# මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

## 26 කලාපය

# DHĪ

# මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

## 26 කලාපය


කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

2016/2017

ධී - මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

26 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

## 26 කලාපය

## 2016/2017


මහාචාර්ය පැට්රික් රත්නායක

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය වි. මු. විජේරත්න

විශ්‍රාමික 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. XXVI 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. XXVI**
**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 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.*

2. ***ආචාර්ය උදිත ගයාෂාන් ගුණසේකර***
*බීඑස්සී, එම්ෆිල්, පීඑච්ඩී (කැලණිය)*
*ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය,*
*ලලිත කලා අධ්‍යයන අංශය,*
*කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.*

3. ***ආචාර්ය කමනී ජයසේකර***
*බීඒ, එම්ෆිල් පීඑච්ඩී (කැලණිය)*
*ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය,*
*බටහිර සම්භාව්‍ය හා ක්‍රිස්තියානි සංස්කෘතික අධ්‍යයනාංශය,*
*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. ***ආචාර්ය අනුරින් ඉන්දිකා***
*බීඒ එම්ෆිල් (කැලණිය), පීඑච්ඩී (කොළඹ.)*
*මහාචාර්ය,*
*සිංහල අධ්‍යයන අංශය,*
*කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.*

7. ***නොයෙල් විජේරත්න***
*බීඒ එම්එස්සී (කැලණිය)*
*ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය,*
*ලලිත කලා අධ්‍යයන අංශය,*
*කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.*

8. ***ආචාර්ය ප්‍රේමරත්න දිසානායක***
*බීඒ (කැලණිය), එම්ඒ, පීඑච්ඩී හිතොත්සුබෂි (තෝකියෝ, ජපානය)*
*ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය,*
*වාග්විද්‍යා අධ්‍යයන අංශය,*
*කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය*

# CONTRIBUTORS

1. **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.

2. **Dr. Uditha Gayashan Gunasekara**
BSC, MPhil, PhD (Kelaniya)
Senior Lecturer, Department of Fine Arts, University of Kelaniya.

3. **Dr. Kamani Jayasekara**
BA, MPhil, PhD (Kelaniya)
Senior Professor
Department of Western Classical Culture & Christian Culture
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. **Dr. Anrin Indika**
BA, MPhil (Kelaniya), PhD (Colombo)
Professor
Department of Sinhala, University of Kelaniya.

7. **Noyel Wijerathna**
BA, MSC (Kelaniya)
Senior Lecturer, Department of Fine Arts, University of Kelaniya.

8. **Dr. Premarathna Disanayaka**
BA (Kelaniya), MA, PhD (Hitostubashi, Tokyo, Japan)
Senior Lecturer,
Department of Linguistics, University of Kelaniya.

# විමර්ශකයෝ

**විනේත්‍ර ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය පූජ්‍ය ඔක්කම්පිටියේ පඤ්ඤාසාර හිමි**
*බීඒ, එම්ඒ (කැලණිය), එම්ඒ (බෞ. හා පාලි වි. වි.), පීඑච්ඩී (පූනේ, ඉන්දියා)*
*සිංහල අධ්‍යයන අංශය,*
*කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය*

**ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය උපුල් රන්ජිත් හේවාවිතානගමගේ**
*බීඒ කැලණිය, එම්ෆිල් (කැලණිය), පීජී.ඩි (ශ්‍රී ජ'පුර), වාද්‍ය විශාරද (ලක්නව්),*
*පීඑච්ඩී (ජේ.එන්.යූ, නවදිල්ලි)*
*හින්දී අංශය,*
*කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය*

**ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ආරියරත්න ඇතුගල**
*බීඒ, එම්ඒ, පීඑච්ඩී (කැලණිය)*
*ජනසන්නිවේදන අධ්‍යයන අංශය,*
*කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.*

**මහාචාර්ය ගාමිණී හපුආරච්චි**
*බීඒ, එම්ඒ (කැලණිය), එම් අයිපීසී*
*දර්ශන අංශය,*
*කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය*

**ආචාර්ය හිනිඳුම සුනිල් සෙනවි**
*බීඒ (ශ්‍රී ජ'පුර), එම්ෆිල් (කැලණිය), පීඑච්ඩී (පේරාදෙණිය),*
භාෂා අධ්‍යයන අංශය,
*ශ්‍රී ලංකා සබරගමුව විශ්වවිද්‍යාලය.*

**ආචාර්ය චන්‍ද්‍රසිරි බෝගමුව**
*බීඒ, එම්ෆිල්, පීජීඩි (ජා.අ.ආ.මහරගම) පීඑච්ඩී (කැලණිය)*
*ලලිත කලා අධ්‍යයනාංශය,*
*කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.*

**ආචාර්ය ප්‍රභා මනුරුත්න**
*බීඒ,) (කැලණිය), එම්ඒ (කැන්සාස්), පීඑච්ඩී (බෆලෝ)*
*ඉංග්‍රීසි අධ්‍යයනාංශය,*
*කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය*

# Reviewers

**Chair & Senior Professor Rev. Okkampitiye Pagngnasara Thero**
*BA, MA (Kelaniya), MA (Budhist and Pali Uni), PhD Pune (India)*
*Dipartment of Sinhala*
*University of Kelaniya*

**Senior Professor Upul Ranjith Hevavithanagamage**
*BA(Kelaniya) , MPhil Kelaniya), Vadya visharad (Laknow), PhD (JNU India)*
*Department of Hindi*
*University of Kelaniya*

**Senior Professor Ariyaratne Ethugala**
*BA, MA, PhD (Kelaniya)*
*Department of Mass Communication*
*University of Kelaniya*

**Professor Gamini Hapuarachchi**
*BA, MA (Kelaniya), MIPC*
*Department of Philosophy,*
*University of Kelaniya.*

**Dr. Hiniduma Sinil Senevi**
*BA(J'Pura) , MPhil (Kelaniya), PhD (Peradeniya)*
*Department of Languages,*
*Sabaragamuwa University of Sri Lanka.*

**Dr Chandrasiri Bogamuwa**
BA, MA, PhD (Kelaniya)
Department of fine Arts,
University of Kelaniya.

**Dr. Prabha Manurathne**
BA (Kelaniya), MA (Kansas), PhD (Buffalo)
Department of English,
University of Kelaniya.

# පටුන


1. පේමතෝ ජායතී සෝකෝ නාට්‍යයෙහි
ප්‍රකරණ වක්‍රතාව පිළිබඳ විමර්ශනයක් 01-17
ආචාර්ය බිහේෂ් ඉන්දික සම්පත්

2. ලාංකික ඡායාරූප කලාවේ ආරම්භය සහ
වර්ධනය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක් 18-36
ආචාර්ය උදිත ගයාෂාන් ගුණසේකර

3. **Same sex relationships in Theory and
Practice in the Ancient West
(Interpretations based on two selected works of
Plato and Juvenal)** 37-61
ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය කමනී ජයසේකර

4. මස් ලේ නැති ඇට කෘතිය කෙරෙහි වේස්ට් ලෑන්ඩ්
**(The Waste Land)** කාව්‍යයේ බලපෑම 62-82
චින්තා පවිත්‍රානි

5. **Radical Feminism in Kamleshwar's Hindi Novel
*ka:li: ã:d*$^h$*i:* (Dark Strom)** 83-102
සශිනි චන්ද්‍රසේකර

6. සිදත්සඟරාව පාදක කරගත් ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථවල
සන්ධි රීතිය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක් 103-123
ආචාර්ය අනුරින් ඉන්දිකා

7. බෙංගාලි සිනමාව තුළ සත්‍යජිත් රායිගේ සිනමාවට
පසුබිම් වූ සමාජ, සංස්කෘතික, ආර්ථික හා
දේශපාලන සාධක 124-159
නොයෙල් විජයරත්න

8. භාෂා සැලසුම්කරණය සහ භාෂා ද්විරූපතාව
**(Language Planning and Diglossia)** 160-169
ආචාර්ය ප්‍රේමරත්න දිසානායක

# පේමතෝ ජායතී සෝකෝ නාට්‍යයෙහි ප්‍රකරණ වක්‍රතාව පිළිබඳ විමර්ශනයක්

ආචාර්ය බිහේෂ් ඉන්දික සම්පත්

**Abstract**

This article is a study of Prakarana Wakrata in 'Pematho Jayathi Soko', the Sinhala opera written by Ediriweera Sarachchandra. According to 'Wackrikthi Jeewitha' written by Rajanaka Kunthaka, Prakarana Wackratha is the reconstruction of the plot. The plot of the 'Prematho Jayathi Soko' is the 'Swarnathilaka Wasthu' of Saddharmalankaraya, written by II Dharmakeerthi Thero at Gampola era. However, Sarachchandra reconstructs that plot in his drama. This is a comparative study about Prematho jayathi soko and Swarnathilaka wasthuwa. This study based on primary and secondary data. The conclusion of this study is that the prakarana wackratha facts of 'Pematho Jayathi Soko' helps to increase the meaning and flavor of that.

**සාරාංශය**

එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර විසින් නිර්මාණය කරන ලද සාර්ථක නාට්‍යයන් අතර පේමතෝ ජායතී සෝකෝ අග්‍රස්ථානයක් නියෝජනය කරන්නකි. එය ගීත නාටක

---

© 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, 26 කලාපය, 2016/2017**

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

ශෛලියට අනුව නිෂ්පාදිත ය. මෙහි දී ප්‍රධාන අවධානය යොමු වන්නේ සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය සම්බන්ධයෙන් නාට්‍යකරුවා සිදු කළ වෙනස්කම් සහ එම වෙනස්කම් නාට්‍යයෙහි සාර්ථකත්වයට ඉවහල් ව ඇති ආකාරය පිළිබඳ ව යි. යම් මූලාශ්‍රයයක් මත පදනම් ව නිර්මාණ කාර්යයක් සිදු කිරීමේ දී එය විවිධ වෙනස්කම්වලට ලක් කිරීම සංස්කෘත විචාරකයන් විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද ප්‍රකරණ වක්‍රතාවට හේතු වේ. එය සාධනීය අයුරින් අනුගමනය කිරීම නිර්මාණයක සාර්ථකත්වයට ඉවහල් වන්නකි. ප්‍රාථමික හා ද්විතීයික මූලාශ්‍රය ඔස්සේ සිදු කර ඇති මෙම අධ්‍යයනය ප්‍රවේශය, ස්වර්ණතිලකා වස්තුවෙහි අන්තර්ගතය, පේමතෝ ජායතී සෝකෝ නාට්‍යයෙහි අන්තර්ගතය, තුලනාත්මක අධ්‍යයනය, ප්‍රකරණ වක්‍රතාව හේතුවෙන් ඇතිවූ සාර්ථකතා යන අනුමාතෘකා ඔස්සේ ඉදිරිපත් කෙරේ.

## ප්‍රවේශය

සරච්චන්ද්‍ර බිහි කළ නාට්‍ය සියල්ලක් ම තාත්වික නාට්‍ය, ගීත නාට්‍ය හා ගීතාංග නාට්‍ය යන වර්ගත්‍රය ඔස්සේ විග්‍රහ කළ හැකි ය. මේ අතුරින් වඩාත් ජනප්‍රියත්වයට පත් වූයේ ගීත නාටක හා ගීතාංග නාටක යි. පබාවතී(1952), රත්තරන්(1954), කදාවළලු(1959), හස්තිකාන්ත මන්තරේ (1959), වෙල්ල වැහුම්(1960), ඒකට මට හිනා හිනා(1961), මහාසාර(1968), වෙස්සන්තර(1980), භවකඩතුරාව(1989) යන නාටක ගීතාංග නාට්‍ය වශයෙනුදු, මනමේ(1956), පේමතෝ ජායතී සෝකෝ(1957), එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා(1959), සිංහබාහු(1961), ගොම්මන් කෙකිණිය, ඇ නුවන් ලැබුවා, ලෝමහංස(1985) ගීත නාටක වශයෙනුදු හැඳින්විය හැකි ය. ප්‍රේමතෝ ජායතී සොකෝ සරච්චන්ද්‍ර නාට්‍යකරුවකු වශයෙන් පරිපාකත්වයට පත් වීමෙන් ඉක්බිති ව බිහි කළ නිර්මාණයකි. සරච්චන්ද්‍ර ගේ නාට්‍ය ජීවිතයෙහි අවධි කිහිපයක් දක ගත හැකි ය. විදේශ නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරුන් යටතේ විදේශ නාට්‍යවල ඉංග්‍රීසි නිෂ්පාදන හා ඒවායේ සිංහල පරිවර්තන බිහි කළ අවධිය, සිංහල ගැමි නාට්‍ය පිළිබඳ පර්යේෂණ පැවැත්වූ අවධිය, පර්යේෂණාත්මක නාට්‍ය බිහි කළ

අවධිය, මනමෙ, සිංහබාහු වැනි උත්කෘෂ්ට නිර්මාණ බිහි කළ අවධිය, අවගමන අවධිය ආදි වශයෙනි. මනමෙ, සිංහබාහුවලින් ඉක්බිති ව බිහි කළ ඇතැම් නාට්‍යවලින් යම් අවගමනයක් ද දක්නට ලැබෙන නමුදු ප්‍රේමතෝ ජායතී සොකෝ නාට්‍යකරුවාගේ අරමුණ සඵල කරවූ නිර්මාණයක් වශයෙන් හැඳින්විය හැකි ය. විචාරකයන් එය හඳුන්වා ඇත්තේ සරච්චන්ද්‍රගේ නාට්‍ය ජීවිතයෙහි අභිවර්ධනීය අදියරෙහි නිර්මිත නාට්‍යයක් වශයෙනි.[1] සරච්චන්ද්‍ර පේරාදෙණියේ දී සිදු කළ අවසන් නාට්‍ය නිෂ්පාදනය වූයේ ද පේමතෝ ජායතී සෝකෝ ය. එය 1957 අප්‍රේල් මස 11 වන දා ගුවන්විදුලි නාට්‍යයක් වශයෙන් නිෂ්පාදනය කෙරුණු අතර[2] වේදිකා නාට්‍යයක් වශයෙන් සකස් කොට රඟදැක්වෙන්නේ 1969 මැයි මස 23 වන දින ය[3]. සිංහබාහු නාට්‍යයට සරච්චන්ද්‍රගේ පළමු විවාහය සම්බන්ධ අත්දැකීම් ඉවහල් ව ඇති සේ ම පේමතෝ ජායතී සොකෝ වැනි නාට්‍යයක් නිර්මාණය කිරීම සඳහා ද ඔහුගේ විවාහ ජීවිතයන්හි ඇතිවූ හැලහැප්පීම් බලපා ඇති බව පෙනේ.[4] සරච්චන්ද්‍ර මෙම නාට්‍යය සඳහා මූලාශ්‍රය කොට ගෙන ඇත්තේ සද්ධර්මාලංකාරයෙහි එන ස්වර්ණතිලකා වස්තුව යි.

## ස්වර්ණතිලකා වස්තුව

ස්වර්ණතිලකා වස්තුව අන්තර්ගත වනුයේ ගම්පොළ යුගයේ වැඩ විසූ දේවරක්ඛිත ජයබාහු ධර්මකීර්ති හිමියන් විසින් රචනා කරන ලද සද්ධර්මාලංකාරයෙහි ය.[5] රසවාහිනී නම් පාලි ග්‍රන්ථයේ අනුවාදයක් වශයෙන් සද්ධර්මාලංකාරය රචනා වී ඇත. රසවාහිනිය ලියැවී ඇත්තේ සහස්ස වත්ථු, සීහළ වත්ථු යන ඉපැරණි සිංහල බණ කථා ග්‍රන්ථ ආශ්‍රය කොට ගනිමිනි. මෙම ග්‍රන්ථයන්හි ලංකාද්වීපයට සම්බන්ධ කථා ප්‍රවෘත්ති මෙන් ම භාරතීය කථා ද ඇතුළත් විය. ස්වර්ණතිලකා වස්තුව ආරම්භ වනුයේ ලංකාද්වීපයට සම්බන්ධ සිදුවීමකිනි. එහෙත් එහි ප්‍රධාන කථාව ගලා ගනුයේ භාරතීය සමාජය පසුබිම් කොට ගනිමිනි. තත් කථාවේ සාරාංශය පහත පරිදි වේ.

ස්වර්ණතිලකා පෙර භවයේ උපත ලබා සිටියේ ලංකාද්වීපයේ ය. ඇය බාල වියේ සිටිය දී මව සමඟ අභයගිරි දාගැබ පිදීමට යයි.

මව මල්පැස දුව අතට දී පැන් ගෙන ඒමට පොකුණට යයි. දුවණියෝ අත නොසෝදා මලසුන පිරිසිඳු නොකොට මල් මිටක් පුදා මතු භවයේ රූපවත් ව උපදින ලෙසට ප්‍රාර්ථනයක් කරති. ඇය වෙත පැමිණෙන මව අපිරිසිඳු අයුරින් මල් පිදීම පිළිබඳ ව දොස් නගන්නේ 'රොඩී කෙල්ල' යනුවෙන් බැණ වදිමිනි. ඇය 'රොඩී කෙල්ල නම් තෙපි ම යැ'යි පෙරළා මවට බැණ වදියි.

ඇය ඊළඟ භවයේ දඹදිව උත්තර මධුරා නුවර වීණා ගායනා කරන සැඩොල් බමුණෙකුගේ දුවණිය වී උපත ලබයි, විශිෂ්ට රූපයකින් ද යුක්ත වෙයි. සැඩොල් කුලයේ උපත ලබන්නේ මවට සැඩොලී යැ'යි ඇමතීමේ පාපය හේතුවෙනි, රූප සම්පත් ලබන්නේ මල් පිදීමෙන් අත් කර ගත් පුණ්‍ය මහිමය හේතුවෙනි.

ස්වර්ණතිලකා යැ'යි දෙමව්පියෝ ඇයට නම් තබති. උත්තර මධුරා පුරයේ බොහෝ තරුණයන් ඇගේ රූපය දැක ඇල්මක් ඇති කර ගත්තත් සැඩොල් තරුණියක වන නිසා අනුන්ගේ නින්දා බස් ඇසීමට අකමැති ව ආවාහ කොට නොගත්හ.

උත්තර මධුරා පුරයේ නායක සැඩොල් බමුණකු ගේ පුතකු ස්වර්ණතිලකා පාවා ගැනීමට ඉදිරිපත් වුව ද ඇය ඔහුට පරිභව කරයි. ලැජ්ජාවට පත් වන ඔහු රජතුමන් වෙත පැමිණ වීණාව වයමින් ස්වර්ණතිලකා ගේ රූපශ්‍රීය වර්ණනා කරමින් ගී ගයයි, ඇය හීන කුලයේ වුවත් කුලවතුන් මිස සමාන ජාති ඇති අය හා විවාහ වීම ප්‍රතික්ෂේප කරන බව පවසයි.

රජතුමා ස්වර්ණතිලකා ගේ පියා වන චණ්ඩාල බ්‍රාහ්මණයා කැඳවා ඒ පිළිබඳ විමසයි. තම දුව ජාති සම්පන්න කුල පුත්‍රයන් මිස අන් අය හා විවාහ වීමට කැමැති නො වන බව බමුණා පවසයි. එසේ වන්නේ නම් පඤ්ච මධුරා පුරයේ සිටින උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා හා එක් වීමට පවසන්නැයි රජතුමා අභියෝගාත්මක ලෙස දැනුම් දෙයි. එම බමුණා මව්-පිය දෙපසින් ම ජාති සම්පන්න වූවෙකි. එහෙත් ස්ත්‍රීන් ප්‍රතික්ෂේප කරන්නෙකි. නිවසේ සිට රාජ්‍ය සේවයට යන විට දී මඟ

දිගට කිරි කළ දහසයක් ඉස්වයි. ගැහැනුන් දුටු කල කිරි දියෙන් මුහුණ පිරිසිඳු කරයි.

චණ්ඩාල බ්‍රාහ්මණයා රජු කී පරිදි උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ගේ ස්වරූපය ස්වර්ණතිලකාට පවසයි. ඇය කියා සිටින්නී තමා නියත වශයෙන් ම එම බමුණා ගේ භාර්යාව වන බවයි. එළැඹෙන දිනයේ ම ඇය ඒ වෙනුවෙන් පිටත් ව යයි. පිය බමුණා ද තූර්ය භාණ්ඩ රැගෙන ඇය කැටුව ගමන් කරයි. ඔවුන් ගමන් කරමින් සිටින අතරතුර රාජධානි පහක රජ දරුවෝ පස් දෙනෙක් ස්වර්ණතිලකා දැක දැඩි ආලයක් ඇති කර ගනිති. එහෙත් ඇය සැඩොල් කුලයේ බව දැන ගන්නා ඔවුහු ඇය හා එක්වීමෙන් නින්දා විඳීමට අකමැති වෙති. එහෙත් ඇගේ විරහව ද දරා ගනු නොහැකි ව අවසානයේ තම හිස් තම කඩුවලින් ම සිඳ ගෙන මිය යති.

චණ්ඩාල බ්‍රාහ්මණයා හා ස්වර්ණතිලකා පඤ්ච මධුරා නුවරට ගොස් එරටේ රජු මුණ ගැසෙති. රජු අසල ම උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ද සිටී. බ්‍රාහ්මණයා වීණා ගායනා කරන අතරතුර ස්වර්ණතිලකා ගේ ශරීර සුන්දරත්වය දැක වශීකෘත වන උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා කාමයෙන් උමතු වෙයි, සිරුර ශෝකයෙන් දැවෙයි, උණුසුම් සුසුම්ලයි, දෙනෙත් කඳුලින් පිරෙයි, සිහිසුන් වෙයි.

නැවත සිහි ලබන උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා රජගෙන් පිට ව තම මිතුරන් හමු වී ස්වර්ණතිලකා නිසා තමාට ඇති වී තිබෙන දුක් වේදනාව පිළිබඳ ව පවසයි. ඇය හීන කුලයේ නිසා ඔහු ගේ අදහස නින්දාවට කරුණු යෙදෙන්නක් බව මිතුරෝ පවසති. එහෙත් අවසානයේ ඔවුහු උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ගේ දැනුම් දීම පරිදි ඇය ව කැඳවා ගෙන අවුත් ඔහුට පාවා දීමට කටයුතු කරති.

උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ළඟ ශිල්ප ශාස්ත්‍ර හදාරන කුමාරවරු පන්සියයක් සිටිති. එහෙත් විවාහයෙන් පසු බමුණා ඔවුන්ට උගැන්වීමේ කටයුතු සිදු නොකොට නිවෙසට ම වී ස්වර්ණතිලකා හා

කාලය ගත කරයි. අවසානයේ කුමාරවරු ඇය ව මැරවීමට උපාය යොදති.

චණ්ඩ වූ ඇතෙකු රා පොවා මත් කරවා සූදානම් කොට තබ්බවන ඔවුහු උද්දාල බමුණා ගේ බිරිඳ වන ස්වර්ණතිලකාව දැකීමේ අදහසින් පැමිණි බව බමුණාට පවසති. එලෙස ඇය පාරට පැමිණි පසු ඇතා කුලප්පු කරවා ඉදිරියට එවීමට කටයුතු කරති. එහෙත් ඇතා ඇයට හානියක් නොකරයි. ඇගේ රුවින් වශී වන ඌ ඇය ව මහත් සෙනෙහසින් හොඬයෙන් ඔසවා ගෙන තම හිස මත තබා ගනී.

කුමාරවරු ඊළඟ දිනයේ රාත්‍රි කාලයේ මිනිසුන් යවා ස්වර්ණතිලකා මරා දමති. ශෝකයට පත් ව හඬා වැලපෙන උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ද දර සෑයක් තනවා ගින්නට වැද මිය යයි.

කථාව අවසානයේ දී ස්ත්‍රීන් ගේ නුගුණත් ඔවුන් නිසා පුරුෂයන් විනාශයට පත් වන බවත් පවසයි. තවද ස්වර්ණතිලකා එවැනි ඉරණමකට පත් වූයේ (එනම් රූප සම්පත්තිය ඇති ව ඉපදුණත් අකාලයේ මිය ගියේ) මලසුන පිරිසිඳු නොකොට අත් නොසෝදා මල් පිදීම හේතුවෙන් බව ද පවසයි.

**ප්‍රේමතෝ ජායතී සෝකෝ නාට්‍යයේ අන්තර්ගතය**

පේමතෝ ජායතී සෝකෝ නාට්‍යය අංක තුනකින් යුතු වන ගීත නාට්‍යයකි[6]. එහි පළමු අංකය ඇරඹෙන්නේ ගායකයන්ගේ හා සූත්‍රධාර ගේ ගායනාවලින් ඉක්බිති ව උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා හා ඔහු ගේ ශිෂ්‍යයන් වන අග්නිදත්ත, දප්පුල හා පිංගල අතර සංවාදයකිනි. ඉන් පැවසෙන්නේ උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා 'කාලකණ්ණි ස්ත්‍රියක' දැකීමෙන් කැළඹීමට පත් ව ඇති ආකාරය යි. පෙර මෙන් කිරිපැනින් මුව දොවා එම කිලිටි සොදා හළ නොහැකි බව ද ඔහු පවසයි. සූත්‍රධාර ගේ හා ගායකයන් ගේ ගායනයන්ගෙන් එම ස්ත්‍රිය ස්වර්ණතිලකා නම් වන බව පැවසෙයි.

ස්වර්ණතිලකා හා චණ්ඩාල බ්‍රාහ්මණයා සිප්සලට පැමිණෙන විට ශිෂ්‍යයන් ඔවුන්ට බාධා කරන නමුත් උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ඔවුන් කැඳවා සත්කාර දක්වයි, තොරතුරු විමසයි. උත්තර මධුරා පුරයේ රජු ළඟ සේවය කළ තමා පඤ්ච මධුරා පුරයේ රජු ළඟ තනතුරක් පතා යන බව සැඩොල් බමුණා පවසයි. තමන් නිස්කාරණයේ රාජ උදහසට පත්වූයෙන් එසේ පැමිණීමට සිදු වූ බව ස්වර්ණතිලකා ද කියා සිටී.

දෙවන අංකය ආරම්භයේ දක්වෙන සූත්‍රධාර ගේ ගායනාවලින් පැවසෙන්නේ සැඩොල් බමුණාට පඤ්ච මධුරාවේ රජතුමා ළඟ සේවය කිරීමට අවස්ථාව හිමි වූ බව යි. එහෙත් උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ස්වර්ණතිලකා පිළිබඳ ආලයෙන් සංතාපයට පත් ව හිඳී. තමන් වැනි කුලයෙන් ද හීන, ළඳ බොළඳ කතක උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා වැන්නෙකුට නොගැළපෙන බව ස්වර්ණතිලකා දිගින් දිගට ම පවසා සිටී.

තමන් පඤ්ච මධුරා පුරයේ සිටිය දී එහි සැඩොල් නායක බමුණා ගේ වැඩිමහල් පුතු තමා පතා ආ නමුදු ඔහු පිළිබඳ ඇතිවූ පිළිකුළක් හේතුවෙන් එය ප්‍රතික්ෂේප කළ විට ඔහු රජු වෙත ගොස් තමන් වංශවතුන් පාවා ගන්නට පතන බවටත්, තම කුලයේ ම අයට අවමන් කරන බවටත් බොරු ගොතා රජුට පැවසීම නිසා උරණ වූ රජු තතු නොවිමසා ම තමා හා පියා නෙරපා හළ බව පවසන ස්වර්ණතිලකා අසරණ වූ තම පියාට උවටැන් කිරීමේ චේතනාව මිස ස්වාමියකු හා විවාහ වීමේ අපේක්ෂාවක් තමාට නැති බව ද කියයි.

තම ජීවිතයේ ඇති හුදෙකලා බව උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා පවසන කල්හි ස්වර්ණතිලකා ඔහු ගේ ශිෂ්‍ය මානවකයන් ඔහු ගැන සොයා බලා ස්නේහවන්ත ව කටයුතු කරනවා නොවේ ද'යි විමසයි. ශිෂ්‍යයන් තුළ තමන් හා තමන් උගන්වන ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ භක්ති ප්‍රේමයක් ඇතත් තමන් ස්වර්ණතිලකාගෙන් අපේක්ෂා කරන ප්‍රේමය එයින් වෙනස් වන්නක් බව උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා පවසයි.

ස්වර්ණතිලකා ලැබීමෙන් උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා සන්තුෂ්ටියට පත් වූ බව තෙවන අංකය ආරම්භයේ ඇති සූත්‍රධාර ගේ ගායනාවලින් පැවසේ. උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා වැනි ගුණවන්තයකු ගේ මෙහෙකාරිය වශයෙන් හෝ තමාට කටයුතු කිරීමට ලැබෙනවා නම් එය වාසනාවක් බවත්, එවැනි අවස්ථාවක් උදා වීම සිහිනයක් දකිමින් සිටිනු වැනි යැ'යි තමාට හැඟෙන බවත් ස්වර්ණතිලකා පවසයි. එහෙත් ගෘහවාසය අරඹා සාරමසක් පසු වන තුරුත් ශිෂ්‍ය මාණවකයන්ට ශිල්ප ලබා දීමට නොගොස් සිටීම නුසුදුසු බව ඇය කියා සිටී. ශිෂ්‍යයන් තමා දෙස කෝපයෙන් බලා යන බව ඇය පවසන කල්හි බමුණා කියනුයේ තම ඇදුරාණන්ට වාසනාව ගෙන දුන් ස්වර්ණතිලකා ගැන ඔවුන් ගේ සිත තුළ කෙළෙහි ගුණ පිරී පවතිනු ඇති බව යි.

අනතුරු ව දප්පුල, පිංගල හා අග්නිදත්ත යන ශිෂ්‍යයන් අතර සාකච්ඡාවකි. දප්පුල පවසනුයේ ගුරුතුමා ගේ නොපැමිණීමෙන් තමා අනාථ ව ඇති බව යි, හිරු උදා වන විට උගෙනීමේ ආශාවෙන් ඇදුරුතුමා බැහැ දැකීමට ගිය ද නැවත හිරු බැස යාමත් සමඟ අඳුරු පිරි හදවතින් හිස් අතින් ඒමට සිදු වන බව යි. ගුරුවරයා ගැන ඇති ආදරය හේතුවෙන් තව දුරටත් ඉවසිලිවන්ත ව කටයුතු කළ යුතු බවත්, ඔහු නැවත පැමිණෙන තුරු තමාට නියම කළ වේද පාඨ, සිලෝ ආදිය වනපොත් කළ යුතු බවත් අග්නිදත්ත පවසයි. තමන්ට නැවත සියරට බලා යාමට ද සිදු වනු ඇතැ'යි පවසන පිංගල, ඇදුරුතුමා ස්වර්ණතිලකාගෙන් ගලවා ගත හැකි මාර්ගය විමසා බලයි. ඇය ව පැහැර ගෙන ගොස් ඇගේ පියාට භාර කළ යුතු යැ'යි ඔහු පවසන අතර පඤ්ච මධුරා පුරයේ ඇය පැතූ සැඬොල් කුල දෙටුවාට ම ඇය ව භාර කළ යුතු බව දප්පුල කියා සිටී. පිංගල නැවතත් යෝජනා කරන්නේ පඤ්ච මධුරා රජුට ම නැවතත් ඇය භාර කළ හොත් තමන්ටත් ඇදුරුතුමන්ටත් කළ අයහපත වෙනුවෙන් ඇය ව මරණයට පත් කිරීම නියත බව යි.

ඉනික්බිති ව දැක්වෙන්නේ ස්වර්ණතිලකා හා උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා අතර සංවාදයකි. එහි දී ස්වර්ණතිලකා දිගින් දිගට ම

ඇවිටිලි කරනුයේ නොපමාව සේවයට යන ලෙසිනි. අවසානයේ දී උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ද එයට එකඟ වෙයි. තමන් ගේ සිසුන් තිදෙනෙකු අසල ම හිඳින බැවින් තමන් පෙරළා පැමිණෙන තුරු බිය පත් නොවී හිඳින ලෙස ද ඇය ව අස්වසයි.

බ්‍රාහ්මණයා නැති අතරේ සිසුන් තිදෙනා ස්වර්ණතිලකා වෙත පැමිණ ඇය ව නිවසින් බැහැරට කැඳවන්නේ අසල වීදියේ ඇති අරුමයක් පෙන්වීම සඳහා ය. එම අරුමය නම් වීදි දිගේ ඇතෙකු දිව යාම යි. පළමු ව එයට එකඟ නොවූවත් ශිෂ්‍යයන්ගේ ඇවිටිලි හේතුවෙන් බැහැරට පැමිණෙයි. මොළ ඇතෙකුට රා පොවා ස්වර්ණතිලකාව උඟ ලවා මැරවීම මේ අවස්ථාවෙහි ශිෂ්‍යයන් ගේ සැලසුම වී තිබෙන බව පැවසෙන්නේ සූත්‍රධාර ගේ හා ගායකයන් ගේ ගැයුම් මාර්ගයෙනි. ඇතා ස්වර්ණතිලකා මරා දමන ආකාරය රාජ සේවයට ගොස් පැමිණෙමින් සිටි උද්දාල බමුණා තම දෙනෙතින් ම දුටු බවත් ඔහු සිත් අදහා ගත නොහැකි ව එතැන ම සිහි මුළාව ඇද වැටුණු බවත් ශිෂ්‍යයන් ඔහු ව වත්තන් කරගෙන පැමිණෙන බවත් එම ගායනාවලින් තව දුරටත් පැවසේ.

අවසන් වශයෙන් දැක්වෙන්නේ උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා හා ශිෂ්‍යයන් අතර සංවාදයකි. තම ගුරුතුමා ව ඇයගෙන් මුදවා ගන්නා අදහසින් තමන් ස්වර්ණතිලකා මැරවූ බව ශිෂ්‍යයෝ පවසති. ඇය මැරුම් කැවේ තම පණ හා සමාන ශිෂ්‍යයන් අතින් නම් එය තමා අතින් ම සිදු වූ දෙයක් හා සමාන බව පවසන උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා තමා ඔවුන්ට සමාව දෙන නමුදු තමා අතින් වූ වරද කෙසේ සමා කර ගන්නට දැයි පසුතැවිලි වෙයි.

නාට්‍යය අවසන් වන්නේ ස්වර්ණතිලකා ගේ සිරුර දැවෙන චිතකයට උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ද පැන ඇය වෙනුවෙන් දිවි පිදූ බව සඳහන් කරමිනි.

**තුලනාත්මක අධ්‍යයනය**

පැරණි කථා ප්‍රවෘත්තියක් ආශ්‍රයෙන් නව නිර්මාණයක් බිහි කරන නිර්මාණ ශිල්පියකු හමුවේ ඇති අභියෝගය නම් තමාට මූලාශ්‍රයභූමි වූ නිර්මාණය නව්‍ය ලෙසකට ඉදිරිපත් කරන්නේ කෙසේ ද යන්න යි. පැරණි පුවත ඒ වන විටත් සමාජගත වී ඇති නිසා එය අලුත් ලෙසකට ඉදිරිපත් වීම මත එහි අපූර්වත්වයත්, වින්දනීය ගුණයත් රඳා පවතී. මිනිසා ඇසීම, දැකීම, කියැවීම, භෞතික සහභාගිත්වය යනාදි විවිධ ක්‍රම අනුව අත්දැකීම් ලබා ගත්ත ද[7] ඒවා නිර්මාණාත්මක අනුභූතියක් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමේ දී පරිකල්පනය නම් සිද්ධාන්තය ඉතා වැදගත් වෙයි. පරිකල්පනය යනු අදාළ මූලාශ්‍රයයට හෝ අත්දැකීමට සීමා නොවී සාහිත්‍ය කලා නිර්මාණ සඳහා අවශ්‍ය දේ සිතින් මවා ගැනීම යි.[8] ඉංගිරිසි භාෂාවෙන් Imagination යනුවෙන් හැඳින්වෙන මෙකී සිද්ධාන්තය විලියම් බ්ලේක් "One power alone makes a poet, Imagination, the Divine vision" (එක ම බලවේගයකින් පමණයි කවියකු බිහි වන්නේ එනම් පරිකල්පනය යි. නො වේ නම් දිව්‍යමය දර්ශනය යි.) යනුවෙන් හඳුන්වා තිබේ.[9]

ක්‍රිස්තු වර්ෂ 11 වන සියවසේ දී භාරතයේ හුන් රාජානක කුන්තක නම් විචාරකයා ද යම් මූලාශ්‍රයයක් ඒ අයුරින් ම ඉදිරිපත් කිරීම වෙනුවට එය නිර්මාණයේ ශෝභාවට හේතු වන සේ වෙනස් කොට ඉදිරි පත් කිරීමේ වැදගත්කම පෙන්වා දුන්නේ ය. ඔහු එම සිද්ධාන්තය ප්‍රකරණ වක්‍රතාව යනුවෙන් හඳුන්වා තිබේ.[10] කාලිදාස ගේ අභිඥාන ශාකුන්තල වැනි සංස්කෘත නාට්‍යයන් සාර්ථක ව ඇත්තේ මූලාශ්‍රයයන් ඒ ආකාරයෙන් ම ඉදිරිපත් නොකොට පරිකල්පනාත්මක ව උචිත වෙනස්කම් සිදු කොට ඇති නිසා ය.[11]

සරච්චන්ද්‍ර ගේ මනමෙ, සිංහබාහු ඇතුළු බොහෝ නාටක පූර්වෝක්ත ප්‍රකරණ වක්‍රතාව හේතුවෙන් සාර්ථකත්වයට පත් ව ඇති බව පැහැදිලි ය. ඔහු ගේ පේමතෝ ජායතී සෝකෝ නාට්‍යය ද

ප්‍රකරණ වක්‍රතාවෙන් අනූන වූවකි. සරච්චන්ද්‍ර එසේ මුල් කෘතියෙන් වෙනස් ව ගිය අවස්ථා කිහිපයක් ම හඳුනා ගත හැකි වේ.

සද්ධර්මාලංකාරය කතුවරයා ගේ අරමුණ පින්-පව්වල ඵලවිපාක දැක්වීම වන බැවින් ස්වර්ණතිලකා ගේ පූර්ව භවය පිළිබඳවත්, ඇය එකල කළ කුසල්-අකුසල් පිළිබඳවත් පවසා ඇතත් එය සරච්චන්ද්‍ර ගේ අරමුණ නුවූයෙන් එම කොටස් බැහැර කර ඇත. එහි කථාව ආරම්භ වනුයේ ස්වර්ණතිලකා තම පියා හා පඤ්ච මධුරාවට පැමිණි අවස්ථාව මුල් කොට ගනිමිනි. පැරණි කථාවේ දක්වෙන ඇගේ උපත හා සම්බන්ධ තොරතුරු ද එහි නොදක්වේ.

ස්වර්ණතිලකා වස්තුවට අනුව ස්වර්ණතිලකා තමාව විවාහ කර ගැනීමට පැමිණෙන සැඩොල් පුත්‍රයා ප්‍රතික්ෂේප කරනුයේ තමා කුලවතුන් ම පතන බැවිනි. නාට්‍යයට අනුව ඇය ඔහු ව ප්‍රතික්ෂේප කරන්නී ඇය තුළ ඔහු පිළිබඳ පිළිකුළක් හටගන්නා බැවිනි. (ඇය කුලවතුන් ම පතන බවක් එහි නොපැවසේ.) නාට්‍යයට අනුව එම තරුණයා ගැන පිළිකුළක් හටගැනීම කේවල සිදුවීමකි. සද්ධර්මාලංකාරයට අනුව නම් තමා පහත් කුලයේ වුවත් සමකුලයේ අය පිළිකුල් කිරීම ඇගේ චරිතයට ආවේණික වූ ලක්ෂණයකි.

පේමතෝ ජායතී සෝකෝ නාට්‍යයට අනුව ස්වර්ණතිලකා පඤ්ච මධුරාවට එන්නේ උත්තර මධුරාවේ රජු පිටුවහල් කළ නිසා ය. එහෙත් පැරණි කථාවට අනුව නම් ඇය එම රජතුමා ගේ අනුදැනුම පරිදි එහි යනුයේ උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා සැමියා කරගැනීමේ අරමුණ ම පෙරදැරි කොට ගනිමිනි.

උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ස්වර්ණතිලකා හේතුවෙන් ප්‍රේමයෙන් උමතු වීම කෘති දෙකට ම සාධාරණ ය. එහෙත් පැරණි කථාවට අනුව ඇය බ්‍රාහ්මණයා පොළඹවා ගනී. නාට්‍යයට අනුව බමුණාට යථාර්ථය පහදා දෙමින් ඔහු ගේ යෝජනාව ප්‍රතික්ෂේප කරයි. උත්තර මධුරාවේ රජු විසින් පිටුවහල් කරන ලදුව පිළිසරණයක් පතා යන තම පියාට රැකවරණයක් වීම විනා විවාහයක් පිළිබඳ අපේක්ෂාවක් නැති බව ද

පවසයි. එහෙත් අවසානයේ උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ගේ මෙහෙකාරිය වීම පවා භාග්‍යයක් බව පවසමින් ඔහු හා ගෘහ වාසයට එකඟ වෙයි. තමන්ට ඔහු හා විවාහ වීමට ලැබීම සිහිනයක් දෝහෝයි ඇයට සිතෙයි.

ස්වර්ණතිලකා වස්තුවට අනුව උද්දාල හා ස්වර්ණතිලකා දෙදෙන එකිනෙකා දක ගනුයේ පඤ්ච මධුරා පුරයේ රජ මැදුරෙහි දී ය. එහෙත් නාට්‍යයට අනුව උත්තර මධුරාවේ රජු විසින් නෙරපා හරින ලද ස්වර්ණතිලකා චණ්ඩාල බ්‍රාහ්මණයා සමඟ උද්දාල බ්‍රාහ්මණයාගේ සිප්සලට පැමිණෙනුයේ පඤ්චමධුරාවේ රජමැදුරට යමින් සිටින අතරතුර දී ය.

උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා රාජසේවයේ නිරත ව හිඳීමත්, ශිෂ්‍යයන්ට ශිල්ප ලබා දීමත් කෘති දෙකෙහි ම සමාන ව නිරූපණය කෙරෙයි. නාට්‍යයේ දී වේදිකාව මත නිරූපණය කිරීමේ සීමාවන් හා නාට්‍යයේ ගැටුමෙහි විකාසනය සලකා ශිෂ්‍යයන් තිදෙනෙකු පමණක් ඉදිරිපත් කොට තිබේ. ඔවුන් ගේ චරිත ස්වර්ණතිලකා වස්තුවෙන් වෙනස් ව යමින් හසුරුවා ඇත. ඒවාට කතුවරයා අග්නිදත්ත, දප්පුල හා පිංගල යනුවෙන් නම් තබා ඇත්තේ ද මුල් කෘතියෙන් වෙනස් ව යමිනි.

සද්ධර්මාලංකාරයට අනුව ගාන්ධර්ව බ්‍රාහ්මණයා පඤ්ච මධුරාවට යනුයේ ස්වර්ණතිලකා කැටුව යාමට ය. නාට්‍යයට අනුව ඔහු පඤ්ච මධුරාවේ රජු වෙත යනුයේ ජීවිකාව අහිමි වූ දුක්ඛිතයකු වශයෙනි, වීණා වාදක තනතුරක් ලබා ගැනීම සඳහා ය.

සද්ධර්මාලංකාරයට අනුව ස්වර්ණතිලකා පඤ්ච මධුරාවට පැමිණෙන අතරතුර රාජධානි පහක රජදරුවන් පස්දෙනෙකු තම හිස් තමා ගේ කඩුවෙන් ම සිඳගෙන දිවි නසා ගන්නේ ඇය පිළිබඳ ව ආලයක් ඇති වුවත් හීන කුලයේ තරුණියක පාවා ගැනීමට සමාජයෙන් අනුමැතියක් නොලැබෙන බැවිනි. මෙම සිදුවීම නාට්‍යකරුවා බැහැර කොට ඇත්තේ එය වේදිකාවේ නිරූපණය කිරීමේ අපහසුව, නාට්‍යයේ මුඛ්‍ය ගැටුමට හානි පමුණුවන

පුනරුක්තියක් වීම, එය හුදෙක් ස්වර්ණතිලකා ගේ සුන්දරත්වය අතිශයෝක්ති ගන්වන කාව්‍යාත්මක වර්ණනයක් වීම වැනි කරුණු සැලකීමෙනි.

ස්වර්ණතිලකා වස්තුවට අනුව උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා තම සිත ස්වර්ණතිලකා සම්බන්ධයෙන් කැළඹීමට පත් වූ ආකාරය පවසනුයේ මිතුරන්ට ය. ඔහු එහි දී පිළිසරණයක් අපේක්ෂා කරනුයේ ද මිතුරන්ගෙනි. නාට්‍යයට අනුව උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා එකී කැළඹීම පළමු කොට පවසන්නේ ශිෂ්‍යයන්ට ය. එහි දෙවන අංකය ආරම්භයේ මිතුරන් හා බමුණා අතර සංවාදය නිරූපණය කොට ඇත්තේ ගායක කණ්ඩායම ඇසුරු කොට ගනිමිනි. එහි දී මිතුරන් වශයෙන් අදහස් දක්වනුයේ ගායක කණ්ඩායම යි.

සද්ධර්මාලංකාරයට අනුව ශිෂ්‍යයන් අවසානයේ දී ස්වර්ණතිලකා මරවන්නේ රාත්‍රී කාලයේ මිනිසුන් යැවීමෙනි. ශිෂ්‍යයන් ඇය වෙත යැවූ රා පොවා මත් කළ මොළ ඇතා ඇයට හිංසාවක් නොකරන්නේ ඇය දැකීමෙන් උගේ සිතෙහි ද ස්නේහයක් හටගන්නා බැවිනි. උ ඇය හොඬයෙන් ඔසවා තම කුම්භතලයේ තබා ගනී. මෙය ද ස්වර්ණතිලකා ගේ සුන්දරත්වය පිළිබඳ ව පැවසෙන කාව්‍යමය ප්‍රකාශනයකි, අභව්‍ය සිද්ධියකි. එය නාට්‍යයේ දී අභිනය මාර්ගයෙන් නිරූපණය කිරීමේ අපහසුවත්, මුඛ්‍ය ධාරණාවෙන් බැහැර සිදුවීමක් වීමත්, නාට්‍යයේ ගැටුමේ තීව්‍රතාව හීන කරවන්නක් වීමත් යන හේතු සලකා එම සිදුවීම ද වෙනස් කොට තිබේ. නාට්‍යයට අනුව ස්වර්ණතිලකා මරා දමන්නේ මොළ ඇතා ම ය.

ස්වර්ණතිලකා හා ගෘහ වාසයට පිවිසීමෙන් ඉක්බිති ව උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා සාරමසකින් සේවයට නොගිය බව සද්ධර්මාලංකාරයේ ද නාට්‍යයේ ද යන දෙකෙහි ම දැක්වේ. එහෙත් සද්ධර්මාලංකාරයේ ශිෂ්‍යයන් ස්වර්ණතිලකා මැරවීම දක්වා ඇත්තේ සංක්ෂේපයෙනි. එහෙත් නාට්‍යයට අනුව ශිෂ්‍යයන් ගේ චරිත ද පිළිබිඹු කෙරෙන සේ ඔවුන් එවැනි තීරණයකට පත් වීමට පසුබිම් වූ කරුණු සංවාදාත්මක ව ඉදිරිපත් කෙරෙයි.

ස්වර්ණතිලකා වස්තුවට අනුව නැවත සුපුරුදු රාජකාරියට යන මෙන් ඇය බමුණාගෙන් ආයාචනය කළ බවක් නොදක්වෙතත් නාට්‍යයේ දී ඇගේ එම ආයාචනය කිහිප අවස්ථාවක දී ම නිරූපණය කොට තිබේ.

නාට්‍යයට අනුව ස්වර්ණතිලකා ගේ මරණය උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ගේ දෑස් ඉදිරිපිට ම සිදු වූ බව දක්වෙන නිසා එහි ප්‍රබලතාව ඉහළ ය. ස්වර්ණතිලකා වස්තුවෙහි දක්වෙනුයේ මිනිසුන් යවා මැරවූ බව පමණි. තව ද එහි දී ශිෂ්‍යයන් ස්වර්ණතිලකා වීදියට කැඳවන්නේ උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා මඟිනි. එහෙත් නාට්‍යයට අනුව ඇයව මඟට කැඳවනුයේ බ්‍රාහ්මණයා රාජ සේවයට ගිය අතරේ ය. කෘති දෙක ම අවසන් වන්නේ බමුණා දර සෑයකට පැන දිවි නසා ගැනීමෙනි.

සද්ධර්මාලංකාරයේ දක්වෙන උත්තර මධුරා රජු, සැඬොල් නායකයාගේ පුතා, අතරමඟ දී හමු වී මරණයට පත් වන රජ කුමාරවරුන් පස් දෙනා, පඤ්ච මධුරා රජු වැනි චරිත නාට්‍ය කරුවා ගේ මුඛ්‍ය ධාරණාවෙන් පරිබාහිර චරිත වශයෙන් සලකා ඔහු එම චරිත තම පාත්‍ර වර්ගයා අතරට එක් කොට ගෙන නැත.

සද්ධර්මාලංකාරයට අනුව ස්වර්ණතිලකා තමා ප්‍රතික්ෂේප කළ විට ලැජ්ජාවට පත් වන සැඬොල් පුත්‍රයා රජ්ජුරුවන්ට එය සැළ කරනුයේ හුදෙක් තම අත්දැකීමක් සෞන්දර්යයාත්මක ලෙස ගැයුම් වැයුම් සහිත ව පැවසීමක් වශයෙනි. එම රජු ද ස්වර්ණතිලකාගේ පියා වන චණ්ඩාල බ්‍රාහ්මණයා සමඟ අල්ලාප සල්ලාපයේ යෙදෙනුයේ මිත්‍ර විලාසයෙනි. උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ස්වාමියා කරගන්න යැයි පවසනුයේ ඔහුගේ දුවණියගේ චරිත ස්වභාව විෂයයෙහි ලබා දෙන අභියෝගයක් වශයෙන් පමණි. එහෙත් නාට්‍යයේ පැවසෙන කරුණු අනුව සැඬොල් පුත්‍රයා කුහකයෙකි. ස්වර්ණතිලකා ඔහුට ඇති අකමැත්තක් හේතුවෙන් ඔහු ව ප්‍රතික්ෂේප කිරීම ඔහු රජුට දක්වන්නේ හීන කුලයේ අය පිළිකුල් කොට කුලවතුන් පතන බව පවසමිනි. තමා කරුණු නොවිමසා ම ඔවුන් පළවා හරින රජතුමා ද

අදූරදර්ශී පාලකයෙකි. එකී චරිත දෙක නාට්‍යයේ මුඛ්‍ය ගැටුමට එතරම් වැදගත් නොවන නිසාත් නාට්‍යයෙහි වේදිකාව මත නිරූපණය කෙරෙන චරිත නොවන නිසාත් එම වෙනස්කම් පොදුවේ නාට්‍යයේ අර්ථයට හා රසයට හානිකර වී යැයි කිව නොහේ.

## ප්‍රකරණ වක්‍රතාව හේතුවෙන් ඇතිවූ සාර්ථකතා

මූලාශ්‍රයය වෙනස් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීම ඇතුළු වක්‍රතාවන්ගෙන් යුක්ත වූ පමණකින් ම නිර්මාණයක් සාර්ථකත්වයට පත් වන්නේ නැත. නිර්මාණකරුවා ගේ වක්‍ර ප්‍රකාශනය ආහ්ලාදකාරී වක්‍රතාවක් විය යුතු බවත්, එයින් විච්ඡිත්තිය හෙවත් චමත්කාරය ඉපිදවිය යුතු බවත් කුන්තක පෙන්වා දී තිබේ.[12] විච්ඡිත්තිය දනවිය හැකි වනුයේ නිර්මාණකරුවා ගේ වක්‍ර ප්‍රකාශනය නිර්මාණයේ අර්ථය හා රසය තීව්‍ර කිරීමට ඉවහල් වේ නම් පමණි. පේමතෝ ජායතී සෝකෝ නාට්‍යයෙහි දී එහි මූලාශ්‍රය සම්බන්ධයෙන් සරච්චන්ද්‍ර සිදු කළ වෙනස්කම් හැමෙකක් ම පාහේ එබඳු සාර්ථකත්වයන්ට තුඩු දෙන බව කිව හැකි ය. නිදර්ශනයක් වශයෙන් ස්වර්ණතිලකා ගේ චරිතය හසුරුවා ඇති ආකාරය පෙන්වා දිය හැකි ය.

පේමතෝ ජායතී සොකෝ නාට්‍යයෙහි ස්වර්ණතිලකා ස්වර්ණතිලකා වස්තුවෙහි මෙන් බ්‍රාහ්මණයා වසඟ කර ගැනීමේ චේතනාවෙන් කටයුතු කරන්නියක් නො වේ. තමාට ලැබෙන රැකවරණය ගැන සිතා ඇය උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා ගේ යෝජනාවට ක්ෂණික ව එකඟ වන්නේ ද නැත. ඔහු තමා ගේ තත්ත්වයට වඩා ඉතා ඉහළ තත්ත්වයක සිටින බැවින් ඔවුනොවුන් ගේ නොගැළපීම පිළිබඳ ව නන් අයුරින් මෙනෙහි කොට බලයි. එය බමුණාට ද පැහැදිලි කරනු රිසි වෙයි. අවසානයේ ඊට එකඟ වනුයේ ඔහු වැන්නෙකුට සේවිකාව වීම පවා තමාගේ භාග්‍යයක් බව පවසමිනි. උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා පිළිබඳ ස්වර්ණතිලකා ගේ සිතෙහි පළමු ව සෙනෙහසක් පැවැති බවක් නොපෙනෙතත් ඔහු හා එක්වීමෙන් ඉක්බිති ව ගෞරව සම්ප්‍රයුක්ත හැඟීමකින් කටයුතු කරමින් තම

යුතුකම්, වගකීම් මනාව ඉටු කළ බව පෙනේ. ඇය බෙහෙවින් ම ප්‍රායෝගික ගැහැනියක් වූවා ය. පැරණි කථාවේ එන ස්වර්ණතිලකා විශේෂ චරිත ලක්ෂණ කිහිපයකින් හෙබි අසාමාන්‍ය චරිතයකි. තමන් කුලයෙන් හීන වුවත් කුලවතුන් ම පැතීම, කුලහීනයන් ප්‍රතික්ෂේප කිරීම, උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා වසඟ කර ගැනීමට කටයුතු කිරීම ආදිය හුදෙක් ඇයට ම සාධාරණ වන විශේෂ චරිත ලක්ෂණ කිහිපයකි. එහෙත් නාට්‍යයෙන් නිරූපිත ස්වර්ණතිලකා අප අතර ම හිඳින, සමාජයේ අපට දක්නට ලැබෙන සාමාන්‍ය ගැහැනිය යි. එනිසා එය ප්‍රේක්ෂකයාගේ මනසටත්, හදවතටත් මනා ව සමීප වන චරිතයකි.

