මානවශාස්ත්‍ර පීය ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

25 කලාපය

DHĪ

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

25 කලාපය

කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය
2016/2017

ධී - මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

25 කලාපය 2016/2017

© ලිපිවල අයිතිය හා සෙසු සියලු වගකීම් ඒ ඒ ලේඛකයන් සතු ය.

ISSN 1391-5096

කංචුක සැළසුම - මහාචාර්ය පැට්‍රික් රත්නායක

කංචුක සැකසුම - කථිකාචාර්ය ප්‍රභාත් අගම්පොඩි

කංචුක අක්ෂර චිත්‍රණය - රන්දිමා කළුආරච්චි

කංචුක සිතුවම - 'දහම්සොඬ ජාතකය' සුනන්දාරාමය, අම්බලන්ගොඩ

පිටු සැකසුම හා මුද්‍රණය - විද්‍යාලංකාර මුද්‍රණාලය, පෑලියගොඩ

ප්‍රකාශනය - මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

25 කලාපය

2016/2017

උපදේශක සංස්කාරකවරු

මහාචාර්ය පැට්‍රික් රත්නායක

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය වි. මු. විජේරත්න

සම්මානිත මහාචාර්ය ආනන්ද අබේසිරිවර්ධන

සංස්කාරකවරු

ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය රුසිරු චිත්‍රසේන

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය
කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය
ශ්‍රී ලංකාව

DHĪ

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

Vol. XXV 2016/2017

© Copyright and responsibility reserved by individual writers

ISSN 1391-5096

Cover Concept & Design - Professor Patrick Rathnayake
Lecturer Prabath Agampodi
Randima Kaluarachchi

Cover Art - Dhamsoda Jathakaya, Sunandaramaya, Ambalangoda.

Page Layout & Print - Vidyalankara Press, Peliyagoda

Published - Faculty of Humanities, University of Kelaniya, Sri Lanka

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

Vol. XXV
2016/2017

Consultant Editors

Professor Patrick Rathnayake

Senior Professor W. M. Wijerathne

Emeritus Professor Ananda Abeysiriwardhana

Editors

Dr. Ven. Kapugolleve Anandakththi Thero

Senior Professor G. J. S. Wijesekara

Senior Lecturer Neil Pushpakumara

Senior Lecture Rusiru Chithrasena

Faculty of Humanities

University of Kelaniya

Sri Lanka

ලේඛක නාමාවලිය

1. **ආචාර්ය කුසුම් හේරත්**
   බීඒ, එම්ඒ, එම්ෆිල්, පීඑච්ඩී (කැලණිය)
   ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

2. **ආචාර්ය බිහේෂ් ඉන්දික සම්පත්**
   බීඒ (ශ්‍රී ජ'පුර), එම්ෆිල් (රුහුණ), පීඑච්ඩී (බෞ. හා පාලි වි. වි.), දෙමළ භාෂා ඩිප්ලෝමා (කැලණිය), ඉංග්‍රීසි ඩිප්ලෝමා (ජාතික සංවර්ධන පරිපාලන ආයතනය)
   ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

3. **පූජ්‍ය උඩගලදෙණියේ ධම්මවිමල හිමි**
   බීඒ (කැලණිය), එම්ඒ (කැලණිය)
   කථිකාචාර්ය, වාග්විද්‍යා අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

4. **චින්තා පවිත්‍රානි**
   බීඒ, එම්ෆිල් (කැලණිය)
   කථිකාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

5. **සශිනි චන්ද්‍රසේකර**
   බීඒ (දිල්ලි), හින්දී ඩිප්ලෝමා (අග්‍රා), ඉංග්‍රීසි ඩිප්ලෝමා (කොළඹ), තොරතුරු තාක්ෂණ හා කළමනාකරණ ඩිප්ලෝමා (කොළඹ), දෙමළ ඩිප්ලෝමා (කැලණිය), උර්දු සහතික පත්‍ර පාඨමාලාව (දිල්ලි)
   කථිකාචාර්ය, හින්දී අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

6. **එම්. ඒ. ජී. ජයනි සමීරා**
   බීඒ, එම්ඒ (කැලණිය)
   කථිකාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

7. **චන්දන රුවන් කුමාර**
   බීඒ, (කැලණිය), එම්ඒ (දිල්හි), එම්ෆිල් (කැලණිය)
   කථිකාචාර්ය, දෘශ්‍ය කලා හා සැලසුම්කරණ සහ ප්‍රාසංගික කලා ඒකකය, ලලිත කලා අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

8. **බී. මධුපාලි සුගන්ධිකා කුරේ**
   බීඒ (කැලණිය)
   කථිකාචාර්ය, නූතන භාෂා අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

CONTRIBUTORS

1. **Dr. Kusum Herath**
   BA, MA, MPhil, PhD (Kelaniya)
   Senior Lecturer, Department of Sinhala, University of Kelaniya.

2. **Dr. Bihesh Indika Sampath**
   BA (Sri J'pura), MPhil (Ruhuna), PhD (BPU), Diploma in English (SLIDA), Diploma in Tamil (Kelaniya)
   Senior Lecturer, Department of Sinhala, University of Kelaniya.

3. **Ven. Udagaladeniye Dhammawimala Thero**
   BA, MA (Kelaniya)
   Lecturer, Department of Linguistics, University of Kelaniya.

4. **Chintha Pavithrani**
   BA, MPhil (Kelaniya)
   Lecturer, Department of Sinhala, University of Kelaniya.

5. **Sashini Chandrasekara**
   B.A. (Delhi), Dip. in Hindi (Agra), Dip. in English (Colombo), Dip. in IT & Mgt. (Colombo), Dip. in Tamil (Kelaniya), Cert. in Urdu (Delhi)
   Lecturer, Department of Hindi Studies, University of Kelaniya.

6. **M. A. G. Jayani Sameera**
   BA, MA (Kelaniya)
   Lecturer, Department of Sinhala, University of Kelaniya.

7. **Chandana Ruwan Kumara**
   BA (Kelaniya), MA (Dhilli), MPhil (Kelaniya)
   Lecturer, Visual Arts & Design and Performing Arts Unit,
   Department of Fine Arts, University of Kelaniya.

8. **B. Madhupali Sugandhika Cooray**
   BA (Kelaniya)
   Lecturer, Department of Modern Languages, University of Kelaniya.

තීරක මණ්ඩලය

විනේත්‍රෘ මහාචාර්ය උපුල් රංජිත් හේවාවිතානගමගේ
බීඒ, එම්ෆිල් (කැලණිය), පීඑච්ඩී (ජේඑන්යූ නවදිල්ලි), පීජීඩිප්ලෝමා (ජ'පුර), වාද්‍යවිශාරද (ලක්නවු), බෙංගාලි සහතික (ජේඑන්යූ නවදිල්ලි)

විනේත්‍රෘ ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය පූජ්‍ය ඔක්කම්පිටියේ පඤ්ඤාසාර හිමි
බීඒ, එම්ඒ (කැලණිය), එම්ඒ (බෞ. හා පා. වි. වි), පීඑච්ඩී (පූනෙ)

සම්මානිත මහාචාර්ය කුලතිලක කුමාරසිංහ
බීඒ, පීඑච්ඩී (කැලණිය) ජපන් භාෂා ඩිප්ලෝමා (ඔසාකා), හින්දි සහතික පත්‍ර (කැලණිය)

මහාචාර්ය ජිනදාස දනන්සූරිය
බීඒ, එම්ඒ, එම්ෆිල්, පීඑච්ඩී (කැලණිය)

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය කවිතා රාජරත්නම්
බීඒ (පේරා) එම්ඒ (කැලණිය)

ආචාර්ය ප්‍රභා මනුරත්න
බීඒ (කැලණිය), එම්ඒ (කැන්සාස්), පීඑච්ඩී (බෟලෝඑන්වයි)

මහාචාර්ය නිමල් මල්ලව ආරච්චි
බීඒ, (කැලණිය), එම්ඒ (බීපීයූ), එම්ෆිල් (කැලණිය), එම්ඒ, පීඑච්ඩී, ජපන් භාෂා ඩිප්ලෝමාව (හිතෝත්සුභාශි - ජපානය)

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය එස්. බී. අනුරුද්ධිකා කුමාරි කුලරත්න
බීඒ, එම්ෆිල් (කැලණිය)

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය දිනලි ප්‍රනාන්දු
බීඒ (කැලණිය), එම්ඒ (රීඩිං, යූකේ)

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය තරුපති මුණසිංහ
බීඒ (කැලණිය), එම්ඒ, (ශ්‍රී ජ'පුර), ජනසන්නිවේදන ඩිප්ලෝමා (ශ්‍රී ජ'පුර), එම්එස්ඩී, සංගීත උසස් ඩිප්ලෝමා (මෙල්බර්න්)

Reviewers

Chair Prof. Upul Ranjith Hevavitanagamage
BA, Mphil (Kelaniya), PhD (JNU New delhi) PGDip (J'pura), VaadyaVisharada (Laknow), Cert. in Bengali (JNU)

Chair and Senior Prof. Ven. Okkampitiye Pannasara Thero
BA, MPhil (Kelaniya), MA (BPU), PhD (Pune)

Prof. Emeritus Kulathileke Kumarasinhe
BA, PhD (Kelaniya), Dip. Japanese Language (Osaka), Cert. in Hindi (Kelaniya)

Prof. Jinadasa Danansuriya
BA, MA, PhD (Kelaniya)

Senior Lecturer Kavitha Rajarathnam
BA (Pera) , MA (Kelaniya)

Dr. Prabha Manurathne
BA (Kelaniya), MA (Kansas), PhD (Bufflo NY)

Prof. Nimal Mallawa arachchi
B.A. (Kelaniya), M.A.(BPU), M.Phil. (Kelaniya), M.A., Ph.D., Dip. in Japanese (Hitotsubashi, Japan)

Senior Lecturer Anurudhdhika Kumari Kulathna
B.A., M.Phil. (Kelaniya)

Senior Lecturer Anuruddhika Kularathne
BA (Kelaniya), MPhil (Kelaniya)

Senior Lecturer Dinali Fernando
BA (Kelaniya), MA (Reading UK)

Senior Lecturer Tharupathi Munasinhe
A (Kelaniya), MA (J'pura), MSD (Melbourne), Adv Dip Mus (Melbourne), Dip in Comunication (J'Pura)

පටුන

1. ගුණසේන ගලප්පත්තිගේ මූදු පුත්තු නාට්‍යයෙහි ඇතුළත් ශෝකෝත්පාදක ලක්ෂණ හා චරිත නිරූපණය පිළිබඳ විග්‍රහයක් 01 - 12
   ආචාර්ය කුසුම් හේරත්

2. සෝමරත්න බාලසූරිය ගේ කෙටිකථාවල අන්තර්ගත සෙවණැලි චරිතය පිළිබඳ විමර්ශනයක් 13 - 30
   ආචාර්ය බිහේෂ් ඉන්දික සම්පත්

3. දෙමළ විභක්ති පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් 31 - 45
   පූජ්‍ය උඩගලදෙණියේ ධම්මවිමල හිමි

4. 'ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක' චිත්‍රපටය හා 'ආචාරශීලී ප්‍රාණියෙක්' කෙටිනවකතාව පිළිබඳ තුලනාත්මක විමර්ශනයක් 46 - 58
   චින්තා පවිත්‍රානි

5. **Kamleshwar as an Anti-Feminist Writer: A Critical Discourse Analysis of Hindi Novel *‘ka:li: ã:d^{h}i:’* (Dark Strom)** 59 - 77
   Sashini Chandrasekara

6. ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ කතාවින්‍යාසය 78 - 91
   එම්. ඒ. ජී. ජයනි සමීරා

7. ශ්‍රී ලාංකේය සංගීතය සහ රාවණාවංශය 92 - 115
   චන්දන රුවන් කුමාර

8. **Portrayal of Women in World War I Graphic Art Propaganda** 116 - 136
   B. Madhupali Sugandhika Cooray

ගුණසේන ගලප්පත්තිගේ මූදු පුත්තු නාට්‍යයෙහි ඇතුළත් ශෝකෝත්පාදක ලක්ෂණ හා චරිත නිරූපණය පිළිබඳ විග්‍රහයක්

ආචාර්ය කුසුම් හේරත්

Gunasena Galappaththi was a Sri Lankan dramatist who had a unique artistic style of his own, when it comes to the stage of introducing creative ideas for the improvement of local dramas. His drama, ***Moodu Puththu*** testifies of his undivided attention on topics connected with the realities of life and various other difficulties faced by human beings. ***Moodu Puththu*** is an adaptation of the Sapanish dramatist, **Federico Garcia Lorca's YERMA**. He had the skill and ability to blend the essence of the drama, **YERMA** into the traditional stylistic theatre of the local society by assimilating culture and environment, in other words, recreating it to suit the local audience. The characters and the backdrop of conditions they live in are illustrated so beautifully, that one will notice at once, that it had been, done with so much of skill and talent. The core of this drama is shown very acutely by its deep philosophy, of showing the eternal truths by combining the human beings, the world and the life they lead. The naturalistic traditions of the western theatre are blended very effectively with the local performance traditions, and ***Moodu Puththu*** has been produced under the influence of a Novel tradition. The main character of the drama is ***Sara,*** who does not have a child even after seven years of marriage, and she is deeply troubled due to .... She becomes a helpless victim because of her husband's conservative attitudes social behaviors.

© **ආචාර්ය කුසුම් හේරත්**

සංස්.ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය රුසිරු චිත්‍රසේන

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 25 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

The story of the drama begins with a elegiac backdrop and then slowly builds up the portray fo the unfortunate circumstances that women face. Also, it can be said to be story based on cause and effect with an artistic nature in it. A very important fracture of the drama is the dialogue and the style of language that has been used to make it a great success.

නාට්‍ය කලාව වූ කලී හුදු විනෝදාස්වාදය සැපයෙන මාධ්‍යයක් ම නොවේ. මිනිස් ජීවිතය හා බැඳුණු ජීවිත සත්‍යය මිනිස් ධර්මතාවන්ට සමීපතම අයුරින් ඉදිරිපත් කිරීමේ මනා ජීවමය ගුණයක් නාට්‍ය කලාව සතු ව පවතී. පෙරදිග - අපරදිග වශයෙනුත්, ස්වාභාවික - ශෛලිගත වශයෙනුත් බෙදා දැක්වෙන නාට්‍ය කලාවේ රංග ශෛලිය, අකෘතිය, අන්තර්ගතය හා ජීවනාදර්ශ සැපයෙන ස්වභාවය අනුව ශෝකෝත්පාදක හා සුඛෝත්පාදක වශයෙන් වර්ග දෙකකට බෙදා වෙන් කෙරෙයි. සුඛෝත්පාදක ස්වරූපයේ නාට්‍ය පෙරදිගටත්, ශෝකෝත්පාදක ස්වරූපයේ නාට්‍ය බටහිරටත් ආවේණික සේ සැලකුණ ද මූලික රංග ශෛලීන් දෙක මත පිහිටා පශ්චාත් කාලීන ව ගොඩනැගුණු නාට්‍ය කලාවන්හි මෙකී ලක්ෂණ අඩු වැඩි වශයෙන් අන්තර්ග්‍රහණය වී පවතී. ඛේදාන්ත හෙවත් ශෝකාන්ත නාට්‍යය අතර ග්‍රීක් ශෝකාන්තයට ප්‍රමුඛ ස්ථානයක් හිමි වෙයි. නූතන සිංහල නාට්‍ය කලාවේ පුරෝගාමියා ලෙස සැලකෙන එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රගේ නාට්‍ය නිර්මාණයන්හි ද ශෝකෝත්පාදක ලක්ෂණ නිර්මාණය වීමෙහි ලා බටහිර නාට්‍යයන්හි ආභාසය ලැබුණු බව සිතීමට සාධක පවතී.

සිංහල නාට්‍ය කලාව නව ප්‍රවණතා රැසකින් හෙබි කලාංගයක් ලෙස පෝෂණය වන්නට වූයේ 1956 වර්ෂයෙන් පසු ව ය. එකී නව පිබිදීමත් සමග සරච්චන්ද්‍රට සාපේක්ෂව නාට්‍ය කාර්යයෙහි යෙදුණු පුරෝගාමී නාට්‍යකරුවෙකු ලෙස ගුණසේන ගලප්පත්ති හැඳින්විය හැකි ය. ඔහු නිරතුරුව ම ස්වතන්ත්‍ර, අනුවර්තන හා පරිවර්තන නාට්‍ය සිංහල වේදිකා නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයට දායාද කළේ නව අත්හදාබැලීම් සිදු කරමිනි. ගලප්පත්තිගේ නාට්‍ය කෘති අතරින් කැපී පෙනෙන නිර්මාණයක් ලෙස මූදු පුත්තු දැක්විය හැකි ය. පූර්වෝක්ත නාට්‍යය ස්පාඤ්ඤ ජාතික කවියෙකු මෙන් ම නාට්‍යකරුවෙකු වූ ගාර්ෂියා

ලෝර්කාගේ **Yerma** (1934) නම් නාට්‍යය ඇසුරෙන් නිර්මාණය වූවකි. **යෙර්මා** ලෝර්කාගේ දෙවැනි ශෝකෝත්පාදක නාට්‍යයයි. **යෙර්මා** වූ කලී පාරම්පරික සිරිත්, අන්ධ විශ්වාස හා සමාජ තහංචි විසින් මිරිකා සිටින පුද්ගලාත්මය පිළිබඳ ශෝකෝත්පාදයකි. නාට්‍යයේ කථානායිකාව වන යෙර්මා ජුවන් හා විවාහ වී දරුවෙකු පිළිබඳ ඉමහත් බලාපොරොත්තුවකින් පසුවන්නී ය. ඇගේ සැමියා වූ ජුවන් දරුවන් කෙරෙහි ප්‍රියමනාපභාවයක් නොදක්වයි. ස්වාමියා කෙරෙහි කලකිරෙන යෙර්මා ගොපල්ලෙකු හා අනියම් ඇසුරකට පෙලඹෙයි. එම ඇසුරෙන් ඇය දරුවෙකු නොපතන්නේ පාරම්පරික සිරිත් විරිත්, විශ්වාස හා සමාජ සම්මතයන් හේතුවෙනි. කාලයත් සමග ජුවන් තම බිරිඳ තමාට ආදරය නොකරන බව කල්පනා කරයි. ඔහු සමාජ අපවාදයනට බියෙන් පසුවෙයි. යෙර්මා කෙසේ හෝ තම සැමියා වෙතින් දරුවෙකු අපේක්ෂාවෙන් කඳුකරයේ පිහිටි පූජනීය ස්ථානයක පිහිට පතයි. යෙර්මා කෙරෙහි සැකයෙන් පසු වන ජුවන් ඇය පසුපස ගමන් කරයි. එහි දී සාහසිකයෙකු ලෙස ක්‍රියා කරන ජුවන් දරුවන් නොමැති ජීවිතය ප්‍රියමනාප, නිදහස් එකක් බව සඳහන් කරයි. දැඩි ලෙස ආශා කළ සිය අරමුණු මුදුන් පමුණුවා ගැනීමට අපොහොසත් වූ යෙර්මා ජුවන්ගේ ගෙල සිර කර මරා දමන්නේ සිය අපේක්ෂාව වෙත ළඟාවීමට ඇති එක ම මාවත ද අහුරා දැමීමෙනි. ජීවත් වීමට තිබූ එක ම හේතුව ද මරා දැමීමෙන් ඇය සදාචාරාත්මක ව දිවිනසා ගනියි. යෙර්මා එම සමාජ සිරිත් විරිත් හා පාරම්පරික සිතුම් පැතුම්වල ආධ්‍යාත්මය හෙළි කරන්නකි. **යෙර්මා** නම් ශෝකෝත්පාදක නාට්‍යය ඇසුරෙන් **මූදු පුත්තු** රචනා කළ ගලප්පත්ති දේශීය සාධු සම්මතය හා චර්යා ධර්ම සමග මෙන් ම සාර්වභෞමික අගයක් ඇති නව නිර්මාණයක් නැතහොත් දෘශ්‍ය කාව්‍යයක් බවට එය පත් කළේ ය. ඒ සඳහා ඔහු අනුගමනය කර ඇත්තේ අනුවර්තන ක්‍රමවේදයයි. ශෝකාත්මක ලක්ෂණ සහිත නාට්‍යයක් නිර්මාණය කිරීමේ දී ශිල්පීය ලක්ෂණ පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් මෙන් ම ගැඹුරු ජීවිතාවබෝධයක් ද තිබිය යුතු ය. සාර්ථක දෘෂ්ටියක් සහිත ව නිර්මාණය ගොඩනැගීමෙහි ලා සැම පක්ෂයක් ම සාධක වෙයි. ඒ අතර **මූදු පුත්තුහි** ඇතුළත් ගීතමය සංවාද ප්‍රමුඛ වේ. මෙහි දී අත්හදා බැලීම් ඇසුරෙන් නිර්මාණය වූ මූදු පුත්තු පිළිබඳ ව පළ වී ඇති විචාර සටහන් ද සැලකිල්ලට ගත හැකි ය.

"මිනිසාත්, ලෝකයත්, ජීවිතයත් සම්බන්ධ කරමින් සනාතන සත්‍යයක් ආශ්‍රයෙන් මතු කරනු ලබන ගැඹුරු දර්ශනය මිනිසා ඉදිරියේ තැබීමේ දී එම අරුත පැහැදිලි ව ප්‍රකාශ කිරීමට උපකාරී වන සෑම රංග ක්‍රමයක ම අවශ්‍යතාව තමා නාට්‍යයට යොදා ගනිමින් ඔහු නාට්‍යයත්, එය ඉදිරිපත් කරන සම්ප්‍රදායත් එක ම දෙයක් බව සනාථ කළේ ය."[1]

මේ මගින් කියැවෙන්නේ නාට්‍යකරුවා සිය නාට්‍යය අනුභූතියට හා එකී සන්දර්භයට වඩා උචිත රංග ශෛලියක් කෙරෙහි නැඹුරු වූ බවයි. නාට්‍යකරුවා නෛදනුවත්ව ම ප්‍රස්තුතියට උචිත රංග ක්‍රමයක් ප්‍රවේශ වීම නාට්‍යයේ සාර්ථකත්වය පිළිබඳ ව කියාපාන සුබ ලක්ෂණයකි. ඒ අනුව **මූදු පුත්තු** ආකෘතිය හා අන්තර්ගතය අතිනුත්, දෘෂ්ටිය අතිනුත් සාර්ථකත්වයක් ළඟා කර ගත් බව පෙනේ.

පූර්වෝක්ත **යෙර්මා** නාට්‍යයේ කතාපුවත දේශීය සමාජ, සංස්කෘතික චර්යාවන්ට උචිත වන පරිදි නිර්මාණය කිරීමේ දී නිර්මාණකරුවා සාර්ථකත්වයක් ළඟා කර ගත්තේ ය. මනුෂ්‍යයා හා සම්බන්ධ සදාතනික වටිනාකමක් ඇති මිනිස් පුවතක් වස්තු බීජ කරගන්නා ගලප්පත්ති විවාහ වීමෙන් පසු මවක වීමේ අසීමිත ආශාවෙන් පෙළෙන සරා හා විවාහ වූ තේගිරිස්ගේ ක්‍රියා කලාපය විවේචනාත්මක ස්වරූපයෙන් නිර්මාණය කරයි. බොහෝ විට විවාහයෙන් පසු දරුවන් නොලැබීමේ දෝෂය සමාජය එල්ල කරන්නේ විවාහක ස්ත්‍රියට මිස පුරුෂයාට නොවේ. මෙහි දී සරා නැන්දම්මාගේ ඇනුම්පද ආදියට ද මුහුණ දෙයි. එම ඇනුම්පද හේතුවෙන් ම සරා සිය අරමුණ මුදුන් පමුණුවා ගැනීම සඳහා විවිධ උපක්‍රම අනුගමනය ද ගතානුගතික ව සිතන, පතන, ක්‍රියා කරන තේගිරිස්ගෙන් ඇයට සහායක් නොලැබෙයි. ගතානුගතිකත්වය අගය කළ ද දරුවන් ලබා ගැනීමේ අපේක්ෂාවෙන් කතරගම දෙවියන්ට භාරයක් වීම සඳහා යාමට සරා ඔහුට ආරාධනා කළ ද එය ප්‍රතික්ෂේප කරන්නේ සමාජය, පවුලේ උදවිය ඔහු වඳ පුරුෂයෙකු ලෙස සලකා සිය ආත්ම ගෞරවයට හානියක් වේ ය යන අදහසිනි. අනෙක් අතට සරා විවාහ කරගන්නා අවස්ථාවේ තේගිරිස්ගේ මව තේගිරිස්ගේ සහෝදරයා වූ දියෝනිස්ගේ කේන්දරය සමග සරාගේ කේන්දරය ගැළපීමට පෙළඹෙන්නේ හේ තේගිරිස්ට විවාහ යෝග නැති බව දන්නා නිසා ය. කේන්දර වංචාව

පිළිබඳ ව තේගිරිස් ද හොඳින් දැන සිටි බව ඔහු එය වසං කිරීමට දරන උත්සාහයෙන් ම පැහැදිලි වෙයි. මෙම වංචාව ගැන සරාට ද දැනගන්නට ලැබෙන්නේ ගමේ එක්තරා කාන්තාවකගෙනි. ඒ සමග ම ඇගේ සිතේ විවිධ අදහස් උදහස් පහළ වී ඒවා ක්‍රියාවන් බවට පත්වෙයි.

සරා මවක නොවීමේ සොවින් පසු වන ආකාරය දකින තේගිරිස්ගේ සහෝදරයා වූ දියෝනිස් ඇය හා කතරගම යාමට කැමැත්ත පළ කරයි. ඒ ගමනේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස සරාට දරුවෙකු ද ලැබෙයි. මෙහි සත්‍යය දැන ගන්නා තේගිරිස්, සරා කෙරෙහි වූ ඊර්ෂ්‍යාව හා කෝපය හේතුවෙන් දරුවා මරා දැමීමට පෙලඹෙයි. කෙසේ හෝ සරාගේ ප්‍රාර්ථනා බිඳවැටෙන්නේ තේගිරිස් දරුවා මරා දැමීමෙනි. පූර්වෝක්ත සිද්ධිදාමය මගින් ගැඹුරු ජීවිත විවරණයක් කරා ප්‍රේක්ෂකයා රැගෙන යන නාට්‍යකරුවා තේගිරිස්, සරා හා දියෝනිස් මෙන් ම අලුත උපන් සිඟිත්තා ද ගොදුරු වන මහා ඛේදවාචකය ඉස්මතු කරන්නේ දාර්ශනික සංකල්පයක් වෙත නැඹුරු වෙමිනි. මෙවැනි සිද්ධිදාමයක් හා සම්බන්ධ පරිසරය නිර්මාණය වන්නේ මිනිසාගේ යටි සිතෙහි තැන්පත් ව ඇති යම් යම් ගුප්තමය තත්ත්වයන් ක්‍රියාත්මක වීමෙන් බව අනාවරණය කිරීමට අවැසි කායික - මානසික පරිසරය නිර්මාණය කිරීමට නාට්‍යකරුවා නිතැතින් ම සමත් වන්නේ තෝරා ගන්නා වස්තුවිෂය හේතුවෙනි.

පූර්වෝක්ත වස්තුවිෂය අර්ධ ශෛලිගත රංග සම්ප්‍රදායට අනුගත ව වේදිකාගත කිරීමේ දී නාට්‍යකරුවා ප්‍රබල සංකීර්ණ චරිත තුනක් විෂය කර ගනියි. සරා, තේගිරිස් සහ දියෝනිස් එම චරිතයි. ඒ මගින් ගැඹුරු, සංකීර්ණ අවස්ථා නිරූපණය කිරීමට කතුවරයා වගබලා ගනියි. සෑම අවස්ථාවක් ම පොදු සමාජ සභ්‍යත්වයට අනුව ගොඩනැඟී ඇත. එසේ ම අවස්ථා හා චරිතවල ක්‍රියාකාරිත්වය විශ්වසනීයත්වයකින් යුක්ත ව, තර්කානුකූල, මනා හේතුඵල සම්බන්ධතාවකට අනුකූල ව නිර්මාණය වී ඇත.

වේදිකා නාට්‍යයක අවස්ථා නිරූපණයට මෙන් ම චරිතවල ක්‍රියාකාරිත්වයට ප්‍රබල ස්ථානයක් හිමි වෙයි. මෙම නාට්‍යයේ කේන්ද්‍රීය චරිතය ලෙස ඉස්මතු වන්නේ සරා ය. සරා දියෝනිස්ගෙන් දරුවෙකු පතන්නේ සිය කායික අපේක්ෂා

පිරිමසා ගැනීමට නොවේ. මවක වීමේ දැඩි ආශාව හේතුවෙනි. නාට්‍යකරුවා ඇගේ දැඩි ආශාව වචන බවට පත් කරන්නේ ප්‍රේක්ෂක සිතෙහි ඇය කෙරෙහි දැඩි සානුකම්පිත දෘෂ්ටියක් අනාවරණය වන අන්දමිනි.

> ''සරා - උඹලට කොච්චර කිව්වත් මේවා තේරෙන්නෙ නැහැ මල්ලියේ උඹත් ගැහැනියක් වෙලා ඉපදුනා නම්, උඹටත් මං විඳින දුක තේරේවි. බලාපන් මගේ ඇඟ දිහා... දරුවො කී දෙනෙකුට කිරි දෙන්න ලේ මේ ඇගේ තියෙනව ද?...''[2]

ඇගේ හදවතේ වූ වේදනාවත්, විවෘතභාවයත්, අවංකත්වයත් පූර්වෝක්ත ප්‍රකාශය මගින් මැනවින් පැහැදිලි වෙයි. ගලප්පත්ති සිය මූදු පුත්තුහි නිරූපණය කරන මෙම සරාගේ සිතුම් පැතුම් පොදු සමාජයේ ජීවත්වන ධාර්මික ගැහැනියකගේ ස්වරූපයට සම වෙයි. සරාගේ සිතෙහි වූ අසීමිත දාරක ආශාව සිය සැමියාගේ ලෙයින් ම යුත් ඔහුගේ සහෝදරයාගෙන් ඉටු කර ගැනීමට ඇය පෙලඹෙන්නේ තම විවාහයේ දී සිදු කළා යැයි දැනගන්නා කේන්දර ගැළපීමේ වංචාව ද දැනගැනීමෙන් පසුව ය. මේ සියල්ල දැනගන්නා ප්‍රේක්ෂකයා සරා කෙරෙහි උරන නොවෙයි. ඇගේ අසරණභාවය පිළිබඳ ශෝකයට පත් ව ඇයට අනුකම්පා කරයි. සමාජ සම්මතයට පටහැනි වූ ගැහැනියක් ලෙස ඇය ව සැලකීමට ප්‍රේක්ෂකයා නොපෙලඹෙයි. සරාගේ සිතෙහි වූ දාරක ප්‍රේමයෙහි තරම ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ තැබීමට නාට්‍යකරුවා ඊට උචිත සංවාද උපක්‍රමික ව ගොඩනගා ගනියි. උදාහරණ වශයෙන් දරුවෙකු ලැබීමට සිටින හින්නිහාමි නම් කාන්තාවක සමග සරා කරන සංවාදය දැක්විය හැකි ය.

> ''හින්නිහාමි - එතකොට වේදනාවක් දැනෙන්නෙ නැද්ද සරාක්කෙ.
>
> සරා - පිස්සු ! අම්ම කෙනෙකුට තවත් නැහැල්ලු ඒ වගේ සම්පතක්. ඒක හරියට පියාඹන්න බැරි කුරුලු පැටියෙක් මිට මොලවගෙන ඉන්නවා වගෙයි. කුරුලු පැටියගෙ පියාපත් වදින කොට අල්ල රිදෙනව ද?...''[3]

සරාගේ සිතේ දරුවෙකු පිළිබඳ ව පවත්නා ආශාවත්, එය ඉටු කර ගත නොහැකි ව ඇය විඳින වේදනාවත් නිරූපණය කරන

නාට්‍යකරුවා, ඇගේ නැන්දම්මාගේ මුවින් පිටවන අපහාසාත්මක ප්‍රකාශ මගින් එය තව දුරටත් වර්ධනය වන අයුරු ඉතා මැනවින් නිරූපණය කොට දක්වයි. ඒ බව පහත සඳහන් ප්‍රකාශ මගින් පැහැදිලි වේ.

''සිලීනා - අපේ හනුවරේ කාටවත් මෙහෙම වෙලා නෑ.
බලාපන් දැන් හත් අවුරුද්දක්...''[4]

නාට්‍යකරුවා සිය අවස්ථා නිරූපණ මෙන් ම සංවාද සංරචනයෙහි ලා සෑම විට ම යත්න දරන්නේ ප්‍රස්තුතයට ගෝචර වන ශෝකෝත්පාදක ලක්ෂණ ඇතුළත් කිරීමට ය. ප්‍රධාන කතානායිකාව වූ සරාගේ චිත්තාභ්‍යන්තරය අනාවරණය කෙරෙන තැන් රැසක් ම සංවාද ආශ්‍රයෙන් හඳුනාගත හැකි ය. උදාහරණ වශයෙන් නාට්‍යයෙහි ඇතුළත්,

''සතර මහා සාගරය පතුලෙන්
වරුණ දෙව් රජ දුන්නු පුතුනේ...''[5]

යන ගීතය මෙන් ම

''බිළිඳු තොලක කිරි සුවඳ උරන්නයි...''[6]

යන ගීතයෙන් ද ඒ බව පැහැදිලි වේ.

ශෛලීගත නාට්‍යයන්හි පවත්නා මූලික ලක්ෂණය වන්නේ මූලික තේමාව ඉස්මතු වන සංවාද කෙරෙහි පාඨක අවධානය යොමු කරවීමට සමත් ගීත යොදා ගැනීමයි. පූර්වෝක්ත මූදු පුත්තුහි සෑම ගායනයක් ම ගායක පිරිසගේ සහභාගිත්වයෙන් නාට්‍යකරුවා ඉදිරිපත් කරන්නේ මුඛ්‍ය තේමාවත්, ඉන් නිරූපිත මූලික රසයත් කුළුගැන්වෙන අයුරිනි. මනෝවිද්‍යාත්මක පදනමක පිහිටා ගොඩනඟන සරාගේ චරිතයෙන් ඉස්මතු වන්නේ අපේක්ෂා භංගත්වයට පත් මනුෂ්‍යයා තුළ ඉපදෙන සිතිවිලි පරම්පරාවයි.

ඉසෝ නම් කාන්තාවගේ මාර්ගයෙන් දැනගන්නා සත්‍ය තොරතුරු මත පිහිටා කටයුතු කිරීමට පෙළඹෙන සරා මනුෂ්‍යයාට පොදු වූ හැඟීම් අනුව කටයුතු කිරීමට උත්සුක වේ. එනම්, සිය විවාහයේ දී දියෝනිස්ගේ පොරොන්දම් ගැළපීම හා දරුවකු හදා ගැනීම පිළිබඳ තීරණවලට ඍජු ව ඇය පැමිණෙන්නේ කරුණු අනාවරණය වීම නිසා ය. මෙම පුවතින් ඇය වික්ෂිතභාවයට පත්වුව

ද අරමුණ වෙනුවෙන් සම්මතය බිඳහෙළීමට ඉටා ගනියි. කතරගම ගමන ඒ සඳහා උපක්‍රමයක් ලෙස තෝරන්නේ එබැවිනි. කතරගම දී ස්වභාවික ව්‍යසනයකට ඔවුන් ගොදුරු වීමත් සමග අපේක්ෂා ඉටු කර ගැනීමට මාර්ගය එළිපෙහෙළි වේ. මේ පිළිබඳ ඉඟියක් ප්‍රේක්ෂකයා දැනගන්නේ කතරගම දී ඉසෝ නැන්දා හමුවීමත්, ඇයගෙන් ලැබෙන ''හා... මේ උඹල ද? උඹලට කතරගම දෙවිහාමුදුරුවන්ගෙ ම පිහිටයි...'' යන ආශිර්වාදයත් සමග ය.

මූදු පුත්තු ඛේදාත්මක නාට්‍යයක් ලෙස ගොඩනැගීම සඳහා සුදුසු පරිදි ගුණසේන ගලප්පත්ති සරාගේ චරිතය ගොඩනගා ගනියි. ඇය කාමුක චරිතයක් ලෙස නොව සැබෑ මානුෂීය හා මානවීය ගති ලක්ෂණ ඉස්මතු වන අයුරින් ගැඹුරු, සංකීර්ණ චරිතයක් ලෙස ගොඩනැගී ඇත. දරුවෙකු හදා පෝෂණය කොට ලොවට දායාද කිරීමට ඇති කැමැත්ත සෑම ගැහැනියක කෙරෙහි ම පවතින්නකි. සරාගේ චරිතය ගොඩනැගීමට අවැසි මූලික වටපිටාව නිර්මාණයට පහසු වන අන්දමින් අවශේෂ චරිත ලෙස තේගිරිස්, දියෝනිස්, ඉසෝ, ලිසිනා, හින්නිහාමි ආදි චරිත නිර්මාණය වී ඇත. ඔවුන් හා ගැටෙන ආකාරය මගින් සරාගේ චරිතයට ආලෝකයක් ලැබෙයි. තේගිරිස්ගේ චරිතය ගොඩනැගී ඇත්තේ නෝංජල්, එඩිතර හිතක් නැති ළාමක චරිතයක් වශයෙනි. දියෝනිස් ඊට වඩා වෙනස් ලක්ෂණවලින් යුක්ත වේ. මේ දෙදෙනා අතරට මැදි වන සරා සැබෑ මානුෂීය මෙන් ම ශක්තිමත් ගැහැනියක ලෙස නිරූපණය වේ. තේගිරිස් උම්මත්තක ස්වභාවයට පත් වන්නේ දරුවාගේ අයිතිය පිළිබඳ ව සරා සඳහන් කරන,

> ''සරා - මට හංගන්න දෙයක් නෑ. මේ දරුවවත් ඔහෙගෙ නෙවෙයි. දැන් බලන කොට කවුද වඳ, ඔහෙ ද? මම ද?''[7]

තේගිරිස්ගේ චරිතයෙන් ද ඉස්මතු වන්නේ සිය ආත්ම ගරුත්වය ආරක්ෂා කර ගැනීම සඳහා දරන ප්‍රයත්නයයි. ඕනෑ ම මනුෂ්‍යයෙකුට තම එක කුස උපන් සහෝදරයා පවා අමතක කර දැමීමට සිදුවන අවස්ථා පවතී. ඒ මමත්වය පිළිබඳ ඇති වන බලවත් හැඟීම නිසා ය.

> ''තේගිරිස් - උඹටයි මටයි දෙන්නට ම මේ ගෙදර ජීවත් වෙන්න බැහැ. එච්චරයි මට කියන්න

තියෙන්නෙ. උඹ ගියොත් අඩු ගණනෙ රටේ
මිනිස්සුන්ගේ කයි කතන්දරවත් නවතීවි...''[8]

මෙම ප්‍රකාශ මගින් පැහැදිලි වන්නේ තේගිරිස් තද ගති ඇති තැනැත්තෙකු බවයි. විශේෂයෙන් ම තම බිරිඳගේ සිතුම් පැතුම් ඔහු ගණනකට නොගනියි. දරුවා තමාගේ නොවන බව දැනගන්නා තේගිරිස් ක්‍රියා කරන්නේ උමතු වූවෙකු ලෙසිනි. එම හැසිරීම නිසා ම තේගිරිස් නොදැනුවත් ව ම ඔහු අතින් දරුවා මරණයට පත් වෙයි. නාට්‍යකරුවා ඉතා සූක්ෂම ලෙස ශෝකෝත්පාදක ලක්ෂණ සමස්ත නාට්‍යයට ම ඇතුළත් කරන්නේ දරුවාගේ මරණය නිසා ම නොවේ. ආරම්භයේ සිට අවසානය දක්වා ම මෙම නාට්‍යයෙහි නිරූපණය වන චරිත අභ්‍යන්තරයන්හි පවත්නා ශෝකී ස්වරූපය හේතුවෙනි. තේගිරිස්, සරා මෙන් ම දියෝනිස් ද ඛේදයේ කොටස්කරුවන් ලෙස නිරූපණය වෙති.

නාට්‍යයෙහි නිරූපිත දියෝනිස් යමෙකුගේ සිතුම් පැතුම් හොඳින් වටහා ගත හැකි පුද්ගලයෙකු ලෙස ඉස්මතු වෙයි. සරාගේ සිතුම් පැතුම් වටහා ගැනීමේ ශක්තියක් ඔහු සතු ව පවතී. සිය සහෝදරයාගේ නොසැලකිල්ල නිසා පීඩාවට පත් සරාට අකමැත්තෙන් වුව ද පිහිට වීමට ඔහු තීරණය කරන්නේ එබැවිනි. කේන්දර වෙනස් කර විවාහය සිදු කිරීම නිසා රැවටීමට ලක් වීමත්, දරුවෙකු නැති සොවින් පීඩා විඳින ආකාරයත් දියෝනිස් මනුෂ්‍යයෙකු ලෙස වටහා ගනියි. තවද තේගිරිස් ඔහුට නිවසින් යන ලෙස බල කළ අවස්ථාවේ කරන ප්‍රකාශයෙන් වුව ද ඔහුගේ සිතුම් පැතුම් වටහා ගත හැකි ය.

''දියෝනිස් - එහෙම වංචාවෙන් ගෙනැල්ලා හරි දැන්
අවුරුදු අටක් ගත වුණා. උඹට එක දවසක්
කියන්න පුළුවන් ද ඒ ගෑනිට මූණ දීලා
ආදරෙන් බලල කතා කරපු. උඹට ඒ ගෑනිට
මූණ දෙන්න බැරි උඹේ හොර හිත හන්දා.
ඒ ගෑනි ම හින්දා කරබාගෙන හිටිය. ඒ
ගෑනි ලීයකින් හදපු ඔරුවක් නෙවෙයි.
ගෑනියෙක්. මස්වලින් ලේවලින් හැදිච්ච...''[9]

අවසානයේ දී දියෝනිස් නිවසින් පිට ව යන්නේ ගැටලුවෙන් පලා යන්නෙකු ලෙස නොවේ. නාට්‍යකරුවා

ඒ ඒ මනුෂ්‍යයාට ආවේණික ගති ස්වභාවයන් අනාවරණය කෙරෙන පරිදි නාට්‍යයේ චරිත ගොඩනගා තිබෙන බව මේ මගින් පැහැදිලි වේ.

> ''මූදු පුත්තු නාටකය නිසැක ව ම සාර්ථක වීමට හේතු වූ කරුණක් වන්නේ නාටකයෙන් කියැවෙන පුවත තර්කානුකූල ව විග්‍රහ කෙරෙමින් නාට්‍යයේ විවිධ සිද්ධි ගළපා ඇති උසස් බවයි...''[10]

නාට්‍යකරුවා නාට්‍ය රසය උද්දීපනය කිරීමට පහසු වන පරිදි මනා හේතුඵල සංස්පීතියකට අනුව සිද්ධි ගළපා තිබීම නාට්‍යයේ සාර්ථකත්වයට හේතු වූ බව ඉහත විචාරයෙන් වුව ද පැහැදිලි වේ. ගලප්පත්ති සිය තේමා පාඨය ලෙස දක්වන,

'' එදා අද මෙන් හෙටත් මෙලෙසයි
කිසිම වෙනසක් නොමැත වන්නේ
සදාකාලෙන් සදාකාලෙට
එකම කැලඹීමයි තිබෙන්නේ''[11]

යන්න ධ්වනිත කිරීමට පහසු වන පරිදි චරිත, අවස්ථා නිරූපණය කර ඇත. මනුෂ්‍ය ජීවිතයේ ඇති යථා කැළඹිලි ස්වරූපය කෙනෙකුට හෝ කාලයකට සීමා වූවක් නොවන බවත්, සදාකාලෙන් සදාකාලෙට පවත්නා දෙයක් බවත් මේ මගින් ධ්වනිත කර දක්වෙයි. නාට්‍යකරුවා මූදු පුත්තු නම යෙදීමෙන් පවා ජීවිතයේ යථා ස්වභාවය, ගැඹුර මෙන් ම චංචල බව සංකේතවත් කර දක්වන්නේ වේදිකා නාට්‍ය මගින් ජීවිතය ගැඹුරින් නිරීක්ෂණය කළ හැකි ය යන කරුණ ඉස්මතු කර දැක්වීමට මෙනි. නාට්‍ය ආරම්භයේ ගායක පිරිස ලවා ඉදිරිපත් කරන,

'' එපා පුතුනේ මූදු යන්නට
රෑ දවාලෙයි හිතුමතේ
ඔරුව යන්නේ මකර කටටයි
සුළං පහරට හසුවෙතේ
මහා මේරුවෙ හැපී පොඩි වී
ඔරුව සුන් වනු ඇත පුතේ
ටිකිරි පුතුගේ නැසුණු ඔරුවෙන්
කවුරු මෙගොඩට ගොඩවෙතේ...''[12]

නම් ගීය මගින් ද ඉදිරියේ දී සිදුවීමට යන ව්‍යසනයත්, මනුෂ්‍ය ජීවිතය වෙලා පවත්නා සැබෑ ව්‍යසනකාරී ස්වරූපයත් ධ්වනිත

කොට දක්වෙයි. මෙකී අදහසත්, අවසානයේ ඉදිරිපත් කෙරෙන ජීවිත දහම හා බැඳුණු තේමා පාඨයත් මනා ව සංකලනය වී මනා ඒකාබද්ධතාවකින් නාටකය නිමාවට පත් වී ඇත. මූදු පුත්තු ඛේදාන්තයක් බව පැහැදිලි වන්නේ දරුවාගේ මව වන සරා සමග සෑම ප්‍රේක්ෂකයෙකුගේ ම නෙතට කඳුළක් නැඟෙන නාට්‍ය අවසනායත් සමග ය. සියලු කැළඹිලි ස්වභාවයන් නිසා චිත්ත පීඩාවට පත් තේගිරිස්ගේ සංකීර්ණ චිත්තාභ්‍යන්තරය හෙළි කෙරෙන වාග් ප්‍රහාර හමුවේ වුව ද දරුවෙකු ලද පින සිහි කරන සරා මැදහත් සිතින් දරුවා මළ බව නොදන "අපිත් යමු පුතේ යන්න" යනුවෙන් පවසා දරුවා ඔසවා ගන්නට සැරසෙයි. ඒ අවස්ථාවේ පුතුගේ නිසල සිරුර දකින ඇය දරාගත නොහැකි ශෝකයෙන් උන්මත්තකභාවයට පත් ව,

" පුතේ උඹට නින්ද ගිහින්
මම නැහැ උඹ කුද්දන්නෙ...
උඹ නිදා ගනින්..."[13]

යනුවෙන් ප්‍රකාශ කරයි. මෙය සංකීර්ණ ඛේදාන්තයක අවසානය සනිටුහන් කරන්නක් බව පැහැදිලි ය.

