කලාවේ දේශපාලනය

කතළුවේ නවමුනි විහාරයේ ඕලන්ද බිතුසිතුවම්වල නැගීම සහ බැසීම පිළිබඳ එක් පාඨනයක්

සසංක පෙරේරා

මේ වන විට අප බොහෝ දෙනා දන්නා පරිදි, කතළුවේ ගිනිවැල්ලේ නවමුනි විහාරයේ ඕලන්ද චිත්‍ර ශිල්පීන් වන නොඑලා සහ එඩී රෝස්, රේවල් ඩියරේට්ස් හා සහායකයන් පිරිසක් විසින් අඳින ලද බිතු සිතුවම් කිසියම් පිරිසක් විසින් විනාශ කර දමන ලදී. මේ සිදුවීම පිළිබඳ එතරම් මාධ්‍ය ආවරණයක් නොලැබුණ ද, ඇතැම් පුවත්පත්වල මේ චිත්‍රවල අන්තර්ගතය පිළිබඳව මෙන්ම එහි විනාශය පිළිබඳවද යම් වාර්තා පළ වී තිබුණි. නමුත් ශ්‍රී ලංකාවේ අතිශය දරිද්‍ර ප්‍රවෘත්ති වාර්තාකරණය නම් වූ යථාර්ථය තුළ ඒ බොහෝ ලිපි සදාචාරාත්මක සහ කුමන්ත්‍රණකාරී තර්කයන්ට හා ආස්ථානයන්ට ලගු වී තිබුණි. මේ සන්දර්භය තුළ මේ සිදුවීම හා ඊට තුඩුදුන් ගතික පිළිබඳ සප්‍රමාණික බුද්ධිමය පාඨනයක් කර නොමැති බවද, එතුළින් මතුවන වාද විෂයන් මත පදනම් වූ ශාස්ත්‍රීය කතිකාවක් ගොඩනැගුණේ නැති බව ද පැහැදිලිය. එසේ වුවද, මේ සිදුවීම පිළිබඳ සාපේක්ෂ වශයෙන් විස්තරාත්මක හා මතවාදී ප්‍රකාශනයක් ලෙස සැලකිය හැකි ලිපි දෙකක් 2004 මැයි මාසයේදී විභව් ලලිත කලා ඇකඩමියේ *දෘශ්‍ය කලා තොරතුරු සංග්‍රහය* නම් ප්‍රකාශනයේ ඇතුළත් වී තිබුණි. ඒවා නම්, සුනිල් විජේසිරිවර්ධන විසින් රචිත *කතළුව ගිනිවැල්ල විහාරයෙන් සූරා ඉවත් කළ 'මිනිස් මුහුණු'* යන ලිපිය සහ චන්ද්‍රගුප්ත තේනුවර විසින් රචනා කරන ලද *පොදු කලා සම්පත් සංහාරකයෝ* නමැති ලිපිය වේ (2004: 5-31, 32-35). මේ ලිපි දෙක සිද්ධිය සම්බන්ධ බොහෝ තොරතුරු සපයන අතරම, ඒ පිළිබඳව කළ හැකි එක් ආකාරයක මතවාදීමය පාඨනයකට පදනම සපයයි. සමස්තයක් වශයෙන් මේ ලිපිවලින් සම්පාදනය කරන තොරතුරු බෙහෙවින් ප්‍රයෝජනවත් වුවද, ඒවා මගින් මතුකරන පාඨනය, නැතහොත් මතු කිරීමට උත්සාහ කරන කතිකාව බෙහෙවින් ඌනිත බව මගේ විශ්වාසයයි. මේ සන්දර්භය තුළ මා උත්සාහ කරනුයේ, මේ ලිපිවලද ආලෝකය ලබමින් දැනට සම්පාදිත දැනුම ඒවා හිරවී සිටින මතවාදීමය හා බුද්ධිමය සීමාවන්ගෙන් වඩාත් ඔබ්බට රැගෙනයාමටය. වෙනත් ආකාරයකින් පවසනවා නම්, මාගේ අභිප්‍රාය කතළුව විහාරයේ ඉහත සඳහන් කළ ඕලන්ද ශිල්පීන්ගේ කලාත්මක මැදිහත්වීමේ පදනම හා දේශපාලනය මෙන්ම ඉන් පසුව සිදු වූ සිද්ධි මාලාවද යම් විධිමත් ශාස්ත්‍රීය

පාඨනයකට නතු කිරීමය. එසේ කිරීමේදී යම් මූලික සංකල්පීය හා න්‍යායාත්මක අර්ථ විවරණයක ආලෝකය ලබාගන්නට මා බලපොරොත්තු වෙමි. මේ අභ්‍යාසයේදී පහත සඳහන් ප්‍රශ්න හා අදහස් තුළින් යම් මාර්ගෝපදේශකත්වයක් ලබාගන්නටද බලාපොරොත්තු වෙමි: දේශීය විහාර බිතුසිතුවම් කලාවේ ගතික, ශෛලීන් හා ඥාන විභාගාත්මක සම්ප්‍රදා, දේශීය කලා අවකාශය තුළ ඇති දේශපාලනය, චිත්‍ර ශිල්පියාගේ නිදහසේ හා ස්වාධීනත්වයේ සීමා, චිත්‍ර ශිල්පියා හා ප්‍රේක්ෂක ප්‍රජාව අතර ඇති රුචිකත්ව පිළිබඳ එකිනෙකට වෙනස් සංජානන, පෞද්ගලික අවකාශය හා පොදු අවකාශය තුළ සිදු කරන චිත්‍ර ශිල්පයේ ඇති ගතිකමය වෙනස්කම් ආදියයි. මේ පාඨනය ආරම්භ කිරීමට අවශ්‍ය එක් පදනමක් ලෙස මා දකින්නේ, දැනට ඇති තොරතුරු මත පදනම්ව කතළුව විහාරයේ චිත්‍ර ඇඳීමට මුලපිරුණු සාධක මෙන්ම එම චිත්‍රවලට හානි පැමිණවීමේ පදනම ද සාරාංශ ගත කර ගැනීමය.

කතළුවේ ගිනිවැල්ලේ නවමුනි විහාරයේ ඕලන්ද ශිල්පීන්ගේ චිත්‍රවල ආරම්භය හා විනාශය

ආන්දෝලනයට තුඩුදුන් බිතුසිතුවම් අඳින ලද්දේ නවමුනි විහාරයේ මෑතක් වන තුරුම ගරා වැටී තිබී 2002 පෙබරවාරි මාසය වන විටදී ප්‍රතිසංස්කරණය කළ විහාර ගේ ඇතුළතය (විජේසිරිවර්ධන 2004: 07). එනම් ප්‍රතිසංස්කරණයට භාජනය වී තිබෙන්නේ එකී විහාරගෙයි පිට මාලේ බිත්ති තුනකි (විජේසිරිවර්ධන 2004: 07). එනමුදු වසර 150 කට වඩා පැරණි ඉතිහාසයක හිමිකාරීත්වයක් සහිත මෙකී විහාරය පිහිටුවා තිබෙනුයේ වසර 1825 දීය (විජේසිරිවර්ධන 2004: 07). පිළිසකර කළ බිත්ති මත නව බිතුසිතුවම් ඇඳීමේ කර්තව්‍යය විහාරාධිපති මීගොඩ කල්‍යාණතිස්ස හිමි මුලින්ම භාරදෙනු ලැබුවේ අහංගම ප්‍රදේශයේ පාරම්පරික චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වන වෝල්ටර් කුලසූරියටය. ඔහු ඒ කටයුතු ආරම්භ කරන ලද්දේ 2002 පෙබරවාරි මාසයේදීය (විජේසිරිවර්ධන 2004: 07). මේ වන විටත් ඇරඹී තිබුණු චිත්‍ර ශිල්පීමය කර්තව්‍යයට ඕලන්ද ශිල්පීන්ගේ මූලික මැදිහත්වීම සිදු වූයේ ද මේ කාලයේදීමය. අභිනවයෙන් පිළිසකර කරන ලද විහාර ගේ තුළ චිත්‍ර ව්‍යාපෘතියක් දියත් කිරීමට රෝස් දෙපළ ඇතුළු පිරිස තම කැමැත්ත පළ කළ විට විහාරාධිපති හිමියෝ ඒ සඳහා තම අනුමැතිය ලබාදුන්නා පමණක් නොව, ඒ කටයුත්ත එතෙක් භාර දී තිබුණු ලාංකේය ශිල්පියාගෙන් මුදවා දෙන්නට තරම් ද කාරුණික වූහ (විජේසිරිවර්ධන 2004: 07). ඒ අනුව මෙතෙක් තමන් විසින් ඇඳ තිබූ චිත්‍ර මකා දැමූ වෝල්ටර් කුලසූරිය කලා ශිල්පියා මේ ධවල චිත්‍ර ශිල්පීන් දෙපොළගේ සහායකයෙකු බවට පත්විය. මේ වෘත්තීය පරිවර්තනය සුනිල් විජේසිරිවර්ධන විස්තර කරනුයේ මෙසේය: "එපමණක් නොව, තමන් ආරම්භ කළ චිත්‍ර මකා දමා ඕලන්ද චිත්‍ර ශිල්පීන්ට චිත්‍ර ඇඳීමට ඉඩ දුන්නා පමණක් නොව වෝල්ටර් කුලසූරිය මහතා ඉතා සුහදවද සම්පවද අභිනව චිත්‍ර ව්‍යාපෘතියට ආධාර කොට තිබේ" (විජේසිරිවර්ධන 2004: 07). පැහැදිලිවම කුලසූරිය මහතාගේ කරුණා මහිමය බෞද්ධයින් වන අප බොහෝ දෙනාගේ සිත් බුද්ධාලම්බන ප්‍රීතියෙන් ඉපිල යන්නට සලස්වනු නොඅනුමානය. නමුත් එහි දේශපාලනය මීට වඩා බොහෝ ගැටලුකාරී තත්ත්ව

උද්දීපනය කරයි. එනම්, මේ චිත්‍ර ශිල්පීන් දෙපළ තම ධන බලය හා පශ්චාත් යටත්විජිත (post-colonial) යථාර්ථයේ අනේක විස්තීර්ණ කැටිකොට ගනිමින් විහාරාධිපති හිමිනමගේ සුසාධ්‍යකරණ කටයුතු මධ්‍යයේ කරනු ලැබුවේ අදාළ කලා අඩවියේ පුළුල් දේශපාලන ගතික පිළිබඳව සොයා නොබලා ඊට කඩා වැදීමය. නමුත් පැහැදිලිවම ඒ සඳහා කල්‍යාණතිස්ස හිමිනමගේ සහ යම් ප්‍රදේශීය පුද්ගලයන් පිරිසකගේ ද සහාය ලැබුණු බව ද නොරහසකි.

විජේසිරිවර්ධන ප්‍රකාශ කරන ආකාරයට (2004: 07) සහ නොඑලා රෝස් කොළඹ ජර්මන් තාක්‍ෂණික සහයෝගීතා (GTZ) කාර්යාලයේදී 2004 මැයි මස දී පැවැත්වූ අදහස් දැක්වීමටද අනුව නැගෙනහිර ආසියාවේ මෙන්ම ශ්‍රී ලංකාවේද බෞද්ධ බිතුසිතුවම් සම්ප්‍රදාය මේ ඕලන්ද ශිල්පීහු මැනැවින් අධ්‍යයනය කර තිබුණාහ. විජේසිරිවර්ධනට අනුව ඔවුන් ලංකාවේ ගෝතමී විහාරයේ ජෝර්ජ් කීට් විසින් ඇඳි චිත්‍ර ඇතුළු ලංකාවේ පැරණි හා නූතන විහාර ගණනාවක චිත්‍ර අධ්‍යයනය කර ඇති අතර, ලංකාවේ විහාර චිත්‍ර පිළිබඳ සප්‍රමාණික මූලාශ්‍රය රාශියක් පරිශීලනය කළ බවට ලකුණු තිබේ (විජේසිරිවර්ධන 2004: 07). අවාසනාවකට මෙන් විජේසිරිවර්ධන සඳහන් කරන මේ ලකුණු චිත්‍ර ශිල්පී දෙපොළගේ විසල් වූ ඩිජිටල් ජායාරූප එකතුවෙන් ඔබ්බට අවතීර්ණ වූ බවට සාක්ෂ්‍ය නොලැබේ. එනම් තම චිත්‍ර සංරචනය කළ ආකාරය මෙන්ම එහි දේශපාලනය ද පාඨනය කළ විට මේ කලා නිෂ්පාදන අඩවිවල ප්‍රාදේශීය හා දේශීය දේශපාලනය ඔවුන් නිසි සේ තේරුම් ගත් බවක් පැහැදිලිව පෙනෙන්නට නැත. මේ පිළිබඳව අපට පසුව වැඩිදුර සාකච්ඡා කළ හැකිය. කෙසේ වුවද විහාරයේ අඳින ලද චිත්‍ර මූලික තේමා දෙකක් පදනම් කරගෙන, සිදු කර ඇති බව පෙනේ:

1. සංඝමිත්තා මෙහෙණින් වහන්සේ ශ්‍රී ලංකාවට ශ්‍රී මහා බෝධි අංකුරයක් රුගෙන පැමිණීමේ පුවත.

2. හේමමාලා කුමරිය දන්ත කුමරුද සමග බුදුන්ගේ දන්ත ධාතුව ශ්‍රීලංකාවට රැගෙන ඒම පිළිබඳ වෘත්තාන්තය (විජේසිරිවර්ධන 2004: 07).

