தமிழ் ஓவியம்: அதன் அடையாளம் குறித்த ஆய்வு

கலாநிதி சு.சிவரெத்தினம்.
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
சுவாமி விபுலாநந்தா அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக் கழகம்.

ஆய்வுச் சுருக்கம்.

இன்று சமகால ஓவியம் எனும் போக்கானது கலைகளின் அடையாளங்களை மறுத்து ஒற்றைத் தன்மையினை வலியுறுத்தி உலகளாவிய பொதுத் தன்மைக்குள் கொண்டுவருவதைக் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது. இது கலையினை ஒரு சாதாரண உற்பத்திப் பண்டமாக உருவாக்கி அதனை ஒரு சந்தைப் பொருளாக்குகின்ற நடவடிக்கையாகும். கலையினை சந்தைப்பொருளாக்குகின்ற இவ்வாறான நடவடிக்கைகள் உலகமயமாக்கலின் ஒரு போக்காகும்.

இதே வேளை பின்நவீனத்துவம் எனும் கலைக் கோட்பாடு கலைகளின் பல்வகைத் தன்மைகளையும் பல்வகை அடையாளங்களையும் அங்கீகரிப்பதனையும் அவற்றை வற்புறுத்துவதனையும் காணலாம்.

உலகமயமாக்கல், பின்நவீனத்துவம் எனும் இரண்டும் இன்றைய முதலாளித்துவத்தின் இருவேறு முகங்களாகும். இது முதலாளித்துவத்தின் சந்தைமையவாத்தின் இருவேறுபட்ட நிலைகளாகப் புரிந்து கொள்ளல் வேண்டும்.

"தமிழ் ஓவியம்"; என்பது ஓர் அடையாளம் சார்ந்த எண்ணக்கருவாகும். இங்கு நாம் அடையாளம் குறித்துப் பேசுவது என்பது இந்த சந்தை மையவாத்தினைக் கடந்து அரசியல், பொருளாதாரம், பண்பாடு, வரலாறு, கருத்தியல் போன்ற பல்வேறுபட்ட காரணிகள் தமிழ் சமூகத்தில் எவ்வாறு செல்வாக்குச் செலுத்தி வந்துள்ளது என்பதையும் அதனால் தமிழ் சமூகத்தில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களையும் ஓவியத்தினூடாகப் புரிந்து கொள்கின்ற ஒரு முயற்சியாகும் என்பதுடன் உலகமயமாக்கத்தின் ஒற்றைத் தன்மைக்கு எதிராக அடையாளங்களை முன்னிறுத்துகின்ற ஒரு செயற்பாடுமாகும்.

இந்தவகையில் இவ்வாய்வானது தமிழர் பண்பாட்டில் வரலாற்றுக்காலம் முதல் ஓவியம் எவ்வாறு இருந்தது என்பதையும் அது சமூக மாற்றத்தின் காரணமாக என்ன

நிலைக்குச் சென்றது என்பதையும் வெளிப்படுத்துவதுடன், இன்றைய நிலையின் அதன் பயில்வு தொடர்பாகவும் எதிர்காலத்தில் தமிழ் ஓவியத்தினை எவ்வாறு கட்டியெழுப்பலாம் என்பது தொடர்பான கருத்தினையும் முன்வைக்கின்றது.

இவ்வாய்வுக்கு தமிழர்களின் ஆரம்பகால இலக்கியங்களான எட்டுத் தொகை பத்துப்பாட்டு நூல்களும் பல்லவ, சோழ. நாயக்கர் கால ஓவியங்களும் மூலாதாரங்களாக எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றது. இரண்டாந்தரத் தகவல்களாக அறிஞர்களின் நூல்கள், கட்டுரைகள், என்பனவும் கலைஞர்களின் ஓவியங்களும் எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றன.

திறவுச் சொற்கள்:

சமகால ஓவியம், அடையாளம், உலகமயமாக்கம், பின்நவீனத்துவம், பல்வகைமை, சந்தைமையவாதம்.