මේ අනුව බලන කල මූදු පුත්තු ආරම්භයේ සිට අවසානය දක්වා ඉතා සියුම් ව අරඹා ප්‍රබල මෙන් ම සංකීර්ණ නාට්‍යමය ගැටුමක් දක්වා වර්ධනය කොට සංකීර්ණ ලක්ෂණ සහිත චරිත ගොඩනගමින් ප්‍රබල නාට්‍යමය දෘෂ්ටියක් කරා ප්‍රේක්ෂකයා රැගෙන යන අයුරු සිත්ගන්නාසුලු ය. එහි දී නාට්‍යකරුවා සංවාද හා ගීත නිර්මාණයෙහි ලා භාවිතයට ගන්නා බස භාවාත්මක ය. කාව්‍යාත්මක ය. වාච්‍යාර්ථය ඉක්මවා නැඟෙන ධ්වනිපූර්ණ ගුණයක් සෑම ප්‍රකාශයක ම පාහේ ඇතුළත් ය. උචිතානුචිතභාවය පිළිබඳ මනා වැටහීමකින් යුක්ත ව ගැමි ව්‍යවහාර බසත්, සරල ව්‍යවහාර බසත් මිශ්‍ර කොට සකසා ගත් මනා ප්‍රකාශන ගුණයක් සහිත බස් වහර ද මූදු පුත්තුහි සාර්ථකත්වයට හේතු වී ඇත. මේ අනුව බලන කල විදේශීය නාට්‍යයක් වුව ද දේශීය පුද්ගල, සමාජ ජීවිතය මැනවින් නිරීක්ෂණය කෙරෙන ඛේදාන්තයක් සහිත නිර්මාණයක් ලෙස පූර්වෝක්ත නාට්‍යය සකස් කිරීමෙහි ලා ගලප්පත්ති දක්වා ඇති සක්‍යතාව අගය කළ හැකි ය.

ආන්තික සටහන්

1 අභිනය, (1999), සිව්වන කලාපය, සං. අබේපාල, රෝලන්ඩ්, සිල්වා, වයි. රත්නපාල, 'විසිවන සියවසේ අගනා කලා කෘතියක්', සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව, 36 පිටුව.
2 ගලප්පත්ති, ගුණසේන, (1965), මූදු පුත්තු කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 34 පිටුව.
3 මූ. පු., 36 පිටුව.
4 මූ. පු., 31 පිටුව.
5 මූ. පු., 44 පිටුව.
6 මූ. පු., 42 පිටුව.
7 මූ. පු., 84 පිටුව.
8 එම.
9 මූ. පු., 34 පිටුව.
10 අ., සිව්වන කලාපය, 34 පිටුව.
11 මූ. පු., 84 පිටුව.
12 මූ. පු., 12 පිටුව.
13 මූ. පු., 87 පිටුව.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

අභිනය, සිව්වන කලාපය, (1999), (සංස්.) අබේපාල, රෝලන්ඩ්, බත්තරමුල්ල, සිංහල නාට්‍ය අනුමණ්ඩලය, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව.

අබේපාල, රෝලන්ඩ්, (1987), **ශ්‍රී ලංකාවේ නාට්‍ය හා රංග කලාව**, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

කවිරත්න, ආනන්ද, (1958), **නව නාටක තාරකා**, කොළඹ, කර්තෘ ප්‍රකාශන.

පල්ලියගුරු, චන්ද්‍රසිරි, (1993), *යථාර්ථය හා නිර්මාණය නාට්‍ය*, **චිත්‍රපට, රූපවාහිනී රංගාවබෝධය**, සිරිගුරු ප්‍රකාශන.

සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, (1959), කල්පනා ලෝකය, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

එම, (1967), **නාට්‍ය ගවේෂණ**, කොළඹ, විමංසා ප්‍රකාශනයකි.

ගලප්පත්ති, ගුණසේන, (1965), මූදු පුත්තු, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

හේමචන්ද්‍ර රායි, (1972), **ලංකා විශ්වවිද්‍යාල ලංකා ඉතිහාසය** I, II, කැලණිය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාල ප්‍රකාශනයකි.

සියවසක මඟ ලකුණු, (2007), (සංස්.) සුරවීර, ඒ. වී. සහ තවත් අය, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සිල්වා, වයි. රත්නපාල, (1969), **නූතන සිංහල නාට්‍ය**, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

සෝමරත්න බාලසූරියගේ කෙටිකථාවල අන්තර්ගත සෙවණැලි චරිතය පිළිබඳ විමර්ශනයක්

ආචාර්ය බිහේෂ් ඉන්දික සම්පත්

The aim of this study is to examine the shadow character of the "the Son" in Somaratne Balasooriya's short stories. This characteristic, which is seen in his short stories such as "Mangala Raesweema" and "Gamananthaya" has been interpreted by critics as a stream of consciousness or self-expression. However, the same can also be identified as a shadow character. Shadow characters can be created from a number of perspectives. Similar characteristics can be seen in novels and short stories as well as in performing arts such as drama and cinema. The present study is based on both primary and secondary sources. It provides a fresh reading of the character of "the Son" and its use. This paper argues that the above-mentioned character can be seen as a characteristic feature of Balasooriya's unique artistic identity. After an overview of Balasooriya's short stories and the use of the shadow characters in his literary works, the study will provide some insight into how the character of the "Son' has been used in his short stories.

මෙම ලිපියේ අරමුණ වනුයේ සෝමරත්න බාලසූරියගේ කෙටිකථාවන්හි දක්නට ලැබෙන 'පුතා' නම් සෙවණැලි චරිතය පිළිබඳ විමර්ශනයක් සිදු කිරීම ය. 'මංගල රැස්වීම', 'ගමනාන්තය' වැනි ඔහුගේ කෙටිකථාවල විද්‍යමාන වන එකී ලක්ෂණය විඥාන ශ්‍රෝතස වශයෙන් ද, ආත්මීය සංකථනයක් වශයෙන් ද විචාරකයන්

© **ආචාර්ය බිහේෂ් ඉන්දික සම්පත්**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය රුසිරු චිත්‍රසේන

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 25 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

විග්‍රහ කොට තිබේ. එහෙත් කේන්ද්‍රීය පාත්‍රයාගේ එම ආමන්ත්‍රණයට පාත්‍ර වන්නා වූ එකී මනෝ මූලික චරිතය සෙවණැලි චරිතයක් වශයෙන් හඳුනා ගත හැකි වන බව සෙවණැලි චරිත පිළිබඳ අධ්‍යයනයේ දී පැහැදිලි වේ. සෙවණැලි චරිත විවිධ දෘෂ්ටිකෝණ ඔස්සේ මැවිය හැකි ය. නවකථා හා කෙටිකථා ආදියේ මෙන් ම නාට්‍ය හා චිත්‍රපට වැනි ප්‍රාසංගික හා වාර්තික කලා නිර්මාණවල ද ඊට පර්යාය ලක්ෂණ දක්නට ලැබේ. මෙය ප්‍රාථමික හා ද්විතීයික මූලාශ්‍රය ඔස්සේ සිදු කෙරෙන අධ්‍යයනයකි. බාලසූරියගේ කෙටිකථාවල එන 'පුතා' නම් චරිතය පිළිබඳ නව්‍ය අදහසක් ගෙනහැර දැක්වීමත් එය උපයෝගී කොට ගෙන ඇති ආකාරය පිළිබඳ විශේෂතා සාකච්ඡා කිරීමත් මෙහි දී සිදු කෙරේ. ප්‍රස්තුත කෙටිකථාකරුවාගේ කථා කලාව මුහුකුරා යාමෙන් ගොඩනැගුණු අනන්‍යතා ලක්ෂණයක් වශයෙන් හැඳින්විය හැකි මෙම අංගය පොදුවේ කථාවේ අර්ථය හා රසය තීව්‍ර කිරීමට ඉවහල් ව ඇති ආකාරය ද මෙහි දී සාකච්ඡා කෙරේ. සෝමරත්න බාලසූරියගේ කෙටිකථා නිර්මාණ, සෙවණැලි චරිත පොදුවේ පැහැදිලි කිරීම හා නවකථාවල එන සෙවණැලි චරිත පිළිබඳ විග්‍රහ කිරීම, බාලසූරියගේ කෙටිකථාවල 'පුතා' යනුවෙන් හැඳින්වෙන සෙවණැලි චරිත හසුරුවා ඇති ආකාරය හා ඒ පිළිබඳ විශේෂ නිරීක්ෂණ යන පිළිවෙළින් මෙහි කරුණු පෙළගැස්වීම සිදු කෙරේ.

බාලසූරියගේ කෙටිකථා

සෝමරත්න බාලසූරිය සිංහල කෙටිකථා සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි තුළ තමන්ට ම අනන්‍ය වූ කථා කලාවක් ගොඩනගා ගැනීමට සමත් වූ ලේඛකයෙකි. 1966 වසරේ දී එළිදුටු ඔහුගේ ''පඳුරු ගසා කිරි වැදිලා'' නම් කෘතිය[1] ආධුනික ලක්ෂණ ප්‍රකට කරන්නක් වුව ද ගැමි සමාජ ජීවිතයේ අව්‍යාජ සරල අත්දැකීම් විෂය කොට ගෙන ඇති ආකාරය සැලකීමේ දී එහි පවා විශේෂත්වයක් දක්නට පිළිවන. එයින් වසර විසි පහකට පමණ පසුව, එනම්, 1991 වර්ෂයේ දී සෝමරත්න බාලසූරිය තම දෙවන කෙටිකථා සංග්‍රහය වන ''කරත්තය''[2] පළ කළේ ය. අත්දැකීම් වශයෙන් මෙන් ම ශිල්පීය වශයෙන් ද මුහුකුරා ගිය සාහිත්‍ය කරුවෙකුගේ නිර්මාණාත්මක ප්‍රඥාව ප්‍රකට කරන්නා වූ එම කෘතිය 1992 වර්ෂයේ දී රාජ්‍ය සාහිත්‍ය සම්මානයෙන් හා ජනතා සාහිත්‍ය සම්මානයෙන් පිදුම් ලද්දකි. බාලසූරියගේ තුන් වන කෙටි කථා

සංග්‍රහය වශයෙන් 2003 වසරේ දී පළ වන ''සිහින දෙකක්'' කෘතියේ[3] ගමනාන්තය වැනි සාර්ථක කථාවක් ද දක්නට ලැබෙතත් කරත්තයට සාපේක්ෂ ව ගත් කල එය එතරම් සාර්ථක කෘතියක් නොවේ. කුසුමා කරුණාරත්න හා සරත් විජේසූරිය සංස්කරණය කළ 'සිංහල කෙටිකථා සංග්‍රහය' කෘතියේ බාලසූරියගේ කෙටිකථා පිළිබඳ ව මෙබඳු අදහසක් පැවසේ,

> ''කෙටිකථා කලාව සියුම් ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් ලෙස පරිහරණය කිරීමත්, සියුම් අනුභූතියක් ඔස්සේ පාඨකයාට පළල් සමාජාවබෝධයක් ලබා දීමට සමත් වීමත් බාලසූරියගේ කථාවල ප්‍රබල හා මූලික ලක්ෂණයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය.''[4]

බාලසූරියගේ පළමු කෙටිකථා සංග්‍රහය වන ''පඳුරු ගසා කිරි වැදිලා'' කෘතියේ ''පුතා'' නම් සෙවණැලි චරිතය දක්නට නොලැබේ. එහෙත් ඔහු පසුව රචනා කළ කෙටිකථා සංග්‍රහ දෙකෙහි ම 'පුතා' යනුවෙන් හඳුන්වා දී ඇති සෙවණැලි චරිතය දක්නට පිළිවන. එය කෙටිකථාකරුවා ශිල්පීය වශයෙන් පරිපාකයට පත්වීම පිළිබිඹු කරන කෙටිකථාංගයක් වශයෙන් සැලකීම අසාධාරණ නොවේ. **කරත්තය** කෙටිකථා සංග්‍රහයේ එන 'මංගල රැස්වීම' කෙටිකථාවේත්, **සිහින දෙකක්** කෙටිකථා සංග්‍රහයේ එන 'ගමනාන්තය' කෙටිකථාවේත් මෙකී චරිතය දක්නට ලැබේ.

සෙවණැලි චරිත

කථාවක් ගොඩනැඟෙන්නේ සිද්ධි හා ඒ ඒ සිද්ධිවලට සම්බන්ධ වන ප්‍රාණීන් ආශ්‍රයෙනි. ඇතැම් විට අප්‍රාණික වස්තු ද චරිත වශයෙන් යොදා ගැනේ. චරිත නිරූපණය නම්, ඒ ඒ චරිතයන්ගේ ක්‍රියාකාරිත්වය විවරණය කිරීමයි.[5] ලේඛකයාගේ කාර්යය ක්‍රියා අනුකරණය බවත්, එහි දී චරිත නිරූපණය විශේෂ වශයෙන් වැදගත් බවත් ඇරිස්ටෝටල් ද පෙන්වා දී තිබේ.[6] නව ප්‍රබන්ධයන්හි එන චරිත කළු-සුදු වශයෙන් හෝ, පැතලි-වටකුරු වශයෙන් හෝ, සරල, සංකීර්ණ, පැතලි, පරිපූර්ණ, පසුබිම් වශයෙන් හෝ චරිත බෙදා දැක්විය හැකි වුවත්[7] කෙටිකථා හා නවකථාවල දක්නට ලැබෙන සෙවණැලි චරිත ඒ සියල්ලෙන් ම වෙනස් වූවකි.

සෙවණැලි චරිත හෙවත් ඡායා පාත්‍රයන් (Shadow Characters) යනු එක් චරිතයක සෙවණැල්ලක් වශයෙන් තවත් චරිතයක් යොදා ගැනීමයි. මෙකී චරිත ප්‍රභේදය 'ප්‍රක්ෂේපණ චරිත' (Projection Characters) යනුවෙන් ද බටහිර විචාරකයන් හඳුන්වා දී තිබේ. මෙම ලක්ෂණය ප්‍රක්ෂේපණය පිළිබඳ මනෝවිද්‍යාත්මක සිද්ධාන්තයක් මුල් කොට ගනිමින් ඇති වූවකි. කිසියම් චරිතයක් තුළ ඇති, එහෙත් එම චරිතය නොපිළිගන්නා යම් ලක්ෂණයක්, චරිතාංගයක් සෙස්සන්ට ප්‍රක්ෂේපණය කරවීම ඇතැම් විට මෙහි දී සිදු වේ.[8]

බටහිර නවකථාවල සෙවණැලි චරිත යොදා ගැනීම පිළිබඳ ඉතිහාසය 19 වන සියවස තෙක් දිව යතත් ඉන් වසර දහස් ගණනකට පෙර භාරතීය සංස්කෘත නාට්‍යවල පවා එහි මූලික අවස්ථා දක්නට ලැබේ. තව ද අද්‍යතන ලාංකේය චිත්‍රපට, නාට්‍ය, නවකථාදි අන්‍ය කලාංගයන්හි ද මෙකී ලක්ෂණය සුලබ ව විද්‍යමාන වේ.

ක්‍රිස්තු වර්ෂ සත් වන සියවසේ දී රචිත හර්ෂදේවගේ රත්නාවලී නාටිකාවේ[9] සෙවණැලි චරිතයන්හි ලක්ෂණ ප්‍රකට කෙරෙන සේ ආධිකාරික හා ප්‍රාසංගික කථාවල චරිත පෙළගස්වා ඇති ආකාරය දක ගත හැකි ය. සංස්කෘත නාට්‍යවල ප්‍රධාන පාත්‍රයන් සම්බන්ධ කථාව ආධිකාරිකය වශයෙන් ද ඔවුන්ගේ සහාය පිණිස අප්‍රධාන පාත්‍රයන් ක්‍රියාත්මක වන ආකාරය දක්වෙන කථාව ප්‍රාසංගිකය වශයෙන් ද හඳුන්වනු ලැබේ. රත්නාවලියේ උදයන-වාසවදත්තා-රත්නාවලී සම්බන්ධ කථාව ආධිකාරික කථාවයි. ඔවුන්ගේ අපේක්ෂාවන් පිළිබිඹු කෙරෙන සේ නිරූපිත විදූෂක, කාංචනමාලා, සුසංගතා යන චරිත සම්බන්ධ කොට ගත් කථාව ප්‍රාසංගික කථාවයි. එහි උදයන-විදූෂක, සාගරිකා-සුසංගතා, වාසවදත්තා-කාඤ්චනමාලා යනුවෙන් ආධිකාරික කථාවේ ප්‍රධාන පාත්‍රයන්ගේ අපේක්ෂාවන් උදෙසා ප්‍රාසංගිකයේ එන මුඛ්‍ය චරිත නිරූපණය කොට ඇති ආකාරය සෙවණැලි චරිතවල මූලිකාවස්ථාවක් අනාවරණය කරයි. අනෙකුත් සංස්කෘත නාටකවල ද මෙකී ලක්ෂණය යම්තාක් දුරකට දක්නට ලැබේ.

අද්‍යතන ලාංකේය ප්‍රාසංගික හා වාර්තික කලා නිර්මාණවල ද සෙවණැලි චරිත හමු වේ. ප්‍රසන්න ජයකොඩිගේ ''සෙවණැලි සහ මිනිස්සු'' (1993)[10] නම් නාට්‍යයේ ප්‍රධාන පාත්‍රයන් දෙදෙනා වනුයේ ධුංගු සහ චුක්කි යන ස්ත්‍රී-පුරුෂ චරිතද්වයයි. එම චරිතවල උඩුසිත පිළිබිඹු කෙරෙන ධුංගුරා හා චුක්කිනියා යන සෙවණැලි චරිත දෙක වේදිකාව දෙපැත්තේ සකස් කළ මැසි දෙකක රඳවා තැබෙන අතර බාහ්‍ය හා ආභ්‍යන්තරික වශයෙන් පුද්ගල චරිතවල පවත්නා පරස්පරතාව කියා පෑමට ඒවා පිටිවහල් කොට ගෙන තිබේ. ප්‍රසන්න ජයකොඩිගේ ''සංකාරා'' චිත්‍රපටයේ ද (2009)[11] සෙවණැලි චරිතයක් දක්නට ලැබේ. පැරණි විහාරයක සිතුවම් හා මූර්ති පිළිසකර කිරීම් වස් ගමකට පැමිණෙන භික්ෂූන් වහන්සේ කෙනෙකු සමඟ ගිහියෙක් ද පැමිණේ. එම ගිහියා වශයෙන් නිරූපණය කෙරෙනුයේ ස්වාමීන් වහන්සේගේ ම ජාගර චිත්තයයි. ගමෙහි දී මුණගැසෙන යුවතියක සම්බන්ධයෙන් එම භික්ෂුවගේ යටි සිත ක්‍රියාත්මක වන ආකාරය නිරූපණය කෙරෙනුයේ ගිහි චරිතය ආශ්‍රයෙනි.

නවකථාවල එන සෙවණැලි චරිත

බටහිර නවකථාවල මෙන් ම නූතන සිංහල කවකථා නිර්මාණවල ද සෙවණැලි චරිත දැක ගත හැකි වේ. චාල්ස් ඩිකන්ස්ගේ ග්‍රේට් එක්ස්පෙක්ටේෂන් (Great Expectations - 1860)හි[12] එන ඔර්ලික් (Orlick)ගේ චරිතය නිරූපණය වී ඇත්තේ එහි ප්‍රධාන චරිතය වන පිප් (Pip)ගේ සෙවණැල්ලක් වශයෙනි.

ලියනගේ අමරකීර්තිගේ '**අටවක පුත්තු**', සුමිත්‍රා රාහුබද්ධගේ '**කන්දක් සේමා**' ආදි සිංහල නවකථාවල ද සෙවණැලි චරිත මාර්ගයෙන් ඒ ඒ කථාවන්හි අර්ථය හා රසය තීව්‍ර කොට තිබේ. **අටවක පුත්තු** නවකථාවේ අඩහඳයා වශයෙන් නිරූපණය කෙරෙන චරිතය ප්‍රධාන පාත්‍රයාගේ ම ප්‍රක්ෂේපණයක් වශයෙන් හැඳින්විය හැකි ය. පහත උද්ධෘතය ඒ සඳහා නිදර්ශන සපයයි.

> ''කවුද මේ අඩ හඳයා. ඒ තමයි, අටවක පෝය දවසක හින්ද ඉපදුන මට, රෙජින නෝන දාපු විහිළු නම. මම ඒක අටවක දාක හින්ද නොඉපදුණ මගේ නිවුන්නට දැම්මා. එතකොට ඒ ගොල්ලො අඩ හඳයා කියන කොට ඒ මම. මම අඩහඳය

කියන කොට ඒ එයා... අඩ හඳයා මට කථා කෙරුවෙ නැති උණත් එක එක උපදෙස් දුන්නා. බූලත් හපයො, ගස් ගඳයො, කසිප්පුවො, වඩන්ඩ ඉඹින්ඩ එහෙම ආවොත් කරපං චූ. බැරිම තැනක් ආවොත් කරපං ජී. සමූපකාරෙන් දෙන බාල කිරිපිටි පෙව්වොත් දාපං කිරි වමනේ.''[13]

සුමිත්‍රා රාහුබද්ධ රචනා කළ කන්දක් සේමා නවකථාවේ ද කථා නායිකාව වන නූපාගේ ප්‍රක්ෂේපණයක් ලෙස නිරූපණය කෙරෙන්නා වූ චරිත දක්නට ලැබේ. විටෙක ලොකු නූපා හා පොඩි නූපා වශයෙන් ද, තවත් විටෙක නූපා හා සුමිකාවා මහත්මිය වශයෙන් ද එම චරිත නිරූපණය කොට තිබේ. නවයෞවන වියේ දී පතිවත සිඳ ගත් නූපා මැදිවියේ ජපනෙකුට බිරිඳ වූවා ය. එලෙස ඇයට පරිණත ගැහැනියකගේ භූමිකාව දැරීමට සිදු වුවත් ඇගේ ඇතුළාන්තය තුළ තව දුරටත් ජීවත් වනුයේ නව යොවුන් වියේ සිටි නූපා ම ය. මෙම පරස්පරතාව නවකථාව තුළ ඉදිරිපත් කොට ඇත්තේ සෙවණැලි චරිත ආධාරයෙනි. පහතින් දැක්වෙනුයේ එබඳු එක් අවස්ථාවකි.

''සුමිකාවා මහත්මියට ඉක්මනින් නීගතාවට යාමේ අවශ්‍යතාව ඇති වුණා. එය හිත ඇතුළෙන් ම ආ බලකිරීමක්. මහ ගලක් පෙරළී ගෙන පෙරළී ගෙන එන සද්දයක් ඇහෙන කොට, දැනෙන කොට ඒ ගලට හිස තියා ගන්නව ද බේරෙන්න පැනල දුවනවද කියල සුමිකාවා මහත්මිය නූපාගෙන් ඇහුවා. සුමිකාවා මහත්මිය කියන්නෙ ගැහැනියක් - නූපා කියන්නෙ තවම ජීවිතයේ හැඩරුව සොයමින් වන්දනා ගමනක යන තරුණ කාන්තාවක්. ඒ යන මග වන්දනාකරුවන් අපමණ හමුවෙන්න පුළුවන්. නූපා ඒ වන්දනා ගමනෙදි හොයන්නෙ හුරතල් පූස් පැටියෙකුට වගේ ආදරය දක්වන්න පුළුවන් හිතකුයි. ඇඟ සම් මස් ලේ නහරයි සමෝසමේ තියෙන පිරිමියෙක්.''[14]

මේ ආකාරයෙන් නවකථා නිර්මාණවල ද විශේෂ කථා ප්‍රයෝගයක් වශයෙන් සෙවණැලි චරිත උපයෝගී කොට ගෙන ඇති ආකාරය දැක ගත හැකි ය.

බාලසූරියගේ කෙටිකථාවල එන ''පුතා''

'පුතා' යනුවෙන් ආමන්ත්‍රණය කෙරෙමින් ආත්ම භාෂණයේ යෙදීම සෝමරත්න බාලසූරියගේ ''මංගල රූස්වීම'' හා ''ගමනාන්තය'' යන කෙටිකථාවල දක්නට ලැබෙන පොදු ලක්ෂණයකි.

මංගල රූස්වීම කෙටිකථාව දේශපාලනික ලෝකය සම්බන්ධ කොට ගත් අනුභූතියක් විවරණය කෙරෙන්නකි. එහි ''පුතා'' යන ආමන්ත්‍රණය දක්වෙනුයේ කථාවේ ආරම්භක භාගයේ දී ය. ආත්ම භාෂණයක ලක්ෂණ ද දක්වෙතත් එම චරිතය ප්‍රස්තුත කථා නායකයාගේ සෙවණැල්ලක් වශයෙන් සැලකිය හැකි වන්නකි. කථාව ආරම්භ කෙරෙනුයේ මෙසේ ය,

> ''පුතා උඹේ ඔළුව හොඳට තියා ගන්ට ඕනෑ. මේක උඹේ කොන්ත්‍රාත් කෙරුවාව වගේ නෙවෙයි. මිනිස්සු උඹව රවට්ටන්න පුළුවන්. උඹට පුළුවන් වෙන්න ඕනෑ මිනිස්සු රවට්ටන්න - ලොක්කගෙ ඉඳල සොක්ක දක්වා. ඒකට හොඳ සංවිධායකයකු විතරක් වෙලා මදි. හොඳ කථිකයෙක් වෙන්න ඕනෑ. කිරල මැනල කතා කරන්න ඉගෙන ගන්න ඕනෑ. කාණු කටකින් වතුර ගලා එනව වගේ වචන මාලාව තියෙන්න ඕනෑ.''[15]

කථකයා ප්‍රස්තුත 'පුතාට' උපදෙස් දෙනුයේ දේශපාලන ලෝකයට අවශ්‍ය වන මායාවන් මනාව ග්‍රහණය කොට ගනිමින් තම අරමුණ වෙත නැඹුරු විය යුතු බවයි. ඔහු තව දුරටත් මෙසේ ද ආමන්ත්‍රණය කරයි.

> ''පුතා මේවා ආපහු අද්දල ගන්ඩ බෑ. ඩයිවලටත් ක්‍රීම්වලටත් පිං සිද්ධ වෙච්චාවෙ.''[16]

දේශපාලන ක්ෂේත්‍රවල කටයුතු කරන්නන් නිරන්තරයෙන් බියෙන් පසුවීම ස්වභාවයයි. තම විරුද්ධවාදීන් තමා විනාශ කර දමති'යි ප්‍රස්තුත කථා නායකයා ද එලෙස බියට පත් වෙයි. ඔහුගේ හිස කෙස් කැපීමට සැරසෙන කරණවෑමියා දැකීමෙන් පහළ වන අනිසි බිය ඔහු පුතා හමුවේ ප්‍රකාශ කර භාව විමෝචනය කර ගන්නේ මෙසේ ය.

> ''නෑ පුතා උඹ කලබල වෙන්ඩ එපා. බයවෙලා දේශපාලනේ කරන්ඩ බෑ. තවම උඹ අපේක්ෂකයා විතරයි. උඹේ ඉනේ රත්තරන් සුරයක දැම්ම හෙණරාජ තෛලය තියෙනවා. උඹේ මයිල් ගහකට වත් හානියක් කරන්න කාටවත් බෑ.''[17]

කොණ්ඩය කපා, නා හදාගත් ඔහු කැබිනට්ටුව වෙත යන්නේ මත් වතුරෙන් තොල තෙමා ගැනීමට ය. එහෙත් මේ වන විටත් ඔහු යම් ආගමික පිළිවෙතක් පුරමින් සිටින බැවින් එය තහංචියක් වී තිබේ. එම අවස්ථාව ද ''පුතා'' යොදා ගනිමින් කතුවරයා උපහාසාත්මක ලෙස නිරූපණය කොට තිබේ. මත්වතුර, සුර පැලඳීම, බාරහාර ආදිය ද දේශපාලනික ලෝකය හා සම්බන්ධ දෑ ය.

> ''නෑ පුතා උඹ ඔළුව නරක් කරගන්නව. යමන් ගිහින් ඉස්සර වෙලා බාරෙ අලුත් කරල සුවඳ දුං අල්ලල වරෙන්. බොන්ඩ කන්ඩ කල් තියෙනව. මේ ටික කාලෙට දෙයියො උඹට තහංචි කීපයක් පනෝල තියෙනව. ටිකක් ඉවසපන්.''[18]

ප්‍රස්තුත කථානායකයාට දේශපාලන වේදිකාවෙහි සිටින ගායිකාවකගේ නැළවෙන පුළුලුකුළ, පයෝධර ප්‍රදේශය, සුරතල් ඇඟිලි ආදිය දක්නට ලැබීමෙන් ඒ පිළිබඳ ආශාවක් පහළ වේ. මෙම අවස්ථාව නිරූපණය කිරීමේ දී ද කතුවරයා ''පුතා'' නම් චරිතය උපයෝගී කර ගනී.

> ''පුතා, මේ ගෑනියක් හින්දා හිත අවුල් කර ගන්න එපා. වැඩ ගොඩක් තියෙනව. ඉස්සර වෙලා කරන්න ඕනෑ දිනාගන්න එකයි. ඊට පස්සෙ ඕවා ළඟට එනවා''[19]

සිහින දෙකක් කෙටිකථා සංග්‍රහයෙහි ඇතුළත් වන 'ගමනාන්තය' කෙටිකථාවේ එන 'පුතා' නම් චරිතය මංගල රැස්වීම කෙටිකථාවටත් වඩා සෙවණැලි චරිත ලක්ෂණ ප්‍රකට කරන්නකි. එහි කථා තේමාව ගොඩනැඟී ඇත්තේ වියපත් සරසවි ඇදුරකු වටා ය. ඔහු ශාස්ත්‍රීය ලෝකයෙහි හෝ පෞද්ගලික ජීවිතයෙහි හෝ සාර්ථකත්වයක් ගොඩනගා ගැනීමට අසමත් වූවෙකි. ඔහු තුළ මේ වන විට ඒ පිළිබඳ පශ්චාත්තාපයක් පවතී. තමාගෙන් ඒ ඒ අවස්ථාවල දී ගිලිහී ගිය අභිමතාර්ථ යළි සාධනය කර ගැනීමේ අසාර්ථක උත්සාහයක ඔහු නිරත වන ආකාරය කථාවෙහි නිරූපිත ව තිබේ. තනිව ම කථා කිරීම හුදෙකලා වීමත් සමඟ ඔහු තුළ ඇති

වූ පුරුද්දකි. එහිදී ඔහු නිරන්තරයෙන් ආමන්ත්‍රණය කරනුයේ අදිසි පුතෙකුට ය.

> ''තනියම කථා කිරීම පවුලෙන් ඈත් වීමත් සමඟ එතුමාට බෝ වූ පුරුද්දකි. මේ පුරුද්ද මුල දී හඳුනා නොගත් ගෘහිණිය කාමරයේ තවත් අයෙකු බෝඩිං කරගෙන ඇතැයි සැක කළා ය. ඔහු ප්‍රශ්නයක් අසයි. ඒ අසන්නේ අදෘශ්‍යමාන පුතකුගෙනි. ටික වේලාවක් ගත වෙන්නට හැර උගුර පාදා ඔහු ම එයට උත්තර දෙයි. ඇතැම් විට සංස්කෘත ශ්ලෝකයක් කියයි. එහි අන්වය හා අර්ථය ද ඔහුට කියා දෙයි.''[20]

අනතුරුව කතුවරයා මෙකී ''පුතා'' යන චරිතය ප්‍රස්තුත ආචාර්යවරයාගේ ම සෙවණැල්ල වශයෙන් නිරූපණය කොට ඇති ආකාරය දක්නට ලැබේ. සැබෑ ජීවිතයේ ඔහුට පුතෙක් නැත. ඔහුගේ බිරිඳ හා දුවණිය ජීවත් වනුයේ ද ඔවුන්ගෙන් ඈත් ව ය. එහෙයින් මෙකී ''පුතා'' හුදෙක් කථා නායකයාගේ මනසෙහි ජීවත් වන චරිතයකි. එහෙත් ඉන් නිරූපණය කෙරෙනුයේ ඔහුගේ ම ඇතුළාන්තයයි.

හුදෙකලා චරිතයක් පිළිබඳ පැවසෙන මෙම කෙටිකථාවේ වාර්තාරූපී භාවය හෝ හුදු සිතිවිල්ලක ස්වරූපය මඟහරවා ගැනීම සඳහා කතුවරයා යොදා ගත් කථා උපක්‍රමයක් වශයෙන් මෙය අගය කළ හැකි වේ. කෙටිකථාවෙහි පළමු වරට කථකයා ''පුතා'' අමතන්නේ මෙසේ ය,

> ''කීයක් ගැන හිතන්න ද පුතා. පත්තර කාරයෝ කියනව අපි පින්පඩි ගන්නවා කියලා. රටේ පොදු ප්‍රශ්න ගැන අවධානයෙන් ඉන්න ඕනෑ කියල. විශ්වවිද්‍යාලය කියනව පර්යේෂණ පත්‍රිකා කියවන්ඩ කියල. ඕව කරතැකි යාන වාහන සල්ලිය බාගෙ හිතේ විවේකය තියෙන උන්ට. ඇරත් පුතා මම පැරණි පොත් පත් කීයක් එක එක්කෙනාට සුද්ද කරල අටුවා ටීකා ලියල දීල තියෙනව ද?''[21]

ශාස්ත්‍රීය ලෝකයෙහි ගරා වැටීමට පත් වූ මෙම පුද්ගලයා තමාට මෙන් ම සමාජයට ද වරදක් කොට තිබේ. අනෙක් අතට ශාස්ත්‍රීය කටයුතු කිරීමට යාන-වාහනාදිය අවශ්‍ය බව කීම ද මුග්ධ අදහසෙකි. පැරණි පොත්-පත්, අටුවා-ටීකාවලින් ඔබ්බට ගිය

ශාස්ත්‍රීය කර්තව්‍යයන් සිදු කිරීමට මොහු නියෝජනය කරන පරපුරට නොහැකි වීම ද මින් ප්‍රකාශ වෙයි.

මීළඟට එන ආමන්ත්‍රණයෙන් කියැවෙනුයේ ප්‍රස්තුත ආචාර්යවරයා විශ්වවිද්‍යාලයේ ශාස්ත්‍රීය කටයුතු සිදු කිරීමට වඩා බාහිර විභාග ආදි වශයෙන් උපකාරක පංක්ති පවත්වා අමතර ආදායමක් ලබා ගැනීමට කටයුතු කර ඇති බවයි. එහෙත් මේ වන විට එය ද අසාර්ථක වී තිබේ.

> ''ගන්න මුදලට කඹුරන්න ඉඩ තියන්න හොඳ නෑ පුතා. දැන් දැන් නම් ඒකටත් තොණ්ඩුව වැටෙන පාටයි - දැන් දැන් මෙව්වට එන්නෙ කලිසන් ජංගි ඇඳගත්ත කෙල්ලො - මාල කරාබු දාගෙන එන කොල්ලො - මුන්ට අල්ලන්නෙ අලුත් පන්නයේ ටියුෂන් කාරයෝ. දෙපිට කැපෙන වචන කියන උන්. බඳ මහත කාර් තියෙන උන්. මම නම් කාරෙකක් තිබුණ උනාවත් පන්ති ඉවර වෙලා කෙල්ලො දාගෙන යන්නෙ නෑ. ගෙදර උදවියට වියදම් කරන්න සල්ලිය බාගේ ඕනෑ. ටියුෂන් වැඩ හැමදා ම කරන්ඩත් බෑ. ඔළුවෙ දැනුම පිරිල තිබුණත් හිසකේ සුදු වෙලා, දත් මුල් දිය වුණාම ඒ දැනුම අවලංගු කාසි වෙනවා.''[22]

ටියුෂන් හමාර කොට බෝඩිමට පැමිණ සුරුට්ටුවක් උරමින් ඇඳේ දිගා වන ආචාර්යවරයා යළි තම අදිසි පුතුට මෙසේ අමතන්නට වෙයි. මෙම සංවාදය ආචාර්යවරයාගේ පවුල් ජීවිතය හා බැඳුණු සමස්ත අර්බුදය පිළිබිඹු කෙරෙන සාර සංක්ෂේපයක් වැන්න.

> ''පුතා උඹ උගතෙක් වුණාට මෝඩයෙක්. දැන් දැන් උඹ වයසට යනවා. කරන්ට තිබුණු හුඟක් දේවල් අතපසු වෙලා පමා වෙලා. විවාහය සිද්ද වුණෙත් ප්‍රමාද වෙලා. පුතා මම තනියම හැදුණ වැඩුණ මිනිහෙක්. මං කිසිවක් හංගපු මිනිහෙක් නොවේ. මං කිව්වෙ මං කථිකාචාර්යවරයෙක් කියල විතරයි. තනතුරත් එක්ක හුඟක් දේවල් ඔය අය මවා ගත්තා. මට මාමණ්ඩි කිව්වා කුරුණෑගල තියෙනගේ දෙනවා කියලා. හැබැයි මං ඉල්ලුවේ නෑ. කුලී කාරයෝ යවන්න බෑ කියල ඒක කල් ඇරියා. පස්සෙ කර ඇරියා. ඒක තිබුණ නම් උඹල වෑන්වල බස්වල බඩ ගාන්නෙ නැතුව ඉස්කෝලෙ යනවා. මම කෝච්චියේ ඇවිත් විශ්වවිද්‍යාලයේ

වැඩ ටික කරලා ගෙදර එනවා. ඔය අය මගෙන් ඈත් වුණා ද? නැත්නම් මම ඔය අයගෙන් ඈත් වුණා ද? ඒක හෙමින් හෙමින් කාලය විසින් සිද්ධ කළ දෙයක්. නමුත් මං මගේ යුතුකම් පැහැර හැරල නෑ. හැබැයි මට දැනුණා, ඔය අය අතරේ මං හැල්ලුවට ලක් වෙනවා කියලා. රටේ තොටේත් දැන් මං හැල්ලුවට ගන්න බව දන්නවා. දුප්පත් ව ඉපදිලා කොච්චර ඉහළ තැනකට ආවත් ලොකු පවුලකින් මතු වුණ මිනිහට ලැබෙන තැන ලැබෙන්නෙ නෑ.''[23]

මෙම තත්ත්වය උද්ගත වීම කෙරෙහි වෘත්තියෙන් ආචාර්යවරයකු වුවත් මොහුගේ චරිතයේ පැවැති ඇතැම් දුර්වලතා හා නෝංජල් ගති ලක්ෂණ බලපාන්නට ඇති බව පෙනේ. මෙම කථිකාචාර්යවරයා ශාස්ත්‍රීය ලෝකයට ද නැති, පෞද්ගලික ජීවිතයට ද වැදගැම්මක් නොවුණු නිස්සාර පුද්ගලයෙකි. ඔහුගේ සමීප හිතවතකු වන සුමංගල හිමියන් මුණ ගැසීමෙන් ඔහුට මෙම තත්ත්වය වඩාත් හොඳින් පැහැදිලි වේ. තවත් අතෙකින් ගත් කල සුමංගල හිමියන් පැවිදි ජීවිතයෙන් කිසි යම් සහනයක් විඳිමින් සිටින බව පෙනේ. ආචාර්යවරයාගේ හාත්පස සමාජයේ සිටින ගුණරත්න වැනි පුද්ගලයෝ ශිෂ්‍ය ව්‍යාපාර, බාහිර වැඩ, දේශපාලනය, සමාජ සංවිධාන, මිත්‍ර සම්බන්ධතා, පොත්-පත් ලිවීම් ආදි ශාස්ත්‍රීය කටයුතු මෙන් ම ස්ත්‍රී සේවනය වැනි සෑම අංශයකින් ම යම් යම් ප්‍රතිඵල නෙළා සිටිති. එහෙත් ආචාර්යවරයා මෙකී කිසිදු පාර්ශ්වයකින් ප්‍රගතියක් නොලද්දෙකි. ඔහු,

''පුතා, මේ ලෝක දෙකට ම නැතිව අතරමං වුණු මිනිහා මම යි''[24]

යනුවෙන් තම පුතු හමුවේ ඉච්ඡා භංගත්වය ප්‍රකට කරන්නේ එබැවිනි. තමන්ගේ යුතුකම් හා වගකීම් නිසියාකාර ව ඉටු කිරීමට වඩා මෙම ආචාර්යවරයා අනුන්ගේ දේවල් සංසන්දනය කරමින් සුසුම් හෙළීම ද පුතා නම් චරිතය ඇසුරු කොට ගනිමින් නිරූපණය කොට තිබේ.

''පුතා මෙහෙම වෙලාවට තමයි තේරෙන්නෙ හොඳ මිනිස්සුන්ගෙ ආශ්‍රයෙ තියෙන අගේ. හොඳ නෑදෑයින්ගේ තියෙන වටිනාකම. මං අකමැති වුණත් ගුණරත්න ආදර්ශමත් පුද්ගලයෙක්. ඔහු ශිෂ්‍ය ව්‍යාපාරයේ ඉන්නවා. ඇතුළෙ නොයෙක් බාහිර වැඩ කරනවා. දේශපාලනය කරනවා. සමාජ ශාලා දෙක තුනක ම සාමාජිකයෙක්. ඔහුට පිටස්තර මිත්‍රයො ඉන්නවා. ඒ අස්සෙ

පොත්පත් ලියනවා. ලතා එක්ක ඔහු කොච්චර සම්බන්ධ ද කිව්වොත් හුඟක් දෙනා හිතන්නෙ ඔහුගේ බිරිඳ කියලා. ඒ දෙන්න ගැන හුඟක් කටකතා තියෙනවා. නමුත් ගුණරත්නට හෝ ඔහුගේ බිරිඳට ඒවා ප්‍රශ්නයක් වෙලා නෑ...''[25]

තීරණ ගැනීම හා ගත් තීරණ ක්‍රියාත්මක කිරීම සම්බන්ධයෙන් ගත් කල ප්‍රස්තුත ආචාර්යවරයා පසුගාමී පුද්ගලයෙකි. කතුවරයා ඇතැම් විට ඔහු මනෝමූලික ලෝකයක ජීවත් වන ආකාරය උත්ප්‍රාසාත්මක ව නිරූපණය කිරීම සඳහා ''පුතා'' නම් චරිතය යොදා ගනී. මෙම චරිත ලක්ෂණය ද ඔහු හුදෙකලා ජීවිතයක් ගත කිරීමේ ම ප්‍රතිඵලයක් බව පෙනේ.

''හරි පුතා, ඉස්සර වෙලා සල්ලි ටික අතට ගන්න ඕනෑ. මේක හරි වෙන එකක් හරි ගන්නවා. බැංකුවෙ උණත් සල්ලි වැඩියෙ තියෙන්ඩ හොඳ නෑ. ගිණුමේ මුදල් ඇති බව දන්නා බැංකුවේ සුළු නිලධාරීන් ණය ඉල්ලනවා. මාස ගණන් ප්‍රමාද කරනවා. නැත්නම් නොදී මග හරිනවා. කීයකින් බේරෙන්ඩ ද පුතා. අනෙක ඇඩ්වාන්ස් දිදී ඉඳල කාර් ගන්න කොට කැලි මාරු කරන්ඩ පුළුවන්. ඇඩ්වාන්ස් දුන්නම ගැනුම්කාරයා බැඳිලා. අනික අත්පිට මුදල් දෙනවා කීවාම ගණන ටිකක් බස්ස ගන්න වුණත් පුළුවන්.''[26]

රථය මිල දී ගැනීමෙන් ආචාර්යවරයා තුළ ඇති වන අඳබාල සතුට කියා පෑමේ දී ද කතුවරයා පුතා නම් චරිතය ආශ්‍රය කොට ගනී.

