மூன்றாவது இதழ் தை - ஆனி 2021

கலை வரலாறு

காண்பியக்கலை, காண்பியப் பண்பாடு, மரபுரிமை என்பவற்றுக்கான ஆய்வேடு

K. Pirintha

மூன்றாவது இதழ் தை - ஆனி 2021

கலை வரலாறு

காண்பியக்கலை, காண்பியப் பண்பாடு, மரபுரிமை என்பவற்றுக்கான ஆய்வேடு

கலைவட்டம். நுண்கலைத்துறை
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்

கலை வரலாறு: காண்பியக்கலை, காண்பியப் பண்பாடு, மரபுரிமை என்பவற்றுக்கான ஆய்வேடு

இதழாசிரியர்கள்

அத்த றசூல் பாத்திமா சிப்ரினா

திருமதி. ஸ்ரீபன் கிருபாலினி

கலாநிதி. தாமோதரம்பிள்ளை சனாதனன்

உதவி

திவானி கந்தசாமி

- கட்டுரைத் தொகுதி ஒன்று என்ற வகையில் அனைத்து உரிமைகளும் கலைவட்டத்திற்கும் நுண்கலைத்துறைக்கும் உரியது.
- சகல மூலக் கட்டுரைகளினதும் உரிமை அந்தந்தக் கட்டுரைகளின் மூல ஆசிரியர்களுக்கு உரித்தானதாகும்.
- சகல மொழிபெயர்ப்புகளினதும் உரிமை மொழிபெயர்ப்பாளர்களுக்கு உரியதாகும்.

மூன்றாவது இதழ் தை - ஆனி 2021

கலை வரலாறு

காண்பியக்கலை, காண்பியப் பண்பாடு, மரபுரிமை என்பவற்றுக்கான ஆய்வேடு

உள்ளடக்கம்

ஈழகேசரிப் பத்திரிகை விளம்பரங்கள்: யாழ்ப்பாணத்தில் நவீனத்துவமும் பண்பாட்டு மாற்றமும்

அல்பேட் பெஸ்ரியன்

சிலோனின் பாடல்களும் மற்றைய பாடல்களும்: சிலோனின் பாடல்கள் திரைப்படத்தில் காலனிய இனவியல்

பிரிந்தா குலசிங்கம்

சமகால இலங்கைக் கலையில் மீயதார்த்தவாத அணுகுமுறைகள்

கவிராஜ் அபிராமி

திருக்கேதீச்சர சிற்பங்கள்: அழகும் பிறழ்வும்

சிதம்பரம் பாக்கியராஜ்

"படைப்பில் எனது சமூகம் பற்றிக் கதைக்கிறேன்" நேர்காணல்: ஹனுஷா சோமசுந்தரம்

கனகதுர்க்காஷினி ராமன்

சிலோனின் பாடல்களும் மற்றைய பாடல்களும்: சிலோனின் பாடல்கள் திரைப்படத்தில் காலனிய இனவியல்

பிரிந்தா குலசிங்கம்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இக்கட்டுரையானது சிலோனின் பாடல்" என்ற இலங்கையின் ஆவணத் திரைப்படங்களில் ஒன்றினது உருவ – உள்ளடக்கங்களைப் பிற்காலனியக் கோட்பாடுகளுடன் பொருத்தி வாசிக்கிறது. இதனூடு காலனிய பிரதிநிதித்துவங்களுக்குப் பின்னாலுள்ள பண்பாட்டு அரசியலைத் திரை விலக்குகின்றது.

திறவுச்சொற்கள்: *காலனியம், இனவியல், மற்றமை, அதிகாரம், சுவடியாக்கம்*

அறிமுகம்

இலங்கையின் திரைப்படக்கலை வரலாற்றில் சிங்கள மொழித் திரைப்படங்களுக்கு பெரும் ஊட்டம் வழங்கியிருக்கக் கூடியதும் உலக அரங்கில் இலங்கையை அறிமுகப்படுத்த உதவியதுமான சுவடித்திரைப்படமாக 1934இல் பசில் றைட் இயக்கி வெளியிட்ட "சிலோனின் பாடல்" (The song of Ceylon) திரைப்படம் பல்வேறு வகைகளில் முதன்மையான இடத்தைப்பெறுகிறது. 1934 ஆம் ஆண்டில் "திரைப்பட சங்கத்தின்" இத்திரைப்பட வெளியீட்டைத் தொடர்ந்து அடுத்து நிகழ்ந்த வணிக வெளியீட்டில் சுவடிப் பிரிவில் முதலாவது இடத்தை வென்றதுடன் 1935 இல் சர்வதேசத் திரைப்பட விழாவில் சகல பிரிவுக்குமான மிகச்சிறந்த படமாக இது தெரிவு செய்யப்பட்டது. ரோஜர் மான்வெல் 1935 வரையான காலப் பகுதிக்குரிய எந்த சினிமா வகைகளிலும் அதிசிறந்த பிரித்தானிய–தயாரிப்பு திரைப்படமாக இத்திரைப்படத்தை முன்வைத்தார்.[1]

இக்கட்டுரையின் நோக்கம் ஆவணப்படமான இது யதார்த்தத்தை அப்படியே கொண்டுவந்துள்ளதா? அல்லது எவ்வாறு யதார்த்தத்தை வெளிப்படுத்துகிறது? என்பதைத் திரைப்பட வாசிப்பின் பிரதான அலகுகளான உருவ – உள்ளடக்க ரீதியில் ஆராய்தலுடன் சிலோனின் பாடல் திரைப்படம் யாரின் பாடல்களைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்கின்றது யாரின் பாடல்களை வெளியே தள்ளுகிறது என்பதை ஆராய்வதாக இருக்கும். காலனியவாதிகளைச் சார்ந்த இந்தத்திரைப்படக் குழுவினர் திரைப்படத்தை தயாரித்தபின் திரைப்படம் பார்வையாளர்களிடையே வெளிப்படுத்தும் அர்த்த சாத்தியங்களின் குறிப்பிடத்தக்க பன்முகமான பார்வையை இக்கட்டுரை கலந்துரையாடுகிறது.

1 Colonial film: moving images of the British Empire, "Song of Ceylon."

இத்திரைப்படத்தின் இயக்கம், வகை, தயாரிப்புப் பின்னணி, பாத்திரங்கள், தொழில்நுட்பத் தகவல்கள் பற்றிப் பார்த்துவிட்டு பிரதான கலந்துரையாடல்களுக்குள் இறங்கலாம். இலங்கையில் நான்கு குறும்படங்கள் தயாரிப்பதற்காக, 1933 டிசம்பர் மாதம் இயக்குனராக பசில் றைட்டினையும் உதவி இயக்குனராக ஜோன் ரெய்லரினையும் இத்திரைப்படத்தின் தயாரிப்பாளரான ஜோன் கிறீசன் அனுப்பிவைத்தார். ஈ.எம்.பி இனால் சிலோன் தேயிலைப் பிரச்சார சபையிற்காக நான்கு பயணக்குறிப்புகள் தயாரிப்பதற்காகவே ஆரம்பத்தில் இத்திரைப்படப் படப்பிடிப்பு தொடங்கப்பட்டது என்றும் இந்தத் தேயிலை சபையானது இலங்கைத் தீவின் வாழ்க்கை, தொழிற்துறை என்பவற்றைப் பதியவேண்டும் என எதிர்பார்த்திருந்தாலும் அவர்கள் எந்தக்காட்சியையும் எழுதிக் கொடுக்காது றைட்டிற்கு சுதந்திரம் வழங்கியிருந்ததாகக் கூறப்படுகிறது.[2] பொருளாதார அரசியல் திட்டத்திற்காகத்தான் இப்படம் எடுப்பிக்கப்பட்டது என்பதும் குறித்த அதிகாரிகள் தமது உள்ளடக்கங்களுடன் இயக்குனரைப் படம் எடுக்க சுதந்திரம் வழங்கியுள்ளனர் என்பதும் இதன்மூலம் தெளிவாகவே விளங்கிக்கொள்ளலாம்.

1934 இல் வெளியிடப்பட்ட இத்திரைப்படம் நாற்பது நிமிடங்கள் கொண்ட கறுப்பு – வெள்ளை பேசும் படமாகும். பெரிய பிரித்தானியாவிற்குரிய இத்திரைப்படத்திற்கு "சிலோன் தேயிலை பிரச்சார சபை" மற்றும் "பிரித்தானிய இராசதானி தேயிலை சந்தப்படுத்தும் சபை" போன்றன நிதிவழங்கின. 1680 இல் பிரித்தானிய வர்த்தகரும் மாலுமியான றொபேட் நொக்ஸ் கண்டியச் சிறையிலிருந்து எழுதிய "சிலோன் தீவின் ஒரு வரலாற்று உறவு" எனும் புத்தகத்திலிருந்து இத்திரைப்படத்திற்கான கருத்துரை வசனங்கள் (commentary) எடுக்கப்பட்டன. திரைப்படத்தில் நடிப்பதற்கான நபர்களைத் தெரிவுசெய்யும் குழு அங்கத்தவர்களாக (cast members) அல்பர்ட்டோ கவல்கந்தி, ஜோன் கிறீசன், வோல்ரர் லெக், லயனல் வென்ற், பசில்றைட் செயற்பட ஈ.ஏ பாவ்லே ஒலிப்பதிவாளராகவும் வோல்ரர் லே இசையமைப்பாளராகவும் இயக்குனர், உதவி இயக்குனர் இருவரும் ஒளிப்பதிவாளர்களாகவும் விசடோன் மார்க்கோனி ஒலி மீள் பதிப்பாளராகவும் ஒலி மேற்பார்வையாளராக அல்பர்ட்டோ கவல்கந்தியும் செயற்பட்டுள்ளனர். "பிரித்தானிய அரசும் தொழிற்துறையும்"(empire and industy) எனும் பாடுபொருளைக்கொண்ட பயணக்குறிப்பு வகைத் திரைப்படமாகக் கருதப்பட்ட இத்திரைப்படத்தை சினிமா கொன்ராக் எல்ரீடி, டென்னிங்க் பிலிம், ஜி பி ஓ பிலிம் யுனிர் போன்ற மூன்று தயாரிப்பு நிறுவனங்களில் ஈ.எம்.பி இன் தயாரிப்பு ஒழுங்கமைப்பில் தயாரிக்கப்பட்டது.[3] இத்தகைய பின்னணியை அறிந்துகொள்வதன் மூலமே படத்திற்கான பொருளாதார வசதி மட்டுமன்றி திரைப்படத்திற்கான அழகியல் மற்றும் உள்ளடக்கம் சார் பண்புகளில் தாக்கம் செலுத்திய காரணிகளையும் அறியமுடியும்.

இத்திரைப்படத்திற்கான ஊட்டத்தினைப் பெற விரும்பிய றைட் இலங்கைக்குச் சுற்றுப்பயணம் மேற்கொண்டு றைட்டும் ரெய்லரும் எல்லா வீடியோப் பிரதிகளையும் (footage) எடுத்து முடித்தாலும் ஒலியைப் பதிவதற்கான தொழில்நுட்பம் இலங்கையில் இல்லாதமையால் ஒலி, இசை, வசனங்கள் என்பவற்றை இங்கிலாந்திலே பிற் தயாரிப்பிற் (post production) தான் தயாரித்தனர். தயாரிப்புக்குழு இவர்களுக்குச் சுமைதூக்கிச் செல்வதற்காக ஒரு குழுவுடன் லயனல் வென்றினை வழிகாட்டியாகவும் மொழிபெயர்ப்பாளராகவும் அனுப்பி வைத்தனர். லயனல் வென்ற் இன ரீதியாக ஐரோப்பிய குடியிருப்பாளர்களுடன் இலங்கைத் தீவினைச் சேர்ந்தவர்களுடன் கலந்ததில் பிறந்தவர்களின்

2 Colonial film: moving images of the British Empire, "Song of Ceylon."

3 மேலது.

வழிவந்தவர்.[4] ஒல்லாந்த வழி வந்த தந்தைக்கும் சுதேசப் பெண்ணிற்கும் பிறந்த பேகர் குழுவைச் சேர்ந்தவர், இலங்கையில் பேகர்கள் தம்மை மற்றைய போர்த்துக்கேய, ஆங்கிலேய, பிரெஞ்சு யூரோ – ஏசியர்களிடமிருந்து வேறாக இனங்கண்டதுடன் இவர்களிற் பலர் உயர் வகுப்பினராகவும் இருந்தனர்.[5] அம்முன்னுரிமையால் இவர் இங்கிலாந்தில் கல்வி கற்றவராக இருக்கிறார். குறித்த திரைப்படப்பிடிப்பின் பின்னர் அவர் தான் எடுத்த ஒளிப்படங்களைக் காட்சிப்படுத்தியிருக்கிறார் என்பதையும் நினைவுபடுத்துகிறேன். இலங்கையின் 43குழுவில் அங்கம் வகித்த ஒளிப்படவியலாளராக அறியப்படும் இவர் இலங்கையில் பதியத்தக்க சிறப்புகள் என இனங்காட்டிய நாட்டின் பகுதிகள் இத்திரைப்படத்தில் முன்வைக்கப்பட்டிருப்பதற்கான வாய்ப்புகள் அதிகம் என்பதை முன்கூட்டியே அறிந்துகொள்ளலாம்.

காட்சித் துண்டங்கள் (shots) ஒவ்வொன்றும் நேர்த்தியாக அவர்களது உள்ளடக்கங்களுக்கேற்ப படம் பிடிக்கப்பட்டிருந்தது, பிற் தயாரிப்பின் போது தொகுப்பு(Montage) மிகத் தேர்ச்சியாகக் கையாளப்பட்டிருப்பது உண்மையில் கலையாக்கச் செயற்பாட்டில் குறிப்பிடும்படியான புத்தாக்கமான பண்பாகும். எந்தவொரு ஒலியும் படப்பிடிப்புக் களத்தில் பதியப்பட்டிருக்கவில்லை, ஆனால் திரைப்படம் ஒலி–ஒளி இரண்டிலும் மேம்பட்ட சுவையை படைப்பாக்கத் திறனுடன் வெளிப்படுத்தியிருக்கின்றது. வோல்டெரினை இசையமைப்பாளராக அறிமுகப்படுத்தியதில் வோல்ரர் ஒலிப்பதிவில் தனது பரிசோதனை முயற்சியை முன்வைத்து காட்சித் துண்டங்களுக்கு தொகுப்பு முறையில் பின்னணிக்கு ஒலியைப் பொருத்தி சோவியத் ரஸ்யாவின் சேர்ஜை ஐசன்ஸ்ரீனினது தொகுப்பு எண்ணக்கருவைப் பயன்படுத்தியிருந்தார். அடுக்கமைக்கப்பட்ட ஒன்றிணைத்த ஒலிகளையும், சூழல் இசையையும் இணைத்து ஒலிச் சுவடுகளை (sound track) உருவாக்கி கண்பியங்களுடன் இணைக்கையில் அவை காண்பியம் கூறாத செய்திகளை ஒலிகளில் வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்தன.

ஒலிகளை உற்பத்தி செய்த முறைமைகளுக்கான எடுத்துக்காட்டுகளாக: மணி அடிக்கும் காட்சி ஒன்று படத்தில் வரும் இதற்கான ஒலியை வோல்ரர் லே உலோகத் தகட்டுகளில் சுத்தியலால் அடித்து பதிவுசெய்து அக்காட்சிக்கு பொருத்தமான முறையில் பின்னணியில் இணைத்தார். புகையிரதத்தைக் காட்டாமலேயே புகையிரத ஓசையை சில காட்சித் துண்டங்களில் இணைத்தல் என்பது தொகுப்பு சாதுரியமாகப் பயன்படுத்தலிற்கான இன்னொரு எடுத்துக்காட்டு. நடனங்களுக்கும் பின்னணியில் ஒலிக்கும் பாடல்களுக்கும், சில இடங்களில் வரும் வசனங்களைப் பதிவதற்காகவும் லயனல் வென்றுடன் நடனக்காரரும் தோற் கருவியொன்றை முழங்குபவரும் லண்டனுக்கு வரவழைக்கப்பட்டனர். ரொபேர்ட் நொக்ஸ்ஸின் புத்தக வசனங்களைத் தகவமைத்து உருவாக்கப்பட்ட வசனங்களை லயனல் வென்ற் திரைப்படத்திற்கான கருத்துரைஞராக இருந்து வழங்கினார்.

சுவடித்திரைப்படமாக சிலோனின் பாடல்

சுவடி அல்லது சுவடித் திரைப்படம் என்பது ஒரு புனைவற்ற அசையும் படம். யதார்த்தத்தை சுவடிப்படுத்தல், கற்பித்தல் போன்ற நோக்க அடிப்படைகளைக் கொண்டு கல்வியூட்டல் அல்லது அறிவூட்டல், வரலாற்றுப் பதிவினைப் பேணுதல் என்பவற்றை அது செய்யும். "Documentary"

---

4 Colonial film: moving images of the British Empire, "Song of Ceylon."

5 சனாதனன், "பிறரை உற்றுப்பார்த்தல்: லயனல் வென்ற் மற்றும் டேவிட் பெயின்ரரின் ஓவியங்களில் ஆண்தேகம்," 32.

