

சிந்தனை

தொகுதி XIII

2000

இதழ் II



4

கலைப்பீடம்,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,
யாழ்ப்பாணம்,
இலங்கை

CINTANAI



The Journal of the Faculty of Arts, University of Jaffna is published in March, July and September every year.

CINTANAI is a refereed journal , Its referees come from University scholars and the National scholarly community.

Editor

Mrs. S. Krishnakumar,
B.A (Hons); M.A
Dept. of History.

Associate Editor

Mr. K. Sivananthamoorthy

Managing Editor

Dr. A.S. Soosai

Editorial Board

Prof. S. Krishnarajah
Prof. R. Sivachandran
Mrs. N. Selvanayagam
Rev. Fr.G.Pilendran
Mr.K.Suthagar
Mrs.S.Jeganathan
Mrs.A.Sathiaseelan
Miss. P. Nadarajah.

Published by

The Faculty of Arts, University of Jaffna, Sri Lanka.

Printed by

S.S.R. Com. Offset & Screen, 288B, Palaly Road,
Kandarmadam, Jaffna.

சமகால யாழ்ப்பாணத்து கடவுளர் ஓவியங்கள் - காண்பிய
அர்த்தமும், சனரஞ்சக நம்பிக்கையும்.

“There can no art histoty apart from other kinds of histoty” - J.J. Clark.

தா.சனாதனன்

1

யாழ்ப்பாணம் அதன் புவியியல் அமை விடம் காரணமாக தொடர் படையெடுப் புகளாலும், வெளிச் செல்வாக்குகளினாலும், ஆட்சி மாற்றங்களினாலும், அலைக்கழிக் கப்பட்டு வந்துள்ளது. இதனால் அதன் சமூக, கலாசார உருவாக்கங்களில் பல்வேறு வெளிச் செல்வாக்குகளை உள்வாங்கி தன்வயப்படுத்தி தனித்துவமாக வெளிப் படுத்தும் பண்பே (eclecticism) பிரதான இயங்கு சக்தியாக தொழிற்பட்டுள்ளதை நோக்க முடிகின்றது. இருப்பினும் ஓர் குறிப் பிட்ட சூழலில் உருப்பெறுகின்ற கால வடி வங்கள் அதற்கு பின்வருகின்ற படையெடுப் புகளாலும் போர்களினாலும் அழிக்கப்படு கின்ற துரதிருஷ்டம் வரலாறு ஆகிப்போயுள் ளது. இதானால் யாழ்ப்பாணத்தின் உண் மையான கலைத்தேட்டத்தையும் அதன் செல்நெறிகளையும், வரலாற்றையும் - குறிப்பாக காண்பியக் கலைகளில் (Visual arts) மதிப்பிடுதல் மிகவும் சிக்கலானதாகவும் பூரணமற்ற ஒன்றாகவும் காணப்படுகின்றது.

படையெடுப்புகளால் மாறுதலடைகின்ற அரசியல் காரணமாயும் குடாநாட்டின் பொரு ளாதார எல்லைப்படுத்தல்களாலும், கால ரீதியிலான நிலைப்பிற்குரிய வெளிப்பாட்டு ஊடகங்களின் அருந்தலான வளங்களினா லும் (கருங்கல், சலவைக்கல், குகை, உலோகம்) காண்பிய கலைகளின் உரு வாக்கமும் நிலைப்புத் தன்மையும் எல்லைப் படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளன. இந்த நிலைப்புத்

தன்மையால் கலைஞர்களின் கைவினைத் திறன் பரிமாற்றம் அறுபட்டுப் போவதுடன், உள்ளூர் கலைஞர்களிடம் வினைத்திறன் (Skill) பயிற்சியும் இதனால் வாலாயமாகும் அதிசிறத்தலும் நிகழ வாய்ப்பில்லாமல் போயிற்று. இவற்றைத் தாண்டி குறைவாழ் தகவுள்ள ஊடகங்களில் (கண்ணாடி, சுதை, மரம்) வெளிப்பாடுகள் நிகழ்ந்த போதிலும் அவை அரசியல் கலாசார படையெடுப்பு களின் முதல் தாக்கு புள்ளிகளாக அமைந்து இலகுவாக அழிக்கப்பட்டு விடுகின்றன. இந்த அடிப்படையில் ஊடக ரீதியாக கட் டடங்களை நம்பியிருந்த ஓவிய வெளிப் பாட்டு வடிவங்களைப் பற்றி குறிப்பிடுதல் கடினமானதொன்றாகும்.

யாழ்ப்பாணத்து ஓவிய வரலாறு கிடைக் கின்ற மற்றும் இருக்கின்ற தகவல்களின் அடிப்படையில் மிகக் குறுகிய காலச்சுவடு களையுடையது. கலாகேசரி தம்பித்துரை யின் முன்னோடி முயற்சியிலான, பிற்காலத்து “யாழ்ப்பாணத்துச் சுவரோபியங்கள்”, என்ற நூலே, யாழ்ப்பாணத்து பிற்கால சுவரோபி யங்கள் பற்றிய கருகலான தகவல்களை யும் தெளிவற்ற புகைப்படச் சான்றுகளை யும் தருகின்ற இவ்வோவியங்கள் பதினெட் டாம் - பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த தென்னீந்திய, கம்பனி (Com- pany) ஓவியங்களை ஒத்திருக்கின்றன. இந்த வகையில் மேலைத்தேய, கீழைத்தேய கலப்பை இவற்றில் இனங்காணும் அதே வேளை இவை அக்காலத்தில் பிரபல்யம் பெற்றிருந்த முறைமைக்கு சான்றாகவும்

அமைகின்றன. இவ்வோவியங்கள் இயற்கை வர்ணங்களால் சுண்ணாம்பு சுவர்களில் வரையப்பட்டிருந்தன. தொடர்ந்த போர் அதிர்வுகளுக்குள்ளும், யாழ்ப்பாணத்தவரின் ஓவியம் பற்றிய எண்ணத்திற்கும், வரலாறு பற்றிய பிரக்கஞ்சுக் குறைபாட்டிற்கும் ஈடுகொடுக்க முடியாமல் அழிந்துபோயின அல்லது வெள்ளையடிக்கப்பட்டுவிட்டன.

இன்று நாம் காண்கின்ற கோவில் ஓவியங்களில், பெருமாள்கோவில் தெற்கு பிரகார உட்கவரில் அரைகுறையாக வெள்ளையடிக்கப்பட்ட ஓவியம் (இது தஞ்சாவூர் பாணியமைப்புடையது) தவிர, பிற அனைத்தும் பத்து அல்லது பதினைந்து ஆண்டுகளுக்குள் வரையப்பட்டவை. இன்னும் இன்று பல கோயில்களில் புதிது புதிதாக வரையப்பட்டு வருகின்றன. இன்றைய யாழ்ப்பாணத்து கட்புல கலாசாரத்தின் (Visual culture) மிக முக்கிய வெளிப்பாடாகவுள்ளது. இவற்றின் முக்கியத்துவத்தையும் இவை பெறுகின்ற சமூக அர்த்தத்தையும் புறக்கணித்து விட முடியாது. இவ்வோவியங்கள் யாழ். தீபகற்பம் எங்கும் பரவியுள்ளன இவை சுவர்களில் மட்டுமல்லாமல் திரைச்சீலைகள், கொங்கிறீர் கூரைகள், கதவுகள், ஆலய கூரை முகப்புகள் (Pediments), தூண்கள் போன்றவற்றிலும் வரையப்பட்டுள்ளன. அலங்கார காட்டுருக்கள், புராண இதிகாச பாத்திரங்கள், புனித தலங்கள் என பல்வேறுபட்ட கருப் பொருட்கள் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. தம்பித்துரையின் நூலிலுள்ள பிற்காலச் சுவரோவியங்களுடனோ பெருமாள் கோயில் ஓவியங்களுடனோ உருவ, பாணி அடிப்படையில் எந்த தொடர்பையும் இவற்றில் இனம் காணமுடியவில்லை. மேலும் இந்திய மதம்சார், சாஸ்திரிய/செந்நெறி/ உயர்கலை (High art) ஓவிய மரபில் வந்த படைப்புகளிலுள்ள, காட்சிப்படுத்தல், கதையாடல் (narrative) ஓவியமாக்கல் உத்திமுறைகளிலிருந்தும் பெரியளவில் இவை வேறுபடுகின்றன. இவை கிராமிய வெளிப்பாடுகளின் வழிவந்தவை எனவும் கூறமுடியாது. இவை கோயில் சார்ந்து,

வழிபாட்டிற்குரியவைக கருதப்படுகின்றபோதிலும் விக் கிரகவியல் (Iconography) சார் அடிப்படைகள் முறையாக பின் பற்றப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. இத்துடன் இவற்றை வரைய சுவரோவிய உத்தி முறைகள் எதுவும் பயன்படுத்தப்படவும் இல்லை. ஆனால் இவை மரபு வழிவந்த “சுவரோவியங்கள்” என்றும், “உயர்கலை” வெளிப்பாடுகள் என்றும் “விக் கிரகப் படங்கள்” என்றும் இதன் படைப்பாளிகளாலும், புக்தர்களாலும் கேள்விக்கிடமில்லாமல் தீர்ப்புபடுகின்றன. இந்த சனரஞ்சக நம்பிக்கை (Popular belief) இவற்றை இனங்காணுதலில் பலமுரண்பாடுகளைத் தோற்றுவித்துள்ளது.