''ඒ ප්‍රශ්නෙත් ඉවරයි පුතා, දැන් තියෙන්නෙ කිව්ව වගේ සර්විස් එකක් කරන එක.''[27]

තමා මිලදී ගත් මෝටර් රථයෙන් අඹු-දරුවන් බැහැ දැකීමට යාමෙන් තමාට ඇති වන සමාජ තත්ත්වය පිළිබඳ හඟින ආචාර්යවරයා එම ගමනට ධෛර්ය උපදවා ගන්නේ,

''පුතා මට දැවැද්දට ලැබී ඇති ගෙදරට යන්ඩ මෙච්චර තටමන්නේ මොකට ද? මං යන්නෙ මගේ දරුව බලන්ඩ. ගෑනි බලන්ඩ.''[28]

යනුවෙනි. මෙම අවස්ථාව ද උත්ප්‍රාසාත්මක ය. කථාවෙන් නිරූපණය කෙරෙනුයේ රටෙහි භීෂණ තත්ත්වයක් පැවැති පසුබිමකි. ආචාර්යවරයා රියදුරා සමඟ මෙසේ ගමන් කරමින් සිටින

අතරතුර වාහනය තාක්ෂණික ව්‍යාකූලත්වයකට පත්වීම හේතුවෙන් එය වෙනත් රථයක් මඟින් ඇද ගෙන යාමට සිදු වේ. පාර පෙන්වීම සඳහා එම රථයේ ඉදිරි අසුනේ වාඩි වී සිටින ආචාර්යවරයා අවසන් වශයෙන් තම පුතා අමතනුයේ මෙලෙසිනි,

''පුතා, කවදාවත් මෙතරම් සනාන්ධකාරයකට මං අහුවෙලා නෑ.''[29]

විශේෂ නිරීක්ෂණ

සෝමරත්න බාලසූරියගේ කෙටිකථාවල ''පුතා'' නමින් ඉදිරිපත් කෙරෙන ආමන්ත්‍රණය විචාරකයන් විවිධාකාරයෙන් විග්‍රහ කොට තිබේ. කුලතිලක කුමාරසිංහගේ සිංහල කෙටිකථාවේ විකාසනය (පඤ්චම භාගය) කෘතියේ එය හඳුන්වා ඇත්තේ විඥාන ශ්‍රෝතස වශයෙනි. මංගල රැස්වීම කෙටිකථාවේ එම ලක්ෂණය පිළිබඳ ව ඔහු මෙබඳු විග්‍රහයක් සිදු කරයි.

> ''විඥාන ශ්‍රෝතස මඟින් ඉස්මතු කෙරෙන චරිත සංසිද්ධි නිරූපණයේ දී, ඒ දෙස ලේඛකයා හෙළන දෘෂ්ටිය මෙන් ම, පොදු සමාජය හෙළන ආකල්පය රූපණයට උචිත ලෙස මනා සංයමයකින් භාෂාව පෙළ ගැස්වීමට සෝමරත්න බාලසූරිය ප්‍රකට කරන විවේක බුද්ධිය ප්‍රශස්ත ය. ආරම්මණයකින් තවත් ආරම්මණයකට ප්‍රවිෂ්ට වන ඡන්ද අපේක්ෂකයාගේ ඇතුළු සිත විඥාන ශ්‍රෝත නිරූපණයෙන් කෙබඳු දැ'යි ඉස්මතු කොට දැක්වීම සඳහා භාෂාවේ ශක්‍යතා ගැඹුරින් පරිහරණය කිරීමට ලේඛකයා පෙලඹී ඇත.''[30]

එසේ ම තවත් විටෙක ඔහු මෙය ඖචිත්‍ය පූර්වක වූ භාෂා ලක්ෂණයක් වශයෙන් හඳුන්වා දීමට උත්සුක වූ බවක් ද පෙනේ.

> ''සෝමරත්න බාලසූරිය තමා තෝරා ගත් අත්දැකීම් නිරූපණයට උචිත නිර්මාණාත්මක බස් වහරක් ද සකස් කර ගැනීමට සමත් වූයේ ය... පුද්ගල සංකල්පනා විවරණය කරන අත්දැකීම් විෂය කර ගත් කෙටිකතා රචනයේ දී පුද්ගල මානසික ක්‍රියා හා ආකුල ව්‍යාකුල වූ චිත්ත තත්ත්වය නිරූපණයට උචිත ලෙස බස සකස් කර ගත් බැව් පෙනේ...''[31]

චින්තක රණසිංහ මෙම ලක්ෂණය හඳුන්වා ඇත්තේ ද ආත්මීය සංකථනයක් වශයෙනි.

> ''....'පුතා' යන වචනයෙන් ඇරඹෙන ආත්මීය සංකථන බාලසූරියගේ කෙටිකථාවල ප්‍රධාන ලක්ෂණයකි. ඔහුගේ බොහෝ චරිත 'පුතා' යනුවෙන් තමාට ආමන්ත්‍රණය කර ගනියි.''[32]

මෙම විචාරකයන්ගේ අදහස් ප්‍රතික්ෂේප කළ යුතු නොවේ. මන්ද යත්, බාලසූරියගේ කෙටිකථාවල එන මෙකී සෙවණැලි චරිත විඥාන ශ්‍රෝතස නොහොත් ආත්මීය සංකථන තුළ ප්‍රතිෂ්ඨාපන කොට ඇති බැවිනි. එහෙත් අනෙකුත් දෘෂ්ටිකෝණ ආශ්‍රයෙන් වුව ද සෙවණැලි චරිත නිර්මාණය කිරීමට කථාකරුවන්ට බාධාවක් නොවන බව පෙනේ.

බාලසූරියගේ කෙටිකථාවල 'පුතා' නමින් දක්වෙන ලක්ෂණය සාමාන්‍ය විඥානධාරා රීතියෙන් හෝ හුදු ආත්ම සංවාදයන්ගෙන් වෙනස් වන බවක් ද දැක ගත හැකි ය. ආත්ම සංවාද තමාට ම කියා ගන්නා නමුදු සිතුවිලි තමා තුළ ම පහළ වන සංකල්පනා වන නමුදු මෙහි දී ආමන්ත්‍රණය කෙරෙනුයේ කථාවෙන් පරිබාහිර මනඃකල්පිත චරිතයක් වන 'පුතා' ට ය.

මෙකී ලක්ෂණය සංකේත නිරූපණය වැනි අන්‍ය කෙටිකථාංගයන්ගෙනුදු වෙනස් වන්නකි. සංකේතයක් යනු කිසි යම් එක් දෙයක් වෙනුවට එයින් පරිබාහිර වෙනත් දෙයක් යොදා ගනිමින් අදහස සංක්ෂේපාත්මක ව, විචිත්‍රවත් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමයි. එය කෙටිකථාකරණය හා බැඳුණු ශිල්පීය අංගයක් හෙවත් තාක්ෂණික උපක්‍රමයක් වශයෙන් විචාරකයන් හඳුන්වා දී තිබේ.[33] නවකථා හා කෙටිකථාවල දී චරිත, සිදුවීම් අජීවී වස්තු ආදිය සංකේත වශයෙන් යෙදෙන අවස්ථා ද ඇත. සාහිත්‍යයික ලසු ලේඛන ක්‍රමයක් වශයෙන් සංකේත හඳුන්වා දෙන ගුණදාස අමරසේකර ''කෙටිකථාකරුවාගේ විෂය ක්ෂේත්‍රය සීමාසහිත එකකි. ඔහු හැකි තරම් සංක්ෂිප්ත ලෙස සිය අත්දැකීම් චිත්‍රණය කිරීමට උත්සුක වන්නේ ය. මේ සඳහා ඔහුට සංකේත මහෝපකාරී වේ. කිසියම් පාත්‍රයෙකුගේ මනඃස්ථිතිය ඉතා සංක්ෂිප්ත ලෙසත්, ප්‍රබල ලෙසත් නිරූපණය කිරීමට සංකේත ඉවහල් වේ.'' යනුවෙන් පවසයි.[34] ගමනාන්තය කෙටිකථාවේ ප්‍රස්තුත ''ගමනාන්තය''

සංකේතයකි. එම ආචාර්යවරයාගේ සපත්තු කූට්ටම, බෑගය ආදිය ද[35] සංකේත වේ. එහෙත් පුතා යනුවෙන් ඔහු අමතන චරිතය සංකේතාත්මක ලක්ෂණයක් නොවේ.

මේ අනුව ගත් කල ''පුතා'' යනුවෙන් බාලසූරිය දක්වන්නේ හුදු ආත්ම භාෂණ, සංකේත නිරූපණ ආදියෙන් යම් වෙනස් බවක් ප්‍රකට කරවන ලක්ෂණයක් බව පෙනේ. මංගල රැස්වීමට සාපේක්ෂ ව ගත් කල ගමනාන්තයෙහි නිරූපණය කෙරෙන ''පුතා'' නම් සෙවණැලි චරිතයේ යම් වර්ධනීය තත්ත්වයක් දැක ගත හැකි ය.

පොදුවේ එම කෙටිකථා දෙකෙහි 'පුතා' නම් සෙවණැලි චරිතය යොදා ගැනීම හා සම්බන්ධ විශේෂතා කිහිපයක් හඳුනා ගත හැකි ය.

- තරුණ කාලය ගෙවී යාම පිළිබඳ ව ඇති සංවේගය (කථා දෙකෙහි ම)
- හුදෙකලා චරිතයක අවස්ථා කියා පෑමට මෙම චරිතය යොදා ගැනීම (ගමනාන්තය)
- විඥාන ශ්‍රෝතස/ ආත්මීය සංකථනය සමඟ බැඳී පැවතීම
- චරිතයක් හුදෙකලා වූ අවස්ථාවක් කියා පෑම සඳහා ''පුතා'' යන ආමන්ත්‍රණය යොදා ගැනීම (මංගල රැස්වීම)
- චරිතයක අභ්‍යන්තරය හෙළි කිරීම
- ප්‍රධාන පාත්‍රයාගේ භාව විශෝධනය කර ගැනීමට එම චරිතය පිටිවහල් කොට ගැනීම
- ආත්ම පාපෝච්චාරණයක යෙදෙන ආකාරය කියා පෑමට උපයෝගී කොට ගැනීම
- කථාව ගලා යාමේ ඒකාකාරිත්වය බිඳ හෙළීම
- කථා දෙකෙහි ම පුතා යන චරිතය ව්‍යාජ පුරුෂාර්ථ කරපින්නාගෙන සිටීම
- කථා දෙකෙහි ම එම චරිතය මධ්‍යම පාන්තික සමාජය පිළිබිඹු කිරීම
- පුද්ගල දුර්වලතාවන්ගෙන් යුතු චරිතයක ඡායාවක් වශයෙන් නිරූපණය වී තිබීම
- දීර්ඝ කාල පරාසයකට අදාළ තොරතුරු සාරාංශ කිරීමට එම චරිතය යෙදා ගෙන තිබීම

මේ ආකාරයෙන් 'පුතා' යනුවෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන අංගය කතුවරයාට අනන්‍ය වූ විශේෂ කථා ප්‍රයෝගයක් වශයෙන් ගත හැකි ය. එය විඥාන ධාරා ලක්ෂණයක් වශයෙන් සැලකුවත්, සෙවණැලි චරිතයක් වශයෙන් දැක්වූවත් පොදුවේ කථාවේ අර්ථය හා රසය උද්දීපනය කරන්නා වූ අංගයක් බව පිළිගත යුතු වේ.

ආන්තික සටහන්

1 බාලසූරිය, සෝමරත්න, 'පඳුරු ගසා කිරි වැදිලා', විද්‍යාලංකාර මුද්‍රණාලය, කැලණිය, 1966
2 බාලසූරිය, සෝමරත්න, 'කරත්තය', කර්තෘ ප්‍රකාශන, කැලණිය, 1991
3 බාලසූරිය, සෝමරත්න, 'සිහින දෙකක්', ගොඩගේ, කොළඹ, 2003
4 කරුණාරත්න, කුසුමා සහ විජේසූරිය, සරත් (සං.), 'සිංහල කෙටිකථා සංග්‍රහය', ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, 1995, පි. 29
5 සුරවීර, ඒ. වී, 'සාහිත්‍ය විචාර ප්‍රදීපිකා', ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, 1991, පි. 52
6 සුරවීර, ඒ. වී (පරි.), 'ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය', ලේක්හවුස්, කොළඹ, 1984, 6 පරිච්ඡේදය, පි. 46
7 කුමාරසිංහ, කුලතිලක, 'කෙටිකථා විචාර මූලධර්ම හා සම්ප්‍රදාය', කැලණිය, 1992, පි. 36, 37
8 පල්ලියගුරු, චන්ද්‍රසිරි සහ කුලරත්න, අනුරුද්ධිකා කුමාරි, 'නවකථා විග්‍රහය', ගොඩගේ, කොළඹ, 2010, පි. 138
9 නිශ්ශංක, පියදාස (පරි.), 'රත්නාවලී', ගොඩගේ, කොළඹ, 1995 මුද්‍රණය
10 ජයකොඩි, ප්‍රසන්න, 'සෙවණැලි සහ මිනිස්සු', මෙය රාජ්‍ය සම්මාන ලාභී නාට්‍යයකි. අප විසින් නරඹන ලද්දේ 1999 වර්ෂයේ අගෝස්තු මාසයේ දී ගාල්ල නගර ශාලාවේ දී ය. මුද්‍රිත පිටපතක් හමු නොවී ය. lk.linkedin.com/pub/ prasannajayakody/14/64a/html
11 ජයකොඩි, ප්‍රසන්න, 'සංකාරා', www.prasannajayakody.com/sankara/main.html
12 Dikans, Charls, 'Great expectations', Collins, London, 1953
13 අමරකීර්ති, ලියනගේ, 'අටවක පුත්තු', විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය, කොළඹ, 2008, පි. 17
14 රාහුබද්ධ, සුමිත්‍රා, 'කන්දක් සේමා', ගොඩගේ, කොළඹ, 2009, පි. 83
15 බාලසූරිය, සෝමරත්න, 'කරත්තය', කර්තෘ ප්‍රකාශන, කැලණිය, 1991, පි. 13
16 එම, පි. 13
17 එම, පි. 14
18 එම
19 එම, පි. 17
20 බාලසූරිය, සෝමරත්න, 'සිහින දෙකක්', ගොඩගේ, කොළඹ, 2003, පි. 99
21 එම, පි. 100
22 එම
23 එම, පි. 102

24 එම, පි. 109
25 එම, පි. 110
26 එම, පි. 112
27 එම, පි. 114
28 එම, පි. 116
29 එම, පි. 119
30 කුමාරසිංහ, කුලතිලක, 'සිංහල කෙටිකථාවේ විකාසනය' පඤ්චම භාගය, ගොඩගේ, කොළඹ, 2002, පි. 244
31 එම, පි. 261
32 රණසිංහ, චින්තක, 'නූතන සිංහල කෙටිකථා සරණිය පූර්ණ විවරණය', ෆාස්ට් පබ්ලිෂින්, කොළඹ, 2013, පි. 178
33 කුමාරසිංහ, කුලතිලක, 'කෙටිකථා විචාර මූලධර්ම හා සම්ප්‍රදාය', කැලණිය, 1992, පි. 54
34 අමරසේකර, ගුණදාස, 'කතාපහත්', කොළඹ, 1975, පි. 13
35 බාලසූරිය, සෝමරත්න, 'සිහින දෙකක්', ගොඩගේ, කොළඹ, 2003, පි. 96

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

අමරකීර්ති, ලියනගේ, '**අටවක පුත්තු**', විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය, 2008

අමරසේකර, ගුණදාස, '**කතාපහත්**', කොළඹ, 1975

කරුණාරත්න, කුසුමා සහ විජේසූරිය, සරත් (සංස්.), '**සිංහල කෙටිකථා සංග්‍රහය**', ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, 1995

කුමාරසිංහ, කුලතිලක, '**කෙටිකථා විචාර මූලධර්ම හා සම්ප්‍රදාය**', කැලණිය, 1992

කුමාරසිංහ, කුලතිලක, '**සිංහල කෙටිකථාවේ විකාසනය' පඤ්චම භාගය**, ගොඩගේ, කොළඹ, 2002

ජයකොඩි, ප්‍රසන්න, '**සංකාරා**' චිත්‍රපටය,
www.prasannajayakody.com/sankara/main.html

ජයකොඩි, ප්‍රසන්න, '**සෙවණැලි සහ මිනිස්සු**' නාට්‍යය,
lk.linkedin.com/pub/ prasannajayakody/14/64a/html

ඩිකන්ස්, චාර්ල්ස්, **ග්‍රේට් එක්ස්පෙක්ටේෂන්ස්**' නවකථාව Dikans, Charls, '**Great expectations**', Collins, London, 1953

නිශ්ශංක, පියදාස (පරි.), '**රත්නාවලී**', ගොඩගේ, කොළඹ, 1995 මුද්‍රණය

පල්ලියගුරු, චන්ද්‍රසිරි සහ කුලරත්න, අනුරුද්ධිකා කුමාරි, '**නවකථා විග්‍රහය**', ගොඩගේ, කොළඹ, 2010

බාලසූරිය, සෝමරත්න, '**පඳුරු ගසා කිරි වැදිලා**', විද්‍යාලංකාර මුද්‍රණාලය, කැලණිය, 1966

බාලසූරිය, සෝමරත්න, '**කරත්තය**', කර්තෘ ප්‍රකාශන, කැලණිය, 1991

බාලසූරිය, සෝමරත්න, '**සිහින දෙකක්**', ගොඩගේ, කොළඹ, 2003

රණසිංහ, චින්තක, '**නූතන සිංහල කෙටිකථා සරණිය පූර්ණ විවරණය**', ෆාස්ට් පබ්ලිෂින්, කොළඹ, 2013

රාහුබද්ධ, සුමිත්‍රා, '**කන්දක් සේමා**', ගොඩගේ, කොළඹ, 2009

සුරවීර, ඒ. වී (පරි.), '**ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**', ලේක්හවුස්, කොළඹ, 1984

සුරවීර, ඒ. වී, '**සාහිත්‍ය විචාර ප්‍රදීපිකා**', ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, 1991

දෙමළ විභක්ති පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක්

උඩගලදෙණියේ ධම්මවිමල හිමි

Native Sinhala speakers face many challenges when studying Tamil as a second language. Among these issues, Cases in Tamil, play a major role . Therefore, extensive knowledge and understanding about cases in Tamil facilitates the study of language and supports to reduce the issues which are recurrent when studying Tamil language. Thus, the objective of this article is to Provide a brief introduction about Cases in Tamil.

විභක්ති යනු

''**වි**'' පූර්ව තනාදි ගණික ''**භජ්**'' ධාතුවට '**ක්තින් (ති)**'[1] කෘත් ප්‍රත්‍යය එක් කිරීමෙන් සෑදෙන '**විභක්ති**' යන්න ස්ත්‍රී ලිංග කෘදන්තයෙකි. පාළියේ දී '**විභත්ති**' ලෙසින් ද සිංහලයේ දී '**විබත්**' ලෙසින් ද මෙය අර්ථ ගැන්වේ. '**විභජීයන්තීති විභත්තියෝ**' විභක්ති යන්නෙන් '**බෙදීම**' යන්න අර්ථ ගැන්වේ.

'**නමින් පර වැ බෙදනු ලබනුයේ විබත් නම්**'[2] යනුවෙන් සිදත් සඟරා කතුවරයා අදහස් කරනුයේ නාම ප්‍රකෘතියක අර්ථය උක්ත, කර්ම, කර්තෘ ආදී අර්ථයන් සඳහා බෙදා දක්වීමට උපකාර වන ප්‍රත්‍යයයි. එසේම සංස්කෘත ව්‍යාකරණයේ දී '**විභජ්‍යන්තේ කර්තෘකර්මාද්‍යර්ථාය යා සා විභක්තිඃ**'[3] යනුවෙන් කර්තෘ කර්ම ආදි අර්ථ විශේෂ කොට බෙදනුයේ විභක්ති යනුවෙන් හඳුන්වා ඇති අතර, පාලි ව්‍යාකරණය තුළ '**කම්මාදිවසෙන ඒකත්තාදිවසේන ච ලිඞ්ගත්‍ථං විභජන්තීති විභක්තියෝ**'[4] වශයෙන් කර්ම, කර්තෘ, කරණාදී වශයෙන් ද ඒකවචන බහුවචන වශයෙන් ද ලිංගාර්ථය හෙවත් ශබ්දාර්ථය විභාග කරනුයේ විභක්ති ලෙස පෙන්වා දෙයි.

© **පූජ්‍ය උඩගලදෙණියේ ධම්මවිමල හිමි**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය රුසිරු චිත්‍රසේන

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 25 කලාපය, 2016/2017

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

දෙමළ ව්‍යාකරණය තුළ වාක්‍යයක නාම පදයන්හි ව්‍යාකරණ ක්‍රියාකාරිත්වය වෙනස් වීම විභක්තිය ලෙස දක්වයි. ව්‍යාකරණ ක්‍රියාකාරිත්වය යනු වාක්‍යයෙහි නාම පදයටත් ක්‍රියාපදයටත් අතර ඇති වාක්‍ය රීතිය (**இலக்கணத் தொழிற்பாடு என்பது ஒரு வாக்கியத்தில் ஒரு பெயர்ச்சொல்லுக்கும் வினைச்சொல்லுக்கும் இடையிலுள்ள வாக்கிய ரீதியான உறவைக் குறிக்கும்.**) බව හඟවයි. උදාහරණයක් වශයෙන්,

இராமன் கண்ணனைப் பார்த்தான்.

ඉරාමන් කණ්ණන් (දෙස) ව බැලුවේය.

මෙම වාක්‍යයේ 'ඉරාමන්', 'කණ්ණන්' යන නාම පද දෙකක් ඇත. මෙම නාම පද දෙකම 'පෑර්' යන ක්‍රියාවත් සමග වාක්‍ය රීති වශයෙන් කර්තෘ කර්ම යන සම්බන්ධතාවයක් ඇතිව ඇත. ඒ අනුව 'ඉරාමන්' කර්තෘ පදය ලෙසත් 'කණ්ණන්' කර්ම පදය ලෙසත් ක්‍රියාත්මක වී තිබේ. 'බැලීම' යන ක්‍රියාව කරන පුද්ගලයා 'ඉරාමන්' වන අතර ක්‍රියාවට යටත් වන පුද්ගලයා 'කණ්ණන්'ය. 'පෑර්' යන ක්‍රියා පදය සමග මෙම නාම පද දෙකම ලබා ඇති සම්බන්ධතාවය මත මෙම වාක්‍යයේ අර්ථය අපට තේරුම් ගත හැකිය.

கண்ணன் இராமனைப் பார்த்தான்.

යන වාක්‍යය දෙස බැලූ විට පුද්ගලයත්, බැලීමට ලක්වන පුද්ගලයත්, වෙනස් වේ. ඒ අනුව වාක්‍යයේ කණ්ණන් කර්තෘ ලෙසත් ඉරාමන් කර්මය ලෙසත් වෙනස් වේ. මෙලෙස වාක්‍යයේ ඇති ක්‍රියාවටත් නාම පදයටත් අතර ව්‍යාකරණ සම්බන්ධතාවය වෙනස් වීමෙන් වාක්‍යයේ අර්ථය ද වෙනස් වේ. මේ වෙනස්වීම විභක්තිය ලෙස පෙන්වා දිය හැකිය.[5]

දෙමළ භාෂාවේ විභක්ති කෙතෙක් ද යන්න පිළිබඳ අදහස් ගණනාවක් ඇත. තොල්කාප්පියම් ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථය, දෙමළ භාෂාවේ විභක්ති හතක් තිබෙන බවත්[6] **විළි විභක්තිය (விளி வேற்றுமை)** සමග අටක් තිබෙන බවත්[7] පවසයි. එහෙත් නැන්නූල් ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථය විභක්ති අටක් තිබෙන බව[8] සඳහන් කරයි. පසුකාලීන භාෂා පර්යේෂකයෝ දෙමළ භාෂාවේ විභක්ති අටකට වැඩි ප්‍රමාණයක් ඇති බව සඳහන් කරත්. දෙමළ ව්‍යාකරණ මුල්කාලීන පඬිවරුන්ගේ විභක්ති වර්ගීකරණයේ අඩුපාඩු

මෑතකාලීන පඬිවරු පෙන්වා දෙති. විශේෂයෙන් තුන්වන විභක්තිය ලෙස හඳුන්වන කර්තෘ විභක්තිය, විභක්ති දෙකක් හැටියට ඔවුහු සඳහන් කරත්. එලෙස බලන විට දෙමළ භාෂාවේ විභක්ති නවයක් තිබෙන බව පැහැදිලි කරුණකි. විභක්තියට කෙසේ ද නම් තබන්නේ යන කාරණය සම්බන්ධව මතිමතාන්තර ඇතත්, විභක්ති පිළියෙළ කොට ප්‍රථමා විභක්තිය දෙවන විභක්තිය තෙවන විභක්තිය ආදි ලෙස නම් කරන සම්ප්‍රදායයක් ඇත. තොල්කාප්පියම් යන ග්‍රන්ථය ප්‍රථමා විභක්තිය, කර්තෘ විභක්තිය හැටියටත් අනික් විභක්තීන් ඓ විභක්තිය, ඕඩු විභක්තිය, කු විභක්තිය යන ප්‍රත්‍යය මූලික කරගෙන හඳුන්වනු ලබයි. එපරිද්දෙන්ම වර්තමාන ව්‍යාකරණඥයෝ ප්‍රත්‍යය අර්ථය අනුව කර්තෘ විභක්තිය, කර්ම විභක්තිය, කරණ විභක්තිය ආදි ලෙස විභක්ති වර්ගීකරණය කරත්.[9]

ඒ අනුව වර්තමාන දෙමළ භාෂාවේ,

01. எழுவாய் வேற்றுமை	-	කර්තෘ විභක්තිය
02. செயப்படுபொருள் வேற்றுமை	-	කර්ම විභක්තිය
03. கருவி வேற்றுமை	-	කරණ විභක්තිය
04. உடன் நிகழ்ச்சி வேற்றுமை	-	සහාර්ථ විභක්තිය
05. கொடை வேற்றுமை	-	සම්ප්‍රදාන විභක්තිය
06. நீங்கல் வேற்றுமை	-	ආධාර විභක්තිය
07. உடைமை வேற்றுமை	-	සම්බන්ධ විභක්තිය
08. இட வேற்றுமை	-	උද්දේශාර්ථ විභක්තිය
09. விளி வேற்றுமை	-	ආලපන විභක්තිය

යනුවෙන් විභක්ති නවයක් දක්ක ගත හැකිය.

01. எழுவாய் வேற்றுமை – ප්‍රථමා (කර්තෘ) විභක්තිය

ක්‍රියා සිද්ධියට ප්‍රමුඛයා හෙවත් කර්තෘ යන අර්ථයෙන් දෙමළ භාෂාවේ දී **வினைமுதற்பொருள்** ලෙස මෙම විභක්තිය හඳුන්වයි. **செய்பவன், கருத்தா** යන්න ද මේ සඳහා සමානාර්ථයෝය. දෙමළ ව්‍යාකරණය තුළ මෙය ප්‍රථමා විභක්තිය (**முதலாம் வேற்றுமை**) ලෙස හඳුන්වනු ලබයි. එක් නාම පදයක් වාක්‍යයක කර්තෘ ලෙස ක්‍රියාත්මක වීම කර්තෘ විභක්තිය මඟින් සිදු කෙරේ. දෙමළ භාෂාවේ කර්තෘ විභක්තියට ප්‍රත්‍යය විශේෂයක් නැත. එහෙයින් ප්‍රත්‍යයක් නොයෙදන නාම පදයම කර්තෘ ලෙස ක්‍රියාත්මක වේ.

ஆசிரியர் வகுப்புக்குப் போனார்.
ගුරුවරයා පන්තියට ගියේය.
நான் படித்தேன்.
මම ඉගෙන ගත්තෙමි.

02. செயப்படுபொருள் வேற்றுமை - කර්ම විභක්තිය

දෙමළ ව්‍යාකරණය මෙය දෙවැනි විභක්තිය (இரண்டாம் வேற்றுமை) ලෙස ද හඳුන්වනු ලබයි. (ஐ)යේ ප්‍රත්‍යය කර්ම විභක්ති ප්‍රත්‍යය වේ. වාක්‍යයක නාම පදයක් කර්ම පදයක් ලෙසට ක්‍රියාත්මක වීම කර්ම විභක්තිය නම් වේ.

උදාහරණ :-

கண்ணன் இராமனைப் பார்த்தான்.
කණ්ණන් ඉරාමන්ව (ඉරාමන් දෙස) බැලුවේය.
மாலன் மரத்தை வெட்டினான்.
මාලන් ගස කැපුවේය.

මෙම විභක්තියෙහි,

ஆக்கப்படு பொருள்	–	නිර්මාණය කිරීමෙහි අර්ථය
அழிக்கப்படு பொருள்	-	විකෘති කිරීමෙහි අර්ථය
அடையப்படு பொருள்	-	පැමිණවීමෙහි අර්ථය
துறக்கப்படு பொருள்	-	දුරුකර දැමීමෙහි අර්ථය
ஒக்கப்படு பொருள்	-	සමකර දැක්වීමෙහි අර්ථය
உடைமைப் பொருள்	-	(යමකින්) යුක්ත බව/(යමක්) ඇති බව පැවසීමෙහි අර්ථය

යන අර්ථ සයක් ඇති බව නැන්නූල් ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථය[10] පවසයි.

03. கருவி வேற்றுமை – කරණ විභක්තිය

දෙමළ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථයන්හි තුන්වන විභක්තිය (மூன்றாம் வேற்றுமை) ලෙස හඳුන්වනු ලබයි. මෙහි ආල්(ஆல்), ඔඩු(ஒடு), ඕඩු(ஓடு), ආන්(ஆன்)[11] යන විභක්ති ප්‍රත්‍යයයන් යෙදෙන බව සඳහන් වුව ද, වර්තමාන දෙමළ ව්‍යවහාරය තුළ ඔඩු(ஒடு), ආන්(ஆன்) ප්‍රත්‍යයන් සුලබව දැකිය නොහැකිය. එහෙයින් වර්තමාන ව්‍යාකරණඥයින් විසින් මෙම විභක්තිය (ஆல்) ආල් යන ප්‍රත්‍යයෙන් හඟවනු ලබයි. මෙහි,

කර්තෘ අර්ථය – கருத்தாப் பொருள்

කරණාර්ථය - கருவிப் பொருள்

සහාර්ථය - உடன் நிகழ்ச்சிப் பொருள்*

යන අර්ථ ඇති බව ආරුමුහනාවලර්ගේ (ஆறுமுகநாவலர்) දෙමළ ව්‍යාකරණය (தமிழ் இலக்கணம்) පවසයි.[12] ஆல் ප්‍රත්‍යය ප්‍රධාන වශයෙන් කර්තෘ - කරණ අර්ථයෙන් පැමිණෙන බව ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ ප්‍රකාශ කරයි.

කර්තෘ අර්ථය

சதுரவால் ஆங்கிலம் பேச முடியும்.

චතුරට ඉංග්‍රීසි කථාකරන්න පුළුවන්.

කරණාර්ථය

நான் சாவியால் கதவைத் திறந்தேன்.

මම යතුරෙන් දොර ඇරියෙමි.

❖ආල් ප්‍රත්‍යයෙන් කර්තෘ - කරණ යන අර්ථයන් හැර වෙනත් අර්ථ නිරූපණයන් ද දැකගත හැකිය.

காரணப் பொருள் – කාරණ/හේතු අර්ථ නිරූපණ

மாலன் நோயால் மெலிந்துவிட்டான்.

මාලන් අසනීපයෙන් කෙට්ටු වුණේය.

மூலப்பொருள் – මූලික අර්ථ නිරූපණය

தங்கத்தால் செய்த காப்பு.

රනින් කළ (සාදන ලද) වළල්ල.

❖ ආල් ප්‍රත්‍යය ඉවත්වීමේ අර්ථයන් පැමිණේ.

மரத்தால் விழுந்தவனை மாடேறி மிதித்ததுபோல்.

ගසින් වැටුණු කෙනාට ගොනා ඇන්නා වගේ.

04. உடன் நிகழ்ச்சி வேற்றுமை - සහාර්ථ විභක්තිය

දෙමළ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ මෙම විභක්තියත් තුන්වන විභක්තියටම ඇතුළත් කර තිබේ.[13] නමුත් වර්තමාන භාෂා පඬිවරු

මෙම විභක්තිය ප්‍රත්‍යයෙනුත් අර්ථයෙනුත් වෙනස් වන නිසා වෙනම විභක්තියක් ලෙස පිළිගනිති. (ஓடு)ඕඩු සහ (உடன்)උඩන් යන ප්‍රත්‍යයන්ගෙන් මෙම විභක්තිය පිළිඹිබු වේ. පැරණි දෙමළ භාෂාවේ **ஓடு** යන ප්‍රත්‍යයත් භාවිතයේ තිබුණි. එනමුදු වර්තමාන දෙමළ භාෂාවේ මෙම ප්‍රත්‍යය බහුල ලෙස භාවිත නොවේ.

උදාහරණ :-

மரம் <u>வேரோடு</u> சாய்ந்தது.
ගස <u>මුලත් සමඟ</u> කඩා වැටුණේය.
பெரும் <u>காற்றுடன்</u> மழை பெய்தது.
දැඩි <u>සුළඟත් සමඟ</u> වැස්ස වැස්සේය.

ඕඩු ප්‍රත්‍යය උඩන් යන විභක්ති අර්ථය පමණක් නැතිව වෙනත් ලෙසත් පැමිණේ.

05. கொடை வேற்றுமை – සම්ප්‍රදාන විභක්තිය

සම්ප්‍රදාන විභක්තිය දෙමළ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථවල හතරවෙනි විභක්තිය (நான்காம்வேற்றுமை)[14] ලෙස සඳහන් කරයි.'කොඩෛ'(கொடை) (දීම) යන පදය මෙම විභක්තියේ ප්‍රධාන අර්ථ නිරූපණයක් නිසා මෙය කොඩෛ විභක්තිය (கொடை வேற்றுமை) ලෙස හඳුන්වයි. කොඩෛ යනු කෙනෙකුට යමක් (කැමති) දෙයක් ලබාදීමයි. 'කු'(கு) යන ප්‍රත්‍යයෙන් මෙම විභක්තිය හැඟවෙයි. මෙම ප්‍රත්‍යයට -ක්කු(-க்கு), අක්කු(அக்கு), උක්කු(உக்கு), ඉට්කු(இற்கு) = (இன் + கு) යන වෙනත් ස්වරූපයෙන් යුක්ත ප්‍රත්‍යයයන් ද දක්නට ඇත.

උදාහරණ :-

1. -ක්කු(-க்கு) ප්‍රත්‍යය ඉ(இ), ඊ(ஈ), ඓ(ஐ), ය්(ய்), (ඇතැම් உ) යන අක්ෂරයන්ගෙන් අන්ත වන නාමපදයන්ට පසුව යෙදෙයි.

எலிக்கு – මීයන්ට
நாய்க்கு – බල්ලාට
ஈக்கு – මැස්සාට
மூக்குக்கு – නාසයට
தலைக்கு – ඔළුවට

2. අක්කු(அக்கு) යන ප්‍රත්‍යය එන්(என்), එම්(எம்), නම්(நம்), උන්(உன்), උම්(உம்), තන්(தன்), තම්(தம்) යන නාමපදයන්හි විභක්ති ගන්වන රූපයෙන් පැමිණේ.

எனக்கு – මට
எமக்கு – අපට
நமக்கு – අපට
தமக்கு – තමාට
உமக்கு – ඔබට
உனக்கு – උඹට

3. උක්කු(உக்கு) ප්‍රත්‍යය අනෙකුත් නාමපදයන් සමග පසුව පැමිණේ.

அவர்களுக்கு – ඔවුන්ට
ஆணுக்கு – පිරිමියාට
கடலுக்கு – මුහුදට
அண்ணனுக்கு – අයියාට
அப்பாவுக்கு* – තාත්තට

* මෙහිදී **அ, ஆ,** (ඇතැම් **உ, ஊ**) **ஒ, ஓ, ஔ** යන ස්වරයන්ගෙන් අවසන් වන නාම පදයන්ට ප්‍රත්‍යය එකතු වන විට, නාම පදයටත් විභක්ති ප්‍රත්‍යය අතරටත් "**வ்**" යන විකරණය පැමිණෙන බව සඳහන් කළ යුතුය.

උදාහරණ :-

சதுர + வ் + உக்கு = சதுரவுக்கு
அம்மா + வ் + உக்கு = அம்மாவுக்கு

04. කු(கு) ප්‍රත්‍යය විභක්ති ප්‍රත්‍යයක් එකතු කිරීමට පෙර නාම ශබ්දාන්තයකට එකතුවන විකරණ ප්‍රත්‍යය (**அன் சாரியை - இன் / அன்**)දරන නාමපදයට පසුව පැමිණේ. මෙම ප්‍රත්‍යයය බොහෝ දුරට භාවිත වනුයේ අප්‍රාණවාචී නාම පද සමඟය.

இன் உதாரணம் - **நாடு + இன் + கு**
நாட்டிற்கு - රටට
வீடு + இன் + கு
வீட்டிற்கு - නිවසට

அன் உதாரணம் - அது + அன் + கு
அதற்கு - ඒකට
இது + அன் + கு
இதற்கு - මේකට

මෙම විභක්තිය,

கொடைப் பொருள் – දානාර්ථය
பகைத்தொடர் பொருள் – විරෝධාර්ථය
நட்புத்தொடர் பொருள் – ස්නේහාර්ථය
தகுதிப் பொருள் – උචිතාර්ථය
அதுவாதல் பொருள் – මුඛ්‍යාර්ථය
பொருட்டுப் பொருள் – නිමිත්තාර්ථය
முறைப் பொருள் – ඥාත්‍යාර්ථය

යන අර්ථ හතක යෙදෙන බව නැන්නූල් ව්‍යාකරණය පවසයි.[15]

❖ එසේම උතුර(வடக்கு), නැගෙනහිර(கிழக்கு) ආදි දිසා නාමයන් සහ පෙර(முன்), පසු(பின்), උඩ(மேல்), යට(கீழ்), ඇතුලේ(உள்ளே), එළියේ(வெளியே) ආදි කාල/ස්ථානවාචී පදයන් ද කු (கு) ප්‍රත්‍යය සමග පැමිණ අර්ථය නිරූපණය කරයි.

இலங்கைக்கு வடக்கில் இந்தியா இருக்கிறது.
ශ්‍රී ලංකාවට උතුරු දෙසින් ඉන්දියාව ඇත.
எங்கள் வீட்டிற்கு முன்னால் மாமரம் நிற்கிறது.
අපේ නිවසට ඉදිරියෙහි අඹ ගසක් ඇත.

❖ வா(එනවා), போ(යනවා), ஓடு(දුවනවා), நட(ඇවිදිනවා) යන ක්‍රියාපදයන් සහිත වාක්‍යයන්හි ස්ථානයක් සමග පැමිණෙන විට කු(கு) ප්‍රත්‍යය එම ස්ථානය ලෙස නිරූපණය කරයි.

நான் கொழும்புக்குப் போகிறேன்.
මම කොළඹට යමි.
நாங்கள் நேற்று உங்கள் வீட்டுக்கு வந்தோம்.
අපි ඊයේ ඔයාලගේ නිවසට පැමිණියෙමු.
தம்பி வீட்டுக்கு ஓடினான்.
මල්ලී ගෙදරට දිව්වේය.

❖ **உண்டு**(ඇත), **இல்லை**(නැත), **வேண்டும்**(අවශ්‍යයි), **தெரியும்**(දන්නවා), **பிடிக்கும்**(කැමති), **பசிக்கிறது**(බඩගිනි) යන ක්‍රියා පද සමග හා **விருப்பம்** යන නාමය සමග ද කු(கு) ප්‍රත්‍යය දරන නාම පදයන් පැමිණෙන විට එහි ශාරීරික හැඟීම්/අත්දැකීම් පිළිඹිබු වේ.

அவருக்கு மருத்துவத்தில் அனுபவம் உண்டு.
ඔහුට වෛද්‍ය විද්‍යාවේ අත්දැකීම් ඇත.
உனக்கு முதிர்ச்சி இல்லை.
ඔයාට තාම අත්දැකීම් නැත.
எனக்கு மாம்பழம் பிடிக்கும்.
මම අඹවලට කැමතියි.
கண்ணனுக்கு ஆங்கிலம் தெரியும்.
කණ්ණන් ඉංග්‍රීසි දනී.
பிள்ளைக்குப் பசிக்கிறது.
ළමයට බඩගිනියි.

❖ කාලය හැඟවීමේ නාමපදයන් සමග කු(கு) ප්‍රත්‍යය පැමිණ කාල සීමාව හඟවයි.

ஆசிரியர் மூன்று மணிக்கு வரச்சொன்னார்.
ගුරුවරයා (වෙලාව) තුනට එන්න කීවේය.

❖ ප්‍රතිශත හැඟවීම සඳහා කු(கு) ප්‍රත්‍යය පැමිණෙයි.

நூற்றுக்கு எண்பது.
සියයට අසූවක්
ஆறுக்கு ஒன்று.
හයට එකක්

06. நீங்கல் வேற்றுமை - ආධාර විභක්තිය

මෙම විභක්තිය පස්වෙනි විභක්තිය (**ஐந்தாம் வேற்றுமை**) ලෙස ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ පවසයි. ඉල්(**இல்**), ඉන්(**இன்**) යන ප්‍රත්‍යය මෙම විභක්තියට අයත් වන බව නැන්නූල් ග්‍රන්ථය පවසයි. නීංගල් (**நீங்கல்**- අපේතාර්ථයෙහි) යන අර්ථය හැරුණු විට මෙම විභක්තිය තවත් අර්ථ තුනක යෙදෙන බව නැන්නූල් ව්‍යාකරණය පෙන්වා දෙයි. එනම්,

ஒப்புப் பொருள் – සමානාර්ථයෙහි
எல்லைப் பொருள் – සීමාර්ථයෙහි
ஏதுப் பொருள்[16] – හේත්වාර්ථයෙහි

යනුවෙනි.

වර්තමාන දෙමළ භාෂාවේ ඉන් ප්‍රත්‍යය **නීංගල්** අර්ථයෙන් පැමිණෙන්නේ දුර්ලභවය. සිට/ගෙන්(இலிருந்து - இடமிருந்து - இடத்திலிருந்து යන අර්ථ නිරූපණය පමණක් ම බහුලව යෙදේ.

❖ 'නීංගල්' යනු එක් ස්ථානයක සිට හැරයාම/ඉවත්ව යාම යන අර්ථයෙහි යෙදේ. (நீங்கல் என்பது ஓர் இடத்திலிருந்து விலகுவதைக் குறிக்கும்)

மாமா <u>ஊரிலிருந்து</u> நகரத்துக்கு வந்தார்.
මාමා <u>ගමේ සිට/ගමෙන්</u> නගරයට ආවේය.
<u>மரத்திலிருந்து</u> தேங்காய் விழுந்தது.
<u>ගසේ සිට/ගසෙන්</u> පොල් ගෙඩිය වැටුණේය.
பாம்பு <u>புற்றிலிருந்து</u> புறப்பட்டது.
නයා <u>බෙනේ සිට/බෙනෙන්</u> පිට වුණේය.

07. **உடைமை வேற்றுமை** - **සම්බන්ධ විභක්තිය**

දෙමළ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ මෙය හයවෙනි විභක්තිය(ஆறாம் வேற்றுமை)[17] බව පවසයි. වර්තමාන දෙමළ ව්‍යාකරණයෙහි ඉන්(இன்), අදු(அது), උඩෛය(உடைய) විභක්ති ප්‍රත්‍යයෝ වෙති. එහෙත් ආරුමුහනාවලර් (ஆறுமுகநாவலர்) ඉලක්කණච් චුරුක්කම් (இலக்கணச் சுருக்கம்) ග්‍රන්ථයේ දී මෙහි විභක්ති ප්‍රත්‍යයන් ලෙස **அது, ஆது, அ**[18] යන ප්‍රත්‍යයන් තුනක් පෙන්වා දී ඇත.

මෙම ප්‍රත්‍යය තුනෙන් **அது, ஆது** යන ප්‍රත්‍යයන් දෙක ඒක වචනයේ යෙදෙන අතර, **அ** ප්‍රත්‍යය බහු වචනයේ යෙදේ.

උදාහරණ :-

<u>அது</u> - <u>எனது</u> புத்தகம் මගේ පොත
<u>ஆது</u> - <u>எனாது</u> புத்தகம் මගේ පොත
<u>அ</u> - <u>உன</u> புத்தகங்கள் ඔබේ පොත්

එහෙත් වර්තමානය තුළ ඒක වචන, බහු වචන භේදයකින් තොරව **அது** ප්‍රත්‍යය භාවිත කරන අතර **ஆது, அ** ප්‍රත්‍යයන් දෙක සුලභව භාවිත නොකෙරෙයි.

උදාහරණ :-

உனது புத்தகம் ඔබේ පොත

எனது புத்தகங்கள் ඔබේ පොත්

❖ **உடைமை பொருள்** දෙවදෑරුම්ය.

