16. **ශ්‍රී ලංකා ඉතිහාසයේ හමුවන සංගීත භාණ්ඩ**, Musical Instruments in Sri Lanka's History, සී. ද එස්. කුලතිලක, (සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුවේ ප්‍රකාශනයකි.) සංගීත පර්යේෂණ උපදේශක සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන ආයතනය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.
17. **තිවංක පිළිමගෙයි බිතුසිතුවම්**, චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ 07, 1982
18. මැදිරිගිරිය, ඩබ්.බී. මාක්ස් ප්‍රනාන්දු, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුව, 1995
19. **සිංහල නාට්‍යය හා සංගීතය**, චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ, සමයවර්ධන, කොළඹ 10, 1983 පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ 07

ඉංග්‍රීසි

20. Archetecture of Sri Lanka: C.E. Godakumbure, Department of Cultural Affairs, Sri Lanka, 1976
21. Paranawithana S: Inscription of Ceylon (I.C) Vol.1, 1970 No. 672
22. Polonnaruwa AN Archeological guide to Polonnaruwa , Raja De Silva, 1976, Dep. of Archeology.

3

සිනමා සංඥාර්ථවේද භාවිතය පිළිබඳ න්‍යායාත්මක විමසුමක්

ඩබ්. ඒ. රොෂාන් ලක්නිල්

'සංඥාර්ථවේදය යනු චිත්‍රපට, රූපවාහිනී වැඩසටහන් සහ වෙනත් සංස්කෘතිකමය පාඨයන් භාෂාවක් ලෙස සලකමින් ඒවායේ අර්ථය පිළිබඳ කෙරෙන අධ්‍යයනයන් සඳහා වූ සෛද්ධාන්තික සංස්ථිතිය යි.'[1]

සංඥාර්ථවේදය විසි වන සියවසේ මුල්භාගයේ නාමික වශයෙන් පදනම් වුණ ද චිත්‍රපටවල පෙළ නිර්වචනය සඳහා මේ නම 1950- - 60 ගණන්වල සිට භාවිත විය. තව ද සංඥාර්ථවේදය සංස්කෘතික ජීවිතයේ විවිධ අංගෝපාංග අධ්‍යයනය සඳහා ද භාවිත විය. එනම්, විලාසිතා, සංගීතය, සාහිත්‍යමය ප්‍රබන්ධ, ආහාරපාන ආදී සංස්කෘතික ජීවිතයේ පරාසයන් අධ්‍යයනය සඳහා ද මේ න්‍යායය භාවිත විය. එසේ ම 1970 දශකය වන විට විශේෂයෙන් ම සිනමා න්‍යාය තුළ සේ ම සංස්කෘතිකමය හා සාහිත්‍යමය අධ්‍යයනයන් සඳහා සැලකිය යුතු පිළිගැනීමක් ද අත්පත් කර ගෙන තිබුණි. ව්‍යුහවාදයේ අභාවයත් සමග සංඥාර්ථවේදයේ කූටප්‍රාප්තිය සනිටුහන් වුවද සංඥාර්ථවේදය සඳහා සැබැවින්ම න්‍යායාත්මක මූලබීජය සැපයූයේ ව්‍යුහවාදය යි. මානව ශාස්ත්‍රයන්ගේ විවිධ ශික්ෂණයන් සඳහා සංඥාර්ථවේදයේ උපයෝගීතාව තවමත් නොනැසී පවතී. විචාරය සඳහා වුවමනා විශ්ලේෂණ පද සහ ගුණාංග සංඥාර්ථවේදය විසින් සපයනු ලැබේ. ඉහත සඳහන් කරන ලද පසුකාලීන න්‍යායාත්මක සොයාගැනීම් මගින් මෙම ගුණාංග සහ විශ්ලේෂණාත්මක පද අභියෝගයට ලක් කරන අතර ඒවා පිරිපහදු කරයි. එහෙත් තවමත් චිත්‍රපට හා රූපවාහිනී වැඩසටහන්වල පෙළ හෙවත් වියමන විශ්ලේෂණය සඳහා තවදුරටත් සංඥාර්ථවේදය උපයෝගී කර ගනු ලැබේ.

සංඥාර්ථවේදය භාවිත කිරීමට පෙර චිත්‍රපටවල වියමන විශ්ලේෂණය සඳහා අවධානය යොමු කරනු ලැබුණේ චිත්‍රපටයේ චරිත, කථා වින්‍යාසය සහ ආභ්‍යන්තරික ශෛලීය ලක්ෂණ කෙරෙහි ය. ඒවා අගයන ලද්දේ කෙතරම් දුරට ජීවිතය නිරූපණය කිරීමෙහි ලා සමත් වී ද යන්න මත සහ අධ්‍යක්ෂවරයාගේ නිර්මාණාත්මක දෘෂ්ටිය එමගින් කෙතරම් දුරට පිළිබිඹු වේ ද යන්න මත යි. එහෙත් සංඥාර්ථවේදාත්මක ප්‍රවේශයේ දී චිත්‍රපටය කේවල නිර්මාණාත්මක චින්තනයක ප්‍රකාශනයක් ලෙස සලකනු නො ලැබේ. සුවිශේෂී භාවිතයක් වශයෙන් චිත්‍රපටය සලකනු ලැබේ. එහිදී පිළිගත් සම්මුති සහ නීතිනියාමවලට අනුකූල ව ලෝකය විග්‍රහ කරන වාග්විද්‍යාත්මක සංස්ථිතීන් පිළිබඳ ව අවධානය යොමු කෙරෙයි.