தமிழ் ஓவியம்: அதன் அடையாளம் குறித்த ஆய்வு

அடையாளம் குறித்துப் பேசும் போது அடையாளம் ஒன்றா? பலவா? என்பதும் அடையாளம் நிலையானதா? அல்லது மாறக்கூடியதா? என்பதும் யாருடைய அடையாளம்? எந்த வர்க்கத்தினுடைய அடையாளம்? அல்லது எந்தச் சாதியினருடைய அடையாளம்? என்பதும் பொதுவான கேள்விகளாக எழுகின்றன. இவ்வாறான கேள்விகளுக்கான பதிலை பேராசிரியர் ந.முத்துமோகன் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

"அடையாள இயக்கங்கள் சமயம் அல்லது மொழி அல்லது சாதி ஒன்றினை தமது முன்னுரிமையான குறியீடாகக் கொண்ட போதிலும், அக்குறியீட்டின் பொருண்மை நிரந்தரமாக வரையறுக்கப்பட்டது என்று கொள்ளமுடியாது. இதுதான் எமது சமயம், இதுதான் எமது மொழியின் பண்புகள், இதுதான் எமது சாதியின் வரலாறு என்பதை குறிப்பிட அவ்வியக்கத்தைச் சார்ந்தோர் (பிறரும் கூட) தொடர்ந்து தேர்ந்து, தேடிக் கண்டறிந்து, மீட்டுருவாக்கி வருகிறார்கள் என்பதே உண்மையாகும். அடையாள இயக்கங்கள் மரபையும் வரலாற்றையும் முக்கிய உரைக்கற்களாகக் சுட்டுகின்றன என்பது தவிர, தமது மரபு குறித்த திட்டவட்டமான முடிந்த ஒரு மதிப்பீடு அவற்றிடம் ஒரு தேடலாகவே அமைகிறது. மரபு இவ்வகையில் திரவநிலையில் உள்ள ஒரு குறிப்பானாகச் (கடரனை ளபைnகைநைச) செயற்படுகிறது எனலாம். மரபும் வரலாறும் மீண்டும் மீண்டும், மறுவாசிப்புக்குரிய, மறுமதிப்பீட்டிற்குரிய மறு பொருண்மை ஆக்கத்திற்குரிய திறந்த புத்தகங்களாகவே அமைகின்றன.

அடையாள உருவாக்கம்

குறிப்பிட்ட ஒற்றைக் காரணியைச் சுட்டி நிற்பதில்லை. அது பொருளாதாரம், பண்பாடு, கருத்தியல், வரலாறு போன்ற பல வகைக் காரணிகளை தன்னில் பொதிந்து சுமக்கும் கருத்தாக்கமாகப்படுகிறது. குறிப்பிட்ட ஒரு மக்கள் கூட்டம் தாமாக வரித்துக் கொள்வதாக இல்லாமல், அக்கூட்டத்தின் மீது திணிக்கப்பட்ட அடையாளமாகவும் கூட அது உருவாகிறது...... மாக்ஸ்சியர்கள் குறிப்பிடும் வர்க்கம் எனும் கருத்தாக்கத்தினை விட அதிக சிக்கல் கொண்டதாகவும் பன்முக உள்ளடக்கம் (More Inclusive) கொண்டதாகவும் அடையாளம் அமைகிறது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது." (முத்துமோகன்.ந. பக்.8,9,10)

உலகமயமாக்கம் ஒவ்வோர் இனக்குழுமங்களினதும் அடையாளங்களை மறுத்து அல்லது அவ்வகைப்பட்ட அடையாளங்கள் நாகரீகமற்றவை, காட்டுமிராண்டித் தனமானவை, உலகத் தரம் வாய்ந்தவையல்ல என கற்பித்து தாம் வரித்துக் கொண்ட அடையாளத்தினையே உயர்ந்தது என்றும் நாகரீகமானது என்றும் உலகத் தரம் வாய்ந்தவை என்றும் தமது ஊடகங்கள் வாயிலாகவும் அரச அதிகாரத்தின் வாயிலாகவும் கல்வி நிறுவனங்கள் வாயிலாகவும் கட்டமைத்து வருகின்றது. இதனால் ஒவ்வோர் இனமும் அவர்களது வரலாறும் பண்பாடும் இழக்கப்பட்டு உலகப் பொதுமைக்குள் உள்வாங்கப்படுகிறார்கள். இந்தப் போக்கு என்றுமில்லாதவகையில் ஒவ்வோர் இனங்களின் இருப்பின் மீதும் பாரிய தாக்கத்தினை ஏற்படுத்துகின்றது. இவ்வாறான சூழலில் தமிழர் கலைகளை, மரபுகளை மீட்டுணர்ந்து வெளிக்கொண்டு வருவதும் அடையாள இழப்புக்குப் பதிலாக அடையாளத்தினை வற்புறுத்துவதும் காலத்தின் தேவையாகின்றது.

