පඨිත

සමාජ
සංස්කෘතික
සමීක්ෂා

පස්වන වෙළුම - 2007
ISSN 1391 - 9148

පඨිත සංස්කාරක මණ්ඩලය

සසංක පෙරේරා, ප්‍රධාන සංස්කාරක (කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලය)

ආනන්ද තිස්ස කුමාර, භාෂා සංස්කාරක (කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලය)

චන්ද්‍ර ලේකම්ආරච්චි, උප සංස්කාරිකා (කොළඹ ආයතනය)

ජගත් පතිරගේ, උප සංස්කාරක හා විමර්ශන සංස්කාරක (කොළඹ ආයතනය)

හරින්ද්‍ර දසනායක, උප සංස්කාරක (කොළඹ ආයතනය)

සුදර්ශන් සෙනෙවිරත්න (පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය)

ජගත් වීරසිංහ (කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය)

පඨිත සමාජ සංස්කෘතික තීව්‍ර අධ්‍යයනය සඳහා වන
කොළඹ ආයතනය විසින් වාර්ෂිකව පළකරනු ලැබේ. එය තීව්‍ර ජාත්‍යන්තර
කලාකරුවන්ගේ එකතුවේ ප්‍රකාශන වැඩසටහනේ කොටසකි.

මූල්‍ය අනුග්‍රහය හිවෝස් ආයතනය මගිනි

පඨිත

සමාජ
සංස්කෘතික
සමීක්ෂා

පස්වන වෙළුම - 2007

2007

සමාජ සංස්කෘතික තීව්‍ර අධ්‍යයනය සඳහා වන
කොළඹ ආයතනය.

S. Perera.

© ලිපි එකතුවක් වශයෙන් සියලුම හිමිකම් සමාජ සංස්කෘතික තීව්‍ර අධ්‍යයනය සඳහා වන කොළඹ ආයතනය සතුවේ, 2008.

© සියලුම මුල් ලිපිවල හිමිකම් මුල් කතුවරුන් සතුවේ, 2008.

© සියලුම පරිවර්තනවල හිමිකම් පරිවර්තකයන් සතුවේ, 2008.

ප්‍රකාශන හිමිකම් පිළිබඳ ගෞතික තත්ත්ව තුළින් අදහස් ගලනයට හා සම්භාෂණයට සම්බාධක ඇතිවිය හැකි නිසා, ප්‍රකාශන අයිතිය පිළිබඳ මතවාදීමය විශ්වාසයක් සමාජ සංස්කෘතික තීව්‍ර අධ්‍යයනය සඳහා වන කොළඹ ආයතනය තුළ නොමැත. එබැවින් මෙහි අන්තර්ගත ඕනෑම ලිපියක් සංවාද කටයුතු සඳහා ඕනෑම ආකාරයකින් යොදා ගැනීමට අවසර තිබේ.

පටුන

පඨිත පස්වන වෙළුමේ ප්‍රවිෂ්ටය

පෙරවදන
- පඨිත සංස්කාරක මණ්ඩලය 1

පඨිත සංස්කෘතික කතිකාව

අර්බුදයට පත් ආශාව: මලයාලම් සිනමාවේ නිරූපිත පුරුෂ
කුලුපගකම් අනාලිංගික දෘෂ්ටියකින් කියැවීමක් 4

- ටී. මුරලිධරන්

කලාවේ දේශපාලනය
- නිකොස් පපස්ටර්ගියාඩිස් 38

පඨිත ප්‍රවේශාත්මක නිබන්ධ

ප්‍රතිකාර අපේක්ෂිත චර්යාව: සමාජ සංස්කෘතික පද්ධතීන්ගේ
අදාලත්වය හා වෛද්‍ය විද්‍යා ප්‍රවේශයන්ගේ සීමා පිළිබඳ
මූලික පාඨනයක්
- චාන්දනී ලියනගේ 68

පඨිත රූපරචනය

ග්ලෝකල්-කෝලා: ඉන්දියාවේ කොකා කෝලා හා
සම්බන්ධිත දෘශ්‍ය සන්නිවේදන විධි ගෝලීය හා පරිස්ථානීය
කරුණු සඳහා මැදිහත්කරණය සපයන අඩවියක් ලෙස
- මීනා කද්රි 90

පඨිත ග්‍රන්ථ විමර්ශන

ගමනක මැද
(ගුණදාස අමරසේකර)
- සසංක පෙරේරා 100

සොක්කන් ලොක්කන් වූ වගයි: ශ්‍රී ලංකාවේ යටත්විජිත ධනේශ්වරයේ නැගීම
(කුමාරි ජයවර්ධන)
- චන්ද්‍ර ලේකම්ආරච්චි 123

ලේඛකයන් පිළිබඳ තොරතුරු

පඨිත අරමුණු

පෙරවදන

පඨිත සංස්කාරක මණ්ඩලය

පඨිත පස්වන වෙළුම (2007) මෙවර පළ කරනුයේ විශේෂ කලාපයක් ලෙස නොවුව ද එය සිව්වන වෙළුම මගින් ගවේෂණය කළ සංස්කෘතියේ දේශපාලනය යන තේමාව තවදුරටත් ගවේෂණය කරන අමතර අවකාශයක් සේ සැලකිය හැකිය.

මෙවර අප පළ කරන ප්‍රධාන නිබන්ධ ත්‍රිත්වයේ පළමුවැන්න ටී. මුරලිධරන් විසින් රචිත අර්බුදයට පත් ආශාවඃ මලයාලම් සිනමාවේ නිරූපිත පුරුෂ කුලූපගකම් අන්‍ය ලිංගික දෘෂ්ටියකින් කියවීමක් යන නිබන්ධයයි. මේ නිබන්ධය මෙවැනි ලිපි සංග්‍රහයක් හරහා පළ කිරීමට පාදක වූ කරුණු කිහිපයක් තිබේ. මින් එකක් නම් සිංහල සිනමාවට කලාපීය වශයෙන් භූගෝලීයව හා ඓතිහාසිකව සමීප වූ කේරළය කේන්ද්‍ර කර ගත් මලයාලම් සිනමා අවකාශ පිළිබඳ අප අතර ඇති අතිශයින් අඩු දැනුම යම් දුරකට හෝ පිරවීම වේ. දෙවැන්න නම් ශ්‍රී ලාංකේය සමාජීය විද්‍යා කතිකාව තුළ ස්ත්‍රී ලිංගිකත්වය පිළිබඳ බෙහෙවින් කතාවී තිබුණ ද, පුරුෂ ලිංගිකත්වය හා ඊට සම්බන්ධිත සංකල්ප හා වාද විෂය සාකච්ඡාවට ලක් නොවී ඇති සන්දර්භයක් තුළ මලයාලම් සිනමාව කේන්ද්‍ර කර ගෙන එවන් උත්සාහයක නිරතවන ටී. මුරලිදරන්ගේ නිබන්ධය ශ්‍රී ලංකාව සම්බන්ධයෙන් මෙවන් ව්‍යායාමයක යෙදෙන්ට උනන්දුවක් ඇති ශාස්ත්‍රඥයන්ට යම් ආලෝකයක් ලබා දෙනු ඇතැයි යන්න අප විශ්වාස කරන නිසාය.

අප පළ කරන දෙවන නිබන්ධය නීකොස් පපස්ටර්ගියාඩියස් රචනා කළ කලාවේ දේශපාලනය යන නිබන්ධයයි. 1980 ගණන්වල බ්‍රිතාන්‍යයේ හා අන් යුරෝපීය කලා අවකාශවල ඇතිවූ කේන්ද්‍රීය විපරිවර්තන අධ්‍යයනය කරමින් පපර්ස්ටර්ගියාඩිස් උත්සාහ කරනුයේ කලාව, දේශපාලනය හා සමාජ න්‍යාය අතර ඇති සබඳතා හා ඒවායේ ස්වභාවය කුමක්ද යන්න හා ඒවා

කාලීනව වෙනස් වන ආකාරය ගවේෂණය කිරීමය. 1990 ගණන්වල ශ්‍රී ලංකාවේ බිහිවූ සංකල්පීය දෘශ්‍ය කලාව තුළ ද පශ්චාත්නූතනවාදී දක්වා සිටින යම් ලක්ෂණ විද්‍යමාන වුවද ඒවායේ දේශපාලන හා සමාජ ඉතිහාස වැදගත්කම තවමත් නිසිලෙස අධ්‍යයනය කර නොමැත. එවන් සන්දර්භයක් තුළ මේ නිබන්ධය එවැනි කලාව පිළිබඳ සමාජ ඓතිහාසික ආවර්ජනයක යෙදෙන්නට අවැසි මාවත යම් සරල ලෙසකින් හෝ සලකුණු කරනු ඇත යන්න අපගේ විශ්වාසයයි.

චාන්දනී ලියනගේ විසින් රචිත ප්‍රතිකාර අපේක්ෂිත චර්යාවඃ සමාජ සංස්කෘතික පද්ධතීන්ගේ අදාළත්වය සහ වෛද්‍ය විද්‍යා ප්‍රවේශයන්ගේ සීමා පිළිබඳ මූලික පාඨනයක් යන්න අප මෙවර පළ කරන තෙවන නිබන්ධයයි. ශ්‍රී ලාංකේය සිංහල භාෂා සමාජීය විද්‍යා සාහිත්‍යය තුළ එතරම් කතා බහට ලක්වී නැති විෂය ක්ෂේත්‍රයක් වන වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව පිළිබඳ ප්‍රවේශාත්මක නිබන්ධයක් වන මෙමඟින් රෝගීන්ගේ සෞඛ්‍ය පිළිබඳ ගැටලු සඳහා ප්‍රතිකාර සෙවීමේදී එම කාර්යය අනේක ගතිකයන්ගෙන් සපිරි සමාජ සංස්කෘතික ජාල ගණනාවක් හරහා සිද්ධ වන බවත් එය හුදු වෛද්‍ය කටයුත්තක් පමණක් නොවන බවත් ලියනගේ සත්සන්දනාත්මක සාහිත්‍ය ඇසුරෙන් පෙන්වා දෙයි.

මීට අමතරව රූප රචනය යන නව අංගයක් මෙවර කලාපයේ සිට ඉදිරියට හඳුන්වා දීමට අප කටයුතු කර ඇත. මෙමඟින් උත්සාහ කරනුයේ යම් අදහසක් ගවේෂණය කිරීම සඳහා ලිඛිත වචනය වෙත සාමාන්‍යයෙන් අප ලබා දුන් වරම ඡායාරූපය වෙත ලබා දීමය. එසේ වුවද ලිඛිත වචනය මෙන්ම ඡායාරූපය ද අප සලකන්නේ අදහසක් ජනනය කරන හා ගවේෂණය කරන පඨිතයක් වශයෙනි. මෙවර කලාපයෙන් අප මීනා කද්රි විසින් ඉන්දියාවේ නගර කිහිපයක දී ග්‍රහණය කර ගත් කොකා කෝලා දැන්වීම් පුවරු පිළිබඳ ඡායාරූප පෙළක් ඉදිරිපත් කරමු. එහිදී ඇය උත්සාහ කරනුයේ ගෝලීයව ප්‍රචලිත වී ඇති කොකා කෝලා වැනි වෙළෙඳ භාණ්ඩයක් ඉන්දියාවේ ප්‍රචලිත කිරීම සඳහා දෘශ්‍ය සන්නිවේදන කටයුතු ක්‍රියාත්මක කරන විට වෙළෙඳ

ප්‍රචාරක දැන්වීම්වල වර්ණ, මතුපිට ස්වභාව හා ඒවා ස්ථාපනය කරන ස්ථාන සම්බන්ධයෙන් ගෝලීය අවශ්‍යතා මෙන්ම පරිස්ථානීය අවශ්‍යතා සහ රුචිකත්ව ද මතු වන ආකාරය ගවේෂණය කිරීමය.

අවසාන වශයෙන් ග්‍රන්ථ විමර්ශන කොටස යටතේ කුමාරි ජයවර්ධනගේ සොක්කන් ලොක්කන් වූ වගයි කෘතිය සහ ගුණදාස අමරසේකරගේ ගමනක මැද යන කෘතිය පිළිබඳ විමර්ශන දෙකක් ඉදිරිපත් කෙරේ.

අර්බුදයට පත් ආශාව: මලයාලම් සිනමාවේ නිරූපිත පුරුෂ කුලුපගකම් අන්‍යලිංගික දෘෂ්ටියකින් කියැවීමක්

වී. මුරලිධරන්
පරිවර්තනය: හරින්ද්‍ර බී දසනායක

ප්‍රවේශය

පුරුෂලිංගිකත්වය[1] අධ්‍යයනය කිරීම වනාහී ස්ත්‍රී ලිංගිකත්වය අධ්‍යයනයට වඩා භාරදූර කාර්යයක් වන්නේ, පුරුෂලිංගිකත්වය බොහෝ විට පැහැදිලිව සලකුණු නොවූවක් වීමත් එය ඉතා පහසුවෙන් සාමාන්‍යය හා ස්වාභාවිකත්වය ලෙසම පෙනී සිටිමින් විශ්ලේෂණාත්මක අධ්‍යයනයන්ට හසු නොවී තිබීමට ඇති හැකියාවත් හේතුවෙනි. එහෙත් 'ස්ත්‍රීත්වය' අර්ථවත් කරන දේහයක් තුළ පුරුෂ ලිංගිකත්වය නිරූපණය වන්නේ නම්, එය අධ්‍යයනයට ලක් කිරීම පහසුය.[2] එහෙයින් පුරුෂබව හා පුරුෂලිංග බව පිළිබඳව කෙරෙන අධ්‍යයනයේ ස්ත්‍රී ලිංගික බව පිළිබඳව කෙරෙන අධ්‍යයනයන්ට වඩා දුෂ්කර වෙයි. ඉතරලිංගික පුරුෂෝත්තමවාදී සංකල්පීය වියමන තුළ එහි වඩාත් අදීප්තිමත් ස්වරූපයකදී පවා අතිශයෝක්තිජනක හා කැපී පෙනෙන ලෙස අතිනාටකීය බවක් ගන්නා ස්ත්‍රීලිංගිකත්වය, ප්‍රේක්‍ෂාවක් ලෙසම පෙනී සිටින අතර පුරුෂලිංගිකත්වය, විස්තෘත ප්‍රසාංගික ලක්ෂණවලින් හා ආක්‍රමණශීලී චණ්ඩබවින් යුතු වූවද් විමුක් සාටෝපකාරී නොවන හුදු සම්මතයම ලෙස විද්‍යමාන වෙයි. මෙහි ඵල නම්, සර්වත්‍රවර්ති හෙයින්ම අදෘශ්‍යමාන වන පුරුෂලිංගික බවෙහි එම ස්වභාවයම, ඒ ගැන කෙරෙන ඕනෑම් අධ්‍යයනයක පළමු කාර්යය බවට පත් වීමයි. එහෙත් මේ කාර්යයට පිවිසෙන ගවේෂකයා පොදු පුරුෂලිංගික බවක්, එනම් (ජානික හෝ කලාපීය) වශයෙන් අනන්‍ය වූ පුරුෂ ලිංගිකත්වයක් සොයා නොබැලීමට තරම්

පරෙස්සම්කාරී විය යුතුය. ''පුරුෂලිංගික බව ගැන පොදුවේ කථා කිරීම කිසිසේත් නොකළ යුතු'' බවට අනතුරු අඟවන හෝමි බාබා, අපගේ අරමුණ විය යුත්තේ ''එහි ප්‍රකට හා පැහැදිලි යැයි පෙනෙන ගමනට බාධා වන අයුරින් එම යථාර්ථයෙහි ඇති අංගවිකල ස්වභාවය මතුපිටට ගෙන ඒම බව පවසයි. මේ අංගවිකල බව වනාහී ලිංගිකත්වය හා ලිංගභේදය පිළිබඳ න්‍යාය කලින්ම තීරණය කර තිබීමයි (බාබා 2000: 103). පුරුෂලිංගික බව හා ස්ත්‍රී ලිංගික බව යන සංකල්ප පිරිමියා සහ ගැහැනිය යන පද තරමට හුදු කල්පිත ප්‍රබන්ධ වේ. මේවා පසුව ප්‍රසාංගිකත්ව හා ශරීර කුඩු ලෙස ව්‍යාජව සංවිධානය වී බලය හා බලරහිතබවෙහි කෝෂ්ඨාගාර හා වාහක ලෙස ක්‍රියාත්මක වේ. වෙනත් වචනයෙන් කියන්නේ නම් , පුරුෂ ලිංගික බව හා ස්ත්‍රී ලිංගික බව යනු 'ශරීර යථාර්ථ හා අත්දැකීම් වටහාගැනීමට භාවිත යැයි පූර්ව නිශ්චිත ලෙස පැවතීමයි. එහෙයින්, පුරුෂ ලිංගික බව දෘශ්‍යමාන වීමට සැලැස්විය හැකි එක් ක්‍රමයක් නම්, මෙකී ආඛ්‍යානයන්ට බාධා කරන භාෂාවක් නිර්මාණය කිරීම හා ඒ ආඛ්‍යාන මඟින් අත් කර ගන්නා බලයට අභියෝග කරන වාග්මාලාවක් නිපැයීමයි. ඉන්දියාවේ කේරළයේ පුරුෂ ලිංගික බව අර්ථකථනය කරන, බලය හා ආශාව අතර සිදුවන සංකීර්ණ ගනුදෙනු සංජානනය කිරීමට උපකාර විය හැකි භාෂාවක් තැනීමට යත්න දැරීම මේ නිබන්ධයේ අරමුණ වන අතර මා මේ කාර්යය කිරීමට අදහස් කරන්නේ මෑතකාලීන චිත්‍රපට කිහිපයක විද්‍යමාන වූ පිරිමි කුලුපගකම් අධ්‍යයනය මගිනි. අන්‍යලිංගික පර්යාවලෝකයකින් මේ චිත්‍රපට දෙස බලමින් ආශාව යන්න චිත්‍රපටයේ එන පුරුෂලිංගික බව පිළිබඳ ආඛ්‍යාන ගොඩ නැංවීම ආශ්‍රයෙන් තේරුම් ගැනීමට මම වෑයම් කරමි.

මලයාලම් සිනමාව තුළ 'පුරුෂ ලිංගික බව' යන පුළුල් තේමාව පිළිබඳ පූර්ණ අධ්‍යයනයක පිහිටන්නේ මේ නිබන්ධයේ සීමාවෙන් ඔබ්බෙහිය. එම සිනමාව තුළ ආශාව හා සුඛය පිළිබඳ නිරූපණය මඟින් පුරුෂ-බන්ධන අර්ථ ගැන්වෙන අයුරු අධ්‍යයනයට පමණක් සීමා වෙමින් අද්‍යතන කේරළයේ සමාජ පරිකල්පිතය පරිවර්තනයෙහිලා එහි ඇති වැදගත්කම විමසා බැලීම

මගේ කාර්යය වනු ඇත. වර්තමාන ඉන්දියාවේ ලිංගික-ආර්ථිකය පිළිබඳ වැදගත් මූලික සාකච්ඡාවක් අරඹන මේරි ජෝන් සමකාලීන ඉන්දියානු දේශපාලන සංස්කෘතිය හා වෙනස්වන ලිංගික-ආර්ථික හැදෑරීමේ ඇති වැදගත්කම අවධාරණය කරන්නීය. විවිධ තරාතිරමේ හා කණ්ඩායම්වල පිරිමි හා ගැහැනු අත්දකින අවස්ථා හා සීමා අධ්‍යයනය කිරීමේ අවශ්‍යතාව ඈ මෙසේ ඉදිරිපත් කරන්නීය:

> ..... ලිංගික අඩවිය බල ක්ෂේත්‍රයක් යැයි සංකල්පීකරණය කිරීම, එනම් ලිංගික ප්‍රේරණය විවිධාකාරයෙන් කුළුගැන්වෙන, ඊට හුදෙක් නිදහස පවතින, නොපවතින හෝ ප්‍රකාශන නිදහස අහිමිවීමට වඩා වැඩි යමක් අර්ථවත් වන ස්ථානයක් ලෙස තේරුම් ගැනීමයි (ජෝන් 1998: 370).

මේ සිනමාපට තුළ පිරිමින් අතර සජීවී ලෙස ආශාව හුවමාරු වීම කුළුගන්වා පසුව එය පිළිගත හැකි සුඛ වෙත තුඩු කර තබන අයුරු මම පිරික්සමි. මේ හුවමාරුව තුළදී 'ස්ත්‍රීත්වයට' හා 'ස්ත්‍රීලිංගබවට' ලැබෙන සංකේතීය අගය ගැනද, ඒ ඇසුරින් එකී සිනමාපට මඟින් ඉඟි කෙරෙන ගෝලීයකරණ ප්‍රවාහය තුළ පුරුෂෝත්තමවාදයට සිදු වන විපරිණාමය ගැනද, මවිසින් සලකා බැලේ.

ඉන්දීය සිනමාවේ මුල් අවධියේ සිටම අන්තර් පුරුෂ බන්ධන වැදගත් තේමාවක්ව පැවත ඇතිමුත් ඒ පිළිබඳව ඇති සියලුම අධ්‍යයන පාහේ ඉතර-ලිංගික පර්යාවලෝකයකින් කර ඇති හෙයින්, ආශාව හා ශරීරය මඟින් කෙරෙන සංකීර්ණ ප්‍රකාශන වෙත හෙළනු ලැබ ඇත්තේ අන්ධ බැල්මක් පමණි. උදාහරණයක් ලෙස හින්දි සිනමාව ගැන කෙරුණු තීක්ෂණ විග්‍රහයක් වුවද, ෆරිඩ් කුස්මි විසින් මෑතදී කෙරුණු අධ්‍යයනයකදී, අන්‍යලිංගික අර්ථකථනවල අලෝකය නොලබමින් ''ශ්‍රස්තිමය හා බොහෝ සේ අස්වාභාවික වූ ප්‍රේමය' (කර්තෘගේ අවධාරණය) ඔහු දකින්නේ ප්‍රාග් ධනවාදී යුගයකින්

පැවත එන පරිත්‍යාගය හා අන්‍යෝන්‍යය කැපවීම පිළිබඳව පොදු ජන සවිඥානයෙහි මුල්බැස ඇති හැඟීමක් ග්‍රහණය කර ගැනීමට දරනු ලබන තැතක් ලෙසිනි (කස්මි 1999: 7). මේ (බොහෝ සේ අස්වාභාවික) පුද්ගල සම්බන්ධතා කෙරෙන් විශද වන අතිශය ලිංගභේදී ලක්ෂණ හා ඒවා නිර්වචනය වන සුපැහැදිලි භෞතිකමය ස්වරූපය එම අධ්‍යයනවලට ගෝචර වී නැත. මෙවැනි අධ්‍යයන මඟින් හුදෙක් එළිදරව් වන්නේ ඒවා බාබා විසින් පෙන්වා දුන් හා විවේචනය කරන්නට යෙදුණු 'පූර්ව-නිශ්චයන්ට' ලක්ව ඇති බවයි.

අනන්‍යතා හා ලිංගිකත්වය අධ්‍යයනය සඳහා නිතර යොදා ගැනෙන මෙවලමක් බවට අද්‍යතන සිනමාව පත්ව ඇති අතර ඊට හේතු වන්නට ඇත්තේ ජනප්‍රිය මාධ්‍යයක් ලෙස සිනමාව සතු සර්වානුවර්තී පැවැත්මත්, එනයින්ම එය ස්වීයත්ව හා සුඛය සමඟ ගනුදෙනු කරන බලවත් මතවාදී භාවිතයක් වීමත්ය. ලොව වඩාත්ම ඵලදායී සිනමා කර්මාන්තයට හිමිකම කියන ඉන්දියාව තුළ සිනමාව සතු සමාජීය පැවැත්ම අන් සියලු තැන්වලට වඩා වැඩිය. හැත්තෑව හා අසූව දශකවල සිනමා අධ්‍යයනය බොහෝ විට සිනමා පඨිතයේ මතවාදී කාර්යය ගැන වෙහෙස විය. මේ ක්ෂේත්‍රය තුළ කෙරෙන වඩා මෑතකාලීන අධ්‍යයන තුළ ප්‍රේක්ෂකයාම පාඨකයන් ලෙස ගැනෙන අතර, පවතින විවිධ කතිකා ආශ්‍රයෙන් අර්ථ නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය තුළ ඔහු සක්‍රියව හා පරිණාමයට ලක්වෙමින් ඊට දායක වන අයුරු සොයා බැලේ. මෙනයින් ගත් කළ ප්‍රේක්ෂකයා යනු කොතරම් පරිකල්පනීය වුවද, සිනමා හා සමාජ වියමන් අස්ථාවර සීමා අතර නිරන්තරයෙන් දෝලනය වන, අලුතින් ලියැවෙන පඨිතයකි. ප්‍රේක්ෂකයා පිළිබඳ මෙවැනි සංකල්පීකරණයක් ආශ්‍රය කරගැනීම මඟින් දෘඪ වර්ගීකරණ මඟ හර යා හැකි අතර එමඟින් ජූඩිත් බට්ලර් දක්වූ පරිදි 'විචාරශීලීව අන්‍යලිංගික' වූ පර්යාවලෝක වර්ධනය කරගත හැකි වනු ඇත (බට්ලර් 2000: 154-167).

ඉන්දීය සිනමාව අන්‍යලිංගික අධ්‍යයනයකට ලක් කිරීම වනාහී තවමත් හරි හැටි ඇරඹී නැති ශාස්ත්‍රීය ව්‍යායාමයකි. ඉන්දීය සිනමාව තුළ කැපී පෙනෙන සමලිංගික නියෝජනයක් නොමැති සන්දර්භයක් තුළ, මේ

ක්ෂේත්‍රයෙහි සිදුව ඇති මුල් කාලීන අධ්‍යනවලට තේමා වී ඇත්තේ ප්‍රධාන ධාරාවේ සිනමාපටවල සෘජු ලෙස පෙනෙන ආඛ්‍යානවල ව්‍යුහගතවන 'අන්‍යලිංගික' ප්‍රයුක්තීන්ය. උක්ත සංදර්භය තුළ ඇතමෙක් හින්දි සිනමාව 'සෘජු' ප්‍රේක්ෂකයා පමණක් ආමන්ත්‍රණය කරන්නේ යැයි සිතති. එය අභාග්‍යයකි. එවිට ඉදිරිපත් වන ඕනෑම 'අන්‍ය ලිංගික' කියවීමක් පිළිගෙන, එහෙත් එය විය හැකියාවක් මුත් කිසිසේත් සත්‍ය නොවූ ආකර්ෂණීය බුද්ධිමය ව්‍යායාමයක් සේ සලකා, එනම් හුදු 'කියවීමක්' පමණක් සේ සලකා බැහැර කෙරෙයි. එවැනි කියවීම්වලට අවකාශ සලසන දේශපාලන අඩවි ද මේ අභ්‍යුපගමනයම තහවුරු කිරීමට රුකුල් දෙන සේ පෙනේ. උදාහරණයක් ලෙස, ප්‍රධාන ධාරාවේ හින්දි සිනමාවේ අන්‍යලිංගික අවකාශ ගැන ගයත්‍රි ගෝපිනාත් කළ අධ්‍යයනය තුළ, විසිර ගිය අන්‍යලිංගික ප්‍රජා පරිසරය ගැන කරන විග්‍රහයේ මෙසේ සදහන් වෙයි: ''සිය ජනන සන්දර්භයේදී හුදෙක් සාම්ප්‍රදායික ජාතික හා ලිංගභේදී මතවාදයම පුනරුච්චාරණය කරන සිනමා ප්‍රතිරූප, දකුණු ආසියානු විසිරුණු ප්‍රජා සංදර්භයක් තුළ පාරජාතික අන්‍යලිංගික සංස්කෘතියක පදනම ලෙස යොදා ගත හැකිය (අවධාරණය කර්තෘගේය) (ගෝපිනාත් 200: 284). මලයාලම් සිනමාව ගැන මා මින් පෙර කළ 'අන්‍යලිංගික' කියැවීම සවිඥානකව දේශපාලන ස්ථාවරයක් දරූ අතර, එය පශ්චාත් ව්‍යුහවාදී කතිකාවන්ගේ බුද්ධිමය අධාරය ලබා අන්තර්ජාතික (බටහිර) පර්යාවලෝකයකින් සාධාරණීකරණය කරන ලද්දකි (මුරලිධරන් 2001: 65-75).

මෙලෙස වලංගුභාවය ලබා ගැනීම ඇතැම් තීව්‍ර ප්‍රශ්නවලට අවකාශ සපයයි. ඉතරලිංගික ආශා වෙනුවෙන් පවතින 'අහිංසක' රිදී තිරය මතට 'ආන්තික' (එනම්, අනෙකුත් මිනිසුන්ට කිසිත් අර්ථවත් නොවන) ආශා ආරෝපණය කිරීමෙන් අනතුරුව අපි ඒවා යළි කියවන්නෙමුද? සමලිංගික ආශාව ඉන්දීය සිනමාවේ සුඛ නිෂ්පත්ති රීතියට ඉඳුරාම ආගන්තුකද? ඉන්දීය සිනමාපට නැරඹීමෙන් ස්වයං සංජානිත අන්‍යලිංගික ප්‍රේක්ෂකයා ලබන සුඛය නෛසර්ගිකවම අත්‍යාධික හා මොනයම් ආකාරයකින් බැලුවද

බලාපොරොත්තු නොවූවක් ද? ඉන්දිය සිනමාපට හා එහි ලිංගභේදී දේශපාලනය පිළිබඳ පරිණාමී නිර්ණය පද්ධතීන්ට, අන්‍යලිංගික පර්යාවලෝකයකින් කෙරෙන කියවීමකින් ලැබෙන දායකත්වයක් නැතිද?

මෙවන් සංකුලතාවන්ට ඉඩ හරින ප්‍රධානතම සාධකය නම් 'අන්‍යලිංගික' යන පදය පටු හා සරල ලෙස භාවිත වීමයි. එනම් එම පදය හඳුන්වාදීම මගින් ඉවත් කරන්නට අරමුණු වූ අර්ථාපන සංකීර්ණතාවන්ම පුනරාවර්තනය වීමකි. 'අන්‍යලිංගික' යන පදය හුදෙක් 'සමලිංගික' හෝ 'පුරුෂ -සමලිංගික'වැනි පදයක සර්ව සමානාර්ථ පදයක් ලෙස සැලකූ විට, එමගින් අපේක්ෂිත දේශපාලන මැදිහත්වීම බිඳවැටෙන අතර, එම පදය මගින් විඛණ්ඩනය කිරීමට යත්න දරනු ලබන චින්තන ද්විත්ව ප්‍රතිපක්‍ෂ යළි තහවුරු කෙරේ. 1990 දශකයේ මතුව ආ අන්‍යලිංගික න්‍යාය වනාහී, ඊට පෙර දශකවල සමලිංගික අධ්‍යයන ක්ෂේත්‍රවල වර්ධනය වූ න්‍යායේම හුදු විස්තීරණයක් පමණක් නොව, එම න්‍යායාවලියෙන් කැපී පෙනෙන බැහැරවීමක් ද වූ බව අමතක නොකළ යුත්තේය. ඒ අන්‍යලිංගික න්‍යාය චින්තනයේ දෙබෙදුම් පිළිගන්නේ හෝ ඒවාට අනුගත නොවන ප්‍රවේශයක් අනුගමනය කරන හෙයිනි. එය සාරය වශයෙන් ආවශ්‍යකවාදයට විරුද්ධ වන අතර ව්‍යූහවිභාගී වේ. එක්කෝ/නැත්නම් ආදී වශයෙන් සීමාකාරී විකල්පවලට පමණක් ඉඩ සලසන නාමකරණ පටිපාටි නිසගවම දෝෂදර්ශනයට ලක් කරන මේ න්‍යාය, සමලිංගික හා ඉතරලිංගික ආදී වර්ගීකරණයන්ගේ සංස්ථිති ස්වභාවය එනම්, කෘත්‍රිමව ගොඩ නංවන ලද ස්වභාවය හෙළි කිරීමට යත්න දරයි. එම ක්‍රියාවලිය තුළදී, ද්විත්ව ප්‍රතිපක්ෂ ආශ්‍රයෙන් ලිංගභේදය හෝ ලිංගිකත්වය අධ්‍යයනය කරන්නට යෙදෙන ඕනෑම ධාරාවක බුද්ධිමය පදනම් වාද හා විධික්‍රමික ඒකගතා අභියෝගයට ලක් කිරීමට 'අන්‍යලිංගික න්‍යාය' යත්න දරයි (කෝබර් හා වැලෝච් 2003: 1). ඇනා ට්‍රිප් දක්වන පරිදි, අන්‍යලිංගික න්‍යාය මගින් ලිංගිකත්වය තේරුම් ගන්නේ දෙවියන් විසින් දෙන ලද ස්වාභාවික හා අභ්‍යන්තර දෙයක් ලෙස නොව සංස්කෘතික හා ඓතිහාසික සුවිශේෂිතා මගින් නිර්මාණය වූ ප්‍රපංචයක් ලෙසිනි (ට්‍රිප් 2000:

15). තව දුරටත්, අන්‍යලිංගික න්‍යාය මගින් සුබ අත්විඳීමෙහි ලිංගික හා ලිංගික නොවන වශයෙන් පවතින බෙදීමට එරෙහි අධ්‍යයන ආකල්පයක් බලායනය කෙරේ. වෙනත් වචනයෙන් කියනවා නම්, එමගින් සුබ 'අහිංසක' හා 'ලිංගික' වශයෙනුත් කෙරෙන බෙදීම් නිෂේධනය කොට එවන් බෙදීම් හා සීමා අතික්‍රමණය කරමින් මිනිසුන් අතර කුලුපගකම් හා ශරීර පිළිබඳ නවමු සංජානනයක් ඇති කිරීමට පෙලඹෙයි. කෙටියෙන් දක්වතොත්, අන්‍යලිංගික කියවීමක් යනු යමක් දෙස වෙනස් කෝණයකින් බැලීමට දරනු ලබන තැනක් නොව, ඉතරලිංගික පුරුෂෝත්තමවාදී දෘෂ්ටිපාලනය කරන එවන් විවිධ දෘෂ්ටිකෝණ බිඳ හෙළන පර්යාවලෝකයකි.

අන්‍යලිංගිකත්වය පිළිබඳ න්‍යායේ පදනම වර්ධනය වූයේ බොහෝ දුරට ලිංගභේදය හා ආශාව 'ප්‍රසාංගිකෘත' ගොඩනැංවීමක් යැයි ජුඩිත් බට්ලර් විසින් ඉදිරිපත් කළ ප්‍රකට න්‍යායෙහි ආලෝකයෙනි (බට්ලර් 1990). ෆූකෝ ඉදිරිපත් කළ දාර්ශනික එළැඹුමක් වන බලය හා ඥානය පිළිබඳ කතිකාමය ස්වභාවය යන සංකල්පීකරණය ආශ්‍රයෙන් ආභාසය ලැබූ බට්ලර්ගේ කෘතිය, ජීව විද්‍යාවෙහි හා චිකිත්සක මනෝවිද්‍යාවෙහි ඇතැම් ප්‍රබල ස්ථාවරයන්ට (එනම්, කොතරම් සියුම්ව හා සඟවා උච්චාරණය කර තිබුණ ද, ඉතරලිංගිකත්වය හා පුරුෂෝත්තමවාදී සැලසුම් මත යැපුණු ස්වාභාවිකත්වය) ප්‍රතිපක්ෂව සිටිමින් ප්‍රතිමානක නොවන ලිංගික වරණයකට තුඩු දෙන ජානමය හෝ සමාජීය හේතු කාරණා හඳුනා ගනී. බට්ලර් හා ඇගේ සමකාලීනයෙකු වූ ඊව සෙඩ්ගෙවික් ආදීන් තහවුරු කළ න්‍යාය නම්, ප්‍රතිමානක ඉතරලිංගිකත්වය ද අනෙකුත් ඕනෑම ලිංගික භාවිතයක් මෙන් සමාජීය ගොඩනැංවීමක් බවයි. පසුකාලීනව ඩේවිඩ් හැල්පරින් ආදී න්‍යායාචාර්යවරු පෙර කී න්‍යාය තව දුරටත් වර්ධනය කරමින්, ලිංගිකත්වය අධ්‍යයනය හුදෙක් අනන්‍යතාවන්ට හා ස්වියත්වයන්ට සීමා නොකොට සමාජ අවකාශ, ඓතිහාසික සම්මුති, හා සංස්කෘතික ආයතන විග්‍රහයේ යොදා ගනිමින්, ඒවායේ සූත්‍රායනික බව හා කෘතිමව ඉදි කළ බව පෙන්වා දුන්හ. වෙනත් වචනයෙන් කියන්නේ නම්, ලිංගිකත්ව අධ්‍යයනය කිරීම තවදුරටත් හුදකලා පුද්ගලයන්ගේ

ශරීරවලට පමණක් සීමා වී නැති අතර ඒ ලිංගිකත්වය හව්‍ය දේ බවට පත් කරන පටිපාටී හඳුනා ගැනීම අරමුණු වෙයි (හැල්පරින් 2002).

හැල්පරින් විසින් ඉදිරිපත් කෙරුණු වැදගත් කාරණයක් නම් ස්ත්‍රී සමලිංගික හා පුරුෂ සමලිංගික අනන්‍යතා, ඇතැම් අද්‍යතන බටහිර අගනගරයන්හි අද දක්නට ඇති ස්වරූපයෙන් මතුව ඒම සමකාලීන සංසිද්ධියක් බවයි (හැල්පරින් 1993: 416 - 431). ඒවා, ඉතා වේගයෙන් විපරිණාමයට ලක් වන පශ්චාත් කාර්මික සමාජ-ආර්ථික සන්දර්භය තුළ හව්‍ය වූ දේ වන අතර කිසිසේත් ස්ථාවර හෝ සදාකාලික නොවේ. මේ තත්ත්වය තුළ වෙනත් කාලාවකාශයන්හි ඒ අනන්‍යතා හා ප්‍රතිරූප සොයා යාම හෝ හඳුනාගන්නට තැත් කිරීම ඵල රහිතය. යම් හෙයකින්, ඒ හා සංසන්දනය කළ හැකි අනන්‍යතා හා ජීවන ශෛලී අද්‍යතන ඉන්දියානු නාගරික අවකාශ ආශ්‍රයෙන් හමුවන්නේ නම් ඊට හේතුව, ඉන්දියානු සන්දර්භය තුළ ද මීට සමාන ආර්ථික ව්‍යුහ හා සමාජ රටා බිහි වෙමින් පැවතීමයි. අනෙක් අතට, ඉන්දියාවේ වෙනත් තැනක එවන් අනන්‍යතා දක ගත නොහැකි නම්, අන්‍යලිංගික න්‍යාය එම ප්‍රදේශවලට අදාළ බව ඉන් නොකියැවේ. අන්‍යලිංගික පර්යාවලෝකයට, සමාජය හා අවකාශය මෙතෙක් කල් සංජානනය කෙරුණු හා එහි සංස්ථිතිය වූ ඉතර-පුරුෂෝත්තමවාදී ජාලයෙන් මුදා ගන්නට ලැබුණහොත්, 'යථාර්ථය' විනිවිද දකින දෘෂ්ටි සොයා ගැනුමට ද ඉන් අනතුරුව, ප්‍රතිමානික ලිංගික පර්යායේ අණසක අභියෝගයට ලක් කිරීමට ද පුළුවන.

ඉන්දීය සිනමාව අන්‍යලිංගික අධ්‍යනයකට පාත්‍ර කිරීම පසු පස, සිය ඉලක්ක ප්‍රේක්ෂකයා අතර සිටින ස්වයං සංජානිත සමලිංගික ප්‍රජාව ඇමතීමට හා පිනවීමට යම් සිනමා පඨිතයක තිබූ රහස්‍ය ව්‍යාපෘතියක් හෙළි කිරීම හෝ (වඩාත් භයානක ලෙස ?) ඇතැම් 'අහිංසක' ඉතරලිංගික ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් සමලිංගිකයන් බවට පරිවර්තනය කිරීමේ හෝ සැඟවුණු යම් අරමුණු නැත. ජනප්‍රිය සංස්කෘතිකාංගයක් වන සිනමාව යථාර්ථය පරාවර්තනය නොකර ඒ මත ප්‍රතිබිම්බනය වෙමින් යථාව ප්‍රතිනිර්මාණයට හා ඒ යථාව තුළ අපවම යළි ගොඩනගා ගැනීමට රුකුල් දෙන රූප හා පරිකල්පන මවයි. පුද්ගල

ස්වියත්ව, ආශා හා සුඛ ප්‍රතිසකස්‍ය ගැනීම මත සිනමාවේ කාර්යය අන්‍යලිංගික අධ්‍යනයකට ලක් කළ හැකිය. ලිංගභේදය පරිදිම, ආශාව යන්න ද වෙනස් වන අර්ථකථන හා අර්ථ ඇති සංස්කෘතිකව නිෂ්පාදනය වන්නක් වන අතර, එකී අර්ථකථන අපගේ භෞතික ජීවිතය මත්තෙහි විශාල බලපෑම් කිරීමෙහි සමත්ය. පුරුෂෝත්තමවාදය හා එහි විවිධ විස්තීරණ හා මිත්‍ර පාර්ශ්ව එක් වී යම් යම් පටිසෝතගාමී හැඟීම සමඟ ගනුදෙනු කරන ආකාරය හා තම න්‍යාය පත්‍රයට අනුකූල ප්‍රතිමානක පර්යායක් සාක්ෂාත් කර ගැනීමට දරන තැත වටහා ගැනීමට අන්‍යලිංගික පර්යාවලෝකයක් උදව් කරයි. එමෙන්ම, සුමට යැයි පෙනෙන සමාජ ආශාවේ පරිණාමය පසුපස ඇති බණ්ධන හා පිපිරීම් තේරුම් ගැනීමට ද එය රුකුල් දෙයි. ආර්ථික හා සමාජීය පරිවර්තන මගින් අනිවාර්ය බවට පත් කළ ජීවන රටාවේ හා ගෘහ ජීවන භාවිතයන්හි සිදුවන නිසග වෙනස්වීම් යන සන්දර්භය තුළ ස්ත්‍රීලිංගික බව හා පුරුෂලිංගික බව යන්න ප්‍රති අර්ථකථනය වන ආකාරය ද ඊට විෂය වෙයි. සිනමාවෙන් අපට උගත හැක්කේ හුදෙක් ලිංගභේදය යන්න සංස්කෘතික නිර්මිතයක් යන්න පමණක් නොව, කේට් මිලට් සඳහන් කළ පරිදි, ලිංගභේදී අසමානතාවද, එනම්, බල ව්‍යුහ තුළ ලිංගභේදය හා ආශාව ප්‍රතිසූත්‍රායනය වන ආකාරයයි.

පුරුෂ සිරුරට ආශා කිරීම

මලයාලම් සිනමාව තුළ පිරිමි සිරුර යන්න ආශාව එඩවන වස්තුවක් ලෙස ඉදිරිපත් වීම ආරම්භ වන්නේ සිනමාකරුවන් ලෙස කමලාහසන් 70 දශකයේ මුල් භාගයේ නැගී ඒමට සමගාමීවය. මුල්කාලීන මලයාලම් සිනමාවේ මේ නැඹුරුව මනාව විශද වන එක් තැනක් නම් ඔහු රඟපෑ මලයාලම් චිත්‍රපට සඳහා දියත් කෙරුණු ප්‍රචාරණ වැඩසටහන්ය.[3] ප්‍රචාරණ මෙවලම් සිනමා පටයක අර්ථාපන කාර්යයේම එක් කොටසක් සේ සැලකිය යුත්තේ, සිනමා පටය මගින් අපේක්ෂිත සුඛ අත්දැකීම් යම් සන්දර්භයක මුදා හැරීම සඳහා අවශ්‍ය පසුබිම සකස් කරන්නේ ප්‍රචාරණය මගින් වන බැවිනි. එවන්

ප්‍රචාරණ ව්‍යාපෘති අනිවාර්යයෙන්ම යම් පූර්ව-පධිතයක් පාදක කරගන්නා අතර, චිත්‍රපයේ අර්ථාපන විභව තීරණය කිරීමෙහිලා ඉන් කැපී පෙනෙන කාර්යයක් ඉටු කෙරෙයි. අනෙක් අතට චිත්‍රපටයේ සිනමාත්මක සුඛය නිෂ්පාදනයෙහි හා බෙදා හැරීමෙහිලා ප්‍රචාරණයෙන් සුවිශේෂී කාර්යයක් ඉටු කෙරෙයි. කන්‍යාකුමාරි (1974) නම් ඔහුගේ පළමු චිත්‍රපටයේ සිටම කමලහසන්ගේ නිරුවත් උඩුකය දෘශ්‍ය සුඛය ලබාදෙන පාරිභෝගික භාණ්ඩයක් ලෙස චිත්‍රපටයේ ප්‍රචාරණ ක්‍රියාවලිය තුළ භාවිතයට ගැනිණි. මේ චිත්‍රපට තුළ ආශාව කුල්මත් කරනු ලැබුවේ බොහෝ විට විවාහක එහෙත් සන්තෘප්තියට පත් නොවූ ස්ත්‍රියක් (1995 ප්‍රදර්ශනය වූ විෂ්ණු විජයම් චිත්‍රපටය හා 1978 ප්‍රදර්ශනය වූ ඊටා චිත්‍රපටයේ සිලාගේ භූමිකාව) හෝ තරුණ වැන්දඹුවක් (1976 නිෂ්පාදිත රසලීලා චිත්‍රපටයේ ජයසුදාගේ භූමිකව) වස්තු බීජ කොට ගනිමිනි. එහෙයින්, මලයාලම් සිනමාව තුළ ස්ත්‍රී රාගය නිරූපිත අවස්ථාවකදී, එය නිරතුරුවම විවාහ සංස්ථාව ආශ්‍රයෙන් වරනැගීම ද ආකර්ෂණීය වේ.[1] එහෙත් මේ 'රාගී' ස්ත්‍රීන්ට ප්‍රචාරණ ක්‍රියාදාමය තුළ ඉඩක් නොලැබුණු අතර, ඇතැම් විට ආන්තික නියෝජනයක් පමණක් ඉන් ලැබිණි. රාමුගත කිරීම හා ආලෝකවත් කිරීම ආදී එතෙක් ස්ත්‍රී නාම සංකේත වූ විජය ශ්‍රී ආදීන්හට වෙන් කර තිබූ උපක්‍රම භාවිතයෙන් පිරිම උඩුකය ප්‍රදර්ශනය වීම ආරම්භ විය. කේරළයේ දෘශ්‍ය රාගය පිළිබඳ කතිකාව තුළ එක් සන්ධිස්ථානයක් ලෙස මෙය සැලකීමට මා පෙලඹෙන්නේ එමගින් 'පුරුෂලිංග යැයි හඳුනා ගැනෙන සිරුර ආශාවේ 'කර්තෘ' බවට නොව 'කර්මය' බවට පත්වීම හෝ යළි පත්වීම එතුළ සටහන් වන බැවිනි.[2] පුරුෂ 'ස්ත්‍රී ලිංග බවට හරවා එය රාගී බැල්මට ලක්වන වස්තුවක් බවට පත් කිරීම අතීතයේ සිටම පැවති සංසිද්ධියකි. කතකලි නැටුමේ එන ස්ත්‍රී වේශම යනු දැඩි අර්චනක ලෙස විසි වන සියවස මුල සිටම පැවතුණේ පිරිමි ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ 'මෝහම්'(මෝහය) අවුළුවාලමිනි. පසුකාලීන වශයෙන් එනම් 1960 හා 70 දශකවල ප්‍රදර්ශනය වූ ඇතැම් චිත්‍රපටවල ස්ත්‍රී ඇඳුමින් සැරසී රඟ පෑ ප්‍රේම් නසීර්, තවත් පිරිමි ප්‍රේක්ෂකයකුගේ විස්මය කුළුගැන්විය (මෙලෙස ස්ත්‍රී ඇඳුමින් සැරසී පුරුෂයන්

රංගනයේ යෙදීම ඩිරැග් රැජිණ ලෙස හඳුන්වයි). එවන් නියෝජන මා සලකන්නේ 'ස්ත්‍රීලිංග බව' (ස්ත්‍රී බව නොවේ) ආශාව හා දෘශ්‍ය සුඛයෙහි වස්තුවක් බවට පත් කිරීමට ගැනෙන පැහැදිලි තැනක් ලෙසිනි. එම ක්‍රියාව, විවිධ සමාජ-ඓතිහාසික සංදර්භ තුළ විවිධාකාර ලෙස පෙනී සිටිය ද, එය පුරුෂ මූලික සමාජ සංවිධානයේ ආරම්භයේ සිටම ක්‍රියාත්මක වූවකි.[8] කේරළ සිනමාවේ කමලාහසන් යුගය වැදගත් වන්නේ, 'රාගී' බැල්මෙහි හා ආශාවෙහි ගොදුර බවට පත් වූ 'ස්ත්‍රීලිංගික බව' වෙනුවට 'පුරුෂලිංගික බව' ආදේශ වීම හේතුවෙනි.[1] කෙසේ වෙතත්, *විෂ්ණුවිජයම්* චිත්‍රපටය පාදක වූයේ *An Ace Up My Sleeve* නම් ජේම්ස් හැඩ්ලි චේස් විසින් 1971 දී පළ කළ නවකතාවයි [?]. එහි කථානායකයා පුරුෂ සමලිංගිකයෙකු වන අතර 'පූර්ණ ලිංගික අනන්‍යතාවයකින්' හෙබි කථානායිකාව සිය වසඟයට ගන්න ද ඈ හා ලිංගික ඇසුරක් නොපවත්වන්නේ ඔහුගේ එම අවබෝධය නිසාය. මලයාලම් චිත්‍රපටයේදී ද මේ කාර්යය මෙසේම කරන විෂ්ණු (කමලාහසන්) ඊට කිසිදු හේතු දැක්වීමක් නොකරයි. එහෙයින් චිත්‍රපටයේ එන අසම්භාවී පිරිමි ඇසුර සංදිග්ධ අරුත් දනවන්නකි.

මලයාලම් සිනමාවේ පළමු සුපිරි තරුව ලෙස ජයන් නැගී ඒම පුරුෂ කය 'සරාගීකරණයෙහි' තවත් එක් යුගයක් සනිටුහන් කරයි. තම සිනමා දිවියේ මුල් කාලයේදී ගැටවර හා චණ්ඩ අනන්‍යතාවක් (එනම්, වර්තමානයේ කුචක්කෝ භූබන්ගේ ප්‍රතිරූපයට සමාන වූවක්) කමලාහසන් විදහා පෑවේය. ජයන්ගේ පෙනුම වයස 30 ඉක්මවූවකු සේය. දේහදාරී හා ශක්තිමත්ය. මේ තේජවන් රූපය 'පුරුෂ ශරීරය' ප්‍රේක්ෂාවක් බවට පත්කර 70 දශකයේ අවසානය තෙක්ම චිත්‍රපට ප්‍රචාරණයේ මුඛ්‍ය ප්‍රතිරූපය බවට පත්වූයේ අපරාධකරුවකුගේ හෝ අසම්මත පිරිමියකුගේ චරිතයයි. එමගින් ඔහු ජනප්‍රිය මලයාලම් සිනමාවට 'හුදෙකලාව සිටීම' යන තේමාව ප්‍රමාදව හෝ හඳුන්වා දුන්නේය.[8] ජයන්ගේ සිරුර කෙරෙහි වූ ආශාව තවදුරටත් ප්‍රකාශ කෙරුණේ 'අසන්තෘප්ත ස්ත්‍රියකගේ' (උදාහරණ ලෙස සාරපන්ජාරම්හි ශීලා හා කරිම්බනාහි ප්‍රමීලා) කාරකත්වය හරහා වුව ද ජයන් වඩාත්ම ජනප්‍රිය වූයේ පිරිමි ළමුන් හා තරුණයන් අතරය.

එම රසිකෝන්මාදය නැවත වරක් මෑතකදී ද කේරළ සිනමාව තුළ ජනිත විය.[ii] චිත්‍රපටි ප්‍රචාරණ වැඩසටහන් තුළ පුරුෂ රූපය නියෝජනය වන ආකාරයේ ඇති වන වෙනස්කම් මගින් ආශාව ආකෘතිගතවන ආකාරය ගැන ඉඟි සපයන බව විශ්වාස කරන්නේ නම්, එහි නවත් නව අදියරක් 90 දශකයේ අගභාගයේදී ආරම්භ වූ බව සිතිය හැකිය. ඒ ඉතරලිංගික රූපවලින් සැදී තිබූ ප්‍රචාරණ පෝස්ටර්වල එම රූප වෙනුවට සමාන ලිංගික යුවළ ආදේශවීමත් සමගය.[iii] පුරුෂ ශරීරය සුත්‍රගතවීම පිළිබඳ තවත් කැපී පෙනෙන වර්ධනයක් ලෙස මම මේ නව තත්ත්වය හඳුනා ගනිමි. මලයාලම් සිනමා තරුවන් රඟපෑ දෙමළ චිත්‍රපටයක් වූ සමස්තානම්හි (2002) ප්‍රචාරණ ව්‍යාපාරය සුවිශේෂී එකකි. චිත්‍රපටයෙන් කියන්නට අදහස් කරන්නේ පිරිමි දෙදෙනෙකු අතර ඉතා සමාන්‍ය මිතුදමක් පිළිබඳ කථාවකි. මේ චිත්‍රපටයට කේරළය තුළ ලබාදුන් ප්‍රචාරණ ව්‍යාපාරය සම්පූර්ණයෙන්ම පාහේ කේන්ද්‍රගතවූයේ සුරේෂ් ගෝපි හා සරත් කුමාර් යන සිනමා පුරුෂ තාරකා වටාය. අනෙකුත් ප්‍රධාන චරිත නිරූපණය කළවුන්ට, විශේෂයෙන්ම නිළියනට, කිසිදු අවකාශයක් පෝස්ටර්වල හිමි නොවිය. චිත්‍රපටයේ ප්‍රදර්ශන ඇරඹීමට බොහෝ කලකට පෙර විශාල ප්‍රචාරක දැන්වීම් හා පුවරු දිස්වන්නට වූ අතර, ඒවාහි නිරූපිත පිරිමින් දෙදෙනා අතර දිස් වූ ශාරීරික සමීපත්වය තව කෙනෙකුට මග හැරිය නොහැකි තරම්ය.

මේ ප්‍රචාරක ව්‍යාපාරය මගින් චිත්‍රපටයේ භව්‍ය අනාගත ප්‍රේක්ෂකයාට ලබා දීමට අදහස් කෙරුණේ, සැබැවින්ම චිත්‍රපටය නැරඹීමෙන් ලබන රසයෙන් බිඳක් නම්, එය හුදෙක් පිරිමි දෙදෙනෙකු අතර සාමාන්‍ය මිතුදමක කථාවක් පමණක් නොව, ඒ වෙනුවට මනා පෙනුමැති පුරුෂයන් දෙදෙනකු අතර කායික කුලුපගකම පිළිබඳ (අර්චනක වූ ?) ප්‍රේක්ෂාවකි. මේ ප්‍රචාරක ව්‍යාපාරයේ වඩාත්ම සුවිශේෂී පෝස්ටරය වූයේ මේ නළුවන් දෙදෙනාගේ සමීප රූප පෙන් වූ සුරේෂ් ගෝපි, සරත් කුමාර්ගේ ඇසට වේදනාවක් සමනය කිරීමට පිඹීම දක්වන ඒ දසුන, පළමුවර දකින්නෙකුට දිය හැකි හැඟීමක් නම් එකෙකු අනෙකාගේ මුව සිප ගැනීමට සැරසෙන බවයි. මේ දර්ශනය ඉතා වැදගත්

සන්ධිස්ථානයක් සනිටුහන් කරන්නකැයි මා සලකන්නේ, ඊට පෙර අප දුටු පරිදි පුරුෂ සිරුර කෙරෙහි වන ආශාව තුළුගැන්වෙන්නේ 'අනාජනක ස්ත්‍රියගේ' කාරකත්වයෙන් හෝ කිසිවකුගේ හඳුන්වාදීමකින් තොරව සෘජුවම ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ඉදිරිපත් කිරීම මඟින් නොව, තවත් උත්කර්ෂණයට පත් පුරුෂලිංගබවක් හිමි පිරිමියකුගේ කාරකත්වයෙන් වන හෙයිනි. එහෙත් සිනමා ආඛ්‍යානය තුළ අපට මේ පුරුෂ චරිත දෙක හමුවන්නේ සිය පවුල් ආරක්ෂා කරන විධායක, සාම්ප්‍රදායික සමාජ පර්යාය තුළ ගෞරවයට පාත්‍රවන පුරුෂයන් දෙදෙනෙකු ලෙසිනි. එහෙයින් මොවුන් අතර ශාරීරික කුලුපගකම් සුඛෝත්පාදක ප්‍රේක්ෂා බවට පත්කොට, චිත්‍රපටය හා අනන්‍ය වීමට ප්‍රේක්ෂකයාට විවිධ තල ලබාදෙමින් සාම්ප්‍රදායික පුරුෂෝත්තමවාදී සමාජ පර්යායට කිසිදු අභියෝගයක් එල්ල නොකරන ලෙස නිරූපිතය."