විශේෂීකරණ භාවිතය (Signifying Practice)

ඉහත 'භාවිතය' යන වචනයට අදාළ අරුත නම් භාෂාව වනාහී හුදෙක් දැනුම නම් කොට දැක්වීමට වඩා විග්‍රහ කිරීම සිදු කරන ක්‍රියාකාරකමක් වශයෙනි.[2] චිත්‍රපටය යථාර්ථයේ විවිධ පැතිකඩ මත රඳා පවත්නා මාධ්‍යයක් ලෙස දකිනු වෙනුවට සංඥාර්ථවේදය හඳුනා ගන්නේ චිත්‍රපටය රූපවාහිනී හා වෙනත් සුවිශේෂීකරණ භාවිතයන් යථාර්ථය පිළිබඳ අපගේ අවබෝධය සජීවී ලෙස ගොඩ නගන බව යි. සංඥාර්ථවේදය මගින් චිත්‍රපට සහ රූපවාහිනී වැඩසටහන්වල අර්ථය ඒවායේ 'කතුවරුන්' වන අධ්‍යක්ෂවරුන්ගේ අභිප්‍රායයන් විශ්ලේෂණය කොට බැලීමෙන් ග්‍රහණය කර ගත නොහැක්කකි. නැතහොත් චිත්‍රපට හා රූපවාහිනී වැඩසටහන්වල ප්‍රේක්ෂක දෘෂ්ටිය විභාග කර බැලීමෙන් චිත්‍රපටවල අර්ථය වටහා ගත නොහැකි බව සංඥාර්ථවේදයෙන් කියැවේ. සංඥාර්ථවේදීන්ට අනුව අර්ථය නිෂ්පාදනය වන්නේ චිත්‍රපටය හෝ චිත්‍රපටය තනන්නා සමග සම්බන්ධ නොවූ සුවිශේෂතා සහ සංකේතාත්මක අගයන් ජාලයක් ඔස්සේ ය. සංඥාර්ථවේදය යනු එම සුවිශේෂතාවන්ගේ අධෝව්‍යුහය හඳුනා ගැනීම සඳහා ඒවා විශ්ලේෂණය කිරීමේ ක්‍රමවේදයකි. වියමන විශ්ලේෂණය සඳහා සංඥාර්ථවේදය මගින් වඩා ශක්තිමත් ව ක්‍රමවේදාත්මක ව හා සවිඥානාත්මක ව අවබෝධ කර ගන්නා ප්‍රවේශයක් ලැබේ. ඉහත සඳහන් කරන ලද සංඥාර්ථවේදයේ මුල්භාගයේ චිත්‍රපටයක විද්‍යාත්මක අධ්‍යයනය වශයෙන් සැලකෙනුයේ ද එයයි. Christian Metz සහ Peter Wollen වැනි සිනමා සෛද්ධාන්තිකයෝ 1960 දශකයේ අග භාගයේ චිත්‍රපට අධ්‍යයනය සඳහා සංඥාර්ථවේදය හඳුන්වා දීමට පුරෝගාමී වූහ. මෙම නව චිත්‍රපට සංඥාර්ථවේදීන් ආභාසය ලැබූයේ ව්‍යුහවාදී මානව විද්‍යාඥයන් වන Claude Levi Stauss සහ සාහිත්‍ය විචාරක Roland Barthes වැන්නවුන්ගෙනි.[3] සංඥාර්ථවේදය කේවල න්‍යායාත්මක ප්‍රවේශයක් වශයෙන් සැලකීම දුෂ්කර වේ. එහි ආරම්භය දා පටන් වර්ධනයේ පියවර රැසක් ම දක්නට ලැබුණි. 1950 දශකය වන තුරු බටහිර යුරෝපයේ සංඥාර්ථවේදය සැලකිල්ලට ගනු නොලැබිණි. එසේ ම පෙරදිග යුරෝපයේ වාග්විද්‍යාඥයන් හා සාහිත්‍ය විචාරකයෝ Sausseure ගේ කෘතිය අධ්‍යයනය කිරීම අරඹා තිබුණහ. රුසියානු ආකෘතිකවාදය ප්‍රාග් ව්‍යුහවාදය හා ශබ්දවිද්‍යාව සේ ම බක්තින් කවය (Bakhtin Circle) වැනි බුද්ධිවිෂයික ව්‍යාපාර කිහිපයක් ඇරඹී තිබුණි. සංඥාර්ථවේදය මේ හැම සම්ප්‍රදායක ම එකතුවකින් නිර්මාණය වූ විෂය පරාසයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. එසේ ම සංඥාර්ථවේදය වනාහි හුදෙක් බුද්ධිවිෂයික ව්‍යාපෘතියක් වශයෙන් ම හැඳින්වීම ද දුෂ්කර ය. මක් නිසා ද යත්, එය දේශපාලන විමර්ශනයක නිදහස් රූපාකාරයක් ලෙස ද සිතිය හැකි ය. එසේ ම අර්ථය පිළිබඳ අධ්‍යයනය සඳහා වූ වෙනම විෂයයක් ලෙස ද හැඳින්විය හැකි ය. සරල ව අර්ථ දැක්වුවහොත් වියමන් විශ්ලේෂණ සඳහා යොදා ගනු ලබන උපකරණ කට්ටලයක් ලෙස ද මෙය හැඳින්විය හැකි ය.