இந்த அடிப்படையில் தமிழ் ஓவியத்தினை நோக்குகின்றபோது பின்வரும் மூன்று கேள்விகளுக்கு நாம் பதில் காணவேண்டியவர்களாக உள்ளோம்.

1. தமிழ் பண்பாடானது தமிழ் இலக்கியம், தமிழ் இசை, தமிழ் அரங்கு, தமிழ் கட்டடக் கலை, தமிழ் சிற்பம் என உருவாக்கியிருப்பது போல் தமிழ் ஓவியம் எனும் ஒன்றினை உருவாக்கியிருக்கிறதா? அதாவது முகால் ஓவியம், ராஜ்புட் ஓவியம், சீன ஓவியம், ஆபிரிக்க ஓவியம் எனக் குறிப்பிடுவது போன்று தமிழ் ஓவியம் என ஒன்றை எடுத்துக்காட்ட முடிகிறதா என்பது.

2. தமிழ் அழகியல் பற்றிப் பேசுகின்றபோது இலக்கியங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டே தமிழ் அழகியலை வரையறை செய்கின்றோம். தொல்காப்பியம்

அதற்கான அடிப்படை நூலாக இருக்கின்றது. ஏன் எம்மால் சிற்பம், ஓவியம், கட்டடம் போன்ற கட்புலக் கலைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு தமிழ் அழகியல் கோட்பாட்டை முன்வைக்க முடியாமல் இருக்கின்றது.

3. கலாயோகி ஆனந்தகுமாரசுவாமி அவர்கள் நடராஜர் சிற்பத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு 'சிவாநந்த நடனம்' எனும் நூலின் மூலம் தமிழ் மரபின் சிற்ப அழகியலையும் தத்துவத்தினையும் எடுத்து விளக்கியிருக்கின்றார். இது போன்று ஏதாவது ஒரு ஓவியத்தினை எடுத்து அல்லது ஓவியங்களை எடுத்து தமிழ் அழகியலை எடுத்துக் கூறமுடியாமல் இருப்பதற்கான காரணங்கள் என்ன?

என்பனபோன்ற கேள்விகளுக்கு நாம் பதில் காணவேண்டியவர்களாக இருக்கின்றோம். இந்த அடிப்படையில் ஓவியத்தினை நோக்குகின்றபோது, தமிழ் பண்பாட்டில் ஓவியம் ஏன் தனக்கான ஒரு அடையாளத்தினைப் பெற்று மேலெழ முடியாமல் போனதற்கான காரணத்தை பல்வேறு பட்ட காலங்களின் அடிப்படையில் நோக்க முடியும்.

அந்த வகையில் பல்லவருக்கு முற்பட்ட காலமாக வரலாற்றாசிரியாகளால் குறிப்பிடப்படுகின்ற கி.மு.350 தொடக்கம் கி.பி.6ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதி. இக்காலப்பகுதிக்குரிய ஓவியங்களை எமக்கு சங்க, சங்க மருவிய கால இலக்கியங்கள் வாயிலாகவே அறியமுடிகின்றது.

கட்புலக் கலைவடிவமான ஓவியத்தினை வாசிப்புப் பிரதியான இலக்கியங்கள் மூலம் அறிதல் என்பது அவ்வவ் இலக்கிய வாசகர்களுடைய அழகியல் நுகர்வுக்கு ஏற்ப அந்தக் காட்சிப்புல அனுபவம் வேறுபடும் என்பது தவிர்க்க முடியாததாகும். இதனால் அந்தக் கலையினால் கிடைக்கின்ற நேரடி கட்புலத் தன்மை, அவற்றின் வெளிபாடு, அவற்றிடைய நுட்பம், வர்ணங்களினதும் கோடுகளினதும் தன்மை, உருவத் தொகுப்பு என்பவை தொடர்பாக எவ்விதமான நேரடி அனுபவப்பாடுகளும் எமக்கு கிடையாது. இவ் ஓவியங்களின் கருப்பொருளானது கலைஞன் இயற்கையில் பெற்ற அனுபவத்தினைப் பகிர்ந்து கொள்வதாகவும் ஓவியம் சமயத்தக்குரியது என்றில்லாது அது பொதுவாக வாழ்வின் அழகியலை எடுத்துக் காட்டுவதாகவும் இருந்தள்ளது. அதாவது சங்ககாலக் கவிதைகள் போன்று இயற்கையினையும் அதனோடிணைந்த

வாழ்க்கையினையும் வெளிப்படுத்தவதாக இக்காலத்து ஓவியங்கள் இருந்துள்ளன என்பதை இலக்கியங்கள் எடுத்துக் காட்டுகின்றன.

