

ஐந்தாவது

இதழ்

2007



**பனுவல்**  
ISSN 1391 - 9156

சமூக

பண்பாட்டு

விசாரணை



## படமும் பாடமும்:

காலனிய யாழ்ப்பாணத்தில் ஓவியத்தில் நவீனத்துவமும்  
இருமை நிலையும்

தா.சனாதனன்

"நீங்கள் ஓர் அழகான நிலத்தில் பிறந்திருந்தாலும், இயற்கையின் மந்திர அழகினால் அருட்டப்பட்டு உதித்த ஒரு கவி உங்களிடத்தே இவ்வை என்று அறியும்போது என் இதயம் கனக்கிறது"

- ரவீந்திரநாத் தாகூர், யாழ்ப்பாணத்தில் ஆற்றிய உரையில்  
(தி சிலோன் ஒப்சேவர் வாராந்தப் பதிப்பு 19, 6, 1934)

### 1. அறிமுகம்

காலனிய மற்றும் பிற்காலனிய இலங்கையில், ஓவியம்<sup>1</sup> என்ற கலை வெளிப்பாட்டு ஊடகத்தைப் பொறுத்தமட்டில் தொழில் ரீதியாக நிறுவனப்படுத்தப்பட்ட மையமாகக் கொழும்பு இயங்கி வந்திருப்பினும், அதற்கு அடுத்தபடியாக முயற்சிகள் முன்னெடுக்கப்பட்ட நகரமாக யாழ்ப்பாணம் இனங்காணப்படலாம் (சனாதனன் 2004). இதற்குக் காலனியத்தினூடு இவ்விரு நகரங்களுக்கும் கிட்டிய கல்வி மற்றும் இதர வாய்ப்புக்களும், அதனால் மேற்கிளம்பிய நடுத்தர வர்க்கமும் காரணங்களாகவமைந்தன. யாழ்ப்பாணத்து ஓவியங்களின் கதையானது பொது இடங்களில் வரையப்பட்ட சுவர் ஓவியங்களுடனும், கலாநிலையம் மற்றும் கலைப்புலவர் நவரத்தினத்தின் எழுத்துக்கள், வின்சர் கலைக் கழகம் (Winzor Art Club) என்பவற்றினூடும் ஆரம்பிக்கின்றது. மேலும் விடுமுறைக்கால ஓவியர்கள் குழு (Holiday Painters Group), கலாகேசரி தம்பித்துரையினதும், குரும்பசிட்டி சன்மாரக்க சபையினதும் முயற்சிகள், எண்பதுகளில் ஓவியத் துறையில் ஏற்பட்ட உத்வேகம், வட இலங்கை நுண்கலைச் சபையின் தாபனம் மற்றும் கோப்பாய் ஆசிரியர் கலாசாலையிலும், கல்வியியற் கல்லூரியிலும் சித்திரப்பாடப் பள்ளி ஆசிரியர்களுக்கான பயிற்சி பெறும் வாய்ப்பு, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் கலை வரலாற்றிலும், அழகியலிலும் (நுண்கலை) மற்றும் சித்திரமும் வடிவமைப்பிலும் பட்டம்பெற உள்ள வாய்ப்பு என்பன இன்றுவரை இப்பிரதேசத்தில் ஓவியத்துறை சார்ந்து நிகழ்ந்த நிறுவன மையப்பட்ட முன்னெடுப்புக்களை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. இதனைவிடப் பல தனியார் முயற்சிகளும், ஸ்ரான்லிக் கல்லூரியில் ஓவியக் காட்சிக்கூடம் தாபிக்கப்பட்டது முதலானவையும், மற்றும் இன்றுவரை நிகழ்ந்துள்ள பல்வேறு வகையான ஓவியக்காட்சிகளும் இதற்கான எடுத்துக்காட்டுகளாகும். இது இலங்கையின் பிற பாகங்களில் நிகழாத ஒன்று.

தான் எனினும், கலை வரலாற்றுத்துறை மாணவன் என்ற வகையில் மேலெழும் வினாவென்னவெனில், இம் முயற்சிகளின் பெறுபேறு என்ன? என்பதாகும். அத்துடன் ஏன் இன்றுவரை யாழ்ப்பாணத்தில் தொழின்மைசார் ஓவியர்கள் உருவாகவில்லை என்பதுமாகும். மேலும், ஓவியர்கள் உருவாகாத யாழ்ப்பாணத்தில் ஓவியக் கல்வி தொடர்ந்து நிறுவனமயப்படுத்தப்படுவதின் நோக்கம் என்ன? இந்த முயற்சிகள் ஏன் ஓவியத்தை அதன் வெகுசனரீதியான பழக்கத்திற்கு வெளியே கலை வெளிப்பாடு என்ற வகையிலும், முழுநேரத் தொழிலாகவும் அறியப்படவும், பயிலப்படவும் செய்யவில்லை? யாழ்ப்பாணச் சமூகத்தின் பொதுப் பார்வையில் ஓவியம் பற்றி இருந்த எண்ணத்தை இக்கல்வி எவ்வாறு மறுவடிவமைத்துள்ளது? என்பன போன்ற, இத்துடன் சம்பந்தப்பட்ட வினாக்களையும் தொடர்ந்து எதிர்கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

இந்த வினாக்கள் அனைத்தும், யாழ்ப்பாணத்து நடுத்தர வர்க்கம் ஓவியம் என்ற கலை வெளிப்பாட்டு ஊடகத்தைக் காலனித்துவ நவீனத்துவத்தினூடு எவ்வாறு மறுவமைத்துக் கொண்டுள்ளது என்ற அடிப்படையான கேள்வியுடன் சம்பந்தப்பட்டதாகத் தோன்றுகின்றது. இக்கேள்விகளை எதிர்கொள்ளாமல் ஓவியர்கள் அருந்தலான யாழ்ப்பாணத்தின் ஓவியவரலாற்றைத் தேடுவதோ, புறநடையான சில படைப்புக்களையும், படைப்பாளிகளையும் இனம் காண்பதோ, அவற்றின் முக்கியத்துவத்தினை வரலாற்று நிலைப்படுத்துவதோ சாத்தியமாகாது. அந்தவகையில் காலனிய காலத்தில் ஓவியத்துறைசார் முன்னெடுப்புக்கள் சம்பந்தமான தடயங்கள் கிட்டும், ஏறத்தாழ 1900க்கும் 1950க்குமிடையிலான காலப்பகுதியை மையப்படுத்தி ஒரு வாசிப்பை முன்வைக்க இங்கு முயல்கின்றேன். இதனூடு படித்த நடுத்தர வர்க்கம் எவ்வாறு ஓவியம் என்ற பயில்விற்குரிய கலை வடிவத்தை நவீனத்துவத்தினூடு கற்றல், கற்பித்தல் சம்பந்தப்பட்ட தொழில்வாய்ப்பாகவும், இறந்தகாலம் சம்பந்தப்பட்ட அடையாளமாகவும் நிலைமாறிக் கொண்டுள்ளது என்பதைத் திரைவிலக்க முயல்கின்றேன்.

## 2. தென்னாசியக் காண்பியக்கலையில் காலனியத் தலையீடு

தென்னாசியாவின் பல பகுதிகள், பல்வேறு கால கட்டங்களில் ஐரோப்பியக் காலனிகளாக இருந்து வந்தன, இதனால் உள்ளூர் காட்சிப்பண்பாடும் ஐரோப்பியச் செல்வாக்கிற்கு அவ்வப்போது உட்பட்டு வந்தது எனினும் காண்பியக் கலையைப் பொறுத்தமட்டில் ஒரு கட்டளைக்கோல் மாற்றத்தினை ஏற்படுத்திய கால கட்டமாக ஆங்கிலேயரின் ஆட்சிக்காலமே அமைந்தது (மித்தர்

1994, தாக்குரா 1992, கிளார்க் 1998). இந்த மாற்றம் இலக்கியத்திலும், அவைக்காற்றுக் கலைகளிலும் நிகழ்ந்த மாற்றங்களில் இருந்து பெரிதும் வேறுபட்டது. இத் தலையீடானது கலைக்கல்வியையும், தொழில் நுட்பக்கல்வியையும் வேறுபடுத்த முடியாது குழம்பிப்போயிருந்த தொழிற்புரட்சிக்குப் பிந்திய பிரித்தானியா, அதன் காலனிகளில் தாபித்த காண்பியக் கலை மற்றும் கைவினைப் பள்ளிகளினூடு நிகழ்த்தப்பட்டது (மித்தர் 1994 : 33). இக்கல்லூரிகள் பிரித்தானிய நாளாந்தப் பாவனைப்பொருட் சந்தையின் சுவைக்கேற்பக் காலனிகளிலுள்ள கைவினை ஞர்களின் சுவையையும், வடிவமைப்பையும் 'மேம்படுத்தும்', காலனித்துவ அதிகாரத்தையும் வர்த்தகத்தையும் விரிவுபடுத்தும் வேலைத்திட்டத்துடன் சம்பந்தப்பட்டது. எனவே ஆங்கிலேயரின், பஸ்தொழில்நுட்பக் கல்லூரிகளின் வழிவந்த இக்கல்லூரிகள் துணி வடிவமைப்பு, உலோக வேலை, மட்பாண்ட வேலை போன்றவற்றிலேயே பயிற்சிகளை வழங்கின. மிகவும் பிற்பட்ட காலப்பகுதியிலேயே வரைதல், ஓவியம், சிற்பம் என்ற ஐரோப்பியரால் 'நுண்கலைகள்' என்றழைக்கப்பட்ட துறைகளில் காலனித்துவத்திற்குட்பட்டோர் பயில வாய்ப் பளிக்கப்பட்டது. இது காலனித்துவத்தின் 'அறிவொளி அளிக்கும்' திட்டத்தின் அல்லது 'நாகரிகமயமாக்க' அல்லது 'சுவையை மேம்படுத்தும்' திட்டத்தின் ஓர் அம்சமாகக் காலனியவாதிகளால் வாதிக்கப்பட்டது.<sup>2</sup> இக்கல்லூரிகள் உள்ளூர் கைவினைஞர்களைப் பயிற்றுவிக்கவேன உருவாக்கப்பட்டிருந்தாலும், முரணணியாக இங்கு போதனா மொழியாக ஆங்கிலம் காணப்பட்டதால், இவற்றில் முதன்முதல் பயிற்சி பெற்றவர்களிற் பெரும்பாலானோர் மரபுவழிக் கலைப்பட்டடைகளில் இருந்து வராத, ஓரளவு ஆங்கிலக் கல்வியறிவு பெற்ற பெற்றார்களின் பிள்ளைகளாகக் காணப்பட்டனர். எனவே சமூகத்தில் மேலாட்சி செலுத்திய வர்க்கத்தினர் மேலும் சமூக மேல்நிலை அசைவியக்கம் பெற ஆங்கிலக் கல்வியை பயன்படுத்தியது போலவே கலைக்கல்வியையும் பயன்படுத்தினர் எனலாம். இவ்வாறு பாரம்பரிய சாதி அமைப்பிற்கு வெளியே கலைப்பயிற்சியைக் கொணர்ந்து நடுத்தர வர்க்க அபிவிருத்திகளுக்குள் ஊன்றிய செயற்பாடானது பொதுவாகக் காண்பியக் கலையின் பயில்வு, பயிற்சி, நுகர்வு ஆகிய தளங்களிலும், உருவ உள்ளடக்க நிலைகளிலும் நிகழ்ந்த தலைகீழ் மாற்றங்களுடனும் சம்பந்தப்பட்டது அல்லது அவ்வாறான மாற்றங்களுக்கு அடிப்படையாக அமைந்தது. இவற்றினூடு பாரம்பரியக் கலைப்பட்டடைகள் சாராத, குலத்தொழில் புரியாத, தனிமனித படைப்பாளிகள் பெருமளவில் உற்பத்தி செய்யப்படவும் அவர்களுக்கான நுகர்வோர் உருவாகவும் வழி ஏற்பட்டது.

