මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම්

ප්‍රාදේශීය ශෛලි — සබරගමුව (2)

සිරි ගුනසිංහ

සබරගමුවෙ විහාර අතරින් ඉතාමත් ම පැරනි විහාරයක් හැටියට සැලකිය යුත්තේ **කොට්ටිඹුල්වල** රජමහා විහාරය යි. එහි ඇති පුස්කොල ලිපියකට අනුව ඒ ලෙන් විහාරය වලගම්බා කාලයේ සිට පැවත එන්නකැ යි අදහස් කරනු ලැබේ.[1] මෙ අදහස කොතෙක් දුරට සත්‍ය දැයි කීම දුෂ්කර ය. එය සාමාන්‍ය ජනප්‍රවාදයක් ලේඛනගතකිරීමක් පමනක් ද විය හැක. හයවැනි පරාක්‍රමබාහු රජතුමා විසින් මෙම ස්ථානය, ජරාවාස හැර ප්‍රතිසංස්කරනය කල බව ද සලකනු ලැබේ. පැරනිකම කෙසේ වුවත්, කොට්ටිඹුල්වල විහාරය සබරගමු පලාතේ විහාර අතර ඉතාමත් වැදගත්, සිංහල රජවරුන්ගේ ද සැලකිල්ලට භාජනය වූ විහාරයක් බවට සැකයක් ඇතිවිය නොහැක. මේ සැලකිල්ල නිසා ම විහාරය ඉදිකල කාලයෙහි නිම කරන ලද සිතුවම් ඉතිරිවී නැතැ යි කිය හැක. දැනට කොට්ටිඹුල්වල විහාරයේ ඇති සිතුවම් වලල්ගොඩ හෝ ඕමල්පේ සිතුවම් තරම් පැරනි නැත. ඒවා ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජතුමාගේ රාජ්‍ය කාලයෙහි (1808) කරන ලද ප්‍රතිසංස්කරනයේ දී අඳින ලද සිතුවම් යැයි සිතීම යුක්ති සහගත ය. කොට්ටිඹුල්වල විහාර තඹ සන්නසෙහි මෙ ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ ප්‍රතිසංස්කරනය ගැන සඳහන් කර ඇත. එහි කියවෙන "නේත්‍ර ප්‍රතිෂ්ඨා මංගල්‍ය" යන්නෙන් විහාරයේ බුදු පිලිමය අලුතින් බැඳීමක් හෝ ප්‍රතිසංස්කරනය කිරීමක් කර ඇති බව පැහැදිලි වෙයි. මේ නෙත්‍ර ප්‍රතිෂ්ඨාපන මංගල්‍යයේ දී විහාරයේ අනිත් බිතු සිතුවම් ආදිය අලුත්වැඩියා නොකරන ලද්දේ නම් සහමුලින් ම අලුතෙන් අඳින්ට ඇතැ යි සිතීම යුක්ති සහගත ය. සාමාන්‍යයෙන් බුදු පිලිමය අලුත්වැඩියා කිරීම පමනක් නොකරන නිසාමත් එසේ සිතිය හැක. එසේ නැතත් මෙ විහාරයේ ඇති සිතුවම් කීර්ති ශ්‍රී කාලයේ කරන ලද ඕමල්පේ, වලල්ගොඩ ආදියෙහි සිතුවම්වලට වෙනස්, ඊට වඩා මෑතක පරිසරයක් පිලිබිඹු කරන සිතුවම් බැව් ඒවායේ ඇති විශෙෂ ලක්ෂන ගැන සිතීමේ දී අවබෝධ වේ. සිතුවම්වල සායම් පමනක් නොව විෂයයන් පවා පැරනි

1. පණ්ඩිත කිරිඇල්ලේ ඥානවිමල හිමි: සපරගමුවේ පැරණි ලියවිලි.

සබරගමු සම්ප්‍රදයට අයත් (ඕමල්පේ, වලල්ගොඩ) ඒවා නොවන බව නිසැකයෙන් කිය හැක.

පැරනි සම්ප්‍රදයට අයත් නැති කොලපාට හා දුඹුරු පාට කොටටිඹුල්වල සිතුවම්වල අමුත්ත හොඳින් පිලිබිඹු කරයි. මේ අමුත්ත වඩාත් හොඳින් පෙන්වන්නේ පැරනි විහාරවල දක්නට නැති ජාතික වීරයින් හැටියට සලකනු ලබන රජවරුන්ගේ හා බෞද්ධ කතාවල සිටුවරුන්ගේ හා සිටුදේවීන්ගේ රූප ය. මේ රජ රූප අතර බ්‍රහ්මදත්ත, ධර්මාසෝක, දෙවෙනි පැතිස්, දුටුගැමුනු, වලගම්බා, පංඩිත පරාක්‍රමබාහු, වෛදේහ, මහලු පරාක්‍රමබාහු, විමලධර්ම, කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ සහ ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ ආදීන්ගේ රූප ඇත. මේ රූප ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජුගේ කාලයෙන් පසු ඉංගිරිසි සමයේ දී කරන ලද්දේ දැයි සිතුව ද වරදක් නැත. කෙසේ වුවත් ඒ සිතුවම් සබරගමු සම්ප්‍රදයටවත්, මහනුවර සම්ප්‍රදයටවත් ලඟින් නෑකම් කියන සිතුවම් නොවන බව නොරහසකි. මේ විහාරයේ තිබෙන තවත් අමුතු චිත්‍රයක් හැටියට වියනේ ඇඳ ඇති හිමාලය සඳහන් කල හැක. අඩි 100 ක් පමන විශාල ගල් වියන (ගල්ලෙන් වහල) සහමුලින් ම වසා ඇඳ ඇති මේ විශාල සිතුවමේ කඳු, ගංගා, වැව් ආදිය මෙන් නොයෙක් ස්වාභාවික හා අස්වාභාවික සත්ව රූප ද වේ. මේ චිත්‍රය දුඹුරු වර්නයෙන් පුරවන ලද රේඛා චිත්‍රයක් හැටියට සිතිම වරදක් නැත. කොට්ටිඹුල්වල සිතුවම් ඕමල්පේ සිතුවම් හා සංසන්දනය කරන විට හැඟෙන්නේ ඒවා කලාත්මක වශයෙන් පහත් ගනයක කෘතිය කියායි. පැරනි සම්ප්‍රදය උගත් සිත්තරුන් නැතිව යාම හෝ පැරනි සම්ප්‍රදය අගයෙන් අඩු යැ යි සිතා කාලයට ඔබින සිතුවම් කරනයක් උවමනා නිසා හෝ වෙනස් ක්‍රමයක් අනුගමනය කිරීමෙන් ඒ සිතුවම් පිරිහෙන්ට වී දැයි අනුමාන කල හැක. කොටටිඹුල්වල විහාරයේ ජාතක සිතුවම් වල පවා මේ පරිහානියේ ලක්ෂන පෙනෙන්ට ඇතැ යි කිය යුතු ය.

මීලඟට අපේ සැලකිල්ලට භාජනය විය යුත්තේ **ගොඩකවෙල** රජ මහා විහාරය යි. මේ කුඩා ටැම්පිට විහාරයේ සිතුවම් ද ඕමල්පේ සිතුවම් සම්ප්‍රදයට අයත් වේ. දැනට ඉතිරිව ඇති සිතුවම් හොඳින් ආරක්ෂා වී නැති නිසා ආරම්භයේ දී තිබුන වර්න සංකලනය ආදී කරුනු විස්තර වශයෙන් දැන ගත නොහැක. එහෙත් චිත්‍රගත විෂය ආදිය ගැන සිතීමේ දී මෙහි සිතුවම් ද වලල්ගොඩ, ඕමල්පේ ආදීයෙහි ශෛලියට ම අයත් යැයි කිය හැක.

විහාරයට ඇතුල්වන දෙර උඩින් ඇති මෛත්‍රී බෝධිසත්ව රූපය මේ අතින් වැදගත් සාධකයකි. ඉදිරිපස බිත්තියේ මෛත්‍රී දෙව විමානය සිතුවම් කිරීම සබරගමුවේ සිරිතක් හැටියට සැලකීම යුක්ති සහගත නොවේ යැයි කිය නොහැක.[2] මේ විහාරයෙහි ඇති සැලකිය යුතු සිතුවම් හැටියට සඳහන් කල හැක්කේ ධෘතරාෂ්ට්‍ර, විරූඪ, විරූපාක්ෂ, වෛශ්‍රවන යන සතරවරම් දේව රූප යි. බොහෝ විහාරවල දක්නට ලැබෙන ඉර හඳ නිරූපනයත් මෙහි ඇත. මෙහි ඇති ජාතක කථා සියල්ලක් ම පසුව කරන ලද ප්‍රතිසංස්කරනයක් නිසා අගයෙන් අඩු වී ඇතැ යි කිය යුතු ය.

වලල්ගොඩ හෝ ඕමල්පේ සමග සසඳා බලන්නෙකුට මේ විහාරය ඒ තරම් අගය කටයුතු තැනක් යයි නොසිතේ. එහෙත් සබරගමුවට ආවේනික ප්‍රාදේශික ශෛලිය ගැන සිතීමේ දී මේ විහාරය අමතක කල යුතු නැත.

සබරගමුවේ සිතුවම් අතරින් කලාත්මක නිර්මාන වශයෙන් විශේෂයෙන් ම අගය කල යුතු සිතුවම් ඇත්තේ **පැල්මඩුල්ලේ ශ්‍රී සුධර්මෝදය** පිරිවෙනේ යැයි කීම වරදක් නොවේ. පිරිත් සංගායනාවක් සඳහා ඉද්දමල්ගොඩ කුමාරිහාමි විසින් කරවන ලද මේ මන්දිරය අවුරුදු 100 ක් පමන පැරනිය. ගෘහ නිර්මාන ශිල්පය අතින් මේ මන්දිරය මහනුවර යුගයේ ජනප්‍රිය වී තිබුනු ක්‍රමයට බොහෝ වෙනස්ය. මෙය ක්‍රිස්තු දෙවස්ථානවල ගෘහ නිර්මානයෙන් ලබන ලද ආභාසය පිලිබිඹු කරන්නකැ යි කිය හැක.

මේ පිරිවෙන් මන්දිරයේ ඇති සිතුවම් මූලික වශයෙන් මහනුවර චිත්‍ර සම්ප්‍රදයට ම අයත් වුවත් ඒවායේ යම් කිසි සුලු වෙනස්කම් නැත්තේ ද නොවේ. එය විහාර මන්දිරයක් නොවීම ම මේ වෙනසට තුඩු දුන් වැදගත් කාරනයකි. මන්දිරයේ කොන්බිත්ති දෙකේ කවා ඇති කුඩා අටක රහතුන් වහන්සේලාගේ රූපත්, ඊට පහලින් පෙලට, අතින් මල් ගත් ගිහි රූප දහයකුත් ඇත. මේ ගිහි රූප ඇඳ ඇත්තේ ලංකාවේ සම්ප්‍රදයේ සාමාන්‍යයෙන් දක්නට නැති ආරුක්කුවකින් කල පසුබිමක යි. මෙ වැනි ආරුක්කු ඇති තවත් එක් තැනක් නම් කොටටිඹුල්වල යි. කොට්ටිඹුල්වල සිතුවම් ද ශ්‍රී වික්‍රමරාජසිංහ කාලයෙහි නැත්නම් ඊට පසුව නිමවන ලදැ යි ඉහත සඳහන් කෙලෙමු. මෙයින් පෙනෙන්නේ මේ ආරුක්කු පසුබිම පසු කාලයක ලංකාවේ මධ්‍යකාලීන සිතුවම් සම්ප්‍රදයට එක්වූවක්ය යනුයි. මේ පසුබිම කෙනෙකුගේ හිතට නංවන්නේ ක්‍රිස්තියානි පල්ලියක ආරුක්කු ජනෙල් ය. මේ සිතුවමත්, සතරවරං දෙවියන්ගේ යැයි සිතිය හැකි දේව රූපත්, මුලධර්ම වශයෙන්,

---

2. මෛත්‍රී රූපය පිට බිත්තියේ ඇඳීම වෙන ප්‍රදේශවලද නැත්තේ නොවේ. එහෙත් මේ ක්‍රමය සබරගමුවේ නිතර දක්නට ලැබෙන්නකි.

පැරනි මහනුවර සම්ප්‍රදයට ම අයත් බව සැබවි. එහෙත් වර්න සංකලනය හා රේඛාකරනය අතින් ඒවායේ ඇති නොයෙක් වෙනස්කම් සැලකිල්ලට භාජනය කල යුතු ය. කෙසේ වුවත් රසිකයින්ගේ සිත් ගන්නාසුලු මේ සිතුවම්, ලංකාවේ බිතු සිතුවම් පිලිබඳ ඉතිහාසය හදරන්නවුන් විසින් විමර්ශනයට භාජනය කල යුතු ය යනු අපේ අදහස යි. කොන්බිත්තිවල ඇති සිතුවම් මෙන් ම අගනා සිතුවම් කීපයක් වියනේ දිටිය හැක. මුලු වියන ම වසා ඇති මේ සිතුවම්වලින් වැඩි කොටස මල් මෝස්තරවලින් සමන්විත ය. මහනුවර චිත්‍ර සම්ප්‍රදයට පසු කාලයක එකතු වූ "පූට්ටු" මෝස්තර දෙකක් විශේෂයෙන් සඳහන් කල යුතු ය. එකක් හංසයින් හය දෙනෙකුගෙන් කරන ලද හංස පූට්ටුවකි. අනික මොනරුන් අට දෙනෙකුගෙන් සමන්විත මොනර පූට්ටුවකි. ධර්මාසනය කෙලින් වියන මැද කවා ඇති කුඩුවක හතර පැත්තේ රහත් රූප පෙරහැරක් ඇඳ ඇත. මේ හැරුනුවිට මෙහි ඇති සැලකිය යුතු සිතුවම් ඇත්තේ අලංකාර ධර්මාසනයෙහි ය. මේ ධර්මාසනය මෙහි ඇති ඉතාමත් අගනා වස්තුවක් යැයි කිය හැක. මහනුවර සම්ප්‍රදයට අයිති වකදෙක, පලාපෙති ආදි මෝස්තරවලින් සම්පූර්ණයෙන් ම නිමවා ඇති ධර්මාසනයෙහි අගනා නාරිලතා රූප අටක් ද ඇත. අවුරුදු සියයකට වඩා පැරනි නොවූවත් මේ සිතුවම් විහාර බිතු සිතුවම් අතර සැලකිය යුතු තැනක් ලබන්නේ මහනුවර යුගයේ සිතුවම් සම්ප්‍රදයේ එක් අවධියක් පෙන්නුම් කිරීමට ඒවා සමත්වන නිසයි.

එක් අවධියක බිතුසිතුවම් රාශියක් තිබෙන්ට ඇතැ යි සිතිය හැකි සබරගමුවෙ දනට සැලකිය යුතු සිතුවම් හැටියට ඇත්තේ මෙ පමන යැයි කීම අතිශයෝක්තියක් නොවේ. **මඩුවන්වල, කොලෙන්නෙ, කැල්ල, වෙහෙරගොඩ** (මාදම්පෙ) **පැල්මඩුල්ල මහජන්සල, ගනේගම රන්කොත් විහාරය** හා රත්නපුර **මහසමන් දේවාලය** පැරනි සිතුවම් තිබුනු තැන් යැයි සිතීමට ඉඩ තිබේ. මහසමන් දේවාලයේ පේකඩවල තවමත් පැරනි සිතුවම්වලින් ඉතිරි වී ඇති සායම් තැනින් තැන දිටිය හැක. ඉතිරි වී ඇති කොටස්වලින් නිගමනය කල හැක්කේ මහනුවර ශෛලියට ඉතාමත් කිට්ටුවර සිතුවම් මෙහි තිබෙන්නට ඇති බවයි. ගනේගම රන්කොත් විහාරය ඓතිහාසික වශයෙන් නම් වැදගත් තැනකි. කෝට්ටේ හයවන පරාක්‍රමබාහු රජුගේ කෘතියක් යැයි විශ්වාස කරන මේ විහාරය ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු විසින් වැඩි දියුනු කරන ලද්දු යි ද කියනු ලැබේ. (මෙහි ඇති දශ අවතාර රූප සැලකිල්ලට භාජන විය යුතු ය). මේ විහාරයේ ඇති සිතුවම්වල කලාත්මක වටිනාකමක් ඇතැ යි කීම අපහසු ය. එහෙත් ඒවායේ ඇති යම් කිසි අමුතු ලක්ෂන නිසා ඓතිහාසික වැදගත් කමක් ඇති සිතුවම් හැටියට ගිනිය යුතු ය.

සබරගමු සිතුවම් වෙන්කොට ගැනීමට හෝ සබරගමු සම්ප්‍රදයක් ගැන සඳහන් කිරීමට හෝ යුතුකමක් ඇද්දැ යි ප්‍රශ්නයක් ඇති විය හැක. මේ ලිපියේ නොයෙක් තැන අපි සබරගමු සම්ප්‍රදයක් ගැන සඳහන් කෙලෙමු. එසේ කලේ සබරගමුවෙ පැරනිම සිතුවම් හැටියට ගිනිය හැකි වලල්ගොඩ ඕමල්පේ හා කොට්ටිඹුල්වල සිතුවම් විපරම් කිරීමේ දී අපේ සැලකිල්ල යොමු වුනු යම් යම් ලක්ෂන ගැන සිතා ය. සබරගමු සම්ප්‍රදය යන්නෙන් ලංකාවේ අනිත් ප්‍රදේශවල සිතුවම්වලට වඩා බෙහෙවින් වෙනස් සබරගමුවේ ම ඇති වූ පැරනි සම්ප්‍රදයක් ගැන සිතිය යුතු නැත. වලල්ගොඩ හා ඕමල්පේ ඇත්තේ මූලික වශයෙන් මහනුවර රාජධානි සමයේ - විශේෂයෙන් කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ සමයේ - ප්‍රචලිත ව ගිය සිත්තර සම්ප්‍රදය ම ය. එහෙත් ප්‍රධාන නගරයෙන් ඈත්වීම හේතු කොට ගෙන ප්‍රාදේශික වශයෙන් ඇති වූ වෙනස්කම් නිසාත් ඉගෙනීමෙන් දියුනු නොවුනු සිත්තරුන්ගෙ කෘති නිසාත් මේ සිතුවම්වල යම් කිසි වෙනසක් මතුපිටින් හෝ දිටිය හැක. මහනුවර සිතුවම් පිලිබඳ විශිෂ්ට කීර්තියක් උසුලන **දෙවරගම්පොල සිල්වත්තැන** හෝ **නිලගම පටබැන්ද** වැනි දක්ෂ සිත්තරුන් සබරගමුවේ සිටි බවක් දනගැනීමට නැත. දෙගල්දොරුව සිතුවම් කිරීමේ දි මල්වත්තේ මහානායක මොරතොට ස්වාමීන් වහන්සේගෙන් ලැබුනු ගුරුපදේශ වැනි උපදේශ සබරගමුවේ සිත්තරුන්ට නොලැබුනා ද විය හැක. කෙසේ හෝ මහනුවර යුගයේ සිතුවම් පිලිබඳ ප්‍රාදේශික ශෛලි කීපයක් තිබුනු බවට සාධක එමට ඇත. මේ අතින් ඌව-වෙල්ලස්ස (කොටසර පියංගල) කුරුනැගල (නයින්දනාව) මූදුකරය, (තොටගමුව, මුල්ගිරිගල) ආදී වශයෙන් ප්‍රාදේශික ශෛලි කීපයක් වෙන්කර ගැනීමට තුඩු දෙන ලක්ෂන ඒ ප්‍රදේශවල විහාර බිතුසිතුවම්වල ඇත. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජුගේ රාජ්‍යකාලයට පෙර උඩරට රාජධානියට අයිති විහාරවල තිබුනු යම් කිසි සිතුවම් පරම්පරාවක ලක්ෂන නිසා මේ වෙනස්කම් ඇති වූයේ දෝ කියා ද සිතිය යුතු ය. එහෙත් මෙතෙක් ඒ වැනි සිතුවම් පරම්පරාවක් ගැන සඳහන් කල යුතු දෙයක් එලිවී නැත.

