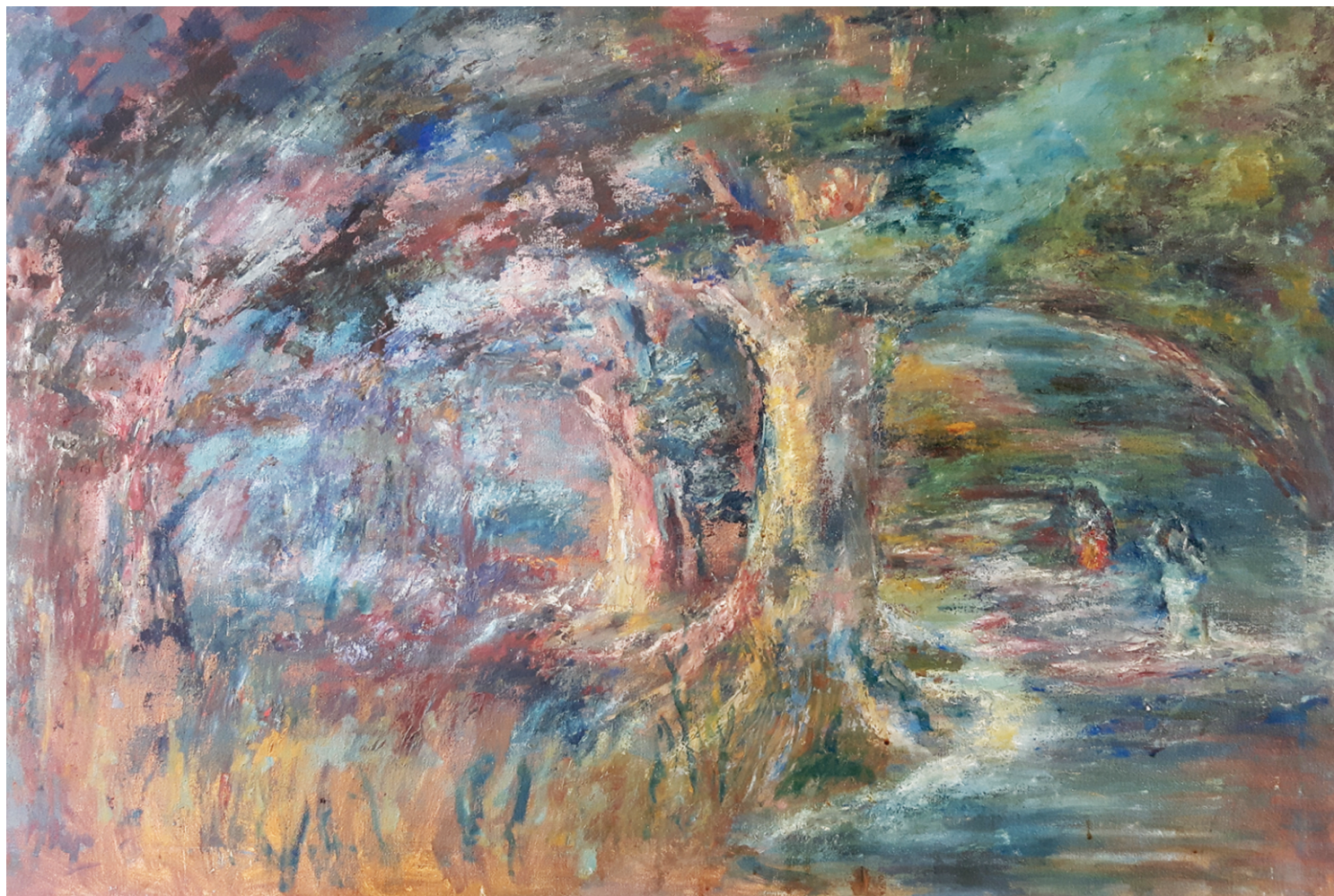
படம் 34 /வயோதிபர் / 1999 / 42cm x 51cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்
க.முத்தையா



படம் 35/ முனிவரின் தியான நிலை / 1999 / 52cm x 42cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / தனி நபர் சேகரிப்பு



படம் 36 / தேர்த் திருவிழா / 2004 / 101cm x 71cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு



படம் 37 / ஆற்றில் குளித்தல் / 2008 / 92cm x 65cm / கன்வஸஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு



படம் 38 / மீன் பிடித்தல் / 52cm x 42cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம், மட்டக்களப்பு வாவி



படம் 39 / இடப்பெயர்வு / 68cm x 53cm / கன்வன்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



படைம் 40 / பனைமரத்தில் கள் எடுத்தல் / 70cm x 52cm / கள்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



படம் 41 / சுய உரு / 37cm x 45cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்
மு.கனகசபை



படம் 42 / இறந்த வீடு - காலை நேரம் / 101cm x 71cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 44 / சமாதானத்தை எதிர்பார்த்து / 70cm x 52cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 45/ மீன்பிடிப் பாய்மரப் படகு / 45cm x 37cm / கன்வல்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 46 / திருமண வைபவம் / 69cm x 53cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 48 / கிளாலி கடற்பயணம் - இரவு நேர முழுப்பூரணை நேரம் / 53cm x 43cm / கன்வெஸ்டில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ் பல்கலைக்கழக நூலகம்



படம் 49 / அம்மா / 43cm x 51cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு
சபாபதி பொன்னு



படம் 50 / அகதிகள் மீண்டும் வீடு திரும்புதல் / 52cm x 42cm / கன்வன்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு



படம் 51 / மாட்டுவண்டில் சவாரி (1963) / 94cm x 67cm / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / யாழ். பொது நூலகம்



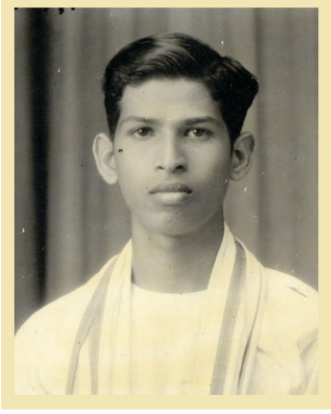
படம் 52 / இரு மரங்கள் / 24cm x 19.5cm / கன்வென்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம் / தனிநபர் சேகரிப்பு



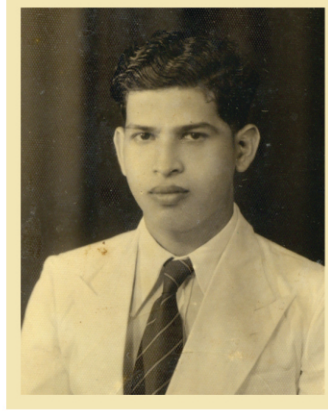
படம் 53 / காட்டுவழி / கன்வஸ்ஸில் எண்ணெய் வர்ணம்

காலமாற்றத்தில் ஓவியர் மு. கனகசபை

19 வது வயதில்



27 வது வயதில்



38 வது வயதில்



55 வது வயதில்



77 வது வயதில்



90 வது வயதில்



கொழும்புத்துறை மேற்கு ஸ்ரீ வதரிபீட மன்றுளாடும் விநாயகர் ஆலயத் தேர்த்திருவிழா - 2009
தேரிலுள்ள மரச் சிற்பங்களை கனகசபை கூர்ந்து அவதானிக்கும்போது



சுயவிபரம்

தனிப்பட்ட விபரம்

பெயர்	: மு.கனகசபை
தந்தையின் பெயர்	: கனகசபை முத்தையா
தாயார் பெயர்	: சபாபதி பொன்னு
மனைவி பெயர்	: நளாயினிதேவி
உடன்பிறப்பு	: இரத்தினசிங்கம்
சொந்த இடம்	: கொழும்புத்துறை, யாழ்ப்பாணம்.
பிறந்த திகதி	: 12.03.1925
இறந்த திகதி	: 08.04.2020
முகவரி	: இல.18, சுவாமியார் வீதி, கொழும்புத்துறை, யாழ்ப்பாணம்.

கல்வி

1930-1940	: யா/கொழும்புத்துறை நோமன் கத்தோலிக்க சாதனா பாடசாலையில் கற்று தமிழ்மொழி மூல S.S.C பரீட்சையில் சித்தி.
1940-1943	: யாழ்ப்பாணம் சம்பத்தரசியார் கல்லூரியில் ஆங்கில மொழி மூலம் தரம் 8 வரை கல்வி.
1943-1945	: கோப்பாய் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கல்லூரியில் பொது ஆசிரியர் பயிற்சி. இதன் பின்பு பலப்பிட்டியில் விவசாயம், மரவேலை, கயிற்று வேலை, மாடுவளர்ப்பு, கோழிவளர்ப்பு, கட்டடங்களுக்கு படம் வரைதல் போன்ற துறைகளில் நான்கு மாதப் பயிற்சி.
1947	: யாழ்ப்பாணம் சம்பத்தரசியார் கல்லூரியில் மீண்டும் சேர்ந்து ஆங்கில மொழிமூல S.S.C கல்வி கற்று சித்தி.
1950-1952	: கொழும்பு தொழில்நுட்பக் கல்லூரியில் சித்திரம் மற்றும் வடிவமைப்பு தொடர்பான பயிற்சி.
1958	: ஆங்கில ஆசிரிய ஓவியர் பரீட்சையில் சித்தி.
1963	: G.C.E. A/L London பரீட்சையில் சித்தி. (தமிழ், பாளி, ஓவியம் ஆகிய பாடங்கள்)

ஆசிரியப் பணி

- 1947-1950 : சாஹிரா கல்லூரி, கம்பளை.
1952-1957 : காத்தான்குடி மத்திய மகாவித்தியாலயம்.
1957-1959 : ஸ்ரான்லி மத்திய மகாவித்தியாலயம், யாழ்ப்பாணம்.
1959-1968 : நெல்லியடி மத்திய மகாவித்தியாலயம்.
1968-1985 : கல்வி அதிகாரி / கலை, கைப்பணித்துறை. யாழ்ப்பாணம் மற்றும் மட்டக்களப்பு.

கண்காட்சி

தனிக்காட்சி

- 2005 : கடந்த காலமும் கழிவிரக்கமும் -கலைவட்டம், நுண்கலைத்துறை, நூலக கேட்போர் கூடம், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

குழுநிலைக் காட்சி

- 1990 : குமாரசாமி மண்டபம், யாழ்ப்பாணம் இந்துக்கல்லூரி (உள்ளூராட்சித் திணைக்களத்தின் ஏற்பாடு)
1995 : நேற்று - நுண்கலைத்துறை, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.
1995 : குமாரசாமி மண்டபம், யாழ்ப்பாணம் இந்துக்கல்லூரி (உள்ளூராட்சித் திணைக்களத்தின் ஏற்பாடு)
2004 : 13 ஓவியர்களின் கண்காட்சி - பிரஞ்சு நட்புறவுக் கழகம், யாழ்ப்பாணம்.
2013 : யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்களின் கண்காட்சி - ஓவியக்கூடம், திருமறைக்கலாமன்றம்.

விருதுகள்

- 2004 : ஆளுநர் விருது
50 வருடங்களுக்கு மேலாக ஓவியத்துறை, 20 வருட கல்விப்பணி, மற்றும் 19 வருட கல்வி அதிகாரி பணிகளை கௌரவிக்கும் முகமாக ஆளுநர் விருது-வடக்கு, கிழக்கு மாகாணக் கல்வி பண்பாட்டலுவல்கள் விளையாட்டுத்துறை இளைஞர் விவார அமைச்சினால் வழங்கப்பட்டது.

- 2005 : கலாகீர்த்தி
கலை, கலாசாரம் மற்றும் நாடகத் துறைகளில் சிறந்த கலைஞர்களை சிறப்பிக்குமுகமாக இலங்கை அரசினால் வழங்கப்படும் உயரிய விருது.
- 2011 : யாழ்ப்பாண விருது
இவருடைய ஓவியப்பணியை கௌரவித்து யாழ்ப்பாண பிரதேச கலாசாரப் பேரவையினால் வழங்கப்பட்டது.
- 2017 : கலாபூசணம்
இலங்கையின் கலைத்துறை வளர்ச்சிக்காக ஈடுநிற்ப்பட்ட சிறந்த சேவைக்கு புகழளிக்கும் வண்ணம் உள்ளக அலுவல்கள் வடமேல் அபிவிருத்தி மற்றும் கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தினால் வழங்கப்பட்டது.