01. **தற்கிழமைப்பொருள் - තමන් සමග අයිතිය හඟවන ද්‍රව්‍ය**

උදාහරණ :- **எனது கை** මගේ අත

எனது முகம் මගේ මුහුණ

02. **பிறதின் கிழமைப் பொருள் - තමන්ගෙන් බාහිර ද්‍රව්‍ය**

මෙහි ද කොටස් තුනක් දැකිය හැකිය.

උදාහරණ :- **எனது புத்தகம்** මගේ පොත

எனது பல்கலைக்கழகம் මගේ විශ්වවිද්‍යාලය

හයවෙනි විභක්තිය කෙරෙන් අනෙකුත් විභක්තිවලට වඩා විශේෂ වෙනස්කමක් දැකිය හැකිය. අනෙකුත් විභක්තින් නාමපදයන් සහ ක්‍රියා පදයන් අතර ඇති සම්බන්ධතාවය පෙන්වා දෙයි.

නමුත් හයවෙනි විභක්තිය(**ஆறாம் வேற்றுமை**) නාම පද දෙකක් අතර තිබෙන ඥාතිත්වය පෙන්වා දෙයි.

<u>கண்ணனுடைய</u> புத்தகம்.

<u>කණ්ණන්ගේ</u> පොත

<u>அப்பாவுடைய</u> வீடு.

<u>තාත්තගේ</u> ගෙදර

❖ **இன், அது, உடைய** යන ප්‍රත්‍යය තුනම නාම පදයන් සමග යෙදී මෙම අර්ථය ලබාදෙයි.

<u>மரத்தின்</u> கிளை.

<u>ගසේ</u> අත්ත

<u>மாட்டினது</u> கொம்பு.

<u>හරකාගේ</u> ගොම

<u>கண்ணனுடைய</u> புத்தகம்.

<u>කණ්ණන්ගේ</u> පොත

08. இட வேற்றுமை - උද්දේශාර්ථ විභක්තිය

මෙය හත්වෙනි විභක්තිය (ஏழாம் வேற்றுமை)[19] ලෙස දෙමළ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ සඳහන් කරයි. මෙම විභක්තියේ ප්‍රත්‍යය 28 ක් පිළිබඳව නැන්නූල් දෙමළ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථය සඳහන් කරයි. වර්තමාන දෙමළ භාෂාවෙහි ඉල්(இல்), ඉඩම්(இடம்) යන ප්‍රත්‍යය දෙක පමණක් මෙම විභක්ති ප්‍රත්‍යය ලෙස භාවිත කරයි. එහෙත් ආරුමුගනාවලර් (ஆறுமுகநாவலர்) ඉලක්කණච් චුරුක්කම් (இலக்கணச் சுருக்கம்) ග්‍රන්ථයේ දී මෙහි විභක්ති ප්‍රත්‍යයන් ලෙස **கண், இல், உள், இடம்**[20] යන ප්‍රත්‍යයන් පෙන්වා දී ඇත.

මෙම විභක්තියෙහි,

01) பொருள் - ද්‍රව්‍ය
02) இடம் - ස්ථාන
03) காலம் - කාල
04) சினை - අවයව
05) குணம் - ගුණ
06) தொழில்[21] - භාව ක්‍රියා

යන නාම අර්ථ සයක යෙදෙන බව දෙමළ ව්‍යාකරණය පවසයි.

09. விளி வேற்றுமை – ආලපන විභක්තිය

දෙමළ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ මෙය අටවන විභක්තිය (எட்டாம் வேற்றுமை)[22] බව පවසයි. මෙය ආලපනය හෙවත් ආමන්ත්‍රණ විභක්තිය නම් වේ. දෙමළ භාෂාවේ ප්‍රථමා විභක්තියට මෙන්ම මෙයට ද විභක්ති ප්‍රත්‍යයක් දක්වා නොමැත. එම නිසා මෙය ද ප්‍රථමාවෙහිම ප්‍රභේදයක් ලෙස වර්තමාන ව්‍යාකරණඥයෝ සලකති. වර්තමානය තුළ මේ විභක්තිය කෙරෙන් **ஏ/ஆ/ஓ**/සුලභවත් දුර්ලභව නමුත් **ஆய்/ஆள்/அ/ஈ/ஈர்** යන ප්‍රත්‍යයන් දැක ගත හැකි ය.

பெயர்නාමය	விளி வேற்றுமை ආලපන විභක්තිය உருபුප්‍රත්‍යය	சிங்கள பொருள் සිංහල අර්ථය
01 கந்தன் கந்தனா	ஆ	කන්දා
கந்தனே	ஏ	කන්දනේ
02 ஐயன் ஐய	அ	මහත්තයා/යෝ
ஐயா	ஆ	මහත්තයා/යෝ
ஐயே	ஏ	මහත්තයා/යෝ
ஐயாவோ	ஓ	මහත්තයා/යෝ

03 அன்னை அன்னாய் ஆய் අම්මා/අම්මේ
04 மக்கள் மக்காள் ஆள் මිනිසුනි/මිනිසුනේ
05 அம்மா அம்மா ஆ අම්මා/අම්මේ
அம்மாவே ஏ අම්මා/අම්මේ
06 சாத்தி சாத்தீ ஈ චාත්තී
07 எமர் எமரீர் ஈர் මිතුරේ

උදාහරණ :-

<u>கண்ணா</u>, (நீ) எங்கே போகிறாய்?
<u>කණ්ණෝ</u> (උඹ) කොහේද යන්නේ?
<u>அப்பா</u>, (நீங்கள்) கொஞ்சம் நில்லுங்கள்.
<u>තාත්තේ</u> (ඔබ) පොඩ්ඩක් නවතින්න.

ආන්තික සටහන්

1 අෂ්ටාධ්‍යායි, පි. 367
2 සිදත්සඟරාව, ධර්මාරාම හිමි, 1931, පි. 13
3 වාසුදේව භට්ට, 1935, පි, 68
4 මහාරූපසිද්ධිය, (සංස්) ධම්මරතන හිමි, 1936, පි. 150
5 நு.ஃமான், 2013, பக்கம், 88
6 வேற்றுமை தாமே ஏழ் என மொழிப
தொல்காப்பியர், p. 39
7 விளி கொள்வதன்கண் விளியொடு எட்டே
தொல்காப்பியர், p. 39
8 ஆறுமுகநாவலரவர்கள்,1957, பக்கம், 255
9 நு.ஃமான், 2013, பக்கம், 88
10 இரண்டாவதன் உருபு ஐயே, அதன் பொருள் ஆக்கல், அழித்தல், அடைதல், நீக்கல்,ஒத்தல், உடைமை ஆதியாகும், ஆறுமுகநாவலரவர்கள், 1957, பக்கம், 261
11 ஆறுமுகநாவலர், 2003, பக்கம், 73
* මෙය වර්තමාන ව්‍යාකරණඥයින් විසින් වෙනම විභක්තියක් ලෙස ගෙන දක්වන හෙයින් ඒ පිළිබඳ ව මෙහි සටහන් නොකරන බව සැලකිය යුතුයි.
12 மூன்றாவதன் உருபு ஆல் ஒடு ஓடு
கருவி கருத்தா உடன்நிகழ்வு அதன் பொருள் - ஆறுமுகநாவலரவர்கள், 1957, பக்கம், 263
13 மூன்றாவதன் உருபு ஆல் ஆன் ஓடு - கருவி கருத்தா உடன்நிகழ்வு அதன் பொருள் - ஆறுமுகநாவலரவர்கள், 1957, பக்கம், 263
14 ஆறுமுகநாவலரவர்கள், 1957, பக்கம் - 266

15 நான்காவதற்கு உருபு ஆகும் குவ்வே
கோடை, பகை, நேர்ச்சி, தகவு, அதுவாதல், பொருட்டு முறை ஆதியின் இதற்கிது எனல் பொருளே - ஆறுமுகநாவலரவர்கள், 1957, பக்கம், 266

26 ஐந்தாவதன் உருபு இல்லும் இன்னும் நீங்கல்
ஒப்பு எல்லை ஏதுப் பொருளே– ஆறுமுகநாவலரவர்கள், 1957, பக்கம், 267

17 ஆறுமுகநாவலரவர்கள், பக்கம் - 268

18 ஆறுமுகநாவலர் அவர்கள், 2003, பக்கம ் - 75

39 ஏழன் உருபு கண் ஆதியாகும்
பொருள் முதல் ஆறும் ஓரிரு கிழமையின்
இடனாய் நிற்றல் இதன் பொருள் என்ப - ஆறுமுகநாவலரவர்கள், 1957, பக்கம் - 271

20 ஆறுமுகநாவலர், 2003, பக்கம் - 76

21 ஆறுமுகநாவலர், 2003, பக்கம் - 76

22 எட்டன் உருபே எய்து பெயர் ஈற்றின் திரிபு குன்றல் மிகுதல் இயல்பு அயல் திரிபும் ஆம்பொருள் படர்க்கை யோரைத் தன்முக மாகத்தான் அழைப்பதுவே - ஆறுமுகநாவலரவர்கள், 1957, பக்கம் - 274

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

සිංහල

ගෙයර්, ජේම්ස්. ඩබ්ලිව්. et al, (1999), **ව්‍යවහාර දෙමළ භාෂා ප්‍රවේශය**, (නාගිත, කඳුරුගමුවේ, (පරි:), කැලණිය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

ජයතිලක, කේ. (1992), **විමර්ශන සහිත සිදත්සඟරාව**, කොළඹ 12, ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ

ධම්මපාල හිමි, වරකාවැහැර. (2000), **දෙමළ ව්‍යාකරණය**, දිවුලපිටිය, සරස්වතී ප්‍රකාශන

ධම්මරතන හිමි, හිස්සැල්ලේ, (1963), **සිංහලයේ ද්‍රවිඩ බලපෑම්**, දිවුලපිටිය, එච්. ලලිත් නන්දසාර

ධම්මරතන හිමි, හිස්සැල්ලේ. (2013), **දෙමළ ව්‍යාකරණය**, නයිවල, ශ්‍රී ධම්මරතන බෞද්ධ මධ්‍යස්ථානය

ධර්මාරාම හිමි, රත්මලානේ. (1931), **සිදත් සඟරා විස්තර සන්නය**, ඩී. ඒ. ජයතිලක ගම්සභාපති මහතා

පඤ්ඤාසාර හිමි, ඔක්කම්පිටියේ. (2011), **සිදත් සඟරා විමසුම**, කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි

මල්ලිකාදේවි, නාරායණන්. (2015), **දෙමළ ව්‍යාකරණය සහ භාෂා නිපුණතාව**, සී/ස ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්) සමාගම

මහාරූපසිද්ධිය, (සංස්) ධම්මරතන හිමි, බද්දේගම, (1936), වැලිගම සත්මිණ යන්ත්‍රාලය

මුනිදාස, කුමාරතුංග. (2005) **ව්‍යාකරණ විවරණය**, කොළඹ 11, ගුණසේන

සුසීන්දිරරාජා, එස්. et al, (2007), **කථන දෙමළ බස**, රාජ්‍ය භාෂා කොමිෂන් සභාව

සුසීන්දිරරාජා, එස්. et al, (2013), **ලේඛන දෙමළ**, රාජ්‍ය භාෂා කොමිෂන් සභාව

ශ්‍රී වාසුදේව භට්ට, (1935), **සාරස්වත ටීකාව**, බරණැස විද්‍යාවිලාස මුද්‍රණාලය

දෙමළ

ஆறுமுகநாவலரவர்கள், (1957), நன்னூல் விருத்தியுரை, வித்தியாநுபாலன அச்சகம் - சென்னை

தொல்காப்பியர், (2001), தொல்காப்பியம், Project Madurai

நு.ஃமான், எம். ஏ. (2013), அடிப்படைத் தமிழ் இலக்கணம், பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை

பிரிவேனா தமிழ் - தரம் 2, (2011), கல்வி வெளியீட்டுத் திணைக்களம்

பிரிவேனா தமிழ் - தரம் 3, (2012), கல்வி வெளியீட்டுத் திணைக்களம்

பிரிவேனா தமிழ் - தரம் 4, (2012), கல்வி வெளியீட்டுத் திணைக்களம்

ஸ்ரீலஸ்ரீ ஆறுமுகநாவலர் அவர்கள், (2003), இலக்கணச் சுருக்கம், கொழும்பு-06, தென்றல் பப்ளிகேஷன்

ඉංග්‍රීසි

Sriśa Cndra Vasu, (2009), **Acmādhāyi of pānini** [Vol.I-II], [ed & trans.], Delhi, Motilal Banarsidass Publishers Private Limited

දෙමළ - ඉංග්‍රීසි

Silva, A. W. L, (2003), **TAMIL**, Kandana, A. W. L. Silva

Suseendirarajah, S & Karunatilake, W. S., (1998), **INTRODUCTION TO LITERARY TAMIL**, Colombo 11, Gunasena

ශබ්දකෝෂ

කරුණාතිලක, ඩබ්ලිව්. එස්.(2006), **දෙමළ - සිංහල අකාරාදිය**, කොළඹ 10, ඇස්. ගොඩගේ සහෝදරයෝ

හරිශ්චන්ද්‍ර විජයතුංග. (2005), **මහා සිංහල ශබ්දකෝෂය**, ඇම්. ඩී. ගුණසේන.

සෝරත හිමි, වැලිවිටියේ. (1920), **ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂය**, ද්විතීය භාගය

'ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක' චිත්‍රපටය හා 'ආචාරශීලී ප්‍රාණියෙක්' කෙටිනවකතාව පිළිබඳ තුලනාත්මක විමර්ශනයක්

චින්තා පවිත්‍රානි

The Sinhala film "Oba Nethuwa Oba Ekka" (With You, Without You) directed by Prasanna withanage is a landmark production in the film industry of Sri Lanka. Especially, it is a film that illustrates the nature of war and love distinctly. According to Prasanna Withanage, the director and Script writer of the film, the story is based on Fyador Dostoyevsky's novel, "A Gentle Creature". In this study, a comparison is made between Fyador Dostoyevsky's Novella, "A Gentle Creature" and the Sinhalese film "Oba Nethuwa Oba Ekka" (With You, Without You) directed by Prasanna withanage. The manner in which the director of the film sees through the acuities of culture of this country could be well observed.

විශ්වීය සාධකයක් වශයෙන් විමර්ශනයේ දී පවා ආදි ග්‍රීක යුගයේ පටන් මේ දක්වා ම යුද්ධය හා ප්‍රේමය තරමට තියුණු පීඩනයක් ජනනය කළ වෙනත් අනුභූතියක් හඳුනාගැනීමට ද අපහසු ය. එහෙයින් බොහෝ සාහිත්‍යකරුවෝ, සිනමාවේදීහු තත් ප්‍රස්තුතද්වය පාදක කරගනිමින් නිර්මාණකරණයෙහි නිමග්න වූහ. ප්‍රසන්න විතානගේ විසින් තිර රචනය හා අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක චිත්‍රපටය ද පශ්චාත් යුධ වකවානුවක ඉසියුම් බේදාන්විත මානව සංවේදනා කුටුම්භ දිවිය මත ඇතිකරන බලපෑම සෞන්දර්යාත්මක ව හෙළිදරව් කරන නිර්මාණයකි. මෙය දෙස් විදෙස් සම්මානයන්ට භාජන වූවක් වන අතර 2016 දෙසැම්බර්

© **කථිකාචාර්ය චින්තා පවිත්‍රානි**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය රුසිරු චිත්‍රසේන

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 25 කලාපය, 2016/2017

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

මස පැවැත්වුණු සරසවි සම්මාන උළෙලේ දී හොඳ ම අධ්‍යක්ෂණය, තිර රචනය හා හොඳ ම නිළිය සඳහා සම්මානයට පාත්‍ර විය. මෙරට යුධ වකවානුව සමාප්ත වූයේ නමුදු එමගින් උත්පාදනය කෙරුණු බිහිසුණු ඛේදවාචකයේ දෝංකාරය තවමත් මුළුමනින් වියැකී නැත. යුද්ධයේ ජයග්‍රහණය අත්‍යුත්කර්ෂයෙන් සැමරීම හා එහි ගෞරවය අත්පත් කරගැනීමට වෑයම් කිරීම නිරන්තරයෙන් දක්නට ලැබුණ ද ඒ පසුබිමෙහි මිනිස් හෘද සන්තානයන්හි ශේෂකරන ලද දරුණු විඳවීම් පිළිබඳ කිසිවකුගේ අවධානයක් නොමැත. මෙම චිත්‍රපටයෙහිලා තියුණු නිර්මාණාක්ෂියකින් ගවේෂණය කෙරෙන්නේ බොහෝ දෙනාට මඟහැරුණු එකී ප්‍රස්තුතය පිළිබඳ ව ය. එහි වස්තු විෂය ගොඩනැඟුන්නේ රුසියානු ලේඛක පියදෝර් දොස්තයෙව්ස්කිගේ A Gentle Creature නම් වූ කෙටිනවකතාව මත පදනම් ව ය. එහි දී කෙටිනවකතාවේ මූලික අර්ථය අතික්‍රමණය කරමින් සමකාලීන සමාජමය හා කුටුම්භගත අර්බුදයක් සිනමා නිර්මාණයට ප්‍රතිබද්ධ කරන ආකාරයත් ඒ අතුරෙහි නිර්මාණාත්මක විශිෂ්ටතාවක් ධ්වනිත කිරීමට දරන සාමර්ථ්‍යයත් නිරීක්ෂණය කළ හැකි ය. මෙහිලා තත් සිනමාපටය හා කෙටිනවකතාව තුලනාත්මක විමර්ශනයට භාජන කෙරේ. පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය ගොඩනැඟෙන්නේ ප්‍රාථමික හා ද්විතීයික මූලාශ්‍රය පදනම් කරගනිමිනි. යථෝක්ත මාතෘකාවට අනුගත ව සිනමාපටය හා කෙටිනවකතාව මූලික කරගනිමින් මෙම අධ්‍යයනය සිදුකෙරෙන අතර එහි දී අදාළ පරිදි ඒ හා සබැඳි විචාරක මතවාද උපස්තම්භක කරගැනේ.

සිනමාව සඳහා නවකතා හා කෙටිකතා ආදියේ පෝෂණය ලැබීම ආරම්භක යුගයේ පටන් විද්‍යමාන වූ ලක්ෂණයකි. ඩී. ඩබ්ලිව්. ග්‍රිෆිත් සිනමාකරණයේ දී චාල්ස් ඩිකන්ස්ගේ කතා කලාවෙන් ආභාසය ලැබූ අයුරින් ම ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් මාර්ටින් වික්‍රමසිංහගේ කතා කලාවෙන් පෝෂණය ලැබුවේ ය. මෙහිලා වෙසෙසින් ම අවධාරණය කළ යුත්තේ සිනමාකරුවන් කතා කලාවෙන් පෝෂණය ලබන්නේ හුදු වස්තු විෂයානුගත ව පමණක් නොවන බවයි. අතීතයේ පටන් චිත්‍රපටයේ අන්තර්ගතය පමණක් නොව ආකෘතික පාර්ශ්වය සඳහා ද සාහිත්‍යයේ ආභාසය ලැබිණි. අධ්‍යක්ෂවරු ස්වකීය චිත්‍රපට සඳහා බෙහෙවින් ම උචිත වූ කතා වස්තුවක් සොයාගැනීමට පමණක් නොව ඒ හා සමගාමී ව ශිල්ප

ධර්ම ඉස්මතු කිරීමටත් සාහිත්‍යය උපස්තම්භක කරගත්හ. එමෙන් ම චිත්‍රපටය හා නවකතාව අතර පැහැදිලි සමීපතාවක් නිරීක්ෂණය කළ හැකි බව විචාරක අවධානයට ද පාත්‍ර ව ඇති ප්‍රස්තුතයකි.

> "කතා කීමේ කලාවක් හැටියට චිත්‍රපටය ද නාට්‍ය ව්‍යුහය හා සමාන වෙතත් එය ළං වන්නේ නාට්‍යයකට වඩා නවකතාවට ය. චිත්‍රපටයේ දී සිද්ධි අනුපිළිවෙළින් ඉදිරිපත් කිරීම පිළිබඳ නියමයන් කෙරෙහි එතරම් ම අවධානයක් යොමු නොවේ. එයට හේතුව විශාල පසුතල ප්‍රේක්ෂාවන් හෝ ඓතිහාසික සිද්ධි හෝ අවස්ථා එසේ ම රූපගත කළ හැකි බැවිනි. චිත්‍රපටය සම්බන්ධ මූලික න්‍යායන්ගෙන් එකක් වනුයේ නිරන්තර චලනය ය. මේ හේතුව නිසා නාට්‍යයකට වඩා පහසුවෙන් නවකතාවක් චිත්‍රපටයට නැඟිය හැකි ය."[1]

බොහෝ නවකතා, කෙටිනවකතා, කෙටිකතා චිත්‍රපටයේ මුහුණුවර ලබමින් ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට පැමිණෙයි. සිංහල සිනමාව ආරම්භයේ පටන් මෙම ලක්ෂණය දක්නට ලැබේ. එහෙත් නවකතාවක දක්නට ලැබුණු සංකීර්ණ යථාර්ථ නිරූපණය එය පාදක කර ගනිමින් නිපයෙන චිත්‍රපටයේ ගැබ් නොවන බව සුලබ ව ප්‍රදර්ශනය වූ කරුණකි. නිදර්ශනයක් වශයෙන් බැද්දේගම චිත්‍රපටය ගතහොත්, The village in the jungle (බැද්දේගම) නවකතාවේ ගැබ් ව පවත්නා සංකීර්ණ යථා තතු චිත්‍රපටයෙහිලා ඇතැම් විට අතිසරල තත්වයකට ඌනනය කෙරෙන බව පැහැදිලි වේ. මේ පිළිබඳ සාකච්ඡා කරන ජිනදාස දනන්සූරිය බැද්දේගම චිත්‍රපටය හඳුන්වා දී ඇත්තේ කුරිරු යථාර්ථයේ විකෘත පිළිබිඹුවක් වශයෙනි.[2] මෙහි දෝෂය සෘජු ව ම චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරයා වෙත එල්ල කළ හැකිද යන්න දෙවරක් සිතිය යුතු කරුණක් වේ. මන්ද යත් කතාකලාව අතුරෙහි භාෂා මාධ්‍යයෙන් උද්ගත කෙරෙන සංකීර්ණතා චිත්‍රපටකරණයේ දී රූප මාධ්‍යය ඇසුරින් ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීම ඇතැම් විට දුෂ්කර අභියෝගයක් වන හෙයිනි. මෙහෙයින් නවකතාවක් ඇසුරින් නිපදවන ලද චිත්‍රපටයක් විචාරයේ දී නවකතාව පිළිබඳ අවධානය ඉවත් කොට එය හුදු නව චිත්‍රපටයක් වශයෙන් කෙතරම් නිර්මාණාත්මක ශක්‍යතාවක් හා යථාර්ථ ගවේෂණයක් විශද කරන්නේද යන්න විමර්ශනයට භාජනය කළ යුතු ය යන අදහස ස්ථාපනය විය. තතු මෙසේ වන කල ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක චිත්‍රපටය හා දොස්තයෙවුස්කිගේ A Gentle Creature කෙටිනවකතාව සන්සන්දනයෙන් ඒ ඒ මාධ්‍යයන්ට අනන්‍ය වූ සුවිශේෂතා මත රඳා පවතිමින් වුව ද තත්

නිර්මාණද්වයෙහි සාම්‍යතා, විශේෂතා, ප්‍රබලතා හා දුබලතා ගැබ් ව පවත්නා ආකාරය අධ්‍යයනයට ලක්කළ හැකි වේ.

මෙරට සිනමාව බහුල වශයෙන් යැපුණේ සිංහල නවකතාවෙන් වන අතර අවම වශයෙන් කෙටිකතාවෙන් ද පෝෂණය ලැබූ බව කිව හැකි ය. එහි දී විදේශීය කතා කෙරෙහි සිනමාකරුවන්ගේ අවධානය යොමු වූයේ අවම වශයෙනි. අනන්ත රාත්‍රිය, දුප්පතාගේ දුක, ස්වරූප යනාදි වශයෙන් හඳුනාගත හැකි චිත්‍රපට අතළොස්සක් එම ප්‍රවණතාව විශද කරයි. මෙබඳු වාතාවරණයක් යටතේ ප්‍රසන්න විතානගේ දොස්තයෙවුස්කිගේ A Gentle Creature කෙටිනවකතාවෙන් අභිප්‍රේරණය ලබමින් ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක චිත්‍රපටය නිර්මාණය කිරීම මෙරට සිනමා ක්ෂේත්‍රයේ පෝෂණ අවකාශය පුළුල් කරගත හැකි ආකාරය පිළිබඳ ඉඟි කරන්නකි. විදේශීය කතාවක් පාදක කරගැනීමේ දී දේශීය සිනමාකරුවා මුහුණ දෙන ප්‍රධාන අභියෝගයක් නම් විදෙස් රටෙහි සමාජ දේශපාලන සංස්කෘතික සංකීර්ණතාවත් ඒ ඇසුරෙහි දිවි ගෙවන චරිතයන්හි ක්‍රියාකාරිත්වයත් මෙරට ප්‍රේක්ෂකයන්ට ගැළපෙන ලෙස සාධාරණීකරණය කළ හැකි වන්නේ කෙසේද යන්නයි. ප්‍රසන්න විතානගේ එම අභියෝගයට මුහුණ දෙමින් පශ්චාත් යුධ වකවාකනුවක වුව නොවියැකී පවත්නා යුධ අරගලයේ දෝංකාරයත්, එමගින් කුටුම්භ දිවිය දෙදරා යන ආකාරයත් මනා ව ප්‍රතිනිර්මාණය කරයි. ඒ හැරුණු විට තුලනාත්මක විමර්ශනයේ දී A Gentle Creature කෙටිනවකතාව හා ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක චිත්‍රපටය යන නිර්මාණද්වය අතුරින් නිර්මාණාත්මක පරිසමාප්තිය හා තිව්‍ර යථාර්ථ නිරූපණය කුළුගන්වන්නේ කවර නිර්මාණයද යන්න විමසීම මධ්‍යස්ථ නොවන්නේ කෙටිනවකතාව මෙන් ම චිත්‍රපටය ද විශේෂතා සංලක්ෂණය කරන්නේ අදාළ කලා ශානරයට හිමි අනන්‍යතා මත රඳා පවතිමින් වන හෙයිනි. තත්කාලීන සමාජ ආර්ථික පදනම මත පිහිටා මිනිස් චිත්තයෙහි සංකීර්ණතා මනෝ විශ්ලේෂණාත්මක ව ප්‍රතිනිර්මාණයෙහිලා දොස්තයෙවුස්කි දක්වන සාමර්ථ්‍යය රූප මාධ්‍යයට නැංවීම උගහට වන බැවිනි.

ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක චිත්‍රපටය අන්තයෙහිලා “Based On Fyador Dostoyevske's Novella A Gentle Creature” යනුවෙන්

සඳහන් වේ. රදුගා ප්‍රකාශනයක් ලෙස එළිදැක්වෙන දොස්තයෙවුස්කිගේ කතා එකතුවක මෙම කෙටිනවකතාව නම්කර ඇත්තේ The Meek One යනුවෙනි.[3] A Gentle Creature හා The Meek One යන නාම ද්වයෙන් ම ඇඟවෙන්නේ තත් නවකතාව ආචාරශීලී, විනීත අයකුගේ චරිතයක් පදනම් කරගත්තක් වන බවයි. මේ ආචාරශීලී බව හුදු සදාචාරාත්මක අර්ථයකට ලඝු කළ හැකි නොවේ. කතාවේ ප්‍රධාන චරිතය වන කාන්තාව විරුද්ධත්වය පෑමක් හෝ චෝදනා කිරීමක් නොදක්වා යටහත් ව සිය දිවි නසාගැනීමට පෙළඹීම යන ප්‍රධාන සංසිද්ධිය මෙමඟින් ධ්වනිත කෙරේ. තවදුරටත් ජීවත්වීමට නම් අවකාශයක් නොපවත්නා බව වටහා ගන්නා ඈ මහල් නිවසේ කවුළුවකින් බිමට පැන සිය දිවි නසාගන්නේ දෙවියන්ට යාච්ඤා කිරීමෙන් පසු ව ය. සුරුවමක් ද අතැති ව ය. මෙකී නවකතාවට පාදක වූ සැබෑ සිදුවීම පිළිබඳ දොස්තයෙවුස්කි ලේඛකයෙකුගේ දිනපොත නමැති මාසික සඟරාවේ මෙසේ සටහනක් පළකර ඇත.

"මීට මසකට පමණ පෙර අසරණ තරුණියකගේ පණ නසා ගැනීමේ කෙටි ප්‍රවෘත්තියක් පීටර්ස්බර්ග් නුවර හැම පුවත්පතක ම වාගේ පළ විය. ඇඳුම් මසන්නියක වන මේ තරුණිය, ජීවත් වීමට මඟක් නොතිබුණු හෙයින් හය වන තට්ටුවේ කවුළුවකින් පැන පණ නසා ගත්තා ය. ඈ කවුළුවෙන් පැන්නේ සුරුවමක් ගෙන බව ප්‍රවෘත්තියෙහි වැඩි දුරටත් සඳහන් විය. අතින් සුරුවමක් ගෙන පණ නසා ගැනීම මීට කලින් අසන්නට නොලැබුණු අපූරු සිද්ධියක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. එය නිහතමානකමින් යුතු ව යටහත් පහත්කම පෙන්නමින් කරන සිය දිවි නසා ගැනීමක් වැන්න. කිසිවකට ස්වකීය විරුද්ධත්වය පෑමක් හෝ කිසිවකුට චෝදනා කිරීමක් හෝ මෙම පණ නසා ගැනීමෙහි දක්නට නැත. ඈ පණ නසාගත්තේ ජීවත් වීමට මඟක් නොතිබුණු හෙයිනි. මෙවන් ක්‍රියාවකට දෙවියන් වහන්සේ කැමති නොවන බව දැන සිටි ඈ පණ නසා ගැනීමට කලින් දෙවියන්ට යාච්ඤා කළා ය. මේ නිහතමානී තරුණිය නොකැමැත්තෙන් වුව ද සිය දිවි නසාගැනීමේ ප්‍රවෘත්තිය අප තුළ සංවේගය ඇති කරවන්නකි. මෙවැනි සිදුවීම් ගැන කල්පනා කිරීමට අප පෙළඹෙන්නේ මේවාට අප ද වග කිව යුතු ය යන හැඟීමක් අප තුළ පහළ වන හෙයිනි.[4]

අදාළ සත්‍ය සිදුවීම දොස්තයෙව්ස්කිගේ අධ්‍යාත්මය කෙරෙහි කෙතරම් බලපෑවේ ද යන්න මේ අනුව හඳුනාගත හැකි ය. ඔහු A Gentle Creature කෙටිනවකතාව රචනා කරන්නේ මෙම සිදුවීම පරිකල්පනීය ව ඉමහත් වෙනසකට භාජන කරමිනි. එහි දී අඹුසැමි භේදයන් පිළිබඳ ඔහු සිය දිනපොතෙහි තබන ලද සටහන් ද උපයෝගී කරගෙන ඇති බව පැවසේ.[5] සැබෑ සිදුවීමේ හමුවන තරුණිය මිය යන්නේ ආර්ථික දුෂ්කරතා හේතුවෙන් වුව ද දොස්තයෙව්ස්කි එය කුටුම්භගත අඹුසැමි සට්ටනයක් ලෙස ප්‍රතිනිර්මාණය කරයි. සිරිල් සී. පෙරේරා මෙම කෙටිනවකතාව බිරිඳගේ මරණය නමින් සිංහලයට අනුවාදනය කළේ ය.[6] ඉංග්‍රීසි පරිවර්තනය හා මෙම අනුවාදනය අතර වෙනස්කම් රාශියක් විද්‍යමාන වේ. ප්‍රසන්න විතානගේ තත් නවකතාව ඇසුරින් නිර්මාණය කළ සිනමා නිර්මාණය ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක යනුවෙන් නම් කරයි. එය නවකතා කතුවරයා, පරිවර්තකයන් හා අනුවාදකයන් අදාළ කතාවට දුන් නාමයන්ට වඩා භාවපූර්ණ බව කුළුගන්වන නාමකරණයකි.

A Gentle Creature නවකතාව විකාසනය වන්නේ බිරිඳගේ මරණයෙන් පසු ඇගේ මෘතදේහය ඇස් හමුවේ තිබිය දී සැමියා විසින් පවසනු ලබන ආත්මීය පාපොච්චාරණයක් ලෙස ය. එහිලා පශ්චාත්තාපී හෘද සාක්ෂ්‍යයේ පීඩනය දරා ගනිමින් බිරිඳට මෙන් ම තමාට ද අවසාන වශයෙන් සමස්ත සමාජ ක්‍රමයට ම ද දෝෂාරෝපණය කරමින් කතාව පවසන ආකාරයක් සංලක්ෂණය වේ. ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක චිත්‍රපටයෙහිලා මෙකී උත්තම පුරුෂ දෘෂ්ටි කෝණය ද්විත්ව ස්වභාවයකට පරිවර්තනය කර ඇත. එහිලා සරත්සිරි මෙන් ම සෙල්වි ද තම කතාව කියන්නෝ වෙත්. සමස්තාඛ්‍යානය ගොඩනැගෙන්නේ මොවුන් දෙදෙනාගේ ආත්ම භාෂණ ඇසුරිනි. තත් ආත්ම භාෂණයන්ට අනුගත ව මනා ව සමීප රූප ඡේදනය කෙරෙන අතර එයින් ප්‍රධාන චරිතද්වයෙහි ම ජීවිතාඛ්‍යාන අන්‍යෝන්‍ය ලෙස ප්‍රතිබද්ධ වෙමින් දර්ශනය වේ. සරත්සිරි ලෙස ශ්‍යාම් ප්‍රනාන්දු ද සෙල්වි ලෙස අංජලී පාටිල් ද රංගන දායකත්වය ලබාදෙති. සරත්සිරිගේ යටපත් කළ සංවේදනා සහිත නොසැලෙනසුලු පිරිමි හඬත්, සෙල්විගේ නුහුරු සිංහල උච්චාරණයෙන් යුතු සැලෙනසුලු ගැහැනු හඬත් චිත්‍රපටයේ නිර්මාණාත්මක ජීවය මනාව උද්දීපනය කරයි. A Gentle Creature

කෙටිනවකතාව චිත්‍රපටයේ වෘත්තාන්තය සඳහා ප්‍රතිබද්ධ කෙරෙන නමුත් සපුරා ම එය මත නොයැපීමට වග බලා ගැනීම සාධනීය තත්ත්වයකි. කෙටිනවකතාවක් ඇසුරින් චිත්‍රපටයක් නිර්මාණය කිරීම යනු එහි පැනෙන සියල්ල ම රූප මාධ්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කිරීම නොවන බවත් නව දක්මකින් හා නිර්මාණාත්මක පරිකල්පනයකින් මුල් කතාව විප්ලවීය ලෙස නූතනයට ගැළපිය හැකි බවත් මෙම චිත්‍රපටය සනාථ කරයි. දොස්තයෙව්ස්කිගේ කෙටිනවකතාවේ මූලික චරිත හා ඇතැම් සංසිද්ධීන් චිත්‍රපටයට ගළපන අතර කුටුම්භ දිවිය කෙරෙහි කේන්ද්‍රගත ව ලාංකේය ජාතිවාදී යුද්ධයේ පීඩනය ප්‍රතිබද්ධ කර තිබෙනු දැකිය හැකි ය. යුද්ධය මෙන් ම කුටුම්භ දිවිය ද නිම නොවන අරගලයක් වන අතර එයින් උත්පාදනය කෙරෙන පශ්චත්තාපී පීඩනය මෙහිලා අවිච්ඡින්න ව විකාසනය වේ. චිත්‍රපටයේ හමුවන සරත්සිරි ස්වර්ණාභරණ උකසට ගන්නෙකි. තමා සතු ව පවත්නා අවසාන වටිනා බඩු කිහිපය උකස් කිරීමට පැමිණෙන සෙල්වි දෙමළ තරුණියකි. ඇගේ මව ද පියා ද යුද්ධය නිසාවෙන් අතුරුදහන් ය. බාල සොහොයුරන් දෙදෙනා සිංහල හමුදාව අතින් මරණයට පත් ව ඇත. නිරතුරු රූපවාහිනියෙන් මල්ලවපොර (Wrestling) නරඹන, ළතෙත් බවින් තොර ව ගනුදෙනුකරුවන්ට සලකන සරත්සිරි සුපුරුදු හැඟීමෙන් තොර ලීලාවෙන් ම සෙල්වි කෙරෙහි ආකර්ෂණය වන්නේ ඇය මුලින් ම තමා සතු මුදු, කරාබු ආදිය ද අවසානයේ දී ජංගම දුරකථනය, කොන්තමාලය ද උකස් කිරීමට පැමිණීමත් සමග ය. මෙහිලා එම සබඳතාව ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ ප්‍රධාන චරිතද්වයෙවහි ආභ්‍යන්තරික හඬ ආත්මභාෂණයක් ලෙසින් ගෙනහැර දක්වමිනි.

සෙල්වි - "මං මගෙ මතකය උගස් කරන්න ඔයා ළඟට ආව"
සරත්සිරි - "ඔයාගෙ ඇස්වල තොල්වල මං දැක්කෙ ගින්දර"
සෙල්වි - "ඔයා මාව දැක්කෙ එහෙමද? පුදුමයක් නෙමෙයි
ඔයා මගෙ ඇතුළෙ තිබුණු ගින්දර නොදැකපු එක"

සෙල්වි නිරන්තරයෙන් ඇතුළතින් දැවෙන්නී ය. යුධ වකවානුවේ දී ඇගේ ජීවිතය සුරකිනු වස් දෙමාපියන් ඇ සඟවා තැබූ නිවසේ ලොකු කුඩා සියල්ලන් ඇයට සලකන්නේ හිත්පිත් නැති අයුරිනි. මෙබඳු වාතාවරණයක් යටතේ වුව ද "මට

අනුකම්පාව ඕනි නෑ" යැයි සරත්සිරිට පවසන ඕ රැකියා ඇබෑර්තු සොයමින් හා තමා සතු අවසාන මතක ද උකස් කරමින් සිටින්නී ය. පශ්චාත් යුද වාතාවරණය, සරත්සිරි හා සෙල්වි අතර පවත්නා ජාතිභේදය හැරුණු විට අනෙකුත් බොහෝ කාරණා මෙහිලා විකාසනය වන්නේ දොස්තයෙව්ස්කිගේ කෙටිනවකතාව හා සමගාමී ව ය. එහෙත් අවශ්‍ය ඕනෑ ම විටක දී දොස්තයෙව්ස්කිගේ නවකතාවේ අවස්ථා, සිදුවීම්, සංවාද හා චරිතයන්හි ක්‍රියාකාරිත්වය විප්ලවීය ලෙස පුපුරුවා හරිමින් තත්කාලීන ලාංකේය සමාජ වාතාවරණය ගැළපීමට සිනමාකරුවා සමත් ය. සෙල්වි අයිති කරගැනීමට මුදලාලි කෙනකු පැමිණීම, සරත්සිරි ඇගේ ඛේදය වටහාගෙන ඈ විවාහ කර ගැනීම යනාදිය ද නවකතාවේ සිදුවීම් සමග බොහෝ දුරට ගැළපේ. එහෙත් ඒ පදනමෙහි බහුසංස්කෘතික දේශයක ප්‍රධාන ජාතිය වෙත එල්ල කෙරෙන වාගාලාප නව්‍ය ලෙස ම චිත්‍රපටය කෙරෙන් ඉස්මතු කෙරෙන්නකි.

"සෙල්වි - ඔයා මාව බේරගන්න ආවෙ 'හීරෝ' කෙනෙක් වගේ. අපි
ඔයාලගෙ ජාතියට වෛර කළා. ඒ ඔයාල නිසා අපි විඳපු
දුක් හින්ද. ඒත් ඔයා මාව කසාද බඳින්න ඇහුවෙ ඒ මුකුත්
දන්නෙ නෑ වගේ."

විවාහ සංස්ථාවට ඇතුළු වීමේ දී ජාතිවාදී භේදය නොතකා හරින ඔහු කෙරෙහි ඇගේ සිතෙහි හටගන්නා මඳ විස්මය මෙහි ගැබ් වේ. සිනමාපටයෙහිලා සරත්සිරි සෙල්වි විවාහ කරගැනීමට දරන වෑයමත් ඈ ඊට දක්වන ප්‍රතිචාරයත් ප්‍රබල බාහිර උත්සුකතාවකින් තොර ව මන්දගාමී ස්වරූපයකින් ගලායයි. අධ්‍යක්ෂකවරයා ඒ සඳහා උපස්තම්භක කරගෙන ඇත්තේ සාම්ප්‍රදායික සිනමා කලාවේ බහුල ව හමුවන, ආලම්භන හා උද්දීපන විභාව ගැබ්වන ප්‍රේමණීය වාතාවරණයකින් තොර ව ම විවාහයට යෝජනා ගෙන එන හා සමාජ ආර්ථික සාධක කෙරෙන් එය අනුමත කෙරෙන ප්‍රබල දර්ශන කිහිපයකි. විවාහ කරගත් පමණින් ඇගේ ජීවිතයේ ඛේදනීය මුහුණුවර යටපත් නොවේ. ඛේදය යළි ඇරඹෙන්නේ එතැන් පටන් ය. සරත්සිරි හමුදාවේ සේවය කළ අයකු බව සෙල්වි දැනගන්නේ ඔහු සමග එකට සේවය කළ මිතුරකු වූ ගාමිණීගෙනි. කෙටිනවකතාවේ සඳහන් ආකාරයට ක්‍රමයෙන් ආර්ථික ප්‍රශ්න තිව්‍රවත් ම දෙදෙනාගේ විරසකය උග්‍රවත් ම කථකයාගේ බිරිඳ ඔහුගේ මිතුරකු සමග අනියම් සබඳතාවක

පැටලෙයි. චිත්‍රපටයෙහිලා එබන්දක් නොපැවසෙන අතර ගාමිණී ඇතිකරන තීරණාත්මක බලපෑම වන්නේ සරත්සිරිගේ අතීත ජීවිතය පිළිබඳ සෙල්විට හෙළිදරව් කිරීම පමණි. දෙමව්පියන් තමන් කෙරෙන් දුරස් කළණී බාල සොහොයුරන් ඝාතනය කළ ඒ හමුදාවේ ම සේවය කළ අයකු තම සැමියා වී සිටීම දරාගත නොහැකි පීඩනයක් වන තැන දී ඇගේ ඉවසීමත් සංයමයත් නිරවුල් මානසිකත්වයත් යළි පිළියම් නොකළ හැකි පරිද්දෙන් දෙදරා යයි. ඈ සියදිවි නසාගන්නේ තව දුරටත් ඔහුට හොඳ බිරිඳක වීමට නම් අවකාශයක් නැති බව වටහා ගනිමිනි. නවකතාවේ හමුවන බිරිඳ ද සියදිවි නසාගන්නී ය. ඇගේ මරණයට හේතුව මෙබඳු ජාතිවාදී සට්ටන අතුරින් විහිද යන්නක් නොව සෘජු ව ම කුටුම්භ දිවියේ බිරිඳ හා සැමියා අන්‍යෝන්‍ය විශ්වාසය දෙදරායාම කෙරෙහි කේන්ද්‍රගත වන්නකි. කෙටිනවකතාවෙහිලා එය මෙසේ හෙළිදරව් කෙරේ.

> "Why, Why did she die? The question remains. The question is hammering, hammering at my brain. I would have left her like that had she wished it, had she wanted everything to be left like that. She did not believe I would, that's what it was! No, no, I am lying, it was not that at all. It was simply that with me it had to be in all honesty, to love me in all ways if she loved me at all."[7]

මෙහි සඳහන් පරිදි කථකයා මනසට වද දෙමින් ඇගේ මරණයට හේතුව කුමක්ද යන පැනයට පිළිතුරු සොයයි. ඇය පූර්ණ වශයෙන් ම තමා කෙරෙහි අවංක වූ බව ද මුළුමනින් ම තමාට ආදරය කිරීමට ඇයට අවශ්‍ය වූ බව ද ඔහු නිශ්චය කරයි. එහෙත් පවත්නා සමාජ ආර්ථික වාතාවරණය යටතේ සියුම් සංවේදනා සහිත අයකුට එසේ පූර්ණ ව අනෙකා තමා සන්තක කරගැනීමට හෝ තමා අනෙකා සතු වීමට අවකාශ නොමැත. ව්‍යාජ ව මිස පුර්ණ අවංක භාවයෙන් එබන්දක නියැලීමට වාතාවරණයක් නැත.