உதாரணமாக.

"வெள்ளி அன்ன விளங்கும் சுதைஉரிஇ

மணி கண்டன்ன மாத்திரள் திண்காழ்

செம்பன்றன்ன செய்வுஉறு நெடுஞ்சுவர்

உலுவப் பல்பூ ஒரு கொடி வளைஇ

கருவொடு பெயரிய காண்புன் நல்இல்"

(நெடுநல்வாடை 110 -114)

என நெடுநல்வாடையில் குறிப்பிடப்படுகின்றது. அதாவது அக்காலத்து வீட்டுச் சுவர்கள் அழகிய கொடிகளால் வரையப்பட்டு அலங்கரிக்கப்பட்டிருந்ததை இப்பாடல் மூலம் விளங்கிக் கொள்ளக் கூடியதாக இரக்கின்றது.

இது போன்றே அரசர்களுடைய மனைகளில் உறங்கும் கட்டிலின் மேல் விதானத்தில் புணர்ச்சி விருப்பத்துக்குரிய ஓவியம் வரைந்து வைப்பதும் மரபாக இருந்தள்ளது என்பதை அறியமுடிகின்றது.

அத்துடன், அரசர் காலையில் எழுந்து வழிபடும் தெய்வமும் ஓவியமாகவே வரையப்பட்டிருப்பதும் முக்கியமான செய்தியாகும். இதன் தொடாச்சியாகவேதான் பல்லவர் காலத்தில் ஆரம்பகாலத்தில் அமைக்கப்பட்ட கோயில்களில் கர்ப்பக்கிரகத்தில் லிங்கமோ அல்லது வேறு விக்கிரகங்களோ இல்லாமல் கர்ப்பக்கிரக பின் சுவரில் அக்குறிப்பிட்ட தெய்வத்தினுடைய ஓவியம் வரையப்பட்டிருந்திருக்கிறது. பின்னாளில் கர்ப்பக்கிரகத்தில் விக்கிரகம் இடத்தினைப் பிடித்துக் கொள்ள, பின்சுவரில் வரையப்பட்ட தெய்வம் முன்கதவின் திரைச்சீலை ஓவியமாக கொண்டுவரப்பட்டிருக்கிறது எனலாம்.

எவ்வகையான விடயத்தினையும் நுணுக்கமாக நோக்கி வெளிப்படுத்தகின்ற கலைஞர்களாக ஓவியர்கள் இருந்துள்ளனர் என்பதை,

"எண்வகைச் செய்தியும் உவமம் காட்டி,

நுண்ணிதின் உணாந்த நுழைந்த நோக்கின்

கண்ணுள் வினைஞரும்."

(மதுரைக் காஞ்சி 516 - 518)

என மதுரைக்காஞ்சி குறிப்பிடுவதன் வாயிலாக ஓவியர்கள் 'கண்ணுள் வினைஞர்' என அழைக்கப்பட்டார்கள் என்பதையும் அறிய முடிகின்றது.

சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுக் காதை எமக்கு மற்றொரு செய்தியினையும் தருகின்றது அதாவது, மாதவி நடனம் ஆடிய அரங்கில் கடவுள் உருவங்கள் வரைந்து வைத்திருந்ததையும் அரங்கின் மேல் விதானம் அழகிய ஓவியங்களால் அலங்கரிக்கப்பட்டிருந்ததையும் அரங்கேற்றுப் பாதைப் பாடல்கள் தெளிவுபடுத்துகின்றன.

எனவே, கி.மு.350 தொடக்கம் கி.பி.6ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதியில் ஓவியம் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க கலைமுறையாக பின்பற்றப்பட்டு வந்துள்ளதை மேற்படி இலக்கியங்கள் எமக்குக் காட்டுகின்றன.

கி.பி. 6ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி. 9ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலகட்டத்தில் ஓவியம் தனது முக்கியத்தவத்தினை இழந்து சிற்பம் முக்கியம் பெறுவதனைக் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது. "கி. பி. 560 - 590 இல் மேற்கிளம்பும் பாண்டிய, பல்லவ எழுச்சிகள் காரணமாக தமிழ்நாட்டு வரலாற்றில் ஒரு புதிய கட்டம் தோன்றுகிறது. அது எறத்தாழ கி.பி.1300 வரை ஒரே பண்பினதாகிய செல்நெறியைக் கொண்டது" (சிவத்தம்பி.கா. 2004, பக்.xxv) என்பார் பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி.

