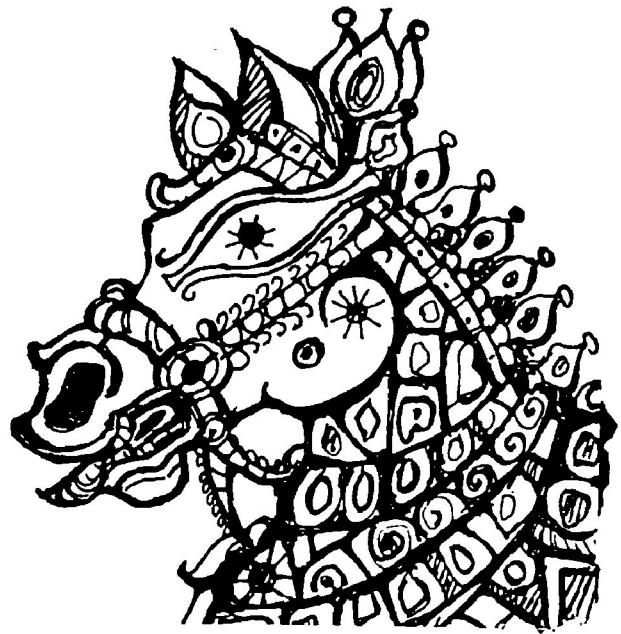


NUN-KALAI



NUN-KALAI (Traditional)



RAJAKALAI
NUNDA

Tamil Nadu Oviyam Nunkalai Kuzhu

(Tamil Nadu Lalit Kala Akademi)

The Tamil Nadu Oviyam Nunkalai Kuzhu (Tamil Nadu Lalit Kala Akademi) was established in 1975, by the Government of Tamil Nadu with a view to foster and develop the plastic and graphic arts. Since its establishment, the Kuzhu has been striving to encourage artists and art movement in general in this state.

The General Council headed by the Hon'ble Minister for Education, Government of Tamil Nadu, constitutes the supreme authority of the Kuzhu. Schemes of the Kuzhu are implemented through annual grants received from the Government of Tamil Nadu.

In order to create an awareness for art, the Kuzhu conducts annual art exhibitions, extends Scholarships to young artists of talent, and publishes a Journal on art carrying articles both in English and Tamil. The Kuzhu also conducts Orientation Courses for art masters of Schools in Tamil Nadu. Besides these, the Kuzhu purposes to extend help to art activity in the State, by release of grants to affiliated art organisations and to district Art Centres, by the conducting of seminars and conferences on various art disciplines and by organising artists' camps. Eminent artists are honoured and grants are given to deserving artists for conducting One-Man-Shows.

To enable the common man to possess the art work of his choice at a nominal rate, the Kuzhu has started the printing of art works of eminent artists in the form of picture post Cards. Ten picture post cards in a decorative folder offers a choice selection of contemporary art works of some of the well-known artists of Tamil Nadu.

NUN-KALAI (Traditional)

Volume II No. 2

JULY - DECEMBER 1983

Contents

1. Three Rare Bronzes from Tamilnadu — V. N. Srinivasa Desikan 2
2. Dr. Coomaraswamy as an Interpreter of Rajput Painting — A. Ranganathan 7
3. Some Reflections on Buddhist Architecture — Subhashini Aryan 11
4. The Artist and his Patron through the ages — Leela Ganapathy 17
5. Art Events 23
6. காலத்தை அழித்த காலமாகத் தொடரும் காலமும் ஒரு காலமே
— ந. முத்துசாமி 25
7. சுதை மண் சிலைகள் — சா. கந்தசாமி 35
8. மனதில் கீறிய வடிவங்கள் 39

* * * * *

NUN-KALAI is a bi-annual art Magazine devoted to the art forms of India with special reference to the arts and crafts of Tamilnadu. One issue every year is devoted to Contemporary Art and the other to Traditional Art. Your support to this activity by way of subscriptions and contribution of articles will be most welcome. All correspondence should be addressed to :

Annual subscription — Rs. 10/-
Single copy price — Rs. 5/-

The Member Secretary
Tamil Nadu Oviyam Nunkalai Kuzhu
Government Museum Campus
Pantheon Road, Egmore, Madras-600 008

CHIEF EDITOR : THIRUMATHI C. K. GARIYALI, I.A.S.
GENERAL EDITOR : THIRUMATHI SHAKUNTALA RAMANI
EDITOR (TAMIL) : THIRU N. MUTHUSWAMY

THREE RARE BRONZES FROM TAMILNADU

V. N. SRINIVASA DESIKAN

Nataraja — (Tiruvalangadu)

Of the many faceted concepts of Siva, the most glorious concept in metal in South India is the image of Siva dancing (Natesa). One such image coming from a small village of Tiruvalangadu near Arakonam in Chengalpattu District, is of great historic importance. To the world of art this image of Nataraja is popularly known as the "world famous Nataraja" and the great art historian Ananda K. Coomaraswamy and the famous French sculptor Rodin were largely responsible for giving it just place in the world of art. Ananda K. Coomaraswamy has described the movement of this figure, "so admirably balanced that while it fills all space, it seems nevertheless to be at rest". Auguste Rodin, Ananda K. Coomaraswamy and Victor Goloubew wrote about this Nataraja in the issue of *Art Asiatique* No. 3 (1921) and reproduced remarkable photographs of the various facets of this image.

This image (114.5 x 88 x 30 cms) now in the Government Museum, Madras stands on

a double *padmasana*. "There is a fan shaped crown design of great beauty representing not *kondrai* leaves but feathers. Circular tiers of a rope-like design, not hair—are seen on the head, one over the other. The lower one which is noticed just above the forehead goes round the head and into it are tucked a cobra and a "treble *Datura*", (not a double *Datura*) on which rests gently a crescent. The upper circular tier not only carries the feathers but also a skull in front and a cobra on the proper left. These emblems are exquisitely in the round instead of only in relief as in most of the others. These designs seem to have been tied at the back". Due to the loss of *jatas*, the number of locks cannot be ascertained and further it is not known whether Ganga was represented in the *jatas*. "The face is round and its features are clear-cut, delineated by means of incised lines. Notwithstanding this aspect of workmanship, the eyes and eye-brows, the third eye and the lips appear to pulsate with life and the smiling expression radiates divine grace, a unique feature of this bronze. The right ear shows a *makara-kundala* in the extended

lobe and a ring on the upper part. The left ear has a *patra-kundala* which is deep and naturalistic. On top of the ear is seen an "ornate lotus". The neck is short, but is beautifully modelled. The sacred thread is three-stranded.

The torso is of exquisite workmanship and the disposition of the arms makes the piece a most interesting one. Though this figure has been attempted by the sculptors in the Big Temples at Thanjavur and Gangaikonda Cholapuram, the grandeur of the three-dimensional effect is perceived only in this bronze image of Natesa.

The image assignable to the period of Rajendra I, has to be studied along with its counterparts in the temple at Gangaikonda

Cholapuram. There are two stone sculptures of Natesa, one in the southern niche and the other in the northern niche of the temple. On closer study of the Natesa in the southern niche, the icon appears to be complete in the round, but in reality it is in high relief standing out as it were from the massive block from which it has been carved. When compared with this Natesa, the metallic representation would indicate that the same sculpture has reappeared in bronze with more freedom of technique. Thus it may be said that the artistic skill aimed at in the stone sculptures, one after another, reached its perfection in the metal icon from Tiruvalangadu. The metal icon has greater vigour, and more freedom in its movement. The stone Nataraja may be said to be the forerunner of the metal icon from Tiruvalangadu, which is assignable to eleventh century A.D.



"METAL PULSING WITH LIFE AND MOVEMENT" —
BRONZE NATARAJA FROM TIRUVALANGADU



the bull, which is however missing in the group. On the left side (which represents Parvati), the arm is shown in the posture of holding a mirror. "The rendering of this arm is extremely beautiful and the fingers are especially noteworthy for their tenderness and realistic delineation" The ornamentation is light and its subdued nature enhances the beauty of the piece. The striking features of this piece are the moulding of the torso, the successful balances in proportioning the male and the female sides and the elegant posture of the respective halves.

ARDHANARISWARA IN BRONZE. TWO CLOSE-UP VIEWS OF THE BACK SHOWING DETAILS

2. Ardhanarisvara—(Tiruvengadu)

Tiruvengadu, (Tanjavur District) is a small village and an important name in the history of South Indian art. Three groups of bronzes were found here as treasure trove objects on three different occasions; one in 1954, another in 1959 and the latest one in 1966. These bronzes are very valuable ones not only because of their artistic appearance, but for their historic importance.

The Ardhanarisvara, found in 1959 is the earliest example in metal representing this aspect of Siva. The image (90 cms x 47.5 cms) stands on a *padmasana* (lotus pedestal) with two arms on the right side and only one on the left side. The sexual difference between the right half and the left half is meticulously maintained starting with the head-dress and ending with the foot. The right half of the image representing Siva is shown with an axe in the upper right arm, and the lower right arm is shown as resting on his divine vehicle.



This concept of Ardhanarisvara is a most significant contribution of Indian thought, since it symbolises the male and female principles — *Prakriti* and *Purusha*—which are inseparable in the Universe and are always found together. This theme has been the subject matter for representation in plastic art and Ardhanarisvara sculptures are found in all phases of Indian art. Ellora, Elephanta Mamallapuram and Kumbhakonam are some of the places, where this theme is delineated profoundly in stone. But stone has its limitations: all these figures are in relief and not-in the round. It is in metal, (i.e.) bronze, that the representation is in the round and thereby achieves a new vigour, a fresh force in depiction and it is at its best in this Chola masterpiece from Tiruvengadu.

Historically the image is an important one since there is an inscriptional reference to it in the Tiruvenkadu temple. The inscription reads as follows :

திருவெண்காடுடையார் கொயிலில்
துப்பயன்
உத்தமசோழி எழுந்தருளினித்த
அர்த்தநாரீஸ்வரர்க்கு

The inscription states that the image of Ardhanari was installed by one Tuppayan Uthamacholi in the temple at Tiruvenkadu. This installation was done in the reign of Rajakesari Rajadhiraja I. He was appointed Co-regent of Rajendra I early in his reign and as such the image was under worship even during the reign of Rajendra I (1012—1044).

ARDHANARISWARA
CLOSE-UP OF IMAGE FROM THE LEFT



3. Parvati with an Attendant (Tiruchi District)

The standing Parvati with an attendant from Tiruvengimalai, Musiri taluk, Tiruchirappalli District is yet another masterpiece of the Cholas. With a pleasing *tribhanga* posture, Parvati stands on an oval *Padmasana* over a rectangular *bhadrasana*. She has one pair of arms. The right arm is in the posture of holding a flower, while the left one is placed on the head of her dwarf attendant (*vamanika*). She has no ear-rings. Ornaments include *ananda*, *suvarnavaikaksha*, *mangalya-sutra*, *haras*, *valayas*, *padasaras* etc. The drapery with elaborate details runs down to the feet. She wears *karandamakuta* type of head dress. The ornaments of the attendant are similar to that of the main figure. She wears *dhammile* type of head dress. While in her left hand she holds a cosmetic box, the right is in *lola-hasta*.

The main figure (i.e.) Parvati gently leans to the left and the pliability or flexibility of the left hand is perceivable in the way in which she rests on the head of the attendant. This adds dignity to the main figure. The excellent modelling of the breasts, the treatment of *siraschakra*, the disposition of the strands of hair with curly ends are superb. The image is assignable to Tenth Century A.D.

"BEAUTY ENCAPSULATED IN METAL"—
BRONZE IMAGE OF PARVATI FROM
TIRUVENGIMALAI — 10th CENT. A. D.



Dr COOMARASWAMY AS AN INTERPRETER OF RAJPUT PAINTING

A. RANGANATHAN

Although Coomaraswamy was a versatile and prolific writer, his interpretative work on *Rajput Painting*, is his most significant contribution to Indian art history. Long before Coomaraswamy published his original essay on *Rajput Painting* in the Burlington Magazine in 1912, certain art critics had already written on some aspects of Rajput art—a contribution to architecture by J. Ferguson, an occasional piece of painting [by Hendley and essays on the decorative arts by Sir George Birdwood and Percy Brown. However, these art critics mistook surface qualities and expressions for fundamentals and universals. Naturally their inability to comprehend the attitude and level of vision attained by the Rajput artists accounted for shallow understanding. And in the process of identifying Rajput Painting with a tradition different from that of the Mughals, Coomaraswamy discovered the actual head waters of the stream of Rajput art

Coomaraswamy's *Rajput Painting* is the work of a pioneer, which reveals a new world of romance and mysticism, heroism and chivalry. Not surprisingly it inspired several informative publications by O. C. Gangoly, N. C. Mehta, J. C. French, L. Binyon, H. Goetz, W. G. Archer, Eric Dickinson, Karl Khandalawala, M. S. Randhawa, B. N. Goswamy and several others. For instance, the importance of Archer's work is derived from his accent on the styles and centres of Pahari painting. Equally important is the publication of Eric Dickinson and Karl Khandalawala which highlights the romantic lyricism of the Kishengarh school. Similarly Randhawa's focus is on the brilliancy of colours which constitutes the peculiar appeal of the Basohli painting.

It is easy to be unfair to a pioneer like Coomaraswamy. It is easier to stir up the old controversies about 'styles' and 'bias'.

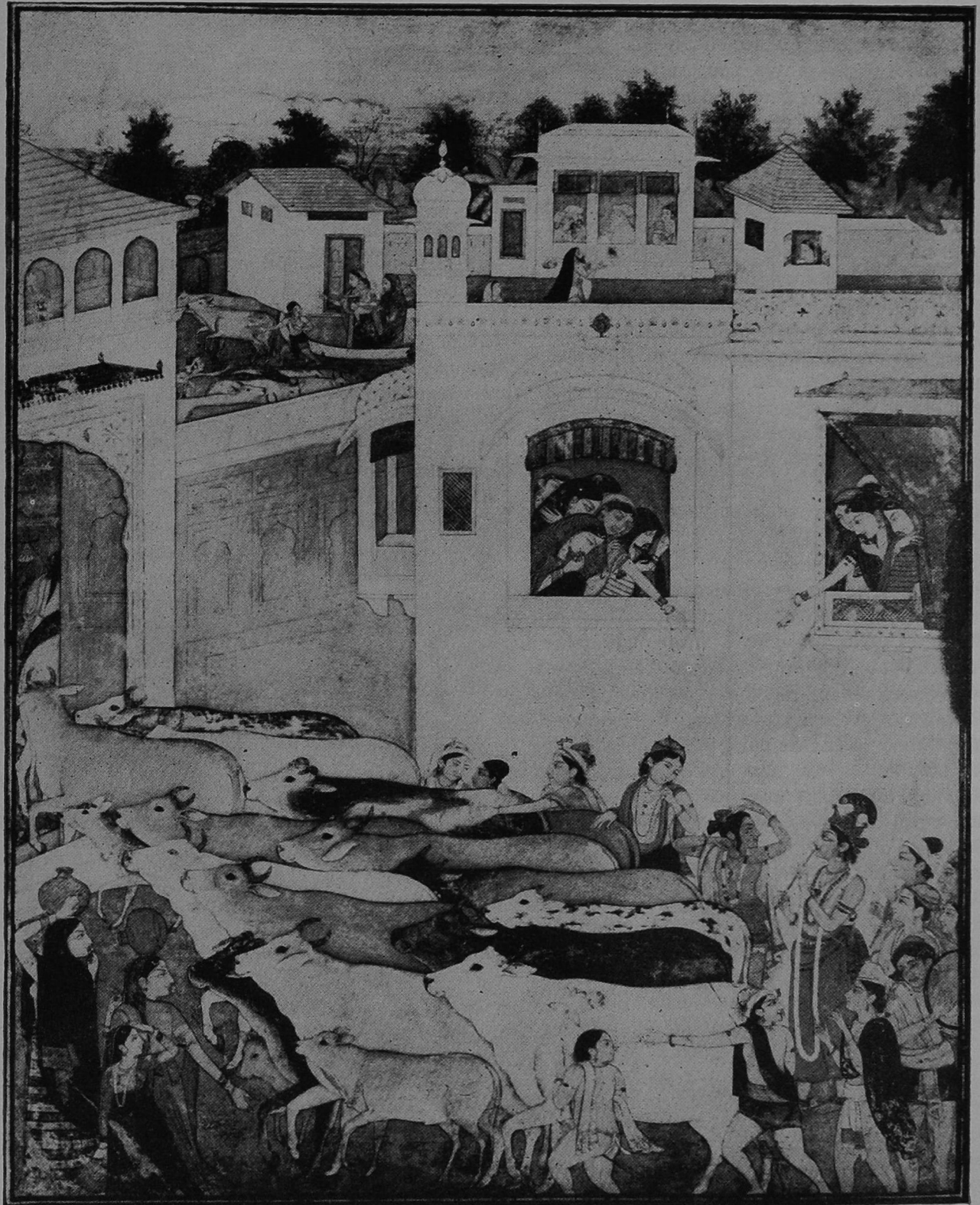
Yet, interestingly, Coomaraswamy's *Rajput Painting* has not become outdated amid the flood of 'new material' pertaining to the Rajasthani, Basohli, Kangra and related styles, that appeared over the decades. The fact that Mughal influences have played an important part in the evolution of the Rajasthani style is hardly relevant in an assessment of Coomaraswamy's contribution to the study of Rajput painting. Indeed Coomaraswamy had other fish to fry. For he was basically concerned with the study of Rajput painting as a part of the medieval background of the history of ideas.