எனும் பதமானது மோனா (Moana) (1926) எனும் திரைப்படத்தின் இயக்குனரும் சிலோனின் பாடல் திரைப்படத் தயாரிப்பாளருமான ஜோன் கிறீசனால் பதப்பயன்பாடு (coin) செய்யப்பட்டதாக பிரபலமான ஓர் ஐதீகம் நிலவுகிறது. ஜோன் கிறீசனின் கீழ் பிரித்தானியாவில் வேறுபட்ட திரைப்பட இயக்குனர்கள் ஒன்றுபட்டு வந்தனர், இவர்கள் "சுவடித்திரைப்பட இயக்கத்தைச்"சேர்ந்தவர்களாக அறியப்பட்டனர். இவர்களில் ஒருவரே பசில் றைட். பிரச்சாரம், தகவல் வழங்கல், கல்வியூட்டல் என்பவற்றுடன் சுவடிப்படத்திற்கான ஒரு கவித்துவமான அணுகுமுறையைக் கலந்து வழங்குவதில் இக்குழு வெற்றி பெற்றவர்களாகக் கருதப்படுகின்றனர்.[6]

"நவீனகாலத்தில் புனைவாக முன்வைக்கும் நடிகர்கள், காட்சிகள் என்பவற்றைவிட மூலமான நடிகர்கள், காட்சிகள் என்பவற்றை முன்வைப்பது மிகச்சிறப்பானது" என கிறீசன் ஆவணப்படம் ஒன்று கொண்டிருக்கவேண்டிய கொள்கைகளிலொன்றாகக் கூறுவதுடன் யதார்த்தத்தன்மை மீது படைப்பாக்கப் பிரயோகம் இருக்க வேண்டும் என்பதையும் விபரித்துள்ளார்.[7]கிறீசன் ஆவணப்படக் கொள்கையாக முன்வைத்த இக்கருத்து "சிலோனின் பாடல்" திரைப்படத்தில் எவ்வாறு தாக்கம் செலுத்துகிறது எனப் பார்த்தோமானால் குறித்த திரைப்படம் கலைத்துவ ரீதியில் பல வெளிப்பாடுகளைக் கொண்டுள்ளது. யதார்த்தமான காலம், வெளி என்பவற்றில் குறித்த மக்கள், செயற்பாடுகளை "சாரமாக" பதிவு செய்துள்ளது என்பதுடன் அதன் மீதான அழகியல் பிரயோகமும் குறிப்பிட்டு விளக்கும்படி சிறப்பாகவுள்ளது. ஆனால் "மூலமான நடிகர்கள்" என இவர் கூறியிருப்பது உண்மைக்கு அண்மையிலிருக்கும் ஆவணப்படத்தில் வரும் பாத்திரங்களை விளிப்பதற்குப் பொருத்தமான பதமல்ல. இத்திரைப்படத்தை எடுத்துக்கொண்டால் பல இடங்களில் கமராவின் பிரசன்னம் பாத்திரங்களில் தெரிகிறது, அதனால் ஒருவகையான முன்னேற்பாடு படப்பிடிப்பில் இருந்துள்ளது என்பதை மறுக்க இயலாது. அமெரிக்கத் திரைப்பட விமர்சகர் பரே லொறன்ஸ் சுவடிப்படங்கள் பற்றிக்கூறுவது போல் "யதார்த்தமான படம் தான் ஆனால் அது நாடகப்பாங்கானது"[8]எனக்கூறமுடியும். ஒரு நாடகப்பாங்கான அமைப்பு இத்திரைப்படத்தின் ஒழுங்கமைப்பில் விரவியிருப்பது மறுக்கவியலாத உண்மை.

பயணக்குறிப்புகள் எனும் திரைப்பட வகைக்குள் இத்திரைப்படம் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதோடு ஆவணப்பட வகையாகவும் சொல்லப்பட்டுவருகிறது. "பயணக்குறிப்பு" என்பது பயணம் பற்றிய எழுத்து, பயணம் செய்தவேளை பெற்ற சிலரது அனுபவங்கள் பற்றிய எழுத்து, திரைப்படம், பேச்சு என வெப்ஸ்ரர் அகராதி கூறுகிறது.[9] சுவடிப்படங்களுக்கான வரைவிலக்கணத்தில் "புனைவற்ற யதார்த்தத்தை ஆவணப்படுத்தல், வரலாற்றுப்பதிவைப் பேணல்" போன்ற பிரதான கூறுகள் அடக்கப்பட்டிருக்கையில் இத்திரைப்படத்தில் இவை எவ்வாறு எட்டப்பட்டுள்ளன அல்லது எட்டப்படுள்ளனவா என்பது கண்டறிய வேண்டிய பரப்பாகும். அழகியல் நோக்கில் அர்த்த உருவாக்கத்திற்காக தொகுப்பு போன்ற உத்திகள் கையாளுகையில் அடிப்படை யதார்த்தம் சிதையாமலிருக்கிறதா என்பது மிக அவசியமான கேள்வி. உண்மையில் முற்றுமுழுதான யதார்த்தம் என்பது கலையாக்கத்தில் சாத்தியமற்றது அது கலைஞர் போன்ற பல காரணிகளால் இடையீடு செய்யப்படும் என்பது அறிந்த விடயமாக இருப்பதால் வேறொரு கேள்வி எழுகிறது இவர்கள் இலங்கையின் யதார்த்தத்தை திரிபுபடுத்தாது முன்வைக்கின்றனரா? இவர்கள் முன்வைக்கும்

6 Curthoys, and Lake, "*Marilyn lake connected worlds: History in transnational perspective,*" 151.
7 Morris, "Re-thinking Grierson: the ideology of John Grierson."
8 Franklin D. Roosevelt Presidential Library & Museum, "The pare lorentz center."
9 Merriem Webster, "Definition of Travelogue."

யதார்த்தம் அம்மக்களின் யதார்த்தமா அல்லது யாருடைய யதார்த்தம்? இந்தக் கேள்விகளுக்கான கலந்துரையாடல்களுக்குள் நுழைவதற்கு காலனியம் மற்றும் இனவியல் பற்றிய அறிதல் அவசியமாதலால் அவை பற்றிச் சுருக்கமாகப் பார்ப்போம்.

காலனியமும் இனவியலும்

இனவியல் (Ethnography) என்பது விசாலமான கடந்த கால வரலாற்றின் ஒரு வெளிப்பாடு, பயிற்சி. இதன் அத்தியாவசியமான கூறுகளாக அரசியல், தத்துவம், ஆத்மீகம் மற்றும் அழகியல் கூறுகள் உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளன. இந்தக்கூறுகளெல்லாம் மற்றைய கலாசாரங்களை விளக்கியது, அவற்றிற்குப் பெயரிட்டது, அம்மக்கள் யாரென அம்மக்களுக்குக் கூறுவதுடன் அவர்கள் எவ்வாறு உருவாகி வந்தார்கள் என்றும் கூறியது. இன்னும் சுருக்கமாகக் கூறினால் காலனியமயப்படுத்தலின் ஒரு தேர்ச்சிபெற்ற கருத்தாடலாக வளர்ந்து வந்தது.[10] இவ்விடத்தில் கீழைத்தேசவாதம் என்றால் என்ன என்பதையும் பார்ப்போம். மேலைத்தேசவாதிகள் தமது காலனியப் பாணிகளில், நிர்வாகக் கட்டுப்பாடுகளில், புலமைத்துவத்தில், அவைசார் சொற் குவியலில் தாம் காலனியத்திற்குட்படுத்திய நாடுகளின் பகுதியளவான கலாசாரம், கருத்துநிலை சார் விடயங்கள் மீது முன்வைக்கும் கருத்தாடல் அல்லது பிரதிநிதித்துவம் செய்யும் முறைமை கீழைத்தேசவாதமாகும். கீழைத்தேசவாதத்தின் கட்டமைப்பு ஐதீகம், பொய்கள் என்பவற்றின் ஒரு கட்டமைப்பு என்பதைத்தவிர வேறொன்றுமில்லை, ஆனால் அவை உண்மை என முன்வைக்கப்படும்.[11] இந்தக் கீழைத்தேச வாதத்தினை காலனியவாதம் உள்ளெடுத்திருப்பதுடன் இந்த இனவியல் பார்வை முறையையும் கொண்டிருக்கும்.

அடுத்து, காலனித்துவம் என்பதை குறிப்பாக காலரீதியாக நான்கு அலைகளில் வகைப்படுத்தியுள்ளனர். முதலாவது காலனியவாத அலையினை புராதன கிரேக்கத்திலிருந்து ஆரம்பிப்பர். வரலாற்றின் தந்தை என அறியப்படும் ஹெரடோரஸ் கி.மு 3ஆம் நூற்றாண்டு காலப்பகுதியில் புராதன உலகில் மக்கள் மத்தியிலிருந்த சமூக அரசியல் பயில்வுகள், மரபுகள் என்பவற்றை ஒரு கலாசாரத்திலிருந்து கொண்டு மற்றைய கலாசாரங்களை அறிந்து சுவடிப்படுத்தப் பயணமானார்.[12]

ஹெரடோரஸின் “வரலாறு” எனும் புத்தகம் இரண்டு பிரதானமான பாடுபொருட்களில் கவனம் செலுத்தியது: 1. கலாசாரத்தை வெளிப்படுத்தல் 2. அதன் அரசியல் வரலாற்றை எழுதுதல். வெவ்வேறு கலாசாரங்களின் தனித்துவங்களை எழுதவும், கலைப்பொருட்களைச் சேகரிக்கவும் பயணமான இவரின் நோக்கம், செயல் என்பவற்றைப் பார்க்கையில் இந்த இனவியல் பதிவைப் பொறுத்தவரை பயணம் செய்து சேகரித்தல் என்பது வெறுமனே பிறரது கலாசாரங்களின் கதைகளைக் கட்டமைப்பதாக மட்டுமே இருந்துவிடப்போவதில்லை. நியூமன்(1996) கூறுவது போல் அது தங்களையும் தங்களது விடயங்களையும் சேகரிப்பதாக இருக்கும்.[13] இனவியலிலுள்ள பிரதான விடயம்: சுயம் மீதான, மற்றவர்கள் மீதான, உலகம் மீதான ஈடுபாடு என்பது தான். ஆனால் இந்த ஈடுபாடு எப்போதும் தூய்மையாக இருக்கும் எனக்கூறமுடியாது, சிலவேளை நியாயப்படுத்தமுடியாத அளவில் சுயநீதியை மட்டுமே கொண்டிருக்கும் என றொபின் பற்றிக் கிளையர் கூறுகிறார். [14]

---

10 Clair, “The changing story of Ethnography,” 1, 3.

11 Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, 2, 5.

12 மேலது.

13 மேலது, 3, 4.

14 மேலது.

இந்த முதலாவது காலனியவாத அலையில் தொடங்கிய இனவியல் பார்வை இரண்டாவது காலனியவாத அலையில் பல்வேறு அதிகாரக் கட்டமைப்புகளை நோக்கி வளர்ந்திருந்தது. ஐரோப்பிய வர்த்தகர் காலத்தில் தொடங்கி 1800களூடாக நிகழ்ந்த இரண்டாம் அலை நாடுகாண் பயணம் மற்றும் வர்த்தகம் என நிலத்திற்கும் தங்கத்திற்குமான பேராசையால் நிரப்பப்பட்டது. புதிய உலக கலாசாரங்களோ ஐரோப்பியர்களுக்கு அந்நியமாக இருந்தன, இக்காலங்களில் வரலாற்றாசிரியர்கள், நாடுகாண் பயணிகள், எழுத்தாளர்கள், மிசனறிகள் இத்தகைய அந்நியமான கலாசாரங்களை ஆக்கிரமித்த தகவல்களை டயரியில் பேணினர்.[15] இரண்டாம் அலையின் காலனிய இனவியல் பண்புகளை ரொபேட் நொக்ஸின் எழுத்துகளிலும் பார்க்கமுடியும் என்பதை நினைவுபடுத்துகிறேன்.

இத்திரைப்படம் உருவாக்கப்பட்ட காலம் மூன்றாம் அலைக் காலனியவாதம் நிகழ்ந்த காலப்பகுதி எனும் வகையில் இதன் காலமும் சூழலும் இத்திரைப்படக் கருத்துநிலையில் தாக்கம் செலுத்தவல்லது. தாம் காலனிய ஆதிக்கம் செலுத்திய நாடுகள் மீதான காலனியச்சுருக்கினை இறுக்கும் செயற்பாடு இக்காலனியவாத அலையின் பண்பாகக்கூறுவர். மேலும் விளக்கவேண்டுமாயின் 1900களின் ஆரம்பங்கள் ஐரோப்பிய தேசங்களுக்கிடையிலான வணிகப்போட்டியைக் காட்டின, இவை உலகப்போர் இரண்டையும் முடுக்கிவிடுவதற்கான காரணிகளாகின. உலக வணிக சந்தையைக் கைப்பற்றுவது தான் இதன் அடிப்படை. இக்காலங்களில் இனவியலாளர்கள் தம்மை ஆபத்துகளை எதிர்கொண்டு சாகசம் புரிபவர்களாகவும், தம்மைத் தனித்துவமாக நிலைநிறுத்தத்தக்க வாய்ப்பினைப் பெற்றவர்களாகவும் உணர்ந்தனர். இதற்கு உதாரணமாக முதலாம் உலகப்போர் ஆரம்பித்த காலத்தில் அவுஸ்திரேலியாவிற்குப் பயணித்த ஒஸ்திரியாவைப் பிறப்பிடமாகக்கொண்ட புறொனிஸ்லோ மலினோவ்ஸ்கி என்பவர் அவுஸ்திரேலியப் படையினரால் சிறைப்பிடிக்கப்பட்டார். ஆனாலும் அவர் நியூகினியாவில் சிறைவைக்கப்பட்ட நிலையிலும் இனவியல் பதிவுகளை மேற்கொள்வதற்கு அனுமதிக்கப்பட்டிருந்தார்.[16] இவ்வாறு இனவியற் பதிவுகளை மேற்கொள்ளுவோருக்கென ஒரு குறிப்பிட்ட அனுபவச்சூழல் அமைந்திருக்கிறது. அவை அவர்களது நாட்டில் வேறு யாரிற்கும் கிடைக்காத வாய்ப்பாகவும் இருக்கும் நிலவரத்தில் அவர்களுக்குக் கிடைக்கும் முன்னுரிமை இத்திரைப்படத் தயாரிப்பின் காலனிய உறுப்பினர்களிடமும் இனங்காணத்தக்கதாக இருக்கும்.

இதுவரை காலனியவாத அலைகளினூடாக இனவியலின் வளர்ச்சியை அவதானித்திருப்போம், இதன் பண்புகளை இத்திரைப்படத்தின் உரையாடலுக்கான சந்தர்ப்பங்களில் மீள எடுத்துக்கொள்வோம். இத்திரைப்படம் எவ்வாறு இனவியற்கூறுகளை அழகியல் கூறுகள் ஊடாக வெளிப்படுத்துகின்றது என்பதைத் தான் இக்கட்டுரை பிரதானமாக ஆராய்கிறது.

சிலோனின் மற்றைய பாடல்கள்

சிலோன் எனும் பெயர் பிரித்தானியரால் இலங்கைக்கு இடப்பட்ட பெயர். இலங்கையினை ஆட்சி செய்த ஐரோப்பியர்களில் மூன்றாவதாக ஆட்சி செய்த இவர்களும் ஏனைய ஐரோப்பியர்கள் போலவே தமக்குக்கீழ் கொண்டுவரப்பட்ட இந்நாட்டை தமது அதிகார உறுதிப்படுத்துகை நோக்கில் ஒரு பெயரினைச் சூட்டியுள்ளனர். காலனியப்படுத்தியவர்களுக்குப் பெயரிடுதலை இனவியலின் ஒரு பண்பாக மேலே இனவியலிற்கான வரையறைக் கூறுகளில் பார்த்திருப்போம். பெயரிடலின் உரித்து என்பதை ஆதிக்க மனோபான்மையின் நடவடிக்கையாகவே கருதுகிறேன். அவர்களிட்ட

15 Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient.*

16 மேலது.

பெயரில் அம்மக்களை, அவர்களது "பாடுகளை" அழகூட்டி அம்மக்களது பாடல்களாக முன்வைத்தனர். இம்முன்வைப்புகள் "சிலோனின் பாடல்" எனும் திரைப்படமாக உருவானது.