ප්‍රාදේශික ශෛලි කොපමන ඇතත් ඒ හැම ශෛලියක් ම මූලික වශයෙන් මහනුවර නාගරික සම්ප්‍රදයෙන් බිඳුනු ඒවා යැයි කිය යුතු ය. සබරගමු ප්‍රාදේශික ශෛලිය ගැන කිය යුත්තේ ද එපමන ය. මූලධර්ම අතින් සබරගමු ශෛලිය හොඩ නහා ඇත්තේ ද මහනුවර ශෛලියේ පදනම් මත ය.

මෙය හොඳින් පෙනෙන්නේ ජාතක කතා සිතුවම් වලින් සහ සැරසිලි මෝස්තරවලින් ය. ජාතක කතා සිතුවම් කිරීමේ දී මහනුවර චිත්‍ර ක්‍රමය බෞද්ධ ලෝකයේ හැම තැන ම ජනප්‍රිය වී තුබුනු ''කථන'' ශෛලිය ම අනුගමනය කර ඇත. මේ ශෛලිය අනිකක් නොව **භාරුත්, සාංචි, අජන්තා** ආදියෙහි හා පොලොන්නරුවෙහි දක්නට ඇති ''කථාපටි'' ක්‍රමය යි. මේ ක්‍රමයට අනුව අඩියක් හෝ අඩි දෙකක් පමන පලල ඇති තිරස් තීරුවලට මුලු බිත්තිය ම බෙද ඒ සරල සමාන්තර තීරු ඇතුලත ප්‍රස්තුත කථාවේ වැදගත් සිද්ධීන් ක්‍රමක්‍රමයෙන් නිරූපනය කෙරේ. සාමාන්‍යයෙන් උඩ ම තීරුවේ වම් කෙලවරේ සිට ඇදගෙන ගොස් ඊලඟ තීරුවේ දකුනු කෙලවරින් ඊලඟ සිද්ධිය පටන්ගැනේ. තුන්වන තීරුවේ වම් කෙලවරේ සිට ඉතිරි කොටස ආරම්භ කෙරේ. මේ ආකාරයෙන් මුලු කථාව ම නිම කිරිම පැරනි නිරූපන ක්‍රමය යි. මෙසේ කිරීමේ දී ජාතක කතාවේ ඇතුලත් බොහෝ විස්තර ඉවත්කර ප්‍රධාන සිදුවීම් පමනක් උපුටා අනුක්‍රමයෙන් පෙන්වීම සාමාන්‍ය සිරිත යි. වෙස්සන්තර ජාතකය නිරූපනය කිරීමේ දී ඇලි ඇතා දන්දීම, වෙස්සන්තර රජතුමා වනගත වීම, දරුවන් දන්දීම, ජූජකයා දරුවන්ට තලමින් ගෙන යෑම ආදී අවස්ථා වෙන්කොට පෙන්වීම පමනකි කරන්නේ. ඈත අතීතයේ සිට සම්භාවිත මේ රීතිය ම ය සබරගමු සිතුවම්වලත් ඇත්තේ. **රූප භෙදය**[3] ද මූලික වශයෙන් එකක් ම ය. මිනිස් රූප හා සත්ව රූප ආදිය සාමාන්‍යයෙන් ඇඳ ඇත්තේ එක ම තලයක ය. පර්යාලෝක ක්‍රමයකට අනුව රූප රාශිභූත කිරීමක් හෝ තලයෙන් තලය වෙන්කර පෙන්වීමක් හෝ මේ සිතුවම් සම්ප්‍රදයේ නැත. ඒ නිසා අඩියක් හෝ දෙකක් පමනක් පලල ඇති තීරුවක එක ම තලයකට සිතුවම සීමා වීම පුදුමයට කාරනයක් නොවේ. මිනිස් රූප හා සත්ව රූප බොහෝ විට ඇඳ ඇත්තේ **පාර්ශ්වගත** රීතිය අනුව යි. රහත් පෙරහැරවල රහත් රූප **අර්ධර්ජු** රීතිය අනුව නිරූපනය කර ඇතත් දේව රූප ආදිය නිතර ම නිරූපන කෙරෙන්නේ **ඍජ්වාගත** රීතියට අනුව යි. රූප භෙදය අවසන් කර රේඛාවලින් සීමා කරනු ලබන භූමිභාගය (මිනිස් රූපයක් හෝ වෙන රූපයක්) පුරා නියමිත සායම් ආලේපනය කිරීමෙන් චිත්‍රය අවසාන කෙරේ. සායම් ආලේපනය කිරීමේ දී වර්තුලාකාරය පෙන්වීමවත් ශ්‍යාමෝජ්වල භෙදයක් පෙන්වීමත් සාමාන්‍යයෙන් කරනු නොලැබේ. මේ කරුනු අතින් සබරගමු චිත්‍ර මහනුවර සමයේ අනිත් චිත්‍ර හා හැම අතින් ම එකඟ වෙයි. වෙනස්දේ හැටියට ගත යුත්තේ භාවිතා කර ඇති පාට හා ඒවා ආලේපනය කර ඇති ක්‍රමයේ සමහර ලක්ෂනත් ය. ප්‍රාදේශික වශයෙන් දක්නට ඇති තවත් වෙනසක් නම් මිනිසුන්ගේ ඇඳුම් පැලඳුම් ය.

මහනුවර යුගයේ සිතුවම්වල ප්‍රධාන වශයෙන් ඇත්තේ, රතු, කහ සහ කලු පාට ය. කොල පාට නිල්පාට හා සුදු පාට ද මඳ වශයෙන් භාවිතා වෙයි. සබරගමුවේ සිතුවම්වල ද ප්‍රධාන වශයෙන් ඇත්තේ මේ වර්න ස්වල්පය පමනකි. නිල්පාට හා කොලපාට මහනුවර ප්‍රදේශයේ පැරනි සිතුවම්වල වැඩිපුර යොද නැතත් සබරගමුවේ සිතුවම්වල බෙහෙවින් භාවිතාකර ඇත. මේ වෙනස පහත රට සිතුවම්වල ද නිතර දක්නට ලැබෙන්නකි. එසේ ම දුඹුරු පැහැය ද සබරගමුවේ සිතුවම්වල ඇති අමුත්තකි. මේ හැර පසුබිම් නිරූපනය කිරීමට කලු පාට භාවිතා කිරීම සබරගමුවේ සිතුවම්වල බෙහෙවින් දක්නට ලැබෙන්නකි. මහනුවර සමයේ සිතුවම්වල කලු පාට පසුබිමක් ඇත්තේ ඉතාමත් කලාතුරකිනි. ඒ සිතුවම්වල සෑම විට ම ඇත්තේ රතු පාට පසුබිම ය. ආලේඛනය කොට අවසාන වූ රූපවල සායම් ආලේපනය කිරීමට පෙර හෝ පසුව පසුබිම රතු පාටින් වැසීම මහනුවර සිත්තර සම්ප්‍රදය යි. මේ සම්ප්‍රදය මඳ වශයෙන් හෝ බිඳ ඇත්තේ විහාර එකක දෙකක පමනකි. ඒ විහාරවල ද වෙනසකට ඇත්තේ බිත්තිය පුරා ඇඳ ඇති බුද්ධ රූප එකක් හැර එකක් නිල් පසුබිමකින් නිමකර තිබීම යි. පසුබිම කලු පාටින් නිමවා ඇති තැන් එකකට දෙකකට වඩා නැත. සබරගමුවේ (ඕමල්පේ, වලල්ගොඩ) ජාතක කතාවල පවා කොටසක් හැර කොටසක් රතු හා කලු පසුබිමින් යුක්ත ය. මේ වර්නාලේපන ක්‍රමය එක සිදුවීමක් පිලිබඳ සිතුවම අනිකකින් වෙන්කර පෙන්වීමට ඉතාමත් යෝග්‍ය මෙන් සිතුවමේ කලාත්මක බව වර්ධනය කිරීමට ද උපයෝගී වූවකි. මහනුවර ප්‍රදේශානුබද්ධ විහාරයන්හි සිතුවම්වල පසුබිමේ බොහෝ විට දක්නට ලැබෙන්නකි නෙලුම් මල් මෝස්තර. මේ නෙලුම් මල් මෝස්තර සිතුවම අලංකාර කිරීමට පමනක් නොව සිතුවමේ පසුබිමේ ඇති හිස්බව මගහැරවීමට ද උපයෝගී කරගත්තකි. සබරගමුවේ සිතුවම්වල මේ මෝස්තර දකින්නට ලැබෙන්නේ ඉතාමත් කලාතුරකිනි. මීට ප්‍රධාන හේතුව වශයෙන් සැලකිය යුත්තේ ජාතක සිතුවම්වල පසුබිම හිස්බවක් ඇති නොවන හැටියට නිමවා තිබීමයි. පසුබිම මඳ වශයෙන් හෝ හිස්, දේව රූප ආදියෙහි බොහෝ විට ඇත්තේ පිච්චමල් වැල් ආරුක්කුව යි.

චිත්‍ර ශෛලිය පිලිබඳ සබරගමුවේ දක්නට ඇති මේ වෙනස්කම්වලට හේතුවක් හැටියට

3. රූපභෙදය යනුවෙන් සංස්කෘත චිත්‍රශාස්ත්‍රීය පොත්වල හඳුන්වන්නේ එක් එක් රූපය රේඛාවල මාධ්‍යයෙන් සටහන් කිරීමයි.

යැලකිය යුත්තේ මුහුදුකරයේ බිතුසිතුවම් ශෛලියෙන් ලත් ආභාසයක් යැයි කිය හැක. මහනුවර රාජ්‍ය සමයෙහි සබරගමුව වැඩි වශයෙන් ඇසුරු කලේ මහනුවර නොව මාතර, කලුතර ආදි මුහුදුබඩ ප්‍රදේශ බව ඉතිහාසයෙන් තහවුරු වෙයි. මුහුදුබඩ ප්‍රදේශ සමග කල වෙළදාම් හා යුද්ධ ආදිය නිසා සබරගමු වාසීන් මුහුදුකරේ සිංහල බෞද්ධයන්ගෙන් පමනක් නොව, ක්‍රිස්තුභක්තික පෘතුගීසි, ඕලන්ද හා ඉංගිරිසි ජාතිකයන්ගෙන් ද යම් යම් දේ ඉගෙන ගන්නට ඇතැ යි සිතීමට ඉඩ තිබේ. සබරගමුවේ සිත්තරුන් ඕලන්ද ආදීන්ගෙන් කෙලින් ම පාඩමක් ඉගෙන නොගත්තත්, ඕලන්දයින්ගෙන් ආභාසයක් ලබාගත් පහත රට සිත්තරුන්ගෙන් යම් යම් දේ ඉගෙන ගත්තාට සැකයක් නැත. වැලිවිට සංඝරාජ තුමන්ගේ ප්‍රධානත්වයෙන් ආරම්භ වුනු ආගමික කටයුතුවලට පහතරට (විශේෂයෙන් මාතර) උගතුන් සහභාගි වූ බව සාමාන්‍යයෙන් පිළිගනු ලබන්නකි.[4] සමහර විට සබරගමුවේ ආගමික කටයුතුවල දී ගුරුහරුකම් ලැබෙන්නට ඇත්තේ මහනුවරින් ම නොව, සබරගමුවේ මායිමේ ඇති මාතර, මුල්ගිරිගල ආදි පලාත්වලින් යැයි සිතිය හැක. මෙසේ සිතීමට අවකාශ ඇති බව පෙනෙන්නේ මුල්ගිරිගල සිතුවම් සමග ඕමල්පේ හා වලල්ගොඩ සිතුවම් සංසන්දනය කිරීමේ දී ය. ඕමල්පේ මිනිස් රූප හා ඒවායේ ඇඳුම් පැළඳුම් මුල්ගිරිගලින් ලත් ආභාසය පෙන්වන දේ ය. මිනිස් රූපවල හිස්වැසුම්, මෙ සම්බන්ධයට සාක්ෂි හැටියට සඳහන් කල හැක. ලන්දේසි ආදීන්ගෙන් හෝ, ඔවුන්ගේ ඇසුර ලැබුනු මාතර ප්‍රදේශයේ සිත්තරුන්ගෙන් උගත් දෙයක් හැටියට විශෙෂයෙන් සඳහන් කල යුත්තකි උඩරට බිතුසිතුවම්වල සාමාන්‍යයෙන් දකින්නට නොලැබෙන බටහිර ශෛලියේ ඔටුනු. මේ ඔටුනු පැලඳගත් රජවරු ඕමල්පේ සිතුවම්වල දිටිය හැක. කොච්චිබුල්වල යමරජ නිරූපනය කර ඇත්තේ ඕලන්ද හෝ ඉංගිරිසි නඩුකාරයෙක් මෙනි. උඩරට සිතුවම්වල ඇති දුනු හී ආදිය වෙනුවට මේ සිතුවම්වල ඇත්තේ තුවක්කු ය. පහත රට සිතුවම් හා සබරගමුවේ සිතුවම් අතර සමානකම් මෙපමනක් ම නොවෙ. අපේ අදහසේ හැටියට මේ සමානකම්වලටත් වඩා සැලකිල්ලට භාජන විය යුත්තේ වර්නාලේපනය අතින් සබරගමුවේ සිතුවම් පහත රට සිතුවම්වලින් ලබා ඇති ආභාසය යි. පහතරට සිතුවම් රාශියක ම සායම් සකස් කිරීමේ දී මහනුවර ක්‍රමයට වෙනස් ක්‍රමයක් අනුගමනය කර ඇතැයි සිතිය හැක. මහනුවර ප්‍රදේශයේ සිතුවම්වල පාට පහත රට පැරනි (තොටගමුව හැර) සිතුවම්වල පාටට වඩා ඝන යැයි කිය හැක. එසේ ම උඩරට සිතුවම්වල පාට වැඩිපුර දීප්තියක් ද පෙන්වයි. මේ වෙනසට හේතුව වියහැක්කේ සායම් සකස් කිරීමේ දී මිශ්‍ර කරන ලද ලාටු හෝ තෙල්වර්ග විය හැක. උඩරට පැරනි සිතුවම්වලට සායම් සකස් කිරීමේ දී දිවුල් ලාටු භාවිතා කල බව කියනු ලැබේ. සායම් සකස් කිරීමේ දී තවත් භාවිතා කල මිශ්‍රනයක් හැටියට දෙරනු තෙල් සඳහන් කරනු ලැබේ. එහෙත් උඩරට සිත්තරු දෙරනු තෙල් වැඩිපුර භාවිතා නොකල බව ද එක් මතයකි.[5] දෙරනු තෙල් සායම කල් නොපවතින නිසා එය භාවිතා නොකරන ලදැයි ද සිතිය හැක. සමහර විට පහතරට සිත්තරුන් දෙරනු තෙල් මිශ්‍රනය වැඩිපුර භාවිතා කලා දැ යි සිතීමට අවකාශ නැත්තේ නොවේ. පහතරට සිතුවම්වල පාට සිහින් වීමටත්, දීප්තියෙන් අඩුවීමටත්, ඉක්මනින් මැකී යාමටත් මෙය හේතුවක් වී දැ යි ද සැක කල හැක. කෙසේ හෝ පහතරට සිතුවම්වල පාට බොහෝ විට දියසායම හා සමාන යැ යි සිතෙන්නේ මෙ වැනි හේතූන් නිසා ය. සබරගමුවේ සිතුවම්වල ඇත්තේ ද මේ ගතිය ම ය. වර්නාලේපය ගැන සිතීමේ දී සබරගමුවේ හා පහතරට සිතුවම් අතර ඇති තවත් වැදගත් සමානකමක් හැටියට සඳහන් කල යුත්තේ මේ සිතුවම් දෙකොටසේම යොදා ඇති කොලපාට සහ නිල්පාටත්ය. උඩරට බිතුසිතුවම්වල කොලපාට භාවිතා කර ඇත්තේ ඉතාමත් මඳ වශයෙනි. නිල්පාට ද යොදා ඇත්තේ මඳ වශයෙනි. එහෙත් සබරගමුවේ සහ පහතරට සිතුවම්වල මේ පාට දෙක ම බෙහෙවින් භාවිතා වී ඇත. පැරනි සිතුවම් සම්ප්‍රදයට අනුව නම් වැඩිපුර භාවිතා වෙන්නේ රතු, කහ, සහ සුදු පාට පමනි. කලුපාට ද වැඩිපුර භාවිතා නොවුන වර්නයකි. උඩරට සිතුවම ගැන සඳහන් කිරීමේ දී ආනන්ද කුමාරස්වාමි ''මේ වර්ණය දක්නට ලැබෙන්නේ කලාතුරකිනි. මෙය ලබා ගන්නා ලද්දේ නිල (අවරිය) ගසේ කොලවලිනි. එහෙත් සුළුවශයෙන් පමණි. ඕලන්දයන්ගෙන් ද යම් තරමක් ලබා ගන්නට ඇත. පැරණි චිත්‍ර බොහොමයක නිල්පාට සහ පච්ච කොහෙත්ම දක්නට නොලැබේ.''[6] යයි නිල් පාට ගැන කියන්නේ මේ නිසාය. නිල්පාට වැඩි වශයෙන් ඇත්තේ පහතරට, සබරගමුවේ සහ කුරුනෑගල[7] ප්‍රදේශයේ සිතුවම්වල ය. නිල්පාට

4. පණ්ඩිත කඹුරුපිටියේ වනරතන හිමි—මාතර මානව වංශය හා පුරාවිද්‍යාත්මක ඉතිහාසය, 155 පිට.

5. ආනන්ද කුමාරස්වාමි — මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, නවවැනි පරිච්ඡේදය.

6. එම

7. කුරුනෑගල ප්‍රදේශයත් ඕලන්ද ඉංගිරිසි ආදීන්ගෙන් ආභාසය ලැබූ බවට සාධක ඇත.