එඩී සහ නොඑලා රෝස් ඇතුළු පිරිස 2002 පෙබරවාරි මාසයේ සිට තෙමසක් පමණ චිත්‍ර ඇඳීමේ කර්තව්‍යයේ නිරතව සිට ඕලන්දය වෙත නික්ම ගොස් නැවත පැමිණ චිත්‍ර ඇඳීමේ කාර්යය ඇරඹුවේ 2004 වසරේ පෙබරවාරි මාසයේදීය. ඒ කාලය ඇතුළත දී අසම්පූර්ණ චිත්‍ර ප්‍රාදේශීයව යම් ප්‍රසිද්ධියට පත්වූ බවත්, නානා පුද්ගලයන් ඒවා නැරඹීමට පැමිණි බවත් පෙනේ. නමුත් ඒ කාලය තුළදී ඒවාට කිසිම තර්ජනයක් එල්ල නොවුවද, චිත්‍ර වල ස්වභාවය හා අන්තර්ගතය පිළිබඳ ප්‍රාදේශීය පාඨන කිහිපයක්ම ඇති වී තිබූ බව පසුව කළ විපරම්වලදී පැහැදිලි වී තිබේ. මේ අනුව මේ මුළු ව්‍යාපෘතියම යම් කතිකාමය අවකාශයක් (discoursive space) බවට පත්ව තිබුණි. එසේ වුවද සිංහල භාෂාවෙන් බොහෝ දුරට වාචිකව හා අවිධිමත් මට්ටමින් කලාපීයව සිදුවූ මේ කතිකාවේ කොටස්කරුවන් වීමට මේ චිත්‍ර ශිල්පීන්ට හෝ ඔවුන්ගේ දේශීය හා විදේශීය සුසාධ්‍යකාරකයන්ට (facilitators) හැකියාවක් තිබුණේ නැත. නොඑසේ නම් ඒ සඳහා ඔවුන්ට අවශ්‍යතාවක් තිබුණේ නැත. එසේ වූවා නම්, මේ චිත්‍ර

ව්‍යාපෘතියේ දෛවය මීට වඩා බොහෝ වෙනස් වන්නට ඉඩ තිබුණි. කතිකාමය අඩවියක් යනු අහිංසකත්වයෙන් තොර බලය පිළිබඳ අවකාශයක්ය යන මිශෙල් ෆූකෝගේ සරල අදහස මෙහිදී සිදු වූ හා සිදු නොවූ දේ පාඨනය කිරීමේදී මනා ආලෝකයක් සපයයි. එමෙන්ම මේ කතිකාවේ ඇතැම් විස්තීරණ වඩාත් විධිමත්ව සහ මුද්‍රිතව මහජන අවකාශයට පැමිණියේ චිත්‍ර විනාශයෙන් පසු සිදුවූ බෙහෙවින් පටු මාධ්‍ය ආවරණයත් සමගය යන කාරණයද අප මතක තබා ගත යුතුය.

චිත්‍ර විනාශ කිරීම සඳහා සිදුවූ ප්‍රහාර දෙකේ ප්‍රථම ප්‍රහාරය සිදුවූයේ 2004 අප්‍රේල් මස 15 වැනිදා රාත්‍රියේ වූ අතර, දෙවන ප්‍රහාරය ඉන් සතියකට පමණ පසුව සිදුවීය (විජේසිරිවර්ධන 2004: 08-09). ප්‍රථම ප්‍රහාරයෙන් සිදුවූ විනාශය විජේසිරිවර්ධන පහත සඳහන් ලෙස මැනවින් විස්තර කරයි:

> මෙම චිත්‍ර සමුච්චයට අයත් මානව රූප 150 න් 40 ක පමණ රූපවල මුහුණු උල් ආයුධයකින් ඇණ, බිත්තිය ගලවා සූරා, දැඩි විනාශයකට ලක් කොට ඇත ... විනාශ කිරීම සඳහා රූප අතරින් කිසියම් තෝරාගැනීමක් කර ඇති බවක් කෙනෙකුට පෙනී යයි. මෙම රූප ගොනු අතර එක් විශේෂ ගොනුවක වර්තමාන විහාරාධිපති මාහිමියන්ගේ රූපයද, තවත් දායකයන් කීප දෙනකුගේ රූපද ඇත. ඒ ගොනුව තුළ නායක හිමිගේ රූපයේ මුහුණ ඉතා දරුණු ප්‍රහාරයකට ලක්කර ඇති අතර, ඒ සමග ඇති අනෙක් හාමුදුරුවන්ගේ රූපයට හානියක් කොට නැත" (විජේසිරිවර්ධන 2004: 07).

දෙවන ප්‍රාහාරයේදී කහ පැහැති ඉමල්ෂන් තීන්ත රූප ගණනාවක තවරා ඇත (විජේසිරිවර්ධන 2004: 09). විනාශ කළ චිත්‍ර යම් වරණයකට අනුව තෝරාගත් බව හැර තවත් පැහැදිලි වන කරුණක් නම්, මේ අවස්ථා දෙකේදීම විහාරයට ඇතුළුවීමට අවශ්‍ය යතුරු ප්‍රහාරකයන්ට තිබුණු බවත්, ඒ පිළිබඳ කිසිම විධිමත් පොලිස් පරීක්ෂණයක් කර නොමැති බවත්ය (විජේසිරිවර්ධන 2004: 07). එමෙන්ම, මේ චිත්‍ර විනාශයට තමා දායක වූ බව විහාරාධිපති කල්‍යාණතිස්ස හිමියන්ගේ ගෝල හිමිනමක් වන අඹන්පොළ සීලරතන හිමියන් ප්‍රකාශ කොට ඇත (විජේසිරිවර්ධන 2004: 07). නමුත් මේ ලිපියේ අභිප්‍රාය මේ චිත්‍ර විනාශ කළේ කවුද යන්න පිළිබඳ රහස් පරීක්ෂණාත්මක ආඛ්‍යානයකට මුල පිරීම හෝ ඒ ක්‍රියාවේ සදාචාරාත්මක පදනම පිළිබඳ ආඛ්‍යානයක් ගොඩනැගීම හෝ නොවේ. එහි අරමුණ මා කලින් සඳහන් කළ තේමා ඔස්සේ මේ මුළු චිත්‍ර ව්‍යාපෘතියේම අන්තර්ගත දේශපාලනය පිළිබඳ යම් මූලික පාඨනයක යෙදීමය.

දේශීය විහාර බිතුසිතුවම් කලාවේ ගතික, ශෛලීන් හා ඥාන විභාගාත්මක සම්ප්‍රදා

ගිනිවැල්ල විහාරයේ ඕලන්ද චිත්‍ර ව්‍යාපෘතිය දේශීය බිතුසිතුවම් කලාවේ ගතික, ශෛලීන් හා ඥාන විභාගාත්මක සම්ප්‍රදා සමග සම්බන්ධ වන්නේ කෙසේද? නොඑසේ

නම්, ඒවායින් ඛණ්ඩනය වන්නේ කෙසේද? මේ වන විට ශ්‍රී ලංකාවේ විහාර චිත්‍ර සම්ප්‍රදා පිළිබඳ මනා විස්තරාත්මක සාහිත්‍යයක් (න්‍යායික හා විශ්ලේෂණීය මට්ටම් වලින් දුර්වල වූවද) ගොඩනැගී තිබේ.[1] එබැවින් ඒ පිළිබඳව දීර්ඝ සම්භාෂණයක යෙදෙන්නට මා අදහස් කරන්නේ නැත. නමුත් සාකච්ඡා වස්තු විෂයට අදාළව යම් මූලික කරුණු කිහිපයක් ගොනුකරගෙන මේ පාඨනය ඉදිරියට ගෙන යාමට මම බලාපොරොත්තු වන්නෙමි. බණ්ඩාරනායක පෙන්වා දෙන පරිදි ප්‍රාග් ඓතිහාසික ලාංකේය චිත්‍ර හැරුණු විට ශෛලීය හා සම්ප්‍රදාය හෝ ගුරුකුල පදනම මත කාලානුරූපව ශ්‍රී ලාංකේය කලා ඉතිහාසයේ යම් මූලික වර්ගීකරණයක් කළ හැකිය. ඒවා නම්, මුල් කාලීන බෞද්ධ ගල්ලෙන් ආරාම චිත්‍ර, සම්භාව්‍ය හා පසුකාලීන සම්භාව්‍ය ශෛලී, ගම්පොළ සහ කෝට්ටේ යුගයේ චිත්‍ර, උඩරට සහ දකුණු ගුරුකුලවල චිත්‍ර සහ නූතන යුගයේ සංක්‍රාන්ති ශෛලීය චිත්‍ර වශයෙනි (1986: 11-24). මේ සෑම යුගයකම හා ශෛලීය අවස්ථාවකම ඊටම ආවේණික අනන්‍යතා ලක්ෂණ තිබුණ ද, චිත්‍ර කරවූ ඓතිහාසික, දේශපාලනික හා සංස්කෘතික සන්දර්භවලට අදාළව ශෛලීයය හා සංරචනාත්මක වෙනස්කම් තිබුණ ද, දීර්ඝකාලීනව යම් ලක්ෂණ බොහෝ දුරට නොවෙනස්ව තිබුණු බව ශේෂව ඇති චිත්‍ර හෝ ඒවායේ පිටපත් පරිශීලනයේදී පෙනී යයි. මේ ලක්ෂණ බොහෝ දුරට විහාර චිත්‍රවල කෘත්‍යාත්මක අවශ්‍යතා සහ බෞද්ධ සදාචාරාත්මක ස්ථාවර මත පදනම් වුවද, ඇතැම් ලක්ෂණ සංරචනාත්මක හා ශෛලීය කරුණු මත පදනම් වීය.

කෘත්‍යාත්මකව බලන කල බෞද්ධ බිතුසිතුවම්වල මූලික කාර්යභාරය සන්නිවේදනාත්මක එකක් වීය. එනම් තත්කාලීන සමාජය වැනි පුළුල්ව විසිර ගිය සන්නිවේදන මෙවලම් හා තාක්ෂණ නොතිබුණ යුගවල බෞද්ධ ආචාර ධර්ම, මතවාද හා අනන්‍යතාව පිළිබඳ නිර්ණායක සන්නිවේදනය කළ ප්‍රධානම මාධ්‍ය වූයේ විහාර බිතුසිතුවම්ය. එනම් ජාතක කතා, බෞද්ධ විශ්වාස හා ඉතිහාසය සම්බන්ධ කතා පින්තාරු කිරීම තුළින් අවශ්‍ය වූයේ එමිල් ඩුර්කයිම්ගේ සංකල්පයක් යොදාගන්නේ නම් බෞද්ධ 'සාදාචාරාත්මක ප්‍රජාවක්' (moral community) ගොඩනැගීමට අවශ්‍ය පදනම යෙදීමය. ද්විතීයව, මේ චිත්‍රවලට ප්‍රධාන අනුග්‍රහය දැක්වූ ප්‍රභූන් පිළිබඳ යම් සංකේතද ඇතැම් විට ඒවා තුළ අන්තර්ගත කර තිබුණි. මේ සන්නිවේදන කාර්යභාරය නිසාම, මේ චිත්‍ර නියෝජනාත්මක චිත්‍ර වූ අතර සංකේතාත්මක භාවිතය සිදුවූයේ අදාළ සංකේත පැවති සමාජ, සංස්කෘතික සන්දර්භය තුළ පුළුල්ව පිළිගැනී තිබූ විට පමණි.

සංරචනාත්මක හා ශෛලීය වශයෙන් ගත් විට පෙනී යන්නේ කාලානුරූපව කුමන වෙනස්කම් සිදුවුවද මූලික වශයෙන් මේ චිත්‍ර පැතලි ද්විමාන චිත්‍ර වූ අතර, ඒවා දිග හැරුණේ කතා මාලා වශයෙන් බවයි. එනම් සෑම චිත්‍ර මාලාවකින්ම බෞද්ධ මතවාදයට හෝ ඉතිහාසයට සම්බන්ධිත කතාවක් ගෙනහැර පෑ අතර, මේ සියල්ල තුළ ත්‍රිමාණ චිත්‍ර දැකගත හැකි වූයේ නැත. ඒ අනුව ඈත දිස්වූ කඳු හා වෘක්ෂලතා ද, මෑතින් දිස්වූ අලි ඇතුන් සහ මිනිසුන් ද එක ප්‍රමාණයෙන් මෙන්ම එක පෙළටම දැකගත හැකි වීය. සන්නිවේදනය අතින් බැලීමේදී මෙය ඉතාමත් සරල නමුත් ප්‍රබල

විධික්‍රමයක් වීය. එනම් මේ තුළින් ගොඩනැගුණේ අවශ්‍ය අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමට යෝග්‍ය සරල හා බොහෝ දුරට නියෝජනාත්මක හා නිදර්ශනාත්මක චිත්‍ර කලාවකි. කාලීනව සිදුවූ සමාජ සහ දේශපාලනික විපර්යාසයන්ට අනුව, යම් ශෛලීය, වර්ණ භාවිතය පිළිබඳ හා චිත්‍ර අන්තර්ගතයේ වූ වස්තූන් සම්බන්ධයෙන් ද නොයෙක් වෙනස්කම් සිදුවුණද මූලික සංරචනාත්මක හා විධික්‍රමික අංග දීර්ඝ කාලීනව පැවතියේ ඉන් බලාපොරොත්තු වූ ආගමික හා සමාජ කෘත්‍යය ඉටු කිරීමට හැකි වූ නිසාය. ඉහත කෙටියෙන් සන්දර්භගත කරන ලද කලා ඓතිහාසික තත්ත්වය ගිනිවැල්ලේ නව ඕලන්ද චිත්‍ර පාඨනය කිරීමේදී වැදගත්වන්නේ කෙසේද?

මෙහි අදාළත්වය සන්දර්භගත කළ හැකි අන්තර් සම්බන්ධිත අවකාශ දෙකක් පවතී. එකක් නම් මේ ඕලන්ද චිත්‍ර නියෝජනය කළ ශෛලීය නව්‍යකරණය (innovation) ය. අනෙක නම්, ඊටම සම්බන්ධිත ඒ චිත්‍ර ශිල්පීයමය මැදිහත්වීම සලකුණු කරන ඥාන විභාගාත්මක ඛණ්ඩනයේ අවශ්‍යතාව හෝ කාලීන බව පිළිබඳ ගැටලුවය. අප ප්‍රථමයෙන්ම මේ චිත්‍ර නියෝජනය කළ ශෛලීය නව්‍යකරණය පිළිබඳව සලකා බලමු. විජේසිරිවර්ධනට අනුව, "යුරෝපීය පුනරුද යුගයේ මානව රූප බිතු සිතුවම්වල මූලික ආභාසයන් සහිතව එඩී රෝස්ගේ ව්‍යාපෘතිය දියත් වූ බව ඇතැම් කලා විචාරකයන් විසින් පෙන්වා දී තිබේ" (2004: 08). මේ ප්‍රකාශය මගින් බෙහෙවින් වැදගත් ඉඟියක් ඉදිරිපත් කරයි. එනම් මේ චිත්‍ර (මෙහි ප්‍රධාන සිත්තරිය නොඑලා රෝස්ය) පශ්චාත් යුරෝපා පුනරුද යුගයේ සහ ඊට පෙර 14 වන සියවසට පමණ අයත් ක්‍රිස්තියානි පල්ලිවල සිත්තම් කර තිබූ චිත්‍රවල මූලික සංරචනාත්මක අංග අතිවිශාල වශයෙන් ආභාස කොටගෙන තිබීමය. උදාහරණයක් වශයෙන් සිතුවම් තුළ අන්තර්ගත ආරුක්කු වලින් වඩාත් ජනිත කරනුයේ, මේ යුගයේ යුරෝපා පල්ලි හා ප්‍රභූ මාලිගා පිළිබඳ ප්‍රතිරූපය. රූප සටහන් අංක 1 යටතේ දක්වා ඇති නව කතළුව චිත්‍රවල එන ආරුක්කු හා අලංකරණ ලක්ෂණ රූප සටහන් අංක 2 යටතේ උපුටා දක්වා ඇති ෆිලිපෝ ලිප්පිගේ *Annonciation* (1431) යන බිතුසිතුවම හා සසඳා බලන්න. මෙවැනිම මූලික ව්‍යුහාත්මක සමානතා නව කතළුව චිත්‍ර මයිකල් අන්ජෙලෝ සිස්ටින් පල්ලියේ නිර්මාණය කළ සිතුවම් හා සැසඳීමේදීද පෙනේ. නමුත් එක් සන්දර්භයක සුවිශේෂී සංස්කෘතික හා දේශපාලන තත්ත්ව තුළ වර්ධනය වූ චිත්‍ර ශිල්පීය භාවිත හෝ ශෛලී ඊට හාත්පසින්ම වෙනස් සමාජ සංස්කෘතික අවකාශ තුළ යොදාගත නොහැකි යැයි අපට තර්ක කළ නොහැකිය. එනමුදු එසේ කිරීමේදී අර්ථකථනය හා කලා රසවින්දනය සම්බන්ධ ගැටලු පැන නැගිය හැකි බව අප මතක තබාගත යුතුය. කතළුව නව ඕලන්ද චිත්‍ර සම්බන්ධයෙන් එක්තරා දුරකට සිදුවූයේද මෙයයි. මේ ආභාසය හෝ මූලාශ්‍රය පිළිබඳ ගැටලුව මේ චිත්‍ර පිළිබඳ පැනනැගි නිෂේධනීය කතිකාවලට පදනම සැපයුවේද යන ප්‍රශ්නය අපට ඇසිය හැක්කේ මේ හා යම් දුරකට සමාන පූර්ව උදාහරණයන්ගේ සන්දර්භයේ සිටය. ශ්‍රී ලාංකේය බෞද්ධ චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය යුරෝපීය හෝ වෙනත් මෑත කාලීන ආභාස ආශ්‍රය කර නොගත්තේ යැයි තර්ක කිරීමට කිසිම පදනමක් නොමැත. එවන් ආභාස යුරෝපීය අධිරාජ්‍යවාදී මැදිහත්වීමේ මුල් යුග තුළ සිටම දැකගත හැකි විය. දඹුළු විහාරයේ චිත්‍රවල නිර්නාමික ශිල්පියා යම පල්ලන්ගේ දැතට තුවක්කු