සිනමා තාරකාව, ලෝලියා හා ආශාවේ දේශපාලනය

මගේ පාඨකයන් බොහෝ දෙනෙකු දත් මා සමඟ එකඟ නොවෙමින් අත් පා නොවේ නම් ඇහි බැම හෝ ඔසවනු ඇත. ඔවුන්ගේ තර්කය වනු ඇත්තේ මේ 'සරාගී පිරිමි ප්‍රතිරූප' ස්ත්‍රී සුඛයට විනා වෙනත් යමකට ආමන්ත්‍රණය නොකරන බවයි. තවදුරටත් ඔවුන් කියනු ඇත්තේ පුරුෂයන්ගේ ශාරීරික කුලුපගකම් ඉන්දියාව තුළ සුලබ දෙයක් වන අතර, එමගින් කිසි විටක 'සමලිංගික ආකර්ෂණයක්' අඟවන්නේ නැති බවයි. 'Traffic in women' නම් ප්‍රකට ලේඛනය තුළ ගේල් රූබින් මෙසේ කියයි. ' බඩගින්න යනු බඩගින්නම වුවත් ආහාර වශයෙන් පරිභෝජනය කරන දේ හා එය ලබා ගන්නා ආකාරය සංස්කෘතික වශයෙන් තීරණය වූවක් වන පරිද්දෙන්ම ලිංගිකත්වය ද එයම වුවත් ලිංගිකත්වය යනුවෙන් කුමක් අදහස් කෙරෙන්නේ ද යන්න හා එය සන්තර්පණය කිරීම සංස්කෘතිය මඟින් තීරණය වූවකි (රූබින් 1975: 165). කෙසේ වෙතත් මාගේ අරමුණ වූයේ, කමලාහසන්ගේ හෝ ජයන්ගේ නිරුවත් උඩුකය හෝ එහි වැඩුණු මාංසපේශී දැකීමෙන්

කේරළයේ සෑම පිරිමියෙකුම සුඛයක් ලැබූ බව පැවසීම නොවේ. අනෙක් අතට ඒවා දැකීම සෑම ගැහැනියකටම ප්‍රීතිය දනවන්නක් නොවූ බව ද මට සහතිකය. මේ චිත්‍රපටවල අධ්‍යක්ෂකවරුන් 'සවිඥානකව' ම සමලිංගික ආලය නිරූපණය කළ බවක් ද මම නොකියමි. මෙහිදී මා අවධාරණය කරන්නේ 'බැලීම හා සුඛ විස්සාරණය' යන කාර්යය නිරතුරුව දෝලනය වන පඨයක චලනය වන ආපෝහකයක් බවයි. විවිධාකාර කතිකාමය සුතුගතකිරීම් සමූහයක් තුළ කර්තෘ ලෙස ස්ථානගත වන සිනමා ප්‍රේක්ෂකයා, ඒ අවස්ථාවේදීම පඨිතයක් ලෙස ද ක්‍රියාත්මක වෙමින් සිනමා කෘතියේ අර්ථය හා සුඛය පාඨාන්තර සංදිග්ධතා කලාපයක් වෙත රැගෙන යයි. එසේම, බටහිර දී අපට හමුවන ආකාරයේ ස්ත්‍රී සමලිංගික හා පුරුෂ සමලිංගික ජීවන රටා කේරළයේදී දැක ගැනීමට (සාපේක්ෂ ලෙස) නොහැකි වීම නිසා මේ කලාපය ඉතර නොවන ලිංගික සබඳතාවලින් මුක්ත 'අහිංසක' ප්‍රදේශයක් යැයි මම විශ්වාස කරමි.[12] පුරුෂ ශරීර සරාගීකරණය, සිනමාව තුළ සිදු වූ කැපී පෙනෙන වර්ධනයක් ලෙස මා සලකන්නේ, එමඟින් පිරිමි ශරීර ආශාව හා සුඛය සම්බන්ධයෙන් යලි අර්ථකථනයට ලක් කෙරෙන බලගතු කතිකාමය බල කේන්ද්‍රයක් නිර්මාණය කෙරෙන හෙයිනි. එහිදී ප්‍රේක්ෂකයාගේ පරිකල්පිත අනන්‍යතාව කුමක් වුවද ඔහුට එතුළ යම් ස්ථානයක් හිමි වේ. කේරළයේ සිනමා ප්‍රේක්ෂකයා හැඳින්වීමට මා පුරුෂ ලිංග සර්වනාමයක් යොදා ගත්තේ අහම්බෙන් නොවේ. පර්යේෂකයන්ට අනුව කේරළයේ සිනමා ප්‍රේක්ෂක ප්‍රජාව තුළ පුරුෂ නියෝජනය දිනෙන් දින වර්ධනය වෙමින් තිබීම පිළිබඳව අධ්‍යනය කිරීමට ආරාධනයක් එම භාවිතයෙහි අඩංගුය.[13] දකුණු ඉන්දීය සිනමා ප්‍රේක්ෂක සමාජ ගැන කෙරුණු මෑත කාලීන අධ්‍යයන මගින් පෙන්වා දුන්නේ, ඒවා පුරුෂ සිනමා ලෝලීන්ගෙන් පිරි පුරුෂ සිනමා තාරකාවක් ගැනම සාකච්ඡා කෙරෙන පිරිමි පාලනයට නතු අවකාශ වශයෙනි. ඒවායේ ස්ත්‍රී නියෝජනය කැපී පෙනෙන ලෙස අඩු වීම වෙනම ගෙන විග්‍රහ කළ යුතු නොවේ. දෙමළ හෝ මලයාලම් සිනමාව තුළ ස්ත්‍රී සිනමා තාරකා සඳහා වෙන් වූ කැපී පෙනෙන ප්‍රේක්ෂක සමාජ මෑත අතීතය තුළ හමු නොවේ.[14]

කේරළයේ සිනමා ප්‍රේක්ෂක පර්ෂද පිළිබඳව පැවුල අධ්‍යයනයක යෙදුණු කැරොලින් ඔර්සෙලා මෙසේ නිරීක්ෂණය කරයි: ''ස්ත්‍රීන් හා ගැහැනු ළමුන් සිනමාපට නැරඹීමේ සංස්කෘතියට නතු වන්නේ අඩු වශයෙනි (කේරළයේ) ප්‍රේක්ෂක සමාජවල හා ඒවාහි කටයුතුවලට ස්ත්‍රිහු කොහෙත්ම දායක නොවෙති'' (ඔසෙල්ලා හා ඔසෙල්ලා, පළනොවූ නිබන්ධය).

ඉන්දීය වාණිජ සිනමාව තුළ රිදී තිරයේ පුරුෂලිංග බව පිළිබඳ දේශපාලනය තේරුම් ගැනීමට රුකුල් දෙන එක් යතුරක් නම් පුරුෂ සිනමා තරුවක් සමඟ පුරුෂ සිනමා ලෝලියකු ඇති කර ගන්නා සම්බන්ධයයි. ඒ, එය අනන්‍යවීම හා ආශාව අතරැති බන්ධනයක් වීම හේතුවෙනි. ඔසෙල්ලා හා ඔසෙල්ලා තවදුරටත් නිරීක්ෂණය කර ඇත්තේ පිරිමි සරාගී පින්තූර කේරළයේ තරුණයන් අතර ජනප්‍රිය බවත්, තමා ඉතරලිංගික යැයි සංජානිත තරුණ දත්තදායකයන් 'විකල්ප' ස්වීයත්වයක් වෙත පහසුවෙන් ලිස්සා ගොස් යම් නළුවෙකු විශේෂයෙන් 'ආකර්ෂණීය' හෝ 'සරාගී' යැයි හඳුනා ගෙනැතැයි කියන බවයි. සිය වාණිජමය සාර්ථකත්වය වෙනුවෙන් නළුවාගේ ජනප්‍රියත්වය මත යැපෙන කේරළයේ සිනමා පට, තරුණ ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ ඉහත කී අභිලාෂය, එනම් සිනමා තාරකාව හා අනන්‍යවීමට ඇති ආශාව සන්තර්පණය කිරීමට වගබලා ගන්නා අතර, ඒ පුරුෂ රූපයම ආශාවේ වස්තුවක් ලෙස ද ඉදිරිපත් කරයි. ප්‍රේක්ෂකයාගේ මේ අනන්‍යවීමේ රුචිය සන්තර්පණය කෙරෙන පරිස්ථානයක් ලෙස වීරයාගේ පිරිමි සගයාගේ චරිතය යොදා ගැනීම බහුල උපක්‍රමයකි. මාගේ මීට පෙර නිබන්ධයකදී සවිස්තරව සාකච්ඡා කෙරුණ ආරම් තරම්පරම් චිත්‍රපටයේ ආරම්භක ජවනිකාව ඊට දිය හැකි කදිම නිදසුනකි (මුරලිධරන් 2001: 65-75).

මේ චිත්‍රපටයේ නම් පෙළ අවසානයත් සමඟම එම රූප පෙළ ඇරඹෙයි. චිත්‍රපටයෙහි සුපිරි තරුව වන මෝහන් ලාල්ව හඳුන්වා දෙන කෙටි දර්ශනයක් ඊට මුල පුරයි. මෝහන් ලාල්ගේ භූමිකාව ඇරඹෙන්නේ වියවුලට පත් ඔහුගේ ධනවත් මිතුරකුගේ (සායි කුමාර්) පිහිටට එන චණ්ඩියෙකු ලෙසිනි. මේ දර්ශනය 'damsel in distress' ආකෘතිය (එනම්, විපවුලට පත්

කුමරිය බේරා ගැනීම) මත පදනම් වූවකි. සාමාන්‍යයෙන් එය ඉතර ලිංගික සබඳතාවක ආරම්භයකි. එහෙත් කුමරියට මුහුණ දෙන්නට වන වියවුල සෑම විටම ඇගේ ජීවිතයට හෝ පිරිසිදු බවට එල්ල වන තර්ජනයකි. මේ චිත්‍රපටයේ ධනවතාට මුහුණ පාන්නට සිදු වන වියවුල් නම් ව්‍යාපාරික ලොවේ හිණි පෙත්තට නැග සිටින ඔහුට පුරුෂෝත්තමවාදී අධිකාරියෙන් එල්ලවන තර්ජනයන්ය. නියම කාලය බලා කරාවට පිවිසෙන සුපිරි තරු චණ්ඩියා සියලු අභියෝග මෙල්ල කොට, ප්‍රති ප්‍රචණ්ඩත්වය වගුරවා, සිය මිතුරාට එල්ල වූ තර්ජනයන්ගෙන් ඔහුව ගලවා ගනී. ප්‍රචණ්ඩ ආරක්ෂකයෙකුගේ පිහිටෙන් තමාව ද ශක්තිමත් කරගන්නා මොහු, සිය ආර්ථික බලය ද එනයින් පුරුෂෝත්තමවාදී අධිකාරිය ද ආරක්ෂා කරගනී. මෙය යළි යථා තත්ත්වයට පැමිණීමෙන් පසුව, මිතුරන් දෙදෙනා ධනවතාට අයත් කාමරයේදී එකිනෙකා හමුවන දර්ශනයක් එයි (හෝටලයේදී මුණ ගැසීම).

මේ හමුවීම මගින් ඔවුන් අතර පවතින දැඩි මිතුරුකම එකිනෙකාට සහයෝගය පළ කරන බලාධිකාර ලෙස අර්ථකථනය වෙයි. රූපරාමු පිළිබඳ කැපී පෙනෙන රටාවක් ද මේ දර්ශනය කෙරෙන් විශද වේ. ජගන්ව හඳුන්වා දෙන, මීට පළමු දර්ශන රවි වාසුදේවන් හඳුනා ගන්නේ, වීරයාව දේවත්වයෙන් නිරූපණය කරමින් පහත සිට හා ඉහළ සිට එල්ල වූ කැමරා කෝණ මගින්, ඔහු (වීරයා) දුෂ්ටයන්ට පහර දෙන විට ඔහුගේ ගාම්භීරත්වය ස්ඵුට කරන පරිදි බවයි. ඊළඟ දර්ශනය 'ගෘහ' යථාර්ථයක් බවට ඉක්මනින් හැරෙමින් යළි යළි එන මධ්‍ය දුර දර්ශනයේ පළමු රූප රාමුවේදී මත්පැන් වීදුරුවකට අයිස් කැටයක් දමන සායි කුමාර් හමුවන සමීප දසුන ජගන් (මෝහන්ලාල්) මඳ සිනහවක් පාමින් කාමරයට පිවිසීම පෙන්වන මධ්‍ය කෙටි රූප රාමුවකට ඉක්මනින් මාරු වෙයි. එනයින් මත්පැන් හා මෙසේ කාමරයට පිවිසෙන කථානායකයා අතර සම්බන්ධතාවක් ඇඟවේ. මීළඟ රූප රාමුවලදී ජගන්ට ඉතා මිත්‍රශීලී හා ප්‍රේමනීය වචන වැලකින් අමතන සායි කුමාර් ඔහුගේ කම්මුල් අතගායි. ඔහුට ඉතා වටිනා ත්‍යාග පිරිනමයි. ඒ ත්‍යාග අතරට ඔවුන් දෙදෙනාම සඳහා යුරෝපා සංචාරයක් ද අන්තර්ගත අතර අවසානයේ

එකිනෙකාට තුරුල් වී රැයක් පහන් කරයි.'' මේ ජවනිකාව තුළ බල කේන්ද්‍ර බවට හා අනෙකාගේ සහායකයා බවට මේ දෙදෙනාම මාරුවෙන් මාරුවට පත්වන අතර එහෙයින් ප්‍රේක්ෂකයාට ස්ථානගතවන්නට සමූහයක් ලබා දෙමින් කතානායකයන් හා අනන්‍ය වීම පහසු කරයි. මේ ජවනිකාව, එකිනෙක ප්‍රතිපූරක කරන පුරුෂ ලිංග චරිත දෙකක් මවයි. ඔවුන් දෙදෙනාගේ සාමූහික ප්‍රයත්නය වන්නේ මේ ප්‍රධාන චරිත දෙකම මගින් නියෝජනය වන හා ඔවුන් අත් විඳින පුරුෂ බලය යළි ස්ථාපිත කිරීම වන හෙයින් මොවුන් දෙදෙනා අතර එය පුරුෂ කුලුපගකම් සුබදායක හා පිළිගත හැකි ප්‍රේක්ෂාවක් වන්නේ එමගින් එල්ල කෙරෙන තර්ජනයක් නැති බැවිනි. මේ ක්‍රියාවලිය තුළ ප්‍රේක්ෂකයාගේ හෝ චරිතවලින් පෙනිය හැකි ඉතරලිංගික බවට අභියෝගයක් නොවන, 'ආරක්ෂා සහගත' රාමුවක් ගොඩ නැගෙන අතර, ඒ තුළදී පුරුෂ සිනමා තාරකාව නිර්වචනය වන්නේ පුරුෂ සිනමා ප්‍රේක්ෂකයාගේ මන බඳින ලෙසිනි.

පුරුෂ කුලුපගකම් මගින් අර්ථකථනය වන මීට සමාන පුරුෂ ලිංගිකත්වයක් බොහෝ මෑතකාලීන චිත්‍රපට තුළ හමු වේ. හරිකෘෂ්ණාන්ස් (1999) හා තෙන්කාසි පට්ටානම් (2001) යන චිත්‍රපට තුළ මේ තත්ත්වය ඉතා හොඳින් කැපී පෙනෙන්නේ, විකල්ප ගෘහ ක්‍රම වර්ධනය කරගත් පුරුෂයන් ඒවා මගින් නිරූපණය වන හෙයිනි. ඇතැම් අවස්ථාවන්හිදී ඒ 'කුටුම්බ' තුළ 'දරුකමට හදාගන්නා' අනිවාර්යයෙන්ම ගැහැනු දරුවෙක් ද වෙයි. චක්‍රම් (2003) චිත්‍රපටය තුළ පිරිමි - පිරිමි ගෘහ ජීවිතය තවදුරටත් ඉදිරියට ගොස් ඇති අතර, එහි 'අසමාන' ලෙස සනීභූත වූ පවුලක වැනි සම්බන්ධයක් නිරූපණය වෙයි.

මෙහි තරුණ නළුවා සැබෑ ඉතර ලිංගික පවුලක ස්ත්‍රියට අත්වන භූමිකාව, එනම් ස්වාමියාගේ කටයුතුවලට සහයෝගය ලබා දෙන තැනට පත්ව සිටී. විජිෂ් මගින් නිරූපිත භූමිකාව නිවසේ කෑම පිළියෙල කරයි. එහි වැඩිහිටියා වන චන්ද්‍රහසන් (ප්‍රිතිවිරාජ්) වෙනුවෙන් ඔහු රෙදි පවා සෝදයි. ඔහු වරෙක මෙසේ කියයි: ''මම මොහුව බිරිඳක් වගේ බලා ගන්නා'' එහෙත්

කථා ආඛ්‍යානය ඔහුගේ මෛශුන අධිකාරිය යළි ඔහු වෙත පවරන්නට මෙන් ඔහු ස්ත්‍රී ලෝලියෙකු බවට පත් කොට ඇත.

One Man Show (2002) චිත්‍රපටියේ පුරුෂ තුලුපගකම් පිළිබඳ අවකාශයක හැඟීම් උද්දීපනය සිදුවන අයුරු රැගත් ජවනිකා අපට හමුවෙයි. එහි වීරයා වන ජයක්‍රිෂ්ණන් (ජයරාම්) සිය මංගල දින රාත්‍රියේ මනමාල ඇඳුමින් සැරසී නිදන කාමරයට ඇතුළු වන විට ඔහුට හමුවන්නේ මංගල ඇඳුමින් සැරසුණු විකාර ගති ඇති තම මිතුරෙකු වන හරී (ලාල්) ය. හරී සිතන්නේ ජයක්‍රිෂ්ණන්ගේ බිරිඳ වන රධිකා (සම්යුක්තා) සමඟ විවාපත් වූයේ ඔහු බවයි. ඉන්පසුව එන අධි යථාර්ථික සිදුවීම් දාමය තුළ මේ පිරිමි දෙදෙනාම මාරුවෙන් මාරුවට එකිනෙකා හා ඇඳට වැටෙති. මේ පටලැවිල්ල තවත් සංකීර්ණ කරමින් මංගල ඇඳුමින් සැරසුණු උන්මන්තකයා (සලීම් කුමාර්) ද ඒ නිදන කාමරයටම පිවිසෙයි. මංගල රාත්‍රිය යනු මලයාලම් සිනමාවේ නිතර හමුවන 'ශරීර කාමය' 'පිළිගත්' අයුරින් ප්‍රකාශ කෙරෙන ප්‍රමුඛ තේමාවකි. උද්ධෘත සිදුවීම තුළදී, හරී හා ජයක්‍රිෂ්ණන් යන දෙදෙනාම අනෙකා කෙරෙහි කිසිදු 'ආශාවක්' නොදක්වන බව තරයේ ප්‍රකාශ කළ ද එහි එන උන්මන්තකයා විවෘතවම පවසන්නේ ඔහුට අනෙක් පිරිමි දෙදෙනා ආකර්ෂණීය බවයි. වරෙක ජයක්‍රිෂ්ණන් අත්වැරදීමකින්, රෙද්දක් පොරවාගෙන සිටින උන්මන්තකයා තම බිරිඳ යැයි සිතා සිප ගන්නා විට ඔහු මෙසේ පිළිතුරු දෙයි: ''සොරි රෝංග් නම්බර්. ඒත් ඔබගේ කාර්යය දිගටම කරන්න'' (සොරි රෝංග් නම්බර්, එන්නාලුම් චන්න කාර්යම් නාඩක්කට්ටෙ).

මලයාලම් සිනමාව තුළ ඉඳහිට හමුවන මෙවන් අන්‍ය ලිංගික ප්‍රකාශන ඇති බව පිළිගන්නා බොහෝ දෙනා ඊට නොපමාව එක් කරන වැකියක් නම්, ඒවා චිත්‍රපටයේ ප්‍රධාන ආකර්ෂණයන්ගෙන් බැහැරව ආන්තිකව තිබෙන බවත්, අනෙක් අතට ඉතා කෙටිකාලීන හා එනයින් ආඛ්‍යානයේ අර්ථාපන කාර්යයට කිසිදු බලපෑමක් නොකරන්නේය යන්නයි. බොහෝ සිනමා පටවල හමුවන හදිසි අන්‍යලිංගික ප්‍රකාශනවලට අනතුරුව තත්ත්වය සමනය කරමින් ප්‍රතිමාන පර්යාය ප්‍රතිස්ථාපනය කෙරේ. බොහෝ විට මෙය සිදුවන්නේ වීරයා

හා වීරවරිය අතර අවසානයේ සිදුවන විවාහය මගිනි. එමගින් ඉතර ලිංගික පර්යාය යළි ගොඩනැගේ. ප්‍රතිමානක ඉතර ලිංගික ගෘහ ජීවිතය මේ චිත්‍රපට තුළ නිරූපණය කෙරෙන්නේ පරමාදර්ශී ලෙසිනි. ඒ තුළ සමලිංගික චර්යාවට අවකාශ නැති මුත් චිත්‍රපටයේ සියලු ගැටලු විසඳෙන්නේ අවසන් ඉතර ලිංගික විවාහයෙනි. එබැවින් ප්‍රතිමානක ගෘහ ජීවිතය සාක්ෂාත් කර ගැනීමෙන් ඉතර ලිංගිකත්වයත්, පුරුෂයන් අතර මානව- සමාජීය (homosocial) හැසිරීමකුත් ඉඟි කෙරේ.

මේ නිරීක්ෂණ හා එකඟ වෙමින්, එහි නිගමනයට විරුද්ධ වීමට මම පෙලඹෙමි. මේ චිත්‍රපටවල අවසානයේ එන ඉතර ලිංගික පර්යාය ප්‍රතිස්ථාපනය මගින් ඒ චිත්‍රපටවල ආකෘතියට දායක වන සමලිංගික සබඳතාවලින් නිස්සාරණය වන සුඛය අවශ්‍යයෙන්ම නිෂේධනය නොකෙරෙයි. විශේෂයෙන්ම, ඉන්දීය ප්‍රධාන ධාරාවේ සිනමාව සම්භාව්‍ය යථාර්ථවාදයෙන් බොහෝ දුරස්ථව, ආඛ්‍යානමය ඒකත්වය රැක ගැනීම වෙනුවෙන් සටන් නොකරන සන්දර්භය තුළ මෙය වඩාත් සත්‍ය වේ. කාල හා අවකාශ වශයෙන් ඇතිවිය හැකි සන්තතිය බිඳ වැටෙන අයුරින් ගීත හා නැටුම් ජවනිකා ඇතුළු වන අතර ඒවා ඉන්දීය සිනමාවේ ප්‍රධාන සුඛ නිෂ්පාදන තාක්ෂණික මෙවලම්ය. උද්වේගකාරී ජවනිකා, විහිළු ජවනිකා, මෙන්ම අති නාටකීය ජවනිකා දෙස ද මේ දෘෂ්ටිකෝණයෙන්ම බැලිය හැකි අතර, ඒවා එකිනෙකට අනන්‍ය නොවූවද, සමාන ආඛ්‍යානමය කෘත්‍යයක් ඉටු කරන බව එනම්, ඒවා ස්වාධීන ආඛ්‍යාන ඒකක හෝ පයීත ලෙස අර්ථ නිෂ්පාදනය කරන බව සැලකිය හැකිය.

මීට අමතරව ප්‍රධාන ධාරාවේ ඉන්දීය සිනමාව කිසියම් පෙර හඳුනාගත් සිනමා ප්‍රවර්ගයකට කොටු කිරීමට අපහසු බව සත්‍ය වන්නේ, ඒවා අනිවාර්යයෙන්ම වාගේ සටන්, අතිනාටකීය ජවනිකා, දෘශ්‍ය මායා, විහිළු, මනෝඝෂ්ටි, ගීත හා නැටුම්, උද්වේගකර හා හැඟුම්බර මොහොතවල් ආදීන්ගේ සම්මිශ්‍රණයක් වන බව සැලකීමේදීය. රවි වාසුදේවන් මේ ස්වභාවය හැඳින්වීමට භාවිත කිරීමට කැමති වන්නේ 'අසන්තතික' යන පදය වෙනුවට 'න-සන්තතික'

යන්නයි. සුඛය අලෙවි කිරීමට පවතින ප්‍රයත්නය තුළ සමකාලීන ඉන්දීය සිනමාව දෙස බැලිය යුත්තේ ශ්‍රව්‍ය - දෘශ්‍ය ප්‍රේක්ෂාවන්ගේ සම්මිශ්‍රණයක් ලෙසිනි. ටොම් ගනින් විසින් වෙනත් සන්දර්භයක් විග්‍රහ කිරීම පිණිස තැනූ පදයක් ණයට ගනිමින් රවි වාසුදේවන් ඉන්දීය සිනමාව 'ආකාර්ෂණයන්ගේ' පටිතයක් ලෙස නම් කරයි.

> ආඛ්‍යානය, රංගානුපිළිවෙළ හා ක්‍රියාදාම ප්‍රේක්ෂාව අතර සබඳතාව ඉතා ලිහිල්ව ආකර්ෂණ සිනමාවේ පන්නයට ව්‍යුහගත වෙයි. මේ ලක්ෂණවලට අමතරව එහි ආඛ්‍යාන රීතිය හොලිවුඩ් සිනමාවේ එන තදින් බැඳුණු හා අනුමවත් සංස්කරණ සන්තති කේත භාවිත කරමින්, දෘශ්‍ය ආකෘති වන තබ්ලෝ (tableau) ආදිය මත දැඩිව යැපෙමින්, පෞරාණික සංස්කෘතික කේත එක්තැන් කරයි (වාසුදේවන් 2000: 131).

වාසුදේවන් සලකන්නේ මේ ආඛ්‍යාන රීතිය 'විපරිණාමීය'' සමාජවල ලක්ෂණයක් බවයි. එනම් විපරිණාමය පිළිබඳ ගැටලු හමුවේ දේශීය ආකෘති නවීකරණයට මුහුණ දීමේදී, විශ්වීය ආඛ්‍යාන රීතීන්ගෙන් හා ස්වියත්වයන්ගෙන් ස්වාධීනව සිටීමට හා ඒ සමග සංවාදයක් ඇති කර ගැනීමට ගන්නා තැත පිළිබඳ සංස්කෘතික දේශපාලනයේ ස්වරූපයකි (වාසුදේවන් 2000: 131). සිනමා ආඛ්‍යානය පිළිබඳ එවැනි සංකල්පීකරණ මගින් අපට සංජානන ක්‍රියාවලිය ගැන නව තේරුම් ගැනීමකට ආරාධනා කෙරෙයි. 'නනාත්මක' ආඛ්‍යානයක් මගින් ප්‍රේක්ෂකයාට සිනමා පටිතය තුළ ස්ථානගත වීමට සිදුවන්නේ අස්ථාවර ස්ථානයකය.

> එවන් අවස්ථාවන්හිදී ආඛ්‍යානය කරන්නා හා ප්‍රේක්ෂකයා අතර, ආඛ්‍යානයේ නෛසර්ගික සන්තතිය මගින් කේතගත වූ තෙවැනි දෘෂ්ටියක් පිළිබඳ සංකල්පයක් මතුව එන අතර, එය තීරණාත්මක ස්වාධීනත්වයක් හිමි කර නොගනියි (රාජදාශ්කා: 1998).

ඉන්දීය ප්‍රධාන ධාරාවේ සිනමාව, හොලිවුඩ් සිනමාවේ සම්භාව්‍ය යථාර්ථවාදයෙන් බොහෝ වෙනස් වූ සංජානන සබඳතාවකට මග පාදන මිශ්‍ර අනන්‍යතාවක් හිමි කර ගනී. ඒක රේඛීය ආඛ්‍යානමය තර්කයක් වෙනුවට යම් හැඟීම් හා දෘෂ්ටි පෙළක් සිය ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ඉදිරිපත් කරන මේ සිනමාව, ප්‍රේක්ෂකයාට අනන්‍ය වීමේ ක්‍රියාවලි තුළ වඩා පහසුවෙන් මැදිහත් වීමේ අවකාශය සපයයි (වාසුදේවන් 2000: 151). එමගින් ඇති කෙරෙන 'ආශාව' ආඛ්‍යානය කෙරෙන ක්‍රමවේදය තුලුපගකම් පෑ හැකි අඩවි හා සමාජ-දේශපාලන ආකෘති එකිනෙක විරුද්ධ හෝ එකිනෙකින් වෙන්වුණු පොදු හා පෞද්ගලික අත්දැකීම් සමුදායක් ලෙස අර්ථකථනය නොකරයි (වාසුදේවන් 2000: 152). සිනමා තාක්ෂණික උපක්‍රම හා ලිංගිකත්වය දක්වා ද සිය නිරීක්ෂණ පුළුල් කරන වාසුදේවන් පවසන්නේ, ඉන්දීය සිනමාවේ රූපරාමු දෘශ්‍ය අවකාශය කිසියම් සංවිධානාත්මක කාලාවකාශී බෙදීමකට ලක් නොකරන බවයි. එය නුවිචාරණයක් ලෙස නම් කරන ඔහු, මේ ක්‍රමෝපාය මගින් ප්‍රේක්ෂකයාගේ ලුබ්ධික ආයෝජන විවිධ රූපරාමු හා හැඟීම් සමඟ ඇතිවන කුඩා බෑඳීම් පෙළක් බවට පත්වන බව කියයි (වාසුදේවන්, 1998: 193).

ඉන්දීය සිනමාවේ හමුවන මේ අර්ධ - ස්වාධීන ආඛ්‍යාන කොටස් තව දුරටත් සංකීර්ණ බවට පත් කරමින්, මෑතක සිට ඉන්දියාව පුරා විකාශය වන රූපවාහිනී නාලිකා ගණන බොහෝ සෙයින් ඉහළ ගොස් ඇත. දිනෙන් දින ඉහළ යන මේ නාලිකා මගින් සිය වඩාත්ම වටිනා ගුවන් කාලය තුළදී විකාශය කෙරෙන්නේ විහිළු තහළු හෝ ගීත, නාට්‍යමය ජවනිකා ආදී ජනප්‍රිය සිනමා පටවලින් 'කපා' ගත් කොටස්ය. එහිදී ඒ එක් එක් දසුන් සිනමා පටයේ සමස්ත ආඛ්‍යානයෙන් මිදුණු ස්වාධීනත්වයක් අත් කර ගනිමින්, ඒවාට තනිව පැවතිය හැකි බව තව තවත් තහවුරු කරයි. එහෙයින්, සිනමා පටයක එන 'අන්‍යලිංගික' දර්ශනයක් එය ගීතයක්, නාට්‍යමය අවස්ථාවක් හෝ විහිළුවක් වුව ද, වෙනම විකාශය කළ කල්හි, එම දර්ශනයේ ස්වාධීන අර්ථයට බාධා කරන අතර, තනිව අර්ථ දනවීමටත්, සුඛය නිෂ්පාදනයටත් සමත් වෙයි.

කිසි දිනක චිත්‍රපටය නරඹා නැති බොහෝ දෙනා එසේ විකාශය වන සිනමා කොටස් දිගු කලක් තිස්සේ නැවත නැවත බලමින් 'ප්‍රීති' වනු ඇත. මීට හොඳ නිදසුනක් ලෙස හරිකිෂ්ණන් චිත්‍රපටයේ 'පොන්නේ පොන්නම්බිලි' ගීතය දැක්විය හැකිය. එහි දර්ශනය වන්නේ මෝහන්ලාල් හා මමුට්ටි සාමූහිකව ගම්ලි නම් ළඳරුවා නළවන ආකාරයයි. ඒ රූප රාමු පෙළ මගින්, එසේ දරු සුරතල් බලන දනුන් මැවූ බොහෝ ඉතර ලිංගික දෙමාපියෝ සිහි ගැන්වෙති. අයාල් තකායෙස්හුතකයනු චිත්‍රපටයේ එන 'මනේ, මලරම්බන් වාලර්හුන්නා පුල්ලී මනේ'' ගීතය මගින් වඩා අසම්මත ආඛ්‍යානයක් ගොඩ නගන අතර, එය අවසන් වන්නේ මෝහන්ලාල් හා ශ්‍රී නිවාසන් ඇඳකට නැගීමෙනි.

මෙය මාගේ සාකච්ඡාව නැවතත් පිරිමි අතර වන බන්ධනය ඉතර ලිංගික වෑස්මකින් ආවරණය කිරීමෙහි ආඛ්‍යානමය සුවිශේෂත්වය කරා යොමු කරවන අතර, ඒවා හැඳින්වීමට මම 'ඉතර ලිංගික පිරිද්දුම්' යන පදය යොදමි. ඒ, මේ ආඛ්‍යාන ආකෘතීන්හි කාර්යය වනාහී චරිතවල අනන්‍යතාව ප්‍රතිමානක පර්යායෙන් පිටත පිහිටන හා වෙනස් යැයි නම් කළ හැකි කිසිදු 'අනන්‍යතාවක්' හෝ 'ක්‍රියාවක්' වෙත දෝලනය වනු නොදී, අධිකාරී පර්යායට පුරුද්දා, තබා ගැනීම වන හෙයිනි. එහෙත් බොහෝ චිත්‍රපටවල හමුවන වඩා ප්‍රබල සම-ලිංගභේදී කුලුපගකම් ප්‍රකාශන හමුවේ, ඉහත දැක්වූ සරල ප්‍රයෝග බල රහිත වේ. මනිචිත්‍රාතාස්තු හා හරිකිෂ්ණන් යන චිත්‍රපටවල එන ඉතර ලිංගික ආවරණය දුර්වල හා සංදිග්ධ වූ අතර ,අනුර චන්සම් (1997) චිත්‍රපටයේ එවන් ආවරණයක් ඇත්තේම නැත.'' ඇතැම් සිනමා පටවලදී ඉතර ලිංගික ආවරණය ඛණ්ඩිතව හෝ විවෘතව තිබෙන අතර, එහෙයින්ම ඒවා නියමාකාර ආවරණයක් ලෙස ක්‍රියා නොකරයි. ඊට ලබාදිය හැකි හොඳම උදාහරණයක් වනු ඇත්තේ, මුළු සිනමා ආඛ්‍යානය පුරාවටම සිය පිරිමි මිතුරා කෙරෙහි ආකර්ෂණය වී, කථා නායිකාව කෙරෙන් පරාරෝපණය වී සිටි සුපිරි වීරයා චිත්‍රපටයේ අවසාන ජවනිකාවේදී බලාපොරොත්තු රහිත හදිසි සිදුවීමක ප්‍රතිඵලයක් ලෙස ඇ හා විවාහ වන්නට හදිසියේ තීරණය කිරීම පිළිබඳ ආඛ්‍යානයක් ගෙනෙන තචෝලි වෙර්ගීස් චෙකවාර් චිත්‍රපටයයි. මේ විවාපත් යුවළ පල්ලියෙන් එළියට පිවිසෙන

විටම ඔවුන් හා එක්වන මිතුරා (විනීත්) මනාල යුවළ සමඟ දූවි අන්‍යලිංගික බවක් ගත් අවසන් ඡායාරූපයකට පෙනී සිටී. සතුටින් සිටින පවුල පෙන්වන අවසාන රූපරාමුව ඉන්දීය චිත්‍රපට අවසන් කරන්නට යොදා ගන්නා ප්‍රකට ප්‍රයෝගයක් වන මුත් මේ සන්දර්භයේදී සිදුවන්නේ ස්ථාපිත ඉතර ලිංගික සබඳතාව සංදිග්ධ හා නොපැහැදිලි බවට පත් කරන පුරුෂ කුලුපගකම් ඉදිරිපත් විමයි.[13] මේ චිත්‍රපට සමහරක් 'ඉතර සමාජීය' යැයි නම් කිරීම සැබැවින්ම වඩා යෝග්‍ය වනු ඇත. ඒ, මෙසේ ඉතර ලිංගික බන්ධනය ගොඩ නැගෙන්නේ ආශාවෙන් තොරව, ලිංගභේදී වගකීම් මගින් අවධාරණය කරනු ලදුව හා සමලිංගික ආශාව පිළිබඳව කෙරෙන දිගු ආඛ්‍යානයකට පසුව වීම හේතුවෙනි. ආරම් තාම්පූරම් චිත්‍රපටයේ එන පිරිමි මිතුරන් දෙදෙනා එකිනෙකාගෙන් වෙන්වීම පෙන්වන ශෝකජනක දර්ශනය මීට කදිම උදාහරණයකි.

පිරිද්දුම් පිළිබඳ දේශපාලනය

ඉතර ලිංගික පිරිද්දුම්වලින් අපේක්ෂිත එක් කාර්යයක් නම් නාමකරණයට ලක් නොකළ සමලිංගික ආකර්ෂණය හා සුඛය, එනම් චිත්‍රපටයේ දූනුම් පක්ෂයට වද්දා නොගැනෙන සබඳතා කිසිවෙකුත් නොමැති බිම්කඩකට පලවා හැර එහි තිබෙන්නට හා සුඛෝත්පාදනයෙහි යෙදෙන්නට ඉඩ සැලැස්වීමයි. වෙනත් වචනයෙන් කියන්නේ නම්, ඒවා 'නම් නොකිරීමේ' ක්‍රියාවලි වන අතර එමගින් සමලිංගික ආකර්ෂණය 'අදෘශ්‍යමාන' බවට පත් කරන ආශාම යළි ශක්තිමත් කිරීමයි.

එහෙත් පුරුෂ බව හා පුරුෂලිංග බව අතර කතිකාමය බැම්ම පවත්වා ගැනීමෙහි හා ස්ථාවර කිරීමෙහිලා මේ පිරිද්දුම් මගින් ඉටු කෙරෙන වැදගත් දේශපාලන කාර්යයක් ද වෙයි. පුරුෂෝත්තමවාදයෙහි කතිකාමය තර්කනය තුළ පුරුෂ ලිංග බව මගින් නිරූපණය වන්නේ ශෛශ්න බලයයි. එනම්, පාලනය කිරීමේ/විනිවිද යාමේ ශක්තියයි. මෙහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස, පුරුෂ බව අගවන සිරුරකට එහි පුරුෂ ලිංග බව ආරක්ෂා කර ගත හැක්කේ එය

වෙනත් යමක් මගින් විනිවිද යාමට ඉඩ නොහරින තෙක් පමණි. එවන් විනිවිද යාමක් යනු වෙනත් පිරිමියෙකුගේ ආශාව එල්ල වන වස්තුව බවට පත්වීම වැනි හුදු සංකේතීය නතුවීමක් විය හැකිය. මේ වගකීම පැහැර හරින ඕනෑම 'පුරුෂ' සිරුරක් 'පුරුෂ බලය' පිළිබඳ රාජ්‍යය තුළ පාවා දෙන්නෙකු බවට පත් වේ. තෙන්කාසි පට්ටානම් (2000) චිත්‍රපටය තුළ හමුවන පිරිමි චරිත ත්‍රිත්වය මේ සංසිද්ධිය මනාව රූපණය කරයි. විකල්ප ගෘහ ආකෘතියක් විදහා පාන පුරුෂයන් දෙදෙනෙකු පිළිබඳ කථාවක් එහි එන අතර, ඔවුන්ට 'හදාගත්' ළමා සහෝදරියක්ද සිටී. එහෙත් ඔවුන් එකිනෙකා කෙරෙහි වන ආකර්ෂණය මනාව යටපත් කොට පුරුෂ ලිංග බලය පිළිබඳ නව ලක්ෂමන් රේඛාව තුළ මනාව ස්ථානගත වී සිටිය ද යටපත් කළ ආශාව ඉඳහිට මතුව එයි. දාසන් (ලාල්) කන්නන් (සුරේෂ් ගෝපි) දෙස බලමින් වරක් 'ඔබ හොඳටම පෙනුමයි' (*නී අපාරා ග්ලැමුරාදා*) යැයි කියන්නේ වෙනත් ස්ත්‍රියකගේ කාරකත්වය මගින් ආරාධනය කරනු ලැබ වූ හෙයින් එහිදී පුරුෂ ලිංගික විනිවිද යාමක් සිදු නොවෙයි. මෙසේ පරිස්සමින් පිරිසිදු කළ පුරුෂ ලිංග බව අර්බුදයට ලක් කරමින් ශත්රු (සතුරා) මේ පරිසරයට පිවිසෙන්නේ කන්නන්ට ලියූ පෙම් පතක් ද සමගිනි. ඉන්පසු බලාපොරොත්තු රහිත කෝම්ප්[11] චර්යාවක් ප්‍රදර්ශනය කරන කන්නන්, කෙරෙන් ඔහු ශත්රු ද ප්‍රිය කරන බව කියැවෙයි. කන්නන් ශත්රුගෙන් ඔහුට පිස්සුදැයි විචාරමින් සමලිංගික කාමයට සම්පූර්ණ අමුත්තකු බව අඟවයි. එහෙත් මේ ඉදබස කන්නන්ගේ පරිකල්පනයෙන්ම උපන්නක් බවට ඉඟි කෙරෙන්නේ, ශත්රු විශ්වාස කරන්නේ ඔහු කන්නන්ට දුන්නේ පත්වීම් ලිපියක් බව වන හෙයිනි. එහෙයින් කන්නන්ට සමලිංගික කාමය ගැන හැඟීමක් නැතිය යන්න පරස්පර විරෝධී වෙයි. මේ ආඛ්‍යානය තුළ පුරුෂ ප්‍රේක්ෂකයාට හිමිවන ස්ථානය අධ්‍යයනයට ලක් විය යුත්තක් වුවද, කාලාවකාශීය සීමා හේතුවෙන් මම ඊට නොපෙලඹෙමි [11] (මේ ජවනිකාව බොහෝ ජනප්‍රිය වූ අතර රූපවාහිනී නාලිකා මේ දර්ශන නිතර විකාශය කරයි. එහි ව්‍යුහය ස්වාධීන හා නවාාර්ථ සම්පාදක වෙයි). මේ ජවනිකාවට පෙර හා පසු කන්නන් හා දාසන් යන දෙදෙනාම විසින් ශත්රුට

පහරදීම හා හිංසනයට ලක් කිරීම, ඔහුට පසුව 'දෙවූ' ගේ අත ගැනීමට හැකිවන පරිදි ඔහුව පුරුෂ ලිංග බවට පත් කරන යාතු කර්මයක් ලෙස අර්ථ ගැන්විය හැකිය.[30] ඊට සමගාමීව එම ක්‍රියාව කන්නන්ට හා දාසන්ට තමාගේ අභියෝගයට ලක් වූ පුරුෂලිංග බව යළි ස්ථාවර කර ගැනීම සඳහා වූ යාතුකර්මයක් ලෙස ද කියවිය හැකිය.

මේ චිත්‍රපට ඔහින් ප්‍රකාශ වන පුරුෂලිංග බවෙහි අර්බුදය පිළිබඳ තවත් පැතිකඩක් වෙයි. ඇතැම් විට, ඉතර ලිංගික පිරිද්දුම්වලින් මිදී යාමට අවසන් අභිප්‍රේරණය සැපයෙනවා විය හැකිය. මේ පැතිකඩ නම් ස්ත්‍රී 'පුරුෂලිංග බවක්' හමුවීමයි. එනම්, ස්ත්‍රී ආකෘතිය තුළම ස්වාධීනත්වය හා ආශාව ස්ථානගත වීමයි. තෙන්කාසිපට්ටානම් චිත්‍රපටියේ මීනාක්ෂි (සම්යුක්තා) කන්නන්ට ඇති ආශාව පැහැදිලිව කීමට ඉතා මැළි වන මුත් සංගීතා (ගීතු) එය ප්‍රකටව කියනවා පමණක් නොව දාසන්ගේ ඉඟි ඉවතලමින් සිය ස්වාධීනත්වය තහවුරු කරන්නීය.[31] පිරිමි අතර බැඳීම් ගැන තෙරී ඇති බොහෝ සිනමාපටවල මීට සමාන ආඛ්‍යාන සංරචක මැතක සිට හමුවෙයි. උදාහරණයක් ලෙස ගංගා (සෝභනා) හා ශ්‍රී දේවි (විනායා ප්‍රසාද්) යන මනිචිත්‍රා තාලූ සිනමා පටයේ එන චරිත යුගලයම පුරුෂලිංගික බලයට අභියෝග කරන ගෙශ්න - රූපී ස්ත්‍රිය නිරූපණය කරයි. ජගන් තාම්පුරන් හා වර්ගීස් චෙකවර් යන දෙදෙනාටත් ආශාව මෙහෙයවන ස්ත්‍රීන් හමුවුණද ඔවුහු කථා නායකයන් අතින් ප්‍රතික්ෂේප වී සිනමා ආඛ්‍යානයෙන් බැහැර කෙරෙති (මුරලිධරන් 2001: 65-75). ජගන් විසින් හිලෑ කරනු ලබන තෙක් උන්නිමායා (මන්ජු) ප්‍රදර්ශනය කරන්නේ ද ස්වාධීන චරිතයකි. සමලිංගික ආශාව උත්කර්ෂණය පත් කිරීමේ වීර ව්‍යාපෘතිය තුළදී ආශාවේ කාරක වන ස්ත්‍රීන් මැඩ 'පුරුෂලිංග බව' ස්ඵුට කිරීම අනිවාර්ය අවශ්‍යතාවකි. කුමන හේතුවක් නිසා වුව ස්වාධීන බවට පත් ස්ත්‍රිය, යළිත් ස්ත්‍රීලිංග බව පිළිබඳ කතිකාව තුළට කොටුකොට ඈ එතුළ ආරක්ෂාව පතන හා එනයින්ම පාලනයට නතු වන්නියක බවට පත් කළ යුතුමය. එසේ වන තෙක් ඔවුන් කථානායකයන් අතින් ප්‍රතික්ෂේප වනු ඇත. මේ පරිවර්තනය සාක්ෂාත් කර ස්ත්‍රී චරිත ආඛ්‍යානයෙන් ආන්තික

බවට පත් කෙරෙයි. කථානායකයා විවාහ වන්නේ ස්ත්‍රීලිංග බවට පත් කළ එනයින් විනිවිද යාමට (සංකේතීය හෝ සැබෑ වශයෙන්) සුදුසු වූ ස්ත්‍රියක් සමඟය.

පුරුෂලිංග බවෙහි අර්බුදය

සමාප්තියක් වශයෙන්, මේ චිත්‍රපට මගින් ප්‍රතිබිම්බනය කෙරෙන්නේ වර්තමාන ආර්ථික හා සමාජ විපරිවර්තන හමුවේ කේරළය තුළ පුරුෂලිංග බව පරිවර්තනයට ලක්වන ආකාරය හා එනයින් අලුතින් අර්ථකථනය වන ගෘහ ජීවිත ආකෘති හා ලිංගභේදී ස්වියත්ව බව මම යෝජනා කරමි. මෙය පන්ති, කුල හා ජනවර්ග වශයෙන් අධ්‍යයනයට ලක් කළ යුතු සංසිද්ධියක් ලෙස පෙනේ. මින් අදහස් කෙරෙන්නේ අනන්‍යතා මෙතෙක් වෙනස් වෙමින් පැමිණියේ කම්කටොලුවලට මුහුණ නොදෙමින්ය යන්න නොවේ. එහෙත් කේරළය තුළ 70 දශකයෙන් පසු උත්පන්න වූ විපරිණාමී වේගය පශ්චාත් වැඩවසම් සන්දර්භයක් වර්තමාන අර්බුදය උත්සන්න වීමට තුඩු දී ඇති බව පෙනේ. මේ අර්බුදයේ පළමු රෝග ලක්ෂණ ලෙස කමලා හසන්ගේ හා ජසන්ගේ පුරුෂලිංග සිරුරු කාමය ස්ථානගත වූ අඩවි බවට පත්වීම හරහා ප්‍රදර්ශනය වූයේ යැයි සැලකිය හැකිය. මේ සිරුරු කෙරෙහි වර්ධනය වී ඇතැයි පෙනෙන නව පුරුෂ ආශාව ද අර්බුදයේ තවත් පැතිකඩකි. එමගින් 'පුරුෂ' සිරුරට ආශා කිරීම යන ස්ත්‍රීලිංග කාර්යය පුරුෂලිංග බව කෙරෙන් විද්‍යමාන වීම ද, අනෙක් අතට 'පුරුෂලිංග' ශරීරය යන්න ආශාවට ලක්වන හා එනයින් දෘශ්‍ය කාමයෙහි විනිවිද යෑමේ අභිලාෂයට ගොදුරු වන්නක් වීම පිළිබඳ කාංසා ද ඉඟි කෙරේ. මේ සන්දර්භය තුළ පුරුෂ සිරුර කෙරෙහි වන 'පුරුෂ' කාමය නම් කර හඳුනාගැනීම මගහැර යාමට ද එහෙත් සුඛදායක යමක් ලෙස පවතින්නට හැරීමට ද සිදුවේ. ඉතරලිංගික බව යළි යළිත් ස්ථුට කරන සිනමා ආඛ්‍යාන තුළ සඟවා ඇති සමලිංගික සුඛය, සිනමා ප්‍රේක්ෂාවේ ප්‍රධාන අංගයක් වුවද එහි දනුම් පද්ධතියට එක් නොවන 'පරිකල්පනාය-නොවන' රහස්‍ය උපක්‍රමයක්ව පවතිනු ඇත.

මාගේ ව්‍යායාමය වූයේ 20 වන සියවසේ ප්‍රබලතම මාධ්‍යය ආශ්‍රයෙන්, කේරළයේ 'පුරුෂලිංග බව' පරිවර්තනයට ලක්විම පිළිබඳ දළ ඉතිහාසයක් හඳුනා ගැනීමටය. මෙය කිසිවිටකත් මේ කලාපය තුළ හෝ සිනමාව තුළ පුරුෂලිංග බව හඳුනා ගැනීම සඳහා කෙරුණු පුළුල් අධ්‍යයනයක් නොවේ. කේරළයේ සමාජ වියමන තුළ ලිංගභේද ආකෘති ගොඩනැගෙන ආකාරය ගැන පැවතිය හැකි සංකීර්ණ සංකල්ප දාම ඉතා ලුහුඬුව ග්‍රහණය කර ගැනීමක් මෙහිදී සිදුවන්නට ඇත. වර්තමානයේ පවතින ජෙන්ඩර් රූපී ව්‍යුහයන්ට අභියෝග කිරීමටත්, විවිධත්වය හඳුනාගෙන එය නම් කිරීමටත්, එමගින් ශරීර තුළින් එන නෛසර්ගික හැඟීම් හා සුඛ වඩා හොඳින් උච්චාරණය කළ හැකි ඉතා සුළු හෝ අවකාශ තැනීමට මේ නිබන්ධය මඳ වශයෙන් හෝ මග පෙන්වන්නේ නම් මම ඉතා සතුටු වෙමි.

පසු සටහන්

1. ඉංග්‍රීසි භාෂාවේ 'gender' යන පදයට පර්යාය වශයෙන් සිංහලෙන් මෙතෙක් භාවිත ප්‍රධාන පද දෙකකි. කොළඹ ආයතනය විසින් ඒ සඳහා භාවිතා කෙරුණේ සමාජ ලිංගිකත්වය යන්නයි. සමාජය තුළ මිනිසාගේ ලිංගිකත්වය පිළිබඳ අනන්‍යතාව ගොඩ නැගෙන ආකාරය යන අර්ථය මෙහි ගැබ්ව තිබේ. ඊට පරව ''ස්ත්‍රී පුරුෂ සමාජභාවය'' යන පදය ද වඩාත් ප්‍රකටව පැවතුණ ද එය පාරිභාෂික පදයක් ලෙස යොදා ගැනීමේදී බොහෝ දුෂ්කරතා පැන නගී. ඉතා දිගු වීම හා සංකල්පීය වශයෙන් සීමාකාරී වීම ඒ දුර්වලතා අතර ප්‍රමුඛය.

වර්තමාන පරිවර්තනය තුළ 'gender' යන ඉංග්‍රීසි පදයෙහි අර්ථයට සම වන සේ සිංහලයෙන් යෙදෙන්නේ 'ලිංග භේදය' යන්නයි. භාෂාව ප්‍රකරණ තුළ යම් සචේතනික හෝ අචේතනික ප්‍රපංචයක් ස්ත්‍රී ලිංග පුරුෂ ලිංග හෝ නපුංසකාදී වශයෙන් බෙදා දැක්වීමට ඉංග්‍රීසියේ යෙදෙන්නේ උක්ත 'gender'යන්නම වන අතර සිංහලයෙන් භාවිත වන්නේ පෙර කී 'ලිංගභේදය'

යන්නම වේ. ඉංග්‍රීසි භාෂාවේ gender සංකල්පය නොවැදගත් වන අතර සිංහලයේ ලිංග භේදය පුරුෂ ලිංග, ස්ත්‍රී ලිංග, හා නපුංසක ලිංග වශයෙන් ගැනේ. මේ වර්ගීකරණය හුදු man / woman හා ඊට සමරූපීව පිරිමි / ගැහැනු හෝ පුරුෂ / ස්ත්‍රී වශයෙන් කෙරෙන ජීව විද්‍යාත්මක බෙදීම ඉක්මවන, එහෙත් ඊට කිට්ටු, භාෂාත්මක සංකල්පයකි. සමාජ විද්‍යාව හා සංස්කෘතික අධ්‍යයන ක්ෂේත්‍ර තුළට මේ පද අනුගත කෙරුණේ ද හුදු ජීව විද්‍යාත්මක පදනම ඉක්මවන 'ලිංගවලට' එනම් සංස්කෘතික ප්‍රවර්ග ආශ්‍රයෙන් මිනිසා හඳුනා ගැනෙන බව ස්ඵුට කිරීමෙදීය. එනයින් ගත් කළ භාෂා සංස්කෘතිය අනුව ගිය සංකල්ප දාමයට, ඒ ආශ්‍රයෙන් පදයක් ගෙන ඒම වඩා යෝග්‍ය යැයි හැඟේ. එවිට මේ ලිපිය පුරාවටම පහත දැක්වෙන ඉංග්‍රීසි පද පරිවර්තනය වන අකාරය දක්වමි:

gender - ලිංග භේදය
masculine - පුරුෂ ලිංග
feminine - ස්ත්‍රී ලිංග

මීට අමතරව පුද්ගල ලිංගික ස්වභාව දැක්වීම සඳහා පහත සිංහල පද අනුරූප වශයෙන් ගෙන තිබේ.
homosexual - සමලිංගික
gay - පුරුෂ සමලිංගික
lesbian - ස්ත්‍රී සමලිංගික
queer - අන්‍යලිංගික

මෙහි queer යන්නෙන් ඇඟවෙන්නේ, ද්විලිංගික චර්යාවෙන් වෙනස් වන ඕනෑම ලිංගික හැඩ ගැස්මකි.

2) ස්ත්‍රී පුරුෂලිංගිකත්වය පිළිබඳ විස්තරාත්මක අධ්‍යයනයක් සඳහා කියවන්න ජුඩිත් හල්බස්ටෑම් විසින් රචිත *Female masculinity* කෘතිය (ඩියුක් විශ්වවිද්‍යාලයීය මුද්‍රණාලය, ඩර්හැම්)

3) නීලා චිත්‍රපට නිෂ්පාදන ආයතනය මගින් 1960 දශකයේ නිෂ්පාදිත හොලිවුඩ් සිනමාවේ ටාර්සන් චිත්‍රපටවලින් ආභාසය ලද 'වන කථා' චිත්‍රවලවල රඟපෑ ආනන්දන් මේ ප්‍රවාහයේ මූල බීජයක් නියෝජනය කරයි. කට්ටුමයිනා (1963), අණ වාල්ආර්තියන චනම්පඩ් (1966) ආදී මේ ප්‍රවර්ගයට අයත් වඩාත් ප්‍රකට චිත්‍රපට වේ. එහෙත් ආනන්දන්ට කිසිවිටෙකත් සිනමා තාරකාවක් වීමට අවස්ථාවක් නොලද අතර ඇතැම් විට එවක පැවති ප්‍රවාහය වූ මලයාලම් සිනමාව තව තවත් ස්වදේශීයකරණය කිරීමේ තැත තුළ මේ සිනමා ප්‍රවර්ගය දුර්මුඛව ගියේය.

4) රාගී ස්ත්‍රිය සෑම විටම වැන්දඹුවක්, අතැර දමූ ගැහැනියක් හෝ 'විවාපත් නොවූ මහලු' ස්ත්‍රියක් විය. 'ස්ත්‍රී රාගය' ගොඩනැංවීමෙහිලා විවාහ සංස්ථාවේ ඇති සාධක කාර්යය එමගින් නිරූපිතය. එහෙත් මේ 'රාගී' ස්ත්‍රීහු සෑම විටම පරාද වෙති. එක්කෝ 'විරාගී' තරුණ කතක් හෝ මරණය ඔවුන්ගේ පෙම්වතුන් පැහැර ගනියි. විෂ්ණුවිජයම් චිත්‍රපටයේ පෙම්වතා පොලීසියට හසු වෙතත් ඒ ස්ත්‍රිය වෙත යළි පැමිණෙන බවට පොරොන්දු නොවෙයි.

5) අතිශය සරාගී ලෙස පුරුෂ සිරුර වර්ණනා කිරීම වඩාක්කන් පට්ටු ආදී ජන ආඛ්‍යානවල හමුවන හෙයින්, එවන් සංස්කෘතියක් අභිමිව ගියේ ඒ කවර තත්ත්ව යටතේ ද යන්න සොයා බැලීම වටී.

6) කතකලි රංගනයේ 'ස්ත්‍රී වේශම්' හෝ ප්‍රේම් නසීර් පිළිබඳව සලකා බැලීමේදී ආගාව නියෝජනය වන්නේ, පිරිමි සිරුර හා බද්ධ ශෛශ්න රූපය ප්‍රතික්ෂේප කිරීම මගිනි. 'වේශම්' මගින් නිරූපණය වන 'ස්ත්‍රීලිංග බව මෙන්ම නසීර් විසින් නිරූපිත 'සාරියක්' ඇඳගත් 'ස්ත්‍රීලිංග බව ද දෘශ්‍ය නාමයට ගොදුරු වෙයි. ඩිරග් චරිත ගැන කිසිදු කතිකාවක් නොපවතින කේරළයේදී මෙය වැදගත් සිදුවීමකි.

