රූපය, ඡායාරූපය සහ එහි සමාජ සන්නිවේදනාත්මක සංලක්ෂණ

ඡායාරූප කලා ව්‍යවහාරයේ යටිපෙළ කියැවීමක්

ආචාර්ය සේන නානායක්කාර

''අපට හදට යන්නට බැරි ය. එහෙත්, ඔබ අප එහි කැටුව ගියේ ය. ඇමීබාවෙකුගේ ඒඩ්ස් රෝගකාරකයෙකුගේ ක්‍රියාකාරකම් අපට දැකගන්නට බැරි ය. එහෙත්, ඔබ ඒවා අප ඇස් හමුවේ පෙන්වා දුන්නේ ය. ඡායාරූපය, ඔබ විශ්වය විනිවිදින සන්නිවේදකයෙකි''[1]

ඡායාරූපය පිළිබඳ නිර්වචන හෝ අර්ථ නිරුක්ති සිය දහස් ගණනින් තිබෙන්නට පුළුවන. ඒවා විවිධ විද්වත් සමීකරණ හා න්‍යායයන් ඔස්සේ නිෂ්පන්න හඳුන්වාදීම් විය හැකි ය. විවිධ මතවාද හා දෘෂ්ටි කෝණ ඊට පසුබිම් වී තිබෙන්නට ද පුළුවන. ඒ නිසා ම ඒවා එකිනෙකට වෙනස් ගැඹුරු පුළුල් මෙන් ම වඩාත් සංකීර්ණ ද විය හැකි ය.

මා මෙහි මුලින් ම උද්ධෘත කොටගත්තේ එබඳු විදග්ධ අර්ථ නිරූපණයන් අතර, එසේ නොවන, එහෙත්, ඉතා නිවැරදි සුපැහැදිලි හඳුන්වාදීමකි. ඡායාරූප කලා සාහිත්‍යය තුළ මෑතකාලීන ව කියවන්නට ලැබුණු වඩාත් ම සරල මෙන් ම හරවත් රූපකාර්ථවත් අර්ථ නිරූපණය මම ඒ තුළ දකිමි. එහි, ඡායාරූපය අමතනු ලබන්නේ මා විසින් නැත්නම් ඔබ විසින් විය හැකි ය. එසේත් නැත්නම් ඒ ඇමතුම මුළු මහත් රසික පරපුර විසින් කරන ලද්දක් වෙයි. ඒ කෙබන්දක් වුව ද ඡායාරූපයෙහි ප්‍රබලතාව, ශක්‍යතාව හා සාඵල්‍යතාව පමණක් නොව සමාජ සමීපතාව ද ඒ තුළ මැනැවින් ප්‍රතිරූපණය කෙරෙන බව අවධාරණය කළ හැකි ය.

''රූපය'' වූ කලී ඡායාරූපයේ වංශ කථාව තුළ එන එහි මූලික පදනම යි. එය සරල රේඛාවක්, වෘත්තයක්, තිතක් හෝ වෙනත් ත්‍රිමාණ වස්තුවක් විය හැකි ය. ඇඳක්, පුටුවක්, මේසයක් හෝ ගහ කොළ ඇළදොළ හෝ සතෙක් සිව්පාවෙක් හෝ මනුෂ්‍යයෙක් ද විය හැකි ය. එසේත් නැත්නම්, දෘශ්‍යමාන නොවන අජීවී චිත්ත රූපයක් හෝ හුදු හැඟීම් මාත්‍රයක් ද විය හැකි ය. එකී හැඟීම් මාත්‍රය කෙරෙහි විෂය වන්නා වූ ඉන්ද්‍රිය රූප, ඔහුගේ පරිකල්පනය තුළ ම සංසරණය වීමෙන් ගොඩනැගෙන අන්තර්වර්තී පුද්ගල සන්නිවේදනයෙහි (Intrapersonal Communication)[2] ආනුෂාංගික චෛතසිකයක් ලෙස ද රූපය හැඳින්විය හැකි යි.

එක් පුද්ගලයෙක් තම සිත තුළ ස්වයං ව ගොඩනගාගන්නා හැඟීම් මාත්‍රය ඊට පදනම් වෙයි. ඇස, කණ, නාසය, දිව හා සම යන පංචේන්ද්‍රියයන් කරණකොටගෙන විෂය කොටගන්නා හැඟීම් හා දැනීම් ඇතුළත් සංජානනයන් (Perception) ඒ සඳහා මූලාශ්‍ර වෙයි. දෘශ්‍යය, ශ්‍රව්‍යය, ආඝ්‍රාණය, රසය හා ස්පර්ශය ආදී ජීවවිද්‍යාත්මක ක්‍රියාවලි (Biological aspects) මගින් ග්‍රහණය කරගනු ලබන සංවේදිත හරහා ලබන උත්තේජන (Motivation) ඊට අයත් ය. ඇස මුල් කොටගත් පෙනීම හා බැලීම (Sight and Seeing) පූර්වෝක්ත මාතෘකාවෙහි ලා වඩාත් අදාළ විෂය පාර්ශවය ලෙස අවධානයට ලක් කෙරේ.

ඒ අනුව, යම් කිසි රූපයක් පෙනෙන්නේ ඇසට ය. පළමුව එය ඇසේ දෘෂ්ටි විතානය මත පතිත වෙයි. රූපය ද්විමාන හෝ ත්‍රිමාණ ද විය හැකි ය. එය දෘශ්‍යමාන නිමේෂයේ දී ඇසත්, මොළයත් අතර ගොඩනැගෙන චෛතසික ස්වභාවය විසින් යම් කිසි අර්ථ සම්පාදනයක් සිදු කරනු ලබයි. එකී අර්ථ සම්පාදනය කරනු ලබන්නේ අදාළ රූපයෙහි හෝ වෙන යම් මූලයක් තුළ අඩංගු සංඥා කරණකොටගෙන ය. මෙහි දී අපට විෂය වනුයේ රූපය වන බැවින් ඊට අදාළ සංඥා හා සංකේත (Signals and Symbols) පිළිබඳ ගැඹුරින් සාකච්ඡා කළ යුතු ය. සංඥාර්ථ විද්‍යාව හෙවත් සංඥාර්ථවේදය (Semiology)[3] යනුවෙන් හඳුන්වන ගැඹුරු න්‍යායික පදනම තුළ මෙය වඩාත් හොඳින් විස්තර කෙරේ.

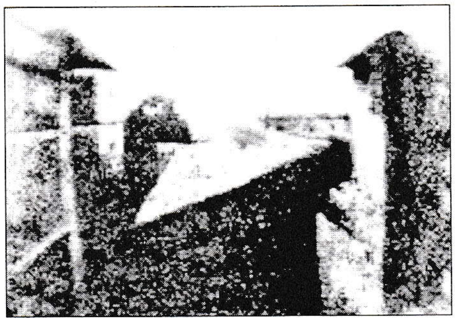
ඡායාරූපකරණයට (Photography) අනුව එහි භාෂාව ගොඩනැගෙනුයේ ආලෝකය හා අඳුර, සුදු කළු හෝ වර්ණ සංයුතිය, කැමරා කෝණය, නිශ්චිත එල්ලය, කේන්ද්‍රීය අරමුණ කුළුගැන්වීම, වස්තු සංවිධානය හා නිවැරදි තත්පරය තෝරාගැනීම යන ශිල්පීය නිශ්චිත භාවයන් මත ය. එනම්, සංඥා හා හැඟවුම් ලෙස ඒවා ක්‍රියාකිරීමෙන් සරල හෝ සංකීර්ණ ස්ථාවර අර්ථ සමුදායක් එයින් ප්‍රකාශ කෙරෙන බව ය. රූපය ප්‍රමුඛ සිනමාවට සුවිශේෂ ව මෙය වඩාත් ගැඹුරින් සාකච්ඡාවට ලක් ව ඇති බවක් පෙනේ.