காலனித்துவத்திற்கு எதிராகத் தேசியவாதங்கள் மரபை மீள் கண்டுபிடித்தல்,<sup>3</sup> வேருக்குத் திரும்புதல் என்ற கோஷங்களுடன் மேற்கிளம்பின. காலனியக் கலைப்பண்பாட்டின் ஒட்டுமொத்த விதிகளையும் கேள்விக்குட்படுத்தாத தேசியவாதங்கள் அதே விதிகளினுள் உள்ளூர் உள்ளடக்கங்களை மரபில் இருந்து தெரிவுசெய்து சொருகுவதனுடிக் 'உள்ளூர் அடையாளத்தை' உருவாக்குதலை முன் திட்டமாகக் கொண்டிருந்தன. எனவே, காலனித்துவத்தால் காண்பியப் பண்பாட்டில் மறுவடிவமைக்கப்பட்ட அதிகார அரசியலின் பல நிறுவனங்களும், நியமங்களும், சொல்லாடல்களும் தேசியவாதங்களால் தகவமைக்கப்பட்டதுடன், மேலும் வலுவாக்கப்பட்டன எனலாம்.

கலையில் மரபை மீள்கண்டுபிடித்தல் பற்றிய தேடலில் ஆனந்த குமார சாமி போன்றோரின் கருத்துக்களும், முயற்சிகளும் மிகவும் முக்கியமானவை. மேற்குலகச் சூழலுக்குள் பயிற்றப்பட்ட கண்களைக் கொண்டிருந்த இவர்கள், உள்ளூர்க் கலைகளை நோக்கும் அல்லது வாசிக்கும் முறையை நவீனப் படுத்தினர். அன்றாட வாழ்வியலின் ஒரு கருவியாக, குறியீடாக, அர்த்தமாக இயங்கிய பொருட்களைக் 'கலைப்பொருள்' என்ற அழகியற் சட்டத்தினூடிக் வாசித்து அவற்றை அரும்பொருளகவெளிக்கும் கலையின் கருத்தாடல் வெளிக்கும் கொண்டுவந்து வரலாற்று நிலைப்படுத்தினர். கலையில் நவீனத்துவ வாதத்தையும், மேற்குமயவாக்கத்தையும் விமர்சித்துவந்த குமாரசாமி (சுப்பிரமணியம் 1977 : 19 - 20) கீழைத்தேயக் கலையைச் சட்டகமிட்ட முறையானது மிகவும் 'நவீனமானது' என்பதுடன் மேற்கு மயப்பட்டதுமாகும். இது பாரம்பரிய கலை வடிவங்களின் அர்த்தத்தை மாற்றியமைத்தது. அத்துடன் இதுவே பின்வரும் காலங்களில் நவீன கலை இயங்குவதற்கான செயற்பாட்டு வெளியையும் கருத்தாடற் புலங்களையும் முதன்முதலிற் திறந்தும் விட்டது எனத் தொடர்ந்து வாதிடப்படலாம்.

### 3. காலனிய யாழ்ப்பாணத்தில் ஓவியம்

போர்த்துக்கேய, ஒல்லாந்த ஆட்சிக் காலங்கள் உள்ளூர் வரலாற்று எச்சங்களை அழித்தொழித்ததாகக் கூறப்படும் இன்றைய வரலாற்றுச் சூழலில் யாழ்ப்பாணத்தின் காண்பியக்கலை வரலாற்றைக் காலனியவாதிகள் விட்டுச் சென்ற எச்சங்களுடனேயே ஆரம்பிக்கமுடியும். இச்சந்தர்ப்பத்தில், குறிப்பாகக் கிறிஸ்தவத் தேவாலயங்களிற் காணப்படும் சொருபங்களும், கோட்டைகள், நிர்வாகக் கட்டடங்கள் என்பவற்றின் கட்டமைப்புகளும், அலங்காரங்களும்

மிகுந்த முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை. இவைபற்றிய போதிய ஆய்வுகள் முன்னெடுக்கப்படாத நிலையில், இவற்றிற் காணப்படும் உள்ளூர் கலை நுட்பம் பற்றி எதுவும் கூறமுடியாது. இப்பின்னணியில், யாழ்ப்பாணத்தில் ஓவியம் பற்றிய வரலாறானது ஆங்கிலேய ஆட்சிக்காலத்தில் நிகழ்ந்த முயற்சிகளின் தடயங்களுடன்தான் ஆரம்பிக்கப்பட முடியும்.

#### 4. யாழ்ப்பாணத்து ஓவியங்களின் இயற்பண்புமயவாக்கம்

யாழ்ப்பாணத்துக் கோயிற் சுவர்களில் ஓவியங்கள் காணப்பட்டதான தகவல் ஆறுமுகநாவலரின் கண்டன அறிக்கையிலேயே முதன்முதற் கிட்டுகின்றது (கைலாசபிள்ளை 1996: 79). நாவலரின் விமர்சனத்திற்குள்ளாகும் இவ்வோவியங்களின் பாணியமைப்பு, காட்சிப் பண்பு என்பனபற்றிய எந்த முடிவுக்கும்வர அவைபற்றிய தகவல்கள் போதுமானதாகவில்லை. இவற்றுக்குப் பிந்திய ஓவியர்கள் பற்றிய தகவல்களை ஆதம்பித்துரை தனது, யாழ்ப்பாணத்துப் பிற்காலச் சுவரோவியங்கள் (1982) என்ற நூலிற் தருகிறார். நாவலருக்குப் பிந்திய இவை, அவை வரையப்பட்டுள்ள சுவர்களின் வரலாறு, வரையப்பட்ட ஊடகத்தின்தன்மை மற்றும் பாணியமைப்பு என்பவற்றின் அடிப்படையிற் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் மிகப் பிந்திய காலப்பகுதிக்கு அல்லது இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க காலத்திற்கு உரியவை. இவற்றைத் தாவடி துரைச்சாமி என்ற ஓவியரே வரைந்தார் என்கிறார் தம்பித்துரை. இதற்குத் தனது தந்தையாரான சிற்பி ஆறுமுகத்தின் கருத்தை அடிப்படையாகக் கொள்கிறார் (தம்பித்துரை 1982). இவை மராட்டிய மன்னனான சர்போஜியின் தஞ்சாவூர் அரசவையில் மலர்வுகண்ட பதினெட்டாம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த ஒரு பாணியமைப்பின்<sup>4</sup> வழி வந்தவை என்பதுடன் இப்பாணியானது 19ஆம், 20ஆம்நூற்றாண்டுகளில் மர அச்சப் படங்களினூடு பரவி ஒரு சனரஞ்சகப் பாணியாகவும் அமைந்தது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. (சனாதனன் 2006b).

இச்சுவரோவியங்கள் பொதுவாகத் தஞ்சாவூர்ப் பாணியமைப்பின் வழிவந்தவை என இனங்காணப்படும் அதேவேளை இவற்றுக்குள், தமிழ்நாட்டிற் காணப்படுவதுபோல காட்சிப் பண்பு ரீதியான வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. அதாவது மாவிட்டபுரம் கந்தசுவாமி கோயில் மற்றும் நல்லூர் சட்டநாதர் கோயில் என்பவற்றில் இருந்ததாகத் தம்பித்துரையால் ஆவணப்படுத்தப்பட்ட ஓவியங்கள் அவற்றின் கோடுகளின் இயல்பு, இரு பரிமாணத்தன்மை, மோடிப்படுத்தல், விக்கிரகவியல் மாதிரியமைப்பு என்பவற்றில் ஐரோப்பியச் செல்வாக்குக்குக்



வள்ளியும் சன்னியாசியும். அம்மபலவாணர் முருகமூர்த்தி கோவில், தாவடி



வசிட்டரும் காராம்பகவும். அம்மபலவாணர் முருகமூர்த்தி கோவில், தாவடி

குறைந்த தஞ்சாவூர்ப் பாணியை வெளிக்காட்டுகின்றன. அதேவேளை பங்ஷால் வீதிக்கிட்டங்கி மற்றும் தாவடி - அம்பலவாணர் முருகமூர்த்தி கோயில் என்பனவற்றிற் காணப்பட்ட ஓவியங்கள் அவற்றின் முப்பரிமாணத்தன்மை, ஒளி நிழற்படுத்துகை என்பனவற்றில் ஐரோப்பிய மாயக்காட்சி வாதத்தின் செல்வாக்கிற்குட்பட்ட கம்பனி ஓவியங்களை<sup>5</sup> ஒத்திருக்கின்றன. எனவே காட்சிப் பண்பின் அடிப்படையில் இவை ஒரே பாணியமைப்பைக் கொண்டிருப்பினும், இருவேறு காலத்தில் இருவேறு ஓவியர்களால் வரையப்பட்டவையாக அல்லது ஒரே ஓவியரால் வேறுபட்ட காலப்பகுதியில் வரையப்பட்டதாக இருப்பதற்குரிய வாய்ப்பை மறுக்கமுடியாது(சனாதனன் 2006b).

எவ்வாறாயினும் இக்கட்டுரையைப் பொறுத்தவரையில் இச்சுவரோவியங்கள் பெறும் முக்கியத்துவமானது, அவற்றிலுள்ள ஐரோப்பியச் செல்வாக்கினாலாகும். அதாவது ஆங்கிலேயக் கல்வி வழி ஓவியத்திற் பயிற்சி பெறாத மரபு வழிக் கலைஞர்களிடம் எவ்வாறு படிப்படியாக, அறிந்தும் அறியாமலும் இயற்பண்புவாதம் செல்வாக்குச் செலுத்தியது என்பதற்கு இவ்வோவியங்கள் சான்று பகர்கின்றன. மேலும் இவ் ஐரோப்பிய மயப்படல் அல்லது இயற்பண்பு மயப்படல் படிமுறையின் இருவேறு கட்டங்களை இவை பிரதிநிதித்துவம் செய்கின்றன. இங்கு ஐரோப்பிய இயற்பண்பைப் படைப்பாளி அதன் ஐரோப்பிய அர்த்தத்திலும், வரலாற்றுப் போக்கிலும் உள்வாங்காமல், அதன் காட்சி வாதத்தைத் தனது இருப்பு மரபிற்கும், தேவைக்கும் தனது கைவினைத் திறனின் அடிப்படையிலும் சூதுவாதில்லாமல் உள்வாங்கியுள்ளார். இந்த அடிப்படையில் காலனிய காலத்தில் மரபுசார் படைப்பாளி எவ்வாறு தனது பயில்வு முறைகளை மாற்றாது காட்சி முறையைத் தனது சமகாலப் போக்கிற்கு ஏற்ப மாற்ற முயற்சித்தார் என்பதை இவை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. இதனால், காலனிய நவீனத்துவத்தில் ஓவியத்தில் நிகழ்ந்த முதற்கட்ட மாற்றத்தையும் கூட இவ்வோவியங்கள் திரைவிலக்குகின்றன. பொது விடங்களிற் காணப்பட்ட இவை ஓவியம் பற்றிய 'புதிய' முன்னேற்றகரமான சுவையை வெகுசனநிலைப்படுத்தின என்பதுடன் ராஜா ரவிவர்ம<sup>6</sup> போன்ற ஓவியர்களின் அச்சுப் படங்கள் அவற்றின் புராண உள்ளடக்கத்திற்காகவும் இயற் பண்பிற்காகவும், நுகரப்படுவதற்கான சூழலையும் திறந்துவிட்டன. அந்த வகையில் இவ்வோவியங்கள் முகிழ்நிலை நவீனமானவை (Proto Modern).