7) 'පුරුෂලිංග බව' ආශාවේ වස්තුව ලෙසට ගැනෙන කතිකාමය සම්ප්‍රදා කේරළයේ මෙන්ම වෙනත් ස්ථානවලට ද, විශේෂයෙන් ආන්තික සමාජ

කණ්ඩායම් අතර පවතින බව මට සහතිකය. නූතනවාදී සම්ප්‍රදාය තුළ සිනමාව අත් කරගෙන ඇති ප්‍රමුඛත්වය නිසා එමගින් ගෙනන තකිකාමය ආභාසය කැපී පෙනෙන එකකි.

8) මෙකල කලා සිනමාව තුළ වඩාත් බටහිර පන්තයේ අස්තිත්වවාදයක් නිරූපණය වෙයි.

9) මේ පිළිබඳ දීර්ඝ විස්තරයක් සඳහා කියවන්න සනෝජ් කුමාර් විසින් රචිත 'Jayanesgue Communication Perspectives on Body politics: An Analysis of the Jayan Phenomenon' (2002) යන පළ නොවූ නිබන්ධය: ජනමාධ්‍ය හා සන්නිවේදන අධ්‍යයනාංශය, කැලිකට් විශ්වවිද්‍යාලය සහ රනීෂ් රාධක්‍රිෂ්ණන්ගේ *Stable and Unstable Masculinities in Malayalam cinema: some pointers towards a methodology* (2002) පළ නොවූ නිබන්ධය (බැංගලෝරයේ CSCS හ ඉදිරිපත් කෙරිණි).

10) *හරික්‍රිෂ්ණන්* (1998), *දෝස්ත්* (2002), *ස්වජ නම් කොණ්ඩු තුලාභරණම්* (2003) ආදී චිත්‍රපට මීට නිදසුන්ය. 60 දශකයේ අග සිටම හින්දි චිත්‍රපට තුළ පිරිමි මිතුරු දම ජනප්‍රිය තේමාවක් වුවද මලයාලම් සිනමාවට ඒ ප්‍රවණතාව පැමිණියේ දශක කිහිපයකට පසුවය.

11) ආශාවට ලක්වන පුරුෂ ශරීරය සෑම පරිවර්තනයක් මධ්‍යයේ වුවද ඉහළ කුලයේ මධ්‍යම පාන්තික හා හින්දු වනමුත්, ඒ අනන්‍යතා නිල වශයෙන් පළ කෙරෙන්නේ නැත. මේ තත්ත්වය ද වඩා පුළුල් අධ්‍යනයකට ලක් විය යුතුය.

12) ඉතර නොවන ලිංගික සබඳතා පිළිබඳව පොදු සංවාදයක් ඉන්දියාවේ නොපැවතීම ගැන හේතු සෙවීමට මා පිරික්සීමට අපේක්ෂා කරන එක් ස්ථානයක් නම් සදාචාරය පිළිබඳ කතිකාව 20 වන සියවස මුල් කාලයේදී ජාතිකවාදී ව්‍යාපාරයට නතු වීම පිළිබඳ දේශපාලනයයි.

13) කේරළයේ සිනමාපට නැරඹීම බොහෝ දුරට පුරුෂ කාර්යයක් වන අතර ස්ත්‍රීන් සඳහාම යැයි කියවෙන චිත්‍රපට සඳහා ස්ත්‍රී ප්‍රතිචාරයක් තිබේ. කේරළයේ සිනමාහල්වල තත්ත්වය ගැන ද මින් ඉඟියක් කෙරේ. වඩ වඩාත් පුරුෂ බලය ස්ථාපිත සිනමාහල් වෙත මධ්‍යම පන්තියේ අවධානය ලැබෙන්නේ අඩුවෙන් වන අතර ඒවායින් ස්ත්‍රීන්ව පිටමං කිරීමට විවිධ සමාජ හා සංස්කෘතික උපක්‍රම භාවිත වේ. කේරළයේ නැගී එන පුරුෂ චණ්ඩත්වය හමුවේ සිනමාහල යනු ස්ත්‍රියකට තනිව ගොස් පැය දෙකක් කළුවරේ සිටීමට ඇති නරකම ස්ථානයකි. මේ දුෂ්කරතා නිසා සිනමාහල් වඩ වඩාත් පුරුෂ පාලිත වේ.

14) දෙමළ සිනමාවේ කුෂ්බු හා තෙළිඟු සිනමාවේ විජයශාන්ති යන දෙදෙනා වැඩිම ප්‍රේක්ෂක සමාජ ගණයකට කේන්ද්‍ර වූ නිළි දෙපළයි. මොවුහු දෙදෙනාම දන් අර්ධ වශයෙන් සමුගනිමින් සිටිති. ඔවුන්ගේ ස්වර්ණමය කාලයේ හෝ තම පිරිමි සගයන් තරම් ප්‍රභාවත්වීමට මේ තාරකාවන්ට නොහැකි විය.

15. කථානායකයාට ලැබෙන බොහෝ ත්‍යාග අතරින් එකක් නම් ඔහුට ස්ත්‍රීන් කිහිප දෙනෙකු ද ලැබෙනු ඇති බවයි. එහෙත් ඒ ප්‍රකාශය කෙරෙන්නේ කිසිදු ආශාවක් දනවන බසකින් නොව, නුදෙක් උජාරුව දනවන ලාස් වේගාස් නුවර කැසිනෝ ආදියත් සමගය.

16. නිරුදා සහ කතල් දේසම් වැනි දෙමළ චිත්‍රපටවල පිරිමි අතර ඇති බන්ධනය මැදට එන ස්ත්‍රී- ස්ත්‍රීලිංග 'ආශාව' පලවා හැර හෝ ඒ සම්බන්ධතාවල පරිධියට තල්ලු කොට, පිරිමි බන්ධනය ප්‍රතිෂ්ඨාපනය කෙරේ.

17. මේ පිළිබඳව විස්තර වාර්තාවක් සඳහා බලන්න. මුරලිධරන් 2001: 65-75.

18. කෑම්ප් (ප්‍රංශ -camp) යනු පුරුෂයකු විසින් ස්ත්‍රී ගති අතිශයෝක්තියෙන් යුතුව පළ කිරීමයි. සමලිංගික චර්යාවෙහි ලක්ෂණයක් ලෙස මුලදී එය සැලකුණ ද පසුකාලීන, අන්‍ය ලිංගික ක්‍රියාකාරීහු එය

සංවිඥානක දේශපාලන ක්‍රියා ලෙස වර්ධනය කර පුරුෂලිංග බව නෛසර්ගිකව පුරුෂ සිරුර තුළ නිරූපණය වන බවට අභියෝග කළහ.

19. ශත්රූ, තමා අන්‍යලිංගික බව සඳහා ප්‍රසිද්ධ කැලිකට් නගරයෙන් පැමිණෙන බව කියයි.

20. මේ හිංසන ක්‍රියාදාමය සුඛදායක ප්‍රේක්ෂා බවට පත්කරන ගීතයක් චිත්‍රපටයේ එන අතර ප්‍රචණ්ඩත්වය සාධාරණීකරණය කරන හැඩිදැඩි පෙනුමක් ශත්රූට ආරෝපණය කෙරෙයි.

21. මෙමගින් කිසිදු ස්ත්‍රීවාදී න්‍යායපත්‍රයක් ගැන ඉඟි නොකෙරේ.

ආශ්‍රේය පඨිත

Bhabha, Homi K
2000. ' Are You a Man or a Mouse?' In, Anna Trip *ed.*, *Gender.* New York: Palgrave.

Butler, Judith Butler
1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge.

Corber, Robert J & Stephen Valocchi
2003. 'Introduction.' *Queer Studies: An Interdisciplinary Reader.* Oxford: Blackwell.

Gledhill, Christine & Linda Williams (Eds.,)
2000. *Reinventing Film Studies.* London: Arnold.

Gopinath, Gayathri

2000. 'Queering Bollywood: Alternative Sexualities in Popular Indian Cinema.' In, *Journal of Homosexuality*, Vol.39, Nos.3-4, p.284.

Halberstam, Judith

1998. *Female Masculinity.* Durham: Duke University Press.

Halperin, David

1993. 'Is There a History of Sexuality?' In, Henry Abelove, et al. eds., *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge.

Halperin, David M

2002. *How to Do the History of Homosexuality?* Chicago: University of Chicago Press.

John, Mary E,

1998. 'Globalisation, Sexuality and the Visual Field.' In, in Mary E John & Janaky Nair eds., *A Question of Silence: the Sexual Economies of Modern India.* London & NY: Zed Books.

Kazmi, Fareed

1999. The *Politics of India's Conventional Cinema.* New Delhi: Sage.

Kumar, Sanoj K

2002. *Jayanesque: A Communication Perspective on Body Politics - An Analysis of the Jayan Phenomenon.* Unpublished dissertation, Department of Journalism and Communication, Calicut University.

Muraleedharan, T

2001. 'Disrupted Desires: Male Bonds in Mohanlal Films.' In, *Deep Focus*, Vol. IX, No.1, p.65-75.

Osella, Caroline & Filipo Osella

No Date. *Malayali Young Men and Their Movie Heroes.* Unpublished paper.

Radhakrishnan, Ratheesh

2002. *Stable and Unstable Masculinities in Malayalam Cinema: Some Pointers Towards a Methodology.* Unpublished paper presented at CSCS, Bangalore.

Rajadhyaksha, Ashish,

1998. 'Who's Looking? Viewership and Democracy in Indian Cinema.' In, Ravi S Vasudevan ed., *Making Meaning in Indian Cinema.* Delhi: OUP.

Rubin, Gayle

1975. 'The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex.' In, R.R. Reiter d, *Towards an Anthropology on Women.* New York: Monthly Review Press.

Trip, Anna Trip

2000. 'Introduction, *Gender.* New York: Palgrave.

Vasudevan, Ravi

2000. 'The Politics of Cultural Address in a 'Transitional' Cinema: A Case Study of Popular Indian Cinema.' In, Christine Gledhill and Linda Williams eds., *Reinventing Film Studies.* London: Arnold.

කලාවේ දේශපාලනය[1]

නීකෝස් පපස්ටර්ගියාඩිස්
පරිවර්තනය: සසංක පෙරේරා

හැඳින්වීම

දෛනික ජීවිතය හැතහොත් දෛනිකත්වය (everyday) පිළිබඳ සංකල්පය කලාව හා එහි සන්දර්භය පිළිබඳ සාකච්ඡාව සඳහා නව ආරම්භක ලක්ෂයක් සපයන ලදී. එමගින් පරිස්ථානීයත්වය හා ගෝලීයත්වය අතර ඇති සබඳතා කලාවේ භෞතිකත්වය හා එහි ස්ථානගතවීම ආදී කරුණු පිළිබඳ වඩා සමීපව තේරුම්කර ගැනීමකට අවකාශ විවර කරන ලදී. එලෙසින්ම, එමගින් ඊනියා ජනප්‍රියවාදී කලා ආකෘති ලෙස සැලකෙන 'වීඩියෝ හා ඡායාරූප ශිල්පය' ආදිය අර්ථකථනය කිරීමට නවමු සංකල්ප රාමුවක් සපයාදුන් අතර, ඒ නිසා මෙවැනි කලා භාවිත සාම්ප්‍රදායිකව සිතුවම් 'පාඨනය' කළ අයුරින් සිදුකිරීමේ අවශ්‍යතාව අහුරා දමන ලදී. කලා කතිකාවට දෛනිකත්වය පිළිබඳ සංකල්පය හඳුන්වා දෙනු ලැබුවේ සාපේක්ෂ වශයෙන් මෑත කාලයේදී වුවද, අප මතක තබා ගත යුත්තේ, දෛනිකත්වය තුළ කලා පර්යේෂණ භාවිත පිළිබඳ දීර්ඝ කාලීන ඉතිහාසයන් තිබෙන බවය. එසේ වුවද, කලාව හා දේශපාලනය අතර ඇති සබඳතාව පිළිබඳව පවතින නොනිමි සටන් පාඨාත්මක මත ගැටුම් සන්දර්භය තුළ සිට බලන කල, මෙකී සංකල්පීය මැදිහත්වීම බෙහෙවින් කාලීන බව පෙනේ.

කලාව පිළිබඳ කතිකාවේ පවතින මූලික ප්‍රතිවිරුද්ධ ස්ථාවර නියෝජනය කෙරුණේ දේශපාලනික මැදිහත්වීමේ දිශානති සම්බන්ධයෙන් වූ මතවාදී ප්‍රතිවිරෝධතා සහ කලාව පාරිශුද්ධ ප්‍රවර්ධනයක් යන පරමාදර්ශී දර්ශනය මගිනි. එනමුදු, 1980 ගණන්වලදී[2] කලාවේ විචාර පූර්වක ස්ථාවරය, එය දේශපාලන ආර්ථිකය සමඟ ඇති සබඳතා පිළිබඳව සිතීමේ සිට කලාව භාෂාවක් ලෙස ක්‍රියාත්මක වීම තේරුම් ගැනීම දක්වා මාරුවිය. කලාවේ සහ

දේශපාලනයේ කතිකාමය සබඳතාව තේරුම් ගැනීමට සුදුසු සාමූහික මෙවලම් වශයෙන් පහත සඳහන් ලේඛකයන් හා ඔවුන්ගේ අදහස් සේවය සපයන ලදී: නියෝජනය හා මිථ්‍යාව පිළිබඳ බාර්ත්ගේ ලිපිලේඛන මතවාදය හා සංජානනය පිළිබඳ අල්තූසර්ගේ ආකෘතිය, කර්තෘත්වය හා සංස්කෘතික ප්‍රාග්ධනය පිළිබඳ බෝර්ඩියෝගේ න්‍යාය, දර්ශනය ව්‍යූහ විභාගනය කිරීමේදී මතුවූ 'වෙනස' පිළිබඳ ඩෙරීඩාගේ ලේඛන හා අනන්‍යතාව පිළිබඳ මනෝ විශ්ලේෂණීය න්‍යාය සඳහා ලකාන් ඉදිරිපත් කළ සංශෝධන ආදියයි. 1980 දශකයේ දී ව්‍යාප්ත වුණු මේ විවාද මගින් කේන්ද්‍රීය වාද විෂය ව්‍යුහාත්මක නීති හා කලාව පිළිබඳ සද්භාවීය ප්‍රශ්න වෙත මාරුවීය. 1970 දශකයේ බොහෝ කාලයක් ගතවූයේ කලාව හා දේශපාලන අරගලය අතර ඇති සබඳතා තේරුම් ගැනීමට නම්, 1980 ගණන්වලදී ප්‍රධාන අවධාරණය වූයේ කලාකරුවන්ට පවතින ප්‍රබල නියෝජනාත්මක කේත ප්‍රශ්න කළ හැක්කේ කෙසේද හා ඉන්පසු සවිඥානකත්වයේ ව්‍යූහ නැවත සකසා ගන්නේ කෙසේද යන ප්‍රශ්න වෙතය. වික්ටර් බර්ජින් පෙන්වා දෙන ආකාරයට න්‍යාය හා භාවිතය අතර අදහස් පාලනය මුලින්ම හඳුන්වා දෙනු ලැබුවේ ප්‍රංශයේ දී වූ අතර, ඒවා එංගලන්තයේ කලා විද්‍යාල හා වාර සංග්‍රහ මඟින් පිළිගනු ලැබීය:

> 1960 අග භාගයේ හා 1970 දශකයේ ප්‍රංශයෙන් ආනයනය කළ එකම දෙය වූයේ දේශපාලන විසංමූතිය පමණක්ම නොවේ. මීට අමතරව මහා පරිමාණ න්‍යායික ආනයනයක් ද සිදුවිය... ප්‍රංශ මාක්ස්වාදය, සංඥාර්ථවේදය හා මනෝ විශ්ලේෂණවාදය සමාන්‍ය වශයෙන් කලාව පිළිබඳ කතිකාව හා විශේෂයෙන් ආනුභවික ඇන්ග්ලෝ සැක්සන් විවේචනාත්මක සම්ප්‍රදාය වෙත එල්ල වූ පටිසෝතගාමී විකල්ප බවට පත්විය. මේ නව න්‍යාය සමගම එතෙක් ස්ථාපනය වී තිබූ 'උසස් කලා' ධූරාවලි ප්‍රතික්ෂේප වූ අතර, සාහිත්‍යය හා සිතුවම්කරණය අභිභවා චිත්‍රපට හා ඡායාරූප ශිල්පය මතුවී එන්නට විය. මේ සමඟම, සියලුම ආකාරයේ 'කලා'

භාවිත තත්කාලීන සමාජයේ නියෝජනාත්මක භාවිත පිළිබඳ පුළුල් ප්‍රතිරූපයේ කොටසක් ලෙස තේරුම් ගැනීමේ ප්‍රවණතාවක් මතුවිය. මේ සමගම 'කලා න්‍යාය' 'මතවාදය පිළිබඳ න්‍යායෙන්' ව්‍යුක්තව සිතීම පවා අසීරු විය. මෙය වඩාත් විශද වූයේ ස්ත්‍රීවාදයේ මහා පරිමාණ න්‍යායික හා දේශපාලන බලපෑම් මධ්‍යයේය (බර්ජින් 1986: 161).

කලාව, දේශපාලනය හා සමාජ න්‍යාය

විශේෂයෙන්ම සංකල්පීය උනන්දුවක් දැක්වූ කලා ශිල්පීන්ට (conceptual artists) න්‍යායේ බලපෑම නිසා සිදුවූයේ වඩාත් පුළුල් වූ විචාර පූර්වක භාවිතයක් සඳහා අවකාශ විවර වීමය. බර්ජින්ට අනුව, කලාව තවදුරටත් එහි තාක්ෂණික භාවිතය අගය කිරීමට පමණක් සීමා නොවිය. සිත්තරෙකුගේ තෙලිතුඩු ක්‍රියාකාරීත්වයේ සිත්තරමය ගුණය පිළිබඳව පමණක් සාකච්ඡා කිරීමට හැකි වූ විචාරකයෝ මේ සන්දර්භය තුළ ප්‍රතිගාමී කලා පාරිභෝගිකයන් ලෙස නම්කර ප්‍රතික්ෂේප කැරුණහ. කලාවේ කාර්යභාරය මුළු මහත් සංකේතීය භාවිත ක්ෂේත්‍රයක් සමග ගනුදෙනු කිරීම දක්වා ව්‍යාප්ත වීමත් සමගම, න්‍යාය භාවිතය ද කතිකාමය භාවිතයක් වෙත හැරුණි. බර්ජින් මේ විපරිවර්තනය සනිටුහන් කෙළේ, විචාර පූර්වක භාවිතය 'දේශපාලනය නියෝජනය කිරීම' මත තිබූ අවධාරණය 'නියෝජනත්වයේ දේශපාලනය' (from representation of politics to 'politics of representation') වෙත මාරුවූ බව ප්‍රකාශ කරමිනි (බර්ජින් 1986: 39). මේ අනුව හන්ස් හාක, බාබරා කෲගර් හා ඒඩ්‍රියන් පයිපර් වැනි කලාකරුවන් හඳුනාගනු ලැබුවේ හුදෙක් දේශපාලන අරගලය නියෝජනය කිරීම සඳහා ප්‍රබල මාධ්‍යයක් සොයමින් සිටියවුන් ලෙස නොවේ. වඩාත් නිවැරදිව, ඉහත නිර්වචනයට අමතරව ඔවුන් හඳුනා ගනු ලැබුවේ අනන්‍යතාව හා සංස්කෘතිය නියෝජනය කිරීම සඳහා පැවති කේත අභියෝගයට ලක්කිරීම සඳහා නව ක්‍රමෝපායන් ගොඩනගා ගැනීමට උත්සාහ ගත් කණ්ඩායමක් ද වශයෙනි.

එනමුත්, න්‍යායේ පරිසෝතගාමී බලපෑම මෙන්ම නව තත්කාලීන කලා භාවිතයේ වැදගත්කම යන කරුණු දෙකම ප්‍රථමයෙන් පිළිගනු ලැබුවේ ශාස්ත්‍රාලයීය පද්ධතියේ ආන්තික කොටස් මගින් පමණි. ග්‍රිසෙල්ඩා පොලොක්, ජැනට් වොල්ෆ් හා එලිසබෙත් විල්සන් වැනි ස්ත්‍රීවාදී කලා විචාරිකාවෝ ඇසක් ස්ත්‍රීන්ගේ දෛනික ජීවිතයේ නියෝජනය විචාරපූර්වකව ප්‍රශ්න කිරීමේදී කලාවේ සමාජ සන්දර්භය නිර්වචනය කළ බුද්ධිමය සීමා විස්තීරණය කරන්නට වූහ. මෙලෙසම එඩ්වර්ඩ් සයීඩ්, ගයත්‍රි ස්පිවාක් හා හෝමි බබා වැනි ලේඛකයන්ගේ පශ්චාත් යටත් විජිත ලේඛනවල අදහස් උකහා ගත් සරත් මහරාජ් වැනි කලා ඉතිහාසඥයන් හා කලාකරුවෙකු / අභිරක්‍ෂකයෙකු / රචකයෙකු ලෙස කටයුතු කළ රශීඩ් අරර්න් වැන්නෝ සංස්කෘතික හුවමාරුවල ප්‍රයුක්ති ප්‍රශ්න කරන්නට යෙදුණු අතර, බටහිර නොවන සෞන්දර්යාත්මක භාවිත තේරුම් ගැනීමට හැකියාව ඇති න්‍යායික පාදක රාමුවක් ගොඩනැගීමේ අවශ්‍යතාව පෙන්වා දුන්හ. කලා ඉතිහාසකරණය තුළ ජනිත වූ මෙවැනි නවමු දිශානති පිළිබඳව ප්‍රධාන ප්‍රවාහයේ කලා ආයතන විශද කෙළේ, උභයාර්ථිත ප්‍රතිචාරයකි. එසේම, ඓතිහාසික හා දේශපාලනික තර්ක ගණනාවක් ජයග්‍රහණය කිරීමත් සමගම, සංස්කෘතික භූමි දර්ශනයේ දිශානති වෙනස් වන්නට විය. මේ අනුව, 1990 දශකය අගභාගය වන විටදී න්‍යායට එරෙහිව නව මතවාදී රැල්ලක් මතුවිය.

කෙසේ වුවද 1990 ගණන්වලදී න්‍යායට එරෙහිව මතුවූ මේ නව ප්‍රවණතාව 1980 දශකය අගභාගයේදී මතුවූ විරෝධතා වශයෙන් බර්ජින් හඳුනාගත් අවස්ථාවලට වඩා වෙනස් විය. යළිත් වරක් නව සංකල්ප අනිසි ලෙස භාවිතයට ගැනීමට නොයෙකුත් යත්න දැරිණ. එසේ සිදුකරනු ලැබුයේ පැරණි සංකල්ප සමග බොළඳ සමානකම් දැක්වීම තුළින් හෝ ක්‍රෝධාත්මක ලෙස නව සංකල්ප හෑල්ලුවට ලක් කිරීම මගිනි. එමෙන්ම, න්‍යායයේ අවශ්‍යතාව යල් පිනුව බව සඳහන් කළ වඩාත් ගැටලුකාරී ස්ථාවරයක් ද මේ සමගාම දක ගත හැකිවූ අතර, ඊටම සම්බන්ධිත තවත් උද්ධච්ච ප්‍රකාශයක් වූයේ කෙසේ හෝ ඉගෙනුමට තිබූ කේන්ද්‍රීය පාඩම් සියල්ලක්ම මේ වන විට

හදාරා අවසන් බවයි. එමෙන්ම න්‍යාය අත්පත් කරගත් මේ උභයාර්ථිත තත්ත්වය තරුණ බ්‍රිතාන්‍ය කලාකරුවන්ගේ නව භාවිත තුළින් ද ප්‍රතිනිෂ්පාදනය විය. ඔවුන්ගේ කලා භාවිත තුළ මුල්කාලීන විවාදවලින් මතුවූ න්‍යායික සංකල්ප බොහොමයක් යම් දුරකට අභ්‍යන්තරීකරණය විය. එසේ වුව ද, ඔවුන්ගේ භාවිත පිළිබඳ වූ ප්‍රසිද්ධ සාකච්ඡාවලදී තම භාවිතය න්‍යායික හෝ දේශපාලනික මැදිහත්වීම් සමඟ කවරාකාරයේ හෝ සබඳතාවක් තිබුණේය යන කරුණ ඔවුහු නිර්දය ලෙස බැහැර කළහ. 1900 දශකය මුල්කාලයේ දී, විශේෂයෙන්ම තත්කාලීන ලන්ඩන් නගරය කේන්ද්‍ර කරගත් කලා ලෝකය තුළ කලාවේ න්‍යායික භූමිකාව ප්‍රතික්ෂේප කිරීම මඟින් පැහැදිලිව හඳුනාගත හැකි ආරක්ෂාකාරී ප්‍රතික්‍රියා ගණනාවක් හට ගැණිනි. නව ද සමාජ සහ සංස්කෘතික බලවේග තුළ කලාවේ අදාළත්වය පිළිබඳව ස්ත්‍රීවාදී හා පශ්චාත්-යටත්විජිත න්‍යායවේදීන් දියත් කළ විවාද නැතහොත් වඩාත් පැහැදිලිව පවසන්නේ නම් බ්‍රිතාන්‍ය කලාවේ 'සාචීකරණය'[3] පිළිබඳ විවාද මඟින් ද දේශපාලනික හා බුද්ධි විරෝධී ස්ථාවරයක් වෙත ගමන් ගත් නව ප්‍රවණතාවක් බිහි විය. කලා ලෝකය සිය වාග්මාලාවට සමාජ විද්‍යාත්මක හෝ දේශපාලනික හෝ සංකල්ප ගණනාවක් ඇතුළත් කරගත් සැණින්ම නවත් ප්‍රබල බෙහෙවින් දරුණු වූ සහ ස්වරූපරාගී ප්‍රතිවිරෝධී ප්‍රවණතාවක් මතුවිය. එමඟින් කලාව තුළ න්‍යායික සූක්ෂමතාවක් හෝ දේශපාලන අරමුණුවල පැහැදිලිභාවයක් අවශ්‍යයෙන්ම තිබිය යුතුය යන්න ප්‍රතික්ෂේප විය. මේ ප්‍රතික්ෂේප කිරීම නැගෙනහිර යුරෝපයේ සිදුවූ සමාජවාදී ආණ්ඩු බිඳ වැටීමේ ක්‍රියාවලිය හා බටහිර ප්‍රති-කාර්මීකරණය සමඟ ඇතිවූ සාම්ප්‍රදායික කම්කරු පාන්තික ව්‍යුහ බිඳ වැටීම ද සමඟ සමගාමී විය. මේ පටිසෝතගාමී භූ-දේශපාලනික හා සමාජාර්ථික මාරුවීම්වල සමස්ත බලපෑම වූයේ ජීන්-ෆ්‍රන්ශුවා ලියෝටාර්ඩ් මීට පෙර පැවසූ නූතනත්වයේ මහා ආඛ්‍යානය පිළිබඳව පැවැති 'විශ්වාසය බිඳ වැටීම' (loss of faith) වඩාත් පුළුල් විමයි. මේ තත්ත්ව යටතේ 1960 දශකයේ අගභාගයේදී නිරතුරුවම අසන්නට ලැබුණු අරගලයේ නියැලෙන ලෙස ඉල්ලූ විප්ලවීය හඬ ශූන්‍ය, වෙහෙසකර හා අර්ථ විරහිත බව වඩ වඩාත් දනවන්නට විය.

නව කලාකාරී පරපුරට 'පන්ති අරගලය' න්‍යායිකව විශ්ලේෂණය කිරීම සඳහා පවත්වන වැඩමුළුවකට වඩා ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය වෙත එල්ල කළ සාපු ප්‍රතිචාරය වඩාත් නිර්ව්‍යාජ හා සිත්ගන්නා සුලු විය. මෙමඟින් අප නව යුගයකට ඇතුළු වූ අතර, ඒ තුළ විචාර පූර්වක කලා ලේඛකයෙකු වූ ඇන්ඩෲ රෙන්ටන් විස්තර කළ පරිදි කලාව 'ගොළු නිහැඬියාවක්' (dumb mutness) සනිටුහන් කළ තත්ත්වයක් වෙත සංක්‍රමණය විය. කලාකරුවන් නායකත්වය සැපයූ *Freeze, Minky Manky, Sick, Cocaine Orgasm* ප්‍රදර්ශනවල සිට *Brilliant* නැමැති ජාත්‍යන්තර ප්‍රදර්ශනය හා අවසානයේදී රෝයල් ඇකඩමිය සංවිධානය කළ *Sensation* නම් වූ සාඩ් කලා එකතුව දක්වාම පෙන්නුම් කෙළේ, නව බ්‍රිතාන්‍ය කලාව වෙත දැක්වූ විචාර පූර්වක ප්‍රතිචාරය තාරුණ්‍යයේ ජවය හා පොපියන චමත්කාරය අවධාරණය කළ බවයි. තාරුණ්‍යය ඉක්මවා ගිය සහ මැදිවියසට ළංවෙමින් සිටි කලා විචාරකයන් හා අභිරසඥකයන් පෙන්වා දුන්නේ, තාරුණ්‍යයෙන් ජනිත වූ නිරුත්සාහය පමණක් නොව, ස්වභාවික දේ පිළිබඳ අර්ධ මිථ්‍යාමතික අගය කිරීම අසැබි ලිංගික අනන්‍යතා, ජනප්‍රිය ක්‍රීඩා හා සංස්කෘතික වීරුවන් සැමරීමට පමණක් නොව, අන්තර්ජාතික කලා ලෝකය ක්‍රියාශීලීව ප්‍රවර්ධනය කිරීමට ද ඔවුනට හැකි වූ බවයි. ඔවුන් විසින් එසේ කරණු ලැබුවේ මේවායින් විගද වන්නේ නව බ්‍රිතාන්‍ය කලාවේ හිණිපෙත්ත මේ කලා ප්‍රවණතා බව ප්‍රකාශ කරමිනි. වෘත්තීය අභිරසඥකයන් හා කලා විචාරකයන් බොහෝ දෙනෙකු කලා නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියේ දායකයන් ලෙස තමන්ව සැලකීමේ ප්‍රවණතාවක් මතුවූ අතර, එය සිය භාවිත සාධාරණීකරණය කිරීමේ ආයෝජනයක් ලෙසට දකින්නට විය. වෘත්තීයභාවය වෙත තම සුළැඟිල්ල දිගුකොට තර්ජනය කරන්නට තරම් සූජාත බව කිසිලෙසකින් හෝ මායිම් නොකළ නව කලා භාවිතය වැලඳ ගන්නට මෙකී අභිරසඥකයෝ හා විචාරකයෝ කැමැත්තක් නොදැක්වූහ. න්‍යායික කතිකා සමඟ ගනුදෙනු කිරීමට අකමැත්තක් දැක්වූ වඩාත් ස්ථාවර මට්ටමකට පත්ව සිටි කලා ලෝකයේ සමාජිකයන් හා දේශපාලනය සාකච්ඡා කිරීමට අකමැත්තක් දැක්වූ

කණ්ඩායම් මෙකී නව කලාව සිය භාවිත තුළින් න්‍යායික හා දේශපාලනික අරමුණු මුලිනුපුටා දමා තිබුණේ යැයි පැවසූ විට උද්දාමයට පත්වූහ. මෙහිදී සිදුවූයේ කලා කෘතියක් ප්‍රදර්ශනය කිරීමට පෙර එය සන්දර්භගත කිරීම සඳහා දලුසර්ගේ හා ගවිතාරිගේ අදහස් ස්වල්පයක් උපුටා ගැනීම පූර්ව කොන්දේසියක් ලෙස නොසැලකූ කෘති බිහිවීමයි.[4] මෙහිදී වැදගත් වන්නේ කලාව දේශපාලනයේ හා න්‍යායේ සීමාවන්ගෙන් ගැලවී ඇතැයි යන අදහසේ මතුවීමයි. මෙය අන් අයුරකින් පවසනවා නම්, එමගින් කියැවුණේ දේශපාලනයේ ප්‍රචණ්ඩත්වය සහ න්‍යායේ දැරිය නොහැකි බව පෙරළා දැමුවේය යන්නයි. මාගේ පෞද්ගලික මතය නම් කලාවේ සන්දර්භය තුළින් න්‍යාය පිළිබඳ අදහස් තොරපීම කරණ කොට ගෙන කලාවේ විජයග්‍රාහී වාණිජකරණය පමණක් නොව නීරස හා මතුපිටින් පමණක් ක්‍රියාත්මක වූ භාවිත ගණනාවක් ද බහුල ලෙස ප්‍රචලිතවීම ඇරඹුණු බවයි. මේ කාලවකවානුව තුළ දේශපාලනයේ සහ න්‍යායේ ඊනියා යල් පැනීම පිළිබඳ අදහස් බ්‍රිතාන්‍යය කලාව සඳහා වූ ජාත්‍යන්තර වෙළෙඳ ඉල්ලීමේ පුනරුදයක් ඇතිවීමේ සංකේතයක් ලෙස සාවද්‍ය පාඨනයක යෙදීමට උපකාරී විය.[5] මේ අදහසට ජෝන් රොබර්ට්ස් වැනි විචේචකයින්ගේ සහාය ද ලැබුණි. ඔහුගේ තර්කය වූයේ මීට පෙර සිදුවූ ප්‍රංශ න්‍යායේ 'ආක්‍රමණය' නිසා තත්කාලීන කලාකරුවන්ගේ විශ්වසනීයත්වය හා නිර්මාණාත්මක යොමුව වල්මත් වූ බවයි. කලා කතිකාවේ අණසක පතුරුවා ගත් න්‍යායික බලවේගය ලෙස රොබර්ට්ස් හඳුනාගත් පශ්චාත් නූතනවාදයේ මූලික ස්ථාවරයකට එරෙහිව යමින් ප්‍රති-විචේචනාත්මක ස්ථාවරයක් ගොඩනැංවූ අතර, ඔහු විසින් එය 'පිලිස්තීනුවාදය' ලෙස නම්කරන ලදී:

> මේ පාර්යාවලෝකනයෙන් බලන කල, මෙවැනි කෘති මඟින් මඟ සැලසීම සිදුකළ කේන්ද්‍රීයතම වෙනස වූයේ ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය ඉදිරියේ වැරදිකාර සිත පිළිබඳ හැඟීම ගිලිහී යාමටයි. මෙහිදී පිලිගැනුණේ පශ්චාත් නූතනවාදයේ සංකල්පීය ප්‍රවර්ග හා උපක්‍රම (ප්‍රේක්ෂාව, ව්‍යාපිදේශකත්වය, නියෝජනය හා

> අනන්‍යතාව ව්‍යුහවිභාගනය කිරීම) මඟින් කලාකරුවන් දෛනික ජීවිතයේ සුඛයන්ගෙන් හා පරස්පරතාවන්ගෙන් දුරස් වූ බවයි. සියලුම දෘශ්‍ය අනුභූති 'යථාභූතීකරණයේ' (reification) නියමයන්ට නතුවේ නම් සහ සියලුම ආකාරයේ නියෝජන සැක සහිත වේ නම්, දෛනික ජීවිතය පිළිබඳ නියෝජනය, මතවාදය හා අරගලය එහි සියලුම අසම්පූර්ණතාද සහිතව ක්‍රියාත්මක වන අඩවියක් ලෙස සැලකීමෙන් සිදුවනුයේ සැමවිටම එය විවේචනය කළ යුතු ගැටලුවක් ලෙස දැකීමය. ව්‍යුහ විභාගනය යන කේන්ද්‍රීය කර්තව්‍යය කලාකරුවන්ට සිය අනුභූතියේ සත්‍යය ගැඹුරින් වටහා ගැනීම අපහසු කරයි. එයට හේතුව නම් මෙකී අනුභූතිය වෙනත් ස්ථානයක නිෂ්පාදනය වූවක් බව පෙනී යාමයි (රොබර්ට්ස් 1996ඃ 30).

න්‍යායේ ඇති අඩපණ කිරීමේ බලපෑම පිළිබඳව රොබර්ට්ස් තුළ වූ සාංකාව එක් අතකින් පෙන්නුම් කරනුයේ බ්‍රිතාන්‍ය කලායතන තුළ මතුවෙමින් පැවති ශාස්ත්‍රීය කතිකාව හා නව පරම්පරාවක කලා සිසුන් අතර ජනප්‍රියවාදී සංස්කෘතිය කෙරෙහි හටගත් ආකර්ෂණය අතර තිබූ හිඩැසයි. කලාව පිළිබඳ මතුවූ විවාද බෙහෙවින් සූක්ෂ්ම වූ ව්‍යුහවාදී හා සංඥාර්ථවාදී න්‍යාය භාවිත කිරීමක් සලකුණු කරන ලදී. මේ අතරම ප්‍රධාන ප්‍රවාහයට අයත් ජනප්‍රිය සංස්කෘතියට සැණෙකින් පුරෝගාමී කලා නවරැල්ලේ බෙහෙවින් විවාදකාරී අදහස් ද නොපැකිලිව ග්‍රහණය කරගන්නා ලදී. ඇතැම් විට අදහස් අතර වූ මේ ගිලිහුණු බව හාස්‍යජනක තත්ත්වයක් දක්වා වර්ධනය විය. එයට කදිම උදාහරණයක් නම් ෆෝර්ඩ් මෝටර් වාහන සමාගම මඟින් එහි මෝටර් රථයක් සඳහා සම්පාදනය කළ වෙළෙඳ දැන්වීමක, එකී රථය ඩේමියන් හර්ස්ට් කලා ශිල්පියාගේ කෘති හා සම්පව අනන්‍යවූ විශාල ටැංකියක් තුළ බහාලීමයි.[6,7] ජිලියන් වෙයාරින් වැනි තරුණ කලා ශිල්පීන් ගණනාවක්ම සාචිගේ අනුග්‍රාහකත්වය පසුපස තිබූ අරමුණු දෙස වඩාත් සැකයෙන් යුතුව බැලීමට කටයුතු කළ අතර, මයිකල් ලැන්ඩි හා මාර්ක් වලින්ගර් වැනි කලා ශිල්පීන්

දෛනික භාවිතය වාණිජකරණය වීමට එරෙහිව සම්පාදනය කළ කලා කෘති සෑජුවම විවේචනාත්මක සමාජ න්‍යායේ ආභාසය ලබාගෙන තිබුණි. එසේ වුවද, ජෝන් රොබර්ට්ස් වැනි විචාරකයන් පුන පුනා ප්‍රකාශ කෙළේ, භෞතික වශයෙන් කලා නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියට ඉහළින් න්‍යාය ස්ථානගත කළ විවේචනාත්මක මැදිහත්වීම්වලින් කලාකරුවන් දුරස් විය යුතු බවයි. නිසැකවම, ඇතැම් අවස්ථාවල කලාව, දේශපාලනය හා න්‍යාය අතර ඇතිවන සංවාදය නිෂේධනීය වන බව පැහැදිලිය. 1984 දී තරම් ඈත යුගයකදී ජෝන් ට්‍රැග් පහත සඳහන් ප්‍රකාශය කෙළේ, මේ සම්බන්ධයෙනි: "ඇත්ත වශයෙන්ම අපි 'මාක්ස්වාදය-ස්ත්‍රීවාදය මනෝ විශ්ලේෂණවාදය' පිළිබඳ සූත්‍රය අනේකවර දැක තිබෙන නිසාම එමඟින් අර්ථවත් වන්නේ කුමක් දැයි සිතීම අතපසු කර ඇත" (ට්‍රැග් 1992: 42). ඔහු පැහැදිලිව තේරුම් ගත් කරුණක් වූයේ කලා ආයතන මත න්‍යායට ඇති කළ හැකි වූ බලපෑම් සීමිත බවයි. මේ අනුව, වෙනත් විධික්‍රම හා සංකල්පීය පාදක රාමු සමඟ ගැටීමෙන් කලා ඉතිහාසය නිදොස් කළ හැකි විය. නැතහොත් එය ව්‍යූහ විභාගයට ලක්කළ හැකිවේය යන පුරෝකථනය ස්වල්ප කාලයකින් මිලිනව ගියේය. තවද, කලා ශිල්පීන් ගණනාවක්ම සුපැහැදිලිවම දාර්ශනික ගවේෂකයන්ගෙන් හා ආයතනික දේශපාලනයෙන් දුරස්වීමට අවශ්‍ය වුව ද, එතැන් සිට යා යුත්තේ කුමන දිශාවකට ද යන්න අපැහැදිලි විය. එනම්, ඒ සමාජීය ක්ෂේත්‍රයෙන් පිටවීම සනිටුහන් කළ නොහැකි විය. මෙහිදී සිදුවූයේ කලාව, දේශපාලනය හා න්‍යාය අතර ඇති සීමා පිළිබඳව මතුවූ විවාද අනිසි ලෙස අපහසු යයි නම්කර ගොනුකර දැමීම හෝ නොවැදගත් යයි සලකා ඉතිහාසයේ කසළ ගොඩ වෙත විසිවී යාමය. 1980 ගණන්වලදී වඩාත් පැහැදිලිවම විද්‍යමාන වූ න්‍යාය හෝ වර්ගය හා සමාජ ලිංගිකත්වය පිළිබඳව දැක්වූ සටන් පාඨාත්මක උනන්දුව මේ වන විට අලංකරණ කටයුතු සඳහාවත් නුසුදුසු ලෙස සැලකුණි. මේ වන විට කලා ලෝකයේ ඉදිරිගාමීත්වය (cool) පිළිබඳ පෞරුෂය ගොඩනැගුණේ අප්‍රකාශිත ජාතිකවාදයක් හා සාම්ප්‍රදායිකත්වයක් මතය. මීට පෙර ඇතිවූ විවාදවලට

සඳහන් වූ ආවර්ජනීය හා ස්වයං විවේචනීය වීමට තිබූ අවස්ථාව වෙනුවට මේ වන විට ස්වයං-අවශෝෂණීය (self absobtion) නැඹුරුවක් පිළිබිඹු කෙළේය. මේ තත්ත්වය වඩාත් අවංක වූ එක් මොහොතක ජෝන් රොබර්ට්ස් විස්තර කෙළේ මෙසේය: "මේ වන විට කලාකරුවෝ, තමන් ඉංග්‍රීසි ජාතිකයන් වීම ආඩම්බරයක් බව පෙන්විය හැකි කෘති බිහිකරමින් සිටිති".[6]

කෙසේ වුවද ආයතනික අඩවිය තුළ ඇතිවූ 'න්‍යාය ඊර්ෂ්‍යාව' (theory envy) පිළිබඳ විරෝධය සංස්කෘතික අනන්‍යතාව පිළිබඳ උනන්දුවේ වේගවත් ව්‍යාප්තියට සමගාමීව ඇතිවූ බව අමතක කළ නොහැකිය. මීට පෙර, සංස්කෘතික අනන්‍යතා ප්‍රධාන ප්‍රවාහයේ කලා ලොවෙන් බැහැර කර තිබුණු හෝ එහි මායිම්වල පමණක් ස්ථාපනය කර තිබූ බව ද අමතක නොකළ යුතුය. බ්‍රිතාන්‍ය සංස්කෘතික විචාරකයෙකු වන කොබෙනා මර්සර් මේ පිළිබඳව ඉදිරිපත් කළ තර්කය වූයේ දෘශ්‍යමානත්වය සාක්ෂාත් කර ගැනීමට තිබූ තත්ත්ව ඉවත් කරමින් තිබූ කාලයකදී 'අනෙකා' වඩාත් දෘශ්‍යමාන වූ බවය (මර්සර් 1999-2000). මේ වන විට අවධානය යොමුවූයේ සමාජ සන්දර්භය අඩුවෙන් විවේචනය කළ, ලෝකය තුළ එය ස්ථාන ගත වී තිබූ ස්ථාන සැමරීමට ලක්කළ කලා කෘති වෙතටය. මෙහිදී අභ්‍යුපගමනය කෙළේ කලාකරුවාගේ භූමිකාව න්‍යායික ව්‍යුක්තකරණ හා සමාජ වගකීම්වලින් වඩාත් බර වී තිබුණු බවටය. නොඑසේනම්, ඔහුගේ/ඇයගේ භූමිකාව හුදු අදෘශ්‍යමාන පාදක සටහන් ක්‍රමයක තත්ත්වයට ඌනිත වී තිබුණු බවත්, කෘතියේ පණිවිඩය සුපැහැදිලි වූ අවස්ථාවලදී එය නොඉවසිය හැකි තරම් 'ධාර්මික' වූ බවත්ය. මේ සන්දර්භය තුළ දර්ශනය, මනෝ විශ්ලේෂණවාදය හා දේශපාලනය අතර වූ විවාදය වඩාත් ගැඹුරු, ගතික හා අන්තර් ක්‍රියාකාරී කලා භාවිතයක් සම්පාදනය කරන්නක් ලෙස නොපෙනෙනු අතර, එය තේරුම් ගැනුණේ නිර්මාණශීලීත්වයේ සමස්ත වියහැකියාවම අහුරා දමන්නක් ලෙසය. මේ අනුව කලාවේ නිර්මාණනීය ජවයට යළි ජීවිය ලබාදෙන්න නම් කලාකරුවන් පඨිතය සම්බන්ධයෙන් ඔවුන් දැක්වූ පොත් ගුළ උනන්දුව ඉවත දමා කලාව ජීවිතය සමග සෘජුව

සම්බන්ධ කළ යුතු යැයි බලාපොරොත්තුවක් මතුවිය. සියලුම ආකාරයේ විචාර පූර්වක භාවිත භාෂා ක්‍රීඩාවල තත්ත්වයට ඌනනය කිරීමට තිබූ ශාස්ත්‍රාලයීය ප්‍රවණතාවට එරෙහි සක්‍රීය විෂ නාශක ලෙස කලාව හා දෛනික ජීවිතය සම්මුඛ කිරීම තේරුම් ගත හැකිය. එසේ වුවද, එමඟින්ම ජීවිතයේ අතිශයින් මුග්ධ හා අර්ථ ශූන්‍ය දෑ කලාවේ නාමයෙන් ප්‍රතිනිෂ්පාදනය කිරීම දක්වා ද යොමුවිය හැකිය. ජීවිතය හා කලාව අතර ඇති සබඳතාව කිසි විටෙකවත් සෘජු හෝ පාරදෘශ්‍ය එකක් නොවේ. ජෝන් ස්ලයිස් දක්වා ඇති පරිදි, 'න්‍යාය ආපසු හැරවීම' (roll back of theory) පවත්වා ගත හැක්කේ විචාර පූර්වක සවිඥානකත්වය බිල්ලට දීමෙන් පමණි:

> අපගේ ජීවිතවලින් හා භාවිතයන්ගෙන් 'න්‍යාය' නෙරපා හැරීම යනු අප ගොඩනගන ලෝකය තේරුම් ගැනීමට ගන්නා උත්සාහ අත්හිටුවීම වන අතර, එමඟින් සිදුවන්නේ අප යම් මොහොතක සිටින තත්ත්වය අත්විඳීමට පමණක් සීමාවීමය. පරිස්ථානීය, දෛනික ජීවිතය පිළිබඳ අත්දැකීම් නියෝජනය කිරීම මඟින් අස්මියත්වය පිළිබඳ නිර්ව්‍යාජ දැනුම සේ සැලකෙන දේ වෙත පාරදෘශ්‍යව ප්‍රවිෂ්ට විය හැකිය යන සාවද්‍ය පොරොන්දුව ලබාදෙයි (ස්ලයිස් 2001: 39).

මෙහිදී අපට ප්‍රතික්ෂේප කළ නොහැකි කාරණය නම් කලාකරුවන් තම කර්තව්‍යය, සිය කලා භාවිතයේ හා අත්දැකීම්වල භෞතිකත්වයෙන් ආරම්භ කළ යුතුය යන්නය. කලාවේ හා ජීවිතයේ භෞතිකත්වය මෙසේ අගය කිරීම යන්නෙන් භාෂාව අවතක්සේරු කිරීම යන්න අදහස් නොවේ. එසේම, අපගේ ආරම්භක ලක්ෂයන්ගේ සීමා හුදෙක් ප්‍රදර්ශනය කිරීමෙන් පමණක් මහා ජයග්‍රහණ සේ හුවා දැක්විය හැකි බව යන්න ද ඉන් අදහස් නොවේ. මේ නව ප්‍රවණතාවේ පුරෝගාමීන් ලෙස තරුණ බ්‍රිතාන්‍ය කලාකරුවන් න්‍යායට පිටුපාමින් තමන්ගේම අනන්‍යතාවේ, ලිංගිකත්වය හා සංස්කෘතිය පිළිබඳ සීමා සුපැහැදිලි ස්වයං-විශ්වාසයකින් යුක්තව ගවේෂණය

කරන්නට යෙදුණේ නම්, අපට මතු කළ හැකි ප්‍රශ්නයක් වන්නේ ස්වියත්වය හා ගනුදෙනු කිරීමට හැකියාව දුන් මෙකී බලපත්‍රය ඔවුනට ලැබුණේ කවර පාර්ශ්වයකින් ද යන්නය. පශ්චාත්-ස්ත්‍රීවාදිනියෙකු වීමෙන් ලබන සුඛය ඊට පෙර ස්ත්‍රීවාදීන්ගේ අරගලවලින් තොරව ලබා ගත හැකි වේද? ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය කලාවේ භෞතිකත්වයේ කොටසක්ය යන අදහස ඊට පෙර දශක දෙකක් මුළුල්ලේ විවේචනාත්මක සමාජ න්‍යාය මඟින් එය ඓතිහාසික හා න්‍යායික වැදගත්කමින් යුත් අධ්‍යයක්ය යන අදහස වලංගු කර නොතිබුණේ නම් පිළිගැනීමට ලක්වනු ඇතිද? මෙහිදී අප ඇසිය යුතු අනෙක් ප්‍රශ්නය වනුයේ තත්කාලීනව දැකගත හැකි. තමා සහ අනෙකුන් සමඟ ඇති සබඳතාව පිළිබඳ උනන්දුව මීට පෙර නූතනවාදයේ සීමාවන්ගෙන් බහිෂ්කරණය කර සිටි කලාකරුවන් තමන්ගේම දෙමුහුන් අස්මියත්ව ගවේෂණය කළ ආකාරය සමඟ බැඳී නොපවතී ද යන්නයි.

මෙයින් අදහස් කරනුයේ ගෙවිය යුතු බද්ද මුදලක් සේ සෑම පරම්පරාවක්ම ඊට පෙර පරම්පරාවේ කටයුතු සඳහා හිලව්වන ආකාරයකට ගෙවිය යුතු ණයක් පවතින්නේය යන්න නොවේ. එනමුදු මේ 'අමු' ශක්තිය හා ජවය බොළඳ ලෙසින් ඊඩිපස් අරගල ලෙස සැමරුමට ලක්කිරීම එතරම් සුදුසු නැති බව මෙනෙහි කළ යුතුය. එමෙන්ම පෙර අරගලවල මතකය හෝ නොපවතින තත්ත්ව තුළ ඇතිවනුයේ කුමක්ද? උදාහරණයක් ලෙස ට්‍රේසි එමින් වැනි සිත්තරුන්ගේ කලාව තත්කාලීනත්වය සමග සංවින්දකව ගැලී සිටීමක් මෙන්ම දෛනික ජීවිතයේ නීරස අංග ව්‍යුක්තව නියෝජනය කිරීමක් ද දැක ගත හැකිය. මේ සරාගී ස්වයං තත්කාලීනත්වය විදහාපාන සුබ හෝ අගති දේශපාලන එකමුතුකම පිළිබඳ සමාජ ඉතිහාසයක් තුළ හෝ සෞන්දර්යාත්මක ගවේෂණයක් තුළ අන්තර්ග්‍රහණයට ලක්වී නොමැත. මෙවැනි **පිළිගැන්වීම** පිළිබඳ භාවිත නිෂේධනය වී ඇත්තේ ඒවා, අතිශයින් කම්මැළි සහගත 'නිසි චර්යාව' පිළිබඳ දේශපාලනයේ කොටස් ලෙස තේරුම් ගන්නා නිසාය (politics of correctness). එනමුත් මෙහි විරුද්ධාභාසීය පැතිකඩක් ද තිබේ. එනම් මේ නව කලාවේ නව්‍ය බව, පුන පුනා ප්‍රකාශ කිරීමේදී

එමගින් එහි පැලැන්තිය බැහැර කිරීම මෙන්ම, සමාග්‍රහණය කිරීම පිළිබඳ සටන් පාඨයක් ද එකවරම මතුවේ. මෙහිදී පිළිගනු ලබන කරුණක් නම් නව බ්‍රිතාන්‍ය කලාව මේ වන විටද පැරණි භාවිතයන්ගේ ප්‍රධාන ලක්ෂණ වැලඳ ගෙන සිටින අතර, ඉතිහාසයේ ශාස්ත්‍රීය මතුපිට බැහැර කර තිබෙන බවයි. මේ ආභ්‍යන්තරීකරණය පිළිබඳ ගතිකත්වය මේ වන විට ද ජනප්‍රිය සංස්කෘතියේ හෘදසාක්ෂ්‍ය තුළ ගැබ්ව ඇතැයි විශ්වාසයක් පවතී. අපට ජනප්‍රිය සවිඥානකත්වය තුළට අරගලය පිළිබඳ ඉතිහාසය අන්තර්කරණය කරගෙන ඇති බව අභ්‍යුපගමනය කළ හැකිද? එසේම, කලාවේ පවතින සංවින්දක හා භෞතික භාවිත නිසාම, කලා නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය මේ නිශ්ශබ්දිත දැනුමේ සීමා ස්පර්ශ කරන බවත්, තථ්‍ය සහ දැනගත හැකි සියලුම දේ පිළිබඳ සාක්ෂ්‍යකරුවෙකු ලෙස ක්‍රියාත්මක වන බවත්, පිළිගත හැකිද? අතීතය අමතක කිරීමට උත්සහා දැරීම යනු වෙනත් ආකාරවලින් පුනරාවර්තනය වීමට ඉඩ සැලසීමකි.

කලාවේ දේශපාලනය

කලාවට කෙදිනකවත් දේශපාලනයේ හා න්‍යායේ සිර විය නොහැකිය. එය වෙනත් කතිකාවක සීමා තුළ සිරවීමට නොහැකි ලෙසින් අර්ථයේ ඥානයට නතුකර ගැනීමට අපහසු, චපල හා විස්තරාත්මක දෙයකි. කලාව නුදෙක් පූර්වයෙන් නිර්වචනය කළ දේශපාලන භාවිතයකට හෝ පූර්ව න්‍යායික ව්‍යුක්තකරණයකට උදාහරණයක් ලෙස හෝ ඌනනය කළ නොහැකිය. එය මිනුම් කළ යුත්තේ ඊටම ආවේණික කොන්දේසි තුළය. සැබැවින්ම කලා කෘතියක අර්ථ පද්ධතිය ජීවය ලබන්නේ කලාකෘතියේ භෞතික පැවැත්ම තුළමය. එනමුත්, මේ අර්ථ වඩාත් පුළුල් සමාජ සන්දර්භයක් තුළ නව නවත් උද්දීපනය වුවද, ඒවා අපට 'ආමන්ත්‍රණය' කරන ආකාරය 'කෙදිනකවත්' ඍජු හෝ පාරදෘශ්‍ය නොවේ. අතීතයේදී කලා න්‍යාය පිළිබඳ ඇතැම් ගුරුකුල තුළ සෞන්දර්යත්වය හා සමාජීයත්වය අතර සිදුවූ දෙබස අති සරල සූත්‍ර තුළ දිය කර හැරීමේ ප්‍රවණතාවක් තිබුණි. මේ විවාද සම්බන්ධයෙන් අවසාන විනිශ්චයක් කෙදිනකවත් තිබිය නොහැකිය. මේ කතිකා දෙකට කෙදිනකවත්

එක්විය නොහැකිය. මන්දයත් එහි භෞතික පැවැත්මට අමතරව කලාව අපට එය මිනුම් කළ හැකි භාෂාවක් ලබා නොදෙන නිසාත්, විචාර පූර්වක කතිකාව ක්‍රියාත්මක වන නියෝජනත්වය පිළිබඳ භාෂාව මීට හාත්පසින්ම වෙනස් හා වෙන්වී තිබෙන නිසාත්ය. එනම්, මේවා සම්මුඛ කළ නොහැකි අන්ත දෙකක් නිසාවෙනි.