இந்தியப் பயணம்

- 1958 : தமிழ்நாடு
1981 : தென் இந்தியா (கேரளா, கர்நாடகா, தமிழ்நாடு)
1992 : தென் இந்தியா
1995 : வட இந்தியா

ஆலயத்தொண்டு

- 1985-1993 : கொழும்புத்துறை மேற்கு ஸ்ரீ வதரிபீட மன்றுளாடும் விநாயகர் ஆலயத்தின் நிர்வாகசபை உறுப்பினராக இருந்து தெய்வத் திருப்பணியில் தன்னை இணைத்துக் கொண்டார்.
- 2007 : மேற்குறித்த ஆலயம் தொடர்பாக சிறுநூல் ஒன்றினை வெளியிட்டுள்ளார்.
: ஈழத்துச் சித்தர் யோக சுவாமிகளுடனான தனது அனுபவத்தினை "நான் கண்ட யோக சுவாமிகள்" எனும் தலைப்பில் கையெழுத்துப் பிரதியாக எழுதியுள்ளார்.

பின்னிணைப்புகள்

ஓவியக்கலை

- மு.கனகசபை

பிரபஞ்சத்தில் நாம் காணும் அருங் காட்சிகளும், அன்றாட நிகழ்வுகளும் கலைஞரின் உள்ளத்து உணர்வுகளை உலுப்பி விடுகின்றன. விளைவாக ஓவியம், சிற்பம், நடனம், நாடகம், இயல், இசை முதலாம் அருங் கலைவடிவங்கள் கிடைக்கின்றன.

கலைஞன் மதிநுட்பம் மிக்கவன், மென்மையான உணர்வுகளைக் கொண்டவன். உணர்ச்சி மிக்கவன், எதனையும் ஆழமாகப் பார்ப்பவன், கலைக்காக வாழ்பவன், தன்னை மறந்தவன்.

கலை உணர்வு அவனைப் பற்றிக் கொண்ட கொடை ஒன்று. அது பிறப்போடு வந்தது. அதனை அவனிடமிருந்து பிரித்துவிட முடியாது. அவனே கலை வடிவமானவன். கலை அவன் உயிர். கலைத்திறனும், கலை உணர்வும் திருவருளால் கிடைத்த அருள் சொத்துக்கள். பொன்னும், பொருளும், பேரும், புகழும், அந்தஸ்தும் பிற உலக மோகங்களும் அவனுக்கு ஒரு பொருட்டல்ல. அவனைப் பற்றிய கலைக்கு இவை ஈடாகா. அவன் அதீத நிலையில் நின்று உலகைப் பார்ப்பவன்; ஞானி.

ஆர்க்குமிடிஸ் என்ற ஒரு ஞானி எதையோ நிலத்தில் கீறிப் பார்த்துக் கொண்டிருந்தான். அவ்வழியால் வந்த அரசன் அவனிடம் போகிறான். “ஐயா, நான் இந்நாட்டு மன்னன். தங்களுக்கு என்ன வேண்டும்” என்று கேட்டான். “அரசே! வெளிச்சத்தை மறைக்காதீர் அப்பால் போய்விடும். அதுவே போதும்” என்றான் அந்த ஞானி.

விஞ்ஞானி, மெய்ஞானி, கலைஞானி போன்ற ஞானியர் ஒத்த இயல்புடையவர்கள், அவர்கள் விட்டுப்போன தத்துவங்களும், அறிவுரைகளும், கண்டு பிடிப்புக்களும், பிற அரும்படைப்புக்களும் மனித குலத்தை மேன்மைப்படுத்தின. அவர்களுக்குக் கிடைத்ததெல்லாம் ஒரு வித ஆத்ம திருப்தியேயாகும்.

இந்தியா ஞானபூமி எனப்படுகிறது. ஏராளமான ஞானியர், யோகியர், ரிசிகள். புலவர்கள், கலைஞர்கள் அங்கு தோன்றினர். ஓவியக் கலைஞரும், சிற்பக் கலைஞரும் அவர்களுள் அடங்குவர். இந்தியக் கலைஞர் ஆத்மீகத்தை அடித்தளமாக வைத்தே தம் படைப்புக்களைச் செய்தனர்.

இதனை உணர்ந்து கொள்ளாத மேல்நாட்டவர். அவர்களின் ஓவிய சிற்பப் படைப்புக்களைத் தரம் குறைந்தவைகளாக, ஒரு காலத்தில் மதிப்பிட்டனர். மேல்நாட்டு ஓவிய சிற்ப முறைகளைப் பயின்ற நம்மவரும் அவ்வாறே விமர்சித்தனர். இந்த நூற்றாண்டின் ஆரம்ப காலம்வரை எதனையும் தத்ரூபமாக வரைவதே சிறந்த வரைமுறையெனக் கருதினர். அதற்கான இலக்கணங்களையும் வகுத்தனர். பின்னர் எதனையும் பார்த்து பிரதிபண்ணுவது உயர்ந்த கலையாகாது என்ற தெளிவு பெற்றனர். அஜந்தா ஓவியங்களும், இந்திய சிற்பங்களும் தெய்வீக நிலைக்கு மக்களை ஈர்க்க வல்லன என்ற நிலைப்பாட்டிற்கு வந்தனர்.

இயற்கையை அப்படியே பிரதி செய்வதில் இந்தியக் கலைஞரும், கீழைத் தேசக் கலைஞரும் ஈடுபடவில்லை. இயற்கையில் மறைந்துள்ள நுண்கருத்துக்களை, தத்துவங்களை அகக்கண் கொண்டு பார்த்து, உணர்ந்து, தமதாக்கி, புடம்போட்டு பின்னர் ஓவியங்களாகவும். சிற்பங்களாகவும் படைத்தளித்தனர்.

சிறந்த ஓவியத்தில் உயிரோட்டமிருக்கும். ஏதாவதொரு கருப்பொருள் புதைந்திருக்கும். பார்ப்பவர்களைச் சிந்திக்கத் தூண்டும். இயற்கையின் புறத்தோற்றத்திலிருந்து மாறுபட்டிருக்கும். பார்ப்பவர்களைத் தன்பால் கவரவல்ல ஒருவித தெய்வீக உணர்வைத் தூண்டும். இரக்கம், பக்தி, பயம், வேதனை, ஆனந்தம், அருவருப்பு முதலாம் ரசனைகளை வெளிப்படுத்தும். வெறுமனே அழகை மட்டும் தரும் ஓவியம் கலையாகாது.

மேல் நாட்டில் சிறந்த ஓவியர் இருக்கவில்லையெனத் தட்டிவிட முடியாது. பலர் இருந்துள்ளனர். இருக்கின்றனர். பெரும் ஓவிய மேதைகளாக விளங்கிய லியனர்டோ டாவின்சி, மைக்கலேஞ்சலோ, ரிற்றியன், றபேல், றூவன், றெம்பி றாண்ட், சிசான், மணே. மொனெ, வான்கோ, கொன்ஸ் ரபிஸ், ரேணர் முதலானோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

உதாரணமாக ஒரு ஓவியம். 17ம் நூற்றாண்டில் ஒல்லாந்தில் வாழ்ந்தவர் நூயன் என்கிற ஓவியர். அவரின் ஓவியங்கள் அக்காலத்தில் ஐரோப்பாவின் ஓவியரிடையே பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின. இரண்டு கொடிய முரடர்கள் குதிரைகளில் வந்து இரு இளம் நங்கையரைப் பலாத்காரமாகக் கடத்திச் செல்ல முயல்கின்றனர். இரு சாராருக்குமிடையே இழுபறி நடக்கிறது. இழுபறியில் நங்கையரின் ஆடைகள் கழன்று விட்டன. அவர்கள் பேரழகிகள் என்பது தெரிகிறது. பாவம் அவர்களின் அழகு அவர்களுக்கே ஆபத்தாயிற்று. முரடரில் ஒருவன் குதிரையால் இறங்கி விட்டான். ஒருத்தியை இழுத்து உயர்த்தி மற்றவனிடம் கொடுக்கப் பார்க்கிறான். மற்றக்கையால் மற்றவளை இறுகப்பிடித்து தனது குதிரையை நோக்கி இழுக்கிறான். நங்கையின் எதிர்ப்பும் பயன்தராது என்பது புலப்படுகிறது. குதிரைகள் மிக நல்லவை. தம் எஜமானருக்கு உடந்தையாக அசையாது நிற்கின்றன.

இந்த ஓவியம் தத்ரூபமாக வரையப்பட்டிருப்பினும் உயிர்த் துடிப்பு இருக்கிறது. பார்ப்பவரிடையே இரக்க உணர்வையும், பயத்தினையும், கோபத்தையும் நம்மால் உதவ முடியவில்லையே என்ற ஏக்கத்தினையும் உண்டாக்குகிறது. மெய் துடிக்கிறது. ஓவியத்தைப் பார்த்த பல நாட்களின்

பின்பும் பாவம்! நங்கையர் என்னானார்களோ என்ற ஆதங்கம் உண்டாகிறது. ஓவிய அமைப்பும், மெய்ப்பாட்டின் வெளிப்பாடும் சிக்கனமாக உபயோகித்த வர்ணங்களும், நங்கையரின் பேரழகும், முரடரின் பயங்கரத் தோற்றமும் ஓவியனின் அபார திறமையைப் புலப்படுத்துகின்றன.

பார்த்து வரைவது, அல்லது பிரதிபண்ணுவது ஓவியமாகாதா? என்ற கேள்வியைப் பலர் கேட்கின்றனர். திறமையான ஓவியன் பார்த்து வரைந்தாலும், கலைவடிவங் கொடுத்து நல்ல ஓவியமாக்கலாம். ஒரு அருங்காட்சியை பல கமராக்களைக் கொண்டு, ஒரே கோணத்தில் ஒரே நேரத்தில் படம் பிடித்தால் படங்கள் ஒன்றுபோல் இருக்கும். அதே காட்சியைப் பல ஓவியர் அவ்வாறு செய்தால் அவை வேறுபட்டிருக்கும். இருவர் ஒரு பெண்ணையே பார்க்கிறார்கள். ஆனால் நான் பார்த்த பெண்ணை நீ பார்க்கவில்லை, நீ பார்த்த பெண்ணை நான் பார்க்கவில்லை என்கிறார்கள். இங்கே பார்ப்பவரின் உள்ளுணர்வுகள், மனோநிலை, ஊடுருவில் பார்க்கும் அகநோக்கு, கற்பனாசக்தி, வரைதிறன், பண்புகள் ஆகியன ஆளுக்காள் வேறுபடுவதால் பார்த்து வரைந்த காட்சியின் தன்மைகளும் மாறுபடுகின்றன. என்றாலும் பருமட்டமாகப் பார்க்குமிடத்து எல்லோரும் ஒரே காட்சியையே வரைந்துள்ளார்களென இனங்காண முடியும்.

இந்திய ஓவியர் பார்த்தபின் வரைந்தனரேயன்றி பார்த்து வரையவில்லை. இதனால் இந்திய ஓவியங்கள் குறிப்பாக அஜந்தா ஓவியங்கள் தனிச்சிறப்பினைப் பெறுகின்றன. கலைஞர் தாம் உள்வாங்கிய காட்சிகளை தம்முள்ளத்திலே புடம் போட்டு வெளிக் கொணரும் போது அது ஆத்மீக உணர்வு பெறுகிறது. இத்தகைய ஓவியங்கள் மேலானவை என்பதில் சிறிதும் சந்தேகமில்லை.