ස්විස් ජාතික වාග් විද්‍යාඥයෙකු වූ Ferdinand de Sausseure[4] මූලික වශයෙන් වාග්විද්‍යාව පිළිබඳ අවධානය යොමු කළ නමුදු භාෂාව

සංඥාර්ථවේදයේ වඩාත්ම කැපී පෙනෙන අංගලක්ෂණය ලෙස සැලකීය. ඔහු සංඥාවන්ගේ ජීවය ලෙස සංඥාර්ථවේදය හැඳින්වූයේ. මේ සඳහා අපට ඕනෑම සංඥාර්ථවේදයක් නම් කළ හැකි ය. මාර්ග සංඥා ප්‍රදීප සහ චෙස් ක්‍රීඩාවේ ඉත්තෙකු පවා සංඥාර්ථවේදාත්මක ව දැක්විය හැකි ය. එහි දී කිසියම් සංඥිත සමූහයක් වෙනුවෙන් පෙනී සිටින, සම්මුතිවලට ඉඟි කරන සංඥා සමූහයක් දැක ගත හැකි වේ. චිත්‍රපට හා රූපවාහිනී වියමන් වුවත් මේ ආකාරයකින් ක්‍රියා කරන සංඥා සමූහයකින් සමන්විත වේ. කෙසේ වුවත් චිත්‍රපට සහ ස්වභාවික භාෂාව අතර ප්‍රධාන වෙනස්කම් කීපයක් තිබේ. පහත සඳහන් සංඥාර්ථවේදාත්මක පාරිභාෂික පද ඇසුරෙන් සිනමා න්‍යායයන්ගේ භාවිතය කෙසේ සිදු වී ද යන්න සලකා බැලීම සුදුසුය. ඒ මෙසේ ය.[5]

ප්‍රතිරූපමය සංඥා (iconic signs)

චිත්‍රපට සංඥාව සහ සංඥිතය අතර අනියත සම්බන්ධය යන සිද්ධාන්තය සංඥාර්ථයේ දී පර්යාවලෝකන සඳහා ප්‍රධාන ස්ථානයක් ගන්නා සිද්ධාන්තය යි. කෙසේ වුවද ඇතැම් චිත්‍රපට සංඥාර්ථවේදීහු මෙසේ දක්වති. 'චිත්‍රපට හා රූපවාහිනී වැඩසටහන්වල ප්‍රධානත්වය උසුලන රූපමය සංඥා වාග්විද්‍යාත්මක සංඥාවන් තරම් අහේතුක නොවේ.'[6] Peter Wollen සහ Umberto Eco යන අය පියර්ස්ගේ (C.H. Peirce) සංඥාර්ථවේදාත්මක වචන මාලාව සම්බන්ධයෙන් පරමාදර්ශයක් වශයෙන් චිත්‍රපටවල අර්ථය උකහා ගැනීමට භාවිත කළෝය. පියර්ස් එකිනෙකට වෙනස් සංඥා වර්ග තුනක් හඳුනා ගනී. එනම්,

1. සූචිමය සංඥා (Indexical Signs)
2. සංකේතමය සංඥා (Symbolic Signs)
3. ප්‍රතිරූපමය සංඥා (Iconic Signs) ආදී වශයෙනි.

ස්වාභාවික භාෂාව සෑදෙනුයේ සංකේතමය සංඥාවලිනි. ඒවා බොහෝ දුරට අහේතුක වේ. චිත්ත රූප තැනෙන්නේ රූපමය සංඥාවලිනි. රූපමය සංඥා විසින් හඟවනු ලබන වස්තූන්ට සංජානනමය සමානතා තිබේ. චිත්‍රපට සෑදෙන්නේ මේ රූපමය සංඥා මගිනි. එසේ ම භෞතික යථාර්ථය ඍජුව ම පිළිබිඹු වීමක් වශයෙන් චිත්‍රපටය ප්‍රේක්ෂකයාට දක්නට ලැබේ. එහෙයින් රූපමය සංඥා අහේතුක සංඥාවලට වඩා අභිප්‍රේරිතභාවයක් දැක ගත හැකි ය. Umberto Eco මෙයට විරුද්ධ ව තර්ක කරයි. රූපමය සංඥා ක්‍රියාත්මක වන්නේ සම්මුති ඔස්සේ වුවද දෘශ්‍යමය සංජානනය තුළ සංස්කෘතිකමය අභ්‍යාසයක් පිළිබඳ ව අවශ්‍ය වන්නේ අනිච්ඡානුගත අදහසකි. සූචිමය සංඥා සඳහා මෙය බෙහෙවින් වැදගත් වේ. විශේෂයෙන් ම සඳහන් කළ යුත්තේ මෙය අදාළ වන්නේ චලනය වන රූපයන් සඳහා යි. මේ සඳහා නිදසුනක් නම්, වලාකුළු සහිත අහස වෙනස් වන විට කුණාටු සහිත වැස්සක් පැමිණෙන බව අපට ඇඟවෙන දෙයකි. සංස්කෘතිකමය සම්මුති (අභ්‍යාස) මගින් ඒ බව දැන ගැනීමට ශක්‍යතාවක් ඇත. සියලු ම

සංඥා ඒවායේ අර්ථයන් ලබා ගන්නේ කේතයන් පිහිටීම මගිනි. මෙම කේතය Sausseure ගේ Language යන සංකල්පයට සමීප වේ. එසේ නමුදු සංස්කෘතීන් තුළ විවිධ අවස්ථාවන් දැකිය හැකි ය.