බොහෝ විට ලාංකේය සාහිත්‍යකරුවන්, සිනමාවේදීන් දශක තුනකටත් අධික කාලයක් මුළුල්ලේ පැවති යුද්ධය නිර්මාණකරණය සඳහා අනුභූතියක් කොට ගත්තේ සරල එළඹුමකිනි. සිංහල හා ද්‍රවිඩ ජාතීන් අතර සංහිඳියාව ගොඩනැඟීම සිංහල තරුණයකු (බොහෝ විට හමුදා සෙබළකු) හා

දෙමළ තරුණියක අතර ප්‍රේමය මල්ඵල දැරීමක් ඇසුරින් හුවාදැක්වීමට වෑයම් කිරීම දක්වා එය සරල තත්ත්වයකට ලඝු කෙරිණි. එම වාතාවරණය මෑත යුද්ධය කෙරෙහි පමණක් නොව ඈත අතීත අනුභූතීන් කෙරෙහි ද ගළපන ලද අතර මහජර ගැමුණු වැනි චිත්‍රපටයක එළාර දියණිය දුටුගැමුණු වීරයා කොට සලකමින් ඔහු වෙත ප්‍රේමණීය ආකර්ෂණයකින් හදවත නතු කර සිටින ආකාරය ඇසුරින් එය පැහැදිලි වේ. මේ පදනමෙහි තබා බැලූ කල ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක මෙන් ම මේ මගේ සඳයි, අලිමංකඩ ආදි චිත්‍රපට හුදු ප්‍රේමාභියෝගය කෙරෙන් ම වුව ද යම් ආකාරයකින් සංකීර්ණ මුහුණුවරක් විශද කරන බව පැහැදිලි කරුණකි. ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක චිත්‍රපටය පශ්චාත් යුධ වකවානුවක ජාතිවාදී භේදයේ පීඩනය පතිත වූ කුටුම්භය ප්‍රතිනිර්මාණය කරන අතර අලිමංකඩ චිත්‍රපටයෙහිලා තියුණු ලෙස නිරූපණය වන්නේ එබඳු දෙදෙනකු කුටුම්භගත වීමට පෙර වාතාවරණයයි. චන්ද්‍රන් රත්නම් විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද මෙම චිත්‍රපටයට පාදක වී ඇත්තේ නිහාල් ද සිල්වා ලියූ The Road from Elephant Pass නවකතාවයි. වසන්ත රත්නායක නම් වූ හමුදා කැප්ටන්වරයා හා කමලා වේලායුධන් නමැති LTTE කොටි සාමාජිකාවක අතර ඇතිවන ප්‍රේමය අවිගැටුම් අතරින් ගලායන ආකාරය එහිලා පැවසේ.[8]

මෙරට යුද්ධය දීර්ඝ කාල වකවානුවක් මුළුල්ලේ දරුණු විනාශයන්ට මුල පුරමින් පැවත ආ නමුදු ලාංකේය නවකතාකරුවන් බහුතරය එය ප්‍රතිනිර්මාණය කළේ ලඝු ප්‍රවේශයකිනි. එහෙයින් ලියෝ තෝල්ස්තෝයිගේ War and peace (යුද්ධය හා සාමය)[9], මිහයිල් ෂොලහොව් ලියූ Quiet Flows the Don (දොන් නදිය නිසල ව ගලා බසී)[10] යනාදි නවකතා තරමට සංකීර්ණ ව යුද්ධයේ ඛේදය සංස්පර්ශය කරන නවකතා සිංහල සාහිත්‍යයේ හමු නොවන අතර ම පුළුල් සමාජ දේශපාලනික මැදිහත්වීම් හා සමගාමී ව යුද වාතාවරණයේ යථාර්ථය නිරූපණය කරන විශ්වීය මට්ටමේ සිනමා නිර්මාණ ද අපට දුලබ ය. මේ හා සාපේක්ෂ ව බලන කල ක්‍රිස්තු පූර්ව අවධියේ නාට්‍යකරණයේ නියැලුණු ග්‍රීක කොමඩිනාට්‍යකරුවකු වූ ඇරිස්ටොෆනීස් පවා Acharnians (අකර්නියන්වරු - ක්‍රි. පූ. 425) වැනි නාට්‍යයකින් පුළුල් ලෙස යුද්ධයේ ව්‍යාජය ප්‍රතිනිර්මාණය කළේ ය. එහිලා ඔහු වඩාත්

උපහාසාත්මකව පවසන්නේ අවුරුදු හයක් ම ග්‍රීසිය දෙකට බෙදී යුද්ධ කිරීමට හේතුව වෙසඟනන් තිදෙනකු පැහැරගෙන යාම වන බවයි.[11] මානව වර්ගයා මත දැඩි පීඩනයක් පතිත කරවමින් බොහෝ හදවත් දුරස් කරවන ඛේදනීය යුදමය වාතාවරණයක තතු යථා පරිදි ප්‍රතිනිර්මාණයට ලාංකේය කලාකරුවන් දක්වන අසමත් බව පැහැදිලි ව විද්‍යමාන වන්නේ මෙසේ විශ්ව සාහිත්‍යය හා සැසිඳීමේ දී ය.

ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක චිත්‍රපටයෙහි ද පශ්චාත් යුද වකවානුවක ප්‍රේමයේ පීඩනය පැහැදිලි ව හෙළිදරව් කෙරෙන අවස්ථා හමු වේ. සරත්සිරි හමුදාවේ සේවයේ යෙදී සිටිය දී දෙමළ තරුණියක දූෂණය කළ තම මිතුරන් බොරු සාක්කි දී ආරක්ෂා කරගත් බව පවසන අවස්ථාවේ සෙල්විගේ දෙකොපුල තෙමමින් කඳුළු ගලාහැලේ. ඇ යටපත් කරගත් පීඩනය ඉස්මතු වන්නේ සකල ශරීරය ම වෙවුලුම් ගන්වමිනි. එය වනාහි "ඔයාට දැනෙන විදිහට නෙමෙ මට දැනෙන්නෙ" යනුවෙන් ඇය පෙරාතුව සරත්සිරිට පැවසූ අදහස ද සනාථ කරන්නකි. මෙතෙක් කල් සඟවාගෙන හුන් ඒ රහස නිසා ම තමා හමුවන සියල්ලන්ට ම රිදවූ බව ඔහු පාපොච්චාරණය කරයි. නිරන්තරයෙන් ඔහු නැරඹූ මල්ලවපොර තරඟ කෙරෙන් පවා ඉස්මතු කෙරෙන්නේ එකී අනෙකාට රිදවීමේ සන්තෘප්තිය ම බව සනාථ වේ. වත්මනෙහි බොහෝදෙනා හුදෙකලා වන්නේත් ආත්ම පීඩනය දුරු කරගන්නේත් මුළුමනින් ම හුදෙකලා වීමෙන් නොව රූපවාහිනිය වැනි තාක්ෂණික මෙවලම්වලට නතු වීමෙනි. නූතන සිනමා නිර්මාණයන්හි එය බහුල ව ප්‍රදර්ශනය වන අතර ඇගේ ඇස අග චිත්‍රපටයේ හමුවන මහාචාර්යවරයාගේ දියණියගේ චරිතය ඇසුරින් ද එම ලක්ෂණය ප්‍රකට වේ. ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක චිත්‍රපටය අවසාන වන්නේ සරත්සිරිගේ මෙන් ම සෙල්විගේ ද තියුණු විඳවීම කූටප්‍රාප්තියට පත්කරවමිනි. ඒ හා සමගාමී ව ඔවුන්ගේ ආත්මීය ස්නේහය ද උච්චතම කූටයට සමීප වේ. දොස්තයෙව්ස්කිගේ නවකතාව අන්තයේ පැනෙන,

> "And even if you come to love another, why-never mind, never mind! You would have walked along with him and smiled, while I would have looked at you from acres the street .. oh, never mind anything, if only she would

open her eyes just once! For one single moment just one"[12]

යන අදහස චිත්‍රපටයෙහිලා සරත්සිරිගේ ආත්ම භාෂණයක් ලෙසින් මෙසේ පැවසේ.

> "ඇයි ඔයා මට මෙහෙම කළේ. ඕන කෙනෙක් එක්ක ඔයාට යාළුවෙන්න තිබුණා. කැමති කෙනෙක්ට ඔයාට ආදරේ කරන්න තිබුණා. ඔයා එක පාරක් මං දිහා හැරිල බලල හිනාවුණා නම්,,"

මෙය කෙටිනවකතාවේ අන්තය සමග අත්‍යන්තයෙන් ගැළපෙන්නේ කථකයාගේ බිරිඳ වෙනත් සබඳතාවක් පැතූ හෙයිනි. එහෙත් සෙල්වි එසේ නොවේ. එහෙයින් චිත්‍රපටය අන්තයේ මනෝරූපයක ස්වරූපයෙන් ඈ වෙනත් තරුණයකු සමග ගමන්ගැනීම හා සරත්සිරි ඔවුන් පසුපසින් ඇවිදයාම දක්වෙන නිරූපණය එහි භාවාත්මක පරිසමාප්තිය තිව්‍රකරන වෑයමක් මිස ඓන්ද්‍රීය ලෙස සිනමාඛ්‍යානය කෙරෙන් පැනනගින්නක් නොවේ.

මේ අනුව තහවුරු වන පරිදි ප්‍රසන්න විතානගේ අධ්‍යක්ෂණය කළ ඔබ නැතුව ඔබ එක්ක චිත්‍රපටය යම්බඳු නිර්මාණාත්මක පරිසමාප්තියක් විශද කරන සිනමා නිර්මාණයකි. තත් සිනමා පටය හා ඒ සඳහා පාදක වූ කෙටිනවකතාව සන්සන්දනයේ දී තහවුරු වන්නේ බොහෝවිට අධ්‍යක්ෂකවරයා දොස්තයෙව්ස්කිගේ නිර්මාණය මත ම යැපීමෙන් තොර ව ලාංකේය සමාජ පරිස්ථිතියේ දුවෙන අර්බුදයක් ප්‍රතිබද්ධ කර ඇති බවයි. නැවත නැවතත් ජාතිවාදය උත්කර්ෂයෙන් ඉස්මතු කෙරෙන සමයක එය සංවේදී පුද්ගල හෘද සන්තාන මත යළි නිවැරදි කළ නොහැකි තරමේ බේදයන් උද්ගත කරන ආකාරය පිළිබඳ අවධානය යොමුකිරීම බෙහෙවින් කාලෝචිත ප්‍රස්තුතයක් වේ.

ආන්තික සටහන්

1 පල්ලියගුරු, චන්ද්‍රසිරි (2002) යථාර්ථය හා නිර්මාණය (නාට්‍ය-චිත්‍රපට හා රූපවාහිනී රංගාවබෝධය), ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ. 75 පිට.

2 දනන්සූරිය, ජිනදාස (1994) විචාර සටහන්, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ. 51 පිට.

3 Dostoyevsky, Fyodor (1990) Stories, Raduga Publishers, Moscow, p. 321.
4 පෙරේරා, සිරිල් සී. (1994) නිර්මාණය හා ශෝකය, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ. 140 පිට.
5 එම 141 පිට.
6 එම 145-199 පිටු.
7 එම 141 පිට.
8 Silva, Nihal De (2003) The Road from Elipahant Pass, Vijitha Yapa Publications, Colombo.
9 Tolstoy, Leo (2001) War and Peace, (Trans.) Louise and Aylmer Maude, Wordsworth ClassiÔ.
10 ෂොලොහොව්, මිහයිල් (2002) දොන් නදිය නිසලව ගලා බසී, (පරි.) මහින්ද සෙනරත් ගමගේ, කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි.
11 Stories, p. 325.
12 Aristophanes (1970) Aristophanes Plays 1 (Trans.) Patric Dickinson, London. Oxford, p.26.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

ඉලයප්ආරච්චි, එරික් (2005) **කලාත්මක ඥානය හා සැබෑ ලෝකය දූවෙන ප්‍රශ්න**, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

දනන්සූරිය, ජිනදාස (1994) **විචාර සටහන්**, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

පල්ලියගුරු, චන්ද්‍රසිරි (2002) **යථාර්ථය හා නිර්මාණය, (නාට්‍ය - චිත්‍රපට හා රූපවාහිනී රංගාවබෝධය)**, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

පෙරේරා, සිරිල් සී. (1994) **නිර්මාණය හා ශෝකය**, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ෂොලොහොව්, මිහයිල් (2002) **දොන් නදිය නිසලව ගලා බසී**, (පරි.) මහින්ද සෙනරත් ගමගේ, කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි.

Aristophanes (1970) Aristophanes Plays 1, (Trans.) Patric Dickinson, London, Oxford.

Dostoyevsky, Fyodor (1990) Stories, Moscow, Raduga Publishers.

Tolstoy, Leo (2001) War and Peace, (Trans.) Louise and Aylmer Maude, Wordsworth ClassiÔ.

Silva, Nihal De (2003) The Road from the Elipahant Pass, Colombo, Vijitha Yapa Publications.

Kamleshwar as an Anti-Feminist Writer: A Critical Discourse Analysis of Hindi Novel *'ka:li: ã:d^{h}i:'* (Dark Strom)

Sashini Chandrasekara

දෙවන ලෝක යුධ සමයත් සමඟ ඇමරිකාව මෙන්ම යුරෝපීය රටවල පැවති සමාජ, ආර්ථික, දේශපාලන පසුබිම අරබයා කාන්තාවාදී ව්‍යාපාරය ආරම්භ විය. කාන්තාවගේ ජීවන තත්වය ඉහල නැංවීම මෙන්ම ඇය පිළිබඳව සමාජගතව තිබූ සාම්ප්‍රදායික ආකල්ප අභියෝගයට ලක් කිරීම මෙම ව්‍යාපාරයේ මූලික අරමුණ විය. 1990 දශකයේ අවසානය වන විට බටහිර කාන්තාවාදී ව්‍යාපාරය දෙවන ක්‍රියාකාරී අවධිය කරා විකාශනය වී තිබූ අතර එහි ප්‍රධාන අරමුණ වී තිබුණේ කාන්තාව පිළිබඳ සමාජ ආකල්ප වෙනස් කිරීම, උසස් අධ්‍යාපනය හා දේශපාලන නියෝජනය තුළ කාන්තාවට ඉඩ ප්‍රස්තා ලබා ගැනීම හා ඇය කෙරෙහි වූ ප්‍රචණ්ඩත්වයට එරෙහි වීමය. එවකට බටහිර සමාජය වෙලා ගත් මෙම නව ප්‍රවණතා එම සාහිත්‍ය නිර්මාණ හරහා විද්‍යමාන විය. බටහිර සාහිත්‍යයේ බලපෑම නිසාවෙන් සමකාලීන හින්දී සාහිත්‍යයේ ද කාන්තාවාදී ව්‍යාපාර ලක්ෂණ දැකගත හැකි ය. සමකාලීන හින්දී නවකතා කලාවේ පුරෝගාමියකු වන කම්ලේශ්වර් මෙකී සමාජ ප්‍රවණතා සිය නිර්මාණ හරහා සියුම් ව විවේචනය කිරීමට සමත් විය. ඔහු විසින් 1974 දී රචිත දේශපාලන නවකතාවක් වන *'කාලී ආංධී'* මෙයට නිදසුනකි. සමකාලීන නවකතාකරුවෙක් වුව ද කම්ලේශ්වර් මෙම නවකතාව හරහා සාම්ප්‍රදායික පුරුෂාධිපත්‍යයට හිස නැවීමේ අවශ්‍යතාව විවිධ චරිත භාවිතයෙන් පෙන්වීමට යත්න දරයි. කම්ලේශ්වර්

© **කථිකාචාර්ය සශිනි චන්‍ද්‍රසේකර**

සංස්.ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය රුසිරු චිත්‍රසේන

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 25 කලාපය, 2016/2017

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

කාන්තාවාදී සංකල්පයට එරෙහිව සිය නවකතාව වන *'කාලී ආංධී'* ගොඩනගා ඇති අයුරු කාන්තාවාදී සංකල්පයන්ට අනුව යමින් විශ්ලේෂණය කිරීම උක්ත පර්යේෂණ පත්‍රිකාවේ අරමුණ වේ.

1. Introduction:

Kamleshwar Prasad Saxena is a contemporary Hindi novelist who tries to give a new dimension to the gender issues raised in Indian society. Rather than explaining the incidents that occurred in the society, he attempts to reveal deeper feelings and emotions of the people through the characters of his novel. Through his political novel *'ka:li: ã:d^{h}i:'* (dark storm) he tries to convey his beliefs regarding feminist thoughts. As a male writer he criticizes the aspects of radical feminism and ironically upheld traditional Indian beliefs regarding women.

This paper examines how Kamleshwar criticizes radical feminism in the context of Indian society. The other purpose of this paper is to examine the attitudes of contemporary Indian male writers towards radical feminism. Current paper implements critical discourse analysis to identify how Kamleshwar introduced above concept through his novel 'ka:li: ã:dhi:'.

2. Theoretical framework:

For the present study, Kamleshwar's novel '*ka:li: ã:d^{h}i:*' has been used as a primary resource. Books, magazines and journals related to Hindi novels and feminism have been used as secondary resources. The study has been implemented literature survey in order to analyze this novel under the theme of radical feminism.

Women were discriminated and oppressed by men in all over the world and as a result of that feminism started as a movement for the sake of emancipation of women. Whereas concept of radical feminism came into the western literature around late 1960s and later on it came into the Hindi literature. Women in Indian society were always kept under the patriarchal domain of men. With the influence of radical feminist thoughts several male and female writers fought for women's emancipation. Earlier, women were not allowed to get a good education as men and occupational segregation was highly practiced in Indian society. Meanwhile, young girls were taught how to become a good house-wife even through the education they received.

In the struggle for emancipation; Indian women had to reject their traditional orthodox beliefs regarding them. Thapar (2007: 93) mentions about traditional beliefs regarding women as;

> Some women were secluded and confined to a room after marriage. They were not allowed to show any part of their body or appear in front of other members of the joint household (transcripts of interviews with Ganga Devi and Kaushalya Devi). The primary constraint for women was to come out without challenging the prevalent domestic customs and traditions. Segregation was carried over from the domestic sphere into the public domain.

Thapar (2007) shows that Indian women had to raise their voice for women's rights within those traditional beliefs, which implies that the Indian feminist struggle was complicated than the western.

According to Tong (2009: 52), "patriarchal ideology exaggerates biological differences between men and women, making certain that men always have the dominant, or masculine, roles and women always have the subordinate or feminine roles". Men are always biologically stronger than women, and it helps them acquire dominant power over women. Men started use this biological difference as a weapon against women and as a form of physical and mental oppression of common phenomenon all around the world. Jayawardena (2009: 87) further comment on this as;

> In the 19th century, other countries thought that social evils could best be eliminated through education; however, the concept of education was limited to producing good home-makers and perpetuating orthodox ideology, 'Education would not turn the women away from their familial roles, but improve their efficiency as wives and mothers and strengthen the hold of traditional values on society, since women are better carriers of these values'.

Jayawardena pointed out that through education, society also wanted to create a good housewife. It shows that women's education was limited to home science.

Many Indian social activists and feminist thinkers such as Pandita Ramabai and Ramabai Ranade wanted to challenge the above belief and they fought for the equal opportunities for female education. Female writers such as Mannu Bhandari asserts the gap between education of men and women in postcolonial Indian society, while criticizing the patriarchal domain which still controls women.

Prasad and Paul (2006: 35) in their scholarly work *'Feminism in Indian Writing in English'* suggests that; "Bhandari criticizes the rubric of formal education that reinforces the patriarchal conditioning in men and women. She asserts that education can empower and liberate women only when it is aimed at changing social status".

It is clear that female writers who believe in radical thoughts of Hindi literature emphasizes the importance of equal education to women. While getting equipped with education, women who believed in radical changes tried to engage in politics, which was considered a male dominated profession in Indian traditional society. Radical feminist thinkers of Indian society fought against occupational segregation spreaded in India. Jayawardena (2009: 88) have stated that "Cornelia Sorabjee, a Parsee, was the first Indian women to graduate in law at Oxford in 1882, although it was not until 1923 that women were allowed to practice law". It is clear that until the early 20th century Indian women were not allowed to practice law and through that, people who believed in traditional myths could control the number of women that participate in political activities. Jayawardena (1999: 92) in her scholarly work *Feminism and Nationalism in the Third World* mentions that;

> The expansion of women's education and their admission to universities had produced a number of English- educated, middle class women by the late 19th century, and they made their presence felt in political activities. The Indian National Congress, founded in 1885, allowed women to become members and ten

> women participants from Bombay and Bengal attended the sessions in Bombay in 1889.

According to Jayawardena Indian women were inspired by radical feminist thoughts regarding women's education and engaging in politics.

In the early 20^{th} century liberal changes and movements towards women's rights started in India. According to Thapar (2007: 58);

> Women participated in all three phases of the movement: the commencement of Gandhi's leadership in 1920-21, its development and expansion in 1930-42, and the Quiet India Movement in 1940-42. The first phase of the movement was led by Sarla Debi of Hazaribagh and Savitri Devi of Patna. In January 1929 the All India Women's congress was held at Patna. A Bihar Women's Constituent Conference was also organized and resolutions were passed in support of the Sarda Act against the Purdah and dowry systems, and a demand was made for measures to increase female education in Bihar.

Under the inspiration of Gandhi, women in India stepped out of their home to struggle for equal rights of getting education and so on. In late the 1920s they would organize a women's conference which would grant the opportunity to actively participate in politics.

3. Literature review:

Many scholars have worked on Hindi novels of Kamleshwar and they have criticized those novels in their own point of views. According to Jaya (2008: 271) "in the novel *'ka:li: ã:d^{h}i:'* discrimination pertaining to class and broken relationships of married couples due to an ambitious wife has been portrayed". Jaya also agrees with Kamleshwar and he criticizes that the relationship of a married couple breaks down only due to the career interest of the wife. As a female Indian writer Jaya does not criticize it and instead, she ironically accepts the argument of Kamleshwar that women should always be subordinate to the patriarchal domain.

It shows that Indian women are used to living under the domain of the opposite sex without any argument. I believe that as a female writer Jaya could have criticized the traditional myths related to marriage upheld by Kamleshwar in his novel *'ka:li: ã:d^{h}i:'*.

However, Jaya (2008: 273) as a female scholar admires the domestic responsibilities of men as, "in *'ka:li: ã:d^{h}i:'* closeness and purity of the relationship between the father and daughter have been emphasized. In this novel in the absence of the mother, the father takes care of his daughter and worries for her future".

4. Discussion:

4.1. Summary of the novel *'ka:li: ã:d^{h}i:'*

'ka:li: ã:d^{h}i:' is a story about Malthi and Jagdish belong to a high class family, but Jagdish represents the middle class people. Malthi's father tries to send her abroad for her higher education, but she gets married to Jagdish as a result of a love affair. Lili is their little daughter. With the help of Jagdish, Malthi enters the world of politics. She becomes successful in each and every election, and on the other hand her family life becomes more complicated. Malthi expects the support of her husband in her political work, but as an independent person he does not accept that and he leaves Malthi's place with their daughter Lili. Lili gets admission to the hostel of her new school 'Public school of Panchamd' and Jagdish become the manager of Hotel Golden Sun. Within a few years, Malthi becomes a strong political leader of her party and she forgets her husband and daughter for the sake of her career. Suddenly Malthi goes to Bhopal for the parliamentary election and she has to stay at Hotel Golden Sun where she meets her husband Jagdish. Candidates of the opposite party gets to know that Malthi's husband is a hotel manager and they use this point against Malthi. For the success of her political career Malthi does not hesitate to use her husband at that time. Malthi and Lili meet in a political meeting but they do not recognize each other. Lili asks for the autograph of her own mother; thinking that she is a famous political leader.

In the end, Malthi gets elected to the parliament and she gets ready to go back to Delhi. She wanted her husband and daughter to accompany her. However, Jagdish refused it and

both of them depart their own ways at the same time from Bhopal.

4.2. Kamleshwar highlights occupational segregation in his novel *‘ka:li: ã:dʰi:’*

In the Indian society women were not allowed to engage in work at outside of house. They were treated as a machine for reproduction. Marxist theory also highlights the importance of economic independence of women.

As a male writer Kamleshwar is completely against the participation of women in politics. He uses the main character of this novel Malthi to highlight his thoughts. Kamleshwar emphasizes that women engaging in politics may destroy the family life of them.

> *sapʰəlta: ma:lti: dʒi: ke: kadəm tʃu:mti: tʃəli: gəi:. a:va:z gu:ŋdʒti: ɾəhi:, e:k tʃuna:v se: du:sɾi: tʃuna:v tək... æ:ɾ dʒəggi: ba:bu: həɾ ba:ɾ is pʰæ:lti: a:va:z ke: sa:tʰ-sa:tʰ pi:tʃe: tʃʰu:ʈte: gəɟe:.* (Kamleshwar, 2011: 367)

Kamleshwar highlights political success of Malthi as a defeat of her husband. Ironically he emphasizes that women should always keep under male dominance.

> *sapʰəlta: unke: kadəm tʃu:mti: tʃəli: gəi: æ:ɾ ɟe: sapʰəlta: kutʃ is ɾapʰta:ɾ se: a:i: ki unki: æ:ɾ dʒəggi: ba:bu: ki zindəgi: ko: to:ɽti: nikəl gəi:.* (Kamleshwar, 2011: 370)

It is clear that Kamleshwar highly values occupational segregation in society. As a male writer he does not accept involving women in higher level occupations such as politics; which is considered as a male dominated profession.

Anne Wits (1997: 241) criticizes occupational segregation based on gender in *Introducing Women's Studies* as follows;

> The analysis of gender segregation is an important focal point of feminist analysis of paid work. There are two dimensions of occupational segregation: horizontal segregation, which describes the fact that women and men are most commonly working in different kinds of occupations; and vertical segregation, which describes how occupational hierarchies are also constructed as gender hierarchies.

According to the above definition Kamleshwar believes in vertical segregation where women are always considered as second citizens in a society. Ironically the author upholds the traditional belief that women should only engage in household work and should not deal with the society.

Radical feminist thoughts criticizes should occupational segregation. Such kind of feminists emphasize the importance of involving women in politics. However, through the character of Malthi the author indicates that such liberal thoughts are not suitable to the Indian society.

4.3. According to Kamleshwar, women who believe in feminism will reject their husbands

Feminists of the world never mentioned that women should reject their husbands for the sake of the liberation of women. Radical feminists such as Naomi Wolf emphasizes about this in her scholarly work '*Fire with fire* (as cited in Bryson, 1999: 11) as;

> Wolf argues that Women's rights are a form of human rights, and that feminism must not be anti-men; male abuse of power must be resisted, but men, too, can learn the benefits of living in a sexually egalitarian society.

As a male writer Kamleshwar completely denies above mentioned concept in the creation of the characters in *'ka:li: ã:d^{h}i:'*. Kamleshwar creates Malthi as a character who believes in radical feminist thoughts and as a result of that she rejects her husband Jagdish and does not care for him. It is clear that Kamleshwar ironically tries to highlight his own beliefs that if women started to believe in these radical ideas they will definitely neglect their husbands.

As a male writer he still believes that if traditional Indian women start to believe in these radical thoughts they will reject their husbands, which will cause to destroy the family life. Typically Indian women do not engage in any kind of occupations hence they still believe that they are made for household work. On the other hand, some great Indian personalities such as Indira Gandhi and Sarojini Naidu actively participated in politics. However, even in modern era, Indian society practice these traditional beliefs. As a result of that Kamleshwar tries to emphasize that if women will enter the world of politics, their family life will definitely be destroyed and their husbands will be neglected within their family.

4.4. Women should always be kept under the patriarchal domain of men

Indian society always believe that women should be kept under the control of men. Naomi Wolf argues about being a

victim of male power in the work place in *‘Fire with fire’* (as cited in Bryson, 1999: 11) as follows;

> Women must refuse to see themselves as victims; rather, they must embrace what she calls ‘power feminism’, which demands that women realize their right to determine their own lives and teaches them to overcome their fear of success.

Wolf argues that women should not be a victim of men’s power, instead Wolf emphasizes that she has the same rights to spend an independent life and make her own decision about her life. However, as an Indian writer Kamleshwar does not accept Wolf’s concepts regarding feminism. He tries to elaborate that women should be dependent on their spouse; and that they don’t have a single right to make their own decisions regarding their life;

> *aːp toː dʒaːnteː na guɾusən dʒiː... meːɾeː paːs itnaː vakt nəhĩː hɛ̃ː ki is təɾha kiː baːtõː meː əb pəɖ sakũː... mẽː ɟahãː aːiː hũː tʃunaːv keː lieː... mudʒʰeː zəɾuːɾət nəhĩː hɛː ki koːiː meːɾaː is taɾha kʰaɟaːl ɾakʰeː... meːɾiː zindəgiː kiː zəɾuːɾət ɟeː nəhĩː hɛː...* (Kamleshwar, 2011: 393)

Kamleshwar wants to show that Malthi takes straightforward decisions in her life as well as in her political career. Author highlights the courage and energy in Malthi’s character. At the same time he ironically says to the readers that if someone takes their own decisions without asking permission from men, then their family life will be hindered. If Kamleshwar admires radical thoughts he could have make Malthi as a white character. Through that, he could support Indian feminist thoughts. In spite of that, as a traditional male

writer Kamleshwar emphasizes the importance of patriarchal domain through his novel *'ka:li: ã:d*^{h}*i:'*.

4.5. Feminism vs. Education of women.

Not only the radical feminist but also early feminists such as Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) and Mary Austell (1666-1731) also claimed for women's rights for education. Austell (as cited in Bryson, 1999: 10) mentions about it as follows;

> Women's ability to reason meant that they were of as much human worth as men, that they should be educated equally and that they should be enabled to live independently if they wished, rather than being forced by economic necessity to become the property of a man through marriage.

According to Austell, education will grant equal opportunities to women within their family. However, as a male Indian writer Kamleshwar tries to grant a more important place to the marriage of women, rather than making them educated. According to traditional Indian marriage customs, women become a property of men after their marriage. However, as a result of the radical changes of the society most of the women started to get education, while also wanting to pursue higher education in foreign countries.

Kamleshwar creates a discussion on this issue in his novel *'ka:li: ã:d*^{h}*i:'* as follws;

> *ma:lti: dʒi: ke: videʃ dʒa:ne: ki: ba:tẽ: ʃuɾu: hui: t*^{h}*i:; pəɾ ma:lti: dʒi: ne: dɾiɖ*^{h}*ta: se: keh diɟa: t*^{h}*a:- mɛ̃: kəhĩ: nəhĩ: dʒa:ũ:gi:... mẽ: b*^{h}*a:ɾət me: hi: ɾəhu:ũ:gi:!*

prəta:pra:ɟə dʒi: ne: ma:lti: dʒi: ko: bohot samdʒ^ha:ɟa: t^ha: - tumẽ: apne: kɛ:rijər bana:ne: ka:... (Kamleshwar, 2011: 372)

Through this discussion the author tries to emphasize that, although parents allow women to go for higher education, they should refuse to do so; hence marriage is the most important issue of their life. Through this dialogue he tries to change the mind of women who asks for same educational rights. According to Kamleshwar marriage is the most precious gift which a girl could get in her life. Therefore, she should never postpone it for a useless thing like education.

It is clear that Kamleshwar is an anti-feminist male writer who believes that getting higher education is not suitable for women.

4.6. Kamleshwar does not accept domestic responsibilities of men

Traditional Indian society believes that women are born to fulfill all the household activities related to their family. Men with patriarchal domain have always considered themselves as free from domestic responsibilities. However, liberal feminists try to emphasize that marginalization of domestic responsibilities will indirectly to the domestic abuse of women.

According to liberal feminist John Rawal (as cited in Bryson, 1999: 127) “society is impossible until there is justice within the family, and that this requires a radical restructuring of domestic and caring responsibilities”.

As a male writer Kamleshwar criticizes above concepts through the characters of this novel. Character Jaggi Babu is a

person who sacrifices all for the sake of their family life. He fulfills all the responsibilities to his daughter Lili and worries about her. However, Kamleshwar makes a pathetic end by creating their family life as an unsuccessful one. Author gradually highlights that women are naturally born to sacrifice their whole life for the sake of husband. If men go for such sacrifices and take care of domestic responsibilities, their family life will be hindered.

> *duk*^{h} *æ:ɾ tʝa:g kitna: za:lim ho:ta: hɛ: æ:ɾ ismẽ: vʝakti kɛ:se: budʒ*^{h} *dʒa:ta: hɛ:, iska: dʒalta: uda:haraɳ hɛ̃: dʒaggi: ba:bu:...* (Kamleshwar, 2011: 371)

Kamleshwar used above sensitive words to describe the sacrifice done by Jagdish and to create abhorrence towards Malthi. It shows that he, as a writer does not like to accept domestic responsibilities of men. He indirectly values the patriarchal domain of a family. If it is not practiced in a family, women will have to pay for it. Kamleshwar still admires male dominance and female subordination in the family.

4.7. Kamleshwar rejects motherhood in the name of feminism:

The role of 'mother' in traditional Indian society has been constructed according to the needs of patriarchal beliefs. To become a complete woman, married ladies are expected to have children and those who don't have children are considered as abnormal and unlucky ones. Most of the Indian women have to become a machine of reproduction to expand the husbands' generation.

Radical and liberal feminists reject this concept and they raised voice against men's patriarchal control over women's bodies. However, radical feminists never accepts rejecting motherhood in the name of feminism.

Brayson (1999: 127), emphasizes on Adrienne Rich's criticism on feminism and motherhood, as follows:

> Many have agreed with Adrienne Rich that, rather than rejecting motherhood and the family outright feminists should attack the ways that they are defined and restricted under patriarchy and seek ways of transforming them into sources of creativity and power. (p.127).

According to Rich, feminists should fight for the discriminations faced by women under patriarchal domain. However, Kamleshwar rejects above concepts in this novel *'ka:li: ã:dʰi:'*. He makes the main character Malthi, as a lady who believes in radical and liberal thoughts and neglects her own daughter Lili. Author tries to emphasize that those who believe in feminism will definitely neglect their children as Malthi.

> *mẽː soːtʃtaː hũː liliː koː kisiː hoːsʈəl mẽː ɖaːl dũː taːki hamaːɾiː ɾoːz- roːz kiː tʃaʈəktiː æːɾ ʈuːʈtiː huiː zindəgiː kiː tʃʰaːɟaː seː voː aləg ɾɛh səkeː. ɟeː həɾ baːɾ liliː kaː vaːstaː deːkəɾ mudʒʰeː kamzoːɾ babaːneː kaː zaɾiɟaː aːpneː kʰuːb ɖʰũːɖʰ ɾakʰaː hɛː? dʒab dekʰoː təb liliː!* (Kamleshwar, 2011: 376)

Through the character of Malthi, author criticizes the concept of feminism and he mentions that these kind of liberal thoughts are not suitable to the Indian society.

5. Conclusion:

According to the above discussion it is clear that Kamleshwar could successfully criticize feminist concepts, although he belongs to the contemporary period of Hindi literature. He does not believe in feminism which indicates the emancipation of women from male dominance.

Through the characters of the novel *'ka:li: ã:d^{h}i:'* Kamleshwar successfully upholds the occupational segregation which is completely against feminism. He tries to convey the message to the society that politics, is only suitable for men not for women. He further mentions that if women will become liberal they will reject their husbands as Malthi did. Kamleshwar tries to mention that feminism is not a suitable concept for the traditional Indian society. Author uses Malthi's character to emphasize the importance of the patriarchal domain. Malthi is a modern woman who challenged patriarchal belief. Therefore, she couldn't spend a successful family life. Author highlights that if women do not respect traditional patriarchal beliefs they will not be able to spend a successful life.

Kamleshwar tries to convey the message to the society that having a higher or equal education level as men is unsuitable for women. Through the character of Malthi, author inspires female readers to reject such opportunities for the sake of marriage. Through that he emphasizes that women should stay at home and raise their children. He further tries to emphasize

that there is no role for men in domestic activities, as they are superior to women. If men engage in domestic responsibilities it will badly affect to the family life. Kamleshwar mentions that if Indian women started to believe in feminism they will neglect their children in the name of liberation.

According to all these facts, the present paper indicates that Kamleshwar as an anti-feminist Hindi writer, tried to uphold traditional beliefs regarding women in Indian society.

6. References:

Bryson, Campling, J. (Eds.). (1999). *Feminist Debates: Issues of Theory and Political Practice*. Hounds mill: Macmillan.

Jaya, K.P. (2008). Kathakar Kamleshwar. Mathura: Javahar Pusthakalaya.

Jayawardena, K. (2009). *Feminism and Nationalism in the Third World*. Colombo: Zed Books.

Kamleshswar. (2011). Samagra Upanyas: Kamleshwar. New Delhi: Rajpal & Sons.

Kunjakkan, K.A. (2002). Feminism & Indian Realities (1st ed.). New Delhi: Mittal Publication.

Morris P. (1994). *Literature and Feminism: An Introduction*. Blackwell Publishers, UK.

Morton, S (2003). *Gayatri Chakravorty Spivak*. London: Routledge Taylor and Francis Group.

Nagendra, Hardayal, (Eds.). (2009). *Hindi Sahitya Ka Itihas*, (35th ed.). Noida: Mayur Paperbeks.

Prasasd, A.N., Paul, S.K. (Eds.). (2006). *Feminism in Indian Writing in English*. New Delhi: Sarup and Sons.

Robinson, V., Richardson, D. (Eds.). (1997). *Introducing Women's Studies: Feminist theory and practice*. London: MacMillan Press LTD.

Singh, C.N. (2007). *Radical Feminism and Women's Writing: only so far and no further*. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributers (P) LTD.

Thapar, S. (2007). Women in the Indian National Movement: unseen faces and unseen voices. New Delhi: Sage Publications.

Tong, R. (2009). *Feminist Thought: A more comprehensive introduction* (3rd ed.). Charlotte: Westview Press.

ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ කතාවින්‍යාසය

එම්. ඒ. ජී. ජයනි සමීරා

There were three genres of drama in the Greek era, known as tragedies, comedies and satires. Ancient Greek tragedy was a popular and influential form of drama performed in theatres across from the 6th Century BCE. Tragedies deal with tragic events and have an unhappy ending. They often feature the down fall of the main character, who is also known as the tragic hero. These ancient Greek tragedies are oftten based on the lives of mythical heroes who are engaged in action drawn from traditional mythological tales. Among the tragedians of ancient Greece, three prominent names can be identified: Aeschylus (525-456 BC), Sophocles (496-406 BC) and Euripides (480-436 BC). Among these dramatists, Sophocles is acclaimed to be the greatest. His major works include **The Oedipus King, Antigone, Ajax, Philoctetes, Electra and Trichinae**. No other work among Greek tragedies has received more critical acclaim than "Oedipus." This paper is a critical analysis of the plot structure of Oedipus.

පුරාණ ග්‍රීසියේ ප්‍රකට නාට්‍ය ශානර තුනක් ලෙස **ශෝකාන්ත** නාට්‍ය **(Tragedy)**, සුඛාන්ත නාට්‍ය **(Comedy)** හා සුඛ දුක්ඛ මිශ්‍ර ව නිර්මාණය වූ **(Satyr)** නාට්‍ය හඳුනාගත හැකි ය. මේ අතරින් වඩාත් සම්භාවනාවට පාත්‍ර වූයේ **ශෝකාන්ත** නාට්‍යයයි. ග්‍රීක සම්භාව්‍ය නාට්‍ය කලාවේ ශෝකෝත්පාදක නාට්‍ය නිර්මාණය කළ

© **කථිකාචාර්ය එම්. ඒ. ජී. ජයනි සමීරා**

සංස්.ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය රුසිරු චිත්‍රසේන

ප්‍රකට ම නාට්‍යකරුවන් තිදෙනා වන්නේ **ඊස්කිලස් (ක්‍රි. පූ. 525-456), සොෆොක්ලීස් (ක්‍රි. පූ. 496-406)** හා **යුරිපිඩීස් (ක්‍රි. පූ. 480-436)**[1] ය. මොවුහු සමකාලීන නාට්‍යකරුවෝ වෙති. මොවුන් තිදෙනා අතරින් ද **ඊඩිපස් රජ, ඇන්ටිගනී, ඇජැක්ස්, ෆිලොක්ටටීස්** හා **ඉලෙක්ට්‍රා** යන විශිෂ්ට නාට්‍ය කෘති බිහි කළ සොෆොක්ලීස්ගේ නාට්‍ය වඩා වැදගත්කමක් උසුලන නාට්‍ය කෘති ලෙස සම්භාවනාවට පාත්‍ර වී ඇත. ග්‍රීක සම්භාව්‍ය නාට්‍ය අතරින් සොෆොක්ලීස්ගේ **ඊඩිපස් රජ** නාට්‍යයට හිමි වනුයේ සෙසු කිසිදු නාට්‍යයකට නොලැබෙන තරම් වූ ප්‍රසිද්ධියකි. ඊඩිපස් රජ නාට්‍යය බිහි වී ශතවර්ෂ ගණනක් ගිය ද වර්තමානය දක්වා ම උත්කර්ෂයෙන් රසවිඳිය හැකි නාට්‍ය කෘතියක් බවට පත්ව ඇත්තේ ය. මෙය පරම්පරා ගණනක් තිස්සේ ප්‍රේක්ෂක හා විචාරක විශාල පිරිසකගේ අවධානයට නතු වීමේ ප්‍රබල සාධකය වන්නේ එහි කතාවින්‍යාසයේ ප්‍රබලත්වය යයි අපරදිග සාහිත්‍යයේ මහා දාර්ශනිකයා වූ **ඇරිස්ටෝටල්** පෙන්වා දෙයි.

ශෝකාන්ත නාට්‍යයක අංග ලක්ෂණ පිළිබඳ පෘථුල විග්‍රහයක යෙදෙමින් ඇරිස්ටෝටල් ස්වකීය **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය** (Poetics) නමැති මාහැඟි කෘතියේ දී ශෝකාන්ත නාට්‍යයක අන්තර්ගත විය යුතු අංග සයක් පෙන්වා දී ඇත. ඒවා **කතාවින්‍යාසය** (Plot), **චරිත** (Characters), **වාග්විලාසය** (Diction), **චින්තනය** (Thought), **ප්‍රේක්ෂාව** (Spectacle) හා **සංගීතය** (Music)[2] ලෙස වේ. මේ අංග සය අතරින් ද නාට්‍යයක දී වඩාත් ප්‍රබල වන්නේ නැතහොත් නාට්‍යයේ සාර්ථකත්වයට ඉවහල් වන්නේ කතාවින්‍යාසය බව තර්කානුකූල ව පෙන්වා දී ඇත්තේ මෙසේ ය.

> ''මේ සවැදෑරුම් අංග අතුරෙන් සිද්ධි ගැළපීමේ පිළිවෙළ හෙවත් කතාවින්‍යාසය ප්‍රමුඛස්ථානය ගනී. මක්නිසාද යත්? ශෝකෝත්පාදකය වූ කලී මිනිසා පිළිබඳ ව නොව මිනිසාගේ ක්‍රියාවන්ගේ ද, ජීවිතයේ ද එසේ ම මිනිසාගේ ප්‍රීතිජනක හා ශෝකජනක අවස්ථාවන්ගේ ද අනුකරණයක් වන හෙයිනි. ප්‍රීතිය, ශෝකය යන දෙක මිනිසාගේ ක්‍රියා මත රඳා පවතී. එසේ ම ජීවිතයේ අරමුණ නම් කිසි යම් ක්‍රියා මාර්ගයක් මිස ස්වභාවයක් නොවන්නේ ය. එක් එක් මිනිසා ඒ ඒ ආකාරයෙන් පෙනී සිටිනුයේ ඔවුනොවුන්ගේ චරිත

හේතුකොටගෙන ය. එහෙත් මිනිසා සතුටට හෝ දුකට හෝ පත් වනුයේ ඔහුගේ ක්‍රියාව අනුව ය.''
''මේ අනුව චරිත අනුකරණය කිරීමේ අරමුණ ඇතිව නාට්‍යයේ ක්‍රියා සාධනය සකස් කරනු නොලැබේ. එහෙත් චරිත සකස් වනුයේ ක්‍රියාවේ ප්‍රතිඵල වශයෙනි. ක්‍රියාවෙන් තොරව ශෝකෝත්පාදකයක් සම්පූර්ණ විය නොහැකි ය. අනෙක් අතින් චරිත නිරූපණයෙන් තොරව ශෝකෝත්පාදකයක් සම්පූර්ණ විය හැකි ය.''[3] (6 වැනි පරි.)
''ශෝකෝත්පාදකයේ අත්‍යවශ්‍ය අංගය, එහි ආත්මය සහ ජීවය නම් කතාවින්‍යාසයයි. චරිත ගණන් ගැනෙන්නේ දෙවනුව ය.''[4]

නාට්‍යයක කතාවින්‍යාසය ප්‍රමුඛ යැයි ඇරිස්ටෝටල් දක්වන අදහසට ප්‍රතිවිරුද්ධ අදහස් දක්වමින් පසුකාලීනව ඊ. එම්. ෆෝස්ටර් නමැති විචාරකයා කියා සිටින්නේ කතාවින්‍යාසයට වඩා චරිත නිරූපණය ප්‍රමුඛ වන බවයි. ෆෝස්ටර්ගේ මතය අනුව යමින් ආර්නෝල්ඩ් බෙනට් නමැති විචාරකයා ද චරිත නිරූපණය ප්‍රමුඛ වන බව කියා සිටින්නේ මෙසේ ය.

''හොඳ ප්‍රබන්ධයක පදනම නම් චරිත නිරූපණය මිස අන් කිසිවක් නොවේ... ශෛලිය වැදගත්ය; කතාවින්‍යාසය වැදගත්ය; දර්ශනය අතින් දක්වන නවතාව වැදගත් ය. එහෙත් මේ එකද අංශයක් හෝ ඒත්තු ගත හැකි සේ නිරූපණය කෙරෙන චරිත තරම් වැදගත් නොවන්නේ ය.''[5]

වඩා වැදගත් වනුයේ කතාවින්‍යාසය ද? චරිත නිරූපණය ද? යන්න නිශ්චය කිරීමට පූර්වයෙන් කතාවින්‍යාසය යනු කුමක්දැයි පැහැදිලි කරනු වස් ඇරිස්ටෝටල් විසින් දක්වන ලද අදහස විමසා බැලිය යුතු ය.