ස්‍වයම් පමනක් නොව, නිල්පාට වැඩිපුර භාවිතය ද ඕලන්දක්කාරයින්ගෙන් හෝ ඉංගිරිසි කාරයින්ගෙන් ඉගෙන ගත්තක් යැයි සිතිය හැක්කේ මේ නිසා ය. වර්නලේපය ගැන අපි ඉහත සඳහන් කල කලුපාටින් නිමවන ලද පසුබිම් ද සබරගමුවටත්, පහතරට සමහර සිතුවම්වලටත් සීමාවූවක් බව ද නැවත කිය යුතු ය.

මෙහි සඳහන් කරුනු අනුව සිතන විට සබරගමුවේ සිතුවම්වල ඇති විශේෂගතිය පැහැදිලි වෙයි. සබරගමුවට ම ආවේනික ලංකාවේ අනික් ප්‍රදෙශවල දක්නට නැති සිතුවම් සම්ප්‍රදයක් ඇතැ යි මෙයින් අදහස් නොකෙරේ. මහනුවර රාජධානි සමයේ ජනප්‍රිය වී තුබුනු බිතුසිතුවම් සම්ප්‍රදයට ම අයත් සබරගමුවේ සිතුවම් ඓතිහාසික හා සාමාජයික හේතුන් නිසා බාහිර වශයෙන් සුළු වෙනස්කම්වලට මුහුන පා ඇතැ යි සිතීම නිවරද ය. මූලධර්ම අතින් මහනුවර සමයේ "නාගරික" ශෛලියට බෙහෙවින් ම සමාන වුවත් වෙල්ලස්-බින්තැන්න, කුරුනැගල ප්‍රදේශය හා පහතරට විහාරවල බිතු සිතුවම් නොයෙක් ලක්ෂන අතින් "නාගරික" ශෛලියෙන් වෙනස් වී පෙනෙන බව විචාරක්ෂියෙන් බලන්නෙකුට දිටිය හැක. සබරගමුවේ ඇත්තේ ද මෙවැනි විශෙෂයකි. මෙයින් නිගමනය කල යුත්තේ සබරගමුවේ සිතුවම් මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම් සම්ප්‍රදයට ම අයත් ප්‍රාදේශික ශෛලියක් පිලිබිඹු කරන කෘතිය යන්න යි.

නාට්‍ය විචාරය – II

ඇම්. එච්. ගුණතිලක

ශ්‍රීට අවුරුදු දෙදහසකටත් කලින් ග්‍රීක සහ භාරත දේශයන්හි නාට්‍යය පිළිබඳ ව ඇති වූ උද්‍යෝගය සුළුපටු නො වන අයුරු මේ ලිපි පන්තියෙහි මුල් ලිපියෙන් පැහැදිලි වන්නට ඇත. ඒ නාට්‍ය ප්‍රබෝධයට හේතු භූත වූ කරුණු ගැනත් නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයට අදාළ ග්‍රීක සහ තදීය විග්‍රහ ග්‍රන්ථ පිළිබඳවත් එම ලිපියෙන් තව දුරටත් විස්තරයක් ඉදිරිපත් කරන්නට යෙදුණි.

ග්‍රීක නාට්‍ය තේරුම් ගැනීම සඳහා එම ග්‍රන්ථ අනුසාරයෙන් ග්‍රීක නාට්‍ය කෘති, අගති විරහිත ව විභාග කර බැලීම අවශ්‍ය වන්නාසේ ම සංස්කෘත නාට්‍ය ගැන ඉගෙන ගන්නා විට සංස්කෘත නාට්‍ය අරබයා ලියැවුනු මූල විචාරක ග්‍රන්ථයනුත් එහි ම විග්‍රහ ග්‍රන්ථයනුත්, ''නුවන් බැහැර නහමන්'' සිද්ධාන්ත පූර්වක ව පරිශීලනය කළයුතු ය.

දෘශ්‍ය කාව්‍යය අළලා ලියැවුනු සංස්කෘත විචාරක ග්‍රන්ථවලින් දැන් අපට කියවීමට ඇති ආදිතම විචාරක ග්‍රන්ථය, භරත මුනි විසින් රචිත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයයි. ක්‍රිස්තු පූර්ව සිවවැනි සිය වස්හි විසූ පානිනි, අෂ්ටාධ්‍යායී නමැති ස්වකීය ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථයෙහි සඳහන් කර ඇති ''නට සූත්‍ර'' වූ කලි සංස්කෘත නාට්‍යවාදය ගැන ලියැවුණු ඉපැරණි ග්‍රන්ථය හැටියට මහාචාර්ය හිලේබ්‍රන්ට්[1] පෙන්වා දෙතත් ඒ මතය සනාථ කැරෙන සාක්ෂි අල්ප බව කිවමනා ය. නාට්‍යවේදය යනුවෙන් පැවසෙන්නේ ශ්ලෝක 36000 කින් සමන්විත කොට බ්‍රහ්ම විසින් නිර්මාණය කළ ග්‍රන්ථයකැයි මන්මෝහන් ඝෝෂ් කියතත්, එය ද සාධක විරහිත ය.

භරත මුනිගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙන් භාරතීය නාට්‍ය විචාරය ඇරඹුණු අතර, එම විචාර පාඨ ගෙන හැර දක්වා ඉනික්බිති නොයෙකුත් ස්ථානෝචිත දෘෂ්ටාන්ත අනුසාරයෙන් එම විචාර පාඨ යටි උඩු කෙරෙමින් විග්‍රහය කළ තවත් සංස්කෘත නාට්‍ය විචාරක ග්‍රන්ථයෝ බිහි වූහ.

ධනඤ්ජය ක්‍රිස්තු වර්ෂයෙන් දහවැනි ශත වර්ෂයෙහි රචනා කළ **දශරූපය** ද, අභිනව ගුප්ත විසින් තදසන්න වකවානුවෙහි නිබන්ධිත **අභිනව භාරතී** ද, ක්‍රිස්තු වර්ෂයෙන් 14 වෙනි ශත වර්ෂයෙහි විසූහ යි සලකන විශ්වනාථ රචනය කළ **සාහිත්‍යදර්පණය** ද, එහි ලා වැදගත් කෘති හැටියට සැලකේ. මේ හැර විද්‍යානාථයන්ගේ **ප්‍රතාපරුද්‍රයශෝභූෂණය**, විද්‍යාධරගේ **ඒකාවලී**, රාමචන්ද්‍ර සහ ගුණචන්ද්‍රයන් විසින් රචිත **නාට්‍ය දර්පණ**, සාරදතනයගේ **භාව ප්‍රකාශනය**, සුන්දර

මිශ්‍ර ගේ **නාට්‍ය ප්‍රදීපය** සංස්කෘත නාට්‍ය අරබයා ලියැවුනු තවත් ග්‍රන්ථ වෙයි.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය වූකලි නාට්‍ය උත්පත්තිය ය, නාට්‍ය වාදය ය, නාට්‍ය දර්ශන ක්‍රමය ය, යනාදි විසින් සංගෘහිත ව, රංගය ය, රංග ශෛලිය ය, රංගාභිනය ය, යනාදි පරිච්ඡෙදවලින් පරිච්ජින්න ව, නාට්‍ය රස නිෂ්පත්තිය පිළිබඳ වැදගත් අදහස්වලින් සමෘද්ධ වූ ග්‍රන්ථයෙකි. නිසමමකාරී විචාරකයා ගේ කාර්යය වියයුත්තේ එම කෘති මනාව කියවා ප්‍රගුණ කිරීමයි.

එහෙත් මේ ග්‍රන්ථ ලියැවුනේ සකු බසිනි. බස නො දන්නවුනට එහි වැදගත් විස්තර විභාග අවබෝධය කර ගන්නට හැකි කෙලෙස ද?

ඒ ග්‍රන්ථ ඉංග්‍රීසි භාෂාවට ද පෙරලා තිබෙන නිසා එම ලෝක භාෂාවෙ අනුසාරයෙන් සංස්කෘත ග්‍රන්ථවලින් ඉදිරිපත් කෙරෙන වටිනා අදහස් ඔවුනට ද වටහා ගැනීමට පුළුවන. ඉන්දියානු ජාතික රචකයන් පමණක් නො ව, ඉංග්‍රීසි, ප්‍රංශ, ජර්මන් යනාදි රචකයන් විසින් ද එම මූල සංස්කෘත ග්‍රන්ථ විදේශීය භාෂාවලට පරිවර්තනය කරන ලදි.

තවද, එම ග්‍රන්ථවලින් හෙළි වන විචාරක මත, නව තවත් විමසිල්ලට ද භාජනය කරනු ලැබී ය. ඇතැම් විට නාට්‍ය වාදය ගැන මුල් භාරතීය විචාරකයා පළට කළ මත තමන්ගේ ඥාන ශක්තිය අනුව විග්‍රහ කරමින් ප්‍රශස්ත ශාස්ත්‍රීය සඟරාවල ලිපි ලේඛන ද පළ විය.

මන් මෝහන් ඝෝෂ් විසින් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ඉංග්‍රීසි බසට නගනු ලැබූ අතර, ජේ. ග්‍රොසේ[2] විසින් පැරිසියේ දී තවත් සංස්කරණයක් 1898 දී සකස් කරන ලදි. ඒ පරිවර්තනවලට අමතර ව **විග්‍රහ ග්‍රන්ථ** ද ලියැවුනි. චෞකම්භා සංස්කෘත ග්‍රන්ථ මාලාවෙ II වැනි වෙළුම හැටියට ආචාර්ය කාන්ති චන්ද්‍ර පාණ්ඩෙය විසින් තුලනාත්මක සෞන්දර්යවාදය ඇතුළත් කොට ලියා ඇති ග්‍රන්ථය[3] එවැන්නකි.

දශරූපය ජෝ'ජ් සී. ඕ. හාස් විසින් ඉංග්‍රීසි බසට පෙරළා ඇත.[4] ඔහු එම ග්‍රන්ථය පරිවර්තනය කිරීමෙන් නොනැවතී, ඊට ඇතුළත් සිද්ධාන්ත ද, සාහිත්‍ය දර්පණය, ප්‍රතාපරුද්‍රයශෝභූෂණය, සිල්වන් ලෙවී ගේ ''ල තියාත්‍ර අන්දියෙඩ්''[5] නැමැති විචාරක ග්‍රන්ථ අනුසාරයෙන් නව තවත් විභාග කර බැලීය. මේ හැරුණු විට ඇෆ්. හෝල්[6] විසින් ද දශරූපයෙහි තවත් සංස්කරණයක් කර ඇත.

විශ්වනාථගේ සාහිත්‍ය දර්පණය, බැලන්ටයින් සහ මිත්‍ර[7] විසින් 1875 දී ඉංග්‍රීසි බසට පරිවර්තනය කැරුණි. අභිනව භාරතී නමැති ග්‍රන්ථය ගේක්වඩ් ප්‍රාචීන පුස්තක මාලා[8] යටතේ සංස්කරණය වී ඇත.

ප්‍රතාප රුද්‍රයශෝභූෂණයෙහි සංස්කරණයක් ත්‍රිවේදි විසින් කරණ ලදි. එය බොම්බායේ සංස්කෘත සහ ප්‍රාකෘත පුස්තක මාලා යටතේ අංක 65 හැටියට[9] නිකුත් වී ය. නාට්‍ය දර්පනය, ආචාර්ය බී. භට්ටාචාර්යගේ සංස්කාරකත්වයෙන් සකස් වී ය.[10]

මෙ හැර නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ කෘතහස්ත ලිපි සහ පර්යේෂණාත්මක රචනා ඉන්දියාවේ ශාස්ත්‍රීය සඟරාවල පමණක් නො ව, කේම්බ්‍රිජ්, ඔක්ස්ෆර්ඩ්, කොලොම්බියා, බර්ලින්, ලිප්සිග් සහ පැරිස් යනාදි විශ්ව විද්‍යාලයීය ශාස්ත්‍රීය සඟරාවල ද පළ කර ඇත.

භාරතීය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය හදරන අය විසින් මුල් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය හෝ එහි පරිවර්තනය හෝ පරිශීලනය කිරීම මැනවි. ඉන් පසුව කැරුණු බොහෝ විචාරක ග්‍රන්ථවල මූලාශ්‍රය වූයේ, වැඩි වශයෙන් මේ ග්‍රන්ථයයි.

ඒ කියමන වටහා ගැනීම සඳහා සුළු නිදසුනක් ඉදිරිපත් කරනු කැමැත්තෙමි.

නාට්‍යයක පූර්වාරම්භ සිරිත් අවසන් වූ ඉක්බිති, ස්ථාපක, රංගයට පැමිණියයුතු බවත් ඔහු හැම අතින් ම සූත්‍රධාරගේ තත්වය ම එහි දී ඉසිලියයුතු බවත් නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි (I. 167) සඳහන් වෙයි. ධනඤ්ජයගේ දශරූපය ද එම අදහස ම ඉදිරිපත් කරමින් පවසන්නේ (III – 2) සූත්‍රධාර පූර්ව රංගයෙන් ඉවත් වන අතර වෙනත් චරිතයක් නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීම් වස් එතැනට පැමිණෙන වගයි. ක්‍රි. ව. 1175 – 1250 අතරතුර උමණ සිටි සාරදතනය සිය භාව ප්‍රකාශයෙහි ද එම අදහස ම පෙන්වන අතර විශ්වනාථ සාහිත්‍ය දර්පණයෙහි (11 – 26) එය ම සනාථ කරයි.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි දැක්වෙන ඇතැම් නාට්‍ය ලක්ෂණ සවිස්තරවත් නිදසුන් සහිතවත් ඉදිරිපත් කරන්නේ දශරූප ආදි ග්‍රන්ථ වලින්ය.

දශරූපයෙහි (1. 4) මෙසේ සඳහන් වෙයි:—

''උද්ධෘත්‍යොද්ධෘත්‍ය සාරං යමඛිල නිගමාන්
    නාට්‍යවේදං විරිඤ්චිශ්
චක්‍රෙයස්‍යප්‍රයෝගම් මුනිරපිභරතස් තාණ්ඩවං
    නීලකණ්ඨඃ
සර්වාණී ලාස්‍යමස්‍යප්‍රතිපද මපරං ලක්ෂ්ම
    කඃ කර්තු මීද්ධෙ
නාට්‍යානං කිංතු කිංචිත් ප්‍රගුණරචනයා
    ලක්ෂණං සංක්ෂිපාමි.''

මුළු මහත් වේද ග්‍රන්ථාවලියෙහි හරය ගෙන විරිඤ්චි හෙවත් බ්‍රහ්ම විසින් නිර්මාණය කැරුණු නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ ව භරත මුනි විස්තරයක් කර ඇතැයි සඳහන් කරන ධනඤ්ජය, තමාගේ

ව්‍යායාමය සංවිධානාත්මක ස්වරූපයෙන් ද කෙටි-යෙන් ද එම නාට්‍ය ස්වරූපය පැහැදිලි කිරීම බව යථෝක්ත ශ්ලෝකයෙන් පෙන්වා දෙයි.

දශරූපය ඒ නියායෙන් භරත ගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ගැන සඳහන් කරමින් නාට්‍යවාදය අළලා ඉතා සියුම් විද්‍යානුකූල විස්තරයක් ඉදිරිපත් කරයි. දශරූපයෙහි ඇති අදහස් ධනිකගේ වෘත්තියෙහි තව තවත් විග්‍රහය වී ඇත. මුල් සූත්‍ර පාඨ ගෙනැ, නානා විධ නාට්‍යවලින් නිදසුන් ගෙනහැර පාමින් එම පාඨ එළි පෙහෙළි කිරීම වෘත්තියෙහි කාර්යයයි.

එම අදහස තවදුරටත් පැහැදිළි කර ගැනීම සඳහා පහත සඳහන් උදාහරණය කියවා බලන්න. නාට්‍යයක කාර්යයේ විවිධාවස්ථා ගැන දශරූපයෙහි විස්තරයක් ඇත. එහි ප්‍රාප්ත්‍යාශා අවස්ථා පහත සඳහන් පරිදි විස්තර වෙයි.

"උපයාපාය ශංකාභ්‍යාම් ප්‍රාප්ත්‍යාශා
ප්‍රාප්තිසම්භවං"

අභිමතාර්ථය ඉටු කර ගැනීමේ මාධ්‍යයයන් තිබෙන නිසා එම අභිමතාර්ථය ඉටුකර ගැනීමට පුළුවන් වෙතැයි අපේක්ෂා කිරීමත්, එය ඉටුවේද, ඉටු නොවේ දැයි ඒ එක්කම පහළ වන සැකයත් ප්‍රාප්ත්‍යාශා'වස්ථාවට ඇතුළත් බව ඉන් කියැවෙයි.

මේ අදහස පැටලිලි සහිත යයි කෙනෙකුට සිතෙන්නට පුළුවන. එහෙත් දශරූප වෘත්තිය ඒ අදහස නිදසුන් සහිත ව නිරවුල් කර ඇත.

"යථා රත්නාවල්‍යාං තෘතීයොඞ්කෙ වේෂ පරි-වර්තාභිසරණාදෞ" යනාදි විසිනි. ඒ මුල් කෙටි සූත්‍ර පාඨය රත්නාවලියෙන් නිදසුන් ගෙන විස්තරය කර ඇති අයුරු ඉන් පෙනේ.

එමතු ද නොවේ. දශරූපයෙහි ඇතැම් නාට්‍ය විග්‍රහ කොටස් ඊට අනතුරු ව සැකසුණු තවත් නාට්‍ය විග්‍රහ ග්‍රන්ථවලින් පෘථුල ලෙය විකාශය වී ඇත. නිදසුනක් මෙසේ ය:—

"අනාද් භාවාශ්‍රයං නෘත්‍යං" යි දශරූපයෙහි සඳහන් වන පාඨය "නෘත්තනෘත්‍යයෝර් නාටකා-ද්‍යංගත්වාද් ඉහ ස්වරූප නිරූපණං කෘතම්" යි ප්‍රතාපරුද්‍රයශෝභූෂණයෙහි මනා ව විස්තරය කෙරේ.

මුල් සංස්කෘත විචාරක ග්‍රන්ථවල මූලික සිද්-ධාන්ත ඉන් අනතුරු විචාරක සහ විග්‍රහ ග්‍රන්ථවලින් තව දුරටත් විස්තරය වී ඇති අයුරු භරත මුනි ඉදිරිපත් කළ රසවාදය ගැන ප්‍රකට වූ විවිධ විචාර මතවලින් පැහැදිලි වෙයි.

භරත මුනි විස්තරය කළේ රස 8 ක් ගැන යි. උද්භට රස 9 ක් ඉදිරිපත් කළ අතර රුද්‍රට රස 8ක් ගැන සඳහන් කරයි. සංගීත රත්නාකරයෙහි ද රස 9 කි.

භරත මුනි නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙන් පෙන්වා දෙන්නේ, නාට්‍ය බෙදී ඇති කොටස් ඒ කොටස් එකෙකට එකක් රස සෞන්දර්‍ය්‍ය බැම්මෙන් බැඳී ඇති අයුරු, නාට්‍යයෙහි විවිධාංග අවබෝධය කර ගැනීමට ඇති මාර්ග යනාදි විස්තරයි.

ඉන් සියවස් ග ානකට පසු නාට්‍ය දර්පණයෙහි ද නාටක නිර්ණය විවේක, ප්‍රකරණාදොකාදශ, වෘත්ති රසභාවාභිනය විචාර, සර්ව රූපක සාධාරණ ලක්ෂණ නිර්ණය යනු විසින් නාට්‍ය විවේචනය වෙයි.