சிலோனின் பாடல் திரைப்படத்தில் "உள்வாங்கப்படாத பாடல்கள்" பற்றியும், உள்வாங்கிய பாடல்களினூடாக வெளிப்படுத்தப்படும் பாடல்கள் மற்றும் அப்பாடல்கள் ஊடாக காலனியவாதிகளின் பாடல்கள் பற்றியும் பார்க்கவிருக்கிறேன். இங்கு "பாடல்கள்" என நான் குறிப்பிடுவது பசில் றைட் குறிப்பிட்ட கவித்துவமான அர்த்தத்தில் தான். "பாடல்" என அவர் குறிப்பிட்டது சிலோன் மக்களையும் அவர்களது வாழ்வினையும் மனோரதியம் செய்து கூறப்பட்ட கவித்துவமான குறியீட்டுச் சொல்லாக இருக்க முடியுமே தவிர அது நேரடியான அர்த்தத்தில் "பாட்டு" என்பதைக் குறிப்பதாக இருக்க முடியாது. ஒரு பாடலுடன் இத்திரைப்படம் தொடங்குகிறது என்பதால் இலங்கையின் பாடல்களைத்தான் குறிக்கின்றது எனக் கூறமுடியாது.

இத்திரைப்படத்தின் மற்றைய பாடல்கள் என இங்கு கூறிப்பிடுகையில் மற்றமை பற்றிய விளக்கம் தேவைப்படும். நான்காம் அலைக் காலனியவாத காலத்தில் காலனியப்படுத்தப்பட்டவர்கள் குரலெழுப்பத் தொடங்கினர். ஆனால் தமக்காக சுதேசிகள் பேசும் வாய்ப்பற்ற காலப்பகுதியான மூன்றாம் அலைக் காலனிய காலத்தில் தான் இத்திரைப்படம் தயாரிக்கப்பட்டது. இக்காலனிய காலத்தில் தமக்காகப் பேசுவோரல்லாத, பிரதிநிதித்துவம் செய்வோரில்லாத, ஏனையவற்றால் ஆதிக்கத்திற்குள்ளாகும் "வெளி– குழு" (Out-group) என அழைக்கப்படும் குழு ஒன்று, தமக்காகப் பேசுவோர், பிரதிநிதித்துவம் செய்வோரைக்கொண்ட "உள்–குழு" (In-group) ஒன்றால் பாரபட்சப்படுத்தப்பட்டு கீழ்ப்படியச் செய்தல் மூலம் அடையாளம் இழக்கப்படும் குழுவாக இருத்தலை அல்லது அக்குழுசார் அங்கத்தவராக இருத்தலை "மற்றோர்" ("Other") எனக்கூறலாம். மற்றோராக்கப்படல் என்பது அடிப்படையில் தமக்கான பேசும் வாய்ப்பினை, அதிகாரத்தை இழந்தோரைக் குறிக்கும் சொல்லாக வருகிறது.[17] காயத்திரி ஸ்பிவக் எழுப்பும் கேள்வியும் இது தான் "விளிம்பு நிலையிலுள்ளவர்கள் பேசமுடியுமா?"[18] இத்திரைப்படத்தில் இலங்கையின் குறிப்பிட்ட சில நிலப்பகுதிகளும் தெரிவுசெய்யப்பட்ட மக்களும் அம்மக்களின் தெரிவுசெய்யப்பட்டு ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட காட்சிகளும் உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளன எனும் வகையில் உள்ளடக்கப்படாத மக்களும், நிலங்களும், காட்சிகளும் சில அடிப்படைகளில் மற்றமைகளாக்கப்பட்டுள்ளன என்பது தான் முதலாவது பிரச்சனைக்குரிய விடயம். இவை பற்றி இறுதியாக விவாதிக்கிறேன். இப்போது இத்திரைப்படத்திலுள்ள மக்கள், அவர்களது புராதன மரபுகள், கலாசாரம், நாளாந்த செயற்பாடுகள், தொழில்கள் போன்ற காட்சிகள் ஊடாக எவ்வாறு மற்றமைகள் கட்டமைக்கப்பட்டு கமராவிற்குப் பின்னாலிருக்கும் காலனியவாதிகளின் மற்றமைகளைக் கட்டமைக்கும் பொறிமுறை இயங்குகிறது எனப் பார்க்கலாம்.

இனமையப் பக்கச்சார்பு என்பதன் அடிப்படையில் மற்றமைத்துவம் என்பது சந்தேகத்திற்கிடமின்றி ஒரு மானுடவியற் கூறாகும். எல்லாக் குழுக்களும் தம்மைப் பெறுமதி செய்து பார்த்தலுடன் பெறுமதி இழப்புச் செய்த மற்றமைகளிலிருந்து தம்மை வேறுபடுத்திப் பார்க்கும். இதன்படி மற்றைய குழுக்களை வேறுபடுத்திப் பெறுமதியிழப்புச் செய்யும் நடவடிக்கையாக மற்றமையாகப் பார்த்தலிருக்கின்றது எனத் தெளிவு பெறலாம். மேலைத் தேசங்கள் இரண்டு காரணங்களின் அடிப்படையில் இந்த மற்றமைகளைக் கட்டுகின்றன: 1. மற்றமையும் அடையாளமும் இருமைத்

17 Staszak, "Other, otherness, international encyclopedia of human geography."
18 Spivak,"Can the subaltern speak?"

தர்க்கத்தின் அடிப்படையில் வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவ்வாறே மேலைத்தேச சிந்தனை, அவர்களது தர்க்கம் என்பன அடையாளக் கொள்கையுடன் இணைக்கப்பட்டு வருகின்றன. அரிஸ்டோட்டில் காலத்திலிருந்தே அடையாளம் எதிர் மற்றமை, சுயம் எதிர் மற்றமை என இருமை நிலையில் கட்டப்பட்டு வந்திருக்கிறது. தமது அடையாளத்தை முன்வைக்கும் போது அதைப் பெறுமதியானதாக நிறுவுவதற்கான அளவுகோலாக மற்றமைகள் தொழிற்படுவதை இதில் விளங்கிக்கொள்ளலாம். 2. காலனியமயப்படுத்தல் மூலம் மேற்குலகின் பெறுமானங்களை, விழுமியங்களை, தமது கலாசாரத்தைக் குறைந்தளவோ கூடியளவோ ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்க வகையில் கீழைத்தேசங்களிற்குள் கொண்டு சென்று சேர்ப்பித்தனர். ஆதலால் இவ்விரண்டு காரணங்களில், ஒன்று தமது அடையாளத்தைக் கட்டுவது நோக்கமாக இருந்தது. மற்றொன்று தமது" மேலாண்மையான, மேலான அடையாளத்தை "மேன்மையற்ற மற்றமை"களிடம் கொண்டு சேர்ப்பது. ("மேன்மையற்றது" நான் ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை) இரண்டும் அவர்களது மேலாண்மையான தன்மையை முன்வைத்து தாமே உயர்ந்தவர்கள் என முன்வைப்பதற்கான நடவடிக்கைகளாகும்.[19]

திரைப்படத்தில் மற்றமைகளை இனங்காணல்

நான்கு பாகங்களாகப்பிரித்து இத்திரைப்படம் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளது: 1. புத்தர் 2. கன்னித்தீவு 3. வணிகத்தின் குரல்கள் 4. ஒரு கடவுளின் ஆடை. சிலோனில் காலனியவாதிகளால் சுரண்டி எடுக்கப்படக்கூடிய உற்பத்திகள், அவை எவ்வாறு சுரண்டி எடுக்கப்படுகின்றன, அதற்காகக் காலனிய நிர்வாகிகளாற்றும் "பணிகள்", அந்நிலத்தை அவர்கள் எவ்வாறு "மேம்படுத்தி"யுள்ளனர் போன்ற விடயங்களை அறியப்படுத்துவதுதான் இத்திரைப்படம் எடுத்ததற்கான அடிப்படை நோக்கம்.

படத்தலைப்புக் காட்டிய பின் சிங்களப்பாடல் ஒன்று பின்னணியில் எழ லயனல் வென்றின் கருத்துரை ஆரம்பிக்க பனையோலை, தாழ் ஒளியில் கல்விகாரை சயனப் புத்தர் சிலை, தாவரங்கள், மான் போன்ற காட்சித் துண்டங்களுக்கு அடுத்தபடியாகப் பேய் நடனக்காரர் நடனமும் பின்னணிக்கு இசையுமாக முதற் காட்சித்தொடர் நிறைவானது. "ஆதாம் மலைக்குச்[20]செல்லும் மக்களின் கால்களுக்குக் காட்சி வைக்கப்பட்டு அவர்களது கையிலுள்ள சுமைப் பொதிகள் மீது கமராவின் பார்வை செல்வதுடன் மற்றைய காட்சித் துண்டமொன்று மக்கள் படிகளின் மேலேறி வருவதை மேலிருந்து கீழ் நோக்கியதான உயர் கோணத்தில் கமராவின் பார்வை செலுத்தப்பட்டதுடன் அடுத்த காட்சி மலையேறி வந்தமையால் களைத்துப்போன குடும்பம் ஒன்று இளைப்பாறுவதைப் பதிந்தது. குறித்த இளைப்பாறும் காட்சியில் இந்நிலம் ஒரு வெப்ப வலயப்பகுதி என்பதை சுவடிப்படுத்தும் நோக்கில் சில கணங்கள் அம்மக்கள் கையில் வைத்திருக்கும் தொப்பி, சால்வை போன்றவற்றால் காற்று விசிறுவதைக் காட்டியுள்ளனர். கறுப்பு வெள்ளைப் படங்களில் வெப்பத்தைக் காட்டுவது கடினமாதலால் இக்காட்சி இதற்குள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது என்பது நாட்டின் காலநிலையை அவர்கள் பதிவதாக இருக்கிறது. இங்கே வழிபாட்டுக் காட்சிகளைக் காட்டும் போது இடையிடையே புத்தரையும் அம்மக்களையும் காட்டினர். இப்பகுதியில் குறிப்பிட்ட மக்களையும் அவர்களது ஆடை அணிகலனூடாக நடப்பு வழக்கு, கடவுள், பறவைகள், விலங்குகள், தாவரங்கள், மலைத் தொடர்கள், கலைகள், காலநிலை என அந்நிலத்தை அறிவதற்கான ஆரம்பங்கள் எல்லாமே

19 Spivak, "Can the subaltern speak?"

20 குறிப்பு – ஏறத்தாழ ஆதாம் மலை என ஆங்கிலேயராலும், ஸ்ரீபாதமலை என சிங்களவராலும், சிவனொளிபாதமலை என தமிழராலும் குறித்த மலை அழைக்கப்படுகிறது. சில நிலவரங்களால் "ஆதாம் மலை" என்றே இங்கு பயன்படுத்துகிறேன்.

முதலாவது பகுதியான புத்தர் எனத்தலைப்பிட்ட இப்பகுதியில் உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளது என்பதைப் பார்க்கையில் பிறராகப் பார்க்கும் பார்வை இங்குள்ளதா எனக் கேள்வி எழக்கூடும். பிறரை/ மற்றமைகளை சுவடிப்படுத்தல் என்பது அடிப்படையில் அதிகாரத்துடன் தொடர்புடையது எனும்போது தாம் சாராத குழுவின் கலாசாரத்தை இவர்கள் ஆவணம் செய்யும்போதே பகுதியளவில் பிறராகப் பார்க்கும் பார்வை வந்துவிட்டது. (தம்மை உயர்ந்தவராக முன்வைக்கும் கருத்தியலை அவை கொண்டிருக்கும் போது தான் அவ்வாறான பார்வை வருகிறது என்பதையும் நினைவுபடுத்துகிறேன்) ஆவணப்படுத்துபவரின் அதிகாரப் படிநிலையின்படி அவர்கள் தம்மிலிருந்து வேறுபட்டவர்களை கட்டமைக்கையில் அம்மக்களை மற்றமைகளாக்குவது நிகழ்கிறது. "கீழைத்தேசம் பற்றிய அறிவுக்கான அத்தியாவசியமான அச்சாணியாக புவியியல் இருக்கிறது, கீழைத்தேசங்களின் மறைந்திருக்கும் சகல பண்புகளும் அதன் புவியியலிலேயே வேர்கொண்டு நிற்கும்" [21] என எட்வட் செய்த் கூறுகிறார். முதலாவது காட்சி இனவியலாளரொருவரால் விபரிப்பது போன்றே ஆரம்பிக்கப்பட்டிருந்தது, இலங்கையின் புவியியற்பகுதிகள் காட்சிக்குக்காட்சி எல்லைப்படுத்தலைச் செய்வதாக வருகிறது.

இவ் ஆவணப்படத்தில் உள்ளூரவர்களின் அபிப்பிராயங்கள் எதுவும் முன்வைக்கப்படவில்லை, இம்மக்கள் குரலிழந்தவர்களாக படக்குழுவினர் பணிக்கும் பாடல்களையோ வசனங்களையோ மிகச்சில இடங்களில் ஒப்புவிப்பவர்களாக இருக்கின்றனர். லயனல் வென்ற் உள்ளூரவரை விட அதிகாரம் பெற்றவராக அவர்களது வசனங்களை வாசிப்பவராக இருக்கிறார். இவ்வாறான இடைத்தரகரூடாக காலனியவாதிகள் ஒரு சமரசத்தன்மையை ஏற்படுத்துகின்றனர். கிட்டத்தட்ட அவர்களிலொருவரின் குரல்களை வாங்கி தமது மொழி, எண்ணங்களில் வெளிப்படுத்துவதாக இருக்கிறது. இதனூடாக உள்ளூரவரைப் பேசவைத்துவிட்டோம் எனும் தோற்றப்பாட்டையும் அவர்களால் காட்டமுடியும்.

மற்றமைகளாகப் பார்க்கப்படுவதை வெளிப்படுத்தும் எண்ணக்கருக்களின் அடிப்படையில் இத்திரைப்படத்தை தொடர்ந்து சில பகுதிகளாகப்பிரித்து வாசிப்பினை மேற்கொள்கிறேன்.

சுறுசுறுப்பாக வேலைகளை விரும்பிச்செய்யும் சுதேசிகள்

இத்திரைப்படத்தில் காண்பிக்கப்பட்ட சுதேசிகள்(ஒரு குழுவைத் தவிர) அன்றாட வேலைகளிலும் காலனியவாதிகளால் வழங்கப்பட்ட வேலைகளிலும் ஆர்வம், களிப்புடன் ஈடுபடுவதாகக் காட்டப்படுகிறது. இவ்வாறான கருப்பொருட்கள் ஏன் காண்பிக்கப்பட வேண்டும், இவை உண்மை தானா என்பதை அவதானிக்க வேண்டும். பகுதி ஒன்று அமைதியான முறையில் நாளாந்த வழிபாட்டில் ஈடுபடுவதுடன் அடுத்த இருபகுதிகளிலும் இம்மக்களின் நாளாந்த செயற்பாடுகள், உழைப்புகள் என்பவற்றில் சுறுசுறுப்பான தன்மையை ஒழுங்கமைத்து வழங்கியுள்ளனர்.

உடைகளைத் துவைக்கின்ற ஆணும் உடைகளை விரிக்கின்ற பெண்ணையும் சித்தரிக்கும் காட்சியமைப்பில் பின்னணிப் பாடலுடன் களிப்பான முறையில் காட்டுவதுடன் மண்பானை வனையும் ஆண், பெண் காட்சியமைப்பில் வேகமாக எவ்வாறு கைகளைப் பயன்படுத்துகிறார்கள் என்பதைக் காட்டுவதுடன் அடுத்த காட்சி தொடங்க, கருத்துரையில் "தமது வீட்டைத்தாமே கட்டுபவர்கள், மிகவும் சுறுசுறுப்பாகவும் புத்திசாதுரியமாகவும் செயற்படக்கூடியவர்கள்" எனக் கூறப்பட்டது. குழந்தை, சிறுவர், பெரியோர் என அனைவரும் உடலுழைப்பைச் செலுத்துவதைக் கமரா பதிந்தது. குறித்த

21 Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, 216.