"இக்காலத்தில் கட்புலக் கலையைப் பொறுத்தவரை மதநிலைப்பட்ட சிற்பத்தினை முதன்மையான கலைவடிவமாகக் கொண்ட ஒரு பண்பாடு உருவாவதைக் காண்கின்றோம். இந்தப் பண்பாடானது பௌத்தத்தினுடைய தாக்கமாக இருக்கின்றபோதும் அது பௌத்தத்திலிருந்து வேறுபட்டு தமிழ்நிலைப்பட்ட ஒன்றாகவும் இருக்கின்றது.

குறிப்பாக இந்தக் காலத்தில் உருவான ஓவியங்களும் சிற்பங்களும் பெருமளவுக்கு பௌத்த சாயல்களைக் கொண்டிருப்பதனை அவதானிக்க முடிகின்றது.

ஓவியத்தினை எடுத்துக் கொண்டால் பல்லவர் கால பனைமலைக் கோயில், காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயில் போன்றவற்றில் காணக்கிடைக்கும் ஓவியங்கள் அவற்றினுடைய வெளிப்பாடு, அவை தருகின்ற உணர்வு. அவற்றின் நுட்பம் போன்றவற்றில் பெருமளவுக்கு அஜந்தாவை ஒத்துள்ளதை அவதானிக்க முடிகின்றது." (சிவரெத்தினம்.சு.2011, ப.08)

எனவே, இந்தக் காலத்தில் சமண, பௌத்த செல்வாக்கு மட்டுமன்றி சமஸ்கிருதமயமாக்கமும் ஏற்பட்ட காலமாக இக்காலம் இருக்கின்றது. பக்தி இயக்கம் மிக வேகமாகப் பரவியதும் விக்கிரகம் பண்பாடு வளர்ச்சி பெறுவதனையும் இக்காலத்தில் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது.

கட்புலக் கலைகளான (Visual 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 செய்பவாகளாகவும் சிற்பிகள் உருவாகினர் எனலாம்.

இந்தப் பண்பாட்டின் முக்கிய அம்சம் என்னவென்றால், அந்த விக்கிரகத்துக்கும் பக்தனுக்கும் இடையிலான உறவாகும். விக்கிரகம் ஒரு பௌதீகப் பொருளாக இல்லாமல் உயிருள்ள தெய்வமாக அது மாறுகின்றது. இந்த மாற்ற நிலையில் தெய்வத்துக்கு வேண்டிய சகல கடமைகளையும் செய்து முடிக்க வேண்டிய ஒரு விசுவாசமள்ள சேவகனாக பக்தன் மாறுகின்றான். தனது நாளாந்த கடமைகள் தெய்வத்துக்கும் உள்ளதாக எண்ணி அதனை நீராட்டி அலங்கரித்து வீதி உலாச் செய்து, உணவிட்டு உறங்க வைப்பது வரை அத்தனை கடமைகளையும் செய்கின்றான். இதற்கு முப்பரிமானத் தன்மை கொண்ட சிற்பமே பொருத்தமான ஓர் ஊடகமாக அமைகின்றது. இதனால் அது உறையும் கோயிலும் முக்கியமாகின்றது.

இறைவனுடன் கொள்கின்ற இந்த உறவு நிலை இரு பரிமானத் தன்மை கொண்ட ஓவியத்துடன் முடியாததாகும். ஓவியத்துடனான உறவு சிற்பத்திலிருந்து வேறுபட்டதாகும். ஆத்மார்த்தத்தின் காட்சிப்படிமமாக ஓவியம் இருக்கின்றது. அந்தக் காட்சிப் புலப்படிமத்தில் இறைவனைக் காண்கிறானே தவிர அவன் இறைவனுடன் உறவு கொள்பவனாக இல்லை.

எனவே, சிற்பமும் ஓவியமும் பக்தர்களுடன் கொள்ளும் உறவின் காரணமாக சிற்பம் அதிக முக்கியத்துவத்தினைப் பெற்றுக் கொள்கின்றது. ஓவியம் கோயிலின் அழகுக்கு அல்லது அந்த மதத்தின் ஐதீகத்தைக் கூறுகின்ற ஓர் ஊடகமாகவும் தொழிற்படுகின்றது எனலாம். இன்னொரு வகையில் கூறுவதாயின் சிற்பத்தைப் பாதுகாக்கின்ற இடமாக கோயிலும் அழகுபடுத்துகின்ற ஊடகமாக ஓவியமும் இருக்கின்றது எனலாம்.

