

கலை மற்றும் பேறு தொடர்பான வெளியீடு

ArtLab

இரண்டாவது இதழ்

ISSN 1800-0320

© கட்டுரைத் தொகுதியென்ற வகையில் சகல உரிமைகளும் Art Lab க்கு உரியது 2005.

© எல்லா மூலக் கட்டுரைகளினதும் உரிமை மூலக் கட்டுரை ஆசிரியர்கள் சார்ந்தது 2005.

© எல்லா மொழிபெயர்ப்புகளினதும் உரிமை மொழிபெயர்ப்பாளர்களைச் சார்ந்தது 2005.

Art Lab

கலை மற்றும் பேறு தொடர்பான வெளியீட்டு வரிசை refereed கட்டுரைத் தொகுதியாகும். சமகாலக் கலை, ஆடை அலங்காரக் கலை, கைப்பணி, கட்டடக் கலை, அரும்பொருளகவியல், தொல்பொருளியல், பேறு முகாமைத்துவம் மற்றும் பாரம்பரியக் கலை போன்ற விடயங்கள் சார்ந்த விமர்சனக் கட்டுரைகள் ஆவணங்களாக, இந்த வெளியீட்டு வரிசை தன்னை திறந்து வைத்துள்ளது.

ISSN 1800-0320

வெளியீடு

Art Lab சுவடிணைப்பால் ஆறுமாத இதழாக வெளியிடப்படுகிறது.

திட்ட எண்ணக்கரு

அனோலி பெரேரா

அச்சுப்பதிப்பு

கரிகணன் பிறிண்டேர்ஸ்,

காங்கேசன்துறை சாலை, யாழ்ப்பாணம்.

வெளியீட்டு உரிமைகள் தொடர்பான சட்ட ரீதியான நிலைமைகள் காரணமாக கருத்துகளின் நகர்வுக்கும், உரையாடலுக்கும் தடைகள் ஏற்படக் கூடியதாக இருக்கக்கூடும் என்ற காரணத்தால் வெளியீட்டு உரிமை தொடர்பான கருத்தியல் ரீதியான நம்பிக்கையொன்று ArtLab க்கு இல்லை. எனவே இதில் உள்ளடக்கப்படும் எந்தவொரு கட்டுரையையும் உரையாடலுக்காக எந்தவொரு விதத்திலும் பயன்படுத்த அனுமதி உண்டு.

ArtLab

கலை மற்றும் பேறு தொடர்பான வெளியீடு

2 ஆம் இதழ்

ArtLab கலை மற்றும் பேறு தொடர்பான வெளியீட்டு வரிசை

ஆசிரியர் குழு

ஜெகத் வீரசிங்க - பிரதம ஆசிரியர்

அனோலி பெரேரா - முகாமைத்துவ ஆசிரியர்

ஆனந்த திஸ்ஸகுமார

தா.சனாதனன்

பாக்கியநாதன் அகிலன்

அச்சுப் பதிப்பு

கடிகணன் பிறிண்டேர்ஸ், யாழ்ப்பாணம்.

இந் . வெளியீட்டிற்கான பங்களிப்பை தீர்த்த சர்வதேச கலைஞர்களின் கூட்டிணைப்பும் ஹீவோஸ் நிறுவனமும் வழங்குகின்றன.

ஜகத் வீரசிங்க

பதிப்பாசிரியர் குறிப்பு

1 – 4

ஜகத் வீரசிங்க

கலை தொடர்பான சிந்தித்தலின் /
எழுதுதலின் வரலாறு அதாவது
கலை வரலாற்றினை எழுதுதல்

5 – 36

பிரசன்ன இரணபாகு

கண்டி ஒவியப் பள்ளியின் 'இயமனைத்
தோற்கடித்தல்' ஒவியம் வழியாக கீர்த்தி சிறி
இராஜசிங்க அரசனால் தோற்கடிக்கப்பட
வேண்டிய மற்றவர் தொடர்பான விசாரணை

37 – 64

சசங்க பெரேரா

கலையின் அரசியல்: கதளுவாவின் நவமுனி விஹாரை
ஒல்லாந்தச் சுவரோவியங்களின் வளர்ச்சியும் வீழ்ச்சியும்
தொடர்பான ஒரு வாசிப்பு

65 – 96

சுஜாத்தா மகாலிங்கம்

புகைப்படங்கள் ஊடாக யாழ்ப்பாணத்து
வரலாறு தொடர்பான ஒரு கணம்

97 – 100

சலீமா ஹஷ்மீ

Exhale:
கராச்சி கன்வஸ் கலைக்கூடத்தில்
காட்சிப் படுத்தப்பட்ட நைஸா கானின் காட்சி

101 – 110

தர்ஷன் அம்பலவாணர்

எமது வாழ்க்கை உல்லாசப் பயணிகளுக்கான
அஞ்சலட்டை அல்ல

111 – 120

பப்சி மரியதாசன்

கடந்த காலமும் கழிவிரக்கமும்:
மீண்டெழும் நினைவுகள்

131 – 132

191

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

செவ்வாய்

பதிப்பாசிரியர் குறிப்பு

கலை வரலாற்று ஆய்வுச் செயற்பாடுகளின் ஆரம்பங்கள் இலங்கைச் சமூகத்தில் 19 ஆம் நூற்றாண்டு வரையில் செல்கின்றன. இவ்வகையில் தொல்பொருளியல் போலவே, கலை வரலாற்று ஆய்வும் நிறுவனமயப்படுத்தப்பட்ட ஒரு ஒழுக்கமாகியது (discipline) காலனிய காலப்பிரிவிலேயே ஆகும். இலங்கையில் கலை வரலாற்று ஆய்விற்கும் – தொல்பொருளியலுக்குமிடையான தொடர்பென்பது மிகவும் நெருக்கமானதும், பிரிக்க இயலாததொன்றாகவும் உள்ளது. ஐரோப்பிய அரும்பொருள்வாத முயற்சிகள் செயற்பட்ட பொருள்சார் உலகத்தில் நிலவிய தொல்சீர் கலை ஆய்வுகள் மற்றும் தொல்பொருளியல் ஆய்வுகள் இதன் மீது பாதிப்புச் செலுத்திய பிரதான காரணிகளாக உள்ளன. இந்தக் காரணத்தாலே கலை வரலாறு என்பது தொல்சீர் தொல்பொருளியல் (classical archaeology) செயற்பாடுகளில் இருந்து பிறந்தொரு துறையாக எங்களால் அவதானிக்கக்கூடியதாகவுள்ளது (Trigger 1908: 38) ஆரம்பகாலத்தைச் சார்ந்த கலை வரலாற்று ஆய்வுச் செயற்பாடுகளில் பெரும்பாலானவை தொல்பொருளியல் கருத்தாடலுக்குள், தொல்பொருளியலாளர்கள் என்று கருதப்பட்டவர்களால் நிகழ்த்தப்பட்டதைக் காணமுடியும். தொல்பொருளியலாளர்களான எச்.சீ.பீ.பெல், செனரத் பரணவிதான, சேனக பண்டாரநாயக்கா, ரோலன்ட் சில்வா போன்றவர்கள் கலை வரலாற்றறிஞர்களும் ஆவார்.

தொல்பொருளியற் கருத்தாடலுக்கு வெளியில் உருவாகிய முதலாவது இலங்கைக் கலை வரலாற்றறிஞராக கலை வரலாற்று கதையாடலுக்குள் இடம் பெறும் அதே நேரம், தென்னாசியாவைச் சார்ந்த ஒரு பாத்திரமாக கருதப்படக்கூடியவர்

ஆனந்தகுமாரசுவாமி (1877-1947) ஆவர். இலங்கைக்குரியதும், அதே நேரம் தென்னாசியாவை சார்ந்த கலை கருத்தாடலின் ஆரம்ப காலச் சுபாவங்களை எடுத்துக் காட்டியவர் ஆனந்த குமாரசுவாமி ஆவர். இந்திய மற்றும் இலங்கைத்தேய கலைகளை முறையாக ஆய்வு செய்வதன் ஆரம்பம் என்பது 20 ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் ஐரோப்பிய மற்றும் அமெரிக்க அறிவியல் போக்குகள் ஊடாக நிகழ்ந்ததொன்றாகும். ஆனந்த குமாரசுவாமி இந்தப் போக்குகளின் முக்கியமான பாத்திரமாக இருந்தார். கலை தொடர்பான நெறி சார்ந்ததும், தத்துவம் சார்ந்ததுமான அணுகுமுறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே ஆனந்த குமாரசுவாமியின் கலை வரலாற்று ஆய்வுகள் அமைந்திருந்தன. அதே போல அவருடைய கலை வரலாற்றுப் பார்வையை எங்களால் வில்லியம் மொறிஸ், ஜோன் ரஸ்கின் போன்ற கைத்தொழில் மயமாக்கலை எதிர்த்த அலங்காரச் சிந்தனையாளர்களின் கருத்துகளுடாகவும் பார்க்க முடியும். 1908 ஆம் ஆண்டில் அச்சிடப்பட்ட அவருடைய 'மத்திய காலத்து சிங்கள கலை' (Medieval Sinhalese Art) என்ற புத்தகத்தை இதற்கொரு சிறந்த உதாரணமாக எடுத்துக்காட்ட முடியும். ஆசியா நோக்கி கைத்தொழில் மயமாக்கல் நெருங்கி வருவதனைக் கொண்டுள்ளமை கண்டு அவர் அடைந்த அதிர்ச்சி இந்த ஆய்வினை நெறிப்படுத்திய அடிப்படையான தூண்டுதலாக உள்ளது. இந்தப் புத்தகத்தை அச்சடித்தது கூட வில்லியம் மொறிசின் கெல்ம்ஸ்கொர் (Kelmscott) அச்சகத்தில் ஆகும். எவ்வாறாயினும், குமாரசுவாமியின் முக்கியமான நோக்கம் இந்திய கலை என்பது ஒரு நெறிசார்ந்த அடிப்படையொன்றினை கொண்டு நிறுவப்பட்ட கலையாகும் என்ற தருக்கத்தை முன் வைத்தல் ஆகும்.

குமாரசுவாமியின் இந்த இந்தியக் கலைதொடர்பான கருத்துக்கள் வழியாகத் தோன்றிய கலை வரலாற்று ஆய்வுப் பாரம்பரியத்தின் அடுத்த பிரபலமான பாத்திரம் ஓஸ்ரியா தேசத்தைச் சார்ந்தவரான ஸ்ரெல்லா கிராம்றிஜ் (பிறப்பு 1898) ஆவர். குமாரசுவாமி மற்றும் ஸ்ரெல்லா கிராம்றிஜ் என்பவர்கள் தென்னாசிய ஆய்வுக்கருத்தாடலில் இன்றும் அசைக்க முடியாத பெருமளவிலான பண்புகளை தாபித்த இரு பாத்திரங்களாக எம்மால் இனங்காணத் தக்கவர்கள் ஆவர்.

எவ்வாறாயினும் ஸ்ரெல்லா கிராம்றிஜ் மற்றும் குமாரசுவாமி என்பவர்கள் கலை வரலாற்று ஆய்வுக்கான நிலையான முறையியல் ஒன்றினை கட்டியமைத்தார்கள் என்று எம்மால் கூற முடியும் (Stather 1990 : 1-3). இந்தியக் கலையை நெறிசார்ந்த கண்ணோட்டமொன்றினூடாகப் பார்ப்பதற்கு கலை வரலாற்றறிஞர்கள் பழகிக்கொள்ள வைத்தமை அவர்களுடைய முக்கிய பங்களிப்பாகும். நெறி சார்ந்த வெளியொன்றுக்குள் தொழிற்பட்டவர்களான புராசன கலைஞர்கள், அந்த நெறிசார்ந்த வெளியில்

இருந்து பெற்ற உற்சாகங்களின் ஊடாக கலையாக்கங்களை உருவாக்கினார்கள் என்பது இந்த கண்ணோட்டத்தின் ஒரு நம்பிக்கையாக இருந்தது. பழைய 'சிங்களக்' கலைஞர் தொடர்பான எங்களுடைய கருத்துகளும் தீர்மானிக்கப்பட்டது இந்தக் கருத்தாடலூடாகவே ஆகும். இலங்கைக் கலை வரலாற்றுக் கருத்தாடலின் பெரும் பகுதி இன்றுவரையிலும் கட்டியமைக்கப்பட்டுள்ள முறையும் இந்தக் கண்ணோட்டத் திற்குள் ஆகும் என்று எங்களால் வாதிட முடியும். இவ்வாறான ஒரு கண்ணோட்டத்தில் இருந்துகொண்டு மிகவும் விரிவான முறையிலொன்றின் வழியாக கலை வரலாற்றினை ஆவணப்படுத்தல் என்பது இலங்கைத்தேய கலை வரலாற்றின் அடிப்படையான பண்பாகும் என்று எம்மால் கூற முடியும்.

கலை வரலாற்றுமயமாக்கல் தொடர்பான விரிவான முறையியலானது மிகவும் பயனுள்ளதும் அர்த்தமுள்ளதுமான முறையியல் ஒன்றாகும். ஆயினும் கலை வரலாற்று கருத்தாடலின் புதிய அளவுகோல்களை கட்டியமைத்துக் கொள்வதற்கான வித்தியாசமான முறையியல்களுள்ளும், கண்ணோட்டங்களுக்குள்ளும் நின்று கொண்ட கலை மற்றும் கலை உற்பத்தியை நோக்கிக் கலை வரலாற்றறிஞர்கள் நுழைவது இன்று அத்தியவசியமானதொரு விடயமாகவுள்ளது. கலை மற்றும் பேறு ஆய்வுகள் தொடர்பான Artlab வெளியீட்டு வரிசையில் இந்த தொகுதியின் நோக்கம் இவை தொடர்பானதொரு கலந்துரையாடலை தொடங்கிவைத்த லாகும். வீரசிங்காவின் கட்டுரையானது கலை வரலாற்றின் வரலாற்று ஆவணப் படுத்தல் பற்றிய ஒன்றாகும். பிரசன்ன இரணபாகுவின் கட்டுரையானது கண்டியக் கலையின் நோக்கமானது அரசியலதிகாரம் தொடர்பானதொரு நோக்கமாகும் என்று வாதிடுகிறது. சசங்க பெரேராவின் கட்டுரை கலையை உற்பத்தி செய்தல் நிகழும் சமூக - அரசியல் சந்தர்ப்பங்களுக்கிடையில் உள்ள முரண்பாடான உறவை தொடர்பாகக் கலை வரலாறு- கலை திறனாய்வு, சமூக ஆய்வு என்ற மூன்று நிலைப்பாடுகளுக் குள்ளும் இருந்து கொண்டு ஆய்வு செய்கிறது. இந்த தொகுதியிலுள்ள பிரதான மூன்று கட்டுரைகளும் கலை வரலாறு கருத்தாடலில் இருக்கக்கூடிய புதியவகையான ஆராய்ச்சிகள் மற்றும் விசாரணைகள் தொடர்பான சைகைகளை வழங்குகின்றன என்பது எனது நம்பிக்கையாகும். இவற்றின் தொடர்ச்சியாக மூத்த ஓவியர்களுள் ஒருவரான முத்தையா கனகசபையினது 'கடந்த காலமும் கழிவிரக்கமும்' என்ற ஓவியத் தொகுப்புக் காட்சி பற்றிய எதிர்வினைப் பதிவொன்றினை திருமதி.பப்சி அவர்கள் எழுதியுள்ளார்கள்.

பல மாதங்களுக்கு முன் வெளி வந்திருக்க வேண்டிய இந்த Art lab இதழ் மறுபடி ஏற்பட்ட யுத்த நிலவரங்கள் போக்குவரத்துப் பிரச்சினைகள் முதலிய

எதிர்பார்க்கப்படாத பல்வேறு காரணங்களினால் தவிர்க்க முடியாது காலந் தாழ்த்தியே வெளிவருகிறது.

உசாத்துணை நூல்கள்

Trigger, Bruce .G

A History of Archoeological Though, Cambridge, University Press, 1909.

Statner, Donald M.

Art Journal, Vol. 49, No: 4 New Approaches to South Asian Art, (Winter, 1990).

கலை தொடர்பான சிந்தித்தலின் / எழுதுதலின் வரலாறு அதாவது கலை வரலாற்றினை எழுதுதல்

ஐசத் வீரசிங்க
தமிழில்: சாமிநாதன் விமல்

கலைக்கு ஒரு வரலாறு உண்டா?, கலை வரலாறு என்பது என்ன? கலை வரலாற்றினைத் திரட்டல் என்ற செயற்பாட்டின் கீழ் கலை வரலாற்றறிஞர்கள் என்று பெயரிடப்பட்டவர்களால் செய்யப்படுவது என்ன? எவ்வாறு கலை வரலாறு என்ற துறை முறையான சோதனையொன்றுக்கான தகுந்த நிலைமையாக கட்டியமைக்கப்பட்டது? கலை வரலாற்றுக்கும் – கலை வரலாற்று ஆய்வுகளின் வரலாறுகளுக்கும் இடையிலான தொடர்புகள் என்ன? அல்லது அந்த இரு செயல்களும் ஒன்றில் இருந்து ஒன்று பிரித்துக் கவனிக்கப்படக்கூடியதா? முதலிய பலவகையான கேள்விகளுக்கான பதில்களைத் தேடிக்கொள்வது கலை வரலாறு என்றால் என்ன என்ற கேள்வி தொடர்பான ஆராய்ச்சிக்கு அத்தியாவசியமான ஒன்றாக உள்ளது. இக்கட்டுரையின் நோக்கம் கலை தொடர்பான எழுதுதலின் / சிந்தித்தலின் வரலாறு தொடர்பான கருத்துக்கள் மற்றும் பாரம்பரியமாகக் கட்டியமைக்கப்பட்ட அபிப்பிராயங்கள் மற்றும் அது தொடர்பான கருத்தாடல்களை ஓரளவுக்கு அலசி ஆராய்தல் ஆகும்.

கலை தொடர்பான எழுதுதலின் வரலாறு

கலை வரலாறு ஒரு துறையாகத் திரள்வது ஐரோப்பிய மறுமலர்ச்சிக் கால கட்டத்தில் இருந்துதான். இன்னொரு விதத்தில் கூறினால், கலை வரலாறு என்ற துறை ஐரோப்பிய மறுமலர்ச்சி கால கட்டத்தின் உற்பத்தியாகும். இதன்படி எங்களைச் சந்திக்கும் முதலாவது கலை வரலாற்றாசிரியர் இத்தாலியரான ஜோர்ஜியோ வசாரி (Giorgio Vasari 1511-1574) ஆவார். வசாரிக்கு முதல் கலை மற்றும் கலைஞர்கள் தொடர்பான ஆவணங்கள் தொகுக்கப்பட்டிருந்தாலும், அவை முன் – கலை வரலாற்றுப் (proto - art histories) பண்புகளைக்கொண்டவையாக இருந்தனவேயொழிய, அவை கலை வரலாற்று ஆவணங்களாக கவனிக்கப்பட முடியாதவையாகும். காண்பியக் கலையின் நோக்கங்களின் இயல்புகளைப் பின்பற்றுதல் என்ற வகையில், மறுமலர்ச்சியின் முதற் கட்டங்களில் எழுதப்பட்ட கலை வரலாற்று ஆவணங்களில் 'இயற்கையை வெற்றி கொள்ளல்' அல்லது 'இயற்கையை மிகவும் ஒத்திருத்தல்' என்பதனை ஒவியத்தில் கொண்டு வருதலே ஒவ்வொரு ஒவியரினதும் படைப்பாக்க உச்சக்கட்டத்தையடையும் முறையாகப் பார்க்கப்பட்டது. அதாவது கலை வரலாறு என்பது இயற்கையைப் பின்பற்றும் வழியில் உள்ள தடைகளை வெற்றிகொண்ட வரலாற்றைக் குறிக்கும் ஒன்றாகும் என அவர்களால் கருதப்பட்டது.¹

இவ்வாறு ஒருவகையான குறுகிய பார்வையுடன், தனித்தனி கலைஞர்களுடைய கலையாக்கங்களைப் பற்றி பார்ப்பதற்குப் பதிலாகப் பரந்த வரலாற்று ரீதியான கதையாடல் ஒன்றுக்குள் ஒவியங்களின் ஒரு பாணியை அல்லது கலைஞர்களுடைய பாணிகளை தொகுத்தல் கலை வரலாறு எனப்படும் துறை தோன்றும்போது நிகழ்ந்த முக்கியமான விடயமாகும். வரலாற்று ரீதியான விழிப்புணர்வுடன் கலை வரலாற்று ஆவணங்களைத் தொகுத்தவர்களின் முன்னோடி வசாரி ஆவர். அவரால் 1550இல் தொகுக்கப்பட்ட 'Lives of the most Eminent Italian Architects, Painters and Sculptors' என்ற நூலில் அவர், குறிப்பிட்ட ஒரு காலப் பிரிவுக்குரிய - சிறப்பானதாக கவனிக்கத்தக்க கலைப்பாணியொன்று தொடர்பான கருத்தை முன்வைத்தார். அது மட்டுமல்லாமல் அவர் - அவருடைய ஆவணங்கள் ஊடாக கலைப்பாணிகள் மற்றும் கலை வெளிப்பாடுகள் சார்ந்த காலப்பிரிவுகளின் ஒழுங்கு முறையொன்று பற்றிய கருத்தையும் முன் வைத்தார் (Kultermann 1993, Minor 1994). வசாரியின் இந்தக் கலை வரலாற்றுமயமாக்கல் முறையை ஜேர்மன் இனத்தைச் சார்ந்த 19ஆம் நூற்றாண்டின் வரலாற்றறிஞர்களுள் ஒருவரான ஜொஹான் ஜோகிம் விங்கில்மான் (Johan Joachim Winkelmann 1717 - 1768) மேலும் பரந்தளவில் பயன்படுத்தினார். வசாரியால் உருவாக்கப்பட்ட கலைப்பிரிவுகளின் பாணி தொடர்பான கருத்து, கலை வரலாற்றுமயமாக்கற் செயலுக்கான முக்கிய தூண்டியாகும். விங்கில்மான் தனது கவனத்தைக் கிரேக்கக் கலை மீதே அதிகம் செலுத்தினார். பாணி ரீதியான பண்புகளை பயன்படுத்திக் கொண்டு அவர் கிரேக்கக் கலையை கால ரீதியான பிரிவுகளுக்கு உட்படுத்தினார். அதன்படி அவர் கிரேக்கக் கலையை புராதன உயர், முதிர்ந்த, வீழ்ச்சி என்ற கால வகுப்பிற்குள் இட்டார். கலை மற்றும் வரலாறு என்ற இரு சொற்களையும் மிகவும் தெளிவாக ஒன்று சேர்த்த நபர் அவர்தான் (Minor 1994: 89-91)².

கலை வரலாற்றுமயமாக்கல் செயலைச் நிகழ்த்தக்கூடிய ஒரேயொரு முறைமையாக காலப்பிரிவுகளின் பாணிகள் என்பதை உருவாக்கம் செய்தலே பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதி வரை கலை வரலாறு தொடர்பான கருத்தாடலாக இருந்தது (Ackerman 2002: 2-5). மிகவும் கருக்கமாகக் கூறினால், கலை வரலாறு எனப்படும் கருத்தாடல் காலப்பிரிவுகளின் பாணிகள் (period styles) என்ற வகையில் உருவாக்கப்பட்ட அதேநேரம், காலப்பிரிவுகளின் பாணிகளை உருவாக்குதலே கலை வரலாறும் ஆகியது. கலை வரலாற்றில் இருந்த இந்த நடைமுறை நவீனவாதத்தின் தோற்றத்துடன் பெரும் நெருக்கடிகளுக்கு முகங்கொடுக்கத் தொடங்கியது. நவீனவாதம் அதன் ஆரம்ப கட்டங்களில் எவ்வாறு இருந்தாலும், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் மிகவும் தெளிவாகவே பன்முகப்பாணிகளும், பலகுரற் பண்புகளையும் காட்டத்தொடங்கியமையே இந்த நெருக்கடி கூர்மையாகக் காரணமாகியது. இது இவ்வாறு இருந்தாலும், கலை வரலாற்று நடைமுறை தன்னுடைய துறைக்குள் இருந்த இந்த அடிப்படையான பழக்கத்தில் இருந்து விலகியமையும், மிகவும் பரந்த விமர்சன ரீதியான பார்வையுடன் செயற்படுவது என்பதும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆறாவது தசாப்தங்களில் இருந்தே ஆரம்பமாகியது என்று கூறமுடியும்.

கலை வரலாற்று ஆய்வின் நோக்கங்கள்

ஏதாவதொரு துறைக்கு அல்லது ஏதாவதொரு சிக்கலான செயல்வரிசைக்கு ஒரு வரலாறு உண்டு என்பதன் கருத்து என்னவாக இருக்கமுடியும்? இந்தக் கருத்தின் அடிப்படையான அடித்தளம் யாதெனில், குறிப்பிட்ட மானிடச் செயலானது, ஏனைய மானிடச் செயல்களில் இருந்து பிரித்தெடுக்கத்தக்க சிறப்பான மானிடச் செயலாகப் பார்க்கப்படக்கூடியது அல்லது கருத்தாடல்கள் ஊடாக அவ்வாறு பிரித்தெடுக்கக்கூடிய மற்றும் கருத்தாடல்கள் ஊடாக அந்தச் செயலுக்கும் மற்றும் அந்தச் செயலின் பலவகையான கூற்றுகளுக்கும் அர்த்தங்களை ஏற்றமுடியும் என்பதாகும். இந்தக் கூற்று குறிப்பிட்ட ஒரு செயல் வரிசைக்குப் பின்புலமாக அதற்கான பழக்கங்கள், பயிற்சி மற்றும் கருத்துக்களின் தொகுப்புக்கள் உள்ளன என்பதையும், அந்தக் கருத்துக்கள் நெடுங்காலமாக பலவகையான சமூக, கலாசார, தொழில்நுட்ப மற்றும் அரசியல் நிலைமைகளின் கீழ் உருவாகி வந்தவை என்பதையும் எடுத்துக் காட்டுகிறது. அதேபோல குறிப்பிட்ட துறையில் அல்லது கருத்தாடல்களால் துறையாக வடிவமைக்கப்பட்ட மானிடச் செயல்கள் மற்றும் அதன் பலவகையான கூற்றுகளினதும் சிக்கலான நிலைமைகளிலும் தற்போதைய இயல்புகள் கடந்த காலத்தில் அந்தத் துறை கடந்து சென்ற நிலைமைகளின் விளைவுமாகும். இதன்படி கலை வரலாறு ஒரு துறையாக நிறுவனமயமாகிய போது அந்தத் துறையில் முக்கியமான கவனத்தைப் பெற்ற விடயமாக இருந்த காரணகாரிய விளைவுகள் (causality) தொடர்பான பிரச்சினை சார்ந்ததாகும் (Preziosi 1998: 13). அதன்படி கலை ஆக்கம், அதை உருவாக்கும் காலம் தொடர்பான எடுத்துக்காட்டாகவோ அல்லது அந்தக் குறிப்பிட்ட சந்தர்ப்பம் தொடர்பான பிரதிபலிப்பாகும் என்பதே கலை வரலாற்றை ஆய்வு செய்வதற்கான வழிகாட்டியாக இருந்த கருதுகோள் எனலாம். இந்தக் கருதுகோளின் கீழ் கலை ஆக்கமொன்று சந்தேகமின்றி வரலாற்று ரீதியான ஆவணமாகும் அதே நேரம், அவை இரண்டு வகையான வரலாற்று செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுகின்றன. ஒரு வகையில் கலை ஆக்கங்கள் குறிப்பிடப்பட்ட ஒரு காலப்பிரிவில், குறிப்பிட்ட ஒரு இனத்தின் - குறிப்பிட்ட ஒரு மக்கள் குழுவினரின் அல்லது குறிப்பிட்ட ஒரு நபரின் பண்புகள் தொடர்பாக மேலோங்கித் தெரியும் சிறப்பான காரணிகளை வழங்கும் அதேநேரம், கலை ஆக்கமொன்றின் காட்சி அல்லது காண்பியப் பண்புகள் அது உருவாகும் வரலாற்று ரீதியான காலப்பிரிவின் விளைவாகவும் உள்ளது என்பதாகும் (Preziosi 1998:13). அதன்படி ஒரு கலையாக்கம் என்பது வரலாற்று ரீதியானது என்பது போலவே, அது தற்காலக் கலாசார சைகைகளினது இணைந்த ஆவணமாகவும் இருக்கிறது.

இதன்படி கலை வரலாற்று ஆய்வு, கலை ஆக்கம் என்பதை அது உருவாகிய காலப்பிரிவினதும் இடத்தினதும் சமூக, அரசியல், பொருளாதார, தொழில்நுட்ப, தத்துவ, சமய இயக்கங்களின் விளைவாகும் என்பதே மூல காரணம் என மிகை மதிக்கப்பட்ட அதேநேரம், அது கலை வரலாற்றினை எழுதுவதின் அடிப்படையான வழிகாட்டியுமாகியது. கலை வரலாற்றறிஞருடைய செயலாக இருந்தது கலை ஆக்கமொன்றின் பின்னாலில் இருந்த இந்த புரிந்துகொள்ள அல்லது

கைப்பற்றிக்கொள்ள கடினமான யதார்த்தத்தை வரலாற்றுமயப்படுத்தல் என்ற செயற்பாட்டுக்குள் மீண்டும் கட்டியமைத்தல் ஆகும். ஒரு கலையாக்கத்தை உருவாக்கிய தனிநபரொருவர் மீது பாதிப்பு ஒன்று ஏற்படுத்தப்பட்டதும், அவருடைய அல்லது அவளுடைய வாழ்க்கை மீது திடமான தாக்கங்களை நிகழ்த்தத்தக்க நிறுவனங்களும், பரந்தளவிலான சமூக சக்திகள் அல்லது நிலைமைகள் தொடர்பான எண்ணக்கரு சார்ந்த கருத்தாடலொன்றை அது சார்ந்து கட்டியமைத்தல் கலை வரலாற்றறிஞர்களின் ஒழுக்கத்தின் அடிப்படையான பொறுப்பாக அல்லது நோக்கமாக இருந்தது எனக் கொள்ள முடியும். இன்னொரு விதத்தில் கூறுவதாக இருந்தால் கலை வரலாறு என்ற செயற்பாட்டுக்குள் கலையாக்கமாக கட்டியமைக்கப்பட்டுள்ள பருப்பொருள் சார்ந்த ஒரு நொடியின் காண்பிய இயல்பு - காண்பியப் பண்புகள் மற்றும் அதன் காண்பிய வாழ்க்கை அதன் அம்சங்கள் மற்றும் அதனை உருவாக்கிய கலாசார, வரலாற்று, அரசியல் பின்னணியை எழுத்து நிலைக்கு அல்லது சொற்களால் வாசிக்கத்தக்க நிலைமைக்கு மாற்றியமைத்தல் கலை வரலாற்று எழுத்தில் நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

இதன்படி கலை வரலாற்றுச் செயற்பாடு என்பதை மிகவும் எளிமையான முறையில் கூறினால், ஓர் ஓவியம் அல்லது சிற்பம் கலை வரலாற்றுமயமாக்கல் செயலுக்கு உட்படுத்தப்படும்போது உண்மையாக நிகழ்வது யாதெனில், ஒரு ஓவியத்தை அல்லது சிற்பத்தை பகுப்பாய்வு செய்தல் ஊடாக காண்பியத்தன்மையை சொற்களால் விபரிக்க முயற்சிப்பதாகும். அதாவது காண்பியப் பண்புகளால் பின்னப்பட்ட ஒரு நிலைமையைக் சொற்கள் ஊடாக பின்ன முயற்சித்தலாகும். இவ்வாறு ஒரு புள்ளி முறைமையிலிருந்து, இன்னொரு புள்ளி முறைமையொன்றின் ஊடாக பகுப்பாய்வு செய்ய அல்லது இன்னொரு 'புள்ளி' முறைமைக்கு மாற்றல் என்பது கலை வரலாற்றுமயமாக்கற் செயற்பாடு ஊடாக முயற்சிக்கப்படுகிறது. ஆயினும் எங்களால் ஓவியங்களை 'பகுப்பாய்வு' செய்ய முடியுமா? எங்களால் செய்யக்கூடியதாக உள்ளதென்பது, ஓவியம் தொடர்பான கருத்துக்குறிப்புகளை (remarks) பகுப்பாய்வு செய்வது மட்டுமே ஆகும். உதாரணமாக ஒரு ஓவியத்தில் உள்ள கோடுகளின் உடனடித்தன்மை எனும் பண்பு சிகிரியாவில் உள்ள ஓவியங்களின் ஓவிய ரீதியான பண்புகளை நினைவுபடுத்தக் கூடியதாக இருப்பதாகக் கலை வரலாற்றறிஞர் ஒருவர் கூறியுள்ளார் என்று எடுப்போம். அவ்வாறு ஓவியம் மீது செய்யப்படும் ஒரு பகுப்பாய்வு உண்மையாகவே ஓவியம் தொடர்பாகச் செய்யப்பட்ட கருத்துக்குறிப்பினை (remarks) பகுப்பாய்வு செய்வதே ஆகும். கோடுகளின் உடனடித்தன்மை என்பது ஓவியம் தொடர்பாக முன்பொழியப்பட்ட விபரம் ஆகும். அதேநேரம் அது ஓவியத்தின் ஒரு அம்சம் மட்டுமே என்பதும் அந்த அம்சத்திற்கான காரண காரிய தொடர்புகளை சிகிரியா ஓவிய செல்வாக்கூடாக முன் வைக்கப்படுகிறது. இதன் போது ஓவியம் தொடர்பான விபரித்தலும், அந்த விபரங்களை பகுப்பாய்வு செய்வதும் என்ற இரு செயல்கள் ஒன்றையொன்று ஊடுருவி செல்கிறது (Baxandall 1985: 1-11). காண்பிய ஆக்கங்களைச் சொற்கள் ஊடாகப் 'பகுப்பாய்வு' செய்ய முடியாது. அவற்றை விபரிக்கவே

முடியும். கலை வரலாற்றறிஞர்களால் பகுப்பாய்வு செய்யக்கூடியதாக உள்ளது, அவரால் / அவளால் கட்டியமைக்கப்படும் பலவகையான கருத்துக்குறிப்புகள் மற்றும் அந்த கருத்துக்குறிப்புகளின் அர்த்தங்களை மட்டுமே ஆகும்.

கலையாக்கமொன்றினை விபரித்தலும், அந்த விபரங்களை பகுப்பாய்வு செய்தலும் என்ற ஒன்றுக்கொன்று இணைந்த விபரித்தல் தன்மையான மற்றும் பகுப்பாய்வுத் தன்மையான செயல்வரிசைக்கு கலை ஆக்கமும், அதன் படைப்பாளியான கலைஞரும், அவருடைய அல்லது அவளுடைய கல்வி, சமூகம், வாக்கம், சமயம், மற்றும் அரசியல் ரீதியான பிரபஞ்சம் ஆகிய சகல நிலைமைகளையும் உதவியாக்கிக் கொண்டு கலை வரலாற்று எழுத்தில் அது இடம்பெறுகிறது. ஆயினும் எல்லாக் கலை வரலாற்றறிஞர்களும் இந்த எல்லா அம்சங்களையும் கலை வரலாற்றுமயமாக்கற் செயற்பாட்டில் பயன்படுத்திக் கொள்வதில்லை. அவர்கள் கலையாக்கத்தின் ஒரு அம்சம் அல்லது சில அம்சங்களைப் பற்றி மாத்திரமே தங்களுடைய கவனத்தைச் செலுத்துகிறார்கள். எவ்வாறாயினும், எமது ஆய்விற்காக இந்த செயல்வரிசையின் பின்னாலுள்ள கலை வரலாற்றறிஞர்களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ள ஒரு மூலகாரணம் பற்றி எமது கவனத்தைச் செலுத்த வேண்டியதாக உள்ளது.

கலை ஆக்கமொன்றினை விபரித்தலையும், அந்த விபரித்தலைப் பகுப்பாய்வு செய்தலையும் விஞ்ஞானபூர்வமாகவும், அறிவியல் ரீதியாகவும் செய்யக்கூடிய ஒன்றாக இருப்பது ஏன்? இந்த செயலைச் செய்ய முடியும் என்ற நம்பிக்கைக்கு உதவியாக இருக்கும் கலை வரலாற்றறிஞர்களால் உண்மை என்று ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட கோட்பாடு மற்றும் மூல காரணங்கள் எவை? அதாவது கலை வரலாற்றுமயமாக்கல் என்ற செயற்பாட்டை ஒரு தருக்க ரீதியான ஊடகமாகக் கொண்ட செயற்பாட்டில் கலை வரலாற்றறிஞர்களால் படிப்படியாக எடுத்துக்கொள்ளப்பட்ட கலை தொடர்பான பொதுவான பொருள் விளக்கங்கள் எவை? கலை வரலாற்றுமயமாக்கற் செயற்பாடு வழியாக இது தொடர்பான சில மூல காரணங்கள் எங்களால் எடுத்துக்கொள்ளக்கூடியதாக உள்ளது. இன்னொரு விதத்தில் கூறினால் கலைவரலாறு எனப்படும் கருத்தாடலின் அடிப்படையான நம்பிக்கைகள், கலை வரலாற்றறிஞர்கள் எனப்படுபவர்கள் ஏற்றுக்கொண்டுள்ள 'உண்மை' எது என்பது தொடர்பாக எங்களுடைய கவனத்தைச் செலுத்துவதும் அவசியமாகவே உள்ளது.

கலை ஆக்கமொன்றின் இயல்பு கலைரீதியான இயல்புகள் மாற்றமடைவதற்கு தனிப்பட்ட அல்லது பொது மனநிலையின் போக்கில் மாற்றம் ஏற்பட்டமை முக்கியமான ஒரு காரணமாக எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றது என்பது கலை வரலாற்றறிஞர்களினது பொதுவான நம்பிக்கை ஆகும். அதேபோலவே கலையாக்கங்களின் வடிவத்தின் சுபாவத்திலும் மாற்றங்கள் ஏற்படும் என்பது அந்தக் கலைப் பாணியில் அல்லது கலை இயக்கத்தில் ஓர் அபிவிருத்தியை அல்லது ஒரு பரிமாணத்தின் ஓடு பாதையின் சமிஞ்ஞையாக இருக்கிறது என்பதும் அவர்களுடைய நம்பிக்கையாகும். ஒரு குறிப்பிட்ட

காலகட்டத்தில், ஒரு குறிப்பிட்ட கலாசார நொடியில் உருவாகும் கலை ரீதியான வடிவம் இயல்பு என்பது மறுவழமாக அந்தக் காலகட்டத்தின் இயல்பாகவும் – அதேபோல அந்தக் காலகட்டத்தின் நெறியைச் சார்ந்து இருத்தலின் அல்லது அதன் பரிணாமத்தின் இயல்பாகவும் எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றது. சில கலா ரீதியான நிகழ்வுகள் அவை உருவாகிய காலகட்டத்தின் சமூகப்பரிணாமத்தின் முக்கியமான குறிப்புகளாக அதனைக் கலை வரலாறு புரிந்துகொண்டுள்ளது. கலை ஆக்கங்கள் தொடர்பாகக் கலை வரலாற்றில் காணப்படும் மிகவும் பிரபல்யமான கோட்பாடு யாதெனில் கலையாக்கங்கள் என்பன ஒரு தொடர்பாடல் அல்லது வெளிப்பாட்டு ஊடகம் என்பதாகும். இதன்படி கலையாக்கம் என்பது ஒரு தொடர்பாடல் அல்லது மொழி ரீதியான பொருள் விளக்கமாக புரிந்துகொள்ளப்படுகின்றது. இந்தப் புரிந்துகொள்ளலின்படி கலையாக்கம் என்பது அதனை உற்பத்தி செய்த நபரினதும், அவருடைய அல்லது அவளுடைய சமூக, கலாசார, மற்றும் வரலாற்று ரீதியான சந்தர்ப்பத்தினதும் நோக்கங்கள், மதிப்பீடுகள், மனப்பான்மைகள், அரசியல் ரீதியானதோ அல்லது வேறு வகையானதோ ஆன கருத்துகள், உணர்வுகள் முதலியவற்றைப் பின்புலமாகக் கொண்டதும், எதிர்பார்க்கப்படுகின்ற – எதிர்பார்க்கப்படாததுமான பார்வையாளர் கூட்டமொன்றிடம் எடுத்துச் செல்லும் வாகனமுமாகும் (Preziosi 1998:15).

எவ்வாறாயினும் கலை வரலாற்றினதும், கலை வரலாற்றறிஞருடைய நோக்கங்கள், செயல் மற்றும் கலை வரலாற்றறிஞரை நெறிப்படுத்தும் அடிப்படையான நம்பிக்கைகள் என்பன இவ்வாறு சமநிலைப்படுத்தக்கூடியதாக இருந்தாலும், கலை வரலாற்றறிஞருடைய செயலின் ஒட்டுமொத்தப் பொருளும், நோக்கமும் இந்த அவதானிப்பினூடாக மட்டும் வெளிப்படுத்தப்படுவதில்லை. ஒரு கலை வரலாற்றறிஞர் இந்தச் செயலில் ஈடுபடுவது எந்த நிலைமையின் கீழ் என்பது தொடர்பாகவும் யாருக்காக எந்த முறையில் என்பது தொடர்பாகவும் மேற் குறிப்பிட்ட கலந்துரையாடலில் இருந்து வெளிச்சம் எதுவும் கிடைப்பதில்லை. இந்தக் கேள்விகளுக்கு பதில் தேடிக்கொள்வதற்காக, கலை வரலாற்றுடன் தொடர்புடைய சிறப்பான கேள்விகளைப் பற்றிச் சிந்திப்பதை விடப், பொதுவாகவே வரலாறு எனப்படும் எண்ணக்கரு தொடர்பாக சிந்தித்தலும், வரலாற்றாளர் என்ற எண்ணக்கருவின் நடைமுறையைப் பற்றிச் சிந்தித்தலும் அத்தியாவசியமாக உள்ளது. வரலாறு என்பது ஒரு சிந்தித்தல் முறையாகும் (Collingwood 1944: 7-9). அது கடந்த காலத்தைச் சார்ந்த ஒரு கேள்வி அல்லது வெளிப்பாடு என்பதை விட நிகழ்காலத்தைச் சார்ந்த ஒரு வெளிப்பாடு ஆகும். வரலாறு என்பது நிகழ்காலத்தைச் சார்ந்த ஒரு வெளிப்பாடு என்ற கருத்தின் கீழ் எங்களால் மேலே எழுப்பப்பட்ட கேள்விகள் தொடர்பாக மீண்டும் சிந்திக்க முடியும்.

வரலாறு என்பது நிகழ்காலத்தைச் சார்ந்த ஒரு வெளிப்பாடு அல்லது நிகழ்காலத்தின் ஒரு தேவை என்பதனால் கருதப்படுவது யாதெனில், வரலாற்றறிஞரின் செயல், அவருடைய/அவளுடைய கல்வி முறை, அவரால் / அவளால் முக்கியமானதாக கருதப்படும் வரலாற்றுடன் தொடர்புடைய கேள்விகள், அவற்றினை ஆய்வு செய்யப்பயன்படுத்தும் காரணிகள், முறையியல் மற்றும் அந்த

ஆய்வுகளை நெறிப்படுத்தப்படும் பார்வைகளும், தத்துவ ரீதியான தருக்கங்களும் உட்பட்ட அவர்/அவள் சார்ந்த சமூக, கலாசார மற்றும் அரசியல் சூழலாலும், அவர்/அவள் சார்ந்த கலை வரலாற்றறிஞர்களின் குழுக்களினது நிலைப்பாடுகளோடும் சம்பந்தப்பட்டவை ஆகும். அதன்படி வரலாறு என்பது எழுதலிலும், அச்சுத் தொழில் நுட்பத்திலும் ஆற்றலைக் கொண்டுள்ள ஒரு குழுவினரால் கட்டமைக்கப்படும் தாம் சார்ந்த குழுவினரின் அரசியல் அதிகாரத் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதற்கான உருவாக்கமொன்றாகவும் எங்களால் எடுத்துக் கூறமுடியும். அதாவது வரலாறு என்பது ஒரு கருத்தாடல் என்பதையும் – எனவே வரலாறு என்பது கருத்தாடலின் பின்பே உருவாகிறது என்று கூற முடியும். இன்னொரு விதத்திற் கூறினால், எங்களால் அறியக்கூடிய உண்மையான ஒரு வரலாறு இல்லையென்பதும், வரலாற்று ரீதியான காரணிகளைப் பூர்த்தி செய்து அகவயமாக ஆய்வு செய்தல் என்ற ஒன்று இல்லையென்பதும் இதனால் தற்போது கருதப்படுகிறது (Whitely 1998 : 7-10 ; Moxey 1994 : 1-2). அதாவது ஒரு கலை வரலாற்றறிஞர் கலை வரலாறாக கட்டியமைக்கும் ஆக்கத்தைத் தீர்மானிக்கும் பிரதான அல்லது பிரபல காரணியாக உள்ளது ஒரு தொழில் வல்லுனராகவும், ஒரு குடிமகனாகவும் அவர்/அவள் தங்கியுள்ள சமூக, அரசியல் மற்றும் அவரது பார்வை சார்ந்த நிலைமைகள் சம்பந்தப்பட்டது ஆகும்.

இதன்படி கலை தொடர்பான வரலாற்றினை எழுதுவது என்பது, கலை தொடர்பாக எழுதுவதாக மட்டும் இருப்பதில்லை என்பதோடு, அது எந்த விதமானதுமானதொரு மானிட செயல்கள் தொடர்பான வரலாற்றினை எழுதுவது போல கடந்த காலத்தைச் சார்ந்த சமூக, அரசியல், கலாசார மற்றும் ஏனைய ஆற்றல்கள் தோற்றங்கொண்ட நிலைமையைப் பற்றிப் பார்த்தலாகும். எனவே வரலாற்றினை எழுதுதல் என்ற செயல் நிகழும் நொடியின் சமூக, அரசியல், மற்றும் ஏனைய ஆற்றல்களில் இருந்து தோற்றம் பெற்ற நிலைமைகள் ஊடாகக் கைப்பற்றப்படும் நிகழ் காலத்திற்கான தேவை ஒன்றின் பொருட்டாகக் கலை வரலாற்றறிஞர் எனப்படும் தொழில் வல்லுனரால் சிறப்பாக அவர்/அவள் சார்ந்துள்ள பரந்த சமூக கருத்தாடலொன்றிற்குள் தொகுக்கப்படுவதும் மற்றும் கூட்டிணைக்கப்படுவதுமான எண்ணக்கருத்து (conceptual) சார்ந்த ஆக்கமொன்றாகும்.

இன்னொரு விதத்திற் கூறினால் கலை வரலாற்றினை எழுதுதலின் நோக்கமாக இருப்பது நிகழ்காலத்தையும், எதிர்காலத்தையும் வரலாற்று ரீதியானதாக்குதலாகும். இந்தக் கருத்தினை எங்களால் இவ்வாறு மேலும் விபரிக்க முடியும்; கலை வரலாற்றுமயமாக்கல் என்பது அதன் ஆரம்ப காலகட்டங்களிலிருந்தே, ஒரு பிரதான உள்நோக்கத்துடன்தான் செயற்பட்டுள்ளது என்பதை எங்களால் முன்மொழிய முடியும். அதாவது கடந்த காலத்திற்கும், நிகழ்காலத்திற்கும் இடையிலோ அல்லது நிகழ்காலத்துடன் மிகவும் சமீபமாக இருக்கும் கடந்தகாலத்திற்குரிய இடங்களுக்கும் இடையில் உள்ள தொடர்பை காண்பியமாக்குவதும், அதனுடாக நிகழ்காலத்தின் அல்லது சமீபமான கடந்த காலத்தின் ஒரு நொடியினை வரலாற்றுமயப்படுத்தலும் ஆகும்.

நிகழ்காலம் வரலாற்றுமயமாகும்போது, அவ்வாறு நிகழ்காலத்தை வரலாற்று மயப்படுத்திய வரலாறு எனப்படும் உருவாக்கம் கலையின் எதிர்பார்ப்பு அல்லது வளர்ச்சியின் எதிர்பார்ப்பாக மாறும் என்றும் கூறமுடியும். அதன்படி கலை வரலாற்றறிஞர் ஒரு கலையாக்கம் தொடர்பாக, அதன் வரலாற்றினை கட்டியமைக்கும் போது அது அக்காலத்து சமூக, அரசியல், கலாசார சூழ்நிலை மற்றும் அதன் சமகால ஆவணங்கள், தத்துவ மற்றும் சமய நிறுவனங்கள் மற்றும்முள்ள நம்பிக்கைகள் ஆகிய விடயங்களால் கட்டியமைக்கப்படுகிறது. அதேநேரம், அந்தக் கலையாக்கமானது அதற்கு முன்பாகவும் அதற்குப் பின்பாகவும் உருவாக்கப்பட்ட கலையாக்கங்களுடனும், அவற்றின் வரலாற்றுடனும் சேர்த்துப் பொருத்தப்படுகின்றது. இலங்கைக் கலை வரலாற்றுக் கருத்தாடலில் இருந்து இதற்கான ஒரு சிறந்த உதாரணமாக சேனக பண்டாரநாயக்காவின் (1989) திவங்க படிம வீட்டுச் சுவரோவியங்கள் தொடர்பான ஆய்வை எடுத்துக்காட்ட முடியும். திவங்க ஓவியங்கள் ஒரு வகையில் அவற்றிற்கு கிட்டத்தட்ட ஐந்து நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பே உருவாக்கப்பட்டுள்ள அனுராதபுரக் கலைப் பாரம்பரியத்தைச் சார்ந்த சிகிரியா ஓவியங்களை நோக்கிய ஒரு மீள் பார்வையாக இருக்கும் அதே நேரம், அதற்கு ஆறு நூற்றாண்டுகளுக்குப் பிற்பட்ட, அதாவது பதினெட்டாம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த கண்டிய காலகட்டத்தைச் சார்ந்த ஓவியக்கலையை நோக்கிய ஒரு பார்வையாகவும் உள்ளது. அதாவது திவங்க சுவர் ஓவியங்கள் என்பது அனுராதபுரக் காலகட்டத்தின் தொடக்க நொடியிலிருந்து நிகழ்காலம் வரை செல்லும் இலங்கை ஓவியத்தின் நீண்ட பயண வழியின் ஒரு நொடியில் எதிர்கால எதிர்பார்ப்பாகவும் இருந்தது என்பதே சேனக பண்டார நாயக்காவின் கருத்தாகும். கலை வரலாற்று முயற்சிகள் நிகழ்காலத்திற்காக அடையாளங்களை உருவாக்கும் அதே நேரம், அதிகார மற்றும் நிறுவன ரீதியான கட்டமைப்புகளையும் உருவாக்குகின்றது என்பது இந்த அவதானிப்பின் அடுத்த பொருளாகும். அதாவது பண்டாரநாயக்காவின் கலை வரலாற்று மயமாக்கல் முயற்சியின் உண்மையான நோக்கமாக உள்ளது கண்டிய காலகட்டத்தைக் கட்டியமைத்தல் என்பதுடன், அதற்குப் பெரும் வரலாற்று ரீதியான ஆழமான தன்மையொன்றினை வழங்குவதும் ஆகும். இதன் வழியில் பண்டாரநாயக்கா காலனித்துவ கருத்தாடலால் 'கீழ்' நிலைக்குக் குறைக்கப்பட்ட கண்டிய காலகட்டத்தின் கலையை வரலாற்று ரீதியாக மேட்டுக்குடி நிலையில் நிலைநிறுத்துவதை எங்களால் அவதானிக்க முடியும்.

இதன்படி கலை வரலாற்றறிஞரின் செயலாக உள்ளது நிகழ்காலத்துத் தேவைகளுக்காகப் பயன்படுத்தப்படக்கூடியதாக, முறையான அவதானிப்புடன் கூடிய வரலாற்று ரீதியான கடந்த காலமொன்றினைப் பின்னுதலாகும். கலை வரலாறு என்பது இந்தச் செயலில் ஈடுபடுபவர்கள் சார்ந்த அன்னியோன்னியமான நிறுவன மற்றும் தொழில்சார்ந்த வலைப்பின்னலும் ஆகும் (Prezios 1998:13). ஒரு வரலாற்று ஆவணமொன்றினை தொகுக்கும்போதும், தயாரிக்கும் போதும் நிகழ்காலத்து மனப்பான்மைகள், மற்றும் பெறுமதிகள் முதலீடாகிறது என்ற தருக்கத்திற்குள் வரலாற்று மயமாக்கலை நிலைநிறுத்தும்போது, வரலாற்றுமயப்படுத்தற் செயற்பாடு தொடர்பாக,

அதாவது வரலாற்றினை எழுதுதல் தொடர்பாக பெருஞ் சந்தேகங்கள் தோன்றுவது தவிர்க்க முடியாததாகும். வரலாற்றினை எழுதுவதன் வழியாகத் தெரியும் கடந்த காலத்து நிகழ்ச்சிகளின் வரிசையொன்று தொடர்பான நிகழ்ச்சிகளினதும், அந்த நிலைமைகளினதும் ஒழுங்கு முறை தொடர்பான கூற்று உண்மையாகவே ஒரு மீ பௌதிக (metaphysics) நிலைமையொன்றையொழிய அந்த நிலைமைகள் பற்றிய உண்மையல்ல என்ற புரிந்துணர்வு இந்தச் சந்தேகத்திற்குள் உள்ளடக்கப்படுகிறது ஆயினும், உண்மையாகவே இது சந்தேகத்துடன் ஆரம்பமாக வேண்டிய ஒரு நிலைமையல்ல. மாறாக வரலாறு எனப்படும் உற்பத்தி செய்யப்பட்ட அறிவுத் தொகுப்புக்குப் பின்னால் நிகழ்ந்த பொறிமுறை (machinary) தொடர்பான பகுத்தறிவுடன், அதனை வரலாற்றுமய மாக்கலுக்குள் புதிய திசைகளில் இருந்து நுழைவதற்கான ஒரு சந்தர்ப்பமாகவோ அல்லது முனையாகவோ பயன்படுத்திக்கொள்ள முடியும். இதன் வழியால் வரலாற்று மயமாக்கல் என்பது அகவயமானதாகும் என்ற பிழையான கருத்தினை நிராகரிக்கக்கூடிய ஆற்றலை வரலாற்றறிஞர் களால் அடையமுடியும் (Moxey 1994:1-7). மேலும் இந்தப் புரிந்துணர்வானது கலையாக்கங்கள் என்பது கலை வரலாற்றினை எழுதுதல் ஆகும் என்பதையும், அதன் காரணமாகவே மிகவும் விரிவான கோணங்களில் இருந்து கலை வரலாற்றினை தொகுக்கும் பரந்தளவிலான சுதந்திரத்தை அடைவதற்கும் கலையாக்கங்களைப் பயன்படுத்த முடியும் என்று கூறலாம்.

மேற்கொகுக்கப்பட்ட கருத்துகளை அடிப்படையாகக்கொண்டு மேற்கத்தையக் கலை வரலாறு தொடர்பான ஒரு அவதானிப்பை இவ்வாறு முன்வைக்க முடியும். அதாவது 18ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய மேற்கத்தையக் கலை வரலாற்றுக் கருத்தாடலின் இறுதி நோக்கமாக இருந்தது நவீனகலை அல்லது கலையில் நவீனத்துவத்தைக் கட்டியமைத்தலாகும் (Preziosi 1998:18). அதாவது கலை வரலாற்றுச் செயற்திட்டத்தின் நோக்கமாக இருந்தது நவீனவாதத்தை வரலாற்று நிலையாக்கல் ஆகும். எனவே நவீனவாதத்தைக் கட்டியமைத்தலுடன் கலை வரலாறு என்ற செயற்திட்டம் ஒருவகையான முடிவை அடைந்துள்ளது என்று எங்களால் முன்மொழிய முடியும். அதாவது நவீனவாதம் முடிவடைந்த பின், நவீனவாத தர்க்கங்களின் அதிகாரமும் பொருத்தமான தன்மையும் குறைந்துபோனதுடன், கலை தன்னுடைய 'வரலாற்றினை' இழந்துபோயுள்ளது. இதன்படி கலை வரலாற்றினைக் கட்டியமைக்கும் கருத்தாடலில் உள்ளடங்கியதாக இருந்த உண்மை என்று விவாதமின்றி ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட விடயங்களும், அதேபோல கலை வரலாறாக கட்டியமைக்கப்பட்ட தருக்கங்களையும், கருத்துக்களையும், அதிகார மற்றும் அரசியல் போராட்டங்களாகப் பார்ப்பதனுடாகவும் கலை வரலாறு, கலை வரலாற்றறிஞரின் ஆய்வு அலகுகளுக்கிடையில் செயற்படும் பலவிதமான தொடர்புகளைத் தெளிவுபடுத்தலுடாகவும், கலை தொடர்பான புதியதோர் 'வரலாற்றைக்' கட்டியமைக்கக் கூடியதாக உள்ளது. வரலாறு என்பதற்குப் பதிலாக வரலாறுகளால் அவ்விடத்தை மறுபடி நிரப்புதல் இச்செயற்பாட்டின் தேவையாக உள்ளது.

மொழி/ ஆவணப் பிரச்சினையாக வரலாறு

அது எவ்வாறு இருந்தாலும் நேர்க்காட்சி வாத (positivism) வரலாற்றறிஞர்கள் அதாவது வல்லுனரின் அல்லது விஞ்ஞானியின் மூளையில் உள்ள கருத்துநிலை மற்றும் கோட்பாடுகளின் பிடிக்குள் சிக்காத 'அகத்தப்படாத' தரவுகளும் விடயங்களும் உள்ளன என்று நம்பிக்கைகொண்ட வரலாற்றறிஞர்கள் தங்களால் கடந்த காலம் தொடர்பாக அகவயமான ஒரு அறிவைக் கட்டியமைக்கமுடியும் என்று நம்புகின்றார்கள். புதிய தகவல்களில் இருந்தும், புதிய தரவுகளில் இருந்தும், படிப்படியாக மேலும் மேலும் கடந்த காலத்தில் இருந்த யதார்த்தத்திற்கு உண்மையாகவும், சமீபமாகவும் உள்ள ஒரு வரலாற்றைக் கட்டியமைக்க முடியும் அல்லது பொருள் விளக்கம் வழங்கமுடியும் என்ற நம்பிக்கை இந்த வரலாற்றறிஞர்களிடம் செயற்படுகிறது. வரலாறு தொடர்பான இந்தக் கூற்றின் கண்ணோட்டம் வரலாற்றின் தத்துவம் தொடர்பான சில ஆய்வுகள் மூலமாக நிராகரிக்கப்பட்டுள்ளது (White 1985: La Capra 1983). வரலாற்றமயமாக்கலின்போது இருக்கமுடியாத அகவயத்தன்மையை விபரிக்கும் இந்த ஆய்வாசிரியர்கள் இந்த நிலைமை ஏற்படக்காரணமாகப் பெருமளவில் 'மொழியை' பயன்படுத்துவதனுடாக நிகழும் ஒன்றாக அதனை எடுத்துக்காட்டுகின்றார்கள்.

எந்தவொரு சமூக, கலாசார, அரசியல் கட்டத்தின்போதும் அந்த கட்டத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட மொழி அந்தக் கட்டத்துடன் சார்புடைய ஒரு தன்னிலை அதிகாரத்தைப் பெற்றுக்கொள்கிறது. ஒரு விடயம் என்ற வகையில் வரலாற்றுப் பாரம்பரியமான முறையில் தங்கியிருப்பது என்று நம்பப்படும் அறிவதாரவியல் அடித்தளங்களை சிக்கலாக்கக் காரணமாக இருக்க இந்த மொழிக்குரிய அதிகாரம் காரணமாகும். நிகழ்காலத்தில் பயன்படுத்தும்மொழி எனப்படும் 'பொருள்' வழியாகக் கடந்த காலத்தின் ஏதோவொரு சந்தர்ப்பத்தில் நிலவிய நிலைமைகளைக் கட்டியமைக்க முடியாது. ஏனெனில் கடந்த காலத்தில் நிலவியதும், பயன்படுத்தப்பட்டதுமான அந்த மொழியின் வழியால் பரிமாறிக்கொள்ளப்பட்ட மற்றும் தாபிக்கப்பட்ட அதிகார கட்டமைப்புகள் நிகழ்காலத்தில் பயன்படுத்தப்படும் மொழியின் வழியாக உருவாக்குவதலின் இயலாமை அல்லது கடினம் தொடர்பாக இதன்போது கவனம் செலுத்தப்படுகிறது.

