Department of Humanities, Rajarata University of Sri Lanka

**The Journal of Studies in Humanities**

*Volume 4 (II) 2018*

# ලාංකික සංගීත හා සිනමා කලාවන්හි රුක්මණී දේවි සාධකය පිළිබඳ විමර්ශනයක්

**උදිත ගයාෂාන් ගුණසේකර**

ලලිත කලා අධ්‍යනාංශය, සමාජීය විද්‍යා පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය, කැලණිය

*Email: uggunasekara@hotmail.com*

## Abstract

The cultural forms of a society are usually moulded based on the art traditions and the talents of the contemporary artists of that society. There is a common exoteric opinion that Indian performing art was the most influential factor for shaping the form of music and dancing arts of this country. When Rukmani Devi set her foot on to the field of art, the Indian influence was dominating in full swing in the film industry and the field of music. Rukmani Devi is hailed as the first and foremost 'star' in the Sri Lankan cinema and music arts. The objective of this study is to quest whether she has only disseminated the Indian form of singing and dancing, or has added any additional new dimensions to the Sri Lankan art field, and if so, to find and analyse such new dimensions as well. Accordingly, it would be possible to perceive through this study, whether Rukmani Devi was merely a propagating agent of Indian art and culture, or has made any significant contribution as a pioneer in introducing a new approach to the Sri Lankan art. Finally, this study made way to realise that the role of a humanitarian artist shall not be limited to showing up his or her creative talents, but shall complement with some unprecedented values to the society too. It is an evidently true fact that the common aesthete will grasp those extraordinary values presented by their beloved artists, with affection and fondness.

**Keywords:** artists, cinama, femeal singer, Indiyan influence, film star concept

## හැඳින්වීම

ලංකාව ආසියාවේ කුඩා රටක් වීමත්, කලාපීය බලවතා වන ඉන්දියාව සමග සමීප සංස්කෘතික සබඳතා පවතින රාජ්‍යයක් වීමත් නිසා ලංකාවේ බොහෝ සමාජ සංස්කෘතික භාවිතයන් ඉන්දියානු ආභාසය සහිත බවට පොදු පිළිගැනීමක් ඇත. මෙම ලක්ෂණය වඩාත් හොඳින් නිරීක්ෂණය කළ හැක්කේ මෙරට සංගීත කලාව තුළ ය. දේශීය සිනමාව ද ඉන්දීය ආභාසයෙන් යුක්ත බවට එහි ආරම්භයේ පටන් විවේචනාත්මක චෝදනා එල්ල විය. මුල්

පරපුරේ කීර්තිමත් සිනමා විචාරක ජයවිලාල් විලේගොඩයන් පැවසූයේ, ලංකාවේ සිංහල සිනමාව ආරම්භ වීම යනු එතෙක් භාෂා 12 ක් කතා කරමින් සිටි ඉන්දියානු සිනමාවට තවත් භාෂාවක් එකතුවීමක් බව ය. (මෙන්ඩිස් 2003: 58)

ඉන්දියානු බලපෑම් ලාංකික සමාජය ඉතා පිවිතුරු සිතින් කරපින්නා ගත්තේ මන්ද යන පැනයට ඇති සරලතම පිළිතුර වන්නේ, ඉන්දියානු නාද මාලා සහ වට්ටෝරු චිත්‍රපට ආකෘති ලාංකික සංගීතවේදීන් හා සිනමාකරුවන් සිය විෂය නිර්දේශ බවට පත්කර ගැනීම ය. එසේ ම මෙරට සංගීතය හා සිනමාව කෙරෙහි ප්‍රායෝගිකව සම්බන්ධ වූ ඉන්දියානු කලාවේදීන්ගේ නිර්මාණ කුසලතාවන්හි කේන්ද්‍රීය සංලක්ෂණය ඉන්දීය ප්‍රසංග කලාව වී තිබීම ද එයට ප්‍රබල ලෙස හේතු වෙයි. අතිශය විචිත්‍රවත් වූත්, අර්ථ සම්පන්න වූත් මහා සංස්කෘතික සම්ප්‍රදායකට උරුමකම් කියන ඉන්දියාවේ සංගීතය සහ සිනමාව එකිනෙකට වෙනස් භාෂා සහ ජීවන රටා සම්භාරයක් පසුබිම් කොට උපත ලබා ඇත. සංගීතය සම්බන්ධව මෙරට ප්‍රගුණ කළ හැදෑරීම් හා සහසම්බන්ධතා වැඩි වශයෙන් රඳාපැවතියේ උත්තර භාරතීය ව්‍යවහාරයන් හා අනුගත වෙමිනි. එහෙත් සිනමාව හා සම්බන්ධ ගනුදෙනුවලට කේන්ද්‍රීය පරිසරය වූයේ දකුණු ඉන්දියාවයි. මෙම වෙනස මෙරට සංගීත කලාවේ උන්නතිය සඳහාත්, සිනමා කලාවේ අනුකාරකත්වය සඳහාත් අනුලෝම ප්‍රතිලෝම වශයෙන් බලපා ඇත.

ඉන්දියානු සංස්කෘතියේ සුපහන් ව්‍යවහාරයක් සේ නොසැලකෙන ද්‍රවිඩ චිත්‍රපටය, දේශීය සිනමාවට පූර්වාදර්ශ වීම මාර්ටින් වික්‍රමසිංහයන් පැහැදිලි කළේ මෙපරිද්දෙනි. "ද්‍රවිඩ සිනමා චිත්‍ර පහළ වූයේ අධමස්ථානය තෙක් පිරිහුණු ද්‍රවිඩ නාටකය ආශ්‍රයෙනි. සිංහල චිත්‍රපට සම්පාදනය සඳහා දකුණු ඉන්දියාවේ එවැනි සිනමා චිත්‍ර සම්පාදකයන් හා අත්වැල් බැඳගැනීම මහත් අභාග්‍යයකි. ඉන්දියාවේ වංග, හින්දි ආදී සිනමා චිත්‍ර සම්පාදකයින් අතර ද්‍රවිඩ චිත්‍රපට සම්පාදකයින්ට හිමිවන්නේ ඉතා ම පහත් තැනකි. එහෙයින් කලා කෞශල්‍යයෙන් හා රුචිකත්වයෙන් උසස් තැනක් ගන්නා සිංහල සිනමා චිත්‍ර සම්පාදනය සඳහා ද්‍රවිඩ සිනමා චිත්‍ර සම්පාදකයින්ට වහල් වන්නේ කුමක් නිසා දැයි" (වික්‍රමසිංහ 2012: 43) වික්‍රමසිංහ ප්‍රශ්න කරයි.