සංඥාර්ථ විද්‍යාවේ පුරෝගාමී පර්යේෂකයා ලෙස ප්‍රකට ෆර්ඩිනැන්ඩ් ඩී. සොසියේ (Ferdinand De Saussure, The Pioneer of the concept of Semiology)[4] දක්වන ආකාරයට මෙය සුවිශේෂ කොටස් දෙකකට බෙදේ. එනම් සංඥා කාරකය හා සංඥා කෘත්‍යය (Signifier and Signified) නැත්නම් හැඟවුම් කාරකය (Signifier) හා හැඟවුම් (Signs)ලෙසිනි.

ඡායාරූපයේ ඓතිහාසික ක්‍රම විකාශනය හා එහි මූලිකතම පසුබිම් ස්වරූපයන් පිළිබඳ ප්‍රත්‍යවේක්ෂණය මේ සම්බන්ධයෙන් බොහෝසෙයින් අදාළ ය. ඡායාරූපය සම්බන්ධ කතිකාවේ දී සෙවනැල්ල හා පිළිබිඹුව වඩාත් සුවිශේෂ වන්නේ මෙහි දී ය. පෙනීම මූලික කොටගන්නා හැඟීම් කරණකොටගෙන රූපය පිළිබඳ විඥ්ඥාණය මානවයා අතර තහවුරු වූ

බව ඓතිහාසික කරුණු ගවේෂණයේ දී පෙනීයයි. සෙවනැල්ල හා පිළිබිඹුව පදනම් කොටගනිමින් අර්ථ ප්‍රකාශනය පිණිස ආලෝකමය රූප මැවීම පිළිබඳ සමාජ ක්‍රියාවලිය ඇරඹෙන්නේ එහි දී ය.

චීනය ප්‍රමුඛ ඈත පෙරදිග රටවලින් ව්‍යාප්ත වූ සෙවනැලි නාටක ක්‍රමය මූලාශ්‍ර කොටගත් ඡායා රූකඩ ක්‍රමය ලොව පුරා ශීඝ්‍රයෙන් ප්‍රචලිත විය. හඳුනාගත් අවධියේ එය යුරෝපා රටවල ප්‍රචාරය වූයේ චීන ඡායාව (Ombre Chionise) ලෙසිනි.[5]



ඡායාරූපය නම් දරුවා උපන් වග...
නීප්සේගේ පළමුවන ඡායාරූපය - 1826

ඇරිස්ටෝටල්, ෆ්‍රැන්සිස් බේකන්, ලියනාඩෝ ඩාවින්චි හා තවත් බොහෝ පුරෝගාමී පර්යේෂකයින්ගේ පරිශ්‍රමයන් මූලාශ්‍ර කොටගනිමින් ඡායාරූපයෙහි මූලික ක්‍රියාකාරීත්වයන් හෙළිදරව් කෙරිණි. එය කූටප්‍රාප්තියට පත්වූයේ 1826 දී ප්‍රංශ ජාතික ජෝශප් නිසොපොර් නීප්සේ විසින් පළමුවන ඡායාරූපය ලෝකයට හඳුන්වාදීමෙනි.

ඔහු සිය නිවසේ උඩු මහලේ කවුළුවකින් දුටු එළිමහන් දර්ශනයක් සාර්ථක ව ප්‍රතිරූපණය කොටගෙන තිබුණි. එය හුදෙක් රසායනික වත් පිළිවෙත් සමුදායක් ඔස්සේ ස්ථාවර ලෙස රූපය ග්‍රහණය කරගැනීමක් බවත්, ඡායාරූපකරණ වංශ කතාවේ සුවිශේෂ සන්ධිස්ථානයක් බවත් අවධාරණය වේ.[6] නීප්සේගෙන් (1765-1833) පසු ප්‍රංශ ජාතික ලුයිස් ජැක් මැන්ඩේ ඩැගියුරේ (1789-1851) හා බ්‍රිතාන්‍ය ජාතික හෙන්රි ෆොක්ස් ටැල්බොට් (1800-1877) ආදීන්ගේ පර්යේෂණාත්මක අධ්‍යයනයන් එහි ශීඝ්‍ර වර්ධනයට මං පෑදූ බවට ඉතිහාසය සාක්ෂි දරයි.

ඒ අනුව, 1839 ඩැගියුරේ ක්‍රමයෙහි නිෂ්පාදනයක් වූ මිනිස් රුවක් සහිත ප්‍රථම එළිමහන් දර්ශනයක ඡායාරූපය ද,[7] 1842 ජුනි 04 වන දින The Illustrated London News පුවත්පතේ මුල් පිටුවේ පළ කෙරුණු බ්‍රිතාන්‍යයේ වික්ටෝරියා මහරැජින ඝාතනය කිරීමේ උත්සාහයක් පිළිබඳ කියැවෙන ඡායාරූපය ද වඩාත් වැදගත් සන්ධිස්ථාන වෙයි.[8] සාමාන්‍ය කැමරාවකින් ලබාගත් ඡායාරූපය, චිත්‍ර ශිල්පියකු මගින් රේඛීය අනුවර්තනයකට හරවා උලෑඟිකාරක ක්‍රමයට සියුම් ලී අච්චුවකට ගෙන මුද්‍රණය කිරීමෙන් එය පළකොට ඇති බව පොත පතෙහි සඳහන් ය.[9]

ඒ, රූපය ඡායාරූපය බවට පත්වීමත් එය සුවිශාල ග්‍රාහක කොට්ඨාසයක අවධානය ආක්‍රමණය කොටගන්නා මාධ්‍ය උපාංගයක් බවට පෙරළීමත් සම්බන්ධ මුල්කාලීන තොරතුරුවලින් අංශු මාත්‍රයකි.

කේන්ද්‍රීය මාතෘකාවට අනුව ගත් කල එයින් සිදුව ඇත්තේ සමාජ සන්නිවේදනාත්මක විපර්යාසයකි. මන්ද යත්, සංකේත හා සංඥා හුවමාරුවීම මගින් සිදුකෙරෙනුයේ සපුරා සන්නිවේදන ක්‍රියාදාමයක් ය යන්න අතිශයෝක්තියක් නොවේ. තෝමස් එච්. ස්ටයින්ෆට් නම් විචාරකයා පෙන්වා දෙන්නේ සන්නිවේදනය වූ කලී අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් හඳුනා ගන්නා ලද සංඥා හා සංකේත හුවමාරු ක්‍රියාවලියක්[10] ලෙස යි. පූර්වකාලීන මානවයින් තුළ එය ක්‍රියාත්මක වූයේ සංකේතාත්මක සන්නිවේදනයක්[11] (Symbolic Communication) ලෙස යැයි විද්වතුන් පවසන්නේ එබැවිනි.

උතුරු ප්‍රංශයේ ලැස්කෝ, කෝගුල්, පොන්ඩිගෝම් ආදී ලෙන් සිතුවම් හා ස්පාඤ්ඤයේ අල්ටමීරා, මෙරෙල්ලා ඩෙලා හා දොරෝදොඤ්ඤෝ ආදියෙහි ලෙන් සිතුවම් නිරීක්ෂණය කිරීමේ දී ප්‍රකට කෙරෙන සන්නිවේදනාර්ථයන් මේ පිළිබඳ බොහෝ තතු හෙළි කරයි.[12] දකුණු අප්‍රිකාවේ බුෂ්මන් ගෝත්‍රික ප්‍රතිරූපණ හා ඕස්ට්‍රේලියාවේ ඇබොරිජින් ජනකලා ප්‍රතිරූපණ ද මෙහි දී වැදගත් වෙයි. බයිසන්, රේන්ඩියර් හා වයිල්ඩ් හෝස් ආදී සිව්පාවුන්ගේ රූප සහිත තවත් බොහෝ මිනිස් ක්‍රියාකාරකම් රැසක් පිළිබිඹු කෙරෙන රූප පද්ධතියක් ඒ තුළ කුළුගැන්වෙයි. සතුන් හඹායාම, පහරදීම, මෙවලම් භාවිත කිරීම, දඩයම ආදී බොහෝ දේ එහි නිරූපිත ය. ඉර හඳ තරු ගහ කොළ හා වැස්ස ආදිය ද එහි විද්‍යමාන ය. කාලීන සමාජ රටාවට අනුකූල සංකේතානුසාරී සන්නිවේදනයක් ඉන් අපේක්ෂා කළ බව හෙළිදරව් කෙරේ.[13] එසේනම්, රූපය කරණකොටගෙන එකී ශක්‍යතාව පිළිබිඹු වන්නේ කෙසේ දැයි මෙහි දී විග්‍රහ කළ යුතු ය.

