



ஈழத்து நவீன ஒவியம்

எஸ்.ஆர். கனகசபை முதல் மாற்கு வரை

சுந்தரப்பிள்ளை சிவரெத்தினம்

குமரன் புத்தக இல்லம்

முக்கிய அறிவித்தல்

பொது நூலகம்

வலிகாமம் வடக்கு பிரதேச சபை

நீங்கள் எடுத்துச் செல்லும் புத்தகத்தில் கீறுதல், வெட்டுதல், கிழித்தல், அழித்தல், அழுக்குப்படியவிடல் மற்றும் ஊறுபாடுதல்களைச் செய்ய வேண்டாமெனக் கேட்டுக் கொள்கின்றோம். புத்தகங்களை நீங்கள் எடுக்கும்பொழுது இப்படியான குறைபாடுகளைக் கண்டால் நூலகப் பொறுப்பாளருக்கு உடன் தெரிவிக்கவும். அல்லாவிடின் நீங்கள் எடுத்துச் சென்ற புத்தகம் நல்ல நிலையில் இருந்ததெனக் கருதப்படுவதுடன், ஊறுபாடுகளுக்கு நூலகப் பொறுப்பாளரினால் விதிக்கப்படும் தண்டத்தை நீங்கள் ஏற்கவேண்டிய நிர்ப்பந்தமும் ஏற்படும்.



ஈழத்து நவீன ஓவியம்
எஸ்.ஆர். கனகசபை முதல் மாற்கு வரை



ஈழத்து நவீன ஓவியம்

எஸ்.ஆர். கனகசபை முதல் மாற்கு வரை



கந்தரப்பிள்ளை சிவரெத்தினம்

வரவுப்பதிவு எண்.	3735
பகுப்பு எண்.	750



குமரன் புத்தக இல்லம்

கொழும்பு - சென்னை

2011

ஈழத்து நவீன ஓவியம்: எஸ்.ஆர். கனகசபை முதல் மாற்கு வரை
சுந்தரப்பிள்ளை சிவரெத்தினம் எழுதியது ©

பதிப்பு: 2011

குமரன் புத்தக இல்லத்தினால் வெளியிடப்பட்டது

இல. 39, 36^{ம்} ஒழுங்கை, கொழும்பு-06, தொ.பே. 011 2364550 மி. அஞ்சல்: kumbhik@gmail.com
3 மெய்கை விநாயகர் தெரு, குமரன் காலனி, வடபழனி சென்னை - 600 026

குமரன் அச்சகத்தில் அச்சிடப்பட்டது.

இல. 39, 36^{ம்} ஒழுங்கை, கொழும்பு-06

ilattu naviṇa ōvīyam: es.ār. kaṇakacapai mutal māṅku varai
(Modern Sri Lankan Tamil Painting: From S.R. Kanakasabai to Mark)
by Sundarappillai Sivaretnam

2011 © Sundarappillai Sivaretnam

Published by Kumaran Book House

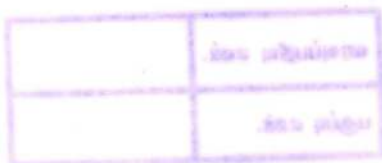
No. 39, 36th Lane, Colombo -06, Tel. - 011 2364550, E.mail : kumbhik@gmail.com
3 Meigai vinayagar Street, Kumaran Colony, Vadapalani, Chennai - 600 026

Printed by Kumaran Press (Pvt) Ltd.

No. 39, 36th Lane, Colombo -06

வெளியீட்டு எண்: 489

ISBN 978-955-659-302-0



சமர்ப்பணம்

என்னை இவ்வுலகிற்குத் தந்த
அம்மாவுக்கும் அப்பாவுக்கும்



என்னுரை

என்னால் முதுதத்துவமாணிப்பட்டத்திற்காக 'ஈழத்துத் தமிழரிடையே நவீன ஓவியக்கலையும் பாரம்பரிய கலைவனப்புணர்வும்: எஸ். ஆர். கனகசபை முதல் மாற்கு வரையுள்ள ஈழத்துத் தமிழ் ஓவியர்களின் படைப்புக்களை ஜோர்ஜ் கீற்றினுடைய படைப்புக்களோடு ஒருபுடை ஒப்புநோக்கி மேற்கொள்ளப்படும் கலை வரலாற்று விமர்சன நிலை நின்ற ஓர் அறிமுக ஆய்வு' எனும் தலைப்பில் செய்யப்பட்ட ஆய்வே நூல்வடிவத்துக்காக 'ஈழத்து நவீன ஓவியம்: எஸ். ஆர். கனகசபை முதல் மாற்கு வரை' எனும் தலைப்பில் வெளிவருகிறது.

ஈழத்தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டு உருவாக்கத்தில் கலைகள் முக்கியமான இடத்தினைப் பெறுகின்றன. இலக்கியம், நாடகம் ஆகிய சொல்வழிக் கலைகளில் முனைப்புறத் தெரியும் இவ்வியல்பு கட்டிலக் கலைகளான சிற்பம், கட்டடக்கலை, ஓவியம் ஆகியவற்றில் எத்தகைய இடத்தினைப்பெறுகின்றது என்பது பற்றி இன்னும் விரிவாக ஆராயப் படவில்லை. ஆயினும் ஓவியத்துறையில் கடந்த கால் நூற்றாண்டு காலத்தில் ஏற்பட்டுள்ள விழிப்புணர்வு காரணமாக ஈழத்து தமிழ் சமூக அனுபவத்தில் புறக்கணிக்க முடியாத வெளிப்பாடுகளில் ஒன்றாக ஓவியம் மேற்கிளம்பியுள்ளது. இவ்வளர்ச்சி சிங்கள மக்களிடையே ஓவியம் பெற்றுள்ள இடமளவு பிரபல்யமானதல்ல.

இலங்கையின் நவீன கால ஓவிய மரபை இந்திய, உலக நவீனத்துவ வட்டத்துக்குள் கொண்டு வந்த கீற்றினுடைய ஓவியங்களுடன் ஒப்பு நோக்கும்பொழுது ஈழத்துத் தமிழ் ஓவியங்களின் நிலை துல்லியமாகத் தெரியவரும்.

இந்த தெரிதல் சுவைஞனுக்கும், படைப்பாளிக்கும், விமர்சகனுக்கும் ஆரோக்கியமான சூழலை உருவாக்கும் எனக்கருதுகின்றேன்.

இந்நூல் உருவாக்கத்திற்கு காரணமாக இருந்தவர்களை இச்சந்தர்ப்பத்தில் நினைவு கூர்ந்து நன்றி கூற கடமைப்பட்டுள்ளேன்.

எனது ஆய்வு நூலுருவில் வரவேண்டும் என மிகவும் ஆர்வம் காட்டியதுடன் இந்நூலுக்குரிய அணிந்துரை, முகவுரை என்பனவற்றை நான் கேட்டவுடன் எந்தவிதமான மறுப்பும் கூறாது தங்களுடைய நேரத்தினையும் பொருட்படுத்தாது எழுதி வழங்கிய எனது ஆசான்கள் பேராசிரியர்கள் கா. சிவத்தம்பி, சி. மௌனகுரு ஆகிய இருவருக்கும் எனது மனமார்ந்த நன்றியினை இச்சந்தர்ப்பத்தில் தெரிவித்துக்கொள்வதில் மகிழ்ச்சியடைகிறேன்.

நான் ஓவியம் தொடர்பான தேடல்களை மேற்கொண்டபோது பேராசிரியர் சோ. கிருஷ்ணராஜா அவர்களும் பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு அவர்களும் தங்களுடைய பெறுமதி வாய்ந்த நேரத்தையும் பொருட்படுத்தாது அவர்களே நூலகங்களுக்கு வந்து நூல்களை எடுத்துக் கொடுத்தும் அவர்களுடைய நண்பர்கள் மூலமாகவும் உதவிகள் புரிந்தார்கள். அவர்களுக்கும் எனது மனமார்ந்த நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

ஓவியம் தொடர்பான பதிகை தமிழில் மிகக்குறைவாக உள்ள சூழ்நிலையில் பேராசிரியர் சோ. கிருஷ்ணராஜா அவர்களது 'தற்காலத்து யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்கள்' என்னும் நூல் 'ஈழத்து தமிழ் ஓவியர் களிமையே நவீனத்துவம்' எனும் பகுதிக்கு பெருமளவுக்கு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. அந்தவகையிலும் அவருக்கு எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக்கொள்வதில் மகிழ்ச்சியடைகின்றேன்.

இவற்றுக்கும் மேலாக எனது எழுத்துக்கு வலுவூட்டியவர்களாகவும் பல்வேறு வகையில் எனக்கு உதவிசெய்தவர்களாகவும் இருந்தவர்கள் எனக்குக் கற்பித்த ஆசிரியர்களும் எனது இனிய நண்பர்களுமாவர். இவர்கள் இல்லாமல் இந்நூலினை நான் வெளியிட்டிருக்க முடியாது. அந்தவகையில் கலாநிதி அம்மன்கிளி முருகதாஸ், கலாநிதி செ. யோகராசா, திரு. பாலசுமார், திரு. எஸ். ஜெய்சங்கர், திரு. சி. சந்திரசேகரம், திரு. வெ. அழகரெத்தினம், திரு. வ. இன்பமோகன் ஆகியோருக்கும் எனது மனமார்ந்த நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

அத்துடன் எனது கற்றலுக்கு எப்பொழுதும் ஊக்கமும் உதவிகளும் செய்து வரும் எனது அக்கா திருமதி லலிதா பத்மநாதன் அவர்களுக்கும்

இந்நூலை வெளியிடவேண்டும் என்பதற்காக பல வழிகளிலும் அர்ப்பணிப்புடன் பங்களிப்புச் செய்த எனது மனைவி அருந்ததி அவர்களுக்கும் எனது மனம் நிறைந்த நன்றிகள்.

மேலும் இந்நூலை குறுகிய காலத்துக்குள் அழகுற அச்சிட்டு வழங்கிய குமரன் புத்தக இல்லத்தினருக்கும் நண்பர் குமரனுக்கும் எனது மனமார்ந்த நன்றியினைத் தெரிவிப்பதில் மகிழ்ச்சியடைகின்றேன்.

சு. சீவரெத்தினம்

முன்னுரை

கிழக்குப் பல்கலைக்கழக விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகத்தின் ஓவிய பாடத்தினை வரையும் பொறுப்பு சகோதர இனத்தின், இத்துறைசார் பேராசிரியர் ஒருவரிடம் ஒப்படைக்கப்பட்டது. அப்பாடத்திட்டத்தின் ஒரு பகுதியில் இலங்கைச் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலான ஓவிய மரபுபற்றி ஓர் அலகை அறிமுகம் செய்திருந்த அப்பேராசிரியர் இலங்கைத் தமிழர் மத்தியிலான, அல்லது இலங்கை முஸ்லிம் மக்கள் மத்தியிலான ஓவிய மரபு பற்றி எதுவும் குறிப்பிடவில்லை.

இது சம்பந்தமாக அவருடன் உரையாடியபோது, அத்தகைய மரபில் வந்த ஓவியங்கள், தகவல்கள், கட்டுரைகள், நூல்கள் தன் பார்வைக்குக்கிட்டவில்லை என்றும், அத்தகைய மரபுகள் இருக்குமாயின் அது மிகவும் வரவேற்கத்தக்கது என்றும் அவற்றையும் பாடத் திட்டத்தினுள் இலங்கை ஓவிய மரபின்கீழ் உள்ளடக்கிக் கொள்ளுங்கள் என்றும் தாராள மனதுடன் அனுமதித்திருந்தார்.

பேராசிரியர் கூறியதில் உண்மை இல்லாமல் இல்லை. உண்மையில் இலங்கைத் தமிழர் - முஸ்லிம்கள் மத்தியிலான ஓவியங்களும், ஓவிய மரபுகளும் அதிக அளவில் வெளியுலகிற்கு அறிமுகப்படுத்தப்படவில்லை. அதற்கான அரசியல், சமூகவியல் காரணங்கள் ஒருபுறமிருக்க அண்மைக்காலமாக கொழும்பில் நடைபெறும் ஓவியக் கண்காட்சிகளில் சனாதனன், கொன்ஸ்ரன்ரைன், சிக்கோ, வாசுகி போன்ற சமகால தமிழ் ஓவியர்களின் ஓவியங்கள் சகோதர இன மக்களுக்கும் ஏனையோருக்கும் அறிமுகமாகின்றன.

ஓவியம் ஒரு பாடநெறியாக யாழ்ப்பாணம், கிழக்குப் பல்கலைக் கழகங்களில் வந்துவிட்டதன் பின்னர் அங்கு கல்வி பயிலும் மாணவர்கட்கூடாக இம்மரபு மேலும் வெளிவர வாய்ப்புக்கள் உண்டு.

இந்நிலையில் இலங்கைத் தமிழர் மத்தியிலான ஓவியம், அதன் மரபு, வரலாறு, பண்புகள் பற்றிய ஆய்வு நூல்கள் வெளிவருதல் அவசியம். இச் சூழலில்தான் சு. சிவரெத்தினத்தின் இந்நூல் வெளிவருகின்றது.

இந் நூல் இலங்கை நவீன ஓவிய மரபு பற்றிப் பேசுகின்றது. அம்மரபில் ஜோர்ஜ் கீற்றின் இடத்தை நிர்ணயம் செய்து ஜோர்ஜ் கீற்றின் பின்புலத்தில் ஈழத்தமிழ் ஓவியங்கள் பற்றிக் கூறி அவ் ஓவியங்கள் பற்றி விவாதிக்கின்றது. ஒருவகையில் வரலாற்று அணுகுமுறை, விவரண அணுகுமுறை, விமர்சன அணுகுமுறைகளுக்கூடாகப் பயணம் செய்யும் இந்நூல் இலங்கைத் தமிழர்களிடையே உள்ள ஓவிய மரபினை அறிமுகம் செய்யும் நூலாக அமைந்துள்ளது. இது ஆங்கிலத்திலோ அல்லது, சிங்களத்திலோ வெளிவருமாயின் மிகுந்த பயனுடையதாக இருக்கும்.

சு. சிவரெத்தினம், கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையில் 1992களில் கல்வி பயின்ற தலைக் கொழுந்துகளில் ஒருவர். தமது அயராது முயற்சி, உழைப்பினால் தமது M.Phil பட்டத்தை நுண்கலையில் பெற்றுக்கொண்டவர். அவர் நடைமுறை ஓவியரன்று, ஓவிய ஆய்வாளராவார்.

கட்புல, செவிப்புல, அவைக்காற்று கலைகள் பாடநெறியாகப் பயிற்றுவிக்கப்பட ஆரம்பித்த பின்னர் அவற்றை செயல்முறையாகக் கற்பிப்பதா? கோட்பாட்டு ரீதியில் கற்பிப்பதா? என்ற பெரும் விவாதம் நம்மிடையே நிகழ்கின்றது. இரண்டையும் இணைத்துக் கற்பிப்பதே ஓர் உயர்கல்வி நிறுவனத்தின் கடமையும் பண்புமாகும்.

நமக்கு ஓவியர்களும் தேவை; ஓவியம் பற்றிப் பேசும் ஓவிய வரலாற்று விற்பன்னர்களும் தேவை. இரண்டும் ஒருவரில் சிலவேளை இணையும். அது அற்புதமான கலவையாகும். அக் கலவைகள் வெகு அபூர்வமாகவே தோன்றும்.

சு. சிவரெத்தினத்திடம் கலை வரலாற்றாசிரியனாக, கலைவிமர்சகனாக முகிழ்க்கும் பண்புகள் நிறையக் காணப்படுகின்றன. அவரது பல கட்டுரைகளில் இப் பண்பை நான் அவதானித்து உள்ளேன்.

கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்து நுண்கலைத்துறையின் தலைக் கொழுந்துகளுள் ஒருவரான சு. சிவரெத்தினம் இன்று விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகத்தின் கட்புலக்கலைத் துறையின் இணைப்

பாளராகப் பணியாற்றுகின்றார். கலை வரலாறு பற்றி விரிவுரைகளை யாற்றுகின்றார். அவரின் வருகையின் பின் அத்துறை பல முன்னேற்றங்களைக் கண்டுள்ளதை யாவரும் மறுக்கமாட்டார்கள்.

ஓவிய மாணவர்கட்கு சகோதர இனத்தின் மிகச் சிறந்த ஓவியர்களை அழைத்து விரிவுரைகள், பயிற்சிகள் அளிப்பதும், மாணவர்களை வெளியில் அழைத்துச் சென்று பிரபல்யமான ஓவியர்கட்கும், ஓவிய நிறுவனங்கட்கும் அறிமுகம் செய்வதும் அவர் செயற்பாடுகளில் என்னை மிகவும் ஈர்த்த அம்சங்களாகும்.

இன்று எம் மாணாக்கருக்கு பரிச்சயம் (Exposure) மிக அவசியமாகும். குண்டுச் சட்டிக்குள்ளேயே எத்தனை காலம்தான் குதிரைவிட்டுக் கொண்டிருக்க முடியும்?

பல சவால்களுக்கு மத்தியிலும் பணியாற்றும் சு. சிவரெத்தினம் தன் நிர்வாகக் கடமைகளையும் சுமந்து கொண்டு ஆராய்ச்சி, நூல் வெளியீடுகள் எனப் பரந்திருப்பது நமக்கு நம்பிக்கை தருகின்றது.

சு. சிவரெத்தினம் தொடர்ந்தும் ஆராய்ச்சிப் பணிகளிலீடுபட வேண்டும். இலங்கைத் தமிழ் ஓவியமரபு, அதன்பலம், பலவீனம் என்பன பற்றி நிறைய இன்னும் எழுத வேண்டும்.

சு. சிவரெத்தினத்திற்கு என் மனமார்ந்த வாழ்த்துக்கள்.

பேராசிரியர் சி. மௌனகுரு

அணிந்துரை

1996இல் (1995 இன் பிற்பகுதி, 1997 இன் முற்பகுதியும் எனக் கருதுகிறேன்) நான் கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் வருகைதரு பேராசிரியராக ஒரு வருட கற்கை நெறிக்காலம் கடமையாற்றினேன். காலம் ஒரு வருடம்தான் என்றாலும் எனக்கு அங்கு ஏற்பட்ட அனுபவங்கள் மிகப்பெரியவை. நுண்கலை, நாடக சிறப்பு பயில்துறை மாணவர்களுக்கும், தமிழ் சிறப்பு பயில்துறை மாணவர்களுக்கும் பாடம் எடுத்தேன்.

அப்பொழுது நுண்கலை - நாடக சிறப்பு பயில்துறையில் பயின்ற மாணவர்களுள் ஒருவர் திரு. சுந்தரப்பிள்ளை சிவரெத்தினம். முதலாம் மாணவர்களுக்கு விரிவுரை எடுப்பதும், சிற்றாய்வுக்கான வழிநடத்தலைச் செய்ததும் மிகுந்த திருப்தியைத் தந்தன.

'ஈழத்து நவீன ஓவியமும் பாரம்பரிய கலைவனப்புணர்வும் - S.R. கனகசபை முதல் மாற்கு வரையுள்ள ஓவியர்களின் ஓவியங்களை - ஜோர்ஜ்கீற்றுடன் ஒப்பு நோக்கும் ஒரு பார்வை' என்ற தலைப்பில் முது மெய்யியல்மாணித் தேர்வுக்கு திரு. ச. சிவரெத்தினம் சமர்ப்பித்துள்ள இந்த ஆய்வுக்கான வழிகாட்டிகளுள் ஒருவராக பணிபுரியும் பெருவாய்ப்பு கிட்டிற்று.

நான் கிழக்குப் பல்கலைக்கழக கடமையினை விட்டுவந்த பின்னரும் கூட அவர் என்னுடன் தொடர்ச்சியான தொடர்புகொண்டிருந்து இந்த ஆய்வினைச் செய்து வந்தார். உண்மையில் இதற்கான வழிகாட்டல் எனக்கு பெரிய சவாலாக அமைந்தது.

ஆய்வு முறைமைகள் பற்றி வழிகாட்டலுக்கு மேலேபோய் விடயப்பொருளை விவாதிப்பதிலும், ஒழுங்கமைப்பதிலும் நான் பங்கு கொள்வதுண்டு. ஏனெனில் ஆய்வு முறைமை என்பது ஒரு வாய்ப்பாடு அன்று.

அது ஒரு குறிப்பிட்ட அணுகுமுறை தளத்தில் நின்றுகொண்டு ஒரு விடயப் பொருளினை அதன் பல்வேறு கோணங்களில் நோக்குவதாகும். இந்த நோக்குக்கு ஒரு கருத்துநிலை தளம் இருக்கும்.

திரு. ச. சிவரெத்தினம் இவ்வகையில் மிக நல்ல மாணவன் என்றே கூறவேண்டும். ஏனெனில் பொதுப்படையான வழிகாட்டல் குறிப்புகளை, மனத்திருத்தி தனது சிறப்புத் தேவைகட்கு ஏற்ப நுண்ணிதாக ஆராய்வது அருமையாகும்.

ஜோர்ஜ் கீற்றீன் படைப்புலத்து பின்புலத்தில் பிரதானமான தமிழ் ஓவியங்களை நோக்குவது இவரது புலமைப்பணியாக அமைந்தது. இதனைப் பூரணமாகச் செய்வதற்கு ஓவியத் துறையின் சிறப்பு பிரச்சினைகள் பற்றிய தெளிவு இருத்தல் வேண்டும்.

துரதிஷ்டவசமாக இதற்கான குவிநிலைகற்பித்தல் நம்மிடத்தில் இல்லை. ஏனெனில் எமது பல்கலைக்கழக மரபில் நாம் இவற்றை பயில்வுத்துறை கண்ணோட்டத்தில் அல்லாது அறிவுநிலை பின்புலத்திலேயே கற்பிக்க வேண்டியிருந்தது.

மேலும் நாம் பயிலுவிக்கும் இம் மாணவர்களே இத்துறையில் முதல் முதலில் வருபவர்கள் ஆனபடியால் வழிகாட்டலிலும் பார்க்க மாணவர்களின் அர்ப்பணிப்பும், உழைப்பும் மிக முக்கியமாயிற்று.

யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழகத்தில் நான் நுண்கலைத் துறைத் தலைவராக இருந்தபோது அகிலனை இவ்வாறு ஆற்றுகைப்படுத்தவே விரும்பினேன். பின்னர் அவருடன் சனாதனமும் இணைந்து கொண்டார்.

கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்தில் நான் கடமையாற்றியது ஒரே ஒரு வருடம் தான். எனினும் நண்பர் பேராசிரியர் திரு. சி. மௌனகுரு வழியாக வந்த ஊக்கம், உதவி காரணமாக இந்த மாணவர்களோடு தொடர்ந்து புலமையுறவு கொள்ள முடிந்தது. அவர்களும் அதனை விரும்பினார்கள் என்றே கருதினேன். இதில் எனக்கு இருந்த ஒரு வாய்ப்பான நிலைமை யாதெனில் இத்துறையில் தேசமட்டத்தில் சிறப்பான ஆசிரியர்களாக விளங்கிய சிலர் எனது நண்பர்களாக இருக்கின்றமையே ஆகும். ஒருவர் பேராசிரியர் சேனக்க பண்டாரநாயக்க ஆவார். அவருடன் என்னுடைய மாணவர்கள் ஊடாட வேண்டும் என்பது எனது விருப்பமாக இருந்தது. ஆய்வு வழிநடத்தல் பற்றி ஒரு முக்கியமான உண்மை உண்டு. ஆய்வின் வழிகாட்டி, வழிகாட்டி

குறிப்பு போன்றவை, அவர் அந்த வழியைப் பயன்படுத்தாமலும் இருந்திருக்கலாம். ஆனால் ஆய்வு மாணவர் அந்த வழிகாட்டலை மேற்கொள்ளும்போது புதிய பிரச்சனைகளையும், புதிய சவால்களையும் எதிர்நோக்க வேண்டிவரும். இவற்றால் புதிய தேவைகள் கூட ஏற்படும். ஏனெனில் செய்யப்படும் ஆய்வு அந்தப் பொருளின் ஆய்வுப்புல மரபிற்கு ஏற்றதாக அமைய வேண்டும். இந்நூலை வாசித்துப் பார்க்கும் போது ஏற்பட்ட பெரும் திருப்தி சிவரெத்தினம் இந்த ஓவியக்கலை ஆய்வுப் பாதையில் மிகத் தெளிவான முறையில் மிகுந்த புலமை நம்பிக்கையுடனும், தெளிவுடனும் செல்கிறார் என்பதேயாகும். இந்நூல் அமைந்திருக்கும் முறைமையில் இது ஓவிய ஆய்வினைச் சிறப்பாக மேற்கொள்ளும் ஒரு திருப்திகரமான நூலாக இருப்பதில் சந்தேகம் கிடையாது.

எனவேதான் ஒரு புலமை தந்தைக்கு இருக்க வேண்டிய திருப்தி எனக்கு ஏற்படுகின்றது.

இது ஒரு தன்னிலை விளக்கமே. ஆனால் சிவரெத்தினம் எடுத்து ஆய்ந்துள்ள விடயம் ஈழத்து, தமிழர் கலை வாழ்வில் முக்கிய இடம் பெறுகின்றது. ஆனால் பெரிதும் போற்றப்படாத ஒரு விடயம். ஆதலால் இதனைப் பற்றி ஆழமாகவே நோக்க விரும்புகின்றேன்.

நுண்கலைகள் எனும் தலைப்பின் கீழ் கட்டடக்கலை, படிமக்கலை, ஓவியக்கலை, இசை, நடனம் ஆகிய 'உணர்வு நுண்ணிதான' கலைகள் இடம் பெறும் தமிழில் அதுவும் இலங்கையில் Fine Arts என்று சொல்லும்போது நாம் எம்மையும் அறியாமல் இசை, நடனம் பற்றியே அதிகம் கவனிக்கிறோம்.

சித்திரமும் சிலவேளைகளில் உள்வரும் கட்டிடம், படிமம் கூட எமக்கு பெரும்பாலும் மதநிலைப்பட்டதுதான், அதிலேகூட ஒரு மிகப்பெரிய சிக்கல் உண்டு. எந்த ஒரு கடவுள் சிலையையும் சிலை என்று கூறும் மரபு நம்மிடம் இல்லை. திருவுருவம் என்று கூறுவதே மதவழி மரபு - உதாரணம் நடராஜர் திருவுருவம். கோயில் திருவிழாக் காலத்தில் அக்கோயில் கடவுளின் திருவுருவம் வீதிச் சுற்றுலாவுக்கு கொண்டு வரப்படும்போது இன்றுந்தான் சுவாமி எழுந்தருள்கிறார் என்றே சொல்லுகிறோம். தேரில் சுவாமி வரும்போது சுவாமி தேரேறி வருகிறார் என்றும் கூறுவோம். ஆனால் அத் திருவுருவங்களுக்கு ஒன்றும் நடந்துவிடக் கூடாது என்பதற்காக அவற்றை பலமாக இறுக்கி

எவ்வித ஆட்ட அசைவுகளும் இல்லாது கட்டுகிறோம், ஆனால் இதைப்பற்றி பேசுவது இல்லை அது மாத்திரமல்ல அதுபற்றி பேசுவதே கூடாது.

நமது அன்றாட வாழ்வில் நாம் பாவைப்பிள்ளைகளையும் உருவச் சிலைகளையும் நன்கு வித்தியாசப்படுத்திக் கொள்வோம். பெரிய சாதனையாளர்களை அவர்களின் உருவங்களை கல்லில் வடிக்கும் மரபு மேல்நாட்டில் கலை வரலாற்றில் மிக முக்கியமான அம்சம், ஆனால் அது இன்னும் நம்மிடையே வரவில்லை.

இன்னொரு நிலைநின்று நோக்கும்போது இசை, நடனம் ஆகியவை எம்மிடையே இன்றும் சமய சார்பு அற்றனவாக்கப்பட வில்லை (Secular). எங்களுக்கு இப்பொழுதும் தியாகராஜ சுவாமிகளும் சியாமா சாஸ்திரிகளும் முத்துத்தாண்டவரும் சமயம் சார்ந்த பாடங்களையே எழுதியுள்ளார்கள். நடனத்தில் மதநிலைப்பாடே உண்டு. ஆனால் கட்டடத்தைப் பொறுத்தவரை ஐரோப்பிய வருகையுடன் வருகின்ற மக்கள் பொதுநிலைக் கட்டட மரபு (சந்தை, அரங்கு) வளரத் தொடங்கிற்று. எங்கள் வீட்டுக் கட்டட மரபு மிகவும் நமது முந்திய மரபிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டதாக உள்ளமையில் Palace எனும் சொல்லுக்கு நாம் தரும் தமிழாக்கம் Palace buildings ஐக் குறிக்காது, அரணால் அமைக்கப்பட்ட ஒரு வீட்டையே குறிக்கும்.

ஓவியத்தைப் பொறுத்தவரையில் நிலமை வேறுபட்டது. ஓவியம் என்பது நமக்கு வரைதல், படங்கீறுதல் என்ற நிலைகளிலிருந்தே தொடங்குகிறது எனலாம். நமது வரலாற்றில் புகழ் மிக்க ஓவிய மரபு உண்டு என்பதற்கு சித்தன்னவாசல் குகை முக்கியமான ஒன்றாகும். இராஜ இராஜேஸ்வரம் போன்ற கோயில்களில் முன்விதானங்களில் ஓவியங்கள் இருப்பது கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளது.

தமிழில் ஓவியத்திற்கான ஒரு நீண்ட மரபு உள்ளது, ஓவியம் பற்றிய பரிச்சயம் சங்க காலத்திலேயே இருந்தது என்பதற்கு நற்றிணையில் வரும் 'ஓவத்து அன்ன இடனுடை வரைப்பின்' (நன். 182.2) (வரலாற்று முறைத் தமிழ் இலக்கியப் பேரகராதி இரண்டாம் தொகுதி சென்னை 2001) சான்றாகிறது.

ஓவியத்தை சித்திரம் எனும் வடமொழிச் சொல்லாலும் குறிப்பிடுவதுண்டு, இந்தியச் சூழலில் பெரும்பாலும் தமிழரிடையேயும் இப்படியான சிறப்பு முயற்சியில் ஈடுபடுபவர்களை அவர்களது

தொழில்நுட்பம், சமூக ஒழுங்கமைப்பு முறை ஆகியன காரணமாக தனித் தனிச் சாதிகளாக, குலங்களாக கொள்ளும் மரபு இருந்து வந்துள்ளது. இதனால் ஓவியர்களை கம்மியர்களுள் ஒரு அலகினராக கொள்ளும் மரபு உண்டு. ஓவியன் எனும் சொல் இன்றுள்ள கருத்தில் மணிமேகலையில் வந்துள்ளது என்பது தெரிகிறது. 'ஓவியன் உள்ளத்து உள்ளியது வியப்போன்' (மணி 5.77 மேலது).

ஓவியங்களை சுவர்களில், சீலைகளில் கீறும் மரபு உண்டென்பது 'உயிராவணம் இருந்து உற்று நோக்கி உள்ளக் கிழியில் உருவெழுதி' எனும் தேவாரத்தின் வழியாக படங்கள் வரையப்படுகின்ற தன்மையைக் காண்கிறோம். இந்த மரபு தமிழில் தொடர்ந்து வந்துள்ளது. ஆனால் அன்று முன்னோர் கூறியது போல கலைஞர் குழுமங்களினாலேயே பயிலப்பட்டு வந்துள்ளது.

அக்காலக் கல்வி முறைமையின் காரணமாக ஓவியம்/ சித்திரம் பொதுவான கற்கை நெறிகளுக்குள் வந்திருக்க முடியாது. அந்தக் கற்கைநெறி இலக்கிய இலக்கணத்துடனே பெரிதும் சம்பந்தப்பட்டு நிற்கிறது. ஆனால் நீண்டகால ஓவியமரபு, சிற்பமரபு தமிழ் நாட்டில் உண்டு.

இந்திய, தென்னிந்திய ஓவிய மரபில் ஒரு புதிய சாதனையை ஏற்படுத்தியவர் ரவிவர்மா ஆவார் (1848 - 1906). இவருடைய ஓவியங்கள் இயல்பைச் சித்தரிக்கும் அதேவேளையில் வர்ணச் செழுமையில் மிக அற்புதமாக இருக்கும், ரவிவர்மாவின் ஓவியங்களைப் பார்க்கும்போது 19ஆம் நூற்றாண்டில் தென்னிந்திய உயர்நிலைச் சமூகம் பற்றிய ஒரு மனப்பதிவு ஏற்படலாம். என்றாலும் காலவோட்டத்தில் அவர் ஓவியங்களுக்கு ஓர் முக்கிய இடம் ஏற்படலாயிற்று. கடவுள்களின் திருமேனிகளை வர்ண ஓவியங்களாக வரையும் ஒரு பழக்கமும் வளர்ந்து வந்தது.

அவருடைய ஓவியத்தைப் பற்றி சில வருடங்களுக்கு முன் வெளிவந்த மதிப்பீடுகள் அவரது பாணி பற்றி உயர்வாகச் சொல்ல வில்லை என்பதும் மனங்கொள்ளத்தக்கது.

கடந்த 60 - 50 வருடங்களாக இந்துத் தமிழர்கள் தங்கள் வீடுகளில் வைத்திருக்கும் சுவாமிப் படங்களின் அமைவையும் அமைப்பையும் நிச்சயமாக கதைக்க வேண்டியுள்ளது. ஒரு சுவாரஸ்யமான நிலை என்னவெனில் வருடாந்தம் வெளிவரும் கலண்டர் அட்டைகளில்

வரும் சுவாமிப் படங்களில் அமைப்பு முறையையும் மாற்றங்களையும் அவதானிப்பது மிக மிக அவசியமாகும். இவ்விடத்தில் உருவத்திருமேனி பண்பாட்டினைக் கொண்டுள்ள Iconic culture பிள்ளையார் படமா? பிள்ளையாரா? என்கின்ற இருமைநிலை எப்பொழுதுமே எமக்குண்டு, சுவாமி படங்களை கும்பிடுவதும் அவற்றில் பூச்சாத்தி வணங்குவதும் இன்றுமுண்டு. இத்துறையில் எஸ். ராஜம், கோபுலு போன்றோரது பங்களிப்புக்கள் பற்றி ஆராய்வது அவசியமானதாகும்.

ஏனெனில் இவர்கள் வர்ணங்கள் மூலமாக அல்லாது வரைகோட்டுப் படங்கள் மூலமே நமது பண்பாட்டின் கட்டில படிமங்களை கையளித்துள்ளனர். இந்த நிலை இன்றும் முற்றிலும் மாறுபட்டதாக கூறிவிட முடியாது. ஆனால் சஞ்சிகைகள், சஞ்சிகைகளின் ஆண்டு மலர்கள் போன்றவைகள் மூலம் சாதாரண தமிழ் மக்கள் நிலையில் ஓவியம் பற்றிய ஒரு பண்பாடு நிலவிவருகின்றது.

இந்தப் பின்புலத்திலேதான் சிவரெத்தினம் தமிழரின் நவீன ஓவியங்கள் பற்றி ஆராய முற்படுகின்றார். ஓவியத்தில் நவீனத்துவம் என்பது மேலை நாடுகளிலேயே 19ஆம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலே தோன்றிவிட்டது. மேலைநாட்டுச் சூழலில் அவர்கள் Modernism என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துவதை அவதானிக்க வேண்டும். Modernity என்பது நவீனமாம் தன்மை. இந்த நவீனமாம் தன்மை கலை வெளிப்பாடுகளில் சில முக்கிய புலப்பதிவு (Cognitivity) வெளிப்பாட்டு (expressive) மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளது.

நவீன ஓவியத்தின் பிரதான அம்சம் ஓவியத்தின் பொருளை அமையும் விடயத்தை அவ் ஓவியன் எவ்வாறு 'கண்டுகொள்கிறான்' என்பதே. பிக்காசோவின் ஓவியங்கள் நல்ல உதாரணம், அவரது ஓவியங்களிலே வரும் மனிதர்கள் இயல்பு ரூப மனிதர்களாகச் சித்தரிக்கப்படமாட்டார்கள், சதுரப் படிமங்களாக சிலவேளைகளில் முகம் அற்றவர்களாகக் கூட எடுத்துக் காட்டப்படுவார்கள், இதற்குள்ளேயே தான் நவீன ஓவியத்தின் 'சாரம்' இருக்கிறது.

ஓவியத்தில் வரையப்படும் பொருள் மாத்திரம் அன்றி அந்தப் பொருள் ஓவியனின் கண்களில் எவ்வாறு படுகின்றன, அவள்/அவன் எவ்வாறு விம்பங்களையும் காட்சிகளையும் பார்க்கிறான்/பார்க்கின்றான் என்பதிலும் பார்க்க அக்காட்சி அல்லது விம்பம் அவன்/ள் மனதில்

ஏற்படுத்தும் கிளர்ச்சிகள் யாவை என்பது முக்கியமாகும். இதனால் சித்தரிக்கப்படும் பொருளின் உருவ அமைதிகூட மாறிவிடும். Cubism போன்றவற்றின் வளர்ச்சியை நோக்கும்போது இப்படைப்பு புலப்படுகின்றது.

நவீன ஓவியத்தில் வரையப்படும் பொருளின் பிம்பப் பிரதிமையிலும் பார்க்க ஓவியன் அவற்றில் எவற்றைக் கண்டுகொள்கிறான் என்பதே முக்கியம். வருடா வருடம் காசு கொடுத்து வாங்கும் கலண்டர் அட்டையை கடவுளாகக் கொள்ளும் ஒரு சமூகத்தில் இந்த நவீன ஓவிய மரபு வந்துவிட்டது. எஸ். ஆர். கனகசபை, முத்தையா கனகசபை, இராசரெத்தினம், இராசையா மாற்கு போன்றோரின் ஓவியங்களை விளங்குவதில் கூட நம்மிடையே சிலருக்கு சிரமம் உண்டு. ஆனால் இவர்கள் எங்கள் பார்வை நோக்கின் பிரதானிகள். மார்க்கின் கண்ணுக்கு கை, கையாகத் தெரியாது, அதன் சித்தரிப்பே வேறாக இருக்கும்.

கவிஞர்களிடையே உள்ள ஆக்கச் சிறப்புக்களை அறிந்துள்ள நாம் இவர்களுடைய ஆக்கியப் பண்புகளையும் அவற்றுக்கான ஊற்றுக்கால்களையும் அறிந்துகொள்ள வேண்டும். அந்த ஊற்றுக்கால ஓட்டத்தின் முக்கியஸ்தர்களில் ஒருவர்தான் ஜோர்ஜ் கீர் என்ற படைப்பாளி. நமது பாரம்பரிய பிம்பங்களை ஜோர்ஜ் கீர் சித்தரித்துள்ள முறைமையில் பாரம்பரியம், மரபுநிலை புதிய பார்வை வட்டத்தினுள் எவ்வாறு விழுகிறது என்பது தெரிகிறது.

இலங்கையின் ஓவிய வரலாற்றில் ஜோர்ஜ் கீற்றுக்கு மிகுந்த ஒரு முக்கியத்துவம் உண்டு. அவர் இலங்கையின் பாரம்பரியங்களை அவற்றின் சாரம் (Essence) அழிந்து விடாமல் தனது (புதிய) கண்ணோட்டத்தில் எவ்வாறு தெரிகின்றன என்பதை தனது தூரிகையின் மூலம் காட்டியுள்ளார். அவரது பாணி இலங்கை ஓவியப் படைப்பாளி பலரை ஆகர்சித்துள்ளது.

ஈழத்து தமிழிலக்கியம் என வரும்போது தமிழகத்தோடு அதற்குள்ள உறவு, தனித்துவம், இலங்கை நிலையில் அது தோற்றும் வேறுபாடுகள் ஆகியனவற்றை உன்னிப்பாக ஆராய்ந்து இலங்கையர்கோன், டானியல், நந்தி, சண்முகம் சிவலிங்கம் போன்றோரது தனித்துவங்களை நிலைநாட்ட விரும்பும் நாம் நமது ஓவியங்களையும் நமது பண்பாட்டின்

விளைபொருள்களாக, பெறுபேறுகளாக நோக்கி அவைகளின் கலைத்துவ தரத்தை சிவரெத்தினம் வெளிக்கொணர்ந்துள்ளார்.

இந்த விடயத்தில் உருவம், உள்ளடக்கம் என்ற பகுப்புகளுக்கு இடமேயில்லை. உருவத்தினுள் உள்ளடக்கம், உள்ளடக்கத்தினுள் உருவம் என்றுதான் வரும். ஒவியக் கலைஞனுக்கு அவனது கன்வஸ் அவன் காணுகின்ற உலகத்தினைக் கொண்டு வருவதற்கான பின்புலம்; கோடுகளும் வர்ணங்களும் அவனது சொற்களும் பந்திகளுமாகின்றன.

தூரிகையின் நர்த்தனத்தில் வெளிப்படும் தூரிகைப் பதியல்களை வண்ணமும், அவற்றின் ஆழமும் அவற்றின் இலக்கியத்தன்மையும் இவை எல்லாமே கருத்துடையவையாகி விடுகின்றன.

என்னுடைய மாணவன் ஒருவர் மூலம் நான் நமது ஒவியப் பாரம்பரியத்தில் கலைத்துவ நோக்கத்திற்கு வழிநடாத்தப்பட்டேன் என்பது எனக்கு நிறைந்த பெருமித உணர்வைத் தருகின்றது.

சிவரெத்தினம் போன்ற மாணவர்களால்தான் நான் வடக்கிற்கும் கிழக்கிற்கும் பொதுவாக அவை இரண்டினது உயிர்ப்பையும் உள் வாங்குகிற ஒரு பூரண இலங்கையர் ஒருவராக நான் ஆக்கப்படுகின்றேன். சிவரெத்தினத்திற்கு எனது வாழ்த்துக்கள்.

இந்நூல் மிகுந்த உன்னிப்புடன் வாசிக்கப்பட வேண்டும் என்ற கோரிக்கையுடன் என் அணிந்துரைக் குறிப்புக்களை நிறைவு செய்து கொள்ள விரும்புகிறேன்.

அன்புடன்

கா. சிவத்தம்பி

58,7/2, 37வது லேன்

வெள்ளவத்தை

கொழும்பு - 06

பொருளடக்கம்

என்னுரை	vii
முன்னுரை	x
அணிந்துரை	xiii
1. பண்பாட்டுப் பின்புலம்	1
2. இலங்கையின் நவீனத்துவ ஓவிய மரபின் எழுச்சி: ஒரு வரலாற்றுச் சுருக்கம்	20
3. இலங்கையின் நவீன ஓவிய மரபும் அதில் ஜோர்ஜ் கீற்றின் இடமும்	31
4. ஈழத்து தமிழ் ஓவியர்களிடையே நவீனத்துவம்	43
5. ஜோர்ஜ் கீற்றின் பின்புலத்தில் ஈழத்தமிழர் ஓவியங்கள்	79
6. ஒப்பாய்வின் அடியாக காணப்படத்தக்க செல்நெறிகள்	88
முடிவுரை	102
உசாத்துணை நூல்கள்	104
படங்கள்	106

பண்பாட்டுப் பின்புலம்

'இலங்கைக் கலை' என்பது தவிர்க்கமுடியாத வகையில் இந்தியக் கலையுடன் தொடர்புபட்ட ஒன்றாகவே இருக்கின்றது. இலங்கையிலுள்ள தமிழ், சிங்கள மக்களுடைய கலைப் பாரம்பரியத்தில் பௌத்த சிங்கள மக்களின் கலைப்பாரம்பரியம் இந்தியாவின் பல்வேறு கலைப்பாணிகளை உள்வாங்கி ஆனால் இலங்கைக்கேயுரித்தான ஒரு கலைப்பாரம்பரியமாக வளர்த்தெடுக்கப்பட்டுள்ளது.

எனவே இலங்கைத் தமிழர் ஓவியத்தின் பயில்நிலையினை, அதன் இயல்பை நோக்கவேண்டுமாயின் ஒட்டுமொத்த தமிழர் சமூகத்தில் ஓவியம் பெற்றிருந்த இடத்தினை மதிப்பீடு செய்தல் வேண்டும். அப்படிப் பார்க்கின்றபோது ஓவியத்தினை மட்டுமல்லாது சிற்பத்தினையும் இணைத்துப் பார்க்கவேண்டியேற்படுகிறது. ஏனெனில் இரண்டும் கட்புலக்கலைகள் என்ற அடிப்படையில் ஒரே தளத்தில் உறவு கொண்டபோதும் பிற்காலத்தில் சமூகமாற்றங்கள் இவற்றின் பயில்வு நிலையில், வெளிப்பாட்டு உறவில் வேறுபாட்டை ஏற்படுத்துகின்றன.

இன்று அனேகமான கலை வரலாற்று நூல்கள் 'தமிழர் கலை' வரலாற்றை ஆட்சியாளர்களின் வரலாற்றினூடாக நோக்குவதைக் காணலாம். அதாவது அவர்களுடைய ஆட்சிக் காலத்தில் உருவான கலைகளையும், அவற்றின் மரபுகளையும் குறிப்பிட்டு அவை ஒரு காலப்பிரிவினிலிருந்து அடுத்த காலப்பிரிவுக்கு வளர்ந்து வந்த ஒன்றாகவே காட்டுகின்றனவே தவிர அவை அவ்வாறு வளர்ச்சி பெறும்போது எதிர்கொண்ட சமூக சவால்களை காட்டுவது கிடையாது. உதாரணத்துக்கு தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் சங்க காலம், சங்க மருவிய

காலம், பல்லவர் காலம், சோழர் காலம் என ஒரு வாய்ப்பாட்டு முறையினை இவ்வாய்வு முறைகள் ஏற்படுத்தியுள்ளன. இது கலையினூடு அந்த சமூகவரலாற்றை நோக்குவதற்கு தடையாக அமைவதோடு நமது கலை கூர்ப்புக் கொள்கையினடியாக வளர்கின்றது என்ற ஒரு தவறான மனப்பதிவையும் ஏற்படுத்திவிடுகின்றது.

இவ்வாறான போக்கு கலையுலகுக்கு மட்டுமன்றி பொதுவாக விஞ்ஞான உலகுக்கும் இருந்திருக்கின்றது என்பதை தோமஸ் கூனின் ஆய்விலிருந்து அறியமுடிகின்றது என சோ. கிருஷ்ணராஜா எடுத்துக் காட்டுவதுடன், கூன் தவறான விஞ்ஞான வளர்ச்சி பற்றிய மனப்பதிவை உண்டாக்கும் பாடநூல்கள் பற்றி விவாதிக்கையில், பின்வருமாறு வாதிடுவதாகவும் குறிப்பிடுகின்றார்:

விஞ்ஞானக் கண்டுபிடிப்புகள் பற்றி இந்நூல்களில் குறிப்பிட்டாலும், அக் கண்டுபிடிப்புகளுக்காக விஞ்ஞானிகள் நடத்திய போராட்டங்கள், அவர்கள் எதிர்கொண்ட பிரச்சினைகள் என எதுவும் இந்நூல்களில் தகுந்த முக்கியத்துவம் பெறுவதில்லை. இப்பாட நூல்கள் எவ்வாறு தமதாய்வுக்குட்பட்ட துறையில் கடந்த காலத்தில் காணப்பட்ட குழப்பநிலைகள் பற்றி எதுவும் பேசுவதில்லையோ, அவ்வாறே அவ்வாய்வுத்துறையில் நிகழ்காலத்திற் காணப்படும் குழப்ப நிலைகள் பற்றியும் குறிப்பிடுவதில்லை. இதனால் மாணவர்களும் மற்றவர்களும் விஞ்ஞானம் பற்றி மிகத் தவறான கற்பித்ததைக் கொண்டிருக்கின்றனர். விஞ்ஞானம் படிப்படியாகத் திரண்டு வளருகிறதென்ற அபிப்பிராயத்தை அவை தருகின்றன. விஞ்ஞான ஆய்விலேற்பட்ட முக்கிய திருப்பங்கள் அது படிப்படியாக திரண்டு பெற்ற வளர்ச்சியினால் ஏற்பட்டதொன்றல்ல. மாறாக, விஞ்ஞான ஆய்விலேற்பட்ட புரட்சிகளே அத்தகைய மாற்றங்களிற்கு காலாயமைந்தன.