ஆகமமயப்பட்ட கோயில்களில் உள்ள இவற்றின் உருவவியல் வர்த்தக விளம்பரப்படங்கள், சுவரொட்டிகள் (Posters) கலண்டர் படங்கள், மோட்டார் வாகனங்களில் வரையப்பட்டுள்ள படங்கள் பட்டாசு, சந்தனக்குச்சி போன்றவற்றின் உறைகளிலுள்ள படங்கள், சினிமா விளம்பரங்கள், நடைபாதைகளிலும் படக்கடைகளிலும் விற்பனை செய்யப்படுகின்ற இயற்கை காட்சிப்படங்கள் சினிமா நட்சத்திரங்களினதும் கடவுளர்களினதும் படங்கள் போன்றவற்றை ஒத்திருக்கின்றன. இவற்றின் உருவாக்க முறைகளுடனும் பல சந்தர்ப்பங்களில் ஒத்துப் போகின்றன. இந்த நிலையில் வெகுசன, அல்லது சனரஞ்சக கலாசாரத்தின் (Pop/mass culture) வெளிப்பாட்டு வடிவங்களான “கலண்டர் அல்லது பசார் கலையின்” (Calendar/Bazaar art) உருப்பெருத்த வடிவங்களாகவே இவற்றை நோக்க முடியும்.

2

“சனரஞ்சக” அல்லது “வெகுசனக் கலை” என்பது உயரிய அல்லது சீரிய கலை வெளிப்பாட்டினின்று வேறுபடுகின்ற, தனக்கேயான தேவைகளையும் நோக்கங்களையும் கொண்டது. இதனால் உயர்கலைக்கு இல்லாத பெரிய நுகர்வோர் கூட்டத்தையும் கொண்டது. இது சனரஞ்சக கலாசாரத்தினின்று முகிழ்கின்றது.

மரபுசார் கலைகளும் கிராமிய கலைகளும் அவற்றின் படைப்பிலும் நுகர்விலும் ஓர் குறித்த சாதியையோ, பிராந்தியத்தையோ கொண்டியங்கின. அல்லது அவற்றிற்கு கட்டுப்பட்டுந்தன. சனநாயகம், இயந்திரங்களின் அறிமுகம், நடப்பு வழக்கு (Fashion) என்பன புதிய வெகுசன கலாசாரத்தை நிர்ணயித்தன. சனநாயகம், கலை உட்பட அனைத்தையும் அனைவருக்குமுரியதாக்கியது. இயந்திரங்கள் பாகுபாடு அற்று, அனைத்தையும் பெரியளவில் ஒத்த தன்மையுடன் உற்பத்தி செய்து, நுகர்வை அனைவருக்கும் சாத்தியமாக்கியது. இப்பண்டங்களின் நுகர்வு நடப்பு வழக்கால் நிர்ணயிக்கப்பட்டது. நடப்பு வழக்கு மாற பொருளின் உற்பத்தியிலும் நுகர்விலும் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. எனவே பண்டங்கள் நிலைப்புத் தன்மையற்றனவாயும், அடிக்கடி மாறுபடுவனவாயும் மாறியதுடன் அவை அவற்றைச் சூழ இருந்த அருந்தல் தன்மையையும் அபூர்வ தன்மையையும் (aura) இழந்தன. இதனால் இதுவரை இருந்து வந்த கலைப்பெறுமானங்கள் கேள்விக்குள்ளானதுடன், இதுவரை எட்டாத தளங்களை, சமூகப்பிரிப்புக் களைத்தாண்டி சனரஞ்சக கலை தொடர்பாட வழி ஏற்பட்டது. ரிச்சட் கமில்டன் சனரஞ்சக கலையின் இயல்பை

Transient, Popular, low- Cost, Mass-Produced, Young, witty, Sexy, gimmicky glamorous, big business என வரையறை செய்கிறார். சனரஞ்சக கலை அனுபவம் என்பது மேற்பரப்பிற்குரியதாய், கணநேர புத்துணர்ச்சியாய் கவர்ச்சியாய் இருக்கின்றது. சனரஞ்சகப்படங்கள் பெரும்பாலும் உறைந்து போன காட்சிகளை அல்லது சம்பவங்களைச் சித்திரிக்கின்றன. அவை பார்வையாளனில் உடனடியான, நேரடியான பாதிப்பை ஏற்படுத்தி விடுகின்றன. இத்துடன் அவற்றின் வேலையும் தேவையும் முடிந்து விடுகின்றது. இதனால் அவற்றைத் திரும்ப பார்க்கும் தேவை பார்வையாளனுக்கு எழுவதில்லை. எனவே இவை பாதுகாக்கப்பட வேண்டிய அல்ல. இந்தப் படைப்புகளும், படைப்பாளியின் செயற்பாடுகளும் சந்தைக்கு கட்டுப்பட்டதாகவுள்ளன. சனரஞ்சக

கலை நவீனத்துவத்தின் வெளிப்பாடாகவும் கருதப்படுகின்றது. ஏனெனில் இது நவீனத்துவத்தினூடே தான் சாத்தியமாகியது. நவீனமயமாதலால் உலகெங்கிலும் உள்ள மரபு சார் சமூகங்களிடையே எற்பட்ட தலை கீழான பெறுமான மாற்றங்களும், இந்த சனரஞ்சக கலைக்கான தேவையையும் அதற்கான நுகர்வோர் கூட்டத்தையும் உருவாக்கின. எமது வர்த்தக நோக்குள்ள சினிமா அதன் பாடல்கள், கொடிக் புத்தகங்கள், வர்த்தக ரீதியான இலக்கியங்கள், அரசியல் மத பிரச்சாரங்கள் உட்பட அனைத்து விளம்பரங்கள் என அனைத்தையும் வெகுசன கலாசாரத்தின் வெளிப்பாடுகளாக கொள்ள முடியும். அத்துடன் இன்றைய ஒலி, ஒளி பதிவு செய்தல், பிரதியெடுத்தல்- இவற்றில் நிகழ்ந்துள்ள தொழில் நுட்பரீதியான முன்னேற்றங்களும், தகவல் தொழில் வளர்ச்சியும் சீரிய கலை வெளிப்பாடுகளைக் கூட சனரஞ்சகமாக்கி நுகர்வோர் கலாசாரத்தின் ஓர் பகுதியாக மாற்றியுள்ளன. இதன் மூலம் கலை பற்றிய அனைத்து வரம்புகளின் இருப்பு பற்றியும் கேள்வி எழுந்துள்ளது.

Calendar art அல்லது Bazaar art என்று கலை விமர்சகர்களால் அழைக்கப்படுபவை சமகால கட்டில் கலாசாரத்தில் தனித்து வேறுபடுத்தி நோக்கப்படுபவை. Calendar art என்பது சனரஞ்சக காண்பியங்களால் (Visuals) பகிர்ந்து கொள்ளப்படுகின்ற தனிப்பண்பைக் (Idiom) குறிக்கும். இவை அனேகமாக மத சார்பான அச்சப்படங்களாக அமைந்தாலும், இந்த தனிப்பண்புகள் சினிமா சுவரொட்டிகள், மோட்டார் வாகனங்களில் வரையப்பட்டுள்ள படங்கள், விளம்பர சுவரணைகள் அல்லது தட்டிகள் (hoardings) போன்றனவற்றாலும் பகிரப்படுகின்றன. இவற்றின் தனிக்குணவியல்பு (Character) அவற்றின் காண்பிய பாணியில் (Visual Style) மட்டுமல்லாமல் அனேகமாக எல்லைப்படுத்தப்பட்ட, பெரும்பாலும் பகுதி யொத்த கருப்பொருட்களிலும் (Subject) தங்கியுள்ளது. இப்படங்கள் நாயிந்த வாழ்வின் பின்னணியாகவும் விளங்குகின்றன. இவ்வாறாக

Calendar art/ Bassar art ஒரு சனரஞ்சக கட்டபுல வடிவமாக எவ்வாறு சமகால காண்பிய கலாசாரத்தில் மேற்கிளம்பியது என்பதை விளங்கிக் கொள்ள, இந்திய துணைக்கண்டத்தில் காலனித்துவ கால ஓவிய வரலாற்றின் சில அம்சங்களை புரிந்து கொள்ளல் அவசியமானது. இதற்கு ஓவியர் ரவிவர்மா பற்றிய, அச்சுப்பதிப்பு தொழில்நுட்ப விருத்திபற்றிய புரிதல் அவசியம்.

