இந்திய ஓவியக்கலை

(வரலாறு)

பி. கோதண்டராமன், எம். ஏ., பி. எல்.
துணை ஆசிரியர், சுதேசமித்திரன்
சென்னை

தேவி நூற்பதிப்பகம்

திருவூடல் தெரு, திருவண்ணாமலை

முதற்பதிப்பு—மே,—1956
உரிமை பதிப்பகத்தார்க்கே

விலை ரூ. 3-4-0

விலை ரூ. 3—12—0

சுதந்திரதேவி (பவர்) பிரஸ்,
திருவண்ணுமலை.

விற்பனை உரிமை :-

மலர் நிலையம்

C 133. பிராட்வே... சென்னை-1

பொருளடக்கம்.

	முன்னுரை	...	1
1.	ஓவியக்கலையின் தோற்றம்	...	9
2.	ஓவியக் கருவிகளும் வரையும் முறைகளும்	...	19
3.	ஓவிய இலக்கணம்	...	31
4.	மிகப் பழையகால ஓவியங்கள்	...	41
5.	பௌத்தகால ஓவியம்	...	49
6.	அஜந்தா ஓவியங்கள்	...	59
7.	சிகிரியா, பாக் குகை ஓவியங்கள்	...	77
8.	சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள்	...	85
9.	இடைக்கால ஓவியங்கள்	...	95
10	தென்னாட்டு இடைச்கால ஓவியங்கள்	...	101
11.	மொகலாய ஓவியம்	...	113
12.	ராஜபுதன ஓவியம்	...	125
13.	பிற்கால வரலாறு	...	135
14.	ரவிவர்மா ஓவியங்கள்	...	143
15.	இந்திய ஓவியக்கலையின் மறுமலர்ச்சி	...	157
16.	சமகால ஓவியர்கள்	...	167

சமர்ப்பணம்.

★

ஓவியக்கலை அபிமானிகளுக்கு

முன்னுரை.

எஸ். ஏ. பி. அண்ணாமலை,
ஆசிரியர், ''குமுதம்'' சென்னை.

''அவளுக்கு என்ன! சீமான் வீட்டுப் பெண். ஓவியமாக வளருகிறாள்''

''பொழுது விடிந்து இந்நேரமாகி விட்டது. இன்னுமா உன் மருமகள் தூங்குகிறாள்? ஓவியமாகத்தான் இருக்கிறது!''

எங்கள் ஊர்ப்பக்கத்தில் இந்த மாதிரிப் பேச்சு தினம் அடிபடுவதுண்டு. முன்காலத்தில் தமிழ்நாட்டினர் சித்திரக் கலையை எவ்வளவு அருமையாக, அன்பாக மதிப்போடு பேணி வந்திருப்பார்கள் என்பதற்கு இவை சான்று.

தமிழ்நாடு விழிப்புற்று மறுபடியும் முன்னேறத் துவங்கி விட்டது. இந்தப் பொற்காலத்தில், ஓவியக் கலைக்கு ஊக்கம் கொடுப்பது நமது கடமையல்லவா?

ஓவியக் கலை ஓங்க என்ன செய்ய வேண்டும்?

பத்திரிகைகளில் வெளியாகும் படங்களைப் பார்த்துத் திருப்தி அடைந்து விடுதல் கூடாது. கதைகளுக்காக வரையப்படும் விளக்கப் படங்கள், ஓவியக் கலையின் ஒரு சிறு பகுதியேயாகும். பத்திரிகைகளில் கதைக்குத் தான் முக்கிய இடமே தவிரச் சித்திரத்துக்கு அல்லவே? ஓவியக் கண்காட்சிகள் நடைபெறும்போது அவற்றுக்குத் திரண்டு சென்று மக்கள் ஆதரவு தரவேண்டும் உயர்ந்த படங்களை வாங்கிப் பரிசாக அளிக்கும் வழக்கம் நமது கல்யாண வீடுகளில் பெருக வேண்டும்.

எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக, ஓவியக் கலையின் நுட்பங்களை உணர்ந்து சுவைக்கும் பழக்கம் ஊரெல்லாம் படர்ந்து உள்ளம்தோறும் ஊன்ற வேண்டும். இந்த விஷயத்தில் இப்போது நம் நாட்டிலுள்ள நிலைமை பெருமைப்படத் தக்கதாக இல்லை. அப்படியானால், நம்மில் யாரும் நல்ல சித்திரங்களை மதிப்பதில்லையா? கவர்ச்சிகரமான படங்களைக் கண்டால் கண்ணை மூடிக்கொள்கிறோமா?

அல்ல. 'அழகு' என்ற சொல்லுக்குப் பெரும்பான்மையினர் கற்பிக்கும் பொருள் குறுகலானது என்பதே குறை. கன்னியர் விழிகளில் துள்ளும் அழகுக்குக் காக்கைச் சிறகிலே மின்னும் அழகு எந்த விதத்திலும் தாழ்ந்ததல்ல. சிரிக்கும் குழந்தையின் கன்னக் குழிப்பு மட்டும்தானா அழகு? பாம்பின் நாக்கிலே அழகு இல்லையா, பாசியின் நிறத்திலே அழகு இல்லையா, பாலை மணற்பரப்பிலே அழகு இல்லையா? ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு வித அழகு. "இந்தப் பொருளிலே கவர்ச்சி இருக்க முடியாது; அந்தக் காட்சியிலே வனப்பு இருக்க

முடியாது.'' என்று எந்த ஓவியத்தையும் முன்கூட்டியே தள்ளிவிடுதல் முறையன்று. சித்திரக்காரன் ஒரு தேனீ ஆயிற்றே! அழகில்லாத எதுவும் அவனைக் கவருமா? தான் கண்ட அழகை அவன் எந்த அளவில் நமக்குக் காட்டியிருக்கிறான் என்று எடைபோடுவதே ரசிகரின் பொறுப்பு.

இனிமையான பொறுப்புத்தான்; ஆனால் எளிமையானது அல்ல. ஒரு படத்தைக் கண்டதும், "அபாரம்! அற்புதம்!'' என்று பாராட்டுவது வேறு; அதன் நயங்களைச் சுவைப்பது வேறு.

அரச விருந்தை உட்கொண்டால், பழையதைத் தவிர வேறு பார்த்திராத பட்டிக்காட்டான் கூடத்தான், "பிரமாதம்!'' என்று புகழ்வான். பேசுவது எது? அவன் வயிறு.

அதே பந்தியில் ஒரு கவிஞனும் அமர்ந்திருந்தான் என்று வைத்துக் கொள்வோம். அறுசுவை உணவை உண்டு அவனும் உவகை பூக்கிறான். பிறக்கிறது ஒரு கவிதை. பேசுவது எது? அவன் வயிறல்ல, அறிவு! அவன் உடலல்ல; உள்ளம்!

சித்திரக் கலையை உரிய முறையில் ரசிப்பதற்கு, அதன் பிறப்பைப் பற்றியும், தன்மையைப் பற்றியும், வளர்ச்சியைப் பற்றியும், இன்றைய போக்கைப் பற்றியும் ஓரளவு தெரிந்து கொள்ளுதல் அவசியம். அதற்கு இந்நூல் பெரிதும் பயன்படும் என்பதில் ஐயமென்ன?

சிலருக்கே புரியக்கூடிய விஷயங்களைப் பற்றிச் சிலருக்கும், பலருக்குப் பிடித்தமானவற்றைப் பற்றிப் பலருக்கும் புத்தகம் எழுதுவது பெரிதல்ல. சிலருக்கே

தெரிந்த ஓர் உயர்ந்த விஷயத்தைப் பலரும் புரிந்து கொள்ளுமாறு எழுதுவதுதான் கடினமானது. இன்றைக் குத் தேவையானது. ஆகவே மகத்தானது. நூலாசிரியர் திரு. பி. கோதண்டராமன் இந்தப் புத்தகத்தின் மூலம் இந்திய ஓவியக் கலைக்கு நல்ல தொண்டு செய்திருக்கிறார்.

இது பொதுமக்களுக்காக எழுதப்பட்டாலும், அனுவசியமென்று ஒரு சொல்லையும் கத்திரிக்கமுடியாது. உன்னதக் கலையொன்றைப் பற்றிய அறிவு நூலாயினும் சுவாரஸ்யமில்லை என்று ஒரு பக்கத்தையும் புரட்ட முடியாது.

கருத்திலே உள்ள தெளிவு எழுத்திலே பிரதி பலிப்பதில் வியப்பென்ன? சில ஓவியங்களை ஆசிரியர் வர்ணிக்கும்போது, அவை நம் கண்முன் அப்படியே காட்சி அளிப்பதோடு மட்டுமல்ல. "இதற்குமுன் நாம் அந்தப் படங்களை ஆயிரம் தடவை பார்த்திருந்தும் இவர் சுட்டிக் காட்டும் விவரங்களில் பத்தில் ஒன்றுகூட நம் கருத்தில் பதியவில்லையே!" என்று தோன்றுகிறது.

ஓவிய ரசனைக்கும் திறனாய்வுக்கும் சிறந்த வழி காட்டியான இந்நூல், தமிழ் நாட்டில் ஓவியக் கலை பூத்துக் குலுங்க உரமிடட்டும்!

பதிப்புரை.

"அழகுள்ள பொருள் என்றும் இன்பம் தரவல்லது" என்றார் ஆங்கிலக் கவிஞர் ஜான்கீட்ஸ். ஜீவனுள்ள ஓவியம் உள்ளத்தின் உணர்ச்சிகளைத் தூண்டிவிட்டு என்றென்றும் இன்பத்தேனைச் சொரிகின்றது. இத்தகைய சீரும் சிறப்புங் கொண்ட ஓவியங்குறித்து வரலாற்று நூல்கள் இதுவரை தமிழில் வெளிவரவில்லை என்றே சொல்லலாம். அந்தக் குறையைப் போக்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்துடன் இந்த நூலைத் தமிழுலகிற்கு வழங்குகின்றோம்.

இவ்வாராய்ச்சி நூலிற்கு அணிந்துரை வழங்கிய 'குமுதம்' ஆசிரியர் **திரு. எஸ்.ஏ.பி. அண்ணாமலை M.A.,B.L.,** அவர்களுக்கும், ஓவியங்கள் வரைந்து தந்ததோடல்லாமல் சிறப்பாக இந்நூல் வெளிவருவதற்கான செந்நெறிகளைக் காட்டிய ஓவிய நிபுணர் **பாலு சகோதரர்கள்** அவர்களுக்கும் இந்நூலின் ஆக்கத்திற்கும், எங்கள் பதிப்பகத்தின் வளர்ச்சிக்கும் அவ்வப்போது ஊக்கம் வழங்கிவரும் **திரு, வை. சண்முகசுந்தரம் M.A.,B.L,** அவர்களுக்கும் அன்பு கலந்த எம் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறோம்.

V. ராமச்சந்திரன்,
நிர்வாகி, தேவி நூற்பதிப்பகம்.

பி. கோதண்டராமன், எம். ஏ., பி. எல்.

துணை ஆசிரியர், சுதேசமித்திரன்

சென்னை

இந்திய ஓவியக்கலை

முன்னுரை.

ஓவியம், சிற்பம், இசை, நாட்டியம், நாடகம், கவிதை ஆகிய கலைகள், ஒவ்வொரு நாட்டிலும், சமுதாயத்தின் தனி நாகரிகப் பண்புகளிற் சிலவாக விளங்குகின்றன. ஒவ்வொரு நாட்டிலும் அவை அருஞ்செல்வங்களெனப் போற்றப்பட்டு வருகின்றன.

ஓவியம் மிகமிகப் பழையகாலந்தொட்டு வரும் ஓர் அழகுக் கலையாகும். சமுதாயத்திலே எழுத்துமொழி ஏற்பட்டபோதே ஓவியமும் தோன்றியது எனலாம். ஆதி எழுத்துக்கள் கோட்டால் வரைந்த சித்திரங்களே. எகிப்திய எழுத்துக்கள் கருத்தை உணர்த்திய ஓவியங்களே. குகையில் வாழ்ந்த கற்கால மனிதன் குகைச் சுவர்களில் வரைந்த காட்டுமிருகங்களின் ஓவியங்கள் மூலம் அம்மிருகங்கள் மீது மந்திரசக்திபெற்று அவற்றை வேட்டையாடிக் கொல்லக் கருதினான். காட்டிலிருந்து நாடுவந்த மனிதன், தன் ஓய்வு நேரங்களில், தான் கண்டதையும் அனுபவித்ததையும் அழகிய ஓவியங்களாக வரைந்தான். ஓவியம் வளர்ந்தது. அது ஒரு அழகுக் கலையாயிற்று.

மனிதன் ஏதாவதொன்றைக் கண்டு அனுபவிக்கும்போது, அவனுடைய உள்ளத்தில் இன்பமான

அழகிய உணர்ச்சிகள் எழுகின்றன. இவ்வுணர்ச்சிகளைக் கல், தூண், சுவர், மரப்பலகை, கித்தான் இவைபோன்ற பரப்பு ஒன்றில் ஏற்றி அதற்கு நிறமும் உருவும் உயிரும் தருகிறான். இவ்வுருவைப் பார்ப்பவரும் அவ்வுணர்ச்சிகள் தம் உள்ளத்திலும் எழக்காண்பர். அவன் ஓவியக்கலைஞன் ஆகிறான். அவன் படைக்கும் பொருள் கலையாகின்றது.

இந்திய ஓவியக்கலைஞன் மேலைநாட்டு ஓவியக்கலைஞனைப்போல மானிட இயற்கையிலும் வாழ்க்கையிலும் காணும் யாவற்றையும், அவற்றின் சிறு விவரங்களையும், உள்ளது உள்ளபடியாகவும் பரிபூரணமாகவும் நகல் செய்வதையோ வரைவதற்கென மாதிரியாகக்கொண்ட மானிட உடலில் காணும் உருவ அழகை அப்படியே வடிவில் அமைத்துக்காட்டுவதையோ தன் வேலையாகக் கொள்ளவில்லை. இயற்கையின் தோற்றத்திற்குப் பின்னே உறையும் கருத்தையோ பாவத்தையோதான் அவன் தன் படைப்பில் சூசகமாகக் காட்ட முயன்றான். திரைக்குப் பின்னுள்ளதை அகக்கண்ணால் கண்டு அதை வெளிப் படுத்தவே கருதினான். அவன் யதார்த்த தத்துவத்திற்கு அதீதமாக நின்று, தன் உள்ளம் பறந்துசெல்லும் உயர்வினில் அமர்ந்து, யாவற்றையுங்கண்டு உணர்ந்தான். விஞ்ஞானம் புகுந்து ஆராய்ந்து காணமுடியாத ஆழ்ந்த உண்மைகளெல்லாம் அவனுக்குத் தெற்றெனப் புலப் பட்டன. அவனுக்குத் தோன்றிய உண்மை காலதேச வர்த்தமானங்களின் எல்லைகளுக்கு அப்பாற்பட்ட விழுமிய நிரந்தரமான உண்மையாகும். மானிட வாழ்க்கைக்கும் அகில வாழ்க்கைக்கும் உள்ள நெருங்கிய தொடர்பையும் ஒருமைப்பாட்டையும் அவன் தன் தெய்விக விழியில்

கண்டான். பன்மையும் ஒழுங்கற்ற போராட்டமுமுள்ள இடங்களில் ஒருமையையும் ஒழுங்கையையும் இசையையும் கண்டான். ஒரே நோக்கில் தான் கண்ட இவையாவற்றையும் காலம் இடம் எனும் வரம்பிற்குள் விவரமாக வடிவில் அமைத்தான். புறத்தில் கண்டதைக் கோவைப்படுத்தி அப்படியே அவன் அமைத்துவிடுவதில்லை. ஒருமைப்பட்ட மனத்தில் கண்டதை அப்படியே அமைப்பதே அவன் வேலையாகும். அவனுடைய ஓவியங்களில் இயற்கைக் காட்சிகள் காணமலிருப்பதில்லை. அவற்றை வரைந்த அவன் தனக்குப் பழக்கமானவற்றினின்றும் தன் நினைவினின்றும் தீட்டினனேயொழிய நேராகக்கண்டு வரையவில்லை. அவன் தீட்டிய கலையானது வாழ்க்கை பற்றி அவன் செய்த ஒரு விமர்சனமாகவே விளங்கியது. இத்தகைய அம்சங்களைக் கொண்ட அவனது கலை மக்களையும் வாழ்க்கையையும் தூய்மைப்படுத்தி விழுப்பஞ் செய்தது. அது மனிதனை இறைவனடி சேரச்செய்தது.

நம் நாட்டு நாகரிகப் பண்புகளில் ஒன்றான இவ் வோவியக்கலை 1500 வருஷங்களுக்குமுன் விளங்கிய அஜந்தா ஓவியங்களில் நிறைவு எய்தியது. அவ்வோவியங்கள் புத்தரின் வாழ்க்கையையும் அவருடைய பூர்வ அவதாரங்கள் பற்றிய கதைகளையும் அழகுறச் சித்திரித்தன. அவற்றை வரைந்த ஓவியர்கள் பெரும்பாலும் கைத்திறனுள்ளவர்கள். கோடுகளை லாகவமாக வரையும் தொழில் நுட்பத்தில் பக்குவமடைந்தவர்கள். அழகைப் படைக்கும் கைத்திறன் ஆண்டவனை வழிபடுவதன் மூலமாகவே கிடைக்கப்பெறும் எனும் நம்பிக்கையுடையவர்கள். அதேசமயத்தில், அவர்கள் தம்மைச் சுற்றிலும் பண்பாடும் கலைச்செழிப்பும் வாழ்க்கை வளமும்

நிறைந்திருக்கக் கண்டனர். அவற்றையும் அப்படியே சுவர்களில் தீட்டினர். தம்காலத்திய நிலையை நன்குணர்ந்த அவர்கள் தம்மைச்சுற்றிலும் இருந்த புள்ளினங்கள், மலர்கள், மலைச்சாரல்கள், கானகங்கள், சுருங்கக்கூறின், இயற்கை யாவற்றையுமே கண்டு அவற்றின் அழகைச் சுவைத்து சுவரில் தீட்டினர். அவர்கள் வரைந்த அழகிய மிருதுவான பாதங்களும், மான்விழியும், வசீகர அழகுங் கொண்ட நங்கையர் வெறுங்கற்பனைச் சிருஷ்டிகளல்லர். அவர்கள் அக்காலத்திய இளவரசிகளும் உயர்குலப் பெண்டிரும் பணிப்பெண்களும் ஆவர் என இலக்கியம் சான்று பகர்கின்றது.

அஜந்தாவுக்குப்பின், சிறு அளவில் வரையப்பட்ட "மீனியேச்சர்ஸ்" எனும ஓவியங்கள் பிரதானமாக விளங்கிய 11-ம் நூற்றாண்டு முதல் 16-ம் நூற்றாண்டு வரையில், ஜைன இந்து சமய நூல்களுக்குச் இச் சித்திரங்கள் மூலம் விளக்கங்கள் செய்யப்பட்டன. இவ்வோவியங்கள் விசித்திரமாகக் காணப்பட்ட போதிலும் வர்ணப்பகட்டுடன் விளங்கின.

பதினாறும் நூற்றாண்டில் ஆண்ட மொகலாயரின் ஆதரவில் சிறு அளவில் வரையப்பட்ட "மீனியேச்சர்ஸ்" ஓவியம் புதுவழியில் வளர்ச்சியடைந்தது. இது பெரும் பாலும் மொகலாய ஆஸ்தான கலையாகவே விளங்கியது. பிரமுகர்களின் உருவப்படங்கள், ஆஸ்தானக் காட்சிகள், வேட்டைக்காட்சிகள், பிராணிகள் பட்சிகளின் படங்கள் இவையாவும் நன்கு கவனிக்கப்பட்டு சிறப்புற வண்ணம் தீட்டப்பட்டன. இவை சமய சம்பந்தமற்றவை. கைத் திறமையே இவற்றின் சிறப்பு யாவும்.

காலம் செல்லச் செல்ல, இவ்வகையோவியமே நாடெங்கும் பரவியது. ராஜபுதன மரபென்றும் காங்கிரா மரபென்றும் இரு கலைமரபுகள் தோன்றின. இவை ஓரளவு மொகலாய ஓவியக்கலைக்குக் கடன் பட்டிருந்தாலும், தம் நோக்கில் வேறுபட்டன. இவற்றிற் குரிய விஷயங்கள் புராணங்கள் பாகவதக் காட்சிகள் ஆகியவற்றினின்று எடுக்கப்பட்டன. 17-வது 18-வது நூற்றாண்டுகளில், கண்ணன் வழிபாடே கலைக்கும் இலக்கியத்திற்கும் ஊக்கமளித்த பிரதான விசையா யிருந்தது. கண்ணன் — கோபிகளின் காதல் லீலைகள் ஜீவாத்ம — பரமாத்மக் கவர்ச்சியேயாம். இவ்வோவிய சம்பிரதாயம் சற்றேறக்குறைய இரண்டு நூற்றாண்டுகள் செழித்தது. இது அக்காலத்திய சமய சம்பிரதாயத்தை ஒட்டியே இருந்தது.

ஆங்கில ஆட்சி இக்கலையைச் சீர்குலைத்தது. மேலைநாட்டு ஓவிய சம்பிரதாயம் படையெடுத்து வரவே, பரம்பரை ஓவியர் தம் தொழிலைவிட்டனர். ராஜா ரவிவர்மா மேலைநாட்டு முறையில் வரைந்தார்.

இந்நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் ஓவிய மறு மலர்ச்சி இயக்கம் ஒன்று வங்காளத்தில் தோன்றி நாடெங்கும் பரவ வாரம்பித்தது. இம்மறுமலர்ச்சி ஓவியர் அஜந்தா, மொகலாய, ராஜபுதன ஓவியங்கள் பால் தம் கவனத்தைத் திருப்பி அவற்றினின்று உயிர்ப்புபெற நாடினர். அஜந்தா ஓவியங்கள் நகல் செய்யப்பட்டன. கீழ்நாட்டு மரபுக்காக சீன ஜப்பானியக் கலையின்பாலும் கருத்து செலுத்தப்பட்டது.

இம்மறுமலர்ச்சி இயக்கம் இக்கால வாழ்க்கை யையும் நிலையையும் புறக்கணித்து பழங்கால நிலையை

உயிர்ப்பிக்கும் இயக்கமாகவே பெரும்பாலும் இருந்ததால் இது வெற்றிபெற வில்லை. ஆயினும், கலையின் வளர்ச்சி தேசீய மரபுகளையும் லட்சியங்களையும் ஒட்டியே செல்ல வேண்டும் என வற்புறுத்தி வந்ததன் மூலம் இது பெருஞ் சேவை செய்து வந்திருக்கிறது.

சிறிது காலமாக நாடெங்கும் புதுக்கலைஞர் தோன்றி ஓவியக்கலையில் புதுப்புதுச் சோதனைகள் நடத்திவருகின்றனர். இவர்களில் சிலர் மக்களின் நாடோடி ஓவியக்கலையினின்று எழுச்சிப்பெற்று புதுரகமான ஓவியம் வரைந்து வருகின்றனர். சிலர் இந்தியமக்களின் வாழ்க்கையை அடிப்படையாகக் கொண்டு மேலைநாட்டு முறையையும் கீழ்நாட்டு முறையையும் கலந்து ஒரு புதிய முறையைக்கண்டு வருகின்றனர்.

இந்திய ஓவியக்கலை இக்கால வாழ்க்கையின் அடிப்படையில் ஊன்றிப் பழைய மரபு வழுவாது வளர்ச்சியடைவதில்தான் அதன் எதிர்காலம் உள்ளது.

இச்சிறுநூலில் இந்திய ஓவியக்கலையின் இவ் வரலாறு சுருக்கமாக விவரிக்கப்பட்டுள்ளது. தமிழ்ப் பெருமக்களுக்கு இதைத்தாழ்மையுடன் சமர்ப்பிக்கிறோம்.

1. ஓவியக்கலையின் தோற்றம்.

நம் நாட்டில் அறுபத்து நான்கு கலைகளும் அவற்றைப் பின்பற்றிய பல கலைகளும் சிறப்புடன் விளங்கினவென்பது, நம் வேதங்கள், சாத்திரங்கள், புராணங்கள், பழங்காப்பியங்களின் மூலமாகத் தெரிய வருகின்றது. இக்கலைகளுக்குள் சிற்பம் என்னும் பொதுப் பெயரால் வழங்கும் ஓர் உயரிய கலையுண்டு. இச் சிற்பக் கலைக்குள், கட்டிடச் சிற்பம், பிரதிமை அல்லது வடிவச் சிற்பம், ஓவியம் அல்லது சித்திரச் சிற்பம் ஆகிய மூன்று கலைகளும் அடங்கும்.

பண்டைத் தமிழ்நாட்டில் ஓவியக்கலை மிக உயர்ந்த நிலையில் இருந்தது. ஓவிய சம்பந்தமான பல நூல்களும் இருந்தன. ஓவியம் வல்லார் பலர் நிறைந்திருந்தனர். மன்னர், செல்வர்களின் மாடங்களைப் பலவகையான ஓவியங்கள் ஒப்பனை செய்தன. மக்கள் உடுத்தின ஆடைகளிலும் இல்லங்களில் காணப்பட்ட திரைச்சீலைகளிலும் ஓவியங்கள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இவை யாவும் இன்னும் பல விஷயங்களும் மணிமேகலை, சிலப்பதிகாரம், மதுரைக்காஞ்சி, நெடுநல்வாடை முதலிய சங்க நூல்களிலிருந்து நமக்குத் தெரியவருகின்றன. இடைக்காலத்திலும் ஓவியக்கலை ஓம்பப்பட்டு வந்தது. சித்தன்னவாசல் குகையிலும், காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயிலிலும், தஞ்சை ராஜராஜேசுவரர் ஆலயத்திலும் இன்றும் காணலாகும் ஓவிய அற்புதங்களே இதற்குச் சான்றுபகர்வன. ஆனால்

இன்று தமிழ்நாட்டில் தமிழர்களின் ஓவியம் எனப் பெருமையடித்துக்கொள்ளக் கூடிய ஓவியம் யாதொன்றும் சீவனுடன் விளங்கக் காணோம். நமது முன்னோர்களின் ஓவியங்களைப்பற்றி ஓயாது பேசி வருகிறோம். ஆனால், நமது இல்லங்களில் விளங்குவது கேரளநாட்டு ரவி வர்மாவின் ஓவியப்படங்களே. நாம் புகழ்வதும் மறு மலர்ச்சியடைந்துவரும் வங்கநாட்டு ஓவியங்களே. வங்க ஓவியர்கள் தாங்கள் வரையும் புதுப்புதுச் சித்திரங்களை ஆண்டுதோறும் கல்கத்தாவில் நடைபெறும் சித்திரக் காட்சிகளிலும், அயல்நாட்டுக் காட்சிகளிலும் அம்பலப் படுத்தி பெரும் புகழெய்திவருகின்றனர். திருவாங்கூரில் சித்திராலயம் ஒன்றுளது. அது பழைய சித்திரங்களைப் போற்றிவருவதுடன், புது சிருஷ்டியையும் தூண்டி வருகின்றது. ஆந்திரக்கலைஞர்களும் சித்திரக்கலையை வளர்த்து வருகின்றனர். பாரத நாட்டின் இதர பகுதி களிலும் சித்திரக்கலை வளர்ந்து வருகின்றது. இம் மறுமலர்ச்சியில் தமிழ்நாடு எங்குளது?

தமிழ்நாட்டில் இன்று இசைக்கலையும் நடனக் கலையும் ஓரளவு புத்துயிர்பெற்று வருகின்றன. ஓவியக் கலையும் புத்துயிர் பெறவேண்டும். இதற்கு நாடெங்கும் ஓவிய உணர்ச்சியைப் பரப்பவேண்டும். பண்டைத் தமிழ் நாட்டு ஓவியங்களைப் படமெடுத்து காட்சிச்சாலைகளில் வைத்து மக்கள் அனைவரும் பார்க்கும்படிச் செய்ய வேண்டும். தமிழ்க் கலைஞர்கள் வரையும் ஓவியங்களை நன்கு விளம்பரப்படுத்தவேண்டும். ஓவியக்கலையைப் பற்றிய நூல்கள் பல தமிழில் வெளிவரவேண்டும். இவை விஷயமாக தமிழ் மக்களிடையே ஒரு சுற்றுணர்ச்சியைப் பரப்பத் தமிழ்ப் பத்திரிகைகள் முன்வரவேண்டும்.

இந்த அத்தியாயத்தில் ஓவியம் என்றால் என்ன என்பதையும், ஓவியம் எவ்விதம் மக்களிடையே ஆதியில் பிறந்தது என ஓவிய நூல்களும் பழங்கதைகளும் கூறும் சில வரலாறுகளையும் சுருக்கமாகக் கூறுவோம்.

ஓவியம் என்றால் என்ன? சுவர், கித்தான் துணி, மரப்பலகை, காகிதம் போன்ற தட்டையானதும் சமமானதுமான ஒரு பரப்பின்மீது வண்ணங் குழைத்து, துகிலிகை கொண்டு ஓர் உருவம் வரைவதே ஓவியமெனப்படும்.

நாம் ஏன் வரைகிறோம்?

இயற்கையிலும் நமது வாழ்க்கையிலும் ஆயிரம் பொருள்களைப் பார்க்கிறோம். அவற்றைப் பல தடவை பார்க்கிறோம்; அவற்றால் பலஅனுபவங்கள் அடைகிறோம். ஆனால், அவற்றால்மட்டுமே நம் உள்ளம் கிளர்ச்சியடைவதில்லை; நாம் இன்பம் அடைவதில்லை. ஆனால் சப்பென்றுள்ள அதே பொருள்களையும் காட்சிகளையும், அனுபவங்களையும் வண்ணங்கொண்டு ஒன்றின்மீது வரைந்தோமானால் நாம் அதைக்கண்டு களிக்கிறோம். நமது அழகுணர்ச்சி தூண்டப்படுகிறது. அழகின் மீது ஒருவித ஆர்வமேற்படுகின்றது. ஓவியம் நம்முடன் பேசுகின்றது. அது விழுமியதோர் கலையாகிறது. நமது உள்ளக்கிளர்ச்சியையும் அழகுணர்ச்சியையும் வெளிப்படுத்த, மேலும் வரைகிறோம். நாம் வரையும் ஓவியம் நமது உள்ளக்கருத்தை அழகுற வெளியிடுகிறது. அதனால் நாம் இன்பமெய்துகிறோம். அதைப்பார்ப்போரும் உள்ளம் நெகிழ்ந்து இன்பமெய்துகின்றனர்.

ஓவியம் எங்ஙனம் தோன்றியது ?

மனிதன் இவ்வுலகில் தோன்றிய காலத்திலேயே ஓவியக்கலையும் பிறந்தது. மனிதன் ஆதிகாலந் தொடங்கியே தன் உள்ளத்தில் எழுந்த அழகுணர்ச்சியைப் புறத்தே உருவில் அமைக்க முயலலானான். தன் உள்ளத்துணர்ச்சிகளுக்கு புறத்தில் உருவங்கொடுக்க வேண்டுமென்னும் தூண்டுதல் அவனுக்கு அனாதி காலமாக இருந்துவருகின்றது. குகையில் வசித்து வந்த கற்கால மனிதனும், தான் வசித்துவந்த குகையின் கூரையிலோ, சுவரிலோ, தான் கண்ட மிருகங்களையும் வேட்டைக்காட்சிகளையும் தன்னுடன் வசித்த மக்களையும் தனக்ககப்பட்ட செம்மண்ணையோ கரியையோ குழைத்துச் சித்திரங்கள் வரைந்து தன் கலையார்வத்தைக் காட்டினான். அவற்றை அவ்விதம் வரைவதில் அவனுக்கொரு தனியின்பம் ஏற்பட்டது. மனிதனின் அழகுணர்ச்சியும் உள்ள நெகிழ்ச்சியுமே ஓவியக்கலையின் ஊற்றாகும்.

ஆனால், நம் நாட்டிலே ஒவ்வொரு விஷயத்தையும், ஒவ்வொரு தத்துவத்தையும் விளக்க ஒரு கதையைக் கட்டிவிடுகிறார்கள். ஓவியக்கலையின் ஆரம்பத்தைப் பற்றியும் ஒரு கற்பனைக் கதையைச் சிருஷ்டித்துள்ளனர். அக்கலையின் சில அம்சங்களையும் உண்மைகளையும் நன்கு உணர்த்தவே இவ்வண்ணம் செய்துள்ளனர் என்பது வெளிப்படை. ஓவியக்கலையின் உற்பத்தியைப் பற்றி இரண்டு கதைகள் வந்துள்ளன. அவற்றை ஈண்டு கூறுவோம்.

"சிற்பரத்தினம்" என்னும் சிற்பநூலின் ஓர் பகுதியாகிய "சித்திரலட்சணத்தில்" காணப்படும் கதை வருமாறு:—

பண்டைக் காலத்தில் பயஜித் என்னுமொரு மன்னன் இருந்தான். அவன் கடவுள் பக்தியில் தலை சிறந்து விளங்கினன். அவனுடைய தரும ஆட்சியில் குடிகள் இன்புற்று சகல ஐசுவரியங்களுடனும் திகழ்ந்தனர். ஒருநாள் ஒரு அந்தணன் அவன் திருமுன் தோன்றி “மன்ன, உனது ராச்சியத்தில் அதருமமும் அநீதியும் பாவமுமே ஓங்கியுள்ளன. அவ்விதமில்லாவிடில் என் சின்னஞ்சிறு மகள் அகால மரணமடைவதேன்? என்மீது இரக்கங்கொண்டு, என் மகள் சென்றுள்ள உலகினின்று அவளை மீட்டிக்கொண்டுவந்து என் வசம் ஒப்புவிப்பாயாக” என விண்ணப்பித்தான்.

மன்னன் மனு முறைப்படி நீதிசெலுத்துபவன் அல்லவா? தன்மீது கூறப்பட்ட பழியை அவன் எவ்விதம் பொறுப்பான்? ஆதலின், தன் கௌரவத்தை நிலைநாட்ட, அந்தணனின் விருப்பத்தை எவ்விதமாயினும் நிறைவேற்றவேண்டியதாயிருந்தது. மன்னன் உடனே யமலோகஞ்சென்று, தருமராஜனிடம் அந்தணன் மகளைத் திருப்பிக்கொடுக்கும்படிக் கேட்டான். யமன் மறுக்கவே, மன்னன் சினங்கொண்டு அவன் மீது போர்தொடுத்தான். அறவாழி அரசன் வென்றுன். தோல்வியுற்ற யமன் பிரம்மாவிடஞ் சென்று முறையிட்டான். பிரம்மா மன்னனிடம் ஓடிவந்து “மன்ன, யாது செய்தனை? வாழ்வும் சாவும் வினையின் விளைவேயல்லவா? அவற்றிற்கு யமன் யாதொருவிதத்தானும் பொறுப்பாளியல்லன். நீ உடனே உன் ராச்சியம் சென்று அந்தணகுமாரியின் படம் எழுது. பின் சொல்லுகிறேன்” என ஆணையிட்டான்.

மன்னனும் அவ்விதமே செய்ய, பிரமன் அப்படத்திற்கு உயிருண்டாக்கி, அவனை நோக்கி, “அரச,

நீ நக்னை பிரேதங்களை (அம்மணமாயுள்ள சடலங்களை) வென்ருய் ஆதலின், நீ நக்கனஜித் என்னும் பட்டத்தைப் பெறுவாய். என் அருளினுலேயே நீ இப்பட்டத்தை வரைய முடிந்தது. இதுவே உலகில் முதற் படமாகும். ஆயினும், நீ ஓவியம் வரையக் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும். அதற்காக, தெய்வ சிற்பியான விசுவகருமனிடஞ் செல். அவன் உனக்கு ஓவியக்கலை யாவற்றையும் கற்றுக்கொடுப் பான்'' எனத் திருவாய் மலர்ந்தருளினுன்.

இவ்வண்ணமாகவே உலகில் ஓவியக்கலை பிறந்தது.

"விஷ்ணுதருமோத்தரம்'' என்னும் மற்றுமொரு சிற்ப நூலில் வேருெரு கதை காண்கிறது. அது வருமாறு:—

பதரி ஆசிரமத்தில் நரன், நாராயணன் என்னும் இரு முனிவர்கள் கடுந்தவத்தில் ஆழ்ந்திருந்தனர். அது காலை, சில தேவ கன்னிகைகள் இப்புவி வந்து முனிவரின் தவத்திற்கு இடையூறு விளைவிக்கலாயினர். அவர் களுடைய காதல்விழிகள் வலைவீசின. அவர்கள் அப்படியும் இப்படியுமாகத் திரிந்து பூப்பறிக்கையில், நாராயணர் கண் திறந்து அவர்களை நோக்கினர். அவர் களின் உட்கருத்து இன்னதென அவருக்கு எளிதில் புலனுயிற்று. உடனே அவர் காமத்தைத் தூண்டும் ஒரு மாங்கனியை எடுத்தார். அதைப்பிழிந்து ரசத்தை வண்ணமாகக்கொண்டு குமுதம்போன்ற அகன்ற விழிகளும் அழகிய உறுப்புக்களும் சர்வ மங்களங்களும் பொருந்திய ஒரு தேவகன்னிகையின் எழிலுருவை வரைந்தார். அதற்கு இணையாகக் கருதக்கூடிய ரூப

சௌந்தரியத்தையுடைய ஒரு பெண்ணை மூவுலகங்களிலும் காணமுடியாது. அவ்வளவு அபூர்வ அழகுடன் பொலிந்தது அந்த ஓவியம். அதைக்கண்ட தேவ கன்னிகைகள் வெட்கித் தலைகுனிந்து, உடனே ஓட்டம் பிடிக்கலாயினர். உலக நன்மையைக் கருதி, முனிவர் இக்கலையை விசுவகர்மனுக்குக் கற்றுக்கொடுத்தார்.

ஓவியத்தின் தோற்றத்தைப் பற்றிப் பண்டைக் கிரேக்கர்களிடையே இன்னுமோர் கதை வழங்கியது. ஒரு இளநங்கை, காதலன் தன்னைவிட்டுப் பிரிய நேரிட்டதால் ஆற்றொணாத் துயரடைந்தாள். அவள் உள்ளம் சுக்கு நூறாக உடைந்தது. அந்த நிலையில் அவனைப் பின்தொடர்ந்தே சிறிது தூரம் சென்றாள். இருவரும் ஒரு நெடுஞ்சுவரின் வழியாகச் செல்லுகையில் அவள் தன் காதலனின் நிழல் அச்சுவரில் தெளிவாகப் பட்டதைக் கண்டாள். மின்னல்போன்று ஓரெண்ணம் உதித்தது. உடனே அவனை நிறுத்தி நிழலின் எல்லைக் கோட்டின்மீது அப்படியே வரைந்தாள். அது காதலன் நினைவுக்கோர் அறிகுறியாகி பிரிவாற்றாமையைத் தணித்தது.