Coomaraswamy had that rarest of scholarly gifts, a mind which was at once sensitive and interdisciplinary. His contributions to the study of Rajput painting over the years—the original work on *Rajput Painting*, part V of the *Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston* which is devoted to Rajput painting and the section dealing with Rajput painting in the *History of Indian and Indonesian Art*—reflect a wide spectrum of moods and insights. Here is an evocation of *Cowdust* which translates Krishna from the merely mortal realm of time and place into an immutable product of the Vaishnava imagination. "In the Museum of Fine Arts Collections", wrote Coomaraswamy, "there is no more lovely painting of the Kangra school than the well-known *Cowdust* where Krishna is seen returning with the herds and herdsmen to Brindavan at sunset...He is an Orphic power whose music charms and beguiles all nature, animate and inanimate alike, and the very rivers stay their course to hear it... In innumerable paintings we find varied combinations of the theme." Again Coomaraswamy's exposition of the *Hindi Ragamala Texts* reveals a new aesthetic insight into the nature of Rajput aesthetics. He defines the Ragamala as "profoundly imagined pictures of human passion." In

these Ragamala paintings, with their interweaving of mood and suggestion, as colours and design in a piece of embroidery, we have an authentic fragment of fine art. For example, the aim and method of the Bundi painting *Madhu Madhavi* is expressed in Coomaraswamy's translation of a Ragamala text. To cite another example, the Bundi painting depicting the lovers' dalliance can be visualized in the Raga Malkaus.

At least three reasons exist for calling the book a classic. First, there is a vernal freshness here which forecasts its more sensitive use in Coomaraswamy's next book, *History of Indian and Indonesian Art* as the following aesthetic response suggests: "What Chinese art achieved for landscape, is here accomplished for human love. Here, if never and nowhere else in the world, the Western Gates are opened wide. The arms of lovers are about each other's necks, eye meets eye, the whispering sakhis speak of nothing else but the course of Krishna's courtship, the very animals are spell-bound by the sound of Krishna's flute and the elements stand still to hear the ragas and the raginis. This art is only concerned with the realities of life, above all, with passionate love-service, conceived as the means and symbol of all Union. If Rajput art at first sight appears to lack the material charm of Persian pastorals, or the significance of Mughal portraiture, it more than compensates in tenderness and depth of feeling, in gravity and reverence."

Second, Coomaraswamy traces, with a revealing sensitivity as of a painter, the shimmeringly exquisite colour scheme in sky and valley, shrub and dewdrop and to his seeing eye the aesthetic inspiration of the Rajput paintings has its radiating point in Vaishnava mysticism. Here it is well to recall what Wordsworth wrote of that "inward eye which is the bliss of solitude" while reflecting upon the Ullswater daffodils, to see



COWDUST — KANGRA SCHOOL OF MINIATURE PAINTING

into the life of things is to enable the seeing eye to perceive an entire spectrum of beauty. Again just as Shelley perceived a ray of what is termed as "a light of laughing flowers", so is Coomaraswamy's book on *Rajput Painting* full of a passionate conviction that "the sound of Krishna's flute is the voice of Eternity heard by the dwellers in Time." Furthermore, it would be a mistake to dissociate Coomaraswamy's interpretation from his historical method in general, for it is the way in which he transcends the limitations of men's existence in an attempt to understand the aesthetic significance of Vaishnava mysticism, that his greatness as an interpreter of *Rajput Painting* lies. Above all, Coomaraswamy is aware of the haunting presence of Krishna that moves behind the thought and feeling of the Rajput painters, and communicates this aesthetic awareness in sensitive prose: "In Rajput art it is not through landscapes or through animal painting that the highest universality is reached. There is no such philosophic interpretation of Nature, as we recognize in [Chinese interpretations of mist and mountain, dragon and tiger. The universalism of Vaishnava art is attained in another way; its philosophic language is that of human love; its pair of opposites—Mist and Mountain, Yin and Yang, Being and Becoming, Rest and Energy, Spirit and Matter—are typified by Man and Woman ... In this convention of its own, so different from and complementary to that of Chinese Art, the Vaishnava art of Hindustan is none the less the Indian equivalent of Ch'an or Zen Buddhist culture of the Far East. Each in its own

way achieves the union of Nirvana or Samsara, renunciation and pleasure, religion with the world, Man with Nature."

This brings me to my last point. It speaks of the universality of Coomaraswamy's genius that he, the historian of *Rajput Painting* should look beyond the frontiers of Indian culture. His enchanting descriptions of Rajput paintings which are expressed in meticulously chosen words, remind one of Watteau and possibly Blake. Again his translations bring out the similarities between the Rajput lyric poets and the Troubadours. Similarly the Rajput mystics have had their comrades St. John of the Cross, Francis Thompson, Rainer Maria Rilke and others who constitute the Christian hierarchy of immortal song. Thus, in the pages of Coomaraswamy's *Rajput Painting*, one looks beyond India and across Europe, to that timeless holy land of aesthetic experience which is memorably re-created in the following paragraph: "The typical examples of Rajput Painting, like every other expression of mystical intuition, have for us this lesson, that what we cannot discover at home and in familiar events, we cannot discover anywhere. The Holy Land is the land of our own experience. All is in all: and if beauty is not apparent to us in the well-known we shall not find it in things that are strange and far-away."

All in all, Coomaraswamy's book on *Rajput Painting* must be placed among the major works of Indian art history and criticism.

SOME REFLECTIONS ON BUDDHIST ARCHITECTURE

SUBHASHINI ARYAN

Recently I had a chance to talk to a group of foreigners about Indian temple architecture. We discussed diverse aspects of Hindu temple and Buddhist stupa architecture. Throughout the discussion, my European and American friends insisted that Buddhist architecture was basically and essentially different from Hindu temple architecture. The present article is the outcome of that discussion. My aim in writing it is to acquaint the readers—Indians as well as foreigners—with the basic conceptions underlying Buddhist architecture and to show to what extent these conceptions had been borrowed from Hindu philosophy and had affinities with Hindu temple architecture. In order to substantiate my views, I shall concentrate mainly on the Sanchi stupa. References to other stupas shall be made wherever necessary.

The well known great stupa of Sanchi, as we all know, was built in the second

century B.C. during the reign of the Satavahana dynasty. It is said that the original stupa had been erected by Asoka the great Mauryan Emperor (273-232 B.C.). This stupa, along with some structures around it, is regarded as the earliest specimen of Indian architecture. The point that this structure is a transcription into stone of earlier wooden prototypes has been stressed time and again by all the scholars, and there is absolutely no doubt about it. What structures constituted the prototypes and which religious sect did they belong to? All these questions can be answered if we study the plan and architectural features of this stupa carefully.

Like most Hindu temples, this stupa also had the famous diagram known as *Sriyantra* for its plan. The basic concept of this stupa and most other stupas was an architectural diagram of the cosmos, i.e. the *Sriyantra*. The *Sriyantra*, as we all know, is the most

prominent diagram in the *Tantrasastra* and had been expounded by none other than Great Lord Siva Himself. This diagram comprises a square called *Bhupura* or *Bhugriha* and nine *Chakras* formed by two circles (each formed by rows of lotus petals 16 and 8 in number), triangles and the *Bindu* on top. In the Sanchi stupa, the square *Bhupura* is suggested by the four gateways—(*Torana*) facing the four cardinal directions East, West, North and South. These gateways symbolise the claws of the swastika which is an ancient solar symbol and sacred to the Hindus. It should be noted carefully that they are surmounted by three horizontal beams. These, in fact, are an architectural transcription into stone of the three lines drawn on each of the four sides of the square *Bhupura*. These lines symbolise the three *Gunas*, i.e. desire (*Ichha*), knowledge (*Jnana*) and action (*Kriya*), which again are essential elements of Hindu philosophy. The two circles are the railing (*Vedika*) engirdling the inner circle formed by the hemispherical shape. The seven umbrellas crowning the hemisphere constitute the rest of the seven *Chakras*.

Above the square or circular base of the stupa rose the solid hemispherical shape which was intended as an architectural replica of the dome of Heaven enclosing the world-mountain, Meru, rising from earth to Heaven. The hemispherical shape of the stupa is surmounted by a *harmika*, a square balcony-like member at the summit of the mound that typified Heaven located at the summit of the cosmic peak enclosed within the vault of the sky. The concept of the architecture of the stupa as a cosmic diagram

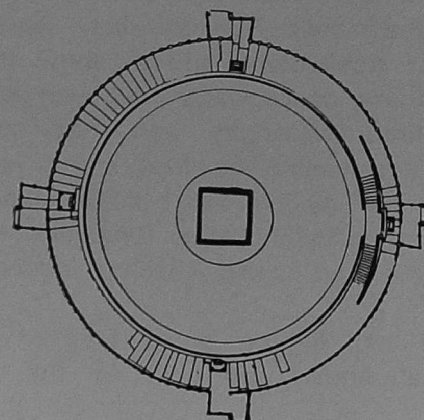
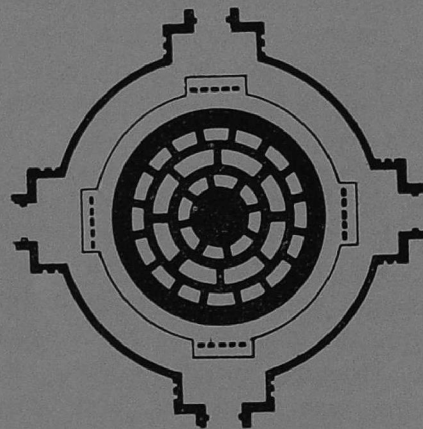
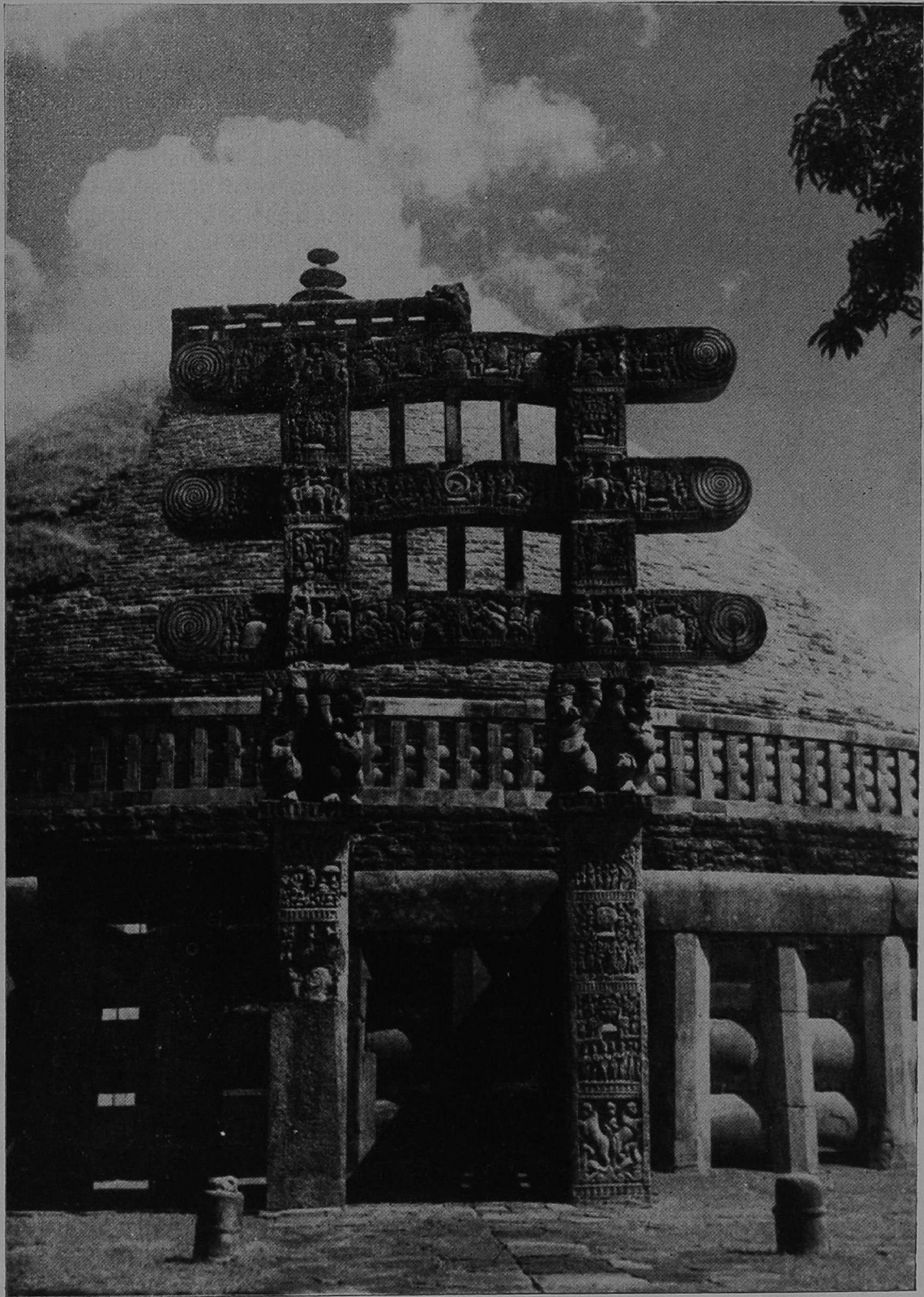


Fig. 1. SRIYANTRA IN COPPER

Fig. 2. a & b. PLANS OF SANCHI STUPA BASED ON SRIYANTRA; THE SQUARE IS IMPLIED



THE GREAT STUPA OF SANCHI - ONE OF THE GATEWAYS

and its animation by the enshrining of relics, perhaps, had its origin in the Vedic altars. The idea behind erecting stupas, chaityas and temples on the plan of *Sriyantra* was probably to enable the devotee to attain oneness with the Supreme Principle.

This much for the plan. Now we shall take into account some of the architectural features of this stupa. This massive hemispherical structure is crowned by seven umbrellas, which symbolise the vaults of Heavens representing the Universe. The hemi-sphere signifies the world egg or *Anda* denoting the *Garbha* or *Dhatu - Garbha*. It should be noted here that the Tibetans use the word *Dagaba* for their stupas. *Dagaba*, in fact, is a corruption of *Dhatu - Garbha*. In this hemi-sphere were enshrined the sacred relics of the Buddha, whereas the *Garbhagriha*, i.e. the sanctum sanctorum or the innermost sanctuary in a Hindu temple houses the idol of the worshipped deity.

The railing (*Vedika*) surrounding the hemisphere consists of posts (*Thaba*) connected by horizontal beams (*Suchi*) and is covered by a coping stone (*Ushnisha*) which symbolises the circulation of the stars, hours and seasons around the world-mountain. The balustrade is interrupted by gateways in the four directions of the horizon.

In my opinion, the architecture of Sanchi stupa and other stupas was not peculiar to Buddhism nor was it a creation of the Buddhists. The temples or religious altars erected by the Vedic Aryans, referred to as *Devalaya* or *Chaitya* in the Vedic hymns, were most probably of this type.

