සමරු කලාපය

2018

ස්වප්ණී

යහපත් මාධ්‍ය සංස්කෘතියක් උදෙසා

සන්නිවේදන හා මහජන සබඳතා උළෙල

mass.comm
DEPARTMENT OF MASS COMMUNICATION

ජනසන්නිවේදන අධ්‍යයන අංශය
කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

සිංහල සිනමා සංගීතයේ අග්‍රගණ්‍ය සංගීතඥයා ආචාර්ය ප්‍රේමසිරි කේමදාස

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය අරුණ ලොකුලියන

ශ්‍රී ලාංකේය සිනමාව බිහිවීමට දශකයකට පමණ පෙර එනම් වර්ෂ 1937 ජනවාරි මස 25 වන දින මෙලොව එළිය දුටු ගුරුගේ ප්‍රේමසිරි කේමදාස පෙරේරා හෙවත් ආචාර්ය ප්‍රේමසිරි කේමදාසයන් මෙලොවින් සමුගන්නේ ලාංකේය සුභාවිත සංගීත ක්ෂේත්‍රයේ මෙන්ම ලාංකේය සිනමා සංගීත ක්ෂේත්‍රයේ ද අග්‍රසර සංගීතඥයා වශයෙනි. වාද්දුව තල්පිටියේ ඇලන් පෙරේරා සහ සයිමන් පෙරේරා යුවළගේ නව දෙනෙක් වූ දරු දැරියන් අතර බඩපිස්සා වූයේ ප්‍රේමසිරි කේමදාසයන් ය. කේමදාසයන් බිහිවන්නේ සියල්ලෙන් සපිරි පවුල් පසුබිමක නොවේ. එබැවින්මදෝ ඔහු සම්මත අධ්‍යාපන ක්‍රමයෙන් ගොඩනැගුනු අයෙක් නොවේ. ජීවිතයෙන් ලද අතිමහත් අත්දැකීම් තුළින් ස්වකීය නිර්මාණ ලෝකය අලෝකමත් කර ගත්තෙකි. වසර හැත්තෑඑකක් වූ ස්වකීය ජීවිතයෙන් පනස් වසරකට ආසන්න කාලයක් ලාංකේය සංගීත ක්ෂේත්‍රයේ පෝෂණය උදෙසා දැරූ ඉමහත් ප්‍රයත්නයක් සහ පර්යේෂණාත්මක කාර්යයන් තුළින් කේමදාසයන් ලාංකේය සංගීතයේ කලාත්මක ධාරාව නව දිශානතියකට යොමු කරනු ලබන අතර ම එය පැහැදිලි ව ලාංකේය සිනමා සංගීත ක්ෂේත්‍රයේදීත් විප්ලවීය හැරවුම් ලක්ෂයක් බවට පත් කරගනු ලබයි. කේමදාස මාස්ටර් නොහොත් මාස්ටර් යනු වරෙක ගෞරවණීයත්වයක් ද වරෙක සියුම් තැති ගැන්වීමක් ද ජනිත කරවන සුලු වූ ද තමන්ටම ආවේණික අපූර්ව පුද්ගලයා හා නිර්මාණ පෞරුෂයක් ගොඩනගාගත් අප්‍රමාණ මිනිසෙකි.

ඔහුගේ සංගීත සුවිසැරිය සැබැවින්ම වීර චාරිකාවකි. රුස්ස වනයක් මැදින් ගනදුර ද අපමණ පිරිපත ද සිත්වේදනාවන් ද විද දරා ගනිමින් පැමිණි ධෛර්යවන්ත ගමනකි. ගමනෙහි දුෂ්කරතාව නිසා ම පැමිණි බාධා ජයගනු උදෙසා ම ඔහු ඒ ඒ මොහොතේ ඒ ඒ බාධාව ජය ගනු උදෙසා විවිධ වෙස් ගත්තේ ය. පළමුව පොදුවේ සියලු කලාකාමීන් ද, රසවතුන් ද, ආදරයෙන් වැලඳගත් අතිශය නිර්මාණශීලී සංගීතඥයා වූයේ ය. දෙවනුව පොදුවේ විචාරක පාර්ශ්වයෙන් ඒ උදෙසා නිසි පිළිගැනීමක් හෝ විචාරයක් සිදු නොවුන කල තම නිර්මාණ තමන් ම අගයන තැනකට ගමන් කරමින්