இவ்வோவியங்கள் வரையப்பட்டிருந்த இடங்கள், ஓவியம் அக்காலச் சமூகத்தில் அதாவது நாவலருக்குப் பிற்பட்ட புரட்டல்தாந்து மயப்பட்ட ஆலய



வெளியிலும், வேளாளரின் பொது வெளியிலும் பெற்ற இடத்தினைப் பற்றிய வினாக்களை எழுப்புகின்றன. இவ்வோவியங்கள் பொதுவாகக் கோயில்களில் அல்லது மடங்களின் அல்லது கிட்டங்கிகளின் வெளிப்புறச் சுவரிலும், தனியார் வீடுகளின் உட்புறச் சுவர்களிலும் வரையப்பட்டிருந்ததை அறியமுடிகிறது. இவற்றை இலகுவாக 'எல்லோரும்' பார்க்கும்படி செய்தல் இதன் முதல் நோக்கம் எனினும் இது பின்வந்த காலங்களிற் படித்த வேளாளரிடம் வெளிப்பட்ட ஓவியம் சார்ந்த இருமை நிலைகளின் தொடக்கமா? என்ற கேள்வியும் இங்கு முக்கியமானது. ஏனெனில் சாதி மயப்பட்ட யாழ்ப்பாணத்துச் சமூகத்தில் சமூகவெளியைப் போலவே கட்டட வெளியும், சாதி மற்றும் பால்நிலைசார் பிரிப்பினுள்ளும், அடுக்கமைவினுள்ளும் இயங்கியது. எனவே இவற்றின் இடவமைவை இந்தப் பின்னணியிலும் நோக்குதல் வேண்டும். மேலும் இவை நாவலரின் புரட்டஸ்தாந்து மயப்பட்ட தூய்மை வாதத்தில், வெள்ளையடித்த கோயில்களுக்கும், சைவ வேளாளரின் மனங்களுக்கும் வெளியே ஓவியங்கள் விளிம்பில் நிலைப்படுத்தப் பட்டதை எடுத்துக்காட்டுகின்றனவா? அவ்வாறாயின் ஏன் வேளாளர்கள் தொடர்ந்து ஓவியங்களை வரைவித்தார்கள்? அல்லது வரைய அனுமதித்தார்கள்? அந்த வகையில் இது, ஓவியம்பற்றி வேளாளரிடம் காணப்பட்ட இரட்டை அணுகுமுறையை, அதன் தொடக்க நிலையில் வெளிக் காட்டுகின்றனவா? என்ற கேள்விகளும் இங்கு தவிர்க்கமுடியாதவையாகும்.

### 3.2 ஓவியம் பற்றிய நவீன கலந்துரையாடல் வெளியின் உருவாக்கம்

கருத்துக்களின் பரிமாற்றத்தினாலும், அபிப்பிராயங்களின் சுற்றோட்டத்தினாலும் மேற்கிளம்பும் கலந்துரையாடல் வெளியானது, ஒருவகையில் நவீனத்துவ நிலபரங்களின் உருவாக்கத்தில் முக்கியமானது. ஒருவகையில் இது சனநாயகம், கருத்துச்சுதந்திரம் என்பனவற்றுடன், படிப்பறிவின் விரிவாக்கம், அச்சுத்தொழில்நுட்பம் சாத்தியமாக்கிய தொடர்பாடல் என்பவற்றினூடு நிகழ்ந்தது. இதனால் தனியன் பொதுவுடன் இணையவும், தேசம்பற்றிக் கற்பனை செய்யவும் ஏதுவாகியது (அண்டர்சன் 1991). இதுவே பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் மேற்கிளம்பிய தேசியவாதங்களுக்கு அடிப்படையுமானது. இக்கலந்துரையாடல் வட்டத்தினுள் கலை பேசுபொருளாவதென்பது மரபிலிருந்து நவீனத்துக்கான படிமுறை மாற்றத்தில் முக்கிய கட்டமாகும். அத்துடன் இக்கலை பற்றிய கலந்துரையாடல்கள் அக்காலத்திற் பண்பாடு பற்றிய பரந்துபட்ட கலந்துரையாடல்களோடும், ஆளும் வர்க்கத்தில் மேலாட்சி செலுத்திய கருத்து

நிலையோடும், மறுவுருவாக்கப்பட்டுவந்த கவையுடனும்<sup>7</sup> சம்பந்தப்பட்டது. இந்தப் பின்னணியில் கலைப்புலவர் என அழைக்கப்பட்ட க.நவரத்தினத்தால் உருவாக்கப்பட்ட கலாநிலையமும், ஓவியம் மற்றும் சிற்பம் பற்றிய அவரின் எழுத்துக்களும் மிகுந்த கவனத்திற்குரியன.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் தேசியவாதத்தாற் புத்தூக்கம் பெற்று இந்தியாவில், புதுமலர்வுகண்ட கலைச்செயற்பாடுகள் யாழ்ப்பாணத்தையும் பாதித்தன. யாழ்ப்பாணத்துப் பண்பாட்டுப் பின்புலத்தில் இக்காலப் பகுதியில் பரந்தளவில் நடைபெற்ற உயிர்த்துடிப்பான செயற்பாடுகளின் ஒரு பகுதியாகப் பல கலைச் சங்கங்கள் உருவாயின. இவற்றிற் கலாநிலையம் (1930), விஸ்வ கர்மா சங்கம் (1931), வட இலங்கைச் சங்கீதசபை (1932), சங்கீத சமாஜம் (1933) போன்றவை முக்கியமானவையாகும். இவை நவீனத்துவத்தால் முகர்வார்த்தனம் கிடைத்த பல்வேறு குரல்களினதும், அடையாளங்களினதும் வடிவங்கள் என்பதுடன் கலைபற்றிய சிந்தனையின் நவீனப்படுத்தலை முன்னெடுத்த அமைப்புக்களாகவும் அமைந்தன.

பரமேஸ்வராக் கல்லூரியின் அதிபர், நடேசபிள்ளையைத் தலைவராகவும், யாழ்ப்பாணம் மத்திய கல்லூரி ஆசிரியரான க. நவரத்தினத்தைச்<sup>8</sup> செயலாளராகவும், பல பள்ளிக்கூட அதிபர்களையும் ஆசிரியர்களையும் செயற்குழுவில் உள்ளடக்கி, 5.12.1930 இல் கலாநிலையம் ஆரம்பித்துவைக்கப் பட்டது. (கலாநிலையம், முதலாம் ஆண்டறிக்கை 1932) அதன் நோக்கங்களாகப் பின்வருவன குறிப்பிடப்படுகின்றன;

- 1) சமயம், தத்துவஞானம் இலக்கியம், சரிதம், ஓவியம், பௌதிக சாத்திரம், நாகரிகம் என்னும் துறைகளில் இந்தியாவும், இலங்கையும் ஈட்டிய பேறுகளை ஆராய்தல்.
- 2) அவற்றை இக்கால அறிவு முறையில் விளக்குதல்.
- 3) கலைகளின் புத்துயிர்ப்பிற்காகவும், சுதேச நாட்டங்கள் கைகூடவும் முயலுதல் (கலாநிலையம் முதலாம் ஆண்டறிக்கை 1932).

அதாவது காலனிய மேற்குலகமயமாதலுக்கு எதிராக, இறந்தகாலத்தினின்று தெரிவு செய்யப்பட்ட பகுதிகளைக்கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட மீள் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட மரபை அடிப்படையாகக்கொண்டு ஒரு தேசத்தை நிர்மாணிக்கும் திட்டத்தை இந்நோக்கங்கள் தெளிவாக எடுத்துக் காட்டுகின்றன. மேலும், "நேற்றும் இன்றும் பிறந்த நாடுகளையும் கலைகளையும் ஒம்பவும் பெருக்கவும், அவ்வவ் நாட்டார் முயன்று வருகின்றனர். ஆனால் நாம்

பழம்பெரும் நாட்டை மறக்கப் பார்க்கின்றோம். தமிழ் இறந்தபின் 'தமிழ் மண்' மட்டுமிருந்தென்ன, மொழியன்றோ நாடு, கலைகளல்லவா நாட்டின் உயிர்" என்ற கலியாண சுந்தர முதலியாரின் கருத்துக்கள் (கலாநிலையம், முதலாம் ஆண்டறிக்கை 1932) எவ்வாறு தேசம்பற்றிய கற்பனைக்குள் மொழியும், கலைகளும் சம்பந்தப்பட்ட அடையாளம் முதன்மை இடம்பெற்றன என்பதனை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. இதனூடு இறந்தகாலக் கலைப்பெற்றினைப் பேணும் திட்டத்தை, தேசத்தை நிர்மாணிக்கும் பாரிய வேலைத்திட்டத்துடன் யாழ்ப்பாணத்திற் கலாநிலையம் இணைத்தது. இதனூடு நாவலராற் கண்டிக்கப்பட்ட கலை வெளிப்பாடுகளைப் புதிய சட்டகத்தினுள் தெரிவு செய்யப்பட்ட முறையில் யாழ்ப்பாணத்தவர் அணுக அது வழி உருவாக்கிக் கொடுத்தது எனலாம்.



கலாநிலையத்தின் இன்றைய நிலை, வண்ணார்பண்ணை, யாழ்ப்பாணம்.

'நாட்டின் கலை ஆக்கத்தில் ஊக்கமுள்ள யாவரும் அங்கத்தினராகலாம். இவர்கள் தமிழிலும், ஆங்கிலத்திலும் ஓரளவிற்குக் கல்வியறிவு உடையவராக இருத்தல் இன்றியமையாதது' என்று கலாநிலைய அங்கத்துவம் பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகின்றது (முதலாம் ஆண்டறிக்கை 1932). இது படித்த நடுத்தர வாக்கமே கலாநிலையத்தின் வீச்சு எல்லையாக அமைந்துள்ளதை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. அந்தவகையிற் படித்த நடுத்தர வாக்கத்தினரிடம் புதிய நாடு

மற்றும் கலை அடையாளம் பற்றிய கட்டுமானங்களை விஸ்தரிப்பதை நோக்கமாக இது கொண்டிருந்தது. இதற்காக ஒரு நூல்நிலையத்தைப் பேணியதுடன் மாணவர்களுக்கு வகுப்புக்களை நடாத்துதல், கருத்துரைகளை ஒழுங்குசெய்தல் 'ஞாயிறு' என்ற இதழை 1933 முதல் வெளிக்கொணர்ந்தமை போன்ற செயற்பாடுகளை இது முன்னெடுத்தது. இது ஒழுங்கு செய்த கருத்துரைகளில் சுவாமி விபுலானந்தர், சுவாமி ஞானப்பிரகாசர், க.நடேசபிள்ளை, வீ.ராமசாமி சர்மா, சி.கணேசையர், தா.குமாரசாமிப்பிள்ளை, சி.முருகையர், C.S. கணபதிஐயர், மு.கதிரேசச்செட்டியார், பண்டிதம்ணி சி.கணபதிப்பிள்ளை, ஏ.குமாரசாமி, E.J.இராசரட்ணம், A.V.றிச்சாட் எனப் பல முக்கியஸ்தர்கள் கலந்துகொண்டனர் (தமிழினி 2003). 1934இல் கலாநிலையமும் சங்கீதசமாஜமும் இணைந்து ரவீந்திரநாத் தாகூருக்கும் அவரது குழுவினருக்கும் பொது வரவேற்பை வழங்கினர். யாழ் மத்திய கல்லூரியில் நிகழ்ந்த இவ்வரவேற்பில் ஐய்யாயிரத்திற்கும் மேற்பட்டோர் கலந்து கொண்டனர் (தி சிலோன் ஒப்ஸேவர் வாராந்த பதிப்பு 19.06.1934).

கலாநிலையத்தின் இலட்சியங்களின் தொடர்ச்சியாகவே க.நவரத்தினத்தின் எழுத்துக்களும் அமைந்தன.

இலங்கை மக்களாகிய நாம் நமது பண்டைய நாகரிகச் சிறப்புக்கள் யாவற்றையும் மறந்து பிறநாட்டு நாகரிகத்தில் மயங்கி வாழ்கின்றோம்... நாம் அரசியற் சுதந்திரத்தை இன்று பெற்றுவிட்டோமாயினும் கலாசாரச் சுதந்திரத்தை இன்னும் பெறவில்லை. நாம் இன்னும் எமது நாட்டின் உடை, உணவு, கலாசாரப் பண்பு, கல்விமுறை ஆகியவற்றினைப் பொறுத்தமட்டில் அந்நியர்களாகவே வாழ்கின்றோம் (நவரெத்தினம் 1954: XI).

எனச் சுதந்திரத்திற்குப்பின் அவர் குறிப்பிட்டார். காலனித்துவ விழுமியங்களில் திளைத்திருந்த படித்த நடுத்தர வர்க்கத்திடம் அதன் வரலாற்றை மீள் கண்டுபிடித்து, அதனூடு ஓர் அடையாளத்தை ஆங்கிலேயருக்கு நிகராக உருவாக்கிக் கொள்வதே அவரது எழுத்துக்களின் நோக்கமாக அமைந்தது. இந்த இலட்சியத்தையும் அவர் ஆங்கிலேயரிடமிருந்தே அறிந்துகொண்டார் என்பதைப் பின்வரும் கூற்றுத் தெளிவாக்குகின்றது.