கருத்துரையானது நேர்நிலையான அர்த்தத்தில் மட்டுமே எடுத்துக்கொள்ளப்படக்கூடியதல்ல, அவர்களது உழைப்பைப் பெறுவதற்கான ஊக்க வசனமாகவும் கருதப்படக்கூடியது. தொடர்ச்சியாக குறித்த பகுதிகளில் துணி நெசவு, நெல்லறுவடை செய்யும் காட்சி, மீன் பிடித்தல், சிரித்தபடி பெண்கள் நெற்குத்தல், நடனம் பயிலும் சிறுவர்களும் நடன ஆசிரியரும் முழு சக்தியுடன் நடனமாடல், தென்னை மரத்தில் வேகமாக ஏறும் இளைஞன், விரைவாகக் கொப்பறா உரித்து வண்டியிலேற்றும் இளைஞர்கள், தேயிலையைச் சுற்றி நின்று ஓயாமல் அள்ளிப்போடும் ஆண்கள், தேயிலைக்கொழுந்து விரைவாகக் கொய்யும் பெண்களின் கைகள் என உள்ளூர் மக்கள் உடலுழைப்பினை எவ்வளவு எளிமையாகவும் இயல்பாகவும் செய்கின்றனர் எனக் காட்சியமைப்பின் மூலம் காட்டப்படுகின்றன. இவற்றை முன்வைக்கும் தொனியில், காட்சியாக்க முறையில் அவை எவ்வாறு காலனியத்தவரால் உள்வாங்கப்படும் என்பது விளங்கும்படியுள்ளது. அவர்களது வேலைகள் பின்னணி இசையின் மூலம் மட்டுமே களிப்பாகக் காட்டப்பட்டிருக்கின்றது என்பதல்லாது காட்சிக் கோணங்களும், காட்சித்துண்டங்களும் அவற்றைத் தெளிவாக விளக்குகின்றன, கருப்பொருள் அல்லது எண்ணக்கரு ரீதியிலான அவ்வாசிப்புகளை பின்னர் வரும் பகுதிகள் ஒவ்வொன்றிலும் பார்க்கலாம்.

மற்றமைகளின் உடல்களையும் நிலங்களையும் கவர்ச்சிப்பண்டங்களாக அணுகுதல்

மற்றமைகளைக் கட்டமைப்பதனூடே தம்மைக் கட்டமைக்கும் பொறிமுறையில் இம்மற்றமைகளுடனான பார்வை உறவில் "மற்றமைக் கவர்ச்சி" (Exotic) என்பது தவிர்க்கமுடியாத ஓர் இயல்பாக வந்து சேர்ந்திருக்கிறது. மேற்கு தமக்குத் தொலைவாக இருக்கும் நாடு, நாகரிகம் சார் விடயங்களை தமது மாதிரிகள், விதிமுறைகள் என்பவற்றை வைத்துக்கொண்டு தொலைவான அந்நாகரிகத்தின் பண்புகளைத் தாபித்தல் என்பது மற்றமைக் கவர்ச்சி எனப்படுகிறது. இத்தகைய தொலைதூர நாடு, அப்பகுதியின் பல்வேறு விடயங்களான மக்கள், இடங்கள், புழங்கு பொருட்கள் போன்றவற்றை மேற்கின் பார்வையில் பண்புபடுத்தும் போது அவற்றை "மற்றமைக் கவர்ச்சிப் பண்பு" (Exotism) என்பர். இந்த மற்றமைக் கவர்ச்சி விடயங்கள் மீதிருக்கக்கூடிய ஒரு சுவையுணர்வே "மற்றமைக்கவர்ச்சிச் சுவை" (Exoticism) எனப்படும்.[22] இந்த மற்றமைகள் மீதான அந்நியக் கவர்ச்சி/ஈர்ப்பு என்பது இத்திரைப்படம் முழுதும் விரவியிருக்கிறது. "மற்றமை மீதான ஈர்ப்பின் பண்புகள்" (Exotism) என்பது மற்றமைக் கவர்ச்சி வாய்ந்த இடம், பொருள், நபரின் பண்புக்கூறாக இருக்காது. வெளியூர், வெளிநபர் என்பவற்றை வெளியார்ந்த பார்வைக் கோணத்திலிருந்து விளங்கப்படுத்துவது தான் இதன் வேலை.[23]

மற்றமைத் தன்மை என்பதைக் கட்டமைக்கும் போது "மற்றமைக் கவர்ச்சிப்பண்பு" இயங்கும் அதிகார உறவுகளின் செஞ்சீரற்றதன்மையால் அது குணவியற்படுத்தப்படும். மற்றமைக் கவர்ச்சி எனும் வார்த்தை வெப்பவலய அல்லது காலனியப்படுத்தப்பட்ட இடங்களுக்கான ஒத்த பொருளுள்ள ஒரு சொல்லாக உருவானது. "மற்றமைக் கவர்ச்சிச் சுவை" என்பது இன மையப் பக்கச்சார்பினைக் கொண்டிருக்காது என்றும் ஒரு கருத்து இருக்கிறது. மற்றமைக்கான பெறுமானங்களை வழங்குவதன் ஊடாகத்தான் இது குணவியற்படுத்தப்படுகிறது. ஹொகைனின் ஓவியங்களின் பூர்வீகவாதத்தின் மூலம் மேற்கத்தேயத்தவர் மற்றமையைக் கொண்டாடவும் அவற்றை உயர்வானவையாக முன்வைக்கும் போக்கும் உருவாகியிருக்கிறது. ஆனால் அவை உயர்வுபடுத்தும் நோக்கிலா அல்லது தாழ்வுபடுத்தும் நோக்கிலா முன்வைக்கப்பட்டுள்ளன என்பதை காண்பியக் கலைவெளிப்பாடுகளில் தெளிவாகப்

---

22 Staszak, "Other, otherness, international encyclopedia of human geography."

23 மேலது.

பெற்றுக்கொள்ள முடியும். 18ஆம் நூற்றாண்டில் துருக்கியர், சீனர், ஜப்பானியர் போன்றோர் மீதான "மற்றமைக் கவர்ச்சிச் சுவை" கட்டமைக்கப்பட்டு மேற்கத்தேசத்தவரின் நடப்புவழக்கிற்குள் வந்துசேர்ந்தது. ஆரம்பகாலங்களில் குறிப்பாக நாடுகாண் பயணங்களின் போது எதிர்கொண்ட கொடூரமான மற்றமைத் தன்மையாக இந்த மற்றமைக் கவர்ச்சி இருக்காதென்றும் கொஞ்சலாக மற்றமையைப் பார்த்தலும், வணிகமயப்படுத்தலிற்கான மேடையை அமைத்தலும், அவற்றை நிலைமாற்றலுமாகவே இது இருக்கும் எனக் கருதுகின்றனர். இத்திரைப்படத்தின் காட்சிகளும் இங்கு குறிப்பிட்டது போல"வணிக நோக்கு, ஈர்ப்புடன் அணுகல்" போன்ற பண்புகளைக் கொண்டுள்ளன. காலனிய உலகினர் தம்மைப் "பார்வையாளர்களாக" முன்வைத்து கீழைத்தேசத்தைச் சேர்ந்த ஓவியங்கள், மனிதர்கள், விலங்குகள், "மற்றமை ஈர்ப்புள்ள" நடனங்கள் என்பவற்றைப் பார்க்கின்ற முறை இதற்குள் இருக்கிறதாகக் கருதுகின்றனர். "மற்றமைக் கவர்ச்சிச் சுவை" (Exoticism) மூலம் காலனியவருக்கு கிடைக்கும் களிப்பு என்பது அவர்கள் மற்றமைகளுடன் கடுமையாக மோதுவதன் மூலம் பெறும் அதிகாரக்களிப்பை விடக்குறைவாகவே வந்துசேரும் எனவும் கூறுகின்றனர்.[24]

மற்றமைக் கவர்ச்சிப் பண்பு, மற்றமைக் கவர்ச்சிச் சுவை எனும் இருவேறு பதங்களின் வேறுபாடுகளை அறிந்துகொள்வதுடன் இவை அளவீட்டு ரீதியில் மற்றமைகள் மீதான ஒருவகை ஈர்ப்பினை அளக்கும் பதங்களாக இருக்கின்றன. இந்த அளவீடுகள் கூடலாம், குறையலாம் ஆனால் அதன் விளைவுகளின் மூலமே இந்த அளவீடுகளையும் அளக்கமுடியும். இவ்விடத்தில் பாலியல் கிளர்ச்சி (Eroticism) பற்றியும் அறிந்துகொள்ள வேண்டும். பாலியல் மீதான அதீத ஆர்வத்தை ஏற்படுத்துவதற்கு ஏதுவான தன்மையையே "பாலியல் கிளர்ச்சி" என கொலின் அகராதி கூறுகிறது.[25] பசில் றைட்றின் இந்தத்திரைப்படத்தில் வருகின்ற காட்சித்துண்டங்களில் மற்றமைக் கவர்ச்சிகளின் பண்புகளையும் பாலியல் கிளர்ச்சிப் பண்புகளையும் அவதானிப்பதனூடாக இவை என்ன வகையான பார்வைகளை முன்வைக்கின்றன என்பதை விளங்கிக்கொள்ளலாம். இலங்கை மீதான ஒரு சுவையை முன்வைக்கும் வகையில் இந்த "மற்றமைக் கவர்ச்சிச் சுவை" இருக்கும் எனும் வகையில் இக்காட்சித் துண்டங்களை ஆராய்வதனூடாக அவை ஆபத்தல்லாத பார்வைகளை முற்றிலும் வெளிப்படுத்துகிறதா என அறிந்து கொள்ளவேண்டும். இத்திரைப்படம் பற்றி எழுதப்பட்டிருக்கும் எழுத்துகள் சிலவற்றில் இலங்கை மக்களது ஆத்மீகமும்– நவீன நிலைமாற்றமும் எனும் வகையில் மட்டுப்படுத்தி விபரிக்கையில் இந்த "மற்றமைக் கவர்ச்சிப் பண்பு" என்பது அவ்விடங்களில் கவனமெடுக்கப்படாததையிட்டும்,"மற்றமைக் கவர்ச்சிப் பண்பு"என்பது மற்றமைகளைப் பாதிக்கத்தக்க ஒரு விடயமாக முன்வைத்து விளங்கிக்கொள்ளப்படாமல் இருப்பதாலும் இக்கேள்வி என்னிடம் எழுந்துள்ளது.

உதாரணமாக சில காட்சித்துண்டங்களை வாசிப்பிற்குட்படுத்துகிறேன். நிலத்திற்குரிய பிரதானமான இயற்கை வளங்களை பார்வையைத் தூண்டும் வகையில் இத்திரைப்படத்தில் காட்சியாக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பது குறிப்பிடவேண்டிய ஒரு விடயமென்பதுடன் வளங்களும், மனிதர்களும், அவர்களது கலாசார அம்சங்களும் தொகுப்பு மூலம் அடுத்தடுத்து வைத்து ஒன்றுடனொன்று சங்கிலி போல தொடர்புபடுத்தி இலங்கையை மனோரதியம் மிகுந்த ஈர்ப்புக்கான பண்டங்களாக முன்வைத்து திரைப்படத்தின் கதை போல ஒழுங்குபடுத்திக் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது என்பது இதற்கான ஒரு சான்றாக இருக்கிறது.

24 Staszak, "Other, otherness, international encyclopedia of human geography."
25 Collins Dictionary, "Eroticism."

அம்மக்களை முழுமையாக அறிந்துகொள்ள அவர்களது ஆடை, அணிகலன்கள் போன்றவற்றின் மீது கவனம் குவியப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. "ஆதாம் மலையில்" வழிபடும் பௌத்த சிங்களப் பெண்கள் மத்தியில் ஒரு பெண்ணின் கழுத்திலிருக்கும் பதக்கஞ்சங்கிலி மீது காட்சி வைக்கப்பட்டுள்ளதுடன் தேயிலைத் தோட்டத்தில் கொழுந்து பறிக்கும் பெண்ணொருவரின் முழுவதும் உடையால் மூடிய உடலில் வெயில் நேர ஒளி நிழல் விழுகையில் அப்பெண்ணின் உடல் தாழொளியிலிருக்க கழுத்திலிருக்கும் பாசி மணிமாலை தாழொளியின் பின்னணியில் மினுங்குவது சில கணநேரங்களில் காட்டப்படுகிறது. காட்சியமைப்பின் ஒளிப் பயன்பாட்டினையடுத்து பின்னணியிசை குறிப்பிட்டுச் சொல்லும்படி அர்த்தப் படிமுறையில் பங்களிக்கிறது. இம்மக்கள் தொழில் மேற்கொள்ளும் நேரங்களில் பின்னணிக்குக் களிப்பான இசையை வழங்கியிருக்கிறார்கள் என்பது கமராவையும், படத்தொகுப்பையும் கையாள்பவரின் களிப்பினை வெளிப்படுத்துவதாக இருக்கிறது.

இம்மக்களது நடனங்களும், அதற்காக அவர்கள் அணிந்திருக்கும் வேடவுடைகளும் ஒரு புதினமான பார்வையைக் கமராவூடாக முன்வைக்கின்றன. படக்குழுவிடம் மற்றமைகளின் கடவுளர் சிற்பங்களும் பெருமீர்ப்பினை வழங்கியிருக்க வேண்டும் என்பதைத் தொகுப்பு மூலம் அறியமுடிந்தது. இவை தவிர மிக முக்கியமாக "மற்றமை மீதான ஈர்ப்பு", பாலியல் சார்ந்த பார்வைகள் மூலம் அவை துலக்கமாகத் தெரிந்தன. பகுதி 2 "கன்னித்தீவு" என்பதன் தலைப்பின் பொருத்தப்பாட்டிற்கேற்ப பாலியல்சார் உள்ளடக்கங்கள் அதிகம் கொண்டுவரப்பட்டன. ஏனைய பகுதிகளை விட இப்பகுதியில் பெண்கள் ஈர்ப்புடையவர்களாகக் காட்டப்பட்டுள்ளதுடன் ஆணுடல்களும் வெளிப்படையான பாலியல்புப் பார்வையின் இன்பத்தை வெளிப்படுத்துகின்றன, அவ்வுடல்கள் மீதான காட்சித்துண்டங்கள் பாலியல் கிளர்ச்சியை ஏற்படுத்தும் நோக்கிலே எடுக்கப்பட்டவையாகத் தெரிகின்றன.

குறித்த திரைப்படப் பகுதியானது காட்சித்துண்டொன்றின் சட்டகத்தில் குறுக்காக ஆண் குறியமைப்பிலிருக்கும் துலா ஒன்றின் காட்சியை முன்வைப்பதுடன் நகர்கிறது. மிகப் பிரக்ஞையான ரசனை, ஆர்வம் என்பவற்றின் அடிப்படையிற் தான் இப்பகுதியின் காட்சித் தொடர்கள் ஒழுங்கமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன என்பதற்கு இச்சட்டகம் மட்டுமன்றி அடுத்துவரும் காட்சிகளும் சாட்சிகளாகின்றன. முகத்தினை ஒரு கையாற் பொத்தியபடி மறுகையால் கிண்ணமொன்றால் நீரள்ளிக் குளிக்கும் சிறுவனின் வயிற்றுப்புறம் தொடர்ச்சியான அச்சிறுவனின் கையசைவுகளால் மின்னி மின்னித் தெரிவதற்காகவென்றே சிறுவனின் மார்பு மற்றும் வயிற்றுப்புறத்தில் வெளிச்சம் படும்படி காட்சியமைக்கப்பட்டுள்ளது. ஒருகையிலுள்ள கிண்ணத்தால் நீரள்ளி உடலில் வார்க்கும்போது அடுத்த கை, மூக்கு, கண் போன்ற முகப் பாகங்களை மூடி மூடித் திறப்பதாக இருக்கும் போது வெயிலின் நிழல் முகத்திற்கு தாழொளியை வழங்கும் எனவே இவ்வேளை பார்வையாளரிற்கு எது குவிமையமாக இருக்கும்? முகம் பார்வைக்குரிய மையமாக அமையாத போது உயரொளி விழும் பகுதி தான் பார்வைப்புள்ளி, இங்கே நடுத்தர, நடுத்தர– நீளக்காட்சித்துண்டத்தில் சிறுவன் குளிப்பது காட்டப்படுகையில் வேறு வழியில்லாமல் ஒளியில் தெரியும் சிறுவனின் விலா எலும்புகளடங்கிய உடற்பாகங்களைத்தான் பார்க்க வேண்டும். வெறுமனே குளிப்பதைக் காட்டுவது எனக் கடந்துவிட முடியாது. ஏனெனில் காட்சித்துண்டு வகைகள், உயர்– தாழ் ஒளிகளைப் பயன்படுத்தி எதைப்பார்க்க வேண்டுமெனத் திரைமொழியில் எம்மை வழிநடத்துவது வேறு வகையான அர்த்தங்களை எம்மிடம் கொண்டு வருவதற்கான வழிவகையாகும். மிகப்பிரக்ஞையுடன் எதனைப் பார்க்க வேண்டும் எனும் உள்ளெண்ணத்துடன் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் இக்காட்சி ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட

அர்த்தங்களை வெளிப்படுத்துவதாக உள்ளது: 1. காலனியவர் இம்மற்றமைகளின் உடலியற் கூறுகளை அறிவதற்கான காட்சிப்படுத்தல். 2. மற்றமை மீதான பாலியல் சார் ஈர்ப்பு இவ்விரண்டில் பாலியல் சார் கிளர்ச்சிப்பார்வை என்பது தூக்கலாகத் தெரிகிறது.