එතකොට දැන් පැහැදිලි වෙනවා නේද, සංස්කෘත නාට්‍ය පිළිබඳ ව පැතිරී ගිය යම්කිසි සාහිත්‍යයක් භාරත දේශයෙහි තිබූ බව.

මේ සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ එනම්, මූල ග්‍රන්ථ සහ විග්‍රහ ග්‍රන්ථ, කියැවීමෙන් මුල් සංස්කෘත නාට්‍ය විචාර ක්‍රම ගැනත්, සංස්කෘත නාට්‍ය සහ ඒ නාට්‍ය ලියූ කාලයෙහි නාට්‍ය ප්‍රබෝධය පිළිබඳවත්, නිරවුල් අවබෝධයක් ලබා ගතහැකි ය. තවද සංස්කෘත නාට්‍ය රචකයන් ගැන විශාල වශයෙන් තොරතුරු සොයා ගතහැක්කේ එමගිනි.

භාස නමැති නාට්‍ය රචකයා ගැන මහා මහෝපා-ධ්‍යාය ගණපති ශාස්ත්‍රී විසින් විස්තරයක් කරන තුරු ඔහු විසූ කාලයේ නාට්‍ය උද්‍යෝගය ගැනත්, භාසගෙන් නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයට ලැබුණු රුකුල් ගැනත් පැවතුනේ දූසමාන අවබෝධයකි.

ඇත්ත වශයෙන් ඉන්දීය නාට්‍යකලාවත් නාට්‍ය කලාකරුවනුත් පිළිබඳ ව පාඨක ලෝකයාට කරුණු වටහා දීමෙහි ලා පෙර – අපර දෙදිග රචකයන්ගේ පරිශ්‍රමය උපකාරී වී ය. අපරදිග විචාරකයෝ ඉතා සියුම් ලෙස භාරතීය නාට්‍ය කලාව විවේචනය කළහ. සානුකම්පික දෘෂ්ටියකින් ඒ දෙස නොබැලූ නමුත් "නුවන් බැහැර නහමත්" නියායෙන් ඒ අගය කළ බව කිවයුතු ව ඇත.

සංස්කෘත නාට්‍ය පොත් හැමකක් ම වාගේ ඉංග්‍රීසි, ප්‍රංශ, ජර්මන් ආදි භාෂාවලට පරිවර්තනය වී ලෝක සාහිත්‍යයටත් ඇතුල් වී ය.

කාලිදස ගේ ශකුන්තලා, වර්ෂ 1789 දී සර් විලියම් ජෝන්ස්[11] විසින් ඉංගිරිසියටත්, 1791 දී ජෝ'ජ් ෆෝස්ටර්[12] විසින් ජර්මන් බසටත්, ඊට අනතුරුව වෙයි[13] විසින් ප්‍රංශ භාෂාවටත් නඟා ඇත.

මේ නාට්‍ය, 1899, 1912, 1913 යනාදි වර්ෂවල දී ඉංග්‍රීසි බසින් වේදිකා ගත කරන ලදැයි වින්ට'නිට්ස් පවසයි. ශාකුන්තලය නාට්‍යයේ ප්‍රංශ භාෂා සංස්-කාරක වූ වෙයි වෙත ලිපියක් යවන ග'ටේ[14] මෙසේ සඳහන් කරයි:—

"මේ අතලස්පර්ශ ග්‍රන්ථය ගැන මා මුලින් ම දැනුම් තේරුම් ගත් කල්හි, මගේ උනන්දුව කොතරම් උද්දීපනය වී ද යත්, මා ඒ ග්‍රන්ථය

වෙත කොතරම් දුරට ඇලුනේ ද, බැඳුනේ ද යත්, මා එය අත්නැර කිය වූ අතර, – ඉතා අපහසු කාර්යයක් වුවද – යම් කිසි පිළිවෙළකට එය ජර්මන් වේදිකාවට අනුරූප ලෙස සකස් කර ගැනීමට මා තුළ දැඩි අදහසක් ද නලියන්නට වී ය.''[15]

ශාකුන්තලය හැරුණු විට තවත් නාට්‍ය ග්‍රන්ථ එපරිද්දෙන් ම යුරෝපීය භාෂාවලට නගා ඉදිරිපත් කරනු ලැබී ය.

කාලිදසගේ වික්‍රමෝර්වශීය, 1888 දී මියුනික්හි ඔපෙරාවක් හැටියට වේදිකා ගත කරන ලදි. මාලවිකාග්නිමිත්‍රය 1917 දී මියුනික් රඟහලෙහි පෙන්වන්නට යෙදුණි. ශුද්‍රකගේ මෘච්ඡකටිකා, 1850 පැරිසි රඟහළෙහි රඟ දක්වන ලදි.

හර්ෂගේ රත්නාවලී, භවභූති ගේ උත්තරරාමචරිත, මාලතීමාධව යන නාට්‍ය ග්‍රන්ථ එච්. එච්. විල්සන්[16] විසින් ද, හර්ෂගේ ප්‍රියදර්ශිකා, ඒ. වී. ඩබ්ලිව්. ජැක්සන්[17] විසින් ද, නාගානන්ද, බොයිඩ්[18] විසින්ද, ශුද්‍රකගේ මෘච්ඡකටිකා, විල්සන් විසින් ද, භවභූතිගේ මහාවීර චරිත පික'ඩ්[19] විසින් ද ඉංග්‍රීසියට නගා ඇත. තවද ශුද්‍රකගේ මෘච්ඡකටිකා පිළිබඳ විවේචනාත්මක සංස්කරණයක් ඒ. ඇෆ්. ස්ටෙන්ස්ලර්[20] විසින් 1847 දී ඉදිරිපත් කරන්නට යෙදුණි.

භාරතීය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ ව මහාචාර්ය සිල්වන් ලෙවි[21] විසින් 'ල' තියාත්‍ර අන්දියෙඩ්''[22] නමැති ප්‍රශස්ත රචනා සංග්‍රහය සකස් කිරීමෙන් අනතුරු ව, මහාචාර්ය ජේපාන් ෂෝඩර්[23], පිෂල්,[24] හ'ටල්,[25] සර් ඩබ්ලිව්. රිජ්වෙ,[26] ලූඩ'ස්[27] කොනොව්[28] ආදී රචකයන් විසින් තදීය විෂය අරබයා ඉදිරිපත් කරන ලද වැදගත් අදහස් ද භාරතීය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ගැන ඉගෙන ගන්නා අය විසින් ප්‍රගුණ කළයුතු ව ඇත. මේ සියළු ම අදහස් අළලා ඒ බෙරිඩේල් කීත් විසින් ලියන ලද The Sanskrit Drama නමැති ප්‍රශස්ත නාට්‍ය විචාරක ග්‍රන්ථය පරිශීලනය කටයුත්තේ ම ය.

ඒ හැරුණු විට ජහගිර්දර්, ඇස්. කේ. ඩේ, කේ. සී. පාණ්ඩ්‍ය යනාදි රචකයන්ගේ කෘති ද කියවා ප්‍රගුණ කර ගතයුතු ය.

භාරතීය නාට්‍ය ගැන මුල් සංස්කෘත ග්‍රන්ථවලින් ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ තත්කාලීන නාට්‍ය විශේෂ සම්පාශ්‍රයෙන්, ඒ හා සම්බන්ධ කුලූපග අදහස් ය. එම ග්‍රන්ථවලින් මතු කෙරෙන නාට්‍ය ලක්ෂණ ලෝක මිම්මෙන් මනින විට කෙබඳු තත්ත්වයක් උසුලන්නේ ද, යනු අපරදිග රචකයන් භාරතීය නාට්‍යවාද ගැන ලියූ විග්‍රහ ග්‍රන්ථවලින් වටහා ගතහැකි ය.

කරුණු එසේ හෙයින් නාට්‍යය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක දී එම විචාරක මත පරිශීලනය කටයුත්තේ ය.

මා මෙතෙක් ඉදිරිපත් කළ අදහස් දූන් සම්පිණ්ඩනය කරමු:—

1. නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය, කාලය හෝ දේශය විසින් සීමා කළ නොහැකි ය.
2. මීට ශත වර්ෂ දෙදහසකටත් අධික කාලයක සිට, නාට්‍ය පිළිබඳ ප්‍රබෝධයක් නානා රටවල දක්නට ලැබේ. (ඒ ප්‍රබෝධය ඇති වීමට හේතු ද පහද ලීමි.)
3. එබැවින් නාට්‍යය ගැන විචාරය කරන විට තුලනාත්මක දෘෂ්ටියක් ඇති කර ගතයුතු ය.
4. අපරදිගින් ග්‍රීක නාට්‍යයත්, පෙරදිගින් සංස්කෘත නාට්‍යයත් විග්‍රහය කර බැලීම මෙහි ලා අනුගමනය කරන මාධ්‍යය යි.
5. එම දෙදිග නාට්‍ය ගැන ලියා ඇති මුල් ග්‍රන්ථ සහ විග්‍රහ ග්‍රන්ථ යන දෙකොටසම කියවා බැලියයුතු ය.

නාට්‍ය ගැන ඇතිව තිබූ උනන්දුවත්, ඒ ඒ නාට්‍ය ග්‍රන්ථ ඉගෙන ගන්නා පිළිවෙළත්, දූන් තරමක් දුරටවත් පැහැදිලි වන්නට ඇතැයි සිතමි.

මී ළඟට පැහැදිලි ප්‍රශ්නයකට මුහුණ දියයුතු ව ඇත. මෙ සා කාලයක් මිඩංගු කරමින් ඉගෙන ගැනීමට තැත් කරන මේ නාට්‍ය ව්‍යාපාරයෙන් අදහස් වන්නේ කවර දෙයක්ද? යන්නයි, එම ප්‍රශ්නය.

නාට්‍යය යනු කවර විධියේ ව්‍යාපාරයක් ද යන්න පැහැදිලි කිරීම සඳහා මා මුලින් ම අනුගමනය කරන්නේ ක්ලීන්ත් බෘක්ස් සහ හෙයිල්මන් විසින් ලියා ඇති ''The Understanding Drama'' නමැති කෘතියෙහි අනුගමනය වූ ක්‍රමය ම ය.

මී ළඟ ලිපියෙන් එය සාකච්ඡා කර බලමි.

අඩිකිත පාඨ

1. Professor Hillebrandt — *Über die Annfäge des indischen Dramas*, Munich, 1914. Quoted by A. B. Keith in "*The Sanskrit Drama*". p. 290.
2. Ed. J. Grosset, Paris, 1898.
3. *The Chowkhamba Sanskrit Series*. Vol. II. Comparative Aesthetics. Dr. Kanti Chandra Pandey, M.A., Ph. D., D. Litt. 1950
4. *The Daśa Rūpa* — A Treatise on Hindu Dramaturgy. Columbia University Indo-Iranian Series Vol. 7. 1912 (Ed.) George C.O. Haas M.A., Ph.D. Sometime fellow in Indo-Iranian Languages in the Columbia University.
5. *Le théatre indien* — Professor Sylvain Lêvi.
6. *The Daśa Rūpa* by F. Hall.
7. *The Sāhitya Darpaṇa* translation by Ballantyne and Mitra — Calcutta, 1875.
8. Gaekwad Oriental Series. (GOS).
9. *Vidyānātha's Prataparudrayasobhusana* — E. D. Trivedi. Bombay Sanskrit and Prakrit Series. No. 65.
10. *Natya Darpana of Ramachandra and Gunachandra*. Vol. I (GOS). General Editor B. Bhattacarya. M.A., Ph. D.
11. Sir William Jones.
12. George Forster.
13. Chezy.
14. Goethe.
15. Quoted by M. Winternitz M.A., Ph. D. "*Some Problems of Indian Literature.*" Calcutta University Readership Lectures. 1923. p. 67.
16. H. H. Wilson.
17. A. V. W. Jackson.
18. Boyd.
19. Pickard.
20. A. F. Stenzlar.
21. Sylvain Levi.
22. *Le theatre indien*.
23. Professor von Schroeder.
24. Pischel.
25. Hertel.
26. Sir W. Ridgeway.
27. Luders.
28. Konov.
29. Cleanth Brookes & R. B. Heilmann.

බක්මහේ දී වේදිකාවට වැදුණු අකුණු දෙකක්

සු. හැ. ජ. ගුණසිරි

මෑතක දී වේදිකාගත වූ අලුත් නාට්‍ය අතුරින් 'දේවතා එළි' හා 'බක්මහ අකුණු' දෙයාකාර හේතුවක් නිසා වැදගත් යි කෙනකුට සැලැකිය හැක.

'දේවතා එළි' විචාරයට ලක් කළ බොහෝ දෙනා එය අසාර්ථක නාට්‍යයක් හැටියට දැක්වූ හ. මම ද එම විචාරකයන් හා එක් වීමට මැළි නො වෙමි. පරිපූර්ණ කලා කෘතියක් වශයෙන් එය සාර්ථක නොවන බව වටහාගැනීමට කෙනෙකුට නාට්‍ය පිළිබඳ එතරම් දැනුමක් අවශ්‍ය වේ යැයි නො සිතමි. බැලූ බැල්මට ම එය ප්‍රේක්ෂකයා ගේ මන නො බඳින බව නාට්‍යාවසානයේ දී කෙනෙකුට හැඟියයි.

එසේ වුවත්, මේ නාට්‍යය ඒ සේ එක් වර ම පැත්තකට කිරීමට තරම් නො වේ යැයි මට වැටහෙන්නේ එක් කරුණක් නිසාවෙනි. අප සමාජයේ ලොකු ම වෙස්මුහුණ බැඳගෙන ඉන්නේ මධ්‍යම පාඩක්තිකයා යි. ධනවාදියා එළි පිට ම රටට ද්‍රෝහිකම් කරයි. ඒ නිසා ඔහු ගෙන් බේරී සිටීමට සෙස්සෝ වග බලාගනිති. අනතුර ඇති තැන ගැන දැනුමක් ඔවුනට ඇත. එහෙත් මධ්‍යම පාඩක්තිකයා රටට වින කරන්නේ සෙත සැලසීමේ මුවාවෙනි. මහජනයා ඔහුට පහසුයෙන් ම රැව-ටෙති. ඕනෑ ම කැලෑසියක කෙනෙකු රවටාගැනීම ඔහුට අපහසු නො වේ. බැඳගත් වෙස්මුහුණ නිසා ඔහු ගේ නියම ස්වරූපය නො දන්නා සමාජය ඔහු ගේ දැඩි ග්‍රහණයට නො දැනුවත් ව ම අසු වන්නේ අප තුළ අනුකම්පාව දනවමිනි. ඒ සේ අසු වන සමාජයට ඔහුගෙන් ගැලවීම ඒ තරම් පහසු දෙයක් නො වේ. සමාජයට නියම අනතුර මේ මධ්‍යම පාඩක්තිකයා යි.

මනෝසීල ඒ බඳු වෙස්මුහුණක් බැඳගත්තෙකි. ඔහු කොතරම් සාර්ථක ලෙසින් වෙස්මුහුණ පැළඳ-ගෙන ඇද්ද යත් කොතෙකුත් සමාජය පෙළමිනුත් ඔහු දෙවියන් ගේ ද ඇසට වැලි ගසයි. සක්දෙවිඳු ගේ අන්තඃපුරයට සුදුසු අඟනුන් සොයනුව පොළෝ තලයට බසිනා මාතලි දෙව්පුත් තෙමේ එම වැඩය බාරදෙන්නේ මනෝසීලට ය. ඔහු අහිංසක කලා කාරයකුටත්, තම ඉඩමේ පදිංචි ව සිටි අසරණ-යකුටත් සමාජයේ විසීමට ඉඩ නො දෙන තරමේ හිරිහැර අඩන්තේට්ටම් කරන්නකු බව නාට්‍ය විකාශනයේ දී පෙනියයි. සෝභනී නම් නගර සෝභිනියට ද ඔහු ගෙන් ගැළවිල්ලක් නැත. ඒ සේ වූ මනෝසීලට යි අන්තඃපුරයට සුදුසු අඟනුන්

තේරීමේ කාරිය බාර වෙන්නේ. එ වැන්නකු ගෙන් බලාපොරොත්තු විය යුතු පරිදි ම, ඔහු මේ පණිවිඩය කියා ඇත්තේ ඔහු අඳුනන කීප දෙනකුට පමණි. තම දෝණියන්ද, එහි යවාගැනීමට ය ඔහු ගේ මානය. අන්තිමේ දී මනෝසීල ගේ නියම ස්වරූපය දන ඔහු ගේ සේවය නවතාලන මාතලී තෙමේ රට පුරා සැරි සැරීමෙන් පසු තෝරාගන්නේ නගරසෝභිනියත් මනෝසීල ගෙන් පිඩා ලැබූ කවිකාරයා ගේ නැගනියත් ය. ඇතැම් පහත් නවකථාවල මෙන් මෙහි සුදු කළු භෙදයක් ඇතැ යි කෙනකුට දෙස් නැගිය හැකි වුවත්, හොඳ ගතිගුණ ඇතත් සෝභනී ජීවත් වන්නේ සමාජය විසින් හෙළා දකිනු ලබන (එහෙත් මනෝසීලයන් විසින් හොරෙන් හොරෙන් සේව-නය කරනු ලබන) ජීවනවෘත්තියකිනි. කවිකාරයා කලාකාරයකු වශයෙන් මිස නිදෙස් චරිත ඇත්තකු හැටියට දක්වීමක් මෙහි ඇති බවක් නො පෙනෙයි. මනෝසීල හා ඔහු ගේ අන්තේවාසිකයා පමණක් අධමයන් ලෙස දක්වා තිබීම සිදු විය යුතු ම ය. නාට්‍යකරු ගේ අදහස ප්‍රෙක්ෂකයා වෙත ගෙන-ඒමට එය එ සේ විය යුතු ම ය.

නාට්‍යයේ උච්චාවස්ථාව වන මනෝසීල ශිව වාහනය බවට උසස් කිරීම ප්‍රෙක්ෂකයාට සිහි ගන්වනුයේ 'චක්කං ව වනරතා පදං' යන ධම්මපද පාඨය යි. ශිව දෙවිඳු ගේ ගොන් වාහනය ජරාවාස වී ඇති හෙයින් ඊට සරිලන වාහනය වශයෙන් මනෝසීල යෙදවීමට මාතලිය කරන යෝජනාව ඔහු පිළිගන්නේ එ බන්දකුට අත් විය යුතු ඉරණම මේ යැයි දක්වමිනි. මනෝසීලට අංනට්ටුවක් පළඳවා ඔහු ගේ අතකොලුව ලවා වලිගය අල්ලා-ගැනීමට සලස්වා කරවන නැටුම මුළු මහත් අමන මධ්‍යම පංතිය ම හාස්‍යයට ලක් කරමින් හෙළාදැකීමකි.