முதல் கதை, ஓவியம் ஒரு தெய்வக்கலை யெனக் காட்டுகிறது. இரண்டாங் கதை, அது சர்வாங்க சௌந்தரியங்களையும் வசீகரங்களையும் எடுத்துக்காட்ட வல்லதென வலியுறுத்துகிறது. மூன்றாங் கதை கலையின் பயனைக் கூறுகிறது.

ஓவியம் ஓர் அழகுக்கலை. மனிதன் தோன்றிய போதே இதுவும் தோன்றியது. இது வாழ்க்கைக்கு

அழகும் தூய்மையும் அளித்து மாக்களை மக்களாக்கு கிறது. ஒவ்வொரு நாட்டினருக்கும் இக்கலை ஒவ்வொரு விதமாகப் பரிணமிக்கிறது. அவர்களின் தனிப் பண்பே இதற்குக்காரணம். மக்களின் தனிப் பண்பை வெளியிடும் சாதனமாகிய இக்கலையை அனைவரும் போற்ற வேண்டும்.

2. ஓவியக்கருவிகளும் வரையும் முறைகளும்

ஓவியத்தில் பலவகை யுண்டு. அது மனிதன், மிருகம் அல்லது ஏதேனுமொரு பொருளின் படமாக வேனும், சமய, சரித்திர சம்பந்தமானதாகவேனும், அல்லது ஏதேனுமொரு பொருளுக்கு அழகு தரும் வெறும் அலங்கார சித்திரமாகவேனும் அமைந்திருக் கலாம். சாமான்னிய வாழ்க்கையில் காணும் காட்சிகளை வரைவது ஒருவித ஓவியம். கண்ணுக்கெட்டுந் தூரம் வரையிலுமுள்ள ஒரு நிலப்பகுதியையோ நீர்ப் பகுதி யையோ வரைவது மற்றொருவிதம். ஒரு குறித்த பொரு ளைப் படமாக எழுதுவது இன்னுமொரு விதம். எவ் வகையைச் சார்ந்ததாயினும் அதைக் காகிதம், மரப் பலகை, உலோகத்தகடு போன்ற ஒரு பரப்பின்மீதோ, துகில், படுதா, கித்தான் போன்ற ஒன்றன்மீதோ அல்லது கட்டிடத்தின் சுவர், தூண், மேல்நிலை, விதானம், விட்டம் ஆகிய ஏதாவதொன்றின்மீதோ வரையலாம்.

ஓவியம் வரைவதற்கு இன்றியமையாது வேண்டிய கருவிகள் மூன்று. அவை முறையே வட்டிகை (சித்திர மெழுதும் கோல்), வட்டிகைப் பலகை (சித்திரமெழுதும் பலகை.) வண்ணம் (சித்திரம் எழுதுவதற்குரிய கலவை) எனப்படும். அவற்றையே

"வட்டிகை மணிப்பலகை வண்ணநுண் டுகிலிகை"

எனச் சிந்தாமணிச் செய்யுளடியொன்று கூறுகின்றது. அவற்றில் வண்ணமே முக்கியமானது. ஏனெனில்,

வண்ணம் கெட்டியாகவும் உறுதியாகவும் இருந்தால்தான், அதனால் எழுதப்படும் ஓவியம் வெப்பதட்ப நிலைகளாலும் காலக் கழிவினாலும் பெரிதும் மாறுபடாமலிருக்கும். இவ்விதமாக நிற்கக்கூடிய வண்ணங்களையும் அவற்றை உபயோகிப்பதற்கான முறைகளையும் கண்டுபிடிப்பதில் ஓவியர்கள் பெரிதும் கவனஞ்செலுத்தி யிருக்கின்றனர். மேலைநாட்டினர் தாவர உலோகப்பொருள்களையும், முட்டையின் வெள்ளை, பலவிதப்பசைகள், கொழுப்புக்கள். திராவகங்களைச் சேர்த்துப் பலவகை வண்ணக் கலவைகளைப் பண்ணியும் அவற்றை உபயோகிப்பதில் பல முறைகளை அனுசரித்தும் வந்திருக்கின்றனர். அவர்கள் பல காலமாகச் செய்துவந்த ஆராய்ச்சிகளும் அனுசரித்து வந்த முறைகளுமே இன்று ஓவியக்கலை அடைந்துள்ள அபிவிருத்திக்குப் பெரிதும் காரணமாயிருக்கின்றன.

நமது நாட்டிலும் நம் முன்னோர்கள் தாவரங்களிலிருந்தும் உலோகப்பொருள்களிலிருந்தும் பலவித வண்ணங்களை யுண்டாக்கி உபயோகித்து வந்தனர் என்பது பரத நாட்டிய சரித்திரத்திலிருந்தும் இன்னும் பல சிற்ப நூல்களிலிருந்தும் தெரிய வருகின்றது. உதாரணமாக, வெள்ளை, மஞ்சள், கறுப்பு, நீலம், சிவப்பு ஆகிய ஐந்துவித மூல வண்ணங்களும் பழக்கத்திலிருந்தனவென்றும், ஓவியர்கள் இம் மூல வண்ணங்களைத் தக்கபடி சேர்த்துக் குழைத்துத் தங்களுக்கு தேவையான இதர வண்ணங்களைத் தயார் செய்துகொண்டனர் என்றும், வெள்ளையையும் நீலத்தையும் சேர்த்து சாம்பல் நிறமானதொரு வண்ணத்தையும், மஞ்சளையும் நீலத்தையும் சேர்த்துப் பச்சை வண்ணத்தையும், சிவப்பையும் மஞ்சளையும் சேர்த்து கௌர வண்ணத்தையும், நீலத்தை

யும் சிவப்பையும் சேர்த்து காஷாய வண்ணத்தையும் அமைத்துக்கொண்டனர் என்றும் பரத நாட்டிய சாத்திரம் கூறுகின்றது.

ஓவியம் வரைவதற்கு நாம் சாதாரணமாகப் பயன் படுத்தும் வண்ணத்தை நீர் வண்ணம் என்பர். வண்ணங் களைக் குழைக்கும்போது நீரை உபயோகிப்பதால் இதற்கு இப்பெயர் வரலாயிற்று. இந்த வண்ணம் வரையப்படும் பொருளின் மீது கெட்டியாக ஒட்டிக்கொள்ளும் பொருட்டு இதில் பிசினும், கிளிசரைன் என்னுமொரு திராவகமும் சேர்ப்பர். இந்த வண்ணம் காகிதத்தில் வரையப்படும் ஓவியத்திற்கே பெரும்பாலும் உபயோகப் படுகின்றது. இவ்விதமாகத் தீட்டப்படும் ஓவியம் நீர் வண்ண ஓவியம் எனப் பெயர்பெறுகின்றது.

நீர் வண்ண ஓவியத்தில் ஒரு குறையுள்ளது. அது என்னவெனில், அது வெகு சீக்கிரத்தில் தன் பொலிவிழந்து மங்கியும், வெட்பதட்ப நிலைமைகளினால் பெருமாறுதலடைந்தும் விடுகின்றது. பின்னர் கண்டு பிடிக்கப்பட்ட எண்ணெய் வண்ணம் இக்குறையைப் போக்கிவிடுகின்றது. எண்ணெய் வண்ணத்தைத் தயா ரிக்கும்போதும் அதைக் குழைக்கும் போதும் எண் ணெய்யை உபயோகிக்கவேண்டி யிருப்பதால், அதற்கு இப்பெயர் வந்தது. அவ்வண்ணத்தைக்கொண்டு தீட்டப் படும் ஓவியம் காலத்தின் கழிவினாலும், வெட்பதட்ப நிலைகளினாலும் பெரிதும் மாறுபாடு அடைவதில்லை. மேலும் அதற்கு ஆளிவிரையின் எண்ணெய்யே விசேஷ மாக உபயோகிப்பதால், வண்ணம் எழுதப்படும்போதே சீக்கிரம் உலர்ந்து விடுகிறது. துகில், படுதா, கித்தான், சுவர் ஆகியவற்றின்மீது வரையப்படும் ஓவியங்களுக்கு

அவ்வண்ணம் விசேஷமாகப் பயன்படுகின்றது. அவ் வண்ணத்தைக் கொண்டு எழுதப்படும் ஓவியங்கள் எண்ணெய் ஓவியங்கள் எனப் பெயர்பெறுகின்றன.

சுவரில் தீட்டப்படும் ஓவியங்களுக்கு வேறு சில முறைகள் கையாளப்படுகின்றன வண்ணங்கள் சுவரில் நன்றாகப் பிடிக்கும்பொருட்டு அவற்றிற்கு முட்டை வெள்ளை, மீன் கொழுப்பு, திராட்சை ரசம், பசை முதலிய பதார்த்தங்கள் சேர்க்கப்படுகின்றன. இவ்விதமாகச் சேர்க்கப்பட்ட வண்ணத்தை டெமபெரா என்றும், அதைக்கொண்டு தீட்டப்பட்ட சுவரோவியத்தை டெம்பரா ஓவியம் என்றும் கூறுவர்.

கற்சுவரின்மீதோ அல்லது சுண்ணும்பு தீட்டிய சுவரின்மீதோ வெண்சுதை தீட்டி, அது ஈரமாயிருக்கும் போதே ஓவியம் வரைவது மற்றொரு முறை. அதைத்தான் பிரெஸ்கோ என்றும், அம்முறையில் தீட்டப்படும் ஓவியத்தை பிரெஸ்கோ ஓவியம் என்றும் கூறுவர். நாம் அதை ஈரச்சுதை ஓவியம் என்றும் கூறலாம். இத்தாலியச் சொல்லாகிய பிரெஸ்கோ என்பதற்கு நேரான ஆங்கிலச் சொல் பிரெஷ் என்பது. சுதை ஈரமாயிருக்கும்போதே வரைந்துவிட வேண்டுமாதலால், அதற்கு இப்பெயர் வந்தது இம்முறையில் வரையும்போது முதலில் காகிதத்தில் சித்திரரேகைகள் வரைந்து அதை மாதிரியாகக் கொண்டு அதற்குத் தேவையான சுவரின் பரப்பில் சுதையைத் தீட்டுவர். ஒருநாளுக்குள் எவ்வளவு வரைய முடியுமோ அதற்கு ஏற்பச் சுவரின்பரப்பை நிர்ணயித்துக் கொள்வர். ஒருநாள் முடிவில் சித்திரம் பூர்த்தியாகா விடில், சித்திரம் வரையப்படாது நிற்கும் சுதையை ஒழுங்காக வெட்டி எடுத்துவிடுவர். அடுத்த நாள் வரைய

ஆரம்பிக்கும்போது ஈரச் சுதையை வேண்டிய அளவு மீண்டும் நீட்டிக்கொள்வர். ஒரு நாளுக்குள் சுதை காயுமுன் வரையவேண்டியிருப்பதால் ஓவியம் அவசர அவசரமாகவே எழுத வேண்டியதாயிருக்கிறது. இம் முறையிலுள்ள இந்த அசௌகரியத்தைப் போக்குவதும் எண்ணெய் வண்ணத்தைக் கண்டுபிடிப்பதற்கு ஒரு ஏதுவாக இருந்தது.

நாம் மேலே கூறிய ஓவிய வகைகளும் ஓவியம் வரையும் முறைகளுந்தாம் பிரதானமானவை. இவை உலக மக்களிடையே பழைய காலந்தொட்டுப் பயிலப்பட்டு வருகின்றன. ஆதியில் குகையில் வசித்த கற்கால மனிதனும் மானிட, மிருக உருவங்களையும், வேட்டைக் காட்சிகளையும் கரித்துண்டாலும், சுண்ணம்பு அல்லது செம்மண் கட்டியினாலும் வரைந்தான். எகிப்தியரும் பண்டைக் கிரேக்கரும் தாவரப்பொருள்களையும் உலோகப் பொருள்களையுங்கொண்ட பலவித வண்ணங்களை உபயோகித்துப் பலவித ஓவியங்கள் வரைந்தனர். ஐரோப்பாவில் இடைக் காலத்திலும் அதன் பின்னரும், முதலில் பிளெமிங்கு ஜாதியினரும்—இவர்களே பின்னர் பெல்ஜியர் என்றும் டச்சுக்காரர் என்றும் பிரிந்தனர்—பின்னர் இத்தாலியரும் இக் கலையில் புதுப் புது வகைகளையும் முறைகளையும் பயின்று தேர்ச்சி பெற்று விளங்கினர். இடைக்காலக் கிறிஸ்தவ ஆலயங்களின் சுவர்களில் சமய சம்பந்தமான பலவிதச் சித்திரங்கள் பொலிந்தன. மேலைநாடுகளில் இக் கலை விஷயமாகப் பலவிதமான சம்பிரதாயங்களும் போக்குகளும் ஏற்பட்டுள்ளபடியால். அங்கே இன்று இக் கலை சீவனுடையதாகத் திகழ்கின்றது.

நமது நாட்டிலும் இக் கலை பண்டுதொட்டு மிகச் சிறப்புடன் பயிலப்பட்டு வந்திருக்கின்றது. புராதன இந்தியாவில் யக்ஷர்களும் நாகர்களும் படமெழுதுவதில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர். வட இந்தியாவில் மன்னர்கள் ஓவியக்கலையைப் பெரிதும் ஆதரித்தனர். காளிதாசன் எழுதிய சகுந்தலையில், துஷ்யந்தன் சகுந்தலையின் பிரிவை யாற்றாது அவளது ஓவியத்தை வரைகிறான். பவபூதியின் உத்தர ராமாயணத்தில், இலக்குமணன், ராமனுடையவும் சீதையினுடையவும் பூர்வ ஜன்ம உருவங்களைத் தீட்டிச் சீதையை மகிழ்விக்கின்றான். நளனைப்பற்றி கேள்வியுற்ற தமயந்தி, நளனுடைய படத்தைச் சுவரில் வரைந்து காட்ட ஏற்பாடு செய்தாள் என ஸ்ரீ ஹர்ஷன் கூறுகிறான். மனித உருவங்களேயன்றி பலவிதப் பொருள்களும் வரை யப்பட்டன. மன்னர்களின் கொடிகளிலும் கோயில் விருதுகளிலும் பலவிதச் சித்திரங்கள் திகழ்ந்தன. அரண்மனைகளிலும், கோயில்களிலும், மடாலயங் களிலும் பல சுவரோவியங்கள் பொலிந்தன. வட நாட்டைப் போலவே தமிழ் நாட்டிலும் ஓவியக்கலை பெரிதும் ஓம்பப்பட்டு வளர்ச்சியடைந்திருந்தது என்பது பழைய தமிழ்க் காப்பியங்களிலிருந்து தெரிய வருகிறது. மன்னர்களின் மாளிகைகளில் வண்ணம் தீட்டப்பட்ட வடிவங்கள் பல காணப்பட்டனவென்றும், ஆடல் அரங்கு களில் ஓவியம் நிறைந்த விதானங்கள் பல வைக்கப்பட் டிருந்தனவென்றும், பௌத்த சமணப் பள்ளிகளின் சுவர் களில் பல சிறந்த ஓவியங்கள் விளங்கினவென்றும் மணி மேகலை, சிலப்பதிகாரம் முதலிய நூல்கள் கூறுகின்றன. ஆனால் காலத்தின் கொடுமையாலும் பூச்சிப் பொட்டுக்கள் செய்த அழிவினாலும், வெட்ப தட்ப நிலைகளின் மாறு

பாட்டினாலும் அவையாவும் அழியலாயின. அவற்றின் காரணமாகவே, கல்லின்மீது செதுக்கப்பட்ட சிற்பங் களுக்கே பிரதானமளிக்கப்பட்டு, ஓவியம் சிற்பக்கலைக்குக் கீழ்ப்பட்டதோர் உபகலையாயிற்று. கல்லால் சமைக்கப் பட்ட கோயில்களும், குகையில் குடையப்பட்ட கோயில் களுமே ஓவியத்திற்கு இருப்பிடமாயின. இன்று அஜந்தா, எல்லோரா குகைகளிலும், இலங்கையில் சிகிரி யாவிலும், தமிழ்நாட்டில் சித்தன்னவாசல் குகைகளிலும், தஞ்சை பெரியகோயிலிலும், காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயிலிலும் இன்னும் பலவிடங்களிலும் காணப்படும் சுவரோவியங்களே நமது புராதன கலையின் மேன்மை யையும் இலக்கணங்களையும் உணருவதற்கு உதவியாக நிற்கின்றன.

இக்காலத்தில் பழக்கத்திலிருக்கும் பல ஓவிய முறைகளும் பண்டுதொட்டே பாரதநாட்டில் பழக்கத்தி லிருந்தனவென்பதற்குப் பல சான்றுகள் உண்டு. நாம் மேலே கூறின சுவரோவியங்களை மட்டும் ஈண்டு உதா ரணமாக எடுத்துக்கொள்வோம். சுண்ணம் தீட்டிய சுவரில் சுண்ணம் ஈரமாயிருக்கும்போதே வரையப்படும் ஓவியத்தைப் பிரெஸ்கோ ஓவியம் (Fresco Painting) என்று சொன்னோம். இவ் ஓவிய முறை தமிழ்நாட்டில் கிறிஸ்து பிறந்த முதல் நூற்றாண்டிலேயே பெருவழக்கி லிருந்தது என்பது மணிமேகலை மூன்றாம் கதையிலுள்ள வரிகள் **129—131** லிருந்து தெரிய வருகின்றது.

அவ்வரிகள் வருமாறு:—

"எவ்வகை யுயிர்களு முவமங் காட்டி
வெண்சுதை விளக்கத்து வித்தக ரியற்றிய
கண் கவ ரோவியங் கண்டு"

ஓவியக் கலையில் தேர்ச்சி பெற்ற கலைஞர்களால் சிருட்டியிலுள்ள எல்லாப் பொருள்களும் வெண்சுதை தீட்டப்பெற்ற சமமான பரப்பில் கண் கவரத் தக்கவாறு இயற்றப்பெற்றிருந்தன என்பதே இம்மேற்கோளின் பொருளாகும்.

நெடுநல்வாடையில், 110—113 வரிகளில் பின் வருமாறு காணப்படுகிறது.

"வெள்ளி யன்ன விளங்குஞ் சுதையுரீஇ
மணிகண் டன்ன மாத்திரட் டின்காழ்ச்
செம்பியன் றன்ன செய்வுறு நெடுஞ்சுவ
ருருவப் பல்பூ வொருகொடி விளைஇக்"

இதன் பொருள் வருமாறு:- கோயிலின் அந்தப் புறத்தே யுள்ள தூண்கள் நீலமணியால் செய்தாற்போன்ற கருமை யும் திரட்சியுமுடையன. அவற்றின் பலவிடங்களில் வெண்சுதையைத் தீட்டி அதன்மீது பல பூக்களையுடைய கொடிகள் விளங்கும்படி எழுதப்பட்டிருந்தன.

புதுக்கோட்டைக்கு மேற்கே சுமார் பத்து மைல் தூரத்திலுள்ள சித்தன்னவாசல் என்னும் குக் கிரா மத்தில் இருக்கும் குகைக் கோயிலில் ‡ காணப்படும் ஓவி யங்கள் இவ்வாறே வரையப்பட்டுள்ளன. அங்கே ஓவியங் கள் வரையப்பட்டுள்ள இடங்களில் கல்லின் மேற் பரப்பு சமமாகப் பொளியப்பட்டு அதன்மேல் வெண் சுதையைப் பூசி, அதை வழவழவெனத் தேய்த்து அது காய்வதற்குள்

‡ இக் குகைக்கோயில் 600—630 ல் இருந்த பல்லவ மகேந்திரவர்மனால், அவன் சைவம் புகுமுன் சமணனாயிருந்த போது கட்டப்பட்டதெனக் கூறுவர்

வண்ணம் தீட்டப்பட்டிருப்பதைக் காண்கிறோம். வட திருவாங்கூரில் எத்தமனூரிலுள்ள சிவாலயத்தில் எண் கரங்கள் கொண்ட நடராஜ ஓவியம் இவ்வாறே தீட்டப் பட்டுள்ளது. இலங்கையில் பொலனருவாவில் மகா தெமாலசாயாவின் சுவர்களில் ஜாதகக் கதைகளை விளக் கும் ஓவியங்கள் இம்முறையிலேயே தீட்டப்பட்டுள்ளன.

தமிழ்நாட்டில் இன்னும் பல கோயில்களிலும், குறுநில மன்னர்கள் செல்வர்களின் மாளிகைகளிலும், கடந்த இரண்டு மூன்று நூற்றாண்டுகளுக்குள் இயற்றப் பட்ட சுவரோவியங்கள் பல இருக்கின்றனவெனத் தெரி கிறது. அவ்வோவியங்களை யெல்லாம் ஆராய்ந்து பட மெடுத்துப் பாதுகாக்க வேண்டும். அவை நாம் இன்று இழந்திருக்கும் தமிழ்க் கலையின் சம்பிரதாயங்களை மீண்டும் நமக்களித்து நமது கலையின் மறுமலர்ச்சிக்குப் பேருதவி புரியுமென்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை.

3. ஓவிய இலக்கணம்

ஒவ்வொரு தேயத்தினருக்கும் கலை விஷயமாகச் சில தனிக் கொள்கைகள், இலட்சியங்கள், வழக்காறுகள் முதலியன உண்டு. ஆதலின், ஒரு தேயத்தினரின் கலையை மதிப்பிடுங்கால், அத்தேயத்தினருக்குரிய கருத்துக்கள், இலட்சியங்களின்படி அதை மதிப்பிடுவதே தகுதியாகும்.

ஆனல், இந்தியக் கலையை ஆராயப்புகும் மேலை நாட்டினர், இதற்கும் சில அடிப்படையான தத்துவங்களும் குறிகளும் உண்டு என்பதை ஒரு சிறிதும் உணராமலும், தாங்கள் வகுத்துக்கொண்ட கொள்கைகளே உலகுக்கெல்லாம் பொருந்தற்குரியவை எனப் பெருமிதங் கொண்டும், இந்தியக்கலையைக் கண்டபடியெல்லாம் பழிக்கின்றனர். அவர்கள் கூறுவதன் சாராம்சம் இதுவே. முதலாவதாக இந்தியக் கலைப்பொருள்கள் தோற்ற உண்மையினின்று பெரிதும் பிறழ்கின்றன. இந்தியக் கலைஞர்கள் உடற்கூற்று சாத்திரத்தையே அறியார் போலும்! இரண்டாவதாக அவை இயற்கைக்கு முரணாக நிற்கின்றன. மூன்ருவதாக, அவை கலைஞனின் உள்ளத்தெழுச்சியின் வெளிப்பாடாகவோ, பார்ப்போரின் உள்ளத்துணர்ச்சிகளைத் தூண்டக்கூடியனவாகவோ இல்லை.

மேலைநாட்டுக் கொள்கைகளின்படி இவையாவும் குற்றங்களேயாயினும், இந்தியக் கலையின் தத்துவங்

களின்படி இவை குற்றங்களாகா. ஏனெனில், இந்தியக் கலையை ஆராய்வோர் மூன்று விஷயங்களை நினைவில் வைத்துக்கொள்ளவேண்டும். முதலாவது, ஒரு பொருள் தோற்றத்திற்கு எவ்விதம் புலப்படுகின்றதோ அவ்வித மாகவே அதை நகல் செய்வது அதன் குறியல்ல; அது எவ்விதம் இருக்கவேண்டுமென்பதே அதன் குறியாகும். உதாரணமாக, ஒரு ஓவியப் பொருளை எடுத்துக் கொள்வோமானால், ஓவியனின் உள்ளத்தெழுந்த சிந்தனை யின் பிரதிபிம்பமே அது. ஓவியன் தன் கருத்தில் தோன்றிய லட்சியத்திற்கு ஓர் உண்மையான வடிவம் தருகிறான். அதுவே கலை, அக்கலையே உண்மையான கலை. இரண்டாவது, இயற்கையை நகல் செய்வதல்ல. இயற்கைக்குப் பின்புறமாக மறைந்துள்ள உண்மையை வெளிப்படுத்துவதே அதன் குறியாகும். இந்தியக் கலைஞன், மெய்ப்பொருளை மறைக்கும் ஒரு மறைப் பெனவே இயற்கையைக் கருதுகிறான். மேலும், ஓயாமல் இயங்கியும் மாறுபட்டும் வரும் இயற்கையை வரம்புடைய ஒரு கலையமைப்பில் பூரணமாகப் பொருத்துவது எங்ஙனம் இயலும்? மூன்றாவது, கலைப்பொருளில் உள்ள நெகிழ்ச்சியை வெளிப்படுத்துவதோ, அல்லது பார்ப்போரிடை அந்நெகிழ்ச்சி உண்டாகுமாறு செய்வதோ அதன் குறியல்ல. ஒரு பொருளின் மூலாம்சத்தைத் தியானத்தின் மூலமாகத் தன்னுள்ளத்திலேயே உணர்ந்து அதை வெளிப்படுத்துவதும், பார்ப்போரின் சிந்தனையைத் தூண்டுவதுமே இந்தியக் கலைஞனின் வேலையாகும்.

இந்தியக் கலையானது இவ்விழுமிய குறிகளைக் கொண்டதாயினும், அதன் ஒரு பிரிவாகிய ஓவியக் கலையைப் பொறுத்தமட்டில், இந்திய ஓவியங்கள் தோற்ற

உண்மையையும் இயற்கையையும் அசட்டை செய்யாமல், அவற்றைப் பெரும்பாலும் தழுவியே வரையப்பட்டிருப்பது கண்கூடு. மேலும், ஓவிய இலக்கணங்களையும் விதிகளையும் கூறும் சிற்ப நூல்கள், ஓவியங்கள் இயற்கையுண்மையுடன் பொலியவேண்டியதன் அவசியத்தைப் பெரிதும் வலியுறுத்துகின்றன. இச் சிற்ப நூல்களையும் இவற்றில் கூறப்படும் ஓவிய இலக்கணங்களையும் பற்றி ஒரு சிறிது ஆராய்வோம்.

சித்திரங்களைப்பற்றிக் கூறும் பழைய இந்திய நூல்களான, 'சித்திர லட்சணம்', 'விஷ்ணு தருமோத்தரம்', 'சிற்ப ரத்தினம்' ஆகியவை மொழிபெயர்ப்புக்களின் மூலமாக இன்று நமக்குக் கிடைத்திருப்பது நமது பாக்கியமேயாகும். 'சித்திர லட்சணம்' என்பது பௌத்த காலத்திற்கும் முற்பட்ட மிகப் பழைய நூலாகும். இதைத் திபேத்து மொழியிலிருந்து பீதோல்டு லோபர் என்னும் அறிஞர் ஜர்மானிய பாஷையில் மொழிபெயர்த்துள்ளார். இது உருவப் படங்களிலேயே விசேஷ கவனஞ் செலுத்துகிறது. தெய்வங்கள், மன்னர்கள். சாதாரண மக்கள் ஆகியோரின் உருவங்களை வரைவதற்குரிய பிரமாண விதிகள் இதில் தனித்தனியாகக் கூறப்படுகின்றன. தேவ, மானிட உருவங்களைப் பற்றி இது கூறும் பொதுவிதிகள் வருமாறு: மாதிரியாக விளங்குவதற்குரிய முகம் நாற்கோணமாயும், திட்டமான எல்லைக் குறிப்புடையதாயும், அழகுற அமைந்ததாயும் ஒளி திகழும் இயல்புடையதாயுமிருத்தல் வேண்டும். அது முக்கோணமாகவோ, முட்டை வடிவமாகவோ, குண்டாகவோ, கோணலாகவோ இருத்தலாகாது. சீமான் அல்லது தேவதையின் தலைமயிர் மென்மையாயும், சுருளாயும், நீல

திறமுடையதாயும் அமைக்கப்படவேண்டும். முகத்தை இவ் வண்ணம் கச்சிதமாக வரையும் கலைஞனே போற்றப் படுவான். சாதாரண மனிதர்களின் முகம் அமைதியை நாடுவதைப் போல வரையப்படவேண்டும். அது நீள மாகவோ, வட்டமாகவோ, முக்கோணமாகவோ இருக்கலாம். சாதாரண மக்கள் மன்னர்களைவிடக் குட்டையாகக் காட்டப்படவேண்டும். கலைஞன் பெண் ணினத்தைத் தன்னிச்சைப்படி சித்தரிக்கலாம். ஆனால் அவன் வரையும் உருவம், இசைவு, அளவு, பொருத்தம், இளமை, நாணம், நேரான நிமிர்ந்த கோலம், ஆகியவை பொருந்த அமைந்திருக்கவேண்டும.

'விஷ்ணு தருமோத்தரம்' என்னும் நூலில் ஓர் அத்தியாயம் மட்டுமே ஓவியத்தைப்பற்றிக் கூறுகின்றது. இவ்வத்தியாயத்தை டாக்டர் கிரம்ரிஷ் என்னும் அறிஞர் ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்திருக்கிறார். சரியான உடல்பாவனை அல்லது கோலம், தகவுப்பொருத்தம் தாராளமாக இடம் விடல், ஒயில், உறுப்புக்களின் இணைப்பு, ஒப்புமை, ஏற்றம், இறக்கம், ஆகிய எட்டு லட்சணங்கள் ஒரு படத்திற்கு அமைந்திருக்கவேண்டு மென அது கூறுகின்றது. மேலும், அது உருவப் படங்களை நான்கு விதமாகப் பிரிக்கிறது. சத்தியம் என்பது ஒருவகை இவ்வகைச்சித்திரம் புவிஇயல்புடனும் வாழ்க்கையுடனும் பொருந்தி உண்மைக்கு ஒப்ப விளங்க வேண்டும். உருவத்திற்குச் சரியான உயரமும், நுண்மை யான அழகான உடலும் அமைந்திருக்கவேண்டும். பல பாவங்களைக் கொண்டதும், கச்சிதமான தகவுப்பொருத் தங்களை யுடையதும், பூரணமாகத் தீட்டப்பட்டதும், சதுரமான சட்டத்தில் அமைக்கப்பட்டிருப்பதுமான

உருவப் படம் மற்ருெருவகை. உண்மையான, நல்ல வளர்ச்சியுற்ற உறுப்புக்கள் கொண்டதாயும் மாலைகளோ, அணிகலன்களோ அதிகமாக இல்லாமலும் விளங்கும் உருவப்படம் மூன்ருவது வகை. சிறந்த மக்களின் உருவங்கள் கடைசி வகையாகும்.

'சிற்பரத்தினம்' என்னும் நாலின் ஓர் அத்தியாயம் மட்டுமே சித்திர லட்சணங்களைப் பற்றி கூறுகின்றது. இதை டி. கணபதி சாஸ்திரியார் மொழிபெயர்த்துள்ளார்.

இக்கால ஓவியர்கள் பெரிதும் போற்றும் விதிகள் மூன்ரும் நூற்ருண்டிலிருந்த வாத்சாயனர் எழுதிய காம சூத்திரத்தில் அடங்கியுள்ளன இந்நூலுக்கு உரையெழுதிய யசோதரர் ஓவியக்கலையின் ஆறு அங்கங்களைப் பின் வருமாறு கூறுகிருர்.

1. உருவபேதம்: அதாவது பல மாறுபாடுகள் கொண்ட வெவ்வேறு உருவங்கள். தோற்றங்களை உருவ பேதத்திஞல் உணர்தல். ஓவியன் தன் மனத்தை ஒருமுகப்படுத்தி, வடிவம் அல்லது தோற்றத்தின் மூலாம்சங்களைப் பகுத்தறிந்து, அவற்றைத் தன் மனக்கண்ணில் பதியவைத்துப் பின்னரே படம் தீட்டவேண்டும். இதுவே இந்திய ஓவியர்களின் சம்பிரதாயமான முறையாகும். மேலைநாட்டுக் கலைஞர்களைப்போல எதிரே மாதிரியை வைத்துக்கொண்டு வரையும் பழக்கம் அவர்களுக்கில்லை.

2. பிரமாணம்: அதாவது உருவங்களின் அமைப்புக்குரிய பிரமாணங்கள் அல்லது அளவுகளைப் பாகுபாடு செய்தல். இது அளவு, தகவுப்பொருத்தம், உடற்கூறு, தூரத்திலோ அருகிலோ தோன்றும் பொருள்

களைக் காட்சிக்குப் புலப்படும் வண்ணமே தட்டையான பரப்பில் வரைவது (perspective) ஆகியவற்றின் விதிகளைப்பற்றிய ஞானம்.

3. ஃபாவம்: உருவ அமைப்பில் ஃபாவத்தை அதாவது உள்ள நெகிழ்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவது.

4. லாவண்ணிய யோசனம்: அழகு, வசீகரம், கலை, ஒயில் முதலிய லட்சணங்கள் பொருந்த ஓவியம் வரைதல்.

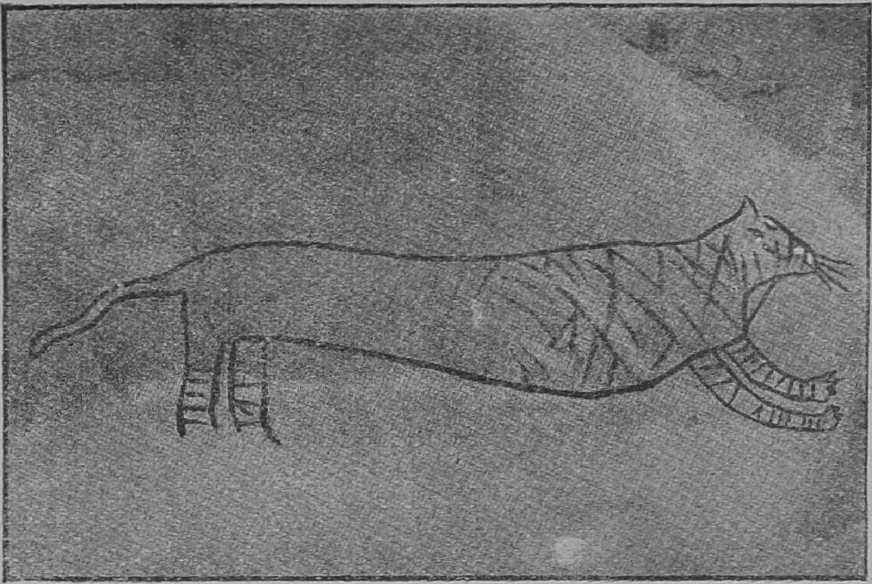
5 சாதிருசியம்: (ஒப்பு) பொருளுக்கும் வரையும் படத்திற்கும் ஒப்புமை அமைந்திருப்பது.

6. வர்ணபங்கம்: தூலிகையையும் வண்ணங்களையும் திறம்படவும் பொருளுக்கு ஏற்பவும் பயன்படுத்துவது.

காம சூத்திரத்தில் கூறப்பட்ட இந்த ஆறு விதிகளும், நாம் மேலே குறித்த இதர நூல்களில் காணப்படும் இலக்கணவிதிகளும், பண்டைக்கால இந்தியாவில் ஓவியக்கலை எவ்வளவு விரிவாக ஆராயப்பட்டு வந்தது என்பதைக் காட்டுவதற்குப் போதிய சான்றுகளாகும். கலையைப் பற்றிய இவ்விதிகள், வழக்காறுகள் யாவும் குப்த மன்னர்களின் காலத்தில் ஒன்று திரட்டப்பட்டு சிற்ப நூல்களில் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. இவ்விதிகள்யாவும் பௌத்த காலத்திலும் அதற்குப்பின்னரும் வரையப்பட்ட அஜந்தா, சித்தன்னவாசல், சிகிரியா முதலிய ஓவியங்களில் அனுஷ்டிக்கப்பட்டன. இவ்வோவியங்களை நன்கு ஆராய்ந்தால் நமது ஓவியக்கலை நம் இதர கலைகளைப்போலவே உயரிய கொள்கைகளையும் குறிகளையும் கொண்டிருந்தபோதிலும்

உண்மையினின்றும் இயற்கையினின்றும் பிறழவில்லையென்பது உள்ளங்கை நெல்லிக்கனி போன்று தெளிவாகும். நம் பண்டைக் கலைஞர்கள் இயற்கையையும் உலகையும் எவ்வளவுதூரம் உற்று நோக்கியுள்ளனர் என்பதை அவர்கள் வரைந்த ஓவியங்களில் உருவ அமைப்பை விளக்கும். அங்க அசைவுகள், கரங்களின் நிலைகள், உடலை அலங்கரிக்கும் பலவித அணிகலன்கள் முதலியவை சந்தேகத்திற்கிடமின்றி நமக்குக் காட்டுகின்றன. மேலை நாட்டுக் கலைஞர்களைப்போல பொருளைக் கண்ணெதிரே மாதிரியாக வைத்துக்கொண்டு வரையும் வழக்கம் நம் ஓவியர்களுக்கு இல்லாதிருந்தும், அவர்கள் உருவச்சாயலைக் காட்டும் எல்லை வரிகளை மிக லாவகமாகவும் அழுத்தமாகவும் வரைந்திருப்பதும், சம நிறை, லயம், முதலிய யாவும் பொருந்த ஓவியங்களைப் பிழையறத் தீட்டியிருப்பதும் அவர்களின் கலைத்திறனுக்கு என்றுமழியாச் சான்றுகளாக விளங்குகின்றன.

4. மிகப் பழையகால ஓவியங்கள்.



புதிய கற்கால குகை ஓவியம். அங்காலிமத். (மைசூர்)

பாணையில் ஓவியம். – மோகஞ்சதரோ

முன் சென்ற மூன்று அத்தியாயங்களில் இந்திய ஓவியக்கலையின் தோற்றம் அதன் வகைகள், அதன் இலக்கணம் ஆகிய பொருள்கள்பற்றி ஒரு சிறிது ஆராய்ந்தோம். இனி இந்திய ஓவியக் கலையின் வரலாற்றினை முறையாகக் கூறத் தொடங்குவோம்.