ස්වර්ණතිලකා ගේ පෙර භවය පිළිබඳ තොරතුරු, රජදරුවන් පස්දෙනෙකු ස්වර්ණතිලකා නිසා මරණයට පත්වීම ආදිය නාට්‍යකරුවා බැහැර කර ඇති සිදුවීම් ය. ශිෂ්‍යයන් තිදෙනෙකු ගේ චරිත මුල් කෘතියේ නො එන අයුරින් නිරූපණය කොට තිබීම බැහැරින් එක් කරන ලද්දකි. ස්වර්ණතිලකාට පඤ්ච මධුරා පුරයට පැමිණීමට හේතු වූ කරුණු, ඇයට උද්දාල බ්‍රාහ්මණයා මුණගැසීම, ඇගේ මරණය සිදු වන ආකාරය ආදිය වෙනස් කොට ඉදිරිපත් කෙරුණු දේ ය. මේ ආකාරයට මුල් කෘතියේ ඇති දේ ඉවත් කිරීමත්, බැහැරින් එක් කිරීමත්, වෙනස් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමත් ප්‍රකරණ වක්‍රතාවට ඉවහල් වෙයි.

පැරණි කථා ප්‍රවෘත්තියක් අනුව නිර්මාණය කෙරෙන නාට්‍යයක දී එහි මූලාශ්‍රය සම්බන්ධයෙන් උචිත වෙනස්කම් සිදු කිරීමේ වැදගත්කමත්, සරච්චන්ද්‍ර ගේ පේමතෝ ජායතී සෝකෝ නාට්‍යය එබඳු වෙනස්කම් පදනම් කොට ගනිමින් ඇති වන ප්‍රකරණ වක්‍රතාව හේතුවෙන් සාර්ථකත්වයට පත් ව ඇති ආකාරයත් මේ අයුරින් පැහැදිලි කොට ගත හැකි වේ.

**ආන්තික සටහන්**

[1] දිද්දෙණිය, නිශ්ශංක, **සිංහල සින්දු නාඩගම් සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ විචාර පූර්වක අධ්‍යයනයක්**, ෆාස්ට් පබ්ලිෂින්, කොළඹ, 2014, පි. 61

[2] එම නාට්‍ය පිටපත සංස්කෘති සඟරාවේ 1957 5 වන කලාපයෙහි පළ වී ඇත. එහි කොටසක් පී. බී ගලහිටියාව මහතාගේ විචාර ග්‍රන්ථයක පළ වී තිබේ.
ගලහිටියාව, පී. බී. **ජේමතෝ ජායතී සෝකෝ රසාස්වාදය හා විචාරය**, නිර්මල ප්‍රකාශන, කොළඹ, 2017, පි. 144-156

[3] කාරියවසම් තිස්ස, **විශ්වවිද්‍යාලයීය නාට්‍ය වංශය**, ගොඩගේ, 1982, පි. 59

[4] සරච්චන්ද්‍ර, එදිඑරිවීර, **පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ**, දයාවංශ ජයකොඩි, කොළඹ, 1985, පි. 227, 267

[5] **සද්ධර්මාලංකාරය**, බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 2012, පි. 410-420

[6] සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, **ජේමතෝ ජායතී සෝකෝ සහ තවත් නාට්‍ය**, ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, 1993

[7] ආරියරත්න, සුනිල්, **තනියහනේ දී**, ගොඩගේ, කොළඹ, 1981, පි. 07

[8] සුරවීර, ඒ. වී, **සාහිත්‍ය විචාර ප්‍රදීපිකා**, ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ කොළඹ, 1991, පි. 79

[9] Foster Damon, S, **A Blake Dictionary**, Dartmouth College Press, England, 2013, P. 195

[10] හේමපාල විජයවර්ධන, ජී, **සංස්කෘත කාව්‍ය විචාරයේ මූලධර්ම**, ගුණසේන, 1967, පි. 117

[11] ගම්ලත්, සුචරිත, **ශකුන්තලා නාට්‍ය සේවනය**, ගොඩගේ, කොළඹ, 1996, පි. 103-124

[12] හේමපාල විජයවර්ධන, ජී, **සංස්කෘත කාව්‍ය විචාරයේ මූලධර්ම**, ගුණසේන, 1967, පි. 118

## ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ


- ආරියරත්න, සුනිල්, **තනියහනේ දී**, ගොඩගේ, කොළඹ, 1981කාරියවසම් තිස්ස, **විශ්වවිද්‍යාලයීය නාට්‍ය වංශය**, ගොඩගේ, 1982
- ගම්ලත්, සුචරිත, **ශකුන්තලා නාට්‍ය සේවනය**, ගොඩගේ, කොළඹ, 1996
- ගලහිටියාව, පී. බී. **ජේමතෝ ජායතී සෝකෝ රසාස්වාදය හා විචාරය**, නිර්මල ප්‍රකාශන, කොළඹ, 2017
- දිද්දෙණිය, නිශ්ශංක, **සිංහල සින්දු නාඩගම් සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ විචාර පූර්වක අධ්‍යයනයක්**, ෆාස්ට් පබ්ලිෂින්, කොළඹ, 2014
- **සද්ධර්මාලංකාරය**, බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 2012
- සරච්චන්ද්‍ර, එදිඑරිවීර, **පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ**, දයාවංශ ජයකොඩි, කොළඹ, 1985
- සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, **ජේමතෝ ජායතී සෝකෝ සහ තවත් නාට්‍ය**, ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, 1993
- සුරවීර, ඒ. වී, **සාහිත්‍ය විචාර ප්‍රදීපිකා**, ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ කොළඹ, 1991
- හේමපාල විජයවර්ධන, ජී, **සංස්කෘත කාව්‍ය විචාරයේ මූලධර්ම**, ගුණසේන, 1967
- Foster Damon, S, **A Blake Dictionary**, Dartmouth College Press, England, 2013

# ලාංකික ඡායාරූප කලාවේ ආරම්භය සහ වර්ධනය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක්

ආචාර්ය උදිත ගයාෂාන් ගුණසේකර

**Abstract**

Many technologies and customs introduced to Sri Lanka during the Colonial period, have made considerable changes to the lifestyle of the people in this country. Even after the downfall of the Colonial epoch, the English language and Cristianity, European dress, Newspapers and Photography, still subsist as immutable part of Sri Lankan lifestyle. The objective of this paper is to investigate and discuss how Photography, out of the above introductions, has arisen and become an dominant practice in Ceylon. The camera happened to arrive here as a device of private use, but within a very short period, it was recognised as a means of compiling and recording information and photography was established in the country as a media with government encouragement. Accordingly, the photograph has been used for reporting news, exchange of information and for expressing colonial devoted mentalities too. Moreover the British people who comprehended the value of photography as a tool of education and research,

© ආචාර්ය උදිත ගයාෂාන් ගුණසේකර

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

**මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 26 කලාපය, 2016/2017**

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

made use of it for their environmental, ethnological and sociological studies and an income generating avenue as well. According to the information revealed in this connection, the use of cameras in Ceylon has commenced in the year of 1843. The evidence relating to the utilisation of cameras for business purposes can be traced to 1844. At that time, the use of cameras entirely remained under the hands of foreigners, and the intervention with same by local people could be seen only after 1900. The first ever person who manipulated photography with dexterity as a form of art in Ceylon was the British lady named Julia Margaret Cameron and the first intervention by a local person is evidenced with the appearance of Lionel Wendt. Following that, a number of personnel, B.P.Weerawardana, Wilson Hegoda and so on have taken initiative to introduce and disseminate the subject of photography to the local community. In this paper, Details relating to the institutions established for the purpose of disseminating photography to the general public are presented and the role played by such institutions in this connection are reviewed.

බ්‍රිතාන්‍ය පාලන සමයේ මෙරටට පැමිණි භාෂා, ආගම්, ඇඳුම් පැළඳුම්, තාක්ෂණික භාවිත සහ සමාජ ව්‍යවහාර අතර ඡායාරූප ශිල්පය එක් තීරණාත්මක භාවිතයකි. එය කවර අරමුණු උදෙසා භාවිත වී තිබේද, ඒ අතුරින් කලාවක් ලෙස ඡායාරූප ශිල්පයේ ව්‍යවහාරය නිශ්චිතව ආරම්භ වී ඇත්තේ කවදා පටන් ද යන්න මෙම අධ්‍යයනයෙන් විමසා බැලේ. මෙරට ඡායාරූප ශිල්පයේ ඉතිහාසය විමසන විට එහි පළමු මං සලකුණ අපට හමුවන්නේ ශතවර්ෂ එකහමාරකටත් මදක් ඔබ්බෙනි. පළමු වරට

වතු පාලකයෙකු 1843 දී මෙරටට කැමරාවක් රැගෙන ආ බැව් සනාථ නොකළ මූලාශ්‍ර මගින් අනාවරණය වේ. එහෙත් ඡායාරූප ව්‍යවහාරය පිළිබඳ සනාථ කළ හැකි පළමු සාක්ෂිය, 1844 දී එෆ්.ජේ. බරෝ නම් සුදු ජාතිකයා විසින් කොළඹ කොටුව බේලි වීදියේ අංකඃ 4 දරන ස්ථානයේ ලක්දිව පළමු ඡායාරූප ශාලාව ආරම්භ කරන ලද බවයි. ඒ සමග ම මහනුවර නගරයේ ද ඡායාරූප ව්‍යාපාරයක් ඔහු ආරම්භ කළේ ය. මේවා විධිමත් ව්‍යාපාර ලියාපදිංචියක් හෝ චිත්‍රාගාර නාමයක් සහිතව ක්‍රියාත්මක වූ බවට තොරතුරු නැත.[1]

බ්‍රිතාන්‍යයන් මෙරට ආරම්භ කළ පාලන සම්ප්‍රදාය නිසා සිංහල සිරිත් විරිත් භාෂාව යනාදී සෑම අංශයක් ම වෙනස් විය. එහෙයින් දේශීය සංස්කෘතියේ සමාජ වටිනාකම් ඇතුළු සියලු චර්යා රටා වෙනස් වන්නට වූයේ ය. සාමූහිකත්වය වෙනස් වී පෞද්ගලිකත්වයට මුල් තැනක් ලැබිණි. සාමූහිකත්වය වෙනුවට ධනය අගය කොටගත් සමාජ සම්බන්ධතා ගරු කරන පිරිසක් ඇතිවිය. ඉතා සෙමින් සිදුවූ මෙම සමාජ පෙරළිය දහනවවන සියවසේ වඩාත් වේගවත් වූයේ ය. බටහිර රටවල ඇතිවූ විද්‍යාත්මක දියුණුව හා කාර්මික විප්ලවය පිළිබඳ අදහස් පෙරදිගට බලපාන්නට වීම මීට හේතුව යි.[2]

අප ඡායාරූප ශිල්පය පිළිබඳ දේශීය ඇරඹුම සහ ව්‍යවහාරය වටහාගත යුත්තේ මෙම පසුබිමෙහි පිහිටා සිට ය. මෙරට ඡායාරූප ව්‍යවහාරය පිළිබඳ සාමාන්‍ය සමාජ ව්‍යවහාරය හඳුනාගත හැක්කේ දහනවවන සියවසේ පසු භාගයේ සිට ය. එවක ඡායාරූප ශිල්ප ක්‍රියාකාරකම් මුළුමනින් ම විදේශිකයින් අත රැඳී තිබිණි. ඡායාරූප ශිල්පය පිළිබඳ කිසිදු ආකාරයක වැටහීමක්, හුරුවක් නොතිබීමත් තාක්ෂණය සම්බන්ධයෙන් වූ ආගන්තුක භාවයත්, ඉංග්‍රීසි භාෂාව පිළිබඳ පැවති දුරස්ථ සම්බන්ධයත් නිසා ස්වදේශිකයෝ මේ කෙරෙහි උනන්දුවක් නොදැක්වූහ. එහෙත් මෙරට රැඳී සිටි බ්‍රිතාන්‍යයන්ට සහ බ්‍රිතාන්‍ය ආණ්ඩුවට ඡායාරූපය මගින් ඉටු කරවා ගත යුතු වැදගත් කාර්ය කොටසක් තිබිණි. මේ සම්බන්ධයෙන් සිදුකෙරුණු ගවේෂණයන්හි දී අනාවරණය කොට ගත

හැකි වූයේ, මෙරට ඡායාරූප භාවිතය ප්‍රධාන වුවමනාවන් අටක් ඉලක්ක කොටගෙන සිදු කර ඇති බව ය.

1. විනෝදාස්වාදය ලබාගැනීම්.
2. හුදෙකලාව මගහරවා ගැනීම.
3. ඥාති හිතමිත්‍ර සම්බන්ධතා පවත්වා ගැනීම.
4. සමාජ තත්වය ප්‍රකට කිරීම.
5. තොරතුරු වාර්තාකරණය සහ සංරක්‍ෂණය.
6. අධ්‍යයන කාර්යයන් සම්පූර්ණ කරගැනීම.
7. ආර්ථික අභිලාෂයන් ඉටුකරගැනීම.
8. අධිරාජ්‍ය ගැති මානසිකත්වය නියෝජනය හා ප්‍රචලිත කිරීම.

කැමරා අතැති විජාතික අය පෞද්ගලික අවශ්‍යතාවක් ලෙස කැමරා භාවිත කළ අතර, එය ගෘහස්ත මට්ටමේ වින්දන මාධ්‍යයක් වශයෙන් හඳුනාගෙන තිබිණ. එහෙත් සමාජමය වශයෙන් ඡායාරූප ශිල්පය කලාවක් ලෙස හඳුනාගත හැකි සාමූහික කාර්යයන් මෙරට සිදුවූ බවට තොරතුරු නැත. දහනව වන සියවසේ අග භාගය වන විට බ්‍රිතාන්‍ය ආණ්ඩුවට ඡායාරූපමය අවශ්‍යතා ඉටු කරදීමත්, මෙරට ජීවත් වූ සුදු ජාතිකයින්ගේ ඡායාරූපගත කරගැනීමේ උවමනාවන් සපුරාලීමත් උදෙසා වෘත්තීය වශයෙන් ඡායාරූප ශිල්පය මෙරට ස්ථාපිතව තිබිණි. පෞද්ගලික ඡායාරූප අවශ්‍යතා මෙන් ම ඡායාරූප සහිත තොරතුරු මුද්‍රිත මාධ්‍ය තුළ ප්‍රකාශයට පත්වීමත්, ඡායාරූප සහිත දැන්වීම් ප්‍රචාරත්, පින්තූර තැපැල්පත් (Picture postcards) හඳුන්වා දීමත් මේ අවධියේ දැකගත හැකි විය. මෙවක කැපීපෙනුණු ඡායාරූප වෘත්තිකයන් ලෙස ජෝසෆ් ලෝටන් (Joseph Lawton – fl. 1860 - 1872), චාල්ස් ටී. ස්කෝවන් (Charles T. Scowen – fl. 1870 - 1896), ඒ.ඩබ්.ඒ. ප්ලාටේ (A.W.A Plate – fl. 1890), ඒ.ඩබ්. ඇන්ඩ්‍රි (A.W. Andree – 1869 - 1910), විලියම් කෙර් (William Kerr – fl. 1893 - 1905), හෙන්රි විලියම් ස්කීන් (Henry William Skeen – 1848 - 1903) යන අය ප්‍රමුඛ වේ.[3] විනෝදාංශයක් ලෙසත් හා ගවේෂණාත්මක අරමුණු පෙරදැරි කොටගෙන ඡායාරූප

ශිල්පයෙහි නිරත වූ අන්‍ය වෘත්තිකයින් ගණනාවක් ගැන ද තොරතුරු අනාවරණය වේ. බ්‍රිතාන්‍ය රාජකීය ඉංජිනේරු දෙපාර්තමේන්තුවේ කපිතාන් රොබට් හොග්, සිවිල් නිලධාරී රොබට් විලියම් ට්‍රෙවර්, වෛද්‍ය ඇන්ඩෲ නෙල්, යටත් විජිත ලේකම් ජේම්ස් විලර් වැනි අය ඒ අතර විය. විසිවන සියවස ආරම්භය වන විට වතු පාලකයන් සහ සිවිල් නිලධාරීන් අත කැමරාව යනු සුලබ උපකරණයක් විය. ඔවුන් කැමරාව භාවිත කර ඇත්තේ සිය වෘත්තීය අවශ්‍යතාවට අදාළ නොවුණු වින්දනාත්මක අත්දැකීමක් සපුරා ගනු රිසියෙනි.

පෞද්ගලික සන්තුෂ්ටිය පතා නිවෙස්වල ප්‍රදර්ශිත ඡායාරූප හැරුණු විට ඡායාරූපය මුල් කොටගත් පොදු වූ ව්‍යවහාරයක් මෙරට දැකගත හැක්කේ පින්තූර තැපැල්පත් හුවමාරු කරගැනීමක් වශයෙනි. එය ලංකාව තුළ අඩු පරිමාණයකින් සිදුවූ අතර, සිය විදේශීය හිතවතුන් අමතන ප්‍රචලිත හා ප්‍රියජනක ක්‍රමයක් ලෙස ඉතා කෙටි කලක් තුළ ජනප්‍රිය වූවකි. එසේ ම ඡායාරූප තැපැල්පත යන්න විදේශිකයන්ගේ අවධානය ලංකාවට යොමු කරගන්නට සමත් වූ ජනප්‍රිය දෘශ්‍ය වින්දන රටාවක් බවට ද පත්වී තිබිණි. මේ සඳහා ලොව රටවල් ගණනාවකින් මතුව ආ ඉහළ ඉල්ලුම සපුරාලීමට ඇතැම් විශේෂ අවස්ථාවල බ්‍රිතාන්‍ය ආණ්ඩුව ද ඉදිරිපත් වී ඇත. ඊට අමතර ව ව්‍යාපාරික මට්ටමින් ඊට සම්බන්ධ වූ ප්‍රධාන සමාගම් කිහිපයක් ගැන ද අදාළ මූලාශ්‍රවල සඳහන් ය. ඒ.ඩබ්.ඒ. ප්ලාටේ සමාගම (A.W.A Plate & Company – 1890), ස්ලින් සහ සමාගම (Slinn & Company – 1860 - 1868), ජෝන් සහ සමාගම (John & Co. – 1890), ඒ.වී. ෆ්‍රයි සමාගම (A.V. Fry & Company – 1905), කළම්බු ඇපෝතිකරි සමාගම (Colombo Apothecaries Co. Ltd. – 1883), කොලෝනියල් ඡායාරූප සමාගම (Colonial Photographic Co. – 1903 - 1930) ඒ අතර වේ.

ඡායාරූප තැපැල්පත් හුවමාරුව මෙම වකවානුව වන විට අන්තර්ජාතික මට්ටමේ පොදු භාවිතයක් ලෙස ප්‍රචලිත වී තිබිණි. මෙම නව ව්‍යාපාරික මාර්ගය ඔස්සේ සුවිශාල ඉල්ලුමක් සපුරාලීමට ප්ලාටේ සමාගම මූලික විය. 1907 වන විට ඔවුන්ගේ

ඡායාරූප තැපැල්පත්වල වාර්ෂික සැපයුම මිලියනයකින් අඩක් පමණ විය.[4] මේ සියලු ක්‍රියාකාරකම් ඡායාරූප මගින් යම් පෞද්ගලික මට්ටටමේ අත්දැකීම් සහ විඳ දරා ගැනීම් විනා, ඡායාරූප කලාවේ සමාජ භාවිතයක් ලෙස සැලකිය නොහැකි ය.

කිසියම් සමාජයක කවර හෝ කලාවක් පවතින්නේ නම් කලාවේ නියැලෙන කලාවේදීන් සහ රසික ප්‍රවණතාවක් හඳුනාගත හැකි විය යුතු ය. ලංකාවේ මුල් වරට එවන් සලකුණක් දැකගත හැකි වන්නේ ජූලියා මාග්‍රට් පැට්ල් (Julia Margaret Pattel) නම් කාන්තාව සම්බන්ධයෙනි. චාල්ස් හේ කැමරන් සමග විවාහ වීමෙන් පසු ජූලියා මාග්‍රට් කැමරන් (Julia Margaret Cameron) ලෙස හැඳින්වූ ඇය, 1875 දී ලංකාවට පැමිණ 1879 දී මිය යන තෙක් මෙරට කල්ගත කළා ය. ආලේඛ්‍ය ඡායාරූපය ගැන විශේෂ නිපුණතාවක් දක්වූ ඇය ලංකාවේ දී විවිධ තේමා ඔස්සේ රූපගත කිරීම් සිදු කර ඇත. මුල දී පවුලේ අයගේ රස රසවින්දනයට සීමා වූ එම ඡායාරූප පසුව ලොව වැදගත් ඉහළ පෙළේ පුද්ගලයින්ගේ අවධානයට හා ඉල්ලුමට බඳුන් විය. ඩැනියෙලා මාස්කෝවාගේ (Daniela Marzkova) මාස්ටර්ස් ඔෆ් ෆොටෝග්‍රැෆි (Masters of Photography) ග්‍රන්ථයට අනුව එවක ලංකාව සමග කවර හෝ ආකාරයක සබැඳියාවක් තිබූ එක ම කීර්තිධර ඡායාරූප ශිල්පිනිය ඇය පමණි.[5] එංගලන්තයේ දී එළිදක්වන ලද ඇයගේ කෘති වාණිජ හා කලාත්මක ආරක් පෙන්නුම් කළ අතර, ලංකාවේ දී කළ කෘති බෙහෙවින් ස්වභාවිකත්වයට නැඹුරුව තිබුණු බව සඳහන් ය.[6]

ජූලියා මාග්‍රට් කැමරන්ගේ ඡායාරූප ඇයගේ පවුලේ සාමාජිකයන් හා සමීප හිතමිතුරන් අතර සංසරණය වූවා මිස ඒවා එවක පොදු සමාජ අවධානය සඳහා බඳුන් වී නැත. ඡායාරූප ශිල්පය පිළිබඳ විචාරක මැදිහත්වීම්වලින් පසු ඇයගේ ඡායාරූප එකතු බ්‍රිතාන්‍ය ඇතුළු රටවල් ගණනාවක ප්‍රදර්ශනය වී ඇත. දැනුදු ඇයගේ ඡායාරූප කැමරන් පවුලේ උරුමයක් වන දකුණු එංගලන්තයේ ''අයිල් ඔෆ් වයිට්'' (Isle of White) දූපතේ ''ෆ්‍රෙෂ් වෝටර් බේ'' (Fresh Water Bay) සංචාරක නිකේතනයේ ''දිඹොල

ලොජ්'' (Dimbola Lodge) සංචාරක නිකේතනයේ කොටස් වශයෙන් ප්‍රදර්ශනය වෙමින් පවතී.

ලංකාව තුළ හඳුනාගත හැකි අනන්‍යතා ලක්ෂණ සහිත පළමු ඡායාරූප කලා භාවිතයේ ගෞරවය ජූලියා මාග්‍රට් කැමරන් වෙත හිමි විය යුතු ය. එහෙත් එය දේශීය ඡායාරූප කලාවේ ආරම්භක සලකුණක් නොවේ. ඊට හේතුව ඇයගේ අභාවයත් සමග එකී තනි පුද්ගල නිර්මාණශීලිත්වය අහෝසි වීම යි. ලංකාව තුළ තරමක් හෝ දුරට ඉදිරියට ආ කලා භාවිතයක් හඳුනාගත හැක්කේ 1906 දී ය. ආණ්ඩුවේ නීති නිලධාරියෙකු වූ හෙන්රි ලෝරන්ස් වෙන්ඩ්ට්ගේ (Henry Lawrence Wendt) සම්බන්ධීකරණයෙන් කලාවට ලැදි අගනුවර ඉහළ සාමාජික පිරිසක් මීට දායක වූහ. චිත්‍ර ශිල්පයට, බටහිර සංගීතයට, මූර්ති ආදී කලාවන්ට ආසක්ත ව සිටි මෙම පිරිස් තම හිතවත්කම්වල ස්වභාවය අනුව අඩු වැඩි වශයෙන් එක් වී ලංකා ආධුනික ඡායාරූප සංගමය (Amateur Photographic Society of Ceylon) ආරම්භ කළහ. වෙන්ඩ්ට් ලංකා කලා සංගමයේ එනම් (Ceylon Society of Art) ආරම්භක සභාපතිවරයා ද වූ බැවින් කලාවට ලැදි අගනුවර සමාජයේ උසස් පිළිගැනීමක් ඔහු සතු විය. එනිසා ඡායාරූප සංගමයට ද සැලකිය යුතු පිරිසක් එක්වූ අතර, අග නගරයෙන් බැහැර ව ජීවත් වූ වතු අධිකාරීවරුන් සිවිල් නිලධාරීන් ගණනාවක් ද ඊට විශේෂයෙන් සම්බන්ධව තිබිණි. ලංකාවේ මුල් ම ඡායාරූප කලා එකමුතුව, විචාර සභාව සහ නිර්මාණ කුලකය ලෙස හැඳින්විය හැක්කේ ද මෙකී සංගමය යි. එසේ වුව ද 1911 දී එච්.එල්. වෙන්ඩ්ට්ගේ අභාවයෙන් පසු මෙය අක්‍රිය තත්වයට පත්වි ය.

කොම්පඤ්ඤ වීදියේ පිහිටා තිබූ ඒ. ඩබ්. ඇන්ඩ්‍රි සතු හෝප්ටවුන් චිත්‍රාගාරය (Hopetoun Studio) ඉහත කී ලංකා ආධුනික ඡායාරූප සංගමයේ මූලස්ථානය විය. සිය පියා එච්. එල්. වෙන්ඩ්ට් සමග එතැනට පැමිණි කුඩා ලයනල් වෙන්ඩ්ට් (Lionel Wendt) තුළ ඡායාරූප කලාව පිළිබඳ උත්තේජනයක් ඇති වූයේ එහි ක්‍රියාකාරකම් දක්නට ලැබීම නිසා ය. නව යොවුන් වියේ දී එංගලන්තයට ගොස් නීතිය හදාරා මෙරටට පැමිණි වෙන්ඩ්ට්ගේ

නීතිඥ වෘත්තිය ඉතා කෙටි කලකට සීමා විය. මෙරට අගනුවර සමාජයේ කීර්තියක් දිනා සිටි චිත්‍ර ශිල්පීන්, මූර්ති ශිල්පීන්, සංගීතවේදීන් මෙන් ම ඉහළ ගණයේ රසිකත්වයක් පතා රොක් වූ පිරිසක් එක් කොටගෙන ඔහු සිය නිවසේ කලාගාරයක් ආරම්භ කළේ ය. 1934 දී එහි ඉදිරි පියවරක් ලෙස ලංකා ඡායාරූප සංගමය (Photographic Society of Ceylon) පිහිටුවීමට වෙන්ඩ්ට්ට හැකි විය. කොළඹ 7 ඇල්බට් චන්ද්‍රවංකයේ තිබූ තමා සතු නිවසක් කලාගාරයක් ලෙස අනුවර්තනය කරමින් (ලයනල් වෙන්ඩ්ට් කලාගාරය) ඉහළ නාගරික සමාජයේ දැනෙන සුළු කලා ප්‍රබෝධයක් ඇති කරලීමට ඔහු පියවර ගත්තේ ය. එවක මෙරට සම්භාව්‍ය චිත්‍ර කලා එකමුතුව වූ 43 කණ්ඩායමේ ක්‍රියාකාරකම් මෙම ස්ථානය මුල්කොටගෙන සංවිධානය කෙරිණි. 43 කණ්ඩායමේ සක්‍රීයතම සාමාජිකයා මෙන් ම සංවිධායකවරයා ද වෙමින් චිත්‍ර හා මූර්ති දැක්ම, සංගීත ප්‍රසංග, ඡායාරූප ප්‍රදර්ශන, චිත්‍රපට තිරගත කිරීම් ආදිය මෙම කලාගාරයේ නිතිපතා සංවිධානය කරන්නට වෙන්ඩ්ට් ඉදිරිපත් විය.

ඡායාරූප ශිල්පය සරල වින්දන ව්‍යවහාරයකට ලඝු නොකළ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් එහි පර්යේෂණාත්මක අත්හදා බැලීම් කෙරෙහි උනන්දු විය. තම කාචයට නිමිති කොටගන්නා අරමුණක ව්‍යුහය, එහි රටාව, වර්ණය හා පැහැය, රූපගත කරන කෝණය යන සාධක මත එහි ප්‍රකාශන වෙනස් වන ආකාරය ඔහු ජාත්‍යන්තර තලයේ නිර්මාණ හා සසඳමින් අධ්‍යයනය කළේ ය. බ්‍රිතාන්‍යයේ ජීවත් වූ කාලයේ ඡායාරූප ප්‍රදර්ශන, මූර්ති ප්‍රදර්ශන, සංගීත සංධ්වනි යනාදියට සහභාගි වී ලද අත්දැකීම් නිසා ඔහු නිතර ම යාවත්කාලීන විය. කෘතහස්ත ඉංග්‍රීසි භාෂා දැනුමත්, අන්‍ය කලා පිළිබඳ මනා අවබෝධයත්, ඉහළ ආර්ථික ශක්තියත්, ප්‍රභූ සමාජ පසුබිමත්, කැප වීමේ හැකියාවත් නිසා නිශ්චිත ශිල්පීය අනන්‍යතාවක් ප්‍රකට කරන්නට ඔහුට හැකි විය.

වෙන්ඩ්ට් 1935 සිට 1944 දක්වා කාලයේ වාර්ෂික ව ඒකපුද්ගල ප්‍රදර්ශන මාලාවක් පවත්වන්නට සමත් වූයේ ඒ ආකාරයේ හපන්කමක් කළ පළමු ස්වදේශිකයා බවට පත්වෙමිනි. 1941

දී ලන්ඩනයේ ඡායාරූප දැක්මක් පැවැත්වූ වෙන්ඩ්ට්ගේ එම ක්‍රියාව ලාංකේය ඡායාරූප කලා ඉතිහාසයේ පෙරටුගාමී ඉදිරි පියවරකි. එවක ඡායාරූප ශිල්පය හා චිත්‍ර කලාව අතර නොවිසඳුණු ගැටලුවක් වූයේ ඡායාරූප ශිල්පය භෞතිකත්වය පදනම් කොටගත් වාස්තවික ප්‍රකාශනයක් ගොඩනංවන බවටත්, චිත්‍ර කලාව බොහෝ මනෝමූල වටිනාකම් ප්‍රකට කරන මාධ්‍යයක් බැවින් වින්දනය හා බුද්ධිගෝචර බව අතින් වඩාත් මානුෂීය ප්‍රකාශන හුවා දක්වන බවටත් වූ විසංවාදය යි. මෙකී මාධ්‍ය දෙක යා කරන චරිතයක් ලෙස ඔහු ඡායාරූප ශිල්පය ද චිත්‍ර කලාව සේ ම බොහෝ සියුම් අර්ථ ජනනය කරන්නක් බව ඔප්පු කර පෙන්වූයේ ය. මෙය අර්ථවත් සමාජ එලදාවක් බවට පත් නොවූයේ අදාළ ක්‍රියාකාරකම් අගනුවරට සීමා වීමත්. ඉංග්‍රීසි භාෂාව කතාකරන ඉහළ සමාජ පන්තියකට ළඝු වීමත් නිසා ය. වසර හතළිස් හතරක් වැනි කෙටි කාලයක් ජීවත්වූ වෙන්ඩ්ට් 1949 දී මියයාම, මෙම වර්ධනීය ඡායාරූප කලා ප්‍රවණතාව අනපේක්ෂිත ලෙස බිඳවැටීමට හේතු විය.

ලංකාවේ කලාව මෙරට ජීවත්වූ විදේශිකයන්ගේ වින්දනයට සහ ගෞරවයට පාත්‍ර වීමේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙසත් කලින් කල මෙරට රැඳීසිටි බ්‍රිතාන්‍ය රාජකීයයන් තෘප්තිමත් කරලීම උදෙසාත් 1893 දී රජයේ ලලිත කලායතනය ආරම්භ කරනු ලැබී ය. ගම් දනව්වල පරම්පරාගත භාවිතයක් ව පැවැති නර්තනය, සංගීතය, චිත්‍ර, මූර්ති හා කැටයම් කලා පොදුවේ සමාජගත කිරීමේ ජාතික ව්‍යාපෘතියක් ලෙසින් ලලිත කලායතනයේ කාර්ය සංවිධානය විය. මෙරට පදිංචි ව සිටි ඇතැම් විදේශකයෝ සහ ඔවුන්ගේ දරුවෝ ද රජයේ ලලිත කලායතනයට පැමිණ සම්ප්‍රදායික ශිල්පීන් යටතේ තම තමන්ට අභිමත කලාවන් ප්‍රගුණ කළහ. සම්ප්‍රදායික කලාවට සීමා වී තිබූ මෙහි විෂය පථයට වැඩි කල් නොයවා ඡායාරූප කලාව ද එක් කෙරිණි. පළමු වසර කිහිපය තුළ එම පාඨමාලාව මෙරට රැඳුණු බ්‍රිතාන්‍ය ඡායාරූප කලාවේදීන්ගේ මෙහෙයවීමෙන් සිදු කෙරුණු නමුත් ටික කලක දී එම වගකීම ප්‍රවීණ ඡායාරූප කලාවේදී බී.පී. වීරවර්ධනයන් වෙත පැවරිණි. ඒ වන විටත් සම්මානනීය ඡායාරූප කලාවේදියෙකු, ඡායාරූප වෘත්තිකයෙකු හා මාර්ගෝපදේශකයෙකු ලෙස ප්‍රකටව සිටි වීරවර්ධන මහතා ලයනල් වෙන්ඩ්ට්ගේ ඡායාරූප

කලා වපසරිය තවදුරටත් පුළුල් කළ අයෙකි. මුල දී මරදාන කාර්මික විද්‍යාලයේ කෙටි කාලීන පාඨමාලාවක් ලෙස පැවැති ඡායාරූප විෂය මෙහෙයවීමෙන් ලද පළපුරුද්ද ලලිත කලායතනයේ ඉගැන්වීම සඳහා ඔහුට බෙහෙවින් ප්‍රයෝජනවත් විය. මෙම පාඨමාලාවට විදේශිකයන්ට වඩා ස්වදේශික සිසුන් ඇතුළත් වූ අතර, පසුකාලීන ව ඔවුන් අතරින් බොහෝ දෙනෙක් වෘත්තීය ඡායාරූප ශිල්පීන් බවට පත් වූහ.

කුඩා කල පටන් ජෝර්ජ් කීට්, ඩේවිඩ් පේන්ටර් වැනි කීර්තිමත් චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ මෙහෙයවීම් යටතේ චිත්‍ර කලාව හැදෑරූ වීරවර්ධනයන් ඡායාරූප ශිල්පයේ නිර්මාණාත්මක ගමන් මගට පිළිපන්නේ ද ඒ අනුහසිනි. ඔහුගේ නිර්මාණ, චිත්‍ර ශිල්පීය මූලධර්ම ඡායාරූප රාමු තුළ බහාලීමක් ලෙසින් ඇතැම් විචාරකයින් පසු කලෙක ප්‍රකාශ කළේ ද එනිසා විය හැකි ය. ලංකාවේ පමණක් නොව බ්‍රිතාන්‍යය ඇතුළු බටහිර රටවල සමකාලීන ඡායාරූප කලාවේදීන්ගේ නිර්මාණ පරිශීලනය කරන්නටත්, ඔවුන් සමග පෞද්ගලික මට්ටමේ සබඳතා ඇති කොටගෙන විවිධ ගුරුකම් ලබාගන්නටත් වීරවර්ධනයන්ට හැකි විය. එහි ප්‍රතිඵලය වූයේ ලංකාවේ මෙන් ම විදේශීය ඡායාරූප ප්‍රදර්ශනවලට තම නිර්මාණ ඉදිරිපත් කරමින් ජාතික සහ ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප ඇගයීම්වලට පාත්‍ර වන්නට අවස්ථාව උදා කරගැනීම ය. ඒ අනුව බ්‍රිතාන්‍ය රාජකීය ඡායාරූප සංගමයේ ඇසුරු සාමාජික සම්මානයෙන් (ARPS) පිදුම් ලබන්නට වීරවර්ධනයන් සමත් විය. ලාංකික ඡායාරූප ශිල්පියෙකුට ජාත්‍යන්තර වශයෙන් ලැබුණු මුල් ම ශාස්ත්‍රීය සහ නිර්මාණාත්මක ඇගයීම වශයෙන් මෙම සම්මානයට විශේෂ වටිනාකමක් හිමිවෙයි.

ලාංකික ඡායාරූප කලාවට වඩාත් බලපෑම්කාරී සහ පුළුල් න්‍යාය පත්‍රයක් සම්පාදනය කළේ ආර්.ඒ. විල්සන් හැගොඩ ය. ලයනල් වෙන්ඩ්ට වඩා හාත්පසින් ම වෙනස්, දකුණු ලක ගැමි පරිසරයක හැදී වැඩුණු ඔහු අගනුවරට පැමිණියේ රහස් පොලිසියේ ඇඟිලි සලකුණු අංශයේ රාජකාරි පිණිස ය. සිය වෘත්තීය සීමාවන් අතික්‍රමණය කරමින් ඡායාරූප ශිල්පයේ තාක්ෂණික, ව්‍යවහාරික හා

නිර්මාණාත්මක ලක්ෂණ අත්හදා බලන්නට එහි දී ඔහු උත්සුක විය. එසේ ම රාජකාරිමය වශයෙන් බ්‍රිතාන්‍යයෙහි රැඳී සිට ස්කොට්ලන්ඩියාඩ් අභ්‍යාස පාඨමාලාව හදාරන්නට ලත් අවස්ථාව නිසා බටහිර ලෝකයේ ඡායාරූප ශිල්ප චර්යාව ද ඔහු මැනැවින් හඳුනාගත්තේ ය. මෙරට ඡායාරූප කලාව සඳහා වූ සක්‍රීය මැදිහත්වීම සිදුවන්නේ ඔහු යළිත් සියරටට පැමිණ 1950 වසරේ දී ආධුනික ඡායාරූප ශිල්පීන්ගේ කොළඹ කණ්ඩායම (Amateur Photographic Colombo Group) පිහිටුවීමත් සමගිනි. මෙම ක්‍රියාකාරීත්වය දේශීය හැඩහුරුකමකින් රටට හඳුන්වාදීමේ දී ඉහත නම එතරම් යෝග්‍ය නොවන බව පෙනීගිය හෙයින් එහි ඇරඹුමෙන් මසකට පසු, එනම් 1950 මාර්තු 15 වැනි දින මෙම සංවිධානය ''ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය'' යන සිංහල නමින් ස්ථාපනය කළ අතර, ජාත්‍යන්තර සබඳතා සඳහා එහි පරිවර්තනය (The National Photographic Art Society of Ceylon) වශයෙන් යොදාගනු ලැබීය.[7]

ඡායාරූප ශිල්පය කලාවක් සහ වෘත්තියක් වශයෙන් සිංහල භාෂාවෙන් රටපුරා ප්‍රචලිත කරවීම මෙහි ප්‍රධාන පරමාර්ථය විය. එසේ ම කැමරා භාවිතය සමාජයේ පන්තිමය මාන්නක්කාරකම පෙන්නුම් කරන කරුණක් වී තිබීමට බලපෑ මූලික සාධකය වන්නේ කැමරා, අමතර ආම්පන්න සහ ඡායාරූප ද්‍රව්‍ය සඳහා වන ඉහළ පිරිවැය බව විල්සන් හැගොඩ ඇතුළු එහි සමාරම්භකයෝ වටහාගත්හ. ඒ නිසා නොමිලේ ඉගැන්වීම හා ආයාසයෙන් ඒ සඳහා උපයාගත් සීමිත උපකරණ සහ පහසුකම් දැඩි විනයකින් සහ වගකීමකින් යුක්තව පොදුවේ භාවිත කිරීම සඳහා වැඩපිළිවෙළක් සකස් කෙරිණි. ඒ වෙනුවෙන් ඡායාරූප ශිල්ප අධ්‍යයන වැඩපිළිවෙළක් සඳහා මූලික කෙටුම්පත් සකස් කිරිමෙහි ලා විල්සන් හැගොඩ ඇතුළුව මෙම වැඩපිළිවෙළට එක් වූ හිල්ටන් සමරසිංහ, නෙල්සන් කීර්ති ද සිල්වා යන දෙපල ද පොලිස් සේවාවට අනුයුක්තව බ්‍රිතාන්‍යයේ ඡායාරූප ශිල්ප අධ්‍යාපනය ලැබූහ. ඒ අනුව සමකාලීන ලෝක ප්‍රවණතා පිළිබඳ මනා අවබෝධයකින් යුතුව මෙරට ඡායාරූප ශිල්ප අධ්‍යයනය හා ඇගයීම් කාර්යයන් සැලසුම් කිරීමට අවශ්‍ය පසුබිම නිර්මාණය විය.

ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමයේ පරමාර්ථ අතර මූලික වූයේ ඡායාරූප ශිල්පය සිංහලෙන් නොමිලේ ඉගැන්වීමට යෙදූ වැඩපිළිවෙළ යි. ලොව වෙනත් රටවල ඒ පිළිබඳ ඉංග්‍රීසි හා වෙනත් භාෂාවලින් ලියැවුණු පොත්පත් තිබුණත් සිංහලෙන් ඒ පිළිබඳව පොතක් ඒ වන විට නොතිබිණි. වසර ගණනාවක් ඉංග්‍රීසියෙන් කටයුතු කළ රටක, සිංහලෙන් කතා කතා කිරීමට අවස්ථාවක් නොතිබූ කාලයක මෙය මහත් අභියෝගයක් විය. කැමරා භාවිතයේ ඉංග්‍රීසි යෙදුම් සඳහා වන සිංහල යෙදුම්වල අවශ්‍යතාව දුටු හැගොඩයන් මේ සඳහා උදව් කර ගත්තේ එවක විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලයේ කථිකාචාර්ය ජී. එල්. ආර්. ද සිල්වා නම් විද්වතෙකි.[8]

දෙවනුව, කලාවක් වශයෙන් ඡායාරූප ශිල්පය දේශීය ජන සමාජය තුළ තහවුරු කරලීමට අවශ්‍ය වන විෂයගත ව්‍යවහාරය, ඡායාරූප ශිල්ප දැනුම සුලබ කරලීම, ශිල්පීන් අතර අන්තර් සම්බන්ධතා ගොඩනැංවීම, ඡායාරූප රසික සමාජයක් ගොඩනැංවීම යන කරුණු කෙරෙහි අවධානය යොමු විය. ඒ සඳහා ක්‍රියාවට නංවා ඇත්තේ දෙවැදෑරුම් වැඩපිළිවෙළකි. පළමුවැන්න ඡායාරූප ශිල්ප සිද්ධාන්ත හා එහි නිර්මාණාත්මක භාවිතය ඉගැන්වෙන පාඨමාලාවක් ආරම්භ කිරීමයි. ඒ අනුව එදා 1961 දී අගනුවර පාසල් මුල් කොටගෙන ''කැමරා ළමා සමාජය'' පිහිට වූ අතර, මුල් වටයේ දී 273 දෙනකුගෙන් සමන්විත ශිෂ්‍ය කණ්ඩායමක් සඳහා 1961 ජූනි 30 වන දින කොළඹ සංඝරාජ මධ්‍ය මහා විද්‍යාලයේ දී සති අන්ත ඡායාරූප පාඨමාලාවක් ආරම්භ කෙරිණි. එය කැමරා ළමා සමාජය ලෙස හැඳින්විණි.

එම වැඩසසටහන ඉතා සාර්ථක වූවක් මෙන් ම දේශීය කලා ක්ෂේත්‍රයේ ඵලදායි ආයෝජනයන් බව සනාථ වන්නේ, එවක කැමරා ළමා සමාජ සිසුන් ලෙස කැමරාවට අත්පොත් තැබූ සැලකිය යුතු පිරිසක් පසු කලෙක මෙරට කලා ක්ෂේත්‍රයේ විශිෂ්ටයින් බවට පත්වීමෙනි. පර්සි ජයමාන්න (අංක 16), පරාක්‍රම ද සිල්වා (අංක 17), ඒ. ඩී. රංජිත් කුමාර (අංක 70), හෙන්රි රාජකරුණා (අංක 100), සතිස්චන්ද්‍ර එදිරිසිංහ (අංක 191),

දයා ලංකාපුර (අංක 310) බඳු විද්වත් කලාකරුවන් ඊට නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය.[9]

ඡායාරූප ශිල්පය කලාවක් ලෙස ජනගත කිරීමේ ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය සතු දිගුකාලීන වැඩ වැඩපිළිවෙළෙහි ඊළඟ දෘශ්‍යමාන ක්‍රියාකාරීත්වය වූයේ එක්දහස් 1961 ජනවාරි මාසයේ පටන් කැමරා සඟරාව මාසිකව නිකුත් කිරීමට ගනු ලැබූ පියවරයි. එමගින් සංගමය හා සෘජු ලෙස සම්බන්ධ වීමට අවස්ථාව නොලත් බොහෝ දෙනෙක් ඡායාරූප ශිල්පය විධිමත් ලෙස ප්‍රගුණ කිරීමේ උවමනාවෙන් කැමරා පාඨකයන් බවට පත්වූහ. කැමරා සඟරාව ලංකාවේ මුල් ම ඡායාරූප ශිල්ප වාර ප්‍රකාශනය වන අතර ඊට දෙවසරකට පෙර එනම් 1959 දී වැලිගම එච්.ඇම්. විතානගේ සූරීන් විසින් නිකුත් කරන ලද ඡායාරූප ශිල්පය සිංහලෙන් නම් මෙරට පළමු ඡායාරූප ශිල්ප කෘතිය ද මෙම අධ්‍යයන ප්‍රවණතාවට බොහෝ සාධනීය ලෙස බලපා ඇත.

එම අවධියේ වෘත්තීය කැමරා මට්ටමෙහි ලා සැලකූ මධ්‍යම පරිමාණ (Medium Format) කැමරා වෙනුවට වඩාත් වේගයෙන් ජනප්‍රිය වෙමින් පැවති මි.මී. 35 පටල බහාලන කැමරා ඉලක්ක කොටගෙන ආරම්භ කළ ''මි.මී. 35 කැමරා සමාජය'' (35mm Camera Club) මෙරට ඡායාරූප කලාවේ වපසරිය තවදුරටත් පුළුල් කිරීමට හේතු විය. ඉන් අනතුරුව 1973 දී කාන්තාවන් කේන්ද්‍ර කොටගෙන ''ලංකා ප්‍රභාලේඛිකා සංගමය'' පිහිටුවීමත්, 1976 දී පාඨශාලාන්තර ඡායාරූප ශිල්ප එකමුතුවක් ඇති කර ගැනීමත් අපේක්ෂාවෙන් ස්ථාපිත කළ ''ශ්‍රී ලංකා ශිෂ්‍ය ඡායාරූප සමිති සම්මේලනයත්'' ඒ ඒ සමාජ කුලක අතරට ඡායාරූප ශිල්පය රැගෙන යාමට හේතු විය. මේ සියලු ක්‍රියාකාරකම්වල සාධනීය ප්‍රතිඵලය එක්ව දැක බලාගත හැකි අවස්ථාවක් වූයේ, එම සංගමය මගින් අඛණ්ඩව පවත්වාගෙන ආ ප්‍රදර්ශන මාලාවයි.[10]

පාසල් සිසුන් අතර වර්ධනය වෙමින් පැවති ඡායාරූප කලා අධ්‍යයනයට අත්වැලක් ලෙසින් පාසල් ඡායාරූප සංගම් පිහිටුවීම

සහ පාඨමාලා ආරම්භය ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමයේ සාමාජිකයින්ගේ ස්වේච්ඡා සේවාවක් ලෙස ක්‍රියාත්මක වී තිබේ. මෙම සංගමය 2010 දී සිය 60 වන සංවත්සරය සමරන අවස්ථාව වන විට එසේ ඡායාරූප ශිල්පය ඉගැන්වීම් කාර්යයට සම්බන්ධ කොටගෙන තිබූ පාසල් සංඛ්‍යාව 230 කට අධික ය.

ඡායාරූප කලා ලෝලීන් සැමට ම අගනගරයේ වැඩසටහන්වලට පැමිණීමේ දුෂ්කරතාව නිසා ප්‍රාදේශීය වශයෙන් ඡායාරූප කලා සංගම් පිහිටුවීමේ ක්‍රියාවලියක් ද දියත් විය. ඩී.ජී. රණතුංගගේ නියාමකත්වයෙන් පිහිටවූ ''කඳුරට ඡායාරූප සංගමය'' (1969), සිරිල් බස්නායකගේ සංවිධායකත්වයෙන් ඇරඹි ''රජරට ඡායාරූප සංගමය'' (1969), වෛද්‍ය ටී.එස්.යූ. ද සිල්වාගේ මෙහෙයවීමෙන් ඇරඹි ''කුරුණෑගල ඡායාරූප සංගමය'' (1974) යන සංගම් මේ අතර ප්‍රමුඛ වේ. තව ද මහියංගනය ''මහවැලි ඡායාරූප සංගමය'', ''කෑගල්ල ඡායාරූප කලා සංගමය'', අනුරාධපුර ''නව රජරට ඡායාරූප කලා සංගමය'', හලාවත ''තෙවන ඇස ඡායාරූප හා මාධ්‍ය ශිල්පීන්ගේ සංගමය'', ගිනිගත්හේන ''හැටන් ජාතික ඡායා පර්ෂදය'', නිකවැරටිය ''සේයා රූ කලා හවුල'' ආදී ආයතන ප්‍රාදේශීය වශයෙන් ඡායාරූප ශිල්පීන්ගේ වින්දනාත්මක වටිනාකම් සහ වෘත්තීය දියුණුවක් අපේක්ෂා කළ ශිල්පීන්ගෙන් සැදුම්ලත් ඡායාරූප සංවිධාන ජාලය තත් විෂය ප්‍රචලිත කරනු සඳහා අතිවිශාල වැඩසටහන් සංඛ්‍යාවක් ක්‍රියාත්මක කර තිබේ.

මේ හා සමග වඩාත් විශේෂ අවධානයකට පාත්‍ර කළ යුත්තේ, ශ්‍රී ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය, 1973 වර්ෂයේ පටන් අද දක්වා ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප කලා සම්මේලනයේ (Federation Internationale de l'art Photographique) හි දේශීය නියෝජිතායතනය වශයෙන් ඉටු කරනු ලබමින් තිබෙන කාර්යභාරය යි. එකී ජාත්‍යන්තර සම්මේලනය විසින් ඡායාරූප කලාවේ උන්නතිය උදෙසා සකස් කොට තිබෙන සහ විටින් විට සංශෝධනය කරමින් ක්‍රියාවට නගන වැඩසටහන් මෙම සම්බන්ධතාව ඔස්සේ ලංකාවේ ද ක්‍රියාත්මක වේ. ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමයේ පාඨමාලා, විෂය නිර්දේශ ප්‍රමිතිය, සහතික පත්‍රයට

අන්තර්ජාතික පිළිගැනීමක් හිමිවීම, ඡායාරූප තරග හා ප්‍රදර්ශනවල ඇගයීම් කටයුතු ජාත්‍යන්තර මට්ටමින් සිදුකිරීම, ජාතික වශයෙන් ඡායාරූප ශිල්ප උපසංස්කෘතික ප්‍රවර්ධන වැඩසටහන් ඉදිරිපත් කිරීම, ජාත්‍යන්තර ව පිළිගන්නා දේශීය ඡායාරූප කලා සම්මාන පිරිනැමීම, ජාත්‍යන්තර සම්මාන සඳහා අදාළ නිර්දේශ සහිතව මෙරට ඡායාරූප කලාවේදීන් ඉදිරිපත් කිරීම, ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප ප්‍රදර්ශන සඳහා නිර්මාණ ඉදිරිපත් කිරීමට අවශ්‍ය මගපෙන්වීම, සම්බන්ධීකරණ කාර්යයන් සහ දිරිගැන්වීම් සිදුකිරීම යන කටයුතු මේ යටතේ ඉටුවෙමින් පවතී.

ඡායාරූප කලාවේ විශිෂ්ටතා ඇගයීම සඳහා වන සම්මත ක්‍රමවේද හඳුන්වා දී ඇත්තේ ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප කලා සම්මේලනය මගිනි. ඒ අනුව අනුබද්ධිත සෑම රටක ම වරලත් (Licentiateship) ආශ්‍රිත (Associateship) සහාගී (Fellowship) යනාදී වශයෙන් ප්‍රමිතිගත සාධන මට්ටම් ඔස්සේ අන්තර්ජාතික වශයෙන් පිළිගන්නා සුදුසුකම් සම්මාන පිරිනැමේ. ජාතික මට්ටමේ වන මෙකී ප්‍රවණතා ඉක්මවීමෙන් පසු ජාත්‍යන්තර මට්ටමේ ප්‍රවීණතා සඳහා ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප කලා සම්මේලනය මගින් අයදුම් කළ යුතු ය. කලාවේදී (Artist), විශිෂ්ටතා (Excellence), මාස්ටර් (Master) යන සම්මාන එමගින් පිරිනැමේ. ශ්‍රී ලංකාව මෙම වැඩ වැඩපිළිවෙළ සමග ඒකාබද්ධ වීමෙන් පසු ලාංකිකයන්ට ද එකී ජාත්‍යන්තර සම්භාවනාවට පාත්‍ර වීමේ අවස්ථාව උදාවිය. වසර දෙදහස වන විට එලෙස ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප කලා සම්මේලනයේ සම්මානයට පාත්‍ර වූ දේශීය ඡායාරූප ශිල්පීන්ගේ සංඛ්‍යාව අටක් වූ අතර 2019 වන විට එය විසි අටකි. මේ අතුරින් ලොව ඉහළ ම ඡායාරූප කලා සම්මානය වන (MFIAP) දිනාගැනීමට කීර්තිමත් ඡායාරූප කලාවේදී හෙන්රි රාජකරුණාට හැකි විය. ලෝක ඡායාරූප කලාවට නව ව්‍යවහාරික මංපෙතක් හෙළිදරව් කරලීම යන නිර්ණායකය යටතේ එම සම්මානය පිරිනැමිණි. චලනය වන අරමුණක චලනය අතරතුර එහි උච්චාවස්ථාව සලකුණු කිරීමේ ද්විත්වරූපී ඡායාරූප අතිඡාදන නිර්මාණ ක්‍රමවේදය එහි දී ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප කලා සම්මේලනයේ ප්‍රශස්ත ඇගැයීමට පාත්‍ර විය.

ලංකාවේ මේ දක්වා පැවත එන පැරණිතම ඡායාරූප කලා එක්මුතුව වශයෙන් ලංකා ඡායාරූප සංගමය (Photographic Society of Ceylon) 1934 පටන් තවමත් ක්‍රියාත්මකව පවතී. එම සංවිධානය මගින් වාර්ෂිකව පවත්වන ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප ප්‍රදර්ශනයත්, මාසික ඡායාරූප ශිල්ප සංවාද වැඩසටහනත්, පසුකලෙක ආරම්භ කෙරුණු ඡායාරූප ශිල්ප පාඨමාලාවත් ලයනල් වෙන්ට්ඩ් කලාගාරය කේන්ද්‍ර කොටගෙන ක්‍රියාත්මක වේ.