ஒரு வரலாற்றறிஞர் ஆய்வு செய்யும் அல்லது ஆராய்ச்சி செய்யும் கடந்த காலகட்டம், கலையாக்கம் அல்லது வேறொரு நிலைமை அவரிடம் உயிருள்ள அனுபவமொன்றாகவோ அல்லது மூலத் தரவுகளின் தொகுதியொன்றாகவோ வந்ததன்று என்ற காரணம் இந்தச் சிக்கலான நிலைமையை மேலும் தீவிரப்படுத்தக் காரணமாக உள்ளது. வரலாற்றறிஞரின் செயற்பாட்டுச் சொற்கள் மற்றும் ஆவணங்கள் சமுதாயமொன்றின் தலையீடு ஊடாகவே நிகழ்கிறது (Lacabra 1983: Moxey 1994: 2-3). குறிப்பிட்டதொரு கடந்தகால நிகழ்வு, காலகட்டம் அல்லது கடந்த காலத்தில் உருவாகிய பௌதீக நிலைமையொன்று, அதாவது ஒரு கட்டடக்கலை அல்லது ஒரு ஓவியம்

போன்ற ஒன்று வரலாற்றறிஞரிடம் பெருமளவில் காணப்படுவது சொற்களின் இந்த ஆவணச் சூழலுக்குள் ஆகும். கடந்த காலத்தில் இருந்து வந்துகொண்டிருக்கும் ஆவணப் பாரம்பரியத்திற்குள் செயற்பட்ட எழுத்தாளர்களால் தொகுக்கப்பட்ட மொழியாலான ஒரு உருவாக்கம் ஆகும். மேற்குறிப்பிட்டது போல இந்த மொழியாலான உருவாக்கமானது அந்த நொடியில் மொழியின் தன்னுரிமைக்குக் கீழ் உருவாகிய ஒன்றாக இருக்கும் அதே நேரம், அவற்றினை உருவாக்கிய பாத்திரங்களின் கலாசார மற்றும் அரசியல் சூழமைவின் விளைவுகளும் ஆகும்.

ஒரு வரலாற்றறிஞருக்கு 'வரலாறு' என்பது இந்த மொழியிலான மற்றும் எழுத்திலான ஒரு நிலைமையாகும். அதிலிருந்து விலகி வரலாற்றறிஞரால் வரலாற்றுக்குள் நுழைய முடியாது. அதன்படி வரலாற்றறிஞரின் ஆய்வுக்கு பாத்திரமாகுவதும், உட்படுவதும் கடந்த காலம் அல்ல; வரலாறு என்று உருவாக்கப்பட்டுள்ள மொழியேயாகும் என்று எங்களால் முன்மொழிய முடியும். இன்னொரு வகையில் கூறினால் வரலாற்றறிஞர் ஆய்வு செய்வது, வரலாறு எனப்படும் கருத்தாடலையேயாகும். ஏனெனில் வரலாற்றினை பொருள்விளக்கம் செய்வது கருத்தாடல் ஆகும் என்பதையும் கருத்தாடலுக்கு முன் வரலாறு நிலவவில்லை என்பதும் இதற்குக் காரணமாகும். இதன்படி கலை வரலாற்றின்போது கலை வரலாற்றறிஞரால் நிகழ்த்தப்படுவது யாதெனில், மொழி உலகத்திற்குள்ளான பேச்சுக்களை உருவாக்குவதேயொழிய, கடந்தகாலத்தில் நிகழ்ந்தவற்றின் வரிசையைக் குறிப்பிடுவதல்ல. எனவே வரலாறு எனப்படும் உருவாக்கப்பட்ட பேச்சுச் சூழ்நிலையும், கடந்த காலத்திற்குரியவையல்ல, பதிலாக அவை நிகழ்காலத்தவையாகும் (Bryson 1992: 18-42).

கலை வரலாற்று மயப்படுத்தலின் நோக்கம்

பலவகையான கலை வரலாற்றறிஞர்கள் பலவிதமுறையில் பலவகையான நோக்கங்களை நிறைவேற்றிக்கொள்வதற்காகக் கலை வரலாற்றுமயமாக்கற் செயற்பாட்டில் ஈடுபட்டுள்ளார்கள். பொதுவாகவே நான்கு வகையான பிரதான நோக்கங்களை எங்களால் மேற்படி கருத்துகளை மையமாக வைத்து தொகுக்க முடியும். ஒரு காலப்பிரிவுக்குள் முக்கியத்துவம் பெற்ற சில நோக்கங்கள், வேறொரு காலப்பிரிவில் முக்கியமற்றதாக மாறி, அதற்குப் பதிலாக வேறு நோக்கங்கள் முக்கியத்துவம் பெற்றமையை எங்களால் காணக்கூடியதாக உள்ளது. இதன்படி பதினாறாம் நூற்றாண்டில் இருந்து இதுவரையிலான காலப்பிரிவிற்குள் கலைவரலாற்றறிஞர்களால் கலை வரலாற்றுமயமாக்கற் செயலூடாக நிறைவேற்றிக்கொள்ள முயற்சித்த அடிப்படையான நோக்கங்களை கீழ்வருமாறு தொகுக்க முடியும்.

- 1) ஒரு கலைஞரின் கலை வாழ்க்கையின் பயணவழி மற்றும் பாணி ரீதியாலான வளர்ச்சிகளுக்கிடையிலான ஊடாட்டம் தொடர்பான தெளிவுபடுத்தல் அல்லது பிராந்திய அல்லது தேசியப் பாணியொன்றின் வளர்ச்சியையும், அதன் உச்சநிலையடைவையும் ஓவியர் ஊடாக எடுத்துக்காட்டும் முறையினைக் கலை வரலாற்றுமயமாக்கலின் நோக்கமாக எடுத்துக்

கொள்ளல், இதற்கான உதாரணமாக வசாரி, வின் கல்மான் போன்றவர்களின் ஆய்வெழுத்துக்களை எங்களால் எடுத்துக்காட்ட முடியும்.

- 2) ஒரு கலைஞருடைய அல்லது பரந்தளவிலான கலைப் பள்ளியொன்றின் (school) அல்லது இயக்கமொன்றின் கலையாக்கச் செயல்கள் ஊடாக எடுத்துக்காட்டும் பாணி ரீதியான தொகுப்பொன்றினதும் மற்றும் கலையாக்கத்திற்கும், கலைப் பள்ளியொன்றிற்கும் இடையிலான தொடர்பைத் தெளிவுபடுத்தல் கலை வரலாறு ஆகும். எடுத்துக்காட்டாக இவ்வாறான கலை வரலாற்று அணுகுமுறைகளை சேனக பண்டாரநாயக்காவின் 'The Rock & Wall Paintings of Sri Lanka' (1989) என்ற நூலில் காணக்கூடியதாக உள்ளது. பொலநறுவையில் உள்ள 'திவங்க' ஓவியங்கள் தொடர்பான அவருடைய பகுப்பாய்வு இதற்கான சிறந்த உதாரணமாகும்.
- 3) ஒரு கலையாக்கத்திற்குள் அல்லது பரந்தளவிலான பாணி ரீதியான ஒரு முறைமைக்குள் வளர்ச்சியடைந்த காண்பியக் குறியீடுகளினதும், கோலங்களினதும் பொருளும் செயலும் காலக்கிரமத்தில் வளர்ச்சியடைந்த முறைமையும், நிலவிய சமய நம்பிக்கைகள், தத்துவ மற்றும் சமய உலகப் பார்வையால் அல்லது பார்வைகளால் விபரித்தலைக் கலை வரலாற்றின் நோக்கமாக கொள்ளுதல் - இந்தியக் கலை வரலாற்றினை ஆய்வு செய்வதில் பெரும் பங்காற்றியவர்களான ஆனந்த குமாரசுவாமி, ஸ்ரெலா கிராம்ரிச் போன்ற பெரும்பாலான ஆரம்பகால இந்தியக் கலை வரலாற்றறிஞர்கள் இப்பிரிவைச் சார்ந்தவர்கள் என்று கருதமுடியும். மேலும் அலோஸ் ரீகல் (Alois Riegl : 1858 - 1905) ஹென்றிக் வல்பிளின் (Heinrich Wölfflin: 1864 - 1945) போன்ற வரலாற்றறிஞர்களும் இந்த நோக்கத்தைக் கொண்ட கலை வரலாற்றறிஞர்கள் ஆவர்.
- 4) ஒரு கலையாக்கம் உருவாகும் பரந்த சமூகச் சூழ்நிலைக்குள் கலையாக்கத்தை நிலைநிறுத்துதல், கலையாக்கம் அது உருவாகிய காலகட்டம் தொடர்பான காட்டுரு மற்றும் காட்டுருத் திறமை, சாத்தியப்பாடு மற்றும் குறிப்பிட்ட கலையாக்கம் உற்பத்தியாகிய மற்றும் சமூகத்திற்குள் வந்தடைந்த நிலைமைகளுக்குப் பின்னாலுள்ள சமூக, அரசியல் மற்றும் தத்துவ ரீதியான நிலைமைகளைத் தெளிவுபடுத்தல் முதலியவற்றைக் கலை வரலாறாக எடுக்கும் முறை - நவீன கலை வரலாற்றுமயமாக்கல் முயற்சிகளின்போது முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ள நோக்கமாகக் காணப்படுகிறது. பத்மா கயிமால்வின் (1994) தென்னிந்திய பல்லவ காலகட்டத்தைச் சார்ந்த மாமல்லபுரக் கலைவேலைப்பாடுகள் தொடர்பான ஆய்வு இதற்கான சிறந்த உதாரண மொன்றாகும். அதேபோல தற்போது நவீன மற்றும் சமகால ஓவியங்கள் தொடர்பாக எழுதப்பட்டுள்ள பல ஆவணங்களில் கலைஞரும்-கலையாக்கமும் சமூக, அரசியல் சூழ்நிலைக்குள் வைத்து கலைந்துரையாடப்படுவதை காணக்கூடியதாக உள்ளது. இந்த அணுகுமுறைக்குள் உள்ள பிரதான பண்பானது கலையாக்கங்கள் என்பன காலாசார ஆய்வுகள் (cultural studies) சார்ந்த கோட்பாடுகளுக்குள்ளும், கருத்துநிலைகளுக்குள்ளும் வைத்து ஆய்வு செய்தல் ஆகும்.

மேலே சுருக்கமாக கலந்துரையாடப்பட்டுள்ளதுன்படி, கலை வரலாற்றுமயமாக்கலுக்கு ஒரு நோக்கம் அல்ல; பதிலாகப் பல நோக்கங்கள் உள்ளன. இந்த ஆய்வு நோக்கங்கள் எல்லாவற்றினையும் பயன்படுத்திக் கொண்டு கலை வரலாற்று ஆய்வுகளை மேற்கொள்ள முடியும். நவீனத்திற்கு முற்பட்ட கலையாக்கங்களை ஆய்வு செய்வதற்குச் சிலநேரம் மிகவும் பயனுள்ளதாக உள்ள மேற்கூறப்பட்ட நான்கு நோக்கங்களில் முதலில் கூறப்பட்ட நோக்கங்கள் மட்டுமேயாக இருக்கலாம். ஏனெனில் இந்த எல்லா நோக்கங்களும் அதற்குரிய தகவல்களை வேண்டிநிற்கிறது. கலையாக்கங்கள், பாணிகள், போக்குகள் மற்றும் கலைஞர்கள் தொடர்பாகக் கலை வரலாற்றறிஞரால் எழுப்பப்படும் கேள்விகள் அவருடைய ஆய்வு நோக்கங்களை நிறைவேற்றிக் கொள்வதில் நேரடியாகவே செல்வாக்குச் செலுத்தும் காரணத்தால் சில காலப்பிரிவுகளில், சில பிராந்தியங்களில் கலையை நோக்கிய சில கலை வரலாற்று நோக்கங்களை நிறைவேற்றிக் கொள்ளப் பாரம்பரியக் கலை வரலாற்று அணுகுமுறைகளின் கீழ் முடியாததாகவோ அல்லது கடினமானதாகவோ இருக்கக்கூடும்.

கலை வரலாற்றின் பாடப்பரப்பெல்லை

கலை வரலாற்றுமயமாக்கலுக்குள் நுழைதல் தொடர்பாகப் பொது உடன்பாடு இருக்கவில்லையென்பது போலவே, கலை வரலாற்றின் பாடப்பரப்பெல்லை தொடர்பாகவும் நிபுவது ஒரேயோரு பார்வை மட்டுமல்ல. இலங்கைக் கலை வரலாற்று மயமாக்கற்துறையில் ஆய்வுகளுக்கு தகுந்த விடயங்களாக பெரும்பாலும் காணக்கூடியதாக உள்ளவை ஓவியம், சிற்பம், கட்டடக்கலை ஆகியனவும் அவற்றுடன் சார்ந்த பகுதிகளும் ஆகும். இந்தப் பாடப்பரப்பெல்லை எப்பொழுதும் இணைந்திருந்ததும் - இருப்பதும் அரசு சார்ந்ததாகவும், பலமான நிறுவனங்கள் அல்லது சமயம் சார்ந்த நிறுவனங்கள் தொடர்பான ஆய்வுகளைப் பின்னணியாகக்கொண்டவையுமாகும். இன்னொரு வகையிற் கூறினால் கலை வரலாற்றறிஞர்கள் பலருக்கு தங்களுடைய துறைக்குத் தகுந்த அல்லது பொருத்தமான ஆய்வு அலகுகள் நிலவியது ஆளும் வர்க்கத்தின் மற்றும் ஆதிபத்தியம் கொண்ட நிறுவனங்களின் வரலாற்றுக்குள்ளேயாகும். ஆளும் வர்க்கத்தினரும் ஆதிபத்தியம் கொண்ட நிறுவனங்களின் கலையை கலை வரலாற்றாசிரியர்களின் வரலாற்று மயமாக்கலுக்குள் குறித்துள்ளது என்பது மிகவும் உயர்ந்த அழகியல் நியமங்களின் தொகுதி தொடர்பாக சமூக அலகுகளுக்குள் நிலவியதாக வரலாற்றியலாளர்களால் நம்பப்பட்ட விழிப்புணர்வு உடைய இருத்தலுடன் இணைந்துக்கொண்டதேயாகும். இந்த வரலாற்றுமயமாக்கல் செயற்பாட்டின் உச்சக்கட்ட விளைவாக இருந்தது. 'கிளாசிக்காட் ஆட்' அல்லது 'தொல்சீர் பாரம்பரியத்தின் கலை' அல்லது 'கலையின் உயர் பாரம்பரியம்' என்ற பெயரிடலானது, கலை தொடர்பான ஆதிபத்திய வகைப்படுத்தல் எனலாம். இதன் காரணமாகவே இந்த வரலாற்று மயமாக்கற் செயற்பாடு மிகவும் சொகுசான செயற்பாடு ஒன்றாகவே இருந்தது. இந்தப் பார்வையானது ஆசியக் கலை வரலாற்றுமயமாக்கற் செயலினைப் போலவே ஐரோப்பியக் கலை வரலாற்றுமயமாக்கற் செயற்பாட்டிற்

கூட ஒரேமாதிரியாக உள்ளது. உண்மையாகவே 'உயர் பாரம்பரியக்கலையை' ஆய்வு செய்வது கலை வரலாற்றின் சிறப்புடைய பாட எல்லையாக ஆசியக் கலை ஆய்வுக்குள் சேர்க்கப்படுவது என்பது ஐரோப்பிய வல்லரசுவாதிகளுடைய அனுசரணையோ அல்லது அவர்களுடைய ஆதிபத்தியச் செயற்பாடுகளுக்கு சார்புடையதோ ஆகும். இன்னொரு கோணத்திற் பார்த்தால் கலை வரலாற்று மயமாக்கற் செயற்பாடு என்பது தொழில் முறைசார் ஒரு துறையாக ஆசியச் சமூகத்திற்குள் நிறுவனமயமாக்கப்படுவது தொல்பொருளியல்துறை போலவே வல்லரசுவாதச் செயற்திட்ட மொன்றுடாகவே ஆகும்³.

ஐரோப்பியக்கலை வரலாற்றுக் கருத்தாடலுக்குள் உருவாகிய 'தொல்சீர்', 'உயர்ந்த பாரம்பரியம்' போன்ற கருத்துகளின்படி கலை வரலாற்றுக் கருத்தாடலை கட்டியமைத்த உயர் பாரம்பரியமும், அந்தப் பாரம்பரியத்திற்குள் விழிப்புணர்வுடன் செயற்பட்டவை என்று நினைத்த ஒரு உயர் அழகியல் வடிவம் தொடர்பான நம்பிக்கையும் ஆசியச் சமூகங்களின் சில வரலாற்று காலகட்டங்களின் கலையை உன்னதமாக்கிய அதேநேரம், இன்னொரு காலகட்டத்தின் கலையை சீரழிந்ததாகவோ அல்லது சிறிய பாரம்பரியத்திற்குரியதாகவோ ஆக்கியது⁴. அதாவது ஒரு வகையான கலை வரலாற்றினை கருத்தாடலுக்குள் உன்னதமாகிய அதேநேரம், இன்னொருவகை சார்ந்ததை அது சிறுமைப்படுத்தியது. அது மட்டுமல்ல இந்த வல்லரசுவாத விலக்கல் பார்வையின் செல்வாக்கின் கீழ் ஆபிரிக்கக் கலையை நோக்கி பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் கவனம் செலுத்திய ஐரோப்பிய மானிட இனவியலாளர்கள், அவற்றினை ஆரம்பகால அல்லது தொடக்க நிலைக்குரியவை எனப் பார்த்தார்கள். எனவே வளர்ச்சியடையாத கலையாக்கங்கள் என்றும் தங்களுடைய ஆவணங்களில் அதனை குறித்து வைத்துள்ளார்கள்⁵.

இந்த ஆதிபத்தியவாத உயர்ந்த பாரம்பரியக் கலையை ஆய்வு செய்யும் பார்வைக்கு வெளியால், ஒரு மானிட சமூகத்தால் கட்டியமைக்கப்பட்ட இன்னும் அளவற்ற உருவங்கள், பொருட்கள் மற்றும் கட்டடத் தொகுதியொன்றினைக் கலை வரலாற்றுமயமாக்கற் பாடப் பரப்பெல்லைக்குள் உள்வாங்கிக் கொள்ளப்படவில்லை. ஆயினும் வரலாற்றாசிரியர்கள் சிலரின் பாடப் பரப்பெல்லைக்குள் இந்தப் பாரம்பரியமற்ற கலைப் பொருட்களும் ஆய்விற்குட்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இதற்காகக் கலை வரலாற்றாசிரியர்கள் 'சிறிய கலை' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தினார்கள். மேலும் இந்தப் பொருட்களோ அல்லது ஆக்கங்களோ மானிட இனவியல் சார்ந்த பொருளிலேயே ஒழிய, அழகியல் சார்ந்த கருத்தில் ஆய்வு செய்தலும் இந்த ஆய்வாளர்களால் நிகழ்த்தப்படவில்லை. இதன் போது எங்களால் காணக் கூடியதாக இருப்பது கலையை 'உயர்ந்தகலை' மற்றும் 'சிறிய கலை' என்ற ஆதிபத்திய ரீதியான வகைப்படுத்தலுக்குட்படுத்தலாகும். இந்த வகைப்படுத்தலின் வேர்கள் வல்லரசுவாதச் சிந்தனைப் பாரம்பரியங்களிலே உள்ளன. அதாவது 'art', 'craft' என்ற வகைப்படுத்தல் இவ்வகைப்பட்டதாகும். இந்தப் பார்வை சார்ந்த பிளவுகளில் உள்ள பிரதான

சிக்கலானது ஒரு குறிப்பிட்ட காலப்பிரிவுக்குள் ஒட்டுமொத்த காண்பியக் கலை உற்பத்திகளும், அவற்றிற்குள் நிலவும் பன்முகத் தன்மையும் - அதே போல அந்தக் காண்பிய உற்பத்தி வகைகளுக்கிடையில் நிலவும் பாணி ரீதியான, ஊடக ரீதியான தொழில்நுட்ப ரீதியான மற்றும் பாரம்பரிய அல்லது சமகால இணைப்பை ஆய்வு நோக்கங்களாக எடுக்காது விடுதலாகும். ஒரு குறிப்பிட்ட காலப்பிரிவின் ஒட்டு மொத்தக் காண்பியக்கலை வெளிப்பாடு என்றவொரு செயற்கையான வெட்டுதலுக்கு உட்படுத்தப்படுவது இதன்போது நிகழ்ந்துவிடுகிறது.

கலை வரலாற்று அணுகுமுறைகளும் முறையியலும்

கலை வரலாற்று நோக்கங்கள், கலை வரலாற்றுப் பாடப் பரப்பெல்லை ஆகியவை பலவகையானவையாக இருந்தல் போலவே, கலை வரலாற்று முறைமைகளும் - கோட்பாடுகளும் கூடப் பல வகையானவையாகும். கலை வரலாற்று முறைமைகளையும், கோட்பாடுகளையும் எங்களால் பலவகையான முறைகளில் வகைப்படுத்த முடியும்.

கலை வரலாற்று ஆய்வுகளுக்காக வரலாற்றறிஞர்கள் பலவகையான அணுகுமுறைகளையும், முறையியல்களையும் பயன்படுத்துகிறார்கள். இவற்றிற்குள் மிகவும் பழமையான வழிமுறையாக உள்ளது காண்பியக் கலையாக்கங்களைச் சொற்களினால் விபரிக்கும் முறையாகும். இது புராதன கிரேக்க எழுத்தாளர்களிடம் இருந்து வசாரி மற்றும் வின்சல்மான் வரை பொதுவான ஒன்றாகும். வேறொருவிதத்தில் கூறுவதாக இருந்தால், கலையாக்கங்களை மொழியாலான ஒரு விபரமாக மாற்றுவதை இவர்கள் கலை வரலாற்று முறையியலாக எடுத்துக் கொண்டார்கள் (Minor 1994). இதற்குப் பின்பு வந்த வழிமுறை கலையாக்கங்கள் வழியாகப் பாணிகளைக் கண்டு உருவாக்கிக்கொள்ளும் முறையியலாகும். அதாவது 'பாணி' எனப்படும் காண்பியக் கருவி ஊடாகக் கலை வரலாற்றினை கட்டியமைத்தல் இம்முறையியலின் அடிப்படை அம்சமாகும். இந்த வழிமுறையே இன்று வரையில் கலை வரலாற்றறிஞர்களால் பயன்படுத்தப்படுகிறது. அதற்கு அடுத்தாக 19ஆம் நூற்றாண்டின் கடைசியில் இருந்து இதுவரையிலான கலை வரலாறு முறையியல்கள் எனப்படுபவை பலவகையான திசைகளினாலும், பிரிவுகளின் வழியாகவும் சென்றுள்ளது. அதன்படி 16ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்து இது வரையிலான கலை ஆய்வுகள் / கலை வரலாற்று முறையியல்கள் என அறியப்பட்ட கோட்பாடுகளைக் கீழ்வருமாறு எங்களால் முன் வைக்க முடியும்.⁶

1) கலையாக்கங்களை சொற்களில் விபரித்தல்

கலைவரலாற்று ஆய்வின் பழமையான வழிமுறையான இது கலையாக்கங்களை சொற்களினால் விபரித்தல் என்ற அடிப்படைக்குரியது. கிரேக்கத்தவர்கள் தங்களுடைய கலைஞர்கள் தொடர்பாக எழுதியுள்ள ஆவணங்கள், வசாரியின் ஆவணங்கள் முதலியன இந்த வகையைச் சார்ந்தவையாக இருப்பதை அவதானிக்க முடியும். இன்று வரையிலும் இந்த முறைமை கலை வரலாற்று ஆவணங்களில் காணப்படும் ஒன்றாக உள்ளது.

2) பாணிகளின் ஆய்வு

கலையாக்க ஆய்வுகளில் இருந்து அவற்றின் பாணி சார்ந்த பண்புகளை பிரித்தெடுத்துக் கொண்டு அதன் வழியால் பிராந்திய, பிரதேச மற்றும் கால கட்டங்களின் போக்குகளை கட்டியமைத்தலும் - கலைப் பாரம்பரியங்களின் தொடக்கம், எழுச்சி, சரிவு தொடர்பான கூற்றுக்களை இதனூடாக உருவாக்குதலும் இது சார்ந்த முறையாகும். வசாரி, வின்சல்மான், ஜேகப் புக்ஹார்ட்டர் (1818-1879) போன்றோர்களின் ஆவணங்களை இதற்கான உதாரணமாக எடுத்துக்காட்டமுடியும். பாணிகளை ஆய்வு செய்வதன் ஊடாகக் கலைதொடர்பான கூற்றுக்களைப் பின்னுதல் என்பது இன்றும் கூடக் கலை வரலாறு / ஆவண முயற்சிகளில் காணக் கூடியதாகவுள்ள இன்னொரு முறைமையாகும்.

3) கலையானது இயற்கையை போலச் செய்தல் (Art as mimesis)

கலை என்பது இயற்கையை போலச் செய்யும், அதனை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் மற்றும் அதற்கு அர்த்தங்களை ஏற்றும் ஒரு செயலாகும். வசாரி மற்றும் வின்சல்மான் போன்றவர்களின் கலைவரலாற்று எழுத்துக்களிலும் இந்தப் பார்வையை எங்களால் இனங்காணக்கூடியதாக உள்ளது.

4) விக்கிரகவியல் ஆய்வு முறைமை (Iconography)

இதுவும் 16ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்து நடைமுறையில் இருந்த கலை வரலாற்று ஆய்வு முறையொன்றாகும். வரலாற்று ரீதியில் கவனிக்கும் போது விக்கிரகவியல் முறை என்பது ஒரு கலையாக்கத்தில் உள்ள குறியீடுகள், உருவங்கள், கருப் பொருட்கள் போன்றவற்றின் வரலாற்று ரீதியான இருத்தலையும், காலந்தோறும் அவை உருவாகி வந்த முறை தொடர்பான முறை பற்றியும் ஆய்வு செய்தல் வழியாகக் கலை வரலாற்றுக் கூற்றுக்களைப் பின்னும் முறைமையாகும் (Turner 1996 : 89-97 ; Kelly 1998 : 454-457; Adam 1996 : 36-37). ஆனந்த குமாரசுவாமி, இர்வின் பனொவ்ஸ்கி போன்றவர்களது எழுத்துக்கள் இதற்கான தகுந்த உதாரணங்கள் ஆகும். மிகவும் பரந்தொரு பார்வையின் வழி கவனிக்கும் போது கலையாக்கங்களின் கருப் பொருட்களை ஆய்வு செய்தல் என்பது பெருமளவுக்கு இந்த வகையைச் சார்ந்ததாகவே இருக்கிறது (Adams 1996 : 36).

5) உருவவாத முறைமை (Formalistic method)

உருவவாத ரீதியான அழகியலில் இருந்து கலையாக்கங்களை ஆய்வு செய்வது இந்த வகை சார்ந்தது ஆகும். ஒரு பொருள் கலையாக்கமாகுவது அதற்கே உரிய வடிவம் உள்ளமையால் ஆகும். எனவே கலையாக்கங்கள் தொடர்பான ஆய்வின் போது கவனம் செலுத்த வேண்டியது அவற்றின் வடிவம் தொடர்பாகவே ஒழிய, மாறாக அதன் உள்ளடக்கம் தொடர்பாக அல்ல என்ற தர்க்கம் இந்த ஆய்வு முறையியலின் முக்கியமான நம்பிக்கையாகும். இந்த ஆய்வுமுறையானது

தத்துவாசிரியரான எமானுவெல் காண்ட் (1724-1804) இன் கருத்துகளில் இருந்து செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளதொரு ஆய்வு முறையாகும். பிரித்தானியரான ரோஜர் பிறை (Roger Fry 1866-1934) என்ற கலை எழுத்தாளர் இந்த ஆய்வு முறைப் பள்ளியில் முக்கியமானவர் ஆவர். இந்த ஆய்வு முறைமையின் போது கலைஞர்களின் மனோபாவங்கள் அல்லது அவர்களுடைய நடத்தைப் பண்புகள் அல்லது அவரைச் சார்ந்த கலாசாரம் போன்றவை கலை ஆய்விற்கு முக்கியமற்றவையாகும் (Adams 1996 : 16).

6) கலை என்பது உள்ளார்ந்த சாரமொன்றின் வெளிப்பாடு

கலை என்பது சமூகத்திற்கு மேலே உள்ள அழகியல் ரீதியான ஒரு நடைமுறையாகும். கலை என்பது சமூகம் தொடர்பாகவும், வாழ்க்கை தொடர்பாகவும் ஆழமான உண்மையை வெளிப்படுத்தக் கூடிய மீபெளதீக அறிவு அடித்தளமாக கருதப்படும்; அது ஒரு காலப் பிரிவில் இருந்து இன்னொரு காலப் பிரிவை நோக்கிச் செல்லும் அதேநேரம், ஒரு வகையான உள்ளார்ந்த 'சாரம்' அல்லது 'பண்பு' கொண்ட வரலாற்று ரீதியான நீரோட்டமுமாகும். கலை தொடர்பான கூற்றுக்களைப் பின்னுதலில் இந்த அணுகுமுறையானது தத்துவாசிரியரான ஹெகல் (G.W.F.Hegel 1770-1837) இன் கருத்துக்களின் செல்வாக்குகளால் உருவான ஒன்றாகும். இந்தப் பார்வையின் கீழ் கலையை ஆய்வு செய்தவர்களுக்குள் அலோஸ் ரீகல் (1858-1905), ஆனந்த குமாரசாமி, ஸ்ரெல்லா கிராம்நிஜ் போன்ற கலை வரலாற்றறிஞர்கள் பிரதானமாக உள்ளடக்கப்படுவர்.

7) கலை என்பது உளப் பகுப்பாய்வியல்

இது கலையாக்கங்களின் ஊடாக, அவற்றினை உருவாக்குபவரது மனோபாவங்கள், உள மற்றும் பாலியற் பண்புகள் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன என்ற நம்பிக்கையின் அடிப்படையில் இருந்து கலையாக்கங்களை ஆய்வு செய்யும் கலை வரலாற்று முறையியலாகும். இது சிக்மன் புறொயிடின் உளவியல் பகுப்பாய்விலிருந்து உருவானதும், தற்போது கூட லக்கான், வினிக்கொட் முதலிய உளப் பகுப்பாய்வாளர்களது கருத்துக்களை உள்வாங்கியும் எடுத்தாளப்படுகிறது.

8) கட்டவிழ்ப்புவாதம்

டெறிடாவின் (Derrida 1930-2004) கட்டவிழ்ப்புவாதக் கருத்துக்கள் ஊடாகக் கலையை ஆய்வு செய்யும் முறைமையாகும். டெறிடாவின் "The Truth in painting" (1987) என்ற நூலில் கட்டவிழ்ப்பு முறைமை கலையாக்கங்கள் தொடர்பாக பயன்படுத்தப்படுகிறது. கலை வரலாற்று ஆவணங்களில் உள்ள கட்டமைப்புக்களை பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்தும் அவர் அந்த கட்டமைப்புக்களில் உள்ள "அர்த்தங்களின் உள்ளார்ந்த அர்த்தங்களை திறந்து காட்டுகிறார்". அவர் கலையாக்கத்தில் உள்ளதாகக் கூறும் உண்மைச் சட்டகம் அல்லது கலையாக்கத்தின் 'உள்'

மற்றும் 'வெளி' கலைஞர்களுடைய கையொப்பம், இயல்பு, சித்திரித்தல் ஆகிய விடயங்கள் தொடர்பாக தன்னுடைய பகுப்பாய்வு முறைமையை அவர் பயன்படுத்துகிறார். இந்த வகை சார்ந்த கலை வரலாறு / ஆய்வு எழுத்தாளர்களாக டொனோல்ட் பிரையோசி (Donald Preziosi) மொக்சி (Keith Moxey) முதலியவர்களை எடுத்துக்காட்ட முடியும்.

9) கலை என்பது குறிகளின் தொகுதியாகும் (Semiotic approach)

கலை என்பது குறிகளாற் கட்டியமைக்கப்படும் மற்றும் குறியியலூடாகப் பொருள் கூறும் செயலை மேற்கொள்வதாகக் கருதும் இந்த அணுகுமுறையானது, சிக்கலான கேள்விகளின் வரிசையொன்றுக்கு பதில் தர முயற்சிக்கிறது. கலையாக்கங்களின் பல்லர்த்தம், ஆசிரியத்துவம் தொடர்பான கேள்விகள், பார்வையாளர்களுக்கும், கலையாக்கங்களுக்கும் இடையிலான நிலைமைகள் தொடர்பான கேள்விகள் மீது இந்த ஆய்வு கவனம் செலுத்துகின்றது. (Bal & Bryson 1991: 174 – 208).

10) கலையாக்கங்கள் என்பது சூழமைவு சார்ந்த உற்பத்தியொன்றாகும்

கலையாக்கங்களின் அர்த்தம், இருத்தல் மற்றும் அவற்றினை உருவாக்கிய சமூக – அரசியல் சார்ந்த நிலைமைகள் மற்றும் அந்த நிலைமைகளின் கருத்தாடல்கள், கருத்துநிலைகளுடன், தொடர்புபடுத்தி ஆய்வு செய்தல் இம் முறைக்கு உரியதாகும். இதன்படி மார்க்சிச மற்றும் பெண்ணிலைவாதக் கலை வரலாற்றுப் பனுவல்களில் இதனைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. மார்க்சிய வாதக் கலை வரலாற்று அணுகு முறையானது கலை உற்பத்தியையும், அதன் நுகர்வோர் சமூகம் சார்ந்த வர்க்கங்களுக்கிடையில் நிலவும் முரண்பாடுகளையும் –ஆளும் வர்க்க கருத்தாடல்களுக்கு சார்புடையதாகவும் அல்லது அவற்றினை நோக்கியும் ஆய்வு செய்யும் அதேநேரம், பெண்ணிலைவாதக் கலை வரலாறானது கலை உற்பத்தியை ஆய்வு செய்தல், நுகர்தல் மற்றும் அவற்றினை உள்வாங்குதல் என்பன பால்நிலையிலேயே (gender) தங்கியுள்ளது என்றும் வாதிடுவதாகும் (Pollock 1998).

11) கலையென்பது சமூக வரலாற்று தொடர்பான வெளிப்பாடாகும்

இது கலையாக்கங்களை சமூக மாற்றங்கள், புரட்சி, சமூகப் பரிணாமம் தொடர்பான வெளிப்பாடுகளாக எடுத்து ஆய்வு செய்யும் முறை ஆகும். ரி.ஜே.கிளாக் (T.J.Clark) இந்த அணுகுமுறையின் முக்கியமான எழுத்தாளர்களுள் ஒருவர் ஆவார். தன்னுடைய கலை வரலாற்று ஆய்வுகளின் ஊடாக அவர் டெலக்குவா, மனே போன்றவர்களின் ஆக்கங்களுக்கும், அவர்கள் சார்ந்த குறிப்பிட்ட சமூக கால கட்டத்தின் 'நிகழ்வுகளுக்கும்' மற்றும் 'அனுபவங்களுக்கும்' இடையிலான தொடர்பினை எடுத்துக் காட்டுவதனுடாகக் கலை வரலாற்றினைக் கட்டியமைத்துள்ளார் (Clark 1973).

கலை வரலாற்றுச் செயற்திட்டத்தின் நிகழ்கால நிலைமை:

பொருள் விளக்கக் கலை வரலாற்றினை எழுதுதல்

தொல்பொருளியல், மானிடவியல் ஆகிய துறைகள் போலவே, கலை வரலாறும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியில் இருந்து உள்ளார்ந்த நெருக்கடிகளுக்கு உள்ளாகி மாற்றமடையத் தொடங்கியது. கலை வரலாற்று ஆய்வு தன்னுடைய துறையால் அடிப்படையாக உற்பத்தி செய்வதற்கு பயன்படும் 'அறிவு' எந்த விதத்தில் அல்லது எந்த நிலையில் இருக்க வேண்டும் என்பது தொடர்பாக மீண்டும் சிந்தித்துப் பார்க்க வேண்டி இருந்தது. இந்தக் காலகட்டத்தின் போது கலை வரலாற்று எழுத்தாளர்கள் அதற்காக முயற்சித்தார்கள் (Preziosi 1989 : 1-2) கலை வரலாற்றின் நோக்கமானது காண்பியக் கலாசாரம் தொடர்பாக ஆழமானதும், பரந்தளவிலானதுமான புரிந்துணர்வைப் பெறுவதற்கான ஒன்றாக எதிர்பாக்கப்படுகிறது. அறிவை நிர்ணயமாக்க வேண்டும் என்பது இந்தக் காலகட்டத்தில் மேலோங்கியதுடன், இந்த ஆவணத்தில் மேற்குறிக்கப்பட்ட குறியியல் மற்றும் கட்டவிழ்ப்பு முறைமைகளின் தோற்றம் இந்த உள்ளார்ந்த நெருக்கடியால் மேலோங்கியவையாகும். உண்மையாகவே கலை வரலாற்றுத் துறையில் உள்ளார்ந்த நெருக்கடிகளை ஏற்படுத்தியது இந்த போக்குகளே ஆகும் என்று எங்களால் கூற முடியும்.

இன்று அதாவது இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் இருந்து கலை வரலாற்றின் பாடப்பரப்பெல்லை பெருமளவில் விரிவடைந்துள்ளது. நவீன அருங்காட்சியகவியலின் பார்வையும், முதலாளித்துவத்தின் இந்தக் கால கட்டத்துச் செயற்பாடும் , கலாசார பன்முகத் தன்மைத் தொடர்பான கருத்துக்களும், அவற்றினை நிறுவனமயப்படுத்தலுடன் கலை வரலாற்றுமயப் படுத்தலும் ஒன்றோடொன்று தொடர்புபடக்கூடிய விடயமாக மாறியதுடன், அதன் பாரம்பரிய எல்லைகளுக்கு அப்பாற்பட்டதாகவும் அது விரிவடைந்துள்ளது. பொருட்கள் சார்ந்த கலாசாரத்தில் எந்தவொரு பண்டமும் கலை வரலாற்றுக்குள் நுழையக்கூடியதான தோற்றம் நவீன அருங்காட்சியக செயற்பாடுகளில் காணக்கூடியதாக உள்ளது. புதியதோர் விதத்தில் சிந்திப்பவர்களின் தலைமுறையொன்று இப்பொழுது கலை வரலாற்று ஆய்வுத் துறையுடன் ஈடுபடத் தொடங்கியது. இந்த நிலைமையின் கீழ் இன்று பாரம்பரியக் கலை வரலாற்றறிஞர்கள் பலரை வெறுப்புடன் பார்க்கும் பலவிதமான கருத்துகளின் தாக்குதல்களை உள்ளடக்கிய கலைவரலாற்று எழுத்து முறையொன்று தற்போது நிலவுகிறது என்று கூற முடியும். ஒரு விதத்தில் அது பின் நவீனத்துவவாதத் தருக்கங்களின் பாதிப்புக்களுக்கு அதிகளவில் உள்ளாகியுள்ளது (Moxy, 2001). இன்னொரு வகையில் அது தொல்பொருளியல், மானிட இனவியல், மற்றும் சமூகவியல் போன்ற துறைகளில் உருவாகிய பன்முகப் போக்குகளுக்குள் நுழைந்து சிக்கலான கருத்தாடல்களுக்குள் நிலை கொண்டுள்ளது.

கலை வரலாற்றறிஞர்கள் இந்த நிலைமைகள் மீது கவனம் செலுத்த தொடங்குவதன் ஆரம்பங்களை இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதி தசாப்தத்தில் இருந்தே காணக்கூடியதாக உள்ளது.

இந்தக் கவனம் தற்போது கலாசார வரலாறுகள் அல்லது காண்பியக் கலை வரலாற்று ஆய்வாக நிகழ்கின்றது. கலை வரலாற்று ஆய்வுக்குள், கலை வரலாறுகள் மற்றும் கலைக் கோட்பாடு மற்றும் கூடவே கலாசாரக் கோட்பாடுகள் ஆகியவையும் முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளது என்று கூற முடியும். இந்த நிலைமையின் கீழ் கலை வரலாற்றின் பெருமளவிலான பாரம்பரிய நிலைப்பாடுகள் நெருக்கடிகளுக்கு உள்ளாகியுள்ளதாகவும் கூற முடியும்.

இலக்கியக் கோட்பாடு, மொழிக் கோட்பாடு, மற்றும் கலாசாரக் கோட்பாடு ஆகியவற்றில் இருந்து எடுத்துக் கொண்ட பலவகையான 'சொற்களின் தொகுதியொன்றே கலை வரலாற்றுக்' கருத்தாடலுடன் தற்போது சேர்ந்துள்ளது. கலையாக்கங்களை வாசித்தல், உருவத்தை கேள்விக்கு உட்படுத்தல், உருவாக்கத்தை பிரிவுப்படுத்தல் அல்லது உருவக் பொருள், விம்பம் ஆகியவற்றை முற்றாகவே வித்தியாசமான முறையில் கலை ஆய்வு / அதனைப் பற்றி எழுதும் மொழியொன்று தற்போது உருவாகியுள்ளது. புதியதோர் மொழியின் வருகையுடன் பழமையான எண்ணக் கருவானது பலவகையிலும் நெருக்கடிக்குள்ளாக்கியுள்ளது. 'இரசித்தல்' அல்லது 'அழகு' என்பது மிகவும் பிற்போக்கானதும், மேட்டுக்குடி வர்க்கத்தைச் சார்ந்ததுமான சொற்பிரயோகங்களாகவும் - எண்ணக் கருக்களாகவும் மாறியுள்ளது. மிகவும் பிரச்சினைக்குரிய வம்சத்தைச் சார்ந்த ஒரு சொல்லான 'அழகு' கலையாக்கங்களில் உள்ளடங்கியுள்ளதாக நினைப்பதையும், அந்த 'அழகை' இரசிக்கக் கூடியதாக உள்ளது என்பதும் அது பார்வையாளரிடம் உள்ள உயர்வான மனமட்டம் சார்ந்த திறமையினால் ஏற்படுவதேயாகும் என்ற நம்பிக்கையும் கலை வரலாற்று எழுத்திலிருந்தும், கருத்தாடலிலிருந்தும் வெளியேறும் நிலையில் உள்ளது. ஏனெனில் அவ்வாறான நம்பிக்கைகள் ஊடாகக் கலையாக்கங்களைப் பரிசீலிக்கும் சாத்தியபாடானது மேட்டுக் குடி வர்க்கத்தைச் சார்ந்தவர்களின் சொகுசான செயற்பாடாகியுள்ளது என்று கூற முடியும்.

கலை வரலாற்றுக் கருத்தாடலின் இந்த புதிய பரிமாணங்கள் நவீன கலை ஆய்வுகள் மீதும், நவீனத்துவத்திற்கு முற்பட்ட கலை ஆய்வுகள் மீதும் கவனம் செலுத்தியுள்ளது. நவீன சிந்தனையாளர்களின் கருத்துகளையும், வாதங்களையும் பயன்படுத்திக் கொண்டு புராதன கலையாக்கங்களை வாசித்தல், நவீன கலை வரலாற்றுக் கருத்தாடலில் அடிக்கடி காணக்கூடியதாக உள்ள ஒரு விடயமாகும். மிஹாயில் பக்தீனுடைய கலையாக்கங்களின் பல்சூரற் கோட்பாடு தொடர்பான கருத்துக்களைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு செய்த பத்மா கயிமால் பல்லவ மன்னர்களால் செய்யப்பட்ட மாமல்லபுரத்தில் அமைந்துள்ள 'அர்ஜுனனின் கடினச் செயல்' எனப்படும் அரைப் புடைப்புச் சிற்பம் தொடர்பான பொருள் விளக்கம் இதற்கான முக்கியமானதொரு உதாரணம் ஆகும். மேலும் வீரசிங்ஹ (2003) சிகிரியா என்பது அனுராதபுரத்தின் 'மற்றவர்' என்ற கருத்தினை முன்வைத்துக் கொண்டு சிகிரியாவின் ஓவியங்களினதும், நீர் தடாகங்களினதும் 'அரசியல்' அர்த்தம் தொடர்பாகக் கலந்துரையாடும் 'Apsaras of Political Promise' என்ற கட்டுரையானது இந்த வகையைச் சார்ந்த இலங்கை முயற்சியொன்றாகக் கருதப்படக்கூடியது. நவீனத்திற்கு முன்பான கலையாக்கங்கள் தொடர்பான வரலாறுகளின் போது 'உண்மையான ஒரு

வரலாறு மட்டுமே உள்ளது என்றோ அல்லது கலை வரலாற்றுக்குள், கலை வரலாற்று அறிஞர்களால் கண்டுபிடிக்கப்பட வேண்டிய 'ஒரு உண்மை' உண்டு என்பது போன்ற அனுபவவாத அல்லது நேர்க்காட்சி வாத நம்பிக்கைகளுக்கு அடிப்படையாக இப்போது 20 ஆம் நூற்றாண்டின் கோட்பாட்டு ரீதியான கருத்தாடலில் உள்ள பல வகையான ஆராய்ச்சிக் கருவிகளைப் பயன்படுத்திக் கொண்டு பொருள் விளக்க வரலாற்று அணுகுமுறையொன்றினைக் கட்டியமைத்தல் வரலாறு ஆய்வின் நிகழ்காலத் தேவையாக உள்ளது என்று கூற முடியும்.

கலைக்கு வரலாற்றொன்று உண்டா என்ற கேள்வியை எழுப்பிக் கொண்டே இந்தக் கட்டுரை தொடங்கியது; பின்பு இந்தக் கலந்துரையாடல்கள் அந்த நேரான கேள்விக்கு ஒரு தெளிவான பதிலை வழங்காமல், கலைக்கு ஒரு வரலாறு உண்டு என்பதை ஒரு காரணியாக ஏற்றுக்கொண்டுள்ளது என்று முடியும். இந்தக் கட்டுரையை முடிக்க முன்பு, மீண்டும் அந்தக் கேள்வியை எழுப்பி அது தொடர்பாக Keith Moxey இனால் (1994) முன் வைக்கப்பட்டுள்ள சில தீவிரமான அவதானிப்புக்கள் பற்றிக் கவனத்தைச் செலுத்துவது இந்தச் சந்தர்ப்பத்தில் பொருத்தமானதொன்றாக இருக்குமென்று நம்புகிறேன். வரலாறு எனப்படும் கருத்தாடலானது அடிப்படையில் திலயோலஜிக்கல் உற்பத்தி யொன்றாகும். அதாவது வரலாறு என்ற கருத்தாடற் பரப்பு, அதன் நீரோட்டம், வளர்ச்சி என்பன ஒரு வகையில் இலகுவான ஒரு எளிமையான இடத்திலிருந்து, மேலும் வளர்ச்சியடைந்த மேலும் உயர்ந்த அல்லது மேலும் சிக்கலான அல்லது மேலும் பரிபூரணமான ஒரு நிலைமையை நோக்கிச் செல்வதைக் குறியீடாகக் கொண்டுள்ளது எனலாம். தொல்பொருளியலுக்கு ஒரு வரலாறு உண்டு என்று கூறும்போது, தொல் பொருளியல் சார்ந்த அறிவைத் திரட்டிக் கொண்டு எளிமையான நிலையில் இருந்து சிக்கலான நிலைமை ஒன்றினை நோக்கி அது நகர்ந்து கொண்டு உள்ளது என்பதையே அது குறிக்கின்றது.

ஒரு சமூக வரலாறு பற்றிக் கதைக்கும் போது, எளிமையான சமூகம் சிக்கலான சமூகமாகப் பரிணாமம் அடைவதையோ அல்லது மாற்றம் அடைவதையோ அது குறிக்கிறது. மறுமலர்ச்சிக் காலத்திலிருந்து தொடங்கி விங்கிள்மான் ஊடாக நிறுவனமாகிய வரலாறு என்ற கருத்தாடலானது, வரலாறு தொடர்பான இந்த திலயோலஜிக்கல் பார்வையில் இருந்து எடுத்துக் கொள்ளும் போது கலையாக்கங்கள் எனப்படும் பண்டங்களை, அதற்குள் நிலை நிறுத்துவது என்பது கோட்பாடு ரீதியாக கடினமான ஒன்றாகவே காணப்படுகின்றது. ஏனெனில் ஒரு கலையாக்கம் என்பது முழுமையடைந்த - பின்னி முடிக்கப்பட்ட பனுவல் ஒன்றாகும். அது அப்படியாக இருந்தால் வரலாறு எனப்படும் முழுமையடையாத பயணவழிக்குள் கலையாக்கங்களை நிலை நிறுத்தும்போது தவிர்க்க முடியாத வகையில் கலையாக்கங்கள் முழுமையடையாத பண்டங்களின் நிலைமைகளாக உள்ளது. ஆயினும் கலையாக்கங்கள் அவ்வாறு முழுமையடையாத நிலைமைகளாக பார்க்கப்பட முடியாதவையாக உள்ளன. அதேநேரம் கலையாக்கமானது ஒரு முழுமையடைந்த நிலைமை யொன்றாக இருக்கின்றதென்றால், கலை வரலாறு என்பதும் அதனுடன் முடிவடைய வேண்டிய தொன்றாகவே உள்ளது. இது ஒரு தீர்வு காண முடியாத பிரச்சினையாகவே உள்ளது. இதனால் இதுதொடர்பாக வேறொரு விதத்தில் சிந்தித்தல் அவசியமாகவே உள்ளது. உண்மையாகவே

நெருக்கடிக்குள்ளாகி உள்ளது. திலயோலஜிக்கல் ஆக கலை வரலாற்றினை கட்டியெழுப்பிய கருத்தாடல்களாகும். ஆயினும் வரலாறு என்பதை வெறும் ஒரு சொல்லாக எடுத்துக் கொள்ள முடியாததாக உள்ள அதே நேரம், அதனை திலயோலஜிக்கல் பார்வையில் இருந்து விடுவித்தல் செய்யும் கருத்தாடலொன்றினை அதன் பொருட்டாகச் செய்ய முடியுமா என்ற ஒரு சவாலும் எங்கள் முன் உள்ளது. மேலும் கலை வரலாறு, கலை பற்றி எழுததல், கலைத் திறனாய்வு செய்தல் ஆகிய சகல அறிவு உற்பத்தி முயற்சிகளையும் ஒரு பொதுச் செயலாகப் பார்த்தலுடாக, இந்தச் சவாலினை வெல்லலக் கூடிய ஒரு வாகனத்தை உருவாக்க முடியும். அதன்படி கலை வரலாற்றினை திலயோலஜிக்கல் வடிவத்தில் இருந்து விலக்கி, கலை தொடர்பாக எழுதும் பொருள் விளக்க அணுகு முறைகளாகக் கட்டமைத்தல் இந்தச் சந்தர்ப்பத்தின் போது எங்கள் முன் உள்ள பிரதான வழியாக இருக்கின்றது என்று முன்மொழிய முடியும்.

இந்தக் கட்டுரையின் நோக்கமானது அதன் பெயரில் கூறியுள்ளபடி கலையின் வரலாறு தொடர்பான வரலாற்றினை ஆய்வு செய்தலாகும். இதுவரை கலந்துரையாடப்பட்ட விடயங்களினூடாக எம்மால் ஒரு விடயத்தைத் தெளிவாக முன்வைக்க முடியும். கலை வரலாற்றுக் கருத்தாடலின் வரலாற்றினை பார்க்கும் போது, கலை வரலாற்றினை எழுதுதல் என்பதை ஒரு செயலாகவும், கலை பற்றி எழுதுதல் என்பதை இன்னொரு செயலாகவும் எம்மால் முன்மொழிய முடியும். கலை வரலாறு என்பது ஒரு கருத்தாடல் ஆகும். அது ஒரு பொருள் உற்பத்தி செயற்திட்டமாகும். அதாவது 'கருத்தாடலுக்கு' முன் 'கலை வரலாற்றொன்று' இருக்கவில்லை என்பதாகும். கலை பற்றி எழுதுதல் கலை வரலாற்றின் வரலாற்றைப்பொறுத்த வரையில் கலை வரலாறு தோன்ற முன் இருந்த ஒரு பழக்கமாகும். அது கிரேக்கரிடமும், அதேபோல ஐரோப்பிய மத்தியகால எழுத்தாளர்களிடமும் நிலவிய ஒரு பழக்கமுமாகும். ஆயினும் கலை வரலாறு எழுதும் தற்போதைய முறைகளினது பன்முகத் தன்மையை நோக்கிப் பார்க்கும்போது மேற் கூறப்பட்டுள்ள அவதானிப்பாக உள்ளதென்னவென்றால் கலை வரலாற்றினை எழுதுதல் என்பது ஒன்றாகவும், மாறாக கலை பற்றி எழுததல் என்பது வேறொன்றாகவும் உள்ளது என்ற அவதானிப்பு ஒருவகையான நெருக்கடியைத் தோற்றுவிக்கும் என்று தோன்றுகிறது. இந்த நெருக்கடியானது வேறொன்றுமல்ல, கலை வரலாற்றுச் செயற்திட்டத்தின் நெருக்கடியாகவே இதனைக் கவனிக்க முடியும். நவீன கலையின் தோற்றத்துடன் அதில் உள்ளடங்கிய பலதரப் பண்புகளும் நவீன சமூகத்தால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட நிறுவனமய மற்றும் சமூக நிலைமைகள் காரணமாக கலை வரலாறு என்ற செயற்திட்டம் நெருக்கடிக்கு உள்ளாகியது. அதே நேரம் கலை வரலாறு ஒரு ஒழுக்கமாக அதன் நோக்கங்கள், கருப்பொருட்கள், ஆய்வு முறையியல்கள், விரிவாக்கல், விஸ்தீரணப்படுத்தல் மற்றும் பன்முகமயமாக்கல் என்பதை நிகழ்த்தியது. இத்துடன் கலை வரலாற்றுச் செயற்திட்டமானது கலை தொடர்பாக 'எழுதுதல்' என்பதற்குப் பதிலாக அது பற்றிச் 'சிந்தித்தல்' எனும் ஒரு செயற்பாடாக மாறியுள்ளது. உண்மையாகவே கலை வரலாற்றின் உள்ளார்ந்த அர்த்தத்தை நோக்கி பார்க்கும் போது காணக்கூடியதாக உள்ள ஒரு உண்மை என்னவென்றால், அது எப்பொழுதும் கலை தொடர்பாகச் சிந்தித்தலின் வரலாறாகவும் நிலவி வருகிறதென்பதாகும்.

ஐரோப்பாவில் செயற்பட்ட குறிப்பிடத்தக்க எல்லாக் கலை வரலாற்றறிஞர்களுமே தங்களுடைய ஆவணங்களின் வழியாக கலையை நோக்கிய முறை என்பது கலை தொடர்பாகச் சிந்தித்தல் சார்ந்ததாகவும், அதற்கான முறையியல்கள் சார்ந்ததாகவும் காணப்பட்டது. அவர்களுடைய கலை வரலாற்று ஆய்வுகளும், ஆராய்ச்சிகளும் கலை தொடர்பான சிந்தித்தல் மற்றும் கலையில் ஈடுபடுவது என்ற எண்ணக் கருமயமாக்கல், முறைமையியல் மற்றும் தத்துவமொன்றை அடிப்படையாகக் கொண்டே அமைந்திருந்தன என்று கூற முடியும். இதற்கான சிறந்த உதாரணமாக அலோஸ் நீகல் (1858 - 1905) என்ற கலை வரலாற்றறிஞரை எடுத்துக் காட்ட முடியும். அவருடைய கலை வரலாற்று ஆய்வுகளுக்கும், இமானுவெல் காண்ட் மற்றும் ஹேகல் என்ற தத்துவாசிரியர்களின் கலை தொடர்பான கருத்துக்களுக்கும் இடையில் தொடர்புள்ளமை இதற்கான சிறந்த உதாரணமாகும். அவர் கலை தொடர்பாக 'சிந்தித்த' முறைமை என்பது காண்ட் மற்றும் ஹேகல்வின் கருத்துக்களின் செல்வாக்குகளைப் பெற்றிருந்த அதேநேரம், அவை அவருடைய கலை வரலாற்று ஆய்வின் அடிப்படையாகவும் இருந்தன (Minor 1994:106-108). அது எங்களால் கலை வரலாற்றுச் செயற்திட்டத்தின் தற்போதைய நெருக்கடிக்கு உரிய பதிலாகக் கட்டியமைத்துக் கொள்ளத்தக்க மறுமொழியாகவுள்ளது. இதன் பொருட்டாக பொருள் விளக்க கலை வரலாற்று அணுகுமுறை யொன்றை எங்களால் முன்மொழிய முடியும். ஏனெனில் வரலாறுமயமாக்கலை 'சிந்தித்தலின்' செயலாகவும், முறைமையிலாகவும் எடுத்துக் கொள்ள முடியும் என்றால், இந்தச் சிந்தித்தலுக்குள் தவிர்க்க முடியாத பொருள் விளக்கச் செயலொன்று நிகழ்கிறது என்று எங்களால் முன் மொழியக் கூடியதாக உள்ளது.

கலை தொடர்பான எழுதுதல், சிந்தித்தலில் தற்போதைய இலங்கை நடைமுறை.