ලාංකික කලා ක්ෂේත්‍රයේ බොහෝ මානයන් කෙරෙහි මෙම තත්වය බලපාන්නට ඇත. කලාවේ තරු සංකල්පය, එනම් අත්‍යාකර්ෂණීය කලා ප්‍රතිරූප බිහිවීමේ දී එයට ද මෙම ඉන්දියානු සංස්කෘතික බලපෑම සිය ආධිපත්‍ය පතුරුවන්නට විය. දේශීය කලාවෙහි තරු සංකල්පයේ ඇරඹුම සලකුණු වන්නේ රුක්මණී දේවියගෙනි. ඇය සිනමා තාරකාවක (Film Star) බව නියමාකාර ලෙස ප්‍රකාශ කළ හැක්කේ, ඇගේ මෝහනීය රූපමය ඇමතුම එනම් රංගනය, එමෙන් ම හෘදය සංවේදී ශබ්දමය ආමන්ත්‍රණය එනම් දෙබස් හා ගායනය යන සිනමාවේ දෙවැදෑරුම් සන්නිවේදන දහරාවන්ගේ ම ප්‍රතිභාසම්පන්න ඉදිරිපත් කිරීම්වලට ඇය සතු අසමසම දක්ෂතාවත්, එයින් ලත් අතිමහත් ජනප්‍රියත්වයත් හේතුවෙනි. මෙම අධ්‍යයනය සඳහා අප නිමිති කොට ගනු ලැබූයේ, රුක්මණී දේවි මෙරට ජනකාන්ත කලා ශිල්පිනියක බවට ලත්වීමේ දී ඇයට දැඩි බලපෑම් එල්ල කළ සංගීතය හා සිනමාව ඉන්දීය ආකෘතිය මත පදනම් වූ බැවින් රුක්මණී දේවිය විසින් මෙරට සමාජයට දායාද කරනු ලැබ ඇත්තේ ඉන්දියානු ගායන හා රංගන සම්ප්‍රදාය දැයි විමසා බැලීමයි.

### පර්යේෂණ ගැටලුව

1923 සිට 1978 දක්වා වූ 45 වසරක ගායන හා රංගන ජීවිතය තුළ රුක්මණී දේවිය විසින් සිදු කරනු ලැබ ඇත්තේ ඉන්දියානු අනුකාරකත්වය දේශීය ජන සමාජය තුළ ප්‍රචලිත කිරීම ද යන්න පර්යේෂණ ගැටලුව සේ සැලකේ.

### උපන්‍යාසය

මුල් කාලීන සිංහල සිනමාව සඳහා තාක්ෂණික හා ශිල්පීය දායකත්වය සැපයූ අය ඉන්දියානුවන් වීමත්, ගීත සඳහා නාදමාලා සම්පාදනයෙහි හා සංගීත නිර්මාණයෙහි යෙදුණු ශිල්පීන් වැඩිදෙනා ඉන්දියාවෙන් පැමිණි අය වීමත් නිසා, රුක්මණී දේවිය ඉන්දීය සංගීතය හා සිනමා සංස්කෘතිය ලංකාව තුළ ජනප්‍රිය කරවීමට පුරෝගාමී බලපෑමක් සිදු කොට ඇතැයි යන්න මෙහි දී උපකල්පනය කෙරේ.

### විමර්ශනය

සම්ප්‍රදායික දේශීය සමාජය තුළ කලාව සම්බන්ධව කාන්තාව සතු වූයේ සීමාසහිත ඉඩකඩකි. ගායනය පිළිබඳ කාන්තාවට ඉතා ලිහිල් සීමාවන් පැවති නමුත් නර්තනය සීමිත කොන්දේසිවලට යටත්ව සිදුකළ යුත්තක් විය. මේ දෙකට ම වඩා කාන්තාවන්ට අකැප යැයි සලකනු ලැබූයේ රංගනයයි. රංගනය ගැන උනන්දු වන හා එහි නිරත වන කාන්තාවන් පිළිබඳ එවක සමාජයේ ඇති කොටගෙන තිබූයේ අඩු තක්සේරුවකි. ඒ නිසා ම නාට්‍ය, නෘත්‍ය, ටීටර් හා ජන සංස්කෘතික කාර්යයන්හි කාන්තා චරිත රඟපෑමට පිරිමින්ට සිදුවිය. සීමාසහිත තත්වයන් යටතේ කාන්තාවන්ට නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ නර්තනාංග ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා පමණක් යම් ඉඩක් පැවතිණි. කාන්තාවක් මුල් වරට සිංහල නාට්‍යයක රඟපෑවේ 1895 දී බවත්, සී දොන් බස්තියන් නිෂ්පාදනය කළ "රොලීනා" නාට්‍යයේ රඟපෑ ආනා පෙරේරා (පසුව ආනා කන්නන්ගර) පළමු සිංහල නිළිය බවත් මහාචාර්ය සුනිල් ආරියරත්න සඳහන් කරයි. එයින් ආරම්භ වූ මෙරට නිළි පරපුරේ ඊළඟ දීප්තිමත් සලකුණු වූයේ ලක්ෂ්මී බායි, ඇනී බොතේජු සහ රද්දොළුවේ ජේන් නෝනා බව ඔහු වැඩිදුරටත් දක්වා ඇත. (ආරියරත්න 1988: 17)

සංස්කෘතිය මහා සම්ප්‍රදායක් සේ ම පෘථුල ජනගත රංග කලාවක් වී පැවති ඉන්දියාවේ පවා මුල් යුගයේ චිත්‍රපටවල කාන්තා චරිත රඟපානු ලැබූයේ පිරිමින් විසිනි. දාදා සහීබ් පාල්කේ අධ්‍යක්ෂණය කළ ප්‍රථම ඉන්දීය චිත්‍රපටය වන රාජා හරිස්චන්ද්‍රහි (1913) තාරාමතී නම් කතානායිකා චරිතය රඟපා ඇත්තේ ඒ, සලුන්කේ නම් නළුවෙකි. ඉන්දියානු නිශ්ශබ්ද සිනමාව දිග්විජය කළ පළමු රංගන ශිල්පිනිය සුලෝචනා වන අතර, ඉන්දීය කතානාද සිනමාවේ පළමු නිළිය වන්නේ දේවිකා රාණී ය. 1937 දී ඉන්දියාවේ අසන්දාස් චිත්‍රපට සමාගමේ අධ්‍යක්ෂවරයෙකු වූ ගෝවින්ද රාම් සිංහලෙන් චිත්‍රපටයක් නිපදවීමට මෙරටට පැමිණි බවත්, මෙරට තරුණ තරුණියන් ප්‍රසිද්ධියේ රඟපෑම්වලට අකමැති වූ හෙයින් යළි ඉන්දියාවට ගිය බවත් (මිහිඳුකුල 1989: 19) සුනිල් මිහිඳුකුලයන් සඳහන් කොට ඇත.