இலங்கையில் சிகிரியா, பொலனறுவை ஆகிய இடங்களில் காணப்படும் பழைய ஓவியங்கள் இந்திய ஓவிய மரபை ஒட்டியனவாக உள்ளன. இவைகளை இந்தியர் வரைந்தனரா? இலங்கையர் வரைந்தனரா என்பதில் கருத்து முரண்பாடு உண்டு. கலாநிதி ஆனந்தக் குமாரசாமி தனது மத்தியகால சிங்கள ஓவியம் என்கிற நூலின் ஆரம்பத்தில் இந்திய ஓவியர் சிற்பக் கலைகளைப் பார்க்க வேண்டுமானால் இலங்கை என்னும் காரணத்தூடாகப் பார்க்கலாமெனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இங்கு காணப்படும் சிற்பங்களும் இந்தியக் கலைஞரால் செய்யப்பட்டவை எனக்கருதலாம். இலங்கைச் சிற்பிகளின் படைப்புக்களாயிருப்பின் அவர்களின் பரம்பரை இங்கிருக்கும். 1947 ம் ஆண்டளவில் தலதா மாளிகை விஸ்தரிக்கப்பட்ட போது தமிழ் நாட்டிலிருந்தே சிற்பிகள் வருவிக்கப்பட்டனர்.

ஈசுரமுனிய காதலர், சிவன் பார்வதி எனச் சிலர் குறிப்பிடுகின்றனர். எவ்வாறாயினும் இச்சிலைகளுக்கும் அமராபதி சிற்ப முறைகளுக்கும் நெருங்கிய ஒற்றுமை இருப்பதையும், சிகிரியா, பொலனறுவை ஓவியங்களுக்கும் அஜந்தா ஓவியங்களுக்குமிடையே ஒற்றுமை இருப்பதையும் எல்லோரும் ஏற்றுக் கொள்கின்றனர். காந்தாரத்திலிருந்து இலங்கைவரை புத்தசிலைகள் பெரிதாகச் செய்யப்பட்டிருக்கின்றன.

தென்னிந்தியாவில் ஓவியம் வளர்ச்சி பெறவில்லை. புத்தத்தோடு அஜந்தா ஓவியப் பாங்கு சீனா, யப்பான், தீபெத் போன்ற நாடுகளுக்குப் பரவிற்று. எனினும் தெற்கே பரவவில்லை. புத்தம் நீடித்து வேறென்றமுன் சைவ மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டதும், வாய்ப்பில்லாத சுவாத்திய நிலையும்,

குகைகள் போன்ற இயற்கை வசதிகள் இல்லாமையும், நீடித்து நிலைத்து நிற்கத்தக்க கற்சிற்பங்களில் கவனம் சென்றதும், கருங்கல்லால் கட்டப்பெற்ற ஆலயங்களைச் சிற்பங்கள் நிறைத்து விட்டமையும் ஓவிய வளர்ச்சி ஏற்படாமையே சில காரணங்களாகும்.

ஈழத்தில் மரச் சிற்பங்களும், வாகனங்களும், செம்பு விக்ரகங்களும், மூலவர் கல்விக்ரகங்களும் காணப்படுகின்றன. ஓவிய வளர்ச்சி தென்னிந்தியாவின் குறிப்பிடமுள்ளவர்க்கு இல்லையெனலாம். அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாகக் காணப்படும் இரண்டொரு ஓவியங்கள் பிற்காலத்தவை. திரைச் சீலைகளில் ஓவியம் வரையும் மரபு உண்டு. மேற்கத்திய பாங்கில் இரட்டுத் துணிகளில் ஓவியம் வரையும் முறை சுமார் அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன்னிருந்து சிறிது சிறிதாக வளர்ந்து வருகிறது. இன்று ஓவியத்துறையில் விரல்விட்டு எண்ணக்கூடிய சில ஓவியர் இத்துறையில் ஈடுபட்டு வருகின்றனர். மேல்நாட்டு ஓவிய முறையை இலக்கணமாகக் கொண்டு அந்த முறைதான் சரியென்று கருதி ஓவியங்களை வரைகின்றனர்.

நாம் இந்திய மரபினையும் காலத்துக்கு ஒத்ததான சில வரை முறைகளையும் வகுத்து இணைத்து நமக்கென்று ஒரு ஓவிய மரபுக்கு அடித்தளமிட வேண்டும். மக்களின் உள்ளத் துடிப்புக்களையும், ஆத்மீக லௌகீக உணர்வுகளையும் வெளிக்கொணரவல்லனவான ஓவியங்களை ஆக்கச் சிலரேனும் முன்வர வேண்டும். அது காலப்போக்கில் ஈழ ஓவிய மரபாக வளரவேண்டும்.

நன்றி : மல்லிகை / 30ஆவது ஆண்டு மலர்/1995

ஓவியக்கலை

- மு.கனகசபை

சத்தியம், சிவம், சுந்தரம் இம்மூன்றும் ஒன்று. சுந்தரமென்பது அழகு. இறைவனுக்கு சுந்தரன், சுந்தரேஸ்வரன், சுந்தரராஜன், சுந்தரமூர்த்தி, சுந்தர ரூபன் போன்ற பெயர்களுமுண்டு.

இறைவனின் வடிவம் பிரபஞ்சம் - இயற்கை. இயற்கையில் நாம் காண்பனவெல்லாம் அழகானவைகளே. வானில் மின்னும் எண்ணில் கோடி விண்மீன்கள், மேகத்துள் மறைந்தும் தெரிந்தும் மிதந்தும் செல்லும் முழுநிலவு, காலைச்சூரியன், மாலை வானம், உயர்ந்த மலைகள், அவைகளினின்று ஊற்றெடுத்து ஓடும் அருவிகள், அருவிகள் ஒன்று சேர்ந்து பேரிரைச்சலோடு பாய்ந்தோடும் நதிகள், மரங்கள், செடிகள், கொடிகள், மலர்கள், மலர்களைச் சுற்றி வட்டமிடும் வண்ணத்துப் பூச்சிகள், மிருகங்கள், பறவைகள் எல்லாமே அழகானவை.

பனிபடர்ந்த காலை வேளையில், உயர்ந்து வளர்ந்த மரத்தின் உச்சிக்கொம்பில் ஏகாந்தமாயிருந்துகொண்டு பாட்டிசைக்கும் குருவி என்ன சொல்லிப் பாடுகிற தென்றறிய மனம் துடிக்கும். தொட்டிற் குழந்தையிலிருந்து முதிர்ந்த குடுகுடு கிழவன் வரையுமுள்ள மனித பருவங்கள் அனைத்தும் அழகானவைகளே.

இவ்வியற்கை எழில்களெல்லாம் கலைஞனின் உள்ளத்தில் அரும்பிவிட, விளைவாக காவியம், ஓவியம், சிற்பம், நடனம், நாடகம், இலக்கியம், சங்கீதம் முதலாம் கவின் கலைகள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன. கலைஞனின் சிருட்டி ஆற்றல் திருவருளால் கிடைக்கப்பெற்றது. "தான் பெற்ற இன்பம் பெறுக இவ்வையகம்" என்ற கூற்றுக்கிணங்க கலைஞன் தான் பெற்ற இன்ப அனுபவங்களை அறிவு, விவேகம், மெய்யுணர்வு என்கிற நெருப்பிலிட்டு புடஞ்செய்து, ஒன்று திரட்டி கலைகளாக நமக்களிக்கிறான். இதனால் அவனுக்கு பெற்றக்கரிய ஆத்மதிருப்தி கிடைக்கிறது. ஆயகலைகள் அறுபத்தினான்கென நம்முன்னோர் வகுத்திருந்தனர். இப்போ கலைகள் பல புதிதாகச் சேர்ந்துள்ளன. இக்கலைகளுள் எவை உயர்ந்தவை, எவை தாழ்ந்தவை எனக் கூறமுடியாது. கலைகள் எல்லாமே உயர்ந்தவை. தெய்வீகமானவை. பேரின்பம் பயப்பவை. இக்கலைகளைப் படைத்தளிக்கும் கலைஞனும் உயர்ந்தவனே. அவனைப் போற்றுவவர்களும் கலைகளின் படைப்புக்கும், வளர்ச்சிக்கும் உதவுபவர்களே.

அறிவு, அனுபவம், விவேகம் என்பவற்றால் கிடைக்கும் கலைகளை அனுபவிப்பவனுக்கும் தகுதிகள் வேண்டும். எல்லோரும் கலா ரசிகர்களாக இருப்பதில்லை. ரசிகத் தன்மை ஆளுக்காள் வேறுபடும். இவ்வேறுபாடு இயல்பானதே. கலைஞன் பின்பற்றும் பாணி அல்லது பாங்கு மிகப்

பழமையானதாகவுமிருக்கலாம். காலம் கடந்ததாகவுமிருக்கலாம். காலத்தோடு ஒட்டியதாகவும் இருக்கலாம். ஆய்வுக்காகவும் இருக்கலாம். புரட்சிகரமானதாகவும் இருக்கலாம்.

புராதன காலத்து ஓவியர்கள் தாம் வேட்டையாடிய மிருகங்களின் ஓவியங்களை தாம் வாழ்ந்த குகைக்குள் வரைந்தனர். இவ்வாறு ஓவியக்கலை தொடங்கிற்று. இதனால் வேட்டை அதிகமாகக் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கை இருந்திருக்கலாம். ஓவியங்கள் சமய தத்துவங்களை விளக்கவும், வரலாற்று நிகழ்வுகளைக் காட்டவும், சமுதாய வளர்ச்சியை முன்வைத்தும் தேவை கருதி வரையப்பெற்றன. கலைகள் ரசனைக்காகவும் அல்லது கலைகளுக்காகவும் படைக்கப்பெற்றன. இத்தகைய படைப்புக்கள் மிக உயர்ந்தவை, தெய்வீகமானவை. ஓவியர்கள் உயிரினங்களை மட்டுமல்லாது, மரஞ்செடிகொடிகள், கோடுகள், வட்டங்கள் அதன் பகுதிகள், சதுரங்கள் அதன் பகுதிகள், இன்னதென்று புலனாகாத அழகுப்பரப்புக்கள் என்பனவற்றை அடியொற்றி ஓவியங்களை வரைந்தனர். முகம்மதியர் உயிரினங்களை ஓவியங்களில் வரைவதை தவிர்த்து வந்துள்ளனர். எனினும் அவர்களின் ஓவியங்கள் மிக அழகானவைகளாகவே இருக்கின்றன.

ஓவியம் வரைவதற்கு சில அடிப்படை வசதிகள் தேவை. “சுவர் இருந்தாந்தான் சித்திரம் வரையலாம்” என்பர். வரைதலுக்கேற்ற தளங்களாக சுவர், தூண், கல்லு, துணி, கடதாசி, கண்ணாடி, பாத்திரங்கள் முதலானவை பயன்படுகின்றன. கட்டிடக் கலையை ஓவியக்கலையின் தந்தையென வர்ணிப்பர். கட்டிடச்சுவர்கள், கூரைத்தளங்கள், தூண்கள், நிலப்பரப்புக்கள் எல்லாம் ஓவியங்களை வரைய வாய்ப்பான தளங்களாக அமைவதால் அப்படி வர்ணிப்பர். சுவர்களில் ஒருவித சுண்ணக்கலையைப் பூசி ஈரமாக இருக்கும்போதே வரையும் ஓவியங்களை ஈர்ச்சுதை ஓவியம் என்பர். இந்த முறை ஓவியங்கள் இலகுவில் சுவரைவிட்டு அகலாதிருக்கும். சுவர் காய்ந்தபின் வரையும் ஓவியமும் இருந்தது.