සමකාලීනයන්ට සියුම් ව පහර දෙන සාහසිකත්වයක් ආරූඪ කර ගත්තේ ය. කේමදාසයන්ගේ අවමඟුල් දින ලූෂන් බුලත්සිංහලයන් ඉතා නිවැරදි ව ප්‍රකාශ කළ පරිදි, ඔහු තම සංගීතමය චාරිකාවට අවැසි අමුද්‍රව්‍ය නිපදවන ශාස්ත්‍රාලයීය පසුබිමක් ලාංකේය සමාජයෙහි නොවූ බැවින් එම කාර්යයෙහි ද තත්පර විය. "කේමදාස පදනම" තමන් වෙත අවැසි අමුද්‍රව්‍ය තමන් විසින්ම නිපදවා ගනු ලැබූ ඔහුගේ වැඩ බිමයි. ඒ ඔහුගේ තෙවන භූමිකාව සේ හැඳිනගත හැකි ය. සිව්වෙනු ව ඔහු ඉතා දැඩි ආත්ම විශ්වාසයත් ස්වාධීන මතවාදයත් සහිත සෘජු සහ රළු මිනිසෙකු වන අතර ම වහා සැලෙන මෘදු හදක් ඇති ආදරණීය මිනිසෙකු ද විය; අතිශය සංවේදී තැනැත්තකු ද විය.

මාපිය උරුමයෙන් ලත් අනුහසක් නොමැතිව රාජගුරු සදුපදේශයෙන් ලත් ශිල්පයක් හෝ ගමන් සගයකු ද රහිතව ම හුදකලා මුත් නොබියව ඉහවහ ගිය නිර්මාණශීලීත්වය සහ සාහසික ධෛර්යයක් පමණක් සිත දරා පැමිණි ගමනේ දි ඒ ඒ භූමිකා ඒ ඒ තැන්හි ඔහුගේ ශක්තිය ද උපක්‍රම ද ආරක්ෂාව ද විය. ඔහු ඒ ගමන කෙළවර ගමන් මග අතරතුර මහත් දුක සේ නෙළාගත් නිර්මාණ අස්වනු ගබඩාවක් අප වෙත ඉතිරි කොට සිත් දරා සිටි සිහින රැසක දුක තනි ව ගෙන නික්ම ගියේ ය. ඔහු රැගෙන ගිය දුක් සිහින දුක් ගොන්නෙහි වුයේ ඔහු නෙළා ඉතිරිකර ගිය නිර්මාණ අස්වනු ගොන්නට හිලව් ලෙස පෙරළා ඔහු සමාජයෙන් ඉල්ලා සිටි සංගීත කෙතෙහි බිම් අයිතියයි. නිවහල් සංගීත සම්ප්‍රදායයක් ලාංකේය සංගීත කෙතෙහි වපුරනු වස් පැතූ බිම් අයිතියයි.

එහෙත් දැන් අපි ඒ මහා ගොවියාට බිම් අයිතිය අහිමි කළ ඉතිහාසයක වග උත්තරකරුවෝ වෙමු. එබැවින් මේ ලිපිය ඔහුගේ කාර්ය ඇගයීමක් මෙන් ම හැඳරිමක් ලෙසද පවත්වා ගනිමි. ලාංකේය සිනමා සංගීතයේ මුල් යුගය එය ගොඩනැගුණු පසුබිම අනුව ම දකුණු ඉන්දීය ද්‍රවිඩ සංගීත ඌරුවකට හිමිකම් කියයි. එය අනුකරණ සංගීතයකට වඩා එකී ඌරුව ඒ ලෙසම යොදාගත් සංගීත භාවිතයක් විය. පූර්වාදර්ශයක් නොතිබූ ආරම්භක අවස්ථාවේ ද්‍රවිඩ සංගීත ඌරුව එහි අනුල්ලංඝනීය භාවිතයක් විය. ලාංකේය සිනමාවේ ආරම්භක අධ්‍යක්ෂවරුන් වුයේ 'ජ්‍යෝතිෂ් සිං ශාන්ත කුමාර්', 'ඩී.එස්.බාබු', 'රාජා වහාබ් කාශ්මීර්', 'ඒ.බී රාජ්', 'ටී.ආර් සුන්දරම්', 'ඒ.එස් නාගරාජන්', 'ටී. සෝමසේකරන්' වැනි දකුණු ඉන්දීය අධ්‍යක්ෂවරුන් ය. ඒ අනුව අශෝකමාලා, කපටි ආරක්ෂකයා, දිව්‍ය ප්‍රේමය, වැරදුණු කුරුමානම, පෙරළෙන ඉරණම වැනි ආරම්භක චිත්‍රපටවල සංගීතය ද දකුණු ඉන්දියානු සංගීතය ම විය. සිරිසේන විමලවීර, ජෝර්ජ් එස්.විජේගුණරත්න, බී.ඒ ඩබ්ලිව්. ජයමාන්න, වර්නන් ජයවර්ධන වැනි ලාංකික අධ්‍යක්ෂවරුන්ගේ ආගමනය ද ඒ හා සමගම ඇති වුව ද ඔවුන්ගේ මූලික අධ්‍යාශය මෙකී නව මාධ්‍ය ග්‍රහණය කර ගැනීම වන නිසා එකී චිත්‍රපට වල ද මූලික වශයෙන් ම පවත්නා ආකාරයේ චිත්‍රපට වඩාත් හොඳින් නිර්මාණය කිරීමක් විය. එබැවින් ආරම්භක අවස්ථාවේ දී ස්වාධීන හෝ සිනමාත්මක සංගීතයක් පිළිබඳ අදහසක් නොපැවැතිණි. 'ආර්.මුත්තුසාමි', 'මොහොමඩ් ගවුස්' වැනි සංගීතඥයින්ගේ සිට මුල් යුගයේ සිනමා නිර්මාණවල සංගීත අධ්‍යක්ෂවරුන්ගේ කාර්යය බොහෝ විට අනුරූපී පසුබිම් සංගීතය නිමවීමත් මධුර ගී තනු නිර්මාණයත් විය. ප්‍රේම ගීත, විරහ ගීත සහ විකට අවස්ථා පසුබිම් කර ගත් ගීත අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් වූ එකල චිත්‍රපටවල දී සංගීතඥයාගේ කාර්යය පූර්වයේ දීම නිශ්චිත කර තිබූ එකක් විය. එය නිෂ්පාදකයාගේ ද, අධ්‍යක්ෂවරයාගේ ද, ප්‍රේක්ෂකයාගේ ද අභිමතාර්ථය වූ කලෙක සංගීත අධ්‍යක්ෂවරයාට ස්වාධීන නිර්මාණ කාර්යයකට තිබූ නිදහස සීමාසහිත විය. සිනමාත්මක සංගීතය යන සංකල්පය බිහි වන්නේ කලාත්මක සිනමාව යන සංකල්පයට පසුබිම්නි. ඒ සඳහා කලාත්මක සිනමාවේ වර්ධනය අත්‍යවශ්‍යයෙන් ම බලපායි. ජර්මානු ප්‍රකාශනවාදී