එහෙත් මේ අවධියේ ඉන්දියාවෙන් මෙරටට පැමිණි නාට්‍ය කණ්ඩායම්වල නළුවන් මෙන් ම නළඟනන් ද සම සමව දක්නට ලැබිණි. රාජ් කුමාරි, ලලිතා බායි, ප්‍රමාතා බෝස්,

රාම් ප්‍යාරී, සලූ බායි, සමන්ත් කුමාරි, ජම්නා නීලම්, සරලා සුලෝචනා බඳු නළඟනන් ඒ අතර විය. වාද්‍ය වෘන්දයේ නියමුවන් ද ඉන්දියාවෙන් පැමිණි අතර මොහොමඩ් ගවුස් වැනි ඇතැම් විශිෂ්ටයෝ පසුව දිගට ම මෙහි රැඳී සිටිමින් ලංකාවේ සංගීත ක්ෂේත්‍රයට විශාල දායකත්වයක් ලබාදුන්හ. එසේ ම මෙරට නාට්‍යවේදීන් නිර්මාණය කළ කෘතීන්වල ඇතුළත් ඇතැම් කාන්තා චරිත ද ඉන්දියාවෙන් ගෙන්වාගත් රංගනවේදිනීන් ලවා නිරූපණය කිරීමට සිදුවිය. දේශීය නාට්‍ය ඉතිහාසය තුළ ස්ත්‍රීත්වය බූටා බායි සහ වජිත් හුසේන් (1927 - සුභද්‍රා), පුෂ්පා දේවී (1937 - රොඩී කෙල්ල), පාලා බායි සහ මානී බායි (1940 -රුහුණු බණ්ඩා) වැනි ඉන්දියානු ශිල්පිනීන් වෙතින් නිරූපණය විය. එහෙත් ගායන වාදන කාර්යයන්ට විශේෂයකින් තොරව ශ්‍රී ලාංකික කාන්තාවන් සහභාගී වී ඇත. ලක්ෂ්මී බායි, සරලා බායි, නීලා බාලේන්ද්‍රන්, ලීනා සෙනෙවිරත්න, විමලා ජයසිංහ වැනි අය ඒ අතර වෙති. ඉන්දියානු න්‍යාය පත්‍රයට, ඉන්දියානු හැඩහුරුකමට, ඉන්දියානු කාලසටහනට අනුව ක්‍රියාත්මක වූ නර්තන හා නාට්‍ය කලාව තුළ ඉහත කී ස්වදේශීය ශිල්පීන් ප්‍රබල ලෙස ඉස්මතු වී නොපෙනුණි. ඒ අය ඉන්දියානුකමට මුවාවී දේශීය රංග කලා නිර්මාණවල දෙවන පෙළ භූමිකාවන්ට උර දුන්හ. පළමු වරට ස්වාධීන වටිනාකම් සහිත ව එම යුගයේ ගායනයෙන් හා රංගනයෙන් ඉස්මතු වී පෙනුණු කලාවේදිනිය ලෙස අපට හඳුනාගත හැක්කේ රුක්මණී දේවිය යි. (ගුණසේකර 2019: 45,46)

කලා ක්ෂේත්‍රය සඳහා රුක්මණී දේවියගේ ප්‍රවේශය පාසල් නාට්‍ය වේදිකාව යි. 1933 දී කොළඹ ශාන්ත ක්ලෙයාර් කාන්තා විද්‍යාලයේ රඟ දැක්වූ "සපත්තු මහන්නා සහ බිරිඳ" නාට්‍යයත් සමග අගනගරයේ පාසල් ගායන හා රංගන වේදිකාව ඇය සඳහා විවර විය. අනතුරුව ප්‍රසිද්ධ වේදිකාවට පා තැබූ ඇය වෝල්ටර් අබේසිංහගේ රාමායණය, පී.සී. තාඹුගල සහ ඒ.එම්. ද සිල්වාගේ මායාවතී, ඩික් ඩයස්ගේ ජානකීහරණය, පී.පී. ආටිගලගේ රෝහිණී, ලූමන් රාජපක්ෂගේ රාජද්‍රෝහියා සහ සිරිසඟබෝ, සී.ඒ. ෆොන්සේකාගේ කීකරු බිරිඳ, විල්ෆ්‍රඩ් පීරිස්ගේ රංගල අප්පු යන නාට්‍යවලට රංගනයෙන් දායක වූවා ය. මෙම නාට්‍යවලින් ඇතැම් ඒවා ඉන්දියානු ප්‍රබන්ධ කතා වූ නමුත් ඒ පිළිබඳව දේශීය ජන සමාජයේ ද මනා කියවීමක් තිබිණ. මේ කිසිදු නාට්‍යයක රුක්මණී දේවියගේ රංගනය ඉන්දියානු නිරූපණයක් ලෙස හඳුනාගත හැකි නොවේ.

බී.ඒ.ඩබ්. ජයමාන්නගේ "අවතාරය" නාට්‍යයේ ජවනිකා අතර ගීත ගායනය පිණිස 1940 දී මිනර්වා නාට්‍ය කණ්ඩායමට ඇතුළත් වූ රුක්මණී දේවිය ඉතා කෙටි කලකින් එම කණ්ඩායමේ ප්‍රමුඛතම රංගවේදිනිය බවට පත් වූවා ය. ඒ වන විට රංගනය කාන්තාවන්ට අකැප ය යන හැඟීම දේශීය ජනසමාජයේ පැතිර ගොස් තිබිණි. එම තත්වය යටතේ වුව ද කඩවුණු පොරොන්දුව (1940), පෙරළෙන ඉරණම (1942), වැරදුනු කුරුමානම (1943), සැඟවුණු පිළිතුර (1944), උමතු විශ්වාසය (1945) යන නාට්‍යවල ප්‍රධාන භූමිකාව නිරූපණය හේතුවෙන් අතිශය ජනප්‍රිය රංගවේදිනියක ලෙස ඇය සිය ප්‍රතිරූපය ගොඩනගා ගන්නට සමත් වූවා ය. සුසිලා ජයසිංහ, පර්ල් වාසුදේවී, රොසලින් රණසිංහ, මාලනී රණසිංහ, කමල කාන්ති, වයලට් වීරකෝන්, ලිලී ගුණවර්ධන යන රංගන ශිල්පිනීන් නාට්‍ය වේදිකාවේ ජනප්‍රියත්වයට පත් වූයේ ඒ මග යමිනි. මෙම තත්වය කාන්තා රංගනය පිළිබඳ වූ සමාජ ආකල්පය වෙනස් කරලීමට තුඩුදුන් බව පැහැදිලි ය.