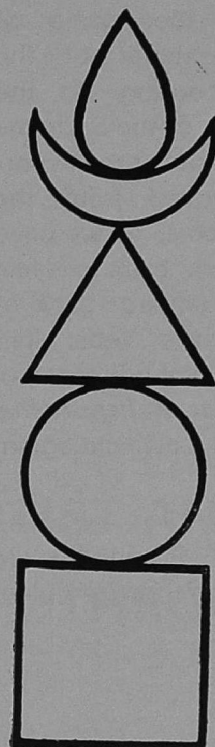
The whole stupa is alive with the figures of popular Hindu divinities representing the vital forces of the earth such as the Yakshas the Nagas the Salabhanjikas and the Vriksha-devatas.

Among other Hindu elements, the most notable are the frequent use of motifs and symbols such as the lotus flower, foot prints, swastika, etc. Gajalakshmi is illustrated by two elephants of the four quarters (*Dig-gaja*), the caryatids of the universe supporting the dome-shaped shell of the firmament on their backs, i.e. supporting the symbolic lintels of the *Toranas*. The last one is derived from the ancient Hindu legend about the origin of the elephants, according to which Indra's elephant - Airavata - appeared from one half of the broken eggshell, followed by seven more male elephants. The intimate feeling of the Hindu craftsmen for the character of the elephant is evident in these sculptures also. The worship of goddess Lakshmi is mentioned in the Upanishads. We learn from Kautilya's Arthashastra that temples were commonly built in honour of Lakshmi in the heart of the town. The depiction of the goddess being bathed by elephants was very popular in contemporary art. The worship of foot prints of the deities was common as early as the 8th century B.C. as we learn from Panini, the great grammarian, that the foot prints of Vishnu (*Vishnu pada*) were worshipped everywhere in India at that time.

Another factor that suggests an affinity between Hindu philosophy and Buddhist stupa architecture is the theory of five elements, *Panchatattva* or *Panchabhuta*. According to the Hindus, the universe or macrocosm as well as the human body (microcosm) are composed of these elements. The basic geometrical shapes of the five elements correspond to the different parts of the human body, for example, square to the lowest portion from feet to knees, circle up to the hips, triangle upto the chest, crescent upto the neck and bindu upto the head. The triangle symbolising the *Yoni* of the Mother Goddess, i.e. the matrix of the universe, also signifies the *Garbha-griha* in a Hindu temple.

Each of the five elements is symbolised by a sound, a colour and a basic form. The last two are of special importance since they have been directly applied to stupa architecture. Earth is represented by a yellow square, water by a white circle, fire by a triangular shape with a round or square base, air by a semi-circular bow-shaped form of green colour, shown three-dimensionally as a hemisphere with the base upwards like a cup, either by a blue dot or *Bindu*. If all these elements are put together one on top of another, i.e. the circle on the square, the triangle on the circle, the crescent on the triangle, the *Bindu* on the crescent, the result is the later style of stupa architecture, i.e. the stupa architecture prevalent in Tibet. This very architectural style was introduced into Japan. The Tibetan "*Chhorten*" also comes near to this ideal form. The central hemisphere or *Anda* has been converted here to a pot-shaped vessel which rests on a square structure and is crowned by a tall cone, ending in a small upturned hemisphere which carries on its plane surface a crescent, a sun disc and the *Bindu*, one upon the other. The similarity does not end here. The main portions of the "*Chhorten*" are actually painted in the colours of the five elements—the square form is yellow (earth), the circle, white (water), the conical spire red (fire), while the form of air, the colour of which is green, is generally hidden under the honorific umbrellas symbolising air, and the ether is represented as a flaming drop. The ether, according to a Lamaist monk, is the "all-containing Space, the synthesis of all that exists and, therefore, the symbol of the essential unity of cosmic, psychic and physical energies, and of the philosophical conceptions of *dharma-dhatu* (positive aspect) and *sunyata* (negative, spatial aspect)."

The cosmic symbolism is an essential feature of all forms of traditional Indian architecture, both Hindu and Buddhist. The



GEOMETRICAL SHAPES OF
THE FIVE ELEMENTS
(PANCHABHUTA)
ONE ON TOP OF ANOTHER



LATER STYLE OF
BUDDHIST STUPA
ARCHITECTURE
BASED ON GEO-
METRICAL SHAPES
OF THE FIVE
ELEMENTS

summit of the stupas is symbolic of the cosmic peak enclosed within the dome of the sky. This peak is the abode of the thirty-three gods, who according to the Rigveda, are the manifestations of the Supreme power. This concept dates back to the pre-Buddhist period and was derived from the solar cults. Most of the symbols, as we have already mentioned earlier, hark back to Vedic and pre-Vedic periods. The square base of the stupas is reminiscent of the Vedic altar, which was regarded as the embodiment of the spirit of the Cosmic man or *Mahapurusha*, and from this originated the cosmic diagram of *Sriyantra*.

The renowned stupa of Borubudur in Java is also based on the *Sriyantra* plan.

This stupa is an even more striking example. In its entirety, it is a magic replica of the universe, with a regular and definite hierarchy and progress symbolising the suppression of the world of desire. However the magic symbolism of the monument, its metaphysical mechanism, demanded this basement as an integral part, just as the simplest magic diagram, in order to "work", requires a certain number of fixed lines or circles.

In the final analysis, it can be said, that the craftsmen who constructed these stupas and carved them, worked in centuries-old traditions. They did not take the trouble to alter in any detail the Hindu formulae.

THE ARTIST AND HIS PATRON THROUGH THE AGES

LEELA GANAPATHY

In India, Fine Arts has always been intertwined with religion and religious practices. Painting, Music, Dancing, Sculpture and multivarious other art activities are all connected with the temples. As one wades through the abundant art pieces, one sees only the forms of Gods predominantly, portrayed in different fields of Art. This continues even today and projection of Nature in art is only secondary. Ancient texts on art like the *Silpa Sastra* and *Chitra Sutra* define and prescribe the various *lakshanas* for the reproduction of these images. In olden days royalty and other wealthy patrons appeased their quest for glory by constructing several temples and places of worship and several artists were involved in the making of these monuments. The artist of yore undertook the work, not as a mere worldly chore, but as a religious fulfillment and a pious mission.

The painters in India were akin to the Yogis. The *Chitra Sutra* says that the painter

is a holy man. He sits in a holy attitude, facing the east and visualises the *Dhyana Sloka* before producing the picture with great devotion. It also describes him as a bright, smiling, care-free man with noble thoughts always in his mind. It is said that the first painter was Vishnu himself, who took a mango leaf and with its juice sketched on his thigh the most beautiful form of a nymph who at once became a living being and was named "Urvashi". She surpassed every other living thing by her superior grace, perfection and charm.

It is said that Narayana (Vishnu) taught painting to Viswakarma, son of Prabhava who spread the knowledge throughout the world. Viswakarma is said to be the artist of the Gods, who is foremost among the artists and is Master of all the Arts. He is the sculptor of the Gods. Men on earth devoted to arts and crafts, worship him as the divine artist

and architect to whom they owe everything. Persons who predominantly practised the art of carving, moulding, building, making of weapons, and utensils belonged to the Viswakarma community. They were trained from their childhood, their first Guru being their father.

One of the earliest reference to painting is found in "Purannanaru" by Madurai Koola Vaniga Cheetalai Sathanar, who refers to the Pandian king. *Chitra Madathu Thunjia Nanmaran*—from which it is evident that there was a Hall for painting where King Nanmaran had died. *Paripadal* refers to a Museum of Art of Painting in Thiruparuthi-kunram Temple :

“ நின் குன்றத்து
எழுதெழில் அம்பலங் காமவேள் அம்பின்
தொழில் வீற்றிருந்த நகர்”

— பரிபாடல்

“*Ninkuntrathu
Elutezil Ambalam Kamavel Ambin
Thozil Veettriruntha Nagar*”.

— Paripadal 18 : 27-29

That the artists were known as *Kannul Vinaignar* is mentioned in *Madurai Kanchi*:-

“ எண்வகைச் செய்தியும் உவமம் காட்டி
நுண்ணிதி னுணர்ந்த நுழைந்த நோக்கிற்
கண்ணுள் வினைஞர்”

— மதுரைக் காஞ்சி

“*Enn Vagai Chaithiyum Uvamum Katti
Nunnidhir Nuzhaintha Nokkir
Kannul Vinaignar*”.

— Madurai Kanchi : 516-518

Women were also well versed in the art of painting. The fact of Madhavi learning drawing and painting is mentioned in *Manimekhalai*.

“ ஓவியச் செந்நூல் உரைநூற் கிடக்கையும்
கற்றுத்துறை போகிய பொற்றொடங்கை”

— மணிமேகலை

ஊர் அலர்

“*Ovia Chennool Urainur Kiddakkaiyum
Kattuth turai Poogia Pottodinangai*”.

— Manimekhalai

Besides dancing, she was well versed in painting having studied *Ovia Chennool* (Text book of painting).

In *Silapathikaram*, the following lines are mentioned about the settlement of artists, architects, painters, carpenters, black smiths, and gold smiths in Manavoorpakkam of Kaveripoompattinam.

“ பட்டினும் மயிரினும் பருத்தி நூலினும்
கட்டு நுண்வினை காருகர் இருக்கையும்
கஞ்சகாரரும் செம்பு செய்குநரும்
மரங் கொல் தச்சரும் கருஞ்கை கொல்லரும்
கண்ணுள் வினைஞரும் மண்ணீட்டாளரும்
பொன் செய் கொல்லரும் நன் கலம் தருநரும்
துன்ன காரரும் தோலின் துன்னரும்
கிழியினும் கிடையினும் தொழில் பல பெருக்கிப்
பழுதில் செய்வினைப் பால்கெழுமாக்களும்”

— சிலப்பதிகாரம்

“*Pattinum Mayirinum Paruthi Noolinum
Kattu Nunvenai Karugar Erukkaaiyum
Kanjakkararum chembu chaigunarum
Narakkol Thacharum Karungal Kollarum
Kannul Vinaignarum Maneetalarum
Ponchai Kollarum Nankalam Tharumarum
Thunnakararum Tholis thunnarum
Kiziyenum Kidaiynum Thazilpal perukipp
Pazuthil chaivenaipalkezhum makkalum*”

— Silapathikaram 16-3

In *Manimekhalai*, it is said that the *Vinainar* (may be carpenters) of Magada, the braziers of Maharashtra and the carpenters of Yavana had cooperated with the artisans in constructing the beautiful buildings.

“மகத வினேஞரும் மராட்டக் கம்மரும்
அவந்திக் கொல்லரும் யவனத் தச்சரும்
தண்டமிழ் வினேஞர் தம்மொடு கூடி
கொண்டு இனிது இயற்றிய”

— மணிமேகலை

*“Magada Vinainarum Maratta Kanmarum
Avanti Kollarum Yavana Thacharum
Thandazil vinaignar Thammodu Koodi
Kondur Enithu Eyotti.”*

— Manimekhalai II : 107-110

There are evidences that the Kings were not only patrons, but also artists themselves. Under their reign, the artists were greatly honoured and flourished.

The Royal artist, Mahendra Varman, the Pallava King was well versed in music, painting, sculpture and literature. N.C. Mehta remarks¹ ;

“Mahendravarman bore among others the epithet of *Chitrakarapuli*—(tiger among the painters). He was also an accomplished poet musician, and a great builder and it is probable that this “Curious Minded” Sovereign (*Vichitra Chitta*) as he called himself, was also a painter” His father, Simhavishnu and his predecessors, Narasimha Varma and Raja Simha Pallava were great admirers of art and honoured the artists.

The Chola Kings, especially Rajaraja the Great, and Rajendra Chola honoured the artists at a very high level. Evidences are found in inscriptions on the walls of temples built by them. Even during the Pandya and Vijayanagara period they enjoyed great respect and royal patronage.

Artists of exceptional ability were entertained in the royal courts to execute royal commissions, to judge the pictures bought and also to teach painting to the members

of the Royal family who learnt the various arts like music, dance as well as painting in a well-planned scheme of liberal education.

Artists who were involved in the constructions of temples in various fields such as Stone Carving, Metal Casting, Painting etc. were known as *Sthapatis*. The *Silpa Sastras* divided these artists into four categories: *Sthapatis*, *Sutra Grahis*, *Viteki* and *Saksh-achan* of whom *Sthapatis* were given pride of place.

Art pieces were preserved in special art galleries in royal palaces, public art houses etc. The connoisseur and other enlightened citizens of the kingdom took pleasure in collecting art treasures. Even bed rooms were decorated with beautiful paintings.

The artists were fully conscious of the superiority of their art and when occasion required, they rose to the challenge to prove their worth. There was a special method in vogue, whereby artists of calibre, attached to the royal court challenged other artists in similar positions, to establish their supremacy, through various competitions.

There are many inscriptional references to the role of the artist. The word *Taccan* was commonly used for all artists like stone masons, architects, carpenters etc. During the Sangam period, the carpenters were called *Maramkol Taccans*. A 3rd Century epigraph refers to a stone mason who carved rock beds, for Jain saints, as ‘*Taccan*’—the descendant of *Sthapati Kula*. Mamundur inscriptions speak of the rock bed which was made by *Ciruvan*.

Velancheri plates of Aparjita, not only mention the name of the engraver, but also that he got a “*Patta*” of wet land as remuneration.² A Vijayanannan is described as foremost

among the *Silpis* who held a large fortune and was well in the graces of the king. He was born in the city of Kanchi.

In the court of Damburaraman, there was a very famous architect called *Paramesa Perum Taccan* who constructed the great Sundaravaradha Perumal temple at Uttiramerur³. He was well versed in *Vastu Vidya* the text that deals with architectural details of the buildings and in *Agama Shastra*. A deep study and practice of *Vastu Shastra* alone will suffice for an architect to build and edifice. The relevant portion of the inscription is—"He who understands the measure and architectural details of this (*Vimana*) fully, is an expert among architects versed in *Vastu Vidya*. The artists who erected the famous temple of Mamallapuram have left their names on small rocks popularly known as '*Nondi Veerappan Kudiraittotti*' adjacent to Mamallapuram⁴.

The artists were engaged, not only for engraving royal charters and for the construction of temples, but also to construct sluices for irrigation. Kuvanataccan is said to have made the sluice which was gifted by Nakkan, the son of Korrayanandar of Arrur situated in Nedungal Nadu, a subdivision of Indurkkottam during the reign of Nandivaram II⁵.

The Dalavaipuram copper plates of Pandya King Parantaka Veera Narayanan say that the chart was engraved by Nakkan who was the foremost among the *Silpis*, and Nakkan is described as the descendant of those who had carved the bow, tiger and two fishes, the emblems of Chera, Chola and Pandya on the Himalayas and as the father of one who had composed the *Prasastisesham* of the chart. The composer of the *Prasastisesham* of the chart is also described as an artisan, a black smith, named Pandya Mara Perunkollan alias Sri Vallan, descendant of Manu who had made a

weapon for Siva, the Lord Himself. He is also known as Tamilabharanan, being a poet. There are also indications of royal patronage, not only by the kings but also by the queens. Land and houses with gardens were granted to them and they were allotted half a share in fishing in specific tanks. They were given special privileges and were associated with the construction of temples which were on the increase. They were learned in the *Vedas*, *Agmas*, and the *Vasthu Sastras*. They were truthful and upright in their conduct. They knew not only astrology, but also how to test earth and to find out flaws in stones. The names of these artists are also inscribed in various temples. For example, in the Big Temple at Tanjavur, Raja Rajeswaram there is mention of Veera Cholan Kuncharamallan alias Raja Raja Perumattacan. His assistant, Madurantakan alias Nithya Vinodha Peruntaccan was awarded several gifts. The master *Stapati* Rajarajeperuntaccan got three shares, while the others got three fourths of a share each in recognition of their services⁶.

In every village, there were some portions of land assigned to craftsmen, known as *Taccakkani*⁷, *Tattarakkani*⁸, *Acariyakkanni*⁹ etc. In Alangudi village, a portion of the land was known as '*Silpacarya Kanni*'. There are also inscriptions to show that some temples allotted a portion of their lands to the artisans permanently¹⁰.

Similarly there are several cases of donation by these artisans to the temples. The artisans were held in high esteem and status and they donated cash, land and sheep to the temple. Sananayakakoyir Peruntaccan donated his lands, and cash and sheep to the temple of Thiruvengkadu Udaiyar at Thiruvillakkuppuram¹¹. Srikavaimangala Peruntaccan of Kuvam is said to have gifted gold to burn a perpetual lamp (*Toonga Vilakku*) to the Mahadevar of Perunthikoyil.

Contemporary history was also inscribed on the walls of temples with the help of these artisans.