ஓவியக்காரனுக்கு கருவிகளாக வர்ணங்கள், தூரிகைகள், வர்ணத்தை கரைத்துப் பூச ஊடகங்கள் என்பன தேவை. இவைகளை இயற்கையில் இருந்து எடுத்தனர். கற்கள், கனிகள் முதலியவற்றிலிருந்து வர்ணங்களையும், மிருகக் கொழுப்பு, எண்ணெய் முதலியவற்றிலிருந்து ஊடகங்களையும், மிருகங்களின் மயிரிலிருந்து தூரிகைகளையும் பெற்றனர். இவைகளை விட ஒளியும் ஒரு பிரதான தேவையாகும். குகை ஓவியங்களை போதிய ஒளியின்றி மிக இடர்ப்பட்டே வரைந்தனர். எல்லாமிருந்தும் பொருளாதார வளமின்றேல் ஓவியன் எதுவுள் செய்ய இயலாது. கலைஞர்களுக்கு பொருளாதாரம் ஒரு பொதுவான பிரச்சனையாக இருக்கிறது. பொருளாதார வளமற்ற கலைஞரின் ஆற்றல்கள் வெளியே புலப்படாமல் எவ்வித பயனுமின்றி மறைந்துவிடும். வறுமையிலும், நலிவடைந்த நிலையிலும் கலைகளைப் படைத்துத் தர முயன்றவர்களுள் பலர் இருந்துள்ளனர். மிகச் சிலருக்கே அரசர்களும், பிரபுக்களும், செல்வந்தர்களும் ஆதரவு கிடைத்திருக்கிறது. இவ்வாறு ஆதரவு பெற்ற கலைஞர் பெரும்பாலும் தம் சுதந்திரத்தை இழக்க நேரிட்டிருக்கிறது.

சிறந்த காவியங்களைப் படைக்க வல்ல கலைஞர் வயிற்றுப்பிழைப்புக்காக மலிவான பாட்டுக்களைப் பாடிவிட்டு மறைந்துபோக பாட்டுக்களும் மறைந்து போவதைப்போல இத்துறையிலும் நிகழ்ந்திருக்கிறது. இருப்பினும் விதிவிலக்காக கலைஞர்களைத் தம்பிலும் மேலாக மதித்துப் போற்றிய அரசர்களைப்பற்றியும், பிரபுக்கள் செல்வர்களைப் பற்றியும் நாம் அறிந்திருக்கிறோம். அவர்களாந்தான் கலைகள் உச்ச வளர்ச்சியடைந்தன. என்றென்றும் அழியாத கலைச்செல்வங்கள் எமக்குக் கிடைத்தன.

15ம் நூற்றாண்டில் சிறந்த சிற்பியாக விளங்கியவர் மைக்கேல் ஆஞ்சலோ என்பவர். அவரின் திறமையை அறிந்த திருச்சபை அவரை மிக வற்புறுத்தி தேவாலயத்துள் ஓவியங்களை வரையப் பணித்தது. அவர் வரைந்த ஓவியங்கள் உன்னதப் படைப்புக்களாக இன்றும் உரோமில் உள்ள சிஸ்ரின் தேவாலயத்தை அழகுபடுத்துகின்றன. அவரின் “ஆதாமின் படைப்பு” மிகவும் புகழ்பெற்றது. இயல்பாகவே அவரின் ஓவியங்களில் சிற்பச் சாயல் தென்படுகிறது.

கலையின் தரம் உயர்வாயமைவதற்குக் கலைஞனின் மனோநிலையும் பிரதானமாகும். ஓவியனின் மனதில் ஓவியம் உருவாக வேண்டும். இதற்கு பலநாட்கள் ஆகும். அதுவரை அவனின் மனம் சஞ்சலப்பட்டுக்கொண்டிருக்கும். சாஜகான் என்ற இந்திய முகலாய அரசன் தன் மனைவி மீது அளவில்லா அன்பு கொண்டிருந்தான். அவள் இறந்தபின் அவளை அடக்கம் செய்வதற்காக ஒரு நினைவாலயத்தை தான் இருக்கும்போதே கட்டட வேண்டுமென்று ஆசைப்பட்டான். இதற்கென பாரசீகத்திலிருந்து சிறந்த சிற்பி ஒருவனை அழைத்திருந்தான். அவனோ வந்த சில நாட்களுக்குள் ஒரு அழகி மீது காதலாகிவிட்டான். இக்காலத்தில் நினைவாலயத்துக்காக அவனால் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட மாதிரிகள் எல்லாமே ஒன்றன்பின்னொன்றாக நிராகரிக்கப்பட்டன. அரசன் தோல்வியின் காரணத்தை அறிந்துகொண்டான். சிற்பியின் காதலி கொல்லப்பட்டுவிட்டாள் என்ற செய்தி பரவியது. சிற்பி துடிதுடித்தான். சோகத்தில் ஆழ்ந்தவனானான். அதன்பின் அவனால் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட மாதிரிகளில் ஒன்றுதான் உலக அதிசயங்களில் ஒன்றாக விளங்கும் தாஜ்மகால் ஆகும். தாஜ்மகால் பலவகை மாபிள்கற்களால் கட்டப்பட்டது. அதனால் மட்டும் அது புகழ்பெறவில்லை. அதன் அமைப்பில் சாந்தம், சோகம், காதலின் உயிர்ப்பு ஆகிய பண்புகள் உயர்ந்து பிரதிபலிக்கின்றன.

தாஜ்மகாலைவிடச் சிறந்த நினைவாலயம் இதுவரை வேறு உருவாகவில்லை. கலைஞனின் மனோநிலை எவ்வாறு அவன் படைப்புக்களை பாதிக்கவல்லது என்பதை இதனால் அறிய முடிகிறது. பக்தி இரசம் சொட்ட தொண்ணூற்றொன்பது பாடல்களைப் பாடிவிட்ட, கவிச்சக்கரவர்த்தி கம்பனின் மகன் தன் காதலியைக் கண்ட மாத்திரத்தே சிருங்கார ரசம் கொண்ட பாடலொன்றைப் பாடி, காதலையும் இழந்து தன்னுயிரையும் இழந்தான் என்பது வரலாறு. இவைகளால் கலைஞனின் மனோநிலை எவ்வாறு அவனின் படைப்புக்களைப் பாதிக்கிறதென்பதை அறிய முடிகிறது.

மேற்கே குறிப்பாக 15ம் நூற்றாண்டின் பின்னர் ஓவியங்களையும் சிற்பங்களையும் தத்ரூபமாகப் படைப்பதிலேயே கலைஞர்கள் கவனமாயிருந்தனர். அதற்காக மனித உடற்கூற்றியலை நன்றாகப் படித்தார்கள். அளவுகளையும், விதிமுறைகளையும் தத்ரூபமாக ஓவியங்களை வரைவதற்காக துல்லியமாகப் பின்பற்றினார்கள். சுருங்கச் சொன்னால் அக்காலத்தில் சிறப்பாக நகல் செய்வனே சிறந்த ஓவியன் என்று மதிக்கப் பெற்றான். அத்தகையவனையே அரசர்களும், பிரபுக்களும், செல்வந்தர்களும் ஆதரித்து தங்களையும் தங்கள் குடும்பத்தவரையும் ஓவியங்களாக வரைந்து நிலைபெறச் செய்தார்கள். தமது பெருமையையும் புகழையும் அவ்வாறு உலகுக்குக் காட்ட விரும்பினார்கள். இவ்வாறு கிடைத்த எண்ணில்லா ஓவியங்கள் இன்றும் ஐரோப்பிய காட்சிக் கூடங்களில் பேணப்பட்டிருக்கின்றன.

பாரிசில், லூவர் என்ற காட்சிக்கூடமிருக்கிறது. அங்கே பல ஓவியங்களும், சிற்பங்களும் பேணப்பாதுகாக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அவைகளுள் ஒன்று பிரபல மேதை வியனாடோ டாவின்சி வரைந்த மோனலிசா என்ற பெண்ணின் இடுப்பளவு ஓவியம். இவள் இத்தாலியில் வாழ்ந்த ஒரு பிரபுவின்

மனைவி, சிறந்த அழகி. அவளின் அழகை ஓவியமாகப் பேணுவைக்கவேண்டுமென விரும்பிய பிரபு, டாவின்சிவிடம் பொறுப்பைக் கொடுத்தான். நான்கு வருடங்களாகியும் ஓவியம் முடிவுபெறவில்லை என்று கூறி அதனை டாவின்சி கொடுக்கவில்லை. அதனை தான் இறக்கும் வரை தன்னோடு வைத்திருந்தான். டாவின்சி பிரான்சுக்கு போனபோது அவனோடு ஓவியமும் போய் இன்று பாரிசில் வைக்கப்பட்டுள்ளது. இது விலைமதிப்பற்ற ஓவியமாக இன்றும் கருதப்படுகிறது. லியனாடோ டாவின்சி, மைக்கேல் ஆஞ்சலோ, றபேல், பொட்டிசெல்லி, கியற்றோ போன்ற சிறந்த ஓவியர்களின் கைவண்ணத்தை நோமாபுரியிலுள்ள தேவாலயங்களில் காணலாம். இத்தாலியின் வடக்கே வாழ்ந்த ரிற்றியன் என்பவரின் ஓவியங்களும் புகழ்பெற்றவை. ஒல்லாந்தில் வாழ்ந்த, றூபனின் ஓவியங்களும் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தவை. இவருடைய தனிப்பாணி அக்காலத்து ஓவியர்களிடையே பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியதாக வரலாற்று ஆசிரியர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்.

இரு பெண்களை இரு முரடர்கள் கடத்த முயலும் இவரின் ஓவியம் மிகச் சிறப்பு வாய்ந்தது. அந்த ஓவியத்தில் முரடர்கள் பெண்களைக் குதிரைகளில் ஏற்ற முயல்வது வரையப்பட்டுள்ளது. அதைப் பார்க்கின்றபோது அவர்களைக் காப்பாற்ற யாருமே இல்லையா? என்ற ஏக்கமுண்டாகிறது. பெண்களை அழகாக வரைவதில் றூபன் வெகு சமர்த்தர். பிறிதொரு ஒல்லாந்தராகிய நெம்பினான்டின் ஓவியங்களும் மிகச் சிறப்பானவை. இவர் பிறவுண் நிறத்தை அதிகமாக உபயோகித்துள்ளார். உருவங்கள் இருளிலிருந்து வெளிச்சத்துக்கு வருவது போல் வர்ண அமைப்பு இருக்கிறது. இவரின் முதுமைப் பெண்ணின் ஓவியமும், தலைக்கவசமணிந்த போர்வீரனின் ஓவியமும் புகழ்பெற்றவை. ஐரோப்பிய ஓவியர்களுள் கோயா, டிலாகுறோஸ்கஸ், வெலாஸ்குவெஸ், நோகாட் போன்ற பலர் தம் புகழை நிலைநாட்டியுள்ளனர்.

இயற்கையாக தத்ரூபமாக ஓவியங்களை வரையும் போக்கு நிலைபெற்றுவிட்ட காலத்தில் விஞ்ஞானிகளால் கமரா என்ற கருவி கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. இது மிகத் துல்லியமாக காட்சிப்படுத்தும் சிறந்த கருவி. சில நிமிடங்களில் காண்பவைகளை தத்ரூபமாகப் பதித்து எமக்கு தந்துவிடும். அக்காலத்தில் வெறும் நிழற்படங்கள் மாத்திரம் கிடைத்தனவாயினும் இக்கருவியின் வரவு ஓவியர்களுக்கு தலையிடையாக அமைந்துவிட்டது. ஓவியர்கள் சிந்திக்கத் தலைப்பட்டனர். தமது பாதையை மாற்ற முற்பட்டனர். அதன் விளைவாக பலதரப்பட்ட ஓவியப் பாங்குகள் தோன்றி அவைகள் மரபுகளாகிவிட்டன. இவைகளே நவீன ஓவியப்பாணிகளுக்கு நிலைக்களங்களாய் அமைந்தன. எதையும் தத்ரூபமாக நகல் செய்வதென்ற நிலை மாறி மனப்பதிவுகளையும், உள்ளக் கிளர்ச்சிகளையும் வெளிக்கொணர்ந்து காட்டும் முறை உருவானது. இப்பொழுது தான் ஓவியத்துறை சரியான பாதைக்கு திரும்பியது என்று கருதலாம்.