இலங்கைக் கலை வரலாற்று நடைமுறை, அந்த நடைமுறையின் நெருங்கிய உறவினரொருவராக கருதப்படக்கூடிய தொல்பொருளியல் கருத்தாலுடனும், அதே போல வல்லரசுவாத கால கட்டத்தில் இருந்துவரும் பழக்கங்களுடனும், சிந்தனைப் பாரம்பரியங்களுடனும் இணைந்துள்ளது. இலங்கைத் தொல்பொருளியலானது அதன் உள்ளார்ந்த பண்பில் அனுபவவாத பார்வையுடன் காணப்படுகிறது. அது சுய விமர்சனமாகவோ அல்லது உள்ளார்ந்த கருத்தாலுடனோ காணப்படாத சூதந்திர மடையாத ஒன்றாகும்.⁷ கலை வரலாற்று ஆய்வு தொடர்பாகவும், இவ்வாறான அவதானிப்புகளை எங்களால் முன் வைக்க முடியும். பாணி தொடர்பாக விபரித்தல் மற்றும் கால அடிப்படையான கட்டமைப்புகளுக்கு அப்பால் கலை வரலாற்று ஆய்வுகள் சென்றடையவில்லை. தொல்பொருளியல் போலவே கலை வரலாற்று ஆய்வுகளின் போதும் கூட உள்ளார்ந்த கருத்தால்களோ சுய விமர்சனங்களோ இல்லை. கலை தொடர்பாக எழுதும் இலங்கை நடைமுறையிலும் பொதுவாக இவ்வாறான நிலைமையே உள்ளது. அதாவது பாணிகளை விபரித்தலிலும், நல்லது - கூடாதது சொல்வதற்கும் அப்பால், சென்ற கடந்த கால அல்லது சமகாலத்துக் கலைகள் தொடர்பாக எழுதுதலின் நடைமுறை இலங்கை கலை மற்றும் கலை வரலாற்று எழுத்தாளர்களிடம் பொதுவாகவே இல்லை எனலாம். கலை பற்றி எழுதுதலிலும் சிந்தித்தலிலும் இந்தப் பாரம்பரிய பழக்கத்தில் இருந்து

விலகிய, கலை தொடர்பான மிகவும் விமர்சன ரீதியானதொரு பார்வையுடன் கூடிய, கலையின் சமூக - அரசியல் அர்த்தங்கள் தொடர்பானதொரு உணர்வுடன் கலை தொடர்பான கலந்துரையாடல்கள் கட்டியமைக்கப்படுவதன் ஆரம்பம் என்பது இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதித் தசாப்தத்தில் இருந்தே நிகழ்கிறது என்று எங்களால் கூற முடியும். இந்தப் பாரம்பரியத்தின் மிகவும் தூரத்து இலங்கை உதாணரமாக சேனக பண்டாரநாயக்காவினால் 1988 இல் 'Third Text' இதழுக்கு எழுதிய ஐவன் பீறிஸ் தொடர்பான கட்டுரையே எனது கவனத்தை ஈர்ந்தது. கலைஞரின் சமூக கடைமை மற்றும் அவருடைய சமூக அழுத்தம் மீது கவனத்தைச் செலுத்திய அந்தக் கட்டுரையானது, கலை தொடர்பாக எழுதும் வரலாற்றின் முக்கியமானதொரு திருப்பு முனையைக் குறித்தது. இதற்குப் பின்பு கலைஞர், கலை வரலாறு மற்றும் சமூக அரசியல் ஆகியவற்றிற்கிடையிலான உணர்வுடன் ஆராய்ச்சி ரீதியான கலை வரலாற்று ஆவணங்களை எழுதுதல் என்பது தொண்ணூறாம் தசாப்தத்தின் கலையுடன் ஆரம்பமாகிறது. இதுதொடர்பான தொண்ணூறாம் தசாப்தத்தின் ஆரம்ப உதாரணமொன்றாக வீரசிங்காவின் கட்டுரையான 'ஜோர்ஜ் கீர் ஆய்வுகள்- தொல்பொருளியல் ஆராய்ச்சி ஒன்று' (1993) என்ற கட்டுரையை எடுத்துக் காட்ட முடியும்.⁸ ஜோர்ஜ் கீர் எவ்வாறு பிற்போக்கானவராகவும், பணக்காரர்களுடைய ஓவியராகவும் பார்க்கப்பட்டார் என்ற கேள்விக்குப் பதில் தேடுவதையே இந்தக் கட்டுரை நோக்கமாகக் கொண்டிருந்தது.

தொண்ணூறாம் தசாப்தத்தின் கலைக் கட்டமைப்பில் பங்களிப்புச் செய்த மிகவும் முக்கியமான காரணியொன்றாக இந்தக் கலை தொடர்பான எழுதுதலின் / சிந்தித்தலின் புதிய போக்கைக் கவனிக்க முடியும். இந்தக் கலை தொடர்பாக புதியதொரு முறையில் சிந்திக்கும் உலகத்தை உருவாக்குவதில் பங்களிப்புச் செய்த பல பாத்திரங்களும் சிந்தனையாளர் குழுக்களும் தொண்ணூறாம் தசாப்தத்தில் இயங்கிக் கொண்டு இருந்தன. கனில் விஜேசிறிவர்த்தனாவின் தலைமையில் இயங்கிய விபவி கலாசார மையம் அதில் ஒன்றாகும். இதற்கு மேலதிகமாக வீரசிங்ஹ, அனோலி பெரேரா⁹ இரஞ்சித் பெரேரா போன்றவர்களது எழுத்துக்கள், கலைத் திறனாய்வுகள், மற்றும் விரிவுரைகளும் இந்தக் கலை தொடர்பான சிந்தித்தலின் புதிய போக்குக்குப் பங்களிப்புச் செய்தன.

கலை தொடர்பாக சிந்தித்தல் அல்லது அதன் வரலாற்றினை எழுதுதலுக்கான புதிய பரிமாணங்களுக்குத் தேவையான சகல காரணிகளும் தற்போது இலங்கைக் கலை ஆய்வு சமூகத்திற்குள் உருவாகியுள்ளது. மேலே குறிப்பிட்டுள்ளபடி ஒரு தசாப்தத்திற்கும் அதிக காலமாக தோன்றிய புதிய போக்கு ஒன்றின் கலையாக்கங்கள், கலைஞர்கள், மற்றும் புதியதோர் முறையில் சிந்திக்கிறவர்கள் பெரும் எண்ணிக்கையில் தற்போது இயங்கிக் கொண்டு இருக்கிறார்கள். இந்த ஆவணத்தைக் கூட அந்த நன்மை தரும் சூழல் தொடர்பான ஒரு குறியாகவும் எடுத்துக் கொள்ளலாம். தொண்ணூறாம் தசாப்தம் முழுவதிலும் உருவாகிய பல வகையான கருத்தாக்கங்கள் மற்றும் சிந்தித்தலின் போக்குகள் ஊடாகப் பொருள் விளக்க கலை வரலாற்று அணுகுமுறைகளை இலங்கை கலைக்காகக் கட்டியமைக்க வேண்டியுள்ள கடப்பாடு ஒன்று எம்முன் உள்ளது.

சிகிரியா, பொலநறுவை, தெகல்தொருவ: கலை வரலாற்றினை
கலைப் பாணியொன்றின் வரலாறாகப் பார்த்தல்

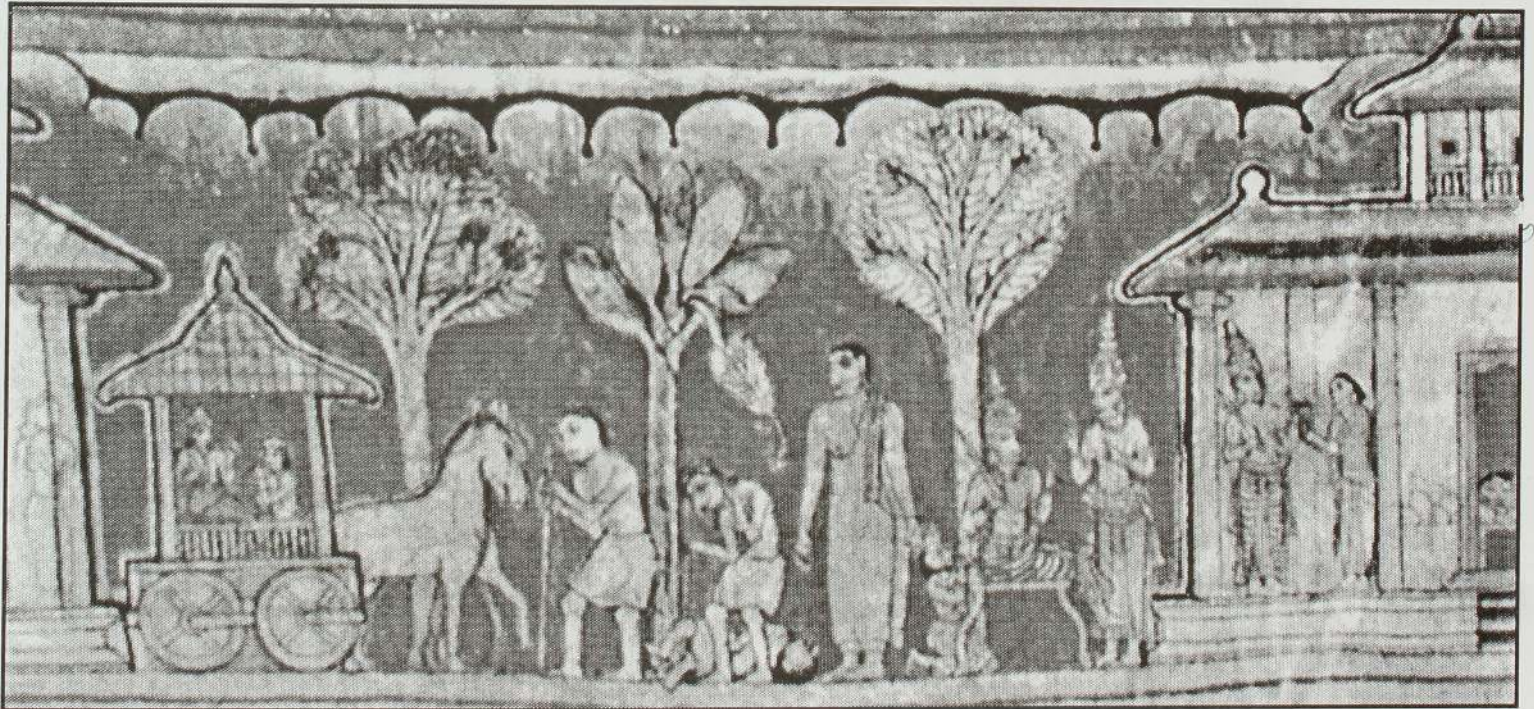
12 ஆம் - 13 ஆம் நூற்றாண்டுகளைச் சார்ந்த திவங்க ஓவியங்களின் கலைப் பாணிகளாக அதற்கு ஏழு நூற்றாண்டுகளுக்கு முற்பட்ட கால கட்டத்தைச் சார்ந்த சிகிரிய ஓவியங்களுடன் பாணி சார்ந்து ஒத்ததாக உள்ள அதே நேரம், அதற்கு ஏழு நூற்றாண்டுகளுக்குப் பிற்பட்ட கண்டிய கால கட்டத்தைச் சார்ந்த பாணியுடனும் ஒத்த பண்புகளைக் கொண்டுள்ளது என சேனக பண்டாரநாயக்கா வாதிடுகிறார் (1986).



பொலநறுவைக் காலகட்டத்தைச் சார்ந்த
ஓவியமொன்றின் ஒரு பகுதி
(தேமிய ஜாதக, திவங்க படிமவீடு-12ஆம் நூற்றாண்டு)



அனுராதபுரக் காலகட்டத்தைச் சார்ந்த
ஓவியமொன்றின் பகுதி
(அப்ஸரா உருவம், சிகிரியா-5ஆம் நூற்றாண்டு)



கண்டிய காலகட்டத்தைச் சார்ந்த ஓவியமொன்றின் பகுதி
(சதரபெர நிமிதி, தம்புள்ள இராஜ மகா விகாரை - 18 நூற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதி (?))

பகீரதன்? அர்ஜுனன் அல்லது அந்த இருவருமா? கலை
வரலாறு கதை கூறும் வழி முறையாக

பல்லவக் கலைப் பாரம்பரியத்தைச் சார்ந்த ஏழாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பம் மற்றும் மத்திய காலத்தைச் சேர்ந்த புராதன துறைமுக நகரமான மாமல்லபுரத்தில் உள்ள பெரும் அரைப்புடைப்புச் சிற்பமானது ஒரே நேரத்தில் இருகதைகளைக் கூறும் பல்குரல் வாசிப்புத்தன்மையைக் கொண்ட நிலைமையாக விழிப்புணர்ச்சியுடன் உருவாக்கப்பட்ட காண்பியப் பனுவலொன்றாகும் என்று மிகாயில் பக்தீனின் கோட்பாட்டினைப் பயன்படுத்தி பத்மால் கயிமால் (1994) வாதிடுகிறார்.



பல்லவ காலகட்டத்தைச் சார்ந்த அரைப்புடைப்புச் சிற்பமொன்றின் ஒரு பகுதி பகீரதனின் தபக (?) / அர்ஜுனனின் கடினச் செயல் (?) மாமல்லபுரம், தென்னிந்தியா (7ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப - மத்திய காலப்பிரிவு)

ஜோர்ஜ் கீற் பிற்போக்கான (!) ஓவியரா? இலங்கை நவீன கலை: அடையாள
நெருக்கடியின் வெளிப்பாடொன்றாக

ஜோர்ஜ் கீற்றின் மிகவும் காம உணர்வுகளைக் கொண்ட கடந்த காலத்தை நினைவூட்டும் ஓவியங்களானது கலையின் அழகியல் சார்ந்த ஒரு வெளிப்பாடு என்பதை விட, காலனித்துவ மயமாக்கல் மற்றும் நவீனமயமாக்கல் என்ற இரு செயற்பாடுகளும் ஒரே நேரத்தில் காலனியத்திற்குள் செயற்பட்ட போது அந்தக் காலனியத்தினுள் உருவாகிய கலாசார குழப்பத்திற்குள் வாழ்ந்த கலைஞர்கள் முகங் கொடுத்த அடையாள நெருக்கடியாக பார்க்கப்படத்தக்கது என ஜகத் வீரசிங்க வாதிடுகிறார். (1993: 48 – 57)



ஜோர்ஜ்கீற் ளரந்ததி, 1956.



லயனல் வென்ற, 1934



ஜோர்ஜ் கீற், 1936.

நன்றி

சந்தியாகோவில் அமைந்துள்ள கலிபோர்ணிய பல்கலைக்கழகத்தில் ஆய்வு செய்ய வசதி வழங்கியவர்களுக்கும் அதற்காக இரு மாத காலம் தங்களது வீட்டில் தங்கியிருக்கவும் வசதி வழங்கிய பிறியந்த மற்றும் ஸ்யாமலிற்கு எனது நன்றிகள். இத்துடன் இந்தக் கட்டுரையை மீண்டும் வாசித்துவிட்டு தங்களுடைய கருத்துக்களை முன்வைத்த பிரசன்ன இரணபாகு மற்றும் இதில் உள்ளடங்கும் வாதங்கள் தொடர்பான கருத்துக்களை முன்வைத்த அனோலி பெரேராவுக்கும் ஆனந்த திஸ்ஸ குமாரவுக்கும் எனது நன்றிகள்.

புகைப்பட அனுசரணை

படம் 1, 2, 3.

Bandaranayake, Senake & Gamini Jayasinghe,
1986, The Rock & Wall Paintings of Sri Lanka, Lake House Books, Colombo.

படம் 4

Deheja, Vidya.
1997, Indian Art, Phaidon, London.

படம் 5, 6, 7

Candappa, R & etal.
2001 George Keyt, A Centennial Anthology, George Keyt Foundation,
Colombo.

பிற்குறிப்புகள்

- 1 ஜியோர்ஜியோ வசாரிக்கு முந்திய கலை வரலாற்று ஆவணங்கள் தொடர்பான விரிவான கலந்துரையாடலிற்குப் பார்க்க Micheal Baxandall, Giotto and the Orators (Oxford, 1971)
2. வின்சென்சோ தொடர்பான விரிவான புரிதலுக்கு பார்க்க Alex Potts, Flesh and the Ideal (Yale University Press, 1994).
3. இந்த விடயம் தொடர்பான தொல்பொருளியல் ஆய்வுகளுக்காக பார்க்க Padayya, K (1995) மற்றும் Andah, Bassy. W (1995).
4. அனுராதபுரக் கலையுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது கண்டிய காலக் கலையானது சிறு மற்றும் வீழ்ச்சியடைந்த கலையாகுமென்று இலங்கை கலை வரலாற்றுமயமாக்கற் செயற்பாட்டின் போது நிர்ணயம் செய்ய முற்படுவது இந்தப் பார்வை காரணமாகவே ஆகும் என்பது எனது நம்பிக்கையாகும். அதே போலவே கண்டியக் கலையை வீழ்ச்சியடைந்த ஒரு கலையாக முடிவு செய்தல் என்பதும் கீழைத்தேய வரலாற்று ஆசிரியர்களால் கீழை நாடு – மேலைநாடு என்ற பேதப் படுத்தும் பாரம்பரிய அதிகாரப் பிளவுக்குள் தம்முடைய அதிகாரத்தை மேல் நாடு மீது செலுத்துமொன்றாகவும் பார்க்க முடியும். அதே போல பேரரசுவாதத்தற்கு எதிராகச் செயற்பட்ட

இறுதியான இலங்கையின் அதிகார முகாம் என்று கருதப்பட்ட மலை நாட்டினை தோற்கடிக்க முயற்சித்தல் என்ற நோக்கத்தில் செயற்பட்ட தந்திரங்களில் அடங்கும் ஒழுக்கவியல் சார்ந்த பேரரசுவாத நடைமுறையின் நீட்சியான தாக்குதலாக இதனைப் பார்க்க முடியும். கீழை நாட்டு (Low Country) அறிவு ஜீவிகளால் இவ்வாறு செய்யப்படக்கூடியதான் அரசியல் அதிகாரம் கிடைப்பதும் அந்த அதிகாரத்தைக் கலை வரலாறு தொடர்பான அறிவாகப் பெயரிடுவதற்கு சாத்தியங்கள் கிடைப்பது என்பதும் பேரரசுவாத செயற்திட்டத்தின் அனுசரணையின் கீழேயே நடந்தது. 'கண்டியக் கலையானது சிறு பாரம்பரியத்தைச் சார்ந்த ஒன்றாகும்' என்ற கருத்தை வலுவாக முன்வைப்பவர்களுக்குள் கீழ் நாட்டுப் பிரதேசங்களைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்ட சிரி குண சிங்க, நந்ததேவ விஜயசேகர போன்ற கலைவரலாற்றறிஞர்கள் உள்ளடங்குகிறார்கள்.

5. ஆபிரிக்கக் கலையானது தொடக்க நிலைக் கலையாகும் என்று ஐரோப்பிய மானிட இனவியலாளர்களின் மனப் பதிவு என்பது வெறும் கலைவரலாற்றின் தாக்கத்தால் நிகழ்ந்த ஒன்றல்ல என்பதை வலியுறுத்த வேண்டியுள்ளது. இது ஒரு சிக்கலான பார்வை சார்ந்த நிலைமை ஒன்றின் விளைவாகும். இது ஒரு வகையில் ஐரோப்பிய மையப் பார்வையின் விளைவாக இருக்கும் அதே நேரம், டார்வினின் பரிணாமவாதக் கருத்தை ஐரோப்பிய மைய பார்வை வழி நின்று உள்வாங்கிக் கொண்டதன் காரணத்தால் நேர்ந்த வடிவச் சிதைப்பு நிலைமை ஒன்றும் ஆகும். இந்த வடிவச் சிதைப்பு என்பது பேரரசுவாத ஆட்சியை நியாயப்படுத்தும் ஒரு பார்வையுமாகும்.
6. இந்தக் கலை ஆய்வு முறைமைகள் தொடர்பாக நான் சுட்டிக் காட்டியுள்ள வகைப்பாடானது ஒரு வகையில் தேவையற்றதாகவும் கருதப்படலாம். ஏனெனில் இந்த முறைமையியல்கள் அல்லது கோட்பாடுகள் எல்லாவற்றினையும் நாம் பாணி, வடிவ வாத, சந்தர்ப்ப, கட்டமைப்பு வாத, பின்கட்டமைப்பு வாத முறைகள் என்ற ஐந்து வகைகளினுள்ளும் அடக்க முடிகிறது. அவ்வாறு இல்லாது விடின் நவீனவாத, பின் நவீனவாத என்ற வகையீட்டின் அடிப்படையிலும் பிரிக்கலாம். ஹயிட் மைனர் (1994) கீழ் வருமாறு வகைப்படுத்தியுள்ளபடியும் முன்வைக்க முடியும்.

- i. வின்சென்ட் மற்றும் கலை வரலாறு
- ii. அனுபவ வாதக் (Empiricist) கலை வரலாறு
- iii. இமானுவெல் காண்ட்
- iv. ஹேகல்
- v. அலோஸ் ரீகல்
- vi. ஹென்றிக் வல்பிளின்
- vii. காண்பிய மேலாண்மை (Visual Supremacy)
- viii. சமூகவியல் மற்றும் மார்க்சியவாதம்
- ix. பெண்ணிலை வாதம்
- x. கட்டவழிப்பு வாதம் (De Construction)
- xi. உள்பகுப்பாய்வு
- xii. பண்பாடு

லோறி ஸ்னைடர் அடம்ஸ்சின் (1996) பிரிப்பு கீழ்வருமாறு.

- i. வடிவ வாதமும் பாணியும்
- ii. விக்கிரகவியல் (Iconography)
- iii. சூழமைவு அணுகுமுறை - 1) மார்க்சியம்
- iv. சூழமைவு அணுகுமுறை - 2) பெண்ணிலை வாதம்
- v. சரித்திரக் கதைகளும் சுய சரிதமும்
- vi. குறியீட்டு வாதம் - 1) கட்டமைப்பு வாதம், பிற்கட்டமைப்பு வாதம்
- vii. குறியீட்டு வாதம் - 2) கட்டவிழ்ப்பு வாதம்
- viii. உளப் பகுப்பாய்வு 1) ப்றொயிட்
- ix. உளப் பகுப்பாய்வு - 2) வின்கொட் மற்றும் லக்கான்
- x. அழகியல் மற்றும் உளப் பகுப்பாய்வு

என்ற வகையில் கலை வரலாற்று முறைமைகளை அல்லது கோட்பாடுகளை வகைப்படுத்த முடியும்.

07) இலங்கையில் தொல் பொருளியல் தொடர்பான எனது இந்த அவதானிப்பு ArtLab இன் இனிவரும் ஒரு இதழில் 'வசதியான நிலம்: இலங்கை தொல்பொருளியலின் தற்போதைய நடைமுறை' என்ற தலைப்பில் உரையாடப்படவுள்ளது.

08) ஜகத் வீரசிங்காவின் கலை தொடர்பான சிந்தித்தல், எழுதுதல் ஆகியவற்றினை உடைய ஆவணங்களும் விரிவுரைகளும் கீழ்வருமாறு.

- I -சேர்சீ கிவி : அடியாதை சடலா பூரா விடயாதை கருகிமக, கிர்ப, பலலு வெலம, விதவி சண்சகாதிக மடயசபாதை, சிடுகைர்விடு, 48-57 சிடு, 1993.
- II. 'அறிவை கலாகரலாசை' சிபிசின, சனலார் 9-14, சிலா சகிச சிசசன் பூலாதிசது சலாசல, கலாலு, 1994.
- III. "கலால யது டுது சிசசாரசகி", டினசின, சூடு 19, சிலாசகிச சிசசன் பூலாதி சது சலாசல, கலாலு, 17 சிடு, 1994.
- IV. Women Artist' An Exhibition of Paintings by 5 artists, Lionel Wendt Gallery, 5th - 7th September, 1995'
- V. "NO Glory", An Exhibition of Sculpture by Sarath Kumarasiri, Heritege Gallry, Colombo, 1998.
- VI. "Art of Healing". A paper presented at the 3rd Asia Pacific Triannual Seminar in Art, Queensland, Australia, 1999.
- VII. Group Show of Sujith Rathnayake, Manoranjana Herath, Puspakumara Koralegegera and Pradeep Chandrasiri, Lional Wendt Art Gallery, 2000.
- VIII. Made in IAS. A group show of 16 young artists from the Intitute of Aesthetic Studies, Univeristy of Kelaniya, Gallery 706, 2000.
- IX. The Ancestral Dress & Other Works: The Crafty Objects of Pala Pothupiteya. Finomenal Space Gallery Colombo, 2003.
- X. "உலா டேலல் சக பால கிரிம டார்டி கிரிம லெச", கண்சாலு சிடுசன அசபதிகா, விதவி கலாலு, 2003.

09) அனோலி பெரேராவின் கலை தொடர்பான சிந்தித்தல், எழுதுதல் ஆகியவற்றினை உடைய ஆவணங்களும் விரிவுரைகளும் கீழ்வருமாறு.

- i. Defining Authenticity. Catalogue of the 1st International Artists' Camp. Kandalama, Sri Lanka. 1997.
- ii. Reading the Art of Sensibility. A review of The Art of Sensibility, H.A. Karunaratne's exhibition of painting, Sunday Leader 1st September, Colombo, 1997'
- iii. After a Dialogue with Two Artists. A review of Dialogue, an exhibition of paintings by Christa Weber and Jagath Weerasinghe, Daily News, 28th January, Colombo, 1998.
- iv. Angels. A review of Angels, an exhibition of Paintings by Balbir Bode, Sunday Observer Magazine,
- vi. State of Sri Lankan Art, Frontline Issue of February 26th, Chennai, India, 1999.
- vii. Reclaiming Histories. The Catalogue of the Reclaiming Histories: A Retrospective Exhibition of Woman's Art, Colombo, 2000.
- viii. A New Order : Contemporary Visual Art in Sri Lanka. Art Asia Pacific Lssue 26, Sydney, Australia, 2002.
- ix. Artists Against Violence :An Art Exhibition for Peace and Reconciliation. Catalogue of the Neelan Thiruchelvam Commemorative Exhibition, 29th January, Colombo, 2000'
- x. Is Artist's Freedom a Negotiated Autonomy? KHOJ India International Artist's Work shop Catalogue, New Delli, India, 2000.

உசாத்துணை நூல்கள்

Ackerman, James S.

2002. Origins, imitations, conventions. Boston: MIT Press.

Adams, Laurie Schneider.

1996. The Methodologies of Art. New York: Haper Collins.

Andah, Bassy W.

1995. European Encumbrances to the Development of Relevant Theory in African Archaeology. In, Peter J. Ucko ed., Theory in Archaeology. London:

Rutledge.

Bal, Mieke and Bryson Norman.

1991. 'Semiotics and Art History'. In, Art Bulletin (June), Vol. 73. No.2, pp 174-208.

Bandaranayake, Senake.

1986. Rock and Wall Paintings of Sri Lanka. Colombo: Lake House Publishers.

1996. Ivan Peries (Painting 1939-1969): The Predicament of the Bourgeois Artist in the Societies of the Third World'. In, Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture, Tamarent Books, Colombo.

Baxendall, M.

1971. Giotto and the Orators. Oxford: Claredon Press.

1985. Patterns of Intentions On the Historical Explanation of Pictures, New Haven: CT Yale University Press.

Clark, T. J.

1973. The Absolute Bourgeois, Thames & Hudson, London.

1973. Image of the People, Thames & Hudson, London.

- Collingwood, R.G.
1994. The Idea of History (Revised Edition). Jan Van Der Dusen, Oxford University.
- Coomaraswamy, Ananda K.
1956. Mediaeval Sinhalese Art (2nd Edition). New York: Pantheon Books Inc, .
- Danto, Arthur C.
1997. After the End of Art. Princeton: Princeton University Press.
- Derrida, J.
1987. The Truth in Painting. (Trans Geobb Bennington and Ian Mcleod). Chicago: University of Chicago Press.
- Kultermann, Udo.
1993. The History of Art History, Abaris Books, New York. Kaimal, Padma. 1994. 'Playful and Political Authority in the Large Relief at Mamallapuram'. In, Ars Orientalis. Ann Arbor: The Department of the History of Art, University of Michigan..
- La Capra, Dominick.
1983. Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language. Cornell: Cornell University Press.
- Minor, Vernon Hyde.
1994. Art History's History, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J.
- Moxey, Keith.
1994. The Practice of Theory: Post-structuralism, Cultural Practices and Art History. Cornell: Cornell University Press.
- Padayya, K.
1995. Theoretical Perspectives in Indian Archaeology: An Historical Review. In, Peter J. Ucko ed., Theory in Archaeology. London: Routledge.
- Potts, Alex.
1994. Flesh and the Ideal. New Haven: Yale University Press.
- Preziosi, Donald.
1998. Art History: Making the Visible Legible. In, The Art of Art History: A Critical Anthology, Donald, Preziosi (ed), Oxford: Oxford University Press. 1998. Rethinking Art History. New Haven: Yale University Press
- Ucko, Peter.
1995. Theory in Archaeology: A World Perspective. London: Routledge. Weerasinghe, Jagath.
2003. 'Apsaras of Political Promise'. Paper Presented at the National Archaeological Seminar, Organized by the Department of Archaeology (unpublished manuscript).
1993. ජෝර්ජ් කීට් අධ්‍යයනය සඳහා පුරාවිද්‍යාත්මක කැණීමක්. තීරුව, වෙළුම 1, පිටකෝට්ටේ විශ්වී සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය.
- White, Haydon.
1985. Topics of discourse: Essays in Cultural Criticism. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Whitley, S.
1998. Reader in Archaeological Theory: Post-Processual and Cognitive Approaches. London: Routledge. '

கண்டி ஓவியப் பள்ளியின் 'இயமனைத் தோற்கடித்தல்' ஓவியம் வழியாக கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனால் தோற்கடிக்கப்பட வேண்டிய மற்றவர் தொடர்பான விசாரணை

பிரசன்ன இரணபாகு
தமிழில்: சாமிநாதன் விமல்

கண்டியில் ஆட்சிபுரிந்தவரான கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனுடைய அரச கருத்தியல் இயந்திரம் உள்ளடக்கிய கலாசார அரசியலில் காண்பிய வழிபாடு (பெளத்த விஹாரைச் சுவரோவியங்கள்) சிறப்பானதொரு செயற்திட்டமாக இருந்துள்ளது. அந்தக் காண்பிய வழிபாடு ஊடாக கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனால் கட்டியமைக்கப்பட்ட, தன்னுடைய அரசத்துவத்திற்கு முன் தோற்கடிக்கப்பட வேண்டியவராக இருக்கும் மற்றவர் (Other) தொடர்பாக கட்டியமைக்கப்பட்டிருந்த குறியீடுகளின் அர்த்தங்கள் மற்றும் எண்ணக்கருக்கள் முதலியன பற்றி இக்கட்டுரையில் கலந்துரையாடப்படுகிறது. அதாவது அவருடைய வழிகாட்டலின் கீழ் 17ஆம் நூற்றாண்டில் கட்டியமைக்கப்பட்ட பெளத்த விஹாரை ஓவியக் கலையை, அதுவரை நிலவிய பெளத்த விஹாரை சுவரோவியப் பாரம்பரியத்துடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது, அதனுள் பிந்திய விஹாரை சுவரோவியப் பாரம்பரியத்தின் விதிமுறைகளின் அரசியலை அடையாளங்காணக் கூடியதாக உள்ளது.

'இயமனைத் தோற்கடித்தல்' என்ற உள்ளடக்கம் சார்ந்து வரலாற்று ரீதியாக கட்டியமைக்கப்பட்ட காண்பிய உருவ வரிசை மேற்படி விசாரணைக்கான பிரதான ஆதாரமாக எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது. இதனைப் பகுப்பாய்வு செய்வதற்கு பொருத்தமானதாகக் கருதப்படும் வரலாற்று ரீதியானதும், சமூக கலாசார அரசியல் ரீதியான நிலைமைகளும், அதே போல சமகால கருத்தாடல்களில் கலந்துரையாடப்பட்டு வரும் பெளத்த விஹாரை ஓவியக் கலை பற்றிய வரலாற்று ரீதியான விமர்சனங்களும் இவ்விசாரணைக்கு அடித்தளமாகக் கொள்ளப்படுகிறது.

இலங்கையின் பெளத்த விஹாரைச் சுவரோவிய வரலாற்று வரிசை தொடர்பான பெரும்பாலான திறனாய்வுகள் என்பது பெரும் கதையாடல்களாலான கட்டுரைகளாகவே உள்ளன. அதே நேரம், அவற்றின் உள்ளடக்கத்திற்கூட ஒரு வகையான ஒத்த தன்மையைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. அனுராதபுரத்தின் பெரும் பாரம்பரியத்தைச் சார்ந்த சிகிரியா ஓவியங்கள் தொடர்பாகவும், பொலநறுவையின் பெரும் பாரம்பரியத்தைச் சார்ந்த திவங்க ஓவியங்கள் தொடர்பாகவும் அவற்றை தொல்சீர் பண்புடையனவாகப் பார்க்கும் கருத்தாடல்களாலான திறனாய்வுகள் பெருமளவில்

இருந்தாலும், மத்திய கண்டி ஓவியப் பள்ளி ஓவியங்கள் தொடர்பாக நிலவிய கருத்து யாதெனில், அந்த ஓவியங்கள் தொல்சீர் சாராத, எதிர் தொல்சீர் பண்புடைய சிறு பாரம்பரியத்தைச் சார்ந்தவை என்பதே ஆகும். அதே நேரம் இந்தத் திறனாய்வுகளுள் பெரும்பாலானவை ஒட்டு மொத்த சமூக வரலாற்றில் இருந்து விலகியவையாகவும், ஒற்றைக் கதையாடல் சார்ந்த கலையாக கண்டிய ஓவிய மரபினை புரிந்து கொள்வதற்கு எடுத்த ஒரு முயற்சியும் இதனுள் உள்ளடங்கியுள்ளது. அதாவது இலக்கியத் தன்மை கொண்ட, பாரம்பரியமான, காரணகாரியவாதம் மற்றும் கலைச் செல்வாக்குகள் அல்லது ஒப்பியல் ரீதியான எளிமையான திறனாய்வுகளாகவும் அதேநேரம் தனிப்பட்ட விமர்சனங்களாகவும் அந்த எழுத்துக்கள் காணப்படுகின்றன.¹

பொளத்தக் கோயில் சுவரோவியங்கள் தொடர்பான கருத்துக்கள்

18ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த கண்டி ஓவியக்கலை தொடர்பான ஆனந்த குமாரசுவாமியின் 'Medieval Singales Art' ('மத்தியகால சிங்களக்கலை') எனப்படும் நூலில் (1962 : 79 - 188) அவர் கண்டி ஓவியக்கலையானது உயர்ந்ததோ அல்லது உயர்ந்த இந்தியக் கலைக்கு நிகரானதோ அல்ல என்கிறார். மாறாக அவை நில அலங்கார அம்சங்களாகும் என்று எளிமையானதான வரைவிலக்கணமொன்றினை அவற்றிற்கு வழங்கும் அதே நேரம், இன்னொரு வகையில் அவற்றினை வரலாற்று ரீதியான ஆவணங்களாகவும், வீர காவியங்களாகவும், தொடர்ச்சியான பேச்சுக்களாகவும் என்ற வகையில் பல்குரல் தன்மையுடையனவாக அவை உள்ளன என்றும் கூறுகிறார். இதன் போது குமாரசுவாமி இந்தியக்கலையை 'உயர்ந்தது', 'உன்னதமானது' ஆகிய சொற்களினால் கலையை உன்னத நிலைமைக்கு நெருக்கமானதாக்கும் அதே நேரம், கண்டியக் கலையானது அதனுடன் சமநிலையில் வைக்கத்தக்கது இல்லை என்று குறிப்பிடுகிறார். அதாவது குமாரசுவாமி அவர்கள் ஒப்பியல் எனப்படும் பாரம்பரியத் திறனாய்வுக் கண்ணோட்டத்தின் ஊடாகக் கண்டியக் கலையினைப் பார்ப்பதனால் அவற்றின் நுண்மையான தன்மையினை மேலெடுத்துப் பார்ப்பதற்குத் தேவையான திசைகளை நோக்கி பார்த்தலிலிருந்து விடுபட்டுப் போகின்றார். குமாரசுவாமிக்குப் பின்பு மத்திய கண்டி, தெற்கு மற்றும் சப்பிரகமுவப் பிரதேசங்களைச் சார்ந்த கலைப் பள்ளிகள் தொடர்பான திறனாய்வு ஆவண வரிசையொன்றினைத் தயாரித்தவரான சிரிகுணசிங்க கீழ்வருமாறானதொரு கருத்தொன்றினை கட்டியமைக்கிறார். கண்டியக் கலையானது காண்பியத் தன்மை அதிகமுடையதான கலையாக நிலைநிறுத்தப்படும் அதேவேளை, ஷயாம் செல்வாக்குக் காரணமாக அது நிகழ்ந்தது எனவும், இந்தப் பாரம்பரியமானது புதுமையானதோர் பாரம்பரியமாகவும் அவரால் எடுத்துக்காட்டப்படுகிறது (குணசிங்க 1960 : 8 -17). அந்த வேறுபாடு என்ற கருத்தினை 'புதுமை' என்ற சொல்லினுள் அவர் உள்ளடக்கப்பார்க்கிறார். மேலும் 'ஜனகத்திய' எனப்படும் மக்களின் பாணி எனும் கருத்துக்குள் கண்டி ஓவியத்தை புரிந்துகொள்வதற்கு முயற்சிக்கும் குணசிங்க, அதன் எதிர்மறையான தொல்சீர் என்பதை புரிந்துக்கொள்ளவில்லை; இதன் காரணமாக பேரரசுவாத செயற்திட்டத்தின் உள்ளடக்கம், தத்துவவியல் மற்றும் பாரம்பரியங்

களுக்குள் இருந்து கொண்டு கண்டியக் கலையை அதன் சமூகக் கோட்பாடு மற்றும் கலாசார பகுப்பாய்வுகளில் இருந்து விலக்கிவிட்டு ஒரு பக்கமாக அதனை நிலைநிறுத்தி உள்ளார்.

இதற்கு மேலதிகமாக சேனக்க பண்டாரநாயக்கா தனது 'The Rock and wall Paintings of Sri Lanka' எனப்படும் நூலிலும் மற்றும் 'கம்பளை காலப்பிரிவைச் சார்ந்த மிகவும் அரிதான ஓர் ஓவியம்' மற்றும் 'ஓர் ஓவிய பாரம்பரியத்தின் பரிணாமம்' என்ற சிங்களக் கட்டுரைகளிலும் இலங்கைச் சுவரோவியக் கலை - அதன் பயணவழி தொடர்பாக ஒரு சமன்பாட்டைக் கட்டியமைக்க முயற்சிக்கிறார். அவர் தன்னுடைய தர்க்கங்களினூடாக இலங்கைச் சுவரோவியங்களின் பரிணாமம் சார்ந்த மாதிரியொன்றினை நிலை நிறுத்துவதோடு, அதனை அடையாளங் காணவும் முயற்சிக்கிறார். அதனூடாக இதுவரை கால வரலாற்றினைப் புரிந்து கொள்ள பயன்படுத்தப்பட்ட தொடர்ச்சியற்ற துண்டாடப்பட்ட முறையை கேள்விக்குள்ளாகும் அவர், அதுவரை காலம் கண்டியக் கலை தொடர்பாக நிலவிய மேட்டுக்குடிக் கருத்தாடலில் இருந்த 'சிறிய பாரம்பரியம்' என்பதை நீக்கி, அதிலுள்ள வளர்ச்சியடைந்த பண்புகளை விளங்கப்படுத்துகிறார் (பண்டாரநாயக்க 1986 :14 - 18 மற்றும் 105 - 109, 1990 : 38 - 45, 1998 : 209 - 282). பண்டாரநாயக்காவின் கருத்துடன் ஒத்துப் போகும் சிறி நிமல் லக்து சிங்களவும் கண்டி ஓவியப் பள்ளியின் ஓவியங்களானது கிராமிய அல்லது சிறிய பாரம்பரியம் சார்ந்த அணுகுமுறையொன்றினை உடையது அல்ல என்பதையும், அவற்றினைத் தேர்ச்சியடைந்த கலைஞர்கள் உள்ளார்ந்த உணர்வுடன் உற்பத்தி செய்த கலாசார வெளிப்பாடாகவும் ஏற்றுக் கொள்கிறார் (லக்துசிங்க 1990:13). அடுத்ததாக 'திவங்க ஓவியங்கள் மற்றும் பாரம்பரிய ஓவியத்தின் பயணவழி' எனப்படும் சிங்களக் கட்டுரையில் ஜகத் வீரசிங்காவினால் பண்டாரநாயக்காவின் கருத்து மேலும் விரிவாக்கப்பட்டு திவங்கவின் உட்புற திட்டமிடல் மற்றும் ஓவிய ஒழுங்கமைப்பு முறையின் அர்த்தமுள்ள உறவு தொடர்பான ஒரு கருத்து கட்டியமைக்கப்படுகிறது. அதனூடாக பௌத்த சமயத்தைச் சார்ந்த வெளியொன்றுக்குள் அடியார்களை தந்திரமாக பிடித்துக் கொள்ளும் முறைமையை தெளிவுபடுத்துமாறான கருத்தொன்றினை அவர் முன் வைக்கிறார் (வீரசிங்கா 1997 : 34 - 40 மற்றும் 1994 : 36 - 40). அதனூடாக அவர் கலை என்பது ஒரே நேரத்தில் நிகழ்ந்த அதிகார தொகுதியொன்றினதும், அறிவுத் தொகுதியொன்றினதும் விளைவாகும் என்றும், அதனை அதன் முழுமையுள் வைத்து அர்த்தப்படுத்துவதனூடாக வாசிக்க வேண்டும் என்றும் வலியுறுத்துகிறார்.

பண்டாரநாயக்கா, லக்துசிங்கா மற்றும் வீரசிங்காவின் தருக்கங்களுக்குள் அதுவரை நிலவிய திறனாய்வுகளில் இடம் பெறாத உயிரோட்டமானதும், நுண்மையானதுமான அம்சங்கள் போலவே சிக்கலான தன்மைகளும் மேலோங்கிக் காணப்பட்டன. மேலும் அதனூடாகப் புதியதோர் வகையான காண்பியக்கலைச் சிந்தனைக் கலாசாரமொன்றிற்கான அழைப்பையும் காணக்கூடியதாக இருந்தது. இதற்கு மேலதிகமாக கீர்த்தி சிறியின் 'ஆகமிக லோகய' ('சமய உலகம்') எனப்படும் நூலில் வரும் 'காண்பிய வழிபாடு' எனப்படும் காண்பியக் கலைத் திறனாய்வு

சார்ந்த பனுவலும் சாத்தியப்பாடான தர்க்கங்களுடாக ஒருவகையான சிந்தித்தல் சூழலை உருவாக்கியுள்ளது (மத்தேகம, 2002:56-96). சமூகக் கோட்பாடு மற்றும் சமூகக் கலாசார பகுப்பாய்வையும் இணைத்துக் கொண்டு கண்டிய காலகட்டத்தைச் சார்ந்த ஓவியங்களின் உள்ளடக்கத்திலும், அதனுடன் சேர்ந்த சமூக அரசியல் பொருள்கள் தொடர்பாகவும் ஒரு வகை கலந்துரையாடல் ரீதியான விபரிப்பு இக்கட்டுரையில் முன்வைக்கப்படுகிறது.

'இயமனைத் தோற்கடித்தல்' என்ற எண்ணக்கருவை அடிப்படையாகக் கொண்ட சில ஓவியங்களே இந்தக் கலந்துரையாடலின் பிரதான ஆராய்ச்சிக்குரிய ஓவியங்களாக உள்ளன. அந்த ஓவியங்களை மத்திய கண்டிய ஓவியப் பள்ளிக்காகப் பயன்படுத்திய அரசு கருத்தியற் பார்வையின் சமூக அரசியல் அர்த்தத்தை வெளியெடுத்தல் இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும். அதாவது இயமனை தோற்கடித்தல் என்ற எண்ணக்கருவின் வழியாக தோற்கடிக்கப்பட வேண்டிய மற்றவர் [பெளத்த சமய கருத்தியல் தொகுதிக்கு எதிரான (பின்பற்றப்பட வேண்டிய மற்றவர் சார்ந்த குறியீட்டுத் தொகுதியை)] எவர் என்பதனை மிகவும் நுண்மையாகக் கட்டியமைத்துள்ள முறைபற்றி ஒரு கலந்துரையாடலை ஆரம்பித்தல் ஆகும். இதற்கான சான்றாதாரமாக கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜ சிங்க அரசனின் அனுசரணையில் கீழ் ஸ்தாபிக்கப்பட்டுள்ள தெகல்தொருவ இராஜ மஹா விஹாரையிலும், தம்புள்ள இராஜமஹா விஹாரையிலும் காணப்படும் இயமனை தோற்கடிக்கும் ஓவியங்களை எடுத்துக் கொள்கின்றேன். இது ஒரு வகையில் ஓவியங்களின் குறியீடான பொருள்களையும் இன்னொரு வகையில் கண்டிய காலகட்டத்தில், அதாவது கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க மன்னரின் ஆட்சிக்காலத்திலும், அதற்கு முன்பும் கண்டியை மையமாகக் கொண்டு அரசை ஸ்தாபித்த மற்றும் கட்டமைத்த சமூகத்தினையும் அடையாளங் காணும் முயற்சியாகவும் உள்ளது. அதாவது உள்ளார்ந்த ரீதியில் அப்போது இருந்த கோட்டை, இறயிகம, சீத்தாவாக்கை போன்ற அரசுகளின் பாதிப்புகள் போலவே கீர்த்தி ஸ்ரீ மன்னரின் ஆட்சிக் காலத்திலும் உள்ளூர் பெளத்த/ ஆளும் வர்க்கத்தின் எதிர்ப்புகளும், வெளியில் இருந்து வலுவாக வந்துகொண்டிருந்த ஐரோப்பிய ஆக்கிரமிப்புகளும் என்ற ஒட்டுமொத்த நிகழ்ச்சிகளும் இதனுள் உள்ளடக்கப்படுகிறது. மேலும் கண்டியின் இட அமைப்பு மற்றும் இயல்புகள் தொடர்பான அடையாளங் காணலும் இதனுள் உள்ளடக்கப்படுகிறது.

கண்டி இராசதானியின் அமைப்பும் அதனைக் கட்டியமைத்த வரலாற்று நிலமைகளும்

"இலங்கையின் மத்திய மலைப்பிரதேசத்தில் ஒரு மலைத் தொகுதிக்கு நடுவில் கடல் மட்டத்தில் இருந்து 486.6 மீற்றர் உயரத்தில் மஹாவலி பள்ளத்தாக்கில் கண்டி இராசதானி அமைந்திருந்தது. முதலாவது விமலதர்மசூரிய அரசனால் 1592 இல் தாபிக்கப்பட்ட இந்த இராசதானியின் முடிவு 1815 ஆம் ஆண்டில் ஸ்ரீ விக்ரம இராஜசிங்க மன்னர் பிரித்தானியர்களுக்கு அடிபணிதலுடன் ஆரம்பமாகியது. கண்டி இராசதானி போர்த்துக்கேயர் மற்றும் ஒல்லாந்தரின்

ஆக்கிரமிப்புகளும் பாதிப்புகளுக்கும் உள்ளாகிய அதே நேரம், ஆங்கிலேயர்களின் கடுமையான தாக்கங்களுக்கும் ஆக்கிரமிப்புகளுக்கும் உட்பட்டது. பெளத்த வருடத்தின்படி 2055 இல், அதாவது கி.பி.1541 இல் போர்த்துக்கேயர்களின் ஆக்கிரமிப்புகள் தொடர்பாக கண்டி நாத கோவிலின் கல்வெட்டொன்றில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அந்தக் கல்வெட்டானது கி.பி. 1541 ஆம் ஆண்டில் ஆட்சி புரிந்த ஜயவீர எனப்படும் அரசனால் அமைக்கப்பட்டுள்ளது" (செனவிரத்ன 1984 : 1-10).

மேலே கூறப்பட்ட கண்டி நாத கோவிலின் கல்வெட்டில் கூறப்படும் சம்பவமானது கொட்கறிண்டனின் குறிப்பின்படி கி.பி. 1542 இல் நடந்த ஒன்றாகும். மேலும் அந்தக் கல்வெட்டில் மலைநாட்டிற்கு எதிரான போர்த்துக்கேயர்களின் கிளர்ச்சி ஒன்று தொடர்பாகவும், அதனை முறியடிக்க பங்களிப்புச் செய்த படைத்தளபதிகளை அரசு வரி அறவிடுதலில் இருந்து அரசு விடுவித்ததாகவும் குறிக்கப்பட்டுள்ளது (Codrington 1943:33). மேலும் இந்த நிலைமை 16 ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து ஏறத்தாழ நூறு வருட காலத்திற்கு ஐரோப்பியர்கள் இடைக்கிடையில் பலவிதமான தந்திரோபாயங்களை பயன்படுத்தி கண்டி இராச்சியத்தின் நிலையான தன்மையைச் சீர்குலைக்கும் முயற்சியில் ஈடுபட்டனர் என்றும் தெரியவருகிறது. அதாவது, இதனுடாக கண்டியின் சுயாதீனத்தன்மையும் சுதந்திரமான தன்மையும் சார்ந்த விழுமியங்கள் மற்றும் அதன் ஸ்திரத்தன்மைக்கும் தேவையான மதிப்பீடுகள் குழப்பமடைந்தது என்பது அதனுடாக தொனிக்கும் விடயமாகும். இதே நேரம் மலை நாட்டுடன் கோட்டையை பிரதானமாகக் கொண்ட இறயிகம, சீதாவாக்கை போன்ற இராசதானிகள் அடிக்கடி தாமே மைய அரசு ஆகும் என்பதனை வலியுறுத்தும் வகையிலான போராட்டங்களை நிகழ்த்தியுள்ளது. அக்காலத்தில் தலைநகராக இருந்த கோட்டை இராசதானி பலவீனமடைந்த சந்தர்ப்பங்களில், மலைநாடு தான் கப்பம் செலுத்துவதை நிறுத்தியதன் ஊடாக தனியரசொன்றின் தேவையை உணர்த்தும் சமிக்ஞைகளை வெளியிட்டது என்பதனையும் இந்த வரலாற்றின் ஊடாக வாசிக்க முடியுகிறது (தேவராஜா 1997 : 14 - 16). இந்த நிலைமையின் ஒரு விளைவாகக் கோட்டை இராசதானிக்கு எதிராக அப்போது இலங்கையை ஆக்கிரமித்துக் கொண்டிருந்த போர்த்துக்கேயர்களுடைய உதவியை பெறுவதற்கு கூட மலைநாட்டு ஆட்சியாளர்கள் தீர்மானித்தமை, கிறிஸ்தவ சமயத்தைத் தழுவிக் கொண்டமையு காரணமாக மலை நாட்டில் அதுவரை நிலவிய பெளத்த அரசு என்ற எண்ணக்கரு நிலையற்ற தன்மையை அடைந்ததாயினும் அரசு அதிகாரம் குவிந்துள்ளதொரு இடமாக அது இருந்தது (தேவராஜா 1997 : 29).

இதன் ஒரு விளைவாக மலைநாடு சீதாவாக்கையின் ஆட்சியில் இருந்து விடுதலையடையும் போது, அது போர்த்துக்கேயர்களுடைய துணையரசாகவும் இருந்தது (தேவராஜா 1997:21). இதற்கு மேலதிகமாக செங்கடகலவில் ஆட்சி புரிந்த (கி.பி. 1511 - 1581) கரலியத்த பண்டாரவின் ஒரு புதல்வியான குசுமாசனதேவி 1582 இல் இருந்து போர்த்துக்கேயப்

பின்னணியொன்றில் வளர்ந்து கத்தோலிக்க சமயத்தைத் தழுவி டொனா கதறினா என்ற பெயரில் ஞானஸ்தானம் பெறுவதையும், பின்பு அவளை மலைநாட்டின் அரசியாக்கி போர்த்துக்கேயர்கள் தங்களுடைய நோக்கத்தை நிறைவேற்றிக் கொள்ளும் ஒரு முயற்சியும் நடந்துள்ளது (தேவராஜா 1997 :28 – 29). மேலும் 16 ஆம் நூற்றாண்டில் போர்த்துக்கேயர்களால் மலைநாட்டினை அடிமைப்படுத்தும் நோக்கில் உத்தியோகப் பூர்வமற்ற முறையில் மலைநாட்டு அரசர்களை கிளர்ச்சிக்காரர்கள் என்ற பெயரில் அழைத்து அவர்களுக்கு எதிராக இடையூறுகளை ஏற்படுத்துவதையும், மலைநாட்டினை அடிமைப்படுத்திக் கொள்ளும் நோக்கில் மூன்று முறை (1602 –3, 1630, 1638) போர் தொடுத்ததையும் இவ்வகையில் குறிப்பிட முடியும் (தேவராஜா 1997 : 8–9).

16ஆம் நூற்றாண்டின் போது இலங்கையர்களின் கடும் எதிர்ப்புகளுக்கு மத்தியில் போர்த்துக்கேயர்கள் கடற்கரைப் பிரதேசங்களில் தங்களுடைய ஆட்சி அதிகாரத்தை பரப்பியமையும் மேற்கூறப்பட்ட விடயத்துடன் இணையும் இன்னொரு விடயமாகும். கவர்ச்சிகரமான சமயப் போதனை முறைகள் மூலமாகவோ அல்லது கடுமையான இராணுவ அதிகாரத்தின் மூலமாகவோ தென்னாசியாவின் மக்களை கிறிஸ்தவத்திற்கு மாற்றுவதே போர்த்துக்கேயர்களின் அபிலாஷையாக இருந்தது (தரணியகல 1929:9). அதற்கு பின்பு வந்தவர்களான ஒல்லாந்தர்களிடமும் இது பிரதான தந்திரோபாயமாக இருந்ததுடன், போர்த்துக்கேயர்கள் போலவே கண்டி அரசுக்கு எதிராக பலவகையான இடையூறுகளையும் அவர்கள் ஏற்படுத்தினார்கள். அதாவது,

1. ஒல்லாந்தர்கள் போர்த்துக்கேயர்களிடமிருந்து பறித்துக் கொண்ட பிரதேசங்களில் கடுமையான அரசியல் மற்றும் சமூக ஒழுக்கமுறையொன்றினை தொடர்ச்சியாக மேற்கொண்டமை.
2. போர் அதிகாரத்தினூடாக ஒழுக்கம், சட்டதிட்டங்களை வகுத்து இறப்புமாத் புரட்டஸ்தாந்து கிறிஸ்தவத்திற்கு அவர்களை மாற்றுதல்.
3. கண்டி இராசதானியின் அதிகாரத்தை எப்பொழுதும் அரசியல் மற்றும் பொருளாதார துறைகளின் ஊடாக வீழ்ச்சியடையச் செய்தல் (மத்தேகம 2002 :4).

இதில் இறுதியாக கூறப்பட்டுள்ள 'வீழ்ச்சியடையச் செய்தல்' என்பதுடன் அடையாளங் காணக்கூடியதாகவுள்ள சில காரணிகள் உள்ளன. அதாவது கீழைத்தேய பிரதேசத்திற்கு வந்த ஒல்லாந்தர்கள் வர்த்தகத் தனியுரிமையொன்றை ஏற்படுத்தி, அதனூடாக இலாபத்தை அதிகரித்துக்கொள்வதற்கான செயல்களில் ஈடுபட்டமை; 1670 ஆம் ஆண்டில் இருந்து ஒல்லாந்த வர்த்தக நிறுவனங்கள் இலங்கையின் ஏற்றுமதி – இறக்குமதி வர்த்தகத்துடன் தொடர்புடைய சகல பொருட்கள் சார்ந்ததும் தனியுரிமையொன்றினை வகித்தமை ஆகியவை ஆகும். மேலும் மலைநாட்டு உற்பத்திப் பொருட்களை மலைநாட்டு அரசுத் துறைமுகங்கள் வழியாக வெளிநாடுகளுக்கு அனுப்புவதை எதிர்த்ததன் வழியாக இலங்கைக்குரிய கடற்கரையை தங்கள் வசமாக்கிக் கொண்டமையும், இறுதியில் தங்களுக்கு மிகவும் நன்மையளிக்கும் ஒரு உடன்பாட்டின் (1766 –02–

14) வழியாக சகல தேவைகளும் ஒல்லாந்தர்களுக்கே நன்மையளிக்கும் வகையில் கபடத்தனமான செயற்பாடு ஒன்றினூடாக மேற்கொள்ளப்பட்டமையும், மேலும் அப்போது மலைநாட்டில் நிலவிய இராச சபை ஒழுக்கங்கள் சார்ந்த விருந்தோம்பல்களைக் கூட ஒல்லாந்தர்களின் ஒழுங்கமைப்பிற்கு நிகரானதாக மாற்றியமைக்க கோரி முன்வைத்த பிரேரணையையும் இவ்வகையில் எடுத்துக் காட்டப்படக் கூடியது (மத்தேகம 2002: 2-5).

வெளிநாட்டு (ஐரோப்பிய) ஆக்கிரமிப்பாளர்களின் கடுமையானதும், அழுத்தமானதுமான செயற்பாடுகளின் காரணமாக மலைநாட்டு அரசின் கலாசார ஒழுங்கமைப்பினை நிலைநிறுத்துதல் மற்றும் வாழ்க்கை நடத்தைகள் முதலிய அனைத்திலும் ஒரு சரிவு நிகழ்வதையும் இதனூடாகப் பார்க்க முடிகிறது. இந்த ஒடுக்கு முறையானது காலனிய அணுகுமுறை சார்ந்த ஒரு முக்கியமான வீச்சாக உள்ளது. குறிப்பாக மலைநாட்டினை அழைக்க ஐரோப்பியர்கள் பயன்படுத்திய அவர்களுடைய மொழி சமிக்ஞைகள் என்பது அவர்களது அரசியல் தந்திரோபாயங்களின் வெளிப்பாடாகவே இருந்தது. அதாவது மலைநாட்டு அரசை அழைக்க போர்த்துக்கேயர்களால் 'Candea' என்ற சொல் பயன்படுத்தப்பட்டது. ஒல்லாந்தர்களும் ஆங்கிலேயர்களும் 'Kandy' என்று பெயரிட்டுள்ளார்கள் (செனவிரத்ன 1984 :01). ஆயினும் உள்நாட்டவர்களாலும் உள்நாட்டு ஆவணங்களிலும் 'சிறிவர்த்தன நுவர்', 'சிறி செங்ஹண்ட சைலாப்பிதான', 'சிறிவர்த்தன புரய' ஆகிய பெயர்களே பயன்படுத்தப் பட்டிருந்தன. சூளவம்சம் (சுமங்கல மற்றும் படுவந்துடாவ 1967 266 -315) பல்கும்புர செப்பேடு (செனவிரத்ன 1984 :10) நிகாய சங்க்ரஹய (தம்மகித்தி 1997 :28) அஸ்கிரி பனையோலை (ரோஹன தீர 1999 :30) தெகல்தொருவ ஏடு (திசாநாயக்க 1996 :30) போன்ற வரலாற்று ஆவணங்கள் அதற்கு சான்றுகளாக உள்ளன. மேலும் பொதுசன வழக்கில் இலங்கையர்களால் 'செங்கடகலபுரய' என்று இது அழைக்கப்பட்டுள்ளது. 'மஹநுவர்' என்ற பதம் 18 ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்து வழக்கத்திற்கு வந்துள்ளது (செனவிரத்ன 1984 : 357).

பேரரசுவாதிகளால் தங்களுடைய மொழியில் பெயரிடல் ஊடாக காலனியத் தேசமொன்றினை அழைத்தல் என்பது, தங்களுடைய அதிகார செயற்திட்டத்தை நடைமுறைப்படுத்தலுக்கு தேவையான ஒரு பூகோள அரசியல் தந்திரமாகும் என்ற ஒரு கருத்தை இங்கே முன்வைக்க முடியும். அதற்கு ஓர் உதாரணமாக தென்னிந்திய ஆட்சியாளராகிய முதலாவது இராஜராஜன் இலங்கையை அடிமைப்படுத்தி பொலநறுவையை தனது நிர்வாக மையமாக்கிக் கொண்டு, அதுவரையில் வழக்கத்தில் இருந்த 'புலதிசிபுரய' என்றதை 'ஜனனாத மங்கலம்' என்று மாற்றியமைத்தமையும், அதற்கு பின்பு முழு இலங்கையையும் 'மும்முடிச் சோழ மண்டலம்' என்ற பெயரில் சோழ வல்லரசின் பிராந்திய அரசாக்கிக்கொண்டமையும், அதற்கான அதிகாரச் செயற்திட்டத்திற்கு தேவையான அரசியலில் ஈடுபட்டமையும் எடுத்துக்காட்ட முடியும் (நீல கண்ட சாஸ்திரி 1972 :393-394). மேலும் தென்னிந்திய சோழ ஆட்சியாளரான இரண்டாம் இராஜேந்திரன் தன்னுடைய ஆட்சிப் பிரதேசத்தில், மற்றவருடைய ஆட்சிப் பரப்புப் பெயர்களை இடுவதன்னூடாக

அதனை வெற்றிகொள்ளும் ஆசையை கட்டமைத்துக் கொள்ளும் ஒரு அரசியலில் ஈடுபட்டமைக்குரிய சான்றுகளையும் காணக்கூடியதாக உள்ளது (Huntington 1985 :529).