அடுத்து இதுபோன்ற சில உதாரணங்களை முன்வைக்கிறேன்: 1. மூன்று பெண்கள் குட்டை ஒன்றிலே மிக மெதுவாக நீரைக் குழப்பாமல் குடத்தைக்கொண்டு நீரள்ளியபின் மெதுவாக வீட்டிற்குள் செல்லும் காட்சி பார்ப்பதற்கு நாடகப்பாங்காக இருந்தமை மூலம் கமராவின் பிரசன்னம் மறைமுகமாகப் புலப்படும்படியாகவிருந்தது. இதனால் முன்கூட்டி இடையீடு செய்யப்பட்ட காட்சியாக இது இருக்கலாம் என்பதுடன் மென்மையாக அப்பெண்களை முன்வைத்தல் "மற்றமை ஈர்ப்பினை" வெளிப்படுத்துவதாக இருக்கிறது.

2. வீடுசார் பகுதியில் பெண்கள் பலரின் சிரித்த முகங்களின் குறைந்த கணங்களில் காட்டப்பட்ட காட்சித்துண்டங்களின் பின், இரு பெண்கள் உலக்கையால் நெல்லுக் குற்றும் காட்சி இசையொழுங்கு செய்யப்பட்ட உலக்கைச் சத்தம் ஒரு இசையாக ஒலித்துக் கொண்டிருக்கையில் காண்பிக்கப்பட்டது. இந்த நெல்லுக் குற்றும் பெண்களின் காட்சியில் ஓர் உரலில் இருவர் உலக்கை போட்டுக் கொண்டிருந்தனர், அவர்களில் மிகக் குறுகிய கணங்களுக்குள் வயோதிபப் பெண்ணொருவரின் கைப் பகுதி காட்டப்பட்டதோடு மற்றைய இளம்பெண் சிரிப்பதையும் உலக்கையால் இடிப்பதையும் தனிச்சட்டகத்தில் காட்டியதோடு சிரித்த முகமும் சிலசமயம் கமராவின் பிரசன்னதால் வெட்கப்பட்ட முகமுமாக அப்பெண்ணின் முகம் காட்சிகளில் வருகிறது. அழகான, மென்மையான ஆனால் செயலூக்கம் நிறைந்தவர்களாக இப்பெண்கள் இருக்கிறார்கள் எனும் செய்தி இப்பகுதியூடாக முன்வைக்கப்படுவதாக வாசிக்கலாம்.

3. உள்ளூர் ஆண்கள் மீதான மற்றமைக் கவர்ச்சிப் பண்புப் பார்வை என்பது தான் மிகத் தீவிரமாகப் புலப்படுகிறது, அவற்றை இனிப்பார்க்கலாம். கரைவலை இழுத்து வரும் ஆணின் கீழாடை நீரில் ஒட்டியபடியிருப்பதைக் காட்சித் துண்டம் வழங்குவதுடன் அடுத்த துண்டத்தில் மீனவர் ஒருவர் கரைவலை வீசுவதற்காக வலையினை உயர்த்திப் பிடித்தப்படி வலையின் ஒவ்வொரு மூலையாக இணைத்துப் பிடிக்கையில் நடுத்தர காட்சித் துண்டமும் (Medium Shot), தாழ் கோணமும் (Low Angle) பயன்படுத்தி அவ்வாணின் முதுகு, மார்பு என்பன அடிக்கடி பார்வைக்குக் குவியமாகும்படி காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றன.

4. அதியுச்சளவில் வெளிப்படையான பாலியல்சார் பார்வையினை மரம் அறுக்கும் ஆண்களை உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட காட்சித் துண்டொன்றிலும், மூன்றாம்பகுதியான "வணிகத்தின் குரல்கள்" பகுதியில் தென்னை மரத்திலேறும் இளைஞன், கொப்பறா உரிக்கும் ஆண்கள் போன்ற காட்சிகளில் வெளிப்படுத்தியிருக்கின்றனர். முன் பின்னாக நின்று ஒன்று சேர்ந்த சந்தத்திலும் சற்று சந்தம் மாறும் நிலையிலும் மரமறுக்கும் ஆண்களிலொருவர் மரத்தின் மேற்பகுதியில் நின்று மரமறுக்கையில் அக்காட்சியைக் கமரா கண்மட்டத்திலிருந்து எடுக்காது தாழ் கோணத்தில் வைத்துக் காட்சிப்பதிவு செய்கையில், அவ்வாடவர் அரையில் அணிந்திருந்த கீழாடை காற்றில் பறப்பது ஒளிவெட்டில் (glimpses) தெரிவதாக இருக்கிறது. இக்குறித்த காட்சிக்கு அதிகபடியாக தாழ்கோணம் பயன்படுத்தியதோடு நடுத்தரக் காட்சித்துண்டத்தில் அவ் ஆண் மரமரியும் போது அவரின் மார்பு, புயம் என்பன சுருங்கி விரியும் நிலைகளும் காட்டப்பட்டிருக்கின்றன.

மூன்றாவது பகுதியில் தென்னை மரத்திலேறும் இளைஞர் ஒருவர் ஏறுவதற்கு முன்னர் அதை வழிபட்டு விட்டேறுகிறார். இவ்விடத்தில் கமராவைத் தென்னை மரத்தின் அடியில் தாழ்கோணத்தில் வைத்து மேலே பார்ப்பதென்பது வெளிப்படையான பாலியல்புப் பார்வையை முன்வைப்பதாகும். பிட்டமும், தொடைப்பகுதியும், உருண்டையான பொருள் போல தலைப்பாகை அணிந்த பின்புறத்தலையும் தென்படுகிறது. இவ்விளைஞர் மேலே போகப் போகப் பார்ப்பதற்கு ஒரு தவளை காலைச் சுருக்கியும் இழுத்தும் மரத்திலேறுவது போலிருக்கிறது. இவ்விடத்தில் கமராவினை இயக்குபவரிற்குள்ளிருந்த காலனியப்படுத்தப்பட்டவர் மீதான பார்வை மிகப் பிரக்ஞைபூர்வமாக பிரதிநிதித்துவம் செய்யப்பட்டிருக்கிறது என்றும் அர்த்தம் கொள்ளலாம். மரத்திலேறும் அந்த உள்ளூர் இளைஞனை ஓர் ஊர்வன போலத்தான் அக்காட்சித் துண்டம் காட்டுகிறது என்பதை அப்பாவித்தனமான பிரதிநிதித்துவப்படுத்தலாகக் கருதமுடியுமா?

பகுதி மூன்றிலுள்ள மற்றொரு காட்சி முன்னர் கூறியது போல் கொப்பறா உரிக்கும் ஆடவர்களைக் காட்டும் காட்சியில் குறிப்பாக மூன்று ஆண்களது உடலும் புலப்படும்படி நீளமான காட்சித்துண்டில் எடுக்கப்பட்டுள்ளது. உடலைக் குவியப்படுத்துவதற்காக நடுத்தர காட்சித்துண்டத்திற்கும் போகிறது. கொப்பறா, மாட்டுவண்டில் என்பவற்றுடன் இளைஞர்களது வியர்த்துப்போன மினுங்குமுடல்கள் கமராவிற்குப் புறங்காட்டியபடி வேலைகள் செய்வதாகவிருக்கிறது. கமராவிற்குத் தம்முடலைப் புறங்காட்டியபடி நிற்கும் இவர்களது நிர்வாண/ அரைநிர்வாண உடல்கள் மீதான பார்வையாளரின் பார்வைக்கு இங்கு எந்தத் தடையுமில்லை, இக்காட்சி படக்குழுவினரின் ஒழுங்கமைப்பில் எவ்வாறு நிலைசெய்ய வேண்டும் எனக் கூறியெடுத்தது போலிருக்கிறது. ஏனெனில் குறிப்பாக மூன்று நபர்களைத்தான் இவ்வாறான குழுவைப் பிரதிநிதித்துவம் செய்ய இவர்கள் காட்சி செய்திருக்கிறார்கள் எனத் தோன்றுகிறது. முன்னரும் இதே போல் மூன்று பெண்கள் நீரள்ளும் காட்சி பற்றி விபரித்திருக்கிறேன். இக்காட்சிகள் மட்டுமன்றி அனேகமான காட்சிகளில் கமராவின் பிரசன்னம் உடல்களில் தெரிவதுடன் அவ்வுடல்கள் ஒழுங்கமைக்கப்பட்டு செயல்மேற்கொள்ளப் பணிக்கப்பட்டுள்ளனர் அல்லது குறிப்பிடத்தக்க அளவில் நடிக்க வைக்கப்பட்டுள்ளனர். இந்த அமைப்பில் வைத்து லயனல் வென்ற்றும் ஒளிப்படங்கள் எடுத்திருக்க வேண்டும். அவரது ஒளிப்படங்களில் கீழைத்தேசத்தவர் மீதான வெளிப்படையான பாலியல்பு நோக்கில் பார்க்கும் ஆசையை (voyeurism) அவதானிக்கமுடியும். இத்திரைப்படத்தில் காட்சியாக்கப்பட்ட காட்சியமைப்பில் இவர் ஒரு ஒளிப்படம் எடுத்திருக்கிறார், இவரது ஒளிப்படங்களாக சேகரிப்பில் இருக்கும் ஒரு ஒளிப்படத்தை இவற்றிற்கு உதாரணமாகக் கூறலாம்.

இவ்வகையிலான மற்றமைகள் மீதான பாலியல்சார் ஈர்ப்பும், பார்வையும் கொண்டிருக்கும் இந்த அதிகாரங்கள் உள்ளூரவரைத் துன்புறுத்தாத மற்றமை ஈர்ப்புச் சுவை (exoticism) என்பதைத்தான் கொண்டிருக்கும் எனக்கூறி விலக்க முடியாது. மேலைத்தேசத்தவர் கீழைத்தேசங்கள் மீது கொண்டுள்ள இவ்வகையான மற்றமைக் கவர்ச்சி ஈர்ப்பானது அதிகாரம் களையப்பட்டதாக இருக்கும் என வாதிடவும் முடியாது. அவை காமக் கிளர்ச்சியை உண்டுபண்ணத்தக்க வகையில் சுதேசிகளை முன்வைப்பதாக இருக்கின்றன என்பதை அவதானிக்கவேண்டும்.

இலங்கையின் நவீனகால காண்பியக் கலைகளில் ஆணுடல்களின் பிரதிநிதித்துவங்களையும் அவை முன்வைக்கப்படுவதன் பார்வை அரசியல் பற்றியும் லயனல் வென்ற் மற்றும் டேவிட்

பெயின்ரரின் காண்பியக்கலைகளூடாக ஆராயும் தா.சனாதனன் காலனிய பிரதிநிதித்துவத்திற்குப் பின்னால் இயங்கும் மேலைத்தேச பார்த்தல் பொறிநுட்பத்தையும் அதன் பின்புலத்திலிருக்கும் இனம், வர்க்கம், பாலியல்புசார் பிரக்ஞை போன்றவற்றை "பிறரை" உற்றுப்பார்த்தல்: லயனல் வென்ற் மற்றும் டேவிட் பெயின்ரரின் ஓவியங்களில் ஆண்தேகம்" எனும் கட்டுரையில் ஆராய்ந்திருக்கிறார்.[26] டேவிட் பெயின்ரரின் ஓவியங்களில் வரும் ஆண்தேகங்கள் அவரது தற்பாலீர்ப்பின் பின்னணியில் பிரதானமாக ஆராயப்பட வேண்டியதாக இருந்தாலும் லயனல் வென்றின் ஒளிப்படங்களில் வரும் ஆண்தேகங்களை தா.சனாதனன் முன்வைத்தது போன்றே மேலைத்தேச பார்வைப் பொறிமுறைகளின் ஊடாக வாசிக்கலாம். லயனல் வென்றின் ஒளிப்படங்களைப் புரிந்துகொள்வதற்கு இத்திரைப்படத்தில் காட்சிசெய்யப்பட்டிருக்கும் சுதேச ஆண்தேகங்கள் மீதான வாசிப்பும் உதவிசெய்யக்கூடியது. காலனியவாதிகளுடன் இணைந்து வேலை செய்த அனுபவம் அவரது கலை மீதான கருத்துநிலை அழகியல்சார் எண்ணக்கருத்துகளில் தாக்கமும் செலுத்தி அவரது ஒளிப்படங்களில் பிரதிநிதித்துவம் செய்யும் சாத்தியத்தைக் கொண்டிருந்தது என்பதை விளங்கிக்கொள்வதுடன் காலனியவாதிகள் சுதேசிகளை பிரதிநிதித்துவம் செய்த கருத்தியல் சட்டகத்தைப் பயன்படுத்தியே உள்ளூரவர்களும் சுதேசிகளை சட்டகப்படுத்தியுள்ளனர் என்பதையும் இவ்விடத்தில் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கமுடிகிறது.

நாட்டிலுள்ள வளங்களைப் பதிவு செய்தல்

"சுவடிப்படுத்துதல் என்பது அரசியற் செயற்பாடாக இருக்கிறது" எனும் எடுகோளுடன் இப்பகுதியை ஆராயவிருக்கிறேன். மற்றமை – ஐரோப்பிய காலனிய மையங்களுக்கிடையிலான அதிகார உறவு பற்றி ஏற்கனவே பார்த்து விட்டோம். அப்புரிதலுடன், காலனியம் செய்யப்பட்ட இந்நாட்டின் வளங்கள் ஒவ்வொன்றையும் காலனியவாதிகள் பதிவு செய்கின்றனர் என்பதை ஏகாதிபத்திய நலன்களிற்கான சேவையாகவே நாம் விளங்கிக்கொள்ள வேண்டும். இன்று இலங்கையின் குறிப்பிட்ட பகுதிகளை சுவடியாக எம்மிடம் கையளித்திருக்கும் இத்திரைப்படம் மிக முக்கியமான அசையும் சுவடிப்படமாக இருக்கிறது, ஆனால் அவை உள்ளூரவரிற்கான சேவை நோக்கில் மேற்கொள்ளப்படவில்லை என்பதைத்தான் அழுத்த விரும்புகிறேன்.

திரைப்படம் ஆரம்பமான காட்சித் தொடர்கள் அடுக்கடுக்காகப் பனையோலை, வெப்பவலயத் தாவரங்கள், புள்ளிமான் அதன்பின் அம்மக்களின் கலைகள் என்பவற்றைக் காட்டப்பட்டன. நாட்டில் குறிப்பிடத்தக்கதாகவுள்ள புவியியற் பகுதிகள் ஒவ்வொன்றும் வரையறுத்து நிலம், காடு, வயல், மலை, கடல் மற்றும் காலனியவாதிகளால் கொண்டுவரப்பட்ட அபிவிருத்திகள் அடங்கிய புவியியற் பகுதிகள் என்பதாக அவை கட்டப்பட்டன (துறைமுகத்தில் கப்பல், நகரத் தெருவும் அங்குள்ள கட்டடங்களும், புகையிரத வீதிகள், வீதி அமைப்பு). புவியியற்பகுதிகளும் அவற்றின் உற்பத்திகளும் பிரித்தானியாவிற்கான விளைநிலமாகப் பயன்படுத்தப்படுவதற்கான சாத்தியங்களை பட உள்ளடக்கங்கள் ஒவ்வொன்றூடாகவும் தெளிவாக விளங்கிக்கொள்ளலாம். தாவரங்கள், விலங்குகள், புவியியற் பகுதிகள் என்பனவற்றுடன் உடலுழைப்பைச் செலுத்தத்தக்க குறைந்த ஊதியத்தில் வேலை செய்யக்கூடிய மக்களும் அவர்களது நாளாந்த நடவடிக்கைகளும் பார்வையாளரான காலனிய நாடு சார்ந்தவர்களுக்கு மற்றமைக் கவர்ச்சியீர்ப்பின் அடிப்படையில் நுகரத்தக்க வகையிலிருக்கிறது.

---

26 சனாதனன், "பிறரை உற்றுப்பார்த்தல்: லயனல் வென்ற் மற்றும் டேவிட் பெயின்ரரின் ஓவியங்களில் ஆண்தேகம்," 32.

பிரித்தானியக் காலனியவாதிகளின் புவியியற் பகுதிகளுடன் அவர்களது மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கை, அவர்களது வளங்கள் என்பன இதுபோன்ற ஒரு சுவடித் திரைப்படப் பார்வையில் தயாரித்து இம்மக்களுக்குக் காட்டுவார்களா என்பது தான் மறுபுறமுள்ள அடிப்படைக் கேள்வி. அவ்வாறு பிறரை சுவடிப்படுத்தும் நீர்வர்ண ஓவியங்கள், ஒளிப்படங்கள், குறிப்புகள், வரலாற்று எழுத்துகள் போல சுவடித் திரைப்படமும் மற்றமையை அறிந்து அவர்களை இலகுவாக ஆள்வதற்கான ஏற்பாடாகும்.