'දේවතා එළියේ' වැදගත්කම වශයෙන් මා සලකන්නේ මෙය යි. අප සමාජයේ කිසි ම වැඩක් හරියාකාර ව කරන්නට බැරි ව ඇත්තේ ධනවාදී පංතියටත් වඩා මේ මධ්‍යම පාඩක්තික අමනයන් හැම තැන ම රිංගාගෙන සිටින බැවිනි. ඔවුහු මහා උගතුන් වශයෙන්, මහා කාර්යශූරයන් වශයෙන් මහජනයා ඉදිරියේ පෙනීසිටිති. උන්ගේ නියම ස්වරූපය නො දන්නා සමාජය ඔවුන් කියන දේ හිස් මුදුනින් පිළිගනිති. ඒ අනුව ක්‍රියා කරති. මෙ සේ ඔවුහු ද ඒ පාරේ ම යති. මේ සියල්ලෙහි ප්‍රතිඵලය පොදුජනයාට මේ රටේ තැනක් නැතිවීමටත් වඩා ඔවුන් එන්න එන්න ම අන්ත දුගී ප්‍රපාතයේ වැටීම යි.

ගුණසේන ගලප්පත්ති තම නාට්‍යයෙන් මෙ මධ්‍යම පාඩක්තිකයන් ගේ නියම ස්වරූපය සමාජයට පෙන්නාදීමට ගත් තැත විශේෂයෙන් ම බොරුවන් රජයන මේ වකවානුවේ දී සමාජමය වශයෙන් වැදගත් වන්නකි. 'දේවතා එළි' හුදෙක් විනෝදය ගෙන දීමට නිෂ්පාදිත නාට්‍යයක් හැටියට බැලීමේ දී නම් එහි ඇති වැදගැම්මක් නැතිවා සේ පෙනීයාමට ඉඩ තිබේ මැ යි!

අපේ සැලැකිල්ල යොමු වන අනිත් නාට්‍යය වෙනත් කරුණක් නිසා වැදගත් වන්නකි. මේ විශේෂ අංගය නම් වේදිකා නාට්‍යයේ කාර්මික අංශය දියුණු කිරීමට තුඩුදීමට ඉඩ තිබෙන කැර-කෙන වේදිකාවක් ''බක්මහ අකුණු'' සිංහළ ප්‍රෙක්ෂකයාට හඳුන්වාදීම යි.

කැරකෙන වේදිකාව සිංහල නාට්‍යයට හඳුන් වාදීම වැදගත් සේවයක් විය හැකි වුවත් මේ අතිරේක කාර්මිකාංගයෙන් ''බක්මහ අකුණට'' නම් එ තරම් සේවාවක් නුවූ බව මුලින් ම කිව යුතු ය. වේදිකා සැරසිලි, වේදිකා ආලෝකය, ඇඳුම් පැළඳුම්, බඩුමුට්ටු ආදී සියල්ලක් මෙන් ම කැරකෙන වේදිකාව ද නාට්‍යයේ නාට්‍යමය බව තීව්‍ර කිරීමට උපකාරී වන බාහිර අංගයක් විනා දෙබස් හෝ රඟපෑම හෝ මෙන් නාට්‍යයේ අභ්‍යන්-තර අංගයක් නො වේ. වේදිකා සැරසිලි ආදියෙන් නාට්‍යයෙන් ලැබෙන රසය තීව්‍ර කිරීමට රුකුලක් නො ලැබේ නම් ඒවා කපාහැරීම වඩා යෝග්‍ය ය. කැරකෙන වේදිකාව ද එ බඳු ව ම නාට්‍යයට ආලෝකයක් ගෙනදෙන පරිදි යෙදිය නොහැකි නම් එබන්දක් යෙදීමෙ තේරුමක් නැත. ''බක්මහ අකු-ණහිලා'' කැරකෙන වේදිකාව එ සේ ප්‍රායෝ-ගික ලෙස උපයෝගී කරගෙන තිබුණු දර්ශනයක් ගැන මට සිහි කළ නොහැකි ය. යාන්තම් වත් ඉන් ප්‍රයෝජනවත් බවක් ලැබුණේ එක් දර්ශනයක් රඟපාද්දී ඉදිරියට නොපෙනෙන වේදිකා කොටසේ ඊ ළඟ දර්ශනය පිළියෙළ වී, මුල් දර්ශනය ඉවර වෙත් ම වේදිකාව කැරකීමෙන් අනිත් දර්ශනය ප්‍රෙක්ෂකයා හමුවට ගෙනඒමට තැත් කළ තැනේ දී පමණි. එහෙත් මුළු නාට්‍යයේ ම මෙ බඳු තැන් වූයේ එක ම එකකි. මෙ සේ කැරකෙන වේදිකාව ''බක්මහ අකුණු'' නාට්‍යයට කිසි දු එළියක් දීමට අපොහොසත් වූ බව කීමට සිදු ව ඇත.

එහෙත් එ බන්දක් සිංහළ වේදිකාවට හඳුන්වා-දීමේ වැදගත්කම මේ ය. දැන් මේ සිංහළ නාට්‍යය දියුණු වීගෙන එන අවස්ථාව යි. අවුරුදු කාලාන්-තරයක් තිස්සේ වේදිකාවට ආ දෙබස් නාට්‍යවලින් පසු 1956 දී පමණ පටන් ශෛලිගත නාට්‍ය ජනප්‍රිය වෙමින් පැවැත දැන් දැන් ස්වාභාවික, ශෛලිගත යන මේ දෙක්හි සංකලනයක් වනු දක්ක හැක. සිංහළ නාට්‍යය අලුත් මං සොයමින් යන බව කියාපාන ලකුණකි ඒ. ප්‍රතිභා ශක්තියෙන් යුත් අලුත් නාට්‍ය රචකයෝ හා නිෂ්පාදකයෝ ද නාට්‍යකරණයට බැස සිටිති. වැඩිහිටි පංතියේ

පළපුරුදු නාට්‍යකරුවෝ විෂය අතින්, ශෛලිය අතින්, වේදිකා උපක්‍රම අතින් නන් වැදෑරුම් අත්හද බැලීම් කරගන යති. කෙනෙක් ජපන් කබුකි නාට්‍යවල එන ''පුෂ්ප පථය'' නම් අරුත් ඇති ''හනමිචිය'' උපයෝගී කරගනිති. තවෙකෙක් ''ඔපේරා'' නම් වූ අපරදිග සංවාද ගීත නාට්‍ය විශේෂය හඳුන්වාදීමට තැත් කරයි. තුන් වැන්නෙක් ස්ටැනිස්ලැව්ස්කි නම් ශ්‍රේෂ්ඨ රුසියන් නාට්‍ය ශිල්පියා ගේ රඟපෑම් ක්‍රමය අප නළු නිළියනට හඳුන්වාදීමට තැත් කරන අතර ස්ටැනිස්ලැව්ස්කි අනුගමනය කළ තාත්ත්වික රඟපෑම් ක්‍රමයට පටහැනි රඟපෑම් ක්‍රමයක් ලොවට අඳුන්වාදුන් ජර්මන් නාට්‍ය රචක බ්‍රෙට්ට් අඳුන්වාදීමට සිව් වැන්නෙක් තැත් කරයි. මෙ සේ සිංහල වේදිකාවෙ දුන් සිදු වීගෙන යන්නේ මහත් විපර්යාසයකි. දියුණු රටවල නාට්‍ය උපක්‍රම අප රටටත් ගැළපෙන පරිදි සකසාගත හැකි නම් ඒවා මෙරටට හුරු කිරීම මේ විපර්යාසයේ ම යහ ප්‍රතිඵල ගෙනදීමට සමත් අංගයකි.

කැරකෙන වේදිකාවක් දැකපු අය, ප්‍රේක්ෂකයන් අතුරින් නො ව නාට්‍යකරුවන් අතුරින් වුව ඇත්තේ ස්වල්ප දෙනෙකි යි සිතමි. ඒ දුටු අය ගෙන් කෙනකු එය මෙහි ගෙනඊමට කල්පනා කිරීම ගුරු ක්‍රියාවක් වනු පමණක් නො ව එය මහත් සේවාවක් ද වෙයි. ''බක්මහ අකුණු'' නාට්‍යය කැරකෙන වේදිකාවෙන් වැඩිපුර එළියක් නො ලැබී නම්, ඉන් එළිය ලබන නාට්‍ය කො තෙකුත් මතු අපට දක්නට ලැබෙනු නියතය. කැරකෙන වේදිකාව හඳුන්වාදීමේ වැදගත්කම මේ ය. විශේෂයෙන් ම අලුතින් නාට්‍යකරණයට බට ප්‍රතිභා ශක්තියෙන් යුත් නාට්‍යකරුවන් මේ කැරකෙන වේදිකාව වඩාත් ගුරු ලෙස යොදගනු නියත ය. (එක්තරා නාට්‍යයක් කැරකෙන වේදිකාව මත ඉදිරිපත් කිරීමට කටයුතු යොදගන යන බව දැනට මත් සැළ ය).

''බක්මහ අකුණු'' ගැන කතා කිරීමේ දී බාහිර යැ යි සලකන ලද දෙයක් ගැන පළමු ව සඳහන් කිරීම නිසා නාට්‍යයේ වැදගත්කම එ පමණ යි සිතිය යුතු නො වේ. ඇත්ත වශයෙන් ම මේ නාට්‍යය, වේදිකාව කුමක් වුවත්, උසස් ගණයේ ලා සැලැකිය හැක්කකි.

ප්‍රේක්ෂකයන් තුළ සිනාව දනවීමට දයානන්ද ගුණවර්ධනයන් කෙරෙහි ඇති උපන් හැකියාව මේ නාට්‍යයෙනුත් කදිමට පෙනෙයි. ''බක්මහ අකුණු'' වනාහි, මුළු සමාජය ම තමන්ගේ අත-කොලුවන් ය යි සලකා හිතෙන හිතෙන පරිදි ඔවුන් ගෙන් බැලමෙහෙවරකම් ලබාගැනීමටත් තම පදයට ඔවුන් නැටවීමටත් මාන බලන රදළ-යකු හිනාවට ලක් කරන නාට්‍යයකි. නාට්‍යය නරඹන්නාට මුල පටන් අග දක්වා ම එක සේ සිනා සිය හැක. ඔවුන් සිනා සෙන්නේ මුදලිතුමා ගේ කැදරකමට හා අමන තකතිරුකමටත්, ඒ හේතුයෙන් ම ඔහු අමාරුවේ වැටෙන්නට යන හැටියටත් ය.

මුළු නාට්‍යය ම ගෙතී ඇත්තේ මුදලි නිවසේ හැඩකාර මෙහෙකාරිය වූ පබුලිනා කෙරෙහි මුදලිතුමා තුළ උපන් කාමාසාව වටා ය. ඔහු නොයෙක් ආකාරයෙන් තම ආසාව මුදුන්පත් කරගැනීමට මාන බලා අන්තිමේ දී පවා ඔහු ගේ පැතුම හරි නො යයි. කපන්න බැරි අත ඉඹිනවාක් මෙන් ඔහු අන්තිමේ දී පබුලිනා ගේ විවාහයට ආශීර්වාද කරයි.

මුළු මුදලි නිවසේ ම, මුදලිතුමා හැබෑ පක්ෂපාතිත-වයක් දක්වන්නේ වත්ත මුර කරන අහිංසක බයියප්පු පමණ ය. මුදලි ගේ බිරිය වූ ළමාතැනී පවා මෙහෙකරුවන් පැත්තේ ය. ඊට ඇ දෙස් ද ලැබිය යුතු නො වේ. වරෙක ඔහු ආදරයට ලක් වූ ඇය දැන් මුදලිතුමාට අමතක ය. තමා අමතක කොට රූබර මෙහෙකාරිය පසුපස දුවන තම සැමියා මෙල්ල කිරීමට ඇ ඒ සඳහා ම ප්‍රයත්නයෙක යෙදෙන මෙහෙකරුවන් සමග වුව එක්වීම පුදුමයක් නො වේ. ඔහු කෙරෙහි ඇය තුළ ක්‍රොධයක් නැත. ඇත්තේ දුකක් කණගාටුවක් පමණි. අන්තිමේ දී වැරදි සියල්ලට ම ඇ සමාව දෙන්නේ මේ නිසා ය.

පබුලිනා කො තෙකුත් බලන්නේ මුදලිතුමා ගෙන් වසං වීමට ය. තම ස්වාමියා ගේ කැමැත්තට ඇට එකහ විය නො හේ. එහෙත් එළිපිට ම ඊට විරුද්ධ විය ද නො හේ. මුදලිතුමා තමා කෙරෙහි දක්වන හැඟීම ගැන දැනගැනීමෙන් පසු ජාසොං—පබුලිනා ගේ පෙම්වතා—ද බලන්නේ මුදලිතුමා ගේ කණින් රිංගා පබුලිනා බැඳගෙන පැත්තකට වීමට ය.

ප්‍රේමදාස ගෙන් මුදලිතුමාට එදිරිවාදකමක් නැත ද ඔහු ද ළමාතැනී - පබුලිනා - ජාසොං පැත්තේ ය. ඔහු ළමාතැනීට ආදරය කරයි. පබුලිනාට පෙම් ගී ගයයි. පබුලිනා ගැහැනු මායමින් ම ප්‍රේමදාස මගඅරින අතර තම සැමියා ගේ ආදරය නැති වී ගිය ළමාතැනී ඔහුට අනුබල දෙයි.

මෙ සේ විවිධාකාර ප්‍රේම සම්බන්ධ තුනක් මෙහි එයි. මේ තුන් සම්බන්ධය වටා දිවෙන සිද්ධීන් ප්‍රේක්ෂකයා සිනා සාගරයේ ගිල්වයි. එහෙත් මේ ජොසී-මනප්පු විනෝදය නො වේ. ටවර්හෝල් විනෝදය ද නො වේ. ඊට අතිශයින් ම උසස්, සියුම් හැඟීම් දනවන විනෝදයකි. නාට්‍ය-කරු ගේ හපන්කම එය මැ යි. පිටපත අනුන්ගේ වුව ද නළු නිළියන් මෙහෙයවීමේ දී උසස් බවක්

රැකගැනීම ගැන නිෂ්පාදකයා සැනසුම් ලැබිය යුතු ය.

මෙ බඳු හාස්‍යෝත්පාදක, නාට්‍යයක - නැත. නියම නාට්‍යයක - තිබිය යුතු අංගෝපාංග සියල්ලක් ම මෙහි ඇත. මුලින් අවුලට තුඩුදෙන කරුණු ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට ඒ. ඊ ළඟට ඒ සිද්ධීන් ගේ ගැටීම යි. ගැටය ලිහීමෙන් නාට්‍යය අවසන් වෙයි.

නාට්‍යයේ ආකෘතිය ගැන යමක් කිව යුතුය. අවරදිග සංවාද-ගීතනාටකය අමුතු දෙයක් හැටියට හඳුන්වා දීමට නිෂ්පාදකයා තැත් කොට ඇති බව නාට්‍ය වැඩසටහනෙන් පෙනී යයි. එහි කියා ඇති පරිදි **ඔපරටාව** අපේ සිංහල නූර්තියෙන් මෙන් ම නාඩගම්න් ද යම් යම් අංග විසින් වෙනස් වී ඇත්තේ වුව ද, 'බක්මහ අකුණු' වේදිකාගත වී ඇති ආකාරය නම් පෙරදිගට අලුත් වූවක් නො වේ. ඕනෑ ම සංස්කෘත නාට්‍යයක පාහේ රංග ශෛලිය මීට අසමාන නොවන බව රත්නාවලි, මෘච්ඡකටිකා ආදි ඕනෑ ම සකු නාට්‍යයක් විභාග කිරීමෙන් දත හැක. මෙහි ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් නම් සංවාදයෙන් කියන අදහස වඩාත් තීව්‍ර කර දක්වනුව ගියකින් ඉදිරිපත් කිරීම යි.

විදූෂක : (සාගරිකා දැක) හෝ! රජතුමනි. මේ වගෙ ලස්සණ කෙනෙක් නම් මේ මනුස්ස ලෝකෙ ම නෑ — මෙයා මවල ඉවර වෙලා මහා බ්‍රහ්මයත් පුදුම වෙලා බලා ඉන්ඩ ඇති.

රජ : මට හිතෙන්නෙත් එහෙම යි වසන්තක.

මවා මෙ ළඳ ඇම රුසියෙන් රිසි සේ
යොමා නුවන් පුදුම ව බඹ නො ල සේ
සාදුකාර සිව මුව'ගින් එක සේ
දිදී නො නැටුව යි පවසමු කෙ ලෙ සේ

(රත්නාවලී — පියදස නිශ්ශංක අනුවාදය, 26 පිට)

බක්මහ අකුණෙහි ද මේ ලක්ෂණයෙ නා අඩු ව ඇත. ඇත්ත වශයෙන් ම ඕනෑවටත් වැඩිය ඇත. නාට්‍යයේ ප්‍රධාන දුර්වලකම ද මේ වන්නේය. ඔපරටාව පිළිබඳ අදහස විසින් ගහදිය පහළට ගසාගෙන යන ලද නිෂ්පාදකයා, ප්‍රේක්ෂකයාට එපා වන තරමට ගායනය ඇතුළත් කොට තිබීම නාට්‍යය දුර්වල කිරීමට හේතු වෙයි. අනවශ්‍ය තැන්වල දී නළුනිළියන් මුව'ගට නඟනු ලබන ගී නාට්‍යයට ආලෝකයක් දීම වෙනුවට ප්‍රේක්ෂකයා ගේ උනන්දුව මරාදමයි. පබුලිනා මුදලිතුමා රචටන අදහසින් මල්වත්තේ අශෝකගහ යට දී හමු වන්නැ යි කී කීම (මෙ දර්ශනයේ දී ශ්‍රී හර්ෂදේවයන් ගේ රත්නාවලිය සිහියට නඟින්නේ නිතැතිනි). ජාසොං විශ්වාසයට ගෙන පබුලිනා කෙරෙහි කළකිරී මුළු ස්ත්‍රී සංහතියට ම දෙස් කියයි; වරක් නොව දෙ වරක් ම කියයි. තවත් තැනක අවස්ථාවට කොහෙත් ම ගැළපෙන්නේ නැති චරිතයක් වූ මැණිකා ලවා ගීයක් ගැයවීමෙන් ම හැකි තරම් ගී ඇතුළත් කිරීමට නිෂ්පාදකයා තුළ වූ ආශාව පෙන්වාලයි.

ඉතින් බක්මහ අකුණේ රංග ශෛලියේත් සකු නාට්‍යයේ රංග ශෛලියේත් වූ වෙනසක් නැති කල්හි අවරදිග ඔපරටාව ගැන ඔතරම් දිගින් දිගට ම කීමේ අදහස නො තේරේ. එක්කෝ නිෂ්පාදකයා ඔපරටාව වරදවා තේරුම්ගෙන ඇත. නැත්නම්, තම නාට්‍යය ඔපරටාවක ආකෘතියෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට සමත් වී නැත.

එහෙත්, මෙ කරුණු දෙක ම ඇත්ත වුවත්, 'බක්මහ අකුණු' නාට්‍යය ඉතා සාර්ථක වූ පමණක් නො ව ඉතා වැදගත් වූ ද නාට්‍යයක් බව එක හෙළා කිය හැක.

නාට්‍යයක ජීවය කුමක් ද?