1977 විවෘත ආර්ථිකයත් සමග වර්ණ ඡායාරූපකරණය රට පුරා ව්‍යාප්ත වූ පුළුල් භාවිතයක් ලෙස හඳුනාගත ගත හැකි ය. කැමරා පටලපට වර්ණ රසායනාගාර පුළුල් වීමත්, ඡායාරූප ශිල්පය නිරන්තර ගෘහ භාවිතයක් බවට පත්වීමත්, මුද්‍රණ කර්මාන්තයේ දියුණුවත් හේතුකොටගෙන ඡායාරූප ශිල්පයේ කලාත්මක පක්ෂයට වඩා කර්මාන්තමය අංශය ශීඝ්‍ර ලෙස වර්ධනය විය. පාසල් හා වෙනත් ආයතන තුළ සමීප ඇසුරුකාරක විෂයක් ලෙස ඡායාරූප ශිල්පය තහවුරු වීමත්, අවස්ථා සිදුවීම් ඡායාරූපකරණය (Event Photography) දෛනික ජීවිතයේ කොටසක් බවට පත්වීමත්, ස්වයංක්‍රීය මෙහෙයුම් සහිත කැමරා ප්‍රචලිත වීමත් නිසා දැන හෝ නොදැන ඡායාරූප ශිල්පයේ නියැලෙන්නන්ගේ සංඛ්‍යාව ඉහළ ගියේ ය. එහි අතුරු ප්‍රතිඵලයක් ලෙස ප්‍රාදේශීය හා ආයතන මට්ටමේ ඡායාරූප ශිල්පීන් කණ්ඩායම් ලෙස සංවිධානගතවීම මේ අවධියේ දැකගත හැකි වෙයි.

ඡායාරූප කලාවට පරිබාහිර ව ඡායාරූප ශිල්පීන්ගේ වෘත්තීය සංවර්ධනය අරමුණු කොටගෙන ද එවන් සංවිධාන ගණනාවක් බිහි වී ඇත. ශ්‍රී ලංකා ඡායාරූප ශිල්පීන්ගේ ආයතනය, ගෝල් ප්‍රොපෙෂනල් අයි, සමස්ත ලංකා චිත්‍රාගාර හිමිකරුවන්ගේ සංගමය, ජනමාධ්‍ය ඡායාරූප ශිල්පී සංවිධානය ඒ අතර වේ. එකී සමිති සමාගම් ද ඡායාරූප ශිල්පයේ නිර්මාණාත්මක වර්ධනයට තුඩු දෙන විවිධ ක්‍රියාකාරකම් සිදුකොට ඇත. එය මෙරට වෘත්තීය ඡායාරූපවේදීන්ගේ නිර්මාණාත්මක ගුණය පෝෂණය කරන්නට මෙන් ම දේශීය ඡායාරූප කලාවේ වටිනාකම් විදහාපාන්නට ද හේතු කාරක විය.

ලාංකික ඡායාරූප කලාවේ සාමූහික ඉදිරි ගමනට බලපෑ ප්‍රධාන සාධකය මෙකී සංවිධාන ව්‍යුහයන්හි ක්‍රියාකාරීත්වය යි. එසේ ම මේ නිර්මාණවේදීන් පෞද්ගලික මට්ටමින් පවත්වන්නට යෙදුණු ඒක පුද්ගල ඡායාරූප ප්‍රදර්ශන ද විවිධ නිර්මාණ ලක්ෂණ හෙළිදරව් කිරීම් ලෙස සැලකිය හැකි වේ. විවිධ තාක්ෂණික හා පර්යේෂණාත්මක අභ්‍යාස ද සැලකිය යුතු සංඛ්‍යාවක් ඒ ආකාරයෙන් සිදුකොට ඇත. මුල් යුගයේ පැවැත්වූ ඒක පුද්ගල ඡායාරූප ප්‍රදර්ශන විවෘත තේමාවන් සහිත බව සඳහන් වී තිබේ. එහෙත් පසුව විවිධ තේමා සහ තාක්ෂණික ක්‍රමෝපාය යටතේ ප්‍රදර්ශන සංවිධානය කිරීමෙන් විවිධ ශිල්පීය අනන්‍යතා සහ ප්‍රතිරූප ප්‍රකට කර ඇත. ඒ හැරුණු විට කණ්ඩායම් වශයෙන් පැවැත්වූ ප්‍රදර්ශන යනු බොහෝ නිර්මාණ විධික්‍රම ක්ෂේත්‍රයට හඳුන්වා දුන් ප්‍රදර්ශන විශේෂයකි.

ලාංකීය ඡායාරූප කලාවේ වර්ධනය සඳහා ඊට අදාළව නිකුත් වූ ඇතැම් ප්‍රකාශන මගින් ද යහපත් දායකත්වයක් ලබා දී ඇත. 1959 පටන් මෙරට පළ වූ බොහෝ ප්‍රකාශනවල වැඩි නැඹුරුවක් පැවැතී ඇත්තේ ඡායාරූප ශිල්පයේ මූලික සිද්ධාන්ත හා ව්‍යවහාර පැහැදිලි කර දීමට ය. එහෙත් ඇතැම් ලිපි සහ පොත්පත් ඡායාරූප කලාවේ ප්‍රකාශනාත්මක ගුණ දේශීය සමාජ සංස්කෘතිය මානයන් ඔස්සේ විවරණය කිරීමට උත්සාහ දරා ඇත.

යථෝක්ත සියලු කරුණු සමාලෝචනය කරන විට පෙනීයන්නේ, මෙරට ඡායාරූප ශිල්පයේ ආරම්භය ක්‍රිස්තු වර්ෂ 1843 වුව ද, ඡායාරූප කලාවේ ආරම්භය සිදුවී ඇත්තේ වර්ෂ 1906 දී බව ය. එසේ ම ඒ, ඒ කාල වකවානුවල ස්වෙච්ඡාවෙන් එහි වර්ධනය උදෙසා කැපවූ පුද්ගලයින් මෙන් ම ඔවුන් වටා ගොනු වූ ඡායාරූපලෝලී කුලක මගින් ඡායාරූප කලාව යන්න සමාජගත කරලීමට අවැසි විවිධාකාර වැඩසටහන් ක්‍රියාත්මක වී ඇත. එසේ ම ලෝක ඡායාරූප කලාවේ සැලකිය යුතු නියෝජනයක් ලබාගැනීමටත් එහි වර්ධනීය නව ප්‍රවණතාවන් සලකුණු කිරීමටත් මෙරට කීර්තිමත් ඡායාරූප කලාවේදීනට හැකි වී තිබේ.

## ආන්තික සටහන්

1. ගුණසේකර, යූ.ජී. (2012), **ශ්‍රී ලාංකේය ඡායාරූප වංශය**, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ. පි. 04
2. මෙන්ඩිස්, එම්.ආර්. (2003), **සිංහල සිනමාවේ ආරම්භක පසුබිම්**, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ. පි. 04
3. ගුණසේකර, යූ.ජී. (2012), **ශ්‍රී ලාංකේය ඡායාරූප වංශය**, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ. පි. 127
4. Wright, A. (1907), **Twentieth Century Impressions of Ceylon**, Greater Britain Pub Co. Ltd, London. p. 470
5. Marzkova, D. (1986), **Masters of Photography**, Exter Books, New York. p. 68
6. ගුණරත්න, බී. (2016), **ජූලියා මාග්‍රට් කැමරන්**, රූපාවලෝකන, සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව, බත්තරමුල්ල. පි. 101
7. බලන්න, පෙරේරා, එච්.එම්.ආර්. (2010), **ශ්‍රී ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය**, Felicitation NPAS, ශ්‍රී ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය, කොළඹ. පිටු 17 - 22
8. වෙරළුපිටිය, ටී. ආර්. ඩබ්. (2010), **ඡායාරූප කලාවේ ලාංකේය මුද්‍රාව**, Felicitation NPAS, ශ්‍රී ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය, කොළඹ. පි. 98
9. බලන්න, විජේසූරිය, ජී. (2010), **දේශීය ඡායාරූප කලාවේ අනාගත ආයෝජනය**, Felicitation NPAS, ශ්‍රී ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය, කොළඹ. පි. 103
10. See, Gunasekara, U.G. (2010), **Felicitation NPAS**, The National Photographic Art Society of Sri Lanka, Colombo. pp. 105 - 112

## ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

ගුණරත්න, බී. (2016), **ජූලියා මාග්‍රට් කැමරන්**, රූපාවලෝකන, සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව, බත්තරමුල්ල.

ගුණසේකර, යූ.ජී. (2012), **ශ්‍රී ලාංකේය ඡායාරූප වංශය**, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ.

මෙන්ඩිස්, එම්.ආර්. (2003), **සිංහල සිනමාවේ ආරම්භක පසුබිම්**, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.

පෙරේරා, එච්.එම්.ආර්. (2010), **ශ්‍රී ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය**, Felicitation NPAS, ශ්‍රී ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය, කොළඹ.

වෙරළුපිටිය, ටී. ආර්. ඩබ්. (2010), **ඡායාරූප කලාවේ ලාංකේය මුද්‍රාව**, Felicitation NPAS, ශ්‍රී ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය, කොළඹ.

විජේසූරිය, පී. (2010), **දේශීය ඡායාරූප කලාවේ අනාගත ආයෝජනය**, Felicitation NPAS, ශ්‍රී ලංකා ජාතික ඡායාරූප කලා සංගමය, කොළඹ.

Gunasekara, U.G. (ed.), (2010), **Felicitation NPAS**, The National Photographic Art Society of Sri Lanka, Colombo.

Marzkova, D. (1986), **Masters of Photography**, Exter Books, New York.

Wright, A. (1907), **Twentieth Century Impressions of Ceylon**, Greater Britain Pub Co. Ltd, London.

# Same sex relationships in Theory and Practice in the Ancient West

## (Interpretations based on two selected works of Plato and Juvenal)


**ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය කමනී ජයසේකර**



ආදී ග්‍රීසියෙහි සමලිංගික සේවනය සමාජය තුළ විශේෂිත වූ සිද්ධියක් නොවීය. එය කෙතරම් සාමාන්‍යයක් වූයේ ද යත් එවැනි සම්බන්ධයක් සමාජයෙන් සඟවා තැබීමට පවා කිසිවෙකු නොසිතූහ. සාහිත්‍ය කෘතිවල පමණක් නොව බඳුන් චිත්‍රවල පවා මෙවැනි සම්බන්ධකම්වලට සාක්ෂි දැකගතහැකි විය. මෙම ලිපියෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට උත්සාහ කරන්නේ ග්‍රීසියෙහි සුප්‍රකට දාර්ශනිකයෙකු වූ ප්ලේටෝ ඔහුගේ 'සිම්පෝසියම්' නම් සංවාදයෙන් සමාජයෙහි පැවති ලිංගිකත්වය පිළිබඳව දැක් වූ අදහස විග්‍රහ කිරීමටයි. ඉන් අනතුරුව ඔහුට පසුව රෝමයෙහි විසූ උපහාස රචකයෙකු වූ ජුවෙනල් ඔහුගේ කෘතියෙන් 'සමලිංගිකත්වය' ක්‍රියාවට නැංවීමේ දී ඇති වූ සමාජ තත්ත්වය හාස්‍ය උත්පාදනය වන සේ හසුරුවයි. එහෙත් ඔහු ජීවත් වූ අවධියේවත් සමලිංගිකත්වය යන යෙදුමවත් භාවිතයේ නොතිබිණ. ඒ සියලුම ආශ්‍රයන් හඳුන්වනු ලැබූයේ 'ප්‍රේමය' වශයෙනි.


---


**© ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය කමනී ජයසේකර**



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

**මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 26 කලාපය, 2016/2017**

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

## Introduction To the paper

Sexual preference, selection and behavior have been a subject of interest, individually and as a society. Personal preference and public reaction has had different interpretations and at times accepting and subtending and on other evaluation criteria aversive and negative to the extreme. Many have based their arguments on the psychological against the physical in a human being and weather one supports the other. The arguments run back to early literary evidence, where one is invited to investigate, further and deeper. The modern world has been gifted by two Classical writers' two different interpretations on the subject. The difference argument is, however based on the fact that the earlier seeks the reason or the basis of such preference. This argument at the period seems to have depended to a degree on mental calculation of reasoning and deliberation. The other, a commentary and observations of the practice, and how it affects the individual and the society he is a part of. This seems to be the point of view of an 'outsider', the cynicism and sarcasm in recording and analyzing is obvious. This characteristic colors the work to such an extent that one is almost forced to make the observation that the writer dares not look 'outside' the box. In this article the objective is to evaluate the material enhanced with quotations of two literary that have been selected against each other and make an evaluation as they are.

The two books are taken from what one may call 'works of the Western Classics'. One is **The Symposium** of Plato the 5$^{th}$ century BCE Greek philosopher (believed to have lived

between 428-347BCE). The other is '**The Sixteen Satires**' of Juvenal, the Roman social satirist of the imperial era.

## The Background to the practice

Many Classical writers have explored the practice of same sex relations which proves that it had not been alien to the ancient society. Neither had it been a secret fearing the negative reaction of society. it had been something commonly practiced. The term 'homosexual' had not even existed at the time. The relationship had been simply included as a part of '**aphrodisia**'. meaning love. Yet the most widespread of the relations that comes under '**pederasty**' prove to be between men and boys. The assumption is based on the fact that details of such had been publicized through various references in documents. Pictures on vases and coins stand also as evidence of the practice. The relationships had taken the form of the relation between a man and his wife. The age gap between the two participants is considered as a criteria. The man would be a matured person (in his thirties) while the wife/boy would be around her/his early teens (12-17 years of age). One member of these relationship is (the younger and more inexperienced) supposed to take a passive role in the physical act itself. later a social stigma came to be associated with the passive partner. He had been marginalized from society ,specially if he came to be a grown man. He is said to have been ridiculed in comedies and was made to wear a woman's dress.

## The nature

Same sex relationships has a history that runs back in the historical context. In ancient Greece, before city states emerged as political units the tribal societies had been organized according to age. When a boy became old enough to leave his boy group (the boy had been considered a immature till he was able to grow a bearded) he has had to leave his group with a man and be with him for a considerable period of time. The elder member had a responsibility towards the 'boy - love'. It had been up to him to educate him in the Greek ways of life and to live up to the expectations of adulthood. The older lover is supposed to have taken the role of a substitute father in the guidance of the young man. Even later, when the city states emerged the role of the elder remained to that of an educational and instructive nature. (idem)The highest relationship was had not been founded on sexual contact. It is by nature what the modern world terms and accepts as a Platonic relationship, devoid of the sensuous. Yet one could also observe that Plato links 'manliness' with same sex relations other than the hetro sexual.

It is argued that in ancient Greece sex was considered in terms of penetration, pleasure, and dominance. The sexes of the participants had not been of much concern at the beginning. There was nothing against intercourse of the same gender, although one member had to play the dominant role and the other, the passive. (idem) It had been up to the older man to court the boy. The boy himself might not give in till he was sure that it was him, personally, that the 'lover' wanted and not

only sexual pleasure. In societies pederasty (meaning boy love) was accepted, ( for there were some that did not encourage the practice) was considered an important element in civil life, military, philosophy and the arts. It is also accepted that this was more common in the aristocracy.

**Literary evidence**

However literary evidence proves that the above was not common to all cases of love. As for example **in The Symposium'** of Plato it is Alcibiades who seem to pursue Socrates ,the elder of the two men. Alcibiades is more beautiful and attractive. Yet, his attraction is Socrates, the philosopher, who was not attractive physically. Socrates is shown as not being interested in the young man, in the physical sense. Yet it is recorded that he had encouraged his friendship and love with the hope of improving him. He had desired to bring him on to the correct path showing it is not the victory of battles that was important. The relationship he describes in dramatic detail in the dialogue is an exposition of who possess the more "manly' character. Therefore all the attempts that Alcibiades contrives to trap Socrates prove to be in vain. He, Socrates is too superior to be trapped in the physical realm. The conclusion that Alcibiades makes is that Isocrates's attitude is good for any person who desires to be a 'good' man. His complaint is that Socrates deceives all by initially pretending to have fallen in love with the young man and later turning the young beloved to become the lover. So that it would be he that is pursuing Socrates.

As love between the same sexes had been common and their value considered in the ancient times one often comes across references which tells one of the strength of relationship. Many had believed that if armies had been made of lovers and their beloved it would prove to be the strongest. Even Homer the famous epic bard sings the song of how strong the relationship of Achilles and Patroclus was. And to what extent one was concerned about the other. Of this however arguments have arisen among studentship, as to who the actual lover and the beloved were. Although it is Achilles who springs into action in the time of need, he was the younger of the two, and the more handsome. Hence, by tradition he would be the beloved. Yet he acts as if he was the lover in the time of need. One may argue, contrary to this argument, that the beloved, returning the love of the lover becomes more heroic and endearing? Still the argument rages.

**Of Women**

Notable relationships concerning women with women had been famous regarding Sappho. Sappho had been a poet from the island of Lesbos. It was estimated that she had composed some twelve thousand lines of poetry to girls and women. Only 600 of them had traversed the test of time. In addition to being a poetess she had been actively engaged in providing females with an education, however limited it may be. Communities had been established for this purpose. The girls involved were had experienced same sex love. But as the polis evolved the organization providing cultural limitations had confined

women to the household. i.e.- teaching their role in community as wives of husbands and mothers of their children.

## Plato on the subject

### *The Dialogues*

Plato had composed many works that scholars refer to as 'The Dialogues', merely due to their form of presentation more than their content. he was a philosopher who had been interested in the predicament of the human in the universe. he had presented a system that came to be known as the 'Theory Of ideas', where he analyzed the essence and the basics of all things. It is also believed that he adhered to the method that Socrates had used in his philosophying. Mainly the form of discussion a selected subject between several persons of different mentalities and social standards. The method had proved to be positive in the sense the reader gets the opportunity to view many views regarding the subject discussed. Thereby his mind gradually opens to varied interpretations and makes it possible for him to inspect and investigate all angels of openion ,which leads him to a positive conclusion. In instances where that are not a possibility Plato is broadminded enough to even keep the subject open.

As to the value to literature of his 'Dialogues', Plato had almost always selected backgrounds that had a strong sense of possibility. Most instances were selected from recent history or from contemporary events. And the said incidents consisted of human interest hence amounting to the dramatic. As the

discussions that take place are related to the events, the characters that are made to participate are often known characters with known characteristics. The discussion itself is based on a topic related to the situation and highlights a topic of common interest that is best analyzed and scrutinized in detail. The objective had been to arrive at the 'truth' that can be agreed upon. And since Socrates is a philosopher on could detect the investigation stirred by no other than Socrates himself who often participates and is an interested party.

***The Symposium***

It is in one of these 'Dialogues' that Plato starts a discussion on love. The background to the occasion is the selection of Agathon, as the best Tragic poet and his awarding of the prize alloted. Close friends are invited to the dinner party thrown by the poet. The custom at the time had been to hire entertainment in the form of song or dance. But as explained, the occasion and the taste of the participants require something more. - Different. A suggestion to have a discussion of a selected topic is approved. The topic suggested is no other than love. Consequently each participant is invited to sing in praise of love. On observing the gathering one would expect many interpretations that would allow a type of refined entertainment required by them. The topic itself would have been justified by the joy of victory that initiated the event.

Having understood the background of the subject in contemporary society at the period the arguments would be

easier to appreciate. Points that could be observed are as follows.

1. It is also interesting to note the company at hand consists of same sex lovers as well.

2.The fact that same sex relations based on the physical aspect is not beneficial is elaborated in the instance where Socrates is made to sit near the host Agathon. The intention as he says is that the thoughts Socrates had engaged it while he was being late to dinner might be readily communicated by close seated contact. This, Socrates does not let go lightly ,nor does Plato who had composed the Dialogue. Wisdom cannot pass from one container to another through a piece of wool ie- form a fuller to the emptier. (Plato, The Symposium, line 175c)

3. Speech of Phaedrus - Love- implants nobility in lovers. "there can be no other benefit for a boy than to have a worthy object for his affections.' Nobility cannot be effectively implanted by family, position or wealth as by. It inspires shame at what is disgraceful and ambition for what is admirable.(ibid 178c) Hence it would be best if states and individuals would consist of lovers and the loved - it would be impossible to have a better organization. ( ibid179c) 'A lover would rather be  seen by all his comrades leaving his post, or throw away his arms, rather than that, he would prefer a thousand times to die. When Homer the Epic bard said that gods breathe 'spirit' into heroes he had meant exactly the courage a lover got from the presence of his partner.

4. it is in the speech given by Pausanias that he talks of two kinds of Aphrodite. He refers to them as - 1. Heavenly Aphrodite and

2. Common Aphrodite.

1.The Heavenly Aphrodite, meaning love contributes to encourage wisdom and excellence in a person. is anxious to improve both. Is strong and intelligent. Their intention is to form a relationship for life.

2.The Common Aphrodite, love is the love the baser sort of men fell. They are attracted to the physical aspect. They prefer their objects to be as unintelligent as possible and satisfy their physical desires. These are temporary attractions. These people encourage some critics to say that to yield to a lover is disgraceful. (ibid 180e)

In yielding to a lover, it is disgraceful to do so because of wealth or power or due to threats and fear. One should also refrain from the attractions of political or material advantage. While it be not so if he believes that he could improve in some department of knowledge or in some other excellent quality. (ibid184d) 'it is then, then only should one yield to a lover.'

5. A most interesting and an amusing explanation of the existing type of sexes is supplied by the representative of Old Greek Comedy, Aristophanes. The answer he provides is a mixture of downright reality and fantasy which seems

incredible yet contains a possibility as well. This is in keeping with the normal practice he follows in his comedies.

according to his reflexions, in the origin humans had been had been as if two were stuck together. They were a complete whole ,not haves as we are now. They formed a circle and had two heads, four legs ,four hands etc. being very strong and powerful they had been a proud race. The result was that the gods presumed that they might pose a challenge and a problem to them in the future. The outcome of the fear had been cutting the original whole in two. They had been cut in the middle 'like the separation of eggs'. The original wholes had been of three kinds. That were as follows.

1. Where both the halves had been female

2, where both the halves had been male

3. Where the two sections consisted of male and female halves.

The separation had made the humans extremely miserable due to this arrangement. Thereafter Zeus had taken pity on them and had moved their reproductive organs to the front of the bodies. This arrangement provided for the separated halves to get-together again and satisfy themselves as in the earlier condition. In doing so the male and female halves had the opportunity of procreating while the others satisfied their physical desire without after effects of the material kind. What they did gain was high spirit, satisfaction, virility and manliness. It also fed and promoted intelligence and pleasurable delight. (ibid 190c) These separated halves spent

their whole life for their other half, if they did not meet them earlier.

it is presumed that Agathon and Pausanias have been a whole earlier. They behave well now with the hope of becoming a whole again, sometime in future. This would be their reward.

Accordingly.

'Anyone whom love touches becomes a poet'. (196b)

Furthermore love excels in every kind of artistic creation. Wisdom in love makes one excel in craftsmanship. The person who has this god as his teacher becomes noble and famous. (200e)

6. Socrates is of the opinion that love could be interpreted as the desire for the perpetual possession of the good. He maintains the view that all men possess the impulse for procreation. But The desire is based on the types of procreation. They are as follows. - (209e)

1. Physical procreation - resulting in the birth of children

2. Spiritual procreation - resulting in great deeds which are spiritual children.ie Homer and Hesiod.

To fall in love with the spiritual is not easy and one had to train oneself to reach that stage. Socrates observes the stages of training as falling in love with -

1. physical beauty-ie-with a beautiful person

2. general physical beauty
3. beauty of the soul
4. beauty as it exists in activities and institutions
5. beauty in morals
6. beauty in sciences
7. beauty in magnificent sentiments
8. Beautiful ideas-unique and eternal. But the lover of Ideas would be a philosopher and not a lover.

The conclusion to the dramatic event described in the Dialogue comes in the form of the sudden but unexpected entrance of Alcibiades. He joins the event quite late and had missed the speeches of others, especially that of Socrates. The speech he makes regarding love is spiced with the 'truth of wine'. His speech is made as a complaint against Socrates. The accusation is that Socrates although had encouraged Alcibiades in their relationship he had snubbed him when Alcibiades had provided opportunities for them to materialize the relationship. He had refrained from any kind of physical engagement. His physical good looks had got him nowhere. (219b) What Socrates specifically points out is that-

'You are trying to get true beauty in exchange for the sham.'(218e)

Alcibiades had prepared the perfect setting of the background, conversation and even the scent and lighting effects with all the servants sent away. The conversation had paved suitable

atmosphere ,and it had been winter time with the physique yearning for warmth.

'I covered him with my own clothes- for it was winter-and then laid myself down under his worn cloak, and threw my hands round this super human and wonderful man..'(219e)

'But in spirit of all my efforts he proved completely superior to my charms and triumphed over them and put them to scorn insulting me...'.(idem)

In other words Socrates had proved that he was an Ideal Lover in the true estimate. he, the philosopher was the lover who was completely in control of this of the Good and the Beautiful. The ultimate goal of the wisest of all.

**Other dialogues of Plato**

**The Republic**

One does find reference to same sex relationships in the Republic as well. In it what is notable is that he pointedly rejects the sexual relations between the same sexes but does approve love between them. This is the divine love that he had explained in The Symposium.

Socrates 'do you know of a greater or keener pleasure than that is associated with Aphrodite?

Glaucon -"I don’t. not yet of any more insane.'

Socrates -But the answer given includes 'it had to be right love, sober and harmonious.'

Glaucon -'It is indeed'

Socrates -'Nothing of madness, nothing akin to license, must be allowed.'

..................................................

.......................................................

Socrates -'..you will lay down the law in the city that we are founding that the lover may kiss and pass the time and touch the beloved as a father would a son.' (Plato,Republic,111 403-c)

**The Laws**

The ideas expressed in this dialogue consists of opinions based on experience. For many may misinterpret a theory when in practice.

"Ah, my friends, how difficult it seems to ensure the working of an institution shall be as unquestionable as it's theory!'.

he talks of physically injurious consequences providing many dangerous opinions though they may seem beneficial to the city on the surface.

These would be activities most engaged in physical exercises. The practices have been generally accepted to have later

corrupted into sexual indulgence among the same sexes. It is well that humans should be reminded that such pleasure is provided by nature among different sexes for matters of procreation. It is a crime if sex is indulged within the same sex. This would be merely to surrender to lust and pleasure. ( Plato, The Laws.1. 636a-d) 'To restrict procreative intercourse to its natural function is deliberate murder of the race.' 'It is a wasting of a seedof life on a stony and a rocky soil where it never would take root and bear its natural fruit'. (ibid, viii 838e-8389a)

**In Rome.**

It would be correct to believe same sex attractions among the ancient Greeks had an effect on the Roman civilization. Yet it is somewhat questionable to assume the practice was completely depended on the influence .As analyzed in the Symposium of Plato it ran back to human nature ,it's nature and desires. They may have been acquired at birth or due to society or neither. in analyzing ancient conventions ,it is imperative to have a clear grasp of conditions as they were. They would be of use only if understood clearly and convincingly. This would evade undue havoc in analysis and assumptions.(Sir Lawrence Alma-Tadema, Straight talk about gay marriage in ancient Rome, http;//tinyurl.com/ybaxpgc,june1st.2015) The complexities he brings to notice is the attitude to 1.Gay marriages 2. Attitude to gay Weddings in Rome. For the analysis one had to examine the existence of such in the society they were considering. The answer he arrives at is 'Yes' to wedding ceremonies and 'No'

to marriage. The law made no provisions for gay marriages. If by chance if there be such , one partner was a trans gender.

Though ancient literature does provide certain examples, (Nero and Sparus, Juvenals second satire, an epigram of martial ,Platus' Casino)the incidents they describe were ceremonies but not marriages. A wedding is not a marriage and a party is not a legal contract.

**Example One**

1. Nero and Sportus, this is in 37-68CE. Nero had married him after his wife died. (Cassius Dio c-155-235,28.2ff) it is believed that this boy of a freedman resembled his wife, Sabina. Hence he had castrated him and had used him in every way as a wife. he had named him 'Sporus' meaning semen in Greek.

he had provided him with a dowry

According to contract

and the Romans had publicly celebrated the wedding.

The Roman historian provides the story in detail.(Suetonius,c.69-after122) According to him Nero had -

Contracted the boy,

Made a woman of him,

Married him with all the ceremonies,

Dowry + bridal veil

Took him to his home in ceremony and

Treated him as his wife.

He also records a joke that had been popular in the day. ie- It would have been well if the father of Nero had enjoyed such a union, for Nero would not have been born then. It should be notified that even the joke signifies the fact that such a union would not provide children to enrich the race. it also shows that the birth of Nero had not been of favor among the populace 9may be due to his behavior  (Sir Lawrence Alma-Tadema, Straight talk about gay marriage in ancient Rome, http;//tinyurl.com/ybaxpgc,june1st.2015) It is doubtful if the story represented reality or just a bawdy joke passed among popular entertainment.

The other argument presented is the fact would Nero have held the wedding ceremony as an imitation of Orpheus? Nero had been constantly consciously in imitating the mythological Orpheus. Ovid had presented the story of Orpheus had, due to the death of his wife shunned women and desired males instead. So the question lies, had Nero been misunderstood through his joke? Hero too had been a fiddler like Orpheus.

Then again a question is posed as to if the all powerful did have a ‘relationship' involving sexual intercourse with the boy, if it could be compared to prison rape? It was a fact that the boy was helpless against the all powerful emperor. And had no choice in giving consent to the 'relationship'.

**Example two**

The incident recorded in **juvenal's second satire** - the wedding of Gracchus. The name had aristocratic connections which ran back to power politics and eminence in the social context. Juvenal describes he had wedded a 'horn dog' ( a horn player).

In this he too had provided a dowry, which made him the wife.

And a marriage was celebrated in the usual manner.

papers were signed.

a huge reception was held ,

juvenal spices everything up with –

'the bearded bride lay in his husband's lap'(119-20)

he continues, obviously disgusted at what he is compelled to describe-

'The same man who sweat it out in combat while

duly wielding sacred implements

Is putting up ruffles and a dress and a veil'.

At both instances one could observe that the indignation of the records show the disgust of upsetting of gender roles more than the abuse of power- if political or not.

**Example Three**

The description of such a Roman bride shows one how ridiculous such practices may seem to the onlooker. When the

relationships and ceremonies become popular and therefore normal it is likely to present a repulsive impact on even the impartial.

'bearded Callistrutusthe bride of taut Afer

by the same rite that maidens and husbands do,

Torches lit their way. a veil draped his face,

And your words didn't fail you either

Even a dowry was declared! aren’t you

satisfied yet?-What, are you waiting for him to give birth too?'

Again the stress, apart from the sarcasm is the bitterness of the futility of the union. One may satisfy the lust, at least of one of the partners, yet what of the outcome? Is it not a waste? Is the question asked.

**Juvenal- Second Satire**

1.) Juvenal is straightforward in his depiction of homosexuality in Rome. Though the exterior of many may look very masculine, with shaggy limbs and bristling hair but a medical examination would find a 'well smoothed passage'. The habits and manner exposes their true nature as well. Such creatures -

'Talk in a clipped laconic style.

Gait. gesture, expression, proclaim his twisted nature

He is a sick freak of fate

Not to be blamed his twisted self exposure

The very strength of his passion begs forgiveness.'(Juvenal satire 11)

2.) The way of dress comes into sharp criticism as well.

'When they see a highborn advocate dressed in transparent chiffon

To prosecute loose living women, while the public stare pop-eyed?

If the women are whores , condemn them; yet even a proven whore

Wouldn’t rig herself out like that'(idem)

in Juvenal's words it would have been better to plead one's case stark naked.

3.) Some men were a 'walking transparency''

The danger is that this infection spreads its influence like a plague.

'Like the touch of a blighted grape would blight the bunch'.

For corruption comes in degrees.(idem)

4.) The descriptions of their behavior is explicitly shown , dramatically. This is pictorial.

'you will see one initiate busy with the eyebrow pencil, kohl

And eyelids flutter'

'A second sips wine from a big glass phallus'

'his long luxuriant curls caught up in a golden hair net'

'He'll be wearing fancy checks with a sky blue motif'

And he and his slave will both use women's oaths

..........................

and here is another with a mirror.'

Even in the battle field 'he will want a face pack'.(idem)

5.) If this be the case 'male brides would dream of a mention in the daily gazette. The only problem was they could not produce children. (ibid)

**Lucretius ,on The Nature of the Universe**

The first cen Ad poet who had written his poetry explaining and simplifying the Epicurean philosophy had provided an insight to passion and lust that was on occasions a foundation to love and mutual attraction. In book iv, explaining sex and passion he ,in detail describes actions that takes place when two people are physically attracted to each other. To him the intensity amounts to a kind of insanity, in which one participates sensually to the extreme degree. The strength of the passion is such that in desiring to possess one is even led to hurt the other. yet sad is the outcome of the exertion for one could never be satisfied and achieve fulfillment in what he reaps. One would always desire more. The passion would be insatiable, hence the feeling of depravity.

The explanation that is given is , one is led to observe the nature of the common Aphrodite and not that of the divine. (Lucretius, On The Nature of the Universe, bk iv,1035)

## Archeological Evidence

it is interesting that there quite a few archeological evidence to the subject through pottery paintings and sculpture. This an indication of the popularity or the interest shown by the practice. It just may be that though it did exist, it was not be a common everyday practice. Yet it had retained an element of interest. The piece named as the 'Warren Cup' lies in evidence. This was in silver, dated to the first cen AD,the Julio-Claudian period in time. It had been argued that the two sides of the cup represent same sex relationships practiced in Greece and Rome. (Homosexuality in Ancient Rome, Wikipedia Encyclopedia, Werren cup)

The details are such -

The Greek side is a portrayal of a bearded man penetrating a young but mutually developed male in the rear entry position. The young man is around seventeen or eighteen years old. A child slave watches the scene through the door. The man and participant has a look of pleasure on their faces.

The Roman side depicts a young boy of twelve or thirteen held for intercourse in the hands of an older male, clean shaven and fit. The argument is that the man looks severe and the boy might have been a slave boy.

Historians are of the view that the artistic creation might have been intended as a conversation piece. To discuss and argue the matter exchanging views of variant participants. i.e. as in **The Symposium** of Plato, where the subject 'love' had become the focus of discussion.

The topic would have been an open and a popular subject. On the other hand it proves that there have been matters to discuss about. The concerned, would have wanted to analyze the outcomes, especially with reference to the relationships in the two countries. Time, place and occasion world have had a bearing on the nature. The ideas in the Symposium shows the relationship as it was intended to be. ie-To promote and train the young men. by a mature man with genuine affection. Yet there had been a notion of divine Aphrodite and common Aphrodite, namely in defining noble and base love relationships. With time, in Rome when it became popular and common the relationships had become sensuous and manipulative. This is the reason for the satirist Juvenal to ridicule the practice. Outward appearances of the lovers would have helped in the condemnation. The situation discussed in the paper specially refers to **The Symposium** of Plato and the Second Satire of Juvenal. An ultimate conclusion one may come near is the dependence of the positive outcome of love in either case to determine the value. ie- Where there was a male-male relationship, the concentration of the development of the lover and not the fulfillment of the physical desire. And the relation between the opposit sexes would result in the contribution of offspring’s to the state.

**Reference**

Homosexuality in Ancient Rome, Wikipedia Encyclopedia, Werren cup

Juvenal, second satire

Lucretius, On The Nature of the Universe, iv

Plato, The Laws

Plato, Republic

Plato, The Symposium.

Sir Lawrence Alma-Tadema, Straight talk about gay marriage in ancient Rome, http;//tinyurl.com/ybaxpgc,june1st.2015

Suetonius, The twelve caesors,Nero,28

# මස් ලේ නැති ඇට කෘතිය කෙරෙහි වේස්ට් ලෑන්ඩ් (The Waste Land) කාව්‍යයේ බලපෑම

චින්තා පවිත්‍රානි


**Abstract**

Siri gunasinghe could be identified as a poet who was subjected mostly to argumentation within the Sinhala poetic field. His maiden poetic composition titled " Mas Le Nethi Eta" is considered as a land mark in the Sinhala poetic field. He succeeded in signifying his own identity, approaching a turn different from the independent device which prevailed in the second poetic generation of the Colombo era and also that was introduced by G.B. Senanayake. when considering the motivational temperament of Gunasinghe enabling to create such a revolutionary change, it appears that the fundamental concentration should be extended towards the western poetic tradition. "The Waste Land", the poetic text composed by famous modernist American poet T.S. Eliot, could be considered as an important compilation in this context. This poem illustrates the psychic tragedy of the urbanite centered in a busy life. Style disowning all legitimate belongings in the social system. It


© **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, 26 කලාපය, 2016/2017**

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

appears that the poetic techniques found in " The Waste Land" is mostly used by Siri gunasinghe in his "Mas Le Nethi Eta" composition. Similarly, the subject matter, the configuration vision of life and poetic techniques which are used by T.S. Eliot in his poem have been used by Siri Gunasinghe to in his composition. Therefore, there is an ability of analyzing the effect of influence comparatively by T.S. Eliot's "The waste land" towards Siri Gunasinghe's " Mas Le Nethi Eta" poem.

සාම්ප්‍රදායික කවිය නව මඟකට යොමු කිරීමට සමත් වූ නූතනවාදී කවීන් අතර ඇමරිකානු ජාතික තෝමස් ස්ටර්න්ස් එලියට් (1988-1965) ප්‍රමුඛත්වයෙහිලා සැලකේ. නූතනවාදී කවීන් ලෙස පැවසෙන්නේ එවකට බටහිර කාව්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ ජනප්‍රිය ව පැවති රොමැන්ටික් කවිය හා එහි පසු අවධිය නියෝජනය කරන වික්ටෝරියානු කවියේ සීමා සම්මතයන් අතික්‍රමණය කරමින් කාව්‍යකරණයේ නියැලුණු ටී. එස්. එලියට්, එස්රා පවුන්ඩ් හා ඩබ්ලිව්. බී. යේට්ස් යනාදි නිර්මාණකරුවන් ය. ඔවුහු නූතනවාදී කවීන් වුව ද සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යධාරාවෙන් ප්‍රබල ආභාසයක් ලැබුවෝ ය. එලියට් ද හාවර්ඩ් විශ්වවිද්‍යාලයෙන් බටහිර දර්ශනවාදය, සංස්කෘත - පාලි භාෂා හා පෙරදිග දර්ශනය ඇසුරින් ලැබූ ඥානය ඔහුගේ කාව්‍ය නිර්මාණවලට ප්‍රබල වශයෙන් බලපෑවේ ය. මේ හේතුවෙන් එලියට්ගේ කවි ප්‍රබල දාර්ශනික නැඹුරුතාවක් සංලක්ෂණය කරයි.

**The waste Land and Other Poems: A Critical Assessment** (නිසරු බිම හා අනෙකුත් කාව්‍යඃ විචාරාත්මක විමර්ශනයක්) කෘතිය රචනා කළ Raghukul Tilak එහි පළමු පරිච්ඡේදය වන T. S. Eliot: Life and Career (ටී. එස්. එලියට්ඃ ජීවිතය හා පැවැත්ම) ආරම්භයෙහිලා එලියට් හඳුන්වා දෙන්නේ The Invisible Poet (අදෘශ්‍යමාන කවියා) වශයෙනි. එහිලා මූලික

වශයෙන් තත් කවියාගේ ක්‍රියාකාරීත්වය මෙසේ හඳුන්වා දී තිබෙනු දැකිය හැකි ය.

> "තෝමස් ස්ටර්න්ස් එලියට් වසර හැත්තෑ පහකට වඩා දිගු ජීවිත කාලයක් භුක්ති විඳි අතර සාහිත්‍යකරණය සම්බන්ධයෙන් ඔහුගේ ක්‍රියාශීලී කාලවකවානුව වසර හතලිස් පහකට වඩා දිගු කාලයකි. ඉංග්‍රීසි කවීන්ගෙන් ශ්‍රේෂ්ඨතමයාගේ තත්ත්වයට පත් වූ හෙතෙම විසිවන සියවසේ අනෙකුත් කවීන් විශාල පිරිසකගේ නූතන කාව්‍ය ගමන් පථය කෙරෙහිලා බෙහෙවින් බලපෑම් කර ඇත."[1]

නූතන මෙන් ම පැරණි කවීන්ගේ නිර්මාණ කෙරෙන් එලියට් ආභාසය ලැබූ අතර ඔහුගේ නිර්මාණයන් ද පසුකාලීන කවීන් කෙරෙහි බලපෑ බව පැහැදිලි කරුණකි. විශේෂයෙන් ම ප්‍රංශ කවීන් වූ රිම්බෝ හා ලාෆොග් යනාදීන්ගේ කවි මෙන් ම ප්‍රංශ සංකේතවාදීන්ගේ සහ ඉතාලියානු කවියකු වූ ඩාන්ටේගේ කාව්‍ය නිර්මාණ පරිශීලනයෙන් ලැබූ ආභාසය ද එලියට්ගේ කාව්‍යයන්ට ප්‍රබල ආලෝකයක් වූ බව හඳුනාගත හැකි ය. සාහිත්‍ය සම්ප්‍රදාය හා පුරාණෝක්ති කෙරෙහි දක්වූ නැඹුරුව, අන්තර් ග්‍රාන්ථිකත්වය, තියුණු බස්වහර හා ආත්මීය වේදිත ප්‍රබලාකාරයෙන් අවධාරණය කිරීම ඔහුගේ කාව්‍ය නිර්මාණ මඟින් විශද වන විශේෂ ලක්ෂණයෝ වෙත්.

එලියට් ලියූ සුප්‍රකට ම කාව්‍යය වන **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** (The wasteLand) නූතනවාදී කාව්‍ය නිර්මාණ අතර විශිෂ්ටතම කෘතිය ලෙස සැලකේ. තත් කවියා සිය කුසලතා පූර්ණ කවීත්වය හා එතෙක් පැවති කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය අතික්‍රමණය කළ නව්‍ය ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරමින් රචනා කළ මුල් ම කවි පෙළ ලෙස **ඇල්ෆ්‍රඩ් ප්‍රැෆොක්ගේ ප්‍රේම ගීතය** (The love song of Alfred prufrock) හඳුනාගත හැකි ය. නාගරික මධ්‍යම පාන්තිකයකුගේ චරිතයක් පාදක කරගනිමින් නාගරීකරණය වූ සමාජ පරිස්ථිතියේ ශූන්‍යත්වය ගවේෂණය කිරීමට කවියා උත්සුක වී ඇති අයුරු එමඟින් සූචනය වේ. එලියට් නාගරික සංස්කෘතියේ අරාජිකත්වය නිරූපණයට තත්

කවි පෙළෙන් දැක්වූ සාමර්ථ්‍යය කූටප්‍රාප්ත වන්නේ **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යයෙනි. තේරුම් ගැනීමට බෙහෙවින් අපහසු වූ නිර්මාණ කළ කවියකු (A difficult poet) වශයෙන් සැලකෙන එලියට් වේස්ට් ලෑන්ඩ් කාව්‍යයෙහිලා එම ලක්ෂණය තවදුරටත් තහවුරු කරයි. මෙය වනාහි ආයාසයෙන් පාණ්ඩිත්‍යය ප්‍රදර්ශනය කිරීමක් නොවේ. එකී දුරවබෝධ භාවය කාව්‍යාඛ්‍යානය කෙරෙන් ඓන්ද්‍රිය වශයෙන් පැනනඟින්නකි.

> "බොහෝ අසූ පිරූ තැන් නොමැති නම් එලියට්ගේ කවි රස විඳීම අසීරු ය. ඔහු වරෙක කීවේ නූතන කවිය තේරුම් ගැනීමට අපහසු වීමත් එහි එක් අංගයක් ලෙසින් හඳුනාගැනීම දුෂ්කර නොවන බව ය."[2]

සම්ප්‍රදායෙන් සක්‍රිය ලෙස පෝෂණය ලැබීමේ වැදගත්කම අවධාරණය කළ එලියට්ගේ **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යයෙන් ඓතිහාසික චරිත- සිදුවීම්- ස්ථාන පාදක කරගනිමින් සංවේදනා ප්‍රතිනිර්මාණය, වෙනත් ග්‍රන්ථවලින් උද්ධෘත ගෙනහැර දැක්වීම, ආගමික මතිමතාන්තර- මිථ්‍යා කථා- පුරාණෝක්ති පදනම් කරගැනීම යනාදි උපක්‍රම බහුල වශයෙන් හඳුනාගත හැකි ය. මෙහිලා සංස්කෘත භාෂාවෙන් සහ තවත් භාෂා හයකින් කවි ලියූ කවීන් තිස් පස් දෙනකුගේ කෘතිවලින් උපුටාගත් යෙදුම් ඇතුළත් වේ. මෙම කාව්‍යය අවසාන වන්නේ 'දත්ත- දයාද්වම් දම්‍යතා, ශාන්ති- ශාන්ති- ශාන්ති- ශාන්ති' යනුවෙන් **භගවත් ගීතාවේ** පැනෙන ආශිර්වාදයෙනි. කාව්‍යාකෘතිය නිර්මාණය වී ඇත්තේ ජේම්ස් ෆ්‍රෙසර්ගේ **The Golden Bough** කෘතියෙහි ලිංගිකාභිචාර විධි සම්බන්ධයෙන් දැක්වෙන පුරාණෝක්ති හා ජෙසී වොට්සන්ගේ **From Ritual to Romance** ග්‍රන්ථයෙහි, යේසුස් වහන්සේ අවසාන භෝජනයේ දී මිදි යුෂ පානය කළ හෝලි ග්‍රේල් (Holy Grail) නම් බඳුන සොයාගිය ගමන ගැන කියවෙන පුරාණෝක්තිය ඇසුරිනි. මෙම සාම්ප්‍රදායික පදනම මත පිහිටා නූතන නාගරික ශිෂ්ටාචාරයේ ආධ්‍යාත්මික සශ්‍රීකත්වය සොයා යන ගමනක තථ්‍ය ස්වභාවය පෙන්නුම් කිරීමට එලියට් සමත් වේ. මෙසේ අන්තර්ග්‍රාන්ථිකත්වය (Intertextuality)

ප්‍රබල අයුරින් දක්නට ලැබීම හේතුවෙන් එලියට්ගේ කවි නිසිලෙස රස විඳීමට සහෘදයා ද පෘථුල දැනුම් සම්භාරයකට උරුමකම් කිව යුතු බව පසක් වේ.

එලියට්ගේ කාව්‍ය නිර්මාණයන්ගෙන් ආභාසය ලැබූ සිංහල කවීන් අතලොස්සක් හඳුනාගත හැකි ය. ඒ අතර සිරි ගුණසිංහ, ගුණදාස අමරසේකර හා මහගම සේකර ආදිහු වෙති. මොවුන් අතුරින් ද එලියට්ගේ කාව්‍ය නිර්මාණයන්හි ආභාසය ප්‍රබල ව විශද කරන කවියා වන්නේ සිරි ගුණසිංහ ය. ඔහු **මස් ලේ නැති ඇට** (1956), **අබිනික්මන** (1958), **රතුකැකුල** (1962) හා **ආලකමන්දාව** (1998) යන කාව්‍ය ග්‍රන්ථ හතර රචනා කළේ ය. ගුණසිහංගේ ප්‍රථම කාව්‍ය ග්‍රන්ථය වන **මස් ලේ නැති ඇට** කෘතිය සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදායේ නොවූ විරූ විප්ලවීය අත්හදා බැලීමක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. "නිසඳැස් කාව්‍ය අරභයා මහත් ආන්දෝලනයක් ඇති වූයේ 1956 දී ප්‍රකාශයට පත් වූ **මස් ලේ නැති ඇට** කෘතිය පළ කිරීමෙන් ඉක්බිති ව ය."[3] ආකෘතික වශයෙන් සඳැස් විරිත ප්‍රතික්ෂේප කර තිබීම මතු නොව කාව්‍ය භාෂාව, උපමා රූපක හා ජීවන දෘෂ්ටිය කෙරෙන් ද විප්ලවීය ස්වරූපයක් සංලක්ෂණය කිරීමට ගුණසිංහ දරන සාමර්ථ්‍යය තත් කාව්‍ය ග්‍රන්ථයෙන් හඳුනාගත හැකි ය. ඔහුගේ අනෙකුත් කාව්‍ය ග්‍රන්ථ මෙකී ප්‍රවේශය තවදුරටත් ඉදිරියට ගෙනයාමට සමත් වූ බව පෙනේ. සමස්තාර්ථයෙන් ගත් කල ඔහුගේ කාව්‍ය නිර්මාණ මගින් සමකාලීන විඥ්ඥාණය පිළිබිඹු කරන අත්දැකීම් ප්‍රබල වූත් නව්‍ය වූත් තියුණු දෘෂ්ටියකින් යුතු ව ප්‍රතිනිර්මාණය කර තිබෙනු දක්නට ලැබේ. මේ හේතුවෙන් එම කාව්‍ය ඇසුරින් බොහෝ දුරට හඳුනාගත හැකි වන්නේ බුද්ධිගෝචර නැඹුරුවකි. "ස්වදේශික සංකල්පනයෙන් බැහැර නොවූ සිරි ගුණසිංහගේ කාව්‍ය" යන මැයෙන් සිළුමිණ පුවත්පතට ලිපියක් සපයන ඒ. එම්. ජී. සිරිමාන්න ඒ හා සම්බන්ධයෙන් මෙබඳු අදහසක් ගෙන එයි.

> "ඔහු තෝරාගෙන ඇත්තේ බුද්ධිය වගා කරන ලද මනස ය. අප සමාජයෙහි ප්‍රචලිත ඥාන ස්කන්ධය රැස්කරගැනීම ජීවන ක්‍රමය කොටගත් ශාස්ත්‍රීය ක්ෂේම භූමිවල,

විශ්වවිද්‍යාලවල, උගත් පර්ෂද මධ්‍යයෙහි ස්වභාවික ජීවිතයෙන් බැහැර ව ජීවත් වන්නන්ගේ සන්තානයේ පවතින මානුෂික ආවේග සංග්‍රාමය දෙස ගුණසිංහ බලයි."[4]

මේ අයුරින් සිංහල කාව්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ නවමු ප්‍රවණතා ජනිත කරමින් කාව්‍යකරණයෙහි නියැලීමේ දී සිරි ගුණසිංහ ලෝක සාහිත්‍යයේ ප්‍රකට කාව්‍ය සම්ප්‍රදායන්ගෙන් ආභාසය ලැබූ අයුරු හඳුනාගත හැකි ය. ඒ පිළිබඳ විමර්ශනයේ දී පෙරදිග සංස්කෘත කාව්‍ය කලාව, දාහත්වන සියවසේ දී ජෝන් ඩන් ආදි ඉංග්‍රීසි කවීන් විසින් නිර්මාණය කරන ලද පාරභෞතික කාව්‍ය (Metaphysical Poetry), දහනවවැනි සියවසේ අග භාගයේ දී ප්‍රංශයෙන් ඇරඹී ලෝකයේ විවිධ රටවල ව්‍යාප්ත වූ සංකේතවාදය (Symbolism), විසිවැනි සියවසේ මුල් භාගයේ දී ප්‍රංශයේ ව්‍යාප්ත වූ අභිතාත්විකවාදය (Surrelism) හා විශේෂයෙන් ටී. එස්. එලියට් ප්‍රමුඛ නූතනවාදී කවීන්ගේ නිර්මාණයන්ගෙන් ඔහු ලැබූ ආභාසය පිළිබඳ අවධානය යොමු කළ හැකි ය. එලියට්ගේ කාව්‍යයන්හි මුඛ්‍ය ලක්ෂණ වශයෙන් හඳුනාගත හැකි භාවාතිශය බවින් මිදුණු බුද්ධිගෝචර ස්වරූපය, සංකේත හා සංකල්පරූප අනුසාරයෙන් සංකීර්ණ අරුත් ධ්වනිත කිරීම, සාම්ප්‍රදායික විරිත් බැහැර කොට ස්වයංසිද්ධ රිද්මය කෙරෙහි අවධානය යොමුකිරීම හා බහුල වශයෙන් උත්ප්‍රාසාත්මක යෙදුම් පරිභාවිතය සිරි ගුණසිංහගේ කාව්‍ය නිර්මාණවල ද මූලික වශයෙන් දක්නට ලැබේ. "විසිවැනි සියවසේ යුරෝපයේ පහළ වූ ටී. එස්. එලියට්, ඩී. එච්. ලෝරන්ස් ප්‍රමුඛ බොහෝ කවීන්ගේ නිර්මාණවලින් සිරි ගුණසිංහ, ගුණදාස අමරසේකර වැනි කවීන්ගේ කවීත්වය පෝෂණය වී ඇති බව පිළිගැනෙයි. කවිය හැම අතින් ම නවීනත්වයට පත්වීමට තුඩුදුන් ප්‍රධාන හේතුව සිංහල කවීන් බටහිර කාව්‍යයේ ආභාසය ලැබීමට උනන්දුවීම යැයි කිව හැකි ය."[5]

පොදුවේ ගත්කල නූතනවාදී බටහිර කවියෙන් ප්‍රබල ආභාසයක් ලබා සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය නව මඟකට අවතීර්ණ කළ විශිෂ්ටතම කවියා වශයෙන් හඳුනාගත හැක්කේ සිරි ගුණසිංහ ය.

ඔහුගේ **මස් ලේ නැති ඇට** කෘතියෙන් ඉස්මතු ව පෙනෙන්නේ ටී. එස්. එලියට්ගේ කාව්‍යයන්හි ගැබ් ව පැවති මානව ශිෂ්ටාචාරයෙහි නූතන මුහුණුවරෙහි ශූන්‍ය ස්වභාවය අවධාරණය කරන දෘෂ්ටියයි. එමෙන් ම බුද්ධිමය නිර්මිතය, සංස්කෘතිය හා ශිෂ්ටාචාරය ප්‍රතික්ෂේප කරමින් ප්‍රාකෘතික ආවේග දෙස සාවධාන ව බැලීමේ දී එලියට්ගේ ජීවන දර්ශනයෙන් ගුණසිංහ ලැබූ ආභාසය හඳුනාගත හැකි ය. විශේෂයෙන් ම ඔහුගේ කාව්‍ය නිර්මාණ මගින් ආචීර්ණ කල්පික මතවාද, විශ්වාස හා ක්‍රියා පිළිවෙත්වල හරසුන් ස්වභාවය විනිවිද දැකීමට දරූ වෑයමක් පැහැදිලි වේ.