සූචිතාර්ථය සහ ධ්වනිතාර්ථය (Denotation and Connotation)

කැමරාවෙන් ගන්නා ලද රූප ඍජුවම යථාර්ථය පිළිබිඹු කරන්නා සේ පෙනේ. මෙය Sausseure ගේ සංඥාර්ථවේද සිද්ධාන්තයේ තවත් එක් පැතිකඩක් ලෙස දැක්විය හැකි ය. එනම් සූචිතාර්ථය හා ධ්වනිතාර්ථය යන සංකල්පයන් අතර ඇති වෙනස යි. මේ වෙනස Roland Barthes විසින් ද හඳුන්වා දෙන ලද්දකි. මෙමගින් කැමරාවෙන් හසු කර ගන්නා ලද රූපවල අර්ථය දැනවීමේ ගුණය අර්ථයේ එක අදියරක් පමණක් නියෝජනය කරයි. නැතහොත් විශේෂීකරණ පටිපාටිය නියෝජනය කරයි. සංඥාර්ථවේදීහු මීට සූචිතාර්ථයේ පටිපාටිය යැයි කියති. චිත්‍රපටයක ධ්වනිතාර්ථයන්ගේ වඩා සංකීර්ණ සංස්කෘතිකමය පටිපාටිය චිත්‍රපට මාධ්‍යයට ම සුවිශේෂී වූ ආලෝකකරණය, සංස්කරණය, කැමරා කෝණ ආදී තාක්ෂණික කේතයන් ඔස්සේ ක්‍රියාත්මක වේ. එමෙන් ම ධ්වනිතාර්ථ වනාහි සංඥාවන් තුළ නිශ්චිත වශයෙන් ම පිහිටා සිටින දෙයක් නොව සමාජයේ භාවිත වීම මගින් සංස්කෘතික වටිනාකම් හා කේතයන් මගින් හැඟවෙන දේවල් ය. සූචිතාර්ථය අගයන්ගෙන් වියුක්ත පටිපාටියක් ලෙස සැලකිය යුතු නො වේ. ධ්වනිතාර්ථය සේ ම සූචිතාර්ථයත් කේතයන් ඔස්සේ ම ග්‍රහණය කර ගැනීම සිදු වේ. එහෙත් එම කේතයන් ඉතා ප්‍රබල අන්දමින් ස්වාභාවිකත්වයට පත් විය යුතු යි. වියමනක් සත්‍ය වශයෙන් ම අත්දැකිය යුත්තේ කෙසේ ද යන්නට වඩා විශ්ලේෂණය සඳහා උපකාරී වන්නක් ලෙස ධ්වනිතාර්ථය සහ සූචිතාර්ථය අතර වෙනස දැක්විය හැකි යි. ප්‍රේක්ෂකයා තිරය මත දකින දෙය පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබා ගන්නේ සූචිතාර්ථයේ පිහිටට වඩා ධ්වනිතාර්ථයේ පිහිටාධාරයෙනි.

දෘෂ්ටිවාදය (Ideology)

සංඥා පද්ධතිය තුළ දෘෂ්ටිවාදයේ භූමිකාව විශ්ලේෂණ සඳහා සූචිතාර්ථය හා ධ්වනිතාර්ථය අතර වෙනස වැදගත් තැනක් ගනී. Roland Barthes විසින් යෝජනා කරන ලද තාර්කික හා දේශපාලනික සංඥාර්ථවේදය හා සම්බන්ධ ප්‍රධාන දායකත්වයන්ගෙන් එකක් වශයෙන් ද දෘෂ්ටිවාදය හැඳින්විය හැකි ය. Barthes මිථ්‍යාව (Myth) යන පදය ධ්වනිතාර්ථ නම් පියවරේ දී විශේෂීකරණය භාවිත කිරීම සඳහා යොදා ගනී. කේතයන් ඔස්සේ සංඥාවන්ට සංස්කෘතිකමය සහ දෘෂ්ටිවාදී අර්ථයන් ආරෝපණය වේ. මෙම මිථ්‍යාව ක්‍රියාත්මක වීම නිසා සැබැවින්ම දෘෂ්ටිවාදී අර්ථ ස්වාභාවික වශයෙන් පඨනය කරනු ලැබේ. Barthes දක්වන පරිදි මිථ්‍යාව විසින් ඉතිහාසය ස්වාභාවිකත්වය පරිවර්තනය කරනු ලැබේ. 'වචනයන්ගේ සූචිතාර්ථ පියවර, ධ්වනිතාර්ථය සඳහා සමාව භජනය කිරීමක් වශයෙන් ක්‍රියා කරයි. ඒ නිසා දෘෂ්ටිවාදයට

කැමරාවෙන් කිසිදා අනාවරණය කර ගත නොහැකි කරුණු ආවරණය කර දැක්විය හැකි ය.[7] Roman Jackobson විසින් අර්ථයේ paradigmatic සහ syntagmatic පැතිකඩ දෙක අතර වාග්විද්‍යාත්මක වෙනස Sausseure ගේ සංඥාර්ථවේද න්‍යායයට තුඩු දුන් බව පෙනේ. චිත්‍රපට හා රූපවාහිනී මාධ්‍යවල ධ්වනිතාර්ථය ක්‍රියාත්මක වන ප්‍රධාන ක්‍රම දෙකක් තිබේ.