3

இந்திய துணைக்கண்டத்தில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு என்பது காலனித்துவ மற்றும் சுதேசிய முரண்பாடுகள் மலிந்த பகுதியாகும். நவீனத்துவம் இந்தியாவிற்கு காலனித்துவத்தினூடேதான் அறிமுகமாகியது. காலனித்துவவாதிகள் தமது தேவைக்கேற்ப இந்திய சமூகத்தை மாற்றியமைக்க முயன்றார்கள். இது இந்தியர்களின் வாழ்க்கை பற்றிய பார்வையிலும், பெறுமானங்களிலும் கணிசமான மாற்றங்களை கொணர்ந்தது. இந்த மாற்றங்களுக்கு திட்டமிட்ட முறையில் நிகழ்ந்த ஆங்கிலக் கல்வி உதவியது. இதனால் இந்தியச் சாதியமைப்பினுள் புதிய கல்வியறிவு பெற்ற அரசு ஊழியம் புரியும் நடுத்தரவர்க்கம் மேற்கிளம்பியது. ஆங்கிலேயர்கள் நாடெங்கிலும் நிறுவிய ஓவியக் கைவினைப்பள்ளிகளினூடே ஓவியம் பற்றிய எண்ணத்திலும், செயற்பாடுகளிலும் பாரிய மாற்றங்கள் ஏற்படுத்தப்பட்டன. மரபு ரீதியிலான கலை பயில் முறைகளினின்றும் இது பெரிதும் வேறுபட்டிருந்தது. விக்டோரிய மெய்ப்பண்புவாத (Victorian realism) அடிப்படைகளை ஒட்டி தமது 'உயர்கலை' நியமங்களை உலக கலை நியமங்களாக ஆங்கிலேயர்கள் அறிமுகம் செய்தனர். எனவே இந்திய சிந்தனை மரபிற்கும் கலை மரபிற்கும் புதியமெய்ப்பண்புவாதம் அதன் மேற்கத்தேய தத்துவார்த்தத்துடனும் சமூக தேவைகளுடனும் உள்வாங்கப்படாமல் ஒரு பாணி முறையாக மட்டுமே இந்தியர்களால் உள்வாங்கப்பட்டது. ஆங்கிலேயர்களின்

வர்த்தகத்தினூடே இந்தியாவிற்கு எண்ணெய் வர்ணங்களும் (Oil paint) கன்வசுகளும் (Canvas) கூட அறிமுகமாயின. இவற்றின் அறிமுகம் ஓவியத்தை இடத்துக்கிடம் எடுத்துச் செல்வதை இலகுவாக்கியதுடன், ஓவியத்தை வர்த்தகத்திற்குரிய பண்டமாக மாற்றவும் ஏதுவாக்கியது. இத்துடன் ஒல்லாந்தருடன் அறிமுகமான சுவர்களில் ஓவியங்களைமாட்டும் பழக்கம் ஆங்கிலேயர் காலத்தில் பரவல் அடைந்தது. எனவே மத்திய கால இந்தியாவில் ஓவியம் மதத்துடனும், வழிபாட்டிடங்களுடனும், கிரியைகளுடனும் இணைந்து பெற்றுவந்த அர்த்தத்தை இழந்து மத சார்பற்ற, வீடு சார்ந்த அலங்காரப் பொருளாகவும், வர்த்தகப் பண்டமாகவும், அதிகாரத்தினதும் அந்தஸ்தின் குறியீடாகவும் அர்த்தம் தந்தது.

எனினும் இம் மாற்றங்கள் ஆங்கிலேயர்களுக்கு முதலே இந்தியாவில் நிகழ ஆரம்பித்திருந்தன. இதற்கு மொகலாய, விஜய நகரப் பேரரசுகளின் வீழ்ச்சியும் போத்துக்கேய ஒல்லாந்த தொடர்புகளும் காரணமாயின. தஞ்சாவூர் மராட்டிய சமஸ்தானத்து கண்ணாடி மற்றும் காகித ஓவியங்களை இவற்றின் தென்னிந்திய சான்றாக கொள்ளலாம். இக்காலத்தில் காகிதமும் கண்ணாடியும் வெளிப்பாட்டு ஊடகங்களாக தென்னாட்டில் பரவலடைந்தன. இது கடவுளர் உருவங்கள் உட்பட அனைத்து ஓவியங்களும் பரவுவதில் இருந்து பல்வேறு தடைகளை தகர்த்து கடவுளர் உருவங்களை பிராமணர்களின் பிடியில் இருந்து விடுதலை செய்து எல்லோருக்கும் எட்டும்படி செய்தது. இந்த ஓவியங்களை வரைந்தவர்கள் உள்ளூர் சமஸ்தானங்களை அண்டியும் புனித யாத்திரைத் தலங்களை அண்டியும் செயற்பட்டார்கள். இவர்களின் நகர்வு இந்த ஓவியங்களின் நுகர்வினை தீர்மானித்தது எனலாம். உயர்ந்த நுண்மையான வேலைப்பாடுகள் கொண்ட ஓவியங்களை சமஸ்தானங்களுக்கும் எளிமையான ஓவியங்களை சாமானியர்களுக்கும் இவ் ஓவியர்கள் படைத்துள்ளதை நோக்க முடிவதாக ஜெயா அப்பாசாமி குறிப்பிடுகிறார்.

காலப்போக்கில் இந்திய மத்தியதர வர்க்கத்தின் சந்தைக்காக மெய்ப்பண்புவாத பண்பை இணைத்து இவ் ஓவியர்கள் வரைந்த ஓவியங்கள் சந்தைகளில் கிட்பின. இந்த ஓவியங்கள் இந்திய ஓவிய மரபிற்கும், விக்ரோறிய மெய்ப்பண்பிற்கும் இடைப்பட்ட, இவற்றின் கலப்பால் விளைந்த மூன்றாவது வகையாக காணப்பட்டன. இவை தொடக்க காலத்தில் ஓவியம் பற்றிய கருத்தாக்கத்தில் முக்கிய பங்காற்றின.

கேரளாவில் திருவாங்கு சமஸ்தானத்தைச் சேர்ந்த ராஜா ரவிவர்மா (1844-1906) அன்றைய சனரஞ்சக பத்தி இயக்கத்தினதும், தென்னிந்தியாவிற்கு பொதுவான வெகுசன காண்பிய கலாசாரத்தின் விளைவுமான தஞ்சாவூர் பாணி ஓவியங்களில்தான் பெற்று வந்த பயிற்சியை கைவிட்டு மெய்ப்பண்பியல்பான எண்ணெய் வர்ண ஓவியங்களை வரைய முயன்றார். சுயமாக இந்த ஓவிய முறையை கற்றுக் கொள்ள மேற்கத்தேய ஓவியங்களின் அச்சடிக்கப்பட்ட பிரதிகளை மாதிரியாகக் கொண்டார். இதனூடு இந்திய மரபிற்கு புதியதும் குறியீட்டுத் தன்மை அற்றதுமான உறைந்த காட்சி சித்தரிப்புகளைக் கொண்டார். எனினும் இவ் ஓவியங்களின் கருப் பொருள்களாக இந்திய பெண்களும் புராண இதிகாச கதைகளும் பாத்திரங்களும் அமைந்தன. இவற்றின் மேலைத்தேயம் மற்றும் கீழைத்தேயம் சார்ந்த ஓர் நவசெந்நெறி வாதப் பண்பு (Neo-Classicism) காணப்படுகின்றது. எண்ணெய் வர்ண பாவனை என்பது ஓர் உத்திமுறை என்பதிலும் ஓர் பார்வை முறையாகவே அர்த்தம் தந்தது (a way of Seeing)

ரவிவர்மாவின் செயற்பாடுகளும், ஓவியங்களும் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில், இந்தியாவிலும், கேரளாவிலும் நிகழ்ந்த முரண்பாடுகளுடனும் மாற்றங்களுடனும் தொடர்புடையதாக காணப்படுகின்றன. கேரளாவில் முதலில் நிகழ்ந்த சமஸ்கிருத மயமாதல், கல்வியறிவு பெற்ற நடுத்தர வர்க்கத்தின்

மேற்கிளம்புகை புதிய தொடர்புகளால் விளைந்த வெளிப்பாட்டு ஊடகங்களின் சாத்தியப்பாடுகள், இந்து மத்தினுள் உருவான மாற்றங்கள், மத அனுஷ்டரணங்கள் தனிமனிதனுக்கு அந்தரங்கமாதல், தேசிய வாதத்தினதும் இந்திய அடையாளத்தினதும் முக்கியத்துவம் உணரப்படல், உள்ளூர் சமஸ்தானங்களினதும் கலைப்பட்டகைகளினதும் வீழ்ச்சி, கலைப் போஷிப்பில் நிகழ்ந்த தள மாற்றம் போன்ற சிக்கலான பல வழிப்பட்ட தொடரான மாற்றங்களின் கண்ணாடியாக இவ்வோவியங்கள் நிகழ்ந்தன. தேசியவாத வெளிப்பாடாக இந்திய புராண இதிகாச, வரலாற்றுக் காட்சிகளை, மேற்கத்தேய வழிமுறைகளினூடு வெளிப்படுத்திய ரவிவர்மாவின் போஷகர்களாக காலணித்து வத்திற்கு துணைபோன பிராந்திய சமஸ்தானங்களும், தனி நபர்களும் விளங்கியது ஓர் முரண் நகையே.