மேலும் ஒரு நாட்டிலோ அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட நிலப்பரப்பிலோ அல்லது இடங்களிலோ அதிகார ஆதிக்கத்தை தன்னுடையதாக்கிக் கொள்ளும் போதும், வலியுறுத்திக் கொள்ளும் போதும், அதற்காக அரசியல் நிலங்களைக் கட்டியமைக்கும் செயற்திட்டங்களைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. சமீபகால இலங்கை அரசியலில் இந்தப் புவியியல் அரசியலின் ஒரு அணுகுமுறையாக ஸ்ரீ ஜயவர்த்தனபுர கோட்டை நகரத்தை அடையாளங்காணக் கூடியதாக உள்ளது. 80ஆம் தசாப்தத்தில் அரசியல் அதிகாரத்தைக் கொண்டவராக இருந்த ஜனாதிபதி ஜே.ஆர்.ஜயவர்த்தனா அப்பொழுது தாபிக்கப்பட்டிருந்த தலைநகரான கொழும்பை விட்டு, கோட்டையை தனது அரசியல் தலைநகரமாகத் தெரிவு செய்து கொண்டு அதனைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டதாக வரலாற்றாலும், இலக்கியத்தாலும் எடுத்துக்காட்டப்படும் 'ஜயவர்த்தன புரய்' என்பதனை மேலும் அரசியல்மயமாக்கி 'சிறி ஜயவர்த்தன புரய்' என்று பெயரிட்டமையை இதற்கு உதாரணமாக எடுத்துக்காட்ட முடியும் (விக்கிரகமகே மற்றும் விமல ரதன, 1980).

மலைமேல் நாடு என்ற பொருளிலேயே ஐரோப்பியர்களால் கண்டி என்று அழைக்கப் பட்டாலும், அதன் ஒலியன்களின் சைகையானது வெளிநாடு (ஐரோப்பா) சார்ந்ததாக இருந்தது. சிறிவர்த்தனபுர, செங்கடகலபுர என்பன உள்ளூர் ஒலியன்களாக இருந்தன. அதாவது வெளி நாட்டவர்களால் மலை மேல்நாட்டினை தங்களுடைய மொழிக்குறியின் கீழ் எடுத்துக் கொள்வது என்பது ஒரு வகையில் ஒலியை மையமாகக் கொண்ட காலனியம் என்றே கூறப்பட முடியும்.

மேற்குறிப்பிட்ட முறையில் மலைநாட்டு இராசதானியானது, ஐரோப்பியர்களது ஆக்கிரமிப்புகள், வன்முறைகள், அடக்குமுறைகள் முதலியவற்றின் அரசியலுக்கு இரையாகும் அதே நேரம், நாட்டின் உட்புறத்தில் (அரசு மேட்டுக்குடி வர்க்கம்) இன்னொரு கிளர்ச்சி தோன்றியமையை காணக்கூடியதாக இருந்தது. அதாவது கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனின் வம்சமானது எல்லா வகையிலும் இலங்கை பௌத்த கலாசார வேர்களைக் கொண்டிருக்கவில்லை என்பதனைக் கூறிக்கொண்டு தோன்றிய மலைநாட்டின் உயர் வம்சத்தைச் சார்ந்த பௌத்த சமய மேட்டுக்குடி வர்க்கத்தைச் சார்ந்தவர்கள் மற்றும் பௌத்த பிக்குகள் ஒரு வகையில் மேலே கூறப்பட்ட ஐரோப்பிய அடக்கு முறைக்கு எதிராகப் பேரரசு வாத எதிர்ப்பு இயக்கமொன்றில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருந்த அதே நேரம், இவர்கள் இன்னொரு வகையில் பௌத்தராகவும் – அதே நேரம் தங்களுடன் நட்புறவு கொண்டவருமான ஒரு மேட்டுக்குடி சார்ந்த ஒரு அரசனின் தேவை தொடர்பான அபிலாஷையுடன் மிகவும் வலுவான-தொடர்ச்சியான போராட்டமொன்றில் ஈடுபட்டுக் கொண்டு இருந்தார்கள் (தேவராஜா 1997 :129). அரச சபைக்குள்ளே மேட்டுக்குடி வர்க்கத்தவர் கீர்த்தி ஸ்ரீ அரசனின் ஆட்சிக்கு சவாலாகவே செயற்பட்ட அதே நேரம், வரலாற்று ரீதியாக தொடர்ச்சியாக பாரம்பரிய பாணியொன்றினைக் கொண்ட பௌத்தர்களான ஒரு இனத்தை ஆட்சி செய்ய கீர்த்தி ஸ்ரீ

அரசனுக்குரிய தகுதிகளைப்பற்றி கேள்வியும் எழுப்பினர். அதே போன்று மலைநாட்டு மேட்டுக் குடியினர் 16ஆம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் இருந்தே ஏனைய சமய இயக்கங்கள் மற்றும் இனங்கள் மீது காட்டிய எதிர்மறையான கருத்தொன்றே இதுவாகும் என்பதனை வரலாற்று ஆவணங்களிலிருந்து அறிய முடிகின்றது. முதலாம் இராஜசிங்க அரசன் சைவ சமயத்தை தழுவிக் கொண்டமை, கரலியத்தே பண்டார கத்தோலிக்க சமயத்தை தழுவிக்கொண்டு ஞானஸ்தானம் பெற்றமை போன்றவற்றிற்கு எதிரான கடும் எதிர்ப்பு மலைநாட்டு மேட்டுக்குடியினரிடம் ஆரம்பத்தில் இருந்தே காணப்பட்டுள்ளது. மேலும் கி.மு முதலாம் நூற்றாண்டில் இருந்தே கட்டியமைக்கப்பட்டுள்ள சிங்களப் பெளத்தக் கருத்தாடல் வழியாக வரலாற்று ரீதியாக வளர்ச்சியடைந்த நபர்களின் நனவிலியில் ஆரம்பத்திலும் சரி, இடையிலும் சரி காணப்படக்கூடியதாக இருந்த பிரதான விடயம் என்பது சிங்களப் பெளத்தம் மட்டுமே இறுதியானது ஆகும் என்ற மோகம் ஆகும். இந்தக் கேத்திரகணிதச் சிந்தனையின் அடிப்படை விழுமியங்களின் தாக்குதல்கள் நாயக்கரான கீர்த்தி ஸ்ரீ அரசன் மீது வலுவாகத் தாக்கியது; அதே நேரம் பெளத்த பிக்குகள் மற்றும் பெளத்த மேட்டுக்குடியினர் சிலர் தலைமைத்தாங்கி அரசனை கொலை செய்யும் முயற்சியொன்றிலும் ஈடுபட்டனர் (மத்தேகம 2002:20).

மேலே கூறப்பட்டுள்ள திட்டமிடப்பட்ட தந்திரத்திற்கு முன் தன்னுடைய அதிகாரத்தை பாதுகாத்துக் கொள்வதற்கும், அரசை உறுதிப்படுத்தப்பட்டுக் கொள்வதற்குமான கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனின் செயற்திட்டத்திற்கு வெளியில் இருந்தும், உள்ளே இருந்தும் வந்த எதிர்ப்புகளிற்கு முகம் கொடுக்க வேண்டியதாக இருந்தது. ஒரு வகையில் மலை நாட்டு இராசதானியின் ஆதிபத்தியத்தின் குறியீடு என்பது உள்நாடு / வெளிநாடு என்ற வகையிலும், இன்னொரு வகையில் தனது அரசுத்துவத்தின் நம்பிக்கையான நிலைப்பாடாக பெளத்த / பெளத்தரல்லாத என்ற வகையிலான எதிரிணைகளுக்குட்பட்டதாக, நிச்சயயற்ற தன்மைக்குள்ளும் நிலையற்ற தன்மைக்குள்ளும் இருந்தது. இவ்வாறான ஒரு கணத்தில் மலைநாட்டின் அரசுத்துவம் தன்னிடமிருந்து விலகிப் போகும் கெட்டக்கனவு என்று கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க மன்னருக்கு தோன்றி இருக்கலாம். அதாவது ஐரோப்பியர்களது பலவிதமான அழுத்தங்களும், அரச ஆட்சி வர்க்கத்தின் இடையூறுகளும் காரணமாக கண்டி இராசதானியின் பொதுவாகவே ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட பாரம்பரிய நம்பிக்கைகளின் தொகுதியான சட்ட திட்டங்கள், ஒழுக்க நெறிகள் போன்றவற்றாலான கலாசார ஒழுங்கு பெருமளவுக்கு குழப்பமடைந்தமையை இதனூடாகப் புரிந்து கொள்ளக்கூடியதாக உள்ளது.

கீர்த்திஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனின் கலாசாரவாத அரசியற் தலையீடு

வெளிநாட்டு ஆக்கிரமிப்புகளுக்கு முகங் கொடுக்கத் தேவையான கூட்டிணைப்பு நிலை மற்றும் மலைநாட்டு மேட்டுக் குடியினருக்கு உணர்த்தப்பட வேண்டியதாக இருந்த பெளத்த சமயத்தின் பாதுகாவலரும், பிரதான பக்தரும் தானே ஆவர் என்ற அரச கருத்தியல்

செயற்திட்டமொன்றினை முன்வைக்க வேண்டிய தேவை இராஜசிங்க அரசனுக்கு இருந்தது. அதற்கு முகங்கொடுக்க கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனின் பிரதான அரசியல் செயற்திட்டமாக கையாளப்பட்ட அரச கருத்தியல் கருவிகளின் தொகுதியொன்றினை தயாரித்தல் ஆகும் (Althusser 2003 : 953 - 95). இந்த தொகுதியானது கலாசார, அரசியல் மற்றும் தொடர்பாடல் இயந்திரங்களாக அடையாளங் காணப்படக்கூடியவையாகும். அதாவது மலைநாட்டு மேட்டுக் குடியினருக்கும், பௌத்த பிக்குகளுக்கும் தன்னை (அரசன்) பௌத்த சமயத்தின் கொடையாளியாகக் காட்சிதருவதன் வழியாக தன்னுடைய அரசின் உட்புறத்தை வலுப்படுத்திக் கொண்டு, வெளிநாட்டவர்களுக்கு தன்னுடைய அரசின் நிலையான தன்மையைக் காட்டுதல் என்பது இந்தச் செயலின் நோக்கமாக இருந்திருக்கலாம் என்பது ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதான ஒன்றாகவே உள்ளது. இதன்படி கீர்த்தி சிறி இராஜசிங்ஹ அரசனின் அரச கருத்தியல் இயந்திரம் என்பது செங்குத்தான முறையில் வெளிநாட்டவர்களுக்கு முகங் கொடுக்கத் தேவையான தேசிய கருத்தியல் கட்டமைப்பை உருவாக்கிய அதே நேரம், கிடையான முறையில் தனக்கு எதிரான மேட்டுக் குடியினரைக் கட்டுப்படுத்தத் தேவையான ஒழுக்கவியல் தளத்தை சமய கருத்தியலின் ஊடாக கட்டியமைத்துக் கொள்வதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

அது எவ்வாறான முறையில் மேற்கொள்ளப்பட்டது எனில், ஷயாம் நாட்டில் இருந்து உபாலி தேரர் தலைமையிலான பௌத்த பிக்குகளின் குழுவொன்றினை வரவழைத்து அப்போது வீழ்ச்சியடைந்து கொண்டிருந்த சங்கச் சமூகத்தை மீண்டும் 'உபசம்பதா' மற்றும் 'தர்ம சங்காயனா' என்ற நிகழ்ச்சிகளை நடாத்துவதன் வழியாக தனது கருத்து நிலைக்கு ஏற்றதாக மறுசீரமைப்புச் செய்வதேயாகும். அதாவது சமயம் தொடர்பான அறிவை மிகவும்குறைந்த நிலையில் 'உபசம்பதா' நிலையடைந்த ஒரு பிக்குக்கூட இருந்திருக்காத நிலையில், பௌத்த தத்துவம் தொடர்பான சரியானதொரு நிலைப்பாடு இல்லாத ஒரு காலப்பிரிவில், பௌத்த சமய நிறுவனத்தை மறுபடி தாபித்தல் ஆகும். அதேநேரம் கோட்டைக் காலப்பிரிவின் 'சங்கராஜ' பதவியை வகித்த ஸ்ரீ இராகுல தேரார்க்கு பின்பு நீண்டகாலம் சங்கராஜ பதவி காலியாக இருந்தது. அந்த பதவிக்கு வலிவிட்ட ஸ்ரீ சரணங்கர தேரரை நியமித்தலும் இதன் போது நிகழ்ந்த குறிப்பிடத்தக்க சம்பவமாகும் (சன்னஸ்கல 1994 : 441-42 மற்றும் லங்கா நந்த 1996 : 143 - 144). மேலும் அரசுத்துவத்தின் உன்னதத் தன்மையையும் பூமியின் இறைமையையும் குறிக்க 'சொலொஸ்மஸ்தான' எனப்படும் இலங்கையிலுள்ள பௌத்த புனித தலங்களுக்கு யாத்திரை செய்து வணங்குதல் (சுமங்கல மற்றும் படுவந்துடாவ 1967 : அத்தியாயம் 90) மல்வத்த விஹாரையில் 'விசங்காம' எல்லையை அமைத்தல், அஸ்கிறி விஹாரையின் கெடிகே அருகில் 'பத்த சீமாவ' எனப்படும் எல்லையை அமைத்தல் போன்ற செயற்பாடுகளும் கீர்த்தி ஸ்ரீ அரசனுடைய அரச செயல்திட்டங்களுள் உள்ளடங்கி இருந்தது. இதற்கு மேலதிகமாக ஷயாம் தேசத்தில் இருந்து வந்த உபாலி மஹா நாயக தேரர் தலைமையிலான குழுவை அனூராதபுரத்திற்கு அனுப்பியமையும் கூட இந்த செயற்திட்டங்களின் போது காணக்கூடியதாக உள்ளது (சுமங்கல மற்றும் படுவன் துடாவ 1967 : அத்தியாயம் 99).

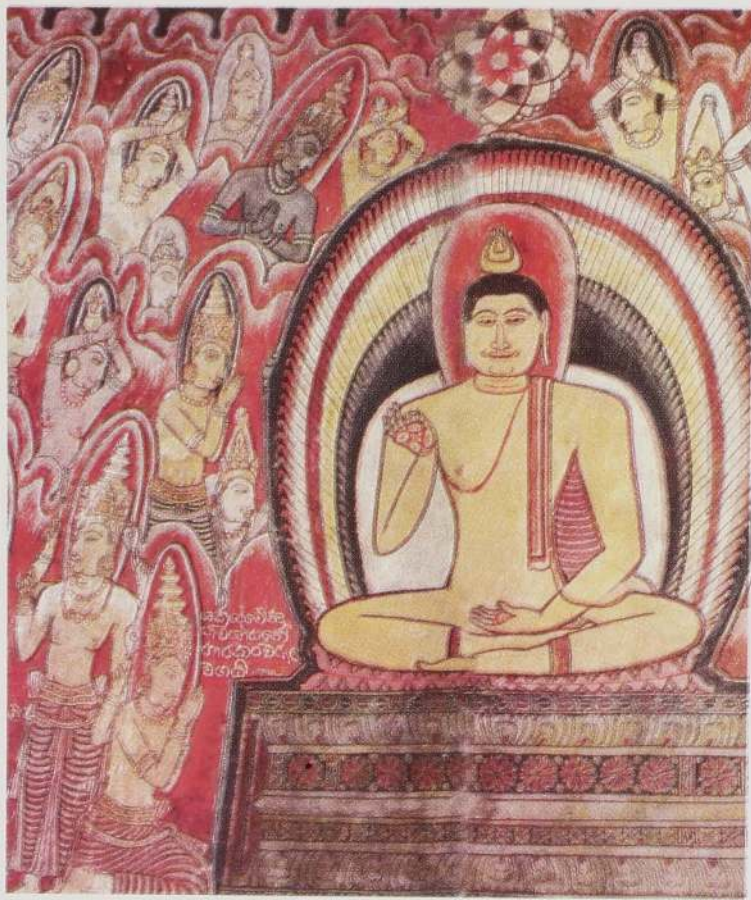
மேற் கூறப்பட்ட செயற்பாடுகளில் உள்ளடங்கும் சம்பவிப்புக்களில் ஒன்றான பௌத்த கோவில் எனப்படும் சமூக நிறுவனத்தை வரலாற்றுடன் சார்பு நிலைப்படுத்திப் பார்க்கும் மீள் உயிரூட்டல் முறையில் அதனை தயாரித்தலும், செங்குத்தான அதிகார படிநிலை கொண்டதாக ஒழுங்கமைத்தல் வழியாகவும், வரலாற்று ரீதியாக இலங்கையில் ஒப்பீடற்ற ஒரு கருத்தாடலாக கருதப்படும் பௌத்த சமயத்தை ஒழுக்கமடைந்த சமூக தளமொன்றுக்குள் நிலைநிறுத்தல் ஊடாக தனது அரசுத்துவத்திற்கு தேவையான அதிகாரக் கட்டமைப்பை தொகுத்தல் அல்லது அரசனுடைய கருத்து நிலைக்குப் பொருத்தமானபடி அரசியல் உடல் மற்றும் நிறுவனங்களை கட்டியமைத்தலையும் காணக்கூடியதாக உள்ளது. உதாரணமாக "அரசனுக்கும் பிக்குகளுக்கும் இடையில் நிலவிய உறவானது எப்பொழுதும் பரஸ்பர உதவி சார்ந்ததாக இருந்தது. அரசனால் பௌத்த சமய நிறுவனம் பேணிபாதுகாக்கப்பட்ட அதே நேரம், பௌத்த சமய நிறுவனத்தால் அரசுத்துவமும் சட்டபூர்வமாக்கப்பட்டது" என்பதை உறுதிப்படுத்துகிறது (தேவராஜா 1997:23). மேலும் 'சொலஸ்மஸ்தான' வழிபாட்டு தலங்களுக்கு யாத்திரையை மேற்கொண்டு வழிபடுதல் ஊடாக பலவிதமான முறையில் பிளவுபட்டும் வெளிநாட்டு ஆக்கிரமிப்புக்கு உள்ளாகியும் இருந்த தேசத்தை தேசம் எனப்படும் கட்டமைப்பிற்குள் மேலும் ஒரே குடைக்கீழ், ஒரு இலங்கையைப் போலவே ஒரே கிரீடம் என்ற கருத்தினை கொண்டு வருவதற்கு தேவையான அரசியற் செயற்பாடு நிகழ்ந்தது. பூகோள அரசியலிலும் கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்ஹா அரசன் ஈடுபட்டிருந்தார் என்பதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. இந்த அரசியலின் கலாசார மட்டத்திலான வெளிப்பாடாக மத்திய கண்டி ஒவியப்பள்ளியின் பௌத்த விஹாரை ஒவியங்களில் பெரும்பாலும் பதினாறு புனித வழிபாட்டுத் தலங்களைச் சார்ந்த ஒவியங்களை வரைதல் என்பது நிகழ்ந்தது (படம்: 1 பதினாறு புனித இடங்களை காட்டும் ஒவியமொன்று தம்புள்ள இராஜ மகா விகாரை கி.பி. 1771-1786).

இந்த பதினாறு புனித தலங்களை பௌத்த விகாரைகளில் வரைதல் என்பது வழியாக பௌத்த விகாரைக்குள் நுழையும் பக்தர்களை ஒருவகையான சிறப்பான அரசியல் யதார்த்தத்திற்குள் அது உட்படுத்திக் கொள்கிறது. அதாவது ஒருவகையில் புத்தருடைய பாதம் பட்டதால் புனிதத்தன்மை அடைந்த ஒட்டு மொத்த இலங்கை பூமியையும் வழிபடுதல் ஊடாக ஏற்படும் பௌத்த உரிமை தொடர்பாகவும், இன்னொரு வகையில் அதன் போது பயன்பாட்டில் இல்லாமல் இருந்த ஒரு குடையின் கீழான அரசு தொடர்பாக பக்தர்களிடம் கற்பனை ரீதியாக கட்டியமைக்கப்படும் கலாசார ரீதியான ஒரு செயற்பாடாகவும் பதினாறு புனித தலங்களை வரைதல் என்ற செயற்பாட்டினை விபரிக்க முடியும். இன்னொரு வகையில் கூறுவதாக இருந்தால், இலங்கைப் பூமியின் நான்கு திசைகளையும் மேற் கூறப்பட்ட எண்ணக்கரு சார்ந்த யதார்த்தத்திற்குள் பௌத்தருக்குள்ள உரிமை வலியுறுத்தப்படுவதற்கான முன்னோடிப் பணியானது கீர்த்தி சிறி இராஜசிங்ஹா அரசனுடையதே என்பதனை ஏற்றுக்கொள்ள வைக்கும் தந்திரோபயமாகும் என்ற கருத்தைக் கூட முன் வைக்க முடியும் (Weerasinghe 2002). இதற்கு மேலதிகமாக 'சொலஸ்மஸ்தானங்களை' வழிபடுதல் என்பது சூளவம்சத்தில் வரும் ஒரு கூற்றின்படி உண்மையான பார்வையைக் கொண்டிருந்த அரசர்களுடைய

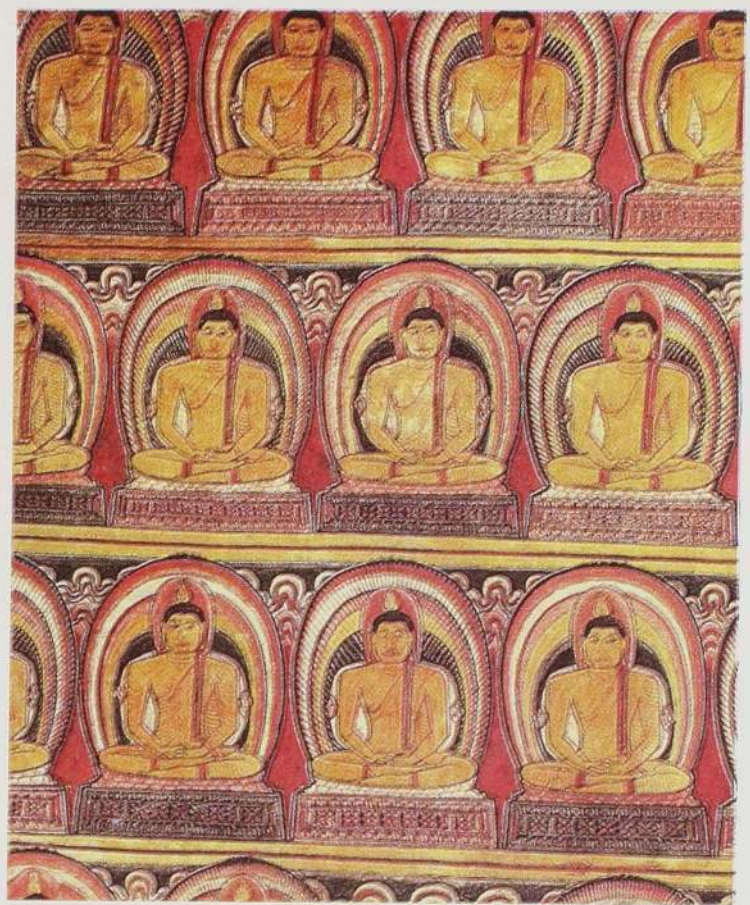
ஆட்சி பாதுகாக்கப்பட்டதாகவும், அந்த ஆசார சமாசாரங்கள் முன்பிருந்த அரசர்களால் தொடர்ச்சியாக, அதே சமயம் முறைப்படியும் நிறைவேற்றப்பட்டதாகவும் அதில் கூறப்படுகிறது (சுமங்கல மற்றும் படுவந்துடாவ 1967: சுலோகம் 17-20). அதாவது 'சொலஸ்மஸ்தானங்களை' வழிபடுதல் என்ற ஓவிய வரிசை கீர்த்தி சிறி இராஜசிங்க அரசனைப் பொறுத்தவரையில் பல முனைகளிலும் செயற்பட்டதும் பெருமளவில் பேசப்பட்டதுமான ஒரு ஓவிய வரிசை எனக் கூற முடியும்.

இதன்படி கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனின் அரச கருத்து நிலையின் கலாசார தளத்தை மிகவும் பலமான நிலையில் அமுல்படுத்துவதற்கான தீர்க்கமான காரணிகளுள் ஒன்றாக ஓவியக்கலையைப் பயன்படுத்திக் கொண்டமையை மேற் கூறப்பட்ட கூற்றுக்களினூடாகத் தெரிய வருகின்றது. என்பதனைத் தெளிவாக விளங்கிக்கொள்ளலாம். அதன் எல்லைகளைப் பற்றி மேலும் விசாரிக்கும் போது ஒரு வகையில் பௌத்த சமயத்தின் வரலாறும், அதன் அசைவியக்க ஆற்றலிலொன்றான தாங்கும் சக்தியையும், இன்னொரு வகையில் பௌத்த சமயத்திற்கு ஏற்ப தொகுத்தாக்கப்பட்ட இலங்கையின் வரலாற்றினையும் பிரதிபலிக்கும் அரசிபல் சார்ந்த தொடர்பாடல் தொகுப்பாகவும் அதனை வழிமொழிய முடியும். தம்புள்ள இராஜ மஹா விஹாரையின் இரண்டாவது விஹாரையில் உள்ள காண்பிய எடுத்துரைப்பில் கருப்பொருள் மற்றும் ஒழுங்குபடுத்தும் வழிமுறைகள் என்பன இதற்கு தெளிவான உதாரணங்களாகும். அதாவது, அதுவரை காலம் பௌத்த விகாரை ஓவியக்கலையின் கருப்பொருட்களுக்கும், பக்தருக்கும் இடையிலான உறவானது வெறுமனே புத்தரின் வாழ்க்கைச் சம்பவங்களுடன் தொடர்புபட்ட நடத்தையாகவே காணப்பட்டது. அதாவது பாளி மொழி வியாக்கியானங்களினதும் 'சம்பிண்ட மஹா நிதான' எனப்படும் நூலில் போதிசத்துவரின் நடத்தையைப் பகிர்ந்து கொண்டுள்ள முறையான 'தூரே', 'அவிதூரே', 'சந்திக' எனப்படும் நிலைகளுடன் தொடர்புடையவையாகும் (ஞானவாச 1967 : 207 -212). இன்னொரு வகையில் கூறுவதாக இருந்தால் பௌத்த விஹாரைக்கு வரும் பக்தருக்கும் பௌத்த விஹாரையின் வெளிக்கும் இடையிலான தொடர்பின் பிரதான வேராக இருந்தது போதிசத்துவரின் நடத்தையை அடிப்படையாகக் கொண்ட பௌத்த சமயமாகும். ஜாதக கதைகள், தேவாராதனை, புத்தரின் வாழ்க்கையின் சந்தர்ப்பங்கள் போன்றவை அதற்குள் அடங்கின. அதன்படி விஹாரைக்குள் நுழைதல் என்பது பௌத்த சமயத்தின் கலாசார முறைமைக்குள் நுழைவதாக இருந்ததும், இதனூடாக வெளிக்கொணரப்படும் கருத்துகளுடனும், நம்பிக்கைகளுடனும், எல்லைகளுடனும் சமய ரீதியாக வாழ்வதாகவும் இருந்தது. ஆயினும் கீர்த்தி ஸ்ரீ அரசனுடைய பார்வைக்கு ஏற்ப அமைக்கப்பட்டிருந்த விஹாரை வெளியில் பக்தர்கள் புதிய மனிதகுலம் சம்பந்தப்பட்ட விடயத்துடன் தன்னையேற்றுக் கொள்வதாக அது இருந்தது. அது எவ்வாறு எனில் மேலே கூறப்பட்ட விஹாரை கருப்பொருட்களும், மேலும் அவற்றினை மிகவும் சிக்கலான, தீவிரமான, மீண்டும் மீண்டும் கூறுதல் போன்ற வழிமுறைகளுடாக முன்வைத்தலும் அவற்றினை வெளிசார்ந்த அரசியலுடன் பயன்படுத்தப்படுவதையும் காணக்கூடியதாக இருந்தது. உதாரணங்களாக யமனை தோல்வியடைய செய்தல், புத்தர் உபுல்வன் கடவுளுக்கு இலங்கையைப் பாதுகாக்கும் பொறுப்பை வழங்கியமை,





(2)



(3)



ஆயிரம் புத்தர்கள் போன்ற முதலாவது பௌத்த சங்க பொது சபையுடன் தொடர்புடைய விடயங்களை இவை இணைத்துக் கொள்வதையும் சிறப்பாக எடுத்துக்காட்ட முடியும் (படங்கள் 2: புத்தரினால் உபல்வன் கடவுளுக்கு இலங்கையை பாதுகாத்துக் கொள்ளும் பொறுப்பு வழங்குதல், தம்புள்ள இராஜ மஹா விஹாரை, படம் 3: ஆயிரம் புத்தர்கள், தம்புள்ள இராஜ மஹா விஹாரை).

மேற்கூறப்பட்ட ஆயிரம் புத்தர்கள் என்ற எண்ணக்கருவை தவிர இந்தப் புத்தரின் வாழ்க்கைச் சம்பவங்கள் இராஜசிங்க அரசனுடைய அரச கருத்தியல் இயந்திரத்துடனும் மற்றும் அரசுடனும் நேரடியாகவே தொடர்புடையதாகக் காணப்படுகிறது. ஆயிரம் புத்தர்கள் என்ற எண்ணக்கரு ஊடாகவும், புத்தரை மீண்டும் மீண்டும் வலியுறுத்துவது ஊடாகவும் பக்தருடைய சமயப்பற்றை மேம்படுத்தவும் இது உதவுகிறது. மேலும் போதிசத்துவப் பண்புடன் பகுதியாக தொடர்புடும்படி இலங்கை சிங்கள பௌத்த வரலாற்றினையும், அதனுடைய வீரக் கதைகளையும் பௌத்த சமயத்தின் அபிவிருத்திக்காக என்று கூறிக்கொண்டு பௌத்த அரசர்களினால் மேற்கொள்ளப்பட்ட போர்கள், மற்றும் அந்த அரச குடும்பங்கள் கூட விஹாரைக்குள் பக்தரின் முன் காட்சியளிக்க வைத்த, ஆனால் அது வரை நிலவிய ஓவிய பாரம்பரியத்துடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது இது ஒரு வகையில் பிற்பட்ட ஒரு புதிய நிலைமையொன்றினை உருவாக்குவதை காணக்கூடியதாக உள்ளது. அதாவது மஹிந்த தேரரின் வருகை, தேவநம்பியதீச அரசனால் மஹா விஹாரையின் எல்லைகள் குறிப்பிடப்படல், சிறிமஹா போதியை கொண்டு வருதல் போன்ற பௌத்த சமயத்தைச் சார்ந்த இலங்கையின் முக்கியமான நிகழ்வுகளை போலவே அதற்கு மேலதிகமாக விஜயனால் இயக்கர்கள் அழிக்கப்படுதல், துட்டகாமினி - எல்லாளன் போர் என்பனவற்றுடன் துட்டகாமினி அரசனின் குடும்பமும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது போலவே, கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனின் உருவமும் அதில் உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளது.

கீழ்வரும் ஓவியங்கள் இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

படம் 4: துட்டகாமினி-எல்லாளன் போர், தம்புள்ள இராஜ மஹா விஹாரை

படம் 5: மகிந்த தேரரின் வருகை, தம்புள்ள இராஜ மஹா விஹாரை

படம் 6: தேவநம்பியதீச அரசனால் மஹா விஹாரையின் எல்லைகள் குறிக்கப்படல் - தம்புள்ள

இராஜ மஹா விஹாரை

படம் 7: துட்டகாமினி அரசன்- தம்புள்ள இராஜ மஹா விஹாரை

படம் 8: தேவநம்பிய தீச மன்னன் சிறிமஹா போதியை கொண்டு வருதல் - தம்புள்ள இராஜ

மஹா விஹாரை

படம் 9: கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க மன்னர், தம்புள்ள இராஜ மஹா விஹாரை

படம் 10: துட்டகாமினி அரசனின் மனைவி - தம்புள்ள இராஜ மஹா விஹாரை

அதாவது அதுவரை நிலவிய பக்தருக்கும் புத்தரின் வாழ்க்கைக்கும் இடையிலான தொடர்பின் சமயத்தன்மை வேறு குறியீடுகள் ஊடாக, அதாவது இலங்கை பௌத்த வரலாற்றுக்கு

ஏற்றதாக அமைந்த அரச வர்க்கம், அவர்களுடைய போர் மற்றும் இன அடிப்படையில் கட்டியமைக்கப்பட்ட பாத்திரங்கள் போன்றவற்றினைக் கொண்டு பதிலீடு செய்வதாகும் அல்லது கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனுடைய விஹாரை வெளிக்குள் பௌத்த சமயம் சார்ந்த தன்மை என்பது சமயம் சாராத ஒன்றாகி, பின்பு இலங்கை பௌத்த வரலாற்றினை அதற்கு ஏற்றபடி கட்டப்பட்ட உன்னதமானவர்களை புனிதர்களாக்கி அந்த அரச வம்சத்தின் ஒரு தொடர்சியான வரலாற்றினுள் கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க மன்னனை புனிதப்படுத்தும் செயற்பாடு ஒன்றை அது நிகழ்த்துகின்றது என்று எம்மால் முன்மொழிய முடியும். மேலும், அதுவரை காலம் வரலாற்றினை எழுதும் போது கவனிக்கப்படக்கூடிய மற்றவர்களாகக் கருதப்பட்ட - மறைக்கப்பட்ட பாத்திரங்கள் கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனின் வரலாற்று மயமாக்கலின்போது மறுபடியும் உயர் நிலைக்கு கொண்டுவரப்படுதலும் இதன் பிறிதொரு சிறப்பம்சமாகும். உதாரணமாக துட்டகாமினி அரசனின் மனைவி, மலைநாட்டு உயர்சாதிப் பெண்களுடைய முழுமையான ஆடையுடன் ரூவான் வெலிசாய எனப்படும் தாதுகோபத்தினை வழிபடுதல் ஓவியத்தில் காட்டப்பட்டமையை குறிப்பிட முடியும் (படம் 10). இதனுடாக அக்காலத்தில் கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க மன்னன் மீது தாக்கம் செலுத்திய வேறு இன, சமய மற்றும் உள்ளூர் பௌத்த மேட்டுக்குடியினருடைய எதிர்ப்புகள் வரலாற்று ரீதியாகச் சமநிலைக்குக் கொண்டுவரப்படுதலும், அது உருவாக்கப்பட காரணங்களாக கருதப்படத்தக்க பிற விடயங்கள் ஆகும். அதாவது, பௌத்த வரலாற்று எழுத்தின் போது துட்டகாமினி அரசனின் மனைவி, அக்காலத்தில் கீழ்சாதியாகக் கருதப்பட்ட ஒரு சாதியைச் சார்ந்தவராகக் கருதப்பட்டதன் காரணமாக இதுவரையில் பௌத்த வரலாற்றில் அவருக்குரிய இடம் வழங்கப்படவில்லை என்பது இதற்குக் காரணமாகும். மேற்கூறப்பட்ட நிகழ்வுகள், சந்தர்ப்பங்கள் என்பவனவற்றை எண்ணக்கரு ரீதியாக வாசிக்கும் போது இந்தப் பிற்பட்ட நிலைமை என்பது இதுவரை காலம் பௌத்த ஓவியக்கலை ஊடாக அரசனின் அதிகாரத்தைக் கட்டமைக்கும் முறை - அதாவது பௌத்த சமய வரலாறு மட்டுமல்லாமல், வேறு வகையான வரலாற்றுக் கதைகளுக்கும் சமயத் தன்மையினை ஏற்றுதல் வழியாக, கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனின் சமகாலத்திற்குத் தேவையாக இருந்த, கடந்த கால பாரம்பரிய உரிமைகளுக்கு காரணம் ஒன்றைக் கற்பித்தல் எனும் முயற்சியாகும் எனவும் ஒரு முன்மொழிவைச் செய்ய முடியும்.

மேற்கூறப்பட்ட கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனின் அரச கருத்தியல் இயந்திரத்தின் கலாசார ரீதியானதும், தொடர்பாடல் கருத்தியலிலும் பலமாகப் பிரதிபலித்த கண்டி பௌத்த ஓவியக்கலை இயக்கத்தின் உற்பத்தி செயற்திட்டத்திற்கு பின்னால் இன்னொரு பலமான ஆற்றலும் இருந்தது. அது அப்போது மேற்கூறப்பட்ட பார்வையைச் சார்ந்த முக்கியமான வகிபாகத்தைக் கொண்ட வராக இருந்த வலிவிட்ட ஸ்ரீ சரணங்கரதேரரின் அனுசரணையாகும். இந்தக் கலாசார ரீதியான தொடர்பாடல் செயற்பாட்டிற்காக பயன்படுத்தப்பட்ட சிறப்பான கருப்பொருளாக இயமனை தோற்கடித்தலை அடையாளங் காணக்கூடியதாக உள்ளது (படம் 11 : இயமன் தோற்கடிக்கப்படுவதை காட்டும் ஓவியத்தின் ஒரு பகுதி - தெகல்தொருவ இராஜ மஹா விஹாரை, கி.பி. 1771 - 1786 மற்றும், படம் 12இல் புத்தரை தோற்கடிக்க வசவத் எனப்படும் இயமனின் வருகை, தம்புள்ள இராஜமஹா விஹாரை).

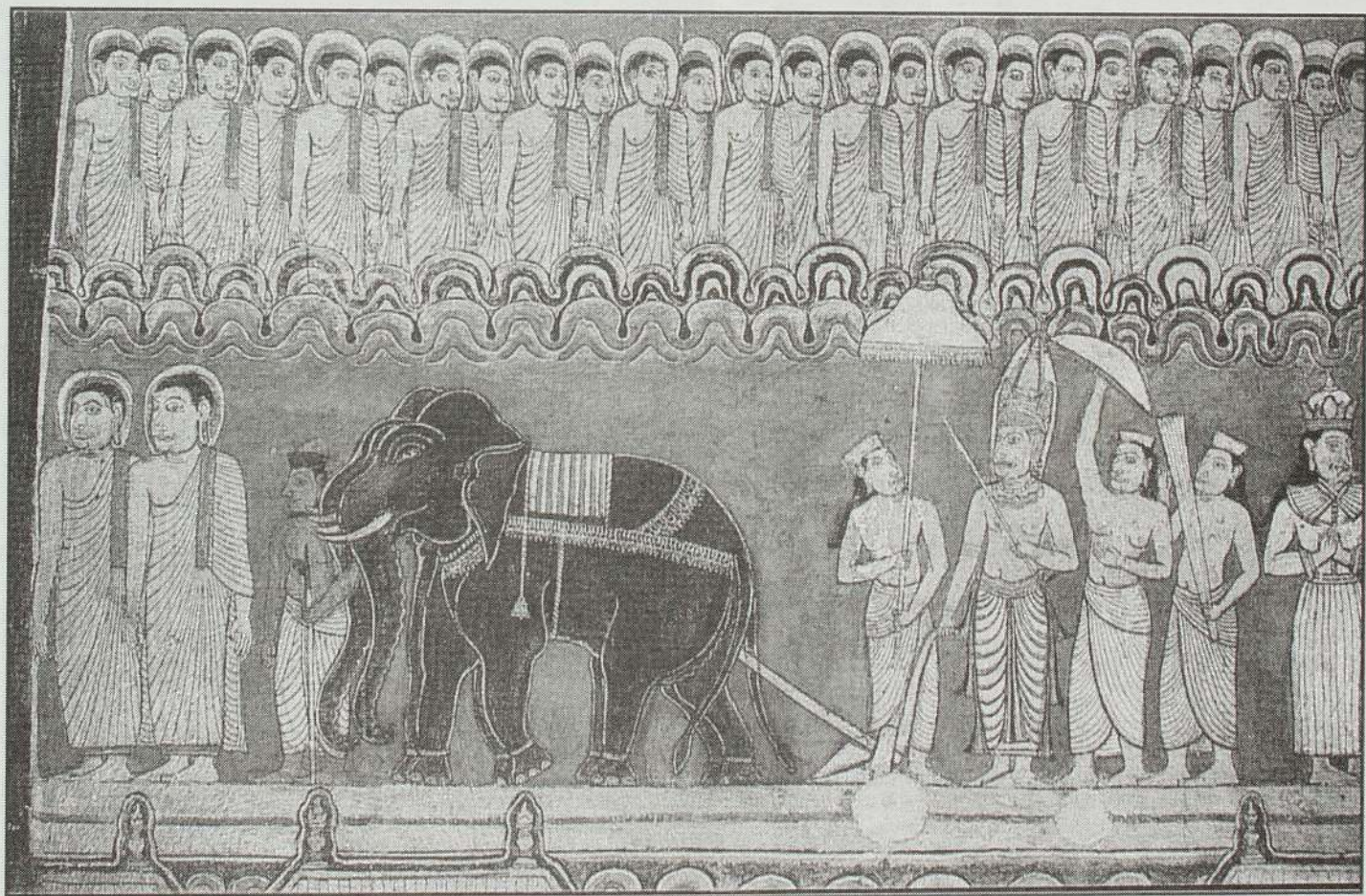
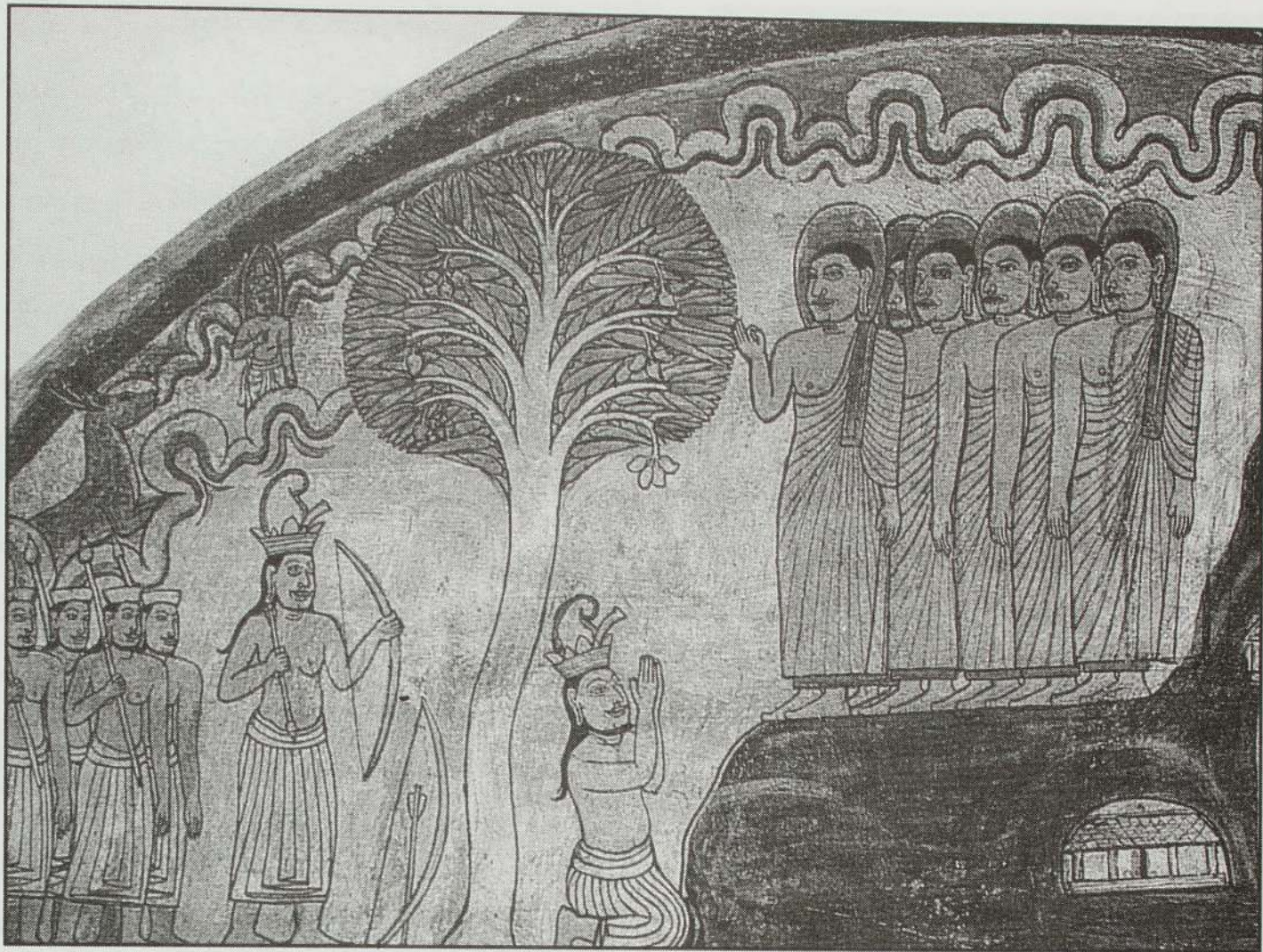
பெளத்த இலக்கியத்தின் வரலாற்று ரீதியான எண்ணக்கரு வொன்றினை தற்போதைய அரசின் கருத்து நிலைக்கு தேவையான ஒரு அரசியல் அறிவாக பயன்படுத்திக் கொள்ளுவது என்பது கண்டி அரககால நிலைமைகளுக்கு எவ்வளவு தூரம் அரசியல்தன்மை கொண்டதாக இருந்தது என்பதனை ஆராய்ந்து பார்ப்பதற்கு அடிப்படையான விடயமாக இயமனைத் தோற்கடித்தல் என்ற எண்ணக்கருவை பெளத்த இலக்கியத்தினூடாகப் பார்ப்பது அவசியமாகும்.

அதாவது கௌதம புத்தர், புத்த நிலைமையடைவதை தடுப்பதற்கான பல தடைகள், இடையூறுகள் என்பனவற்றைத் திட்டமிட்டு மேற்கொண்ட இயமசேனைகள் தொடர்பான பெளத்த சமயத்தைச் சார்ந்த இலக்கிய கதையொன்று உண்டு (புத்த புத்ர 1986 : 179-88). அதன் போது இயமன்கள் என்பது சித்தார்த்தன் இல்லற வாழ்க்கையை விட்டு வெளியேறிய சந்தர்ப்பத்தில் இருந்து புத்தர் என்ற நிலைமையை அடையும் வரை பலவிதமான தடைகளை மேற்கொண்ட ஒழுங்கு செய்யப்பட்ட குழுவொன்றாகும். இன்னொரு விதத்தில் கூறுவதாக இருந்தால் புத்தருக்கும், பெளத்த சமயத்திற்கும் அதன், குறியீட்டு தொகுதிக்கும் எதிரானவன் ஆகும். அதன் போது புத்தர் / இயமன் என்ற வகையில் எதிரிணைகளுக்குள் நல்லது / கெட்டது என்ற வகையில் பெளத்த சமயக் கருத்தாடலின் போது புத்தர் நல்லது என்று ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட கருத்தாடலைச் சார்ந்தவராகவும் பின்பற்றப்பட வேண்டிய ஒருவராகவும் இயமன்கள் அந்த கருத்தாடலில் தீய, பின்பற்றத்தகாத நீக்கவேண்டியவர்களாகவும் புரிந்து கொள்ளப்பட வேண்டியவர்கள். இந்த 'இயமனைத் தோற்கடித்தல்' என்ற எண்ணக்கரு சார்ந்த யதார்த்தத்தை கட்டியமைத்துள்ள 'இயமன்' ('மார') என்ற சொல்லின் கருத்தை மொழிக்குள் ஆராய்ச்சி செய்வதாக இருந்தால் அதன் பொருள் சிங்கள அகராதியின்படி அழிவுதரக்கூடிய பயங்கரமான மரணத்தை ஏற்படுத்துபவர் கொலையாளி, 'பரநிம்மித' எனப்படும் கடவுள் உலகத்தில் வசிப்பதாகக் கூறப்படும் பாவத்திற்கு பொறுப்பான கடவுளாகவும், புத்தரது பரம எதிரியாகவும் அவரை தெளிவுபடுத்திக் கொள்ள முடியும் (சன்னஸ்கல 1992 : 405). இந்த எல்லாப் பொருட்களும் எங்கள் முன் காட்சி தருவது பெளத்த சமயத்தை மூலமாகக் கொண்ட இலக்கிய நூல்களின் ஊடே ஆகும். இதன் காரணமாக இயமன் என்ற பொருள் தரும் 'மார' என்ற சொல்லின் பொருளை குறிக்க வரலாற்று ரீதியான பொருத்தமான தன்மை வலியுறுத்தப்படுவது இலங்கைக்கேயான விழுமியங்களின் தொகுப்பில் நல்ல, சிறந்த, புண்ணியச் செயல் ஆகிய சொற்களின் பொருட்களுக்கு எதிர்மறையானதாகும் என்ற முறையில் (லக்துசிங்ஹ 1990 : 122) பெளத்த கருத்தாடலின் ஒழுக்கவியல் அடிப்படையில் நல்லது / தீயது என்ற எதிரிணைகள் என்பவை தெளிவான எதிர்மறை விளிம்பில் அதாவது, கெட்டது என்று தொனிப்படுவதை 'மார' என்ற சொல்லால் பிரதிநிதிப்படுத்துகிறது. இன்னொரு வகையில் கூறுவதாக இருந்தால் 'மார' என்பது 'மார' என்ற சொல்லின் பொருளாக இல்லாமல் ஒரு குறிப்பிட்ட மனிதத் தொகுதியினரின் (இலங்கை நிலைப்படுத்திப் பார்க்கும் போது பெளத்தசமயத்தைச் சார்ந்தவர்களின்) எதிர்க்கருத்தாகச் செயற்படுகிறது. இந்தச் செயலை மேலும் விரிப்பதாக இருந்தால் 'இயமனைத் தோற்கடித்தல்' என்பது தேசிய மற்றும் சமயப் பற்றை ஏற்படுத்தப்படும் ஒரு குறியீடாக அமைகிறது. அதாவது இயமனைத்

தோற்கடித்தல் என்ற மொழி ரீதியான எண்ணக்கரு, உள்ளூர் பௌத்த சமயம் சார்ந்த அபிமானத்தை உருவாக்குவதற்கும், மறு உற்பத்தி செய்வதற்குமான அரசியல் கலாசார யதார்த்தமொன்றாகப் படுகிறது.³

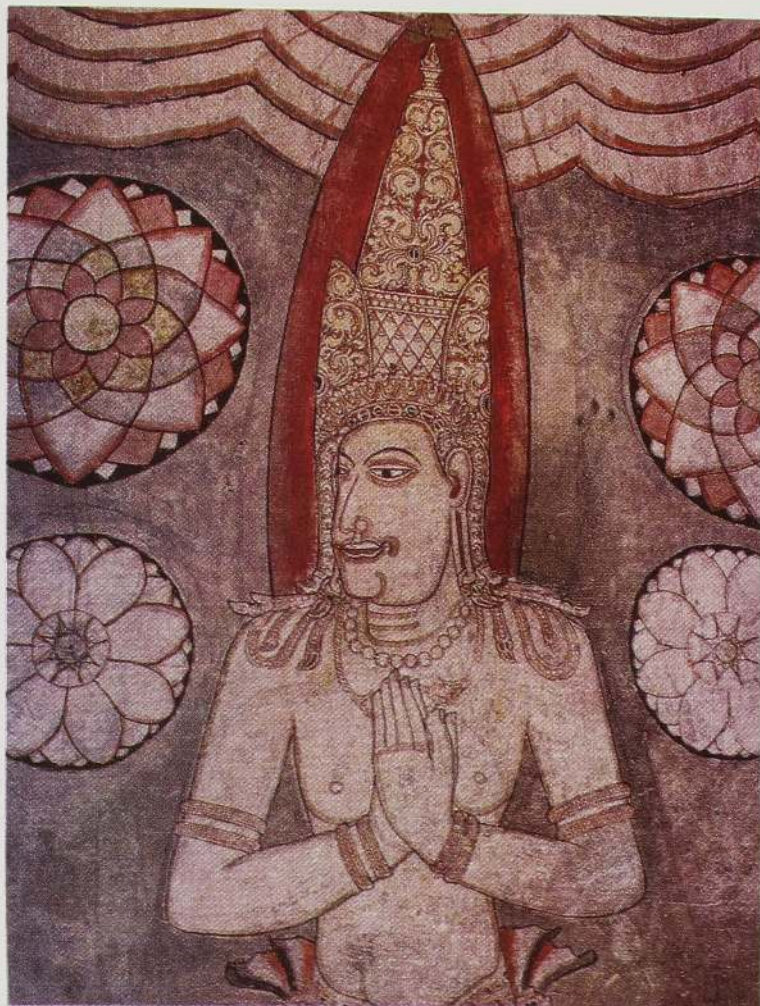
‘இயமனைத் தோற்கடித்தல்’ என்பது இலங்கை பௌத்த ஓவியக்கலைப் பாரம்பரியத்திற்குள் நுழைவது கண்டிய காலகட்டத்திலேயே நிகழ்கிறது. எனவே அதற்கான சமூக அரசியல் பொருளொன்றும் உண்டு என்பதனையே மேலே விபரிக்கப்பட்ட கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனுடைய கதை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. அதாவது அவரது அரசுத்துவம் மீது அக்காலத்தில் காணக்கூடியதாக இருந்த சமூக அரசியல் நெருக்கடி நிலைமைகள் இதனூடாகத் தென்படுகிறது. இதற்குச் சாட்சியாக உள்ள சூளவம்சம் எனப்படும் நூல் வெளிநாட்டு ஆக்கிரமிப்புகளை பௌத்த இலக்கியத்தில் வரும் சொற்களினாலேயே விபரிக்கின்றது. பகை மனப்பான்மை கொண்டவர்கள் மற்றும் கரடுமுரடான இயக்க சேனைகள் என்ற பொருள்படும் சொற்களினால் இது காட்டப்படுகின்றது (சுமங்கல மற்றும் படுவன்துடாவ 1967 : 376, சுலோகங்கள் 130-131). அதாவது வெளிநாட்டு ஆக்கிரமிப்புகள் (ஐரோப்பிய) பெருமளவில் நிகழ்ந்த கண்டிய காலக்கட்டத்தில் தன்னால் (அரசனால்) தோற்கடிக்கப்பட வேண்டிய மற்றவருக்கு எதிராகக் கட்டியமைக்கப்படும் உபாயங்கள், வழிமுறைகள் சார்ந்த காண்பிய கருத்தாடலொன்றாகவே இயமனைத் தோற்கடித்தல் என்ற ஓவியத்தினைக் கூற முடியும்.

அக்காலகட்டத்தின் போது அரசு கருத்தியலை உருவாக்கும் மையமாக இருந்த அரசனாலும், மேட்டுக்குடியினராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டதன்படி இலங்கையின் அதிகாரமுள்ள கருத்தாடலாக இருந்தது பௌத்த சமயம் ஆகும். அதாவது இலங்கைக்கு எதிரானவன் என்பது பௌத்த சமயத்திற்கு எதிரானவன் என்று பொருள்பட்டது. ஐரோப்பிய ஆக்கிரமிப்பாளனும் (காலனிய செயற்திட்டம்) அவர்களால் உடனடியாகவே ஏற்படுத்தப்பட்ட கிறிஸ்தவ சமய கருத்தியலும் இலங்கைக்கு எதிரானது ஆகும். அதன்படி அவர்களைத் தோற்கடித்தல் என்பது இலங்கையையும், பௌத்த சமயத்தையும் பாதுகாத்தல் ஆகும் எனப் பொருள்பட்டது. இந்த யதார்த்தத்தைக் கட்டியமைத்தல் ஊடாக கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசன் தன்னுடைய அரசுத்துவத்திற்கும் எதிரானதாக இருந்த, இரு பக்க நெருக்கடிகளுக்கும் தீர்வுகளை காணும் நுண்மையான அரசியல் தலையீடு ஒன்றினை இவ் ஓவியம் பிரதிபலிக்கிறது. அதாவது இயமனைத் தோற்கடித்தல் ஊடாகத் தன்னை (அரசனை) அப்போது மலைநாட்டு மேட்டுக்குடி வர்க்க கருத்தாடலால் வற்புறுத்தப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் உறுதியான பௌத்த சமயத்தைச் சார்ந்த குறியீட்டு ரீதியான, புனிதத்தன்மையுடையவனாக்குதலாகும். அதன்படி ஒருவகையில் இயமனைத் தோற்கடித்தல் என்ற எண்ணக்கருவின்படி கண்டியின் தற்போதைய அரசன் என்பவன் புத்தரின் பிரதிநிதியாகி நாட்டு மக்களையும், பௌத்த சமயத்தையும் பாதுகாக்கப்பவன் என்ற தொனிப் பொருளினூடாக தானே ஒரேயொரு தலைவன் என்ற நிலைமையை அவன் உருவாக்க முயற்சித்துள்ளான். கலாசார ரீதியான



கருத்தாடல் தளத்தை உள்ளூர்வாசிகளான மேட்டுக்குடியினருக்குள் வளர்ச்சியடையச் செய்யும் அரசியலாக இதனை முன்மொழியக்கூடியதாக உள்ளது. அதாவது அரசனுக்கும் குடிமகனுக்கும் இடையிலான தொடர்பினை உலகியல் சார்ந்த தளத்தில் இருந்து, அரசு கருத்தியலுக்குள் மிகவும் பலமான முறையில் உள்ளெடுக்கப்படுவதனை காணக்கூடியதாகவுள்ளது. இதன்படி உண்மையில் உலகியல் உருவமாக உள்ள அரசனுடைய அரசியல் என்பது பரிசுத்த சமயத்தளத்திற்கு மாற்றியமைக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த விபரித்தலில் இயமனை தோற்கடிக்கும் காண்பிய உருவங்களையும் மற்றும் குறியீடுகளையும் மேலும் வாசிக்க முயற்சி எடுத்துக்கொண்டால் இயமனைத் தோற்கடித்தல் என்பதனுடாக புத்தருடைய பூமி ஸ்பரிஷ முத்திரையானது முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. புத்தருக்கும் இயமனுக்கும் இடையில் வஜ்ராசனத்தின் உரிமை தொடர்பான பிரச்சினையின் போது புத்தர் சார்பற்ற நடுநிலையானவராக பூமி எனப்படும் பெண்ணிடம் தன்னுடைய தவறற்ற நிலையைக் கூறிப் பூமியை நோக்கி தனது வலது கையை நீட்டிய சம்பவம் பூமி ஸ்பரிஷ முத்திரையினால் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது (படம் 13 : இயமனைத் தோற்கடிக்கும் போது பூமி ஸ்பரிஷ முத்திரையைக் காட்டும் புத்தர் : தம்புள்ள இராஜ விஹாரை). அதற்குப் பிறகு பூமி எனப்படும் பெண் பூமியை அசைத்து புத்தரின் உரிமையை உறுதிப்படுத்தியதாகவும், இயமன் சேனைகள் ஓடிப்போனதாகவும் இலக்கியத்தில் கூறப்படுகிறது (புத்த புத்ர 1997:186-188).