2 රූපය. ඡායාරූප මූලාශ්‍රයඃ මසාර්ස්, 1981

ලබාදුන්නේ පෘතුගීසි යුගයේ සිට එම අවියේ භයානකකම මනා ලෙස දැනගත් නිසාත්, එවන් විනාශකාරී අවියක් දැරිය යුත්තේ යකුන්ය යන පරිකල්පනයේ පිහිටා විය හැකිය. නමුත් බ්‍රිතාන්‍ය අධිරාජ්‍යවාදී බලය ව්‍යාප්ත වත්ම මෙවන් ශිල්පීය ආභාස බෙහෙවින් ප්‍රබල වීය. කතළුවේම පිහිටි පූර්වාරාම විහාරයේ (1880 ගණන්වල කරවන ලද) පිහිටි වර්ණවත් බිතුසිතුවම් පුරාම ඒ යුගයේ ලත් ආභාසය අනුව යුරෝපීය ගෘහ භාණ්ඩ, තාක්‍ෂණය පිළිබඳ සංකේත හා විලාසිතා ජාතක හා අන් කතාංග සංරචනයේදී ඇතුළත් කර ගෙන ඇත. උදාහරණයක් වශයෙන් රූප අංක 3 යටතේ දක්වා ඇති ඛණ්ඩහාල ජාතකය නිරූපණය කරන සිතුවමේ අඩංගු ගෑස් ලාම්පු, මේස ඔරලෝසු, පංකා ආදිය දක්විය හැකිය. 1930 ගණන්වල කරවන ලද බෝතලේ ගෝඨාභය රජමහා විහාරයේ ද මෙවැනිම ආකාරයේ ලක්ෂණ දැකගත හැකිවීය. මෙහි ඇති බොහෝ චිත්‍ර බුද්ධ කාලීන ඉන්දියාවට වඩා රෝමානු රජ මාලිගා පිළිබඳ දර්ශන සිහියට නගන අතර එහි එක් සිතුවමක වෙස්සන්තර රජ මැදුර සේ නම් කළ ගොඩනැගිල්ල ඉදිරිපස බ්‍රිතාන්‍ය කිරීටයේ රුවක් සටහන් කෙළේද යටත් විජිත බලපෑම පැහැදිලි කරමින්ය (බලන්න රූප අංක 4). මෙලෙසම 1890 ගණන්වලදී අඳින ලද දෙහිවල කරගම්පිටියේ සුබෝධාරාම විහාරයේ යටත්විජිත යුරෝපා ශෛලීය ආභාස මෙන්ම එවක යටත්විජිත ඉන්දියාවේ ජනප්‍රියව සිටි රාජා රවි වර්මාගේ ජනප්‍රිය ලිතෝ ග්‍රැෆික් චිත්‍ර කලාවේ ආභාසය ද පැහැදිලිව දැකගත හැකි විය. කරගම්පිටියේ චිත්‍ර හැර අන් සියලුම නව්‍යකරණ

3 රූපය. ඡායාරූප මූලාශ්‍රය: බන්ඩාරනායක සහ ජයසිංහ, 1986

තවදුරටත් චිත්‍රවල කතා මාලා ස්වරූපය හා ද්විමාණ හැඩතල පවත්වා ගන්නා ලදී. නමුත් කරගම්පිටියේ සුබෝධාරාමයේ කළ චිත්‍රවලදී කථා මාලා ස්වරූපය ඊකගත්තද ද්විමාණ චිත්‍ර ත්‍රිමාණ බවට හැරුණේ බ්‍රිතාන්‍ය යථානුභූතවාදී නියෝජනාත්මක චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය විසින් හඳුන්වා දුන් දැඩි සංස්කෘතික බලපෑම තුළිනි. මේ සෑම අවස්ථාවකම ශෛලීය හා සංරචනාත්මක වෙනස්කම් ඇති වූයේ දැඩි ඥානවිභාගාත්මක ඛණ්ඩනයක් ඇති කිරීමට අවශ්‍ය හා හැකි වූ සමාජ-දේශපාලන වාතාවරණ සහිත යුගවලදීය. එනම්, යටත්විජිතවාදයේ දැඩි ව්‍යාප්තිය හා සිංහල සමාජ සංස්කෘතික සංස්ථාවල මෙන්ම අනන්‍යතාවේද අති විශාල විපර්යාස ඇති වූ තත්ත්ව තුළදීය. මේ සන්දර්භය තුළ විනාශ කරන ලද කතළුවේ චිත්‍ර සම්බන්ධයෙන් අප මතුකරගත යුත්තේ පහත

4 රූපය. ඡායාරූප මූලාශ්‍රය: බණ්ඩාරනායක සහ ජයසිංහ, 1986

සඳහන් අනිවාර්ය ප්‍රශ්න කිහිපයය:

1. මෙකී චිත්‍ර තත්කාලීන ශ්‍රී ලාංකේය විහාර සිතුවම් සම්ප්‍රදායට සාපේක්ෂව යම් ශෛලීය හා ශිල්පීයමය නව්‍යකරණ ඉදිරිපත් කරන නිසා, එවන් නව්‍යකරණයන්ට නැතහොත් ඊට පදනම් සපයන ඥාන විභාගාත්මක බණ්ඩනයකට අවශ්‍ය පසුබිම මැනවින් වටහාගෙන හා සකසාගෙන තිබුණේද?

2. එවන් නව්‍යකරණ තුළින් ඥාන විභාගාත්මක බණ්ඩනයක් ඇති කිරීම මේ සංස්කෘතික මොහොත තුළ අවශ්‍ය වූයේ ද?

සාමාන්‍ය වශයෙන් ඕනෑම ක්ෂේත්‍රයක් සම්බන්ධයෙන් ඥාන විභාගාත්මක බණ්ඩනයක් ඇති කිරීමට නම් සැපිරිය යුතු මූලික කොන්දේසි දෙකක් වන්නේ එකී බණ්ඩනයට මුල පුරන පුද්ගලයාට හෝ ආයතනයට අදාළ සමාජයේ යම් පුළුල් පිළිගැනීමක් තිබිය යුතුය යන කරුන සහ එකී බණ්ඩනය පිළිගැනීමට අදාළ සමාජය සූදානම් වී සිටිය යුතුය යන කරුණය. නැතහොත් එලෙස සූදානම් කිරීමට අවශ්‍ය සමාජ දේශපාලන තත්ත්ව නිසි ලෙස පරිවර්තනය කිරීමට හැකි විය යුතුය. විහාර සිතුවම් පැත්තෙන්ම බලන කල යටත් විජිත යුගයේ උච්චතම අවස්ථාවල විහාර

සිතුවම්වලට බ්‍රිතාන්‍ය / යුරෝපා ආභාසය බෙහෙවින්ම ඇතුළු වීමට හැකියාව ලැබුණේ ඉහත සඳහන් පූර්ව කොන්දේසි ඒ යුගයේ සැපිරී තිබුණු නිසාය. එනම් මා කලින්ද සදහන් කළ පරිදි ශ්‍රී ලාංකේය දේශපාලන, සමාජ හා සංස්කෘතික ස්වාධීනත්වය මුළුමනින්ම පාහේ බිඳවැටී තිබුණා පමණක් නොව බ්‍රිතාන්‍ය දේශපාලන උත්තරීතරත්වය සමගම යුරෝපා කේන්ද්‍රීය සංස්කෘතික බලවේගවල උත්තරීතරත්වය පිළිගැනීමට යටත් වැසියා සූදානමින් සිටියේය. මේ තත්ත්ව වෙනස් වූයේ ජාතික සටන් ව්‍යාපාරයේ යම් අවස්ථාවල පමණි. මීට සාපේක්ෂව බැලීමේදී තත්කාලීන ශ්‍රී ලාංකේය ජාතික දේශපාලනය තුළ හෝ කතළුව අවට ප්‍රාදේශීය දේශපාලනය තුළ හෝ මෙවන් නව්‍යකරණයකට හා විහාර සිතුවම් සම්ප්‍රදාය තුළ ඥාන විභාගාත්මක ඛණ්ඩනයක් ඇති කිරීමට අවශ්‍ය කොන්දේසි සැපිරී තිබුණේද යන්න සහ ඒ කොන්දේසි පිළිබඳ වැටහීමක් ව්‍යාපෘතිය හා සම්බන්ධ පුද්ගලයන් තුළ තිබුණේද යන්නද ගවේෂණය කළ යුතුය.

මා කලින් ද සඳහන් කළ ආකාරයට විහාර සිතුවම් බොහෝ දුරට පෙළගස්වා ඇත්තේ ඒකාංශ ලෙසට දිග හැරෙන ද්විමාණ රූප සහිත චිත්‍ර මාලා වශයෙනි. මේ ක්‍රමය කාලාන්තරයක් මුළුල්ලේ පැවතුනේ එහි වූ සරල කෘත්‍යාත්මක සන්නිවේදන කාර්ය පහසුවෙන් සාක්ෂාත් කරගත හැකි වූ නිසාය. මේ පද්ධතිය තුළ වූ බොහෝ චිත්‍රවල සෑම රූපයකින්ම යමක් ගම්‍ය කළ අතර ඒ තුළ නිකරුණේ සිටගෙන සිටින රූප දැකගත නොහැකි විය. එමෙන්ම, ගෝතමී විහාරය, කැලණිය ආදී වඩාත් මෑත කාලීන විහාර සිතුවම් හැර දනට ශේෂව පවතින බොහෝ චිත්‍රවල ස්ත්‍රී පුරුෂ ලිංග භේදය පවා දක්වා තිබුණේ ඉතා සරල සංකේතාත්මක මට්මකිනි. එනම් ස්ත්‍රීන් නම් ඔවුන්ගේ පියොයුරු යම් මට්ටමකින් සලකුණු කිරීමෙන් සහ ඇඳුම්වලිනි. මේ සියල්ල තුළම රාගය වැනි හැඟීම් මතු නොවන්නට චිත්‍ර ඇඳිය යුතුය යන අදහස් බෞද්ධ ශිල්පීන් තුළ තිබූ බව අපට සිතාගත හැකිය. බෞද්ධ මතවාද හා පන්සල නම්වූ පූජනීය ස්ථානයට අදාළ හා අපේක්ෂිත පරමාදර්ශී චර්යා රටා තුළ මෙවන් ශිල්පීය ස්ථාවර අසාමාන්‍ය නොවේ. එසේ වුවද කතළුවේ ඕලන්ද චිත්‍ර ව්‍යාපෘතිය මගින් සිදුකර ඇත්තේ ඉහත සඳහන් අංග කේන්ද්‍රීය ලෙස වෙනසකට භාජනය කරමින් අදාළ සිතුවම් සම්ප්‍රදායේ නව්‍යකරණයක් ඇති කරමින් ඒ සම්ප්‍රදාය තුළ ඥාන විභාගාත්මක ඛණ්ඩනයක් (epistemological break) ඇති කිරීමය. උදාහරණයක් වශයෙන් මේ නව සිතුවම් සංරචනය කර ඇති ආකාරය මදකට විමසා බලමු. ඒ සඳහා ප්‍රතමයෙන් රූප අංක 5 හා 6 යටතේ උපුටා ඇති චිත්‍ර දෙස මඳකට හැරෙමු.

මේ සිතුවම් දෙකම මේ සිතුවම් ව්‍යාපෘතියේ කේන්ද්‍රීය වැගත්කමක් දනවන චිත්‍ර වනවා මෙන්ම ඒවා තුළින් නිරූපණය වන්නේ ශ්‍රී ලංකේය බෞද්ධාගමට අතිශයින් වැදගත් වූ අවස්ථා දෙකකි. එනම් හේමමාලා කුමරිය දන්ත කුමරු සමග ලක්දිවට බුදුන්ගේ දන්ත ධාතුව රැගෙන ඒමේ වෘත්තාන්තය (අංක 5) හා සංඝමිත්තා මෙහෙණිය ශ්‍රී මහා බෝධිය මෙරටට ගෙන ඒමේ පුවතයි (අංක 6). අප ප්‍රථමයෙන්ම හේමමාලා පුවත රැගත් චිත්‍රය දෙසට හැරෙමු. එයින් නිරූපණය වන්නේ වර්තමාන බිකිනියක්

වැනි යමකින් දෙපියොයුරු වසාගෙන නිල් පැහැති සළුවක් ඇගේ දවටාගත් කාන්තාවක් සහ ත්‍රිශූලයක් අතින් ගෙන සරම් කොටයක් ගසා ගත් තරුණයෙකු ද (හේමමාලා හා දන්ත යන චරිත දෙක) පිරිවරාගත් කාන්තා සහ පුරුෂ පිරිසකි. එහි නිරූපිත අන් පුරුෂයන්ද සරම් කොට හැඳ සිටින අතර ස්ත්‍රීහු අද දින කාන්තා රාත්‍රී ඇඳුම්වලට සමාන වස්ත්‍රවලින් සැරසී සිටිති. ඒ පිරිස නිරූපණය වන්නේ සතුටු සාමිචියේ යෙදී සිටින ආකාරයෙන් හෝ ඔහේ සිටගෙන හෝ හිඳගෙන සිටින ආකාරයෙනි. මෙහි අන්තර්ගතය හා සංරචනාත්මක ශෛලිය මේ වෘත්තාන්තයම පදනම් කර ගනිමින් සොලියස් මැන්දිස් චිත්‍ර ශිල්පියා කැලණිය විහාරයේ කරන ලද රූප අංක 7 යටතේ උපුටා දක්වා ඇති චිත්‍රය සමග සංසන්දනය කර බලමු.