රුක්මණී දේවියට වයස අවුරුදු 15 දී එච්.ඩබ්. රූපසිංහ මාස්ටර් සමග "සිරි බුද්ධගයා විහාරේ" ගීතය ගායනා කරන්නට අවස්ථාව ලැබීම දේශීය ගීත කලාවේ නිශ්චිත පිළිසලකුණකි. ඉන් අනතුරුව රුක්මණී රූපසිංහ මාස්ටර් සමග ගැයූ "සැසි තිලෝනා -නිමල් සැසි තිලෝනා", "ශ්‍රී මහා බෝධි මූලයේ දී දස පාරමී ධර්ම බලේ පා", "ත්‍රිභුවන ජන පූජා ලක්ගුණ සාගර සැසි තිලෝනා","ශ්‍රී මුනි ගෞතම ශ්‍රී මුනි ගෞතම" වැනි බොහෝ ගීත, දේශීය තනු උපයෝගී කොට ගත් බොදු බැති ගී හා ජාතිකාභිමානී ගී පැබැඳුම් වේ. HMV ලේබලය යටතේ කාගිල්ස් සමාගම විසින් සිංහල ග්‍රැමෆෝන් තැටි සියයක් නිෂ්පාදනයට ව්‍යාපෘතියක් ඉදිරිපත් විය. එච්.ඩබ්. රූපසිංහ ඇතුළුව එවක මෙරට සංගීත ක්ෂේත්‍රයේ ඉදිරි පෙළ සාමාජිකයන් වූ ආනන්ද සමරකෝන්, කෝකිලදේවී වීරතුංග, ලක්ෂ්මී බායි, එඩී ද සිල්වා, සුසිලා ජයසිංහ, පර්ල් වාසුදේවි, ඇම්. කේ. වින්සන්ට්, වී. පී. අනුලාවතී, කේ.කේ. රාජලක්ෂමී, ඒ.ආර්.එම්. ඊබ්‍රහිම්, රොම්ලස් සිල්වා, ලතීෆ් බායි, ඇලන් රත්නායක, සෙබස්තියන් පීරිස්, දේවාර් සූරියසේන හා රුක්මණී දේවිය ද මෙම සම්භාව්‍ය සංගීත ශිල්පීන් අතර විය. මෙම තත්වය, වේදිකාවට තරමක් දුරස් වූ එසේ ම සිනමාව පිළිබඳ කිසිදු වැටහීමක් නොවූ ස්වදේශිකයන් අතර පවා රුක්මණී දේවිය ජනප්‍රිය වීමට බලපෑ ප්‍රධාන හේතුවක් විය.

මෙවක ජනාභිවන්දනයට ලක්වූයේ අලුත් සින්දු නමින් හැඳින්වුණු ස්වාධීන නිර්මාණ ඇතුළත් ග්‍රැමෆෝන් ගීතයි. "පිට දීපදේශ ජයගත්තා", "මුනි නන්දන සිරිපාද වඳිමි", "රාජ සඟබෝ හිස දී දුගියාටා", "කරුණා මුහුදේ නාමු ගිලීලා", "මව්පිය ආදී සොඳුරු සැමාගේ" වැනි ගීත මේ අලුත් සින්දු ගණයට වැටේ. (මිහිඳුකුල 1989: 11) ඉහත ගී ගායනා කළ ගායක ගායිකාවන්ට වඩා වයසින් අඩු නමුදු රුක්මණී දේවිය මෙම ගායන කුලකයේ ප්‍රමුඛතම මෙන් ම ජනප්‍රිය ගී තරුව බවට පත් වූවා ය.

"සිරි බුද්ධගයා විහාරේ" ගායනා කිරීමෙන් ඉමහත් ජනප්‍රියත්වයක් අත්පත් කොට ගනී. 1947 ගුවන්විදුලියේ කළ ශ්‍රවණ පර්යේෂණයක දී ජනප්‍රිය ගායන ශිල්පීන්ගෙන් දෙවන ස්ථානයට පැමියේ රුක්මණී දේවිය යි. රුක්මණී ප්‍රථම සිංහල චිත්‍රපට නිළිය වීමෙන් පසු සිදුවූයේ ඇයගේ එම ජනප්‍රියත්වය තවත් විස්තාරණය වීම ය. (කොළඹගේ 1972: 106) එහෙත් චිත්‍රපට ගීත ගායනයට පිවිසීමෙන් පසු ඇයට වැඩි වශයෙන් හමුවූයේ ඉන්දීය ගීතය හා අනුකාරක ලක්ෂණ උපරිම ලෙස අන්තර්ගත ගී පද මාලා ය. මේ බොහෝ ගීත හින්දි, වංග, උර්දු, බෙංගාලි නාද මාලා ගුරු කොට ගත් බැවින් ඒවා ද්‍රවිඩ ගීතවලට වඩා මෙරට රසික ප්‍රජාව අතර ජනප්‍රිය විය. චිත්‍රපට ගීත ගායනයේ දී ඇය සමග එක් වූ මොහිදීන් බෙග්, සුසිල් ප්‍රේමරත්න, ක්‍රිස්ටි ද මැල්, අරුණ ශාන්ති, ධර්මදාස වල්පොල වැනි කීර්තිමත් සුසංයෝගයන් ඇතැම් විට මුල් ගීවල රසය අබිබවන්නට සමත් වී ඇත. "සැප නෑ අහෝ මේ ලෝකයේ", "අද හඬනව හිමියනි යශෝධරා", "ආනන්ද ජවනිකා ආවේ වහා", "කෝකිලයා කෙවිලිය හා රඟදෙන ප්‍රේම වසන්තය මේ", "වාසනාවන්ත කල ලබා", "දුෂ්මන්ත අහෝ කිමදෝ", "අර රමණී පෙම් හඳ ආකාසේ", "ආදරය නිසා හෘදේ බැඳෙනා", වැනි ඒකල හා යුගල ගී අද දක්වා ජනප්‍රියත්වයේ ඉහළ ම තලයක රැඳී ඇත්තේ ඒ නිසා ය. එම ගී ශ්‍රවණයේ දී ඒවා කිසිදු අයුරකින් දේශීයත්වයට දුරස්ථ බවක් නොහැඟේ. රුක්මණී ගැයූ බොහෝ ගී තනු ස්වාධීන නොවූව ද ඇයගේ කටහඬ නියත වශයෙන් ම ස්වාධීන විය. ඉඳුරා අඳීන විය. රුක්මණී ගායනා කරන හැම ප්‍රියජනක ගීතයක වුවත් යටින්

ගලා යන්නේ මහා ශෝකයක් බව (ආරියරත්න 1981: 25) මහාචාර්ය සුනිල් ආරියරත්න සඳහන් කරයි.