1. paradigmatic axis සහ
2. syntagmatic axis යනුවෙනි.

paradigmatic axis හි අරුත රූපයක් කැමරාවට හසු වූ ආකාරය දැක්වීම යි. නිදසුන් ලෙස උඩුකෝණී (high angle), යටිකෝණී (low angle), සමීපරූප (close-ups), මන්දාලෝකය (low light) සහ දීප්ත ආලෝකය (sharp light) ආදී වශයෙනි. Syntagmatic axis හි දී සිදුවන්නේ කැමරාගත කරන ලද රූපයක් ඊට කලින් සහ පසුපසින් යෙදෙන රූප සමග කුමන ආකාරයේ සම්බන්ධයන් පවතී ද යන්න දැක්වීම යි. එම විශේෂීකරණයන් යුගලය චිත්‍රපට සහ රූපවාහිනී විශ්ලේෂණය සඳහා උපකාරී වෙයි. එසේ ම එකිනෙකක් චිත්‍රපටකරණයේ පරමාදර්ශී ක්‍රියාකාරකම් යුගලක් වන Mise-en-Scene (දර්ශනය රූගත කළ යුත්තේ කෙසේ ද) සහ Montage (සමෝධාන රීතිය හෙවත් රූපගත කරන ලද දෙය ඉදිරිපත් කරන්නේ කෙසේ ද) යන ක්‍රියාකාරකම් සමග අතිශයින් සම්බන්ධව පවතී.

සිනමාව සහ භාෂාව

1920 ගණන්වල ඉතාලි ජාතික Riccioto Canudo ගේ සහ ප්‍රංශ ජාතික Louis Delluc ගේ ලියවිලිවලට අනුව සිනමාව භාෂාවක් ලෙස රූපකයක් වශයෙන් භාවිත කර තිබිණි. Vachel Lindsey නම් කාව්‍ය විචාරකයා සිනමාව නම් කළේ රූපාක්ෂර භාෂාවක් (Hieroglyphic Language) වශයෙනි. හංගේරියානු ජාතික Bela Balazs නම් චිත්‍රපට සිද්ධාන්තඥයා 1920 ගණන්වල සිට 1940 ගණන් දක්වා සිය කෘතිවල චිත්‍රපටයන්හි භාෂාවක් වැනි ස්වභාවය අවධාරණය කරමින් කරුණු දක්වා ඇත.[8] සිනමාව රූපමය නැතහොත් දෘශ්‍යමය කෘත්‍රිම භාෂාවක් (visual Esperanto) ලෙස නම් කිරීම ද දක්නට ලැබිණි.

රුසියානු ව්‍යුහවාදය සිනමාව හා භාෂාව අතර සාදෘශ්‍යය වඩා විධිමත් ලෙස ඉදිරිපත් කරයි. Poetics of the Cinema කෘතියෙහි දී සිනමා කෘතියක කාව්‍යාත්මක හා වාග්විද්‍යාත්මක ගුණාංග උසස් කොට සලකමින් එහි අනුකරණාත්මක අගය අවතක්සේරු කර දක්වන්නට ව්‍යුහවාදීහු පෙලඹුණහ. Tynianov ගේ අදහස්වලට අනුව සිනමාව යනු රූපමය ලෝකය අර්ථාන්විත සංඥාවල ආකාරයෙන් ආලෝකකරණය, සමෝධානය වැනි සිනමා ක්‍රියාදාමයේ අංග මගින් ඉදිරිපත් කිරීමකි. Eikhenbaum පවසන පරිදි, වාග්විද්‍යාත්මක පදයන්ගේ රූපමය පරිවර්තනය සිනමාව තුළ ඇත්තේ ය. එය එක්තරා විධියක අලංකාරෝක්තිගත භාෂා පද්ධතියකි. සිනමාවේ රූප (shots), වාක්‍යාංශ හා වාක්‍ය ලෙස සම්බන්ධ කොට රූපමය වාක්‍ය වින්‍යාසයක් ගොඩ

නගනු ලැබේ. රූපයෙන් රූපය අධ්‍යයනය කිරීමෙන් මෙය හඳුනා ගත හැකි ය. උක්ත ආඛ්‍යාත සම්බන්ධයක් රූපාවලියක් තුළ ඇත. මේ නිසා Raymond Spottiswoode ගේ 'සිනමාවේ ව්‍යාකරණය' (Grammar of Film - 1935) සහ Robert Bataille ගේ 'චිත්‍රපටකරණයේ ව්‍යාකරණය' (Grammaire Cinegraphique - 1947) වැනි කෘති බිහි විය. Camera Pen (Camera Stylo), Film writing බඳු ව්‍යවහාර ද පැමිණ ඇත.[9]

සිනමාව භාෂාවක් (Language) ද නැතහොත් භාෂා පද්ධතියක් (Langue) ද? Christian Metz මීට දෙන පිළිතුර නම්, සිනමාව භාෂාවක් බව යි. එය භාෂා පද්ධතියක් නොවන්නේ ඇයි?