රූපමය සන්නිවේදනය (Visual or Picturial Communication) යන්න නූතන ජන සමාජය තුළ බෙහෙවින් සංවාදයට ලක්වූවකි. සමස්ත මානව සමාජයේ අරමුණු හිතුවක්කාරී ලෙස වෙනස් කරන්නට ඊට හැකියාව ලැබී ඇති බවත්, විටෙක එය, සමාජය විකෘති කිරිමෙහි ලා වන වඩාත් බලපෑම් සහගත සාධකය (The most effectful fact to distort society) බවට පත්ව ඇති බවත්[14] බොහෝ අයගේ චෝදනාවක් වෙයි. “What you see is what you think” නමින් පර්යේෂණාත්මක ලිපියක් සපයන ඩයනා වෝක්මන් නැමැති සන්නිවේදන විශාරදවරියගේ අදහස වනුයේ නූතන රූප මාධ්‍යය විසින් ආදරය, ලිංගිකත්වය හා වගකීම් පිළිබඳ නොසැලකිලිමත් භාවයක් සමාජය තුළ ව්‍යාප්ත කරනු ලබන බව යි.[15]

මේ ආකාරයෙන් හෝ ඊටත් වඩා මෙය සමාජයට හානිකර බව පෙන්වන සමීක්ෂණ වාර්තා අපමණ ය. ඒ පිළිබඳ සාක්ෂි සපයන විද්වත්

විද්‍යාර්ථීන් ද අපමණ ය. මහාචාර්ය මැක්ස් එෆ් මිලිකන්, මහාචාර්ය ජේම්ස් ඩී. පැලෝ, මහාචාර්ය විල්බර් ශ්‍රාම්, මහාචාර්ය ලෙනාඩ් ඩී. එරන්, ආචාර්ය සැලී වෝර්ඩ්, හැරී ජේ. ස්කෝනියා, කාල් මැන්හයිම්, මයිකල් නොවාක්, නීල් පොස්ට්මන්, ජැක් ලයිල් හා එඩ්වින් බී. පාකර් ආදීන් ඒ අතර සමහරෙක් පමණි.

උක්ත පර්යේෂක මතවාදවලට අනුව රූපය වූ කලී මිනිස් සිත හා ඓන්ද්‍රිය ව බැඳුණු මානව විද්‍යාත්මක හා ජීව විද්‍යාත්මක අවශ්‍යතාවකි. එය මිනිස් සිතෙහි ආත්මීය භූගෝලය සකස් කරන අච්චුවක් බවට ස්ඵුට කෙරෙන වඩාත් වැදගත් ම හා ශෝචනීය ම සාක්ෂිය හමුවන්නේ ජර්මනියේ ඩසල්ඩෝස් අධිකරණය හමුවේ ඇමෙරිකානු ජාතික විලියම් ග්‍රීච්ට එදිරි ව විභාග කෙරුණු නඩුවේ වාර්තාව තුළිනි.

තත්පර නවයක් ඇතුළත සිය බිරිඳත්, දරු දෙදෙනාත්, මෙහෙකරුවනුත් ඇතුළු නව දෙනෙක් අමු අමුවේ ස්වයංක්‍රීය අවියකින් ඝාතනය කළ විත්තිකරු, අවසානයේ වරදකරු බවට පත්කෙරිණි. අනතුරු ව විනිශ්චයකාරවරයාගේ දැනුම්දීම වූයේ අවසානයේ කීමට යමක් වේනොත් ගරු අධිකරණය හමුවේ ප්‍රකාශ කරන්නට ඔහුට අවසර ලැබෙන බව ය. මේ ඔහුගේ පිළිතුර විය.

> ''ස්වාමීනි, මා මේ කිසිවක් කිසි ම අරමුණක් ඇතිව කළ ඒවා නොවේ. එවේලේ කුමක් වූවා දැයි මම නොදනිමි. සැබැවින් ම, ඔවුන් මැරුම් කෑවේ මා අතිනි. ඒ මගේ විකෘතිකර ආශාවල් නිසා. මගේ සිත තුළ ඒ ආශාවල් ගොඩනැගූ ජඩ වෙළෙඳුන්ට මම ශාප කරමි. පළමුව උන් මරා දැමිය යුතු යි.''[16]

විකල් වූ සිතින් යුතුව ඔහු විසින් කරන ලද සාපරාධී මිනිස් ඝාතනය හේතුවෙන් ඔහු වරදකරු විය. බර්ලින් අගනුවරට යාබද රයින් ගඟ අසබඩ පිහිටි ඔහුගේ තෙමහල් නිවස රහස් පරීක්ෂකයන් විසින් පරීක්ෂා කරන ලදී. ඔහුගේ පෞද්ගලික කාමරයේ බිත්ති වසාගත්, රාක්කවලත්, බිමත්, ඇඳ පුටු මේස උඩත් තිබූ වීඩියෝ චිත්‍රපට, කැසට්, ඡායාරූප, පොස්ටර් ඇතුළු සියලු දේ අතිශය කාමුක, බිහිසුනු අවි රැගත්, ලේ වැගිරෙන, ලිංගික අපරාධ සහිත ඒවා විය. විසි වසරක් පුරා ඔහු ඒවා සමීප ව ඇසුරු කළ බවත්, දවසේ වැඩි කාලයක් ඒවා කෙසේ හෝ භාවිත කරන්නට පෙළැඹුණු බවත් පාපෝච්චාරණයේ දී ඔහු පවසා තිබිණි. රූපය හා සම්බන්ධ නෛතික ඉතිහාසය තුළ මෙකී සිද්ධිදාමය වඩාත් සුවිශේෂ වනුයේ එය එතරම් ම බලපෑම් සහගත සමාජ සාධකයක් බව සපුරා ඔප්පු වූ නිසාවෙනි.

රූපය එතරම් ම ප්‍රබල නම් එය මුල් කොටගත් ඡායාරූපය කෙබන්දක් විය යුතු ද? එක්සත් ජාතීන්ගේ අධ්‍යාපනික විද්‍යාත්මක හා සංස්කෘතික

සංවිධානයේ (UNESCO) නිර්නායකයන්ට අනුව එය ඍජු සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් නොවේ.[17] නමුත්, පුවත්පත් හා සඟරා ප්‍රමුඛ තවත් බොහෝ මුද්‍රිත මාධ්‍ය සඳහා අත්‍යවශ්‍ය උපාංගයක් ලෙස එය සුවිශේෂ වෙයි.

එපමණක් නොවේ, ඡායාරූපය බිහිවී තවමත් සියවස් දෙකක් වත් ගත වී නැත. නමුත්, කොතෙක් ප්‍රබල ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය සන්නිවේදන මාධ්‍ය බිහිවුව ද, ඡායාරූපය විසින් හිමි කරගනු ලබන සර්වව්‍යාපී බව හා සාර්වත්‍රික බවක් වෙනත් මාධ්‍යයකට ආරෝපණය කරගැනීම අපහසු ය. එනම්, එය අනාගත විශ්ව ගම්මානයේ සමස්ත මානවයින් සතු පොදු ආමන්ත්‍රණය බවට පත්වෙමින් ඇති බව ය. සීමිත ජන කොටසකට පමණක් ගෝචර විවිධ භාෂා හා සන්නිවේදනාත්මක කඩඉම් අතර ඡායාරූපය පොදු මානව හිමිකමක් බවට පත්වෙමින් පවතී.