මේ චිත්‍රය ද ඇතුළුව සොයිලියස් මැන්දිස්ගේ කැලණි විහාර සිතුවම් සාම්ප්‍රදායික ද්විමාණ කථාමාලා ලක්ෂණ ජනිත නොකරයි. ඒවා 19 වන සියවස අග භාගයේදී මෙරටට පැමිණි යුරෝපීය යථාර්ථවාදී චිත්‍ර ශිල්පයේ ආභාසය හා රාජා රවි වර්මා වැනි ඉන්දීය චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ ලිතෝග්‍රැෆික් කලාවෙන් ආභාසය ලත් ත්‍රිමාණ ලක්ෂණ සහිත නව්‍යකරණවාදී සිතුවම් සම්ප්‍රදාය නියෝජනය කරයි. මේ අනුව මැන්දිස් විසින් කරනුයේ ද යටත් විජිත යුගයේ ඇරඹි ශිල්පීය ඥානවිභාගාත්මක ඛණ්ඩනයට තම දායකත්වය එක් කිරීමයි. එය පැරණි සම්ප්‍රදායන් මුළුමනින්ම ඉදිරියට ගෙන යාමක් නොවේ. එසේ වුවද මේ සිතුවම් දෙක තුළ (කතළුවේ සහ කැලණියේ) ඇති වෙනස හා ගතික මතුපිට පාඨනයකින් වුවද පැහැදිලි විය යුතුය. කතළුවේ නව සිතුවම් මගින් ජනිත කරනුයේ බෞද්ධ විහාරාරාම අවකාශය තුළ ආමන්ත්‍රණය නොකරන ආකාරයේ සිතුවිලි හා දර්ශනය. ඒවා වඩාත් රිද්මයානුකූල මෙන්ම ශෘංගාරය දනවන සුලුය. නමුත් විහාරීය අවකාශය තුළින් අපේක්ෂිත භක්තිය හා ශාන්තිය ඒවා තුළින් ජනිත නොකරයි. එලෙසම, චිත්‍රයේ නිරූපිත සිද්ධියට ඍජු සම්බන්ධකමක් බැලූ බැල්මට නොපෙනෙන පිරිස් කාලානුරූපව අදාළ නොවන වස්ත්‍රවලින් සැරසී මෙතුළ බලා සිටිති. මා ඉහතින් ද සඳහන් කළ පරිදි විහාර සිතුවම් තුළ සෑම චරිතයකටම හා රුවකටම ඊට අදාළ අවකාශයක් හා භූමිකාවක් තිබුණි. ඔවුන් සිතුවම් කර තිබුණේ නිකරුණේ නොවේ.

මේ හා සමානම ලක්ෂණ සංඝමිත්තා තෙරණිය ශ්‍රී මහා බෝධිය ශ්‍රී ලංකාවට රැගෙන ඒම දක්වන සිතුවම තුළද දැකගත හැකිය (අංක 6). සංඝමිත්තා තෙරණිය බෝ පැළය බහාලු පාත්‍රය තම ඉණට පහළින් සිටින සේ වමතින් ගෙන සිටී. සාමාන්‍ය වශයෙන් ශ්‍රී ලාංකේය බුද්ධාගම තුළ අතිපූජ්‍ය සංකේතයක් වන මෙය නිරූපණය කරනුයේ ඉතා ඉහළින් හා බොහෝ විට සිරස මත හෝ ඊටත් ඉහළ ස්ථානයක ය. ඒ ඊට අදාළ ගෞරවය සංකේතවත් කිරීම සඳහාය. එමෙන්ම සංඝමිත්තා තෙරණිය පිරිවරා සිටින ස්ත්‍රීන් ද මා ඉහතින් සඳහන් කළ ආකාරයේ වර්තමාන රාත්‍රී ඇඳුම් හා සමාන වස්ත්‍ර වලින් සැරසී සිටින ආකාරයකින් නිරූපණය වී තිබේ. මේ චිත්‍රයෙන් සංරචනය වී ඇත්තේ මිතුරියන් කිහිප දෙනෙකු සංඝමිත්තා තෙරණිය අතැති ජපන් බොන්සායි පැළය වැනි වස්තුව දෙස කුහුලින් බලන අයුරිනි. මීට සාපේක්ෂව අප

රූප අංක 8 යටතේ උපුටා දක්වා ඇති මේ සිද්ධියම මුල් කරගෙන සොයිලියස් මැන්දිස් කැලණියේ නිර්මාණය කළ චිත්‍රය දෙස බලමු. මෙහි සංඝමිත්තා නැමති චරිතයට හා බෝ පැළය යන සංකේතයට බෞද්ධයන් තුළ ඇති භක්තිය මැනැවින් දනවන ආකාරයකින් සංරචනය වී ඇත. එය ඉතා හොඳින් පැහැදිලිවන්නේ නෞකාව තුළ ගෞරවනීය හා කේන්ද්‍රීය ලෙස බෝ පැළය සකසා තිබෙන ආකාරයෙන් හා නැවෙන් පිටත දේවානම් පියතිස්ස රජ දොහොත් මුදුන් යොමා ඊට ගෞරව කිරීම යන සංරචනාත්මක ලක්ෂණ තුළය.

එලෙසම අවසන් වශයෙන් අපි රූප අංක 9 යටතේ උපුටා දක්වා ඇති නව කතළුව සිතුවම දෙස මඳකට හැරෙමු. එතුළින් සිතුවමට නගාතිබුණේ නොයෙකුත් ආලිංගන චර්යාවන්හි යෙදී සිටින හා නිකරුණේ බලා සිටින පිරිසකි. නැවතත් භූමිකා නොමැති චරිතවලින් පිරී පැවතීමේ ප්‍රශ්නය මෙහිදීද මතු වේ. එමෙන්ම මෙහි අන්තර්ගත ආලිංගන චර්යා මනසට නගනුයේ රෝම අධිරාජ්‍යයේ අවසන් යුග වන විට පැවතුණ බවට වාර්තා වී ඇති මධුපානයෙන් සමන්විත කම්සුවෝත්සව (orgies) මිස බෞද්ධ ආචාර ධර්ම හෝ ඉතිහාසය පිළිබඳ ප්‍රතිරූප නොවේ. එමෙන්ම මයිකල් අන්ජෙලෝ මානවයාගේ පරිහානිය සංකේතවත් කරමින් සිස්ටින් පල්ලියේ නිර්මාණය කළ *The Fall of Man* (මිනිසාගේ වැටීම) වැනි චිත්‍ර සඳහා යොදාගනු ලැබුවේද මෙවැනිම ශෛලියක් බවත් මේ ව්‍යාපෘතියේ ප්‍රධාන ආභාස මූලාශ්‍රයක් වන්නේත් අන්ජෙලෝගේ චිත්‍ර සහ යුරෝපා පූර්ව හා පශ්චාත් පුනරුද චිත්‍ර බවද අප මතක තබා ගත යුතුය (බලන්න රූප සටහන් අංක 10). නමුත් අන්ජෙලෝගේ විෂය ක්ෂෙත්‍රය හා අදාළ ආගමික හා සංස්කෘතික අවකාශ තුල ඔහුගේ ශෛලිය අවශ්‍ය කර්තව්‍යය ඉටුකරනු ලැබීය. සමස්තයක් ලෙස නව කතළුව සිතුවම් තුළ ඇති අන්තර්ගතය හා සංරචනාත්මක ගැටලු යම් දුරකට ජගත් පතිරගේ විසින් රචිත *සංස්කෘතික බලහත්කාරය සහ කොළඹ කේන්ද්‍රීය අධිපති සංස්කෘතික මතවාදය* (2004) යන ලිපියේ පහත සඳහන් අදහස් තුළ සන්දර්භගත කර ඇත:

> ඔවුන් පන්සල්වල චිත්‍ර අධ්‍යයනය කළ ද, ලාංකේය විහාරාරාම චිත්‍ර කලා සම්ප්‍රදායේ ඥාන විභාගාත්මක පදනම පිළිබඳ අවබෝධයක් නොමැති බව පෙනී යයි. සාමාන්‍යයෙන් විහාරාරාම චිත්‍ර සම්ප්‍රදායේ අරමුණු ලෞකික සීමාවලට ඔබ්බෙන් වූ ආගමික කතිකාවක් මත පිහිටියකි. එහි කේන්ද්‍රීය ප්‍රවාද බෞද්ධ ආචාර ධර්ම පිළිපැදීම හා ඒ මත වන ආනිශංස පිළිනොපැදීම නිසා වන අනර්ථයනුත් හකුළා දක්වයි. උදාහරණ වශයෙන් ලෞකික දිවියට ඇඳ බැඳ තබන රාගය වැනි අවස්ථාවන් වුවද නිරූපණය කළේ බිය හෝ නිර්මලත්වය පිළිබඳ කතිකාවය. මෙම මූලික ඥානවිභාගාත්මක පදනම අවබෝධ වුවා නම්, ඉහත ශිල්පීන් විවාද පාත්‍ර චිත්‍ර අඳින්නේ නැත (පතිරගේ 2004).

පතිරගේ ගේ ලිපියේ පහත සඳහන් කරුණු ද ගෙනහැර දක්වයි. එනම් මේ චිත්‍ර යම් විශ්ලේෂණයකට හසුකර ගතහොත් ඒවා තුළින් පහත සඳහන් ලක්ෂණ හඳුනාගත හැකි බවට ඔහු තර්ක කරයිඃ

> පළමුව එම ශරීර සංජානනනය කරන්නේ ආගන්තුක සංස්කෘතික කතිකා පිළිබඳවය. ඔවුන්ගේ ඉරියව් සහ ඇඳුම් හා ආලිංගන සම්පූර්ණයෙන්ම විහාරාරාම චිත්‍ර කලාවේ පදනමට පරිබාහිරය. එනම් ඒවා තුළින් වහනය වන්නේ පශ්චාත් පුනරුද යුගයේ (යුරෝපා) නියෝජනාත්මක හා නූතන චිත්‍ර කලා සම්ප්‍රදායේ ගුණ සුවද හා අර්ථ ය (2004).

මා මෙතෙක් ගෙනහැර දැක්වූ පාඨනය හා පතිරගේ විසින් දක්වා ඇති අදහස්

7 රූපය. ඡායාරූප මූලාශ්‍රයඃ දයානන්ද, 2002

ද කැටි කොට ගත්විට කතළුවේ නව ඕලන්ද චිත්‍ර තුළින් ආරම්භ කිරීමට උත්සාහ ගත් චිත්‍රමය නව්‍යකරණයේ හා ඥාන විභාගාත්මක ඛණ්ඩනයේ අදාළත්වය හා කාලීනත්වය මෙන්ම සාර්ථකත්වය පිළිබඳව ද යම් නිගමනයක් ඉදිරිපත් කළ හැකිය. ප්‍රථම කරුණ නම් අන්තර්ගතික හා ශෛලී අංශයෙන් මෙවන් චිත්‍රමය නව්‍යකරණයකට ලාංකේය බෞද්ධ සමාජය හෝ කතළුව අවට ප්‍රාදේශීය සමාජ කොටස් සැරසී සිටි බවක් හෝ එවන් නව්‍යරණයකට හෝ වෙනසකට ඉල්ලීම් කර තිබූ බවක් හෝ පෙනෙන්නට නැත. එලෙසම විවාද පාත්‍රි තත්ත්වයකට පත්වීමට බොහෝ හැකියාව තිබූ මෙවන් මැදිහත්වීමක් කිරීමට තරම් මේ කලා කණ්ඩායමට හෝ ව්‍යාපෘති සුසාධ්‍යකාරකයන්ට සමාජීය හා දේශපාලනික පිළිගැනීමක් තිබූ බව ද පෙනෙන්නට නැත. වඩාත් වැදගත් වන්නේ මේ මැදිහත්වීමෙන් මතු වූ ගැටලු හා ප්‍රචණ්ඩත්වය පෙරදැකීමට අවශ්‍ය දේශපාලන විචක්ෂණය මේ කණ්ඩායමට පැහැදිලිවම නොතිබීමය. මේ අයුරින් බලන කල මේ ව්‍යාපෘතියේ ආසාර්ථකත්වයට ප්‍රධානතම හේතුවක් වන්නේ පවතින සම්ප්‍රදායට එහි ගතික හා දේශපාලනය පිළිබඳව නොවිමසා බලහත්කාරී ලෙස නව්‍යකරණයක බර හා ඥාන විභාගාත්මක ඛණ්ඩනයක පීඩනය පැටවීමට යාම වේ.

චිත්‍ර ශිල්පියාගේ නිදහසේ සීමා හා රුචිකත්වය (taste) පිළිබඳ දේශපාලනය

ඉහත පාඨනය වඩා ඉදිරියට ගෙනයාම සඳහා අප චිත්‍ර ශිල්පියාගේ නිදහසේ සීමා සහ චිත්‍ර ශිල්පියාගේ හා ප්‍රජාවේ රුචිකත්වයේ මායිම් මෙන්ම සට්ටනද සාකච්ඡාවට භාජනය කළ යුතුය. එසේ කිරීමේදී පෞද්ගලික හා පොදු කලා අවකාශ අතර ඇති වෙනස හා ඒ වෙනස මත පදනම් වූ විස්තීරණ ද තේරුම් ගත යුතුය. මක්නිසාද යත්, පොදු හා පෞද්ගලික අවකාශ තුළ කරනු ලබන කලාත්මක ක්‍රියා පිළිබඳ අයිතීන් හා වගකීම් එකිනෙකට බෙහෙවින් වෙනස්වන නිසාය. චිත්‍ර ශිල්පී චන්ද්‍රගුප්ත තේනුවර කතළුවේ ඕලන්ද චිත්‍ර ව්‍යාපෘතිය විනාශ කිරීම පදනම් කර ගෙන ලියූ *පොදු කලා සම්පත් සංහාරකයෝ* නම් ලිපියේ පොදු කලා අවකාශය පිළිබඳ පහත සඳහන් අදහස ප්‍රකාශ කර තිබුණිඃ

> එම කලා කෘති අධම ගණයේ ඒවා වුවත් ඒවා විනාශ කිරීමට කිසිවෙකුට හෝ අයිතියක් නැත. විශේෂයෙන්ම කිසියම් කලාකරුවෙකු විසින් කලා කෘතියක් නිෂ්පාදනය කොට සමාජ ගත කළ පසුව, ඒවා විනාශ කිරීමට කවරෙකුට හෝ අයිතියක් නැත්තේ එවිට එම කලා කෘතිය පෞද්ගලික අවකාශයෙන් මිදී පොදු මහජන අවකාශයට පිවිසෙන බැවිනි. ඒ නිසා කලා කෘතියේ අයිතිය එම සමාජයේ වෙසෙන සංස්කෘතික ප්‍රජාව සතු වී පොදු අයිතියට පත් වේ (2004ඃ 32).