1. භාෂා පද්ධතියක් යනු සංඥා පද්ධතියකි. එහි දෙයාකාරයක සන්නිවේදනයක් ක්‍රියාත්මක වේ. එහෙත් සිනමාව ප්‍රමාද වූ සන්නිවේදනයකි (deferred communication)' එය දෙවරක් ප්‍රමාද වේ. චිත්‍රපට නිපදවීම සහ ප්‍රදර්ශනය අතර විශාල කාලපරාසයක් ඇත. එසේ ම ප්‍රදර්ශනය හා ප්‍රතිචාරය අතර ද කාලපරාසයක් ඇත.
2. සිනමාවේ හිතුමතික වාග්විද්‍යාත්මක සංඥාවන්ට සමාන දෑ ද නැත. සිනමාවේ දැක්වෙන බල්ලකුගේ බිරුම් හඬ හා සැබෑ බල්ලකුගේ බිරුම් හඬ සංඥිතය හා සංඥාකාරකය අතර සම්බන්ධය කාල්පනික නොවන බව දක්වයි.

රූප සහ වචන අතර සමවිෂමතා

1. වචන යනු සංඛ්‍යාත්මක වශයෙන් නිශ්චිත යි. වාක්කෝෂයේ ඇති වචන ගණන පමණි. රූප එසේ නොවේ.
2. රූප යනු චිත්‍රපට නිර්මාපකයන්ගේ නිර්මාණ වේ. වචන යනු ප්‍රකාශකයාගේ නිර්මාණ නොවේ. ඒවා කලක සිට පැවත එන ඒවා ය. කථකයා ඒවා භාවිත කරනු පමණි.
3. රූපය වුවමනාවටත් වඩා තොරතුරු සපයයි. රූපය විශ්ලේෂණය කරතොත් ඒ බැව් පැහැදිලි වේ. වචන සීමිත අරුත් ගෙන එයි.
4. රූපය සත්‍ය වශයෙන් අත්පත් කර ගන්නා ලද ඒකකයකි. බල්ලෙකුගේ රූපය විවිධාකාර විය හැකි ය. එහෙත් 'බල්ලා' යන වචනය කවර භාෂාවෙන් උච්චාරණය කරනු ලැබුව ද එකම අදහසක් ගෙන දෙයි. සිනමාවේ දී බල්ලාගේ රූපය ආලෝකකරණයෙන්, කැමරා කෝණවලින්, විවිධ කැමරා කාච භාවිත කිරීම ආදී දෘශ්‍ය ප්‍රයෝගවලින් විවිධ ආකාරයෙන් දැක්විය හැකි ය. Metz ගේ තර්කය නම් මෙම රූපය සමාන වන්නේ 'බල්ලා' යන තනි වචනයට නොව 'මෙය පසුපසින් ආලෝකකරණය කරන ලද උඩුකුරු කැමරා කෝණයකින් ගන්නා ලද බල්ලකුගේ රූපයකි' යන වාක්‍යයකට ය.

ඔහු දක්වන පරිදි සිනමාවේ රූප සහ භාෂාවේ වචන අතර තවත් වෙනසක් ඇත. එනම් සිනමාව කේතයක් ලෙස ඉදිරිපත් කළ හැකි භාෂාවක් භාවිත නොකිරීම යි. උදාහරණයක් ලෙස එක්තරා වයස්

මට්ටමක සියලු දෙනා සිංහල භාෂාවේ කේතය ඉතා හොඳින් වටහා ගෙන සිටිති. ඔවුන්ට වාක්‍ය නිර්මාණය කිරීමට හැකි ය. එහෙත් චිත්‍රපට සංවාද, ප්‍රකාශන ආදිය කිරීම පිණිස ප්‍රතිභාව ද පුහුණුව ද අවශ්‍ය වේ. හුදෙක් භාෂාව කථා කිරීම හා සිනමාත්මක ප්‍රකාශන කිරීම එකිනෙකට වෙනස් බව මින් පැහැදිලි වේ. සිනමා භාෂාවේ ඇත්තේ පණිවුඩ සමූහයකි. එහි ධාරා පහක් හඳුනා ගත හැකි ය.

1. චලනය වන ඡායාරූපමය ප්‍රතිරූපය
2. පටිගත කරන ලද ශබ්ද විද්‍යාත්මක හඬ, කටහඬ
3. පටිගත කරන ලද විවිධ ශබ්ද
4. පටිගත කරන ලද සංගීත නාදය
5. රූප මත ඇති ලිඛිත දෑ (මාතෘකා පාඨ, නම්පෙළ, අකුරු ආදිය)

එහෙයින් සිනමාව භාෂාවක් වේ. එහි තාක්ෂණික සංජානනාත්මක ඒකත්වයක් (Technico-sensorial unity) ඇත.