இந்தக் காண்பியக் கூற்றை கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனுடைய அரசியல் நிகழ்ச்சி ஊடாகப் புரிந்து கொள்வதாக இருந்தால், புத்தரின் முத்திரைகளுக்குள் பூமி ஸ்பரிஷ முத்திரையுடன் இணைந்த வரலாற்று ரீதியான தொடர்பினை புரிந்து கொள்ள வேண்டியதாக உள்ளது. அதாவது புத்தரின் ஏனைய எல்லா முத்திரைகளும் அனைத்து உயிரினங்களும் மூடத்தனத்தில் இருந்து - இருட்டில் இருந்து - அறிவற்ற நிலையில் இருந்து மீட்டெடுக்கும் பார்வை (அனாத நாத, லோகநாத, அனந்த ஜீவ) கொண்டதாகவே உள்ளன. ஆயினும் பூமி ஸ்பரிஷ முத்திரையானது! இன்னொருவனுடைய தலையீட்டினை எதிர்பார்ப்பதாக உள்ளதாகக் கூற முடியும். அதன் படி மேலே கூறப்பட்ட வரலாற்று ரீதியான பௌத்த இலக்கியத்தில் வரும் கதையை கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்ஹ அரசன், தன்னுடைய அரசியல் செயல் திட்டத்திற்காக மிகவும் தர்க்க ரீதியான முறையில் பயன்படுத்திக் கொண்டுள்ளமைக் காணமுடியும். அதாவது இலக்கியத்தில் வரும் இயமனைத் தோற்கடித்தலின் பிரதான பாத்திரமான புத்தர் என்ற குறியீடு கண்டியில் யமனைத் தோற்கடித்தல் ஊடாக பௌத்த சமயத்தை பாதுகாப்பவராகவுள்ள கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க மன்னனாக மாறுகிறது. பௌத்த சமயத்தை இலங்கைக்குக் கொண்டு வருவதுடன் உருவாகிய ஒரு நம்பிக்கையாகவும், இயல்பாகவும் இருந்த அரசன் பௌத்த ஆணையின் படி செயற்பட வேண்டும் என்ற தொடர்ச்சியான பாரம்பரிய கருத்து (விக்ரமகே 1986:1) அரசனின் சிந்தித்தலின் அரசியலை மேலும் பாதுகாக்க உதவுகிறது. அதாவது அரசனுக்கு எதிராக இருத்தல் என்பது பௌத்த சமயத்திற்கு எதிராக இருத்தல் ஆகும். இது யமனைத் தோற்கடித்தல் என்ற வஜ்ஜிரயான மூலக் கதையிலிருந்து எடுக்கப்பட்டது. அது அரசன் மீது இருந்த உள்ளூர் மேட்டுக்குடி வர்க்கத்தின் சவால்களுக்கு



(7)



(8)



(9)



(10)



(14)



(15)
Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org



13



11



12

முன்னால் அரசனுடைய செல்லுபடியாகும் தன்மைக்கான இயல்பான ஆற்றலின் சாட்சியாகவும் உள்ளது என்பதை நிரூபணமாக்கி, தன்னுடைய கிரீடத்தினதும் அரசத்துவத்தினதும் செல்லுபடியாகும் தன்மையை, அதற்கு எதிரானவர்களுக்கு காட்டி அவர்களை அரச கருத்தியல் சார்ந்து அணிதிரட்டும் செயற்பாடாகவும் இதனைக் கருதக் கூடியதாக உள்ளது. அதன்படி தன்னுடைய அரசத்துவத்தை பொறுத்துக் கொள்ள முடியாத மேட்டுக்குடி வர்க்கத்தினருக்கு, ஆட்சி பீடம் மீது தனக்குள்ள உரிமையும், அதே நேரம் எந்த வகையிலாவது அரசனுக்கு எதிராக நின்றலால் இயற்கை அழிவுகள் கூட ஏற்படலாம் என்பதனை வரலாற்று ரீதியான பௌத்த சமயத்தைச் சார்ந்த குறியீடுகளின் ஒழுங்கமைப்பில் உள்ள விழுமியங்களை காலத்திற்கேற்பதாக மாற்றியமைத்துக் கொள்ளும் முறையின் மிகவும் சிறந்த கட்டியமைத்தற் செயற்பாடாகவும் இதனைக் கூற முடியும். இன்னொரு வகையில் அது தன்னுடைய அரசியல் மற்றவராகிய, காலனியவாதியின் தேவையை அடையாளங் கண்டு கொண்டு அதனை மிகவும் தெளிவான முறையில் ஒழுங்குபடுத்திக் கொண்டு தேசியவாத கருத்தாடலொன்றினை கட்டியமைக்க இங்குமுயற்சிக்கிறது. அதாவது பேரரசுவாத ஆக்கிரமிப்பாளரின் உடலை உள்ளூருக்குள்ளே அடையாளங்க காணக் கூடிய பிரதான அடையாளத்தின் தொனிகளை இயமனைத் தோற்கடித்தல் என்ற எண்ணக்கருவின் ஊடாக மறு உருவாக்கம் செய்தல் இதில் நிகழ்கிறது. அதற்கான சான்றுகளாக இயமனைத் தோற்கடித்தல் என்ற எண்ணக்கருவைக் கொண்ட காண்பிய கதைகளுக்கு தெகல்தொருவ மற்றும் தம்புள்ள இராஜமஹா விஹாரை விதான ஓவியங்களும் சான்றாகும். இந்தக் காண்பியத் தொடர்பாடல் உற்பத்திக்குள் இயமன்கள் தொடர்பான வரலாற்று ரீதியான இலக்கியத்தினை அறிமுகப்படுத்துவதுடன், சமகாலச் சமூக உருவங்களும் இதனுள் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளது. வரலாற்று ரீதியான அறிமுகப்படுத்தலின் ஊடாக இயமன்கள் என்பது கீழ்த்தேயத்தைச் சார்ந்த ஆயுதங்களைத் தரித்துக் கொண்ட பலவித வடிவங்களையுடைய கற்பனைப் பாத்திரங்களாகும் (புத்த புத்ர 1997:180). ஆயினும் மேற் குறிப்பிட்ட ஓவியங்களில் இயமன்கள் துப்பாக்கிகளை ஏந்திக் கொண்டு புத்தருக்கு எதிராக உள்ளார்கள் (படம் 14). துப்பாக்கி என்பது அப்போது ஐரோப்பியர்களால் கீழ்த்தேயத்தை கைப்பற்றிக் கொள்வதற்காக பயன்படுத்தப்பட்ட அடக்குமுறைக்குரிய முக்கிய கருவியாக இருந்தது. ஐரோப்பிய ஆக்கிரமிப்பாளரின் சுபாவம் துப்பாக்கிதாரியால் இங்கு குறியிடப்பட்டுள்ளது என்று கூற முடியாது.⁴

இந்த தர்க்கத்தில் இருந்து மீண்டும் இயமன்கள் என்பவர்கள் யார் என்பது பற்றி கவனம் செலுத்தும் போது அதனை ஐரோப்பிய பேரரசு அல்லது கத்தோலிக்க கருத்தியல் என வாசிக்க முடியும். அதன்படி துப்பாக்கி என்பதை காண்பிய சுபாவத்தைக் கொண்ட எண்ணக்கரு என்ற வகையில் ஐரோப்பிய அடக்கு முறை இயந்திரமாக புரிந்து கொள்ளக் கூடியதாக உள்ளது. அதன்படி இயமனைத் தோற்கடித்தல் ஓவியத்தில் புத்தரை வெளிப்படுத்தும் போது பௌத்த சமயத்தின் இலங்கைத் தன்மை மற்றும் அதன் பரந்தளவிலான அரசியல் கருத்தில் இருந்து பார்க்கும் போது கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனை இது குறிக்கிறது. அதன்படி கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனும்

வலிவிட்ட சரணங்கர தேரரும் சேர்ந்த கண்டி ஒவியப் பள்ளியால் கட்டியமைக்கப்படும் காண்பிய கருத்தாடலில் இயமனைத் தோற்கடித்தல் என்ற எண்ணக்கரு ஊடாக உள்ளூர் தன்னாதிக்கத் திற்கும், பௌத்த சமயத்தைச் சார்ந்த நடத்தைகளுக்கும் எதிரான ஐரோப்பிய அதிகார அடக்குமுறை இயந்திரத்திற்கு எதிரான கருத்தியல் சார்ந்த தொனியையும், அதேநேரம் அப்பொழுது தோற்கடிக்கப்பட வேண்டிய மற்றவர் தொடர்பான வலியுறுத்தலொன்றினையும் முன்வைக்கின்றனர். இன்னொரு வகையில் தோற்கடிக்கப்பட வேண்டிய மற்றவருடைய சந்தேகமற்ற தோல்வியை ஏற்படுத்தக் கூடிய பலமான அரசு இயந்திரமொன்று தன்னிடம் (கீர்த்தி ஸ்ரீ அரசனிடம்) உள்ளது என்பதையும், தான் திடமாகப் பௌத்த சமய ஒழுக்கவியல் பண்புகளைக் கொண்ட முதிர்ச்சியடைந்த ஒழுக்கமுள்ளவர் ஆவர் என்பதையும், தனக்கு எதிரான மலைநாட்டு மேட்டுக்குடி வாக்கத்தின் மீது காட்டும் நுண்மையான அரசியல் சாணக்கியத்தையும் எடுத்துக் காட்டும் ஒரு முயற்சிபாக மேற்படி ஒவியத்தைக் கூற முடியும்.

இதன்படி கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜசிங்க அரசனுடைய அரசு கருத்தியல் வழிமுறைகளில் ஒவியக்கலை ஊடான கற்பனையான ஒரு எதிரிக்கு எதிரான சதித்திட்டமொன்றினையுன்வைத்தல் என்பதைவிட, அப்பொழுது யதார்த்தத்தில் இருந்த பௌத்த சமயத்தைச் சார்ந்த நெறிகள், விழுமியங்கள், நம்பிக்கைகள், முன்னுதாரணக் கதைகள் என்பனவற்றைக் கற்பனை ரீதியாக மறு உற்பத்தி செய்யும் மிகவும் கவர்ச்சியான அரசியல் நுழைவொன்றினையே மேற்கொள்ளலாகும்.

மேற்கூறப்பட்ட எல்லா கருத்துகளையும் பற்றிக் கவனம் செலுத்தும் போது, கீர்த்தி ஸ்ரீ இராஜ சிங்க அரசனுடைய அனுசரணையால் செய்யப்பட்ட விஹாரைகளின் உட்புற ஒவியங்கள் என்பது வெறும் பௌத்த சமயத்தின் கருத்துகளினால் பொது மக்களிடம் மன நிம்மதியை உருவாக்குதலோ, உலகியலுக்கு அப்பாற்பட்ட உண்மையொன்றினையே எடுத்துக் காட்டுதலோ என்பதை விட சமகால கீர்த்தி சிறி இராஜ சிங்ஹ அரசனுடைய அரசுத்துவத்திற்கு தேவையானதாக இருந்த, மிகவும் ஆழமாகச் செல்லும் அரசியல் தேவைக்காகவே பயன்படுத்தப்பட்டது என்று கூறமுடியும்.

நன்றி

இந்தக் கட்டுரையானது எனது முதுகலைமாணிப் பரீட்சையின் ஒரு பகுதியை பூர்த்தி செய்யும் வகையில் மிகவும் சுருக்கமாக தயாரிக்கப்பட்டவொன்றாகும். இதனை வாசித்து கருத்துகளும் தர்க்கங்களும் முன்வைத்து உதவிய ஜகத் வீரசிங்காவிற்கும், இதில் வரும் சில விடயங்கள் தொடர்பான கருத்துகளை வழங்கிய சசங்க பெரேராவிற்கும், ஆனந்த திஸ்ஸ குமாரவிற்கும் எனது நன்றியை தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

புகைப்பட அனுசரணை

படம் 14

දිසානායක. ජේ. බී.

1996, රටක මහිම (දෙගල්දොරුව), කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සමාගම.

படம் 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 15

Jayasinghe, Gamini.

1999, The Dambulla Roack Temple, Rangiri Dambulla Development Foundation.

படம் 11, 12

Bandaranayake, Senake and Gamini Jayasinghe.

1986, The Rock and Wall Painting of Sri Lanka.

பிற்குறிப்புகள்

1. இதற்காக பார்க்க :

ආනන්ද කුමාරස්වාමි, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, කෞතුකාගාර දෙපාර්තමේන්තුව, 1962, පි 179-188.

සිරි ගුණසිංහ, මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම්, ලංකා කලා සඟරාව, කෞතුකාගාර දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, 1960, පි 8-17.

කොටගම වාචිස්සර, සරණංකර සංසරාජ සමය, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, 1964, පි 77.

එල්. ටී. පී. මංජු ශ්‍රී, බිතුසිතුවම් සටහන්, ලංකා ආණ්ඩුවේ පුරාවිද්‍යා සංගමය, 1977, පි 11.

බෝයගම විමලසිරි හිමි, තායිලන්ත බෞද්ධ සංස්කෘතිය, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, 1970, පි 234-242.

පී. උල්ලවිස්සේවා, උඩරට බිතුසිතුවම් වංශය, රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුව, 1993, පි. 52-53.

පී. වාර්ලස්, මහනුවර යුගයේ විහාර බිතුසිතුවම්, සංස්කෘතික පුරාණය (සංස්) ටී. ජී. කුලතුංග.

මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, 1996, (අප්‍රේල්-ජූනි), පි. 3-9

එම්. සෝමතිලක, මහනුවර සම්ප්‍රදායේ විහාරවලින් හෙළිවන සමකාලීන සංස්කෘතික පරිසරය,

සංස්කෘතික පුරාණය (සංස්) ටී. ජී. කුලතුංග. මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, 1996, (සැප්-දෙසැ), පි 35-40. ජේ. බී. දිසානායක, දෙගල්දොරුව, ඇස්. ගොඩගේ සහ සමාගම, 1996, පි. 10.

2. මාර (யமன்) என்ற சொல்லுக்காகப் பார்க்க:

පුවිබණ්ඩාර සන්නස්ගල, සිංහල ශබ්ද කෝෂය, 19 කාණ්ඩය හෙවත් 39 භාගය, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව, 1992. පි. 405 සහ චන්ද්‍රා වික්‍රමගමගේ, මාර සංකල්පයේ ආචාර විද්‍යාත්මක හා සමාජ විද්‍යාත්මක වැදගත්කම, වෙසක් කලාපය, (සංස්) සිරි නිශ්ශංක පෙරේරා, සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව, 1996, පි. 6-9. තවද, මාරඹ රතනසාර, ලලිත විස්තරය, විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලයේ පර්යේෂණ ආයතනය, විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලය, 1961, (සිංහල අනුවාද කොටස) පිටු 93-96.

3. இது தொடர்பான புராதன இலக்கிய ஆவணங்கள் சார்ந்த விபரங்களுக்குப் பார்க்க:

මයිකල් රොබට්ස්, පෘතුගීසීන්ගේ ලංකාගමනය පිළිබඳ කතන්දරය, ප්‍රවාද (අප්‍රේල් - ජූනි), (සංස්) ජයදේව උයන්ගොඩ, කුමාරි ජයවර්ධන, රංජන් පෙරේරා, සමාජ විද්‍යාඥයින්ගේ සංගමය, කොළඹ. 2001, පි.75-93.

4. ஐரோப்பாவில் தம்முடைய ஆயுதாதிகாரத்தைப் பிரயோகித்தல் தொடர்பாகவும், துப்பாக்கி தொடர்பான கீழைத்தேயக் கருத்துக்களுக்காகவும் பார்க்க:
- பீ. வி. ஐரவீர அலகேஷ்வர ஸ்டீடீயஸ், ரத்ன பவாந் ப்ரகாஸகயே, கொலம்பு, 1965 பி 213-214 ஸஹ டூரணியஸல பப்ரலிஸ் பீஹிஹி பீரீஸ், லங்கா ஓநிஹாஸய பஹுதீஸி காலய, பி 10 ஸஹ மடிகல் ரோஹிஸ், 2001 (அப்ரேல்-ஜூன்), ப்ரவாடி, பி. 77, 78, ரீ஠ அமநரவ, பி. னி. டஹநாயக, லங்கா வஹநாந்யய ஸிஹல ஹநுரேர் (பலப்ரிகு கொ஠ஸ), ஸிமஹிந அஃ. பி. டுணசேந ஸஹ ஸமஹம, 1964, பி. 313.

உசாத்துணை

அமரமொலி நிதி, வேரஹொஹி.

1967. பந்ஹிஸ பநஹ் சஹக பவஹ. கொலம்பு: ஸ்ரீ லங்கா ப்ரகாஸந ஸமஹம .
கூமாரஸ்வாதி, ஹநந்டி.

1962. மஹகாலீந ஸிஹல கலா. கொலம்பு: கஹகூகஹார டேபார்தமேந்ஹுவ.
டுணஸிஹ, ஸீர்.

1960. 'மஹந்ரவர ஸுஹயே நிஹுஸிஹுவதி'. ஹஸி஠ந் சயவரஹந ஸஹ ஹி. னி. ரந்நாயக ஸஸ்., லங்கா
கலா ஸஹரவ. கொலம்பு: ஸஸ்ஹஹிந க஠ஸ்ரஹு டேபார்தமேந்ஹுவ.
ஹோநாவஹி ஸிதி, ஹேந்஠ி஠ஹேடிர்.

1967. 'ஸதி஠ிஹிஹி மஹா நிஹநய'. லஹுஹேந்ஹொஹி வந்டூரநந ஸஸ்., ஹஸி஠ர் ஸஹரவ. கொலம்பு:
ஹாரா பாலி ஸஹரா ஸதிபாடிந மஹிஹலய.

டிஹநாயக, சே. னி.

1996. ர஠க மஹிம (டேஹல்டேஹரவ). கொலம்பு: பி. ஹொஹிஹே ஸஹ ஸமஹம.
டேவரஹா, ஸ்ரீமநி லேர்நா.

1997. ஠ஹர஠ ரஹஹநிஸ, கொலம்பு: ரஹயே ஹ்ரஹு ஹிநிஹந ஸஸ்஠ாவ.
நி஠கஹஹி ஹஸ்ஹி, கஹ. பி.

1972. 'லங்காவ வோல ஹஹிரஹயயே ப்ரடேஹயஹ்஠ பஃவநி காலய'. ஹேமவந்டூரஹ ஸஸ்., லங்கா
விஹிவிஹலயே லங்கா ஓநிஹாஸய. கஃலஹிஸ: விஹலஹகார விஹிவிஹல ஹ்ரஹுஹலய.
டூரணியஸல, பப்ரலிஸ் ஹிஹிஹி பீரீஸ்.

1929. லங்கா ஓநிஹாஸயே பஹுதீஸி பாலநய. கொலம்பு: கொலம்பு ஹந்஠ ப்ரகாஸந ஹிந்ஹலய.
சயஹஹு, ஹிஹிஹிநி டேவரஹிஹி.

1997, நிஹாய ஸஹுஹய. டேஹிவல: ஹொடிஹ ஸஸ்ஹஹிந மஹஸ்஠ாவ.
ஹிஹிஹரநாயக, சேநக.

1990. 'ஹி஠ல ஸுஹயே டூர்லஹ ஸிஹுவஹ். நி஠கஹரநந கஹர஠ி஠ ஹிஹிஹர ஸஸ்., வெஸக கலாபய,
கொலம்பு: ஸிமஹிந பிஹிஹி ப்ரவஹிநி பஹு ஸமஹம.

1998, 'விஹு ஸதி஠்ரஹயக பரிஹாமய', ஹபே ஸஸ்ஹஹிஸ, மஹம ஸஸ்ஹஹிந ஹரஹ்ரஹ, கொலம்பு.

Bandaranayake, Senake, and Gamini Jayasinghe.

1986. Rock and wall paintings of Sri Lanka. Colombo: Lake House Bookshop.
ஹ்ரஹிஹி ப்ரஹு ஸிதி.

1986. ப்ரஹிஹலய. கொலம்பு: ஸிமஹிந பி. ஹி. டுணசேந ஸஹ ஸமஹம.
மஃடேஹம, ஠டிஸ ப்ரஹிந.

2002. கீர்நி ஸ்ரீஹே ஹஹிஹி லேர்நய. கொலம்பு: ஹி. ஹொஹிஹே ஸஹ ஸமஹம.
ரேர்ஹஹிஹி, மஃந்டீஸ்.

1997. ஹிஹிஹி ஹலபந. மஹரஹ: ஹரஹ் ப்ரஹிஹி.
லங்காஹந்டி ஸிதி, லஹுஹி ஸிதி.

1996. மந்டூர்஠ி ப்ரஹிந. கொலம்பு: ஸஸ்ஹஹிந க஠ஸ்ரஹு டேபார்தமேந்ஹுவ.
லஹ்டிஹி, ஸிர்நிஹி.

1990. 'මහනුවර සමය'. නන්දදේව විජේසේකර සංස්., විත්තකලාව. කොළඹ: පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව.

වීරසිංහ, ජගත්.

1994. 'බෞද්ධ විත්තකලාව සහ නූතන විත්ත ශිල්පියා'. තිලකරත්න කුරුවිට බණ්ඩාර සංස්., වෙසක් කලාපය. කොළඹ: සීමාසහිත එක්සත් ප්‍රවෘත්ති සමාගම.

1997. 'තිවංක සිත්තම් සහ සාම්ප්‍රදායික විත්තයේ ගමන්මග'. තිලකරත්න කුරුවිට බණ්ඩාර සංස්., වෙසක් කලාපය. කොළඹ: සීමාසහිත එක්සත් ප්‍රවෘත්ති සමාගම.

2000. Round Pilgrimages and Religious Landscape. Paper Presented at South Asian Landscape Conference, Institute of Archaeology, University of London. (Unpublished Manuscript).

වික්‍රමගමගේ, චන්ද්‍රා සහ බෙල්ලන්විල විමලරත්න හිමි.

1980. ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර එදා අද සහ හෙට. පැලියගොඩ: විද්‍යාලංකාර පිරිවෙන් මුද්‍රණාලය.

වික්‍රමගමගේ, චන්ද්‍රා.

1996. 'මාර සංකල්පයේ ආචාර විද්‍යාත්මක සහ සමාජ විද්‍යාත්මක වැදගත්කම'. සිරි නිශ්ශංක පෙරේරා සංස්., වෙසක් කලාපය. කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

වික්‍රමගමගේ, චන්ද්‍රා.

1986. බුද්ධාභිෂේකය හා නානුමුර මංගල්‍යය. කොළඹ: චන්ද්‍රා වික්‍රමගමගේ.

සන්නස්ගල, පුංචිබණ්ඩාර.

1994. සිංහල සාහිත්‍ය වංශය. කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

සුමංගල හිමි, හික්කඩුවේ සහ බටුවන්තුඩාවේ දේවරක්ෂිත.

1967. මහාවංශය ද්විතීයික භාගය. කොළඹ: රත්නාකාර පොත් වෙළෙඳ ශාලාව.

සුරවීර, ඒ. වී.

1965. අලකේශ්වර යුද්ධය. කොළඹ: රත්න ප්‍රකාශකයෝ.

සෙනවිරත්න, අනුරාධ.

1984. කන්ද උඩරට මහනුවර. කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු අමාත්‍යාංශය.

Althusser, Louis.

2003. 'Ideology and Ideological State Apparatuses'. In, Art in Theory (1900-2000) An Anthology of changing Ideas. Oxford, Blackwell Publisher Ltd.

Condrington, H. W.

1943. 'Kandy Nata Devale Inscription'. In, S. Paranavithana ed., Epigraphia Zelandica, Vol. IV. Oxford: Oxford University Press.

Huntington, Susan and John C. Huntington.

1985. The Art of Ancient India. New York: Weatherhill.

**கலையின் அரசியல்:
கதளுவாவின் நவமுனி விஹாரை
ஒல்லாந்தச் சுவரோவியங்களின்
வளர்ச்சியும் வீழ்ச்சியும் தொடர்பான
ஒரு வாசிப்பு**

சசங்க பெரேரா
தமிழில்: சாமிநாதன் விமல்

கதளுவாவின் கினிவள்ளே நவமுனி விஹாரையில் ஒல்லாந்த ஓவிய கலைஞர்களான நொளலா, எஃறோஸ், நேசல் டியறேர்ஸ் மற்றும் அவர்களது உதவியாளர்களால் வரையப்பட்ட சுவரோவியங்கள் சில நபர்களினால் அழிக்கப்பட்டமை தற்போது அனைவருக்கும் தெரிந்த ஒரு விடயமாகும். இந்தச் சம்பவம் தொடர்பாக பெரியளவில் ஊடகங்களில் செய்திகள் வெளிப்படுத்தப்படவில்லையென்றாலும், சில செய்தித்தாள்கள் இந்த ஓவியங்களின் உள்ளடக்கத்தைப் பற்றியும், அவற்றின் அழிவு தொடர்பாகவும் சில அறிக்கைகளை வெளியிட்டிருந்தன. ஆயினும், இலங்கையின் மிகவும் வறுமையான செய்தி வழங்கும் யதார்த்தத்திற்குள் அந்தக் கட்டுரைகள் பலவும் ஒழுக்கவியல் சார்ந்ததும், சதி ரீதியான தர்க்கங்களுக்குள்ளும், நிலைப்பாடுகளுக்குள்ளும் மட்டுப்படுத்தப்பட்டதாகவே இருந்தன. இவற்றில், இந்தச் சம்பவத்தையும் அதற்குக் காரணமாகிய பின்புலப் பரிமாணங்கள் தொடர்பாகவும் தேவையானளவு அறிவு ரீதியான வாசிப்பொன்று மேற்கொள்ளப்படவில்லையென்பதும், அதன் ஊடாக மேற்கிளம்பும் விவாதப் பொருட்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட அறிவு ரீதியான கருத்தாடல் ஒன்று கட்டியமைக்கப்படவில்லையென்பதும் கவனிக்கப்படவேண்டியதொன்றாகும். எவ்வாறாயினும் இந்தச் சம்பவம் தொடர்பாக ஒப்பீட்டளவில் விரிவானதும், கருத்தியல் ரீதியான வெளிப்பாடகவும் கருதப்படக்கூடிய இரு கட்டுரைகள் 2004 மே மாதத்தில் விபவி நுண்கலை கழகத்தின் காண்பியக்கலைத் தகவல் தொகுப்பில் உள்ளடக்கப்பட்டிருந்தன. கனில் விஜே சிறிவர்த்தனாவினால் எழுதப்பட்ட 'கதளுவ கினிவள்ள விஹாரையென் சூரா இவத்கல மினிச் முஹூணு' ('கதளுவ கினிவள்ள விஹாரையில் இருந்து சுரண்டி நீக்கப்பட்ட மனித முகங்கள்') எனப்படும் கட்டுரையும், சந்திரகுப்த தேனுவராவினால் எழுதப்பட்ட 'பொது கலா சம்பத் சங்ஹாரகயோ' ('பொதுக் கலை வளங்களை அழிப்பவர்கள்') என்ற கட்டுரையுமே (2004: 5-13, 32-35) அந்தக் கட்டுரைகளாகும். இந்த இரு கட்டுரைகளும் அந்தச் சம்பவம் தொடர்பான பல தகவல்களை வழங்கும் அதேநேரம், அது தொடர்பான ஒருவகைக் கருத்தியல் சார்ந்த வாசிப்பொன்றுக்குமான அடிப்படைகளையும் அவை வழங்குகின்றன. ஒட்டுமொத்தமாக இந்தக்

கட்டுரைகளினால் தொகுக்கப்படும் தகவல்கள் மிகவும் பிரையோசனமானதாக இருந்தாலும்கூட, அவற்றினால் முன்தள்ளப்படும் வாசிப்பானது அல்லது மேலோங்கி நிற்கும் கருத்தாடலானது மிகவும் மட்டுப்படுத்தப்பட்டது என்றே நான் நம்புகிறேன். இவ்விடத்தில் எனது முயற்சியாக இருப்பது மேற்படி கட்டுரைகளின் வெளிச்சத்தையும் பெற்றுக்கொண்டு, தற்போது தொகுக்கப்பட்டுள்ள அறிவையும், அது சிக்கியுள்ள கருத்தியல் மற்றும் அறிவியல் சார்ந்த எல்லைகளில் இருந்து விடுவித்து அப்பால் எடுத்துச் செல்வதேயாகும். இன்னொரு விதத்திற் கூறுவதாக இருந்தால், கதளுவ விஹாரையில் மேற்கூறப்பட்ட ஒல்லாந்தக் கலைஞர்களின் தலையீட்டின் அடிப்படையையும், அரசியலையும், அதன் பின் தொடராக நிகழ்ந்த சம்பவங்களின் வரிசையையும் ஒழுங்கான அறிவியல் வாசிப்பிற்கு உட்படுத்துவதே எனது நோக்கமாகும். அதன் பொருட்டாகச் சில அடிப்படை எண்ணக்கரு மற்றும் கோட்பாடு சார்ந்த பொருள் விளக்கமொன்றின் வெளிச்சத்தை உருவாக்க முயற்சிக்கிறேன். இந்தச் செயற்பாட்டிற்காக, கீழ்வரும் கேள்விகள் மற்றும் கருத்துக்களினாலான ஒருவகை வழிகாட்டலை பெறுவதும் எனது எதிர்பார்ப்பாகும். உள்ளூர் விஹாரைச் சுவரோவியக்கலையின் போக்குகள், பாணிகள், அறிவாராய்ச்சிப் பாரம்பரியங்கள், தேசிய கலை வெளிக்குள் நிலவும் அரசியல், ஓவியக்கலைஞரின் சுதந்திரத்தினதும் – சுயாதீனத்தினதும் எல்லைகள், ஓவியக்கலைஞருக்கும் – பார்வையாளர் சமுதாயத்திற்கும் இடையில் நிலவும் சுவை தொடர்பான ஒன்றுக்கொன்று மாறுபட்ட உட்பொருள், தனிப்பட்ட வெளியிலும், பொது வெளியிலும் உள்ள இயங்குநிலை வேறுபாடுகள் ஆகியவையாகும். தற்போதுள்ள தகவல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு கதளுவ விஹாரையின் ஓவியங்களை வரைவதற்கு ஆரம்பக்காரணிகளாக இருந்தவையும், அந்த ஓவியங்களுக்கு சேதம் ஏற்பட்டமையின் அடிப்படையையும் சுருக்கமாகத் தெரிந்து கொள்வது இந்த வாசிப்பினை ஆரம்பிக்கத் தேவையான ஒரு அடித்தளமாக இருக்கும் என நான் நம்புகிறேன்.

கதளுவே கினிவல்லே நவமுனி விஹாரையில் ஒல்லாந்த ஓவியக்கலைஞர்களின் ஓவியங்களின் ஆரம்பமும் அழிவும்

சமீக காலம் வரை பழுதடைந்திருந்து, 2002 ஆம் ஆண்டு பெப்ரவரி மாதத்தில் சீரமைக்கப்பட்ட விஹாரையின் உட்புறத்திலே பரபரப்புக்கு காரணமான சுவரோவியங்கள் வரையப்பட்டு இருந்தன (விஜேசிறிவர்த்தன 2004:07). அதாவது சீரமைப்பிற்குப் பிரதானமாக உள்ளாகியிருந்தது விஹாரையின் மாடியின் வெளிப்புற மூன்று சுவர்களாகும் (விஜேசிறிவர்த்தன 2004:07). ஆயினும் 150 வருடங்களுக்கும் மேலான பழமையான வரலாறுடைய இந்த விஹாரை 1825இல் ஸ்தாபிக்கப்பட்டது (விஜேசிறிவர்த்தன 2004:07). சீரமைக்கப்பட்ட சுவர்களின் மீது புதிய ஓவியங்களை வரையும் பொறுப்பு விஹாரை அதிபர் மீகொட கல்யாண திச்சதேரரால் முதலாவதாக வோல்ரர் குலசூரிய என்ற அஹங்கம பிரதேசத்தில் வசித்த பாரம்பரிய ஓவியரொருவரிடம் ஒப்படைக்கப்பட்டது. அவர் அந்த வேலைகளை 2002 ஆம் ஆண்டு பெப்ரவரி மாதத்தில்

ஆரம்பித்துள்ளார் (விஜேசிறிவர்த்தன 2004:07). ஏற்கனவே ஆரம்பமாகியிருந்த ஓவிய வரைதலுடன் ஒல்லாந்தக் கலைஞர்களுக்கு அடிப்படை ஈடுபாடு ஏற்பட்டது இந்தக்கால கட்டத்திலேயே ஆகும். புதிதாக சீரமைக்கப்பட்டிருந்த விஹாரையின் உட்புறத்தில் ஓவிய வரைதல் திட்டமொன்றினை மேற்கொள்வதற்கு நொஎலறோஸ், எஃறோஸ் எனும் இருவரை உள்ளடக்கிய குழுவிற்கு விஹாரை அதிபரான தேரர் அனுமதியை வழங்கியது மாத்திரமல்லாமல், அதுவரை அந்தப் பொறுப்பு வழங்கப்பட்டிருந்த இலங்கை கலைஞரிடமிருந்து அந்தப் பொறுப்பினை அவர் மீள பெற்றுக் கொள்ளும் முயற்சியிலும் அவர் ஈடுபட்டார் (விஜேசிறிவர்த்தன 2004:07). அத்துடன் உள்ளூர் ஓவியர் இதுவரை தான் வரைந்த ஓவியங்களை அழித்ததுடன், இந்த வெள்ளை ஓவியக்கலைஞர்கள் இருவருக்கும் உதவியாளாராகவும் ஆனார். இந்தத் தொழில் மாற்றத்தை சுனில் விஜேசிறிவர்த்தனா இவ்வாறு விபரிக்கிறார். தன்னால் ஆரம்பிக்கப்பட்ட ஓவியங்களை அழித்து விட்டு ஒல்லாந்த ஓவியர்களுக்கு ஓவியங்களை வரைவதற்கு இடமும் வழங்கினார். அது மாத்திரமல்லாமல் வோல்ரற் குலசூரியா மிகவும் நட்புடன், புதிய ஓவிய செயற்திட்டத்திற்கான உதவியை வழங்கியுள்ளார் (விஜேசிறிவர்த்தன 2007:07). தெளிவாகவே, குலசூரியாவின் மேற்படி கருணையின் மகிமை, பௌத்தர்களான எம்மிடம் புத்தர் சார்ந்த மகிழ்ச்சியை நிரப்புவதற்கு காரணமாகும் என்பதில் ஐயம் இல்லை. ஆயினும், அதன் அரசியலானது இதனை விடப் பல சிக்கலான நிலைமைகளை எடுத்துக்காட்டுகின்றது. அதாவது இந்த இரு ஓவியக் கலைஞர்களும் தம்முடைய பண அதிகாரம் மற்றும் பின் காலனிய யதார்த்தத்தின் பலவிதமான விஸ்தீரணங்களை பின்னணியாகக் கொண்டு விஹாரை அதிபரின் அனுசரணையுடன் மேற்கொள்ளப்பட்ட மேற்படி கலை முயற்சியில் அவர்கள் உரிய கலை தளத்தின் பரந்தளவிலான அரசியல் இயங்குநிலை தொடர்பாக கவனம் செலுத்தாமல், அதற்குள் நுழைந்துகொண்டமையாகும். ஆயினும் கல்யாண திஸ்ஸ தேரரினதும் அப் பிரதேச, நபர்கள் சிலரினதும் ஒத்துழைப்பு அவர்களுக்குக் கிடைத்தது என்பது இரகசியம் அல்ல.

விஜே சிறிவர்த்தனாவின் கூற்றின் படியும் (2004:07) நொஎலா றோஸ்சினால், கொழும்பு ஜேர்மன் தொழில்நுட்ப கூட்டுறவு (GTZ) அலுவலகத்தில் 2004 ஆம் ஆண்டு மே மாதத்தில் வெளியிட்ட கருத்துக்களின் படியும் கிழக்கு ஆசியாவிலும், இலங்கையிலும் பௌத்த கவரோவியப் பாரம்பரியத்தை இந்த ஒல்லாந்தக் கலைஞர்கள் நன்றாகவே ஆய்வு செய்து உள்ளார்கள். விஜே சிறிவர்த்தனாவின் கருத்தின்படி அவர்கள் இலங்கையில் கோதமி விஹாரையில் ஜோர்ஜ் கீற்றினால் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள் உட்பட இலங்கை விஹாரை ஓவியங்கள் தொடர்பான தகுந்த மூலாதாரங்கள் பலவற்றினையும் அவர்கள் ஆய்வு செய்திருந்தார்கள் என்பதற்குப் பல ஆதாரங்கள் உண்டு (விஜே சிறிவர்த்தன 2004:07). விஜே சிறிவர்த்தனவினால் கூறப்படும் இந்தப்பண்புகள் அந்த இரு ஓவியக்கலைஞர்களின் பெருமளவிலான டிஜிடல் புகைப்பட தொகுதிக்கு அப்பாற் சென்றதாகக் கூறச் சாட்சியங்கள் இல்லாமை என்பது துரதிஷ்டவசமான ஒன்றாகும். அதாவது தமது ஓவியங்களை தாம் வரைந்த முறைமை தொடர்பாகவும் அதன் அரசியலையும் வாசித்தபோது கலை உற்பத்தி

புலங்களில் பிரதேச மற்றும் உள்ளூர் அரசியலை அவர்களால் சரியான முறையில் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை என்பதையும் தெளிவாக கூறக்கூடியதாக இல்லை. இது தொடர்பாக பின்பு நாங்கள் மேலும் கலந்துரையாடமுடியும். எவ்வாறாயினும் விஹாரையில் வரையப்பட்டுள்ள ஓவியங்கள் அடிப்படையில் இரு கருப்பொருட்களைக் கொண்டதாக உள்ளதை இனங்காணக்கூடியதாக உள்ளது. அவை கீழ்வருமாறு:

- 1) சங்கமித்தை எனப்படும் பௌத்த பெண் துறவி இலங்கைக்கு போதி மரக்கிளையொன்றை எடுத்துவரல்.
- 2) ஹேமமாலா இளவரசி தந்த இளவரசுடன் புத்தரின் தந்தத்தை இலங்கைக்குக் கொண்டு வந்தமை சார்ந்த கதை (விஜே சிறிவர்த்தன 2004:07).

என மற்றும் நொளலா றோஸினது ஓவிய வரைதற் செயற்பாடானது 2002 பெப்ரவரி மாதத்தில் இருந்து கிட்டத்தட்ட மூன்று மாதகாலம் நடைபெற்றுக் கொண்டு இருந்தபோது அவர்கள் ஒல்லாந்திற்குச் சென்றுள்ளார்கள். அவர்களுடைய மீள் வருகைக்குப் பின் மீண்டும் ஓவிய வரைதல் 2004ஆம் ஆண்டு பெப்ரவரி மாதத்திலேயே ஆரம்பமாகியுள்ளது. இந்த இடைக்கால கட்டத்தில் அவர்களுடைய முழுமை பெறாத ஓவியங்கள் உட்பட அவர்களது ஓவியங்கள் அப் பிரதேசத்தில் குறிப்பிட்டளவு பிரபல்யமாகி இருந்தது என்பதையும், ஓவியங்களின் பண்பு - உள்ளடக்கம் பற்றிய பிரதேச ரீதியான வாசிப்புக்கள் சில நடந்திருந்தமையும் பின்பு செய்யப்பட்ட தேடல்களின் போது தெளிவாகியுள்ளது. இதன்படி இந்த முழு செயற்திட்டமுமே ஒரு வகை கருத்தாடல் வெளியாக (discursive space) மாறி இருந்தது. எவ்வாறாயினும் சிங்கள மொழி ஊடாகப் பெரும்பாலும் வாய்மொழியாகவும், ஒழுங்கமைக்கப்படாத விதத்திலும் பிராந்திய மட்டத்தில் நடந்த இந்தக் கருத்தாடலில் பங்குகொள்வதற்கு இந்த ஓவியக்கலைஞர்களுக்கோ அல்லது அவர்களுடைய உள்ளூர், வெளியூர் அனுசரணையாளர்களுக்கோ சாத்தியமாக இருக்கவில்லை. அல்லது அவ்வாறானதொரு தேவை அவர்களுக்கு இருக்கவில்லை. அவ்வாறான தேவையொன்று இருந்திருப்பின் இந்த ஓவிய செயற்திட்டத்தின் விதி இதனைவிடப் பெரும்பாலும் வேறுபட்ட ஒன்றாகவே இருந்திருக்கக் கூடும். ஒரு கருத்தாடற் புலம் என்பது அப்பாவித்தனமற்றதும், அதிகாரம் தொடர்பானதுமான வெளியாகும் என்ற மிசெல் வூகோவின் எளிமையான கருத்தானது இதன்போது நடந்தவற்றினையும், நடக்காதவற்றினையும் பற்றி வாசிக்கும் போது சிறந்ததொரு வெளிச்சத்தை வழங்குவதாக உள்ளது. மேலும் இந்தக் கருத்தாடல் பரந்தளவிலும், முறையான விதத்திலும் அச்சுவடிவத்தின் ஊடாகவே பொதுசன வெளிக்கு வந்துள்ளது. இந்த ஓவியங்கள் அழிக்கப்பட்ட பிறகு நடந்த மிகவும் குறுகிய ஊடகச் செய்தி வெளிப்படுத்தலுடன்தான் இது நடந்துள்ளது என்ற விடயத்தை நாங்கள் நினைவுகொள்ள வேண்டும்.

ஓவியங்கள் அழிக்கப்படுவதற்கான இரு தாக்குதல்களில் முதலாவது தாக்குதலானது 2004-04-15 ஆம் திகதி இரவில் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ள அதே நேரம், இரண்டாம் தாக்குதலானது கிட்டத்தட்ட அதற்கு ஒரு கிழமைக்குப் பிறகு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது (விஜே சிறிவர்த்தன 2004:08-09). முதலாவது தாக்குதல் காரணமாக ஏற்பட்ட அழிவை விஜேசிறிவர்த்தன கீழ்வருமாறு விபரிக்கிறார்.

"இந்த ஓவியத் தொகுதிக்குள் காணப்பட்ட 150 மனித உருவங்களில் கிட்டத்தட்ட 40 உருவங்களின் முகங்கள் கூர்மையானதொரு ஆயுதத்தினால் குத்தப்பட்டு சுவரைச் சுரண்டி கடுமையான அழிவுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவையும் தெரிந்தெடுக்கப்பட்டே அழிக்கப்பட்டிருப்பதனை ஒருவரால் இனங்காணக்கூடியதாக உள்ளது. அந்த உருவங்களுக்குள் ஒரு சிறப்பான தொகுதியில் தற்போதைய விஹாரை அதிபரான தேரரின் உருவமும், இன்னும் சில விஹாரையின் பங்காளிகளுடைய உருவங்களும் உள்ளன. அந்தத் தொகுதியில் உள்ள விஹாரை அதிபரான தேரரின் முகம் மிகவும் கடுமையான தாக்குதலுக்கு உள்ளாகியுள்ளது. ஆயினும் அதனுடனுள்ள அடுத்த தேரரின் உருவத்திற்கு சேதங்கள் ஏற்படுத்தப்படவில்லை" (விஜே சிறிவர்த்தன 2004:07).

இரண்டாம் தாக்குதலின் போது மருசல் நிற எமல்சன் வர்ணம் பல உருவங்களின் மீதும் பூசப்பட்டுள்ளது (விஜே சிறிவர்த்தன 2004:09). அழிக்கப்பட்ட ஓவியங்கள் ஒருவகை தெரிவுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்ற விடயமும், இந்த இரு தாக்குதற் சம்பங்களின் போதும் விஹாரைக்குள் நுழைவதற்கான திறப்புகள் தாக்குதல் மேற்கொண்டவர்களிடம் இருந்தன என்பது மட்டுமல்லாமல், தாக்குதல்/அழித்தல் தொடர்பான முறையான பொலிஸ் விசாரணையொன்று மேற்கொள்ளப்படவில்லையென்பதும் தெளிவாக காணக்கூடியதாக உள்ளது (விஜே சிறிவர்த்தன 2004:07). மேலும் இந்த ஓவிய அழிப்புடன் தானும் பங்கு கொண்டார் என விஹாரை அதிபர் கல்யாண திச்ச தேரரின் ஒரு சீடரான அம்பன்பொல சீலரதன தேரர் கூறியுள்ளார் (விஜேசிறிவர்த்தன 2004:07). ஆயினும் இக்கட்டுரையின் நோக்கமானது இந்த ஓவியங்களை அழித்தவர் யார் என்பது தொடர்பான துப்பறிவியல் ரீதியான கதையாடலொன்றுக்கான ஆரம்ப நடவடிக்கை எடுத்தலோ அல்லது அந்தச் செயலின் ஒழுக்கவியல் அடிப்படை தொடர்பான கதையாடலொன்றினை கட்டியமைத்தலோ அல்ல. இதன் நோக்கமானது என்னால் ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்ட கருப்பொருட்கள் ஊடாக இந்த முழு ஓவிய செயற்திட்டத்திலே உள்ளடக்கப்படும் அரசியல் தொடர்பான அடிப்படையான வாசிப்பொன்றில் ஈடுபடுவதாகும்.

உள்ளூர் விஹாரை சுவரோவியக் கலையின் இயங்குநிலை, பாணிகள் மற்றும் அறிவாராய்ச்சியியல் பாரம்பரியங்கள்

கினிவள்ள விஹாரையின் ஒல்லாந்த ஓவிய செயற்திட்டமானது உள்ளூர் சுவரோவியக்கலையின் பரிமாணங்கள், பாணிகள் மற்றும் அறிவாராய்ச்சியற் பாரம்பரியங்கள் ஆகியவற்றுடன் இணைவது எவ்வாறு? அல்லது அவற்றில் இருந்து இது பிளவுபடுவது, துண்டிக்கப்படுவது எவ்வாறு? தற்போது இலங்கையின் விஹாரை ஓவியப் பாரம்பரியங்கள் தொடர்பாக சிறந்த விபரமான இலக்கியமொன்று (கோட்பாடு மற்றும் பகுப்பாய்வு மட்டத்தில் பலவீனமாக இருந்தாலும்) கட்டியமைக்கப்பட்டுள்ளது. எனவே அது தொடர்பான நீண்டதொரு கலந்துரையாடலில் ஈடுபடுவது என்னுடைய நோக்கமல்ல. ஆயினும் இந்தக் கலந்துரையாடல் சார்ந்த சில அடிப்படையான விடயங்களைத் தொகுத்துக் கொண்டு இந்த வாசிப்பினை முன் எடுத்துக் கொண்டும் செல்வதே எனது எதிர்ப்பார்ப்பாகும். பண்டாரநாயக்கா எடுத்துக் காட்டியபடி வரலாற்றுக்கு முந்திய இலங்கை ஓவியங்கள் தவிர்ந்த, ஏனைய ஓவியங்களின் பாணியும் பாரம்பரியமும் அல்லது கலைப்பள்ளி அடிப்படையில் காலக்கிரமமாக இலங்கைக் கலை வரலாற்றினை சில அடிப்படை வகைப்படுத்தலுக்குள் வைக்க முடியும். அவற்றினை முற் காலத்தைச் சார்ந்த பௌத்த கற்குகை - துறவி வசிப்பிடங்களின் ஓவியங்கள், தொல்சீர் மற்றும் பிற்காலத்தை சார்ந்த தொல்சீர் பாணிகள், கம்பளை மற்றும் கோட்டைக் காலத்தைச் சார்ந்த ஓவியங்கள், மலைநாடு மற்றும் தெற்கு கலைப்பள்ளிகளின் ஓவியங்கள் மற்றும் நவீன காலத்தின் இடைமாறு பாணியிலான ஓவியங்கள் என்று அவர் வகைப்படுத்துகிறார் (1986: 11-24). இந்த எல்லாக் காலகட்டத்திலும், பாணிகளிலும் சந்தர்ப்பங்களிலும் அதற்கே உரிய அடையாளப் பண்புகள் இருந்தாலும், ஓவியங்களை வரைய வைத்த வரலாற்று ரீதியான, அரசியல் ரீதியான மற்றும் கலாசார ரீதியான சந்தர்ப்பங்களுக்குரிய பாணி சார்ந்த மற்றும் வரைதல் சார்ந்த வேறுபாடுகள் இருந்தாலும் நீண்டகாலமாகச் சில பண்புகள் பெருமளவில் மாறுபாடுகள் அற்றதாகவே இருந்துள்ளமையை மிச்சமாக உள்ள ஓவியங்களையோ பிரதிகளையோ பரிசீலிக்கும் போது காணக்கூடியதாக உள்ளது. இந்தப் பண்புகள் பெரும்பாலும் விஹாரை ஓவியங்களின் பயன்பாட்டு தேவைகளும், ஒழுக்க நெறி நிலைப்பாடுகளை அடிப்படையாக கொண்டும் இருந்த அதே நேரம், சில பண்புகள் ஓவிய வரைதல் மற்றும் பாணி ரீதியான விடயங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு இருந்தன.

பயன்பாட்டு ரீதியாகப் பார்க்கும் போது பௌத்த சுவரோவியங்களின் அடிப்படைச் செயற்பாடானது தொடர்பாடல் சார்ந்த ஒன்றாக இருந்தது. அதாவது தற்போதைய சமூகம் போன்று பரந்தளவில் சென்றடைந்த தொடர்பாடல் கருவிகளும் தொழில் நுட்பங்களும் இருந்திருக்காத கால கட்டங்களில் பௌத்த ஒழுக்க நெறிகள், கருத்தியல்கள் மற்றும் அடையாளம் தொடர்பான அளவு கோல்களை தொடர்பாடற்கான பிரதான ஊடகமாக இருந்தது விஹாரை சுவரோவியங்கள் ஆகும்.

அதாவது ஜாதகக் கதைகள், பௌத்த நம்பிக்கைகள், மற்றும் வரலாறு தொடர்பான கதைகளை ஓவியமாக்கலூடாக மேற்கொள்ளப்பட்ட தேவையை, எமில் டூர்கைமின் எண்ணக்கரு ஒன்றினை பயன்படுத்திக் கூறினால் பௌத்த 'ஒழுக்கமுறையான சமூகமொன்றினை' கட்டியமைப்பதற்குத் தேவையான அடித்தளத்தை அமைத்தல் ஆகும். இரண்டாவதாக இந்த ஓவியங்களுக்கு அனுசரணை வழங்கிய மேட்டுக்குடியினர் சார்ந்த சில குறியீடுகளும் சில சந்தர்ப்பங்களில் ஓவியங்களினுள் உள்ளடக்கி இருந்தது. இந்தத் தொடர்பாடல் செயற்பாட்டின் காரணமாகவே இந்த ஓவியங்கள் பிரதிநிதித்துவ ஓவியங்களாக இருந்தன. அதே நேரம், மேற்படி குறியீடுகள் அது நிலவிய சமூக, கலாசாரச் சந்தர்ப்பங்களில் பரந்தளவில் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டதாக இருந்த போது மட்டுமே அந்தக் குறியீடுகளுக்குப் பயன்பாடு இருந்தது.

வரைதல் மற்றும் பாணி சார்ந்து எடுத்துக் கொண்டால் காலக்கிரமமாக எந்த மாற்றங்கள் நிகழ்ந்திருந்தாலும், அடிப்படையில் இந்த ஓவியங்களானது தட்டையான இருபரிமாண ஓவியங்களாக இருந்தன என்பதுடன், அவை கதை வரிசைகளாகவும் அமைந்திருந்தன. அதாவது எல்லா ஓவிய வரிசைகளும் பௌத்த கருத்தியலுடனோ, வரலாற்றுடனோ தொடர்புடைய கதையொன்றை எடுத்துக்காட்டும் அதேவேளை, இந்த ஓவியங்களுக்குள் முப்பரிமாண ஓவியங்கள் எதனையும் காணக்கூடியதாக இல்லை. எனவே மிகவும் தொலைவில் காட்சி தந்த மலைகளையும், மரங்களையும், சமீபத்தில் காட்சி தந்த யானைகள் மற்றும் மனிதர்களையும் ஒரே அளவில், ஒரே வரிசையில் காணக்கூடியதாக இருக்கிறது. தொடர்பாடல் என்ற வகையில் பார்க்கும் போது இது மிகவும் எளிமையான ஆயினும், பலமான ஒரு வழிமுறையாக இருந்தது. அதாவது இதனூடாகக் கட்டமைக்கப்பட்டது என்னவெனில் தேவையான கருத்துக்களை வெளியிடுவதற்குப் பொருத்தமான எளிமையானதும் பெரும்பாலும் பிரதிநிதித்துவமானதுமான ஓவியக்கலையாகும். காலத்திற்குக் காலம் நிகழ்ந்த சமூக மற்றும் அரசியல் மாற்றங்களுக்கு ஏற்ப சில பாணி ரீதியான நிறப்பயன்பாடு சார்ந்து பல வேறுபாடுகள் ஏற்பட்டாலும் கூட அடிப்படையான வரைதல் மற்றும் அதற்கான வழிமுறைகள் நெடுங்காலமாக மாறாது இருந்தமைக்கு இதனூடாக எதிர்பார்க்கப்பட்ட சமய மற்றும் சமூகச் செயற்பாட்டினை நிறைவேற்றக் கூடியதாக இருந்ததே அடிப்படைக் காரணமாகும். சுருக்கமாக மேலே கூறப்பட்ட கலை வரலாறு சார்ந்த நிலைமைகள் கினிவள்ள புதிய ஒல்லாந்த ஓவியங்களின் வாசித்தலின் போது முக்கியத்துவம் பெறுவது எவ்வாறு?

இந்தப் பொருத்தமான தன்மையை சூழமைவுப்படுத்தும் போது, இரு ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய வெளிகள் உள்ளமை தெரியவருகிறது. இந்த ஒல்லாந்த ஓவியங்களால் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தப்பட்ட பாணி ரீதியான புதுப்பித்தல் (innovation) அதில் ஒன்றாகும். மற்றையது, அதனுடன் இணைந்ததாக உள்ள அந்த ஓவியங்களின் உடைப்பின் வெளிப்பாடு தொடர்பான நுட்பங்களின் தலையீட்டினை குறிப்பிடும் அறிவாராய்ச்சியியல் ரீதியான தேவையை அல்லது காலத்தைச் சார்ந்த சிக்கல்களாகும். நாம் முதலாவதாக இந்த ஓவியங்களால்

பிரதிநிதித்துவப்படுத்தப்பட்ட பாணி ரீதியான புதுப்பித்தல் பற்றிக் கவனஞ் செலுத்துவோம். விஜே சிறிவர்த்தனாவின் கருத்தின்படி 'ஐரோப்பிய மறுமலர்ச்சி காலக்கட்டத்து சுவரோவியங்களிலுள்ள மனித உருவங்களின் அடிப்படையான செல்வாக்குக்குட்பட்டது என எஃறோஸின் செயற்திட்டத்தை சில கலை விமர்சகர்கள் எடுத்துக் காட்டுகிறார்கள்' (2004:08). இந்தக் கூற்றினுள் மிகவும் முக்கியமானதொரு கருத்து மறைத்து முன்வைக்கப்படுகிறது. அதாவது இந்த ஓவியங்களில் (இதன் பிரதான ஓவியங்கள் கலைஞர் நோஎலா றோஸ் ஆவர்) பிந்திய - ஐரோப்பிய மறுமலர்ச்சிக் காலக்கட்டத்திலும் அதற்கு முன், கிட்டத்தட்ட 14 ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்ததாகவும் கிறிஸ்தவ ஆலயங்களின் ஓவியங்களின் அடிப்படையான ஓவிய வரைதல் சார்ந்த அம்சங்களும் பெருமளவில் பயிற்சி செய்யப்பட்டுள்ளது. உதாரணமாக, ஓவியங்களில் காணப்படும் வளைவுகளில் (arch) வெளிப்படுவது அந்தக் காலக்கட்டத்தைச் சார்ந்த ஐரோப்பிய ஆலயங்களினதும், மேட்டுக்குடி அரண்மனைகளினதும் விம்பங்களே ஆகும். வரைப்படம் இலக்கம் 01 இன் கீழ் காட்டப்பட்டுள்ள நவகதளுவ ஓவியங்களில் வரும் வளைவு மற்றும் அலங்காரப் பண்புகளை வரைபடம் இலக்கம் 02 இன் கீழ் ஒப்பிடப்பட்டுள்ள விலிபோ லிப்பிவின் 'Annociation' (1431) என்ற சுவரோவியத்துடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்குக. இவ்வாறான அடிப்படையான கட்டமைப்புச் சார்ந்த ஒத்தப்பண்புகள் நவ கதளுவ ஓவியங்களை மைக்கல் அஞ்சலோவினால் சிஸ்ரின் தேவாலயத்தில் வரையப்பட்ட ஓவியங்களுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது காணக்கூடியதாக உள்ளது. ஆயினும் ஒரு குறிப்பிட்ட சூழமைவினுள் சிறப்பான கலாசார மற்றும் அரசியல் நிலைமைகளுக்குள் வளர்ச்சியடைந்த ஓவியக்கலை நடைமுறைகளோ அல்லது பாணிகளோ அதற்கு முற்றாகவே மாறுபட்டதொரு சமூக கலாசார வெளியில் பயன்படுத்தப்பட முடியாதது என்று எம்மால் வாதிட முடியாது. ஆயினும் அவ்வாறு செய்யும் போது பொருள் விளக்கம் மற்றும் கலையை இரசித்தல் சார்ந்த பிரச்சினைகள் தோன்றக்கூடியதாக உள்ளமையை எம்மால் மறுக்கவும் முடியாது. கதளுவவில் புதிய ஒல்லாந்த ஓவியங்கள் தொடர்பாக ஓரளவுக்கு நிகழ்ந்தது இதுவேயாகும். மேற்படி ஐரோப்பியச் செல்வாக்குச் சார்ந்த அல்லது மூலம் சார்ந்த பிரச்சினையானது, எதிர்மறையான கருத்தாடல் ஏற்பட அடித்தளமாக இருந்ததா என்ற கேள்வியை எங்களால் எழுப்பக் கூடியதாக உள்ளமை என்பது இதனையொத்த பூர்வ உதாரணங்களின் பின்னணியில் இருந்தே ஆகும். இலங்கை பௌத்த ஓவியப் பாரம்பரியமானது, ஐரோப்பிய அல்லது ஏனைய சமீபகால செல்வாக்குகளை பெற்றுக் கொள்ளவில்லை என்று வாதிடுவதற்கு எந்தொரு அடிப்படையும் இல்லை அல்லது அவ்வாறான செல்வாக்குகளை ஐரோப்பிய பேரரசுவாதத் தலையீடுகளின் ஆரம்ப கால கட்டத்தில் இருந்தே பெற்றுள்ளதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. தம்புள்ள விஹாரையின் ஓவியங்களில் ஓவியர் ,யமனின் சேவகர்களின் கைகளுக்கு துப்பாக்கிகளை வழங்கியுள்ளார். அது போர்த்துக்கேயர் காலக்கட்டத்தில் இருந்து அந்த ஆயுதத்தின் பயங்கரமானத் தன்மையை மக்கள் நன்றாக அறிந்துக் கொண்டிருந்துள்ளமையும், அவ்வாறானொரு அழிவைத் தரும் ஆயுதமொன்றினைத் தரித்தவர்கள் என்றால் அவர்கள் இயக்கர்களே ஆகும் என்ற கற்பனையும் சேர்ந்த ஒன்றாக இருந்திருக்கக் கூடும். பிரித்தானியரின் பேரரசுவாத அதிகாரத்தை



2

அகலித்தலில் இருந்து இவ்வாறான கலைநுட்பப் பயிற்சிகள் மிகவும் வலுவடைந்தன. கதளுவாவிலே அமைந்துள்ள பூர்வாராமா விஹாரையின் (1880ஆம் ஆண்டுகளில் வரையப்பட்ட) பல நிறங்களைக் கொண்ட சுவரோவியங்கள் முழுவதிலும் அந்தக் காலக்கட்டத்திற்குரிய செல்வாக்குகளின் வழியான வீட்டுப் பாவனைப் பொருட்கள், தொழில்நுட்பம் சார்ந்த குறியீடுகள் முதலியன ஜாதகக் கதைகள் மற்றும் ஏனைய கதைகளை ஓவியங்களில் காட்டும் போது சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ளன. உதாரணமாக, இலக்கம் 03 இல் காட்டப்படும் கண்டஹால ஜாதகக் கதையை சித்திரிக்கும் ஓவியத்தில் எரிவாயுவிளக்கு, மேசை கடிகாரம், விசிறி போன்றவற்றைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. 1930களில் செய்யப்பட்ட போதலே கோடாப்ஹய இராஜமஹாவிஹாரையிலும் இவ்வாறான பண்புகளைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. இதில் காட்டப்படும் பல ஓவியங்கள் புத்தர் காலத்து இந்தியாவை விட உரோமானிய அரசு மாளிகைகளையே நினைவூட்டுகின்றன. ஓர் ஓவியத்தில் வெசந்தர அரசு மாளிகையாக பெயரிடப்பட்டுள்ள கட்டத்தின் முன்பக்கத்தில் பிரித்தானிய கிரீடத்தின் உருவமொன்று சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளதும் காலனியச் செல்வாக்கினை தெளிவு

படுத்துவதாகவே உள்ளது (பார்க்க பட இலக்கம் 04). இதே போலவே 1890 களில் வரையப்பட்டுள்ள தெஹிவளை கரகம்பிட்டிய சுபோதாராம விஹாரையின் ஓவியங்களிலும் காலனிய ஐரோப்பியப் பாணிகளின் செல்வாக்கு போலவே, அக்காலக்கட்ட காலனிய இந்தியாவில் பிரபல்யமாக இருந்த ராஜாரவிவர்மாவின் லித்தோ கிராபிக் ஓவியக்கலையின் செல்வாக்குகளும் தெளிவாகவே காணக்கிடைக்கின்றன. கரகம்பிட்டியாவின் ஓவியங்கள் தவிர மற்ற எல்லா ஓவியங்கள் தொடர்பாகவும் கீழ் வரும் கேள்விகள் கட்டாயமானவையாக உள்ளன.