8 රූපය. ඡායාරූප මූලාශ්‍රය : දයානන්ද, 2002

පෞද්ගලික අවකාශය තුළ කලා කෘති නිෂ්පාදනය කිරීම හා පවත්වාගෙන යාම දේශපාලනිකව බලන කල සාපේක්ෂ වශයෙන් පහසු දෙයකි. ඊට හේතුව නම් ඊට පදනම් වන්නේ හුදෙක් පෞද්ගලික රුචි අරුචිකම් වීම සහ එවැනි කලා කෘති පොදු හෝ මහජන දෘෂ්ටියෙන් (public gaze) මිදී පවතින නිසාත්ය. මේ අනුව බලන කල නොඑලා රෝස් හා ඇගේ කණ්ඩායම විසින් කතළුවේ ගිනිවැල්ලේ නවමුනි විහාරයේ ඇඳි චිත්‍ර එලෙසම ඇද කොළඹ ප්‍රභූ නිවෙස්වල හෝ ඇතැම් විට පෞද්ගලික ආයතනවල හෝ තැන්පත් කර තැබුවේ නම් එතුළින් කිසිදු ආන්දෝලනයක් මතුවීමට ඇති ඉඩ අවම වීමට ඉඩ තිබුණි. මක්නිසාද යත්, ඒ චිත්‍ර වෙත පොදු දෘෂ්ටිය වැටෙන්නේ නැති නිසාය. එමෙන්ම ඒ පිළිබඳ අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමට පුළුල් සමාජයේ සාමාජිකයන්ට අවකාශ නොලැබෙන නිසාය. නමුත් අප පැහැදිලිව වටහාගත යුත්තේ පොදු අවකාශය තුළ කරනු ලබන සියලුම කලා කටයුතු මීට වඩා බෙහෙවින් පුළුල් පොදු අධීක්ෂණයකටත්, කතා බහටත්, විශ්ලේෂණයටත් පත්වීමට ඉඩ තිබෙන බවය. එය පොදු කලා අවකාශයේ සාමාන්‍ය ස්වභාවය වේ. මේ අනුව පන්සලක් යනු එක්

පුද්ගලයෙකුගේ අණසක යටතේ පවතින පෞද්ගලික අවකාශයක් නොව ප්‍රජාව යන එන පොදු අවකාශයකි. එතුළ අඳින චිත්‍ර එනිසාම පොදු ජන විශ්ලේෂණයට, එකඟතාවයට හෝ විරෝධයට පාත්‍ර වීමේ හැකියාව පවතී.

විෂය පාත්‍ර චිත්‍ර පිළිබඳ වැඩිදුර සොයා බැලීමේදී මේ සම්බන්ධව මතුවන ප්‍රධානතම කරුණ නම් පොදු හා පෞද්ගලික කලා අවකාශ පිළිබඳව, නැතිනම් ඒවා අතර තිබෙන වෙනස පිළිබඳව කලාකාරිය හා ඇගේ සහායකයින් සතුව තිබූ අතිශය ඌනිත වැටහීම සහ ව්‍යාකුලත්වයයි. උදාහරණයක් ලෙස 2004 මැයි මාසයේදී කොළඹ ජර්මන් තාක්ෂණික සහයෝගීතා කාර්යාලයේ මේ චිත්‍ර විනාශ කිරීම පිළිබඳව

10 රූපය. ඡායාරූප මූලාශ්‍රයඃ වොඩ්ලි, 1974

පැවති සාකච්ඡාවේදී කලාකාරිය නිරතුරුවම උක්ත පන්සල හා ව්‍යාපෘතිය දියත් කිරීමට අනුග්‍රහය දක් වූ හිමිනම හඳුන්වා දෙනු ලැබුවේ 'මගේ පන්සල' (my temple) සහ 'මගේ හිමිනම' (my monk) වශයෙනි. පැහැදිලිවම මෙහි ගැබ්ව ඇත්තේ පෞද්ගලිකත්වය හා තනි අයිතිය පිළිබඳ අදහස්ය. නමුත් ඒ සාකච්ඡා වටයේදී මේ ගැටලුව ඇයට පෙන්වා දුන් අවස්ථාවේ වුවද එය වටහා ගැනීම ඇයට අසීරු විය. එසේ වුවද එහි රැස්ව සිටි යුරෝපීයයන් බහුතරයකින් සැදුම් ලත් අන් අයට එය තේරුම් ගැනීම අපහසු නොවූ බව ඔවුන් ප්‍රකාශ කළ අදහස්වලින් ප්‍රකට විය. මේ අනුව නොඑලා රෝස් සාම්ප්‍රදායිකව පොදු අවකාශයක් යැයි සංජානිත පන්සල තම කලා ව්‍යාපෘතිය සඳහා යොදාගැනීමේදී කල්පනා කළේ එය තම පෞද්ගලික කලා අවකාශය වශයෙනි. එසේ කිරීමට හේතු වූයේ ව්‍යාපෘතියට සහාය දුන් නායක හිමිනම සමග තිබූ පෞද්ගලික සබඳතාවට අධිපතීත්වයක් ලබාදීම සහ ජාතික හා කලාපීය සංස්කෘතික දේශපාලනය පිළිබඳ නිසි අවබෝධයක් නොමැතිවීම සහ ඒ නිසාම

මතුවිය හැකි ගැටලු පිළිබඳ අනවබෝධයකින් පසුවීම යන කරුණය.

මේ ව්‍යාකූලත්වයම ව්‍යුහාත්මකව මීට බොහෝ සමාන අයුරකින් චිත්‍ර ශිල්පි තේනුවරගේ ඉහත ප්‍රකාශය තුළද ගැබ් වී ඇත. පොදු කලා වස්තුවක් යැයි පිළිගත් (උදාහරණයක් ලෙස අව්කන පිළිමය වැනි) කලා කෘතියක් විනාශ කිරීමට පුද්ගලයෙකුට හෝ පුද්ගල කණ්ඩායමකට අයිතියක් නොමැති බව ඔහු ප්‍රකාශ කරන අයුරින්ම අප බොහෝ දෙනාට පිළිගත හැකිය. නමුත් ගැටලුව පවතින්නේ යම් කලා කෘතියක් පොදු කලා අවකාශයට පැමිණෙන්නේ සහ පොදු සංස්කෘතික අයිතියක් ලෙස පිළිගැනෙන්නේ කුමන ක්‍රියාවලියක් තුළින් ද යන ප්‍රශ්නය පිළිබඳව වේ. අව්කන පිළිමය හෝ යාපනයේ නල්ලූර් කෝවිල යන ආගමික ස්ථාන දෙකම ආගමික අවකාශ වශයෙන් මෙන්ම පොදු කලා අවකාශ වශයෙන් ද සැලකිය හැකිය. ඒවාට ඒ තත්ත්වය ලැබී තිබෙනුයේ පුළුල් සංස්කෘතික කතිකාව තුළ මෙන්ම ලාංකේය ජන ප්‍රජාවන් බොහෝමයක් තුළ ඒ පිළිබඳ 'පොදු' පිළිගැනීමක් තිබෙන නිසාය. මෙය කාලයාගේ ඇවෑමත් සමග ඓතිහාසිකව සිදුවූ එකඟතාවකි. එනිසාම එවන් අවකාශ තුළ හදිසියේ මතු වූ ශිල්පියෙකු සිතුවමක් හෝ මූර්තියක් කරනු ඇතැයි සිතිය නොහැකිය. මෙනයින් බලන කළ, තේනුවර තර්ක කරන අකාරයට නොඑලා රෝස්ගේ සිතුවම පෞද්ගලික අවකාශයේ සිට පොදු අවකාශය වෙත පැමිණීයේ කෙසේද, කවදාද සහ කුමන ඓතිහාසික ක්‍රියාවලියක ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන්ද යන ප්‍රශ්න බරපතළ ලෙස මතු වේ. මට පෙනෙන පරිදි මේ අදහස් තුළ මෙන්ම නොඑලා රෝස් තුළ ද පැවති කේන්ද්‍රීය සංජානනීය ගැටලුව නම් පොදු හා පෞද්ගලික කලා අවකාශවල අතිවිශාල සංකල්පීය හා ප්‍රායෝගික වෙනස හඳුනා නොගැනීමය. මෙහිදී සිදුව ඇත්තේ පොදු අවකාශයක් පෞද්ගලික අවකාශයක් සේ සලකා කරන ලද කලා ක්‍රියාකාරකම්, ඒ සංකල්පීය වෙනස හඳුනා නොගැනීම නිසාම මතු වූ දේශපාලනය හා සමාජ පරස්පර විරෝධතා හා පලවිපාකවලින් විනාශයට පත්වීමය.

මේ සාකච්ඡාවට අදාළ අන් කේන්ද්‍රීය සංකල්පය රුචිකත්වය (taste) යන්නය. එනම් කලාකාරියගේ හා ප්‍රජාවගේ රුචිකත්වය අතර ඇති වෙනසය. නැතහොත් ඒ දෙක අතර සිදුවන ගැටුම් පිළිබඳව සලකා බැලීමය. *Metamorphosis of Taste* (රුචිකත්වයන්ගේ වෙනස්වීම, 1995) යන සිය ලිපියෙන් ප්‍රංශ සමාජ විද්‍යාඥ පියෙර් බෝර්ඩියෝ ප්‍රකාශ කරනුයේ රුචිකත්වයක් ගොඩනැගෙනුයේ භාවිතයන් (උදා: ක්‍රීඩා, විවේක කටයුතු ආදිය) හා වස්තූන් (උදා: ගෘහ භාණ්ඩ, ඇඳුම්, නිවාස ආදිය) අතුරින් කරනු ලබන වරණ තුළින් බවයි (බෝර්ඩියෝ 1995: 108).[2] එනම් ''මේ වරණ පදනම් වන ප්‍රතිපත්තිය ලෙස මතුවන්නේ රුචිකත්වයයි'' (බෝර්ඩියෝ 1995: 108). බෝර්ඩියෝගේ මේ සරල ව්‍යුක්ත අදහස තවදුරටත් විස්තීරණය කරන්නේ නම්, පුද්ගලයෙකුගේ රුචිකත්වය සොයාගත හැකිවන්නේ ඔහු හෝ ඇය සමාජ භාවිත හා වස්තු සමූහයක් අතුරින් තම වරණය තීරණය කරන ආකාරය අනුවය (පෙරේරා 1999: 69) මේ. සියලුම තෝරාගැනීම්වලට නැතහොත් තෝරාගන්නා සමාජ භාවිතායන් හෝ වස්තූන්ට සංස්කෘතික ප්‍රාග්ධනයක් නැතහොත් අගයක් නියමවී පවතී. එය

තීරණය වී ඇත්තේ බාහිර සමාජය හෝ එහි ඇතැම් බල සම්පන්න කොටස් ඒ අගය නිර්වචනය කර ඇති ආකාරය අනුවය (පෙරේරා 1999: 69). මේ අනුව රුචිකත්වය යන්න කිසිවිටෙකත් සමජාතීය හෝ ඒකාංග නොවේ. එය නිරතුරුව ම පදනම් වී ඇත්තේ සහ වර්ගීකරණය වී ඇත්තේ යම් බල සහිත දූරාවලියකට අනුවය. බොර්ඩියෝ මේ තත්ත්වය තවදුරටත් විස්තර කරනුයේ පහත සඳහන් ආකාරයටය:

> 'රුචිකත්ව පැවතීමට නම් 'හොඳ' හෝ 'නරක' රුචිකත්වයක් නැතහොත් 'මහාත්ම' (distinguished) හෝ තුච්ඡ (vulgar) රුචිකත්වයක් ලෙස වර්ගීකරණය වූ භාණ්ඩ (goods) තිබිය යුතුය. එනම් වර්ගීකරණය කළ හා වර්ගීකරණය වන හා ධූරාවලිගත කළ හා ධූරාවලිගත වෙන තත්ත්වයකි (1995: 100).

තවද මෙසේ රුචිකත්ව ධූරාවලිගත කිරීමට හෝ වර්ගීකරණය කිරීමට සියලුදෙනාටම හැකියාවක් නොමැත. එය කළ හැකිවන්නේ සමාජය තුළ සංස්කෘතික හා දේශපාලන බලය ඇති කොටස්වලටය. රුචිකත්වය පිළිබඳ ඉහත සාකච්ඡා කළ තත්ත්වය විෂය පාත්‍ර චිත්‍ර සම්බන්ධයෙන් වැදගත් වන්නේ කෙසේද?