ஓவியர்களின் இப்புது அணுகுமுறை எங்கும் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றது. ஓவியர்கள் பிழைத்துக்கொண்டதோடு ஓவிய வளர்ச்சியும் பிழைத்துக்கொண்டது. இவர்கள் வரைதல் முறைகளையும், வர்ணங்களையும் விஞ்ஞான ரீதியில் அணுகினார்கள். ஒருவரைப் பார்த்து பிரதிமை ஓவியம் தீட்டுவதில் கூட புதிய முறைகள் கையாளப்பட்டன. அரசர்களையும், பிரபுக்களையும் வரைந்துவந்த ஓவியர்கள் இப்பொழுது சாதாரண மக்களையும், அவர்கள் அன்றாட வாழ்க்கை முறைகளையும்கூட அதிகமாக வரைந்தனர். நடனப் பெண்களையும், பெண்கள் அன்றாடஞ் செய்யும் வீட்டுக் கருமங்களையும் தேகாஸ் எனும் ஓவியர் விரும்பி வரைந்துள்ளார். மனே, மொனே என்ற இருவரும், பிரித்தானிய ஓவியரான நேணர் என்பவரும் காட்சி ஓவியங்களைச் சிறப்பாக வரைந்தனர். மனே, மொனே என்கிற இருவரையும் மனப்பதிவு ஓவிய முறையின் தந்தையரென ஒரு

ஆசிரியர் குறிப்பிடுகிறார். இந்த ஓவியங்கள் வர்ணங்களை மிகுதியாகக் கலக்கவில்லை. கலப்பதால் அவைகளின் மெருகு குறைந்துவிடுவதாகக் கருதினர். அதனால் வர்ணங்களை அப்படி அப்படியே பக்கம் பக்கமாக வைத்து பார்வையாளர்களின் கண்களில் கலக்குமாறு தீட்டினர். இவ்வகையில் வான்கொக்க, கோகின், சிசான், நெனெயர் போன்றோரும் மனே, மொனேயோடு சிறந்து விளங்கினர். பிற்காலத்தில் வந்த நவீன ஓவியமுறைக்கு இவர்களே ஆதாரமாயினர். பிக்காசோ, கென்றி மற்றிசி ஆகியோர் இந்திய மரபைப் போன்று கோடுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து ஓவியங்களை வரைந்தனர். இவர்களின் வழியில் ஜோர்ஜ் கெயிர் என்ற இலங்கை ஓவியரும் ஓவியங்களைச் செய்கிறார்.

இந்திய ஓவிய மரபுகளை விளங்கிக் கொள்ளாத மேல்நாட்டவர்கள், இந்திய ஓவியர்கள் விதிமுறைகளை அறியாதவர்கள் என்றும், இயற்கையை கண்கண்டவாறு வரையத் தெரியாதவர்கள் என்றும் இதுவரை விமர்சித்து வந்தனர். ஆனால் இப்பொழுது இந்திய ஓவியர்களின் சிறப்பை உணரத் தொடங்கியுள்ளனர். இந்திய ஓவியங்களின் உச்ச வளர்ச்சியை அஜந்தா ஓவியங்களில் காணலாம். இந்திய ஓவியர்கள் எல்லைக் கோடுகளை மிக லாவகமாகக் கையாண்டனர். கோடுகளாலேயே உணர்ச்சிகளையும், கருத்துக்களையும் வெளிப்படுத்துவதில் அவர்கள் வல்லவர்கள். கோடுகள் பேசின. சக்திவாய்ந்தனவாக விளங்கின. ஓவியங்கள் இசைவு (லயம்) பெற்றனவாய் சிறப்பாக அமைந்தன. வர்ணங்களைக்கூட மிக நுட்பமாகவே கையாண்டனர். இயற்கையை அப்படியே நகல் செய்யும் முறையைப் பின்பற்றாமையால் ஒளி நிழல் முறைக்கு முக்கியத்துவமளிக்காது விட்டனரே தவிர அதைப்பற்றி எதனையும் அறியாதவர்களாக இருக்கவில்லை. அவர்களின் ஓவிய விதிமுறைகள் வேறாகவிருந்தன. விதிமுறைகளின்றி அவர்கள் ஓவியங்களையோ, சிற்பங்களையோ படைக்கவில்லை. இயற்கையை நன்கு அவதானித்தே ஓவியங்களை வரைந்தனர். மனிதரை மட்டுமல்ல மிருகங்கள், பறவைகள், மலர்கள் போன்றவைகளை நன்கு அவதானித்து தமக்குத் தேவையான அம்சங்களை மட்டுமே எடுத்துள்ளனர். அக்காலத்தில் வாழ்ந்த மக்களை, அவர்களின் ஆடை அலங்காரங்களையும், தலையலங்காரங்களையும் துல்லியமாகத் தந்துள்ளனர். விவரண ஓவியங்களையும் சிறப்பாகச் செய்துள்ளனர்.

இந்தியாவில் ரவிவர்மா என்றொரு ஓவியர் இருந்தார். அவரின் ஓவியங்கள் மேலைத்தேய முறைகளைப் பின்பற்றி வரையப்பட்டனவாகும். சுதந்திர இயக்கத்தோடு, இந்திய மரபுவழி ஓவியங்களுக்குப் புத்தாக்கமளிக்கும் முயற்சி அவரால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. இந்திய ஓவிய மறுமலர்ச்சி வங்காளத்தில் அரும்பி வளர்ந்தது. என்றாலும் மேலைத்தேய ஓவிய முறைகளைப் பயின்ற ஓவியர்களால் தங்களை இலகுவில் விடுவித்துக்கொள்ள முடியவில்லை. விளைவாக ஒருவித கலப்பு ஓவியமுறை தலையெடுத்திருக்கிறது. மாற்றங்கள் காலப்போக்கில் ஏற்படாததானவைகளே. இந்திய ஓவிய மரபு பௌத்த சமயத்தோடு சீனா, யப்பான் போன்ற தூரகிழக்கு நாடுகளுக்கும் சென்று நிலைபெற்றிருக்கிறது. இலங்கையில் உள்ள சிகிரியா, பொலன்னுவை போன்ற இடங்களில் உள்ள ஓவியங்களும் இந்திய மரபு ஓவியங்களே. ஆகவே இந்திய ஓவிய மரபுகளைப் பேணிக்கொண்டே புதிய முறைகள் தழைக்க வேண்டுமென்ற முயற்சி நியாயமானதென்றே கருதுகிறேன்.

நன்றி : முற்றம் / 50ஆவது சிறப்பிதழ் / திருமறைக் கலாமன்றம் - பிரான்ஸ்.

திரு.முத்தையா கனகசபை

நேர்கண்டவர் : ஓவியர். ஆசை. இராசையா

தற்சமயம் கொழும்புத் துறை, சாமியார் வீதியை வசிப்பிடமாகக் கொண்ட திரு. முத்தையா கனகசபை அவர்கள் பதினான்கரை வயதில் தமிழ் S.S.C யில் சித்தியடைந்தவர். சம்பத்திரிசியார் கல்லூரியில் மூன்று வருடங்கள் ஆங்கிலம் கற்று கோப்பாய் ஆசிரிய கலாசாலையில் மூன்று வருடங்கள் பொது ஆசிரியப் பயிற்சி பெற்றவர். இதில் ஆறுமாதங்கள் பலப்பிட்டி வெலிசற என்ற இடத்தில் விவசாயம், மாட்டுப்பண்ணை, கோழிப்பண்ணை, கடற்றொழில், மரவேலை போன்ற பயிற்சிகளும் பெற்றுள்ளார்.

திரும்பவும் சம்பத்திரிசியார் கல்லூரியில் ஆங்கில S.S.C படித்துச் சித்தியெய்தினார். பின்னர் ஆங்கில ஓவிய ஆசிரிய தராதரப் பரீட்சையில் கற்பித்தல்முறை, ஓவிய வரலாறு, உயிரோவியம் ஆகியவற்றில் அதிவிசேட சித்தியுடன் சித்தியெய்தினார். பின்னர் லண்டன் க.பொ.த உயர்தரப் பரீட்சையில் ஓவியமும் ஒரு பாடமாகக் கற்று அதில் B நிலையில் சித்தியெய்தினார்.

கொழும்பு நுண்கலைக் கல்லூரியில் 1949-1950ம் ஆண்டுகளில் ஓவியத்தில் பயிற்சி பெற்றார்.

21 வருடங்கள் அரசாங்க ஆசிரியராகவும் 18 வருடங்கள் கலை, கைப்பணிக் கல்வியதிகாரியாகவும் கடமையாற்றியுள்ளார்.

தாம் முழுநேர ஓவியனல்ல என்று கூறும் முத்தையா கனகசபை அவர்கள் ஓவியத்தில் தனக்கென ஒரு இடத்தைப் பிடித்திருப்பவர். இவருடைய ஓவியங்கள் மரபும், நவீனமும் கலந்த ஒரு பாணியாக அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். லண்டன் G.C.E உயர்தரப்பரீட்சைக்கு பிரான்சின் மனப்பதிவுவாத ஓவியர்களைப்பற்றிக் கற்றிருந்ததன் தாக்கம் இவருடைய ஓவியங்களில் நிறையக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. தூர பரிமாணத்துக்கும் (Perspective) வர்ணங்களுக்கும் அவ்வளவு முக்கியத்துவம் கொடுக்காத தன்மையும் தூரிகைப் பிரயோக முறையும் மனப்பதிவுவாதத் தன்மை மூலம் எனலாம். இதுவே இவருடைய தனித்துவத்தையும் காட்டுகின்றது. தவறணை, கோயில் பொங்கல், பறைமேள ஊர்வலம், புத்தக அடுக்குடன் குடைபிடித்துச் செல்லும் மனைவியின் ஓவியம், இடப்பெயர்ச்சி, முற்றவெளி மாட்டுவண்டிச் சவாரி, வேள்வி, இரவில் பழைய காலக் கல்யாண ஊர்வலம், யாத்திரை, இசை, பனைமரத் தொழிலாளர், போன்ற ஓவியங்கள் மிகவும் காத்திரமான படைப்புக்கள் எனலாம்.

இவருடைய ஏனைய படைப்புக்களைவிட தவறணை என்ற ஓவியத்தில் உருவ அமைப்பும் முகபாவனையும் மிக அற்புதமாக வெளிக் கொணர்ந்துள்ளார். இதைப்போன்று குறிப்பிட்டுச் சொல்லக் கூடியதாக இவருடைய மனைவி புத்தக அடுக்குடன் குடைபிடித்துக் செல்லும் ஓவியமும் அமைந்துள்ளது. வர்ண அமைப்பும் உருவத் தொகுப்பும் (Composition) மிக அற்புதமாக அமைத்துள்ள இவ்வோவியம் Monet என்ற மனப்பதிவுவாத ஓவியரை நினைவுட்டுகிறது. இவை எல்லாவற்றையும் விட “பனைமரத் தொழிலாளர்” என்ற ஓவியம் வித்தியாசமான முறையில் அமைந்துள்ளதைக் காணக் கூடியதாகவுள்ளது. உருவ அமைப்பின் நுணுக்கத்தைச் சித்தரிப்பதை விடுத்து மிக எளிமையான சித்தரிப்பின் மூலம் அந்த ஓவியத்தில் உயிர்த்துடிப்பைக் கொணர்ந்திருப்பது மிகவும் பாராட்டப்படக்கூடியதே.