நமது நாட்டில் ஓவியக் கலையானது, மிகப்பழைய காலந்தொட்டு அதாவது, சரித்திர வரலாறு எட்டிப் பிடிக்க முடியாத காலங்களிலிருந்தும், பயிலப்பட்டு வருகின்றது என்பது ஆராய்ச்சியாளர் கண்ட துணிபு. இதற்குப் போதுமான சான்றுகள் நம்மிடமில்லை. ஆயினும், இன்று நமக்குக் கிடைத்துள்ள சில பழஞ்சின்னங்களிலிருந்து இதைப் பற்றிய சில சுவைமிக்க விஷயங்களை நாம் அறிந்து கொள்ளக்கூடும். உதாரணமாக, மத்திய இந்தியாவில், கைமூர்மலைத் தொடர்ச்சியில் காணப்படும் சில குகைகளில், சுவர்களின் மீது கைப் பழக்கமற்ற பண்டை மக்கள் வரைந்த சில வேட்டைக் காட்சிகள் காணப்படுகின்றன. விந்திய மலைச்சாரலில் தோண்டியெடுக்கப் பட்ட பொருள்களிடையே, கற்காலத்தின் பிற்பகுதியைச் சார்ந்தவையெனக் கருதப்படும் சில ஓவியங்களும் வண்ணப் பலகைகளும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால், இச்சின்னங்களிலிருந்து பண்டை மக்களின் கலையைப் பற்றிய விவரங்களை நாம் தெளிவாகக் கூற முடியாமலிருக்கிறோம்.

அதிர்ஷ்ட வசமாக ராஜகிரக சமஸ்தானத்தில், சிங்கணப்பூர் கிராமத்திற்கு அருகே, மண்டு நதிக்குக் கிழக்கேயுள்ள மலைத் தொடர்ச்சியில் சில குகைகளில், மிகப்பழைய காலத்தவையென மதிக்கப்படும் சில வரிச் சித்திரங்கள் நல்ல நிலையில் காணப்படுகின்றன. சிவப்பு வண்ணத்தால் தீட்டப்பட்ட இவை, மனிதர்களையும் சுரு சுருப்பாக இயங்கும் யானை, முயல் முதலிய மிருகங்களையும் தத்ரூபமாகச் சித்தரித்திருக்கின்றன. ஒரு பெரிய காட்டெருமையைப் பிடிக்க முயலும் வேடர் சிலரின் கூட்டமொன்றையும், ஈட்டியினால் குத்தப்பட்டுச் சுருண்டு மரணாவஸ்தையில் கிடக்கும் அக் காட்டெருமையையும், அதைச் சுற்றி நிற்கும் வேடர்களையும் சித்தரிக்கும் ஓவியங்கள், அவற்றை வரைந்த பண்டை மக்களின் கலைத்திறனையும், உள்ள நிகழ்ச்சியையும் நன்கு புலப் படுத்துகின்றன.

மைசூர் ராஜ்யத்தில் சித்தல் துர்க்கத்திற்குச் சில மைல் தூரத்தில் அங்காலிமத் என்னும் பெரிய குகை ஒன்றில் புதிய கற்காலத்தைச் சார்ந்த ஓவியன் ஒருவன் ஒரு கற்பாறையில் புலியின் ஓவியமொன்று வரைந்து இருப்பது கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. இங்கே சரித்திர காலத்திற்கு முன் தென்னிந்தியாவில் குகைவாசம் செய்த பூர்வீகக் குடிகளின் ஒரு பிரிவினர் வசித்தனர் எனக் கூறப்படுகிறது.

ஐக்கிய மாகாணத்தில், மீர்ஜாபூர் ஜில்லாவிலுள்ள குகைகளிலும் வரிச் சித்திரங்கள் பல காணப்படுகின்றன. இவையும் பெரும்பாலும் வேட்டை காட்சிகளே. இவற்றிலும், ரைனசிரஸ், மான் போன்ற மிருகங்களுள்ளபடி

வரையப்பட்டுள்ளன. ராஜ கிரகத்திலும் மீர்ஜாபூரிலும் உள்ள இக்குகைகளை நன்கு ஆராய்ந்தால், நம் நாட்டில் ஓவியக்கலை தோன்றிய விதத்தையும், பண்டை மக்களின் ஆதி வரலாற்றையும் பற்றிய பல செய்திகளை நாம் அறிந்துகொள்ளக்கூடும்.

பண்டைக்கால மக்கள் வரைந்த இத்தகைய ஓவியங்களுக்கும், சரித்திர காலத்திற்குப் பிற்பட்ட முதல் ஓவியங்களுக்கும், இடையே பல்லாயிரக் கணக்கான வருடங்கள் கடந்திருக்கவேண்டும். இன்ன காலத்தவை என நாம் அறுதியிட்டுக் கூறக்கூடிய மிகப்பழைய ஓவியங்கள், மத்தய மாகாணத்தில், சிர்குஜா சமஸ்தானத்தில் ராம்கார் குன்றில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட ஜோகிமாரா குகையிலுள்ள சுதை ஓவியங்களேயாகும். இவை கி. மு. முதல் நூற்றாண்டில் வரையப்பட்டனவென ஆராய்ச்சியாளர் கூறுவர். இவை கற்களின் கரடுமுரடான பரப்பின் மீது தீட்டப்பட்டும, பல விடங்களில் பழுதுற்றும், அழிந்தும் காணப்படுகின்றன. இவற்றில் உட்கார்ந்துகொண்டும் நின்றுகொண்டுமுள்ள உருவங்களும், சைத்திய மண்டபங்களும், அலங்காரமாகச் சில மகர மீன்களும் நீரில் வாழும் பிரம்மாண்டமான பிராணிகளும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன,

பௌத்த காலத்திற்கு முன், கற் பாறைகளில் குடைந்து அமைக்கப்பட்டனவெனக் கூறப்படும் கட்டிடங்களுக்குள்ளும், மரத்தாலும் மண்ணாலும் கட்டப்பட்ட கட்டிடங்களுக்குள்ளும், மேலே சொன்னவற்றைப்போலப் பல சுதையோவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருக்கவேண்டும். இவையாவும் கால மாறுதலாலும், வெப்பதட்ப நிலை

களாலும் அழியலாயின வென்றே கொள்ளவேண்டும். இன்று ஜோகிமாரா குகைகளில் காணும் ஓவியங்களையே மாதிரியாகக் கொள்வோமாயின், இவையாவும் பண்படாத முதல் முயற்சிகளாகவே இருந்திருக்க வேண்டுமென ஊகிக்க வேண்டியதாயிருக்கிறது.

ஆனல், இதற்கு நேர் விரோதமாக கிறிஸ்து சகாப்தத்திற்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பே இந்திய ஓவியக்கலை சிறப்புற்று விளங்கியதென நமது பழைய இதிகாச, புராண காவியங்களும், பழைய பௌத்த சமய நூல்களும் ஒருமுகமாகக் கூறுகின்றன. அரசர்களும் அரசகுலத்தினரும் சீமான்களும் ஓவியக்கலையை விருப்புடன் பயின்று தேர்ச்சிபெற்றிருந்தனரென்றும், அவர்களின் அரண்மனைகளில், சீலை, மாப் பலகை, சுவர் ஆகியவற்றின்மீது வரையப்பட்ட பல அழகிய ஓவியங்கள் கொண்ட சித்திரச் சாலைகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன வென்றும், மன்னர்களின் கொடி, விருதுகள் முதலியவற்றின் மீது பல சித்திரங்கள் காணப்பட்டனவென்றும், வடமொழி இலக்கியங்கள் பகர்கின்றன. கி. மு. மூன்றுவது அல்லது நான்காவது நூற்றாண்டைச் சார்ந்ததெனக் கருதப்படுவதும், பாலி மொழியில் எழுதப்பட்டதுமான "விநாயக பிடகம்" என்னும் பௌத்த நூலில், ஓவியத்தைப்பற்றிய பல குறிப்புக்கள் காணப்படுகின்றன. மன்னன் பசநாதனுடைய அரண்மனைச் சித்திரசாலையை பல ஓவியப்படங்கள் அலங்கரித்தனவென அது கூறுகின்றது. பௌத்தத் துறவிகள் மானிட உருவங்களை வரையக்கூடாதென விதிக்கப்பட்டிருந்தும், பலர் அவ்விதியை மீறி உருவப்படங்கள் எழுதினர் என்றும் தெரிகிறது. மற்றுமோர் பௌத்த நூலில், ஒரு ஓவியன்

புத்தரை வரைந்து அதை ஒரு மன்னனுக்கு பரிசளித்த தாகவும், அம்மன்னன் அகமகிழ்ந்து, தானும் தன் சுற்றத்தாரும் புத்தசமயம் புகுந்ததாகவும் ஒரு கதை வழங்குகின்றது. நமது தமிழ் நாட்டிலும் இக்கலை மிகப் பழைய காலந்தொட்டு தேர்ச்சி பெற்றிருக்கவேண்டு மென்பது மணிமேகலை, சிலப்பதிகாரம், சீவகசிந்தாமணி போன்ற காப்பியங்களிலும் பழைய சங்க நூல்களிலும் காணப்படும் பல குறிப்புகளிலிருந்து தெரிகிறது. இவை யெல்லாம், இந்தியக் கலைஞர்கள் சுவரில் வரைவதில் கைதேர்ந்திருந்ததைப் போலவே உருவப்படங்களைத் தனியே வரைவதிலும் தேர்ச்சியுற்றிருந்தனரென்பதை ஐயமறக் காட்டுகின்றன.

பழைய நூல்கள் கூறும் வண்ணம் கிறிஸ்து சகாப் தத்திற்கு வெகு காலத்திற்கு முன்பே ஓவியக்கலை இவ்வளவு தேர்ச்சி யடைந்திருக்குமாயின், இதனைத் தெளிவிக்கக்கூடிய சின்னங்கள் யாதொன்றும் நமக்கு இதுகாறும் கிடைக்காமலிருப்பதேன், என்னும் கேள்வி எழுகின்றது. காலத்தின் கொடுமையும், மாறுபடும் வெப்பதட்ப நிலைகளுமே இதற்குக் காரணமென்றுதான் நாம் மறுமொழி பகரமுடியும். மேலும், பழங்கட்டிடங்கள் மரத்தினாலும் மண்ணினாலுமே அமைக்கப்பட்டிருந்தன வென்பதையும், அவையழிந்தபோது அவற்றின் கண்ணுள்ள ஓவியங்களும் அழியலாயின வென்பதையும் நாம் நினைவில் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். அசோகன் காலம் முதற்கொண்டுதான் கட்டிடங்கள் கற்களால் அமைக்கப்படலாயின. அதனால் காலனை எதிர்த்து நிற்கக்கூடிய சிற்பக்கலை ஆக்கம் பெறவும், ஓவியக்கலை

சிற்பத்துடன் கூடிய ஒரு உபகலையாக ஆகவும் ஆயின. கிறிஸ்து சகாப்தம் தொடங்கிய பின்னரே, இந்திய ஓவியக்கலை மீண்டும் ஒரு தனிக் கலையாக விளங்கிப் பெரும் புகழ் எய்தவாரம்பித்தது.

5. பௌத்தகால ஓவியங்கள்.

கிறிஸ்து சகாப்தம் தொடங்கியதும், இந்திய ஓவியக் கலையின் வரலாற்றில் ஒரு புதிய அத்தியாயம் ஆரம்பமாயிற்று. பாரத மக்கள் நாடெங்கும் பரவிவந்த பௌத்த சமயத்தை மேன்மேலும் தழுவலாயினர். இந்து வைதிகசமயம் தலையெடுக்கவாரம்பித்தவரையில் சற்றேறக் குறைய ஏழு நாற்றாண்டுகள், பௌத்த சமயமே பெரும் பாலும் பாரதநாட்டின் சமயமாக விளங்கியது. அக்காலத் தில் நமது நாடு கீழ்த்திசை உலகெங்கும் ஞானச் செங்கோல் ஓச்சிய ஒரு வல்லரசாகத் திகழ்ந்தது. ஆசியா கண்டம் முழுவதும், அருளும் ஆவேசமும் பெற்றெழு வதற்குரிய தூண்டுதற் சக்திகளை, பௌத்த இந்தியா வினிடமிருந்தே எதிர்பார்த்தது. கோசலை நாட்டிலுள்ள புனிதத் தலங்கள், ஞானவேட்கை கொண்ட மக்களுக்குத் துருவ நட்சத்திரம்போல விளங்கின. புத்தரின் அருண் மொழிகள் ஒவ்வொரு நாட்டிலும் பரவி சமய போதனை செய்து வந்தன. யாவற்றையும் தன்பால் ஈர்த்துத் தன் மயமாக்கிக் கொள்ளும் இயல்பு பௌத்த சமயத்திற்கு விசேஷமாக இருந்ததால், அது பேராதிக்கம் செலுத்த லாயிற்று. இந்தியாவின் பொற்காலமெனத் திகழ்ந்த அக்காலத்தில், கலைப்பண்புகள் சிறப்புடன் வளர்க்கப் பட்டன. நாடெங்கும் பல்கலைக் கழகங்கள் செழித்தன. வட இந்தியாவில் பெயர்பெற்ற கலாபீடங்களாகத்திகழ்ந்த நலாந்தாவிலும், விக்ரம சீலத்திலும், ஜகத்தலாவிலும் கலைகள் பௌத்த சமயத்தின் ஓர் அம்சமெனவே கருதப்

பட்டு போதிக்கப்பட்டு வந்தன. ஆனல் நுண்கலைத் துறையில்தான் அப்புது சமயத்தின் செல்வாக்கு மிகச் சிறப்புடன் விளங்கியது. மனிதனின் கலைச் சிருட்டியை உருப்படுத்தும் சக்தி, சமயத்திற்கே பெரும்பாலும் உண்டு என்பதை விளக்கச் சரித்திர வரலாற்றினின்று பல உதா ரணங்கள் காட்டிவிடலாம். ஆயினும், கீழ்நாட்டுக் கலைப் பண்புகளின் மீது பௌத்த சமயம் செலுத்திவந்த ஆச் சரியமான செல்வாக்குக்கு இணையாக நாம் வேறு எதை யும் கூறமுடியாது இலங்கை, ஜாவா, சியாம், பர்மா, நேப்பாளம், கோட்டான். திபேத்து, ஜப்பான், சீன இவ்விடங்களில் காணப்படும் வடிவச்சிற்பம், கட்டிடச் சிற்பம், ஓவியச்சிற்பம் ஆகியவற்றின் சிறப்பு வாய்ந்த பழஞ் சின்னங்களிலிருந்து, பௌத்த சமயமானது இந் நுண்கலைகளின் ஆக்கத்திற்கு எவ்வளவு மகத்தான தூண்டுதலாக இருந்தது என்பதைத் தெளிவாகக் காண் கிறோம். பௌத்த சமயம் பரவி ஓங்கிய இந்நாடுகளி லெங்கும் சமயக் கலைஞர்கள், விசேஷமாக ஓவிய நிபுணர் கள் சிறப்புடன் விளங்கினர். காலதேவன் பல அருமை யான ஓவியச் சின்னங்களை அழித்துவிட்டான். ஆயினும் இன்றும் எஞ்சி நிற்கும் பௌத்தகாலக் கலைச்சிருட்டி களைக் கூர்ந்து நோக்குவோமாயின், இந்திய ஓவியன் அக்காலத்தில் அடிகோலின ஓவிய கலா சம்பிரதாயத்தை நாம் வியந்து பாராட்டாமலிருக்கமுடியாது.

இக் கலையின் சம்பிரதாயம் மிக இயற்கையாக ஆரம்பித்து வளர்ச்சியுற்றது. பௌத்த சமயம் மக்க ளிடையே பரவி வந்தபோது, அது தன் சமயக் கோட் பாடுகளை விவரிக்கச் சில கோடுகளை உபயோகித்தது. தன் ஆதி வரலாற்றையும் வழக்காறுகளையும் பொதுமக்களுக்கு

விளக்குவதற்கு, எழுத்துக்களைவிடச் சித்திரங்களே ஏற்றவையென அது நாளடைவில் தெளிந்தது. இப் புதுச் சமயத்தைப்பற்றி மேன்மேலும் அறிந்துகொள்ள வேண்டும் என்னும் அவா மக்களிடையே அதிகரிக்க அதிகரிக்க, சமயக் கொள்கைகளை எளிதில் போதிப்பதன் பொருட்டுச் சமயப் பிரசாரகர்கள் நுண்கலைகளைக் கருவி யாகப் பயன்படுத்தலாயினர். பல பாஷைகள் பேசும் அன்னிய மக்களிடையே புத்தரின் உபதேசங்களைப் பரப்ப தொலைவிலுள்ள நாடுகளுக்குச் சென்ற சமய குருக்கண் மார்கள், இவ்வுபதேசங்களை எளிதில் விளக்கக்கூடிய ஓவியங்களடங்கிய ஓலைச்சுருள்களை எடுத்துச் சென்றனர். இவ் வோவியங்களின் பாஷையே இயற்கையான போக்கு வரத்திற்குரிய சாதனமாயிற்று. திபேத்திலும், நேப்பா ளத்திலும் இன்றும் இப்புராதன முறையே கையாளப் பட்டு வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. இவ்விடங்களில் எழுத்தறிவற்ற மக்களின் பொருட்டு கோயில் கொடிகளி லும், விருதுகளிலும் சமய உண்மைகளை எளிதில் விளக் கும் ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

முதன் முதலாக, சீனவே பௌத்த சமயத்தைத் தழுவ ஆவல்கொண்டது. 67-ல் காசிபமதங்கர், கோப ரணர் என்னும் இரு சமய போதகர்கள், சீனச் சக்கர வர்த்தி மிங்குதியின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கி கால்நடை யாகச் சீனவுக்குப் பிரயாணம் செய்தபோது, படங்கள், சிலைகள் பலவற்றை எடுத்துச் சென்றனர். அது முதற் கொண்டு ஏழாம் நூற்றுண்டுவரையில், இந்திய சமய போதகர், கலைஞர் பலர் சீன சென்று பௌத்த சமயக் கருத்துக்களையும் கலைகளையும் பரப்பிச் சமயத்தை வளர்த் தனர். அவர்களிற் சிலர் சீனவிலேயே நிரந்தரமாகக்

குடியேறிச் சீனக்கலைகளை வளம் செய்தனர். அவ்வண்ணமாகவே சிலர் ஜப்பானுக்கும் சென்று இந்தியக் கலைஞானங்களை வளர்த்ததாகத் தெரிகிறது. இவ்வியக்கத்தின் அடிச்சுவடுகள் இன்றும்இந்நாடுகளில் காணப்படுகின்றன. சுவர் ஓவியக்கலை இவைகளில் ஒன்ருகும். இச்சுவரோவியம் அஜந்தாவில் காணப்படும் சுவர் ஓவியத்தைப் போலவே இருப்பதால், இது இந்தியாவிலிருந்தே சென்றது என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை.

இந்திய அறிஞர்கள் அயல் நாடுகளுக்குச் சென்றதைப் போலவே, அயல்நாட்டு அறிஞர்களும் இந்தியக் கலைஞானங்களைத் தேடி இந்தியா வந்தனர். இந்தியாவுக்கு 5-ம் நூற்ருண்டில் வந்த பா-சியன், 7-ம் நூற்ருண்டில் வந்த சுயான்சாங்கு, இ-சிங்கு ஆகிய சீன யாத்திரிகர்களும் இன்னும் பலரும் நலாந்தா போன்ற பல்கலைக் கழகங்களில், பலகலைகளுடன் ஓவியக்கலையையும் பயின்று பல ஓவியங்களைச் சேகரித்துக்கொண்டு தாய்நாடு திரும்பினர்.

கிறிஸ்து சகாப்தத்தின் ஆரம்ப நூற்ருண்டுகளில் பௌத்த சமயத்தின் ஆதரவில் நமது நாட்டில் வளர்ந்து செழித்த ஓவியக்கலையின் சம்பிரதாயங்கள், ஜப்பான், சீன போன்ற தொலைவிலுள்ள ஆசிய நாடுகளில் இவ்வண்ணமாக மிகுந்த செல்வாக்கு பெற்று விளங்கலாயின. அங்கே அந்தந்த நாடுகளின் நிலைமைகளுக்கு ஏற்ப மேன்மேலும் வளர்ச்சியுற்ற இக்கலையானது, இந்தியச் சிந்தனைகள், லட்சியங்கள், சம்பிரதாயங்கள் ஆகியவற்றை அடிப்படையாகக்கொண்டே விருத்தியடைந்தன என்பதை நம் நினைவில் வைத்துக்கொள்ளவேண்டும்.

இவ்வண்ணம் ஆசியாவெங்கும் பரவிச் செழித்த இந்திய ஓவியக்கலையின் லட்சியங்களும் சம்பிரதாயங் களுந்தாம் யாவை?

அழகு என்பது ஒரு பொருள் அல்லது வடி வத்தைச் சார்ந்ததன்று; அது அப்பொருள் அல்லது அவ்வடிவத்தின் அகத்திலுள்ள சேதனத்தையே சார்ந்த தாகும். இந்த அகவழகை, ஆன்ம திருஷ்டி அல்லது அகவிழியினாலேயே காண இயலும். இவ்வண்ணம் காணமல், ஒரு பொருளின் அழகை அப் பொருளின் தோற்றத்தில் கண்டுபிடிக்க முயலுவதானது, ஒரு முரசை மூடியுள்ள தோலைக் கிழித்து முரசொலி எங் கிருந்து வருகிறதெனப் பார்ப்பதை யொக்கும். ஆதலின், கலைஞர்கள் ஒரு பொருளின் அழகை அதன் புறத்திலே காணமுயலாமல், அதன் அகத்திலேயே தங்கள் அகவிழியால் காணவேண்டும். தெய்வீக இசைவில் ஊன்றியுள்ள அவர்களின் உள்ளம் அவ்வழகைக்கிரகித்து அதை வெளிப்படுத்தவேண்டும்.

பௌத்த கால இந்திய கலைஞர்கள் அவ்வண் ணமே செய்தனர். அவர்களின் நோக்கம் இயற்கைப் பொருள்களிலிருந்து அழகைக் கண்டுபிடிப்பதன்று. உயிருக்குள்ளே யுள்ள உயிரை வெளிப்படுத்துவதும், தோற்ற உலகுக்குள்ளே யுள்ள உண்மையுலகை, சடத் திற்குள்ளேயுள்ள ஆன்மாவை, வெளிப்படுத்துவதே அவர்களின் கருத்தாகும். ஆதலின், இயற்கைக்குள்ளே யுள்ள தெய்வீகக் கருத்தை உணரும் ஆற்றலுடைய கலைஞனுக்கு இயற்கைப் பொருள்கள் யாவுமே அழகு

உடையனவாய்விடுகின்றன. இவ்வுள்விழியைப் பயிற்சி செய்வதே இந்தியக் கலைஞனின் பிரதான முயற்சியாக இருந்தது.

இந்தியக் கலையின் பொற்காலமெனத் திகழ்ந்த அப் பௌத்தகாலத்தில், தெய்விக உருவைச் சமைக்கப் புகுந்த கலைஞன் இந்தியவீரன் அல்லது மகாபுருடனையே தன் லட்சிய உருவாகக் கொண்டான். சிங்கத்தையொத்த உடல், பரந்த மார்பு, திண்மையான தோள், நீண்ட கரங்கள், பருத்த கழுத்து, நுண்ணிடை மானைப் போன்று விரைந்து செல்லும் ஒல்லிய கால்கள் இவையே வீரன் அல்லது மகாபுருஷனுடைய லட்சணங்களாகும். புத்தருடைய உருவைச் சமைக்கப்புகுந்த கலைஞன், புத்தரை யோகத்தினலும் தவத்தினலும் எலும்பு தெரிய இளைத்து, வாடி, வறண்ட ஒரு மானிடனுகக் கருதாமல், யோக சக்தியினல் பூர்ணத்வத்தையடைந்த ஒரு தெய்வீக மனிதனுகவே கொண்டான். புத்தர் தாமரை அரியணையில் வீற்றுள்ளார். உள்ள நெகிழ்ச்சிகள், விருப்பு வெறுப்புக்கள், மனம் அல்லது உடல் சம்மந்தமான கிளர்ச்சிகள், போராட்டங்கள் ஆகியவற்றினின்று அடியோடு விடுபட்டவராதலால், அவரது முகத்தில் பூரண அமைதி நிலவுகிறது. அவரது பார்வை தெய்வீக உட்பார்வையாகும். தவத்தால் ஒளியும், அழகும் மாரு இளமையும் பெற்றுள்ள அவரது உடல், உருண்டு திரண்ட உறுப்புக்களுடனும், வழவழப்பான தங்க நிறமான தோலுடனும் திகழ்கின்றது. எல்லா உண்மைக்கும், எல்லா ஞானத்திற்கும், எல்லா சக்திக்கும் உறைவிடமான இறைவனுடன் ஒன்றியிருப்பதால், அவர் எல்லா ஆற்றலும் நிறைந்திருப்பவராகக் காணப்படுகிருர்.

இந்த ஆற்றலானது மேலைநாட்டினர் கருதும் உடல்
வலிமை அல்லது ஆற்றல் அல்ல. இது ஆன்மசக்தியே
யாகும். இதை அவர் தமது தியானத்தினாலும், தவத்தி
னாலும், யோகத்தினாலும் விசுவான்மாவுடன் ஒன்றுபட்டு
அவனுடைய வரப்பிரசாதமாகப் பெற்றுள்ளார். இதுவே
புத்தரைப்பற்றி அவன் கொண்ட கருத்து. இக்கருத்தைத்
தன் ஆன்ம விழியால் அவன் பெற்றான். இவ் ஆன்ம
விழியை யோகப்பயிற்சியால் அடைந்தான்.

இக் கொள்கைகளையும் லட்சியங்களையும் சம்பிர
தாயங்களையுங்கொண்ட பௌத்தகால ஓவியத்தின்
வளர்ச்சியை அஜந்தா ஓவியங்களில் நாம் படிப்படியாகக்
காணலாம். இக் கலையின் வேறு சில அம்சங்கள் பாக்
சித்திரங்களிலும், இலங்கையில் சிகிரியாவிலும் காணலாம்
இவை பௌத்தகால ஓவியங்களின் திறமையைக் காட்டு
வதற்குப் போதுமான உன்னத சிருஷ்டிகளாக விளங்கு
கின்றன. பல நூற்றாண்டுகளின் வெப்பதட்ட நிலைமை
களாலும் கால மாறுபாடுகளினாலும் இவை பெரிதும்
அழிந்தும் உருக்குலைந்தும் காணப்படுகின்றன. பழைய
நாகரிகச் சின்னங்களைப் பாதுகாக்கும் கழகத்தாரின்
முயற்சியால், இவ்வற்புத ஓவியங்களில் சிலவற்றையேனும்
நாம் இன்றும் காணக்கொடுத்து வைத்திருக்கிறோம்.
இவற்றைப்பற்றிப் பின்வரும் அத்தியாயங்களில் ஒரு
சிறிது ஆராய்வோம்.

6. அஜந்தா ஓவியங்கள்.

பௌத்தகால ஓவியக்கலையின் படிப்படியான வளர்ச்சியை அறிந்துகொள்ளுவதற்கு, அஜந்தாவிலும், இலங்கையிலுள்ள சிகிரியாவிலும், குவாலியர் சமஸ் தானத்திலுள்ள பாக்கிலும், புதுக்கோட்டை சமஸ் தானத்திலுள்ள சித்தன்னவாசலிலுமுள்ள சுவரோவி யங்களை ஆராய்வது இன்றியமையாததாகும். இவ் ஓவியங்களின் சில சிதைந்த சின்னங்களே இன்று நமக்குக் கிடைத்துள்ளன. ஆயினும், இவற்றிலிருந்து ஆதிகால இந்திய ஓவியர்களின் நிறைவையும் திறமையையும் நாம் நன்கு அறிந்துகொள்ள முடிகின்றது இவற்றுள் பெரும்பான்மையனவாகவும் மிகச் சிறப்புற்றன வாகவும் உள்ள அஜந்தா ஓவியங்களை ஈண்டு ஆராய் வோம்.

அஜந்தா என்பது ஐதராபாத்து சமஸ்தானத்தி லுள்ள பர்தாபூர் என்னும் சிறு கிராமத்திற்குத் தென்மேற்கே நான்கு மைல் தூரத்திலுள்ளது. பர்தாபூர் ஜல்கான் ரயில்பாதை நிலையத்திலிருந்து சாலை மார்க்க மாக 35-மைலுக்குள் இருக்கிறது. அங்கே, தனித்து நிற்கும் ஒரு கணவாயில், செங்குத்தாயுள்ள ஒரு பிரமாண்டமான கற்பாறையில் 29-குகைகள் குடையப் பட்டிருக்கின்றன. (கற்பாறையில் குடையப்பட்ட ஆலயங் கள் அல்லது கட்டிடங்களுக்குக் குகைகள் என்ற பெயரே வழங்குகின்றன) இக்குடைவுகள் அரைவட்ட

மாக அமைந்துள்ளன. இவற்றிற்கு நூறுஅடி கீழே நதியொன்று ஓடுகின்றது. சுற்றியுள்ள இயற்கைக் காட்சி மனோகரமாயிருக்கிறது. இக்குகைக் கோயில்களின் சிறப்பு எல்லாம் இவற்றின் சுவர்களை அணிசெய்யும் ஓவியங்களிலேதாம் உள்ளது. பல நூற்றாண்டுகளாகக் காட்டுப் பிரதேசத்தில் மக்களின் பார்வையிலிருந்து மறைந்து கிடந்து, விலங்குகள், வௌவால்களின் வாசஸ்தலமாயிருந்த இவை 1819-ல்தான் முதன் முதலாக ஐரோப்பியரால் கண்டுபிடிக்கப்பட்டன. அப்போதே இவை பெரிதும் பழுதுற்றும், ஓவியங்களிற்பல அழிந்தும் கிடந்தன. அதற்குப் பின்னரும் இவ் ஓவியங்கள் பல காரணங்களால் மேன்மேலும் அழிந்துகொண்டே வரலாயின. வர்ணங்களும் சுண்ணம்பும் மேன்மேலும் உதிர்ந்து தரையில் விழலாயின. இன்று நமக்கு எஞ்சி நிற்பவை, முன்பு கீழ்நாடுகளிலெங்கும் பரவிச் சிறப்புடன் திகழ்ந்த ஓவியக்கலையின் சொற்ப சின்னங்களேயாகும். ஆயினும், இச்சின்னங்களே இன்று நமது பண்டைக்கால ஓவியத்தின் பெருமைக்குச் சான்றுபகர்வனவாயுள்ளன.

இவற்றை முதன் முதலாக நகல் செய்தவர்கள் பம்பாய் ஓவியக் கலாசாலையின் மாணவராவர். இந்நகல்களை வைத்துக்கொண்டே கிரிவ்வித்ஸ் என்னும் அறிஞர், 'அஜந்தா' என்னும் பெயர் கொண்ட தம் நூலை எழுதி 1897-ல் வெளியிட்டார். ஆனால் இந்நகல்கள் அவ்வளவு திருப்திகரமாக இல்லை. 1912-ல் லெப்டினெண்டு—கர்னல் கோஹுபெவ் என்பவர் இவ் ஓவியங்களைத் திருப்திகரமான முறையில் போட்டோ எடுத்தார். அதற்குப்பின், லேடி ஹெர்ரிங்ஹாமும் சிறந்த நகல்கள் எடுத்திருக்கிறார்.

அஜந்தா மகளிர் கூந்தல் அலங்காரம்

இவ்வண்ணம் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு நகல் செய்யப்பட்ட ஓவியங்கள் கலா ரசிகர்களிடையே பரவியபோது, கலை விஷயமாக அவர்களின் அபிப்பிராயங்களில் ஒரு பெரும் புரட்சி ஏற்பட்டது. உலக ரசிகர்கள் அனைவரும் இவ் அஜந்தா ஓவியங்களைப் புகழ்ந்து, இவற்றுள் சில, உலகிலேயே மிகச் சிறந்தன எனக் கருதப்படும் ஓவியங்களின் வரிசையில் வைக்கப்படுவதற்கு உரியன என ஒருமுகமாகக்கூறினர். ஐரோப்பிய ஓவியத்திற்கே மூலாதாரமான பழைய இத்தாலிய ஓவியக்கலை தோன்றுவதற்கு ஐந்து நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பே, இந்தியாவில் இக்கலை பூரண வளர்ச்சியுற்று முடிவு எய்தியதெனில் இந்தியக் கலையின் தொன்மையையும் சிறப்பையும் என்னென்று கூறுவதென வியப்படைந்தனர். சற்றேறக் குறைய 120-வருடங்களாக நம் கண்முன்னே இருந்து வரும் இவ் ஓவியங்கள், இந்திய மறுமலர்ச்சியில் பூத்து வரும் நவ இந்திய ஓவியம் பின்பற்றுவதற்குரிய விழுமிய எடுத்துக்காட்டாகத் திகழ்ந்துவருகின்றன.

1897-ல் அஜந்தா குகைகளைப் பரிசீலனை செய்தவர்கள், மொத்தம் உள்ள 29-குகைகளில் 16-குகைகளில் மட்டுமே ஓவியங்கள் இருக்கக்கண்டனர். ஆயினும், ஒரு காலத்தில் குகைகள் எல்லாவற்றிலுமே ஓவியங்கள் வரையப்பட்டிருந்திருக்கவேண்டுமென அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர். 1910-ல் இவற்றைப் பரிசீலனை செய்தவர்கள் 1, 2, 9, 10, 16, 17 என்னும் எண்களால் குறிக்கப்பட்ட ஆறு குகைகளில் மட்டுமே ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றனவெனக் கூறியிருக்கின்றனர். இக்குகைகளிலுள்ள சுமார் அறுபது சதுர அடி விஸ்தீரணமுள்ள கூடங்கள் ஒவ்வொன்றிலும் உள்ள சுவர்களிலும், தூண்களிலும்,

கூரைமேல் விதானங்களிலும் பல ஓவியங்கள் வரையப் பட்டுள்ளன. ஆனால் இவையாவும் ஒரே காலத்தில் வரையப்பட்டனவல்ல. இவை பற்பல காலங்களிலும் பற்பல ரீதியிலும் அமைந்துள்ளன. இவற்றைப் பல சம்பிரதாயங்களில் பழகிய பல்வேறு கலைஞர்கள் இயற்றி யிருக்க வேண்டுமென்பது தெளிவு. கால ஒழுங்கின்படி இவற்றை அறிஞர் நான்கு வகுப்புகளாகப் பின்வருமாறு பிரித்திருக்கின்றனர்.

(1) 9, 10-வது எண்களுடைய குடைவுகளிலுள்ள ஓவியங்கள்: இவற்றின் காலம் கி. பி. 100.

(2) 10-வது எண்ணுடைய குடைவின் தூண்களி லுள்ள ஓவியங்கள்: இவற்றின் காலம் கி. பி 350.

(3) 16, 17-வது எண்களுடைய குடைவுகளிலுள்ள ஓவியங்கள்: இவற்றின் காலம் கி. பி. 500.

(4) 1, 2-வது எண்களுடைய குடைவுகளிலுள்ள ஓவியங்கள்: இவற்றின் காலம். கி. பி. 626 முதல் 628 வரையில்.

இவ்விதமாக இக்குடைவுகள் நம் நாட்டில் ஆறு நூற்றாண்டுகள் வளர்ச்சியுற்ற ஓவியங்களையுடையனவாக உள்ளன. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் நாகர் வகுப்பைச் சேர்ந்த கலைஞர்களே இவ் ஓவியங்கள் பலவற்றை வரைந்தனரென்றும் அவர்களுக்குப் பின் பலகாலமாகச் சிறந்த கலைஞர்களே தோன்றவில்லையென்றும், 5-வது 6-வது நூற்றாண்டுகளில், புத்தபக்ஷன் என்னும் மன்னன் காலத்தில் பிம்பசாரன் என்னும் கலைஞன் தோன்றி

இக்கலைக்குப் புத்துயிரளித்தான் என்றும் சரித்திர ஆசிரியர் தாராநாத் என்பவரின் கூற்றிலிருந்து தெரிய வருகிறது இவ் ஓவியங்களிற் பெரும்பாலானவை குப்த மன்னர்களின் காலத்தைச் சார்ந்தன. குப்த மன்னர்கள் வடக்கே ஆக்ஸஸ் நதி முதல் தெற்கே இலங்கை வரையில் ஆட்சிசெலுத்தினர். அவர்கள் காலத்தில் நாடெங்கும் அமைதி நிலவி, மக்கள் சுபிட்சமாக வாழ்ந்தனர். அவர்கள் கலைகளைப் பெரிதும் ஆதரித்தனர். அக்காலத்தில் பல கட்டிடங்களிலும் மாளிகைகளிலும் சுவரோவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருந்தனவென இந்தியாவெங்கும் சுற்றுப் பிரயாணஞ் செய்த பா-சியான், சியான்-சாங்கு என்னும் புகழ்பெற்ற சீன யாத்திரிகர்கள் குறித்திருக்கின்றனர்.

இக் குகைகளுக்குள் ஓவியம் வரைந்ததன் கருத் தென்ன? இவ் ஓவியங்கள் மடத்தில் புதிதாகச் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்ட துறவிகளுக்கும், யாத்ரிகர்களுக்கும் புத்தரின் பூர்வ ஜன்மங்களில் நடைபெற்ற நிகழ்ச்சிகளைத் தொடர்ச்சியாக விளக்கவே வரையப்பட்டன என்பது தெளிவு. இந்நிகழ்ச்சிகள் யாவும் அக்காலத்தில் வழங்கிய ஜாதகக் கதைகளிலிருந்து எடுக்கப்பட்டன. சில ஓவியங்களில் துறவறத்திற்கு ஒவ்வாத லௌகிக விஷயங் களும் இடம்பெற்றுள்ளன என்பது உண்மையே. ஆனால், அவை புத்தர் நிர்வாணமடையுமுன் அனுபவித்த வாழ்க்கையைக் காட்டவே வரையப்பட்டனவாகும். சரித்திர நிகழ்ச்சிகளைக் குறிப்பிடுவது துறவிகளின் கருத்தல்லவாயினும், ஆங்காங்கு அக்கால இந்திய வாழ்க்கையைப்பற்றிய காட்சிகள் சில காணப்படுகின்றன வென்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

இவ் ஓவியங்களை வரைந்த கலைஞர்கள் மகாமேதை படைத்தவர்கள் என்பது இவற்றில் காணும் திட்டத்திலிருந்தும் அமைப்பிலிருந்தும் தெரிகிறது படங்கள் பெரிய அளவில் வரையப்பட்டிருப்பினும், உண்மையான உருவங்களுக்குச் சிறிது குறைந்தவை. ஆனால் ஒவ்வொரு காட்சியிலும் ஒரு பிரதான உருவத்தைச் சுற்றியே இவை வரையப்பட்டுள்ளன. இப் பிரதான உருவம் கம்பீரத் தோற்றத்துடனும், பிரமாண்டமான அளவிலும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது ஒவ்வொரு உருவமும் உடற்கூறு சாத்திரத்தின் விதிகளை ஒட்டியிராவிடினும், பொதுவாக இயற்கையாயும், அளவு, பொருத்தம், இசைவு, லயம் முதலிய பொருந்தியும் உள்ளது. ஒவ்வொரு பொருளும் அதற்குரிய இடத்தில் அமைந்திருக்கிறது. பொதுவாக இவ் ஓவியங்களின் மாட்சி உள்ளத்தை ஈர்த்து, விழுமிய உணர்ச்சிகளைத் தூண்டுகின்றது.