சிற்பம், கட்டிடம் தமிழர் பண்பாட்டில் பெற்ற முக்கியத்தவம் காரணமாக தொழில்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு சமூகத்தில் சாதிக்கட்டமைப்பு தோன்றிய போது சிற்பம், கட்டடம் என்பவற்றிற்கு தனித்தனியான சாதிகள் உருவாகியிருப்பதையும் ஓவியர்களுக்கான சாதி என ஒன்று தமிழ் சமூக அமைப்பில்

இல்லாதிருப்பதையும் நாம் கவனித்தாக வேண்டும். தொழில் பிரிவினையின் காரணமாக குறிப்பிட்ட தொழில்களில் குறிப்பிட்ட சாதிகள் சிறப்புத் தேர்ச்சி பெறுவதனையும் அச்சிறப்புத் தேர்ச்சி காரணமாக அந்தப் படைப்பானது அதன் செய்முறை நுட்பத்திலும் அழகியல் வெளிப்பாட்டிலும் உச்சம் தொடுவதனையும் காணலாம்.

பக்தி இலக்கிமும் அதனுடைய இலக்கிய வெளிப்பாடுகளும் சிற்பத்திலும் பெரிதும் தாக்கத்தை விளைவித்தன. இலக்கிய வர்ணிப்புகளுக்கு ஏற்ற வகையில் சிற்பம் வெளிப்பட்டது என்பதனை பின்வரும் கூற்று விளக்குகின்றது. " தமிழ்நாட்டின் சிற்பக் கலைக்கும், தமிழிலக்கியத்துக்கும் அடிப்படையான அழகியற் கருத்தொருமைப்பாடு எதுவும் உண்டா என்பது பற்றியும் ஆராய்தல் வேண்டும். தேவார பாசுரங்களின் எளிமையான கவர்ச்சிக்கும், பல்லவர்கால சிற்ப முறைக்கும் காவியத்தின் அகண்ட நோக்குக்கும், சிற்றிலக்கியங்கள் காட்டும் நுண்ணிய சித்தரிப்புக்கும் சோழர் காலத்து கட்டடக்கலை, சிற்பக்கலை வளர்ச்சிக்கும், நாயக்கர் காலத்து மிதமிஞ்சிய அணிப்பிரவாகத்துக்கும் அக்காலச் சிற்ப அமைப்புக்கும் தொடர்பு நிச்சயம் உள்ளது" (சிவத்தம்பி.கா.1994.ப.9)

இலக்கியத்தினை வாசிப்புப் பிரதியாக அன்றி காட்சிப்புலப்பாடாக சிற்பி வெளிக்கொண்டு வந்தான். அல்லது சிற்பத்தின் காட்சிப்புலப்பாட்டினை கவிஞன் வாசிப்புப் பிரதியாக்கினான். எனக் கூறலாம். இதற்கு உதாரணமாக திருநாவுக்கரசருடைய,

"குனித்த புருவமுங்
கொவ்வைசெவ்வாயிற் குமிண்
சிரிப்பும்

பனித்த சடையும் பவளம்போன்
மேனியிற் பால்வெண்ணீறும்

இனித முடைய எடுத்தபொற்
பாதமுங் காணப்பெற்றால்

மனிதப் பிறவியும் வேண்டுவதே
யிந்த மானிலத்தே"

(அப்பர் தேவாரம் 4941)

எனும் தேவாரத்தினைக் குறிப்பிடலாம். இது நடராஜர் வடிவத்தின் எழுத்து வடிவம் என்பதில் எவ்வித மாற்றுக் கருத்துகளும் இருக்கமுடியாது.

சோழர்களுடைய காலம் கலைகளின் பொற்காலமாக கொண்டாடப்பட்டாலும் அவர்கள் கட்டிடம், சிற்பம், நடனம், இசை, என்பவற்றுக்கு வழங்கிய முக்கியத்தவம் ஓவியத்துக்கு வழங்கவில்லை. கட்டடத்தில் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலையும் சிற்பத்தில் உலோகச் சிற்பங்களையும் இலக்கியத்தில் கம்பராமாயாணத்தினையும் எடுத்துக் கூறுவது போல் எம்மால் இக்காலத்து ஓவியப் படைப்பினைக்

கூறமுடியாதுள்ளது. தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டிருந்தாலும் அவை பெருமளவுக்கு இந்தியச் சாயலைக் கொண்டிருந்ததே தவிர தமிழ் எனும் தனித்துவத்தினைக் கொண்டிருக்கவில்லை.