உண்மையான படைப்பாற்றல் உள்ள ஒரு கலைஞனுடைய படைப்புக்கள் எல்லாம் ஒன்றுக்கொன்று வித்தியாசமாக அமைந்து செல்வதை நாம் அவதானிக்கலாம். அவனுடைய ஒவ்வொரு படைப்பிலும் புதுமையைக் காணக்கூடியதாக இருக்கும். கனவடிவ வாதம் Cubism என்ற பாணியை கைக்கொண்டு பிரசித்தி பெற்ற நவீன ஓவியர் பிக்காசோவின் ஆரம்ப காலப் படைப்புக்களிலிருந்து பிற்காலப் படைப்புகள் வரை அவதானித்தால் இந்த உண்மை புலப்படும். இதே போன்று ஆரம்பத்தில் மனப்பதிவுவாத ஓவியர் பிசாரோ (Pissarro) என்பவரால் வழிநடத்தப்பட்ட கொகாண் (Paul Gauguin) என்ற ஓவியரின் ஆரம்பகாலப் படைப்புக்களுக்கும் பின்னர் வரைந்த Tahitian Girls போன்ற ஓவியங்களுக்கும் உள்ள மாற்றங்களையும் கூறலாம்.

இந்தப் பண்பை இவருடைய படைப்புக்களிலும் காணக்கூடியதாக உள்ளது. பார்த்தவற்றை மனத்தில் இருத்திக் கற்பனையில் வரைய வேண்டும் என்று கூறும் இவருடைய படைப்புக்கள், இவருடைய அசாத்தியத் திறமையை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றன. போகப் போக இவருடைய படைப்புக்களின் பாணி மாற்றமடையும் சாத்தியக்கூறுகளை இவருடைய ஓவியங்கள் யாவற்றையும் நுணுக்கமாக அவதானித்தால் புரியும். ஏறக்குறைய 75 ஆண்டுகள் பூர்த்தியாகி நிற்கும் திரு. முத்தையா கனகசபை அவர்கள் மனதைத் தளரவிடாது மேலும் மேலும் புதிய படைப்புக்கள் படைக்க வேண்டும் என்பது எனது பேரவா. ரெம்பிரான் பிக்காசோ போன்ற பிரசித்தி பெற்ற பல ஓவியர்கள் 90 வயதிலும் காலத்தால் அழியாத ஓவியங்களைப் படைத்துள்ளார்கள் என்பதைக் குறிப்பிட்டேயாக வேண்டும்.

எமது மண்ணின் பழைய கலாசாரங்களை வெளிக் கொணரும் ஓவியங்களையும் இவர் படைத்துள்ளார். உதாரணமாக முற்ற வெளியில் மாட்டு வண்டிச்சவாரி, வேள்வி, இரவிலே Gas வெளிச்சத்தில் கல்யாண ஊர்வலம், காவடி ஆட்டம், பறைமேள ஊர்வலம், போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். முழுக்க முழுக்கத் தமது ஆத்மதிருப்திக்காகவே வரைவதாகக் கூறும் இவருடைய ஓவியங்கள் வருங்காலச் சந்ததியினருக்கும் எமது கலாசார ஆவணங்களாக அமைவது சிறப்புக்குரியதே.

இவற்றை விடத் தற்போதைய போர்ச்சுகூழலின் அவலங்களும் இவருடைய மனதைத் தொட்டிருக்கின்றன. இது சம்பந்தமாக வரைந்துள்ள ஓவியங்களில் அவல உணர்வை மிகச் சிறப்பாக வெளிக்கொணர்ந்துள்ளார். அனேகமாக இவருடைய ஓவிய முறைமை Paul Cezanne, Renoir, Monet, Sisley, Pissarro போன்றவர்களை நினைவுட்டுகின்றன.

பல உலக ஓவியர்களுடைய வரலாறுகளையும் கற்றறிந்த இவருடன் நான் கலந்துரையாடிய பொழுது பல முற்போக்கானதும் யதார்த்தமானதுமான கருத்துக்களை முன்வைத்துள்ளதைக் காணக் கூடியதாகவுள்ளது.

நீங்கள் ஓவியம் வரைவதன் நோக்கம் என்ன?

சிறு வயதிலிருந்தே ஓவியத்தில் பெரு நாட்டம் இருந்தது. முக்கியமாக எனது ஆத்ம திருப்திக்காகவே வரைகிறேன். சமூகப் பயன்பாட்டைப்பற்றிய எண்ணம் எனக்கு இல்லை. முழுக்க முழுக்க ஆத்மதிருப்திக்காகவே.

அனேகமாக உங்கள் ஓவியங்கள் யாவும் எண்ணெய் வர்ணங்களிலேயே வரையப்பட்டுள்ளதைக் கான்கிறேன். ஏனைய ஊடகங்களில் பரிச்சயமின்மையா? அல்லது என்ன காரணம் என்பதைக் கூற முடியுமா?

பரீட்சைகளுக்கு எல்லாம் நீர் வர்ணத்திலேயே எனது படைப்புக்களை வரைந்துள்ளேன். நீர் வர்ணத்தில் ஈடுபாடு உண்டு. ஆனால் தற்சமயம் என்னிடம் கன்வஸும், எண்ணெய் வர்ணமும் (Canvas & Oil paints) இருப்பதால் அந்த ஊடகத்திலேயே வரைகிறேன். நான் ஒரு முழுநேர ஓவியனல்ல.

Degas, Cezanne, Renoir போன்ற மனப்பதிவுவாத ஓவியர்களை உங்கள் ஓவிய முறைமை நினைவுபடுகிறது. இதையற்றி உங்கள் கருத்து?

லண்டன் G.C.E. உயர்தரப் பரீட்சைக்கு பிரான்சிய மனப்பதிவுவாத ஓவியர்களைப் பற்றித்தான் கற்று எழுதியிருந்தேன். அதிலிருந்து மனப்பதிவுவாத ஓவியர்களுடைய பண்பும் பாணியும் என்னை மிகவும் கவர்ந்தன. அதனுடைய பிரதிபலிப்பே என்னுடைய படைப்புக்களில் காணப்படுகிறது எனலாம்.

வர்ணப் பிரயோகம், தகவல்பிரமாணம் என்பவற்றுக்கு உங்கள் ஓவியங்களில் முக்கியத்துவம் கொடுக்காத தன்மை காணப்படுகிறது. சம்பவம் ஒன்றே முன்னிலைப் படுத்தப்படுவதை அவதானிக்கிறேன். இதையற்றி உங்கள் கருத்து?

மைக்கல் ஆஞ்சலோ, டாவின்சி வாழ்ந்த 16ம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னர் இந்த ஓவிய இலக்கணங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படவில்லை என்று கருதலாம். 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்காலத்தில் கமரா கண்டுபிடிக்கப்பட்ட காலம் வரை தத்ரூபமாக வரைவதே ஓவியம் என்ற கருத்தில் ஓவியர்கள் செயற்பட்டிருக்கிறார்கள். மறுமலர்ச்சிக் காலத்திலே தோன்றிய இத்தன்மை 19ம் நூற்றாண்டு இறுதிவரை இருந்தது. புகைப்படக்கருவியின் கண்டுபிடிப்பு ஓவியர்களிடையே ஒரு புதிய சிந்தனைக்கு வழி வகுத்தது. இதுவே மனப்பதிவுவாத ஓவிய முறைமை தோன்றக் காரணம். ஆதலால் தத்ரூபமாக வரைவதுதான் ஓவியம் என்ற கருத்து மாற்றமடைந்து விட்டது.

மனப்பதிவுவாத ஓவிய முறைமை என்ன வகையில் உங்களைக் கவர்ந்தது என்று கூறுவீர்களா?

பிரான்சிய மனப்பதிவுவாத ஓவியர்கள் பெரும்பாலும் சூரிய ஒளியிலுள்ள எழு வர்ணங்களையே உபயோகித்திருக்கிறார்கள். P.A. Renoir என்ற ஓவியர் கறுப்பு வர்ணத்தை உபயோகித்திருக்கிறார். வர்ணப்பிரயோகத்தில் வர்ணங்களை ஒன்றோடு ஒன்று கூடியளவு கலக்காமல் உபயோகித்தாலேயே வர்ணத்தன்மை பேணப்பட்டிருக்கிறது. தூரிகையைக் கையாண்ட முறையும், முந்தையகால ஓவிய முறையிலிருந்து

வேறுபட்டிருக்கிறது. ஓவியர்கள் வரைந்த கருப்பொருட்களிலும் மனப்பதிவு தன்மை சேர்ந்திருந்ததாலேயும் அவர்களுடைய படைப்புக்களில் ஒரு புதுமையைக் காணக் கூடியதாக இருந்தது. இது காலும் சமய சம்பந்தமானதும் பிரபுக்களுடைய உருவப் படைப்புக்களும் என்ற நிலைமாறி சாதாரண மக்களுடைய வாழ்க்கையோடு சம்பந்தப்பட்ட விடயங்களை தாராளமாக வரைந்திருக்கிறார்கள்.

நவீன ஓவியங்களைப்பற்றிய சர்ச்சைகள் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. இந்நிலையில் நவீன ஓவியங்களைப் பற்றிய உங்கள் கருத்து என்ன என்று அறியலாமா?

எனக்கு வயது சுமார் இரண்டிருக்கும். இரவாகிவிட்டது. உண்ணாமல் உறங்கி விட்டேன். தாயார் உணவூட்ட விரும்புகிறாள், என்னை எழுப்புகிறாள். நான் அழுதேன். என்னை அலாக்காகத்தூக்கி முற்றத்துக்குக் கொண்டு போனவள், என்னைத் தன்மடியில் கிடத்தி சந்திரனைக் காட்டினாள். அன்று பூரண சந்திரன். அதோ ஓளவைப் பாட்டி இருக்கிறாள். பொல்லாதவள். சாப்பிடாத பிள்ளைகளைப் பிடித்து விடுகிறாள் என்றாள். ஓளவைப் பாட்டி என்ன செய்கிறாள் என்று கேட்டேன். சூன்கான் குடிக்கிறாள் என்றாள். வேறு என்ன செய்கிறாள் என்று கேட்டேன். பாட்டிக்குப் பக்கத்தில் பாக்குரலும் சாவியும் இருக்கின்றன என்றாள். உற்றுப் பார்த்தேன். தாயார் சொன்னதை முழுதாக நம்பிவிட்டேன். அதுதான் நான் முதலில் பார்த்த நவீன ஓவியம். பின்பு அம்புலிமாமா, அழகான சொக்கா, எங்கே போறாய் என்ற ஒரு கவிதையையும் சொல்லித்தந்தாள். அதுதான் நான் படித்த முதல் கவிதை, இந்த அனுபவம் பலருக்கும் கிடைத்திருக்கும். சந்திரனில் களங்கம் இயற்கையாகவே உள்ளது. அதைப் பார்த்த கலைஞனுக்கு அது ஓளவையாகத் தெரிந்திருக்கிறது. இயற்கை பாதி, கற்பனை மீதி.

1. பெளதீகத் தோற்றம் Physical Conception

2. கற்பனை Mental Conception.

பிறிதொரு கலைஞன் சந்திர களங்கத்தை ஓளவையாகவே அல்லாமல் வேறொன்றாகக் கண்டிருக்கலாம். அடிப்படை இயற்கைத் தோற்றம்.

நவீன ஓவியங்களில் சில இயற்கையோடு அதிகம் பிணைந்து தெளிவான கருத்தைப் புலப்படுத்த, வேறுசில கற்பனை அதிகப்பட்டு மயக்கத்தைத் தருவனவாக உள்ளன.

ஒரு உண்மைச் சம்பவம். சில வருடங்களுக்கு முன்பு சிங்கப்பூரில் நவீன ஓவியக்கண்காட்சி ஒன்று நடந்தது. பல ஓவியங்கள் தொங்க விடப்பட்டிருந்தன. பலர் பார்த்து விட்டார்கள். கடைசிநாள் அவைகளை வரைந்த ஓவியரே அங்கு வந்தார். ஏறக்குறைய அரைவாசி ஓவியங்களை தலைகீழாகத் தொங்க விட்டிருந்ததைக் கண்டு அவைகளை முறையாகத் தொங்க விடச் செய்தார். நடந்தது என்ன. அவ்வோவியங்களைப் பார்த்தவர்களுக்கு எதுவும் புலப்படவில்லை. வரைந்தவனுக்கும் பார்த்தவனுக்கும் இணக்கம் ஏற்படவில்லை (Failure of Communication).