..... விஞ்ஞானத்தின் வரலாற்று ரீதியான வளர்ச்சியை ஆராய்ந்தபொழுது அவ்வளர்ச்சியிலும் சாதாரணகாலம், புரட்சிக் காலம் என இரு கூறுகள் உள்ளடங்கியிருப்பதாக தோமஸ் கூன் எடுத்துக்காட்டுகிறார். சாதாரண காலத்தில் விஞ்ஞானம் கிடைவெட்டாக வளர்ச்சியடைகிறது. இக் காலத்தில் அது தன் ஆளுகைப் பரப்பை விசாலித்துச் செல்கிறது. புரட்சிக் காலத்தில் விஞ்ஞானம் குத்துவெட்டாக வளர்கிறது. இக்காலகட்ட அறிவு வளர்ச்சியை 'மேனோக்கிய பாய்ச்சல்' எனலாம். அறிவு வளர்ச்சியின் மேனோக்கிய

பாய்ச்சலினால் கட்டளைப்படிமத்தில் மாற்றம் ஏற்படுகிறது. விஞ்ஞானத்தின் வரலாற்றில் கட்டளைப்படிம மாற்றங்கள் பல நிகழ்ந்துள்ளன (Paradigm Changes) (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 1999: பக்.30).

கட்டளைப்படிமம் என்பதை பின்வருமாறு விளக்குகின்றார்:

...விஞ்ஞானிகளின் சமூகத்தினால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட பொதுவான நம்பிக்கைகள், விழுமியங்கள், உத்திமுறைகள் ஆகியவற்றின் முழுமையான மொத்த வடிவமே கட்டளைப்படிமமென அழைக்கப்படுகிறது.....(மேலது: பக். 29).

ஒரு கட்டளைப்படிமத்திலிருந்து பிறிதொரு கட்டளைப்படிமத்துக்கு மாறுவதென்பது சடுதியாக நிகழ்வதில்லை. ஒரு நீண்ட செயல்முறைக் கூடாகவே இம் மாற்றம் நிகழுகிறது. இதனைப் பின்வருமாறு விளக்கலாம்:

கட்டளைப்படிமம் சாதாரணகாலம் அசாதாரண தோற்றப்பாடுகள் நெருக்கடி புரட்சி (புதிய) கட்டளைப்படிமம்

கட்டளைப்படிமம் ஒன்றிலிருந்து பிறிதொன்றிற்கு மாறுவதை புரட்சிக்காலமென்றும், இரண்டு கட்டளைப்படிமங்களிற்கிடையே காலத்தை சாதாரண காலமென்றும் தோமஸ் கூன் அழைக்கிறார் (மேலது: பக். 31).

இந்த விஞ்ஞான வளர்ச்சி விதியினை தமிழர் கலைவரலாற்றுக்குப் பொருத்திப் பார்க்கின்றபோது தமிழர் கலை நியமத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களை (கட்டளைப்படிமங்களை) விளங்கிக்கொள்வதோடு அந்த மாற்றங்களுக்கு அடிப்படையாய் அமைந்த சமூகக் காரணங்களையும் விளங்கிக்கொள்ள முடியும்.

கலையில் (கட்டளைப்படிமம்) கலை நியமம் எனும்போது அந்தக்காலத்து கலைஞர்களினாலும் சமூகத்தினாலும் பொதுவாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட அழகியல் உணர் முறைமை, ஊடகம், வெளிப்படுத்தும் தன்மை, அதன் அளவீடுகள், வெளிப்படுத்தும் கரு ஆகியவற்றின் மொத்த வடிவம் எனக் கூறலாம்.

இந்த வடிவத்தின் அல்லது அதன் கூறுகளில் ஏற்படுகின்ற மாற்றமானது மொத்தக் கலையினையும் மாற்றுகின்ற அதேவேளை அது இருக்கின்ற பண்பாட்டின் பேறாகவும் இருக்கின்றபோது அது ஒரு புதிய கலை நியமமாக அமைகின்றது. இச்சந்தர்ப்பத்தில் அந்த புதிய

கலைநியமங்களே (கட்டளைப்படிமம்) அந்தக் காலகட்டத்தின் கலைநியமமாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகிறது.

இந்த வகையிலே தமிழர் கலை வரலாற்றில் ஏற்பட்ட கலைநியமப் போக்குகளாக பின்வருவன குறிப்பிடப்படுகின்றன:

1. கி.மு. 350 தொடக்கம் கி.பி. 6ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலகட்டம்.
2. கி.பி. 6ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி. 9ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலகட்டம்.
3. கி.பி. 9ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி. 13ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலகட்டம்.
4. கி.பி. 14,15ஆம் நூற்றாண்டு காலம்.
5. கி.பி. 19ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னரான காலகட்டம்.

கா.சிவத்தம்பி அவர்கள் தமிழ் நாடக வளர்ச்சி பற்றிய தனது ஆய்வின் மூலம் 1ஆவது காலப்பகுதியினை மூன்று பிரிவுகளாகப் பின்வருமாறு பிரித்துள்ளார்:

முதலாவது காலப்பகுதி : கி.மு.3ஆம் நூற்றாண்டு/கி.மு.2ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் முதல் கி.பி. 1ஆம் நூற்றாண்டின் முடிவுவரை. இது ஏறத்தாழ சங்க காலத்தை உள்ளடக்குவதாகும்.

இரண்டாவது காலப்பகுதி : கி.பி.2ஆம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி.4ஆம் நூற்றாண்டின் முடிவுவரை.

மூன்றாவது காலப்பகுதி : கி.பி.5,6ஆம் நூற்றாண்டின் முடிவுவரை.

மேற்படி காலப்பகுதிகளுக்கு அவர் பின்வருமாறு பெயரிடுகின்றார்:

கி.பி.250 வரையுள்ள காலகட்டம் வீரயுகக்காலம் என்றும், ஏறத்தாழ கி.பி.250-450 வரையுள்ள காலப்பகுதி நிலப்பிரபுத்துவக்காலம் என்றும், ஏறத்தாழ கி.பி.450 - 600 வரையுள்ள காலப்பகுதி வணிகயுகக்காலம் என்றும் சுட்டப்பெற்றுள்ளது (சிவத்தம்பி, கா., 2004: பக். xxv).

இந்த வரலாற்றறிவை மனதிற்கொண்டு ஆய்வின் விரிவஞ்சி கி.மு. 3 ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி. 6ஆம் நூற்றாண்டுக்குட்பட்ட காலத்தை வரலாற்றாசிரியர்கள் குறிப்பிடுவது போன்று 'பல்லவருக்கு முற்பட்ட காலம்' என ஒரு பகுதியாகவே எடுத்துக்கொள்கின்றேன். இவ்வாறு எடுத்துக்கொள்வதற்குக் காரணம் என்னவெனில் இக்காலப் பகுதிக்குரிய ஓவியங்களை இலக்கியங்கள் வாயிலாகவே அறிய முடிவதினாலாகும்.

இக்காலப்பகுதிக்குரிய ஓவியங்களை இலக்கியங்கள் வாயிலாகவே அறிவதினால் அந்தக் கலை தருகின்ற உணர்வு, அதன் வெளிப்பாட்டு அழகியல், அவற்றினுடைய நுட்பம், ஊடகங்களின் தன்மை என்பவை தொடர்பாக எந்தவிதமான கட்டில் அனுபவப்பாடுகளும் இல்லை என்பதைக் கவனத்தில் கொண்டு இலக்கியங்களைப் பார்க்கின்றபோது, இந்தக் காலத்து ஓவிய வெளிப்பாடுகள் கலைஞன் இயற்கையில் பெற்ற அனுபவத்தினைப் பகிர்ந்துகொள்வதாகவும் ஓவியம் சமயத்துக்குரித்தான ஒன்றாக இல்லாமல் அது பொது அனுபவப்பகிர்வுக்குரிய ஒன்றாகவும் இருந்துள்ளன. அதாவது இக்காலகட்டத்தின் கலைக் கூறுகளாக இயற்கையும் அதனோடிணைந்த பொருட்களும் அதனை யொட்டிய அழகியல் உணர்வுகளுமே நிலவியிருக்கின்றன என்பதை இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன.

வெள்ளி அன்ன விளங்கும் சுதைஉரீஇ
மணி கண்டன்ன மாத்திரள் திண்காழ்
செம்புன்றன்ன செய்வுஉறு நெடுஞ்சுவர்
உருவப் பல்பூ ஒரு கொடி வளைஇ
கருவொடு பெயரிய காண்புன் நல்இல்

(நெடுநல்வாடை 110 - 114)

என நெடுநல்வாடை வீட்டுச் சுவர்கள் அழகிய கொடிகளால் வரையப் பட்டு அலங்கரிக்கப்பட்டிருந்ததைக் கூறுகின்றது.

இது போன்றே அரசர்களுடைய மனைகளில் உறங்கும் கட்டிலின் மேல் விதானத்தில் புணர்ச்சி விருப்பத்துக்குரிய ஓவியம் வரைந்து வைப்பது மரபாக இருந்திருக்கின்றது என்பதை நெடுநல்வாடை காட்டுகின்றது.

இதேவேளை அரசர் காலையில் எழுந்து வழிபடும் தெய்வமும் ஓவியமாகவே வரையப்பட்டிருப்பதும் முக்கியமான விடயமாகும்.

இதன் தொடர்ச்சியாகவே பல்லவர்காலத்திலெழுந்த கற்கோயில் களில் லிங்கம் இல்லாமல் அதற்குப்பதிலாக ஓவியம் வரையப் பட்டிருப்பதை பல்லவர் கால கட்டடக்கலை வரலாறு காட்டுவதை மனங்கொள்ளல் வேண்டும்.

எவ்வகையான விடயத்தையும் நுணுக்கமாக நோக்கி வெளிப்படுத்து கின்ற கலைஞர்களாக ஓவியர்கள் இருந்துள்ளனர் என்பதை,

எண்வகைச் செய்தியும் உவமம் காட்டி,
நுண்ணிதின் உணர்ந்த நுழைந்த நோக்கின்
கண்ணுள் வினைஞரும்

(மதுரைக்காஞ்சி 516-518)

என அழைக்கப்பட்டதிலிருந்து அவதானிக்க முடிகின்றது.

சிலப்பதிகாரம் அரங்கில் கடவுள் உருவங்களை வரைந்து வைத்திருந்ததையும் அரங்கின் மேல் விதானம் அழகிய ஓவியங்களால் அலங்கரிக்கப்பட்டிருந்ததையும் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றது:

தோற்றிய வரங்கிற், றொழுதன ரேத்தப்
முதரை யெழுதி, மேனிவை வைத்துத்,
.....,
.....,
கோவிய விதானத் துரைபெறு நீத்திலத்து
.....
விருந்துபடக் கிடந்த வருந்தொழில ரங்கத்துப்

(அரங்கேற்றுக்காதை 106 - 113)

இது போன்றே சிற்பத்தினை எடுத்துக்கொண்ட போதும் அவையும் சமயச் சார்பின்றியும் சமயச் சார்பானவையாகவும் தொழிற்பட்டுள்ளதைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

சங்க காலத்தில் சிற்பம் பற்றிய முதலாவது தகவலாக நடுகல் வழிபாடு பற்றிய குறிப்புகள் அமைவதனைக் காண்கின்றோம்.

காட்சி கால்கோள் நீர்ப்படை நடுதல்
சீர்த்த மரபில் பெரும்படை வாழ்த்தலென்று

இருமுன்று மரசிற் கவ்வொடு புணரச்
சொல்லப்பட்ட எழு முன்று துறைத்தே

(தொல். புறத்திணையியல் - 35-38)

என தொல்காப்பியத்தில் உயிரிழந்தவர்களுக்கு நினைவுச் சின்னம் / நடுகல் அமைத்தல் பற்றி குறிப்பிடப்படுகின்றது.

இதில் குறிப்பிட்ட வரையப்பட்டது / செதுக்கப்பட்டது உருவம் இல்லாது வெறும் நினைவுச் சின்னமாக அமையப்பெற்றிருக்க வேண்டும் போல் தெரிகிறது. அகநானூற்றில்,

வளங்கெழு முசிறி ஆர்ப்புஎழ வளைஇ,
அருஞ்சமம் கடந்து படிமம் வல்லிய
நெடுநல் யானை அடுபோர்ச் செழியன்

(அகம். 149: 11- 13)

என்று வருகிறது. இதில், பாண்டியன் முசிறி எனும் பட்டினத்தை வென்று அங்கிருந்த பெண்பாவைகளை கவர்ந்து சென்றான் என்று கூறுவதினூடாக பாவைகள் செய்து வைத்திருக்கும் மரபினை இது விளக்குகின்றது.

புறநானூறு சிவபெருமானுடைய நகர்வலம் பற்றி விபரிக்கும் போது பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றது:

முக்கட் செல்வர் நகர்வலஞ் செயற்கே

(புறநானூறு 6:18)

சிவனுடைய உருவம் நகர் வலமாகக் கொண்டுவரப்பட்டிருக்கலாம்.

எனவே கி.மு. 350 தொடக்கம் கி.பி.6ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதியில் தமிழ் நாட்டில் ஓவியம், சிற்பம் என்பவை ஒரு பொதுவான வெளிப்பாட்டு ஊடகமாக தொழிற்பட்ட போதும் சிற்பத் தினை விட ஓவியம் தொடர்பான செய்திகளே கூடுதலாக அறியக் கிடப்பதும் கவனத்தில் கொள்ளப்படவேண்டியதொன்றாகும்.

கி.பி. 6ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி. 9ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலகட்டத்தில் மேற்கூறிய கலைநியமத்தில் மாற்றம் ஏற்படுவதனை அவதானிக்க முடிகின்றது.

கி.பி.560 - 590இல் மேற்கிளம்பும் பாண்டிய, பல்லவ எழுச்சிகள் காரணமாக தமிழ்நாட்டு வரலாற்றில் ஒரு புதிய கட்டம் தோன்று

கிறது. அது ஏறத்தாழ கி.பி. 1300 வரை ஒரே பண்பினதாகிய செல் நெறியைக் கொண்டது (சிவத்தம்பி, கா., 2004: பக். xxv).

இக்காலத்தில் கட்டிலக்கலையைப் பொறுத்தவரை மதநிலைப்பட்ட சிற்பத்தினை முதன்மையான கலைவடிவமாகக்கொண்ட ஒரு பண்பாடு உருவாவதைக் காண்கின்றோம். இந்தப் பண்பாடானது பௌத்தத் தினுடைய தாக்கமாக இருக்கின்றபோதும் அது பௌத்தத்திலிருந்து வேறுபட்டு தமிழ்நிலைப்பட்ட ஒன்றாகவும் இருக்கின்றது.

குறிப்பாக இந்தக்காலத்தில் உருவான ஓவியங்களும் சிற்பங்களும் பெருமளவுக்கு பௌத்த சாயல்களைக் கொண்டிருப்பதனை அவதானிக்க முடிகின்றது.

ஓவியத்தினை எடுத்துக்கொண்டால் பல்லவர் கால பனைமலைக் கோயில், காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயில் போன்றவற்றில் காணக்கிடைக்கும் ஓவியங்கள் அவற்றினுடைய வெளிப்பாடு, அவை தருகின்ற உணர்வு, அவற்றின் நுட்பம், போன்றவற்றில் பெருமளவுக்கு அஜந்தாவை ஒத்துள்ளதை அவதானிக்கமுடிகின்றது.

சிற்பத்தினைப் பொறுத்தவரை மௌரியர் காலத்தில் உருவான யட்ச, யட்சி உருவங்களில் இருந்து சிற்பங்களினுடைய இலக்கணங்கள் அமைவதனைக் காணலாம். இதன் பிற்பாடே இலக்கியங்களில் பெண்ணினுடைய வர்ணிப்பு சிற்பத்தினைப் போன்று இடம்பெறுவதனை காணமுடிகின்றது.

.....தொல்காப்பியர் காலத்தில் உருப்பொளியாக் கற்கள் பூசலிற்பட்டவர்களின் குறியீடுகளாக நின்றன. சிலப்பதிகாரத்தில் நடுகற்காதை என்னும் ஆகு பெயர்ப் பொருண்மையுடைய காதையில், கண்ணகியின் திருவுருவம் சமைத்த சிற்பம் பற்றிக் கூறுவது நினைதற்குரியது.

நன்னா டணைந்து நளிர்சினை வேங்கைப்
பொன்னணி புதுநிழற் பொருந்திய ருங்கையை
அறக்களத் தந்தண ராசன் பெருங்கனி
சிறப்புடைக் கம்மியர் மத்மொடுஞ் சென்று
மேலோர் விழையு ரூரெனறி மாக்கள்
பால்பெற வகுத்த பத்தினக் கோட்டத்து
இமையவ ருறையு யிமையச் செவ்வரைச்

சிமையச் சென்னித் தெய்வம் பரசிக்
கைவினை முற்றிய தெய்வப் படிமத்து
வித்தக ரியற்றிய விளங்கிய கோலத்து

என்று கூறும் பகுதி ஆழ்ந்து எண்ணுதற்குரியதாகும். கம்மியராற்
இயன்ற கோட்டத்தில் கைவினை முற்றிய தெய்வப் படிமம்
வித்தகரால் இயற்றப் பெற்ற சிறப்புடைக் கோலத்துடன் அமைந்தது
என்கின்றனர். சங்ககாலத்தில் உருச்சமைத்து வழிபாடாற்றும் நிலை
குறைவாகவே இருந்திருக்கிறது. ஏறத்தாழ அறுநூறு ஆண்டுகால
வரலாற்றில் பின்பழந்தமிழ் எனக் கருதப்பெறும் இலக்கியப்
பகுதிகளிலேயே தெய்வ உருவங்களைப் பற்றிய செய்திகள்
மிகுதியாக உள்ளன. சங்ககால முற்பகுதியில் உருவங்கள் அறவே
இல்லை எனக் கூறல் பிழையாகும்.

சங்ககாலப்பகுதியில் உருவவழிபாடு இருந்ததாகத் தெரிய
வில்லை எனினும் மன்றங்களில் மக்கள் வணக்கத்திற்காக கற்கள்
நிறுவப்பட்டன (வித்தியானந்தன், சு., 2003: பக். 105).

என சு.வித்தியானந்தன் கூறுவதைக் காணலாம்.

சிற்பம் தமிழர் கலை வரலாற்றில் முதன்மை பெற்றதற்கான சமூகக்
காரணங்கள் பற்றி நோக்குகின்ற போது முதன்மைபெற்ற காலப்பகுதியில்
மதம் செல்வாக்குப் பெறுவதையும் மதச் சிந்தனையின் வெளிப்பாட்டு
ஊடகமாக கலைகள் அமைவதனையும் காண்கின்றோம்.

பொதுவாக இந்திய பாரம்பரியத்துக்கு உட்பட்ட கலைகளெல்லாம்
மதச் சார்பானவையாக இருப்பதுடன் மத அடிப்படையிலே பேணப்
பட்டும் வந்துள்ளன. இந்திய பாரம்பரியத்தில் வாழ்க்கை, மதம், கலை
என்பன ஒன்றோடொன்று பின்னிப்பிணைந்தவையாகவும் ஒன்றிலிருந்து
ஒன்றைப் பிரித்து விளங்கிக்கொள்ள முடியாததாகவுமே உள்ளன.
இவ்வாறு கூறுகின்றபோது ஐரோப்பிய மத்திய காலத்தைப் போல்
கலையானது மத விடயங்களையே வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்ற
ஒரு இறுக்கமான மதக் கட்டுப்பாடு பேணப்பட்ட தன்மையிலிருந்து
இது வேறுபட்டதாகும். அங்கு கலைஞன் தன்னுடைய அனுபவ
வெளிப்பாடுகளை வெளிப்படுத்த முடியாமல் போலியாக மத உணர்வுத்
தளத்தில் நின்று படைப்புகளை மேற்கொண்டான். ஆனால் இங்கோ
எந்தவிதமான மதக் கட்டுப்பாடுகளும் இல்லாதபோதும் மதம் அவன்/
அவளுடைய அனுபவமாகவே வெளிப்பட்டது. கலைஞனுடைய சுய

அனுபவம் என்பது சமூக அனுபவமாகவும் இருப்பதனால் சுய அனுபவ வெளிப்பாடு என்பது சமூக அனுபவ வெளிப்பாடாகவும் அமைகின்றது. இதனால் இந்தக் கலை வெளிப்பாட்டில் மதம் என்ற வரையறைக்குள்ளே கலைஞனுடைய மனப்பதிவு மிகவும் அற்புதமாக வெளிப்படுவதனைக் காண்கின்றோம். எனவே இங்கு மதம் கலை வெளிப்பாட்டுக்கான தளமாக அமைகின்றது.

மதம் என்னும் நிறுவனம் இல்லாத சமூகமே இல்லை என்பது சமூக மானிடவியல் துறையின் பதிகை ஆகும். சில மனிதத் தேவைகளின் வெளிப்பாடாகவே மதம் அமைகிறது.

இந்த மனிதத்தேவையை மூன்று மட்டங்களில் நாம் உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

முதலாவது: நம்பிக்கை (விசுவாசம்), சடங்கு (ஐதீகம்) இவை தரும் உலகப் பார்வை ஆகியவற்றின் மட்டத்தில் ஆகும். சடங்கும் நம்பிக்கையும் ஓர் உலகப்பார்வையைத் (நோக்கை) தரும். இது நம்மை அவ்வம் மதங்களின் மெய்யியல்களுக்கு அல்லது இறையியல்களுக்கு இட்டுச் செல்லும்.

இரண்டாவது: மதம் ஒரு சமூக சக்தியாக இயங்குகின்ற நிலையில் ஆகும். இந்நிலையில் பண்பாட்டுப் பிரிக்கை, குழும உணர்வு முதலான தொழிற்பாடுகளும் காணப்படும். மதம் சமூக ஒருமைப்பாட்டுக்கான ஒரு தளமாகும் தன்மையை இந்த மட்டத்திலே காணலாம்.

மூன்றாவது: தனிமனித மட்டத்திலாகும். இந்த நிலையில் மதம் தனிமனிதனது அனுபவங்கள் சம்பந்தமான அவன்/அவளுடைய நம்பிக்கைகள் சம்பந்தமான, அவர்கள் உண்மையென்று நம்புபவை சம்பந்தமான உணர்வுகள், உணர்ச்சிகள் முக்கியமானதாகும்.

அதாவது மனித இருப்பு, அந்த இருப்புக்கான ஒன்றாகிறது. இந்த நிலையில் மதம் என்பது, சமூகப்பொதுமையிலும் மனித இயங்குகையிலும் முக்கியமாகின்றது.

அவ்வாறான ஒரு நிலையில் மதம் தரும் குறியீடுகள் இருப்புக்கான சாரம் (Essence) ஆகின்றது.....

இந்த நிலையில் மதம் ஒரு தனிமனித அனுபவமாகிறது; அந்த அனுபவத்துக்கான உணர்ச்சிகளின் தளமாகிறது. இந்த அனுபவம் சமூகப் பொதுமையிலிருந்துதான் பெறப்படுகின்றதெனினும்,

தனிமனித உணர்வு நிலையில் அது முற்றிலும் ஆள் நிலைப்பட்ட (Personal) ஒன்றாகவே உணரப்படும்.

மதம் உணர்ச்சிகளோடும் உணர்வுகளோடும் (Emotional and Feeling) சம்பந்தப்பட்டது என்பது உளவியல் முடிவு ஆகும்.

வியப்பு, மதிப்பீச்சம் (Awe), பயபக்தி என்பன மத உணர்வுகளோடு, மத அனுபவங்களோடு தொடர்புடைய உணர்வுகளாகும்.

இந்த நிலைப்படும் பொழுது சம்பந்தப்பட்ட மனிதன் பக்தியுணர்வு உடையவர் (Numinous) ஆகிறார் என்று ருடோல் ஒட்டோ (Ruolf Otto) கூறுவார்.

அதாவது மனித உணர்வு நிலையில் - உண்மையில் மனித மனம் ஏற்படுத்திக்கொள்கின்ற பிரக்ஞை நிலையில் - தொடர்பு நிலையில் இந்த மனிதநிலை முழு மனிதனையும் உந்துகின்ற (Motivate), தொழிற்படச் செய்கின்ற (Activate) ஒரு நிலையாகும் (சிவத்தம்பி, கா., 1999: பக்: 13 -14).

இந்த இயங்குநிலையானது கலைஞர்களிடத்தில் அவர்களுடைய ஊடகத் தேர்வுக்கு ஏற்ப ஒவ்வொரு கலைமுறையினூடாக வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. ஓவியன் வர்ணத்தினாலும், சிற்பி கல், மரம் போன்றவற்றினாலும், கவிஞன் மொழியினாலும் அதனை வெளிப்படுத்துகின்றனர்.

இங்கு ஊடகத் தேர்வு என்பது கலைஞனுடைய விருப்பாகவன்றி அது அந்த மதத்தின் மெய்யியலுடன் தொடர்புபட்ட ஒன்றாகும்.

இந்தியாவில் இந்து, பௌத்தம், சமணம், என்பனவற்றை மிக முக்கியமான மதங்களாகவும் இந்து, பௌத்த மதங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு வளர்ந்த கலைகளை முக்கியமான கலைகளாகவும் கொள்கின்றோம். ஆனால் இவையிரண்டு மதப் பிரிவுகளுக்கிடையில் கலை வளர்ந்த முறைமையில் வேறுபாடுண்டு.

இந்து மதத்தில் கலை சாதிக்குட்பட்ட நிலையில் வளர்க்கப்பட்டது. இவ்வாறு கூறுகின்றபோது இந்து மதத்தின் நான்கு வர்ணப்பாகுபாட்டுக்குள் மட்டும் சாதி கட்டுப்படுத்தப்படுவதில்லை என்பதையும் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும்.

முற்காலத்தில் பிரமனால் தொழில்களைப் பற்றிச் சாதிகள் அந்தணர் முதலிய நான்காக வேறுபடுத்தப்பட்டன. கலப்பில்லாத அச் சாதி

களாலும், அனுவலோமர், பிரதிலோமர் முதலிய கலப்புச் சாதிகளாலும் சாதிகள் அளவில்லாதனவாகும். அவை இத்துணைய வென்று வரையறுத்துக் கூறப்படுவன வல்ல (சுக்கிர நீதி. பக். ௨௧௪).

எனக் கூறும் சுக்கிர நீதி,

எவ்வெவ் கலைகள் யார் யார் மேற்கொண்டு ஒழுக்கின்றனரோ அவ்வக் கலைகளின் பெயரால் அவரவர் சாதி கூறப்படும். (சுக்கிர நீதி. பக்: ௨௧௪).

எனக் கூறுவதையும் கவனித்தல் வேண்டும்.

இவ்வாறு கூறியபோதும் அரசன், சிற்பி முதலான கலைஞர்களைப் பேணிப்பாதுகாக்க வேண்டும் எனக் கூறுவதிலிருந்து ஓவியத்துக்கான ஒருசாதி இல்லை என்பதும் ஓவியம் இந்து சமூகத்தில் முக்கியப் படுத்தப்படவில்லை என்பதும் புலனாகின்றது. இந்த மதச் செல்வாக்கு காரணமாக சிற்பம் ஓவியத்தினை விட உயர்ந்த இடத்தினைப் பெற்றுக் கொள்வதைக் காணலாம்.

இருந்தபோதும் இங்கு கலைஞர்கள் சாதிமுறைக்குட்படுத்தப் படுவது முக்கியமான அம்சமாகும். இவ்வாறு சாதிமுறைக்குட்படுத்து வதன் காரணமாக அந்தந்தக் கலைக்கான ஊடகத்தில் போதிய அறிவும் அதன் செய்முறையில் நேர்த்தியும் தேர்ச்சியும் உருவாதல் ஒரு அம்சமாகும்.

கட்புலக்கலைகளான (Visuals Arts) ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம் போன்றவற்றில் சிற்பம், கட்டடம் பெறுகின்ற முக்கியத்துவம் அது மதத்துடன் கொண்டிருந்த தொடர்பினால் சமூக அமைப்பில் தனக்கான ஒரு இடத்தினைக் கொண்டிருந்ததோடு தமிழர் மத்தியில் உருவாகிக் கொண்டிருந்த விக்கிரக வழிபாட்டு பண்பாட்டின் தேவைப்பாட்டினைப் பூர்த்தி செய்பவர்களாகவும் சிற்பிகள் உருவாகினர் எனலாம்.

இந்தப்பண்பாட்டின் முக்கிய அம்சம் என்னவென்றால் அந்த விக்கிரகத்துக்கும் பக்தனுக்குமிடையிலான உறவாகும். விக்கிரகம் ஒரு பெளதீகப் பொருளாக இல்லாமல் உயிருள்ள தெய்வமாக அது மாறுகின்றது. இந்த மாற்றநிலையில் தெய்வத்துக்கு வேண்டிய சகல கடமைகளையும் செய்து முடிக்கவேண்டிய ஒரு விசுவாசமுள்ள சேவகனாக பக்தன் மாறுகின்றான். தனது நாளாந்த கடமைகள் தெய்வத்துக்கும் உள்ளதாக எண்ணி அதனை நீராட்டி, அலங்கரித்து,

வீதி உலாச் செய்து, உணவிட்டு, உறங்கவைப்பதுவரை அத்தனை கடமைகளையும் செய்கின்றான். இதற்கு முப்பரிமாணத்தன்மை கொண்ட சிற்பமே பொருத்தமான ஒரு ஊடகமாக அமைகின்றது. இதனால் அது உறையும் கோயிலும் முக்கியமாகின்றது.

இறைவனுடன் கொள்கின்ற இந்த உறவுநிலை இரு பரிமாணத் தன்மை கொண்ட ஓவியத்துடன் முடியாததாகும். ஓவியத்துடனான உறவு சிற்பத்திலிருந்து வேறுபட்டதாகும். ஆத்மார்த்தத்தின் காட்சிப் புலப்படிமமாக ஓவியம் இருக்கின்றது. அந்தக் காட்சிப்புலப்படிமத்தில் இறைவனைக் காண்கிறானே தவிர அவன் இறைவனுடன் உறவு கொள்பவனாக இல்லை.

எனவே சிற்பமும் ஓவியமும் பக்தர்களுடன் கொள்ளும் உறவின் காரணமாக சிற்பம் அதிக முக்கியத்துவத்தினைப் பெற்றுக்கொள்கின்றது. ஓவியம் கோயிலின் அழகுக்கு அல்லது அந்த மதத்தின் ஐதீகத்தைக் கூறுகின்ற ஒரு ஊடகமாகவும் தொழிற்படுகின்றது எனலாம். இன்னொருவகையில் கூறுவதாயின் சிற்பத்தைப் பாதுகாக்கின்ற இடமாக கோயிலும் அழகுபடுத்துகின்ற ஊடகமாக ஓவியமும் இருக்கின்றது எனலாம்.

இந்தவகையில் சிற்பம் தமிழர் சமூகத்தில் பெற்றிருந்த முக்கியத்துவம் காரணமாக அது இலக்கியத்துக்கு சமனான வெளிப்பாடுகளையும் கொண்டிருந்தது.

பக்தி இலக்கியமும் அதனுடைய இலக்கிய வெளிப்பாடுகளும் சிற்பத்திலும் பெரிதும் தாக்கத்தை விளைவித்தன. இலக்கிய வர்ணிப்பு களுக்கு ஏற்ற வகையில் சிற்பம் வெளிப்பட்டது என்பதனை பின்வரும் கூற்று விளக்கும்:

தமிழ்நாட்டின் சிற்பக் கலைக்கும், தமிழிலக்கியத்துக்கும் அடிப்படையான அழகியற் கருத்தொருமைப்பாடு எதுவும் உண்டா என்பது பற்றியும் ஆராய்தல் வேண்டும். தேவார பாசரங்களின் எளிமையான கவர்ச்சிக்கும், பல்லவர்கால சிற்ப முறைக்கும், காவியத்தின் அகண்ட நோக்குக்கும், சிற்றிலக்கியங்கள் காட்டும் நுண்ணிய சித்தரிப்புக்கும் சோழர் காலத்து கட்டடக்கலை, சிற்பக் கலை வளர்ச்சிக்கும், நாயக்கர் காலத்து மிதமிஞ்சிய அணிப்பிரவாகத்துக்கும் அக்காலச் சிற்ப அமைப்புக்கும் தொடர்பு நிச்சயம் உள்ளது (சிவத்தம்பி, கா., 1994: பக். 9).

இலக்கியத்தினை வாசிப்புப் பிரதியாக அன்றி காட்சிப்புலப்பாடாக சிற்பி வெளிக் கொண்டு வந்தான், அல்லது சிற்பத்தின் காட்சிப்புலப் பாட்டினை கவிஞன் வாசிப்புப் பிரதியாக்கினான் எனக் கூறலாம். இதற்கு உதாரணமாக திருநாவுக்கரசருடைய

குனித்த புருவமும் கொவ்வைசெவ்வாயிற் குயிண் சிரிப்பும்
பனித்த சடையும் பவளம்போன் மேனியிற் பால்வண்ணீறும்
இனித்த முடைய எடுத்தபொற் பாதமும் காணப்பெற்றால்
மனிதப் பிறவியும் வேண்டுவதே யிந்த மானிலத்தே

(தேவாரம் 4941)

எனும் தேவாரத்தினைக் குறிப்பிடலாம். இது நடராஜர் வடிவத்தின் எழுத்து வடிவம் எனலாம். (இந்தக்கருத்தினைக் கா. சிவத்தம்பி அவர்கள் தனது விரிவுரைகளில் விளக்கினார்).

இவ்வாறு சிற்பத்தினை முதன்மையாகக் கொண்ட ஒரு பண்பாடு 3ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து வலுவாக செயற்பட்டதுடன் சமூக அமைப்பும் அதனைத்தக்கவைக்கவும் பேணவுமாக இருந்ததுடன் இலக்கியத்துடனும் சிற்பம் ஒரு பிணைப்பினைக் கொண்டு வளர்ந்ததன் காரணமாக ஓவியப் பயில்வு தொடர்பான ஒரு பண்பாடும் தேடலும் படைப்புச் சாதனைகளும் தமிழுலகில் நிகழவில்லை போல்தெரிகிறது. ஓவியர்கள் சமூகத்தில் இருந்தபோதும் அவர்களுக்கான அரசு, சமூக வரவேற்பும் பேணுகையும் இல்லாததினால் அவர்கள் தனித்து செயற்படுபவர்களாகவும் அவர்களுடைய படைப்புகள் சமூகப்படைப்புகள் இல்லாமல் ரசிக்கப்பட்டதன் விளைவாக தமிழில் வளமான ஓவியப் பாரம்பரியம் ஒன்று தோன்ற முடியாமலும் போய்விட்டது என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

காலனித்துவ காலம்வரை பொதுவாக தமிழில் இந்தப்பண்பாட்டினடியாகவே கலைகள் பயிலப்பட்டு, பேணப்பட்டு வளர்த்தெடுக்கப்பட்டு வந்தன.

19ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பிற்பட்ட காலத்தில் இதுவரைகாலமும் தமிழரால் பின்பற்றப்பட்டு வந்த பண்பாட்டிலும் அவர்தம் கலைகளிலும் அதன் நியமங்களிலும் மாற்றம் ஏற்படுவதனை அவதானிக்க முடிகின்றது.

பிரிடஷ்சாரின் ஆட்சி அரசியல், பொருளாதார நலன் சார்ந்ததாக மட்டும் இருக்கவில்லை. தமது ஆட்சிப் பிரதேசங்களில் தமது பண்பாட்டினை ஆழமாக வேரூன்றச் செய்து அந்தப் பண்பாட்டில் சுதேசிகளை தங்கியிருப்போராக வைத்துக்கொண்டு ஒரு நிலையான ஆதிபத்தியத்தைப் பேணுவதும் நோக்கமாக இருந்தது.

பூர்ஷ்வா வர்க்கத்தின் ஆட்சி என்பது வன்முறை, பலவந்தம் ஆகியவற்றால் மட்டும் நிலைநிறுத்தப்படுவதில்லை. மாறாக அந்த வர்க்கத்தின் உலகப்பார்வையைப் பரந்துபட்ட மக்கள் ஏற்றுக் கொண்டு அவ்வர்க்கத்தின் மேலாண்மைக்கு அவர்கள் விருப்பத்தோடு இசைவுதருவதாலுமே நிலைநிறுத்தப்படுகிறது என்று கிராம்ஷிகூறினார். மேலாண்மையின் உருவாக்கத்தில் முக்கிய பங்கு வகிப்பவர்கள் சமூகத்திலுள்ள அறிவாளிகள்தாம் என்று அவர் கருதினார் (இராஜதுரை, எஸ்.வி. (இணை), 1991: பக். 221).

இந்த மேலாண்மையை நிலைநிறுத்துவதற்கு,

கல்வி நிறுவனங்கள், நாடாளுமன்றம், நீதிமன்றம் ஆகியவற்றின் மூலமும் தன் கட்டுப்பாட்டிலுள்ள வானொலி, தொலைக்காட்சி, பத்திரிகைகள், பண்பாட்டு அமைப்புக்கள் ஆகியவற்றின் மூலமும் மக்களின் ஒப்புதலை உருவாக்கிக்கொள்கிறது. அதாவது தனது சிந்தாந்த மேலாண்மையை நிறுவுகிறது (மேலது: பக். 224).

இந்தசெயல் திட்டத்தினை அவர்களால் ஆரம்பிக்கப்பட்ட பல நிறுவனங்கள் முன்னெடுத்தன. கலையைப் பொறுத்தவரை 1850 களில் சென்னை, கல்கத்தா போன்ற இடங்களில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட கலை மற்றும் கைவினைப் பள்ளிகள் முன்னெடுத்தன. இவற்றில் ரோயல் அகடமியின் கலை நுட்பங்கள் கற்றுக்கொடுக்கப்பட்டன. இவற்றில் பயின்ற மாணவர்கள் தமது பாரம்பரிய கலை நுட்பங்களை மறந்து ஐரோப்பிய மொழிக்குள்ளால் இந்தியாவைப் பார்த்தனர். இது ஐரோப்பியர்களை அவர்களுடைய ரசனையை திருப்திப்படுத்துவதாகவும் இருந்தது. இதனால் ஒவ்வொரு இனத்தின் பண்பாட்டுக்குள்ளால் உருவாகியிருந்த அந்தப்பண்பாட்டுக்கேயுரிய தனித்துவமான அம்சங்கள் களையப்பட்டு ஒவிய வெளிப்பாட்டில் ஐரோப்பிய பண்பாட்டு அடையாளம் நிலைநிறுத்தப்பட்டது. ஆயினும் இந்தக் கலைப்பள்ளிகள் இந்தியாவில் இதுவரைகாலமும் ஒரு குறிப்பிட்ட சாதிக்குரித்தாக

இருந்த கலை முயற்சிகளை ஒரு கற்கைநெறியாக ஆக்கியதுடன் அவற்றை மக்கள் மயப்பாட்டுக்கும் கொண்டுவந்தன. இதன் விளைவாக கலைப்படைப்புகள் மத அனுபவப்பாடுகளுக்குரிய சமூகப் படைப்புகளில்லாமல் தனிமனித அனுபவப்பாட்டுக்குரிய தனிமனிதப் படைப்புகளாகத் தோற்றம்பெற்றன. அதாவது கலை வெளிப்பாட்டுக்குரிய தளமாக மதம் அமையாமல் கலைஞனுடைய அனுபவங்களே கலை வெளிப்பாட்டுக்குரிய தளமாக அமையத் தொடங்குகின்றது. இதனால் மத வெளிப்பாட்டுக்கென பின்பற்றப்பட்டுவந்த கலை நியமங்கள் இப்போது பொருத்தப்பாடற்றதாகியதுடன் புதிதாகத் தோன்றிய கலை வெளிப்பாட்டுக்கான கலை நியமங்கள் அறிமுகமாகின. அவை ஐரோப்பாவில் பின்பற்றப்பட்டுவந்த உருவ அளவீடுகள், முப்பரிமாணம், கட்புல அளவீடுகள், ஒளி நிழல் தன்மைகள், வர்ணங்கள், மேற்பரப்புத்தன்மை, தூரிகைப் பயன்பாடு என்பவற்றைக் கொண்ட அக்கடமிப் பண்புகளைப் பிரதி பண்ணுவதாக பின்பற்றப்பட்டுவந்தன. இந்த மாற்றங்கள் கலையை அதனுடைய வழிபாட்டுத் தளத்திலிருந்து நுகர்வுப்பண்டத் தளத்துக்கு மாற்றுவதனைக் காணலாம். இந்த மாற்றம் காரணமாக ஐரோப்பியர்களுக்குரிய அவர்களுடைய ரசனையைத் திருப்திப்படுத்தும் கலைப்பொருட்களை இந்திய கலைஞர்களும் கைவினையாளர்களும் உருவாக்குபவர்களாக மாறினர்.

இதற்கு அடுத்த கட்டமாக இந்திய விடுதலை உணர்வினைத் தொடர்ந்து வங்காளத்தில் ஏற்பட்ட கலை மறுமலர்ச்சியானது சென்னை யையும் பாதிப்புக்குள்ளாக்கியது. அதன் பாதிப்புக்குள்ளான கே.சி. பணிக்கர் சென்னை கலை மற்றும் கைவினைக்கல்லூரியின் முதல்வராக இருந்து இந்தப் பணியினை முன்னெடுத்தார். இதில் ஊக்கம் பெற்ற ஆதிமூலம், பெருமாள், சூரியமூர்த்தி போன்ற கலைஞர்கள் இந்திய மரபுகளை உள்வாங்கி நவீன படைப்புகளை வெளிக்கொண்டு வருகின்றனர்.

இவர்களுடைய படைப்புக்களின் முக்கியமான அம்சம் என்ன வெனில் மத அடிப்படையிலான கலை மூலங்களிலிருந்து (Art Elements) விடுபடாமல் அந்த வெளிப்பாட்டு நுட்பத்தின் தொடர்ச்சியில் புதிய வெளிப்பாடுகளை வெளிக்கொண்டுவந்தமையாகும்.

இருப்பினும் இவற்றுக்கு மாறாக புதிய கலைக்கோட்பாடுகளை யாந்திரீகத்தனமாக உள்வாங்கி சமூகப் பொருத்தப்பாடுகள் பற்றிச்

சிந்திக்காமல் படைப்புகளை மேற்கொள்ளும் ஒரு போக்கும் இருக்கத் தான் செய்தது. ஆயினும் மக்களாலும் கலை விமர்சகர்களாலும் இந்தியக் கலைஞர்களாக முதல் வகுப்பினரே சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றனர்.

விடுதலைக்குப் பிறகான தமிழ்நாட்டு ஓவிய இயக்கத்தின் முக்கிய பண்புக் கூறு அதனது வலிமைமிக்க கோட்டோவிய மரபுதான். சோழ மண்டல ஓவியரான கே.ராமானுஜம் 32 வயதிலே மறைந்து விட்டபோதும் தனித்துவமான அவரது கோட்டோவியங்கள் உலக அரங்கில் தனி இடம் பெற்றுக் கொடுப்பவை. இன்று எஸ்.கே. ராஜவேலு, ஆர்.பி.பாஸ்கரன், எஸ்.பி.ஜெயசங்கர், தோட்டாத்தரணி, சேனாதிபதி, வெங்கடபதி, ஜி.ராமன், சந்ரூ என்று நிற்கும் வலிமை மிக்க கோட்டோவியக்காரர்கள் கோட்டோவிய வெளிப்பாட்டு மரபை மேலும் உயிர்த்துடிப்புள்ளதாக்கி வருகிறார்கள் (இந்திரன். 1996: பக் : 73).

இவர்களுடைய கோட்டோவிய மரபு என்பது தமிழகத்து சுடுமண் சிற்ப மரபினையும் தாந்திரீக மரபினையும் கொண்ட ஒன்றாக இருப்பது கவனத்தில் கொள்ளப்படவேண்டிய ஒன்றாகும்.

இந்தியாவில் தமிழுலகில் நடந்த இந்த பண்பாட்டு வரலாற்றி னூடாக ஈழத்தை நோக்குகையில்,

கோயிலைப்பொறுத்தவரையில் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டதைப் போன்று ஓவியங்கள் ஒரு ஆத்மார்த்த பேணுகையாக அன்றி ஒரு அலங்கார மூலமாகவே பார்க்கப்பட்டது.

தமிழகத்தின்/இந்தியாவின் விக்கிரகப்பண்பாடு அதே முறையில் இங்கும் பின்பற்றப்பட்டபோதும் அதனை உருவாக்குகின்ற குறிப்பிட்ட சாதியினர் இங்கு இல்லாததும், அவ்வாறானவர்கள் தமிழகத்திலிருந்து வந்து இங்கு பணிபுரிவதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

இது போன்றே இசை, நடனம், ஓவியம் போன்ற கலைகளை தமிழகத்தில் பயில்கின்ற நிலையும் தமிழகக் கலைஞர்களின் மரபுகளை அப்படியே இங்கு பின்பற்றுகின்ற ஒரு நிலையினையும் காணலாம்.

கலாகேசரி தம்பித்துரையால் 'பிற்கால யாழ்ப்பாணத்துச் சுவரோ வியங்கள்' என்னும் தனது நூலில் குறிப்பிடப்படும் ஓவியங்கள் ஆலயங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தபோதும் இங்கும் அது தனக்கான ஒரு பண்பாட்டினை உருவாக்கிக் கொள்ளவில்லை என்பதும்

அந்த ஓவியங்களை வரைந்தவர்களுக்கூடான ஒரு ஓவியப் பாரம் பரியம் வளராததும் ஆழ்ந்து சிந்திக்கக்கூடியன. இந்தப் பின்னணியில் 19ஆம் நூற்றாண்டில் ஆறுமுகநாவலர் முன்னெடுத்த சைவசமய அடிப்படைவாதத்தில் கூட ஈழத்துக் கலைகள் பற்றியும் அவற்றினுடைய தேவைப்பாடு பற்றியும் நோக்காததன் காரணத்தினையும் விளங்கிக்கொள்ள முடிகின்றது.

தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரையில் 19ஆம் நூற்றாண்டு சென்னையில் கலை கைவினைக்கல்லூரி அமைக்கப்பட்டு அதில் விக்டோரியாப் பாணி போதிக்கப்பட்டபோதும் இந்திய விடுதலைப்போரும் வங்காள மறுமலர்ச்சியும் இந்திய சுயமரபுத்தேடலுக்கான ஒரு பலமான தளமாக பயன்படுத்தப்பட்டது. இதனால் கலைஞர்கள் தங்களுடைய மரபிலிருந்து முகிழ்த்தெழ வாய்ப்பு இருந்தது.

ஆனால் இலங்கையில் இவ்வாறு விடுதலை தொடர்பான சரியான அரசியல்மயவாக்கம் சமூகத்தில் இடம்பெறாமல் இலங்கையின் உயர்வர்க்க மக்களே இலங்கையின் சுதந்திரத்துடன் தொடர்புபட்டிருந்தனர். எனவே கலாசார அடிமைத்தனம் பற்றி இவர்களுக்கு அக்கறை இல்லாததால் கலை தொடர்பான விழிப்புணர்வை மக்களுக்கு ஏற்படுத்த வேண்டும் என்ற தேவைப்பாடு பொதுவாக இருக்கவில்லை.

பிரிட்டிஷ் ஆட்சியில் இவர்களுக்கு ஐரோப்பிய கலைமுறைகளும் கருத்துக்களும் சுதேசிய கலையிலும் வாழ்விலும் ஊடுருவ ஆரம்பித்ததோடு அது பாரம்பரியத் தொடர்ச்சிக்கு எதிரான பல போக்குகளையும் உருவாக்கியது.

காலனியம் நம்மை திருத்திப்படுத்த வேண்டிய கீழைத்தேயமாகவும் (Continat) தன்னை பகுத்தறிவுள்ள வளர்ந்த முற்போக்கான மேலைத் தேயமாகவும் (Occident) கட்டமைத்து உருவாக்கிய கதையாடல்களை நாமறிவோம். இதன் பொருள் நம்முடைய மற்றமையை (Alternety) அங்கீகரிப்பது அல்ல. நமது மற்றமையைக் கீழானதாக திருத்தப்பட வேண்டிய ஒன்றாக இயல்பிலிருந்து (Norm) விலகியதாகச் சித்தரிப்பதே. இங்கே உருவான தேசியம் காலனியத்தின் இத்தகைய பார்வையில் பொதிந்துள்ள அநீதியை முழுமையாக உணரவில்லை (மார்க்ஸ், அ., 1997: பக். 16).