எல்லை வரியினால் வரைவதே இந்தியக்கலையின் சிறப்பாகும். எல்லைவரி வரைவதில் அஜந்தா ஓவியர் அதீதத் திறமை காட்டியிருக்கின்றனர். பல நுட்பமான வளைவுகளைக் கொஞ்சங்கூடத் தடுமாற்றமின்றி வரைந்திருப்பது பெரு வியப்பு தருகின்றது. சில கோடுகள், சில சாயைகள், சில வளைவுகள்—இவற்றைக்கொண்டே முகத்தோற்றத்தின் ஒவ்வொரு அம்சத்தையும், முக பாவத்தையும் காட்டியிருப்பதை எவர்தாம் வியக்காமலிருக்கமுடியும்? கூரை மேல்விதானத்தில் வரைவது எவ்வளவு சிரமமான காரியமென்பதை எல்லோரும் அறிவர். ஆயினும், அதிலும் ஏற்றக்குறைவோ, பிழையோ யாது மின்றிச் சரியாகவும் திட்டமாகவும் வரைந்திருக்கின்றனர். இவற்றின் நுண்மைகளையெல்லாம்

நல்ல போட்டோக்களில்தாம் நாம் கண்டு அனுபவிக்க இயலும்.

இந்தியக் கலைகள் யாவற்றிலுமே கை, விரல்களின் முத்திரைகளுக்கு விசேஷ இடமுண்டு. கைகளின் ஒவ்வொரு நிலை அல்லது பாவனைக்கும், விரல்களின் ஒவ்வொரு அசைவுக்கும் ஒரு தனிப்பொருள் உண்டு. இக்கை விரல்களின் அசைவுகள் அஜந்தா ஓவியங்களின் சிறப்புக்களுள் ஒன்றாகத் திகழ்கின்றன. இவ்வோவியங்களில் கை விரல்கள் துடிக்கின்றன. மணிக்கட்டின் நுட்பமான திரும்புதலும், விரலின் வளைவும், கைகளின் சேர்க்கையும், உள்ளங்கையின் திறப்பும் இன்னும் பல அழகு சொரியும் சேர்க்கைகளும் ஓவியங்களின் நுட்பமான அழகை அதிகரிக்கின்றன. கதையின் போக்குக்குத் தக்கபடி அமைந்துள்ள இச்செய்கைகளின் மூலமாக ஓவியன் படங்களுக்குப் பேசும் சக்தியை அளிக்கிறான். கைகளும் விரல்களும் பேசும் பாஷையைக் கலாரசிகர்கள் பெரிதும் சுவைப்பர்.

அஜந்தா ஓவியர்கள் உபயோகித்த வர்ணங்களையும் வர்ணம் தீட்டின முறைகளையும் பற்றி ஒரு சில சொற்கள் கூறுவது மிகையாகாது. அஜந்தா ஓவியர்கள் கையாண்ட வர்ணங்களின் செழுமைதான் என்னே? அவர்கள் பல விதமானக் கெட்டியான வர்ணங்களை உபயோகித்து ஓவியத்திற்கு அழகு கொடுத்தனர். கருஞ்சிவப்பிற்கு எதிராக நீலத்தையும் பச்சையையும் கையாண்டனர். உருவங்களின் முகச்சாடையை எடுத்துக்காட்ட, கருப்புப் பின்னணியில் உருவங்களை வரைந்தனர். சதையின் நிறத்தைக்காட்ட நுண்மையான இளஞ்சிவப்பையும்

சாம்பல் நிற வர்ணத்தையும் சேர்த்துக் குழைத்தனர் 1500 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் அவர்கள் அறிந்திருந்த வர்ணங்களின் நுண்மை நமக்குப் பேராச்சரியம் தருகின்றது.

இச்சுவரோவியங்களை வரைவதில் ஒரே விதமான முறை கையாளப்பட்டதென்பதை எல்லாக் குகைகளிலும் காண்கிறோம். குகைகளின் கரடு முரடான கற்சுவரில் நல்ல வழவழப்பான களிமண்ணும் பசுஞ் சாணமும் கலந்த ஒரு கலவையை $\frac{1}{10}$ முதல் $\frac{3}{4}$ அங்குலம் பருமனுக்கு அப்பி, அதன்மீது முட்டையின் ஓட்டின் பருமனுக்கு வெண்சுதைதீட்டி வழவழப்பாக்கி, பின்னர் அச்சுதையின் மீது வர்ணங்களை நீரிற்குழைத்து ஓவியம் வரைந்தனர் என ஆராய்ச்சியாளர் கிரிவ்வித்ஸ் கூறுகிறார். வர்ணம் தீட்டுகையில் எவ்வித முறையைக் கையாண்டனர் என்பதைப்பற்றி அபிப்பிராயம் மாறுபடுகின்றது. ஈரச்சுதையின் மீதே உருவங்களை வரைந்தனர் எனச் சில அறிஞர்கள் கூறுவர். இம்முறையைத்தான் மேலை நாட்டினர் பிரேஸ்கோபோனோ (Fresco buono) என்பர். மற்றும் சிலர் உலர்ந்த சுதையின்மீது சுண்ணும்பு கலந்த நீர் தெளித்து, அவ்வண்ணம் ஈரமாக்கப்பட்ட பரப்பில் சுண்ணும்பு நீர் கலந்த வர்ணங்களால் வரைந்தனர் எனக் கூறுவர். இம்முறையை மேலை நாட்டினர் பிரேஸ்கோ சேக்கோ, (frescosecco) அல்லது டேம்பேரா (tempera) என்பர். ஆனால் அஜந்தா ஓவியங்களை நன்கு ஆராய்ந்தோர், அவை பெரும்பாலும் டெம்பெரா முறையினலேயே வரையப்பட்டனவென்றும், சில விடங்களில் இவ்விரு முறைகளுமே கலந்த முறை கையாளப்பட்டதென்றும் கூறுகின்றனர்.

இக்குகைகளில் காணப்படும் ஓவியங்களின் விவரங்களை ஒரு சிறிது ஆராய்வோம்.

9-வது, 10-வது குகைகள் :

இவ்வோவியங்களுள், 9-வது 10-வது குகைகளில் காணப்படுவனவே பழமையானவை. கிறிஸ்து சகாப்தத்தின் முதல் நூற்றாண்டுகளிலேயே இந்திய ஓவியக் கலையானது, வேலைப்பாட்டிலும் கலை நுட்பத்திலும் எவ்வளவு உன்னதமான நிலையிலிருந்தது என்பது இக் குகைகளிலுள்ள ஓவியங்களிலிருந்து தெளிவாகத் தெரிகிறது மேலும் இக்கலை பௌத்தகாலத்திற்கு முன்பே பரிபக்குவமடைந்துவிட்டது என்பதற்கும் இவை அத்தாட்சியாக விளங்குகின்றன.

இக் குகைக்கோயில்கள் குடையப்பட்டபோது சுற்றுப்புறத்திலுள்ள நாடு கி. மு. 27 முதல் கி. பி. 236 வரையில் ஆந்திர மன்னர்களின் ஆட்சியின்கீழ் இருந்து வந்ததென்றும், இக்குகைகளிற் சில இம் மன்னர்களின் ஆணையினாலேயே ஆரம்பிக்கப்பட்டனவென்றும் தெரிகிறது. இக்கோயில்களில் ஒதுங்கி வசித்துவந்த துறவிகள் புறத்தே நடைபெற்ற ராஜீய நிகழ்ச்சிகளால் பாதிக்கப்படாமல் தங்கள் பணியைச் செய்துவந்தனர். ஆயினும், இவர்கள் லௌகிக ஞானம் நிரம்பப் படைத்தவர்கள் என்பது, மன்னன் பிரதானிகள் சூழக் கொலு மண்டபத்தில் வீற்றிருக்கும் காட்சிகளை விவரிக்கும் ஓவியங்கள் சிலவற்றை வரைந்திருப்பதிலிருந்து நன்கு புலனாகிறது. பொதுவாக இக் குகைகளிலுள்ள ஓவியங்களில் சீவன் ததும்பி வழிவதைக் காணலாம்.

பத்தாவது குகையில் தூண்களில் காணப்படும் ஓவியங்கள், ஒன்பதாவது குகையிலுள்ள சுவரோவியங்களுக்கு 250-ஆண்டுகளுக்குப் பின்னரே வரையப் படலாயின. கலாசம்பிரதாயத்திலும், ஓவியங்களைத்தீட்டும் ரீதியிலும், இவ்விருவகை ஓவியங்களுக்கும் பெரு வித்தியாசங்கள் உள்ளன. இத் தூண் ஓவியங்களில், காந்தார ஓவியங்களுக்கே உரித்தான சில அம்சத்தைக் காணலாம்.

16-வது, 17-வது குகைகள் :

16-வது, 17-வது குகைகளில் ஆறுவது நூற்றாண்டில் பழக்கத்திலிருந்த பௌத்த ஓவியக்கலையைக் காண்கிறோம். 16-வது குகையில் முப்புத்தர்கள் மகா துறவு உயிர்துறக்கும் தருவாயிலுள்ள இளவரசி ஆகிய பொருள்கள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. இதில் காணப்படும் ஒரு சாசனம், இதிலுள்ள புத்த விக்ரகமானது வகடக பரம்பரையைச் சேர்ந்த மன்னன் ஒருவனின் கீழிருந்த மந்திரியின் குமாரனுடைய ஆணையால் கட்டப்பட்டதெனக் கூறுகின்றது. இக்குகையிலுள்ள காட்சிகள் மிக கோர்த்தியாக அமைந்துள்ளன.

பதினேழாவது குகையில், ஏழு புத்தர்கள், காரணசக்கரம், மகாஹம்சம், மதிபோசகன், சத்தாந்தன், சுபி, விசுவாந்தர ஜாதகங்கள், அப்சரஸ்திரீகள் ஆகிய விஷயங்கள் சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இவை பெரும் பாலும் புத்தரின் பிறப்பையும் வாழ்க்கை வரலாற்றையும் கதைபோலத் தொடர்ந்து விளக்குகின்றன.

அஜந்தா பெண் — கூந்தல் அலங்காரம்

பக்கம் 64

அஜந்தா பெண்

பக்கம் 68

இவற்றில் புத்தர் நிர்வாணமடைந்தபின் கபில வஸ்துவுக்குத் திரும்பிவரும் காட்சி அற்புதமாக அமைந் திருக்கிறது. புத்தரின் வாலிபத் தோழர்களான சாக்கிய இளவரசர்கள் மலர்களுடன் நகர்ப்புறம் சென்று அவரை வரவேற்கின்றனர். ஆனால் எவரும் அவரை அடிபணிந்து வணங்கவில்லை. புத்தர் தெய்வ உருவம் மேற்கொள்ளு கிறார். அதன்மேல் அனைவரும் தரையில் வீழ்ந்து அவரை வணங்குகின்றனர். அடுத்த நாள் புத்தர் நகரை வலஞ் செய்து பிட்சை எடுக்கிறார். அவர் அடிச்சுவடுகள் பட்ட விடங்களெல்லாம் தாமரைகள் மலர்கின்றன. அவரது தலையைச்சுற்றியொரு ஒளிவட்டம் திகழ்கிறது. இறுதியில் அரண்மனையின் வாயிலையடைந்து பிச்சைக் கலயத்தை நீட்டுகிறார். அப்போது அவரது முகத்தில் ஒரு தெய்வீக மாட்சியும் ஒளியும் வீசுகின்றன. அவரது தலைக்குமேலே, வித்தியாதரன் ஒருவன் அந்தரத்தில் அமர்ந்து கொண்டே மலரால் அலங்கரித்த ஒரு குடையைப் பிடிக்கிறான். மனைவி யசோதரை மகிழ்ச்சியால் உள்ளம் பொங்கி, தான் ஏழாண்டுகளாக ஒதுக்கியிருந்த ஆபரணங் களையெல்லாம் பூண்டு, ஏழு வயதுள்ள தன் மகன் ராகுலனை அழைத்துக்கொண்டு அவர் முன் சென்று மகனை அர்ப்பணஞ் செய்து வணங்குகிறாள். தாயும் தனயனும் உருக்கமும் சோகமும் உருவெடுத்தாற் போலக் காட்சியளிக்கின்றனர். புத்தர்பிரான் குனிந்து ராகுலனைத் தம் சீடனாக ஏற்கிறார்.

இச் சித்திரங்களுக்கு உரிய இடத்தைத் தேர்ந் தெடுத்து இவ்வளவு அருமையாக வரைந்த கலைஞனின் திறமைதான் என்னே!

முதல் குகை.

முதலாவது குகையின் சுவர்களில், மார தரிசனம், புத்தர், இந்திரன், சுசி ஆகிய சித்திரங்களும், கூரையில் சில காதல் காட்சிகளும், பாரசீகத்தூது, சிவன் பார் வதிக்கு உபதேசஞ் செய்தல் ஆகிய விஷயங்களும் வெகு நேர்த்தியாக வரையப்பட்டுள்ளன.

இவற்றுள் புத்தரின் ஓவியம் மிகச் சிறந்து விளங்குகிறது. இது அரண்மனையைத் துறந்து வெளியே போகும் சித்தார்த்தனின் சித்திரமாகும். இது நிஜ உருவத்திற்குச் சிறிது பெரிதாகவே அமைந்திருக்கிறது. புத்தர் பல அணிகள் நிறைந்த கிரீடத்தைத் தரித்திருக் கிறார். அவர் சற்றே சாய்ந்து நிற்கிறார். அவரது வலது கரத்தில் ஒரு நீலத் தாமரை உளது. அவரது முகத்தில் துயரத்தின் சாயையும், ஆழ்ந்த இரக்கத்தின் பாவமும் காணப்படுகின்றன. அம்முகத்தைப் பார்க்கும்போதே "ஆகா, என்ன மாண்புமிக்க சீவன்" என நம் மனத்தில் தோன்றுகின்றது. அவலமான ஒரு தீர்மானத்தின் பளுவைத் தாங்கமுடியாமல் சாய்வதுபோலவும், வாழ்க் கையைத் துறப்பதினாலேற்படும் ஒருவிதக் கசப்புடன் எதிர்கால இன்பத்தில் நம்பிக்கைகொள்வதுபோலவும் அவர் முகபாவத்திலிருந்து வெளிப்படுகிறது. புத்தருடைய தோள்களையும் கரங்களையும் வரைவதில் ஓவியன் காட்டி யுள்ள திறமை மிகவும் பாராட்டற்குரியது. எல்லைக்கோடு உருவத்தை யாதொரு சிரமமுமின்றி நமக்குக் குறிப் பாகக் காட்டுகின்றது. இரக்கக் குறியைக் காட்டச் சில கோடுகளும் சாயைகளுமே போதுமானவையாயிருக் கின்றன. முகத் தோற்றத்திற்கு முக்கியமாயுள்ள புரு வங்கள் சில வளைவுகளால் வரையப்பட்டுள்ளன. இவ்

வோவியத்தை வரைந்த கலைஞன் மகா சமர்த்தன். அவன் தன் அபூர்வமானத் திறமையை யெல்லாம் இதில் காட்டி யிருக்கிறான்.

புத்த உருவத்தைச் சுற்றி சில சமானிய உருவங்கள் வரையப்பட்டிருக்கின்றன. இவற்றின் அமைப் பிலும் ஒரு இசைவு காணப்படுகின்றது. ஒவ்வொரு உருவிலும் லயமும் அழகிய இலக்கமும் காண்கின்றன. இவ்வுருவங்கள் முழுஓவியத்தின் அழகுக்கு அனுசரணை யாகவே அமைந்துள்ளன.

கூரையில் காணும் சித்திரம் ஒன்றில், இரண் டாவது புலகேசி பாரசீக மன்னனின் தூதனை வர வேற்கும் காட்சி காணப்படுகிறது. கூரையில் மற்றோரிடத் தில், பார்வதி சிவன் மடியில் உட்கார்ந்துகொண்டு உபதேசம் பெறும் காட்சி வெகு அருமையாக வரையப் பட்டிருக்கிறது. சிவனுடைய மாண்புமிக்க உருவமும், பார்வதியின் வசீகரம் மிகுந்த, தூய்மையான பெண்மை யும் நம் உள்ளத்தைக் கவர்கின்றன. இவ்வுருவங்களுக்குப் பின்புறமாக மேகங்கள் காணப்படுகின்றன. வானத்தில் சிறகை விரித்து அமர்ந்துள்ள பறவைகள்போல இவை காட்சியளிக்கின்றன. இந்த ஓவியத்தில் பூரண லயமும், இனிப்பும், தூய்மையும் பொலிகின்றன.

கூரையில் ஓவியம் வரைவது மிகச் சிரமமான வேலையாகும். ஆயினும், சிறிதும் பிழையாமலும், மிகக் கச்சிதமாயும் இவை வரையப்பட்டிருக்கின்றன. கோடு களில் சிறிதளவும் தயக்கம் என்பதே கிடையாது. இவற்றை வரைந்த கலைஞர்கள் மகா மேதைகள்.

இரண்டாவது குகை:

சிராவஸ்தி மகா அற்புதம், சாந்திவாதி ஜாதகம், இந்திரலோகக் காட்சிகள் ஆகியவை இக் குகையில் காணப்படும் ஓவியங்கள். இவை அஜந்தா ஓவியங்களின் இறுதிக் காலத்தைச் சார்ந்தன. பௌத்தகால ஓவியங்கள் சீரழியத் தொடங்கியதையும், பாரசீக, சீனத் தொடர்புகள் ஏற்பட்டுவந்ததையும் இவற்றில் காண்கிறோம். இந்தியாவிலிருந்தே சென்ற கலையானது சீனாவில் வளர்ச்சியும் செழுமையும் அடைந்து, மீண்டும் தாய்நாட்டிற்கு வந்து சீரழிந்து வந்த கலைக்குப் புத்துயிரளித்தது.

இவ்வோவியங்கள் யாவும் சரித்திர சமுதாய மதிப்புடையன. இவை பாரத மக்களின் ஆயிரம் வருஷ கால வாழ்க்கையின் ஒவ்வோர் அம்சத்தையும் அழகுறச் சித்திரிக்கின்றன. இவற்றிலிருந்து பழைய, மத்தியகால இந்தியாவில் மக்கள் எங்ஙனம் உடுத்திக்கொண்டனர், எவ்வித அணிகலன்கள் அணிந்துகொண்டனர், கூந்தலை எங்ஙனமாகவெல்லாம் ஒழுங்குசெய்து கொண்டனர், எத்தகைய வீடுகளில் வசித்தனர், அங்கே என்னென்ன சாமான்கள் இருந்தன, அவர்கள் என்னென்ன தட்டுக்களில் சாப்பிட்டனர், என்னென்ன மலர்கள் கனிகள் உபயோகித்தனர், கடல் மூலமாகவும் தரை மூலமாகவும் எங்ஙனம் பிரயாணம் செய்தனர், அவர்கள் பழக்கிய பிராணிகள், பட்சிகள் யாவை, அவர்களின் பொழுது போக்குகள், ஆடின ஆட்டங்கள் யாவை—இவையாவும் நமக்குத் தெரிகின்றன. உண்மையில் இக்கலையானது, சுயேச்சையிலும், உணர்ச்சியிலும், கற்பனையிலும், நிறைவிலும் பலவகைத்தன்மையில் ஒப்புயர்வற்று விளங்குகிறது

ஓவியக்கலையில் தேர்ச்சியடைய விரும்புவோர் இவ்வருமையான ஓவியங்களை நன்கு பயிலுதல் இன்றியமையாததாகும். அஜந்தா ஓவியக்கலை புராதன இந்திய ஓவியத்தின் சிகரமாகும்.

7. சிகிரியா, பாக் குகை ஓவியங்கள்

பணிப்பெண்ணும் அரசியும். (சிகிரியா)

பக்கம் 78

இலங்கையில் சிகிரியாவிலும், குவாலியர் சமஸ்தானத்தில் பாக் என்னுமிடத்திலும் காணப்படும் ஓவியங்களே, பௌத்தகால ஓவியங்களுள், அஜந்தாவுக்கு அடுத்தபடியாக மிகச்சிறப்புற்று விளங்குவன.

சிகிரியா அல்லது சிங்ககிரி, சிங்களமன்னர்கள் பலகாலமாகத் தங்கள் தலைநகராகக் கொண்டு ஆண்டு வந்த அனுராதாபுரத்துக்கு அருகாமையிலுள்ள ஒரு மலையாகும். இலங்கையைத் தமிழ் மன்னர்களின் ஆட்சியிலிருந்து மீட்ட தத்துசேனனின் மகனான முதலாவது காசிபன் (479 - 497) தன் சகோதரனான முகாலனின் பகைமைக்கு அஞ்சி, இம்மலையின் உச்சியில் ஒரு கோட்டையைக் கட்டிக்கொண்டு அதிலிருந்து ஆண்டு வந்தான். இக்கோட்டையானது, ஒரு பயங்கரமான சிங்கம் படுத்துக்கொண்டு தன் பகைவரை நோக்கிக் கர்ச்சிப்பதுபோலக் கட்டியிருப்பதால், இம்மலைக்குச் சிகிரியா என்னும் பெயர் வரலாயிற்று. பலகாலமாகப் பாழாய்க்கிடந்த இக்கோட்டை சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதியில்தான் ஆராய்ச்சியாளர்களால் கண்டுபிடிக்கப் பட்டது. அப்போதே இக்கோட்டையிலுள்ள சரிசமான மற்ற இரண்டு குகைகளில், இன்றும் வர்ணம் மங்காமல் நல்ல நிலையிலுள்ள மிக நேர்த்தியான ஓவியங்கள், முதல் முதலாகக் காணப்பட்டன. இவை முதலாவது காசிபன் காலத்தில், அஜந்தா ஓவியக்கலையை முறையே பயின்ற

சிங்களவர்களையோ, இந்தியாவினின்று தருவிக்கப்பட்ட கலைஞர்களையோ கொண்டே வரையப்பட்டிருத்தல் வேண்டுமெனச் சிலர் கூறுகின்றனர். மற்றுஞ் சிலர், காசிபனைத் தோற்கடித்துப் பின்னர் பட்டத்துக்குவந்த அவன் சகோதரன் முகாலன் காலத்தில் இக்கோட்டையைத் தங்கள் ஒதுக்கிடமாகக்கொண்ட பௌத்த துறவிகளாலேயே வரையப்பட்டன எனக் கூறுவர்.

இவ்வோவியங்கள் அஜந்தா ஓவியங்களைப் போன்று சமயத்தொடர்பு உடையனவல்ல. ஆயினும், இவை அஜந்தா ஓவியக்கலையின் ரீதியிலேயே அமைந்துள்ளன. இவற்றிலுள்ள சில காட்சிகள் அஜந்தாவில் 16-வது 17-வது குகைகளில் காணப்படும் ஓவியக் காட்சிகளையே பெரும்பாலும் ஒத்திருப்பதால், இவையும் அக்குகையோவியங்களின் காலத்திலேயே வரையப்பட்டிருக்கவேண்டுமெனத் துணியப்படுகிறது.

சிகிரியாவிலுள்ள இந்த இரண்டு குடைவுகளிலும் ஜோடியாகவோ தனித்தனியாகவோவுள்ள இருபது பெண்ணுருவங்கள் காண்கின்றன. இவர்கள் அழகாகவும் மின்னிடையும் நீண்டு குவிந்த விரல்கள் கொண்ட அழகிய கரங்களும் பல ஆபரணங்களும் உடையவர்களாகவும் காணப்படுகின்றனர். மஸ்லின் போன்ற மெல்லிய ஆடைகள் இவர்கள் உடலைப் போர்த்துள்ளன. இவர்களிற்சிலர் மஞ்சள் நிறமாயும், சிலர் ஆரஞ்சு நிறமாயும், சிலர் நீலமும் பச்சையுங் கலந்ததொரு நிறமாயும் இருக்கின்றனர். கடைசியாகக் குறிக்கப்பட்ட நிறமுடையோர், பூக்கள், பழங்கள் நிறைத்த தட்டுக்களை ஏந்தித் தங்கள் தலைவிகளுடன் ஆலயம் செல்கின்றனர்.

தோற்றத்திலும் இவ்வுருவங்கள் ஒரே சாயலாகக் காணப் படவில்லை. சிலர் ஆரிய இனத்தவர் போலவும் சிலர் மங்கோலிய இனத்தவர் போலவும் தோற்றமளிக்கின்றனர் இவர்கள் கால்கள் மேகம் போன்ற தோற்றத்தில் மறைந் திருப்பதால், இவர்களை அப்சரஸ்திரீகள் எனச் சில அறிஞர்கள் கொள்ளுகின்றனர். ஆனால் வேறு சிலர் இதை மறுத்து, இவர்கள் காசிபமன்னனின் காலத்து ராஜகன்னிகைகளே யென்றும், இவர்களுடன் கையில் பூந்தட்டுக்களை ஏந்திச் செல்வோர் பணிப்பெண்கள் என்றும், இவர்களின் அழகை எடுத்துக்காட்டவே கால் கள் மறைக்கப்பட்டிருக்கின்றன என்றும் கூறுவர்.

அஜந்தாவிலுள்ள மிகச்சிறந்த ஓவியங்களில் காணப்படும் பரிபக்குவமும் முழுத்திறமையும் இவ்வோவி யங்களில் காணமுடியாதாயினும், இவையும் அபூர்வ கலையழகும் வசீகரமும் வாய்ந்த கலைப்பொருள்களே யென்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. அஜந்தா ஓவியங் களிலுள்ள கலை நுட்பங்களின் அறிவையும் ஆட்சியையும் இங்கேயும் நாம் காண்கிறோம். இங்கேயும் வர்ணக் கோடுகளும் வளைவுகளும் பல நுட்பங்களை விளக்குந் தன்மையன. கைவிரல்களின் நிலை ஒயில்வாய்ந்து விளங்குகிறது. பூக்கள், பழங்கள் அல்லது இசைக்கருவி களை ஏந்திச்செல்லும் கரங்கள் மிகமிக அழகாக வரையப் பட்டுள்ளன. இவைகளின் வர்ண வேலைப்பாட்டிலிருந்து, இவற்றை வரைந்த ஓவியர்கள் உருவங்களை உருப்படுத்து வதிலும், கலைநுட்பங்களைக் காட்டுவதிலும் மகா சமர்த் தர்கள் என்பது நன்கு விளங்குகிறது. ஆனால் இவர்கள் அஜந்தா ஓவியக்கலைஞரைப் போலக் கலா சம்பிரதாயங் களுக்கும் சட்ட திட்டங்களுக்கும் கட்டுப்பட்டிராமல்,

தங்கள் மனம்போன போக்கிலும் தாராளமாகவும் சுயேச்சையாகவும் தங்கள் துகிலிகையைப் பிரயோகித்திருக்கின்றனர்.

பாக் குகைகள் அஜந்தாவிலிருந்து 150-மைல் தூரத்திலுள்ளன. இவற்றிலுள்ள ஓவியங்கள் யாவும் ஒரே காலத்தைச் சார்ந்தனவாகக் காணப்படவில்லை. இவை பெரும்பாலும் சிதைந்தும் அழிந்துமிருப்பதால் இவற்றின் காலத்தைத் திட்டமாக நிர்ணயிக்க முடியவில்லை. ஆயினும் இவை 6-வது அல்லது 7-வது நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவையெனப் பொதுவாக அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர்.

ஆதியில் இக்குகைகளில் பல சிறப்பான ஓவியங்கள் இருந்திருக்கவேண்டும். ஒரு பெரிய குடைவில், 90 சதுர அடியுள்ள பெரியகூடத்தில், கூரை, சுவர், தூண் ஆகிய யாவற்றிலும் ஓவியங்கள் நிறைந்திருந்தன. அவை இப்போது அழிந்தும் சிதைந்தும் காணப்படுகின்றன

இவ்வோவியங்கள் சமயத் தொடர்புடையனவல்ல; இவை பெரும்பாலும் லௌகிக விஷயங்களைப் பற்றியனவே. ஆயினும் இவை ஏதாவதொரு பௌத்தச் சடங்குடன் சம்பந்தமுடையனவாகவே காணப்படுகின்றன. உதாரணமாக, ஒரு காட்சி, ஹல்லிகாகா என்னுமோர் இசை நாடகத்தைப் பற்றியது. பௌத்த சமயம் க்ஷீண தசையடைந்த காலத்தைச் சார்ந்த இவை, மக்களின் சமான்னிய சமய ஒழுக்கங்களைத் தழுவியனவாகவே உள்ளன.

நாம் இதுகாறும் ஆராய்ந்துவந்த அஜந்தா, சிகிரியா, பாக் ஓவியங்களில் பெரும்பாலானவை, குப்த

மன்னர்கள் காலத்தில், இந்து சமயம் ஓங்கியும் பௌத்த சமயம் க்ஷீணித்தும் இருந்தபோது இயற்றப்பட்டன வாகும். அக்காலத்தில் நாடெங்கும் அமைதி நிலவியிருந் தாலும், குப்த மன்னர்கள் பௌத்தசமயத்தில் எவ்வித மாகவும் தலையிடவில்லையாதலாலும், பௌத்தத்துறவிகள் தங்கள் ஒதுக்கத்திலிருந்துகொண்டு இவ்வோவியங்களை வரைந்தனர். இவை ஒதுக்குப்புறமான குகைகளிலும் எளிதில் எட்டக்கூடாத இடங்களிலும் இருந்ததன் காரண மாகவோ, இவை காலக்கொடுமை, வெப்பதட்ப நிலைகள், மகம்மதியரின் படையெடுப்புக்களால் ஏற்பட்ட அழிவுகள் ஆகியவற்றினின்றும் தப்பி இன்று நமது பார்வைக்குக் கிடைத்துள்ளன.

ஏழாம் நூற்றாண்டுக்குப்பிறகு பௌத்த ஓவியக் கலை சீரழிந்ததாயினும், அதன் கலா சம்பிரதாயம் மட்டும் மத்தியதேசமாகிய மகதத்திலும், மேற்கே ராஜ புதனத்திலும், கிழக்கே வங்காளத்திலும் போஷிக்கப் பட்டு வெவ்வேறு விதமாக வளர்ச்சியடையலாயிற்று. ஆறும் நூற்றாண்டு முதல் பத்தாம் நூற்றாண்டு வரையில், நேபாளம், பர்மா, காஷ்மீர், தென்னிந்தியா முதலிய விடங்களில் வளர்ச்சியுற்ற ஓவியக்கலையின் உபசம்பிர தாயங்கள், அஜந்தா, சிகிரியா, பாக் ஆகியவற்றின் ஓவியக்கலையினின்றே பெரும்பாலும் தங்கள் சீவ சக்தியைப் பெறலாயின என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

8. சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள்

பத்துப்பாட்டு, சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, சீவக சிந்தாமணி முதலிய பண்டைத் தமிழிலக்கியங்களிலிருந்து தமிழ்நாட்டில் ஓவியக் கலையானது எத்தகையச் சிறப்புடன் விளங்கி வந்தது என்பதையும், அதைத் தீட்டிய சுவர்களில் ஓவியம் வரைதலானது சங்ககாலத்திலிருந்தே எவ்வளவு பெருவழக்கிலிருந்துவந்தது என்பதையும் முன்னரே கண்டுள்ளோம். காலத்தின் கொடுமையினால் அவ்வோவியங்கள் உருத்தெரியாமல் அழிந்தமையால், அப்பண்டைச் சிறப்பை நாம் அறியமுடியாத நிலையிலுள்ளோம். ஆயினும், வட இந்தியாவில் "பௌத்த கால ஓவியம்" எனப் பெயர் பெற்ற ஓவியச் சம்பிரதாயம் செழித்தோங்கியிருந்த காலத்தில், அவ்வோவிய சம்பிரதாயத்தை யொட்டியதொரு கலை நமது தமிழ் நாட்டிலும் செழித்துவந்தது என்பதற்கு அறிகுறியாக, பண்டை ஓவியங்களில் மிகத் தொன்மையன என மதிக்கப்படும் சில ஓவியங்கள் புதுக்கோட்டை சமஸ்தானத்திலுள்ள சித்தன்னவாசல் என்னும் சிற்றூரில் சமீபத்தில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இவை, அஜந்தா குடைவுகளில் உள்ள சிறந்த ஓவியங்கள் வரையப்பட்ட காலமாகிய ஏழாம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்தனவென்றும், அஜந்தா ஓவிய ரீதியிலேயே இவையும் வரையப்பட்டுள்ளனவென்றும் ஆராய்ச்சியாளர் முடிவுகட்டியுள்ளபடியால், இவற்றை ஈண்டு ஒரு சிறிது ஆராய்வோம்.

சித்தன்னவாசல் என்பது புதுக்கோட்டை சமஸ்தானத்திலுள்ள மிகப்பழைய ஊர்களில் ஒன்று. இது புதுக்கோட்டைக்குச் சுமார் பத்துமைல் தூரத்தில் உள்ளது. இதிலுள்ள மலைத்தொடரின் மேற்புரத்தில் ஒரு குகைக்கோயில் உளது. இக்குகைக்கோயில் பல்லவ அரசர்களுள் மிகப் புகழ்பெற்ற மகேந்திரவர்மன் (640-670) சமணனாக இருந்த காலத்திலேயே குடையப்பட்டது. இது சமண சித்த அண்ணல்களின் இருப்பிடமாக இருந்தமையின், இவ்வூர் சித்தண்ணவாயில் எனப் பெயர் பெற்று, நாளடைவில் சித்தண்ணவாசல் எனத் திரிந்தது. இக்குகைக்கோயிலிலுள்ள தூண்களிலும், சுவர்களிலும், கூரைகளிலும் வரையப்பட்டுள்ள ஓவியங்களைப் புதுவை அறிஞர் ஜூவோ துப்ரெய் அவர்கள் 1920-ல் தான் முதல் முதலாகக் கண்டுபிடித்தார். அப்போது இவ்வோவியங்கள் மிகச் சீர்கேடான நிலையிலிருந்தன. பல விடங்களில் பாசியாலும், புகையாலும் மூடப்பட்டுக் கண்ணுக்குப் புலனாகாமல் இருந்தன. கைக்கு எட்டும் தூரத்திற்கு உயரமான பாகங்களில் வரையப்பட்டவை மட்டுமே நல்ல நிலையில் இருந்தன. இப்போது, சமஸ்தான நிருவாக அதிகாரிகளாகிய சர் அலெக்சாண்டர் டாட்டன் ஹாம், கண்காட்சிச் சாலை அதிகாரி கே. ஆர். சீனுவாச அய்யர், பழங்கட்டிட இலாகா ரசாயன நிபுணர் ஆகியோரின் முயற்சியால் இவை சுத்தஞ்செய்யப்பட்டுப் பின்னும் கெடாதபடிப் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றன. சமீபத்தில் பழங்கட்டிட இலாகாவின் போட்டோக்காரரான ல. கணேச சர்மா அவர்கள் மிகவும் சிரமப்பட்டுத் தக்க முறையில் இவற்றின் படங்களை எடுத்திருக்கிறார்.

நடிகள்

இக்கோயில் அர்த்தமண்டபத்தையும், சிறு கர்ப்பக் கிருகத்தையும் கொண்டது. அர்த்தமண்டபத்தின் முகப்பில், நடுவே தனித்து நிற்கும் இரண்டு தூண்களிலும் இரண்டு நடிகளின் உருவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. வலது தூணில் இருப்பவள் நாட்டியமாடும் நிலையில் இடது கரத்தை நீட்டி, வலது கரத்தை மடக்கி அபய முத்திரை போலக் காட்டி, உடலைப் பக்க நிலையில் சாய்த்து நிற்கிறாள். அவள் கைகளில் வளையல்களும் காப்புகளும், விரல்களில் மோதிரங்களும், முழங்கைகளுக்குமேல் வங்கிகளும், கழுத்தில் மணிமாலைகளும், காதுகளில் ஓலைகளும், கொண்டைபோட்ட கூந்தலில் தாழை மடல்களும், திருகுப்பூ முதலிய ஆபரணங்களும் அணிந்துள்ளாள். அவளுடைய கண்களின் கருவிழிகள் இரண்டும் பிரிந்து சபையின் இருமருங்கிலுமுள்ளவர்களைக் கவனிப்பதுபோலத் தோற்றுகின்றன. அவளுடைய கை விரல்கள் மென்மையாயும் கூர்மையாயும் உள்ளன. உட்கையில் ரேகைகள் புலப்படுகின்றன. இடது தூணில் காணப்படுபவள் இவளினும் அழகு மிக்கவள்போலப் பொலிகிறாள். அவளும் மேலே கூறிய ஆபரணங்களை அணிந்து, நடனமாடும் நிலையில் மேலே விவரித்தபடியே நிற்கிறாள். இவ்விரு ஓவியங்களிலும் சீவகளை ததும்புகின்றது. இவற்றிலிருந்து அக்காலத்தில் நாட்டியக்கலை எவ்வளவு முன்னேற்றமடைந்திருந்தது என்பதை ஒருவாறு ஊகித்துக்கொள்ளலாம்.

அனுசனும் அரசியும்

முதல் சொன்ன தூணின் உட்புறத்தில் ஒரு ஆணும் அவன்பின் ஒரு பெண்ணும் கோயிலுக்குச்

செல்வது போல வரையப்பட்டுள்ளனர். ஆண், கழுத்தில் மணிமாலையும், காதில் குண்டலங்களும் தலையில் மகுடமும் அணிந்துள்ளான். பெண்ணுருவம் அழிந்துள்ளது. இவ்விரு உருவங்களும், இக்கோயிலைக் குடைவித்த மகேந்திரனுடையவும் அவன் தேவியினுடையவும் உருவங்கள் என்றே கருதப்படுகின்றன.