தனது புராண இதிகாச காட்சியமைப்பிற்கும் பாத்திரங்களின் உடல் ஆடை அணிகலன்களின் அமைப்பிற்கும் ரவிவர்மா அக்காலத்தில் பிரபலம் அடைந்திருந்த பாசி அரங்கை மாதிரியாக கொண்டார். இவ்வரங்கமுறை காலணித்துவம் அறிமுகம் செய்த மெய்ப்பண்புவாத அரங்க வடிவு சார்ந்தது என்பது இங்கு, கவனத்திற்குரியது. இந்த நாடகத்தில் காட்சிக்கேற்ப பின்னணிகள் தட்டிகளில் அல்லது திரைகளில் வரையப்பட்டு மேடையின் பிற்பகுதியில் தொங்கவிடப்பட்டன. நடிகர்கள் இதன் முன்னே நடித்தார்கள். இதைப் பின்பற்றி காட்சிப்படுத்தலை ரவிவர்மா ஓவியத்தில் செய்து காட்டினார். இதனால் பின்னணிக்கும் முன்னணிக்குமான தொடர்ச்சி வெட்டப்பட்டு, ஒளி நிழற்படுத்தல், உடல் நிலைகள், முக பாவனைகள் என எல்லாவற்றிலும் ஒருவகை நாடகத்தனமும் மென்னுணர்வுத்தனமும் (Sentimentality) காணப்பட்டன. இவரின் உருவங்களின் நிறங்கள் அவற்றின் விக் கிரகவியல் நியமங்களினின்று வேறுபடுகின்றன. எல்லா உருவங்களும் (அவை புனிதமானவையோ சாதாரணமானவையோ) எப்போதும் மாறாமல் மென்சிவப்பாய் வெளிர்

நிறமாய் இருந்தன. பல சந்தர்ப்பங்களில் பழுப்பு நிற விழிகளுடனும் போஷாக்குள்ள உடல் வாகுடனும் விளங்கின. இதனால் பிராந்திய, இன, சாதி அடையாளங்கள் இழக்கப்பட்ட ஒரு பொது இந்திய தேசிய அடையாளம் முதன் முதலாக இந்திய ஓவியத்தினுள் உருவானது. ரவிவர்மாவின் ஓவியங்கள் எல்லாரும் இருக்க ஆசைப்படுகின்ற உருவங்களாக (desired forms) இருந்தன. கடவுளர் உருவங்களை அவற்றின் முன்னைய சாதிச்சார்பிற்கு வெளியே கொணர்ந்து எல்லாரது நுகர்விற்குமுரியதாகினார். இந்திய தேசிய அடையாளத்தையும் நவீன இந்து அடையாளத்தையும் கட்டியெழுப்புவதில் இப்படைப்புகள் முக்கிய பங்காற்றின.

இந்திய உள்ளடக்கங்களுக்கு மேற்குலக வழிமுறைகளைக் கொண்டு படைக்கும் செயற்பாடானது பல உள்ள முரண்பாடுகளையும் கொண்டிருந்தது. இவர் காலத்தையும் (time), வெளியையும் (space) வரையறுத்தார் அல்லது குறிப்பிட்டுக்கூற முயன்றார். இது இந்திய கதை சொல் மரபினுள் இல்லாததும் அதற்கு பொருந்தாத ஒன்றுமாகும்.

ரவிவர்மாவின் செயற்பாடுகள் உலகமாற்றத்தின் குறியீடுகளாக அமைந்தன. தென்னிந்திய அரச அவை சார் கலை காலணித்துவ இந்தியாவின் புதிய வடிவிலமைந்த போஷிப்பு (Patronage) தொழில் மயமாதல், வியாபார வெற்றி அடிப்படைகளுடன் இணைவதைக் குறிப்பதாக கலை வரலாற்றாளரான தப்தி குகாதாதரா கருதுகின்றார். இத்துடன் இதுவரை இந்திய கலைமரபில் அரிதான தனிமனித முக்கியத்துவமும் ரவிவர்மாவுடன் தான் ஆரம்பிக்கின்றது.

ஆரம்பத்தில் சீரிய கலைக்குரிய பண்புகளுடனும் பிரபுத்துவ மேட்டுக்குடி, அபிலாசைகளுடன் தொடங்கிய ரவிவர்மாவின் கலைப்பயணம் ஒலோகிராப் (Oleograph)

அச்சுப்பிரதி தொழில் நுட்பத்தின் அறிமுகத்துடன் வெகுசன கலைக்குள் புகுந்து Kitsch (பகட்டு) ஆகவும் Calendar ஆகவும் பரிணமித்தது. தொடக்க காலங்களில் தனது எண்ணெய் வர்ண ஓவியங்களை ஒலோகிராப் பிரதிகளாக அச்சடித்த ரவிவர்ம காலப்போக்கில் உற்பத்தியையும் சந்தையையும் முதல் நோக்கமாக கொண்ட வெளிக்கவர்ச்சியான படங்களை ஒலோகிராப் பிரதிகளுக்காக உருவாக்கினார். இதில் தொடர்ந்த சுய தேடலாலும், கடின போராட்டங்களினூடும் அவர் ஓவியத்தில் கொணர்ந்து கட்டிய ஆழம் (Visual depth) காட்சிப்படுத்துதல் நேர்த்தி, பாவ வெளிப்பாடு போன்ற பண்புகளும் காணாமற் போயின. எண்ணெய் வர்ண ஓவியங்களின் நுகர்வோராக மேட்டுக்குடியினர் விளங்க, “ரவிவர்மாவின் ஓவியங்கள்” என்ற பெயரில் அவருடைய கையொப்பத்துடன் ஒலோகிராப் பிரதிகளே நடுத்தர வர்க்கத்திடம் பரவி பிரசித்தம் அடைந்தன. இதற்கிருந்த கேள்வி நாளடைவில் போலிகளைப் பலர் உருவாக்கவும் விற்பனை செய்யவும் தூண்டியது. ரவிவர்மா இதன் மூலம் இந்திய கலண்டும் Kitsch (பகட்டு)ம் இந்திய நவீனத்துவத்தினதும், தேசிய வாதத்தினதும் ஓத்த பதங்களாகவும், முதல் குறிப்பான்களாகவும் வளர்ச்சியடைந்த காலத்தில் முக்கியத்துவம் பெற்றார். நடுத்தர வர்க்கத்தின் “புதிய” அபிலாசைகளை மிக இலகுவாக பூர்த்தி செய்த இவச்சுப்பிரதிகள் இந்திய உபகண்டத்தில் மூலை முடுக்குகள் எல்லாம் பரவி இது தான் எமது மரபு என்ற சனரஞ்சக எண்ணத்தை மக்களிடையே ஏற்படுத்தின. இதற்கு இந்த படைப்புகளை இலகுவாக படிக்க முடிந்தமையும் இவை இலகுவாக பெரிய எண்ணிக்கையிலும் வகைகளிலும் மலிவாகக் கிடைத்தமையும் கூட காரணமாயின எனலாம்.

4

காலணித்துவ இந்தியாவில் இந்திய சந்தைக்காக பெரியளவில் உற்பத்தி செய்யப்பட்ட அச்சப்படங்கள் (Prints) தான் புதிய சனரஞ்சக கலாசாரத்தின் முதல் வடிவங்கள். முக்கியமாக முதல் புராதன

சித்திரிப்புகளின் உற்பத்திக்காக முதல் லிதோகிராப் அச்சுக்கூடங்கள் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் ஆரம்பிக்கப்பட்டன. எனினும் 1870 ல் இந்திய சந்தைக்காக ஐரோப்பாவில் இருந்து லிதோகிராப் பிரதிகள் அச்சடிக்கப்பட்டு தருவிக்கப்பட்டன. இதனைத் தொடர்ந்த காலப்பகுதிகளில் சினிமா தயாரிப்பு ஆரம்பமாகியது. முதல் சினிமாவான ராஜ அரிச்சந்திரா கூட ஓர் புராணப்படம் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

இன்று கலண்டர் படங்களில் உற்பத்தியில் பம்பாய், தில்லி, கொல்கத்தா, சென்னை, சிவகாசி போன்ற நகரங்கள் முன்னணி வகிக்கின்றன. இதில் தமிழ் நாட்டில் மதுரைக்கு அருகே சிவகாசியில் உற்பத்தியாகும் படங்கள் முக்கியமானவை. சிவகாசி அதன் அபரிமிதமான தொழில்துறை வளர்ச்சி காரணமாக 'குட்டி யப்பான்' என்று அழைக்கப்படுகிறது. இது தாழ்த்தப்பட்ட மக்கள் வாழும் பகுதியாதலால் இதற்கு அரசு அளித்த வரி விலக்கு அதன் வளர்ச்சிக்குரிய முக்கிய காரணம். இங்கு ஒவ்வொரு வருடமும் மாறிவரும் நடப்பிற்குரிய (fashion) புதிய வடிவமைப்பில் (design) படங்களை உருவாக்க ஒவியர்கள் அமர்த்தப்படுகின்றனர். (நேரத்தையும் பொருளையும் மிச்சப்படுத்த கருப்பொருட்களை மாற்றாமல் உருவங்களின் மேற்பருப்புக்களும் அலங்காரங்களும் மாற்றப்படுகின்றன) இந்தக் கலண்டர் பட தொழில் துறையில் ஆங்கிலேயர் தமது உத்திமுறைகளை பயிற்றுவிக்கவேன உருவாக்கிய கலை, கைவினைப் பள்ளிகளில் பயிற்சி பெற்றவர்கள் பங்கு முக்கியமானது. ரவிவர்மாவிற்கு பின்னர் அவரின் பாதிப்புடன் சினிமாவின் செல்வாக்கும் இந்த அச்சுப் படங்களுக்குள் இணைந்து கொண்டது.