கண்டிய இராச்சியத்தின் பின் இலங்கையின் பூர்வீகக் கலைமுறைக்கு எதிராக ஏற்படுத்தப்பட்ட ஐரோப்பிய விக்டோரியாப் பாணியினை

இலங்கையர்கள் தங்களுடைய ஓவிய வெளிப்பாட்டு முறையாகக் கொள்ள ஆரம்பித்தனர். இலங்கைக் கலைக்கழக ஓவியர்களாக இருந்த கேற் முதலியார், டியூட்டர் ராஜபக்ச A.C.G.S. அமரசேகர, J.D.A. பெரேரா, டேவிற் பெயின்னர் போன்றோர் இந்த முறையினை பின்பற்றுபவர்களாக இருந்தனர். இந்தக்காலகட்டத்தின் பின் பொதுவாக இலங்கையர்கள் யாவரும் இந்தக் கலைமுறையை ஆதரித்து அதனைப் போசிப்பவர்களாகவே இருந்தனர்.

இந்தப் போக்கினை சிங்கள மக்கள் மாத்திரமன்றி தமிழ் மக்களும் பின்பற்றுபவர்களாக இருந்தனர்.

இலங்கையின் நவீனத்துவ ஓவிய மரயின் எழுச்சி

ஒரு வரலாற்றுச் சுருக்கம்

‘இலங்கையின் நவீன ஓவியம்’ எனும்போது அதனை மேற்குலகில் நவீன ஓவியம் குறித்த கருத்துக்களையும் பாணிகளையும் கொண்ட அதே காலப்பகுதிக்குரிய ஒன்றாகக் கொள்ளமுடியாது.

இலங்கை மக்கள் இதுவரை பின்பற்றிய, பேணிவந்த பாரம்பரிய கலை ஆக்க முறைகளிலிருந்தும் அவை பற்றிய கருத்துக்களிலிருந்தும் விடுபட்டு மேற்குலக கலை ஆக்க முறைகளையும் அது தொடர்பான கருத்துக்களையும் பின்பற்ற ஆரம்பித்தனர். இந்தப் பின்பற்றுகையில் மேற்குலகில் நவீனத்துக்கு முந்தைய மறுமலர்ச்சிக்கால ஓவியப் பாணிகள்கூட இங்கு நவீனமாகக் கொள்ளப்பட்டன. எனவே தளவேறு பாட்டு விடுபாடு முக்கியம் பெற்றதே தவிர, தர்க்கரீதியான வளர்ச்சிப் போக்குப் பற்றி கவனம் செலுத்தப்படவில்லை. இதன் காரணமாக சமயச் சார்பற்ற பிரதிமை ஓவியங்கள் இக்காலத்தில் செல்வாக்குப் பெற்ற அதேவேளை அவற்றைச் சட்டமிட்டுச் சுவரில் தொங்கவிட்டு வீட்டினை அழகுபடுத்தும் ஒரு பழக்கமும் ஆரம்பமாகியது. இது பாரம்பரிய ஓவியர்களின் உளவியலையும் அவர்களின் வரைதல் முறைமையினையும் மாற்றத்துக்குக் கொண்டு வந்தது. இந்த மாற்றம் ஊடகரீதியாகவும் நுட்பரீதியாகவும் ஏற்படுகின்றது.

ஊடகத்தைப் பொறுத்தவரை வர்ணமாக பாரம்பரிய நிலக்கனிமங்கள், தாவரச்சாறுகள் என்பனவும் தாவரநார், முடி போன்றவற்றிலான தூரிகையும், ஓவியத்தளமாக சுவர்,பாறை என்பனவும் பயன்படுத்தப்பட்ட நிலையிலிருந்து விடுபட்டு செயற்கையாக உருவாக்கப்பட்ட இரசாயன வர்ணங்கள்; பல்வேறு தரத்திலும் தன்மையிலும் தயாரிக்

கப்பட்ட தூரிகைகள், காகிதம், கன்வஸ், கார்ட்போர்ட் (card board) ஆகிய ஓவியத்தாளங்கள் என்று ஒரு புதிய ஊடக மரபு அறிமுகமாகியது. இந்த ஊடக மாற்றம் அவர்களின் நுட்பத்திலும் மாற்றத்தைக் கொண்டுவந்தது. வர்ணத்தினைப் பிரயோகிக்கும் தன்மை, தூரிகைப் பாவனை முறை, உருவத்தொகுப்பு, ஒளிநிழல் தன்மைகள் என்பவற்றில் ஒவ்வொருவருக்கும் ஏற்ற தனித்துவமான தன்மைகள் மேலெழுந்தன. இவ்வாறான இந்தப் போக்கின் பயில்நிலையுடன்தான் இலங்கையின் நவீன ஓவியப்பாரம்பரியம் ஆரம்பிக்கின்றது எனக்கூறலாம்.

1880 களின் ஆரம்பத்தில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட கொழும்பு ஓவியக் கழகம் (Colombo Drawing Clubs or Portfolio Sketch Club) நவீன ஓவிய செயற்பாட்டின் முன்னோடி அமைப்பு எனலாம். இதன் அங்கத்தவர்கள் மாதம் ஒரு முறை கூடி தம்மால் படைக்கப்பட்ட படைப்புகளை அறிமுகம் செய்து விவாதங்களை நடாத்தி ஒவ்வொரு மாதமும் ஒரு படைப்பு சிறந்தது என தேர்ந்தெடுக்கப்படும் முறையினைக் கொண்டிருந்தார்கள். இந்தச் செயற்பாட்டின் மூலம் நவீனம் தொடர்பான கருத்துப்பரிமாற்றங்களும் ஈடுபாடும் ஓவியர்களிடையே வளரவாய்ப்பேற்பட்டது.

இந்த அமைப்பினுடைய முதலாவது கண்காட்சி விக்டோரியா மகாராணியின் வைரவிழாவினை முன்னிட்டு 1887 ஓகஸ்ட் 16 முதல் நான்கு நாட்கள் நடைபெற்றது. இது இலங்கை மத்தியதர மக்களை ஓவிய உலகுக்குள் உள்ளீர்த்து அவர்களுடைய ஈடுபாட்டையும் ஆதரவினையும் பெற்றது. இந்த அமைப்பு 1891இல் இலங்கை கலைச் சங்கமாக உருவெடுத்தது. இது சுதந்திரத்துக்குப் பிற்பட்ட இலங்கையின் கலை நடவடிக்கைக்கும் இலங்கையின் நவீன பண்பாட்டு அடையாளத்தை கட்டியெழுப்புவதற்கும் முன்னோடியாக அமையப் பெற்றது.

இதன் முன்னோடி ஓவியர்களாக கேற் முதலியார் A.C.G.J. அமரசேகர (1883- 1983), கேற்முதலியார் ரியூடர் ராஜபக்ச (1868 - 1959), J.D.A. பெரேரா (1897-1967), டேவிட்பெயின்னர் (1900 - 1975) போன்றோர் செயற்பட்டனர். இவர்களுடைய ஓவியப்பாணியாக விக்டோரியா அகடமிப் பாணியே இருந்தது. அமரசேகராவின் Devil Dancers Daughter எனும் ஓவியம் அவரது படைப்புகளிலும் இந்தப் பாணியினது வெளிப்பாட்டினதும் முக்கியமான ஒன்றாகும்

(படம் - 01). ஒவ்வொரு சிறு சிறு விபரங்களையும் மிக உன்னிப்பாக அவதானித்து அந்த அவதானத்தினை அவற்றினுடைய தன்மைகள் மாறாது அப்படியே வரையப்பட்ட ஒன்றாக இது அமைந்துள்ளது.

ரியூடர் ராஜபக்ச இக்காலகட்டத்தில் குறிப்பிடக்கூடிய பிரதிமை ஓவியராக இருந்தார். கலையில் உலகளாவிய தன்மையை வற்புறுத்திய இவர் தூயவர்ணத்தை தங்குதடையற்ற இயல்பான ஓட்டம் கொண்ட தூரிகைப் பாவனைமூலம் மனித உடம்பின் நுட்பமான லயங்களை வெளிப்படுத்தக் கையாண்டார்.

டேவிட் பெயின்னர் ரோயல் அகடமிப் பாடசாலையில் மிகவும் புத்திசாலித்தனமான மாணவனாக இருந்தார். அவருடைய படைப்புகள் ரோயல் அகடமியில் ஒழுங்காக காட்சிப்படுத்தப்பட்டன. இத்தாலியின் கிறிஸ்தவ மறுமலர்ச்சிக்கால கலையின் செல்வாக்குக்கு உட்பட்ட இவர் கண்டி திருத்துவக் கல்லூரியில் வரைந்த ஓவியங்கள் மூலம் கிழக்கத்தைய கிறிஸ்தவ கலைப் பாரம்பரியம் ஒன்றினை உருவாக்கினார் எனலாம். இப்படைப்புகள் இத்தாலிய செல்வாக்குக்கு உட்பட்டிருந்தபோதும் அவை வெளிப்படுத்திய வெளிப்புறச் சூழல் இலங்கை சார்ந்ததாகவே காணப்படுகிறது.

இலங்கை கலைச்சங்க உறுப்பினர்கள் இலங்கை கருப்பொருட்களை விக்டோரியா இயற்பண்பின் ஊடாக வெளிப்படுத்துவதில் மிகுந்த அக்கறையும் பற்றுறுதியும் கொண்டிருந்தனர். இதற்குக் காரணம் சுதேசிய கலைகளில் தாழ்வு மனப்பான்மையும் விக்டோரியப் பாணியில் வரைதலை ஒரு உயர்ந்த அங்கீகாரமுமாக எண்ணிக் கொண்டிருந்தமையாகும். இலங்கை கலைச் சங்க முதலாவது கண்காட்சியின் நோக்கம் பற்றி அதன் செயலாளர் மலலசேகர பின்வருமாறு எழுதினார்:

ஓவியக் கண்காட்சியினுடைய பிரதான நோக்கம் ஒரு நலிவடைந்த நிலையிலிருந்த எங்களது கலைகளில் ஒரு சோகமான நிலையினைக் காட்டுவதற்கும் எங்களாலும் முடியும் என்கின்ற சாத்தியத்தை நோக்கி மக்களுடைய உணர்வு நிலையினை எழுவிப்பதாகும். இதுவே எங்களுக்கு கௌரவத்தையும் புகழையும் தேடித்தந்த எங்களுடைய கலைஞர்களின் கடமையாகும் (Dharmasri Albert, 1998: p. 08).

இதன் காரணமாக விக்டோரியாப் பாணிக்கு மாறான ஓவியர்களை இவர்கள் நிராகரித்தும் செயற்பட்டனர். இவர்களின் இந்த ஓவியச்

செயற்பாடுகள் இலங்கை ஓவியப் படைப்புக்களைச் சீரழிந்த புகைப்பட இயற்பண்புக்குள் கொண்டுவருவதாக உணர்ந்த இளைய தலைமுறையினர் இதற்கு மாறான புதிய கலை முன்னெடுப்பு அமைப்புப் பற்றிச் சிந்தித்தனர்.

1943ஆம் ஆண்டு இலங்கையில் தனித்துவ பண்புகளுடன் விளங்கிய ஓவியர்களை ஒன்று திரட்டி 'குழு 43' எனும் அமைப்பினைப் புகைப்படக் கலைஞர் லயனல் வென்ட் ஆரம்பித்தார்.

இது இலங்கைக் கலைவரலாற்றில் முக்கியமான தடம்பதித்து இலங்கையின் நவீனத்துவத்தை மற்றொரு தளத்துக்கு இட்டுச் சென்ற ஒன்றாகவும் உள்ளது. இதன் அமைப்பாளராகவும் தலைவராகவும் லயனல் வென்டே செயற்பட்டார். செயலாளராக கரீஸ் பீரிஸ் (1904 - 1988) செயற்பட்டார். இவர்களின் முதலாவது கண்காட்சி 1943ஆம் ஆண்டு நடைபெற்றது. இதில் கரிஸ் பீரிஸ், J.F. பீரிஸ், தெரணியாகல, ஜோர்ஜ்கீர், ஐவன்பீரிஸ், W.J.G. பீலிங், மஞ்சுகிறி, ஆர்.டி. கிளசன் போன்றோர் தமது படைப்புக்களைக் காட்சிக்கு வைத்தனர்.

'குழு 43' வேறுபட்ட கலைக்கொள்கைகளைக் கொண்ட கலைப் படைப்புகளை நிராகரிக்காது அவற்றை காட்சிக்கு வைக்கவும் அவற்றை வரைந்த கலைஞர்களைத் தம்முடன் இணைத்தும் கொண்டது. 1920இல் இலங்கைக்கு வந்து கல்வித்திணைக்களப் பரிசோதகராக கடமையாற்றிய C.F. வின்சர் என்பவர் இதனை ஊக்கப்படுத்தி வளர்த்தெடுப்பதில் கூடுதல் கவனம் செலுத்தினார்.

'குழு 43' ஆரம்பிக்கப்பட்டபோது அது இலங்கை ஓவியத்தினை முன்கொண்டு செல்லும் ஒரு அணியாக இருந்தது. இதற்கு முன்பு எங்களில் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியிருந்த பாணிகள் அவை உருவாகியிருந்த நாட்டில் அதிகம் காலாவதியாகிப்போய் இருந்தன. அங்கு உருவாகும் புதிய பாணிகள் தொடர்புச்சாதன குறைபாட்டினால் இங்கு அறிமுகமாவதற்கு அதிக காலம் எடுத்தன. 'குழு 43' ஓவியர்கள் வெளிநாடுகளில் கல்விகற்றபோது பல்வேறுபட்ட கலைக்கொள்கைகளையுடைய பாணிகளை நன்கு அறிந்திருந்ததுடன் தாங்களும் விரைவான மாற்றத்துக்கு உட்படும் மனோபக்குவம் உடையவர்களாகவும் இருந்தனர். மிக விரைவாக பிக்காசோவினது அல்லது மத்திய மற்றும் கென்ரிமூரினது பாணியில் தங்களது படைப்பைக் கொண்டுவந்தனர். இவ்வாறு ஓவியர்களின் பாணியில் ஏற்பட்ட விரைவான மாற்றம்

அந்த ஓவியர்கள் தமது தனித்துவ ஆளுமைகளைத் தேடிக்கொண்டிருக்கின்றார்கள் என்பதையே காட்டியது. C.F. வின்சர் இதற்கு பக்கபலமாக இருந்ததுடன் நவீனத்துடன் இணைந்த வகையில் இலங்கைக்கான கலைமரபுகளின் தொடர்ச்சி பேணப்படவும் வேண்டும் என்ற கருத்தினைக் கொண்டிருந்தார்.

எங்களுடைய ஊடகங்கள் வித்தியாசமானவை, எங்களுடைய நிலைமைகள் வித்தியாசமானவை, பொதுமக்களின் விருப்பங்கள் வித்தியாசமானவை, மக்கள் எங்களுடைய படைப்புகளை இரசிப்பதற்காக மட்டுமன்றி கடந்தகால கலைகள் பற்றி உண்மையாக இரசிப்பதற்கு விழிப்பூட்டப்படவும் பயிற்றப்படவும் வேண்டும். கடந்தகாலப் பெருமைகளின் அடையாளங்களாக இருக்கின்ற அந்தக் கலைகள் காலத்தால் அழியாதவைகளாகும். ஆனால் காலத்தில் நிபந்தனையில் அளிக்கை போன்றவற்றில் வேற்றுமைகள் இருந்தபோதும் பொலநறுவை, அநுராதபுரத்தில் இருக்கின்ற கலையின் நிலையான பண்புகள் கற்கப்படவேண்டும், அவை எங்களுடைய வாழ்க்கைக்கு ஏற்றாற்போல் சேர்த்துக்கொள்ளப்பட வேண்டும் (Neville Weeraratne, 1993: p. 16).

'குழு 43' இன் முதலாவது கூட்டறிக்கையில், பின்வருமாறு கூறப்படுகின்றது:

இந்தக் குழுவானது படைப்புக்களைத் தெரிவுசெய்வதற்காக எந்த ஒரு குழுவையும் நியமிக்காது. குழுவினது நோக்கமானது வழங்குகின்ற படைப்பாளிகள் அதனை சமர்ப்பிப்பதற்கு முன்னதாகவே தெரிவு செய்தல் வேண்டும். அத்துடன் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட அனைத்து படைப்புகளும் காட்சிக்கு வைக்கப்படும் என்பது வழமையான நடவடிக்கையாக இருக்கும் (மேலது: பக். 146).

இது படைப்பாளியின் சுதந்திரத்தைக் கட்டுப்படுத்தாது புதிய பாணிகள் வளர்வதற்கும் உதவியாய் இருந்தது.

இந்தவகையில் 'குழு 43' இன் முக்கியமான படைப்பாளர்களாக பின்வருவோர் செயற்பட்டனர்:



ஐவன் பீரிஸ்

'குழு 43'இன் ஆரம்பகால உறுப்பினரான இவர் நவீன இலங்கை ஓவியர்களில் மிகமுக்கியமானவராவார். 'லயனல் வென்டின ஆலோசனையின்படி கரிஸ்பீரிஸின் மாணவனாக இருந்து பின்னர் 1946ஆம் ஆண்டு இலங்கை அரசின் புலமைப்பரிசிலைப் பெற்று இங்கிலாந்துக்கு ஓவியம் கற்கச் சென்றார். அங்கு சிறிது காலம் ஓவியம் கற்ற பின் 1949இல் இலங்கை திரும்பி மீண்டும் 1953இல் இங்கிலாந்துக்குச் சென்ற அவர் தொடர்ச்சியாக தனது பாணியின் தனித்துவம் அறாமல் படைப்பில் ஈடுபட்டுவந்தார்.

இவர் தனது ஓவியங்களில் கட்புல யதார்த்தத்தை விட உணர்வு ரீதியான யதார்த்தத்துக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுத்தார். காட்சித் தொகுப்பில் நிலத்தோற்றங்கள் வரையறுக்கமுடியாத வெளியையும் சூழமைவையும் கொண்டதாக இருக்கும். இது சிற்பக் குறியீடாகவும் உணர்வு ஓவியமாகவும் இருக்கின்றமையைக் காணமுடிகிறது. கடற்கரைக்காட்சிகள் கவித்துவமாக மீண்டும் மீண்டும் வெளிப்படும் கருவாக உள்ளது. இது செசான், மோசார்ட் போன்றோரின் படைப்புக்களை ஞாபகப்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளது.

ஐஸ்ரின் தெரணியாகல

இங்கிலாந்தில் ஸ்லாட் கலைப்பாடசாலையில் (Slade School of Art) அங்கு புகழ்பெற்ற கென்றி ரொங்ஸ் (Henry Tonks) என்பவரிடமும் பிலிப் வில்சன் ஸ்ரீர் (Philip Wilson Steer) என்பவரிடமும் ஓவியம் கற்றார்.

இவர் தனது வெளிப்பாடுகளை கென்றிமத்தீஸ், ஜோர்ஜ்வறோக், பிக்காசோ ஆகிய உலகப் புகழ்வாய்ந்த படைப்பாளர்களின் படைப்புகளில் தனக்குப்பிடித்த அம்சங்களை ஆசியக் கலை மற்றும் சிங்கள வேடமுகக் கலையிலிருக்கும் நல்ல அம்சங்களுடன் இணைத்து வெளிப்படுத்தினார்.

இவ்வாறு இவர் பல மூலங்களிலிருந்தும் தனது வெளிப்பாட்டு வடிவத்தினைப் பெற்றுக்கொண்டாலும் அதனை அவர் தனக்கான ஒரு தனித்துவ வெளிப்பாட்டுப் பாணியாகவே கையாண்டார்.

இவருடைய ஓவியங்களை விளங்கிக்கொள்ளவேண்டுமாயின் பிக்காசோவின் ரேகையினதும் மத்தீஸினது வர்ணத்தினதும் பரிச்சயம் மிகமுக்கியமானதாகும். இவருடைய முக்கிய படைப்பாக கேர்ள் வித் கோல்ட் பிஸ் (Girl with Goldfish) என்பதைக் குறிப்பிடலாம்.

இவர் பெருமளவுக்கு எண்ணெய் வர்ணத்தினை வெள்ளை வர்ணத்துடன் கலந்து பாவிப்பவராக இருந்ததுடன் தூரிகைப் பிரயோகம் குறித்த விடயத்தின் அழகையினை மட்டும் வெளிப்படுத்தாமல் கட்புலம் ஒரு புள்ளியிலிருந்து மறுபுள்ளிக்கு எவ்வாறு நகர்ந்து போகின்றது என்பதனை உணரத்தக்க முறையில் ஓவியத்தில் ஓர் நகர்வுத்தன்மையையும் கொண்டுவந்தார்.

றிச்சட் கம்றியல்

ஐவன்பீரிஸுக்குக் கீழ் ஓவியம் பயின்ற இவர் பிற்காலத்தில் 'ரிஸ் பீரிஸின் செல்வாக்குக்கு உட்பட்டார். இலங்கையில் கிறிஸ்தவக் கலைக்கு குறிப்பிட்டுச் சொல்லக்கூடியளவு பங்களிப்புச் செய்தவர்.

கல்விசார் பாரம்பரியத்திலும் இசங்களிலும் குறைந்தளவிலான ஈடுபாட்டைக் கொண்டிருந்தவர். தனது வெளிப்பாடுகளுக்கு சிற்ப வெளிப்பாட்டிலான தனித்துவமான ஒரு பாணியினைக் கொண்டிருந்தார்.

உருவங்களின் லயம் நிறைந்த நிலைகளாலும் சைகைகளாலுமான வடிவங்களினூடாக இயந்திரத்தனமான வாழ்க்கைநிலையை வெளிப்படுத்தினார். அவருடைய ஓவியங்களின் கருவாக கிராமச் சூழலும் அதன் நடத்தைகளும் அமைந்திருந்தன. அதாவது மக்கள் வேலைகளில் ஈடுபடுவது போன்றும் வண்டிகளும் மாடுகளும் அதனதன் செயற்பாட்டில் இருப்பது போன்றும் அமைந்திருந்தன. இவற்றினூடாக நாளாந்தம் வாழ்க்கை ஒரு சடங்குத்தனமான நடத்தையாக இருப்பதை வெளிப்படுத்தினார்.

மஞ்சசீறி

இலங்கையின் கலை மரபில் அறிவும் ஆர்வமும் கொண்டிருந்த இவர் நவீன போக்குகளுக்கு ஏற்ப இலங்கை கலைமரபை வெளிப்படுத்துவதில் அக்கறை கொண்டிருந்தார். சர்யலித்தை நீர்வர்ணத்தினால்

இலங்கை கலைமரபுக்குள்ளால் கொண்டு வந்தார். இவற்றில் நந்தலால் போஸின் தாக்கத்தினைப் பெருமளவு அவதானிக்கமுடியும்.

ஜி. வீலிங்

கியூபிசக் கலைக்கொள்கையில் ஆர்வம் கொண்டிருந்த இவர் ஜோர்ஜ் கீற்றுடன் சமகாலத்தில் படைப்புகளில் ஈடுபட்டு வந்தார். இவருடைய நிலக்காட்சி ஓவியங்கள் முடிவற்ற பச்சை வர்ண வகைப்பாடுகளை வெளிப்படுத்துபவையாக அமையப் பெற்றவையாகும்.

கொலெட்

மிகவும் காத்திரமான கேலிச் சித்திரக்காரரான இவருடைய ஓவியங்கள் அவரைச் சுற்றி நிகழ்கின்ற சமூக நடத்தைகளை நேரடியாக பிரதி நிதித்துவப்படுத்துபவையாகும். ஓவியத்தின் ஒவ்வொரு பகுதிகளும் முழு ஓவியத்தின் ஒத்திசைவாக தொகுக்கப்பட்டவையாக அமையப் பெற்றனவாகவும் சரியான சமநிலையைப் பேணுபவையாகவும் காணப்படும்.

ரீஸ் பீரீஸ்

இலங்கையில் பிரதிமை ஓவியர்களில் முதன்மை இடம் இவருக்குண்டு. இவருடைய பிரதிமைகளில் வெளி, குறித்த உருவம் கொள்ளும் உறவுநிலையைக் காட்டி நிற்கும். வர்ணங்களும் வடிவங்களும் அவருடைய அவதானிக்கும் திறனை வெளிப்படுத்துகின்றன. இவர் இலங்கை ஓவியர்களிடையே ஒரு பட்டை தீட்டப்பட்ட வைரமாக உள்ளார்.

ஜோர்ஜ் கிசன்

இவருடைய படைப்புகளில் ரேகை முக்கியமான இடம்பிடிக்கின்றது. ஆசியக் கலைப்போக்கைப் போல ஒரு மெல்லிய புறவுருவக் கோட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டு அதற்குச் சமமாகவும் குறுக்காகவும் மேலாகவும் பல ரேகைகள் விரவி ஓடி உணர்வு பூர்வமான படைப்பாக வெளிப்படுகிறது. மிக எளிமையான வரைதலைக் கொண்டிருக்கும்

இவை ஓவிய முடிவுக்கு முன்னுள்ள புறமுதல் வடிவமாக உள்ளது போல் காணப்படும். ஆயினும் இவை உணர்வுடன் மிக நெருங்கிய உறவையும் படைப்பில் ஒரு உண்மை நிலையையும் கடைப்பிடிப்பவை. வர்ணங்கள் சில குறிப்பிடத்தக்கவற்றை தெரிவு செய்து சமயச்சார்பற்ற ஒரு கவர்ச்சியை உண்டுபண்ணுவையாக உள்ளன.

ஜோர்ஜ் கீர்

இவர் இலங்கை டச் தம்பதியினருக்கு 1901ஆம் ஆண்டு பிறந்தார். கவிதையிலும் ஓவியத்திலும் சம அளவில் ஆற்றல் மிக்கவராக இருந்ததோடு பத்து வயதாக இருக்கும் போது ஓவியம் வரைய ஆரம்பித்தார். 1927ஆம் ஆண்டு இதனை விட்டு சிங்களத்தினையும் இந்தியக் கவிதைகளையும் இந்து, பௌத்த ஐதீகங்களையும் தத்துவங்களையும் ஆர்வமுடன் கற்க ஆரம்பித்தார். அத்துடன் பௌத்த விகாரைகளில் இருந்தே புராதன கல்வெட்டுக்களையும் பௌத்த நூல்களையும் கற்றார். இவ்வாறு பௌத்தம் தொடர்பான கற்றல் காரணமாக பௌத்த தத்துவங்களின் மிகுந்த செல்வாக்குக்கு உட்பட்டார்.

திரித்துவக் கல்லூரியில் கல்வி கற்றபோது அவர் ஆங்கிலத்தில் மிகவும் தேர்ச்சி பெற்றவராக இருந்தார். சுதேசிய கவிதைகளில் அவருக்கிருந்த விருப்பம் காரணமாக தனது ஆங்கில அறிவின் துணைகொண்டு சிங்களத்திலிருந்து ஆங்கிலத்துக்கு மொழிபெயர்ப்பும் செய்தார்.

ரவீந்திரநாத்தினுடைய சுதேசிய வங்காள மரபின் தேடல் தொடர்பான விரிவுரைகளைக் கேட்டதன் பின் ஜோர்ஜ்கிற்றினுடைய நடத்தையில் பெரிதளவான மாற்றம் ஏற்பட்டது. ஆசியக் கலைகள் தொடர்பான அறிதலில் மிகக்காத்திரமாக ஈடுபட்டார். இதன்பிற்பாடு அவருடைய ஆசியப்பண்பாடு எனும் பார்வைக்குள் சிங்கள இலக்கியமும் பௌத்த சமயமும் தத்துவமும் அர்த்தம் பெற்றன.

1920களில் மல்வத்த விகாரையுடன் கொண்டிருந்த நெருக்கமான தொடர்பு காரணமாக ஆலய தளபாடங்கள், வெங்கலப்பொருட்கள், ஓலைச்சுவடிகள் போன்ற இலங்கையின் பாரம்பரிய கலைப்பொருட்களுடன் கொண்டிருந்த பரிச்சயம் காரணமாக அவற்றை மரபு ரீதியான முறையில் நிலைப்பொருட்கூடமாக வடிவமைக்கக் கற்றுக்கொண்டார்.

அத்துடன் பௌத்த துறவிகளையும் நண்பர்களையும் உருவ ஓவியங்களாகத் தீட்டினார்.

லயனல் வென்ட் கீற்றினை நவீன ஓவியப் போக்குக்கு அறிமுகப்படுத்துபவராக இருந்ததுடன் அவரை ஊக்கப்படுத்துபவராகவும் இருந்தார். லயனல் வென்ட் சமகாலச் கலைச் சஞ்சிகைகள், வர்ண ஓவியங்கள் என்பவற்றைச் சேகரிப்பவராக அவற்றை மற்றவர்களுடன் பகிர்ந்துகொள்பவராக இருந்தார். இவ்வாறான சஞ்சிகைகளின் ஓவியங்களில் பிக்காசோ, மத்தியூஸ், லெகர் போன்றவர்களின் படைப்புக்கள் வெளிவரும். இவற்றின் மூலம் கீற் ஐரோப்பிய நவீன ஓவியப் போக்கிற்கு அறிமுகமானார்.

இவருடைய ஆரம்பகால ஓவியங்கள் இயற்கையை மிக நெருக்கமாக அவதானிப்பவை. கலைமரபில் இந்த அவதானப் போக்கினைச் சுவைஞானுக்கும் நெருக்கமாக கொண்டுவந்தவர்கள் பிக்காசோ (Picasso), வறோக் (Braque), அன்ரூடேரியன் (Andre Derain) போன்றவர்களாவர். இவர்கள் மறைந்திருக்கும் கட்டில யதார்த்தத்தினை வெளிப்படுத்தும் நுட்பத்தினை முதல் முதல் அறிமுகப்படுத்தியவர்கள். இதிலும் குறிப்பாக பிக்காசோ தனது கியூபிச பாணியினூடாக தட்டையான இரு பரிமாணத்தில் மறைந்திருக்கும் மற்றப் பரிமாணத்தினையும் வெளிப்படுத்துவதில் வெற்றியீட்டியவராவார். இந்தக் கலைமுறையே ஜோர்ஜ் கீற்றைப் பெரிதும் பாதித்தது. இதனூடாக வளர்ச்சிபெற்ற கீற்றினுடைய கலைத்துவ மொழி வரலாற்று ரீதியான இலங்கை, இந்திய கலைத்தன்மைகளுடன், பிக்காசோ போன்றவர்களின் முற்போக்கு அழகியல் விழிப்பு நிலையுடன் இரண்டறக் கலந்திருந்தது. ஓவியக் கருப்பொருள்கள் இந்து, பௌத்த ஐதீகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தன.*

'குழு 43' இன் கண்காட்சிகள் பொதுமக்களிடையே கலை தொடர்பான கருத்துக்களைப் பகிர்வதற்கும் வழியேற்படுத்தியது.

'குழு 43' நவீனப் போக்குகளை இலங்கைக்கு அறிமுகப்படுத்திய போதும் அவை முற்று முழுதாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டன என்று கூறமுடியாது. இதனை ச.அருந்ததி பின்வருமாறு குறிப்பிட்டுள்ளார்:

* ஜோர்ஜ் கீற்றின் அழகியல் வனப்பின் அடிப்படை இயல்புகள் குறித்து பகுதி 2 இல் விரிவாக ஆராயப்படும்.

17.03.1953இல் சிலோன் ஒப்சேவர் (Ceylon Observer) பத்திரிகையில் வெளிவந்த '43 குழு' வின் கண்காட்சி பற்றிய மதிப்பீட்டறிக்கையில் 'எனது மகன் இதைவிட திறமையாக வரைவான்' என்ற வரிகள் இடம் பெறுகின்றது. மற்றும் 28.10.1956இல் வெளிவந்த சிலோன் டைம்ஸ் (Ceylon Times) பத்திரிகை ஆசிரியர் குறிப்பில் 'இந்த ஓவியர்கள் மக்களை ஏமாற்றப்பார்க்கிறார்கள்' என்ற வரிகள் இடம்பெறுகின்றன (அருந்ததி, ச., 1995: பக். 36).

இலங்கையின் நவீன ஓவிய மரபும் அதில் ஜோர்ஜ் கீற்றின் இடமும்

சமகால உலக ஓவியப்போக்குக்கு ஏற்ப செயற்படும் வண்ணம் '43' குழு ஓவியர்கள் ஒருங்கிணைந்திருந்தபோதும் சமகாலம், உலகப் போக்கு என்கின்ற விடயங்களில் மேலைத்தேய மாதிரிகளையே தமது முன்னுதாரணமாகக் கொண்டு செயற்பட்டனர். இதன் காரணமாக ஓவியத்தின் கருப்பொருள் இலங்கை சார்ந்ததாக இருந்தபோதும் வெளிப்படுத்தும் முறை அதிகம் ஐரோப்பியம் சார்ந்ததாகவும் அவற்றைப் பிரதி பண்ணுவதாகவுமே அமையப்பெற்றது. இதனால் இலங்கை சுதேசியத்தை விரும்பியவர்களிடம் அதிகம் செல்வாக்குப் பெறாதது மட்டுமல்ல விமர்சனங்களையும் எழவைத்ததுடன் இலங்கைக்கான கலை மரபுகள் விடுபட்டுப் போகும் ஆபத்துக்குள்ளும் இருந்தன.

ஜோர்ஜ் கீர் ஓவிய உலகுக்கு வந்தபோது அவர் சிறுவயதில் வளர்ந்த பாரம்பரிய கண்டிய ஓவியங்களும், மல்வத்த விகாரையுடன் கொண்டிருந்த இறுக்கமான தொடர்பும் அந்த ஆலயச் சூழலும், பொருட்களும், அவருக்கு மரபார்ந்த விடயங்களில் போதிய தேர்ச்சியினை வழங்கியிருந்தன.

இந்தப் பயிற்சியினூடு அவருடைய கலையாக்க முறைமையில் பின்வரும் மேலும் மூன்று காரணிகள் செல்வாக்கை ஏற்படுத்தின:

1. கியூபிசமும் இதனையொத்த மற்றைய நவீன கலை முறைகளும்.

2. தாந்தீரிகத் தத்துவமும் அதனுடைய கலையும் மற்றும் பிற இந்திய கலைக் கொள்கைகளும்.
3. நாளாந்த வாழ்க்கை தொடர்பான மனநிலையைக் காட்டும் இந்து ஐதீகங்கள்.

கியூபிசமும் இதனையொத்த மற்றைய நவீனகலை முறைகளும்

ஐரோப்பாவில் உருவான கலை பற்றிய நவீனத்துவ கோட்பாடுகளில் கலை பௌதீக உலகு சார்ந்து வெளிப்படுத்துவதிலும் பார்க்க அந்தப் பௌதீக உலகின் தாக்கத்தில் கலைஞனுக்கு ஏற்படும் மனநிலையின் வெளிப்பாடாக இருக்க வேண்டும் என்ற கருத்து மேலோங்கியது. இந்தக் கருத்து மற்றுமொரு விசேட பண்பினையும் வேண்டினின்றது. அதாவது படைப்பின் அர்த்தம் பெருமளவுக்கு பார்வையாளனைச் சார்ந்திருந்தது. ஒவ்வொரு பார்வையாளனும் தமது பௌதீக அனுபவக் கருத்துக்களுக்குள்ளால் இந்த அர்த்தத்தைப் புரிந்து கொண்டார்கள். இதன் காரணமாக கலைப் படைப்பு அதிகளவில் அழகியல் குறியீடுகளை உருவாக்குவதை நோக்கமாகவும் கொண்டிருந்தது. இது கட்டில் மொழியை அதிகம் பொருள்கொள்ளல் சார்ந்த ஒன்றாகவும் வைத்திருந்தது. இந்தப் பொருள்கொள்ளல் அவனுடைய சொந்த அனுபவங்களின் வியாக்கியானமாகவே அமைந்திருந்தது. இதற்குச் சமனாக சகூரின் குறிப்பான், குறியீடு தொடர்பான மொழியியல் கொள்கையும் கீற்றை வெகுவாகப் பாதித்தன.

ஓவியத்தில் கியூபிசம் என்னும் கலைமுறைமை மக்களின் மரபார்ந்த தன்மையுடன் இணைந்து பார்வையாளனின் சுதந்திரத்துக்குத் தடையில்லாமலும் நம்பகமான ஒன்றாகவும் இருந்தது.

கியூபிசம் என்பது பல்வேறுபட்ட பார்வைக் கோணங்களிலிருந்து பல்வேறுபட்ட பார்வைத் தரிசனங்களைக் கேத்திரகணித வடிவமைப்பைக் கொண்ட வெளிப்பாடுகளினூடாக வெளிப்படுத்துவதாகும்.

1930களின் ஆரம்பத்தில் கீற்றின் படைப்புக்கள் கட்டில் மொழியின் மரபான ரேகை வடிவங்களில் அதிக கவனம் செலுத்தியதோடு அதில் வடிவத்துக்கு அமைவாக ரேகைகளின் ஒத்திசைவை இரண்டறக் கலந்து படைப்பின் மையத்தில் பார்வைப்புலனைக் குவித்தார். இதன் போது பின்னணித் தகவல்களின் விபரத்தைக் கைவிட்டு பார்வையின்

யதார்த்தத் தன்மையினைக் கொண்டுவந்தார். இது பார்வையாளன் என்ன பார்வைக் கோணத்தில் காண்கிறான் என்பதைப் பொறுத்ததாக இருந்தது. இதில் முக்கிய விடயம் என்னவெனில் கலைஞன் எவ்வாறு அந்த ஒத்திசைவான பார்வைக் கோணத்தினைத் தெரிவுசெய்கிறான் என்பதிலேயே தங்கியிருந்தது. கலைஞனுடைய பொறுப்பு அந்த விடயத்தைச் செவ்வையாகச் சுட்டிக்காட்டுவதாகும். ஜோர்ஜ் கீற் இதனைச் சரியாகச் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார்.

அவருடைய 1930களின் நடுப்பகுதிப் படைப்புக்கள் பின்வரும் இரு தன்மைகளைச் சுட்டிக்காட்டின:

1. அவர் ரேகைப் பாவனையில் காட்டிய கவனம், அவருடைய கலையாக்கத்தின் மத்திமமாகத் தொழிற்பட்டது. வடிவங்களும் வகை மாதிரிகளும் அருபமாக லயமான வடிவத்துக்குள் வந்து சேர்ந்தன. வளைவுகளும் நேர்கோடுகளும் கவிநயமாக ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டன.
2. கட்டில் வரையறைகளை மீறுவதற்கு முயற்சித்தார். இது ஏற்கனவே ஐரோப்பாவில் கலைத்துவமாக மேற்கொள்ளப் பட்டுவிட்டது. இருந்த போதும் கீற் அதனைத் தனக்கான மொழியில் வெளிப்படுத்தினார்.

1936இல் வரையப்பட்ட அவருடைய 'லவ்வெர்ஸ்' (Lovers) எனும் ஓவியத்தினை இதற்கு உதாரணமாகக் கூறமுடியும் (படம் - 02). இதில் அதனுடைய வடிவம் அதன் கருத்துடன் இரண்டறக் கலந்து நின்றது. இங்கு காதல் நிலைப்பட்ட இரு உடல்கள் மட்டுமல்ல அவர்களின் ஆத்மாவும் இரண்டறக் கலந்த தன்மையினைக் காணலாம். இவ்வோவியம் நாளாந்த உலகில் பார்க்கப்படுகின்ற கட்டில் யதார்த்தத்தினை மீறுவதாக உள்ளது. ஆயினும் கட்டில் யதார்த்தத்துக்குள் மறைந்திருக்கும் மற்றைய பக்கங்களைக் கவனிக்க இது உதவுகின்றது. இதில் வெளிப்படும் காதலர்கள் தாந்திரா, யோகா என்பனவற்றின் அண்டவெளி பற்றிய உருவமாக உள்ளனர். இந்நிலையானது கடவுளுக்கும் மனிதனுக்கும், பகுதிக்கும் முழுமைக்கும், சிற்பத்துக்கும் புனிதத்துக்கும் இடையிலான அடிப்படையான இணைப்பாகவும் கூட்டுறவாகவும், அண்டச் சமநிலையின் குறியீடாகவும் செயல்வடிவம் பெறுகிறது.

இந்த உருவங்கள் கீழைத்தேய, மேலைத்தேய கலைகளினால் தூண்டப்பெற்றனவாகவும் உள்ளன. இவை காயூரக்கோ, புவனேஸ்வரர் போன்ற ஆலயங்களில் இருக்கும் தாந்திரீகக் கலைமூலங்களையும் பிக்காசோ, வறோக், மத்தீஸ் போன்ற கலைஞர்களின் அடிப்படைக் கருத்துக்களையும் வழங்குகின்றன. இதனுடைய அடுத்த கட்ட வளர்ச்சி யினையே அதே ஆண்டில் இவரால் படைக்கப்பட்ட மைதுனாவில் காணலாம் (படம் 03). இங்கு வளைவுகள் விடுபட்டு நேர்கோடுகள் லயமான வளைவுகளாக உருப்பெறுகின்றன. கீர் வளைவுகளையும் நேர் கோடுகளையும் தமது நோக்கத்துக்கு ஏற்ற விதத்தில் மிக நேர்த்தி யாகக் கையாழ்கிறார்.

கவிலயமான லயத்தினையும் ஒருங்கிசைவினையும் தொகுப்ப மைவுகளில் காணலாம். கியூபிசத்துக்குரிய பண்புகளில் மிக முக்கியமான ஒன்றாக இது இருக்கிறது. ஸ்ரில் லைவ் வித் மங்கோஸ் (Still Life with Mangoes) என்னும் அவருடைய 1933ஆம் ஆண்டைய படைப்பில் வளைவான ரேகைகள் ஒத்திசைவுடன் விடயத்தின் உருவரைவாக விருத்தியடைந்துள்ளமையினைக் காணலாம். (படம் 04).

இவற்றிலெல்லாம் பார்வைப்புலத்தின் பௌதீகத் தரவுகளுக்கு முக்கியத்துவம் வழங்காமல் கட்புலப்பார்வையின் மற்றொரு பரி மாணத்தை அவர் கொண்டுவந்தார். இது பார்வைப்புலத்தின் சாதனை என்று கூடக் கூறமுடியும். அதாவது பௌதீகத் தரவுகளில் கவனம் செலுத்தாது உடனடியான பார்வை அனுபவத்தினைக் கொண்டுவர முயன்றார். அவர் ரேகைகளுடனும் வடிவங்களுடனும் 'விளையாடினார்' எனக் கூறலாம். வர்ணங்களை ஒரு குறியீடாகவே கண்டார். முல்க்ராஜ் ஆனந் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டார்:

சவால் விடுகின்ற உருவங்களினால் வடிவங்களுக்குள் தனது ஆற்றலை விடுவிக்கின்றார் (Goonasegura Sunil, 1991: p. 46).

தாந்திரீகத் தத்துவமும் அதனுடைய கலையும் மற்றும் பிற

இந்தியக் கலைக் கிராம்களும்

கட்புல மொழியின் வரையறைகளை மிஞ்சுவதில் சமகால ஐரோப்பிய போக்குகளுக்குச் சமனாக பண்டைய இந்திய கலைஞர்களால் படைக் கப்பட்ட படைப்புக்கள் கீற்றின் அழகுணர்ச்சியில் ஆழமான தாக்கத்தை

ஏற்படுத்தி இருந்தன. இது பற்றி கீர் குறிப்பிடும்போது 1939இல் தனது இந்திய விஜயம் தனது முழுவாழ்விலும் பெரிய மாற்றத்தை ஏற்படுத்தியதாகக் குறிப்பிடுகின்றார்.

இந்தியக் கலைஞர்கள் இவ்வாறு உலகைப் பார்ப்பதற்கு அடிப்படையாக இருந்த அவர்களின் தத்துவமரபின் தேடலில் கீர் ஊக்கம் பெற்றார்.

குறிப்பாக தாந்திரீகம், த்வனி, இரசக் கொள்கை ஆகியன அவரை வெகுவாகப் பாதித்தன.

தந்திரமென்பது ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட செயல்முறை அறிவாக மனிதனது பிரக்ஞையையும் அதன் ஆற்றல்களையும் அகல்வித்து அதனூடாக அவனது உயிர்ப்பாற்றலை உணர்ந்து செயற்பட வைப்பதுமான அறிவு எனலாம் (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 2004: பக். 81)

தந்திர போதனையில் அடிப்படையானதொரு இருமைவாத நிலைப்பாடு காணப்படுகிறது.

1. புருஷன் என அழைக்கப்படும் ஆண் தத்துவம் (Male Principle) இதனை பிரபஞ்சப் பிரக்ஞை என அழைப்பர்.
2. பிராகிருதி என அழைக்கப்படும் பெண் தத்துவம் (Female Principle) இதனைப் பிரபஞ்ச இயற்கை என அழைப்பர்.

உலகியல் நிலையில் இது ஆணும் பெண்ணும் என்றாகிறது. எனவே உலகின் அனைத்து இயக்கங்களும் சிவன்-சக்தி, புருஷன்-பிராகிருதி, ஆண் - பெண் என்ற எதிர்நிலைகளில் இயக்கமாக தந்திரம் புரிந்து கொள்கிறது. அதாவது எதிர் நிலைகளின் இணைப்பின் மூலமாகப் பெறப்படும் முற்றொருமையே தந்திரத்தின் நோக்கமாகும். எதிர் நிலைகள் இணைந்து ஒன்றாகிய முழுமை, அதாவது சிவம் - சக்தி, புருஷன் - பிராகிருதி, ஆண் - பெண் என்பனவற்றின் முற்றொருமை தரும் அனுபவம் ஆனந்தம் எனப்படும். இரண்டாக உள்ள எதிர்நிலைகளின் இணைவே இறுதி இலக்காகும். பிரபஞ்சம், மனிதன் உட்பட அனைத்தும், அதன் பன்முகத்தான இயல்பும், எதிர்நிலைகளின் இணைப்பிலிருந்தே பெறப்படுகிறது என தந்திரம் ஏற்றுக் கொள்கிறது.

யோகாசனமும், பாலியல்சார் யோகமுறைகளும் விதந்து உரைக்கப்பட்டன. பாலியல் செயற்பாடு பிரபஞ்ச மெய்மையை அறிவுதற்கான வழி முறையாகவும், ஆண், பெண் இணைந்த ஆசன முறையினூடாக முற்றொருமையை உணர்ந்து அனுபவித்துக் கொள்ளலாமென்ற நிலைப்பாடும் தந்திர மார்க்கத்திற் காணப்படுகிறது. குஹ்யசமய தந்திரம் (Guhyasamaya Tantra) தன்னொறுப்பு முதலான முயற்சிகளினூடாக முழுமையை அடையும் முயற்சியில் இதுவரை எவரும் வெற்றியடைந்ததாக இல்லையென்றும் பற்றுக்களனைத்தினதும் திருப்தி மூலமே பூரணத்தை எய்தலாமெனக் குறிப்பிடுகின்றது. யோகத்தையும், போகத்தையும் இணைப்பதே தந்திரத்தின் சிறப்பியல்பாகும் (மேலது பக்: 86 - 87).

கீற்றினுடைய பெரும்பாலான ஓவியங்கள் இந்தத் தத்துவத்தின் காட்சிப் பிம்பங்களாக அமைகின்றன. உதாரணமாக Lovers I 1973, Lovers II 1973, Lovers 1974, Raga Malkosh 1973 ஆகிய ஓவியங்களில் இந்த தத்துவத்தின் ஆழத்தினையும் அழகையும் கொண்டுவர முயல் கிறார் (படம் முறையே 02,05,06,07).