> "ගුණසිංහගේ පුද්ගලවාදී කැරැල්ලෙහි සුවිශේෂතාව වූයේ එය සමාජයේ ආර්ථික විෂමතාව එල්ලය කරගත් එකකට වඩා ඊනියා ශුද්ධ වූ සම්ප්‍රදායන්, සදාචාරය, ගතානුගතික චින්තනය හා ආකල්ප එල්ල කරගත් එකක් වීම ය. ගුණසිංහගේ කාව්‍යයන්ගෙන් ද (**රතුකැකුලෙන්** හැරුණු විට) ප්‍රකාශයට පත් වන්නේ එකී නිර්භය පුද්ගලවාදී කැරැල්ලයි."[6]

මෙනිසා සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය අතුරෙහි ගුණසිංහගේ කාව්‍ය නිර්මාණ සුවිශේෂී අනන්‍යතාවක් විශද කළ අයුරු හඳුනාගත හැකි ය. **ජී. බී. සේනානායක ප්‍රභාෂණයෙහි** "නූතන සිංහල කාව්‍යයේ බටහිර ආභාසය" යන ලිපියෙහිලා ඒ. එම්. ජී. සඳහන් කරන්නේ එලියට්ගේ **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** යන කාව්‍ය ග්‍රන්ථ නාමය සිරි ගුණසිංහගේ **මස් ලේ නැති ඇට** කාව්‍යයේ නාමකරණය සමඟ සැසඳෙන බවයි.[7] ඒ පිළිබඳ ව තව දුරටත් විමසීමේ දී සනාථ වන්නේ **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** (නිසරු බිම) හා **මස් ලේ නැති ඇට** යන උක්තීන්ද්වය සශ්‍රීකත්වය හා ජීවමය ගුණය වියැකී ගිය කල්හි ශේෂ වන ශූන්‍යතාව හා නිස්සාරත්වය ධ්වනිත කරන බවයි. එමගින් නූතන මිනිස් දිවියේ භෞතික හා ආධ්‍යාත්මික වශයෙන් ගැබ්ව පවත්නා ශූන්‍යත්වය මනාව අවධාරණය කෙරේ. **මස් ලේ නැති ඇට** කෘතියෙන් පිළිඹිබු වන ජීවන දෘෂ්ටිය පමණක් නොව ඇතැම් තේමාවන්, කාව්‍යෝක්තීන් හා සංකල්පනාවන් **වේස්ට් ලෑන්ඩ්හි** බලපෑම ප්‍රදර්ශනය කරන අයුරු අවධානයට ගත හැකි ය.

එලියට් **වේස්ට් ලැන්ඩ්** කාව්‍යය අරඹන්නේ චිරාගත සම්ප්‍රදායානුගත ව පැවත ආ සම්මත අදහස් සපුරා කණපිට පෙරළමිනි. පලබර ම මාසය ලෙස හැඳින්වෙන බක්මාසය නූතනයේ කෙතරම් කටුක ස්වරූපයක් දනවන්නේ ද යන්න ඒ ඇසුරින් හඳුනාගත හැකි වේ.

"April is the cruelest month
breeding Lilacs out of the dead land
mixing Memery and desire
stirring Dull roots with spring rain
Winter kept us worm
covering Eath in forgetful snow"[8] (Eliot, 1980, 135).

"අප්‍රේල් කුරිරු ම මාසයයි.
බෝකර ලයිලැක් මල් මැරුණු පොළවෙන්
මුසුකොට මතක හා ආශා
සොලවා අලස මුල් වසන්ත වැස්සෙන්
සිසිරය අප උණුසුම් කළා වසමින්
පොළෝතලය අමතකබරිත හිමෙන් "

එමෙන් ම **වේස්ට් ලැන්ඩ්** කාව්‍යය මුඩුබිම නමින් සිංහලයට පරිවර්තනය කරන එරික් ඉලයප්ආරච්චි යථෝක්ත පද්‍ය ඛණ්ඩය සිංහලයට නඟන්නේ හුදු ඉංග්‍රීසි වදන් සිංහලයට පෙරළීමේ සරල තත්ත්වය අතික්‍රමණය කරමිනි. ඒ මෙපරිද්දෙනි.

"අප්‍රියෙල් මහ එළැඹි රුදුකමින් කෙළ පැමිණි
කුසුම් ලයිලැක් ලොවට මළ බිමෙන් ජාතකර
මතකය ද තණ්හා ද කරන්නේ එකට මුසු

මුඩු මුල් අවුල් කර වසත් වැසි ලද පසෙහි
උණුසුමෙන් අප තැබූ සමය නම් සිසිරයයි”[9]

මෙසේ **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යය පදානුපදික ව සිංහලයට නැඟීම බැහැර කරන පරිවර්තකයා සමස්තාර්ථයට පමණක් වග කීමට සූදානම් වන අවස්ථා මුඩු බිම පරිවර්තනය බහුල ව ගැබ් වේ. ඇතැම් විට ඔහු විසින් මුල් කෘතියේ උක්තීන් මත රඳා නොහිඳින තරමේ ස්වීය නිදහසක් භුක්ති විඳින ලද අවස්ථා ද හමුවන බව පැහැදිලි කරුණකි. මේ අයුරින් සොබා අසිරිය වියැකී ශුෂ්ක වූ වටපිටාවක හා ආධ්‍යාත්මික සශ්‍රීකත්වය තුරන් වී සංස්කෘතික කාන්තාරයක් කරා පියමනින යුගයක බක්මහ පලබර ම මාසය නොව කටුකතම කාලය වන තැනට සමාජය විපර්යස්තව ඇති අයුරු කවියා පෙන්නුම් කරයි. **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** (නිසරු බිම) කාව්‍ය ග්‍රන්ථය මුළුල්ලේ ම දක්නට ලැබෙන්නේ මෙකී නිස්සාරත්වය විනිවිද දැකීමකි.

එහෙයින් සෑම තැනක ම දක්නට ලැබෙන්නේ තෘප්තිමත් ජනකායක් නොව රූකඩ බඳු ව වෙසෙන අප්‍රාණික මිනිස් ප්‍රාණයන් ය. වසත් ශ්‍රීය හමුවේ සොබාදහමේ මෙන් ම මනුෂ්‍ය වර්ගයාගේ ද තෘප්තිජනක සම්භෝගය වෙනුවට ජීවිත පෙළන්නේ වඳ බව ය. අලස උදාසීනතාව ය. මේ අයුරින් කවියා නූතන මානව ශිෂ්ටාචාරයේ ආධ්‍යාත්මික විගලිතභාවය ප්‍රබල ලෙස ප්‍රතිනිර්මාණය කරයි. එලියට් මෙසේ නූතන මිනිස් විඥානය හා සබැඳි සර්වශූන්‍ය අරාජිකත්වය වස්තු විෂය කරගන්නේ අසුබවාදී පෞද්ගලික ජීවන දර්ශනයකට අනුගතව නොවේ. මේ වනාහි ඉසියුම් නිර්මාණාක්ෂියකින් විච්ඡේදනය කරන ලද තත්කාලීන සමාජ පරිස්ථිතියේ දූරිය නොහැකි ආත්මීය ඛේදවාචකය ම වේ.

**මස් ලේ නැති ඇට** කාව්‍ය ග්‍රන්ථයේ ආරම්භය ද **වේස්ට් ලෑන්ඩ්හි** ඇරඹුමට බොහෝ සෙයින් සමාන ය. එහිලා සිරි ගුණසිංහ සාම්ප්‍රදායික සෞන්දර්යෝක්ති කණපිට පෙරළමින් මෙසේ පවසයි.

“අඳුර සුනු විසුනු කර

ඊයේ වගෙ
ඇයි තවමත් නොනගින්නේ
මගෙ දෛනික ඇස් රුදුව
නද දෙවමින් මදුරු රැනෙ
ගොලුබෙලි කටුවක තුල මෙන්
අඳුර පෙරව ගෙන හිටියේ
ගලා වැටෙන තෙක්ම තමයි
මහ පොලවෙහි
දෙවෙනි දවස"[10]

එලියට් **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යය April is the cruelest month යනුවෙන් අරඹමින් සශ්‍රීකතම මාසය ලෙස සැලකෙන බක්මස පිළිබඳ සම්මත මතවාදයට අභියෝග කරන්නේ යම් සේ ද ගුණසිංහ එපරිද්දෙන් ම දවසේ සුන්දර ම අවධිය ලෙස සැලකෙන උදෑසනක කටුක ස්වරූපය නිරූපණය කරයි. මෙහිලා හිරු හැඳින්වෙන්නේ දෛනික ඇස් රුදාව යනුවෙනි. හිරු උදාව සුන්දර දීප්තිමත් දර්ශනයක් ලෙස සැලකුණ ද නූතන විපර්යස්ත කාර්යබහුල සමාජ වටපිටාව අතුරෙහි එය කෙතරම් පීඩනයක් ජනිත කරවනසුලු සංසිද්ධියක් ද යන්න මෙමඟින් ධ්වනිත වේ. එලියට් මෙන් ම ගුණසිංහ ද ජීවිතයේ රොමැන්ටික් මුහුණුවර සපුරා විනිවිද කටුක යථා තතු හෙළිදරව කරයි. එය ආර්ථික විෂමතා හෝ වෛෂයික අර්බුද කෙරෙහි කේන්ද්‍රගත නොකරන තත් කවීන් දෙදෙනා ම ප්‍රතිනිර්මාණය කරන්නේ නූතන සමාජ පරිස්ථිතිය යටතේ පරාරෝපණයට භාජන වූ ක්ෂුද්‍ර මිනිස් ප්‍රාණීන්ගේ සංක්ෂෝභයයි. **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යය නූතන අවධියේ වීර කාව්‍යයක් ලෙස හැඳින්වීම (Waste Land has been called the epic of the modern age) වඩාත් උත්ප්‍රාසජනක කාරණයක් වන්නේ එබඳු තත්ත්වයක් යටතේ ය.[11] එලියට්ගේ කාව්‍ය භාෂාව අලංකරණ විධීන්ගෙන් සමුපේත වූ සරල, සුන්දර වහරක් නොවේ. එය වනාහි

සියලුආකාරයෙන් පරාරෝපණයට හා සාංකාබරිත තත්ත්වයකට ඇද දමුණු නූතන මානව ශිෂ්ටාචාරයේ යථාර්ථය නොවළහා හෙළිදරව් කරන තියුණු බස් වහරකි. දාර්ශනික නැඹුරුවක් සහිත තියුණු මුවහත් යෙදුම්, සජීවි වාගාලාප හා හොඳ ම පිළිවෙළට ගැළපූ වාගුක්තීන් එහි ගැබ්වන සුවිශේෂතා වේ. පරිකල්පනීය සෞන්දර්යාත්මක කාව්‍ය චින්තා කෙරෙහි ප්‍රබල නැඹුරුවක් පෙන්නුම් කළ රොමැන්ටික් කවිය වෙනුවට සමකාලීන සමාජ සංක්ෂෝභයේ යථාර්ථය විනිවිද දකින නූතනවාදී කාව්‍ය සම්ප්‍රදායේ පුරෝගාමියකු වශයෙන් එලියට් ඇගයීමට භාජන වන්නේ මේ හේතුවෙනි. ඔහුගේ ආභාසය ලබන ගුණසිංහ ද සරල සුන්දර කාව්‍ය සංකල්පනා වෙනුවට තියුණු කාව්‍යෝක්ති ගොඩනඟන ආකාරය මනාව හඳුනාගත හැකිය. සශ්‍රීකත්වය වියැකීනූතන සමාජය ආධ්‍යාත්මික වශයෙන් ශූන්‍යත්වයට පත් ව ඇති අයුරු සහෘද සහානුභූතියක් බවට පත් කිරිමට එලියට් මෙන්ම ගුණසිංහ ද උත්සාහ දරන බව මේ අනුව පසක් වේ.

**වේස්ට් ලැන්ඩ්** මෙන් ම මස් ලේ නැති ඇට කාව්‍යය කියවීමේ දී බටහිර සමාජ - දේශපාලනික ඉතිහාසයේ සුවිශේෂී සන්ධිස්ථාන ලෙස හඳුනාගත හැකි පුනරුදය, ඒ හා සබැඳි බුද්ධි ප්‍රබෝධ යුගය, කාර්මික විප්ලවය, ප්‍රංශ විප්ලවය හා පළමු ලෝක යුද්ධය ඔස්සේ අවිච්ඡින්න ව විකාසනය වූ නූතන මානව සංහතියේ ගමන් පථය පුනරාවලෝකනයට මෙහිලා නිරායාසයෙන් ම අවකාශ සැලසෙයි. සාම්ප්‍රදායික සමාජ නූතන සබුද්ධික ධනවාදී සමාජ බවට පරිවර්තනය වීමේ දුවැන්ත ක්‍රියාදාමය ඒ ඔස්සේ හඳුනාගත හැකි ය. කාලාන්තරයක් මුළුල්ලේ බටහිර සමාජය සපැමිණි ගමන් පථය පුනරාවලෝකනයට මඟ සැලසූ අතිබිහිසුණු ව්‍යසනය වන්නේ පළමු ලෝක යුද්ධයයි. එමඟින් සිදු වූ දේපළ හා ජීවිත හානිය මතු නොව තව දුරටත් ජිවත්ව සිටින්නන්ගේ ජීවන සංක්ෂෝභය හා සබැඳි තීව්‍ර ආත්මීය වේදනාව සුළු පටු නොවේ. නානාවිධ විපර්යාසයන්ට බඳුන් වූ, ස්ථිර පදනමක් හෝ සරුසාර අක්මුල් නොමැති නූතන සමාජ පරිස්ථිතිය එක ම සුන්බුන් ගොඩක් ව කඩකඩ ව විසිර යන බව **වේස්ට් ලැන්ඩ්** කාව්‍යය මුළුල්ලේ දිවෙන මූල ධාරණාව වේ. කාව්‍යයේ අන්තර්ගතය පමණක් නොව ඒ හා

ප්‍රතිබද්ධ ව ගොඩනැගෙන ආකෘතිය පවා මෙක මූලික ප්‍රස්තුතය ධ්වනිත කරන පරිද්දෙන් ගොඩනැගීමට කවියා දක්වන සාමර්ථ්‍යය ප්‍රශස්ත ය. මේ හේතුවෙන් **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යය ජරාජීර්ණ වූ නූතන වාණිජ සංස්කෘතික දේහයේ ජුගුප්සාජනක කඩයිම් පසු කරමින් ආධ්‍යාත්මික සශ්‍රීකත්වය පතා කෙරෙන ප්‍රයාණයක කූටප්‍රාප්තිය සංලක්ෂණය කරන නිර්මාණයක් වේ. මෙහි දී හෝමර්ගේ වීර කාව්‍යවල පටන් ලියවුණු ජගත් කාව්‍යාවලියෙන් මනා ආලෝකයක් ලබන එලියට් බොහෝවිට උත්ප්‍රාස සම්ප්‍රේෂණය හෝ තියුණු ලෙස චිත්තරූප ප්‍රතිමුඛකරණය පිණිස එම කාව්‍යයන්හි උද්ධෘත උපුටා දක්වයි. වෙනත් කවීන් නිර්මාණවලින් උපුටා ගත් කාව්‍යෝක්ති ද ගැබ් කරයි. එම තත්ත්වය පැහැදිලි කර ගැනිමේ ද එලියට්ගේ Tradition and the Individual Talent (සාම්ප්‍රදාය හා ප්‍රත්‍යෙක / කේවල කෞශල්‍යය) යන විචාර ලිපිය ද උපයෝගී කර ගැනීමට පුළුවන.

> "සම්ප්‍රදාය යනුවෙන් අදහස් කෙරෙනුයේ ඉකුත් වූ ආසන්නතම පරම්පරාව වෙත අන්ධ ලෙස හා බොළඳ අයුරින් යොමුවීම නම් එය නියත වශයෙන්ම දිරිමත් කළ යුත්තක් නොවේ. සම්ප්‍රදාය යනු ඊට වඩා පුළුල් වූ ද අර්ථ සහිත වූ ද කාර්යයකි. එය දායාද වශයෙන් ලබාගත හැකි දෙයක් නොවේ. එය අවශ්‍ය නම් මහත් සේ වෙහෙස වී ලබාගත යුතු වෙයි."[12]

සම්ප්‍රදායෙන් ප්‍රබල අනුප්‍රාණයක් හා ආභාසයක් ලබන එලියට් අන්තර්ග්‍රාන්ථිකත්වය හෙළිදරව් කෙරෙන පරිදි කාව්‍යෝක්තීන් උපුටා දක්වමින් මිනිස් සංහතියේ අවිච්ඡින්න ගමන් මඟේ විකාසය හා සම්බන්ධව තීව්‍ර සන්සන්දනයකට එළඹෙන අවස්ථා ද හමුවේ. පැරණි සාම්ප්‍රදායික සමාජවල පැවති සරල සෞන්දර්ය හා නූතන සමාජ පරිස්ථිතියේ කර්කශ ස්වභාවය අතර පවත්නා පරස්පර විරෝධීතාව ප්‍රබල ලෙස සංලක්ෂණය කිරීමෙහිලා කවියා දක්වන සාමර්ථ්‍යය ඒ ඇසුරින් හඳුනාගැනීමට පුළුවන. **වේස්ට් ලෑන්ඩ්හි** තේම්ස් නදිය වර්ණනා කරන ආකාරය ඒ සඳහා මනා නිදසුනකි. ස්පෙන්සර් කවියා **ප්‍රොතැලමියන්** කාව්‍යයේ දී

තේම්ස් නදියේ මනබන්දනීය සුන්දරත්වය වර්ණනා කිරීමට යොදාගත් කාව්‍යෝක්ති උත්ප්‍රාසාත්මක ව වර්තමාන තත්ත්වය හා සම්බන්ධ කරමින් පරිභාවිතයට එහි ලා එලියට් උත්සුක වේ. ස්පෙන්සර් මනබදනාසුලු ලෙස තේම්ස් නදියේ සුන්දර දියරැලි ගලාබස්නා ලාලිත්‍යය පිළිබඳ පැවසූ නමුත් එලියට් ඊට ප්‍රතිපක්ෂ අයුරින් ගංගා දේහය අරක්ගත් හිස් බෝතල, සැන්ඩ්විච් දවටන, සිල්ක් ලේන්සු, කාඩ්බෝඩ් පෙට්ටි, සිගරට් කොට නැ(ඇ)ති බව පවසයි.

"Sweet Thames, run softly,

till I end my song

The river bears no empty bottles,

sandwich papers, Silk handkerchiefs, cardboard boxes,

cigarette ends Or other testimony of summer nights.

The nymphs are departed"[13]

"සුන්දර තේම්ස්, මෘදු ව ගලායයි

මා ගීතය නිමකරන තෙක්

ගඟ දරා නොහිඳී හිස් බෝතල්

සැන්ඩ්විච් කොළ, සිල්ක් ලේන්සු, කාඩ්බෝඩ් පෙට්ටි

සිගරට් කොට හෝ වසන්ත රාත්‍රීන්හි අනිත් සාක්ෂිය

ගංගා දෙවඟනන් අපවත් ව ඇත"

මෙසේ හෙළිදරව් කෙරෙන්නේ නාගරීකරණයේ හා කාර්මීකරණයේ ප්‍රසාරණය සමග සොබාදහමේ නිර්මල සෞන්දර්ය වියැකීයාම පමණක් නොවේ. එබඳු පසුබිමක් යටතේ නූතන ජීවිත කෙරෙන් පැනනඟින භාවමය නිස්සාරත්වය හා ආධ්‍යාත්මික සෝදාපාළුව ද අවධාරණය කෙරේ. එය වඩාත් තිව්‍ර කෙරෙන්නේ අතීත මනබඳනාසුලු සංකල්ප හා නූතන කටුක ස්වභාවය එකවර

පරස්පරවිරෝධී ස්වරූපයෙන් ධ්වනිත කරන කල්හි ය. **මස් ලේ නැති ඇට** කාව්‍ය ග්‍රන්ථයෙහි ද මෙම කාව්‍යෝපක්‍රමය බහුල ව දක්නට ලැබේ.

"අහස මැරෙන විට හතර වටින්
මුඩුක්කුවක අගනුවරක
ඉව අල්ලා කුනු කසල සොයා
එන කානුව ලඟ වැසිකිලි සෝදා
(සුර ගඟ පීනන සුර වමියන් කෝ)
ශිෂ්ටාචාරයෙ සුරතල් දියනිය"[14]

සුර ගඟ පිහිනන සුරවමියන් ගැන අපගේ විඥ්ඥාණයෙහි සංකල්ප නිදන්ගත ව පැවතිය ද වත්මන් වාතාවරණය එතරම් සිත්කලු නොවේ. අගනුවර හාත්පස කුණුකසල ය. මුඩුක්කු, කාණු, වැසිකිළි ආදි වදන් සමඟ සුරගඟ පිහිනන සුරවමියන් යන්න සාමාන්‍යයෙන් එකට පෑහී නොසිටින තරම් ය. එහෙත් කවියා **වේස්ට් ලෑන්ඩ්හි** ආභාසය ද විශද කරමින් මෙසේ නොපෑහෙන සංකල්පනා ප්‍රතිමුඛ කරයි. එය කියවන සහෘදයා ක්ෂණික ව ෆැන්ටසිය හා යථාර්ථය අතර දෝලනය වන අතර එමඟින් අපූර්ව චමත්කාරයක් ජනිත වේ.

සමස්තයක් වශයෙන් ගත්කල **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යය මුළුල්ලෙහි ම මතුපිට අරුත ඉක්මවා යන ප්‍රබල මානව විද්‍යාත්මක, පුරාණෝක්තිගත, සාහිත්‍යික හා සංස්කෘතික සංකථනයක් ගැබ් වේ. ක්‍රිස්තුස් වහන්සේ අවසාන භෝජන සංග්‍රහයේ දී මිදියුෂ පානය කළා වූ ද, සිතූ පැතූ සම්පත් ලබා දෙන්නේ යැයි සැලකෙන්නා වූ ද බඳුන සොයා යන ගමන පිළිබඳව ද මෙහි සංකේතාර්ථයෙන් කියැවේ. එලියට් ස්වකීය කාව්‍ය නිර්මාණකරණයට ප්‍රබල ලෙස අනුභූති උකහාගත් බොස්ටන්, ලන්ඩන්, පැරිස් ආදි මහා නගර පසුබිමෙහි පවා දකින්නේ සුඛෝපභෝගී, සර්ව සම්පූර්ණ දිවි පැවැත්මක් නොව අක්‍රමවත් හා අවුල්සහගත බවකි.

"Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge,
so many, I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet"[15]

"අතථ්‍ය පුවරය
සිසිරයේ අඳුරු උදයක මීදුම යටින්
ලන්ඩන් පාලම උඩින්
හඹායයි ජනකායක්
මරණය අබිමුව මෙතරම් ජනයා
සිටිතියි මා නොසිතා තිබුණි කිසිදා
කෙටි සුසුම් හෙළා ඉඳහිට
හැම මිනිහම පා නැඟුවේ
දෑස් යොමු කරගෙන පාපතුල් ඉදිරියට"

මෙසේ දවැන්ත මහා නරගර මධ්‍යයේ සරන මිනිස් ප්‍රාණීන්ගේ ජීවන ඛේදවාචකය සහෘද සහානුභූතියක් බවට පත්කිරීමෙහි ලා එලියට් දක්වන්නේ ප්‍රබල සාමර්ථ්‍යයකි. ගොඩනැඟිලි, පාලම් හා සංකීර්ණ නගර සැලැස්ම පසුබිම් කොටගත් අවකාශයක දිවිගෙවන මිනිස් ජීවිත උපත හා පැවැත්ම සාධනය කරන සජීවි ජනකායක් වනු වෙනුවට මරණයේ සරණ පතන්නවුන් වන බව මෙහිලා තියුණු අයුරින් හෙළිදරව් කෙරේ. ඒ පසුබිමේ සොබාදහමේ ස්වභාවය ප්‍රතිබිම්බනය කෙරෙන්නේ හුදු ෆැන්ටසියක් ලෙසින් විචිත්‍රරූපී ව නොව ක්ෂණික සංවේදනා දනවන ලෙස තීව්‍රව ය. සබුද්ධික නූතන, ධනේශ්වර සමාජ

පරිස්ථිතියේ අවසාන නිෂ්පාදනය ලෙස පරත්වාරෝපණයෙන් විගලිත වූ සාංකාබරිත පුද්ගල ආත්ම නිමවීමේ දුක්ඛාන්තය මේ අනුව හඳුනාගත හැකි ය. එලියට් රචනා කළ **Four Quatret** (ෆෝ ක්වාට්රට්) **Ash wednes day** (ඇෂ් වෙන්ස් ඩේ) ආදි අනෙකුත් කාව්‍ය නිර්මාණවල ඇතැම් අවස්ථාවල දී ජීවිතවල අපේක්ෂාසහගත බව හා සුභදායී පක්ෂය ද අවධාරණය කෙරෙන නමුත් **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යය පුරා ම දිවෙන්නේ නූතන මානව ජීවිතවල ආත්මීය ආදෝනාවයි. ආගමික දෘෂ්ටීන්, ඇදහිලි විශ්වාස, සාමූහික ජීවන රටාව, පරිපූර්ණ ආත්මීය මානුෂීය බන්ධන සිඳී බිඳී මහා නගර මැද අනවරත තරඟයකට මැදි වූ පුද්ගල සන්තානයන් වෙළාගත් වේදනාව, අසහනය හා පීඩාවයි. මරණය සමග පමණක් නොව කාලය සමඟද කඩිනම් අරගලයක යෙදෙන දිවි පැවැත්මකි ඔවුනට උරුම ව ඇත්තේ. කාලය එළඹ ඇත. එහෙයින් කඩිනම් කළයුතු ය. (Hurry Up Plese its Time ) මේ පසුබිමෙහි උපත, විවාහය, සම්භෝගය හා මරණය මධ්‍යයේ කඩිනමින් ගෙවීයන මිනිස් ජීවන ස්වභාවය එලියට්ගේ කාව්‍යාක්ෂියට හසුවේ. රොමැන්ටික් කවියට විෂය වූ ග්‍රාමීය මිනිසාගේ නිශ්චල සරල සුගම දිවිපෙවෙත වෙනුවට නූතනවාදී කවියට පාදක වන්නේ නාගරික මිනිසාගේ වියවුල් සහගත ජීවන පැවැත්මයි. මේ වනාහි මාක්ස්, ෆ්‍රොයිඩ් හා නිට්ෂේ යනාදීන් යථා පරිදි අවධාරණය කළ ප්‍රබුද්ධතාවාදී ධනේශ්වර මිනිසාගේ තථ්‍ය ප්‍රතිබිම්බයක් බව පැහැදිලි ව පෙනේ. තර්ක බුද්ධියෙන් ග්‍රහණය කරගත හැකි නිගමනයන්ට මඟ පාදන වාගාලාප වෙනුවට ක්ෂණික ව ඉසියුම් සංවේදනා ජනනයට තුඩුදෙන කාව්‍යෝක්ති **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යය මුළුල්ලෙහි ම ගැබ් වේ. එමෙන් ම මෙහි අවිච්ඡින්න ව ආද්‍යාන්ත වශයෙන් දිවෙන පූර්ණ වෘතාන්තයක් හමු නොවීම ද විශේෂතාවකි. අවස්ථා, චරිත, ක්‍රියා ප්‍රතික්‍රියා ක්ෂණයෙන් ඉස්මතු වී යළිවෙනස් වෙයි. අවසාන වශයෙන් බලන කල පරිපූර්ණ ආඛ්‍යානය වන්නේ මෙසේ පළින් පළ මතුවෙමින්, වෙනස් වෙමින් තීව්‍ර සංවේදනා ඉස්මතු කරන අගක් මුලක් පැහැදිලි ව නොපෙනෙන කාව්‍යෝක්ති සමුදාය ම ය. වෙනත් කාව්‍යයන්ගෙන් උපුටා ගත් උද්ධෘත ද අපූර්වාකාරයෙන්, බොහෝවිට උත්ප්‍රාසාත්මක ව ඒ හා ප්‍රතිබද්ධ වේ.

නූතන ජනප්‍රිය සංස්කෘතික ප්‍රතිවේද සමඟ නොවැළැක්විය හැකි අයුරින් මිනිස් ජීවිත තුළ අර්ථභාරය පරිහානි මුඛයට අවතීර්ණ ව ඇති අයුරු ප්‍රතිනිර්මාණයට එබඳු ආකෘතියක් පරිභාවිතයේ යෝග්‍යතාවක් ද පවතී. සමාජ පරිස්ථිතියේ ඒකාග්‍රතාව මෙන්ම පුද්ගල ජීවිතවල පරිපූර්ණත්වයද සිඳී බිඳී විසිරී පවත්නා යුගයක අගක් මුලක් නැති වියවුල පිළිබඳ කියාපෑමට මෙම තත් ආකෘතිය අත්‍යන්තයෙන්ම උචිත වේ. කේන්ද්‍රීය දෘෂ්ටියකින් තොර වූ සමාජයේ හා පුද්ගලයාගේ සමීපරූපය මෙන්ම තථ්‍ය පිළිබිඹුවද එලියට් ගොඩනගන කාව්‍යාකෘතිය හා සමරූපී වේ. සොහොන් අළු ගොඩවල්, දූෂිත ජලය, බෙලෙක්ක, විෂ වායුව, තාර හා නොයෙකුත් සුන්බුන්වලින් සැදි නූතන නාගරික සමාජ පරස්ථිතිය පිළිබඳ පරිපූර්ණ වෘත්තාන්තය වේස්ට් ලෑන්ඩ් කාව්‍යය මුළුල්ලෙහි හමුවන සිනමා දර්ශන බඳු චිත්තරූප හා සංවේදනා ඒකාබද්ධ වූ කල්හි නිර්මාණය වේ.

එපරිද්දෙන් ම **මස් ලේ නැති ඇට** කාව්‍යය මුළුල්ලෙහි ද කියවෙන්නේ නූතන නාගරික මිනිස් ජීවිතයේ අරාජිකත්වය කෙතෙක්ද යන්නයි. ඔවුන්ගේ ජීවිතය හා මරණය අතර දිවිගෙවන ඔවුන්ගේ සිත්සතන් වෙළාගත් සාංකාව, බුද්ධියේ පීඩනය, ලිංගික අතෘප්තිය, ව්‍යාජත්වය මනාව ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමට ගුණසිංහ ද සමත්ය.

"මුල පිටේ උඩ පනින
කලු අකුරු කනවැලයි
අඳ බවේ අද දවසෙ
මහ පොලව දෙදරවා
ගං ඉවුරු බිඳ දමා
හෙන හඬින් ගලා එයි
මරනයේ ගං වතුර
පවුල් පිටින් සියදහසක්

අසරනයින්

මරනය මතුපිට පාවෙයි”[16]

එලියට්ගේ මෙන් ම ගුණසිංහගේ කාව්‍ය සංකල්පනා ද හුදු රස නිෂ්පත්තිය අතුරෙහි රඳා නොපවත්නා බව මේ අනුව සනාථ වේ. පවත්නා විපර්යස්ත සමාජ වාතාවරණය හුදු සෞන්දර්යාත්මක නිර්මාණාක්ෂියකින් පමණක් විච්ඡේදනය කළ හැකි නොවේ. සාමාන්‍යයෙන් හමු නොවන ආකාරයේ සූක්ෂ්මතාවකින් සමූපේත ව වදන් ගළපන තත් කවීන් දෙදෙනා ම විප්ලවීය ලෙස සාම්ප්‍රදායික කවියේ වස්තු විෂය, භාෂාව, අලංකරණ ආදිය අතික්‍රමණය කරන අයුරු හඳුනා ගැනීමට පුළුවන. වේස්ට් ලෑන්ඩ් කාව්‍යාඛ්‍යානය පිළිබඳ මතු දැක්වෙන අදහස කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීම ද මෙහිලා වැදගත් වනු නියත ය.

> “පළමු කොටස වන “මරණයේ භූමදානය” ප්‍රධාන වශයෙන් මරණයේ නිකුතුව බෙදාහරියි. දෙවන කාණ්ඩය වන “චෙස් තරගය” ප්‍රධාන වශයෙන් ලිංගිකත්වයේ නිකුතුව බෙදාහරියි. තෙවන කොටස වන “ගින්නේ අනුශාසනාව” ද ප්‍රධාන වශයෙන් දක්වන්නේ ලිංගික කතිකාවයි. හතරවන කොටස වන “ජලය විසින් මරනු ලැබීම” මරණය පිළිබඳ කතිකාව බෙදාහරියි. අවසාන කොටස වන “ගිගුරුම කුමක්ද කියන්නේ?” ප්‍රධාන වශයෙන් පුනර්ජීවනය හෝ පුනරාගමනය පිළිබඳ ව ය. එය සාර්ථක හෝ අසාර්ථක විය හැකිය. ඉතින් කෙනෙකුට මෙම සාමාන්‍ය මාතෘකා සංක්ෂිප්ත ව පිළිවෙළට මෙසේ ලිවිය හැකි ය. මරණය, ලිංගිකත්වය, ලිංගිකත්වය, මරණය, සිදු විය හැකි පුනරාගමනය.”[17]

එලියට් **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යාකෘතිය කොටස් පහකට බෙදා දක්වන අතර ඒ ඒ මූලික අර්ථ මරණය හා ලිංගිකත්වය අතර දෝලනය වන බව මේ අනුව පසක් වේ. මස් ලේ නැති ඇට කාව්‍යය ද මූලික වශයෙන් මරණය හා ලිංගිකත්වය තේමා කරගන්නා බව පැහැදිලි කරුණකි. වේස්ට් ලෑන්ඩ්හි මෙන් ම **මස්**

**ලේ නැති ඇට** කාව්‍ය ග්‍රන්ථයේ ද පළින් පළ මතු වී සැණෙකින් නොපෙනී යන චරිත බහුතරය දෝලනය වන්නේ මරණය හා ලිංගිකත්වය අතරය. මරණ වේදනාව. සම්භෝගය, අස්ථිර බව, කාමය ඔවුන්ගේ ජීවිත සපුරා වෙළාගෙන ඇති අයුරු කවීහු දෙදෙනා ම නිරූපණය කරති. මේ වනාහි ආකස්මික තත්වයක් නොව නූතන මිනිසාගේ අනිවාර්ය ඉරණමෙහි ස්වරූපයයි. හාස්‍යජනක දෛනික සමාජ වටපිටාවේ යථාර්ථයයි.

යථෝක්ත අයුරින් කරුණු විමර්ශනයේ දි සනාථ වන්නේ සිරි ගුණසිංහ **මස් ලේ නැති ඇට** කාව්‍යය නිර්මාණයේ දී එලියට්ගේ **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යයෙන් ප්‍රබල ආභාසයක් ලබා ඇති බවයි. ග්‍රන්ථ නාමය, වස්තු විෂය, භාෂා භාවිතය, ජීවන දෘෂ්ටිය යන සියලු අංග කෙරෙන් එකී බලපෑම සංලක්ෂණය වන අයුරු හඳුනාගත හැකි ය. සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදායට නවමු සම්ප්‍රදානයක් වූ **මස් ලේ නැති ඇට** කෘතිය නිර්මාණයේ දී කවියා ආභාසය ලැබූ පෝෂණ අවකාශය කවරේද යන්න මේ අනුව ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ.

**ආන්තික සටහන්**

1 Tilak, Raghukul (2007) **The Waste land and Other Poems**, Rama Brothers, New Delhi. P. 01.

2 රණවීර, ආරියවංශ (2007) **සංස්කෘතිය හා ගොඩ්සිල්ලාකරණය**, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ. 164-165 පිටු.

3 **නව කවි සංග්‍රහය** (1992) (සංස්.) කුසුමා කරුණාරත්න, සරත් විජේසූරිය, ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ. 38 පිට.

4 සිළුමිණ, පුන්කලස, (2006. 11. 19) ඒ. එම්. ජී. සිරිමාන්න, "ස්වදේශික සංකල්පනයෙන් බැහැර නොවූ සිරි ගුණසිංහගේ කාව්‍ය යන ලිපිය." iii පිට.

5 ධම්මින්ද හිමි, අගුළුගහ (1991) **සිංහල කාව්‍යයේ නව ප්‍රවණතා,** කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි. 27 පිට.

6 විජේගුනසිංහ, පියසීලි (2005) **නූතන සිංහල සාහිත්‍ය විචාරය-මාක්ස්වාදී අධ්‍යයනයක්**, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, මරදාන. 235 පිට.

7 **ජී.බී. සේනානායක ප්‍රභාෂණය**, 1985. (සංස්.) රංජිත් අමරකීර්ති පලිහපිටිය ඇතුළු පිරිස, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ. මරදාන. 181 පිට.

8 Eliot, T.S. (1980) **The waste Land,** Faber and Faber Limited.P.135.

[9] එලියට්, ටී. එස්. (2018) **මුඩු බිම,** (පරි.) එරික් ඉලයප්ආරච්චි, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, මරදාන. 01 පිට.

[10] ගුණසිංහ, සිරි (1961) **මස් ලේ නැති ඇට**, සමන් මුද්‍රණාලය, මහරගම. 01 පිට.

[11] **The Waste land and Other Poems**, p. 11.

[12] සුරවීර, ඒ. වී. (1999) **සම්ප්‍රදාය නිර්මාණය හා විචාරය**, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, මරදාන. 50 පිට.

[13] **The waste Land,** P.139.

[14] **මස් ලේ නැති ඇට**, 21 පිට.

[15] **The waste Land,** P.138.

[16] **මස් ලේ නැති ඇට**, 05 පිට.

[17] http://www.enotes.com/waste−land/copyright

## ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

එලියට්, ටී. එස්. (2005) **සිවු දෙසක හිඳ ලියූ කවි,** (පරි.) අයිලින් සිරිවර්ධන, සිවු දෙසක හිඳ ලියූ කවි. විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය, මුල්ලේරියාව.

එලියට්, ටී. එස්. (2018) **මුඩු බිම,** (පරි.) එරික් ඉලයප්ආරච්චි, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, මරදාන.

ගුණසිංහ, සිරි (1961) **මස් ලේ නැති ඇට**, සමන් මුද්‍රණාලය, මහරගම.

ධම්මින්ද හිමි, අගුළුගහ (1991) **සිංහල කාව්‍යයේ නව ප්‍රවණතා**, කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි.

**නව කවි සංග්‍රහය** (1992) (සංස්.) කුසුමා කරුණාරත්න, සරත් විජේසූරිය, ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ.

**ජී.බී. සේනානායක ප්‍රභාෂණය** 1985. (සංස්.) රංජිත් අමරකීර්ති පලිහපිටිය ඇතුළු පිරිස, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, මරදාන.

රණවීර, ආරියවංශ (2007) **සංස්කෘතිය හා ගොඩ්සිල්ලාකරණය**, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ.

එම, (2018) **ටී. එස්. එලියට් හා නව කවිය**, අහස ප්‍රකාශකයෝ, මහරගම.

විජේගුනසිංහ, පියසීලි (2005) **නූතන සිංහල සාහිත්‍ය විචාරය-මාක්ස්වාදී අධ්‍යයනයක්**, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, මරදාන.

සුරවීර, ඒ. වී. (1999) **සම්ප්‍රදාය නිර්මාණය හා විචාරය**, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, මරදාන.

සිළුමිණ, පුන්කලස, (2006. 11. 19) ඒ. එම්. ජී. සිරිමාන්න, "ස්වදේශික සංකල්පනයෙන් බැහැර නොවූ සිරි ගුණසිංහගේ කාව්‍ය යන ලිපිය".

Eliot. T.S. (1980) **The Waste Land**, Faber and Faber Limited, London.

Tilak, Raghukul (2007) **The Waste land and Other Poems,** Rama Brothers, New Delhi.

http://www.enotes.com/waste−land/copyright [Accessed 2002]

# Radical Feminism in Kamleshwar's Hindi Novel *ka:li: ã:d^h^i:* (Dark Strom)

**සශිනි චන්‍ද්‍රසේකර**

සමකාලීන හින්දී සාහිත්‍යධරයකු වන කම්ලේශ්වර් විසින් 1974 දී රචිත දේශපාලන නවකතාවකි *'කාලී ආංධී'*. මෙම නවකතාව මගින් කම්ලේශ්වර් සාම්ප්‍රදායික ඉන්දීය සමාජයට කාන්තාවාදී චින්තනය හඳුන්වාදීමට යත්න දරයි. කාන්තාවාදය යනු බටහිර සමාජයේ ජනප්‍රිය සංකල්පයක් වූ අතර 1960න් පසුව ඇතිවූ කාන්තාවාදී ව්‍යාපාරය 'විප්ලවවාදී කාන්තාවාදය' යනුවෙන් නව මුහුණුවරක් ගැණින. කාන්තාව පිළිබඳ සමාජ ආකල්ප වෙනස් කිරීම, උසස් අධ්‍යාපනය ලබා ගැනීම, දේශපාලන නියෝජනය තුළ ඉඩ ප්‍රස්තා ලබාගැනීම කෙරෙහි විප්ලවවාදී අදහස් මෙහිදී ඉදිරිපත් විය. කාන්තාව පුරුෂාධිපත්‍යයේ ගොදුරක් බවට පත් කරගත් සමාජයට විප්ලවවාදී කාන්තාවාදය විවිධ ප්‍රපංච ඔස්සේ හඳුන්වාදෙන අයුරු විමර්ශනයට ලක් කිරීම මෙම පර්යේෂණ පත්‍රිකාවේ අරමුණ වේ.

## 1 Introduction

Kamleshwar is a contemporary Hindi novelist who tries to highlight the realism behind the middle class people of the Indian society. He always tries to analyze human psychology using the characters of his novels. Through his political novel

---

© **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, 26 කලාපය, 2016/2017**

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

*ka:li: ã:d^hi:* (The Dark Strom), he tries to introduce radical feminist thoughts to the readers of the Indian society. The wave of feminist demands began in the late 1960, in many parts of the world. The Indian society highly believed in patriarchal thoughts which lead women to spend a miserable life under the shelter of their husbands. In post- independence era, radical feminist thoughts were highly spread in Indian society. As a male writer Kamleshwar admires the economic independence of women. He further highlights women's right to involve in politics in this novel. Simultaneously, he ironically highlights that radical feminist thoughts should be against oppression and harassment of women. However, it should not be against men and should not reject motherhood. This paper examines how Kamleshwar uses Radical feminist thoughts in his novel *ka:li: ã:d^hi:.* Further, it examines the perception of the writer's towards the suitability of Radical Feminist thoughts to the Indian society.

## 2 Theoretical Framework

Women were oppressed by men in all over the world. As a result, women started to fight for equal rights as men in the society. Elizabeth Cady Stanton was an American social activist who worked for women's rights. According to Bryson (1999: 25), Stanton's beliefs on radical feminism can be highlighted as follows:

> The American, Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) not only campaigned for women's right to vote, to own

property, to be educated and to work outside the home, she also asserted their right to dress for comfort rather than to please men, insisted on retaining her own given names (rather than becoming 'Mrs. John Stanton'), attacked the ways in which men had misused religion to legitimize female subordination, condemned the double standard of sexual morality, and identified a married woman's lack of right to deny her husband sexual access to her own body as a root cause of women's oppression. Men's power over women, she argued, is both oppressive and all-pervasive.

It is clear that social activists in the $19^{th}$ century also tried to introduce radical changes to the society regarding women's oppression. By the early $20^{th}$ century, this had become a mass movement and every one was asking for a change in women's position in the home as well as in society. Then, this movement was spread in to both Britain and the United States. After they won the suffrage (the right to vote) by late 1960's, it became a new women's movement known as 'Radical Feminism'.

Many feminists believe that household work is the main source of women's oppression. They had to perform all the duties at home but not allowed to work outside. Hence many contemporary writers try to create female characters engaging in jobs outside the home, so that they could deny women's oppression. Marxism also highlights the economic independence of women. Bryson (1999: 126) claims that "the

Marxist theory has also attempted to understand the economic importance of women's domestic and caring labor and the interconnected but at times conflicting ways in which both capitalism and men may benefit from it".

According to Bryson (1999: 11), Naomi Wolf argues in her book *Fire with Fire* that women should be against oppression but it should not be against men or against motherhood;

> In 1993, Naomi Wolf's *Fire with Fire* updated this approach with the argument that 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. Like the other writers and activists who come from a liberal perspective, Wolf argues that women's rights are a form of human rights, and that feminism must not be anti-men; male abuses of power must be resisted, but men, too, can learn the benefits of living in a sexually egalitarian society.

Naomi, as a feminist, emphasizes that feminism should not be anti-men. However, it should be against the violence of men over women. It emphasizes that feminism is a broad construct which explains the duties and responsibilities of men and women.

## 3 Literature Review

Many scholars have worked on the Hindi novel and the works of Kamleshwar. They have critiqued his work in many ways. P.K. Jaya's scholarly work *kat$^h$a:ka:r kamle:ʃvər* gets an important place among them. According to Jaya (2008: 273) *ka:li: ã:d$^h$i:* emphasizes the strength and purity of the relationship between a father and a daughter. It is evident that Jaya mentions that Kamleshwar admires the domestic responsibilities of men. Jaya in her scholarly work on Kamleshwar mentions the unsuccessful and unsuccessful family life of women those who become mad about their career. She also accepts that radical feminism does not mean that women should not forget their family for the sake of carrier success.

Chandrasekara (2016/2017: 75) criticizes *ka:li: ã:dhi:* as an anti-feminist novel and mentions that Kamleshwar admires occupational segregation through this novel. Further, she mentions that according to the perception of the author, the concept of feminism is not suitable for the Indian society.

## 4 Discussion

### 4.1 Summary of the novel *ka:li: ã:d$^h$i:*

Chandrasekara (2016/2017: 66-67) describes the story of the novel *ka:li: ã:dhi:* as follows:

> *ka:li: ã:d$^h$i:* is a story about Malthi and Jagdish who 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 becoms 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 get 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 wants her husband and daughter to accompany her. But Jagdish

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

### 4.2 Kamleshwar admires economic independence of women

As a male writer, Kamleshwar tries to establish radical feminist thoughts against the orthodox beliefs of Indian society. The traditional Indian society believes that women should stay at home and look after their children. Jaggi Babu is a person who wishes to see the success of his wife. Kamleshwar creates his character against the beliefs of traditional Indian husbands. Jagdish is always behind his wife and motivates her to gain success in her career.

> *dʒəb pɛhliː baːr maːltiː dʒiː g*$^{h}$*ər se baːhər kadəm rak*$^{h}$*aː toː dʒaggiː baːbuː bohot k*$^{h}$*uʃ t*$^{h}$*eː … vo kehteː t*$^{h}$*e deːʃ ke nirmaːn mẽː æːrətõː koː b*$^{h}$*i aːgeː aːnaː tʃahieː*
> (Kamleshwar, 2011: 366)
>
> (Jaggi Babu was pleased when Malthi stepped out of home for the first time… He was saying that women should actively participate in the development of nation.)

The author not only claims the rights to work out side, but he suggests the rights of women to engage in politics as well. Indian society always believes in that women are not intelligent enough to engage in politics. Instead of supporting this belief, the author inspires women to engage in politics through the main character, Jagdish.

> *næːkər bɪndaː bataːta tʰaː kɪ maːlkɪn bohot ɖər rəhiː tʰiː æːr dʒaggiː baːbuː unhẽː himmət bãdʰaː raheː tʰeː* - *æːr spiːtʃ deːneː mẽː kjaː rakʰaː hɛː? ɟeː deːkʰoː mɛːnẽː tumaːriː spiːtʃ likʰ diː hɛː ... ɪseː rəʈ loː, bəs…* (Kamleshwar, 2011: 366)
>
> (Servant Binda said that mistress was very confused and Jaggi Babu was trying to make her more courageous- There is nothing in giving a speech. Take a look at this paper. I've almost written your speech…just memorize it. That's it.)

Through the character of Jaggi Babu, the writer highlights that women also have the right to work out side of the home. She is not merely a creature who was born to fulfill only household activities. As a husband, Jagdish himself accepts and respects the rights of women and helps his wife to perform in her duties well. Through these qualities, Kamleshwar introduces radical changes to the society.

### 4.3 Kamleshwar emphasizes that radical feminist thoughts should not reject husband

Feminist thinkers who believe in revolutionary thoughts highlight that radical feminism never rejects men. According to Bryson (1999: 11), the Radical feminist Naomi Wolf, in her scholarly work '*Fire with fire'* criticizes that feminism should not be against men as:

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

Though Kamleshwar emphasizes radical thoughts through his novel, he never says that women should reject their husbands. Simultaneously, he depicts the consequences of misunderstanding radical feminist thoughts through the main characters of his novel. He makes Malthi as a character who believes in radical and liberal thoughts and who is willing to become a successful politician. She does not hesitate to leave behind her husband to make her dream a success. She asks her husband not to reveal their relationship in front of the society which is not tolerable for a husband. She believes that his occupation; manager of Hotel Golden Sun, will badly affect her reputation.

> *meːraː æːr aːp kaː riʃtaː ... ɟahãː ke loːgõː ...*
> *oːh məmdʒʰaː! ɟahãː ke loːgõː koː naː maːluːm paɖeː ... ɦŋ... meːraː æːr aːp kaː koːi risʃtaː hɛː kɟaː?* (Kamleshwar, 2011: 344)

> ("Relation between us and the people here…!"
> "Oh! I got it. People here should not know the relationship between us. Is there any relationship between us actually?")

As a husband, Jagdish still expects love and affection from his wife. Kamleshwar creates an ideal husband through Jagdish's character which is hard to find in Indian society. Anyway, through this character the author tries to reveal feelings and expectations of men. The author ironically highlights the significance of understanding the radical thoughts as well as respecting the feelings of others. Further, he indicates how Malthi's personal life becomes unsuccessful due to rejecting her husband.

*eːk dəfaː haːr dʒaːoː, tumẽː kutʃ vakt mileːgaː... apneː lɪje:...meːreː lɪjeː...*

(Kamleshwar, 2011: 385)

(You just fail one time, then you'll have time for yourself as well as for me.")

Jagdish wants to spend some time with his wife which is a natural feeling for all human beings. However, Malthi is busy with her career plans. She tries to spend a liberal and independent life through neglecting her husband which is not accepted in Radical Feminist thoughts. Still Jagdish recalls those sweet memories of Malthi when they were lovers. He sends flowers and special dishes to his love. However, Malthi does not bother to reply to her husband with a single word. Instead, she shouts at Gurusan saying that the needs of her life are now different from Jagdish. Kamleshwar highlights how the mis conceptions regarding feminism affected the mentality of Malthi to reject Jagdish through the following statement:

> *aːp toː dʒaːnteː hɛː na gurusən dʒiː... meːreː paːs ɪtnaː vakt nəhĩː hɛː kɪ ɪs tərha kiː baːtõː meː pəɖ səkũː... mẽː ɟahãː aːiː hũː tʃunaːv keː lieː... mudʒʰeː zəruːrət nəhĩː hɛː kɪ koːiː meːraː is tarha kʰaɟaːl rakʰeː... meːriː zindəgiː kiː zəruːrət ɟeː nəhĩː hɛː...* (Kamleshwar, 2011: 393)
>
> (You know this matter very well Mr. Gurusan. I really don't have that much of time with me to engage in such things. I came here for the election only… I really don't need to be looked after like this. This is not what I want in my life.)

The aim of her life is not woven around her husband but it is focused towards the success of her political life. Through this dialogue, Malthi tries to pretend that she believes in radical thoughts in her life. Though Malthi does not bother about her husbands' feelings, she never hesitates to use him in her political game. Though she does not care about her duties and responsibilities towards her family, she uses her husband in political rallies as a decoration.

> *mɛːnẽː apneː pətiː koː laːkər aːpkiː adaːlət meː kʰəɽaː kər diɟaː. ab meːreː baːreː meː, meːreː tʃəritrə keː baːreː meː, meːriː batʃiː keː baːreː meː aːp dʒoː kutʃ puːtʃnaː tʃaːheː... inhĩː seː puːtʃ lidʒieː* (Kamleshwar, 2011: 420)
>
> (I'm presenting my husband in front of your court of law. If you want to know anything about me, my

behavior or about my child, you can ask anything from him.)

She is planning to use her husband in her election campaign. She pretends that she worries about her husband. When Jagdish was in a hospital for a surgery she does not even visit him. The writer tries to highlight the broken heart of Jagdish. He may have expected that Malthi will come see him. As a husband he expects love and care from his wife when he was ill. However, unfortunately Malthi knows how to use the people but not to care for them.

*pitʃʰleː baːra bərsõː meː bʰiː toː biːmaːr paɽaː hoːuːŋgaː... useː pataː bʰiː tʃəlaː hoːgaː. dʒəb meːraː oːpreːʃən dilliː meː huaː tʰaː, tab bʰiː voː vəhiː tʰiː, pər təb bʰiː useː dʒaːnneː kiː zəruːrət mehsuːs nəhĩː tʰiː...* (Kamleshwar, 2011: 416)

(In last 12 years, I have been ill for several times. She may got to know about it. When my operation done in Delhi she was there. But she didn't even felt important to know my condition. )

Through the character of Malthi, the writer criticizes the attitudes of those women who call themselves as radical feminists. As a result of misunderstanding the radical feminist thoughts, Malthi rejects her husband and her marriage life becomes unsuccessful one. Therefore, the author emphasizes the importance of understanding the radical feminist concepts

before rejecting their husbands. Through this novel he could convey the message that women should not reject their husbands or family by the name of radical feminism.

### 4.4 Author highlights that radical feminism should not reject motherhood

In traditional Indian society, the mother is considered as a person who is born to fulfill all the household duties. Due to these traditional belies women in modern society try to be more liberal and do not pay enough attention to their family. Bryson (1999: 127) explained that Adrienne Rich criticizes 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.

Kamleshwar tries to emphasize the above thoughts through his novel *ka:li: ã:d$^h$i:*. He creates Malthi as a woman who rejects her child and family for the sake of her liberal thoughts. The author successfully portrays the tragedy of those women who reject children and family due to misbeliefs of radical feminist thoughts through the character of Malthi.

Malthi is a lady who is over confident about herself. She always wants to be liberal and admire women's rights.

However, she forgets to perform her duties as a mother of a young girl. Instead, she wants to achieve the highest position in the world of politics. As a father, Jaggi Babu worries about her daughter Lili and plans to send her to a hostel so that she will stay away from the problems between them. When he suggests this idea to his wife she thinks that Jaggi just want to make her weak and he is using her daughter for this purpose.

> *mẽː soːtʃtaː hũː liliː koː kisiː hoːsʈəl mẽː ɖaːl dũː taːkɪ hamaːriː roːz-roːz kiː tʃɑʈəktiː æːr ʈuːʈtiː huiː zindəgiː kiː tʃʰaːjaː seː voː aləg reh səkeː.* (Kamleshwar, 2011: 368)
>
> ("I was thinking that we should send Lili to a hostel. At least she'll be away from our broken relationship and these disturbances.")

Through the characteristics of Malthi, the author criticize the women who misunderstood radical and liberal feminist ideas in the society. It is clear that Kamleshwar tries to give a new dimension to radical feminism through this novel. According to Kamleshwar, radical feminism does not mean that women should forget her duties and children. As a mother, Malthi should pay more attention to her little daughter Lili. Adrienne Rich emphasizes that women who believe in radical feminist thoughts should not reject motherhood or family outright but should attack the ways that they are restricted under patriarchy. Kamleshwar tries to support the above approach through the character of Malthi. As a young girl Lili wants love and care of her mother. However,

unfortunately Malthi does not understand that. Thus, Jagdish always tries to give love and affection of both mother and father to Lili. When Lili came for school vacation, Jagdish spends his whole time with his daughter so that she does not feel the lack of her mother’s love.

> *liliː æːr dʒaggiː baːbuː doːnõː soː rəheː t$^{h}$eː, liliː kiː eːk baːh dʒaggiː baːbuː keː siːneː pər rək$^{h}$iː huiː t$^{h}$iː... maːltiː dʒiː k$^{h}$iɽkiː kiː tʃ$^{h}$aːɽeː pakɽeː eːkʈək deːk$^{h}$tiː reh gəiː t$^{h}$iː*
>
> (Kamleshwar, 2011: 435)
>
> (Lili and Jaggi Babu, both of them were sleeping. One hand of Lili was on the chest of Jaggi Babu… Malthi was continuously looking at them beyond from window.)