5

யாழ்ப்பாணத்தில், போர்த்துக்கேயர், ஒல்லாந்தர் ஆட்சிக்காலங்கள் கலாசார கருவூலங்களை இல்லாதொழித்த நிலையிலும் சமூக விழுமியங்களிலும் நம்பிக்கைகளிலும் பழக்கவழக்கங்களிலும் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டு

வந்த கால இடைவெளிகளிலும் தான் ஆங்கிலேயரின் தலையீடு நிகழ்ந்தது. யாழ்ப்பாண சமூகத்தைப் பொறுத்தவரை அதன் பாரம்பரியத்தில் இருந்தான நவீனத்துவத்திற்கான மாற்றமானது கிறிஸ்தவ மிசனரிகளின் நடவடிக்கைகளினூடும் ஆங்கிலேயர் அறிமுகம் செய்த கல்வியினூடும் இவற்றின் உள்ளூர் எதிர் வினைகளுடன் சம்பந்தப்பட்டது. யாழ்ப்பாணத்து சாதியமைப்பினுள் உருவாக்கப்பட்ட புதிய கல்வியறிவு பெற்ற அரசு ஊழியம் செய்யும் நடுத்தர வர்க்கத்தின் முனைப்பு என்பது அதன் பாரம்பரிய கலைப்போக்கை இல்லாதொழித்தது. இதனால் கூத்துப் போன்ற மரபு வழிபட்ட வெளிப்பாடுகள் பொலிவிழக்கவும், புதிய நடுத்தர வர்க்கத்தின் 'முன்னேற்றகரமான' அபிலாஷைகளைப் பூர்த்தி செய்யும் கலைவடிவங்களின் வருகையும் இருப்பும் ஏதுவாகியது.

காலணித்துவத்திற்கு எதிராக ஈழத்தில் வலுவான தேசிய அல்லது சுதேசிய இயக்கம் உருவாகவில்லை எனலாம். தமிழ் தேசியவாதிகள் காலணித்துவ பெறுமானங்களின் பிராந்திய வடிவங்களாகவே திகழ்ந்தார். இந்தியாவில் நிகழ்ந்தவை போல இலங்கையிலும் தேச விடுதலை என்பது அதிகார மாற்றத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டமைந்ததே ஒழிய சமூக கலாசார மாற்றத்தைக் கொண்டதாக அமையவில்லை. யாழ்ப்பாண சமூகத்தின் அண்மைக்கால பண்பாட்டு உருவாக்கத்தில் காலணிய பெறுமானங்களுக்கு எதிராக ஆறுமுக நாவலரின் சைவ மறுமலர்ச்சியும், சீர்திருத்தங்களும் முக்கியமானவை. இவற்றினூடு நாவலர் ஆகமமயமாதலையும் புரட்டஸ்தாந்து மிசனரிகளின் செயற்பாடுகளையும் உள்வாங்கிய அவற்றை ஒத்த சைவ செயற்பாடுகளை உருவாக்கினார். எனவே மேலைத்தேய முறைமையையும் தமிழ், சைவ உள்ளீட்டையும் வலியுறுத்தினார் எனலாம். புரட்டஸ்தாந்து மத பிரச்சாரங்களில் பரிகசிக்கப்பட்ட, காலணித்துவத்தால் சீர்

இழந்திருந்த மத செயற்பாடுகளையும் கலை வெளிப்பாடுகளையும் நாவலரின் சீர்திருத்தங்கள் நிராகரித்தன. "நிருவாணமாயும் காமத்தை வளர்ப்பதற்கு ஏதுவாய் உள்ள பிரதிமையையும் படங்களையும் அமைப்பியாதொழியுங்கள்" என்றார்.

இந்த நிலையில் ஓவியம் பற்றிய புதிய எண்ணத்தை யாழ்ப்பாணத்தவரிடையே உருவாக்குவதில் ஆங்கிலேயரின் கல்வி அறிவு முக்கியமானது. இது மேலைத்தேய விக்ரோறிய மெய்ப்பண்புவாத அடிப்படைகளுடன் சித்திர பாடத்தை பள்ளிக்கூடங்களில் அறிமுகம் செய்தது. இன்றுவரை ஓவியம் என்பது ஓர் கலை என்பதிலும் படித்தலுக்கும் படிப்பித்தலுக்குமான ஓர் பாடம் என்ற நிலையிலேயே பயிலப்பட்டு வருகின்றது. இந்த வகையில் யாழ்ப்பாணத்தவரால் மெய்ப்பண்புவாதமே அல்லது ஓவியமோ எவ்வாறு உருவாக்கப்பட்டது என்பது சுவாரசியமான கேள்விக்குரிய ஒன்று. இன்றும் வகுப்பறைகளுக்கு வெளியே ஓவியம் என்பது கலண்டர் படங்களில் உள்ள மெய்ப்பண்பு என்றும், கடவுளர் படங்கள் என்றும் அர்த்தம் தரும். இதே காலத்தில் அறிமுகமான புகைப்படம் கூட பௌதீக சாட்சியைப் பதிவு செய்யும் தேவையை தீர்த்து வைப்பது என்பதற்கு மேல் எவ்வாறு பார்க்கப்படுகின்றது என்பது கேள்விக்குரியதே.

தேசியவாதிகள் மெய்ப்பண்பு வாதத்தை எமது மரபு என்றும் பிரன்சு நவீனத்துவம் மரபுக்கு ஒவ்வாதது என்றும் வாதிட்டார்கள். யாழ்ப்பாணத்தில் கலைப்புலவர் நவரெத்தினம் போன்றவர்கள் சாஸ்திரிய கலை வடிவங்களை உயர் குலத்தோரிடை பரப்புவதில் அரும்பாடு பட்டார்கள், நவரத்தினம் போன்ற மரபுவாதிகள் ஆனந்தகுமாரசுவாமி போன்றவர்களின் எழுத்துக்களால் ஊக்கம் பெற்று எமது கலை வரலாற்றைத் தொகுப்பதில் ஆர்வம் காட்டினார்கள். தென்னிந்திய, இலங்கை கலை பற்றி தமிழில் எழுத்துக்கள் வந்தன. இவர்களது கலை

சுதேசிய மரபு பற்றிய தேடல் சாஸ்திரிய, கோயில் சார்கலை பற்றிய தேடலாக அமைந்தது முரண் நகையே. மேற்கத்தேய உயர் கலை மரபிற்கு நிகராக எமது கோயில் சார், நிலையான ஊடகங்களில் நிகழ்ந்த படைப்புக்களையும் சுவரோவியங்களையும் தெரிந்து இலங்கையின் அல்லது தமிழர்களின் கலை வெளிப்பாடாக நிறுவினார்கள். மறு புறத்தே மேற்கத்தேய கலை வெளிப்பாட்டிற்கு புதியதும் அவர்களின் கலை வரலாற்று ஆய்வுமுறைகளுக்கும் எடுகோள்களிற்கும் பரிட்சயமற்ற எமது ஆகமமயப்பாத கோயில் சார் பண்பாட்டினதும், கோயில் சாரா பண்பாட்டினதும் கலைச் சின்னங்களைத் தவறவிட்டார்கள் அல்லது இவற்றின் பயன்பாட்டு அர்த்தத்தையும் கூட்டு வெளிப்பாட்டு முறைமையையும் கருத்தில் கொண்டு படிப்படியாக பட்டியல் படுத்தினார்கள். மரபுவாதிகளிடம் காணப்பட்ட இந்த காலணித்துவ மனோபாவம் சமஸ்கிருத சாஸ்திரங்களுக்குட்பட்ட அல்லது ஆகமமயப்பட்ட அல்லது அவை சார்ந்த என்று நம்பப்படுகின்ற அனைத்தையும் உயர்கலை வெளிப்பாடுகள் என்ற எண்ணத்தை பார்வையாளனிடம் ஏற்படுத்துவதில் கணிசமாக பங்காற்றின.

சனநாயகமும், தனிமனித முக்கியத்துவமும் பின்னர் சாதி எதிர்ப்புப் போராட்டங்களும் உண்மையில் உயர் சாதியினரின் கடவுளை மற்றைய சாதியினருக்கு வழங்கியது. இதனூடு மறைமுகமாக பிற சாதியினரது தெய்வங்களும் அவை சார் தனித்துவமான வழிபாட்டு முறைமைகளும் கலை வெளிப்பாடுகளும் கணிசமான அளவிற்கு இல்லாதொழிக்கப்பட்டன. பொது இடங்களை அண்டி நிகழ்ந்த மத அனுஷ்டானங்கள் மாறி இப்போ ஒவ்வொருவருக்கும் அந்தரங்கமாக விட்டு கட்டட அமைப்பினுள் சாமி அறைகள் முக்கியத்துவம் அடையலாயின. இதனால் இஷ்ட தெய்வங்கள் வழிபாடும் இதற்கு அத்தெய்வங்களின் உருவங்களின் கிராக்கியும் அதிகரித்தது. இந்தத் தேவையுடன் ஓவியம்