இவ் ஓவியங்களில் ரேகைகள் சிக்கலும் பிறழ்ச்சியும் அற்றவையாய் தன்னிச்சையானவையாய் உள்ளன. தாந்திரீகத் தத்துவமும் உலகியல் பற்றிய அவருடைய பார்வையும் தெளிவான ஓவிய மொழியாகின்றன. இசை லயமாக விரவியோடும் ரேகைகளில் காதல் லயிப்பை இவற்றில் காணலாம். இங்கு இளமையின் வனப்பை தோற்றத்திலும் உணர்வுகளின் ஸ்பரிசத்தை பாவத்திலும் தந்து விடுகின்றன. இதில் ரேகை மொழியின் அனைத்து சாத்தியப்பாடுகளும் கலைத்துவமான முறையில் பகிரப்படுகின்றது. தாந்திரீகமும் நவீனமும் ரேகை மொழியின் பிரிக்கப்பட முடியாத அம்சங்களாக இணைவுற்று ஆனந்தத்தை உண்டாக்குகின்றன.

கீற் ஓவியராக மட்டுமல்லாது நல்ல கவிஞராகவும் இருந்தார். இதன் காரணமாக இலக்கியக் கொள்ளைகளின் செல்வாக்குக்கு உட்பட்டவராகவும் இருந்தார்.

இலக்கியம், ஓவியம் என்பன வெவ்வேறான புலனனுபவத்தைச் சார்ந்தவைகளாக இருந்தபோதும் இலக்கியக் கொள்கைகளின் வெளிப்பாட்டு ஊடகமாக ஓவியத்தினையும் எடுத்துக்கொண்டார்.

தொனிக்கொள்கை, இரசக்கொள்கை என்பவை கூறும் கலைநுகர்வு அனுபவங்களை கீற்றினுடைய ஓவியங்களில் அனுபவிக்க முடியும்.

தொனி என்பது குறிப்புப் பொருளைத் தோற்றுவிக்கும் சொல், குறிப்புப் பொருளை தோற்றுவிக்கும் இடுகுறிப்பொருள் (சுப்பிரமணியசாஸ்த்திரி, பி.எஸ்., 1944: பக்.01)

என வரையறுக்கும் தொனிவிளக்கு தொனியின் தன்மை பற்றி பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றது:

சிறந்த கவிகள் யாவரும் இயற்றிய காவியங்களெல்லாவற்றிலும் சாரமாய் நிற்பதும் மிக்கவழகு பொருந்தியதும் பழைய சிறந்த இலக்கணகர்த்தாக்களால் நுண்ணிய அறிவு கொண்டு விளக்கப் படாததுமாகவுள்ளது (மேலது: பக்.06).

கீற்றின் அனேகமான படைப்புக்கள் இத்தன்மையின் வெளிப்பாடுகளாய் அமைகின்றன. ரேகைகள் இதுவரை பார்க்கப்பட்ட ஓவியங்களில் இருக்கின்ற இறுக்கத்தன்மையிலிருந்து விடுபட்டு சுதந்திரமாக வடிந்தோடுகின்ற போக்கினையும், வளைவுகளும் நேர் கோடுகளும் இயல்பான உருவரைகளாக தொழிற்படுகின்ற தன்மையும் உருவங்களில் ஒளிபட்டு உண்டாக்கின்ற அழகும் விளக்கமுடியாத இன்பமாகும். உதாரணமாக Jhula, 1936, Maithuna, 1936 போன்றவற்றைக் குறிப்பிட முடியும்.

நாளாந்த வாழ்க்கை தொடர்பான மனநிலையைக் காட்டும்

இந்து ஐதீகங்கள்

வாழ்க்கையின் அடிப்படை அனுபவங்களையும் அவற்றின் நிலையான பண்பின் பழைய உருவாக்கங்களையும் கீர் ஆராயும் போது ஐதீகத்தின் வலுவும், அறிவெல்லை கடந்த இம்மை அனுபவ நிகழ்வுகளும் ஐதீகத்தினூடாக எவ்வாறு வெளிப்படுத்தப்படுகிறது என்பதனை உணர்ந்திருந்தார்.

ஆசை என்பது உலகளாவிய ரீதியில் அனுபவிக்கப்பட்ட ஒரு சம்பவமாகும். இது நிறைவேற்றுதலை வற்புறுத்துகின்றது. பௌதீக அனுபவ உலகில் மட்டுமல்ல ஐதீக உலகத்திலும் இது அடிக்கடி நிறைவேற்றப்படுகின்றது. ஐதீக உலகில் நிறைவேற்றும் நடைமுறை

யானது மனக்கண்ணில் ஒரு நாடகமாக தோன்றுகிறது. அனுபவ உலகில் தடைகள் இருந்தும் இவை நடைபெறுகின்றன.

ஐதீகக் காட்சிகள் மனநிலையை உருவாக்குகின்றன. இம் மனநிலையானது நாளாந்த வாழ்க்கையின் உணர்வுகளையும் ஆழமாக உணரப்பட்ட கருத்துக்களின் உணர்வுகளையும் குறிப்பிடுகின்றன.

இவர் ஐதீகத்தில் கொண்ட ஆர்வம் காரணமாக இந்தியாவுக்குச் சென்றபோது அங்கு கஜீராக் கோபுவனேஸ்வர் மற்றும் கிராமியக் கலைகளும் இவருக்கு அறிமுகமானது. அங்கு உருவக் கொள்கையும் முறையான பிரதிநிதித்துவத்தை உருவாக்கும் மூலக்கொள்கைகளும் கிடைக்கப்பெற்றன. எதிர்நிலைகளின் சாத்திய பிரபஞ்சக்கொள்கை சாதாரண கலைஞர்களின் கையில் உள்ளது. எல்லா இடங்களிலும் அரிதாகக் காணக்கூடிய வகையில் சாதாரண ஓவிய வடிவங்கள் ஆன்மீக கலை மட்டத்துக்கு தாந்திரீகக் கலைஞர்களால் உயர்த்தப் படுகிறது என ஊகிக்கின்றார். மறுபக்கத்தில் ஐதீக உருவங்களான கிருஷ்ணர், ராதை, சிவன், பார்வதி, வீமன், யரசந்திரன், கணேசர் என்பன மனநிலையின் பரந்த வீச்சோடு இசைவான பிம்பங்களைக் கொடுக்கின்றன. ஒரு ஐதீகம் வரையறுக்கப்பட்ட காட்சிகளை மாத்திரம் வழங்குகின்றது. அவற்றை புலமையுள்ள கலைஞர்கள் மாத்திரம் அவர்களின் சொந்த முறையில் மீளுருவாக்கம் செய்ய முடிகிறது.

மேற்கூறிய ஆளுமைகள் அவற்றின் வரையறை செய்ய முடியாத சாத்தியங்கள், உள்ளாற்றல்கள், ஒவ்வொரு அழகிய மனநிலையையும் உருவகப்படுத்தக்கூடிய பாத்திரங்களின் திறன்கள் போன்ற பிரபஞ்சத்தின் தன்மைகளை கீற விளங்கிக்கொண்டார் (Goonasekera, Sunil, 1991: p. 53).

1947இல் அவருடைய ஓவியங்களில் அமைந்த கீத கோவிந்தம் ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பு வெளியிடப்பட்டது. ஜெயதேவாவின் கவித்துவ செழுமைக்கு மிக நெருக்கமாக கீற்றினுடைய ஓவியங்கள் அமைந்திருந்தன. அன்பு அல்லது காதல் போன்ற விடயங்களை கட்புலரீதியாக வெளிப்படுத்துவதற்கு ராதாகிருஷ்ணா ஐதீகத்தை நல்லதொரு ஊடகமாகக் கண்டார். மனிதத்துவத்தின் சாக்ஸவதமான தன்மைகள் அவருடைய கலைத்துவ செழுமைக்கூடாக ஒரு நூலிழையாக முறிபடாமல் வெளிப்பட்டுக்கொண்டிருந்தன (படம் 08,09).

கீற்றினுடைய அனேகமான படைப்புகளில் கிருஷ்ணர் காணப்படுகின்றார். அவர் ஒவ்வொரு படைப்புகளிலும் ஒரு புது அவதாரமாக புது அர்த்தத்துடன் உயிரோட்டத்துடன் வெளிவருகின்றார். உதாரணமாக Radha and Krishna 1974,1981,1992 எனும் ஓவியங்களைக் குறிப்பிட முடியும் (படங்கள் முறையே 10.11,12).

இந்து ஐதீகங்களின் நெகிழ்வுத்தன்மை கீற்றுக்கு தன்னுடைய பாத்திரங்களைப் படைக்கக்கூடிய அசாதாரண ஆற்றலை வழங்கியது எனலாம். இந்த நெகிழ்வுத் தன்மை கீற்றுக்கு ஐதீகத்துக்கும் சமகால மனநிலைக்கும் இடையிலுள்ள உறவை வெளிப்படுத்துவதற்கு வசதியாக அமைந்திருந்தது. அவ்வாறான வெளிப்பாடு, மனநிலை தொடர்பான ஒரு ஐதீகக் காட்சியாக பார்வையாளரின் மனங்களில் உறவாடின.

ஐதீகக் கதைகள், காட்சிகள் நீண்ட ஒரு வரலாற்றுக் கதையை அல்லது ஒரு மக்கள்நிலைப்பட்ட அனுபவத்தை மிகச் சுருக்கமாக மக்கள் மனதில் பதியவைப்பவையாகும். கீற் இந்த சாராம்சத்தை எடுத்துக்கொண்டு நாளாந்த வாழ்க்கையின் அனுபவங்களைத் திரிபுபடுத்தி, சுருக்கி, குறியீடுகளாக்கிப் படைக்கின்றார். இந்தக் குறியீடுகள் அவற்றினுடைய அர்த்தத்தினை ஐதீகத்திலிருந்து பெறுகின்றன. மொத்தப் படைப்பும் அவற்றுடைய அழகினை மக்களின் வாழ்நிலையிலிருந்து பெறுகின்றது. அவற்றின் வர்ணம், ரேகை, வடிவமைப்பு என்பனவெல்லாம் அம்மக்களுக்குப் புதியது என்றில்லாது அவை அவர்களுடைய வாழ்க்கையுடன் இரண்டறக்கலந்த ஒன்றாக அமைகின்றன. இதனால் குறித்த விடயம் பன்முகப்பாட்டுத்தன்மைகொண்ட ஒன்றாகவும் அமைகிறது. கீற்றினுடைய படைப்புகளில் இப் பன்முகப் பாட்டுத் தன்மைகளைக் காணமுடியும்.

சந்தோசமான இருப்புக்கான மனிதனுடைய அவாவினை மேற்கத்தைய கீழைத்தேய விடயங்களில் அவதானிக்க முடிகின்றது. மேலைத்தேய நோக்கில், பார்ப்பவர், ஒத்திசைவுத் தன்மை, அழகின் இயல்பு, கலையின் இயல்பு பற்றிய மேற்கத்தைய தத்துவங்களின் புரிதலோடு கலையை அணுகவேண்டியவராகிறார். ஆனால் கீழைத்தேய நோக்கில் இந்திய தத்துவமானது கலையின் தொழிற்பாட்டிலும் அதன் கருத்திலும், அந்தக் கருத்து வெளிப்பாட்டுச் சூழலிலும் தங்கியுள்ளது.

இந்த இரண்டு முறைகளையும் இணைக்கும்போது நுட்பமான அர்த்தமுடையதாக நவீன காலத்தின் வியாக்கியானங்களுக்கும் அதன் கொள்கைகளுக்கும் ஏற்ப ஒரு படைப்பாக அது அமைகின்றது. கீற்றினுடைய அனைத்து படைப்புகளிலும் இந்த தன்மையினைக் காணமுடிகின்றது. காண்பவரும் அவருடைய காலமும் கலைஞனும் அவனுடைய காலமும் ஒன்றோடொன்று தொடர்புபட்டதாக இருக்கின்றது. கீற்றின் கலைத்துவத்தில் சமகாலமும் ஐதீகமும் இரு துருவங்களாக இருக்கின்றன.

தெற்காசியாவில் ஐதீகமானது ஏற்கனவே வரிவடிவத்தில் இருந்தது தான். பாரம்பரிய கலைஞர்கள் இவ் ஐதீகங்களுக்கு வரைவு ரீதியாக ஓவிய வெளிப்பாட்டு மொழியை வெளிப்படுத்தி பார்வையாளனுடன் தொடர்புகொண்டனர். இந்த தொடர்பாடலில் பின்னணி விபரங்களைப் புறக்கணித்து ஐதீகங்களின் காட்சிக் குறிப்புகளை வலியுறுத்தி படைப்பின் முழு அர்த்தத்தையும் பார்வையாளனிடம் கையளிக்கின்றனர்.

ஒரு ஓவியத்தின் பின்னணி வெளிப்பாடானது இடம்சார்ந்த உலகியல் பண்பைக் கொடுக்கின்றது. இந்தப் பின்னணியில் வரையப்படும் ஐதீகக் காட்சிகள் ஒரு குறிப்பிட்ட நேரத்தில் ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் அமைவதாக அர்த்தம் கொள்வதால் அது பார்வையாளனுக்கும் ஓவியத்துக்கும் இடையிலான காலத்தை வேறுபாடுடையதாக ஆக்குகின்றது. இதனால் அந்த ஓவியமானது சமகால அந்தஸ்தை இழந்து புராதன காலத்துக்குரிய ஒன்றாக மாறிவிடும். இந்த அபாயத்தைத் தவிர்த்து அந்த விடயத்தினை ஏகம் சார்ந்த ஒன்றாகவும் சம காலத்துக்குரிய ஒரு இயக்கத்தன்மை வாய்ந்த ஒன்றாகவும் அதனைக் கொண்டுவருவதற்குப் பின்னணி விபரத்தினைத் தவிர்ப்பது பாரம்பரியக்கலைஞனால் தவிர்க்கப்படமுடியாத ஒன்றாகும்.

இந்த விடயத்தினை ஜோர்ஜ் கீற்றினுடைய ஓவியங்களில் தரிசிக்க முடிகின்றது. உதாரணமாக அசங்க யாதக (Asanka Jataka) 1953 வைக் கூறலாம் (படம் 13).

இந்து ஐதீகத்தில் அவர்களுடைய அழகியலில் அது சிற்பமானாலும் சரி ஓவியமானாலும் சரி ஆண்களின் உடல் வடிவம் ஐரோப்பிய தன்மைகளைப்போன்று ஊக்கப்படுத்தப்படவில்லை. மாறாக மென்மைப்படுத்தப்பட்டும் பெண்மைப்படுத்தப்பட்டும் இருந்தது. இவை பெருமளவுக்கு நாட்டியத்தினை அடிப்படையாகக்

கொண்ட ஒரு நளின நிலையினையும், சைகைகளையும் கொண்டிருந்தன.

கீற் எப்பொழுதும் ஆண்களின் வடிவத்தை விட பெண்களின் வடிவத்தில் அக்கறை காட்டியுள்ளார். அவரால் வரையப்பட்ட பெண்ணின் நிர்வாண வடிவங்கள் எவ்வித கலப்புமின்றி இந்திய ஐதீக உருக்களை ஞாபகப்படுத்துபவையாக இருக்கின்றன. உதாரணமாக திலோத்தமையைக் (Tilottama 1976) (படம் 14) குறிப்பிடமுடியும்.

இவற்றின் உருவ நிலைகள், நேரடித்தன்மை, சிக்கனத்தன்மை, எளிமை, சிற்பத்தன்மை என்பன இந்தியக் கலையை ஞாபகப்படுத்துபவையாக இருக்கின்றன.

மனித ஆத்மா ரசம் நிரம்பியதாகும். இது மனிதனின் இன்ப வாழ்வுக்கு அடிப்படையும் ஆகின்றது. இந்த ரசம் கீற்றின் கலைப் படைப்புகளில் வெளிப்படுகின்றது. எளிமையானதும் பன்முகப்பாடு கொண்டதுமான அவருடைய படைப்புகளில் கண்களுக்கு இதமாக இருக்கின்ற நல்ல சமநிலையுள்ள கலைத்துவ சேர்வைகளை அவதானிக்க முடியும்.

சி.எவ்.வின்ஸர் பிரித்தானிய கலைச் சஞ்சிகையில் 1931இல் கீற்றினுடைய படைப்புகள் பற்றி பின்வருமாறு எழுதினார்:

கீற்றினுடைய ஓவியங்களில் மனநிலை, உருவநிலைகள் எல்லாமே இலங்கைக்குரிய ஒன்றாகும். வரைதல் நுட்பமாக வர்ணத்தொனியின் போக்கானது வெளிறிய தங்க நிறத்திலிருந்து கருமையான மண்ணிறத்தினால் கூடிய தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் வண்ணம் ஆடைகள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஒத்திசைவாக சாம்பல் நிறமும் மண்ணிறமும், கடும் பிங் (Pink) வர்ணத்துடன் வரையப்பட்டுள்ளன. இது தென்னிந்திய வகைப்பாட்டுக்குரிய ஒன்றாக உள்ளது' எனக் குறிப்பிடுகின்றார். மேலும் அவர் குறிப்பிடுகையில் ஓவியங்களின் செயலாக்கத் தேர்வு, தொகுப்பமைவு, வர்ணப்பரவுகை என எல்லாமே தனித்துவமானவையாகும். வளைந்த அழகான ரேகைகளில் விளையாடுவதிலும் அந்த ரேகைகளின் அசைவுகளில் மற்றவர்களை மகிழ்விப்பதிலும் கீற் வல்லவராக இருந்தார் (Weeraratne Nevilli, 1993: p. 26).

1952ஆம் ஆண்டு லண்டனில் கீற்றின் முதலாவது காட்சியினைப் பார்த்த ஜோன் வேர்கர் என்பவர் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டார்:

நன்கு அறியப்பட்ட முக்கியமான ஓவியரான இவர் இந்திய அஜந்தா, இலங்கைச் சிகிரியா, போன்ற இடங்களிலிருந்தும், பிக்கா சோவிலிருந்தும் கலை மூலங்களைப்பெற்று தனது படைப்புக்களை வெளிக்கொண்டுவருகிறார். அவருடைய மனநிலை பழைய நாட்டம் கொண்டதாகவும் அவருடைய அவதானிப்பு குறியீட்டுத்தன்மை கொண்ட புதுமையானவையாகவும் அமைந்திருக்கிறது (மேலது: பக். 26).

அல்பேர்ட் அருங்காட்சியகத்தின் இந்திய விக்டோரியாப் பிரிவுக்கு பொறுப்பான வில்லியம் அர்சர் குறிப்பிடும் போது,

கட்புல வடிவத்தில் பழைமையை ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்க பற்றார்வமும், மனோரதியக் கவிதைகளின் உணர்ச்சியூட்டுகின்ற வெளிப்பாடும் கொண்டதான கீற்றினுடைய ஓவியங்கள் இந்திய பாரம்பரியக் கலைகளுடனும் அவருடைய மரபுடனும் மிகவும் நெருக்கமான தொடர்பைக் கொண்டவையாகும் (மேலது: பக். 27).

வில்லியம் கிரஹம் ஜோர்ஜ் கீற்றைப் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது,

ஜோர்ஜ் கீற்றினுடைய மேதமை புராதன கிழக்கத்தைய கலையின் உள்ளூயிர்ப்பைக் கண்டு அவற்றினை முழுமையாகப் பயன்படுத்தி சிங்கள, இந்திய ஐதீகங்களிலிருந்து நவீன வாழ்க்கையின் தத்துவங்களை வெளியிடும் கருவாகக் கொண்டு அவருடைய சொந்த உணர்வின் வழியான கவித்துவ உருவங்களாக படைக்கப்படுகின்றன. அவருடைய ஓவியங்கள் உணர்வார்ந்த கவிதைகளாகும். புராதன ஆடல், பாடல் வடிவத்தினை அவை அடிக்கடி ஞாபகம் ஊட்டுகின்றன. அத்துடன் அந்தப் பிரதேசத்தின் தனித்திறன் தன்மையினை எடுத்துச் சொல்வதாயும் அமைகின்றன. (Dharmasiri Albert, 1998: p. 20).

இவற்றை ஒட்டு மொத்தமாக பார்க்கும்போது ஐரோப்பிய நவீனத்துவத்தை இலங்கை, இந்திய பாரம்பரியம் பிறழாது அந்தப் பாரம்பரியத்தின் கலைவனப்புணர்வின் அறுவடைகளாக ஜோர்ஜ்கீற்றின் படைப்புக்கள் இருப்பதை கலைப்பாரம்பரியத்தில் பயிற்சியுடைய எவரும் சுலபமாக கண்டுகொள்வர். இதுவே ஜோர்ஜ் கீற்றின் படைப்பின் தாரக மந்திரமாக இருக்கின்றது எனலாம்.

ஈழத்து தமிழ் ஓவியர்களிடையே நவீனத்துவம்

'குழு 43' இலங்கை ஓவியத்தில் ஏற்படுத்திய தாக்கம் ஈழத்து தமிழ் ஓவியர்களையும் பாதித்தது. 'குழு 43' இல் அதன் உறுப்பினராக இருந்த எஸ்.ஆர்.கனகசபையும் அதன் கண்காட்சிகளில் பங்கெடுத்துக் கொண்டதன் விளைவாக ஈழத்து தமிழ் ஓவியர்களிடையே நவீனத்துவம் இக்காலகட்டத்திலிருந்து ஆரம்பமாகின்றது எனலாம்.

எஸ்.ஆர்.கனகசபைக்கு முந்திய ஓவியப் பின்னணிபற்றி நோக்கும் போது,

1920ஆம் ஆண்டில் இலங்கைக்கு வந்தவரான சி.எவ்.வின்ஸர் புகழ்பெற்றதொரு ஓவியராவார். இவர் நவீன கலைப்படைப்புக்களில் இலங்கைப் பண்பாடானது அடிப்படையாக இருக்க வேண்டும் என்பதில் அக்கறை கொண்டிருந்தார். கல்வித் திணைக்களத்தில் பிரதம வித்தியாதிகாரியாகப் பதவியேற்று கடமையாற்றிய காலங்களில் இலங்கை ஓவியக் கலைஞர்களை உத்வேகத்துடன் செயற்படவைத்தார். பண்பாட்டு வேறுபாடுகளைக் கடந்து நவீன ஓவியத்தின் இயங்கு தளத்தை நிர்ணயிப்பதில் காத்திரமாகச் செயற்பட்டார். வின்ஸர் அழகியல் பிரக்ஞை உடையவராகவும் சிறந்த ஓவியப் பயிற்சி உடையவராகவும், எல்லாவகையான கலையாக்கங்களையும் புரிந்து கொண்டு ரசிப்பவராகவும் இருந்ததுடன், கலையை ஊடகமாகக் கொண்டு கல்வி பயிற்றுதலில் நிறைந்த அறிவுடையவராகவும் இருந்தாரென கூறப்படுகின்றது.

வின்ஸரின் வழிகாட்டலிலும் அவருடைய நோக்கிலும் ஆர்வம் கொண்டிருந்தவரான எஸ்.ஆர்.கனகசபை வின்ஸரின் ஞாபகார்த்தமாக

'வின்ஸர் ஆட்கிளப்' என்ற ஓவியர்கழகத்தை 1938ஆம் ஆண்டு ஸ்தாபித்துச் செயற்பட்டார்.

இக்கழகத்தின் தோற்றத்துடன் ஈழத்துத் தமிழர் ஓவியக்கலை பழைய மரபுகளிலிருந்து விடுபட்டு கட்டிட அடிப்படையில் நவீன அழகியல் உணர்வை மையப்படுத்தி ஓவியம் வரைதல் முனைப்புப் பெற்றது.

வின்ஸர் ஆட்கிளப் இயங்கியகாலம் யாழ்ப்பாண ஓவிய வரலாற்றில் ஒரு மலர்ச்சிக்காலம் எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது.

1940ஆம் ஆண்டு மார்ச் 20ஆம் திகதி வின்ஸர் ஆட்கிளப்பினர் ஏற்பாடு செய்த ஓவியக் கண்காட்சி பற்றியதொரு விமர்சனம் பின்வருமாறு வெளிவந்தது. 'இதுவே யாழ்ப்பாணத்தில் யாழ்ப்பாணத்தவர் ஒழுங்கு செய்த முதன்முதலான ஓவியக்காட்சி. ஓவியப்பிரதிகளின்றி மூல ஓவியத்தைக் காண்பது இலகுவானதன்று. இங்கு அதைக் காணக்கூடியதாயிருந்தது. ஏறக்குறைய 300 படங்கள் வரைதலும் ஓவியமுமாக காட்சிக்கிருந்தன. ஒரு வருட காலத்தில் கழகத்தார் இவ்வளவு திருத்தம் பெற்றிருப்பது மெச்சப்படத்தக்கதே. பென்சில் வேலை, சோக்கலர் வேலை, நீர்வாண வேலை, தைல வர்ணவேலை, களிமண்வேலை ஆகியவேலைகள் வைக்கப்பட்டு இருந்தன (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 1997: பக். 06).

ஓவியக் கலை தொடர்பாக யாழ்ப்பாண மக்களிடம் வன்மையான தாக்கத்தைச் செலுத்திய வின்ஸர் ஆட்கிளப் 1955இல் எஸ்.ஆர். கனகசபையுடன் முடிவுக்கு வந்தது.

யாழ்ப்பாண மக்களிடம் ஓவியக்கலையினை காத்திரமாக எடுத்துச் செல்லக்கூடிய ஒரு அமைப்பு இல்லாததை உணர்ந்த இளைய தலை முறையினர் 'விடுமுறைக்கால ஓவியக்கழகம்' (Holiday Painters Group) எனும் அமைப்பை ஆரம்பித்தனர்.

இதனை ஆரம்பித்தவர்களான மாற்கு, எம்.எஸ்.கந்தையா, க. செல்வநாதன், சி.பொன்னம்பலம் போன்றவர்கள் இலங்கை கலைச் சங்கத்தைச் சேர்ந்த ஜே.டி.ஏ.பெரேரா 1953இல் கொழும்பில் ஆரம்பித்த அரசாங்க நுண்கலைக் கல்லூரியில் (Government School of Fine Arts) பயிற்சி பெற்ற தமிழ் ஓவியர்களாகும்.

இக்கழகம் 1962, 1963ஆம் ஆண்டுகளில் யாழ்ப்பாண மாநகரசபை மண்டபத்தில் சிற்ப- ஓவியக்காட்சிகளை நடாத்தியதோடு ஓவியம்,

சிற்பம் ஆகிய கலைகளை வளர்ப்பதை நோக்காகக் கொண்டு சித்திர, சிற்ப வகுப்புக்களையும் அரசினர் கலைக்கல்லூரிப் புகுமுகவகுப்பையும் நடாத்தி வந்ததாக அறியமுடிகின்றது.

மாற்கு எம்.எஸ்.கந்தையா, சி.பொன்னம்பலம் ஆகியோர் பெருந்தொகையான மாணவர்களிற்கு சித்திர, சிற்ப வகுப்புக்களை நடாத்தி ஓவியம், சிற்பம் தொடர்பாக இளைய தலைமுறையினருக்கு ஆர்வத்தையும் நாட்டத்தையும் ஏற்படுத்துவதற்கு கடுமையாக உழைத்தனர்.

வின்ஸர் ஆட்கிளப், விடுமுறைக்கால ஓவியர் கழகம் என்பன ஈழத்துத்தமிழ் ஓவியர்களிடையே நவீனத்துவம் வளர்வதற்கான அடிப்படைகளை வழங்குகின்ற அமைப்புகளாகத் தொழிற்பட்டன.

வின்ஸர் ஆட்கிளப்புடன் தொடர்புடையவர்களாக இருந்த அதன் ஸ்தாபகர் எஸ்.ஆர்.கனகசபை, அவருடைய வழிகாட்டலில் ஓவியம் பயின்ற அ.இராசையா, எம்.எஸ்.கந்தையா, கே.கனகசபாபதி, ஐ.நடராசா, க.இராசரெத்தினம், இ.இராசையா, சானா போன்றோரும் விடுமுறைக்கால ஓவியர் கழகத்துடன் தொடர்புடையவர்களாக இருந்த மாற்கு, சி.பொன்னம்பலம், எம்.எஸ்.கந்தையா போன்றோரும் நவீனத்துவ செயற்பாட்டில் காத்திரமாகச் செயற்பட்டனர்.

எஸ்.ஆர்.கனகசபை

கோப்பாயைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்ட எஸ்.ஆர்.கனகசபை 1917-1919 ஆண்டு காலப்பகுதியில் மானிப்பாய் இந்துக்கல்லூரியில் ஓவிய ஆசிரியராக பணியாற்றினார். பின்னர் சென்னை ஓவியக்கல்லூரியில் ஓவியப் பயிற்சியினை முடித்ததன் பின் 1921இல் பரமேஸ்வராக்கல்லூரியில் ஓவிய ஆசிரியராக நியமனம் பெற்றார். 1927இல் வடக்குக் கிழக்கு மாகாண ஓவியக் கல்விப் பரிசோதகராகப் பதவியேற்று 1957இல் ஓய்வு பெற்றார். வின்ஸரின் வழிகாட்டலினால் ஓவியக்கலைஞனாக உருவான எஸ்.ஆர்.கனகசபை இலங்கை ஓவிய வரலாற்றில் ஒரு திருப்புமுனையாக அமையப்பெற்ற '43' குழுவின அங்கத்தினராக இருந்தவர் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

எஸ்.ஆர்.கே. தன் இளவயதில் சாவகச்சேரியைச் சேர்ந்த சின்னையா மாஸ்டரிடம் ஓவியம் பயின்றார். சின்னையா மாஸ்டர் உலர்ப்பை வர்ணத்தைப் பயன்படுத்தி சிறப்பாக ஓவியம் வரைவாராம்.

சென்னையில் எஸ்.ஆர்.கே. பிரதிமை ஓவியப் பயிற்சிபெற தூண்டு தலாயிருந்தவர்; லோட்டன் என்ற புகைப்படக்கலைஞராவார். இவரே கலையரசு சொர்ணலிங்கத்தின் தந்தையாவார் (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 1997: பக். 10).

ஓவியத்தில் தைலவர்ணப் பிரயோகம் எஸ்.ஆர்.கே.யினாலேயே முதன் முதலில் யாழ்ப்பாணத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது என்று கூறப்படுகிறது.

ஓவியம், ஓவியக் கலைஞர்கள் தொடர்பான தனது கருத்தை 1945இல் ஈழகேசரிப் பத்திரிகையில் 'ஓவியம்' எனும் தலைப்பில் எஸ்.ஆர்.கனகசபை வெளியிட்டிருந்தார்.

இயற்கையை அப்படியே தத்ரூபமாக தோன்றும்படி தீட்டுவது உயர்ந்த ஓவியமல்ல, பிரதிமைப்படம் ஓவியமல்ல, அழகிய அரண்மனை, பூந்தோட்டம் முதலிய காட்சிகளை அப்படியே பார்த்து அதேபோல வரைவது ஓவியமல்ல. அவை பார்வைக்கு நன்றாய் இருக்கக் கூடும். உண்மை ஓவியமானது உலக சீவியத்தின் ஒரு உண்மையைப் பார்ப்போர் கண்டனுபவித்து ஆனந்தத்தைப் பெறச் செய்யக்கூடியது (மேலது: பக். 10).

யாழ்ப்பாண இந்துக்கல்லூரியின் பொன்விழா கொண்டாட்டங்களின் ஒரு பகுதியாக வின்ஸர் ஆட் கிளப்பின் சித்திரக் கண்காட்சியும் இடம்பெற்றிருக்கிறது. இது பற்றி சோ.கிருஷ்ணராஜா கூறுமிடத்து,

எஸ்.ஆர்.கே.யின் முயற்சியின் பெறுபேறாக ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட இவ் ஓவியக்கண்ணாட்சியில் பிரதிமைகள், இயற்கைக்காட்சிகள், வர்ணவேலை, பென்சில்வேலை எனப் பல்வகைப்பட்ட சித்திரங்கள் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டன. எஸ்.ஆர்.கனகசபையின் 'நயினாதீவுச் சாமியார்', 'சோமசுந்தரப்புலவர்' என்ற இரு ஓவியங்கள் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டன என்றும் யாழ்ப்பாணத்துச் சித்திரகாரரின் தலைமை ஸ்தானம் எஸ்.ஆர்.கே.க்குத்தான் என்றும் ஈழகேசரியில் வெளிவந்த விமர்சனமொன்று கூறுகின்றது. மேற்படி விமர்சனத்தை உறுதி செய்யும் வகையில் 1968ஆம் ஆண்டு நடைபெற்ற சிறுவர் சித்திரக் காட்சிக் கையேடு ஒன்றில் பின்வரும் வாசகம் காணப்படுகிறது. திரு. எஸ்.ஆர்.கே. வடமாகாண சித்திரவித்தியாதிகாரியாக இருந்த பொழுது சிறுவர் சித்திரக்காட்சி, முதியோர் சித்திரக்காட்சி எனப்பல காட்சிகளை ஏற்பாடு செய்ததுடன் ஆசிரியர்கள், மாணவர்கள்

ஆகியோர்க்கு புத்தூக்க வகுப்புக்களை நடாத்தினார். யாழ்ப்பாணத் திலுள்ள உள்ளூர் ஓவியத்திறமை இவரது தலைமைத்துவ வழி காட்டலில் விருத்தியடைந்தது (மேலது: பக். 08).

லோங் அடிகளார் எனும் அவருடைய பிரதிமை ஓவியம் அடிகளார் பைபிளை மிகக்கவனமாக வாசித்துக்கொண்டிருப்பதைக் காட்டுகின்றது. ஒரு பிரதிமை ஓவியத்துக்குரிய அளவுப்பொருத்தம், ஒளிநிறழல் கையாள்கை, வர்ணப் பிரயோகம், உருவத்தின் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் ரேகைப் பதிவுகள், அதற்கேற்றாற்போன்று பயன்படுத்தப்படும் வர்ண அழுத்தம், அதனூடாக வரும் ஓவியத்தின் மேற்பரப்புத் தன்மை என்பனவெல்லாம் மிக கண்டிப்புடன் பின்பற்றப்பட்டுள்ளன.

அவருடைய தனயன் எனும் ஓவியத்திலும் இதே பண்புகளைக் காணலாம். தனயனில் வரும் உணர்ச்சி வெளிப்பாடு ஓவியத்தில் வரும் சிறுவனிடம் ஒருவித ஏக்கம் இருப்பதைக் காட்டுவதாக உள்ளது.

எஸ்.ஆர்.கே. நவாலியூர் சோமசுந்தரப்புவரது பிரதிமை ஓவியத்தையும் வரைந்தார். இன்று இவ்வோவியம் கிடைக்காதபொழுதும், அதனைப் பார்த்து நயந்த ஓவியர் மு.கனகசபை 'சோமசுந்தரப் புலவரின் ஆளுமையை எஸ்.ஆர்.கே. முழுமையாக வெளிக்கொண்டு வருகிறார்' எனக் குறிப்பிடுகின்றார். சோமசுந்தரப்புவரின் படம் நன்றாக அமைந்திருந்தது, மூக்குக்கண்ணாடியும் முகரோமங்களும் அப்படியே இருக்கின்றன என ஈழகேசரி இதனை விமர்சித்தது (மேலது: பக். 09).

இவ்வோவியத்தைப் பார்த்து மகிழ்ந்த சோமசுந்தரப் புலவர் பின்வரும் பாடலைப்பாடினார்.

பார்த்தவுடன் உள்ளே படமாக்கும் துரிகைக்கோல்,
சேர்த்தவுடன் கிழியில் சித்திரமாம் - கூர்ந்த
கலையோர் வியக்கும் கனகசபை போல
இலையோர் வியப் புலவர் இன்று.

ஒன்றுபோல லொன்றை உற்ற உலகருளும்
மன்றல் மலரோனும் மாட்டானால் - நன்று
கனகசபை வியன்னும் கலைவல்லோன் செய்தான்
எனதுருப்போல் மற்றொன்றை இன்று.

பொன்னின் சபைக்குருவும் அச்சபையின் அதிபதியும்
இன்றுமுள இராசையனும் இசைந்துள்ள மற்றோவியரும்
மன்னுசீர் வின்ஸர் ஓவிய மன்றும் வளமுற்று வான்புகழ்
பன்னு பலகாலம் பார்புகழ வாமூய வாமூயவே.

(மேலது: பக். 09 - 10)

சோமசுந்தரப்புலவரின் மேற்குறிப்பிட்ட பாடல் பிரதிமை இலக்கணங்
கள் தவறாத படைப்பாக அப்பிரதிமை ஓவியம் அமையப்பெற்றிருந்
திருக்கின்றது என்பதை ஊகிக்கவைக்கிறது.

அம்பலவாணர் இராசையா

ஈழத்தின் நவீன ஓவிய செல்நெறியை ஆரம்பித்து யாழ்ப்பாணத்தின்
மூத்த ஓவியராக இருந்து ஒரு தலைமுறையினை உருவாக்கி ஓவியர்
களுக்கெல்லாம் முன்னோடியாகவும் குருவாகவும் இருந்த எஸ்.
ஆர்.கனகசபையால் ஓவியத்துறைக்கு ஈர்க்கப்பட்டவரே இராசையா.
எஸ்.ஆர்.கனகசபையால் ஆரம்பிக்கப்பட்ட வின்ஸர் ஆட்கிளப்பில்
முற்றுமுழுதாக தன்னை ஈடுபடுத்தி வளப்படுத்திக் கொண்டவர்களில்
முதன்மையான ஓவியராக இராசையா குறிப்பிடப்படுகின்றார்.

இவருடைய ஓவியக் கருப்பொருளாக அதிகமாக நிலக்காட்சியே
இடம் பெறும். அவை பல்வேறுபட்ட காலநிலையினையும் யாழ்ப்பாண
கிராமியச் சூழல்களையும் எடுத்தியம்புவனவாக அமையப்
பெற்றன.

இராசையாவின் படைப்புக்களைப் பொறுத்தவரை வின்ஸர்
ஆட்கிளப் காலத்திலிருந்து, அவர் கொழும்புத்துறை ஆசிரியகலாசாலை
விரிவுரையாளராய் இருந்த காலப்பகுதியில் வரையப்பட்ட படைப்புக்கள்
நல்ல கலைத்தரமான படைப்புக்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன.

பிரதிமை ஓவியம், நிலைப்பொருள் ஓவியம், நிலக்காட்சி எனும்
மூன்று பிரிவுகளிலும் தனது ஓவிய ஆற்றலை வெளிப்படுத்த
முயன்றுள்ளார்.

இயற்பண்பு ஓவியரான இராசையா மிகக் குறைந்தளவிலான
பிரதிமை ஓவியங்களையே வரைந்துள்ளார். பிரதிமை ஓவியங்
களைச் சுயாதீனமாக வரைய வேண்டும் எனக் கூறும் இவர், பிரதிமை
வரைவதற்கு எஸ்.ஆர்.கே.யின் அறிவுறுத்தல்கள் மிக்க பயனுள்ளன

வாயிருந்தன என்கிறார். 'எவருடைய பிரதிமையை ஓவியமாக செய்வயிருக்கின்றோமோ அவருடன் குறைந்தது ஒரு கிழமையாவது நெருங்கிப்பழகுதல் வேண்டும். அசாதாரண நடத்தைக் கோலங்களை அவதானித்தல் பிரதிமை ஓவியத்திற்கு மிகவும் அவசியமானது (மேலது: பக். 28).

எனக் குறிப்பிடுவதிலிருந்து பிரதிமை ஓவியத்தில் அப்பாத்திரத்தின் உண்மையான பண்புகளை தமது படைப்புக்குள் வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்கின்ற நோக்கும் பிரதிமை என்பது அப்பாத்திரத்தின் பண்புகளுடன் வரைவது என்கின்ற அவருடைய கொள்கையும் புலனாகின்றது.

இவர் தனது முன்னோடிகளாக ஓவிய ஆசான்களாகிய டாவின்சி, ரபேல், கொன்ஸ்டபின் லோ என்பவர்களைத் தன் முன்னோடியாகக் கருதினாலும் இராசையாவில் எஸ்.ஆர். கனகசபையின் வர்ணத் தெரிவினையும் கையாளுகையினையும் மிகத் தெளிவாக அவதானிக்க முடியும்.

நிலைப்பொருள் ஓவியங்களில் 'Psycho' (தைலவர்ணம் 1946) குறிப்பிடத்தக்கது. அசாதாரண வெளிப்பாடாகத் தோன்றும் இவ்வோவியம் வர்ணத் தெரிவிற்கும், ஆக்க அமைவிற்கும் சிறப்பான உதாரணமாக விளங்குகிறது. 1952இலும் 1956இலும் வரையப்பட்ட இரு பூங்கொத்து ஓவியங்கள் நிலைப்பொருள் ஓவியத்தில் பிரதேச, காலநிலை வேறுபாடுகளை வெளிப்படுத்தும் வகையில் குளிர், சூடான வர்ணப்பிரயோகத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. இவை தவிர மஞ்சள் வர்ண 'தொகுப்பமைவு ஓவியமும்' குறிப்பிடத்தக்கது (மேலது: பக். 28).

அடுத்து இராசையாவின் ஓவிய ஆக்கங்களில் முக்கிய காட்சிப்பொருளாக அமைவது கோயிற் காட்சிகள் ஆகும். கோயிலும்பெரும்பான்மையாக வரையப்பட்டுள்ளன. கோயிற்காட்சி ஓவியங்களில் பெரும்பாலும் பிரகாசமான வர்ணங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இது தமிழருடைய பண்பாட்டின் பதிவாகவே இருக்கின்றன.

கதிரைமலை உச்சி (தைலவர்ணம் 1947) கதிர்காமத்தில் நிற்கும் உணர்ச்சியை பார்வையாளனுக்கு ஏற்படுத்துகிறது. மருதடி வினாயகர் கோயில் (தைலவர்ணம் 1939), இராமேஸ்வரம் (தைலவர்ணம் 1948),

நல்லூர் கந்தசுவாமி கோயில் (தைலவர்ணம் 1940), சுன்னாகம் ஐயனார் கோயில் (தைலவர்ணம் 1949), சட்டநாதர் சிவன் கோயில் (தைலவர்ணம் 1950), வரணி தில்லையம்பலப் பிள்ளையார் கோயில் (தைலவர்ணம் 1940) என்பன அவரின் கோயிற் காட்சி ஓவியங்களுள் குறிப்பிடத்தக்கன.

நிலக்காட்சி ஓவியங்களில் வெலிமடை நகரம் (தைலவர்ணம் 1965), பண்டாரவளை நகரம் (தைலவர்ணம்) என்பன குறிப்பிடத்தக்கன. நிலக்காட்சி ஓவியங்களில் தனிச்சிறப்பான ஆளுமையைப் பெற்ற இராசையாவின் ஓவியங்கள் கலைப்படைப்பு என்ற விழுமியத்தை மட்டும் கொண்டிருக்கவில்லை. அவை வரலாற்றுப் பதிவுகளாகவும், ஈழத்துச் சைவ, பண்பாட்டுப் பதிவுகளாகவும் விளங்குகின்றன. 1939ஆம் ஆண்டில் மானிப்பாய் மருதடி விநாயகர் கோயிற் கட்டட அமைப்பு ஐரோப்பிய செல்வாக்கைப் பின்பற்றி எளிமையான முறையில் எவ்வாறு இருந்ததென்பதை இராசையாவின் ஓவியம் எடுத்துக்காட்டுகின்றது.

ஒரு காலத்தில் மாட்டுப்பட்டியில் நோய்கண்ட மாட்டை கோயிலிற்கு நேர்ந்து விடும் வழக்கமிருந்தது. இக்காட்சியை வரணி தில்லையம்பலப் பிள்ளையார் கோயிற்காட்சி தருகிறது. இதே போல் 1940ஆம் ஆண்டுகளில் நல்லூர் கோயில், கோபுரம் இல்லாத கட்டடமாக இருந்ததையும், முன்வீதியில் நெடிய பனைமரங்கள் திருவிழாக் காலங்களில் தட்டி போடுவதற்காக நடப்பட்டிருந்ததையும், முஸ்லிம் ஒருவர் கோயிலின் வெளி வீதியில் இடது பக்கத்தில் கற்பூரம் விற்பதையும் வரலாற்றுப் பதிவாக நம் கண்முன் கொண்டுவருகிறார் இராசையா.

சட்டநாதர் ஆலயம், கதிரைமலை உச்சி என்பவற்றில் இயற்கைச் சூழல் காட்சியமைதியுடன் காட்டப்படுகிறது. திருப்பரங்குன்றம் (தைலவர்ணம் 1948) இரு பரிமாணச் சட்டத்தினுள் முப்பரிமாணத்தைக் கொண்டுவரும் இராசையாவின் முயற்சியைக் காட்டுகிறது.

ஞாபகத்திலிருந்தே ஓவியம் வரைதல் வேண்டும் என்பது இராசையாவின் அபிப்பிராயம். நேரிற் பார்த்து வரையும்பொழுது ஓவியம் 'மெக்கானிக்கலாக' வந்து விடுகிறதென்கிறார். அங்கு ஓவியனின் கற்பனைக்கு இடமில்லாது போய்விடுகிறது. ஒழுங்குபடுத்திக் கீறவும் ஆக்கவமைவிற்கும் ஞாபகம் வசதியானதென்கிறார் இராசையா. ஒருவகையில் இவரின் இயற்கைக்காட்சி ஓவியங்களின்

இலட்சிய வகைமாதிரிக்கு இதுவே காரணம் எனலாம் (மேலது: பக். 28 - 29).

கந்தையா கனகசபாபதி

இவரும் '43' குழுவில் உறுப்பினராக இருந்து பலரின் அறிமுகங்களையும் அனுபவங்களையும் பெற்றவர். இருந்தபோதும் எஸ்.ஆர்.கே.யின் அபிமான மாணவராக இருந்தார். முறையான ஓவியப் பயிற்சியை வின்ஸர் ஆட்கிளப்பில் பெற்று பலாலி ஆசிரிய பயிற்சிக்கலாசாலையில் 1952ஆம் ஆண்டிலிருந்து ஓவிய போதனாசிரியராயிருந்து 1971இல் ஓய்வு பெற்றார்.

வின்ஸர்ஆட்கிளப்பில் மாணவனாயும் பின்னர் ஆசிரிய கலாசாலையில் ஓவிய விரிவுரையாளராயும் இருந்த காலத்திலேயே இவரது ஓவியங்களில் பெரும்பாலானவை வரையப்பட்டன. இளமைக் காலத்தில் புகைப்படங்களைப் பார்த்து வரைவதிலே அதிக ஆர்வ முடையவராயிருந்தார். கனகசபாபதியை ஓவியத்துறைக்கு ஈர்த்தவர் இணுவிலைச் சேர்ந்த சீ.அம்பிகைபாகன் என்ற உரும்பிராய் இந்துக் கல்லூரியின் ஆசிரியராவார் எனக் கூறப்படுகின்றது.

வின்ஸர்ஆட்கிளப்பின் தோற்றத்துடனும் எஸ்.ஆர்.கேயின் முயற்சியினாலுமே யாழ்ப்பாணத்தில் ஓவியத்திற்குத் தைலவர்ணம் பயன்படுத்தும் முறை அறிமுகமாயிருக்கிறது.

கனகசபாபதியின் ஓவியங்கள் அனைத்தையும் ஒட்டுமொத்தமாகப் பார்க்கும் பொழுது பல்வேறு பாணிகளிலும் இவர் முயற்சித் திருப்பதை அவதானிக்கலாம். நீர்வர்ணம், தைலவர்ணம், உலர் பசைவர்ணம் எனப்பல்வேறு வர்ணங்களையும் தன் ஓவிய ஆக்கத் திற்குப் பயன்படுத்தியது மட்டுமல்லாது, இயற்பண்புவாத ஓவியங்களிலிருந்து நவீன பாணி ஓவியங்கள்வரை பல்வேறு கலைப்பாணிகளிலும் தன் ஓவிய ஆளுமையை வெளியிட முயன்றுள்ளார்.

இயற்பண்புவாத ஓவியங்களில் டாவின்சி, ரேய்னர், ரபேல், ரெம்பிரான்ட் என்பவர்களையும் பிக்காசோவின் ரேகை ஓவியங்களும் தன்னை மிகவும் கவர்ந்தவை எனக் கூறுகிற கனகசபாபதியின் ஓவிய ஆக்கங்களில் எஸ்.ஆர்.கே.யின் செல்வாக்குப் பதிந்துள்ளது. எஸ்.ஆர்.கேயை நவீன ஓவியங்கள் அதிகம் கவரவில்லை. ஆனால் அவரின் மாணவனான கனகசபாபதியோ நவீன ஓவியங்களில்

குறிப்பிடத்தக்க முயற்சிகளைச் செய்துள்ளார். சேவற்சண்டை (1967), காதலர்கள்(1967), படித்தல் (தைலவர்ணம் 1976) என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை. சேவற்சண்டை, காதலர்கள் என்பன முக்கோண ரேகையினால் ஆக்கப்பட்டவை (மேலது: பக். 31).