එබැවින්, මානව සමාජයේ රූපමය විඥ්ඥාණය තහවුරු කිරීම හෙවත් දෘශ්‍ය රූප සාක්ෂරතාව (Visual Literacy) වැඩි දියුණු කිරීම අත්‍යවශ්‍ය කාලීන මෙහෙවරක් කොට සැලකිය යුතු ය. එහි සමාජ සන්නිවේදනාත්මක සංලක්ෂණයන් පිළිබඳ ගැඹුරින් ගවේෂණය කිරීමේ දී ඡායාරූපයේ නූතන ව්‍යවහාරික ස්වභාවය පිළිබඳව ද පුළුල් ලෙස අවධානය යොමු කළ යුතුව ඇත. ඒ සඳහා අත්‍යවශ්‍යයෙන් කළ යුතු වන්නේ එහි සමාජ භාවිතය පිළිබඳ විමර්ශනය කිරීම යි.

ඡායාරූප ශිල්පියා (Photographer) එහි මුඛ්‍යතම භූමිකාව නිරූපණය කරයි. ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් ලෙස එහි පවත්නා සුවිශේෂතම අනන්‍යතා සුරැකි ව තහවුරු කළ යුත්තේ ඔහු විසිනි. ඡායාරූප ශිල්පියා රූප විඥ්ඥාණය සහිත කලාකරුවකු ලෙස නම් කෙරෙන්නේ එහි දී ය. රූපමය සාක්ෂරතාව පිළිබඳ ඔහු සතු දැනුම හා අවබෝධය (The sense and knowledge on visual literacy) එහි දී වඩාත් වැදගත් වෙයි. ඒ අනුව ඔහුට පැවරෙන වගකීම සුළු පටු නොවේ. එකී සුවිශේෂ කලාව තුළ පවත්වාගත යුතු සකලවිධ රුවගුණ තේජස සහිත සජීව බව ඔහු අතින් ම ප්‍රදානය විය යුතු ය.

ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප කලා සම්මේලනයේ (FIAP) අනුශාසකත්වයෙන් ශ්‍රී ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය විසින් පවත්වන ලද 2008 ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප ප්‍රදර්ශනයේ තරග විනිශ්චය සඳහා ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණි ඉන්දියානු ජාතික මහාචාර්ය සුබ්‍රතෝ රායි විසින් මේ පිළිබඳව කරන ලද ප්‍රකාශයක් වෙත අපේ අවධානය යොමුකරමු.

> "කැමරාවකට කළ හැක්කේ කාචය ඉදිරිපිට පවත්නා භෞතික ස්වරූපය පිටපත් කිරීම ය, යන මතයට මම එකඟ වෙමි. එවන් පිටපතක් කලාත්මක වටිනාකමකින් යුක්තවීමට නම් එහි යම් නැවුම්

> බවක්, අර්ථාන්විත බවක් හා වින්දනාත්මක ගුණයක් ද තිබිය යුතු යි. කැමරාව යනු මේ කිසිවක් ගැන කිසිදු වැටහීමක් ඇති හෝ ඊට ස්වීය මැදිහත්වීමක් කළ හැකි ආම්පන්නයක් නොවේ, එබැවින්, What is Photography ? යන පැනයට පිළිතුරු දිය හැක්කේ කැමරාවට නොව, ඒ පිටුපස සිටින මිනිසාට ය.''[18]

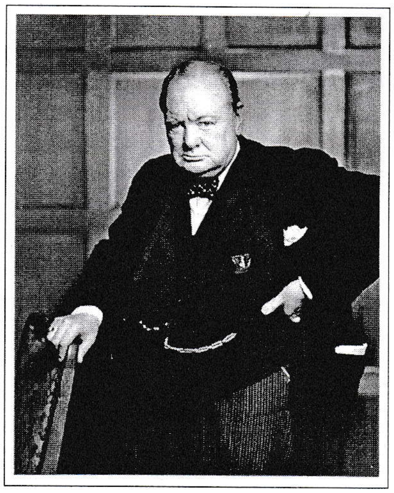
උක්ත ප්‍රකාශය තුළ දැක්වෙන පරිදි කැමරාව හුදෙක් යාන්ත්‍රික මෙවලමක් පමණි. නමුත්, ඒ පිටුපස සිටින්නා වූ කලී යම්කිසි අර්ථමය ඉලක්කයක් ඔස්සේ (Through the meaningful target) ක්‍රියාකරන මානවයෙකි. ඔහු තුළ පවත්නා ඉන්ද්‍රියමය තත්වයන් (Personal situation) සමාජ අත්දැකීම් (Social experience) හා ඔහු විසින් අනුගමනය කරනු ලබන නිර්මාණාත්මක ප්‍රවේශයන් (Creative approaches) ආදිය අදාළ කෘතියේ සාර්ථකත්වය කෙරෙහි ඍජු ලෙස බලපායි. පූර්වෝක්ත කාරණයෙහි තහවුරුවක් සහිත තවත් සංනිදර්ශනයක් මෙසේ උපුටා දක්වමු.

> ''මෙහි ප්‍රතිඵලය මුළුමනින් ම තීන්දු වන්නේ ශිල්පියාගේ පරිකල්පන ශක්තිය හා නිර්මාණශීලීත්වය මත වේ. එනම්, රූප ප්‍රකාශනයක සන්නිවේදනාත්මක වටිනාකම් හඳුනාගැනීමේ දී අපට වැදගත් වන්නේ එම මාධ්‍යයේ තාක්ෂණ ක්‍රියාකාරකම් නොවේ. ජීවවිද්‍යානුකූල ව ලබාගත හැකි, මානවවිද්‍යානුකූල ව හඳුනාගත හැකි, සමාජවිද්‍යානුකූල ව විග්‍රහ කළ හැකි හා සෞන්දර්යාත්මක ව වින්දනය කළ හැකි සංජානනීය ප්‍රවේශයන් ය.''[19]

ඡායාරූප ශිල්පියා මේ පසුබිම හඳුනාගත යුතු ය. කිසිවක් රූපයට නැගීමේ දී ඔහු තුළ පවත්වා ගත යුතු නිර්මාණාවබෝධය හෙවත් හඳුනා ගැනීමේ ශක්‍යතාව (Awareness ability) වඩාත් වැදගත් ය. දැකීමත්, බැලීමත් අතර වෙනස පිළිබඳ තාර්කික පදනම කුළුගැන්වෙන්නේ මෙහි දී ය. ඡායාරූප ශිල්පියා දකින්නෙක් නොව, විමසුම් ඇසින් සියුම් ව බලන්නෙකි. අර්ථමය විඥ්ඥාණයක් සහිත බලයක් තහවුරු කෙරෙනුයේ එකී විමසා බැලීම තුළිනි. මන්දයත්, දැකීමේ දී හටගන්නා ජෛව මානසික ස්වරූපයන්ට වඩා බැලීමේදී ක්‍රියාත්මක වන ජෛව මානසික ස්වරූපය වෙනස් ය. එය අරමුණු සහගත ය. සමාජ අත්දැකීම් හා පරිකල්පනය ඔස්සේ අරුත් ග්‍රහණය කරගැනීමක් ඒ තුළ සිදු කෙරේ. අදාළ කෘත්‍යයේ අර්ථෝද්දීපනය උදෙසා වන ශිල්පීය ක්‍රමවේද ප්‍රවණතා අනුගමනය කෙරෙනුයේ ද ඒ අනුව ය.