නාමෙල් වීරමුණි

නාට්‍යයක ජීවය යනුවෙන් අදහස් කරන්නේ නාට්‍යයක් විසින් නිර්මිත කරණු ලබන ප්‍රාණවත් ගතියටයි. ප්‍රාණවත් ගතියක් තිබුණොත් පමණි නාට්‍යයකින් රසයක් ලැබිය හැක්කේ. රසයක් ලැබුණොත් පමණි නාට්‍යයක් සාර්ථක එකක් යැයි නිතැතින් ම අපගේ කටින් පිට වෙන්නේ.

නාට්‍යයක රසය ඉපැද්දීමට කරුණු රාශියක් ඉවහල් වේ. මේවායින් ප්‍රධානම කරුණු දෙකක් පමණක් මගේ විමංසනයට ගැනීමට මම අදහස් කරමි. නාට්‍යයක පිටපත (නාට්‍යවාච්‍යය) හෙළි කරන ඒකාබද්ධතාවය මෙයින් එකකි. අනික එම නාට්‍ය වාච්‍යය වේදිකාව මතට පැමිණ වීමේ දී, එහි චරිත නිරූපණය කරණ නළු නිලියන් ගේ රඟ පෑම් ය. නාට්‍යයක් ප්‍රධාන වශයෙන් ජීවය ලබන්නේ මේ කරුණු දෙක උඩය.

නාට්‍යයක, නාට්‍ය වාච්‍යයට පණ දෙන්නේ නාට්‍ය නිශ්පාදකයා විසිනි. එහි සාර්ථකත්වය බොහෝ දුරට රඳා ඇත්තේ ඔහු ගේ නෛපුණ්‍යය උඩය. එහෙත් නාට්‍ය පිටපත දුර්වල එකක් නම්, නිශ්පාදකයා එයට වග කිවයුත්තකු වන්නේ, ඔහු දුර්වල නාට්‍ය පිටපතක් නිශ්පාදනය සඳහා තෝරා ගැනීම නිසා පමණි. නාට්‍ය නිශ්පාදකයකු සෑම අවස්ථාවකම උසස් රචනයකින් උසස් නිශ්පාදනයක් කරන බව මෙයින් අදහස් නොකෙරේ. දුර්වල රචනාවලින් සාර්ථක නිශ්පාදන ද කළ හැක. එහෙත් ඒවා උසස් නාට්‍යය ලෙස පිළිගත නොහැක. එමෙන්ම උසස් රචනාවලින් දුර්වල නිශ්පාදන ද ඇතිවෙන බව නාට්‍ය කලාව දෙස බලන විට ඕනෑ තරම් සාධක ගෙනහැර දැක්විය හැක. උදාහරණයක් වශයෙන් ගත හැකි චෙකොෆ් ගේ "සී ගල්" (මුහුදු ලිහිණියා) නමැති නාට්‍යය. මෙය 1894 දී එක් නිශ්පාදකයෙකු අතින් දුර්වල නිශ්පාදනයක් ලෙස නිශ්පාදනය විය. එහෙයින්ම චෙකොෆ්ට නාට්‍ය ලිවීම ද එපා වූ තරමට කළකිරී සිටි බව චෙකොෆ් ගේ නාට්‍ය ගැන පෙරවදනක් ලියන එලිසවෙට ෆෙන් (Elisaveta Fen) කියයි. එමෙන්ම මෙම නාට්‍ය නැවතත් 1899 දී නවත් නිශ්පාදකයකු (දක්ෂ රුසියන් නාට්‍ය නිශ්පාදකයකු වූ ස්ටැනිස්ලොවස්කි) යටතේ නිශ්පාදනය වූ අවස්ථාවේ දී රුසියාවේ නාට්‍ය කලාවේ අළුත් පිටුවක් පෙරලුවක් ලෙස ගණන් ගැනීමෙන් දැක්විය හැක. "චෙරිවත්ත" වැනි උසස් නාට්‍යයක් රචනා කිරීමට එයම චෙකොෆ්ට ආත්ම ශක්තිය ලබා

දුන්නාට සැක නැත. එහෙත් එය නොව වැදගත් කරුණ. නාට්‍යයක රචනාවේ තිබිය යුතු සාර්ථකත්වයයි. නාට්‍යයක් රචනාවක් වශයෙන් සාර්ථක වූවොත් පමණි නාට්‍යයක් නිශ්පාදනයක් වශයෙන් ද උසස් විය හැක්කේ. නාට්‍යයකට නියම වශයෙන් ජීවය පොවන නිශ්පාදකයාට නළු නිළියන්ගේ මාර්ගයෙන් එම ජීවය පෙරීමට ආධාර වන හෙයිනි. නාට්‍ය රචකයා විසින් ඔවුහු ලබන චරිත හැබෑ ලෝකයේ චරිත බවට පත් කරන්නෙ නිශ්පාදකයා නිසාය. හැබෑ ලෝකයේ චරිත යයි කියන්නේ, නාට්‍ය රචකයා විසින් ඔහු ගේ කල්පනා ලෝකයේ මවා රඟ දක්වා ගනු ලබන අවස්ථාවල හා චරිතවල සජීව ස්වභාව යයි. කොටින්ම කියතොත් මිනිස් හැඟීම් වලට ආශ්‍රිතව නිර්මාණය කරනු ලබන චරිතයි.

නාට්‍යයකින් කියැවෙන්නේ කථාවක් නොවේ. කථාවක අවස්ථාවක් පමණි. අවස්ථාවකින් නිරූපනය වෙන සමාජ, ජීවිත හෝ මානසික ගැටීම් ය. මෙම ගැටෙන අවස්ථාවන් සාර්ථකව ඉදිරිපත් කිරීමට නම්, සූක්ෂම මනසකින්, එම චරිතවල ක්‍රියා කාරිත්වය මැවිය යුතුවේ. මෙම ක්‍රියා කාරිත්වය මැවිය හැක්කේ චරිත මාර්ගයෙනි. නාට්‍යයක එය කළ හැක්කේ නවකථාවකට හෝ කෙටි කථාවකට හෝ වෙනස් ආකාරයෙනි. නවකථාකරුවාට හෝ කෙටිකථාකරුවාට, කථාව මගින් නිර්මිත කිරීමට උත්සාහ දරණ දෘෂ්ටියට අනුව කථාව සකස් කිරීමටත්, වෙනස් කිරීමටත් විශාල නිදහසක් ඇත්තේය. එහෙත් නාට්‍ය රචකයකු, නාට්‍යයක ප්‍රධාන අංගය වූ නාට්‍යමය ගතිය ආරක්ෂා කර ගත යුතුය. නාට්‍යයකින් රසය ලැබිය හැක්කේ ඒ මාර්ගයෙන් හෙයිනි. මේ අනුව ඔහු ක්‍රියා කරන්නේ සීමිත වටා පිටාවකය. ඒ වටාපිටාව ඇතුලත ඔහු ගේ නාට්‍යය ද මැවීමට ඔහුට සිදු වේ. නවකථාවක හෝ කෙටි කථාවක ගුණයක් නාට්‍යයේ දී යොදගත නොහැකි බව නොවේ මෙයින් අදහස් කරන්නේ. එය කළ හැක. ''චෙරිවත්ත'' නාට්‍ය ලිවීමේ දී චෙකොෆ් මෙම ලක්ෂණ යොදු ගෙන ඇත. එහෙත් නාට්‍ය රචකයකුට, නවකථාකරුවකුට හෝ කෙටි කථාකරුවකුට ඇති එවැනි නිදහසක් නැති බවය කිව යුත්තේ. නාට්‍යයක ඇති මෙම සීමිත ගතිය ජය ගත හැක්කේ නාට්‍ය රචකයා නිර්මා ෑය කරණ නෛපුණ්‍ය දෙබස් වලිනි. එමෙන්ම නාට්‍යයේ අවස්ථාවන් ගොඩනැගීමෙ දී පිළිබිඹු කරණ නාට්‍ය අවස්ථා ඒකාබද්ධතාවයෙනි. නාට්‍ය අවස්ථා ඒකාබද්ධතාව යනුවෙන් අදහස් කරන්නේ නාට්‍යයක තිබිය යුතු ගැටීම් සම්භාරයේ අස්ථිර ස්වභාවය නිසා අවසානයේ දී ඇතිවන රසාලිජන හැඟීම් මැවිය හැකි සමස්ථ ගතියටයි. මෙය කළහැක්කේ ප්‍රවේශමෙන් දෙබස් යොද ගැනීමෙන් පමණි. ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මහතා ගේ ''මනමේ'' හෝ ''එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා'' ඒත් නැත්නම් පෝල් ද සාත්‍රේගේ ''නෙක්‍ර සෝෆ්'' වැනි නාට්‍ය උදහරණ වශයෙන් දැක්විය හැක. මෙම නාට්‍ය බලන්නාක් මෙන් කියවීමෙන් පවා නාට්‍ය රසයක් ලැබිය හැක්කේ, එම නාට්‍යවලින් පිළිබිඹු කරනු ලබන නාට්‍ය අවස්ථා ඒකාබද්ධතාවය නිසයි. එමෙන්ම සාර්ථක දෙබස් මාලාව නිසයි. වුවමනාවට වඩා අවස්ථාවන් දික් ගැස්වුවහොත් හෝ අවිචාරමත්ව දෙබස් යොද ගත්තොත් හෝ, අනවශ්‍ය චරිත මැව්වොත් හෝ නාට්‍යයක් මගින් උපද්දවන්නට උත්සාහ ගන්නා රසය හීනවී යාමටත්, අදහස් අර්ථශූණ්‍යය වීමටත් ඉඩ ඇත. උදහරණයක් වශයෙන් දැක්විය හැකි මෑතදී සිංහල නාට්‍යයට එක් වූ මුදලිනායක සෝමරත්න මහතාගේ ''සංවත්සරය'' නාට්‍යය. නාට්‍යයකින් දිය හැකි, නාට්‍ය අවස්ථා ඒකාබද්ධතා රසය බොහෝ දුරට එම නාට්‍යයේ දක්නට නැත්තා සේ හැගේ. එයට ප්‍රධාන හේතුව වෙන කිසිවක් නොව, අනවශ්‍ය ලෙස තොර තෝංචියක් නොමැතිව, දෙබස් යෙදවීමක් අවස්ථාවල ස්වරූපය මැවීමට නිරූපණය කළ චරිතවල ප්‍රවේශම් රහිත නිර්මාණයනුත්‍ය. ප්‍රවේශම් රහිත නිර්මානය කියා කියන්නේ, එම චරිතවලින් නිරූපනය වූ ඒකාකාරී බවත්, නාට්‍ය රසය පිරිහෙන සේ අනවශ්‍ය චරිත යොද ගැනීමත්ය. ''සංවත්සරය'' නාට්‍යයේ රඟපෑම සාර්ථක වුව ද නාට්‍ය රසයක් නොලැබේ. නාට්‍යයක රඟපෑමෙන් රස උද්පාදනය කළ හැක්කේ නාට්‍යයේ ඒකාබද්ධතා අවස්ථාවලින් නිර්මිත කරනු ලබන රසයෙනි.

මේ අනුව කිවහැක්කේ නාට්‍යයක සාර්ථකත්වය රඳා ඇත්තේ නාට්‍ය රචනය උඩ බවය. ඒ අවස්ථාවන් මගින් ගොඩනගනු ලබන ක්‍රියාකාරීත්වය මැවීමට රචකයා විසින් මනෝ ලෝකයේ මවනු ලබන චරිත උඩ බවය. නාට්‍ය රචකයා දෙබස් මාර්ගයෙන් මනෝ ලෝකයේ මවනු ලබන චරිතවලට පන පොවන්නේ නිශ්පාදකයාය. ඔහු එය කරන්නේ නාට්‍යයේ චරිතවලට බස්සවන නළු නිළියන්ගේ මාර්ගයෙනි. කොටින්ම කියතොත් එම චරිත නළු නිළියන් විසින් රඟපෑමට මාර්ගය අවතීර්න කිරීමෙනි. නාට්‍යයක රසය උද්දම කරන්නේ නළු නිළියන් හෙයිනි. එය කළ හැක්කේ සාර්ථකව නාට්‍යයක චරිත හරියට වටහාගත්තොත් පමණි. චරිත හරියට වටහා ගත හැක්කේ නාට්‍යයකින් කියා පෑමට දිරි ගන්නා අධ්‍යාත්මය තේරුම් ගත්තොත් පමණි. නිදසුනක් වශයෙන් අයිරිෂ් ජාතික ජෝන් සින්ජ්ගේ ''රයිඩර්ස් ටු ද සී'' (මුහුදු යන්නෝ), ඒත් නැත්නම් ඇන්ටන්

චෙකොෆ්ගේ "චෙරිවත්ත" හෝ ස්ට්‍රින්ඩ්බර්ගේ "මිස් ජුලියා" (ජුලියා මෙනෙවිය) වැනි නාට්‍යවල රඟ පෑ හැක්කේ එම නාට්‍යවල අධ්‍යාත්මය වටහාගත්තොත් පමණක් යැයි කිව යුතුය. සම්පූර්ණයෙන්ම නාට්‍යයක ඒකක ස්වභාවයෙන් නිර්මිත කරණ අධ්‍යාත්මය වටහාගත්තොත් පමණි සාර්ථක චරිත නිරූපණයක යෙදිය හැක්කේ. රඟ පෑ හැක්කේ. එයට දක්ෂතාවක් අවශ්‍ය බව ඇත්තය. එහෙත් එය අභ්‍යාසයෙන් පුහුණු කළ යුත්තකි. එවිටය, රඟපෑම කලාවක් බවට පත්වන්නේ. අභ්‍යාසය නැති තැන කලාවක් නැත. කලාව සංයමයෙන් නිරූපිත කරන්නකි. සංයමය ලබා ගත හැක්කේ අභ්‍යාසයෙනි. නළුවකු හෝ නිළියක හෝ විසින් නිරූපණය කළ යුත්තේ සම්පූර්ණ නාට්‍යයේ අධ්‍යාත්මය ප්‍රකාශ වන චරිතවල අධ්‍යාත්මයයි. ඔවුන්, වේදිකාවට පැමිණෙත් ම නාට්‍යයක් නිරූපිත කරන අධ්‍යාත්මයට බැසිය යුතුය. නැත්නම් නාට්‍යයකින් ගොඩනැගෙන රසයට හානි පැමිණවීමට ඉඩ ඇත. එක නළුවකුගෙන් හෝ නිළියකගෙන් පමණක් නොව සම්පූර්ණ නළුනිළි රැසගෙන්ම මෙම අධ්‍යාත්මය ප්‍රකාශ විය යුතුය. ඔවුන් එසේ කරන්නේ දෙබස් බිණීමෙන් පමණක් නොවේ. සහමූලිකව, අභ්‍යන්තරික චරිත ක්‍රියාකාරීත්වයද, බාහිර චරිත ක්‍රියා කාරීත්වයද වටහා ගැනීමෙනි මෙය කරන්නේ. එනම් නාට්‍යයක අදහස් ඉදිරිපත් වෙන අන්දමට, එම අදහස මගින් නිර්මානය කරන අධ්‍යාත්මයට සමස්ථ පිරිසක් වශයෙන් නළු නිළියන් ගේ සම වැදීමෙනි. අභ්‍යන්තරික චරිත ක්‍රියාකාරීත්වය යනුවෙන් හඟවන්නේ නාට්‍යයක මනෝ ආත්මය වටහා ගැනීමයි. තේරුම් ගැනීමයි. බාහිර ක්‍රියාකාරීත්වය යනුවෙන් අදහස් කරන්නේ, අභ්‍යන්තරික ක්‍රියාකාරීත්වයට අනුව, පිටස්තර ක්‍රියාකාරීත්වය, හෝ පිළිවෙල සකස් කර ගැනීමයි. මෙසේ නාට්‍යයක චරිත අභ්‍යන්තරික වශයෙන්ද, බාහිර වශයෙන්ද වටහාගෙන ක්‍රියා කළහොත් පමණි, චරිතවලට පණ ලැබෙන්නේ. එනම්, අධ්‍යාත්මික වශයෙන් චරිතවලට ජීවය ලැබෙන්නේ.

මෙ අනුව නාට්‍යයක ජීවය පිළිබිඹු කරන්නේ නාට්‍ය රචකයාය. එනම් ඔහු ගේ නාට්‍ය පිටපත හෙවත් නාට්‍ය වාච්‍යයයි. එම වාච්‍යයට පණ දෙන්නේත්, ජීවය දෙන්නේත්, එහි අධ්‍යාත්මය තේරුම් ගෙන රඟපාන නළු නිළියන්යැයි කිව යුත්තේ එහෙයිනි. එහෙයිනි නාට්‍ය නිශ්පාදකයා ජීවය පෙන්වන්නකු පමණක් වන්නේ. එහි අධ්‍යාත්මය, ආත්මයක් වශයෙන් ඔහු විසින් නිර්මානය කරනු ලබන හෙයිනි. මෙය කරන්නේ නළු නිළියන්ගේ මාර්ගයෙනි. නාට්‍යයක සජීව බව ප්‍රෙක්ෂකයාට ඒත්තු ගන්වන්නේ ඔවුන්ය. එහෙයින් ඔවුන් විසින් නාට්‍ය වාච්‍යයක නාට්‍ය අධ්‍යාත්මය වටහා ගත යුත්තේ.

බක් මහ අකුණු (අවසාන අංකය)

දයානන්ද ගුණවර්ධන

අවසාන ජවනිකාව

ම ල් උ ය න රා ත්‍රි ය

මැණිකා පැමිණ ගයයි—

ආදර හැඟුම් ආදර හැඟුම්
හදට දුර ආදර හැඟුම්
කිති කවන ආදර හැඟුම්
අහසෙ අර මතුවී නිවී යන
තරු විලස ආදර හැඟුම්
ආදර හැඟුම් ආදර හැඟුම්
කිමද ඔබ මල් කුමරියන්නේ
මේ මගුල් රෑ හැකිළි ඉන්නේ
නොදන්නෙද මං රහස ඔබගේ
තුරුලෙ බඹරුන් නොවෙද ඉන්නේ

මැණිකා : අහසෙ තාරකාවක්වත් පේන්න නෑ වැහි කරුවල. රැයියන්ගේ නාදෙයි. මගෙ පපුව ගිඩි ගිඩි ගාන සද්දෙයි. ප්‍රෙමදසව ගබඩා කාමරේ හිර කරල ඉන්නව කියල තාත්තා කිව්වා. හෙට උදේ ම වලව්වෙන් පිටත් කරල අරින්න. අනේ කෑමක් වත් හරියට නැතුව ඇති. මම මගේ පංගුව අරං යනව. දෙන්න. මල්වත්තට කාටවත් රෑට එන්න එපාය කියල මුදලිතුමා දන්නල තියෙනව අහුඋනොත් තමා වැඩේ. අන්න කව්ද එනවා මං හැංගෙන්න ඕන.
(වේදිකාව වම්පස සැඟවෙයි).