எல்லாநாட்டு மக்களும் தங்கள் முன்னோர்கள் விட்டுச்சென்ற கலைச்செல்வத்தின் சிறந்த இயல்புகளை ஆர்வத்துடன் கற்றுப் போற்றி வளர்த்தல்வேண்டும். முற்போக்குடைய மேலைத்தேச மக்கள் தங்கள் பண்டைய கலைப்பொருட்களையும், கலாநிலையங்களையும் போற்றி வாழ்வதை நாம் நன்கு அறிவோம். பண்டைப் பெருமையினைப் போற்றி வாழும் மனப்பான்மை ஆங்கில மக்களிடத்தே காணப்படும் சிறந்த உள்

பண்பாடாகும். அவர்களிடத்தே இப்பண்பு விளங்குவதற்குக் காரணம் அவர்கள் சிறுபராயம் தொடர்பு நாட்டின் சரித்திரத்தை முறையாகக் கற்று வருவதேயாகும் (நவரெத்தினம் 1954 :XI).

தென்னிந்தியச் சிற்ப வடிவம் (1941), இலங்கையிற் கலை வளர்ச்சி (1953) என்ற இரு நூல்களும், மற்றும் திராவிடச் சிற்பத்தால் ஈழச் சிற்பம் அடைந்த சிறப்பு (1942), அஜந்தா ஓவியங்கள் (1942), பல்லவர் ஓவியம் (1943), திராவிடச் சிற்ப வடிவங்கள் (1938), தமிழ் நாட்டில் ஓவியக்கலை (1950), யாழ்ப்பாணக் கலையும் கைப்பணிகளும் - அவற்றிற்குப் புத்துயிர்ப்புத் தருதலின் அவசியம் (1953) போன்ற கட்டுரைகளும் இவரது எழுத்துக்களில் முக்கியமானவை. இக்கட்டுரைகளின் தலைப்புக்கள் வெறும் தலையங்கங்களாக மட்டுமன்றி நவரத்தினம் எவற்றைக் கலைவடிவங்களாகக் கருதினார், எந்த இடத்திற்கும் காலத்திற்கும் உரியனவற்றை மையப்படுத்தி அவற்றை இனங்கண்டார், இதனூடு எப்படித் தமிழ் இனத்தின் அல்லது திராவிடரின் அல்லது ஈழத்தின் கலை வடிவங்களின் 'வளர்ச்சியை', 'சிறப்பை' எடுத்துக்காட்டி 'புத்துயிர்ப்பளிக்க' முயன்றார் என்பதையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றன. அந்தவகையில் அவரின் தேசியவாத இலட்சியத்தையும் காலனித்துவம் மறுவடிவமைத்த கலைப்பற்றிய எண்ணக் கருவையும், சுவையையும் இவை ஒருங்கே பிரதிநிதித்துவம் செய்கின்றன. ஆனந்த குமாரசாமியின் எழுத்துக்களாற் கவரப்பட்டதாகக் குறிப்பிடும் நவரத்தினம் குமாரசாமியின் கலைப்பற்றிய கருத்துக்களைத் தமிழ் மொழியினூடு மக்கள் மயப்படுத்த முயன்றார்.

காலனிய வகைப்பாடான இனத்துவத்தைக் கலையுடன் இணைத்துக் கலையை இனத்துவ அனுபவங்களின் வெளிப்பாடாகக் குமாரசுவாமி இனங்கண்டார் (1987). இதே அணுகுமுறையைக் கலைப்புலவரும் பின்பற்றி இனப்பற்றையும், கலைப்பற்றையும் ஒன்றிலிருந்து ஒன்றைப் பிரிக்கமுடியாதபடி செய்து அதைப் புதிய தேசம் என்ற கட்டுமானத்துடன் தொடர்புபடுத்தினார். கலா நிலையத்தின் முதலாவது ஆண்டறிக்கையில் வெளிப்பட்டிருந்த இந்த விடயத்திற்கு ஒரு செயற்பாட்டு வடிவம் கலைப்புலவரின் எழுத்துக்களினூடு கிட்டியது.

கலைப்புலவர், தனது எழுத்துக்களில் கலையை இறந்த காலத்திற்குரிய தொன்றாகவே, தென்னிந்தியாவிற்கும், தென்னிலங்கைக்கும் உரியதாகவே எப்போதும் வரையறுத்தார். சமகால மாற்றங்களைக் குமாரசாமியின் வழியில்

அவரும் நிராகரித்தார்.<sup>9</sup> இதனால் அவரது கருத்துக்கள் பொதுமக்களுக்கு வரலாற்றுணர்வை அளித்தல் என்பதற்கப்பால், சமகாலக் கலைப்பயில்வு பற்றிய பரந்துபட்ட கலந்துரையாடல் ஒன்றுக்கு இட்டுச்செல்லத் தவறியது. இதனால் அவரது முயற்சிகள் பாடசாலை மாணவர்களுக்கான கல்வியூட்டும் திட்டம் ஒன்றாகப் படிப்படியாக மாற்றம்கண்டது. 'இலங்கையிற் கலை வளர்ச்சி' என்ற நூலுக்கு அவர் எழுதிய முன்னுரையில், இது சித்திரம் கற்பிக்கும் ஆசிரியர்களுக்கும், கற்கும் மாணவர்களுக்கும், ஏனைய மக்களுக்கும் உபயோகப்படக்கூடிய முறையில் எழுதப்பட்டுள்ளது என்கிறார் (நவரத்தினம் 1954 XIII). ஒருவகையில் உயர்ந்த தேசியவாத இலட்சியங்களுடனும், கற்பனை களுடனும் ஆரம்பமான முயற்சிகள் இறுதியிற் பாடசாலைக் கற்றல், கற்பித்தல் நடவடிக்கையாகப் பார்க்கும் தன்மையாக மாறுவதை இக்கூற்று வெளிப் படுத்துகின்றது. அந்தவகையில், இது தேசியவாத இயக்கத்தால் உந்தப் பெற்றுப் புத்தூக்கம்பெற்று இந்தியாவில் முன்னெடுக்கப்பட்ட, பிற கலைசார் நடவடிக்கைகளிலிருந்தும், இயக்கங்களிலிருந்தும் வேறுபட்டது.

கலாநிலையத்தில் அங்கத்தவராகப் பெரும்பாலும் பாடசாலை ஆசிரியர்களும், அதிபர்களும் விளங்கியதால் நிலையத்தின் செயற்பாடுகள் அவர்களின் ஓய்வுநேரச் செயற்பாடாகவே அமைந்திருக்க வாய்ப்புண்டு. இதனால் அவர்களின் நோக்கங்களைப் பள்ளிக்கூட வட்டகைக்கப்பால் கொண்டுவருதல் எந்தளவிற்குச் சாத்தியப்பட்டது என்பது ஒரு கேள்வியே. இதனால் அவர்கள் கனவுகண்ட இறந்தகாலப்பேற்றையும் அதனால் விளையும் அடையாளத்தையும் சமகாலக் கலைப்பயில்வின் கருத்தாடல்களுடன் இணைக்க அவர்களால் முடியாமற்போனது. இதனால் கலா நிலையமும் கலைப்புலவரும் போதனை முறைகளுக்குள் மட்டுப்பட நேரிட்டது. மறுபுறத்தே நடுத்தர வர்க்கம் இந்த எட்டு நிலையிலான கலையை அதன் அடையாளமாக உருவாக்கிக் கொள்ளத் தலைப்பட்டது. இன்னொரு முறையிற் கூறுவதானால், கலாநிலையத்தின் முயற்சிகள் இறந்தகாலக் கலைப்பேற்றைச் சமகாலக் கலைப்பயில்வுடன் இணைத்து, அதை வாழும் மரபாக்குவதற்குப் பதிலாக, அதனைத் தேசம் சம்பந்தப்பட்ட புதிய அடையாளம் ஒன்றாகப் படித்த நடுத்தர வர்க்கப் பிரக்கூபுள் ஏட்டு நிலையில் அரும்பொருளாக்கம் செய்துள்ளது.

### 3.3. ஓவியம் – பயில்வும், ஆசிரியர் தொழிலும்

1920 இல் இலங்கைத் தீவு முழுவதற்குமான சித்திரப் பாடத்திற்கான அதிகாரியாக நியமனம் பெற்றுவந்த ஜேர்மனியரான C.F.வின்சரின்

தலைமைத்துவம் பாடசாலை மட்டத்திலும்; தொழில்நுட்பக்கல்லூரி மட்டத்திலும், பொதுப் பயில்விலும் செல்வாக்குச் செலுத்திப் பல சமகாலப் போக்குக்கள் அறிமுகமாகக் காரணமாகியது (பண்டாரநாயக்க, வொன்சேகா 1998). ஓவியர் மொடியானியின் நண்பரும், பின் மனப்பதிவு வாதம் கொடிகட்டிப் பறந்த காலத்தில் பாரீஸ் நகரத்தில் வசித்தவருமான இவர் விக்ரோரிய, எட்வேடிய இயற்பண்புவாதத்தின்<sup>1</sup> உள்ளூர்ப் போலிகளை உருவாக்கும் காலனிய மனோ பாவத்திற்கு எதிராக ஒரு வலுவான தலைமையை வழங்கினார் (தர்மசிறி: 1988). பிரித்தானிய இராச்சியத்தின் போஷிப்பிற் கற்றறிவுசார் மெய்ப்பண்புவாதத்தை உள்ளூரில் பரப்புவதை நோக்கமாகக்கொண்டு உருவான இலங்கைக் கலைச் சங்கத்திற்கு (Ceylon Society of Art) மாற்றாக உள்ளூர் கலை வெளிப்பாட்டின் தரத்தை மேம்படுத்தலை நோக்கமாகக் கொண்டு 1922 இல் பரீசிய நவீனவாத அணுகுமுறையைக் கொண்ட ஓவியர்களை ஒன்றிணைத்து, இலங்கைக் கலைக்கழகத்தை (Ceylon Art Club) தாபித்தார். இதில் டேவிட் பெயின்னர், ஜஸீன் தெரணியாகல, ஜோர்ச் கீற், W.A.G.பீலிங், D.லொக்குகே, J.D.A.பெரேரா, R.W.ஜெயசிங்க போன்றவர்களுடன் S.R. கனகசபை என்ற யாழ்ப்பாணத்தவரும் இடம்பெற்றிருந்தார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

1931 இல் கழக உறுப்பினர்களிடையே வின்சர் ஆற்றிய உரையில், " எமது ஊடகங்கள் வேறானவை, எமது நிலவரங்கள் வேறானவை, பொதுசனத்தின் தேவைகளும் வேறானவை. பொதுமக்கள் எமது படைப்புக்களை இரசிக்க மட்டுமல்லாமற் சென்ற காலத்தின் கலைகளையும் போதியளவு இரசிக்கும்படி பயிற்றப்படவும், அறிவூட்டப்படவும் வேண்டும். சென்றகாலக் கலை வெளிப்பாடுகள் அவற்றின் காலத்திற்கு வெளியே கலை வெளிப்பாடுகளாக இரசிக்கப் படவில்லை. அவை உண்மையிற் புனித சின்னங்களாகவும், பாரம்பரியச் சிறப்பின் குறிகளாகவுமே நோக்கப்படுகின்றன. கால வேறுபாடுகளுக்கும், நிலவரங் களுக்கும், தோற்றக் காட்சிகளுக்கும்பால் பொலநறுவையிலும், அணுராதபுரத்திலும் வெளிக்காட்டப்பட்டுள்ளதைப்போன்ற கலையின் சாகவதமான பண்புகள் கற்கப்படவும், எமது வாழ்க்கைக்குள் சவீகரித்துக்கொள்ளப்பட்டு அவற்றின் தொடர்ச்சி எட்டப்படவும் வேண்டும். மேலும் இத்தொடர்ச்சியானது கற்றறிவுசார் பெறுபெற்றின் இயற்பண்பு, வாழ்க்கைக்கு நேர்மையாக இருக்கும் வெளிப்புற அழகு, தரக்குறைவான இலயம் என்பனவற்றிலும் பார்க்க, நவீன கலையின் அலங்காரக் கருத்துருவிற்கு மிகவும் நெருக்கமானது (மேற்கோள்: ரசல் 1950: 68) என்றார். இதனூடு கலையைக் கலையாக நோக்குதல் என்ற நவீன கலையின்

சிந்தனை வலியுறுத்தப்படுவதுடன், மரபின் தொடர்ச்சியாக நவீனத்தைத் தொடரலும், நவீனத்தின் வெளிச்சத்தில் மரபைப் புரிந்துகொள்ளலும் கூட வலியுறுத்தப்படுகின்றது. இந்தப் புரிதலின் அடிப்படையிற் பொதுமக்களுக்கு அறிவூட்டுவதும் வின்சரின் கரிசனையாகக் காணப்படுகிறது. இவை ஆனந்தகுமாரசாமி போன்றவர்களின் முயற்சிகளில் இருந்து சற்று வேறு பாடானவை. அதாவது காலனியத்திற்கும், நவீனத்திற்கும் எதிரான நிலைப் பாட்டிற் கலையை இறந்தகாலத்திற்குள் சட்டகமிடப்படாமல் அதை உடனிகழ்காலத்தின் சவால்களின் முன்நிறுத்துதல் என்பதாக வின்சரின் கருத்துக்கள் அமைகின்றன. அவர் உள்ளூர் நிலபரங்களுக்குத் தற்சிறப்பான ஒரு நவீனத்தை வலியுறுத்தினார். அப்பேற்பட்ட நவீனத்திற்கான தேடலினூடே மரபை வாசித்தார். வின்சரின் இந்த மரபையும் நவீனத்தையும் பயில்வையும் பயிற்சியையும், வரலாற்றையும் சமகாலச்சவாலையும் ஒன்றிணைக்கும் கருத்துக்கள், 1938 இல் யாழ்ப்பாணத்தில் S.R. கனகசபை தலைமையில் உருவான வின்சர் கலைக்கழகத்திலும், 1943 இல் கொழும்பில் லயனல் வென்ற இன் தலைமையில் உருவான 43 குழுவினும் செல்வாக்குச் செலுத்தி இலங்கை நவீன ஓவியத்திற்கான கொள்கைப் பிரகடனமாக அமைந்தது.