සිනමාව, ප්‍රංශ නව රැල්ල සහ ඉතාලියානු නව තාත්විකවාදී සිනමාවේ සිනමාකරුවන්ගේ පර්යේෂණාත්මක සිනමා කෘති තුළ සිනමාත්මක සංගීතය පිළිබඳ හැදෑරීම් ද හඳුනාගත හැකි ය. කලාත්මක සිනමාවේ නිර්මාතෘවරයා සිනමා අධ්‍යක්ෂවරයායි. ඔහුගේ නිර්මාණාත්මක බලපෑම කෘතියේ සියලු අංශ කෙරෙහි බලපැවැත්වේ. සිනමාත්මක සංගීතමය නිදහස ද සංගීතමය පරිකල්පනය උදෙසා සිනමා සංගීතඥයකුට අනුප්‍රාණය ද ලැබෙන්නේ එවන් සිනමා අධ්‍යක්ෂවරුන් වෙතිනි. සිනමා කෘතියේ කලාත්මක ගුණය නැංවීම උදෙසා සංගීතයේ ශක්‍යතා යොදා ගැනීමට හැකි බැවිනි. එවන් සිනමාවක දී සංගීතයේ ඇති අර්ථ ප්‍රකාශ කිරීමේ හැකියාව භාවිතයට ගැනෙයි. ප්‍රේමසිරි කේමදාසයන්ගේ සංගීතමය භාවිතය වඩාත් ඉස්මතු වන්නේ එවන් චිත්‍රපටවල දී ය. එවන් කලාත්මක අධ්‍යක්ෂකවරුන්ගේ කෘති සඳහා ඔහු සේවයට කැඳවූ අවස්ථාවන්හි දී ය. එය සිනමාව තුළ දී ම පමණක් සිදු වූ කාර්යයක් නොවේ. ලාංකේය සංගීතමය අනන්‍යතාවක් විෂයෙහි සිංහල ගීත කලාව හරහා සිදු වූ අත්හදා බැලීම් ඔස්සේ පැමිණි ක්‍රමික ගමනකි. ආනන්ද සමරකෝන් ,සුනිල් ශාන්ත ,ඩබ්ලිව්. ඩී අමරදේව, සෝමදාස ඇල්විටිගල වැනි සංගීතඥයින් සිංහල සංගීත ක්ෂේත්‍රයෙහි සිදුකළ පර්යේෂණ ඇති කළ නවතාවන් ඔස්සේ ඇති වූ කතිකාවන් සහ එයින් සිදු වූ ශ්‍රාවක රසඥතා වර්ධනය ද වක්‍රාකාරයෙන් කලාත්මක සිනමා සංගීතයක් විෂයෙහි ද බලපෑවේ යැයි කිව හැකි ය. වර්ෂ 1956 දී බිහිවන ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් මහතාගේ "රේඛාව" ලාංකේය කලාත්මක සිනමාව කෙරෙහි වන අඩිතාලමයි. ඔහු ඉහත කී යුරෝපීය සිනමා පුනරුදයේ ආභාසය ලැබුවෙකි. එසේ ම රජයේ චිත්‍රපට අංශය නිපද වූ බොහෝ වාර්තා චිත්‍රපටයන්හි ශිල්පියෙක්, සහය අධ්‍යක්ෂවරයෙක් සහ අධ්‍යක්ෂවරයෙක් ලෙස කටයුතු කර ස්වකීය අභ්‍යාසකරණ සමය ගෙවා දැමුවෙකි. ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ 'රේඛාව (1956)' 'සන්දේශය (1960)' 'ගම්පෙරළිය (1963)' වැනි චිත්‍රපට තුළ සිනමාවේ කලාත්මක ධාරාව පෝෂණය වීම ඇරඹෙයි. මේ කාලයේ දී නිර්මාණය වන මයික් විල්සන්ගේ 'රන්මුතුදූව (1964)' සහ 'ගැටවරයෝ (1964)' වැනි චිත්‍රපට තුළ ද මෙකී නැඹුරුව හඳුනා ගත හැකි ය. මෙම චිත්‍රපට ඔස්සේ සිනමා කෘතියේ කලාත්මක ගුණය වර්ධනය සඳහා සිනමාත්මක සංගීතයේ දායකත්වය නිසැකව යොදා ගැනෙයි. එය සිරිසේන විමලවීර වැනි මුල්කාලීන ලාංකික අධ්‍යක්ෂවරයෙක් සිය සිනමා නිර්මාණ තුළ රසවත් සංගීතයක්, රසවත් ගීත ඇතුළු කිරීමට සිදුකළ උත්සාහයන් වඩාත් මුහුකුරා යන අවස්ථාවයි.