සිනමාත්මක සංඥාව

1960 ගණන්වල ව්‍යුහවාදයේ හා සංඥාර්ථවේදයේ සොයා ගැනීමත් සමගම චිත්‍රපට භාෂාව පිළිබඳ ගැඹුරු අධ්‍යයන සිදු විය. Umberto Eco, Pier Paolo Posolini iy Christian Metz ආදීහු මෙහිලා ප්‍රමුඛ තැනක් ගත්හ. සිනමාවේ බහුඅර්ථතාව (Polysemy) පිළිබඳ විධිමත් විග්‍රහයක් කරන ලද්දේ Roland Barthes විසිනි. රූපය වෙනත් සංඥා සමග (වාග්විද්‍යාත්මක සංඥා ද ඇතුළු ව) හුවමාරු වේ.

චිත්‍රපටයකට හෝ ඡායාරූපයකට යොදන ලිඛිත තේමා ආදිය Barthes දක්වන හැටියට නැංගුරමක් සේ ක්‍රියා කරයි. කිසියම් රූපයක් නැරඹීමෙන් සිදු කරන ලද 'කියවීම' නිරීක්ෂකයාගේ හෝ ප්‍රේක්ෂකයාගේ සංජානනයට එකඟ කිරීම මගින් බහුඅර්ථතාව සමනය කර වීම යි. හෙවත් පාවෙන සංඥිත දාමය නැංගුරම් වචනවලින් ස්ථිර කිරීම යි. එම නැංගුරම් වචන කිසියම් දෘශ්‍යමය ඉදිරිපත් කිරීමක පැවතිය හැකි විවිධ සංඥාකරණයන් අතර ප්‍රේක්ෂකයාට මග පෙන්වයි. Barthes පෙන්වා දෙන තවත් නිදසුනක් නම් මෙසේ ය. 'ඉනිමගක් අසල බිම විසිරී ඇති පළතුරු කිහිපයක් සහිත වෙළඳ ප්‍රචාරණ දැන්වීමක් සලකන්න. මෙම රූපයෙන් ඇඟවෙන අර්ථ කිහිපයක් තිබිය හැකි ය. එනම්,

1. අස්වැන්න හිඟය,
2. තද සුළං නිසා වගාවට සිදු වූ හානි සහ
3. නැවුම් බව යනාදිය යි.

එහෙත් එහි මාතෘකාව 'ඔබේම ගෙවත්තෙන් නෙළා ගත්තා සේ' යන්න නම් මෙම නැංගුරම් වචන 'නැවුම් බව' යන අර්ථය නිශ්චිත කොට රඳවා දක්වයි.[10]

කේත සහ උපකේත

Umberto Eco සිය Semiology of Visual Messages නම් කෘතියේ දී රූපමය සංඥාවක් තුළ ඇති කේත කිහිපයක් සඳහන් කරයි. සංජානන

කේත (perceptive codes - මනෝවිද්‍යාව සහ සංජානනයේ විෂය පරාසය), හඳුනා ගැනීමේ කේත (codes of recognition - සංස්කෘතික වශයෙන් පැතිරී ගිය වර්ගීකරණ), විකාශන කේත (codes of transmission - ප්‍රවෘත්ති ඡායාරූපයක ඇති තිත්, රූපවාහිනී පින්තූරයක මැදින් දිවෙන රේඛාව ආදිය), තානමය කේත (tonal codes - ධ්වනිත වූ මූලිකාංග- සම්මුතීන් හා එකඟ වූ මූලිකාංග, රූපමය කේත (iconic codes) යනාදිය යි. Eco ish A Theory of Semiotics කෘතියේ දී රූපමය සංඥාවේ ස්වභාවය ගැන ප්‍රශ්න කරයි. රූපමය සංඥාව හා සංඥිතය යන දෙකට ම සමාන ගුණාංග නැති බව ඔහු අවධාරණය කරයි. උදාහරණයක් ලෙස එළිසබෙත් රැජිනගේ අඳින ලද ආලේඛ්‍ය චිත්‍රය හා සැබෑ එළිසබෙත් රැජින එක හා සමාන සංජානන ප්‍රතිචාර අප තුළ ඇති කිරීමට ඉඩ තිබේ. එහෙත් අඳින ලද රූපය ලෙයින් මසින් තැනුණක් නොවේ. මේ නිසා සංඥා දෙක එකිනෙකින් වෙනස් වේ. කිසියම් වස්තුවක් හා එහි ප්‍රතිනිර්මාණයක් එක හා සමාන ලෙස අප හඳුනා ගන්නේ අපේ සංස්කෘතික ශික්ෂණය අපට කැපී පෙනෙන ලක්ෂණ තෝරා ගැනීමට උගන්වන නිසා ය. Robert Flaherty පවසන පරිදි එස්කිමෝවරයෙකුට තමාගේ ඡායාරූපය තමන්ගේ බව හඳුනා ගැනීමට ඉගෙන ගන්නට සිදු වනු ඇත. Eco දක්වන පරිදි දහතුන්වන සියවසේ චිත්‍රශිල්පීන් සිංහයන් චිත්‍රගත කළේ උන් සැබැවින් පෙනෙන අන්දමට වඩා සාම්ප්‍රදායික සම්මුතීන්ට ගැළපෙන අයුරිනි. එහෙයින් කලාත්මක ප්‍රතිනිර්මාණය යනු ස්වභාවිකභාවයේ සංඥිතයන්ට වඩා වෙනත් ප්‍රතිනිර්මාණයන්ට සංඥා කරන්නකි. ඔහු වැඩිදුරටත් දක්වන පරිදි කොස්සක් අශ්වයකු ලෙස පදින කුඩා දරුවකු ව්‍යාජ රූපමය සංඥාවක් ගොඩ නගා ගනී. කොස්ස රූපමය වශයෙන් අශ්වයකුට සමාන නොවේ. එහෙත් කාර්යමය ශක්‍යතාව අතින් එහි සමානකමක් ඔහු දකී. මේ අනුව ඔහු ව්‍යාජ රූපමය සංසිද්ධි (pseudo iconic phenomena) ගැන ද සඳහන් කරයි.