நிகழ்ச்சிச் சித்தரிப்பு, பிரதிமை, நிலக்காட்சி, நிலைப்பொருள் எனும் ஓவிய வெளிப்பாட்டினூடு பயணம் செய்துள்ளார். நிலக்காட்சி ஓவியங்களில் மன்னார் கடற்கரை, வல்லை என்பவை சிறந்த ஓவியங்களாக குறிப்பிடப்படுகின்றன.

கனகசபாபதியன் நிகழ்ச்சிச் சித்தரிப்பு ஓவியங்களில் இளைப்பாறுதல் முக்கியமான ஒன்றாகும். வறிய யாழ்ப்பாண மக்களின் உழைப்பினையும் அவர்களுடைய வாழ்க்கை நிலையினையும் தனது அனுபவத்தினூடு அழகாக வெளிப்படுத்துகின்றார். வர்ணங்களும் ஓவியத் தொகுப்பமைவும் அவருடைய அனுபவவெளிப்பாட்டிற்கு ஏற்றவண்ணம் உள்ளன.

பேராசிரியர். சோ. கிருஷ்ணராஜா இவருடைய பிரதிமை ஓவியங்கள் பற்றிக் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டுள்ளார்:

கனகசபாபதியின் பிரதிமை ஓவியங்களில் முத்தையா மாஸ்டர் (தைலவர்ணம் 1940), சோமசுந்தரப்புவவர் (தைலவர்ணம் 1940), ஓவியனின் மனைவி (தைலவர்ணம் 1962) என்பன பார்வைக்குக் கிடைத்தன. இவற்றில் முறையே முதலிரண்டு பிரதிமை ஓவியங்களிற்கும் 1962இல் வரையப்பட்ட கனகசபாபதியின் மனைவியின் ஓவியத்திற்குமிடையில் பாரிய வேறுபாடுகள் உண்டு. கடைசி ஓவியத்தில் ஓவியனின் முயற்சியையும் வர்ணத் தெரிவில் தேர்ந்த பரிச்சயத்தையும் காணக்கூடியதாயுள்ளது (மேலது: பக். 32).

கனகசபாபதியின் ஓவியங்கள் அனைத்திலும் காவியர்ணப் பயன்பாட்டினை அவதானிக்க முடியும். யாழ்ப்பாண செம்பாட்டு மண்ணையும் அது அந்த மக்களுடன் கொண்டிருக்கும் உறவினையும் வெளிப்படுத்துவதற்கு இந்த வர்ணத் தெரிவினை தேர்வு செய்துள்ளார்போல் தெரிகிறது. பெருமளவுக்கு அவருடைய சமகால யாழ்ப்பாணத்து யதார்த்த தன்மைகளை தனது விடயத் தேர்வாகக் கொண்டுள்ளார். இவ்வாறு இவர் வர்ணத்திலும் விடயத்திலும் தனது சமகால யாழ்ப்பாண ஓவியர்களிலிருந்து வேறுபடுகின்றார் எனலாம்.

முத்தையா கனகசபை

கொழும்புத்துறையைச் சேர்ந்த முத்தையா கனகசபை தொழில் முன்னிலைப்பாட வித்தியாதிகாரியாக கடமையாற்றி ஓய்வு பெற்றவர். யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்களின் ஓவிய வெளிப்பாட்டில் மற்றொரு தன்மையை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றார். பொதுவாக மனப்பதிவுவாதப் பண்புகள் இவரின் ஓவியங்களில் கூடுதலாக அவதானிக்கத்தக்க ஒன்றாக உள்ளது.

பிரதிமை, நிகழ்ச்சிச்சித்தரிப்பு எனும் ஓவிய வகைப்பாடுகளில் தனது ஆற்றலை வெளிப்படுத்த முயன்றபோதும் கூடுதலாக நிகழ்ச்சிச் சித்தரிப்பிலே அதிக கவனம் எடுத்துள்ளார்போல் தெரிகிறது.

பிரதிமை ஓவியங்களுள் சுயபிரதிமை (தைலவர்ணம்), காந்தி (தைலவர்ணம் 1965), இவரது மனைவியாரது இரு பிரதிமை ஓவியங்கள் (தைலவர்ணம் 1986), தாய் (தைலவர்ணம்) என்பன சிறப்பானதாக குறிப்பிடப்படுகின்றன.

'ஆளுமை வெளிப்பாடே பிரதிமை ஓவியத்தின் இலட்சியம்' எனக் கூறுவதாக சோ.கிருஷ்ணராஜா குறிப்பிடுகின்றார். இவருடைய பிரதிமை ஓவியங்கள் இதற்கு சிறப்பான எடுத்துக்காட்டாகும்.

நிகழ்ச்சிச்சித்தரிப்பு ஓவியங்களில் வண்டிற்சவாரி (தைலவர்ணம் 1970), நல்லூர் தேர்த்திருவிழா (தைலவர்ணம்), சந்தைக்குச் செல்லும் மீன் விற்கும் பெண்கள் (தைலவர்ணம் 1973), பறையடித்தல் (தைலவர்ணம் 1986), சாமி காவுதல் (தைலவர்ணம் 1987), மழையில் நனைந்த ஆட்டை இழுத்துச் செல்லுதல், (தைலவர்ணம் 1988), தோணியில் பாய் இளக்குதல் (தைலவர்ணம் 1988) என்பன குறிப்பிடத் தக்கவை. இவை பற்றி சோ.கிருஷ்ணராஜா விபரிக்குமிடத்து,

காட்சி சித்தரிப்பு இவரது ஓவியங்களில் முதன்மை பெறுவதில்லை. நிகழ்ச்சியின் மனப்பதிவே முதன்மை நோக்கமாகும். நிகழ்ச்சிகளின் குணாதிசய வெளிப்பாடு கனகசபையின் ஓவியத்திறனை நன்கு வெளிப்படுத்துகிறது. பிரதிமை ஓவியங்கள் நடர்களின் சாத்வீக குணத்தை வெளிப்படுத்துகின்றன. நிகழ்ச்சி சித்தரிப்பு ஓவியங்களில் சோகம், அமைதி, பற்றற்ற தன்மை, இயலாமை, விரைவு என்பன ஓவிய கருப்பொருளிற்கேற்ப சிறப்பாக வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. நிகழ்ச்சி சித்தரிப்பு ஓவியங்களில் காட்டுருக்கள் பயன்படுத்தப்படவில்லை. மனித உருக்களின் முகவெளிப்பாடு ஓவியத்துக்கு இன்றி

யமையாத தொன்றல்ல என்பது கனகசபையின் கணிப்பு. மனப்பதிவு வெளிப்பாடே இவரது ஓவியங்களின் பிரதான செய்தியாதலால், தனிமனிதர்கள் முதன்மை பெறுவதில்லை. உதாரணமாக பறையடித்தல் ஓவியத்தில் சோகமும், தோணிக்குப் பாய் இளக்குதல் ஓவியத்தில் தோணிக்காரரது முயற்சியும் கனகசபையின் மனப்பதிவாக வெளிப்படுகிறது (மேலது: பக்.30).

கனகசபை தனது சமகால யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்களிடமிருந்து வேறுபட்டவராகவே இருந்தார். இந்த வேறுபாடானது அவருடைய ஓவிய வெளிப்பாட்டினூடாக வருகின்றது. இவரின் ஓவியங்கள் தனித்துவமான வர்ணப் பிரயோகத்தினையும் தூரிகைப் பயன்பாட்டினையும் வெளிப்படுத்தி நிற்பவையாகும். மழையில் ஆட்டை இழுத்துச் செல்லல் (படம் - 15), பாய் இளக்குதல் (படம் - 16) போன்ற ஓவியங்களில் யாழ்ப்பாண மக்களின் கடின உழைப்பையும் முயற்சியையும் மிக அழகாக கொண்டுவருகின்றார். ஆட்டை இழுத்துச் செல்லும் உருவத்தினதோ அல்லது பாய் இழுக்கின்ற உருவத்தினதோ முகங்களைத் தெளிவாக வரையாமல் அந்த வேலையில் இருக்கின்ற கஷ்டங்களையும் அதை ஓவியர் அனுபவித்த தன்மையினையும் உருவங்களின் உடல்நிலை ஊடாக வெளிக்கொண்டுவருகின்றார். சுருமையான நீலநிறப்பாவனை ஓவியத்தின் எல்லா இடமும் ஆக்கிரமித்திருக்கும் பண்பினால் ஒரு தனிமை உணர்வினையும் தூரிகையின் மேலும் கீழுமான அசைவினால் ஓவியத்துக்கு ஒரு இயக்கப்பாட்டையும் கொண்டுவருகின்றார். இதுவே இவருடைய தனித்துவ அம்சமாகும்.

க.இராசரெத்தினம்

யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்களில் பிரதிமை ஓவியத்தில் குறிப்பிடத்தக்க இடத்தைப் பெறுபவராவார். இவர் 1949ஆம் ஆண்டிலிருந்து எஸ்.ஆர்.கனகசபையின் வின்ஸர் ஆட்கிளப்புடன் இணைந்து அதன் இறுதிக்காலம் வரை இயங்கியவர்.

ஐயாத்துரை நடேசுவைத் தன் வழிகாட்டியாகக் கொள்ளும் இராசரெத்தினத்தில் வர்ணத் தெரிவும், சேர்க்கையும் நடேசுவின் பாதிப்புக்களாக காணப்படுவதாக விமர்சகர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்.

பிரதிமை ஓவியத்தின் ஆழ அகலங்களை அறிந்தவராக இவர் இருந்துள்ளார் என்பதை பிரதிமைக்கலை நரம்பு வெடிக்கும் பிரச்சினைக்குரிய கலை, இது புகைப்படம் போல் அமையலாகாது; ஆக்க முறையிலமைத்தல் வேண்டும் எனக் கூறியதாக சோ.கிருஷ்ணராஜா குறிப்பிடுகின்றார்.

இவருடைய நிலாக்காலம் எனும் ஓவியம் மிக அழகான ஒரு கிராமியச் சூழலை வெளிப்படுத்துகின்றது. இருளும் ஒளியும் சம அளவில் கலந்த அந்த வெளிப்பாடு மிக அற்புதமான ஒன்றாகும். நிலவின் ஒளியில் வானமும் சுற்றுப்புறச் சூழலும் இருள் கலந்த நிலையில் தெரிய, குடிசையில் இருந்து வெளிவரும் பிரகாசமான அடுப்பு வெளிச்சம் பார்வைப்புலத்தை அந்தக் குடிசையினுள் இழுத்துச் செல்கின்றது. நிலவொளியிலும் அடுப்பொளியிலும் தெரிகின்ற அந்தச் சூழல் ஆனந்தத்தைத் தருவதாக உள்ளது.

தூரிகையின் வர்ண அழுத்தத்தின் ஊடாக பொருளின் மேற்பரப்பைக் கொண்டு வருவது இவருடைய தனித்துவமான அம்சமாக காணப்படுகிறது. வர்ணத்தெரிவும் அதன் பாவனையுமே இவ்வோவியத்தின் வெற்றியெனக் கூறமுடியும்.

இதுபோல் தன்னுடைய பிரதிமையிலும் (படம் 17) வர்ணங்களை தூரிகைப் பதிவுகள் தெரியும் வண்ணம் இழுத்துப் பாவிக்கின்ற முறையினூடாக குறித்த உருவத்தின் மனநிலையினைக் கொண்டு வருகின்றார்.

இருபரிமாணச் சட்டத்தில் முப்பரிமாணத்தைக் கொண்டுவரும் இராசரெத்தினத்தின் ஓவியங்கள் அனைத்திலும் பச்சை வர்ணப் பிரயோகம் முதன்மை பெறுகிறது. நிலக்காட்சிகளின் வர்ணத் தெளிவும் பிரயோகமும் ஓவியத்தின் சிறப்பான வெளிப்பாட்டைச் சாத்தியமாக்குகிறது. மொத்தத்தில் செழுமையான வர்ணப் பிரயோகம் இராசரெத்தினத்தின் ஓவிய ஆக்கங்களின் சிறப்பம்சங்களாகும். இதுவே ஓவியப் பொருளிற்கும் பின்னணிக்கும் இடையிலான பூரண இசைவைக் கொண்டுவருகிறது.

சங்கீதத்தில் சுருதி சேர்க்கத் தெரியாதவர்கள் எவ்வாறு கச்சேரி செய்ய முடியாதோ அவ்வாறே ஓவியத்திற்கும் வர்ணம் பற்றிய அடிப்படை அறிவு தேவை எனக் கூறுகின்ற இராசரெத்தினம் இயற்கையைப் பிரதி செய்பவன் கலைஞன் அல்ல என்கிறார்.

ஓவியங்கள் குறைபாடுகளினின்றும் நீங்கி உயர் அழகுடன் அமைவதால் இது உயிர்த்துடிப்பைப் பெறும். கலைஞரின் ஆக்கத்திறனே ஓவியத்தைக் கலை ஆக்குகிறது.

புதுமைத் தன்மையே நவீன ஓவியத்தின் உயிர்நாடி எனக் கூறும் இராசரெத்தினம், கலை என்பது தனி நபர் அது தனியார் வேற்றுமையுடையதாயிருப்பதால் பலவாதலும் பலபடப் பேசுதலும் இயல்பாகும் என்பதுடன் உண்மை, நேர்மை, சுயசிந்தனையோடு கலைஞன் செயற்பாட்டால் அது புதுமையாகவும் எல்லோராலும் ஏற்கப்படுவதுடன் விளங்கிக்கொள்ளவும் முடியும் என அபிப்பிராயப்படுகிறார்.

கலைஞன் நேர்மையானவனாயிருத்தல் வேண்டும், பொது மக்களிற்கு 'பார்த்தல்' ஞானம் இல்லை, கல்வியறிவில்லாதவர்கள் கலை பற்றிப் பேசுதல் ஆகாது என கலையொழுக்கத்தை வற்புறுத்தும் இராசரெத்தினம் நம்மிடையே வாழும் சிறந்ததோர் ஓவியக் கலைஞன் என்பதில் ஐயமில்லை (மேலது: பக். 27).

என சோ.கிருஷ்ணராஜா குறிப்பிடுகின்றார்.

'சானா' (செ.சண்முகநாதன்)

யாழ்ப்பாணத்தில் வெளிவந்த புதினப்பத்திரிகையான ஈழகேசரியில் 1939ஆம் ஆண்டிலிருந்து முதலில் ஓவியராகவும் பின்னர் உதவியாசிரியராகவும் சானா பணியாற்றிய காலத்தில் ரேகைச்சித்திரங்களையும் கேலிச்சித்திரங்களையும் வரைந்து யாழ்ப்பாணத்து மக்களிடம் பெரும் அறிமுகத்தைப் பெற்றுக்கொண்டார். சானாவை 'யாழ்ப்பாணத்து மாலி' என வாசகர்கள் பெயரிட்டழைத்தனர். ஆனந்தவிகடன் மாலியைப் போலவே ரேகைச் சித்திரங்களால் நாளாந்த வாழ்க்கையில் நடமாடும் பாத்திரங்களைக் கண்முன் கொண்டுவரும் திறமை சானாவிற்கு இருந்ததாக குறிப்பிடுகின்றனர்.

சென்னையில் சினிமாப்படங்களுக்கு ஆர்ட் டைரக்டராகக் கடமையாற்றியதாகவும் இது தொடர்பாக அவர் 1948ஆம் ஆண்டில் ஈழகேசரியில் 'எனது சினிமா அனுபவம்' என்றதொரு கட்டுரைத் தொடரை எழுதியதாகவும் அறியமுடிகிறது.

சினிமாவில் ஆர்ட் டைரக்டராக பணியாற்றிய அனுபவங்கள் காரணமாக கொழும்பு பல்கலைக்கழக தமிழ்ச் சங்க நாடகங்கள்

சிலவற்றிற்குத் தேவையான ஓவியக்காட்சிகளை சானா சிறப்பாகச் செய்தாரென அறியக்கிடக்கிறது.

சித்திரத்தில் தனக்கு ஒருவகைப் 'பைத்தியம்' என சானா கூறிக் கொண்டார். சானாவின் ஓவிய ஆற்றலைப் புரிந்துகொள்ள 'பரியாரி பரமர்' என்ற அவரது நூலில் வெளிவந்த ரேகைச் சித்திரங்கள், ஈழகேசரியில் வெளிவந்த ரேகைச் சித்திரங்கள் என்பனவற்றைப் பொருத்தமான உதாரணங்களாகத் தரலாம். மேற்படி ரேகைச் சித்திரங்கள் சானா ஒரு லலிதமான ஓவியக் கலைஞரென்பதை எடுத்துக்காட்டுகிறது.

ஓவியர்களான அ.இராசையா, கந்தர்மடம் கனகசபாபதி என்போர்கள் வாயிலாக சானா நீர்வர்ண ஓவியம் தீட்டுவதில் புலமை பெற்றிருந்தமையை அறியக்கூடியதாயிருக்கிறது. சானா வரைந்த பிரதிமையோவியம் பார்வைக்குக் கிடைத்தது. கனக சபாபதியின் தாயாருடைய இப் பிரதிமை ஓவியம் நீர்வர்ணம் கொண்டு வரையப்பட்டது. சானாவின் அபார ஓவியத் திறமைக்கு இவ்வோவியம் சான்று பகர்கிறது. ஈழகேசரி 1940ஆம் ஆண்டு மலரின் அட்டைப்படம் சானாவினால் வரையப்பட்டது. 'கண்ணன் ராதை' என்ற இவ்வோவியம் இந்தியப்பாணியில் அமைந்தது. மேலும் அதே ஆண்டு மலரில்,

அல்லிக் குளத்தருகே - ஒருநாள்
அந்திப்பொழுதினிலே - அங்கோர்
முல்லைச் செடியதன்பாற் - செய்தவினை
முற்றும் மறந்திடக் கற்ற தென்ன

என்ற பாடலிற்கான ஓவியம் ஒன்றைச் சானா வரைந்துள்ளார். (மேலது: பக்.18 - 19).

விபரணமான ஓவியமான இதில் பாடலில் கூறப்படும் ஒவ்வொரு விடயங்களும் ஓவியரின் கற்பனைக்கேற்ப உருக்கொண்டிருப்பதனை அவதானிக்கலாம். நேர்த்தியான உருவ ஒழுங்கும் வர்ணப்பிரயோகமும் பார்வையாளரைக் கவரக்கூடியதாக உள்ளது.

ஆசை. இராசையா

எஸ்.ஆர்.கனகசபையினால் தொடங்கிவைக்கப்பட்ட யாழ்ப்பாணத்து நவீன ஓவிய மரபினை இரண்டாம் கட்ட வளர்ச்சிக்கு எடுத்துச் சென்ற வராக ஆசை.இராசையா குறிப்பிடப்படுகின்றார் .

அச்சவேலியைச் சேர்ந்த சிங்காரம் என்ற கலைஞரிடம் தன் ஆரம்பகால ஓவியப் பயிற்சியையும் நீர்வர்ணப் பயன்பாட்டையும் கற்றவர். இவரை விட கந்தர்மடம் கனகசபாபதி, கலாசேரி தம்பித்துரை போன்றவர்களிடமும் பயிற்சி பெற்றவர். அத்துடன் கொழும்பு நுண் கலைக்கல்லூரியில் 1966-1969 ஆண்டு காலப்பகுதியில் மாணவனாய் இருந்தபோது இலங்கையின் புகழ்பெற்ற ஓவியர்களாகிய ஸ்டான்லி அபயசிங்கா, மொறிஸ்பெரேரா, அல்பேட் தர்மசிறி போன்றவர்களிடமும் பயிற்சி பெற்றார்.

இவ்வாறு பலவகைப்பட்டவர்களிடமும் பல்வேறு திறமைகளையும் கற்றபோதும் .சீ.ஜீ.எஸ்.அமரசேகராவின் ஓவியப்பாணியினால் பெரிதும் கவரப்பட்டு அப்பாணியிலேயே பல ஓவியங்களைப் படைத்துள்ளார்.

சகல தரப்பினரும் ஓவியங்களை இரசிக்கக் கூடியதாயிருத்தல் வேண்டும், ஒரு கணக்கைக் கூட்டிக் கழித்து விடை காண்பது போல ஓவியத்தைப் பார்க்கமுனைவது அர்த்தமற்றதென்கிறார் இராசையா. காட்சிக்கான கரு, காட்சியமைப்பு, வர்ணச்சேர்க்கை, வர்ணத்திணி என்பவற்றை நுட்பமான முறையில் கையாளுதல் வேண்டுமென்பது இவர் அபிப்பிராயம். நுகவுப் பொருத்தம் ஓவியத்தில் உயிர் நாடி, ஓவியர்கள் இதனைத் தகுந்த முறையில் பேணுதல் வேண்டும். பிசாரோ, சிஸ்லி, டீகால், வன்கோ போன்ற மனப்பதிவுவாத ஓவியர்கள் கூட உருவத்திரிபு இல்லாமலேயே வர்ணப் பிரயோகத்தின் மூலம் புதுமையைப் புகுத்தினர். இதனை நமது ஓவியர்கள் மறந்துவிடலாகா தென்கிறார் இராசையா.

கலைப்பாணியின் அடிப்படையில் இராசையாவின் ஓவியங்களை பின்வரும் மூன்று பிரிவுகளாக வகுக்கலாம்:

1. இந்திய மரபின் கலைப்பாணி
2. இருள், ஒளி வேறுபாட்டை முதன்மைப்படுத்தும் கலைப்பாணி
3. இயற்பண்புவாத கலைப்பாணி

இந்திய மரபின் வழிவந்த கலைப்பாணி ஓவியங்களில் கீழைத்தேய ஓவிய மரபின் செல்வாக்கு காணப்படுவதை, கூர்ந்து நோக்கும் ஒருவர் அவதானிக்கலாம். தமயந்தி (1980), சகுந்தலை (1980), ஓவியனின் கனவு (1973), தலைவியும் பாங்கியும் (1973), காதலர்கள் (1973), தாண்டவம் (1971) என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை. இவையனைத்தும் நீர்வர்ண ஓவியங்களாகும். இந்திய மரபில் உடற்கூற்றியல் முதன்மை பெறுவதில்லை. நளி்னமான ரேகைகள் மூலம் இயற்கையின் கூறுகளாயமையும் அழகை மனித உருக்களிற்கு கொடுப்பது இதன் சிறப்பம்சம் ஆகும். இராசையாவின் மேற்படி ஓவியங்கள் 1970 - 1980 ஆண்டுகளிற்குரியது. இலக்கிய மரபிலிருந்து ஓவியத்திற்கான கருப்பொருள் தெரியப்பட்டுள்ளது. அலங்காரப் பாணியிலமைந்த ஓவியங்களிற்கு உதாரணமாக தமயந்தி, சகுந்தலை ஆகிய ஓவியங்களைக் குறிப்பிடலாம். படிமப்பாங்கும், தற்புனைவும் இவ்வோவியங்களில் முதன்மை பெறும் அம்சங்களாகும்.

இருள் - ஒளி வேறுபாட்டை முதன்மைப்படுத்தும் கலைப் பாணியில் உதிரும் இலை (1985), சலிப்பு (1973), தங்கை (1970), பொன்மயமான நினைவுகள் (1973) என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை. இருள் - ஒளி உத்திமுறை உதிரும் இலை என்ற ஓவியத்தில் சிறப்பாக வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. இசைவிணக்கத்துடன் கூடிய வடிவமுறை இவ்வோவியங்களின் சிறப்பம்சம் ஆகும். அத்துடன் கூடவே ஓவியரின் உடற்கூற்றியல் ஞானத்தை எடுத்துக்காட்டுகிறது. மறுமலர்ச்சிக்கால ஓவியர்களான லியர்னாடோ டாவின்சி, மைக்கேலேஞ்சலோ போன்ற வர்களின் ஓவிய மரபில் உடற்கூற்றியல் முதன்மை பெற்றிருந்தது. மறுமலர்ச்சிக்காலத்தில் உடற்கூற்றியற் கல்விமுறை ஓவியர்களிற்கு இன்றியமையாததொன்றாக வற்புறுத்தப்பட்டது. லியர்னாடோவின் குறிப்புகளில் மனித உடற் கூற்றியல், மிருகங்களின் உடற்கூற்றியல் என்பன முதன்மை பெற்றிருப்பதும் இங்கு நினைவுகூரத்தக்கது. ஓவியர்களிற்கு உடற்கூற்றியல் அறிவு இன்றியமையாததென இராசையா வற்புறுத்துகிறார். ஒளி - நிழல் உத்திமுறையில் அமைந்த மேற்படி ஓவியங்கள் ஆக்கத்திறனுடன் கூடிய தனிச்சிறப்பியல்பை வெளிப்படுத்துகின்றது. ஏக்கம் (1988), தாகம் (1988) போன்ற ஓவியங்கள் கலைஞனின் எண்ணக்கருத்தை அதற்கேயுரிய தாக்கமான முறையில் சுவைஞருக்குப் பரிமாறிக் கொள்கிறது. வினைத்திறனில் தேர்ச்சி

பெறல் கலைஞர்களிற்கு இன்றியமையாதது, ஓவியர்களிற்கு இது மிகவும் அவசியமானது. ஓவியத்தின் கவர்ச்சி, வனப்பு போன்ற கூறுகள் மேன்மை பெறுவதற்கு உத்திமுறைப் பிரயோகத்தில் ஆளுகை பெறல் இன்றியமையாதது. அழகியலனுபவத்தைச் சுவைஞருக்குப் பரிமாறிக் கொள்வதற்கு மேற்படி ஓவிய உத்திமுறை கைகொடுக்கிறது.

இராசையாவின் முக்கிய படைப்புகள் பல இயற்பண்பு நிலைப் பட்ட கலைப் பாணியில் அமைந்துள்ளன. இயற்பண்பு நிலை நின்ற ஓவியத்தில் தகவுப் பொருத்தம் மிகவும் முக்கியமானது. தகவுப் பொருத்தமின்மை ஓவிய அழகிற்கு ஊறுசெய்யும். ஏக்கம் (தைலவர்ணம் 1988), விடிவெள்ளி (தைலவர்ணம்), ஏழ்மை (தைலவர்ணம் 1970), தாகம் (தைலவர்ணம்), ஓய்வு (தைலவர்ணம் 1988) என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை. இவ்வோவியங்களின் கருப்பொருள் கிராமத்து வாழ்க்கையிலிருந்து பெறப்பட்டுள்ளது. ஓவியப் பொருள் தெரிவிலும், வரைதல் உத்தி முறைகளிலும் இவை சிறந்து விளங்குகின்றன. எல்லா வகையான கலையாக்கத்திற்கும் வினைத்திறன் தேர்ச்சி முக்கியமானது. வினைத்திறன் ஆளுமைக்கேற்ப ஓவியனின் படைப்பு சிறப்பாய் அல்லது சாதாரணமாய் போய்விடும். ஒரு ஓவியன் தன்னை பூரணமாய் வெளிப்படுத்த ஓவிய வினைத்திறனில் ஆளுமை உடையவன்யிருத்தல் வேண்டும். பெரும்பாலான ஓவியர்களிற்கு கைவராத இவ்வினைத்திறன் சிறப்புத் தேர்ச்சி இராசையாவிடம் நிரம்ப உண்டு.

இராசையாவின் நிலக்காட்சி ஓவியங்களும், பிரதிமை ஓவியங்களும் தனியான கவனிப்பைப் பெறவேண்டியவை. நிலக்காட்சி ஓவியங்கள் நமது பிரதேசத்தின் மண்வாசனையைப் பிரதிபலிக்கின்றன. நீர்நிலைகளுடன் கூடிய நிலத்தோற்றத்தைக் காட்சிப்படுத்தும் ஓவியங்கள் மிகைப்படுத்தப்பட்ட காட்சிகளாக உள்ளன (மேலது: பக்.42-43).

இவருடைய ஓவியங்கள் யாழ்ப்பாண மண்ணின் மற்றுமோர் தன்மையினைப் படம் பிடித்துக் காட்டுபவையாக உள்ளன. அவருடைய வேலையால் மீளல் (படம் - 18) எனும் ஓவியம் இருண்ட பின்னணியில் பெண்கள் வேலையிலிருந்து வீடு திரும்பிக்கொண்டிருப்பதை சித்தரிப்பனவாகும். செவ்வானத்தின் பின்னணியில் உயர்ந்தோங்கி வளர்ந்து மட்டைகள் வெட்டப்பட்டு ஆனால் கம்பீரமாக நிற்கும்

பனைகளினூடாக ஒரு உழைப்பு முயற்சி தெரிகின்றது. அந்தக் காட்சியும் வீதியில் வரும் பெண்களின் நடையும் உயிரோட்டமான மன உணர்வுகளாக இருக்கின்றன.

இராசையாவின் பிரதிமை ஓவியங்கள் அவரின் சிறப்பான கலையாளுமையை வெளிப்படுத்துவன. தன்னுருவம், இளமையின் மலர்ச்சி, முதுமையில் மலர்ச்சி, அமைதி என்பன குறிப்பிடத்தக்கவை. பிரதிமை ஓவியங்கள் புகைப்படப்பிரதியல்ல. ஓவியன் சுயாதீனமாக பண்பு வெளிப்பாட்டை அடிப்படையான நோக்காகக் கொண்டு ஓவியங்களை வரைகிறான். இளமையின் மலர்ச்சி, முதுமையின் மலர்ச்சி என்ற இரு ஓவியப் படைப்புகளும் சிறப்பான உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டைத் தருகின்றன.

இவை தவிர முத்திரைகள் பணியகத்தினால் வெளியிடப்பட்ட சேர்.பொன்.இராமநாதன், கலாநிதி மல்லசேகரா, சேர்.வைத்தியலிங்கம் துரைச்சாமி, சேர்.ஜோன். கொத்தலாவலை போன்ற முத்திரைகளின் வடிவமைப்பாளராகவும் இவர் இருந்திருக்கிறாரென்பது குறிப்பிடத்தக்கது (மேலது:பக்.42-43).

மாற்கு

ஈழத்தில் ஓவியக் கலைஞர்கள் சமூகத்தின் ஆதரவு இல்லாமல் சலிப்படைந்திருந்தபோதும் எஸ்.ஆர்.கே.யுடன் செயலிழந்துபோன வின்ஸர் ஓவியச் சங்கத்தின் பின் 1953இல் ஜே.டி.ஏ.பெரேரா கொழும்பில் நிறுவிய அரசாங்க நுண்கலைக் கல்லூரியில் ஓவியம் கற்று யாழ்ப்பாணத்தில் விடுமுறைக்கால ஓவியர் குழு எனும் ஒரு அமைப்பை நிறுவி அதன் மூலம் பல இளம் ஓவியர்களுக்கு பயிற்சியளித்து ஓவியத்தை மக்கள் மயப்பாட்டுக்குக் கொண்டு செல்ல வேண்டும் என்ற முனைப்புடன் செயற்பட்ட மாற்கு அவர்கள் ஈழத்தில் 1980 களின் பின் கணிப்புப்பெற்ற ஓவியராக உருவானார்.

மாற்கு ஓவியம் பற்றிய மரபுவழிசார் தராதர அளவு கோல்களை நிராகரிக்கிறார். 'காலவேகத்தின் போக்கிற்கேற்ப நவீன ஓவியங்கள் மிகவும் அத்தியாவசியமானதே. எப்படி கவிதை இலக்கியத்தில் புதுக்கவிதை தவிர்க்கப்பட முடியாத அம்சமாயுள்ளதோ அதே போல் ஓவியக்கலையில் மொடேர்ன் ஆர்ட் தவிர்க்கப்பட முடியாத அம்சமாகி விட்டது' என்று சிரித்திரன் செவ்வியொன்றில் மாற்கு

கூறியது இங்கு நினைவுகூரத்தக்கது. கலைஞன் சுயாதீனமுள்ளவன் என்ற வகையில் கட்டுப்பாடுகளையும் நியமங்களையும் மீறி தேடலை மேற்கொள்ளவேண்டும். ஓவியங்கள் கலைஞனின் தேட்டத்தில் விளைவனவாயிருத்தல் வேண்டுமென்கிறார் மாற்கு. இயற்கையையோ அன்றி பொருட்களையோ அவ்வாறே இருபரிமாண எல்லைக்குள் கொண்டு வருவது முக்கியமல்ல. தூரிகைகள் இயற்கைக்குப் புதிய பரிமாணத்தைத் தருதல் வேண்டும். இயற்கை பற்றிய அகநோக்கப் பார்வை ஓவியத்தில் புதிய பரிமாணத்துடன் வெளிப்படல் வேண்டுமெனக் கூறும் மாற்குவின் கலை வளர்ச்சிக் காலம் பல்வேறு படிநிலைகளைக் கொண்டிருப்பதை அவதானிக்கலாம் (மேலது: பக்.35).

இந்தப் படிநிலைகளினூடாக ஒரு குறிப்பிட்ட பாணி என்றில்லாமல் அவ்வவ் காலத்துக்கு ஏற்றவண்ணம் புதுப்புதுப் பாணிகளில் படைப்புகளை கொண்டுவர முயற்சித்துள்ளார். இதற்குக் காரணம் அவர் வாழ்ந்த காலப்பகுதி எனக் கூறலாம். குறிப்பாக அரசியல் நிலைமையினைக் குறிப்பிடுதல் வேண்டும்.

அரசியல் நிலைமை

1950 களுக்குப் பின்பு தமிழர்கள் மீது மேற்கொள்ளப்பட்ட அரசியல் ஒடுக்கப்பாடு காரணமாக உருவாகிவந்த தமிழ்த்தேசியவாதமானது 1980களுக்குப் பின்பு முனைப்படைந்து செயல்படவும் பெறத் தொடங்கியது. இக்காலகட்டத்தில் உருவான பல்வேறு தேசிய இயக்கங்களும் இந்தத் தேசியவாதத்தை முன்னெடுத்தன. 1983இல் சிங்கள பெருந்தேசியவாதம் தமிழர்கள் மீது ஏற்படுத்திய இன அழிப்பு நடவடிக்கையுடன் தமிழர்கள் தங்களுக்கிடையிலான முரண்பாடுகளை மறந்து தமிழர்கள் என்ற அடையாளத்துடன் ஒன்றுபட்டனர்.

கலைஞர்கள் இந்த ஒற்றுமையைப் பேணவும் வளர்க்கவும்மான படைப்புகளை வெளிக்கொண்டுவந்தனர். அந்தவகையான படைப்புகள் ஒட்டுமொத்த தமிழ்ச் சமூகத்தின் உணர்வுகளாகவும் அமைந்திருந்தன. ஓவியத்தில் மாற்கு இந்த வகையான கலைத் தேவைப்பாட்டினைப் பூர்த்திசெய்பவராக இருந்தார்.

தமிழ் தேசியவாத உணர்வினையும் தமிழர்களின் வாழ்நிலையதார்த்தத்தினையும் ஓவியத்தின் மூலம் வெளிப்படுத்தவேண்டும்

என்ற உந்துதல்பெற்ற இளையதலைமுறையினர்களுக்கு மாற்கு ஒரு ஆதார புருஷராக இருந்தார். இதனால் மாற்குவுக்கு ஒரு மாணவ பரம்பரையும் உருவாயிற்று.

'வரப்புயர' என்ற ஓளவையார் பாடலின் முதலடியை என்னிடம் கூறினார். கோலுயர கோன் உயர்ந்தான். எனது மாணவர்கள் உயர நான் உயர்ந்தேன் என்றார். என் மாணவர்களாலேயே நான் மக்களிடம் அறிமுகமானேன். இன்று மக்கள் என்னை அங்கீகரிக்கின்றனர் என்றார். அதற்கு எனது மாணவர்களின் ஓவியக்காட்சிகள் இட்ட பலமான அத்திவாரமே காரணமாகும். என் வயதோடொத்த சமகால ஓவியர்கள் பலருக்கு இத்தகைய வாய்ப்பு கிடைக்கவில்லை யென யாழ்ப்பாணச் செஞ்சிலுவைச் சங்க ஆதரவில் இடம்பெற்ற மாற்குவின் தனிநபர் ஓவிய - சித்திர காட்சியின்பொழுது கூறினார்.

ஒரு ஓவியன் என்ற வகையில் மாற்கு ஒரு தலைசிறந்த படைப்பாளியாக மட்டும் விளங்கவில்லை. கூடவே 1958ஆம் ஆண்டிலிருந்து விடுமுறைக்கால ஓவியப்பள்ளியின் மூலம் ஒரு மாணவ பரம்பரையையே உருவாக்கி வந்துள்ளார். ஓவியத்தில் பரிச்சயமுடைய எவரும் இன்று மாற்குவின் பாணியைச் சட்டென இனங்கண்டுகொள்வர். ஒரு வகையில் 'மாற்குவின் கூடம்' எனக் கூறத்தக்கவகையில் புலமைசார் ஓவியப்பணி ஒன்று மாற்குவினால் ஸ்தாபிக்கப்பட்டுள்ளது (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 1997: பக். 35).

இந்த அரசியல் நிலைமை காரணமாக மாற்குவின் ஓவியங்கள் அதனது கருப்பொருள் சார்ந்தும் ஊடகம் சார்ந்தும் பின்வரும் இரு வெளிப்பாடுகளைக் கொண்டிருந்தன.

1. ஓவியம் வெளிப்படுத்திய சமூக யதார்த்தம்.
2. ஓவியத்தினை அதன் உயர்ந்த பயில்நிலைத் தளத்திலிருந்து விடுவித்து எளிமைப்படுத்தியமை.

1. ஓவியம் வெளிப்படுத்திய சமூக யதார்த்தம்

கலைஞர்களைப் பற்றிய (குறிப்பாக ஓவியக்கலைஞர்களைப் பற்றிய) ஒரு கருத்து பரவலாக இருந்து வருகிறது. அவர்கள் மற்ற மனிதர்களைவிட 'வித்தியாசமானவர்கள்', அந்த மனிதர்களின் உலகத்தையும் வாழ்க்கையையும் சட்டை செய்யாதவர்கள்,

தொலைதூரத்திலுள்ள ஏதோவொரு கற்பனை உலகில் வாழ்பவர்கள், தம்காலத்து சமூகப் பிரச்சினைகளில் ஆர்வமும் அக்கறையும் கொள்ளாதவர்கள், அவர்களது கலைப்படைப்புகள் அக்கறை காட்டுவது அவ்வப்போது தோன்றி மறையும் தற்காலிகமான சமூக நிகழ்வுகள் அல்லது சமூகப் பிரச்சினைகள் மீதல்ல, மாறாக காலம், வெளி ஆகியவற்றையும் கடந்து நிற்கும் 'நிரந்தர உண்மைகள்', 'நிரந்தர மதிப்பீடுகள்' ஆகியவற்றின் மீதுதான். அத்தகைய படைப்புச் செயல்களில் ஈடுபடும்போது அவர்கள் தங்களை, தமது சுற்றுச் சூழலை முற்றிலுமாக மறந்து படைப்பிலக்கியத்தோடு ஒன்றி பரவசமாகி, தங்களுையே மறந்து விடுவர்.

இக்கருத்தில் பெருமளவு உண்மை உள்ளது என்பதைக் கலையின் வரலாறு நமக்குச் சுட்டுகின்றது.' (ராஜதுரை, எஸ்.வி., 1994: பக். 05).

ஈழத்து ஓவிய வரலாற்றிலும் இந்தத் தன்மையினைக் காண்கின்றோம். 1980கள் வரை ஓவியம் எந்தவிதமான அரசியல் பிரச்சினை பற்றியோ அல்லது காத்திரமான சமூகப்பிரச்சினைகள் பற்றியோ வெளிப்படுத்தவில்லை. யாழ்ப்பாண மக்களின் அன்றாட வாழ்வும் சாதாரண நிலக்காட்சிகளும் நிலைப்பொருட்களும் இடம்பெற்றன என்பதை முன்பு சுட்டிக்காட்டிய படைப்புகளினூடாக அறிய முடிகிறது. இவற்றில் ஒரு கலையழகு இருந்தபோதும் அவை பெரிதளவான வரவேற்பினைப் பெறவில்லை. ஆனால் இலக்கியத்தில் மேற்கூறிய பிரச்சினைகள் கூறப்பட்டுள்ளன. இது எங்களுடைய பண்பாட்டில் கட்டபுல கலையும் சொல்வழிக்கலையும் பெற்றிருந்த இடத்தினைக் கூறுவதாகவும் அமைகின்றது.

கலையின் வரலாறு மற்றொரு விசயத்தையும் நமக்குச் சுட்டிக் காட்டுகிறது. மாபெரும் கலைஞர்கள் பலர், அன்றைய சமூக நிகழ்வுகளிலும் குறிப்பிட்ட சமூகப்பிரச்சினைகளிலும் அக்கறை காட்டியுள்ளனர். மாபெரும் கலைப்படைப்புகளாக நிலைத்து நிற்கின்றவற்றில் பல குறிப்பிட்ட உண்மையை, குறிப்பிட்ட சமூகப் பிரச்சினையைக் கையாளுதலின் விளைவாகவும் அப்பிரச்சினைக்கான எதிர்வினையாகவும் தோன்றியவைதான்.

எடுத்துக்காட்டாக பிரெஞ்சு கலைஞர் டோமியரின் (Daumier) ட்ரான்ஸ்னோனியன் ஏப்ரல் 15.1834 என்ற படைப்பை (இது ஒரு லித்தோகிராப்) எடுத்துக்கொள்வோம். ஏதோவொரு கொடூரமான

வன்முறை நிகழ்ச்சி நடந்து முடிந்ததற்குப் பிந்திய ஒரு காட்சி இதில் சித்தரிக்கப்படுகிறது. படுக்கையறையொன்றில் ஒரு ஆணும் ஒரு பெண்ணும் செத்துக் கிடக்கிறார்கள். அங்கே ஏதோ ஒரு சண்டை நடந்ததற்கான அறிகுறிகள் உள்ளன. மேசை நாற்காலிகள் உருட்டி விடப்பட்டுள்ளன. இரத்தம் சிந்தி சிதறிக் கிடக்கிறது. செத்துப் போனவர்களின் உடல்களிலிருந்து ரத்தம் ஒழுகிக்கொண்டிருக்கிறது. அந்த ஆணின் உடலுக்குக் கீழ் ஒரு குழந்தையின் உடல், மற்றொரு பிணத்தின் தலை - அது ஒரு கிழவனின் தலை. அக்கிழவன் குழந்தையின் பாட்டனாக இருக்கக் கூடும். இது நம்மை ஆழ்ந்து சிந்திக்க வைக்கக்கூடிய ஓவியம். மனித வன்முறை, அதன் கொடூரங்கள், அழிவுத்தன்மை ஆகியவற்றைப்பற்றிய ஆழமான உணர்வுகளை நமக்குள் ஏற்படுத்தும் படைப்பு. ஆனால், அப்படைப் பின் உருவாக்கத்திற்குத் தூண்டலாக இருந்ததோ ஒரு குறிப்பிட்ட வரலாற்று நிகழ்ச்சிதான்.

பிரான்ஸிலுள்ள லையோன் நகரில் வேலை நிறுத்தம் செய்து வந்த தொழிலாளர்களுக்கு ஆதரவாக பாரிஸ் நகரத் தொழிலாளர்கள் ஆர்ப்பாட்டங்களில் இறங்கினர். சட்டம் ஒழுங்கைப் பராமரிக்க தெருக்களில் துருப்புகள் ரோந்து வந்தன. ஒரு உள்நாட்டுப்போர் உருவாகிவிட்ட அந்தச் சூழலில் ட்ரான்ஸ்லோனியன் தெருவிலுள்ள 12 ஆம் எண் கட்டிடத்திலிருந்து யாரோ ஒருவர் துருப்புக்கள் மீது துப்பாக்கிச் சூட்டை நடத்த, பதிலடியாக துருப்புக்களோ அக்கட்டிடத்திலிருந்த அத்தனை பேரையும் சுட்டுக் கொன்றனர். பாரிஸ் மக்களை உலுக்கிய அந்தக் கொடூரச் செயலைப் புரிந்தவர்களைக் கண்டனம் செய்வதற்காக வரையப்பட்டதுதான் டோமியரின் ஓவியம்.

'மே மூன்றாம் நாள் மரண தண்டனை' ஸ்பானியக் கலைஞன் கோயா (Goya) தீட்டிய ஓவியம். நெப்போலியன் ஸ்பெயின் மீது படையெடுத்து அதை வெற்றிகொண்ட 1804 ஆம் ஆண்டில் நடந்த மரண தண்டனை நிறைவேற்றத்தைச் சித்தரிக்கிறது. நெப்போலியனின் படையெடுப்பை ஸ்பெயின் அரசனாலும் அவனது படைகளாலும் தடுத்து நிறுத்த முடியவில்லை. நெப்போலியனின் படைகள் தேவைக்கு மீறிய வன்முறைகளில் ஈடுபட்டன. பிரெஞ்சு ஆக்கிரமிப்பாளர்கள் மன்னரின் மகளை பிரான்சுக்குத் தூக்கிச் செல்லப் போகப் போவதாக ஒரு வதந்தி பரவவே, மாட்டிட் நகரத்தின் பாமர மக்கள், பிரஞ்சுத் துருப்புக்களைத் தாக்கத் தொடங்கினர். அது மே 2 ஆம் நாள். மறுநாள் பிரஞ்சுத் துருப்புகள் கண்மூடித்தனமான எதிர்த் தாக்குதல் தொடுத்தன. எந்தக் குற்றமும் செய்யாத அப்பாவி

மக்கள் உட்பட பல நூற்றுக்கணக்கானோரை தெருவில் நிற்கவைத்து சுட்டுக் கொன்றன. கோயாவின் ஓவியத்தில் மாட்டிக் நகரவாசிகள் கூட்டமொன்று பிரெஞ்சுப் படையினரின் துப்பாக்கிகளுக்கு எதிரே நிற்கவைக்கப்பட்டுள்ளது. அவர்களது காலடியின் கீழ் ஏற்கனவே கொல்லப்பட்டவர்களின் உடல்கள் சிதறிக் கிடக்கின்றன. அவர்களுக்குப் பின்னால் அடுத்தபடியாகச் சுட்டுக்கொல்லப்படப் போகும் மனிதர்கள் நிற்கவைக்கப்பட்டுள்ளனர். ஒரு பொட்டல்காடு இக்காட்சிக்கு பின்புலமாக உள்ளது. தொலைதூரத்திலுள்ள மாட்டிக் நகரக் கட்டிடங்கள் பேய் பிசாசுகள் போலக் காட்சியளிக்கின்றன.