සැමවිටම, කලා නිෂ්පාදනය හා අර්ථකථනය ස්ථාන ගත වී ඇත්තේ සමාජ ඉතිහාසයක් තුළය. එනමුත්, කලාව පිළිබඳ වඩාත් පුළුල් අර්ථය නැන්පත් වී ඇත්තේ, සංජානනය (එහි සියලුම සංවේදක ආකාර සමග) කලා ඉතිහාස කතිකාවේ භාෂා සම්මුඛ වන ස්ථානයේය. කලාවේ අර්ථය පිළිබඳ සමස්තය කෙදිනකවත් වෙනත් කතිකාවල අනන්‍යතා ලක්ෂණවලට හෝ ඒවායේ ප්‍රතිවිපාකවලට සීමා කළ නොහැකිය. එහි නිර්දිෂ්ටත්වය සමාජ සන්දර්භයක් තුළ ස්ථාන ගත වී තිබුණ ද, එහි අර්ථයේ සමස්ත පරිපූර්ණත්වය සන්නිවේදනය කිරීමට සමාජීයත්වය පිළිබඳව දැනට පවතින සංකල්පවලට සැමවිටම හැකිවන්නේ නැත. කලාව පිළිබඳව පවතින ලේඛනවල අර්ථය කෙදිනකවත් කලාවේ අර්ථයට සමාන විය නොහැකිය. කලාව අවට පවතින විචාර පූර්වක කතිකාව මගින් මේ කේන්ද්‍රීය වෙනස බොහෝ විට සැලකිල්ලට ගන්නේ නැති බව පෙනේ. මෙය බොඳකර දමා ඇත්තේ, කෘත්‍රිමත් ලේඛකයන් හා අලස කලාකරුවන් විසිනි. ඔවුන් සිතනුයේ තම තමන්ගේ කාර්යයන් හුවමාරු කර ගත හැකි බවයි. නොඑසේනම්, ලේඛකයන්ට කලාකරුවන් පිළිබඳ ආඛ්‍යාන සම්පාදනය කර කලාකරුවාගේ භූමිකාව වලංගු කළ හැකි බවයි. සැබැවින්ම, මෙය කලා ලොවේදී භාවිත වන පොදු උපක්‍රමයකි. තම කෘති තත්කාලීන න්‍යායික ප්‍රවණතාවන්ට සම්බන්ධ කරන සබඳතා ගොඩනැගීමට ලේඛකයන් නම්වා ගැනීමට කලාකරුවෝ පුහුසුලු වෙති. බොහෝ විට මේ මට්ටමින් ක්‍රියාත්මක වන ගනුදෙනු සූක්ෂම නොවනවා මෙන්ම පරපෝෂිත වන බව ද පෙනේ. කලාව හා න්‍යාය අතර ඇති සබඳතාව මෙවැනි ක්‍රමෝපායික සන්ධාන හරහා සාක්ෂාත් කළ නොහැකි අතර, එය ඉටුකර ගත හැකි වන්නේ වඩාත්

ගැඹුරින් ක්‍රියාත්මක වන සංකල්පීය සමානතා හා දේශපාලනික අවශ්‍යතා මුණගැසෙන මට්ටම්වලදී පමණි. රූපර්ට් ශෙල්ඩ්රේක් පවසන පරිදි, හුවමාරුවක් එහි උච්චත්වය ළඟා කර ගන්නේ කලාව හා න්‍යාය එකම මානසිකත්වයක් (likeminded) විදහා පාන විටදීය. නැතිනම්, එය සිදුවන්නේ සංකීර්ණ ආකර්ෂණ ජාලයකින් හා පැහැදිලි බැඳීම් ගණනාවක් මඟින් එකිනෙක වෙත ආකර්ෂණය වන විටදීය. එසේ සිදුවීමේදී පොදු අවශ්‍යතා පිළිබඳ කලාවට හා න්‍යායට ඇති අවධාරණය වඩාත් ප්‍රබල වේ. කලාකරුවන් හා ලේඛකයන් යන කණ්ඩායම් දෙකම උත්සාහ කරනුයේ තම තමන්ට ආවේණික මාධ්‍ය හරහා සන්නිවේදනයක් ගොඩනැගීමටය. මේ සන්නිවේදන විධිය තුළ ඇති සබඳතා බෙහෙවින් සමීප ඒවා සේ තේරුම් ගත යුතුය. කලාව හා රචනාකරණය යනු සත්‍යය සොයා ගමන් කරන එකිනෙකාට වෙනස් ආකාර දෙකකි. මෙහිදී අවසාන පිළිතුරක් හෝ වඩාත් උසස් කුමන සන්නිවේදන විධිය ද යන්න පිළිබඳ ප්‍රශ්නයක් නොමැත. එම නිසා, කලාව, දේශපාලනය සහ න්‍යාය අතර ඇතිවන හුවමාරුව විරුද්ධවාදීන් දෙදෙනෙකු අතර ඇතිවන යටත්වීම හා පරාජය මත පදනම් වූ යුද ක්‍රීඩාවකට වඩා බෙහෙවින් වෙනස්ය. මේ දෙවන තත්ත්වය යටතේ සිදුවන්නේ එක් ස්ථාවරයක සත්‍යය ග්‍රහණය කර ගැනීමට නම් එතුළ පවතින අන් සියලු වින්‍යාසයන්ගේ දුරස් වීම පූර්ව කොන්දේසියක් වීමය. සැබැවින්ම කලාව, දේශපාලනය හා න්‍යාය අතර ඇති සබඳතාව එකිනෙකා හා සංවාදයේ යෙදෙන සටන් පාඨාත්මක ක්‍රීඩාවකට සමාන වේ. මෙහිදී සිදුවන්නේ එකිනෙකා අනෙකාගේ සත්‍ය පිළිබඳ ප්‍රවාද මිනුම් කිරීම සඳහා අනෙකාගේ ලෝක දෘෂ්ටියෙන් විචාර පූර්වක සමීපත්වයක් ලබා ගැනීම වේ. මෙවිට එකිනෙකාගේ සාමූහික වෙනස්කම්වල සාකල්‍ය බව දෙස වඩාත් ගෞරවයෙන් බැලීමට එකිනෙකා පෙලඹේ. කලාවේ අර්ථය හුදෙක් ජනනය වන්නේ එතුළින් පමණක්ම නොවේ. එය ඇතැම් විට බාහිරින් ද පැමිණේ. එනම්, අර්ථය ක්‍රියාව හා සිතීම යන අඩවි තුළ පිහිටි තෙවැනි අවකාශය ගවේෂණය කිරීමට ගත් සමාන්තර හෝ එකඟතා පූර්වක උත්සාහයන්ගෙන් ද මෙය ජනිත වේ.

න්‍යායයේ තුන්වන අවකාශය නිර්වචනය කිරීමට ගත් උත්සාහයකදී ජෝන් ටැග් චලනයේ බණ්ඩනීය ක්‍රියාවලිය හා ප්‍රතිරෝධයේ සන්සන්දනාත්මක බලපෑම් වෙත අවධානය යොමු කෙළේය.

> මේ අවකාශයේදී න්‍යාය චලනය වේ. එහිදී එය ගමන් කරයි; එමෙන්ම පැමිණි බව සනිටුහන් කරයි; එයට පිළිගැනීමකට මෙන්ම ප්‍රතික්ෂේප කිරීමට මුහුණ දීමට සිදුවේ. එය නිරතුරුවම පරිවර්තනයට, අනුයෝජනයට, උපයෝජනයට, සමාග්‍රහණයට, ඉදිරියට ගෙනයාමට හා ප්‍රශ්න කිරීමට භාජනය වේ. මේ චලනතාව නිසා එයට බල සබඳතාවන්ට මුහුණ පෑමට සිදුවන අතර, ඒ බල සබඳතා පරිවර්තන ව්‍යුහනය කිරීමට උත්සහා කරනු ඇත.... එනමුත් න්‍යායට හා බලයට එරෙහි වීම තුළින්ම ප්‍රතිරෝධක ව්‍යාපාර ජනිත වන අතර, ඒවා මගින් විශ්වීයත්වය පිළිබඳ ප්‍රකාශන අස්ථාවර කර, අස්ථානගත කටහඬ නොරපා දමයි. එසේ කර අපගේ හිස්වලට ඉහළින් එය ඉතිහාසයකින් තොර, වර්ගයක් නැති සමාජ ලිංගිකත්වයෙන් තොර, සිරුරක් නොමැති අසත්තන්ව ආමන්ත්‍රණය කරයි (ටැග් 1992: 28-28).

පෝල් කාටර් විසින් ද කලාව පිළිබඳ කතිකා සහ ඒවා භාෂාව සමඟ ඇති සබඳතාව පිළිබඳ කතා කිරීමේදී තෙවන ස්ථාවරත්වයක් තිබිය යුතුයැයි පවසා තිබේ. ඔහුට අනුව න්‍යායේ ප්‍රයෝජනය සලකා බැලීමේදී කලා ඉතිහාසය ද්විත්ව බෙදීමක් තුළ සිරවී ඇත. එනම්, එක් කොටසක් න්‍යාය සංජානනය කරනුයේ කලාව එහි භෞතික ක්‍රියාවලිය හා සම්බන්ධ වීම වළකාලන තවත් ප්‍රකාරයක් වශයෙනි. අනෙක් පාර්ශ්වයට අනුව න්‍යාය යනු කලාව සමාජ ලෝකය සමග සම්බන්ධ කරන පාලමකි. මේ පාර්ශ්ව දෙකම පිළිගන්නා අභ්‍යුපගමනයක් වනුයේ කලාව අත්‍යන්තයෙන්ම සාමාන්‍ය භාෂාවන්ගෙන් හා දෛනික ජීවිතයේ භාවිතයන්ගෙන් වෙන්වී

සහ නිශ්ශබ්දව සිටින බවය (කාටර්, අප්‍රකාශිතය). කාටර් බෙහෙවින් චතුර ලෙස ප්‍රකාශ කර ඇත්තේ, මේ පාර්ශ්ව දෙක තුළම පවතින පොදු අභ්‍යුපගමනයක් නම් කලාව මේ වන විට ද සමාජ ලෝකයෙන් වෙන්ව පවතින බව හා 'කලාව පිළිබඳ පවතින කතිකාව කලා නිර්මාණ ක්‍රියාවලියට ආගන්තුක වන්නේය' යන විශ්වාසයයි. න්‍යාය සහ කලාව අතර ඇති පොදු අවකාශය පිළිබඳ වඩා සංකීර්ණ අර්ථවිවරණයට එළැඹීමේ හැකියාව මේ විරුද්ධත්වය නිසා ඇහිරී ඇත (කාටර්, අප්‍රකාශිතයි). කාටර් තවදුරටත් පෙන්වා දෙන්නේ, කලාව හා න්‍යාය අතර පවතින සංවාදමය සම්බන්ධතාව පිළිගැනීම අවශ්‍ය බවයි:

> භාෂාව හා නම්‍යශීලි ආකෘති අතර වන සංවාදයේදී අදහස් ප්‍රතිරූප අභිරූපණය නොකරයි. ඒවා යටත් කරනු ලබන්නේ හෝ ප්‍රතිනියෝජනය කරන්නේ නැත. එමෙන්ම, ප්‍රතිරූප මඟින් යුටෝපියානු දැක්මකට අනුග්‍රාහකත්වය ලබා දීමට ද උත්සාහ නොකළ යුතුය. ක්‍රියාකාරී සහයෝගීතාව මතු වන්නේ ප්‍රතිරූප නිෂ්පාදනයේ දී නොව, පොදුවේ බෙදී ගිය කුතුහලයක් ගවේෂණය කිරීමේදීය (කාටර්, අප්‍රකාශිතය).

කලාවේ දේශපාලන අර්ථය පිළිබඳව මතුව් ඇති ව්‍යාකූලත්වය බොහෝ දුරට පදනම් වී ඇත්තේ, කලාකරුවන් වෙනුවෙන් හෝ ඔවුන් විසින් ඉල්ලා සිටින සන්දිග්ධ සමාජ ස්ථාවරය නිසාය. බොහෝ විට කලාවේ වටිනාකම රඳා පවතින්නේ කලාකරුවන්ගේ ප්‍රභවය හා අත්දැකීම් පිළිබඳ මිථ්‍යා මතය, කලාකෘතියේ අතිරෝහණය සහ කලාකරුවාගේ සමාජ තත්ත්වය ඒත්තු ගැන්වීමේ ගැටලුව මඟහරවා ගැනීම සඳහා ෆ්‍රැන්ක්ෆර්ට් ගුරුකුලයේ විවේචනාත්මක න්‍යායවේදීන් විසින් නව ප්‍රවේශයක් සූත්‍රගත කරන ලදී. එනම්, තත්කාලීන සංස්කෘතිය මත පුරෝගාමී කලා භාවිත ඇති කළ බලපෑම ගණනය කිරීම සඳහා එය කොතරම් දුරට ප්‍රධාන ප්‍රවාහයේ සංස්කෘතියට විරුද්ධ වූයේ ද යන කරුණ සැලකිල්ලට ගැනීම හා කලාකරුවන්ගේ සමාජ තත්ත්වය ද්විත්වාකාරයෙන් නිර්වචනය කිරීමය. එනම්, ඔවුන් සැමවිටම කේන්ද්‍රයේ

මෙන්ම ආත්තිකව ද සිටින බවට යෝජනා කිරීමෙනි. මේ අනුව, වෝල්ටර් බෙන්ජමින් සුමුදු ස්පර්ශයක් මගින් වර්තමානය විවේචනය කිරීම උදෙසා නිර්මාණාත්මක අතීතය ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමට කලාකරුවන්ව යොදා ගත හැකි වූ ගුප්ත විධි සාකච්ඡාවට භාජනය කෙළේය. මෙලෙසින්ම, තියඩෝර් ඇඩොර්නෝගේ, සෞන්දර්යය පිළිබඳ හැඟීම පැහැදිලිවම පාලනය වූයේ වාණිජ ලෝකයේ අසහ්‍යකරණ බලවේගවලට එරෙහිවූ වංශවත් තපස් බවක් මගිනි. එසේ වුවද, ඔවුන් දෙදෙනාම දෛනික ජීවිතයේදී කලාවට සිදුකළ හැකිවූ විපරිවර්තනීය හා විමුක්තිදායක භූමිකාව පිළිබඳ අපෝහකවාදී අර්ථ ගැන්වීමක් ඉදිරිපත් කරන ලදී. එනම් කලාවේ වැදගත්ම කාර්යය ප්‍රතිනිර්වචනය කරනු ලැබුවේ එයට සුවිශේෂී හා විශ්වීය දේ අතර ඇති සබඳතාව ප්‍රතිවින්‍යාස ගත කළ හැක්කේ කෙසේද යන කරුණ මතය. ප්‍රධාන ප්‍රවාහයේ බලවේග වෙත කලාව එල්ල කළ විවේචනය සැම විටම ඒවාට විෂය වූ වස්තූන්ට අන්තර්වර්තී විය. එනම්, ඒවා මතුවූයේ ඒවා තුළින්ම මිස ඊට පරිබාහිරව නොවන බවයි.

සමකාලීන කලා ඉතිහාසය කලාව හා දේශපාලනය නියෝජනය කිරීමේදී සැමවිටම දැඩි හා කාව්‍යමය ප්‍රමිති සාක්ෂාත් කරගත්තේ නැත. ෆ්‍රන්ක්ෆර්ට් ගුරුකුලය මගින් කලාව හා දේශපාලනය අතර පවතිනවා යැයි නිර්වචනය කළ අපෝහක සබඳතාව පිළිබඳ අදහස පසුකාලීන ඉතිහාසඥයන් හා විචාරකයන් විසින් බොහෝ විට අමතක කර දමන ලදී. ඊට ප්‍රධානතම හේතුව වූයේ ඔවුන් කලාවේ සදාචාරමය භූමිකාව හෝ කලාකරුවාගේ අත්‍යන්තයෙන් උසස් යැයි සැලකූ දැක්ම අවධාරණය කිරීමය. බ්‍රිතාන්‍යයේ බෙහෙවින් බලවත් වූ වාමවාදී චින්තකයන් කලාකරුවාගේ සමාජ භූමිකාව පරස්පර විරෝධී ලෙසින් නිර්වචනය කර ඇත. ඒ පිටස්තරයෙකු ලෙසත් (විලියම්ස් 1989), දෛනික ජීවිතය පිළිබඳව වැලලී ගිය හෝ අමතක වූ ඉතිහාසයේ සාක්ෂාත්කරුවෙකු ලෙසින් (බර්ජර් 1984) හා අවිවේකී හා ඛණ්ඩනය වූ ලොවක සරනා සදාචාරාත්මක මාර්ගෝපදේශකයෙකු වශයෙනි (බවුමන් 2000). මෙහිදී කලාව අර්ථවත් වූයේ නූතනත්වයේ වර්ධනය

පිළිබඳ පොරොන්දු හා එහි අමිහිරි යථාර්ථ අතර ඇති අවකාශයේ සිහිකැඳවුමක් ලෙසිනි. තවද, තාක්ෂණික වෙනස්වීම්වලින් මතුකරන පරාරෝපිත බලපෑම් හෙළිකිරීමක් ලෙසත්, සමාජ පංති වෙන්කරලීම සඳහා පැනවූ සම්බාධක හා පෞද්ගලික අවකාශය ප්‍රසිද්ධ අවකාශයෙන් විසංගමනය කිරීමට පැනවූ සම්බාධක වෙත අභියෝග එල්ල කිරීම ලෙසත්; දෛනික භාෂාවෙන් නියෝජනය කිරීමට හැකියාව නොලැබූ ආභ්‍යන්තරික හැඟීම් ඉදිරිපත් කිරීමක් ලෙසත්; 'සාමාන්‍ය හමුවීම් තුළින් බහිෂ්කරණය කළ හැඟීම් සහ සම්බන්ධතා පිළිබඳ අත්දැකීම් ලබා ගැනුමක් ලෙසත්ය. මේ සාමාන්‍ය අර්ථ දැක්වීම්වල වලංගුතාව ගෝලීයකරණය මඟින් නිෂේධනය කර නොමැත. එසේ වුවද කලාවේ සන්දර්භය නියෝජනය කිරීමට අවශ්‍ය සංකල්ප රාමු පටිසෝතගාමී ලෙස ප්‍රතිසංස්කරණය කළ යුතුවේ. මෙහිදී අවධාරණය කළ යුත්තේ සමාජ පර්යාය හා සංජානනය පිළිබඳ මැදිහත්වීම් සම්පාදනය කර ගැනීමට අවශ්‍ය කලා උපක්‍රම ගොඩනගනු ලැබුවේ වෙනත් දේශපාලන ව්‍යාපාර හා සම්බන්ධ වෙමින් බවයි. කලාව හා දේශපාලනය අතර වූ මේ සබඳතාව ප්‍රධාන පෙළේ කලා ඉතිහාසය පිළිබඳ කතිකාවේ සැලකිල්ලට භාජනය නොවිය. මෙමඟින් අතිශය වැදගත් ක්‍රියාවලියක් වූ භුවමාරුවේ කේන්ද්‍රියත්වය මිලින කළ අතර, කලාවේ ස්වාධීනත්වය හෝ එය දේශපාලනය මත යැපීම අතිශයෝක්තියට ලක්කරන ලදී. කලාව දේශපාලනය සමග ඇති සබඳතාව පැහැදිලිව නිර්ණය කරන ලද ධ්‍රැවයන්ට සීමා වී නැත. ඒවා ගොඩනැගෙනුයේ අන්තර් සම්බන්ධිත ක්‍රියාවන්ගේ ගතිකත්ව තුළිනි. මීට ඉහත පැවති විවාද පදනම් වූයේ බෙහෙවින් අනම්‍ය ස්ථාවර මතය. මෙවැනි තත්ත්වයන්ගෙන් මිදී කලාව තේරුම් ගැනීමට අවශ්‍ය විධික්‍රමයක් ගොඩනැගීමට නම් එය නූතනත්වයේ සංස්කෘතික ගොඩනැගීම් සම්බන්ධයෙන් කලාවේ කාර්යභාරය මෙන්ම සහ දේශපාලනයේ ඇති සබඳතාව අවධාරණය කළ යුතුවේ. කලාව හුදු එක් එක් දේශපාලන ව්‍යාපාරයන්ගේ ප්‍රකාශිත අර්ථ විද්‍යමාන නොකරයි. මෙහිදී සිදුවනුයේ කලාව අර්ථ සම්පාදන ක්‍රියාවලියට දායකත්වය සැපයීමයි. මෙලෙසින්ම කලාව පිළිබඳ

කතිකාව හුදු ශරීරය පිටුපස හඹායන සෙවණැල්ලක් මෙන් විද්‍යාමාන වනුයේ නැත. ඒ වෙනුවට මෙහිදී සිදුවනුයේ සමකාලීන සංස්කෘතියේ අර්ථ සම්පාදනයට කලාව පිළිබඳ කතිකාව සක්‍රියව දායක වීමයි. මා යෝජනා කර ඇති පරිදි, කලාව පිළිබඳ කතිකාව කලාවේ දේශපාලන පණිවුඩයේ නිර්ණයන්ගෙන් හෝ කලාවේ අත්‍යන්ත ස්වාධීනත්වය පිළිබඳ සටන් පාඨයන්ගෙන් ඔබ්බට යාමට නම්, කලාව දෛනික ජීවිතය තුළ ස්ථානගත කිරීමේදී නියෝජනයේ හා අත්දැකීම්වල සීමා එමගින් ප්‍රතිනිර්වචනය කළ හැක්කේ කෙසේදැයි සොයා බැලීම අත්‍යවශ්‍ය වේ.

දෛනික ජීවිතය පිළිබඳ සංකල්පයට නුපුරුදු හා සුපුරුදු දෑ අතර ඇති සබඳතාව, ඛණ්ඩිත බව හා පරිපූර්ණත්වය අතර ඇති සබඳතාව, සරුවපිත්තල බව හා විදග්ධ බව අතර ඇති සබඳතාව හා මහා පරිමාණයෙන් නිෂ්පාදිත හා සුවිශේෂත්වය අතර ඇති සබඳතා ගවේෂණය කිරීමට නව පර්යාවලෝකනයක් සැපයීමට හැකි විය යුතුය. ඉහත කී අන්ත අතර ඇති සබඳතාව පිළිබඳ ප්‍රශ්නය යුරෝපීය පුරෝගාමී කලා ව්‍යාපාරයේ මුල සිටම කේන්ද්‍රීය ලෙස විවාදයට පත්විය. එසේ වුවත් ජොනතන් වොට්කින්ස් විසින් දෛනිකත්වය පිළිබඳ සංකල්පයේ සීමා පෙන්වා දී ඇත. ඒ 1998 වසරේ දී ඔහු විසින් විසින් අභිරක්ෂණය කර සිඩ්නි නගරයේ ද්වි වාර්ෂික[9] කලා ප්‍රදර්ශනය එව්රිඩේ (Everyday) නමින් ඉදිරිපත් කළ අවස්ථාවේදීය. ප්‍රදර්ශනය අරමුණු දෙකකින් සැදුම් ලද්දකි. ඉන් පළමුවැන්න ශාස්ත්‍රාලයීය සමුද්දේශ තුළ ගැලී නොසිටි කලා කෘති තෝරා ගැනීමයි. දෙවැන්න නම් සාමූහිකව දෛනික ජීවිතයේ නොයෙකුත් අර්ථ නියෝජනය කළ හැකි වූ කලා කෘති ප්‍රදර්ශනය කිරීමයි. මේ අනුව තායිලන්තයේ පරිස්ථානීය භාවිත තුළින් මතුවූ කලා කෘති ඊට සමානව ප්‍රංශයෙන් මතුව ආ කලා කෘති සමඟ සමගාමීව ප්‍රදර්ශනය කරන ලදී. මෙහිදී සිදුවූයේ මීට පෙර බටහිර සංස්කෘතික විධි හා කලා ඒජන්තයන්ට වැඩි වරප්‍රසාද හිමි කරදුන් සෞන්දර්යාත්මක ප්‍රවර්ග මඟහැර යාමට උත්සාහ කිරීමයි. මේ නව්‍යකරණය කලා විචාරකයන් අතර අතිශය ව්‍යාකූලත්වයක් ඇතිකරන ලදී. අභිරක්ෂකයා වෙත නිරතුරුවම ඉදිරිපත්

කළ පොදු ප්‍රශ්නයක් වූයේ මෙයයි: "කෞතුකාගාරයක තිබුණ සුණු විසුණු කළ කසළ බහාලුම් භාවිත කර නිර්මාණය කළ ස්ථාපනයක් හා මහාමාර්ගයේ තිබෙන සුණු විසුණු වූ කසළ බහාලුම් එකතුවක වෙනස ඔබ හඳුනාගන්නේ කෙසේද?" බොහෝ විචාරකයන් මෙවැනි කලා කෘති ස්ථානගත කිරීම තේරුම් ගත්තේ කලාව නම් සංස්ථාව තුළ කලා කෘති හා නිමි භාණ්ඩ එක් මට්ටමක ප්‍රදර්ශනය කළ නොහැක්කක් ලෙසයි. එනම්, මෙවැනි උත්සාහ ජනප්‍රිය සංස්කෘතික අඩවිය තුළ කලාව ස්ථානගත කිරීමට ගත් සාවද්‍ය උත්සාහයක් ලෙස දකිමයි:

> එකොළොස් වන සිඩ්නි ද්විවාර්ෂික ප්‍රදර්ශනයේ තේමාව වූයේ 'දෛනිකත්වය' පිළිබඳ අදහසයි. මේ අදහසේ ප්‍රභවය සිදුවූයේ කලාකරුවන් විසින් නිරතුරුවම සිය අදහස්වල හා නිර්මාණ ප්‍රබෝධයේ මූලාශ්‍රයක් ලෙස දෛනික ජීවිතය ගවේෂණය කිරීම නිසාය. එය අවිවාදිත කරුණකි. මේ පතුරු ගසනු ලැබූ අදහස වොට්කින්ස් නිර්වචනය කළ ආකාරය තුළ ප්‍රධාන ගැටලුවක් පවතී. එනම් මේ සංකල්පය තුළ ඔහු විසින් සිඩ්නි ඔපෙරා ශාලාව ඉදිරිපස වූ නාවුක බහාලුම් ගණනාවක සිට 'මුහුද ගවේෂණය කිරීමේදී ලී පොළවේ කුහර තුළින් සොරාගත් මඩ' යන උද්ධච්ච ලේබලය සහිත හිස් කාමරයක් දක්වා සියලුම දෑ අඩංගු කර තිබුණි. කෞතුකාගාරයක හෝ ප්‍රදර්ශකාගාරයක ඇති දෛනික ජීවිතයේ කලා කෘතිවලට සමකාලීන කලාවේ තත්ත්වය පිළිබඳව උනන්දු සහගත ප්‍රකාශයක් ඉදිරිපත් කළ හැකිය. එනමුත් ඒවා එළිමහනේ දෛනික ජීවිතය තුළම ඉදිරිපත් කිරීමෙන් පහසුවෙන් නොවැදගත් තත්ත්වයකට පත්විය හැකිය (ගෙනෝවියෝ 1998-1999: 82-3).

මේ අනුව ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය සහ දෛනික ජීවිතය පිළිබඳ සංකල්පීය නියෝජන සිසාරා දැකිය හැකි සංකීර්ණ අන්තර් සබඳතා නොසලකා හරිනු ලැබීය. මහා පරිමාණයෙන් කලාව හා දෛනික ජීවිතයේ දේශපාලනය

ආමන්ත්‍රණය කළ ප්‍රසිද්ධ උදාහරණයක් නම් ජුලියානා එන්බර්ග් විසින් අභිරක්ෂණය කළ *Signs of Life* නම් වූ මෙල්බර්න් ද්වි-වාර්ෂික ප්‍රදර්ශනයයි (එන්බර්ග් 1996). නැවත වරක් ලොව නන් ප්‍රදේශවලින් විවිධත්වයෙන් යුත් කෘති ගණනාවක් ප්‍රදර්ශනය කෙරුණු අතර, එමඟින් සමකාලීන කලා ශිල්පීන්ගේ ගතිකත්වය හා ඔවුන් දේශපාලනය, පරිසරය හා අනන්‍යතාව වැනි වාද විෂය සමඟ කළ ගනුදෙනුවේ ස්වභාවය පෙන්නුම් කෙරිණි. මේ සම්බන්ධතා වඩාත්ම පැහැදිලි වූයේ වීඩියෝ හා චිත්‍රපට මාධ්‍ය මත පදනම් වූ කෘති තුනක් සම්බන්ධයෙනි. සාමාන්‍ය වශයෙන් ප්‍රදර්ශන අවකාශයේ මැද භාගයේ ස්ථානගත කර තිබුණේ ග්ලිගොරොවිගේ වීඩියෝ කෘතියක් වූ *Bobe's Legend* (1998) නම් කෘතියයි. මෙමඟින් නිරූපණය වූයේ කලාකරුවාගේ මුඛයේ සමීප රූපයක් වූ අතර එය අනුක්‍රමිකව විවර වී වැසී යන ආකාරයක් ගනු ලැබීය. කුකුළු පැටවෙකුට ජීවය දෙන කැදැල්ලක් මෙන්ම බීජපෝෂණයක් දෙන ලෙසින් ද මුඛය විපරිවර්තනය වී තිබුණි. මේ ආකාරයෙන් ජීවිය දැක්වීම සිත් ඇදගන්නා සුලු මෙන්ම, ජුගුප්සා දනවන ආකාරයෙන් ද පෙන්රුම් ගති. මේ 'ජීවය පිළිබඳ සංකේතය' (sign of life) මා තුළ ඇති කළේ උතුරා යන මෘදු බව දනවන හැඟුමකි. සමස්ත දර්ශනය තුළ ඒවන විට බෝල්කන් ප්‍රදේශයේ දිග හැරෙමින් තිබූ දේශපාලන සිද්ධි ද අපගේ පරිසරයේ ඇති කැඩී බිඳී යන ස්වභාවය ද ප්‍රබලව ඉදිරිපත් කර තිබුණි. මෙහිදී මතක තබා ගත යුතු කරුණක් නම් කලා ශිල්පියාගේ නිජබිම බෝල්කන් ප්‍රදේශය වූ බවයි.

ග්ලිගොරොවිගේ කෘතියට ඉහළින් පිහිටි ප්‍රදර්ශන තලයේ ලිතුවේනියානු කලාකරුවෙකු වූ ඩේයිමන්ටාස් නාකෙවිසියස්ගේ චිත්‍රපට කෘති යුගළක් ඉදිරිපත් කර තිබුණි. මේ චිත්‍රපට දෙක එකට පාඨනය කළ විට එමඟින් නිරූපණය වූයේ රුසියානු විප්ලවයෙන් ඉස්මතු කළ අපේක්ෂා සහ පසුව එහි සුජාත බව ප්‍රශ්න කළ අපේක්ෂාභංගත්වය පිළිබඳ හැඟීම අතර ඇති අවකාශයයි. පළමු චිත්‍රපටයෙන් කේන්ද්‍රියව නිරූපණය වූ විජයග්‍රහණය හා වීරත්වය පිළිබඳ හැඟීම් දෙවන චිත්‍රපටයෙන් ඉදිරිපත් වූ දුක්ඛර සංවේදීතාව සමග පරස්පර ලෙසින් නිරූපණය/උද්දීපනය විය. මෙහිදී අපට නිගමනය

කළ හැකිවනුයේ සෝවියට් පාලනයට නතුවූ ලිතුවේනියානු ජනතාවට නිදහස ලබාදීමට නොහැකි වූවා මෙන්ම ඔවුන්ගේ අනන්‍යතාවට කේන්ද්‍රීයව වැදගත් වූ සම්ප්‍රදා සහ මිථ්‍යා ද විනාශ කර දැමූ බවයි. නාකේව්සියස් යෝජනා කරනුයේ සෝවියට් පුරුෂයා සහ ස්ත්‍රිය නිරූපණය කරන මහා ස්මාරකීය පිළිරූවල සෙවණැලිවලින් වැසී ජීවත් වූ ලිතුවේනියානු ජනතාවට විප්ලවයේ මහා ආඛ්‍යානය තම දෛනික ජීවිතයේ පෞද්ගලික කතා සමග සම්බන්ධ කිරීමට නොහැකි වූ බවයි. මේ තලය මතම නවත් වීඩියෝ නිරූපණයක් වූ අතර, එමගින් අවතැන් වීමේ ශූන්‍යතාව වෙත සිත් යොමු කෙළේ කාලය පිළිබඳ පරිමාණයක සිට නොව අවකාශය පිළිබඳ මානයක සිටයි. අන්ඩ්‍රෙයා ලැන්ග්ගේ *Refugee Talks* (1998) නැමැති ඉහත සඳහන් වීඩියෝ නිරූපණයෙන් ආමන්ත්‍රණය කෙළේ අවතැන්වූවන්ගේ වේදනාව හා ආවේගයයි. මෙහිදී ලැන්ග් නෝර්වීජියානු රාජ්‍යය 'පිළිගැනීමේ මධ්‍යස්ථානයක' අඩස්සි කර සිටි මැදපෙරදිගින් පැමිණි සරණාගතයන්ට ඇයගේ නිසල වීඩියෝ කැමරාවේ ඉදිරියේ ගැයීමට ආරාධනා කළාය. මේ කෘතියේ බලය පදනම්ව තිබුණේ ගායනා කළ ගීවල අර්ථය තේරුම් ගැනීමෙන් නොව, සරණාගතයන්ගේ කටහඬෙහි ඇතුළත් වූ ආවේග හා ඔවුන් අසුන්ගෙන සිටි ආසනවල කර්කශ මතුපිට අතර පැවති ගැඹුරු පරස්පරතාව අපගේ මනස තුළ සනිටුහන් කිරීමෙනි. මේ පරස්පරතාව වඩාත් තීව්‍ර කෙළේ ආරාධනය සඳහා හැසිර වූ ඔවුන්ගේ අත් හා ඔවුන් පිටුපස තිබූ බිත්තිවල මැකී ගිය මතුපිට ස්වභාවය අතර ද ඔවුන්ගේ දෑස්වල සපිරි නාගශීලීත්වය පිළිබඳ හැඟීම් හා ඔවුන් සිරවී සිටි කුටිවල පැවති මෘග බව අතර ද පැවති පරස්පරතා තේරුම් ගැනීමෙනි.

ප්‍රදර්ශනය සඳහා නිකුත් කරන ලද විස්තර සංග්‍රහයේ නොයෙකුත් දේශපාලන ස්ථාවර සඳහන් වී තිබුණ ද සමස්ත දේශපාලන න්‍යාය පත්‍රයක් එහි සඳහන් නොවීය. එමෙන්ම, එමගින් බලගැන්වී තිබුණු ධර්මතා ප්‍රශ්න කළ ද කිසියම් ආකාරයෙක ලිංගික අනන්‍යතාවකට වැඩි අවධාරණයක් ලබා දී නොතිබුණි. තවද, දූරස්ථාකාරයකින් දෙමුහුන් සංස්කෘතික සංඥා ඇතුළත්

කර තිබුණ ද විසරණය වන සංස්කෘතික සංකේත සැලකිල්ලට ගනු වස් සමස්ත පාදකරාමුවක් ද ඇතුළත් කර නොතිබුණි. සූක්ෂ්ම ලෙස සමකාලීන කලා භාවිත හා සුවිශේෂී න්‍යායික හෝ දේශපාලනික ස්ථාවර සමඟ කිසිමාකාරයේ සමගාමී වීමක් ඇති නොවන්නට වග බලා ගත් එන්බර්ග් මැනවින් විවිධත්වය ප්‍රකාශයට පත් කළාය. ඇයගේ තර්කය වූයේ සෑම කලා ශිල්පියෙකුගේ කෘතියකටම අපව පුළුල් අවකාශ ගණනාවක් වෙත කැඳවාගෙන යාමේ හැකියාව තිබූ බවයි. මෙහිදී පුළුල් අවකාශ ලෙස සලකනු ලැබුවේ ස්වභාවධර්මය, මනෝවිද්‍යාව, ජීවවිද්‍යාව, කෞතුකවේදය, වාස්තුවිද්‍යාව, භෞතිකවිද්‍යාව හා සිතියම්වේදය ආදියයි. තවද ඇයගේ තර්කයේ විස්තීරණය වූයේ මේ එක් එක් අවකාශ *Signs of Life* (ජීවිතයේ සංඥා) යන තේමාව යටතේ ගවේෂණය කිරීමෙන් කලාව හා අන් ශික්ෂණ අතර 'ගතික හරස්-පර්යේෂණාත්මක මුණ ගැසීමකට අවකාශ සැලසෙන අතරම, එමගින් වර්තමාන බුද්ධිමය, දේශපාලනික හා භෞතික පරිසරය තේරුම් ගැනීමට උපකාරී වන බවයි' (එන්බර්ග් 1999).

මෙසේ බලන කල විසිවන සියවස අගභාගයේදී මෙල්බර්න් නගරයේ කලාවේ කෘත්‍යය නිර්වචනය වී තිබුණේ මුල්කාලීන රුසියානු පුරෝගාමී කලා ව්‍යාපාරයේ, දේශපාලන ප්‍රතිපත්ති ප්‍රකාශන (manifestos) තරම්ම ජවසම්පන්න හා පුළුල් ආකාරයකිනි. මෙහිදී කලාව අර්ථවත් වූයේ සියලුම ශික්ෂණ හා ජීවිතයේ සියලුම අංග 'ප්‍රශ්න කළ හැකි වූ' සුවිශේෂී දෘශ්‍ය මෙවලමක් වශයෙනි. කලාව නවීන ලොවට ප්‍රතිචාර දැක්වූ ආකාර ගණනාවෙන් එකක් ලෙස අර්ථවත් වුණු සරල භූමිකාවේ සිට සියලුම භාවිතයන්ගෙන් අන්තර් දෘෂ්ටි සමාග්‍රහණය කළ හැකි අසහාය භාවිතයේ තත්ත්වයට නංවාලන ලදී. මේ 'අතිරෝහණක' (transcedental) ස්ථාවරයේ සිට, කලාකරුවන්ට දෛනික ජීවිතයේ පරාරෝපණීය ලක්ෂණ මානුෂ කිරීමේ බලයත් අනාගතය සඳහා අපේක්ෂාව උත්පාදනය කිරීමේ හැකියාවත් ඇති බවට උපකල්පනය කරන ලදී.

පෙනී යන ලෙසින් මේ 'නිර්ගීත' සටන්පාඨ මඟින් සිදුවන්නේ දෛනික ජීවිතයේ කලාවේ තත්ත්වය පිළිබඳ ප්‍රශ්නය සංහිඳියාවකට යොමු කරනු වෙනුවට එය මඟ හැර යාමයි. කලාව සඳහා මෙතරම් උත්තරීතර භූමිකාවක් සාධාරණීකරණය කිරීම ආරම්භ කිරීමටත් ප්‍රථම සමාජය තුළ කලාව දරන ස්ථානය පිළිබඳව ඒකඟතාවක් ඇතිකර ගැනීම අවශ්‍ය වේ. එනමුත්, එවන් ඒකඟතාවක් මේ වන තුරු ඇතිවී නැත. ප්‍රදර්ශන පත්‍රිකාවේ කර්තෘ වශයෙන් එන්ග්බර්ග් ප්‍රදර්ශනයට සහභාගි වූ කලාකරුවන්ගේ පසුබිම හා වර්ධනය විස්තර කළ ද, නරඹන්නාන්ට මේ කලාකරුවන්ගේ කෘති තෝරා ගත්තේ කුමන පදනමක සිටදැයි පෙන්වාදීමට ඇ සමත් නොවන්නීය. මෙලෙස කෘති තෝරාගැනීමේ නිර්ණායක ඇතුළත් නොවීම හරහා කලාවේ දේශපාලනය මඟහරිමින් කලාවේ නොයෙකුත් දේශපාලන අංග ආමන්ත්‍රණය කිරීමට වෙර දැරූ අභිරක්ෂණ භාවිතයක ඇති හිඩසක් පෙන්නුම් කරයි. කලාවේ 'මානුෂකරණ' (humanizing) ගුණාංග තුළ දේශපාලනය ගිල්වා හැරීමෙන් කලාව ප්‍රතිවිරුද්ධ ස්ථානවල සුවිශේෂී ප්‍රශ්න කිරීම් හරහා දියත් කරන භූමිකාව අපහැදිලි වී යයි.

මෙනයින් බලන කල අප අපගේ හෘද ස්පන්දනය පිළිබඳව සොයා බැලිය යුත්තේ කවදාද යන පැනය මතුවේ. සාමාන්‍ය තත්ත්ව යටතේ නම්, අප ජීවත්වීම අතිශය කාර්ය බහුල ලෙස කරගෙන යනු පෙනේ. මේ අනුව, අප හෘද ස්පන්දනය පිළිබඳව සොයා බලන්නේ අපගේ සිරුරේ සෞඛ්‍යය පිළිබඳ යම් සැකයක් ඇති විටදී පමණි. එනමුත්, කලාව නැමැති දේහය මානව සිරුරට සම කළ හැකිද? කලාවේ සාමාන්‍ය තත්ත්වය රෝගී තත්ත්වයන්ගෙන් වෙන්කර ගත හැකි වෛද්‍යවරයෙක් සිටීද? *Signs of Life* ප්‍රදර්ශනය වෙර දැරුවේ 19 වන සියවස අග භාගයේදී පුරෝගාමී කලා ව්‍යාපාරයෙන් ගිලිහී ගිය විප්ලවීය ජවයට නව අනුප්‍රාණයක් ලබාදීමටය. එසේ උත්සාහ ගනු ලැබුවේ ගෝලීයකරණයේ ගැටලුකාරී විපරිවර්තන මෙන්ම නව හා වඩාත් අභ්‍යන්තරීකරණ ප්‍රවණතා සහිත අස්මීයත්ව ආකෘතියක් යන දෙකම ආමන්ත්‍රණය කිරීමේ හැකියාව තිබූ සවිඥානකත්වයක මතුවීම හඳුනාගැනීම මඟිනි. මෙකී සියලුම සිදුවීම් මේ වන විට ද සමකාලීන කලා

භාවිතය තුළට අන්තර්ග්‍රහණය කරගෙන ඇතැයි අභ්‍යුපගමනය කිරීම සැබැවින්ම මීළඟ සහස්‍රය වෙතට නිර්භීතව ඉදිරි ගමනේ යෙදීම හා සමානය. එලෙසම, මේ අභ්‍යුපගමනය තුළම විසිවන සියවස මුළුල්ලේම කලා 'කතිකාව' අරගල කළ බොළඳ මානුෂවාදය (sentimental humanism) වෙත ආපසු යාමේ භයානක විභවය ද පවතී.

නිගමන සටහන්

පහත සඳහන් පර්යාවලෝක පිළිබඳ මොහොතකට සිතා බලමු: පහසුවෙන් ලබාගත හැකි දෑ යොදමින් කලා කෘති නිර්මාණය කිරීම, අපගේ අති පෞද්ගලික ස්ථාවරවල සිට විසල් වූ දාර්ශනික ව්‍යුක්තකරණ පිළිබඳව සිතීම, විපරිවර්තනය යන්න බාහිර බලවේගවල නිෂ්පාදනයක් සේ නොසලකා අපගේ වරණයන්ගේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස දැකීම. මේ පර්යාවලෝකනයන්ගෙන් පෙනෙන්නේ පුද්ගල ක්‍රියා හා සමාජ ව්‍යුහ එකිනෙක හා බැඳී පවතින බවයි. ඒවා සමස්ත ක්‍රියාවලියක කොටස්ය. අපගේ ක්‍රියාවන්ගෙන් අපට පෙනී යන කරුණක් නම් කලාව, න්‍යාය හා දේශපාලනය නිරන්තර දෙබසක නිරත වී සිටින බවය. මින් එකකට අනෙක මඟහැර ක්‍රියා කළ නොහැකිය. එක් කතිකාවක් වෙනත් කතිකාවක් මතු කළ ප්‍රශ්නවලට මේ වන විට ද පිළිතුරු සපයා ඇතැයි සිතීම අනුවණකමකි. එක් එක් ස්ථාවරය හා බැඳි හඬවල හා නිහැඬියාවන්හි සාකල්‍යය බව නොපිළිගන්නේ නම් කලාව, දේශපාලනය හා න්‍යාය අතර ඇති සබඳතාවට කෙදිනකවත් වටිනාකමක් නොලැබෙනු ඇත. ඇතැම් විට, මේ සන්දර්භය තුළ දෛනික ජීවිතය පිළිබඳ සංකල්පය මීට පෙර පැවති කලාවේ සන්දර්භය හා කලාකරුවාගේ වගකීම පිළිබඳ විවාද නිෂ්ප්‍රභ කිරීමක් ලෙස නොදැක, කලාවේ අර්ථ ස්ථාවර කිරීමක් ලෙස දකිනු ඇත. පෙරටුගාමීවාදයට පුරෝගාමීත්වයට නැවත ප්‍රාණය ලබාදීමට ලියෝටාඩ් ගත් අවසන් උත්සාහයකදී මේ තත්ත්වය මනහර ලෙස විස්තර කෙළේ කලාව යනු "දෛනික ජීවිතයේ නිවී ගිය ගිනි පුපුරුවලින් නැඟී එන ආලෝකය"[10] වශයෙනි. ලියෝටාඩ් සාමාන්‍ය වශයෙන් නූතනත්වයේ මහා ආඛ්‍යාන පිළිබඳව වූ විශ්වාසයේ බිඳ වැටීම විවේචනය කළ ද එතුළින් මතුවී එන පරස්පරතාවක්

නම් ඔහුගේ ලියවිලිවල කලාවේ ස්වයං ප්‍රතිජීවනය පිළිබඳ භූතනවාදී විශ්වාසය තවදුරටත් ඉතිරි වී ඇති බව පෙනීමයි. වඩාත් පරමාදර්ශී ලෙසින් බැලූ විට තවමත් නිසි ලෙස දැනී නොමැති විපරිවර්තනවල පූර්වාදර්ශයක් ලෙස කලාව සැලකිය හැකිය. නැතිනම්, කලාව අණසක පැතිරී ඇති කතිකාවේ පාදක රාමුවෙන් ඉවත් කළ තත්ත්ව පිළිබඳ සාක්ෂ්‍යකරුවෙකු හෝ දෛනික ජීවිතයේ හදවතින් නැගෙන සියුම් පුසුමක් ලෙස හෝ පරමාදර්ශී ලෙස තේරුම් ගත හැකිය. එසේ වුවද, පුදුම එලවන සුලු දේ වෙත ඇති සම්පත්වය, සාමාන්‍ය සංඥාවල ඇති වැදගත්කම සෙවීමට හා එක් මට්ටමක අස්මියත්වයක් තවත් මට්ටමක් හා සම්බන්ධ වීමට අපගේ හැඟීම් ප්‍රකෝපනය කිරීමේ හැකියාව ඇති කලාවක් යනු න්‍යායේ හා දේශපාලනයේ ගිනි පුපුරු දල්වාලන හා ඒවායේ ඉන්ධන සමසේ බෙදාගන්නා කලාවක් බවය.

පසු සටහන්

1. මේ නිබන්ධය නිකෝස් පපස්ටර්ගියාඩිස්ගේ *Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everday* (අවකාශීය සෞන්දර්යවේදය: කලාව, ස්ථානය හා දෛනිකත්වය) යන කෘතියේ 'The Politics of Art' යන සිව්වන පරිච්ඡේදයේ සිංහල පරිවර්තනයයි (රිවර්ස් ඕරම් මුද්‍රණාලය, සිඩ්නි, 2006). මේ නිබන්ධය සිංහලට පරිවර්තනය කිරීමට හා පළ කිරීමට අවසර දීම සම්බන්ධයෙන් මහාචාර්ය පපස්ටර්ගියාඩිස්ට පයින සංස්කාරක මණ්ඩලයේ ස්තුතිය හිමිවේ.

2. මෙහිදී '1980 වකවානුවේ කලාව' යන්නෙන් අදහස් කරනුයේ බටහිර යුරෝපයේ කලාව පිළිබඳව වේ.

3. මෙහිදී 'සාචිකරණය' යන්නෙන් අදහස් වන්නේ ධනවත් බ්‍රිතාන්‍ය කලා අනුග්‍රාහකයෙකු වූ චාර්ල්ස් සාචිගේ මැදිහත්වීම හරහා මෙන්ම ඔහු ආරම්භ කළ සාචි කලා එකතුව මගින් සලකුණු කළ හා සාධාරණීයත්වයක් ලබාදුන් නව කලා ප්‍රවණතාය. වැඩිදුර තොරතුරු සඳහා කියවන්න, Sensation: Young British Artists From the Saatchi Collection (තේම්ස් හා හඩ්සන්, ලන්ඩන්, 1997).

4. බොහෝ ප්‍රදර්ශන සමාරම්භක උත්සව හා ප්‍රිය සම්භාෂණයන්හිදී වඩාත්, විලාසිතාත්මක අයුරින් දලුසර් හා ගුවතාරි හැඳින්වූයේ 'D & G' ලෙසිනි (Delnsze and Guattari).

5. මෙ අදහස *Century Cities* වශයෙන් හැඳින්වුණු, ලන්ඩන්හි ටේට් මෝඩන් කලාගාරයේදී 2001 වසරේදී පැවති සුප්‍රකට කලා ප්‍රදර්ශනයේ ජවසම්පන්න ලෙසින් මතුවූයේ 1990 දශකයේ කලාව පිළිබඳ ගෝලීය කේන්ද්‍රය ලන්ඩන් නගරය ලෙස හුවා දැක්වීම තුළිනි. මෙලෙසින්ම 1920 ගණන්වලදී මොස්කව් නගරය ද 1960 ගණන්වලදී නිව්යෝක් නගරය ද නියෝජනය කළ අයුරින් ලන්ඩන් නගරය විස්තර කිරීම බුද්ධිමය වශයෙන් ශූන්‍ය වූද දේශපාලනික වශයෙන් ජවසම්පන්න නොවූද ආකෘතිකමය වශයෙන් නැවුම් නොවූද කාර්යයකි.

6. මෙහිදී යමෙකු මතක තබා ගත යුත්තේ තරුණ බ්‍රිතාන්‍ය කලාකරුවන්ගේ අනුග්‍රාහකයෙකු වශයෙන් චාර්ල්ස් සාචිගේ භූමිකාව හා ඔහුගේ වෙළෙඳ ප්‍රචාරණ ආයතනය එහි ප්‍රචාරණ කටයුතු සඳහා මේ තරුණ කලාකරුවන්ගේ අදහස් උකහා ගැනීම අතර ඇති සබඳතාවයි. වැඩි විස්තර සඳහා පහත කෘති බලන්න: පීටා හැටන් හා ජෝන් වෝකර්ගේ *Supper Collector: A Critique of Charles Satchi* (ලන්ඩන්: එලිප්සිස් මුද්‍රණාලය: 2000), ජූලියන් ස්ටලබ්‍රාස්ගේ *High Art Lite: British Art in the 1990s* (ලන්ඩන්: වර්සෝ මුද්‍රණාලය 1999).

7. පරිවර්තක සටහන: ඩේමියන් හර්ස්ට් ප්‍රසිද්ධියට පත්වූයේ ෆෝර්මල් හයිඩින් රසායනය පිරවූ විශාල ටැංකි තුළ සත්ත්ව කොටස් තැන්පත් කර ඒවා කලා කෘති ලෙස ප්‍රකාශයට පත්කිරීමෙනි.

8. මේ කාරණය ඔහු ප්‍රබලව ප්‍රකාශ කර සිටියේ 'ටර්නර් ත්‍යාගය' පිළිබඳව 1995 නොවැම්බරයේදී මැන්චෙස්ටර්හි කෝනර් හවුස් කලාගාරයේදී පැවති විවාදයකදීය.

9. මේ පිළිබඳ වැඩිදුර තොරතුරු සඳහා කියවන්න 'Talking about the Everyday: An Interview with Jonathan Watkins, Director of the 11th Biennel of Sydney' (*Art in Austrialia* 36 වන වෙළුම, අංක 03 1999: 334).

10. Art as the "flash that raises from the embers of the everyday" - Lyotard.

ආශ්‍රේය පඨිත

Bauman, Zygmuntm
2000. *Liquid Modernity.* Cambridge: Polity.

Berger, John
1984. *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos.* London: Writers and Readers.

Burgin, Victor
1986. *The End of Arts Theory.* London: Macmillan.

Carter, Paul
Placings. Forthcoming.

Engberg, Juliana
1999. *Signs of Life* (Melbourne International Biennial Catalogue). Melbourne.

Gennochio, Benjamin
1998-1999. 'Everyday: The Biennale of Sydney.' In, *Third Text*, No. 45, Winter.

Mercer, Kobena
1999-2000. 'Ethnicity and Internationality: New British Arts and Diaspora Based Blackness.' In, *Third Text*, No. 49,Winter.

Roberts, John.
1996. 'Mad for it!: Philistinism, The Everyday and the New British Art.' In, *Third text*, Summer.

Slyce, John
2001. 'Message in a Bottle: The Ethics of Representation Revisited.' In, *DPICT*, No. 6, February-March.

Tagg, John
1992. *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics and the Discursive Field*. London: Macmillan.

ප්‍රතිකාර අපේක්ෂිත චර්යාව: සමාජ සංස්කෘතික පද්ධතීන්ගේ අදාළත්වය හා වෛද්‍ය විද්‍යා ප්‍රවේශයන්ගේ සීමා පිළිබඳ මූලික පාඨනයක්

චාන්දනී ලියනගේ

හැඳින්වීම

මානව ශරීරය හා එහි ක්‍රියාකාරීත්වය තේරුම් ගැනීම සඳහා දායක වන එළඹුම් හා න්‍යායාත්මක ප්‍රවේශ ගණනාවක් හඳුනා ගත හැකිය. ආතර් ක්ලයින්මන් සඳහන් කරන ආකාරයට ඕනෑම සංකීර්ණ සමාජයක සෞඛ්‍ය සංරක්ෂණ පද්ධතිය එකිනෙක මත අභිච්ඡාදනය වූ අංශ තුනකින් සමන්විත වේ. එනම් ජනප්‍රිය අංශය, ජන වෛද්‍ය (Flok Medicine) අංශය හා වෘත්තීයමය අංශය වශයෙනි. මේ එක් එක් අංශයනට ඒවාටම ආවේණික වූ සෞඛ්‍ය, රෝග හා රෝගීත්වය (health, disease and illness) පැහැදිලි කිරීමේ අර්ථකථනීය ආකෘති හා න්‍යායාත්මක ප්‍රවේශ ඇත (ක්ලයින්මන් 1980: 50). සෞඛ්‍ය සංරක්ෂණයේ විශාල ප්‍රදේශයක් ආවරණය වන්නේ ජනප්‍රිය අංශය මගිනි. වෘත්තීයමය හෝ විශේෂඥයන් නොවන සාමාන්‍ය ජනයාගෙන් සැදුමලත් ජනප්‍රිය අංශය රෝගියා, ඔහුගේ/ඇයගේ පවුලේ සාමාජිකයන්, අසල්වැසියන්, හිත මිතුරන් ඇතුළු සමාජ සම්බන්ධතා ජාලය හා සෘජුවම සම්බන්ධ වේ. රෝග ලක්ෂණ මුලින්ම හඳුනා ගැනීම සිදුවන්නේ මෙම අංශය තුළින්ය. අදාළ රෝගය නම් කිරීම, රෝගී භූමිකා තීරණය කිරීම, සුව කිරීමේ මූලාශ්‍රය තෝරා ගැනීම හා එහි ප්‍රතිඵල ඇගයීම්, මෙන්ම අවශ්‍ය වුවහොත් වෙනත් ප්‍රතිකාර වෙත යොමුවීම සිදුවන්නේ ජනප්‍රිය අංශය තුළින් ය. රෝගියා සහ ඔහුගේ/ඇයගේ පවුල මෙහිදී විශාල කාර්යභාරයක් ඉටු කරයි. ජන වෛද්‍ය අංශය සකස් වන්නේ සුව කිරීමේ ක්‍රමවේද පිළිබඳ විශේෂඥතාවක් සහිත පුද්ගලයන්ගෙන් ය. ශුද්ධ හා ලෞකික යන දෙඅංශයම

හෝ එම දෙඅංශයේ සම්මිශ්‍රණයකින් ජන වෛද්‍ය අංශය ක්‍රියාත්මක වේ. කාර්මික නොවන සමාජයන්හි ජන වෛද්‍ය අංශයේ පුළුල් ව්‍යාප්තියක් දැකගත හැකිය (ක්ලයින්මන් 1980). කෙසේ වුවත්, බොහෝ තත්කාලීන සමාජවල ජන වෛද්‍ය අංශය විධිමත් සෞඛ්‍ය සංරක්ෂණ පද්ධතියට අන්තර්ගත වී නොමැත. විධිමත් සෞඛ්‍ය සංරක්ෂණ පද්ධතිය නියෝජනය කරනු ලබන්නේ වෘත්තීයමය අංශය විසින් ය. බොහෝ සමාජයන්හි මෙම අංශයට ඇතුළත් වන්නේ ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමයයි. විවිධ අංශ පිළිබඳ විශේෂඥයන් මෙම අංශයට ඇතුළත් ය. මෙම වෛද්‍ය ක්‍රමයේ විශ්ව ව්‍යාප්තියක් දැකගත හැකිය. ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමයට අමතරව ඇතැම් සාම්ප්‍රදායික වෛද්‍ය ක්‍රම ද (නිදර්ශන වශයෙන් ආයුර්වේද වෛද්‍ය ක්‍රමය හා චීන වෛද්‍ය ක්‍රමය) සැලකිය යුතු මට්ටමකට වෘත්තීයකරණය වී තිබේ (ක්ලයින්මන් 1980: 54). සෞඛ්‍ය සංරක්ෂණය සඳහා බහුවිධ එළඹුම් පවතින සන්දර්භයක් තුළ ප්‍රතිකාර අපේක්ෂිත චර්යාව වටහා ගැනීම සඳහා වඩා වැදගත් වන්නේ කුමන එළඹුම ද යන්න විවාදාත්මකය. ජෛව වෛද්‍ය ආකෘතිය මේ අතර අග්‍රස්ථ පර්යාලෝකය වශයෙන් ජගත් සන්දර්භය තුළ ස්ථානගත වී ඇත. ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමය සතු ආධිපත්‍යමය ස්වභාවය ඊට ආරෝපණය වී ඇත්තේ එම වෛද්‍ය ක්‍රමයේ අන්තර්ගතය, කුසලතා හා වලංගුභාවය නිසාම නොව, ඒ හා සම්බන්ධ සමාජ, ආර්ථික හා දේශපාලන ක්‍රියාදාමයක ප්‍රතිඵලයක් ද වශයෙන් ය. ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමය අනෙකුත් සුව කිරීමේ ක්‍රමයන්ට සාපේක්ෂව අත්පත් කරගෙන ඇති සමාජ ගෞරවය, සමාජ බලය හා එහි විශ්ව ව්‍යාප්තිය වටහා ගත යුතු වන්නේ එම සන්දර්භය තුළ ය. මානව ඉතිහාසයේ පෙර කවරදාටත් වඩා වර්තමාන සමාජ තුළ ජෛව වෛද්‍ය වෘත්තිය සතු බලය ව්‍යාප්ත වී තිබේ. ඒ අනුව පුද්ගල ජීවිතයේ ජීවන චක්‍රය හා සම්බන්ධ දරු පිළිසිඳ ගැනීම හා දරු ප්‍රසූතිය, ඔසප් වීම, අර්තවහරණය, වියපත් වීම හා මරණය ඇතුළු ස්වාභාවික සංසිද්ධි බොහොමයක් වෛද්‍යකරණයට ලක් වී තිබේ. අනෙක් අතට, මත්ද්‍රව්‍ය හා මත්පැන් භාවිතය, සියදිවි නසා ගැනීම, දුගීභාවය හා කුසගින්න

සහ අපරාධ ඇතුළු සමාජ ප්‍රශ්න බොහොමයක් ද වෛද්‍යකරණයට ලක් වී ඇති අතර, ඒවා සරල සෞඛ්‍ය ගැටලු වශයෙන් නිර්වචනය කිරීමේ ප්‍රවණතාව වේගවත් වී ඇත (ඉල්ලිච් 1976). අයිවන් ඉල්ලිච් තවදුරටත් සඳහන් කරන ආකාරයට ජනජීවිතයේ ස්වාභාවික සංසිද්ධි හා සමාජ ප්‍රශ්න වෛද්‍යමය කරුණු වශයෙන් නිර්වචනය කිරීමට යොමු වී තිබීම නිසා ඒවා වෛද්‍ය වෘත්තියේ විශේෂඥයන් අතට පත් වී තිබේ. මෙම ක්‍රියාදාමය තුළ සමාජ ජීවිතයේ විශාල පරාසයක් වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ගේ අණසකට නතු වී ඇති අතර ඔවුන් සතු වෛද්‍ය ඥානය බල උත්පාදන යන්ත්‍රයක් බවට පත් වී තිබේ (ඉල්ලිච් 1976, ෆූකෝ 1973). මින් සිදුවන්නේ මේ තත්ත්ව හා සෘජුවම සම්බන්ධිත සමාජ හා සංස්කෘතික කරුණු අවතක්සේරුවට ලක්වී, ඒවා ප්‍රතිකර්ම සාධන භූමිකාවෙන් බැහැර වීමය. කෙසේ වුවත්, පසුගිය දශක කිහිපය තුළ ජෛව වෛද්‍ය ආකෘතිය තියුණු විවේචනයන්ට හා ප්‍රබල අභියෝගයන්ට ලක්ව ඇත. මානව ශරීරයේ ක්‍රියාකාරීත්වය හා සම්බන්ධ ගැටලු කළමනාකරණය සම්බන්ධයෙන් මෙම එළඹුමෙහි ගැටලුකාරී සීමා දෘශ්‍යමාන වීම ඊට ප්‍රධාන හේතුව වී ඇත. මානව ශරීරය තුළ සිදුවන ජීව විද්‍යාත්මක විපර්යාස කෙරෙහි අධි අවධානය යොමු කරන ජෛව වෛද්‍ය එළඹුම පුද්ගල ශරීරය සමාජ පරිසරාත්මක සන්දර්භය තුළ ස්ථානගත කිරීමට අපොහොසත් වී ඇත. මේ අනුව, ජෛව වෛද්‍ය ආකෘතියට තියුණු විවේචන එල්ලවන්නට වූයේ මූලික වශයෙන් සමාජ විද්‍යාඥයන්ගෙන් ය. සෞඛ්‍ය හා රෝගීත්වය පිළිබඳ සමාජ විද්‍යාවේ කේන්ද්‍රීය කතිකා බොහොමයක් මතු වී තිබෙන්නේ ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමයේ අභියෝගයන්ට ප්‍රතිචාර වශයෙන්, නැතහොත් ඊට එරෙහිව එල්ල වූ විවේචන වශයෙන් ය. මේ අනුව වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව, සමාජ විද්‍යාවේ උප විෂය ක්ෂේත්‍රයක් ලෙස විකාශය වන්නේ ජෛව වෛද්‍ය ආකෘතියට විකල්ප පර්යාලෝකයක් ගවේෂණය කරන විෂය ධාරාවක් වශයෙන් ය. එහෙයින් මෙම විෂය ක්ෂේත්‍රයේ විකාශය හා එහි වර්තමාන ප්‍රවණතා තේරුම් ගත යුතු වන්නේ ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමයේ ආධිපත්‍යමය ක්‍රියාමාලාව සමග එහි ඇති

සම්බන්ධතාව විශ්ලේෂණය කිරීම තුළින් ය.