இலங்கையை மனோரதியப்படுத்தி மற்றமை ஈர்ப்புச் சுவைக்காக (Exoticism) இத்திரைப்படம் உருவாக்கப்படுவதன் பின்னணியில் பொருளாதார ஏகபோகமும், வணிக நோக்கும் இருக்கின்றன. இவ்வளங்களுக்குச் சொந்தக்காரர்களாக ஆளும் அதிகாரத்தைக் கொண்டுள்ள பிரித்தானியருக்கு இவ்வளங்களை உலக வணிக அரங்கில் விளம்பரம் செய்யும் தேவையும் இருக்கின்றதென்பதால் இவ்வாறு மற்றமைக் கவர்ச்சிப் பண்புக்காக (Exoticism) மற்றமைகளின் கூறுகள் ஒவ்வொன்றையும் பதிவு செய்துள்ளனர் என்றும் கூறமுடியும். 1987 இல் பசில் றைட் ஒரு நேர்காணலில் "தனக்கு 1934 இல் பிரித்தானிய அரசினை மேம்படுத்தி முன்மொழிவதில் உண்மையான ஆர்வம் இருக்கவில்லை என்றும் அழகியல் பூர்வமாக ஒரு படம் தயாரிக்க வேண்டும் என்பதே விருப்பமாகவிருந்தது" எனக் கூறியிருக்கிறார்.[27] அவர் இவ்வாறு கூறினாலும் கூட திரைப்பட அழகியல் என்பது திரைப்பட உள்ளடக்கத்தைத் தான் வெளிப்படுத்தும், அது ஒன்றும் உள்ளடக்கத்துடன் தொடர்புபடாத விடயமாக இருக்காது. இவ்வாறு காலனியத்திற்குட்படுத்திய நாட்டின் வளங்களைப் பதிதல் என்பது வணிகச்சந்தையிலே அழகியல்பூர்வமாக விளம்பரம் செய்யும் ஒரு வேலைத்திட்டத்திற்குப் பெரியளவில் உதவும் நடவடிக்கையாகும். இத்திரைப்படத்தின் வெற்றியைப் பார்க்கையில், சாதாரணமாக இலங்கையின் வளங்களைப் பதிவு செய்த மூலக்காட்சித் துண்டங்களினை (raw footage) வெறுமனே திரையிடுவதை விட இத்திரைப்படத்தின் அழகியல் காரணமாக இப்பாடுபொருள், கருத்தியல் என்பன அடங்கிய இவரது திரைப்படம் வெற்றிகரமான விளம்பரப்படுத்தலைச் செய்திருக்கிறது என்றும் கூறமுடியும்.

இலங்கையின் தேயிலை இன்றுவரை உலக வணிக அரங்கில் கவர்ச்சியான ஓரிடத்தைப் பெற்று வருகிறது. இந்தத் தேயிலை எவ்வாறு உற்பத்தி செய்யப்பட்டு ஏற்றுமதி செய்யப்படுகிறது என்பதை "வணிகத்தின் குரல்கள்" பகுதியில் பார்க்கலாம். தேயிலைத் தோட்டத்தில் கொழுந்து பறிக்கும் பெண்களை ஏதோ சௌகரியமாக அவ்வேலைகளைச் செய்பவர்களாகத்தான் காட்ட முனைந்திருக்கின்றனர். ஆனால் அத்தோட்டங்களிலுள்ள இரத்தம் உறிஞ்சும் அட்டைகள், குளிர் என்பவற்றின் கடினத்தன்மை என்பன பற்றி அறியத் தரவில்லை. அவ்விடத்தில் பெண்ணொருவரின் கழுத்திலுள்ள பாசிமணி மாலையில் கவனம் குவிக்கப்பட்டு அத்தோட்டத் தொழிலாளர்களது வேதனை மறைக்கப்பட்டு அவர்களையும் மற்றமைக் கவர்ச்சிப் பண்புக்காக மாற்றுவதற்கான முயற்சிதான் நடந்துள்ளது.

கவர்ச்சியான ஆண், பெண் மாதிரிகளை வைத்து உற்பத்திப் பொருட்கள் விளம்பரம் செய்யப்படுவது போல் தென்னை உற்பத்தியை விளம்பரம் செய்யும் நோக்கில் கூட கொப்பறா உரிக்கும் ஆண்களின் உடல்களைக் கமரா காமம்சார் பார்வைக்குட்படுத்தியிருக்கிறது என்றும் வாசிக்க இடமுண்டு.

---

27 Colonial film: moving images of the British Empire, "Song of Ceylon."

கீழைத்தேசக் கடவுள்-விலங்கு-மனித ஒப்பீடு

இப்பகுதியில் திரைப்படத்தின் அழகியல் நெறிமுறைகள் எவ்வாறு கடவுளையும் மனிதரையும் விலங்குகளையும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கிறது என்பதை விளக்குகிறேன். ஏற்கனவே கூறியிருப்பது போல் திரைப்பட ஆரம்பத்தில் வெப்ப வலயத்திற்குரிய தாவரம், விலங்கு, கடவுள், மனிதர் என்பதை அடுத்தடுத்து தொகுப்பாக இணைத்து ஒரு காட்சித்தொடர் அமைக்கப்பட்டது. மனிதர் எனுமிடத்தில் கரையோரச் சிங்களவருக்குரிய நடனமான "பேய்நடனம்" எனும் நடனத்திற்குரிய வேடவுடையில் ஒரு பேய் நடனக்காரர் பயங்கரமான முகமூடியும் அது அடிக்கடி திகிலூட்டும்படி வாயைத் திறப்பதும், நடனக்காரரின் அடர்ந்த உரோமக் கைகளுமாகக் காட்டப்பட்டதைப் பார்க்கையில் கூர்ப்புக் கொள்கை பற்றிய ஒரு திரைப்படம் ஆரம்பமாவது போலிருக்கிறது. இவ்விடத்தில் மனிதரது இடத்தில் கலப்பொட்டான ஒரு விலங்கு போன்ற தோற்றத்தைத்தான் அவ்வுரு தருகிறது. அடுத்த காட்சித்தொடர் "ஆதாம் மலையிலேறி" புத்தரின் ஒளியை வணங்கும் உள்ளூரவர்கள். இந்த உள்ளூரவர்களிலுள்ள கலப்பொட்டு நடப்பு வழக்கினைப் பார்க்கையில் காலனியவாதிகளால் கொண்டுவரப்பட்ட நவீனத்தால் பரிணாம முதிர்ச்சியடைந்தவர்கள் என்பது போல் வாசிப்பதற்கான சாத்தியத்தை காட்சியமைப்பு வழங்குகிறது.

வேறு காட்சிகளில் மேலே குறிப்பிட்ட மூன்று கூறுகளதும் ஒப்பீட்டுமுறைகள் எவ்வாறு திரைமொழியில் வருகின்றன எனப் பார்க்கலாம். தாயொருவர் குழந்தையைத் தென்னம்பாளை போன்ற ஒன்றில் வைத்துச் சிரட்டையால் நீரள்ளிக் குளிப்பாட்டுவது காண்பிக்கப்பட்டு அடுத்த காட்சித்துண்டமாக யானை தன் குட்டி ஒன்றுடன் குளத்தில் நிற்பதைக் காட்டுகிறது. யானை தும்பிக்கையால் நீரள்ளி வீசுவதும் மனிதக்குழந்தை தனது பலமடையாத பிஞ்சுக்கைகளால் நீரைக் கைகளால் விசிறுவதும் ஒப்பிடத்தக்க வகையிலிருக்கிறது. இவ்விரு காட்சித் துண்டங்களும் அடுத்தடுத்து தொகுப்பு முறையில் இணைக்கப்பட்டமை குறியீட்டுத்துவமான அர்த்தங்களை வெளிப்படுத்தக் கூடியன: 1. தாய்– குழந்தை குளிப்பாட்டுதல், இயற்கையாகவே எம்மிடம் வந்தடைபவை, அத்துடன் தாய்மைகளை இனங்காணல் என்பதாக வாசிக்கலாம். 2. அந்நிலத்தில் வாழும் விலங்குகளின் இயல்புகளையும் அம்மக்களின் இயல்புகளையும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தல்.

மனிதத்தன்மை, மனிதர் பற்றிய பல எண்ணக்கருக்கள் மிருகத்தன்மை, மிருகம் என்பவற்றின் எதிரிடையிற்தான் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது[28] என்பதன் அடிப்படையில் இத்திரைப்படக் காட்சிகளிலுள்ள மனிதர்–மிருகம் இரண்டையும் ஒப்பிடும் நோக்கம் என்பது இரண்டையும் வேறுபடுத்த வேண்டுமென்பதாக இருக்கிறது, அவ்வாறு ஒப்பிட்டால் ஒரே இயல்புகள் தான் இருக்கின்றன. எனவே இம்மற்றமையான மக்கள் விலங்குகளிலிருந்து வளரவில்லை என்பதையா சித்தரிக்கிறது? குறித்த வேறு இரண்டு காட்சித்துண்டங்களை இணைப்பதனூடாக அர்த்தம் உருவாக்கப்படுதலுக்கான ஆரம்பங்களை ரஷ்யத் திரைப்படம் "Battleship of Potemkin"(1925) முதன் முதலில் பயன்படுத்தியுள்ளது. "குலசேவ் விளைவு" எனும் இந்த தொகுப்பு சாதாரணமாக நிற்கும் சிங்கத்தின் சிற்பம் ஒன்றின் காட்சித் துண்டொன்றை மக்கள் அமைதியாக நிற்கின்றனர் என்பதை விளக்கவும், கொதித்தெழும் சிங்கவுருச் சிற்பம் ஒன்றின் காட்சியைக் கொதித்தெழும் மக்கள் கூட்டமொன்றைக் குறியீட்டு ரீதியாக விபரிக்கவும் பயன்படுத்தியிருப்பர். அவ்வாறான நோக்கில் இந்த தொகுப்பு தாய்மையின் இயல்புகளை விபரிக்கவே உவமையாகப் பயன்படுத்தியிருக்கலாம் என்றும் எண்ண இடமுண்டு, ஆனால் பல்வேறு வகையான வாசிப்புகளுக்கான இடமிருப்பதையும் நினைவுபடுத்துகிறேன்.

---

28 Animot, "Animot. The other Philosophy."

மிகச்சிறந்த தொகுப்பிற்கான ஆரம்பப் படங்களில் "சிலோனின் பாடல்" திரைப்படம் ஒலி மற்றும் காட்சித் துண்டங்களை அடுத்தடுத்து வைப்பதில் வெற்றிகரமான அடைவுகளை எட்டிய திரைப்படம் என்றே கூறவேண்டும். வணிகக் குரல்கள் பகுதியில் புகையிரதச் சத்தம் ஒன்றைப் பின்னணியில் வழங்கிப் புகையிரதத்திலிருந்து நிலத்தைப் பார்க்கையில் எவ்வாறு நிலங்கள் நகரும் என்பதும் சிறப்பாக தொகுப்பில் காட்டப்பட்டுள்ளது. இத்தொடரின் அடுத்து இன்னொரு தொகுப்பில் நவீன காலனியவாதிகளின் இடையீடு குறியீட்டு ரீதியாக வாசிப்பதற்கான இடத்தை வழங்குகிறது. புகையிரதம் விசிலடித்தபடி நகருவதற்கான பின்னணி ஓசையுடன் மலைத்தொடர், வீதியோர வீடுகள் மற்றும் இறுதியாகப் புகையிரதத்தின் பின்னாலிருந்து நகர்ந்தபடியே தண்டவாளங்களைப் பார்க்கும் காட்சி போன்று ஒரு காட்சித் துண்டம் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. உண்மையில் புகையிரதமொன்றின் சிறு அளவிலான பௌதீகத் தோற்றம் கூட இக்காட்சித் துண்டத்தில் காட்டப்படவில்லை. அடுத்து, யானை ஒன்று பாகனின் துணையுடன் வீதி நிர்மாணிப்பின் பொருட்டு மரங்களை இடிக்கின்றது என்பதை வெளிப்படுத்துவதற்காக மரம் ஒன்றை மெதுமெதுவாகத் தும்பிக்கையால் யானை இடித்துக்கொண்டிருக்கையில், அடுத்தடுத்து வரும் இக் காட்சிக்கணங்களுக்கு ஒத்திசைவான ஒலியாகப் புகையிரதம் ஒன்று மெதுமெதுவாக இறுகி நிற்கும் போது உருவாக்கும் ஓசையினை அம்மரத்தை யானை இடிக்கும் காட்சியுடன் ஒலி தொகுப்பு செய்து காட்டப்பட்டிருக்கிறது. இக்காட்சியில் இரண்டு விடயங்களை என்னால் அவதானிக்க முடிந்தது: 1. புகையிரதம் ஒன்றைக் காட்சித்துண்டில் கொண்டு வராமலேயே ஓடும் கமராவினால் பிடிக்கப்பட்ட காட்சிகள் மூலம் புகையிரதப் பிரசன்னத்தை பார்வையாளர் மனதில் பதியவைப்பதுடன், பின்னணியாக இணைக்கப்பட்டிருந்த புகையிரதத்தின் சத்தமும் கூட அங்கு இல்லாத புகையிரதத்தை பிரசன்னமான ஒரு புகையிரதமாகவே எம்மிடம் ஒரு மனப்பதிவை ஏற்படுத்திவிடுகிறது. பிரித்தானியர் புகையிரதத்தை இலங்கைக்குக் கொண்டு வந்தனர் என்பதை ஆவணப்படுத்த வேண்டிய தேவையை இது நிறைவேற்றுவதுடன் குறியீட்டு ரீதியாக நவீன நிர்மாணிப்புக்கள் அபாயமானவை எனும் எண்ணத்தையும் அதன் பின் மாறும் ஒலிகளில் கடத்தியுள்ளனர். அதுவரை வழங்கப்பட்ட பின்னணி இசையிலிருந்து வெகுவாகவும் அந்நியமாகவும் மாறும் பின்னணி ஒலியமைப்பு அம்மாற்றங்களை குறியீடு செய்கிறது.

இத்திரைப்படம் வெளிவந்தவுடன் இத்திரைப்பட இசையமைப்பாளர் வோல்ரர் லே தனது கட்டுரையில் குறிப்பிட்டது போல் ஒலிச் சுவடி மிகக்கவனமாகவும், சிந்தனை பூர்வமாகவும் நான்கு பகுதிகளாக அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது: 1. இசை 2. ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட இயற்கை ஒலி 3. எதிர் நிலை இயற்கை ஒலி 4. ஒலி விளைவுகள். இவை முறையே உணர்ச்சி, தகவல், வெளிப்பாடு, சூழல் போன்றவற்றை விபரிப்பதாகவுள்ளது.[29] இங்கே எதிர்நிலை இயற்கை ஒலி தகவல் மற்றும் வெளிப்பாட்டு நிமித்தம் இல்லாத புகையிரதத்தை வெளிப்படுத்துவதற்காகக் காட்டப்பட்டிருக்கிறது.

குறிப்பிட்டுச் சொல்லும்படியான மிகச்சிறப்பு வாய்ந்த முறையில் இந்த தொகுப்பு பயன்படுத்தப்படிருக்கிறது என்பதைக் கூறுவதுடன் இங்கே மிருகங்கள் எவ்வாறு மனிதர்களுக்கு உவமையாகவோ குறியீடாகவோ பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்பதைப் பார்த்தால், காலனியவாதிகளின் நவீன நடவடிக்கைகளுக்காக உள்ளூரவர் பயன்படுத்தப்படுகின்றனர் எனும் அர்த்தத்தில் யானையாக உள்ளூரவர்களையும், யானைப் பாகனாகக் காலனியவாதிகளையும் கூறலாம். அல்லது புகையிரதத்தையும் யானையையும் காலனியவாதியாகக்கூடப் பார்க்கலாம். ஆனால் தென்னை மரத்திலேறும் இளைஞர் ஒருவர் அம்மரத்தை வழிபடுவதைக் காட்டுவதற்கு முதற் காட்சித் துண்டிற்தான் யானை மரத்தையிடிப்பது காட்டப்பட்டது. இரண்டு காட்சிகளையும் தொடர்புபடுத்திப்

29 Colonial film: moving images of the British Empire, "Song of Ceylon."

பார்த்தோமானால், இம்மக்கள் வழிபடும் ஒன்றை நவீன வாழ்வில் இடித்து அகற்ற வேண்டியிருக்கிறது என வாசிக்கலாம். சடுதியாக மாறும் அந்நியமான ஒலிகள் நவீனத்திற்கும் மரபிற்குமிடையிலான பதட்டத்தை அழகாக விபரிப்பதாக இருப்பதையும் குறிப்பிடவேண்டும். அவ்வகையில் இக்காட்சி இணைப்புகள் மிகச்சிறப்பான வெளிப்பாட்டுத் திறனைக் கொண்டிருக்கின்றன. படக்குழுவினருக்கு இருக்கின்ற ஒருவகையான இருமனப்போக்கும் இவ்வாறான தருணங்களில் துலக்கமாகிறது.