ආචාර්ය ප්‍රේමසිරි කේමදාසයන් සිනමා සංගීත නිර්මාණකරණයට ප්‍රවිෂ්ට වන්නේ මෙවැනි පසුබිමකයි. ඒ වර්ෂ 1964 දී ඩබ්ලිව් විල්ෆ්‍රඩ් සිල්වා අධ්‍යක්ෂණය කරන "සෝබන සිත" චිත්‍රපටයේ සංගීතය නිර්මාණය කරමිනි. ඉනික්බිති කේමදාසයන් 'සැපත සොයා (1965)' 'සැනසුම කොතැනද (1966)', 'සීතල වතුර (1966)', 'මනමාලයෝ (1967)', 'රැනගිරව් (1967)' යන චිත්‍රපටවල සංගීතය නිර්මාණය කරයි. මේ කාලය වන විට ලාංකේය සිනමාව කලාත්මක ගුණයෙන් වඩාත් ස්ථාපිත විම සිදුවෙයි. ඒ පෙර කී ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ ම 'දෙලොවක් අතර (1966)', 'රන්සළු (1967),' ආචාර්ය සිරිගුණසිංහගේ 'සත් සමුදුර (1967),' තිස්ස ලියනසූරිය ගේ 'සාරවිට (1965)', ගාමිණී ෆොන්සේකාගේ 'පරසතු මල් (1966)' වැනි චිත්‍රපට හරහායි. මෙවන් පසුබිමක ආචාර්ය ප්‍රේමසිරි කේමදාසයන්ට වර්ෂ 1968 දී ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්ගේ 'ගොළු හදවත' චිත්‍රපටයේ සංගීතය නිර්මාණය කිරීමේ අවස්ථාව උදාවේ. එය කලාත්මක සිනමාව විශ්වාස කළ ඒ වෙනුවෙන් වෙහෙසෙන සිනමාවේ කලාත්මක ගුණය විශ්වාස කළ අධ්‍යක්ෂවරයකුට සිනමාත්මක සංගීතයක් විශ්වාස කළ සංගීතඥයකු හමුවන අවස්ථාවයි. පළමු වරට ආචාර්ය කේමදාසයන්ගේ සංගීතය ගොළු හදවතින් කතා කරන්නට