සිංහල භාෂාව ලියන්නට හෝ කියවන්නට නොදත් රුක්මණී දේවිය තමාට හුරු ඉංග්‍රීසියෙන් සිංහල හඬට ජීවය දුන් අයුරු පුදුම සහගත ය. ගීතය කුමක් වුවද එහි අරුත ආත්මීය ග්‍රහණයකින් යුතුව ඉදිරිපත් කරන්නට ඇය සැම විට ම සූදානම් ව සිටියා ය. සැබැවින් ම ඇය ගායනා කළේ ගීතයේ පදරුත් නොව ගීතයේ හැඟීම ය. ඇතැම් විට ඇතැම් අය රුක්මණී දේවි අනුකාරකවාදී ගායිකාවක සේ ලේබල් ගසා පසෙකින් තැබීම කිසිසේත් යුක්ති සහගත නොවන්නේ එබැවිනි. ඇය ගැයූ චිත්‍රපට ගීත අතර බොහොමයක් චිත්‍රපටයට සීමා නොවෙමින් අදටත් ජීවමානව පැවතීම ඊට සාක්ෂි දරයි. නිවැරදි ස්වර ස්ථානයන්හි පිහිටා ඇය ගැයූ ගීත බුද්ධිගෝචර වටිනාකම අබිබවමින් හෘදයගෝචර වටිනාකම් ඉස්මතු කළ බව පැහැදිලි සත්‍යයකි.

රුක්මණී දේවියගේ චිත්‍රපට ගීත කලාවෙන් සිදු වූයේ වූයේ ඉන්දියානුකම මෙරට ප්‍රචලිත කිරීමට වඩා එය උදුරාගෙන අපේ කරගැනීම බව සඳහන් කිරීම වඩාත් සාධාරණ ය. ඉන්දීය නාදමාලාවන් අනුකරණය කොට ඊට සක්ක පද සහිතව හෝ රහිතව ගීත ගායනා කළ අය අතින් බොහෝ විට අර්ථ රසයට මුල් තැන නොලැබිණ. ශබ්ද රසයට අඩුවක් නැතුව පණ පොවන්නට සමත් වූ ඉන්දීය සහ දේශීය සංගීතවේදීන්ගේ විශිෂ්ට කුසලතාවත්, රුක්මණී දේවියගේ භාවගෝචර ස්වරයත් බොහෝ චිත්‍රපටවල ඇයගේ ගායනය සමගින් එක් වූ ඇයගේ ම රංගනයත් නිසා ඉන්දීය චිත්‍රපට ගීතයක බාල කැලෑසියේ රසයක් මෙරට ප්‍රේක්ෂකයාට හිමි වී යැයි කීම සාධාරණ නොවේ. එහි දී යුක්ති සහගත විවේචනයකට පාත්‍ර කළ හැකි එක ම කරුණ වන්නේ, එකී චිත්‍රපට ගීතවලින් අපේ රටේ දේශීය ජන ජීවිතය විවරණය වූයේ ද යන්න ය. රුක්මණී දායක වූ චිත්‍රපට සියල්ලක් ම පාහේ ඉන්දීය වට්ටෝරුවට සැදූ තවත් ව්‍යංජනයන් වන නිසා අපේකම හා දේශීයත්වය පසෙක ලා පොදුජන විඥානයට ගෝචර කරගත හැකි පරිමාණයේ සරල සෞන්දර්යාත්මක අත්දැකීම් උදෙසා පමණක් ඇයගේ ප්‍රතිභාන්විත හැකියාවන් සීමා විය. තවත් අතෙකින් සිනමාව ජනප්‍රිය සංස්කෘතික අංගයක් ලෙස දේශීය සමාජය තුළ ස්ථාවර කරලන්නට මේ ව්‍යායාමය ප්‍රධාන වශයෙන් හේතු කාරකයක් විය. ඒ ඔස්සේ සමකාලීන ජනප්‍රිය සංස්කෘතියේ දිදුලන මුද්‍රාව වන්නට ඇයට හැකි විය. (ගුණසේකර 2019: 62)

රුක්මණී දේවියගේ තිස්පස් වසරක සිනමා චාරිකාව සුඛදායක දුක්ඛදායක කාර්යයන්ගෙන් ගහණ වුවද ඒ හා සමගාමීව ඇතැම් විට ඊට වඩා වැඩි ප්‍රවේගයකින් ඇයගේ ගායිකා භූමිකාව ද ඉදිරියට ආයේ ය. තමන් ගමන් ඇරඹූ වේදිකාව අමතක නොකළ ඇය විටින් විට විවිධ වේදිකා නාට්‍යවලට ද රංගනයෙන් දායක වූවා ය. ගායන හා රංගන ශිල්පිණියක සේ ම, නිරූපණ ශිල්පිනියක ලෙස ද දේශීය කුල කාන්තාවගේ චරිතයෙන් විවිධ ප්‍රචාරණ දැන්වීම්වල ඇය පෙනීසිටියා ය. ලක්ස් සබන් (1948--49), ෆිලිප්ස් ගුවන්විදුලි යන්ත්‍ර (1955) ඊට නිදසුන් සපයයි. ස්වකීය පෞද්ගලික මැදිහත්වීම වූ ගායනය සහ රංගනයෙන් නොනැවතුණු රුක්මණී දේවිය සමකාලීන කලාකරුවන් අතර සක්‍රීය සම්බන්ධීකාරකවරියක ද වූවා ය. 1966 දී ලක්දිව පළමු නළු නිළි හවුලේ උපසභාපතිනියක ලෙස ඇය තේරී පත්වූයේ එහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. එමෙන් ම 1956 දී කරුණාසේන

ජයලත්ගේ ආධාරයෙන් සම්පාදිත "මගේ ජීවිත විත්ති" රුක්මණී දේවී චරිතාපදානය මෙරට සිනමා සාහිත්‍යයේ සමාරම්භය සලකුණු කරයි.