தாமரைத் தடாகம்

அர்த்தமண்டபத்துக் கூரையின் மத்தியில், தாமரைத் தடாகம் ஒன்று வரையப்பட்டுள்ளது. இத்தடாகத்தில், இயற்கையைப் பழிக்கும் தாமரை மலர்களும் மொட்டுக்களும், கொடிகளும், இலைகளும், அல்லி, செங்கழுநீர் மலர்களும், அவற்றின் இலைகளும், கொடிகளும் நிரம்ப உள்ளன. அவைகளின் இயற்கைத் தோற்றத்திற்கு ஏற்ப, வர்ணங்களும் ரேகைகளும் மிக நுட்பமாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இத்தடாகத்தில் பல வகை மீன்களும், பறவைகளும் இருப்பது போலவும், யானைகளும் மாடுகளும் நீரைக் கலக்கி விளையாடுவது போலவும் வரையப்பட்டுள்ளன. சமண சமயக் கோட்பாட்டின்படி, சமவசரண மண்டபத்தில் உள்ள தீர்த்தங்கரரின் உபதேசங்களைக் கேட்கப்போகும் பவ்வியர்கள் வழியில் தாமரைத் தடாகத்தில் இறங்கிக் களியாடப் போவார்கள். அத்தகைய தாமரைத் தடாகத்தையே இவ்வோவியம் குறிக்கின்றது எனக் கருதப்படுகின்றது.

பவ்வியர்களின் காட்சி

இத்தடாகத்தில் மூன்று மனித உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. ஒருபுறத்தே இருவர் கோவணதாரி

களாயும் தொள்ளைக் காதுடையவராயும் காணப்படுகின்றனர். இவர்களில் ஒருவன் தன் வலக்கையால் தாமரை மலர்களைக் கொய்வது போலவும், இடது கையில் ஒரு பூக்குடலை மாட்டி தொங்கவிட்டிருப்பது போலவும் காண்கிறான். மற்றவன் இடக்கையில் ஒரு தாமரை மலரைக் கொடியுடன் கொண்டிருப்பது போலவும் மற்றக் கையை மடக்கி விரல்களை மிருகி முத்திரை நிலையில் காண்பித்துக்கொண்டிருப்பது போலவும் உள்ளான். முதல் சொன்னவனின் நிறம் சிவப்பு; மற்றவனின் நிறம் ஆரஞ்சு. மற்றொரு புறத்தில் உள்ளவன் இடக்கையில் ஏந்திய தாமரை மலர்க் கொடிகளின் கற்றயைத் தோளில் சாத்திக்கொண்டும், வலக்கையில் ஏந்திய அல்லிமலர்த் தண்டை வலத் தோளில் சாத்தியும் நிற்கிறான். இவன் ஆரஞ்சு நிறமுடையவனாக இருக்கிறான். இம் மூவரும் சமண பவ்வியர்கள் ஆவர்.

இதர ஓவியங்களும் கோலங்களும்.

அர்த்தமண்டபத்தின் கூரையிலுள்ள இத்தடாகத்திற்கு இருபுறங்களிலும் தாமரை மலரின் கோலங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன, இவை அநேகமாக அழிந்தும் மழுங்கியும் உள்ளன.

கர்ப்பக்கிருகத்தின் கூரையில் ஒரு தாமரைத் தடாகம் வரையப்பட்டுள்ளது. அது அர்த்தமண்டபத்திலுள்ள தாமரைத் தடாகத்தின் தொடர்பேயாகும் சுவஸ்திகை, சூலம் சதுரம் (ஒருவகை அபிநயம்) தாமரை மலர் ஆகியவற்றின் கோலங்களும் இதில் காணப்படுகின்றன.

மேலே குறித்த ஓவியங்களைத் தவிர, விட்டத்தின் மூன்று பக்கங்களிலும், தூணின் மேலுள்ள தாங்குக் கட்டையின் முப்புறங்களிலும், கட்டிடத்தின் முகப்பில் நீண்டு வளைந்துள்ள கொடுங்கைகளிலும், மகரதோரணம், தாமரை மலர், அன்னங்கள் ஆகிய வர்ண ஓவியங்களும் காணப்படுகின்றன.

மேலே சொன்ன ஓவியங்கள் யாவும் சீவகளை, அங்கங்களின் அளவுப் பொருத்தம், பாவம் லாவண்ணியம் ஆகிய ஓவிய லட்சணங்கள் யாவும் பொருந்தியுள்ளன.

ஓவிய முறை.

இவ்வோவியங்கள் யாவும் அஜந்தா ஓவியங்களைப் போலவே சுதை தீட்டிய சுவர்களின்மீது வரையப் பட்டுள்ளன. கற்பாறைகளுக்கு, அவற்றின்மீது தீட்டப் படும் வர்ணத்தை ஏற்றுக்கொள்ளும் சக்தி இருக்காது. மேலும் கற்சுவர்கள் சமமாக இராமல் மேடுபள்ள முடை யனவாக விருக்கும். இவற்றின் காரணமாகவே, சுவர் களின்மீதும் கூறைகளின்மீதும் ஒரு நெல் அளவுக்குச் சுண்ணும்புச் சாந்து பூசப்பட்டது. ஈரம் காய்வதற்குமுன் ஓவியன் மஞ்சள் கிழங்கைக்கொண்டு முதலில் ரேகைகள் வரைந்துகொண்டான். பின்னர் ஈரம் உலர்ந்த பிறகு, சுவர் நன்ருக உலருமுன் கூழாங்கற்களைக் கொண்டு சுவர்களை வழுவழுப்பாக்கி மெருகிட்டான். கடைசியாக ரேகைகளை வைத்துக்கொண்டு உலோகப் பொருள்களா லான சிவப்பு, மஞ்சள், வெள்ளை, நீலம், பச்சை, கருப்பு முதலிய வர்ணங்களைத் தீட்டி ஓவியம் வரைந்தான்.

இவ்வண்ணமாக வரையப்பட்ட சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள் யாவும் உயர்ந்த கலைப்பொருள்கள் என்றும், அஜந்தா ஓவியங்களை நிகர்த்தன என்றும் ஓவிய நிபுணர்கள் கூறுவர். இவற்றை வரைந்த ஓவியர்கள் தலை சிறந்த பல்லவ சிற்பிகளைவிட எவ்விதத்திலும் தாழ்ந்தவர்களல்லர்.

9. இடைக்கால ஓவியங்கள்.

(700 — 1600)

கிறிஸ்து சகாப்தத்தின் ஆரம்ப நூற்றாண்டுகளில் தொடங்கிய பௌத்த ஓவியக்கலையின் சம்பிரதாயமானது ஏழாம் நூற்றாண்டில் உச்சநிலை யடைந்தது. அந்நூற்றாண்டில், பாரத நாட்டில், பௌத்த சமயம் தாழ்ந்து, இந்து வைதிக சமயம் மறுமலர்ச்சியும், ஏற்றமும் அடைய வாரம்பித்தது. சமயாபிமானிகளும், மெய்யன்பர்களும் சாசுவதமாக நிலைத்திருக்கக்கூடிய சிற்பங்களை அமைப்பதிலேயே பேரார்வங் கொண்டனர். ஆதலால் கோயில்களும் சிற்பக்கலையும் நாடெங்கும் பரவிச் செழிக்கலாயின. அரசியல் நிலைமைகள் மேன் மேலும் சீர்கெடவே, முகம்மதியர்கள் படையெடுத்து வந்துத் தங்கள் ஆட்சியையும் சமயத்தையும் பரப்பி வரலாயினர். இவையாவும் ஓவியக்கலையின் வளர்ச்சிக்கும் பிரதிகூலமாக இருந்தனவாதலால், ஏழாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலிருந்து சற்றேறக்குறைய ஆயிரம் ஆண்டுகள் வரையில், அதாவது மொகலாயர் காலம் வரையில், இந்திய ஓவியக்கலை தன் பொலிவிழந்து நிற்கலாயிற்று.

பௌத்தச்சுவடிகள், கொடிகளில் காணும் ஓவியங்கள்.

ஆயினும், இவ் இடைக்காலத்தில் இந்திய ஓவியக் கலையானது யாதொரு தொடர்ச்சியும், வளர்ச்சியும் இன்றித் தேங்கிக் கிடந்ததெனக் கூறுவது பிழையாகும். ஏனெனில், இக்காலத்திலும், ஓவியக்கலை உள்நாட்டில் மட்டுமின்றி இந்நாட்டுடன் நாகரீகத் தொடர்புற்றிருந்த

வெளிநாடுகளிலும் பரவியிருந்தது என்பதற்கு அறிகுறியாக ஆராய்ச்சியாளர்கள் பல கலைச் சின்னங்களைக் கண்டுபிடித்துள்ளனர். இவற்றை ஈண்டு சுருக்கமாக ஆராய்வோம்.

வங்காளத்தில், இக்காலத்தைச் சார்ந்த சில பனையோலைச் சுவடிகளிலும், அச்சுவடிகளைப் பாதுகாப்பதற்கென இருபுறங்களிலும் கோத்துக் கட்டப்பட்டிருக்கும் மரக்கட்டைகளின் மீதும் பௌத்த சமயத் தேவதைகளும் புத்தரின் வாழ்க்கை பற்றிய காட்சிகளும் சிறு விளக்கப் படங்களில் வரையப் பட்டுள்ளன. நலந்தா என்னும் பெயர் பெற்ற பௌத்த மடத்தில், சீரைகளில் புத்தருடையவும் போதிசத்துவர்களுடையவும் உருவப்படங்கள் வரையப்பட்டிருந்தனவென 11-ம் நூற்றாண்டில் சுற்றுப் பிரயாணஞ்செய்த சீன யாத்ரிகர் ஒருவர் கூறியிருக்கிறார்.

அக்காலங்களில் வங்காளத்துடன் நெருங்கிய தொடர்பு வைத்துக்கொண்டிருந்த திபெத் நாட்டிலுள்ள மடங்கள் கோயில்களின் சுவர்களில் பௌத்த சமயத்தை விளக்கும் பல பழைய ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. **டங்கா** என வழங்கும் கோயில் கொடிகள், விருதுகளிலும் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன.

தெற்குத் துருக்கிஸ்தானத்தில், பல காலமாக இந்திய மன்னர்களின் ஆட்சிக்குட்பட்டிருந்த கோட்டான் என்னும் பிரதேசத்தில், 8-ம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த சுவரோவியங்களும், கோயில் கொடிகள் விருதுகளின் மீது வரையப்பட்ட ஓவியங்களும் காணப்படுகின்றன.

நேபாளத்தில், "அஷ்ட சகசிராரிகபிரக்ஞ பாரமித்திரா" என்னும் இடைக்கால ஓலைச்சுவடியிலும்

அதன் புறக்கட்டைகளிலும், புத்த சனனம், மாரதரிசனம், புத்தரின் முற்பிறப்புக்கள் ஆகிய காட்சிகள் சித்தரிக்கப் பட்டிருக்கின்றன.

இலங்கையில், பொலொநாருவாயில், மகாதேமல சாயாவின் சுவர்களில் புத்த ஜாதகக்கதைகள் சித்தரிக்கப் பட்டுள்ளன. இச்சித்திரங்கள் 13-ம் நூற்றூண்டைச் சார்ந்தனவென ஆராய்ச்சியாளர் கூறுகின்றனர். கண்டி யிலும் ரதிவிகாரம் என்னும் குடைவில் இவ் இடைக் காலத்தைச் சார்ந்த பல பழைய ஓவியங்கள் கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளன.

சைனச் சுவடி ஓவியங்கள்.

பத்திரபாகு எழுதிய கல்பசூத்திரம் என்னும் 13-ம் நூற்றூண்டைச் சார்ந்த சுவடி யொன்றிலும், அதே பெயர் கொண்ட இன்னு மிதர சுவடிகளிலும், மகாவீரர் முதலிய ஜீனர்களின் வாழ்க்கை வரலாறுகளை விளக்கும் பல படங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. இவை இடைக் காலத்தைச் சார்ந்த மிகச் சிறந்த ஓவியங்கள் என ஆராய்ச்சியாளர் கருதுகின்றனர்.

இடைக்காலத்தில் தென் இந்தியாவிலும் ஓவியக் கலை சிறப்புடன் விளங்கியது எனச் சமீபகால ஆராய்ச்சி யிலிருந்து தெரிகிறது. இதைப்பற்றி அடுத்த அத்தியாயத் தில் ஆராய்வோம்.

10. தென்னாட்டு இடைக்கால ஓவியங்கள்

சென்ற அத்தியாயத்தில், பௌத்த ஓவியக் கலையின் மரபு இடைக்காலத்தில் பல காரணங்களினால் ஓரளவு மழுங்க நேர்ந்ததாயினும் அடியோடு மறைந்து விடவில்லை என்பதையும், பாரத நாட்டில் மட்டுமன்றி திபேத்து, துருக்கிஸ்தானம், நேபாளம், இலங்கை போன்ற அயல் நாடுகளிலும் உள்ள கோயில்கள் மடாலயங்களில் காணப்படும் பண்டைச் சுவரோவியங்களும், சுவடி ஓவியங்களும், கொடி ஓவியங்களும் இக்கலை மரபின் தொடர்ச்சிக்குச் சான்று பகர்வதையும் கண்டோம். இம்மரபானது வடநாட்டில் மட்டுமன்றித் தென்னாட்டிலும் தொடர்ந்து விளங்கியது என்பது ழூவோ துப்ரோய் போன்ற அறிஞர்கள் சென்ற இருபது முப்பது ஆண்டுகளுக்குள் ஆராய்ந்து கண்டுபிடித்துள்ள சில இடைக்காலச் சுவரோவியங்களின் மூலமாக நன்கு புலனாகின்றது. சமீபத்தில் சித்தன்னவாசலில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட சைன ஓவியங்களைப்பற்றி ஏற்கனவே ஆராய்ந்து விட்டபடியால், இக்கட்டுரையில் தமிழ் நாட்டில் மற்றவிடங்களில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ள சுவர் ஓவியங்களையும், திருவாங்கூர் கொச்சி சமஸ்தானங்களில் இடைக்காலத்தைச் சார்ந்தனவென ஆராய்ச்சியாளார் கூறும் சுவரோவியங்கள் சிலவற்றையும் பற்றிச் சுருக்கமாக ஆராய்வோம்.

தொடர்க்கத்திலேயே ஒரு விஷயத்தை வாசகர்களின் கவனத்திற்குக் கொண்டுவர வேண்டியதாக

இருக்கிறது. நாம் இதுகாறும் ஆராய்ந்துவந்த ஓவியங்கள் பௌத்த அல்லது சைன சமயத் தொடர்பு உடையனவாகும். இனி நாம் கூறப்புகும் ஓவியங்களோ, இடைக்காலத்தில் மீண்டும் புத்துயிர் பெற்றெழுந்த இந்து சமய சித்தாந்த மரபையே பெரிதும் தழுவினவாக இருக்கும்.

1. பல்லவ ஓவியங்கள்

பல்லவ மன்னர்களில் புகழ்பெற்ற முதலாவது மகேந்திரவர்மன் சமண சமயத்தை விட்டு இந்து சமயத்தைத் தழுவியபின் நாடெங்கும் பல கோயில்கள் எழுப்பி அவற்றைப் பல சிற்பங்களாலும், ஓவியங்களாலும் அழகு செய்தது சரித்திரப் பிரசித்தம். அவனுடைய பேரனுக்குப் பேரனான ராஜசிம்மன் (690-710), தலைநகரான காஞ்சியில் பல பொருள்களை விளக்கும் அரிய சிற்ப வேலைப்பாடுகள் அமைந்த கைலாசநாதர் கோயிலைக் கட்டினான். பல்லவ அரசர்கள் வரலாற்றில் பல ஆராய்ச்சிகள் செய்த ஆசிரியர் துப்ரொய் 1931-ம் ஆண்டின் தொடக்கத்தில் காஞ்சிக் கைலாசநாதர் கோயிலுக்குள் சென்று, பிரகாரத்தின் சிறு மண்டபங்களின் சுவர்களின் வெள்ளைப் பூச்சைச் சுரண்டிப்பார்க்கையில், அங்கு சில அற்புதமான பண்டைக்கால ஓவியங்கள் மறைந்திருக்கக் கண்டார். இவ்வோவியங்களின் நயங்களை அறியாத கோயில் அதிகாரிகள் பலகாலமாக இவற்றின்மீது சுண்ணம்பு அடித்துத் தடித்துப்போன மேல் காரையை அவர் சுரண்டவேண்டியிருந்ததால், ஓவிய உருவங்கள் சிதைந்து அரை குறையாகத் தென்பட்டன. இவற்றை அவர்

பத்திரிகைகளின் மூலமாக அறிஞர்களின் கவனத்திற்குக் கொண்டுவந்தார். உடனே நேரில் சென்று பார்த்த கலைஞர் எம். எஸ். சுந்தரேச சர்மா அவர்கள் இவற்றை நகல் செய்து **கலைமகளின்** முதல் தொகுதியில் ஒரு குறிப்புடன் வெளியிட்டார். ஐந்து தலைகளும், ஓர் உடலும், ஒரு முழங்கையும், ஒரு விரிந்த கையின் விரல்களுமே நாம் இப்போது காணும் ஓவியங்கள். இத் தலைகளிலும் ஒரு பகுதி சிதைந்திருக்கின்றது. ஆயினும் இம்முகங்களில் காணப்படும் லட்சணங்களும், கண்களின் பார்வையும். எல்லை வரிகள், வர்ணக்கலப்பு இவற்றின் வனப்பும், இவற்றை வரைந்த ஓவியர்கள் பண்டைக் கலை முறையில் எவ்வளவு கைதேர்ந்தவர்களாக விளங்கினர் என்பதை நன்கு புலப்படுத்துகின்றன.

சமீபத்தில் ஏழாவது எட்டாவது நூற்றாண்டைச் சார்ந்த பல்லவ சுவரோவியம் ஒன்று தென்னாற்காட்டு ஜில்லாவில் பனமலை குன்றின்மீது அமைந்துள்ள பழைய கோயிலில் காணப்படுவதாக ழூவோ துப்ராயின் உதவியாளரான ஸ்ரீ பட்டாபிராமன் தெரிவித்துள்ளார். இது அஜந்தா மரபில் உள்ளதென்று தெரிகிறது.

2. பாண்டிய ஓவியங்கள்

1936-ம் ஆண்டில் ஆசிரியர் துப்ரோய் அவர்கள் திருநெல்வேலி ஜில்லாவிலுள்ள திருமலைப்புரம் என்னும் இடத்தில் ஒரு குகைக் கோயிலில் பண்டை இந்திய ஓவிய மரபில் வரையப்பட்ட சில சித்திரங்களைக் கண்டு பிடித்து வெளியிட்டார். அவைகளின் பிரதிகளை எழுதிக்கொண்ட திரு. க. சிவராமமூர்த்தி அவர்கள் அவற்றைப்பற்றி கலைமகளின் 13-ம் தொகுதியில்

விளக்கப் படங்களுடன் கூடிய சிறிய கட்டுரையொன்று எழுதியுள்ளார். இக் குகையில் ஓரிடத்தில் நடனஞ் செய்யும் ஒருருவமும், மத்தளம் வாசிக்கும் மற்றொரு உருவமும் காண்கின்றன. மற்றோரிடத்தில், தாடியுள்ள சில ஆண் உருவங்களும், அவை ஒவ்வொன்றுக்கும் அருகே ஒரு பெண்ணுருவமும் தெரிகின்றன. இவை குறிக்கும் பொருள் யாது என்பது புலனாகவில்லை. சில விடங்களில் பூவேலையுள்ள அலங்கார ஓவியங்கள் காணப் படுகின்றன. பாசி ஏறிப்போன ஓரிடத்தில், பயங்கரத் தோற்றமுடைய ஒரு சிங்கத்தின் மீதமர்ந்துள்ள ஒரு தேவதையின் உருவம் தெரிகிறது.

இவ்வோவியங்கள் எப்போது வரையப்பட்டன என்பது தெரியவில்லை. ஆயினும், இவை அஜந்தா, பல்லவ ஓவியங்களை ஒத்திருப்பதால், இவையும் இடைக் காலத்தைச் சார்ந்தனவென ஊகிப்பதற்கு இடமுண்டு.

3. சோழ ஓவியங்கள் :

தமிழ் நாட்டில் சமீபகாலத்தில் கண்டு பிடிக்கப்பட்ட மிகப்பழைய ஓவியங்களுள், சைவப்பற்று மிக உடையவனும், "சிவபாதசேகரன்" எனப் பட்டப் பெயர் பெற்றவனுமான முதலாவது ராஜராஜன் (985–1014) கட்டிய தஞ்சை பெரியகோயிலில் எழுந்தருளும் பெருவுடையான் சந்நிதியைச் சுற்றியுள்ள இருண்ட பிராகாரத்தில் காணப்படும் ஓவியங்கள் மிகச் சிறப்பும் முக்கியமும் வாய்ந்தனவாகும்.

இக் குறுகிய பிராகாரத்தின் இருபுறத்திலுமுள்ள சுவர்களிலும் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. சுவர்களின் மேற்பரப்பில் காணப்படும் ஓவியங்கள்

தஞ்சை நாயக்கர் காலத்தைச் சார்ந்தன. இவற்றின் காலம் சுமார் 1600 எனலாம். சுண்ணும்புக் காரை உதிர்ந்துபோன விடங்களில், இம்மேற்பரப்பின் கீழ் வேறு ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருப்பது தெரிகிறது. இவற்றை நன்கு ஆராய்ந்து, கீழ்ப்பரப்பில் பழைய கால ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருக்கின்றனவெனக் கண்டு பிடித்து அவற்றை உலகுக்கு வெளிப்படுத்திய பெருமை, அண்ணுமலைப் பல்கலைக் கழக வரலாற்று விரிவுரையாளராக இருந்து, அண்மையில் காலஞ்சென்ற திரு. ச. க. கோவிந்தசாமிப் பிள்ளையவர்களையே சாரும். அவர், 1933-ல் அண்ணுமலைப் பல்கலைக் கழக மும்மாத வெளியீட்டில் இவ்வோவியங்களைப் பற்றி எழுதியுள்ள ஒரு கட்டுரையில் இவை இக்கோயில் கட்டிமுடிக்கப்பட்டபோது, அதாவது 1010 வாக்கில், தீட்டப்பட்டிருக்க வேண்டுமென்றும், பிற்காலத்தில் தஞ்சையில் அரசுபுரிந்த நாயக்கர்கள் இக் கோயிலைச் செப்பனிடும்போது, இவற்றின் நயங்களை யறியாமல் இவற்றின்மீது புதிதாகச் சுண்ணும்பு பூசித் தாங்களும் வேறு ஓவியங்கள் வரையச் செய்தனர் என்றும் முடிவு கூறுகிறார். இவர் கண்டுபிடித்து வெளி யிட்ட பின்னர் அரசாங்கக் கல்வெட்டு இலாகாவும் முறையாக வெளியிட்டுள்ள இப்பழைய சோழ ஓவியங்களின் விவரங்களை ஒரு சிறிது ஆராய்வோம்.

சுந்தரர் வாழ்க்கை விளக்கம்

சந்நிதியைச் சுற்றியுள்ள பிராகாரத்தின் சுவர்கள் உயர்ந்தும் விசாலமாயும் பெரிய சித்திரங்கள் வரைவதற்கு ஏற்றவையாயும் உள்ளன. மேற்கத்திச் சுவரின் மத்தியிலுள்ள நடராஜச் சிற்பவடிவின் இரு

மருங்கிலும் ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. ஒரு மருங்கில், சிவபெருமான் மான்தோலின்மீது அமர்ந்து யோகநிலையிலிருப்பதும், பக்தர்களும், சிவகணங்களும் சூழ்ந்திருப்பதும் தெரிகிறது. இது கைலாசத்தின் சித்திரம் போலும். இதையடுத்து, அலங்காரமான போர்வையும் நான்கு தந்தங்களையுமுடைய ஒரு வெள்ளை யானை காணப்படுகிறது. அதன்மீது தாடியுள்ள ஒரு வாலிபன் உட்கார்ந்து பாடிக்கொண்டும் கையிலுள்ள தாளத்திளுல் தாளம் போட்டுக்கொண்டும் சவாரி செய்கிருன். இதற்கு வலது புறத்தில் நாலுகால் பாய்ச்சலாகச் செல்லும் குதிரையின்மீது கம்பீரத் தோற்றமும் நல்ல தேகக்கட்டுமுடைய ஒருவன் சவாரி செய்வதும் காணப்படுகின்றது. இச் சித்திரங்களின் உச்சியில், இடது வலது மூலைகளில், கந்தர்வர்கள் கூட்டமாக நின்று சவாரி செய்வோரின்மீது தாமரை மலரின் இதழ்களைச் சொரிவதும், இசைக்கருவிகளை மீட்டி இசைபாடுவதும் காண்கின்றன.

இவைகளுக்கு அடுத்தாற்போல வரையப்பட்டுள்ள சித்திரத்தில், பல தூண்கள் கொண்ட பெரிய மண்டபமொன்றில் அந்தணர் குழுமியிருப்பதும், அவர்களின் மத்தியில் ஒரு கையில் ஓலைக்குடை பிடித்துக்கொண்டும் மற்றொரு கையில் ஒரு சுவடியைக் காட்டிக்கொண்டும் உள்ள ஒரு முதியவரும் அவருக்கு நேராக பணிவுடன் நிற்கும் ஓர் இளைஞனும் தெரிகின்றனர். இக்கூட்டத்தின் வலது பக்கத்தில் கோயில் விமானமொன்றும், அதற்குள் நுழைய விரைந்து செல்லும் அந்தணர் கூட்டமொன்றும் தெரிகின்றன.

இவையாவும், சிவபெருமான் கிழவன் வேடம் பூண்டு அடிமைச் சீட்டுக் காட்டி சுந்தரமூர்த்திநாயனாரை மணவினையினின்று தடுத்தாட்கொண்ட வரலாற்றையும், பின்னர் நாயனார் ஆலயந்தோறும் சென்று ஆண்டவனைப் பாடிப் பரிபக்குவமடைந்த நிலையில் கைலாசத்திற்குத் திரும்ப அழைக்கப்பட்டபோது விண்ணினின்று வெள்ளை யானை கீழே இறங்கிவர, அவர் அதன் மீது ஏறிச் சென்றதையும், அவரது ஆன்ம நேயரான சேரமான் பெருமாள் பிரிவாற்றாது தாமும் குதிரைமீதேறிப் பஞ்சாட்சரத்தை அதன் காதில் ஜபித்து அதிவேகமாய்ச் செல்லும்படிச் செய்து கைலாசத்தைச் சுந்தராருக்கு முன்பே அடைந்ததையுமே சித்தரிக்கின்றன என்பது வெளிப்படை.

மக்களின் வாழ்க்கை

மற்றோரிடத்தில் ஒரு அழகிய பெண் அடுக்களையில் சமைப்பதும், ஒருத்தி வேகும் அரிசியைக் கரண்டியால் கிளறுவதும், இன்னொருத்தி அடுப்புக்கு விறகு வைப்பதும், மற்றொருத்தி ஒரு மண் பாண்டத்தி னின்று தண்ணீர் வார்ப்பதும், வேறொருத்தி ஆண்மகன் ஒருவனுக்குச் சோறு படைப்பதும் அழகாகச் சித்தறிக்கப்பட்டுள்ளன.

அழகிய ஆண் பெண் உருவங்கள்

இச்சுவரின் மற்றொரு மருங்கில், தில்லை கனகசபை போன்றதொரு மண்டபத்தின் கூரையும், நடராஜ உருவின் ஒரு பகுதியும், அண்மையில் பக்தன் ஒருவன் தொழுவதும், மூன்று பெண்கள் அஞ்சலி செய்து

வணங்குவதும், மண்டபத்தின் வெளியே அரசனும் அரசியும் நிற்பதும், மற்றும் நான்கு பெண்களும் ஆறு மனிதர்களும் பக்தியுடன் வணங்கி நிற்பதும் தெரிகின்றன. இங்கு காணப்படும் பெண்ணுருவங்கள் மிக நுண்மையாகவும் பல விவரங்களுடனும் வரையப் பட்டுள்ளன. இவர்கள் அனைவரும் பூவேலை செய்த கரைகளையுடைய ஆடைகளும் முத்து ஆரங்களும் பலவித அணிகளும் பூண்டுள்ளனர்.

இச்சுவருக்கு எதிரேயுள்ள சுவரில் அழகிய ஆடையாபரணங்கள் அணிந்து ஒயிலுடன் உட்கார்ந்து உள்ள இரு பெண்களின் உருவமும் அடியில் மூன்று பெண்களின் தலைகளும் காண்கின்றன. இவைகளுக்கு அடுத்தாற்போல, கூட்டமாக உட்கார்ந்துள்ள இருபது பெண்கள் சிறு அளவில் வரையப்பட்டுள்ளனர்.

திரிபுராந்தகர்

வடக்கத்திச் சுவர் முழுவதிலும் திரிபுரி மன்னர்களின்மீது வெற்றிகொண்ட கதை பெரிய அளவில் சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஒருபுறம் தேவர்களும், மற்றொரு புறம் அசுரர்களும், நடுவே மகாரதமொன்றில் ஏறிச்செல்லும் திரிபுராந்தகரும் காண்கின்றனர். சிவபெருமானின் எட்டுக் கரங்களிலும் எட்டு வித ஆயுதங்கள் திகழ்கின்றன. அவருடைய புருவங்கள் வில்போல் வளைந்துள்ளன. மூன்றாவது கண் பிதுங்கிக்கொண்டிருக்கிறது. நாசித்துவாரங்கள் அகன்று திறந்துள்ளன. தலையின் நிலை போருக்கு அறைகூவும் பாவனையில் காண்கின்றது. முகத்தில் சினக்குறியில்லா விடினும், கம்பீரமும், வீரமும் ஆற்றலும் பொலிகின்றன.

உதடுகளிலும் கண்களிலும் ஒருவித ஏளனச் சிரிப்பு தவழ்கின்றது. மொத்தத்தில் இச்சித்திரம் இடைக்கால ஓவியக்கலையின் சிகரத்தை எட்டிவிட்டது எனலாம்.

அசுரரும் அசுரப் பெண்களும்

இச்சுவரில் காணும் அசுரரும் அசுரப் பெண்டிரும் யாதொரு விருபமுமின்றி அழகாகவே சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர். உருண்டு திரண்ட தசை நார்களும், பயங்கரமான கண்களும், மீசையும் உடைய அசுரர் தைரியமாகப் போர் செய்கின்றனர். அச்சங் கொண்ட அசுர மகளிர், ஆங்காங்கு தங்கள் வீரக் கணவரின் கழுத்தைக் கட்டிக்கொண்டு புலம்புகின்றனர். அசுர மகளிர் மானிட மகளிரைப் போலவே மெல்லினத்திற்குரிய எல்லா லட்சணங்களுடனும் அழகாகவும் காணப்படுகின்றனர்.

நான்கு தேவர்களின் முகங்கள்

இச்சுவருக்கு எதிரேயுள்ள சுவரில், சுண்ணும்புப் பூச்சுக்கு அடியில் பலவித அரிய அணிகலன்கள் அமைக்கப்பெற்ற கிரீடங்கள் தரித்த நான்கு தேவர்களின் முகங்கள் தெரிகின்றன. காதளவு நீண்டு பிரகாசிக்கும் கண்களும், வளைந்த புருவங்களும், காதிலும் கழுத்திலும் மிளிரும் பலவித ஆபரணங்களும் இம்முகங்களுக்குச் சோபையளிக்கின்றன. இரண்டு முகங்கள் வெள்ளை வர்ணத்தாலும், மூன்றாவது லேசான சிவப்பு வர்ணத்தாலும், நான்காவது ஆரஞ்சு வர்ணத்தாலும் தீட்டப்பட்டுள்ளன.

இவ்வோவியங்களின் தனிச் சிறப்புகள்

மற்றைப் பழைய இந்திய ஓவியங்களைப் போலவே இவை யாவும் முதலில் எல்லைக்கோடுகள் வரைந்து பின்னர் வர்ணந்தீட்டப்பட்ட ஓவியங்களாகும். இக் கோடுகள் மிக நுண்மையான துகிலிகைகளால் எழுதப்பட்டிருப்பது வெளிப்படை. சதையின் நிறத்தைக் காட்ட சுத்த வெள்ளை, மஞ்சள், நீர்க்காவி, பச்சை ஆகிய வர்ணங்கள் உபயோகிக்கப்பட்டுள்ளன. ஒரு உருவத்தில் மட்டும் அழுத்தமான நீல வர்ணம் உபயோகப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. விரல்கள், மூக்கு முதலிய உறுப்புகள் மிக நுண்மையாக வரையப்பட்டுள்ளன. பலவிதச் சித்திர வேலைப்பாடுகள் அமைந்த கரைகளை உடைய ஆடைகளும், பலவித முடியணிகளும் காதணிகளும் கழுத்தணிகளும் உருவங்களுக்கு அழகு தருகின்றன. இங்கு காணப்படும் குதிரையிலும் யானையிலுங்கூட அலங்காரங்களைக் காணலாம்.

யானையும் குதிரையும் மட்டுமன்றி எருது, மயில் போன்ற மிருகங்களும் இங்கே காணப்படுகின்றன.

இங்குள்ள ஆண் உருவங்களிலெல்லாம் தாடி காணப்படுகிறது. சோழ காலச் சிற்ப உருவங்களிலும் தாடி இன்றியமையாது காணப்படுவதால், இக்கோலம் சோழ காலத்தின் சிறப்பியல்புகளுள் ஒன்றுபோலும்.

கைதேர்ந்த ஓவியர்களால் வரையப்பட்ட இவை யாவும் அஜந்தாவின் மிகச்சிறந்த ஓவியங்களுடன் ஒப்பிடுவதற்குரியனவென்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை.

11. மொகலாய ஓவியம்

பாரதநாட்டில் இடைக்காலத்தில் முகம்மதியர்கள் படையெடுத்து வந்ததன் பயனாக, பல்வேறு வம்ச பரம்பரையைச் சார்ந்த சுல்தான்களின் ஆட்சி மெல்லமெல்ல ஏற்படலாயிற்று. முகம்மதியரின் வேதமாகிய குரானும், இஸ்லாமிய சமய சம்பிரதாயமும், உயிருள்ள பொருள்களை வரைவதையும் சிற்பங்களாக அமைப்பதையும் அழுத்தமாகக் கண்டித்தனவாதலால், சமய வைராக்கியங் கொண்ட அச்சுல்தான்களின் ஆதிக்கத்தில் ஓவியக்கலை தலைதூக்க முடியவில்லை.

பிரதி செய்யும் கலையும் விளக்கப்படமும்

ஆயினும், மனிதனுக்கு இயல்பாகவுள்ள அழகு உணர்ச்சியை அவ்வண்ணம் ஒடுக்கிவிடுவது எளிதன்று. வைதிக முஸ்லிம்கள் குரானின் மூலபாடங்களை ஏடுகளில் பிரதிசெய்கையில், அளவு, பொருத்தம், இயைபு, ஒழுங்கு ஆகிய ஓவிய இலக்கணங்களையொட்டி ஏட்டில் தங்கள் கையெழுத்துக்களை மணிமணியாகப் பொறித்துத் தங்கள் அழகுணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தலாயினர். இவ்விதமாக ஏடுகளில் பிரதி செய்வதை ஆங்கில மொழியில் "காலிகிராபி" என்பர். உயிருள்ள பொருள்களை ஓவியமாக வரைவதைவிட இதுவே சிறந்ததென்றும் சமயநூல்களையும், சித்தர்கள் மகாகவிகளின் மொழிகளையும் இவ்விதமாகப் பிரதிசெய்வது புண்ணியம் பெறுவதற்குரியதொரு வழியென்றும் அவர்கள் கருதினர்.

காளடைவில், இப்பிரதிகளில் இடையிடையே சிறு விளக்கப்படங்கள் வரையப்பட்டன. இவ்விளக்கப் படங்களை ஆங்கில மொழியில் "மீனியேச்சர்ஸ்" என்பர். இவ்விளக்கப்படங்களில் சில, முகம்மது நபிநாயகத்தினுடையவும் பெயர்பெற்ற முகம்மதிய முனிவர்களுடையவும் வாழ்க்கை வரலாறுகளை அழகுறச் சித்தரித்தன. இவ்வண்ணமாகப் பிரதிசெய்யும் கலையும், ஏட்டுப் பிரதிகளில் சிறு அளவில் விளக்கப்படங்கள் வரையும் கலையும் மேன்மேலும் வளர்ச்சி பெறலாயின.

பாரசீகக் கலைமரபு

உயிருள்ள பொருள்களை வரையலாகாது என்னும் தடையானது, முகம்மதியர் ஆண்டுவந்த நாடுகளில் எங்கும் அமுலிலிருந்தது. பக்தாதைத் தலைநகராகக் கொண்ட கிலாபத்துச் சாம்ராச்சியம் ஏற்பட்டது முதல் 13-ம் நூற்றுண்டின் தொடக்கம் வரையில் அவ்வண்ணம் இருந்து வந்ததெனக் கூறலாம். முஸ்லிம்களின் சமய குருவாக விளங்கின கலீபாவின் ஆட்சி சீர்குலைந்த போது இந்தத்தடை ஒரு சிறிது தளர்ந்ததாயினும், 13-ம் நூற்றுண்டின் மத்தியில் அராபியரின் ஆதிக்கம் அடியோடு குலைந்து, பாரசீகத்திலும், துருக்கிஸ்தானத்திலும் மங்கோலியரின் ஆட்சி ஏற்பட்ட பின்னரே, படம் வரையும் கலை மீண்டும் உயிர்பெறலாயிற்று. மங்கோலியர் தாங்கள் படையெடுத்த நாடுகளைச் சூறையாடிப் பல கொடுமைகள் புரிந்தனராயினும், கலைச் சின்னங்களை மட்டும் அழிக்காமல் பாதுகாத்தனர். அவர்கள் கைதேர்ந்த தொழிலாளிகளையும் சிற்பிகளையும் கைது செய்துத் தங்கள் சொந்த நாட்டுக்குக் கொண்டு

சென்றும், சீன, திபேத்து, இந்தியா ஆகிய நாடுகளில் உள்ள அறிஞர், கலைஞர்களைப் பரஸ்பரம் தொடர்பு படுத்தியும் பல கலைகளை வளர்த்தனர். தைமூர் இந்தியாவின்மீது படையெடுத்துவிட்டு 1398-ல் திரும்பிச் சென்றபோது, பெரோஜாபாத்து மசூதியைக் கட்டின சிற்பிகளைக் கைதுசெய்து அவர்களைக்கொண்டு சாமர்க் கண்டில் அதேபோன்ற ஒரு மசூதியைக் கட்டினன். தைமூரின் வம்ச பரம்பரையில் வந்த மன்னர்களின் ஆதரவில் ஓவியக்கலையும் வளர்ந்தது. பௌத்த சமயப் பிரசாரகர்களும், சிற்பிகளும், இந்தியாவிலிருந்து ஓவியக் கலையைக் கற்றுச்சென்ற சீனர்களும் இந்திய ஓவியக் கலையின் மரபைப் பாரசீகத்திலும் துருக்கிஸ்தானத்தி லும் பரப்பினர். நாளடைவில் பாரசீகத்தில் ஒரு புதிய ஓவியக்கலை தோன்றியது. 15-ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் குராசான் சுல்தானை உசேனின் ஆஸ்தான மண்டபத்தில் விளங்கிய பிஜாத் என்னும் ஓவியப் புலவன் ஒரு புதிய ஓவிய மரபைத் தொடங்கினன். அவனது தலைமையில் பாரசீக ஓவியர்கள் இயற்கையையும் மிருக வர்கங்களையும் கூர்ந்து கவனித்து அவற்றைத் திறம்பட வரைந்தனர்.