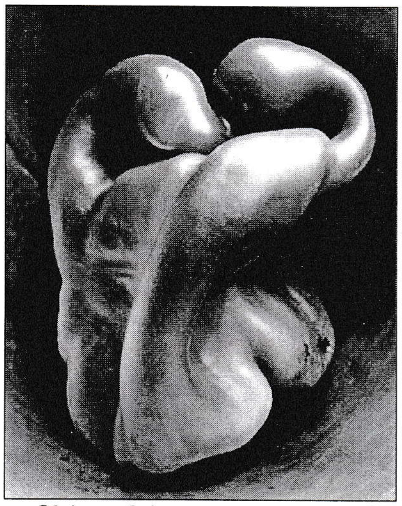
''රූපය අර්ථවත් වනුයේ ඒ පිටුපස සිටින දාර්ශනික කවියා නිසා ය'' යන ප්‍රකාශය පිළිබඳ අප බරපතල ලෙස විශ්වාස කරනුයේ එබැවිනි.

සම්භාව්‍ය ඡායාරූප කලාවේ පරමාදර්ශී කෘති රාශියක් බිහි කළ ඇමෙරිකානු ජාතික එඩ්වර්ඩ් වෙස්ටන්ගේ (1886-1958) බොහොමයක්

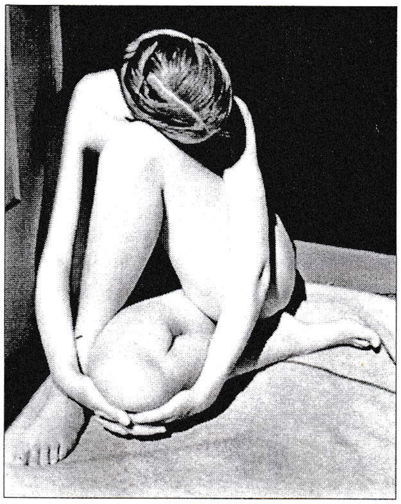


චර්චිල්..... අළු යට ගිනි අනාවරණය
සේයාරුව : යූසුෆ් කාෂ් - 1941

අජීව වස්තු ඡායාරූප (Still life photographs), නග්නරූප (Nude) හා ආලේඛ්‍යකරණ (Portraitures) තුළ පූර්වෝක්ත සාධනීයතා කැටිව තිබිණි. ඔහුගේ මාළුමිරිස් කරල, වැසිකිළිය, මුහුදු බෙල්ලා හා නිරුවත් කත ආදී ඡායාරූප ඒ අතර විශිෂ්ටත්වයට පත්විය. සරල ස්වභාවිකත්වය ඉක්මවූ නිර්මාණශීලී පරිකල්පනයක් ගොඩනැගීම මේවායේ සුවිශේෂත්වය යි. යූසුෆ් කාශ් (Yousuf Karsh) විසින් 1941 දී දෙවන ලෝක සංග්‍රාමයට අදාළ ව ගන්නා ලද අගමැති වින්ස්ටන් චර්චිල්ගේ ආඥාදායකත්ව මුහුණ සහිත ඡායාරූපය ද එවැන්නකි. හුදෙක් ඇසට ගොදුරු වන බාහිර සාටෝපය වෙනුවට ගැඹුරු රූප විඥ්ඥාණය ද එය ඉක්මවූ අර්ථ විඥ්ඥාණය ද සඳහා අවශ්‍ය සංජානනමය පසුබිම එහි අන්තර්ගත වෙයි. සැබැවින් ම, මෙය දුෂ්කර ව්‍යායාමයක ප්‍රතිඵලයක් විය හැකි ය.

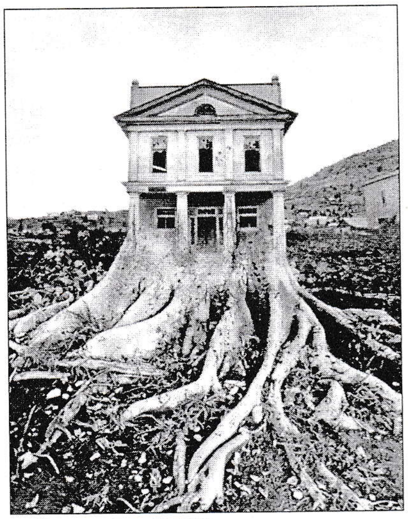


මාළුමිරිස් කරලකින් මතු වූ මානව රූප
සේයාරුව : එඩ්වඩ් වෙස්ටන් - 1927



වසං කෙරුණු ශෘංගාරයක චමත්කාරය
සේයාරුව : එඩ්වඩ් වෙස්ටන් - 1927

එහි දී ඊට පැවරෙන සමාජ කාර්යභාරය හෝ ඉන් ඉටුකෙරෙන සන්නිවේදන මෙහෙවර පිළිබඳ නොසලකා හැරිය නොහැකි ය. ඉතා ම සංකීර්ණ යැයි සැලකෙන්නා වූත්, අර්ථ විවරණය වඩාත් දුෂ්කර යැයි සිතෙන්නා වූත් මනෝභාවයන් කෙරෙහි සමාජ අවධානය යොමුකරවා ගැනීමේ ශිල්පීය ක්‍රමවේදයක් බවට ඡායාරූපය පත්වෙයි. එහි දී භාෂාමය සීමාවන් සුමට ලෙස සමතික්‍රමණය කොට රූපමය වශයෙන් නව අරුත් සම්පාදනය හා ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීම ද මෙ මගින් සිදුකෙරේ.



නැති නෑදෑකම් ඇති කිරීම...
සේයාරුව : බෙක්ස් බොට්ස්

සුසාධිත චිත්‍ර නිර්මාණයක මෙන් එම අරුත් වඩාත් සියුම් හා ගැඹුරු ද විය හැකි ය. නැත්නම් සුභාවිත ගීතයක මෙන් සිත් අලවනසුළු රිද්මයානුකූල විය හැකි ය. සන්නිවේදනාර්ථ ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් ලෙස එය ගෝචර වනුයේ එපරිද්දෙනි. එය තවදුරටත් කලාවක් ලෙස පිළිගැනෙන්නේ මානව චින්තනයෙහි ලා සියුම් ලෙස බලපෑම් කළ හැකි වින්දනාත්මක අගයයන් හා බැඳුණු කල ය.

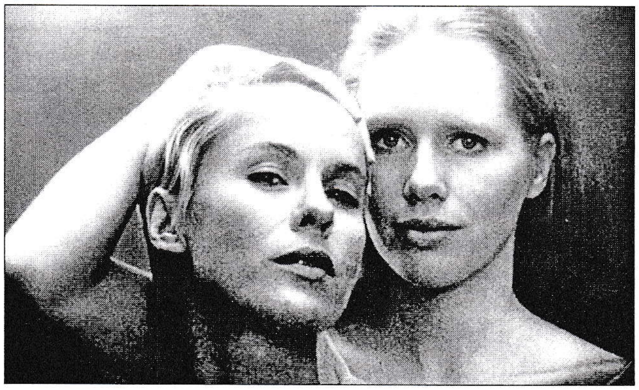
ඡායාරූපය කලාවක් ලෙස සලකා බලද්දී බොහෝ කලාවන්ට පොදු ක්‍රමශිල්ප හා සන්නිවේදනමය ලක්ෂණ මීට ද අනන්‍ය ය. විටෙක එය සංකීර්ණ ස්වරූපයේ විවාද සම්පන්න පසුබිම් නිර්මාණය කරන්නේ එබැවිනි. 1826 දී මේ අලුත් ම ප්‍රකාශන මාධ්‍යය හඳුනාගත් පසුව එය ක්‍රමයෙන් යුරෝපය පුරා ව්‍යාප්ත වන්නට විය. මේ ශුභාරංචිය දැනගත් චිත්‍ර ශිල්පීන් බියෙන් සලිත වූ බව කියැවේ. එමගින් සපුරා පහර වැදෙනුයේ චිත්‍ර ශිල්පයට බව ඔවුහු සැක පහළ කළ හ. පෝල් ඩෙලරෝකෝ (Paul Delarocho) කෑගසා ඇත්තේ ''අදින් පසු චිත්‍ර කලාව හමාර යි''[20] කියමිනි.