நாயக்கர்களுடைய காலத்தில் சிற்பம் மேலும் அழகும் பொலிவும் பெற்றதுடன் கோயில் மேலும் விஸ்தரிக்கப்பட்டு கோபுரங்கள் தனித்துவ அடையாளங்களாக மேற்கிளம்புவதைக் காணலாம். ஓவியத்தினைப் பொறுத்தவரையில் இதுவரை காலமும் பின்பற்றுப்பட்டு வந்த ஓவிய மரபு கைவிடப்பெற்று புதியதொரு மரபாக நாட்டர் பாரம்பரிய மரபு (Folk tradition) உருவாவதைக் காணலாம்.

இவ்வாறு சிற்பத்தினை முதன்மையாகக் கொண்ட ஒரு பண்பாடு 3ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து வலுவாகச் செயற்பட்டதுடன், சமூக அமைப்பும் அதனைத் தக்கவைக்கவும் பேணவுமாக இருந்ததுடன் இலக்கியத்துடனும் சிற்பம் ஒரு பிணைப்பினைக் கொண்டு வளர்ந்ததன் காரணமாக ஓவியப் பயில்வு தொடர்பான ஒரு பண்பாடும் தேடலும் படைப்புச் சாதனைகளும் தமிழுலகில் நிகழவில்லை போல்த் தெரிகிறது. ஓவியர்கள் சமூகத்தில் இருந்த போதும் அவர்களுக்கான அரச, சமூக வரவேற்பும் பேணுகையும் இல்லாததினால் அவர்கள் தனித்தச் செயற்படுபவர்களாகவும் அவர்களுடைய படைப்புகள் சமூகப் படைப்புகள் இல்லாமல் ரசிக்கப்பட்டதன் விளைவாக தமிழில் வளமான ஓவியப் பாரம்பரியம் ஒன்று தோன்ற முடியாமல் போய்விட்டது என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

19ஆம் நூற்றாண்டில் இதுவரைகாலமும் பின்பற்றப்பட்டு வந்த ஓவிய முறையில் மிகப்பெரிய மாற்றம் ஏற்படுவதனைக் காணலாம். 1850களில் சென்னை, கல்கத்தா போன்ற இடங்களில் பிரித்தானியரால் கலை. மற்றும் கைவினைப்பள்ளிகள் ஆரம்பிக்கப்பட்டன. இவற்றில் ஐரோப்பிய கலைமுறைகள் ஒழுங்காக கற்பிக்கப்பட்டன. இவற்றுக்குள்ளால் பயின்ற மாணவர்கள் தமது மரபுகளை மறந்து ஐரோப்பிய கண்களுக்குள்ளால் இந்தியாவைப் பார்த்தனர். இதனால் எமது பிரதேச மரபுகள், தனித்துவங்கள், அடையாளங்கள் என்பன முற்றாக புறக்கணிக்கப் பெற்று ஐரோப்பிய அடையாளங்கள் மிக உயாந்த அம்சங்களாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன. அந்த வகையில் உருவ அளவீடுகள், முப்பரிமாணம், ஒளிநிழல் தன்மைகள், எண்ணெய் வர்ணங்கள், அழுத்தமான தூரிகைப் பயன்பாடு என்பன வலிறுத்தப்பெற்று புதிய அடையாளங்கள் உருவாக்கம் பெற்றன.

இதற்கு அடுத்த கட்டமாக இந்திய விடுதலை உணர்வினைத் தொடர்ந்து வங்காளத்தில் ஏற்பட்ட வங்காள மறுமலாச்சி சென்னையினையும் பாதிப்புக்குள்ளாக்கியது. சென்னை கலை, கைவினைக் கல்லூரியின் முதல்வராக இருந்த கே.சி. பணிக்கர் அட்சரவடிவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஓர் ஓவிய மரபொன்றினை உருவாக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டார். இதனால் தூண்டப்பெற்ற ஆதிமூலம், மருது, பெருமாள், வீரசந்தானம், சூரியமூர்த்தி போன்ற கலைஞர்கள் தமிழகத்து சிற்ப, கைப்பணி மரபுகளை உள்வாங்கி தனித்துவமான படைப்புகளை வெளிக்கொண்டு வருகின்றனர்.

இதே போன்று சுடுமண் சிற்ப மரபினையும் தாந்தீரிக மரபையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு ஜி.ராமன், சந்துரு, எஸ். கே.ராஜவேலு, ஆர்.பி.பாஸ்கரன், சேனாதிபதி போன்றோர் கோட்டாவிய மரபொன்றினை வெளிப்படுத்துகின்றனர்.