01) இந்த ஓவியங்கள் அக்காலத்தைச் சார்ந்த விஹாரை ஓவியப் பாரம்பரியத்துடன் பார்க்கும் போது சில பாணி மற்றும் நுட்பம் சார்ந்த புத்தாக்கங்களை முன்வைக்கும் காரணத்தால் அந்தப் புத்தாக்கம் அல்லது அதற்கு அடித்தளத்தை வழங்கும் அறிவாராய்ச்சியல் ரீதியான உடைப்புக்களுக்கு (epistemological break) தேவையான பின்னணி நன்றாகப் புரிந்து கொள்ளப்படும், தயாரிக்கப்படும் இருந்ததா?

02) அவ்வாறான புதுப்பித்தல் ஊடாக அறிவாராய்ச்சியல் ரீதியான உடைப்பு ஏற்படுவதற்கு இந்த கலாசார நொடி தேவையானதாக இருந்ததா?

பொதுவாகவே எந்தொரு துறை தொடர்பாகவும் அறிவாராய்ச்சியல் உடைப்பு செய்யப்பட வேண்டி இருந்தால், இரு அடிப்படையான நிபந்தனைகள் அவசியமானவையாக உள்ளன. அந்தக்கு தொடக்கப்படுபவர் மீது அல்லது அந்த நிறுவனம் மீது சமூகத்தில் பரந்தளவிலான ஏற்றுக் கொள்ளல் இருக்க வேண்டும் என்பது ஒன்றாகும். அந்த.... யை ஏற்றுக் கொள்வதற்கு குறிப்பிட்ட சமூகம் தயாரான நிலையில் இருக்க வேண்டியமை அல்லது அவ்வாறு தயார்படுத்தலுக்குத் தேவையான சமூக அரசியல் நிலைமைகள் உரிய முறையில் மாற்றியமைக்கக்கூடியதாக இருக்க வேண்டியமையாகும். விஹாரை ஓவியங்களைப் பொறுத்தவரை காலனிய காலத்தின் உச்சக்கட்டத்தின் போது விஹாரை ஓவியங்களுக்கு பிரித்தானிய / ஐரோப்பிய செல்வாக்குகள் பெருமளவில் கிடைத்தமைக்கு காரணம் மேற்கூறப்பட்ட முன் நிபந்தனைகள் அக்காலக்கட்டத்தின் போது பூர்த்தியடைந்த நிலையில் இருந்துள்ளமையாகும். அதாவது, நான் ஏற்கனவே கூறியது போலவே இலங்கையின் அரசியல், சமூக மற்றும் கலாசார சுயாதீனத்தை முற்றாகவே இழந்து விட்டு, பிரித்தானிய அரசியல் மேலாண்மையுடன் ஐரோப்பிய மையமான கலாசார சக்திகளின் மேலாண்மையை ஏற்றுக் கொள்ள காலனியத்திற்குட்பட்டவர்கள் தயாராக இருந்தார்கள். இந்த நிலைமை மாறியது தேசிய போராட்ட இயக்கத்தின் சில சந்தர்ப்பங்களில் மட்டுமே ஆகும். இதனுடன் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கும் போது சமகால இலங்கைத் தேசிய அரசியலிலோ கதளுவ பிரதேசத்தைச் சார்ந்த பிரதேச அரசியலிலோ இவ்வாறான புதுப்பித்தலுக்கும் விஹாரை ஓவியப் பாரம்பரியத்திற்குள் அறிவாராய்ச்சியல் உடைப்பினை ஏற்படுத்தத் தேவையான நிபந்தனைகளை நிறைவேற்றி இருந்ததா



3

என்பதையும், மற்றும் அந்த நிபந்தனைகளையும் தொடர்பாக சரியானதொரு புரிந்துணர்வு இந்த செயற்திட்டத்துடன் தொடர்புடைய நபர்களிடம் இருந்ததா என்பதும் ஆராய்ச்சி செய்யப்பட வேண்டியவையாக உள்ளன.

என்னால் ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது போலவே விஹாரை ஓவியங்கள் பெரும்பாலும் ஒரே திசையாகச் செல்லும் இரு பரிமாண உருவங்களைக் கொண்ட ஓவிய வரிசைகளாக இருந்தன. இந்த முறை நெடுங்காலமாக நிலவிவரக் காரணமாக இருந்தது அது உள்ளடக்கி இருந்த எளிமையான பயன்பாடு சார்ந்த தொடர்பாடற் செயற்பாட்டினை நிறைவேற்றிக் கொள்ளக் கூடியதாக அது இருந்தமையாகும். இந்த முறைமை சார்ந்த பெரும்பாலான ஓவியங்கள் யாவற்றிலும் ஏதாவதொரு கருத்து வெளிப்படுத்தப்பட்டது. பதிலாக காரணமின்றி இருக்கும் படங்களைக் காணக்கூடியதாக இல்லை. அதே போலவே கோதமி விஹாரை, களனி போன்ற மிகவும் சமீபகால விஹாரை

ஓவியங்களைத் தவிர தற்போது மிகுதியாக இருக்கும் பல ஓவியங்களில் ஆண் பெண் என்ற பால் நிலை வேறுபாடு கூட மிகவும் எளிமையான குறியீடுகளாகவே காட்டப்பட்டுள்ளன. அதாவது பெண் என்பதை அவர்களுடைய மார்புகளை ஓரளவு குறிப்பிடுவதன் வழியாகவும், உடைகளினாலும் காட்டினார்கள். இவை எல்லாவற்றிலும் காமம் போன்ற உணர்வுகள் மேலோங்காத வகையில் ஓவியங்கள் வரையப்பட வேண்டும் என்ற கருத்து பௌத்தக் கலைஞர்களிடம் இருந்தமையை எம்மால் காணக்கூடியதாக உள்ளது. பௌத்த கருத்தியலுக்கும், விஹாரை எனப்படும் புனிதத்தலத்திற்கும் உரிய மற்றும் எதிர்பார்க்கப்பட்ட ஆதர்சமான நடத்தைப் பாணிகளில் இவ்வாறான கலை நுட்பமான நிலைப்பாடுகள் அசாதாரணமானவையல்ல. எவ்வாறாயினும் கதளுவே ஒல்லாந்த ஓவியச் செயற்திட்டத்தின் ஊடாகச் செய்யப்பட்டவை, மேற்கூறப்பட்ட 'பாரம்பரிய' அம்சங்களில் அடிப்படையான ஒரு மாற்றம் ஏற்படும் விதத்தில் புதுப்பித்தலொன்றினை ஏற்படுத்தி விட்டு அந்த பாரம்பரியத்திற்குள் அறிவாராய்ச்சியல் ரீதியான உடைப்பு ஒன்றினை ஏற்படுத்தல் ஆகும். உதாரணமாக இந்தப் புதிய வரைபு முறைமை பற்றிக் கவனஞ் செலுத்துவோம். படம் 05 மற்றும் 06 ஆகியவற்றில் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ள ஓவியங்கள் தொடர்பாக முதலாவதாகக் கவனஞ் செலுத்துவோம்.

இவ்விரு ஓவியங்களுமே இந்த ஓவியச் செயற்திட்டத்தின் மையமான முக்கியத்துவத்தைக் காட்டும் ஓவியங்களாகவே காணப்படும் அதே நேரம், இலங்கை பௌத்த சமயத்தின் மிகவும் முக்கியமான இரு சம்பவங்கள் அதனூடாகச் சித்தரிக்கப்பட்டுமிருக்கின்றன. அவை ஹேமமாலா இளவரசியும், தந்த இளவரசனும் புத்தரின் தந்தத்தைக் கொண்டு வருதல் சார்ந்த கதையும் (இலக்கம் 05) சங்கமித்தை பிக்குணி போதி மரக்கிளையை இலங்கைக்குக் கொண்டு வருவதும் (இலக்கம் 06) அந்த இரு சம்பவங்கள் ஆகும். நாம் முதலாவதாக ஹேமமாலா கதையை சார்ந்த ஓவியத்தை நோக்குவோம். தற்போது 'Bikini' எனக் கூறப்படும் உடையையொத்த ஆடை ஒன்றினால் மார்புகளை மறைத்துக் கொண்டு நீல நிறமான சேலையொன்றினை போர்த்திக் கொண்ட ஒரு பெண்ணையும், திரிசூலமொன்றினை கையிலேந்திக் கொண்டு சாரம் போன்ற துண்டினை அணிந்து கொண்ட ஓர் இளைஞனும் (ஹேமமாலா மற்றும் தந்த என்ற பாத்திரங்கள்) அவர்களை சூழ்ந்துள்ள ஆண்களும் பெண்களும் இதில் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர். அந்த ஓவியத்தில் வரும் ஏனைய ஆண்களும் சாரம் போன்ற துண்டுகளை அணிந்திருக்க, பெண்கள் தற்போதைய இரவு உடையொத்த உடைகளும் அணிந்து கொண்டும் உள்ளார்கள். அந்தக் குழுவினர் மகிழ்ச்சியாக கலந்துரையாடிக் கொண்டுள்ள விதத்திலோ அல்லது 'சும்மா' நின்று கொண்டு அல்லது அமர்ந்து கொண்டு இருக்கும் தோரணையிலோ சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளனர். இந்த உள்ளடக்கத்தையும், வரைதற் பாணியையும், இதே கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஓவியர் சோலியஸ் மெண்டிஸ் களனி விஹாரையில் வரைந்த இலக்கம் 07 இல் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ள ஓவியத்துடன் ஒப்பிட்டுப் பார்ப்போம்.



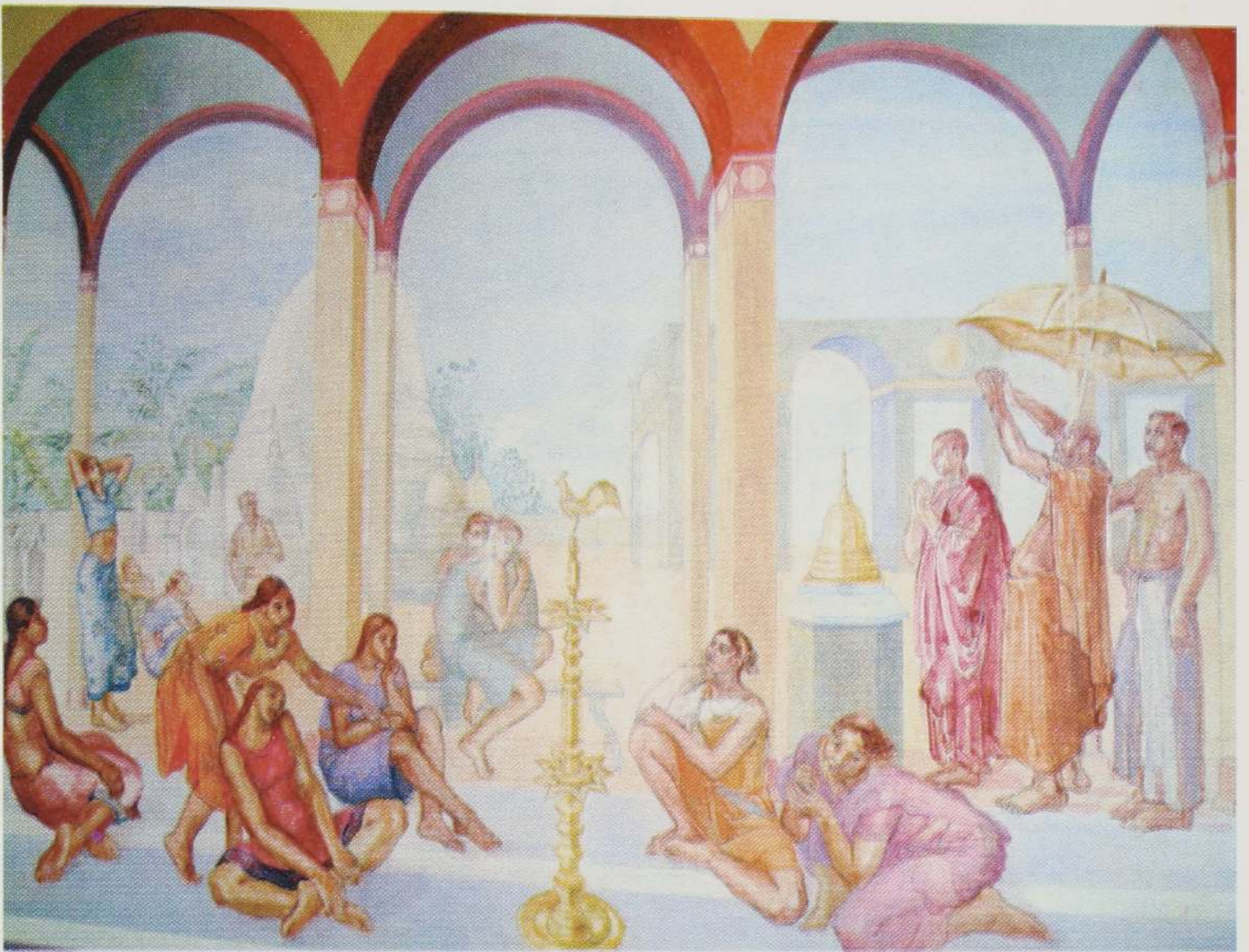
4

மேற்படி ஓவியங்களும், சோலியஸ் மெண்டிஸின் களனி விஹாரை ஓவியங்களும் பாரம்பரிய இருபரிமாணக் கதை வரிசைப் பண்புகளை எடுத்துக் காட்டவில்லை. அவை 19 ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிப் பாகத்தில் இந்நாட்டுக்கு வந்து சேர்ந்த ஐரோப்பிய யதார்த்தவாத ஓவியக்கலையின் செல்வாக்குகளையும், இராஜா இரவிவர்மா போன்ற இந்திய ஓவியக்கலைஞர்களின் லித்தோகிராபிக் கலையின் செல்வாக்கினையும் பெற்ற முப்பரிமாணப் பண்புகளைக் கொண்ட புதுப்பித்தலாக்கவாத ஓவியப் பாரம்பரியத்தை பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகின்றது. இதன்படி மெண்டிசிஸ் கூட காலனிய காலத்தில் ஆரம்பமாகிய அறிவாராய்ச்சியில் பாரம்பரியத்தின் உடைப்புச் சார்ந்து தனது பங்களிப்பை வழங்கியுள்ளார் என்று தெரிய வருகின்றது. அது பழைய பாரம்பரியமொன்றினை முழுமையாகவே முன்னெடுத்த செல்வதன்று. எவ்வாறாயினும் இந்த இரு ஓவியங்களுக்குள்ளும் (கதளுவாவினதும், களனியினதும்) உள்ள வேறுபாடும், இயங்குநிலையும் மேலோட்டமான வாசிப்பொன்றின் ஊடாகவேனும் தெளிவாக்கப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். கதளுவாவின் புதிய ஓவியங்களால் உற்பத்தி செய்யப்படுவது பௌத்த விஹாரை வெளிக்குள்

இதுவரை அழைக்கப்படாத விதத்திலான சிந்தனைகளும் காட்சிகளும் ஆகும். அவை மிகவும் லய பூர்வமானதும் (rhythm), காதல் உணர்வினை ஏற்படுத்தக் கூடியனவாகவும் உள்ளன. அவை விஹாரை வெளியின் ஊடாக எதிர்பார்க்கப்படும் பக்தியையோ அல்லது சாந்தியையோ உற்பத்தி செய்யவில்லை. மேலும் மேலோட்டமாகப் பார்க்கும் போது ஓவியத்தில் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தப்படும் சம்பவத்துடன் நேரடியாகத் தொடர்புடையவர்களாகக் கருதப்பட முடியாத நபர்கள், கால ரீதியாகப் பார்க்கும் போது பொருந்தக் கூடியது என்று கூற முடியாத உட்புகளை அணிந்து கொண்டு இந்த ஓவியங்களில் காட்சி தருகின்றனர். நான் ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது போல விஹாரையில் வரையப்பட்டுள்ள எல்லாப் பாத்திரங்களிற்கும், உருவங்களிற்கும் அவற்றிற்கேயுரிய வெளியொன்றும், வகிபாகமொன்றும் உள்ளது; தேவையற்றதாயும், எந்தக் காரணமற்றதாயும் அவை வரையப்படவில்லை.

இதனை ஒத்த பண்புகளை சங்கமித்தை என்ற பெண் பௌத்த துறவி போதி மரக்கிளையை இலங்கைக்குக் கொண்டு வருவதை காட்டும் ஓவியத்திலும் காணக்கூடியதாக உள்ளது (இல.06). அந்த ஓவியத்தில் சங்கமித்தை போதி மரக்கிளையைக் கொண்ட பாத்திரத்தை தன்னுடைய இடைக்கு கீழே இருக்கும்படி, இடது கையில் வைத்துக்கொண்டுள்ளார். பொதுவாகவே இலங்கையின் பௌத்த சமயத்தில் மிகவும் புனிதமான குறியீடாகிய இதனை மிகவும் உயர்த்தி பிடித்துள்ள நிலையில் - பெரும்பாலும் தலைமேல் வைத்துக் கொண்டுள்ள விதத்திலோ அல்லது அதற்கும் மேலோ வைத்தபடி சித்திரிப்பது வழக்கம்; அது அதற்குரிய கௌரவத்தை குறிக்கும் செயலாகும். மேலும் சங்கமித்தையைச் சுற்றியுள்ள பெண்களும், என்னால் ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது போலவே தற்போதைய இரவு உட்புகளை ஒத்த உட்புகளை அணிந்துள்ள நிலையில் இங்கே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். இந்த ஓவியத்தில் சங்கமித்தையின் கையிலுள்ள யப்பானிய 'பொன்சாய்' செடியைப் போன்ற ஒரு பொருளை அறிந்து கொள்ளும் ஆர்வத்துடன் அதனை நண்பிகள் சிலர் பார்த்துக் கொண்டு இருக்கும் விதத்தில் அது காட்டப்பட்டுள்ளது. இதற்குச் சார்புடையதாக இலக்கம் 08இல் எடுத்துக் காட்டப்பட்டுள்ள இதே சம்பவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு சோலியஸ் மெண்டிசினால் களனியில் வரையப்பட்ட ஓவியத்தை நோக்கினால், இதில் சங்கமித்தை எனப்படும் பாத்திரத்தின் மீதும், போதி மரக்கிளை மீதும் பௌத்தர்களுக்குள்ள பக்தியை மிகவும் சிறந்த முறையில் அவர் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். கப்பலுக்குள் மையமாகவும், மிகவும் கௌரவத்துடனும் அரச மரக்கிளை அமைக்கப்பட்டுள்ள முறையிலும், கப்பலுக்கு வெளியில் தேவநம்பியதீச அரசன் கூப்பிய கரங்களுடன் அதனை கௌரவப்படுத்தியபடியும் இருப்பதாக இதில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது.

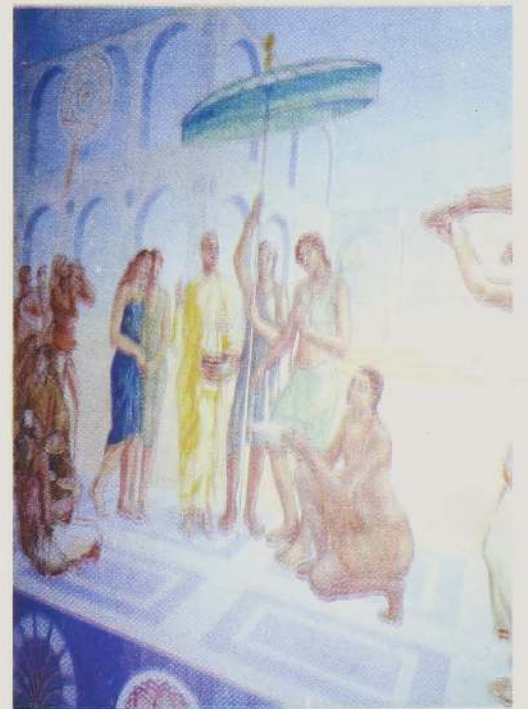
அதே போல, இலக்கம் 09 இல் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ள புதிய கதளுவ ஓவியத்தை எடுத்து நோக்குவோமாயின், அதில் தழுவல் தோரணைகளுடன் கூடிய பலரும், காரணமின்றி பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் நபர்களும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். இனங்காணத்தக்க தனிப் பாத்திரங்களின்



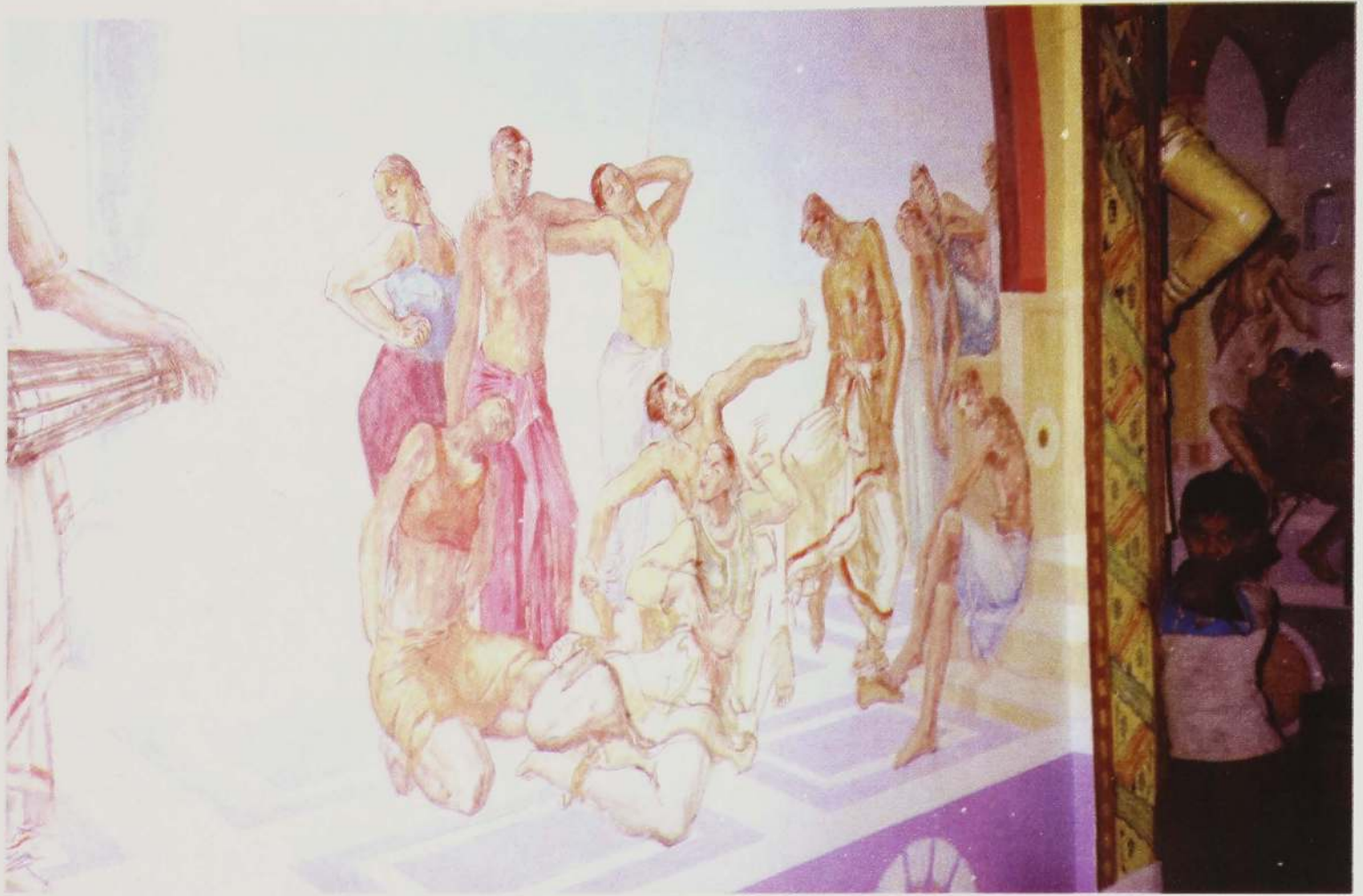
(1)



(5)



(6)



(9)



(7)

இன்மை என்ற பிரச்சினை இதில் ஏற்படுகிறது. மேலும் இதில் உள்ளடக்கப்பட்டுள்ள தழுவல் தோரணைகள் ரோமானியப்பேரரசின் இறுதிக் காலக்கட்டத்தில் நிலவியதாக ஆவணப்படுத்தப்பட்டுள்ள மதுக் களியாட்டங்களை ஞாபகப்படுத்துகிறதேயொழிய, பௌத்த ஒழுக்கவியல் சார்ந்த அல்லது வரலாறு சார்ந்த படிமங்களை அல்ல. அதே போல மனித வீழ்ச்சியை சித்திரிக்கும் மைக்கல் அஞ்சலோவினால் சிஸ்ரின் ஆலயத்தில் சித்தரிக்கப்பட்ட 'The Fall of man' ('மனிதனின் வீழ்ச்சி') போன்ற ஓவியங்களுக்காக பயன்படுத்தப்பட்டதும் இவ்வாறானதொரு பாணியேயாகும் என்பதைக் கவனத்தில் எடுத்தால், இந்தச் செயற்திட்டத்தின் பிரதான செல்வாக்கு மூலாதாரங்களுள் ஒன்றாக இதுவுமுள்ளது என்ற வகையில், ஐரோப்பிய முன் மற்றும் பின் மறுமலர்ச்சி ஓவியங்களும் மேற்படி ஓவிய ஆக்கத்தில் தாக்கஞ் செலுத்தியுள்ளது என்பதனையும் எம்மால் காணமுடிகிறது. (பார்க்க இல.10 உருவப்படம்). ஆயினும் அஞ்சலோவின் விடயப் பரப்பு அதற்குரிய சமய மற்றும் கலாசார வெளிக்குள் அதனுடைய பாணியுடன் அதனுடைய இலக்கை நிறைவேற்றியுள்ளது. நவகதளுவ ஓவியங்களில் ஒட்டு மொத்தமாக உள்ளடக்கப்படும் உள்ளடக்கம் சார்ந்ததும், வரைதல் சார்ந்ததுமான பிரச்சினைகள் ஐகத் பதிரகேயினால் எழுதப்பட்டுள்ள 'கலாசார பலாத்தகாரமும் கொழும்பு மைய மேலாண்மைக் கருத்து நிலையும்' (2004) என்ற கட்டுரையில் கீழ்வருமாறு கூறப்படுகிறது. "அவர்களால் விஹாரை ஓவியங்கள் ஆய்வு செய்யப்பட்டிருந்தாலும் விஹாரை ஓவியக்கலைப் பாரம்பரியத்தின் அறிவாராய்ச்சியல் அடித்தளம் தொடர்பான புரிந்துணர்வு இல்லாமையைக் காணக்கூடியதாக இருக்கிறது. பொதுவாக விஹாரை ஓவியப் பாரம்பரியத்தின் நோக்கம் என்பது உலகியல் எல்லைகளுக்கு அப்பால் நிலவும் சமய ரீதியான கருத்தாடல் தொடர்பானதாகும். அதன் மைய வாதங்கள் பௌத்த ஒழுக்கவியல் நெறிகளைப் பின்பற்றுதல், அவற்றைப் பின்பற்றாத பட்சத்தில் அதன் விளைவுகளைச் சுட்டிக் காட்டுதல் என்பனவாகும். உதாரணமாக எடுத்துக் கொண்டால் உலகியல் வாழ்க்கையுடன் பிணைப்பதாக உள்ள காமம் போன்ற விடயங்கள் மீதான பயம் அல்லது தூய்மை போன்ற கருத்தாடல்களாகவே அவை சித்திரிக்கப்பட்டன. இந்த அடிப்படையான அறிவாராய்ச்சியியல் அடித்தளத்தை புரிந்து கொண்டவர்களாக இருந்திருந்தால் மேற் கூறப்பட்ட ஓவியர்கள் சர்ச்சைக்குரிய மேற்படி ஓவியங்களை வரைந்திருக்க மாட்டார்கள் (பதிரகே 2004).

பதிரகேயின் கட்டுரையில் கீழ் வரும் விடயங்களும் எடுத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளன. அதாவது இவ்வோவியங்கள் ஒரு பகுப்பாய்வுக்கு உட்படுத்தப்படும் போது அவற்றினூடாக கீழ் வரும் பண்புகளை அடையாளங் காணக்கூடியதாக உள்ளது என்பது அவருடைய கருத்தாகும்.

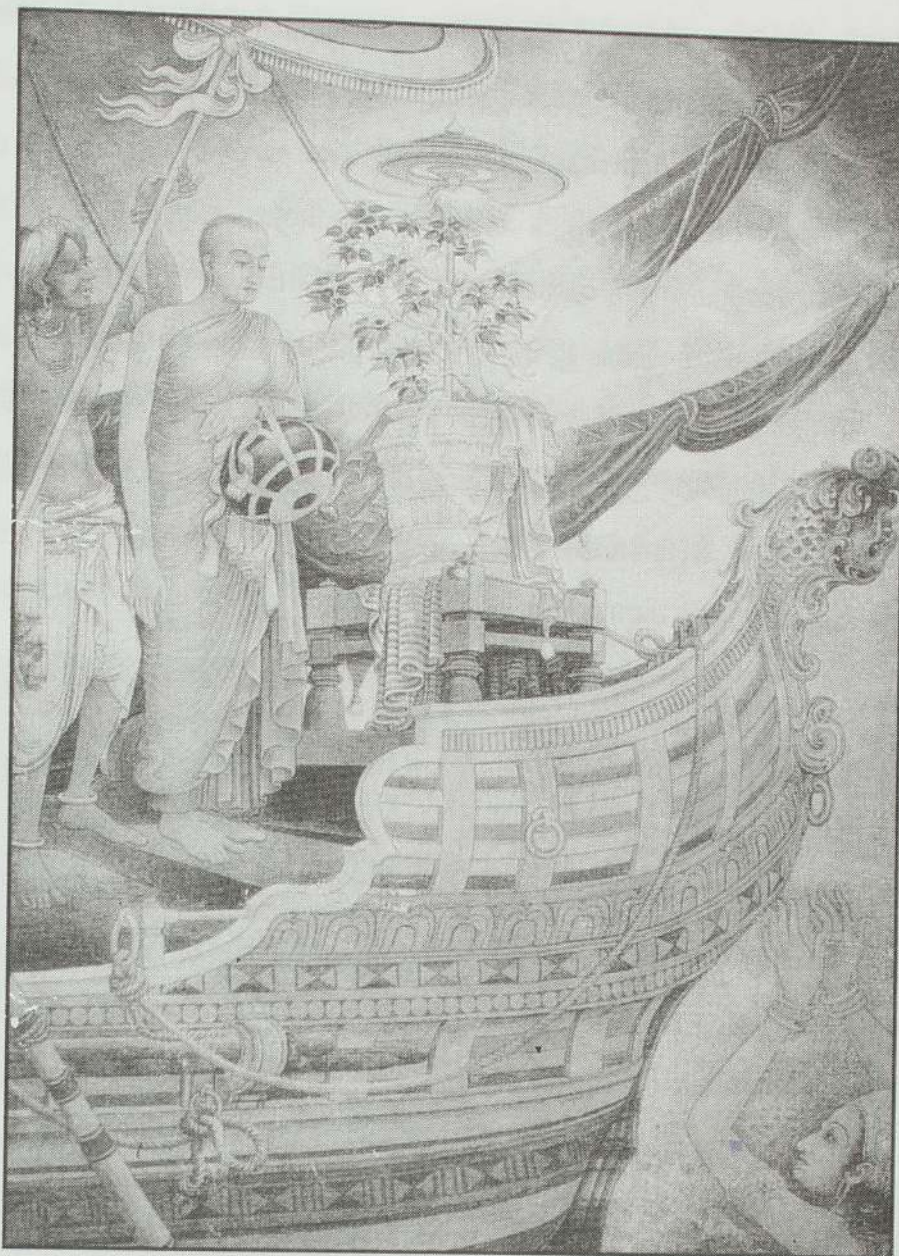
முதலாவதாக இந்த உடல்களினால் மனதில் தொற்ற வைக்கப்படுவது அந்நியமான கலாசாரக் கருத்தாடல்கள் ஆகும். அவர்களுடைய தோரணைகள், உடைகள், தழுவல்கள் முழுமையாகவே விஹாரை ஓவியக்கலையின் அடிப்படைக்கு புறம்பானவையாகும். அதாவது

அவற்றினூடாக வெளிப்படுத்தப்படுவது ஐரோப்பியப் பின் மறுமலர்ச்சிக் காலகட்டத்தைக் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தல் மற்றும் நவீன ஓவியக்கலைப் பாரம்பரியத்தின் பண்புகளையும், பொருள்களையும் எடுத்தாள்தல் என்பதுமாகும் (2004).

என்னால் இதுவரை எடுத்துக் காட்டப்பட்ட வாசிப்பையும், பதிரகேயினால் முன்வைக்கப்பட்டுள்ள கருத்தையும் ஒன்றாக எடுத்துப் பார்க்கும் போது கதளுவாவில் புதிய ஒல்லாந்த ஓவியங்கள் முன்னெடுக்க முயற்சித்த ஓவியப் புத்தாக்கம் மற்றும் அறிவாராய்ச்சியியல் உடைப்பின் பொருத்தமான தன்மை தொடர்பாகவும், அதன் பயன்பாடு தொடர்பாகவும் சில முடிவுகளுக்கு வர முடியும். முதலாவது விடயம் யாதெனில், உள்ளடக்க ரீதியாகவும் – பாணி ரீதியாகவும் இவ்வாறான ஓவியப் புதுப்பித்தலுக்கு இலங்கை பௌத்த சமூகமோ, கதளுவ பிரதேசத்தைச் சார்ந்த சமூகக் குழுமங்களோ தயாராக இருந்தமையையோ அல்லது அவ்வாறானதொரு புதுப்பித்தலுக்கான அல்லது மாற்றத்திற்கான வேண்டுகோளை அவர்கள் முன்வைத்துள்ளமையையோ எம்மால் கண்டடையக்கூடியதாக இருக்கவில்லை. அதேபோல இவ்வாறானதொரு சர்ச்சைக்குரிய நிலையடையக் கூடிய நிலையில் இருந்த இந்தத் தலையீட்டைச் செய்யக்கூடிய போதியளவு சமூக மற்றும் அரசியல் ஏற்றுக் கொள்ளல் இக்கலை குழுவின்கோ, அதன் செயற்திட்டத்திற்கு வசதி வழங்குபவர்களுக்கோ இருந்துள்ளதாகவும் தெரியவில்லை. மிகவும் முக்கியமான விடயம் யாதெனில், இந்தத் தலையீட்டால் தோன்றிய பிரச்சினைகளுக்கும், வன்முறைகளுக்குமான பின்னணியாகவுள்ள நிலைமைகள் தொடர்பான அரசியல் நுண்ணறிவு என்பன இக்குழுவிடம் தெளிவாகவே காணப்பட்டமையாகும். இதன்படி பார்க்கும்போது, இந்தச் செயற்திட்டத்தின் தோல்விக்கான முக்கியமான காரணமாக நிலவும் பாரம்பரியம் மற்றும் அதன் இயங்கு நிலை தொடர்பாகவும், அரசியல் தொடர்பாகவும் கவனிக்காமல் பலாத்காரமான முறையில் புத்தாக்கத்தின் சுமையையும், அறிவாராய்ச்சியில் உடைப்பின் அழுத்தத்தையும் மேற்கொண்டமை யாகும்.

ஓவியக்கலைஞரின் சுதந்திரத்தின் எல்லைகளும் சுவை தொடர்பான அரசியலும்

மேற்கூறப்பட்டுள்ள தலைப்பினை மேலும் முன்னெடுத்துச் செல்வதற்கு நாங்கள் ஓவியக்கலைஞரின் சுதந்திரத்தின் எல்லைகளையும் ஓவியக்கலைஞரின் தும், அவனது சமூகத்தினதும் சுவையின் எல்லைகள் மற்றும் முரண்பாடுகள் என்பன தொடர்பாகவும் கலந்துரையாடுவது அவசியம். அவ்வாறு செய்யும் போது தனிப்பட்ட கலை வெளிகளுக்கும், பொது கலை வெளிகளுக்கும் இடையிலான வேறுபாடுகளின், அந்த வேறுபாடுகளின் விஸ்தீரணங்களையும் புரிந்து கொள்ள முடியும். ஏனெனில் பொது மற்றும் தனிப்பட்ட வெளிகளுக்குள் முயற்சிக்கப்படும் கலை ரீதியான செயற்பாடுகளின் உரிமைகளும், பொறுப்புகளும் ஒன்றுக்கொன்று மாறுபடுவதாகும். ஓவியக்கலைஞரான சந்திரகுப்த தேனுவரவினால் கதளுவாவின் ஒல்லாந்த ஓவிய செயற்திட்டம் அழிக்கப்பட்டமையை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுதப்பட்ட 'பொது கலாசம்பத்



8

சங்ஹாரகயோ' ('பொதுக் கலை வளங்களை அழிப்போர்') எனப்படும் கட்டுரையில் அவர் கீழ்வரும் ஒரு கருத்தை முன் வைத்துள்ளார்.

"அந்தக் கலையாக்கங்கள் கீழ்த்தரமானவையாக இருந்தாலும் அவற்றினை அழிக்கும் உரிமை ஒருவருக்கும் கிடையாது. குறிப்பாக ஒரு கலைஞரால் உற்பத்தி செய்யப்பட்ட கலையாக்கம் ஒன்றினை அவர் சமூக நிலைப்படுத்திய பின், அவற்றினை அழிக்கும் உரிமை ஒருவருக்கும் இல்லாமைக்குக் காரணம், அப்போது அந்த கலையாக்கமானது தனிப்பட்ட வெளியில் இருந்து விலகி, பொது மக்களினது வெளிக்குள் நுழைவதேயாகும். எனவே கலை ஆக்கத்தின் உரிமையானது அந்த சமூகத்தில் வாழும் கலாசார பிரச்சினைகளுக்குரியதாகி பொது உரிமையாக்கப்படுகிறது" (2004:3).

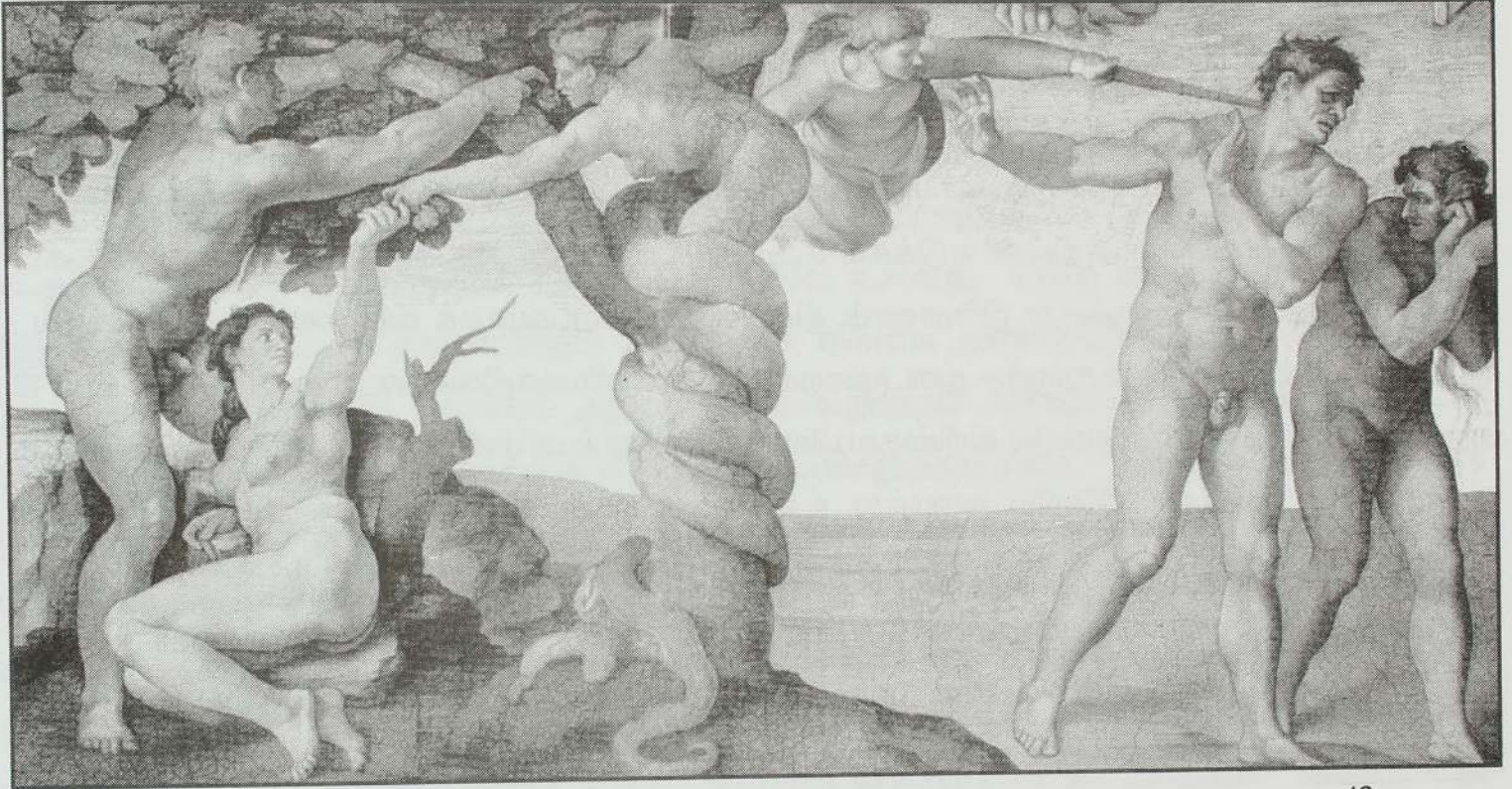
இந்தச் சிக்கலான தன்மையே கட்டமைப்பு ரீதியாக பெருமளவில் இத்துடன் ஒத்ததாக தேனுவராவின் மேல் கூறப்பட்ட கூற்றுக்குள் உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளது. உள்ளது. பொதுக்கலைப்

பொருளாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட (உதாரணமாக அலுக்கணப் புத்தர் சிலையை போன்ற) கலையாக்க மொன்றினை அழிப்பதற்கு ஒரு நபருக்கோ அல்லது ஒரு குழுவின்கோ உரிமை கிடையாது என்று அவர் கூறுவது, எல்லோராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட கூடிய ஒன்றாகும். ஆயினும் பிரச்சினையாக உள்ளது யாதெனில் ஒரு கலையாக்கம் பொதுக் கலைவெளிக்குள் வருவதும், பொதுக் கலாசார உரிமையாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படுவதும் எந்த வகையான செயற்பாட்டின் ஊடாக என்ற கேள்வியைச் சார்ந்ததாகும். அலுக்கணப் புத்தர் சிலை அல்லது யாழ்ப்பாணத்தில் நல்லூர் கோயில் என்ற இரு சமய தளங்களும் சமயத்தைச் சார்ந்த வெளிகள் என்பது போலவே, பொதுக் கலை வெளிகளாகவும் கருதப்படக்கூடியவையாகும். அவற்றுக்கு அந்த நிலைமை கிடைத்தமைக்கு பரந்தளவிலான கலாசார கருத்தாடலுக்குள் இலங்கை சன சமூகங்களின் பலவற்றிற்கும் அவை தொடர்பான 'பொது' ஏற்றுக்கொள்ளல் உள்ளமையே பிரதான காரணமாகும்.

இது காலத்தின் பயணத்துடன் வரலாற்று ரீதியாக ஏற்பட்ட உடன்பாடாகும். அந்தக் காரணத்தாலேயே அவ்வாறானதொரு வெளியில் திடீரெனத் தோன்றிய ஒரு கலைஞரால் ஒரு ஓவியமோ அல்லது ஒரு சிற்பமோ உருவாக்கப்படும் என்று சிந்திக்க முடியாது. இதன்படி பார்க்கும் போது தேனுவர வாதிடும் விதத்திலான நொளலா ரோசின் ஓவியம் தனிப்பட வெளியில் இருந்து பொது வெளிக்கு வந்தது எவ்வாறு? எப்போது எந்த வரலாற்று ரீதியான செயற்பாட்டின் விளைவாக என்ற கேள்விகள் மிகவும் பாரதூரமானவையாகத் தோன்றுகின்றன. தனி மற்றும் பொது கலை வெளிகளில் காணப்படும் பெருமளவிலான எண்ணக்கரு மற்றும் நடைமுறை சார்ந்த வித்தியாசங்கள் அடையாளங்காணப்படாமை இந்தக் கருத்துகளினதும், நொளலா ரோசிடமும் இருந்த புலக்காட்சியின் மையமான பிரச்சினையாகும். இதன் போது நிகழ்ந்துள்ளது யாதெனில் பொது வெளியொன்றினை தனிப்பட்ட வெளியொன்றாக கணித்துச் செய்யப்பட்ட கலைச் செயற்பாடுகள் மேற்படி எண்ணக்கரு சார்ந்த வித்தியாசத்தை அடையாளங் காணாத காரணத்தாற் தோன்றிய அரசியலுக்குள்ளும், சமூக பரஸ்பர முரண்பாடுகளுக்குள்ளும், விளைவுகளுள்ளும் அழிவடைந்து போய்விடுதல் ஆகும்.

இந்தக் கலந்துரையாடலுக்கு உரிய அடுத்த மையமான எண்ணக்கரு சுவை தொடர்பானது ஆகும். அதாவது கலைஞரினதும், சமூகத்தினதும் சுவைக்கு இடையிலான வேறுபாடு அல்லது அந்த இரண்டிற்கும் இடையில் ஏற்படும் முரண்பாடு தொடர்பாகக் கவனஞ் செலுத்துவதாகும். 'Metamorphosis of Taste' ('சுவையின் உருமாற்றம்' - 1995) என்ற கட்டுரையில் பிரஞ்சுச் சமூக வியலாளரான பியறே போர்டியோ சுவை உருவாக்கப்படுவது நடைமுறைகள் (உதாரணம்; விளையாட்டு மற்றும் ஓய்வு நேர செயற்பாடுகள் போன்றவை), பொருட்கள் (வீட்டு தளபாடங்கள், உடுப்புகள், வீடுகள் போன்றவை) ஆகியவற்றிற்குள் இருந்து செய்யப்படும் தெரிவுகள் ஊடாகவே ஆகும் என்று கூறுகிறார் (போர்டியோ 1995:108). அதாவது இந்தத் தெரிவுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ள கொள்கையாக தோன்றுவது சுவையாகும் (போர்டியோ 1995:105). போர்டியோவின் இந்த எளிமையான - பொதுவான கருத்தை மேலும் விரிவுபடுத்துவதாக இருந்தால், ஒரு நபருடைய

சுவையைக் கண்டு பிடிக்க உதவுவது அவரது/அவளது சமூக நடைமுறைப் பொருட்களின் தொகுதியொன்றில் இருந்து தமக்குரிய தெரிவை தீர்மானிக்கும் விதத்தில் ஆகும் (பெரேரா 1999:69). இந்த எல்லா தெரிவு செய்து கொள்ளுதல்களும் அல்லது தெரிவு செய்யப்படும் சமூக நடைமுறைகளும், பொருட்களுக்கும் கலாசார மூலதனமொன்றினால் அல்லது பெறுமதியால் நிர்ணயிக்கப்பட்டுள்ளது. வெளிப்புறச் சமூகத்தால் அல்லது சமூகத்திலுள்ள பலமுள்ள சிலரால் அதன் பெறுமதி மிக்கதாக தரப்பட்ட பொருள் விளக்க அடிப்படைக்கு ஏற்ப அது நிர்ணயிக்கப்பட்டுள்ளது (பெரேரா 1999:69). அதன்படி சுவை என்பது ஒருபோதும் ஒற்றை ரகத்தை சார்ந்ததாகவோ அல்லது ஒற்றை அம்சமாகவோ இருப்பதல்ல என்பதும், அது எப்பொழுதும் ஒரு வகை அதிகாரப் படிநிலைக்கு ஏற்பதாகவே வகைப்படுத்தப்பட்டதாகவும், அதன் அடித்தளமாகவுமே இருக்கின்றது. போர்டியோ இந்த நிலைமையைக் கீழ்வருமாறு மேலும் விபரிக்கிறார்.



10

"சுவைகள் நிலவுதற்கான 'நல்ல' அல்லது 'கெட்ட' சுவை (distinguished) அல்லது இழிவான (vulgar) சுவை என வகைப்படுத்தப்பட்ட பொருட்கள் (goods) இருத்தல் வேண்டும். அதாவது வகைப்படுத்தப்பட்ட மற்றும் வகைப்படுத்தப்படும் மற்றும் படிநிலையாக்கப்பட்ட மற்றும் படிநிலையாக்கப்படும் நிலைமையொன்றாக அது இருக்கும்" (போர்டியோ 1995:100).

மேலும் இவ்வாறு சுவையை படிநிலையாக்கஞ் செய்யவோ அல்லது வகைப்பாடு செய்வதற்கோ உரிய திறமை அனைவருக்கும் இருப்பதில்லை. சமூகத்திற்குள் கலாசார மற்றும் அரசியல் அதிகாரம் உள்ள பிரிவுகளால் மட்டுமே அது செய்யப்படக் கூடியதாக உள்ளது. சுவை! தொடர்பாக மேலே கலந்துரையாடப்பட்ட நிலைமை இங்கே நாங்கள் கலந்துரையாடும் ஓவியம் தொடர்பான விடயத்தில் முக்கியத்துவம் பெறுவது எவ்வாறு?

தன்னுடைய சமூக நடைமுறைகளின் ஒரு பகுதியாக அல்லது தனது சுவை வகைப்படுத்தலின் பகுதியாகக் கலையாக்கங்களை வாசிக்க எந்தொரு சமூகமும் தயாராக உள்ளது. அந்த வாசிப்பிற்கு அடித்தளமாக உள்ளது அல்லது அந்தச் சுவையை வெளிக் காட்டுவதூடாக குறிப்பிட்ட சமூகம் அல்லது நபர்களின் சமூக அந்தஸ்து, வர்க்க அடித்தளம், கல்வி, அறிவின் எல்லைகள் போன்ற பலவிதமான புலங்களின் பாதிப்புகளை இனங் காணவும் அது உதவுகிறது. இதன்படி நொளலா றோஸ் உட்பட அவருடைய குழுவினர் தம்முடைய ஓவியங்களை வரைந்தமை தொடர்பாகவும், அவற்றிற்கான எதிர்ப்பைக் காட்டியவர்கள் மற்றும் அதே நேரம், அது தொடர்பாக தங்களுடைய கருத்துகளை வெளியிடாதிருந்தவர்கள் முதலிய ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்ட மூலாதாரங்களில் இருந்தேயாகும். வர்க்கம் சார்ந்ததும் ஏனைய சமூக நிலைமைகள் காரணமாகவும் சுவை வெளிப்பாடுகள் பெரும்பாலும் மாறுபடக் கூடியதாக இருந்த போதிலும், எந்தொரு சமூகத்திலும் சில விடயங்கள் தொடர்பாக குறிப்பிட்ட சில சுவை சார்ந்த கூட்டிகள் பெரும்பாலும் ஒன்றுக்கொன்று நிகரானவையாக இருக்கவும் கூடும். அதாவது சமயம், தேசியவாதம் போன்ற எண்ணக்கருத்துக் களுடன் தொடர்புடைய கருத்துக்களும், சுவைகளும் வெளிச் சமூகத்தின் அதிகார குழுமங்களின் பாதிப்புக்களுக்கும், தரப்படுத்தற் செயற்பாடுகளுக்கும் உட்படுவதன் காரணமாகப் பெரும்பாலும் homogenous தன்மையொன்றினை எடுக்கக் கூடியதாக உள்ளது. அதன் படி தற்போதைய சிங்கள சமூகத்தின் பல பிரிவுகளுக்குள் நிர்வாணம், திருமணம், பகிரங்கமாகக் காதலை வெளிப்படுத்தல், ஒழுக்கம் போன்ற கருத்துக்களும் - நடைமுறைகளும் காலனியவாதிகளுடைய அனுசரணையால் 18 மற்றும் 19 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் கிறிஸ்தவ மிஷனரிகளினால் பரிசளிக்கப்பட்ட விக்ரோறிய ஒழுக்க முறைமையின் அடிப்படையிலேயே அமைந்து உள்ளன. ஆயினும் தற்போது முழுமையாகவே சிங்கள அல்லது இலங்கைத் தேசத்திற்குரிய யதார்த்தமொன்றே உள்ளது என்பதும் எம்மால் மனங் கொள்ளத்தக்கது. அதன்படி விஹாரை போன்ற சமயம் சார்ந்த வெளியொன்றில் ஓவியம் அல்லது சிற்பம் போன்ற கலையாக்கங்களை நாம் வாசிப்பது மேலே குறிப்பிடப்பட்ட விதத்திலான எல்லைகளால் தீர்மானிக்கப்பட்ட வில்லை ஒன்றின் ஊடாகவே ஆகும். பிரசைகளின் சுவை என்பது தீர்மானிக்கப்படுவதும், வெளிப்படுத்தப்படுவதும் இதனூடாகவே ஆகும். இந்த நிலைமைக்குள் நொளலா றோசின் அணைத்து முத்தமிட்டு கொண்டிருக்கும் பெண் உடல்களும், சுயாதீனமாக இங்கும் அங்கும் நடந்துகொண்டிருக்கும் ஆண்களினதும், பெண்களினதுமான உடல்களும், இடைக்கு கீழே போதி மரக்கிளை இருக்கும்படி கையில் எடுத்துக் கொண்டிருக்கும் கதா பாத்திரம் மற்றும் ஏனைய ஓவியங்களும் தங்களுடைய சுவையுடன் பெரும்பாலும் பொருந்தாத, ஒவ்வாத நிலையில் உள்ளன என்பதனைத் தீர்மானிப்பதற்குச் சமூகத்தின் பலவித தளங்களில் இருந்த நபர்களின் பிரிவுகளுக்கு சந்தர்ப்பங்கள் இருந்தன. ஆயினும், இந்த ஓவியங்கள் தெளிவாக றோஸ் உட்பட ஒல்லாந்தக் கலைஞர்களினதும், அதேபோலவே அந்தச் செயற்திட்டத்திற்கு எந்த விமர்சனமுமின்றி இலங்கை சார்ந்த அபிப்பிராயங்களை உருவாக்கித் தந்தவர்களினதும் சுவையுடன் மட்டுமே தொடர்புபட்டிருந்தது. இந்த ஓவியங்கள் தொடர்பாக வெளிவந்த மிகவும் எதிர்மறையான, தவறான மற்றும் பிரச்சினைக்குரிய செய்தித்தாள் அறிக்கைகள் பலவற்றிற்கு³ அடித்தளம் வழங்கியது

இந்தக் கலைஞருக்கும் – சமூகத்திற்கும் இடையில் நிலவிய சுவை ரீதியான முரண்பாடுகளே ஆகும். மிகவும் எளிமையாகக் கூறுவதாக இருந்தால் நொளலா றோஸ் மற்றும் அவரை பின்பற்றுபவர்களால் புரிந்து கொள்ளப்படாத விடயம் என்பது, அவர்களுடைய தனிப்பட்ட சுவையையும் அதனை அடிப்படையாகக் கொண்ட கலைச் செயற்திட்டத்திலிருந்து மிகவும் வேறுபாடுடைய பொது மற்றும் சமூக வெளிக்கு படைப்பை கொண்டு வரும் போது ஏற்படும் பிரச்சினைகளுக்கு முதலாவதாகத் தீர்வுகாண வேண்டியதாக இருந்தது என்பதே ஆகும் அல்லது அவர்களுடைய கலை முயற்சியை சமூகத்தின் சுவைக்கு ஏற்பதாக மாற்றியமைக்க வேண்டியதாக இருந்தது என்பதும் ஆகும்.

எனது நம்பிக்கைப்படி இந்தக் கலந்துரையாடலானது தற்போது மேலே கூறப்பட்ட கருத்துக்களுடன் நெருங்கிய தொடர்புடைய கலைஞருடைய உரிமையின் எல்லைகள் எனப்படும் மிகவும் முக்கியமான கருப்பொருளை ஆராய்ச்சி செய்தல் என்ற இடத்திற்கு வந்து சேர்ந்துள்ளது. இலங்கை உட்பட்ட எல்லாச் சமூகங்களையும் சார்ந்த பெரும்பாலான கலைஞர்களால் நம்பப்படும் விடயமாக உள்ளது தன்னுடைய ஆக்கச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடுவதற்கு படைப்பாளியாகத் தனக்கு எல்லையற்ற உரிமையும், சுதந்திரமும் உண்டு என்று நம்புவதாகும். கலை என்பது பரிசுத்தமானதும், கடவுளின் ஆசியைப் பெற்றதுமான செயற்பாடாகவே உள்ளது என்ற தவறான அபிப்பிராயமும் இதற்குரிய முக்கியமான காரணமாகும். சமூகத்தின் ஏனைய அனைத்துச் செயற்பாடுகள் மற்றும் நடைமுறைகள் போலவே கலையும் அந்தக் கலை உற்பத்திச் செயற்பாடு நிகழும் நொடியுடன் சார்புடையதாகவும், அந்தச் சமூகத்தின் மீது அதிகாரம் செலுத்தும் சமூக – அரசியல் மற்றும் கலாசார முடிச்சுகளோடும், எல்லைகளோடும் இது இணைந்துள்ளது என்பது கவனிக்கப்பட வேண்டியதாகும். பொது வெளிக்குள் கலையாக்கங்களில் ஈடுபடும்போது, இந்த நிலைமையை மிகவும் தெளிவாகக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. ஆயினும் தனிப்பட்ட வெளியில் ஆக்கப்பட்ட கலையாக்கங்கள் பொது வெளிக்குள் வரும் போதும் கூட இது இந்த விதத்திலே பாதிக்கப்படுகின்றது. இந்தக் கருத்துத் தொடர்பாக மேலும் ஆய்வு செய்யும் போது அனோலி பெரேராவின் கட்டுரையான 'கலைஞனின் சுதந்திரம் பேரத்திற்குரிய தன்னுரிமையா? (2004) என்ற கட்டுரையில் உள்ளடக்கப்படும் கருத்துகளிலிருந்து இதற்குரிய வெளிச்சத்தைப் பெறக்கூடியதாக உள்ளது. ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்ட இரு வெளிகளுக்குள் ஆக்கப்பட்ட இரு கலையாக்கங்களை வாசிக்கும் பெரேரா கலையாக்கச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுதல் என்ற பெயரால் கலைஞர் பெற்றுக் கொள்ளும் சுதந்திரத்தின் சுபாவத்தை கேள்விக்குள்ளாக்குவத னூடாக இதனை ஆராய்ச்சி செய்வதற்கு முயற்சிக்கிறார் (2004:54). அவரால் எடுத்துக் காட்டப்பட்டபடியும் பெரும்பாலும் உலகளவில் பிரபல்யமடைந்துள்ள நம்பிக்கைகளின்படியும் கலைஞர் என்பவர் மானிட சுபாவத்திற்குள் நுழையக்கூடிய ஒருவராகவும், அந்த அர்த்தத்திற்குள்ளே அவருக்கு எல்லையற்ற ஆக்க அதிகாரம் உண்டு என்பதும் உறுதிப்படுத்தப்பட்டதாகவே உள்ளது (பெரேரா 2004:54). அதாவது கலைஞர் என்பவர் இயற்கையான மேதை (genius) அல்லது படைப்பாளி என்ற கருத்தே இதுவாகும் (2004:54–55). ஆயினும் இந்த எல்லையற்ற சுதந்திரம் தொடர்பான கருத்தானது சமகால நிலைமைக்குள்

எவ்வளவு தூரம் நடைமுறைச் சாத்தியமானது? ஒரு விதத்தில் பார்க்கும் போது நொளலா றோஸ் பிராந்திய அல்லது உள்ளூர் கலாசார அரசியலைப்பற்றிக் கவனம் செலுத்தாமல் தங்களுடைய ஆக்கச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டவராக இருந்தாலும், சந்திரகுப்த தேனுவர தனது கட்டுரையில் எடுத்துக் காட்டியது போல கீழ்த்தரமான கலையாக்கங்களை உருவாக்குவதற்கான உரிமை கலைஞர்களுக்கு உண்டு என்று கூறுவதன் வழியாக கலைஞருக்குரியதாக நம்பப்படும் மேலே கூறப்பட்ட 'நடைமுறைச் சாத்தியமற்ற' (utopian) நம்பிக்கையை மிகவும் எளிமையாகவும் – நடைமுறைக்குச் சாத்தியமற்ற விதத்திலும் ஏற்றுக் கொண்டுள்ளமையைக் காண முடிகிறது. கலை ஆக்க வெளியானது இவ்வளவு எளிமையானதாகவும், இவ்வளவு சுயாதீனமானதாகவும் இவ்வாறு பரஸ்பர முரண்பாடுகள் அற்ற ஒன்றாகவும் தான் உண்மையில் காணப்படுகின்றதா?