එපමණක් නොවේ, 1842 මැයි 30 වෙනිදා බ්‍රිතාන්‍යයේ වික්ටෝරියා මහරැජන ඝාතනය කිරීමට දැරූ උත්සාහය සිය රථකවලෙහි සිටි පොලිස් නිලධාරියකු විසින් වළකන ලදී. ලොව මුල් ම ප්‍රවෘත්ති ඡායාරූපය ලෙස එය 1842 ජූනි 04 වෙනිදා 'The Illustarted London News'නම් පුවත්පතෙහි පළවිය.[21]

ඡායාරූපය බිහිවූවා මදිවාට එය පුවත්පත් මගින් නිතිපතා පළවන්නට පටන්ගැනීම ඊට වඩා අභියෝගයක් කොට සැලකිණි. පසුව, නව තාක්ෂණ ක්‍රමවේදයක් ලෙස හඳුනාගත් මෙය ඊටත් පසුකාලීන ව කලාවක් ලෙස වර්ධනය වෙමින් තිබෙද්දී එකී ගැටලුව පිළිබඳ නිවැරදි විග්‍රහයන් මතුවන්නට විය.

> ''ඡායාරූප ශිල්පයේ දී අදහස් මැවීමේ ශුද්ධ වූ පදනම ආලෝකය යි. කැමරාව අපට, පින්සල සිත්තරාට, පෑන කවියාට මෙනි. අපි සිත්තරුන් සමඟ තරගයට නොඑළඹෙමු. මක්නිසා ද යත්, අප සිත්තරුන් නොවන නිසා ය. අපේ ආස්ථානය ඊට ඉඳුරා ම වෙනස් ය. එහෙත්, අපි ඔවුන් හා එක පෙළට රැඳී සිටිමු. ඒ අපේ නිදහසේ නිර්මාණශීලීත්වය මාධ්‍ය දෙකට ම පොදු බැවිනි.''

ආලෝකයෙන් ලිවීම හෙවත් ප්‍රභාලේඛනය ලෙස ඡායාරූපය හඳුන්වයි. චිත්‍ර ශිල්පය ඊට වඩා සපුරා වෙනස් කලා මාධ්‍යයකි. මා මෙහි දී හංගේරියානු ජාතික ඡායාරූප ශිල්පියෙකු වන ජෙරමියර් ෆන්ක් (Jeromir Funke) උපුටා දක්වන්නට පෙළඹුනේ එකී මාධ්‍යයන් කෙරෙහි වන අනන්‍ය සාධාරණ පසුබිම් තත්ත්වයන් හුවා දක්වනු රිසියෙනි. ඒ අනුව ඡායාරූපය වූ කලී චිත්‍ර ශිල්පයෙන් වෙනස් වූත්, තාක්ෂණය හා බැඳුනා වූත් සුවිශේෂ මාධ්‍ය ක්‍රියාවලියකි. එසේ නම්, සමාජ සන්නිවේදනාත්මක අනන්‍යතා සහිත කලා මාධ්‍යයක් ලෙස එය වින්දනාත්මක හැඩරුවක් පිළිබිඹු කරන්නේ කෙසේ ද?



ඡායායරූපයේ ව්‍යාකරණානුකූල අර්ථ ප්‍රකාශනය... ඡේයාරුව : ලිව් උල්මාන්

දෘශ්‍ය මාධ්‍ය පිළිබඳ ප්‍රශස්ත සිද්ධාන්තවේදියකු වූ රුඩොල්ෆ් ආන්හයිම්ට අනුව (Radolf Arnheim) දෘශ්‍ය සංජානනය මත බිහිවන කලාවට යම් යම් වටිනාකම් ලබාදිය හැකි ය.[22] එය රූප තක්සේරුව (Visual evaluation) ලෙස හැඳින්වෙයි. එහි දී ප්‍රමුඛ කොට ගැනෙන කොන්දේසි දහයකි.

1. සමබරතාව (Balance) 6. ආලෝකය (Light)
2. හැඩය (Shape) 7. වර්ණය (Colour)
3. ආකෘතිය (Form) 8. චලනය (Movement)
4. අවකාශය (Space) 9. ආතතිය (Tention)
5. වර්ධනය (Growth) 10. ප්‍රකාශනය (Expression)

යනුවෙන් දක්වෙන්නේ එම කොන්දේසි වෙයි.

උක්ත කරුණු අතරින් චලනය හැරුණු විට සෙසු කරුණු නිශ්චල ඡායාරූප ශිල්පයට ඍජුව ම අදාළ වන බවත්, නිසල රුවක වුව ද චලනය පිළිබඳ සියුම් හැඟීම් ජනිත කළ හැකි බැවින්, මේ සියල්ලෙහි අදාළත්වය නිශ්චල ඡායාරූප ශිල්පයේ දී ද විමර්ශනය කළ හැකි බවත් ආන්හයිම්ගේ අදහස යි. ලිව් උල්මාන්ගේ පිරිපුන් සිනමා රූප රාමුවක් නිදසුන් කොට ගනිමින් ඔහු මේ බව අවධාරණය කරයි.

අර්නස්ට් හාස් (Earnest Hass) ප්‍රකාශ කරන පරිදි ''ඡායාරූප කලාව යනු (Art Photography) සොබාදහම විපර්යාසයට ලක්කර පෙන්වීම මිස එය ඒ අයුරින් ම පිටපත් කිරීම නොවේ. කලාව, සොබාදහමේ අනුකරණයක් හෝ පිටපතක් නොවන බැවිනි.''[23] මෙහි සොබාදහම ලෙස හාස් හඳුන්වන්නේ මානවයා හාත්පස දෘශ්‍යමාන හෝ නොවන සකලවිධ ස්වරූපයන් ය. පවත්නා දේ ඒ අයුරින් ම දක්වීම කලාව නොවන බව එහි අවධාරිත ය. කලාත්මක ඡායාරූපයක් තුළින් අප ලබන වින්දනය සොබාදහම පියවි ඇසින් නරඹා ලැබිය නොහැක්කේ එබැවිනි.

නිර්මාණ ශිල්පියා සතු සංවේදනමය, ප්‍රත්‍යක්ෂණමය හා සංජානනමය ශක්‍යතාවන් ඊට පිටුබල වෙයි. පවත්නා ගතානුගතික සංකල්පයෙන් ඉවත් ව නිර්මාණශීලී පරිකල්පනය ඔස්සේ සිතන්නට ඔහුට ඒ මගින් අවකාශ සැලසේ. අතිශයින් කලාත්මක ඡායාරූප විමසීමේ දී ඒ තුළ මුණගැසෙන සංඥාවන් විසින් සාම්ප්‍රදායික සමාජ චින්තනය ප්‍රබෝධවත් කරයි. එය ඡායාරූපයක් තුළ පවත්නා වැදගත් සමාජ සන්නිවේදනාත්මක සංලක්ෂණය කි.

ඡායාරූප සංරචනයේ දී (Composition) අනුගමනය කෙරෙන සිද්ධාන්තමය භාවිතයන් කිහිපයක් මෙහි දී ප්‍රමුඛ කොට ගැනේ. ඡායාරූපයේ අරමුණ (Subject) අරමුණ හැසිරවීම හෙවත් වස්තු සංවිධානය (Physical Composition) අඳුර හා ආලෝකය භාවිතය (Using Light and Shade) වර්ණ සංයෝජනය (Colour Composition) මුද්‍රණ තත්වය (Print Quality) නිමාව හා ඉදිරිපත් කිරීම (Finishing and Presentation) වැනි කලාත්මක භාවිතයන් පිළිබඳ මෙහි දී සැලකිල්ලට භාජන වෙයි.