මෙම නිබන්ධයෙන් උත්සාහ ගනු ලබන්නේ මෙම එකිනෙකට පරස්පර විරෝධී පර්යාවලෝක දෙක අතර සම්බන්ධතාව අවබෝධ කර ගනිමින් එමගින් ප්‍රතිකාර අපේක්ෂිත චර්යාවේ සංස්කෘතික හා සමාජ සන්දර්භය පැහැදිලි කිරීමට ය. මෙම නිබන්ධයේ ඉදිරි කොටසින් අවධානය යොමු වන්නේ ජෛව වෛද්‍ය ආකෘතියේ විශේෂ ලක්ෂණ පැහැදිලි කරමින් එහි සීමා හඳුනා ගැනීමට ය. ඉන්පසුව, විකල්ප අර්ථකථනීය ප්‍රවේශයක් වශයෙන් වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාවට එම අභියෝගයන්ට කෙතෙක් දුරට ප්‍රතිචාර දැක්විය හැකිදැයි විමසා බලන අතර, එහි අවසන් කොටසින් අවධානය යොමු වන්නේ මෙම විෂය ක්ෂේත්‍ර දෙක තුළ සංකල්පමය හා විශ්ලේෂණාත්මක වෙනස්කම් පරීක්ෂා කර බලමින් ප්‍රතිකාර අපේක්ෂිත චර්යාව තේරුම් ගැනීම සඳහා වඩාත් සුදුසු එළඹුම කුමක්ද යන්න පැහැදිලි කිරීමටයි.

ජෛව-වෛද්‍ය ආකෘතියේ විශේෂ ලක්ෂණ හා එහි සීමා

මානව ශරීරය, එහි පැවැත්ම හා ක්‍රියාකාරීත්වය තේරුම් ගැනීම සඳහා වෛද්‍ය වෘත්තිකයන් විසින් යොදා ගනු ලබන ප්‍රබල එළඹුම වන්නේ ජෛව-වෛද්‍ය ආකෘතියයි. මෙම එළඹුමට අනුව මානව ශරීරය ඉතා සංකීර්ණ යන්ත්‍රයකට සමාන ය. එහි එක් එක් අවයවයන්ට විශේෂිත කාර්ය කොටස් පැවරී ඇති අතර, එම එක් එක් අවයවයන්හි සුවිශේෂී කාර්යභාරය සමස්තයේ පැවැත්මට දායක වේ. මෙම යන්ත්‍රය නිසියාකාරයෙන් පවත්වාගෙන යාමට අපොහොසත් වුවහොත් ගැටලු මතුවිය හැකිය. ඖෂධ ඇතුළු වෛද්‍යමය මැදිහත්වීම්වල අරමුණ වන්නේ මෙම යන්ත්‍රය හොඳින් පවත්වාගෙන යාම දිරි ගැන්වීම හා ගැටලු සහගත තත්ත්ව මතු වූ විට ඒවා නැවත යථා තත්ත්වයට ගෙන ඒම සඳහා ක්‍රියාත්මක වීමයි.නෙට්ල්ටන් සඳහන් කරන ආකාරයට ජෛව - වෛද්‍ය ආකෘතිය අභ්‍යුපගම පහක් මත පදනම් වේ (1995: 3).

එනම්:

(1) ජෛව - වෛද්‍ය ආකෘතිය තුළ කය හා මනස එකිනෙකින් වෙන් කර දක්වීමට ඇති හැකියාව (body - mind dualism)

(2) ශරීරය යන්ත්‍රයක් මෙන් අලුත්වැඩියා කිරීමට ඇති හැකියාව හා වෛද්‍යවරයාගේ කාර්යභාරය ඉන්ජිනේරුවරයෙකුගේ කාර්යභාරයට බොහෙවින් සමාන වීම.

(3) තාක්ෂණික සොයා ගැනීම් වෛද්‍ය විද්‍යාව මත අතිච්ඡාදනය වීම හේතුවෙන් තාක්ෂණය මත පදනම් වූ තීරණ ගැනීම.

(4) ජෛව-වෛද්‍ය එළඹුම ලෙඩ රෝග හා සම්බන්ධ සමාජ මනෝ විද්‍යාත්මක පැතිකඩ ලඝු කොට තැකීම.

(5) 19 වන ශතවර්ෂයේ ඇති වූ විෂබීජ න්‍යාය අනුව යමින්, සෑම ලෙඩක්ම විශේෂිත, හඳුනාගත හැකි රෝගකාරක මූල හා සම්බන්ධවන බවට ඇති උපකල්පන යයි (නෙට්ල්ටන් 1995).

මේ අනුව, ජෛව-වෛද්‍ය ආකෘතියේ විශේෂ ලක්ෂණ කීපයක් හඳුනාගත හැකි ය. මෙම වෛද්‍ය ක්‍රමය ආනුභවික නිරීක්ෂණ හා නිවැරදි ඥානය (accurate knowledge) මත පදනම්ව, වලංගු ප්‍රතිචාරය සැපයීමට උත්සාහ ගනී. ඒ අනුව, රෝග විනිශ්චය හා සම්බන්ධ ක්‍රියාවලිය තුළ ලෙඩ රෝග හා සම්බන්ධ සමාජ හා භෞතික මූල අවධානයට නොගනී. එසේම, මෙම ක්‍රියාදාමය තුළ මානව ශරීරය පුද්ගලයාගෙන් හුදකලා කර ඇත. ඒ අනුව, මෙම ක්‍රියාදාමය තුළ රෝගියාගේ විෂය බද්ධ අර්ථකථන සැලකිල්ලට නොගනී. එහෙයින් මෙම අවකාශය තුළ පුද්ගලයා අකර්මන්‍ය වස්තුවක් බවට පත්වේ. ජෛව වෛද්‍ය විද්‍යාව පිළිබඳ පුහුණුව ලැබීම සඳහා වෛද්‍ය

විද්‍යාලයට ප්‍රවේශ වන සිසුවාට මුලින්ම පැවරෙන කර්තව්‍යයක් වන්නේ මානව විච්ඡේදනයයි. මේ අනුව, ඔහු /ඇයට ලැබෙන න්‍යායපත්‍රයේ අරමුණ වන්නේ මානව ශරීරය සියුම්ව අධ්‍යයනය කිරීම මිස පුද්ගලයා පිළිබඳ හැදෑරීම නොවේ. ඒ අනුව, ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමයේ තර්කයට අනුව ප්‍රතිකාරමය ක්‍රියාදාමය තුළ ශරීරය පුද්ගලයාගෙන් හුදෙකලා කර ඇත.

මෙම එළඹුම අනුව රෝගී ශරීරය පුද්ගලයාගෙන් හුදෙකලා කර ඇති අතර, පුද්ගලයා ඔහුගේ සමාජ පරිසර සන්දර්භයෙන් ද ආන්තික කර ඇත. මෙම ගැටලුව කෙරෙහි වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ගේ අවධානය යොමු වී ඇති අතර, ඊට පිළියමක් වශයෙන් වර්තමානයේ වෛද්‍ය විද්‍යාලවල විෂය නිර්දේශයන්ට චර්යා විද්‍යා ඇතුළත් කර ඇති අතර, වෛද්‍ය සිසුන්ගේ සන්නිවේදන කුසලතා වැඩි දියුණු කිරීමට ද පියවර ගෙන ඇත. එහෙත් රෝගියා ක්‍රියාකාරී සිතිවිලිවලින් පරිපූර්ණ පුද්ගලයෙකු බවට වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ට ඒත්තු ගැන්වීම සඳහා තව බොහෝ දෑ කළ යුතුව ඇත.

පසුගිය දශක කිහිපයක සිට ජෛව-වෛද්‍ය ක්‍රමය ජනප්‍රිය සහ ශාස්ත්‍රාලයීය මූලාශ්‍රය හරහා දැඩි ලෙස විවේචනයට භාජනය වී තිබේ. ගෝලීයව සෞඛ්‍ය සංරක්ෂණ පිරිවැය ඉහළ යාමත් සමඟ එම විවේචන තවදුරටත් ශක්තිමත් වී ඇත. එම විවේචනයන්ගේ තර්කය වන්නේ සෞඛ්‍ය සංරක්ෂණය සම්බන්ධයෙන් ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමයේ ඵලදායීත්වය අධි තක්සේරුවකට ලක්ව ඇති බවයි. ඒ අනුව මර්තතාව හා ගිලන්භාවය සම්බන්ධ අනුපාත පහළ බැසීම ආරම්භ වූයේ නූතන වෛද්‍ය මෙවලම් හඳුන්වාදීමට බොහෝ කලකට පෙර සිටය. එහෙත්, එම අනුපාත පහළ බැසීම සරලව ඖෂධ, එන්නත් හා වෙනත් වෛද්‍ය මැදිහත්වීම්වල ප්‍රතිඵල යැයි හුවා දැක්වීම තුළ ඒ හා සම්බන්ධ සමාජ හා භෞතික සාධකවල වැදගත්කම අවතක්සේරුවට ලක්ව ඇත (මැකීවන් 1975).

ජෛව වෛද්‍ය ආකෘතිය සම්බන්ධයෙන් ඉල්ලිච්ගේ තර්කය වන්නේ නිෂේධනාත්මක සායනික මැදිහත්වීම් හා ඖෂධවල අතුරු ආබාධ සැලකිල්ලට ගැනීමේ දී එමගින් සමාජයට වන යහපතට වඩා අයහපත විශාල බවයි.

ඔහු අවධාරණය කරන කාරණයක් වන්නේ මෙම අවකාශය තුළ රෝගියා කුසලතා විරහිත පුද්ගලයෙකු බවට ඒත්තු ගැන්වීම නිසා ඔවුන් වෛද්‍ය වෘත්තිකයන් මත යැපෙන තත්ත්වයක් නිර්මාණය වී ඇති බවයි. වෛද්‍යමය මැදිහත්වීම තුළින් මතුවන සමාජ ප්‍රශ්න හා රෝගී තත්ත්ව පිළිබඳ පැහැදිලි කරමින් තවදුරටත් ඔහු තර්ක කරනුයේ කාර්මිකරණ ක්‍රියාදාමය තුළින් වෘත්තීයකරණය හා නිලබලකරණය ව්‍යාප්ත වන බවයි. ඒ අනුව වෛද්‍ය වෘත්තිකයන් තුළ පවතින විශ්වාසය වන්නේ මෙම විශේෂිත කුසලතා වෙනත් කිසිවෙකුට නොමැති බවයි. එහෙයින් ඉල්ලිච්ගේ තර්කය වන්නේ වෛද්‍ය ක්‍රමය සංස්ථාපනය වීම මහජන සෞඛ්‍යයට විශාල තර්ජනයක් හා හානියක් වන බවයි (ඉල්ලිච් 1976).

ශරීරය තුළ සිදුවන්නා වූ ජීව විද්‍යාත්මක වෙනස්කම් කෙරෙහි අධි අවධානය යොමු කරන ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමය පුද්ගලයා හා සම්බන්ධ සමාජ පරිසරාත්මක හා භෞතික තත්ත්ව හා රෝගීත්වය අතර සම්බන්ධතාව ගොඩනැගීමට අපොහොසත් වී ඇත. නොයෙකුත් මෑත කාලීන අධ්‍යයන මගින් හඳුනාගෙන ඇති ආකාරයට සමාජ ව්‍යුහමය සාධක අනුව සෞඛ්‍ය තත්ත්වය, ලෙඩරෝග රටා හා රෝගීත්වය සම්බන්ධ විශාල විවිධත්වයක් පවතී. පුද්ගලයාගේ සමාජ අනන්‍යතාව, සමාජ සම්බන්ධතා හා සමාජ සංස්කෘතික පද්ධතිය මේ අතර ප්‍රධාන වේ (බර්ක්මන් 1985, කැප්ලන් 1983). මේ අනුව, ලෙඩ රෝග යන්න අහඹු සංසිද්ධියක් නොවන අතර ඊට සුපැහැදිලි සමාජ ව්‍යුහාත්මක පදනමක් ඇත. ඉහත අධ්‍යයන තවදුරටත් පෙන්වා දෙන ආකාරයට පුළුල් සමාජය තුළ ස්ථානගත වී ඇති ස්ත්‍රී පුරුෂභාවය, සමාජ පන්තිය හා ජනවාර්ගිකත්වය වැනි අසමානතා ලෙඩ රෝග රටාගත වීමේ ස්වභාවය තුළින් තවදුරටත් තහවුරු වන බව පෙනේ. මේ අනුව, ජෛව-වෛද්‍ය ආකෘතිය හමුවේ ඇති ප්‍රබල අභියෝගයක් වන්නේ ලෙඩ රෝග සමාජීයව රටාගත වන ආකාරය හා සමාජ අසමානතාව පැහැදිලි කිරීමට හැකියාවක් එම එළඹුමට නොමැති වීමයි. ජෛව-වෛද්‍ය විද්‍යාවට එල්ල වී ඇති විවේචන තවදුරටත් තර්ක කරන ආකාරයට ප්‍රතිකාරමය ක්‍රියාදාමය ඵලදායී වීමට නම් සෞඛ්‍ය හා

රෝගීත්වය සම්බන්ධයෙන් සාමාන්‍ය මිනිසුන් තුළ ඇති වටිනා අර්ථකථන හා ඒ සම්බන්ධයෙන් ඔවුන් ලබා ඇති අත්දැකීම් පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබා ගැනීම අත්‍යවශ්‍ය වේ (නෙට්ල්ටන් 1995).

ඉහත සඳහන් ආකාරයට වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව විකාශය වන්නේ ජෛව-වෛද්‍ය ආකෘතියේ මෙම අභියෝගයන්ට ප්‍රතිචාර දක්වන විෂය ක්ෂේත්‍රයක් වශයෙන් ය. එහි ප්‍රධාන අරමුණ වන්නේ රෝගී පර්යාවලෝකය ගවේෂණය කිරීමයි. මීළග කොටසින් අවධානය යොමුවන්නේ ප්‍රතිකාර අපේක්ෂිත චර්යාව අවබෝධ කර ගැනීම සම්බන්ධයෙන් වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාවේ දායකත්වය විමසා බැලීමටයි.

වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාවේ දායකත්වය

ඉහත පැහැදිලි කළ ආකාරයට ප්‍රතිකාර අපේක්ෂිත චර්යාව තේරුම් ගැනීමට ගෙන ඇති උත්සාහ සම්බන්ධයෙන් ජෛව වෛද්‍ය ආකෘතිය අභියෝගයට ලක්ව ඇත. වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව සමාජ විද්‍යාවේ උප විෂය ක්ෂේත්‍රයක් වශයෙන් වර්ධනය වන්නේ මෙම අභියෝගයන්ට ප්‍රතිචාර දැක්වීම අරමුණු කොටගෙන ය. කෙසේ වුවත් මෙම ගැටලුකාරී සම්බන්ධතාව පැහැදිලි කර ගැනීම සඳහා වෛද්‍ය විද්‍යාව තුළ 'සමාජ විද්‍යාව' (Sociology in Medicine) හා 'වෛද්‍ය විද්‍යාව පිළිබඳ සමාජ විද්‍යාව' (Sociology of Medicine) යන විෂය ක්ෂේත්‍ර දෙක අතර පවත්නා අවිනිශ්චිතභාවය පැහැදිලි කර ගැනීම වැදගත් ය.

'වෛද්‍ය විද්‍යාව තුළ සමාජ විද්‍යාව' උනන්දුවක් දක්වන්නේ වෛද්‍ය අයයන් හා වෘත්තීයමය අවශ්‍යතා කෙරෙහි ය. මෙම විෂය ධාරාව වෛද්‍ය විද්‍යාවේ ගැටලු නිරාකරණය සඳහා යොදා ගැනේ. වෛද්‍ය වෘත්තිය ක්‍රියාත්මක වීමේ දී පැන නගින ප්‍රායෝගික ගැටලු නිරාකරණයට මග පෙන්වීම එහි අරමුණ වේ. එසේම, සම්පත් වෙන් කිරීම හා සැපයීම ක්‍රමවත් කිරීමට ද එය දායක වේ. පර්යේෂණ න්‍යාය පත්‍ර බොහෝවිට වෘත්තීයමය හෝ

ආයතනික වශයෙන් තීරණය වන අතර, 'වෛද්‍ය විද්‍යාව තුළ සමාජ විද්‍යාඥයාගේ' කාර්යභාරය වෛද්‍යමය වශයෙන් නිර්වචනය කර ඇති ගැටලුවලට පිළිතුරු සෙවීමයි. 1950 ගණන්වල සිට 1970 දශකය වන තෙක්ම වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාඥයන් විසින් කරන ලද අධ්‍යයනයන්ගෙන් අවධානය යොමු වූයේ වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ගේ සැලකිල්ලට ලක් වූ කරුණු කෙරෙහිය. එනම්, සෞඛ්‍යය සේවා පරිහරණය අඩුවීමට හේතු ගවේෂණය කිරීම, රෝග ලක්ෂණවලින් පෙළෙන පුද්ගලයන් වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ගේ සහාය ලබා නොගැනීමට හේතු මොනවාද සහ රෝගීන් වෛද්‍ය උපදෙස් පිළනොපැදීමට හේතු මොනවාද යන ගැටලු අධ්‍යයනය කිරීමයි. මෙම අධ්‍යයනයන්ගෙන් මතු වූ ප්‍රධාන කරුණක් වූයේ වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ගේ සහාය ලබා ගැනීම හෝ නොගැනීම කෙරෙහි සමාජ සාධක විශාල බලපෑමක් කර ඇති බවයි (නෙට්ල්ටන් 1995: 13).

'වෛද්‍ය විද්‍යාව පිළිබඳ සමාජ විද්‍යාව' (වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව) නියෝජනය කරනු ලබන්නේ මීට වඩා බෙහෙවින් විවේචනාත්මක එළඹුමක් ය. මෙම විෂය ක්ෂේත්‍රය වඩාත් උනන්දු වන්නේ වෛද්‍ය මතවාදයන්ට වඩා සාමාන්‍ය මිනිසුන්ගේ විෂයබද්ධ අර්ථකථන හා පර්යාවලෝක ගවේෂණය කිරීමටය. කෙසේ වුවත්, වර්තමාන වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාඥයන් මෙම දෙඅංශය අතර සමබරතාවක් පවත්වාගෙන යාමට උත්සාහ දරන බව පෙනේ. මේ අනුව වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව එක් අතකින් එහි විෂය ක්ෂේත්‍රය පෝෂණය කිරීමට දායක වන අතර, අනෙක් අතට වෛද්‍ය විද්‍යාව තුළ පැන නගින ප්‍රායෝගික ගැටලු නිරාකරණය සඳහා ද දායක වේ (නෙට්ල්ටන් 1995: 13).

වෛද්‍ය විද්‍යාව හා වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යා පර්යාවලෝක අතර සම්බන්ධතාව වටහා ගැනීමේ දී මෙම විෂය ක්ෂේත්‍ර දෙක තුළ ඇති සංකල්පමය විභේදායන පැහැදිලි කර ගැනීමට සමාජ විද්‍යාඥයන් උත්සාහ දරා ඇත. මෙම සන්දර්භය තුළ වැදගත් වන ප්‍රධාන සංකල්ප තුනක් හඳුනාගත හැකිය. එනම්, රෝගය (disease), රෝගීත්වය (illness) හා රෝගීත්වයේ සමාජ ප්‍රතිචාර (sickness) යන සංකල්පයි.

රෝගය යන සංකල්පයෙන් පැහැදිලි කෙරෙන්නේ ශරීරය තුළ ඇතිවන්නා වූ ව්‍යාධිමය විපර්යාස වන අතර, ඒවා විවිධ සංඥා හා රෝග ලක්ෂණ තුළින් ප්‍රකාශයට පත් වේ. පවතින සංඥාවලට අනුව යමින් අදාළ ලෙඩ රෝග හඳුනා ගැනීමේ ක්‍රමවේද හා න්‍යායාත්මක ප්‍රවේග ජෛව වෛද්‍ය ආකෘතිය සතු ය. ෆුකෝ තම *Birth of the Clinic* නමැති ග්‍රන්ථයෙන් පැහැදිලි කරන ආකාරයට වෛද්‍ය විද්‍යාලයට ඇතුළත් වන සිසුවා ශරීරය නැමති පඨිතය කියවීම සඳහා ක්‍රමානුකූලව පුහුණුව ලබයි (ෆුකෝ 1973). මේ අනුව, වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ගේ අරමුණ වන්නේ මානව ශරීර අභ්‍යන්තරය තුළ ස්ථානගත වී ඇති ගැටලු නිරාකරණය කිරීමය. ඒ අනුව රෝගය යන සංකල්පයෙන් අර්ථවත් වන්නේ වෛද්‍ය පර්යාවලෝකයයි.

රෝගීත්වය නමැති සංකල්පයෙන් අදහස් වන්නේ, පුද්ගලයාගේ විෂය බද්ධ අර්ථකථන හා එම රෝගී තත්ත්වයට දක්වන ප්‍රතිචාරයන් ය. රෝගීත්වයේ සමාජ ප්‍රතිචාර යන සංකල්පයෙන් පැහැදිලි වන්නේ රෝගීත්වයට සමාජය විසින් දක්වන ප්‍රතිචාර බහුත්වය වේ. ටර්නර් තර්ක කරන ආකාරයට මෙම සංකල්පමය විභේදායනය තුළ වෘත්තීයමය ශ්‍රම විභජනයක් ද දැක ගත හැකි බවයි (1987). ඒ අනුව, රෝග කළමනාකරණය වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ට පැවරෙන කාර්යයක් වන අතර, රෝගීත්වය හා සම්බන්ධව කටයුතු කිරීම සායනික මනෝ විද්‍යාඥයන් වෙත පැවරී ඇත. අනෙක් අතට, රෝගීත්වයට දක්වන සමාජ ප්‍රතිචාර පිළිබඳව හැදෑරීම සායනික සමාජ විද්‍යාඥයාගේ කාර්යභාරය වී තිබේ (ටර්නර් 1987: 2).

ඉහත සඳහන් කළ සංකල්පමය විභේදායනය සහ ආකෘති වෛද්‍ය විද්‍යාව හා වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව යන විෂය ක්ෂේත්‍ර අතර වෙනස්කම් හඳුනා ගැනීමට දායක වන අතර, අනෙක් අතට එම සංකල්පමය විභේදායනය තුළින් එකිනෙකට පරස්පර විරෝධී වෛද්‍ය-රෝගී පර්යාවලෝක ගවේෂණයට මාර්ගෝපදේශකත්වයක් සපයයි. වෛද්‍ය රෝගී අන්තර් සම්බන්ධතාව ගත් විට වෛද්‍යවරයාගේ අවධානය රෝග සුව කිරීම කෙරෙහි යොමුවන විට රෝගියාගේ අරමුණ වන්නේ රෝගීත්වය නමැති ගැටලුව විසඳා ගැනීමයි. ජෛව-වෛද්‍ය ක්‍රමයේ ඇති සායනික

සීමා පිළිබඳ වෛද්‍ය සමාජ මානව විද්‍යාඥයන්ගේ දැඩි අවධානය යොමු වී තිබේ (ගුඩ් 1994, ක්ලයින්මන් 1988). රෝගියාගේ පර්යාවලෝකය පිළිබඳ වෛද්‍යවරයාට අවබෝධයක් නොතිබීමත්, වෛද්‍ය පර්යාවලෝකය පිළිබඳ රෝගියාට අවබෝධයක් නොමැතිවීමත් නිසා වෛද්‍ය රෝගී අන්තර් සම්බන්ධතාව තුළ දැඩි පරතරයක් ඇති වේ. මේ සමගම පෙනීයන කරුණක් වන්නේ ජෛව වෛද්‍ය ආකෘතියේ සීමා අවම කිරීම සඳහා වෛද්‍ය විද්‍යා විෂය ධාරාව තුළම යම් යම් වෙනස්කම් සිදුවෙමින් පවතින බවයි.

වෛද්‍ය විද්‍යාව තුළ ඇති වී තිබෙන ප්‍රවණතා බොහෝමයක් සමාජ විද්‍යාවෙන් එල්ල වූ අභියෝගයන්ගේ ප්‍රතිඵල වශයෙන් සඳහන් කළ හැකිය. ටර්නර් සඳහන් කරන ආකාරයට සෞඛ්‍ය, රෝගීත්වය හා සමාජය අතර සම්බන්ධතාව ගොඩනැංවීම සම්බන්ධයෙන් සමාජ විද්‍යාව අදියර තුනකින් දායක වී ඇත. එනම්, පුද්ගල මට්ටමින්, සමාජීය මට්ටමින් හා සමාජ මට්ටමින්ය (societual level) (1987: 5). පුද්ගල මට්ටම තුළ දී රෝගියාගේ පර්යාවලෝකය ගවේෂණය කිරීම තුළින් රෝගීත්වය හා සම්බන්ධ අත්දැකීම් පිළිබඳ විස්තරයක් සැපයිය හැකිය. සංකේතාත්මක අන්තර් ක්‍රියාවාදය හා ප්‍රපංච විද්‍යාත්මක පර්යාවලෝක තුළ පුද්ගලයාගේ දෛනික ජීවිතය (everyday life) හැදෑරීම මගින් රෝගියාගේ සමාජ ලෝකය (social world) ගවේෂණය කිරීමට දායක වී ඇත (ක්ලයින්මන් 1988, බරී 1982, සොන්ටැග් 1979, ස්ට්‍රවිස් 1975). සමාජීය මට්ටමේ දී රෝග ප්‍රවර්ග ගොඩනැංවීම හා සෞඛ්‍යය සංරක්ෂණ සංවිධාන පිළිබඳව හදාරන අතර සමාජ තලය තුළ සෞඛ්‍ය සේවා පද්ධතිය එහි දේශපාලන සන්දර්භය තුළ ස්ථාන ගත කර හැදෑරීම සඳහා දායකත්වය සපයයි (ටර්නර් 1987: 4-5).

වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාවේ න්‍යායික ප්‍රවේශ පිළිබඳ කෙටි සමාලෝචනයක්

වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව, සමාජ විද්‍යාවේ විෂය ක්ෂේත්‍රයට ඇතුළත් වූයේ සාපේක්ෂව මෑත කාලීනව ය. සමාජ විද්‍යාවේ පුරෝගාමී චින්තකයන්ගෙන් මෙම ක්ෂේත්‍රයට සිදු වූ දායකත්වය අවම මට්ටමේ පැවතීම

ඊට එක් හේතුවක් විය හැකිය. මේ නිසා මෙම විෂය ක්ෂේත්‍රයට න්‍යායාත්මක පසුබිමක් සැකසෙන්නේ ටැල්කොට් පාර්සන්ස්ගේ රෝගී භූමිකාව (sick role) පිළිබඳ විශ්ලේෂණයත් සමඟ ය (පාර්සන්ස් 1951).

ප්‍රතිකාර අපේක්ෂිත චර්යාව තේරුම් ගැනීම සඳහා පාර්සන්ස්ගේ දායකත්වය මෙහිදී වැදගත් ය. ඔහු සඳහන් කරන ආකාරයට සෑම සමාජ ක්‍රියාවක් ම තේරුම්ගත හැක්කේ එමගින් සමාජයේ ඵලදායී පැවැත්මට යම් දායකත්වයක් ලැබෙනවාද නැද්ද යන කාරණය මත ය. පුද්ගලයෙක් රෝගීවීම හේතුවෙන් ඔහුට/ඇයට තම සාමාන්‍ය සමාජ කාර්යභාරය ඉටු කිරීමට නොහැකි වේ. ඒ අනුව, රෝගීත්වය යන්න තේරුම්ගත යුත්තේ අපගාමීත්වයක් වශයෙන් ය. එනම් එය සමාජයේ පැවැත්මට බාධාකාරී වේ. ඒ අනුව අපරාධ මෙන්ම රෝගීත්වය ද පාලනය කළ යුතුය. මක්නිසාදයත්, ඊනියා අපගාමී පුද්ගලයා නැතහොත් රෝගියා නැවත ඔහුගේ සමාජ කාර්යභාරය ඉටුකරන තත්ත්වයට ගෙන ඒම සඳහා ය. මෙම විශ්ලේෂණය තුළින් පාර්සන්ස්ගේ උත්සාහය වන්නේ රෝගීත්වය හා සමාජ පාලනය අතර සම්බන්ධතාව පැහැදිලි කිරීමයි. මේ අනුව රෝගීත්වය යන්න ජීව විද්‍යාත්මක සංකල්පයකට වඩා සමාජ විද්‍යා සංකල්පයක් වශයෙන් හැදෑරිය යුතුය (පාර්සන්ස් 1951).

රෝගී භූමිකාව තුළ රෝගියාගේ අයිතිවාසිකම් දෙකක් හා යුතුකම් දෙකක් හඳුනාගත හැකිය. රෝගියාගේ අයිතිවාසිකම් වන්නේ තම සාමාන්‍ය සමාජ කාර්යභාරයෙන් නිදහස් වීමට ඇති අයිතිය හා රෝගීත්වය සම්බන්ධයෙන් වගකීම තමා භාරගත යුතු නොවීමයි. අනෙක් අතට, රෝගියා සතු යුතුකම් වන්නේ රෝගී භූමිකාව භාර ගනිමින් හැකි විගස සුවය ලැබීමත් ඒ සඳහා වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ගේ සහය පැතීමත් ය. කෘත්‍යවාදී පර්යාවලෝකය තුළ රෝගී භූමිකාව විශ්ලේෂණය කරන පාර්සන්ස්ගේ තර්කය වන්නේ එමගින් රෝගියා නැවත ඔහුගේ සමාජ කාර්යභාරය වෙත ගෙන ඒමට හැකියාව ලැබෙන බවයි. එමගින් සමාජයේ පැවැත්ම යළි යථා තත්ත්වයට ගෙන ආ හැකි බව ද ඔහුගේ අදහස වේ (පාර්සන්ස් 1951). පාර්සන්ස්ගේ මෙම විශ්ලේෂණයට සමාජ විද්‍යාඥයන්ගෙන් නොයෙකුත්

විවේචන එල්ල වී තිබේ. ඉන් ප්‍රධානතම විවේචනය වන්නේ උග්‍රාබාධ (acute illness) සම්බන්ධයෙන් යම් අදාළත්වයක් පැවතුණ ද නිදන්ගත රෝග (chronic illness) සම්බන්ධයෙන් එහි අදාළත්වය ගැටලු සහගත වන බවයි. නිදන්ගත රෝග සම්බන්ධයෙන් වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ගේ කාර්යභාරය ඉතා සීමිත වීම ඊට හේතුවයි. පාසන්ස්ගේ විශ්ලේෂණය අනුව රෝගී භූමිකාව සාධාරණීකරණය වන්නේ වෛද්‍ය වෘත්තිකයන් විසින් එහි නීත්‍යානුකූල භාවය පිළිගත් විට පමණි (හැරලම්බස් 2004: 294). ෆ්‍රිඩ්සන්ගේ (1970) තර්කය වන්නේ රෝගියා වෛද්‍ය උපදෙස් කෙරෙහි යොමු වීමට පෙර තම සමීපතමයන්ගේ උපදෙස් ලබා ගැනීම හා සම්බන්ධ ක්‍රියාදාමයක නිරත වන බවයි. එමගින් පාසන්ස්ගේ රෝගී භූමිකාව පිළිබඳ විශ්ලේෂණයට විවේචන ගණනාවක් එල්ල වී ඇත.

ප්‍රතිකාර අපේක්ෂිත චර්යාව වටහා ගැනීම සඳහා වැදගත් වන තවත් ප්‍රවේශයක් වශයෙන් දේශපාලන ආර්ථිකය පිළිබඳ පර්යාවලෝකය සඳහන් කළ හැකිය. කෘත්‍යවාදය මෙන්ම මෙම පර්යාවලෝකය තුළ ද වෛද්‍ය ක්‍රමය හා සමාජ පාලනය අතර සම්බන්ධතාව ගොඩනැංවීමට උත්සාහ ගෙන ඇත. මෙහි ප්‍රධාන තර්කය වන්නේ වෛද්‍ය ක්‍රමය ක්‍රියාත්මක වන්නේ පාලක පංතිය ආරක්ෂා කිරීම සඳහා බවයි (නවාරෝ 1978). නවාරෝ තර්ක කරන ආකාරයට ධනවාදය වෛද්‍ය ක්‍රමය තුළින් ප්‍රතිලාභ අත්පත් කර ගනී. මෙහිදී වැදගත් කරුණක් වන්නේ වෛද්‍ය ක්‍රමය තුළින් ආර්ථික පද්ධතියට වන බලපෑමයි. මෙම සන්දර්භය තුළ සෞඛ්‍ය හා රෝගීත්වය නිර්වචනය වන්නේ භාණ්ඩ නිෂ්පාදනයට ඇති හැකියාව අනුවය. නිරෝගී සේවකයන් ධනේශ්වරයට ලාභ උත්පාදනය කරදීමේ කාර්යයට දායක වන අතර, ඔවුන්ගේ නිරෝගීභාවය සහතික කිරීමේ වගකීම පැවරී ඇත්තේ වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ටය (නවාරෝ 1978). නවාරෝ තව දුරටත් තර්ක කරන ආකාරයට රෝගය සඳහා වන වගකීම රෝගියා වෙත පැවරීම නිසා ඒ හා සම්බන්ධ පුළුල් සමාජ සාධක නොසලකා හැරීමකට ලක් ව ඇත. එමගින් රෝගීත්වය හා සම්බන්ධ සමාජ අසමානතාව තවදුරටත් තහවුරු වන අතර, වෛද්‍ය ක්‍රමය විසින් ඊට අවශ්‍ය කරන මතවාදී පදනම සපයයි (නවාරෝ 1978).

ලෙස්ලි ඩෝයල්ගේ තර්කය වන්නේ සෞඛ්‍ය ගැටලු බොහොමයක් උත්පාදනය වන්නේ ධනේශ්වර අර්ථ ක්‍රමය තුළින්ම බවයි. දුම්වැටි හා මත් ද්‍රව්‍ය ධනේශ්වර ආර්ථිකයේ නිෂ්පාදනයන්ය. අනෙක් අතට, ධනේශ්වර අර්ථ ක්‍රමය තුළින් මතුවන පරිසර දූෂණය ශ්වසන පද්ධතිය ආශ්‍රිත රෝග හා පිළිකා වැනි රෝගවල ව්‍යාප්තියට හේතු වී ඇත. එසේම, ධනවාදී අර්ථ ක්‍රමය තුළ ශ්‍රමිකයාගේ නිරත වීම හේතුවෙන් කාර්මික අනතුරු, ආතතිය හා අනෝමියත්වය වැනි සෞඛ්‍ය ගැටලු ද මතු වී ඇත (ඩොයල් 1979, උපුටා ගත්තේ හැරලම්බස්ගෙනි 2004: 296).

දේශපාලන ආර්ථිකය පිළිබඳ න්‍යාය මගින් තව දුරටත් තර්ක කරන ආකාරයට, රෝගීත්වය පිළිබඳ ජෛව වෛද්‍යාත්මක අර්ථකථනය තුළින් ඖෂධ හා තාක්ෂණ භාවිතයට පදනමක් සපයයි. එමගින් ධනේශ්වර ආර්ථිකයේ ලාභ උත්පාදන ක්‍රියාමාර්ගයට වෛද්‍ය ක්‍රමය දායක වෙයි. මේ අනුව, ධනවාදය විසින් අයහපත් සෞඛ්‍ය තත්ත්වයක් නිර්මාණය කරනවා පමණක් නොව, ඒවාට ප්‍රතිකාර සැපයීමෙන් ද ලාභ උත්පාදනය කරයි (හැරලම්බස් 2004: 296). මෙම පර්යාවලෝකයට විවේචනයක් එල්ල කරමින් නිකී හාර්ට් පෙන්වා දෙන්නේ වෛද්‍ය ක්‍රමය විසින් අත් පත් කර දී ඇති ජයග්‍රහණ එම එළැඹුම් තුළ නොසලකා හැර ඇති බවයි. ජනගහනයෙන් බහුතරයකගේ ආයු අපේක්ෂණය ඉහළ නැංවීම සුළු පටු කරුණක් නොවන බව ඇය පෙන්වා දෙයි (හාර්ට් 1985 ,උපුටා ගත්තේ හැරලම්බස් ගෙනි 2004: 296).

පශ්චාත් නූතනවාදී පර්යාවලෝකය අවධාරණය කරන කාරණයක් වන්නේ වෛද්‍ය ක්‍රමයේ දියුණුවත් සමග දීර්ඝ කාලයක් ජීවත් විය හැකිය යන පදනම තුළ සිට මිනිසුන් ජීවිතය සැලසුම් කිරීම හා ස්වයං අනන්‍යතාව කෙරෙහි උනන්දුවක් දක්වන බවයි (හැරලම්බස් 2004: 296).

අන්තර්ක්‍රියාවාදී පර්යාවලෝකය අවධානය යොමු කර ඇත්තේ රෝගීත්වය නිර්වචනය කිරීමේ ක්‍රියාදාමය හා රෝගී චර්යාව විශ්ලේෂණය කිරීමටය. රෝගීන් වෛද්‍යවරුන්ගේ නිර්දේශ කොතෙක් දුරට පිළිපදිනවාද යන ප්‍රශ්නය පැහැදිලි කිරීමට අන්තර් ක්‍රියාවාදීන් උත්සාහ ගෙන ඇත.

මෙම එළැඹුමට එල්ල වන විවේචනය වන්නේ වෛද්‍ය-රෝගී සම්බන්ධතාව කෙරෙහි දැඩි අවධානයක් යොමු කළ ද රෝගීත්වය හා සම්බන්ධ පුළුල් ව්‍යාප්තියක් ඇති සමාජ සාධක සැලකිල්ලට නොගැනීමයි. ඒ අනුව, රෝගීත්වයේ රටා හා සමාජ අසමානතාව අතර සම්බන්ධතාව ගොඩනැගීම දුර්වල තත්ත්වයේ පවතින බව විවේචකයන් පෙන්වා දී ඇත (හැරලම්බස් 2004: 297-8).

ඉහත සඳහන් කළ පරිදි වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව පසුකාලීනව සමාජ විද්‍යාවට ඇතුළු වුණු විෂය ධාරාවක් වුව ද මේ වන විට එහි සැලකිය යුතු වර්ධනයක් ඇති වී තිබේ. මෙම වර්ධන බොහෝදුරට ජෛව වෛද්‍ය ආකෘතියට ඉදිරිපත් වූ විවේචන ලෙස තේරුම් ගත යුතුය. වෛද්‍ය විද්‍යාව හා වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව එකිනෙකට පරස්පර විරෝධී පර්යාවලෝක දෙකක් වුව ද වර්තමානයේ මෙම විෂය ක්ෂේත්‍ර අතර වෙනස තරමක් අපැහැදිලිය. මෙම විෂය ක්ෂේත්‍ර දෙක තුළ සැලකිය යුතු අභිවර්ධනයක් දැකගත හැකිය. මෙම විෂය ධාරා දෙක අතර පවතින සම්ප්‍රේෂණ පහත සටහනින් දක්වේ:

සටහන් අංක 1:

සෞඛ්‍ය සහ වෛද්‍ය විද්‍යාව තුළ සමකාලීන සම්ප්‍රේෂණයන්

රෝග	→	සෞඛ්‍ය
රෝහල	→	ප්‍රජාව
උග්‍ර ආබාධ (acute illness)	→	නිදන්ගත රෝග (chronic illness)
සුව කිරීම	→	නිවාරණය
මැදිහත්වීම	→	අධීක්ෂණය
ප්‍රතිකාර	→	රැකවරණය
රෝගියා	→	පුද්ගලයා

මූලාශ්‍රය: නෙට්ල්ටන් 1995: 12

වෛද්‍ය විද්‍යාව හා වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යා විෂය ක්ෂේත්‍ර තුළ ඇති වී තිබෙන මෙම ප්‍රවණතාවන්ගේ ප්‍රතිඵල වශයෙන් මේ වන විට වෛද්‍ය විද්‍යාව තුළ අකර්මන්‍ය පුද්ගලයා පිළිබඳ නොව, ක්‍රියාකාරී පුද්ගලයා කෙරෙහි අවධානය යොමු කර ඇති අතර, අනෙක් අතට වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව සෞඛ්‍ය හා සම්බන්ධ ජීව විද්‍යාත්මක පැතිකඩ කෙරෙහි අවධානය යොමු කර ඇත. වෛද්‍ය විද්‍යාව තුළ පුද්ගලයා පිළිබඳව තිබූ අවධානය සමූහ වෙත යොමුවෙමින් පවතී. අනෙක් අතට රෝග කාරක මූලය හා සම්බන්ධ බහුවිධ අර්ථකථන කෙරෙහින් ප්‍රතිකාරමය එළැඹුමක සිට විශ්ලේෂණාත්මක එළැඹුමකට මාරු වීම කැපී පෙනෙන ලක්ෂණ කීපයක්ය. ඉදිරි කොටසකින් අවධානය යොමු වන්නේ ජගත් තලය තුළ ඇති වී තිබෙන මෙම ප්‍රවණතා කොතෙක් දුරට ශ්‍රී ලාංකේය සමාජය තුළ හඳුනාගත හැකිද යන්න විමසා බැලීමයි.

වෛද්‍ය විද්‍යාව හා වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව පිළිබඳ ජගත් කතිකාව තුළ ශ්‍රී ලංකාවේ ස්ථාවරය

ශ්‍රී ලාංකේය සමාජය තුළ බහුත්ව වෛද්‍ය ක්‍රම හඳුනාගත හැකිය. ඒ අනුව, බටහිර වෛද්‍ය ක්‍රමය, ආයුර්වේද වෛද්‍ය ක්‍රමය, ආයුර්වේදය සමඟ සමීප ලෙස සම්බන්ධ වී හෝ නොවී පවතින දේශීය සාම්ප්‍රදායික වෙදකම, පුද පූජාමය ප්‍රතිකාර හා අන් බෙහෙත් ක්‍රම බහුත්ව වෛද්‍ය ක්‍රමයේ මූලිකාංග වේ (සිල්වා 1994: 186). මෙම බහුත්ව වෛද්‍ය ක්‍රමය පිළිබඳ ඉතා හොඳින් ලේඛනගත වී ඇති හෙයින් (ලියනගේ 2000, සිල්වා 1994, වුල්ෆ්ස් 1989, නෝර්ඩ්ස්ට්‍රෝම් 1988, වැක්ස්ලර් 1988). නිබන්ධයේ මේ කොටසින් අවධානය යොමු වන්නේ ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමය හා අනෙකුත් ප්‍රතිකාර ක්‍රම අතර සම්බන්ධතාව පරීක්ෂා කර බලමින් වෛද්‍ය විද්‍යාව හා වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව යන විෂය ක්ෂේත්‍ර දෙක අතර ජගත් තලය තුළ ඇති වී තිබෙන ප්‍රවණතා කොතෙක් දුරට ශ්‍රී ලාංකේය සමාජය තුළ දෘශ්‍යමාන වන්නේ ද යන කාරණය සැකෙවින් විමසා බැලීමයි.

'සෞඛ්‍යය සමාජ නිර්මිතයන්ය' යන තේමාව යටතේ මවිසින් කරන ලද ආනුභවික අධ්‍යයනය (ලියනගේ 2005) ඇසුරින් මෙම කාරණය විභාග කෙරේ. මෙම අධ්‍යයනයේ දී මවිසින් නිදන්ගත රෝගීන් 37 දෙනෙකුගේ ජීවිත ආඛ්‍යාන අධ්‍යයනය කළ ද, ඔවුන්ගේ රෝගීත්වය හා සම්බන්ධ අත්දැකීම් විස්තරාත්මකව විශ්ලේෂණය කිරීමට මෙම නිබන්ධය තුළ අවකාශයක් නොමැත. මෙහිදී මාගේ උත්සාහය වන්නේ එම රෝගීන්ගේ අත්දැකීම් තුළින් මතු වූ ප්‍රධාන කරුණු කිපයක් පමණක් සාකච්ඡා කිරීමටයි. එනම්, නිදන්ගත රෝගීන් හා ඔවුන්ගේ පවුලේ සාමාජිකයන්ගේ අවශ්‍යතාවලට ප්‍රතිචාර දැක්වීමට ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමයට කෙතරම් දුරට හැකියාවක් තිබෙනවා ද, රෝගීන් විකල්ප ප්‍රතිකාරවලට යොමුවන්නේ කුමක් නිසාද, එක්වර බහුවිධ ප්‍රතිකාර කෙරෙහි යොමුවීමේ දී ඔවුන් එකිනෙකට පරස්පර විරෝධී පර්යාවලෝක කළමනාකරණය කර ගන්නේ කෙසේද සහ මෙම බහුවිධ ප්‍රතිකාර ක්‍රම ක්‍රියාත්මක වන්නේ විකල්ප ක්‍රම වශයෙන් ද නැතහොත් එකිනෙක හා සහජීවනයෙන් කටයුතු කරන ක්‍රම සමුදායන් වශයෙන් ද යන කරුණු වේ.

ජෛව වෛද්‍ය ආකෘතියේ න්‍යාය හා ක්‍රමවේදය පිළිබඳ රෝගීන්ගේ අවබෝධය සාපේක්ෂ වශයෙන් ඉතා අවම මට්ටමක පවතී. එසේ වුවත්, මෙම වෛද්‍ය ක්‍රමයට විශාල ඉල්ලුමක් ඇති වී තිබේ. සාපේක්ෂ වශයෙන් දීර්ඝ කාලයක් රෝහල තුළ ප්‍රතිකාර ලැබූ රෝගීන්ගේ අත්දැකීම්වලින් තහවුරු වන ආකාරයට රෝහල තුළ සිදුවන ක්‍රියාදාමය පිළිබඳ ඔවුන්ගේ දෘෂ්ටිය අඳුරු සහගතය. සායනික සීමාවන්ට අමතරව බොහෝ සන්නිවේදන බාධකවලට මුහුණදීමට ඔවුන්ට සිදුවේ. වෛද්‍ය- රෝගී අන්තර් සම්බන්ධතා සම්බන්ධයෙන් දැඩි පරතරයක් ඇත. එකිනෙකාගේ පරස්පර විරෝධී පර්යාවලෝක අනුව වෛද්‍යවරයා රෝගය සුව කිරීමේ ක්‍රියාදාමයට ප්‍රවිෂ්ට වී සිටින අතර, රෝගීත්වය සුව කර ගැනීම සඳහා රෝගියා සහ ඔහුගේ පවුල ඇතුළු සමූහය නොයෙකුත් උපාය මාර්ග සෙවීමේ නිරත වී සිටිති. රෝගියා නිතරම උත්සාහ ගනු ලබන්නේ ව්‍යුහය තුළ රැඳී සිටිමින් ඉහත කී පරස්පර

විරෝධීතා අවම කර ගැනීම සඳහා උපාය මාර්ග සෙවීමටයි. වෛද්‍යවරයාගේ රෝගය හා සම්බන්ධ පටු එළඹුම අභිභවා යමින් රෝගීත්වය කළමනාකරණය කර ගැනීම සඳහා ඔවුහු තම සංස්කෘතිය තුළ ඇති නොයෙකුත් ක්‍රමවේද කරා යොමු වෙති. රෝගියා තුළ තම රෝගීත්වය හා සම්බන්ධ ගැටලු ගණනාවක් ඇත. එනම්, "සිදු වී ඇත්තේ කුමක්ද?, ඊට හේතුව කුමක්ද?, ඇයි මේ දේ මටම සිද්ධ වුණේ?, මෙයට කිසිවක් නොකර සිටියොත් කුමක් වේ ද?, මම තවදුරටත් මොනවද කරන්න ඕන?" යනාදී වශයෙනි.

රෝගියාගේ චෛතසිකය හා සම්බන්ධ මෙවැනි ගැටලු කළමනාකරණය කිරීමේ ක්‍රමවේද ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමය සතුව නොමැත. වෛද්‍ය-රෝගී අන්තර් ක්‍රියා තුළ තවදුරටත් දැකිය හැක්කේ විශාල අසමානතාය. එම සන්දර්භය තුළ රෝගියා තවදුරටත් අකර්මන්‍ය වස්තුවකට සමානය. එහෙයින් රෝහල් පරිශ්‍රය තුළ රෝගියා ආන්තීකරණය වීම නොවැළැක්විය හැකිය. රෝගීත්වය සම්බන්ධයෙන් රෝගියා තුළ ඇත්තේ සාකල්‍යයවාදී (holistic) එළඹුමකි. සිංහල බෞද්ධ ප්‍රජාව සම්බන්ධයෙන් බලන කල රෝගීන්ගේ අර්ථකථනීය එළඹුම බෞද්ධ සංස්කෘතිය තුළින් පෝෂණය ලබා ඇති අතර, ඉහත සඳහන් කළ සියලුම විඥායබද්ධ ගැටලු කළමනාකරණය කිරීමේ හැකියාවක් එම එළඹුම සතුව ඇත. ඒ අනුව, රෝගී පර්යාවලෝකය තුළ බහුවිධ ප්‍රතිකාර ක්‍රම ක්‍රියාත්මක වන්නේ එකිනෙක හා සහජීවයෙන් කටයුතු කරන ක්‍රම සමුදායක් වශයෙන් ය. එහෙත් වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්ගේ පර්යාවලෝකය තුළ වෛද්‍ය ක්‍රම අතර ධූරාවලියක් පවතී. එම ධූරාවලියේ ඉහළින්ම ඇති ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමය රාජ්‍ය අනුග්‍රහය ලබන ප්‍රතිපාදනවලින් අති බහුතරය හිමි පුළුල් ව්‍යාප්තියක් සහිත වෛද්‍ය ක්‍රමයකි. එහි වෛද්‍ය වෘත්තිකයන් වටා ධනය, සමාජ බලය, සමාජ ගෞරවය යන සියලුම දේ ඒකරාශී වී ඇත. ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමය හා වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව සම්බන්ධයෙන් ජගත් තලය තුළ ඇතිවී තිබෙන ඉදිරිගාමී ප්‍රවණතා යථාර්ථයක් බවට පත්කර ගැනීම සඳහා ශ්‍රී ලාංකේය සමාජයට තව බොහෝ දුර යා යුතුව තිබේ.

නිගමනය

මෙම නිබන්ධයෙන් සාකච්ඡාවට භාජනය වූයේ ප්‍රතිකාර අපේක්ෂිත චර්යාව සම්බන්ධයෙන් සමාජ සංස්කෘතික පද්ධතීන්ගේ අදාලත්වය හා වෛද්‍ය විද්‍යා ප්‍රවේශයන්ගේ සීමා පිළිබඳවයි. ප්‍රතිකාර ක්‍රම අතර ප්‍රබලතම වෛද්‍ය ක්‍රමය වශයෙන් ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමය හැඳින්විය හැකිය. මෙම වෛද්‍ය ක්‍රමය අග්‍රස්ථ ප්‍රතිකාර ක්‍රමය බවට පත්ව ඇත්තේ එහි අන්තර්ගතය හා ක්‍රමවේදය නිසාම නොව ඊට ආරෝපණය වී ඇති සංකේතාත්මක වැදගත්කම ද හේතුවෙන් ය. පසුගිය දශක කීපය තුළ ජෛව වෛද්‍ය එළැඹුමට දැඩි විවේචන හා ප්‍රබල අභියෝග එල්ල වී තිබේ. මෙම එළඹුමට ප්‍රධාන ලෙස විවේචන එල්ල වූයේ සමාජ විද්‍යාඥයන්ගෙන් ය. වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව විකාශය වන්නේ ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමයේ සීමාවන්ට ප්‍රතිචාර දක්වන විෂය ක්ෂේත්‍රයක් වශයෙන් ය. වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව සමාජ විද්‍යාවට ඇතුළු වූයේ තරමක් මෑත කාලීනවය. එහෙත් මේ වන විට එහි විෂය ක්ෂේත්‍රය තුළ සැලකිය යුතු වර්ධනයක් සිදු වී තිබේ. වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යා, සාහිත්‍යය තුළ ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමය ස්ථානගත වන්නේ හුදු ප්‍රතිකාර ක්‍රමයක් වශයෙන් පමණක් නොව, සමාජ පාලන යාන්ත්‍රණයක් ද වශයෙන් ය. ජෛව වෛද්‍ය ක්‍රමයට එල්ල වූ දැඩි විවේචන හා අභියෝග හේතුවෙන් මෙම එළඹුම තුළ යම් යම් වෙනස්කම් ඇති වෙමින් පවතී. ඒ අනුව, නූතන ප්‍රවණතාව වන්නේ වෛද්‍ය විද්‍යාව හා වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව එකිනෙකට පරස්පර විරෝධී පර්යාලෝක දෙකක් ගවේෂණය කරන විෂය ධාරා දෙකකට වඩා එකිනෙක මත අභිවර්ධනය වූ ප්‍රවේශ දෙකක් වශයෙන් ය. ගෝලීයව වෛද්‍ය විද්‍යාලවල විෂය නිර්දේශයන්ට චර්යාමය විෂය ධාරා හඳුන්වා දීම හා වෛද්‍ය සිසුන්ගේ සන්නිවේදන කුසලතා වර්ධනය සඳහා අවධානය යොමු වී තිබීම වැදගත් ය. මෙම විෂය ක්ෂේත්‍ර දෙක අතර රෝගීන්ගේ ගැටලු වඩාත් ඵලදායී ආකාරයෙන් කළමනාකරණය කළ හැකිය. ආනුභවික නිරීක්ෂණයන්ගෙන් තහවුරු වන ආකාරයට, ශ්‍රී ලාංකේය සමාජය තුළ මෙම විෂය ධාරා දෙක අතර, තවදුරටත් විශාල පරතරයක් දැකිය හැකිය.