சமகாலக் கலையில் உள்ள பல்லர்த்த உற்பத்திக்கான நிலைமைகளும், பலவிதமான கலைஞரின் வகிபாகங்களினூடாகவும் கலை உற்பத்தி நிகழும் சமூக கலாசார களங்களில் உள்ள வரலாற்று ரீதியான நிலைமைகளும் 'உடன்பாடுகள் செய்ய வைக்கப்பட்ட கலைஞரின் 'சுதந்திரம்' என்பது எல்லைகள் இல்லாத சுதந்திரமாக இருக்க முடியுமா?' (2004:55) என்பதையே பெரேரா தனது கட்டுரையில் மேலும் கேள்விற்குள்ளாக்குகிறார். மேலும் அவரால் எடுத்துக்காட்டப்படும் இன்னொரு முக்கியமான விடயம் 'இந்த உடன்பாடு செய்யப்பட்ட சுதந்திரத்திற்குள் உற்பத்தி செய்யப்படும் கலை, அதன் நுகர்வோர்களாக உள்ள பார்வையாளர்களிடம் செய்து கொள்ளும் கொடுக்கல் வாங்கல் செயற்பாடுகள் அதற்குரிய சிக்கலான நிலைமையொன்றினை அடைவது' என்பதையே ஆகும் (2004:56). இந்த நிலைமைகளுக்குள் எந்தவொரு கலையாக்கமாக இருந்தாலும் – தனிப்பட்டதோ அல்லது பொது வெளியில் அது உற்பத்தி செய்யப்பட்டதாக இருந்தாலும் கூட அதனை உற்பத்தி செய்த சந்தர்ப்பத்திற்கு வெளியே அது நிலைநிறுத்தப்பட்டதொன்று அல்ல (பெரேரா 2004:50). மேலே கலந்துரையாடப்பட்ட எண்ணக்கரு சார்ந்த தெளிவுபடுத்தல்கள் கதளுவாவின் ஒல்லாந்த ஓவிய செயற்திட்டத்தை வாசிக்கும் போது பெருமளவுக்குப் பொருத்தமாகின்றன.

விஹாரை போன்ற பொது வெளியில் ஓவியமாக்கும் போது அங்கு நிலவும் கலாசார சமூக மற்றும் அரசியல் நிலைமைகளுக்கு சார்புடையதாக கலைஞரின் சுயாதீனம் மிகவும் மட்டுப்படுத்தப்படுவதை நினைவு கொள்ளாதிருத்தல் என்பது இதன் போது தோன்றும் பிரதான பிரச்சினையாக உள்ளது. மேலும் அவருடைய ஓவியங்கள் நுகரப்படும் வெளி, அதன் நுகர்வோர்கள் அந்த ஓவியங்களுடன் ஏற்படுத்திக்கொள்ளக் கூடிய கொடுக்கல் வாங்குதலின் சுபாவம் என்பனவற்றைப் புரிந்து கொள்ளாமையும் இதற்குள் அடக்கும். கலைஞனானவன் தான் கலை உற்பத்திச் செயற்பாட்டில் ஈடுபடும் பரந்தளவிலான சமூகத்தின் அரசியல் மற்றும் இயங்கு நிலைகள் தொடர்பான போதியளவு புலன் அறிவின்றி இருத்தலும், இந்த இரு விடயங்களுக்கும் அடித்தளமாக உள்ளது. இந்த எல்லைகள் தொடர்பான உதாரணமொன்றினை எடுத்துப் பார்ப்போம். இந்த ஓவியங்கள் தொடர்பாக முன்வைக்கப்பட்ட பிரதான விமர்சனமாக இருந்தது என்னவெனில் அந்த

ஓவியங்கள் நிர்வாண ஓவியங்களாக இருந்தமையும், தேவையற்ற விதத்தில் காமத்தை குறிக்கும் பண்புகளை உள்ளடக்கியதாக இருக்கும் காரணத்தினாலும் பௌத்த விஹாரை வெளிக்குள் அவை தகாதவை என்பதும் பார்க்கப்பட்டன (விஜே சிறிவர்த்தன 2004:9-22, தேனுவர 2004: 35). இதில் ஒரு உருவம் கூட நிர்வாணமானதாக இருக்கவில்லையென்றாலும், பல பெண் உருவங்களின் உடுப்புகளும் தோற்றமும் மிகவும் காமத்தை தோற்றுவிக்கும் தன்மையில் இருந்தமை மிகவும் தெளிவு. இந்த ஓவியங்கள் தனிப்பட்ட வெளிகளில் வரையப்பட்டவையாக இருந்திருந்தால் அது தொடர்பான பிரச்சினைகள் தோன்றாமல் இருக்க கலைஞருக்கு கிடைக்கும் பரந்தளவிலான சுதந்திரம் காரணமாக இருக்கலாம். ஆனால் விஹாரை போன்ற பொது வெளியில் ஓவியமாக்கியவுடன் அவை பிராந்திய, உள்ளூர், தேசியவாதம் மற்றும் காலம் ஆகியவற்றினால் தீர்மானிக்கப்பட்ட வரலாற்று ரீதியான நிலைமைகளினாலும், பல்வகைக் கருத்தாடல்களினாலும் மறுபொருள் விளக்கங்களுக்கு உட்படுத்தப்படுகின்றது. தெளிவாக நடத்தும் இதுவே ஆகும். இந்த நிலைமைகளின் கீழ் கலைஞர்கள் தம்முடைய சுதந்திரத்தின் எல்லைகளைப் புரிந்து கொள்ளாத காரணத்தாலேயே இந்த ஓவியங்கள் பலவும் 'ஆபாச' மற்றும் 'நிர்வாண' ஓவியங்கள் என்ற எதிர்மறை பெயரிடல்களைப் பெற்றதுடன் சமூகத்தின் பலவகையான கருத்தாடல்களினாலும் அடைக்க வைத்தமையைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

இந்த ஆபாசம் எனப்படும் வாசிப்பினை நிராகரிப்பதற்கும், செல்லுபடியற்றதாக்குவதற்கும் விஜேசிறிவர்த்தனாவினால் தன்னுடைய நீண்டகட்டுரைக்குள் அமைக்கப்பட்ட கருத்தியல் பின்னணிக்குள் எம்மால் கவனம் செலுத்தப்பட வேண்டிய முக்கியமான வரலாற்று ரீதியான விடயமொன்று எடுத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளது. அவரது, கலைஞரின் சுயாதீனத்தையும் சுதந்திரத்தையும் பாதுகாக்கும் நோக்கத்தில் எழுதப்பட்டுள்ள காரணத்தாலும், அந்த தகவல்களுக்குள்ள வரலாற்று ரீதியான முக்கியத்துவம் காரணமாகவும், நாங்கள் அந்தத் தகவல்கள் மீது மீண்டும் கவனஞ் செலுத்துவோம். அந்த விடயம், அதாவது உதாரணமாக பொலநறுவையில் திவங்க படிம ஆலயத்தில் இருந்த கி.பி.12 மற்றும் 13 ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த 'அசங்க்யவதி' எனப்படும் ஜாதகக் கதையை வெளிப்படுத்தும் ஓவியத்தில், ஒருவரையொருவர் அணைத்தபடி படுக்கையில் புணர்ச்சியில் ஈடுபடும் நிர்வாணமான ஆணையும் பெண்ணையும் சித்திரிக்கிறது (விஜே சிறிவர்த்தன 2004:24). 1951 இல் மாட்டின் விக்கிரமசிங்ஹ இந்த ஓவியத்தினைக் கீழ்வரும் சொற்களினால் விபரித்தார்.

"மேகலையினால் இடுப்பு அலங்கரிக்கப்பட்ட ஒரு பெண்ணின் உடம்பின் மேற் பகுதி மற்றும் வானம் எனப்படும் சேலையால் மறைக்கப்பட்டுள்ள கீழ்ப்பகுதியுடன், ஆணின் இடது கால் பெண்ணின் வலது காலை சுற்றிக் கொண்டு உள்ளது. அவனது இடது கை பெண்ணின் முதுகின் நடுப்பகுதியில் வைக்கப்பட்டு இருப்பதுடன்

இறுக்கமாக அவளைப் பிடித்துக் கொண்டு அவளது முகத்தில் முத்தமிட முயற்சிக்கிறார். இது வத்சாயனரின் காமசூத்ரத்தில் வரும் 'தீல-கண்டுல' எனப்படும் தழுவல் நிலை ஆகும்" (மேற்கோள் விஜே சிறிவர்த்தன 2004:25).

இதனைப் போலவே, நாலந்தா படிம வீடு எனப்படும், இந்து வாஸ்து சாஸ்திரப் பண்புகளைக் கொண்ட பௌத்த புனித தலத்தில் உள்ள செதுக்க வேலையொன்றில் ஒரு பெண்ணின் பாலுறுப்பு உள்ள இடத்தில் தேனீ ஒன்று காட்சிப்படுத்தப்பட்டுள்ளதாக தொல்பொருளியளாளர்கள் கூறுகிறார்கள். மேலும் அனுராதபுர இசுறுமுனிய விஹாரையில் உள்ள பிரபல்யமான 'இசுருமுனி காதலர்கள்' எனப்படும் கற்களாலான செதுக்கிலும் அரை நிர்வாணமும், காம உணர்வும் பிரதிபலிக்கப்படுகிறது. மேலும் பட்டாசாரா போன்ற பாத்திரங்கள், அவற்றிற்குரிய மனநிலையுடன் (பிள்ளைகளையும் கணவனையும் இழந்த அதிர்ச்சியால்) சில விஹாரை ஓவியங்களிலும், சமகால வெசாக் தோரணங்களிலும் காட்டப்படுவது நிர்வாணமாக அல்லது அரை நிர்வாணமான விதத்தில் என்றாலும் அது காம உணர்ச்சிகளை தோற்றுவிக்கும் விதத்தில் வரையப்படவில்லை (பார்க்க இலக்கம் 11இல் வரும் பட்டாசாரா கதையை சித்தரிக்கும் கதளுவ பூர்வராம விஹாரையிலுள்ள ஓவியம்). இந்தத் தகவல்களை வைத்து நோக்கும் போது காணக்கூடியதாக உள்ளது என்ன? தெளிவான சந்தர்ப்பத்திற்கேற்பதாக எமது வரலாற்றின் சில காலகட்டங்களில் நிகழ்ந்த சமூக கலாசார யதார்த்தங்களுக்கு அனுகூலமாகப் பௌத்த விஹாரை போன்ற பொது வெளிகளில் நிர்வாணமோ அல்லது அரை நிர்வாணமோ சித்தரிக்கப்படுவதற்கு அந்த காலங்களைச் சேர்ந்த கலைஞர்களுக்கு சுதந்திரம் இருந்துள்ளது என்பதாகும். ஆயினும் அந்தக் காலக்கட்டங்களில் நிலவிய சில கலாசார நொடிகளை அந்த சந்தர்ப்பங்களில் இருந்து மீட்டெடுத்து இன்று நிலவும் நிலைமைகளுடன் வரலாற்று தொடர்ச்சியற்றதாக ஒட்டி வைக்க முடியாது. இதன்படி விஜே சிறிவர்த்தனா தனது கட்டுரையில் எடுத்துக்காட்டியபடி (2004:22-25) தற்போதைய எமது சமூகத்தின் பாலியல் தொடர்புகளையும், அதே போல பொது வெளி சார்ந்த கலைப் பாரம்பரியங்களையும் மட்டுப்படுத்தும் அடித்தளங்களுள் ஒன்று விக்ரோறியன் ஒழுக்கவியல்வாதம் ஆகும். ஆயினும் அது இன்றைய எமது ஒட்டுமொத்த யதார்த்தத்தின் ஒரு பகுதியேயாகும். அதன்படி நொளலா றோசிற்கு ஐரோப்பாவில் சில பிரபல்யமான வெளிகளின் தழுவல் முறைகளை ஓவியமாக்க உள்ள சுதந்திரத்தையும், எமது வரலாற்றில் சில காலகட்டங்களில் மற்றும் விசேட சந்தர்ப்பங்களுக்கு ஏற்பதாக பௌத்த வெளிகளில் நிர்வணத்தை சித்தரிக்க இருந்த சுதந்திரத்தையும், கதளுவே கினிவல்லே நவமுனி விஹாரையில் மேற்கொண்ட ஓவிய செயற்திட்டத்துடன் எந்தவகையிலும் பொருத்தி நோக்கமுடியாது. ஏனெனில் இவை ஒன்றுக்கொன்று மாறுபட்ட கால வெளிகளைச் சார்ந்து வளர்ச்சியடைந்த நிலைமைகள் ஆகும்.

முடிவுரைக் குறிப்புகள்.

எளிமையாகக் கூறுவதாக இருந்தால் நான் இதுவரை கூற முற்பட்டது என்னவெனில், கதளுவ கினிவல்ல நவமுனி விஹாரையின் ஒல்லாந்த ஓவிய செயற்திட்டத்தின் ஆரம்பம் மற்றும் அதனை அழித்தல் என்ற விடயங்களால், குறிப்பிடப்பட்ட சந்தர்ப்பத்திற்குள் அந்த நிகழ்வு வரிசைக்கு அடித்தளமிட்ட சில நிலைமைகளின் இயக்க நிலைகள் பற்றிய ஒரு ஆய்வுப் புலத்தை உருவாக்குதல் ஆகும். அவ்வாறு செய்யும் போது இலங்கைத்தேசத்திற்குரிய விஹாரை ஓவிய பாரம்பரியத்தின் சில ஓவியங்களை வேறு ஓவியங்களுடன் ஒப்பிட்டு வாசித்தல், கலை தொடர்பான அரசியலை கலைஞரோடு ஒப்பிட்டு வாசித்தல், சுவை தொடர்பான அரசியல், கலைஞரின் சுதந்திரத்தின் எல்லைகள், பொது வெளிக்குள் கலையில் ஈடுபடும் போது ஏற்படும் வரையறைகள் போன்ற கருப்பொருட்கள் வழியாக இந்த வாசிப்பு மேற்கொள்ளப்பட்டது.

இதுவரை எடுத்துக்காட்டிய விடயங்களுக்கு மேலும் வலுவேற்றுமாறான சில தகவல்களின் வெளிச்சத்தினூடாக எனது வாசிப்பினை ஒரு முடிவுக்கு கொண்டு வருகிறேன். இந்த ஒட்டுமொத்த வாசிப்பு ஊடாக நான் கூற முயற்சிப்பது வெளிநாட்டு கலைஞர்களுக்கு கலை செயற்பாடுகளில் ஈடுபடுவதற்கு உரிமை இல்லை என்ற குறுகிய நிலைப்பாட்டிற்கு வருவதோ எமது சுவையுடன் பொருந்தாதவற்றினை அழித்தலை நியாயப்படுத்தும் மிகவும் பயங்கரமான நிலைப்பாட்டினையடைவதோ அல்ல. இதன் போது, வெறும் கலைஞரின் உள்ளூர் அல்லது வெளியூர் தன்மை அவ்வளவு முக்கியமானதன்று; பதிலாக முக்கியமானது என்னவெனில், கலைஞருடைய வெளிநாட்டுப் பின்னணி காரணமாகவே அவருக்குத் தேவையான வசதிகளை வழங்கியவர்களால், அவரது ஆக்க செயற்பாடுகளின் போது கட்டாயமாக அவரால் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட வைக்க வேண்டிய பலவிடயங்கள் அவருக்கு தெரியவைக்கப்படாமையாகும். அதேபோலவே, ஒட்டுமொத்தமாக கலையின் அரசியல் தொடர்பாக அவரிடம் நிலவிய முதிர்வடையாத கருத்துகளும், நிலைமையை மேலும் தீவிரமடைய அடித்தளமிட்டிருந்தது என்பதுடன், இந்த நிலைமைகள் காரணமாக இறுதியில் சர்வதேச கலாசார பரிவர்த்தனையாக ஆரம்பத்தில் அறிமுகம் செய்யப்பட்ட இச் செயற்திட்டம் முறிவடைந்து போனது மட்டுமின்றி, இந்நாட்டில் பிரச்சினையை தோற்றுவிக்கவும் காரணமாகிய செயற்திட்டமொன்றாகவே முடிவடைந்தது. பிரையோக சமூகவியல் மற்றும் மானுடவியல் இலக்கியங்களை வைத்து நோக்கும் போது எங்களுக்கு எப்பொழுதும் காணக்கூடியதாக உள்ள விடயம் யாதெனில், அபிவிருத்தி செயற்திட்டங்களை நிலைநாட்டும் போது மற்றும் இவ்வாறான செயற்திட்டங்களுக்கு வெளி உதவிகள் வழங்கும் போது உரிய சந்தர்ப்பத்துடன் தொடர்புடைய சிறப்பான அரசியல் நிலைமைகள் தொடர்பான சிறந்த புரிந்துணர்வு இல்லாத பட்சத்தில் அந்த செயற்திட்டங்கள் பிரச்சினைகளைத் தோற்றுவிக்க கூடிய செயற்திட்டங்களாக மாறமுடியும் என்பதாகும். இதன் போது நிகழ்ந்தது அவ்வாறான ஒன்றென்றால், என்னால் இது வரை எடுத்துக்காட்டப்பட்ட விடயங்களுக்கு மேலதிகமாக இன்னும் சில முக்கியமான விடயங்களும் இந்த

செயற்திட்டத்தின் துரதிஸ்டவசமான நிலைமைக்கு அடித்தளமாகியுள்ளன. இலங்கைச் சமூகத்தில் வேருன்றியுள்ள மிகவும் எதிர்மறையான சமூக நிறுவனமாகிய சாதிமுறையின் விளைவுகள் மற்றும் தற்போதைய சமூகத்தில் பரவியுள்ள சுயாதீன கிறிஸ்தவ சபைகளுக்கு மாற்றம் செய்யப்படுவதைச் சார்ந்த பயமே அவையாகும். இந்த நிலைமைகள் மற்றும் மேற்படி இரு கருத்தாடல்கள் கலைஞர்களினாலோ அல்லது அவர்களின் உதவியாளர்களாலோ ஆக்கப்படவில்லையென்றாலும் அவை தொடர்பாக நிலவிய புரிந்துணர்வற்ற நிலைமையுடன் இதற்கு முன் கலந்துரையாடப்பட்ட விடயங்களுடனும் சேர்ந்து இந்தச் செயற்திட்டம் மீது எதிர்மறையான பாதிப்புகள் ஏற்பட்டன என்பதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

ஏனைய சமூக அளவுகோல்களை அடிப்படையாகக்கொண்டு ஒழுங்கமைக்கப்பட்டுள்ள இலங்கைத்தேச சமூக அமைப்புக்குள், தற்போது சாதி முறையின் நடைமுறைகள் பிரயோசனமற்றதாக இருந்தாலும், அந்த முறைமைகளை இன்றும் இந்நாட்டின் பல இடங்களில் பலமாகக் காணக்கூடியதாகவே உள்ளது. கதளுவ எனப்படும் இடமும் பெரும்பாலான இடங்கள் போலவே சாதி முறையின் பாதிப்புக்களுள்ளான பிரதேசமேயாகும். எங்களுக்குத் தெரிந்தபடி சாதி முறை போன்ற சமூகப் பிளவுகள் பௌத்த சமயத்தால் நிராகரிக்கப்பட்டாலும் இந்நாட்டின் பௌத்த நிறுவனமும், விஹாரை முறையும் சாதிமுறையை அடிப்படையாகக்கொண்டே அமைந்திருக்கிறது. அதன் படி கதளுவ கினிவள்ள விஹாரையானது கொவிகம சாதியின் பங்களிப்பைக் கொண்ட விஹாரையாகும். அந்த விஹாரையின் ஆரம்பமே சாதிப் போராட்டமொன்றின் நடுவில் நிகழ்ந்ததொன்றாகவே பிராந்திய கருத்தாடல்களில் இருந்து தெரியவருகிறது. அது அவ்வாறு இருந்தாலும் இந்தக் கலையாகச் செயற்திட்டத்தின் ஆரம்பத்தில் இருந்தே இந்த நிலைமைகள் கவனத்திற் கொள்ளப்படவில்லை. அல்லது அது தொடர்பான விழிப்புணர்வுடன் யாரும் இருக்கவில்லை. இந்த விழிப்புணர்வற்றத்தன்மை ஒவிய செயற்திட்டத்தின் ஒரு விதிமுறையான நடைமுறையுடன் முரண்பட்டுள்ளமையைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. பொதுவாகவே விஹாரை சுவரோவியங்களை வரையும் போது நிகழ்வது அதற்கு அடிப்படையான கதைப்பொருள் பௌத்த வரலாறு, தொன்மை நம்பிக்கைகள், ஜாதகக் கதைகள், பிரதேச அல்லது தேசிய வரலாற்றின் பகுதிகள் போன்ற விடயங்களை கற்பனையுடன் ஒவியமாக்குதல் ஊடாகவாகும். அதாவது அவ்வாறு செய்யும் போது பொதுவாகவே மாதிரிகளை (model) பயன்படுத்துவதில்லை. ஆயினும் அவ்வாறு செய்வதற்கு எந்தவொரு தடையும் கூட இல்லை. மாதிரிகளைப் பயன்படுத்தப்படுவதை தற்போதைய இலங்கையில் பிரபல்யமடைந்துள்ள அக்கடமிக் கலை நடைமுறைகளின் போது பெருமளவில் காணக்கூடியதாக உள்ளது. இந்த ஒல்லாந்த ஒவியச் செயற்பாட்டின்போது முரசறையவோ, நடனக் கலைஞர்கள் மற்றும் ஏனைய பாத்திரங்களை வரையும் போதோ தமக்குப் பரிச்சயமான மேற்கத்தைய ஐரோப்பிய அக்கடமிக் பாரம்பரியத்துடன் இணையும்படி செய்யப்பட்ட உயிருள்ள மாதிரிகளைப் பயன்படுத்துவதற்கு கலைஞரால் தீர்மானிக்கப்பட்ட அதேநேரம், அதற்கு வசதிகளை வழங்கிய குழுக்களினதும் உதவி இதற்குக் கிடைத்தது.

அதாவது விஹாரைக்குள் தனக்கு தேவைப்பட்ட நிற்கும் நிலை வடிவங்களின் வரைவுப் பிரதிகளை தயாரித்து, பிறகு அவற்றினை அவர்கள் ஒவியமாக்கினர். மேலோட்டமாகப் பார்க்கும் போது இந்த நடைமுறையானது பிரச்சினைக்குரிய ஒன்றாக தெரியவில்லையென்றாலும், இந்தக் கலைஞர் களால் புரிந்துகொள்ளப்படாத ஒரு நிலைமை இந்த செயற்பாட்டில் உள்ளடங்கி இருந்துள்ளது. அதாவது இந்த மாதிரிகளாக இருந்தவர்கள் கொவிகம சாதியைச் சேர்ந்தவர்களாக இருந்துள்ளார்கள் என்பதே அதுவாகும். 21 ஆம் நூற்றாண்டின் போது இது ஒரு விவாத பொருளாக இருக்க முடியாது என்றாலும் பிரதேச சமூக அரசியலை ஒரு ஒவிய செயற்திட்டத்தினால் மாற்ற முடியாது என்பதையும் நாம் நினைவிற் கொள்ள வேண்டும்.



அதன்படி அழிக்கப்பட்ட ஓவியங்களின் முகங்களைத் தெரிவு செய்து, அழித்து உள்ளமையும் சாதி ரீதியான முரண்பாடுகள் இந்த தாக்குதலுக்கு முக்கியமான காரணமாகும் என்பதைக் காட்டும் அதேவேளை, அதனை மேலும் வலுவாக்குமாறு இந்தத் தாக்குதலுக்குப் பங்களிப்புச் செய்ததாக ஏற்றுக்கொண்ட ஒரு பிக்குவின் கூற்றும் இதனைத் தெளிவாக்குகிறது - 'ஓம் அப்படியான ஒரு பிரச்சினையும் இருக்குத்தான்; கீழ்சாதிகாரர்கள் இந்தச் சுவர்களில் இருக்க முடியாது' (விஜே சிறிவர்த்தன 2004:30-31). அந்த தேரரின் கூற்றுப்படி இந்த விஹாரையின் ஆரம்பமே சாதி முரண்பாடு காரணமாக நிகழ்ந்துள்ளது என்பதாகும் என்பதுடன் அது சமூக நினைவின் ஒரு பகுதியுமாகும் (விஜே சிறிவர்த்தன 2004:30-31). இதன் படி இந்தப் பிரச்சினையானது வாழ்வு சார்ந்த பிரச்சினையாக இருந்தாலும், ஓவியக்கலைஞர்களுக்கு அது தொடர்பான புரிந்துணர்வு இருந்ததாக அறியமுடியவில்லை. இதற்குக் காரணமாக இருந்தது இந்த விஹாரைக்கென்றொரு பங்காளிகளின் சபையொன்று இல்லாமையும், பிரதான பிக்குவுடன் உள்ள முரண்பாடுகள் காரணமாக கூடுதலானவர்கள் விஹாரைக்கு வராமல் இருக்கிறமையும் ஆகும். இந்த நிலமையில் பிரதேசத்திற்குள் மறைந்திருந்த பிரச்சினையொன்று மேலோங்கி இதன் மூலம் ஒரு வெடிப்பு நிகழ்ந்துள்ளது. சாதி முறை நிராகரிக்கப்படுவதென்பது, சமூக நியாயத்தின் பெயரால் வரவேற்கத்தக்க ஒன்றாக இருந்தாலும், ஆனால் அது நீண்டகால சமூக சீர்திருத்த செயற்பாட்டொன்றின் உதவியுடன் நிதானமாக செய்யப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். இவ்வாறான செயற்திட்டமொன்றின் ஊடாக அதனைச் செய்ய முடியாமல் இருக்கும் அதே நேரம், அவ்வாறு செய்ய முடியும் என்று யோசித்தலும் கூட மிகவும் குழந்தைத்தனமான ஒன்றாகும்.

மேலும் இந்த ஓவிய செயற்திட்டத்தின் ஆரம்பமும், பரபரப்பும், அதன் அழிப்பும் இலங்கை சமூகத்திற்குள் சுயாதீன கிறிஸ்தவ சபைகளுக்கும் பௌத்த மற்றும் இந்து சமயத்தைச் சார்ந்தவர்களுக்கும், பாரம்பரிய கிறிஸ்தவ சமயத்தைச் சார்ந்தவர்களுக்கும் சேர்த்து கொள்ளப்படுகிறார்கள் என்ற குற்றச்சாட்டும் மற்றும் நம்பிக்கையும் மிகவும் இயங்கு நிலையுடனும் உணர்ச்சிகரமான கருத்தாடலொன்றும் அதுபற்றி நிகழ்ந்த மற்றும் அதனை அடிப்படையாகக் கொண்ட வன்முறைகள் நிகழ்ந்த காலக்கட்டத்திலேயே நிகழ்ந்தது. எனவே தெளிவாக வெளிநாட்டு பங்களிப்பொன்று கிடைத்த பிராந்தியத்தின் சமூகப் பிரச்சினைகள் மற்றும் அலைகள் சார்ந்த பிரச்சினைகள் தொடர்பாக உரிய கவனம் செலுத்தப்படாத கலைச் செயற்திட்டம் மீது 'கிறிஸ்தவ சமயத்திற்கு சேர்த்துக்கொள்ளப்படும்' என்ற தவறான பெயரிடலை வழங்குதல் என்பது நிலவிய சதித்திட்ட மனநிலைச் சந்தர்ப்பத்தின்படி கடினமானதொன்றல்ல. ஆயினும் தேவையான விழிப்புணர்வுடன் செயற்பட்டிருந்தால் இந்தப் பிரச்சினையைக் கூடத் தவிர்த்துக் கொள்ளக் கூடியதாக இருந்திருக்கும்.

எவ்வாறாயினும் இந்த ஓவியங்களை அழிப்பதற்குப் பதிலாக அவற்றினை பிரதேச கலையுடனும், சமயத் தேவையுடனும் மாற்றியமைத்தல் நடந்திருந்தால் அது இந்த

முரண்பாடுகளுக்கான மிகவும் நியாயமான பதில் விளைவாக இருந்திருக்கும். பொறளையில் கோதமி விஹாரையில் ஜோர்ஜ் கீற்றின் பிரபல்யமான ஓவியங்கள் தொடர்பாக இவ்வாறானதொரு எதிர்ப்பொன்று நிகழ்ந்த போது, ஜோர்ஜ் கீற்றினால் செய்யப்பட்டது இதுதான் (விஜே சிறிவர்த்தன 2004:23). இறுதியாக கூறவேண்டியதாக உள்ளது யாதெனில், இவ்வாறான ஒரு முரண்பாடு தோன்றக் கூடிய முன் நிபந்தனைகள் இந்த பிரதேசத்திற்குள்ளும் மற்றும் இலங்கை அரசியலுக்குள்ளும் இருந்தன என்பதையும், அது தொடர்பாகவோ ஓவியக் கலைஞரின் சுதந்திரத்தின் எல்லைகள் தொடர்பாகவோ சரியான புரிந்துணர்வு இல்லாதமையும், கலாசார ஒத்துழைப்புச் செயற்பாடாக ஆரம்பமாகிய இந்த செயற்திட்டமானது முரண்பாட்டை தோற்றுவித்தல் தொடர்பான பிரத்தியேக ஆய்வாக மாற்றியுள்ளது.

நன்றி

இக் கட்டுரையில் உள்ளடக்கும் கதளுவாவினி கினிவல்ல விஹாரையின் நொளலா றோஸ் தலைமையிலான குழுவின் ஓவியங்களின் வர்ணப் புகைப்படங்கள் அனைத்தும் றொமேஸ் பிரநாந்துவினால் எடுக்கப்பட்டவையாகும். அந்தப் புகைப்படங்களை பெறுவதற்கான இணைப்பாளராக செயற்பட்ட தில்கி லியனகே பிறநாந்துவிற்கும் அவற்றை இதில் பிரசுரிக்க அனுமதி வழங்கியமைக்காக புகைப்பட கலைஞர் றொமேஸ் பிரநாந்துவிற்கும் ஆசிரியருடையதும், Artlab தொகுப்பாசிரியர்கள் குழுவினதும் நன்றியை தெரிவித்துக் கொள்கின்றோம்.

புகைப்பட அனுசரணை

படம் 1, 5, 6, 9

றொமேஸ் பிரநாந்து

படம் 4

சசங்க பெரேரா

படம் 3, 7, 8, 11

Bandaranayake, Senake, and Gamini jayasinghe

1986. Rock and Wall Paintings of Sri Lanka. Colombo: Lake House Publishers.

படம் 10

Janson, J.W. 1995, History of art, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N. J.

பிற்குறிப்புகள்

1. இது தொடர்பான அடிப்படை விபரங்களுக்காக வாசிக்கவும் – Senake Bandaranayake and Gamini Jayasinghe வின் 'The Rock and wall Paintings of Sri Lanka' (Colombo: Lake House Book shop, 1986) மற்றும் ஆனந்தக் குமாரசுவாமியின் 'Medieval Sinhalese Art' (New York : Pantheon Books, 1956)

2. சுவை தொடர்பாக மிகவும் அர்த்தமுள்ளதும் ஆழமானதுமான சமூகவியல் வாசிப்புக்காக Pierre Bourdieu வின் *Distinction: A 'Social Critique of the Judgement of Taste'* எனப்படும் நூலை வாசிக்கவும் (கேம்பிரிஜ் ஹாவர்ட் பல்கலைக்கழக அச்சகம், 1984)
3. இந்த செய்தித்தாள் அறிக்கையிடுதல் தொடர்பான விரிவான குறிப்பொன்றுக்காக வாசிக்கவும் கனில் விஜே சிறிவர்த்தனாவின் 'கதலுவை கிழிவாடல் விவாரசென் ஈரா ஓவன் கல 'மீனிச் மூலு' யன லீயி, டாஸா கலா தோரதூர் சங்குதய, 2004 மூடி, விவா லலி கலா ஈகவமீய, ஈதூல் கைர்வெ).'

உசாத்துணை

Bandaranayake, Senaka & Gamini Jayasinghe.

1986. *The Rock and Wall Paintings of Sri Lanka*. Colombo: Lake House Bookshop.

Bourdieu, Pierre.

1995. 'The Metamorphosis of Tastes'. In, *Sociology in Question*. London: Sage.

டியானன்டி, லால்சீ (சுஃகரணய).

2002. *சொடிலியசீ மூன்டிசீ: காலக விவா ரிதூ சிதூவமீ*. சொடிலியசீ மூன்டிசீ சுஃகாநிக படிநம.

Mazars, Pierre.

1981. *Fra Angelico*. Paris: Editions de vergeures.

பதிரகை, சகன் லகீவார.

2004. 'சுஃகாநிக லலகந்காரய சக கலாசூலி கைநடிசு ஈடிபநி சுஃகாநிக மநலாடிசு.' டாஸா கலா தோரதூர் சங்குதய, சூலி 2004, 5-8/ 17-24. ஈதூல் கைர்வெ: விவா லலி கலா ஈகவமீய.

Perera, Sasanka.

1999. 'Disruption of My Visual Space: Issues of Architecture, Taste and Imagination.' In, *The World According to Me: An Interpretation of the Ordinary, the Common and the Mundane*. Colombo: ICES.

பெரேரா, ஈதோர்லி.

2004. 'விதூ கிலீபியாகை நிடிதச கிவிசூமிகை சீவயம் பாலதயகீடி?' *ArtLab: கலாவ சக லராமய சிலிநடி பூகாணய, பலமூ வெலம* 2004, 49-65. ராசகிரீய: ArtLab சிகதூவ.

கைநூலர், லந்டிதூசீந.

2004. 'பலாடி கலா சமீபந் சங்காரகயைர்'. டாஸா கலா தோரதூர் சங்குதய, மூடி 2004, 32-35, ஈதூல் கைர்வெ: விவா லலி கலா ஈகவமீய.

Wadley, Nicholas.

1974. *Michelangelo*. London: Hamlyn.

விசீசிரீவர்டன, சூநிலீ.

2004. 'கதலுவை கிழிவாடல் விவாரசென் ஈரா ஓவன் கல 'மீனிச் மூலு' டாஸா கலா தோரதூர் சங்குதய, மூடி 2004, 5-31. ஈதூல் கைர்வெ: விவா லலி கலா ஈகவமீய.

புகைப்படங்கள் ஊடாக யாழ்ப்பாணத்து வரலாறு தொடர்பான ஒரு கணம்

சுஜாத்தா மகாலிங்கம்

யாழ்ப்பாணத்துப் புகைப்பட வரலாறு ஒரு அறிமுகம்

யாழ்ப்பாண நவீனமயமாக்கத்தின் பின்னணிச் சக்திகளுக்குள், 1819இல் யாழ்ப்பாணத் திற்கு வந்த அமெரிக்க மிஷனரிமார்களின் இடம் முக்கியமானது. புகைப்படக் கருவியும், புகைப்படக் கலையும் அமெரிக்க மிஷனரிமார்களாலேயே யாழ்ப்பாணத்திற்கு அறிமுகம் செய்யப்பட்டது. மேலும் இலங்கையின் முதலாவது புகைப்படம் கூட அமெரிக்க மிஷனரிமார்களால் தமிழ்ப் பிரதேசம் ஒன்றிலேயே எடுக்கப்பட்டதாகவும் கூறப்படுகிறது.

1853இல் அமெரிக்க மிஷனரிமார்களால் யாழ்ப்பாணத்தின் வட்டுக்கோட்டைப் பிரதேசத்திற்குக் கொண்டுவரப்பட்ட புகைப்படக் கருவியானது, ஏனைய பல காலனியத்திற்குட்பட்ட நாடுகளில் பயன்படுத்தப்பட்டதைப் போலவே, தம்முடைய காலனிய நாடுகளின் அடையாளங்களையும், 'தேவ ஊழியத்தினையும்' ஆவணப்படுத்தும் நோக்கில் கொண்டுவரப்பட்டது எனக்கருதமுடியும். ஆயினும் அமெரிக்க மிஷனரிமாருக்குத் தம்மால் எடுத்துவரப்பட்ட புகைப்படக் கருவியை இயக்குவதில் சிக்கலொன்று இருந்தது. எனவே அப்பொழுது வட்டுக்கோட்டை யாழ்ப்பாணக் கல்லூரியில் சேவையாற்றிக்கொண்டிருந்த ஹென்றி மாட்டின் எனப்படும் இராசாயனவியல் ஆசிரியரின் தொழில்நுட்ப அறிவின் உதவியை அமெரிக்க மிஷனரிமார்கள் இதன்பொருட்டாகப் பெற்றக் கொண்டார்கள். வண.இ.வி.ஹஸ்டிங் அடிகள் (Rev.E.V.Hasting) மட்டக்களப்புத் தேவாலயத்தில் ஒரு கூட்டம் நடைபெற்றபோது புகைப்படக்கருவியையும், அதற்குரிய கையேட்டினையும் கொடுத்து அதனை இயக்குமாறு ஹென்றி மாட்டினிடம் கோரினார். கூட்டம் முடிந்து மிஷனரிமார்கள் தேவாலயத்திலிருந்து வெளியேறிச் செல்லும்போது ஹென்றி மாட்டின் அவர்களை நிறுத்தி புகைப்படம் எடுத்ததாகவும், அதுவே இலங்கையில் எடுக்கப்பட்ட முதலாவது புகைப்படம் எனவும் நம்பப்படுகிறது. ஹென்றி மாட்டினின் திறமையைப் பாராட்டி புகைப்படக்கருவியையும், அதன் கையேட்டினையும் மிஷனரிமார்கள் அவருக்கு அன்பளிப்பாக வழங்கினார்கள் என அறியமுடிகின்றது.

இந்தப் புகைப்படக்கருவியைப் பயன்படுத்தி ஹென்றி மாட்டின் 1855இல் ஒரு புகைப்பட நிலையத்தை ஸ்தாபித்தார். அதுவே இலங்கையின் முதல் புகைப்படநிலையமென்று

கருதப்படுகின்றது. 1856இல் ஹென்றி மாட்டினால் புகைப்படக்கலை கொழும்புக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது என்றும் அறியமுடிகிறது. ஆயினும் ஹென்றி மாட்டினால் எடுக்கப்பட்ட எந்தவொரு புகைப்படமும் தற்போது யாழ்ப்பாணத்தில் காணக்கிடைக்கவில்லை.

யாழ்ப்பாணப் புகைப்படக்கலை வரலாறு ஹென்றி மாட்டினுக்குப் பின், எஸ்.கே.லோட்டன் (1851-1919) என அழைக்கப்பட்ட சுவாமிநாதன் கனகரத்தினத்தோடு ஆரம்பமாகிறது. அவர் வட்டுக்கோட்டை யாழ்ப்பாணக் கல்லூரியின் பழைய மாணவர் ஆவார். அந்தப் பாடசாலையில் ஆசிரியராகப் பணியாற்றிக்கொண்டிருந்த ஹென்றி மாட்டினிடமிருந்து மாணவராக இருந்த லோட்டன் புகைப்படக்கலையைக் கற்றுக்கொண்டார் என லோட்டனின் பேரனாரான எஸ்.பால கிருஷ்ணன் கூறுகிறார்.

லோட்டன் தனது வீட்டில் 'லோட்டன் ஸ்டூடியோ' எனும் பெயரில் புகைப்பட நிலையமொன்றினை ஆரம்பித்தார். புகைப்படமெடுத்தல், கழுவுதல், பிரதிசெய்தல் முதலான செயற்பாடுகளைத் தானே மேற்கொண்டாரென்றும், புகைப்படக் கலையை தனது தொழிலாகவும் அவர் கொண்டிருந்தார் எனவும் அறியப்படுகிறது. பின்னர் தனது லோட்டன் ஸ்டூடியோவை அவர் யாழ்ப்பாணம் பிரதான வீதிக்கு மாற்றினார். லோட்டனின் பிள்ளைகளும், மாணவர்களுமே இலங்கையில் பல்வேறு பாகங்களிலும் புகைப்பட நிலையங்களை ஆரம்பித்த முன்னோடிகள் ஆவர். லோட்டனில் புதல்வர் குமாரசுவாமியும், லோட்டனின் மாணவரான மருதப்புவும் சேர்ந்து 1920இல் கொழும்பில் 'எஸ்.கே.லோட்டன் ஸ்டூடியோ' என்னும் பெயரில் ஒரு புகைப்பட நிலையத்தை ஆரம்பித்தமை இதற்கான ஒரு உதாரணமாகும். இந்தப் புகைப்பட நிலையத்தின் பெயர் பின்னர் 'பிரின்ஸ் ஸ்டூடியோ' (Prince Studio) மாற்றப்பட்டது.

யாழ்ப்பாணத்தின் சமூக வரலாறு தொடர்பான வாசிப்பிற்கு யாழ்ப்பாணத்தின் புகைப்படக் கலை வரலாறு தொடர்பான வாசிப்பும், இதனுடன் தொகுக்கப்பட்ட புகைப்பட வரிசையும் உதவியாக இருக்குமென்று நம்பலாம்.





Exhale

கராச்சி கன்வஸ் கலைக்கூடத்தில் காட்சிப்படுத்தப்பட்ட நயிஸா கானின் (Naiza Khan) காட்சி - 2004

சலீமா ஹஷ்மி

சிங்களத்தில் : சசங்க பெரேரா
தமிழில்: சாமிநாதன் விமல்

"உடலுடன் வேலை செய்யும் போது உள ரீதியானதும் ஆன்மா சார்ந்ததுமான பிரச்சினைகள் பெளதீக ரீதியாக காட்சி தருகின்றன என்றே எனக்குத் தோன்றுகிறது." - கிகீ ஸ்மித்

ஜேர்மனியில் பிறந்து, அமெரிக்காவில் வளர்ந்த கிகீ ஸ்மித்தின் ஆக்கங்களுக்கும் பிரித்தானியாவில் வளர்ந்து தற்போது கராச்சியில் வசிக்கும் பாகிஸ்தான் கலைஞரான நயிஸா கானின் ஆக்கங்களுக்கிடையில் காணப்படும் ஒத்த பண்புகளை எடுத்துக் காட்டுவது என்பது மிகவும் சுவாரஸ்யமானதொன்றாகும். ஸ்மித் சிற்பங்களுடன் அதற்கு மேலதிகமாக புத்தகங்கள் அச்சு, கலப்பு ஊடகங்கள் மற்றும் தாபன ஆக்கங்களை உருவாக்கியுள்ளார். இந்த ஆக்கங்களின் ஊடாக உடலின் செயற்பாடுகளை எடுத்துக்காட்டும் அதே நேரம், உடலின் காமம் மற்றும் தெய்வீக நிலை சார்ந்த எதிர்பார்ப்புக்களை பிரபஞ்சமயமாக்கியுள்ளார். நைஸா கானின் சமீப கால ஆக்கங்களில் மேற்கூறப்பட்ட அனைத்துக் கருப்பொருட்களும் உள்ளடங்கியுள்ளன. அவர் கடந்த தசாப்தங்கள் முழுவதிலும் உடல் எனப்படும் சிக்கலான வலைப்பின்னலைப் பற்றி ஆய்வு செய்ய முயற்சித்துள்ளார். அதாவது, இருத்தல் ஒன்று இல்லாத நிலைமைகள், இருத்தலுக்கும் - பலவகையான இருத்தல்களுக்கும் இடையிலான இடைநிலைச் சந்தர்ப்பங்கள் (Limbo) பற்றியும் ஆராய்ந்துள்ளார். இவை அனைத்தும் பால்நிலையும், தென்னாசியப் பிராந்தியத்தின் வேதனையான சமூக அரசியல் யதார்த்தமும் என்ற சூழமையினுள் உருக்கப்பட்டுள்ளன.

சுவாசத்தை வெளிவிடுதல் (Exhale) என்ற பெயரில் கராச்சி நகர கன்வஸ் கலைக் கூடத்தில் நடாத்தப்பட்ட நயிஸா கானின் சமீப கால காட்சி உள்ளிருந்து வெளி வந்து வெடிக்கக் கூடிய ஆத்திரம் ஒன்றுண்டு என்பதை உணர வைக்கின்றது. இதனுடாகத் தடை செய்யப்பட்ட புலங்கள் மீது சவால் விடும் அதே நேரம் நிதானமாகப் பின்னப்பட்ட உணர்ச்சி ரீதியான சுவர்களையும் அவர் இடிக்கிறார்.

அவருடைய ஆக்கங்களில் செயலற்ற தன்மை அல்லது தாங்கிக் கொள்ளும் தன்மை, நினைவுச் சின்னம் ஒன்றைப் போன்ற அசையாத தன்மை மற்றும் கடும் ஆர்வம் ஆகியவற்றினைச் சார்ந்த சந்தர்ப்பங்களைக் காணக்கூண்டியதாக உள்ளது. உடல் என்பது தற்செயலாக கட்டியமைக்கப்பட்டுள்ள ஒரு 'முகப்பு' அல்லது 'தோல்' மட்டுமே ஆகும் என்பது இதன் போது தோன்றும் கருத்தாகும். அதாவது சுதந்திரமடைவதற்கு உள்ளார்ந்த போராட்டமொன்றில்

ஈடுபட்டுக்கொள்புருக்கின்ற ஒரு புலமாகவே அவர் உடலைக் காண்கிறார். ஒரு தட்டிலிருந்து அடுத்த தட்டு வரையில் என்ற முறையில் உடலின் விளிம்பு வரை அதனைத் திறக்க வைக்கும் ஆசை இந்தச் செயற்றிட்டத்தின் சாராம்சமாக உள்ளது. காதல் கொண்டவர்களுடன் இணைவதற்குள்ள ஆசையானது முழுணமையாகவே உடல் ரீதியான இருப்பு அல்லது மரணமற்ற நிலை – இல்லாமை என்ற நிலைகளுடன் மட்டுமே இணைந்த ஒன்றல்ல; மாறாக அதனை மேலும் ஆழப்படுத்திக் கொள்ள முடியாத கனமான ஒரு இரகசியமான ஒரு நிலைமையுமாகும்.

காட்சியின் தலைப்பாக இருந்த 'Exhale' (சுவாத்தை வெளிவிடுதல்) என்பதனுடாக கலைஞரது நோக்கம் நன்கு தெளிவுபடுத்தப்படுகின்றது. அது அவரைப் போலவே அவருடைய ஆக்கங்களுடன் காண்பியத் தொடர்பொன்றினை மேற்கொள்ளும் அனைவருக்கும் விடுக்கப்படும் ஒரு வகையான எச்சரிக்கையாகவும் உள்ளது. அதாவது சுவாசத்தை வெளிவிடுதல் என்பது 'உடலை' ஒரு வகையில் அசையாத நிலைக்கு கொண்டுவருதலுடாக எதிர்பார்க்கப்படும் ஒரு வகைச் சமநிலையை எய்தலாகும்.

பாகிஸ்தானின் சமூகச் சூழலில் நிர்வாணப் பெண்ணுடல் சார்ந்த படைப்பாக்க தொழிற்பாட்டில் ஈடுபடுதல் என்பது பலவகையான தடைகள், பிரச்சினைகள் ஆகியவற்றிற்கு முகங்கொடுக்க வேண்டிய ஒன்றாகும். கானால் தன்னுடைய ஆக்கங்களின் ஆரம்ப முனையாக இந்த உடலை பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இந்த ஆக்கங்கள் உடலின் பாதுகாப்பற்ற தன்மை, உடலின் பால் நிலை, உடலின் 'எல்லைகளை நிர்ணயித்தல்' தொடர்பாக ஆராய்ச்சி செய்கின்றன.

ஆயினும், இவற்றிலிருந்து திருப்தி பெறாத கலைஞர் உடலுக்கு பேசுவதற்கான வெளியினை வழங்குகிறார். அவ்வாறு செய்யும் பொழுது கலைஞர் பலவகையான எல்லை மீறல்களை செய்யும் அதே நேரம் அதுவரை காலம் தடை செய்யப்பட்ட புலங்களாக இருந்த, பேசமுடியாமற் போன வெளிகளுக்கான வழிகளையும் திறந்து வைக்கிறார். பெண்ணுக்குப் பொருள் விளக்கம் வழங்குவதற்கு முயற்சிக்கும் செயற்பாட்டில், பெண்ணின் ஆசைகளைப் பலவீனப்படுத்தும் குறியீடுகளுக்கு அருகிலேயே பெண்ணை அவர் நிலை நிறுத்துகிறார். இதன்போது பிள்ளைகளைப் பெறுதற்காகப் பயன்படுத்தப்படும் பெரியளவிலான இருக்கைகள், 'கற்பை' காப்பதற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்ட மத்திய காலத்து இடைக் காப்புகள் (medieval chastity belts) போன்ற எல்லை குறிக்கும் கருவிகளையும் காண முடிகிறது. பெண்ணின் பால் நிலைக் காட்சிப்படுதலுக்கு எதிரான வழமையான தடைக் கட்டு மீது இந்த பரஸ்பரத் தொடர்புகளை அடையாளம் காண்பதுடன் ஒருவர் அவற்றின் மீது கூடுதலான கவனத்தையும் செலுத்தக் கூடும்.

உடலால், உடலைத் திறக்க வைக்கும் இந்த அநாமதேய வெளியானது மிகவும் ஆத்திரம் அடைந்த வெளியாகவும் உள்ளது. 'Exhale' (சுவாசத்தை வெளிவிடுதல்) எனப்படும் இப்பெரிய ஆக்கத்தின் ஊடாக உணர்ச்சி நிலைகளின் பன்முகத் தன்மையும், கொடுமான அனுமானங்களும் எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றது. தன்னுடைய குரல் தொடர்பாக மகிழ்ச்சி கொண்டுள்ள வகையில் தெளிவாகக் காட்சி தரும் ஆரம்ப நிலையைச் சார்ந்த உருவொன்று தப்பிச் செல்ல எடுக்கும் முயற்சியையும் – முன்னோக்கி நகர்தலையும், தன்னை தாண்டிச் செல்லல் என்பதனையும் அடைய முயற்சிப்பதைக் காணலாம்.

ஆயினும் 'Sieve' எனப்படும் ஆக்க வரிசையானது, அர்த்தங்களை உற்பத்தி செய்தல் என்பதனைப் பொறுத்தவரை நேரான ஒரு தன்மையைக் கொண்டிருக்கவில்லை. ஆரம்பத்தில் அமெரிக்காவினால், ஆப்கானிஸ்தான் மீது மேற்கொள்ளப்பட்ட கொடூரமான குண்டுத் தாக்குதல் பற்றிக் கவனஞ் செலுத்தும் இந்த ஆக்கங்கள், படிப்படியாக அவற்றின் படிம நிலை குன்றியதாகவும், ஒற்றைத் தன்மை உடையதாகவும், எளிமையானதாகவும், வேதனையானதுமான வடி தட்டு நிலைக்கு மாறியுள்ளன. இந்த வேதனையான கருவிகளில் இருந்து குருதி கசியும் அதேநேரம், வானம் அழுது புலம்பிக்கொண்டுள்ளது. இந்த ஆக்கங்களினால் வெளிப்படுத்தப்படும் யதார்த்தமானது மிகவும் குறைந்த அளவுடையது. அவற்றினால் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தப்படும் வேதனையானது நினைத்துப் பார்க்க முடியாத அளவில் ஆழமான மட்டத்தில் உள்ளமையே இந்த யதார்த்தம் என்பது மிகவும் குறைந்த அளவில் உள்ளமைக்குக் காரணமாக இருக்கிறதெனலாம்.

காட்சியில் உள்ளடக்கப்பட்டிருந்த 'Her body in three parts' (மூன்று பகுதிகளை உடைய அவளுடைய உடல்) எனப்படும் சில்க் ஸ்கிரீன் புகைப்படத் தொகை வரிசை ஊடாக உடலினுடைய பக்கவாட்டுத் தன்மையையும் அதன் வேலைப்பாடுகள் போன்ற கோலங்களையும் எடுத்துக் காட்டுகிறார். இதன்போது கிகீ ஸ்மித்தின் லித்தோ கிராபிக் ஆக்கங்களின் நிழல் பிரதியுடன் ஒருவகையான தொடர்பை கானின் ஆக்கங்கள் காட்டினாலும், ஸ்மித்தின் ஆக்கங்கள் தெளிவாகவே ஓர் ஆண் உடலின் வெளிப்பாட்டு நோக்காக இருக்கிறது. இதனுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது கானின் கேச ஆக்கங்கள் (1990 இற்கு அப்பால்) தனது கணவனைக் கொலை செய்தமைக்கு எதிர்ப்பைக் காட்டுவதற்காக தமக்குத் தாமே தீவைத்துக் கொண்ட இரு இந்துப் பெண்களின் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தது.

இந்தக் கண்காட்சியிலுள்ள மிகவும் துணிச்சலான ஆக்கங்கள் அதே சமயம் புரிந்து கொள்ளக் கடினமான ஆக்கங்களாகவும் உள்ளன என்பது எனது கருத்தாகும். அவ்வாறான ஒரு உருவத்தின் இருத்தலானது விடுபட்டுப்போக முடியாத அளவில் இருக்க வேண்டும். 'Spill' எனப்படும் இரட்டை ஆக்கத்தில் நயிஸா கான் கிட்டத்தட்ட பத்து ஆண்டு கால இடைவெளிக்குப் பின்பு மீண்டும் தைல வர்ணத்தை பயன்படுத்தியதைக் காண முடிகிறது. அவருடைய கையொப்பமொன்றாகக் கருதப்படக் கூடிய 'குறிப்புகள் உருவாக்கும் முறையை' அவர் ஓவியக் கலைக்குக் கொண்டு வருகிறார். மேலும் தொங்கிக் கொண்டிருக்கும் ஒரு திரையில் எந்தவொரு உருவத்தின் நிழல் கூட காணக் கிடைக்காதபடி இருந்தாலும் இந்த ஓவியத்தின் மேற்பரப்பானது ஓவியம் சார்ந்த அழகும், அத்துடன் உள்ள அடுத்த ஆக்திற்கான 'ஓவியக் குறிப்புக்களை வரைவதுடன்' முரணான தொடர்புடையதொன்றாகக் கட்டியமைக்கப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் இந்த ஆக்கம் கேள்விகளுக்குப் பதில் தருவதை விடவும், அதிகளவில் கேள்விகளையே உருக்குகிறது. அதுவே எமது கவனத்தையும் அதன்பால் ஈர்க்கக் காரணமாக இருக்கிறது. ஆராய்ச்சி செய்யப்பட்ட வழிமுறைகள், ஆத்திரமூட்டும் தன்மையைக் கொண்டுள்ள அதே நேரம், அதனுடாக பல கேள்விகளும் தோன்றவே செய்கின்றன. தைல வர்ணத்தில் திமிர்த் தன்மை பரிசாசத்திற்கு உட்படுத்தப்படும் அதே நேரம், அதன் கவித்துவமான ஆற்றல் மீது மரியாதையையும் அது ஏற்படுத்துகிறது. 'Spill' எனப்படும் இரட்டை ஆக்கம் ஓவியக் குறிப்பு வரைதல் மற்றும் ஓவியக் கலை என்ற இரண்டிற்கும் இடையில் ஊடாடுவதற்கான ஒரு வெளியை உருவாக்குகிறது. கானுக்கு

ஓவியத்தில் உள்ள வரைபுத் திறன் இவற்றில் வெளிப்படுகிறது. காமத்தைச் சார்ந்த படிமமொன்றை வழமையானதொன்றாகவும், சொகுசான ஒன்றாகவும், துணிச்சலான ஒன்றாகவும் அவரால் மாற்றப்படுகின்றது. மேலும் இது பலவகையான ஆசைகளை மறைக்கும்படி திரை ஒன்றினால் மூடப்பட்டுள்ள அதே நேரம், காண்பிய அனுபவத்தின் உயிர் அனுபவத்தையும், வறுமையையும் குறிப்பிடுகின்றது.

சுவாசத்தை வெளியிடல் எனப்படும் நயிஸாக்கானின் காட்சி ஒரே விதமான ஆக்கங்களை கொண்ட ஒன்றல்ல. இது உண்மையாகவே சமகால பாகிஸ்தானின் கலை தொடர்பான நம்பிக்கையின் குறியீடாகவும் உள்ளது.

கலையாக்கங்கள் தொடர்பான விபரம்

1. நயிஸா கான் 'Exhale' (சுவாசத்தை வெளிவிடுதல்) (2004) கடதாசியில் நீர் வர்ணம்.
2. நயிஸா கான் 'Spill' (இரத்தப் பெருக்கு) (2004) பலகையில் தைல வர்ணம்
3. நயிஸா கான், 'Dream' (கனவு) (2004) கடதாசியில் கொன்றே மற்றும் அக்கிறலிக்
4. நயிஸா கான் 'Exhale' சுவாசத்தை வெளிவிடுதல் (2004) கடதாசியில் கரி, கொன்றே மற்றும் அக்கிறலிக்
5. நயிஸா கான், 'Sieve 1' (2002) கடதாசியில் கொன்றே மற்றும் அக்கிறலிக்
6. நயிஸா கான், 'Dream' (கனவு) (2004) கடதாசியில் கொன்றே மற்றும் அக்கிறலிக்
7. நயிஸா கான், 'Sieve 2' (2004) கடதாசியில் கொன்றே மற்றும் அக்கிறலிக்

புகைப்பட அனுசரணை

காட்சிக் கையேடு – Naiza Khan, Exhale, Canvas Galary, Karachi, 2004.



*The body is a complex thing, do we draw it
as we see it, or as we feel it?*
Exhale



(2)



(3)



(4)







(6)



(7)

எமது வாழ்க்கை உல்லாசப் பிரயாணிகளுக்கான அஞ்சலட்டை அல்ல

தர்ஷன் அம்பலவாணர்.