පුද්ගලයා තුළ පවත්නා රසවින්දන ශක්‍යතා හා පරිකල්පන

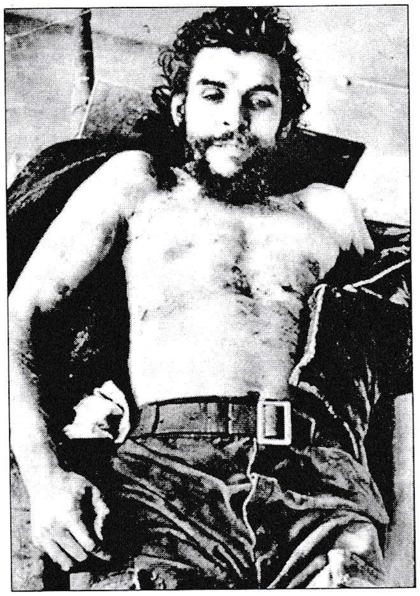
ස්වභාවයන්ට සාපේක්ෂ ව මෙය ග්‍රහණය කොට ගැනීමේ ප්‍රමාණය තීරණය කෙරෙනු ඇත. කලා රසවින්දනයේ දී මෙන් ම රූචිකත්ව භාවිතයේ දී පුද්ගල විභින්නතා (Individual differences) බොහෝ සෙයින් බලපාන බැවිනි ඒ. ඒ අනුව, නිසල කලාවේ සැබෑ චමත්කාරය විඳින්නට නම් ලෝකය දෙස විවෘත ව බලන්නට පුරුදු විය යුතු ය. විවෘත ව බැලිය හැකි ඇසක් මෙන් ම විවෘත ව සිතිය හැකි සිතක් ද ඒ සඳහා අත්‍යවශ්‍ය ය.

ඡායාරූපයෙහි සමාජ සන්නිවේදනාත්මක සංලක්ෂණ පිළිබඳ විග්‍රහයේ දී, ඒ තුළ පවත්නා ප්‍රවෘත්තිමය ගුණාංගය ද ප්‍රමුඛ වෙයි. 1842 ජූනි මස 04 වෙනිදා ලෝකයට හිරු උදාවූයේ නව ආරංචියක් ද සමඟ ය. The Illustrated London News පුවත්පතෙහි පළ වූ ලොව ප්‍රථම ප්‍රවෘත්ති ඡායාරූපය, එකී ප්‍රවෘත්තිමය සන්නිවේදන භූමිකාවේ සක්‍රීය ආරම්භය විය. ඡායාරූපමය පුවත්පත් කලාව යන්නෙහි ප්‍රථම භාවිතය එය විය.

එක දිගට සාමාන්‍ය වාර්තාවක් කියවාගෙන යනවාට වඩා ඡායාරූපයක තොරතුරු ග්‍රහණය කරගැනීමට පාඨකයා ලොල්වීම මනෝවිද්‍යාත්මක සත්තාවක් මෙන් ම ජීවවිද්‍යාත්මක අවශ්‍යතාවක් (Biological requirements) බව ද සත්‍යයකි. ප්‍රවෘත්ති වාර්තාකරණය (News reporting) යන විෂය ක්ෂේත්‍රයෙහි ඡායාරූපමය පුවත්පත් කලාව (Photojournalism)[24] වැදගත් වන්නේ ඒ අනුව ය. ප්‍රවෘත්ති ඡායාරූප ශිල්පියා (News Photographer) මුද්‍රිත මාධ්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි සුවිශේෂ වන්නේ එබැවිනි.

රූපමය වාර්තා කලාවේ මූලික සිද්ධාන්තය වන්නේ කිසිදු වෙනසකින්, අඩුපාඩුවකින් හෝ විකෘතියකින් හෝ පරිවර්තනයකින් තොරව සිද්ධි අවධාරණය බව ප්‍රසිද්ධ කාරණයකි. නමුත්, එය වඩාත් නිර්මාණශීලී මාධ්‍ය කාර්යභාරයක් කොට සැලකේ. සිද්ධි විකෘතියෙන් තොර ව නිර්මාණශීලී වාර්තාකරණයක් ඉදිරිපත් කිරීම එතරම් සුකර කටයුත්තක් නොවේ. මන්දයත්, සැබෑ ප්‍රවෘත්ති ඡායාරූපයක් (News photograph) යනු සංක්ෂිප්ත කරන ලද එහෙත්, අභිමත පරිදි සැනෙකින් විවරණය කළ හැකි සත්‍ය තොරතුරු රාශීකරණයක් වන බැවිනි.

හරියටම මීට වසර 43 කට පෙර එනම්, 1967 ඔක්තෝබර් 08 වෙනිදා ලොව පුරා විසූ ප්‍රගතිශීලී ජනතාවගේ සිත්සතන් සලිත කළ පුවතක් දැනගන්නට ලැබිණි. සමස්ත ලෝකවාසී විප්ලවවාදී ජනතාව අතර පරමාදර්ශී චරිතයක් ලෙස ගෞරවාදරයට පාත්‍ර වූ විප්ලවවාදී නායක අර්නස්ටෝ චේ ගුවේරා බොලිවියානු හමුදාව විසින් මරාදමන ලද පුවත යි ඒ. ජෙනරාල් රෙනෝ බැරියන්ටෝස් ඔටුනෝගේ හමුදාවත්, ඇමරිකානු සී.අයි.ඒ. කල්ලියත් ඒකාබද්ධ ව සිදුකෙරුණු වීර ක්‍රියාවක් ලෙස එය එවකට ජනමාධ්‍යයන්හි හුවා දැක්විණි.



සඟවන්නට බැරි වූ සත්‍යය...
සේයාරුව : ෆ්‍රෙඩී ඇල්බෝටා

එවකට කුඩා පුවත් සඟරාවක සේවය කරමින් සිටි බොලීවියානු ජාතික ෆ්‍රෙඩී ඇල්බෝටා නම් වූ ඡායාරූප ශිල්පියාගේ කාච සටහන නොවන්නට, ඒ අසහාය විප්ලවවාදී නායකයාගේ මළ සිරුරෙහි සජීව රූප ඡායාව ලෝකය පවත්නා තාක් කල් අභිරහසක් වන්නට ඉඩ තිබුණි.

ස්ථානය, බොලීවියාවේ ජනගහනය අඩු වෝල් ග්‍රෑන්ඩා නම් වූ කුඩා නගරයෙනුත් ඔබ්බෙන් පිහිටි නොදියුණු ග්‍රාමීය රෝහලකි. එහි ලොන්ඩරි කාමරයක සිමෙන්ති ටැංකියක් මත ඒ ශ්‍රේෂ්ඨ මිනිසාගේ නිසල සිරුර හොවා තිබුණු බව කියැවේ. කම්පනයට පත් ෆ්‍රෙඩී ඇල්බෝටා යුහුසුලු ව අනාවරණය කරගත් චේ ගේ මුහුණ පසුදා පුවත්පත්වල පළ විය. United Press International, Associated Press සහ තවත් බොහෝ මාධ්‍ය ආයතන මේ පුවත ලෝකයට බෙදාහැරීය.

> "දෙනෙත් හැරගෙන මියගිය ඔහුගේ සිරුර ඉන දක්වා නිරුවත් ව තිබිණි. එක් උණ්ඩයක් ඔහුගේ පපුව හරහා ද අනෙකක් අත හරහා ද ගොසිනි. විවෘත ව තිබුණු ඔහුගේ දෙනෙතින් පෙනුනේ බොහෝ දෑ දැකගත් බවකි. මාස ගණනක් කැලෑවේ වෙසෙමින්, යුද වැදෙමින් සිටි මේ මිනිසාගේ සියුමැලි, මනා ලෙස කැපූ නියවලින් යුතු පාද දැකීමෙන් මම විමතියට පත්වීමි."[25]

ඒ, ෆ්‍රෙඩී ඇල්බෝටා 'American Photographer' සඟරාවේ 1987 ඔක්තෝබර් කලාපයට කළ ප්‍රකාශයකි.

ශ්‍රේෂ්ඨ විප්ලවවාදියෙකු ලෙස චේ ගුවේරා පිළිබඳ වූ සුවිසල් ප්‍රතිරූපය ලෝකයා අදත් අනුස්මරණය කරති. නිබඳ වන්දනයට ලක්කරති. ඒ අනෙකක් නිසා නොවේ, උත්තරීතර නිදහස හා විමුක්තිය උදාකිරීමෙහි ලා චේ තුළ පැවැති අප්‍රමාණ කැපකිරීමේ ගුණය නිසාවෙනි. කුරිරු ඒකාධිපතිත්වයට එරෙහි ව පොදු මානවයා වෙනුවෙන් යුක්තිය හා සාධාරණය සොයා යාමේ අධිෂ්ඨානශීලී ගුණය නිසාවෙනි.