அடுத்து ஏற்கனவே வேறொரிடத்தில் குறிப்பிட்டது போல் தென்னைமரத்தில் ஏறும் இளைஞர் பற்றிய காட்சியில் தாழ்கோணத்தில் காட்சியமைக்கப்படுகையில் அவர் ஓர் ஊர்வன போல பிரதிநிதித்துவம் செய்யப்பட்டிருக்கிறார். கருமையாகவுள்ள அவ்வுடல் வெயிலில் மினுங்குவதுடன், மனிதவுரு போலன்றி ஊர்வன போலிருப்பதாக உவமித்து, ஊர்வன ஒன்றிலிருந்து மரத்திலேறும் பயிற்சியை இயற்கையில் பார்த்து இம்மக்கள் உள்ளெடுத்திருக்கின்றனர் என வாசிக்கலாம். அல்லது ஏகாதிபத்திய மனநிலையில் அம்மக்களை ஊர்வனங்களுடன் ஒப்பிடுகின்றனர் என்பதாகக் கூட வாசிக்கலாம்.

பல இடங்களில் புத்தர் சிலையுடன் நிலம், தாவரங்கள், மனிதர்களை ஒப்பிடுவது வருகிறது. "கடவுளின் ஆடை" எனும் நான்காவது பகுதியில் கல்விகாரைப் புத்தரின் முக அமைப்பையும் வழிபட வந்த உள்ளூரவரின் முகத்தையும் அடுத்தடுத்து காட்டுவதனூடாக காட்சிகளைத் தொடர்புபடுத்த முனைந்திருக்கின்றனர். கறுப்பு – வெள்ளைப் படத்திலே இரு உருக்களும் கருமையாகவே தென்படுகின்றன, அம்மக்களின் உருவவியலைத்தான் அவர்களது கடவுளரும் பிரதிபலிக்கின்றனர் என்பது போலிருக்கிறது அக்காட்சிகள். அக்காட்சித் துண்டங்கள் ஒவ்வொன்றும் முன்னாயத்தத்துடன் சிறந்த சட்டகங்களாக வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. புத்தர் சிலையின் பிரம்மாண்டமான முகத்தின் ஒரு பகுதியை சட்டகத்தின் ஓர் எல்லையில் நிலைகொள்ளச் செய்து மலையிலிருந்து பார்க்கையில் (ஆனால் உயர்கோணத்திலல்ல) சட்டகத்தின் மறுபுறம் அவ் உள்ளூரவர் மேல் நோக்கி நடந்து வருவது காட்டப்படுகிறது. அக்காட்சி அனேகமாக நடிக்கவைக்கப்பட்டது என்றுதான் கூறவேண்டும்.

பின்னர், கண்டிய நடனத்துடன் திரைப்படத்தின் காட்சித் தொடர் முடிவுறுவதாக இருக்கிறது, இதில் மெதுமெதுவாகத் தோல் வாத்தியமொன்று அடிக்க பின்னணியில் பொருத்தமான இசையைப் பொருத்துவதுடன் நடனமும் மெதுமெதுவாகத் தீவிர நடையில் வேகம் எழ தாளக்கட்டுகளும் உயர நடனக்காரர்கள் சுழன்றாட இடையில் ஒரு முடிவொலியாக பெரிய உலோகக் கைத்தாளம் (Cymbal) ஒன்றின் சத்தத்துடன் கல்விகாரைப் புத்தரின் சிலைக்குக் காட்சித்துண்டம் நகர்வதும் பின்னர் உடனே நடனக்காரரின் நடனத்தைக் காட்டுவது மீளவும் அக்கைத்தாளத்தின் ஒலி எழ பொலன்றுவை புத்தர் சிலைமீது காட்சிசெல்ல பின்னணியில் கண்டிய நடனத்திற்கான தோற்கருவியின் இசைக்கட்டுகள் வழங்கப்பட்டு குறித்த காட்சித்தொடரின் பின்னணியில் இசை ஒலித்தபடியே இருக்கிறது. மீளவும் கைத்தாளம் ஒலியெழுப்பப்பட்டு தாவரங்கள் காட்டப்பட்டு பனையோலையில் தொடங்கிய திரைப்படம் பனையோலையை இறுதியாகக் காட்டி முடிவடைந்தது. உச்ச கதியில் சென்ற தாள இசையின் ஒவ்வொரு இசைக்கட்டுக்களின் முடிவையும் சிம்பல்ஸ் ஒலியால் கணீரெனக் காட்டுவதும் நடனத்தையும் புத்தர் சிலைகளையும் அடுத்தடுத்துக் காட்டுவதிலும் எதிரெதிராகக் காட்சிகளைக் கொண்டுவரலின் முடிப்புகளில் குறித்த கைத்தாளம் ஒலியைப் பின்னணியில் கொண்டுவரலிலும் பய உணர்வொன்று மனதில் தங்கியிருந்தது போல் உணரமுடிகிறது. தீவிரமான சுழன்றாடும் நடனத்தின் வேகத்தினைக் கைப்பற்றிய காட்சித்துண்டங்களின் வேகமான

நகர்வுக்கும் தீவிரமான பின்னணி இசைக்கும் சிறப்பான விறுவிறுப்பான ஒரு முடிவை தொகுப்பு மூலம் வழங்கியிருந்தனர். இதில் கடவுளின் சிலை மிகச்சிறப்பாக மனித நடனத்துடனும் ஏதோ ஒரு பயவுணர்வுடனும் தொடர்புபடுத்தப்பட்டது போலிருக்கிறது.

மற்றமைகளின் உடலுழைப்பும் பகுத்தறிவும்

மற்றமைகளைக் கட்டமைத்தலின் பண்பில் மற்றமைகள் பகுத்தறிவற்ற சடங்கார்ந்த சமய மைய வாழ்வை வாழ்பவர்கள், தாமோ விஞ்ஞான ரீதியாக அணுகுபவர்கள் எனும் கருதுகோள் ஆதிக்க மனநிலையிலிருக்கும் காலனியரிடம் இருக்கும் என்பதன் அடிப்படையில் பார்க்கும் போது இத்திரைப்படம் முழுதும் மற்றமைகளின் உடலுழைப்பு காட்சி செய்திருப்பது அம்மக்களை உடலுழைப்பிற்குரியவர்களாக நிரூபிக்கும் திட்டமாகப்படுகிறது. மேலைத்தேச வகைப்பாடுகளான அடையாளம், மற்றமை என்பன போலவே காலனியப்படுத்தலூடாக இம்மற்றமைகளையும் தம்மையும் முறையே சமயமும் விஞ்ஞானமும் என்கிற எதிரிணையில் வைத்துப் பார்க்கின்றனர். பிரபஞ்சவாதிகளின் இக்கருத்துநிலையை ஆதிக்கம் செலுத்தும் மேலைத்தேசத்தவர் உள்வாங்குவதாக இருக்கிறது.[30]

இவ்வாறான பார்வைக்கு சில எடுத்துக்காட்டுகளை முன்வைக்கிறேன்: துலாவில் ஒரு வாளி நீரள்ளுவதற்கு 3 ஆண்கள் தேவைப்படுகின்றனர், இங்கே உடலுழைப்பு தான் அதிகம் தேவைப்படுகிறது. பிக்கு ஒருவர் யாசகம் பெற்றே உண்ண வேண்டும், வேலை செய்வதற்கு அவர்கள் அனுமதிக்கப்படவில்லை எனும் குறித்த கருத்து கருத்துரையில் சொல்லப்படுவதனூடாக இது மூடநம்பிக்கை என்றோ, கடைப்பிடிக்கக் கடினமானதொன்றைச் செய்கிறார்கள் என்றோ, இம்மக்களது ஆன்மீகநெறி என்பதையோ முன்வைக்கக்கூடும். கடலுக்குச்செல்லும் மீனவர்கள், துணி துவைப்பவர்கள், ஆடை நெய்பவர்கள், மட்பானை வனைபவர்கள், மரமரிபவர்கள், வீடு கட்டுபவர்கள், நெல் அறுவடை செய்பவர்கள், நெல் குற்றுபவர்கள் எனத்தொடர்ந்து செல்லும் இக்காட்சித் தொடர்களில் உற்சாகமாக உடலுழைப்பை இயல்பிலேயே தருபவர்கள் எனும் செய்தியை வழங்குவது போலுள்ளது. அதிலும் வீடு கட்டும் குடும்பம் ஒன்றில் தலைமை ஆண் பிரதான வேலைகளைச் செய்ய சிறுவன் ஒருவர் மண் குழையலைக் காலால் குழைப்பதற்கு உற்சாகமாக மண் கலவையைக் குதித்துக் குதித்துக் கலக்குகின்றார். 2, 3 வயது மதிக்கத்தக்க சிறு குழந்தை ஒன்று தந்தை போலவே தானும் வரிச்சுக்களுக்கிடையில் மண்குழையலைக் கையாலள்ளி வைக்கிறது. உடலுழைப்பு பெரியோரிலிருந்து சிறியோர் வரைக்கும் பயிற்சியூடாகக் கடத்தப்படுகிறது என வாசிக்க முடிகிறது. கருத்துரையில் புத்தி சாதூரியமானவர்கள் எனக் கூறியிருந்தாலும் அம்மக்கள் உடலுழைப்பின் பொருட்டுத்தான் நுகரப்படுகிறார்கள் என்பது தான் உண்மை.

விரைவாக மாட்டுவண்டியில் கொப்பறாக்களை அள்ளிப்போட்ட பின் முன்னோக்கிச் சரிந்திருந்த வண்டியின் பின்பக்க நுனியில் குறுக்காக இருந்த தடியொன்றை இழுத்துவிட்டு, ஏறிமிதித்தபடி வண்டியில் இளைஞனொருவர் ஏறும்போது பின்பாரம் அதிகமாக பின்புறம் சரிகையில் பகுதியவிலான கொப்பறாக்கள் கீழே கொட்டின. இவை உள்ளூரவர் வேகமாக உடலுழைப்பைச் செலுத்தத்தக்கவர்கள் ஆனால் விவேகமற்றவர்கள் என வாசிப்பதற்கான இடத்தை வழங்குகிறது. எதேர்ச்சையான காட்சிகள் என்று கடந்து போகமுடியாது. ஏனெனில் இத்திரைப்படம் மிகச்சிறந்த

30 Staszak, “Other, otherness, international encyclopedia of human geography.”

முறையில் தொகுப்பு உத்திகளைப் பயன்படுத்தி குறியீட்டு அர்த்தங்களை வெளிப்படுத்தியிருக்கையில் ஒவ்வொரு திரைக்கூறுகளும் மிக அவதானமாக வாசிக்கப்பட வேண்டியவை. இம்மக்களின் ஒவ்வொரு தொழில்சார், கலாசார, கலைசார் அம்சங்களும் பிரசன்னமாகுகையில் அம்மக்கள் கண்டுபிடித்த கருவிகளும் பிரசன்னமாகிறது அவை மூலம் அம்மக்களது கருவிக் கண்டுபிடிப்பாற்றல் மேற்குடன் ஒப்பிடப்படும்.

சுதேசிகளின் அதிகாரக் கட்டமைப்பை வாசித்தல்

திரைப்படம் வெளிப்படுத்தும் செய்தி வேறொன்றாகவும் பார்வையாளர் பெறும் அர்த்தம் வேறொன்றாகவும் இருக்க வாய்ப்புள்ளது எனும் விடயத்தை நினைவுபடுத்திக்கொண்டு இப்பகுதிக்குள் செல்கிறேன். ஏனெனில் குறித்த பகுதியின் காட்சிகளில் திரைப்படக்குழுவினர் அறிந்தும் அறியாமலும் தமது அர்த்தப்பாட்டிற்கேற்ப காட்சியமைத்திருக்கலாம். இன, மத, சாதிய, வர்க்க, பால்நிலை அதிகாரக் கட்டமைப்புகளை இத்திரைப்பட வெளிப்பாட்டில் இனங்காணமுடியும். படக்குழுவினர் இனவியல் ரீதியில் அம்மக்களின் கலாசாரங்கள் எனும் அடிப்படையில் அணுகியிருக்கின்றனர் எனக்கூறமுடியும். ஆனால் சில இடங்களில் சுதேசிகளுக்கிடையிலிருக்கும் வெவ்வேறு வகையான பிரிவினைகள் துலக்கமாகத் தெரிகின்றன.

ஆதாம் மலையிலேறும் உள்ளூரவர்கள் பார்ப்பதற்கு ஏழ்மையானவர்களாக இல்லை. ஆடை அணிகலன்கள் என்பதுடன் கலப்பொட்டு முறையிலான சில ஆண்களின் ஆடைகள் பார்ப்பதற்கு அக்கால முதலிமார்கள் போலிருக்கிறது. இவை தவிரப் பொதுவாக பிரதேச–சாதிய அடிப்படையில் கரையோர, கண்டிய சிங்களவர்கள் முறையே தாழ்– உயர் வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருக்கின்றனர். திரைப்படத்தில் இவற்றை சாதிய வேற்றுமைகள் எனப் பதிவதையோ அல்லது வேறுபடுத்துவதையோ செய்யவில்லை என நினைக்கிறேன், ஆனால் சிங்களவரை கரையோரம், கண்டி என பகுத்து அவர்களை வகைப்படுத்துவது நிகழ்ந்திருக்கிறது. இதனை உதாரணமாக கரையோர, கண்டிய நடனங்களின் பகுப்பினூடாகப் பார்க்கமுடிகிறது.

வர்க்க ரீதியாகவும், சாதிய ரீதியாகவும் பிரிப்புகளை அவதானிப்பதோடு மத ரீதியான அதிகாரத்தினை இத்திரைப்படத்தில் அதிகளவில் பார்க்க முடிகிறது. கலைப்படிமமாகவும், ஆத்மீக வடிவமாகவும் அவர்கள் அடிக்கடி தொகுப்பில் இணைத்துக்காட்டும் புத்தர் சிலை பௌத்ததேசமாகவே சிலோனை அடையாளம் காண்பதாக இருக்கிறது. ஆண் நபர் ஒருவர் வீடு தேடி வாசலில் வந்து நிற்கும் பிக்கு ஒருவருக்கு தான் கொண்டுவந்த தட்டிலிருந்து பிக்குவின் பாத்திரத்தில் உணவைக் கொட்டிவிட்டு பிக்குவின் காலில் விழுந்து வணங்கிவிட்டுச் செல்லும் காட்சியில் பிக்கு ஒருவருக்கான அதிகார எல்லை புலப்படும்படியுள்ளது. அடுத்து நடனக்கலை பயில்வதற்காக வரும் சிறுவர்கள் ஆசிரியரின் காலில் விழுந்து வணங்கிவிட்டு பயிற்சிக்கு ஆயத்தமாதல் காட்டப்படுவதில் இம்மக்கள் அதிகாரத்தை எவ்வாறான உடல் மொழிகளில் வெளிப்படுத்துகின்றனர் என்பதும் இம்மக்களிடையே கூட அதிகாரப்படிமுறை இருக்கிறது என்பதைக் காட்டுவது போலுள்ளது. திரைப்படத்தின் ஒட்டுமொத்த காட்சிகளிலும் உள்ளூரவர் கடவுளின் கால்களிலும், ஆசிரியர் அல்லது குருவின் கால்களிலும், மதகுருவின் கால்களிலும் விழுந்து வணங்குவது அதிகார அடுக்குமுறையை விபரிப்பது தான். உள்ளூரவரின் அதிகாரக் கட்டமைப்புகளை விளங்கிக்கொள்ளல் ஊடாகத் தமது அதிகாரக் கட்டமைப்பையும் காலனியவாதிகளால் அமைத்துக்கொள்ளமுடியும்.