தமிழில்: ந.சத்தியபாலன்
பாக்கியநாதன் அகிலன்

யுத்த நிறுத்த ஒப்பந்தம் கைச்சாத்திடப்பட்டு இரண்டு வருடங்கள் ஆன பின்பும், யாழ்ப்பாணத்தில் வாழ்க்கை சாதாரணமும் - அன்னியத் தன்மையும் கலந்திணைந்த புதிரும் குழப்பமுமான ஒன்றாகவே இருக்கிறது. மேற்பரப்பில் ஒரு பளபளப்பான நிலை உள்ள போதிலும், உள்ளீடாக நிம்மதியற்ற ஒரு உணர்நிலையே காணப்படுகிறது. குடாநாட்டின் பெரும் பகுதி இராணுவத்தினரின் ஆளுகைக்குட்படுத்தப்பட்டுள்ளது. வீடுகளும் நிலங்களும் கைவிடப்பட்டுள்ளன; கட்டடங்கள் யுத்தம் விட்டுப் போன தழும்புகளை இன்றும் தாங்கியுள்ளன இவற்றினருகிலேயே புதிய கட்டடங்களும் தோன்றுகின்றன. கோட்டையருகேயுள்ள புனித பீற்றர் தேவாலயம் போல சில கட்டடங்கள் பழைய கட்டடத்திற்குப் பதிலாக புதிய கட்டடத்தை மாற்றிச் செய்துள்ளன. ஏனையவை புதிதாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. மரபு ரீதியான பொற்கொல்லர் தெருவுக்கப்பால், எண்ணற்ற புதிய நகை மாடங்கள் முளைத்துள்ளன. கடைகளில் பல வகையான பொருட்களும் நிரம்பியுள்ளன. நகரத்தின் வீடுகள் திருத்தியமைக்கப்பட்டு, தோட்டங்கள் வைக்கப்பட்டு நேர்த்தியாக்கப்பட்டுள்ளன. நயினாதீவிற்கு (நாகதீபம்) வரும் சிங்கள யாத்திரிகர்களுக்காகவும், பல தசாப்தங்கள் கழித்து, பிற நாடுகளிலிருந்து தமது உறவினர்களை பார்த்துச் செல்ல வந்துபோவோருக்காகவும், சர்வதேச அரசு சார்பற்ற அதிகாரிகளினது கவைக்கானதுமான உணவு விடுதிகளும், தங்குவிடுதிகளும் முளைத்துள்ளன. இளைஞர்கள் பிறநாட்டிலிருந்து திரும்பிய மாமாக்களும் - 'அன்ரிமார்களும்' வாங்கித் தந்த மோட்டார் சைக்கிள்களில் அங்குமிங்குமாகப் பறந்து திரிகிறார்கள். தொலைபேசியே இல்லாது இருந்த இப்பிரதேசத்தில் இன்று பலருடைய கைகளிலும் கையடக்கத் தொலை பேசிகளையோ அல்லது சுவையான அவற்றின் அழைப்பு மணியோசைகளையோ கேட்கக்கூடியதாக இருக்கிறது. மோட்டார் சைக்கிள்களைப் போலவே யாழ்ப்பாணத்தின் பொருளாதாரமும் எங்களுடைய சிதறி அங்குமிங்குமாகப் போன திருமண வழி அல்லது திருமண வழி அல்லாத உறுப்பினர்களது பணத்தில் மிதக்கிறது. அதே நேரம், யாழ்ப்பாணச் சமூகம் யுத்தக் காட்சிகளால் அச்சம் கொண்டிருப்பதுடன் சமாதானத்தின் மீது நம்பிக்கையுமற்றிருப்பதனை ஒரு எழுத்தாளர் தனது கவனிப்பாக முன்வைத்துள்ளார்.

பெரும்பாலும் ஒருவர் கற்பனை செய்துகொள்ள முடியாத ஒரு வழக்கத்திற்கு மாறான பயணியின் பயணப் பெருங்காட்சியை சில வேளை யாழ்ப்பாணத்தில் காண முடியும். கைகளில் 'Lonely

Planet' (தனிமையான கிரகம்) எனும் வழிகாட்டி நூலும், உல்லாசப் பயணி என்ற சர்வதேச முத்திரையுடன் இந்த நகரத்தைச் சமரசப்படுத்திக் கொண்டு இவர்களை யாழ்ப்பாணத்தில் காண முடிகிறது. யாழ்ப்பாணம், தனியான ஒரு கிரகத்தில்தான் உள்ளது. 1980 இற்கு முன்பு இப்பிரதேசம் ஒரு உல்லாசப் பிரயாணிகளுக்கான வருகை இடமாக அறியப்பட்டது. தென்னிலங்கையோடு ஒப்பிடும்போது பழமையான எச்சப் பொருட்களை வைத்திருத்தல் என்பதைப் பொறுத்தவரை எம்மால் போட்டிபோட முடியாது. ஆனால் சிறப்பான புதிய ஒன்று நம்மிடம் உள்ளது; ஐயத்திற்கிடமின்றி இன்றுள்ள யாழ்ப்பாணத்தின் கவர்ச்சி என்பது அதன் இடிபாடுகள் சம்பந்தப்பட்டது. நவீன தொழில்நுட்பத்தால் ஆக்கப்பட்ட புதிய பொருட்கள், ஏ.கேக்கள், மோட்டார்கள், கிபிர்களால் ஆக்கப்பட்டவற்றை நாம் கொண்டுள்ளோம். இடை நிகழ்வாக இவற்றுட் சில பொதுசன நூலகத்திலும் வைக்கப்பட்டிருந்தது. சுற்றியுள்ள நிலத்தினால் மேலாண்மை செலுத்தப்படுகின்ற அந்நியமானதும், பொய்த்தோற்றமுடையதாய் உள்ள பொதுசன நூலகம், பழக்கமற்ற விதத்தில் பழக்கமானதாகவும்—ஆனால் அதே சமயம் அறியப்படமுடியாத ஒன்றாகவும் காணப்படுகின்றது. அப்போலியுரு எமக்கு அண்மித்து வர முயற்சிக்கும் அதேநேரம், எம்மிலிருந்து தொலைவிலிருக்கும் ஒன்றாவுமுள்ளது. நிலைகொள்ளாத வெளிப்படையாக தெரிவது போல யதார்த்தத்தில் எதுவுமிருப்பதில்லை என்பதை குறியீடாக காட்டும் ஒன்றாகவும் இப்பொதுசன நூலகம் உள்ளது.

இருந்தும் கூட, நம்பிக்கை தரக் கூடிய ஒரு நிகழ்சியை இந்தப் பொதுசன நூலகம் அண்மையில் நடாத்தியுள்ளது. செம்ரெம்பர் மாதத்திற்கும் ஒக்டோபர் மாதத்திற்கும் இடைப்பட்ட காலப்பகுதியில் சிங்கள தமிழ் கலைஞர்களின் கூட்டிணைப்பின் ஊடாக அகம், புறம் என்ற ஒரு காண்பியக் காட்சி அங்கு எடுத்தாளப்பட்டிருந்தது. இக்காட்சித் திட்டம் தீர்த்த எனப்படும் சர்வதேச கலைஞர்களின் கூட்டிணைப்பும், சேது : காண்பியப் பண்பாட்டிற்கான கற்கைப்புலம் எனும் அமைப்பினாலும் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டிருந்தது. தீர்த்த சிங்களக் கலைஞர்களின் ஒரு தொகுப்பமைவாகவும் ஏனைய தென்னாசிய நிறுவனங்களோடு தொடர்புடையதாகவும் இருந்த அதேநேரம், இந்தப் பிரதேசத்தின் சம காலக் கலையை முன்னணிக்குக் கொண்டு வருவதற்கான விரைவு படுத்திய செயற்பாடுகள் மூலம் அது ஐரோப்பிய மைய நவீன கலை மேலாண்மையை பின்தள்ளும் கருத்தாக்கமுடைய ஒரு நிறுவனமாகவும் காணப்பட்டது. தமிழர்களாலான சேது, யாழ்பல்கலைக்கழக ஆசிரியர்கள், கல்வியியற் கல்லூரி சார்ந்தோர், பட்டதாரிகள், மாணவர்கள் முதலியோரால் உருவாக்கப்பட்டிருந்தது.

யாழ்ப்பாணம் காட்சிப் படக்கலைகள் மற்றும் குழைமக் கலைகளுக்கான ஒரு பாழ்நிலம் என்றே நீண்டகாலமாகக் கருதப்படுகின்றது. யதார்த்த ஓவியம் கூட உண்மையில் அங்கு சரியாக எடுத்துக்கொள்ளப்படவில்லை. நிச்சயமாக மாற்றுப் பண்புடைய எதுவும் எடுத்த எடுப்பிலேயே யார்த்தமற்றதாகத் தோன்றக் கூடிய கலப்பூடக ஆக்கங்களை இந்நிலையில் காட்சிக்கு வைத்தல் என்பது நிலைமையை மேலும் தூரப்படுத்துவதாகவே இருக்கும். கயிறுகளால் ஒன்றிணைக்கப்பட்ட

உடைந்த பாணைகள் தொடர்பாக மக்களால் என்ன கூற முடியும்?, ஆயினும் சில நேரம் யாழ்ப்பாணத்து மக்கள் புதுமையான - பழக்கமற்ற விடயங்களுடன் அனுசரித்து போய்க்கொண்டிருப்பதும் இவை அதிக சிக்கலில்லாமல் எதிர்கொள்ளப்படுவதற்கான காரணமாக இருக்கலாம். எதுவென சரியாகப் புரிந்துகொள்ள முடியாமல்விட்டாலும் எமது புரிந்துகொள்ளும் மட்டத்தில் அயலுலகு, எமதுலகு ஆகியன எதுவென எம்மால் பிரித்தறிய முடியாதிருப்பதும் அவை எம்மால் எண்ணிப் பார்க்க முடியாத பலவற்றினால் நிறைந்திருப்பதும் எமக்குத் தெரியும். எனவே அவ்விடயங்கள் தொடர்பாக நாங்கள் கவனம் செலுத்த வேண்டுமென்பது புரிகிறது.

அந்த வகையில், பெருமளவிலான பார்வையாளர்கள் கற்றறிந்து கொள்ளும் தமது ஆவலை தமது கருத்துரைகளில் எடுத்தியம்பியிருந்தனர். அவர்களின் பலர் காட்சியிலுள்ள ஆக்கங்கள் சிலவற்றை தம்மால் புரிந்துகொள்ள முடியவில்லை என்றும், அவற்றைத் தெளிவுபடுத்த ஒருவர் தேவைப்படுகிறார் என்றும், குறைந்த பட்சம் எழுத்துமூலமான விளக்கமாயினும் வழங்கப்பட்டிருக்கலாம் எனவும் எழுதியிருந்தனர். பொதுவாகவே படைப்பாளிகள் தங்கள் ஆக்கங்கள் தொடர்பாக எழுத்து மூலமான அல்லது பேச்சு மூலமான பொருள் விளக்கம் கூறுதலுக்கு எதிர்ப்பை காட்டும் அதேநேரம், அவர்கள் ஆக்கமே அவர்கள் பேச விரும்புவதை பேசுவதாக அவர்கள் கூறுகிறார்கள். ஆயினும், பார்வையாளர்கள் இந்த ஆக்கங்களோடு சிறப்பான வகையில் தொடர்பாட அதனுடைய மொழியை சரியாகப் புரிந்து கொள்ள வேண்டியது அவசியமாகவே இருக்கிறது எனப் பார்வையாளர்கள் கூறுகிறார்கள். இது தொடர்பாக முன்வைக்கப்பட்ட ஏனைய கருத்துகளின் கூட பார்வையாளர்கள் தாமொரு செயல்முனைப்பற்ற பார்வையாளர்களாக இருக்க விரும்பாமையும், படைப்புகளைப் பற்றி தாம் மேலும் அறிய வேண்டும் என்ற கருத்துக்கள் மேலோங்கிக் காணப்பட்டது. காட்சி தொடர்பாக தெளிவுபடுத்த சிலர் அங்கு இருந்த போதிலும் அந்த எண்ணிக்கை காட்சியின் கோரிக்கைக்குப் போதுமானதாக இருக்கவில்லை.

ஆக்கங்கள் நூலகத்தின் மூன்று மாடிகளில் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருந்தது. மேலிரு மாடிகளைப் பொறுத்த வரை இன்னும் புத்தகங்கள் வைக்கப்படாதிருந்த இடங்களிலும், கீழ் அல்லது அடித்தளத்தில் புத்தகங்களே இல்லாத வெற்றிடத்திலும் காட்சிப் பொருட்கள் வைக்கப்பட்டிருந்தன. தீர்த்த ஆக்கங்கள் பரந்த வீச்சுடைய பிரச்சினைகளை முன்மொழிந்திருந்தன. பெண்மையை கட்டமைத்த முறை பற்றிய விமர்சனங்கள், நிலவுருக்கள், சமூகத்தின் இராணுவ மயமாக்கல், பௌத்த தேசியவாதம் மீதான விமர்சனம் மற்றும் பாரம்பரியங்களின் உருமாற்றம், உருவச் சிதைப்புக்கள், பாரம்பரியத்தின் தொடர்ச்சி முதலிய பல்வகைப்பொருட்களை உள்ளடங்கியிருந்தன. அவற்றுக்குட் சில நிலவுருக்கள் மற்றும் பெண்மை தொடர்பான குறிப்பிட்ட சில பிரதிபலிப்புகளும் அசாதாரணமான முறையில் அவற்றின் சூழமைவிலிருந்து விடுவிக்கப்பட்டிருந்தன. அவை எந்தவொரு இடமாகவும், ஆளாகவும் இருக்கக்கூடியவையுமாகும். அதனால் அவை தமது வலுவினை மறுக்கவுமில்லை. 'Beauty queen' (அழகிய அரசி) எனப்படும் பொற் கயிற்றில் தொங்கிக்கொண்டிருந்த

'Barbie' (பாவி) பொம்மை போன்ற உருவம் மற்றும் பூச்சாடி ஒன்றினுள் வைக்கப்பட்டிருந்த பூங்கொத்தையுடைய 'Fabricated Woman' (புனையப்பட்ட பெண்) எனத் தலைப்பிடப்பட்ட வெளிப்பாடு கட்டுப்பெட்டித்தனமான பெண்மை பற்றிய தாக்கபூர்வமான பிரதிநிதித்துவமாக இருந்தது.

'Traditional Dress' (பாரம்பரிய ஆடை) என்பது கூத்துக் கலைஞரான தன்னுடைய தந்தையை மரியாதை செய்வதற்கான ஒரு படைப்பாளியின் வெளிப்பாடாகும். உலோகம், பிளாஸ்டிக் துண்டுகள் முதலியவற்றால் ஆக்கப்பட்டதும், சமகால வாழ்வின் செய்பண்ட எச்சங்கள் மற்றும் பகுதிகளால் ஆக்கப்பட்டதுமான நடனக் கலைஞரது கிரீடமே இந்தப் படைப்பின் மையமாகும். தோல்வி மனப்பான்மையுடன் ஒருவர் எமது வாழ்க்கையின் 'பெறுமதியற்ற வீசு பொருட்களால்' (Junk) எமது பாரம்பரியம் சிதைக்கப்படுகிற என்றோ அதிலும் அதிகமாக நம்பிக்கையுடன் எமது பாரம்பரியங்களில் வலுவானது, பெறுமதியற்ற வீசு பொருட்களையும் உள்வாங்கி படைப்பாக்கத்திறனுடன் அதனை உரு மாற்றியதெனவும் பார்க்கப்படலாம். யாழ்ப்பாணத்துப் பார்வையாளர்கள் இந்தப் பழமைக்கும் புதுமைக்கும் இடையிலான உள்ளார்ந்த செயற் தொடர்பினைப் பற்றிய கருத்தைத் திரும்பக் கூறியுள்ளனர். அவர்கள் இழந்து போன கடந்த காலம், ஞாபகங்கள், கலாசார பாரம்பரியங்கள் மற்றும் செய்பண்டங்கள் முதலியவற்றை, இக்காட்சி அவர்களிடம் ஏதோ ஒரு வகையில் திரும்ப வெளிக்கொணர்ந்தது. வெறுங் கழிவிரக்கமாகவன்றி, வாழ்வையும் துரதிஷ்டவசமான தமது நிலைமைகளையும் வேறு வகையான வெளிப்பாட்டுப் பாங்குடன் சிந்திப்பதற்கு இது உதவி உள்ளதாக அவர்கள் கூறியுள்ளார்கள்.

. பெரும்பான்மையான ஏனைய ஆக்கங்கள் தெளிவான அரசியல் கருப்பொருட்களை உடையன. அவை இலங்கையை வெட்டித்துண்டாக்கியுள்ள முரண்பாடுகளுடன் நேரடியான தொடர்புடையவை. இவ்வகையில் நாடு முழுவதும் ஏற்பட்டுள்ள போர்த் தளபாடங்களின் திட்டவட்டமான அதிகரிப்பினை ஒரு படைப்பு வெளிப்படுத்துகிறது. அதே நேரம் பௌத்த தேசியவாதத்தாலும், அதன் கருத்து நிலையாலும் வாழ்க்கையைத் தியாகம் செய்யுமாறு இளைஞர்கள் கோரப்படுவதை இங்குள்ள இன்னொரு ஆக்கம் எடுத்துக் காட்கிறது. பௌத்த சமயத்தின் வணிகமயமாதலை 'Instant Nirvana' (உடனடி நிர்வாணம்) போன்ற ஆக்கங்கள் எடுத்துக் காட்டும் அதேநேரம், 'Yanthragala' (யந்திரகலா) ஊடாக மிகவும் கவலைக்குரிய முறையில் தலைகீழாக மாறியுள்ள பாரம்பரிய யாத்திரை எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றது. சமய ரீதியாக முக்கியத்துவம் பெற்ற தலங்களுக்கு யாத்திரை செய்யும் பெண்ணிற்குப் பதிலாக, தமது அன்புக்குரியவரைத் தேடி ஒரு சிறைக்கூடத்தில் இருந்து மறு சிறைக் கூடத்திற்கு செல்லும் பெண்ணை அது எடுத்துக் காட்டப்படுகின்றது. இந்தத் தேடுதல் தொடங்குமுன்னே அதிலுள்ள பயனற்றதன்மை அறியப்பட்டேயிருக்கும். அங்கிருந்த ஒரு தொகை உணவுகளாலான 'Dining Table' (உணவு மேசை) எனும் ஆக்கம் ஒன்றாக அமர்ந்து சாப்பிட எம்மை அழைக்கிறது. ஆயினும் எல்லா உணவுகளும் தீய்ந்து வறுவலாகி கறுத்துப் போயுள்ளன. பெரு விருந்துபசாரத்திற்கு சற்றுமுன்பாக பெருங் களப்

பலி ஒன்று நேரிட்டுள்ளது; உணவு யாவும் எரிந்து கொதி சாம்பராயும், பிணமாகியுமுள்ளது. அல்லது இந்தச் சொர்க்கத் தீவில் யாவும் இன்று சாம்பரின் சுவையை ஏற்றுள்ளனவா? காட்சியின் ஆரம்பத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட ஜனனி குரேயினுடைய ஆற்றுகைப் படைப்பும் இந்தப் பின்னணியுடன் நன்றாகப் பொருந்துவதாகவே படுகின்றது. எரிந்து கறுப்பு நிறமாகிப் போன பிணத்தை ஒவ்வொரு அறையாக எடுத்துச் சென்று அதனை நிறமுடைய துணிகளால் அலங்கரித்தார். அவருடைய மேற்படி ஆக்கத்தின் தலைப்பு 'Joining the Pieces' (பகுதிகளை ஒன்றிணைத்தல்) என்பதாகும். ஆனால், அதனுள் மறைவாக, அதனைவிட மேலதிகமான ஒன்று எடுத்துக் கூறப்படுகின்றது. சில நேரம் அது இறந்தவர்களை அடக்கம் செய்ய தயார்ப்படுத்தும் ஒரு செயலாகவே இருக்கும். ; அது வன்முறையின் கொடுமைகளுக்கிடையில் அன்பின் ஒரு செயற்பாடாகவும் இருக்க முடியும்.

சிங்கள ஓவியக் கலைஞர்களுடன் இணைந்து கொள்ளக் கிடைத்தமையை யாழ்ப்பாணத்தின் பெரும்பாலான இரசிகர்களால் வரவேற்றுள்ளனர். அதேநேரம் மாணவர் ஒருவர், சிங்களக் கலைஞர்களது ஆக்கங்கள் யாழ்ப்பாண நூலகத்தில் வைக்கப்படக்கூடாது என அழுத்தமாகக் கூறினார். அதே நேரம் தமிழ் ஓவியக் கலைஞர்களது ஆக்கங்களின் எண்ணிக்கை இதனை விட அதிகமாக இருந்திருந்தால் காட்சி மேலும் நன்றாக இருந்திருக்கும் என வேறொருவர் ஆதங்கப்பட்டார். எவ்வாறாயினும் அவர்களது வருகை தொடர்பான பொதுப்படையாக வரவேற்பே மேலோங்கியிருந்தது. யாழ்ப்பாணத்தில் நடைபெற்றவற்றை இந்தக் கலைஞர்கள் பார்க்கத் தொடங்க வேண்டுமென சிலர் அபிப்பிராயம் தெரிவித்திருந்தனர். ஆனால் பலரும் சமகாலச் சிங்களக் கலைஞர்களின் திறமைகளையும் கருத்துக்களையும் அறிந்துகொள்வதில் தாம் மகிழ்ச்சி அடைந்திருப்பதாக எழுதியிருந்தனர். 'தீர்த்த' ஆக்கங்களின் உள்ளடக்கம் தொடர்பாகவும், அவற்றி னால் முன்வைக்கப்பட்ட பௌத்த தேசியவாதம் தொடர்பானதுமான விமர்சனத்தை எவரது எழுத் திலும் காண முடியவில்லை. புத்தரின் உருவம் தொடர்பான ஆக்கபூர்வமானதும், விமர்சன ரீதியானதுமான வடிவச் சிதைப்புத் தொடர்பாக அவரது பக்தனிடமிருந்து அதிருப்தி ஏற்படுமெனக் ஒரு பார்வையாளர் கவலை கொண்டுள்ளார். இந்த ஆக்கங்களுடன் ஆழமான தொடர்பு ஒன்றினை உருவாக்கிக் கொள்ளாமை என்ற காரணத்தாலே பெரும்பாலானவர்கள் எழுதியதைப் போல அவற்றைப் புரிந்து கொள்வதில் அவர்களுக்குச் சிக்கல்கள் இருந்ததை காண முடிந்தது. அதனால் பலர் எழுதியுள்ளதுபோல 'Broken Dialogue' (முறிந்த உரையாடல்) என்ற ஆக்கம் உண்மையின் யதார்த்தத்தையும் வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றது.

இந்த ஆக்கங்கள் தொடர்பாக எழுப்பப்பட்ட பிரதான கேள்வியாக இருந்தது, இந்தச் சிங்கள ஓவியக் கலைஞர்கள் யுத்தத்தின் மிகவும் கொடூரமான காலகட்டத்தில் எங்கிருந்தார்கள்? அப்போது அவர்கள் யாழ்ப்பாணத்துக் கலைஞர்களுடனோ அல்லது மக்களுடனோ ஏன் தொடர்பினை ஏற்படுத்தவில்லை? வாழ்க்கை மிகவும் இலகுவாகியுள்ள இந்தக் காலத்தில் ஏன் இவர்கள் இங்கு வந்தார்கள்? விமான வழியாகவோ, A9 பாதை ஊடாகவோ வந்து சேரும் தப்பிக்கும் மனப்பான்மையுடைய பலரை இவ்வாறான கேள்வியுடனேயே வரவேற்கும் யாழ்ப்பாணத்து

மக்கள் இவ்வகையான இடித்துரைப்புகளுடன் கூடிய கேள்விகளுடனேயே வரவேற்கிறனர்.. யாழ்ப்பாணத்தவரது இக்கேள்வியால் வெளிப்படுத்தப்படும் விடயம் என்பது யாழ்ப்பாணத்தில் ஏதாவதொன்றைச் செய்ய விரும்பும் பலரும் அடிப்படையில், நிதியுதவியும் நிறுவனங்களின் ஆழமான 'பொக்கற்றுக்களை' ஆராய்ந்து ஏதாவது ஒன்றினைப் பெறும் அபிலாசையையே அதிகமாக கொண்டுள்ளனர் என்று அவர்கள் நம்புகிறார்கள். ஆயினும் இந்தக் காட்சியானது புதிய உரையாடல்கள் நிகழ்வதற்கான ஆரம்பங்களை அல்லது அதற்கான கள நிலைமைகளை உருவாக்கும் ஒரு குறியீடான நிகழ்ச்சியாகவும் அவர்களால் பார்க்கப்படுகின்றது. தேசியமட்டத்தில் நிகழ்ந்த இந்தப் பிரிவினை தொடர்பாக நடுநிலையுடன் செயற்பட்டு இருக்கக் கூடிய இரு குழுக்களாக இருந்த, கடந்த காலத்திலும் செயற்படும் பாரம்பரிய இடது சாரிகள் மற்றும் கிறீஸ்தவ சபைகள் அடைந்த தோல்வி இது என ஒரு தலைசிறந்த தமிழ்ப் புலமையாளர் கூறுகிறார். புதிய தொடர்புகளும், கொடுக்கல்வாங்கல்களும் சம்பந்தப்பட்ட இக்காட்சி புதிய பரம்பரை ஒவியக் கலைஞர்கள் ஒருவரை யொருவர் அடையாளம் காண்பதற்கான ஒரு சந்தர்ப்பமாகவும் அமைந்தது.

இந்தக் காட்சியில் காணப்படும் சிறப்பு யாதெனில், அது சமமானவர்களினது சந்திப்பாகவும், அவர்கள் மற்றவர்களது சிறப்புத் தன்மையை அறியவும், ஒருவர் மற்றொருவரை கற்றறிவதற்கான சந்தர்ப்பமாகவும் இருக்கிறது. இவ்வகையான செயற்றிட்டங்கள் ஊடாக நேரிடும் கற்றறிதல் என்பது ஒருவரோடொருவர் உரையாடுவதற்கான சந்தர்ப்பத்தைத் தருவதுமாகும். கொழும்பின் தாராண்மைப் பண்புடைய எந்தவொரு போஷிப்பும் தம்மை பரந்த வீச்சில், பன்மைத் தன்மையான மையமாக வைத்துக் கொண்டு, அதனுடைய கிளை உறுப்பினராக சிறு குழுக்களையோ பிராந்தியங்களையோ உள் அழைப்பதில்லை. யாழ்ப்பாணத்து நிறுவனங்களினது தற்காப்பு நிலைகளும் தெற்குடனான சந்தேகத்தின் சிக்கல்களும், பெரும்பாலும் கடினமாக நிலையை அடைந்துள்ள தொடர்பைப் பேணுவதின் அச்சமும் மற்றும் பொருத்தமின்மை பற்றிய உணர்வும் காரணமான உட்கருங்குதல் முதலியனவும் தொடர்புகள் ஏற்பட வழி வமைப்பதில்லை. இந்தக் காட்சியானது நாட்டின் பலவிதமான சிறப்புத் தன்மைகளிற்கு இடையிலான உரையாடல்களின் ஒரு மாதிரியுமாகும்.

தீர்த்த ஆங்கங்கள் பலவகையான கருப்பொருள் சார்ந்த வீச்சுகளுடன் காணப்பட்டது. சேதுவின் ஆக்கமான 'History of Histories' (வரலாறுகளின் வரலாறு) ஞாபகம் தொடர்பான மறக்க முடியாத விடயங்களின் ஒரு தொகுதியாக இருந்தது. யாழ்ப்பாண குடாநாட்டின் 500 வீடுகளில் இருந்து சேகரிக்கப்பட்ட கடந்த இருபது வருட கால யுத்த நிலைமைகளின் அடையாளமாக அவர்களிடமுள்ள ஞாபக பொருட்களை, அவ்வீடுகளில் இருந்து பெற்று அவற்றை வெற்று பிளாஸ்டிக் சோடாப் போத்தல்களில் இடப்பட்டு இருந்தது. போத்தல்களின் மேற்பகுதிகளை வெட்டி தலைகீழாக அவற்றினுள் வைத்தன் ஊடாக உள்ளிருக்கும் பொருட்களை அவர்கள் 'Seal' வைத்து மூடியிருந்தார்கள். அவை பின்னர் புத்தக ராக்கைகளில் பார்வையாளர்கள் அசைந்தபடி அவற்றைப்

பார்க்கக்கூடியவாறு அடுக்கப்பட்டிருந்தது. விஞ்ஞான ஆய்வு கூடங்களில் பொருள் எச்சங்களை வைத்திருத்தல் ஊடாக உருவாகும் தாக்கத்தை விளைவிப்பனவாக இவை அமைக்கப்பட்டிருந்தது. ஆயினும் இவற்றில் இருந்தவை இறந்து போன பொருட்கள் அல்ல. அவற்றினூடாக நகர்ந்த பார்வையாளரோடு அவை உரையாடின. அவற்றிற்குள் மின்சாரப் பிளக், கமரா, கத்தரிக்கோல், பொம்மையின் கால் குழந்தை ஒன்றின் ஒருசோடி பாதணி, அடையாள அட்டைகள், இராணுவம் கைது செய்ததை உறுதிப் படுத்தும் சான்றிதழ், ஆட்டிலெறி - பீரங்கிக் குண்டுச் சிறல்கள், சீப்புகள், சாந்துவேலைகள், மரவேலைகள், முறிந்த மூக்குக் கண்ணாடி, மண், துணித்துண்டு, குடும்பப் புகைப்படம், சைவ - கத்தோலிக்க சிலைகள், பத்திரிகைப் பகுதிகள், புத்தகங்கள், மற்றும் போத்தல் இடப்பட்ட வேறு பொருட்கள் என்பவற்றுடன், ஒரு பெண்ணினால் கொடுக்கக்கூடியதாக இருந்த அவளது கதை - அதுவும் ஒரு போத்தலினுள் எழுதி இடப்பட்டிருந்தது. கலைஞர்கள் இதனூடாக பார்வையாளரிடம் தம்முடைய வியாக்கியானங்களுக்கு வெளியே இருக்கக் கூடிய வரலாறுகளின் முரண்களை எந்தத் தடையுமற்று எதிர்கொள்ளுமாறு கேட்கின்றனர். இது தொடர்பாக பதிற் குறிகள் வலுவானவையாக இருந்தன. அவர்களால் எழுதப்பட்ட தம்முடைய வேதனை தொடர்பாக வெளிப்படுத்தல், பகிரங்கப் படுத்தல் தொடர்பான பொது கருத்துரு ஒன்றை அவையாவும் வெளிப்படுத்தியதாக பொதுவாகக் கூறப்பட்டது. வலி தரும் ஞாபகங்களை புதிய வகையாக வெளிப்படுத்தியிருக்கிறார்கள் என்பதுடன், வேதனையை வெளிப்படுத்தல் ஊடாக தம்முடைய ஞாபகங்களை மற்றவர்களுடன் பகிர வைத்தமைக்காக கலைஞர்களுக்கு நன்றி கூறியிருந்தனர். பலர் தாம் மறந்த தமது நினைவுகளை மீள உடன் நிகழ் காலத்திற்கு மீளத் தந்ததாகவும் எழுதியுள்ளனர்.

ஞாபகப்படுத்தல் தொடர்பான இந்தச் செயற்பாடானது, மீண்டும் கைப்பற்றிக்கொள்ளல் தொடர்பான ஒரு உறுதியான செயற்பாடுமாகும். இந்த ஆக்கம் பொதுசன நூலகத்திற்காகவே செய்யப்பட்டதொன்றாகும். நூலகத்தினைத் திறந்து வைத்தல் தொடர்பாக கருத்து முரண்பாடொன்று இதன்போது (இக்கால கட்டத்தில்) வளர்ச்சியடைந்திருந்தது. இந்தக் கருத்து வேறுபாடு எவ்வாறிருப்பினும், யாழ்ப்பாணத்தை மீளக் கட்டியமைத்தலின் அரசியல் தொடர்பான மக்கள் மயமான கலந்துரையாடல் ஒப்பீட்டளவில் மிகவும் குறைவாகவே நடைபெற்றது. சமீபத்தில் பத்திரிகை ஒன்றில் வெளிவந்த மூடல் மழுப்பலற்ற கட்டுரை ஒன்று, நூலகத்தினை மீளக் கட்டுதல் என்பது "வெள்ளையடிக்கும்" ஒரு செயற்பாடு என வெளிப்படையாகக் கூறியிருந்தது. அரசு நூலகத்தினை மீளக் கட்டும் செயற்பாடு ஊடாக நூலகத்தின் அழிவு சார்ந்த உணர்வதிர்ச்சியை, அதன் ஞாபகங்களை மறைக்க அரசினால் செய்யப்பட்ட ஒரு முயற்சியாகவே அது வாதிட்டுள்ளது. கட்டுரையாளர் தலதா மாளிகையை மீளக் கட்டும் செயற்பாட்டில் காணப்பட்ட மாறுபட்ட அணுகுமுறையை எடுத்துக்காட்டியிருந்தார். தலதா மாளிகை மீதான எல்.ஈ.ஈ.யின் தாக்குல் தொடர்பான புகைப்பட விபரிப்பு ஒன்று அதில் உள்ளடங்கி இருந்தது. ஆனால் யாழ்ப்பாண நூலகத்திலோ எரிந்து சாம்பராகிப் போனதன் சான்றாக ஒரு பலகைகூட அங்கு இல்லை.

தற்போதுகூட இந்தச் செயற்பாடு தொடர்பான பொறுப்பு, வெறுமனே, அரசின் தந்திரோபாயம் மீது மட்டுமே சுட்டப்பட முடியாது உள்ள அதே நேரம் யாழ்ப்பாணத்து பொது மக்களின் பலவீனமும் இதற்குப் பொறுப்பாகும். மக்களது விருப்பங்களை தாக்கபூர்வமாக எடுத்துரைக்கத்தக்க மக்கள் தலைமைத்துவம் ஒன்று யாழ்ப்பாணத்தில் இல்லை. யாழ்ப்பாணக் குடாவில் கொடூரமான சண்டைகள் நிகழ்ந்த இடத்தில் அமைந்திருந்த பொதுசன நூலகம், யுத்த ஞாபகச் சின்னமாக நிறுவப்பட்டிருக்க வேண்டியது. இவ்வாக்கமுடாக யாழ்ப்பாணத்தில் நிகழ்ந்தவற்றை மட்டுமின்றி, நூலகத்திற்கு நிகழ்ந்தவற்றையும் அது ஞாபகத்திற்கு கொண்டுவருவது மட்டுமின்றி, இச்செயற்பாடு ஊடாக அதனை யாழ்ப்பாண மக்களின் வாழ்வின் ஒரு பகுதியாக மீளவும் இடம்பெற வைக்க – முயற்சித்துள்ளனர் – மீண்டும்கைப்பற்றிக் கொள்ளுதலின் ஊடாக அந்த நினைவுகளை மறவாதிருக்க, இந்த ஆக்கம் நிரந்தரமாகப் பொது நூலகத்தில் வைக்கப்பட வேண்டியது அவசியமானதாகும். இதற்கு இவ்வாக்கத்தினை நிரந்தரமாக வைக்க முயற்சிகள் மேற்கொள்ள வேண்டும். அதேநேரம், அம்முயற்சியின் வெற்றி அல்லது தோல்வியூடாக ஞாபகம் தொடர்பான இவ்விதமான செயற்பாடுகளை தற்போதைய யாழ்ப்பாணத்தில் சாத்தியமா அல்லது நாங்கள் தொடர்ச்சியாக ஒரு பாசாங்கினை மேற்கொள்ளப்போகின்றோமா என்பதை கூறுவதாகவும் இருக்கும்.

யுத்தமமோ சமாதானமோ இல்லாத கட்டத்தில் கலைத் தன்மையுடன் கதை கூறலின் முதலாவது அடி 'வரலாறுகளின் வரலாறு' ஆக்கத்தினூடாகவும், தீர்த்த ஆக்கங்களினூடாகவும் வெளிப்பட்டுள்ளது. சொல்லப்படாத கதைகளும் சொல்ல இருக்கின்ற கதைகளும் இதனுள் உள்ளடங்குகின்றன. கோட்டையின் சிதைவுகளுக்கருகில் அமைந்த நூலகமானது 1981இல் தீக்கிரையாக்கப்பட்ட பின், தொடர்ந்த பல தசாப்த கால ஞாபகங்களை தன்னுள் காவியுள்ளது. அதற்குப் பின்பு பல தமிழ் போராளிக் குழுக்கள், இந்திய மற்றும் இலங்கை இராணுவம் என்பன மாறி மாறி அதிகாரத்தில் இருந்தன. இந்தக் கட்டங்களிலும் மனிதர்களிடம் நிலைகொண்டிருந்த ஞாபகங்கள் தொடர்பான வலுவான தொனிகளுடைய ஒரு ஆக்கமாக 'வரலாறுகளின் வரலாறு' காணப்படுகின்றது. பல விதப் பரிமாணங்களை வெளிப்படுத்தும் ஒரு தொல்பொருளியலாளனது வெளிப்பாடு போல அது உள்ளது என ஒரு பார்வையாளர் கூறியுள்ளதுடன் மிக ஆழத்திலுள்ள துன்பங்களின் பல மட்டங்களையும் மெதுவாக காட்சிக்கு வெளியெடுப்பதாகவும் உள்ள அதே நேரம் இப்படைப்புத் தொடர்பாக வெளிக்கொணர வேண்டிய இன்னொரு பக்கமும் இருக்கிறது. இந்தக் காட்சிப் பொருட்களுக்குள் தெளிவாகவே சைவ, கிறிஸ்தவ சமூகங்கள் சார்ந்த பல பொருட்களைக் காண முடிந்த அதே நேரம், இந்த நூலகத்திற்கு அருகில் வாழ்ந்த இஸ்லாமிய மக்களது ஞாபகம் சார்ந்த எந்த ஒரு பொருளையும் அது உள்ளடக்கியிருக்கவில்லை. 'Displacement' (இடப்பெயர்வு) எனப்படும் தீர்த்த ஒவியத்தினுள் எவ்வாறு இவர்களது இல்லாமை தொடர்பான ஒரு மறை குறிப்பாவது காணப்படுகின்றது.

ஆயினும், இந்த ஆரம்பத்திற் கூட சிலருக்குத் தாங்கிக்கொள்ள முடியாத விடயங்கள் உள்ளன. கப்ரின் தரத்தில் உள்ள ஒரு இராணுவ உத்தியோகத்தர் ஒருவர் எழுதிய கருத்தின்படி வெறும் யுத்தத்தை மட்டும் காட்டுவதற்குப் பதிலாகக் காட்சியை மேலும் 'அழகு படுத்த' வேறு யுத்தம் சம்பந்தப்படாத சில ஆக்கங்களையும் சேர்த்திருந்ததிருந்தால் நன்றாக இருந்திருக்கும் என கூறியுள்ளார். கொழும்பு நகரைச் சார்ந்த கலைப்பொருள், மற்றும் தொல்பொருள் வழங்குனர் ஒருவர் இக்காட்சியானது முழுமையான அழிப்பையும் - கவலையையுமே மையமாகக் கொண்டுள்ளது எனவும் எதிர்காலம் பற்றிய எதிர்பார்ப்பை ஒரு சிறு அளவில் கூட காட்டவில்லை எனவும் குற்றஞ் சாட்டியிருந்தார். அவர் அந்த காட்சி ஒழுங்குபடுத்தலே ஒரு நம்பிக்கையை ஏற்படுத்தும் ஒரு செயற்பாடுதான் என்பதை ஏற்றுக் கொள்ள மறுத்தார். யாழ்ப்பாண மக்கள் இருபது வருட யுத்தத்தின் பின்பும், மிகவும் தெளிவாக புரிந்தறிந்து தமது வரவேற்பை நிகழ்த்திய அதே நேரம் தமது ஏற்றுக் கொள்ளும் வெளிப்பாடுகள் ஊடாக அதனை தெரியப்படுத்தியும் இருந்தனர்.

யாழ் நூலகத்தில் சிங்களக் கலையாக்கங்களை வைத்தல் தொடர்பான குறுட்டுத்தனமான எதிர்ப்பு தொடர்பான இரு விடயங்களை மட்டும் கூறவேண்டியுள்ளது. அதில் முதலாவது விடயம் மிகக் கவலைக்குரியதொன்றாகவும், கட்டாயமாக கடந்த இருபது வருட கால துன்ப துயரங்கள் தொடர்பான கலை ரீதியான வெளிப்பாடுகள் வருங்காலத்தில் வெளிப்பட்டு வரும் என்பது, சிங்கள - தமிழர்கள் இணைப்பில் நிகழும் காட்சிகள் யாழ்ப்பாணத்தில் மேலும் மேலும் நிகழும் என்றும் கூறலாம். இரண்டாவது விடயம் யாதெனில் இக்காட்சி ஊடாக வெளிப்படுத்தப்படும் உரையாடல் மீது பார்வையைச் செலுத்தவும், இந்த உரையாடல் ஊடாகக் கிடைக்கும் நன்மை பற்றி கவனஞ் செலுத்துமாறு பார்வையாளரைக் கேட்டலுமாகும். தீர்த்த மற்றும் சேது ஆக்கங்களின் கருப்பொருட்களின் பரப்பு, அதன் எதிரிடை வேறுபாடுகளை பிரதானமாக முன்வைப்பதும் அவற்றிற்கிடையே கலந்துரையாடலை முக்கியப்படுத்துவதுமே ஒப்பீட்டளவில் முக்கியமானது. தீர்த்த ஆக்கங்களின் உள்ளடக்கங்களுடன் இணைவதும் அதன் மூலம் அதனை வலுப்படுத்திக் கொள்ளும் போக்கும் குறைவாகவே உள்ளது என்பது இதன்போது அழுத்தமாக தெரியும் விடயமாகவுள்ளது. ஆயினும் அதனுடாக குறிப்பாக வராலாறுகளின் வரலாறு என்ற ஆக்கத்தில் இருந்த சுயம்- மற்றவர் இடையான ஆழமான தொடர்பினைச் சந்திக்காமற் போவது நிகழக்கூடியதாகவே உள்ளது. உள் - வெளி என்பது அகம் - புறம் காட்சி எண்ணக்கருசார் தலைப்பாகும். சார்புடையதாக மிகவும் சமகாலத் தன்மையான காட்சி தமிழிலக்கியத்தின் பழமையான எண்ணக்கரு வழியாக ஆக்கப்பட்டிருந்தது. உள் - வெளி என்பன் சந்திக்காத, சமாந்தரமாகச் சொல்லும் இரு சொற்களல்ல. அவை ஒன்றையொன்று தொடுவது மட்டுமன்றி அவற்றை உருவாக்குவனவும்கூட. அதாவது ஒன்றுக்கொன்று சார்புடையதாக இருப்பதும் ஒன்றால் ஒன்று உருவாவதும், ஒன்றால் மற்றொன்று கட்டுபிடிக்கப்படுவதும் ஆகும்.

பௌத்த கதை ஒன்றும் சைவ நடைமுறை ஒன்றையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு இணைந்த வலுவான எண்ணக்கரு சார் ஒருமைப்பாடுடைய இக்காட்சியானது யாழ்ப்பாணத்துக்

கலைஞர்கள் யுத்தத்துடன் தொடர்புடைய வருடங்கள் தொடர்பாக ஆராய்ச்சி செய்கின்றார்கள். ஒரு பாம்பு தீண்டியதால் இறந்த மகனுக்கு உயிர் தருமாறு புத்தரிடம் வேண்டும் தாய் பற்றிய ஒரு பௌத்த யாதகக் கதை உண்டு. மரணம் நிகழாத ஒரு வீட்டில் இருந்து ஒரு பிடி கடுகு கொண்டுவருமாறு அந்தத் தாயிடம் புத்தர் கூறுகிறார். ஆனால் அவ்வாறான ஒரு வீட்டை கண்டுபிடிக்க முடியாத பெண் வெறுங் கையுடன் புத்தரிடம் திரும்புகிறாள். சைவ எண்ணக்கருவில் கோயிலுக்காக மடிப்பிச்சைக்காரன் போல பல வேறு வீடுகளிலும் பிடி அரிசி பெறும் நேர்த்திக் கடன் தானம் வழங்கள் கன்மம் முதலியவற்றுடனும் இது சேர்க்கப்படுகின்றது. இந்த வகையில் ஒன்றுக்கொன்று பிறிதான சமய எண்ணக் கருக்கள் ஆக்க பூர்வமான இணைப்பின் மூலம் வரலாறுகளில் வரலாற்றில் கொண்டுவரப்பட்டுள்ளது.

கண்ணுள்ளவர்கள் பார்க்கக் கடவர்.

10 ஒக்டோபர் 2004

அகம் புறம் : கலையாக்கங்கள் மற்றும் புகைப்படங்கள் தொடர்பான தகவல்கள்

1. ஜகத்வீரசிங்க, யந்திரகலா மற்றும் வட வந்தனாவ (1998)
2. தொடக்க நிகழ்ச்சியும், போரின் இறந்தவர்களை நினைவுகூருதல்
3. காட்சியைக் காண வந்த பார்வையாளர்களில் ஒரு பகுதி
4. பிரதீப் சந்திரசிறி, முறிந்த கைகள் (1997)
5. பிரசன்ன இரணபாகு, அழகான வெடிப்பு (2000)
6. சனத் கலுபந்தன், உணவு மேசை (2003)
7. பந்து மனம்பேரி, கட்டுப்போட்ட மனிதன் (2004)
8. அனோலி பெரேரா, மீள் கட்டியமைத்தல் (2004)
9. ஜனனி குரே, பகுதிகளை ஒன்றிணைத்தல் (2004)
10. தா.சனாதனன், எஸ்.கண்ணன், கோ.தமிழினி, கே.எஸ்.குமுதா, ஆர்.வசந்தினி மற்றும் யாழ்ப்பாணத்து மக்கள், வரலாறுகளின் வரலாறு (2004)
11. அனூர கிரிஷாந்த, திருடப்பட்ட மலர்வளையம் (2003)
12. மஞ்சள பிரியதர்ஷன், குழந்தைகளின் வரிசை (2000)
13. கோரலேகெதர புஷ்பகுமார, ± உருவம் (1997)
14. குசல் குணசேகர, பூர் (2003), காட்சியைப் பார்வையிடும் சிலர்
15. 'TAG' கலாசாரக் குழுவின் ஆற்றுக்கையின் பகுதி
16. காட்சியில் பங்குகொண்ட தென்னிலங்கை கலைஞர்கள் யாழ்ப்பாணப் பொது நூலகத்தின் முன்னால்.

புகைப்பட அனுசரணை

ரி. பி. ஜி. அமரஜீவ





(2)



(3)



(4)



(5)



(6)



(7)



(8)



(9)



(10)



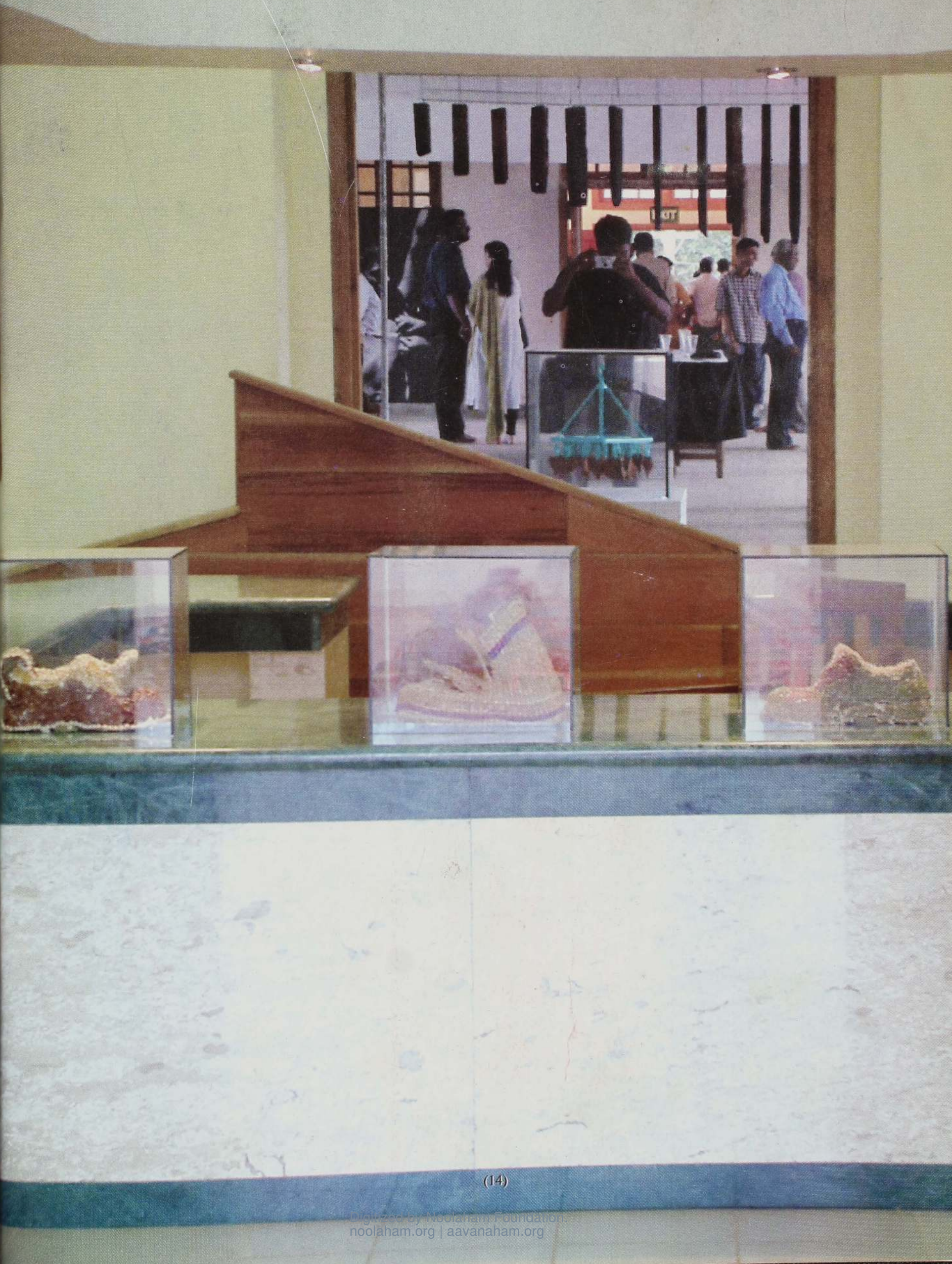
(11)



(12)



(13)





(15)



(16)

கடந்த காலமும் கழிவிருக்கமும்: மீண்டெழும் நினைவுகள்

பப்சி மரியதாசன்



கலியாண ஊர்வலம்/கன்வஸ், தைலவர்ணம்/71cm x 53cm

அழகியல் என்பது அழகுணர்வைத் தோற்றுவிப்பது. மனித உணர்வுகளின் வெளிப்பாடு, ஆளுமையைச் செம்மையாக்குவது, அற்புதமானது, காலங்களைக் கடந்து நிலைத்து நிற்பது. சமூக இயக்கச்செயற்பாடுகளை புதிய தலைமுறைக்கு ஊடு கடத்துவது. எனவே சமூகத்தின் நிலைத்தலுக்குப் பெரும் பங்காற்றுவது அழகியல் கலைகளுள் ஒன்றான ஓவியம். கடந்து செல்லும் வாழ்வின் கணங்களை கோடுகளாலும் வண்ணங்களாலும் சிறைப்பிடித்துச் சட்டமிடுவது கடந்த காலத்திற்கும், நிகழ் காலத்திற்கும் இடையில் இறுக்கமான பிணைப்பை ஏற்படுத்துவது. கலைஞனுக்கும் இரசிகனுக்கும் இடையில் உணர்வுபூர்வமாக நின்று உரையாடுவது. எல்லைகளைக் கடந்து எண்ணங்களை எடுத்துரைப்பது. எனவே தற்காலம் முதல் இன்றுவரை மாற்றங்களை உள்வாங்கி மனிதனை மகிழ்விக்கின்றது.

ஈழத் தமிழர் ஓவிய வரலாறு எளிமையானது. ஓவியத்தைப் பற்றிய பிரக்ஞை பூர்வமான வெளிப்பாடுகளை விரைந்து உள்வாங்கவோ, அவற்றைப் பயனும் வகையில் புதிய தலைமுறைக்கு வழங்க வேண்டும் என்பதிலோ எவ்வித அக்கறையுமற்ற எமது சமூகத்தில் ஓவியம் பற்றிய புரிந்துணர்வு இன்னமும் கேள்விக் குறியாகவே உள்ளது. ஓவியம் சமூகத்தை நிராகரித்ததோ அன்றி ஓவியம் சமூகத்தால் நிராகரிக்கப்பட்டதோ தமிழ்ச் சமூகத்தில் ஓவிய வளர்ச்சி இன்னமும் முகும் நிலையிலேயே காணப்படுகிறது.

இப்படியான புறக்கணிப்புச் சூழலில் யாழ்ப்பாண மண்ணில் உருவான ஒரு சிறிய ஓவியச் சூழலின் மூத்த பிரதிநிதிகளுள் ஒருவராக இன்றும் வாழ்பவர் ஓவியர் மு.கனகசபை அவர்கள். நிறைவுற்றுச் செல்லும் மூத்த தலை முறையின் முடிவிடத்தில் நிற்பவர். கொழும்புத் தொழில் நட்புக் கல்லூரியில் கற்றுத் தேறிய யாழ்ப்பாண ஆசிரிய - ஓவியர்களின் வரிசையில் இறுதியில் நிற்பவர். ஆத்ம திருப்தியை மட்டுமே தொனியாகக் கொண்டு தனது வாழ்வின் அனுபவங்களை ஓவியமாக்கித் தந்திருப்பவர்.

இவரது ஓவியங்களை உள்ளடக்கிய 'கடந்த காலமும் கழிவிரக்கமும்' ஓவியக் காட்சி வேறுபட்ட பரிமாணங்களை உள்ளடக்கியதாக நோக்கற்பாலது. 1950 கள் தொடங்கி 2000 ஆம் ஆண்டு வரையான ஐந்து தசாப்த கால நிகழ்வுகள் இக் கண்காட்சியில் மீட்டப்படுகின்றன. இக் கால கட்டம் ஈழத் தமிழரின் வரலாற்றில் பல்வேறு அரசியல் சமூக பொருளாதாரத் தாக்கங்களை உள்ளடக்கிய காலப்பகுதியாகும். அகிம்சை முறையில் இருந்து ஆயுதப் போராட்டம் வரை விடுதலைப் போராட்டம் பல்வேறு மட்டங்களில் கூர்மையடைந்திருப்பது இக்காலம். தமிழ் மக்கள் பட்ட அவலங்களும் வேதனைகளும் சொல்லில் அடங்காதவை. இத்தகைய வாழ்வினை அனுபவங்களாக உள்வாங்கிய ஓவியர் ஆத்மாவின் ஆணைக்குட்பட்ட தளத்தில் நின்று ஓவியங்களை வரைந்துள்ளார். அதனாற்தான் அவை யாழ்ப்பாணத்தின் - யாழ்ப்பாண மக்களின் ஆத்மாவைப் படம் பிடித்துக் காட்டுவையாக உள்ளன. எந்தவித சார்புநிலையுமின்றி யதார்த்த நிலையில் யாழ்ப்பாணத்தின் சோகம் அவரிடம் வெளிப்படுகிறது.

முக்கோண வடிவிலமைந்த நல்லூர்க் கோயிலின் கூரையின் முன்புறத் தோற்றமும் அசைந்தாடும் தேரும் மக்கட் கூட்டமும் நமது நினைவலைகளை பின்னோக்கி நகர்த்துகின்றன. தேவாலய முகப்புத் தெரியும் யாழ் கோட்டையின் முன் நாம் ஓடி விளையாடிய உட்கார்ந்து நாடகம் பார்த்த முற்றவெளி விரிகிறது. வண்டில் சவாரியுடன் வேகமாக விரையும் கடந்த காலம் மழையில் நனையும் ஆட்டுடன் தளர் நடை போட்டு கதிர்காம யாத்திரையில் களிப்புடன் இணைகிறது. வழக்கொழிந்து போய்விட்ட இரவுத் திருமணத்தின் இனிய கணங்கள், மீட்டப்பட கள்ளுத் தவறணை காட்சியாகி நகைமுகம் காட்டுகிறது. வேள்விக் காட்சியுடன் அது வேண்டாமென்றெழுந்த விவாதங்களும், வெற்றிகளும் நினைவுக்கு வருகின்றன. இனிய காலமது நாம் இழந்த காலமென ஏக்கமொன்று எம்முள் உருவாகி வளர்கிறது.

ஓவியங்களுக்கு வர்ணம் தீட்டப் பயன்படுத்திய நுட்பமுறை, வெண்மை, கபிலம், நீல வர்ணங்களுடனான சேர்க்கையூடாக வெளிப்படுத்தும் மங்கலான பின்னணி போன்றவை கடந்து சென்ற காலத்தின் கழிவிரக்க நிலையைத் துல்லியமாகப் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன. அடுத்த தலை முறைக்கான ஆவணம் என்ற வகையிலும் இக் கண்காட்சியின் அவசியம் கணிக்கப்பட வேண்டியதுடன், ஓவிய இரசனையை மேம்படுத்தவும், ஓவிய இரசிகரைத் திருப்திப்படுத்தவும் கூடியவையாக இன்றியமையாதவையாக இத்தகைய காட்சிகள் அமைகின்றன.

எழுத்தாளர் தொடர்பான தகவல்கள்

ஜகத் வீரசிங்க : ஓவியக் கலைஞரும், தொல் பொருளியலாளரும் ஆவார். தொல்பொருளியல் பட்டப்பின் படிப்பு நிறுவனத்தில் பேராசிரியராகப் பணியாற்றுகிறார்.

சலீமா ஹஷ்மி : ஓவியக் கலைஞரான இவர் பீக்கன் ஹவுஸ் பல்கலைக்கழகத்தில் பேராசிரியராகப் பணிபுரிகிறார்.

சசங்க பெரேரா : மானிடவியலாளர், சமகாலத்து சமூக கலாசார விமர்சகர்; எழுத்தாளர். கொழும்பு பல்கலைக்கழகத்தின் சமூகவியல் துறையில் சிரேஷ்ட விரிவுரையாளராக உள்ளார்.

பிரசன்ன இரணபாகு : ஓவியக் கலைஞரான இவர் தொல்பொருளியல் பட்டப்பின் படிப்பு நிறுவனத்தில் தொல்பொருளியலில் முதுகலைமாணிப் பட்டம் பெற்றவர்.

தர்ஷன் அம்பலவாணர் : ஹாவாட் பல்கலைக் கழகத்தில் இறையியலில் கலாநிதிப் பட்ட ஆய்வு மாணவராகவுள்ளார்.

சுஜாதா மகாலிங்கம் : யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தில் நுண்கலையில் (கலை வரலாறும் கோட்பாடும்) கலைமாணிப் பட்டம் பெற்ற இவர் தற்போது நுண்கலைத் துறையில் விரிவுரை யாளராகவுள்ளார்.

பப்சி மரியதாசன் : யாழ்ப்பாணக் கல்வியியற் கல்லூரியில் ஓவியப் பாட விரிவுரையாளராக பணிபுரிகிறார்.

மொழியாக்குனர் விபரங்கள்

சாமிநாதன் விமல் : ஸ்ரீ ஜெயவர்த்தனபுர பல்கலைக்கழகத்தில் சிங்கள இலக்கியத்தில் கலைமாணிப் பட்டம் பெற்ற இவர், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக மொழியியல் மற்றும் ஆங்கிலத் துறையில் சிங்கள மொழி விரிவுரையாளராக யுள்ளார்.

ந.சத்தியபாலன் : பயிற்றப்பட்ட ஆங்கில ஆசிரியரான இவர் சிறுகதை, கவிதை ஆகியவற்றை எழுதுவதுடன் மொழியாக்கச் செயற்பாடுகளிலும் ஈடுபடுகிறார்.

பாக்கியநாதன் அகிலன் : யாழ்ப்பாணப் பல்கலை க்கழகத்திலும் (நுண்கலை - கலை வரலாறும் கோட்பாடும்), பரோடா எம்.எஸ். பல்கலைக் கழகத்திலும் (கலை விமர்சனம்) பயின்ற இவர் ஒரு சமூகவியல் கலை விமர்சகர்.