ප්‍රාණය නිරුද්ධ වුව ද ඒ උත්තුංග ප්‍රාර්ථනය ඔහු දෑස තුළ කැටි ව තිබිණි. එහි යථා ස්වරූපය ඇල්බෝටාගේ සේයා සටහනෙහි රැඳී නොතිබුණා නම්, ඒ උදාර මිනිසා පිළිබඳ ගොඩනැගෙන ජනමතය ද විකෘති වෙන්නට ඉඩ තිබිණි. සත්‍යය වසං වෙන්නට ඉඩ තිබිණි. එය ඊනියා දේශපාලන නායකත්වයට බලෙන් ආරෝපණය කොට ගත හැකි සුවිශාල ජයග්‍රහණයක් වන්නට ද ඉඩ තිබිණි. නමුත්, එය එසේ වූවේ නැත. ඇල්බෝටා සත්‍යය සුරැකි ව ලෝකයට හෙළි කළේ ය. සැබෑ පුවත් ඡායාරූපයක වැදගත්කම එය යි.

විශ්වාසනීයත්වය, අර්ථාන්විත බව, සංවිධිත ස්වරූපය, නිර්මාණශීලිත්වය හා උපයෝගිතාව යන පසුබිම් ස්වරූපයන් පුවතක් හෝ ඡායාරූපයක් සම්බන්ධයෙන් වැදගත් වෙයි. අධිකරණ කටයුතුවල දී, වෛද්‍යවිද්‍යා හා ක්ෂුද්‍ර ජීවවිද්‍යා පර්යේෂණවල දී, අභ්‍යවකාශ හා වෙනත් විද්‍යාත්මක ගවේෂණයන්හි දී මෙන් ම අතීතයට අදාළ ඓතිහාසික පුවත් විමර්ශනයන්හි දී මෙහි අවශ්‍යතාව අසීමිත ය. වැදගත්කම අපමණ ය. මන්ද යත්, එය වූ කලී වෙනස් නොවූ හොඳ ම දෘශ්‍ය සාක්ෂිය වන බැවිනි. ඡායාරූපයක සමාජ සන්නිවේදනාත්මක සංලක්ෂණ යන්න වඩාත් හොඳින් තහවුරු කෙරෙන්නේ එහි දී ය.

පොදුවේ ගත් කල ඡායාරූපයක පැවතිය යුතු මූලික ශිල්පීයමය ගුණාත්මකතාවලට අමතර ව යට කී තත්වයන් මගින් එහි ප්‍රවෘත්තිමය වටිනාකම් කුළුගැන්වෙනු ඇත. ජෝසෆ් පුලිට්සර්, ජුලියස් ෆුචික්, රොබර්ට් වුඩ්වර්ඩ්, කාල් බර්න්ස්ටයින් හා නීල් ඩේවිස් ආදීන් විශ්ව ජන සම්භාවනාවට පත් මාධ්‍යවේදීන් වූයේ පෑනෙන් මෙන් ම කැමරාවෙන් ද පූර්වෝක්ත කොන්දේසි සපුරාලීම හේතුවෙනි.

රූපය, ඡායාරූපය සහ එහි සමාජ සන්නිවේදනාත්මක සංලක්ෂණ පිළිබඳ අද අපට ගැඹුරු විද්‍යාත්මක විග්‍රහයක් අත්‍යවශ්‍ය වෙයි. මෙකී අදහස් සමුදාය ඒ සඳහා වන සරල ප්‍රවේශයක් ලෙස අවධාරණය කරමින් මෙම ලිපිය හමාර කරමි.

පාදක සටහන්

1. ගුණසේකර, උදිත ගයාෂාන් (2000); ඡායාරූපමය පුවත්පත් කලාව, විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය, මුල්ලේරියාව, පිටුව. 99
2. Gamble, Michael W. and Gamble, Teri K. (1988); **Introducing Mass Communication**, 2nd edition, (chapter:1) Mc Grow Hill, USA, p.8
3. Bartues, Roland (1968); **Elements of Sociology**: A Linguistical and Biological analysis on signals and symbols (translated by Annette Leavers and Collin Smilk, Hick and Wong Co, New York)
4. විජේතුංග, ගාමිණී (1994); සිනමාව, සංස්කෘතිය හා මතවාදය, පද්මා විජේතුංග ප්‍රකාශන, කිරුළපන, පිටුව.14

5. ගුණසේකර, උදිත ගයාෂාන් (2008); **ඡායාරූප කලා පුරාණය**, කඩුල්ල ප්‍රකාශන, කඩවත, පිටු. 1-2
6. එම, පිටුව. 34
7. එම, පිටුව. 36
8. එම, පිටු. 37 හා 38
9. එම, පිටු. 37 හා 38
10. Stainfatt, Thomas W. (1968); **Human Communication**, Hill Brown Co, New York, p.12 (Communication is a process of exchanging of mutual understood signals and symbols)
11. මහේන්ද්‍ර, සුනන්ද (1991); **සන්නිවේදන ගවේෂණ**, උදය පබ්ලිකේෂන්, කොහුවල, පිටුව. 11
12. Mc Murthrie, Douglas (1943) **The history of printing and book making**, Oxford University press, New York.
13. Ibid, pp.46-47
14. Dominick, Josheph. R (1990); **The Dynamics of Mass Communication** (chapter 22: The effects of Mass Communication on human behaviour) Von Hoffmann press, New York, pp. 529-553
15. Workman, Diana (1989); **What you see is what you think** (Article in Impacts of Mass media: edited by Ray Elden Hiebert) University of North Carolina, Longman Publishers, USA, pp. 245-251
16. Antos, Peiter (1979); **Human and Communication: Impacts of Mass media and the Society** (A sessional paper based on court report of Dusseldose, Germany) paper ix/MM, UNESCO, pp121-126
17. ගුණසේකර, උදිත ගයාෂාන් (2000); **ඡායාරූපමය පුවත්පත් කලාව**, පිටුව. 100
18. රායි, සුබ්‍රතෝ (2008) සේයාවේ ගීතය, ආලෝකයේ රිද්මය හරහා ඇවිද යන්නට (සම්මුඛ සාකච්ඡා සටහන); **ලංකා කැමරා** 2008 **ගිම්හාන කලාපය**, ශ්‍රී ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය, කොළඹ, පිටුව. 05
19. පල්ලියගුරු, චන්ද්‍රසිරි (1998) රූප භාෂාව හඳුනාගනිමු (ලිපිය); **ලංකා කැමරා**, 1998 **ගිම්හාන කලාපය**, පිටු 11-12
20. ගුණසේකර, උදිත ගයාෂාන් (2000); **ඡායාරූපමය පුවත්පත් කලාව**, පිටුව. 115
21. එම, පිටුව. 24
22. පල්ලියගුරු, චන්‍ද්‍රසිරි (1999) රූප තක්සේරුව (ලිපිය); **ලංකා කැමරා 1999 ගිම්හාන කලාපය**, පිටුව. 23
23. රාජකරුණා, හෙන්රි (1999) ඡායාරූපය කලාවක් වන්නේ කෙසේ ද? (ලිපිය); **ලංකා කැමරා 1999 වසන්ත කලාපය**, පිටුව. 13
24. මහේන්‍ද්‍ර, සුනන්ද (1997); **සන්නිවේදන ශබ්දාකරය**, එස්. ගොඩගේ සහෝදරයෝ, කොළඹ, පිටුව. 225
25. කපුදූවගේ, අපූර්ව (1998) වේ දෙස බලමු (ලිපිය); **ලංකා කැමරා 1998 ගිම්හාන කලාපය**, පිටු. 15-16