ආශ්‍රිත පඨිත

Berkman, L.F.

1985. 'The Relationship of Social Networks and Social Support to Morbidity and Mortality.' In, S.Cohen and S.L Syme eds., *Social Support and Health.* Orlanda: Academic Press, pp. 241-262.

Bury, M.

1982. 'Chronic Illness as Biographic Disruption.' In, *Sociology of Health and Illness,* 4 (2):167-82

Foucault, M.

1973. *The Birth of the Clinic.* London: Tavistock.

Freidson, E.

1970. *Profession of Medicine.* New York: Dodd, Mead and Company.

Good. B

1994. *Medicine, Rationality and Experience: An Anthropological Perspective.*Cambridge: Cambridge University Press.

Haralambos, M. and Heald. R.M

2004. *Sociology: Themes and Perspectives.* Oxford: Oxford University Press.

Illich, I.

1976. *Limits to Medicine: Medical Nemesis, the Expropriation of Health.* Marion Boyars.

Kaplan, H.B.

1983. 'Psychological Distress in Sociological Context: Toward a General Theory of Psychosocial Stress.' In, H.B Kaplan Ed.,

Psychosocial Stress: Trends in Theory and Research. New York: New York Academic Press pp.195-264.

Kleinman, A.

1988. *The Illness Narratives: Suffering Healing and the Human Condition.* New York: Basic Books, Inc. Publishers.

Kleinman, A.

1980. *Patients and Healers and the Context of Culture: An Exploration of the Borderland between Anthropology, Medicine and Psychiatry.* Berkeley: University of California Press.

Kleinman, A.

1995. *Writing at the Margin, Discourse between Anthropology and Medicine.* Berkeley: University of California Press.

ලියනගේ. ජේ. එච්. සී.

2000. *රෝගී චර්යාව: සමාජ විද්‍යාත්මක විවරණයක්.* මුල්ලේරියාව: විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය.

Liyanage. J.H.C.

2005. *Social Production of Health in Rural Sri Lanka.* Unpublished PhD Thesis, Delhi University.

Mckeown,T. and Turner, R.D.

1975. 'An Interpretation of the Decline of Mortality in England and Wales during the Twentieth Century.' In, *Population Studies*, 29: 391-422.

Navarro,V.

1978. *Class Struggle, the State and Medicine.* London: Martin Robertson

Nettleton, S.

1995. *The Sociology of Health and Illness.* New York: Polity Press in association with Blackwell Publishers.

Nordstrom, C.R.

1985. Exploring Pluralism: 'The Many Faces in Ayurveda.' In, *Social Science and Medicine*, 27(5): 479-89.

Parsons, T.

1951. *The Social System.* New York: Free Press.

Silva, K.T, A. De Silva.and T.M.

1994. 'Access to Western Drugs, Medical Pluralism and Choice of Therapy in an Urban Low Income Community in Sri Lanka.' In, Nina L. Edkin and M.L Tan Eds., *Medicine: Meaning and Context*, Quezon City: Health Action Information Network.

Sontag, S.

1979. *Illness as Metaphor.* London: Allen Lane.

Strauss, A.

1975. *Chronic Illness and the Quality of Life.* St. Louis: C.V Mosby.

Turner, B.

1987. *Medical Power and Social Knowledge.* London: Sage.

Waxler, N.E.

1988. 'Plural Medicine in Sri Lanka: Do Ayurvedic and Western Medical Systems Differ?' In, *Social Science and Medicine* 27 (5): 531-544

Wolffers, I.

1988. 'Illness Behavior in Sri Lanka: Result of a Survey in Two Sinhalese Communities.' In, *Social Science and Medicine* 27 (5): 545-552.

රූප රචනය

ග්ලෝකල්-කෝලා: ඉන්දියාවේ කොකා කෝලා හා සම්බන්ධිත දෘශ්‍ය සන්නිවේදන විධි ගෝලීය හා පරිස්ථානීය කරුණු සඳහා මැදිහත්කරණය සපයන අඩවියක් ලෙස

මීනා කද්රි
පරිවර්තනය: සසංක පෙරේරා.

> කිසිවෙක් 'ගෝලීය' වශයෙන් තම පිපාසය සංසිඳවා නොගනී. පරිස්ථානීය පුද්ගලයන්ට පිපාසය දැනුණ විට ඔවුහු පරිස්ථානීය වෙළෙඳ සැලකට ගොස්, පරිස්ථානීයව නිපද වූ කොකා කෝලා බෝතලයක් මිලදී ගනිති (ඩාෆ්ට් 2000).

මේ ප්‍රතිරූප ඉන්දියාවේ කොකා කෝලා දෘශ්‍යමය වශයෙන් වෙළෙඳාම් කරන ආකාරය පිළිබඳව කරනු ලැබූ ගවේෂණාත්මක ප්‍රත්‍යක්ෂ අධ්‍යයනයක ප්‍රතිඵල වේ. මේ අධ්‍යයනයේදී මානව වංශ කරුණු වෙත ද අවධානය යොමු කරන ලදී. මේ ඡායාරූප 'ගෝලීය-පරිස්ථානීකරණය' (glocalization) යන තේමාව ආමන්ත්‍රණය කරයි. තේමාවක් ලෙස ගත්විට මෙකී සංකල්පය බහු ජාතික සමාගම් සූක්ෂ්ම ලෙස නව වෙළෙඳ පොළවල් වෙත ඇතුළු වී ඒවා තුළ ව්‍යාප්ත වීම මෙන්ම එක් එක් සංස්කෘතීන්ට, ඒවා ගෝලීය තත්ත්ව යටතේ ක්‍රියාත්මක වීමේදී මෙකී ගතික මත තම අනන්‍යතාව ආරෝපණය කිරීමට ඇති හැකියාව යන කරුණු දෙකම ගවේෂණය කරයි.

1977 දී කොකා කෝලා සමාගමට ඉන්දියාවේ මෙහෙයුම් නවතා දමන්නට එකල රාජ්‍යය බලය ක්‍රියාත්මක කළ සමාජවාදී ආණ්ඩුව විසින් බලකරන ලදී. ඒ ජාතික ස්වයංපෝෂණය සඳහා ක්‍රියාත්මක කළ වැඩසටහනක කොටසක් වශයෙනි. අවුරුදු 16ක අවතැන්වීමකින් පසුව 1993 දී කොකා කෝලා සමාගමට නැවත ඉන්දියාවට ඇතුළු වීමට මග සැලසුණේ ඒ වන

විට ඉන්දියවෙ වැලඳ ගෙන සිටි නව ලිබරල් ප්‍රතිපත්ති කරණ කොට ගෙනය. එසේ වුවද මෙසේ නැවත පැමිණීමේදී සමාගමට මුහුණ දීමට සිදුවූයේ බෙහෙවින් වෙනස් සංස්කෘතික හා ආර්ථික භූමි දර්ශනයකටය. පරිස්ථානීය තත්ත්ව පිළිබඳව තිබූ දුර්වල අන්තර්-දෘෂ්ටිය නිසා ප්‍රථමයෙන්ම මුහුණ දුන් අලාභදායක වාතාවරණයෙන් මිදීමට ගත් උත්සාහයේදී කෝලා සමාගම තමන්ව ස්ථානගත කර ගැනීමට වෙර දුරුවේ නව සම්ප්‍රදා සම්පාදනය කරන්නෙකු හෝ පවතින සම්ප්‍රදා සමඟ සහභාගීවන්නෙකු හෝ ගනුදෙනු කරන්නෙකු හෝ ලෙසය.

කොකා කෝලා සමාගම ජාත්‍යන්තරව ක්‍රියාත්මක කළ විමධ්‍යගත කිරීමේ ක්‍රියාවලිය නිසා බහු-පරිස්ථානීය (multi-local) ජාලීය පද්ධතියක් තුළ පරිස්ථානීය කළමනාකරුවන් හා වෙළෙඳ ප්‍රචාරණ කණ්ඩායම් සේවයට ගැනීමට හැකි වූ අතර, කලාපීය කණ්ඩායම් ස්ථාපනය කිරීමේ හැකියාව ද උදාවිය. බහුවිධ පරිස්ථානීය තත්ත්ව යටතේ කොකා කෝලා නිම් භාණ්ඩයක් ලෙස බෙදා හැරීමේ අභියෝගයට නිර්මාණශීලී ලෙස මුහුණ දීමේදී නොයෙකුත් විධික්‍රම උපයෝගී කර ගන්නා ලදී. ඒවා අතරට ඉන්දියාවේ මාර්ග තදබදය බහුල වූ නාගරික තත්ත්වයනට මුහුණ දීමට හැකිවූ රික්ෂෝ වැනි රථ ත්‍රිරෝද පාපැදි හා අත් කරත්ත මත කොකා කෝලා සංකේත ආරෝපණය කිරීම මෙන්ම ග්‍රාමීය අංශයේ බෙදා හැරීම සඳහා බෙහෙවින් ව්‍යාප්ත වූ අනු පද්ධති ක්‍රමයක් හඳුන්වා දීම ද සිදු විය.

ඉන්දියාවේ කොකා කෝලා වෙළෙඳ ප්‍රචාරණවල සංකේත රචනය (sign-writing) දෙස බැලීමේදී වඩාත් ධනවත් රටවල දැකගත හැකි වෙළෙඳ භාණ්ඩ ප්‍රමිතිගත කිරීමේ හා එහි නොවෙනස් වන සුප්‍රභාවයේ ලක්ෂණ මෙන්ම ඉන්දිය විදි දර්ශනයේ අඩංගු ස්වදේශීය රටා හා මෝස්තර සමඟ දැඩි ලෙස බද්ධ කිරීමේ උත්සාහයක් ද දැක ගත හැකි විය. වාර්ෂිකව සිදු කරන සිය වෙළෙඳ ප්‍රචාරණ මෙහෙයුම් සඳහා කොකා කෝලා සමාගම සංකේත රචනයේ නිරත වූ සමාගම් සමඟ ගිවිසුම් ඇති කර ගත් අතර,

ඔවුන් වෙත තම ප්‍රචාරණ කටයුතු සඳහා අවශ්‍ය වර්ණ පිළිබඳ පරමාදර්ශී උදාහරණ හා වර්ණ වර්ග පිළිබඳ පූර්ව කොන්දේසි ද සපයයි. අද වන විට පෙනී යන්නේ කොකා කෝලා සමාගම සංකේත රචනයට අමතරව ෆ්ලෙක්ස් (flex) හා විනිල් (vinyl) මුද්‍රණය වැනි වඩාත් නූතන තාක්ෂණය ද තම කටයුතු සඳහා යොදා ගන්නා බවය. මෙහි පළකර ඇති ප්‍රතිරූප මගින් මා උත්සාහ කරනුයේ කොකා කෝලා වෙළෙඳ භාණ්ඩයක් ලෙස සලකුණු කිරීමේදී විදේශීය සමාගම සහ පරිස්ථානීය පාරිභෝගිකයා යන ද්විත්වය අතර සිදුවන ගනුදෙනුවේ 'මැදිහත්කාරක අඩවියක්' ලෙස ක්‍රියාත්මක වන ආකාරය උද්දීපනය කිරීමය. ගෝලීයකරණය හුදු සමජාතීකරණය බලවේගයක් සේ ඉදිරිපත් නොකර, අපට එය මේ උදාහරණය සම්බන්ධයෙන් පරිස්ථානීකරණයේ කාචය තුළින් බලා, මේ ක්‍රියාවලිය තුළින් සිදුවන අවශෝෂණය හා විපරිවර්තනය තත්කාලීන ඉන්දියව ද ප්‍රතිමූර්තිමත් කරන බව මෙනෙහි කරමින් අගය කළ හැකිය.

ආශ්‍රේය පඨිත

Daft, D

2000. 'Globalization.' In, *Vital Speeches of the Day*, Vol. 66, No. 19, pp. 606-609.

Coca-Cola
Rs. 9/-
Coca-Cola
Coca-Cola
Coca-Cola

Coca-Cola

Coca-Cola

Enjoy

સોલંકી ઓટોમોબાઇલ્સ
Coca-Cola

Cola

Coca

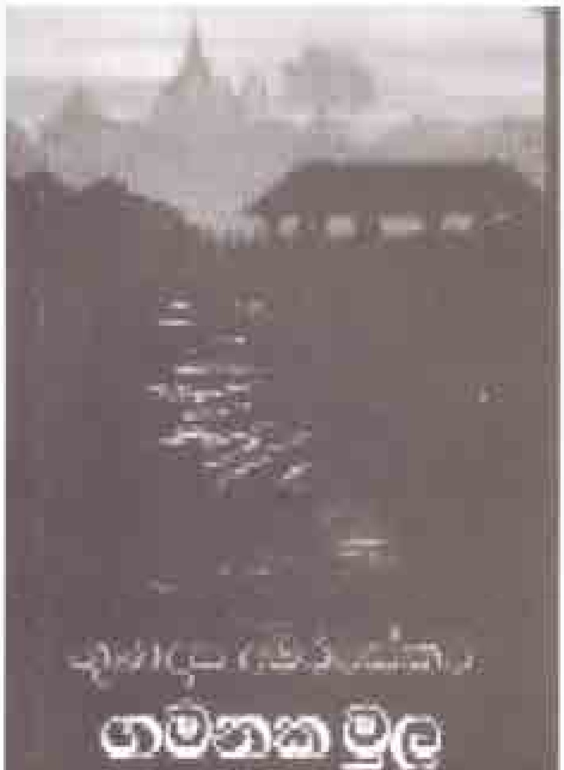
Coca-Cola

ගුණදාස අමරසේකර

ගමනක මැද

2006. සී/ස (පෞද්) විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ, බොරලැස්ගමුව.
ISBN 955-9170-84-8. පිටු: 202 මිල: රු. 290. 00.

විමර්ශනය: සසංක පෙරේරා



නිර්මාණ සාහිත්‍යය, නිර්මාණශීලීත්වය හා දේශපාලනය: ගුණදාස අමරසේකරගේ ගමනක මැද කෘතිය ඇසුරෙන් කළ පාඨනයක්

හැඳින්වීම

ගුණදාස අමරසේකරගේ නවතම කෘතිය වන ගමනක මැද සමාජ ගත කෙරුණේ 2006 අප්‍රේල් 27 වැනිදාය. මාගේ මුල් උත්සාහය වූයේ මේ කෘතියේ සමාජ විද්‍යාත්මක පසුබිම පිළිබඳ යම් විවරණයක් කිරීමටය. එනමුත් කෘතිය කියැවීමෙන් පසු මට පෙනීගියේ එය එතරම් පහසු කාර්යයක් නොවන බවය. සාමාන්‍යයෙන් බොහෝ විට සිදුවන පරිදි කෘතියේ අන්තර්ගතය පිළිබඳව කෙටි නිරීක්ෂණ කිහිපයක් සැපයීම සහ එහි අන්තර්ගතය පිළිබඳ හුදු විස්තරයක් කිරීම මගින් පමණක්

මෙකී පොතට හෝ එහි කතුවරයාට සාධාරණත්වයක් ඉටුකළ නොහැකි යැයි කරුණු කිහිපයක් නිසා මට පෙනී ගිය බැවිනි.

මුලින්ම මේ කරුණු මොනවාදැයි පහදා දී, පසුව මාගේ ප්‍රවේශය විස්තර කර, ඉන් අනතුරුව කෘතියේ තේමා හා දිශානති පිළිබඳ යම් අදහසක් ප්‍රකාශ කරමින් ගුණදාස අමරසේකරගේ නිර්මාණාත්මක කර්තව්‍යය පිළිබඳ මගේ අදහස් ඉදිරිපත් කිරීමට බලාපොරොත්තු වෙමි. කිසිදු සැකයකින් තොරව, ගුණදාස අමරසේකර යනු ශ්‍රී ලංකාවේ හා වඩාත් පැහැදිලිව සිංහල සමාජයේ සිටින ප්‍රමුඛතම සංස්කෘතික බුද්ධි ජීවියාය යන්න මගේ විශ්වාසයයි. එමෙන්ම, සිංහල සමාජය විසින් මෑත කාලයේදී බිහිකර ඇති ග්‍රම්සියානු අර්ථයෙන් ජෛන්ද්‍රිය බුද්ධි ජීවියෙකු යැයි නම් කිරීමට සුදුසුතම පුද්ගලයා වන්නේ ද අමරසේකරය. ඔහුගේ ඇතැම් දේශපාලන හා සංස්කෘතික විවරණ හා 'ජාතික චින්තනය' වැනි මතවාදීමය ස්ථාවර සාමාන්‍ය වශයෙන් විවාදජනක වීමත්, ඇතැම් අවස්ථාවල බෙහෙවින් ඌනිත හා අතිසරල වීමත් වෙනමම කාරණයකි. මේ ගැටලුව පිළිබඳව දස වසරක පමණ කාලයක සිට වරින් වර මාගේ අදහස් ප්‍රකාශ කර වී ඇති බැවින් මෙහිදී නැවත වරක් ඒ පිළිබඳ අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමට මම බලාපොරොත්තු නොවෙමි. අනෙක් අතට, සරසවි අධ්‍යාපනය තුළින් ලබාගත් ඊනියා 'විද්‍යාත්මක' වෘත්තීය කුසලතා මගින් තම පරිකල්පනීය හැකියා මොට කර නොගත් පුද්ගලයන් අතළොස්ස අතුරින් අමරසේකර කැපී පෙනෙන අයෙකි. මේ වන විට අප මැනැවින් දන්නා පරිදි, අපගේ උසස් අධ්‍යාපන ක්‍රමය, විශේෂයෙන්ම වෛද්‍ය විද්‍යාව, දන්ත විද්‍යාව, පරිගණක තාක්ෂණය හා ඉංජිනේරු ශිල්පය වැනි ක්ෂේත්‍ර මගින් බිහිකරන වෘත්තිකයන් තමන් තෝරාගත් ක්ෂේත්‍ර පිළිබඳව විභව ලබාගත්ත ද, එමගින්ම ඔවුන් සතුව තිබූ නිර්මාණශීලී, බුද්ධිමය හෝ කලාකාමී හැකියා විනාශ කර දමා ඇත. වඩාත් පැහැදිලිව කියනවා නම්, වෘත්තියෙන් දන්ත වෛද්‍යවරයෙකු වුව ද අමරසේකරගේ නිර්මාණාත්මක කර්තව්‍ය ඔහුගේ උසස් අධ්‍යාපනය සමග මියගියේ නැත. සිදුවූයේ ඒවා වඩාත් ව්‍යාප්ත වීමය. අප දන්නා පරිදි බොහෝ කාලයක් මුළුල්ලේ අමරසේකර

සිංහල සමාජය තුළ ක්‍රියාකාරී කවියෙකු මෙන්ම නවකතාකරුවෙකු ලෙස ද කටයුතු කර ඇත. මේ අනුව, ගමනක මැද යනු ඕපපාතිකව හදිසියේ මතුවූ යමක් නොවේ. එය ඓතිහාසිකව හා සංස්කෘතිකව සන්දර්භ ගත කළ යුතු අතර, දශක හතරක් මුළුල්ලේ පරිණාමය වූ නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාවලියක කොටසක් වශයෙන් තේරුම්ගත යුතුය.

මේ අනුව මා යෝජනා කරන්නේ ගමනක මැද කියැවීමේදී ඒ කෘතිය පිළිබඳව පමණක් අවධාරණය කිරීම ප්‍රමාණවත් නොවන බවත්, එය නිෂ්පාදනය වූ සමස්ත සමාජ සංස්කෘතික සන්දර්භයත්, එහි බුද්ධිමය පරිණාමයත් සැලකිල්ලට ගත යුතු බවත්ය. මේ අනුව මාගේ උත්සාහය එවැනි කර්තව්‍යයක් දියත් කිරීමටය. එය හුදු තනි පුද්ගලයෙකුගේ කියැවීමක් බවත්, පුළුල් සංස්කෘතික අඩවියක් තුළ මීට වඩා වෙනස් අන් බොහෝ කියැවීම් ද කළ හැකි බවත් මතක තබාගත යුතුය.

අමරසේකරගේ පද්‍ය සහ ගද්‍ය: කෙටි සාරාංශයක්

මාගේ අදහසට අනුව නම් අමරසේකරගේ කාව්‍ය සහ ගද්‍ය ව්‍යායාම සාමාන්‍ය වශයෙන් සිංහල නිර්මාණ සාහිත්‍ය ඉතිහාසය මත කේන්ද්‍රීය බලපෑමක් සිදුකර ඇත. කෙසේ වුවත්, මා ඔහුගේ නවකතා පිළිබඳව කතා කිරීමේදී මගේ විශේෂ අවධානය යොමු වන්නේ ඔහුගේ මුල්කාලීන නවකතා වෙතටය. එක් අතකට, අමරසේකරගේ කාව්‍ය ප්‍රභවය ලබන්නේ 1950 ගණන්වලදී ඔහු ලේඛනකරණය ආරම්භ කළ යුගයේදී බලය පතුරවාගෙන සිටි කාව්‍ය පිළිබඳ ප්‍රබල ගුරුකුල දෙකකට එල්ල කළ නිර්මාණශීලී හා මතවාදීමය ප්‍රතිචාරයක් වශයෙනි. ඔහුගේ ප්‍රථම විවේචනය එල්ල වූයේ අති සරල රූපක, බොළඳ හා විමල් දිසානායක විස්තර කරන පරිදි, "නිසරු ලෙස නිර්වචනය වූ හැඟීම් සහ නොගැඹුරු අනුභූති මත පදනම්වූ කොළඹ ගුරුකුලයේ කවියට විරුද්ධවය" (2005: 113). ඔහු ප්‍රතිචාර දක්වූ අනෙක් ගුරුකුලය වූයේ තමා වඩාත් සමීප

සබඳකම් පැවැත්වූ පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය කේන්ද්‍ර කරගත් නිසඳැස් කවීන්ට එරෙහිවය. මේ දෙවන කණ්ඩායම සමග අමරසේකරට තිබූ ප්‍රශ්නය නම් ඔවුන් තම නිර්මාණ සඳහා පදනම් කරගත්තේ එලියට්, පවුන්ඩ් සහ ලෝරන්ස් යන බ්‍රිතාන්‍ය කවීන් නිර්දේශ කළ ආකෘති වීමත්, එනිසාම ඔවුන් විසින් ගොඩ නැඟුවේ "ඉංග්‍රීසි භාවිත මත පදනම් වූ කෘත්‍රිම රූපකය" යන විවේචනයත්ය (දිසානායක 2005: 113). මේ සන්දර්භය තුළ අමරසේකරගේ උත්සාහය වූයේ සිංහල ජන කවි තුළින් කාව්‍යමය ප්‍රකාශනය පිළිබඳ ව්‍යුහයක් සොයාගැනීම සහ එය භාවිත කරමින් තත්කාලීන වාද විෂය හා අනුභූති විස්තර කළ හැකිවූ කාව්‍ය සම්ප්‍රදායක් ගොඩනැගීමයි (දිසානායක 2005).

මේ අනුව, 1950 දී පළවූ ඔහුගේ මුල්ම කවි එකතුව වූ භාවගීත පදනම්ව ඇත්තේ දකුණු ශ්‍රී ලංකාවේ ග්‍රාමීය සංස්කෘතික පැතිකඩ පසුබිමෙහි වූ ඔහුගේ ළමා කාලයේ මතක සටහන් මතය. ඔහුගේ දෙවන කවි එකතුව වන උයනක හිඳ ලියූ කවි විස්තර කරනුයේ නගරය සහ එහි අනුභූතිය. මේවා සුවිශේෂී වශයෙන් සිංහල මධ්‍යම පන්තියේ අනුභූති වූ අතර, ඒවා බොහෝ දුරට කවියාගේ හා ඔහු නියෝජනය කළ පරම්පරාවේ අනුභූතික පරිණාමයට සමාන විය. ඔහුගේ තුන්වන කවි එකතුව වන අමල් බිසෝ මගින් එතෙක් සිංහල කවිය තුළ මනාලෙස සාකච්ඡාවට භාජනය නොවූ අලුත් විෂය ක්ෂේත්‍රයක් හඳුන්වා දෙයි. එනම්, මානවයන් තුළ උත්පාදනය වූ ආශාව, විශේෂයෙන්ම අනුරාගය පිළිබඳ අනේක දර්ශක සහ අනෙක් අතට බුද්ධ ධර්මය මත පදනම් වූ ශ්‍රද්ධාව අතර ඇතිවූ පරස්පර විරෝධී අන්තර් සබඳතාවයි. මේ කවි එකතුව පිළිබඳව තම අදහස් ප්‍රකාශ කරමින් විමල් දිසානායක ප්‍රකාශ කරන්නේ එක් එක් කවිය තුළින් අමරසේකර තත්කාලීන දැනවීම් හා හැඟීම් පිළිබඳ ව්‍යුහයක් සිංහල ජනකවියේ ආකෘති භාවිත කරමින් සන්නිවේදනය කළ බවයි (2005: 105). අමරසේකරගේ අනෙක් සුප්‍රසිද්ධ

කවි එකතු වූ ගුරුළුවත සහ අසත්දාකව මා කියවා නැති නිසා ඒ ගැන මම කිසිවක් නොකියමි.

පාසැල් හා සරසවි ශිෂ්‍යයෙකු වශයෙන් මා කියවූ අමරසේකරගේ වඩාත් ප්‍රසිද්ධ නවකතා වූයේ කරුමක්කාරයෝ සහ යළි උපන්නෙමි යන කෘති සංසන්දනාත්මක ගෝලීය සාහිත්‍ය සන්දර්භයෙහිලා බැලූ කළ යම් පැහැදිලි සීමා තිබුණ ද ආඛ්‍යානමය ව්‍යූහය අතින් අමරසේකරගේ වඩාත් නිර්මාණශීලි කෘති වශයෙන් තවමත් පවතින්නේ මේ කෘති බව මගේ විශ්වාසය වේ. මේ කෘති දෙකට විෂය වන්නේ, අමල්බිසෝ කවි එකතුවටද විෂය වූ ලිංගික ආශා නැතහොත් රතිය සහ සදාචාරය වැනි වාද විෂයයන්ය. අද දින වුවද, මෙකී වාද විෂයයන්, සයිමන් නවගත්තේගම හා සුනේත්‍රා රාජකරුණානායක වැනි රචකයන් අතලොස්සකගේ තෝරාගත් කෘති සම්බන්ධයෙන් හැර, සිංහල නිර්මාණ සාහිත්‍යය තුළ සූක්ෂ්ම ලෙස ගවේෂණය කර නැත. මේ නවකතා දෙක පිළිබඳව මා විශේෂයෙන් සඳහන් කෙළේ, ඒවා විසින් ගවේෂණය කළ වාද විෂයයන් එදා මෙන්ම අදත් අපගේ පාරිශුද්ධවාදී සමාජය තුළ විවාදපාත්‍ර වී නැති නිසාම නොවේ. වඩාත් වැදගත් වන්නේ එකී කෘති දෙක සිංහල නවකතාවේ පරිණාමීය ක්‍රියාවලිය තුළ අපට අමතක කළ නොහැකි සන්ධිස්ථානයක් සලකුණු කරන නිසාය. ආඛ්‍යානමය වශයෙන් මෙන්ම චරිත සංවර්ධනය හා ගවේෂණය කළ විෂය අතින් ද මේ කෘති දෙකේම යම් නිර්මාණාත්මක ලක්ෂණ අඩංගු වී තිබුණි. මේ ලක්ෂණ ගමනක මැද ඇතුළු අමරසේකරගේ අනෙකුත් පසුකාලීන සාහිත්‍යය කෘති තුළ මිලින වී ගිය බවක් පැහැදිලිව පෙනේ. මේ කෘති දෙක පිළිබඳව එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ප්‍රශංසා මුඛයෙන් කථා කළ අතර, මාටින් වික්‍රමසිංහ එකී කෘති බෙහෙවින් විවේචනය කෙළේ ඒවා තුළ සැරිසරන චරිත ශ්‍රී ලාංකේය යථාර්ථය තුළ දැකගත නොහැකි බවත්, එකී පඨිත ඩී. එච්. ලෝරන්ස්ගේ *Lady Chatterley's Lover* කෘතිය මත නාභිගත කර ඇති බවත් පවසමිනි. පසුකාලීනව වික්‍රමසිංහගේ විවේචනය සමග එකඟවෙමින් අමරසේකර ද මේ කෘති සමග තිබූ තම සබඳතාව දුරස්

කරන්නට උත්සාහ ගත් අතර, ඔහු පැවසුවේ ද එහි සිටි චරිත යථාව හා කිසිම සබඳතාවක් නොමැති තම පරිකල්පනයෙන් පමණක් උපන් 'මනස් පුත්තු' බවය.

අමරසේකරගේ මෙවන් ස්වයං-විවේචන ඔහුගේ අබුද්දස්ස යුගයක් කෘතියේ පැහැදිලිව දකගත හැකිය. එසේ වුවද, මේ චරිත අමරසේකරගේ පරිකල්පනයේ ප්‍රභවයක් පමණක් හෝ එසේ නොමැති වුවත්, ඒ චරිත නිරූපණය කරන ආශා, රතිය හා අන් හැඟීම් සමග අපගේ පෞද්ගලික සබඳතාවක් තිබුණත් නැතත්, එවන් චරිත අපගේ කාලය, අවකාශය, යථාව හා පරිකල්පනය තුළ නිරතුරුව සැරිසරයි. එක් අතකින් බෙහෙවින් පසුගාමී වූ මේ ඊනියා සදාචාරාත්මක සංවාදය අමරසේකරගේ පසුකාලීන කෘතිවලට සෘජුවම අදාළ වේ. නවකතාවක් හෝ වෙනත් ඕනෑම නිර්මාණ සාහිත්‍ය කෘතියක් අනිවාර්යයෙන්ම අන්තර්-පඨිතමය උකහාගැනීම්වල ප්‍රතිඵලයකි. එවන් උකහා ගැනීම් කරන පඨිත අපගේ කාලය තුළ හෝ ඉන් බාහිරව මෙන්ම අපගේ කලාපය හෝ ඉන් පිටත නිෂ්පාදනය වූ ඒවා විය හැකිය. ඒ අනුව, ලෝරන්ස්ගෙන් ලද බලපෑම සැබැවින්ම වාද විෂයයක් නොවේ. එය හුදෙක් බලපෑම් මූලාශ්‍ර ගණනාවක් අතුරින් එකක් පමණකි. අනෙක් අතට, තත්කාලීන ලෝකය තුළ අණසක පතුරුවාගෙන සිටින ප්‍රධානතම නවකතා ආකෘති නිරතුරුවම යථාර්ථය පරාවර්තනය කළ යුතුයැයි අනිවාර්ය පිළිගැනීමක් නොමැත. සැබැවින්ම, ආශ්චර්යාත්මක යථාර්ථවාදය ගුරුකරගත් ලේඛකයන් නිරතුරුවම උත්සාහ කරනුයේ යථාර්ථය, අධි යථාර්ථය, ස්වභාවධර්මය හා අධිස්වාභාවිකත්වය අතර ඇති සීමා බොඳ කිරීමට හා අතික්‍රමණය කිරීමටය. එසේම, එක් එක් පුද්ගලයන් එකම කාලය තුළදී යථාර්ථය අනේක ලෙසින් සංජානනය කළ හැකි බවද අප අමතක නොකළ යුතුය.

රූපවාහිනී හා ගුවන් විදුලි නාලිකාවල මෙන්ම මුද්‍රිත මාධ්‍යය හරහාද 'ප්‍රවෘත්ති' ප්‍රකාශයට පත් කරනුයේ ඊනියා 'යථාර්ථය' හා 'සත්‍යය' නියෝජනය කිරීමටය. එසේ වුව ද, මේ පඨිත මගින් සිදුවන්නේ

ද යථාර්ථය පිළිබඳ එක් එක් කියැවීම් නැතිනම් අර්ථකථන ඉදිරිපත් කිරීමත්, එමගින් යථාර්ථයේ බහුවිධ හා අනේක අර්ථකථනීය විභව පිළිබඳව අපට මතක් කර දීමත්ය. මේ අනුව, යථාර්ථය නියෝජනය කිරීම යන්න නවකතාකරුවාට අත්‍යවශ්‍ය නිර්ණායකයක් හෝ පූර්ව කොන්දේසියක් නොවේ. ඉහත සඳහන් කළ විවාදයෙන් සිදුවූයේ මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ මහාලෙස නියෝජනය කළ, ප්‍රසිද්ධ අවකාශයේ ප්‍රබල ප්‍රකාශන හැකියාවක් තිබූ අගනාගරික මධ්‍යම පාන්තික කොටසක් තුළ ප්‍රචලිතව පැවති ලිංගිකත්වය හා ලිංගික සබඳතා පිළිබඳ සදාචාරාත්මකවාදී හා පාරිශුද්ධවාදී ආස්ථාන ප්‍රභාරාත්මක ලෙස ප්‍රසිද්ධ අවකාශයට පැමිණීමයි. මට පෙනෙන ලෙස මෙයින් සිදුවූයේ තම පසුකාලීන නවකතාවල නිරතුරුවම හුවා දක්වන සෝදාපාළු වී ගිය හා උද්දච්ච මධ්‍යම පාන්තික සදාචාර පද්ධතියේම සිරකරුවෙකු බවට අමරසේකර පත්වීමයි.

ඉහත විස්තර කළ සන්දර්භය තුළ අමරසේකරගේ නිර්මාණ කාර්යය පිළිබඳව මා ඉදිරිපත් කරන අදහස දළ වශයෙන් මෙසේය: අමරසේකර යනු විවාදජනක විෂය ගවේෂණය කිරීමේ හැකියාව මනා ලෙස විශද කළ කවියෙකු හා නවකතා කරුවෙකි. එමෙන්ම තම අදහස් ඉදිරිපත් කිරීමෙදී විවිධ ප්‍රකාශන ආකෘති යොදාගැනීමට (උදා: ඔහුගේ කවිය තුළ පැරණි ජන කවි සම්ප්‍රදා යොදාගැනීම) ද ඔහු සමත් වී සිටී. එමෙන්ම, ඔහුගේ පශ්චාත් සිංහල නිර්මාණ සාහිත්‍යය තුළ පැහැදිලි හා ස්ථාවර ස්ථානයක් අත්පත් කරගෙන ඇත. මීට අමතරව, ඔහුගේ කාව්‍යය විවරණ හා දේශපාලන හා සංස්කෘතික විශ්ලේෂණීය පශ්චාත්වල දැඩි සමාජ බලපෑම් ද අපට අමතක කළ නොහැකිය. මේ අනුව, අප ගනුදෙනු කරනුයේ හුදු නවකතාකරුවෙකු සමග නොව, තම පැවැත්ම අප සමාජය තුළ සුපැහැදිලිව සනිටුහන් කළ අපගේ යුගයේ ලේඛකයෙකු සමගය. මේ අනුව, ගම්නක මැද හා ඊට පෙර රචනා කළ කෘති මෙන්ම, ඒවා හරහා අමරසේකරගේ නිර්මාණ කාර්යය හා නිර්මාණශීලීත්වය අගය කළ යුත්තේ මෙතෙක් කෙටියෙන් සටහන් කළ පසුබිමේ සිටය.

ගම්නායක මැද හා ඊට පෙර ලියූ අන් කෘති

ගම්නායක මැද විමසුමට ලක්කිරීම ගුණදාස අමරසේකරගේ සමස්ත නිර්මාණ කර්තව්‍යය සන්දර්භයේලා කළ යුතු සේම, එය ඊට පෙර පළවූ නවකතා සයෙන් වියුක්තව ද කළ නොහැකිය. ප්‍රකාශන අනුපිළිවෙළ අනුව මේ නවකතා නම්, ගම්නායක මුල, ගම්දොරින් එළියට, ඉනිමගේ ඉහළට, වංක ගිරියක, යළි මග වෙත හා දුරු රටක දූකට කිරියක යන ඒවාය. ගම්නායක මැද ප්‍රකාශයට පත්වන්නේ මේ නවකතා මාලාවේ හත්වන පුරුක වශයෙනි. සැබැවින්ම, සමස්තයක් වශයෙන් මේ කතා මාලවම අප තේරුම් ගත යුත්තේ ශ්‍රී ලාංකේය, විශේෂයෙන්ම සිංහල මධ්‍යම පංතියේ සමාජ ඉතිහාසය කියාපාන මහා අඛ්‍යානයක් වශයෙනි. සමස්ත කතා මාලාවේ මහා ආඛ්‍යානමය ආකෘතිය සම්බන්ධයෙන් සලකා බලන විට එය මහාවංශයේ ආඛ්‍යානමය ස්වරූපයෙන් එතරම් වෙනස් නොවන බව යෝජනා කළ හැකිය. මහාවංශයෙන් සිදුවන්නේ පැරණි ලක්දිව රාජ පුරාණය මිථ්‍යාත්මක හා ඓතිහාසික අලංකරණයෙන් යුතුව ඉදිරිපත් කිරීම නම්, අමරසේකර විසින් කරනුයේ වඩාත් සංවිධිත ආකාරයකින් සිංහල මධ්‍යම පංතියේ පරිණාමය විවිධ යුග ඔස්සේ විස්තර කිරීමය. එසේ කිරීමේදී ඔහු තම දැක්මට අනුව එකී විකාශනයේ ප්‍රබල අවස්ථා, ජයග්‍රහණ, දුර්වලතා හා පරාජය වෙත අවධානය යොමුකරයි. එසේ වුව ද, මේ නවකතා මාලාවේ ආරම්භය කරුමක්කාරයෝ හා යළි උපන්නෙමි ලියූ මුල් අවධියේ අමරසේකර නවකතාකරුවෙකු වශයෙන් ස්ථාපනය කළ නිර්මාණීය භාවිතයෙන් සුපැහැදිලිවම ඈත් වීමක් සලකුණු කරයි.

ගම්නායක මුල කෘතියේ සිට දැකගත හැකි නිර්මාණ සාහිත්‍ය සම්බන්ධ අමරසේකරගේ මේ විපර්යාසය විමල් දිසානායක විස්තර කරනුයේ " සමාජ ප්‍රගමනය හා මානව සම්බන්ධතාවලට බලපෑම් කරන වඩාත් පුළුල් සමාජ බලවේග" (2005: 131) වෙත අවධානය යොමු කිරීමක් වශයෙනි. වෙනත් වචනවලින් පවසනවා නම්, මහා ආඛ්‍යානයක් ලෙස

ගත් කළ, මේ මුළු මහත් කතා මාලාවෙන්ම මතුවී එන්නේ එක් අතකින් සමාජ හා දේශපාලන විපර්යාස චිත්‍රණය කරන විශාල හා පුළුල් සිතුවමක් පින්තාරු කිරීමත්, අනෙක් අතට මේ විපර්යාස පරිණාමය වෙමින් පැවති සිංහල මධ්‍යම පාන්තික හා බොහෝ දුරට නාගරික ද වූ අනුභූතික සන්දර්භයක් තුළ ස්ථානගත කිරීමටත් අමරසේකර ගත් උත්සාහයයි. සැබවින්ම, නාගරික මධ්‍යම පන්තියේ නොයෙකුත් ස්තර පරිණාමය වීම යනු අත්‍යවශ්‍යයෙන්ම ගමේ සිට නගරයට පුද්ගලයන් සංක්‍රමණය වීමත්, නාගරීකරණයට ලක්වීමත්, ගම පිළිබඳ අතීත රංජනයකින් නැතිනම් සාංකාවකින් පෙළුණු නාගරික අනන්‍යතාවකින් හෙබි නාගරික හා උපනාගරික ජනගහනයක බිහිවීමක් ද වන්නේය. ප්‍රථම නූතනවාදී ශ්‍රී ලාංකේය කලා ගුරුකුලය වූ 43 කණ්ඩායමේ අතිශය පරමාදර්ශීය වූ ග්‍රාමීය දර්ශන රැගත් සිතුවම් තුළින් වර්ණවත් ලෙස විද්‍යමාන වූයේ ද මේ සාංකාවම බවත් අප මතක තබා ගත යුතුය. සංකීර්ණතාවලින් තොර නියෝජනාත්මක, යථාර්ථවාදී හා ඍජු ස්වභාවයක් ගන්නා නිසාම අමරසේකරගේ මහා ආඛ්‍යානය ගාබ්‍රියෙල් ගාර්සියා මාකේස්ගේ *One Hundred Years of Solitude* හා උම්බර්ටෝ ඊකෝගේ *The Name of the Rose* හා *Baudolino* වැනි සුප්‍රසිද්ධ නවකතාවලින් බෙහෙවින් වෙනස් වේ. එනමුදු එය හුදු විස්තරාත්මක පඨිතයක් පමණක් වන්නේ ද නැත.

එක් අතකින්, සමස්තයක් ලෙස ගත් කළ මුළු කතා මාලාවම විස්තෘත සිංහල මධ්‍යම පංතියේ විකාශනය විස්තර කරන සදාචාරාත්මක ප්‍රකාශනයක් ලෙස ගත හැකිය. මේ විකාශනයේ ඉතිහාසය වෙන මෙනෙක් සමාජ ඉතිහාසඥයින්ගේ සංවිධානාත්මක අවධානය ලැබී නොමැත. අනෙක් අතට, මුළු කතාමාලාවම සිංහල මධ්‍යම පාන්තික ජීවිතයේ සංස්කෘතික බංකොලොත්භාවය හා කතුවරයා දකින අන් නිෂේධනීය ප්‍රවණතාවලට නිර්දය ලෙස විවේචනයක් ඉදිරිපත් කරන අතර, එකී ගැටලුකාරී තත්ත්වයන්ට ජීවය ලබාදිය හැක්කේ සිංහල බෞද්ධ සංස්කෘතික අගයන් නැවත ග්‍රහණය කර ගැනීමෙන් බව කතුවරයා

යෝජනා කරයි. මේ ඇතැම් මතවාදීමය ස්ථාවර වඩාත් පැහැදිලිව හා විස්තරාත්මකව ගනදුරු මැදියම දකිනෙමි අරුණලු, ජාතික චින්තනයයි ජාතික ආර්ථිකයයි, සමාජ දේශපාලන විචාර 1 හා සමාජ දේශපාලන විචාර 2 වැනි අමරසේකරගේ සමාජ දේශපාලන ටීකාවල දැකගත හැකිය. මේ අනුව, මැදිහත්කාරක නවකතාකරුවෙකු වශයෙන් ප්‍රතිසංවිධානය කරන ලද තම නව භූමිකාව තුළ අමරසේකර පෞරුෂ කිහිපයක් අන්තර්ගත කරගන්නා ලදී. එනම්, විස්තර කථකයා, විචාරකයා, විවේචකයා, සදාචාරාත්මක විනිසුරු හා සමාජ ප්‍රතිසංශෝධකයා යන පෞරුෂය. දිසානායක මේ පරිවර්තනය නැතිනම් රූපාන්තරණය පහත සඳහන් ලෙස විස්තර කරයි:

> අමරසේකර දැන් ඔහුගේ භූමිකාව දකින්නේ සමාජයේ ක්‍රියාත්මක වෙන නොයෙකුත් සමාජ බලවේග නිරාවරණය කර ගැනීමට කැපවී සිටින සහ මේ සමාජ බලවේගවලින් ජනිත වී ඇති නෙක ප්‍රවණතා හා ව්‍යාකූලත්ව තරණය කර, සදාචාරාත්මක නිර්මලත්වයක් කරා යාමට මාර්ගය පෙන්වා දෙන පරිකල්පනීය ඉතිහාසඥයෙකු වශයෙනි (2005: 132).

මා සිතන පරිදි දිසානායකගේ විශ්ලේෂණය යම් දුරකට නිවැරදිය. අමරසේකර සැබැවින්ම සිංහල මැද පංතියේ විවේචනාත්මක සමාජ ඉතිහාසඥයා මෙන්ම එහි සදාචාරාත්මක විනිසුරු හා මාර්ගෝපදේශකයා ද බවට පත්වේ. එනමුදු, විස්තරාත්මක විවේචනය හා සදාචාරාත්මක විනිසුරු ආදී භූමිකා ඒකරාශී කිරීමේදී ඔහුගේ මුල් කාලීන නවකථා හා කවිවල තිබූ වඩාත් නිර්මාණශීලී හා පරිකල්පනීය ප්‍රවේශ සහ භාවිත මිලින වී යන බවක් ද පෙනේ. එසේ වුවත්, පැහැදිලිවම මතක තබා ගත යුතු කරුණක් වන්නේ මේ නවකථා හත එක්තැන් කරන මහා ආඛ්‍යානය

රචනා කර ඇත්තේ සිංහල සංස්කෘතිය, එහි ඉතිහාසය, එහි භාවිත හා සම්ප්‍රදා සහ එහි අනියත අනාගතය පිළිබඳ දැඩි සංවේදී බවක් ඇති පළපුරුදු ලේඛකයෙකු විසින් බවය. ග්‍රාමීය ප්‍රභවයක් ඇති, දීර්ඝ කාලීන නාගරීකරණ ක්‍රියාවලියකට නතු වූ සහ ඉන් පසු තම පෞද්ගලික අනන්‍යතා කේන්ද්‍රීය ලෙස වෙනස් කිරීමට හැකි වූ ගෝලීය සංස්කෘතික බලපෑම්වලට මුහුණ දුන් බොහෝ දෙනාට ඔහුගේ නවකථා බෙහෙවින් ආකර්ෂණය වනු ඇත.

මේ නවකථා හතේ පසුබිම් තේමා පහත සඳහන් ආකාරයට සාරාංශ ගත කළ හැක. ගමනාක මූල අවධානය යොමු කරන්නේ මධ්‍යම පන්තියේ මුල් කාලීන ඉතිහාසය වෙතටය. එයින් ද විශේෂ අවධානය යොමු වන්නේ 1930 ගණන්වල සිට බ්‍රිතාන්‍යය අධිරාජ්‍යවාදීන්ගෙන් යාතුකර්මීය නිදහසක් ළඟා කර ගත් 1948 දක්වා වූ යුගයටය. ගම් දොරින් එළියට ආමන්ත්‍රණය කරනුයේ නිදහසේ සිට සිදුවූ සමාජ-දේශපාලන පරිවර්තන වන අතර, ඉන් විශේෂ අවධානය යොමු වන්නේ 1948 හා 1956 අතර කාලයේ දී භාෂාව හා සංස්කෘතිය යන අඩවිවල සිංහල ජාතිකවාදී බලවේග අත්පත්කරගත් ජයග්‍රහණ වෙතය. ඉනිමගේ ඉහළට කෘතියෙන් විස්තර කරනුයේ මැද පන්තියේ විස්තීරණය හා සංකීර්ණ වර්ධනය වන අතර, ඉන් ප්‍රධාන අවධාරණය ශ්‍රී ලංකාවට නිදහස් අධ්‍යාපනය හඳුන්වා දීමත් සමගම මැද පන්තියේ නොයෙකුත් ස්තර ඉන් ලබා ගත් ඵල ප්‍රයෝජන වෙත යොමු විය.

වංක ගිරියක කෘතියේ මේ කථා මාලාවේ අමරසේකර විසින් මැද පන්තිය වෙත ඉදිරිපත් කරන දැඩිම විවේචනය අන්තර්ගත වේ. එහිදී ඔහු සමස්ත මධ්‍යම පන්තියම හඳුන්වා දෙන්නේ සංස්කෘතික හා මතවාදීමය වශයෙන් සහමුලින්ම අතරමං වූ කණ්ඩායමක් ලෙසය. ඔහුගේ විශ්ලේෂණයට අනුව, ඔවුන් මෙසේ වල්මත්වීමට හේතුව නම් තමන් ප්‍රභවය ලැබූ ග්‍රාමීය පසුබිම අමතක කර දැමීමට තීරණය කිරීම සහ අමරසේකර විසින් 'උසස් පන්ති' ලෙස හඳුන්වන ස්තරවල භාවිත,

රුචිකත්ව හා පුරුදු අත්පත් කර ගැනීමට වැඩි උනන්දුවක් දක්වීමය. අමරසේකරට අනුව මේ ඊනියා 'උසස් පන්ති' සාමාජිකයන් රටේ සංස්කෘතික මූලයන්ගෙන් බොහෝ දුරස් වූ පිරිසක් විය. මේ කෘතිය බොහෝ දුරට පදනම්ව තිබෙන්නේ 1960 දශකයේ සමාජ පසුබිම මතය. යළි මග වෙත කෘතියෙන් විස්තර කරනුයේ කථාමාලාවේ ප්‍රධාන චරිතය එතෙක් කල් අවඥාවෙන් බැහැර කර තිබූ තම සංස්කෘතික පසුබිමින් උරුම වූ සම්ප්‍රදා නැවත වැලඳ ගන්නා අන්දමය. දුරු රටක ද්‍රූකට කිරියක කෘතිය විස්තර කරන්නේ තම ජීවිතයේ ගැටලුකාරී යුගයක කථාමාලාවේ ප්‍රධාන චරිතය විදේශගතවී එහි හුදෙකලා වීමත්, පසුව ඒ අනුභූතිය හරහා ඔහු චිත්තවේගීය හා මතවාදීමය වශයෙන් විපරිවර්තනීයව නැවත උපදින ආකාරයත්ය. සැබැවින්ම මෙයින් සලකුණු කරනුයේ මතවාදීමය වශයෙන් නිර්වචනය වූ සංස්කෘතික ප්‍රති-උප්පත්තියකි. කථාමාලාවේ මෙතෙක් ලියැවී ඇති අවසන් කෘතිය වන ගමනක මැද පදනම්ව ඇත්තේ 1970 සිට 1977 දක්වා කාලය තුළ ඇති වූ දේශපාලනික හා සමාජ-සංස්කෘතික ආන්දෝලන හා විපරිවර්තනවල පසුබිම මතය. මෙහිදී ප්‍රධාන චරිතය කලක් විදේශ ගතවී සිට නැවත සිය රට පැමිණෙණ්. ඒ පැමිණීමේදී ඔහු මේ මහා ආඛ්‍යානයේ මුල සිටියාට වඩා බෙහෙවින් තැන්පත් ලක්‍ෂණ පෙන්නුම් කරන අතර, තරුණ බුද්ධි ජීවියෙකු ලෙස එකල බලපැවැත්වූ සමාජ-දේශපාලන ගතිකයන්ට අවතීර්ණ වේ. එනමුදු, විදේශයෙන් ලද දැනුම මධ්‍යයේ වුවද, නැතිනම් වඩාත් නිවැරදිව එම දැනුම නිසාම මේ චරිතය දැන් ගොඩනැගී ඇත්තේ සුපැහැදිලි දර්ශනයකින් තොර පුද්ගලයෙකු වශයෙනි. ඒ නිසාම, ඔහු සත්‍යය සොයන, එනමුත් එය සොයාගත නොහැකි බුද්ධිමය වල්මත්වූවකු බවට පත් වේ. මේ තනි පුද්ගලයාගේ දෛවය, ඒ යුගයේ ආකල්ප සංකේතවත් කරනු ඇතැයි යන්න ලේඛකයාගේ බලාපොරොත්තුව බව පෙනේ. එනම්, සමස්ත තරුණ පරම්පරාවම වල්මත් වී සිටින අතර, තම නිද්‍රාශීලීත්වය නිසා සමාජය ඒ වන විට ද

මුහුණ පා සිටි නව යටත්විජිතවාදයේ විනාශය ඔවුන්ට නොපෙනීමය. සැබැවින්ම තමන් විසින් 'ජාතික චින්තනය' හා එහි විස්තීරණ සංකල්ප ඉදිරිපත් කිරීමට පෙර පැවති ඊනියා ව්‍යාකූල තත්ත්වය පිළිබඳ අමරසේකරගේ අර්ථකථනය සපයන මේ කථාව සුපැහැදිලි සමාජ-දේශපාලන දර්ශනයක් සොයා ගිය අමරසේකරගේම පෞද්ගලික කථාව වේ. අමරසේකර ඔහුගේ නිර්මාණ සාහිත්‍යික මහා ආඛ්‍යානය තුළින් තම පෞද්ගලික ඉතිහාසය සමාජයේ ඉතිහාසයට, නැතහොත් ඔහු අයත්වන පුළුල් සමාජ ස්තරයේ ඉතිහාසයට සමාන කරයි. කථාමාලාව පුරාම අපට සුපුරුදු සංස්කෘතික හා දේශපාලනික අවකාශ හිසාරා ගමන් කළ හැකි වනවා සේම, යථා ජීවිතයේ අප මැනැවින් දන්නා ප්‍රසිද්ධ චරිත තම සැබෑ අනන්‍යතා ඉතා සරල නාම මාත්‍රික වෙස්මුහුණු ආශ්‍රයෙන් බෙහෙවින් පාරදෘශ්‍යව සඟවා ගනිමින් සැරිසරනු දැකිය හැකිය. වෙනත් අවස්ථාවලදී එදිරිවීර සරත්චන්ද්‍ර වැනි චරිත කිසිම වෙස් මාරුවකින් තොරව සමාජයේ ඔවුන් රඟදැක්වූ භූමිකා එලෙසම රඟදක්වමින් සිටිනු ද දැකිය හැකිය.

මේ අවස්ථාවේදී අප නැඟිය යුතු ප්‍රශ්නය වන්නේ අමරසේකරගේ මහා ආඛ්‍යානය ගොඩනගනු ලබන, නවකථා ලෙස වෙළෙඳපොළට හඳුන්වා දී ඇති පඨිත විශේෂය ප්‍රවර්ගීකරණය කළ හැක්කේ පුළුල් වශයෙන් නවකථා, සමාජ ඉතිහාස වෘත්තාන්ත, ස්වයං-චරිතාපදාන, මතවාදී ප්‍රකාශන, සදාචාරාත්මක මාර්ගෝපදේශන හෝ මේ සියල්ලේම එකතුවක් ලෙසද යන කාරණය වේ. මගේ විශ්වාසය නම් 'නවකථාව' යන පදය තත්කාලීනව ශෛලියව යොදා ගන්නා ප්‍රධාන අර්ථයෙන් මේ කෘති නිර්වචනය කිරීමට යොදා ගතහොත්, එමගින් ඒවා නවකථා ලෙස හැඳින්වීම අපහසු වන බවත්, එනිසාම මුළු කථා මාලාවටම සාධාරණයක් ඉටු නොවන බවත්ය. එම නිසා අප කළ යුත්තේ මේ කථා ඉහත සඳහන් සියලු ලක්ෂණ ඇතුළත් කර ගත් වෙනත් ලේඛන ප්‍රවර්ගයක් වශයෙන් සලකා බැලීමය. මගේ යෝජනාව නම්, අද අප නවකථා ලෙස

සාමාන්‍යයෙන් සලකන පඨිත ප්‍රවර්ගයට වඩා අමරසේකර මේ කෘති හත මගින් ගොඩනගා ඇත්තේ **'නිර්මාණ සාහිත්‍යයික ස්වයං-චරිතාපදානමය සමාජ ඉතිහාසය දේශපාලන ප්‍රකාශයක් ලෙස'** (fictionalized autobiographic social history as political commentary) යනුවෙන් දීර්ඝවත් අවාසනාවකට කයෝර ලෙසත් නම් කළ හැකි වෙනම ලේඛන ප්‍රවර්ගයක් බවය. මේ ප්‍රවර්ගය ඔහුගේ සුප්‍රසිද්ධ දේශපාලනික හා සංස්කෘතික ටීකා සමග ද මැනැවින් සුසංයෝග වේ. මේ ප්‍රවර්ගය නවකතාව ගෝලීයව පරිණාමය වීමේදී එහි මුල් යුග තුළ බොහෝ කාලයක් මුළුල්ලේ බලපැවැත්වූ ජනප්‍රිය ආකෘතියට ද සමාන වේ. මේ ප්‍රති-ප්‍රවර්ගීකරණය අපි පිළිගන්නේ නම්, ඔහු විසින් සිංහල බෞද්ධ සංස්කෘතික ආලම්භනීය දෘෂ්ටිකෝණයකින් බලා සිංහල මැද පන්තියේ සවිස්තරාත්මක සමාජ ඉතිහාසයක් ලියා ඇති බව මැනැවින් පැහැදිලි වේ.