The Nayak rulers had always patronised artists. They appear to have continued the special privileges and gifts to the artists. The privilege of using an elephant, double chowris, white umbrellas, palanquin, tents etc., when they travelled to Madurai and Tiruchirapalli was conferred on artists during the reign of the Madurai Nayaks. Viswanath Nayak in 1965 A. D. is supposed to have issued a decree to that effect.

The King's special protection extended to this class of people is evident from inscriptions like; "he who makes the artisan lose his eye or hand will be put to death."¹²

On the other hand, the artists proved worthy of such favours and went about their work with dedication and self sacrifice. During the reign of Maruthapandian of Sivaganga near Kalayarkoil in Ramnad District, legend has it that Kuppu Muthu Achari was asked to make a big chariot for the king's royal procession. He completed it and begged to be allowed to be the first to ride it in state. It was not out of any conceit or vanity but on account of some premonition which he had that the first rider on the chariot would die in an accident that he had requested this favour. On his death bed, he explained to the King his premonitions and how he had wanted to save the king being the victim of the accident.

Raja Sarabholji of Thanjavur, the illustrious Maharashtra King of the early 18th Century was a pioneer in arts. He collected many art books and art relics and made the local artists copy works of art from other places by giving them royal patronage. Thanjavur art plates and Thanjavur Paintings are a few that can be mentioned.

The construction and renovation of temples which flourished under the various monarchies of Tamil Nadu started to wane with the advent of the British. It was at this juncture when there was real danger of total extinction of these arts that the Nattukottai Nagarathar community, started renovating and constructing temples from Kanyakumari to Kalahasthi. The *Sthapatis* who were on the verge of ruin were again given a new life during the 19th Century and 20th Century by the construction and renovation of temples at different places. Pariyur temple in Coimbatore District and the Siva Temple in Kalahasthi are excellent examples of this period. After the advent of Independence, with the keen interest and imagination showed by the Central and State Governments, artists are being supported by the State.

Vaidhyanatha Sthapati, descendant of the Thanjavur Group who founded the sculptural training centre at Mamallapuram is one of the leading artists of his times who has staged a come back at the instance of the Government. He was also the recipient of National Awards of the Central Government. His illustrious son, V. Ganapathi Sthapati who succeeded him as the Head of the College of Architecture and Sculpture, Mahabalipuram has constructed many temples both in India and abroad. He is also the architect of Poompuhar Art Centre at Kaveripoompattinam and Valluvar Kottam in Madras, and in all these activities the initiative and benevolence of the State Government have played an important role.

The Government's keen interest in the artists is evidenced by institutions like the Govt. College of Arts and Crafts — Madras and Kumbakonam. The Madras College was originally formed in the year 1850 in during British rule under Dr. Alexander Hunter. It developed as a pioneer art institution under the Principalship of Roy Chowdhury. He was succeeded by K.C.S. Paniker, R. Krishna Rao, S. Dhanapal,

and L. Munuswamy. This institution, with help and aid from the Government trains artists in the field of painting, sculpture, ceramics, textiles, and visual communication. This institution has produced many eminent artists. The Cholamandal artists are also the products of this College. Under the leadership of the above heads of the institution many eminent artists have emerged. They have taken upon themselves to develop and spread various trends in contemporary Indian Art at National and International level.

The Central Government has formed the Lalit Kala Academy and Oviyam Nun Kalai Kuzhu with a view to encourage artists through the country. Grants and aids to several art associations and institutions as well as to individual artists are also given by the Academy. Fellowships are awarded for higher training and research in the field of Arts. The formation of a separate Ministry of Culture itself indicates the importance which the Government of India attaches to the field of arts and the artists. Thanks to these efforts, encouragement and activities, art in India, especially in Tamil Nadu has a bright and promising future.

References :

1. N. C. Mehta — Studies in Indian Painting
2. Dr. R. Nagaswamy — Velanjeri Plates of Aparijita
3. V. Ganapathy Sthapati — An interesting inscription from Uttiramerur. Seminar on inscription p. 179
4. Dr. R. Nagaswamy — Yavarum Kelir
p 245-247
5. Dr. R. Nagaswamy — Chingleput District Seminar on History page 89
6. S. I. I. Vol. II No. 66
7. S. I. I. Vol. V No. 991
8. Ibid. No. 515
9. S. I. I. Vol. IV No. 515
10. S. I. I. Vol. V No. 515
11. Ibid. No. 983
12. M. Crindle — Ancient India as described by Megasthene, and Arrian.

ART EVENTS

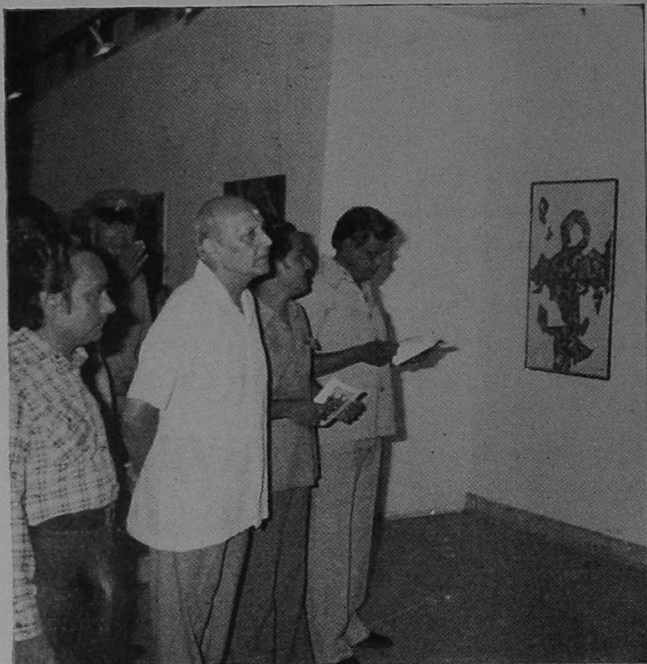
Under the programme of Inter-State Exchange of Art Exhibitions, the Tamil Nadu Oviyam Nunkalai Kuzhu organised an exhibition of Art of Tamil Nadu Artists at Jehangir Art Gallery, Bombay, for a period of one week from 15th June, 1983. This exhibition was inaugurated by Shri R. D. Pradhan, Chief Secretary to Government of Maharashtra. Again, under the same programme, the Tamil Nadu Oviyam Nunkalai Kuzhu organised an exhibition of Tamil Nadu Artists at New Delhi, for a period of one week from 20th August, 1983. This exhibition was inaugurated by Shri R. M. Agarwal, the Chief Secretary to Delhi Administration.

The Tamil Nadu Oviyam Nunkalai Kuzhu, organised its Fifth Artists' Camp at Ootacamund in September, 1983. The Camp was attended by many well-known artists from Tamil Nadu as well as from other States. This year, Tamil Nadu Oviyam Nunkalai Kuzhu honoured Shri K. Sreenivasulu and Shri P. T. Janakiram, with a cash award of Rs. 5,000/- each for their outstanding contribution to the field of art. The honouring function was held on 1st February, 1984.

Tamil Nadu Oviyam Nunkalai Kuzhu organised an exhibition of Manipur State Kala Akademi, Imphal at the Exhibition Gallery of Contemporary Art, Government Museum, Madras-8, from 8th February to 12th February, 1984. Tamil Nadu Oviyam Nunkalai Kuzhu is also organising an Orientation Course for art masters of Thanjavur District for a period of 21 days from 22nd February, 1984 at Government College of Arts and Crafts, Kumbakonam.

The Rotary Club of Coimbatore West and Innerwheel Club of Coimbatore organised an exhibition of Mohammed Ilyas of Ooty at Coimbatore for a period of one week from 17th December, 1982.

A group of Tamil Nadu Artists consist of Shri S. Adaikalaswamy, K. P. Chidambarakrishnan, N. Karunamoorthy, K. Muralidharan, R.M. Palaniappan, A. C. Rajasekharan S. Ramalingam, V. Santhanam, R. Sundararajan and A. Viswam organised an exhibition of their drawings and paintings in the name of 'Pataippu', at the Lalit Kala Akademi, Regional



SRI R.M. AGARWAL, CHIEF SECRETARY TO DELHI ADMINISTRATION, WITNESSING AN ART EXHIBITION OF TAMIL NADU ARTISTS, HELD AT DELHI.

Centre, Madras. This exhibition was inaugurated by Sri S. Balachander on 2nd March, 1983.

Sarala Art Centre, Madras organised an exhibition of drawings ((pages from a sketch-book series—I) by Sri K. M. Adimoolam from 7th July, 1983 to 18th July 1983.

Department of Ancient History and Archaeology, University of Madras, and Government Museum, Madras, organised the 71 Annual Conference of the Numismatic Society of India



HON'BLE THIRU C. ARANGANAYAKAM, MINISTER FOR EDUCATION AND CULTURE, GOVERNMENT OF TAMIL NADU, AND CHAIRMAN, TAMIL NADU OVIAM NUNKALAI KUZHU DELIVERING THE ADDRESS AT THE INAUGURATION OF THE ART EXHIBITION OF TAMIL NADU ARTISTS, AT JCHANGIR ART GALLERY, BOMBAY.

at the Museum Theatre, Government Museum, Madras. The above Conference was inaugurated by the Hon'ble Minister for Education, Government of Tamil Nadu on 22nd December, 1983.

The Gallery of Contemporary Art, Government Museum was inaugurated on 25th January, 1984.

Max Muller Bhavan, Madras and SCERT, Tamil Nadu organised a workshop for Art Masters at Max Muller Bhavan, Madras, during February, 1984.

காலத்தை அழித்த காலமாகத் தொடரும் காலமும் ஒரு காலமே

ந. முத்துசாமி

இந்த இதழின் மற்றொரு பக்கத்தில் ஆதிமூலத்தின் சித்திரக் காட்சியைப் பற்றிய விமர்சனக் கட்டுரை அச்சாகியிருக்கிறது. அதற்குத் தலைப்பு ‘மனதில் கீறிய வடிவங்கள்’ என்று கொடுத்திருக்கிறேன். விமர்சகர் பெயர் வெளியிடப் படாமல் இருக்கிறது. அது அவருடைய விருப்பம். ‘கீறிய’ என்ற சொல் ஈழத்தின் தமிழ். ஈழத் தமிழர்கள் கொடுமைக்கு ஆளாக்கப்பட்டிருக்கும் இந்த நேரத்தில் நாம் அவர்கள் பக்கம் என்காட்ட அவர்களுடைய சொல்லைக் கடன் வாங்கிக் கொண்டேன். ‘வரைதலை’ அவர்கள் ‘கீறுதல்’ என்கிறார்கள். தமிழகத் தமிழில் கீறும்போது ரத்தம் துளிர்க்கிறது. மூங்கில் முற்களால் கட்டிய ஒரு வேலியின் முள் கீறிய இடத்தில் ரத்தம் துளிர்க்கிறது. அவ்வளவு பச்சையாக இன்று தமிழ் உள்ளங்களில் பச்சை ரத்தம் துளிர்ந்திருக்கிறது. ஓர் ஓவியனின் உள்ளத்தில் வடிவங்களின் பதிவு அவ்விதம்தான் கீறிப்பதிவாகிறது. நம்மனங்களில் வடிவங்கள் பதிந்தால், ஓவியர்களின் மனங்களில் வடிவங்கள் வடுக்களாகத் தழும்பு பெறுகின்றன. வடுக்கள் தழும்புகள் என்பதை இயற்கையின் நிலைமாறிப் பதிந்துவிட்ட புண்காய்ந்த இடங்களாகத் திரித்துக்கொண்டு விடக்கூடாது. ஓவி

யனின் மனப்பதிவுகள் நிலைத்த பசுமை கொண்டவை. தேங்காய்க் கீற்று நிலாக் கீற்று என்னும் சிறு துண்டுகள் அளவில் பின்னப்பட்டு—முழுமை குறைபட்டு நிற்பதும் அல்ல இது,

“அனாவசியமாக வேறு ஏதோ ஒரு தொலைவில் இருக்கும் ஏதோ ஒன்றைப் பற்றிய பிரமையில் படைப்புத் தொழிலில் இறங்கி முட்டி மோதி வெளிக் கொணர முடியாமல் திணறும் பிரயோசனமற்றுப்போகும் உழைப்பு இவரது படைப்புக்களில் இல்லை. தான் எடுத்துக்கொள்ளும் ஸ்திரமான விஷயங்களில் உள்ள விஸ்தாரங்களையும் நுணுக்கங்களையும் ஆராயும் வேலையில் வெளிப்படும் அழகுணர்ச்சியே இவரது படைப்புக்களில் தேங்கி நிற்கிறது.” விமர்சகர் ஆதிமூலத்தைப்பற்றிச் சொல்லும் சொற்களில் தான் உணர்ந்ததின் உறுதி தென்படுகிறது. ஆதிமூலத்தின் ஓவியங்களைப் பார்ப்பவர்கள் ஓவியமனம் எவ்வளவு பரிமாணங்களைக் கொண்டது என்பதைப் புரிந்து கொள்வார்கள்.

சென்ற இதழின் அட்டையில் வெளியாகியிருந்த ஆதிமூலத்தின் ஓவியத்தில் வெளியின்

ஆழங்களை சட்டமிடப்பட்ட திரையின் குறுகிய வெளிக்குள் விரிக்கும் திறமையைப் பார்க்கிறோம். மிதக்கும் வண்ண வடிவங்கள் இயற்கையின் அற்புதத்திற்கு அதே வேகத்தோடு நம்மைத் திருப்பிச் செலுத்துகிறது. இந்த விமர்சகர், சித்திரங்கள் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருந்த அறையிலிருந்து எந்த மன வேகத்தோடு வெளி வந்திருக்கிறார் பாருங்கள். இவ்விதம் தழைத்த தமிழை சில சொற்களின் எண்ணிக்கைக்குள் அடைக்கப் பார்த்து புரியவில்லை என்ற குற்றச்சாட்டை அடிக்கடி கேட்டுக் கொண்டிருக்கிறோம் கோபுரத்தை இப்பொம்மைகள் தாங்குகின்றன.

கோபுரத்தை பொம்மைகள் தாங்குகின்றன என்ற பழமொழியை வழக்கமான பொருளில் எடுத்துக் கொள்ளுங்கள். கோபுரத்தை பொம்மைகளா தாங்குகின்றன? இல்லை. கோபுரம் தன் அஸ்திவாரத்தின் மேல் நிற்கிறது.

வழக்கமில்லாத பொருளில் கோபுரத்தை பொம்மைகள்தான் தாங்குகின்றன. எந்தக் கோபுரத்தை வேண்டுமானாலும் பாருங்கள். அதில் அநேக பொம்மைகள் தோள் கொடுத்து கோபுரத்தைத் தாங்கிக்கொண்டிருக்கும். ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு தூண். கோபுரத்தை மட்டுமா? தேரையும் அவைதான் தாங்குகின்றன. அந்த பொம்மைகள் இல்லாத கோபுரத்தை ஒரு கணம் நினைத்துப் பாருங்கள். உங்கள் மனதில் இன்றைய விண்ணை முட்டும் கட்டிடங்கள் தோற்றத்துக்கு வரும். இது மனதின் இயல்பு. இந்த இயல்பு, இடையில் மிக நுணுக்கமாக உள்ள ஓர் அர்த்தத்தை மறைத்து விடுகிறது. இந்தப் பழக்க தோஷத்திலிருந்து விடுபட்டவனுக்கு பொம்மைகள் இல்லாத கோபுரம் ஒன்று தோன்றும். கோபுரம் தோன்றிய நாளுள் அவன் பயணம் போயிருப்பான். அங்கே பொம்மைகள் இல்லாத ஒரு கோபுரத்தைப் பார்த்து அதன் விகாரத்தை அவன் அனுமானித்துக் கொள்வான். அப்போது அவனுக்குத் தெரியும் கோபுரத்தை பொம்மைகள் தாங்குகின்றன என்பது. பார்வையை இழந்து விடக்கூடாது. நாம் கோபுரத்தை பொம்மைகள் தாங்கவில்லை என்பதை உண்மையில் எடுத்துக்கொண்டு விட்டோம். கல்லைக் கண்டால் நாயைக் காணோம். நாயைக் கண்டால் கல்லைக் காணோம். மரத்தில் மறைந்தது மாமதயானை.