පටන් ගනියි. එය ලාංකේය සිනමාවේ සිනමා සංගීතඥයකුගේ උපත සනිටුහන් කරන බව මාගේ විශ්වාසයයි. සත් සමුදුරේ තේමා ගීතයේ (සිනිඳු සුදු මුදු තලාවේ) ආරම්භක සංගීත ඛණ්ඩය ද මේ ආකාරයෙන්ම සිනමාත්මක සංගීතයකි. එහෙත් කේමදාසයන් මෙන් එම සිනමාත්මක සංගීත භාවිතය දිගින් දිගටම ක්‍රියාවේ යෙදවීමට සෝමදාස ඇල්විටිගලයන්ට අවස්ථාවක් නොලැබේ. ආචාර්ය ප්‍රේමසිරි කේමදාසයන් ගොළු හදවත චිත්‍රපටයේ සංගීතය නිර්මාණය කිරීමේ දි සතතාභ්‍යාසය තුළින් නංවාගත් සංගීත ඥානයෙන් සහ ඉහත දක්වූ ඒ වන විට නිර්මාණය වී තිබූ අනෙක් කලාත්මක චිත්‍රපටිවලින් ලත් අනුප්‍රාණයෙන් කටයුතු කරන්නට ඇතැයි මම සිතමි. විශේෂයෙන්ම සිනමා තේමා සංගීත විෂයෙහි සත්සමුදුර තේමා සංගීතයේ ඇති නව්‍යතරභාවය "ගොළු හදවත" තේමා සංගීත නිර්මාණයේ දී කේමදාසයන්ට අනුප්‍රාණයක් වුවා විය හැකි ය. එය නිරීක්ෂණයක් පමණි. එහෙත් ආචාර්ය ප්‍රේමසිරි කේමදාසයන්ගේ සංගීත පරිඥානය ගොළු හදවත සංගීත නිර්මාණ යුගය වන විට කෙතෙක් විශිෂ්ට තලයක වුවා දැයි සිතන්නේ කේමදාසයන් ඒ පිළිබඳ ව ඒ. ඩී රංජිත් කුමාර මහතා සමග පළකර ඇති අදහස් කියවන විට ය. (උපුටා ගැනිම මාස්ටර් සංගීත යුග යාත්‍රිකයා කෘතියේ ඒ.ඩී රංජිත් කුමාරයන්ගේ ලිපියෙනි.) එහි ගොළු හදවත සංගීතය පිළිබඳ මාස්ටර් මෙසේ අදහස් ප්‍රකාශ කරයි. සාහිත්‍යකරුවා චිත්‍ර ශිල්පියා කැමරා ශිල්පියා ජනතාව ඇමතිම සඳහා තමාගේ කලා මාධ්‍යයෙන් විවිධාකාර ලෙස ප්‍රයෝජන ලබනවා. සාහිත්‍යකරුවා වචනවලිනුත්, චිත්‍ර ශිල්පියා රේඛාවලිනුත්, කැමරා ශිල්පියා පින්තූරයෙනුත් ජනතාව අමතනවා. ඒ ඒ කාර්යයෙහි ලා ඔවුනට නියමිත මාධ්‍යයක් තියෙනවා. ඒත් සංගීතඥයාට මේ කාර්යය කොයිතරම් සාර්ථක අන්දමින් ඉටු කළ හැකිද සංගීතය යනු කිසි යම් තාලයකට වචන ටිකක් කිම යන හැඟිමෙනුයි. පොදු ජනතාව හා සංගීතය පිළිබඳ හැඟීමක් ඇති අය පවා සිතුවේ සංගීත ශිල්පියා ජනතාව ඇමතිය යුත්තේ වචනවලින් නොව ඔහුගේ මාධ්‍ය වූ නාද හෙවත් හඬ උපයෝගි කරගෙන බව බොහෝ කලක් තිස්සේ මම හිතුවා. සංගීත ශිල්පියා නාද මාලාවෙන් මිනිස් සිතේ රූප සිත්තම් කළ යුතුයි. ප්‍රේමසිරි කේමදාසයන් මා සමඟ පැවසීය. සංගීතඥයා හා චිත්‍රපට සංගීතඥයා යනු දෙදෙනෙක්. පෙර අපර දෙදිග ම ඇතැම් ශ්‍රේෂ්ඨ සංගීතඥයන් පවා චිත්‍රපට සංගීතය නිර්මාණය කිරීමේ දී මෙය වටහා නොගැනීම ඔවුන් සිනමා ක්ෂේත්‍රයේ දී අසාර්ථක වීමට හේතු වී යැයි මම සිතනවා. චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරයකුට සංගීතාවබෝධය පමණක් නොව මිනිස් සිත තේරුම් ගැනිමේ ඉවක් හා ශක්තියක් ද තිබීම අත්‍යවශ්‍යයි. මූලික වශයෙන් ඔහු මනුෂ්‍යත්වය සියුම් ලෙස හඳුනාගත යුතුයි. චිත්‍රපටයේ අරුතට චිත්‍රපට සංගීතඥයා සපයන පිවය සංගීත සිද්ධාන්ත සීමා මත එකී රූප පද්ධතිය හා අරුත විසින් සංගීතඥයාට අණ කළ සංගීතයක් වුවත් එහි අලුත්කම රඳා පවතින්නේ ඒ ඒ සංගීතඥයාගේ මානව අවබෝධය මතයි. සංගීතඥයාගේ නිර්මාණයක් බිහිවන්නේ එතැනිනි. චිත්‍රපටයට අවශ්‍ය නාදය සමහර විට බොල් කර්කශ එකක් විය හැකියි. එය අභිබවා කර්ණ රසායන සංගීතයක් රචනා කිරීම චිත්‍රපට සංගීතඥයකුට අයත් කාර්යය නොවේ. ඔහු වැයම් කළ යුත්තේ චිත්‍රපටයේ අරුත තීව්‍ර කරන නාද මාලාවක් නිපදවීමට පමණයි. චිත්‍රපටයට සංගීතය සැපයීමේදී සංගීතඥයා විසින් කළ යුත්තේ චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරයා ඉදිරිපත් කරන අත්දැකීමට සමීප ලෙස ඊට පිවිසීමයි. චිත්‍රපටයක් නිමවන විට ඊට අවශ්‍ය හඬ අධ්‍යක්ෂවරයා තම සිතෙහි නිර්මාණය කර අවසාන ය. සංගීත අධ්‍යක්ෂකවරයාට අවශ්‍ය වන්නේ ඒ හැඟීම ඔහු ලවා නාද මාලාවකට පරිවර්තනය කර ගැනිමටයි. මා සංගීත නිර්මාණය කළ චිත්‍රපට අතුරින් ගොළු, හදවත නිධානය හා දස නිසා චිත්‍රපට නිදර්ශනය කොට ගනිමින් චිත්‍රපට සංගීතය ගැන කතා කිරීමට මම කැමැතියි.