''ක්‍රියාවන්ගේ අනුකරණය නම් කතාවින්‍යාසයයි (Muthos). මේ අනුව කතාවින්‍යාසය යන්නෙන් මා අදහස් කරන්නේ සිද්ධි ගැළපීමේ පිළිවෙළයි.''[6]

ඇරිස්ටෝටල්ට අනුව ක්‍රියා අනුකරණය කතාවින්‍යාසයයි. නාට්‍ය සජීවී ලෙස රස විඳින කලාංගයක් නිසා එහි නියම රස රඳා පවතින්නේ සිද්ධි ගැළපීමේ සාර්ථකත්වය මත යැයි කිව හැකි ය. සාර්ථක චරිත නිරූපණ තිබුණත් කතාවේ අන්තර්ගතය ප්‍රේක්ෂකයාට සමීප කරවන අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් බද්ධ වූ සිද්ධිමාලාවක් ගොඩනැගී නැත්නම් නාට්‍ය අර්ථය ප්‍රේක්ෂකයා වටහා ගන්නේ කෙසේ ද? මේ හේතුවෙන් ඇරිස්ටෝටල් පවසන පරිදි කතාවින්‍යාසයේ වැදගත්කම ප්‍රමුඛ වන බව කිව හැකි ය. එහෙත් චරිත නිරූපණය වැදගත් නොවන්නේ යයි ඉන් අදහස් නොකරයි. සාහිත්‍ය කෘතියක අර්ථය වටහාගැනීමට කතාවින්‍යාසය සහ චරිත නිරූපණය අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් අත්‍යවශ්‍ය අංගද්වයක් වුවත් ඇරිස්ටෝටල්ට අනුව කතාවින්‍යාසය අන්තර්ගතයේ අර්ථය සාර්ථක ලෙස ප්‍රේක්ෂකයාට ග්‍රහණය කරගැනීමට වඩාත් වැදගත් වන බව පෙනී යයි.

කතාවින්‍යාසයක අංග ලක්ෂණ වෙන වෙන ම විශ්ලේෂණය කිරීමට ද ඇරිස්ටෝටල් අවධානය යොමු කොට ඇත. ප්‍රධාන වශයෙන් ම කතාවින්‍යාසය, සැහැල්ලු ගතියෙන් තොර විය යුතු ය; නැතහොත් ගැඹුරින් යුක්ත විය යුතු ය. එය ඒ ඇති සැටියෙන් ම පරිපූර්ණත්වයෙන් යුක්ත විය යුතු ය. එමෙන් ම ඊට යෝග්‍ය විශාලත්වයකින් හෝ ප්‍රමාණයකින් හෝ දීර්ඝත්වයකින් යුක්ත විය යුතු ය.[7] මේ අංගත්‍රය වෙන වෙන ම විග්‍රහ කරමින් ඔහු පවසන්නේ යම් නාට්‍ය කෘතියක් පරිසමාප්ත වීමට නම් එහි ආරම්භයක්, මධ්‍ය අවස්ථාවක් හා අවසානයක් මැනවින් ගොඩනඟා තිබිය යුතු බවයි. මෙයින් අවධාරණය කරන්නේ ශෝකෝත්පාදක නාට්‍යයක ආරම්භය හා සමාප්තිය හිතුමනාපයට හෝ ආවාට ගියාට සිද්ධ කළ නොහැකි බවයි. කවියා තමන් විෂය කරගන්නා වූ ඉතිහාස කතාවේ හෝ පුරාවෘත්තයේ හෝ මුල, මැද, අග ගැළපෙන අයුරින් කතාවින්‍යාසය සකසා ගත යුතු ය. කතාවින්‍යාසය සහිත ඕනෑම සාහිත්‍යාංගයක ත්‍රිවිධාකාරයේ ඒකීයත්වයක් රැකී තිබිය යුතු බව අද වන විට සම්මත වී ඇත. එනම්, **කාල ඒකීයත්වය (Unity of time), දේශ ඒකීයත්වය (Unity of place)** හා **ක්‍රියාකාරීත්වයන්ගේ ඒකීයත්වය (Unity of Action)**[8]යි. මෙය මුල්වරට ඇරිස්ටෝටල් විසින් හඳුන්වා දෙන ලද්දක් බවට ඇතමෙකු අදහස් පළ කළ ද, ඇරිස්ටෝටල්ගේ කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය සිංහලට පරිවර්තනය කරමින් ඒ.

වී. සුරවීර පෙන්වා දෙන්නේ මෙයින් ඇරිස්ටෝටල්ගේ අවධානයට යොමු වී ඇත්තේ කාල ඒකීයත්වය හා ක්‍රියාකාරීත්වයන්ගේ ඒකීයත්වය පමණක් බවයි. ඇරිස්ටෝටල්ට අනුව සරල සහ සංකීර්ණ යනුවෙන් කතාවින්‍යාස දෙවර්ගයක් ඇත. සරල කතාවින්‍යාසයේ ලක්ෂණය වන්නේ සංකීර්ණත්වයකින් තොරව ඉරණම් පෙරළිය අඛණ්ඩ ක්‍රියාවකින් යුක්ත වීමයි. එහෙත් සංකීර්ණ කතාවින්‍යාසයක මුඛ්‍ය ලක්ෂණ වන්නේ ප්‍රත්‍යාවර්තනය හා ප්‍රත්‍යාභිඥානය යන අවස්ථා දෙකින් යුක්ත වීමයි. ප්‍රත්‍යාවර්තනයේ දී සිදු වන්නේ ක්‍රමයෙන් අනාවරණය වෙමින් පැමිණි සිද්ධිමාලාවක් ආපසු පෙරළීමෙන් කතාව සංකීර්ණ වීමෙන් අනපේක්ෂිත ගැටලු මතු වීමයි. ප්‍රත්‍යාවර්තනය නිසා සංකීර්ණත්වයට පත්වන සිද්ධි එකිනෙක නිරාකරණයෙන් අනාවරණය වීම හෙවත් ගැටලු විසඳීමෙන් සියල්ල අවබෝධ වීම ප්‍රත්‍යාභිඥාන අවස්ථාවේ දී සිදු වෙයි.[9]

ශෝකෝත්පාදක නාට්‍යයක කතාවින්‍යාසය සම්බන්ධයෙන් වන මේ සියලු ලක්ෂණ **සොෆොක්ලිස්ගේ ''ඊඩිපස් රජ''** නාට්‍යයෙන් ප්‍රතිමුක්ත වන බව ගැඹුරින් විශ්ලේෂණය කොට ප්‍රථමයෙන් ලොවට හෙළි කරන ලද්දේ ද ඇරිස්ටෝටල් විසිනි. උක්ත ලක්ෂණ අතරින් කාල ඒකීයත්වය හා දේශ ඒකීයත්වය ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ පැහැදිලි ලෙස ම රැකී ඇත. කාල ඒකීයත්වය යනු සියලු ම සිද්ධි පරම්පරාව එක් දිනක් තුළ සිදු වී නිම වීමයි. ඊඩිපස් රජ නාට්‍යය ආරම්භ වන්නේ ඊඩිපස් රජු මාලිගයේ සිටින අතරතුර තීබ වැසියන් මාලිගය අභිමුවට පැමිණ මුහුණ පා ඇති දුර්භික්ෂයෙන් රටවැසියන් මුදවාගන්නා ලෙස රජුට කරන ආයාචනයකිනි. ඒ සඳහා ක්‍රියාත්මක වන රජතුමා මාලිගයේ සමීපතම මිතුරා වූ ද බිසවගේ සොහොයුරා වූ ද ක්‍රියෝන්ව ඇපලෝ දෙවිඳුන්ගේ දෙවොල වෙත යවා ඊට හේතු විමසා බලයි. දේව නියමයට අනුව ලායියුස් රජුගේ මරණයට වගකිවයුත්තාගේ ලේ සෙලවීමෙන් දුර්භික්ෂය තුරන් වන බව දැන ගනියි. එතැන් සිට ඊඩිපස් රජු ඒ පාදඩයා සෙවීමට ක්‍රියාත්මන වෙයි. විවිධ අවස්ථා හා සිදුවීම් චරිත නිරූපණයන් මඟින් අතීත පුවත් නිරවුල් වීමෙන් එම වරදකරුවා අනෙකෙකු නොව, ඊඩිපස් රජු ම බව අනාවරණය වේ. දේව නියමයට අනුව සියලු තීන්දු තීරණ රජමාලිගයේ දී ම ගනියි. අවසානයේ ඊඩිපස් රජු සියතින් ම උල් කටුවකින් දෙනෙත්වලට

ඇන දෙනෙත් අන්ධ කරගෙන ලේ ගලමින් අසරණයෙකු විලස රජමාලිගයෙන් නික්ම යයි. මේ සියලු අනාවරණයන් ආරම්භක දර්ශනයේ සිට අවසාන දර්ශනය දක්වා ම එක් දිනක් තුළ සිදුවී අවසන් වේ. පළමු දිනය ගෙවී ඊළඟ දිනය උදා වන බවක් කිසි තැනක පෙන්නුම් නොකරයි. මෙයින් ඊඩිපස් නාට්‍යයේ කාල ඒකීයත්වය මනාව රැකී ඇති බව තීරණය කළ හැකි ය.

දේශ ඒකීයත්වය යනු නාට්‍යය විවිධ ප්‍රදේශවල සිදුවන දෙයක් ලෙස නොව, එකම ස්ථානයක සිදුවන දෙයක් ලෙස දැක්වීමයි. ඊඩිපස් නාට්‍යයේ සියලු ම සිද්ධි නිරූපණය වන්නේ තීබයේ රජමාලිගයේ දී ය. මෙහි කතා පුවතට අනුව සිතීරියන් කඳු වැටිය, කොරින්තියානු දේශය, ඩෙල්පි දෙව් මැදුර, ලායියුස් මැරුණු ස්ථානය, ඇපලෝ දෙව් මැදුර ආදී ස්ථාන රැසක පුවත් හෙළි වේ. නමුත් ඒවාට වෙන වෙන ම ස්ථාන නිරූපණයක් නාට්‍යයේ නොමැත. කතා පුවතේ එන ඊඩිපස් රජුගේ අතීතය, වර්තමානය හා අවසාන ඉරණම දක්වා වූ සියලු සිදුවීම් අනාවරණය කෙරෙන්නේ ද තීබ රජ මැදුරේ දී ම ය. මේ නිසා ඊඩිපස් නාට්‍යයේ දේශ ඒකීයත්වය රැකී ඇති බව ද තහවුරු වෙයි.

ඇරිස්ටෝටල් පවසන අන්දමට කතාවින්‍යාසය ගොඩනැඟෙන්නේ ක්‍රියාකාරීත්වය පදනම් කරගෙන ය. එහි දී නාට්‍යයේ සිද්ධි සංයෝගය සෙසු සියලු අංග පසුබා සිටින බව ඔහු පවසන්නේ මෙසේ ය.

> ''ශෝකෝත්පාදකය වූ කලී අවශ්‍යයෙන් ම මිනිසා පිළිබඳ ව නොව, මිනිසාගේ ක්‍රියාකාරීත්වයේ ද ජීවිතයේ ද එසේ ම මිනිසාගේ ප්‍රීතිජනක සහ ශෝකජනක අවස්ථාවන්ගේ ද අනුකරණයකි. ජීවිතය පවත්වාගෙන යන අපගේ අවසාන අරමුණ වන්නේ යම් ආකාරයක ක්‍රියාකාරීත්වයක් මිස ගති ස්වභාවක් නම් නොවේ. චරිතය විසින් ගති ස්වභාව සිද්ධ කෙරේ. එසේ ද වුව අප සන්තෝෂයට පත්වන්නේත්, එසේ නොවන්නේත් අපගේ ක්‍රියාකාරීත්වය - අප කරන දේ - හේතු කොටගෙන ය. නාට්‍යයක දී නළුවන් චරිත නිරූපණය කිරීම සඳහා රඟපාන්නේ නැත. චරිත සම්බන්ධ කෙරෙනුයේ ක්‍රියාකාරීත්වය පෙන්වීම සඳහා ය. මේ අනුව නාට්‍යයක ක්‍රියාකාරීත්වය අන්තර්ගත වෙයි.''[10]

රසවින්දනයට බාධාවක් නොවන පරිදි ප්‍රේක්ෂකයාගේ අවධානය දිනාගැනීමට යෝග්‍ය වන නාට්‍යෝචිත සිද්ධි පෙළක් ඉතා කල්පනාකාරී ලෙස තෝරා බේරා ගෙන ගැළපීමෙන් ක්‍රියාකාරීත්වයන්ගේ ඒකීයත්වය රැකිය යුතු බව ඇරිස්ටෝටල් අවධාරණය කරයි. අනවශ්‍ය එකදු ඇලපිල්ලකින් හෝ කතා ශරීරයට බාධාවක් වේ නම් නාට්‍යයේ නාට්‍යමය ගුණය පිරිහෙන බව ඔහු පෙන්වා දුන්නේ ය. නාට්‍යයක අවස්ථා හා සිද්ධි මැනවින් ගැළපීමෙන් නාට්‍යයේ ආකෘතිය ගොඩනැඟේ. ග්‍රීක ඛේදාන්ත නාට්‍ය රචකයින් අතරින් ඛේදාන්ත නාට්‍යයේ ආකෘතිකමය ස්වභාවය සුමට බවට පත් කළ ප්‍රමුඛයා වන්නේ සොෆොක්ලිස් ය. ඒ සඳහා කදිම නිදර්ශනය ද ඔහුගේ ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයයි. ග්‍රීක ඛේදාන්ත නාට්‍යයක ආකෘතියේ ප්‍රධාන වශයෙන් කොටස් පහකි. පූර්වරංගය **(Prologue)**, ප්‍රවේශ ප්‍රකාශය/ප්‍රවේශ ගීතය **(Parados)**, නාට්‍ය අංක/උපාඛ්‍යානය **(Episodes)**, උච්චාවස්ථාව/අත්වැල් ගායනය **(Stasimon)** හා සමාප්තිය/පිටවීම **(Exodos)**[*11] ලෙසිනි. සාර්ථක ඛේදාන්ත නාට්‍යයක් බිහි වීම කෙරෙහි මෙම පස්වැදෑරුම් කොටස්වලින් යුත් ආකෘතිය මනා ලෙස නාට්‍යයේ හසුරුවා තිබිය යුතු ය. මේ ආකෘතිය ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ උත්කර්ෂවත් ලෙස මිඩංගු වන බව පෙන්වා දිය හැකි ය.

පූර්වරංගය **(Prologue)** පළමු අංගය වන අතර මෙය නාට්‍යයේ ආරම්භක දර්ශනයයි. මෙහි දී කතා සාරාංශය ප්‍රේක්ෂකයාට පැහැදිලි කිරීම සිදු වන අතර බොහෝ විට එක් නළුවෙකු හෝ නළුවන් දෙදෙනෙකු මඟින් කෙරෙන සංවාදයක් ලෙස ද ඉදිරිපත් කෙරේ. ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ පූර්වරංගයේ දී ඝාතනය හැඳින්වීම හා ඝාතකයා කවරෙක් විය හැකි ද යන සැකයේ මූල බීජය ප්‍රේක්ෂක මනසේ තැන්පත් කිරීම සිදු කරයි. ඊඩිපස්, පූජකයා හා ක්‍රියොන් යන චරිත ත්‍රිත්වය ඔස්සේ පූර්වරංග කාර්යය සිදු කොට ඇත.

''ක්‍රියොන්: පිටුවහල් කළ යුතුවේ අප අතර සිටින යමෙකු
ලෙයට ලෙයින් ගෙවීම කළ යුතු
ලේ හැලීමයි. හේතුව මේ සියලු උවදුරට.''[12]

මේ නිදර්ශනයෙන් පූර්වරංගයේ අරමුණ තවදුරටත් සනාථ වෙයි.

මීළඟ ආකෘතික අංගය වන්නේ **ප්‍රවේශ ප්‍රකාශය/ප්‍රවේශ ගීතය (Parados)**යි. මෙහි දී අත්වැල් ගායන කණ්ඩායම වේදිකාවට අවතීර්ණ වෙයි. බොහෝ විට ඔවුන් අවතීර්ණ වන්නේ කතාවේ තේමාවට අනුකූල ගීතයක් ගායනා කරමිනි. ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ පූර්වරංගය අවසන්වත් ම තීබයේ ඥාණාවෘද්ධයන්ගෙන් සැදුම්ලත් අත්වැල් ගායක කණ්ඩායම පිවිසේ.

''අත්වැලː ඇසෙණු ඇත දේව හඬ තීබ දේශය පුරා
ගැහෙයි හද නොදැන කුමක් වෙත් දෝ එය
රැව් නැඟෙන අප හද සතප්පන දෙවිඳුනි, ඩෙලෝහී
භීතිය අප වෙලයි, කුමන අතවර ඇත්ද?
සිත් සැලෙයි, නිරතුරුව ඉදිරියේ
මහ දෙවිඳු දෙටු දියණි, ඇතීනා දෙව් දුවණි,
මහ තෙදැති දනුද්ධර පීබස් දේවයිනි,
අප දවන මේ දුකින්, අප පෙළන ශාපයෙන්
අප පොළොව වඳ බවින්,
....
....
හෙණ පහර එල්ල කොට අග්නි ජාලා මවා
දවා වනසා ලන්න අප පෙළන මාරයා''[13]

සමස්ත නාට්‍යයේ ම තේමාව මේ ගීයෙන් අර්ථවත් වේ. එනම් දෙවියන්ගේ ශාපලත් පව්කාරයෙකුගේ ඉරණමක් ඉතා කුරිරු ලෙස දෛවයේ සරදමට පාත්‍ර වන බවයි. ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ අත්වැල් ගායනය නාට්‍යයේ විකාශනයට බොහෝ සෙයින් පිටුවහල් වී ඇත.

නාට්‍ය ආකෘතියේ අනුපිළිවෙළ අනුව වැදගත් ම අංගය වන්නේ **නාට්‍ය අංක/උපාඛ්‍යානය (Episodes)** වේ. නළුවන්ගේ අන්තර් ක්‍රියාකාරීත්වය ඔස්සේ නාට්‍යයේ කතා ප්‍රවෘත්තිය ඉදිරියට ගෙන යාම මේ කොටසින් සිදු වේ. ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ ප්‍රධාන අංක (Episodes) සතරකි. නාට්‍යයේ එන සිද්ධි තර්කානුකූල රාමුවක් තුළ ගෙනහැරපාමින් නාට්‍ය අවසන් වන තෙක් ම ප්‍රේක්ෂක අවධානය ඉතා ඉහළින් රැක ගැනීමට මෙම අංක සතර වැදගත් වී අත. ප්‍රථම අංකයේ දී නාට්‍යයට පසුබිම් වූ පුරාවෘත්තයේ සිද්ධි අතීතාවර්ජනයක ස්වරූපයෙන් ඊඩිපස්ගේ මුවට නංවා ප්‍රේක්ෂකයාට දැනගැනීමට අවකාශ සලසා ඇත.

''ඊඩිපස්: කෙසේ වුව දෛවයේ නියමයෙන්
ඔහුගෙ රට ඔහු බිරිඳ, ඔහු සුතන් උරුම වූ මම තොපට
පිළිණ දෙමි.
මෙහි රහස මතු කරමි,
යම් කෙනෙක් මා පියා මැරුව හොත් ඔහු සොයා ගනු
පිණිස
සියලු තැන් දරන සේ
රජුගෙ ඝාතක සොයමි.''[14]

ඊඩිපස් තීබයට පැමිණි ආකාරය, මන්ත්‍රකාරිය පරදවා ජයගත් සැටි, යොකොස්ටා බිසව විවාහ කරගත් ආකාරය හා අතරමඟ දී ලායියුස් රජු මරා දැමූ සැටි ආත්ම කථනයක් සේ ඔහුගේ ම මුවින් කියවයි. මේ ඔස්සේ ලායියුස් රජු මිය ගියේ වෙනකෙකු අතින් නොව, ඔහුගේ අතින් ම බව ප්‍රේක්ෂකයා දැන ගනී. නමුත් ඒ බව ඔහු නොදනී. මෙබඳු සිදුවීම් ඊඩිපස්ගේ මුවට නංවා තිබීමෙන් එය ඊඩිපස් චරිතය සාර්ථක ලෙස ගොඩනැගීමටත්, නාට්‍යයේ වර්ධනයටත් අතිශය වැදගත් වී ඇත. ලායියුස් රජුගේ මරණයට වගකිව යුත්තා ප්‍රඥා බලයෙන් හා ශාස්ත්‍ර බලයෙන් බලවා ගැනීමට ටෙරේසියාස්ව ගෙන්වා සිටි මොහොතේ ඔහු එම රහස හෙළි කිරීමට පැකිළේ. මන්ද වරදකරුවා ඊඩිපස් බව ඍජු ව පැවසිය නොහැකි බැවිනි. නමුත් ඊඩිපස් රජුගේ පෙරැත්ත මත එය හෙළි කිරීමට සිදු වේ. ඉන් උරන වන රජු සිතනුයේ මෙය තමා පළවා හැරීමට ක්‍රියොන් කළ කුමන්ත්‍රණයක් බවයි.

''ඊඩිපස්: ක්‍රියොන් හා එක්ව රජකමෙන් නෙරපන්ට
ක්‍රියොන්ට කිට්ටු වී සැප සම්පත් ලබන්නයි නුඹ සිතන්නේ
නුඹටත් නුඹේ කුමන්ත්‍රණ සගයාටත්
පසුතැවිලි වන්න වේවි.''[16]

ඊඩිපස් රජුගේ නොයෙක් අපහාස හා පරිභව තවදුරටත් ඉවසිය නොහැකි වූ ටෙරේසියාස් සත්‍යය හෙළි කොට ඊඩිපස්ගේ අනාගත ඉරණම් ලකුණු ද පැවසුවේ මෙසේ ය.

''ටෙරේසියාස්: කීවෙමි මට කීමට ඇති දේ නොබියව,
නොතකමි, නුඹට කළ හැකි අණ වින
බැණ අඬගාමින් නුඹ සොයන වරදකරු
අන්කිසිවකු නොව නුඹමය.

ලායියුස්ගෙ ඝාතක සිටී දැන් මෙහි අප සමඟ
පිටතින් ආ අයෙකු ලෙස හැසිරුණ ද
හෙළිවේවි සැණෙකින්, ඔහු ද තීබයකුම බව
මහ යස ඉසුරින් සිටිය ද දැන්,
දෙනෙතටද අහිමිව, සැරයටිය ගෙන යාචකයෙකුසේ
ඔහු යනු ඇත. නුවරින්
තමන්ගේ පුතුනට, ඔහු පියෙකුය, සොහොයුරෙකුය එකවිට.
පුතෙකුය, හිමියෙකුය, එකවර ඔහු වැදූ ගැහැනියට
සිතව ගොස් මේ දේ ගැන මා කියන
බොරු වුවොත් මා බස කියව මා අන්ධයකු යයි ඉන් පසු''[17]

මේ අනුව පළමු අංකය අවසානයේ දී ටෙරේසියාස් හා ඊඩිපස් අතර වන සංවාදයෙන් ඊඩිපස් සැබවින් ම මේ ඝාතනයට සම්බන්ධ ද? නැතහොත් ඔහු පිටස්තරයෙකු බැවින් ක්‍රියොන් හා ටෙරේසියාස් උපක්‍රමශීලී ව ඔහු නෙරපා හැරීමට උගුලක් අටවා ඇත්ද? යන සැකය හා අවිශ්වාසය ප්‍රේක්ෂක මනසේ දෝළනය වේ. ප්‍රථම අංකය අවසානයේ ගැයෙන අත්වැල් ගායන අවස්ථාවෙන් හෙවත් එම අංකයේ **උච්චාවස්ථාවෙන් (Stasimon)** ප්‍රේක්ෂකයාගේ දෙගිඩියාව තවත් වර්ධනය වේ.

ප්‍රථම අංකයෙන් හඳුන්වා දුන් සිද්ධි තර්කානුකූල ලෙස ඉදිරියට ගෙනයාම දෙවන අංකයේ දී සිදු වේ. ඊඩිපස් හා ක්‍රියොන් අතර ඇති වන සංවාදයකින් දෙවන අංකය ඇරඹේ. මෙහි දී විශේෂයෙන් ක්‍රියොන්ගේ චරිත ස්වභාවය පැහැදිලි කිරීම හා යොකොස්ටා බිසව නාට්‍යානුසාරී ලෙස ප්‍රේක්ෂකයාට හඳුන්වා දීම සිදු වෙයි. මේ අංකයේ දී සිදුවන ප්‍රබල ම සිදුවීම වන්නේ ලායියුස්ගේ ඝාතකයා තමා ද යන සැකයේ මුල් බීජ ඊඩිපස්ගේ සිතේ පහළ කිරීමයි. ඊඩිපස් හා ක්‍රියොන් අතර වන සංවාදය අතරට පැමිණෙන යොකොස්ටා බිසව අතීත අනාවැකි මුසා වූ බව දක්වමින් ඊඩිපස් අස්වැසීමට උත්සාහ කරයි. එහි දී දෛවඥයන් කී පරිදි ලායියුස්ගේ මරණය සිදු නොවුණු බව ඇය විශ්වාස කරන සැටි ඇයගේ මුවින් නාට්‍යකරුවා ප්‍රකාශ කරවන්නේ උත්ප්‍රාසාත්මකවයි. මේ ඔස්සේ ඊඩිපස්ට අතීතයේ යම් යම් අවස්ථා හා සිද්ධි මතකයට නගා ගැනීමට මං පෙත් විවර වේ.

''ඊඩිපස්: මගේ බිරින්දෙනි, ඔබ දැන් කියූ මේ දෙය මා සිත් සසල කරයි.
මගේ සිත අතීතයට දුව යයි
යම් දෙයක් මගේ හද පෙළයි
: ලායියුස් මිය ගියේ තුන්මං හන්දියකදී යැයි ඔබ කීවා නොවේද?
: මෙය සිදුවී දැනට කොපමණ කල්ද?
: අහෝ මා නොදැන අධමයෙකු වී ඇත්ද?''[17]

ඊඩිපස්ගේ අතීත ජීවිතය නාට්‍යයේ සංකර්ෂණය කුළුගැන්වීමට තරම් වර්ධනය වී ඇත. ඊඩිපස්ගේ සිතේ මෙතෙක් තමා නිර්දෝෂයැයි තිබුණු විශ්වාසය ඉරි තැලී ගොස් කැළඹීමට පත්වීමත් සමඟ ම කතාවින්‍යාසය උච්චතම අවස්ථාවට පැමිණේ. එනම් දෙවන අංකය නිමවන විට කතාවින්‍යාසයේ කූටප්‍රාප්තිය සිදු වී ඇත.

කූටප්‍රාප්ත වූ සැකය නිරවුල් වීම තුන් වන අංකයේ දී සිදු වේ. කොරින්තයේ සිට පැමිණෙන පණිවිඩකරුවා ප්‍රකාශ කරන දෑ මෙයට මූලික වෙයි. පණිවිඩකරුවා රැගෙන එතැයි සිතූ සුබ ආරංචිය කිසිවෙකු නොසිතූ විරූ අවාසනාවන්ත සිද්ධිමාලාවක ආරම්භය වෙයි. ලායියුස්ගේ මරණය පිළිබඳ මෙතෙක් කළ ගවේෂණය ඊඩිපස්ගේ උපත පිළිබඳ ගවේෂණයකට පරිවර්තනය වෙයි. උසස් ඛේදාන්ත නාට්‍යයක තිබිය යුතු ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් වන සිද්ධි පරම්පරාවේ ආපසු පෙරළීම හෙවත් ප්‍රත්‍යාවර්තනය (Peripeteia (ග්‍රීක) > Reversal (ඉංග්‍රීසි))[18] මෙම අංකයේ දී සිදු වෙයි. ප්‍රේක්ෂකයා බලාපොරොත්තු නොවුණු දිශාවකට කතා ශරීරය පෙරළෙයි.

''පණිවිඩකරු: ඔබව අහම්බෙන් මට ලැබුණේ සිතීරියන් කඳුකරයෙන් වන ලැහැබක දී
: බලන්න ඔබගේ වළලුකර දෙස, එය කියයි සියලුම දෑ''[19]

හතර වන අංකයේ දී ගැටලු සියල්ලට විසඳුම් ලැබීම හෙවත් නාට්‍යයේ ගැටුම නිරකරණය වීම සිදු වෙයි. ඊඩිපස්ගේ උපත පිළිබඳ කරුණු අනාවරණයෙන් සියලු ගැට ලිහිල් වේ. මේ සඳහා නාට්‍යකරුවා ගොපල්ලාගේ හා පණිවිඩකරුවාගේ චරිත සූක්ෂ්ම

ලෙස හසුරුවා ඇත. අවසානයේ ඊඩිපස් සිය මව හා විවාහ වී ඇති බව ද සිය පියාගේ ඝාතකයා වන බව ද හෙළි වීමෙන් දේව වාක්‍යය සනාථ වෙයි.

''ඊඩිපස්: තුන්මං සන්ධිය සිහියට එයි
වන වදුල ළඟවූ ඒ
මා'තින් මා පියාගේ රුහිරු වැගිරුණු
ඉන් අනතුරුව පැමිණ තීබයට නොදැන වුව
මා'තින් සිදුවුණ අධම කල් ක්‍රියාවන්
පිතුය සොහොයුරුය පුතුය අඹුය මවය යන මේ
සියලු බැමි එක බැම්මකට එක්කොට නින්දිත
මිනිසත් වගෙහි පැසවන අසික්කිත කැත කුණු
මත ඉදි කෙරුණු විවා මඟුලක්
මුවකින් නම් බිණිය හැකි දේද මේ?
....
....
මේ ශාපය මා හිස මත පමණක්ම මිස
පතිත නොවෙයි ඔබ කිසිවෙකු මත''[20]

ග්‍රීක නාට්‍යවල ආකෘතියේ අවසාන අංගය වන්නේ **සමාප්තිය/පිටවීම (Exodos)**යි. නාට්‍යයේ අවසාන ජවනිකාව වන්නේ මෙයයි. නාට්‍යය රඟ දක්වා අවසන් කර අත්වැල සියලු පාත්‍රවර්ගයා සමඟ වේදිකාවෙන් නික්ම යන අවස්ථාවයි. සොෆොක්ලිස් ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ **පිටවීමේ** අංගය ප්‍රේක්ෂක හද කම්පනය කරවන අයුරින් ගොඩනංවා ඇත. ස්වකීය අවාසනාවන්ත දෛවයට තවදුරටත් මුහුණ දිය නොහැකි වූ යොකොස්ටා බිසව මාලිගයේ දී ම සිය දිවි නසා ගනියි. වියරු වී එතැනට දිව යන ඊඩිපස් රජු ඇගේ ඇඳුමේ තිබුණු කටුවකින් ඇන එතැන්හි දී ම සිය දෙනෙත් අන්ධ කර ගනියි. මේ පිළිබඳ ව අත්වැල් ගායනයේ දී දුක්මුසු රාවයෙන් දීර්ඝ ලෙස ගායනා කෙරේ. අවසානයේ ඊඩිපස් රජුගේ අනාගතය පිළිබඳ භීතියක් හා ඉරණම පිළිබඳ කාරුණ්‍යයක් ප්‍රේක්ෂකයාට ප්‍රේරණය කරයි. ඇරිස්ටෝටල්ට අනුව අවසානයේ ප්‍රත්‍යාභිඥානයක් (Anagnorisis (ග්‍රීක) > Recognition (ඉංග්‍රීසි))[22] සනිටුහන් කරයි.

ග්‍රීක ඛේදාන්ත නාට්‍ය අතර සොෆොක්ලිස්ගේ ඊඩිපස් රජ නාට්‍යය ශ්‍රේෂ්ටත්වයට පත්වන්නේ එහි කතාවින්‍යාසයේ ක්‍රමානුකූල බව හා අපූර්වත්වය නිසායැයි අවිවාදයෙන් පිළිගැනිමට උක්ත විවරණයෙන් සධක සැපයේ. ඇරිස්ටෝටල් පැවසූ ඛේදාන්ත නාට්‍යයේ ආත්මය කතාවින්‍යාසය බවට පැහැදිලි නිදර්ශනය වන්නේ ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයයි.

ආන්තික සටහන්

1 සොෆොක්ලීස්ගේ ඊඩිපස් රජ, 2008, ආරියවංශ රණවීර (පරිවර්තනය), ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, පි. 15-16
2 ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය, 2013, ඒ. වී. සුරවීර (පරිවර්තනය), සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, පි. 28
3 එම, පි. 28-29
4 ඇරිස්ටෝටල් සහ භරත, 2001, ඒ. වී. සුරවීර (පරිවර්තනය), සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, පි. 102
5 ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය, 2013, ඒ. වී. සුරවීර (පරිවර්තනය), සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, පි. 30
6 එම, පි. 31
7 ඇරිස්ටෝටල් සහ භරත, 2001, ඒ. වී. සුරවීර (පරිවර්තනය), සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, පි. 102
8 සොෆොක්ලීස්ගේ ඊඩිපස් රජ, 2008, ආරියවංශ රණවීර (පරිවර්තනය), ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, පි. 99
9 ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය, 2013, ඒ. වී. සුරවීර (පරිවර්තනය), සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, පි. 32
10 ඇරිස්ටෝටල් සහ භරත, 2001, ඒ. වී. සුරවීර (පරිවර්තනය), සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, පි. 101
11 සොෆොක්ලීස්ගේ ඊඩිපස් රජ, 2008, ආරියවංශ රණවීර (පරිවර්තනය), ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, පි. 100-104
12 එම, පි. 46
13 එම, පි. 49
14 එම, පි. 50
15 එම, පි. 56
16 එම, පි. 58
17 එම, පි. 68
18 ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය, 2013, ඒ. වී. සුරවීර (පරිවර්තනය), සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, පි. 32
19 සොෆොක්ලීස්ගේ ඊඩිපස් රජ, 2008, ආරියවංශ රණවීර (පරිවර්තනය), ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, පි. 79
20 එම, පි. 92
22 ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය, 2013, ඒ. වී. සුරවීර (පරිවර්තනය), සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, පි. 32

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රයය

ගම්ලත්. සුචරිත, 2001, **නාට්‍ය ප්‍රවේශය**, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10.

ධර්මකීර්ති. රන්ජිත්, 2008, **නාට්‍ය ප්‍රවේශය**, සඹිල ප්‍රකාශන, නුගේගොඩ.

සුබසිංහ. අනුරාධ, 2017, **සම්භාව්‍ය ග්‍රීක සහ සංස්කෘතික නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය**, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10.

සෞන්දර්ය අධ්‍යාපනය 1, 1979, අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව.

පරිවර්තන කෘති

ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය, 2013, ඒ. වී. සුරවීර (පරිවර්තනය), සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ.

ඇරිස්ටෝටල් සහ භරත, 2001, ඒ. වී. සුරවීර (පරිවර්තනය), සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ.

සොෆොක්ලීස්ගේ ඊඩිපස් රජ, 2008, ආරියවංශ රණවීර (පරිවර්තනය), ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10.

ශ්‍රී ලාංකේය සංගීතය සහ රාවණාවංශය

චන්දන රුවන් කුමාර

This paper examines the historical background and the significance of Sri Lankan music that has been illustrated during the Ravana dynasty. The evidence of Music in Sri Lanka which is expected to be analyzed in this paper is significant because the data collaborated throughout the study reign dates back to at least six thousand years, according to "Ramayana". The observation of the data of this research proves that the origin and evolution of Sri Lankan music dates back to the Pre-Buddhist era of the country. The evidence pertaining to the particular period is diminished for a period, perhaps a century or more, the causes of its disappearance can be evolved at various dimensions. However, this particular indological perspective has been diversely addressed by 20th century studies, which attempt to pursue the so-called studies dated back to the Ravana period and apparently such evidence found from the particular era reveals the identify of Sri Lankan music devoid of any foreign exposure. The present study involves both literature and archeological information to examine SriLankan music in the Ravana dynasty.

Key words: Sri Lankan music, Ravana dynasty, Pre-Buddhist era

ශ්‍රී ලාංකේය ශිෂ්ටාචාරය විජයාවතරණයෙන් පසු ආරම්භ වූවක් සේ සැලකීමට බොහෝ ඉතිහාසඥයන් මෙන්ම විචාරකයන් ද පෙළඹීම හේතුවෙන් ඊට පෙර මෙරට දියුණු ශිෂ්ටාචාරයක්,

---

© **කථිකාචාර්ය චන්දන රුවන් කුමාර**

සංස්.ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය රුසිරු චිත්‍රසේන

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 25 කලාපය, 2016/2017

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

සංස්කෘතියක්, භාෂාවක්, තාක්ෂණයක් හෝ කලාවක් පැවතුණු බව සෙවීමට පර්යේෂකයන් නොපෙළඹුණු බව පැහැදිලි කරුණකි. එකී තත්ත්වය වෙනස් වූයේ 20 වැනි සියවසේ පමණ සිට ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගය කෙරෙහි පර්යේෂකයන්ගේ අවධානය යොමුවීමත් සමඟ ය. මහාචාර්ය සෙනරත් පරණවිතාන (1912) මහාචාර්ය පෝල් එඩ්වඩ් පීරිස් දැරණියගල (1955), ආචාර්ය නන්දදේව විජේසේකර (1955), ආචාර්ය ශිරාන් උපේන්ද්‍ර දැරණියගල (1972), මහාචාර්ය මාලතී ඇඳගම (1997) ආදී විද්වත්හු ඒ අතර ප්‍රධාන වෙති. විජයාගමනයෙන් මෙරට ශිෂ්ටාචාරයත්, මහින්දාගමනයෙන් මෙරට සංස්කෘතියත් පුනර්ජීවනයක් ලත් බව පිළිගැනීම ඊට පෙර මෙහි ශිෂ්ටාචාරයක්, සංස්කෘතියක් නොතිබුණු බව ධ්වනිත නොකරයි. විජයගේ පැමිණීමෙන් ලංකා ඉතිහාසය ආරම්භ වූ බව ගෙනහැර දක්වීමට ප්‍රයත්න දරන වංසකථාවල අන්තර්ගත කරුණු විචක්ෂණශීලීව විමර්ශනය කිරීමෙන් වුව ද ඊට පෙර මෙහි පැවැති සමාජ-සංස්කෘතික-කලා ආදී අන්වේෂණ පිළිබඳ ඓතිහාසික තොරතුරු අනාවරණය කර ගත හැකි ය.

විජයගේ ලංකාගමනය හා ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතිය

විජය පැමිණෙන විට කුවේණිය කපු කටිමින් සිටි බව මහාවංශය සඳහන් කරයි.

'සුත්තඤ්ච තෙසං හත්‍ථෙසු, ලගෙත්‍වා නභසා'ගමා
දස්සෙසි සොණිරූපෙන පරිචාරිකයක්ඛිණී'[1]

ඉන් ධ්වනිත කෙරෙන කාරණා දෙකකි. පළමුවැන්න ඔවුන් වස්ත්‍ර හැඳි ශිෂ්ට සම්පන්න ජනතාවක් බව ය. දෙවැන්න, රෙදි විවීමේ පේෂකර්මාන්තය හා කපු වැවීමේ කෘෂිකර්මාන්තය ද දැන සිටි බව ය. එසේ ම විජය ඇතුළු පිරිස පැමිණියා සේ නාවික මාර්ග ඔස්සේ මෙහි ආ විදේශ වෙළඳුන්ට මෙරට ජනයා විසින් කටින ලද කපු හෝ වියන ලද රෙදි-පිළි විකුණා ඒවා සමග වෙනත් භාණ්ඩ හුවමාරු කර ගන්නට ඇත. පූර්ව අවස්ථාවන්හි මෙරටට පැමිණි වෙළඳුන්ගෙන් ලබාගත් ආහාර-පාන සහ වෙනත් වෙළඳ ද්‍රව්‍ය විජය ඇතුළු පරිවාර ජනයාට කුවේණිය විසින් ලබා දෙන ලද බව මහාවංසයේ සඳහන් වේ.

'ඉමෙ ජාතා' ති වුතතා-සා
තණ්ඩුලාදිං විනිද්දිසි
භක්ඛිතානං වාණිජානං
නාවවයං විවිධං බහුං"[2]

(මොවුහු බඩසා ඇත්තාහ' යි කියන ලද්දාවූ ඕ තොමෝ වෙළඳුන්ගේ නැව්හි වූ නානාවිධ වූ බොහෝ වූ සහල් ආදිය දැක්වීය.)

එකල විදේශ වෙළඳ සබඳතා පැවැති බව එයින් සවිශදය වේ. රාත්‍රියේ විජය-කුවේණි දෙදෙනාට එක්ව නිදා ගැනීමට වෘක්ෂ මූලයක තිරයකින් ආවරණය කොට වියන් බැඳ මනාවූ සයනයක් සකසා දීමෙන් ප්‍රතීයමාන වන්නේ එවක මෙලක විසූවන්ගේ ශිෂ්ටත්වයේ, සදාචාරයේ උත්තුංග සංස්කෘතියේ විශේෂත්වයයි.

'රාජපුත්ත මුපාගඤ්ජි සබ්බාභරණභූසිතාත
මාපෙසි රුක්ඛමූලස්මිං, සයනඤ්ච මහාරහං

සාණියා සුපරික්ඛිත්තං, විතානසමලඞකතං
තං දිස්වා රාජතනයො, පෙක්ඛං අත්‍ථමනාගතං"[3]

(යකිනී තොමෝ සව් බරණින් සැරසී රජ කුමරු වෙත එළඹියා ය. රුක් මූලෙක තිරයෙන් ආවරණය කළ වියනින් සමලංකෘත මනා යහනක් තැනවීය. අනාගත අභිවෘද්ධිය දැක රජ කුමරු ඈ සමඟ යහනෙහි විසීය.)

එමෙන් ම විජය ඇතුළු පිරිසට ලක්දිව ගම් දනව් සොයා ගැනීමට සුනඛයෙකු විසින් මඟ පෙන්වා ඇත.

'එකො තං වාරියනෙතාපි, රාජපුතෙතන අන්වගා
ගාමම්හි විජ්ජමානම්හි, භවන්ති සුනඛා ඉති"[4]

(උන් අතුරෙන් එකෙක් රජ පිත්හු විසින් නවතනු ලදුයේත් ගම් ඇති කල බල්ලෝ ඇතිවන්නාහ'යි ඇය (බැල්ලිය) පසු පස ගියේ ය.)

ඉහත ගාථාවෙන් කියැවෙන විස්තරය අනුව එකල මෙහි ග්‍රාමීය පාලන සංස්ථාවක් ස්ථාපනය වී තිබෙන්නට ඇතැයි අනුමාන කළ හැකි ය. කුවේණිය ද පිරිවර සමග විසූ යක්ෂ ගෝත්‍රික නායිකාවක් ලෙස (පරිවාරියක්ඛිණී) පෙනී සිටියි. තවද, රාත්‍රී

කාලයේ නිදා සිටින විට ඇසෙන තූර්ය නාද හා ගීත නාද ගැන විජය, කුවේණියගෙන් විමසන අයුරු දැක්වෙන මහාවංස සඳහන මෙම අධ්‍යයනයේ දී වැදගත් සාධකයකි.

> *'රත්තිං තුරියසද්දඤ්ච, සුත්වා ගීතරවඤ්ච සො*
> *අපුච්ඡි සහ සෙමානං කිං සද්දො ඉති යක්ඛිණිං'*[5]

> (රාත්‍රි කාලයේ ඒ කුමරු තූර්යනාද සහිත ගී හඬ අසා 'කවර ශබ්දයක්දැ'යි එක්ව නිදන යකිනියගෙන් විචාළේ ය.)

ඊට කුවේණිය ලබාදෙන පිළිතුර පහත දැක්වේ.

> *තත්‍ථ ජෙට්ඨස්ස යක්ඛස්ස, ලංකානගරවාසිනී*
> *කුමාරිකා ඉධා'නීතා, තස්ස මාතා ච ආගතා*
> *ආවාහ මඞ්ගලෙ තත්‍ථ, ඉධාපි උස්සවො මහා*
> *වත්තතෙ තත්‍ථ සද්දොයං, මහාහෙස සමාගමො'*

> (මේ දිවයිනෙහි ඒ සිරීසවත්ථු නම් නගරයෙහි දෙටුවූ මහාකාලසේන නම් යක්ෂ සේනාධිපති හට පෝලමිත්තා නම් කුමාරිකාවක් ලංකාපුරයෙන් මෙහි කැඳවා ගනු ලද අතර ඇයගේ මව ද පැමිණ සිටින්නී ය. එහි අවාහමංගල උත්සවයක් පැවැත්වේ. ඔබ විසින් අසන ලද මේ ශබ්දය ඒ නගරයෙහි පවතී. එහි මහත් පිරිසක් ඒකරාශී වී සිටින නිසා මෙතරම් මහත් ශබ්දයක් නික්මේ.)