The author emphasizes that though Malthi is successful in politics, however, she is not a successful mother. Earlier Malthi did not care for her daughter but now when she wanted to be familiar to Lili, she has forgotten about her mother.

It is clear that the writer tries to introduce liberal thoughts to the society through his novel. While introducing such thoughts, Kamleshwar emphasizes the importance of understanding the radical feminist concepts which do not allow to reject the motherhood.

## 4.5 Radical feminist thoughts and child psychology depicted in the novel *ka:li: ã:dʰi:*

Kamleshwar is highly influenced by psychoanalytic theories as supported by Sigmund Freud, Carl G. Jung and Julia Kriteva. The author tries to reveal the mentality of a child with using the thoughts of the above scholars. Lili is a child who do not get enough love and affection of her mother. Every child would like to spend their school vacation with parents. Therefore, Lili comes to fathers' hotel. However, Malthi does not bother about her. She even does not try to understand feelings of her own daughter. Kamleshwar highlights the effect of misunderstanding radical feminist thoughts on child psychology through Lili's character. Children always expect love from their parents. Author shows Llili's feelings in a sensible manner.

> ...*ta:r lili: ka:tʰa:* - *pa:pa:! mẽ: ɟəhã: pu:re: ho:sʈəl mẽ: ake:li: hũ:. mən nəhĩ: lagta: he:. a:p a:kər mudʒʰe: le:dʒa:ie:* (Kamleshwar, 2011: 422)
>
> (Telegram was from Lili – Papa! I'm alone here in my hostel. I don't feel like to stay here anymore. Please come and take me with you.)

Julia Kristeva works on psychoanalytic theories of feminism. She directs this theory towards motherhood which is dearly adopted by Kamleshwar while creating these characters. Malthi become blind because of radical and liberal thoughts.

Due to misunderstanding these liberal ideas she believes her child as an objective which she can buy and use at any time. Due to her busy lifestyle she does not have time for her daughter. As a result, at the end of the novel, Lili does not even recognize her mother. The author creates a dramatic situation when the mother and the daughter meet with each other. Lili asks for an autograph from Malthi without knowing that she is her mother.

> liliː beːdʰ aɽək maŋtʃ pər tʃəliː gəiː tʰiː ɔːr usneː maːltiː dʒiː kiː oːr oːʈoːgrːf-buk baɖʰaːteː hueː kaha tʰaː-medəm ɟoː oːʈoːgraːf... usiː koːneː pər dʒəggiː baːbuː tʃuptʃaːp kʰəɽeː tʰeː. kʰuːn kiː gʰũːʈ kiː tərha apneː ãːsuː piːteː hueː... (Kamleshwar, 2011: 434)
>
> (Without any fear Lili straightly went on to the stage and stretched out her auto-graph book to Malti and said- Madam, your autograph please…! Juggi Babu was there. It was difficult for him to control himself and his tears.)

Kamleshwar emphasizes the reality behind radical feminist ideas in society. He highlights how mothers’ relation with her daughter break-up due to misunderstanding radical feminist ideas.

## 5 Conclusion

The present study describes that Kamleshwar is a contemporary Hindi novelist who has employed radical feminist thoughts in Hindi literature. In the beginning of this novel, he admires that woman should be economically independent and they should have the right to choose their profession. As are sut, Jagdish helps his wife to enter into politics. The Indian society does not accept women to be engaged in politics. However, through the character of Malthi, Kamleshwar tries to introduce woman to politics. The author introduces radical changes to Indian society and indicates that women should not stay at home and raise children.

Simultaneously, he ironically explains that if women blindly believe in radical feminism, it will badly affect the family life of them. He uses Malthi's character to explain the suitability of radical feminist thoughts to Indian society. Malthi rejects her husband and her child for the sake of her career. She believes that being a modern woman she should not care for them. She always thought that she can win their hearts at any time. The relationship between Malthi and Jagdish broke down because of the misunderstanding of radical thoughts. Simultaneously, Lili did not get enough care from her mother. According to Adrienne Rich, women should not reject motherhood and family in the name of feminism. Instead, they should attack the way that they were defined and controlled under patriarchy. The writer has successfully used psychoanalytic concepts of Carl J. Young and Freud to explain

the feelings and mental situation of a child who become a victim of radical feminist ideas of her mother.

It is clear that Kamleshwar tries to introduce radical and liberal feminist thoughts to Indian society through his novel, *ka:li: ã:d$^h$i:*. He also indicates the importance of understanding those radical concepts which never allows to reject family, motherhood or husband in the name of emancipation of women.

Kamleshwar introduces radical feminist thoughts in the Indian context. As a male writer, he could successfully challenge the traditional Indian believes regarding women through the characters of Malthi and Jagdish. The present paper indicates that Kamleshwar could successfully convey the concept of radical feminism to Indian society through his novel *ka:li: ã:d$^h$i:*.

## 6 References


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

Chandrasekara, S. (2016/2017). Kamleshwar as an Anti-Feminist Writer: A Critical Discourse Analysis of Hindi Novel *ka:li: ã:dhi:* (Dark Strom). *Dhi: Journal of the Faculty of Humanities, University of Kelaniya, 25, 59-77*.

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

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.

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

# සිදත්සඟරාව පාදක කරගත් ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථවල සන්ධි රීතිය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක්

මහාචාර්ය අනුරින් ඉන්දිකා

***Sidathsangarawa*** has been used as the text book to teach Sinhala grammar, after the education reform process implemented by Saranankara Sangaraja Thero (Vijayasriwardhana 2000: 307). As a result, the ***Sanna*** and ***Vichara Grantha*** were compiled but ***Sinhala/Pracheena*** scholars who were not satisfied from that, were allured to compile modern grammar books as a timely 'need', in addition to ***Sidathsangarawa*** and ***Thadeeya Vakyana*** to learn Sinhala grammar, together with the palingenesis of the Pirivena education. Not only upto the Kandy era (1706-1815 A.D.) but even in the Colombo era (1815-1947 A.D.) (Sannasgala, 1994, 436, 576) and in the aftermath, the books selected from various grammar books compiled are, ***The Varna Reethiya with Sinhala Grammar*** – Sri Sumangala Thero (1878), ***Pada Neethiya*** **-** Punchibandara (1888), ***Paddya Wyakarana*** alias ***Padavinisa*** – (Edition : Kiriwaththuduwe Pagngnasara Thero) – Perera (1905), ***The Sinhala Grammar*** – Johannes (1905), ***Sabdanushasanaya*** alias ***Grammars in Sinhala Language*** – De Silva

---

© **මහාචාර්ය අනුරින් ඉන්දිකා**

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

**මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 26 කලාපය, 2016/2017**

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

(1842-1922), ***Wyakarana Rathanaya*** – Amarasekara (1928), ***Sabda Mala*** alias ***The Sinhala Grammar*** – Karunathilaka (1930), ***The Sinhala Language*** – Perera (1932), ***The Kumara Wyakaranaya*** **-** Kumaratunge (1936), ***The Sinhala Grammar Test*** – Sumangala, Hisselle (1937) and ***The Kumara Rachanaya*** **-** Dassanayake (1963). The above two words mentioned books are well-known and used in each era which have been influenced by the ***Sidathsangarawa*** belong to Senkadagala last part of the modern era (1706-1805 ad), the Colombo era (1815-1947) and the era later that (Sannasgala, 1994, 437, 576, 735), are taken in to account in this study. Mainly, the facts are adduced comparatively with ***Sidathsangarawa*** and those books with regard to the nature of influencing the contents in ***Sidathsangarawa*** and the way of getting involved to the norms in ***Sidathsangarawa,*** from that book. Thereby, the way of entangling the ***Sandhi Reethiya*** in Sinhala language to develop it by updating via composing the theories and anti-theories containing in ***Sidathsangarawa***, is analyzed.

සරණංකර සංඝරාජ හිමියන් පුනරුත්ථාපනය කළ අධ්‍යාපන ක්‍රියාවලියේ දී ද සිංහල ව්‍යාකරණය ඉගැන්වීමේ පාඨ්‍ය ග්‍රන්ථය වශයෙන් භාවිත ව ඇත්තේ ද **සිදත්සඟරාව** යි (විජයශ්‍රීවර්ධන, 2000: 307). එහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් **සිදත්සඟරාව** වෙනුවෙන් සන්න, විචාර ග්‍රන්ථ සම්පාදනය වුවත් එයින් සෑහීමකට පත්නොවූ සිංහල/ප්‍රාචීන වියතුන් පිරිවෙන් අධ්‍යාපනයේ පුනර්ජීවයත් සමඟ සිංහල ව්‍යාකරණය, ඉගෙන ගැනීමට **සිදත්සඟරාව** හා තදීය ව්‍යාඛ්‍යාන කෘතිවලට අමතරව කාලීන

'වුවමනාවක්', 'අවශ්‍යතාවක්' වශයෙන් නව ව්‍යාකරණ කෘති සම්පාදනයට පෙළඹී ඇත. නූතන යුගයේ මහනුවර කාලය තෙක් (ක්‍රි. ව. 1706-1815) පමණක් නොව කොළඹ කාලයේ ද (ක්‍රි. ව. 1815-1947) (සන්නස්ගල, 1994: 436, 576) ඊට පසු සමයේ ද බිහිව ඇති විවිධ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ අතුරෙන් මේ අධ්‍යයනය සඳහා තෝරාගත් ග්‍රන්ථ වන්නේ; ශ්‍රී සුමංගල හිමි, (1878) **සිංහල ව්‍යාකරණ සහිත වර්ණ රීතිය,** පුංචිබණ්ඩාර, (1888) **පද නීතිය,** පෙරේරා, (1905) **පද්‍ය ව්‍යාකරණ හෙවත් පදවිනිස** (සංස්කරණය: කිරිවත්තුඩුවේ පඤ්ඤාසාර නාහිමි), ජොහන්නැස්, (1912) **සිංහල ව්‍යාකරණය,** ද සිල්වා, (1842-1922) (1929) **ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණ,** අමරසේකර, (1928) **ව්‍යාකරණ රතනය,** කරුණාතිලක, (1930) **ශබ්ද මාලා හෙවත් සිංහල ව්‍යාකරණය,** පෙරේරා, (1932) **සිංහල භාෂාව,** කුමාරතුංග, (1936) **කුමාර ව්‍යාකරණය,** සුමංගල, හිස්සැල්ලේ, (1937) **සිංහල ව්‍යාකරණ පරීක්ෂණය** හා දසනායක, (1963) **කුමාර රචනය** යි.

නූතන යුගයේ සෙංකඩගල පශ්චිම භාගය (ක්‍රි. ව. 1706-1815) කොළඹ කාලය (ක්‍රි. ව. 1815-1947) හා ඊට පසුකාලයට අයත් වන (සන්නස්ගල, 1994: 437, 576, 735) **සිදත්සඟරා** ආභාසය ලැබුවේ යැයි සැලකෙන එමෙන් ම ඒ ඒ කාලවල දී ප්‍රසිද්ධව හා බොහෝ සේ පරිශීලිත යැයි විශ්වාසිත පූර්වෝක්ත කෘති මෙහි දී අධ්‍යයනයට හසුවෙයි. ප්‍රධාන වශයෙන් ම මේ ග්‍රන්ථවලින් **සිදත්සඟරා** දක්වීම්වල ආභාසය ලබා ඇති ස්වරූපයත් ඒ කෘතිවලින් **සිදත්සඟරා** දක්වීම් සම්මතභාවයට හසු වූ ආකාරය පිළිබඳවත්, **සිදත්සඟරාව** හා ඒ ග්‍රන්ථ තුලනයෙන් කරුණු ඉදිරිපත් කෙරේ. එහි දී **සිදත්සඟරා** සිද්ධාන්ත සඳහා ප්‍රතිසිද්ධාන්ත ගොඩනඟා සිංහල භාෂාවේ **සන්ධි රීතිය** නවීකරණයෙන් සංවර්ධනයට හසුකොට ඇති ආකාරය පිළිබඳව විභාග කෙරේ.

**සිදත්සඟරා** කතුවරයා 'සන්' අදියරේ දී පූර්වාපර වර්ණ ගැළපීම සන්ධි වශයෙන් ද (**සිවිස,** 1902: 11) සන්ධ්‍යාධිකාරයේ දී පූර්වාපර වර්ණයන්ගේ අතරක් නොමැතිව ගැළපීම සන්ධි වශයෙන්

(**සිවිස,** 1902: 50) අර්ථකථනය කොට වර්ණ ලොප් කොට, ආදේශ කොට ආගමයෙන් හෝ සන්ධි කළ හැකි බවත් ලක්‍ෂ්‍යානුසාරයෙන් එය හඳුනාගත හැකි බවත් පෙන්වා දී තිබේ. **සිංහල ව්‍යාකරණ පරීක්‍ෂණයේ** 'සන්‍ධ්‍යාධිකාරයේ' සන්ධි හඳුන්වා ඇති ආකාරය **සිදත්සඟරා** විග්‍රහයට වඩා වෙනස් ස්වරූපයක් උසුල යි (සුමඞ්ගල, 2486: 20-52). **සිදත්සඟරා** කතුවරයා 'සඳ' නම් කොට ඇති සන්‍ධි කුමාරතුංගයන් 'අක්‍ෂර සන්ධි' ලෙස හඳුන්වා ඇත්තේ **කුමාර ව්‍යාකරණයේ** ය. ඒ තෙවන පරිච්ඡේදයේ දී ය. ඒ අතර සන්ධි හඳුන්වා දී ඇත්තේ; 'අකුරු අතිශයින් ළං කිරීම සන්‍ධි නම් වේ. --- මෙහි ළං කිරීම නම් උච්චාරණයෙහි දී අකුරු දෙකෙකැ අතර හැකි තරම් අඩු කිරීම යැ' (2480: 16).

සන්ධි අර්ථකථනයේ කුමාරතුංගයන්ගේ හා **සිදත්සඟරා** දැක්වීමේ ස්වරූපයේ යම් වෙනසක් ඉස්මතු වුව ද අර්ථමය වශයෙන් යම් සාම්‍යත්වයක් හඳුනාගත හැකිය. සුමංගල හිමියන් **සිදත්සඟරා** කතුවරයා මෙන් දෙවන අධිකාරය සන්ධි විග්‍රහයට වෙන් කොට තිබුණ ද ජොහන්නැස් දහවෙනි පරිච්ඡේදය සිංහල භාෂාවේ සන්ධි ප්‍රයෝග සඳහා වෙන්කොට තිබේ (සන්‍ධි සඳ). එය නම් කොට ඇති අතර සන්‍ධි විග්‍රහ කොට ඇත්තේ මෙසේ ය. 'එකටෙක ලංවූ පද දෙකකින් පෙරපෙදෙහි අගද පසුපෙදෙහි මුලද එක්කොට ගැලපීම සන්‍ධි (සඳ) නම් වේ. --- ප්‍රකෘතියට ප්‍රත්‍යයන් එක්කිරීමේ දී ද බොහෝවිට සන්‍ධි කරනු ලැබේ' (1929: 60).

**ව්‍යාකරණ රතනයේ** දී අමරසේකර දෙවන පරිච්ඡේදය 'පදවිධිය' ලෙස නම් කොට ඊට තවත් ව්‍යාකරණ ප්‍රයෝග සමඟ සන්ධි ද ඇතුළු කොට තිබේ. එහි දී සන්‍ධි යන්න හඳුන්වා ඇත්තේ; 'සන්‍ධි නම් අතරක් නැති ලෙස පූර්වපරව වර්ණයන්ගේ ගැළපීමයි. සන්‍ධි කිරීමේ දී බොහෝ කොට සිඬවන්නා වූ අනික් ව්‍යාකරණ විධි නම්; ලොප, ආදෙශ, ආගම යනාදියයි' (1928: 39). අමරසේකර සන්ධි විභාගයට ගෙන ඇති 'විදුරවියේ' උදාහරණය **සිදත්සඟරා** කතුවරයා පූර්ව ස්වර ලෝපය සඳහා ගත් එක් නිදර්ශනයකි (**සිවිස,** 1902: 51). **වර්ණ රීතිය** නම් කෘතියේ දී ද සුමංගල හිමියන්

**සිදත්සඟරා** කතුවරයා මෙන් ම දෙවන පරිච්ඡේදය සන්ධි විග්‍රහයට වෙන් කොට තිබේ. (සඳි නම්) එහි දී සඳි යන්නට අර්ථකථනය කොට ඇත්තේ 'අකුරු නැතිලෙස අකුරු එකතු කොට ගැළපීමයි' (1878: 26). **සිදත්සඟරා** 'සන්ධි' අර්ථකථනයට සමාන අයුරින් ම 'අතරක් නැති ලෙස පූර්වාපර වර්ණයන්ගේ ගැළපීම සන්ධි නම් වේ.' ලෙස පෙන්වා දී ඇත්තේ **ශබ්දානුශාසනයේ ය** (ද සිල්වා, 2005: 19).

'සන්ධිය නම් වෙන් වෙන්ව තිබෙන ශබ්ද දෙකක් හෙවත් අක්ෂර දෙකක් ලෝප ආදියෙන් එකට ගැළපීමයි' සන්ධි යන්න **පද නීතියේ** දක්වෙන අතර කාලීන ව්‍යවහාර භාවිතයන් ආශ්‍රයෙන් එය තව දුරටත් පැහැදිලි කොට තිබේ. (පුඤ්චිබණ්ඩාර, 1988: 14) අක්ෂර විචාරයෙන් පසුව සන්ධි ප්‍රයෝග ඉදිරිපත් කරන ජී. පෙරේරා **සිදත්සඟරා** කතුවරයාගේ දැක්වීමෙන් ම සන්ධි අර්ථකථනය කොට ඇති අතර වෙනස පෙනීයන්නේ භාවිත වචනවලින් ය (1932: 91).

**සිදත්සඟරාවේ** 'පෙරපර වණන් නිසි - විදිනි ගළපනු සඳ නම්, වණලොප් අදෙස් ඈ එහි - ලැකියනුසරින් දන්නේ' (**සිව්ස,** 1902: 50) දැක්වීම '... **පෙරපර වණන් ගළපනු - සඳ නම් අතර නැති කර පෙරසර ද පරසර - ලොප් ද සර සරදෙස් සඳ**' සේ ඉදිරිපත් වන්නේ **පදවිනිසෙහි** ය (ප්‍රඥාසාර, 2006: 57). ඒ අතර 'පූර්වාපර වර්ණයන්ගේ ගැළපීම සන්ධියි' (දිසානායක, 1963: 17) වශයෙන් **සිදත්සඟරාවට** පසුව බිහි වී ඇති විවිධ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථවල සන්ධි රීති අර්ථකථනය කොට තිබීම හඳුනාගත හැකියි.

කුමාරතුංගයන්ගේ අර්ථකථනය හැරුණු කොට ජොහන්නැස්, අමරසේකර, ජී. පෙරේරා, ද සිල්වා, සුමංගල හිමි, දිසානායක යන ව්‍යාකරණ කතුවරුන්ගේ ග්‍රන්ථවලත්, **එළු ව්‍යාකරණ හෙවත් පදවිනිස** කෘතියේත් සන්ධි අර්ථකථනය **සිදත්සඟරා** කර්තෘගේ දැක්වීම ඉදිරිපත් කිරීමකි. වචන භාවිතයේ වෙනස්කම් වුවත් අර්ථමය වශයෙන් පෙනෙන්නේ සාම්‍යත්වයකි. **සිදත්සඟරා** කතුවරයා සරලව කළ අර්ථකථනය පූර්ව කෘති මඟින්

වඩාත් සරලව පැහැදිලි කර ඇති අතර ඇතැම් විට කාලීන ව්‍යවහාරයේ යෙදුම් ඇසුරෙන් නිදර්ශන ද සපයා තිබේ (පුඤ්චිබණ්ඩාර, 1988: 14). සුමංගල හිමියන්ගේ **සිංහල ව්‍යාකරණ පරීක්ෂණය** මේ අතර විශේෂ වන්නේ සන්ධි අර්ථකථනයකට ප්‍රධානත්වයක් දීමට වඩා **සිදත්සඟරා** කර්තෘ පෙන්වා දුන් තත්සම හා තද්භව වචන විග්‍රහය උපයුක්ත කොටගෙන සන්ධි වර්ගීකරණයකට එළැඹ තිබීම යි. ඒ අනුව තද්භව සන්ධිය ඇසුරෙන් ස්වර, ව්‍යඤ්ජන හා මිශ්‍ර ලෙස ප්‍රධාන වශයෙන් සන්ධි විධි තුනක් පෙන්වා දීම විශේෂත්වයකි.

**සිදත්සඟරාවට** පසුව බිහි ව ඇති ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ බොහෝමයකට ඇතුළත්ව ඇත්තේ ද **සිදත්සඟරා** කතුවරයා දැක්වූ සන්ධි විධි නවය හා **සිදත්සඟරාවට** ඇතුළුව නොමැති පරරූප සන්ධිය යි (පුඤ්චිබණ්ඩාර, 1988: 14-19., ජොහන්නැස්, 1929: 60, 69., පෙරේරා, 1932: 91-107., කුමාරතුංග, 2480: 16, 31-35...). **එළු ව්‍යාකරණ හෙවත් පදවිනිස** කෘතියේ ඇත්තේ **සිදත්සඟරාවේ** සන්ධි විධි නවය යි (2006: 57-75). ද සිල්වා සිංහල භාෂාවේ මිශ්‍ර සිංහලයේ සන්ධි ක්‍රමය හා සංස්කෘත ක්‍රමය ලෙස ද්විප්‍රකාර බව දක්වමින් ශුද්ධ සිංහල සන්ධි වශයෙන් **සිදත්සඟරා** සන්ධි විධි නවය හා පරරූප සන්ධිය හඳුන්වා දී තිබේ. සංස්කෘත සන්ධිය වශයෙන් 'මිශ්‍ර සිංහල භාෂාවේ ව්‍යවහාර වන සංස්කෘත වචන සංස්කෘත ව්‍යාකරණ ක්‍රමයෙන් සන්ධි කරනු ලැබේ' යි පෙන්වා දෙමින් උදාහරණ සහිතව එහි අනුප්‍රභේද දහතුනක් ඉදිරිපත් කරයි (2005: 19-23). පෙරේරා ද 'මිශ්‍ර සිංහල භාෂායෙහි ශුඬ සිංහල සන්ධිය සංස්කෘත සන්ධි යයි කොටස් දෙකක් ඇතිවෙත්' දක්වමින් 'ශුද්ධ සිංහල සන්ධි' සන්ධි දහයක් ඇතැයි පෙන්වා දී ඇත්තේ **සිදත්සඟරාවේ** සන්ධි නවයක් පමණක් තිබෙන බව ද සඳහන් කරමිනි (1932: 91). සංස්කෘත සන්ධිය ස්වර හා ව්‍යඤ්ජන වශයෙන් ප්‍රභේද කොට එහි දී ද පද සන්ධි වන ආකාරය නිදර්ශන යොදාගෙන ප්‍රකට කොට තිබේ (1932: 101-107). **පදවිනිසේ** සන්ධි විධි නවය නිදර්ශන මඟින් පැහැදිලි කොට සන්ධි විධියේ නිත්‍ය අනිත්‍ය (පදයක් හා පද දෙකක් අතර) භේදය ද නිදසුන් යොදාගෙන

පැහැදිලි කොට තිබේ (එච්පච්, 2006: 74-75). **කුමාර ව්‍යාකරණයේ** සන්ධි හැඳින්වීම 'අකුරු අතිශයින් ළං කිරීම සන්ධි නම් වේ' **සිදත්සඟරා** දැක්වීම වෙනත් ස්වරූපයකින් ඉදිරිපත් කරන කතුවරයා සන්ධි අභ්‍යන්තර හා බාහිර වශයෙන් වර්ගීකරණය කොට තිබේ. අභ්‍යන්තර සන්ධියේ නිත්‍ය හා අනිත්‍ය ස්වරූපයත්, බාහිර සන්ධියේ අනිත්‍ය ස්වරූපයත් ඉදිරිපත් කරන්නේ උදාහරණ උපයෝගි කොටගෙන යි. **සිදත්සඟරාවේ** මෙවැනි වර්ගීකරණයන් හඳුනාගත නොහැකි අතර **සිදත්සඟරාව** ආශ්‍රයෙන් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණ සංස්ථිතියේ කාලීන වශයෙන් සිදුව ඇති සංවර්ධනාත්මක අංශ ලෙස මේවා පෙන්විය හැකි වන්නේ භාෂා සැලසුම්කරණ න්‍යායයට අනුගතව යි. දස විධි සන්ධි විග්‍රහයෙන් පසු කුමාරතුංගයන් ද සංස්කෘත සන්ධිය ඉදිරිපත් කොට එහි උප ප්‍රභේද ලෙස ස්වර, ව්‍යඤ්ජන වශයෙන් වර්ග කොට එහි ද අනු ප්‍රභේද දක්වමින් (2480: 16) සන්ධි ප්‍රයෝග නිර්දේශීකරණය කොට ඇත්තේ මිශ්‍ර සිංහල භාෂා ව්‍යවහාරයට යි. සංස්කෘත සන්ධි ස්වර, ගුණ, අන්තඃස්ථ යැයි ත්‍රිභේදයක් පෙන්වා දී ඇත්තේ උදාහරණ ඇසුරු කරමිනි. සංස්කෘත සන්ධිය ම ව්‍යඤ්ජන යැයි තවත් ප්‍රභේදයක් **කුමාර ව්‍යාකරණයේ** හඳුන්වන අතර ප්‍රභේද නවයක් කාලීන ව්‍යවහාරයේ නිදසුන් මඟින් පැහැදිලි කොට තිබේ (කුමාරතුංග, 2480: 31-33). **වර්ණ රීතියේ** ද සංස්කෘත සන්ධිය ඇතුළු කොට ඇති අතර ස්වර, පූර්වස්වර, ලෝප, පරස්වරලෝප, ආගම, ස්වරාදේශ, ගාත්‍රාදේශ හා ගාත්‍රාක්ෂර ලෝප හා ඕෂ්ඨ සන්ධිය ව්‍යවහාර භාෂාවේ නිදර්ශන ඇසුරින් ඉදිරිපත් කරයි (සුමංගල, 1878: 26-28). සන්ධි විග්‍රහයේ මුල් ස්වරූපය පූර්ව කෘතිවලින් සාම්‍යයත්වයක් ඉසිලුව ද සුමංගල හිමියන් අනුදත් ක්‍රමවේදයේ වෙනසක් වෙයි. ස්වර, ව්‍යඤ්ජන හා මිශ්‍ර යන ත්‍රිභේද විධි මූලික ව තවත් අනු ලක්ෂණ උපයෝගී කොටගෙන සන්ධි විග්‍රහ කිරීම පදනම් කොටගෙන ය (2476: 20-49). සන්ධි ඇතුළු විවිධ ව්‍යාකරණ විග්‍රහයේ ව්‍යාකරණ කතුවරුන් **සිදත්සඟරා** ග්‍රන්ථාභාසය ලැබූ බව පැහැදිලිය.

**සිදත්සඟරාවේ** සන්ධි විධි හා අධ්‍යයනයට යොදාගත් ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථවල සන්ධි සංසන්දනාත්මක විග්‍රහයක දී තවත්

කිහිපාකාරයකින් **සිදත්සඟරා** දැක්වීම් සම්මතකරණය වී ඇති බව අනාවරණය වන අතර කාලීන ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ වශයෙන් ඇතැම් ග්‍රන්ථවල සංවර්ධනාත්මක පියවර ද හඳුනාගත හැකිය. එබැවින් **සිදත්සඟරා** දැක්වීම් සම්මතකරණය හා සංවර්ධනය වී ඇති අවස්ථා නම්; **සන්ධි විධි අර්ථකථනය, සන්ධි නාමීකරණය හා උදාහරණ දැක්වීම** යි.

**සන්ධි විධි අර්ථකථනයේ** දී භාවිත වචනවල වෙනස්කම් වුව ද අර්ථමය වශයෙන් සැලකීමේ දී **සිදත්සඟරා** දැක්වීම් හා බොහෝ සෙයින් සමාන වෙයි. උදාහරණ ඇසුරෙන් එය වඩාත් පැහැදිලි කළ හැකි අතර ස්වර සන්ධිය (සරසඳ) **සිදත්සඟරාව** හා ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථවල ඉදිරිපත්ව ඇති අයුරු ඊට එක් නිදසුනකි (**සිවිස**, 1902: **53., ජොහන්නැස්, 1929: 62., පුඤ්චිබණ්ඩාර**, **1988: 15., ද සිල්වා, 2005: 20, පෙරේරා, 1932: 94...**). ස්වර සන්ධියේ දී මෙන් ම අනෙකුත් සන්ධි අර්ථකථනයේ දී ද මේ සාම්‍යත්වය පැහැදිලිව හඳුනාගත හැකියි. '**පදවිනිස**' වැනි කෘතිවලින් ඍජුව ම 'සබසැ ව්‍යාකරණ දතුවෝ' දක්වා **සිදත්සඟරා** නිර්දේශයෙන් ම උදාහරණ ඉදිරිපත් කොට තිබීමෙන් (**එවිපවි**, 2006: 61) **සිදත්සඟරාවේ** ව්‍යාකරණ රීති දැක්වීම මෙන් ම විග්‍රහයට පසුකාලීන වියත් සමාජයෙන් ලැබී තිබුණ සම්මතය හෙළි වේ.

**සිදත්සඟරා** සන්ධි විධි හා ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථවල සන්ධි සැලකීමේ දී **සිදත්සඟරා** කතුවරයා සන්ධිය අර්ථකථනය කොට නිදසුන් ඉදිරිපත් කිරීමට සීමා වුව ද මේ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථවල විශේෂත්වයක් වන්නේ සන්ධි වන ආකාරය නිදර්ශන ගෙන පෙන්වා දීම යි (සුමංගල හිමි, 1878:, පුඤ්චිබණ්ඩාර, 1988, ජොහන්නැස්, 1929, ජී. පෙරේරා, 1932...). මේ කාර්ය **සිදත්සඟරා** සන්න කතුවරුන්ගෙන් ද සිදු වූවක් වුවත් **සිදත්සඟරා** කතුවරයාගේ 'සියබස' උපයුක්තව දැක්වූ නිදර්ශනවලට සන්න කතුවරුන් ද සීමා වී ඇත.

පසුකාලීන ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථවල දැක්වීම් මිශ්‍ර සිංහලය ම විෂය කොට **සිදත්සඟරා** දැක්වීම් සම්මතකරණය කරමින් කාලීන සිංහල ව්‍යවහාරයේ භාවිත වචන ද උපයෝගි කොටගෙන තිබීම වැදගත් වෙයි. එය කාලීන සමාජ අවශ්‍යතා වෙනුවෙන් ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ සැපයීමේ දී සිදු වූ සංවර්ධනාත්මක පියවර සේ සැලකිය හැකිවන්නේ දහඅට, දහනවය, විසිවැනි සියවස්වල 'මිශ්‍ර සිංහලය' පොදු සමාජයේ භාවිත සිංහලය වීම මුල්කරගෙන යි.

සන්ධි විධි නාමීකරණය **කුමාර ව්‍යාකරණය, කුමාර රචනය** යන ග්‍රන්ථද්වය හැරුණු කොට අනෙක් ග්‍රන්ථවලින් ඉදිරිපත් වන්නේ **සිදත්සඟරා** කර්තෘගේ ඉදිරිපත් කිරීම්ය. **සිංහල ව්‍යාකරණය, ශබ්ද මාලා හෙවත් සිංහල ව්‍යාකරණ රතනය, ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය, සිංහල භාෂාව සිදත්සඟරාවේ** සඳහන් නොවන පරරූප සන්ධිය පූර්ව රූප සන්ධියෙන් පසුව ඉදිරිපත් කොට තිබේ (ජොහන්නැස්, 1929: 61, 63-64., ද සිල්වා, 2005: 20., 30., පෙරේරා, 1932: 91-100...). **පදනීතිය** කෘතියේ පූර්ව රූප, පරරූප හා ද්විත්වරූප සන්ධියත් සියලු සන්ධි දැක්වීම්වලින් පසුව ඉදිරිපත් කොට ඇති අතර සංස්කෘත සන්ධියක් ඉදිරිපත් නොවේ (පුඤ්චිබණ්ඩාර, 1988: 14-19). **එළු ව්‍යාකරණ හෙවත් පදවිනිස** කෘතියේ **සිදත්සඟරාවේ** සන්ධි විධි නවය දැක්වීමෙන් පසුව පරරූප සන්ධිය ඉදිරිපත් කොට, සඳහන් කොට ඇති කරුණුවලින් **සිදත්සඟරා** කර්තෘ දැක්වීම සම්මතකරණයට හසුව ඇත.

**සිදත්සඟරා** සන්ධි විධි නවයට අමතරව පරරූප සන්ධිය දැක්වීමත් හැරුණු විට සංස්කෘත සන්ධිය ඉදිරිපත් කරමින් නිදර්ශන යොදාගෙන පැහැදිලි කිරීම හා එහි අනුප්‍රභේද මේ ව්‍යාකරණ කෘතිවලට ඇතුළුව තිබීම විශේෂත්වයකි (සුමංගල, 1878: 23., පෙරේරා, 1932: 01-108., කුමාරතුංග, 2480: 26-31., ද සිල්වා, 2005: 23-27). ද සිල්වා සංස්කෘත සන්ධිය දැක්වීමේ දී 'මිශ්‍ර සිංහල භාෂාවෙහි ව්‍යවහාර වන සංස්කෘත වචන සංස්කෘත ව්‍යාකරණ ක්‍රමයෙන් සන්ධි කරනු ලැබේ'යි සඳහන් කරමින් සංස්කෘත සන්ධිය ඇතුළු කිරීමට හේතු පෙන්වා දී ඇත්තේ **සිදත්සඟරා** සම්මතය

ප්‍රබලව පැවැති හෙයින් හා ඊට වෙනස්වීම 'සුදුසු නොවන්නක් වශයෙන්' පිළිගත් හෙයින් විය යුතුය. **පදවිනිසෙ** සන්ධි නිත්‍ය හා අනිත්‍ය වශයෙන් බෙදා පැහැදිලි කිරීම ද **සිදත්සඟරා** දැක්වීම්වලට විධිමත් භාවයක් එක් කළ සංවර්ධනාත්මක පියවරකි (**එච්පච්,** 2006: 74-75). **වර්ණ රීතියේ** ඉදිරිපත් කොට ඇත්තේ සන්ධි විධි අටක් වන අතර ඒ දැක්වීම **සිදත්සඟරා** අනුපිළිවෙළට වෙනස්ය. ස්වර, පූර්වස්වර ලෝප, පරස්වර ලෝප, ආගම, ස්වරාදේශ, ගාත්‍රාදේශ, ගාත්‍රාක්ෂර ලෝප, ද්විත්ව ඒ සන්ධි විධි වන අතර ඒ දක්වා ඇති පිළිවෙළ ද වේ (සුමංගල, 1878: 26-28).

**කුමාර ව්‍යාකරණයේ** දී සන්ධි වර්ගීකරණය **සිදත්සඟරා** දැක්වීම්වලට සමාන වුවත් **සිදත්සඟරාවේ** පද ව්‍යඤ්ජනාදේශ සන්ධිය ලෙස හඳුන්වා ඇති අතර සන්ධි රීති ඉදිරිපත් කරන අනුපිළිවෙළ **සිදත්සඟරාවේ** දැක්වීම සම්මතකරණය කිරීමක් ලෙස සැලකිය නොහැකියි (ස්වර, පූර්වස්වර ලෝප, පරස්වර ලෝප, ද්විත්වරූප, ගාත්‍රාක්ෂර ලෝප, ස්වරාදේශ, ව්‍යඤ්ජනාදේශ, පූර්වරූප, පරරූප හා ආගම) (දසනායක, 1963: 17-24). 'සිංහල සන්ධි' වශයෙන් නම් කොට ඇති මේ සන්ධි ප්‍රයෝග 'හුදු හෙළ වහර' මුල් කොටගෙන නිරූපණය කිරීමකි. **කුමාර ව්‍යාකරණය** සැලකිය හැකිවන්නේ **සිදත්සඟරා** සන්ධි විධි නවීකරණය කිරීමක් වශයෙනුයි. ආරෝහණ, ලොප, ආදේශ, ආගම, පූර්ව රූප, පර රූප, ද්වි රූප, දීර්ඝ, හ්‍රස්ව, වෘද්ධි දශ සන්ධි විධියක් කුමාර ව්‍යාකරණයේ ඇතුළු වන අතර මේ සන්ධිවල ස්වරූපය මුල් කොටගෙන ඒ හා බැඳුණු උප ප්‍රයෝගයන් ද ඉදිරිපත් කොට තිබේ (කුමාරතුංග, 2480: 17-26). හිස්සැල්ලේ සුමංගල හිමියන්ගේ දැක්වීම පූර්ව සියලු කෘතීන්ගේ දැක්වීම්වලට වඩා වෙනස් වූවකි. 'ස්වර, ව්‍යඤ්ජන හා මිශ්‍ර' යන භේද මුල්කොට එහි උපාංගයන් ඇසුරෙන් සිංහල භාෂාවේ සන්ධි ප්‍රයෝගය විමසුමට හසුකොට තිබේ (සුමංගල, 2476: 20-50). ඒ අතර මේ සන්ධි විග්‍රහයට ප්‍රභූ මෙන් ම පොදු සමාජ සම්මතයට වර්තමානය වන තෙක් ම හසු නොවීමෙන් පෙනී යන්නේ **සිදත්සඟරා** කර්තෘ දැක්වීම්වලට පොදු සමාජ සම්මතය ප්‍රබලව ගොඩනැනැඟී තිබුණ බවකි. **වර්ණ රීතිය හෙවත් සිංහල**

**ව්‍යාකරණය, සිංහල ව්‍යාකරණය, ව්‍යාකරණ රතනය, ශබ්දමාලා හෙවත් සිංහල ව්‍යාකරණය, ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය, පද නීතිය, එළු ව්‍යාකරණ හෙවත් පදවිනිස, සිංහල භාෂාව** වැනි කෘති පමණක් නොව **සිදත්සඟරාවේ** ඇතැම් සන්ධි විධි සම්මතකරණය කළ හා නවීකරණයට හසු කොට ඇති **සිංහල ව්‍යාකරණ පරීක්ෂණය, කුමාර ව්‍යාකරණය** හා **කුමාර රචනය** වැනි ග්‍රන්ථවල දී ද සන්ධි රීති පැහැදිලි කිරීමේ දී **සිදත්සඟරා** කතුවරයා යොදාගත් නිදර්ශන උපයෝගී කොටගෙන තිබීමෙන් පෙනීයන්නේ පසුකාලීන ව්‍යාකරණ ඇදුරන්ගෙන් ද **සිදත්සඟරා** කතුවරයාගේ දැක්වීම් සම්මතකරණය වූ බවකි.

පූර්ව කෘතිවල **සිදත්සඟරා** කර්තෘගේ නිදර්ශන ආභාසය පහත ආකාරයට ඉදිරිපත් කළ හැකිය.

| | සන්ධිය | සිදත්සඟරා නිදර්ශන | ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ නාමය | භාවිත සිදත්සඟරා නිදර්ශන |
|---|---|---|---|---|
| 01. | පෙරසර ලොප් සඳ (පූර්ව ස්වර ලෝප සන්ධිය) | විදුරවියේ, දිගා, දිනිසුරු, කනීල්, බමරුදුළ, නොමරුල්, සඳෙව් යළේහි, පහරොත, හඬෝනා (51) | වර්ණ රීතිය හා සිංහල ව්‍යාකරණය | කනීල් (20) දිනිසුරු (61) |
| | | | සිංහල භාෂාව | දිනිසුරු, දිගා, කනීල්, බමරුදුළ, නොමරුල් (92) |
| | | | ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය | දිනිසුරු (20) |
| | | | එළු ව්‍යාකරණ හෙවත් පදවිනිස | දිනිසුරු (59) |
| 02. | පරසර ලොප් සඳ (පරස්වර ලෝප සන්ධිය) | උෟලේසුම්, සුස්මෙන්, තියුණු, වැටුසිපත (52) | සිංහල භාෂාව | තියුණු (93) |
| 03. | සර සඳ (ස්වර සන්ධිය) | පසැස් (53) | ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල | පසැස් (20) |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | | | භාෂාවේ ව්‍යාකරණය | |
| | | | ශබ්දමාලා හෙවත් සිංහල ව්‍යාකරණය | පසැස් |
| | | | එළු ව්‍යාකරණ විනිස හෙවත් පදවිනිස | පසැස් (61) |
| | | | වර්ණ රීතිය හා සිංහල ව්‍යාකරණය | පසැස් (26) |
| 04. | සරදෙස් සඳ (ස්වරාදේශ සන්ධිය) | මෙහෙසුරු, මොහොර, ලඹෝරා (53) | සිංහල ව්‍යාකරණය | මෙහෙසුරු (62) |
| | | | ව්‍යාකරණ රතනය | මෙහෙසුරු |
| | | | පද නීතිය | මෙහෙසුරු, මොහොර, ලඹෝරා (16) |
| | | | ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය | මෙහෙසුරු, මොහොර, ලඹෝරා (21) |
| | | | කුමාර ව්‍යාකරණය | මෙහෙසුරු, මොහොර (20) |
| | | | කුමාර රචනය | මෙහෙසුරු, මොහොර (10) |
| | | | එළු ව්‍යාකරණ හෙවත් පදවිනිස | මෙහෙසුරු, මොහොර (62) |
| | | | ශබ්දමාලා හෙවත් සිංහල ව්‍යාකරණය | මෙහෙසුරු, ලඹෝදර |
| | | | වර්ණ රීතිය හා සිංහල ව්‍යාකරණය | මෙහෙසුරු (27) |
| 05. | ගතදෙස් සඳ | අත්වරු, | ශබ්දමාලා හෙවත් | දඬුවම්, |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | **(ගාත්‍රාදෙශ සන්ධිය)** | සිත්වරු, මහණුවම්, දඹුවම්, ගිනියම්, කප්පිල්, කැසුප්පොතු, ලප්නාරග, හෙප්තොට, සුත්බත්, බුත්සරණ (54) | සිංහල ව්‍යාකරණය | මහණුවම්, හෙබ්තොට (සිදත්සඟරාව හෙප්තොට) බුත්සරණ |
| | | | ව්‍යාකරණ රතනය | හෙප්තොට (60-69) |
| | | | සිංහල ව්‍යාකරණය | දඹුවම්, බුත්සරණ |
| | | | සිංහල භාෂාව | සුත්බත්, ගිනියම්, දඹුවම්, හෙප්තොට, (සිදත්සඟරා ලප්නාරග, ලප්නාරං) (96-97) |
| | | | පද නීතිය | අත්වරු, ගිනියම්, කප්පිල්, බුත්සරණ (17) |
| | | | ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය | දඹුවම්, ගිනියම්, බුත්සරණ, හෙප්තොට (21) |
| | | | කුමාර ව්‍යාකරණය | ගිනියම්, දඹුවම් (20) |
| | | | කුමාර රචනය | ගිනියම් (21) |
| | | | එළු ව්‍යාකරණ හෙවත් පදවිනිස | කැසුප්පොතු, ගිනියම්, හෙප්තොට, බුත්සරණ (63) |
| | | | වර්ණ රීතිය හා සිංහල ව්‍යාකරණය | ගිනියම්, දඹුවම් (28) |
| **06.** | පෙරරූ සඳ (පූර්වරූප | අත්තම්, වත්තම්, | ශබ්දමාලා හෙවත් සිංහල | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | සන්ධිය) | ගෙත්තම්, පන්නම්, විස්සම් (55) | ව්‍යාකරණය | |
| | | | ව්‍යාකරණ රතනය | පන්නම් |
| | | | සිංහල ව්‍යාකරණය | පන්නම්, ගෙත්තම් (60-69) |
| | | | සිංහල භාෂාව | විස්සම් (97) |
| | | | ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය | අත්තම්, වත්තම්, ගෙත්තම්, විස්සම් (22) |
| | | | එළු ව්‍යාකරණ හෙවත් පදවිනිස | විස්සම්, පන්නම් (65) |
| | | | කුමාර රචනය | විස්සම්, ගෙත්තම් (22) |
| 07. | ගතකුරු ලොප් සඳ (ගාත්‍රාක්ෂර ලොප සන්ධිය) | ගංරන්, වංමුතු, මුංබියලි, නෙළුම්මල්, අම්මල් (56) | ශබ්දමාලා හෙවත් සිංහල ව්‍යාකරණය | නෙළුම්මල් (නෙලුම්මල්), වංමුතු (වම්මුතු) |
| | | | ව්‍යාකරණ රතනය | මුංබියලි |
| | | | සිංහල ව්‍යාකරණය | අම්මල් (60-69) |
| | | | සිංහල භාෂාව | ගංරන්, අම්මල් |
| | | | පද නීතිය | ගංරන්, නෙළුම්මල් (17-18) |
| | | | ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය | අම්මල්, නෙළුම්මල් (22) |
| | | | කුමාර රචනය | අම්මල් (20) |
| | | | එළු ව්‍යාකරණ හෙවත් පදවිනිස | නෙළුම්මල්, අම්මල්, ගංරන් (මුංබියලි - සිදත) මුංපියලි, වංමුතු (66-67) |
| 08. | අගම් සඳ (ආගම | පිරියත්, මියුගුණු, | ශබ්දමාලා හෙවත් සිංහල | පිරියත්, සිපියෙව්, |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | සන්ධිය) | සිපියෙව්, දුවඟ, රුවාරූ, තුනුවඟ, පුනරුත්, නිරොද (56) | ව්‍යාකරණය | රුවාරූ, පුනරුත් |
| | | | සිංහල ව්‍යාකරණය | තුනුවඟ, සිපියෙව් (60-69) |
| | | | ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය | පිරියත්, පුනරුත්, තුනුවඟ (22) |
| | | | පදවිනිස | රුවාරූ, පුනරුත්, පිරියත් (68) |
| | | | වර්ණ රීතිය හා සිංහල ව්‍යාකරණය | පිරියත් |
| 09. | දෙරූ සඳ (ද්විරූප සන්ධිය) | වැල්ලවුරු, හෙළිල්ලඹු, තඹපල්ලෙන්, කුල්ලෙව් (57) | ශබ්දමාලා හෙවත් සිංහල ව්‍යාකරණය | වැල්ලවුරු |
| | | | සිංහල ව්‍යාකරණය | හෙළිල්ලඹු, වැල්ලවුරු (60-69) |
| | | | සිංහල භාෂාව | වැල්ලවුරු, ⋆ තඹපල්ලෙව් (සිදත්සඟරාව තඹපල්ලෙන්), කුල්ලෙව් (100) |
| | | | ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය | වැල්ලවුරු, හෙළිල්ලඹු, කුල්ලෙව් (23) |
| | | | පදවිනිස | හෙළිල්ලඹු, කුල්ලෙව්, වැල්ලවුරු (70-71) |
| | | | වර්ණ රීතිය හා සිංහල ව්‍යාකරණය | වැල්ලවුරු (28) |

සුමංගල හිමියන් **ව්‍යාකරණ පරීක්ෂණයේ** දී සන්ධි විධි ඉදිරිපත් කිරීමේ විධි ක්‍රමය **සිදත්සඟරා** දැක්වීම්වලට වඩා වෙනස් වූවකි. එසේ වුව ද ස්වර සන්ධිය පැහැදිලි කිරීමේ දීත් (මෙහෙසුරු, මොහොර - **සිදත්සඟරාවේ** ස්වරාදේශ සන්ධිය) (**සිවිස,** 1902: 53) ව්‍යඤ්ජන සන්ධිය දැක්වීමේ දීත් (පන්නම්, ගෙත්තම්, විස්සම් - **සිදත්සඟරාවේ** පෙරරූ සඳ - පූර්වරූප සන්ධිය) (**සිවිස**, 1902: 55) නෙළුම්මල් - නෙලුම්මල් (නෙළුම්මල් - ගතකුරු ලොප් සඳ - ගාත්‍රාක්ෂර ලෝප සන්ධිය) (**සිවිස,** 1902: 56) ගිනි + කම් = ගිනිහම් (ගිනියම්) (ගිනියම් - ගතදෙස් සඳ - ගාත්‍රාදෙශ සන්ධිය) (**සිවිස,** 1902: 54) **සිදත්සඟරා** උදාහරණවල ද ආශ්‍රය ලබා ඇති බව පෙනේ. එසේම **වර්ණ රීතිය** වැනි ග්‍රන්ථවල සන්ධි විභාගය අවසානයේ දක්වා ඇති **සිදත්සඟරාවේ** (23) 'පෙරපර වණන් නිසිවිදිනි ගළපනු සඳ නම්' (**සිවිස,** 1902: 50) යනාදියෙන් ද එහි ව්‍යාඛ්‍යානාදියෙන් ද විස්තර වශයෙන් දත යුතුයි' සඳහන්වලින් පෙනී යන්නේ **සිදත්සඟරා** දැක්වීම්වලට වියත් සමාජයෙන් සම්මතකරණයක් හිමිව තිබූ බවත් **සිදත්සඟරාවේ** ව්‍යාකරණ ප්‍රයෝගවල අධ්‍යයනයේ පහසුව සඳහා බොහෝ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ සම්පාදනය කොට ඇති බව යි (පෙරේරා, 1960: 74).

**සිදත්සඟරාව** හා පසුකාලීන **සිදත්සඟරාව** මූලාශ්‍රය කොටගෙන බිහිව ඇතැයි සැලැකිය හැකි ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථවලින් හෙළිවන්නේ සන්ධි විධි නාමීකරණය, අර්ථකථනය හා උදාහරණ දැක්වීම විෂයයික **සිදත්සඟරා** දැක්වීම්වලට සම්මතකරණයක් ගොඩනැගුණ බව පමණක් ම නොව **සිදත්සඟරා** සන්ධි ප්‍රයෝග ප්‍රතිසංස්කරණයෙන් හා නවීකරණයෙන් සංවර්ධනයට ද හසුව ඇති බවකි.

**ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ**


අබේකෝන්, ඒ. එම්. ලොකුබණ්ඩාර. (2001). **සිංහල ව්‍යාකරණ සමීක්ෂා** (සිදත්සඟරාව ආශ්‍රිත). මහනුවර: ග්‍රැපික් ලැන්ඩ්.

අභයසිංහ, ඒ. ඒ. (1998). **ව්‍යාඛ්‍යාන සහිත සිදත් සඟරාව**. කඩවත: අභය මුද්‍රණ ශිල්පියෝ සහ ප්‍රකාශකයෝ.

අමරසේකර, ඒ. බී. ඇම්. (1909). **ව්‍යාකරණ රතනය.** (ව්තිය සංස්කරණය - 1928). ආර්. ඊ. පෙරේරාඃ ශ්‍රී ලඞ්කෝදය යන්ත්‍රාලය.

කරුණාතිලක, ඩබ්ලිව්. එස්. (1995). **සිංහල භාෂා ව්‍යාකරණය.** (පස්වන මුද්‍රණය - 2004. කොළඹඃ ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

කරුණාතිලක, පී. ඇස්. (1930). **ශබ්දමාලා හෙවත් සිංහල ව්‍යාකරණය.**

කාන්ගහආරච්චි, ටී. බී. (1975). **සිංහල සරල වියරණය**, කොළඹඃ ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

කුමාරණතුංග, මුනිදාස. (1926). **සිදත් සඟරා විවරණය.** (ප්‍රථම භාගය). කොළඹඃ කේ. ඩී. පෙරේරා සහ පුත්‍රයා.

——— (2479) **ක්‍රියා විවරණය.** (තුන් වන සැකැස්ම - මුද්‍රණය - 1999). කොළඹඃ ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

——— (2480) **කුමාර ව්‍යාකරණය.** 1 වන කලාපය.

——— (2481). **ව්‍යාකරණ විවරණය.** (දෙ වන සැකැස්මේ දෙ වන පැහැරැවුම (1958). කොළඹඃ ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

කුමාරණතුංග, මුනිදාස හා ගුණවඩු, අමරසිරි. (2508) **සිදත් සඟරා විවරණය.** කොළඹඃ අනුල පහරුවෙහි.

ගුණරත්න, එල්. (වර්ෂය නැත). (සංස්.). **සිදත් සඟරා සරල සන්නය.** කොළඹඃ රත්න පොත් ප්‍රකාශකයෝ.

ගුණවර්ධන, ඩබ්ලිව්. එෆ්. (1924). **සිද්ධාන්ත පරීක්ෂණය හෙවත් ස්වභාෂා නීතිසාරය.** කොළඹඃ එන්. ජේ. කුරේ. (දෙවන මුද්‍රණය - 1959). කොළඹඃ එක්සත් ප්‍රවෘත්ති පත්‍ර සමාගම.

ජයතිලක, කේ. (1991). **නූතන සිංහල ව්‍යාකරණයේ මුල් පොත.** (දෙවන මුද්‍රණය - 1993). කොළඹඃ ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ.

——— (1992). **විමර්ශන සහිත සිදත්සඟරාව.** (05 වැනි මුද්‍රණය - 2009). කොළඹඃ ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ.

ජයතිලක, ඩී. බී. (1902). සංඥාපනය. **සිදත්සඟරා විස්තර සන්නය.** (ශෝධක) රත්මලානේ ධර්මාරාම. කොළඹඃ සත්‍ය සමුච්චය යන්ත්‍රාලය.

ජොහන්නැස්, දොන් එවුස්තාකියුස්. (1929). **සිංහල ව්‍යාකරණ.** (නව වන මුද්‍රණය). ඊ. සිරිල් එf්. ජේ. සේනානායක.

ඤාණානන්ද, මාදෝවිට. (1971). (සංස්.). **සිදත්සඟරා පුරාණ සන්නය.** කොළඹඃ අනුල මුද්‍රණාලය.

තෙන්නකෝන්, රැ. (1954). **සිදත්සඟරාව අරුත් වියකන.** (චතුර්ථ මුද්‍රණය - 1967). කොළඹඃ ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

——— (1964). **හොඳ සිංහල උසස් පොත.** (දෙවන මුද්‍රණය - 2008). කොළඹඃ එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

තේනබදු, පී. (1965). **සිංහල රචනය හා සාහිත්‍ය රසාස්වාදය.** කොළඹඃ ඇපොතකරීස් සමාගම.