பற்றி காலணித்துவம் வடிவமைத்த எண்ணமும் இணைந்து கொண்டது. இந்த எண்ணத்தை பூர்த்தி செய்யும் வழியிலோ அல்லது யாழ்ப்பாண சமூகத்துக்கு எட்டும் தூரத்திலோ மரபு வழி ஓவியங்கள் பல வழிகளில் இருக்கவில்லை. இத்தேவையை தமிழகத்திற்கும், யாழ்ப்பாணத்திற்கும் இருந்த தாராளமான வர்த்தக மற்றும் யாத்திரைத் தொடர்புகள் தீர்த்துவைத்தன. யாத்திரையின் ஞாபகப் பொருளாக தமிழகக் கோயில்களை அண்டிய சந்தைகளில் விற்பனையான (சந்தையை நோக்கமாகக் கொண்டு படைக்கப்பட்ட) கண்ணாடி ஓவியங்களும் இதர உருவங்களும் யாழ்ப்பாண வீடுகளுக்கு ஆரம்பத்தில் எடுத்துவரப்பட்டன. இந்த இடத்தைக் காலப்போக்கில் ரவிவர்மாவின் அல்லது அவரையொத்தவர்களின் ஒலோகிராப்ட் அச்சப்படங்கள் பிடித்துக் கொண்டன. இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் கட்டப்பட்ட நாலு சாரங்கள் கொண்ட கல் வீடுகளின் புறக்கணிக்க முடியாத அலகாகவும் அழகாகவும் இந்த ஓவியங்கள் விளங்கின. கனமான பரந்த சுவர்களையும் அவற்றின் விரிந்த வெளிகளையும் புதிய வடிவமைந்த மத, அழகியல், அந்தஸ்து ஆகியவற்றின் முன்னேற்றகரமான எண்ணத்தின் குறிப்பான்களாக மாற்றுவதில் இந்த ஓவியங்கள் முக்கிய பங்காற்றின எனலாம். மரபிற்கு மரபாகவும் காலணித்துவ முன்னேற்றத்திற்கு முன்னேற்றமாகவும் எதையும் விட்டுக்கொடுக்காத எல்லாவற்றுக்குமேற்ற மலிவான, இலகுவான தீவாக அமைந்த இப்பதிப்புப் படங்கள் யாழ்ப்பாணத்துக்குமேல் நடுத்தர வாக்கத்தின் கலை பற்றிய மதம் பற்றிய தேவையை பூர்த்தி செய்தன.

இக்காலத்தில் யாழ்ப்பாண காண்பிய கலாசாரத்தில் சினிமாவும் அதன் விளம்பரங்களும் முக்கியத்துவம் பெற்றன. ஆரம்பத்தில் சென்னை பாரத் ஸ்டூடியோவில் உருவாக்கப்பட்ட வெட்டுருக்களும் (Cut outs) சினிமாப் படத்துடன் இங்கு எடுத்துவரப்பட்டன. அத்துடன் இசை நாடகங்களுக்கு பின்னணி காட்சி

தட்டிகளை வரைய இந்தியாவில் இருந்து வரவழைக்கப்பட்டவர்கள் இங்கு ஆரம்பகால சினிமா விளம்பரங்களை வரைந்துள்ளார்கள். அவர்களில் நல்லூரில் வசித்த சர்மர் என்பவர் முக்கியமானவர் என்கிறார் மணியம். இந்த சினிமா விளம்பரங்களின் காட்சிப் பண்பானது யாழ்ப்பாணத்து ஓவியம் பற்றிய நம்பிக்கையுடன் பொருந்திப் போனதுடன் அதனை மேலும் வலுப்படுத்த உதவியது எனலாம்.

எண்பதுகளில் யாழ்ப்பாணத்துக்கு கிட்டிய வளைகுடா வேலைவாய்ப்புக்களும் பின்னர் தமிழர்களின் சுயநிர்ணய உரிமை போராட்டத்தின் விளைவாய் நிகழ்ந்த பாரிய இட்பெயர்வுகளும் யாழ்ப்பாணத்தின் பிராந்திய ஊர், சாதி அடையாளங்களை கேள்விக்குள்ளாக்கியும் மறுவுருவாக்கியும் வருகிறது. இதனூடு முன்னரை விட பொது யாழ்ப்பாண அடையாளம் என்பது இப்போது மெல்ல சாத்தியமாகிறது. இந்த மாற்றத்திலும் பொருளாதாரத்திலும் பெரும் மாற்றம் நிகழ்ந்துள்ளது. இந்த சிக்கலான மாற்றங்களின் மேற்கிளம்புகையாக இன்றைய கோயில்களில் ஏற்படும் மாற்றங்கள் இனங்காணப்படலாம். இந்த மாற்றங்களையும் புதிய போக்குகளையும் தீர்மானிப்பவர்களாக புது பணக்காரர்களும் வெளிநாட்டுச் சாதிக்காரர்களும், வியாபாரிகளும் இருக்கின்றார்கள். இவர்களின் ரசனைக்கும் தெரிவிற்கும் உட்பட்ட நிகழ்ச்சிகளின் மையங்களாக கோயில்கள் விளங்கின அல்லது விளங்குகின்றன. சினிமா பிரபலங்கள் பாடிய பக்திப்பாடல்கள் இசைத்தட்டுக்களாகவும் நேரடியாகவும் ஒலித்தன. பல சந்தர்ப்பங்களில் சினிமாப் பாடல்களும் அதையொத்த உள்ளூர் கலைஞர்களின் கோஷ்டிகானங்களும் திருவிழாக்களில் அத்தியாவசியங்கள் ஆயின. நாதஸ்வர தவில் கச்சேரிகள் கூட சினிமா மெட்டுகளுடன் தான் காற்றில் கரைந்தன. கதா பிரசங்கங்களும் வில்லுப்பாட்டுகளும் என்றிருந்த மாலையப் பொழுதுகள் வழக்காடு மன்றங்களாகவும், பட்டிமன்றங்களாகவும் மாறிகண்ணகியினதும், சீதையினதும் கற்பைப் பற்றி இரவிரவாக விவாதித்தன. ஆரம்பங்களில்

சின்னமேளம், இசை நாடகங்கள் பின்னர் சினிமாக்காட்சிகள், விடுதலை இயக்கங்களின் கலைநிகழ்வுகள் என இரவுகள் கண்விழித்திருந்தன. ஓடுகின்ற மின்குமிழ்களை தமது உடல்களிலும், வாகனங்களிலும் பொருத்தியபடி தெய்வங்கள் உலா வந்தன. ஆலய முகப்புக்களில் பெயர் பொறிக்கப்பட்ட கொங்கிரீட் சிகரங்களும் வர்ண வளைவுகளும் முளைத்தன. இப்படி பல வழிகளிலும் சனரஞ்சக வெளிப்பாடுகளின் மையங்களாகவே ஆலயங்கள் இருந்து வந்தன.

எண்பதுகளின் பிற்பகுதியில் போர் உக்கிரமடைய ஆலயங்களின் தேவையும் முக்கியத்துவமும் உளவியல் ரீதியாக மேலும் அதிகரித்தது. பிற பொழுது போக்கு சாதனங்கள் மக்களை எட்டுவதில் இருந்த தடையும் அரசுகளின் கண்காணிப்பும் ஆலயங்களை மையமாகக் கொண்ட நிகழ்வுகளை ஊக்குவித்தன. அகதிகளின் பெரும் தொகையான மேலைத்தேய பெயர்வுகள் மேலும் புதிய வேண்டுகோள்களையும் பணத்தையும் குடாநாட்டிற்குள் அனுப்பி வைத்தன. விடுதலைப் போராட்டம் தமிழின அடையாளத்தையும் சோழர் பொற்காலத்தையும் வேண்டி நின்றது. இவை வெண்மை போர்த்திய சுவர்களை கண்கவர் வர்ணங்கள் பூசிய கடவுளர்களாக மாற்றின.

6

திருவிழாக்களையும் இதர சனரஞ்சக நிகழ்ச்சிகளையும் கோயில்களில் ஒழுங்கு செய்தவர்களும் ஆதரவளித்தவர்களும் தான் சுவர்களில் படம்வரைகின்ற முடிவுகளை மேற் கொண்டவர்களும் முன்னெடுத்துச் சென்றவர்களாகும் கோயில் கட்டுமானங்களுக்கு தமிழகத்திலிருந்து கலைஞர்களையும், கைவினைஞர்களையும் வரவழைப்பது வழக்கமான ஒன்றாக இருந்து வந்திருக்கின்றது. இது போரின் உக்கிரத்தாலும், போக்குவரத்து, பொருளாதார தடைகளாலும் கண்காணிப்பு, கடல் வலைய சட்டங்களாலும் அறுபட்டுப் போயிற்று. எனினும் உள்ளூரில் இருந்த மரபு வழிவந்த குடும்ப தொழில் செய்யும் கைவினைஞர்களும் இந்த

தேவைகளை பூர்த்தி செய்தார்கள். பஞ்சலோக வார்ப்பு, பொன் வேலைப்பாடு, கருங்கற் சிற்பவேலை, சுதை, மரச்செதுக்கு, தேர்க்கட்டுமானம் போன்ற துறைகளில் பாரம்பரிய கலைஞர்கள் யாழ்ப்பாணத்தில் கிடைத்தார்கள். ஆனால், இந்த நிலை ஓவியத்தைப் பொறுத்தவரை நிலவவில்லை. எனவே கோயில்களில் படம் வரையும் தொழிலை உள்ளூரில் வர்த்தக விளம்பரப்பலகை வரைபவர்களும் (Sign board Painters) பள்ளிக்கூட சித்திர ஆசிரியர்களும் ஏற்றுக்கொண்டார்கள். (இவர்களில் ஆட்டிஸ் மணியத்தினதும், சித்திர ஆசிரியர் திரு. சிவப்பிரகாசம் அவர்களின் பங்களிப்பும் மிகவும் முக்கியமானது)