இலங்கைக் கலைக்கழகத்தின் ஓவியச் செயற்பாடுகளாலும், வின்சரின் அணுகுமுறையாலும் கவரப்பட்டு S.R. கனகசபை<sup>10</sup> யாழ்ப்பாணத்தில் பாடசாலைச் சித்திரக்கல்விக்கு புத்தூக்கமளித்தார். யாழ் மாவட்ட பாடசாலைகளை ஒன்றிணைத்து 1931இல் இருந்து ஓவியக் காட்சிகளை ஒழுங்கு செய்தார். 1934இல் நிகழ்ந்த மூன்றாவது வருடாந்தக் காட்சியில் மாணவர்களினதும் ஆசிரியர்களினதும் ஆக்கங்களுக்கு மேலதிகமாக நவீன வாத ஓவியர்களான மனே, செசான், வன்கோ, கெகான், மத்திஸ், பிக்காசோ, ரெறன் போன்றவர்களின் ஓவியங்களின் அச்சடித்த பிரதிகளையும் காட்சிக்கு வைத்தார். இது வின்சரின் இடையொத்த முயற்சிகளை ஞாபகமுட்டும் அதேவேளை S.R.K இன் நவீன அணுகுமுறையையும் எடுத்துக்காட்டுகிறது. மேலும் இக்காட்சியில் பார்த்து வரைதல், 'தத்ரூபமாக' வரைதல் என்பதற்கு மேலாக கற்பனையாற்றலுக்கும் வெளிப்பாட்டு திறனிற்கும் முக்கியமளிக்கப் பட்டிருந்ததாகவும், ஆங்கில மற்றும் தமிழ் பாடசாலைகளிலேயே ஒரே மாதிரியாக உயர்ந்த தரம் அடிப்படையிலும் இக்காட்சியைப் பற்றிய அறிக்கையில் W.E.G பீலிங்<sup>11</sup> குறிப்பிட்டுள்ளார் (தி சிலோன் ரைம்ஸ் 18.04.1934).



யாழ்ப்பாணத்தில் வரைதல் ஆசிரியர்களின் சங்கம் (Drawing Teachers Union) 1924இல் அமைக்கப்பட்டபோதிலும், இது ஓவியத்துறை வளர்ச்சிக்காகப் பாடுபட்டதென்பதிலும் சித்திரபாட பள்ளி ஆசிரியர்களின் சம்பள முரண்பாட்டைத் தீர்ப்பதை நோக்கமாகக் கொண்டிருந்தது (தி சிலோன் டெய்லி நியூஸ் 03.05.1924). ஆனால் இத்துறைசார் வளர்ச்சிக்கு முன்வந்துழைத்த முதல் அமைப்பாக வின்சர் கலைக்கழகம் அமைந்தது. இது S.R.K இன் தலைமையில் W.E.G. பீலிங் ஆதரவுடன் 1938இல் உருவானது. பெரும்பாலும் ஆசிரியர்களைச் சமகாலப் போக்கின் வெளிச்சத்தில் பயிற்றுவிப்பதை நோக்கமாகக் கொண்டிருந்ததுடன், பலாலி ஆசிரியர் கலாசாலையில் விடுமுறைக்கால ஓவிய வகுப்புக்களை ஆசிரியர்களுக்கு நடாத்தியது (கிருஷ்ணராஜா 1997). அத்துடன் வருடாந்தம் பல்வேறு மட்டங்களில் ஓவியக் காட்சிகளை நடாத்தி 'ஓவிய வித்தகர்' என்ற பட்டத்தினையும் சிறந்த ஆசிரியருக்கு வழங்கியது.<sup>12</sup> தனிநபர் முயற்சியாக அமைந்த இவ்வமைப்பு 1964 இல் அதன் தாபகரின் மறைவுடன் மறைந்துபோனது. S.R.K. இன் முயற்சியால் அம்பலவாணர் இராசையா, கனகசபாபதி போன்ற பாடசாலை ஆசிரியர்கள் ஓவியர்களாகச் செயற்படவும், அறியப்படவும் வாய்ப்புக் கிட்டியது. எனினும் மறுபுறத்தே ஓவியத்தைத் தொழிலாக ஏற்காத, அதைப் பள்ளிக்கூடப் பாடமொன்றாகப் போதிக்கும், விடுமுறைக் காலத்தில் மட்டும் படம்வரையும் தொழின்மைசாரா ஆர்வலர்களான படைப்பாளிகளின் உருவாக் கத்திற்கு இது மறைமுகமாக வழி செய்தது. ஓவியத்தை அதன் பாரம்பரிய பயில்வு முறையில் இருந்தும் சமூகப் பின்னணியில் இருந்தும் பிடுங்கி அதைப் பயில்வு நிலையில் பேண முன்வராத, அரசு உத்தியோக அபிலாஷைகளுடன் போட்டிபோட்ட நடுத்தரவர்க்க வேளாளரின்<sup>13</sup> உத்தியோகச் சந்தையினுள் மறுநடவு செய்யவே இது அதிகம் பங்களித்துள்ளது. இந்த மறுநடவிற்போது ஓவியம் அதன் பயில்வுசார் அர்த்தத்தை இழந்து மேற்சாதியினர் பள்ளிகளிற கற்கவும், கற்பிக்கவும் கூடிய ஒரு பாடமாக அர்த்தத் திரிபுடலுக்குள்ளானது.

மறுபுறத்தில் 43 குழுவானது, கொழும்பில், முற்றுமுழுதாகத் தொழின்மை ரீதியாக ஓவியத்தைக் கைக்கொண்ட ஓவியர்களின் குழுவாக மலர்வுகண்டது. இதிலும் தொடக்ககால அங்கத்தவரான கனகசபை ஏக காலத்தில் இரு அமைப்பிலும் இயங்கியுள்ளார். எனினும் 43 குழுவின் இதர ஓவியங்களைப்போல முழுநேரப் படைப்பாளியாக அவர் வெற்றிபெறமுடியாது போயுள்ளதுடன், அவ்வமைப்பின் வருடாந்தக் காட்சிகளிலும் தொடர்ந்து பங்கு பெறமுடியாதும் போயுள்ளமை அவ்வமைப்பின் காட்சிகள் பற்றிய தகவல்களில் இருந்து

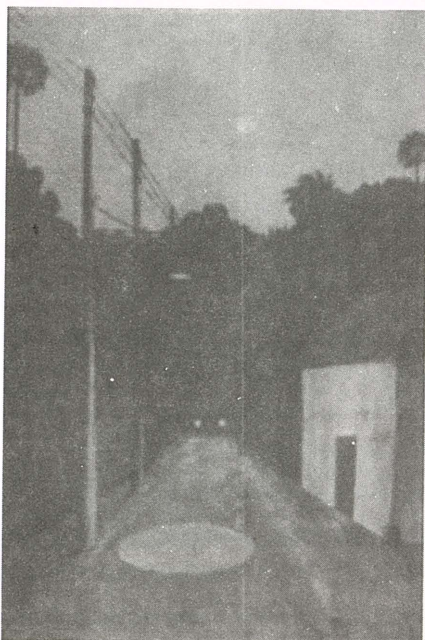


சிறுவர் ஓவியக் காட்சி, பரமேஸ்வராக் கல்லூரி. (நன்றி: தி சிலோன் ஒப்ஸேவர்) 28.03.1934

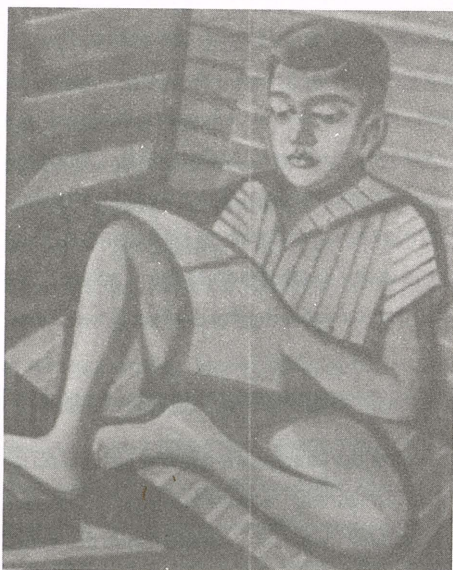
தெளிவாகிறது (வீரரத்தின 1993). கனகசபையால் ஊக்குவிக்கப்பட்டவருள் கனகசபாபதி ஒருவரே மேற்கொண்டு ஓவியத்திற் பயிற்சியைக் கொழும்பு ஓவியக் கல்லூரியிற் பெற்றதுடன், 43 குழுவின் காட்சிகளில் தனது ஓவியங்களைக் காட்சிப்படுத்தினார்<sup>14</sup>. இவரது ஓவியங்கள் அவற்றின் மேற்பரப்புத் தரத்திலும், பாணியமைப்பிலும் 43 குழுவுக்கு நிகரான ஒரு தரத்தில்வைத்து நோக்கப்படக்கூடியன. அந்தவகையில் S.R. கனகசபையை ஆரம்ப நவீனத்தின் பிரதிநிதியாகவும், கனகசபாபதியை நவீனத்தின் பிரதிநிதியாகவும், யாழ்ப்பாணத்து ஓவிய வரலாற்றில்வைத்து நோக்கலாம். எனவே, S.R.கனகசபை, கனகசபாபதி, அ.இராசையா போன்றோர் ஆசிரியர்களாக இருந்த அதேவேளை, குறிப்பிட்ட காலத்துக்குள் ஓவியர்களாகவும் பயில்வு செய்தது என்பது யாழ்ப்பாணத்து ஓவிய வரலாற்றில் புறநடைகளாக இனங்காணச் செய்துள்ளது.