பாபர்-உமாயூன் காலம்

பாரத நாட்டில் மொகலாய மன்னர் வம்சத்தை ஸ்தாபித்த பாபர் ஒரு சிறந்த கலாரசிகன். அவன் பிஜாத்தை ஓவியர்களின் மன்னன் எனப் புகழ்ந்தான். பிஜாத்தின் கலைமரபைச் சார்ந்தவர்களே இந்தியாவில் மொகலாய ஓவிய சம்பிரதாயத்தைத் தொடங்கி வைத்தனர். பாபரினுடையவும் அவன் மகனை

உமாயூனினுடையவும் காலத்தில் இவ்வண்ணம் வளர்ந்த ஓவியக்கலை, பாரசீக ஓவிய மரபையே பெரும்பாலும் தழுவியிருந்தது.

அக்பர் காலம்

அக்பரின் காலம் கலைவளர்ச்சிக்கு ஏற்றதாக விளங்கியது. அக்பர், கலைக்கு ஆத்மசக்தியும், அமைதியும், சமாதானமும், அறிவு விளக்கமும் அளிக்க வல்ல ஆற்றலுண்டு எனக்கருதியதால், அவன் ஓவியக் கலையைப் பெரிதும் ஆதரித்தான். அவனுடைய ஆஸ்தானப் பிரபுக்களும் அக்கலையின் மீது ஆர்வங் காட்டினர். மன்னனின் ஆதரவைப் பெற பல ஓவியர்கள் அயல் நாடுகளிலிருந்து வந்தனர். பாரசீக மரபைச் சார்ந்த அவ்வோவியர்கள் சமஸ்தானத்திலுள்ள இந்திய ஓவியர்களுடன் கலந்து அக்பர் இட்டவேலையை ஒருங்கே செய்தனர். அபுல்பாசல் எழுதின "அயினி—அக்பாரி" என்னும் நூலிலிருந்து, அக்பரின் சமஸ்தானத்தில் நூறு தலைசிறந்த ஓவியர்களும், நடுத்தரமான ஓவியர் பலரும் விளங்கினரெனத் தெரிகின்றது. அந்நூலில் குவாஜா அப்துல் சமாத், மீர்சையது அலி முதலிய முஸ்லிம் ஓவியர்களின் பெயர்களும், தசவந்தன், பசவன், சேசு, ஜகன், தாரா, மகேஷ், அரிவம்சன், முகுந்தன், ராமன் முதலிய பிரபல இந்து ஓவியர்களின் பெயர்களும் காணப்படுகின்றன.

அக்பர் அவர்களிடம் பல வேலைகளை ஒப்படைத்தான் பாரசீகக் கவி நிஜாமியின் கவிதைகள், அம்சாவின் கதை, முதலிய பல நூல்களுக்குச் சிறு விளக்கப் படங்கள் வரைவது இவ்வேலைகளுள் ஒன்று. சரித்திர வரலாறுகளை

விளக்கும் படங்களை வரைவது மற்ெறான்று. அரண்மனை, மாளிகைகளின் சுவர்களில் சுதையோவியங்கள் வரைவது பிறிதொரு வகையான வேலை. உருவப்படங்கள் வரைவது மற்றுமொருவகை. அக்பர் தன் உருவத்தை வரைந்து கொண்டான். தன்னைப்போலவே தன் ஆஸ்தான பிரபுக்களும் வரைந்துகொள்ளுமாறு செய்தான். இவ் வண்ணம் வரையப்பட்ட படங்கள் யாவும் அக்பரின் பார்வைக்கு அனுப்பப்பட்டன. அவற்றைப் பார்வை யிட்டு, ஒன்றோடொன்று ஒப்பிட்டுப் பார்த்துத் திறமைக்குத் தக்கபடி பரிசுகள் வழங்கினர். இப்படங்கள் பின்னர் ஒரு புத்தகமாக ஒருங்கே சேர்க்கப்பட்டன.

அக்பர், பாரசீக, இந்து, சீன ஓவியக்கலைகளின் சிறந்த அம்சங்கள் யாவற்றையும் ஒருங்கே தொகுக்கக் கருதினன். அவனது முயற்சியினல் மொகலாய ஓவியம் என அறிஞர் சிறப்பாகக் கூறும் ஒரு ஓவிய மரபு ஏற்படலாயிற்று. இஸ்லாமிய சமய சம்பிரதாயங்கள் உருவப் படங்கள் வரைவதைத் தடுத்தனவாதலாலும், பாரசீக ஓவிய மரபும் சில விதிகளால் கட்டுண்டிருந்த தாலும், பாரசீக ஓவியங்களில் உயிரின் துடிப்பும் வனப்பும் காணப்படவில்லை. ஆனல் இத்தகைய பந்தங்கள் யாதுமில்லாத இந்து ஓவியர்கள், உருவப் படங்கள் வரைவதில் மகா சமர்த்தர்களாக விளங்கினர். அக்பரின் சமஸ்தானத்தில் இந்துக்களும் முஸ்லிம்களும் கலந்தே வேலை செய்ததால், இருவித மரபுகளுக்கும் கூட்டுறவு ஏற்பட்டு, இருமுறைகளும் கலப்புற்றன. இதனல் ஒரு புதிய கலை எழுந்தது. அதில் இஸ்லாம் சமய சம்பிரதாயத்தின் விறைப்பு அதிகமாகக் காணப்படாவிடினும், அதன் உள்ளப் பாங்கு கொஞ்சம்

இருக்கத்தான் செய்தது. ஆயினும், ஓவியர்கள் இயற்கையை நேருக்கு நேராக நோக்கி அதனின்றே எழுச்சியும் ஊக்கமும் பெற்றதால், ஓவியக்கலை புத்துயிரும் புத்துருவும், பெற்றது.

ஜஹாங்கீர் (1605–28)

ஜஹாங்கீர் நல்ல கலாரசிகன். அவன் தன் கொலு மண்டபத்தில் விளங்கிய ஓவியப் புலவர்களான அபுல்பகல், மன்சூர், மனோகரன் ஆகியவர்களின் மேதையையும் திறமையையும் பற்றி பெருமிதமடைந்தான். அவனது காலத்தில் மொகலாய ஓவியக்கலை முழு வளர்ச்சி பெற்றது.

உள்ளனவற்றை உள்ளபடிச் சித்தரித்தலே ஜஹாங்கீர் காலத்து ஓவியக்கலையின் சிறப்பாகும். ஓவியர்கள் அரண்மனை வாழ்க்கை, தர்பார் காட்சிகள், சரித்திர நிகழ்ச்சிகள், போர்க் காட்சிகள், வேட்டைக் காட்சிகள், புராணக் கதைகள் ஆகிய பல பொருள்களை யும், மன்னர், ராணி, இளவரசன், விதூஷகர், தாசிகள், முனிவர், துறவோர் ஆகியோரின் உருவங்களையும் சிறு அளவில் வரைந்தனர். முகச்சாடையிலிருந்தே குணங்கள் வெளிப்படுமாறு வரைவதிலும், சரிகை முதலிய பலரகமான வேலைப்பாடுகள் அமைந்த ஆடைகளையும் ஆபரணங்களையும், விதானங்கள் பட்டுச் சமக்காளங்கள், பொற் சிங்காதனங்கள் முதலியவற்றையும், படங்களுக்குப் பின்னணியாக மலர்கள், மரஞ் செடிகள் ஆகிய இயற்கைப் பொருள்களையும் சிறப்புறத் தீட்டுவதிலும் சிறந்து விளங்கினர். இவையாவும் அவர்களின் கூர்ந்த நோக்கையும், நுண்மதியையும், திறமையையும் புலப்

படுத்தின. இப்புலவர்கள் இவ்வண்ணம் எழுதிய "மினியேச்சர்" களை (சிறு அளவில் வரையப்பட்ட படங்களை), இதே காலத்தில் பிரபல டச்சு ஓவியனுக விளங்கிய ரெம்பிராண்ட் சேர்த்தும் பிரதிகள் எடுத்தும் வைத்திருந்தது, இவர்களின் புகழுக்கும் திறமைக்கும் ஒரு சான்றுகும்.

ஜஹாங்கீர் தன் வேட்டைத்திறத்தைக் காட்ட வேண்டி, வேட்டைக் காட்சிகள் பலவற்றை வரையச் செய்தான். அன்றியும், அரசாங்க மிருகக் காட்சிச் சாலையிலிருந்த பல மிருகங்களையும் பட்சிகளையும் நேரே பார்த்து எழுதும்படி ஆணையிட்டான். அவன் ஒரு சமயம் முகராகான் என்பவனை கோவாவுக்கு அனுப்பி, அங்கிருந்து சில அபூர்வமான பட்சிகளையும் மிருகங்களை யும் தருவித்துக் காட்சிச் சாலையில் வைத்தான். அவைகளில் ஒன்றுன துருக்கி வான்கோழியையும், அவன் மிகச் செல்வமாக வளர்த்து லைலி—மஜ்னுன் எனப் பெயரிட்டழைத்த இரு சாராப் பட்சிகளையும், மன்சூர் நேரில் வைத்துக்கொண்டுப் படங்கள் எழுதினுன். அவை இன்றும் கல்கத்தா சித்திரச்சாலையில் காணப் படுகின்றன. மனேகரன் கறுப்புக் கலைமான்களை வரைந் தான். அவைகளில் ஒன்று, மற்றை மான்களை மயக்கிப் பிடிப்பதற்கெனப் பழக்கப்பட்ட மானுகும். அது தயங்குவதையும், காவல்காரன் கொஞ்சும் பாவனையில் அதை மெல்ல நடத்திச் செல்வதையும், ஓவியன் மிக அழகாகவும் தத்ரூபமாகவும் சித்தரித்துள்ளான். இவ் வோவியர்கள், இயற்கையில் சுதந்திரமாகப் பறக்கும் பறவைகளையும், திரியும் மிருகங்களையும் வரையாமல், படம் வரைவதற்கென எதிரே ஆயத்தமாக நிறுத்தி

வைக்கப்பட்ட காட்சிச் சாலையைச் சார்ந்த பறவைகளையும் மிருகங்களையுமே வரைந்தனர். ஆயினும், மன்சூரும மனோகரனும் இவற்றை வெகு திறமையாகவும், உள்ளன உள்ளபடியும் வரைந்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஜஹாங்கீருக்கு ஓவியக்கலையில் இருந்த ஆர்வத்தையறிந்த சர். தாமஸ்ரே, ஹார்க்கின்ஸ் என்னும் ஆங்கிலத் தூதர்கள் அவனுக்குப் பல ஐரோப்பிய ஓவியப்படங்களைப் பரிசாக அளித்தனர். ஜஹாங்கீர் அவற்றைப் பெரிதும் புகழ்ந்தான். உள்ளன உள்ளபடி வரையும் ஐரோப்பிய ரீதி அவனுக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது. கிறிஸ்தவ சமய விளக்கப்படங்களும் மற்றும்பல ஐரோப்பியப் படங்களும் நாட்டில் பரவலாயின. மன்னர் அவற்றில் சிலவற்றை பிரதிசெய்யச் செய்து தன் கோடைக்கால அரண்மனையின் சுவர்களில் தொங்கவிட்டான்,

ஷாஜஹான் (1628—58)

ஷாஜஹான் காலத்தில், மொகலாய ஓவியக்கலையின் சம்பிரதாயம் உச்சநிலையடைந்து பின்னர் மெல்ல மெல்ல இழிநிலையடையலாயிற்று. அவன் காலத்து ஓவியங்கள் பெரும்பாலும் இரண்டாந்தரமாகவே காணப்பட்டன. அவற்றில் வர்ணப்பகட்டு அதிகமாயிருந்தது; ஆனல், கைத்திறனே நுண்மையோ அவ்வளவாகக் காணப்படவில்லை. மன்னன் ஓவியக்கலையை ஆதரிக்காமல் கட்டிடச்சிற்பத்திலேயே பெரிதும் கவனஞ்செலுத்தினன். ஆனல் அவன் மூத்த குமாரனன தாராஷிகோ, ஓவியக் கலையில் மிகுந்த அக்கரைகாட்டிப் பல சுவையுள்ள

ஓவியங்களைப் புத்தகத்தில் சேகரித்து வந்தான். தன் சினேகிதியான நாதிராபேகத்தின் சிறு உருவப்படம் ஒன்றைக் கையில் வைத்துக்கொண்டு அதை ஏக்கமான பார்வையுடன் நோக்குவதைப்போல வரையப்பட்டுள்ள அவன் படமொன்று உள்ளது. இவ்வோவியப் புத்தகம் இன்றும் இங்கிலாந்தில் இந்தியா ஆபீசில் உள்ளது.

12. இராஜபுதன ஓவியம்.

(1550 — 1900)

மானுக்கு இரையளித்தல்
ராஜபதன ஓவியம் — காங்கிரா மரபு.

தமயந்தி — ரவி வர்மா ஓவியம்.

வட இந்தியாவில் மொகலாய மன்னர்களின் பேராதரவில் வளர்ந்து சிறப்படைந்ததும், அவர்களின் வீழ்ச்சியுடன் தானும் இழிநிலையடைந்ததுமான 'மொகலாய ஓவிய' மரபைப்பற்றி சென்ற அத்தியாயத்தில் ஆராய்ந்தோம். மொகலாய ஓவியம் செழித்தோங்கிய காலத்திலேயே, இந்து சமஸ்தானங்களில், பண்டை அஜந்தா ஓவிய மரபைச் சார்ந்த சுதேச ஓவியக்கலை யொன்று தொடர்ந்து பயிலப்பட்டு வந்தது. பிக்கானீர், பலிதானு, உதயபுரி என்னுமிடங்களில், சுவரோவியங்கள் பல தீட்டப்பட்டன. ஜயபுரியில் அவை முழு உருவ அளவில் வரையப்பட்டுவந்தன. ஆயினும், அவ்விடங்களில் காகிதத்தில் சிறு அளவில் வரையப்பட்டு உருவப்படங் களும், சமய நூல்கள், வரலாறுகள், இதிகாச புராணங்கள் ஆகியவற்றின் விளக்கப்படங்களும், சாமானிய வாழ்க்கையைச் சித்தரிக்கும் படங்களுமே பெரும்பாலும் காணப்பட்டன. பதினாறும் நூற்றாண்டில் ஜயபுரியே இவ்வோவியக்கலையின் தலைமை ஸ்தானமாக விளங்கியது. அங்கே பயிலப்பட்ட கலைரீதி ஜயபுரி கலம் அல்லது ராஜஸ்தானி கலம் எனப் பெயர்பெறலாயிற்று.

இவ்வோவியக்கலையானது பதினேழாம் நூற்றாண் டில், டில்லி, ஆக்ரா, லாகூர் ஆகிய இடங்களிலும் பரவி, மொகலாய ஓவியத்துடன் தலைதூக்கி நின்றது. கலா ரசிகர்களான அக்பரும் ஜிஹாங்கீரும் இக்கலையையும்

ஒருவாறு ஆதரித்தனர். ஆனால், சமய வெறியனும் சமய துவேஷியுமான அவுரங்கசீப்பு அரசுரிமை பெற்றவுடன் கலைகளைத் தன் சமஸ்தானத்தினின்று விரட்டியடித்து விடவே, ஓவியப் புலவர்கள் புதிய புரவலர்களைத் தேடி நாட்டின் பல பாகங்களிலும் பரவிச்சென்றனர். இராஜ புதனக் கலைஞர் இமயத்தைச் சார்ந்த பஞ்சாபில், காங்கிரா எனும் பள்ளத்தாக்கிலும், அதன் அண்மையிலுள்ள நூற்பூர், பசோலி, சம்பா, ஜம்மு என்னும் பிரதேசங் களிலும் குடியேறினர். பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில், காங்கிரா கலம் என்றும், பஹாரி கலம் என்றும் பெயர் பெற்ற ஒரு புதுக்கலை ரீதியானது, அப் பிரதேசச் சிற்றரசர்களின் ஆதரவில் வளர்ந்து சிறப்படையலாயிற்று. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் இக்கலை இழிநிலையடைந்தது. ஓவியர்களிற் பலர் தம் தொழிலை விட்டுப் பிரிட்டிஷ் சர்க்கார் இலாக்காக் களில் சித்திர லிகிதர்களாக அமர்ந்தனர். 1905-ம் ஆண்டில் ஏற்பட்ட பூகம்பத்தில், காங்கிரா பாழடைந்து, ஓவியர் பலர் மாண்டனர்.

சமீபகாலத்தில், சித்திரசாலைகளிலும் கலா ரசிகர்களின் தனித்திரட்டிலும் காணப்பட்ட இவ் வோவியங்கள் மொகலாய ஓவியங்களுடன் சேர்க்கப்பட்டு மொகலாய ஓவிய மரபைச் சார்ந்தனவென்றே கருதப்பட்டு வந்தன. சிறிது காலத்திற்கு முன்புதான், ஆனந்த குமாரசாமி அவர்களைப்போன்ற பிரபல கலையாராய்ச்சி யாளர்கள், ராஜபுதனத்திலும், இமயத்தைச் சார்ந்த பஞ்சாபிலும் வளர்ந்தனவும், கலைமுறையிலும், மரபிலும் மொகலாய ஓவியங்களினின்று மாறுபட்டனவுமான இவ்வோவியங்களை 'இராஜபுதன ஓவியம்' எனும் பொதுப்

பெயரால் வழங்கலாயினர். இவ்வோவியங்களின் விவரங்களையும் தனிச்சிறப்புக்களையும் பற்றி ஒரு சிறிது ஆராய்வோம்.

நாம் முன்பு கண்டபடி, மொகலாய ஓவியமானது மன்னர்கள் பிரபுக்களின் கட்டளையின்மீதும், அவர்களின் நேர்ப்பார்வையிலும், ஆதரவிலும் வளர்ந்ததொரு கலையாகும். அது மொகலாய அரமனை வாழ்க்கையையே பெரும்பாலும் சித்திரித்தது. இராஜபுதன ஓவியமோ, மக்களிடையே சுயேச்சையாகத் தோன்றி மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கையுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையதாகி, மக்களுக்கு இன்பமும் நலமும் பயத்து விளங்கியது. மக்களின் குடும்ப வாழ்க்கை, நானுவித தொழில்கள், விளையாட்டுகள், விழாக்கள், ஆகியவற்றைச் சித்தரிப்பது அதன் ஓர் அம்சமாகும். சமய உண்மைகள், கொள்கைகள் வரலாறுகள், புராதன இதிகாசங்கள், பக்திச்சுவை ததும்பும் பாடல்கள் ஆகியவற்றை விளக்குவது அதன் மற்றோர் அம்சமாகும். வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் படங்களில், கடைத்தெருக் காட்சிகளும், சாலையோரக் காட்சிகளும், நெசவுத் தொழில், தட்டாரத் தொழில் ஆகியவை பற்றிய காட்சிகளும் காண்கின்றன. மக்களுடன் தோழமைபூண்டு வாழும் ஆடு மாடுகள், பசுக்கள் போன்ற உயிரினங்களும் இயற்கையாகத் தீட்டப் பட்டுள்ளன. குறுநில மன்னர்கள், பிரபுக்கள், சாதுக்கள் ஆகியோரின் உருவப்படங்களும் காண்கின்றன. சமயத் தொடர்புடைய படங்களில், ராமாயண மகாபாரதங்களில் காணும் நிகழ்ச்சிகளும் சைவ வைணவ சமய வரலாறுகளும் விளக்கப்படுகின்றன. இராஜபுதன ஓவியத்தின் பெரும்பகுதி, கண்ணனின் அருஞ்செயல்களையும், அவன்

மக்களுடன் கலந்து உறவாடி அவர்களின் இன்ப துன்பங்களில் பங்கெடுத்துக்கொண்டதையும், வாயில்லாப் பிராணிகளை நேசித்ததையும், மற்றும் அவனுடைய பல திருவிளையாடல்களையும் சித்திரிக்கின்றது. இவையெல்லாவற்றையும்விட, இவ்வோவியத்திற்குத் தனி மதிப்பளிப்பன, ராக-ராகிணி எனும் பெயர்கொண்ட இசையோவியங்களும் நாயக-நாயகி ஓவியங்களுமேயாம். இவற்றைப்பற்றி ஒரு சிறிது ஆராய்வோம்:

ராக – ராகிணீ ஓவியங்கள்.

இசையின் ஆதிமூலம் நாதம். நாதத்தினின்று சுருதிகளும், சுருதிகளினின்று சுவரங்களும், சுவரங்களினின்று ராகங்களும் வருகின்றன. ஒரு குறித்த வரிசைக்கிரமத்தில் வரும் குறித்த சில சுவரங்களால் அமையப்பெற்றதும், செவிக்கு இன்பம் பயப்பதாயும், உள்ளத்து உணர்ச்சிகளைக் கிளர்த்துவதாயுமுள்ள இன்னொலிகளின் தொகுதியே ராகம் எனப்படுவது. ஒவ்வொரு ராகத்திற்கும் ஒரு தனி உணர்ச்சியை எழுப்பும் ஆற்றலுண்டு. உதாரணமாக, சில ராகங்கள் கம்பீரத்தன்மை பொருந்தியன. அவை கம்பீரத் தோற்றமுடைய மன்னன் நடந்துசெல்வதைப்போன்ற உணர்ச்சியை நம்மிடத்தே எழுப்பும். சில நம்மிடத்தே தூக்கத்தை எழுப்பும். சில காமச் சுவையை எழுப்பும். மேலும் சில ராகங்களைத் தக்கோர் பாடினல், நெருப்புண்டாகுதல், மழை பெய்தல், போன்ற அற்புதங்கள் நிகழுமென்பர். ஒவ்வொரு ராகத்தையும் அதற்குரிய பருவத்திலும் நேரத்திலுந் தான் பாடவேண்டும் எனும் நியதியுண்டு. உதாரணமாக சில ராகங்கள் வசந்தத்திற்கும், சில கார்ப்பருவத்திற்கும்,

சில பனிக்காலத்திற்கும் உரியன. சில ராகங்களைக் காலையில் மட்டுமே பாடலாம். சிலவற்றை மாலையில் மட்டுமே பாடலாம். அவற்றிற்குரிய பருவத்திலும் நேரத்திலும் பாடினால்தான், அவற்றிற்கெனக் குறிக்கப் பட்ட உள்ள நெகிழ்ச்சிகள் உண்டாகும்.

நம்முடைய பண்டைப் பெரியோர்கள் ஆழ்ந்த உண்மைகளையும் தத்துவங்களையும் பாமரர்களும் எளிதில் உணருவதன் பொருட்டு, அவற்றை உருவகப்படுத்தி, அவற்றிற்குரிய கதைகளைக் கட்டிவிடுவது வழக்கம். இவ் வழக்கை யனுசரித்து வடநாட்டினர் ராகங்களை ராகம் என்றும் ராகிணி என்றும் வகுத்துள்ளனர். ராகம் என்பது பொதுவாக ஆண் ராகத்தைக் குறிக்கும். ராகிணி என்பது பெண் ராகத்தைக் குறிக்கும். ஒவ்வொரு ஆண் ராகத்திற்கும் மனைவிமார்களாக ஐந்து ராகிணிகள் உண்டு. இவ்விதமாக, ஆறு பிரதம ராகங்களும் அவற்றிற்குரிய முப்பது ராகிணிகளும் சேர்ந்து முப்பத்தாறு ராகங்களாகின்றன. இம் முப்பத்தாறு ராகங்களின் தொகுதியே 'ராகமாலை' என வழங்குகிறது.

ராகங்களைச் செவியால் கேட்டு இன்புறுகிறோம். அவற்றைக் கண்களால் பார்த்து இன்புறுவது என்பது அசம்பாவிதமாகும். ஆனால், பதினாறாம் நூற்றாண்டிலும் பதினேழாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் விளங்கின இராஜபுதன ஓவியர்கள், ராகங்களின் இயல்புகளையும் இலக்கணங்களையும் உருவகப்படுத்தி ஓவியங்களாக வரைந்து, அவ்வோவியங்களின் மூலமாக ராகங்களைக் கண்களாலும் கண்டு களிக்குமாறு செய்துவிட்டனர்.

அவர்கள் வரைந்த இவ் வற்புதமான ஓவியங்களே ராக-ராகிணி ஓவியங்களெனத் திகழ்கின்றன. இவ் வோவியங்களில் காணும் வர்ணத் திகழ்ச்சிகள் அந்தந்த ராகத்திற்குரிய உணர்ச்சியைப் புலப்படுத்துகின்றன. ராகத்திற்குரிய நேரம், பருவம் முதலியனவும் குறிப்பாக உணர்த்தப்படுகின்றன.

சில உதாரணங்களை எடுத்துக்கொள்வோம். சிவன் கோயிலில் சில பெண்கள் கூட்டமாக ஆண்டவனைத் தொழுவது ஒரு படத்தில் சித்தரிக்கப்படுகிறது. இது பைரவி ராகத்தை விளக்கும் படமாகும். மற்றொரு படத்தில் ஒரு பெண் பாம்பாட்டி சித்திரிக்கப்படுகிறாள். இது அசாவேரி ராகத்தின் இயல்பை விளக்கும். இன்னு மொன்றில், நங்கையொருத்தி நன்றாகப் பூத்துள்ள ஒரு மரத்தினடியில் வீணையை மீட்டி இன்னிசை பொழிகிறாள். அது நடுப்பகல் நேரம் என்று காட்டுவதற்குச் சூரியன் உச்சியில் பிரகாசிப்பது தீட்டப்பட்டுள்ளது. காட்டுமான் ஒன்று இன்னிசையால் இழுக்கப்பட்டு அவள் எதிரே வந்து பரவசமாய் நிற்கிறது. இது தோடி ராகத்தை விளக்கும் படமாகும். இவ்விதமாக இவ்வோவியங்கள் ஒவ்வொரு ராகத்தையும் விளக்கி உணர்ச்சிகளுக்கு உருவந் தருகின்றன. இராஜஸ்தான ரீதியைச் சார்ந்த இவ்வோவியங்கள் இராஜபுதன ஓவிய மரபில் ஒரு சிறப்பான இடம் பெறுகின்றன.

நாயக – நாயகி ஓவியங்கள்.

வட நாட்டில், இடைக்காலத்தில், வைணசமயமும் பத்தி மார்க்கமும் மக்களிடையே பெருவெள்ளம் போல் பரவி அவர்களின் வாழ்க்கையிலும் இயல்பிலும் பெரு

மாறுதல்கள் விளைவித்தன. சீவான்மாவாகிய மானிடன், பரமான்மாவாகிய ஆண்டவனுடன் ஐக்கியப்படுவதே வாழ்க்கையின் குறிக்கோள் என்றும், கடவுள் பக்தியும் கடவுள் தொண்டுமே அதையடைவதற்குரிய சிறந்த வழியென்றும் கருதப்பட்டன. பக்தர்கள், இசை கவிதை பூசனை ஆகியவற்றின் மூலமாகத் தங்கள் தெய்விகக் காதலை நாடினர். பக்திச்சுவை ததும்பும் தோத்திரப் பாடல்கள் பல ஆக்கப்பட்டு, அக்கால இலக்கியத்தை வளஞ்செய்தன. மக்களின் வாழ்க்கையிலும் கலையிலும் ஆத்மீக வாடை வீசிற்று. காதற்பாட்டுக்களும், காதற் கவிதைகளும், காதல் விழாக்களும் பெருவழக்காயின. கடவுள்பால் எழும் காதலுக்கு ராதா - கிருஷ்ணனின் பிருந்தாவனக் காதல் ஒரு பிரத்யட்சமான எடுத்துக் காட்டாயும் அறிகுறியாயும் விளங்கவே, அதைக் கவிகள் சிறப்பித்துப் பாடலாயினர். ஓவியர்களும் ராதா கிருஷ்ணனின் காதலை தங்கட்கும் உரிய பொருள்களாகக் கொண்டு ஓவியங்கள் வரையலாயினர். காங்கிரா ரீதியைச் சார்ந்த ஓவியர்கள் இக்காதலை உருவகப்படுத்தி விளக்குவதில் விசேஷ அக்கறை காட்டினர். இதன் பயனாக, நாயகன் (காதலன்) நாயகி (காதலி) யின் பல ஃபாவங்கள் சித்தரிக்கப்படலாயின.

இந்த நாயக - நாயகி ஓவியத்தொகுதியில் அபிசாரிக நாயகியின் ஃபாவத்தை விளக்கும் படம் ஒன்றுண்டு. அதில் இளங்காதலியொருத்தி இரவில் பல அபாயங்கள் கஷ்டங்களுக்கிடையே தன் காதலனைத் தேடிச் செல்கிறாள். ஓவியன் இரவுக் காட்சியை வெகு அற்புதமாகச் சித்திரிக்கிறான். பளபளவெனப் பிரகாசிக்கும் பல வர்ணங்களுடைய ஆடையை யணிந்த

நங்கை இருளின் சூழ்வில் எடுப்பாக நிற்கிறாள். வானம் கருமேகங்களால் மூடப்பட்டுக் குமுறுகிறது. பளிச் சென்று ஓரிடத்தில் மின்வெட்டு, காற்று பலமாக அடிக்கிறது. புள்ளினங்கள் கூட்டை நோக்கி விரைந்து செல்கின்றன. மழை கொட்ட ஆரம்பிக்கிறது. அவளைச் சுற்றிலும் சர்ப்பங்கள் உஸ்ஸென்று ஊர்ந்து செல்கின்றன. காங்கிரா ஓவியர்கள் பலவிதக் காதல் நிலைகளையும் விளக்கும் அழகும் வசீகரமும் ஆழ்ந்த கருத்துக்களுடைய அபூர்வமான படங்கள் பல வரைந்துள்ளனர். அவையாவும் அக்கால மக்களின் வாழ்க்கை ரீதியையும் கலைப்பண்புகளையும் தெளிவாகக் காட்டுகின்றன.

இராஜஸ்தான ரீதி, பஹார் ரீதி எனும் இருவித ரீதியிலும் எழுதப்பட்ட இராஜபுதன ஓவியங்கள், அஜந்தா ஓவியங்களுக்கு இணையாகச் செல்லக்கூடியவையல்லவாயினும், வியக்கத்தக்க கலைத்திறனுடன் விளங்குகின்றன என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. உணர்ச்சி தரும் கோடுகளும், வசீகரமான வளைவுகளும், ஒளி திகழும் வர்ணங்களும், உடலுறுப்புக்களின் அளவுப் பொருத்தமும் தாளலயமும், அலங்காரங்களும் ஆகியயாவும் மனதைக் கொள்ளைகொள்கின்றன. ஆத்மீக விழியும் மானிட இயல்பும் இசைவுடன் கலந்துள்ள இவ்வோவியங்கள் இராஜபுதன ஓவிய மரபுக்கு பெருமதிப்பு அளிக்கின்றன.

13. பிற்கால வரலாறு.

(1760 — 1900)

மொகலாய வம்சபரம்பரை 1760-ல் முடிவுற்றது. அத்துடன் கொஞ்ச நஞ்சம் உயிர்வைத்துக்கொண்டிருந்த இந்திய ஓவியக்கலை சீவனிழந்து இழிநிலையடைந்தது. டில்லியில் சில மகம்மதிய ஓவியர்கள் மொகலாய வம்ச பரம்பரையினரின் உருவங்களைச் சிறு அளவில் வரைந்து வந்தனர். ஆனால், அவையாவும் பழைய கலையின் நகல்களாகவே இருந்தனவாதலால், அவற்றில் கலைத் திறன் என்பது மருந்திற்கும் இல்லை. 18-ம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும், 19-ம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும், லட்சுமணபுரியில், சாமான்னிய ஐரோப்பிய ரீதி மேலோங்கிய ஒருவகை ஓவியம் பயிலப்பட்டுவந்தது. அதில் பழைய இந்திய ரீதியிலுள்ள சில வசீகரமான அம்சங்கள் காணப்பட்டனவாயினும், பொதுவாக கலா ரசிகர்கள் சுவைக்கக்கூடியதாக அது விளங்கவில்லை. பழைய ஓவியர்களின் மரபில் உதித்த சில குடும்பங்கள் பாட்னாவிலும் வங்காளத்திலும் குடியேறி ஒரு புது ரீதியான ஓவியத்தை வளர்த்தனர். அதில் கலைத்திறமை ஓரளவு காணப்பட்டதாயினும் அது உணர்ச்சியற்றதாக இருந்தது. ஐரோப்பியரே அதைப் பெரும்பாலும் ஆதரித்ததால், ஐரோப்பிய ரீதியிலேயே பல சிறு படங்கள் வரையப்பட்டன. ராஜபுதன ஓவியமும் இழிநிலையடைந்தது. ஆனால் பஞ்சாபின் மலைப்பிரதேசங் களில் நல்ல ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன. அங்கேயிருந்த சீக்கிய ஓவியர்கள், மேலைநாட்டுக் கலையும் கீழ்நாட்டுக்

கலையும் ஒருங்கே கலந்த ஒருவித ஓவியத்தை வளர்த்தனர். கபூர்சிங்கு என்னும் ஓவியர் சிறு அளவில் படங்களை வரைந்து புகழ்பெறலானார்.

தென்னாட்டு முஸ்லீம் ராஜாங்கங்கள்.

தென்னாட்டில் ஓவியக்கலை வேறுவிதமாக வளர்ச்சியுற்றது. தக்ஷிண முஸ்லீம் ராஜாங்கங்களில், 16-ம் நூற்றாண்டில், பாரசீக மரபே பெரும்பாலும் பரவியது. பின்னர், மொகலாயரீதி வந்தது. கலைகளின் விரோதியான அவுரங்கசீப்பின் காலத்தில் பல ஓவியர்கள் வட நாட்டைவிட்டு இவ்விடங்களில் குடியேறலாயினர். அவுரங்கபாத்திலும் தௌலதாபாத்திலும் ஓவியக்கலை சிறப்புற்று விளங்கியது. சரித்திரசம்பந்தமான ஓவியங்கள் பல வரையப்பட்டன. இன்று ஐதராபாத்தில் உள்ள ஓவியர்கள் இவ்வோவியர்களின் வழிவந்தவர்களே யாவர்.

17-ம் நூற்றாண்டில் சுற்றுப்பிரயாணஞ் செய்த திபேத்தியச் சரித்திராசிரியரான தாராநாத் என்பவர், இந்த முஸ்லிம் ராச்சியங்களுக்குத் தெற்கேயுள்ள நாட்டில், ஜயன், பரஜயன், விஜயன் என்னும் ஓவியர் மூவர் சிறப்புற்று விளங்கினரெனக் கூறுகிறார். இவர்கள் தமிழ்நாட்டைச் சார்ந்தவர்கள்தாமா? இவர்கள் வாழ்ந்த காலம் என்ன? இவர்கள் வழிவந்தவர் யாவர்? என்னும் விஷயங்களை நாம் அறியமுடியவில்லை. பிற்காலத்தில், தஞ்சை மைசூர் சமஸ்தானங்களில் ஓவியக்கலை வளர்ச்சியுற்றதைப்பற்றி மட்டும் ஒருவாறு அறிகிறோம்.

தஞ்சாவூர்

தஞ்சையில் மராத்திய வம்சத்தைச் சார்ந்த சரபோஜி மன்னர் காலத்தில் (1778–1832) ஓவியக்கலை சிறப்புற்று விளங்கியது 18-ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் சில ஓவியர்கள் வடக்கிலிருந்து வந்தனரென்றும் அவர்களே தஞ்சை ஓவியர்கள் எனப் பெயர் பெற்றன ரென்றும் கூறப்படுகின்றது. அவர்கள் தஞ்சை மன்னனின் ஆதரவில் ஒரு தனிக் கலை மரபை அமைத்துக்கொண்டனர். ஜோதியாஜியாதவர் என்னும் பிரபல ஓவியரொருவர் 1824-ல் மராத்திமொழியில் ராமாயண சங்கிரகம் ஒன்றெழுதி அதில் சுமார் 80 விளக்கப்படங்கள் வரைந்தார். இப்படங்கள் பண்டை இந்திய மரபிலேயே வரையப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் காணும் உடுப்பு, அணிகலன்கள் ஆகிய யாவும் பழைய ரீதியிலேயே காணப்படுகின்றன. நம்முன்னோர்களின் கலை முறைகளில் சிறு வயதிலிருந்தே நன்கு பழகிவந்த இவ்வோவியர் இப்படங்களை வரைவதில் மிகுந்த திறமை காட்டியுள்ளார்.

தஞ்சை ஓவியர்கள் எளிய சாமான்னிய கருவி களையே கையாண்டனர். அவர்கள் பசுமூங்கில் அல்லது தென்னங்குச்சி மட்டைகளிலிருந்து துலிகை செய்து கொண்டனர். கொட்டாங்கச்சியில் வண்ணங் குழைத்தனர். கடையில் எளிதாகக் கிடைக்கும் சிவப்பு நீல நிறங்களைக்கொண்டே பெரும்பாலும் வரைந்தனர். விளக்கப்படங்களிலுள்ள ஆபரணங்களுக்கும் கிரீடங் களுக்கும் தங்கமுலாம் பூசினர். அவர்கள் கோயில்களிலும் செல்வர்களின் மாளிகைகளிலும் உள்ள சுவர்களில்,

தெய்வங்களையும், தசாவதாரம் முதலிய புராண விஷயங்களையும், சிவாஜி, ராமதாஸ் முதலிய பெரியோர் களின் படங்களையும் திறம்பட வரைந்தனர். கண்ணாடி களிலும் மைக்காவிலுங் கூட ஓவியம் வரைவதில் அவர்கள் சமர்த்தர்களாக விளங்கினர்.