மறுமலர்ச்சிக்கால இத்தாலியக் கலைஞன் பொட்டெல்லியின் 'அவதூறு' என்ற ஓவியத்தை இங்கு நாம் குறிப்பிடலாம். அந்த ஓவியத்தில் மையப்பகுதியில் நாம் ஒரு பெண்ணுருவில் காணப்படும் 'அவதூறு'வைக் காண்கிறோம். ஒரு அப்பாவியின் தலைமுடியைப் பிடித்து இழுத்து வருகிறான் 'அவதூறு' அவளது கையில் ஒரு தீப்பந்தம். உண்மையின் மீது அவளுக்குள்ள நேசம் பற்றிய ஒரு பொய்ச்சின்னம் அது. அவளது இருபுறமும் வேறிரு பெண்கள் - 'மோசடியும்', 'ஏமாற்றும்' கந்தலாடையுடன் நின்றுகொண்டிருக்கும் ஆணுருவம்தான் 'பொறாமை' அவன் நீதிபதியிடம் பொய்க்குற்றச் சாட்டுக்கள் சொல்கிறான். நீதிபதி கிரீடமும் செங்கோலும் தரித்திருந்தாலும் அவர் காதுகளோ கழுதைக் காதுகள். ஒரு காதில் 'அறியாமை'யும் மற்றொரு காதில் 'சந்தேகமும்' ஒதுகின்றன. அவற்றை செவிமடுத்துக் கேட்கிறார் நீதிபதி. இந்த ஓவியம் அன்று நடந்த ஒரு உண்மை நிகழ்ச்சியின் எதிர்வினை. ஒரு அநியாயமான தீர்ப்புக்குக் காட்டப்பட்ட மறைமுகமான எதிர்ப்பு என்று சில விமர்சகர்களால் கூறப்படுகிறது. பொட்டெல்லியன் காலத்தில் வாழ்ந்த ஸவனரோலா என்ற கிறிஸ்தவ பாதிரி ஒரு பெரும் அறிவாளி. கிறிஸ்துவிடம் உண்மையான பற்றுக்கொண்டிருந்தவர். அவர் சமுதாய ஊழல்கள், அதிகாரவெறி, இத்தாலியின் தார்மீகச் சீரழிவு, மனிதர்களிடையே காணப்பட்ட வீண்பெருமைகள் ஆகிய வற்றைக் கண்டனம் செய்து சமயச் சொற்பொழிவாற்றி வந்தார். அதன் காரணமாக பிளாரன்ஸ் நகரில் மிகச் செல்வாக்கு மிகுந்த மனிதராகத் திகழ்ந்தார். அவரது நடவடிக்கைகளால் ஆத்திரமடைந்தவர்கள், கிறிஸ்தவ மதத்துக்கு புறம்பான முறையில் அவர் செயற்படுகிறார் எனக் குற்றம் சாட்டினர். கைது செய்யப்பட்டு, பொய்க் குற்றங்கள் சாட்டப்பட்டு 1498இல் தூக்கிலிடப்பட்ட அவரது உடல் பிளாரன்ஸ் நகரச் சதுக்கத்தில் எரிக்கப்பட்டது.

போட்டிஸெல்லியின் மீது ஸவனரோலாவின் கருத்துக்கள் தாக்கம் ஏற்படுத்தியிருந்தன என்பது உண்மைதான் என்றாலும் அந்த ஓவியம் ஸவனரோலா கொல்லப்படுவதற்கு முன்பே தீட்டப்பட்டுவிட்டது என்று வேறு சில விமர்சகர்கள் கூறுகின்றனர். எது எப்படி இருப்பினும், குற்றமற்றவர்களை வேட்டையாடிப் பிடித்து, அவர்களைத் தண்டிப்பதற்கு எதிர்ப்புத் தெரிவிக்கும் ஓவியமாகவே அது பொதுவாகக் கருதப்படுகிறது.

மாபெரும் டச்சு ஓவியர் ரெம்ப்பிராண்ட் தான் சித்தரித்துக் காட்டும் விவிலியக் கதைகளின் வழியே சொல்வது என்ன? ஹாலந்து நாட்டு மக்களின் அவல வாழ்க்கையையும் ஏழ்மையையும் மட்டுமல்ல அன்றைய டச்சு சமுதாயத்திலிருந்த பலவித மனித உறவுகளையும்தான். ரெம்ப்பிராண்டுக்கு செல்வந்தர்கள் சிலர் புரவலராக இருந்தனர். அந்தப் புரவலர்களோ பாமர ஏழைகளை 'பூஜ்யங்களாகக்' கருதினர். அந்த 'பூஜ்யங்களை' மனிதத்தன்மை நிறைந்தவர்களாகச் சித்தரித்துள்ளார் ரெம்ப்பிராண்ட்.

மெற்காணும் ஓவியங்களுக்கு அந்தப் படைப்பாளியின் வாழ்க்கையனுபவங்கள் தான் தூண்டுதலாக இருந்திருக்கின்றன. எனினும் ஸிட்னி "பிங்கெல்ஸ்டைன் கூறுவது போல, 'படைப்பாளியின் வாழ்க்கையனுபவங்களிலிருந்து பிரிந்து, அதே அனுபவங்களை உருமாற்றப்பட்ட விதத்தில் தன்னுள் உள்ளடக்கி, புறவடிவம் எய்தி, தானாகவே அர்த்தப்படக் கூடிய ஒரு தனி உலகமாக விளங்குவதே கலை. கலைப்படைப்பு, அதைப் படைப்பதற்காக கலைஞன் பட்டவேதனை முடிந்த பின்னர் சமூகத்துக்குச் சொந்தமான ஒன்றாக நிலைத்து நிற்கிறது".. படைப்பாளியின் கையைவிட்டு விடுபட்டுத் தானெனத் தனியாக நிற்கிறது கலைப் படைப்பு. இப்போது அதற்கென்றே ஓர் உயிர், ஒரு ஜீவன் உண்டு. கீட்ஸ் கூறியது போல் அது இரத்த ஓட்டமற்ற, மாற்றமே இல்லாத ஒரு ஜீவன், ஒரு வாழ்வு. ஆனாலும், அதற்கென்று ஒரு அர்த்தம் உண்டு.

அதனால்தான் முற்றிலும் மாறுபட்ட சமுதாய, வரலாற்றுச் சூழல்களில் படைக்கப்பட்ட கலைப்படைப்புகள் - டோமியர், ரெம்ப்பிராண்ட், கோயா போன்றவர்களின் படைப்புகள் - இன்று வாழ்ந்து கொண்டிருக்கின்ற நமக்கு 'அர்த்தம்' உடையனவாக விளங்குகின்றன. மனித சமுதாயத்தில் வன்முறையும் ஒடுக்கு முறையும் அநீதியும் அவை தோற்றுவிக்கும் அவலங்களும்

நீடித்திருக்கும் வரை, அவற்றுக்கு காட்டப்பட்ட எதிர்ப்புகளாகவும் கண்டனங்களாகவும் விளைந்த மேற்காணும் கலைப்படைப்புகள் நமக்கு அர்த்தமுள்ளவையாக நீடித்து நிற்கும்.' (ராஜதுரை, எஸ்.வி., 1994: பக். 5-7).

1980களுக்குப் பின்பு இலங்கையில் ஏற்பட்ட அரசியல் நிலைமை காரணமாக கலை அந்த அரசியலால் எழுந்த சமூக அவலங்களையும் மனிதப் படுகொலைகளையும் பேச ஆரம்பித்தது. மாற்குவினுடைய யூலை 83, அவதி எனும் ஓவியங்கள் இவற்றைக் கச்சிதமாக வெளிப்படுத்தின.

யூலை 83 (படம் - 19) எனும் ஓவியம் 1983 ஆம் ஆண்டு நடந்த இனக்கலவரத்தின்போது தமிழர் என்ற காரணத்திற்காக குழந்தைகள், பெண்கள், சிறுவர்கள் என்று பாராமல் கொன்றுகொலையப்பட்ட சித்தரிப்பதாக இருக்கின்றது.

ஒரு பெண் தனது கொல்லப்பட்ட குழந்தையை மடியில் தூக்கி வைத்துக் கொண்டு பேதலித்துப் போய் ஆனால் ஆணித்தரமான கேள்வியுடன் இருக்கிறாள். துக்கத்தால் ஆக்கிரமிக்கப்பட்ட மனநிலை தாயின் கழுத்தின் கோணலான நீண்டு வளைந்த கழுத்து மற்றும் சற்று மேலுயர்ந்த கண்களுக்கூடாகவும் இருக்க குழந்தையின் அகன்ற வாயும் மூடிய கண்களுக்கூடாகவும் வெளிப்படுகிறது. இது அநீதிக்கும் கொடுமைக்கும் எதிரான கலைஞரின் எதிர்ப்பினையும் கலைஞருக்கு நீதியின் பாலுள்ள பற்றுதலையும் வெளிக்காட்டுகின்றது.

இவ்வோவியம் இதனுடன் தொடர்புபட்டவர்களை வெட்கித் தலைகுனிய வைக்கும் உணர்வினையும் ஏற்படுத்துகின்றது.

அவதி (படம் - 20) எனும் ஓவியத்தில் பிணக்குவியலுக்கு மேல் ஒரு தாய் மேலே வானத்தைப் பார்த்து கதறுவதாகவும் ஆவேசப் படுவதாகவும் இருக்க அருகாமையில் அவற்றைப் புதைக்கக் கொண்டு வந்த ஒரு மண்வெட்டியும் உள்ளது. அப்பாவி ஆண்களையெல்லாம் கொன்றுகொலித்துவிட்ட சூழலில் அவர்களைப் புதைப்பதற்கு ஒரு ஆண்மகன்கூட மிச்சமில்லாத நிலையில் மிக்க துயரத்தோடு அவ்வளவு பிணங்களையும் புதைக்க கொண்டு வந்தும் அவற்றை புதைப்பதற்கிடையில் மீண்டும் விமானங்கள் வானத்தில் பறப்பது போலவும் அப்பாவிகளைக் கொன்றுவிட்ட அந்த விமானங்களை எதுவும் செய்ய

முடியாத நிலையில் ஆனால் அவற்றின் மேலுள்ள ஆத்திரம் முகபாவத்திலும் கைகளிலும் வெளிப்படுத்த முயற்சித்திருக்கின்றார். பெரிதாக்கப்பட்ட கண், பெரிய மூக்குத்துவாரம், பள்ளமான கன்னங்கள் பெரிய முகவாயின் மேலுள்ள திறந்த வாய் என எல்லாமே துக்கத்தினதும் ஆவேசத்தினதும் உச்சகட்டத்தைக் காட்டப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

உழைப்பினால் வற்றிய உடம்பும் அகன்ற மூக்கும் பெரிய கண்களும் சேலையை அணிந்திருக்கின்ற விதமும் அது ஒரு ஈழத்து தமிழ்ப் பெண் என்ற உணர்வினை எமக்குத் தந்துவிடுகின்றன.

இவ்வோவியங்கள் ஈழத்துத் தமிழ் மக்களின் படுகொலைகளுக்கும் தாக்குதல்களுக்கும் எதிர்வினையான கலாபூர்வமான படைப்புகளாகும்.

2. ஓவியத்தினை அதன் உயர்ந்த பயில்நிலைத் தளத்திலிருந்து

விடுவீத்து எளிமைப்படுத்தியமை

ஓவியம் இலங்கைக் கல்வித்திட்டத்தில் ஒரு பாடமாக சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டு அதற்கான கற்பித்தல் நடவடிக்கைகள் ஆரம்பமானவுடன் அது இலங்கையின் பாரம்பரிய பயில்நிலைத் தளத்திலிருந்து விடுபட்டு கலைக்கூடத்து (Studio) மரபாக ஆகியது. இது ஏற்கனவே கலாசார ரீதியாக ஓவியத்தினைப் பேணாத தமிழ் சமூகத்துக்கு மேலும் அந்நியமாகியதுடன் அது ஒரு உயர் வர்க்கத்துக்குரிய கலையாகவும் மாறியது. அதாவது ஓவியம் வரைதலுக்கான ஊடகங்கள் ஐரோப்பியர்களுக்குரியதாகவும் அவை விலையுயர்ந்தவையாகவும் காணப்பட்டன. இவற்றைக் கொண்டு படைக்கப்படும் படைப்புகளை ரசிப்பதற்கு பார்வைப்புலன் பயிற்சியும் உயர்வர்க்க கலாசாரமும் தேவையாக இருந்தது. கல்வியினை ஒரு மூலதனமாகக் கொண்டு ஒரு மத்தியதர வர்க்கமாக உருவாக்கிக்கொண்டிருந்த யாழ்ப்பாண சமூகத்துக்கு அப்போதைய தேவைப்பாட்டில் வருமானத்தினைத் தரத்தக்க கல்வியும் அதனால் ஏற்படுகின்ற சமூக மதிப்புமே அவசியமாக இருந்தது.

இலங்கைத்தமிழ் மக்களின் அபிப்பிராயத்தில் கலை பணப்போசாக்கு என்ற சத்து இல்லாதது. அதனால் கலை இங்கு சோகை பிடித்த நிலையில் வாடிக்கொண்டிருக்கிறது. கல்விக்குப் பணம் இறைக்கும்

மக்கள் கலைக்கு கிள்ளியும் தெளிப்பதில்லை (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 1997: பக். 24).

என ஓவியர் சிவஞானசுந்தரம் குறிப்பிடுவதிலிருந்து விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

ஓவியர் மாற்கு ஆரம்ப காலங்களில் கலையகத்தையும் அதன் பண்புகளையும் புறக்கணிக்காத போதும் பிற்பட்ட காலங்களில் ஏற்பட்ட அரசியல் சூழ்நிலைகளால் தொடர்ந்தும் அவற்றில் தங்கியிருக்காமல் இயல்பான படைப்புச் சுதந்திரத்துடன் சாதாரணமாக பணச் செலவின்றிக் கிடைக்கும் காட்போர்ட் மட்டைகள், கடதாசிகள் போன்றவற்றை உபயோகித்து ஓவியங்களைத் தீட்டினார். சாதாரண சோக் கலர் அவருடைய வண்ணமாகவும் தூரிகையாகவும் பயன்பட்டது.

இவை காரணமாக ஓவியம் அதனுடைய செல்வந்தத் தன்மையிலிருந்து இறங்கி பாரம்பரியமான சமூக பயில்நிலையின் நவீன போக்காக உருவாகியது. ஓவியக் கண்காட்சிகள் செலவற்ற ஒரு விடயமாக ஆகியதுடன் அவை இலவச காட்சிகளாகவும் அமைந்திருந்தன. ஓவியக் காட்சி குறிப்பேட்டில் விற்பனைக்கான ஓவியங்களின் விலை போடப்படாது சுவைஞன் விரும்பினால் அவற்றை கலைஞருடன் பேசி அதன் விலையைத் தீர்மானிக்கும் அளவுக்கு கலை ஒரு சாதாரண நுகர்வுப்பண்டமாகவும் கொண்டுவரப்பட்டது.

இவ்வாறான செயற்பாடுகள் ஓவியம் என்பது கலைஞர்களுடைய பார்வையில் பணம் உழைக்கும் ஒரு ஊடகம் என்பதிலிருந்தும் சுவைஞனுடைய பார்வையில் பணம் சுரண்டும் ஒரு ஊடகம் என்ற பார்வையிலிருந்தும் மாறி ஓவியத்தினை மக்கள் தளத்துக்குக் கொண்டு சென்றமை ஒரு முக்கியமான விடயமாகும்.

மாற்குவின் ஓவிய இயல்புகள்

மாற்குவினுடைய ஓவியங்கள் வலிமை, பொலிவு போன்றவைகளுடன் மனிதாபிமானப் பார்வையில் இருந்து உருவானவை. அவருடைய ஓவிய மொழி ஈழத்து தமிழ் மக்களின் அனுபவ உணர்வுகளின் வெளிப்பாடாகவே இருக்கின்றது. இத்தகைய ஒரு மனிதாபிமான தேடல் இவரின் சமகால ஓவியர்களிடம் இல்லாத ஒன்றாகும். இவை

அனுபவ உணர்வுகளாகவும் நவீனத்துவ தேடலின் வெளிப்பாடுகளாகவும் இருக்கின்றன எனலாம்.

இந்த முயற்சியில் நவீன மூலாதாரங்களுடன் பாரம்பரியக் கலைகளுடனும் தன்னை இணைத்துக்கொள்ள முயல்கிறார். நவீன மாகவும் சமகால அல்லது சமூக யதார்த்த வெளிப்பாடாகவும் அவருடைய படைப்புகள் அமைவது மற்றவர்களிடம் இருந்து அவரை மேன்மைப்படுத்திக்காட்டுவன. அவர்,

தனது ஓவிய வாழ்க்கைக் காலத்தை பின்வரும் நான்கு கட்டங்களாகப் பிரிக்கிறார் (யேசுராசா, அ., பதிவுகள்: தேடலும் படைப்புலகமும், 1987: பக். 5):

1. நுண்கலைக் கல்லூரியின் இறுதிக்காலம்வரையிலான மங்கல் நிறக்காலம் (Dull Period)
2. வெள்ளைக் காலம் (White Period)
3. நீலக் காலம் (Blue Period)
4. கோடுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்தல் (Concern on Lines)

இந்தப் படிநிலையானது அவர் ஓவியத்தில் வளர்ந்துவந்த அல்லது தனது பாணியினை மாற்றிவந்த போக்கினைக் காட்டுவதாகும்.

1957இல் அரசினர் கலைக்கல்லூரியில் பயிற்சியை முடித்துக் கொண்டு வெளியேறிய மாற்கு, மங்கல் வர்ண ஓவியங்கள் வரைதல் அல்லது அவரே கூறுவது போன்று கழுவுதற்பாணிச் சித்தரிப்பில் அதிக ஆர்வமுடையவராக விளங்குகிறார். இக்காலத்தில் 'இளைய கலைஞர்' எனக் கௌரவிக்கப்பட்டதுடன், அரசினர் கலைக் காட்சியில் பல பரிசுகளையும் பெற்றார். இன்று இளைய மாற்குவின் கழுவுதற் பாணி ஓவியங்கள் ஒரு சிலவே அவரின் கைவசமுள்ளது, 'கொழுந்தெடுத்தல்', 'தாயும் சேயும்' கழுவுதற் பாணியில் குறிப்பிடத்தக்க முக்கியம் பெறுபவை. நீர்வர்ணங்களே கழுவுதற் பாணியின் அடிப்படை. பிரகாசமான நிறங்கள் தவிர்க்கப்பட்டுள்ளன. நீலம், பச்சை நிறங்களுடன் பிறவர்ணங்கள் கலக்கப்பட்டு இக்கால ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டதால் கரைந்த வர்ணத் தோற்றத்தை இவை தருகின்றன. கலங்கலான தோற்றத்தைத் தரும் இக்கால ஓவியங்

களின் கருப்பொருள் நேரடியான காட்டுருக்களிலிருந்து பெறப்பட்டவையல்ல. ஞாபகம் அல்லது நினைவு என்பதனையே ஊற்றாகக் கொண்டிருந்த கழுவுதற்பாணி ஏறக்குறைய 1966ஆம் ஆண்டு வரை நீடித்தது (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 1997: பக். 35).

நீர் வர்ணங்களைப் பாவித்து உருவாக்கியவையே இவையாகும். இதில் இவர் கழுவுதற் பாணியினை ஒரு உத்தியாகப் பயன்படுத்துகிறார். நீர் வர்ணங்கள் கொண்டு வரையப்பட்ட ஓவியங்களை நீரினால் கழுவும்போது நிறங்கள் கரைந்து புதிய ஒரு வர்ணம் உருவாகும். பின்பு அதைக் காயவைத்து வர்ணம் பூசி மீண்டும் கழுவி காயவைத்து என தனது உணர்வு வெளிப்பாட்டுக்கு பொருத்தமான வர்ணங்கள் கிடைக்கும்வரை இந்தப் படைப்புச் செயல்முறை தொடரும். இந்த ஓவியங்களின் சிறப்பான பண்பு அது தன் மூல வர்ணத்திலிருந்து விலகி ஒரு மங்கல் தன்மையினைத் தருவதுதான். இவ்வாறான மங்கல் தன்மை என்பது சாதாரண வர்ணக் கலவையினூடாக பெற்றுக்கொள்ள முடியாதது என்பதுடன் இது தருகின்ற உணர்வினையும் அவை தரமுடியாததாகும்.

மாற்கு இந்தச் செயல்பாட்டில் வர்ணச் சமநிலையையும் உணர்வு வெளிப்பாட்டுக்குப் பொருத்தமான வர்ணத் தெரிவினையும் மிகச் சிறப்பாக கையாண்டுள்ளார் எனலாம்.

இதன் பின்னர், ஓவியத்தில் இயற்கையின் நேரடிப் பிரதிபலிப்பு முக்கியமல்ல, நுகர்வோருக்கு குறிப்பால் உணர்த்துவதே கலையில் முக்கியமானது என்ற நிலைப்பாட்டிற்கேற்ப இயற்கைசார் வர்ணங்களையும் கடும் பிரகாசமான வர்ணங்களையும் பிரயோகிக்கும் இரண்டாவது காலப்பகுதி இடம்பெறுகிறது.

மாற்குவின் இக்காலப் படைப்புகளில் 'மறைவிலே' என்ற ஓவியம் கருப்பொருள் தொனிப்பில் குறிப்பிடத்தக்கது. பின்னணிக்கும் ஓவிய உருவரைக்கும் இடையில் வர்ணத்தின் மூலம் கற்பிக்கப்படும் வேறுபாடு துலக்கமாகக் காணப்படவில்லை. கழுவுதற்பாணியின் செல்வாக்கு இங்கும் காணப்படுகிறது. மாற்குவின் கலாசிருஷ்டியின் ஒரு மாறும் காலப்பகுதியாக கொள்ளப்படத்தக்க கடும் வர்ணப் பிரயோகக்கால ஓவியங்கள் புறக்காட்சியும் கூறுகள் எதனையும் நேரடியாக பிரதிபலிப்பனவாக இல்லை. மானிட விழுமியங்களை வர்ணங்கள் மூலம் சித்தரிக்கும் சிறப்பு வாய்ந்த போக்கு

இக்காலப்படைப்புக்களில் மேலோங்கிக் காணப்படுகிறது (மேலது: பக். 36).

மாற்குவின் அடுத்த அம்சம் அவருடைய ரேகைப் பாவனையாகும். பிக்காசோவின் கியூபிசத்தின் அடிப்படைப் பண்புகளை ஜோர்ஜ் கீற் பாரம்பரியம் பிறழாத தனக்கான மொழியில் புரிந்துகொண்டு வெளிப்படுத்துவதுபோல் மாற்குவும் முயற்சித்திருக்கின்றார். சகுந்தலை, அலங்காரம் ஆகிய ஓவியங்கள் (படம்- 21, 22) இதனை வெளிப்படுத்துகின்றன. 'சகுந்தலை'யில் காலில் முள் ஏறியது போன்ற பாவனையும் மாணும், அழகாக வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன.

இவ்வாறான பாணி ஓவியங்களின் முக்கிய வெளிப்பாடு ரேகைகளே. ரேகைகளின் வீச்செல்லை தொடர்பாக மாற்கு புதியதொரு போக்கைக் கடைப்பிடிக்க முயல்கிறார். அதாவது ரேகையானது ஓவியத் தளத்தின் ஓவிய விடயத்துக்கு அப்பாலும் பரவிச் சென்று மையத்துடன் கலப்பது புது அனுபவமாக இருக்கின்றது. இங்கு மையக் கருத்து குறித்த ஓவியத்துடன் குவிமையமாக நின்றுவிடாது பிரபஞ்சப் பொதுமையாக பிரபஞ்சம் எங்கும் வியாபிக்கும் ஒரு விடயமாகவும் அமைந்து விடுகிறது.

உலக நவீன ஓவியப்போக்கை ஒரு புது யுகத்துக்கு இட்டுச் சென்ற பிக்காசோ, இதேபோல் இந்திய ஓவியத்தை இட்டுச்சென்ற ஜெமினிறோய் போன்றவர்கள் தமது ஓவியத்துக்கான அடிப்படையை நாட்டாரியல் பண்புகளிலிருந்து பெற்றனர். மாற்குவின் ஓவியங்களில் ஜெமினிறோய்யின் தாக்கத்தினை நேரடியாகக் கண்டு கொள்ள முடிகின்றது. பதுமை (படம் - 23)யில் உருண்டு திரண்ட வடிவம் நீண்ட பெரிய கண், கடும் வர்ணம் என சுடுமண் சிற்ப மரபினை வெளிப்படுத்த முயல்வதைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

மீட்டல், குருட்டுப் பாடகன் (படம் - 22,25) போன்றவை அம்ரிதா சேர்க்கிலை ஞாபகம் ஊட்டுபவையாக அமைந்திருக்கின்றன. நீண்ட உருவங்கள் இதனைக் காட்டுகின்றன.

மாற்குவினுடைய உருவங்கள் வாழ்வின் கஷ்டங்களைத் தாங்கி அந்தத் தொழிலையே எப்போதும் செய்து வந்த ஜீவன்கள். இதனால் அவற்றினுடைய குறிப்பிட்ட உறுப்புகள் அபரிமிதமாக நீட்டப்பட்டிருக்கின்றன. அவை பணிவையும் அந்தப் பணிவுக்குள்ளால் ஆத்மாவின்

மென்மையையும் இந்த உருவங்களுக்குள்ளால் வெளிப்படுத்துகின்றார். இது அவரிடம் கைகூடியிருந்த கலைநுட்பங்களும் அருமையான வரைதிறனும் ரேகைகளும் முன்னின்று ஓவியத்தளத்தை நுகர்வோனின் சமூக உணர்வுக்குள் நகர்த்தி விடுகின்றன.

1970ஆம் ஆண்டிலிருந்து ஏறக்குறைய 1980ஆம் ஆண்டுவரை ரேகைச்சித்திரங்களின் பாணி மாற்குவின் ஓவியங்களில் மேலோங்கிக் காணப்படுகிறது. பிரபல இந்திய ஓவியரான ஹூசைனின் செல்வாக்குக்கு உட்பட்டு ரேகைச் சித்திரங்கள் வரைய முற்பட்டதாக மாற்கு குறிப்பிடுகின்றார். எனினும் விரைவிலேயே முற்றிலும் தனியான தொரு பாணியை அதாவது கனபரிமாணக் கோட்டுருவங்கள் என்ற நிலைக்கு மாற்குவின் ஓவிய ஆற்றல் வளர்ச்சியடைந்து விடுகின்றது. தாய்மை (1970), அலங்காரம் -2 (1972), அலங்காரம்- 3 (1976) என்பன ரேகைகளிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் ஆரம்பகாலப் படைப்புகளாகும். இவ்வோவியங்கள் கேத்திர கணித வரைகளை ஒத்த சாயலைப் பிரதிபலிக்கின்றன. தாய்மை, சகுந்தலை (1972) என்பன பிக்காலோவை ஞாபகம் ஊட்டுகின்றன. எனினும் கருப் பொருளிலும் உள்ளடக்க வளத்திலும் வேறுபடுகின்றன. ஏலவே அறுபதுகளில் தொடங்கிய நேரடிக் காட்சிகளின் கூறுகளை வெளிப்படுத்தா உருக்களாக ஓவியம் படைக்கப்படல் வேண்டும் என்ற மாற்குவின் சிந்தனைப் போக்கை மீண்டும் அவை உறுதிப்படுத்துகின்றன.

கலையின் யதார்த்தவாத எண்ணக்கருவை நிராகரிக்கும் ரேகைச் சித்திரங்கள் இயற்கையின் விழுமியங்களை மீள் மதிப்பீடு செய்கின்றன. கோட்டுருவங்கள் கனபரிமாணத்தைத் தரும் தன்மை மாற்குவின் அடுத்த கட்ட வளர்ச்சியைச் சுட்டி நிற்கின்றன. 'கனவடிவ ஓவியங்கள் செம்மை வடிவங்களால் அமைக்கப்படுகின்றன. இம்மரபு ஓவியத்தில் இயற்கையின் தோற்றங்கள் முறிக்கப்பட்டும் மாற்றப்பட்டும் இருக்கும். இவற்றிற்கெல்லாம் முக்கிய காரணமாக இருந்தது புதுமையைப் புகுத்த வேண்டும் என்ற அவாவே. இவ்வித அவாவினால்தான் மனித சமுதாயமே முன்னேற்றம் அடைந்து வருகிறது. இவ்வித புதுமையை புகுத்தும் நோக்கமே ஓவியக்கலையில் பலவிதத்தில் புகுத்தப்பட்டு பல பிரிவுகளாலும் பல பாணிகளாலும் வளர்க்கப்பட்டு வருகிறது.' மாற்குவின் கூற்று அவரின் இக்காலப்பகுதிக்குரிய ஓவியங்களை

நன்கு விளக்கும். தாண்டவம் (1973), காவடியாட்டம் (1972), மீட்டல் (1985) என்பன இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கவை. கலைஞன் தன் கற்பனையாகிய ஓவிய வெளிப்பாட்டின் மூலம் தன் செய்திகளை நுகர்வோருக்கு பரிமாற்றிக்கொள்கின்றான். ஓவியனே ஒரு மொழி யாகின்ற நிலைமையை இங்கு அவதானிக்க முடிகிறது. உருவரைகள் 'மூக்கும் முளியுமாக' சுவைஞனின் முன்னின்று தன் செய்திகளைக் கூறாது, அதாவது கட்டிலக்காட்சியை முதன்மைப்படுத்தாது, குறியீடு களாக செய்திகளை பரிமாற்றிக்கொள்கிறது. மாற்குவின் இக்காலப் பகுதி ஓவியங்களில் குறிப்பிடத்தக்க முக்கியத்துவம் பெறுவது இராகங்களை ஓவியங்களாக வரைந்தமையாகும். கணுதேசாயின் இராகங்கள் பற்றிய கற்பனை பச்சை, சிவப்பு, நீலம், ஊதா போன்ற நிறப்பின்னணியில் வெள்ளைக் கோடுகளாக வெளிப்பட, மாற்குவோ கனபரிமாணக் கோட்டுச் சித்திரங்களாக இராகங்களை வெளிப்படுத்து கின்றார். செவிப்புலத்துக்குரிய இசை கட்டிலத்துக்குரியதாக வெளிப் படுகிறது.

மாற்கு தற்பொழுது வரையும் ஓவியங்கள் கறுப்பு, வெள்ளை என்ற பிரிவிலடங்குவன. இப்போக்கு எண்பதுகளின் இறுதியிலிருந்தே காணப்படுகிறது. சமகால நிகழ்வுகளை பதிவு செய்யும் போக்கில் தற்பொழுது மாற்கு செயற்படுகின்றார். நேரடி அனுபவம் சிந்தனையில் ஊறி தூரிகையால் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. பெயரிலியான இவ் வோவியங்கள் தாமே தம் கதையைச் சொல்வன. தேவைக்கு இணைந்து வளைந்தும், நெளிந்தும் வெளிப்படும் இக்காலப் போக்கு முந்திய படைப்புக்களில் அதிகம் காணப்படாத ஒன்றாகும்.

இவை தவிர மாற்குவின் பொதுவான ஓவிய வளர்ச்சியில் உள்ளடங்காத, ஆனால் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த ஓவியப்பாணிகளையும் குறிப்பிடுதல் அவசியமானது. முதலாவது 'நூட்' ஓவியங்கள் இரு ஓவியங்கள் பார்வைக்குக் கிடைத்தன. சிற்பிக்குள்ளிருந்து என்ற ஓவியம் (1968) இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கது. மனித உடலமைப்புப் பற்றிய ஓவியநிலைப்பட்ட கல்வி 'சீரியசான' கலைஞர்கள் அனை வரிடமும் காணப்படும் பொதுப் பண்பாகும். ஆதி கிரேக்க சிற்பிகள் முதல் இன்றைய நவீன ஓவியர்கள் வரை 'நூட்' பாணியில் முயற்சிகளைச் செய்துள்ளனர். தென்னிந்திய கோயிற் சிற்பங்கள் பெரும்பாலும் இவ்வகையில் அமைந்த பொழுதும், சமயம் சாரா நிலையில் நூட்

சமூக - ஒழுக்க அங்கீகாரத்தைப் பெறவில்லை என்பதும் குறிப்பிடத் தக்கது.

இரண்டாவதாக குறிப்பிடத்தக்கது இராப்போசனம் (1974), சத்தியத்திற்காக (1983) மற்றும் பிரதிமை ஓவியங்களாகும். மாற்குவின் பாணியின் விதிவிலக்கான போக்குக்களாக இவை காணப்படுகின்றன. எனினும் இவ்வோவியங்கள் மாற்குவை இவரது சமகால ஓவியப் படைப்புக்களிலிருந்து வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறது. ஒரு வகையில் மாற்குவே கூறுவதுபோல எல்கிரக்கோ, ரூஓல்ட், வான்கோ, பிக்காசோ போன்றவர்களின் செல்வாக்கை இவ்வோவியங்களில் உணரக்கூடிய தாயிருக்கிறது (மேலது: பக்.35-37).

ஓவியங்கள் படைக்கும் முரண்நிலைகளை உருவாக்குவதற்காக மேற்கொள்ளப்படும் உருவமும் புலமும் உள்ளும் புறமும், வெளியும் தெளிவற்ற உருவும் உயிருள்ளதும் செயலற்றதும் போன்ற அம்சங்களைத் தொடர்ந்த செயற்பாட்டில் மேம்படுத்துவதற்காக மீண்டும் மீண்டும் காலத்துக்குக்காலம் அவற்றில் செயற்பட்டுக்கொண்டே இருக்க வேண்டும். இப்பிரச்சினை மிகத் தெளிவாக ஒவ்வொரு படைப்பாளி முன்னும் எதிர்படுவதுதான் அதை எதிர்கொள்ளும் படைப்பாளியினது செயல்திறனின் உத்வேகத்துக்கேற்ப வெவ்வேறு கட்டங்களின் வழியாக ஒருவித முடிவைப் பெறுகிறது. இவ்விடயத்தில் மாற்கு கழுவுதற் பாணியிலிருந்து விடுபட்டு கியூபிசம், நாட்டாரியல் தன்மை போன்ற பண்புகளுக்குள்ளால் பயணித்து கடைசிக்காலத்தில் சோக்கலரும் பென்சிலும் காட்போர்ட்டும் சாதாரண கடதாசியும் கொண்டு செயற்பட்டிருக்கின்றார். இதன்போது அவ்வப்போது தன்மீது செல்வாக்குச் செலுத்திய பாணிகளையும் அந்த நேரத்து விடயங்களையும் ஓவியமாகக் கொண்டு வந்திருக்கிறார். இவ்வாறு அவர் ஓயாமல் ஓவியத்துக்குள் வாழ்ந்து கொண்டிருந்தது ஈழத்து ஓவிய வரிசையில் அவர் ஒரு ஆத்மார்த்த புஷ்சராக விளங்குவதற்குக் காரணம் எனலாம்.

மட்டக்களப்பில் நவீன ஓவியம்

குடியேற்றவாத கல்விமுறையினை யாழ்ப்பாண சமூகம் பேணிய முறைக்கும் மட்டக்களப்பு சமூகம் பேணிய முறைக்கும் இடையில் நிறைய வேறுபாடுண்டு.

யாழ்ப்பாண சமூகம் சுதந்திரத்துக்கு முன்பே கல்வியினை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு மத்தியதர வர்க்கமாக உருவாகியிருந்தது. இதனால் அந்த வர்க்கத்துக்குரிய ரசனையுலகு ஒன்றும் அங்கு வளர்க்கப்படவேண்டிய தேவையிருந்தது. அந்த தேவைப்பாட்டினை எஸ்.ஆர். கனகசபையும் அவருடைய சந்ததியினரும் பூர்த்தி செய்வதற்குரிய நடவடிக்கைகளை மேற்கொண்டனர்.

மட்டக்களப்பின் பொருளாதாரமுறை, புவியியல்தன்மை, பாரம்பரிய நம்பிக்கைகள் என்பவை காரணமாக வளர்ந்து வரும் நவீன சமூகத்தின் முக்கிய தேவைப்பாடாக கல்வியினை மட்டக்களப்பு சமூகம் சுதந்திர இலங்கைவரை உணரவில்லை. சுதந்திர இலங்கையின் பின் ஏற்பட்ட இலவசக் கல்வியினைத் தொடர்ந்தே ஒரு படித்த மத்தியதர வர்க்கம் அங்கு உருவாக ஆரம்பித்தது. இதனால்தான் எஸ்.ஆர்.கனகசபையிடம் ஒவியப் பயிற்சி பெற்ற பி.வி. கணபதிப்பிள்ளை முப்பதுகளில் யாழ்ப்பாணத்துக்குச் சமனாக மட்டக்களப்பில் செயற்பட்டுக்கொண்டிருந்தபோதும் அவரால் எஸ்.ஆர்.கனகசபையைப் போல அதற்கான ஒரு அமைப்பை உருவாக்கி காத்திரமாக செயற்படுவதற்குரிய சமூகக்குழல் இருக்கவில்லை போலும். இந்த சமூகக்குழல் 1980களுக்குப் பின்பே மட்டக்களப்பில் உருவானது எனலாம். இது தொடர்பாக விரிவாக ஆராயப்படும் போது இது தொடர்பான உண்மைகளை அறியக்கூடியதாக இருக்கும்.

இந்த ஆய்வானது எஸ்.ஆர்.கனகசபை முதல் மாற்குவரைக்கும் நவீன ஒவியத்தின் செல்நெறிகள் பற்றி ஆராய்வதால் மாற்குவின் பின் ஈழத்தில் உருவான ஒவியர்கள் பற்றி ஆய்வுக்கு உட்படுத்தவில்லை. இதனால் இன்று மட்டக்களப்பில் நவீன ஒவிய செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டுக்கொண்டிருக்கும் ஒவியர்கள் பற்றியும் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தவில்லை.

பி.வி. கணபதிப்பிள்ளையினை எடுத்துக்கொண்டால்,

பி.வி. கணபதிப்பிள்ளை, எஸ்.ஆர்.கனகசபையினால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட ஒவியக் கண்காட்சிகளிலும் தொடர்ந்து பங்குபற்றி வந்துள்ளார். இவரது ஒவியங்கள் பெரும்பாலும் இயற்கைக் காட்சிகள் ஆகும். இவர் மட்டக்களப்பு ஆசிரிய பயிற்சிக்கலாசாலையில் விரிவுரையாளராக இருந்தவர். இவரின் மாணவர் அலீஸ் பி.வி. கணபதிப்பிள்ளையின் பின் ஆசிரிய பயிற்சிக் கலாசாலையில்

விரிவுரையாளரானவர். மட்டக்களப்பில் இருந்த தரமான ஓவியர் வரிசையில் இவரை முன்னிலையில் சேர்த்துக் கொள்ளலாம்.

இவர் தவிர ஐம்பதுகளில் சித்தாண்டியைச் சேர்ந்த குமார் என்பவர் இந்தியாவில் ஓவியம் கற்று இந்திய மரபுகளுடன் ஓவியங்கள் படைத்து வந்துள்ளார். இவர் போன்ற பல திறமை வாய்ந்த கலைஞர்கள் பெரும்பாலும் புகைப்படக் கலைகளிலும் வர்த்தக ரீதியான ஓவியங்கள் வரைவதிலுமே தமது திறமையைக் காட்டியுள்ளனர் (இலங்கை ஓவியக்கலையில் ஐரோப்பியத் தாக்கம், நெய்தல் - பக்.39).

இவ்வாறு எஸ்.ஆர்.கனகசபையிலிருந்து மாற்குவரை ஒரு சில ஓவியர்கள் ஓவியக் கலைஞர்களாக இருந்த பொழுதிலும் அவர்களை மட்டக்களப்புச் சமூகம் சரியான முறையில் பயன்படுத்திக்கொள்ளாத தன் விளைவாக அவர்கள் தவிர்க்கமுடியாத வகையில் வர்த்தகரீதியான ஓவியங்களில் தம்மை ஈடுபடுத்திக் கொண்டதாக ஓவியர் குமாருடன் உரையாடும்போது கூறினார். ஆனால் தான் சிறிது காலத்தின் பின் வர்த்தக ரீதியான ஓவியங்களில் தனக்கு ஏற்பட்ட அதிர்ப்தியினால் ஓவியங்கள் வரைவதை விட்டுவிட்டு தனது பரம்பரைத்தொழிலான நாட்டு வைத்தியத்துறையில் ஈடுபட்டுவருவதாகக் கூறினார்.

ஜோர்ஜ் கீற்றின் பின்புலத்தில் ஈழத்தமிழர் ஓவியங்கள்

இலங்கையில் தமிழர், சிங்களவர் எனும் இரு இனங்களுக்கிடையிலும் நவீன ஓவியம் அறிமுகமாகி பேணப்பட்டபோதிலும் சிங்கள மக்களிடம் ஒருவிதமாகவும் தமிழ் மக்களிடம் வேறொரு விதமாகவுமே பயிலப்பட்டு வந்துள்ளது போல் தெரிகிறது.

ஜோர்ஜ் கீற்றின் படைப்புக்கள் பாரம்பரியம் நவீனத்துவத்தை உள்வாங்கி எந்தளவுக்கு உச்சத்தை அடையலாம் என்பதற்கு ஒரு முன்னுதாரணமாக இருக்கின்றன. இந்த முன்னுதாரணத்தின் பின்புலத்தில் ஈழத்தமிழர் ஓவியங்களைப் பார்க்கின்றபோது, கா. சிவத்தம்பி அவர்கள் தமிழ் நாடக வளர்ச்சி பற்றிக் கூறுவது கவனிக்கத்தக்கது.

நன்றாய் வளர்ச்சியடைந்த நாடகப் பாரம்பரியம் ஒன்றின் வளர்ச்சிப் பண்புகளையும் காரணிகளையும் தெளிவாகக் கண்டுகொண்டால் தமிழ் நாட்டில் நாடகம் இந்த நிலைமைக்கு ஏன், எப்படி வந்ததென அறியமுடியும் (சிவத்தம்பி, கா., 2004: பக்:14).

ஈழத்தமிழரிடையே ஓவியத்தின் நிலைமையினை அறிவதற்கு இந்த அணுகுமுறை பொருத்தமானதாக இருக்கும்.

ஒப்பாய்வு முறைமையின் உபயோகம் பற்றி டேவிட் ஜி. மெந்தல் போம் (David G.Menndelbaum) பின்வருமாறு கூறுவார்:

ஒப்பாய்வு முறைமையியல் பகுப்பாய்வின் எல்லா மட்டங்களிலும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஒரே புவியியல் நிலைகளிலும் தொழில் நுட்ப நிலைகளிலும் தோன்றிய பண்டைய நாகரிகங்கள் பற்றிய ஆய்வில் அதாவது பிரச்சினைகள் காணப்பட்டால் இப்படியான

ஒரு நிலைமை மற்றைய பண்பாடுகளிலும் காணப்படுகின்றதா என ஒப்பீட்டு முறையில் அறிந்துகொள்ளலாம். அப்படியெனில் அது மனித வளர்ச்சியின் பாரிய நடைமுறைகள் பற்றிய எமது விளக்கத்தை அதிகரிக்கிறது எனக்கொள்ளலாம். ஒப்பிடும் நமது ஒப்புமைகள் காணப்படாவிடின் ஒப்பீட்டுமுறைமையினுள்ளும் பயனுள்ள கருத்துக்கள் பயன்படுத்தப்பட வேண்டும் எனப் பரிந்துரைப்பதை அறியலாம் (மேற்கோள், சிவத்தம்பி, கா., 2004: பக். 13).

ஒப்பீட்டு முறைமையின் முக்கிய இலக்குகளில் ஒன்று பல்வேறுபட்ட சமூகங்களினது தனித்துவத்தை கண்டறிதலாகும். வில்லியம் செவெல் குறிப்பிட்டதை இங்கு முழுமையாகத் தரவேண்டும் :

ஒரு வரலாற்றாசிரியன், ஒரு ஆய்வை அதன் சரியான ஒப்பீட்டுப் பின்னணியில் வைக்காவிட்டால் அச் சமூகத்துக்குரிய வளர்ச்சிகள் பற்றியோ அச் சமூகத்தின் தனிப்பண்புகள் பற்றியோ அல்லது அது இன்னொரு பேரியக்கத்தின் பகுதி என்பது பற்றியோ அவர் எது வித தெளிவையும் பெறமுடியாது. ஒரு ஒப்பீட்டுச் சட்டகத்துள் ஆய்வை வைக்கும்பொழுது பொதுநிலைப்பட்ட நிகழ்வுகளுக்கு தரப்படும் உள்ளூர் நிலைப்பட்ட அகவய விளக்கங்களை பெறுமதியற்றவை யாக்குவதுடன் அந்த ஆய்வு குறிப்பிட்ட அச்சந்தர்ப்பத்தில் உண்மையாக தொழிற்பட்ட சிறப்பம்சங்களை பொது நிலைப்பட்ட காரணியிலிருந்து பிரித்தறிவதற்கும் உதவும் (மேலது:பக்.18).

எஸ்.ஆர்.கனகசபை முதல் மாற்கு வரையிலான பிரதான ஈழத்து தமிழ் ஓவியர்களின் ஓவியங்களை அவற்றின் வெளிப்பாட்டு முறை சார்ந்து பின்வரும் மூன்று பிரிவுகளாகப் பிரிக்க முடியும்:

1. இயற்பண்பு - எஸ்.ஆர்.கனகசபை
2. மனப்பதிவு - க. இராசரெத்தினம், அம்பலவாணர் இராசையா, முத்தையா கனகசபை, ஆ.இராசையா,க. கனகசபாவதி
3. பல்வகைப் பாணிகள் - மாற்கு

கீற்றினுடைய ஓவியப் போக்குகளையும் அவருடைய ஆரம்பகாலம் தொடக்கம் இறுதிக்காலம் வரையான ஓவியங்களை அவற்றின் வெளிப்பாட்டு முறை சார்ந்து பின்வருமாறு மூன்று பிரிவுகளாகப் பிரிக்க முடியும்:

1. இயற்பண்பு சார் ஓவியங்கள்
2. மரபார்ந்த ஓவியங்கள்
3. நவீனமும் மரபும் இணைந்த வகையிலான ஓவியங்கள்.

1. இயற்பண்பு

ஓவியத்தில் இயற்பண்பு என்பது மனோரதியவாதக் கருத்துகளுக்கும் அதீத வெளிப்பாடுகளுக்கும் எதிராகத் தோன்றிய ஒரு கலைமுறையாகும். இதில் சாதாரண மனிதர்களும் அவர்களுடைய சமகாலச் சூழலும் ஓவியத்தின் கருப்பொருளாவதுடன் வெளிப்பாடானது அதீத உணர்வாக அன்றி இயற்கையில் உள்ளதைப்போல் இயல்பாக இருத்தல் முக்கியமானது. இதனால் முப்பரிமாணமும் தூரநோக்கும் காட்சித் தொகுப்பின் சமநிலையும் மிகக் கறாராக விஞ்ஞான அடிப்படையில் பின்பற்றப்பட்டிருக்கும், அவ் ஓவியங்களில் சாதாரண மனிதர்கள் தங்களுக்குரிய இயல்புகளுடன் சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கின்றனர்.

கீற்றினுடைய படைப்புகளில் அவர் சமகாலச் சூழலுக்கு எக் காலத்திலும் முக்கியத்துவம் கொடுக்கவில்லை. சமூக முரண்பாடுகள் அல்லது சமூக அவலங்கள் பற்றியோ அவர் சிந்திக்கவில்லை. மாறாக இலங்கையின் அழகை ரசிப்பவராக அதைப் பகிர்ந்துகொள்பவராக மட்டுமே செயற்பட்டுள்ளார். ஆனால் அந்த ரசனையினுள்ளும் பகிர்வினுள்ளும் அவரையறியாமலே ஒரு தேசிய பற்று அவருக்குள்ளால் வெளிப்பட்டுக்கொண்டே இருந்துள்ளது. அவருடைய ஆரம்பகால ஓவியமான கோவிந்தம்மாவில் 1927 (படம் - 24) இதனைக் காணலாம்.

இங்கு உருவங்களும் அவற்றின் நிலைகளும் இயற்பண்பு சார்ந்திருந்த போதும் அது சமூக அக்கறை கொண்ட ஒரு சமகாலச் சித்தரிப்பு என்று சொல்வதற்கில்லை. ஆனால் அந்த நிற்கும் நிலை, உடலமைப்பு,

பார்வை என்பவற்றினூடாக இலங்கைக்கான ஓர் இயற்பண்பைத் தரிசிக்க முடிகின்றது. அது அவருடைய தனித்துவ அம்சமாகும்.

ஆனால் ஈழத்தமிழ் ஓவியர்களிடையே இயற்பண்பு சார்ந்த படைப்புக்களை படைத்தவர்களில் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக் கூடியவராக எஸ்.ஆர்.கனகசபையே உள்ளார். இவருடைய படைப்புக்களில் இயற்பண்பு தொடர்பான ஐரோப்பிய கருத்தாக்கங்கள் ஓரளவு சரியாக பின்பற்றப்பட்டுள்ளன.

அவருடைய படைப்புக்கள் பெரும்பாலும் அழிந்துவிட்டபோதும் இன்று பார்வைக்குக் கிடைப்பவை ஒருசிலவேயாகும். அவற்றுள் 'இருட்டடிப்பு' (படம் - 25) எனும் ஓவியம் அக்காலத்தில் நிலவிய போர்ச் சூழலை யாழ்ப்பாண வீதியொன்றினூடாக வலுவாக வெளிக் கொண்டு வருகிறது. இதில் வீதியும் வீதியால் தொலைவில் வரும் ஒரு வாகனமும் வீதி மின்கம்பங்களும் மின்கம்பத்திலிருந்து வீதியில் விழும் வட்டமான மின் ஒளியும் வீதிக்கு அருகில் உள்ள வீடும் மிக இயல்பாக காட்டப்பட்டுள்ளன.