மரங்களுக்கு இடையில் மறையும் யானைகளைக் கண்டுபிடிக்கிற வேலையைக் கற்றுக் கொடுக்கிறார்கள் நாம் வாழும் காலத்து ஓனியர்கள். அவர்கள் வரையாத கோடுகள் இன்னமும் இருக்கின்றன.

எங்களுர் அய்யனார் கோயிலுக்கு முன்னாடி இரண்டு முன்னடியான்கள் இருக்கிறார்கள். அவர்கள் எனக்கு மிகவும் பழக்கமானவர்கள். எங்கள் புஞ்சையில் உள்ள அனைவருக்கும் அவர்கள் மிகவும் பழக்கமானவர்கள். அதனால் அவர்கள் யாருடைய கண்ணுக்கும் புலப்படாமல் இருந்துகொண்டிருக்கிறார்கள். மிகவும் ஸ்தூலமாக நெருங்கிப்போனால் இடறும் இரண்டு பெரிய இடங்களை அடைத்துக் கொண்டு போக்குவரத்துக்குத் தடையாக அவர்கள் இருந்து கொண்டிருக்கிறார்கள். அவர்கள் என்று அங்கே குந்திக் கொண்டார்கள் என்பது யாருக்குமே தெரியாது. என் சிறு வயதில் முதியவர்களை நான் கேட்டிருக்க வேண்டும். கேட்கத் தவறி விட்டேன். அது இப்போது இந்த நொடியில் இதை எழுதிக் கொண்டிருக்கும் போது தோன்றுகிறது.

இவர்களை ஒத்த அடையாளம் உள்ளவர்களை நான் கண்டதில்லை. இவர்களை வேற்றுமையில் ஒத்தவர்கள் வேறு ஊர்களில் இருந்து கொண்டிருப்பார்கள். ஓர் இருக்கையின் மேல் காலைத் தொங்கப் போட்டுக் கொண்டு தங்கள் பருமனுக்கு மிஞ்சிய உயரத்தோடு உட்கார்ந்து கொண்டிருப்பார்கள். தலையில் உள்ள கீரிடமும் மிகவும் உயர்ந்து ஏற்கனவே மிஞ்சிய உயரத்தை மேலும் உயர்த்தி விடும். எங்கள் ஊர்க்காரர்கள் இரண்டு பேரும் மிகவும் உறுதியாக இருக்கையின் மேல் அமர்ந்து பருமனுக்குத் தகுந்த உயரத்தோடு, கூர்ந்து உயராது வட்டவடிவில் கதக்களியின் கிரீடங்களை ஒத்த கிரீடங்களை அணிந்து கொண்டு அமர்ந்திருப்பார்கள். அரிந்து வைத்த ஓர் அயோக்கியனின் தலையின் மீது ஒரு கையை வைத்து நிஷ்டையிடும் அமர்ந்தவர்களைப்போன்று இருப்பார்கள். ஒருவருக்கு ஒருவர் வெறுபட்டு இருப்பார்கள். குணத்திலும் உருவத்திலும் வேறுபட்டு, தோன்ற வெளிவந்த ஆடை அணிகலன்களால் ஒத்திருப்பவர்கள் போல் இருப்பார்கள். ஒருவருக்கு வாகனம் குதிரை மற்றவருக்கு வாகனம் யானை. இரண்டும் அவர்கள் அமர்ந்த பீடத்தில் இலச்சினையாக பொறிக்கப்பட்டிருக்கும். இவர்கள் வேறு ஊர்க்காரர்களை எந்த விதத்திலும் ஒத்தவர்கள் இல்லை. நீங்கள்

பாராமல் போனால் ஒரு ஜாடையில் உங்களை அழைப்பதைக் காணலாம். நீங்கள் காணத்திரும்பினால் ஒன்றும் அறியாதவர்களாகி விடுவார்கள். கொஞ்சம் அசந்தால் பயந்து கொண்டு விடுவீர்கள். ஆனால் அமைதியான வீரர்களே ஒழிய விகாரமான முரட்டுக் காலிப்பயல்கள் இல்லை.

வெளியூர்களில் இவர்களை ஒத்தவர்களையே ஐயனார் என்று சொல்லி விடுகிறார்கள். நாங்கள் 'கண் சிவந்தால் மண் சிவக்கும்' படத்தின் வெளிப்புறக்காட்சி படப்பிடிப்பிற்காக சேலம், கோயம்புத்தூர் பகுதிகளில் இப்படிப் பட்டவர்கள் பல பேரைத் தேடிக் கொண்டு போனோம். எங்களுக்கு அறிமுகமானவர்கள் அத்தனை பேரையும் அந்த ஊர்க்காரர்கள் ஐயனார் என்றுதான் சொல்கிறார்கள். எங்களுக்காரர்கள் ஐயனார்கள் இல்லை. அவர்கள் முன்னடியான்கள் தான். ஐயனாரின் காவல் தெய்வங்கள்.

அவர்களைத் தாண்டி உள்ளே போனால் மேடைகள் இருக்கின்றன. மேடைகள் மேல் அருபிகளான கற்சிலைகள் நட்டு வைக்கப்பட்டு ஆண்டாண்டு காலமாக எண்ணெய் பூசி நீருற்றி அபிஷேகம் செய்து காய்ந்த பொருக்குகளுக்குமேல் மேலும் மேலும் எண்ணெய் பூசிய பிசுக்கோடு இருப்பதைக் காணலாம். இவர்கள் எல்லாம் ஆதிவாசிகளாக இருக்கவேண்டும். கோயிலுக்கு உள்ளே உள்ளவர் புதியபேர்வழி. நாகரிகமாக உருவம் எடுத்துக்கொண்டு ஐயனார் என்ற மரியாதை விகுதியோடு மனைவி அருகிருக்க உள்ளே அமர்ந்து கொண்டிருக்கிறார். இவர் இன்னும் புதியவர். இவருக்கு முதியவர் மூளையாகி திறந்த பிரகாரத்தின் சளி மூலையில் கிணற்றங்கரைக்குப் போகும் வாயிலுக்குப் பக்கத்தில் உட்கார்ந்து கொண்டிருக்கிறார். இவருக்கு மரியாதையாக, பிரகாரத்தில் உள்ள சுற்றுவட்டத்து தேவதைகளுக்கு உபசாரங்கள் நடக்கும் போது ஆசாரமாக உபசாரங்கள் எல்லாம் நடக்கும். குறைந்தது மூன்று தலைமுறைகளை அமாவாசையன்று நினைவில் கொள்ளும் உயர் ஜாதிக்காரர்கள் உள்ள இடத்தில் இவர் இரண்டாம் தலைமுறைக்காரர். அல்லவா?

இவர்களுடைய வாகனம் குதிரை. குதிரையைப்பற்றிச் சொல்வதற்கு முன்னால் குதிரையின் வால் புறத்தில் கிழக்குப் பார்த்து புற்றிடம்

கொண்ட இடிந்த மண்டபக் கோயிலில் ஜாதியில் பழையனாம் ஒருவன் நின்று கொண்டிருக்கிறான். புலி பாய கையில் அரிவாளோடு நிற்கும் இவன் தேள் கொட்டியதைப் போல் கடுக்கும் கள்ளை விரும்பி நெய்வேத்யப் பொருளாகக் கேட்கும் பழையன். கோலும் கைக்கொண்டவன். இரும்புப் பூண் கட்டிய கோல் ஒரு புறம் சாத்தி வைக்கப் பட்டிருக்கும். சிலம்பு விளையாட்டில் வல்லவனோ என்னவோ? பழையன் சுதை வேலையில் செய்து வைக்கப்பட்டவன். வரலாற்றில் இவர்களுடைய பாரம்பரியம் உங்களுக்குத் தெரிந்திருக்கும் என்பதற்காகவே சொல்கிறேன்.

குதிரை ஏற்றத்தில் வல்லவர் ஐயனார். இரவின் நடுஜாமத்தில் எங்களுக்காரர்கள் காதிற் கேட்கும் சலங்கை ஒலி இவர் குதிரை ஏறி ஊரைக்காக்க வலம் வரும் செய்கையின்போது ஒலிக்கிறது. அனேகமாக சலங்கை ஒலி இப்போது நின்றுபோய் விட்டது. முந்தைய இரண்டு மூன்று தலைமுறைக்காரர்களுக்கு அது கேட்டுக் கொண்டிருந்தது. அந்த முதியவர்கள் இரவில் எங்கும் தனியாகப் போவார்கள். அவர்களுக்குத் துணையாக தொலை தூரத்தில் ஐயனார் குதிரையின் சலங்கை ஒலி கேட்டுக்கொண்டிருக்கும்.

இரண்டு குதிரைகளைக் கொண்டது எங்களுக்கோயில். அநேகமாக தஞ்சை மாவட்டத்துக் குதிரைகள் உயரமானவை. தோற்றப் பொலிவுள்ளவை. நான்கு கால்களில் நிற்கும் அவற்றுக்கு வயிற்றைத் தாங்கும் நடுச்சுவர் ஒன்று இருப்பதைக் காணலாம். அப்படி எங்களுக்க குதிரை ஒன்றுக்கு உண்டு. இது வீரனின் குதிரை. வீரன் ஐயனாருக்கு மேல்புறமாக தனிக்கோயில் கொண்டு இருக்கிறான். இந்தக் குதிரை ஐயனாரின் சன்னிதிக்கு முன்னதாக சற்று வடக்கே தள்ளி தெற்குப் பார்த்து நின்று கொண்டிருக்கிறது. மற்றது நடுவில் தூண் இல்லாத குதிரை. நான்கு கால்களில் மட்டுமே நிற்பது. இதைப் போல வேறு எங்கேயும் இல்லையாம். இவ்வளவு பெரிய குதிரை; சிறியவை இருக்கலாம். கடிவாளத்தை இழுத்துப் பிடித்ததால் தலையைக்குனிந்து நாவை வெளியில் நீட்டிக் கம்பீரமாக நின்றுகொண்டிருக்கிறது இது. கிழக்குப் பார்த்து நின்று கொண்டிருக்கிறது. இது புவனேஸ்வரியின் சன்னிதி. இங்கே திசைக் குழப்பங்கள் நேர்ந்திருக்கின்றன. ஏன் எப்பொழுது நேர்ந்தது என்பது யாருக்கும்

தெரியாது. பெரும்பாலும் காடுகளில் இருக்கும் ஐயனார் இங்கே ஊர் நடுவில் சோழன் கட்டிய சிவன் கோயிலின் திருக்குளத்துக்கு வடமேற்கு மூலையில் இருந்து கொண்டிருக்கிறார். சோம்பி அமர்வதற்கான சுமை தாங்கியோடு சாலை நடுவே போகிறது. குறுக்கே ஒரு சாலை காவிரியை நோக்கிப் போகிறது. மழை பொழிந்து மண் அரிக்கும் சாரச்சிதைவைத் தடுத்து வைத்த புளியந்தோப்புக்கு இடையில் இருக்கிறார் இவர். மேலே இருந்து வரும் மழை அடித்துக் கொண்டு போகும் மண் அரிப்பைத் தடுக்கத் தெரியாதவர்கள் நிறைந்தது தான் எங்கள் புஞ்சை. மேற்கே இருந்து வரும் காற்று மேல் மண்ணை ஊதிக்கொண்டு போய்விடும். இங்கே பொழியும் மழையில் மண்ணின் சாரம் இருந்த இடத்திலேயே ஊறி வளப்படுத்த வேண்டும். ஆதிமூலத்தின் ஒரு குதிரையின் முகத்தைப் பாருங்கள். அது, சாரம் இருந்த இடத்திலேயே ஊறவேண்டும் என்று சொல்கிறது.

இப்படிச் சொல்லும் அநேக குதிரைகள் இரண்டு சன்னிதிகளுக்கும் இரண்டு புறமும் காவல் காக்கும் படை வரிசையாக நின்று கொண்டிருப்பதை புஞ்சையில் காணலாம். புஞ்சையில் என்ன; அநேக ஊர்களில் காணலாம். இவை மண்ணில் சுட்டவை. குயவர் செய்தது. ஊரார் நோய்க்கு வேண்டிக்கொண்டு இவரையும் வேண்டிக்கொண்டு செய்து வைத்த உருவாரங்கள். நோய்வாய்ப்படுபவன் மனிதன் என்பதால் மனித உருவத்தில் அமைந்த உருவாரங்களும் நின்று கொண்டிருக்கும். பொதுவாய் பாரத்தை தெய்வத்தின் மேல் போட்டு அவன் வாகனத்தைச் செய்து வைத்தவர்களால் உண்டான படைவரிசைகள் இவை. இப்போது வியூகங்கள் கலைந்து கொண்டு வருகின்றன. ஒவ்வொரு குதிரையும் காலக் கண்பட்டுச் செத்துப் போகின்றன. ஓட்டாஞ் சல்லிகள் தரையில் பரவிக்கிடக்கிறது எங்கும். எல்லோரும் மிதித்துக் கொண்டு போகிறார்கள். இவர்களுடைய வயது சராசரியில் உயர்ந்து போயிருக்கிறது.

கோயிலின் முன் உள்ள சாலையை எத்தனை பேர் மிதித்துக்கொண்டு போயிருப்பார்கள். அவர்கள் கோயிலின் முன்னே உள்ள சாலையிலிருந்து மண்ணை எடுத்துக் கண்ணைமுடி நெற்றியில்

இட்டுக்கொண்டு போயிருப்பார்கள். நான் சிறுவனாக இருந்தபோது அப்படிச் செய்பவர்கள் தொகை அதிகம் இருந்தது. காவிரிப்பூம்பட்டினத்தைத் தலைநகராகக் கொண்டு ஆண்ட சோழர்களுடைய படையும் படை வீரர்களும் அந்த வழியே போயிருப்பார்கள். காவல் தெய்வங்களான பிடாரி திருக்குளத்தின் மேல்கையில் இருக்கும் சாலையின் தென்புறக் கோயிலிருந்தும், மாரி, பெரிய கோயிலின் மேல்வீதியாகத் திரும்பும் வடக்கு வீதியான இந்தச் சாலையின் திரும்பு முனையின் மேல் புறத்திலிருந்து கிழக்கு நோக்கியும் இவர்களைப் பார்த்துக் கொண்டிருப்பார்கள். வழிப் போக்கர்கள் புழுதியாக கால்களில் கொண்டுவந்த மண்ணை இங்கே விட்டு இந்த மண்ணை நெற்றியில் இட்டுக்கொண்டு தொலை தூரத்துக்குப் போகப் புறப்பட்டவுடன் பிடாரியும் புவனேஸ்வரியும் ஒருவரை ஒருவர் பார்த்துக் கொள்வார்கள். மேற்கும் வடக்கும் சேரும் மூலையிலிருந்து நான் முன்னே சொன்ன காவிரிக்குப் போகும் சாலை கரிகாலன் கல்லணையிலிருந்து காவிரிப்பூம்பட்டினத்துக்குப் போட்ட சாலையில் போய்ச் சேர்கிறது. அந்தச் சாலையில் போனவர்களைத் தவிர இங்கே போகிற அத்தனை பேரையும் பார்த்துக் காவல் புரிந்து கொண்டிருக்கும் இவர்களுடைய பார்வையை மீறிப் போய்க் கொண்டிருக்கிறார்கள் இன்று. உருவாரங்களும் நடுவில் தூண் இல்லாமல் நான்கு கால்களில் நிற்கும் கம்பீரக் குதிரையும் இரண்டு முன்னடியான் களும் பார்வைக்குப் புலப்படாமல் போய்க்கொண்டிருக்கிறார்கள்.

எவ்வளவு சுலபமாக ஏமாந்து போய் விடுகிறார்கள்? கள்ளச் சாராயத்தைப் பிடிக்க வந்தவர்களாக போலீஸ் உடையில் வந்தார்களாம் சிலர். ஒரே ஜீப்பில் அவர்கள் ஒரு மாலைப் பொழுது புஞ்சைக்கு வந்திருக்கிறார்கள். அதற்கு முந்தி ஒரு நாள் பெரிய கோயிலில் அபிஷேகத்திற்குக் கொடுத்து சோழன் நாட்டிய நற்றுணையப்பனைக் காண வந்தவர்களாக வந்து உற்சவ விக்ரகங்களுக்கு தீபம் காட்டச் சொல்லிப் பார்த்து விட்டுப் போயிருந்த அவர்கள் பின்னால் வந்த நாளின் இரவில் ஊர்க்காரர்கள் எல்லோரும் வீட்டில் அடங்கியிருக்க வேண்டும் என்று பயமுறுத்தி விட்டு இரவோடு இரவாக பஞ்சலோக விக்ரகங்களைக் கடத்திக் கொண்டு போய்விட்டார்கள்.