முதலில் ஒரு சிறு தொகையினராக இருந்த அவ்வோவியர்கள் கடைசித் தஞ்சை மன்னரான சிவாஜியின் காலத்தில் (1835-55) பெருகினர். பதினெட்டுக் குடும்பங்கள் தந்தத்திலும் மரத்திலும் ஓவியம் வரைவதிலும் ஒரு சில எண்ணெய் ஓவியங்கள் தீட்டுவதிலும் ஈடுபட்டிருந்தன. அவர்கள் நிஜ உருவ அளவில் வரைந்த சில படங்கள் தஞ்சை அரண்மனை யிலும் புதுக்கோட்டைப் பழைய அரண்மனையிலும் இன்றும் காணப்படுகின்றன.

சிவாஜியுடன் தஞ்சை மன்னர் பரம்பரை முடிவுற்றது. மன்னரின் ஆதரவிழந்த ஓவியர்கள் ஆங்காங்குச் சிதறினர். ஒருசிலர், இன்றுங் கடைத் தெருக்களில் காணும் கீழ்த்தர ஓவியங்களை வரைந்து வயிறு கழுவலாயினர். இவைகளில் கலையம்சம் மருந்துக்குக்கூட இல்லை.

கேரளம்

கேரள நாட்டில் ஆங்காங்கு கோயில்களிலும் மாளிகைகளிலும் பண்டை ரீதியில் சுவரோவியங்கள் வரையப்பட்டுவந்தன. ஆனால் கேரளத்திற்குச் சிறப்பு அளித்தவர் ரவிவர்மா (1848-1906) ஆவர். அவர் ஐரோப்பிய ஓவிய ரீதிகளை நன்கு பயின்று பல

ஓவியங்கள் வரைந்து இந்தியராலும் ஐரோப்பியராலும் ஆதரிக்கப்பட்டுப் பெரும் புகழடைந்தார். எண்ணெய் வர்ணத்தில் தீட்டிய அவருடைய ஓவியங்கள் இந்திய விஷயங்களையே பெரும்பாலும் கொண்டனவாயினும், இந்தியக்கலை மரபைச் சிறிதும் ஆதாரமாகக் கொண்டு விளங்கவில்லை.

மைசூர்

19-ம் நூற்றுண்டின் முதற் பகுதியில் மைசூர் சமஸ்தானத்தில் ஓவியக்கலை செழிப்புற்றது. ராஜா கிருஷ்ணராஜ உடையார் காலத்தில் அது உச்ச நிலையடைந்தது. அவர் ஓவியர் வரைந்த ஓவியங்களை நேரில் பார்வையிட்டு சம்மானம வழங்கி ஆதரித்தார். இவ் ஓவியர்கள் தந்தத்தில் ஓவியம் வரைந்தனர். அவற்றில் சில இன்றும மைசூர் அரண்மனையில் காணப்படுகின்றன. 1868-ல் கிருஷ்ணராஜன் இறந்த போது ஓவியர்கள் ஆதரவிழந்து ஆங்காங்கு சிதரிப் போயினர்.

பண்டை இந்திய ஓவியக்கலை, மன்னர், செல்வர்களின் ஆதரவிழந்து மேன்மேலும் சீர் குலைந்தது. பிரிட்டிஷாரின் ஆதிக்கம் இந்நாட்டில் வேரூன்றியபோது கொஞ்ச நஞ்சம் சீவனுடன் இருந்துவந்த கலை அடியோடு அழிந்தது. அன்னியர் ஆதிக்கத்துடன் அன்னியரின் கலைகளும் நுழைந்து ஆதிக்கஞ் செலுத்தின. மேலைநாட்டு கலை நாகரீகங்களில் மயங்கிப்போன இந்திய அறிவாளிகள் இந்தியக் கலை கீழ்த்தரமான கலையென மதிக்கவும், உள்ளன உள்ளபடி வரைந்த ஐரோப்பிய ஓவியக் கலையையே ஆதரிக்கவும் தலைப்பட்டனர். அரசாங்கத்தாரும் சித்திரக் கலாசாலைகளில் இந்திய

ஓவியக் கலையை அடியோடு புறக்கணித்து ஐரோப்பியக் கலையையும் அதன் ரீதிகளையும் போதித்து வரலாயினர். இந்திய மக்கள் உலகெங்கும் சிறப்புற்று விளங்கிய தங்கள் பண்டை ஓவியக் கலையை அடியோடு மறந்தனர்.

இந்த நிலையில் தான் வங்க நாட்டில் சுதேச ஓவியக் கலைக்குப் புத்துயிரளித்த ஒரு புது இயக்கம் ஆரம்பமாயிற்று. இதைப்பற்றி ஆராயுமுன் ரவிவர்மா வின் ஓவியக்கலை பற்றி ஒரு சிறிது ஆராய்வோம்.

14. ரவிவர்மா ஓவியங்கள்.

ராஜா ரவிவர்மாவின் ஓவியங்கள் இன்றும் மக்களின் மனத்தை மகிழ்விக்கின்றன என்பதை எவரும் மறுப்பதற்கில்லை. பொதுவாகப் பாரத நாட்டிலும், சிறப்பாகத் தென்னாட்டிலும், மக்கள் குடியிருக்கும் வீடுகளிலும், கடைகள், சிற்றுண்டிச் சாலைகள், பஜனை மடங்கள், காரியாலயங்கள் போன்ற பொதுவிடங்களிலும் சுவர்களை அலங்கரிக்கும் படங்கள் பெரும்பாலும் ரவிவர்மாவின் ஓவியப்படங்களின் பிரதிகளாக இருக்கக் காண்கிறோம்.

ஆயினும், சமீபகாலத்தில், கலையுணர்ச்சியும், நம் நாட்டுப் பண்டை ஓவிய வரலாற்றைப்பற்றிய அறிவும் பெருகி வருவதால், இப்படங்களுக்குள்ள மதிப்பும் சிறப்பும் ஓரளவு மங்கி வருகின்றன. ஆனால், சென்ற நூற்றாண்டின் இறுதியில் இப்படங்களுக்கு விசேஷ மதிப்பு இருந்துவந்தது. இவற்றை வரைந்த ஓவியர், இந்நாட்டில் மட்டுமன்றி, ஐரோப்பாவிலும் நன்கு மதிக்கப்பெற்று பெரும்புகழுடன் விளங்கினர். இவ்வோவிய நிபுணரின் வரலாற்றையும், இந்திய ஓவிய மரபில் இவருக்கும் இவருடைய ஓவியங்களுக்கும் உள்ள நிலையையும் ஈண்டு ஆராய்வோம்.

ரவிவர்மா **1848**-ம் ஆண்டு ஏப்ரல் மாதம் **28**-ந் தேதியன்று தென் திருவாங்கூர் கிளிமானூர் என்னும்

கிராமத்தில் ராஜவம்சத்தைச் சார்ந்ததொரு குடும்பத்தில் பிறந்தார். அவருடைய தாய் மாமனான ராஜ ராஜ வர்மா, அதுகாலை சிறந்த ஓவியரெனத் திகழ்ந்தார். ரவிவர்மா, தம் இளமைப் பருவத்தில் மாமன் தீட்டிய ஓவியங்களை யெல்லாம் கூர்ந்து நோக்கி வந்தார்; பின்னர்த் தாமே வரைந்தும் வரலானார். இவ்வண்ணம் வரைந்த படங்கள் சிலவற்றைப் பார்த்த மாமன், அவை நன்கமைந்திருக்கக் கண்டு, இவருக்கு ஊக்கமளித்தும் கலை நுட்பங்கள் பல வற்றைக் கற்பித்தும் வந்தார். ரவிக்குப் பதின்மூன்றாம் வயது நடந்துகொண்டிருந்தபோதே, மாமன் இவரை மகாராஜாவிடம் அழைத்துச் சென்று இவரது ஓவியத் திறமையை எடுத்துச் சொல்லி அறிமுகப்படுத்தினார். பதினேழாம் பிராயத்தில் ரவி, அரசகுடும்பத்திலேயே ஒரு பெண்ணை மணந்தார். இத்தொடர்பினால், தம் ஓவியக்கலையை விருத்தி செய்வதற்குரிய பல சாதனங்கள் இவருக்குக் கிட்டின. அவர் அவற்றை நன்கு பயன் படுத்திக்கொண்டு தம் கலையை வளர்த்து வரலானார்.

அக்காலத்தில் பாரதநாட்டில் ஓவியக்கலை இருந்து வந்த நிலைமையைப்பற்றி ஒரு சிறிது ஆராய்தல் இன்றியமையாததாகும். பிரிட்டிஷாரின் ஆதிக்கம் இந்நாட்டில் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தி லேயே வேரூன்றிவிட்டது. அரசியல் ஆதிக்கத்துடன் மேலைநாட்டுக் கலைகள், பண்புகளின் ஆதிக்கமும் நாடு எங்கும் பரவிவந்தது. இவற்றின் காரணமாக, பண்டை சுதேசக் கலைகளும், தொழிற்கலைகள் பலவும், மக்களுக்கு இயல்பாயமைந்திருந்த கலைச்சுவையும் குன்றலாயின. சுதேச மன்னர்கள் பழைய மனைச்சிற்ப முறைகளை கைவிட்டு, ஐரோப்பிய மாளிகைகளை மாதிரியாக கொண்டு

தம் அரண்மனைகளைக் கட்டவும், அவற்றை மேலை நாட்டு ரீதியில் அலங்கரிக்கவும் தலைப்பட்டனர். அருங்கலைகள் யாவற்றிற்கும் தாயகமாக விளங்கின. சுதேச மனைச்சிற்பக் கலையானது ஆதரிப்பாரற்று இழிநிலை யடையவே, உருவ சிற்பக்கலையும், ஓவியக்கலையும், கைத்தொழில்களுடன் தொடர்புற்ற பல்வேறு கலைகளும் சீர்குலையலாயின. படித்த வகுப்பினர் மேலைநாட்டுக் கலைகளைப் பயிலவும், அவையே சிறந்தவையென மதிக்கவும், பழைய இந்தியக் கலைகளின் அடிப்படையான கொள்கைகளை அடியோடு மறந்துவிடவும் தலைப்பட்டனர். அவர்கள் மேலைநாட்டுக் கொள்கைகள், இலக்கணங்களைக் கொண்டே கலைப் பொருள்களை மதிப்பிடலாயினர். தமக்குப் பழக்கமான பொருள்களை நேரே பார்த்து, உள்ளன உள்ளபடி சித்திரிப்பதே உயரிய கலையெனக் கொள்ளலாயினர். இந்தியச் சிற்பிகளும் கலை வல்லுநர்களும் தம் பண்டை மரபைக் கைவிட்டு, மேலை நாட்டினரின் சுவைக்கும் தேவைகளுக்கும் ஏற்பத் தம் தொழில்களைத் திருத்திச் செய்யலாயினர். இந்தியக் கலைகள் உண்மையான கலையழகு அற்றவை என்னும் தவறான எண்ணமும், மேலைநாட்டுக் கலைகளே உயர்ந்த கலையம்சங்கள் பொருந்தியவை எனும் கருத்தும் எங்கும் ஏற்படலாயின. தலைநகரங்களில் அமைக்கப்பட்ட சித்திரக் கலாசாலைகளில், ஓவியம் மேலை நாட்டு ரீதியிலும் முறையிலுமே கற்பிக்கப்படலாயிற்று. வர்ணங்களை நீரில் குழைத்து வரையும் முறையும், எண்ணெய் வர்ணங்களில் படங்களைத் தீட்டும் முறையும் வழக்கத்திற்கு வரலாயின.

ரவி வர்மாவும், நாடெங்கும் பரவிவந்த இம்மேலை நாட்டு முறைகளைப் பின்பற்றியே ஓவியங்களை வரைய

லானர். 1868-ம் ஆண்டில், எண்ணெய் வர்ணத்தில் ஓவியம் வரையும் முறையைக் கற்று அதில் தேர்ச்சி பெற்றார். அது முதற்கொண்டு அவர் பெரும்பாலும் எண்ணெய் வர்ணங்களிலேயேவரைந்து சிறப்படைந்தார். ஒரு சமயம் சென்னைத் தொழிற்கலைக் கல்லூரியின் மேலதிகாரியான சிஷோம் என்பவர் திருவாங்கூருக்குப் போனபோது, ரவி வர்மாவின் ஓவியங்களைப் பார்த்து அவரை மிகவும் போற்றினர். 1873-ம் ஆண்டு சென்னையில் நடந்த பொருட்காட்சியில், ரவி வர்மா ஒரு நாயர் பெண்ணின் படத்தை வரைந்து அனுப்பியிருந்தார். அதில், அந்தப் பெண் அள்ளிச் செருகியிருந்த தன் கொண்டையில் ஒரு கொத்து மல்லிகையைச் சூடி, முன்னுக்கு அடியெடுத்து வைக்கும் பாவனையில் கண்களை உயர்த்தி எதிரே பார்ப்பதைப்போல அற்புதமாகச் சித்திரித்திருந்தார். அப்படமே காட்சியில் பரிசுபெற்றது. அதே படம், பின்னர் வியன்னு சித்திரக் காட்சிக்கு அனுப்பப்பட்டு அங்கும் பதக்கம் பெற்றது. 1874-ம் ஆண்டு நடந்த காட்சியில், தமிழ்ப் பெணணொருத்தி கையில் இசைக் கருவியை வைத்து மீட்டும் பாவனையில் வரைந்த படமொன்றை அனுப்பியிருந்தார். அதைச் சென்னை கவர்னரான ஹொபார்ட் உள்படப் பலர் புகழ்ந்தனர். மகாராஜா அதை வாங்கி, 1876-ல் இந்தியாவுக்கு விஜயஞ்செய்து நாடெங்கும் சுற்றுப்பிரயாணஞ் செய்த இளவரசர் எட்வர்டுக்குச் சன்மானமாக அளித்தார்.

ரவி வர்மாவுக்கு வடமொழியில் நல்ல புலமை இருந்தது. அவர் இராமாயணம், மகா பாரதம் ஆகிய இதிகாசங்களையும், புராணங்கள் பலவற்றையும், காளி

தாசன் முதலிய கவிகளின் காவியங்கள், நாடகங்களையும் நன்கு பயின்றிருந்தார். அவற்றில் காணப்படும் சுவையுள்ள காட்சிகள், கட்டங்கள், வர்ணனைகள் ஆகியவற்றை ஆதாரமாகக் கொண்டு, இந்திய மக்கள் வழிபடும் மும் மூர்த்திகள், ராமன், கிருஷ்ணன், கணபதி, கந்தன், பார்வதி, சீதை, லட்சுமி, சரசுவதி முதலிய தெய்வங்களையும், அசுரர்களையும், சகுந்தலை, துஷ்யந்தன், நாரதர், துருவாசர், மேனகை, தமயந்திபோன்ற கதா பாத்திரங்களையும், இன்னும் பல பெண்ணுருவங்களையும்வரைந்தார். அவர் வரைந்த இதிகாச, புராண, காவிய சம்பந்தமான படங்கள் பொது மக்களுக்கு அவ்விதிகாச புராண காவியங்களின் கருத்துக்களை எளிதில் விளக்கி வைத்தனவாதலாலும், தெய்வங்களின் படங்கள் பூசைஅறையிலும் இன்னும் மற்ற விடங்களிலும் வைக்கப்படுவதற்கு ஏற்றனவாயிருந்தனவாதலாலும், அவை நாடெங்கும் பரவி மக்களால் பெரிதும் போற்றப்படலாயின. சென்னைக் கவர்னரான பக்கிங்ஹாம், சகுந்தலை துஷ்யந்தனுக்குத் தாமரை இலையில் காதற் கடிதம் எழுதும் படம் உள்பட பல படங்களை வாங்கிக் கொண்டதுமன்றி, ஓவியர் ரவிவர்மாவைக் கொண்டு தம்மையும், தம் குடும்பத்தாரையும் படத்தில் வரைந்துகொண்டார். அசோக வனத்தில் சீதை சிறைப்பட்டிருப்பதைச் சித்திரிக்கும் படத்தை பரோடா மகாராஜா வாங்கித் தம் அரண்மனையில் வைத்தார். அது இன்றும் அவர் அரண்மனையிலுள்ளது. மற்ற மன்னர்களும் ரவிவர்மாவை ஆதரித்து அவருக்குப் பல பரிசுகளும் பதக்கங்களும் வழங்கினர். அவரது புகழ் நாடெங்கும் பரவியது. பாரிஸ் நகரில் நடைபெற்ற சித்திரக் காட்சிகளில் அவருடைய ஓவியங்கள் புகழப்பட்டன.

இவ்வண்ணமாகப் பெரும்புகழ்பெற்ற ஓவிய நிபுணரான ராஜா ரவி வர்மா, **1906**-ம் ஆண்டு செப்டம்பர் மாதம் **18**-ந் தேதியன்று இறைவனடி சேர்ந்தார்.

ரவி வர்மா மேலே சொன்னபடி, இந்திய விஷயங்களையும் கருத்துக்களையுங் கொண்ட ஓவியங்களையே வரைந்தனராயினும், அவர் தழுவிய ஓவிய முறையானது கலப்பற்ற ஐரோப்பிய முறையாகவே இருந்தது என்பதை நினைவில் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். மேலைநாட்டு ஓவிய முறையின்படி, இயற்கையையும் வாழ்க்கை உண்மைகளையும் உள்ளன உள்ளவாறு பிரதிபலிப்பது இன்றியமையாததாகும். உருவமும் உறுப்புக்களும் உடற்கூறு நூற்படி அமைந்திருக்க வேண்டும். அளவுப் பொருத்தம், இசைவு ஆகிய யாவும் ஐரோப்பிய ஓவிய இலக்கணங்களுக்கு இணங்க அமைந்திருக்க வேண்டும். ரவி வர்மா இந்த நிபந்தனைகள் யாவற்றையும் தம் ஓவியங்களில் அப்படியே கைக்கொண்டார். மேலைநாட்டுக் கலைமுறையில் அவர் பெற்றிருந்த ஆட்சியை மேலை நாட்டினரும் புகழ்ந்து பாராட்டியுள்ளனர். அவரது கலைத்திறனை விளக்க, அவர் வரைந்துள்ள 'ஹம்ச-தமயந்தி' படத்தை உதாரணமாக எடுத்துக்கொள்வோம்.

'ஹம்ச-தமயந்தி'யில் ராஜகுமாரியான தமயந்தி நிற்கும் நிலையின் அழகுதான் என்னே! நல்ல உயரம் அவளருகேயுள்ள சுவரின் உயரமும், அவள் சாய்ந்து கைவைத்து ஊன்றி நிற்கும் தூணும் அவளுடைய உயரத்தை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. அவள் நிற்கும் சலவைக் கற்கள் பதித்த தரை, அவளுடைய தூய,

கபடற்ற உள்ளத்தைப் பிரதிபலிப்பதுபோல ஒளி விடுகிறது. அவள் சாய்ந்து நிற்கும் நிலையில்தான் என்ன அழகு! அவள் நீராடிப் புதுச்சேலை யுடுத்திக் கொண்டையில் புது மலர் சூடி அழகுடன் பொலிகிருள். சேலையின் சிகப்பு நிறம் அவளது உள்ளப் பூரிப்பைக் காட்டுகின்றது. அவளது பாதத்தில் பொலியும் பொற்சிலம்பு அவள் ராஜகுமாரி என்பதை உணர்த்துகிறது. அவள் சிந்தனையில் ஆழ்ந்திருப்பதை முகம் தெரிவிக்கின்றது. நளனைப் பற்றிக் கேள்விப்பட்டு அவன்மீது காதல் கொண்டு உள்ளாள். அவனைப் பெறுவதெங்ஙனம்? இதுவே அவளது சிந்தனை. அவளது கை முகவாய்க்கட்டையைத் தாங்கியிருக்கும் இடத்தில் இடது தோளின்மீது ஒருங்கு சேரும் சேலையின் மடிப்புக்கள் அவளது ஆழ்ந்த சிந்தனையுடன் அனுதாபங் காட்டுவன போல அமைந்து உள்ளன.

சூரியோதயம் ஆகிவிட்டது தொலைவிலுள்ள அரண்மனையின் கலசங்கள் கதிரொலிப்பட்டு பொன்மயமாகின்றன. அவள் நிற்குமிடத்துள்ள சுவரும், தரையும் பளபளவென்று பிரகாசிக்கின்றன. காலடியிலுள்ள தடாகத்தில் தாமரை மலர்கள் ஒவ்வொன்ருக முகிழ்வது தெரிகின்றது. அன்னப் பறவை வந்து நளனைப் பற்றிக் கூறுகின்றது அவள் உள்ளமும் மலர்ந்து, பூரித்துப் பரவசமடைகின்றது. அவளது சேலையில், பாதங்களை நோக்கி நதியின் பிரவாகத்தைப் போலக் கம்பீரமாகப் பாய்ந்து செல்லும் மடிப்புக்கள் உள்ளக் களிப்பைத் தெரிவிப்பனபோல அமைந்துள்ளன. தடாகத்தில் அலரும் தாமரைகளுர் அலர்ந்த வெண்தாமரையை யொத்த அன்னமுமம அவளது உள்ள நிலையைக்

காட்டுகின்றன. அன்னத்திடமிருந்து நற்சேதியைகேட்டு அவள் அடைந்த உள்ளப் பூரிப்பில், சுற்றியுள்ள இயற்கையும் பங்கெடுத்துக் கொள்கின்றது. அவளது உருவமும் சுற்றியுள்ள இயற்கை நிலையின் உண்மையுடன் இயைந்து ஒன்றுபடுகின்றது அவளுடைய உறுப்பின் வளைவுகளும் தாமரையிதழ்களின் வளைவுகளும் ஒத்து உள்ளன. உறுப்புக்களின் அளவுப் பொருத்தம் இயைபு ஆகிய யாவும் மேலைநாட்டு ஓவிய இலக்கணங்களுக்கு ஏற்ப நன்கமைந்துள்ளன. படத்திலுள்ள ஒவ்வொரு கோடும் ஒவ்வொரு வர்ணத் தீட்டும் ஒரு தனிக் கருத்தை தழுவியுள்ளன. கருத்து, உருவம், வர்ணப் பொலிவு ஆகிய யாவும் ஒருங்கே இணைந்து படத்தின் ஒருமைக்கும் நிறைவுக்கும் காரணமாக விளங்குகின்றன.

ஆனல், மேலை நாட்டு ஓவிய முறையில் இவ்வண்ணம் சிறந்து விளங்கிய ரவி வர்மா இந்திய விஷயங்களையே வரைந்தனராயினும், இந்திய ஓவியம் எனத் தனிச் சிறப்புடன் விளங்கும் பண்டை இந்திய ஓவிய மரபின் உண்மையான பிரதிநிதியாகார். அவர் அயல் நாட்டு ஓவியமுறையை அப்படியே தழுவி, இந்திய ஓவிய மரபை அடியோடு புறக்கணித்து விட்டார். அவருடைய ஓவியங்கள் இந்திய விஷயங்களையும் கருத்துக்களையும் கொண்டனவாதலால், ஓவியக் கலையின் நுண்சுவையை அறியும் ஆற்றலற்ற பொதுமக்களால் போற்றப்படுவதற்குரியனவாக இருப்பினும், உண்மையான கலை இன்பத்தைச் சுவைக்க வல்லாருக்கு எவ்விதச் சுவையும் அளிக்கும் தன்மை அவைகளிடம் கிடையாது என்பது தெளிவு. பண்டை இந்திய ஓவியப் புலவர்கள் சில வரிகளால் உடலின் அசைவுகளையும் உள்ள நெகிழ்ச்சிகளையும்

அழகுற எளிதில் வெளிப்படுத்தினர். அவர்கள் வரைந்த ஓவியங்களின் கலை வனப்பும், பாவங்களும், அபிநயச் சிறப்புக்களும் ரவி வர்மாவின் ஓவியங்களில் கிடையா. ரவி வர்மா பின்பற்றிய மேலைநாட்டு ஓவியக் கலை, இயற்கையை நகல் செய்வதையே தன் குறியாகக் கொண்டது ஆனால், இயற்கைக்கு உட்பொருளாயுள்ள ஆன்ம தத்துவத்தைப் புலப்படுத்துவதே பாரதக் கலையின் புராதன மரபாகும். புறத்தே எளிதில் காணக் கூடிய அழகையன்று, - அகத்தேயுள்ள அழகையும், ஆற்றலையும், அமைதியையும், ஒளியையும் பாவத்துடன் வெளிப்படுத்துவதே அதன் குறிக்கோள்.

ரவி வர்மா பண்டை - ஓவிய மரபினின்று எவ்வளவு தூரம் விலகி நின்றார் என்பதற்கு அவர் வரைந்துள்ள 'அசோக வனத்துச் சீதை' போதிய உதாரணமாகும். அப்படத்தில் நாம் காண்பதென்ன? ஒரு கொடிய காமுகனால் பலவந்தமாகத் தூக்கிச் செல்லப்பட்டுக் காவலில் வைக்கப்பட்டவளும், அவனுடைய பல தொந்தரவுகளுக்குள்ளானவளுமான ஒரு பெண்மணியையே நாம் இங்குக் காண்கிறோம். ஆனால், அதே நிலையிலுள்ள சீதையை அவநீந்திரநாத தாகூர் பண்டை இந்திய ஓவிய மரபு வழுவாமல் வரைந்துள்ள படத்தில், சீதை, தேசிய லட்சியமே உருவெடுத்த ஒரு பெண்மணியாகக் காட்சியளிக்கின்றாள்

ரவி வர்மா வரைந்துள்ள இலக்குமியை எடுத்துக் கொள்வோம். தாமரைப் பீடம் இந்திய தெய்வத்திற்குரிய ஒரு சின்னமே. ஆனால், ரவி வர்மா தடாகத்தில் ஒரு உண்மையான தாமரையை வரைந்து அதன்மீது

இலக்குமியை நிற்க வைத்திருக்கிறார். அப்படத்தைப் பார்ப்பவர்க்கு, அவளுடைய பாரத்தை அம்மலரின் காம்பு எவ்விதந்தான் தாங்குமோ வென்னும் ஐயம் தோன்றும். மேலும், அப்படத்தில் இலக்குமி ஒரு மானிடப் பெண்ணாகவே காட்சி யளிக்கிறாள். அவளிடத்தில் தெய்விகக் களை ஒரு சிறிதும் காணவில்லை.

இலக்குமி மட்டுமன்று, ரவி வர்மா வரைந்துள்ள சரசுவதி, பார்வதி முதலிய பெண்தெய்வங்களும் தங்கள் தெய்வாம்சத்தைக் காட்டப் பல கரங்கள் பெற்றிருப்பினும், சாமானிய மானிட வடிவிலே ஆக்கப்பட்டுள்ளனர். சில தெய்வங்கள் பார்வைக்கு அழகாயிருக்கின்றன. இவ்வளவே நாம் அப்படங்களைப் பற்றிச் சொல்லக்கூடும். நமது கோயில்களில் உள்ள தெய்விகச் சிற்ப வடிவங்களின் முகத்தில் காணும் தெய்விகக் களை, ஒளி, ஆற்றல் அமைதி, ஆனந்தம், காம்பீரியம் ஆகிய பாவங்கள் ரவி வர்மாவின் தெய்வங்களில் ஒரு சிறிதும் காணப்படா. இந்திய இதிகாச, புராண சம்பந்தமுடைய புனிதமான விஷயங்களைச் சித்திரிக்கையில், இந்திய மரபுகளையும் பாவங்களையும் காட்டாமல் மேலைநாட்டு முறையில் வரைந்திருப்பது ரவி வர்மாவின் பெருங்குறைவாகும். சமயக் கலையாகப் பொலிய வேண்டிய ஓவியக் கலை அவரிடம் இந்த நிலையடைந்திருப்பது வருந்தத்தக்கதே.

ரவி வர்மாவின் ஓவிய முறை, பண்டை இந்திய மரபைத் தழுவியதாக இராவிடினும், அவர் வரைந்த படங்கள் இந்திய விஷயங்களைக் கொண்டிருப்பதால் அவரும் ஒரு விதத்தில் தேசியத்தை வளர்த்த ஓவியரே என்று சொல்லலாம். அவருக்குச் சிறிது கற்பனைத்

திறனும், உள்ளுணர்வும் இருந்திருந்தால், ஓர் உண்மையான தேசியக் கலைஞராக அவர் திகழ்ந்திருப்பார். அவரது செல்வாக்கும் பன்மடங்கு அதிகரித்து நிலைத்திருக்கும். இந்திய ஓவியக்கலை இழிநிலையடைந்திருந்த காலத்தில், அதற்குப் புத்துயிரளித்து ஓர்புவதற்கு அவருக்கு ஒரு மகத்தான வாய்ப்பு கிடைத்தது. ஆனால் அவர் அதைக் கைக்கொள்ளத் தவறிவிட்டார். அவர் சாதித்திருப்பது பெரிய காரியமன்று. இந்திய வாழ்க்கையையும் இதிகாச, புராண, காவியங்களையும் மேல்வாரியாகக் கற்றறிந்த எந்த ஐரோப்பியக் கலைஞனும் அவர் எழுதிய படங்களை வரைந்திருக்கக் கூடும்.

ரவி வர்மா ஓவிய நிபுணர்தான். ஆனால் இந்திய ஓவியக் கலைமரபில் அவருக்கு இடமில்லை.

15. இந்திய ஓவியக்கலையின் மறுமலர்ச்சி.

பண்டைக்கால, இடைக்காலப் பாரத நாட்டின் நீண்ட வரலாற்றில் எத்தனையோ சமூக, ராஜீய மாறுதல்கள் நிகழ்ந்துள்ளன. அவற்றின் பயனாகக் கலை களின் ரீதியிலும், போக்கிலும், வளர்ச்சியிலும் பல மாறுதல்கள் ஏற்பட்டுள்ளன. ஆயினும், ஒருபோதும் இந்தியக் கலைகளின் மூலாதாரமான மரபுகள் அடியோடு அற்றுப்போனது கிடையாது. அவற்றின் உயிர்த் துடிப்புக்கள் என்றும் முற்றிலும் நின்றதில்லை. ஆனால், இந்த நாட்டில் பிரிட்டிஷாரின் ஆதிக்கமும் ஆட்சியும் ஏற்பட்டு, மேலைநாட்டுக் கலைகள், கல்வி முறைகள், சிந்தனை கள் ஆகியவை மும்முரமாகப் பரவி முதன்மை பெற்றதும், இந்தியக் கலைகளும், அவற்றின் வளம் மிகுந்த பண்டை மரபுகளும் இருந்தவிடந் தெரியாமல் மறையலாயின.

ஒருபுறம், ஆங்கில அறிஞர்களும், கலா ரசிகர் களும், இந்தியக் கலைகளின் நுட்பங்கள், அடிப்படையான கருத்துக்கள், மரபுகள், லட்சியங்கள் இவற்றை அறிந்து கொள்ளாமல் அவற்றை பழிக்கலாயினர் "இந்தியர் களுக்குக் கலையுணர்வே கிடையாது. அவர்களின் ஓவியங் களிலும் சிற்பங்களிலும் இயற்கை யுண்மையையேனும், அளவுப்பொருத்தம், இணக்கம், சாயல் சரிவு ஆகிய கலைப் பொருள்களுக்குரிய இலக்கணங்களையேனும் காண்பது அரிது. அவர்கள் இலக்கியத்தில் கலையின் இலக்கணங் களைக்கூறும் நூலொன்றும் இல்லை" எனப்பறைசாற்றினர்

மற்றொருபுரம், தங்கள் சொந்த நாட்டின் கலை களையும் மரபுகளையும் சிறிதும் அறியாமல் முற்றிலும் ஆங்கிலக்கல்வி முறையிலேயே பயின்ற இந்தியர்கள் இக் கூற்றுக்களை நம்பி, ஐரோப்பியக் கலைகளே மேலானவை எனக்கொண்டு, அவற்றைக் கற்கவும் அவற்றின்மீது மோகங்கொள்ளவும் தலைப்பட்டனர்.

இந்த நிலையில், இந்தியர்களுக்கு ஐரோப்பியக் கலை முறைகளைக் கற்றுக்கொடுப்பதன் பொருட்டு, சற்றேறக் குறைய 1862-ம் வருட வாக்கில் சென்னை, கல்கத்தா, பம்பாய் என்னும் தலைநகரங்களிலும், பின்னர் லாகூரிலும் லட்சுமணபுரியிலும் அரசாங்கச் சித்திரக் கலா சாலைகள் நிறுவப்பட்டன. ஐரோப்பிய அதிகாரிகளின் தலைமை யிலும் மேற்பார்வையிலும் நடந்த இக் கலாசாலைகளில் ஓவியம் ஐரோப்பிய முறையிலேயே கற்றுக்கொடுக்கப் பட்டது. ஆண் ஒருவனையோ, பெண் ஒருத்தியையோ 'மாதிரி'யாக நிறுத்திவைத்துப் பார்த்துக்கொண்டே சித்திரம் வரைதல்,செடிகள் மரங்கள் முதலிய இயற்கைப் பொருள்களைப் பார்த்து வரைதல், ஐரோப்பியக் கலைஞர் கள் வரைந்த ஓவியங்களின் பிரதிகளைப் பார்த்து வரைதல் இவற்றைத்தான் இங்கே மாணவர்கள் பயின்றனர். இவ் வண்ணம் பயின்று தகுதிப்பத்திரம் பெற்று வெளியேறிய மாணவர்கள் பள்ளிக்கூடங்களில் இருபது அல்லது முப்பது ரூபாய் சம்பளத்தில் 'டிராயிங்கு' உபாத்தியாயர் களாக அமர்ந்து வயிறு கழுவினர். சர்வ கலாசாலைகளில் பாடதிட்டங்களில் நுண் கலைகளுக்கு யாதொரு இடமும் அளிக்கப்படவில்லை. சர்க்கார் மாளிகைகளின் சுவர்களில் ஓவியம் வரைவதற்கும் ஐரோப்பிய கலைஞர்களே அமர்த்தப்பட்டனர்.

இந்தியக் கலைகளும், மரபுகளும் இவ்வண்ணம் அடியோடு புறக்கணிக்கப்பட்டன. இந்த நிலையில், இந்தியர்கள் கலையுணர்ச்சியையும், புதிதாகச் சிருட்டிக்கும் ஆற்றலையும் முற்றிலும் இழந்தனர். தேசீய லட்சியங்கள் உருத்தெரியாமல் மறைந்தன. பொதுமக்களின் கலைச் சுவை சீர்கெட்டது.

இந்தப் படுமோசமான நிலைமையிலிருந்துதான் இந்திய ஓவியக்கலை புத்துயிர்பெற வேண்டியதாயிருந்தது. அதிருஷ்டவசமாக, சில ஐரோப்பியக் கலாரசிகர்கள் தங்களுக்கு ஆங்காங்கு கிடைத்த அபூர்வமான கலைப் பொருள்களின் நுண்ணிய அழகையும், அரிய வேலைப் பாட்டையும் கண்டு வியப்படைந்தனர். அரசாங்கச் சித்திரக் கலாசாலைகளில் தலைவர்களாக இருந்த ஐரோப்பியர்களிற் சிலர் இந்தியக் கலையின்மீது ஆர்வங் கொள்ளவும், அவற்றின் அடிப்படையான தத்துவங் களையும் கலை மரபுகளையும் உணரவும் தலைப்பட்டனர். இவர்களில் பம்பாய் சித்திரக் கலாசாலையைச் சேர்ந்த கிரிப்பித்ஸ் என்பவரையும், கல்கத்தா சித்திரக் கலா சாலையைச் சேர்ந்த இ. பி. ஹாவெல் என்பவரையும் குறிப்பிட்டாகவேண்டும். வங்காளத்தில், பரம்பரையாகப் பல கலைகளில் ஈடுபட்டிருந்த தாகுர் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த ககனேந்திரநாத் தாகுரும் அவருடைய சகோதர ரான அவனீந்திரநாத் தாகுரும் மேலைநாட்டு ஓவிய முறைகளில் பயின்றதோடு நின்றுவிடாமல், மொகலாய, ராஜபுதன, பாரசீக, பின்னர் பண்டை இந்திய ஓவிய மரபுகளிலும், ஜப்பானிய ஓவிய ரீதிகளிலும் பயின்று, இந்திய விஷயங்களை இந்திய மரபுப்படி வரையவும், ஓவியக்கலையில் இக்கால ரீதிகளைத் தழுவிய பல புது

முறைகளைக் கண்டுபிடித்துப் பயிலவும் முயன்றுவந்தனர். கார்மைக்கேல் பிரபு, ரோனல்டுஷே பிரபு முதலிய உயர்தர அதிகாரிகள் இந்தியக் கலைவளர்ச்சியின் விஷயத்தில் ஊக்கங்காட்டவும், அவற்றை அனுதாபத்துடன் நோக்கவும், சிறப்புடன் திகழ்ந்துவந்த இந்திய ஓவியக்கலை மீண்டும் உயிர்பெற்று எழுவதற்கான ஆதரவுகளை அளிக்கவும் முன்வந்தனர் இந்த சூழ்நிலையில் தான் இந்திய ஓவியக்கலை மெல்ல மெல்ல புத்துயிர் பெறலாயிற்று.