මෙහිදී අමරසේකර 'මධ්‍යම පන්තිය' යන්නෙන් අදහස් කරන්නේ කුමක්ද යන්න පිළිබඳව සංවේදී වීම වැදගත්ය. මක් නිසාද යත්, ඔහු මුළු කථා මාලාවම සුනුගත කර ඇත්තේත් වෙළෙඳාම් කරනුයේත් ශ්‍රී ලාංකේය මධ්‍යම පන්තිය පිළිබඳ ආඛ්‍යානයක් වශයෙන් වීම නිසාය. ගම් පෙරළිය, කළියුගය හා යුගාන්තය යන නවකථා ත්‍රිත්වයෙන් මාටින් වික්‍රමසිංහ ආමන්ත්‍රණය කෙළේ ද අමරසේකර අවධානය යොමු කරන සමාජ-දේශපාලන විපරිවර්තන වෙතටමය. එනමුදු, මේ නවකතා විස්තර කෙළේ මධ්‍යම පන්තියේ වෙනත් ස්තර තුළ සිදුවූ වෙනස්වීම්ය. එනම්, වික්‍රමසිංහගේ අවධානය යොමු වූයේ වලව්වේ බිඳවැටීමේ ප්‍රතිරූපය සංකේතවත් කළ සාම්ප්‍රදායික ග්‍රාමීය ප්‍රභූ පැළැන්තියේ වියෝවත්, වෙළෙඳාම හා යටත්විජිත ආර්ථික ක්‍රියාකාරකම් හේතුවෙන් නව ධනේශ්වරයක මතුවීමත්, පසු කාලීනව රටේ නව සමාජ හා දේශපාලන ප්‍රභුත්වය බවට පත්වූ මෙකී වෙළෙඳ පන්තියේ ව්‍යාප්තියත් යන කාරණා වෙතටය.

එනමුදු, ගමනක මැද කෘතියේ අවසන ඇති විස්තර ප්‍රකාශයකින් අමරසේකර මේ සමාජ ස්තරයේ සාමාජිකයන් 'විදේශ උසස් පන්තිය' යන බහිෂ්කරණීය පදවලින් හඳුන්වා දෙමින් ඔවුන්ගේ සමාජ-දේශපාලන වැදගත්කම හා අදාළත්වය නිෂ්ප්‍රභ කරයි. මේ පන්තිය සමග අමරසේකරගේ ඇති විරසකය නම් ඔවුන් පුළුල් සිංහල බෞද්ධ සංස්කෘතික දහරාවෙන් බෙහෙවින් ඈත්ව සිටිය යන උපකල්පනයයි. එනමුත්, තත්කාලීන ශ්‍රී ලංකේය සමාජයේ සංස්කෘතික, දේශපාලනික හා ව්‍යාපාරික බලය පතුරුවාගෙන සිටින සමාජ ස්ථරයක් මෙසේ අති සරලව විශ්ලේෂණීය ක්‍රියාවලියෙන් බහිෂ්කරණය කිරීම විධික්‍රමික අනුවණ කමකි. කෙසේ වෙතත්, අමරසේකරගේ මහා ආඛ්‍යානයේ සිටින බහුතර චරිතවල සමස්ත සමාජවිද්‍යාත්මක පසුබිම සොයා බැලූ විට පෙනී යන්නේ ඔවුන් දක්ෂිණ ශ්‍රී ලංකාවේ ග්‍රාමීය ප්‍රදේශවලින් පැමිණි, නිදහස් අධ්‍යාපනයෙන් ප්‍රයෝජන ලද, එයින් ලබා දුන් සමාජ-සංස්කෘතික චල්‍යතාවෙන් ප්‍රයෝජන ගනිමින් නගරයට සංක්‍රමණය වී, නගරය විසින් උත්පාදනය කළ වෘත්තීය අඩවි තුළට ඇතුළු වූ පුද්ගලයන් බවය. සැබැවින්ම, මේ සමස්ත කථා මාලාවේම කතානායකයා නියෝජනය කරන්නේ මේ සමාජ ස්ථරයයි. එනමුත් අමරසේකර විසින් සිතුවම්කර ඇති පුළුල් ආඛ්‍යානමය සිතුවම තුළ ව්‍යාකූල වූ සංස්කෘතික නටබුන් හා භූමි ප්‍රදේශ තුළ වල්මත් වූ දකුණු දිග සිංහලයෝ හැර වෙනත් චරිත හමුවන්නේ නම්, ඒ අතිශයින් කලාතුරකිනි. උදාහරණයක් වශයෙන්, උතුරේ නැතිනම් යාපනයේ ප්‍රභවය ලද දමිළයන් ද දකුණේ සිංහලයන් මෙන්ම සමාජ චල්‍යතාව ළඟා කර ගත්තේත්, එකම වෘත්තීය අඩවි තුළට ඇතුළු වූයේත් බෙහෙවින් සමාන ආකාරයකටය. සැබැවින්ම, පශ්චාත් නිදහස් යුගය තුළ මේ වෘත්තීය අඩවි තුළ සම්පත් සඳහා ඇතිවූ තරඟකාරීත්වය සිංහල හා දමිළ මැද පාන්තිකයන් අතර සිදුවූයේ මෙවන් තත්ත්වයක් යටතේය.එනමුත්, මෙවන් දමිළ චරිත අමරසේකරගේ මහා ආඛ්‍යානයේ සාමාන්‍යයෙන් හමුවන්නේ නැත. කෙසේ වුවද, එක් සුවිශේෂී අවස්ථාවක අමරසේකරගේ

කථානායකයා බොහෝ විට මහාචාර්ය කේ. කයිලාසපතිගේ චරිතය මත ගොඩනැගුවා යැයි සිතිය හැකි දමිළ බුද්ධි ජීවියා මුණගැසීම සඳහා යාපනයට යයි. ගමනක මැද කෘතියේ ඇති මේ අවස්ථාව විශේෂයෙන් කැපී පෙනේනුයේ සමස්ත මහා ආඛ්‍යාන සන්දර්භය තුළ එය සන්දර්භ-විරෝධී වන නිසාමය. නමුත්, මේ සියලු කරුණු වාද විෂයන් බවට පත් වන්නේ නවකථා යථාර්ථය නියෝජනය කළ යුතු යැයි පිළිගන්නේ නම් පමණි. පෞද්ගලිකව නම් මා මේ අති සරල හා ඌනිත ස්ථාවරය පිළිගන්නේ නැත. අනෙක් අතට, තම කෘතියේ ප්‍රවේශය කෙලෙස සම්පාදනය කළ යුතු ද යන වරණය ලේඛකයා සතු වේ. කෙසේ වුවද, අමරසේකරගේ සිතුවමේ ඇති මෙවැනි සීමා හා අඩුලුහුඩුකම් අපි මොහොතකට අමතක කළහොත්, පක්ෂග්‍රාහී ලෙස වුවද ඉතිරි වන්නේ දකුණු දිග ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රභවය ලැබූ සිංහල මැද පන්තිය පිළිබඳ අගනා සාර්ව විස්තරයක් බව පැහැදිලිය.

නිගමන සටහන්: නිර්මාණශීලීත්වය පිළිබඳ වාද විෂයන්

සාමාන්‍ය නවකථා ලෙස හඳුන්වනවාට වඩා මේ කථා මාලාව 'නිර්මාණ සාහිත්‍යයික ස්වයං චරිතාපදානමය සමාජ ඉතිහාසය දේශපාලන ප්‍රකාශනයක්' වශයෙන් හැඳින්වීම වඩාත් සුදුසු මන්දැයි තවදුරටත් විස්තර කළ යුතුයැයි මම සිතමි. මා සිතන පරිදි නවකථාව යනු නිර්මාණශීලීත්වය යන කාරණය පූර්ව කොන්දේසියක් සේ සැලකිය යුතු ව්‍යාපෘතියකි. මෙහිදී නිර්මාණශීලීත්වය කතා වින්‍යාසය තෝරාගැනීම, යොදාගන්නා ආඛ්‍යාන ස්වරූපය, තෝරාගත් තේමා නිරාවරණය කිරීම හා ගවේෂණය කිරීම, වෙනත් මූලාශ්‍රයවලින් ලබාගන්නා හා සබඳතා ඇතිකරගන්නා අන්තර් පඨිත ගතික ආදී සෑම කරුණක් සම්බන්ධයෙන්ම අදාළ වේ. මේ කරුණ තවදුරටත් පැහැදිලි කිරීම සඳහා 2005 වසරේදී මා ලියූ කෙටි නිබන්ධයකින් පහත කරුණු උපුටා දක්වනු කැමැත්තෙමි:

යමෙකු උම්බර්තෝ ඊකෝගේ *The Name of the Rose* හෝ *Baudolino* යන කෘති කියවූවොත් ඒවායේ 'නිර්මාණශීලීත්වය' තීව්‍ර කරන යම් සුපැහැදිලි කරුණු හඳුනාගනු ඇත. මේ කෘති හුදෙක් පිළිගත හැකි හෝ විශිෂ්ඨ භාෂාවකින් රචනා කළ ඒවා වශයෙන් පමණක් සරලව හඳුනාගත නොහැකිය. මේ නවකථා හා ඊට සමාන අන් නවකථා නියෝජනය කරන ආකාරයේ ආඛ්‍යාන ගොඩනැගීම් සඳහා හුදු භාෂාවක් ප්‍රගුණ කිරීම හෝ තමා ජීවත්වන සන්දර්භය හෝ තම ඓතිහාසික සන්දර්භය පිළිබඳ මනා ලෙස විස්තර කිරීම හෝ පරිකල්පනය තුළින් යම් චරිත කිහිපයක් හෝ පසුබිම් ගණනාවක් ගොඩනැගීම තුළින් හෝ පමණක් කළ නොහැකිය. *The Name of the Rose* හා *Baudolino* යන කෘති ලිවීමේදී හා විශේෂයෙන් එක් එක් කෘතියේ සමස්ත ආඛ්‍යාන ව්‍යුහය හා එක් එක් චරිත ගොඩනැගීමේදී ඊකෝ විසින් ළඟා කරගෙන ඇති සාර්ථකත්වයට පැහැදිලි හේතු කිහිපයක් තිබේ. ඒවා නම් අති පුළුල් ඓතිහාසික හා දාර්ශනික මූලාශ්‍රය පිළිබඳව ඔහු සතුව තිබූ මහඟු දැනුම වාග් විද්‍යාව පිළිබඳ මෙන්ම අර්ථකථනය අධිඅර්ථකථනය යථාර්ථය හා අධි යථාර්ථය වැනි දාර්ශනික සංකල්ප පිළිබඳව ඔහු තුළ තිබූ ශාස්ත්‍රීය උනන්දුව සහ ක්‍රියාකාරී හා නිර්මාණශීලී ලෙස සමාජ න්‍යාය සහ දර්ශනය අතර ඇති කර ගැනීමට සමත් වූ ගතික සබඳතාව යන කරුණුය. කෙසේ නමුත්, මෙවන් කටයුත්තක් කිරීමට නම් අදාළ ලේඛකයාට තම කෘතිය සම්පාදනයට අවශ්‍ය පර්යේෂණ කිරීමට දැඩි උනන්දුවක් හා ශික්ෂණයක්, ගැඹුරින් සිතීමේ හැකියාවක්, තම පරිකල්පනය මුදාහැර ක්‍රියාත්මක කිරීමට හැකියාවක් හා අවසන් වශයෙන් සිදුවිම් අර්ථකථනය කිරීම හා මනා භාෂා ඥානය වැනි හැකියාද තිබිය යුතුය" (පෙරේරා 2005).

තරුමක්කාරයෝ සහ යළි උපන්නෙමි ලියූ කාලයට වඩා අමරසේකරගේ ලේඛන ජීවිතයේ වර්තමාන අවධිය වන විට මෙවන් පුළුල් හා අනේක මූලාශ්‍රයවලින් උකහා ගැනීමේ හැකියාව හා දැනුම ඔහු සතුව තිබේ. එසේ වුවද, මා ඉහත කෙටියෙන් විමසා බැලූ පඨිත හතට වඩා තරුමක්කාරයෝ සහ යළි උපන්නෙමි නිර්මාණශීලී පාර්ශ්වයෙන් වඩාත් සාර්ථක බව මගේ අදහසයි මෑතදී සිදුවූ කථාබහකදී අප අධ්‍යයනාංශයෙහි විද්‍යාර්ථියෙක් මා හා පැවසුවේ මේ සීමාවට හේතු වන්නේ අමරසේකර තම මෑත කාලීන කෘති මත ප්‍රමාණාත්මකව පනවාගෙන ඇති ස්වයං-සීමාව බවය. එනම්, යළි මඟ වෙත කෘතිය පිටු 155 කින් හා ගමනක මුල කෘතිය පිටු 247 කින් ද සමන්විත වන අතර, අන් කෘති තුළ මේ අතර පිටු ප්‍රමාණයක් අන්තර්ගත වන බවය. මෙහිදී මතුවූ තර්කය නම්, මේ ප්‍රමාණාත්මක සීමාව නිසා මාකේස්ගේ *Love in the Time of Cholera* හෝ ඒකෝගේ *The Island of Day Before* යන කෘතිවල මෙන් හෝ සයිමන් නවගත්තේගමගේ සංසාර ආරණ්‍යය අසබඩ යන කෘතියේ මෙන් සවිස්තරාත්මක හා සූක්ෂ්ම මහා ආඛ්‍යානයක් ලිවීමට කාලය හා අවකාශය අමරසේකරට නොලැබෙන බවය. මගේ අදහස නම් මෙය එතරම් ප්‍රබල තර්කයක් නොවන බවය. මක් නිසාද යත්, මාකේස්ගේ *A Chronicle of a Death Foretold* හෝ *Memories of my Melancholy Whores* යන අතිශයින් කෙටි නවකථාවල ආඛ්‍යානමය හා නිර්මාණාත්මක සාර්ථකත්වය ඒවායේ කෙටි බව නිසාම මොටවී නැති බැවිනි. මේ අනුව පැහැදිලි වන කරුණක් නම්, අමරසේකරගේ දේශපාලනමය හා සමාජ ප්‍රතිසංස්කරණාත්මක න්‍යාය පත්‍රය හා එහි මතවාදීමය පූර්ව කොන්දේසි එක් පැත්තකින් ද ඉපැරණි සිංහල අතීතය මත ඇති අධි යැපීම තවත් පසෙකින් ද, ඔහුගේ ආඛ්‍යානකරණ හැකියා හා නිර්මාණාත්මක විභව සීමා කර ඇති බවය. මෑතදී පළවූ *Beyond Representation: Toward a Non-mimetic Criticism* යන ලියනගේ අමරකීර්තිගේ නිබන්ධයෙන් යම් දුරකට අඩබිබර වාග් විලාසයකින් වුව ද ආමන්ත්‍රණය කෙළේ මේ සීමාවමය:

> "අපගේ අග්‍රගණ්‍යයම නූතන ලේඛකයෙක් ඇල්ලේ ගුණවංශ දේශපාලනය හා ශ්‍රී රාහුල කවිය අතර සුසංයෝගයක් ඇතිකර ගනු දැකීමට අප කර ඇත්තේ කුමන පවක් ද?" (අමරකීර්ති 2005).

එක්තරා මට්ටමකදී අමරකීර්තිගේ සටන් පාඨාත්මක ප්‍රකාශය අසාධාරණ යැයි යමෙකුට සිතෙනු ඇත. එනමුත් තවත් මට්ටමකදී, තම කවි හරහා පැරණි කාව්‍ය සම්ප්‍රදා ඒක ගැනීමට සහ තම මෑත කාලීන නිර්මාණ සාහිත්‍යය හා දේශපාලනික ටීකා හරහා ජනප්‍රියවාදී දේශපාලනයේ නිරතවෙමින් මේ අන්ත සුසංයෝග කිරීමටත් දරන උත්සාහයේ නිෂේධක ප්‍රතිඵල නිසා, මෙවන් විවේචන ඇතිවීම වැළැක්විය නොහැකිය. ඉහත සඳහන් නිබන්ධයේම 'හොඳ' නවකතාවක් සේ තමන් සලකන්නේ කුමක්ද යන්න අමරකීර්ති මෙසේ විස්තර කරයි:

> ගාබ්‍රියෙල් ගාසියා මාකේස්ගේ නිර්මාණ සාහිත්‍යය වැනි ඕනෑම හොඳ නවකතාවක් කියවීම අතිශයින් ප්‍රියජනක වේ. මක් නිසාද යත් එවන් පඨිත මගින් ගොඩනගන ලේඛනය ප්‍රසාංගික ලක්ෂණ දරන නිසායි ඒවායේ භාෂාව හැසිරෙන්නේ නාටකයක් ලෙසිනි; රූපක හැසිරෙන්නේ නළුවන් ලෙසිනි; චරිත හැසිරෙන්නේ නැට්ටුවන් ලෙසිනී ගද්‍ය පේලි ගොනුවී ඇත්තේ අපගේ පරිකල්පනය නමැති මාලිගයේ එල්ලා ඇති නිර්මාණ සිතුවම් ලෙසිනි (අමරකීර්ති 2005).

සාර්ථක නවකතාවක ගතිකත්වය පිළිබඳ මෙවැනි අලංකාරික විවරණයක් සම්මුඛව අමරසේකරගේ මෑතකාලීන නිර්මාණ සාහිත්‍යය සන්දර්භගත කළ විට පෙනී යන්නේ ඒවා කර්තෘත්වය සිඳී ගිය චරිතවලින්

පිරි රඟහලක් බවත්, ඔවුන් බොහෝ දුරට හැසිරෙන්නේ සුපැහැදිලි මතවාදීමය න්‍යායපත්‍රයකට අනුව රූකඩ ශිල්පියෙකු විසින් කරනු ලබන සංචාලනයට අනුව රඟන රූකඩ ලෙසින් බවත්ය. එනමුත් මේ සියල්ල වාද විෂය බවට පත්වන්නේ අප මේවා නවකතා යැයි සලකන්නේ නම්පමණි. මෙහිදී අප මතක තබා ගත යුතු කරුණක් වන්නේ වෝල්ටර් ස්කොට්, ලියෝ ටොල්ස්ටෝයි, චාල්ස් ඩිකන්ස් හා එමිලි බ්‍රොන්ටේ වැනි ලේඛක ලේඛිකාවන්ගේ වඩාත් සුප්‍රසිද්ධ ඓතිහාසික නවකතා මගින් යම් ඓතිහාසික යුග මත පදනම් වූ කතා ඉදිරිපත් කළ ද මේ කතුවරුන් තම ආඛ්‍යාන හා චරිත ගොඩනගා ඇත්තේ මතවාදී ස්ථාවර තුළ අනවශ්‍ය ලෙස සිරගත නොවී, මේ කතා වඩාත් පහසුවෙන් ගලාගෙන යන ලෙසටය. ආඛ්‍යානමය වශයෙන් මේ සාපේක්ෂ සාර්ථකත්වය ළඟා කරගෙන ඇත්තේ වෝල්ටර් ස්කොට් වැනි රචකයන්ගේ ඇතැම් කෘතිවල පැහැදිලි මතවාදීමය ස්ථාවර තිබියදීමය. මේ අනුව ගැටලුව වන්නේ නිර්මාණ සාහිත්‍යයේ දේශපාලනික මතවාද අඩංගු වීම නොව, ඉන් එකී පඨිතවල සමස්ත නිර්මාණ කාර්යයට බාධා කරනවාද නැත්ද යන කරුණය. මෙහයින් බලන කළ, අප තේරුම් ගත යුතු තවත් වැදගත් කරුණක් නම් තම කෘතිවල ඇති මේ සීමා හා ඒ පිළිබඳව පවතින විවේචන අමරසේකර මැනැවින් දන්නා බවය. මෙයින් පෙනී යන්නේ අමරසේකර සංජානනය කරන ආකාරයේ දැඩි කැපවීම හා ආවේගය පිළිබඳ දේශපාලනයක් තරා යැමේදී නවකථාවකින් සාමාන්‍යයෙන් ගෝලීයව තත්කාලීනව බලාපොරොත්තු වන නිර්මාණශීලීත්වය හා බැඳුණු ඉහත සඳහන් කළ ලක්ෂණ සවිඥනිකවම බැහැර කර ඇති බවය.

මේ අවස්ථාවේදී මම කලින් ඉදිරිපත්කළ යෝජනාව වෙත නැවත අවධානය යොමු කිරීමට කැමැත්තෙමි. එනම්, මේ පඨිත අපි 'නිර්මාණ සාහිත්‍යයික ස්වයං-චරිතාපදානමය සමාජ ඉතිහාසයීය දේශපාලන ප්‍රකාශයක්' ලෙස සලකමු යන්නය. අප මේ ප්‍රති-ප්‍රවර්ගීකරණය පිළිගතහොත්, මේ කෘතිවලින් බලාපොරොත්තු විය

යුත්තේ නිර්මාණශීලීත්වය හෝ පරිකල්පනීය ආඛ්‍යාන ව්‍යුහයක් හෝ නොව, අන්තර්-පඨිතමය සහ දාර්ශනික උකහාගැනීම් හා සංකේත භාවිතයේ කාලගෝට්ටියෙන් මිදුණු සරල, ප්‍රභල, ප්‍රහාරාත්මක හා විශ්වසනීය රචනා ශෛලියකි. මේ හැකියාව අමරසේකර සතුව නොමදව ඇතිවා පමණක් නොව, එතුළින් පැහැදිලිව හා සරලව අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ ඔහු සතු හැකියාව ඔහුගේ මෑත කාලීන ඊනියා නවකථාවලින් මෙන්ම දේශපාලන-සංස්කෘතික විවරණ තුළින් ද මැනැවින් පැහැදිලි වේ. මීට ස්වල්ප කාලයකට ඉහතදී ගමනක මැද කෘතිය පිළිබඳව කොළඹ සරසවියේ පැවති සංවාදයකදී අමරසේකර තම යුගයේ වීරුවා ලෙස තරුණ විද්‍යාර්ථීන් පිරිසක් විසින් හැඳින්වූයේ මේ නිසාය. ඔවුන්ගේ ප්‍රකාශවලින් පැහැදිලි වූයේ මේ ආකාරයේ පඨිත අප සමාජයේ ඇතැම් ස්තරවල සමාජ අපේක්ෂා ඉතා ගැඹුරින් හා චිත්තවේගීයව සන්තර්පණය කරන බව සහ ආමන්ත්‍රණය කරන බවය. මේ නිසා විචේචකයන් කුමක් කීව ද, ඔවුන්ගේ චින්තනය තුළ මේ පඨිත හා එවන් අන් කෘති ඒවායේ පුළුල් විභව මැනැවින් සාක්ෂාත් කරගත් 'හොඳ නවකතා' සේ සදා වැජඹෙනු ඇත.

ඉහත විස්තර කරන ලද කරුණුවල සන්දර්භය තුළ අමරසේකරගේ මහා ආඛ්‍යානයේ අන්තර්ගතවන පඨිත හත පිළිබඳ මගේ නිගමනය පහත සඳහන් අයුරින් සංක්ෂිප්තව සටහන් කළ හැකිය: ඔහුගේ මහා ආඛ්‍යානය සිංහල සංස්කෘතික ආලම්භනයේ දෘෂ්ටිකෝණයෙන් දකුණු ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රභවය ලද සිංහල මැද පන්තිය පිළිබඳව මෙතෙක් ලියැවී ඇති කියවීමට වඩාත් රුචිකර හා සවිස්තරාත්මකම 'නිර්මාණ සාහිත්‍යයික ස්වයං-චරිතාපදානමය සමාජ ඉතිහාසයීය දේශපාලන ප්‍රකාශය' බව නිසැකය. මේ අනුව, මේ කෘතිවලින් ලැබෙන පාර්ශ්වීය දැනුම අපගේ මෑත ඉතිහාසය පිළිබඳව වෘත්තීය ඉතිහාසඥයන් හා මානවවිද්‍යාඥයන් විසින් ලියූ අසම්පූර්ණ හා බොහෝවිට දුර්වල ඉතිහාස ලේඛන සහ මානවවංශ ලේඛනවලට වඩා ප්‍රයෝජනවත්ය යනු මගේ හැඟීමය.

පශු සටහන්

[1] මේ නිබන්ධය සම්පාදනය කිරීමේදී හරින්ද්‍ර දසනායක, චන්ද්‍ර ලේකම්ආරච්චි හා අනෝලි පෙරේරා යන අය ලබාදුන් උපකාර කෘතඥවරයා බෙහෙවින් අගය කරන අතර මෙහිදී ඉදිරිපත් කර ඇති බොහෝ අදහස් 2006 මැයි 25 හා 27 දිනවලදී ද අයිලන්ඩ් පුවත්පතේ ප්‍රථමයෙන් පළ වූ ලිපියක ඉදිරිපත් කළ අදහස්වල සංස්කරණයක් බව ද සැලකිය යුතුය.

ආශ්‍රේය පඨිත

අමරසේකර, ගුණදාස

2005. *ගමනක මුල*. බොරලැස්ගමුව: විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ.

අමරසේකර, ගුණදාස

2005. *ගම් දොරින් එළියට*. බොරලැස්ගමුව: විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ.

අමරසේකර, ගුණදාස

2005. *ඉණි මගේ ඉහළට*. බොරලැස්ගමුව: විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ.

අමරසේකර, ගුණදාස

2005. *වංකගිරියක*. බොරලැස්ගමුව: විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ.

අමරසේකර, ගුණදාස

2005. *යළි මග වෙත*. බොරලැස්ගමුව: විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ.

අමරසේකර, ගුණදාස

2005. *දුරු රටක දුකට කිරියක*. බොරලැස්ගමුව: විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ.

අමරසේකර, ගුණදාස

2006. *ගමනක මැද*. බොරලැස්ගමුව: විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ.

Amarakeerthi, Liyanage

2005. 'Beyond Representation: Towards a Non-mimetic Criticism.' In, *Daily News* (23rd March 2005). Colombo: Lakehouse.

Dissanayake, Wimal

2005. *Enabling Traditions: Four Sinhala Cultural Intelelctuals.* Boralesgamuwa: Visidunu Publications.

Eco, Umberto

1990. *The Name of the Rose.* London: Minerva

Eco, Umberto

1995. *The Island of Day Before.* London: Secker and Warburg.

Eco, Umberto

2003. *Baudolino.* London: Vintage.

Marquez, Gabriel Garcia

2005. *Memories of my Melancholy Whores.* New York: Alfred A. Knopf.

Marquez, Gabriel Garcia

1996. *One Hundred Years of Solitude.* New Delhi: Penguin Books.

Perera, Sasanka

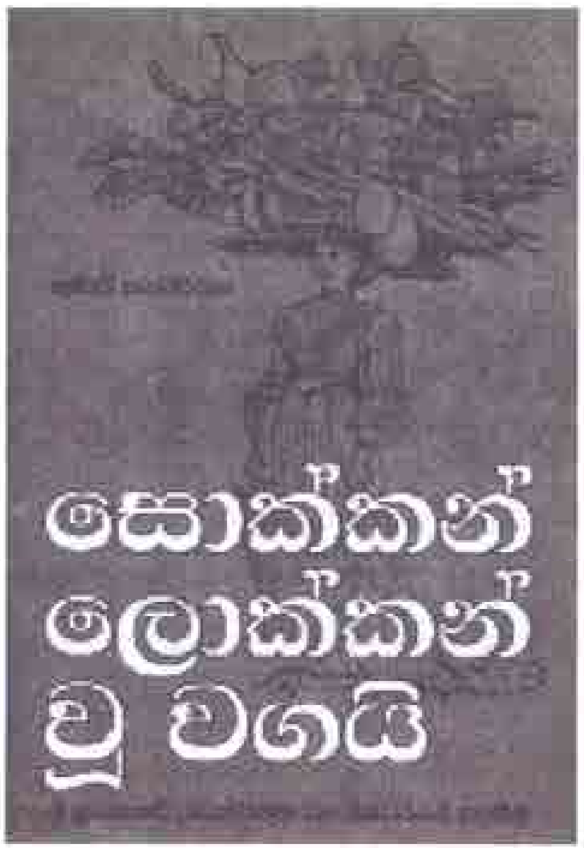
2005. 'Restructuring Creativity and Imagination.' In, *Sunday Times* (05th May 2005). Colombo: Wijeya Newspapers Ltd.

කුමාරි ජයවර්ධන.

සොක්කන් ලොක්කන් වූ වගයි: ශ්‍රී ලංකාවේ යටත්විජිත ධනේශ්වරයේ නැගීම

2006. සමාජ විද්‍යාඥයින්ගේ සංගමය සහ සංජීව පොත්, කොළඹ
ISBN -955-9102-85-0 පිටු: i-xxvii, 492. මිල සඳහන් වී නොමැත.

විමර්ශනය: චන්ද්‍ර ලේකම්ආරච්චි.



හැඳින්වීම

කුමාරි ජයවර්ධනගේ සොක්කන් ලොක්කන් වූ වගයි: ශ්‍රී ලංකාවේ යටත්විජිත ධනේශ්වරයේ නැගීම යන කෘතිය, *Nobodies to Somebodies: The Rise of the Colonial Bourgeoisie in Sri Lanka* කෘතියේ සිංහල පරිවර්තනයයි. ශ්‍රී ලාංකේය යටත් විජිත ධනේශ්වර ක්‍රමයේ වර්ධනයට සාපේක්ෂව මෙරට ආර්ථික, සමාජීය හා දේශපාලනික ව්‍යුහවල ඇතිවූ පූර්ණ සහ ඌනිත විපර්යාස පිළිබඳව සාකච්ඡාවක් මෙම කෘතියේ අන්තර්ගතය. ඉහත ප්‍රවේශයේ සිට ජයවර්ධන සිය කෘතියේදී කේන්ද්‍රීය වශයෙන් අවධානය යොමුකරන කාරණයක් වේ. එනම්, සෑම

ජනවර්ගයකට මෙන්ම කුලයකටම අයිති වුණු ඊනියා 'උසස්' හා 'පහත්' පුද්ගලයන්, යටත්විජිත යුගයේදී උපත ලැබුවා වූ නව 'සොක්කන්' සහ 'ලොක්කන්' යන මේ සියලුම දෙනා එකල බිහිවූ නව පංතිය හෙවත් යටත්විජිත ධනේශ්වරයේ සාමාජිකයන් බවට පත්වූ ආකාරයයි (2006: X). මෙම කෘතිය ප්‍රධාන කොටස් පහක් යටතේ කේන්ද්‍රීය තේමාව හා සම්බන්ධ වෙයි. ඒ යටතේ පළමු කොටසින් එනම් 'ප්‍රධාන වශයෙන් අනුකොනක ''සොක්කෝ'' ' යන කොටස මඟින් ජයවර්ධන පෙන්වා දෙන කාරණා කිහිපයකි, පූර්ව ධනපති යුගය තුළ මෙරට ආර්ථිකයේ වැඩවසම් ස්වරූපය සහ එය ගොඩ නගන ලද සමාජ ව්‍යුහයේ ස්වරූපයත් එය වැවිලි කර්මාන්තය හා බැඳි ධනවාදී ආර්ථිකයකට පරිවර්තනය වන ආකාරයත් ඇය විස්තර කරයි. වාණිජවාදී අවධිය උදාකිරීම සඳහා දේශීය වෙළෙඳ පංතිය සිදුකළ දායකත්වය පිළිබඳව පළමු කොටසින් අවධානය යොමු කර ඇත. ශ්‍රමයට සරිලන වැටුප් සමග වූ යටත්විජිත ආර්ථිකයට පොදුවූ සුළු කර්මාන්ත සමූහය හරහා ගොඩනැඟුණු නව ව්‍යාපාරික කණ්ඩායම 1830 වසරෙන් පසු වැවිලි කර්මාන්තය හරහා සිය ප්‍රාග්ධනය සංචිතකරණය මඟින් දේශීය ධනේශ්වරය ගොඩනැගීමේ මධ්‍ය ලක්ෂය වන අයුරු ද එහි විස්තර කර තිබේ.

දෙවැනි කොටසින් සාකච්ඡා වනුයේ වාණිජවාදී අවධියක සිට වැවිලි කර්මාන්ත ක්‍රමයක් දක්වා වර්ධනය වූ කාලපරිච්ඡේදය තුළ සිදුවූ ආර්ථික හා සමාජ පරිවර්තනය පිළිබඳවයි. පූර්ව යටත්විජිතයේ සිට පැවති ආර්ථික ක්‍රමය තුළ සුළු පිරිසක් වෙනුවෙන් අවස්ථා ජනනය කළ වෙළෙඳපොළ වඩා විවෘත මට්ටමකට පත්වේ. වැඩවසම් ක්‍රමයේ වූ ආර්ථික සීමා සහ නව ධනවාදී වැවිලි ක්‍රමය උදා කළ නිදහස් ආර්ථික ප්‍රවේශ යටත්විජිත ධනේශ්වරයේ සමාජ පංතිය හා තත්ත්වය වෙනස් කරවීමට දායකත්වය සපයයි. වඩාත් විස්තරාත්මකව පවසන්නේ නම් ප්‍රසාරිත ඉඩ ප්‍රස්තා හමුවේ දේශීය ධනපති පංතිය බිහිවීමේ අවස්ථාව සහ එම පංතිය

දේශීය වශයෙන් 'ලොක්කන්' බවට පත්වීමේ පසුබිම සහ සන්දර්භය ද මෙම කොටසින් විස්තර කර ඇත.

කෘතියේ තෙවන කොටසින් එනම් 'තත්ත්වය ගොඩනගා ගැනීම සහ අනන්‍යතාවක් සකසා ගැනීම' යන්නෙහි පංතිය හා කුලය පිළිබඳ සාම්ප්‍රදායික ව්‍යුහ තුළ ධනපති ක්‍රමය වර්ධනය වන පසුබිම විස්තර කෙරේ. එහිදී පංතිය ගොඩනැගීම කෙරෙහි යටත්විජිතවාදය සහ ධනවාදය ඇතිකළ බලපෑම විග්‍රහ කර ඇත. මෙම පංතිය විග්‍රහ කිරීම සඳහා ජයවර්ධන පූර්ව යටත්විජිත තත්ත්ව තුළ පංති සහ කුල අනන්‍යතාව ගොඩනැගුණු ආකාරය සහ යටත්විජිතවාදය හරහා අනන්‍යතා වෙනස්කම්වලට භාජනය වන ආකාරය විස්තර කර තිබේ. එසේම, විවිධ ලෙස ආර්ථිකමය කටයුතුවලට දායකවීමේදී තම ජනවාර්ගික අනන්‍යතා පිළිබඳ සුවිශේෂී වශයෙන් ජාතීන් සැලකිලිමත් භාවයක් දැක් වූ බව මෙමඟින් පෙන්වයි. එහිදී තවත් සුවිශේෂී කරුණක් වෙත කෘතිය අවධානය යොමු කරයි. එනම් යටත්විජිත ධනේශ්වරය තුළදී පංති සහ කුල අනන්‍යතාව තවදුරටත් ධනේශ්වරයේ ප්‍රගමනය කේන්ද්‍ර කරගනිමින් එයටම අවශ්‍ය ලෙස පරිවර්තනය වන ආකාරයයි. කුල හා ජනවාර්ගික විධානය ධනේශ්වර ක්‍රමය ස්ථාපිත වීමත් සමඟින් වියැකී ගියා ද නොඑසේනම් පංතියක් ලෙස අන්තර් ග්‍රහණයවනුයේ කවර අවස්ථාවක කිනම් සන්දර්භයට අනුව ද යන්න මෙහිදී හෙළි කර ඇත. කතුවරයා පොඩ්ඩන් ලොක්කන් වූ වගයි කෘතියේ ප්‍රධාන තේමාව ගවේෂණය කිරීමට කේන්ද්‍රීය අදහස් ඉදිරිපත් කරනුයේ ද සිය මතවාදය විග්‍රහ කරන්නට මූලික ප්‍රවේශය අරඹන්නේ ද මෙම පරිච්ඡේදයේ සිටය.

කෘතියේ සිව්වන පරිච්ඡේදය වන 'සංස්කෘතිය, ආගමික පුනර්ජීවනය සහ ස්ත්‍රී පුරුෂ-භාවය' යන කොටසින් යටත්විජිත දේශීය ධනපති පංතිය මිෂනාරිකරණය වීමත්, එය මෙරට සමාජ ආර්ථික සංස්කෘතික සහ අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රවල සිදු කළ බලපෑම සවිස්තරාත්මක ලෙස සාකච්ඡා කිරීම සඳහාත් වෙන් වෙයි. මේ හරහා උක්ත ක්ෂේත්‍රවල සියලු බලතල දේශීය ධනපති

කිතුනු භක්තිකයන් සුළු පිරිසක් මඟින් පාලනය වන ආකාරය හෙළි කරයි. එනම් යටත්විජිත ධනේශ්වරය, අධිරාජ්‍යයවාදයේ ඇතැම් අවශ්‍යතා මෙම ආගමික මතවාදය හරහා පාලනය කරයි (සුවිශේෂී ලෙස දේශපාලන මතවාදය ද සමාජය තුළ බලායනය කරනුයේ මෙම ආගමික මතවාදය මඟිනි). බටහිර අධිරාජ්‍යයවාදය තම ආගමික මතවාදය මෙරට ව්‍යාප්ත කරවීම සඳහා දේශීය ධනපති පංතිය හරහා ගනු ලබන උත්සාහ මෙන්ම එයට විරුද්ධව ගොඩ නැගෙන දේශීය විරෝධතා ව්‍යාපාර සහ සිංහල බෞද්ධ අනන්‍යතාව මත පදනම්ව බිහි වූ සමාජ හා සංස්කෘතික චර්යා ධර්ම පද්ධතිය දැඩිව ප්‍රොතෙස්තන්තකරණයට ලක් වීම පිළිබඳවද විස්තර කර ඇත. එසේම, අධිරාජ්‍යයවාදය සිය මතවාදය පාසල් පද්ධතිය හරහා මෙරට රෝපණය කරනුයේ සිය බලාධිපත්‍යය තහවුරු කිරීමේ ප්‍රධානතම ඉලක්කයක් වශයෙනි. ධනපති පංතිය තවදුරත් දේශීය චින්තන සම්ප්‍රදා බිහිකරනවාට වඩා අධිරාජ්‍යවාදයේ මතවාදය ප්‍රගුණ කරන අන්තේවාසිකයන් පිරිසක් ලෙස කටයුතු කරයි. එසේම මෙම නව පංතිය පංතියක් වශයෙන් ද සිය සමාජ හා සංස්කෘතික මතවාදය සහ ක්‍රියාකාරකම් පද්ධති ගත කරනුයේ වික්ටෝරියානු අනුකාරකවාදීන් ලෙස සමාජයේ පෙනී සිටිමින්ය. මේ පරිච්ඡේදය අනුකරණවාදීවූත්, අලංකාරිකයන්ගෙන් හා වඩා සාටෝපයට පත්වූ, අන්ධානුකරණයේ ගැලීගියාවූත් නව ධනේශ්වර පංතිය මෙකී ප්‍රවේශය තුළ සැබැවින්ම 'ලොක්කන්' 'වඩාත් කැපී පෙනෙන සේ 'ලොක්කන්' වීමටත්, 'පොඩ්ඩන්' ලොක්කන් වීමටත් නිරත අනවරත අරගලය ගැන කියාපායි.

එසේම සිව්වන පරිච්ඡේදයේ 'ධනේශ්වරයේ ස්ත්‍රීන් කළ එළි බැසීම' (2006: 332) හරහා සාම්ප්‍රදායික ස්ත්‍රියගේ භූමිකාව ධනේශ්වර ක්‍රමය තුළ වඩා සංකීර්ණ තලයකට පැමිණෙන ආකාරය විස්තර කරයි. ස්ත්‍රිය යන්න තවදුරටත් පීතෘමූලික ක්‍රමයේ පීඩාවට පත්වන්නියක් නොව එය අභියෝගයට ලක් කරමින් ධනේශ්වර සමාජය තුළ එම ප්‍රවාහයේ තීරණාත්මක බලවේගයක් ලෙස නිරූපිතය. කාන්තා ශ්‍රමය වැටුප මත තීරණය වීම, බාහිර මැදිහත්වීමකින් තොරව ස්වයං තීරණ ගැනීමේ හැකියාව, ආර්ථික කටයුතු සැලසුම් කිරීම හා

ක්‍රියාකාරී දේශපාලනයේ යෙදෙන්නියක ලෙස නව ආර්ථිකය ජනනය කළ මංපෙත් හේතුවෙන් ඇය තවදුරටත් සමාජ ක්‍රියාකාරිනියක ලෙස දේශපාලනික වශයෙන් බල ගැන්වුණි. දේශීය ධනපති පංතියේ පංතිමය සාධකය තහවුරු කරන්නියක ලෙස විවාහය හරහා ඇය නව ක්‍රමයකට බලය උත්පාදනය කර ඇති බව පෙනේ. එසේ වුවද සංස්කෘතික භාවිත දෙසින් බලන කල, යටත්විජිත දේශීය ධනපති ස්ත්‍රිය යනු තවදුරටත් වික්ටෝරියානු සංස්කෘතියේ ප්‍රධාන ප්‍රවාහකයා ලෙස කටයුතු කරන්නියක වන බව පැහැදිලිය.

මෙම කෘතියේ කේන්ද්‍රීය තර්කයට වඩාත් වැදගත් වන සංකල්ප විග්‍රහ කෙරෙනුයේ පස්වන කොටසින් බව මගේ හැඟීමයි. එනම්, අධිරාජ්‍යයවාදයෙන් ප්‍රශ්න නොනගමින් දේශපාලනික වශයෙන් සහයෝගීතාවාදී පිළිවෙතක් අනුගමනය කළ නව පංතිය සීමිත දේශපාලනික ප්‍රතිසංස්කරණ ලබා ගැනීමට පමණක් උනන්දු වීම සාකච්ඡා වන්නේ මේ කොටසිනි. මෙහිදී අපට මෙරට දේශපාලනික ප්‍රතිසංස්කරණ කෙරෙහි දායක වූ නව පංතියෙහි වූ ප්‍රධාන ප්‍රවාහ දෙකක් දැකිය හැකි වේ. ඉන් පළමු ප්‍රවාහයට අයත් පිරිස අධිරාජ්‍යයවාදීනට ගැතිවෙමින් තවදුරටත් සිය අවසාන පාලනය එංගලන්තය සතු බව විශ්වාස කරති. ඔවුන් මූලිකවම උනන්දු වූයේ සිය ආධිපත්‍යය තහවුරු කර ගැනීමට සීමිත දේශපාලන ප්‍රතිසංස්කරණ අත් කර ගැනීම සඳහා පමණි. අනෙක් පිරිස මෙම පංතිය නියෝජනය කරන නමුදු ක්‍රියාත්මක වනුයේ පූර්ණ දේශපාලන ස්වාධිපත්‍යයක් හිමි කර ගැනීම උදෙසා වේ. මෙම පිරිස යටත්විජිතය විවර කළ ඉඩ ප්‍රස්තා හමුවේ විදෙස් අධ්‍යාපනයෙන් සැදුම්ලත් බටහිර දේශපාලන ව්‍යාපාර සඳහා සක්‍රිය ලෙස දායකත්වය සැපයූ පිරිසකි. මොවුහු ලිබරල් හා සමාජවාදී චින්තන සම්ප්‍රදා හමුවේ ධනේශ්වර පංතියට උරුමකම් කියමින් බලය තහවුරු කරගැනීම පිණිස ස්වාධිපත්‍යය පිළිබඳව වඩා තාර්කික විමසුමේ යෙදෙන්නෝ වෙති. මේ සන්දර්භය තුළ වඩා තාර්කික පූර්ණ ස්වාධීනත්වයක් සඳහා 'සොක්කන්' සීමිත දේශපාලන ප්‍රතිසංස්කරණ ලබාගැනීමට දක්වන නැඹුරුව සහ අධිරාජ්‍යයවාදය තවදුරටත් අභියෝගයට ලක් නොකරමින් සියලු

ආණ්ඩුක්‍රම ප්‍රතිසංස්කරණවලදී සිය ආධිපත්‍යය සනිටුහන් කර ගත් ආකාරය ජයවර්ධන මෙහිදී විස්තර කරන්නීය. කෙසේ වුවද, කතුවරිය අවසන සඳහන් කරනුයේ මාත්සර්යයෙන් යුතු වුවද ලොක්කන් බවට පත්වූ 'සොක්කන්' සිය ආධිපත්‍යය තහවුරු කරගැනීම සඳහා වඩා සූක්ෂම, ක්ෂුද්‍ර අනවරත අරගලයක නිරතවෙද්දී ලොක්කන් ලෙස නිතරගයෙන්ම පංතිමය හා කුල බලය හිමිකරගත් 'ලොක්කන්' නැතිනම් 'උසස්' අය මෙම අභියෝගයන්ට ඉන්ද්‍රකීලයක් සේ නොසැලෙමින් සමාජයේ ව්‍යුහීය වෙනසට දේශපාලනික මෙන්ම සමාජීය වශයෙන් අනුගත වූ බවයි. නැතිනම්, කතුවරියගේ වචනයෙන්ම 'ලොක්කන්' කාලයට අනුකූලව ගමන් කරමින් 'ලොක්කන්' වශයෙන්ම සිටින බවයි (ජයවර්ධන 2006: xxvii).

ශ්‍රී ලාංකේය යටත්විජිත ධනේශ්වරයේ නැඟීම

ශ්‍රී ලාංකේය යටත්විජිත ධනේශ්වරයේ නැගීම පිළිබඳව අවධානය යොමු කිරීමේදී බටහිර සම්භාව්‍ය ධනේශ්වර ක්‍රමය හා එය පැන නැගුණු සන්දර්භය වෙත කෙටියෙන් හෝ අවධානය යොමු කිරීම අතිශය වැදගත්ය. යුරෝපය තුළින් ජනිත වන විද්‍යාත්මක පුනරුදය හරහා ඇති වූ කාර්මීකරණය හා වාණිජවාදී යුගයේ ආරම්භයත් සමඟ ඇති වූ යුරෝපීය ධනවාදය කිසිසේත්ම යටත්විජිත ධනේශ්රයේ නැගීම සමග සැසඳිය නොහැකි බව එහිදී අපට පැහැදිලි වේ. යුරෝපීයයන් සංචිතකරණය වුණු ධනයක හිමිකරුවන් බවට පත්වනුයේ යටත්විජිත රටවල් ධනවාදය කරා ඇදී ආ ආකාරයට නොවේ. කාර්මීකරණය වූ පසුබිමක පැන නඟින අමු ද්‍රව්‍ය අවශ්‍යතා යුරෝපීය ජාතිකයින් පූර්ණය කර ගනුයේ යටත්විජිත මඟිනි. අමු ද්‍රව්‍ය ලබා ගැනීම ඉලක්ක කර ගනිමින් යටත්විජිතය මත බලය මෙන්ම සිය අණසක පතුරවන යුරෝපීය ජාතීහු කේන්ද්‍රයේ අවශ්‍යතා, එනම් මව්රටෙහි අවශ්‍යතා වෙනුවෙන් පර්යන්තයේ රටවල, එනම් සිය බලය පැතිර වූ සහ පාලනයට යටත් රටවලින් සූරාකෑමේ ප්‍රයත්න දියත් කරති. ඒ සඳහා ඔවුහු යටත්විජිතයේ පැවති ආර්ථික

ක්‍රමය වෙනස් කොට තමනට හිතවාදී වන පරිදි නව බෝග වගාවක් හඳුන්වා දුන්හ. උදාහරණයක් ලෙසට මෙරට පැවැති කෘෂිකර්මාන්තය හමුවේ වතු වැවිලි ක්‍රමය හඳුන්වා දීම දැක්විය හැකිය. මේ අනුව යටත්විජිත සම්බන්ධයෙන්, යුරෝපීය ධනවාදය යනු අයත් කර ගැනීමක් වන අතර, බොහෝ යටත්විජිතවල පැන නැගි ධනවාදය යුරෝපයේ පාලනයට හිතකර ගොඩ නැගීමක් විය. මෙහිදී ආගමික වශයෙන් කැල්වින්වාදය හා ප්‍රොතෙස්තුන්තවාදය යුරෝපීය ධනවාදයේ වර්ධනය සඳහා ප්‍රබල දායකත්වයක් සැපයූ බව ද අප අමතක නොකළ යුතුය.

එනමුත් මෙරට ධනේශ්වර ක්‍රමය යනු එසේ සංචිතකරණය වූ හෝ දේශීය ආගමික තත්ත්ව මගින් ජවය සැපයූ ධනවාදී ක්‍රියාවලියක් හෝ නොවේ. නොඑසේනම්, විද්‍යාත්මක පුනරුදමය තත්ත්වයක් හෝ නොවේ. එය හුදු ස්ථාපිත ක්‍රමයකි. යුරෝපය කාර්මීකරණය හරහා ශීඝ්‍ර පරිණාමයකට බඳුන් වෙමින් ආර්ථික, සමාජීය, සංස්කෘතික, විභේදතා මතුකරද්දී මෙරට 'ධනේශ්වරය' 19 වන සියවසේ මුල් භාගයේ පටන් ප්‍රසාරිත ධනෝපාය මාර්ග හරහා ධනවත් වූ පංතියක් ලෙසට ආරම්භ වේ. ඒ සඳහා අරක්කු රේන්ද, මිනිරන්, සිල්ලර වෙළෙඳාම, වැවිලි කෘෂි කර්මාන්තය ආදී ආර්ථික කටයුතුවල මෙන්ම මිනිරන් පතල් සහ කම්කරු ශ්‍රමය ආදී යටත් විජිතවාදයට සේවය සැපයීම මගින් වැටුප් ශ්‍රමිකත්වයක් හිමි කර ගැනීම නව ක්‍රමයේ විශේෂ ලක්ෂණ වේ. යුරෝපීය ධනේශ්වරය යටත්විජිත ග්‍රහණය කර ගැනීම හා වෙළෙඳාමත්, යන්ත්‍ර සූත්‍ර මත පදනම් වූ කර්මාන්ත ශාලාවල රැඳි ශ්‍රමය සූරාකමින් සංචිතකරගත් ධනය හරහා පැවැති ව්‍යුහය ඛණ්ඩනය කරමින් ස්වාධීනවූත්, ශක්තිමත් වූත් නව පන්තියක් ලෙස ඉස්මතු වූයේය.

එනමුත් ලාංකේය 'ධනේශ්වරය' යන්නෙන් අදහස් කරන්නේ 19 වන සියවස තුළදී එතුවකට පැවති ඉඩප්‍රස්තා මතින් ධනය එක්රැස්කරගත් පංතියක් විනා පූර්ණ වශයෙන් යුරෝපීය ධනවාදී පරිවර්තනයක් නොවන බව පැහැදිලිය. එය ගැඹුරු වශයෙන් මෙරට ආර්ථිකයේ ව්‍යුහීය පරිවර්තනයක්

සිදු කෙළේ නැත. එසේම, එය එක් පංතියකට පමණක්, එනම් ආර්ථික ක්‍රියාකාරකම්වලට විවර වීමට භාග්‍ය ලත් පංතියක ඉහළ නැගීමේ රුචිකත්වයට ප්‍රබල පිටිවහලක් සැපයූවේය. ජයවර්ධන සිය කෘතිය මගින් පෙන්වා දෙන්නේ ධනය සතු පංතිය එම ධනය පූර්ණ වශයෙන් ආයෝජනයේ යෙදවීමකට වඩා සිදු කෙළේ ඒවායින් 'ඉඩම්' මිලදී ගැනීම බවයි. එසේම, ඉඩම් යනු තවදුරටත් ධනවත්භාවයේ හා සමාජ තත්ත්වයේ සංකේතයක් වූ බව ඇය පෙන්වා දෙයි (2006: ix). මෙම ඉඩම් මිලදී ගැනීම නාගරික අවකාශය තුළ සිදු කිරීමත්, එහි පදිංචිවීම හා ව්‍යාපාර පවත්වා ගැනීමත් හරහා ධනේශ්වර වතු හිමියෝ නාගරික වැසියන් පිරිසක් බවට පරිවර්තනය වීම සිදු වූහ. මෙම නාගරික අවකාශ අත්පත් කර ගැනීම යම් ආකාරයකින් බලය හිමි බව ප්‍රදර්ශනය කිරීමේ මෙවලමක් බවට පත් වූයේ සාපේක්ෂ වශයෙන් මෑත කාලීනව බව මගේ හැඟීමයි. නාගරික අවකාශය කොළඹ නගරය වටා කේන්ද්‍රගත වීමත් එය ආර්ථික මර්මස්ථානය බවට පත්වීමෙන් අනතුරුව සියලු පරිපාලන මධ්‍යස්ථාන ඒ වටා කේන්ද්‍ර ගත වීමත් එයට හේතුවයි. මෙය කොළඹ නගරයේ ඉඩම් මිල ඉහළ යාමට ප්‍රබල බලපෑමක් සිදු කළා පමණක් නොව, එසේ ඉඩම් මිලදී ගැනීමේ පංතිය සුපිරි ධනවත් පැළැන්තියක් ලෙස සමාජය තුළ නව සමාජ තත්ත්වයක් හිමි කර ගති.

මෙරට ධනේශ්වරය උපයන ධනය නාගරික ඉඩම් මිලදී ගැනීමේ ක්‍රියාවලිය මත පදනම්ව කාර්මික ධනවාදය අතිච්ඡාදනය වීමේ පැහැදිලි වෙනස්කම් කිහිපයක් දැකිය හැකිය. මෙරට ධනේශ්වරය තුළ මුදල් යෙදෙවෙනුයේ නාගරික ඉඩම් මිලදී ගැනීමේ ක්‍රියාවලියට පමණකි. ඒවා ආයෝජනය වනුයේ යුරෝපයේ මුලින් සාකච්ඡා කළ කාර්මීකරණ ක්‍රියාවලි පසුබිමක හෝ ඊට සමාන පසුබිමක නොවේ. මේ සන්දර්භයෙහිලා පංති වෙනස පිළිබඳ මාක්ස්වාදී ප්‍රවේශයේ එන ඇතැම් ව්‍යූහය පිළිබඳව කෙරුණු සාකච්ඡා උඩු යටිකුරු කරවයි. ශ්‍රී ලාංකේය නව ධනේශ්වර වැසියන් නගර කේන්ද්‍රීයව සිය අණසක පතුරුවා ගනුයේ තවදුරටත් කාර්මීකරණය හෝ එමගින් ආයෝජනය කළ ධනය තුළින් නොවන බව පැහැදිලිය. මෙමගින්

අවබෝධ වන ප්‍රධාන කරුණ වනුයේ ශ්‍රී ලාංකේය ධනේශ්වරයේ නැගීම තවදුරටත් යටත්විජිත වැඩවසම් ක්‍රමයට විරුද්ධ වූ ප්‍රවේශයක ගමන් නොකළ බවයි. කාල් මාක්ස්ගේ ඓතිහාසික භෞතිකවාදයට අනුව ධනේශ්වර සමාජයට ප්‍රවිෂ්ට වනුයේ සෙසු සමාජ ක්‍රම, එනම් වහල් හා වැඩවසම් ක්‍රම මතිනි (ජයවර්ධන 1995). එනමුත් යුරෝපීය ධනවාදය පචා විකාශනය වනුයේ වහල්, වැඩවසම් ක්‍රම මතින් වුවත් ධනවාදය තුළ ධනවාදී නිෂ්පාදන බලවේග හා සම්බන්ධතා ධනපති ක්‍රමයට වාසිදායක අයුරින් ක්‍රියාත්මක වේ. යුරෝපය පුරා සිදුවූ මේ තත්ත්වය තුළ පැහැදිලි වශයෙන් පංති දෙකක් දැකිය හැකිය. එනම්, ධනපති සහ නිර්ධන වශයෙනි. බොහෝ විටෙක සියලු මතවාද සමාජීය විපර්යාස මෙන්ම ආයෝජන ක්‍රියාත්මක කෙරෙනුයේ ධනපති පංතියේ අවශ්‍යතාවනට අනුකූල වෙමිනි. එනමුත් ලාංකේය ධනේශ්වරය පංතිමය අවශ්‍යතා ඉටුකරනුයේ එක් සීමිත කොටසක් වෙනුවෙනි. ඒ දේශීය ධනේශ්වරය නැතිනම් බූර්ෂුවාසි පංතිය මෙන්ම ඉහළ ධනේශ්වර පංතිය පදනම් කරගත් පිරිසක් ඉලක්ක කරගනිමින්ය. එනම්, තවදුරටත් ලාංකේය ධනේශ්වරය වැඩවසම් රාමුවට පූර්ණ ලෙස විරුද්ධ වූත්, ස්වාධීන වූවක් නොවන බව ජයවර්ධන පෙන්වා දේ. මේ අනුව මාක්ස් පවසන ප්‍රධාන තලයෙහි වන පංති බෙදීම තවදුරටත් අතුරු තල වෙත පැතිර ඇති බව ලාංකේය සන්දර්භය විමසීමෙන් පැහැදිලිය.