එඩී. රුක්මණී හවුල් ව්‍යාපාරයක් ලෙස පිහිටුවාගත් ජයරුක් චිත්‍රපට සමාගමේ අර්ථපතීත්වයෙන් නිෂ්පාදිත සිරියලතා චිත්‍රපටය 1954 දී තිරගත විය. තමන් මුදල් යොදවා චිත්‍රපටයක් නිෂ්පාදනය කරද්දී එවක වඩා ජනප්‍රිය ලාභදායී ආකෘතිය වූ ඉන්දියානු වට්ටෝරුව බැහැර කරන්නට ජයරුක් සමාගම තීරණය කළේ ඉන්දීය ග්‍රහණයෙන් මිදුනු දේශීය සිනමාවක් පිළිබඳ බලාපොරොත්තු පෙරදැරි කොටගනිමිනි. ඔවුන් මේ සඳහා තෝරාගත්තේ ඩබ්. ඒ. සිල්වාගේ පළමු නවකතාව වූ "ශ්‍රියාලතා හෙවත් අනාථ තරුණිය" යි. පැවැති ආර්ථික සාධක හා නම්‍යශීලීව වැඩ කිරීමේ හැකියාව සැලකිල්ලට ගෙන කඩවුණු පොරොන්දුව, උමතු විශ්වාසය, වැරදුනු කුරුමාණම චිත්‍රපටවල දී තමන් සමග සමීපව කටයුතු කළ එස්. එස්. රාජන් අධ්‍යක්‍ෂවරයා ලෙස තෝරාගත්තේ ද අභියෝගාත්මක ඉලක්කයක් තමා ඉදිරිපිට රඳවාගනිමිනි. ආර්. මුත්තුසාමිගේ සංගීත දායකත්වයෙන් " ආලේ කළා නම් සැපත සොයා", "මේ කෲර ලෝකයේ - ඇයි මා උපන්නේ", "සැමදා ඔබ මගේ" වැනි ස්වතන්ත්‍ර ගී මෙහි ඇතුළත් කෙරුණු අතර, ඒවා දේශීයත්වය පෙරටු කොට ගෙන සිදු කළ අත්හදා බැලීම් සේ සැලකේ. මේවා මෙරට සංගීත ලෝලීන් අතර දීර්ඝ කාලයක් පුරා ජනප්‍රියව පැවැති නමුත් "සිරියලතා" විශාල ලාභ ගෙනදෙන්නට සමත් නොවී ය. දේශීය රසිකත්වය හොඳ හැටි දැන සිටි එඩී රුක්මණී යුවලට ක්ෂේත්‍රයේ තමන් සතු ප්‍රතිරූපය ආයෝජනය කොට ගෙන ලාභදායී ඉන්දියානු රසිකත්වය සනසන්නට හොඳහැටි ඉඩකඩ තිබිණි.

රුක්මණී දේවිය දේශීය කලා ක්ෂේත්‍රයේ විශිෂ්ටතම ප්‍රතිමූර්තිය බව ආචාර්ය තිස්ස අබේසේකර එක හෙළා ම පැවසී ය. "රුක්මණී දේවිය තරම් සමාජය හා සංවාදයක යෙදුණු අනෙකෙකු නොමැත. හැම තරාතිරමක ම පොදු ජනතාවගේ හදවතට ඇතුළු වන්නට සමත් වූ එක ම කලාකාරිය ඇය යි. ලංකාවේ ප්‍රථම කලාකරුවන්, විචාරකයන්, විවේචකයින්, බුද්ධිමතුන්ගේ සිට සුළු සේවකයා දක්වාත්, කම්කරුවන්ගේ පටන් නූගත් ගැමියා දක්වාත් එක හා සමානව රසවිඳින්නට සමත් දෙයක් කලා ලෝකයට ඉදිරිපත් කළ කලාකාරියක සිටියා නම් ඕ රුක්මණී දේවිය යි." (අබේසේකර 1978: 06)

රුක්මණී දේවිය පිළිබඳ තුලනාත්මක විග්‍රහයක යෙදුණු ප්‍රවීණ සිනමා විචාරක ගාමිණී වේරගමයන් ඇයගේ සැබෑ තත්ත්වය තක්සේරු කරගන්න මෙපරිද්දෙනි. "දේශීය සිනමාවේ ප්‍රථම ප්‍රධාන නිළිය වන රුක්මණී දේවිය, දශක තුනකට අධික කාලයක් අඛණ්ඩ ව රංගනය නිරතව සිටියා ය. මේ දීර්ඝ කාලය තුළ ඒකාකාර ලෙස තම ජනප්‍රියත්වය ආරක්‍ෂා කරගැනීමට ඇය සමත් වූවා ය. එහෙත් මේ දීර්ඝ කාලය තුළ දී සර්වකාලීන අගයකින් යුක්ත හරවත් රංගනයක යෙදෙන්නට ඇය අවස්ථාව නොලද්දීය. රංගනය පිළිබඳ ඇය සතු කුසලතාවන් ගැන විවාදයක් පැවතිය නොහැකි ය. ඒ, දක්ෂතාවලින් තොර අයකුට එතරම් දිගු කලක් සිනමාව වැනි පුළුල් මාධ්‍යයක රැඳී සිටීමට නොහැකි හෙයිනි." (වේරගම 1989: 17)

සිංහල හෝ බෞද්ධ හෝ නොවන රුක්මණී දේවියගේ සැබෑ සමාජ පදනම විචාරක සිරිල් බී. පෙරේරා මෙසේ සඳහන් කළේ ය. "ඩේසි ඩැනියෙල්ගේ ජීවිතයෙන් කියැවෙන

සමාජ කතාව කුමක් ද? ඇය පිටස්තරයෙකු ලෙස කවුරුවත් නොසලකනවා පමණක් නොව, සිංහල කලා ක්ෂේත්‍රයේ කිරුළු පළන් අග රැජින ලෙසට ප්‍රසිද්ධියේ විරුදාවලි පුද කරනු ලැබුවා ය. මීට හේතුව කුමක් ද? වාණිජ්‍යයෙන්, අධ්‍යාපනයෙන් හා අලුත් අවශ්‍යතාවන්ගෙන් සංකීර්ණත්වයට පත් නැගී එමින් පැවැති අලුත් මැද පන්තියක නව රස විචාර බොහෝ අතින් සන්තර්පණය කිරීමට රුක්මණී දේවිය සමත් වීම යැයි කිව හැකි ය.” (පෙරේරා 1990: 60)