තම සමාජ භාවිතයන්ගේ කොටසක් ලෙස, නැතිනම් තම රුචිකත්වය වර්ගීකරණයේ කොටසක් ලෙස කලා කෘති කියවීමට ඕනෑම ප්‍රජාවක් සූදානම්ව සිටිති. මේ කියවීම පදනම් වන්නේ, නැතහොත් තම රුචිකත්වය පෙන්නුම් කරනුයේ එකී ප්‍රජාවේ හෝ පුද්ගලයන්ගේ සමාජ තත්ත්වය, පංති පදනම, අධ්‍යාපනය, තම දැනුමේ සීමා ආදී අනේක අඩවිවල බලපෑමක් වශයෙනි. මේ අනුව නොඑලා රෝස් ඇතුළු පිරිස තම සිතුවම් නිර්මාණය කළේත්, ඒ සඳහා විරෝධය පෑ කොටස් හා ඇතැම් විට ඒ පිළිබඳව අදහස් ප්‍රකාශ නොකළ කොටස්ද එසේ කළේ එකිනෙකට වෙනස් මූලාශ්‍රය මත සිටය. පංතිමතය හා අන් සමාජ තත්ත්ව මත රුචිකත්වයේ නිරූපණ බෙහෙවින් වෙනස්විය හැකි වුවද ඕනෑම සමාජයක ඇතැම් දේ සම්බන්ධ රුචිකත්ව දර්ශක බොහෝ සමාන වීමට ද ඉඩ ඇත. එනම් ආගම, ජාතිකවාදය වැනි සංකල්ප හා සම්බන්ධ අදහස් හා රුචිකත්ව බාහිර සමාජයේ බල කණ්ඩායම්වල බලපෑම හා ප්‍රමිතිකරණ ක්‍රියාවලීන්ට ග්‍රහණය වීම තුළින් බොහෝ දුරට සමාජාතික ස්වභාවයක් ඉසිලීමට ද ඉඩ තිබේ. මේ අනුව අද දින සිංහල සමාජයේ බොහෝ කොටස් තුළ නග්නත්වය, විවාහය, ප්‍රසිද්ධියේ සෙනෙහස දැක්වීම, සදාචාරය වැනි අදහස් සහ භාවිත පදනම්ව ඇත්තේ යටත් විජිතවාදීන්ගේ අනුග්‍රහයෙන් හා 18 හා 19 වැනි සියවස්වල ක්‍රිස්තියානි මිෂනාරීවරුන්ගෙන් දායාද වූ වික්ටෝරියානු සදාචාර පද්ධතිය මතය. නමුත් එය මේ වන විට මුළුමනින්ම සිංහල හෝ ශ්‍රී ලාංකේය යථාර්ථයක් බවද අප අමතක නොකළ යුතුය. මේ අනුව විහාර වැනි ආගමික අවකාශයක සිතුවම් හෝ මූර්ති වැනි කලා කෘති අප පාඨනය කරනුයේ ඉහත සඳහන් ආකාරයේ සීමා

විසින් තීරණය කළ කාචයක් තුළිනි. ප්‍රජාවේ රුචිකත්වය තීරණය වන්නේත් නිරූපණය වන්නේත් මේ තුළිනි. මේ තත්ත්වය තුළ නොඑලා රෝස්ගේ සිප වැලඳ සිටින නාරි දේහ, ඔහේ සැරිසරන ස්ත්‍රී පුරුෂ ශරීර, ඉණට පහළින් ඔසවා ගත් ශ්‍රී මහා බෝධිය හා අන් සිතුවම් තම රුචිකත්වයට බෙහෙවින් අදාළ නොවූ තත්ත්වයක පවතින බව තීරණය කිරීමට සමාජයේ විවිධ ස්තරවල සිටි පුද්ගල කොටස්වලට බොහෝ ඉඩ ප්‍රස්තා තිබුණි. නමුත් පැහැදිලිවම මේ චිත්‍ර රෝස් ඇතුළු ඕලන්ද ශිල්පීන්ගේ මෙන්ම එම ව්‍යාපෘතියට අවිවේචනීයව සහාය දුන් ලාංකේය මත සම්පාදකයන්ගේ (opinion makers) රුචිකත්වයටද අදාළය. මේ සිතුවම් පිළිබඳව ප්‍රකාශයට පත් වූ අතිශය නිෂේධනීය, සාවද්‍ය හා ගැටලුකාරී ප්‍රවෘත්ති පත්‍ර වාර්තා බොහෝමයකටම[3] පදනම සැපයුවේ මේ කලාකාරියගේ හා ප්‍රජාවේ රුචිකත්ව පද්ධතිවල ගැටීමය. වඩාත් සරලව ප්‍රකාශ කරනවා නම්, නොඑලා රෝස් හා ඇයගේ අනුගාමිකයන් තේරුම් නොගත්තේ ඇයගේ පෞද්ගලික රුචිකත්වයට හා ඒ මත පදනම් වූ කලා ව්‍යාපෘතියක් ඊට බෙහෙවින් වෙනස් තත්ත්ව මත පදනම් වූ පොදු හා ආගමික අවකාශයකට ගෙන ඒමේදී ඇතිවන ගැටලු මුලින්ම විසඳාගත යුතුව තිබුණු බවය. නැතහොත් ඇයගේ කලා ව්‍යායාමය ප්‍රජාවේ රුචිකත්වය(න්)ට ගැළපෙන අයුරින් සංස්කරණය කර ගත යුතුව තිබුණු බවය.

මා විශ්වාස කරන පරිදි මේ සාකච්ඡාව දැන් පැමිණ තිබෙන්නේ ඉහත ප්‍රකාශිත අදහස් හා සමීපව සම්බන්ධ වූ කලකරුවාගේ අයිතියේ සීමා යන අතිශය වැදගත් තේමාව ගවේෂණය කිරීමටයි. ශ්‍රී ලංකාව ද ඇතුළු සෑම සමාජයකම පාහේ බොහෝ කලාකරුවන් විශ්වාස කරන කරුණක් වන්නේ තම නිර්මාණ කාර්යයේ නිරතවීමට තමන්ට අසීමිත අයිතියක් හා නිදහසක් ඇත යන්නයි. මීට ප්‍රධානතම හේතුවක් වන්නේ කලාව යන්න පාරිශුද්ධ වූත්, දේවාශීර්වාදය ලද්දාවූත් කර්තව්‍යයක් ලෙස පවතින සාවද්‍ය මතයයි. සමාජයේ අන් සියලුම ක්‍රියාකාරකම්, භාවිත මෙන්ම කලාව ද ඒ කලා නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය පවතින මොහොතට සාපේක්ෂව එකී සමාජයේ බලපවත්නා සමාජ-දේශපාලන හා සංස්කෘතික බැම්වලින් සහ සීමාවලින් බැඳී පවතී. මේ තත්ත්වය වඩාත් පැහැදිලි වන්නේ පොදු අවකාශය තුළ කලා නිර්මාණයේ යෙදීමේදීය. නමුත් එය පෞද්ගලික අවකාශයේ නිර්මිත කලා කෘති පොදු අවකාශයට අවතීර්ණ වීමේදීද මෙලෙසම බලපායි. මේ අදහස් තවදුරටත් ගවේෂණය කිරීමේදි අනෝලි පෙරේරාගේ *චිත්‍ර ශිල්පියාගේ නිදහස ගිවිසුම්ගත ස්වයං පාලනයක්ද?* (2004) යන ලිපියේ අන්තර්ගත මූලික අදහස්වල ආලෝකය ලබාගත හැකිය. එකිනෙකට වෙනස් අවකාශ දෙකක් තුළ නිර්මාණය කළ කලා කෘති දෙකක් පාඨනය කරමින් පෙරේරා උත්සාහ ගනු ලැබුවේ නිර්මාණ කටයුතුවල යෙදීමේ නාමයෙන් කලාකරුවන් සතුව තිබෙන නිදහසේ ස්වභාවය ප්‍රශ්න කිරීම හා ගවේෂණය කිරීමය (2004: 54). ඇය පෙන්වා දෙන ආකාරයට බොහෝ දුරට විශ්වීයව ප්‍රචලිතව ඇති විශ්වාසවලට අනුව කලා ශිල්පියා මානව ස්වභාවය තුළට ඇතුළුවීමට හැකියාව ඇති අයෙකු ලෙසත් ඒ අර්ථය තුළම ඔහුට හෝ ඇයට අසීමිත නිර්මාණ බලයක් ඇත්තේය යන්නද තහවුරු වී තිබේ (පෙරේරා 2004: 54). එනම්, කලා ශිල්පියා යනු ප්‍රතිභාවන්තයෙක් නැතහොත් නෛසර්ගික බුද්ධිමතෙක් (genius) වීය (2004: 54-55). නමුත් මේ සීමිත නිදහස පිළිබඳ අදහස සමකාලීන

තත්ත්ව තුළ බොහෝ දුරට ප්‍රායෝගිකද? එක් අතකින් බලන විට නොඑලා රෝස් කලාපීය හෝ දේශීය සංස්කෘතික දේශපාලනය පිළිබඳ කල්පනා නොකොට තම නිර්මාණ කටයුතුවල යෙදුණේද, ඉහත උපුටා දැක්වූ චන්ද්‍රගුප්ත තේනුවරගේ ලිපියේ අධම ගණයේ කලා කෘති වුවද නිර්මාණය කිරීමට ශිල්පීන්ට අයිතියක් ඇතැයි ප්‍රකාශ කිරීම තුළින් කියැවෙන්නේද කලා ශිල්පියා සතු යැයි විශ්වාස කරන ඉහත සඳහන් ආකාරයේ යුටෝපියානු විශ්වාසයේ සරලව හා අප්‍රායෝගිකව එල්බ සිටීමය. කලා නිර්මාණ අවකාශය මෙතරම් සරලද? මෙතරම් ස්වාධීනද? මෙලෙස පරස්පර විරෝධතාවලින් මිදී පවතින්නේද?

පෙරේරාගේ ලිපියෙන් තවදුරටත් ප්‍රශ්න කරනුයේ තත්කාලීන කලාව තුළ ඇති බහ්වර්ථ ජනනීය තත්ත්ව හා අනේක වූ කලා ශිල්පීය භූමිකා තුළ සහ කලාව නිෂ්පාදනය වන සමාජ සංස්කෘතික ක්ෂේත්‍ර තුළ පවතින ඓතිහාසික තත්ත්ව තුළද ''සම්මුති ගත කරන ලද කලා ශිල්පියාගේ 'නිදහස' සීමා රහිත නිදහස ලෙස පැවතිය හැකිද?'' යන්නය (2004: 55). එමෙන්ම ඇය පෙන්වා දෙන තවත් වැදගත් කරුණක් වන්නේ, ''මේ සම්මුතිගත නිදහස තුළ නිෂ්පාදනය කරන කලාව එය පරිභෝජනය කරන ප්‍රේක්ෂකයන් හා ඇති කරන්නා ගනුදෙනුව තුළ ඊටම ආවේණික සංකීර්ණ පැවැත්මත් ළඟා කර ගන්නා'' බවය (2004: 56). මේ තත්ත්වය තුළ ඕනෑම කලා කටයුත්තක් ''ඓතිහාසිකව ස්ථානගත වූ පුළුල් සමාජ හා සංස්කෘතික සබඳතාවන්ගේ නිෂ්පාදනයක් බවට පත්වේ'' (පෙරේරා 2004: 56) . මේ නිසාම ඕනෑම කලා කෘතියකට එය පෞද්ගලික හෝ පොදු අවකාශය තුළ නිෂ්පාදනය වුවද, එය නිෂ්පාදිත සන්දර්භයට පරිබාහිරව පැවැත්මක් නැත (පෙරේරා 2004: 50). ඉහත සාකච්ඡා කරන ලද සංකල්පීය පැහැදිලි කිරීම් කතළුවේ ඕලන්ද සිතුවම් ව්‍යාපෘතිය පාඨනය කිරීමේදී බොහෝ දුරට අදාළ කරගත හැකිය.

මෙහිදී මතුවන ප්‍රධානතම ප්‍රශ්නයක් නම් විහාරය වැනි පොදු අවකාශයක් තුළ සිතුවම් නිර්මාණය කිරීමේදී පවතින සංස්කෘතික, සමාජීය හා දේශපාලනික තත්ත්වයන්ට සාපේක්ෂව කලාකාරියගේ ස්වාධීනත්වය බෙහෙවින් සීමා වන බව කලාකාරිය අමතක කර තිබීමය. එලෙසම ඇයගේ සිතුවම් පරිභෝජනය කරන බාහිර සමාජයේ පාරිභෝගිකයන් එම සිතුවම් සමග ඇතිකරගත හැකි ගනුදෙනුවේ ස්වභාවය තේරුම් ගෙන නොතිබීමය. මේ කාරණා දෙකටම පදනම්ව ඇත්තේ තමා කලා නිෂ්පාදන කටයුතුවල නියැලෙන පුළුල් සමාජයේ දේශපාලනය හා ගතික පිළිබඳ සප්‍රමාණික සංවේදීතාවක් නොමැතිවීමය. මේ සීමා පිළිබඳ එක් උදාහරණයක් ගෙන බලමු. මේ සිතුවම් පිළිබඳව මතු වූ ප්‍රධානතම විවේචනයක් වූයේ ඒවා නිරුවත් සිතුවම් වීම හා අනවශ්‍ය ශෘංගාර ලක්ෂණ දනවන නිසා ඒවා බෞද්ධ විහාර අවකාශයන්ට නුසුදුසු බවත්ය (විජේසිරිවර්ධන 2004: 9-22, තේනුවර 2004: 35). මේ කිසිදු රුවක් නිරුවත් නොවූව ද බොහෝ කාන්තා රූපවල වස්ත්‍ර මෙන්ම පැවැත්ම ද බෙහෙවින් ශෘංගාරශීලී බව පැහැදිලිය. මේ චිත්‍ර පෞද්ගලික අවකාශ තුළ සිතුවම් කළේ නම්, ඒ පිළිබඳ ගැටලු මතු නොවන්න ඉඩ තිබුණේ ඒ සඳහා ශිල්පිනියට වඩාත්

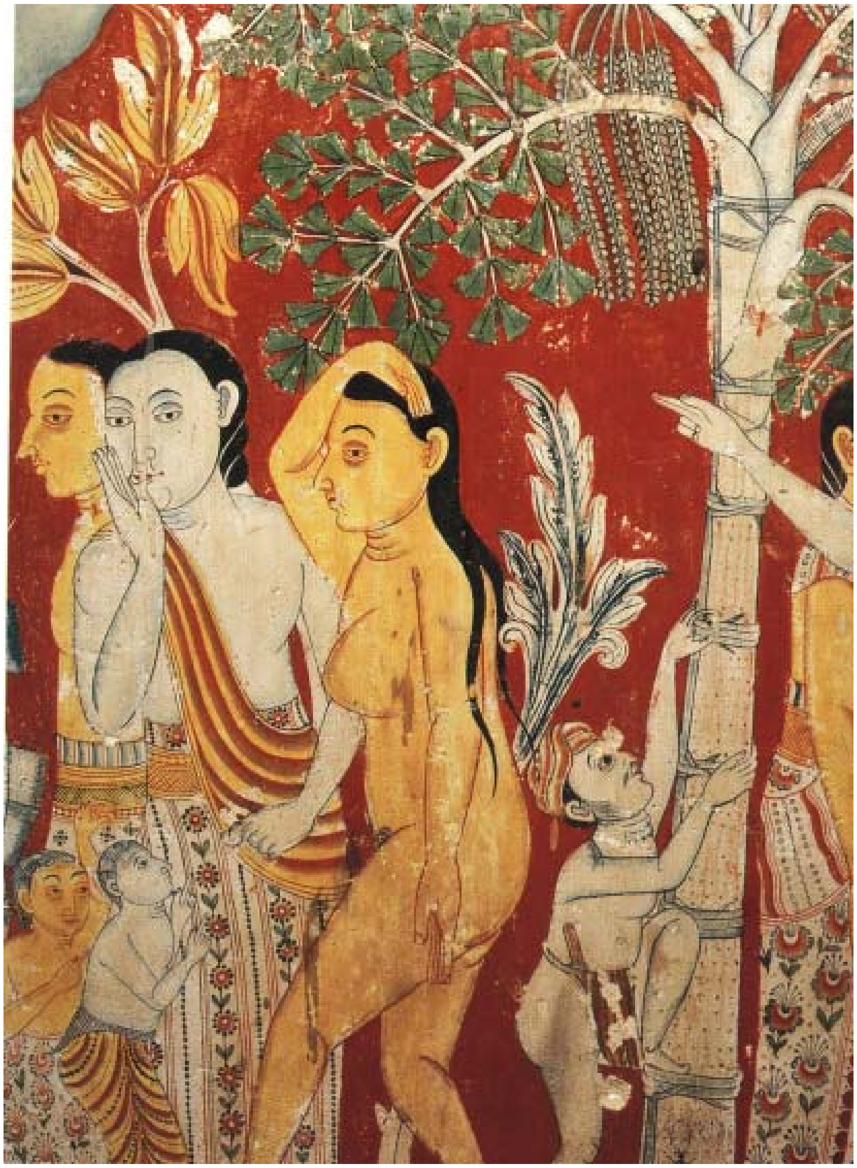
පුළුල් නිදහසක් තිබෙන නිසාය. නමුත් විහාරය නැමැති පොදු අවකාශය තුළ සිතුවම් කළ සැණින් ඒවා කලාපීය, දේශීය, ආගමික හා ජාතිකවාදී හා කාලය අනුව තීරණය කළ ඓතිහාසික තත්ත්ව හා කතිකා ගණනාවක ප්‍රතිඅර්ථකථයන්ට ද ලක් වේ. පැහැදිලිවම සිදු වූයේද මෙයයි. මේ තත්ත්ව තුළ කලාකාරිය තම නිදහසේ සීමා වටහා නොගත් නිසාම මේ සිතුවම් බොහෝමයක් 'අසභ්‍ය' හා 'නිරුවත්' යන නිෂේධනීය ලේබලයට සමාජයේ නොයෙකුත් කතිකා විසින් යටත් කරනු දැකගත හැකි විය.