புஞ்சையில் யாருக்கும் அடையாளம் தெரியாமல் இருளில் இருந்த சிலைவடிவங்களை அடையாளம் காட்டுவதற்கு எங்களுக்குக் குருக்கள் லண்டன் போய் விட்டு வந்தார். அடையாளம் இன்றிப்போன இவர்களுக்கு அடையாளம் கொடுக்கவே கடத்திக் கொண்டு போகிறார்கள் என்று முன்னடியான்களும் பிடாரி மாரிகளும் வீரனும் பல உருவாரக் குதிரைகளும் சும்மா இருந்திருக்கிறார்கள். ஆனால் ஒரு ஜானகிராமன் அங்கே இருந்திருந்தால் சும்மா இருந்திருக்க மாட்டார்கள் இவர்கள்.

சைவக் குரவர் நால்வரில் ஒருவரின் தாய் மாமன் வீடு. பாடல் பெற்றது. திருநனிபள்ளி என்னும் எங்கள் புஞ்சை. கல்வெட்டுக்களால் ஆனது. அது பொன்செய். காக்கையாகக் கருத்து அகத்தியனின் கமண்டலத்தைக் கவிழ்த்து காவிரியாக ஓட்டியவன் குளித்து பொன்னிறம் பெற்ற திருக்குளத்தால் பொன்செய்யானது. பள்ளி என்பதால் சமணப் பள்ளியாக இருந்ததோ என்னவோ?

அந்தத் திருக்குளத்தில் நற்றுணையப்பனின் தேர் இறங்கிவிட்டதாம். எப்போதோ எந்த யுகத்திலோ? முழுதாக முன்கோபுரம் கட்டப் படாமல், கட்டுவதற்கு வேண்டிய கற்களைக் கொண்டுவந்து அடுக்கி வைத்திருக்கும் சோழனுக்கு நற்றுணையப்பனுக்கு ஒரு தேர் அளிப்பதற்கு என்ன சிரமம் இருந்திருக்கப் போகிறது? தேரைக்காணவில்லை. கறையான்கூட அரித்திருக்கலாம். என்றாலும் எங்களுக்காரர்கள் தேர் திருக்குளத்தில் இறங்கிவிட்டதாகவே எடுத்துக்கொண்டு விட்டார்கள். இறங்கிப் பாதாளத்துக்கு போய் விட்டதாக எடுத்துக் கொண்டு விட்டார்கள். குளத்தில் நீர் வற்றினால் தேரின் கலசத்தைப் பார்க்க முடியும் என்ற ஆவலுடனேயே நாங்கள் எல்லோரும் இருந்தோம். எல்லோருக்கும் நீந்தத்தெரியும். என்றாலும் குளத்தில் நீர் வற்றினால் கலசத்தின் முனை தென்படப் போகிறது என்ற எங்கள் ஆவலுக்கு அடக்கம் இல்லை. சில கோடைகளில் திருக்குளத்தில் நீர் வற்றியதும் உண்டு. குளத்தின் காய்ந்த அடி வண்டலை கட்டி கட்டியாகப் பெயர்த்து நிலத்துக்கு எருவாகப் போடுவோம். அப்படி கட்டிகளை பெயர்க்கிற போதுகூட எங்களுக்கு கலசத்தின் முனையைக் காணப்போகிற ஆவல் அடங்காமல் இருந்தது. ஒரு முறை குளத்தை வெட்டக்கூடச் செய்தோம்.

ஆழப்படுத்தினோம். அப்போது மண்வெட்டியின் வாயில் கலசம் தட்டி நசுங்கிவிடப்போகிறது என்ற பயம் இருந்துகொண்டே இருந்தது. ஆனால் எங்கள் கண்களுக்கு தேரின் கலசம் தென்படவே இல்லை. என்றாலும் ஆர்வத்தோடேயே இருந்தோம். இந்தப் புராண ஆர்வம், தேடல் ஏன் எங்களுக்கு வெளியில் இல்லாமல் போய்விட்டது?

புவனேஸ்வரியின் சன்னிதியின் வெளிச் சுவரில்—மொட்டைச் சுவர்—சுதையால் ஆன இரண்டு துவார பாலர்கள் கதைகளில் காலை உதைத்து கொண்டு கூடியாட்டத்தில் சாக்கையார் நீட்டும் கோரைப் பற்களை நீட்டிக்கொண்டிருக்கும் காட்சியைப் பார்க்க நாங்கள் ஏன் மறந்து போய்விட்டோம். சுதைச் சிலையின் சுண்ணாம்புக் காரை பெயர்கிறபோது வருத்தமின்றிப் போய் விட்டதே! ஓய்வாக அவர்கள் நிற்கும் மேடையில் உட்கார்ந்துகொண்டிருக்கும்போது விஷமம் செய்யும் விரல்கள் காரையைப் பெயர்க்கின்றனவே! இவர்கள் பழைய தமிழ்ப் போர்க்கலை மரபின் ஒரு நிலையில் நிலைத்தவர்களாமே! இந்தப் புராண ஆர்வம் எங்களுக்குத் தெரியாமல் போய் விட்டதாலா?

மரத்துப் போய் விட்டது. காலத்தில் தோல் தடித்துப்போய்விட்டது. புதிது புதிதாகப் பிறந்து கொண்டிருக்கிறார்கள் என்றாலும் ஜாதியில்தான் பிறக்கிறார்கள். மரத்தும் தோல் தடித்தும்போன பெற்றோர்களுக்குப் பிறப்பதால் குழந்தையின் அறியும் ஆர்வம் தணிந்து போய்விடுகிறது. தெற்கேமட்டுமா? வடக்கிலும்தான். இந்தியத் திசைகள் தோறும் தான்.

கிரீம்ஸ் சாலையில் உள்ள லலித்கலா அகாடமியின் வட்டார நிலையத்தில் சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் ஒரு குயப்பட்டறை நடைபெற்றது. இந்தியா முழுதுமிருந்தும் குயவர்கள் வந்திருந்தார்கள். அவர்கள் செய்யும் பொருள்களுக்கு விற்பனை வாய்ப்புகள் இல்லை என்பது ஒரு பெரிய பிரச்சனை. ஆனாலும் இந்தியா முழுவதிலும் அவர்களுக்கு பாண்டங்கள் செய்ய மண் கிடைப்பது பெரிய பிரச்சனையாக இருக்கிறது என்பது தெரிய வந்தது. எனக்குத் தெரியும் எங்கள் புஞ்சைக் குயவருக்கும் இதே பிரச்சனை தான். அவருக்கு வேண்டிய மண் ஒரு நிலத்தில் இருக்கும். அதை வெட்டி எடுக்க நிலச்

சொந்தக்காரர்கள் இடம் கொடுக்கமாட்டார்கள். குளையும் சுழற்றும் சக்கரமும் கோலும் ஈர மண்கையுமாக இருக்க வேண்டியவர்கள் மண்வெட்டியும் தோளுமாக ஆண்டைகளைக் கெஞ்சிக் கொண்டு அலைவார்கள். இது இந்தியா பூராவுமாம்.

லலித்கலா அகாடமியில் செய்யப்பட்ட பாண்டங்களும் உருவாரங்களும் உடனுக்குடன் குலைச் சூடு ஆறுவதற்கு முன்பாகவே விற்றுப்போய் விட்டது. பெரிய பெரிய அதிகாரிகளின் மனைவிமார்கள் அவற்றை வாங்கிக் கொண்டு போய் தங்கள் மாளிகையின் முன் அறையில் அலங்காரமாக வைக்க போட்டி போட்டுக் கொண்டிருந்தார்கள். காட்சிக்கு வைப்பதற்குக் கூட அனுமதிக்காமல் ஓர் அம்மாள் ஐயனாரின் தமிழ்க் குதிரை ஒன்றை உடனே வண்டியில் ஏற்றச் சொன்ன போது நான் அருகில் இருந்து வேடிக்கை பார்த்துக் கொண்டிருந்தேன். கலைஞனான ஒரு குயவனாரை—அவர் தமிழ்க் குயவர், இந்தக் குதிரையைப் பெற்ற தாய், அவரை அந்த அம்மாள் தன் வீட்டுத் தோட்டக்காரனை அழைப்பதைப் போல அழைத்து அதை வண்டியில் ஏற்றச் சொன்னார். ஆதிமூலத்தின் குதிரையைப் போல அது நழுட்டுச் சிரிப்பு சிரித்துக் கொண்டே வண்டியில் ஏறிற்று.

இது ரசனை இல்லை; நாகரிகம். என்றாலும் விற்பனை இருக்கிறது. எங்களுக்கு யார் சொல்லிக் கொடுக்கப் போகிறார்கள்? கிள்ளியதும் வலிக்க வேண்டும் என்று யார் சொல்லிக் கொடுக்கப் போகிறார்கள்? அசாம் நாடகக்காரர்களுக்கும் சோழச் சிற்பிகளுக்கும் இடையில் உறவு இருந்ததைப் போல இங்கே மரபு இருந்தது. ஒரு சங்கிலியின் வெவ்வேறு முனைத் துண்டுகள் இரண்டுக்கு இடையில் உள்ள உறவைப்போல உறவு. நற்றுணையப்பன் கோயில் இறையுள்ளுக்கு முந்திய இருண்ட கூடத்தின் மேடையீது திருட இருந்த பஞ்சலோக சிலைகளுக்கு இடையில் நின்று நடனம் ஆடிக் கொண்டிருக்கும் நடராசரின் திருவாச்சு வட்டத்தில் தீக் கொழுந்துகள் எரிந்து கொண்டிருக்கின்றன. நடராஜன் ஆட்டக்காரன், கூத்தன். முயலகன் மிதிப்படாது மிதித்து ஆடுபவன். அசாம் தேசத்துக் கூத்தர்கள் ஆடும் ஆங்கிய நாட் என்னும் கூத்தில் முக்கிய பாத்திரங்கள்

மேடைமேல் தோன்றும் போது வட்டமாகக் கட்டிய திருவாச்சுப் போன்ற அமைப்பில் கட்டிய எரியும் தீவட்டிகளுக்கு இடையில் புகுந்து தான் மேடையில் முன் வருவது போல இருந்து ஆடுபவன் சங்கிலியின் தொடர்ச்சி அறுபடாது இரண்டு முனைத் துண்டுகளும் வெவ்வேறு வட்டங்களாகி விட்டன. இடையில் பாய்ந்த மின்சாரம் ஒத்த அன்பு தனிமனங்களில் போய் ஒடுங்கிக் கொண்டு விட்டது.

இங்கே வெளியாகியிருக்கும் ஜானகிராமனின் நடனமாடும் சிற்பத்தைப் பாருங்கள். பந்தநல்லூரில் இருந்து நல்லெண்ணத்தோடு சென்னை வந்த நடனம் கலையாக இல்லாமல் வெறும் உத்தியாக ஏங்குவதை இதைக் கொண்டுதான் கண்டுபிடிக்க வேண்டும். ஜானகிராமன் உத்திகளை எல்லாம் அழித்து விட்டார். உலோகத்தகடுகளும் கம்பிகளும் உத்திகள் அல்லவா? இவைகளைக் கொண்டு உத்திகள் எல்லாம் பாவங்களைப் பிடித்து வைத்துக் கொள்வதற்கு மட்டும் தான் என்று சொல்கிறார். முயலகனைக் கீழே மிதித்து மேலே தூக்கிய உலோகக் காலில் ரத்தமும் சதையும் தோன்றும் மரபின் தொடர்ச்சி இங்கே தென்படுகிறது.

சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் சென்னையில் சுஜீதாபேடே என்னும் மராட்டிய நடனக் காரரின் நடனம் நடைபெற்றது. இவர் பரத நாட்டியக்காரர். தஞ்சையை ஆண்ட சரபோஜி சகாஜி ஆகிய மராட்டி மன்னர்கள் செய்திருக்கும் பதங்களை ஆராய்ந்து அவற்றுக்கு அபிநயம் பிடித்து ஆடுவதில் வல்ல கலைஞர் இவர். அந்த நடன நிகழ்ச்சிக்கு நான் போயிருந்தேன். குமாரி பத்மாசுப்ரமணயமும் வந்திருந்தார். அன்று, அவருடைய பிறந்த தினம். நடனம் முடிந்து வெளியில் வந்ததும் நான் சொன்னேன், 'இன்று மிகவும் நல்ல நாள்' என்று. அதற்கு பத்மாசுப்ரமணயம் சொன்னார், 'இன்று என் வாழ்க்கையில் இது ஒரு நல்ல நாள்' என்று; சந்தோஷமாக இதயம் முழுதாக வெளிவருவதாக, முகம் மறைந்து மலராகி விடுவதாக. அப்படிப்பட்ட பாவங்கள் கொண்ட ஒரு நடனத்தை எங்கே பார்ப்பது? ஜானகிராமனின் சிலையில் பாருங்கள்.

பாலசரஸ்வதியை சத்யஜித்ரேயால் பிடித்து வைக்க முடியவில்லை. பாலசரஸ்வதியின் மகள்



“.....ஒரு நடனக் கலைஞரின் கலை அதன் உச்சக் கட்டத்தில் இருக்கும்போது படம் எடுத்து வைக்கவேண்டும்”
அண்மையில் மறைந்த சிறந்த பரதநாட்டிய கலையரசி திருமதி பாலசரஸ்வதி

Photo Credit : MARILYN SILVERSTONE

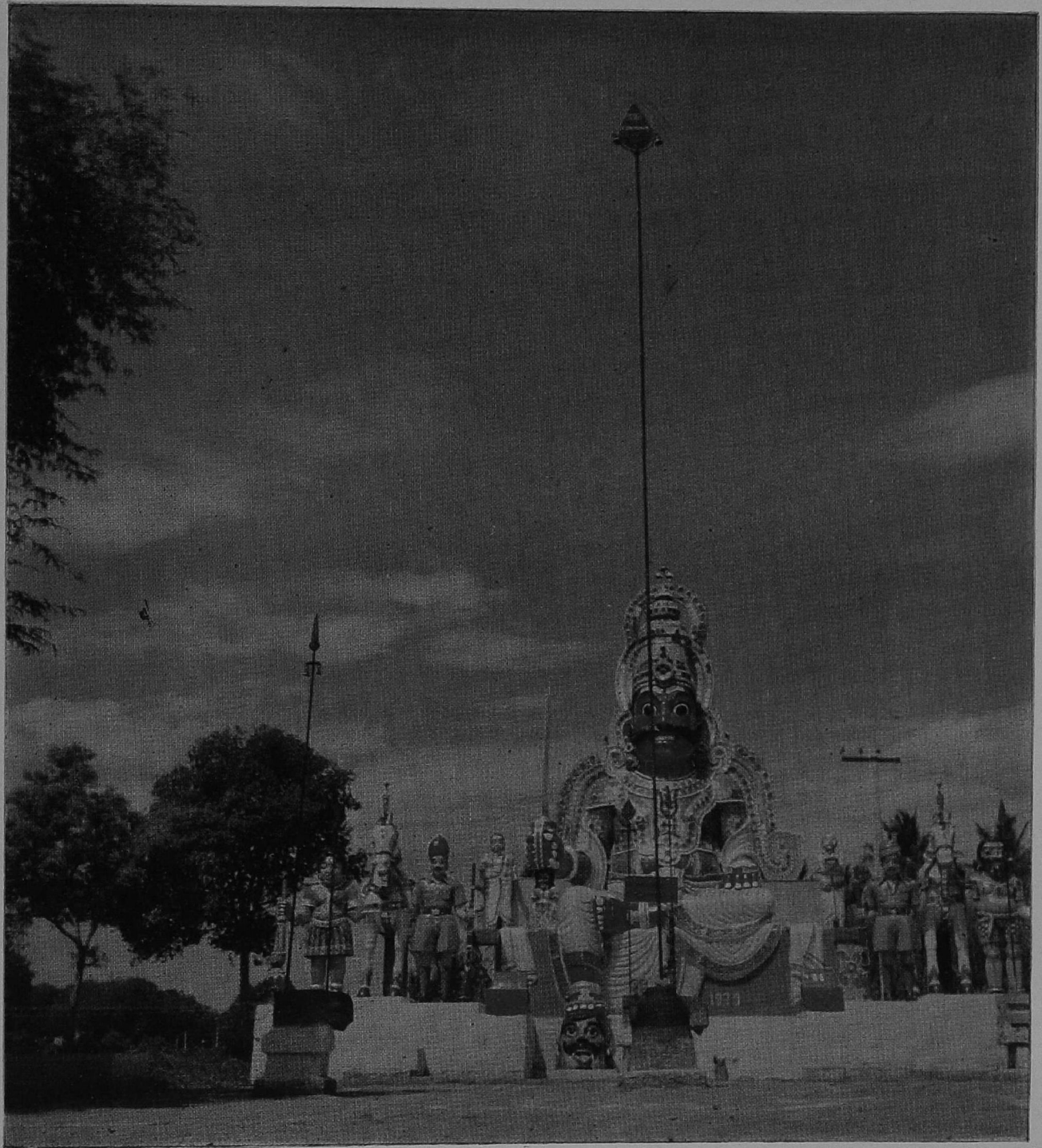
லக்ஷ்மியின் ஆட்டம் ஒன்று இசைக்கல்லூரியின் நடுக்கூடம் ஒன்றில் நடைபெற்றது. அதை யாரும் பிடித்து வைக்கவில்லை. அதை எங்கே பார்ப்பது? ஜானகிராமனின் சிலையில் பாருங்கள்.