දසනායක, ඒ. ඊ. ඇස්. (1963). **කුමාර රචනය.** උපරිම පුස්තකය. කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.
ද සිල්වා, සයිමොන්. (1929). **ශබ්දානුශාසනය හෙවත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය.** (2005: නව මුද්‍රණය). කොළඹ: රත්න පොත් ප්‍රකාශකයෝ.
ද සිල්වා, ම. ව. සුගතපාල. (1963 අ). **භාෂා විමර්ශනය.** මහරගම: සමන් ප්‍රකාශකයෝ.
——— (1963 ආ). **විග්‍රහාත්මක වාග්විද්‍යාව.** කොළඹ: රාජ්‍ය භාෂා දෙපාර්තමේන්තුව.
——— (1965). ***'Some Observation on the Scope of the Sidat Saňgarāwa – Paranavithaina Felicitation Vollume'*** ග්‍රන්ථයට සැපයූ ලිපියේ සිංහල අනුවාදය (2002). මැදගම පඤ්ඤාලෝක. **සම්භාෂා.** 12 වැනි කලාපය. කොළඹ: අධ්‍යාපන අමාත්‍යාංශයේ පිරිවෙන් ශාඛාව. 652-675.
දිසානායක, ජේ. බී. (1969). **භාෂාවක රටා සමුදාය.** කොළඹ: ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්ස් සමාගම.
——— (1970). **භාෂාවක භාවිතය හා විග්‍රහය.** කොළඹ: ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්ස් සමාගම. (නවතම මුද්‍රණය - 2003(a)). පන්නිපිටිය: සීමාසහිත ස්ටැම්ෆර්ඩ් ලේක් (පෞද්ගලික).
——— (1995). **සමකාලීන සිංහල ලේඛන ව්‍යාකරණය: 1 - ව්‍යාකරණ ප්‍රවේශය.** (2 වන මුද්‍රණය - 2005(අ)). කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.
——— (1996). **සිංහල භාෂාවේ නව මුහුණුවර.** සංස්කෘතික පුස්තිකා මාලා - 1. කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.
——— (1997). **සමකාලීන සිංහල ලේඛන ව්‍යාකරණය: 3 - සන්ධි විග්‍රහය.** කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.
ධම්ම පරායන තිස්ස, බුජ්ජම්පොල, සිරි ඤාණිස්සර, අටබාගේ ආනන්ද. (1966). **සිදත් සඟරා විචාරය සහ සරසවි වියරණය.** වෙන්නප්පුව: පීරිස් මුද්‍රණාලය.
ධර්මානන්ද. (1924) ඊ.ඩී.සී. ප්‍රඥසෙන, **සිදත් සඟරා විනිස නොහොත් සිද්ධාන්ත පරීක්ෂණයට පිළිතුරු.** ඊ. ඩී. රොබර්ට් අප්පුහාමි. විද්‍යාර්ථ ප්‍රකාශන යන්ත්‍රාලය.
ධර්මාරාම, රත්මලානේ. (1902). **සිදත්සඟරා විස්තර සන්නය.** (සත්වන මුද්‍රණය). කැලණිය: විද්‍යාලංකාර පිරිවෙන.
පඤ්ඤාසාර, ඔක්කම්පිටියේ (2004). **සිදත්සඟරා විමසුම.** කොළඹ: S & S මුද්‍රණාලය.
පුඤ්චිබණ්ඩාර, වේරගම. (1888). **සිංහල ව්‍යාකරණ පද නීතිය.** (1988). කොළඹ: සමයවර්ධන.
පෙරේරා, ඇම්. සී. (1965). **එළු වියරණ හෙවත් පදවිනිස.** (සංස්.). (නව මුද්‍රණය - 2006). කිරිවත්තුඩුවේ ධර්මකීර්ති ශ්‍රී ප්‍රඥාසාර. කොළඹ: රත්න පොත් ප්‍රකාශකයෝ.
පෙරේරා, කේ. සී. (2003). **නූතන ලේඛන ව්‍යාකරණය සිද්ධාන්ත විවරණ වීමංසා.** (උසස් සිංහල ව්‍යාකරණය). කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

පෙරේරා, ජෝන්. (1865). (සංස්.). **සිදත් සඟරා.** (දෙවන මුද්‍රණය). කොළඹ: වෙස්ලියන් Mission මුද්‍රණාලය.
——— (1876). (සංස්). **සිදත්සඟරා ලියන සන්නය.** කොළඹ: ශාස්ත්‍රාලෝක යන්ත්‍ර සාලාව.
පෙරේරා, තියඩෝර් ජී. (1932). **සිංහල භාෂාව.** කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.
ප්‍රඥාසෙන, ඊ. ඩී. සී. (1924). **සිදත් සඟරා විනිස -නොහොත්- සිද්ධාන්ත පරීක්ෂණයට පිළිතුරු.** ඊ. ඩී. රොබර්ට් අප්පුහාමි: විද්‍යාර්ථ ප්‍රකාශ යන්ත්‍රාලය.
රතනසාර, කහවේ ශ්‍රී සුමඞ්ගල. (1929). (සංස්.). **විස්තර ගැටපද විවරණ සහිත සිදත්සඟරා භාවසන්නය.** කොළඹ: මහාබොධි යන්ත්‍රාලය.
විජයශ්‍රීවර්ධන, විභාවි. (2000). **සිංහල භාෂාධ්‍යයන සම්ප්‍රදාය හා පාඨ්‍ය ග්‍රන්ථ.** කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.
සංස්කාරක නැත. (1877). **සිදත්සඟරා ලියන සන්නය.** කොළඹ: ලඞ්කාභිනවවිශ්‍රුත යන්ත්‍රශාලාව.
සන්නස්ගල, පුංචිබණ්ඩාර. (1961). **සිංහල සාහිත්‍ය වංශය.** (නව සංස්කරණය) කොළඹ: ලේක්හවුස් මුද්‍රණාලය.
සිද්ධාර්ථ, තංගල්ලේ. (1955). **සරල සන්න සහිත සිදත් සඟරාව.** එච්. සෙල්ලාහේවා.
සිරි සුමංගල, හිස්සැල්ලේ. (2476). **සිංහල ව්‍යාකරණ පරීක්ෂණය.** වේයන්ගොඩ: වේයන්ගොඩ මුද්‍රණාලය.
සිරි සොමිස්සර, මාපලගම. (1965). **සිදත් සඟරා විමසුම.** (ද්විතීය මුද්‍රණය - 1996). කොළඹ: සමයවර්ධන පොත්හල.
සුමඞ්ගල, වල්ගොව්වාගොඩ. (1963). **හෙළු වියරණ විනිස.** කොළඹ: අනුල මුද්‍රණාලය.
සුමංගල, හික්කඩුවේ (1878). **වර්ණරීතිය හා සිංහල ව්‍යාකරණය.** ජී. එච්. පෙරේරා: ලක්රිවිකිරණ මුද්‍රණාලය.
——— (1884). (සංස්.). **සිංහල ව්‍යාකරණය සිදත් සඟරා සන්නය.** (සවෙනි වරට - 1929). ඩී. ඩබ්ලිව්. සිරිවර්ධන: ජිනාලංකාර මුද්‍රණාලය.
සුමනජෝති, දෙගම්මැද. (1961). **දඹදෙණි යුගය.** I කාණ්ඩය. වක්කුණුවළ: ශ්‍රී සුගත ග්‍රන්ථාකරය.
——— (2503). **දඹදෙණි යුගය.** II කාණ්ඩය. වක්කුණුවළ: ශ්‍රී සුගත ග්‍රන්ථාකරය.
සුමනසාර, තිඹිරිවැව. (2007). **සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය.** පුංචි බොරැල්ල: විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය.
Christian, Donna (1988). 'Language Planning' the view from Linguistics in Frederick, J. Newmeyer, *Language: the Socio-Cultural Context*. Cambridge: Cambridge University Press. 193-211.
Cobarrubias, Juan & Joshua Fishman (1983). (eds.). *Progress in Language Planning: International Perspective*. Mouton: The Hague.

Cooper, R. L. (1989). *Language Planning and Social Change*. New York: Cambridge University Press.

Coronel-Molina, Serafin, M. (1996). 'Corpus Planning for the Southern Peruvian Quechua Language.' *Working Papers in Educational Linguistics*, 12 (2), pp. 1-27.

De Alwis, J. (1851). *The Sidath Sangarāwa, A Grammar of the Singhalese Language*. Translated into English with Introduction, Notes and Appendices. Ceylon: Government Printer.

De Silva, M. W. S. (1967). Some Observations on the Scope of the Sidat Sangarāva. *Paranavitana Felicitation Volume on Art & Architecture and Oriental Studies*. 67-88.

Ferguson, C. (1977). 'Sociolinguistic Settings of Language Planning' (ed.). Rubin Joan Biorn H. Jernudd, Jyotirindra Das Gupta, Joshua A. Fishman and Charles A. Ferguson the Hague, *Language Planning Processes*. Mouton: Mouton Publishers.

——— (1977). (eds). *Language Planning Processes*. The Hague, Mouton Publishers.

Fishman, Joshua, A. (1971). 'The Impact of Nationalism on Language Planning' Rubin, Joan and Björn H. Jernudd. *Can Language Be Planned*. Hawai: The University Press of Hawai.

——— (1974). (ed.). *Advances in Language Planning*. The Hague, Mouton.

Garving, p., (1973), *Some Comments on Language Planning.*

Gunasekara, A. M. (1891). *A Comprehensive Grammar of the Sinhalese Language*. (AES Reprint - 1986). New Delhi: Asian Educational Services.

Haugen, , E. (1983) 'The Implmentation of corpus Planning: theory and practice'. In Cobarrabias, J. and Fishman, J. A. (eds.) *Progress in Language Planning*, Berlin; Mouton, pp. 269-89.

Hudson, R. (1996). *Sociolinguistics*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University.

Milroy, J. and Milroy, L. (1999). *Authority in Language*. Investigating Standard English (3rd ed.). London: Routledge.

Milroy, J. (2000). 'Historical description and the ideology of the standard language' in Wright, L. (ed.). *The Development of Standard English 1300-1800*. Cambridge: Cambridge University Press. 11-26.

Nahir, Moshe. (1974). 'Language Academics, Language Planning, and the Case of the Hebrew Revival.' Dissertation, University of Pittsburgh.

——— (1977). 'The Five Aspects of Language Planning: A Classification.'*LPLP*. 1/2: 107-123.

——— (1984). 'Language Planning Goals: A Classification' *LanguageProblems and Language Planning*. 8: 3. pp. 294-327. Reprinted in Paulston. C. B. & Tucker, G. R. (eds.). (2003). *Sociolinguistics: The Essential Readings*. London: Blackwell. 423-448.

Rubin, J. and Jernudd, B. H. (1971). (eds.). *Can Language be Planned? Sociolinguistic Theory and Practice for Developing Nations*. Honolulu: The University of Press of Hawai.

Rubin. J. (1973). 'Language planning discussion of some curent issues' in Rubin, J. Q. Shuy, R. (eds). The Hague, Mouton.

Rubin, Joan and Björn, H. Jernudd. (1977). (eds). *Language Planning Processes*. The Hague: Mouton.

Schiffman, H. F. (1998). 'Standardization or restandardization: The case for "Standard" Spoken Tamil.' *Language in Society*. 27; 359-385.

Schiffman, Harold. (2003). Language Planning, Con'd. Handout for LING 540/SARS 543. Language Policy., *Examples of Status and Corpus Planning*. {2.25.2011} http://ccat.sas.upenn.edu/~haroldfs/540/handouts/planning/node2.html}

Spolsky, B. (2004). *Sociolinguistics*. Oxford: Oxford University Press.

Thomas, G. (1991). *Linguistic Purism*. London: Longman.

Tauli, V. (1968). *Intoduction to Theory of Language Planning*. Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Philologiae Scandinavicae. Uppsala: University of Uppsala.

——— (1974). 'The theory of Language Planning' in Fishman, J. A. (ed) Uppsala: University of Uppsala.

Wijayaratne, D. J. (1956). *History of the Sinhalese Noun*. A Morphological Study Based on Inscriptions. Colombo: The Colombo Apothecaries Co., LTD.

Woolward, K. A. and Schieffelin, B. (1994). 'Language Ideology.' *Annual Review of Anthropology*. 23. 55-82.

# බෙංගාලි සිනමාව තුළ සත්‍යජිත් රායිගේ සිනමාවට පසුබිම් වූ සමාජ, සංස්කෘතික, ආර්ථික හා දේශපාලන සාධක

නොයෙල් විජයරත්න

**Abstract**

The present paper aims at examining the film productions of Satyajith Rai in the Indian Film Industry thrush which he propagated to portray the language of film as a reflection of the 'Socio-cultural expression' of the contemporary Society. Rai, as the dominant figure of the Indian film industry, used his creative work to express the life, thoughts, customs, traditions and several other aspects of the Indian society and its inner values in the midst of British governance and autonomy, contrary to the ongoing political stronghold. Thus, his films, obviously demonstrated the so called Indian-ness, and provided a platform to idealize India as the icon of Asian culture and values. Rai, having grown under British influence and polity in India, more often attempted to divert the views of his reader characteristically to a more Indian cantered culture and moral identity and through that to put more emphasis on Indian Identity. This raises whether

---

© **නොයෙල් විජයරත්න**

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

**මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 26 කලාපය, 2016/2017**

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

Rai's intention was to propagate the distinctive characteristics of Indian culture and society through his art work. This paper, therefore, proposes to review Rai's film productions to analyse its socio-cultural and political impact.

පෙරදිග ආසියාතික සිනමා අධ්‍යක්ෂවරයකු වන සත්‍යජිත් රේ අධිරාජ්‍යවාදී දේශපාලන පසුබිමකින් අත්දැකීම් ලත් පුද්ගලයෙකි ය. සත්‍යජිත් රේ බ්‍රිතාන්‍ය ඉන්දියානු යටත් විජිතවාදී පසුබිමක ද වැඩුණු අතර ඔහු සිනමාකරණයට ඒමට පූර්වයෙන් ලෝක යුද්ධ දෙකක කුරිරුතර ව්‍යසනයන්ට මුහුණ දුන් සමාජයක ජීවත් අයෙකි. එබැවින් මෙම සිනමාකරුවාගේ සිනමා කෘති කියැවීමට පූර්වයෙන් ඔහුට ඒ සඳහා පසුබිම් වූ සමාජ, ආර්ථික, දේශපාලනික හා සංස්කෘතික සාධක කෙරහි අවධානයක් යොමු කිරීම මෙහිදී සිදුකෙරේ. ඔහුට බලපෑ අධිරාජ්‍යවාදී බලපෑම ඇතුළු අනෙකුත් සමාජ සංස්කෘතික සාධක සිය සිනමා කෘති හරහා ප්‍රකාශ කිරීමට උත්සාහ කළේ ද යන්න පිළිබඳවත් එකී සමාජ අභියෝගයන්ට සිනමාව හරහා දැක් වූ ප්‍රතිචාරයන්ගේ ගුණාත්මක භාවය කොතෙක් ද යන්නත් විමසා බැලීම මෙහිදී සාකච්ඡාවට ලක් කෙරේ.

එහි දී භාරතයේ එකළ පැවති සමාජ, ආර්ථික, දේශපාලනික හා සංස්කෘතික පසුබිම ප්‍රමාණික ව විමසුමට ලක් කිරීමේදී ඔහුගේ තෝරාගත් සිනමා කෘති කිහිපයක් පදනම් කරගෙන ඊට විෂය වූ ඇතැම් කරුණු පමනක් සංක්ෂිප්තව විමසා බැලීම මෙහිදී සිදු කෙරේ. සත්‍යජිත් රායිගේ චිත්‍රපට හරහා කියැවෙන්නේ රායි අධිරාජ්‍යවාදයට එරෙහිව දේශීයත්වය ඔසවා තැබීමයි.

සත්‍යජිත් රායි අධිරාජ්‍යවාදයට එරෙහිවීම රැඩිකල් ලෙස තම සිනමාව හරහා ප්‍රකාශ කිරීමට උත්සාහ නොකිරීමට හේතු මෙහි දී අධ්‍යයනයට ලක් කෙරෙන අතර ඔහු තම සිනමා කෘති හරහා බටහිර සමාජයට බෙංගාලි සමාජයේ සදාචාරය ඉතා උසස් යැයි ප්‍රකාශ කිරීමට උත්සාහ කර තිබෙන බව ඉතා පැහැදිලි ය. එහෙයින් භාරතයේ හින්දු ආගමික වාදයත් පුරාණෝක්තිවාදයත් ඇතුළු ප්‍රබල

සංස්කෘතික කාරණාවලටත් වඩා බටහිර අධිරාජ්‍යවාදයට රැඩිකල් ලෙස එරෙහි නොවීමට ද කටයුතු කළේ ය. බෙංගාලයේ සත්‍යජිත් රායිගේ සිනමා කෘතිවල ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරයේ රබීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්, ගාන්ධි වැන්නන් විසින් සිදු කළේ දේශමාමකත්වය සම්බන්ධ සිදුවීම්වල උණුසුම ද ඇතුළත් වී තිබීමද විශේෂත්වයකි.

සත්‍යජිත් රායි තරම් තියුණු සංවාදයට ප්‍රස්තුත වූ ආසියාතික සිනමාකරුවෙක් වූයේ නම් ඒ ජපානයේ යසුජිරෝ ඔෂු හා අකිර කුරොසාව ය. රායිගේ සිනමා කෘතීන්හි වඩාත් ම කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයක් වන්නේ ඔහු විසින් සිය චිත්‍රපට මගින් ප්‍රකට කරන ලද ඉන්දීයත්වය යි. තව ද ඔහුගේ ඉතාමත් සාර්ථක චිත්‍රපට ඔහුට එතරම් හුරු නොවූ සමාජ - සංස්කෘතික තලයක සිට - පිටස්තරයෙකු ලෙස නිරීක්ෂණයට හසු කරනු ලැබීම ද තවත් විශේෂත්වයකි. සිනමාව සංස්කෘතික ප්‍රකාශනයක් ය යන්නෙහි ගැඹුරු ම අරුතින් යුතුව එය විදහා දැක්වීම, අපු ත්‍රිත්වය සිනමා නිර්මාණයේ සිට රායි දක්වන අතිශය සිත්ගන්නාසුලු ලක්ෂණය යි. ඉන්දියානු නැත්නම් වඩාත් නිවැරදිව වංග සංස්කෘතියේ ඇතැම් අත්‍යවශ්‍ය වින්‍යාසයන් හා ආවේගයන් නිර්මාණාත්මක ප්‍රකාශනයන් ලෙස ඉදිරිපත් කරන්නට රායි මෙහෙයැවූ බලවේග විභාග කර බැලීම හා ඔහුගේ සිනමා කෘතීන්හි ඇතුළත් සංඥාකාරකයන් තේරුම් ගැනීම වඩා වැදගත් වන්නේ ඔහුගේ සෑම සිනමා කෘතියක් ම විවිධ සමාජ, සංස්කෘතික පසුබිම් පරාවර්තනය කරන බැවිනි.

කිසියම් සංස්කෘතියක නිසග විභූතිය උපයෝගී කර ගැනීමෙහි ලා, සිනමාකරුවකුට සුභාවිත කලාව පිළිබඳ කැපවීම පමණක් නොව, සුවිශේෂ පෞද්ගලික දෘෂ්ටියක්, තමන්ගේ ම ලකුණක් ද සිනමා කෘතිය මත සටහන් කර තැබීමේ ප්‍රබල හැකියාවක් තිබිය යුතු ය. එහෙයින් සිනමා කෘතියක ඇතුළත් රූප මගින් ප්‍රකාශ කරන, ප්‍රකාශවෙන ඕනෑ ම දෙයකින් කිසියම් සංස්කෘතියක් පිළිබිඹු වෙතැ යි යන්න ද කිව නොහැක. සිනමාව සිය ප්‍රස්තුත සංස්කෘතිය හා නිරන්තරයෙන් ගැටෙයි. එහි විනිවිද ගොස් ගවේෂකයකු ලෙස හැසිරෙයි. ඊට අභියෝග ද කරයි. ඒ අනුව සිනමාව තුළින් සංස්කෘතියක් පිළිබිඹු කිරීමේ දී යම් මඟ පෙන්වීමක් ඔස්සේ එම

සංස්කෘතියේ රුව, ගුණ, තේජස හැඩ ගන්වයි. රායිගේ අපු ත්‍රිත්වය තුළ සිනමා කලාකරුවා හා සමාජ, සංස්කෘතිය අතර පවතින්නා වූ මේ අපෝහකය (DIALECTIC), රූප මාලා චිත්‍රණය ඔස්සේ විවාදයට හසු කෙරේ.[1]

සියලු ම සිනමා කෘති මෙහෙයවන්නේ කලාත්මක ප්‍රතිග්‍රහණ ක්‍රියාවලියේ තල දෙකක් තුළ ය. ඉන් එක් තලයක් මත දී සිනමා කෘතියක් ප්‍රේක්ෂකයින් හා සන්නිවේදනයකට සහභාගි වෙයි. ඒ අතරතුර ම එම සිනමා කෘතිය බිහිවූ සංස්කෘතියේ සුවිශේෂතා පිළිබඳ ලාංඡනයක් බවට ද එය පත් වේ. අනෙක් තලයේ දී එය සංස්කෘතීන්හි සුවිශේෂතාව ය, අකාලික මිනිසත් බව, මිනිස් හැඟීම්වල සාර්විකතාවය හා අන්තරාවලෝකනය (INTROSPECTIVE) ආදිය ඉක්මවූ උත්තරීතර තත්ත්වයකට පත් වේ. ඇරිස්ටෝටල් පැවසුවාක් මෙන් ඉතිහාසඥයන් කටයුතු කරන්නේ සුවිශේෂතා සමඟ ය. කවියා කටයුතු කරන්නේ පොදු මිනිසත් බව සමඟ ය. මෙය සිනමාකරුවකුට ද එසේ ම උපයෝගී කරගත හැක. ලෞකික රාමුවක් තුළ, දේශීයත්වයේ සාරයෙහි ගැඹුරු පත්ල විනිවිද කැණීමෙන් සිනමාකරුවෙක් මිනිස් අත්දැකීම් හා භාවයන්ගේ විශ්ව ව්‍යාප්ත භාවයට පත් වේ. එවිට සිනමාකරුවා දේශයකට, ජාතියකට, භාෂාවකට හෝ ආගමකට කොටු නොවූ මානව වර්ගයාගේ සම්පතක් බවට පත් වේ.

සංස්කෘතියේ පටු දේශීයත්වය හා පෞද්ගලික නිර්මාණකරණයේ ආවේගයත් අතර පවත්නා ඒවායේ අපෝහකය යන දෙක ම අන් හැම අභිබවා යන්නා සේ ම, විශ්ව සාධාරණ ද වේ. මේ හමුවීමේ දී සිනමාකරුවකුගේ පෞද්ගලික දෘෂ්ටිය අතිශය වැදගත් තැනක් ගනී. සාර්ථක අධ්‍යක්ෂකවරයකු වූ සත්‍යජිත් රේයිට ඉන්දියානු සංස්කෘතියේ වඩාත් ආවේණික හා සහජාත්මක ලක්ෂණ උපයෝගී කර ගන්නට හැකිවී ඇත්තේ, ඉතා ප්‍රවේශමෙන් පාලනය කරනු ලැබූ සිනමා කලාවක් උපයෝගී කර ගැනීම නිසා යි. ඒ තුළින් ඔහු මිනිසත් බවට උරුම භාවමය හැඟීම් සහ ප්‍රතිචාර පිළිබඳ ව මුළු ලොවට ම පොදු ශබ්ද කෝෂයක් ගොඩ නගයි.

සංස්කෘතික නම් වූ අදහසට මූලික වන්නේ රූපකය යි. අවාසනාවකට මෙම පදය අති සරල එළඹුමක් සූත්‍රගත කිරීමට එරෙහි ව නැගී සිටී. 1952 දී සුපතල මානව විද්‍යාඥයින් දෙදෙනෙකු වූ ක්‍රෝබර් හා ක්ලූක්හෝන් අඩු තරමින් සංස්කෘතිය යන්නට අර්ථ දැක්වීම් 154 ක් පමණ ඉදිරිපත් කොට තිබේ. සංස්කෘතිය යන්නෙහි දුරවබෝධ ස්වභාවය මින් වටහා ගත හැක. කෙසේ වුව ද සංස්කෘතිය යන්න සමාජ උරුමය, චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර කෘත්‍රිම හා මිනිසුන් විසින් නිර්මිත සියලු ම දේවල් එක්ව ගත් ආවේණික සම්ප්‍රදායක් ආදී වශයෙන් අර්ථ දක්වා තිබේ. මේ අනුව සංස්කෘතිය සමන්විත වී ඇත්තේ මිනිස් ජීවිතයේ සංසිද්ධීන් තුළින් අරුත් ජනනය කරන සංකල්පීය ව්‍යුහයන් තුළට, සමාජ හා ස්වාභාවික පරිසරයන් එක් කිරීම සඳහා අනුබල ලැබෙන මිනිසා විසින් ම නිර්මිත පද්ධතිවලින් ය. සංස්කෘතිය හා කැටුව එන වැදගත් ලාක්ෂණික අංග තුනක් වේ. පළමුවැන්න, විශ්වාස පද්ධති, චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර, සමාජ සම්මුති හා සම්ප්‍රදායන් තුළ ම එය විද්‍යමාන වන මතකයක් ඊට තිබීමයි. දෙවැන්න සංස්කෘතිය විවෘත පද්ධතියකින් සමන්විත වී තිබීම යි. එම පද්ධතිය තුළ ම ඇති වන අන්තර් ක්‍රියාකාරීත්වය හා එම පද්ධතියත් බාහිර පරිසරයත් අතර ඇති වන අන්තර් ක්‍රියාකාරීත්වයත් යන කරුණු වෙනස් වීම සඳහා වූ උත්තේජක හැටියට ක්‍රියා කරයි. තුන්වනුව, සංස්කෘතිය සිය තේජස පවත්වා ගැනීමට සහ සිය බලය ක්‍රියාත්මක කරන්නට උනන්දු වන්නේ පිළිගත් වටිනාකම්, නියාමයන් (NORMS) හා මුල් බැසගත් චර්යා රටාවන් මගිනි. ක්ලිෆර්ඩ් ගීර්ට්ස් (1973.46) පවසන පරිදි,

> ***"සංස්කෘතික රටා මගින් මෙහෙයවනු නොලැබූයේ නම් මිනිසාගේ චර්යාව පාලනය කළ නොහැකි, තේරුමක් නැති හුදු අර්බුදකාරී ක්‍රියාකාරකම් වන අතර, භාවමය හැඟීම් විසින් අවුළුවන ඔහුගේ අත්දැකීම් කිසිදු රටාවකින් තොර වනු ඇත. එබඳු රටාවන් එක්තැන් වූ සමස්තයක් ලෙස ගිණිය හැකි සංස්කෘතිය, මිනිස් පැවැත්මට අත්‍යවශ්‍ය වූවකි."***

සංස්කෘතිය පිළිබඳ මේ කරුණු හිත තබා ගෙන අපූ ත්‍රිත්වයේ නිර්මාතෘවරයා එම චිත්‍රපට මඟින් වංග සංස්කෘතිය සටහන් කිරීම හා අර්ථ දැක්වීම කෙලෙස ඉටු කළේ ද යන්න විභාග කර බැලුවේ ය. සියල්ලට ම පළමු ව රායි, සිනමාකරුවකු ලෙස මානව සබඳතා, සංවේදී ව විදහා දැක්වීමේ ලා සිය පරිකල්පනික ශක්තිය විශාල වශයෙන් වැය කරන ලදී. අපූ ත්‍රිත්වය තුළින් කියැවෙන්නේ බෙංගාලයේ ගැමි බ්‍රාහ්මණ පවුලක පරම්පරා තුනක විකාශනය යි. මේ පරම්පරා අතර ගතිකත්වය සිනමා කෘතියෙහි ලා නිරූපණය වන්නේ ඉතා වැදගත් සංස්කෘතික නිර්ණායකයන් ඉස්මතු කරමිනි.

දෙවැන්න ඉතා වැදගත් සමාජ ඒකකයක් ලෙස පවුලේ මූලිකත්වය සාම්ප්‍රදායික ඉන්දීය සමාජ රටාව තුළ ගැඹුරින් මුල් බැස පවතී. පෞද්ගලික සබඳතාවන්හි ශක්තිය හා දුර්වලතාව කෙරේ බලපාන ප්‍රධාන බාධකයක් ලෙස පවුල් ක්‍රියාත්මක වෙතැ යි යන්න ඉන්දීය සමාජයේ ප්‍රචලිත මතයකි. සත්‍යජිත් රායිගේ නිර්මාණ තුළ පවුල නම් සංස්ථාවේ ප්‍රබලත්වය බෙංගාලයේත්, ඉන්දියාව පුරාමත් දක්නට ඇත. පවුලෙන් ඈත් වී ජීවත් වන්නන් ඇත්නම් ඒ ඉතා මඳ වශයෙනි. රායි, සම්ප්‍රදායික ඉන්දියානු සංස්කෘතියේ නිරවුල් ලකුණ යටතේ මානව සබඳතා පැහැදිලි කිරීමට යොමුවන්නා සේ ම එම සංස්කෘතියේ ගැඹුරු අරුත් තුළින් චිත්‍රණය වන සිය සුවිශේෂ පෞද්ගලික දෘෂ්ටිය ද ඉදිරිපත් කරයි. අවසාන විග්‍රහයේ දී ලෝකය හා පුද්ගලයා අතර ඇතිවන බොහොමයක් අරගලවලදී රායි දැඩි සැලකිල්ල යොමු කරන්නේ පුද්ගල සන්තානයේ බිහි වන විශ්වාසය කෙරෙහි ය. මේ අභියෝගයට මුහුණ දීම සඳහා පූර්ව අවශ්‍යතාවක් වන්නේ ස්වයංඥාණය යි. සිය චරිතයත් මුහුණ දෙන අතොරක් නැති ශෝකාන්තයන් මැද වුව ද අවසානයේ දී මතුවන්නේ, ජීවිතයේ අනේකවිධ ගැටලුවලට විශ්වාසයෙන් හා ධෛර්යයෙන් යුතුව මුහුණ දීමට මිනිසා තුළ ඇතැයි රායි අදහන හැකියාව යි. අපූ ත්‍රිත්වයෙහි දී අපගේ ජීවිතය ඇදී යන්නේ ආපදාවන්, ව්‍යසනයන් අතරිනි. එහෙත් අවසානයේ දී ඔහු තම ජීවිත අත්දැකීම් තුළින් ලබන ඥානයෙන් හා පරිචයෙන් පන්නරය ලබා ජීවිතයේ සංකීර්ණතාවයන්ට මුහුණ දීමේ ශක්තිය ලබයි. රායිගේ මේ මානවහිතවාදී දෘෂ්ටිය උපනිෂද් හා භගවත් ගීතාවේ සාරය අපට

සිහිපත් කරවයි. ඔහුගේ දෘෂ්ටියෙහි තවත් අංශයක් වන්නේ, අතොරක් නොමැති ව ගලායන මිනිස් පැවැත්ම පිළිබඳ හින්දු සමයේ එන ආකල්පය යි. හින්දු සාම්ප්‍රදායික ජීවිතයේ ලාක්ෂණික අංග වෙයි. ඒවා පිළිබඳ රූපක බවට පත් වේ. සත්‍යජිත් රායි සම්මුඛ සාකච්ඡාවක දී ඔහු පෙන්වා දෙන ආකාරයටඃ

> ***"මේ ඉන්දියානු සම්ප්‍රදාය, ඒක ඉතා ම වැදගත් ඉතා ම සුළු මූල බීජයකින් විශාල දෙයක් කියන්න පුළුවන්. මේ ඉන්දියානු කලාව රාජ්පුට්වල එන කුඩා රූපවල දකින්න පුළුවන් ලක්ෂණයක්. අජන්තා, එල්ලෝරා වගේ ම සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යයේ, කාලිදාසගේ පොත්පත් වල, ජන කවි, ජන ගායනාවලත් තියෙනවා."-(රායි 1970)***

රායිගේ දෘෂ්ටියට මූලික වූ මේ ප්‍රධාන ලක්ෂණය රැඳී ඇත්තේ මානව වර්ගයා කෙරෙහි රායි දක්වන දයාව, අනුකම්පාව තුළ ය. සෙසු සිනමාකරුවන් මෙන් (පෙරදිග හා අපරදිග) ඔහු තම කෘතීන් තුළ දුෂ්ටයින් රඟවා ගන්නේ නැත. අපට හමුවන්නේ සමාජයේ විවිධ බලවේගවල ගොදුරු බවට පත් ව අපේ සානුකම්පාව ඉල්ලා සිටින චරිතයන් ය. විද්‍යානන්ද දාස් ගුප්ත පවසන පරිදි සත්‍යජිත් රායිගේ සිනමා කෘතීන් ඉන්දීය කර්මවාදය විශාල වශයෙන් පැහැදිලි කරයි. සත්‍යජිත් රායි මෙය විවෘතව ම පිළිගනී. රායි මිනිස් සබඳතා විශ්ලේෂණය කරමින්, මිනිසා හා සමාජය පිළිබඳ ඔහුගේ දෘෂ්ටිය ගෙනහැර දක්වන්නේ ඉන්දියානු සංස්කෘතික ලකුණ විදහා දක්වමිනි. ඉන්දියානු සංස්කෘතියට මුල් ඇදී බද්ධ වුන රායිගේ අධ්‍යාත්මය, ඔහුගේ සිනමාකරණයට ගැඹුරක් හා අරුතක් ලබා දෙයි. සිනමාකරුවෙකු හැටියට සත්‍යජිත් රායිගේ අරමුණ ඉතා කදිමට පිඬුකොට දැක්විය හැකි වචනයක් වේ නම් එය 'චමත්කාරය' යන්න යි. සොබාදහමේ චමත්කාරය, ඔහුගේ සිනමා පටවල ඇතුළත් දුම්රියක් ඇදීයන හැටි දැක ගන්නට දුවන දරුවෝ, මරණයට ළඟා වන මහලු කත, සිය පුතා හා සබඳතා ව සවිමත් කරන්නට තැත් කරන පියා ආදිය මඟින් ජීවිතයේ චමත්කාරය පළ කරයි. මේ අසිරිමත් භාවය වඩාත් තීව්‍ර කිරීමෙහි ලා රායිගේ සුසමාහිත, කාව්‍යමය සිනමාව මහත්සේ පිටුවහල් වෙයි. මෙම

සංකල්පයට අනුව ඕනෑ ම කලා කෘතියක අවසාන අරමුණ, බහුශ්‍රැත මනසක සෞන්දර්යාත්මක භාවයක් ජනිත කිරීම යි. එය ඉටු කළ හැක්කේ ජීවිතයෙන් රළු අත්දැකීම් උකහා ගැනීමෙනි. ඒවා නිර්මාතෘවරයාගේ කාව්‍යමය පරිකල්පනය ඔස්සේ ඇදී, අලුත් හැඩයක් ගෙන සෞන්දර්යාත්මක මනෝභාවයක් බවට පත් වේ. ඉන්දීය සෞන්දර්යවේදයේ තවත් වැදගත් සංකල්පයක් වන්නේ ධ්වනිය යි. මේ සිද්ධාන්තයේ හරය වන්නේ සුභාවිත සාහිත්‍යයේ මතු කරන ධ්වනිය වූ කලී සවිස්තර ප්‍රකාශනයක් හා වදන් චිත්‍රණයන්ගෙන් යුත් පූර්වයෙහි වූ යමකින් පාඨක මනසේ ඇති කරන වින්දනය යි. ඒ අනුව රායි, චිත්‍රපට නිර්මාණයෙ හි ලා ධ්වනිය නම් වූ සංකල්පය ගැන විශේෂ අවධානයක් යොමු කරයි. ඊට ඔහු දක්වන ඇළුම්කර ස්වභාවය, මානව සබඳතා විදහා දැක්වීමේ දී මතු කරන අති සූක්ෂමාත්මතාවය, නිහඬ සංගීතය, මනා සංයමයකින් යුතුව මතු වෙන සුලලිත පාත්‍ර වර්ගයා එය ඉතා හොඳින් කියාපායි.

රායිගේ ඉතා සියුම් සිනමා කෘතියක් ලෙස අවිවාදයෙන් පිළිගැනෙන 'චාරුලතා' කෘතිය පිළිබඳ සාකච්ඡා කරමින් බ්‍රිතාන්‍ය සිනමා විචාරිකා පෙනිලොප් හුස්ටන් පවසන්නේ,

> ***"සෞන්දර්යය, අතිසූක්ෂමතාවය, ගීතාත්මක භාවය, මේ සියල්ල ම මැද දැඩි ශික්ෂණයක් ද ඇත. එය රායිගේ ලාක්ෂණික ස්වභාව ය යි. අභ්‍යන්තරයේ සෙවණැලි, ඉර එළියට මුහුණ ලූ ස්ථාන, තරමක් විශාල කලබලකාරී කාමර, කුරුළු ගී බිත්ති දිගේ ඇතුළට ඇදෙන සතුන්ගෙන්, එක ම මොහොතේ එ තුළට එන චරිත, එසේ අපේක්ෂා විරහිත ලෙස මුණගැසීමෙන් ඔවුන් හදවත් හි මතු වන ක්ෂණික ගොළුවත" බව යි.*** [2]

සත්‍යජිත් රේයි පිළිබඳ ව උක්ත කරුණු කාරණා තවදුරටත් සියුම් ලෙස විශ්ලේෂණය කිරීම සඳහා ඔහු ජීවත් ව සිටි සමාජ, සංස්කෘතික පසුබිම හා එකල පැවති ආර්ථික හා දේශපාලනික ලක්ෂණ ද ප්‍රාමාණික ව තේරුම් ගත යුතු ය. ඊට හේතුවන්නේ

ඔහුගේ සිනමා කෘතීන් හරහා එම සමාජ සංස්කෘතික සන්දර්භයන් තුළින් මතු වූ ගැටුම් හා අභියෝගයන්වලට ඔහු නිර්මාණකරුවකු ලෙස කුමන ප්‍රතිචාරයක් දැක්වූයේ ද යන්න තේරුම් ගත යුතු බැවිනි.

සත්‍යජිත් රේයි බිහි වූයේ බ්‍රිතාන්‍යය තම යටත් විජිතයක් ලෙස ඉන්දියාව පාලනය කළ සමයේ දී ය. මුළු ඉන්දියාව ම ඒ ග්‍රහණයට හසු වූවත් බටහිර සංස්කෘතික බලපෑම්වලට තදින් ම ගොදුරු වුණේ වංග දේශය යි. ඊට ප්‍රධාන හේතුව ඉංග්‍රීසීන්ගේ පාලන නගරය කල්කටාව වීම යි. 19 වන සියවස මුල්භාගය වන විට, නවීන විද්‍යාව පදනම් කරගත් නවීන බටහිර කාර්මික ශිෂ්ටාචාරය සමඟ අත්වැල් බැඳගත් වෙළඳ ආර්ථික හා සමාජ රටාවන් කල්කටාව තුළින් බිහිවන්නට පටන් ගැණුනි. ඒ ඇසුරින් ප්‍රබල මධ්‍යම පන්තියක් මේ වන විට කල්කටා නගරයේ බළ කණ්ඩායමක් (Pressure Group) බවට පත්වෙමින් තිබුණි. නව මධ්‍යම පන්තිය අනුකාරකවාදී පන්තියක් වීමත් හේතුවෙන් බටහිර සිතුම් පැතුම් චර්යා ධර්ම අපරදිග නව චින්තන විධි වහා පැතිර යාමට එක් හේතුවක් වූයේ නවීන විද්‍යාව කල්කටාවේ පැතිර යාම යි. මේ නව චින්තනයන්ගෙන් පුබුදුවනු ලැබූ මධ්‍යම පාංතික වංග ජාතිකයන් සිය පාරම්පරික හින්දු ගුඪවාදය කෙරෙන් ඈත් වීමට පටන් ගත් අතර ඔවුන් හින්දු සංස්කෘතියේ අයහපත් අංග මෙන් ම උත්තමාංග ද දැඩි ලෙස විවේචනයට ලක් කළේ ය. ඒ අනුව අපරදිග ශිෂ්ටාචාරය අන්ධානුකරණයෙන් වැලඳගැනීමේ හානිකර ප්‍රතිඵල වංග දේශයේ පැතිරෙන්නට පටන් ගති. භාරතය මෙම අධිරාජ්‍යවාදී අභියෝගයන්ට මුහුණදුන් ආකාරයත් ඔවුන්ගේ නව සංස්කෘතික පිබිදීමටත් හේතු වූ සාධක පසුකාලයේ දී භාරතය පුරා ක්‍රියාත්මක වූ අතර ඊට පුරෝගාමීත්වයන් දැක්වූ පුරෝගාමී පිරිසක් සිටියහ. ඒ පිළිබඳ ඉදිරියේ දී විස්තර කෙරේ. සත්‍යජිත් රායි නම් මහා සිනමාකරුවා ද බිහිවුණේ මෙබඳු පසුබිමක ය.

ඔහුගේ චිත්‍රපට තුළ ''බ්‍රහ්මෝ සමාජය මගින් වංග දේශයේ ඇතිකළ චින්තන විප්ලවයත්, රබීන්ද්‍රනාත් තාගොර්ගේ කවීත්වයත් ආශ්‍රයෙන් සකස් වූ විද්‍යාත්මක දෘෂ්ටියත් ගැබ්වුණි. සෙසු ඉන්දියානු

සිනමාකරුවන්ට වඩා රායි වෙනස් වන ලක්‍ෂණයක් වන්නේ ඔහු බිහි වුණු පටු දේශීය සීමාවන් ඉක්මවා සිතීමට අනුබල දුන් පරිසරයක බිහිවීම නිසා ය. මේ අනුව රායිගේ චිත්‍රපට හරහා කියැවෙන්නේ අධිරාජ්‍යවාදයට එරෙහිව ගම (Rural Life) ඔසවා තැබීම යි. ඒ නිසා ඔහු රැඩිකල් ලෙස සිනමාව හරහා අර්ථ නිරූපණය කිසියම් ආකාරයකට ගෙනාවේ නම් ඒ ඔහු බටහිර සමාජයට බෙංගාලි සමාජයේ සදාචාරය උසස් යැ යි කීමට ගත් ප්‍රබල උත්සාහයක් හේතුවෙනි. මෙය ඉන්දියානු සමාජ හා දේශපාලනික තත්ත්වයන් හරහා තවදුරටත් තේරුම්ගත හැක.

ඉන්දියාවේ ජාතික ව්‍යාපාරය හා බැඳුණු සංසිද්ධීන් විමසා බැලීම මෙහි දී ඉතා වැදගත් වේ. ඒ අනුව ඉංග්‍රීසි (බ්‍රිතාන්‍ය) අධිරාජ්‍ය පාලනයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරය ආරම්භ විය. එහෙත් ඉංග්‍රීසීහු ඉන්දියාවේ බලය පිහිටුවීමට පෙර සිට ම ක්‍රියාත්මක වූ මෙම ව්‍යාපාරය ගොඩනැගීමේ දී ජාතික අදහස් ප්‍රාදේශික වශයෙන් මතු වුණි. (මරාඨී / සික්වරුන්) පසුව ප්‍රාදේශීය මුහුණුවරින් මිදී සමස්ත ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරයක් බවට බ්‍රිතාන්‍ය පාලනය යටතේ දී ම සංවිධානය වීම හරහා එහි මූලික පරමාර්ථය වූ (ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරයේ) එක්සත් ඉන්දියාවක් බිහි කර ගැනීම ට දැඩි උත්සාහයක් ගෙන තිබුණි. මෙම ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරය බිහිවීමට හේතු වූ කරුණු අතර, විදේශීය (යටත් විජිතවාදයෙන්) මිදීමට ගත් උත්සාහය, ඉංග්‍රීසි පාලනය යටතේ ඉන්දියාවේ ඇතිවූ ආර්ථික විපර්යාසය සහ ඉන්දියානු ජාතිකයන් අතර ඉංග්‍රීසි අධ්‍යාපනය පැතිරයාමට උපකාරී වීම හේතු කොටගෙන අලුතින් පහළ වූ මධ්‍යම පන්තිය නිසා එංගලන්තයේ පාලන ක්‍රමය හා යුරෝපයේ පහළ වූ ලිබරල්වාදය වැනි දේශපාලන දර්ශන ගැන දැන ගැනීමට අවස්ථාව ලැබීම, ඉංග්‍රීසි අධ්‍යාපනයේ පැතිරීම හා ක්‍රිස්තියානි ධර්මය පැතිරවීමට මිෂනාරිවරුන් ප්‍රයත්න දැරීමත්, ඒ හේතුවෙන් හින්දූන් අතර පුනර්ජීවගත ලකුණු පහළ වීමත් ය.[3]

එම හින්දු පුනර්ජීවයට සෘජුව ම පුරෝගාමී දායකත්වයක් දැක්වීමට ඉදිරිපත් වූයේ බෙංගාලි ජාතිකයෝ ය. ඔවුහු ඉංග්‍රීසි ජාතිකයන්

සමග මුල පටන් ම දැඩි සබඳතා පැවැත්වීය. එම පුනර්ජීවනයට බෙංගාලිවරුන් දැක් වූ දායකත්වය හේතුවෙන් ක්‍රිස්තියානි ධර්මය පැතිර යාමට අභියෝගයක් විය. එහි ආරම්භක පුරෝගාමියන් (ජාතික ව්‍යාපාරයේ ඉන්දියානු) වූයේ රාජා, රාම් මෝහන් රෝයි (1772 - 1833) ආදීන් ය. මෙහි දී හින්දු ආගමට නවීන මුහුණුවරක් ලබාදීමට ගත් උත්සාහය හේතුවෙන් "බ්‍රහ්ම සමාජය" නම් සංවිධානය පිහිටුවීමත්, එමගින් ප්‍රධාන පරමාර්ථය ලෙස හින්දු ආගම ඇතුළත් ව තිබූ සමාජ විරෝධී චාරිත්‍රයන් ඉන් ඉවත් කිරීම වැදගත් ක්‍රියාමාර්ග විය. ඊට ඔහු දැරූ දේශපාලන දෘෂ්ටිය ද හේතු විය. තව ද බ්‍රහ්ම සමාජයේ සිදුවූ වැදගත් සේවයක් වූයේ, ඉන්දියාව නව මඟකට යොමු කිරීම යි. එහි දී ඔවුන් බටහිරින් ලබාගත් නිදහස් චින්තනය හා සංකලනයන් නව සංස්කෘතියක් බිහිකිරීමට උත්සාහ ගත්තේ ය. ඒ අනුව, 1835 වන විට බ්‍රිතාන්‍යයේ ඉංග්‍රීසි ආණ්ඩුවට ඉන්දියන් අධ්‍යාපනය ඉංග්‍රීසි මාධ්‍යයෙන් විය යුතු බව පිළිගත් අතර එම අධ්‍යාපන ප්‍රතිපත්ති හරහා හින්දු සමාජයේ පදනම බිඳ දැමීමට කිතුණු ආගම භාරතය පුරා පැතිර වීමට හැකි බව අධිරාජ්‍යවාදීන්ගේ අරමුණ විය. එහෙත් හින්දු ආගමිකයෝ බටහිරින් ගත් අදහස් ලබා ගනිමින් භාරතීය පරිසරය තුළ ආගමික සංවිධාන පිහිටුවා ගත්හ. ඒ අතර ස්වාමි දයානන්ද ගේ - ආර්ය සමාජය වූ පංජාබයේ පරම විඥානාර්ථ සමාගමෙන් ද හින්දු පුනර්ජීවනයට විශාල මෙහෙයක් සිදු විය. එමෙන් ම බටහිර යුරෝපීය පඬිවරුන් ඉන්දියාවේ ඉතිහාසය හා පුරාවිද්‍යාව පිළිබඳ කරන ලද පර්යේෂණ ද ඉන්දීය ජාතික ව්‍යාපාරයට උත්තේජනයක් විය. මෙම හින්දු පුනර්ජීවනය හුදු ආගමික බලවේගයක් ලෙසට නොපැවතී වෙනස් මඟකට අවතීර්ණ වූයේ ''භගවත් ගීතිකාවේ'' එන දර්ශනය හේතුවෙනි. එය භාරතීය සංස්කෘතික ජනතා ව්‍යාපාරය දේශපාලන ව්‍යාපාරයක් බවට පරිවර්තනය කිරීමට සමත් විය. ආගමික දර්ශනය දේශපාලන දර්ශනය බවට පරිවර්තනය වීම හා ජාතික ව්‍යාපාරය භගවත්ගීතය දර්ශනය හරහා ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරයට දේශපාලන දර්ශනයක් ඇති කිරීමට මුල් වූ අය අතර බී.ජී. නාලන් වැදගත් වේ. පසුව එය අරවින්ද හෝෂ් හා මහත්මා ගාන්ධි වැන්නන්ට ද බලපෑවේ ය.

මේ අයුරින් ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරයේ වර්ධනයට බටහිර තලයන්ගෙන් ලැබුණු දායකත්වය ද වැදගත් වේ. ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරය මුලින් ම මධ්‍යම පන්තිය විසින් මෙහෙයවී ය. නීතිය පිළිබඳ ඔවුන් ලද අධ්‍යාපනයත් ඊට හේතු විය. (Rule of Law) ඒ හේතුවෙන් භාරතයේ ද ආණ්ඩුක්‍රමය බ්‍රිතාන්‍යය ආධිපත්‍යයේ ම මුහුණුවරක් ගත් අතර, ජාතික ව්‍යාපාරයේ පරමාර්ථ පුළුල් වන්නට වූයේ ඉන්දියානු ජාතිකයෝ ද අධිරාජ්‍ය පාලන ක්‍රමයේ පදවි ලබාගෙන සිවිල් හා අධිකරණ සේවාවන්ට හසුවීමට ඉන්දියානුවන් උත්සාහ ගැනීම ය. ජාතික ව්‍යාපාරය සඳහා මේ වන විට මුස්ලිම් ජාතිකයන්ගේ පිබිදීම ද ඇති විය. සර් අහමද් සියාද් ඛාස් ඛන් විසින් මුස්ලිම් ජනතාවට ද ඉංග්‍රීසි අධ්‍යාපනයක් ලබා දෙමින් පාසල් අධ්‍යාපනය පුළුල් කරමින් හින්දූන් ද අබිබවා නැගී සිටියේ ය. මේ නිසා හින්දු - මුස්ලිම්වරුන් අතර මතභේද ඇති වී විමුක්ති ව්‍යාපාරය අඩපණ වුව ද ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරයේ ඊළඟ අදියරට එළඹෙන්නේ 1905 දී ය. එහිදී ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරයේ අවසන් පරමාර්ථය ලෙස ඉදිරියට ආවේ "ස්වරාජ්" සංකල්පය හරහා ය. එහි දී අන්තවාදී කොටස් ජාතික ව්‍යාපාරය මැඩ පැවැත්වීමට අධිරාජ්‍යවාදීහු දරුණු ප්‍රතිපත්ති අනුගමනය කළහ. අනතුරුව ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරය තවත් අවධියක් මහත්මා ගාන්ධිගේ නායකත්වයෙන් ඇරඹේ. (1920 - 1948) එම බලවේගයේ පුරෝගාමී කාර්යයක් මහත්මා ගාන්ධිගේ නායකත්වය යටතේ සිදු විය. විවිධ අර්බුද හමුවේ ජාතික ව්‍යාපාරය නව මඟකට යොමු කිරීමේ පියවර කිහිපයක් අතර එම ව්‍යාපාරය නියම ජනතා ව්‍යාපාරයක් බවට පත් කිරීමට කටයුතු කළේ ය. එහි දී මධ්‍යම පන්තියට පමණක් සීමාව තිබූ මෙම බලවේගයට පොදු ජනතාව ද එක්කොට ගැනීමේ ගෞරවය මහත්මා ගාන්ධිට හිමි වේ. ඔහුගේ දේශපාලන දෘෂ්ටිය මෙන් ම සමාජ ආර්ථික දර්ශනය ද ජාතික ව්‍යාපාරයට සාර්ථකව ක්‍රියා කිරීමට හේතු විය. බදුර් ව්‍යාපාරය ආරම්භ කිරීමත් සමඟ ම ග්‍රාමීය ආර්ථික ඒකකයන් දියුණු කරමින් ''ග්‍රාමීය සමාජවාදී" නැඹුරුවකින් ඔහුගේ දර්ශනය මෙහෙයවී ය. ඔහුගේ "හරිජන ව්‍යාපාරය" මගින් කෝටි සංඛ්‍යාත කුලහීන ජනයාගේ සහයෝගය ජාතික ව්‍යාපාරයට ලබා ගැනීමට හැකි විය. ඒ අනුව පූර්ණ

ස්වරාජ්‍ය ලබා ගැනීමේ ක්‍රියා මාර්ගයේ අවසාන අරමුණ වූයේ ය. 1919 වන විට භාරතීය ජනසංහාරයෙන් අධිරාජ්‍යවාදීන් විසින් සිදු කළ "අමෘත්සාර් ඝාතනය"ට විරුද්ධව ගාන්ධිතුමා ගත් ක්‍රියාමාර්ගයට මුස්ලිම්වරුන්ගෙන් සහාය ලැබුණි.

සිවිල් නීතී කඩ නොකර ජාතික ව්‍යාපාරය ඉදිරියට ගෙන යාම ගාන්ධි තුමාගේ අදහස වූවත්, එම අවිනිශ්චිතවාදී ව්‍යාපාරය ක්‍රමයෙන් ත්‍රස්තවාදී ව්‍යාපාරයකට පරිවර්තනය වන්නට විය. එහි දී ගාන්ධි විසින් ගත් "බාර්ඩෝලි" තීරණය හේතුවෙන් නැවතත් ජාතික ව්‍යාපාරය අඩපණ විය. නැවතත් එය පටන් ගැනුණේ 1930 පැවති සිවිල් නීති කඩකිරීමේ ව්‍යාපාරයෙනි. මෙහි දී අධිරාජ්‍යවාදීන් ජාතික ව්‍යාපාරය කෙරෙහි දරදඬු ක්‍රියාමාර්ග නොගෙන සාමකාමී අයුරින් ඊට ප්‍රතික්‍රියා දැක්වූවත් ඒ කිසිවකටවත් එකඟ නොවීමෙන් ගාන්ධිතුමා ඇතුළු පිරිස සිරභාරයේ තබා ජාතික සංගමය නීතී - විරෝධි සංවිධානයක් බවට ප්‍රකාශ කරන ලදි. එහෙත් 1935 - 1947 දක්වා කාලය තුළ පැවති මැතිවරණයෙන් සාර්ථක ප්‍රතිඵල ලබාගත් ජාතික ව්‍යාපාරය (ජාතික සංගමය) හමුවේ මතු වූ අර්බුදය වූයේ දෙවන ලෝක සංග්‍රාමය යි. එහි දී ජර්මනියට වඩා බ්‍රිතාන්‍යයට සහයෝගය දීමට තීරණය කළේ ඉල්ලීම් ඉටු වුවහොත් පමණි. ඒ ඉල්ලීම් ප්‍රතික්ෂේප වූයෙන් 1940 දී සිවිල් නීති කඩකිරීමේ ව්‍යාපාරය ආරම්භ විය. 1942 දී සිංගප්පූරුව ජපනුන්ට යටත් වීමෙන් පසු අධිරාජ්‍යවාදී පාලනයත් ඉන්දියානුවන්ගේ ඉල්ලීම් සලකා බැලී ය. සුභාස් චන්ද්‍රබෝස්ගේ ක්‍රියා කලාපය මීට බෙහෙවින් පිටුවහල් විය. එහෙත් ඒ පිළිබඳ සාකච්ඡා අසාර්ථක වීමෙන් පසු මෙම ව්‍යාපාරයේ ප්‍රධානීන් සිරභාරයට ගන්නා ලද අතර, එංගලන්තයේ ඇති වූ දේශපාලන වෙනසත් (කම්කරු පක්ෂය බලයට පත්වීම) හේතුවෙන් ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරයට විශේෂ රුකුලක් ලැබුණ අතර 1946 දී එවන ලද කැබිනට් දූත පිරිස් ඉන්දියාවට පෙඩරල් ආණ්ඩුක්‍රමයක් යෝජනා කළ අතර ඊට එරෙහි වූ මුස්ලිම්වරුන්ගේ විරෝධතා නොතකා (ජාතිවාදී අරගල) බ්‍රිතාන්‍ය රජය 1947 පෙබරවාරි 20 දින ප්‍රකාශයක් නිකුත් කරමින් ඉන්දියාවට පූර්ණ නිදහස ලබාදීමට කටයුතු කළේ ය. එහෙත් මුස්ලිම්වරුන්ට පකිස්ථානය යනුවෙන් වෙන ම රාජ්‍යයක් ද ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරයට ජයග්‍රහනය ද

අත්පත් වූ අතර එහෙත් භාරතයට අධිරාජ්‍යවාදී බලවේගවලටත් වඩා නොදෙවැනි සාමාජීය, ආර්ථික හා දේශපාලන ප්‍රශ්නයනට මුහුණ පාන්නට සිදු විය.