රාත්‍රී කාලයේ ඇසෙන තූර්ය හා ගීත නාද අනුව සංගීතය ද එකල දියුණුව පැවැති බව ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ. පිටතින් කුමාරිකාවක් කැඳවා ඇයගේ නෑදෑ පිරිවර ද කැටුව, නැටුම්-ගැයුම්-වැයුම් ආදියෙන් සමලංකෘත ආවාහ මංගල උත්සවයක් පැවත්වීමෙන් එම යුගයේ ලාංකේය ජනයා ශිෂ්ටවූත්, සංස්කෘතිය, දේශපාලනය, සභ්‍යත්වය, සාමූහිකත්වය, සහජීවනය, කලාව, තාක්ෂණය යන සෑම අංග ප්‍රත්‍යාංග කෙරෙන් ඉතා දියුණුවට පත් ජන කොට්ඨාසයක් බව පැහැදිලි වේ.

ආර්ය සංක්‍රමණයට පෙර ලංකාවේ විසූ යක්ෂ, නාග, ගෝත්‍රික ජනාවාස අතර මහියංගනය, සමන්තකූටය, ලග්ගල, දීඝවාපී, සිරීසවත්ථු, ලංකාපුර, නාගදීප හා කැලණිය ජනාවාස වී තිබූ බව හා ඔවුන් මුහුදුබත්ව මෙහි නැවතී සිටි නැවියන්ට ගොවිතැන් ක්‍රම ඉගැන්වූ බවත්, ආරක්ෂා සහිත නැව් තොටුපොළ

ලෙස මහාතිත්ථ හා ගෝණගාමකය භාවිත කරන ලද බවත් ආචාර්ය නන්දදේව විජේසේකරගේ මතය වේ.[7]

මහාවංශය දක්වන ලංකාපුරය හා සිරීසවත්ථු යන ප්‍රාදේශීය පාලන මධ්‍යස්ථාන වූ කලි මහියංගනය හා පඬුවස්නුවර බව මහාචාර්ය මාලනී ඇඳගම පෙන්වා දෙයි.[8] ආර්යයන් පැමිණීමට පෙර මෙරට දියුණු පාලන ක්‍රමයක් පැවැතුණු බවත් එම ක්‍රමය ඉන්දියාවේ පංචයත් සංස්ථාවට මෙන්ම එංගලන්තයේ ඇංග්ලෝ සැක්සන්වරුන් අතර ක්‍රියාත්මක වූ ෆෝක්මූට් (Folk-Moot), නෝර්මන්වරුන්ගේ විටාන් සභාව, ජර්මන් ටියුටොනික් ගෝත්‍රික හන්ඩ්‍රඩ් (Hundred) සංවිධානයට ද, ග්‍රීක පෙරුසා ආයතනයට ද, යුදෙව්වන් සහ රෝමවරුන්ගේ ජ්‍යෙෂ්ඨ මණ්ඩලයට ද සමාන බව මාලනී ඇඳගමගේ මතය වේ.[9]

> *''ලංකාවේ ගම්සභාව සහ ඉන්දියාවේ පංචයත් සංස්ථාව අතර සමාන ලක්ෂණ හෝ සමාන නිල නාම තිබූ නිසාම නැතහොත් ඒවා මගින් එම සමාන කාර්යභාරයක් ඉටුකොට ඇති නිසා හෝ ලංකාවේ ගම්සභා ක්‍රමය මෙරට ජනපද පිහිටුවීමට ඉන්දියාවේ සිට පැමිණි ආර්යයන් විසින් එරටේ ක්‍රියාත්මක වූ පංචයත් සංස්ථාවට අනුරූපව මෙරටට හඳුන්වා දෙනු ලැබූ ආයතනයක් වශයෙන් එකහෙලා නිගමනය කිරීම සුදුසු නොවනු ඇත.''*[10]

ප්‍රාග් බෞද්ධ ජන සමාජය තුළ සංස්කෘතිය, සභ්‍යත්වය, හඳුනා ගැනීමට ලිඛිත සාහිත්‍යයක් නොමැති නිසා මෙරට ප්‍රාග් යුගයේ ජනයා සංස්කෘතියක්, සභ්‍යත්වයක් නොතිබුණු ම්ලේච්ඡ ගෝත්‍ර විශේෂයක් ලෙස අර්ථ කථනය කිරීම තාර්කික නොවේ. එම නිසා එවැනි ශිෂ්ටාචාරවත් ජනයා සතුව සංගීතයක් පැවැතුණු බව තහවුරු කෙරෙන සාධක සෙවීම මෙහිදී වැදගත් සේ සැලකිය යුතු වන්නේය.

ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතියෙහි ප්‍රභවය සහ රාවණා වෘතාන්තය

රාවණා සම්බන්ධ වෘත්තාන්තය ලාංකේය සංගීතය පිළිබඳ මූලාශ්‍රය අධ්‍යයනය කිරීම කෙරෙහි ද බෙහෙවින් වැදගත් වේ. වංසකථාවල සඳහන් කරුණු සලකා බලන කල්හි රාවණා කතාවෙහි

කිසියම් සත්‍යයක් ඇති බව පෙනේ. රාමායණය කථා පුවත කිසියම් කල්පිතයක් විය හැකි නමුත් කාව්‍ය නිර්මාණ සඳහා බොහෝ විට සත්‍යාංශුවක් ම පදනම් වන බව පෙනේ.

> *''සාමූහික මනසේ කාලාන්තරයක් තැන්පත්ව පවතින, බහුතර ජනයා ඒකමතිකව පිළිගන්නාවූ ද, භාරතයේ සහ ලංකාවේ පොදු විඥානය තුළ ප්‍රබලව බලපවත්නා වූ රාවණා යුගය සත්‍ය යැයි පිළිගැනීමට සිදුව ඇත.''*[11]

මහාචාර්ය ධර්මසිරි තම මතය තහවුරු කරමින් සිංහල ජාතිය රාවණා යුගයේ සිට පැවත එන්නක් බව සිහිපත් කර ගත යුතුව ඇතැයි ද, පරමාර්ථමය වශයෙන් එය 'යක්ෂ' ගෝත්‍රයක් වන බව ද පවසයි.[12]

කෙසේවෙතත් රාවණා පිළිබඳ ලංකා සාහිත්‍යයේ ප්‍රාථමික මූලාශ්‍ර විරල ය. පන්සිය පනස් ජාතක පොතෙහි දශරථ ජාතකය හරහා සිදුවන බෞද්ධ රාමායණ වෘත්තාන්තය හින්දු-බෞද්ධ සංකලනයේ ප්‍රතිඵලයක් බව පෙනේ. ක්‍රි.ව. 12 වැනි සියවසේ පමණ රචනා වන මහාවංශයේ දෙවැනි භාගයෙහි රාමායණය ගැනත් රාවණා ගැනත් සඳහන් වේ.

> *''...රාමායණ භාරතාදී ලෞකික කථාහිත් රාවණ මැරූ ඒ රාම කුමරහු වික්‍රමය ද දුර්යොධනාදී රජුන් මරා පඤ්චපාඬු පුත්‍රයන් විසින් යුද්ධයෙහි පවත්වන ලද වික්‍රමාතිශය ද...''*[13]
>
> (මහලු පැරකුම්මා රජු ළමා කල රාමායණ මහාභාරතාදි කථා ඇසූ බව ඉන් විස්තර වේ.)

සිදත් සඟරාව (ක්‍රි. ව. 13 වැනි සියවස) (රවුළා මැරී රම් රජ),[14] කෝකිල සන්දේශය (රම් රදුට දිනිතිය-කොසලිඳු දූ රදු මෙන; 6 වැනි පැරකුම්බාවන්ගේ මව වූ සුනේත්‍රා රාමගේ මවු වන කෞශල්‍යයාට සමාන කර ඇත),[15] කාව්‍යශේඛරය, සැළලිහිණි සන්දේශය, ගුත්තිල කාව්‍යය වැනි සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථවල රාම-රාවණ ගැන තොරතුරු සඳහන් වේ. සිංහල ජනප්‍රවාද, ජනශ්‍රැතිය හා ජන කවි අතර ද රාවණා පුවත ප්‍රචලිත ය. රාවණා යුද්ධය, රාවණා හැල්ල වැනි ජන කවි පොත් ඊට සාක්ෂි සපයයි.[16] එමෙන්ම ලංකාවේ ප්‍රචලිත රාවණා ඇල්ල, සීතා එළිය, රාම කැළය,

උඩු රාවණ, යටි රාවණ, වැනි ස්ථාන නාම ද රාම-රාවණා ප්‍රවෘත්තියට සාධනීය දෘෂ්ටාන්ත සපයයි.

විජයාවතරණයේ සිට පෘතුගීසි යටත් විජිත සමය දක්වා ලංකාවේ ඉතිහාසය සංක්ෂිප්තව දක්වන රාජාවලියේ ද රාවණ ගැන සඳහන් කෙරේ.

'එතැනින් මූදට වැද පීනා එන විට එදාට මූද ශ්‍රී ලකට අතරතුර පළමු රාවණාගේ නුවර විය... රාවණාගේ කෝට්ටයත් මාලිගා පස්විස්සත් වීදි සාර ලක්ෂයත් මූදට ගිලී ගියයි දත ගත යුතුය. ඒ මුහුදු තලාවෙන් රාවණාගේ මේ සිරිලකට ගොඩ නැගී ආ තොටට ඌරාතොට නම් විය.'[17]

රාවණා වංශය පිළිබඳ පර්යේෂණයක යෙදෙන තේජා ගුණවර්ධන රාවණා වංශයෙන් පැවත එන රාක්ෂ, යක්ෂ, නාග ගෝත්‍රික ජනතාව ඉතා උසස් ශිෂ්ට සම්පන්න ජනතාවක් බවත්, පුලස්තිපුර (වර්තමාන පොළොන්නරුව) රාවණාගේ පියා වූ 'පුලස්ති' විසින් සොයා ගන්නා ලද නගරයක් බවත් පෙන්වා දී තිබේ.

'Raksha and yakkha to the folk of Lanka, mean a tribe or clan, not barbarian, demonic or mythical beings. They are advanced people who under their sovereign Ravana, his brother kuvera or vaisravana (sinh: vessawaruna) populated centres of great civilization in pre-Aryan times in parts of Asia, inclusive of Lanka... pulasthi the father of Ravana and founder of pre-historic pulasthipura (mod: polonnaruwa in Lanka) was a great sage.'[18]

වාල්මිකී පඬිවරයා විසින් ක්‍රිස්තු පූර්ව 4 වැනි සියවසේ පමණ රචනා කරන ලදැයි සැලකෙන රාමායණයෙහි දැක්වෙන රාම-රාවණා යුද්ධය සිදුවන්නට ඇත්තේ රාමායණය රචනා වූ කාලයේ සිට සියවස් දහස් ගණනකට පෙර විය හැකි ය. භාරතයේ ප්‍රචලිත රාමායණය ලෝක ප්‍රසිද්ධ ග්‍රන්ථයක් වන අතර එය භාෂා කිහිපයකට පරිවර්තනය වී ඇත. ලංකා රාවණා සහ භාරත රාම

පිළිබඳ එම වෘත්තාන්තය ලොව බොහෝ රටවල, (විශේෂයෙන් චීනය, තායිලන්තය, ලාඕසය, කාම්බෝජය, මියැන්මාරය, වියට්නාමය, ටිබෙටය, ජපානය, සුමාත්‍රා, ජාවා, මැලේසියා වැනි රටවල) ප්‍රචලිත ය. එම කරුණු ද සලකා බලන කල්හි රාමායණය ඓතිහාසික වටිනාකමක් නැති ග්‍රන්ථයක් ලෙස අවිචාරශීලීව බැහැර කළ නොහැකි ය.

රාමායණයෙහි රාම-රාවණා යුද්ධය විස්තර කරන සර්ගයෙහි රාවණා සේනාව රාවණ සොයුරු කුම්භකර්ණ නින්දෙන් අවදි කරවීමට බෙර හා නළා ආදිය හැඬවූ බව සඳහන් වේ.[19] එම සර්ගයේම රාවණාගේ අස්රියෙහි ලෙළදෙමින් තිබුණු වීණා ලාංඡනය සහිත රාවණ ධජය ගැනත් රාවණ රජු නෘත්‍ය වාදිත ආදියෙහි කුශලතා දැක්වූ බවත් වීණා, පටහ, විපංචී ආදි සංගීත භාණ්ඩ වැයූ බවත් දැක්වේ.

‘නෘත්‍ය වාදිත්‍ර කුශලා රාක්ෂසෙන්ද්‍ර භුජාංකගා කාචිද්ංවීණා... පටහං චාරු... විපංචී...’[20]

එනයින් විද්‍යමාන වන්නේ එකල බෙර, නළා, වීණා ආදී වාද්‍ය භාවිත වූ දියුණු සංගීත සම්ප්‍රදායක් පැවැතුණු බව ය. ඉන්දියානු වාද්‍ය භාණ්ඩ පිළිබඳ පර්යේෂණයක යෙදෙන මහාචාර්ය ඩේ (C.R. Day) සඳහන් කරන පරිදි තත් භාණ්ඩ පිළිබඳ පරිචයක් නොතිබුණු හින්දුන්ට අළුවකින් වයන තන්ත්‍ර වාද්‍ය හඳුන්වා දෙනු ලැබුවේ ලංකාවේ රාවණා රජු විසිනි.

“The violin - Bow is claimed by Hindus to have been invented by Râvanâ, king of Ceylon, who according to tradition lived 5000 years ago.”[21]

භාරතීය ජනප්‍රවාදයන්ට අනුව රාවණා රජු ඉන්දියාවට ගොස් ඔවුනට සංගීතය උගන්වා ඇති අතර ප්‍රකට සංගීතඥයෙකු වූ ඔහු විසින් ලංකාධාන සාරංග නමැති රාගයත්, රාවණාහස්ථ වීණා හා රෞද්‍රවීණා නමැති වාද්‍ය භාණ්ඩත් නිර්මාණය කොට ඇත. වීණා විශේෂ පිළිබඳ හින්දු සාහිත්‍යයේ හමුවන පැරණිතම සාධකය හමුවන්නේ වෛදික ශාස්ත්‍ර තුළ ය. කෙසේවෙතත් රාවණා යුගයේ වීණාව ඊට වඩා පැරණි විය යුතුය. එසේනම් වීණාවේ නිර්මාතෘ

රාවණා යැයි අපට අනුමාන කිරීමට ද සාක්ෂි තිබේ. මහාචාර්ය ජෝප් බෝර් (Joep Bor) 'The voice of Sarangi' නමින් සිදු කර ඇති පර්යේෂණ ග්‍රන්ථයේ අවස්ථා කිහිපයකම රාවණාහත්ථ වීණාව ගැන සඳහන් කර ඇත. රාවණාහත්ථ වීණාව වයලීන් පවුලේ පැරණිතම අවස්ථාව බව ඔහු පෙන්වා දෙයි.

'Ravanahattha is the oldest extant ancestor of the violin family'[22]

භාරතයේ රාජස්ථාන් ප්‍රදේශයෙහි ප්‍රචලිත රාවණාහත්ථ වීණා නමැති තන්ත්‍ර වාද්‍ය භාණ්ඩය ලංකාවේ රජ කළ රාවණා රජු විසින් නිර්මාණය කරන ලද බවත්, එය වසර 5000ක් තරම් පැරණි බවත්, භාරතීය විචාරකයෝ ද පිළිගනිති.

'The Ravana legend goes far back and suggests about his association with the instrument Ravanahasta, nearly five thousand years ago ... the instrument Originally created by Ravana, the king of the Island of Ceylon....'[23]

'In the introduction of string instruments, Nanyadeva writer of Bharat Bhashya (1094-1133) relates the story of Ravana... Ravana created a musical instrument on which by stretching a nerve taken from his hand... This instrument was thus called Ravanahastha veena.'[24]

'In South India in the 7th century, shaivite saint singers have praised Ravana's musical genius and his devotion to Lord Shiva in their Devaram hymns... A similar story is related in Paumachariya (800AD) by the Jain author svayambhudeva, according to which Ravana tries to please the Nāga king Dharanendra by creating an instrument, which is Apabhranmsha language is called Ravanhattthaya.'[25]

ජාවාහි පර්යේෂක Jaap Kunst සහ A. A. Bake යන දෙදෙනා ජාවා සංගීතය ගැන සිදු කළ පර්යේෂණවලදී රාවණා පිළිබඳ ව සහ රාවණාහත්ථ වීණාව පිළිබඳ ව සඳහන් කර ඇති බවත්, ක්‍රි.ව. 10 වැනි සියවසේ පමණ ජාවා ද්වීපයෙහි ද රාවණාහත්ථ

වීණාව භාවිත වී ඇති බව ඔවුන්ගේ පර්යේෂණවල සඳහන් කෙරෙන බවත් මහාචාර්ය ජෝජ් බෝර් (1986-1987. The voice of Sarangi) පෙන්වා දෙයි.[26]

D. P. මිශ්‍රා ඔහුගේ 'The search for Lanka' (1985) ග්‍රන්ථයේ රාක්ෂස ගෝත්‍රය හා රාවණා වංශිකයින් මෙන් ම ඔවුන්ගේ සංස්කෘතිය, කලාව පිළිබඳ කරුණු ඉදිරිපත් කර ඇත.

> *'It is also noteworthy that these tribes known as Gonds call themselves 'Ravana-Vamsis or paulastya vamsis' i.e. belonging to the race of Rāvana who was a paulastya. The census Report of 1891 Shows that almost all the Gonds traced their ancestry to Rāvana.'*[27]

පාකර්ගේ වාර්තා අනුව (1909) 'රාක්ෂස' නමින් සංස්කෘත ග්‍රන්ථවල හමුවන ගෝත්‍ර විශේෂය වනාහි යක්ෂ ගෝත්‍රිකයන්ගේ ආරක්ෂකයින් වශයෙන් පෙනී සිටි ප්‍රධානීන් පිරිසකි.[28] යක්ෂ ගෝත්‍ර ඉන්දියාවේ ද වාසය කර ඇති අතර ආර්යාගමනය සමඟ එම ගෝත්‍ර ඉන්දියාවේ දකුණු දෙසටත් ලංකාවටත් සංක්‍රමණය වී ඇතැයි පාකර් පෙන්වා දෙයි.[28]

ආචාර්ය මිශ්‍රා (1985) 'රාක්ෂස' යන්නෙහි වචනාර්ථය විශ්ලේෂණය කරමින් එහි සංස්කෘත භාෂාර්ථය 'ආරක්ෂාව' යන්න බව පෙන්වා දෙයි.

> *'In Sanskrit the word 'Rāksasa' is usually derived from root<raks - to protect.'*[29]

මෙම විග්‍රහය අනුව පාකර් මෙන්ම මිශ්‍රාගේ මතය ද තහවුරු වන බව පැහැදිලිය. රාක්ෂස විවාහ චාරිත්‍ර ගැන ද මිශ්‍රා විසින් ඔහුගේ 'The Search for Lanka' ග්‍රන්ථයේ කරුණු දක්වා තිබේ.

> *"Such a violent marriage was called 'Rāksasa vivāha' because that was the prevalent Custom of marriage among the Rāksasa... A Rāksasa could marry any woman, married, unmarried or a widow…"*[30]

'Among the Rāksasa widows freely remarried and we are infomed that after Rāvana was killed, his chief queen Mandodari married vibhisana the younger brother of Rāvanā'[31]

මිශ්‍රා විසින් ඉදිරිපත් කෙරෙන කරුණුවලින් පැහැදිලි වන වැදගත් සාධකය වන්නේ රාක්ෂස ගෝත්‍ර වනාහි විවාහ චාරිත්‍ර විධි පවා අනුගමනය කළ ශිෂ්ට සම්පන්න දියුණු මනුෂ්‍ය කොට්ඨාසයක් බව ය. තවද, රාමායණය දක්වන විස්තර ආශ්‍රයෙන් රාක්ෂස වංශිකයන්ගේ ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය හා නගර නිර්මාණ සැලසුම් පිළිබඳ ව ද මිශ්‍රා විසින් කරුණු දක්වා ඇත.

'The house-construction and town-planning of Lanka as observed by Hanumān (in the sundara Kānda) agrees in many respects with the Gond house and village arrangements... The city of Lanka was surrounded by ramparts; the houses in it were built in parallel rows allowing between them straight roads. At the extreme end of the main road was the palace of Rāvana, the headman of the Rāksasa tribes of Lanka. The Asoka gardens of the Royal palace was situated at the back side.....'[32]

'Hanuman saw the main hall of the royal palace and the sleeping room and the drinking room... the Rāksasa women sleeping in the sleeping room on account of excessive sport and intoxicating liquor.'[33]

ඉහත විස්තරයට අනුව රාවණා මාලිගය වනාහි අතිශය දියුණු සැලසුම් අනුව නිර්මාණය කරන ලද මාලිගාවක් බව පෙනේ. එහි නිදන කාමර, ක්‍රීඩාගාර, මධුපානෝත්සව සඳහා වෙන් කළ කාමර පවා තිබුණු බව රාමායණයෙහි දක්වන විස්තර උපුටා ගනිමින් මිශ්‍රා විසින් කරුණු විමර්ශනය කර ඇත. තවද, මුළු නගරයම උත්සවශ්‍රීයෙන් ආඪ්‍ය වූ අලංකාරවත් එකක් බව ද, පූර්ණ සඳ උදාවන දවසට එම උත්සව පවත්වන්නට ඇතැයි ද මිශ්‍රාගේ වාර්තාවේ සඳහන් වේ.[34] මෙම උත්සව අවස්ථාවන්හි දී මෙන්ම යුද්ධ අවස්ථාවල සතුරන් බිය වැද්දීමට රාක්ෂස ගෝත්‍රිකයන් විසින් වෙස්මුහුණු භාවිත කරන ලද බව 'The Mask' යන මාතෘකාව

යටතේ මිශ්‍රා විසින් ඉදිරිපත් කෙරෙන කරුණු ඉතා වැදගත් වේ.මෙම වෙස්මුහුණු කොටියා, අලියා, ඔටුවා වැනි සතුන්ගේ මුහුණු අනුකරණයෙන් සාදා ගත් ඒවා බව ද ඔහු සඳහන් කරයි.

> *'The Rāksasas of Epic used masks, as a means of terrifying the enemy and the peaceful settlers of the Dandaka forest. The masks of the Rāksasas were the faces of tigers, camels, elephants and other different animals.'*[35]

මෙහිදී මිශ්‍රා විසින් තවත් වැදගත් කරුණක් දක්වා ඇත. රාවණා යනු සාමාන්‍ය මනුෂ්‍යයෙකු බවත් ඔහු විසින් වෙස්මුහුණු දහයක් භාවිත කරන ලද්දේ උපක්‍රමයක් වශයෙන් විනා ඔහු මුහුණු දහසක් සහ අත් දොළොසක් තිබූ පුද්ගලයෙකු නොවන බව ය.

> *'The Epic informs us that the Rāksas army was composed of both masked and unmasked soldiers... karmarū patva' of the Rāksasas was only a trick of changing custumes, suparikā was Kāma-rūpani: and Rāvana was also Kāma-rūpa. He appeared before sita in the disguise of a begger... when in the royal court, Rāvana has his mask of ten Heads...'*[36]

රාවණා යනු සාමාන්‍ය මනුෂ්‍යයෙක් බව වීර කාව්‍ය අනුව සනාථ කළ හැකි බව මිශ්‍රා තම ග්‍රන්ථයෙහි දක්වයි.

> *'That Rāvana was an Ordinary man can be amply proved by evidence from the Epic. Hanumān sees Rāvana asleep with one head and two arms...'*[37]

වීර කාව්‍යයන්හි සඳහන් කෙරෙන රාවණා රජු වනාහි මිථ්‍යාවක් නොවන බව සාධනය කෙරෙන ප්‍රබල සාධකයක් ලෙස මිශ්‍රා විසින් ඉදිරිපත් කර ඇති 'ගෝන්ඩ්' නමැති ගෝත්‍රික ජනයාගේ ජීවන රටාව, සංස්කෘතිය, විශ්වාස, ජනප්‍රවාද පෙන්වා දිය හැකි ය. රාවණා සහ රාක්ෂස ගෝත්‍ර පිළිබඳ සංකල්පය යථාර්ථවත් කෙරෙන ජීවමාන සාධකයක් ලෙස ඩෙකැන් සානුවේ උතුරු මායිමේ වෙසෙන 'ගොන්ඩ්' ගෝත්‍රිකයන් හඳුන්වා දීම මෙහිදී ඉතා වැදගත්

වේ. ඔවුන් තමා රාවණා රජුගෙන් පැවත එන බව විශ්වාස කරන අතර 'රාවණා වංශීන් හෙවත් පුලස්ත්‍ය වංශීන් ලෙස හඳුන්වා ගන්නා බව මිශ්‍රා පෙන්වා දෙයි.[38] රාවණා තම අතීත රජු බව සඳහන් කරන ජන ගායනා පවා ඔවුන් සතුව ඇති බවත් (Rāvana has come from Lankā, He is standing on the village wrestling ground;' etc)[39] පෙන්වා දෙන මිශ්‍රා මීට වර්ෂ 400 කට පෙර ගොන්ඩ් ගෝත්‍රික ජනයාගේ රජු වූ සංග්‍රාමසිංහ තම රන් කාසිවල 'රාවණා' නාමය සඳහන් කර ඇතැයි ද පෙන්වා දෙයි.[40]

කෙසේ වෙතත් රාමායණය දක්වන රාවණා රජු සමයේ සමාජ, සංස්කෘතික පසුබිම හා 'ගොන්ඩ්' ගෝත්‍රිකයන්ගේ සමාජ සංස්කෘතික පසුබිම අතර පැහැදිලි සම්බන්ධතාවක් මිශ්‍රා විසින් හඳුනාගෙන ඒවා සාධක ද සමඟ ඉදිරිපත් කෙරෙන 'The search for Lanka' නමැති පර්යේෂණ ග්‍රන්ථය ලාංකේය සංගීතය පමණක් නොව සමස්ත ඉතිහාසය පිළිබඳ ප්‍රත්‍යාවර්තනකයට මංපෙත් විවර කරන ග්‍රන්ථයකි.

රාවණා යුගයේ ලංකාවේ පැවැති සංගීතය පිළිබඳ ප්‍රබල සාක්ෂි සම්පාදනය කරන තවත් මූලාශ්‍රයක් ලෙස මහායානික 'ලංකාවතාර සූත්‍රය' හැඳින්විය හැකි ය. ටිබෙටයේ සහ චීනයේ මහායාන බෞද්ධ සම්ප්‍රදායේ මූලාශ්‍ර කෘතියක් ලෙස ලංකාවතාර සූත්‍රය පිළිගැනේ. සංස්කෘත භාෂාවෙන් පළව ඇති ලංකාවතාර සූත්‍රය නිශ්චිත වශයෙන් කාල නිර්ණය කළ නොහැකි බවත් එහි චීන පරිවර්තනය (සුං පරිවර්තනය) ක්‍රි.ව. 443 ට පෙර කාලයට අයත් විය හැකි බවත් ලංකාවතාර සූත්‍රය සිංහලයට පරිවර්තනය කළ මහාචාර්ය ගුණපාල ධර්මසිරි සඳහන් කරයි. මෙම සූත්‍රය බුදුන් වහන්සේ විසින් ලංකා පුරයෙහි සමුද්‍රමලය ශිඛරයේ වෙසෙමින් රාවණා හට දේශනා කළ බව මහායානික විශ්වාසය වේ. මෙම මලය පර්වතය වනාහි ශ්‍රී පාදස්ථානය බව මහාචාර්ය ධර්මසිරිගේ මතයයි.[41]

ලංකාවතාර සූත්‍රය ආරම්භ වන්නේ 'මා විසින් මෙසේ අසන ලදී. එක් සමයෙක්හි භාග්‍යවතුන් වහන්සේ මහා සමුද්‍රයෙහි පිහිටි ලංකා පුරයෙහි, නා නා රත්නයන්ගෙන් සැදූ පුෂ්පයන්ගෙන් අලංකෘත කරන ලද මලය පර්වතය මුදුනෙහි වැඩ වසන සේක...[42]

ආදි නිදාන කථාවේ නාග භවන ගැන ද, රාවණා ගැන ද, මලය පර්වතය ගැන ද ඉන්පසු වාක්‍යවල සඳහන් කෙරේ.

> *'සාගර නාගරාජ භවනයෙහි දේශනා කරමින් සිටි භාග්‍යවතුන් වහන්සේ සත් දිනක් ඇවෑමෙන් පිටතට වැඩම කළ පසු ශක්‍ර, බ්‍රහ්ම සහ අනේක වූ නාග කන්‍යාවන් විසින් පුදන ලද්දාහු, ලංකාවේ මලය පර්වතය දෙස බලා... මම ද යක්ෂයන්ගේ නායක වූ රාවණා සඳහා එම සත්‍යය පිළිබඳ ව දේශනා කරන්නෙමි...'*[43]

ලංකාවතාර සූත්‍රයේ පළමු පරිච්ඡේදය **රාවණාධ්‍යෙෂණ** නම් වේ. එහි ආරම්භයේ දී රාවණා රජු සිය පිරිවර සමග පැමිණ බුදුන් බැහැදැකීම හා සංගීත භාණ්ඩ වයා ගායනා පැවැත්වූ ආකාරය විස්තර කෙරේ.

> *'රාක්ෂසාධිපති වූ රාවණා තෙමේ සපිරිවරව පුෂ්පක වාහනයට නැගී, භාග්‍යවතුන් වහන්සේ වෙත පැමිණ, වාහනයෙන් බැස්සහ. භාග්‍යවතුන් වටා තෙවරක් ප්‍රදක්ෂිණා කිරීමෙන් පසුව ඉන්ද්‍රනීල මාණික්‍යයකින් තැනූ දණ්ඩකින් යුත් වීණාවක් වයමින්, අගනා වෛඩූර්‍ය මාණික්‍යයෙන් සරසන ලද වස්දඬුව ප්‍රියංගු මෙන් වූ පාණ්ඩු වර්ණවත් ඉතා අගනා වස්ත්‍රයකින් පසෙකින් එල්ලා ගනිමින්, ග්‍රාම, මූර්චන යනාදියට අනුව සැකසුණු සහර්ෂය, රිෂභ, ගන්ධාර, ධෛවත, නිෂාද, මධ්‍යම සහ කෛෂික යන ස්වරවලින් මෙසේ ගායනා කළහ. වීණාවට අනුව ගැයුණු ස්වරය, ගාථාවන් සමග මිහිරි ආකාරයෙන් සංයෝග විය.'*[44]

ඉහත පරිච්ඡේදයේ සංගීතය සම්බන්ධ ප්‍රබල සාධක අන්තර්ගත වේ. වීණා, වස්දඬු (බටනලා) වැනි තත් සහ ශුෂිර ගණයට අයත් භාණ්ඩ මෙන්ම ග්‍රාම, මූර්ච්ඡනා, සහර්ෂ්‍ය (ෂඩ්ජ), රිෂභ, ගන්ධාර, ධෛවත, නිෂාද, මධ්‍යම, කෛෂික (නිෂාද) යනාදි ස්වර පිළිබඳ සඳහන් කරුණු එම යුගයේ සංගීතයේ විශිෂ්ටත්වය පරිපාකයට නංවයි.

භාග්‍යවතුන් වහන්සේගේ අවසරයෙන් ලංකාධිපති රාවණා රජු අසුනින් නැගිට සිටි අවස්ථාවේ සිදුවූ සිදුවීම් ලංකාවතාර සූත්‍රයේ විස්තර වන්නේ මෙසේය.

> *''දිව්‍ය නාග යක්ෂ රාක්ෂස ගන්ධර්ව කින්නර මහෝරග මනුෂ්‍ය යනාදීන්ගේ තූර්‍ය නාදයන් පරදන සංගීතය වාදනය විය. සියලු කාම ධාතුවෙහි ඇති උසස් ම තත්ත්වයට සමාන වූද, ඊට ද වඩා උසස්, බුද්ධ ක්ෂේත්‍රයන්හි දක්නා ආකාරයේ (වාද්‍ය) භාණ්ඩ ද නිර්මාණය කරන ලදී... මහා පූජා මේඝයන් වස්වමින් සෑම අතම නින්නාද වූ සංගීතය වාදනය වෙමින් තිබිණ...''*[45]

ඉහත දක්වා ඇති පාඨයන්ට අමතර ව තවත් අවස්ථා කිහිපයක ම ලංකාවතාර සූත්‍රයෙහි සංගීතය පිළිබඳ තොරතුරු සඳහන් වේ. එහි දෙවැනි පරිච්ඡේදයේ (ෂඩ්විංශත්සාහස්‍ර සර්වධර්මසමුච්චය පරිවර්තය) රාවණා රජු භාග්‍යවතුන් වහන්සේගෙන් අසන ප්‍රශ්න අන්තර්ගත ය.

> *''වීණාවක් හෝ බෙරයක් මෙන්, විවිධ මල් සහ පලතුරු මෙන් රජසින් තොරවූ හිරු හෝ සඳු මෙන්, ක්ෂේත්‍රයන් සෑදී ඇත්තේ ඇයි? කියනු මැනවි...''*[46]

> *''ඍෂිවරුන් සහ ගන්ධර්වයන් සහිත වූ විවිධ රත්නයන්ගෙන් අලංකෘත වූ පර්වතයන් ඇත්තේ කොහිද?''*[47]

සංගීත සාහිත්‍යාදි කලාවන් පිළිබඳ රාවණාගේ අවබෝධය යථෝක්ත පැනයන්හි අන්තර්ගත ය. ලංකාවතාර සූත්‍රය මහායානික ධර්ම ග්‍රන්ථයක් බැවින් මෙහි එන කරුණු පිළිබඳ විවිධ මතවාද පැවතිය ද එහි සඳහන් කරුණුවල දාර්ශනික විශ්ලේෂණ (ගැටලු සහ විසඳුම්) බෞද්ධ දර්ශනය හා ලෝක ධාතුව, සත්ත්වයා පිළිබඳ තීක්ෂණ දෘෂ්ටියක් සවිශදය කරන බව පෙනේ. කෙසේ වෙතත් එහි අන්තර්ගත තොරතුරු අනුව ද රාවණා යුගයේ දියුණු සංගීත සම්ප්‍රදායක් ගොඩ නැගී ඇතැයි යන උපන්‍යාසය ගොඩනැගීම ද අපහසු නොවේ.

ශ්‍රී ලංකාවේ වැදි ජන සංස්කෘතිය, ප්‍රභවය හා විකාසනය

විශ්ව සංගීත ඉතිහාසය පිළිබඳ පර්යේෂණ කළ ආචාර්ය සැක්ස් (Curt sachs) ඔහුගේ 'A short History of world Music' (1934) ග්‍රන්ථයෙහි ලොව ඇති පැරණිතම නාද මාලා පිළිබඳ

විමර්ශනය කොට තිබේ. එහි දී ඔහු පැටගෝනියාවේ සහ ලංකාවේ ප්‍රාග්තන නාද මලා පිළිබඳ කරුණු දක්වා තිබේ.

> *'The earliest lagogenic melodies of patagonia and Ceylon alternate between a mere two notes at any distance from each other'*[48]

ආචාර්ය සැක්ස් විග්‍රහ කරන නාද මාලා ලංකාවේ නව ශිලා යුගයට අයත් වැදි ජනයා අතර පැවැති නාද මාලා බව පැහැදිලිය. එසේනම් රාවණා පරපුරෙන් පැවැත එන යක්ෂ ගෝත්‍රිකයන් හා වැදිජනයා අතර ඇති කායික මෙන් ම සංස්කෘතික, සම්බන්ධතාව සලකා බැලිය යුතුවේ. විජය ඇතුළු පිරිසගේ සම්ප්‍රාප්තිය නොපිළිගත් මෙරට ජන කොට්ඨාස වනයෙන් ගහන සබරගමුව දෙසට පලා ගොස් එහි වාසය කළ බව මහාවංසයේ සඳහන් වේ. කුවේණියගේ දරු දෙදෙනා ද සමන්තකූටයට පලා ගොස් අඹු-සැමි ලෙස ජීවත් වූ බවත් ඔවුන්ගෙන් වැද්දන්ගේ (පුලින්ද) උපත සිදුවූ බවත් මහාවංසය සඳහන් කරයි.

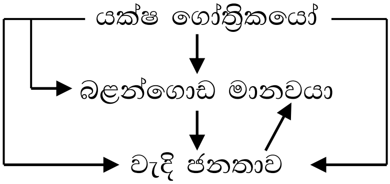
> *''අගුං සුමනකූටං තෙ, පලායිත්වා තතොලහුං*
> *වාසං කප්පෙසි ජෙට්ඨො සො, වුද්ධොතාය කණිට්ඨියා*
> *පුත්තධීතාහි වඩ්ඪීතා, රාජානුඤ්ඤාය තෙ වසුං*
> *තත්‍ථෙව මලයෙ එසො, පුලින්දානංහි සම්භවො.''*[49]

ශ්‍රී සුමංගල හිමි සහ බටුවන්තුඩාවේ දේවරක්ෂිත පඬිතුමන් විසින් සංස්කරණය කරන ලද මහාවංස සිංහල අනුවාදයේ (1967)[50] පැහැදිලිව ම 'පුලින්ද යන්නට 'වැද්දන්' යන්න දක්වා තිබේ. කව්සිළුමිණ (දඹදෙණි යුගය) විනිසෙහි 'දඩයම් කරන මිනිස් සමූහයා' යන අදහසින් 'පුලුඳු' (පුලින්ද) යන්න ව්‍යවහාර කොට ඇත.

> *''යෙහෙ වේ පටනැ මඳ - පිළි මහදුක් මැ පස්කම්*
> *පලුදු පුලුඳු මියුරු ගී - ගී මුවන්හට දුක්දා''*

> (පුලුදු > පුලුබ්ධ වූ (= පෙළඹුණු) මුවන් හට දුක් දෙන, (පුලුඳු=) පුලින්දයන්ගේ (වැද්දන්ගේ) (මියුරු ගී=) මධුර ගීත මෙන් පඤ්චකාම ආරම්භයේ දී මඳ සුවයක් වේ. නැවත මහ දුක්ම වේ.)[51]

වැදි ජනයා යනු යක්ෂ ගෝත්‍රිකයන්ගේම දිගුවක් බව නිගමනය කිරීමට ප්‍රමාණවත් සාධක ඇත. බළන්ගොඩ සංස්කෘතියට අයත් මානව නෂ්ටාවශේෂ ක්‍රි. පූ. 1,25,000 තරම් පැරණි අතීතයේ සිට ක්‍රි.පූ. 500 දක්වා අඛණ්ඩව වර්ධනය වී ඇති බවත්, වසර 700 කට පමණ පෙර වත්මන් වැදි පරපුරේ මුතුන්මිත්තන් වූ ඔස්ට්‍රොලොයිඩ් වර්ගයට අයත් මධ්‍ය ගල් යුගයේ බළන්ගොඩ මානවයා විසින් අනුරාධපුරය ජනාවාස කරගෙන සිටි බවට සාක්ෂි අනුරාධපුර සල්ගස්වත්ත ගෙඩිගේ කැණීම් පහළ ස්තරවලින් තහවුරු වන බවත් ආචාර්ය ශිරාන් දැරණියගල පෙන්වා දෙයි.[52] මෙරට විසූ බළන්ගොඩ මානවයා හා වැද්දන් අතර සම්බන්ධතාවක් පවතින අතර යක්ෂ ගෝත්‍රිකයන් යනු බළන්ගොඩ මානවයාට සම්බන්ධ ජන කොටසක් බවත්, වැද්දන් බළන්ගොඩ මානවයාගෙන් පැවත එන බවත් ඔවුන් දෙපිරිස කායික වශයෙන් සමාන බවත් ආචාර්ය දැරණියගල පෙන්වා දෙයි.



ඉහත රූප සටහනෙන් දක්වෙන්නේ ලංකාවේ යක්ෂ ගෝත්‍ර, බළන්ගොඩ මානවයා හා වැදි ජන කොට්ඨාස අතර පැවතිය හැකි සම්බන්ධතා ජාලයෙහි ස්වරූප කිහිපයකි.

(බලන්ගොඩ මානවයා කායික වශයෙන් සමාන වනුයේ ලංකාවේ ජීවත්වන වැදි ජනතාවට යි. වැද්දන් බලංගොඩ මානවයාගේ පැවත එත්දැයි යන්න පිළිබඳ ව කිසි සැකයක් නැත යනුවෙන් මහාචාර්ය දැරණියගල නිගමනය කරනුයේ එබැවිනි.[53]

රේඩියෝ කාබන් පරීක්ෂණවලට අනුව ක්‍රිස්තු පූර්ව 100-800 කාලයේ දී අනුරාධපුර හා සීගිරියේ අල්ගල වැනි ස්ථානවලින් හමුවන ද්‍රව්‍ය අනුව එම යුගයේ මානව ජනාවාස තිබූ බව තහවුරු වන අතර, ක්‍රිස්තු පූර්ව 800 දී පමණ අනුරාධපුර ජනාවාස

හෙක්ටයාර් 10 කට වඩා වැඩි වී ඇතැයි ආචාර්ය දැරණියගල පෙන්වා දෙයි.[54]

බද්දේගම විමලවංශ හිමි දක්වන පරිදි වැද්දෝ, ආයර්යයන් ලංකාවට පැමිණීමටත් පෙර සිට මෙහි විසූ නොදියුණු ගෝත්‍රයකි. වැද්දන් ගැන සොයන විට ඉන්දියාව, ඕස්ට්‍රේලියාව, අප්‍රිකාව හා ලංකාව සම්බන්ධ වී තිබුණු මුල් කාලය ගැන ද සිතා බැලිය යුතු බවත්, අතීතයේ දී නීග්‍රියානු වර්ගය වැද්දන් සමඟ මිශ්‍ර වූ බවත් විමලවංශ හිමියෝ දක්වත්.[55]

මහාචාර්ය දයානන්ද සෝමසුන්දර පවසන පරිදි වැද්දන් යක්ෂ ගෝත්‍රිකයන්ගෙන් පැවත එන බවට මතයක් ඇති අතර බුදුන් ලක්දිව මහියංගනයට වැඩම කළ අවස්ථාවේ යක්ෂ ගෝත්‍රිකයන් මුණ ගැසී ඇත. වැද්දන් යනු කුවේණියගේ දරු දෙදෙනාගෙන් පැවත එන පිරිසක් නොව ඊට පෙර මෙරට විසූ ජන කොට්ඨාසයක් බව මහාචාර්ය සෝමසුන්දරගේ මතය යි.[56] ලොව ශිෂ්ටාචාර ආරම්භයේ පුරෝගාමී සභ්‍යත්ව ලෙස පිළිගැනෙන මෙසපොතේමියානු ශිෂ්ටාචාරය ක්‍රි.පූ. 5000 දී පමණ ඇති වූ බවත්, ඊජිප්තු, නයිල්, මෙසපොතේමියාවේ යුප්‍රටීස්-ටයිග්‍රීස්, ඉන්දියාවේ ඉන්දු සහ චීනයේ කහ ගාංගාශ්‍රිත ශිෂ්ටාචාරය ව්‍යාප්ත වී ඇත්තේ ක්‍රි.පූ. 3000-1500 අතර බවත්, පර්සි-අරාබි ඊළාම් සංස්කෘතිය ක්‍රි. පූ. 2700 දී පමණ ඇතිවුණු අතර ඒ වනවිට ලංකවේ ඊට වඩා දියුණු ශිෂ්ටාචාරයක් පැවැති බවට පුරාවිද්‍යා සාධක ඇති බවත් මහාචාර්ය සෝමසුන්දර පෙන්වා දෙයි.[57]

ලංකාවේ වැදි ජනයා වර්තමානය දක්වාම දවුල වැනි බෙර වර්ග වයමින් 'කිරි කොරහ නැටීම' වැනි අභිචාර විධි සිදු කිරීමත්, යක්ෂයන් ඇදහීමත් (ගලේයකා, පට්ට යකා, රීරි යකා ආදි) නිසා ඔවුන් පිළිබඳ මහාචාර්ය සෝමසුන්දර දරන මතයත්, ආචාර්ය දැරණියගල දරන මතයත් සනාථ වන බව පෙනේ.