ஒரு நடனக் கலைஞரின் கலை அதன் உச்ச கட்டத்தில் இருக்கும் போது படம் எடுத்து வைக்க வேண்டும் என்பது யாருக்கும் தோன்றுவ தில்லை. அப்படித் தோன்றும் போது கலைஞ ரான ஒருவரைக் கொண்டு படம் எடுக்கவேண்டும் என்று தோன்ற வேண்டும். அப்படித் தோன்ற, தீவிரமான கலைப்படங்கள் தோன்ற இங்கு வாய்ப்பு இருக்க வேண்டும். இப்படி இருக்கிறது. ஒன்றை ஒன்று சார்ந்து ஒன்றுக்கு ஒன்று துணை யாக தொடர்ந்து இருந்து கொண்டிருக்கிறது. ஓவியனின் கண்களும் காமிராவிற்குப் பின்னால் நிற்கும் ஒளிப்பதிவாளரான கலைஞனின் கண் களும் வெவ்வேறு அல்ல. ஆதிமூலத்தின் மிதக்கும் வண்ண வடிவங்களின் ஆழம் அடிவானம் வரை இவனுக்குத் தெரிகிறது. தொலைவைக் குறைத் துக் கொள்வதும் கூட்டிக் கொள்வதும் தேவையை முன்னிட்டு.

கோடு என்றால் சித்திரக்காரர் வரையும் கோடு மட்டுமல்ல, கீற்று மட்டுமல்ல. சிறிய கிளை என்றும் ஓர் அர்த்தம் உண்டு. பராரை என்ற அடிமரத்திலிருந்து கிளையாகப் பிரிந்து கிளையிலிருந்து கவடாகப் பிரிந்து கவட்டிலிருந்து கோடாக மெலியும் மிலாறு வளர் என்று

அழைக்கப்படும் இளம் கொம்புக்குப் பெயரும் கோடுதான். இந்தக் கோடுகள் நம்மைச் சுற்றிய மரங்கள் தோறும் இருக்கின்றன. இவை சித்திரக் காரனின் கோடுகளிலிருந்து எந்த வகையில் வேறு பட்டது? சித்திரக்காரனின் கோட்டிலிருந்து இந்தக் கோட்டுக்கும் இந்தக் கோட்டிலிருந்து சித்திரக்காரன் கோட்டுக்கும் போக வேண்டும்.

இவனிடம் சாரம் இருக்கிறது. இவன் காலத் தின் தொடர்ச்சி. காலத்தை ஸ்தம்பிக்கச் செய் கிறவன். நீட்டுகிறவன். ஒரு நீண்ட சங்கிலியின் இரு முனைகளில் ஒரு முனை இவன். மற்றொரு முனை முந்தைய மரபு. முந்தி, முந்தி முந்திப் போன மரபு. ஒவ்வொரு இணைப்பு வட்டங்களாக முன்னேயும் பின்னேயும் காலத்தில் போனவை. இவனிடமுள்ள ஒரு வட்டத்தை வாங்கி வீசுங்கள். அது ஒரு காலத்தின் முளையில் சென்று மாட்டிக் கொள்ளும். அங்கே உற்றுப் பாருங்கள். அது புஞ்சையின் உருவாங்கலாக இருக்கலாம். முன் னடியான்களாக இருக்கலாம். சுஜீதா பேடேயின் நடனமாக லக்ஷ்மியின் நடனமாக இருக்கலாம். திருட்டுப் போன சிலைகளுக்கு அவை திருட்டுப் போவதற்கு முன்பு போடப்பட்ட காவலாக மாற லாம். அல்லது ஒரு போட்டோ ஆல்பத்தைப் பிரிக்கிற போது மணக்கோலத்தில் இருக்கும் தம்பதிகளை மாதவச் சாக்கையார் போல ஒரு நொடி பொய் கோரப்பல்காட்டிப் பார்க்கிற பாஸ்கரனாக இருக்கலாம்.



AYYANAR — TERRACOTTA FOLK SCULPTURES OF TAMILNADU



சுதை மண் சிலைகள்

சா. கந்தசாமி

மனித நாகரிகம் என்பது நதிக்கரையின் நாகரிகமே. இடம் பெயர்ந்து உணவுப் பொருட்களைத் தேடிச் சென்ற மனிதக் கூட்டம் நதிக்கரையில் தங்கியதும் வாழ்க்கை சுலபமாகிறது. வளமான பூமியும் தாராளமாகக் கிடைத்த தண்ணீரும் அவர்களை எப்போதும் உணவுப் பொருட்களைத் தேடி அலைவதில் இருந்து விடுவித்து, பல்வேறு விஷயங்களில் ஈடுபாடும் அக்கறையும் கொள்ள வைத்தது. தானியங்கள் கிடைத்தப் பின்னால் சமைக்கக் கற்றார்கள். கரங்கள் மண்ணைப் பிசைந்து பாத்திரங்கள் செய்தன. நாட்கள் ஆகஆக மண்பாத்திரங்கள் கற்பனை வளம் பெற்று விதவிதமாக மாறின. பிறகு அதை சுட்டுப் பயன்படுத்த அறிந்தார்கள். சுட்ட பாணைகள் நெடு நாட்களுக்கு இருப்பது கண்டறியப் பட்டதும் சமையலுக்கு வேண்டிய பாத்திரங்கள் மட்டுமின்றி வீட்டு உபயோகத்திற்குத் தேவையான பலதிறப் பட்ட பாத்திரங்களையும் மண்ணால் செய்து சுட்டு செல்வம் போல் பேணிப் பாதுகாக்க ஆரம்பித்தார்கள்.

நாகரிகம் வளர்ந்த பின்னால்கூட சுட்ட பாணை இல்லத்தில் தொடர்வது ஒரு மரபாகியது. கல்யாணத்தில் பெண்கள் புருஷன் வீட்டிற்குக் கொண்டு செல்லும் சீதனத்தில் அதுவும் ஒன்றாக

இடம் பெற்றது. பிறந்த வீட்டில் இருந்து புது வாழ்க்கையை மேற்கொள்ளக் கணவன் இல்லம் செல்லும் பெண் தானியங்களையும் பாணைகளிலேயே கொண்டு சென்றாள். அதுவே ஒரு குறியீடுதான். பெண் வம்ச விருத்தி, சந்தோஷம் இவற்றின் குறியீடாகச் செல்வதுபோல வாழ்க்கையின் வளத்திற்குத் தானியங்களைக் கொண்டு செல்கிறாள்.

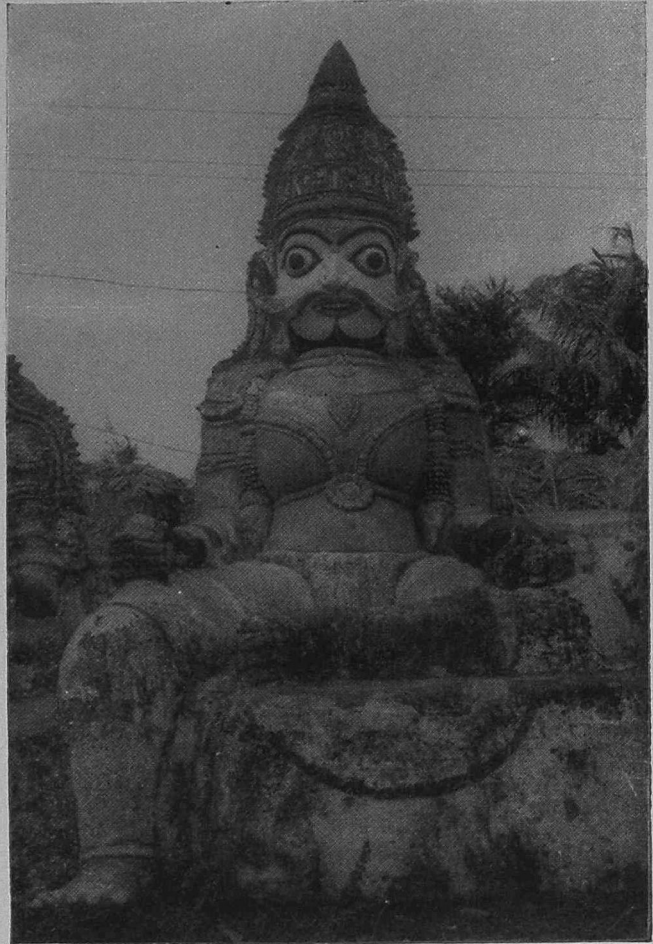
பாணை முக்கியத்துவம் பெறப் பெற அதை எழிலுற படைப்பதும் கற்பனை வளத்தோடு உருவாக்குவதும் கூடியது. கலைத்திறன் அனைத்தையும் பிறருக்குக் காட்ட உகந்த ஒரு பொருளாக அது அமைந்தது. இயற்கையில் கிடைக்கும் மண்ணை தண்ணீரில் பிசைந்து அழித்து மாற்றி மனோதர்மத்திற்கும் கற்பனை நோக்குக்கும் பயனுக்கும் ஏற்றவாறு செய்து சுட்டார்கள். சுட்ட போது கிடைத்த உறுதியும் வனப்பும் மேலும் அதற்கு அழகூட்டியது. மனித மனம் அதில் திருப்தியுறவில்லை. மேலும் மேலும் பாணையை அழகு படுத்தியது. அதுவும் கல்யாண காரியங்களுக்குச் செய்த பாணைகளைப் பெரிதில் இருந்து அடுக்கு அடுக்காகச் சிறிது படுத்திக் கொண்டு போனார்கள். பிறகு பல்வேறு வர்ணங்களில் கோலங்கள் வரைந்து பாணையையே ஒரு கலைப் பொருளாக மாற்றினார்கள்.

மண்ணும் மண்ணால் செய்து சுட்ட பொருட்
களும் வாழ்க்கையில் எப்போதும் தொடர்பு
கொண்டே வந்தது. வாழ்வில் என்றுதான்
இல்லை; இறந்த மனிதனோடு கூட அது
தொடர்பு படுத்தப்பட்டது. முதுமக்கள் தாழி
என்று பல பெரிய பாணைகள் தமிழகத்தின் பல
பகுதிகளில் கண்டுபிடிக்கப்பட்டு உள்ளது. அது
இறந்துபோனவர்களை வைத்துப் புதைத் த
தாகும். மண்ணால் செய்து சுட்டு, மண்ணில்
புதைக்கப்பட்டது மண்ணோடு மண்ணாகப்
போகாமல் மனித இன சரித்திரத்தைச் சொல்லக்
கூடியதாக உள்ளது.

வீட்டு உபயோகத்திற்கு, கல்யாண சீர்வரிசை
களுக்கு, இறந்தவர்களைப் புதைப்பதற்குப் பாணை
என்ற பெயரில் கலைவடிவங்களைப் படைத்த
மனித மனத்தில் இருந்து கற்பனையும், படைப்புச்
சக்தியும் மிக மிகத் தங்களைச் சூழ்ந்து இருந்த
பொருட்களைக் குறிப்பாகப் பக்கத்தில் இருந்ததை
யும், பயன்பட்டு வந்ததையும்—பறவைகள், மாடுகள்,
வண்டிகள், ஏர் போன்றவற்றோடு குழந்தை,
தாய், தகப்பன்—என்று உருவங்களைச் செய்தார்
கள். அவற்றின் சிறப்பு எளிமையாக அலங்
காரம் ஏதுமின்றி இருப்பதுதான். எளிய படைப்பு
காலத்தை வென்று என்றும் உள்ள மூலாதார
மான சக்தியோடு இசைந்து போகக்கூடிய
விதத்தில் உள்ளது. இந்தப் படைப்புகளில் உள்ள
ஆதாரமான உணர்ச்சியே கல்லில் செதுக்கப்பட்ட
சிற்பங்களுக்கும், செம்பினால் வார்க்கப்பட்ட
சிற்பங்களுக்கும் ஆதாரமாக அமைந்தது எனலாம்.

இப்போது நமக்குக் கிடைத்திருக்கும் சுதைச்
சிலைகளில் தொன்மையானவை ஹராப்பா மொ
கோஞ்சதாராவில் கண்டுப் பிடிக்கப்பட்டுள்ளவையே
ஆகும். மிகவும் மேலான வாழ்க்கை வசதிகளோடு
வாழ்ந்த மக்களின் கலைப்படைப்புக்களான சுதைச்
சிலைகள் எளிமையாக உள்ளன. குழந்தைகளின்
விளையாட்டுப் பொருட்களாகக் கூட அவற்றில்
சில பயன்பட்டன. இருந்தாலும் கற்பனையும்
மனித மனத்தின் அழகும், படைப்புச் சக்தியும்
சேர்த்து அதனை எக்காலத்திற்கும் இசைவான
பொருந்தி வரக்கூடிய கலை வடிவங்களாக ஆக்கி
உள்ளது.

சுதை வடிவங்கள் தமிழகத்தின் எல்லா
மாவட்டங்களிலும் கிராமத்தின் எல்லைகளில்



வைத்து காக்கப்படுகிறது காவல் தெய்வம் என்ற
முறையில். அவற்றுள் ஐயனார், முனிஸ்வரன்
என்று பொதுவான பெயர்கள் உண்டு.

முனிஸ்வரன், ஐயனார் இரண்டு விதமான
முறையில் அமைக்கப்படுகின்றன. ஒன்று அமர்ந்த
கோலம் இன்னொன்று குதிரை மீது வீற்றிருக்கும்
கோலம். அமர்ந்திருக்கும் கோலத்தில் ஒரு
கை மேலே தூக்கி இருக்கும். தூக்கிய கையில்
பெரிய அரிவாள். கூர்மையாகப் பளபளக்கும்
அரிவாள். இன்னொரு கை மடக்கிய தொடை
மீது இருக்கும். முகத்திற்கு சிவப்பு வர்ணம்
கழுத்துக்கு நீல வர்ணம். கோபத்தை விளக்க
சிவப்பும் அமைதிக்கு நீல வர்ணமும் குறியீடாகப்
போகிறது.

ஐயனார் கண் எப்பொழுதும் திறந்தே
இருக்கும். ஒரு பொழுதும் அவர் கண்மூடுவது

இல்லை ; இரவில் கூட. இரவில் உறங்கும் மக்களைக் கெட்ட ஆவிகளிடமிருந்து காப்பது ஐயனார் தான். அதற்காக நடு சாமத்தில் இருந்து உதயகாலம் வரையில் ஊரை வலம் வந்து காக் கிறார். ஐயனாருக்குத் துணையாக காவல்காரர்களும் வேட்டை நாயும் கூடவருகிறது. நாய் பல் வெளியே தெரிய இளித்துக்கொண்டும் நாக்குத் தொங்க இரைக்க இரைக்க ஓடி வருகிறது. மணிகள் சப்தமிடும் ஓசையிலும், ஐயனார் படை திரண்டு வரும் சப்தத்திலும் கெட்ட ஆவிகள் பயந்து தானாகவே ஓடிவிட வேண்டும். அதற்காகவே ஐயனார் பயங்கரமான வராக செய்யப்படுகிறார் ; அவர் துணையாளர்களும் அவ்வாறே ஆகிறார்கள்.