දීර්ඝ කාල පරාසයක් මුළුල්ලේ රටක සමාජ පරිණාමයේ ඇති වූ මෙම ක්‍රියාවලීන් හේතු කොටගෙන සත්‍යජිත් රායිගේ නිර්මාණවලින් තරමක් වෙනස් ලක්ෂණ එවකට සිටි කිසිදු චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂකවරයෙකුගේ නිර්මාණවලින් මතු නොවූ තරම් දක්නට ලැබුණි. ඔහුගේ චිත්‍රපටවල වස්තු විෂයයන් වර්ෂ එකසිය පනහකටත් වැඩි කාලයක් මුළුල්ලේ භාරතයේ වෙනස් වූ සමාජ තත්ත්වයන් හා සම්බන්ධ වී ඇත. දේවි (1960) 1830 දශකය ද තේරන්ජ් කේ ඛීලාරි (චෙස් ක්‍රීඩකයෝ, 1977) 1850 දශකය ද විදහා දක්වයි. චාරුලතා (1964) 1879 වර්ෂයට ද ජෝල්සඝාර් (සංගීත කාමරය 1985) 20 වන සියවස ආරම්භය ද පිළිබඳ කථා වස්තු ය. අපු ත්‍රිත්වය මේ ශතවර්ෂ යේ ය. සද්ගති (නිදහස 1981) විශේෂයෙන් නොදැක්වෙන අකාලික යයි කිව හැකි සමයක් පිළිබඳ ව ප්‍රේම්චාන්ද් විසින් 1830 ගණන් වලදී රචිත කථාවකි. අශනී ශොංකෙනත් (දුරස්ථ මේඝ ගර්ජනා, 1973) චිත්‍රපටයෙන් පිළිබිඹු වන්නේ 1943 බ්‍රිතාන්‍යයින් නිසා යුද්ධ සමයේ ඇති වූ දුර්භික්ෂය යි. මීට අමතර ව හෙතෙම තත්කාලින චිත්‍රපට ගණනාවක් ද නිපදවී ය. තත්කාලීන වස්තු විෂයයන් තුළ පවා යම් විශේෂ ප්‍රවණතා අතින් කැපී පෙනෙන සියුම් කාල සීමා බෙදීම් හඳුනාගත හැකි ය. රායි තමාට වැදගත් යයි සිතෙන ආකාරයට, තමාට කියවන්නට ලැබුණ දේ ඇසුරින් යම් අවස්ථාවක චිත්‍රපට නිර්මාණයේ අවශ්‍යතා අනුව විවිධ කාල පරිච්ඡේදවල දී විවිධ වස්තු විෂයයන් තෝරා ගත්තේ ය. එසේ වුව ද වෙනස් වන භාරතීය සමාජ සංස්ථාව පිළිබඳ කාලානුක්‍රමික ප්‍රතිවේධ පරම්පරාවක් ඇති කිරීම සඳහා ඒ චිත්‍රපට නැවත පෙළගැස්විය හැකි ය.

භාරතීය ඉතිහාසයේ සෑම ස්තරයක් ම විදහා දැක්වීමට චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරයාට දැනුවත් හෝ අඛණ්ඩ වුවමනාවක් නොතිබුණි. ජපානය සිය ගෞරවය ආරක්ෂා කරගනු සඳහා බටහිරට එරෙහි ව දොරවල් වැසූ සමයක භාරතීය යුරෝපීය බලයන්ගේ දේශපාලනික

හා සංස්කෘතික ආක්‍රමණයට විවෘත ව සිටියේ ය. ආධිපත්‍ය උදෙසා සටන් කිරීමට ඔවුන් හට අවකාශ ලැබුණ අතර, අවසානයේ දී බ්‍රිතාන්‍යයෝ සටනින් ජයගත් හ. මෙය මධ්‍යතන යුගයෙන් නූතන යුගයට සංක්‍රමණය වීමට හේතු විය. සත්‍යජිත් රායිගේ චිත්‍රපට බොහොමයක සමාජ අන්තර්ගතයේ හරය සකස් වූයේ මෙමගිනි. මේ හේතුව නිසා රායිගේ චිත්‍රපටවලින් දක්වෙන සාමජයීය මෙන් ම ශෛලීය ප්‍රකාශනවල ද ඔහු සිය වස්තු විෂයයන් පිළිබඳ ව දක්වන ආකල්පවල ද සම්පූර්ණ වැදගත්කම අවබෝධ කරගැනීමට නම් භාරතීය සමාජ ඉතිහාසයේ ප්‍රධාන උපනති පිළිබඳ ඉතා සාමාන්‍ය දැනීමක් ලබා ගැනිම අත්‍යවශ්‍ය වේ. වර්ෂ දෙසියයක බ්‍රිතාන්‍ය පාලනයෙන් 1947 දී දේශපාලන නිදහස ලබාගැනීම කෙරෙහි ඉන්දියාව යොමු විමට හේතුභූත වූ බලවේග ආරම්භ වූයේ 19 වන ශතවර්ෂය මුල දී ය. බෙංගාලය බ්‍රිතාන්‍යයට මුලින් ම යටත් වී වර්ෂ පනහක් ඉකුත් වීමත් සමඟ ම සාම්ප්‍රදායික ආගමික භාවිතයන් ද ඒ වටා දැඩි ව බැඳීගත් මිත්‍යා විශ්වාස හා පුද පූජා විවිධ පිළිබඳව අසහනකාරී තත්ත්වයක් හටගත් අතර, නව චින්තන ක්‍රම අභ්‍යන්තරයෙන් පැන නැගීම තරයේ වැළැක්වුණි. මේ අනුව සත්‍යජිත් රායිගේ චිත්‍රපට තුළින් දක්වෙන වර්ෂ එකසිය පනහක් ඔස්සේ සිදු වන ප්‍රධාන සංක්‍රමණය වනාහි මෝගල් යුගයේ විස්තීර්ණ මධ්‍යකාලීන ලෝක මතය බ්‍රිතාන්‍ය පාලනය යටතේ ද ඉන්දියාවේ දේශපලන ස්වාධීනත්වය ලැබු සමයේ ද හටගත් වර්තමාන චින්තනය දක්වා ඇති වූ පරිණාමය යි. මේ සංක්‍රමණයේ වැදගත් ලක්ෂණයක් වූයේ, හින්දු ආගම අභ්‍යන්තරයෙන් ප්‍රතිසංස්කරණය වීමත් හින්දු ආගමේ පුද පූජා විධි පිළිබඳ අතිජීහීතිකාව බටහිරින් එන ආවේගවලට විවෘත කිරීමක් බවට හැරවීමේ ප්‍රයත්නයත් වේ. තව ද මෙම සංක්‍රමණය තුළ විවාහද්වේශය ඉවත් කර කාන්තාවන් සැබැවින් බලගැන්වීම නමැති වැදගත් වෙනසෙහි ආරම්භය ද ගැබ් වී තිබුණි. වර්ෂය එකසිය පනහක් තිස්සේ මුලින් පුවත්පත් කලාව, කාව්‍යය ප්‍රබන්ධ කථා හා නාට්‍යය ඉක්බිති චිත්‍ර කලාව ද අවසානයේ දී සිනමාව ද සිය මූලික සටන මෙහෙයවූයේ ආගම හා කාන්තා පීඩනය අතර ඇති සම්බන්ධය පිළිබඳව ය. ඉන්දියාව පුනරුත්ථාපනය කිරීමේ මෙම ව්‍යාපාරයෙහි අවසාන

මහා නියෝජිතයා සත්‍යජිත් රායි විය. මේ ව්‍යාපාරය බ්‍රිතාන්‍යයින්ගේ පැමිණීම නිසා ආරම්භ වූ අතර, නූතන ඉන්දීයයෝ බටහිර ශිෂ්ටාචාරයට පිවිසීමට මෙය අවස්ථාවක් කොට ගත් හ.[4]

දහ නවවන ශතවර්ෂය මුල දී ආරම්භ වූද භාරතයට නිදහස ලැබී මහත්මා ගාන්ධි නම් කළ පළමුවන අගමැති වන බුද්ධිවාදී ජවහර්ලාල් නේරුගේ මරණය දක්වා පැතිරුණා වූ ද ''වංග පුනරුදය'' වෙතින් සත්‍යජිත් රායි බිහි වූ ආකාරය වටහා ගැනීමට ඉහත කී කරුණු සමහර විට උපකාරී වනු ඇත. මේ පුනරුදයේ ප්‍රධාන නළුවන් මෙන් ම රායි ද බුද්ධිවාදි මානවවාදි ලෝක මතයක් සෙවීමේ ප්‍රයත්නයෙහි දී සම්ප්‍රදාය සමග ඇති සම්බන්ධය කඩා දැමුයේ නැත. ඉන්දියාවේ බ්‍රිතාන්‍ය පාලනය පැවැති සමයේ වැඩි කොටස තුළ දී අගනුවර වූයේ කල්කටාව ය. 1773 විධිමත් කිරීමේ පනත හා 1784 පිට්ගේ ඉන්දියා පනත මගින් මද්‍රාසිය හා බොම්බාය බෙංගාලයට යටත් බව සනාථ වී කල්කටාවේ අග්‍රාණ්ඩුකාරයා බ්‍රිතාන්‍ය ඉන්දියාවේ පාලකයා බවට පත් විය. බෙංගාලයේ ඉංග්‍රීසින්ගේ බලය ස්ථාපනය වී තිබුණ ස්ථානයට ආසන්න ව තිබීම නිසා වංග ජාතිකයින්ට වෙනත් වාසිවලට අමතර ව, බටහිරට ඇරුණ කවුළුවට සමීපත ම විය. විදේශිකයා සමග ලෞකික කරුණුවල දී සම්බන්ධ වුවත් ආත්මීය කරුණුවල දී විදේශිකයා හැම විට ම ඈත් කර තැබූ ශිෂ්ටාචාරයක් අභ්‍යන්තරයට නැඹුරු වූ ආධ්‍යාත්මික තත්ත්වයට තම දාර්ශනික මත විසින් ම අභියෝග කරනු ලැබීම අත්දකින්නට විය. ''බ්‍රිතාන්‍යයින්ගේ සාර්කථත්වයේ රහස කුමක් ද? මෙයට පිළිතුර සෙවිය යුතු වූයේ ඉංග්‍රීසි සාහිත්‍යය, ඉතිහාසය හා බටහිර විද්‍යාව අධ්‍යයනය කිරීමෙනි. බ්‍රිතාන්‍යයින් ශ්‍රේෂ්ඨත්වයට පැමිණ වූ ගුණාංගයන්ගෙන් සමහරක් භාරතීය සමාජයට ලබාගැනිම සඳහා යම් සංශ්ලේෂණයක් සොයාගැනීම අනිවාර්ය විය. මේ සෙවීමේ මූලිකයා වූයේ ''නූතන භාරතයේ පියා'' ලෙස බොහෝ විට හඳුන්වනු ලබන රාජා රාම් මෝහන් රෝයි (1772-1833) විය. සංස්කෘත, පර්සියානු, ග්‍රීක හා ලතින් භාෂාවල නිපුණ පඬිවරයකු වූ රාජා හින්දු සමාජයීය ප්‍රතිසංස්කරණය පිළිබඳ ව එවකට සිට සුවිශේෂ නියෝජිතයා විය. බටහිර අධ්‍යාපනය පිළිබඳ ව ඔහුගේ උද්‍යෝගි ව්‍යාපාරය 1817 දී

හින්දු විද්‍යාලය ආරම්භ කිරීමටත් බටහිර ඉතිහාසය හා විද්‍යාව ක්‍රමවත් ලෙස ඉගැන්වීමත් හේතුකාරක විය. භාරතයෙහි ඉංග්‍රීසි අධ්‍යාපනය ආරම්භ කිරීම නිර්දේශ කිරීමේ දී මැකෝලේගේ පර්මාර්ථය වූයේ ඔහුගේ ම වචනවලින් කිවහොත් ''ලෙයින් හා වර්ණයෙන් ඉන්දීය වුත් රසයෙන්, මතාන්තරවලින්, සදාචාරයෙන් හා බුද්ධියෙන් ඉංග්‍රීසි වූත් පුද්ගලයින්ගෙන් යුත් පන්තියක් බිහි කිරීම ය.'' හින්දු විද්‍යාලයේ නියම ආදර්ශක රූපයක් වු මයිකල් මධුසුදන් දත්ගේ (19824-73) කැලඹිලි ගහණ ජීවිතය, වර්ෂ සියයකටත් වැඩි කාලයක් තිස්සේ බටහිර ඇසුරින් භාරතය හඳුනා ගැනීමට ආදර්ශයක් සැපයී ය. හින්දු විද්‍යාලයේ ''ඉතා ම දීප්තිමත් තරුව'' වු මයිකල් බටහිර වැළඳ ගැනීමට ඉතා ම උද්‍යෝගවත් විය. හෙතෙම මත්පැන් බීවේ ය. ගව මස් කෑවේ ය. ක්‍රිස්තියානි ධර්මය වැළඳ ගත්තේ ය. යුරෝපීය කාන්තාවන් දෙනෙකු ම එකියකට පසු අනීතිය වශයෙන් ආවාහ කරගත්තේ ය. එංගලන්තයට ගියේ ය. එහි දී ඉංග්‍රීසි භාෂාවෙන් කාව්‍ය රචනා කරන කවියකු ලෙස නමක් දිනාගන්නට උත්සාහ කළේ ය.[5]

''තරුණ වංග ජාතික'' යුගය පසු කොට මයිකල් මධූ සුදන්ගේ සමකාලීනයකු වූත් හින්දු විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍යයකු වූත් රාජ් නාරායන් බෝස් බටහිරින් පැමිණි රැල්ලට අතිශයින් වසඟ වී නොසිටියේ නම් මේ නිගමනයට පැමිණෙත් දැයි සිතීම උගහට ය. මේ අනුව බටහිරින් පැමිණි උත්තේජනයන්ට ප්‍රතිචාර වශයෙන් වාග්විද්‍යාත්මක අවශ්‍යතාවන් නිසා හටගත් නමුත් ඊට වඩා බොහෝ දුර ගොස් 19 වන ශතවර්ෂයෙහි වංග දේශයේ හටගත් නව මධ්‍යම පන්තිය වංග පුනරුදය යනුවෙන් හැඳින් වූ නව යුගය උදා වේ. ඒ අනුව භාරතයේ වෙනත් ප්‍රදේශවල ද මෙම රටාව පැතුරුණි. එහි දී භාරතයේ වැන්දඹුවන් නැවත විවාහ වීම වෙනුවෙන් සටන් කිරීම අධ්‍යාපනය පිළිබඳ කාන්තාවන්ට සම අයිතිවාසිකම් දිනාගැනීම සඳහා සටන් කිරීම, මෙකල ඉතා ම බලවත් පවුලක් වූ ඨාකූර් පරම්පරාව තුළ ප්‍රබල අන්තර්ජාතික අවබෝධයක් පැවතුණි. එම ශතවර්ෂය කෙළවර දී ඨාකූර්වරු ඔක්කුරා සිටුවරයාට කල්කටාවට පැමිණෙන ලෙස ආරාධනා කළෝ ය. ඉන්දීය ජාතිය සහ වංග ජාතිය ඨාකුරයන් වෙත ගැඹුරු ලෙස මුල් පිහිටුවාගෙන සිටි

හෙයින් පිටරටින් පැමිණි විවිධ අදහස්වලට ඔවුහු කිසිවිටෙකත් ආසන්න නොවූහ. මේ අයුරින් කලාව, සාහිත්‍යය හා අනෙකුත් බොහෝ විෂය ක්ෂේත්‍රයන්හි සමෝධානය වූ සංස්කෘතික අංග පෙරදිග හා බටහිර සංකලනයේ ඵලයන් හටගැන්වීම සඳහා ආදර්ශවත් ව නිර්මාණය කරන්නට උත්සාහ කළේ ඨාකූර් පවුලකි. විශේෂයන් රබීන්ද්‍රනාත් දහ නවවන සියවසේ භාරතයෙහි ආරම්භ වූ වෙනස්කම් ''පුනරුදය'' යයි නම් කිරීම මාක්ස්වාදී විවේචකයෝ උපහාසාත්මක ව ප්‍රතික්ෂේප කළහ. ඊට හේතුව එය මධ්‍යම පන්තියට සීමා වීමත් වැඩවසම් ක්‍රමයෙන් ධනවාදයට සංක්‍රමණය වීමේ දී යුරෝපීය පුනරුදය කළා මෙන් සාමජයේ පන්ති ක්‍රමය වෙනස් නොකිරීමත් ය. එහෙත් සත්‍යජිත් රායි ජොල්සඝාර් චිත්‍රපටයේ ඉඩම් හිමියා දුටුවේ හරියට ම ඒ සංක්‍රමණික ස්වරූපයෙනි. භාරතීය පුනරුදය මහජනයාගේ නිදහස පිළිබඳ ව්‍යාපාරය ආරම්භ කළ මාක්ස්වාදී නායකයින් ද ඇතුළත් ප්‍රගතිශීලී මධ්‍යම පන්තියක් බිහි කළේ ය. කන්චන්ජුංගා චිත්‍රපටයේ ඉහළ පෙළේ බ්‍රිතාන්‍ය නම්බු නාමයක් දරන්නා සාමජයේ වෙනස් වීමට එරෙහි ව වූ ඉහළ මධ්‍යම පාන්තික කොට්ඨාසය පිළිබඳ නිදසුනකි. වර්ෂ එකසිය පනහකටත් වැඩි කාලයක් පුරා භාරතයේ දියුණුව හටගත්තේ පෙරදිග හා අපරදිග දැනුවත් ව සංකලනය කිරීමෙනි. එහෙත් එම සංශ්ලේෂණය හැම අයකු වෙනුත් ම නිෂ්ටාවට ම කරන ලද්දක් නොවී ය. හැම අයෙක් ම තම තමාට සුදුසු සංකලනය විසඳා දැනගත යුතු විය. මේ දෙකහි අනවරත සම්මිශ්‍රණයට අසු වූ මධ්‍යම පන්තිය, විශේෂයෙන් කලාකරුවා සහ බුද්ධිමතා, සිය අනන්‍යතාව සොයාගැනීම සඳහා දැඩි ප්‍රයත්නයක් දැරිය යුතු වූහ. මේ අර්බුදය කලාවන් තුළ තරම් පැහැදිලි ව වෙන කිසිම ක්ෂේත්‍රයක දකින්නට නැත. තව ද බටහිරින් ආනයනය කරන ලද සිනමාවේ තරම් පැහැදිලි ව වෙන කිසි ම කලා ක්ෂේත්‍රයකත් දකින්නට නැත.

මේ අනුව සත්‍යජිත් රායිගේ සිනමා කෘතීන්හි කොතෙක් දුරට එකී සමාජ සංස්කෘතික සංඥා තේරුම් ගැනීමට ඉඩකඩ විවර වේ ද තව ද එම චිත්‍රපටවල ඇතුළත් දර්ශන තුළින් දර්ශන, ජවනිකා තුළින් පැරණි ඉන්ද්‍රියානු සෞන්දර්යාවේදී ධ්වනි යනුවෙන් හඳුනා ගත්තේ

කුමක් ද යන්න කෙනෙකුට තෝරා බේරා ගත හැක. රායි සිය කෘතීන්හි සෑම රූප රාමුවක් ම නිර්මාණය කරන්නේ මහත් ප්‍රවේශමෙනි. ඒ රූප රාමුවේ සංජානනය පිළිබඳ ශ්‍රව්‍ය - දෘෂ්‍ය වෙනස්කම් පිළිබඳ සූක්ෂමතා තුළින් ඔහු බලාපොරොත්තු වන ගැටුම මැනවින් කියාපෑම පිළිබඳව ඔහු විශේෂයෙන් උනන්දු වෙයි. අපූ ත්‍රිත්වයෙහි එවැනි තැන් පිරී පවතී. එසේ වුව ද සිය සංස්කෘතියේ එන ලක්ෂණ හුදෙක් සිනමාවට පරිවර්තනය කිරීමක් සිදුකර නැත. එසේ වී නම් ඔහුගේ චිත්‍රපට, නැරඹීමට ඉතා ම පීඩාකර, දරාගත නොහැකි චිත්‍රපට වනවා පමණක් නොව ජාත්‍යන්තර වශයෙන් මෙතරම් විශිෂ්ට තැනක් ද අත්පත් කර නොගන්නට ඉඩ තිබිණි. බටහිර හා ඉන්දියානු සංස්කෘතීන් දෙකෙහි ම ජීවත් වූ නාගරික මැද පන්තිකයෙකුට රායිගේ කෘතීන් සිය සවිඥානකත්වයේ හා සමාජයේ ගැඹුරු ස්තර ගවේෂණයක් වනු ඇත. එසේ ම ඉන්දීය සංස්කෘතියේ ව්‍යුහයන් සැදී ඇති අංග ඉතා නිර්මාණශීලී ලෙස මුණගස්වන්නේ එහි ශක්ති සම්පන්නභාවය ද අවබෝධ කරවමිනි. රායි වනාහි සිය නවීන චින්තනය පෝෂණය කර ඊට ගැඹුරක් ලබාදීමේ ලා සාම්ප්‍රදායික චින්තන බලවේග කෙසේ උපයෝගී කර ගන්නේදැයි සොයා බලන්නට යොමු වූ නූතනවාදයෙකි. වරක් රායි සමඟ කරනු ලැබූ සම්මුඛ සාකච්ඡාවක දී ඔහුට එල්ල කරන ලද ප්‍රශ්නයක් වූයේ වඩා ශ්‍රේෂ්ඨ ගාන්ධි ද ? නේරු ද යන්න යි. ඊට ඔහු දුන් පිළිතුර ඔහුගේ පෞරුෂය මෙන් ම නිර්මාණාත්මක භාවය ද මැනවින් අලෝකවත් කරයි.

> ***"මං හිතන්නේ මං වඩා කිට්ටු නේරුට. මං නේරු ව අගය කරනවා. මට ඔහු හුගාක් හොඳින් තේරුම් ගන්න පුළුවන්. හේතුව මමත් පෙරදිග හා අපරදිග දෙකේ සංකලනයෙන් ඇති වූ ප්‍රතිඵලයක් නිසා". නේරුගේ චරිතය තුළ එක්තරා ලිබරල්වාදී ස්වභාවයක්, බටහිර වටිනාකම් ගැන අවදියක් ඔහු තුළ තිබුණා. ඒ වගේම බටහිරත්, පෙරදිගත් වටිනාකම්වල සුසංයෝගයක්, නේරු ගාන්ධි තුළ එබන්දක් මට දකින්න නෑ. ඒත් ඉන්දියාවේ මහා ජනතා විඥානය අනුව, පුද්ගලයෙක් හැටියට, ජාතික සංකේතයක් හැටියට ගාන්ධි අතිවිශේෂ පුද්ගලයෙක්. නමුත් පුද්ගලයෙක්***

*හැටියට තේරු කළ දේවල් තේරුම් ගන්න හැම තිස්සෙම මට පුළුවන්කම තිබුණා.''*[6]

මේ ප්‍රකාශ තුළින් පෙනී යන්නේ සිය ආවේණික සංස්කෘතියේ අභ්‍යන්තර සාරය උරා ගන්නට, බටහිර සංස්කෘතිය කෙරෙහි තමා තුළ පැවති සමීපතාවය උපයෝගි කරගෙන සංස්කෘතික සංශ්ලේෂණයක් කරන්නට රායි තුළ පැවති ආශාව යි. අපූ ත්‍රිත්වය තුළින් එය මනාව ඔප්පු වෙයි. රායි පෙන්වා දෙන පරිදි කලාත්මක ප්‍රකාශනයක් ලෙස සිනමාව භාවිතා කිරීම බටහිරින් ලබාගත් දෙයකි. සිනමාවේ ව්‍යාකරණය හඳුනා ගන්නට නම් කෙනෙකුට බටහිර සංස්කෘතිය පිළිබඳ යම් තරමක දැන හැඳුනුක් තිබිය යුතු ය. වංග ජන කවියෙකුට හෝ ආදිතම කලාකරුවකුට සිනමා මාධ්‍ය හඳුනා ගැනීම උගහට බැව් රායිගේ අදහසකි. තමා බටහිරින් ආනයනය කළ මේ ආගන්තුක වූ කලාත්මක ප්‍රකාශන මාධ්‍යය, සිය සංස්කෘතියේ එන විවිධ වින්‍යාසයන් අරුත් දැක්වීමේ ලා නිර්මාණාත්මක ප්‍රකාශනයක් ලෙස ක්‍රියා කළ හැකි ශක්තියෙන් යුතු සුඛනම්‍ය මාධ්‍යයක් බවට පත් කිරීමට ඔහු උත්සාහ දැරී ය. පරිණත කලාවක ඉහළ ම අරමුණු ප්‍රවර්ධනය කරන අතර ඊට දේශීය රසයක් එක්කිරීමට ද ඔහු උනන්දු විය. සත්‍යජිත් රායි නගරයේ ඉපදී, නගරයේ හැදුණ වැඩුණ කලාකරුවෙකි. ඔහුට බෙංගාලයේ ගැමි සංස්කෘතිය හැදෑරීමට සිදු විය. මේ නිසා ගැමි සංස්කෘතියෙන් ඔහු යම් ප්‍රමාණයකට දුරස්ථයෙක් විය. එය ගැමි ජීවිතය නිර්මාණශීලී ව ගවේෂණයේ ලා ඔහුට මහත් වාසියක් විය. විභූතිභූෂන් බැනර්ජි සිය නවකතාවෙහි ලා නිරූපණය කරන ගැමි ජීවිතයට වඩා රායිගේ අපූ ත්‍රිත්වයේ පිළිබිඹු වන ගැමි ජීවිතය වඩා පරිණත ය. හෘදස්පන්දනයකින් යුක්ත ය. බැනර්ජි, ගැමි සංස්කෘතියේ කිමිද ගිය අධ්‍යාත්මයකින් යුත් සාහිත්‍යකරුවෙකි. උත්කෘෂ්ට කලාවන්හි ලා නිර්මාණශීලි දුරස්ථභාවයක් නැතිනම් නොඇලී සිටීමක් අවශ්‍ය රායි සම්ප්‍රදාය හා නවීනත්වය නැත්නම් ගැමි සංවේදීතාවය හා නාගරික සවිඥානකත්වය ඉතා විශිෂ්ට අයුරින් සුසංයෝග කරයි. හැඟීම් රටාවන් හා ඉන්දීය සංස්කෘතික ජීවිතයේ උල්පත් වඩාත් ගැඹුරට ගවේෂණය කිරීම අරබයා, රායි සිය බටහිර අධ්‍යාපනයෙන් ලද ශික්ෂණය උපයෝගී කර ගනී.

එහෙයින් සංස්කෘතික ප්‍රකාශනයක් ලෙස සිනමාව භාවිත කිරීමෙහි ලා එය වඩාත් සාර්ථකව ඉටු කළ හැක්කේ යම් කලාකරුවකු තමාගේ විෂය ගවේෂණයට පාත්‍ර වූ සංස්කෘතියට විටෙක ඇලී සිටීමත් අනෙක් විට ඉන් ඈත්වී, බැඳීම්වලින් තොරව සිටීමත් තුළිනි.

සිනමාවෙහි සංස්කෘතික ප්‍රකාශනයක් යනු ක්‍රියාකාරී ගවේෂණයක මල්ඵල ගැන්වීමක් විනා අවිචාරයෙන් යුතුව ලැබෙන සියල්ල උරාගැනීම නොවේ. සත්‍යජිත් රායි විසින් සීසා අස්වද්දන ලද කෙත ඉංග්‍රීසි අධිරාජ්‍යවාදයට එරෙහිව දීර්ඝ අරගලයක යෙදුණු ඉන්දියාව බව අපි සිහිපත් කර ගනිමු. රටවල් බලහත්කාරයෙන් යටත් කිරීමක් ලෙස අධිරාජ්‍යවාදය විසින් ඍජු ආධිපත්‍යය දැරූ ලෝකයක වැදගත් භූමි භාගයක් වූ ඉන්දියාව තුළ වැඩවසම් අතීතය පුරා සංවර්ධනය කෙරුණු අති ප්‍රාථමික ආර්ථික හා සමාජ රූප ඉංග්‍රීසි අධිරාජ්‍යවාදය විසින් නිර්මිත කෙරුනු ධනේශ්වර තාක්ෂණයේ හා සංස්කෘතියේ අති නවීන රූප සමඟ සංකලනය වී තිබුණේ ය. ඉතිහාසය විසින් ඉන්දියාව බඳු යටත් විජිත රටවල කේන්ද්‍රීය කර්තව්‍යය බවට පත් කර තිබුණේ කෘෂි විප්ලවය හා ජාතික නිදහස දිනා ගැනීම යි. කෘෂි විප්ලවය ඉඩම් භුක්තියේ සහ අස්වැන්නේ අයිතියේ වැඩවසම් උරුමය අහෝසි කිරීමේ දේශපාලන කර්තව්‍යයක් ද, ජාතික නිදහස් සටන අධිරාජ්‍යවාදයේ වියගස පෙරළීමේ දේශපාලන කර්තව්‍යයක් ද විය. යටත් විජිත රටවල ලොකු කුඩා සියලු අරගල සංයුක්ත වී තිබුණේ එකිනෙක සමඟ සමීපව බැඳුණු මේ දෙවැදෑරුම් කර්තව්‍යයන්ගෙනි.

රායි උපන් වර්ෂය වූ 1921 වන විටත් ඉන්දියාව ඒ දුෂ්කර අරගලයේ බොහෝ දුරක් ගමන්කර සිටියේ ය. බ්‍රිතාන්‍ය කිරීටය වෙත දුක්ගැනවිලි ඉදිරිපත් කළ මධ්‍යස්ථවාදී පාලක අවධිය කෙළවර වෙමින් පැවතුණි. විමුක්තිකාමයෙන් ආවේශ ගැන්වුණු ඉන්දියාව සිය බලවේග ඒකරාශී කර ගනිමින් සටන්කාමී මඟක් වෙත යොමු වෙමින් සිටියේ ය. මේ අරගලයේ ප්‍රධාන දේශපාලන පක්ෂය බවට පත් වී තිබුණු ඉන්දියානු ජාතික සංගමයේ සභාපතිනිය ව සිටි ඇනී බෙසන්ට් 1917 දී සිරභාරයට ගැනුණි. 1919 අප්‍රේල් 18 වෙනිදා ඉංග්‍රීසීන් විසින් අම්රිත්සාර්හි සිදු කරන ලද ඝාතනය ලෝක

අධිරාජ්‍යවාදයේ ප්‍රධාන අපරාධ ලේඛනයට ඇතුළත් කළ හැකි තරමේ එකක් විය. ඊළඟ වසර ඉන්දියානු දේශපාලනයේ ප්‍රධාන වෙනස්කම් කීපයක් ම සලකුණු කළේ ය. පූර්ණ ස්වාධීනත්වය පරම අරමුණ වශයෙන් ජාතික සංගම් ව්‍යවස්ථාවට ඇතුළත් කෙරිණි. ඉංග්‍රීසි අධිරාජ්‍යවාදය ඉන්දියාව තුළ මහත් අවමානයකට ලක් වෙමින් තිබිණි. ඒ අවුරුද්දේ අගෝස්තුවේ ඇරඹුණු 'බ්‍රිතාන්‍ය පාලනයට සහය නොදීමේ ව්‍යාපාරය' පසුව සිවිල් නීති කඩකිරීම දක්වා ද, ''බ්‍රිතාන්‍යයන් ඉන්දියාවෙන් පිට වෙනු'' (Quit India) යන තීරණාත්මක සටන් පාඨය දක්වා ද වර්ධනය විය. මුළු ඉන්දියානු උපමහද්වීපය තුළ පැවති ඉංග්‍රීසි පාලනය අප්‍රමාද ව අවසන් කිරීමේ වුවමනාව ඒ වන විට ඇළලී යමින් තිබිණ. මහජන ව්‍යාපාරයේ රළ වේගය අධිරාජ්‍යවාදීන් තැති ගන්වන අන්දමේ එකක් විය. රායි උපන් බෙංගාලය ඉන්දියානු ජාතික සටනේ ඉතා උණුසුම් කලාපයක් ද, එම සටනේ අත්‍යවශ්‍ය පුරුකක් ව පැවති ඉන්දියානු පුනරුදයේ ඉතාමත් අගනා මධ්‍යස්ථානයක් ද විය. නොයෙකුත් හැලහැප්පීම් මධ්‍යයෙහි ඉදිරියට ඇදුණු ජාතික ව්‍යාපාරය බෙංගාලය තුළ සුවිශේෂ ප්‍රාන්තිය තීව්‍රතාවයක් අත් කර ගති. අධිරාජ්‍යවාදයේ අරමුණු සපුරා ගනු සඳහා මේ ශතවර්ෂය ආරම්භයේ දී ම බෙංගාලය දරුණු මට්ටමේ උපාය මාර්ගික ප්‍රහාරයකට ලක් කෙරිණි. යටත් විජිත තුළ මහත් විනාශයකට තුඩු දුන් 'බෙදා පාලනය කිරීමේ උපාය' ගංගා නදියේ මුවදොර සහිත වූත්, පෞරාණික හා නවීන ශාස්ත්‍රීය සම්ප්‍රදායන්ගෙන් ආඪ්‍ය වූත් ඒ අසිරිමත් දේශයේ එළිපත්ත කරා ළඟා වී තිබිණි. බෙංගාලය බෙදීම මුළු ඉන්දියාව තුළ ම ඇති කළ බලපෑම කොයි තරම් ද යත් රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්ගේ 'ජන ගන මන' ගීතයට ජාතික ගීයේ නිල තත්වය පිරිනමන තුරු ම **වන්දේ මාතරම්** ගීතය පොදු ජන මනස විසින් සාමූහික ව පිළිගත් ජාතික ගීය ලෙස බොහෝ කලක් පැවතුණේ ය. බෙංගාලය තුළ ඉන්දියානු ජාතික සටන හා පුනර්ජීවන ව්‍යාපාරය දෘඪතර ලෙසින් ප්‍රකාශ විය. තාගෝර්වරු බෙංගාලය තුළ ප්‍රඥාවේ හා සෞන්දර්යයේ ප්‍රදීපය ඉතා රමණීය ලෙස දැල්වූහ. ඉන් ඉන්දියානු උප මහද්වීපය ද තදාසන්න රටවල් ද ආලෝකවත් විය. ඔවුන් අතරින් විශිෂ්ටයා වූ රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්

විසින් භාරත කලාව පෝෂණය කළ පරිමාව තේරුම් ගැනීමට ආනන්ද කුමාරස්වාමි විසින් බෙංගාලය පදනම් කර ගනිමින් ගෙන හැර දක්වන සංස්කෘතික විචාර සිද්ධාන්තය පමණක් වුව සෑහෙන්නේ ය. ස්වකීය කාව්‍යය, චිත්‍රකලාව සහ සංගීතය රැකෙන හෝ මියෙන ප්‍රමාණයට ඒ ජාතිය රැකීම හෝ මියැදීම සිදු වන්නේ ය. කුමාරස්වාමිගේ ඒ සාමාන්‍යකරණයට පසුපසින් පැවතියේ බෙංගාලයේ හා තාගෝර් කලාවේ මහිමය යි. රාම් මොහාන් රෝයිගේ ආගමික ප්‍රතිසංස්කරණ ව්‍යාපාරය ද, බන්කිම්චන්ද්‍ර චැටර්ජිගේ සාහිත්‍ය පුනර්ජීවනය ද, ජාතික නිදහස් සටන ද යන තුන් වැදෑරුම් ප්‍රවාහයන් සිය දේශයේ ජීවිතයට එක් වූ ශ්‍රේෂ්ඨ අවධියක තමන්ගේ උපත සිදුවී යැයි තාගෝර් කීවේ ය. දාර්ශනිකයකු, කවියකු, ගද්‍ය රචකයකු, නාට්‍ය රචකයකු, සංගීතඥයකු, චිත්‍ර ශිල්පියකු හා අධ්‍යාපනඥයකු වූ තාගෝර් ස්වදේශී ව්‍යාපාරය සමඟ බැඳෙමින් මුළු භාරතයේ ම කවියා බවට පත් විය. ''විප්ලවය පැමිණිය යුතු ය. මිනිස්සු පරිභවයේ හා අනවබෝධයේ අවදානම ඉවසිය යුත්තෝ ය'' තාගෝරයෝ කීහ. ජාතික නිදහස පිළිබඳ අපේක්ෂා සමඟ බැඳෙමින් තාගෝර් කාව්‍යයේ පරිණතභාවය කරා ළඟා විණි. ස්වදේශී හා ස්වාරාජ් ව්‍යාපාරයට ඔහු ක්‍රියාශීලි ලෙස දායක විය. අධිරාජ්‍යවාදයේ උපාය මාර්ගයන් හා ඇස් ඉදිරිපිට සිදු කෙරුණු කුරිරු ක්‍රියා බ්‍රිතාන්‍යය පිළිබඳව ඔහු විසින් මුල දී දක්වන ලද මධ්‍යස්ථවාදී ආකල්ප සුන් කළේ ය. ඔක්තෝබර් 16 ඉංග්‍රීසීන් විසින් බෙංගාලය බෙදා වෙන් කළ දිනය යි. තාගෝර්යෝ ඒ දිනය බෙංගාල ජනතාවගේ කටුගා දැමිය නොහැකි ඒකීයත්වය සමරන පූජනීය දිනයක් වශයෙන් නම් කළෝ ය. එදාන බෙංගාලයේ සියලු කුල හා ආගම්වල ජනයා එදින කහ නූලක් පැලැන්දෝ ය.

ඉන්දියානු ජාතික ව්‍යාපාරයේ මූලික සටන් පාඨය තුන් වැදෑරුම් ය. ස්වරාජ් ! ස්වදේශී ! ජාතික අධ්‍යාපනය ! ස්වරාජ් වූ කලී ජාතික නිදහස යි. ඉංග්‍රීසි භාණ්ඩ වෙනුවට ඉන්දියානු භාණ්ඩ පරිහරණයට ගැනීමත්, දේශීය නිෂ්පාදන නැංවීමත් ස්වදේශී ප්‍රතිපත්තියට ඇතුළත් විය. ජාතික අධ්‍යාපනය පිළිබඳ සටන් පාඨය මඟින් 'වර්ණයෙන් හා ලෙයින් ඉන්දියානු රුචිකත්වය, අදහස්, සදාචාර

ධර්ම හා බුද්ධිය විෂයෙහි ඉංග්‍රීසි' යනුවෙන් මැකොලේ සාමි විසින් සාරාංශ ගත කෙරුණු අධිරාජ්‍යවාදී අරමුණු නිෂේධනය කිරීමට යත්න දැරිණි. ශාන්ති නිකේතනය සාමාන්‍ය පාසලකට හෝ සරසවියකට වඩා හාත්පසින් වෙනස් විය. පංති පැවැත් වූයේ එළිමහනේ ය. ශිෂ්‍යයෙකුට මනාපය අනුව අසල ගසක අත්තක් උඩ දිගා වී වුව ද පාඩමට කන් දීමේ අවසරය තිබිණි. ශාන්ති නිකේතනය වූ කලී ස්වයං පාලිත ජනරජයකි. ශිෂ්‍යයන්ට තමන්ගේ ම ගවපට්ටියක්, රෝහලක්, තැපැල් කන්තෝරුවක්, අච්චු කන්තෝරුවක්, දේවාලයක් හා යාන්ත්‍රික වැඩපළක් තිබිණ. විශ්ව භාරතී චතුර් මාසිකය හින්දියෙන් හා ඉංග්‍රීසියෙන් ප්‍රකාශ විය. කාර්මික අධ්‍යාපනය ලබා දීම පිණිස මේ සරසවි මාතා තොමෝ සිය දරුවනට විපුල පහසුකම් සදා ලූ හ. මහ නගර සහ පන්ලක්ෂයක ගම්වලින් සමන්විත වූ ඉන්දියානු මහා භූමිය මත පංතීන්ට බෙදී ගිය ලෝකයක කෝටි සංඛ්‍යාත ජනකායක් වාසය කළෝ ය. ඉන්දියානු භූ දර්ශනය වැඩවසම් ක්‍රමයේ ද, අලුත් ධනේශ්වර ක්‍රමයේ ද නිෂ්පාදිතයක් විය. ජනාකීර්ණ නගරවලට ඈතින් පාරම්පරික ගොවිතැන් සහිත නදී තීර ද, ගොඩේ පාරවල් ද, සිටු මැදුරු ද, කෝවිල් ද, කටුමැටි ගැසූ ගොවි ගෙවල් ද ඇස ගැසුණේ ය. 1947 දී ඉංග්‍රීසි පාලනය අවසන්වන විටත් ඉන්දියාව තුළ වැඩවසම් ක්‍රමයේ අංගෝපාංග සවිමත් ව තිබිණි. ධනේශ්වර ක්‍රමය විසින් ඇති කළ හැලහැප්පීම් මධ්‍යයෙහි වුව ද සමින්ද්‍රර්වරු ඉඩම්වල ආධිපත්‍යය දැරූහ. බ්‍රිතාන්‍ය අධිරාජ්‍යවාදයේ ඉසිලිය නොහැකි බර ද, ජාතික ධනේශ්වරයේ වුවමනාවන් ද, වැඩවසම් නෂ්ටාවශේෂයන්ගේ පීඩනය ද ගොවියාගේ තත්ත්වය පිරිහෙළා තිබුණේ ය. ඉන්දියානු කෘෂිකර්මය තුළ සිදු වූ ධනේශ්වර සංවර්ධනය ද ඉතා අල්ප විය. ඉන්දියානු ගොවියා හෙවත් කිසාන්වරයා නිදහස් අරගලයේ ගාමක බලවේගයක් විය. උදෑසන සිට රාත්‍රිය ළඟා වන තුරු අමානුෂික ශ්‍රම කාර්යයක නිරත වූ ඔහු දුගී පැල්පතක විසුවේ ය. බත් ස්වල්පයකින් යැපුණේ ය. සාක්ෂරතාවය ඔහුට නැත. ආණ්ඩුවේ නිලධාරීන්, ඉඩම් හිමියන්, පොලීකාරයින්, පූජකයින් හා පොලිස්කාරයින් විසින් ඔහු නිරන්තර අවමානයට පත් කෙරුණේ ය. ඉඩම් භුක්තියේ දී ඉන්දියානු

ගොවියා සමින්දාර්වරයාගේ ආධිපත්‍යයට යටත් විය. සමින්දාර් වූ කලී ප්‍රාදේශීය රජවරයෙකුගෙන් හෝ වෙනත් පාලන තන්ත්‍රයකින් හෝ බල අනුමැතිය ලද මහේශාක්‍ය පුරුෂයෙකි.

සමින්දාර්වරයා ගොවීන්ගෙන් බදු අය කර රජුගේ භාණ්ඩාගාරයට ගෙවී ය. ඇතැම්හු අතිවිශාල භූමිවල රදළ ස්වාමිවරු වූවෝ ය. සමින්දාර් ක්‍රමය අහෝසි නොකළ බ්‍රිතාන්‍ය පාලනය එය සිය අවශ්‍යතා සඳහා යොදා ගත් හ. සමින්දාර් ක්‍රමය නැගෙනහිර ඉන්දියානු වෙළඳ සමාගමට යටත් කෙරිණි. බදු එකතු කිරීම සඳහා සමින්දාර් ක්‍රමය යොදා ගැනුණේ ය. බෙංගාලයේ ද ඉතා ශක්තිමත් සමින්දාර් ක්‍රමයක් පැවතුණි. ගම් සමූහ වශයෙන් එකතු කර ආදායම් රැස් කිරීමේ අයිතිය වෙන්දේසියේ විකිණීම මඟින් සමහර ප්‍රාන්ත සඳහා අලුත් සමින්දාර්වරුන් ඇති කරන්නට ඉංග්‍රීසි ආණ්ඩුව පියවර ගත්තේ ය. බ්‍රිතාන්‍ය පාලකයෝ ඉන්දියාව තුළ සිය පාලනය චිරස්ථායි කරනු පිණිස ඉඩම් හිමි වංශවතුන්ගේ පරපුරක අවශ්‍යතාවය පිළිගත් හ. ගොවියාගේ නිෂ්පාදන අතිරික්තය විසින් සමින්දාර්වරයාට විපුල පහසුකම් සාදා දුනි. ඇතැම්හු ඉන්දියානු භූ දර්ශනය විචිත්‍රවත් කළ මහා මාලිගාවල විසූ හ. හස්ති රාජයෝ ද සුදු අශ්වයෝ ද ඔවුන්ට සේවය කළෝ ය. දේශ දේශාන්තරවල සැරිසැරීමට ද, ඉංග්‍රීසි ක්‍රීඩාවල යෙදීමට ද, කලාවෙහි පාරප්‍රාප්ත වීමට හා අනුග්‍රාහකයින් වශයෙන් කටයුතු කිරීමට ද අවැසි ධනය හා විවේකය ඔවුනට තිබිණි. ශාස්ත්‍රීය කලා සම්ප්‍රදායන් ඔවුන් ඇසුරේ වැඩුණේ ය.[7] තමන්ගේ සංගීත කුටීරයන් තුළ ඔවුහු ශාස්ත්‍රීය සංගීතය රසාස්වාදනය කළෝ ය. ඔව්හු සංගීතඥයින්ගේ ද, නාට්‍යාංගනාවන්ගේ ද, පූජකයින්ගේ ද, අනුග්‍රාහකයෝ වූහ.

සත්‍යජිත් රේ ගේ **අපූ ත්‍රිත්වය** ඉතාම පුළුල් ලෙසත්, සර්වව්‍යාපී ලෙසත් සිනමා සංඥා රැසක් යොදා ගනිමින් බෙංගාලි සංස්කෘතියේ බහුවිධ අර්ථ කියැවීමට සැලැස්වූ සිනමා කෘතියකි. පොථේර් පංචාලි සිනමා වියමන. මෙය බෙංගාලයේ ගම්මානයක ජීවන බරින් මිරිකී වෙසෙන අඹුසැමි යුවළකගේ කුටුම්භය කේන්ද්‍ර කොට ගත්තකි. එය වංග දේශයේ ජීවත් වූ බ්‍රාහ්මණ පවුලකි. තම පවුල නඩත්තුවට ප්‍රමාණවත් තරම් ආදායමක් නොලබන කවියකු වූ දිළිඳු බ්‍රාහ්මණ

පූජකයා වන හරිහර් මේ පවුලේ මූලික විය. මෙම චිත්‍රපටයෙන් ආදරය, ස්වභාව ධර්මය හා ළමාවිය ඇසුරෙන් ප්‍රීතිය මෙන් ම මරණය හා ජීවත්වීමේ දෛනික අරගලය ඇසුරින් දරුණු දුකක් විඳින පුද්ගල මිනිසා සංකේතවත් කරයි. අපූ හෝ දුර්ගා සර්බෝජයා හෝ හරිහර් අප අතුරින් ම අයකු ලෙස අපට පෙනෙන්නට සලස්වනු ලබන්නේ ගැමි දරිද්‍රතාවයේ මානුෂික මුහුණුවර විසින් ම ය. රායි ඒ සිනමා සංඥා හරහා භාරතීය වංග දේශයෝ සංස්ථානික සන්දර්භය අර්ථවත් ව ඉදිරිපත් කිරීමට උත්සාහ කර තිබේ. එහි සංඛ්‍යාත්මක බිහිසුණු බව විසින් නොවේ. හරිහර් බුද්ධිමතකු හා කවියකු යයි ද, අපූ දැඩි සංවේදී බවකින් යුත් අහිංසක දැරියක කියා ද අපි හඳුනා ගනිමු. ඔවුහු අපේ ම කොටසක් බවට පත්වී, අපේ අභ්‍යන්තරයේ ඇති යම් දෙයක් ද මනුෂ්‍යත්වය පිළිබඳ අපේ දෘෂ්ටිය ද වෙනස් කරති.[8]

අතිසම්භාව්‍ය යැයි කිවහැකි සිනමා කෘති තිහකට අධික සංඛ්‍යාවක් වසර තිස්පහක කාලයක් තුළ නිර්මාණය කළ රායිගේ ප්‍රථම සිනමා කෘතිය "පොථෙර් පංචාලි යයි" ලෝකයේ වැඩි ම සම්මාන සංඛ්‍යාවක් හිමිකරගත් එකම පෙරදිග සිනමා කෘතිය මෙයයි. සිනමාව තුළින් මිනිස් සන්හතියට බැසීමට අනිකුත් චරිත හැසිරවීම හා චරිත නිරූපණය කරවීම, කැමරාකරණය, පසුබිම හා කතා විකාශනයේ සමතුළිතතාවය රැකීම, නිර්මාණාත්මක පසුබිම් සංගීත සංයෝජනය ආදි මේ සියල්ල එක්තැන් වූ කවියක් බඳු වූ මේ කෘතිය සදාතනික ය. සර්වභෞමික ය. එය සකල මානව සංහතියට ම උරුම ය. එහෙයින් එය භාරතීය සිනමාව පමණක් නොව, ලෝක සිනමාවේ ද අද්විතීය සිනමා කෘතියකි. 1955 තිරගත වූ මෙය වංග බසින් නිපදවන ලද ලෝකයේ වැඩි ම පිරිසක් නැරඹූ, වැඩි ම සම්මාන ප්‍රමාණයක් හා ලෝකයේ බොහෝ රටවල ප්‍රදර්ශිත පලමු වන ඉන්දීය චිත්‍රපටයයි. එබැවින් ලෝක සිනමාවේ සිටි අග්‍රගණ්‍ය සිනමාකරුවන් අතර රායි ප්‍රමුඛත්වය ගනී. තව ද මානව භක්තිය දනවන අතිසම්භාව්‍ය කෘතියක් හැටියට සිනමාකරුවන්ගේ පිළිගැනීම ද පොථෙර් පංචාලි චිත්‍රපටයට හිමි වේ.[9]

සත්‍යජිත් රායිගේ අපූ ත්‍රිත්වය ජගත් සිනමාවේ සිහිවටනයක් ලෙස අවිවාදයෙන් පිළිගැනේ. පොථෙර් පංචාලි, අපරාජිතයෝ, ඔපුර් සංසාර් යන කෘති තුන පිළිවෙළින් 1955, 1956, 1959 වර්ෂවලදී නිෂ්පාදනය විය. මෙම චිත්‍රපට ත්‍රිත්වය වංග දේශයේ ජනප්‍රිය සිනමා කෘති වූවා පමණක් නොව, එය විචාරකයන්ගේ සම්භාවනාවට පත් වූ බිභූතිභූෂන් බැනර්ජිගේ නවකතා මත පදනම් වූ සිනමා කෘති විය. රායි සිනමාවේදියෙකු ලෙස ජාත්‍යන්තර සම්මානයට පත් කළ කෘති ත්‍රිත්වයකි. අපූ ත්‍රිත්වයේ මුල් ම කෘතිය පොථෙර් පංචාලි මේ සියවසේ ආරම්භයේ වංග දේශයේ ජීවත් වූ බ්‍රාහ්මණ වංශික පවුලක් වටා ගොඩ නැගුණු කතාවකි. තම පවුල නඩත්තුවට ප්‍රමාණවත් තරම් ආදායමක් නොලැබෙන කවියෙකු වූ දිළිඳු බ්‍රාහ්මණ පූජකයා වන හරිහර් මේ පවුලේ මූලිකයා ය. දෛනික දුක් කන්දරාවක් උසුලාගෙන දිවි ගෙවන හරිහර්ගේ බිරිඳ සර්බෝජියා දර්ශීය ඉන්දියානු ගැහැනියකි. දියණිය දුර්ගා කෙළිලොල් දැරියකි. යාබද නිවසේ වෙසෙන මහලු මිත්තණිය ජීවිතයේ සැඳෑ සමය ගෙවමින් සිටින්නී ය. ඇයත් සර්බෝජියාත් අතර නිරන්තර ගැටුම් හට ගනී. මෙම සිනමා කෘති ත්‍රිත්වයේ ම කේන්ද්‍රීය චරිතය අපූ ය. එම පවුලේ එකම පිරිමි දරුවා වන ඔහු හයවන වියට එළඹෙන විට ගමේ වෙළෙන්දෙකු පවත්වාගෙන යන අඩුලුහුඬුකම් එමට ඇති පාසලක් නොවූ පාසලක අධ්‍යාපනය ලබයි. මෙසේ බාල වියේ පටන් පරිනත වැඩිහිටියෙකු දක්වා වූ අපූගේ ජීවිතයේ නොයෙකුත් භාව විද්‍යාත්මක හා කැලඹිලි තුළින් රායි ඔහුගේ ජීවිතය සිනමාරූපික ව ගෙන එන බව මතු දැක්වෙන ඔහුගේ ම ප්‍රකාශයකින් පැහැදිලි වේ. මෙහි තේමාව වන්නේ බාල වියේ සිට පරිණත පුද්ගලයෙකු දක්වා පුද්ගලයෙකුගේ වර්ධනයයි. එහි ජීවිතයේ විවිධ සිදුවීම් හා හැලහැප්පීම් ඔස්සේ ඒ තුළින් පන්නරය ලබා ජීවිතයේ තීරණාත්මක අවස්ථා කරා ළඟාවෙන දර්ශීය වංග තරුණයෙකුගේ කතා පුවතකි.

මෙහි එක් එක් රූප රාමුවෙන් රාමුව වෙන් වෙන් ව ගත්ත ද, සමස්ත රූප රාමු සමෝධානයකින් විමසා බැලුව ද ඉන් ජනිත වන සංඥා, සංඥාකාරක හා සංඥිතයන් බෙංගාලි වංග සංස්කෘතියේ ම හරය මතු කර දක්වයි. චිත්‍රපටය ආරම්භයේ සිට ම පථෙර් පංචාලිහි

ඇතුළත් ශබ්ද හා වර්ණ සංඥා (කළු-සුදු) සියලු මානව වර්ගයාගේ ආධ්‍යාත්මික මනෝභාවයන් ඒ සියලු ශබ්ද හා භාව සංඥාවන්ගේ සියුම් සංයෝජනයෙන් හැඟවුම් කරයි. මේ සියල්ල බෙංගාලි සමාජ සංස්කෘතිය පිළිබඳ හරයන් මිස ඕපපාතික ව ඇතුළත් වූ සිනමා සංඥා නොවේ.