தவறு யாருடையது? சில கோடுகளையும் நிறங்களையும் கொண்டு நிரப்பப்பட்ட ஓவியங்கள் அழகாக இருக்கலாம். ஆனால், அவை ஓவியன் கருதிய இலக்கை அடையவில்லை.

ஒரு ஓவியத்தையே பலர் பலவாறாகக் காண்கிற நிலை ஏற்படுகிறது. ஆக இயற்கையிலிருந்து எட்டாத தூரத்துக்கு எண்ணம் போய் விடுவதால் (Mental Conception) இப்படியான விளைவு ஏற்படுகிறது. அளவோடு நின்று விட்டால் அது ஒரு சிறந்த ஓவியமாக உயர்ந்து விடுகிறது. அதில் உயிர்ப்பு இருக்கிறது. அளவாக விகாரப்படுத்தல் (Distortion) இருந்தாலும் அது ஓவியத்துக்கு வலியுட்டுகிறது. சிந்திக்க வைக்கிறது. மனதில் பதிந்து விடுகிறது. அதன் செய்தி (Message) தெளிவாக விளங்குகிறது. அப்படியான ஓவியங்கள் வளர்ச்சியின் அடையாளமாக விளங்குகின்றன. மாறாக எதனையும் விளங்கிக் கொள்ள முடியாத சிக்கலான தெளிவற்ற ஓவியங்கள் நவீனம் என்ற பெயரைத் தாங்கி இருந்தாலும் தரமற்றவையாகவே இருக்கின்றன. ஓவியமானால் என்ன, கவிதையாக இருந்தால் என்ன, அவைக்கென சில பரிமாணங்கள் இருக்கின்றன. படைப்பாற்றல் அற்ற ஒருவன் இலகுவாக ஓவியனாகவோ கவிஞனாகவோ வர முயற்சிக்கும்போது தரமற்ற படைப்புகள் கிடைக்கின்றன.

இனி நவீனம் என்ற அடையாழி எதனைக் காட்டுகிறது என்றதைச் சிந்திப்போம். நவீனம் என்பது புதியது என்று யொருள்படும். அப்படியானால் அச்சொல் ஒரு காலத்தைக் காட்டுவதாக இருக்கிறது. அப்படியானால் அக்காலத்தின் எல்லை எது?

ஐரோப்பாவில் மறுமலர்ச்சி காலம் என்று ஓவிய உலகில் இருந்தது. அக்காலம் ஏறக்குறைய 15ம் நூற்றாண்டிலிருந்து 19ம் நூற்றாண்டையும் அடக்கியதாய் ஐநூறு ஆண்டுகளுக்கு மேல் இருந்தது. அக்காலத்திய ஓவியங்கள் சில வகுக்கப்பட்ட வரையறைக் குட்பட்டிருந்தன. உடற் கூற்றியல் (Anatomy/தூரநோக்குப் பரிமாணம் (Perspective) இணக்கப்பாடு (Harmony) சமப்பாடு (Balance) அமைவு (Composition) நிறங்களின் கவர்ச்சிகரமான சேர்க்கை (harmonious blending of colours) ஒளிநிழல் அமைவு போன்ற சில அம்சங்கள் கவனிக்கப்பட்டன. அக்காலகட்டத்து ஓவியங்கள் தத்ரூபமாக, இயற்கையோடு ஒட்டியவையாக பரிமாணங்களுக்கமைந்தவையாக (Propotion) இருந்தன. அத்தகைய ஓவியங்களை வரைய அசாதாரணத் திறமை தேவைப்பட்டது. ஆனால் 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்காலத்தில் புகைப்படக் கருவி கண்டுபிடிக்கப்பட்ட பின்னர் தத்ரூபம் என்ற நிலை விலகத் தொடங்கி மனப்பதிவு (Impression) வலுப் பெற்றது. இக்காலத்தில் தான் நவீனம் என்ற சொற்பிரயோகம் தலையெடுத்தது. ஆக நவீனம் என்ற பதம் ஒரு வித கால எல்லையைக் குறிப்பிடுவதாகக் கருதலாம். எனினும் புராதன ஓவியங்கள், சிற்பங்களுக்கும் பூர்வீகக் குடிகளின் ஓவியங்கள் சிற்பங்களுக்கும் பொது அம்சங்கள் பல இருப்பதையும் அவதானிக்க முடிகிறது. இங்கும் இலக்கணமோ வரையறைகளோ தென்படாமல் கருத்து வெளிப்பாடும் கற்பனை வளர்ச்சியும் புலப்படுகின்றன. மறுமலர்ச்சிக் காலத்துக்கு முன்பே நவீனபாணி இருந்திருக்கிற தென்பதைக் கவனிக்க முடிகிறது. நவீன ஓவியங்கள் விவேகத்தோடு கூடியவை என்றால் அவை மாந்திரீக நோக்கங்களுக்காகப் படைக்கப் பெற்றவை என்கின்றனர். எப்படியானாலும் அவை நவீன பாணியை ஒத்திருப்பதால் நவீனம் என்கின்ற சொற்பிரயோகம் ஓவிய சிற்பப்பாங்கு அல்லது பாணியை (style) ஒத்திருப்பதால், காலச் சுழற்சியில் பழையன மீண்டும் வந்து நவீனம் என்று அழைக்கப்படுகிறதெனக் கருத இடமுண்டு. குழந்தைகள் ஓவியங்களும் (Child Art) வரையறைகளைக் கடந்து நிற்பது கவனிக்கத் தக்கது. நவீன ஓவியம் வலிமை பெற்றதாகவும் (Vitality) எடுத்த கருப்பொருளைச் சுலபமாக வெளிப்படுத்துவதாகவும் புதுமையான தொழிற்றிறனைக் (Technic) கொண்டிருந்ததாகவும் கற்பனையில் உயர்ந்ததாகவும் இருந்தால் அது உயர்வாக மதிக்கப்பட வேண்டியதே.

ஓவியர்களுள் இரண்டு வகையாகக் செயற்படுபவர்கள் உண்டு. ஒன்று நேரடியாகப் பார்த்து வரைவது. இரண்டாவது பார்த்து அவதானித்துவைத்துக்கொண்டு கற்பனையில் வரைவது Van Gogh, Paul Cezanne போன்ற ஓவியர்கள் பார்த்ததை அப்படியே வரையாமல் சில மாற்றங்களைத் தாமே ஏற்படுத்திச் சுதந்திரமாகவும் செயற்பட்டிருக்கிறார்கள். இதைப் பற்றிய தங்கள் அபிப்பிராயம் ?

பார்த்து வரைதல் பாராமல் வரைவதற்கான ஒரு பயிற்சி என்றே கருதுகிறேன். பார்த்து வரைதலுக்கும் சிறந்த ஆற்றல் வேண்டும். பார்த்து வரைவதில் திறமை பெற்றபின் பாராமல் வரைய வேண்டும். இலக்கண வரம்புகளை மீறிக் கலைகளைப் படைப்பதில் தவறில்லை. கலைக்காக இலக்கணமேயன்றி இலக்கணத்துக்காகக் கலையல்ல. இது எல்லாக் கலைகளுக்கும் பொருந்தும். வரம்புகளை மீறிச் சிறந்த கலைகள் உருவாகுமானால் அவையே பின்னர் இலக்கணமாகி, ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டுவிடும். எப்படியானாலும் எல்லாக் கலைஞர்களும் இருக்கின்ற இலக்கணங்களை அறிந்திருக்கவே வேண்டும். வாழ்க்கையின் வெவ்வேறு நிலைகளில் வெவ்வேறு காலங்களில் பார்த்து அனுபவித்த சம்பவங்களைத் தனது மனதில் இருத்திப் புடமிட்டு மெருகிட்டு ஒன்று திரட்டி ஒழுங்குபடுத்தி உள்ளணர்வோடு, கற்பனை கலந்து வெளிப்படுத்துவதே கலையாக நிலைக்கும். சிறப்பானதாயிருக்கும்.

களனியா விகாரையில் வரையப்பட்டிருக்கும் சோளியல் மண்டிஸ் என்ற பிரசித்த ஓவியர் வரைந்துள்ள சுவரோவியங்கள் என்னை மிகவும் கவர்ந்தவை. இன்னும் வனிக சிங்க, மஞ்சுசிறீ போன்றவர்களுடைய பாரம்பரிய ஓவியங்கள் (Traditional Art) எல்லாம் மனதைக் கொள்ளை கொள்பவை. இவையெல்லாம் தெய்வீக உணர்வைத் தூண்டுபவையாக உள்ளன. ஆனால் இங்கே எமது மண்ணில் உள்ள ஆலயங்களில் வரையப்படும் சுவரோவியங்களின் நிலை எதிர்மாறாகவே உள்ளது. உண்மையில் சுவரோவியங்கள் எப்படி அமையவேண்டும் என்று நீங்கள் கருதுகிறீர்கள்?

களனி விகாரையிலுள்ள ஓவியங்கள் நன்றாக இருக்கின்றன, என்பதில் சந்தேகமில்லை. அவை சமீபகால ஓவியங்களாயினும் எம் நாட்டு மரபு பேணப்பட்டு வரையப்பட்டிருக்கின்றன. கபிலநிறம் மேலோங்க இசைவான பிறநிறங்களும் சேர்ந்து கண்ணுக்கு இதமாகவிருக்கின்றன. தென்னிலங்கையில் விகாரைகளில் பழமையான சமய ஓவியங்கள் உள்ளன. அங்கே ஒரு மரபு பேணப்பட்டிருக்கிறதெனச் சொல்லலாம்.

இங்கே ஆலயங்களில் குறிப்பிடத்தக்க வகையில் சுவரோவியங்கள் இருக்கவில்லை. ஓவியமரபு இல்லை, தமிழ் நாட்டில் கூட ஓவியம் அதிகம் வளரவில்லை. ஆலயங்களெல்லாம் கருங்கற் சிற்பங்களால் நிரம்பியிருக்கின்றன. இந்தியாவிலும் இலங்கையிலும் புத்த சமயத்தோடிணந்து ஓவியம் பெருவளர்ச்சி கண்டிருக்கிறது. தென்னிந்தியாவிலும் முழு இலங்கையிலும் ஒரு காலத்தில் புத்த சமயம் பரவியிருந்தது எனினும் நீண்டு நிலைபெறவில்லை. 8ம் நூற்றாண்டின் பின் ஸ்ரீ சங்கராச்சாரியாரின் வருகையோடு மீண்டும் இந்து மதம் பழையபடி இடம்பிடித்துவிட்டது. அஜந்தா, தடம்புள்ள போன்ற இயற்கை வாய்ப்பில்லாமையாலும் பெரிய விகாரைகள் கட்டப்படாததாலும் புத்த சமய ஓவியங்கள் இடம் பெற வாய்ப்பில்லாமல் போய்விட்டது.

யாழ்ப்பாணத்தில் சமீபத்தில் ஆலயங்களில் ஓவியம் இருக்கவேண்டுமென்ற ஒரு நல்ல எண்ணம் தோன்றியிருக்கிறது. எனினும் முறையாகச் சுவர்களைப் பக்குவம் செய்து சிறந்த கலைஞர்களை அமர்த்தி நல்ல ஓவியங்களைச் செய்ய வேண்டுமென்ற அளவுக்கு மனோ வளர்ச்சி ஏற்படவில்லை. அதற்குப் பொருளாதார நலிவும் ஒரு காரணமாகவிருக்கலாம். இருக்கின்ற மிகச் சிறிய தொகையான கலைஞர் சுவரோவியத்திலும் விரும்பி ஈடுபடத்தக்க வகையில் அதிக காலத்தையும் பொருளையும் செலவுசெய்ய முடியுமானால் இங்குள்ள சில ஆலயங்களிலாவது நீடித்து நிலைக்கவல்ல எம் இனத்துக்கும் பெருமைதரத் தக்க சுவரோவியங்களைப் படைக்கமுடியும்.