ජාසෝං : අන්න මැණිකද කොහෙද දුවනව වගේ පේනව. මං හිතන්නේ ප්‍රෙමදස හොයාගෙන. තව ටිකකින් මුදලිතුමා එයි. පබුලිනා හොයාගෙන. කරුණා-වතී මාව එහෙං බිලිබාගන්න හදනව. මොනවද මේ විගඩම්. සත්තු සීපා-වන්ගෙත් අපෙත් ඇති වෙනස මොකක්ද............ අර තියෙන්නෙ අසෝක ගස්. දූන් හොඳටම කරු-වෙල වෙලා. කට්ටිය දූන් රබං ගහන්නත් ලැස්ති ඇති. බක් මහ වැසි කෝඩෙ හින්ද තාරකාවක්-වත් පේන්නෙ නැහැ හරියට.

අකුණක්වත් කොටන්නෙ නැත්තෙ ඇයි දෙයියනේ මෙහෙම අපරාධ කාරයින්ට. අන්න කව්ද එනව. මම හැංගෙන්න ඕනැ.

(පෙරේරා ආරච්චි සහ තවත් අය පැමිණෙති).

පෙරේරා : ආ ජාසොං නේ ද මේ මොකද මෙහෙ කරන්නෙ?

ආරච්චි : කකුල් ඇමැට්ටියට රබන් හොයනවද?

පෙරේරා : අපි මේ යනව රබන් ගහන්න පොඩි අඩියක් ගහපු හින්ද. මතක නැතිව මල්වත්ත උඩින් යැවුන. ඇයි. ජාසොං මොකද හෙට කසාදෙට ලෑස්ති වෙන්නෙ නැත්ද මොකද මෙහෙ කරන්නෙ.

ජාසොං : මෙතනත් පොඩි මගුල් ගෙදරක් තියෙනව ඒකට ආව.

පෙරේරා : මොකක් කිව්වා.

ජාසොං : මේ අසෝක ගස්යට තව ටිකකින්.

පෙරේරා : කව්ද?

ජාසොං : නිකන් නොදන්නව වගේ කතා කරන්න එපා ලියන මහත්තයා.

පෙරේරා : හා හා මට තේරෙනවා. හා හා එහෙනං දැන් මුදලිතුමා කපුවෙක් නැතුවමයි වැඩ කරන්නෙ.

ජාසොං : මගෙ ලේ දනව. කවද්ද හිතුවෙ මට මෙහෙම දෙයක් පබුලිනා කරයි කියලා.

පෙරේරා : කවද්ද ජාසොං ගැනුන් විශ්වාස කරන්න පුළුවන්. ඒක තමයි මම කසාද බඳින්නෙ නැත්තෙ බලපං.

ජාසොං : ලියන මහත්තයා මගෙ යකා අවුස්සගන්න එපා තේරුනාද?

පෙරේරා : ඕන්න ඔච්ච අමතක කරල වරෙං අඩියක් ගහන්න යන්න. හෙට කසාදෙට ගෑනියක් හොයාගන්න බැරුව යැ.

ජාසොං : ලියන මහත්තයා මම අඳුනනව කව්රු කවුරුත්. ඕන්න කිව්ව මම දැන් ඒතරම් හොඳ මිනිහෙක් නොවෙයි. (ජාසොං පිහියක් උලුක්කරයි)

පෙරේරා : නෑ ජාසොං මං කිව්වෙ.

ජාසොං : මගෙ ඇඟෙ මාලු නටනව මේක අල්ලගන්නකං.

පෙරේරා : ජාසොං බයවෙන්න එපා අපි එන්නං උදව්වට.

ජාසොං : මම වෙලාවට කෑ ගහන්නං එතකොට සේරම එන්න ඕනැ. දැන් මෙතනින් ඉක්මනට යන්න ඕන සේරම. මම හැංගිලා ඉන්නවා.

ආරච්චි : හරි ජාසොං, ඒත් ලොකු මිනිසුන්ගෙ වැඩවලට ඇඟිලි ගසන එක එතරම් ගුණ නෑ.

ජාසොං : එතකොට ලොකු මිනිසුන්ට විතරයි සනීප.

ආරච්චි : හා හා අපි යනව හොඳ ලස්සන සෙල්ලං බැලිය හැකි. (පිටවෙයි).

ජාසොං : පබුලිනා උඹ මාව රැවැට්ටුවා, මම උඹ ගැන තිබුන විශ්වාසෙ............ ඇයි මට මෙහෙම දෙයක් කලේ? උඹ වාගෙද අනිත් ගෑනුත්. ඔව් කවද්ද ගෑනුන් විශ්වාස කලේ.

ජාසොං තනිව ගයයි.

පෙර රකුසෙක් සිය බිරියට ලොබිනා
කරඬුව තුලලා කුස තුල රකි　　නා
දිනක් රකුසු දිය නෑමට රිසි　　නා
කරඬුව ගෙන ගං තෙර හෙව ගිලු නා

මගයන සලෙලෙක් දැක එම අහ නා
කරඬුව තුල සහවා ගති පෙම්　　නා
දිය නෑ රකුසා සැක නොම සිති　නා
කරඬුව ගෙන ගිල දැමුවේ සැනි　නා

සිය හිමි කුස තුල අන් හිමි සමගි න්
සිටියේ ඒ අහන රතිසැප විඳිමි　　න්
එවැනි චපල රූදූ අදම්වූ අහන　　න්
මේ ලොව බිහිවූයේ කිම නොදනි ම්

අන්න කව්ද දෙන්නෙක් එනව වගෙ. ඔව් පබුලිනා තමයි. මොනව ලමාතැනිත් එක්ක පුදුමයි මං හැංගෙන්න ඕන. (දකුණු පස සැඟවෙයි).

(පබුලිනා සහ ලමාතැනී වෙස්වලාගෙන පැමිනෙයි. ලමාතැනී පබුලිනාගේ ඇඳුමින්ද පබුලිනා ලමාතැනිගේ ඇඳුමින්ද වෙති)

ලමාතැනී : කොහොමද පබුලිනා අඳුනන්න පුළුවන්වේවි ද මාව?

පබුලිනා : බලන්නකෝ ලමාතැනී මගේ හැටිත්. ලමාතැනී කෙනෙක් කියල මිසක් අඳුනගන්න බැහැනේ ද?

ලමාතැනී : පබුලිනා මුදලිතුමා මා ළඟට එනකොට මට නං මොකක්ද වාගේ වෙයි. අනේ මන්ද?

පබුලිනා : අනේ ලමාතැනි හරියට නුපුරුදු දෙයක් වගේ කථා කරන හැටි!

ලමාතැනි : අන්න සද්දයක් වගේ ඇහෙනව මුදලිතුමා ද දන්නේ නැහැ.

පබුලිනා : නව මුදලිතුමා එන්න වෙලා නොවෙයි. හා ශබ්ද කරන්න එපා ඒ අරය. ජාසොං:

ලමාතැනි : මොනව ජාසොං!

පබුලිනා : ඔව් එයා දන්නව මම මුදලිතුමාට බහ දුන්න විත්තිය. මට මැණික කිව්වා. එයා හොඳටම මාව අවිශ්වාස කරනවා. මෙහෙ කොහෙ හරි හැංගිලා ඉන්නවා.

ලමාතැනි : එහෙනං වැඩේ ලස්සනට කරන්න ඕන ගෑනුන්ගෙ තරම පෙනෙන්න තේරුනද.

පබුලිනා : ආයෙ අහල.

පබුලිනා : (හඬ වෙනස්කොට) පබුලිනා දූන් මදෑ මල්වත්තෙ හිටිය අපි යං රබන් ගහන දිහා.

ලමාතැනි : (හඬ වෙනස් කොට) අනේ ලමාතැනී මගෙ ඔලුව කැක්කුම වාගේ මං ටිකක් මල් වත්තෙ ඉදල එන්නං.

පබුලිනා : ඔලුව කැක්කුමට පිනිබාන්න හොඳ ද ?

ලමාතැනි : මම රෙද්දක් ගෙනාව ඔලුවෙ දගන්න.

පබුලිනා : උඹට පිස්සුද පබුලිනා?

ලමාතැනි : අනේ මට නිකං හිතුන.

පබුලිනා : හා හා පිස්සු හැදෙන කාලෙනෙ හා හා මම යනව රබං ගහන දිහා.

ලමාතැනි : අරය ඇහුවොත් කියන්න මට රෙදි වගයක් මහන්න තියෙනව කියල.

පබුලිනා : හොඳයි, (වේදිකාවෙ පිටිපස සැඟ වෙයි.)

ලමාතැනි : අයියෝ මගේ ඇඟ හිරිවැටෙන්න එනවා. මොනව වෙයිද දන්නෙ නැහැ. කටහඬ මාරු කරල කතා කරන කොට වැරදුනොත් එහෙම තමයි වැඩේ. (මල්වත්තේ අසෝක ගහ යට හිඳගෙන) මම ඔයාට මොන තරම් ආදරේද. ඒත් ඔයා ඒක ගනන් ගන්නෙ නෑ. ඔයා ඔයාගෙ සැනසීම ගැන පමණක් කල්පනා කරනව. මා ගැන නොතකා. මිනිස්සු මොන තරම් ආත්මාර්ථකාමීද, චපලද?

ලමාතැනීගේ ගීය

මලකින් මලකට ගොස් පැනි බොන්නද
මා හිමි බඹරුනි ඔබ සැරසෙන් නේ
කරුවල මහරු කෙලෙසද හිමියනි
මල්වල හැඩරුව හඳුනා ගත් නේ
අළුත් මලක් යැයි අමතකවී ඔබ
පැනි බිව් මලටම වැරදී එන් නේ
ඒ ආවිට මම පෙති හකුලා ගෙන
නැවත නොයන ලෙස ඔබ රැක ගන් නේ

(ප්‍රේමදාස පැමිනෙයි. ලමාතැනි රෙද්දෙන් ඔලුව පොරවා ගනී).

ප්‍රේමදාස : මැණික දැකගන්න තියෙන එකම වෙලාව අද රෑ විතරයි. හෙට උදේම මාව පන්නල දමාවි. බයියප්පු අද ගෙදර නැතිව ඇති. ජාසොංගෙ අළුත් ගෙදර රබං ගහන්න ගිහින්..... මොනව අන්න කව්ද ඉන්නවා. හැංගෙන්න ඕනෑ.........කව්ද ගෑනියෙක් බලන්න ඕනෑ මැණික ද දන්නෙ නෑ.........

ලමාතැනි : දෙයියනේ මේ මොකද වෙන්න යන්නේ ?

ප්‍රේමදාස : ආ...... පබුලිනා අක්කනෙ. මෙහෙ මොකද?

ලමාතැනි : මේ මං මේ ජාසොං අයිය එනව කිව්ව.........

(මුදලි පැමිණෙයි).

ප්‍රේමදාස : හා... හා... ජාසොං අයිය නෙමෙයි මම දන්නෙ නැත්ද. මුදලිතුමා එනකං නේද?

ලමාතැනි : නෑ.........නෑ.........

ප්‍රේමදාස : නැනො නෙමෙයි බැනො. මතක නැද්ද එද මම පුටුව පිටිපස්සෙ ඉන්න කොට හා...... හා......

මුදලි : ඒ පබුලිනා නේ ද ඔච් අර ඔලුව වහගෙන. මොනව තවත් මිනිහෙක් එක්ක ?

ප්‍රේමදාස : ආ...... මොකද පබුලිනා අක්කෙ පිනි බානවද ඔලුව වහගෙන. බලාගෙන කිඹුහුං යයි.

මුදලි : ප්‍රේමදාසය නේද?

ලමාතැනි : පලයන් ප්‍රේමදාස පලයන්.

ප්‍රේමදාස : බලන්නකො පබුලිනා අක්කගෙ ලස්සන. රෑටත් දිලිසෙනව හරියට ලමාතැනී වාගෙ.

ලමාතැනී : පලයං යකෝ මුදලිතුමා එයි.

ප්‍රෙමදස : යන්නං හැබැයි මට පගාවක් ඕනෑ නැත්නං දන්නවනෙ වෙන දේ.

ලමාතැනී : පලයං යකෝ.

ප්‍රෙමදස : හොඳයි මුදලිතුමා දූන් පබුලිනා අක්කා ලඟට එන හින්ද ලමාතැනී තනියමනෙ මම යන්නං ලමාතැනී ලඟට.

මුදලි : පේනවද මූගෙ කතාව දූව බල්ල (ගලකින් ගසයි).

ප්‍රෙමදස : මුදලිතුමා නේද? (දුවයි).

ලමාතැනී : දූවපං.

පබුලිනා : (ඉවත සිනාසෙයි).

මුදලි : පූදුමෙ ඌ ගුටිකාල හිනාහෙනව.

ලමාතැනී : පිස්සු කොල්ල.

මුදලි : දහසක් පෙරුම් පූරල හදගත්තු වෙලා වට තමා හැම කරදරයක්ම නේද..... පබුලිනා දූන් හුහක් වෙලාද ඇවිදින් ඇයි මේ අත වෙව්ලන්නෙ.

ලමාතැනී : හීනලේට.

මුදලි : වචනත් ගොත ගැහෙනව.

ලමාතැනී : ඒක නේන්නං.

මුදලි : පබුලිනාටත් ලමාතැනීගෙ කථාව පුරුදුවෙලා ලමාතැනීගෙත් කටේ තියෙන්නෙ ඔය වචනෙමයි.

ලමාතැනී : හම්. හම්.

මුදලි : පබුලිනා පබුලිනා ඇයි මේ ඔලුව වහගෙන ඉන්නෙ ඕක ගලවන්න.

ලමාතැනී : අනේ මට ලැජ්ජයි.

මුදලි : මොන ලැජ්ජාවක්ද...... පබුලිනාගෙ ලස්සණ මූහුන මට බලන්න ඕනෑ. ලමාතැනීට මෙහෙම ලස්සනක් තියෙනව ද?

ලමාතැනී : ඇයි. මුදලිතුමා ලමාතැනී ලස්සනයි-නෙ. මට වැඩිය ඇයි ඇට ආදරේ නැත්තේ.

මුදලි : ආදරේ හරියට තණකොළ කන හරකෙක් වගෙ. හොඳ හොඳ තණ-කොල තියෙන තැන් හොය හොයා යනව.

ලමාතැනී : ඒ කියන්නෙ මුදලිතුමාත් ඒ වගේ කෙනෙක්.

මුදලි : කවද එහෙම නැත්තෙ පබුලිනා.

ලමාතැනී : ඇයි ලමාතැනීට ආදරේ නැත්නම් ඇව කසාද බැන්දෙ.

මුදලි : ආදරේ තිබුන හින්ද තමයි බැන්දෙ දූන් පරන වෙලා හින්ද ඒක නිකං සාදරේට හැරිල.

ලමාතැනී : මොනවද ලමාතැනීගෙන් ලැබෙන්න ඕන. ආයෙ ඒක ආදරේට හරව ගන්න.

මුදලි : පබුලිනාගෙන් ලැබෙන දේ.

ලමාතැනී : මට තේරුනේ නැහැ.

මුදලි : ඒක හරියට විස්තර කරන්න බෑ පබුලිනා. ඒ කියන්නෙ මේ හැමදම එක විදියටම නැතුව අමුතු අමුතු දේ තියෙන්න ඕනෑ ජීවිතේ. අන්න ඒකයි. ලමාතැනී හැමදම එක වාගෙ-යි මට ආදර කරන්නෙ. එකම විදියට කිසිම අමුත්තක් නැහැ.

ලමාතැනී : හොඳ පාඩම ඒක මට.

මුදලි : මිනිස්සුන්ව සතුටු කරන්න ගෑනු දන්නෙ නැහැ.

ලමාතැනී : එතකොට අපියි සේරම කරන්න ඕනෑ ඇයි මිනිස්සු.

මුදලි : අපි ගෑනුන්ව කසාද බඳිනව. ගෑනු දූනගන්න ඕන අපිව ආදරෙන් තියා-ගන්න. අන්න ඕක තමයි ගෑනුන්ගෙ වැරැද්ද. මිනිහව සතුටු කරල තියා-ගන්න දන්නෙ නෑ.

ලමාතැනී : ඉගෙන ගත්ත පාඩම.

පබුලිනා : (ඉවත) ඉගෙන ගනී පාඩම.

ජාසොං : (ඉවත) උගන්නනව පාඩම.

මුදලි : දෝංකාරෙද මන් දන්නෙ නෑ මොක-ක්ද සද්දයක්. පබුලිනා මේ මො-හොතෙ මගෙ ජීවිතේ ආයෙ කවද-වක් ලැබෙයිද. පබුලිනා මම උඹට මොන තරම නයද. මෙන්න ඒකට මගෙන් සේරටම ඉස්සරවෙලා තෑග්ගක් (රන්මාලයක් දෙයි).

ලමාතැනී : පබුලිනාගෙ වාසනාව.

ජාසොං : (ඉවත) පරබැල්ලී හිටපිය මම එනව කූලල් කෙටියෙන් අල්ල ගන්න.

ලමාතැනී : සද්දයක් ඇහෙනව.

මුදලි : නෑ ඒ රබං ගහන සද්දෙද කොහෙද.

ලමාතැනී : නෑ අන්න කවුද එනව වාගෙ.

මුදලි : අපි හැංගෙමු අන්න අතන.

ලමාතැනී : එතන කරුවලයිනෙ.

මුදලි : එහෙනං එලියෙද හැංගෙන්නෙ.

ජාසොං : (පිවිස) හිටපියව් මම එනව.

මුදලි : කවුද?

ජාසොං : මම මම.

මුදලි : ජාසොං! අපි දුවමු.

(ලමාතැනී හා මුදලි පසුපස ජාසොං එලවයි. ඔවුන් දෙදෙනා වේදිකාවේ දකුණුපස සැඟවෙති.)

ජාසොං : මොනව විදිල්ල වගේ දිව්ව කොහෙ-

දන්නව ලමාතැනීට මුදලි තුමා පෙනෙන කොට වහ වගෙ කියල.

මුදලි : මොනව ලමාතැනි නේද ඒ තව මිනිහෙක් එක්ක.

ජාසොං : ලමාතැනි හෙට මම පබුලිනාව කසාද බඳිනව ඉතිං ලමාතැනි අපි මෙතෙක් කල් අපේ තිබ්බව සම්බන්දෙ ආදරේ අදින් ඉවරයි. අද තමා අන්තිම දවස මට ඉවසන්න බෑ මගෙ පපුව පැලෙන්න එනව.

මුදලි : හරි හරි අර හොර මිනිහ වෙන්න ඇති.

ජාසොං : මගෙ කකුල තවත් රිදෙනව එද ජනේලෙං පැනල.

මුදලි : ඔව් ඔව් මොකාද යකෝ මෙකා?

ජාසොං : අපි මෙතෙක් කල් වින්ද සැප මතක් වෙනකොට.

මුදලි : මොනව ජාසොං නේද? මගේ ලමා-තැනී එක්ක. ඕක කන්න මට කෝ තුවක්කුව.

ජාසොං : මගෙ රං කඳ මගෙ නිධානෙ.

මුදලි : හිටු බල්ල පෙති ගහන්න.

පබුලිනා : කව්ද එනවා වාගෙ හැංගෙමු.

මුදලි : හිටු තෝ කන්න.

(පබුලිනා දුවයි. මුදලි ජාසොං පිටුපස පන්නයි. ඔහු අල්වා ගනියි.)