සිනමාව බහුකේතික මාධ්‍යයකි (pluricodic medium). සාමාන්‍ය භාෂාවක මෙන් එහි ප්‍රධාන කේතයක් නැත. ඇත්තේ කේත බහුත්වයකි. එහෙයින් සියලු චිත්‍රපටවලට අදාළ පොදු කේතයක් නැත්තේ ය. සිනමාවට පමණක් අදාළ කේත ද සිනමාව හැර වෙනත් භාෂාවන් සමග හුවමාරු වන කේත ද ඇත. එසේ හුවමාරු වන කේතවලට නිදර්ශන නම් මෙසේ ය. ආඛ්‍යාන කේත චිත්‍රපටයකට පසුබිම් වන නවකථාව හෝ පිටපත සමග හුවමාරු වේ. දෘශ්‍ය සාදෘශ්‍යයන්ගේ කේතයන් චිත්‍රපට තුළ ඇති චිත්‍ර (paintings) සමග හුවමාරු වේ. විශේෂයෙන් ම සිනමාවට පමණක් අදාළ කේත නම් කැමරාකරණය, ආලෝකකරණය, සමෝධානය හෙවත් සංස්කරණය ආදිය යි. මෙය සෑම චිත්‍රපටයකට ම අදාළ ය. සියලු චිත්‍රපට ආලෝකකරණය කරනු ලැබිය යුතු ය. කැමරාගත කරනු ලැබිය යුතු අතර සංස්කරණය ද කරනු ලැබිය යුතු ය.

උපකේත වනාහි සාමාන්‍ය කේතයන්ගේ විශේෂ භාවිතයන් ය. ප්‍රකාශනවාදී ආලෝකකරණ ක්‍රමය (expressionist lighting) යනු සාමාන්‍ය ආලෝකකරණයේ උපකේතයකි. අයිසන්ස්ටෛන්ගේ සමෝධාන ක්‍රමය

සංස්කරණයේ උපකේතයකි. උපකේත අනිවාර්ය නැත ද කේත අනිවාර්ය වේ. නිදසුනක් ලෙස සමෝධානය සෑම චිත්‍රපටයකට ම අනිවාර්ය නැත ද සංස්කරණය අනිවාර්ය වේ.

පාදක සටහන්

1. Dicks, Bella (1984) - 'Semiotics' in *Critical Dictionary of Film and Television Theory* - p. 395
2. එම - 395 පිටුව
3. එම - 395-96 පිටු
4. Saussure Ferdinand de (1960;1964) - **Cource in General Linguistics**, Chicargo open court, 9th Printing - 1997
5. එම - 396 පිටුව
6. එම - 397 පිටුව
7. එම - 398 පිටුව
8. බලන්න. Balazs, Bela (1952) - Theory of the Film - London: Dennis Donson
9. Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy eds. (1992) - New Vocabularies in Film Semiotics (Structuralism, Post-Structuralism and Beyond) - London: Routledge - p. 29
10. Barthes, Roland (1977) - Image, Music, Text - New York

Monographs

1. Balazs, Bela (1952) - **Theory of the Film** - London: Dennis Donson
2. Barthes, Roland (1977) - **Image, Music, Text** - New York
3. Chandler, Daniel (2003) - **Semiotics -The Basics**, London and New York, Gillian
4. Dicks, Bella (1984) - **'Semiotics' in *Critical Dictionary of Film and Television Theory***, - London,Routledge
5. Neilmes, jill (ed.) (1999) - **Introduction to Film Studies**, Routledge Publishers.
6. Roberts, Grahan; Wallis, Heather (2001) **Introducing Films**, Oxford University Press, Oxford.
7. Saussure Ferdinand de (1960;1964) - **Cource in General Linguistics**, Chicargo open court, 9th Printing - 1997
8. Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy (1998) - **New Vocabularies in Film Semiotics**, Routledge, London.

Dictionaries and Encyclopedias

1. **Encyclopedia of Mass Communication** - Volume - 2,(1998) Chief Editor - K.P. Yadav, Institute For Environmental Development Studies, Laknow and Sarup and Sons, New Delhi.
2. **Critical Dictionary of Film and Television Theory** - Roberta E. Pearson & Philip Simpson (ed.) Routledge, London.
3. **Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English** - Sally Wehmeier (ed.), Oxford University Press, Oxford.