யாழ்ப்பாண வீதி என்பதற்கு அடையாளமாக உயர்ந்தோங்கி வளர்ந்த பனைமரங்கள் காட்டப்படுகின்றன. ஓவியச் சமநிலையைப் பேணும் பொருட்டு பனை ஓவியத்தின் இருபக்கங்களிலும் வரையப் பட்டுள்ளன. அது போல் வீதியில் விழும் மின்குமிழ் வட்ட ஒளிக்குச் சமனாக வானத்தில் சிறிதாக சந்திரன் தென்படுகிறது. சந்திரன் சமநிலையைப் பேணும் அதேவேளை சூரியன் மறைந்து கொண்டு போவதையும் சுட்டுவதாக இருக்கின்றது. வீதியால் வரும் வாகனம் அதன் இரு வெளிச்சங்களுடாகவே காட்டப்படுவது இவ்வோவியத்தின் சிறந்த உத்தியாக உள்ளது. வர்ணங்களாக கருமை, வெள்ளை, நீலம் என்பன பொருத்தப்பாடான முறையில் பாவிக்கப் பட்டுள்ளன. தூரிகை அழுத்தமான முறையில் இவ்வர்ணங்களை எடுத்தியம்புகின்றது. மொத்தத்தில் ஓவியத்தின் தொகுப்பமைவும் வர்ணங்கள் தரும் தாக்கமும் ஒரு நிசப்தத்தைத் தருவதாக இருக்கின்றது. இது போலவே அவருடைய பிரதிமை ஓவியங்களும் காணப்படுகின்றன.

இருந்தபோதும் கீற்றின் படைப்புகளில் காணப்படுவது போன்று ஈழத்துக்கான ஓர் மரபை அவரிடம் தரிசிக்கமுடியாமல் உள்ளது.

கீற்றினுடைய மரபார்ந்த ஓவியங்களைப் பொறுத்தவரையில் அவர் கோதமி விகாரையில் வரைந்தவற்றைக் குறிப்பிட முடியும்.

சோலியாஸ் மென்டிஸ் போன்றவர்களால் வரையப்பட்ட பௌத்த ஜாதகக் கதைகளை விபரிக்கும் ஓவியங்களில் அந்த கருப்பொருளுக்கான உயிர்ப்பு விடுபட்டுப்போயிருக்கும் தன்மையினைக் கண்டுகொள்ள முடிகின்றது. ஆனால் கோதமி விகாரை ஓவியங்கள் ஒரு அகில இந்திய அடையாளத்தினையும் அந்த பௌத்த கதைகளுக்கேயுரிய ஒரு உயிர்ப்பையும் வெளிப்படுத்துவதாக இருக்கின்றன (படம் - 26). இத்தகைய வெளிப்படுத்துகை ஒரு வகையில் வங்காளத்தில் ஏற்பட்ட மறுமலர்ச்சியின் வழியாகத் தோன்றிய பண்பினை ஒத்தது எனலாம். இலங்கையில் ஏற்பட்ட மறுமலர்ச்சி புகழ்பெற்ற இந்திய ஓவியங்களையும் சிற்பங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தன. உருவநிலை ஓவியங்களின் உடற்கவர்ச்சியும் அவற்றின் நிலைகளும் மனோரதியமான உணர்வினைத் தரவல்லனவாக இருக்கின்றன. ஆனால் இந்த அடிப்படையில் எந்தவொரு ஈழத்தமிழ் ஓவியரும் இந்தளவுக்குப் படைப்புலகுக்குள் ஆழ்ந்து பிரவேசிக்கவில்லை எனக் கூறலாம். கீற்றுக்கு மரபில் இருந்த தேர்ச்சியும் நவீனத்தில் அவருக்கிருந்த ஈடுபாட்டினையும் கோதமி விகாரையில் தரிசிக்க முடிகின்றது. இதில் பௌத்த யாதகக் கதைகள் மிக அற்புதமாக நவீனத்தில் இணைந்த வகையில் வெளிக்கொண்டுவரப்படுகின்றன.

பாரம்பரியத்தினுடைய உள்வாங்கல்களாக கீற்றினுடைய படைப்புகள் இருந்தபோதும் அவை பாரம்பரியத்தினுடைய பிரதிகளாக இருக்கவில்லை என்பதும் முக்கிய அம்சமாகும்.

ஈழத்தமிழ் ஓவியர்களில் பாரம்பரிய திரைச்சீலை ஓவியங்கள் வரைவதில் சிறப்புமிக்கவராக குறிப்பிடப்படும் கங்காதரன் அவர்களுடைய படைப்புகள் பாரம்பரியத்தின் பிரதிகளாகவே இருக்கின்றன. இந்த பிரதித் தன்மையில் ஓவியனின் தனித்துவ கற்பனைகளையும் அவருக்கு பாரம்பரிய வரைதலில் இருக்கும் சிறப்பம்சங்களையும் தரிசிக்க முடியாமல் போய்விடுகின்றது.

கீற்றினுடைய பெண்ணுருவங்கள் இந்திய சிற்ப, ஓவிய உருவங்களை ஞாபகப்படுத்துபவையாக இருந்தபோதும் அவை இந்திய சிற்பத்தின் அல்லது ஓவியத்தின் நகல்களாக இல்லாமல் கீற்றினுடைய மூலங்களாகவே இருக்கின்றன.

ஆனால் இராசரெத்தினம், ஆசை. இராசையா போன்றோரின் படைப்புகளில் வரும் பெண்ணுருவங்கள் யாழ்ப்பாண மக்களினது

உடலமைப்பையும் ஆடை அணிதலையும் கொண்டுவருவதாக இருந்தாலும் அவை இராசரெத்தினத்தினுடையதோ அல்லது இராசையாவினுடையதோ அல்லாது, அவை ஐரோப்பிய மரபுக்குள்ளால் பெண்மை பார்க்கப்பட்ட முறைமையின் வெளிப்பாடுகளாக இருக்கின்றன.

கீழ்ப்பாரம்பரிய வரைதல் காலத்தில் ஆரம்ப இயற்பண்பிலிருந்து விலகி அடுத்த கட்ட வளர்ச்சியை நோக்கி செல்வதை அவதானிக்க முடிகின்றது.

ஈழத்தைப் பொறுத்தவரையில் இயற்பண்பிற்குப் பின்பு மனப்பதிவுப் பாங்கு முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றன. பாரம்பரியம் தொடர்பான எந்த அக்கறையும் ஓவியத்தைப் பொறுத்தவரை எடுத்துக்கொள்ளப்படவில்லை.

2. மனப்பதிவு

புகைப்படக்கருவியின் கண்டுபிடிப்பினால் 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் ஓவியனுக்கும் விஞ்ஞானத்துக்குமிடையிலான சவால் மேலோங்கியது. இதில் ஓவியன் இயற்கையின் புறத்தோற்றத்தை விடுத்து அந்த இயற்கை தரும் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் சாதனமாக ஓவியத்தைக் கருதினான். இந்தக் கொள்கையினை ஏற்றுக் கொண்ட மோனே, பிசாரோ, றினையர், டெகாஸ் சூரட் போன்றவர்கள் ஒன்றிணைந்து ஒரு குழுவாக 1874இல் ஒரு கண்காட்சியினை ஏற்பாடு செய்திருந்தனர். இதில் மேற்குறிப்பிடப்பட்ட ஓவியர்களின் ஓவியங்கள் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்தன. இதில் 'உதிக்கும் சூரியன் பற்றிய மனப்பதிவு' எனும் மோனேயின் ஓவியம் ஒன்றும் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்தது. ஓவிய விமர்சகர்கள் மேற்படி ஓவியத்தின் மனப்பதிவு எனும் சொல்லைத் தமது விமர்சனங்களுக்குப் பயன்படுத்தினர்.

பிற்காலத்தில் மனப்பதிவு (Impressionism) எனும் சொல்லே அந்த குறிப்பிட்ட ஓவியப் பாணியைக் குறிக்கும் சொல்லாக நிலைத்து விட்டது.

இவர்கள் கலையகத்துக்குள் இருந்து மாதிரிகளை வைத்து ஓவியம் வரைவதை நிராகரித்ததுடன் வெளிக்கள ஓவியங்களிலே அதிகம் நாட்டம் கொண்டவர்களாக இருந்தனர். சமூக நிகழ்வுகளில் அதிகம்

அக்கறை கொள்ளாத இவர்கள் கணத்துக்குக் கணம் மாறிக்கொண்டிருக்கும் இயற்கையினைத் தமது படைப்புகளுக்குள் கொண்டுவர முயற்சித்தனர். ஆனால் பிற்காலங்களில் இது சாத்தியமற்ற விடயமாக இருப்பதை உணர்ந்துகொண்ட இவர்கள் தங்களைப் பாதிக்கும் காட்சிப் புலப்பாடுகளைப் பதிவு செய்வதில் அக்கறை காட்டினர்.

இவ்வாறு ஒரு கருத்தொருமைப்பாடு இவர்களிடம் காணப்பட்ட போதும் வர்ணப்பிரயோகம், தூரிகைப் பயன்பாடு போன்றவற்றில் ஒவ்வொருவரும் தனித்துவமான பண்பினைக் கொண்டவர்களாக இருந்தனர்.

மனப்பதிவுப் பாங்கில் க. இராசரெத்தினம், முத்தையா கனகசபை, ஆசை.இராசையா போன்றோருடைய படைப்புகள் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக்கூடியன. இவற்றின் கருப்பொருளின் வெளிப்பாட்டில் யாழ்ப்பாண சூழலையும் அதன் கிராமிய வளத்தினையும் மக்களின் முயற்சியினையும் நல்ல உயிரோட்டமாக கொண்டு வருகின்றார்கள். இராசரெத்தினத்தின் பிரதிமை ஓவியங்களில் கூட இந்தப்பண்பினை அவதானிக்க முடிகின்றது. குறிப்பாக மனப்பதிவுவாதிகள் போன்றே தனியான வர்ணப் பிரயோகத்தினையும் தூரிகைப் பிரயோகத்தினையும் இவர்களின் படைப்புகளில் அவதானிக்க முடிவது இவர்கள் எந்தளவுக்கு இந்த மனப்பதிவுப் போக்குக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்துள்ளார்கள் என்பதையே காட்டுகின்றது. இவ்வாறான படைப்புகளின் உயிரோட்டம் என்பது அந்த மக்களுடனும், மண்ணுடனும் இரண்டறக்கலந்த கலைஞர்களின் மனப்புதிவேயன்றி கற்பனையில் படைக்கப்படக்கூடிய ஒன்றல்ல. இந்த விதத்தில் யாழ்ப்பாணத்தின் முத்திரைகளாக இவை விளங்குகின்றன. இவை அவர்களின் சாதனை என்று கூடச் சொல்லலாம். இருந்தபோதும் இராசரெத்தினத்தினுடைய வர்ணப் பிரயோகத்தில் வான்கோவின் தாக்கத்தினையும் முத்தையாவின் ரேகைகளின் தாக்கத்தினையும் தெளிவாகக் கண்டுகொள்ளமுடிவதும் தமிழர் மரபுகள், அவர்கள் தம் கலைவனப்புணர்வுகள் கணக்கில் எடுத்துக்கொள்ளப்படாமல் விடப்படுவதும் தெளிவாக கண்டுகொள்ளக்கூடியனவாக இருக்கின்றன.

மாற்குவை எடுத்துக்கொண்ட போதும் அவர்மேல் செல்வாக்குச் செலுத்திய அந்தந்த கலைக்கொள்கைக் கலைஞர்களின் பாதிப்பிலிருந்து விடுபடாத தன்மையினைக் காணக்கூடியதாகவேயுள்ளது. அவருடைய

படைப்புகளில் பிக்காசோ தொடக்கம் சைன் வரையும் அடையாளம் காணமுடியும். ஒரு கலைஞன் அவனுடைய சமூகத்தில் இரண்டறக் கலந்துகொண்டு படைப்புகளை வெளிக்கொண்டு வருகின்றபோதும் இந்த செல்வாக்கின் அடையாளம் எவ்வாறு ஏற்படுகின்றது என்பது பலமான ஒரு கேள்வியாகும். ஒட்டுமொத்தமாக ஈழத்துத் தமிழ் ஓவியர்களிடையே அவதானிக்கின்ற விடயம் அவர்களுடைய வெளிப்பாட்டு முறையில் ஈழத்துக்கான தனித்துவமான பண்பு என்ன இருக்கின்றது என்பதேயாகும். ஆனால் ஜோர்ஜ் கீற்றின் படைப்புகளில் அவர் செல்வாக்குக்கு உட்பட்டவர்களின் பாணிகளின் நேரடிச் செல்வாக்குகளை அவதானிக்கமுடியாமல் இருக்கின்றது.

3. பல்வகைப் பாணி

காலத்தின் மாற்றத்திற்கேற்ப படைப்புகளும் மாறவேண்டும் என்ற வலுவாக கருத்தினைக் கொண்டிருந்த மாற்கு கலை வரலாற்றில் நடந்த அத்தனை போக்குகளிலும் தனது பரிட்சார்த்த முயற்சிகளை மேற் கொண்டு வந்துள்ளதை அவருடைய ஓவியங்கள் மூலம் அறியமுடியும். இந்தப் பயணத்தில் கீற்றைப் போல் ஒன்றில் முத்திரை பதிக்க முடியாமல் போனது துரதிஸ்டவசமானதாகும். கீற்றிடையே ஆரம்பகாலப் படைப்புகளில் குறிப்பாக பிக்காசோவினுடைய செல்வாக்கு நிறைய காணப்பட்ட போதிலும் அவர் அதற்குள்ளேயே மூழ்கிவிடுபவராக இருக்கவில்லை. அதனை இலங்கைக்கான வடிவமாகவும் ரேகையாகவுமே கொண்டு வந்திருக்கிறார்.

'Still with Mangoes' எனும் அவருடைய ஓவியத்தைப் பார்த்தபின் அவருடைய நண்பர் 'இது பிரெஞ்சுகலைவடிவமான வறோக்கை ஒத்திருக்கிறது' என்ற கருத்தை கீற்றிடம் முன்வைத்தபோது அதற்கு கீர் 'மேம்போக்கான பார்வைக்கு அதை ஒத்திருப்பது போல் இருந்தாலும் இது நிச்சயமாக வறோக்கினுடைய ரேகைப்பாணியினைக் கொண்டது அல்ல. இதன் ஆழமான வெளிப்பாட்டில் அதன் ரேகைவடிவங்கள் பௌத்த விசிறியினை ஞாபகப்படுத்துவதாக இருப்பதை அந்தப் பாரம்பரியத்துடன் பரிச்சயமானவர்களால் விளங்கிக்கொள்ள முடியும்' என்று கூறியதாக அறியக்கிடக்கின்றது.

இவ்வாறு இவர் பாரம்பரிய புழங்கு பொருட்களுக்குள்ளாலும் தனது ரேகைப் பாவனையினைக் கையாள்வதினூடு அதனை ஒரு நவீன ரசனைக்குரியதொன்றாகவும் மாற்றிவிடுகின்றார்.

இந்த அடிப்படையில் பார்க்கின்றபோது ஈழத்து ஓவியர்கள் ஈழத்தின் வேர்களுக்குச் சென்று அதனை நவீனத்துவத்துடன் கலக்க வில்லைபோல் இருக்கிறது.

கீற்றினுடைய ஓவியங்களில் பல்வேறுவகைப்பட்ட தென்னாசிய கலைகளின் ஒன்றிணைவைக் காணலாம். சிங்களம், தமிழ், இந்தியன் என அதனுள் கலந்திருக்கின்றன. அந்தக் கலப்புப்போலவே அது அந்தந்த உணர்வுகளையும் தருகின்றன. இதனால் இலங்கை என்ற வட்டத்தைக் கடந்து தென்னாசிய கலைஞன் என்ற ஒரு நிலைக்கு கீற்றைக் கொண்டுசெல்கின்றது.

ஆனால் ஈழத்துத் தமிழ் ஓவியர்களிடம் இவ்வகைப்பட்ட கலைக்கூறுகளின் ஒன்றிணைவைக் காணமுடியாதுள்ளது. இதனால் உணர்வு தனிப்பட்ட அந்த கலைஞனுக்குரிய ஒன்றாகவே அமைந்து விடுகின்றது. பொதுநிலைப்பட்ட உணர்வுப்பகிர்வு இல்லையென்றே கூறமுடியும். இவ்வாறு பார்க்கின்றபோது கீர் எல்லா அம்சங்களிலும் ஈழத்து தமிழ் ஓவியர்களைவிட பன்மடங்கு உயர்ந்த கலைஞராகவே காணப்படுகிறார்.

ஒப்பாய்வின் அடியாக காணப்படத்தக்க செல்நெறிகள்

ஈழத் தமிழ் ஓவியர்கள் அவர்களது சமூக பொருளாதார நிலை காரணமாக ஓவியத்தினை பாடவிதானத்துடன் தொடர்புபட்ட ஒன்றாகவே பேணி வந்துள்ளனர்.

பாடவிதானத்தில் ஓவியம் கலாசாரத்துடன் தொடர்புபட்ட கற்பனை யாற்றல் மிக்க கலைப்படைப்பாகவன்றி தொழிற்பாடத்துக்கான ஒரு மாற்றுப்பாடமாக பார்ப்பதை, சொல்லிக்கொடுப்பதை வரையும் ஒன்று எனும் ஒரு தவறான கருத்து சமூகத்தில் காணப்பட்டது. வரைதல் செயற்பாடானது திறனுடன் தொடர்புபட்ட ஒன்றாகவும் காணப்பட்டது. இலங்கையில் ஓவியக் கற்கை என்பது இவ்வாறே இருந்துள்ளது. அதாவது பாடவிதானத்துடனும் ஆசிரியர்களுக்குமுரிய ஒன்றாக இருந்துள்ளது. உதாரணமாக

1940ஆம் ஆண்டு ஈழகேசரியில் ஓவியப் பயிற்சி பற்றிய செய்தி யொன்று வெளியாகியது. 'விடுமுறை சித்திர வகுப்பு' என்ற தலையங்கத்தில் வெளியாகிய அச்செய்தி பின்வருமாறு, 'ஈஸ்ரர் விடுமுறை காலத்தில் சாதாரண பள்ளிக்கூட வேலைத்திட்டத்திலும் பார்க்க உயர்தரமான முறையில் சித்திர வகுப்பொன்று ஏப்ரல் 3ஆம் திகதி தொடக்கம் 12ஆம் திகதி வரைக்கும் கோப்பாய் அரசினர் ஆசிரியப் பயிற்சிக் கல்லூரியில் நடாத்தப்படும். இவ் வகுப்பில் கற்பிக்கப்படும் பாடங்களாவன (1) வரைதல், வர்ணச் சித்திரம், மனித உருவங்கள், உயிர்ப்பொருட்கள், காட்சிகள் முதலிய வற்றை பார்த்து வரைதல், (2) சித்திரம், சரித்திரம், உலகப்பிரசித்தி பெற்ற சித்திரகாரர்கள், அவர்களின் சித்திரங்கள் பற்றிய விரிவுரைகள்,

(3) யாழ்ப்பாணத்தில் சித்திர சம்பந்தமான இடங்களிற்குச் சென்று பார்வையிடல். (4) பொதுவான விரிவுரைகள் நிகழ்த்துதல். சித்திரப் பரிசோதகர் பீலிங் அவர்கள் இவ்வகுப்புக்கள் நடைபெறும் காலத்தில் யாழ்ப்பாணத்தில் தங்குவதாகச் சம்மதித்துள்ளார். யாழ்ப்பாணம் உதவிச் சித்திர பரிசோதகர் (எஸ்.ஆர்.கே.) சகல ஒழுங்குகளுக்கும் பொறுப்பேற்றிருக்கின்றார் (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 1997: பக். 5-6).

இந்த வகுப்பு ஒரு சித்திர ஆசிரியருக்கு மேலதிகமான திறனை வளர்ப்பதை நோக்கமாகக் கொண்டிருப்பதை அதனுடைய பயிற்சி அட்டவணையில் கண்டுகொள்ளமுடிகின்றதேயன்றி ஒரு கலைப் படைப்பாக ஒரு கலாசாரத்தின் அடையாளப்பேறாக ஒவியம் எவ்வாறு நிலைநிறுத்தப்படலாம் அல்லது அதற்கான முன்முயற்சிகள் பற்றி இங்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படவில்லை என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

ஒவியம் இவ்வாறு வளர்ந்த முறைமையின் காரணமாக பாடசாலைக்குள்ளால் ஒரு வளமான ஒவியப் பாரம்பரியத்தையோ அல்லது ஒவியம் தொடர்பான விமர்சனப் பாரம்பரியத்தையோ உருவாக்கிக் கொள்ள முடியாமல் போய்விட்டது.

பாடசாலை மட்டத்துடன் ஒவியம் நின்ற காரணத்தினால் அது மாணவர்களுக்கும் ஆசிரியர்களுக்கும் ஒரு விடயமாக இருந்ததேயன்றி மொத்த சமூகத்தினுடைய அந்த சமூகம் பங்கு கொள்ளக்கூடிய ஒரு கலையாகவும் இருக்கவில்லை.

இன்று ஈழத்து ஒவியம் என்கின்றபோது பாடசாலைப் பாரம்பரியத்துக்குள்ளால் உருவான வளர்ந்த கலைப்படைப்புகளையே கூறுகின்றோம். ஒவியப்பயில் நிலையில் ஈடுபட்டிருந்த பெரும்பாலானோர்கள் ஒவிய ஆசிரியர்களாகவும் ஆசிரிய கலாசாலை விரிவுரையாளர்களாகவும் இருந்தனர்.

தற்காலத்து யாழ்ப்பாண ஒவிய முன்னோடியாகக் குறிப்பிடப்படும் எஸ்.ஆர்.கே.அவர்கள்

1917-1919ஆம் ஆண்டு காலப்பகுதியில் மானிப்பாய் இந்துக் கல்லூரியில் ஒவிய ஆசிரியராக கடமையாற்றினார். பின்னர் சென்னை ஒவியக்கல்லூரியில் ஒவியப்பயிற்சி பெற்ற பின் 1921இல் இராமநாதனால் பரமேஸ்வராக்கல்லூரியில் ஒவிய ஆசிரியராக நியமனம் பெற்றார். 1927இல் வடக்குக் கிழக்கு மாகாண ஒவியக்

கல்விப்பரிசோதகராகப் பதவியேற்று 1957இல் ஓய்வு பெற்றார். வின்ஸரின் வழிகாட்டலினால் ஓவியக்கலைஞனாகப் பரிணமித்த எஸ்.ஆர்.கே. இலங்கை ஓவிய வரலாற்றில் புகழ்பெற்ற '43' குழுவின் அங்கத்தவராக இருந்தவர் ஆவார் (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 1997; பக். 09).

நிலைப்பொருள் ஓவிய மரபில் குறிப்பிட்டுக் கூறக்கூடிய ஓவியரான ஐயாத்துரை நடேசு மானிப்பாய் இந்துக் கல்லூரியில் 1930 - 40 வரை ஓவிய ஆசிரியராக பணியாற்றியவராவார்.

இத்தாலி சென்று ஓவியப்பயிற்சி பெற்றவரான அன்ரனிப்பிள்ளை தேவநாயகம் சென் பற்றிக் கல்லூரியில் ஓவிய ஆசிரியராகவும் எஸ்.ஆர்.கே.க்குப் பின்பு சித்திர வித்தியாதிகாரியாகவும் இருந்த வராவார்.

இயற்பண்புவாத ஓவியரான ஆ.சுப்பிரமணியம் கரவெட்டி விக்னேஸ்வராக் கல்லூரியில் ஓவிய ஆசிரியராகப் பணியாற்றிய வராவார்.

பிரதிமை ஓவியத்தில் குறிப்பிட்டுக் கூறக்கூடியவரான இராச ரெத்தினம் திருகோணமலை மாவட்ட சித்திர வித்தியாதிகாரியாக இருந்தவர்.

நிலக்காட்சி ஓவியரான அ.இராசையா கொழும்புத்துறை ஆசிரிய கலாசாலை ஓவிய விரிவுரையாளராவார்.

மனப்பதிவுவாத ஓவியரான முத்தையா கனகசபை தொழில் முன்னிலைப்பாட வித்தியாதிகாரியாகக் கடமையாற்றியவர்.

'43' ஓவிய குழுவில் அங்கத்தவரான கந்தையா கனகசபாவதி பலாலி ஆசிரியப் பயிற்சிக்கலாசாலையில் ஓவிய போதனாசிரியராக இருந்தவர்.

கொழும்பு தொழில்நுட்பக் கல்லூரியில் தென்னிலங்கை ஓவிய முன்னோடிகளில் ஓவியம் பயின்ற பிலிப்ஸ் ஓஸ்ரின் அமிர்தநாதர் பரியோவான் கல்லூரியிலும் யாழ்ப்பாணக் கல்லூரியிலும் ஓவிய ஆசிரியராக பணியாற்றியவர்.

கலாகேசரி ஆ.தம்பித்துரை, ஆசை.இராசையா, மாற்கு போன்றவர்களும் ஓவிய ஆசிரியர்களாகக் கடமையாற்றியவர்கள்.

மட்டக்களப்பைப் பொறுத்தவரையிலும் எஸ்.ஆர்.கே.யிடம் ஓவியப் பயிற்சி பெற்ற பி.வி.கணபதிப்பிள்ளை, இவரின் மாணவரான

அஸீஸ் போன்றவர்கள் மட்டக்களப்பு ஆசிரிய பயிற்சிக்கலாசாலை ஓவிய விரிவுரையாளர்களாக இருந்தவர்களாவர்.

இதன் பிற்பாடு மட்டக்களப்பில் ஓவியச் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்ட கொழும்பு நுண்கலைக்கல்லூரியில் ஓவியம் கற்ற டானியல், கமலச்சந்திரன், வேல்முருகு போன்றவர்களும் ஓவிய ஆசிரியர்களாகக் கடமையாற்றுவார்கள்.

இவ்வாறான ஓவிய ஆசிரியர்களுக்கு முறையான ஓவியப் பயிற்சியைத் தருவதை இலக்காகக் கொண்டே 1938இல் வின்ஸர் ஆட் கிளப் என்ற ஓவியர் கழகம் எஸ்.ஆர்.கே.யினால் ஸ்தாபிக்கப்பட்டது.

புகழ்பெற்ற யாழ்ப்பாணத்து மூத்த ஓவியர்கள் அனைவருமே ஏதோ ஒருவகையில் வின்ஸர் ஆட் கிளப்புடன் தொடர்புடையவர்களாகவே இருந்தனர்.

இவர்களுடைய ஓவியக் கருப்பொருளாக நிலக்காட்சி, பிரதிமை, யாழ்ப்பாண மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கை முறைகள் என்பன சித்திரிக்கப்பட்டன. இவற்றின் வெளிப்பாட்டு முறையில் ஐரோப்பிய கலைமுறைகளின் தாக்கத்தினைக் கண்டு கொள்ளலாம்.

இந்தியாவைப் போலன்றி இங்கு ஐரோப்பாவுக்கு எதிரான ஒரு தேசிய எழுச்சியோ அல்லது கலை மறுமலர்ச்சியோ ஏற்படாததினாலும் சி.எவ். வின்ஸர் கல்வி வித்தியாதிகாரியாக இருந்து தனது கலாசார அழகியல் பெறுமானங்களை கல்வித்திட்டத்தினூடாக தமிழ், சிங்களம் என்கின்ற இன கலாசார தேசிய அடையாளங்களைக் கடந்து, ஓவியத் தேசிய மொழியாக ஐரோப்பிய பாணியினை உருவாக்குவதும் அதனை ஒரு சர்வதேச மொழியாகக் கொண்டுவருவதிலும் முனைப்புடன் செயற்பட்டார் எனலாம்.

ஓவியம் என்பது தமிழ் சமூகத்துக்கு பரீட்சைக்கும் தொழிலுக்குமான ஒரு பாடமாக இருந்ததன் காரணத்தினால் பாடசாலைக்குள்ளால் வளர்ந்த இந்த ஓவியப்பாரம்பரியத்தை பெரிதாகக் கண்டுகொள்ளவில்லை.

மிகவும் கஷ்டப்பட்டு தன்னியல்பிற்கு மீறிய பொருட்செலவு செய்து தனிநபர் ஓவியக் காட்சியொன்றை யாழ்ப்பாணம் இந்துக்கல்லூரியில் பாலசுந்தரம் செய்தார். இயல்பான அசட்டையினால் யாழ்ப்ப

பாணத்தவரிடையே காட்சிக்கு அதிகம் வரவேற்பிருக்கவில்லை. இதனால் மனம் நொந்த பாலசுந்தரம் கலைஞனை மதிக்கத் தெரியாத யாழ்ப்பாண மண்ணில் தொடர்ந்தும் சீவிக்க விரும்பாது தனது உடைமைகள் அனைத்தையும் விற்றுவிட்டு கொழும்பில் சென்று குடியேறினார். அதன் பின்னர் இறக்கும்வரை அவர் யாழ்ப்பாணம் வரவேயில்லை.

'கொழும்பில் குடியேறிய பாலசுந்தரம் தனிநபர் ஓவியக் காட்சிகளை ஏற்பாடுசெய்து புகழ்பெற்றார்.' விரக்தியுற்ற நிலையில் யாழ்ப்பாண மண்ணை வெறுத்து கொழும்பு சென்ற இக் கலைஞனின் ஓர் ஓவியந்தானும் இங்கில்லாதது கவலைக்குரியது. (மேலது: பக். 13).

இதுபோன்றே ஆசிரிய மரபில் வராத ச.பெனடிக் போன்ற ஓவியர்களும்

ஓவியக்கலைக்கு யாழ்ப்பாணத்தவர் ஆதரவு இல்லை என்றும், ஓவியம் வரைதலை முழுநேரத்தொழிலாகக் கொண்டு இங்கு சீவிப்பதென்பது இயலாதகாரியமென்றும், தென்னிந்தியாவிற்கு சென்று சீவிக்க விரும்புவதாகவும் அப்பொழுது தெரிவித்தார். (மேலது: பக். 14).

ஓவியர் ஆ.சுப்பிரமணியம் அவர்கள் ஒரு ஓவிய ஆசிரியராக இருந்த போதும்

தனிநபர் ஓவியக் கண்காட்சியொன்று நடாத்த விரும்பி 1959 - 1962ஆம் ஆண்டு காலப்பகுதியில் குறிப்பிடத்தக்க ஓவியங்கள் வரைந்ததாகவும், ஆனால் தமிழர்கள் மத்தியில் ஓவியக் கலைக்கு அதிகம் வரவேற்பிருப்பதில்லை என்பதனால் தன் திட்டத்தை கைவிட்டதாகவும் தெரிவித்தார். ஓவியக்கலைஞர்களை ஆதரிக்கும் போக்கு எம்மவரிடையே இல்லாததால் தனது ஆர்வம் குன்றி விட்டதாக கவலையுடன் தெரிவித்தார்.

எமது மக்கள் ஓவியக்கலைக்கு ஆதரவளிப்பதில்லை என்பதால் இரண்டொரு ஓவியங்களை நான் எனது மனத்திருப்திக்காக வரைந்ததுடன் நின்றுவிட்டேன் (மேலது: பக். 24).

என சிரித்திரன் ஆசிரியர் சிவஞானசுந்தரம் குறிப்பிடுகிறார்.

தமிழ் சமூகத்தின் பண்பாட்டில் ஓவியம் பெரிதளவான செல்வாக் குள்ள கலையாக அமையாததன் காரணத்தினால் ஈழத்தில் ஓவிய

முயற்சியில் ஈடுபட்ட கலைஞர்கள் வெறுப்படைந்து ஒதுங்கிக்கொண்டதுடன் ஓவியக்கலையில் ஈழத்துக்கான தனியான ஒரு பாரம்பரியத்தினையோ அல்லது உலகத்தரமான படைப்புகளையோ ஈழத்தவர்களால் கொண்டுவரமுடியவில்லை எனலாம்.

அடுத்த காரணம் ஓவிய நடவடிக்கையில் ஈடுபட்டவர்கள் மக்களுக்குத் தேவையான மக்களுடைய கலையை வழங்க முடியாமல் இருந்தமை.

சிங்கள மக்களிடத்தில் ஜோர்ஜ் கீற்றின் அனுபவத்திலும் தென்னிந்திய நவீன ஓவியர்களின் அனுபவத்திலும் அந்தந்தப் பண்பாட்டின் வேர்களை அணுகி அதனடியாகப் படைக்கப்பட்ட படைப்புகள் அந்தப் பண்பாட்டின் பேறாக சமூகம் ஏற்றுக்கொண்டுள்ளதைக் காண்கிறோம்.

நாட்டின் மற்றப்பகுதிகளைவிட ஐரோப்பியத் தாக்கம் தென்னிந்தியாவில் அதிகம் இருந்தபோதும் மேற்கின் நவீனத்துவ தூண்டுதல்களைப் பிரபுக்களும் உயர்மட்டத்தினரும் படித்தவர்களில் ஒரு சிலரும் நிராகரித்து வந்தனர். அத்துடன் ஆழமும் சிக்கலும் நிறைந்த சைவமரபின் கூறுகள் வேரூன்றியிருந்தன. பெரும்பாலும் இளைய தலைமுறையைச் சார்ந்த கலைஞர்களே தீர்மானமாக இத்தகைய பிரச்சினைகளை ஒரு சமகால நோக்குடன் சந்திக்கவும் அடிப்படைக் கேள்விகளை எழுப்பவும் முனைந்தனர் (Anad Mulik Raj, Contemporary Indian Sculpture : The Madras Metaphor, 1993: p.16).

ஆனால் ஈழத் தமிழ் ஓவியர்கள் இதற்கு மாறாக செயற்பட்டனர். ஆறுமுகநாவலரின் சைவமறுமலச்சியும் அதன் ஊடாக உருவாகிய சைவத்தமிழ் பண்பாட்டினையும் கண்டுகொள்ளாததோடு ஐரோப்பிய ஆட்சியாளர்களினால் அறிமுகமான அவர்களுடைய ஆதர்சனத்தில் உருவான ஓவிய முறையினைக் கற்று, பேணி வளர்க்கும் போக்கே காணப்பட்டது. இதன்போது தமிழ் பண்பாடும் அந்தப் பண்பாட்டினடியாக உருவான காட்சி மனப்பதிகைகளும் போதியளவு கவனத்தில் எடுத்துக்கொள்ளப்படவில்லை. தமிழர்களின் இந்தப் பண்பாடும் காட்சிப் பதிகைகளும் இந்து மதத்தினூடாக உருப்பெற்ற ஒன்றாகும்.

இந்து வாழ்க்கை இயற்கையுடன் பிணைக்கப்பட்டது. இயற்கையுடன் தொடர்புறா மனித வாழ்க்கையை இந்துக்களால் கற்பனை செய்ய முடிவதில்லை. அதனால் இயற்கையின் தொடர்பின்றிய மனிதனும் மனித வாழ்க்கையுடன் தொடர்புறா இயற்கையும் இந்துவின் அக்கறைக்குரியதல்ல. கன்மக்கோட்பாடும் மறுபிறப்பும் மனிதனை ஏனைய உயிரினங்களுடன் தொடர்புறுத்துகிறது. இதனாலேயே இந்தியக் கலை இயற்கையுடன் தொடர்பு பட்ட தாயிருக்கிறது (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 2004: பக். 58).

இவை பெருமளவுக்கு ஓவியத்தின் விடயம், அதன் வடிவம், தொடர்பான அழகின் பிரமாணங்களாக அமைகின்றன.

இவற்றின் வெளிப்பாடுகள் எவ்வாறு அமைய வேண்டும் என்பதனை யசோதரரின் உரையிற் காணப்படும் ஷடங்கக்கொள்கையின் வாயிலாக அறியமுடிகின்றது.

- ரூபபேதம் : கலைப்படைப்பின் அமைப்புப் பற்றியது. கருப் பொருளின் இயல்பிற்கேற்ப உருவங்களின் தன்மை வேறுபடுவதை இது எடுத்துக்காட்டுகிறது.
- பிரமாணம் : வரைதல் அல்லது செதுக்கலிற்கான அளவுத்திட்டம் பிரமாணம் என அழைக்கப்பட்டது. சிறப்பான பிரதியிருக்கான இலட்சணம் பிரமாணத்தாலேயே பேணப்படும்.
- பாவம் : உணர்ச்சி வெளிப்பாடு பாவம் என அழைக்கப்படும். கலையின் உயிரோட்டமான தன்மையை இது குறித்து நிற்கிறது எனலாம்.
- லாவண்ய : கலைப்படைப்பை அழகுபடுத்துவது பற்றிய-
யோஜனம் : யது. அழகைப் பேணுவதற்காக அலங்காரம் செய்தல் இதிலடங்கும்.
- சாதிருச்யம் : சாதிருச்யமென்பது உருவ ஒற்றுமையென்ற பொருளுடையது. கலைப்படைப்பிற்கும், படைக்கப்படும் பொருளிற்குமிடையிலான முற்றொருமையை இது சுட்டுகிறதெனலாம்.

வர்ணிகபாங்கம் : வரைதல் அல்லது செதுக்கலிற்கான உத்தி முறைகளும், ஓவியமாயின் வர்ணப் பிரயோகமும் இதிலடங்கும்.

மேலே குறிப்பிட்ட ஆறு விதிகளையும் நியமம், இலட்சியம், உத்தி முறை என்ற மூப்பெரும் பிரிவுகளில் உள்ளடக்கலாம். ரூபபேதம், பிரமாணம், என்பன நியமங்களாகும். கருப்பொருளிற்கான நியம வடிவங்களும், அதற்குரிய அளவுத்திட்டங்களும் இப்பிரிவிடலடங்கும். பாவம், லாவண்ய போஜனம், சாதிருச்யம் என்பன இலட்சியமென்ற பிரிவிடலடங்கும். அலங்காரத்தினால் பாவமும், பாவத்தினால் முற்றொருமையும் கிட்டும். வரைதல் முறைகளும், வர்ணப்பிரயோகமும் உத்திமுறையிலடங்கும். கலை பற்றிய காட்சியறிவினால் ரூபபேதம் நிர்ணயிக்கப்படுகிறது. கருப்பொருளினால் அளவுத்திட்டம் நிர்ணயிக்கப்படுகிறது. அலங்காரம் அல்லது கலையுருப்படுத்தலால் சிறப்பான பாவத்தை வெளியிடமுடிகிறது. அளவுத்திட்டத்துக்கேற்ப வரைதலினதும், செதுக்கலினதும் உத்தி முறைகள் மாறுபடுகின்றன. ஒன்றுடனொன்று இணைந்த இவ்வாறான அம்சங்களும் கலைப்படப்பின்பால் கலைஞனை ஈர்க்கிறது (கிருஷ்ணராஜா,சோ., 2004: பக். 59- 69).

தற்காலத்தில் ஷடங்கக் கொள்கையின் அடியாக ஓவியத்தை அணுகுவதில் பிரச்சினைகள் இருந்த போதும் இந்திய பண்பாட்டில் அதனுடைய வடிவம், ரேகை என்பற்றை மறந்து அல்லது புறந்தள்ளி விட்டு படைக்கப்படுகின்ற ஓவியங்கள் அந்தப் பண்பாட்டின் பேறாக அமையுமா என்பதில் சந்தேகங்கள் உண்டு.

வடிவத்தைப் பொறுத்தவரை இயற்பண்பு வாய்ந்த வடிவங்களோ அல்லது அதனுடைய சிதைவோ இங்கு முக்கியம் அல்ல அது இயற்கையுடன் இணைந்ததாக இருத்தல் முக்கியமானதாகும்.

'இந்தியக் கலையின் கூற்றியல்' (Indian Artistic Anatomy) என்ற கட்டுரையில் படிமங்களின் அங்கவமைப்பு தொடர்பான விபரங்கள் தரப்பட்டுள்ளன (6:7-11). இதன்படி நெற்றி வில்லின் வளைவை யொத்ததாக இருத்தல் வேண்டும். கண்ணின் புருவத்திற்கும் முன் மயிற் கற்றைக்கும் இடைப்பட்ட பாகம் சந்திரப்பிறையைப் போன்றிருத்தல் வேண்டும். கண்ணின் புருவங்கள் ஆண்படிம மாயின் வேப்பிலையையும் பெண்படிமமாயின் விற்புருவத்தையும் ஒத்திருத்தல் வேண்டும். கண்கள் மீனின் வடிவமாயிருத்தல்

வேண்டுமெனப் பொதுவாகக் கருதப்படுகிறபோதும், பெண் பிரதிமைகளைப் பொறுத்தவரை அல்லி விழி, மான்விழி, தாமரை விழி, மீன்வடிவ விழி என்பனவற்றில் ஓவியமாயின் முதலிரு வகையும், சிற்பம் அல்லது விக்ரகமாயின் ஏனைய வகைகளும், பெண் விக்ரகமாயின் இறுதி இரு வகைகளும் சிபார்சு செய்யப் படுகின்றன. காதுகளைப் பொறுத்தவரை அவை வடமொழி வரி வடிவமான 'ல' வை ஒத்திருத்தல் வேண்டும் எனக் குறிப்பிடப் படுகிறது. பெண் பிரதிமையின் மூக்கு எள்ளின் பூ வடிவத்தைக் கொண்டதாயும், ஆண் பிரதிமையின் மூக்கு கிளியினது மூக்கை ஒத்திருப்பதாய் இருத்தல் வேண்டும். மூக்குத் துவாரங்களை அண்டிய பகுதி பயிற்றம் விதை வடிவத்தை ஒத்திருத்தல் வேண்டும். சொண்டுகள் ஈரலிப்பாயும், மிருதுவானதாயும், செந்நிறம் உடைய தாயும், கொவ்வைப் பழத்தைப் போலும் இருத்தல் வேண்டும். கீழ் - மேல் உதடுகளைப் பொறுத்தவரையில் இலுப்பை விதை உருவ கமாய் கொள்ளப்படுகிறது. தாடை மாங்காய் பித்தின் வடிவத்தை ஒத்தும், தோள்கள் யானைத்தலையை ஒத்தும், முழங்கால் சிரட்டை நண்டின் மேலோட்டைப்போன்றும், கைவிரல்கள், கால்விரல்கள் தாமரையைப் போன்றும் இருத்தல் வேண்டும் எனக் குறிப்பிடப் படுகிறது. படிமத்தின் முழு உருவமைவிற்கேற்ப மேற்குறித்த மாதிரிகள் தம்மியல்பில் வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருப்பது இயல்பே என்பதை இங்கு மனங்கொள்ளுதல் வேண்டும். முனைப்பமைதி கொண்டதாயும், வடிவமைதி உடையதாயும் இருக்கவேண்டும் என்பதை இதன் தாற்பரியமாகும் (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 2004: பக். 59- 69).

தமிழ் பண்பாட்டிலும் இந்தியப் பண்பாட்டிலும் முக்கியம் பெறும் ரேகைகளே ஓவியத்துக்கான அடிப்படையாகவும் உயிராகவும் விளங்குகின்றன.

வர்ணிகபங்கம்: வர்ணங்கள், ரேகைகள் கருவிகளென்பன பற்றியதே வர்ணிகபாங்கம், ஓவியத்துக்கு ரேகைகளும் வர்ணங்களும் இன்றியமையாதது. ரேகைகள் இல்லாதது வர்ணப்பிருயோகம் செய்யமுடியாது. இது ஓவிய மொழியின் அடிப்படையலாகும். வரைதல், செதுக்குதல் முதலான உத்திகளும் வர்ணிகபாங்கத்திலேயே உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளது. 11ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த போஜ அரசனால் சமரங்கன சூத்திர சாரம் என்ற நூல் இயற்றப்பட்டுள்ளது. இதில்

வர்ணிகபாங்கம் பின்வரும் அம்சங்களைக் கொண்டதென்ற குறிப்பொன்றுள்ளது. அவை வருமாறு:

1. வார்த்திகை: தூரிகையே வார்த்திகை எனப்படுகிறது. பல்வகைத் தான தூரிகைகள் பற்றியும், அவற்றின் பயன்பாடு பற்றியும் இப்பகுதியில் விளக்கப்படுகிறது.
2. பூமி பந்தனம்: வரைதளத்தைத் தயார்ப்படுத்துதல் இப்பகுதியில் ஆராயப்படுகிறது.
3. 'ஸ்தலேகை : இது ஆரம்ப வரைதலைக்குறிக்கும்.
4. வர்ணிக: முற்றுப்பெற்ற உருவரை வர்ணிக எனப்படும்.
5. நிறம் தீட்டல்
6. இறுதி வரைதல்
7. மெருகிடல்

வலைக்கோடுகளால் நிழல் வர்ணம் தீட்டுதல் பத்ரஜம் எனப்படுகிறது. புள்ளிகளால் ஒவியம் தீட்டுவது பிந்துஜம் என்றும், நுண்ணிய கோடால் படிப்படியாக நிறத்தை மாற்றுவது ரைகீகம் என்றும் அழைக்கப்படும். (கிருஷ்ணராஜா, சோ., 2004: பக். 69- 70).

உபமிதிபவபிரபஞ்ச காதையின் பகுதி ஒன்று கூறுகிறது 'இதோ அழகிய ஒரு சித்திரம் தெளிவுறக் காணமுடியாத எளிய கோடுகளால் வரையப்பட்டு ஒளிமிகுந்த வர்ணங்களால் களிப்புடன் தீட்டப் பெற்றிருக்கிறது. புடைப்பியல் (Relief), மேடுபள்ளங்களையும் திட்பத்தையும் குறிக்கும் முறையில் சுட்டப்பட்டுள்ளது. அலங்காரக் கோடுகள் பொருத்தமானதாக புகுத்தப்பட்டுள்ளன. மெய்யாகவே மெச்சத்தக்க முறையில் உடலும் மனவெழுச்சியும் மகிழ்ச்சியும் சீராக சமனான முறையில் உருவப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. 'ஆனால், எல்லா வற்றுக்கும் மேலாக, ஆயத்தம் செய்யப்பட்ட அழகிய தளம், உறுதியான கோடு, வண்ணத்தின் கவர்ச்சி, ஆழத்தைக் காட்டும் நிறபேதம் இவற்றிற்கெல்லாம் அப்பால், சித்திரத்தை தலைசிறந்த படைப்பாக்கி கவனத்தைக் கவரச் செய்யும் சிறப்பம்சம் ஒன்றுண்டு, அதுதான் மாபெரும் கலைஞரின் வரைக்கீற்று. 'மனதுக்கினிய சித்திரத்தை

மேலும் எவ்வாறு சீர்படுத்த முடியுமா ' ? ' (சிவராமமூர்த்தி, க., 1974: பக். 25).

உருநயமற்ற, அழுத்தமற்ற, தெளிவற்ற வரைதல், உறுப்பு ஒப்பியைவழகின்மை, வண்ணங்களின் குழப்பம், தவறான நிலை (Bad Pose), மனவெழுச்சியின்மை, துப்புரவற்று செயல்முடிப்பது உயிர் உணர்வற்ற உருவப்படம் எழுதுதல் மற்றும் பிற குற்றங்கள் சித்திரத்தின் மதிப்பைக் குறைக்கின்றன (சிவராமமூர்த்தி, க., 1974: பக். 26)

இவ்வாறு பண்டைய நூல்களால் சுட்டிக்காட்டப்படுபவற்றில் பெரும்பாலானவை ரேகையினையும் அவற்றினுடைய பயன் பாட்டினையும் கூறுபவையாகவே இருக்கின்றன.

இந்த ரேகைகளுக்குள்ளால் வர்ணம் அர்த்தம் பெறுகின்றதே தவிர வர்ணம் அங்கு தனித்துச் செயற்படுவது கிடையாது. வர்ணம் இல்லாமலும் அந்த ஓவியத்தை அதே உணர்வுடன் ரசிக்கமுடியும். இவ்வாறு கூறுகின்றபோது ஐரோப்பிய ஓவிய வெளிப்பாட்டில் ரேகைகள் இல்லையா எனும் கேள்வி எழலாம். அங்கு ரேகைகளை விட வர்ணங்கள் முதன்மை பெறுகின்றன. ரேகைகள் அங்கு தனித்துச் செயற்படுவது கிடையாது. வர்ணத்தினால் ரேகைகள் அங்கு அர்த்தம் பெறுகின்றன. ஒரு '3rd of May' அல்லது ஒரு Sunrise சையோ அல்லது ஒரு மோனலீசாவையோ வர்ணங்கள் இல்லாமல் ரசிக்கமுடியாது.