මේ අසභ්‍ය යන පාඨනය නිෂේධනය කිරීමට විජේසිරිවර්ධනගේ දීර්ඝ ලිපිය තුළ සකසන ලද මතවාදීමය පසුබිම තුළ අප සැලකිල්ලට භාජනය කළ යුතු වැදගත් ඓතිහාසික කරුණක් ගෙන හැර දක්වා තිබුණි. කලා ශිල්පිනියගේ ස්වාධීනත්වය හා නිදහස ආරක්ෂා කිරීමේ අරමුණින් කළ නිසාද ඒ තොරතුරුවල ඇති ඓතිහාසික වැදගත්කම නිසාද අපි ඒ තොරතුරු නැවත සලකා බලමු. මෙකී කරුණ නැතහොත් උදාහරණය නම් පොළොන්නරුවේ තිවංක පිළිම ගෙය තුළ තිබූ ක්‍රි.ව. 12 හා 13 යුගවලට අයත් වූ අසංඛ්‍යවතී ජාතකය නිරූපණය කරන සිතුවමකි. එහි සටහන්ව තිබුණේ ''යහනක වැතිරි ඔවුනොවුන් වැලඳ රමණයේ යෙදෙන නිරුවත් ගැහැනියකගේ සහ මිනිසෙකුගේ රුවකි'' (විජේසිරිවර්ධන 2004: 24). 1951 දී මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ මේ සිතුවම පහත සඳහන් වචනවලින් විස්තර කළේය:

> මෙවුල් දමින් අලංකාර කරන ලද ඉඟ ඇති ගැහැනියකගේ උඩුකය පමණක් නොව යටිකය ද වැසෙන්නේ අහස් සළුවෙනි. පිරිමියාගේ වම් කකුල ගැහැනියගේ දකුණු කකුලේ වෙළි සිටී. ඔහු තම වම් අත ගැහැනියගේ පිටමැදට තබා ඇගේ උඩුකය තරකොට අල්ලාගෙන මුහුණ සිප ගන්නට යයි. මෙය වූ කලී වාත්සායනයේ කාම සූත්‍රයෙහි 'තීල-කණ්ඩුල නමින් හඳුන්වන ආලිංගනයයි (උපුටා ගත්තේ විජේසිරිවර්ධනගෙනි 2004: 25).

මේ ලෙසම නාලන්දා ගෙඩි ගෙය නම්වූ හින්දු වාස්තු විද්‍යාත්මක ලක්ෂණ සහිත බෞද්ධ පූජනීය ස්ථානය හා ආශ්‍රිත කැටයමක මූර්තිමත් කොට ඇත්තේ ගැහැනියකගේ ලිංගික ප්‍රදේශයේ වසා සිටින මී මැස්සෙකු බව පුරා විද්‍යාඥයෝ ප්‍රකාශ කරති. එමෙන්ම අනුරාධපුරයේ ඉසුරුමුණිය විහාරයේ දැකගතහැකි සුප්‍රසිද්ධ *ඉසුරුමුණිය පෙම් යුවල* නම් ශෛලමය කැටයමද අර්ධ නග්නත්වය මෙන්ම ශෘංගාරයද මූර්තිමත් කරයි. තවද පටාචාරා වැනි චරිත, ඊට අදාළ මානසික තත්ත්වය (දරුවන් හා සැමියා නැතිවූ කම්පනය නිසා) තුළින් ඇතැම් විහාර චිත්‍රවල මෙන්ම තත්කාලීන වෙසක් තොරන් සිතුවම්වලද දක්වනු ලබන්නේ නිරුවත් හෝ අර්ධ නිරුවත් වශයෙන් වුවද ඒ ශෘංගාරාත්මක හැඟීම් දනවන අයුරින් නොවේ (බලන්න රූප අංක 11 යටතේ දක්වා ඇති පටාචාරා කතා වස්තුව නිරූපණය කරන කතළුවේ පූර්වාරාම විහාරයේ ඇති චිත්‍රය). මේ තොරතුරු දෙස බලන විට පෙනී යන්නේ කුමක්ද? පැහැදිලි සන්දර්භයානුකූලව හෝ අප ඉතිහාසයේ ඇතැම් යුගවල පැවති සමාජ සංස්කෘතික යථාර්ථයන්ට අනුකූලව බෞද්ධ විහාර අවකාශ වැනි පොදු තැන්වල නිරුවත හෝ

අර්ධ නිරුවත නිරූපණය කිරීමට ඒ කාලවලට සාපේක්ෂව ශිල්පීන්ට නිදහස තිබූ බවය. නමුත් ඒ යුගවල ඇතැම් සංස්කෘතික මොහොතවල් අපට ඊට අදාළ සන්දර්භයෙන් මුදවා අද පවතින තත්ත්වයන්ට අනෛතිහාසිකව ආරෝපණය කළ නොහැකිය. මේ අනුව විජේසිරිවර්ධනගේ ලිපියේ දක්වා ඇති පරිදිම (2004: 22-25) අද දින අප සමාජයේ ලිංගික සබඳතා මෙන්ම පොදු අවකාශීය කලා සම්ප්‍රදාද



11 රූපය. ඡායාරූප මූලාශ්‍රය: බණ්ඩාරනායක සහ ජයසිංහ, 1986

සීමාවන එක් පදනමක් නම් වික්ටෝරියානු සුචරිතවාදයයි. නමුත් එය අද අපගේ සමස්ත යථාර්ථයේ කොටසකි. ඒ අනුව නොඑලා රෝස්ට යුරෝපයේ ඇතැම් ප්‍රසිද්ධ අවකාශ තුළ ආලිංගන රටා සිතුවම් කිරීමට ඇති නිදහස සහ අප ඉතිහාසයේ ඇතැම් යුගවල හා සුවිශේෂ සන්දර්භානුකූලව බෞද්ධ අවකාශ තුළ නිරුවත නිරූපණය කිරීමට තිබූ නිදහස, කතළුවේ ගිනිවැල්ලේ නවමුනි විහාර ගෙය තුළ දියත් කළ සිතුවම් ව්‍යාපෘතියට කිසිසේත්ම අදාළ වන්නේ නැත. මන්දයත් මේවා එකිනෙකට වෙනස් කාලාවකාශීයව වර්ධනය වූ තත්ත්ව නිසාය.

නිගමන සටහන්

සරලව ප්‍රකාශ කරන්නේ නම්, මා මෙතෙක් උත්සාහ ගනු ලැබුවේ කතළුවේ ගිනිවැල්ල නවමුනි විහාරයේ ඕලන්ද චිත්‍ර ව්‍යාපෘතිය ආරම්භ කිරීම හා එහි විනාශ කිරීම යන කාරණා මගින් සලකුණු කළ සන්දර්භය තුළ, ඒ සිද්ධි මාලාවට පදනම සැපයූ ඇතැම් තත්ත්ව හා ගතික යම් ගවේෂණයකට හසුකර ගැනීමටයි. එසේ කිරීමේදී ශ්‍රී ලාංකේය විහාර සිතුවම් සම්ප්‍රදායේ යම් ගතික, අදාළ සිතුවම් හා අන් සිතුවම් සමග යම් සන්සන්දනාත්මක කියැවීම්, රුචිකත්වය පිළිබඳ දේශපාලනය, කලා ශිල්පියාගේ නිදහසේ සීමා හා පොදු අවකශය තුළ කලා කටයුතු කිරීමේදී ඇතිවන සීමා ආදී තේමා කිහිපයක් ඔස්සේ මෙකී පාඨනය කරගෙන යනු ලැබීය.

මේ වන විට මාගේ අරමුණ වන්නේ මෙතෙක් දැක්වූ කරුණු මෙන්ම අමතර තොරතුරු ප්‍රමාණයකද ආලෝකය ලබමින් මේ පාඨනය යම් සමාප්තියකට රැගෙන යාමටයි. මේ සමස්ත පාඨනයෙන් මා ප්‍රකාශ කිරීමට උත්සාහ ගනු ලැබුවේ ශ්‍රී ලංකාව තුළ විදේශීය කලාකරුවන්ට කලා කටයුතුවල යෙදීමට අයිතියක් නැත යන පටු ස්ථාවරයට පැමිණීම හෝ අපගේ රුචිකත්වයට අදාළ නොවන දෑ විනාශ කිරීම සාධාරණීකරණය කරන අතිශය භයානක ස්ථාවරයට පැමිණීම හෝ නොවේ. මෙහිදී හුදෙක් කලාකාරියගේ දේශීය හෝ විදේශීය බව සැබවින්ම එතරම් වැදගත් නොවේ. වැදගත් වන්නේ ඇයගේ විදේශීය බව නිසා මෙන්ම, ඇයට අවශ්‍ය සුසාධ්‍යකාරකම් සැපයූ කොටස් ඇයගේ නිර්මාණ කාර්යයේ යෙදීමේදී ඇයට අනිවාර්යයෙන් ඒත්තු ගැන්විය යුතු කරුණු ගණනාවක් ඇයට නොදැනීම සහ නොදැන්වීමය. එමෙන්ම සමස්තයක් වශයෙන් කලාවේ දේශපාලනය පිළිබඳ ඇය සතුවු නොමේරු අදහස්ද මතුවූ තත්ත්වය වඩාත් තීව්‍ර කිරීමට පදනම සැපයීය . මේ තත්ත්ව නිසා ජාත්‍යන්තර සංස්කෘතික හුවමාරුවක් ලෙස මුලදී හැඳින්වූ මේ ව්‍යපෘතිය අවසන් වූයේ මෙරට ප්‍රාදේශීය ස්ථානයක ගැටලු ඇති කිරීමට සමත් වූ ව්‍යාපෘතියක් වශයෙනි. ව්‍යවහාරික සමාජ හා මානව විද්‍යා (applied sociology & anthropology) සාහිත්‍ය දෙස බලන විට අපට නිරතුරුවම පෙනී යන කාරණයක් නම්, සංවර්ධන ව්‍යාපෘති ස්ථානගත කිරීමේදී හා විදේශීය ආධාර මෙවන් ව්‍යාපෘති සඳහා ලබා දීමේදී අදාළ සන්දර්භයට සුවිශේෂී දේශපාලනික තත්ත්ව පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් නොවුවහොත් එකී ව්‍යාපෘති ගැටලු මතු කරන ව්‍යාපෘති බවට පත්විය හැකි බවයි. මෙහිදී සිදුවූයේද මෙවැනිම දෙයකි. මා

මෙතෙක් දැක්වූ කරුණුවලට අමතරව තවත් වැදගත් කරුණු කිහිපයක් ද මේ ව්‍යාපෘතියේ අවාසනාවන්ත ඉරණමට පදනම සපයා ඇත. මේවානම් ශ්‍රී ලාංකේය සමාජයේ මුල් බැස ගෙන තිබෙන අතිශය නිෂේධනාත්මක සමාජ සංස්ථාවක් වන කුල ක්‍රමයේ ආදිනව සහ දැනට සමාජයේ පැතිර පවත්නා ඉවැන්ජෙලිකල් ක්‍රිස්තියානි ආගම්වලට නම්වා ගැනීම පිළිබඳ භීතියයි. මේ තත්ත්ව හා කතිකා දෙක කලාකරුවන් හෝ ඔවුන්ගේ සහායකයන් විසින් නිර්මාණය නොකළද ඒවා පිළිබඳව තිබූ අනවබෝධය සමග මීට කලින් සාකච්ඡා කළ කරුණු එක්වීමෙන් ව්‍යාපෘතිය වෙත නිෂේධන බලපෑම් එල්ලවූ බව පෙනේ.