இந்திய ஓவியக்கலை புத்துயிர் பெறப் பெரிதும் துணைபுரிந்த இ. பி. ஹாவெல் சற்றேறக்குறைய 1887-ம் ஆண்டு இந்தியாவுக்கு வந்து முதலில் சென்னையிலும், பின்னர் கல்கத்தாவிலும் சித்திரக் கலாசாலையின் தலைவராக வேலைபார்த்து வரலானர் 1897-ம் ஆண்டில் அவர் அவனீந்திரநாத் தாகுரை முதன் முதலாகச் சந்தித்து, அவருடன் நெருங்கிய தொடர்பு வைத்துக்கொண்டார். அவனீந்திரநாத் தாகுர் இந்திய ஓவியக்கலையின் மூலாதாரத்திற்குச் சென்று அதிலிருந்து ஆவேசம் பெற்று வரைந்த இந்திய ஓவியக்கலைக்குப் புத்துயிர் அளித்து வந்ததை அனுதாபத்துடன் நோக்கிவந்தார். தாமும் இந்திய ஓவியக்கலையின் மூல தத்துவங்களையும் லட்சியங்களையும் மரபுகளையும் ஆராய்ந்து அவற்றைப்பற்றி எழுதி வரலானர். 1907-ம் ஆண்டு அவர் அவனீந்திரநாத் தாகுருக்கு கல்கத்தா சித்திரக் கலாசாலையில் உபதலைவர் பதவியளித்து அவர் அதை ஒப்புக்கொள்ளுமாறு செய்தார். பின்னர் இருவருமாகச் சேர்ந்து கலாசாலையைச் சார்ந்த சித்திரச்சாலையில் காணப்பட்ட

நந்தலால் போஸ் — நாதிர் பூஜை

பக்கம் 161

மிருக லோகம்
ஜமினி ராய் — கிராமியக் கலை.

மணமகள் அலங்காரம் — அமிர்த ஷேர்கில்.

அபூர்வமான சேகரிப்புக்களை வகைப்படுத்தி ஒழுங்கு செய்தனர்.

அதே ஆண்டில் கிச்சினர் பிரபுவின் தலைமையின் கீழ் கல்கத்தாவில் "இந்திய கலைச்சங்கம்" என்னுமொரு சங்கம் நிறுவப்பட்டது. சங்கத்தைச் சார்ந்த முப்பது அங்கத்தினர்களுள் ஐவரே இந்தியர்கள். இச் சங்கத்தின் ஆதரவில் ககனேந்திரநாத் தாகுர், அவனீந்திரநாத் தாகுர், நந்தலால் போஸ், சுரேந்திரநாத் காங்குலி, அசித்குமார் அல்டர், மைசூர் வெங்கடப்பா ஆகியோரின் ஓவியப் படங்கள் கலைக் காட்சியில் வைக்கப்பட்டு விழாக் கொண்டாடப்பட்டது. இந்தியக் கலைஞர்களின் ஓவியங்கள் இவ்வண்ணமாகப் பொதுஜனங்களின் பார்வைக்குக் கொண்டுவரப்பட்டன. இதன் பின்னர் ஆண்டுதோறும் கலைக் காட்சி நடத்தப்பட்டது.

இச் சங்கம் கலைகளின் மறுமலர்ச்சிக்கு செய்து வரும் சேவையைப் பெரிதும் மதித்த சர்க்கார் இச் சங்கத்திற்கு ஒரு லட்சம் ரூபாய் நன்கொடையளித்தனர். இந் நிதியைக்கொண்டு சங்கத்திற்கொரு இருப்பிடமும், ஓவியம் வரைவதற்குரிய ஸ்டுடியோவும், சொற்பொழிவு மண்டபமும் அமைக்கப்பட்டன. இதில் கூடிய ஆசிரியர்களும், மாணவர்களும் ஓவியக் கலையை ஆர்வமுடன் வளர்த்தனர். "ரூபம்" என்னும் பெயருடன் சித்திரச் சஞ்சிகையொன்றும் வெளியிடப்பட்டது. அதன் ஆசிரியரான ஓ. ஸி. காங்குலி 1919-ம் ஆண்டில் இந்த இயக்கத்தின் நோக்கங்களைப் பற்றி அறிவிக்கையில், போட்டோ படம் மாதிரி புறத்தோற்றத்தை அப்படியே சித்தரிப்பதன்று, உள்ளேயுள்ள உண்மையை, தால

உலகின் உட்புறத்தே உள்ள உருவமற்ற அகண்டத்தை உருவத்தின் மூலமாகச் சூசிப்பதே உண்மையான கலை என்றூர்.

இந்த இயக்கத்தின் பயனுக, இந்திய ஓவியக் கலையானது அரசாங்கச் சித்திர கலாசாலைகள் போதித்து வந்த அன்னிய ஓவிய முறையின் பிடியினின்றும் விடுபட்டு நாட்டுக்கலை மரபுகளுடன் இணையலாயிற்று. வங்காளத்தில் அக்காலத்தில் பரவி வந்த தேசீய உணர்ச்சியானது இவ்வண்ணம் விடுதலை பெற்ற கலையின் மூலமாகத் தன்னை வெளிப்படுத்திக்கொள்ள முயன்றது. இக்கலையெழுச்சிக்கு வங்காளத்தில் அவனீந்திரநாத் தலைமை வகித்து நடத்தி வந்தார். இந்தியாவின் முதல் நவீன ஓவிய கலைஞரென அவர் போற்றப்பட்டார். பின்னர் கல்கத்தா சர்வ கலா சாலையில் நுண்கலைப் பேராசிரியராக அமர்த்தப்பட்டார்.

இந்த இயக்கம் கல்கத்தாவில் தோன்றியதாயினும், இது முற்றிலும் வங்க ஓவிய மரபைச் சார்ந்ததெனக் கூறுவதற்கில்லை. இந்த இயக்கம் பம்பாயைத் தவிர இந்தியா முழுவதிலும் இலங்கையிலும் பரவியது. பல மாகாணங்களிலுள்ள கலைஞர்களும் இதில் ஈடுபட்டிருந்தனர். கலையின் விஷயம் பெரும்பாலும் இந்து, பௌத்த சமய வரலாறுகள், கதைகள், புராணங்கள், இந்திய சரித்திர நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற்றைத் தழுவியதாக இருந்தது.

பம்பாயில் ஓவியம் வேறுவிதமாக வளர்ந்தது. அங்கே ரகமின் சாமுவேல் என்பவர் உருவப்படங்கள் வரைவதிலும், சுவர்களில் ஓவியங்கள் தீட்டுவதிலும் விசேஷ சிரத்தை காட்டினர். பம்பாய் சித்திர கலா

சாலையில் கிளாஸ்டன் சாலமன் என்பவரின் தலைமையில் சுவரோவியங்களே சிறப்பாகப் பயிலப்பட்டன. நாடெங்கும் இப்போது பல தலைவர்கள் தோன்றிப் பல புது முறைகளை வளர்த்தும், அவ்வப்போது அவற்றைச் காட்சி சாலைகளில் வெளிப்படுத்தியும் வருகின்றனர்.

16. சமகால ஓவியங்கள்.

இன்று நம் நாட்டில் ஓவியக்கலை மறுமலர்ச்சி யடைந்து வருகின்றது. நாடெங்கும் ஓவியர் பலர் தோன்றி, தம் சிருஷ்டிகளை ரசிகர் முன்னிலையில் வைத்து அங்கீகாரமும் புகழும் பெற்றுவருகின்றனர். நம்முடன் தொடர்புடைய அயல்நாடுகள் தம் ஓவியங்களை இந் நாட்டில் பலவிடங்களில் காட்சியில் காட்டிவருவதைப் போல, நம்நாட்டுக் கலைஞர்களும் மேலைநாடுகளில் நம் புராதன ஓவியச் செல்வங்களை மட்டுமன்றி, தம் நூதன படைப்புகளையும் பொருட்காட்சிகளில் காட்டி வருகின் றனர். புராதன இந்தியக் கலையின் பிரதான அம்சங் களை உயிர்பித்துவரும் கோஷ்டியினர் மட்டுமின்றி, இக்கால இந்திய மக்களின் வாழ்க்கையை ஊன்றிக் கவனித்து வரையும் நவீன கலைஞர் பலர் நாடெங்கும் கலையுணர்ச்சியைப் பரப்பி வருகின்றனர். சினிமாவும், மற்றுமிதரப் பெருவீதத் தொழில்களும் தத்தம் தொழில் களை மக்களிடையே சுவையுடன் விளம்பரப்படுத்திக் கொள்ள ஓவியக் கலைஞர்களின் உதவியை நாடுவதன் பயனாக வணிக ஓவியக் கலையொன்று வளர்ச்சியடைந்து வருகின்றது. புத்தகப் பிரசுரத் தொழிலும், பத்திரிகைத் தொழிலும், விளக்க ஓவியங்கள், கேலிச் சித்திரங்கள் இவைபோன்ற பலவகை ஓவியங்களுக்கு ஊட்டமளித்து வருகின்றன. இந்திய அரசாங்க ஆதரவில் சமீபத்தில் ஸ்தாபிக்கப்பட்ட இந்திய லளித அகாடமி, வளர்ந்து

வரும் இந்திய ஓவியக்கலைக்கு போதிய ஊக்கமும் ஆதரவும் அளித்து, அதைச் சரியான போக்கில் செல்ல ஒரு பெருஞ்சக்தியாக விளங்குமென எதிர்பார்க்கலாம்.

நம் கண்முன்னே வளர்ந்துவரும் இவ்வோவியத்திற்கு, மூலக்கருத்தோ, கொள்கையோ, தத்துவமோ, இக்கால மக்களின் பலதிறப்பட்ட வாழ்க்கையின் தனியியல்பை வெளிப்படுத்தும் தனிச்சிறப்போ ஏதேனுமுண்டா? வேகமாக மாறிவரும் நம் நவீன பாரதத்தில் ஓவியக்கலையானது அஜந்தா, ராஜபுதன ஓவியமரபுகளின் அடிச்சுவட்டிலேயே சதாகாலமும் சென்று கொண்டிருக்கமுடியாது. அக்கால ஓவியம் அக்கால வாழ்க்கையுடனும் மக்களின் உணர்ச்சிகளுடன் இணைந்திருந்ததைப்போல, இக்கால ஓவியம் இக்கால மக்களின் நானுவித வாழ்க்கையையும், வாழ்க்கைப் பிரச்சனைகளையும், உணர்ச்சிகளையும் பிரதிபலிக்கவேண்டும். காலத்திற்குக் காலம் மாறிக்கொண்டே வரும் புறநிலைகளுக்கு இசைவாக வளர்ச்சியடையாத ஒரு ஓவியக்கலை உயிர்ச்சக்தியுடன் விளங்க முடியாது. காலத்திற்குரிய மக்களின் பண்பாடு, சிந்தனை ஆகியவற்றின் அபிவிருத்திக்குத் தன் காணிக்கையைச் செலுத்தாத எந்த ஓவியமும் தலைதூக்கி நிற்க முடியாது. அதிருஷ்டவசமாக, மக்களுஞ்சரி, ஓவியக் கலைஞர்களும்சரி, இதை மேன்மேலும் உணர்ந்து வருகின்றனர். ஓவியர்கள், தத்தம் புது சிருஷ்டிகளுக்குரிய ஜீவ கருத்துக்களைத் தெளிவாகக் கண்டு அவற்றின்படி வரைய ஆரம்பித்துள்ளனர். இதன் பயனாக, நம் கண்முன்னே புதுப்புது முயற்சிகள் தோன்றி வருகின்றன.

இம் முயற்சிகளில் ஈடுபட்டுள்ள இக்கால ஓவியர்களைப் பொதுவாக நான்கு வகையினராகப் பிரிக்கலாம். நம் புராதன ஓவிய மரபுகள், சீன ஜப்பானிய ஓவிய மரபுகள் இவற்றின் அடிப்படையில் வரைபவர் ஒரு வகையினர். மேலைநாட்டு முறையில் ஓவியம் பயின்று அந்த ரீதியிலேயே நாட்டு விஷயங்களை வரைபவர் மற்றொரு வகையினர். நம் நாடோடி கிராமியக்கலையின் நுட்பங்களைக் கற்று அவற்றின் அடிப்படையில் வரைபவர் இன்னொரு வகையினர். இந்திய மக்களின் இன்றைய பலதிறப்பட்ட வாழ்க்கையை நேரில் கூர்ந்து நோக்கியும் அவற்றின் உட்பொருளைக் கிரகித்தும் வரைபவர் பிறிதொரு வகையினர்.

அவனீந்திரநாத் டாகுர், நந்தலால் போஸ், கங்குலி, முகர்ஜி, வெங்கடப்பா, அசித்குமார் ஹல்தர், ரவிசங்கர் சாக்ஸனு, சாரதா உகில், மனிஷதே முதலிய ஓவியர்கள் வங்காள மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தைச் சார்ந்தவர்கள். இவர்கள் அஜந்தா, ராஜபுதன, சீன, ஜப்பானிய ஓவிய மரபுகளில் திளைத்தவர்கள். இவர்கள் நம் புராணங்கள் இதிகாசங்கள் இவற்றினின்று விஷயங்கள் தேடி வரைகின்றனர்.

பிரிட்டிஷ் ஆட்சியின்போது நம் தேசியக் கலை வளர்ச்சி குன்றித் தேக்கமடைந்து, கலைஞர் மேலைநாட்டுக் கலையின் ரீதிக்கு அடிமைப்பட்டு நம் பண்டை மரபை அடியோடு மறந்திருந்த நிலையில் அவர்களை அத் தேக்கத்தினின்றும் அடிமைத்தனத்திலிருந்தும் மீட்டவர் வங்கக் கலைஞர் அவனீந்திரநாத் தாகுரேயாவர். அவர் கலைஞர்களிடையே உண்மையான கலையுணர்ச்சியைத் தூண்டவும், நம் ஆத்மீக சுயானுபவத்திற்கான புது வெளிப்பாட்டு

முறையை வகுத்துக்கொடுக்கவும் அரும்பாடுபட்டார். கலைத்தொடர்புடைய குடும்பமான டாகுர் குடும்பத்தில் தோன்றிய அவர், நாட்டின் இலக்கிய, கலை மரபுகளில் தோய்ந்தவர். ஐரோப்பிய ஓவிய டெக்னிக்கில்தான் அவர் தம் முதல் பாடம் பெற்றார். அதில் பல பரிசோதனைகள் செய்துபார்த்தார். அவை திருப்தியளிக்கவில்லை. பின்னரே ராஜபுதன மொகலாய ஓவியங்களின் தொடற் பேற்பட்டது. ஒரு புது உருவமைப்பையும் டெக்கனிக்கை யும் வகுத்துக்கொள்ள இவை பெரிதும் உதவின. சீன ஜப்பானிய ஓவிய முறையும் தம் செல்வாக்கைப் பொறித்தன. 'வங்காள மரபு' ஒரு இயக்கமாகப் பரவியது. முதலில் இதற்கு எதிர்ப்பு இருந்தது. பலர் அவநீந்திர நாதரின் ஓவியங்கள் மொகலாய ஓவியங்களின் தழுவல் களே எனக் குற்றங் கூறினர். நாளடைவில் மக்கள் அவர் மேதையை உணர்ந்தனர். நம் நாட்டின் ஆத்மீக நாட்டத்தைப்பற்றி வரைந்தாராயினும், அவர் உண்மையில் இந்திய ஓவியக்கலையைப் பழைய மத்தியகால டெக்னிக்கி லிருந்து விடுவித்துப் புதுச் சுவையையும் உணர்ச்சியையும் வெளிப்படுத்தும் ஒரு சாதனமாக்கினர்.

வங்காள ஓவிய இயக்கத்தில் தலைசிறந்து விளங்கு பவர் நந்தலால் போஸ் ஆவர். இவருக்கு கற்பனைசக்தியும் சிருஷ்டிக்கும் திறனும் நிரம்ப உண்டு. அலங்காரக் கலையில் இவர் வல்லுநர். சுயேச்சையாயும், தைரியமாயும் வரையும் இவரது படைப்பில், ஆழ்ந்த கருத்தும் உள் ஜீவனும் உண்டு. சமீபகாலமாக, இவர் டெக்னிக்குகளில் பல புதிய போக்குகள் காண்கின்றன. இங்ஙனம் சுயமாக வரைபவராயினும், இவர் நம் புராதன கலை மரபுகளி னின்று இம்மியளவும் வழுவினது கிடையாது.

அசித்குமார் ஹல்டர் நந்தலால் போஸைப்போல அவனீந்திரநாதரின் நேரான சிஷ்யராவர். லக்ஷ்மணபுரியில் சித்திர கலாசாலையில் ஓவியம் பயின்ற இவர் ஆரம்பத்தில் அஜந்தா ஓவியங்களை நகல் செய்தார். பழைய மரபுகளைக் கண்டிப்பாக அனுசரித்தார். மறைந்துபோன குறிகளைக் கண்டுபிடித்தார். பல ரீதிகளில் பரிசோதனைகள் நடத்தினர். இவருக்குக் கற்பனைவளம் அதிகமில்லை யாயினும் பழைய மரபைச் சார்ந்த உருவங்களை நகல் செய்வதில் மகா சமர்த்தர்.

மனிஷதே என்னும் கலைஞரிடம் தெளிவான டிஸைனையும், வர்ணத் திகழ்ச்சியையும் காணலாம்.

இவ்வகையினர் நம் நாட்டின் பழைய ஓவிய மரபுகளுக்குப் புத்துயிரளித்தனராயினும், அம் மரபுகளின் மோகத்தில் நிகழ்காலத்தை இழந்துவிடுகின்றனரே என்று வருந்தாமலிருக்க முடியவில்லை. நாட்டின் புராதனப் பண்பாட்டையும் கலை மரபையும் அழியாமற் பாதுகாக்க வேண்டியது இன்றியமையாததுதான். ஆனால், எந்தக் கலையும் ஜீவனுடன் திகழவேண்டுமாயின், வாழ்க்கையினின்று தப்பமுடியாது. இக்கால ஓவியர்கள் இக்கால மக்களின் வாழ்க்கையனுபவங்களையும், உணர்ச்சிகளையும் நோக்கி அவற்றின் உட்பொருளை வெளிப்படுத்தும் ஜீவ ஓவியங்களை வரைந்தாகவேண்டும்.

பம்பாய் ஓவியர்கள், ஐரோப்பிய ஓவிய முறையிலேயே பெரும்பாலும் ஓவியம் வரைந்துவருகின்றனர். ஓவியத்திற்குரிய விஷயங்கள் நாட்டு விஷயங்களே யாயினும், முறை, ரீதி, வர்ணம் தீட்டுதல் ஆகிய யாவும் மேல்நாட்டு வழியிலேயே உள்ளன. இவர்கள்

பல்லாண்டுகளாக மேலைநாட்டு முறையில் ஓவியம் வரையப் பயிற்சியளித்துவரும் புகழ்பெற்ற ஜே. ஜே. சித்திரக் கலாசாலையில் பயின்றவர்கள். மேலைநாட்டு டெக்னிக்குடன் இந்திய விஷயங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் கலந்து வரைந்து வருவதால் இது பம்பாய் மரபு எனப்படுகிறது. கொஞ்ச காலமாக இம் மரபினரிடையே வணிக ஓவியக்கலை யொன்று உருவாகி வருகின்றது. தொழில்களிலும், வியாபாரத்திலும் சிறந்த பம்பாயில் இவ்வணிக கலைக்குத் தேவையும் ஆதரவும் உள்ளன.

இம்மரபைச்சார்ந்த முல்காவ்ங்கர் நல்ல படங்கள் வரைந்து வருகிறார். பத்திரிகைகள், காலண்டர்களில் இவர் ஓவியங்களுக்குக் கிராக்கியுண்டு. முகுல்தே, கனுதேசாய், ஏ. மஜீத், பி. டி. ரெட்டி, உஸ்ஸேன், கே எஸ். குல்கர்னி, பெந்தர் முதலியோர் பல விஷயங்களைப் பற்றி ஓவியங்கள் வரைந்து சிறப்புற்றுள்ளனராயினும், 'லாண்ட்ஸ்கேப்'. எனப்படும் நிலக்காட்சிகளை வரைவதில் சாமர்த்தியங்காட்டியுள்ளனர். ஓவியர் குல்கர்னி, ஐரோப்பிய நிலக்காட்சிகள் பலவற்றைச் சிறப்புற வரைந்துள்ளார். இவர் டில்லியில் பெயர்பெற்ற ஓர் ஓவியராக விளங்குகிறார். இவர் ஸ்டூடியோவில் சீடர் பலர் பயிலுகின்றனர். சமீபத்தில் நடைபெற்ற ரயில்வே நூற்றாண்டு விழாவில், பொருட்காட்சிக்காக இவர் ஆதிகாலத்திலிருந்து இதுவரையிலும் உள்ள பலவகையான போக்குவரத்து சாதனங்களைச் சிறப்புற்ற சுவரோவியங்களாக வரைந்து தந்திருக்கிறார்.

புத்துயிர் பெற்றுவரும் கிராமிய ஓவியக்கலைக்கு ஒரு புது வேகமும் உருவும் அளித்தவர் ஜமினிராய்

கோல்லற்று வேலை. — கே. கே. ஹெப்பார்.

பக்கம் 175.

ரவீந்திரநாத் டாகுர் ஓவியம்

பக்கம் 176

ஆவர். சித்திர கலாசாலையில் மேலைநாட்டு டெக்னிக்குகளை நன்கு கற்ற அவர், ஆரம்பத்தில் உருவ ஓவியங்களும், எண்ணெய் வர்ண ஓவியங்களும் வரைந்து பார்த்தார். மேலைநாட்டு முறையில் வரைவது அவருக்குத் திருப்தி யளிக்கவில்லை. அவர் வரைவதற்கான புது சாதனங்களைத் தேடினார். வங்காளியாயினும், வங்காள மறுமலர்ச்சி இயக்கம் அவரைக் கவரவில்லை. ஓவிய மரபு எதையுமே பின்பற்ற மறுத்துப் புதுவழியொன்றைத் தம் முயற்சி யினால் தேடிக் கண்டுபிடித்தார். மேலைநாட்டு ஓவிய முறையில் அவருக்கு நல்ல பயிற்சி இருந்தது. இக்கால ஐரோப்பிய இயக்கங்களுடனும், சிறப்பாக ஓவியர் பிகாஸ்ஸோவுடனும் பரிச்சயம் ஏற்படுத்திக்கொண்டிருந் தார். திடமாகவும், நிச்சயமாகவும் எல்லைக்கோடுகள் வரையும் கலையைக் கசடறக் கற்றிருந்தார். அஜந்தா முறையில் அதிருப்திகொண்ட அவர் தம் கலைக்குரிய ஜீவ சக்தியை நாடிக் கிராமமொன்றுக்குச் சென்றார். அங்கே கிராமக் கைத்தொழிற் சிற்பிகளிடையே வசித்து அவர்கள் சிறப்புற வரைந்த வட்ட வரியின் ரகசியத்தை அறிந்தார். அவ் வட்ட வரிக்கோட்டின் எல்லைக்குள் மனித உருவை அமைக்க முயன்றார். இதன் சூக்ஷ்மத்தை நாட்டுக் குயவரிடமிருந்து அறிந்து, சுதந்திரமாகவும் தீர்க்க மாகவும் வரைந்தார். பல்லாண்டுகள் தனித்திருந்து தம் கலையில் மேன்மேலும் பிரசித்திபெற்ற அவரைப் பலர் வங்காளப் புத்துயிரியக்கத்தின் எதிரியென்றும் பயித்தியக் காரர் என்றும் தூற்றினர். பின்னரே, அவர் கலையின் ஜீவசக்தி புலப்பட்டது. அவர் இன்று கனமான தீரமான கோடுகளையும், வண்ணத்தையும் கொண்டு மந்திரஜாலம் செய்பவரெனப் போற்றப்படுகிறார்.

ஆந்திரத்தில், ஓவியர்கள் நரசிம்மமூர்த்தியும், கே. ஸ்ரீநிவாசனும் கிராமிய ஓவியக்கலையை வளர்த்து வருகின்றனர்.

இன்று, இந்திய மக்களின் உணர்ச்சிகளையும், அனுபவங்களையும் இந்திய வாழ்க்கையின் பலதிறப்பட்ட அம்சங்களையும் நேரில் நோக்கி, உள்ளத்தில் உணர்ந்து அனுபவத்து, உயிருள்ள மக்களை உயிருள்ள ஓவியங்கள் மூலம் விளக்குவோருள் அமிர்தஷெர்கில் என்னும் ஓவியர் சிறந்து விளங்குகிறார். இவர் பிறப்பில் பாதி ஹங்கேரியர், பாதி இந்தியர். தாயார் ஹங்கேரியச் செல்வி; தகப்பனார் சீக்கிய அறிஞர். 1913-ல் புடாபெஸ்டில் பிறந்த இவர் எட்டு வயதில் இந்தியா திரும்பி சிம்லாவிலும், உத்தர பிரதேசத்தில் கோரப்பூர் ஜில்லாவிலுள்ள சரயா என்னும் கிராமத்திலும் வளர்ந்தார். சிறுவயதிலிருந்தே கலையுணர்ச்சியை வெளிப்படுத்திய இவர் 1924-ல் சிறிதுகாலம் பிரான்ஸில் பள்ளியில் படித்தார் அதன்பின் 1929-ம் ஆண்டு வரையில் இந்தியாவில் தங்கினார். பிறகு பாரிஸ் சென்று ஐந்தாண்டுகள் ஓவியம் பயின்றார். 1934-ல் இந்தியா திரும்பினார். அதுமுதல், 1941-ல் இவ்வுலகவாழ்வை நீத்ததுவரையில் பல ஓவியங்கள் வரைந்தார். வாழ்க்கையில் தாம் கூர்ந்து நோக்கிய இந்திய மக்களின் ஜீவிய ஓவியங்கள் அவை. வறுமையிலும் ஒடிந்து விழாமல் கம்பீரமாக நின்ற பெண்களின் ஓவியங்கள் பல அவற்றில் காண்கின்றன. அவை துக்கச்சாயல் படிந்த தோற்றங்களையுடைய அவர்களின் உள்ளத்தின் ஆழத்தைத் தத்ரூபமாகக் காட்டின. அவருடைய டிஸைன்கள் ஒரேமாதிரியாகவும், பிளாஸ்டிக் போன்று

இலக்கமாகவும் உள்ளன. அவருடைய வர்ணங்களில் வலிமையுண்டு, தீவிரம் உண்டு

அமிர்தஷெர்கில் ஆரம்பத்தில் பாரிஸ் போக்கிலேயே வரைந்தார். பின்னரே, இந்திய விஷயங்களை இந்திய ரீதியிலேயே வரைந்து வெற்றியடைந்தார். அவர் சித்திரித்த வாழ்க்கையும் மக்களும் அஜந்தா, ராஜபுதன மாதிரியில் இல்லை. அவர் தம்மைச் சூழ்ந்த மக்களையும் வாழ்க்கையையுமே வரைந்தார். அஜந்தா, காங்கிரா ஓவியர்கள் **1940**-ல் வாழ்ந்திருந்தால் இந்நாட்டுமக்களையும் அவர்களின் வாழ்க்கை அனுபவங்களையும் எங்ஙனம் விளக்கிப் பொருள்கூறியிருப்பர்? என்ற கேள்வியைக் கேட்டு அதற்கு விடையளிக்கும் தோரணையிலேயே வரைந்துகாட்டினர். இந்திய வாழ்க்கையின் வர்ணங்களையும் இயல்புகளையும் நன்கு கிரகித்து வரையக் கருதினர். விசனம் தோய்ந்த முகத்துடைய பெண்களைத் தம்மைச் சுற்றிலும் பார்த்த அவர் அப்படியே வரைந்து காட்டினர். நாட்டின் இக்காலத்திய வாழ்க்கையில்தான் அவர் அக்கறை கொண்டார். இக்காலப் பாரிஸ் ஓவிய ரீதியை இந்திய மரபுகளுடன் ஒன்றுசேரச்செய்தார். மேலைநாட்டு டெக்னிக்கில் நன்கு பயின்ற அவர் தம் திறமை யாவற்றையுங்கொண்டு இந்திய மக்களை அற்புதமாக வரைந்தார். துரதிருஷ்டவசமாக அவர் உயிருடன் இருந்தகாலத்தில் அவரைஎவரும் பாராட்டவில்லை. அவர் நம்மைவிட்டுச் சென்றபிறகே, அவருடைய ஓவியத்தின் சிறப்பு நமக்குப் புலனயிற்று.

ஓவியர், கே. கே. ஹெப்பார், ரஸிக் ரவால் ஆகிய இருவரும் அமிர்த ஷெர்கில்லின் அடிச்சுவடுகளைப் பின்பற்றி அற்புதமாக வரைந்து வருகின்றனர்.

ரவீந்திரநாத் டாகுரை மகாகவியாகவே அறிவோம். அவர் தம் கடைசி ஆண்டுகளில் ஓவிய ராகவும் திகழ்ந்தார். அவர் தம் எழுபதாவது வயதில், ஓய்வு ஏற்பட்டபோதெல்லாம் பேனாவைக்கொண்டு கிறுக்கித் தம் பேனா இயங்கினவழியே விட்டு வரைந்தார். அக் கிறுக்குகள் முடிந்தபின் அவற்றின் ஒழுங்கையும், கிறுக்கிய கோடுகள் ஒன்றோடொன்று பொருத்தி ஒரு முடிவடைந்ததையும் கண்டு ஆச்சரியமடைந்தார். இங்ஙனம் வெவ்வேறு காலங்களில் வரைந்த இவ் வோவியங்களை அறிஞர்கள் அரிய ஓவியங்களாகப் பாராட்டுகின்றனர்.

இவ்வோவியங்களைப்பற்றி ஒருநாள் பிரஸ்தாபிக் கையில், இவை வரிக்கோடுகளில் தம் கவிதையாகு மென்றார். உண்மையில், இவை அவருடைய ஆத்மீகக் கருத்துக்களை வெளியிடுகின்றன.

அடுல் போஸ், வங்காள ஓவியர்களில் பெயர்பெற்ற ஒருவர். இவர் கல்கத்தாவில் அரசாங்கச் சித்திரக் கலா சாலையில் பயின்றவர். ஐரோப்பாவில் பிரயாணஞ் செய்து பல சித்திராலயங்களையும், பொருட்காட்சிகளையும் பார்த்து பல புதிய அனுபவங்கள் பெற்றார். அவர் திறமையை யறிந்த இந்திய அரசாங்கம் பிரிடிஷ் மன்னர் வம்சத் தினரின் படங்களை வரைந்துதர உத்தரவிட்டது. அவர் ரவீநதிரர் படமொன்றையும் வரைந்துள்ளார்.

சென்னைச் சித்திரக்கலாசாலையின் பேராசிரியரான தேவிபிரசாத்ராய் சௌதுரி இன்றைய கலையுளகில் புகழ் வாய்ந்தவர். இவர் இன்று இந்திய வனித அகாடெமியின்

தலைவராகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டிருப்பதும் குறிப்பிடத் தக்கதொரு விஷயமாகும். இவர் பிரபல சிற்பியுமாவர்; வங்காள மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தின்போது தோன்றியவ ராயினும், இவர் இன்று ஒரு மரபிலும் சேர்ந்தவரல்லர். தமக்குரிய கலைவடிவை நெடுங்காலம் நாடித்தேடிய இவருக்குத் தம் குறைவற்ற ஆற்றலை வெளிப்படுத்த வங்காள மரபு போதிய வாய்ப்பளிக்கவில்லை. மேலைநாட்டு டெக்னிக்குகள் சிலவற்றை இவர் மிகவும்பாராட்டினர். ஆயினும் இந்தியக் கலைமரபின் மூலாம்சங்களில் ஊறின இவர் மேலைநாட்டுச் செல்வாக்குக்கு அடியோடு உட்பட மறுத்தார். தம் தீரமான பரிட்சைகளின் பயனாக மேலைநாட்டுக் கலைக்கும் கீழ்நாட்டுக்கலைக்கும் இடையே ஒரு இணைப்பையும் தொகுப்பையும் கொண்டு வந்தார். பெண்களைப்பற்றி வரைந்துள்ள சில ஓவியங் களில் பண்டை மரபை நினைப்பூட்டும் நுண்மையையும் புலன்களை எளிதில் கவரும் தன்மையையும் நன்கு தெரியப்படுத்துகிறார். நீர்வர்ண ஓவியங்களில் ஜப்பானிய ஓவியங்களின் நுட்பங்கள் காணப்படுகின்றன. அவ ருடைய உருவப்படங்களில் அவரது உட்பார்வை வெளிப்படுகின்றது. அவை ஆத்மாவையே வெளிப்படுத்து கின்றன. இவர் சமீபத்தில் 'சுதந்திரா' என்னும் வாரப் பத்திரிகையில் வெளியிட்டுவந்த ஓவியங்கள் நம் நாட்டு மக்களின் வறுமையைத் தத்ரூபமாகச் சித்திரிக்கின்றன.

சதிஷ்குஜ்ரால் என்னும் இளம் ஓவியர் மிடிமை யிலும், மடமையிலும், கோர வறுமையிலும் நம் மக்களின் உள்ளத்துடிப்புகளை அபூர்வமாக வரைந்துவருகிறார். மெக்ஸிகோவில் இரண்டாண்டுகள் தங்கி அந்நாட்டுக் கலைஞர்களிடம் பயின்றதன் பலனாக இவரது ரீதியில்

ஒரு புதுமைகாண்கின்றது. சற்றேறக்குறைய முப்பது ஆண்டுகளுக்குமுன் பஞ்சாபில் பிறந்த இவர் குழந்தைப் பருவத்தில் செவிப்புலன் இழந்தார். இதனுலோ என்னவோ இவரது உள்விழி கூர்மையடைந்தது. நாடு பிளவுபட்டபோது அகதிகள் பட்ட துயரங்களும், அனுபவித்த கோரமான கொடுமைகளும் இவர் ஓவியங்களுக்குரிய விஷயங்களாயின. இவர் ஓவியங்கள் அவற்றிற்கு காவிய ரீதியில் ஓர் உருவம் தருகின்றன. இப்படங்கள் சமீபத்தில் லண்டனில் பொருட்காட்சியில் வைக்கப்பட்டன. இந்திய அரசாங்கம் இவர் சிருஷ்டிகளை அன்னிய நாடுகளில் காட்ட நிதி ஏற்பாடுசெய்து வருகின்றது, பெண் ஓவியர் பலர் தோன்றி நவீன முறையில் வரைந்து புகழ்பெற்றுவருகின்றனர். ராணி சந்தா, ஷெய்லா ஒடன் (கல்கத்தா) தேவயாணி கிருஷ்ண (டில்லி) ஸ்ரீமதி (சென்னை) சென்னை சித்திர கலாசாலை யின் உப-தலைவர் திரு. பணிக்கர் இவர்கள் குறிப்பிடத் தக்க சிலர்.

சைலோஜ் முகர்ஜி, கோபால் போஸ், ரஜா, சுபோ டாகுர், குஜராதி ஓவியர் ஒய். கே. சுக்லா, சசீலா யவல்கர், ஜார்ஜ் கெய்ட் (இலங்கை) இவர்களைப்போன்ற ஓவியர்கள் பலர் நாடெங்கும் வரைந்து வருகின்றனர். சென்னையில் பத்திரிக்கைகளில் சித்திரங்கள் எழுதித் தரும் ஓவியர்களில் சிலர் உண்மையில் திறமை யுடையவர்கள். ஓவியர் மாலி, ராஜம், ரவி, சேகர், சில்பி, சாரதி, ஆரியா, ராகவன், மாதவன், உம்மன், இவர்கள் சில உதாரணங்கள். சினிமாவுக்காக எழுதி வரும் ஓவியர் பலர் உள்ளனர். பானு சகோதரர்கள் சினிமாவுக்கு வரைவதுடன், புத்தகங்களுக்குப் படங்கள்

எழுதித் தருகின்றனர். பழைய தமிழ்க் காப்பியங்களிலும், நூல்களிலிருந்தும் அரிய காட்சிகளைப்பொறுக்கி யெடுத்துச் சித்திரித்துப் பழம்பெருமை யுணர்ச்சி ஊட்டிவருகின்றனர்.

இக்கால ஓவியம் பல அம்சங்களுடன் வளர்ந்து வருகின்றது. ஆனால், இதற்கு ஒரு லட்சியமும் தனித் தன்மையும் காண்கின்றனவா? தற்சமயம் அவ்வளவாக இல்லையென்றுதான் சொல்லத்தோன்றுகிறது. கொஞ்ச காலத்திற்குள் இத் தனி லட்சியமும், தனித் தன்மையும் நம் இந்திய ஓவியங்களில் பிரதிபலித்தாகவேண்டும். பாரத நாட்டின் ஆத்மா, தனி ஜீவன் ஓவியத்தின்மூலம் வெளிப்பட்டாகவேண்டும். இந்திய ஓவியர்கள் நம் பண்டை மரபுகளின் அடிப்படையைக் கைவிடாமல், அதில் ஊன்றி நின்று முன்னேறிவரும் மக்களின் உள்ளத் துடிப்புக்களையும், உணர்ச்சிகளையும் ஆத்மீக நாட்டத்தையும் வெளிப்படுத்தும் ஓவியங்களை வரைந்தாக வேண்டும். சமீபத்தில் இளைஞர்கள் வரைந்துவரும் ஓவியங்கள் நமக்கு நம்பிக்கை அளிப்பனவாக உள்ளன. இந்திய ஓவியக்கலைக்கு நற்காலம் வரவிருக்கின்றது.

Books Consulted

1. Indian Painting - Perey Brown

2. Hindu Art in its Social Setting - Perviz N. Peerozshah Dubash

3. Introduction to Indian Art - A. K Coomaraswami

4. Indian Sculpture and Painting - E. B Havell

5. Contemporary Indian Art - (Article by R V.Leydon in Art and Culture)

6. Art and Swadeshi - A K. Coomaraswami

7. Lines written to on Indian Air - Mulk Raj Anand

8. Articles in Vishwabarathi, Triveni, Modern Review, Hindusthan, Standard, Amrita Bajaar Patrika, Hindu, Journal of the Annamalai University.

இந்நூலாசிரியர் எழுதிய நூல்களிற் சில

விஞ்ஞானமும் சமூகமும் (பரிசு பெற்றது)
மண்வளம் ஷை
சோமபானம் - அல்போன்ஸ் தோதே எழுதிய சிறுகதைகள் மொழிபெயர்ப்பு
அழகுப்பேய் - பிராஸ்பர் மேரிமே எழுதிய நாவலின் மொழிபெயர்ப்பு
மல்லிகை - வங்க நாடோடிக் கதைகள்
புரட்சி செய்த பேனுவீரர்
தமிழர் இசைக் கருவிகள்
ஸ்ரீ அரவிந்தர்
முப்பெருந் தலைவர்
சிந்தனையும் மின்னொளியும்
கலையும் நாடு அடையும் பயனும்
இந்திய மறுமலர்ச்சி
அதிமானுடன் யார்?
யோகம் செய்ய வேண்டுமா?
மரகதம் - விக்டர் ஹ்யூகோ எழுதிய நாவலின் மொழிபெயர்ப்பு