ஏரி, குளம் ஆற்றங்கரை—என்று ஊரின் எல்லைகளில் ஐயனார் சிலை வைக்கப்படுகிறது. பெரும்பாலும் தென்மேற்காகவே இருப்பார். சில சமயத்தில் ஐயனார் வடகிழக்காகவும் இருப்பது உண்டு.

குலாளர் என்று சொல்லப்படும் குயவர்கள் சுதைச் சிலைகளைச் செய்கிறார்கள். மரபு ரீதியில் ஐயனார் பற்றிய கற்பனை உருவம் மனத்தில் இருப்பதைக் கொண்டு—சொந்தக் கற்பனையும் சேர்த்துச் செய்கிறார்கள். உறுதியாக இருப்பதற்காக மண்ணோடு—உமியைச் சேர்க்கிறார்கள். ஒரே சிலையாகச் செய்வது இல்லை. தலை கீரிடம்; தலை ஒன்றாகச் செய்யப்படுகிறது. பிறகு உடம்பு; கடைசியாகக் கால்கள் தனித்தனியாகச் செய்து சுட்டு பிறகு ஒன்றாக இணைக்கிறார்கள்.

கண் திறப்பு என்பது ஒரு சம்பிரதாய நிகழ்ச்சி. அது கடைசியாக நடைபெறுகிறது. யாரும் பார்க்காதபடி, குலாளர் மறைவு கட்டிக் கொண்டு ஐயனார் கண்ணைத் திறந்து விடுகிறார். பழைய காலத்தில் பலியிட்ட ஆட்டு ரத்தத்தில் ஐயனார் கண் திறக்கப்பட்டது. இப்போது சிவப்பு வர்ணம் குங்குமம் கண் திறக்கப் பயன்படுத்தப் படுகிறது.

தற்சமயத்தில் புதிதாகச் சுதைச் சிலைகள் வைப்பதைவிட, ஏற்கனவே உள்ளதைப் பழுது பார்க்கும் பணிதான் தமிழகத்தில் பரவலாக நடைபெற்று வருகிறது. உடைந்து உதிர்ந்து போன வற்றைச் சிமிண்ட் காரை கொண்டு சீர்படுத்து

கிறார்கள்.. வர்ணம் பூசுகிறார்கள். அதன் காரணமாக நேர்த்தி அழகு என்பது குறைந்துபோகிறது.

பழுது பார்ப்பது என்பது இருக்கிறதை மேலும் சிதைத்து போகாமல் காப்பதுதான்; அதோடு பழைமையின் எச்சமாக இருப்பது அப்படியே தொடர்ந்து இருந்து வரும்படி செய்வதுதான் என்பது பல சந்தர்ப்பங்களில் இயலாமல் போய் விடுகிறது.

சேலம் மாவட்டத்தில் உள்ளது கோனேரிப் பட்டி. காவேரிக்கரையில் உள்ள சிற்றூர். அங்கு சுமார் இருநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் ஒரு குலாளர் குடும்பம் நிறுவின ஐயனார் சிலைகள் ஒரு தொகுதியாக உள்ளன. முதல் இரண்டு ஐயனார், ஆதி ஐயனார் என்று அழைக்கப்படுகிறது. அவையே முதன் முதலாக அமைக்கப்பட்டவை. அதற்குப் பக்கத்தில் தந்தை நிறுவி யதைவிட மேலானதாக உயரத்திலும் பருமனிலும் பெரிதாக அமைக்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்தில்



ஏற்படுத்தப்பட்டதோ என்று கருத்ததக்க விதத்தில் மேலும் இரண்டு ஐயனார் ; அது முதல் தொகுதியோடு சேர்கிறது. முதல் ஐயனார் அமைக்கப்பட்ட பின்னால்—முப்பது நாற்பது ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு அமைக்கப்பட்டு இருக்கலாம். அவை தென்மேற்காக உள்ளன. மூன்றாவது தலைமுறையினர்—முதல் இரண்டு தொகுதிகளிடம் இருந்து கிழக்கு நோக்கிப் பார்க்கும் ஐயனாரை, கையில் பெரிய அரிவாளோடு அமைத்து இருக்கிறார்கள். மூன்று தலைமுறைக்குப் பின்னால் வாழ்க்கை முறை மாறிவிட்டது. குலாளர் குடும்பம் சொந்தத் தொழிலை கைவிட்டு விட்டது. ஆனால் தாங்கள் மூதாதையர்கள் அமைத்த ஐயனார் சிலைகளை பழுது பார்த்தும், பராமரித்துக் கொண்டு வருகிறார்கள்.

தென்மேற்காக இருக்கும் ஐயனாரைப் பார்த்த படி இரண்டு குதிரைகள் ; காதை உயர்த்திக் கொண்டு இருக்கும் குதிரைகள். பராமரிப்பு இல்லை. ஐயனார் தான் பராமரிக்க வேண்டியவர் என்று கைவிட்டு விட்டார்கள்.

கோனேரிப்பட்டி ஐயனார் தொகுதியில் ஆதி ஐயனார் சிலைகளில் கண்களில் உக்கிரமான பார்வையும், ஒரு காலை மடக்கி வைத்திருக்கும் நேர்த்தியும் குறிப்பிட வேண்டியதாகும். கிரீடத்தில் வளைவுகள் ஒன்றுக்குள் ஒன்றாக இணைந்து போகின்றன. காலுக்குக் கீழே ஓர் அரக்கன் தலை மிதிபடுகிறது. பயம், நிரந்தரமான சோகம் மிதிபடும் அரக்கனின் கண்களில் தங்கி விட்டது போல உள்ளது.

தலைமுறை வளர்ச்சி என்பதை கோனேரிப்பட்டி ஐயனார் சிலைகள் தொகுதியில் காண

முடிகிறது. முதல் தலைமுறை ஐயனாரில் அதிகமான கோபம் அற்று அலங்காரம் அற்று எளிமையான ஆடை அணிகள் பூண்டு இருக்கிறது. அடுத்தத் தலைமுறையில் கண்களில் கோபம் ஏறுகிறது. கண்ணின் மணிகள் பெரிதாக மாறுகின்றன. உருவம் பருத்து இருப்பதுபோல—கிரீடமும் பெரிதாகிறது. வேலைப்பாடுகள் அதில் அதிகமாகிறது. கோடுகளில் வளைவு நெளிவுகள் குறைந்து நேர்க்கோடுகளும் சாய்வு கோடுகளும் பெருகுகின்றன. மூன்றாவது தலைமுறையின் ஐயனாரில் உருவம் பெரிதாகிறது. மீசை பெரிதாகிறது. கண்களின் அமைப்புப் பெரிதாகிறது. சிவப்பு, நீலம், பச்சை என்று வர்ணங்கள் மாறி மாறி அடிக்கப்பட்டு உள்ளன. அதன் காரணமாக ஐயனார் செயற்கையாக உள்ளார். அழகும் கொடூரத்தின் அமைதியும் இழந்து வெறும் சிலையாக உள்ளது.

கோனேரிப்பட்டிச் சுதை மண் சிலைத் தொகுப்பில் இரண்டு குதிரைகள் எஞ்சி உள்ளன. அவை இருநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் செய்யப்பட்டவை. முதல் ஐயனார் தொகுதியைச் சேர்ந்தவை. வர்ணம் அடிக்கப்படாமலும் பழுது பார்க்கப்படாமலும் உள்ளது. அதுவே காதை மேலே உயர்த்திக் கண்களை விரித்து ஓடுவதற்குத் தயாராகி விட்டதுபோல உள்ள குதிரைக்கு இயல்பாக உணர்ச்சியைத் தருகிறது. சுட்ட மண்ணில் இருந்து இயற்கையாகக் கிடைக்கும் சிவப்பின் நிறம் மாறி பழுப்பு நிறம் கொண்ட குதிரை இந்தத் தொகுதியில் வெகு நேர்த்தியாக உள்ளது.

சேலம் மாவட்டத்தில் கோனேரிப்பட்டி ஐயனார் அதன் பழமை, அமைப்பு, நிறம் ஆகியவற்றின் மூலம் ஒரு தனி இடம் பெறுகிறது.

மனதில் கீறிய வடிவங்கள்

ஜீலை 7 முதல் 16 வரை நுங்கம்பாக்கத்தில் தாஜ் கோரமண்டல் அருகில் இருக்கும் சரளா ஆர்ட் சென்டரில் ஆதிமூலத்தின் சித்திரக் கண்காட்சி நடைபெற்றது ஏற்கனவே அதிகமாகக் கோட்டோவியங்கள் செய்துகொண்டிருந்த அவர் தீவிரமாக ஓவியத்தில் இறங்கி இவ்வாறுதான் வண்ணத்தைக் கையாள வேண்டும் என்று கூறுவது போலப் பல ஆழமான தூய அழகுணர்ச்சியோடு கூடிய ஓவியங்களைச் செய்யத் தொடங்கினார். அதன் தொடர்ச்சியாக அந்தக் காலகட்டத்தின் ஊடேயும் பிறகும் வரையப்பட்ட கோட்டுருவங்கள் அந்தக் கண்காட்சியில் இடம் பெற்றன. அவரது ஓவியத்தில் உள்ள அதே புதிய கண்ணோட்டமும் சக்தியும் அவரது சித்திரத்தில் தென்பட்டன. அவரது ஓவியத்திற்கும் சித்திரத்திற்கும் நிறைய வித்தியாசம் உள்ளது என்று கொள்ள ஏதுவாக இருந்தது இந்தக் காட்சி. ஆனால் அவ்வாறு இருப்பதாகத் தோன்றவில்லை. வடிவ அளவில் வேறுபாடுகள் இருந்தாலும் விஸ்தாரம், பரிமாணம் போன்ற அளவுகோல்களினால் பார்க்கும் போது மூலம் ஒன்றாகவே இருக்கிறது. இந்தக் காட்சியில் சில படங்களில் நாம் பார்க்கும் ஒரு தனி அம்சம், பலராலும் அங்கீகரிக்கப்பட்ட ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட ஒருங்கமைப்பு மதிப்புகளிலிருந்து (Composition Values) மாறுபட்டு வேறு விதமாகக் கையாளப்பட்ட ஒருங்கமைப்புகள் (Compositions) ஆகும். இதை, மிகத் துல்லியமாகக் கவனிக்கா விட்டால் கண்டு கொள்வது கடினம்.

அனாவசியமாக வேறு ஏதோ ஒரு தொலைவில் இருக்கும் ஏதோ ஒன்றைப் பற்றிய பிரமையில் படைப்புத் தொழிலில் இறங்கி முட்டி மோதி வெளிக்கொணர முடியாமல் திணறும் பிரயோசனமற்றுப் போகும் உழைப்பு இவரது படைப்புக்களில் இல்லை. தான் எடுத்துக் கொள்ளும் ஸ்திரமான விஷயங்களில் உள்ள விஸ்தாரங்களையும் நுணுக்கங்களையும் ஆராயும் வேலையில் வெளிப்படும் அழகுணர்ச்சியே இவரது படைப்புக்களில் தேங்கி நிற்கிறது. Abstraction என்பது அமைப்பில் மட்டும் உள்ள ஒன்று என்பதாகி கருப்பொருளில் abstraction இல்லாத போது ஓவியம் செத்ததாகி குழப்பிக்கொள்ளப்பட்ட வஸ்துவாகி விடுகிறது. அப்படிப்பட்ட ஒரு நிலை இவரது படைப்புகளுக்கு ஏற்படும் சாத்தியக்கூறுகளே இல்லை. ஏனெனில் இவரது abstraction கருப்பொருளில் தான் இருக்கிறது.

அவரது அலுவலகத்தில் நான் அவரால் வரையப்பட்ட தென்னிந்தியக் கோயில் சிற்பங்கள் மரபில் வந்த பாணியில் பிள்ளையார் ஒன்றைப் பார்த்தேன். வெகு நேரம் அதை ரசித்தேன். பிறகு பல நாட்களுக்கு அந்தப் பிள்ளையாரின் உருவம் நான் ரசித்த அந்த கணநேர ரசனையின் சாரத்தோடு தோன்றித் தோன்றி மறைந்து கொண்டிருந்தது. சரி, இது ஆதிமூலத்தின் கிரகிப்புச் சக்தி பற்றிய மற்றும் அவருடைய பழைய மரபின் பரிச்சயம் பற்றிய தகவல்கள் கிடைக்கப்பெற்று வேறு



K. M. ஆதிமூலத்தின்
சித்திரக் கண்காட்சி
யிலிருந்து சில
ஓவியங்கள்





விதமான ஒரு மரியாதை எனக்கு அவர் மேல் உண்டாயிற்று. அவரது ஓவியக்காட்சி நடந்து கொண்டிருந்தபோது பலர் அவர் வரைந்த பிள்ளையார் நன்றாக உள்ளது என்று கூறினார்கள். (நான் கடைசி நாளுக்கு முன்தினம் தான் காட்சியைப் பார்க்கப் போயிருந்தேன்). ஆனால் அப்போது எனக்கு நான் முன்பு பார்த்த பிள்ளையார் ரூபகத்துக்கு வரவில்லை. பலராலும் கூறப்பட்ட அதே பிள்ளையார்களோடு நேருக்கு நேர் வந்த போதுதான் அவர்கள் சொல்லியதின் அர்த்தம் விளங்கிற்று. அன்று எவ்வித மாற்றமும் இல்லாது நான் பார்த்த அந்த மரபுப் பிள்ளையாரின் சகோதரர்கள் இவர்கள் பிள்ளையார் உருவத்தை வைத்துக் கொண்டு தன் சொந்தப் பிள்ளையாரை வெளிக்கொணரும் போது மரபுப் பிள்ளையார் சாகவில்லை. கைகளும் தும்பிக்கையும் உருவமும் வேறுவிதத் தெம்பு பெற்று சுறுசுறுப்பாக அவர்கள் வாழத் தொடங்கி விட்டார்கள், வேறு பாணியில். மகாராஜாக்கள் என்ற சொல்லோடு உள்ள அர்த்தம் தொனிக்கும் வகையில் நான் சிறுவயதிலிருந்து பார்த்தப் பல மகாராஜாக்களின் தலைகள் ஒருவிதச் சூழலில் பொரிக்கப்பட்டிருந்தன. ஏதோ ஒரு கால நீட்சியில், அதன் நடுவில் தொங்கிக் கொண்டிருக்கும் உணர்வு தோன்றப் படைக்கப்பட்ட பல சுயமான ஓவியங்களின் நினைவு அதில் தேங்கியிருந்தது. எப்போதாவது தொலை தூர ஏக்கம்

வருவதுண்டு அந்தச் சூழ்நிலையை நெருக்கமாக உணர வேண்டும் என்று. ஆதிமூலத்தின் மகாராஜாக்களில் அதைக் கண்டு கொண்டேன். நினைவு இமையோடு இழைந்து மீண்டும் அதே தூரத்துக்குச் சென்று நின்றுவிட்டது. இப்போது ஆதிமூலத்தின் மகாராஜாக்களும் அதில் அடக்கம்.

Winners என்ற அவரது சித்திரத்தில் அவரோடு தொடர்புடைய மனிதர்கள் ஒவ்வொருவரும் தனித்தனியே அவர்களுடைய நேர்த்தியான தீவிரமான நொடிகளில் உள்ள மனோபாவத்தின் பிரதிபலிப்பாக வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளனர்.

மற்றும், பல சுட்டமண் சிலைகளின் சித்திரங்கள் அங்கு தொங்கிக் கொண்டிருந்தன. ஒரே பாவத்தில் ஸ்தம்பித்துப் போய்விட்ட ஒரு உணர்ச்சி அந்தக் கிராமத்துச் சுட்டமண்ணுருவங்களில் பொதிந்திருக்கும். அதுவும் வேறு ஒன்றும் அவரது அந்தவரிசையில் உள்ளது. சொல்ல வந்ததின் முழு அர்த்தம் தொனிக்கும் வகையில் சொல்லி முடிக்கும் சக்தி அவரது கடிகாரங்களில் தெரிகின்றது.

ஒரு நல்ல சித்திரக் கண்காட்சியைப் பார்த்த நினைப்போடு எனது இருப்பு அந்த அறையில் தொடர்ந்து இருந்து கொண்டிருப்பது போன்ற பிரக்ஞையோடு வெளியில் நடந்து சென்றேன்.

Registration No. 5436/80
Published by Tamil Nadu Oviām Nunkalai Kuzhu
Govt. Museum Campus, Madras-600 008
Printed at Reliance Printers, Madras-600 020