#### 4.காலனிய நவீனத்துவமும் கலை நடைமுறைகளும்

ஆசிய சூழ்நிலவரத்தில் பொதுவாக நவீனத்துவம் என்பது நகர வாழ்க்கை, முதலாளித்துவப் பொருளாதாரம், காலனியத்தினூடு கிட்டிய மேலைத்தேசப் பண்பாட்டுடனான நேரடித் தொடர்பு என்பவற்றால் ஊற்றெடுக்கும் ஒரு வகையான பிரக்கை நிலையாகும், ஒருவகையான சீவித்தல் முறையாகும். ஹரிங்ரன், நவீனவாதத்தைச் சில பரந்துபட்ட பொருளாதார, தொழில்நுட்ப,



எஸ்.ஆர்.கனகசபை (1901-1964) இருட்டடைப்பு (1948)  
தைலவர்ணம் கன்வஸ்



க.கனகசபாபதி (1915-1995) படித்தல்  
தைலவர்ணம் கன்வஸ்

மற்றும் அரசியற் போக்குகளால் மேற்கிளம்பும் ஒரு நிலபரமாகவும், இந்த நிலபரங்கள் சம்பந்தப்பட்ட குறிப்பிட்ட சில அணுகுமுறைகளாகவும் இனங்காண்கிறார் (2004). அந்தவகையில் நவீனத்துவத்தின் பெறுபேறான நவீனவாதம் என்பது காலனிய காலகட்டத்தில் கீழை நாடுகளில் மேற்குலக முகவர்த்துவத்தினூடான உருவாகியது. எனினும் அதன் பெறுபேறுகள் எல்லாச் சமூகங்களிலும் ஒத்ததாகவும், மேலைத்தேச மூலங்களை அப்படியே மறு உற்பத்தி செய்வதாகவும் அமையவில்லை. மேலைத்தேச செல்வாக்குகளும், நிறுவனங்களும், கலைப்பாணிகளும், உள்ளூர்ப் பண்பாட்டின் இருப்பால் மறுவாசிப்பிற்குட்படுத்தப்பட்டு, தெரிவு செய்யப்பட்டு இயையுபடுத்தப்பட்டன. இச்செயற்பாட்டை, கிளார்க் 'ஆசிய நவீனவாதம்' என்ற தனது நூலில் relativisation என அழைக்கின்றார் (கிளார்க் 1998). அந்தவகையில், அப்பாத்துரை (1977: 36) வேறோர் சந்தர்ப்பத்தில் வாதிடுவதுபோல நவீனவாதமும், பதிவைப்பால் நிகழ்ந்தது என்பதிலும் உள்ளூர் அரசியற் பாத்திரங்களாலும் அவர்களது பார்வையாளர்களாலும், தமது தேவைகளின் அடிப்படையில் நிலைமாற்றப்பட்ட தால் நிகழ்ந்தது. எனவே நவீனத்துவம் என்பது ஒவ்வொரு பண்பாட்டிற்கும் சொந்தமானது. ஏனெனில், அது அவற்றின் சொந்தத்தேவையாக உள்ளது (கிளார்க் 1998). எனவே கிளார்க் வாதிடுவதுபோல, நவீனவாதமானது மேற்கு மையப்பட்டதோ அன்றி ஒற்றைத் தன்மையானதோவல்ல, அது பன்மைத் தன்மையானது; அது ஒவ்வொரு பண்பாட்டிற்கும் தற்சிறப்பானது.

இந்தப் பின்னணியில், காலனிய கால நவீன இந்தியக்கலை பற்றிப் பிரஸ்தாபிக்கும் பார்த்த மித்தர் மேலைத்தேயமயமாதலை நவீனமயமாதல் என்று கூறுவதினூடு இந்திய நவீனத்தை வடிவமைத்த மேலைத்தேயப்பாணியின் உள்வாங்குகை என்பதை அழுத்துகின்றார் (மேற்கோள் தாகுரா 1992 : 5). இக்கருத்துக்கு அப்பாற்சென்று இந்திய நவீனவாதம் என்பது காலனித்துவ வாதம் மற்றும் தேசியவாதம் என்பன ஒன்று மற்றையதுடன் ஊடாடியதின் வெளிப்பாடு எனத் தப்தி குகா தாக்குரா வாதிடுகின்றார். மேலும் சுவை, எதிர்பார்ப்பு, கருத்துநிலை என்பனவற்றில் நிகழும் பாரிய மாற்றப்படிமுறையின் ஒரு பகுதியாகவே ஓவியப்பாணி மற்றும் பிரதிநிதித்துவ முறையில் நிகழும் மாற்றங்கள் முக்கியத்துவத்தினைப் பெறுகின்றன என்கிறார் (தாகுரா 1992 : 6). இதை இன்னொரு விதத்தில் சொல்வதானால் காலனியத்திற்குட்பட்ட நாடுகளில் நவீனத்துவம் என்பது மேற்கு மயப்படல் மற்றும் சுதேசமயப்படல் என்ற இருவழிப் படிமுறையினூடு உருவான இழுவையின் வெளித்தோன்றலாகும். இதுவே

பத்தொன்பதாம் இருபதாம் நூற்றாண்டு காலக் கலையில் பாணிமாற்றத்திற்கும் அணுகுமுறை மாற்றத்திற்கும் வழியமைத்தது.

பெரும்பாலான காலனியச் சமூகங்களில் நிகழ்ந்ததுபோலவே யாழ்ப்பாணத்திலும் நவீனமயமாதல் பல்வேறுபட்ட ஐரோப்பிய செல்வாக்குகளால் உந்தப்பெற்று அதன் விளைவால் உருவான உள்ளூர் பதிற்குறிகளின் ஊடாட்டத்தினால் நிகழ்ந்ததொன்று. காலனியம் தென்னிலங்கையில் அறிமுகம் செய்த பெருந்தோட்டப் பயிர்ச்செய்கை, வர்த்தகப் பொருளாதாரம், சாராயக் குத்தகை, கல்வி முதலியன முதலாளித்துவப் பொருளாதாரத்தையும் காலனிய நவீனத்துவத்திற்கான அடிப்படைகளையும் அங்கு தோற்றுவித்தன (ஐயவர்த்தன 2000, ரொபேட்ஸ் 1997). ஆனால் இப்பேற்றப்பட்ட பொருளாதார அனுகூலங்கள் எதுவுமற்ற யாழ்ப்பாணத்தவருக்கு நவீனத்துவத்திற்கான முகவர்தனத்தை வழங்கிய பிரதான காரணியாகக் கல்வி காணப்பட்டது. இது மிஷனரிகளாலும், சைவ மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தினராலும் குடாநாடு முழுவதும் உருவாக்கப்பட்ட பள்ளிக்கூடங்களாற் சாத்தியமானது. வேறு தொழிற்றுறை வாய்ப்புக்கள் குறைந்த யாழ்ப்பாணத்திற்கு காலனிய அரசாங்கத்தில் வேலைபெறும் துருப்புச்சீட்டாகக் கல்விமாறி ஒரு தொழிற்றுறையாக வளர்ச்சியுற்றது (ரொபேட்ஸ் 1997, நித்தியானந்தன் 2003). இந்த வாய்ப்புக்கள் சமூகத்தில் அதிக எண்ணிக்கையிலும் மேலாதிக்கத்திலும் இருந்த வேளாளருக்கே முதன்முதலில் கிட்டின. எனவே ஓவியமும் காலனிய நவீனத்துவத்தில், அசைவியக்கத்திற்கான வாய்ப்பாக வேளாளரால் மாற்றப்பட்டது. எனவே யாழ்ப்பாணத்தில் ஓவியத்தில் நவீனத்துவத்திற்கான அடிப்படையான மாற்றம் அது வேளாள மயப்படலுடன் நிகழ்கிறது. அதாவது சாயக்காரர், வண்ணார், பஞ்சகம்மாளர் என்ற சாதியினராலும், இந்தியாவில் இருந்து அவ்வப்போது வந்துபோன கைவினைஞர்களும் சம்பந்தப்பட்ட யாழ்ப்பாணத்துக் காண்பிய வெளிப்பாட்டினுள் காலனியக் கல்வியினூடு கிட்டிய முகவர்த்தனத்தினால் வேளாளர் நுழைந்தனர்<sup>15</sup>. மேலும் ஏற்கனவே நாவலரின் புரட்டஸ்தாந்து சைவ உருவாக்கத்தில் வேளாளரிடம் தீண்டத்தகாதனவாக்கப்பட்ட ஓவியம் உட்பட்ட கலை வடிவங்கள் காலனியக் கல்வியினூடும், தொழில் சந்தையூடும் அறிமுகமாகியபோது அவர் களின் பதிற்குறி ஒன்றுடன்ஒன்று சம்பந்தப்பட்ட இருவேறு போக்குகளை உள்ளடக்கியதாக அமைந்திருந்தது.

- 1) காலனியத்திற்கு முற்பட்ட பிராந்தியத்தின் கலைப்பேற்றிற் காலனிய வாதிகளாற் போற்றப்பட்டவற்றில் தெரிவுசெய்யப்பட்டவை, தமது அக்கால

பண்பாட்டு அடையாள அரசியலின் தேவைக்கேற்பத் தத்தெடுத்துக் கொள்ளல். இதிற் 'செந்நெறிக்குட்பட்டது' என்று சொல்லப்பட்ட கோயில்சார் கலைகளைத் தமது பாரம்பரியமாகச் சவீகரித்துக்கொள்ளும் அதேவேளை அவற்றை உருவாக்கிய சாதிய, சமூக அடுக்கமைவில் தமக்குக்கீழான கைவினைஞரின் சாதியையும் அவர்களின் தொழிலையும் தொடர்ந்து இரண்டாம் நிலையில் வைத்து நோக்கல்.<sup>16</sup> பாரம்பரிய கலையை அழுத்தும் அதேவேளை அது சார்ந்த கலைப்பயில்வை அழுத்தாது விடுதல்; இதனால் கலையால் வரும் அடையாளத்தைத் தாம் உரிமைகோரும் அதேவேளை, தாம் அப்பேற்பட்ட பயில்வுகளில் இருந்து தொடர்ந்து தூரத்தைப்பேணல். இதனூடு 'ஆங்கிலேயருக்கு நிகராகத்' தம்மையும் போஷிப்பில் நாகரிகமடைந்த வர்களாகக் காட்டிக்கொள்ளல்.

- 2) ஓவியத்தைக் காட்சி வடிவமாகவோ அல்லது, பயில்வு சம்பந்தப்பட்டதாகவோ அன்றி, பள்ளிக்கூட வெளிக்குள் மட்டுப்படுத்தப்பட்ட படிக்கவும், படிப்பிக்கப்படவும்கூடிய ஒரு தொழிலாக இனங்காணல். கல்விசார் வெளிக்குள் ஓவியத்திற்குக் கொடுக்கும் முக்கியத்துவத்தை அதற்கு வெளியே அங்கீகரிக்காதுவிடல். தொடர்ந்து அதனை மதச் சடங்குகள் சம்பந்தப்பட்டதாகக் காணல். வேளாள நடுத்தர வாக்கத்தின் இந்த இருமைப் பட்ட அணுகுமுறையானது, ஒருவகையில் பயில்வையும் கல்விச் செயற்பாட்டையும் இணைக்காது பேணியதினூடு தொடர்ந்து தக்கவைக்கப் பட்டது. இதனூடு ஒய்வுதியத்துடன் கூடிய அரசு ஊதியம் பெறுவதற்கான வாய்ப்பும் தொடர்ந்து பேணப்பட ஏதுவானது. மறுபுறத்தில் இது குலத் தொழில்செய்யும் கைவினைஞர் பட்டடைகள், அவற்றிற்குரிய பாரம்பரியப் போஷிப்புக் கிட்டும்வரை தொடர்ந்து நீடிக்க வழிசெய்தது. எனவே பாடசாலை சித்திரக்கல்வி பாரம்பரிய பட்டடைகளில் கட்டமைப்பிலும் செயற்பாட்டிலும் கணிப்பிற்குரிய மாற்றங்கள் எதனையும் செய்யவில்லை. மேலும், இப்போக்கானது ஒட்டுமொத்தக் காண்பியக் கலையையும் இருமை நிலைக்குள் தள்ளியதுடன் தென்னாசியாவின் பிறபாகங்களில் ஓவியத்தில் நிகழ்ந்த தொழின்மை மயப்படல். கலைச் சந்தையின் உருவாக்கம், கலை வரலாற்றின் தேவையின் அதிகரிப்பு என்பன நிகழத் தடையாகவும் இருந்தது.