ගොළු හදවතේ සංගීතඥයා වුවත් ලෙස්ටර් ගේ චිත්‍රපටයෙන් ඇසෙන සංගීතය ලෙස්ටර්ගේ සංගීතයක් බවට පත් වීම නොවැළැක්වි ය හැකිය. නිදසුනක් වශයෙන් ගොළු හදවතේ දම්මිගේත් සුගත්ගේත් ප්‍රේමයට මුහුණ පෑවේ කේමදාස නම් චිත්‍රපටයෙන් ඇසෙන සංගීතය මෙතරම් චමත්කාරයක් දනවන්නක් නොවිය හැකිව තිබුණි. සුගත්ට හා දම්මි වෙනුවෙන් තේමා වාදන දෙකක් නිර්මාණය කළා. ඒ තේමා වාදනවලින් ආදරයේ චමත්කාරය හා මිහිරියාව මැවිනැයි මම සිතනවා. දම්මිගෙත් සමුගෙන සුගත් නිවස බලා එන තැන ඔබට මතක ඇති. ඔහු තමන් පෙම් කළ දම්මි විසින් ප්‍රතික්ෂේප කරනු ලැබූ බස් රියේ එයි. මේ මොහොත චිත්‍රපටයේ අතිශය සාර්ථක අවස්ථාවක් බව බොහෝ දෙනා සඳහන් කළා. මීට ප්‍රධාන හේතුව වශයෙන් මට කියන්න ඇත්තේ මවිසින් කර තිබෙන්නේ සුගත්ගේ මානසික තත්ත්වය තේරුම් ගෙන ඊට අවශ්‍ය නාදයක් සැපයීම පමණි. මෙතැන දි කාලාන්තරයක් තිස්සේ අපට ආවේණික ව තිබූ බෙරයේ හඬ යොදා ගත්තා.

ගමේ ගොඩේ තොවිල්පළකට යන අයට බෙර හඬ පුරුදුයි. දුබල සිතක් ඇති කෙනෙක් බෙර හඬින් පරල වෙනවා. මනස ප්‍රකෘති තත්ත්වය වෙනස් වෙන්නේ නැහැ. තමා ආදරය කළ දම්මිගේ ආදරය නොලැබීමෙන් පසු ඔහු විකෘති මානසික කැළඹීමකට ගොදුරු වෙනවා. මා මෙහිදී කළේ එම මානසික තත්ත්වයට අනුකූල ව හඬක් නැංවීමයි. සුගත්ට නොකිය වූ තොරතුරු රාශියක් ඇගේ හදවතේ තැන්පත් වී තිබෙනවා. හදවත ගොළු වුයේ දම්මිගේයි. මෙය කිසිම භාණ්ඩයකින් හඬක් නැංවීමට අපහසු අවස්ථාවක්. හැම සංගීත භාණ්ඩයකින් ම නිකුත් වන්නේ සංගීතමය රාවයක් හෙයින් මෙහි දි මා කළේ වයලීනයකට පනාවක් සවි කොට එම භාණ්ඩයෙන් නැගෙන සංගීතමය හඬ ගොළු කොට එම අවස්ථාවට අවශ්‍ය හඬ ලබා දීමයි.

ඉහත උපුටා ගැනීම දීර්ඝ එකක් වුවත් මා එය උපුටා දැක්වූයේ කේමදාසයන් තුළ සිනමා සංගීතය කෙබඳු ආකාර විය යුතු දැයි යන්න පිළිබඳ ව වූ නිරවුල් සුනිශ්චිත අවබෝධය සහ දැක්ම කෙතෙක් ද යන්න එතුළින් මනාව අවබෝධ වන නිසායි.