මේ කෘති ත්‍රිත්වය පුරා ම ඒ වෙනස්වීම් විදහා දක්වන ප්‍රබල සම්බන්ධකාරකය වන්නේ දුම්රියයි. රායිගේ මෙම චිත්‍රපට ත්‍රිත්වය මගින් භාරතීය සංස්කෘතියේ හරස්කඩක් දිස්වේ. එබැවින් එය ඉන්දීය සංස්කෘතියට නිර්මාණාත්මක ප්‍රකාශනයක් ලබාදේ. මෙම චිත්‍රපටයෙහි අර්ථ ප්‍රකාශනය විමසීමෙන් එය අවබෝධ කර ගත හැක. ඒ අනුව රායි මානව සබඳතා විශ්ලේෂණය කරමින් මිනිසා හා සමාජය පිළිබඳ ව ඔහුගේ දෘෂ්ටිය ගෙන හැර දක්වන්නේ ඉන්දියානු සංස්කෘතික ලක්ෂණ විදහා දක්වමිනි. ඉන්දියානු සංස්කෘතියට මුල් ඇදී බද්ධ වූ රායිගේ ආධ්‍යාත්මය ඔහුගේ සිනමාකරණයට ගැඹුරු අරුතක් එක් කරයි.[10]

පොථේර් පංචාලි චිත්‍රපටයේ අත්දැකීමෙහි ඇති ප්‍රාදේශීය සත්තාව වෙතින් සර්ව සාධාරණ සත්‍යයක් දුටු බවත්, මේ කාලයේ දී වංග දේශයේ ගම පිළිබඳ ව රායිට තිබුණු ඍජු අත්දැකීම ඉතා සුළු විය. ඔහු එය දුටුවේ සාහිත්‍ය වෙතින් හුවා දැක්වුණු චරිත වර්ග හා කෘතිමය සම්බන්ධතා තුළින් තිරය මතුයෙහි එය තථ්‍ය ලෙසට පිළිබිඹු වූයේ ඒ පිළිබඳ ව ඔහුගේ දැකීම නිසා නොව, එය දැනගැනීමට ඔහු තුළ වූ ප්‍රභේදය නිසා ය. එවකට අප්‍රකට කර්තෘවරයෙකු වූ බිභූතිභූෂන් බන්දොපාධ්‍යාය සිය අසාමාන්‍ය වූ ප්‍රථම නවකතාව නිර්මාණය කිරීමේ දී යොදා ගන්නේ තමාගේ ම අත්දැකීම් ය. රායි අප්‍රකට චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂකවරයෙකු ලෙස සිය ප්‍රථම චිත්‍රපටය නිර්මාණය කළේ ග්‍රන්ථ කර්තෘ හා සසඳන කල්හි ගැමි ජීවිතයේ හෝ දුප්පත්කම ගැන කිසිත් නොදන්නා අයෙකු ලෙසිනි. පොථේර් පංචාලී සිනමාත්මක සංඥා භාෂාව ඔස්සේ භාරතයේ භාවමය තත්ත්වයන් අතින් ඊට පෙර කවර කලකටත් වඩා සම්පූර්ණ ව සහ ප්‍රබල ව ඉන්දීය සිනමාවේ වර්ධනීය අවස්ථාවක් සටහන් කළේ ය. එයින් සාම්ප්‍රදායික කලාවන්ට පුනර්ජීවයක් දුන්

පෙර - අපර දෙදිග සංශ්ලේෂණයේ දර්ශනය සිනමාව තුළ පිහිටුවිය.[11]

පොථේර් පංචාලි චිත්‍රපටයේ කෙතරම් උද්වේගයක් ඇති කළත් භාරතයේ අනෙක් සමකාලික කලාවන්ගේ පැවති වටිනාකම් සිනමාවට ආරෝපණය කලාට වැඩි දෙයක් එයින් සිදු නොවී ය. යථාර්ථයෙහි කථා වෘතාන්තය සම්ප්‍රජානනය, භාරතීය මනුෂ්‍යයා පිළිබඳ දයානුකම්පාව, මාධ්‍යය පිළිබඳ අවංක බව යන මේ ලක්‍ෂණ තාගෝර්ගේ කෙටිකතාවලත්, චැටර්ජීගේ දිගු කතාවලත් බිභූතිගේ ප්‍රබන්ධ කතාවලත් බහුල වශයෙන් පවතී. ඇත්ත වශයෙන් ම පොථේර් පංචාලි චිත්‍රපටය ඊට පෙර හෝ පසුව කිසිම චිත්‍රපටයක් නොකළ අයුරින් වංග සිනමාව තරණය කරවී ය. මෙයට හේතුව වූයේ වංග සිනමාකරුවන් කොහෙත් ම දැන නොසිටි ඉතාලි නව යථාර්ථවාදී ලක්ෂණ බව අවධාරණයෙන් කිව හැකි ය. එබැවින් පොථේර් පංචාලි අසමාන වූ සාර්ථකත්වය පෙන්නුම් කළ චිත්‍රපටයකි. ජාතික ව හා ජාත්‍යන්තර ව රායිගේ ඉතාමත් ප්‍රසිද්ධ නිර්මාණයක් වූ අපූ ත්‍රිත්වය ව්‍යූහය අතින් ඉතා ම සාර්ථක වූ ලක්ෂණවලින් යුත් චිත්‍රපටයන් ලෙස සැලකිය හැකි වේ. තව ද නිදහස් ආරකින් යුතු ආකෘතියක් තුළින් සැලසුම් නොකළ බවක් හා නිරුත්සාහක බවක් ද ඒවායේ ගැබ්වී ඇත. මේ ලක්ෂණවලින් වැඩියෙන් එන්නේ කෙළින් ම රායිගේ අපූගේ ලේඛකයා වන බිභූති බන්දොපාධ්‍යායගේ බුද්ධිවාදී චින්තාන්තර ආධ්‍යාත්මික ගුණය වෙතින් එය මනුෂ්‍ය ස්වභාවයේ ඇති නමුත් ඉන් ඇත් කොට හොඳ සහ සදාකාලික ගුණය ඉස්මතු කරයි. [12]

සර්බෝජයාට ආත්මාර්ථකාමීභාවය ඇති වන්නේ ඇගේ යහපත හෝ ස්වාර්ථ සිද්ධිය උදෙසා නොව, මවක වශයෙන් සිය දරුවන්ගේ යහපත පිළිබඳ ඇති උද්‍යෝගය නිසා ය. චිත්තවේදී අරගලය රායිගේ සිත දැඩි ලෙස ග්‍රහණය කරගත් අතර, එහි සිය අනන්‍යතාවය ද සංකලනය කරගනිමිනි. මෙම රූප රාමු පෙළින් භාරතීය, බෙංගාලි, වංග කාන්තාවගේ ජීවිතයේ විවිධ පැතිකඩ සිනමාරූපී ලෙස ප්‍රබල සංඥාකාරකයන් ලෙසත් මුද්‍රා හරී. මෙම නිර්මාණවල සාරය තුළ මේ දෙදෙනාගේ ම අනන්‍යතාවය වෙන්

කර හඳුනා ගැනීම දුෂ්කර ය. රායි එය වර්තමාන ප්‍රේක්ෂකයාගේ ග්‍රහණයට පිළිගත හැකි වන ලෙස අද්භූතභාවය හා පරමාදර්ශීභාවය අඩු කර වර්තමාන යථාර්ථය ඇතුළු කර ලේඛකයාගේ කෘතියට නවතාවක් දීම පමණි. එහි දී තමාගේ සිනමා මාධ්‍යයට වුවමනා කරුණු චිත්‍රපටය සඳහා පිළිගත හැකි කාල අවකාශය ඒකීයත්වයක් තුළ සිදු කොට ඇත. එය නවකතාවේත්, චිත්‍රපටයේත් වංග ජනයාගේ මනසෙහි වෙන් කළ නොහැකි සේ සමාජගත වී නිර්මාණය කර ඇත. එය ලෝකයේ සෑම රටක ම පාහේ සෑම ආකාරයේ ම සංකල්ප දරණ පුද්ගලයන් ඇද බැඳ තබාගන්නා බව පෙනේ. පොථේර් පංචාලි සිනමා වියමනෙහි සිනමා සංඥා හරහා හඟවන්නේ භාරතීය සමාජ සංස්කෘතිය බව දළ වශයෙන් දැක්විය හැකි අවස්ථා බොහෝමයකි.

සත්‍යජිත් රායිගේ හතරවන සිනමා කෘතිය වන **ජොල්සඝාර්** කාලය සමඟ වෙනස් වීමට හැකියාවක් නොමැති අතීතයේ ජීවත් වෙන පුද්ගලයෙකු පිළිබඳ කථා පුවතක් පදනම් කරගත්, ජොල්සඝාර් පිරිහෙන වැඩවසම් ක්‍රමය පිළිබඳ ව විශිෂ්ට සිනමා කෘතියකි. 'ජොල්සඝාර්' යන්නේ අර්ථය 'සංගීත කුටීරය' යනුයි. ඉන්දියානුවෝ දූරාතීතයේ පටන් ම සංගීතය ප්‍රිය කළහ. මධ්‍යතන යුගයට පෙර පටන් ම සංගීතය ඉන්දියානු ආධ්‍යාත්මයේ අවියෝජනීය අංගයක් ව පැවතුණේ ය. යම් රාගයක පිහිටා හිමිවන අලංකාරය ජනනය කරමින් ඉතා දිර්ඝ වේලාවක් ගායනා කිරීම ඉන්දියානු ශාස්ත්‍රීය සංගීතයේ පිළිවෙතයි. දවසේ ඒ ඒ වේලාවට නියම වූ රාග තිබේ. භාරතය තුළ මේ සංගීතය පැවතුණේ ප්‍රභූ අනුග්‍රහය හා රැකවරණය ලැබූ කුටීර සංගීතයෙන් හා කෝවිල් කේන්ද්‍ර කරගත් කලාවක් වශයෙනි. එබැවින් සංගීතය මේ චිත්‍රපටයේ සිද්ධි අතිශයින් සංකීර්ණත්වයට පත් කරයි. ශාස්ත්‍රීය ගායනය විසින් සිද්ධි ගළපන කූටප්‍රාප්තිය ඇති කරයි. එබැවින් මේ අනූරූ චිත්‍රපටය තල අනුව කියවිය හැකි යැයි ද පද්‍යමය ආඛ්‍යානයක් මෙන් ද හැඟේ. ශ්‍රව්‍ය රූපය විසින් දෘශ්‍ය රූපය විශාලනය කෙරෙන සිනමා පටයකි.

ජොල්සඝාර් චිත්‍රපටය නිපදවා ඇත්තේ තාරාශංකර් බැනර්ජී නමැති ලේඛකයාගේ කෙටිකතාවක් ඇසුරිනි. රායි මෙම කතාව තෝරා

ගන්නේ හේතු කිහිපයක් නිසා බව පවසයි. එනම් ප්‍රේක්ෂකයා මෙම කෙටිකතාව පිළිබඳ හොඳින් දැන සිටීමත්, මෙහි ප්‍රධාන චරිතය කෙරෙහි රායිගේ සිත ඇදී යාමත් ය. මෙමඟින් බෙංගාලි නිෂ්පාදකයින් හා අධ්‍යක්ෂකවරුන් නිතර බලාපොරොත්තු වන නැටුම් සහ සංගීතය මුඛ්‍ය කතාවට හානියක් නොවන පරිදි ඉදිරිපත් කිරීමට උත්සාහ කළේ ය. එහෙයින් චිත්‍රපටයේ සංගීත සන්ධ්‍යාන තුනක් ඇතුළුව එහි වැඩි කොටසක් වෙන්ව ඇත්තේ ශාස්ත්‍රීය සංගීතයට ය. ඉතිරි කොටස් සඳහා පිළිගත් සම්ප්‍රදායට අයත් නොවන, රායි විසින් නොයෙක් නොයෙක් භාණ්ඩ වාදනය කරමින් නිපදවා ගන්නා ලද සංගීතය යොදා ගෙන ඇත. එහෙයින් ජොල්සඝාර්හි ඇතුළත් සංගීතයත්, එම සංගීතයට සවන් දෙන චරිතත් අතර සම්බන්ධතාවය මනාව රැක ගනිමින් චිත්‍රපටයේ තේමාව හා නාමාර්ථය සමග ගැඹුරු මානවීය හා දර්ශන සම්බන්ධයක් සංඥා කෙරෙන අපූරු සිනමා පටයක් ලෙස ජොල්සඝාර් හඳුන්වාදිය හැක. මෙම චිත්‍රපටයේ කාල පසුබිම බ්‍රිතාන්‍ය යටත් විජිතයක් ව පැවති ඉන්දියාවයි. මෙහි එන කතා නායකයා විශ්වම්භර් රෝයි ය. ඔහු වංශාධිපති සමින්ද්‍රාර් පරපුරට අයත් වේ. ඔහු පරිහානි මුඛයට එළඹ ඇති මහා මන්දිරයෙක වෙසෙන මහලු සමින්ද්‍රාර්වරයෙකු වූ පරපුරේ අවසාන පුරුකයි. වයස්ගත විශ්වම්භර් රෝයි චිත්‍රපටය ආරම්භ වනවාත් සමග ම එහි ප්‍රථම දර්ශනයේ දී නිරූපණය කොට දක්වන්නේ හෙතෙම සැඳෑවේ හෝ හිමිදිරි උදෑසන මිදුලේ තම මන්දිරයේ උස අසුනක වාඩි වී සිටින අවස්ථාවකි. එහි දී සේවකයෙකු ඔහුට ගඩුගුඩා ව අසල තබන සරුවත් බඳුනක් දෙයි. එවිට සමින්ද්‍රාර්වරයා සේවකයාගෙන් අසන්නේ "අනන්ත මේ මොන මාසෙ ද?" යනුවෙනි. ඉනික්බිති සේවකයා ගිය පසු ද ටික වේලාවක් නිශ්ශබ්ද ව පැවති කාලය බිඳිමින් ශෙනායි ගුණ වාදනයක් අවට පැතිරෙයි. අතිමහත් තිර නාට්‍යයකින් යුක්ත ව කතාන්දරය ආරම්භ කරමින් ඇරඹෙන ජොල්සඝාර් චිත්‍රපටය විකාශනය වන්නේ පැරැන්නන්ගේ දෘෂ්ටි කෝණයකිනි. ශෝකය, පරාජිතභාවය, අපේක්ෂා භංගත්වය, ජරාජීර්ණවීම, හැල්ලුවීම, පාළුව හා මරණය චිත්‍රපටයේ මූලික මනෝභාව හා සිද්ධීන් වේ.

චාරුලතා චිත්‍රපටයේ මූලාශ්‍රය රබීන්ද්‍රනාථ තාගෝර්ගේ නවකතාවකි. 1879 කාලවකවානුව පසුබිම් කරගත් මේ සඳහා 1901 දී තාගෝර් විසින් ලියන ලද නස්ටනිග් (කැඩුණු කූඩුව) නැමැති කතාව ඇසුරු කරගෙන තිබේ. චාරුලතා වූ කලී සිය විවාහ ජීවිතයෙන් ආත්මතෘප්තියක් නොලැබ පාළුවෙන් හා කනස්සල්ලෙන් යුතු ව දිවිගෙවන තරුණ ස්ත්‍රියකි. සැමියාගේ ඥාති සොහොයුරෙකු වූ අමල් නමැති කලාකාමී තරුණයෙකු සිය නිවසේ වාසය සඳහා පැමිණීමෙන් පසුව ඇගේ ජීවිතය වෙලාගත් පාළුව හා කනස්සල්ල දුරු වෙයි. කිසියම් සෞන්දර්යාත්මක ශෝභාවක් ජීවිතයට එක්වී ඇති බැව් ඇය වටහා ගනියි. එහෙත් ඒ මද කලකට පමණි. තරුණයා අනපේක්ෂිත ලෙස පෙරළා නික්ම යාමෙන් පසුව ඈ යළිත් තනිවෙයි.

මෘදු හා සුන්දර වූව ද සම්ප්‍රදායික භාරතීය කාන්තාවන්ට ඉතා විශාල ශක්තියක් හා දරා ගැනීමේ හැකියාවක් ඇතැයි අලුතින් වටහාගත් රායි පිබිදෙන භාරතීය කාන්තාව පිළිබඳ ව සර්වශුභවාදී ප්‍රාර්ථනයක් ඇති කරගත් බව මෙම චිත්‍රපටයෙන් දක්වයි. වෙනස්වීම් දරාගැනීමට පිරිමින්ට වඩා ස්ත්‍රීන්ට පුළුවන. රායි මේ පිළිබඳ ව ඉගෙන ගත්තේ ආරතීගේ මනස විග්‍රහ කිරීමෙන් හා ඇගේ හැසිරීම විදහා දැක්වීමෙනි. චාරුලතා චිත්‍රපටයෙන් එම පිවිසීමට ඔහුගේ වෑයම සුදානම් කළේ ය. රායිගේ චිත්‍රපටයෙහි කාලානුක්‍රමය ගැන බලන්නේ නම් රායි, චාරුලතා ගැන සිතුවේ මීට පෙර වුව ද එය නිමවන ලද්දේ මහානගර් චිත්‍රපටයට පසුව ය. එහෙත් මනෝවිද්‍යාත්මක අනුක්‍රමය අනුව කාන්තාව හඳුනාගැනීම සලකා බලන විට දෙවන චිත්‍රපටය පළමු වැන්නේ වර්ධනයක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. 19 වන ශත වර්ෂයේ නිදහස් මතධාරී ධනවත් පන්තියට අයත් පසුබිමක් නිරූපණය කරන චාරුලතා රායිගේ චිත්‍රපට අතරින් ශ්‍රේෂ්ඨතම නිර්මාණය වශයෙන් ද සැලකුම් ලබයි.

1965 බටහිර ප්‍රදර්ශනය ඇරඹූ විට බොහෝ විචාරකයින් ඒ ගැන ප්‍රශංසා මුඛයෙන් කතාකළ අතර බර්ලින් චිත්‍රපට උළෙලේ දී එයට හොඳ ම අධ්‍යයක්ෂණයට හිමි ත්‍යාගය ද පිරිනමන ලදි. එහෙත් චාරුලතා සම්බන්ධයෙන් නිව්යෝර්ක් ටයිම්ස්හි විවේචනය කර

ඇත්තේ "රායිගේ සෑම චිත්‍රපටයක් ගමන් කරන ආකාරයට චාරුලතා චිත්‍රපටයත් ප්‍රකාශවත් ගොළුබෙල්ලෙකු ලෙස ගමන් කරයි'' යනුවෙනි. චාරුලතා චිත්‍රපටයට පසුබිම් වූ කෙටිකතාවෙන් ඉන්දියාව බ්‍රිතාන්‍යයෙන් නිදහස ලබාගැනීමට දියත් කළ සටනේ මුල් අවධිය තාගොර්ගේ කතාවෙන් සාකච්ඡාවට භාජනය කර ඇත. එකල ඉන්දියාවේ උගත් කාන්තාවන්ට හිමි ව තිබුණේ අප්‍රධාන තැනකි. කතාවේ ප්‍රධාන චරිතය වන චාරුලතාගේ චරිතය වර්ධනය වන ආකාරයෙන් මෙම කතාවේ විකාශනය සිදුවෙයි. මුල් කොටසින් චාරුලතා ගත කරන හුදකලා ජීවිතය ගැන විස්තර වේ. විශාල නිවසක වෙසෙන භූපති හා චාරුලතා යන අඹු සැමියන් අතර මෝරා වැඩෙන සමහන් කළ නොහැකි හුදකලාවත්, තෙවැන්නෙකුගේ සම්ප්‍රාප්තියත්, විප්‍රයෝගයත් වස්තු කොටගත් මේ චිත්‍රපටයේ චාරුලතාට හා භූපතිට දරුවන් නොමැත. භූපති ධනවතෙකි. ඔහු යුරෝපීය ඇඳුමින් සැරසුණ රැවුල වවාගත් අයෙකි. හෙතෙම වැඩවසම් ක්‍රමයෙන් ලැබුණු ධනය හා මුළු කාලය ම යොදවන්නේ "මුරහටයා" නම් දේශපාලන පුවත්පතේ කටයුතුවලට ය.

මේ හේතුවෙන් චාරුලතා ගැන එතරම් සැලකිල්ලක් භූපති නොදක්වයි. චාරුගේ සුකුමාලත්වය, ජීවන කුසලතා සහ ලෙන්ගතු පුද්ගල සබඳතා කෙරෙහි දක්වන ඇල්ම ඇගේ සැමියාගේ සමාජ, දේශපාලනික ජීවිතයට ප්‍රතිපක්ෂ ව පිහිටුවනු ලැබේ. සියුම් හැඟීම් ඇති, බුද්ධිමත් කාන්තාවක් වන ඇය වරෙක සිය සැමියා දෙස බලන්නේ දුර දක්නයකිනි. එයින් සංඥා කරන්නේ භාරතීය සමාජ, සංස්කෘතියේ ම තවත් පැතිකඩකි. එහෙයින් ඉන් ධ්වනිතාර්ථවත් වන හැඟවුම් බහුමානියට සංඥාර්ථවේදී කියැවීමකට ලක් කළ හැක. ඇය ඔහුගේ ජීවිතයෙන් ඈත් බව ඉන් සංකේත වනවා පමණක් නොව, ඇයට තියුණු දෘෂ්ටියක් ඇති බව ගම්‍යමාන කරයි. ඈ ඇගේ ස්වාමිපුරුෂයා විසින් සාදන ලද එක්තරා වංශවත් සිර මැදිරියක පීඩාකාරී ජීවිතයක් ගත කරන බව පැහැදිලි ය. එහෙත් තමා පත්ව ඇති තත්ත්වය ගැන පැහැදිලි අවබෝධයක් ඇයට නොමැත. උගත් ඉන්දියානු කාන්තාවන් කාලාන්තරයක් තිස්සේ ජීවත් වී ඇත්තේ මේ

ආකාරයට ය. භූපතිට පවා තමා පත්ව ඇති තත්ත්වය ගැන අවබෝධයක් ඇතැයි කිව නොහැක. ඔහු විසින් මුද්‍රණය කරනු ලබන පුවත්පත වෙනුවෙන් පමණක් සිත යොදවා, තම භාර්යාව අලංකාර සැරසිල්ලක් ලෙස තබා ගැනීමට කල්පනා කරයි. ඔහු වෙනුවෙන් මැසූ ලේන්සුවක් ඇය ඔහුට දුන් විට පවා එය මැසීමට කාලය ලැබුණේ කෙසේදැයි ඔහු ඇගෙන් අසයි. එය මැසීමට කාලයක් නොතිබුණේදැයි ඔහු ඇත්ත වශයෙන් ම විශ්වාස කරනවා ද කියා අසන තුරු චාරුලතා ගත කරන හුදකලා ජීවිතය ගැන අවබෝධයක් ඔහුට නොතිබුණි.

### ආන්තික සටහන්

1. සිනෙසිත්, ආසියානු සිනමා කේන්ද්‍රය, අංක 27/28 (ද්විත්ව කලාපය), 1994, පි. 8-9
2. සිනෙසිත්, ආසියානු සිනමා කේන්ද්‍රය, අංක 27/28 (ද්විත්ව කලාපය), 1994, පි.7
3. **දෙසතිය පුවත් සඟරාව**, රජයේ ප්‍රවෘත්ති දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, වෙළුම 15, කලාපය 7, පි. 19
4. විදානන්ද දාස්ගුප්ත, **සත්‍යජිත් රායිගේ සිනමාව**, විදර්ශන ප්‍රකාශකයෝ, දෙහිවල, 2007, පි. 36
5. විදානන්ද දාස්ගුප්ත, **සත්‍යජිත් රායිගේ සිනමාව**, විදර්ශන ප්‍රකාශකයෝ, දෙහිවල, 2007, පි. 36
6. සිනෙසිත්, ආසියානු සිනමා කේන්ද්‍රය, අංක 27/28 (ද්විත්ව කලාපය), 1994, පි. 10
7. සිනෙසිත්, ආසියානු සිනමා කේන්ද්‍රය, අංක 27/28 (ද්විත්ව කලාපය), 1994, පි. 15
8 රාජපක්ෂ. රාණි සේනාරත්න, (2007), **දාස්ගුප්ත විදානන්ද සත්‍යජිත් රායිගේ සිනමාව**, විදර්ශන ප්‍රකාශකයෝ, දෙහිවල, හැඳින්වීම
9 ජයසේකර, බර්ටි, (පරි.), (2002), **සත්‍යජිත් රායි-පාතෙර් පංචාලි**, පියසිරි ප්‍රින්ටර්ස්, නුගේගොඩ, අමුඛ්‍ය
10. එම, හැඳින්වීම.
11. රත්නවිභූෂණ, ඇෂ්ලි, (1994), සිනෙසිත්, ආසියානු සිනමා කේන්ද්‍රය, බොරලැස්ගමුව, අංක 27/28, (ද්විත්ව කලාපය), පි. 3
12. එම, පි. 6-8.

## ආශ්‍රිත මූලාශ්‍රය නාමාවලිය


ජයසේකර බර්ටි, (2002), සත්‍යජිත් රායි, ඔපු සංසාර් සිංහල පරිවර්තනය, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ10,

ජයසේකර බර්ටි, (2002), සත්‍යජිත් රායි, අපරාජිතයෝ සිංහල පරිවර්තනය , එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10

ජයසේකර බර්ටි (2002) සත්‍යජිත් රායි, පතේර් පංචාලි, සිංහල පරිවර්තනය, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ,කොළඹ 10,

වර්ණසූරිය, නිසිත, (1990), **චලන චිත්‍රයේ කතාව**, රජයේ මුද්‍රණ නීතිගත සංස්ථාව, පානදුර.

විජේතුංග, ගාමිණී, (1999), **සිනමාව, සංස්කෘතිය හා මතවාදය**, ප්‍රකාශිකා පද්මා විජේතුංග, නුගේගොඩ.

විජේසූරිය, සරත්, (2007), **නිර්මාණකරණයක සහ දේශපාලනය**, විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය, කොළඹ.

ධර්මදාස, .කේ.එන්.ඕ. (2006), *චිත්‍රපටය*, සිංහල විශ්වකෝෂ උද්ධෘත, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව, බත්තරමුල්ල,

රත්නවිභූෂණ, ඇෂ්ලි, (1994), සිනෙසිත්, ආසියානු සිනමා කේන්ද්‍රය, බොරලැස්ගමුව, අංක 27/28, (ද්විත්ව කලාපය),

රාජපක්ෂ, රාණි සේනාරත්න, (2007), චිදානන්ද දාස්ගුප්ත, සත්‍යජිත් රායිගේ සිනමාව, විදර්ශන ප්‍රකාශන.

රත්නවිභූෂණ, ඇෂ්ලි, (1994), සිනෙසිත්, ආසියානු සිනමා කේන්ද්‍රය, බොරලැස්ගමුව, අංක 27/28, (ද්විත්ව කලාපය),

පෙරේරා, ඕ.ටී. බෙල්ලන්විල, (1994), සිනමාවෙන් සමුගත් සත්‍යජිත් රායි, ශ්‍රී දේවී ප්‍රින්ටර්ස්, දෙහිවල

සිල්වා, චන්දන, (2005), **සිනමා තාක්ෂණය.** සංස්ථා ප්‍රකාශන ව්‍යාපෘති, ශ්‍රී ලංකා චිත්‍රපට සංස්ථාව, කොළඹ.

සිල්වා, චන්දන, (1999), **සිනමා මායාව හා යථාර්ථය**, ලේඛන ප්‍රකාශකයෝ, රත්මලාන.

සිල්වා, චන්දන, (1997), **සිනමා වියරණ ව්‍යවහාරය**, ලේඛන ප්‍රකාශකයෝ, රත්මලාන.

සිල්වා, චන්දන, (1999), **සිනමා මායාව හා යථාර්ථය**, ලේඛන ප්‍රකාශකයෝ, රත්මලාන.

සුරවීර, ඒ. වී, (1982), **සාමාජීය සාහිත්‍ය අධ්‍යයනය**, සීමාසහිත ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්මන්ට්ස් සමාගම.

සෙනෙවිරත්න, ඩී. වී., (1953), **චිත්‍රපට කලාව**, ඇම්.ඇම්. කරුණාරත්න ප්‍රකාශකයෝ, මරදාන.

ධර්මකීර්ති, ශ්‍රී රංජන්, වීරසිංහ, ටියුඩර්, හෙට්ටිආරච්චි, රංජන්, (2012 දෙසැම්බර්), (සංස්:), **සංඥාර්ථවේදී ප්‍රවේශය.ජනමාධ්‍යවේදය අධ්‍යයනය හා විචාරය**, මාධ්‍ය පර්යේෂණ අංශය, ශ්‍රී පාලි මණ්ඩපය, හොරණ.

හපුගොඩ, මහේෂ් හා සුනිල් සෙනෙවි, හිනිදුම, (2010), **තාක්ෂණ ධනවාදය සහ චිත්‍රපට**, ෆාස්ට් පබ්ලිෂන් (ප්‍රයිවට්) ලිමිටඩ්.

Barthes, Roland, ([1957] 1987), **Mythologies,** New York: Hill & Wang.

Barthes, Roland, ([1964] 1967), **Elements of Semiology,** Translated by Annette Lavers & Colin Smith, London: Jonathan Cape.

Metz, Christian. (1990), **Film Language: A Semiotics of the Cinema,** Chicago: University of Chicago Press,

Monaco James, (1976), **The New Wave.**, Oxford University Press, New York.

Nichols Bill, (1976), **Movies and Methods** : Vol; I and II, University of California press,

Ray, Satyajith, (1976) , **Our Films ,Their Films,** Orient Longman,

# භාෂා සැලසුම්කරණය සහ භාෂා ද්විරූපතාව
# (Language Planning and Diglossia)

**සී. ඩී. එච්. එම්. ප්‍රේමරත්න**

**Abstract**

Developing an official language policy in order to solve language related communication problems in a society where there are more than one language or dialect is reffered to as language planning. Once the language planning is introduced in a society then there is a possibility to create a gap between the the formal/official variety (known as High veriety) and the informal/non-official variety (known as Low variety). This difference in language use is called diglossia. This paper is a discussion of diglossia situation created by language planning. It describes the development, different social functions, changes and social problems related to diglossia.

හැඳින්වීම

භාෂා සැලසුම්කරණය යනු භාෂාව සම්බන්ධ වූ ශබ්ද, අක්ෂර, වාක්කෝෂය, ව්‍යාකරණ පිළිබඳ සැලසුම්, සංශෝධන ආදිය සම්බන්ධ වූ කාර්යදාමය යි. එය බොහෝ සෙයින් රජය විසින් සිදුකරනු ලබන අතර එය කිසියම් රාජ්‍යයක හෝ සමාජයක අර්බුද නිරවුල් කිරීමේ

© **සී. ඩී. එච්. එම්. ප්‍රේමරත්න**

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

**මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 26 කලාපය, 2016/2017**

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

ක්‍රමවේදයක් ද වේ. ඇතැම් භාෂා සමාජවල භාෂා නවීකරණය පදනම් කරගෙන මෙන් ම නිදහසෙන් පසු අධිරාජ්‍යවාදී භාෂා ප්‍රතිපත්ති සංශෝධනය කිරීම් වශයෙන් ද භාෂා සැලසුම්කරණ සිදු වේ. භාෂා සැලසුම්කරණයේ ප්‍රතිඵල වශයෙන් භාෂා ද්විරූපතාව ඇති වෙයි.

මේ සම්බන්ධව මුලින් ම අධ්‍යයනය කළ චාර්ල්ස් ෆර්ගසන් (Charles Ferguson) 1959 දී ග්‍රීක් භාෂාවෙන් ඍණීකරණය කරන ලද Diglossia (භාෂා ද්විරූපතාව) යන පාරිභාෂික වචනය මේ වෙනුවෙන් භාවිතා කළේය. ග්‍රීක් භාෂාවේ මෙම වචනය භාවිත වන්නේ ද්විභාෂිකත්වය (Bilingual) යන අර්ථයෙනි. එසේ වුව ද ෆර්ගසන් එම වචනය ඊට සමාන වූත් තරමක් වෙනස් වූත් අර්ථයක භාවිත කරමින් දෙයාකාර වූ භාෂා සම්බන්ධතාවක් මෙහි දී පැහැදිලි කරයි. මෙම දෙයාකාර වූ භාෂා ස්වරූපය සම්මානිත/සම්මත වර්ගය (High variety) සහ සම්මානිත නොවූ/පොදු වර්ගය (Low variety) වශයෙන් වර්ගීකරණය කර ඇත. මෙම වෙනස ඉහළ (H) වර්ගය සහ පහළ (L) වර්ගය නමින් ද හැඳින්වෙන අතර එක් වර්ගයක් ගෞරවයට භාජනය වන සම්මත භාෂාව වන අතර පරිපාලන, අධ්‍යාපන, සාහිත්‍ය කටයුතුවල භාවිත කරන භාෂාව ද වේ. අනෙක් වර්ගය කිසිදු පනතකින් ව්‍යවස්ථාවකින් සම්මත නො වූ උගත් නූගත් පොදුජනයාගේ ව්‍යවහාර භාෂාව වේ.

**භාෂා ද්විරූපතාවේ උපත**

භාෂා සැලසුම්කරණය යටතේ සම්මත භාෂාවක් තෝරා ගැනීමේ දී ක්‍රම කීපයක් අනුගමනය කරනු ලැබේ. බොහෝ රාජ්‍යවල ප්‍රාදේශීය උපභාෂා අතරින් එක් උපභාෂාවක් සම්මත භාෂාව ලෙස තෝරාගනු ලැබේ. එහි ප්‍රතිඵලය වන්නේ තෝරා නොගන්නා ලද ප්‍රාදේශීය උපභාෂාවන් භාවිත කරන භාෂකයන්ගේ ව්‍යවහාර තුළ භාෂා ද්විරූපතාවක් ඇතිවීමයි. මේ අතර ව්‍යවහාරයේ භාවිත වන භාෂාව සම්මත භාෂාව ලෙස තෝරාගැනීම වෙනුවට කලින් යුගයක එසේත් නැත්නම් වෙනත් භාෂා සමාජයක සම්භාව්‍ය ලිඛිත

සාහිත්‍යයේ මාධ්‍යය වූ ද සම්මත අධ්‍යාපන ක්‍රමය තුළ භාවිත වූ ද භාෂාවක් සම්මත භාෂාව ලෙස තෝරාගැනීම හේතුවෙන් ද භාෂා ද්විරූපතාවක් ඇති වේ. තව ද බහුභාෂික රටක එක් භාෂාවක් හෝ භාෂා කීපයක් රාජ්‍ය භාෂා ලෙස තෝරාගැනීම හේතුවෙන් ද තෝරා නොගන්නා ලද භාෂාවන් භාවිත කරන අයගේ ව්‍යවහාරය තුළ භාෂා ද්විරූපතාවක් ඇති වේ. එපමණක් නොව කිසියම් රාජ්‍යයක දේශීය භාෂා රාජ්‍ය භාෂා ලෙස තෝරා නොගෙන විදේශීය භාෂාවක් තෝරාගැනීම හේතුවෙන් ද භාෂා ද්විරූපතාවක් ඇති වේ. මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ විවිධ භාෂා සැලසුම්කරණ හේතුවෙන් භාෂා ද්විරූපතාව බිහිවන අතර එහි විවිධත්වයක් ද ඇති බවයි.

**භාෂා ද්විරූපතාවේ වර්ධනය**

පෙර සඳහන් කළ පරිදි භාෂා ද්විරූපතාවක් ඇති වී එය වර්ධනය වීමට බලපාන එක් කරුණක් වන්නේ කිසියම් භාෂාවක් රාජ්‍ය භාෂාවක් ලෙස තෝරාගැනීම හෝ කිසියම් භාෂාවක භාෂා ස්වරූපයක් සම්මත භාෂා තත්වයට පත් කිරීමය. මේ හේතුවෙන් භාෂා ද්විරූපතාව විවිධ භාෂා තත්වයන් යටතේ, විවිධ වූ අනන්‍යතාවයන්ගෙන් යුතුව වර්ධනයට පත් වේ.

අරාබි භාෂා ද්විරූපතාව සම්භාව්‍ය අරාබි භාෂාව සුරක්ෂිත කිරීමේ සැලසුම්කරණයට අනුව ලිඛිත භාෂාව ලෙස තෝරාගැනීම නිසා ඇති වී වර්ධනය විය. ග්‍රීක් භාෂාවේ දක්නට ලැබෙන භාෂා ද්විරූපතාව ශත වර්ෂ ගණනාවක් ඈතට ගමන් කරන අතර එය වර්ධනයට පත්වන්නේ 19 වෙනි ශතවර්ෂය ආරම්භයේ දී හෙවත් ග්‍රීක සාහිත්‍ය පුනර්ජීවයට පත්කිරීමත්, පැරණි ග්‍රීක් භාෂාව පදනම් කරගෙන ලේඛන ග්‍රීක භාෂාවක් ඇති කිරීමත් සමගය.

ස්විස් ජර්මන් භාෂා ද්විරූපතාව වර්ධනය වූයේ දීර්ඝකාලීන ආගමික සහ දේශපාලනික හේතු නිසා වෙන් වෙන්ව පැවැති ජර්මන් භාෂාව සම්මත ජර්මන් භාෂා ආයතන මූලික වී කරන ලද සැලසුම්කරණය හේතුවෙනි.

හයිතිවල භාෂා ද්විරූපතාව වර්ධනය වූයේ හයිති ක්‍රියෝල් භාෂාව වෙනුවට අධිරාජ්‍යවාදීන්ගේ භාෂාව වූ ප්‍රංශ භාෂාව රාජ්‍ය භාෂාව (H වර්ගය) ලෙස තෝරාගැනීම හේතුවෙනි.

**භාෂා ද්විරූපතාවේ කාර්යයමය වෙනස**

භාෂා සැලසුම්කරණය හේතුවෙන් ඇතිවන භාෂා ද්විරූපතාවේ ඉතා වැදගත් වන අංශය වන්නේ සම්මත වර්ගය (High variety) සහ සම්මත නොවූ වර්ගය (Low variety) ඒ ඒ කාර්යයන්වල දී යොදාගන්නා ආකාරයයි. එක් එක් භාෂා ද්විරූපතාවට අනුව සම්මානිත වර්ගය සහ පොදු වර්ගය කාර්යයන්හි යොදාගන්නා ආකාරයේ ද වෙනස්කම් දක්නට ලැබේ. භාෂා ද්විරූපතාව හේතුවෙන් සම්මත කාර්යයන්හි දී ලේඛනයේ මෙන්ම භාෂණයේ දී සම්මත වර්ගය (H වර්ගය) යොදාගන්නා අතර එසේ නොවන අවස්ථාවල දී පමණක් සම්මත නො වූ වර්ගය භාවිත වේ. උදාහරණයක් ලෙස චාර්ල්ස් ෆර්ගුසන් විසින් පෙන්වා දෙන ලද පරිදි හයිති රටේ භාෂා දෙකක් නිසා ඇති වී ඇති භාෂා ද්විරූපතාවේ කාර්යයමය වෙනස අධ්‍යයනය කිරීමෙන් මෙය ප්‍රකට වේ.

හයිති රටේ ප්‍රංශ භාෂාව H වර්ගය ලෙස සම්මත ලේඛන කාර්යයන්හි මෙන්ම භාෂණ කාර්යයන්හි භාවිත වන අතර ක්‍රියෝල් භාෂාව L වර්ගය ලෙස එදිනෙදා කටයුතුවල දී භාවිත වේ.

| | |
|---|---|
| ආගමික දේශන | H |
| සේවකයන්ට, ලිපිකරුවන්ට උපදෙස් දීමේ දී | L |
| පෞද්ගලික ලිපි | H |
| පාර්ලිමේන්තු සහ දේශපාලන කතා | H |
| විශ්වවිද්‍යාල දේශන | H |
| පවුලේ අය, යහලුවන්, එකට වැඩකරන අය සමග කතා කිරීමේ දී | L |
| ප්‍රවෘත්ති ප්‍රකාශන | H |

| | |
|---|---|
| ගුවන්විදුලි නාට්‍ය | L |
| පුවත්පත් කතුවැකකි | H |
| ප්‍රවෘත්ති විස්තර | H |
| ගීත | H |
| දේශපාලන කාටුන් | L |
| ජනකතා | L |

(Ferguson C.A – 1959)

මෙම කාර්යයමය වෙනස දෙස බැලීමේ දී සම්මත කාර්යයන්හි දී H වර්ගය භාවිත වුව ද, එකම භාෂාවක් තුළ හෝ සම්මත උපභාෂාවක් හා ප්‍රාදේශීය උපභාෂාවන් අතර පවත්නා භාෂා ද්විරූපතාවේ කාර්යයමය වෙනස මීට වඩා වෙනස් ස්වරූපයක් ගනී. මේ අනුව සිංහල භාෂාවේ කාර්යයමය වෙනස විග්‍රහ කළ හැකිය.

| | |
|---|---|
| ආගමික දේශන | L |
| සේවකයන්ට, ලිපිකරුවන්ට උපදෙස් දීමේ දී | L |
| පෞද්ගලික ලිපි | L |
| රාජකාරි ලිපි | H |
| පාර්ලිමේන්තු සහ දේශපාලන කතා | L |
| විශ්වවිද්‍යාල දේශන | L |
| පවුලේ අය, යහලුවන්, එකට වැඩකරන අය සමග කතා කිරීමේ දී | L |
| ප්‍රවෘත්ති ප්‍රකාශන | H/ L |
| ගුවන්විදුලි නාට්‍ය | L |
| පුවත්පත් කතුවැකි | H |
| ප්‍රවෘත්ති | H |
| දේශපාලන කාටුන් | L |
| ජනකතා | L |
| ගීත | H/L |
| නවකතා සහ කෙටිකතා | H/L |

ගුවන්යානා නිවේදන L

(Gair J.W. 1986- p. 327)

මෙයින් පැහැදිලි වන්නේ භාෂා ද්විරූපතාවන් පවත්නා භාෂා සමාජ තුළ H වර්ගය පමණක් නොව L වර්ගයත් සම්මත කාර්යයන්හි භාවිත වන බවයි. වෙනත් ආකාරයකට ප්‍රකාශ කළහොත් L වර්ගය විධිමත් කාර්යයන්හි මෙන්ම අවධිමත් කාර්යයන්හි ද භාවිත වන බවයි. එසේ වුව ද භාෂා ද්විරූපතා පවත්නා භාෂාවල ලේඛනමය කාර්යයන්හි H වර්ගයත් භාෂණමය කාර්යයන්හි L වර්ගයත් මූලික වශයෙන් භාවිත වෙයි. මෙබඳු භාෂා ද්විරූපතා තත්වයක් බිහිවන්නේ සම්භාව්‍ය භාෂාව සම්මත භාෂාව ලෙස තෝරාගන්නා ලද භාෂා සැලසුම්කරණ හේතුවෙනි. මෙවැනි භාෂා සැලසුම්කරණ තුළින් බිහිවෙන භාෂා ද්විරූපතාවෙන් ප්‍රකට වන තවත් කරුණක් වන්නේ පොදු ජනතාව එතෙක් භාෂණය සඳහා භාවිත කළ භාෂා ස්වරූපය එලෙසම විධිමත් කර්යයන්හි භාවිත කිරීමත් භාෂා සැලසුම්කරණයක් සිදු වුවද සමාජ සම්මුතිය වෙනස් නො වන බවත්ය. ප්‍රේමරත්න (2015) භාෂණ සිංහල ව්‍යාකරණය වර්තමාන ලේඛනයට පිවිස ඇති ආකාරයත් එය තවදුරටත් ආපසු හැරවිය නොහැකි බවත් පෙන්වා දෙයි. සිංහල භාෂාව සම්බන්ධ භාෂා සැලසුම්කරණයේ දී ද භාෂා සැලසුම්කරුවන් තම මතයට අනුව භාෂා සැලසුම් කළ ද මහ ජනතාවගේ අවශ්‍යතාවට අනුව විධිමත් භාෂා කාර්යයන්හි L වර්ගයේ භාවිතය වෙනස් කළ නොහැකි බව ඉන් ප්‍රකාශ වෙයි.

### භාෂා ද්වීරූපතාව සහ ද්විභාෂිකත්වය

භාෂා සැලසුම්කරණයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස බිහිවන භාෂා ද්විරූපතාව හේතුවෙන් ද්විභාෂිකත්වයක් ඇති වේ. එය සිදුවන්නේ පෙර සඳහන් කළ පරිදි බහුභාෂික රටක එක් භාෂාවක් හෝ භාෂා කීපයක් H වර්ගය ලෙස තෝරා ගැනීම හේතුවෙනි. ඇතම් රාජ්‍යවල භාෂා සැලසුම්කරණය හේතුවෙන් එකම භාෂාව තුළ භාෂා ද්විරූපතාව ඇතිවන්නාසේම බහුභාෂිකත්වයක් ඇතිවිට භාෂා ද්විරූපතාවත් ද්විභාෂිකත්වයත් යන දෙකම ඇති වේ.

භාෂා ද්විරූපතාව සහ ද්විභාෂිකත්වය අතර ඇති සම්බන්ධය සැසඳූ ෆිෂ්මන් (Fishman 1971) 'භාෂා ද්විරූපතාවෙන් යුත් සහ තොර ද්විභාෂිකත්වය - ද්විභාෂිකත්වෙන් යුත් හා තොර භාෂා ද්විරූපතාව'' (Bilingualism with and without Diglossia, Diglossia with and without bilingualism ) නමින් පහත දක්වා ඇති ආකාරයට වර්ගීකරණය කර ඇත.

| | + | - |
|---|---|---|
| + | 1. භාෂා ද්විරූපතාව සහ ද්විභාෂිකත්වය | 2. භාෂා ද්විරූපතාවෙන් තොර ද්විභාෂිකත්වය |
| - | 3 ද්විභාෂිකත්වයෙන් තොර භාෂා ද්විරූපතාව | 4. ද්විභාෂිකත්වයෙන් හෝ භාෂා ද්විරූපතාවෙන් තොරවීම |

භාෂා ද්විරූපතාව සහ ද්විභාෂිකත්වය ඇතිවන්නේ ද්විරූපතාවක් ඇති භාෂාවක් සමග තවත් භාෂාවක් තෝරාගැනීම හේතුවෙනි (උදාඃ ශ්‍රී ලංකාව). භාෂා ද්විරූපතාවෙන් තොර ද්විභාෂිකත්වයක් ඇතිවන්නේ ද්විරූපතාවෙන් තොර භාෂා දෙකක් තෝරාගැනීම මෙන්ම තෝරාගන්නා ලද භාෂා දෙකම H වර්ගය වීම හේතුවෙනි (උදාඃ ). ද්විභාෂිකත්වයෙන් තොර භාෂා ද්විරූපතාව ඇතිවන්නේ ද්විරූපතාවයක් පමණක් ඇති භාෂාවක් තෝරාගැනීමෙනි (උදාඃ බංගලාදේශය). ද්විභාෂිකත්වයෙන් හෝ භාෂා ද්විරූපතාවෙන් තොරවීම ඇතිවන්නේ ද්විරූපතාවෙන් තොර භාෂාවක් පමණක් තෝරාගැනීමෙනි (උදාඃ ජපානය). මෙම ප්‍රභේද භාෂා සැලසුම්කරණය පසුබිම්කරගන ඇතිවන අතරම එ මගින් සමාජමය ද්විභාෂිකත්වයක් (Social-bilingualism) ද බිහි වේ.

## භාෂා ද්විරූපතාව වෙනස් වන අවස්ථා

භාෂා සැලසුම්කරණය හේතුවෙන් භාෂාද්විරූපතාව ඇතිවන්නා සේම එමගින් පවත්නා ද්විරූපතාවක් වෙනස් කිරීම ද සිදු වේ. ටැන්සානියාව එක් අවස්ථාවක බ්‍රිතාන්‍ය අධිරාජ්‍යවාදයට යටත්වීම නිසා ඉංග්‍රීසි භාෂාව H වර්ගය (රාජ්‍ය භාෂාව) ලෙසත්, ස්වදේශීය භාෂාව වූ ස්වහිලි (Swahili) භාෂාව L වර්ගය ලෙසත් භාවිත කිරීම නිසා භාෂා ද්විරූපතාව ඇති විය. නිදහසෙන් පසුව ස්වහිලි භාෂාව H වර්ගය (රාජ්‍ය භාෂාව) වීම හේතුවෙන් ද්විරූපතාවේ වෙනසක් සිදුවිය. ශ්‍රී ලංකාවේ ද නිදහසට පෙර පැවැති භාෂා සැලසුම්කරණයට අනුව ඉංග්‍රීසි භාෂාව H වර්ගය (රාජ්‍ය භාෂාව) වූ අතර සිංහල සහ දෙමළ භාෂා L වර්ග විය. නිදහසෙන් පසුව සිදුකරන ලද භාෂා සැලසුම්කරණයෙන් පසු සිංහල, දෙමළ සහ ඉංග්‍රීසි භාෂා ශ්‍රී ලංකාව තුළ H වර්ගය (රාජ්‍ය භාෂා) බවට පත්විය. ඒ මගින් ද්විභාෂිකත්වය (Bilingualism) ත්‍රිභාෂිකත්වය (Trilingualism) ද්විරූපතාව (Diglossia) ද ඇති විය. Schiffman (1993) පෙන්වා දෙන පරිදි ද්විරූපතාවක් පවත්නා විට H වර්ගයක් L වර්ගයක් ලෙස භාෂා මාරුවක් (Language Shift) වීමට වඩා L වර්ගක් H වර්ගයක් වීම සිදු වේ. මෙහි දී දක්නට ලැබෙන්නේ දේශපාලනික භාෂා සැලසුම්කරණ හේතුවෙන් භාෂා ද්විරූපතාවක් ඇතිවන අතරම භාෂා මාරුවක් ද සිදුවිය හැකි බවයි.

## භාෂා ද්විරූපතාව සහ සමාජමය අර්බුද

භාෂා සැලසුම්කරණයක් සිදුකරන විට එහි සැලසුම්කරුවන් වන්නේ රටක දේශපාලකයින්, උගතුන් මෙන්ම ප්‍රභූන්ය. භාෂා තෝරාගැනීමේ දී තමන්ගේ අභිමතයට අනුව ඔවුන් ක්‍රියාකරන අතර පොදු ජනතාවගේ අවශ්‍යතාවට උචිත වන සේ කිනම් භාෂාවක් හෝ කිනම් භාෂා ස්වරූපයක් තෝරාගත යුතුද යන්න කෙරෙහි වැඩි අවධානයක් යොමු නො වේ.

මෙබඳු පසුබිමක් යටතේ භාෂා ද්විරූපතාවක් ඇති වූ විට තෝරාගන්නා ලද H වර්ගය උසස් යැයි සලකා ගෞරව දක්වන අතර ඇතැම් විට මෙම හැඟීම ඉතා ප්‍රබල වන අතර H වර්ගය ඉතා නිවැරදි වර්ගයක් ලෙසත් L වර්ගය නිවැරදි වර්ගයක් ලෙස පිළිගත නොහැකි වර්ගයක් ලෙසත් කෙරෙයි. එසේම H වර්ගය ඉතා අගනා තර්කානුකූල වූ ඉතා වැදගත් අදහස් ප්‍රකාශ කළ හැකි වර්ගය ලෙස ද විශ්වාස කෙරෙයි. මෙම මතය එම භාෂා සමාජය තුළ ස්ථාපිත කරනු ලබන්නේ භාෂා සැලසුම්කරුවන් සහ ප්‍රභූන් විසිනි. එහෙත් භාෂා ද්විරූපතාවක් පවත්නා භාෂා සමාජවල පළමු භාෂාව බවට පත්වන්නේ L වර්ගයයි. H වර්ගය වරින් වර අසන්නට ලැබුණ ද එය භාෂාවක් ලෙස හදාරනු ලබන්නේ පාසැල් අධ්‍යාපනය තුළිනි.

**භාෂා සැලසුම්කරණය තුළින් භාෂාද්විරූපතාව නැතිවීම**

භාෂා සැලසුම්කරණයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් භාෂාද්විරූපතාවක් ඇතිවන්නා සේම පවත්නා ද්විරූපතාවක් ඉවත් කිරීමට ද හැකිය. නිදහසෙන් පසු බොහෝ රටවල් H වර්ගය ලෙස භාවිත වූ අධිරාජ්‍යවාදී භාෂා වෙනුවට ස්වදේශීය භාෂා H වර්ගය ලෙස තෝරාගැනීම හේතුවෙන් ද්විභාෂිකත්වය නිසා ඇති වූ භාෂා ද්විරූපතාව වෙනස්කර ඇත. ජපානය මේජි යුගයේ දී ජපන් භාෂාව තුළ පැවැති H වර්ගය වෙනුවට භාෂණයේ දී භාවිත වූ L වර්ගය තෝරා ගැනීම හේතුවෙන් ජපන් භාෂාවේ ද්විරූපතාව නැති විය.

**ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ**

Chatterjee, S. (1986) *Diglossia in Bengali*, Edited book: Krishnamurti, South Asian Languages: Structure, Convergence and Diglossia, Delhi, Motilal Banarsidass, 289-293.

Gair, J.W. (1986) *Sinhala Diglossia and its implications for literacy*, Edited book: Krishnamurti, South Asian Languages: Structure, Convergence and Diglossia, Delhi, Motilal Banarsidass, 322-336.

Gair, J.W. (1998) *Studies in South Asian Linguistics: Sinhala and Other South Asian Languages*, Oxford, Oxford University press.

Hudson, R.A. ( 1980) *Sociolinguistics*, Cambridge, Cambridge University Press.

Johnson, B.C (1986) *Diglossia in Africa*, Edited book: Krishnamurti, South Asian Languages: Structure, Convergence and Diglossia, Delhi, Motilal Banarsidass, 337-349.

Kaplan,R.B. and Baldauf, R.B. Jr.(1997) *Language Planning from Practice to Theory,* Multilingual Matters Ltd.

Kasuya, K. (1996) *Sociolinguistics theory (Shakaigengogaku no hoho*), Tokyo, orion Letterary Agency.

Miranda, R.V.(1992) *Language Standardization in Progress: The Case of Konkani*, Edited book;Edward, Dimension of Sociolinguistics in South Asia, Oxford & IBH publishing co.pvt.213-221.

Schiffman, H.F.(1993) *The balance of power in multiglossic languages: implications for language shift*. International Journal of the Sociology of Language 103, 115.

Sridhar, S.N. (1992), *Language Modernization in Kannada*, Edited book; Dimension of Sociolinguistics in South Asia, Oxford & IBH publishing co.pvt.

William, T.J. (1978) Diglossia and Language Policy, Special Reference to Sluvernia, PhD Dissertation, Stanford University, University Microfilms Internationa.

ධර්මදාස, කේ.එන්.ඕ. (1972) *භාෂාව හා සමාජය*, කොළඹ, සීමාසහිත ලේක් හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්ස් සමාගම.

ප්‍රේමරත්න, අ. (2015) භාෂණ සිංහල ප්‍රමිතකරණය, *සංස්කෘති* 25 කලාපය, සංස්කෘති ප්‍රකාශන, 54-63.