நவீன ஓவியம் என்பது ஒரு பெருநகரத் தோற்றப்பாடு (ஹரிந்ரன் 2004) என்ற வகையில் முற்றாகப் பெருநகரமாகக் கருதமுடியாத யாழ்ப்பாணத்தில், நவீன ஓவியத்திற்கான போஷிப்பும், அதற்கான பிற நிறுவன வெளிகளும்

எந்தளவிற்குச் சாத்தியப்பட்டன என்ற வினா ஓவியர்களின் உருவாக்கத்தைப் புரிவதில் தவிர்க்கமுடியாதது. எவ்வாறாயினும் அவ்வாறான வாய்ப்புக்கள் உள்ள கலை மையங்களை நோக்கி முழுநேரத் தொழின்மைசார் படைப்பாளிகளின் புலப்பெயர்வு என்பதும் நவீனவாதத்தின் இன்னொரு போக்காகும். ஆனால் சென்னையிலும், கொழும்பிலும் உள்ள ஓவியப் பள்ளிகளில் தொழின்மைசார் பயிற்சிபெற்ற யாழ்ப்பாணத்தவர், அந்நகரங்களில் உள்ள வாய்ப்பைப் பயன்படுத்தி ஓவியர்களாக இயங்காமல் யாழ்ப்பாணத்திற்குத் திரும்பி வந்து, அங்கு ஆசிரியர் தொழிலில் ஈடுபட்டனர். அல்லது வர்த்தக விளம்பரப் படங்கள் வரைந்தனர். எனவே தொழின்மை ஓவியர்களாக இருக்காமல் தொழிலின்மைசாரா ஆர்வலர்களாகவே மருவினர். ஆனால் காலனிய காலகட்டத்தில் தொழில் வாய்ப்பிற்காகத் தென்னிலங்கைக்கும், சிங்கப்பூர், மலேசியாபோன்ற இடங்களுக்கும் யாழ்ப்பாணத்தவர் புலம்பெயர்ந்துள்ளார்கள். இதற்குக் காலனிய நிர்வாக இயந்திரத்தில் அவர்களுக்குக் கிட்டிய வேலை வாய்ப்புக்கள் காரணமாக இருந்தன. இந்தப் பின்னணியில் யாழ்ப்பாணத்தவர் சித்திரப்பாட ஆசிரியர்களாகத் தொழில்புரியத் தென்னிலங்கைக்குச் சென்ற உதாரணங்கள் நிறையவே உண்டு.

மேலும் இக்காலப்பகுதியிற் சிங்கப்பூர், மலேசியா மற்றும் தென்னிலங்கையில் தொழில்புரிந்து ஈட்டிய பொருளாதாரம் உள்ளூரிற் கோயில்களிலும், பாடசாலைகளிலும், கல்வீடுகளிலும் முதலிடப்பட்டுப் பண்பாட்டு மூலதனமாக மாற்றப்பட்டது. ஆனால் இதன்போது ஓவியங்கள் எதுவும் கொள்வனவு செய்யப்பட்டதான தகவல்கள் இல்லை. பதிலாக ரவிவர்மாவோன்ற ஓவியர்களின் ஒலோகிராப் அச்சப்படங்களே, அவற்றில் உள்ள 'எதிர்பார்க்கப் பட்ட இயற்பண்பிற்காகவும்', புராண உள்ளடக்கங்களுக்காகவும் கொள்வனவு செய்யப்பட்டன.<sup>17</sup> இது ஒருவகையிற் காலனியத்தால் மறுவடிவமைப்புச் செய்யப்பட்ட சுவை, தேசியவாதம் வரலாற்றில் இருந்து கற்பனைசெய்த அடையாளம் என்பனவற்றின் ஒன்றுகலத்தலாக அமைந்து வெகுசனமயப் பட்டதை எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இப்பின்னணியில் தொழின்மை ஓவியர்களைப் போஷிக்கத் தகுந்த சுவையுணர்வுகொண்ட பார்வையாளர்கள் கூட உருவாகாமற் போயுள்ளதை மேற்கண்ட அவதானங்கள் எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

## 5. முடிவுரை:

எவ்வாறு பிற்கால யாழ்ப்பாணத்துச் சுவரோவியங்களில் மேலைத்தேய இயற்பண்பானது உள்ளூர் நிலபரங்களால் வடிவமைக்கப்பட்டனவோ அவ்வாறே

கலைக்கல்வியும், கலைவரலாறும், கலைவெளிப்பாடும்சூட மீள் வடிவமைக்கப் பட்டுள்ளன. இந்த மறுவடிவமைப்பானது பாரம்பரிய சாதிய அடுக்கமைவுகள், காலனியப் பொருளாதார வாய்ப்பு, காலனியக் கல்வி, மற்றும் புரட்டஸ்தாந்து தூய்மைவாதம், தேசியவாதத்தின் அடையாளம் பற்றிய கற்பனை, நடுத்தர வர்க்க ஏக்கங்கள் மற்றும் அபிலாஷைகள் எனப் பல்வேறுபட்டவற்றின் ஊடாட்டத்தால் நிகழ்ந்துள்ளது. இது யாழ்ப்பாணக் காலனிய நவீனத்துவ நிலபரங்களின் பெறுபேறாக நோக்கப்படலாம். யாழ்ப்பாணத்தில் விக்ரோரியக்கலை விழுமியத்தின் செல்வாக்கும், காலனிய பள்ளி ஓவியக்கல்வியும், பாரம்பரியக் காண்பிய வெளிப்பாடுகள் பற்றிய விழிப்புணர்ச்சியும், பரிசிய நவீனவாத அணுகு முறைகளும் ஒரு வகையில், ஓவியத்திற்குப் பதில் அச்சுப்படத்தையும், யதார்த்தத்திற்குப் பதில் பகட்டையும், ஓவியம் என்ற கலை வடிவத்திற்குப் பதில் சித்திரம் என்ற பள்ளிப் பாடத்தினையும், பயில்வுக்குப் பதிலாகப் பயிற்சியையும் தொழிலின்மைக்குப் பதில் தொழின்மைசாரா ஆர்வலர்களையும் முதன்மைப் படுத்தும் போக்கிற்கே இட்டுச்சென்றுள்ளன. இதனால் யாழ்ப்பாணத்து ஓவியத்தில் நவீனத்துவம் பற்றிய கவனத்தைக் குவிக்க வேண்டிய இடமாகவும் இது காணப்படுகின்றது.

பெரும்பாலும் வேளாளர்களான யாழ்ப்பாணத்து நடுத்தர வர்க்கத்தின் காண்பியக் கலைசார் முன்னெடுப்புகளாகக் கலாநிலையமும், வின்சர் கலைக்கழகமும் இயங்கின. இவை கலைபற்றிக் குறித்த சமூகத்தில், கருத்துருவ மற்றும் செயற்பாட்டு மட்டத்தில் நிகழ்ந்த நவீனமயமாதலை ஒருவகையிற் பிரதிநிதித்துவம் செய்கின்றன எனலாம். அந்த வகையில் மேலே எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளதுபோல சாதி மயப்பட்ட யாழ்ப்பாணத்துக் காண்பிய வெளியினுள் வரையறுத்த நிலையிற் போஷகர்களாக மட்டும் விளங்கிய வேளாளர்கள் ஆங்கிலக் கல்வியினூடு படைப்பாளிகளாக இயங்கச் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தது. எனினும் இதை வேளாளர்கள் அரசு உத்தியோகமாக அர்த்தப்படுத்திச் சமகாலத்திற்குரியதாக பரிவர்த்தனை செய்து கொண்டார்கள். எனவே யாழ்ப்பாணத்தில் ஓவியத்தில் நிகழ்ந்த நவீனமயப்படல் என்பது அது வேளாள மயப்படலுடனும், தொழின்மை சாரா ஆர்வலர் உருவாக்கத்துடனும் சம்பந்தப்பட்டது என நான் வாதிடுவேன். பஞ்சகம்மாள் உட்பட வேளாளர் அல்லாத யாவரும் கல்வி வாய்ப்பினால் மேல்நிலை அசைவியக்கம் பெற்ற சந்தர்ப்பங்களில், அவர்களும் ஓவியத்தைப் பெரும்பாலும் அரசு உத்தியோக மாகவே கண்டு நவ வேளாளர்களாக உருப்பெற்றார்கள். இதனால் அதன் பயில்வுடன் சம்பந்தப்பட்ட வெளிப்பாட்டு 'அடையாளத்தைத்' தமது சமூக



மேலாண்மைக்குத் தடையாகக் கண்டார்கள். இதற்கு நவீனத்துவத்தால் மறுவடிவமைக்கப்பட்ட யாழ்ப்பாணத்துச் சமூகத்தினுள், அரச ஊழியருக்குக் கிடைத்த சமூக அங்கீகாரம் ஓவியருக்கு இல்லாதிருந்தது காரணமாகலாம். முரண்நகையாக, இறந்த காலத்தின் காண்பியப் பேறுகள் பண்பாட்டு அடையாளங்களாகத் தேசியவாதக் கருத்தாடல்களினூடும் பள்ளிப் பாடங்களினூடும் தொடர்ந்து போதிக்கப்படுகின்றன. இவற்றைத் தொடர்ந்து நம்புவதினூடும் கற்பதினூடும் ஓர் அடையாளம் 'கல்வி' 'கற்றவர்களுக்கு'க் கிட்டிக்கொண்டே இருக்கின்றது!

இக்கட்டுரை தொடர்பாகப் பயனுள்ள உரையாடல்களை நிகழ்த்திய பேராசிரியர் கா.சிவதம்பி அவர்களுக்கும், பா.அகிலன் அவர்களுக்கும் எனது நன்றிகள்.

## அடிக்குறிப்புகள்

1. நான் இங்கு ஓவியம் என்று சனரஞ்சகப் புழக்கத்தில் உள்ள படைப்புக்களைக் குறிக்கவில்லை. சுயவெளிப்பாடு என்ற நவீன கருத்தாக்கத்தின் அடிப்படையில் அவ்வாறு கருதிச் செய்யப்படும் கலையாக்கங்களையே இதனாற் குறிப்பிடுகின்றேன்.
2. இதுபற்றிய மேலதிக விவாதங்களுக்கு, பார்க்க: மித்தர் (1994)
3. எனது இக்கருத்திற்கு நான் கொடுப்பேயின் 'மீள் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட மரபு' என்ற கருத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளேன். விரிவான வாதத்திற்கு, பார்க்க: கொடுப்பேய் மற்றும் ரங்கர் (1983).
4. தஞ்சாவூர் ஓவியங்களின் பாணியியான மற்றும் வரலாறு சம்பந்தப்பட்ட தகவல்களுக்குக் காண்க; அப்பாசாமி (1980)
5. கம்பனி ஓவியங்கள் (கம்பனிக் கலம்) என்ற பதமானது, பிரித்தானியப் பிரசன்னத்தால் வளர்ந்துவந்த புதிய பரிசுப்பொருள் பண்பாடு, மாறிவந்த அழகியல் நியமங்கள், ஊடகப் பயன்பாடு என்பவற்றாற் பிறந்த 'பசுர்' மற்றும் அரசவை ஓவியர்களால் உற்பத்திசெய்யப்பட்ட படைப்புக்களைக் குறிக்கின்றன. பிரித்தானிய ஊடுருவலின்போது இருப்புச் செய்த பிராந்திய அரசவைகளிலும், பிரித்தானிய ஆட்சியாற் புதிதாக மேற்கிளம்பிய குடியேற்ற நகரங்களிலும் காலனித்துவ எசுமனர்களுக்காகக் காலனித்திற்குட்பட்ட படைப்பாளி உருவாக்கிய படைப்புகளில் உள்ள ஆங்கிலோ இந்திய பாணியமைப்பைக் குறிக்க இப்பதம் கலைவரலாற்றாசிரியர்களாற் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