කලාව කෙරෙහි වූ රුක්මණී දේවියගේ ප්‍රවේශය හා ආස්ථානය පිළිබඳ සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ සංඛ සඟරාවට සංස්කාරක සටහන සපයන ටියුරින් අබේවික්‍රම කරුණු දක්වා ඇත්තේ මෙපරිද්දෙනි. “රුක්මණී දේවිය ගායිකාවක වූයේත්, නිළියක වූයේත් අහම්බෙනි. කලාව පිළිබඳ ක්‍රමානුකූල අධ්‍යාපනයකින් තොරව සිය දෛවය විසින් බලෙන් මෙන් කලා ලෝකයට ඇද ගෙන ආ විට ඇය තමාට පිරිනැමුණු කලාව දෝතින් පිළිගත්තා ය. විධිමත් පුහුණුවකින් තොර වීමේ අඩුව මුල් අවධියේ ඇය සමනය කොටගත්තේ ප්‍රතිභා ශක්තිය උපරිමයෙන් ප්‍රයෝජනයට ගනිමිනි. සිය හදිසි අභාවය දක්වා මුළු ජීවිත කාලය ම සිනමාව හා සංගීතයට කැප කළ රුක්මණීට ඉන් තොර ජීවිතයක් නොවී ය. නමුත් ඇයගේ ඇපකැපවීම නිසි පල නොලැබූයේ ඇයගේ පාලනයෙන් බැහැර සාධක හේතුවෙනි. සිංහල සිනමාව බිළිඳු අවධිය ගතකළේ දකුණු ඉන්දියානු සිනමා මැණියන්ගේ තුරුලේ ය. විදේශීය මවක ඇසුරෙහි හැදුණු වැඩුණු සිංහල සිනමාව නම් දරුවා මව අනුකරණය පුදුමයක් නොවේ. සිනමාවට මෙන් ම ගායිකාවක ලෙස ඇයගේ සම්මාදම අගය කළ යුත්තේ මෙම පසුබිමෙහි පිහිටා සිට ය.” (අබේවික්‍රම 1989: 01)

තව දශක දෙක තුනක් සිනමාවේ රැඳෙන්නට ඇයට වරම් ලැබිණි නම් කුමක් සිදුවේ ද? සිනමා විචාරකයින් කලා විමර්ශකයින් සහ විද්වතුන් පෙන්වා දෙන පරිදි, ඇයගේ ප්‍රතිභාව උකහාගන්නට අපේ සිනමාව සමත් වූයේ නැත. සංඛ සඟරාවට ලිපියක් සපයන ඩී. රංජිත් පීරිස් ඒ පිළිබඳ මෙසේ කරුණු දක්වයි. “සැබැවින් ම රුක්මණී දේවිය තරම් ජීවමය ගුණය ඉස්මතු කරමින් චරිතය තුළ ජීවත්වීමේ ශක්‍යතාව පළ කළ වෙනත් නිළියක් සිනමාවේ මෑත අවධිය තුළ නැති තරම් ය. මව් චරිතය තුළ වුවද දර්ශනයක හැඟීම් බර අවස්ථාවන්ට මුළු හදවතින් ම පිවිසීමේ ලක්ෂණය ඇගේ මැදි වියෙහි චරිත තුළ පවා දක්නට ලැබිණි. වඩාත් යථාර්ථවාදී සිනමාවක් උදෙසා සටන් වදින මේ යුගයේ ඇය ජීවත් වූවා නම්, පැරණි පරපුරේ ආකෘතිකවාදී අධ්‍යක්ෂවරුන්ගේ සිනමාවට අභියෝග කරන නූතන පරපුරේ සිනමාකරුවන් මගින් ඇය සිය රංගන ජීවිතයේ නව ආරම්භයක් උදා කරගනු නියත ය.” (පීරිස් 1989: 14)

වේදිකාවෙන් කලාවට තැබූවද, ගායන හා සිනමා ලෝකය දිග්විජය කළද වේදිකාව අමතක නොකළ රුක්මණී දේවිය පසුව බී.ඒ.ඩබ්. ජයමාන්නගේ මල් යහනාව (1960), ස්ටීවන් සිල්වාගේ අල්ලපු කාමරය (1967), බොනී දාබරේගේ ඔතැලෝ (1967), ජේ.ඩී.ඒ. පෙරේරාගේ වෙස්සන්තර (1961), ධම්ම ජාගොඩ ගේ වෙස්මුහුණු (1967) ජී. එච්. ස්ටැන්ලි පෙරේරාගේ අංගුලිමාල (1972) වශයෙන් නාට්‍ය ගණනාවකට දායක වූවා ය. ඊට මූලික හේතුව සිනමාවේ සීමිත නිදහස හා ඉන් ඇණවුම් කරන වාණිජ සිනමාවේ විකිණිය හැකි චරිතවලට වඩා නිදහස් වේදිකා රංගනය ඇය බොහෝ සෙයින් ප්‍රිය කළ බැවිනි.

"වෙස් මුහුණු" නාට්‍යයේ රංගනය ගැන මහාචාර්ය තිස්ස කාරියවසම් මෙසේ අදහස් දක්වයි. සිංහල කරළියෙහි විසි වැනි ශතවර්ෂයේ තුන්වන දශකය අග හරියේ දී මහත් පෙරළියක් කරමින් සිට කිසි දිනෙක තම කලා කුසලතාව හරිහැටි ප්‍රදර්ශනය කිරීමේ අවස්ථාවක් නොලත් රුක්මණී දේවි නැවත වරක් සිංහල කරළියේ නිළියන් අතර වැදගත් තැනකට පත් වූවා ය. විද්වත් ප්‍රේක්ෂකයින් අතර රුක්මණී දේවි පිළිබඳ පැවැති දුර්මත විනාශ කොට ඇයගේ කලා කුසලතාවන් මා නැවත දුටුවේ වෙස් මුහුණු තුළිනි." නාට්‍ය නිෂ්පාදක ධම්ම ජාගොඩ ඇගේ හැකියාව විග්‍රහ කළේ මෙපරිද්දෙනි "ශ්‍රී ලංකාවේ පහළ වූ නිළියන් අතුරින් වඩාත් යථාර්ථවාදී නිරූපණය සඳහා සරිලන අග්‍රගණ්‍ය නිළිය රුක්මණී දේවිය බවට සැකයක් නැහැ. එය මා වෙස්මුහුණු නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කිරීමෙන් අවබෝධ කරගත් ඇත්තක්. මිනිස් හැඟීම්වල විවිධ වෙනස්කම් හා විවිධ සංඝට්ටන ප්‍රකාශ කිරීමට උචිත කටහඬක් ඇය සතුව තිබුණා." (රංජිත් කුමාර 2008: 251)

මෙම ප්‍රකාශනවල සැබෑ අරුත නම් රුක්මණී මුල්කාලීන වේදිකාවේ පෙන්නුම් කළ ප්‍රතිභාව, දේශීයත්වය, චරිත සමාධිය සිනමාව මගින් මංකොල්ල කාගත් බවත්, එහෙත් එයින් යටපත් නොවූ එම දක්ෂතාව විටින් විට වේදිකාවේ ඉස්මතු වූ බවත් ය. දේශීය සිනමාවේ තත්කාලීන ගති ලක්ෂණවලට වඩා ඉදිරියෙන් සිටි යාවත්කාලීන රංගවේදිනියක වූ ඇයගෙන් වඩා විශිෂ්ට සුසමාදර්ශයක් සාක්ෂාත් කර කරගන්නට අප සතුව තිබූ භාග්‍යය අහිමි වී ඇති බව මෙයින් පැහැදිලි වෙයි.