இலங்கையைப் பொறுத்தவரையில் தேசிய இனப் போராட்டம் ஒன்றை நடத்திய தமிழர்கள் பண்பாட்டு ரீதியாக தமது தமிழ் அடையாளங்களை குறிப்பாக நிகழ்த்துகலைகள், இலக்கியம் போன்றவற்றை மிகக் கறாராக மீட்டெடுத்து அவற்றை தங்கள் அடையாளமாக முன்னிறுத்தி வந்திருக்கிறார்கள். ஆனால் ஓவியம் என்று வரும்போது ஐரோப்பிய மைய வாதத்தை தாண்டிச் சிந்திக்க முடியாதவர்களாக இருப்பது துரதிஸ்ட்ட வசமானதாகும். காலனித்துவம், காலனிய நீக்கம் குறித்து பக்கம் பக்கமாக எழுதி பண்பாட்டுச் செயல்வாதம் என்றெல்லாம் கூச்சலிடும் புலமையாளர்களும் ஓவியம் தொடர்பான பார்வையில் காலனித்துவத்தின் காவலர்களாக இருப்பதையும் அவதானிக்க முடிகின்றது.

இந்தச் சூழ்நிலையில்த்தான் மட்டக்களப்பில் இந்தியத் தன்மையுடன் ஓவியங்களைப் படைத்து வரும் திரு.ஈ.குலராஜ் அவர்கள் கவனிப்புக்குரிய ஒரு படைப்பாளியாக இருப்பதைக் காணலாம். அவர் மட்டக்களப்பின் பண்பாடு தொடர்பாக வரைந்த பல ஓவியங்கள் விடய ரீதியாகவும் வெளிப்பாட்டு ரீதியாகவும் மட்டக்களப்பின் பண்பாட்டுடன் இரண்டறக்கலந்தவையாகும். ஆனால் அவ் ஓவியங்கள் உலகமயமாதலின் பொதுத்தன்மையினை மறுதலிக்கின்ற காரணத்தினாலும் அந்த பொதுத்தன்மையினைக் கூறி வியாபாரமாக்காத காரணத்தினாலும் கண்டுகொள்ளப்படாதவராக இருக்கின்றார்.

எனவே, இன்று தமிழ் ஓவிய அடையாளமாக ஆதிமூலம்,

மருது போன்றவர்களுக்குள்ளால் ஒருவிதமான செந்நெறிமரபும் ராமன், சந்துரு போன்றவர்களுக்குள்ளால் செந்நெறி சாராத மரபும் வெளிப்பட்டு நிற்பதைக் காணலாம். இலங்கையில் குலராஜ் இந்தியத் தன்மையை வெளிக்காட்டி நிற்கின்றார். இம்மூன்று மரபுகளும் இன்றைய நிலையில் தமிழ் பண்பாட்டின் அடையாளங்களாக எம்மால் முன்னிறுத்த முடிகின்றது. இவற்றினை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு வரன்முறையான பயில்முறைமை ஒன்று உருவாக்கப்படுமேயானால் தமிழ் ஓவியத்தினை அடையாளப்படுத்தி நிலைநிறுத்த முடியும் எனலாம்.

உசாத்துணை நூல்கள்.

1. சாமிநாதர்.உ.வே. (1985), புறநானூறுஃ மூலமும் உரையும், தமிழ் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர்.
2. சிவத்தம்பி. கா.(1994), தமிழ் இலக்கியத்தில் மதமும் மானிடமும், (இலக்கிய வரலாற்றாய்வு), நியூ செஞ்சரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், சென்னை.
3. சிவராமமூர்த்தி.சி. (1974) இந்திய ஓவியம். நேசனல் புக் டிரஸ்ட், இந்தியா நேருபவன், புதுடில்லி.
4. சிவரெத்தினம்.சு.(2011), ஈழத்து நவீன ஓவியம் - எஸ்.ஆர். கனகசபை முதல் மாற்கு வரை, குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு.
5. பாலசுப்பிரமணியம்.கு.வெ.பரிமணம்.அ.மா. (பதி) (2004), அகநானூறு, மூலமும் உரையும், நியூ செஞ்சரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், சென்னை.
6. முத்துமோகன்.ந. (2011) தமிழ் அடையாள அரசியலின் இயங்கியல், நியூ செஞ்சரி புக் ஹவுஸ் (பி) லிட், சென்னை.