6. ராஜா ரவிவர்ம (1848 - 1906); நவீனம் நோக்கிய பயணத்தில் முக்கியமான ஓர் இந்திய ஓவியர். இந்தியப் பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சியின் 'இறந்த காலத்தின் பொற்காலம்' என்ற கற்பனையை மேலைத்தேய உத்தி நுட்பத்தினூடு சாத்தியமாக்கினார். இந்தியப் புராண, இதுகாச உள்ளடக்கங்களை மேலைத்தேய இயற்பண்புவாதத்தில் எண்ணிய வர்ண ஓவியங்களாகவும், ஓலோகிராப் பிரதிகளாகவும் உற்பத்தி செய்தார். இதனால் காலனித்துவ இந்தியாவில் மரபு, கதையாடல்முறை, ஓவியம் என்பன பற்றிய கருத்துக்கள் மாற்றப்பட காரணமாயின.
7. போதியூ, சுவை சமூக ரீதியாகக் கட்டமைக்கப்படுவதாகவும் அதனால் அது மக்களின் சமூக அந்தஸ்தைக் காட்டுவதாகவும் வாதிடுகிறார். எனவே சுவை என்பது குடும்பப் பின்னணி, குறிப்பிட்ட நபரின் கல்வித் தகுதி, அந்த நபரின் தொழிற்பின்னணி என்பவற்றின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டது எனக் குறிப்பிடுகிறார் (போதியூ 1984).
8. 1954இல் இலங்கையின் கலை வளர்ச்சி என்ற நூல் வெளியீட்டின்போது "கலைப்புவவர்" என்ற பட்டத்தைப் பெற்றுக்கொண்ட க. நவரத்தினம் யாழ்ப்பாண மத்திய கல்லூரி, வணிகபாட ஆசிரியராகக் கடமையாற்றியவர். இவர் இலங்கை கெழும்பு அரும்பொருள் காட்சியகத்தில் நிர்வாகக்குழுவிலும் அங்கம் வகித்தவர். இவரது மனைவி மகேஸ்வரிதேவி 'தேசபிமானி' என்ற பத்திரிகையை வெளியிட்டவரான தா.விபா.மாசிலாமணியின் மகளாவார். இவர் ரவீந்திரநாத் தாகூரின் சாந்திநிகேதனில் கல்வி கற்ற முதல் ஈழத்தமிழ் மாணவி என்பதுடன், இசை சம்பந்தப்பட்ட இரு நூல்களையும் எழுதியுள்ளார். யாழ் என்ற பாரம்பரிய இசைக்கல்வியை யாழ்ப்பாணத்தில் வீள வடிவமைத்து இசைத்தவர்.
9. நவரத்தினத்தின் எழுத்துக்களில் அவருக்குச் சமந்தரமாக யாழ்ப்பாணத்தில் இருப்புச் செய்த வினசர் கலைக்கழகம் பற்றியோ அல்லது தம்பித்துரை அவர்களாற் பின்னர் பதிவுசெய்யப்பட்ட பிற்காலச் சுவரேவியங்கள் பற்றியோ எந்தத் தகவலும் இல்லை.
10. S.R. கனகசபை (1901 - 64) புகழ்பெற்ற யாழ்ப்பாணத்து புகைப்படக்காரரான S.K.வேலாட்டன் மற்றும் மாண்புமயம் இந்துக்கல்லூரி அதிபர் V.வீரசிங்கம் என்போரால் தூண்டப்பெற்று 1919இல் சென்னை ஓவியக்கல்லூரியிற் சேர்ந்தார். சென்னை உயர் நீதிமன்ற நீதிபதி ராவ் பீக்தூர் மாசிலாமணிப் பிள்ளை இவரின் திறமையாற் கவரப்பட்டு அளித்த பண உதவியைக் கொண்டு தனது கலைக்கல்வியைப் பூர்த்தி செய்தார் (S.R. கனகசபை நினைவுக் கல்வெட்டு 29.03.1964). பின்னர் பரமேஸ்வராக் கல்லூரியில் ஓவிய ஆசிரியராக சேர். பொன். இராமநாதனால் நியமனம் செய்யப்பெற்றார். அதனைத்

தொடர்ந்து ஓவியப் பாடத்திற்கான வடமாகாணக் கல்வி அதிகாரியாகப் பணியாற்றியவர் (கிருஷ்ணராஜா 1997).

11. W.E.G.பீலிங், வின்சீனாஸ் நிறுவப்பட்ட Ceylon Art Club இலும், 43 குழுவினரும் S.R.K. யுடன் அங்கம்வகித்த ஓவியர். வின்சரைத் தொடர்ந்து இலங்கை முழுவதற்குமட்டு ஓவிய பாடத்திற்கான கல்வி .அதிகாரியாக கடமையாற்றியவர். அவரது ஓவியங்கள் கனவழவ வாதம் சார்ந்தவை (தர்மசிறி 1988).
12. ஆசிரிய கலாசாலையில் பயிற்சி பெற்ற பள்ளி (1930 - 32) ஆசிரியரான கோவைக்கிழார், க.இ. குமாரசாமி அவர்கள் க. அருந்தாகரனுக்கு வழங்கிய செவ்வியல் இதுபற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார் (யூவை 2008).
13. யாழ்ப்பாணத்துச் சாதியமைப்பில் வேளாளரே மேலாண்மையுடையோராயும் எண்ணிக்கையில் அதிகளவிலும் காணப்பட்டதாற் காலனியக் கல்வி வாய்ப்புக்களையும் அதிகம் பெற்றவர்களாகக் காணப்பட்டதுடன், காலனிய நடுத்தரவர்க்கத்தையும் அதிகம் வியாபித்தார்கள். வேளாளர் அல்லாதோர் கல்வி வாய்ப்பினூடு நடுத்தரவர்க்கத்தினுள் பிரவேசித்தபோது, அவர்கள் தம்மை வேளாளரின் சடங்குசாரங்களைப் பின்பற்றியதோடு தம்மை வேளாளராக அடையாளப்படுத்தவே விரும்பினர். இதனால் அமெரிக்க மானிடவியலாளரான பேனாட் பேட் தனிப்பட்ட உரையாடல் ஒன்றிற் கட்டுரை ஆசிரியருக்கு நகைச்சுவையாகத் தெரிவித்ததுபோல யாழ்ப்பாணத்தில் வேளாளர் என்பது ஒரு சாதியாக அல்லாமல் ஒரு வர்க்கமாகவும் பார்க்கப்பட்டலாம்.
14. கனகசபாபதி கொழும்பில் ஓவியப்பயிற்சி பெற்ற காலப்பகுதியில் 43 குழுவின வருடாந்தக் காட்சிகளில் ஒருமுறை பங்குபற்றியுள்ளார் (வீரரத்தின 1993).
15. ஆண்நிலைப்பட்ட யாழ்ப்பாணச் சமூகத்தில், பல்வேறு பட்ட காண்பிய பொருட்களின் உருவாக்கத்தில் சாதிய எல்லைகளுக்கு அப்பால், வீடு என்ற வெளியைச் சுற்றி பெண்கள் ஈடுபட்டு வந்திருக்கிறார்கள். இவ் வெளிப் பாடுகளை வரலாற்று நிலைப்படுத்தலும், கோட்பாட்டு நிலைப்படுத்தலும் அத்தியாவசியமானது என்பதுடன் கலை பற்றிய கருத்தாடலில் தவிர்க்கவியலாத மறுபாதியுமாகும். இது பற்றிய விர்வான விவாதத்திற்கு இக்கட்டுரை போதிய இடம் தராதது.
16. தச்சர், பொற்கொல்லர் என்பவர்களின் உற்பத்திகள், அவற்றின் கலை நயத்திற்காக இரசிக்கப்படுவதிலும், பயன்பாட்டு அடிப்படையிலும் மற்றும் சடங்கு நிலையான முக்கியத்துவத்தின் அடிப்படையிலுமே இன்றும்

காணப்படுகின்றன. அவ்வது அவர்களைப் போஷிப்பதற் போஷகருக்குக் கீட்டும் பண்பாட்டு அடையாளம் என்பதே முதல் நிலைப்படுகிறது.

17. யாழ்ப்பாணத்துச் சனரஞ்சக ஓவியங்கள் பற்றி அறிந்துகொள்ளக் காண்க: சனாதனன் (2006a).

## உசாத்துணை

நவரத்தினம், க

1954. இலங்கையில் கலை வளர்ச்சி. சன்னாகம்: திருமகள் அழுத்தகம்.

நித்தியானந்தம், வி

2003. இலங்கை பொருளாதர வரலாறு : வடக்கு கீழ்க்கு பரிமாணம். யாழ்ப்பாணம்: உயர்ப்படிப்புகள் கல்லூரி.

கிருஷ்ணராஜா, சோ

1997. தற்கால யாழ்ப்பாணத்து ஓவியர்கள். திருநெல்வேலி: யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

சனாதனன், தா

2006a. ஈஸ்மன் கவர் பூசிய யாழ்ப்பாணத்து கடவுள்கள்: சமகால ஓவியங்களின் காண்பிய அர்த்தமும் சனரஞ்சக நம்பிக்கையும். சசங்கப் பெரேரா (திரட்டு). இலங்கை சமூகத்தையும் பண்பாட்டையும் வாசித்தல் - தெரிவு செய்யப்பட்ட கட்டுரைகள். கொழும்பு: சமூக பண்பாட்டு உயர் கற்கைகளுக்கான கொழும்பு நிறுவனம்.

2006b. பிற்காலத்து யாழ்ப்பாணத்து சுவர் ஓவியங்கள் - பாணியைச் சூழமைவுப்படுத்தல். காண்பிய பண்பாட்டிற்கான யாழ்ப்பாணக் கற்கைப் புலத்தின் கருத்துரை தொடரில் படிக்கப்பட்ட கட்டுரை(பிரசுரமாகாதது).

கைலாசபிள்ளை, த

1996. ஆறுமுகநாவலர். இலங்கை: இந்துகலாசாரத் திணைக்களம்.

தம்பித்துரை, ஆ

1982. பிற்காலத்து யாழ்ப்பாணத்துச் சுவரோவியங்கள். குரும்பசிட்டு: சன்மாளக்கசபை.

தமிழினி, கோ

2004. கலைப்புலவர் நவரத்தினத்தின் வரலாற்று எழுத்துக்களும், கருத்து நிலையும். யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நூண்கலைத்துறைக்குச்

சமர்ப்பிக்கப்பட்ட கலைமணி பட்டத்திற்கான ஆய்வுக்கட்டுரை  
(பிரசுரிக்கப்படாதது).

1932. முதலாம் ஆண்டறிக்கை. யாழ்ப்பாணம்: கலாநிலையம்.

1964. சித்திரவித்தியாதரிசி S.R. கனகசபை அவர்களின் சிவபு  
மடைந்தமையை நினைவுகூரச்செய்யும் திருமுறைப்பாக்கள். யாழ்ப்பாணம்:  
ஸ்ரீசண்முகநாடு அச்சகம்.

Anderson, B

1991. Imagined Communities. Reflection on the origin and Spread of  
Nationalism. London & New York: Verso.

Appadurai, A

1997. Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Delhi:  
Oxford University Press.

Appasamy, Jeya

1980. Thanjavur Painting of the Maratha Period. New Delhi: Abinav  
Publication.

Bandaranayake, Senake, Manel Fonseka

1996. Ivan Peries. Colombo: Tamarind publications (Pvt) Ltd.

Bourdieu, P

1984. Distinction; A Social Critique of the Judgement of  
Taste. London: Routledge and Kegan Paul.

Clark, John

1998. Modern Asian Art. Sydney: Craftsmen House, G+B Arts  
International.

Coomaraswamy, Ananda. K

1981. Essays in National Idealism. New Delhi: Munshiram  
Manoharlal Publication Pvt. Ltd.

Dharmasiri, Albert

1988. Modern Art in Srilanka. The Anton Wickramasinghe Collection.  
Colombo: Associated News papers of Ceylon Ltd.

1993. Painting: Modern period (1815-1950). Archeological Survey  
centenary volume. Colombo: Department of Archeology.

Harrington, Astin

2004. Art & Social Theory. UK: Polity Press.

- Hobsbawn, E. Ranger. T  
1983. The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge university Press.
- Jeyawadana, K  
2000. Nobodies to Some bodies: the raise of the Colonial Bourgeoisie in Srilanka. Colombo: Social scientist association and Sanjeeva Books.
- Michael, Robert  
1997. Elite formation and Elites 1832-1931 In M. Roberts (eds) Srilanka collective Identities Revisited Vol 1. Colombo: Sarvodaya.
- Mitter, Partha  
1994. Art and Nationalism in Colonial India 1850-1922: Occidental orientation. Cambridge: Cambridge University Press
- Russell, Martin  
1950. George Keyt - Introduction and bibliographical note. Bombay: Marg Publication.
- Sanaathanan, T  
2004. Painting the Artist's Self Location, relocation and the metamorphosis. A paper presented at the Tamil Nationalism Conference. Colombo: ICES
- Subramaniyan, K.G  
1978. Moving Focus: Essays on Indian Art. New Delhi: Lalit Kala Akademi.
- Thakurtha, Tapathi - Guha.  
1992. The Making of a New 'Indian' Art: Aesthetics, and Nationalism in Bengal, 1850-1920. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weeraratne, Neville  
1993. '43 Group: A Chronicle of Fifty Years in the Art of Srilanka. Melbourne: Lantana.  
1953. The 43 Group tenth Anniversary. Times of Ceylon Annual.