அடுத்து பால்நிலை ரீதியான அதிகாரத்தில் இச்சமூகத்தில் ஆண்களுக்கு முன்னுரிமை இருப்பது புலனாகிறது. பெண்ணிய இருத்தலியவாதத்தினை மேம்படுத்திய சிமந்த பூவா கலாசார இருப்புகளாக பெண்கள் விளக்கம் செய்யப்பட்டு ஆணுடன் ஒப்பிடுகையில் பெண்கள் மற்றமைகளாகவே பார்க்கப்படுகின்றனர் எனக்கூறுவதுடன் உளவியல், உயிரியல் ரீதியில் ஆண் வழி சமூகத்தில் பால்நிலை வேறுபாடுகள் இருப்பதாகவும் பெண்கள் இதன்வழியில் மற்றமைகளாகப் பார்க்கப்படுவதாகவும் கூறுகிறார்.[31]

வீட்டின் உட்புறம் சார்ந்த வேலைகளுக்குப் பெண்கள் அனுமதிக்கப்படுவதும் வெளிப்புறம் சார்ந்த வேலைகளுக்கு ஆண்கள் அனேகமாக அனுமதிக்கப்படுவதுமாக இருக்கிறது. இது அனேகமாக உலகளாவிய ரீதியில் வெவ்வேறு அளவுகளில் எல்லா சமூகங்களிடமும் இருக்கின்ற சமனிலையற்ற அடுக்கமைவு தான். ஆண்கள் ஒப்பீட்டளவில் படைப்பாக்க ரீதியிலான வேலைகளுக்கு அனுமதிக்கப்பட்டிருப்பதையும் அவதானிக்க முடிகிறது. ஆண்கள் பொதுவாகக் கடுமையான உடலுழைப்புகளைச் செய்பவர்களாக இருக்கின்றனர், ஆனால் ஓரிடத்தில் மண்பானை வனையும் காட்சியில் பெண்ணிருக்கும் இடத்திலிருந்து சற்று உயரமான இடத்தில் ஆண் இருந்து கொண்டு குறைந்தளவான உடலுழைப்பை ஆண் வழங்க, பெண் அதிகளவான உடலுழைப்பை வழங்குவது போலிருக்கிறது. வேறொரிடத்தில் சலவை செய்யும் தம்பதிகளில் ஆண் ஆடைகளை அடித்துத் தோய்க்கையில் பெண் கொண்டு போய் விரிப்பதாக இருக்கிறது. குறித்த காட்சியில் ஆண் ஆடைக்கு நோகாமல் சந்த லயத்தில் அடித்துத்துவைப்பது போலிருக்கும் காட்சி நாடகப்பாங்காக இருக்கிறது. வெவ்வேறுபட்ட காரணிகள் இவற்றைச் சூழ்ந்திருந்தாலும் அதிகாரப் பகிர்வில் அசமத்துவத்தைப் பல இடங்களில் சுதேசிகளிடமும் அவதானிக்க முடிகிறது.

ஆணதிகாரத் தொழிற்பாடாகக் கிணற்றில் துலா மூலம் நீரள்ளும் ஆண்களின் காட்சியையும், குட்டையில் நீரள்ளும் பெண்களின் காட்சியையும் பார்க்கமுடிகிறது. பிரக்ஞையுடன் இவற்றை வெளிப்படுத்தியுள்ளனர் என எண்ணத் தோன்றுமளவில் காட்சிகள் தெளிவாக இருக்கின்றன. பெண்கள் குடத்தில் நீர் கொண்டு வீட்டிற்குள் செல்லும் போது லயனல் வென்ற் கருத்துரையில் "ஆண்கள் நீரெடுத்து வரமாட்டார்கள்" எனக் கூறுவது இவர்கள் இச்செய்தியை அழுத்தமாக முன்வைப்பது போலிருக்கிறது.

நடனக்கலைசார் செயற்பாடுகளில் ஆண்கள் மட்டுமே கலந்து கொண்டிருக்கின்றனர் என்பது கூட முக்கியமான பிரிவினை தான். பிக்கு ஓர் ஆண் என்பதும், அவர் வேறு சில கட்டுபாடுகளுக்காக ஆண்களிடமே உணவுபெற்று உண்ணுவார் என்பதும், புத்தர் சிலையை வழிபடும் ஆணொருவரின் முக இலட்சணங்களை புத்தரின் முக இலட்சணங்களுடன் பொருத்திக் காட்டலுக்காகப் பயன்படுத்தலிலும் ஆண் பாத்திரம் ஒன்றை ஏற்பாடு செய்து எடுத்தது போலிருக்கிறது. புத்தரும் ஓர் ஆண் எனும் வகையில் இச்சமூகத்தின் மதம் அதன் விதிமுறைகளில் ஆண்களிற்கான வகிபங்கை வழங்கியிருப்பதுடன் ஆண்களுக்கு நிகரான சமத்துவம் பெண்களுக்கு வழங்கப்பட்டிருக்கவில்லை என்றே கூறலாம். பௌத்த ஆணதிகார சிலோனாகத் தான் இந்நாடு வெளிப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது.

இவ்வாறு வெவ்வேறு வகையான அதிகாரக்கட்டமைப்புகளை உள்ளூரவரின் வாழ்வியலில் திரைமொழிமூலம் கிடைத்த தகவல்களின் அடிப்படையில் பார்வையாளர்களால் புரிந்துகொள்ள முடியும்.

31 Clair,"The changing story of Ethnography," 12.

இத்திரைப்படத்தில் உள்ளடக்கப்படாமலிருக்கும் மற்றமைகள்

சிலோன் எனப் பிரித்தானியர் பெயரிட்ட இன்றைய இலங்கை நாடு சனத்தொகை வரிசையில் சிங்களவர், தமிழர், முஸ்லிம், ஐரோப்பிய–ஆசிய/ இலங்கைக் கலப்பினர், வேடர்கள் மற்றும் பிற இனக் குழுசார் பிரிவினரைக் கொண்டுள்ளது. குறித்த ஆங்கிலேயர் காலத்திற் கூட இவ்வினக் குழுவினர்கள் யாவரும் இலங்கையில் வாழ்ந்து வந்திருக்கிறார்கள். குறிப்பாகச் சிங்கள மொழி பேசுவோரிற்குக் கிட்டத்தட்டச் சமவளவான அல்லது இரண்டாவது அதிக சனத்தொகையினரால் பேசும் மொழியைக் கொண்ட குழுவினராக இன்றைய முஸ்லிம் இனக் குழுவினரும் அடங்கலாகத் தமிழ் மொழிக் குழுவினர் இருந்து வந்திருக்கின்றனர். இம்மக்கள் பற்றியோ இம்மக்கள் வாழும் நிலப்பகுதி, தாவரங்கள், விலங்குகள், கலை, கலாசாரம், சமயம், தொழில்முறைகள், நாளாந்த செயற்பாடுகள் என்பன பற்றிய எந்தத் தகவல்களும் இச்சுவடிப்படத்தில் இல்லை. மலையகத் தமிழர்கள் சிறு பதிவில் காட்டப்பட்டுள்ளனர், ஆனால் அம்மக்களின் வாழ்வியல் முறைகள் காட்டப்படவில்லை. அவர்களைக் காட்டும்போது ஏனைய மக்களிடமிருந்த களிப்பு உண்மையில் அவர்களிடமிருக்கவில்லை என்பதைப் படம் தெளிவாகக்காட்டுகிறது. சமூகத்தில் அம்மக்களுக்கிருந்த அதிகாரமற்ற வாழ்வியற் தன்மையின் பொருட்டு இயல்பாகவே களிப்பான வாழ்வியல் அவர்களுக்கு அசாத்தியமாக இருந்திருக்கும் என்பதை பார்வையாளர்களால் பெறத்தக்க வகையில் இருக்கிறதே தவிர திரைப்படக்குழுவினரின் பிரக்ஞையால் காட்டப்பட்டதல்ல எனக் கூறமுடியும். ஏனெனில் அவர்கள் களிப்பாக இருப்பதற்கான வாய்ப்பு தொழிலிடங்களில் இல்லை. இவ்விடத்தில் தான் மிகத் திறமையுடன் அம்மக்களின் சலித்துப்போன வாழ்வைக்காட்டும முகபாவனைகளைக் காட்டக்கூடாது என்பதற்காகவே முகங்களுக்கான நெருக்கமான காட்சித்துண்டங்களைத் தவிர்த்திருக்கின்றனர். இதனடிப்படையில் தேயிலைக் கூடைகளுடன் மிகச் சோர்வாக நடக்கும் அம்மக்களின் வரிசையை அவர்கள் செல்லும்போது அவர்களுக்குப் பின்புறமிருந்தெடுக்கப்பட்ட காட்சி மூலம் காட்டினர்.

ரொபேர்ட் நொக்ஸின் புத்தகத்தில்தான் இத்திரைப்படத்திற்கான மூலங்கள் சிலவற்றை எடுத்துள்ளனர் என ஏற்கனவே கூறியிருந்தேன். அப்புத்தகத்தின் முகவுரையில் வுன்னிநாட்டின் கிராமிய வாழ்வு மற்றும் தமிழரசு என்பன பற்றிய விளக்கங்களையும் வரைபடங்களையும் வழங்கியிருந்ததுடன் தீவின் வடக்கு மற்றும் கிழக்குப்பகுதிக்குள் வழிதடுமாறிப் போகையில் இவை பற்றிய தகவல்கள் கிடைத்ததாக நொக்ஸ் குறிப்பிட்டிருக்கிறார்.[32] நொக்ஸினுடைய புத்தகத்தை மூலப் பனுவலாக எடுத்தவர்கள் இவை பற்றி அறியாமலுமிருக்க வாய்ப்பில்லை. நொக்சின் புத்தகம் பிராந்தியங்கள் மற்றும் அவற்றின் சனத்தொகை முதற்கொண்டு கவனத்தில் கொண்டு வெளியிடப்பட்டிருக்கிறது.

கொழும்பு, கண்டி, நீர்கொழும்பு மற்றும் புதைந்த நகரங்களாகக் கூறப்படும் அநுராதபுரம், பொலன்னறுவை, சிகிரியா போன்ற பகுதிகள் தவிர வேறுபகுதிகள் காட்டப்படவில்லை. இன்று சுற்றுலாத் தளங்களாகக் குறித்த பகுதிகள்தான் பெரும் அரச ஆதரவுடன் இயங்குகின்றன. அவை முக்கியமான புராதன எச்சங்களைக் கொண்டுள்ளன என்பது உண்மையானவை, மறுக்கமுடியாதவை ஆனால் இலங்கையின் ஏனைய பகுதிகளான வடக்கு, கிழக்கு மாகாணங்களின் பகுதிகள் முழுவதுமாக தவிர்க்கப்பட்டுள்ளது என்பது அப்பகுதியில் வாழும் மக்களது வாழ்வியலும், புராதன எச்சங்களும், கலைவெளிப்பாடுகளும் உலக அரங்கில் ஓர் அறிமுகத்தைப் பெறும் வாய்ப்பினைக் கூடப்பெறமுடியாத அளவில் கொண்டுபோய் நிறுத்தியிருக்கிறது. அதுமட்டுமல்லாது

---

32 Silva, *Illustrations And Views of Dutch Ceylon 1602-1796*, 351-352.

சுதந்திர இலங்கையின் நிலவரங்களினைத் தொடர்ந்து பெரியளவிலான இன முறுகல்களேற்பட்டு குறித்த பகுதிகளில் பெரியளவான இழப்புகளை இன்று அவதானிக்க முடிகிறது. எனவே குறித்த தமிழ்மொழி பேசும் பல்வேறு வகையான தனித்துவங்களைக் கொண்ட இம்மக்களின கதைகள் உள்ளடக்கப்படவில்லை என்பது மிகப்பெரும் குறைபாடாகும் என்பதுடன் மையத்தில் இருப்போருக்கும் விளிம்பில் இருப்போருக்கும் சட்டகத்திற்குள்ளேயே வருவிக்கப்படாதோருக்குமான பெரும் முரண்பாட்டை திரைப்படத்தின் மீதான வாசிப்பில் விளங்கிக்கொள்ளமுடிகிறது.

சிலோனின் பாடல் இலங்கையைச் சிங்கள பௌத்த தேசமாக ஒற்றைப்படையாக முன்வைத்து உலகவரங்கில் வெளிப்படுத்தியுள்ளது. இலங்கையின் வடக்கு, கிழக்கு மாகாணங்கள் சார் பகுதிகளை விலக்கிவிட்டுப் படம் எடுக்கவேண்டுமெனில் "சிலோன் சிங்களவரின் பாடல்" என்றோ "ஆங்கிலேயரின் காலனியப்பாடல்–1" என்றோ எடுத்திருக்கலாம் என்பது இந்தப் பெயர் மூலம் வரும் முரணாக இருக்கிறது.

முடிவுரை

கலைத்துவ ரீதியில் மிகச்சிறந்த அடைவுகளைப் பெற்ற இத்திரைப்படம் ஏனைய காலனியப் பிரச்சாரப்படங்கள் போலல்லாது இலங்கை மக்களையும் அவர்களது வாழ்வினையும் அம்மக்களின் மரபு, கலை, ஆன்மீகம், மதம், சடங்கு என பல அம்சங்களை காலனியவாதிகளே விரும்பி ரசிக்குமளவில் வெளிப்பாடு செய்திருக்கிறது. ஆவணத்திரைப்படம் எனும் வகையில் திரை மொழியில் யதார்த்தத்தை ஓரளவு திரிக்காமலும் கொண்டுவந்திருக்கிறது அதே வேளை பல இடங்களில் திரிபு செய்தும் காட்டியிருக்கிறது. நாடகப் பாங்காகவுள்ள திரைப்படக் காட்சியமைப்புகள் சூழலில் நிகழ்பவற்றை அப்படியே பதியாமல் நடிக்கவைத்தும் எடுக்கப்பட்டுள்ளன என்பது தெளிவாகவே மற்றமைகளை தாம் தெரிவுசெய்த பாடுபொருளில் பதிவதற்கான முயற்சிகளாக இருக்கின்றது. சுவடிப்படுத்தும் மற்றமைகளாக உள்ளூரவரைக் கையாண்டதில் யாரைக் காட்ட வேண்டும் என்பதில் பல வேறுபட்ட கருத்தியற் தெரிவுகளும் இடம்பெற்றிருக்கிறது. எந்த சமூகமும் மொத்தத்துவமாக இருக்கமுடியாது, குறிப்பிட்ட சில கலாசார வடிவங்கள் ஏனையவற்றை விட மேலாதிக்கம் செலுத்தும் பெரும்பான்மையுள்ளதாக இருக்கும், இந்த கலாசாரத் தலைமைத்துவத்தின் வடிவத்தையே கிராம்சி "மேலாண்மை" என அடையாளம் கண்டார். தொழிற்றுறை மேற்கின் கலாசார வாழ்வினைப் புரிந்துகொள்வதில் தவிர்க்க முடியாத கருத்துருவாக இது இருப்பதாக எட்வட் செய்த் கூறுகிறார்.[33] இந்த மேலாண்மை காலனியவாதிகளுக்கு சுதேசிகள் மீதான பார்வையிலும் சுதேசிகளுக்கு தங்களுக்குள்ளிருக்கும் ஒவ்வொரு அதிகாரப் படிநிலையிலுமிருக்கிறது என்பதை குறித்த திரைப்பட வாசிப்பில் பெறமுடிந்தது.

33 Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, 7.

உசாத்துணை

Animot. "Animot. The other Philosophy." accessed on 15.5.2021. Animot. The other Philosophy

Clair, Robin Patric. "The changing story of Ethnography." chapter 1(1-26), accessed on 15.5.2021. https://www.researchgate.net/publication/242613784_The_Changing_Story_of_Ethnography.

Colonial film: moving images of the British Empire. "Song of Ceylon." accessed on 27.5.2021. http://www.colonialfilm.org.uk/node/486.

Collins Dictionary. "Eroticism." accessed on 12.05. 2021. https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/eroticism.

Curthoys, Ann. and Lake, Marilyn. "*Connected Worlds: History in Transnational Perspective.*" Australia: National University press, 2004.

Franklin D. Roosevelt Presidential Library & Museum. "The pare lorentz center." accessed on 27.5.2021. https://www.fdrlibrary.org/the-pare-lorentz-center.

Merriem Webster. "Travelogue." accessed on 04. 05. 2021. https://www.merriam-webster.com/dictionary/travelogue.

Morris, Peter. "Re-thinking Grierson: the ideology of John Grierson." accessed on 27.5.2021. https://wwwmcc.murdoch.edu.au/readingroom/hfilm/MORRIS.html.

Said, Edward W. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient.* India:Penguin books,1978, reprinted in 2001.

Silva, R. K de. and Beumer, W. G. M. *Illustrations And Views of Dutch Ceylon 1602-1796.* London : Serendib Publishers, 1988.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?" accessed on 27.5.2021. Spivak CanTheSubalternSpeak.pdf (nau.edu).

Staszak, Jean-Francois. "Other, otherness, International Encyclopedia of Human Geography." 2008, Elsevier. accessed on 27.5.2021. Other/otherness (unige.ch).

You Tube: Travel film Archive. "The Song of the Ceylon(1934)." accessed on 02. 03. 2021. https://youtu.be/pRjNj8LkH5s.

சனாதனன், தா. "பிறரை உற்றுப்பார்த்தல்: லயனல் வென்ற் மற்றும் டேவிட் பெயின்ரரின் ஓவியங்களில் ஆண்தேகம்." பனுவல். கொழும்பு: சமூக பண்பாட்டு உயர் கற்கைகளுக்கான கொழும்பு நிறுவனம், 2008.