இந்தப் பணியை மேற்கொள்ளத் தேவையானது எனக் கொள்ளப்படும் சுவரோவிய உத்திப்பயிற்சிகளோ (mural Painting techniques) விக்கிரகவியல் அறிவோ, இது பற்றிய சாஸ்திர விதிகள் பற்றிய தெளிவோ இவர்களிடம் இருந்ததாக கொள்ள முடியவில்லை. அப்படியேயார் தேவை எச்சந்தர்ப்பத்திலும் உணரப்பட்டதாயும் தெரியவரவில்லை. ஆனால் இவர்களிடம் படங்களை நகல் எடுக்கும் திறன் காணப்பட்டது. நகல் எடுப்பவர்களை தொழில் நுட்பம் தெரிந்த விற்பனர்களாக கருதும் இன்னொரு சனரஞ்சக நம்பிக்கையும் சமூகத்தில் உண்டு. இது இந்த செயற்பாடுகளை ஏற்றுக்கொண்டு அங்கீகாரம் வழங்குகின்றது. ஏற்கனவே மக்களால் விரும்பப்படுகின்ற, புளக்கத்தில் இருந்த கலண்டர் படங்களினதும், ஆனந்த விகடன், கல்கி இதழ்களின் தீபாவளி மலர்களில் பிரசுரமான கடவுள் படங்களினதும் காட்சிப் படுத்தலைத் தழுவி இந்தப் பணியை இவ்வோவியர்கள் செய்து முடித்தார்கள். சில வேளைகளில் புராண சினிமாக்களின் காட்சி சட்டத்தை அப்படியே சுவரில் ஓவியமாகத் தீட்டினார்கள். எனவே கலண்டர் படங்களின் உருப்பெருத்த வடிவங்களாக இசுவர்களிலுள்ள படங்களையும் கருத முடியும். நிரந்தரமற்ற எனாமல் வர்ணங்களால் எந்தவித மேற்பரப்பு தயார் படுத்துகையும் இன்றி விளம்பரப்

பலகைகளையும் சினிமா வெட்டுக்களையும் வரையதைப் போல இந்த ஓவியங்களும் வரையப்படுகின்றன. எனவே இந்த ஓவியங்கள் குறைந்த காலமே வாழக்கூடியன. இதனால் மாறும் நடப்பு வழக்கிற்கேற்ப இவற்றை அடிக்கடி மாற்றி வரையவும் ஏதுவாகின்றது. இவ்வாறு பார்த்து நகல் எடுப்பதற்கு இவர்கள் இதுவரை எந்த மரபுவழி ஓவியங்களையும் மாதிரியாகக் கொள்ளவில்லை என்பது கவனத்திற்குரியது. எனவே அடிப்படைகளின்று நோக்கும்போது பக்தியை சனரஞ்சகப்படுத்தவும் பக்தி பற்றிய சனரஞ்சக எண்ணத்தின் வெளிப்பாடாகவும் அமைந்த இவ்வோவியங்கள் தமது வடிவங்களை மாத்திரம் சனரஞ்சக காண்பியங்கினின்று பெற்றதாக கொள்ள முடியவில்லை. அவற்றின் உருவாக்கமும் இருப்பும் செயற்பாடுகளும் இக்கலாச்சாரத்தால் தீர்மானிக்கப்படுவதும் இக்கலாச்சாரத்தை உருவாக்குவதுமாகவே அமைந்துள்ளன.

வாணங்களால் சுவர்களில் தோன்றிய கடவுள்கள் சினிமா நட்சத்திரங்களினதும், விளம்பரப் பெண்களினதும் உடல் வாசுடனும், முக வெட்டுடனும், மென்சிவப்பு நிறமாக காட்சியளித்தார்கள். ஆடை அணிகலன்கள் சமகால வழக்கை ஒத்திருக்கின்றன. இவ்வருவங்கள் ஓவியத்தின் மையத்தில் காட்சி மையங்களாக இருக்கின்றன. பார்சி நாடகத்திலும், வர்த்தக சினிமாவிலும், சபா நாடகத்திலும் வருவது போல உருவங்கள் ஓர் வரிசையில் முன்னணியை நிரப்புகின்றன. பின்னணியில் மோட்டார் வாகனங்களில் வரையப்பட்டுள்ளன. இவை யதார்த்தப் பண்பானவை என பலர் நம்பினாலும் இவற்றிற்கு நிழல்கள் இருப்பதில்லை. அத்துடன் முன்னணியையும், பின்னணியையும் இணைக்க இடையணி காணப்பட்டதால் வெட்டி ஒப்பப்பட்டவை போல் அல்லது கட்டவுட்டுகள் போல இவ்வருவங்கள் தோன்றுகின்றன.

கவர்ச்சியான இவ்வருவங்கள் கண்ணைப் பறிக்கின்ற நிறங்களில் நுண்மையான மிருதுவான தூரிகையாள் கை மூலம் உருவாக்கப்படுகின்றன. இவற்றில் சில வேளைகளில் புற வரைபுகளும் காணப்படுகின்றன. அதேவேளை முப்பரிமாண ஒளிநிழல்படுத்தலும் காணப்படுகின்றன. இயற்கைக் காட்சிப் பின்னணிகளை

உருவாக்கியுள்ள உத்திமுறை மனப்பதிவு வாதிகளின் தூரிகை வேலைகளை ஞாபகமுட்டுகின்றன. கலண்டரில் ரஜனியும், ரவிக்கை அணிகின்ற பெண்ணும் எப்படி தமது செயற்பாடுகளில் இருந்து கொண்டும் படத்தின் உள்ளிருந்து கொண்டும் பார்வையாளனை நேரடியாக நோக்குகின்றார்களோ - அப்படி இக்கடவுள்களும் முன்னோக்கியபடியும் பக்தனை நேரடியாக பார்த்தபடியுமே வரையப்பட்டுள்ளார்கள். இதனால் பக்தன் எப்பொழுது நோக்குகின்றானோ அப்பொழுதெல்லாம் கடவுளும் அவனை நோக்கியபடியுள்ளார். பக்தனை நோக்காத கடவுளால் என்ன பயன்?

இந்தக் கடவுளர் ஓவியங்களைப் பொறுத்த வரையில் அவை பற்றிய விமர்சனத்திற்கு அதிக இடம் இல்லை. என்னவாக இருந்தாலும் எப்படியாயினும் இவை கடவுளர் பற்றியன. கடவுளர் பற்றி விமர்சிக்க என்ன இருக்கின்றது என்ற எண்ணம் இவை பற்றிய கேள்வி எழுவதைத் தடுத்து விடுகின்றது. இவ்வடிவங்கள் பக்தி செலுத்துவதற்கும் மனதை ஒருநிலைப்படுத்துவதற்குமான காட்சி மையங்கள், மீறப்பட்ட தெரிந்த தெய்வங்களின் பழக்கமான தோற்றங்கள், பக்தர்கள் கடவுளரை இவ்வாறு காணவும் பக்தி செலுத்தவும் பழக்கப்பட்டோ அல்லது பழகிக்கொண்டோ உள்ளார்கள் கலண்டரில் கண்ட புராண பாத்திரங்களையும் காட்சிகளையும் மீள இனங்காணுதலுடனும் தொட்டு வணங்குதலுடனும் அவர்களது அனுபவம் முடிந்து விடுகின்றது. இங்கு பக்தி செலுத்தும் மையமாக அதன் செயற்பாடு மட்டுமே. அதன் முழுப் பெறுமானத்தையும் தீர்மானிக்கின்றது.

7

தமிழரின் சுயநிர்ணய உரிமைப் போராட்டத்தில் இறந்த போராளிகளின் தியாகங்களை நினைவு கூரவும், வெற்றிகளை கொண்டாடவும், மக்களிடையே போராட்ட உணர்வையும், தேச பக்தியையும், இனபக்தியையும் ஊட்டவும் இன்று ஓவியங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. இதற்காகப் பெருந்தொகை பணமும், படம் வரைய தெரிந்தவர்களில் பெரும்பாலானவர்களும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றார்கள். போராளிகளை நாயகராக்கிப் படம் வரைந்து சுவர்களினாலும், தட்டிகளினாலும், சிகரங்களினாலும், தீபகற்பத்தின்

மூலை முடுக்குகளை எல்லாம் நிரப்பிய வரலாறு உண்டு. அடுத்து வந்த படையெடுப்பு அதையும் இல்லாதொழித்தது.