රාවණා යුගයේ පැවැති උත්කෘෂ්ට සංගීත පද්ධතියත්, විජය පැමිණෙන විට මෙලක පැවැති දියුණු සංගීතයත්,ලංකාවේ වැදි ජන සංස්කෘතිය හා බැඳුණු සංගීතමය සාධකත් හෙළයේ පැවැති මූලව්‍යස්ථික සංගීත පද්ධතියක් පිළිබඳ කරුණු අනාවරණය කරන

බව පැහැදිලි ය. ශ්‍රී ලාංකේය සංගීතයේ ඉතිහාසය රාවණා යුගය දක්වා දුරාතීතයකට උරුමකම් කියනු ඇත. ලංකාව ජනාවාස වී තිබුණු කාල වකවානු හා සැසඳීමේ දී (විද්‍යාත්මක පර්යේෂණ මඟින් හෙළි වූ කරුණු අනුව, පරිච්ඡේදය ආරම්භයේ දී ඒ පිළිබඳ සාකච්ඡා කොට ඇත.) ලොව මුල් ම ශිෂ්ටාචාර ආරම්භ වන යුගය හා සමගාමීව ලංකා ශිෂ්ටාචාර ද බිහිවී ක්‍රමික විකාසනයට බඳුන් වෙමින් දියුණු වූ බව කිව හැකි ය. ලාංකේය සංගීතයේ ඉතිහාසය ද එම මූලවාස්ථික අවධියට සම්බන්ධ වේ. කෙසේවෙතත් ලංකාවේ ප්‍රාග් ඓතිහාසික යුගයේ මානව සමාජ-සංස්කෘතික හා කලා ආදිය පිළිබඳ විචක්ෂණශීලීව නිරීක්ෂණය කිරීමේ දී විද්‍යාත්මක සාධකවලට පමණක් සීමා වී නිගමනවලට එළැඹීම තර්කානුකූල නොවේ. එම ඉතිහාසය වඩාත් පරිපූර්ණ ලෙස ගවේෂණය කිරීමට විද්‍යාත්මක සාධක සමඟ සාහිත්‍යයික මූලාශ්‍ර ද එකට ගළපාගත යුතුය. එනයින් බලන කල්හි රාවණා යුගය හා රාවණා වංශය පිළිගැනීමට තරම් සාක්ෂි මෙම පරිච්ඡේදයෙන් දක්වා ඇත. රාවණා ශිව භක්තිකයෙකු ලෙස රාමායණය මඟින් ප්‍රකාශ වුව ද ලාංකේය ප්‍රාග් ඓතිහාසික යුගයේ විසූ රාවණා පරම්පරාවෙන් පැවත එන යක්ෂ ගෝත්‍ර අතර හෝ නාග, දේව සංස්ථා කෙරෙහි ආසක්තව ඒවාට වැඳුම්-පිදුම් කළ මෙරට වාසීන් මත හින්දු ආගමික බලපෑම දැඩිව පතිත වූ බව නොපෙනේ. විජයාගමනයට පෙර බුදුන් තෙවරක් ලංකාවට වැඩම කොට යක්ෂ, නාග, දේව ගෝත්‍ර වෙනුවෙන් ධර්මය දේශනා කළ බව වංසකතා සඳහන් කරන කරුණු අනුව මෙරට ප්‍රාකෘත ජනයාගේ සමාජයීය හර පද්ධතිය බුදුන්ගේ ඇසුරින් ශෝධනය වී ඔවුන් ශිෂ්ටත්වයට පත්වන්නට ඇතැයි ද අනුමාන කළ හැකි ය. මහායානික ලංකාවතාර සූත්‍රය දක්වන පරිදි රාවණා රජු පවා බුදුන් සරණ ගිය අයෙකු බව පෙනේ.

මෙහි දී ඇතැම් විචාරයකයන් නගන තර්කය වනුයේ බුදුන් ජීවමානව සිටි සමයෙහි රාවණා ජීවත් වූ බව කිසිසේත් පිළිගත නොහැකි බව ය. ගෞතම බුදුන් බුදුවන්නට පෙර බුදු වූ බුදුවරු ලක්දිවට වැඩම කොට ඇති බව වංසකතා සේම පූජාවලිය ද සඳහන් කරයි.

'අහොසි තිණ්ණං බුද්ධානං කාලෙ පි ඉධ මාලකො'[58]

(කකුසන්ධාදී තුන් බුදුන් කාලයෙහි ද මෙහි සංඝ කර්ම පිණිස මාලක සීමා විය)

'ඉම්මහි කපෙප බුද්ධානං තිණ්ණනනං බෝධිරුක්ඛතො
ආනෙත්වා දක්ඛිණසාඛ රොපිතා ඉධ භූමිප'[59]

(මහීපාලය! මේ කල්පයෙහි තුන් බුදුවරයන්ගේ බෝධි වෘක්ෂයන් ගේ දක්ෂිණ ශාඛාව ගෙනවුත් මෙහි රෝපණය කරන ලදහ)

'තං කම්පකාරණං පුච්ඡි, රාජා ථේරො වියාකරි,
තිණ්ණනනං පුබ්බබුද්ධානං, රාජුයාන පටිග්ගහෙ'[60]

(නරේන්ද්‍ර තෙම ඒ පොළොව කම්පා වීමේ කාරණය විචාළේ ය. ස්ථවිරයන් වහන්සේ 'මහ රජාණෙනි පූර්ව වූ (කකුසන්ධාදී) තුන් බුදුවරයන් මේ උයන පිළිගත් කල්හි...)

ගෞතම බුදුන්ට පෙර කකුසඳ හා කොණාගමන බුදුන් ලක්දිවට වැඩම කළ කතා පුවත් පූජාවලියේ ද දක්වා ඇත.[61]

මහාවංසයේ 15 වැනි පරිච්ඡේදයේ (මහාවිහාර පටිග්ගහණො) මීට සමාන කතා ප්‍රවෘත්තියක් සඳහන් වේ.

'කදම්බ නදියා පාරෙ, තත්‍ථ රාජා' භයෝ අහූ;
ඔජදීපොති නාමෙන, අයං දීපො තදා අහු
රක්ඛසෙහි ජනසෙස'ත්‍ථ, රෝගෝ පජ්ජරකො අහූ;
කකුසන්‍ධො දසබලො, දිස්වාන තදුපද්දවං.[62]

(කදම්බ නදියෙන් එතෙර අභය නම් රජෙක් විය. එකල මේ දිවයින 'ඔජදීප' නම් විය. එකල්හි රකුසන් කරණ කොට ගෙන මෙහි ජනයාට රෝග හට ගත් කල්හි කකුසඳ නම් සර්වඥ තෙම මෙහි වැඩි සේක.)

මෙකල රාක්ෂයන් විසූ බවත් කකුසඳ බුදුන් මෙහි වැඩම කළ බවත් ඉහත ගාථා පාඨයන්ගෙන් කියැවේ. රාවණා වනාහි රාක්ෂස වංශයේ නායකයෙකි. එසේනම් ඔහු මේ කවර හෝ බුදුවරයකුගේ සමයෙහි බුද්ධ සේවනය කරන්නට ඇතැයි සිතීමට අවකාශ ඇත. ගෞතම බුද්ධ ශාසනය අන් කවර දේශයකටත් වඩා

මෙලක ස්ථාපිත වීමට මෙහි මෙහි ජනතාවගේ පූර්ව බෞද්ධ ආශ්‍රය මෙන් ම තීක්ෂණ බුද්ධිය හා ශිෂ්ටත්වය ඉතා ප්‍රබල සාධකයක් වූවාට සැකයක් නැත.

රාවණා යුගයේ සිට පණ්ඩුකාභය රාජ්‍ය සමය දක්වා කාලපරිච්ඡේදය තුළ ලංකාවේ සමාජ-සංස්කෘතික-දේශපාලනික-ආගමික පසුබිම වරින් වර බුදුවරුන්ගේ සේවනයෙන් ශෝධකත්වය ලබා ශිෂ්ටත්වයට පත්ව ඇතත් බෞද්ධ දර්ශනය මෙහි ව්‍යාප්ත වූ බවට සාධක විරල ය. මෙකල ජනයා ස්වකීය ඇදහිලි හා විශ්වාස ක්‍රම අඛණ්ඩව පවත්වාගෙන ආ බව පණ්ඩුකාභය රාජ්‍ය සමය දක්වා කාලය තුළ සාක්ෂි හමුවේ. මහින්දාගමනයෙන් පසු මෙලක යක්ෂ, නාග, දේව ගෝත්‍ර බෞද්ධාගම වැළඳ ගන්නට ඇත. කෙසේවෙතත් මොවුන්ගෙන් පැවත එන වැදි ජනතාව අද්‍යතනය දක්වා ම ස්වකීය පරම්පරාවේ ක්‍රමවේද අනුගමනය කරනු පෙනේ. ඔවුහු බෞද්ධ සංකල්ප විෂයෙහි නැඹුරු වූ බවක් නොපෙනේ. එම නිසා ඔවුන් සතුව අද දක්වාම ලාංකේය ප්‍රාග් බෞද්ධ ගෝත්‍රික සමාජයේ සමාජ-සංස්කෘතික ලක්ෂණ මෙන් ම සංගීතයේ ඇතැම් අංගෝපාංග ද ශේෂව පවතී. දෙවනපෑතිස් යුගයෙන් පසු බෞද්ධාගමික සංකල්ප විෂයෙහි මෙලක පැවැති සංගීත ක්‍රම භාවිත වූ බව කිව හැකි අතර මෙකල යක්ෂ ගෝත්‍රික සංස්කෘතියේ ඇතැම් අන්වේෂණ ඊට මිශ්‍ර වී ඇති බව පෙනේ. එතෙක් ලංකාවේ පැවැති සංගීත ක්‍රමයම වෙනස් මුහුණුවරකින් බුදුදහම හා එක්වී ඇති අතර යක්ෂ-නාග-දේව විශ්වාස හා ඇදහිලි බලි-ශාන්තිකර්ම, කංකාරි, හේවිසි, මගුල් බෙර, වැනි අද්‍යතනය දක්වා ම භාවිත වන සංගීත ශෛලිය මෙලක ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගයේ සංගීත ක්‍රමය සම්පූර්ණයෙන්ම තුරන් වී නොගිය බවට ප්‍රබල සාක්ෂි විද්‍යමාන කරනු ඇත.

ආන්තික සටහන්

1. මව., 7. පරි. 09 ගාථාව
2. මව., 7. පරි. 24 ගාථාව
3. මව., 7. පරි. 27 -28 ගාථා
4. මව., 7. පරි. 10 ගාථාව
5. මව., 7. පරි. 30 ගාථාව
6. මව., 7. පරි. 33-34 ගාථා
7. විජේසේකර, නන්දදේව, 1992. ශ්‍රී ලංකාවේ උරුමය, 42 පිටුව.
8. ඇඳගම, මාලනී, 2014. ශ්‍රී ලංකාවේ ගම්සභා ක්‍රමයේ ඉතිහාසය, 10 පිටුව.

9. එම. 14-15 පිටු.
10. එම. 15 පිටුව.
11. ධර්මසිරි, ගුණපාල, (පරි.), 2002. ලංකාවතාර සූත්‍රය, හැඳින්වීම.
12. එම. හැඳින්වීම.
13. මව., (සංස්.), 1917. හික්කඩුවේ ශ්‍රී සුමංගල, බටුවන්තුඩාවේ දේවරක්ෂිත, 64, පරි. 43-44 ගාථා 99 පිටුව.
14. සිස. (සංස්.), 1964 (ති.මු.), ඊ. කෙන්නකෝන්, 182 පිටුව.
15. කොසවි. (සංස්.), 1962. අලවුඉසි සැබිහෙළණී 110 කවිය, 183 පිටුව.
16. සන්නස්ගල, පුඤ්චිබණ්ඩාර. 1964 (දෙ.මු), සිංහල සාහිත්‍ය වංශය, 599 පිටුව.
17. රාජා. (සංස්.), 1976, ඒ. වී. සුරවීර, 166 පිටුව.
18. Gunawardhana, Theja, 1977. Ravana Dynasty in Sri Lanka's Dance - Drama, p. 12.
19. රාමායණය, (සංස්.) 1994. සුනිල් ආරියරත්න, 116 පිටුව.
20. අභයසුන්දර, විමල්, 1963. සංගීත සංහිතා, 57-58 පිටු
21. Day, Captain C.R, 1891. The music and Musical Instruments of Southern India and Deccan, p.102.
22. Bor, Joep, 1986-1987. The voice of Sarangi, Journal vol. xv and xvi, p.51.
23. Kasliwal, Suneera, 2009. Ravanahattha, Preface, p. ix
24. එම. 23 පිටුව.
25. එම. 25-26 පිටුව.
26. Bor, Joep, p.159.
27. Misra, D.P. 1985. The Search for Lanka, pp. 19-20.
28. Paker, H. 1909. Ancient Ceylon, p.3
29. Misra, D.P., p.21.
30. එම. 23 පිටුව.
31. එම. 24 පිටුව.
32. එම. 26 පිටුව.
33. එම. 27 පිටුව.
34. එම. 28 පිටුව.
35. එම. 28 පිටුව.
36. එම. 28 පිටුව.
37. එම. 19-20 පිටුව.
38. එම. 20 පිටුව.
39. එම. 20 පිටුව.
40. ධර්මසිරි, ගුණපාල, හැඳින්වීම.
41. එම. 1. පරි. 1 පිටුව.
42. එම. 1. පරි. 2 පිටුව.
43. එම. 1. පරි. 13 පිටුව.
44. එම. 2. පරි. 24 පිටුව.
45. එම. 2. පරි. 25 පිටුව.

46. එම. 2. පරි. 25 පිටුව.
47. එම. 2. පරි. 25 පිටුව.
48. Sach, Curt, 1934. A Short History of World Music, chapter I, p.5
49 මව., 7. පරි. 67, 68 ගාථා.
50. මව., (සිංහල), (සංස්.), ශ්‍රී සුමංගල හිමි, බටුවන්තුඩාවේ දේවරක්ෂිත, 1967. (ප්‍ර.මු), 41 පිටුව.
51. කව්සිළුමිණ (සංස්.), වැලිවිටියේ සෝරත, 1949 (ප්‍ර.මු), 2. සග, 81 (21) ගීය, 9 පිටුව.
52. Deraniyagala, S.U. 1972. Ancient Ceylon - No.2, p.50.
53. දැරණියගල, ශිරාන්, 1984. මහවැලි වංශය, I කාණ්ඩය,ප්‍රාග් ඓතිහාසික පසුතලය, 61 පිටුව.
54. දැරණියගල, ශිරාන්, 2006. ශ්‍රී ලංකාවේ ආදිවාසීන්, ශ්‍රී ලංකාවේ හා දකුණු ඉන්දියාවේ නැගීමට පදනම් වූ ප්‍රාග් ඓතිහාසික සාධක, 49 පිටුව.
55. විමලවංශ හිමි, බද්දේගම, 1964. අපේ සංස්කෘතිය, 127 පිටුව.
56. සෝමසුන්දර, දයානන්ද, 2006. ශ්‍රී ලංකාවේ ආදිවාසීන්, 5 පිටුව.
57. එම. 27 පිටුව.
58. මව., 15. පරි. 29 ගාථාව.
59. මව., 15. පරි. 34 ගාථාව.
60. මව., 15. පරි. 48 ගාථාව.
61. පූජා, (සංස්.), 2014. කිරිඇල්ලේ ඤාණවිමල, 746-748 පිටු.
62. මව., 15 පරි. 59-60 ගාථා.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

සිංහල

අභයසුන්දර, විමල්, 1963. **සංගීත සංහිතා**, කොළඹ: ගොඩගේ ප්‍රකාශන

ආරියරත්න,සුනිල්. 1994. **රාමායණය**, කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ඇඳගම, මාලනී, 2014, **ශ්‍රී ලංකාවේ ගම්සභා ක්‍රමයේ ඉතිහාසය**, කොළඹ: දයාවංශ ප්‍රින්ටර්ස්.

පූජාවලිය, (සංස්), 1986, කිරිඇල්ලේ ඥානවිමල, කොළඹ. ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

මහාවංශය (සිංහල), ශ්‍රී සුමංගල, බටුවන්තුඩාවේ දේවරක්ෂිත, 1996, කොළඹ: ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ලංකාවතාර සූත්‍රය, (පරි.) 2002., ගුණපාල ධර්මසිරි, පේරාදෙණිය: කර්තෘ ප්‍රකාශන,

විජේසේකර, නන්දදේව, 1992, **ශ්‍රී ලංකාවේ උරුමය**, කොළඹ: ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සන්නස්ගල. පුඤ්ඤිබණ්ඩාර, 1961, **සිංහල සාහිත්‍ය වංශය**, කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ,

ශ්‍රී රාහුල, වල්පොල, 1962, **ලක්දිව බුදුසමයේ ඉතිහාසය**, කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

ඉංග්‍රීසි

Bhalla, Omchery Deepti. 2006. **Vanishing Temple Arts**, Gurgaon: Shubhi Publication.

Bor, Joep, 1986-1987. **The Voice of Sarangi**, Journal Vol. XV and XVI, Bombay, the National Centre for the Performing Arts.

Davy, John, 1821. **An Account of the Interior of Ceylon, and Its Inhabitants**, New Delhi, Madras, Asian Educational services.

Day, C. R., 1891. **The Music and Musical Instruments of Southern India and Deccan**, London and New York, Ewer and co.

Gunawardhana, Theja, 1977, **Ravana Dynasty in Sri Lanka's Dance Drama**, Lahore: National publishing House.

Kasliwal, Suneera, 2009, **Ravanahattha - Epic journey of an Instrument in Rajasthan**, Gurgaon, Subhi Publication.

Mishra, D.P. 1985.**The Search for Lanka**, Delhi, Agam kala prakashan.

Parker, H., **Ancient Ceylon**, 1999, New Delhi; Madras: Asian Educational Services.

Sachs, Curt, 1940, **History of Musical Instruments**, New York: W. W. Norton and Company Publishers; **A Short History of World Music**, 1949. Dobson Books LTD, London.

Portrayal of Women in World War I Graphic Art Propaganda

B. Madhupali Sugandhika Cooray

පළමු ලෝක යුධ සමයෙහි යුධ වැදුනු රටවල් සියල්ලක්ම පාහේ යුධමය ප්‍රචාරණ ව්‍යාපාරයෙහි ඉතා ප්‍රබල ප්‍රචාරණ මාධ්‍යයක් ලෙස වර්ණ රූප අඩංගු පොස්ටර් චිත්‍ර භාවිතා කරන ලදි. යුධමය ප්‍රචාරණ ව්‍යාපාර සඳහා පෝස්ටර් චිත්‍ර භාවිතා කිරීමේ මුලික අරමුණු ලෙස යුද්ධයට සහභාගී වීම සාධාරනීකරණය කිරීම, සිවිල් වැසියන යුධ පෙරමුණේ ක්‍රියාන්විතයන් පිළිබඳ දැනුවත් කිරීම, යුද්ධය සඳහා අවශ්‍ය සොල්දාදුවන් බඳවා ගැනීම විධිමත් කිරීම හා අඛණ්ඩ යුධමය ක්‍රියාවලියකට අවශ්‍ය මූල්‍යමය සම්පත් සම්පාදනය කිරීම දැක්විය හැකිය. පළමු ලෝක යුධ සමයෙහි ආරම්භයත් සමග සාම්ප්‍රදායික සේවාවන් තුළ කොටු වී සිය කාර්යයන් හි නිරත වූ කාන්තාවන්ට ශ්‍රම බලකායට දායක වීමට අවස්තාව හිමිවූ අතර, යුද්ධය සඳහා ඍජු දායකත්වයක් ලබා දුන් පතොරම් නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය වැනි අත්‍යාවශ්‍ය අංශ සඳහා ඔවුන්ගෙන් ලැබුණු සහාය යුධ ජයග්‍රහණය සඳහා මහත් පිටුවහලක් විය. මෙම ප්‍රබල කාන්තා නියෝජනය හමුවේ සිදුවූ සමාජීය වෙනස යුධමය ප්‍රචාරණ ව්‍යාපාර මෙහෙය වූ නිර්මාණකරුවන්ගේ අවධානය දිනා ගැනීමට සමත් විය. එම නිසා යුධමය වාතාවරණයක් තුල කාන්තා නියෝජනයෙහි ඇති ප්‍රභලත්වය තම පෝස්ටර් නිර්මාණ තුලින් පිළිඹිබු කිරීම මගින් අපේක්ෂිත පණිවිඩ ඉලක්කගත සමාජ කොට්ඨාශයන් වෙත ලබා දීම ඉතා සාර්ථක ලෙස ඉටු කළ හැකි බව ඔවුන් විසින් වටහා ගැනීමත් සමග කන්තා රූප ඇතුලත් වර්ණ පෝස්ටර් රාශියක් පළමු ලෝක යුධ සමයෙහි යුධමය ප්‍රචාරණ ව්‍යාපාර තුළ

© **කථිකාචාර්ය බී. මධුපාලි සුගන්ධිකා කුරේ**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය රුසිරු චිත්‍රසේන

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 25 කලාපය, 2016/2017

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

නිර්මාණය වීම දක්නට ලැබුනි. පලමු ලෝක යුධ සමයෙහි යුධමය ප්‍රචාරණයන් සඳහා නිර්මාණය කළ පෝස්ටර් වල කාන්තාවන් නිරූපණය කර ඇති ආකාරය සහ නිර්මාණකරුවන් එමිගින් අපේක්ෂා කළ අරමුණු පිළිබඳව විග්‍රහාත්මක අධ්‍යනයක් සිදු කිරීම මෙම පර්යේෂණ ලිපියෙහි මූලික අරමුණ වේ.

Introduction

During the outbreak of the First World War, the power of image was recognized by each nation involved in war, as a strong medium, which is capable of evoking emotions in viewers, to convey military information, such as justifying their military involvement, keeping the civilians informed about the occurrences at the war front and as a source of procuring men, money and resources for a sustainable military campaign. According to the British poster artist, Cyril Kenneth Bird, posters are referred to as “anything stuck on a wall with the objective of persuading the passer-by” (Stanley, 1983: 7). War propaganda posters are further considered as “the broadest mobilization of printed ephemera for political purposes in history, whereby many artists and designers were recruited to harness the power of persuasion both at war and on the home front”. (Stanley, 1983: 7).

Following the assassination of Archduke Franz Ferdinand of the Austro-Hungarian Monarchy by a Serbian nationalist, the Austro-Hungarian Empire first declared war on Serbia. With the declaration of war, by the Austro Hungarian Empire, the response from the Germany, to assist in Warfare, considering the long historical ties between the two states was eminent. On the 28th of July in 1914, by the time when the war was officially declared by the Austro Hungarians on Serbia, Germany was the first country to consider the importance of

war propaganda to warfare as they were aware of the importance of conjuring up the feelings of patriotism for a successful military campaign. According to Richard Chambers (1983) 3 main areas of content that are commonly utilized in war propaganda posters can be outlined as follows:

Chambers 3 main areas of War Propaganda Art

1. Appeals to patriotism and valor in order to motivate an individual(s) to contribute to the war effort by joining the military.

2. Appeals to civilian-orientated activities, emphasizing the civilian/military inter relationship. This relationship includes the production of war materials, the incorporation of women into the work force, and/or campaigns to collect funds to finance the war.

3. Appeals to fear, specifically via the demonization of the enemy. These appeals often contain 'horror and atrocity' images in an effort to instill hate and fear for the enemy in the minds and hearts of citizens. (Chambers, 1983)

According to De Bauche, Latham, and Tunc, "the use of propaganda art was essential in galvanizing opinions and reshaping ideas during WWI, and both the Central Powers and Allied Powers used propaganda to encourage citizens not only to join in to the army, but also to engage in certain desirable social behaviors at home to assist in the war effort, such as purchasing war bonds and conserving food and other physical resource"s. (DeBauche, 1997; Latham, 2006, and Tunc, 2012)

The propaganda Campaign organizers of both allies and axis powers identified women as an appealing source to introduce in to propaganda campaigns, as the changing role of

women with the outbreak of war from domestic workers to munitionettes in war factories has given them a new identity and power and has set the foundation for women to join in to the workforce and strive for gender equality. In Propaganda posters, women were depicted as victims, domestic beings, and as threats and as sexually vulnerable victims in danger, due to the hypersexual desires of the enemy. These depictions has presented the message that women were fragile beings, who are constantly in need of protection. In some posters, they have tried to preserve the ideologies of traditional feminine roles in society, keeping the women engaged with the classic domestic roles as solely homemakers and mothers.

Objective of the study

This paper seeks to examine the motif of using women as a hidden weapon in world war one propaganda posters. It is expected to identify the themes presented by propaganda posters and how effective the use of women were in appalling to the conscience of civilians.

Literature Review

The motive of using women in war propaganda, was based on a military purpose, in which mostly, the reality of the sufferings of women during war was purposely hidden, yet an image which is completely out of the reality was chosen by the propaganda bureaus, to the audience. As Malcolm Chandler points out, "In 1914 at the outbreak of the First World War, nearly 5.9 million women were working in Britain, out of a total female population of 23.7 million. The most common job was domestic service. About 1.5 million women worked as domestic servants. About 900,000 women also worked in textiles and another 500,000 in the 'sweated trades'."

(Malcolm Chandler, *The Home Front 1914-18*) The working hours of these factories were set up with two shifts a day, and eight hours of work was considered as one shift and they worked six days a week with one in three Saturdays off with no holidays and no strikes.

Apart from the inflexible working hours they had at the munition factories, they also suffered from numerous health issues, after being exposed to poisonous substances and chemicals.

In August 1915, the first workers of the munitions factories, started showing symptoms of headache, breast deformation, weakening of the immune system, vomiting, anemia, migraines and fertility problems.[1] In March 1916 first two deaths occurred. Ann Leonard who worked as a filler and a stemmer at the First National Shell Filling Factory at Barnbow in 1915 was among the two workers who died in July 21st 1916. In one of her letter sent to her home she has written as follows:

> "*"We had to stem… when it first opened in the early part of the war, we had to stem the powder into shells with broom handles and mallets. You see, you'd have your shell and the broom handle, your tin of powder. And you'd put a bit in, stem it down, put a bit more in, stem it down. It took you all your time to get it all in. It was very hard work".(" Tag Archives: WW1".2017)*

Therefore, it is evident that the designers of the propaganda did not want the civilians to be informed about the sufferings of the women working at munitions factories, and their intention was not to do any justification for the lives of

the women served for the battlefield, but only to achieve their military goals using women in propaganda campaign.

According to Chambers, "the function of war propaganda posters, was to inform, instruct, or suggest new ways of looking at the war. Their central ideas had either to correspond to the mentality and ideas of the viewer, or had to manipulate his ideas in a positive or negative manner. The idea or message had to be easily comprehended by the target audience. Its appeal was more emotional than rational." (Chambers, 1983: 54) The motive of promoting war propaganda was further analyzed by Howard Lutz, where her states "War-time propaganda obviously implies national education with an ulterior motive: the creation of new desires, group hypnosis, and isolation of counter propaganda, saturation of the public with selected and biased information (Lutz, 1933: 497)." As means of communication have advanced, so too has the implementation of propaganda.

According to Dumenil, "the heroic efforts of women during WWI has given the women abilities, to take on essential roles in public life". (Dumenil, 2002, and Adie, 2013) He further says that "for many women, the war effort offered opportunities for volunteer service to the nation that also provided the personal satisfaction of fulfilling, meaningful work, even though it was unpaid labor. For others, the war provided new, though often temporary, employment options." (Dumenil, 2002: 36-37).

The women who volunteered for service learned numerous trade skills such as carpentry and farming. Tunc has analyzed the changing role of women with the starting of the world war one and states the fact, that "women were not

allowed to fight in the US Military during WWI and most were expected to keep things functioning smoothly back at home". (Tunc, 2012). According to his research, based on US. war propaganda campaign, the US government invested in the creation of numerous different posters emphasizing the importance of land management and farming during WWI. As many of the men were farmers off at war, the women were left behind at home to keep the farms running.

The Woman's Land Army of America was seen in most American war propaganda posters and encouraged women to take courses at the University of Virginia to learn modern farming techniques. According to Richard Cardinali and Zandralyn Gordon , "as labour shortages reached to critical points, the federal government started using propaganda and engaged in massive recruitment drives to assimilate women in to the workforce and manipulate society's view of women's roles in the war effort". (Richard Cardinali and Zandralyn Gordon,1972)

As it was stated by Joan Ellen Trey, "most propaganda agencies most notably the war manpower commission (wmc) and the office of war information (OWI) encouraged women to enter in to the job market and at the same time tried to erase the opposition of hiring women". As it is stated by Commissioner Paul Macnutt" getting the women to go in to the industry was a tremendous sales proposition for the WMC. With the collaboration of the media the WMC and the OWI praised women who joined the labor force and glamorized their work at war". (Joan Ellen Trey, 1972)

As the need to recruit women as laborers was growing numbers, wartime propaganda posters portrayed women as

strong, competent, courageous 'unsung heroine of the home front'. According to Karen Anderson, "first world war has challenged traditional assumptions of labor, practices, and has highlighted a significant distinction between women's and men's work. (Karen Anderson, 1981) According to Ruth Milkman "the propaganda war poster designers defined the employment of women at war front as employment as 'temporary' or 'for the duration', and implied that with the end of the hostilities women would 'gracefully' withdraw from 'men's jobs'. (Ruth Milkman, 1976)

The changing role of women during world war one

Before the Outbreak of the first world war, women who were tied to a life of domesticity as homemakers, were in charge of their daily duties, which consisted of childcare, cooking, sewing and cleaning were recruited, in to the vacancies vacated by men, during 1914-1918. The Seattle Post-Intelligencer and the Seattle Times, dated from 1917 to 1918 reports how women were recruited to jobs which were once governed by men.

"There has been a sudden influx of women into such unusual occupations as bank clerks, ticket sellers, elevator operator, chauffeur, street car conductor, railroad trackwalker, section hand, locomotive wiper and oiler, locomotive dispatcher, block operator, draw bridge attendant, and employment in machine shops, steel mills, powder and ammunition factories, airplane works, boot blacking and farming." ("Protecting the working mothers" Seattle Union Record. April 24, 1918)

According to (Airth-Kindree, 1987). by the year of 1917 munitions factories, which primarily employed women workers, produced 80% of the weapons and shells used by the British Army. The English poet Jessie Pope writes in her poem 'Canary Girls' and 'Munitionettes' her own observation of the female war workers in the British streets.

"*There's the girl who clips your ticket for the train,*

And the girl who speeds the lift from floor to floor,

There's the girl who does a milk-round in the rain,

And the girl who calls for orders at your door.

Strong, sensible, and fit,

They're out to show their grit" ("Female Munitions Workers in WW1".2017)

The term canary girls were being used as their skin was turned yellow as they risked their lives working in munitions factories handling poisonous substances such as TNT[2] without adequate safety measures. The First World War is concerned as a total war, due its impact on all sectors of the society including men women and children. Although most of the occupations vacated by men were recruited by women, some women were supporting the war front while sustaining their traditional feminine occupations. Domestic tasks such as sewing and knitting was carried out by volunteers working under auspices of the American Red Cross, who served by knitting socks, sweaters and garments to the soldiers at the war front. In May 1918 the Seattle school Bulletin printed a patriotic knitting song in honor of all the volunteer women workers:

"Johnnie, get your yarn, get your yarn, get your yarn;

Knitting has a charm, has a charm, has a charm,

See us knitting two by two,

Boys in Seattle like it too.

Hurry every day, don't delay, make it pay.

Our laddies must be warm, not forlorn mid the storm.

Hear them call from o're the sea,

'Make a sweater, please for me.'

Over here everywhere,

We are knitting for the boys over there,

It's a sock or a sweater, or even better

To do your bit and knit a square" ("Celebrate Life!".2017).

Due to the allied blockade of the central powers, women were asked to contribute to the war front by rationing specific food items, by saving food for the soldiers at the battle fields. Women sustained their nation during the absence of men was accepted positively by the war propaganda campaign of both allies and axis, recognizing the contribution of women, the change of the gender role and the plight of women during war fare as inspiring themes to be used in their war propaganda campaign.

Mobilization and duty

Women were used in Propaganda posters to remind the civilians about their responsibility to support the ongoing war by enlisting to the army, by buying liberty bonds and also keeping the civilians informed about the importance of farming and food rationing and also by encouraging women to recruit in to the jobs vacated by men.

The British propaganda poster, published by the British parliamentary recruiting committee of London, in 1915, which was produced by E V Kealey with the slogan "Women of Britain say-

The British propaganda poster, published by the British Parliamentary Recruiting Committee of London, in 1915, which was produced by E V Kealey with the slogan "Women of Britain say Go!" **(Fig. 01)** depicts women of Britain, as defenseless victims, who are in need of protection, but at the same time adding pressure on their husbands, sons and fathers who are eligible, to enlist to the army.

The recruiting poster titled the "The glory of Ireland"(Lithography, H. L. (n.d.). for the Glory of Ireland".2017) **(Fig. 02)** published in 1915 in Dublin, depicts a woman holding a rifle, showing the distant flames of the burning Belgium, to a man with a walking stick. The caption reads" will you go or must I?" This poster can be taken as an example to show, how women were used to apply moral and sexual pressure on men humiliating men as cowards, who were hesitant to enlist to army forces. The white feather campaign, which was founded by Admiral Fitzgerald on August 30th in 1914, by giving out white feathers to thirty women with the instructions to present them to men, who were cowardly not enlisting to the army ,was a major propaganda campaign in Britain, encouraged by women, which was later depicted in the posters published by the British Army. A sketch by Arnold Benett collier's weekly 1914 ("The 'White Feather Girls': women's militarism in the UK".2017) **(Fig. 03)** portrays three women producing a large white feather to a man, which she jabs in to his waistcoat and scornfully humiliates him saying *You coward! Why don't you enlist?"*

Another food - rationing poster published by the Ministry of food in London in 1917 portrays a woman cutting a slice of bread, and her daughter sits and eats at the table, with the background of a seascape, depicting the confrontation of a British ship and a German U-boat amidst stormy waves. The caption reads *"don't waste bread! Save two thick slices every day and defeat the U- Boat!"* **(Fig. 04)** *(" Don't Waste Bread!".2017)* While some posters used women in food rationing posters focused on food conservation (corn, barley, meat), some posters used women to encourage to grow the needed food, as in the country side many men and farm horses were sent off to war. The women's land army (WLA)[3] published a poster in 1917, with a girl wearing a uniform and a hat, guiding a horse drawn plough with the slogan "national service women's land army- God speed the plough and the woman who drives it" Britain was the leading country during 1917 to 1919 in using women in their propaganda campaign, with the establishment of Britain's war propaganda House to be known as Wellington house which contributed to mass production of circulation of various publications using women as key figures.

Victims of violence

Young women and children tended to be victims of sexual assault, or being murdered by enemy forces, could be seen among the posters of all nations, portraying the soldiers of the opposition armies as monsters. These posters were mostly followed by eyewitness testimonies for a widespread publicity, to make the civilians feel the importance, for an urgent mobilization of soldiers, to save the women and children facing injustices.

A propaganda poster published by the U.S army in 1917, which was created by Harry R. Hopps **(Fig. 05)** portrays a gorilla, carrying a half-naked woman in his right hand, and a wooden stick in left hand. The gorilla is wearing a helmet which is worn by the soldiers of the German troops. The caption on the top reads "Destroy this mad brute" ("World War I propaganda posters".2017) and the caption underneath reads enlist to the U.S. army. The fearsome, aggressive and inhuman nature of the enemy is portrayed by the appearance of the Gorilla, and the caption underneath "enlist to the U.S. army gives the viewer the message, that it is urgent to mobilize to the U.S army in order to destroy this Gorilla with primitive instincts, to save the defenseless women. Another propaganda poster published by the U.S army which was created by Young, Ellsworth, in 1918, **(Fig. 06)** was a poster published to encourage the civilians to buy liberty bonds, shows a German soldier wearing a pointed helmet leading a girl by hand. In the background it is shown a burning city where the soldier is dragging the girl by force through the burning flames. The caption of the poster at the top reads "Remember Belgium" ("World War 1 Propaganda Posters".2017) and the captions below reads "buy bonds- fourth liberty loan"

A similar poster published by the U.S army to make the civilians aware of the urgent necessity to buy liberty bonds, with the captions" must children die and mothers plead in vain" ("World War I propaganda posters.2017) shows a mother clutching her child with her arm outstretched, searching for help. This poster was very persuasive and inspiring, as the viewer feels the sufferings of the women and children, and how insecure and helpless they are, and also how important it is to buy liberty bonds to financially support the U.S army, to

stop these injustices faced by women and children, and also to save the future generation from being tortured by an enemy force.

National allegory

During the First World War propaganda campaign, every country involved in war, used an allegorical figure to personify their nation. These national personifications played in the propaganda campaign a significant role, where they were portrayed as women serving as the embodiment of a nation. The female national allegories, used by countries are Germania (The national allegory of Germany), Marianne (The national allegory of France), Mother Russia (The allegory of Russia), Liberty (The allegory of U.S.A) and Britannia (The national allegory of Britain). These female figures, appearing to be both demure and combative represented the moral rectitude, virtues and innocence of its nation, while portraying the determination to overcome its enemies in the face of injustices. The portrayal of Germania as the national allegory of Germany can be considered as an occasion where old myths of the Germanic tribes are used in the propaganda campaign. The allegorical figure Germania is a formation of the host of mythical female warriors (Valkyrie), which comes in the Norse mythology, who are serving to God Odin[4] by bringing the souls of the fallen warriors at the battle field, to the eternal kingdom of Valhalla[5]

The same ideology of Valkyrie is represented by the allegory Germania, in the propaganda campaign of Germany, serving as a female goddess of war, honoring the dying soldiers at the battle field. In many of the post cards and posters published by the German military it is to be found, the

national allegory of Germany visiting the fallen soldiers at the battle field, honoring them by presenting a wreath. The caption of these posters read" Deutschland's Dank" which says "the Gratitude of Germany".

The posters with national allegories were published with the expectation of establishing the required patriotism among civilians. But the target audience of these posters were mostly soldiers, as these posters delivered a powerful message for the soldiers, justifying their duty as soldiers serving their nation, and make them feel that it is an honor to sacrifice their lives for their motherland and they will be remembered and rewarded as heroes after their death.

Sexually attractive women as rewards for soldiers.

Sexually attracted women in war propaganda posters, were also commonly used as a reward for men, at the war front, for their contribution to the country. A postcard published by the U.S army in 1918 with the captions "every nice girl loves a sailor" ("S. (2012, September 01). Sailorgil".2017) portrays a beautiful woman, holding hands with a U.S navy soldier. Similarly another recruiting poster created by Howard Chandler Christy in 1917 for the U.S navy, has used a woman dressed in U.S navy uniform with the captions "I want you for the U.S navy". Using an alluring female figures to encourage and to seductively persuade young men, to enlist to the army and also young girls and women experiencing a wave of patriotism at the presence of military man, can be regarded as another example for how world war one military propaganda used women as a hidden weapon for their propaganda campaign.

Conclusion

"The role of the women in the conflict", from a propaganda standpoint, was very vital to the success of the First World War. Women were seen as a powerful and reliable medium in presenting military propaganda,a to appall to the conscience of the civilians. How the women should be portrayed in the propaganda campaigns, was based on the target group of the each propaganda poster. Ex. Women were portrayed as defenseless victims in posters, which were used to sell victory bonds. Similarly, sexually attracted seductive portrayal of women could be identified in recruiting posters. The Propaganda bureaus were aware of the fact, that it is possible to conjure up the feelings of required patriotism by using women as key figures in propaganda posters. Because all the weapons used to produce millions of causalities would be useless, if the governments would not be able to maintain the required patriotism among civilians.

[1]included hair turning green or falling out altogether, chest pain, breast deformation, weakening of the immune system, vomiting, anemia, migraines and fertility problems

[2]*(the chemical compound trinitrotoluene that is used as an explosive agent in munitions)*

[3]a British civilian organization created during the First and Second World Wars so women could work in agriculture, replacing men called up to the military.

[4]In Norse mythology, Odin was the king of the Æsir. He is a god of war and death, as well as a sky god and the god of wisdom and poetry

[6]"The hall of the fallen": is the hall where the god Odin houses the dead whom he deems worthy of dwelling with him.

References

Atwood, K. J. (2014). Women heroes of World War I: 16 remarkable resisters, soldiers, spies, and medics. Chicago, IL: Chicago Review Press, Incorporated.

Chambers, R. 1983. “Art and Propaganda in an Age of War: The Role of Posters.” Scientia Militaria, South African Journal of Military Studies, 13(4): 54-59.

Chandler, M. (2001). Modern world history for Edexcel Specification A. Oxford: Heinemann Educational.

Dumenil, L. 2002. “Women and the Great War.” OAH Magazine of History, 17(1): 35-39.

Gordon, M. 1999.‘Onward Kitchen Soldiers: Mobilizing the Domestic during WWI,’ Canadian Review of American Studies, 29: 61–87.

Grayzel, S. R. (2002). Women and the First World War. London: Longman/Pearson Education.

Joan Ellen Trey, ‘Women in the War Economy World War II Review of Radical Political Economics, 4 (1972), 42

K. A. (2013). Fighting on the Home Front: The Legacy of Women in World War One (Paperback ed.). Edinburgh, UK: Hewer Text.

Karen Anderson, Wartime Women: sex roles, family relations, and the status of women during World War II (Westport, CT: Greenwood Press, 1981), 5.

Kingsbury, C. M. (2010). For home and country: World War I propaganda on the home front. Lincoln: University of Nebraska Press.

Richard Cardinali and Zandralyn Gordon, 'Woman Power: the fuel that propels the equal opportunities engine: examining the war years, 1941–1945', Equal Opportunities International, 21(3) (2002), 23 –24; William Chafe, The American Women: her changing social, economic, and political roles, 1920 – 1970 (New York: Oxford University Press, 1972).

Ruth Milkman, 'Women's Work and Economic Crisis: some lessons of the Great Depression

', Review of Radical Political Economics, 8(1) (1976), 87.

Tunc, T.E. 2012. "Less Sugar, More Warships: Food as American Propaganda in the First World War," War in History, 19(2) 193 –216.

Watson, A. (2014). Ring of steel: Germany and Austria-Hungary in World War I. New York: Basic Books.

Zeinert, K. (2001). Those extraordinary women of World War I. Brookfield, CT: Millbrook Press

Web Links

Female Munitions Workers in WW1. (n.d.). Retrieved January 24, 2017, from http://www.mylearning.org/female-munitions-workers-in-ww1/p-4685/

Celebrate Life! (n.d.). Retrieved January 24, 2017, from http://imcelebratinglife.com/knitting-for-soldiers-during-wwi-wwi

Women of Britain Say 'Go!' (n.d.). Retrieved January 24, 2017, from http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/14592

Lithography, H. L. (n.d.). For the Glory of Ireland. Retrieved January 24, 2017, from https://www.wdl.org/en/item/4580/

The 'White Feather Girls': women's militarism in the UK. (n.d.). Retrieved January 24, 2017, from https://www.opendemocracy.net/5050/nicoletta-f-gullace/white-feather-girls-womens-militarism-in-uk

Don't Waste Bread! (n.d.). Retrieved January 24, 2017, from http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/31468

World War I propaganda posters. (n.d.). Retrieved January 24, 2017, from http://www.learnnc.org/lp/editions/ww1posters/4964

World War 1 Propaganda Posters. (n.d.). Retrieved January 24, 2017, from http://www.ww1propaganda.com/ww1-poster/remember-belgium-buy-bonds-fourth-liberty-loan

World War I propaganda posters. (n.d.). Retrieved January 24, 2017, from http://www.learnnc.org/lp/editions/ww1posters/497

S. (2012, September 01). Sailorgil. Retrieved January 24, 2017, from http://sailorgil.tumblr.com/post/30681380289/every-nice-girl-loves-a-sailor-vintage

Tag Archives: WW1. (n.d.). Retrieved January 24, 2017, from https://pasttopresentgenealogy.wordpress.com/tag/ww1/

Illustrations

Figure 01: Women of Britain Say 'Go!" by E V Kealey

Figure 02: The glory of Ireland publishedin 1915 in Dublin

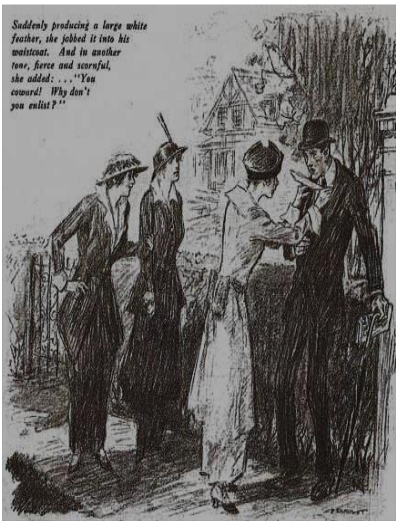


Figure 03. The 'White Feather Girls': women's militarism

Figure 04. Don't Waste Bread in the UK by Arnold Benett

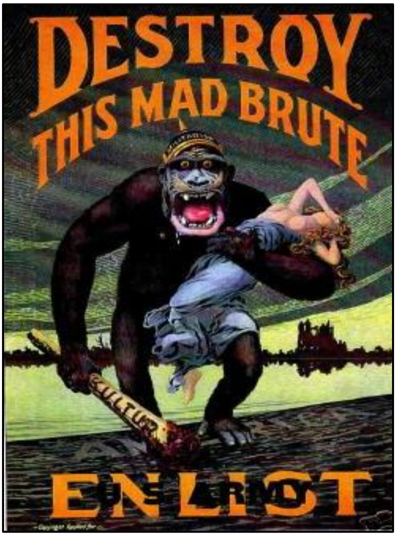


Figure 05.: Destroy this mad brute by Harry R. Hopps

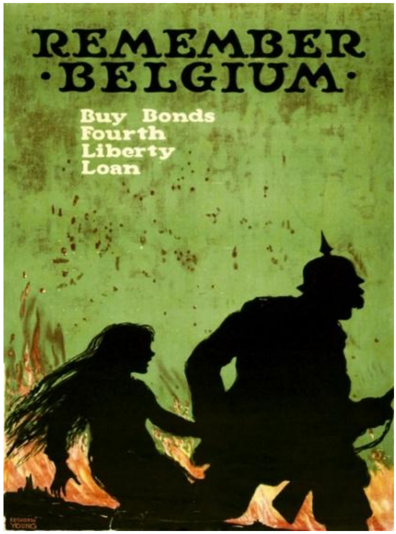


Figure 05.: Remember Belgium by Young, Ellsworth