එසේම 'යටත්විජිත ධනේශ්වරය' යන යෙදුම ජයවර්ධන සිය කෘතියේ අවධාරණය කරනුයේ මූලික සංකල්ප දෙකක් යොදාගනිමිනි. එනම් 'පංතිය' සහ 'කුලය'යි. මේ අනුව ධනේශ්වරය තුළදී 'සොක්කන්' 'ලොක්කන්' බවට පත්වනුයේත්, 'ලොක්කන්', තමා 'ලොක්කන්' බව තවදුරටත් ආරක්ෂා කරගනුයේත්, පංතිය සහ විශේෂයෙන්ම කුලය පදනම් කර ගනිමිනි. යුරෝපීය ධනේශ්වරය තුළ පංතිය වැදගත් මෙන්ම ධුරාවලියේ ඉහළ ස්ථානයක් හිමි කර ගැනීමට ප්‍රබල සාධකයක් වුවද කුලය යන්න වැදගත් වූයේ නැත. එනමුත් දකුණු ආසියානු රටවල, විශේෂයෙන්ම ශ්‍රී ලාංකේය සන්දර්භයේ පැවැති වැඩවසම් ව්‍යුහ පරිපූර්ණ ලෙස මුලිනුපුටා දමමින් එයට පරිබාහිරව යාමට

අවකාශ නොසැලසෙන්නේ මතවාදීමය වශයෙන් මෙන්ම, මනෝමූලිකවම දේශීයව ගොඩනැගී ඇති කුලාධිපත්‍ය හේතුවෙනි. වඩා මන්දගාමී මෙන්ම සියුම් ගතිකත්වයකින් යුතු තලයක් තුළදී ශ්‍රී ලංකාවේ ධනපති ක්‍රමය වර්ධනය වන සන්දර්භය දෙස බැලීමේදී යටත්විජිත පාලකයන් මෙරට කුල ක්‍රමය මුලිනුපුටා දැමීමට කටයුතු නොකළ බව පෙනෙන්නේ දේශපාලනීකරණයෙහිලා වන ඇතැම් තීරණ අවස්ථානුකූලව ගැනීම තුළිනි. බොහෝ යටත්විජිතවල දැකගත හැකිවූවා සේම ශ්‍රී ලාංකේය ධනේශ්වරය ද ධනපති නිෂ්පාදනයේ විශේෂිත යටත්විජිත ස්වරූපයක් මගින් බිහිවූවක් බව පෙනේ (2006: x). ජයවර්ධන පෙන්වා දෙන්නේ, ධනවාදී වර්ධනය සිදුවූ සෙසු රටවල ධනේශ්වරයේ ස්වභාව ලක්ෂණ වූ පරිණතභාවය සහ ස්වාධීනත්වය ඇතිකර ගැනීමට ශ්‍රී ලාංකේය 'ධනේශ්වරයට' නොහැකි වූ බවයි (2006: x). 'පරිණතභාවය' අතින් යුරෝපීය ධනේශ්වරය හා සාපේක්ෂව බැලූකල ශ්‍රී ලාංකේය ධනේශ්වරය එසේ කාර්මික තරගකාරී ප්‍රවේශ මතින් බිහිවූවක් නොවන බව පැහැදිලිය. මන්දයත්, යටත්විජිත පාලනයට එරෙහි නොවූවන් සිටින ආණ්ඩුක්‍රම ප්‍රතිසංස්කරණයන්ගෙන් අතිශය ආස්වාදයකට පත් වූ අධිරාජ්‍යවාදයේ ව්‍යාප්තියට පැහැදිලිව රුකුල් සැපයූ පිරිසක් පරිණතභාවයට පත්වනුයේ තවදුරටත් අධිරාජ්‍යයවාදය සක්‍රීය කරවන්නන් පිරිසක් බවට පත් වීමෙන් වන නිසාවෙනි.

එසේම, සම්භාව්‍ය ධනේශ්වරය තුළ ආයෝජනයට සාපේක්ෂව වෙළෙඳපොළ භාණ්ඩ හා සේවා තරගකාරීත්වය මත පදනම් වෙමින් ගතික මෙන්ම උදාර පරිභෝජනයක් සහ තරගකාරී වෙළෙඳපොළක් වෙනුවෙන් ක්‍රියාත්මක වුණි (වෙබ්ලින් 1889). එනමුත් ලාංකේය ධනේශ්වරය තවදුරටත් වැඩවසම් නිෂ්පාදන බලවේග මත ක්‍රියාත්මක වුවද ඒවා නව නිෂ්පාදන බලවේග කෙරෙහි යොමු කළ අවධානය මඳ බව පෙනෙනුයේ වැවිලි කර්මාන්තයට අමතරව, මිනිරන්, රේන්ද, අරක්කු මෙන්ම බදු ක්‍රම සහ ඉඩම් මිලදී ගැනීම යනාදිවූ සාම්ප්‍රදායික ක්‍රම තුළම තවදුරටත් සිරවී සිටිනු අවබෝධ වීමෙනි. මේ අනුව, අපට පැහැදිලිවනුයේ මෙරට ධනවාදී ආර්ථිකය සනිටුහන්

කෙළේ වෙළෙඳවාදයක සිට වැවිලි කර්මාන්තය දක්වා ක්‍රමයකට මාරු වීම බවයි. එය යුරෝපයේ සිදු වූවාක් පරිදි කර්මාන්ත ශාලා තෙක් පරිවර්තනය නොවූ අතර, මෙරට යටත්විජිත ප්‍රාග්ධන සමුච්චයේ ස්වභාවය අත්‍යන්තයෙන්ම බඳු-කේන්ද්‍රීය ස්වභාවයක් ගති. එය මෙරට කාර්මික සංවර්ධනයක් උදා කිරීම සඳහා වෙන් නොවූ අතර, කුඩා වැවිලි කර්මාන්ත ගොඩ නැගීම හා මිනිරන් ආශ්‍රිත නිෂ්පාදන කටයුතු සහ නිර්යාත ආර්ථික ක්‍රමයක් උදෙසා පමණක්ම විය.

'සොක්කන්' 'ලොක්කන්' වූ වගයි

ජයවර්ධන 'ලොක්කන්' සහ 'සොක්කන්' අතර වන විරුද්ධාභාසය ගොඩනගනුයේ ප්‍රධාන වශයෙන් 'කුලය' සහ දේශපාලන නියෝජනය මත පදනම් වෙමිනි. යටත්විජිතයෙන් පසු ආර්ථික ක්‍රියාකාරකම්හි සිදුවූ විපර්යාස හා නව ආර්ථික මධ්‍යස්ථාන බිහිවීමත්, ඒ සමග සංචිත වුණු ධන පරිහරණය මත නව පංතියක් බිහිවීමත් මේ ක්‍රියාවලියේ මූලාරම්භයට ප්‍රගමනය සැපයූවේය. මෙමගින් සාම්ප්‍රදායිකව කුල ධූරාවලිය මගින් හිමිවූ ශ්‍රම්කත්වය ප්‍රශ්න කිරීමකට ලක් වූ අතර, සේවා කුලය අභිභවමින් වැටුප් ශ්‍රමිකත්වයකට මුල පිරිණි. එසේම, ශ්‍රම හුවමාරුව තුළ ධනය රැස්කර ගැනීමට මෙන්ම ඒවා ආයෝජනයෙහි යෙදවීම, වියදම් කිරීම වැනි මූල්‍යමය ක්‍රම පිළිබඳව වඩා ප්‍රජාතන්ත්‍රීය ප්‍රවේශයක් ඇති විය. ධනේශ්වරය ඇති කළ නව තත්ත්ව තුළ බහුල වශයෙන් ඉඩම් මිලදී ගැනීමත් නව සමාජ තත්ත්වයට ගැළපෙන පරිදි බාහිර ව්‍යුහ ඔපමට්ටම් කරවීම සඳහා වන නවීන විලාසිතා ක්‍රම අනුගමනය කිරීමක් ද සිදුවිය. එසේම, නිදහස් අධ්‍යාපන වරප්‍රසාද දේශීය සහ විදේශීය වශයෙන් හිමි කළ තත්ත්වය ද මෙම නව පංතියට අලුත් ආයෝජනයක් ද ඇති කෙළේය. කෙසේ වුවද, නව ධනපති පංතිය තම සමාජ තත්ත්වය පිළිබඳව වැඩි අවධානයක් යොමු කරමින් බලය හිමි කර ගැනීම හා මෙරට දේශපාලන නියෝජනයක් ලබා ගැනීම කෙරෙහි අවධානය දක්විය. මේ නව පංතිය වූ කලී නාගරික හා ගැමි සුළු ධනේශ්වරය, ඉඩම් සහ වතු හිමි පංතිය

සහ වැවිලි කර්මාන්ත කම්කරු පංතියත් වෘත්තිකයන් සහ වෙළෙඳ පංතියත්ය. 19 වන සියවස අග භාගය තෙක් මෙරට ලොක්කන්ට පමණක් හිමිවූ දේශපාලන බලය සොක්කන් අතට පත්විය.

1920 සහ 1930 ගණන් වල දී සියලුම සමාජ පංතිවලට මෙන්ම ස්ත්‍රීනට ද දේශපාලනයට ඇතුළු වීමේ ඉඩප්‍රස්තා හිමි වූණි. 1931 වසරෙන් පසුව ඇති වූ සර්ව ජන ඡන්ද බලය මෙරට දේශපාලන තන්ත්‍රයෙහි බලවත් විපර්යාසයකට පැහැදිලිව තුඩු දුන්නාසේම පැරණි ව්‍යුහ, එනම් ප්‍රජාතන්ත්‍ර විරෝධී ආයතන සහ පැවැති චර්යා ධර්ම පද්ධතිය වෙනසකට පර්වර්තන විය. විපරීතා හමුවේ නව පංතිය ආගමික, වාර්ගික, ජාතික සහ කුල වශයෙන් විවිධ වුවද සියල්ල ක්‍රියා කෙළේ එක් පංතියක සමාජිකයින් පිරිසක් ලෙසිනි. එනමුත් මේ පංතිය තුළ ගැටුම් පැන නොනැගියේ ද නොවේ. අලුතින් බිහි වූ කම්කරු පංතිය හා නව ධනේශ්වරය අතර මෙන්ම නව පංතිය තුළින් මතුව ආ පොහොසතුන් හා පැරණි පොහොසතුන් අතර ද මේ තත්ත්වය ඇති විය. එයට ප්‍රධානතම හේතුව වූයේ කුලයට තිබූ ආර්ථික පදනම දෙදරා යාමයි. කතුවරියට අනුව කුලය අදාළ වූයේ පවුල්වල හා පුද්ගලයන්ගේ පෞද්ගලික ජීවිතයේදී පමණි. විශේෂයෙන්ම අවාහ විවාහ කටයුතුවලදී පමණි (ජයවර්ධන 2006: 449). නමුත් අපට මෙහිදී පෙනී යන කාරණය වනුයේ නිලීන මට්ටමකින් වුවද සමාජයේ සෑම තරාතිරමකම ආර්ථික, සංස්කෘතික, සමාජීය හා දේශපාලනික අයත් කර ගැනීම් හමුවේ වුවද අත්‍යයෙන්ම කුලය ප්‍රකට තත්ත්වයෙහිලා සැලකුණු අතර, බලය හා සම්බන්ධ සියලු ආකාරයේ කාරණාවලදී ප්‍රසිද්ධ තලයෙහිලා සාකච්ඡාවට බඳුන් වූ බවයි. උදාහරණයක් ලෙස මැතිවරණ ජයග්‍රහණ අත්පත් කර ගැනීම් පෙන්වා දිය හැකිය. එසේම මෙම කුල විඥානය නාගරික තලයක දී නිලීන වුවද ග්‍රාමීය තලයේදී එහි ඉහළ අධිකාරත්වය නොනැසී පැවතුණි. පංති සමාජය තුළ කුලය ප්‍රතිනිර්මාණය වනුයේ මෙහිදීය. එනම්, උඩුකුරු සමාජ චලනතාව හරහා සමාජ ධුරාවලියේ ඉහළට ගමන් කිරීමේදී පිළිගත් සාම්ප්‍රදායික ව්‍යුහය තුළ කුලය සඳහා එවැනි උඩුකුරු චලනතාවයක් ලාංකේය සමාජ සන්දර්භය කිසිසේත්ම පිළිගැනීමට

මැළිවිය (බණ්ඩාරගේ 2004). ''දේශපාලන අරගල තුළ අරගල''ලෙස පෙනෙනුයේ ලොක්කන් සහ පොක්කන් අතර දේශපාලන පිළිගැනීමක් හා සමාජ තත්ත්වයක් ලබා ගැනීමේ අරමුණින් ඇති වූ පංතිමය තත්ත්වයන්ය.

යටත්විජිත පාලනය තුළ තවදුරටත් 'පොක්කන්' 'ලොක්කන්' බවට පත්වනුයේ යම් ආකාරයකින් යටත්විජිත පාලනය ධනවාදයේ වර්ධනය උදෙසා සිදුකරනු ලැබූ යම් යම් විපර්යාසයන්ට සාපේක්ෂවය. එනම් පූරාකෑමට සහ සිය බලය ව්‍යාප්ත කිරීමෙහිලා වන උපකරණයක් ලෙසින් කුල අනන්‍යතාව සිය බලයට නතු කර ගනිමිනි. දියුණු රටවල් මෙන්ම ධනේශ්වරයේ බලපෑමට මුළුමනින්ම හසුවූ රටවල් හා සැසඳීමේදී ලාංකේය ධනේශ්වරය තුළ යටත්විජිත ලක්ෂණය ප්‍රලය වීම පුදුම සහගතවනුයේ නැති තරම්ය. ගුණසිංහ පවසන පරිදි කුලය අවශ්‍යයෙන්ම අතුරුදන්ව හෝ ක්ෂය වී ගොස් නොමැති අතර, කුලය තවදුරටත් ප්‍රති නිෂ්පාදිත තත්ත්වයකි (ගුණසිංහ 1990: 135). කුලයේ සේවා නව මුහුණුවරකින් වෙනස් වී තිබේ. පැරණි ආකෘතිය තුළ නව්‍ය එළැඹුම් සකස් වී තිබේ. ගුණසිංහ පවසන පරිදි කුලය නිසා පංතිය ද පංතියේ පැවැත්ම උදෙසා කුලය ද අලුතින් ප්‍රතිනිෂ්පාදනය වී ඇත (ගුණසිංහ 1990). ඉස්මයිල් උපුටා දක්වමින් ජයවර්ධන පවසනුයේ, අනන්‍යතා හැමදා එකසේ පවතී යැයි පිළිගත නොහැකි බවයි. ඒවා අස්ථාවරය, පහසුවෙන් වෙනස් වන සුළුය. අනිත්‍යය. ඒවා නිර්මාණ වන නිසාම අර්ථකථනාත්මක පරිවර්තනයන්ට ගොදුරු වේ (ජයවර්ධන 2006: 199). ජයවර්ධන මෙහිදී පෙන්වා දෙන්නේ, අනන්‍යතා ස්වරූප වෙනස් සහ නව අන්තර්ගතයකට හිමිකම් කියූ බවයි. මෙහි අන්තර්ගතය යන්න බොහෝ විට සමාජයේ විවිධ කණ්ඩායම්වලට විවෘත වුණු ආර්ථික අවස්ථා සමඟ සම්බන්ධ වුණි (ජයවර්ධන 2006: 199). එනම්, කුලයෙන් හිමි වූ වෘත්තීන් නව ධනේශ්වර ක්‍රමය තුළදී කුල භේදයෙන් තොරවූ ආර්ථික ක්‍රියාකාරකමක් දක්වා වූ විපරිවර්තනය වීමයි. ඒවා ප්‍රසිද්ධ අවකාශයට පැමිණියේ පූර්ව යටත්විජිත යුගයේදී මෙන් වෘත්තීය තලයෙහිදී නොව විවාහය වැනි අතිශය පෞද්ගලික අවකාශ තුළදී පමණි (ජයවර්ධන 2006: 200).

මෙලෙස, කුලය තුළින් ගිම් වූ සේවා පරයමින් පංතිය නැගී සිටීම හේතු කොටගෙන අධ්‍යාපන වරප්‍රසාද ලබාගත් විවිධ කුලවලට අයත් ධනපතීහු සිය වෘත්තීමය කුසලතා පරිපාලනය මෙන්ම, රාජ්‍ය අංශයෙහිලා දක්වන්නට වූහ. 1830 ගණනින් පසු එළැඹි වාණිජවාදයේ මෙම නැගීම කරාව කුලයේ නැගීම කෙරෙහි ප්‍රබල වශයෙන් බලපෑමක් එල්ල කෙළේය. එසේම, යටත්විජිත ආර්ථිකය තුළ ක්‍රිස්තියානි මිෂනාරී ආගමික ව්‍යාපාර පුළුල් වීම හේතුවෙන්ද, ක්‍රිස්තියානි ආගමට බඳවා ගැනීම දක්වා වූ ක්‍රියාකලාපයන්හි වර්ධනය නිසාවෙන්ද, මෙරට අධ්‍යාපනයට ප්‍රබල බලපෑමක් සිදුකරමින් දැක්වූ දායකත්වය නිසාවෙන්ද, මෙරට කුල මතවාදය දෙදරා යෑමකට ක්‍රිස්තියානි ආගම කුඩු මහත් දායකත්වයක් සැපයීය. එසේම, යටත්විජිතය පැනවූ ඇතැම් නීති රෙගුලාසිද මෙම කුලයේ චලනත්වයට හේතුවුණි (2006: 207). කුල මෙන්ම පංති චලනතාව හරහා සමාජ පංතිමය වශයෙන් ඉහළ නැගී පිරිසේ බහුතරයක් අයත් වූයේ කරාව කුලයටයි. වරුසහැන්නැදිගේ සොයිසා, හැන්නැදිගේ පීරිස්, විදානෙලාගේ මෙල්, තෙල්ගේ පීරිස්, ළිඳමුලගේ ද සිල්වා ආදීන්ගේ ප්‍රත්‍යෙක අධ්‍යයන මීට උදාහරණ සපයයි (ජයවර්ධන 2006).

එසේම, මේ කෘතිය තුළදී ගොවිගම කුලයේ ධනපති සහ එම කුලයේ නිර්ධන පංතිය අතර ධනේශ්වරය හේතුවෙන් වූ විපරිතා දැක්වීම සිදුකර තිබීම ද වැදගත්ය. එනම්, අලුතින් ධනවත් වූ ගොවිගම ව්‍යාපාරිකයන්ගේ නැගීම පිළිබඳවයි. ඔවුහුද නව පංතියේ අයවලුන් එනම්, බූර්ෂුවාසි පංතියේ සාමාජිකයන් සමග වෙළෙඳ ක්‍රමයේ සම්මිශ්‍රිතව ආර්ථික කටයුතු සඳහා ප්‍රවේශ වූහ (2006: 238). මේ දෙපිරිසම වාණිජ කටයුතුවල අතරමැදියන් සමග කටයුතු කිරීමේදී එකම පංති විඥානයක් මත සිට කටයුතු කර ඇති බව පෙනේ.

එසේම, මෙම ධනේශ්වර ආර්ථික ක්‍රමය නව ධනපති පංතියේ පැරණි සහ අලුත් කණ්ඩායම් අතර සමානාත්මතාව අවධාරණය කිරීම සඳහා විවිධ ශෛලී උපයුක්ත කරවිය. ඉන් ප්‍රධානතම සංස්කෘතික

සම්ප්‍රේක්ෂකයා වූයේ ක්‍රිස්තියානි ආගමයි. පූර්වයෙන් සඳහන් කළ පරිදි මෙය වඩා ප්‍රගමනය ලැබුවේ පැවැති අධිරාජ්‍යවාදී දේශපාලන ක්‍රමය හරහාය. අධිරාජ්‍යවාදයට යටත්ව ගරු නම්බු නාම ආදිය ලබනු රිසි පිරිස් එම පාලන ක්‍රමයට නතු වූ වඩා පිළිගත් ක්‍රමයට අනුමැතිය සහ සිය අභිමතය ප්‍රකාශ කළහ. මේ හේතුවෙන් බොහෝ පිරිසක් ක්‍රිස්තියානි ආගම වැළඳගත් අතර, බටහිර පන්නයට නැඹුරුවීම හෙවත් නවීකරණ කටයුතුවල නිරත වූහ. මේ හේතුකොටගෙන කුලයෙන් උසස් වුවත් පහත් වුවත්, ලොක්කන් හා සොක්කන් වෙන් වෙන් වශයෙන් බාහිර ගති ලක්ෂණයන්ට අනුව වෙන්කර ගැනීම සංස්කෘතිය හා ආගම මඟින් පමා කරවිය. මේ හේතුවෙන් බාහිර මෙන්ම නව ක්‍රමයේ ගති පැවතුම් ද වෙනස් වෙමින් එම ගති පැවතුම් තුළින් නිර්මාණය වූ ජීවන ක්‍රමයකට මේ පිරිස අනුගත විය (2006: 312). වික්ටෝරියානු යුගය අනුකරණයට මෙන්ම අන්ධානුකරණය වනුයේ මේ කාලවකවානුවේදීය. ධනපති පංතියට ගැළපෙන පරිදි ඇඳුම් පැළඳුම්, යාන වාහන ඉඳුම් හිටුම් මෙන්ම කතා විලාසය ද වෙනස් විය. කෙසේ වෙතත්, මෙම බටහිර විජිතවාදී සංස්කෘතික ගති ලක්ෂණ අන්තර්ග්‍රහණය මුළුමනින්ම සිදුකිරීම තුළ එයට ප්‍රතිවිරුද්ධ බලවේග ද මේ තුළින්ම මතුවී ආශ්‍රේය. පසුකාලීනව ස්වදේශීය ආගමික හා සංස්කෘතික බලවේග නැඟී සිටිනුයේ ද මේ හේතුවෙනි. මේ සඳහා මූලාධාර සපයනුයේත් නව ධනපති පංතිය වීම විශේෂිත වේ. ප්‍රොතෙස්තන්තුකරණය වූ බුදු දහමේ අංග හරහා ප්‍රතිවිරෝධී ආගමික මෙන්ම දේශපාලන අදහස් පවතින ක්‍රමයට විරෝධය දැක්වීම සඳහා භාවිත කළවුන් අතර ජේරමියස් ඩයස්, මහවඩුගේ කොර්නේලිස් පෙරේරා, ස්ටෙපර් සේනානායක, පානදුර ඩයස් පවුල ආදීහු උදාහරණ වෙති (ජයවර්ධන 2006).

සොක්කන් ලොක්කන් වීම අතරත්, ලොක්කන් ලොකු බව තීව්‍ර වීම අතරත් 'විවාහය' වැදගත්ම සාධකයක් වූයේය. එසේම, එය වැදගත්කම තීව්‍ර කළා පමණක් නොව වැදගත්භාවය හිමිකර දීමේ සහ වැදගත්භාවය අයත් කරගැනීමේ ප්‍රධානතම සාධකය ද වූයේය. කුල අතර සිදුවුණු අන්තර් ජනා

විවාහ ක්‍රමය හරහා ගොඩනැගුණු කුලවාදයෙන් බිඳී නව යටත්විජිත ධනේශ්වරය තුළ බහිර්ජන්‍ය විවාහ ක්‍රමය ස්ථාපිත වුණි. ධනයෙන් ආඪ්‍ය වුවද, පංතිමය වශයෙන් ඉහළ තලයකට පිවිසියද නවදූරටත් සමාජීය බලය පිළිබඳව වන රික්තය පිරවීම සඳහා සුදුසුකම් සම්පූර්ණ කිරීම සඳහා විවාහය ප්‍රමුඛත්වය ගනී. එසේම, කුල වශයෙන් වැදගත් වුවත් මූල්‍ය වශයෙන් පෝෂිත නොවූ පිරිසක් ද විවාහය හරහා සමාජය තුළ ප්‍රධාන ස්ථානයක් හිමිකරගත්තෝය. ධනවත් අය, එනම් උසස් පිරිස් ලෙස නවදූරටත් ලොක්කන් වනුයේ ධනපති පසුබිමක් තුළ ධනය රැස්කරගත්, අධ්‍යාපනයෙන් ඉහළ වරප්‍රසාද හිමිකරගත්, ව්‍යාපාරික කටයුතුවලට දායක වූ ස්ත්‍රීන් හා සබඳතා පැවැත්වීමෙනි. එසේම, යටත්විජිත ධනේශ්වර වර්ධනය පිළිබඳව පිතෘ දෘෂ්ටියකින් පමණක්ම නොව යම් ස්ත්‍රීවාදී ප්‍රවේශයක් සහිතව ද බැලිය යුතු බව කෘතියේ සිව්වන පරිච්ඡේදයේ දැක්වේ (2006: 352).

පරිවර්තන ක්‍රියාවලිය තුළ කෘතිය මධ්‍යගත කිරීම

අඩසිය වසකට නොවැඩි ඉතිහාසයක් සතු ශ්‍රී ලාංකේය සමාජ හා මානව විද්‍යා ශික්ෂණ සම්ප්‍රදාය ඇතුළත තීව්‍ර මට්ටමේ බුද්ධි සම්පාදන කටයුතුවල සිංහල භාෂාවෙන් නිරත වූ ප්‍රාඥයින් බෙහෙවින් විරලය. ඉංග්‍රීසි භාෂාව හරහා මෙරට ප්‍රභවය ලබන සමාජ හා මානව විද්‍යාව සිංහල භාෂාවට පරිවර්තනය වීමට පටන් ගෙන ද වැඩි කලක් ගතවී නැත. මෙසේ ප්‍රසාරිත ක්‍රියාවලියක් තුළ ස්ථාන ගත වී ඇති මෙම විෂය ධාරා දේශීය බුද්ධිමතුනගේ පරිශීලනය සඳහා ප්‍රවේශ කිහිපයක ගමන් කරමින් පරිවර්තනන ක්‍රියාවලියට උරදෙනු දකිය හැකිය. පෙරකී පරිදි ඉංග්‍රීසි භාෂාව මුල් කර ගනිමින් පියරණය ආරම්භ කරන සමාජ හා මානව විද්‍යා ශික්ෂණ තුළ දේශීය අධ්‍යයනයන් සිදු වනුයේ එම භාෂාවෙන්ම පමණක් වීම සුවිශේෂී වෙයි. යථෝක්ත කාරණය සමග සිංහල භාෂාවෙන් වූ පරිවර්තන ක්‍රියාවලියක් ද ආරම්භ වන අතර එම ක්‍රියාවලිය දෙස සමස්තයක් ලෙසට බලන කල ප්‍රවේශ දෙකක් ක්‍රියාත්මක වනු පැහැදිලිව දකිය හැකිය:

- ඉන් පළමු ප්‍රවේශය සරල ඉංග්‍රිසි පරිවර්තන වේ. මෙය බොහෝ විට සමස්ත කෘතියම සේවනය කර, එහි ඇති අරුත දළ වශයෙන් දක්වීමකි. ලිපියේ මූලික අදහස පමණක් මෙහි ගැබ් වන අතර, සෙසු අදහස් බෙහෝමයක් රචනා වන්නේ ලේඛකයාගේ රුචිකත්වය පරිදිය.

- දෙවැනි ප්‍රවේශය විෂය ශික්ෂණය ලබා ගනිමින් එයට සාපේක්ෂව පරිවර්තන ක්‍රියාවලියෙහි නියැලෙන්නකි. මෙම ප්‍රවේශය මගින් බිහිවන කෘති තුළ පරිවර්තනයට වඩා වැඩි යමක් වේ. එනම්, එය ගැඹුරු කාරණා මතුපිටින් දක්වීමක් නොව, ඒවා පරිවර්තනය තුළ අවශේෂ කරුණු ලෙස දක්වයි. ලේඛනකරණයේ යෙදෙනුයේ කෙසේද යන්නට දළ අදහසක් පවා මේ ක්‍රියාවලියෙන් අවබෝධ කර ගත හැකිය.

මෙකී ප්‍රවේශ දෙක මතින් ඉදිරිය බලා විකාශනය වන සමාජීය හා මානව විද්‍යා ගුරු කුල දෙකක් වර්තමානයේදී දක ගත හැකිවේ. ඉන් පළමුවැන්න ජනප්‍රියවාදී පෙරකී ප්‍රථම ප්‍රවේශය ගුරු කරගනිමින් ක්ෂණිකව ක්‍රියාත්මක වන්නකි. බහුල වශයෙන් මෙන්ම ගැඹුරු න්‍යායාත්මක ප්‍රවේශ හුදු මතුපිටින් පමණක් සේවනයෙහි නියුතු නිබන්ධ රචනා ශෛලියක් එම ජනප්‍රියවාදී පරපුර හරහා දකිය හැකිය. මේ සන්දර්භය තුළ සිංහල භාෂාවෙන් ලේඛනාකරණයේ යෙදෙන විද්‍යාර්ථීන්ට සමාජය සමස්තයක් ලෙස වටහා ගැනීමේදී වැඩි උත්සාහයක නිරතවන්නට සිදුවන බව මගේ හැඟීමයි. මන්දයත් න්‍යායාත්මක කාරණා මෙන්ම විෂයට අදාළ සියුම් සංකල්ප මේ ක්ෂණික ක්‍රියාවලිය හරහා මග හැරී තිබීම එයට හේතුවයි. මෙවැනි තත්ත්වයකදී ලේඛනය වටහා ගැනීමේ අපහසුතාවක් පැන නගියි. මේ ක්‍රියාවලිය හරහා නිෂ්පාදනය වන දනුම්වේදයෙහි අවශ්‍යයෙන්ම තිබිය යුතු ගැඹුර නොතිබීම යන කාරණා මේ තලයේදී මතුවන්නේ නිතැතිනි.

කෙසේවුවද මෙවැනි සන්දර්භයක ජනප්‍රියවාදී ගුරුකුලය හරහා ගොඩ නැගෙන මිථ්‍යාමතික ප්‍රවාද, අදහස්, මතවාද හුදු ප්‍රලාප නිවැරදි දිශාවට අන්තර්ග්‍රහණය කර ගැනීමට වෙර දරන පිරිසක් දෙවැනි ගුරුකුලය හරහා

නිර්මාණය වෙමින් පවතී. මේ තත්ත්වය නිවැරදි දිශානතියකට කේන ගත කිරීමේ බුද්ධිමය කුතුහලයෙන් යුතු මෙම ගුරුකුලය පෙරකී දෙවන ප්‍රවේශයෙන් ආභාසය ලබනුයේ ජනප්‍රියවාදී ප්‍රථම ප්‍රවේශයෙන් ලබා ගත් අත්දැකීම් හරහා වේ. ජනප්‍රියවාදීන්ගේ සන්දර්භයේ සිට බලන්නෙකුට මෙම දෙවැනි ගුරුකුලය එකී ප්‍රවේශ ගැඹුරු, ව්‍යක්ත සහ එනිසාම ව්‍යාකූලභාවයට පත්වූවක් යැයි අවබෝධ විය හැකිය. එසේම පළමු ගුරුකුලය මෙන් නොව අභ්‍යාස කිරීම මඟින් ලේඛනයේ යෙදෙන්නෝ වෙති. මෙය දීර්ඝ ක්‍රියාවලියක් බව ඇතමෙකුට සිතිය හැකිය. අනෙක් අතට පළමු ප්‍රවේශයට සහ එම ගුරුකුලයට අනුගත වුණු ඇතමෙකුට එසේ අදහස් පළ කිරීමට ඇති හැකියාව පිළිබඳ වන කාරණය වෙනම විමසිය යුතු වන්නේ දැනුම යනු ඒ ඒ සන්දර්භවල නිෂ්පාදිත දැනුම්වේදයන්ට සාපේක්ෂව හටගනු ලබන්නක් වන බැවිනි. මේ සන්දර්භයේ සිට මතුව එන බුද්ධිමය උනන්දුව නිවැරදි දිශානතියක කක්ෂ ගත කිරීම සඳහා ගැඹුරු පරිවර්තන ක්‍රියාවලියක අවශ්‍යතාව මතුවන්නේ නිතැතිනි. මෙවැනි ගුරුකුල සහ ප්‍රවේශ ගණනාවක නිපදවන දැනුම් ක්‍රියාවලිය මත කෘතිය මධ්‍යගත කර බැලීමේදී ඉහත ගැටලුව ඉතා පහසුවෙන් අවබෝධ කර ගත හැකිය. එනම්, ඉංග්‍රීසි භාෂාවෙන් රචනා වී සිංහල භාෂාවට පරිවර්තනය වීමට වසර දහනවයක කාලයක් ගත වීම ඉහතින් දැක් වූ පාඨාන්තරීය පරිවර්තන අර්බුදය පැහැදිලි ලෙස විශද කරන්නක් බව අවධාරණය කර යුත්තේ වෙයි.

පාඨාන්තරීය උනන්දූන් සහිත විද්‍යාර්ථීන් ඉලක්ක කර ගනිමින් ලියැවුණු පොක්කන් ලොක්කන් වූ වගයි කෘතිය සිංහල භාෂාවට පරිවර්තනය කිරීම වැදගත්භාවයක් හිමිකර ගන්නේ මේ සන්දර්භයේය. ශ්‍රී ලාංකේය යටත්විජිත ධනේශ්වරයේ නැගීමත් සමග විපරිවර්තනයට හතුවන සමාජ ව්‍යූහය පැවැති වෙනස් මුහුණුවරකට භාජනය කරවිය. විශේෂයෙන්ම ක්‍රිස්තියානි බලපෑම හරහා අධ්‍යාපන ක්‍රියාවලිය තුළ ගොඩ නැගුණු මතවාද බොහොමයක් මේ කෘතිය හරහා විවරණයට ලක් කරවයි. පිළිගත් සම්ප්‍රදායෙන් ඔබ්බට යමින් නව චින්තන ක්‍රියාවලියක් සඳහා මේ කෘතිය මැදහත්භාවයක් ද පාඨකයාට හිමිකර දෙයි. එසේම, අද්‍යතනයේ ලාංකිකයන් මුළු මහත් ජාතියත්

ලෙස මුහුණ දෙන ජාතික ගැටලුවක් වන ජනවාර්ගික අර්බුදය සඳහා විසඳුම් සොයන්නේ නම්, ඊට පැහැදිලි ප්‍රති පිළිතුරු සැපයීමක් ද කෘතියේ අන්තර්ගතවේ. ඊට අමතරව වඩා වැදගත්ම කරුණ වන්නේ තමා කවුද යන ගැටලුවට ඉතාම පැහැදිලි අනන්‍යතා සහතිකයක් හක්සේරු කිරීමට මෙ කෘතිය දක්වන මැදිහත් වීම විමසීමේදීය.

සමාප්ති සටහන

පිටු 492 ක් පුරා දිවෙන පරිවර්තන ක්‍රියාදාමය සමස්තයක් ලෙස ගැනීමේදී කෘතිය පුරා නිවැරදි අනු පිළිවෙළක් පවත්වා ගනිමින් හැදින්වීමේ අන්තර්ගතය හා පැහැදිලි ලෙස සම්බන්ධතාවක් ගොඩ නගා ගැනීමට සෑම පරිච්ඡේදයකදීම කටයුතු කර තිබේ. එය පාඨක ඒකාග්‍රතාවට මහා පිටිවහලක් සපයන අතරම කතුවරියගේ අදහස් මැනැවින් සන්නිවේදනය කිරීමට ඉඩ ප්‍රස්තා ද සපයයි.

කෘතිය පුරා යම් යම් සංස්කරණ දෝෂ කිහිපයක්, විශේෂයෙන්ම වියරණ දෝෂ කිහිපයක් ද අඩු වැඩි වශයෙන් දක ගත හැකිය. එසේම ඇතැම් වාක්‍ය පරිවර්තනය තුළ දී අර්ථ ජනනය කෙළේ මද වශයෙනි. ඇතැම් තැනක අදහස් පළ කර ඇත්තේ දීර්ඝ වාක්‍යයක් ලඝු කරමින්ය. එය කෘතියේ ඒකාග්‍රතාව පවත්වා ගැනීමට ඇතමෙකුට බාධා එල්ල කළ හැකිය. කෙසේ වුවත්, අවසන් වශයෙන් මෙම පර්වර්තන කෘතිය මෙරට යටත්විජිතය ඇති කළ ව්‍යුහිය ගතික පිළිබඳ උනන්දුවක් ඇති විද්‍යාර්ථීන් අත්‍යවශ්‍යයෙන්ම සේවනය කළ යුතු ශාස්ත්‍රීය කෘතියක් බව පැවසිය යුතු වෙයි.

ආශ්‍රේය පඨිත

Gunasinghe, Newton

1990. *Changing Socio- Economic Relations in the Kandyan Countryside*. Colombo: Social Scientists'Association.

ජයවර්ධන, කුමාරි

2006. *සොක්කන් ලොක්කන් වූ වගයි ශ්‍රී ලංකාවේ යටත්විජිත ධනේශ්වරයේ නැගීම*. කොළඹ: සමාජ විද්‍යාඥයින්ගේ සංගමය සහ සංජීව පොත්.

ජයවර්ධන, කුමාරි

1995. *විද්‍යාත්මක සමාජවාදය - කෙටි හැඳින්වීමක්*. රාජගිරිය: දියැස ප්‍රකාශන.

Jayawardane, Kumari

1989. *Nobodies to Somebodies*. Colombo: Sanjeewa Books.

Thorestein, Veblen

1992. *Theory of a leisure class*. Transaction publishers.

බණ්ඩාරගේ, අසෝකා

2005. *ශ්‍රී ලාංකේය යටත්විජිතවාදයේ නැගීම*. කොළඹ: ස්ටැන්ෆර්ඩ් ලේක් ප්‍රකාශකයෝ.

ලේඛකයන් පිළිබඳ තොරතුරු

■ **සසංක පෙරේරා** 1985 වසරේදී කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලයෙන් ශාස්ත්‍රවේදී උපාධිය ලබා ගත්තේය. 1989 වසරේදී ඔහු කැලිෆෝනියා විශ්වවිද්‍යාලයෙන් සංස්කෘතික මානව විද්‍යාව සඳහා ශාස්ත්‍රපති හා සී.ෆිල් උපාධිය ලබා 1992 වසරේදී එම විශ්වවිද්‍යාලයෙන්ම සංස්කෘතික මානව විද්‍යාව සඳහා දර්ශනසූරි උපාධිය ලබා ගත්තේය. දැනට ඔහු කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලයේ සමාජ විද්‍යා අධ්‍යයනාංශයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්යවරයෙකු ලෙස සේවය කරයි. ඔහු පයින වාර්ෂික විමර්ශිත නිබන්ධ සංග්‍රහයේ ප්‍රධාන සංස්කාරකවරයා වේ.

■ **හරින්ද්‍ර දසනායක** ජර්මන්, ප්‍රංශ හා පරිවර්තන ක්‍රම යන විෂයයන් සඳහා 2002 වසරේදී කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයෙන් ශාස්ත්‍රවේදී උපාධිය ලබාගත්තේය. ඔහු කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ නූතන භාෂා අංශයේ ජර්මන් භාෂාව පිළිබඳ කථිකාචාර්යවරයෙකු වශයෙන් සහ සබරගමුව විශ්වවිද්‍යාලයේ ප්‍රංශ භාෂාව පිළිබඳ කථිකාචාර්යවරයෙකු වශයෙන් ද කලක් සේවය කෙළේය. දැනට ඔහු ස්වාධීන පරිවර්තකයෙකු වශයෙන් කටයුතු කරන අතර පයින වාර්ෂික විමර්ශිත නිබන්ධ සංග්‍රහයේ උප සංස්කාරකවරයෙක් ද වේ.

■ **නිකෝස් පපස්ටගියාඩිස්** මෙල්බන්හි ඔස්ට්‍රේලියා කේන්ද්‍රයේ සහය මහාචාර්යවරයෙකි. ඔහුගේ පර්යේෂණ සහ රචනා සංස්කෘතික න්‍යාය සහ කලා භාවිතය, ස්ථානය, සංක්‍රමණය සහ ගෝලීයකරණය යන තේමා ගවේෂණය කිරීම සඳහා යොමු වී ඇත. වඩාත් මෑතකාලීනව ඔහුගේ පර්යේෂණ රුචිකත්වය පශ්චාත් කාර්මික නගරවල නාගරික විපරිවර්තනය ගවේෂණය කිරීමට යොමු වී ඇත. ඔහුගේ කෘති අතර *dialogue in diaspora* සහ *special estatics* යන කෘති අඩංගුය.

■ මීනා කද්රි මානව විද්‍යාව පිළිබඳ ශාස්ත්‍රවේදී උපාධිය නවසීලන්තයේ වෙලින්ටන්හි වික්ටෝරියා විශ්වවිද්‍යාලයෙන් සහ මෝස්තර ශිල්පය සඳහා දර්ශනවේදී උපාධිය ඔස්ට්‍රේලියාවේ RMITආයතනයෙන් ද ලබා ගත්තීය. ඇය ග්‍රැෆික් සැලසුම්කාරිණියක හා රටාකරණය පිළිබඳ අධ්‍යයනවේදිනියක ලෙස නවසීලන්තයේ කටයුතු කරන්නීය. රූප රචනය සඳහා ඇය ඉදිරිපත් කළ ඡායාරූප ගත් අවධියේදී ඇය ඉන්දියාවේ සැලසුම් අධ්‍යයනය සඳහා වන ජාතික කේන්ද්‍රයේ ඉගැන්වීමේ කටයුතුවල නිරත වී සිටි අතර එසේ සිදු කිරීමේදී ඇය මානව කේන්ද්‍රීය රටා ගවේෂණ ප්‍රවේශයක් අනුගමනය කළාය. ඇය නවසීලන්තය, චීනය සහ ඇමරිකා එක්සත් ජනපදයේ දේශන ද පවත්වා ඇත.

■ චාන්දනී ලියනගේ 1986 වසරේ දී කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලයෙන් සමාජ විද්‍යාව පිළිබඳ ශාස්ත්‍රවේදී උපාධිය ලබා 1997 වසරේදී එම විශ්වවිද්‍යාලයේම ශාස්ත්‍රපති උපාධිය ලබා ගත්තීය. 2005 වසරේ ඉන්දියාවේ දිල්ලි විශ්වවිද්‍යාලයෙන් දර්ශනසූරි උපාධිය ලබා ගත් ඇය දැනට කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලයේ සමාජ විද්‍යා අධ්‍යයනාංශයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්යවරියක ලෙස සේවය කරන්නීය. ඇයගේ පර්යේෂණ රුචිකත්වය වෛද්‍ය සමාජ විද්‍යාව පිළිබඳ යොමු වී ඇත. ඇය රචිත කෘති අතර රෝගී චර්යාව විශේෂිත්වයක් ගනියි.

■ චන්ද්‍ර ලේකම්ආරච්චි 2006 වසරේ දී කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලයෙන් සමාජ විද්‍යාව පිළිබඳ ශාස්ත්‍රවේදී උපාධිය ලබාගෙන එම විශ්වවිද්‍යාලයේම සමාජ විද්‍යා අධ්‍යයනාංශයේ කථිකාචාර්යවරියක ලෙස කලක් සේවය කළාය. ඇය විද්‍යුත් සන්නිවේදන මාධ්‍යය හා සම්බන්ධ මාධ්‍යවේදිනියක වශයෙන් ද සේවය කරන අතර දැනට ඇය සමාජ සංස්කෘතික තීව්‍ර අධ්‍යයනය සඳහා වන කොළඹ ආයතනයේ සේවා ප්‍රසාදනය පිළිබඳ කළමනාකාරිනිය ලෙස කටයුතු කරයි. ඇය පයිත වාර්ෂික විමර්ශිත නිබන්ධ සංග්‍රහයේ උප සංස්කාරකවරියක් ද එහි සම්බන්ධිකාරිණිය ද වේ.

පඨිත අරමුණු

සමාජීය විද්‍යා හා මානව ශාස්ත්‍ර වශයෙන් සාමාන්‍යයෙන් සැලකෙන ඕනෑම විෂයය ක්ෂේත්‍රයක් තුළින් සංස්කෘතික අධ්‍යයනයන්ට වැඩි අවධානයක් යොමු කරමින් සිදුකරන ලද පර්යේෂණ හා න්‍යායික සංකල්පනාවන්ට ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් වශයෙන් පඨිත හැඳින්විය හැකිය. පඨිත සමාජ සංස්කෘතික තීව්‍ර අධ්‍යයනය සඳහා වන කොළඹ ආයතනය මගින් වාර්ෂිකව පළ කරන නිබන්ධ සංග්‍රහයයි.

පඨිත වෙත නිබන්ධ සැපයිය හැකි ආකාරය

1. සමාජ සංස්කෘතික තීව්‍ර අධ්‍යයනය සඳහා වන කොළඹ ආයතනය කරන ලද ඇරයුමකට අනුව නිබන්ධ සැපයිය හැකිය.
2. පඨිත අරමුණු හා අපේක්ෂාවන්ට අනුකූලව ඕනෑම අයෙකුට පඨිත වෙත නිබන්ධ ඉදිරිපත් කළ හැකිය.

ලේඛකයන් සඳහා උපදෙස්

1. පඨිත තුළ හුදෙක් විස්තර කථන ඇතුළත් නොකරනු ඇත. පඨිත නිබන්ධ මගින් තොරතුරු, සමාජ න්‍යාය සමග ගනුදෙනුවක් ඇතිකර ගැනීම, විශ්ලේෂණය යන අංග විදහා දක්වීම සාමාන්‍යයෙන් සිදුවිය යුතුය.

2. පඨිත සඳහා ඉදිරිපත් කරන නිබන්ධ සිංහල භාෂාවෙන් රචනා විය යුතු අතර, සාමාන්‍යයෙන් සමාජීය විද්‍යා ලේඛනකරණයේදී ජාත්‍යන්තරව අනුගමනය කරන රචනා ශෛලී හා තාක්ෂණික ප්‍රවණතා හා ප්‍රමිති අනුගමනය කළ යුතුය. මේවා උද්ධෘත සටහන්, සමුද්දේශ සටහන්, මූලාශ්‍රය තොරතුරු, පසු සටහන් ආදී සියලුම දේ සම්බන්ධව බල පැවැත්වේ. පඨිත වෙත නිබන්ධයක් ඉදිරිපත් කිරීමට

පෙර ප්‍රධාන සංස්කාරකගෙන් ලිපියක් මඟින් පයීන රචනා උපදේශ ලේඛනය ගෙන්වාගෙන ප්‍රවේශමෙන් පරිශීලනය කිරීම වඩාත් සුදුසුය. අවස්ථාවක් වෙතොත් මේ පිළිබඳ වැඩි විස්තර සඳහා කියවන්න, *Chicago Manual of Style* (14 වන සංස්කරණය). අක්ෂර සංයෝජනය පොයින්ට් 12 එෆ්.එම් අභය මඟින් විය යුතුය.

පයීන සඳහා නිබන්ධ තෝරා ගැනීමේ ක්‍රියාවලිය

පයීන වාර්ෂික විමර්ශිත නිබන්ධ සංග්‍රහයකි (refereed journal). පයීන සඳහා එවනු ලබන සෑම නිබන්ධයක්ම පයීන සංස්කාරක මණ්ඩලයේ සාමාජිකයෙකු සහ ඔවුන් විසින් තෝරාගනු ලැබූ අන් අයෙකුගේ උපදෙස් අනුව, සංස්කරණය කළ යුතු නම්, එසේ කිරීමට දී තිබෙන කාලය තුළ ඒ කටයුතු කිරීමට කතුවරුන් වග බලා ගත යුතුවේ. නිබන්ධයක් පයීන වෙත සැපයූ පසු ඒ නිබන්ධය පළ කරනවාද, නැතිද, සංස්කරණය කළයුතු නම් ඒ කෙසේද යන තොරතුරු ලිඛිතව පයීන ප්‍රධාන සංස්කාරක විසින් අදාළ රචකයන් වෙත දන්වනු ඇත. මේ ක්‍රියාවලිය පිළිබඳ අවිධිමත් ආකාරයකින් විපරම් කිරීම අනවශ්‍ය වේ.

පයීන ලිපිනය

ප්‍රධාන සංස්කාරක, පයීන
සමාජ සංස්කෘතික හිඳු අධ්‍යයනය සඳහා වන කොළඹ ආයතනය,
35 B, බැද්දගාන පාර,
පිටකෝට්ටේ.

පයීන විද්‍යුත් තැපැල් ලිපිනය

col_institute@sltnet.lk

පයීන වෙත ඉදිරිපත් කරන සියලුම ප්‍රශ්න හා නිබන්ධ ඉහත සඳහන් ලිපිනය වෙත පමණක් ඉදිරිපත් කරන්න.

කොළඹ ආයතනයේ මෑත කාලීන ප්‍රකාශන

පඨිත ඉංග්‍රීසි-සිංහල, සිංහල-ඉංග්‍රීසි
පාරිභාෂික පදමාලාව

පළමු සංස්කරණය, 2006

සම්පාදනය හා සංස්කරණය:
සසංක පෙරේරා, හරින්ද්‍ර දසනායක

මිල: රු. 125.00

මිලදී ගත හැකි ස්ථාන:

සරසවි පොත්හල, නුගේගොඩ.

සූර්යා පොත්හල, සමාජ විද්‍යාඥයන්ගේ සංගමය,
නො. 15 සුලෙයිමන් ටෙරසය, කොළඹ 5.

කොළඹ ආයතනය, 35බී, බැද්දගාන පාර දකුණ, පිටකෝට්ටේ.

තීර්ථ ජාත්‍යන්තර කලාකරුවන්ගේ සංගමය, 36ඒ,
බැද්දගාන පාර දකුණ, පිටකෝට්ටේ.

තැපෑලෙන් ගෙන්වා ගැනීමට හෝ අන් විමසීම් සඳහා කොළඹ
ආයතනය වෙත ඉහත ලිපිනයෙන් හෝ විද්‍යුත් තැපෑල
(col_institute@sltnet.lk) මගින් විමසන්න.

කොළඹ ආයතනයේ මෑත කාලීන ප්‍රකාශන

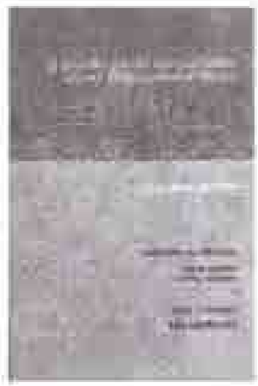
ශ්‍රී ලාංකේය සමාජය සහ සංස්කෘතිය පාඨනය කිරීම: තෝරාගත් නිබන්ධ

පළමු, දෙවන හා තෙවන වෙළුම්

සම්පාදනය හා සංස්කරණය:

සසංක පෙරේරා, හරින්ද්‍ර දසනායක, චන්ද්‍ර ලේකම්ආරච්චි

වෙළුමක මිල: රු. 950.00



මිලදී ගත හැකි ස්ථාන:

සරසවි පොත්හල, නුගේගොඩ.

සූර්යා පොත්හල, සමාජ විද්‍යාඥයන්ගේ සංගමය,
නො. 15 සුලෙයිමන් ටෙරසය, කොළඹ 5.

කොළඹ ආයතනය, 35බී, බැද්දගාන පාර දකුණ, පිටකෝට්ටේ.

තීර්ථ ජාත්‍යන්තර කලාකරුවන්ගේ සංගමය, 36ඒ,
බැද්දගාන පාර දකුණ, පිටකෝට්ටෙ.

තැපෑලෙන් ගෙන්වා ගැනීමට හෝ අන් විමසීම් සඳහා කොළඹ ආයතනය වෙත ඉහත ලිපිනයෙන් හෝ විද්‍යුත් තැපැල (col_institute@sltnet.lk) මගින් විමසන්න.

සරසවි හා පාසැල් සිසුන් සඳහා විශේෂ වට්ටම් කොළඹ ආයතනයෙන් හා සූර්යා පොත්හලෙන් ලබාගත හැක.

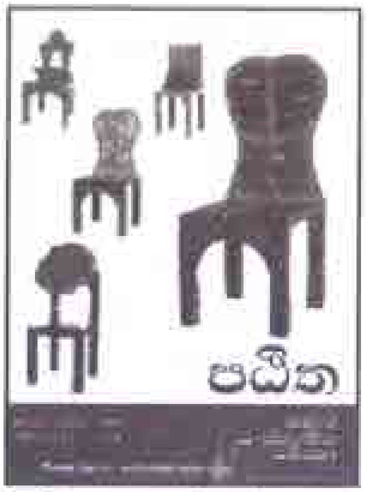
කොළඹ ආයතනයේ මෑත කාලීන ප්‍රකාශන

පඨිත

සමාජ සංස්කෘතික සමීක්ෂා

සිව්වන වෙළුම - 2006 විශේෂ කලාපයඃ සංස්කෘතියේ දේශපාලනය

වෙළුමක මිලඃ රු. 250.00



මිලදී ගත හැකි ස්ථානඃ

සරසවි පොත්හල, නුගේගොඩ.

සූර්යා පොත්හල, සමාජ විද්‍යාඥයන්ගේ සංගමය,
නො. 15 සුලෙයිමන් ටෙරසය, කොළඹ 5.

කොළඹ ආයතනය, 35බී, බැද්දගාන පාර දකුණ, පිටකෝට්ටෙ.

තීර්ථ ජාත්‍යන්තර කලාකරුවන්ගේ සංගමය, 36ඒ,
බැද්දගාන පාර දකුණ, පිටකෝට්ටේ.

තැපෑලෙන් ගෙන්වා ගැනීමට හෝ අන් විමසීම් සඳහා කොළඹ
ආයතනය වෙත ඉහත ලිපිනයෙන් හෝ විද්‍යුත් තැපැල
(col_institute@sltnet.lk) මගින් විමසන්න.

සරසවි හා පාසැල් සිසුන් සඳහා විශේෂ වට්ටම් කොළඹ
ආයතනයෙන් හා සූර්යා පොත්හලෙන් ලබාගත හැක.

සැලසුම් සංකල්පය, කවර නිර්මාණය හා ග්‍රැෆික් සැලසුම්කරණය
අනෝලි පෙරේරා

අක්ෂර සංයෝජනය
මයූර කලංසූරිය
ජයලිය ජයසේකර

මුද්‍රණය
කොළඹ ආයතනය වෙනුවන් එල් ඇන්ඩ් සී ප්‍රින්ටර්ස්

පිටකවරයේ ඡායාරූපය:

සමුද්‍රිකා සිල්වා, 2005. ඉදිරිපස ඡායාරූපය අම්පාර දිස්ත්‍රික්කයේ මධ්‍යම කඳවුර ප්‍රදේශය ආශ්‍රිත මාර්ගස්ථ සිද්ධස්ථානයක ගණදෙවි පිළිරුවක් ද පසුකවර ඡායාරූපයෙන් මඩකලපුව දිස්ත්‍රික්කයේ සතුරුකොන්ඩාන ප්‍රදේශයේ එවැනිම සිද්ධස්ථානයක ගණදෙවි සිතුවමක් දක්වේ. දෛනික ජීවිතයේ ආගම හා සබැඳි මෙවැනි සංකේත කලා කෘති ද නැතිනම් හුදෙක් දෛනික ජීවිතයේ අංග ද යන පැනය මතු වේ. නොඑසේනම්, එකී නිර්වචනය පාඨනය කරන්නාගේ මතවාද අනුව වෙනස් විද? මෙවැනි විකල්ප අතර ලොව අන් ප්‍රදේශවල ඇති වී ඇති වාද විවාද පුළුල් මට්ටමින් ශ්‍රී ලංකාවේ මෙවන විට මතු වී නැත. මෙවර කලාපයෙන් නිකෝස් පපස්ටර්ගියාඩිස්ගේ නිබන්ධය දෛනික ජීවිතය හා කලාව අතර ඇති සබඳතා පිළිබඳ ඇතැම් වාද විවාද විෂය ආමන්ත්‍රණය කරයි.

නිර්වචනාත්මක සංස්කෘතික හෝ කලා නිෂ්පාදනයක් වලංගුභාවයට පත්වන්නේ කුමන නිර්ණායක මතද? පැරණි හා නව නිර්මාණ මත ආරෝපණය කර ඇති එකිනෙකින් වෙනස් වූ අගයන් මොනවාද? 'යහපත්', වගකීම් සහිත හා ප්‍රණීත කලා කෘති එකතු කිරීමේ භාවිත සාධාරණීකරණය කරනුයේ කුමන සදාචාරාත්මක හා දේශපාලනික නිර්ණායක මගින්ද? උදාහරණයක් වශයෙන්, විසිවන සියවස මුල් භාගයේදී ලියෝ ෆ්‍රොබිනියස් විසින් මහා පරිමාණයෙන් එකතු කරන ලද අප්‍රිකානු [කලා] වස්තු එකතු කිරීමේ ක්‍රියාවලිය අද වන විට නිර්ලජ්ජි ක්‍රියාවක් ලෙස පෙනෙනුයේ මන්ද? 'පරිපූර්ණ' කලා එකතුවක් නිර්වචනය කෙරෙනුයේ කෙසේද? [කලාකෘතියක්] විද්‍යාත්මක විශ්ලේෂණයට බඳුන් කිරීමට සහ එය මහජන අවකාශයක ප්‍රදර්ශනය කිරීම අතර සම්බන්ධතාව රැකගන්නේ කෙසේද? මෑතක් වන තුරුම බටහිර නොවන [කලා] වස්තු යුරෝපීය කෞතුකාගාරවල ආරක්ෂා කර තැබීම සාධාරණ යැයි පෙනීම කෙසේ සිදුවිද? මෙහිදී මෙවැනි ඉතා අගනා වස්තු මෙම ක්‍රියාවලිය නිසා ඒවායේ මුල් රටවලට අහිමි වන බව ද අමතක වී ගිය බවක් පෙනේ. එකිනෙකින් වෙනස්වූ ඓතිහාසික තීරණ තුළ සහ ප්‍රවීණයෙකු වෙනුවෙන් පොළ තත්ත්ව තුළ 'පුරාවස්තු', 'සුකුරුත්නාවි', 'කලාකෘති', 'සැමරුම් වස්තු', 'ජනකලා' හා 'මානව වංශ වස්තු' එකිනෙකින් වෙන්කර හඳුනාගන්නේ කෙසේද? සංචාරකයන් සඳහා නිෂ්පාදිත කලාකෘති මානව විද්‍යාඥයන්ගේ විමසිල්ලට ලක්වීම ඉතා මෑතකාලීනව සිදුවූයේ කුමක් නිසාද? ස්වභාවික ඉතිහාසයට අයත් වස්තු එකතු කිරීම යන ගතිකය ප්‍රදර්ශනය සහ විශ්ලේෂණය සඳහා මානව විද්‍යාත්මක වස්තු එකතුකිරීම අතර ඇති නිරතුරුවම වෙනස්වන අන්තර් ක්‍රියාකාරීත්වය කුමක්ද?

- ජේම්ස් ක්ලිෆර්ඩ් *'On Collecting Art and Culture'*, 1999 යන නිබන්ධයෙන් තැගූ ප්‍රශ්න මාලාවකි. උපුටාගැනීම සයිමන් ඩියුරින් සංස්කරණය කළ *Cultural Studies Reader* (දෙවන සංස්කරණය) යන කෘතියෙනි. ලන්ඩන්: රවුට්ලෙජ්

පඨිත

සමාජ
සංස්කෘතික
සඟරාව

මිල - රු. 300.00