எனவே இரண்டு பாரம்பரியங்களிலும் ரேகையும் வர்ணமும் வெவ்வேறு தளங்களில் செயற்படுபவை. இந்திய பாரம்பரியத்தில் ரேகைகள் லாவகமும் லயமும் நிறைந்தவை. அந்த லாவகமும் லயமும் வாழ்வுடன் இணைந்தவை.

தொன்மையான கலாசாரத்தில் கோடுகளுக்கான ஆதாரங்கள் இருக்கின்றன. கிராமிய - கலை வடிவங்களான கலங்காரி, மதுபனி, பட்ட சித்திரங்கள் தொடக்கம் சாதாரண முற்றத்துக் கோலங்கள், சிற்ப - சாத்திரத்திற்கியைந்த ஓவிய மரபுகள் வரை கோடுகள் வியாபித்திருக்கின்றன. கோடுகள் மனித வரலாற்றில் முதல் - தொடர்பாடல் முயற்சி. மேற்கத்தைய மற்றும் உலக ஓவிய மொழியினதும் அடிப்படை ஆயினும் மிகவும் தூக்கலாக இருப்பது கீழைத்தேய ஓவிய மரபுகளே. இதற்கு கீழைத்தேயம் வாழ்க்கை பற்றிக் கொண்டிருந்த எண்ணங்கள் காரணமாயிருக்கலாம். இந்திய சிற்ப - சாஸ்திரம், சித்திர - சூத்திரம் போன்ற நூல்கள் கோடுகளை

மிக உயர்ந்த வெளிப்பாட்டு முறையாகவும், அதி உயர் தகமையாகவும் கொள்கின்றன. சித்தன்னவாசல் தொடக்கம் தஞ்சைப் பெரிய கோயில் ஓவியங்கள்வரை சிதம்பரத்திலும் மதுரையிலுமுள்ள நாயக்கர் கால ஓவியங்கள், பின்னர் சர்போஜி மகாராஜா காலத்து கண்ணாடி ஓவியங்கள் என்று தமிழக ஓவியப்பாரம்பரியமும் கோடுகளை ஆதாரமாகக் கொண்டதுதான். கோடுகளை அடிப்படையான முக்கியமான ஒன்றாயும் அதற்குத் துணையாக நிறங்களை உபயோகித்த போக்கையும் இவற்றில் காணமுடியும் (Sanathanan, 1997: p.26).

வர்ணச்சேர்க்கை, வர்ணங்களின் அர்த்தம் என்பவைகூட வேறுபட்டவை. வர்ணங்களை கலந்து பார்ப்பதோ அல்லது பிரகாசம் குறைந்த வர்ணங்களை உபயோகிப்பதோ எமது பாரம்பரியத்தில் மிகக் குறைவாகும். கோயில் மற்றும் வீட்டுச் சடங்குகள் போன்றவற்றில் தனித்தனி பிரகாசமான வர்ணங்களை எமது மரபில் உபயோகிக்கின்றோம். பாரம்பரிய நிகழ்த்து கலைகளான வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்கள், கரகம், காவடி, வசந்தன், மகிடி போன்றவற்றின் ஆடை அணிகலன்களிலும் அந்த அரங்க அலங்கரிப்புகளிலும் பிரகாசமான வர்ணங்களையே உபயோகிப்பது மரபாகும். விஸ்ணுதர்மோத்திரம் அடிப்படையான வர்ணங்களாக வெள்ளை, சிவப்பு, மஞ்சள், கறுப்பு, பச்சை எனும் ஐந்தினைக் குறிப்பிட்டு இவற்றினை கலைஞரின் கற்பனைக்கேற்ப கலந்து கையாளமுடியும். இதில் வரையறைகள் எதுவும் இல்லை எனக் குறிப்பிட்டபோதும்,

ஓவியர்கள் மேன்மையான ரேகைப் பாவனைக்காகவும் நிழல் படுத்துகைக்காகவும் விமர்சகர்களால் பாராட்டுப்பெறுகின்றனர். பெண்கள் அலங்கார வேலைகளையே விரும்புபவர்கள். பொதுவாக மற்றவர்கள் எல்லோரும் ஓவியத்தில் கடும் வர்ணங்களையே விரும்புகின்றனர் (Chittasurta Vishnutharmorthra, p.184).

என ரேகையினதும் வர்ண ரசனையினதும் தன்மையினை சுட்டிக் காட்டுவதை கவனத்தில் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

இது போன்றே நமது பாரம்பரியத்துக்கான இயற்கையுடன் கூடிய ஒரு அலங்காரப் பாரம்பரியமும் அதனுடான ஒரு அழகியல் வளப்புணர்வும் எம்மிடம் உண்டு.

இது இரண்டு வழிகளில் எமது பாரம்பரிய ஓவியங்களில் காணப்படுகின்றது.

1. எமது பாரம்பரிய அலங்கார மூலங்களான தாமரை, அன்னம், கொடிகள், மற்றும் மிருக வடிவங்கள் போன்றவற்றை நேரடியாகப் பிரயோகிப்பது.
2. வரைதல் நுட்பத்தினூடாக வெளிப்படுத்துதல்.

இது பற்றி கலை விமர்சகரும் ஓவியருமான ஜெயா அப்பாசாமி பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்:

1. எளிமையான வெளிக்கோடுகள் கொண்டு உருவங்களை வரையறை செய்கிறபோது துணைக்கோடுகளைத் தவிர்ப்பது.
2. வர்ணம், கணபரிமாணம் ஆகியவற்றைத் தவிர்ப்பதன் மூலமாக நிழல் பூச்சுக்களை உண்டாக்கும் நிர்ப்பந்தங்களைத் தவிர்ப்பது.
3. வெளிப்பாட்டுச் சிறப்பிற்காக உடம்பின் சைகைகளை அத்தீமாக வரைவதுடன் உருவங்களின் உண்மை அளவுகளையும் மாற்றி வரைவது.
4. அலங்காரப் பண்புகளை உண்டாக்குவதற்காகச் சிலவற்றை திரும்பத் திரும்பச் செய்தல்.
5. மொத்த உருவத்தையும் கோடுகளையும் புள்ளிகளையும் திரும்பத் திரும்பச் செய்வதினால் இசைமயமான ஒரு தொனியைக் கொண்டு வருதல். (இந்திரன், 1996: பக்: 45 - 46)

என எமது பண்பாட்டின் அடியாக உருவான ஒரு அலங்கார நுட்பமும் உண்டு.

எனவே மேற்கூறிய வடிவம், வர்ணம், ரேகை, அலங்காரம், போன்ற ஓவிய மூலங்கள் பண்பாட்டுடன் மிக நெருக்கமான தொடர்பு பட்டவையாகும். இவற்றின் வெளிப்படுத்தல் முறையினூடாக அது எந்தப் பண்பாட்டின் பேறு என நாம் அடையாளம் கண்டு கொள்ள

முடிகின்றது. ஓவிய மொழி என்பது கூட இவற்றின் வெளிப்படுத்துகையே. இவை அந்தப் பண்பாட்டின் அடியாக நின்று பேசுமாயின் அது அந்தப் பண்பாட்டின் மொழியாகவும் அது ஒரு குறிப்பிட்ட பண்பாட்டில் தொழில்பட்டாலும் அது வேறு ஒரு பண்பாட்டின் அடியாக நின்று பேசுமாயின் அது வேறு ஒரு பண்பாட்டின் மொழியாகவும் புரிந்து கொள்கின்றோம். ஓவிய மொழிகளின் இலக்கணங்களை அறிந்தவர்களுக்கு அது ஒரு பண்பாட்டின் மொழி என்று கூறுவதில் பிரச்சினைகள் இருந்தபோதும் சாதாரண பொதுமக்கள் மட்டத்தில் அவனுடைய மொழியிலான தொடர்பாடலே அர்த்தம் நிறைந்ததாகவும் இருத்தலுக்கான அடிப்படையாகவும் அமையும் எனலாம்.

ஜோர்ஜ் கீர் மேற்கூறிய இந்த விடயங்களில் மிக நிதானமாக நின்று நவீனத்துவத்தை இலங்கை மரபுக்குள்ளால் பார்த்த அதே வேளை அந்த வெளிப்பாட்டை தென்னாசியாவுக்குப் பொதுவான ஒரு மொழியிலும் தந்திருக்கின்றார். இதன் காரணமாக அவருடைய படைப்புக்கள் அந்தப் பண்பாட்டின் பேறாக இருக்கின்றன.

ஈழத்து ஓவியங்கள் அது வளர்ந்த முறைமையினூடும் அது வெளிப்படுத்திய முறைமையினூடும் பெருமளவுக்கு ஐரோப்பியச் செல்வாக்குக்கு உட்பட்டிருந்ததன் காரணத்தினால் ஈழத்து மக்களால் அவற்றை ஈழத்து தமிழர்களின் பண்பாட்டின் பேறாக எடுத்துக் கொள்ளமுடியாமல் இருக்கிறது போலும்.

முடிவுரை

புராதன தமிழ் பண்பாட்டில் சொல்வழிக் கலைகளும் கட்புலக் கலையில் கட்டிடம், சிற்பம், ஓவியம் என்பவையும் சமமான வளர்ச்சி செல் நெறியுடன் சென்றுகொண்டிருந்தாலும் இடைக்காலத்தில் ஏற்பட்ட வெளிச் செல்வாக்குகள் குறிப்பாக பல்லவர் காலத்தில் மதம் முக்கியப் படத் தொடங்கியவுடன் கட்டிடமும் சிற்பமும் சொல்வழிக் கலைகளும் அம்மதக்கருத்தாக்கங்களைப் பேண பரவலாக்க முக்கியமான கருவிகளாகப் பயன்பட, ஓவியம் அந்த மதப்பணியிலிருந்து விடுபட்டு அழகியல் நுகர் பண்டமாக மாறியது. இதனால் தமிழர்களுடைய கலையுலக சாதனையில் ஓவியத்தில் பெரிதளவான படைப்புகள் எதனையும் கொண்டுவர முடியாமல் போய்விட்டது.

இது பிறிதொரு விடயத்தையும் சுட்டுகின்றது. அதாவது கலை கலைக்காகவன்றி கலை ஏதாவது ஒரு சமூகக் கருத்தாக்கத்தினை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்ற ஒரு நோக்கு தமிழர் சமூகத்தில் இருந்துள்ளதாகும்.

இந்தப் பின்புலத்தினூடு வளர்ந்த ஈழத்து தமிழ் சமூகத்தில் அது நவீன காலத்தில் வளர்ந்த முறைமையினூடாக அது ஐரோப்பியப் பண்பாட்டின் செல்வாக்கை தன்னுள் கொண்டு வளரலாயிற்று.

ஈழத்தில் ஓவியக்கலையை முன்னெடுத்த பல கலைஞர்கள் அதனை ஒரு தொழில் முன்னிலைப்பாடமாகக் கருதி அதனின் கலையழகு தொடர்பாக சிந்தித்தார்களே தவிர, தமிழர் பண்பாட்டில் கலைகள் நோக்கப்பட்ட முறைமையினைக் கருத்தில் கொண்டு நவீன தமிழ் சமூகத்தின் பண்பாட்டின் ஒரு பேறாக ஓவியம் வளர்த்தெடுக்கப்படவேண்டிய அவசியம் குறித்து சிந்தித்ததாகத் தெரியவில்லை. இவ்வாறு சிந்தித்து ஓவியத்தினை முன்னெடுக்கக்கூடிய புலமையாளர்கள் ஈழத்தில் இல்லாததும் ஒரு துரதிர்ஷ்டவசமானதாகும்.

பெளத்த சிங்கள மக்களிடமும் இவ்வாறான நிலை இருந்த போதும் அவர்களுடைய பெளத்தப்பண்பாடு ஓவியத்தினை தன்னுள் கொண்டிருந்ததன் காரணத்தினாலும் ஜோர்ஜ் கீர் நவீனத்தின் மரபில் சரியான அளவுகளில் தமது படைப்புக்களை கொண்டுவந்து வெற்றி யீட்டினார். ஈழத்து தமிழர்களால் அந்தளவுக்கு பண்பாட்டின் வேர்களை அணுகிச்செல்ல முடியவில்லை. இதனால் சர்வதேச அரங்கில் ஈழத்து கலைவனப்புணர்வுடன் ஒரு ஓவியத்தைத் தூக்கி நிறுத்த முடியாமல் போய்விட்டதை அவதானிக்கமுடிகின்றது.

உலக அரங்கில் கிரேக்கம், ரோம், சீனா, ஜப்பான், இந்தியா, ஈரான், இத்தாலி என்பன போன்ற நாடுகளின் பண்பாட்டின் அடையாளமாக இன்றுவரை ஓவியம் இருப்பதைக் காண்கின்றோம்.

கிரேக்க, ரோமுக்கு ஒப்பான புராதன தன்மையினையும் செழிப்பான பண்பாட்டினையும் கொண்ட தமிழர்களிடம் சிற்பம் இருப்பது போன்று ஓவியம் இல்லாததற்கான காரணங்களைக் களைந்து முன்கொண்டு செல்வது ஒரு அவசியமான பணியாக இருக்கின்றது.

இன்று இப்போக்கினை மாற்றி ஒரு அடையாளத்துடன் முன்னெடுக்க வேண்டுமென்றால் தமிழ் காட்சிப்பண்பாட்டின் வேர்களையும் அது பிரசவித்த மரபுகளையும் கற்றறிந்து அவற்றைத் தற்காலத்தைய தேவைகளுடனும் போக்குகளுடனும் இணைப்பதன் மூலம் வன்மையான ஈழத்து தமிழ் ஓவிய மரபு ஒன்றை உருவாக்கலாம்.

உசாத்துணை நூல்கள்

- அகநானூறு, மூலமும் உரையும், பாலசுப்பிரமணியம், கு வெ., பரிமணம், அ. மா., (பதி), நியூ செஞ்சரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்., சென்னை, 2004.
- அருந்ததி, ச., 'இலங்கை ஓவியக்கலையில் ஐரோப்பியத் தாக்கம்', நெய்தல், தொகுதி - 01, கிழக்குப் பல்கலைக்கழக கலைபண்பாட்டுப்பீடத்தின் அரையாண்டுச் சஞ்சிகை, கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை, 1995.
- இந்திரன், தற்காலக்கலை: அகமும் புறமும், சென்னை, 1996.
- இராஜதுரை, எஸ். வி., அந்தோனியோ கிராம்ஷி (இணை), வாழ்வும் சிந்தனையும், சென்னை, 1991.
- இராஜதுரை, எஸ். வி., கலையும் சமூக உணர்வும் புகழேந்தியின் பார்வைக்கு-புகழேந்தியின் எரியும் வர்ணங்கள், திருநாவுக்கரசு, ப. (பதி), சென்னை, 1994.
- கிருஷ்ணராஜா, சோ., தற்காலத்து யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்கள், யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழகம், 1997.
- கிருஷ்ணராஜா, சோ., பின்நவீனம் : ஓர் அறிமுகம், மெய்யியற் சங்கம், தென்கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், ஒலுவில், 1999.
- கிருஷ்ணராஜா, சோ., இந்துக் கலைக் கொள்கை, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு, 2004.
- சாமிநாதர், உ.வே., புறநானூறு: மூலமும் உரையும், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் தஞ்சாவூர், 1985.
- சிலப்பதிகாரம், சாமிநாதர், உ. வே. (பதி), மூலமும் அரும்பத தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் வுரையும், அடியார்க்கு தஞ்சாவூர் நல்லாருரையும், 1985.
- சிவத்தம்பி, கா., தமிழ் இலக்கியத்தில் மதமும் மானிடமும் (இலக்கிய வரலாற்றாய்வு), நியூ செஞ்சரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட்., சென்னை, 1994.
- சிவத்தம்பி, கா., மதமும் கவிதையும், மக்கள் வெளியீடு, சென்னை, 1999.
- சிவத்தம்பி, கா., பண்டைய தமிழ்ச்சமூகத்தில் நாடகம், அம்மன்கிளி முருகதாஸ் (மொழி), குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு - சென்னை, 2004.

சிவராமமூர்த்தி, க., *இந்திய ஓவியம்*, இராமசுவாமி மே. க (தமிழ்) சென்னை சுக்கிரநீதி பதிப்பு, வெளியீடு எதுவும் காணப்படவில்லை, 1974.

சுப்பிரமணியசாஸ்த்திரி, தொனிவிளக்கு, திருச்சி பி. எஸ் தேவாரத்திருப்பதிகங்கள் (1999) ஞானசம்பந்தர், அ. ச. (பதி), கங்கை புத்தக நிலையம் சென்னை, 1944.

தொல்காப்பியம், புலியூர்க்கேசிகள் (உரை), முழுவதும் பாரி நிலையம், சென்னை, 1998.

பத்துப்பாட்டு, இரண்டாம் பரிமணம், அ. மா. பகுதி (மூலமும் உரையும்), பாலசுப் பிரமணியன், கு. வெ. (பதி), நியூ செஞ்சரி, விடியல் பதிப்பகம் சென்னை, 2004.

மார்க்ஸ், அ., உடைபடும் புனிதங்கள், விடியல் பதிப்பகம், சென்னை, 1997.

ஜேசுராசா, அ., 'பதிவுகள்' தேடலும் படைப்புலகமும், (ஓவியர் மாற்கு சிறப்பு மலர் ஜேசுராசா, அ., பத்மநாப ஐயர், இ., சுகுமார், க. (தொகுதி), யாழ்ப்பாணம், 1997.

வித்தியானந்தன், சு., *தமிழர் சால்பு* (சங்ககாலம்), குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு, 2003.

Anand, Mulraj, 'Contemporary Indian Sculpture', *The Madras Metaphor*, James Josef (Ed.), Madras, 1993.

Dhaemasiri Albert, *Modern Art in Sri Lanka: The Anton Wickremasinghe Collection*, The Associated News Papers of Ceylon Ltd. Colombo, 1998.

George Kyet, *The George Kyet: A Centennial Anthology Foundation*, Colombo, 2001.

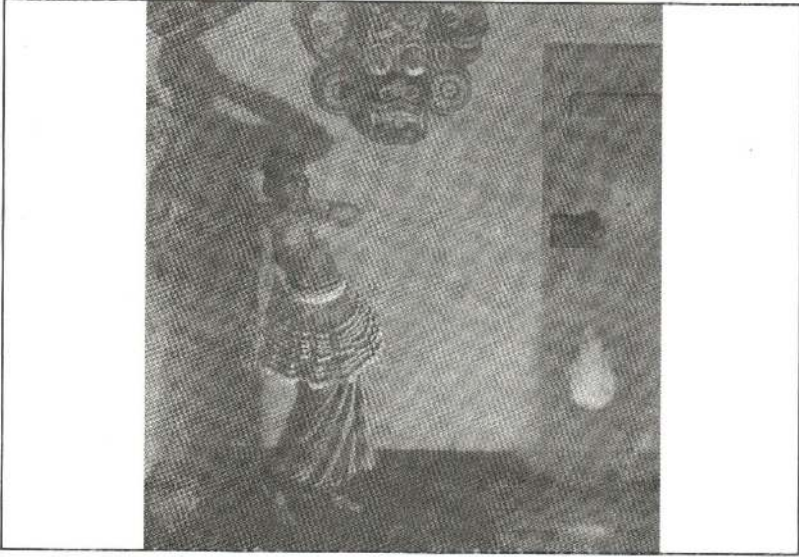
Goonasekera, Sunil, *George Kyet Interpretation*, Institute of Fundamental Studies, Sri Lanka, 1991.

Sanathanan, 'கறுப்பு வெள்ளையினிடையே',*between the Lines*, Values Art Foundation, Chennai, 1997.

Sivaramamurti, C., *Chitrasutre of the Vishnu-dharmottara*, Kanak Publication, New Delhi, 1978.

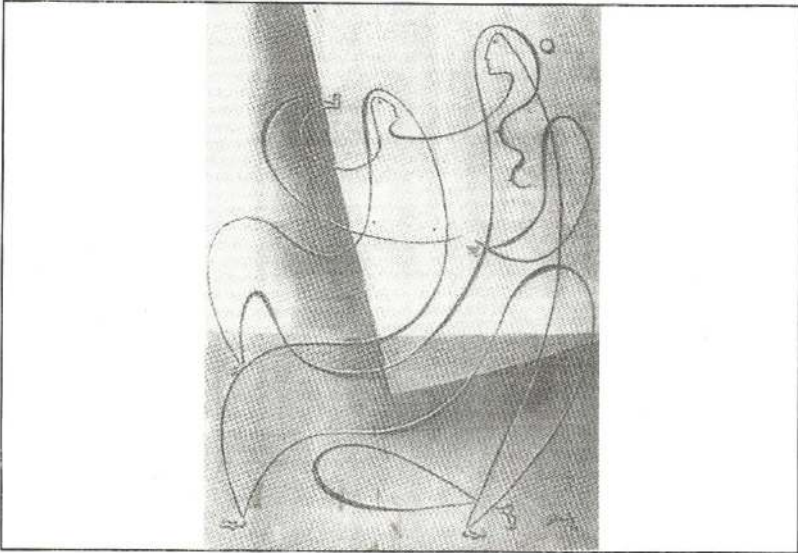
Weeraratne Nevilli, '43 Group: A Chronicle of Fifty Years in Theart of Sri Lanka', *Lantana*, Melbourne, 1993.

படங்கள்



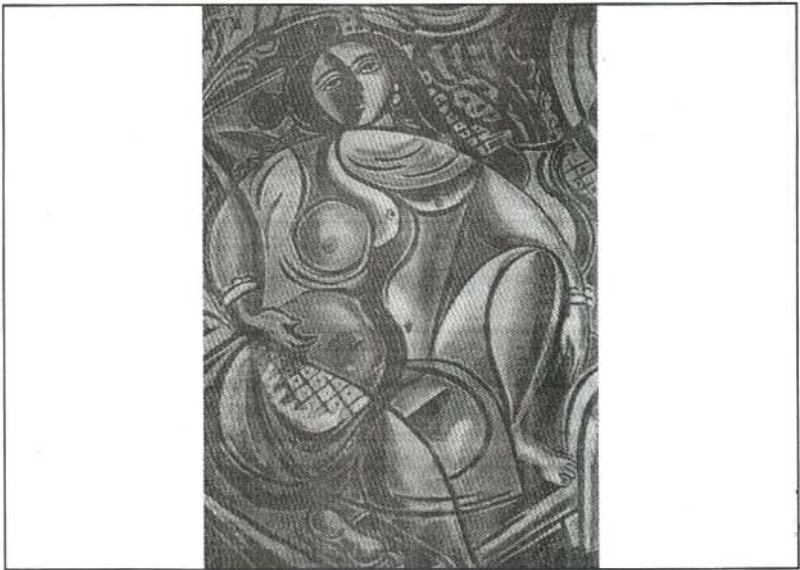
படம் - 1

The Devil Dancer's Daughter - 1936, A.C.G.S. Amarasekara (1883 – 1983)



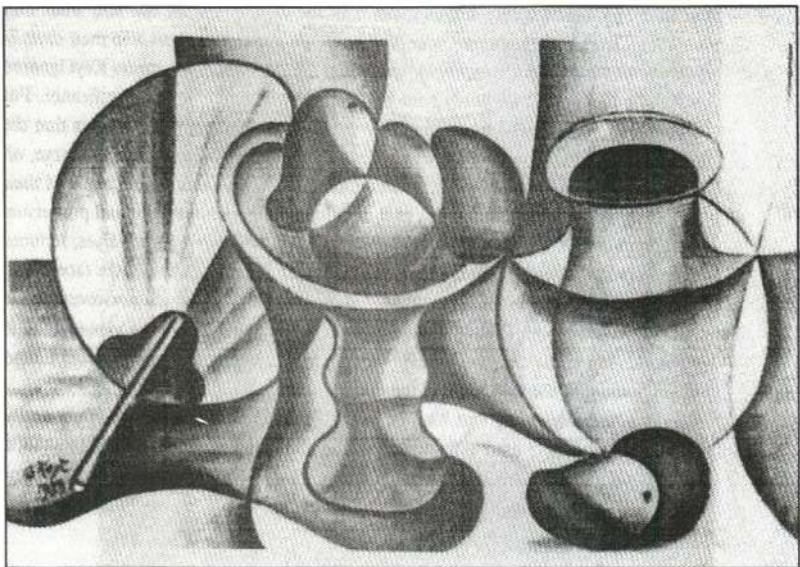
படம் - 2

Lovers - 1936, George Keyt



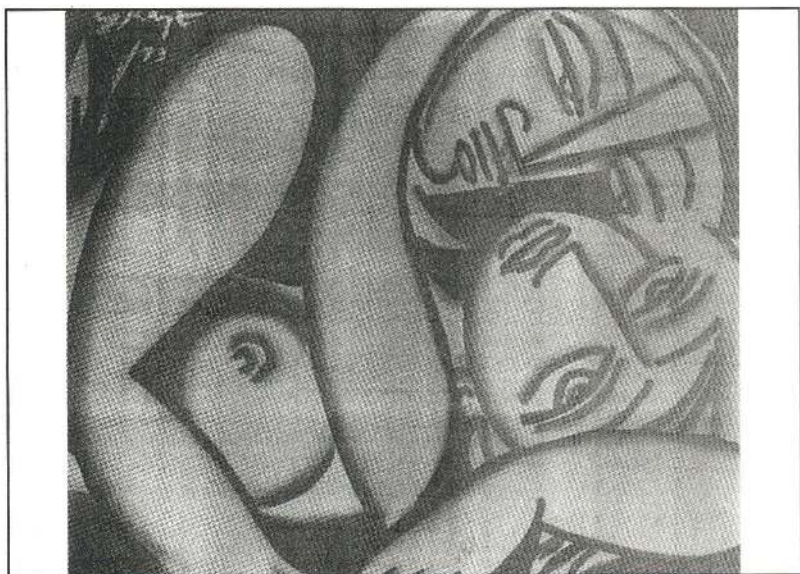
ୱୱୱ - 3

Maithuna - 1936, George Keyt



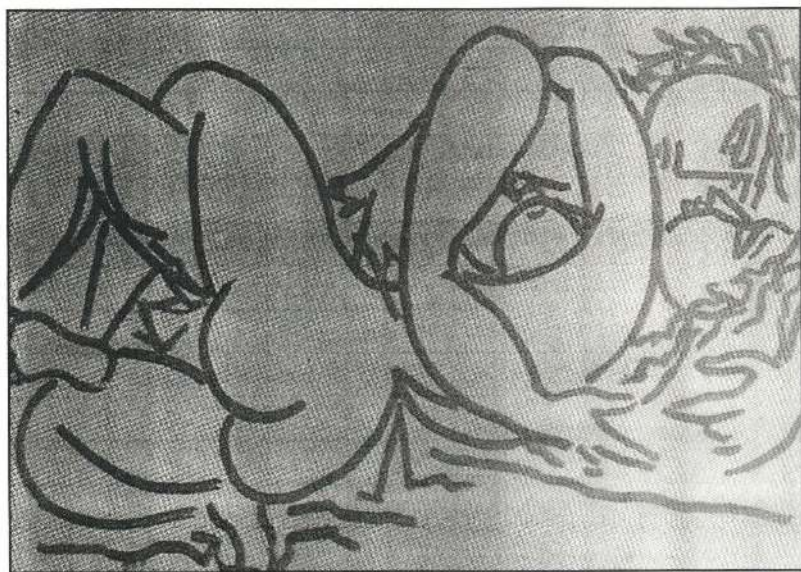
ୱୱୱ - 4

Still Life with Mangoes, George Keyt



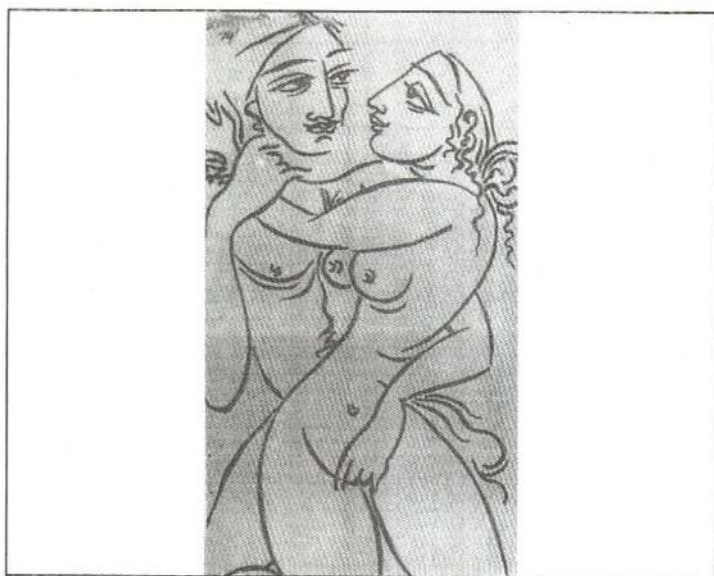
L_L_L - 5

Lovers 1 - 1973, George Keyt



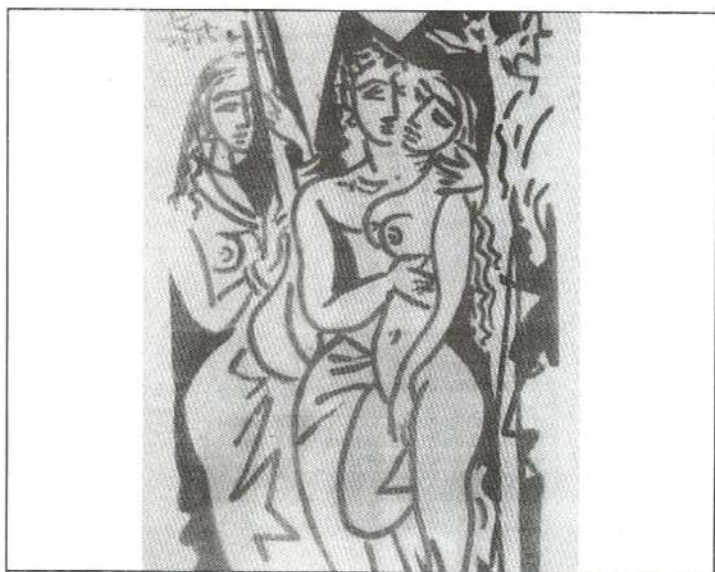
L_L_L - 6

Lovers II - 1973, George Keyt



LILĀ - 7

Lovers III - 1973, George Keyt



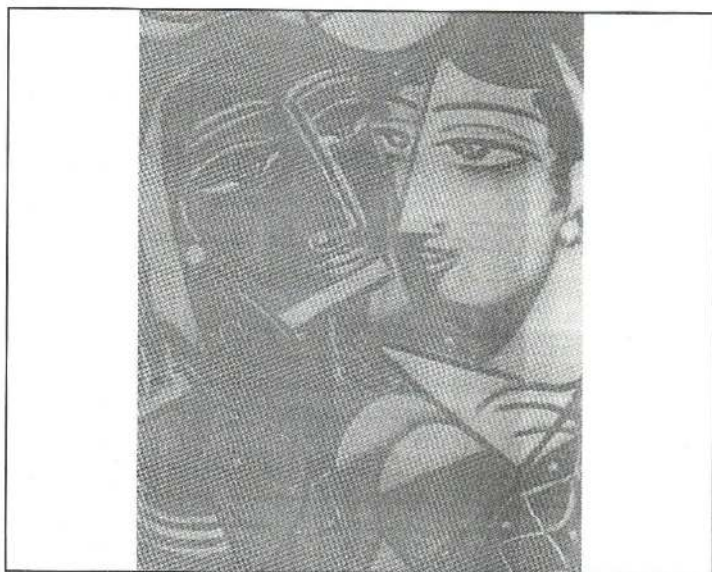
LILĀ - 8

Raga Malkosh - 1973, George Keyt



LILĀ - 9

Raga and Krishna - 1974, George Keyt



LILĀ - 10

Radha and Krishna - 1981, George Keyt



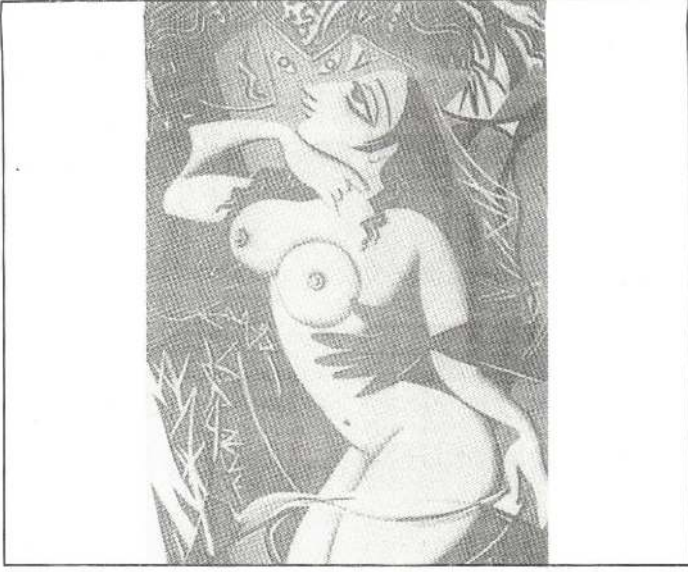
புலகு - 11

Radha and Krishna - 1992, George Keyt



புலகு - 12

Asanka Jataka - 1953, George Keyt



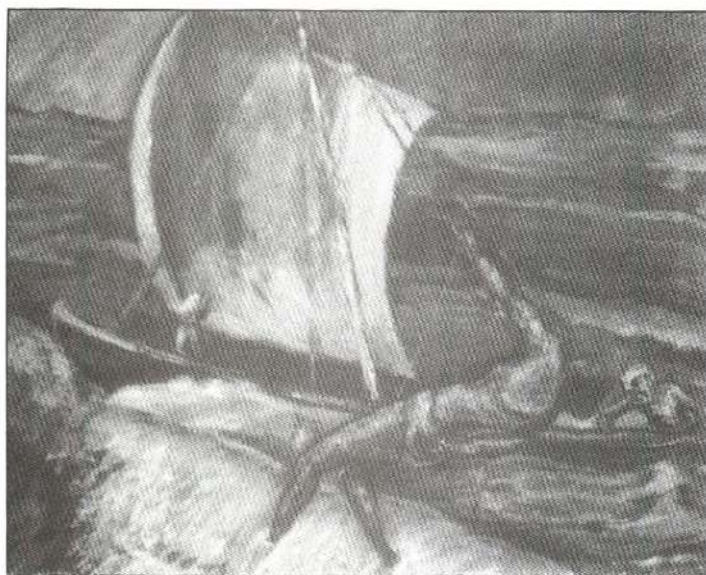
படம் - 13

Tilottma - 1976, George Keyt



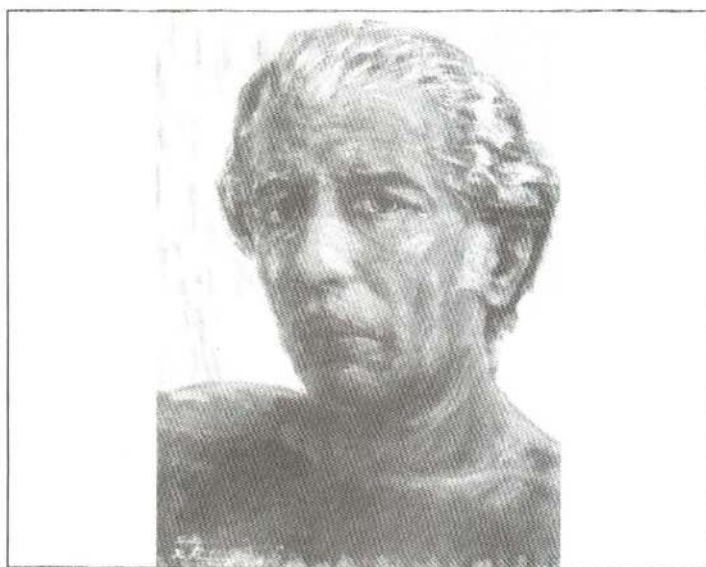
படம் - 14

மழையில் ஆட்டை இழுத்துச் செல்லல், முத்தையா கனகசபை



படம் - 15

பாய் இழக்குதல், முத்தையா கனகசபை

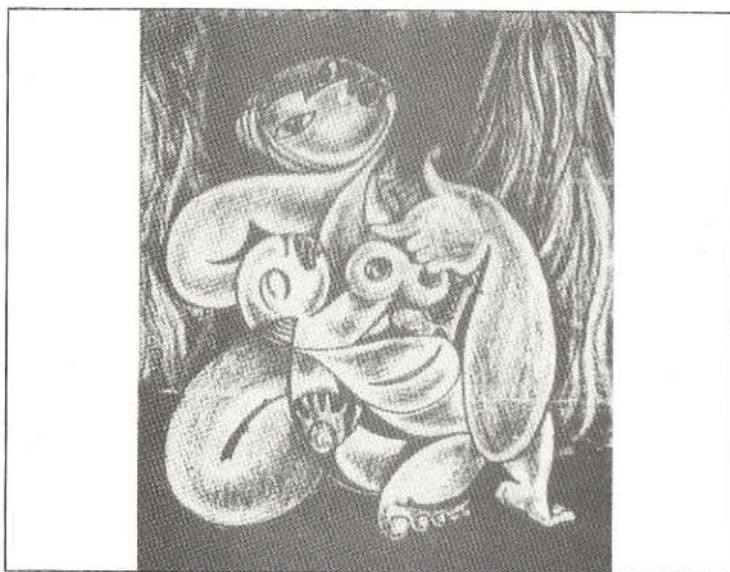


படம் - 16

தன்னுருவம், க. இராசரெத்தினம்



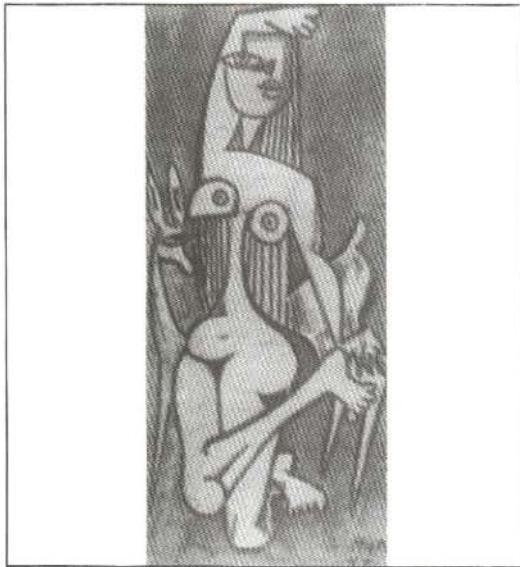
படம் - 17
வேலையால் மீளல், அ. இராசையா



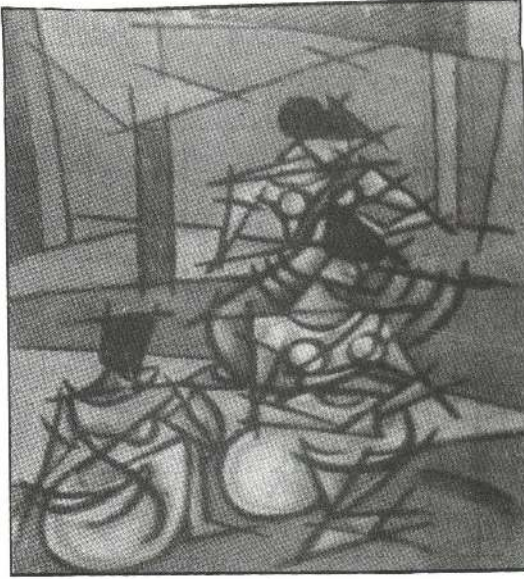
படம் - 18
ஜீலை 1983, மாற்கு



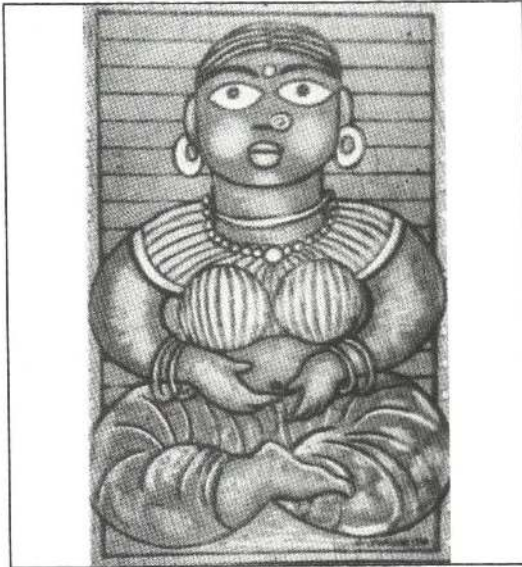
படம் - 19
அவதி மாற்கு



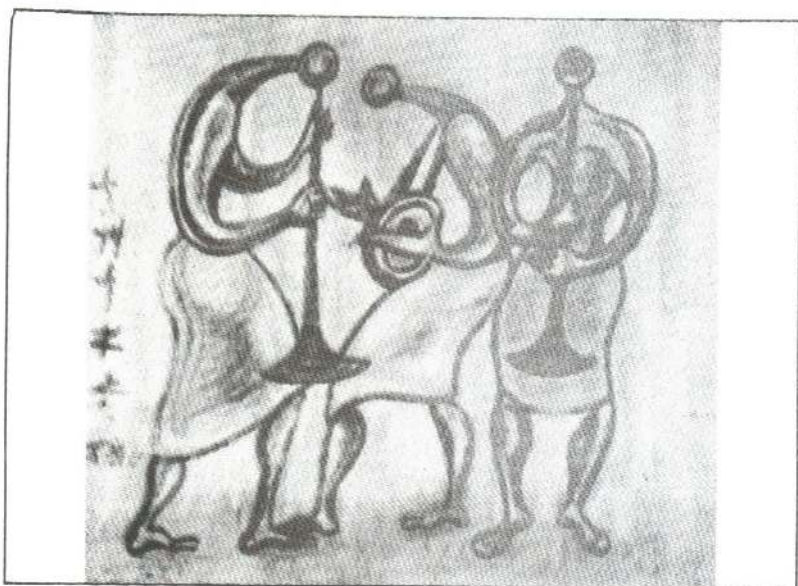
படம் - 20
சகுந்தலை, மாற்கு



படம் - 21
அலங்காரம் - 2, மாற்கு



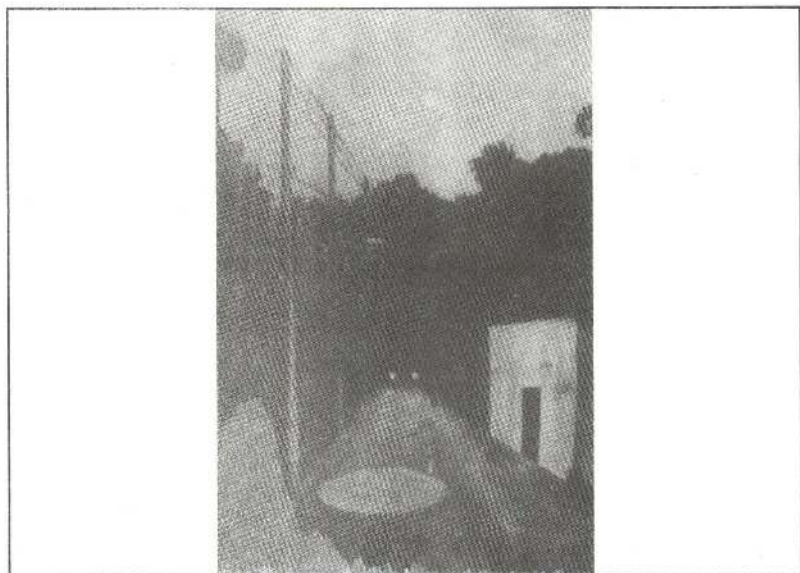
படம் - 22
பதுமை, மாற்கு



படம் - 23
மீட்டல், மாற்கு

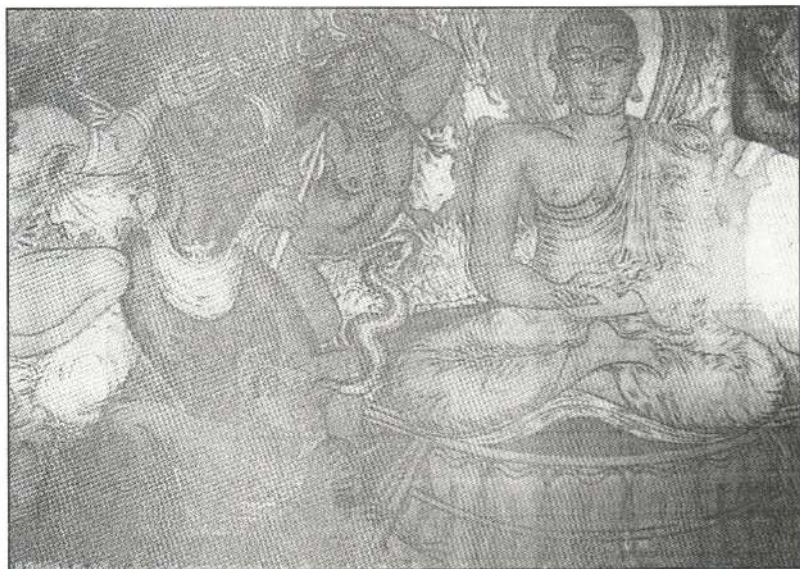


படம் - 24
கோவிந்தம்மா, ஜோர்ஜ் கீற்



படம் - 25

இருட்டிப்பு, எஸ். ஆர். கனகசபை



படம் - 26

The Battle with Mara, Gotami Vihara, 1940 - 1942, George Keyt





ஈழத்து நவீன ஓவியம் எஸ்.ஆர். கனகசபை முதல் மாற்கு வரை
சுந்தரப்பிள்ளை சிவரெத்தினம்

இந்நூல் இலங்கை நவீன ஓவிய மரபு பற்றிப் பேசுகின்றது. அம்மரபில் ஜோர்ஜ் கீற்றின் இடத்தை நிர்ணயம் செய்து ஜோர்ஜ் கீற்றின் பின்புலத்தில் ஈழத்தமிழ் ஓவியங்கள் பற்றிக் கூறி அவ் ஓவியங்கள் பற்றி விவாதிக்கின்றது. பின்வரும் அத்தியாயங்களைக் கொண்ட இந்நூல் ஒரு வகையில் வரலாற்று அணுகுமுறை, விவரண அணுகுமுறை, விமர்சன அணுகுமுறைகளுக்கூடாக இலங்கைத் தமிழர்களிடையே உள்ள ஓவிய மரபினை அறிமுகம் செய்வதாக அமைந்துள்ளது: 1. பண்பாட்டுப் பின்புலம் 2. இலங்கையின் நவீனத்துவ ஓவிய மரபின் எழுச்சி 3. இலங்கையின் நவீன ஓவிய மரபும் அதில் ஜோர்ஜ் கீற்றின் இடமும் 4. ஈழத்து தமிழ் ஓவியர்களிடையே நவீனத்துவம் 5. ஜோர்ஜ் கீற்றின் பின்புலத்தில் ஈழத்தமிழர் ஓவியங்கள் 6. ஒப்பாய்வின் அடியாக காணப்படத்தக்க செல்நெறிகள்.



சு. சிவரெத்தினம்: கிழக்குப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையில் சிறப்புக் கலைமாணிப் பட்டத்தினையும் முதுதத்துவமாணிப் (M. Phil) பட்டத்தினையும் பெற்ற இவர் தற்போது அதே பல்கலைக்கழகத்தில் உள்ள விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகத்தின் கட்டபுலக்கலைத் துறையின் இணைப்பாளராகப் பணியாற்றி வருகின்றார்.



கூமரன் புத்தக இல்லம்

விடயம்: நுண்கலைகள்

ISBN 978-955-659-302-0



9 789556 593020

விலை ரூபா 350.00

489