අද දින වන විට කුල ක්‍රමයේ ප්‍රායෝගිකත්වය වෙනත් සමාජ නිර්ණායක මත සංවිධානය වී ඇති ශ්‍රී ලාංකේය සමාජ සැකැස්ම තුළ ප්‍රයෝජනවත් නොවුවචද ඒ පද්ධතිය තවමත් මෙරට බොහෝ තැන්වල ප්‍රබලව පවතී. කතළුවද අන් බොහෝ ස්ථාන මෙන් කුල ක්‍රමයේ ආභාසය බෙහෙවින් ලැබූ පළාතකි. අප දන්නා පරිදි කුල ක්‍රමය වැනි සමාජ බෙදීම් බුද්ධ ධර්මය විසින් ප්‍රතික්ෂේප කළද, මෙරට බුද්ධ ශාසනය හා විහාර පද්ධතියම සැකැසී තිබෙන්නේද මේ කුල ක්‍රමය මත වේ. මේ අනුව කතළුවේ ගිනිවැල්ල විහාරය ගොවිගම කුල දායකත්වය ලත් විහාරයකි. ඒ විහාරයේ ආරම්භයම කුල අරගලයක් මධ්‍යයේ සිදුවූවක් බව කලාපීය ආඛ්‍යානවලින් පැවසේ. එසේ වුවද, මේ කලා ව්‍යාපෘතිය ආරම්භයේ සිටම මේ තත්ත්වය සැලකිල්ලට ගෙන නොමැත. නොඑසේ නම් ඒ පිළිබඳව සංවේදී වී සිට නැත. මේ අසංවේදීතාව චිත්‍ර ව්‍යාපෘතියේ එක් විධික්‍රමික භාවිතයක් සමග ගැටී ඇති බවද පෙනේ. සාමාන්‍යයෙන් විහාර සිතුවම් කිරීමේ දී සිදුවන්නේ ඊට පදනම්වන වස්තු විෂය බෞද්ධ ඉතිහාසය හා මිථ්‍යා විශ්වාස, ජාතක කථා, ප්‍රාදේශීය හෝ ජාතික ඉතිහාසයේ කොටස් ආදී කරුණු පරිකල්පනය තුළින් චිත්‍රයට නැගීමකි. එනම් එසේ කිරීමේදී සාමාන්‍යයෙන් ආදර්ශ වස්තු (models) භාවිත නොකරයි. නමුත් එසේ කිරීමට කිසිම බාධාවක් ද නොමැත. ආදර්ශ වස්තු භාවිතය ශ්‍රී ලංකාවේ දැනට ප්‍රචලිත වී ඇති ශාස්ත්‍රාලයීය කලා භාවිතයේදී බහුලව දැකගත හැකිය. කෙසේ වුවද මේ ඕලන්ද චිත්‍ර ව්‍යාපෘතියේදී බෙර කරුවන්, නැටුම් ශිල්පීන් හා අන් චරිත සිතුවම් කිරීමේදී තමාට හුරුවූ බටහිර යුරෝපීය ශාස්ත්‍රාලයීය සම්ප්‍රදාය අනුව යමින් ජීව ආකෘති (live models) යොදාගැනීමට ශිල්පිනිය තීරණය කළ අතර, ඒ සඳහා ඇයට සුසාධ්‍යකාරකම් සැපයූ කණ්ඩායම්වල සහාය ද ලැබුණි. එනම් විහාරය තුළ තමාට අවශ්‍ය ඉරියව්වලින් සිටි ආකෘතිවල කටු සටහන් සකසා ගැනීම හා පසුව ඒවා සිතුවමට නැගීම සිදුවුණි. බැලූ බැල්මට මේ භාවිතය ගැටලුකාරී නොවූව ද මේ ශිල්පීන් තේරුම් නොගත් එක් ගතිකයක් මේ ක්‍රියාවලියට ඇතුළත් වී තිබුණි. එනම් මේ ආදර්ශ වස්තු ලෙස පෙනී සිටි පුද්ගලයන් ගොවිගම නොවන කුලවලට අයත් වීමය. 21 වන සියවස වන විට මෙය වාද විෂයක් නොවිය යුතු වුවද, ප්‍රාදේශීය සමාජ දේශපාලනය එක් චිත්‍ර ව්‍යාපෘතියකින් වෙනස් කළ නොහැකි බව ද අප අමතක නොකළ යුතුය.

මේ අනුව විනාශකල චිත්‍රවල මුහුණු තෝරා බේරාගෙන සිදුකර ඇති බවත් කුල

ගැටලුව මේ ප්‍රහාරයට ප්‍රධානතම හේතුවක් බවත් එකී ප්‍රහාරයට දායකත්වය සැපයුවා යැයි තමන් විසින් පිළිගත් හිමිනමකගේ ප්‍රකාශයෙන්ම පැහැදිලි වේ: "ඔව් එහෙම ප්‍රශ්නයක් තියෙනවා. අඩු කුලවල අයට බැහැ මේ බිත්තිවල ඉන්න" (විජේසිරිවර්ධන 2004: 30-31). මේ හිමිනමට අනුව මේ විහාරයේ ආරම්භයම කුල විරසකයක් මත සිදුවී ඇති අතර එය ප්‍රජා ස්මෘතියෙහි කොටසකි (විජේසිරිවර්ධන 2004: 30-31). මේ අනුව මේ ගැටලුව ජීව (live) ගැටලුවක් වුවද ඒ පිළිබඳ වැටහීමක් චිත්‍ර ශිල්පීන්ට තිබූ බව නොපෙනේ. මීට එක් හේතුවක් වූයේ මේ පන්සලට දායක සභාවක් නොමැති වීමත්, ප්‍රධාන හිමිනම සමග ඇති ගැටලු නිසා වැඩි පිරිසක් පන්සලට නොපැමිණීමත්ය. මේ තත්ත්ව තුළ සිදු වූයේ නොදැනුවත්වම ප්‍රදේශය තුළ තිබූ අදෘශ්‍යමාන ගැටලුවක් මතුපිටට පැමිණ පුපුරා යාමය. කුල ක්‍රමය නිෂේධනය කිරීම සමාජ සාධාරණත්වයේ නාමයෙන් අගය කළ හැකි දෙයක් වුව, එය දීර්ඝ කාලීන සමාජ සංශෝධන ක්‍රියාවලියක ආධාරයෙන් ප්‍රවේශමෙන් සිදු කළ යුතුය. එවැන්නක් මෙවැනි ව්‍යාපෘතියක් තුළින් සිදු කළ නොහැකි අතර එසේ කල්පනා කිරීම ද අතිශයින් බොළඳය.

එමෙන්ම, මේ චිත්‍ර ව්‍යාපෘතිය ඇරඹුණේද ව්‍යාප්ත වූයේද විනාශ වූයේද ලාංකේය සමාජය තුළ ඉවැන්ජෙලිකල් ක්‍රිස්තියානි ආගම්වලට බෞද්ධ හා හින්දු කොටස් මෙන්ම සාම්ප්‍රදායික ක්‍රිස්තියානි ලබ්ධිකයන්ද නම්වා ගනිති යන චෝදනාව හා විශ්වාසය මත ඉතාමත් ගතික හා චිත්තවේගීය කතිකාවක් මෙන්ම ඒ මත පදනම්වූ ප්‍රචණ්ඩ ප්‍රතික්‍රියාද සිදුවූ කාලයකදීය. මෙනිසාම පැහැදිලි විදේශීය දායකත්වයක් ලත්, කලාපීය සමාජ ප්‍රශ්න හා රුචිකත්වය පිළිබද ගැටලුවලට නිසි අවධානය ලබා නොදුන් කලා ව්‍යාපෘතියකට "ක්‍රිස්තියානි ආගමට නම්වා ගනී" යන අප්‍රායෝගික හා සාවද්‍ය ලේබලය ආදේශ කිරීම පැවති කුමන්ත්‍රණ මානසිකත්ව සන්දර්භයානුකූලව තේරුම් ගැනීම අපහසු නැත. නමුත් මේ තත්ත්වයද අවශ්‍ය සංවේදීතාව තිබුණේ නම්, මග හරවා ගන්නට හැකියාව තිබුණි.

කෙසේ වුවද මේ ගැටීම්වල වඩාත් සාධාරණ ප්‍රතිඵලය විය හැකිව තිබුණේ සිතුවම් විනාශ කරනු වෙනුවට ඒවා අදාළ ප්‍රාදේශීය රුචිකත්වයන්ට හා ආගමික අවකාශයන්ට අනුව සංස්කරණය කිරීමය. බොරැල්ලේ ගෝතමී විහාරයේ ජෝර්ජ් කීට්ගේ ප්‍රසිද්ධ චිත්‍ර සම්බන්ධයෙන් මෙවැනිම උද්ඝෝෂණයක් පැවති විට කීට් විසින් කරනු ලැබුවේද මෙයමයි (විජ්සිරිවර්ධන 2004: 23). අවසන් වශයෙන් කිව හැක්කේ මෙවන් ගැටුමක් ඇතිවීමට අවශ්‍ය පූර්ව කොන්දේසි මේ ප්‍රදේශය හා ලාංකේය දේශපාලනය තුළ තිබුණ බවත්, ඒ පිළිබඳව හෝ චිත්‍ර ශිල්පියාගේ නිදහසේ සීමා හා රුචිකත්වයේ සීමා පිළිබඳ මනා වැටහීමක් නොමැති වූ නිසාත් සංස්කෘතික සහයෝගිතා ව්‍යාපෘතියක් සේ ආරම්භවූ මේ ව්‍යාපෘතිය ගැටුම් ඇතිකිරීම පිළිබඳ ප්‍රත්‍යයෙක අධ්‍යයනයක් බවට පත්වී තිබෙන බවය.

පසු සටහන්

1. මේ පිළිබඳ මූලික විස්තර සඳහා කියවන්න, සේනක බණ්ඩාරනායක හා ගාමිණී ජයසිංහගේ *The Rock and Wall Paintings of Sri Lanka* (Colombo: Lake House Bookshop, 1986) සහ ආනන්ද කුමාරස්වාමිගේ *Medieval Sinhalaese Art* (New York: Pantheon Books, 1956).

2. රුචිකත්වය පිළිබඳ ඉතා හරවත් සහ ගැඹුරු සමාජ විද්‍යාත්මක පාඨනයක් සඳහා පියෙර් බෝර්ඩියෝගේ *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* යන කෘතිය කියවන්න (කේම්බ්‍රිජ්: හාර්වර්ඩ් විශ්වවිද්‍යාලයීය මුද්‍රණාලය, 1984).

3. මෙකී ප්‍රවෘත්ති පත්‍ර ආවරණය පිළිබඳ සවිස්තර සටහනක් සඳහා කියවන්න සුනිල් විජේසිරිවර්ධනගේ 'කතළුවේ ගිනිවැල්ල විහාරයෙන් සූරා ඉවත් කළ 'මිනිස් මුහුණු' යන ලිපිය, *දෘශ්‍ය කලා තොරතුරු සංග්‍රහය*, 2004 මැයි, විහව් ලලිත කලා ඇකඩමිය, ඇතුල් කෝට්ටේ).

ඡායාරූප අනුග්‍රහය

මේ ලිපියේ ඇතුලත් කර ඇති කතළුවේ ගිනිවැල්ල විහාරයේ නොඑලා රෝස් ප්‍රමුඛ කණ්ඩායමේ සිතුවම්වල වර්ණ ඡායාරූප සියල්ලම රොමේශ් ප්‍රනාන්දු විසින් ගනු ලැබූ ඒවාය. එම ඡායාරූප ලබාගැනීම සම්බන්ධීකරණය කල දිල්කී ලියනගේ ප්‍රනාන්දුට සහ ඒවා මෙහි පළකිරීමට අවසර ලබාදුන් ඡායාරූප ශිල්පී රොමේශ් ප්‍රනාන්දුට කතුවරයාගේ සහ ArtLab සංස්කාරක මණ්ඩලයේ ස්තුතිය පිරිනැමේ.

ආශ්‍රිත ලිපි ලේඛන

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.

දයානන්ද, චාල්ස් (සංස්කරණය)
2002. *සොයිලියස් මැන්දිස්: කැලණි විහාර බිතු සිතුවම්.* සොයිලියස් මැන්දිස් සංස්කෘතික පදනම.

Mazars, Pierre
1981. *Fra Angelico*. Paris: Editions de vergeures.

පතිරගේ, ජගත් බණ්ඩාර.
2004, 'සංස්කෘතික බලහත්කාරය සහ කොළඹ කේන්ද්‍රීය අධිපති සංස්කෘතික මතවාදය.' *දෘශ්‍ය කලා තොරතුරු සංග්‍රහය*, ජුලි 2004, 5-8/ 17-24. ඇතුල් කෝට්ටේ: විහව් ලලිත කලා ඇකඩමිය.

Perera, Sasanka
1999. 'Disruption of My Visual Space: Issues of Architecture, Taste and Imagination.' In, *The World According to Me: An Interpretention of the Ordinary, the Common 1and the Mun-dane.* Colombo: ICES.

පෙරේරා, අනෝලි.

2004. 'චිත්‍ර ශිල්පියාගේ නිදහස ගිවිසුම්ගත ස්වයං පාලනයක්ද?' *ArtLab: කලාව සහ උරුමය පිළිබඳ ප්‍රකාශය*, පළමු වෙළුම 2004, 49-65. රාජගිරිය: ArtLab එකතුව.

තේනුවර, චන්ද්‍රගුප්ත

2004. 'පොදු කලා සම්පත් සංහාරකයෝ'. *දෘශ්‍ය කලා තොරතුරු සංග්‍රහය*, මැයි 2004, 32-35, ඇතුල් කෝට්ටේ: විභවි ලලිත කලා ඇකඩමිය.

Wadley, Nicholas.

1974. *Michelangelo*. Lonon: Hamlyn.

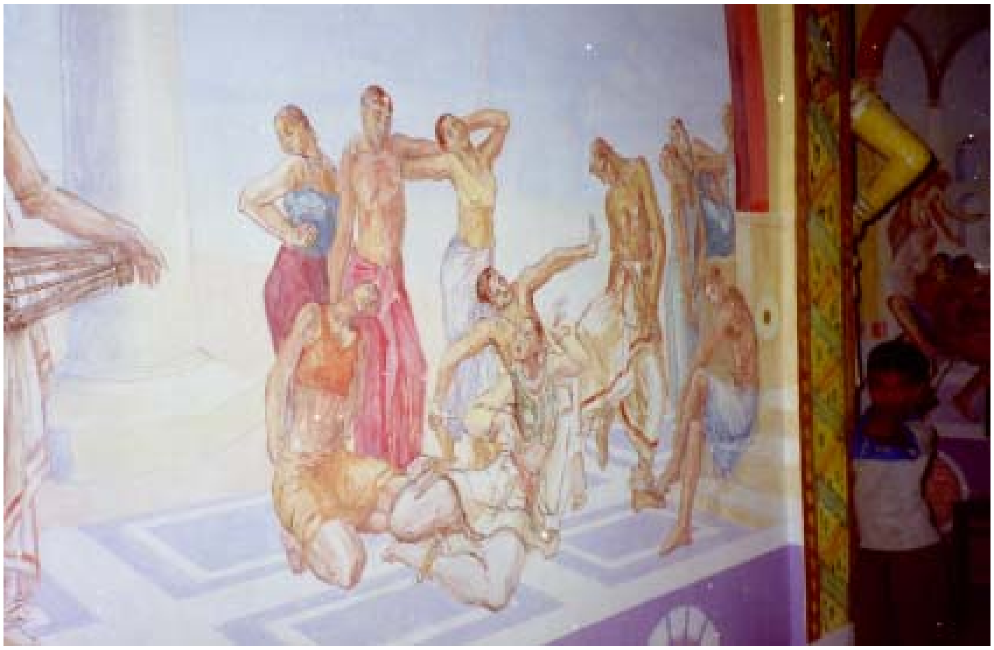
විජේසිරිවර්ධන, සුනිල්

2004. 'කතළුවේ ගිනිවැල්ල විහාරයෙන් සූරා ඉවත් කළ 'මිනිස් මුහුණු.'' *දෘශ්‍ය කලා තොරතුරු සංග්‍රහය*, මැයි 2004, 5-31. ඇතුල් කෝට්ටේ: විභවි ලලිත කලා ඇකඩමිය.

(1)

(5)

(6)



(9)