ඔහු තුළ ඇති මේ දැක්ම කලාකරුවෙකු තුළ ස්වකීය විෂය පිළිබඳ තිබිය යුතු අතිශය නිවැරදි දැක්ම සනිටුහන් කරයි. ඔහු එකී දැක්ම මත පිහිටා සංගීතය නම් මාධ්‍ය තම අණසකට ගනී. එතැන් සිට සංගීත නාද, ස්වර, තාල මෙන්ම ගායක කටහඬවල් ද ඔහුගේ අමුද්‍රව්‍ය බවට පත් වෙයි. සෑම විට ම කේමදාසයන් සංගීත නිර්මාණයක් කිරීමට පළමුව අදාළ නිර්මාණ කාර්යයේ අරමුණ කුමක් දැයි දැඩි ව තේරුම් ගැනීමට උත්සාහ කරයි. ඒ බවට ඕනෑ තරම් සාක්ෂි ඔහු සමග කටයුතු කළ අධ්‍යක්ෂවරු ප්‍රකාශ කර තිබේ. ආරාධනය ලත් පසු පළමුව ඔහු අදාළ සිනමා කෘතිය නරඹයි. ඉන් පසු නිහඬ ව පිට වී යයි. ඉනික්බිති දින කිහිපයකට පසු බොහෝ විට හිමිදිරි පාන්දර අධ්‍යක්ෂවරයා සමග හමුවීම් කිහිපයක් යොදා ගනී. ඊට පෙර හදිසි දුරකථන ඇමතුම් ඔස්සේ නිර්මාණය හා බැඳුණු යමක් විමසයි. සිය අදහස් පළ කරයි. මා දන්නා තරමින් එම අවස්ථාවල ඔහු එහි සංගීතය මේ ලෙස විය යුතු නේදැයි සාකච්ඡා නොකරයි. ඔහු සාකච්ඡා කරන්නේ නිර්මාණයේ ගැඹුර පිළිබඳවයි. චරිතයන්හි මනෝභාවයන් පිළිබඳවයි. මතු වන අවස්ථා සහ සිදුවීම්වල ඇති ව්‍යංගාර්ථයන් පිළිබඳවයි. මානවීය ගුණය පිළිබඳවයි. ඉනික්බිති යළි නිහඬ ව දින කිහිපයක් ඉක්ම ගිය තැන සංගීතය පටිගත කිරීම සඳහා දින යොදා ගැනෙයි. සුළු සංගීත රචනා ඛණ්ඩ කිහිපයක් සමග කේමදාසයන් ශබ්දාගාරයට පැමිණෙයි. ඒ වන විට සංගීත ශිල්පීන්, වාදකයින්, ගායකයින් ද නොවරදවාම පැමිණ සිටි.

ඔහු සංගීත භාණ්ඩ හෝ තාලයක් ගැන නොසිතය; නිර්මාණ ආරම්මණය පිළිබඳ එහි මානවීය ගුණය කෙසේ විය යුතු ද වැනි දේ ගැන වෙහෙසෙය; පරිකල්පනයේ යෙදෙයි; නිශ්චිත මොහොතක ඔහු නිර්මාණයේ ආත්මය හඳුනා ගනී; ඉනික්බිති උද්දාමයෙන් වාදන ශිල්පින් හා ගායකයන් රැස්කර ගනී.

එතැන් සිට නිර්මාණ අභ්‍යාසකරණය ඇරඹෙයි. අදාළ නිර්මාණය ඉපදෙන්නේ ශබ්දාගාරය තුළ දී ම වීම විශේෂත්වයයි. මුල සිට අග දක්වා නිශ්චිත ව ලියාගෙන පැමිණි ස්වර ප්‍රස්තාර නොමැති බැවින් ඒ මොහොතේ විටෙක ආරූඪයක ද, විටෙක භාවනාවක ද යෙදෙමින් ඔහු සංගීත නිර්මාණය බිහි කරයි. අතිශය නව්‍යතර සිනමාරූපී සංගීතයක් බිහිවෙයි. වරක් ප්‍රවීණ නිර්මාණවේදී ජයන්ත චන්ද්‍රසිරි ප්‍රකාශ කර තිබුණේ මගේ හිතේ තිබුණු සංගීතය මාස්ටර් නිර්මාණය කරා මටම පුදුමයි යනුවෙනි.

සෙසු සංගීතඥයින් විෂයෙහි අප අසා නොමැති කේමදාසයන් සතු මෙකී අපූර්ව විශේෂත්වය කුමක්ද, දිව්‍යමය සංගීතයක් මැවීමට ඔහුට පිටුබල දුන් කුසලතාවය කුමක් ද මෙය අධ්‍යයනය කර තිබීම වැදගත් ය. ඒ පිළිබඳ මගේ නිරීක්ෂණ කිහිපයක් සටහන් කරමි. පළමු කාරණය ඔහු සංගීත භාණ්ඩ වල හෝ ස්වර සප්තකයේ හෝ ගායනා හඬවල්වල වහලකු නොවීමයි. ගීතයක පදවැල අතට දුන් වහාම එය රැගෙන සර්පිනාවට වාඩිවන බොහෝ සංගීත නිර්මාණකරුවන් ගැන මම අසා ඇත්තෙමි. ඉනික්බිති ඔවුහු තාලයක් සඳහා වෙහෙසෙයි. අනතුරුව නාදයන්ගේ වහලකු බවට පත් වී තවත් ගීතයක් නිර්මාණය කරයි.