## සමාලෝචනය හා නිගමනය

සාමාන්‍ය ජනසමාජය රුක්මණී දේවිය හඳුනා ගත්තේ ගායිකාවක සහ රංගන ශිල්පිනියක වශයෙනි. ඇය ගැයූ බොහෝ ගීතවල තනු උතුරු ඉන්දියානු සම්භවයක් සහිත වීමත්, රඟපෑ චිත්‍රපට අතුරින් මුල් කාලීන කෘති දකුණු ඉන්දියානු හැඩරුව සහිතව ඉන්දියානු ශිල්පීන්ගේ මැදිහත්වීමෙන් ඉන්දියාවේ දී නිෂ්පාදනය වීමත් නිසා මෙරට යම් විදග්ධ බවකින් යුතු ප්‍රේක්ෂකත්වය ඊට සමීප නොවීය. ඒ නිසා ම ඇතැම් තැන්හි ඇය ඉන්දීය සංස්කෘතික ඒජන්තයෙකු ලෙස ද අරුත් ගැන්වුණි. එසේ වුවද රුක්මණී දේවිය තමාට ලැබුණු චරිතයට හෝ පදමාලාවට ආත්මීය ආදේශනයක් මගින් සාධාරණයක් ඉටු කළ තැනැත්තියක බව යථෝක්ත කරුණු සම්පිණ්ඩනයේ දී පැහැදිලි වේ. රුක්මණී දේවියගේ පුරෝගාමී මෙහෙවර සාධාරණ ලෙස විමසුමට පාත්‍ර වූයේ ඇයගේ අභාවයෙන් පසු ය. අනපේක්ෂිත මොහොතක සිදු වූ ඇයගේ සමුගැනීමත්, රුක්මණී දේවිය නියෝජනය කළ මුල්කාලීන ඉන්දියානු ආකෘතික හා පසුකාලීන වාණිජ ආකෘතික සිනමාවත් නිසා මේ තත්වය ඇති වූ බව පැහැදිලි ය. එබැවින් මෙම අධ්‍යයනයේ දී අප තෝරාගත් උපකල්පනය සාවද්‍ය බව නිගමනය කළ හැකි ය. රුක්මණී දේවියගේ ගායන හා රංග කලාව විමසන විට, එය දේශීය කලා සංස්කෘතියේ පුරෝගාමී හා අසමසම චරිතාදර්ශයක් ලෙස සටහන් කළ යුතු ය. ඇය ලාංකික කලාව තුළ භාවිතයෙන් සනාථ කොට දැක්වූ සුවිශේෂ ලක්ෂණ කිහිපයක් ද මේ ඔස්සේ හඳුනාගත හැකි ය.

1. සිනමා රංගනය ගෞරවාන්විත හා ඉහළ සමාජ පිළිගැනීමක් සහිතව කාන්තාවකට නියැළිය හැකි වෘත්තියකි.

2. කාන්තාවකගේ සිනමා මාධ්‍යය පරාසය, ගායනය හා රංගනය පමණක් නොව චිත්‍රපට නිෂ්පාදනය, සිනමා සාහිත්‍ය පෝෂණය හා ක්ෂේත්‍රයේ සුබසාධනය ද වෙයි.

3. දේශීය රංග කලාව කෙරෙහි ජාත්‍යන්තර ගෞරවය දිනාගැනීමට කාන්තාවට ද පුරෝගාමී විය හැකි ය.

4. ගායනයේ දී හා රංගනයේදී වඩාත් ම ප්‍රේක්ෂක විඥානය ස්පර්ශ කරන්නේ ගී පද අරුත හෝ රංග චරිත ආකෘතිය නොව ගීතයේ හා චරිතයේ හැඟීම එළි දැක්වීම ය.

5. කලාවේ තරු සංකල්පය තුළ කාන්තාවට සම තැනක් හිමි වේ.

මේ අනුව රුක්මණී දේවියගේ කලා භාවිතය යනු ඉන්දීය සිනමා හෝ ගීත කලාවේ දිගුවක් නොවන බවත්, දේශීය නිර්මාණ කාර්යය වඩාත් සංවේදී පුද්ගලබද්ධ මානයකට ඔසවා තැබීමක් බවත් නිගමනය කළ හැකි ය.

## පරිශීලිත ග්‍රන්ථ


අබේසේකර, ටී. (1978), සිංහල කලා ක්ෂේත්‍රයේ විශිෂ්ටතම ප්‍රතිමූර්තිය, දෙසතිය,- 1978 නොවැ 15, රජයේ ප්‍රවෘත්ති දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ.

අබේවික්‍රම, ටී. (1989), සංස්කාරක සටහන, සංඛ-, 1989 ජනවාරි/පෙබරවාරි, සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ.

ආරියරත්න, එස්. (1981), ඇයයි රම්‍ය සඳකිරණ සණ අන්ධකාරේ, දෙසතිය, 1981 අප්‍රේල් 5, රජයේ ප්‍රවෘත්ති දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ.

ආරියරත්න, එස්. (1988), රුක්මණී දේවිය නිළිය හා ගායිකාව, සරසවිය, 1988. 10. 27, ලේක්හවුස්, කොළඹ.

ගුණසේකර, යූ. ජී. (2019), සිනෙ රූ විමසුම්, අගසර ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ.

කොළඹගේ, ඩී. එම්. (1972) ගුවන් විදුලියයි මමයි, හංස ප්‍රකාශකයෝ කොළඹ.

මෙන්ඩිස්, එම්. ආර්. (2003) සිංහල සිනමාවේ ආරම්භක පසුබිම, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.

මිහිඳුකුල, එස්. (1989), රුක්මණී දේවි නිළිය, ගායිකාව හා ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය, කර්තෘ ප්‍රකාශන, මීගමුව.

පෙරේරා, එස්. බී. (1990), රුක්මණී දේවිය නිළිය, ගායිකාව හා ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය ග්‍රන්ථ විචාරය, සිනෙසිත්, 18/19 ද්විත්ව කලාපය, ජාතික කතෝලික සිනමා පර්ෂදය, කොළඹ.

පීරිස්, ඩී. ආර්. (1989), පල නොදැරූ ප්‍රතිභාවක්, සංඛ, 1989 ජනවාරි/පෙබරවාරි,- සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ.

රංජිත් කුමාර, ඒ. ඩී. (2008), යුගයක ස්වර්ණ ගීතය 2, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ.

වේරගම, ජී. (1989) තිස් වසර ම වලාවෙන් වැසී තිබූ කැලැහඳ, රාවය, 1989 මාර්තු, රාවය ප්‍රකාශන, මහරගම.

වික්‍රමසිංහ, එම්. (2012), සිංහල සිනමා සිත්තම්, සරස පෞද්ගලික සමාගම, රාජගිරිය.