இந்தப் போராளிகளின் மெய்யுருக்களையும் (Portraits) இதர படங்களையும் உயர்கலை வெளிப்பாடுகளையும் அதன் வெளிவந்தவைகளாகவுமே அவற்றை வரைவித்தவர்களும், வரைந்தவர்களும் நம்புகின்றார்கள், “போராளி” “மண்” என்ற புனிதங்களும் அப்பளுக்கற்ற சந்தேகத்துக்கிடமற்ற தியாகங்களும் ஓவியங்களின் அழகியல் பற்றிக் கேள்வி எழுவதைத் தடுத்து வருகின்றன. யாழ்ப்பாணத்துக் கோயில் ஓவியங்கள் பகிர்ந்து கொள்ளும் அனைத்து அம்சங்களையும் இந்தப் போராட்ட ஓவியங்கள் கொண்டுள்ளன எனலாம். இவற்றையும் கோயில் ஓவியங்களை வரைந்தவர்கள் தான் வரைந்தார்கள் என்பதுடன் இவையிரண்டையும் ஒரே வேளையில் செய்துள்ளார்கள். சீரிய மரபில் மெய்யுரு வரைதலுக்கான எந்த முறைமைகளும் இங்கு பின்பற்றப்பட்டதாக கொள்ள முடியாதுள்ளது. இந்தப் போராளிகளும் கண்கவர் முறைகளில் கலண்டர் கடவுள்களையும், சினிமா கதாநாயகர்களையும் சினிமா கதாநாயகர்களையும் போல சிவப்பு உதடுகளுடனும், வெளிர் நிற மீனிபுமாக இலட்சிய அழகில் எதிர்பார்க்கப்படுகின்ற மெய்ப்பண்பில் காட்சிப்படுத்தப்பட்டார்கள். மெய்யுருக்களில் பின்னணி கரைகின்ற வர்ணங்களுடன், யதார்த்தமும் கற்பனையும் அல்லாத ஒன்றாகக் காட்சிப்படுத்தப்பட்டன. கோயில் ஓவியங்களில் அல்லது கலண்டர் படங்களில் எவ்வாறு பிரதான தெய்வ உருவைச் சுற்றி பரிவார தெய்வங்களும், அவை பற்றிய புராண சம்பவங்களும், புனித தலங்களும் காட்சிப்படுத்தப்பட்டனவோ, எவ்வாறு சினிமா விளம்பரங்களில் கதாநாயகர்கள் மையத்தில் முன்னோக்கியபடி இருக்க துணை நடிகர்கள் பின்னணியை நிரப்பினார்களோ, அதே முறையை போராளிகளை கூட்டமாக வரையும் போதும் மேற்கொண்டார்கள். பின்னணியில் தாக்குதல் வெற்றிகள் சித்தரிக்கப்பட்டன (எரிகின்ற கடற்படைப்படகு) விழுகின்ற விமானம், கோட்டை -----)

மக்களுக்கு பரிச்சயமான மொழியில் பேச வேண்டிய உடனடித் தேவையும், மாற்று கலாச்சாரம் பற்றிய சிந்தனை வறட்சியும் போராளிகளை ஏற்கனவே புழக்கத்தில் இருந்தவற்றையே பயன்படுத்தத் தூண்டின. கடவுளர் கதாநாயகர் பக்திகளைப் போல, சுதேச, இன, மொழி, இயக்க பக்திகளை சனரஞ்சகமாக விளம்பரப்படுத்தலிலும் பரப்புதலிலும் இவ்வோவியங்கள் சீரிய பங்காற்றின.

8

தனித்துவமான அனுபவங்களில் இருந்து தனித்துவமான வெளிப்பாடுகள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு பிராந்தியமும் தனது வரலாற்று அனுபவங்களினூடும், அதன் சமகால தேவைகளிலிருந்தும் வெளிச் செல் வாக்குகளையும், மரபையும் புதிய வியாக்கியானத்திற்குட்படுத்தி உள்வாங்கிக் கொள்கின்றது. இதுவே கலையில், தொடர்ச்சியையும் பாணி மாற்றங்களையும் கொண்டு வருகின்றது. இந்த உள்வாங்கலே ஊடகத்தையும் (Material) தொழில் நுட்பத்தையும் (Technology) கலைப் பண்டமாக மாற்றுகின்றது.

யாழ்ப்பாண நடுத்தர வர்க்கத்தின் நம்பிக்கையும் (கலை, மதம், போராட்டம் சம்பந்தமாக) தேவையும், இங்கு கிட்டியுள்ள மேற்பரப்பு, கைவினைத்திறன், ஊடகங்கள் என்பவற்றுடன் இணைந்து கோயில் மற்றும் போராட்ட ஓவியங்களாக வடிவம் பெற்றன. மொத்தத்தில் இவ்வோவியங்கள் மதம் பற்றிய, போராளி/போராட்டம் பற்றிய சனரஞ்சக/வெகுசன எண்ணத்தையும் கட்டியமைக்கின்றன அல்லது அதன் வெளிப்பாடாக அமைகின்றன.

இவற்றை பலர் “சீரிய கலை வெளிப்பாடுகளாகவும்”, “மரபு வழி வந்தவையாகவும்”, “யதார்த்தமானவை” என்றும், “நவீனத்துவத்திற்கு எதிரானவை” என்றும் சனரஞ்சகமாக நம்புகின்றார்கள். மறுபுறத்தே “தூயகலைவாதிகள்” இவற்றை வெளிப்பாடுகள் அல்லது ஓவியங்கள் என்று ஏற்க மறுப்பார்கள். ஏனெனில் இவை அந்த

நியமங்களுக்குள் முற்றாக ஒழுகுவதில்லை. இதிலிருந்து இவை அவற்றின் உருவாக்கத்திலும், இருப்பிலும் செயற்பாட்டிலும் உருவவியலும் உயர்கலை, சனரஞ்சக கலை என்ற நம்பிக்கைக்குள் னும் ஊடாடிச் செல்கின்றன அல்லது இந்தப் பிரிப்புகளின் அடிப்படைகளைக் கேள்விக்குள்ளாக்குகின்றன.

இவ்வோவியங்களின் சமூக முக்கியத்துவத்தையும், செயற்பாட்டையும் ஏற்றுக்கொண்டு அவற்றை உருவாக்கிய தேவைகளினின்றும், நோக்கங்களினின்றும் புரிந்துகொள்ளுதல் அவசியமாகின்றது. இவற்றை இன்னொரு சொல் முறையாக, இன்னொரு தேவையாக, இன்னொரு நம்பிக்கையாக, கலாசாரத்திற்கும் வெளிப்பாட்டு ஊடத்திற்குமான இன்னொரு வகையான வெளிப்பாட்டு சாத்தியமாகவும் இனங்காணுதலும் ஏற்றுக்கொள்ளுதலும் தவிர்க்க முடியாததும் அவசியமானதொன்றாகும்.

உ சாத்துணை

01. Appasamy. Jaya (1 980) 'Thanjavur Painting of the Maratha Period', Abhinav Publications.
02. Berger. John. (1972) 'Ways of Seeing', London BBC and Penguin Books.
03. Benjamin Walter, 'The Works of art in the age of mechanical reproduction', Edt by evans. Jessica Hall, Stuart, (1999) 'Visual Culture', London. Sage Publications Ltd.
04. Guh Thakurta, Tapati. (1994) 'The Making of New Indian Art', Cambrriage University Press.
05. Jain Kajri, "Of Every Day and the National Pencil", Journal of Arts and Ideas March 1995.
06. Kapur, Geetha, Ravi Varma 'Representational Dilemmas of the Ninteth Century Indian Painter', Journal of Arts and Ideas 17-18, 1989.
07. Mitter, Partha, (1994) Art and Nationalism in Colonial India 1850 - 1922, Cambridge University Press.
08. Nanda Kumar, 'R.Raja Ravivrama in the Realm of Public', Journal of Arts and Ideas, March 1995.
09. Nikos Stangos (1990) 'Concepts of Modern Art', London Thoms and Hudson Ltd.
10. Nandy, Ashis. (1983) The Intimate Enemy: Loss and Recovery of self Under Colonialism. Oxford University Press.
11. Raja Ravivrama: 'New Perspectives', New Delhi, National Museum.
12. Subramaniyan K.G. (1987) Living Tradition, Culcutta Seagull Books.
13. கைலாசபிள்ளை த.(1996) ஆறுமுகநாவலர். இலங்கை இந்து கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்.
14. சனாதனன். தா.வெள்ளையடிக்கப்பட்ட வரலாறு. சரிநகர் 5-8. 1995.

இந்த இனங்காணல் யாழ்ப்பாணத்தில் அல்லது பிற பிற்காலணித்துவ பிரதேசங்களில் பிரக்களை பூர்வமாக முன்னெடுக்கப்பட்ட நவீன ஓவியமானது, சரியாக சமூகத்தாலும் படைப்பாளிகளினாலும் உள்வாங்கப்படாததன் பின்புலத்தை அறிய உதவும் என்பதுடன் நவீனத்துவத்தை யாழ்ப்பாண சமூகம் உள்வாங்கிய முறையிலான இயல்பான வெளிப்பாடாக அல்லது இயல்பான யாழ்ப்பாணத்து நவீனத்துவ வெளிப்பாடாக இந்தக் கோயில் ஓவியங்களையும் போராட்ட ஓவியங்களையும் இனங்காணவும் ஏதுவாகலாம். (குறிப்பு:- இக்கட்டுரை காலச்சுவடு, இதழ் 29ல் வெளியான "ஈஸ்ரூமன் கலர் பூசிய யாழ்ப்பாணத்துக் கடவுள்கள்" என்ற கட்டுரையின் திருத்தப்பட்ட வடிவம்.)