මාස්ටර් එසේ නොවේ. ඔහු සංගීත භාණ්ඩ හෝ තාලයක් ගැන නොසිතයි. නිර්මාණයේ ආරම්මණය පිළිබඳ එහි මානවීය ගුණය කෙසේ විය යුතුද වැනි දේ ගැන වෙහෙසෙයි. පරිකල්පනයේ යෙදෙයි. නිශ්චිත මොහොතක ඔහු නිර්මාණයේ ආත්මය හඳුනා ගනී. ඉනික්බිති උද්දාමයෙන් වාදන ශිල්පින් හා ගායකයන් රැස්කර ගනී. ඒ වන විට හඳුනාගත් නිර්මාණ ආත්මය සංගීතයෙන් බිහිකර ගැනීම උදෙසා අවශ්‍ය හඬ නාද පිළිබඳ ඔහු අදහසක පසුවෙයි. ඒවා සම්මත සාම්ප්‍රදායික ඒවා නොවන්නට පුළුවන. එබැවින් ඇතැම් විට ශිල්පීන් අපහසුතාවයට පත්වෙයි. එහෙත්, අවසාන ප්‍රතිඵලය දිව්‍යමය එකක් වෙයි. පෙර නොවූ විරූ එකක් වෙයි. නිර්මාණයක්ම වෙයි.

දෙවන කාරණය කේමදාසයන් සිය සිනමා සංගීතය සොයා ගන්නේ කෘතිය තුළින්ම බවයි. එනම් අධ්‍යක්ෂවරයා තුළින් ම බවයි. සිනමා කෘතිය ඔහු ඔහුගේ කාර්යය සඳහා නිවැරදිව යොදා ගනී. ගීතයක දි නම් පද වැලේ ඇති අරුත් ඔහු සංගීතයෙන් පරිකල්පනය කරයි. සිනමා කෘතියේ ඇති රූපයම ඔහු සංගීතයෙන් පරිකල්පනය කරයි. ඉනික්බිති නාද හා ස්වර තුළින් එය ආමන්ත්‍රණය කරයි.

ඒ නිසා ම සිනමා කෘතිය අසාර්ථක එකක් නම් මාස්ටර් ද අසාර්ථක වනු හොඳින් නිරීක්ෂණය කිරීමේ දි දැකගත හැකි ය. ඒ සිනමා අධ්‍යක්ෂවරයා අසාර්ථක වූ විට ඔහුට කෘතියෙන් අනුප්‍රාණය ලැබීමට ඇති ඉඩ අවම වන බැවිනි. එවිට ඔහුට චිත්‍රපටය වෙනුවෙන් සංගීතයක් ඉපැදවීමට සිදුවන බැවිනි. එවිට පරිකල්පනයට ඇති සීමාව වඩා දිගු බැවිනි.

තෙවන කාරණය නම් නිර්මාණයක ආත්මය හඳුනා ගත් පසු ඔහු එය සංගීතයෙන් නිර්මාණය සඳහා තමා අවට ඇති ඕනෑම නාදයක්, ස්වරයක් සේවයට කැඳවා ගන්නා බවයි. ඒ සඳහා විටෙක ඔහු බටහිර සංගීතය වහල් කරගනියි. තවත් විටෙක දේශිය නාද මාලා වහල් කර ගනියි. නිර්මාණයේ ආත්මය නමැති ඉලක්කය, දර්ශනය ඔහු වෙත බැවින් ඔහු කිසිවකට වහල් නොවෙයි. සාම්ප්‍රදායික ගී තනු, විරිත් වන්නම්, රාග වැනි සෑම එකකටම ඇති අර්ථය හෝ රසය පමණක් ඔහු සේවයට උකහා කැඳවා

ගනියි. එබැවින් බොහෝ සංගීතඥයින් ඒ ඒ සංගීත සම්ප්‍රදායයෙන් වැසී යද්දී කේමදාසයෝ තමන්ගේ ප්‍රතිභාවෙන් එකී සියලු සම්ප්‍රදායයන් වසා පැතිර පවතී.

එබැවින්, ආචාර්ය ප්‍රේමසිරි කේමදාසයෝ සිංහල සිනමා වංශකතාවේ මතු නොව සිංහල සංගීත සම්ප්‍රදායයේ ම යුග පුරුෂයෙක් වන්නාහ. ඒ ඔහු වෙත පැවැති සංගීතමය අදහස් සහ භාවයන් ප්‍රකාශ කිරීමට වූ මහත් ප්‍රතිභාව හේතුවෙනි.