அவசர அவசரமாகக் சில ஆலயங்களில் சமீபத்தில் வரையப்பட்டிருக்கிற ஓவியங்களால் கலைஞருக்கும் பெருமையில்லை. ஆலயங்களுக்கும் பெருமையில்லை.

சுவர்களை எப்படிப் பக்குவப்படுத்த வேண்டும். எதை வரைய வேண்டும். எப்படி வரைய வேண்டும், வரைவதாயின் இந்திய இலங்கை மரபு பேணப்பட வேண்டுமா, என்ன நிறங்களை உபயோகிக்க வேண்டும். என்ற பல அம்சங்களையும் அடக்கி முறையாகத் திட்டமிட்டுச் சுவரோவியங்களை வரைந்தால் அவை நீடித்திருந்து எமக்குப் பெருமை தரும்.

எங்களுடைய மண்ணுக்குரிய தனித்துவமான ஓவிய முறைமை ஒன்று இதுவரை இல்லை என்ற சிந்தனை இப்பொழுது முனைப்புப் பெறுகிறது. அப்படியான மரபை வளர்த்தெடுக்க முடியுமா?

யாழ்ப்பாணத்தில் ஒரு ஓவிய மரபில்லை என்பதை எவரும் ஒத்துக்கொள்வர். மரபு ஏற்பட அத்துறை மிக நன்றாக வளர்ந்திருக்க வேண்டும். ஒரு தனித்தன்மை மேலோங்கிருக்க வேண்டும். பின்னர் வரலாறு அதைப் பின்பற்ற தக்க தகுதி இருக்க வேண்டும்.

1940க்குப் பின்னர் 1964ல் மறைந்த ஓவியக் கல்வியதிகாரி S.R கனகசபை அவர்கள் இரட்டுத்துணியில் (Canvas) நெய் வர்ணங் கொண்டு (Oil Paints) ஓவியங்களை வரைய ஆரம்பித்தார் (oil Painting). அவர் மேற்கத்திய பாணி ஓவியர். அவரைப் பின்பற்றி சிலர் ஓவியம் வரைந்தார்கள். இப்போ சில ஓவியர்கள் இருக்கின்றார்கள், அவர்களும் பெரும்பாலும் மேற்கத்தியப் பாணியில் செய்கிறார்கள். ஒரு வித நவீன ஓவியப்பாங்கும் செய்கிறார்கள். தனித்துவமிருக்கிறது. இருப்பினும் நமக்கென்ற ஒரு பாணி தோன்றும் என்பதற்கான அறிகுறி தென்படவில்லை. இது இவ்வாறு இரண்டொருவர் ஒரு வித கலப்புப் பாணியில் மண்வாசனை மிக்கதான அவர்களின் முயற்சி வேறன்றி பலவிதமாகி பரவக்கூடுமானால் பின்னர் அது ஒரு மரபாக மாறலாம். அதற்கு அதிககாலம் தேவைப்படும்.

வழி ஒரு கலப்பு வழிதான் (Cross Breeding). இதைப்பற்றி Herbert Read என்பவர் தனது Landscape என்ற நூலில் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இது ஒரு தப்பான வழியல்ல. இதற்கு மேற்கத்தியப் பாணியோடு இந்தியப் பாணியையும் அறிந்திருக்க வேண்டும். இக்காலத்தில் புறத்தாக்கங்களிலிருந்து

விடுபடவும் முடியாது. உலகம் அவ்வளவுக்கு நெருங்கி உறவாடுகிறது. இந்திய ஓவியர்கூட தமது மரபைவிட்டு விலகிப் போகிறார்கள். அதை ஒரு விதத்தில் ஒருவித வளர்ச்சி என்கூடக் கருதலாம். மரபோடு நின்று விடுபவர் குறைவாக இருக்கிறது. சீனாவில் கீழைத்தேய மரபைப் பின்பற்றி மரபு பேணி வரைபவர் உளர். மேற்கத்தியப் பாணியையும் பின்பற்றி வரைகிறார்கள். கலப்பு இருந்தாலும் சீன மண் வாசனையும் மரபும் மேலோங்கி நிற்க வரைபவர்களும் உளர். இந்தியாவிலும் அப்படி என்று மேற்கத்திய பாணியில் வரைவரும் நவீன பாணியில் வரைபவரும் அதிகம்.

மிகத்தரமான விசேடபாணி தானாக இயல்பாக வரவேண்டும் இந்த வழியில் ஓவிய ஆசிரியர்கள் சற்றே கவனமெடுக்க வேண்டும். தாம் கற்றுவிட்ட பாணிதான் சரியானது தாம் செய்வதுதான் சரியானது என்ற போக்கிலிருந்து விடுபடவேண்டும். பெருந்தொகையான இளைஞர் சுயமாக விழைகிறபோது, ஒரு பொதுவான நல்ல பாணி, நமக்கென்ற தகுதி பெற்ற பாணி தோன்றி வளரலாம். அத்தகைய நிலை வரப் பல்லாண்டுகள் காத்திருக்க வேண்டியிருக்கும்.

தனித்து முயற்சி எடுத்து, ஒரு சிலர் ஒரு வித மரபைக் குறுகிய காலத்துள் கொண்டு வருவது சாத்தியமாகாது என்பதே என் கருத்து. ஆங்காங்கு தோன்றும் சிறுசிறு அருவிகள் ஒன்றுசேர்ந்து ஓர் ஆறாகப் பெருகி ஓடுவது போல நிகழவேண்டும். இரண்டொருவர் மேற்கொள்ளும் முயற்சி ஓர் அடித்தளமாக அமைய வாய்ப்பிருக்கிறது.

என்னைப் பொறுத்தவரை நாம் இந்தியக் கலை, ஐரோப்பிய கலை போன்ற உலக ஓவிய முறைமைகளை ஓரளவுக்குப் பார்த்தும் படித்தும் எம்மை வளர்த்துக் கொண்டிருக்கிறோம். ஆகையால் எமது பாணியும் அவற்றையொட்டி அவற்றைப் பிரதிபலிப்பவையாகவே அமையும். இந்த நிலையில் எமக்கென்று ஒரு பாணி (Pure Style) சாத்தியமாகுமா?

உலகம் சிறியதாகி விட்டபிறகு அது மிகக் கஷ்டம். கோடுகளும் நிறங்களும் கொண்டுதானே ஓவியம் வரைய வேண்டும். சில ஓவியங்களில் கோடுகளின் தாக்கம் அதிகமிருக்கும். சிலவற்றில் நிறங்களின் தாக்கமிருக்கும். வேறு சில பாணிகளில் ஒளிநிழல் தாக்கமிருக்கும். சிலவற்றில் எல்லா அம்சங்களும் கலந்திருக்கும். ஓவியம் என்கிறபோது சில அடித்தளங்கள் பொதுவானவையாக இருக்கவே செய்யும். சுத்தமான மரபு என்பது எதுவென்று இனங்காணவேண்டும்.

பொதுவாக ஒரு நாட்டு ஓவியங்கள் அந்நாட்டு மக்களின் வாழ்க்கை முறைகள், சமயக் கோட்பாடுகள் ஆகிய சில அம்சங்களோடு இயைந்து செல்லவேண்டும். கற்பனையும் சேரவேண்டும் என்பதைச் சொல்லத் தேவையில்லை, தொழில் நுட்பமும் தனித்திருந்தால் நல்லது.

நன்றி : கலைமுகம் / 2000 / திருமறைக் கலாமன்றம்

தொழில் முன்னிலைப்பாட வித்தியாதிகாரியாகக் கடமையாற்றி ஓய்வு பெற்ற கனகசபையின் அக்கங்களில் மனப்பதிவுவாத செல்வாக்கு காணப்படுகிறது. மனப் பதிவுவாத ஓவியர்கள் வெளியிடக்காட்சி விபரங்களில் அதிக அக்கறை கொள்வதில்லை. பொதுவான மனப்பதிவையே ஓவியமாக வரைகின்றார். பறையடித்தல் சிறப்பான முறையில் இழுவவீட்டு மனப்பதிவை வெளியிடுகிறது. காட்சிச் சித்திரிப்பு இவரது ஓவியங்களில் முதன்மை பெறுவதில்லை நிகழ்ச்சியின் மனப்பதிவே முதன்மை நோக்கமாகும்.

- **பேராசிரியர் சோ. கிருஷ்ணராஜா**, (தற்கால யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்கள், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், 1997)

அவரது ஓவியங்கள் ஊடாகப் பயணஞ் செய்யும் எவருக்கும் தெரியவரும் கனகசபை கடந்து சென்று மறைந்த ஒரு காலகட்டத்தைச் சேர்ந்தவர் - இறந்த காலகட்டத்தை ஓயாமல் பாடுபவர். அதனால் கழிவிரக்கம் நிரம்பிய ஓவிய வெளிகளை அதிகம் அவர் உருவாக்குகிறார். பெருமளவுக்கு காலனிய காண்பிய வெளிப்பாட்டுப் பயிற்சிகளின் ஊடாக உருவாகியிருந்த ஆசிரியராகவும் - ஓவியராகவும் தொழிற்பட்ட தலைமுறையினரிடம் காணப்படும் கடற்கரைக் காட்சிகள் முதலான கையிருப்புக் (Stock) காட்சிகள் அவரிடம் உண்டோயாயினும், மேலோங்கி அவரிடம் வெளிப்பட்டு நிற்பவை பொய்யாய், பழங்கதையாய், போய்முடிந்த ஒரு காலகட்ட யாழ்ப்பாணத்தின் இடங்களும், காட்சிகளுந்தான். அது அவரது இளமைக்கால ஞாபகங்களிலிருந்து மீட்டெடுக்கப்படும் அவரது யாழ்ப்பாணம். அவற்றில் தான் அவரது ஆவி எல்லையில்லாமல் படர்த்துடிப்பதை வேறெந்த ஓவியங்களை விடவும் உணரமுடிகிறது. அன்றைய திருமணக் காட்சிகள், அன்றைய செத்த வீடுகள், பிளாவில் கள்ளருந்தி போதையுறுவோர், யாழ்ப்பாணத்துச் சித்தர்கள், நல்லூர் திருவிழாக்கள் என்பன இதற்கான சிறந்த உதாரணங்கள். நல்லூரியில் தேர்த்திருவிழாவும், ஒரு முகத்திருவிழாவும் (குதிரைவாகனத் திருவிழா) இப்போதும் நடைபெறத்தான் செய்கிறது. மு.கனகசபை வரைவது அதையல்ல. பழைய நல்லூருக்கு அவர் போகிறார், முக்கோணக் கூரை முகப்புடைய பழைய நல்லூரைத்தான் அவரால் காணமுடிகிறது. அதனால்தான் நல்லூர் வீதியில் கோடாலிச் சாமியையும் அவரால் காணமுடிகிறது. அவர் வரைபவராகவும், சாட்சியாகவும் ஒருங்கே ஓவியத்தினுள் செல்கிறார். - இன்றிலிருந்து நேற்றுக்கு இடைவிடாமல் யாத்திரை செய்கிறார், அவரது சித்தர்கள் யாத்திரை போவதைப் போல. சிலவேளை அவரது உடன் நிகழ்கால இடப்பெயர்வுகளையும், குண்டு வெடிப்புக்களையும், இடிந்த வீடுகளையும் அவர் வரைய முயன்றாலும் பெருமளவுக்கு அவை சித்திரிப்பு வரைபுகளாகவே அதிகம் நின்று விடுவதனைக் காணமுடிகிறது. அவரது பழைய காலம், நிகழ்காலத்தில் இருந்து அவரை தப்பிப் போகச் செய்கிறது. ஒரு கடந்த காலத்தினுள் அவர் சரணாகதி அடைகிறார். துக்கமும் - துயரமும் கூடிய மகிழ்ச்சியும் அங்கே நிரம்புகிறது. அவர் அதனுள் வாழ்கிறார்.

- **பா. அகிலன்** சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், (கடந்த காலமும் கழிவிரக்கமும், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், 2005)

ISBN 9786245381005



9 786245 381005