ජාසොං : මුදලි තුමා මාව මරන්න එපා. මෙන්න වැන්ද.

මුදලි : ආරච්චි බයියප්පු මගෙ තුවක්කුව ගෙනෙං. මෙහෙ වරෙල්ලා.

හඩවල් : (ඉවත) එනවා එනවා වැඩේ හරිද?

මුදලි : වරෙල්ලා, බයියප්පු! ආරච්චි!! පෙරේරා!!

බක් මහ අකුණු නාටකය ප්‍රථම වරට හැව්ලොක් ටවුමේ රඟ දැක්වූ අවස්ථාවේ වේදිකාව පිටුපස නළු නිළියන් රංගයට පෙර ලක ලැස්ති වූ ආකාරය. මැදින් සිටගෙන සිටින්නේ කර්තෘය.

පෙරේරා : හරිද වැඩේ ජාසොං ?
මුදලි : පෙරේරා! බයියප්පු!!
පෙරේරා : අල්ලගන්නද ජාසොං හොරාව ?
මුදලි : ඔව් කරමුලින්ම වරෙව්! වරෙව්!!
ආරච්චි : (ඇතුල් වෙමින්) හරිද සේරම, ජාසොං ?
පෙරේරා : (ඇතුල් වී) ආ මොකද මෙ ?
මුදලි : මොකද ඔය ඔතන මුර කරපන්. ආරච්චි ඔතන කාටවත් එන්න දෙන්න එපා. මේක මගෙ කොට්ටෙ ගොම ගැව් මාව කැව්.
පෙරේරා : මොකද බං මෙ වෙලා තියෙන්නේ ?
මුදලි : ඒයි මොකෑ බලා ඉන්නේ අල්ල-ගනිං බයියප්පු මූව. මූයි ලමාතැනියි මාව කැවා.
පෙරේරා : හඃ හඃ හා.
මුදලි : කට! කව්ද මෙ හිනාවෙන්නෙ. ඔව දූන් ඉතිං තෝ පෙතිගහන්න ඉස්සර-වෙලා කියාපිය සේරම.
ජාසොං : මොනවද මුදලි තුමා මං කියන්නෙ ඔබතුමා ගැනනං ලස්සන එච්චා කිව්වහැකි.
මුදලි : මර විකාරෙන් කැගහන්නෙ නැතිව කා එක්කද බල්ලෝ ඒ කතා කර කර උන්නෙ.
ජාසොං : කෝකෙද අරකෙ ඉන්නද ?
මුදලි : නෑ අරකෙ ඉන්න.
ජාසොං : ඒකෙ ඒ මම මෙච්චර කල් ආදරේ කරපු එක්කෙනා.
පෙරේරා : හඃ හඃ.
මුදලි : කව්ද ඒ.........?
ජාසොං : එයා පස්සෙ මුදලි කෙනෙකුන් කැර-කුනාලු ඒත් එයා මටයි ආදරේ.
පෙරේරා : හඃ හඃ හඃ.
මුදලි : මොනව! ඇහුනද මගෙ ලමාතැනියි මූයි දූන් මට අහුඋනා මෙතන ඉඳල. මෙච්චර කල් වලච්චේ වෙලා තියන එච්චා. මට කමක් නෑ මොනව උනත් මං මූං ඉලතියනව. මෙන්න බලා ගනිල්ලා මං පෙන්නන්න වෙලා තියෙන දේ. ලමාතැනි කා එක්ක බෙරුනත් මා එක්ක බෙරෙ-න්න බෑ. වලච්ච ඉලච්ච උනත් කමක් නෑ දූන් ඉතින් සේරම ඉවරයි.

(මුදලි කුට්යෙන් එලියට කෙනෙක් අදී).

ජාසොං : ප්‍රෙමදස.
පෙරේරා : හා හා.
මුදලි : ප්‍රෙමදසය! මෙ බල්ලත් නැති තැනක් නෑ. තෝත් මෙකේ අස්සෙ මොකද කලේ ?
ප්‍රෙමදස : මම හැංගිලා හිටියා.
මුදලි : දුව පරය. බයියප්පු ගෙනෙං ඇද-ගෙන එලියට. ඕකෙ ඇතුලේ හැංගිලා ඉන්නවා.
බයියප්පු : කව්ද මුදලි තුමා ?
මුදලි : ලමාතැනි ගෙනෙං ඇදගෙන ඉක්-මනට.
(බයියප්පු කෙනෙක් රැගෙන එයි).
බයියප්පු : මෙන්න ලමාතැනි.
ජාසොං : මැණික.
පෙරේරා : හඃ හඃ හා!
බයියප්පු : මගේ කෙල්ල නේද දෙයියෝ සාක්කි.
මුදලි : මොනවා ?
බයියප්පු : දුවපිය මෙතනිං.

(පබුලිනා එයි).

මුදලි : අන්න එනව මට ඉවසන්න බෑ බයියප්පු.
පබුලිනා : මුදලි තුමා මට සමාවෙන්න.
මුදලි : සමාව, සමාව දෙන්න. මට ඉවසන්න බෑ. (මුදලි තුවක්කුව මානයි).
ජාසොං : හා හා මුදලිතුමා (තුවක්කුව අල්වා ගනී).
මුදලි : අන අන අටිනවද නැද්ද ?
ජාසොං : මුදලිතුමා අපිට සමාවෙන්න. ලෝ-කෙ කාටද වැරදි නොවෙන්නෙ...... කාටද ලක්න්ති නේන්නෙ ඉවසි-මෙන් කටයුතු කරන්න ඕනෑ.........

(ලමාතැනි පැමිනෙයි).

ලමාතැනි : මමත් ඉවසුවෙ නැතනම් මේ සැන-සීම ලැබෙන්නෙ නෑ. ඒක හින්ද මටත් සමාවෙන්න.
මුදලි : මොනව......... කව්ද ? මොනව...... මෙ ?
ජාසොං : ලමාතැනි නේද ?
ලමාතැනි : ඔව් මම තමයි. මුදලි තුමා මට සමාවෙන්න.
ජාසොං : මුදලි තුමා දූන් ඉතින් සේරම අමතක කරල අපිට සමාව දෙන්න.
මුදලි : එහෙනං මමයි රැවටිල තියෙන්නෙ.

ලමාතැනි : මම දෙනව මගෙ සමාව මට නුදුන්-
නත්.

පබුලිනා : මගෙ සමාවත්.

ලමාතැනි : දූන් ඉතින් කණගාටු වෙන්න දෙයක්
නෑ සේරම දූන් ඉවරයි.

ජාසොං : කවරු කවරුත් හොඳ හොඳ පාඩම
ඉගෙන ගත්ත.

ලමාතැනි : අපේ ආදරේ දූන් කවදවත් නැති
තරමට ඉස්තිරයි.

ජාසොං : අපි දෙන්න ගෙන්.

ලමාතැනි : ඔව් මෙන්න මුදලි නුමාගෙන් මංගල
තෑග්ගක් පබුලිනාට (මාලයක් දෙයි).

මුදලි : ආ! මාගෙන් වැඩක් නෑ. මාගෙන්
වැඩක් නෑ. මං ඉවරයි. මං කොහො-
මද ලමාතැනිට මූන දෙන්නෙ. මං
ඉවරයි ලමාතැනි. (වෙඩි තියාගන්න
තැත් කරයි)

සියල්ල : මුදලිතුමා — මුදලිතුමා.

(අකුණුශබ්දය)

ජාසොං : අන්න බලන්න මුදලි තුමා ආකාසෙ
ගොරවනව අකුණු කොටනව වහි-
න්න. වැස්සට පස්සෙ වැහි අන්ධ-
කාරෙ නැතිවෙලා ආකාසෙ තාරකා
බබලන්න පටන් ගනීවි.

ලමාතැනි : ඒවගෙ තමා අපේ අළුත් ජීවිතෙත්.
ආයෙත් රංතරු බබලන ආකාසෙ
වගෙ.

පබුලිනා : ආකාසේ වැහි අන්ධ කාරේ වැස්සට
පස්සෙ නැතිවෙනව වාගෙ කාගෙ
කාගෙත් හිත්වල තියෙන දුක් කරදර
අන්ධකාරෙ නැතිවෙලා ජීවිතේ
සතුට ලැබෙන්නෙ ඕනෑ.

සියල්ල :

ගුවන ගුගුරා අකුණු කොටලා
බක් මහේ වැහි අඳුර දුරලා
ගස් කොලන් මහ පොලොව දෙවලා
යන්න වැහැපං වැස්ස වැහැලා

ඒ ජලය වැව් පොකුණු සදලා
කෙත් වතින් බිම් සපිරි කරලා
නිල් ජලේ පස් පියුම් පිපිලා
ලෝ දණන් සිත් සතුට වඩලා

(මුදලි ගායනයට සහභාගි වෙමින් ජාසොං හා පබුලිනා, ප්‍රේමදස හා මැණිකා කරුණාවති හා පෙරේරා යන අය අතර විවාහය සිදු කරයි.)

අ ව සා න ය.

රචනය:

ද යා න න් ද ගු ණ ව ර් ධ න

මෙය බියුමාෂේ නම් ප්‍රන්ස නාට්‍ය කරුවා-
ගේ මැරෙජ් ඕෆ් ෆිගාරෝ නමැති
නාට්‍ය ඇසුරෙන් රචනා කරන ලද්දකි.
මොසට් ගේ සුප්‍රසිද්ධ ඔපරාව වන මැරෙජ්
ඕෆ් ෆිගාරෝ ද මෙය ඇසුරෙන් සකස්
කර ගන්නා ලද්දකි.

සිංහබාහු නාටකයෙන් පිළිබිඹු වන ඝට්ටනය

විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලයේ **සෝමරත්න බාලසූරිය**

> හැම නාට්‍යයක්ම කිසියම් ගැටුමක් විදහා දැක්විය යුතුය. ගැටුම නාට්‍යයේ අනිවාර්ය අංගයකි. ගැටුමක් නැති තැන නාට්‍යයක් ද නොමැත.
>
> —බර්නාඩ් ෂෝ

සිංහලට හුරුපුරුදු කතාවක් සිංහබාහු නිෂ්පාදනයට ඉවහල් කරගෙන ඇතත් ඉන් පිළිබිඹුවන ඝට්ටනය ජනකතාවෙහි හෝ ඒ ඇසුරින් රචනා කර ඇති සියබස් මල්දමෙහි හෝ දක්නා නො ලැබෙන්නකි. පිලිප්පුසිඤ්ඤෝ විසින් නිෂ්පාදිත සිංහවල්ලි නාඩගම හා ජයවීර බණ්ඩාර මහතාගේ සිංහබාහු නාටකය මෙම වස්තුව ඒ ලෙසම නාටකාකාරයෙන් දැක්වීමට දරන ලද ප්‍රයත්නයක් පමණි. වාල්ස් ගුණසිංහ මහතා කෝලම් සම්ප්‍රදයට අනුව නිෂ්පාදිත සිංහවල්ලි නාටකයෙන් ද දක්නට ලැබුනේ සම්ප්‍රදය රැකගන්නට තැත් කළ නිෂ්පාදකයකු මිස නාට්‍යෝචිත ඝට්ටනය ගැන නවතාවයකින් සිතූ නිෂ්පාදකයකු නොවේ. ඔවුනට ජනප්‍රවාදයෙන් බැහැරට සිතිය නොහැකිවිය.

ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර විසින් 1961 නිෂ්පාදිත සිංහබාහු නාටකයෙන් ඉදිරිපත් කළ ඝට්ටනය සමාජයේ වැදගත් ප්‍රශ්නයක් මූර්තිමත් කිරීමක් ලෙස පෙන්වා දිය හැකිය. පිඬුකොට පවසතොත් සිංහබාහු නාට්‍යයෙහි ඇත්තේ සියල්ලෙහි සත්‍ය සොයා යන විචාරශීලී පුත්‍රයකු හා අඹුදරු සෙනෙහස රැකගැනීමට තැත්කරන පියෙකු අතර ගැටුමයි. ඔහු උත්සාහ දරා ඇත්තේ පැරණි කතාව වර්තමාන සමාජයේ දක්නට ලැබෙන ඝට්ටනයක ආකාරයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමටයි. සිංහබාහු නාටකයේ වැදගත්කම ප්‍රධාන වශයෙන් රඳාපවත්නේ මේ ඝට්ටනය උඩයි.

සියබස්මල්දමෙහි දක්නා ලැබෙන්නේ හොඳ නරක පව්පින් අතර ඝට්ටනයයි. එහි කවියාට ජාතකකතා ශෛලියෙන් ඉදිරියට යාමට බැරිවිය. ඒ අනුව සුප්පාදේවී මාලිගයෙන් බැහැරවන්නේ ඉවසිය නොහැකි කාමතෘෂ්ණාව නිසාය. ඇ සියලු විපත්තීන්ට ගොදුරුවන්නේ ඒ පාපයෙනි. කවියා ඇ දෙස බලන්නේ සානුකම්පිත ඇසින් නොවේ.

ලො ව ඇති බිය හැම දුක්
හැම විපත් ද නපු රූ
නො ව ලහ පැමිණෙයි රාගා-
ලය කලහට නිබො රූ
සු ව විඳ විසූ එකුමරි සඳ
රාගසිතින් රූදු රූ
ලො ව පවතින විලස රාජකුල
යට කළ නිග රූ

එහෙත් සිංහබාහු නාටකයේ සුප්පාදේවී පලා යන්නේ නැකත්කරුවන් හා සිය යෙහෙළියන් විසින් මෙහෙය වන ලද සිතකිනි.

සිංහබාහු නාටකයේ වැදගත්කම ප්‍රධාන වශයෙන්ම ඝට්ටනය උඩ පවතී. එය පොදු මනුෂ්‍යත්වය පිළිබඳ සත්‍යයක් හෙළිකරන්නක් වන හෙයිනි. මෙහි එන සුප්පාදේවිය කුලසිරිත් අතැර නිර්මල ප්‍රේමය උඩ කටයුතු කළ ස්ත්‍රියකි.

සුප්පාදේවි : වගුරට නරනිඳු දඹදිව පරසිඳු
හටදවූ මම වෙමි දෙවු දූ
සරණගිය සිත සමිඳුනේ
ගිරිලෙනේ

දැස ලෙසේ මේ දරුවන් නොලසේ
හදවඩා ගනිමින් සුවසේ
රාජමාලිග ඈ සියල්
නොදේ මේ වන් සැප විපුල්

ලෝ දහමෙන් වැදෙනා රළු පහරින්
ගතසිත රිදෙනා කල නිතියෙන්
නැත ලොව අන් රසඳුනා
ආදරේ සේ සුව දෙනා
(සිංහබාහු 16 පිට)

ඈ රජමාලිග ලෝ සිරිත් අතැර ගියේ සිංහයා කෙරේ හටගත් ප්‍රේමයෙනි. හුදෙක් මෙය කුමරියක හා සිංහයකු අතර ඇතිවූ ප්‍රේමයක් නොවේ. එය වූ කලි විරාගත සිරිත් හා කුලදහම් නොතකා හැර අවංකව සිතැඟි අනුව කටයුතු කිරීමේ සමාජය පිළිබඳ පොදු සත්‍යයක් එළිකරන අවස්ථාවකි.

සිංහබාහු නාටකයේ සිංහයා සුප්පාදේවි හා සිංහබාහු අතර ත්‍රිකෝණික ඝට්ටනයක් දක්නා ලැබේ. රජ සැප අතැර මාලිගයෙන් පිටවී වනගත වී - සිංහයා අතර සිංහබාහු හා මව හා නැගණිය පළායාමට තීරණය කිරීම සිංහයා මරාදැමීමට ඉදිරිපත්වීම යන ප්‍රධාන සිද්ධීන්හි ප්‍රධාන වශයෙන් මෙම ඝට්ටනය දක්නා ලැබේ. මෙම ඝට්ටනය ක්‍රමිකව නාට්‍ය අවසානය තෙක් දිවේ.

සිංහයා තම අඹුව හා පුතුන් කෙරේ උපන් ස්නේහයෙන් කටයුතු කෙළෙකි. ඔහු තම දූ පුතුන්ගේ සිතැඟි ගැන තැකුවකු නොවේ. ඔහු පුළුල් අවබෝධයකින් සමාජය දෙස බැලූවකු නොව ආත්මාර්ථය වැනි පටු කල්පනාවන්ගෙන් යුක්ත වූවෙකි. ඔහු සිංහබාහු සිංහසීවලී හා සුප්පාදේවී ගිරකර තබා කැමගෙන වුත් දෙමින් ඔවුන් රක්ෂාකරයි. ඔහු සිතන්නේ තම අඹුව හා දූ පුතුන් කෙරේ ඇතිවිය හැකි උපද්‍රව ගැනයි. ඔවුන්ට අවශ්‍ය ආරක්ෂාව ගැනයි. ඔවුන්ගේ සිතැඟි ගැන නොසිතයි.

සිංහයා : මේ ලෙන් දෙර වඩා මැනවින්
තරකොට තැබිය යුතු බව මට
පෙනේ. ශක්තිසම්පන්න දේහය-
කින් වැඩෙනා මාගේ පුත්‍රයාට
මෙතනින් බැහැර යන්නට සිතු-
නොත් ඔහුට ද මාගේ අඹුවට ද
දියණියට ද වන්නේ මහත් විපතකි.
(සිංහබාහු නාටකය 22පි)

අපට මෙහිදී සිහියට එන්නේ වර්තමාන සමාජයේ ආපසු ය. මට තැන් කරන මධ්‍යම පන්තික චරිතයක් නොවේ ද? සිතැඟි යුතුකම් ගැන නොදන්නා පටුකල්පනාවෙන් යුත් චරිතයක් නොවේ ද?

සිංහබාහු ඔවුන්ට අත්ව ඇති ඉරණම ගැන සිතයි. ඒ පිළිබඳව සිතන සිංහයා ශෝකයට හා කෝපයට පත්වෙයි. මෙහිදී ප්‍රධාන වශයෙන් නාට්‍යයේ ඝට්ටනය පියපුතු දෙදෙනා අතර වෙයි. සුප්පාදේවිය ඒ අතරට මැදිවූ සන්ධිස්ථානයකි. සිංහබාහු වැඩිවියට පත්වූවෙකි. හිරගෙයක් බඳු ගුහාව ඔහුට රිසි නොවේ. තම මවගෙන් මේ ගැන ප්‍රශ්න කළ ඔහුට තමා වගුරට හිමිකම් ඇත්තන් බව දැනගනී. ඔහු වනගත සිරජීවිතය අත්ඇරීමට සිතන්නේ ඇයි?

සිංහබාහු : සිත නොම සැනසේ හිඳිනට
මෙලෙසේ
දිවහිමියෙන් මෙ ලෙනේ
බොහො ආදර ඇතිමුත් මා පිය
අපහට
පල නැත මේ දිවියෙන්
(24 පිට).

යන්ට දූන්නම් කාලෙ වේ
මෑණියන් හා නැගණි සමගින්
උරුමෙ අපගේ සොයමිනා
වංගදේසේ වෙසෙන ජනතා
කෙරෙහි වේ මා යුතුකමා
(28 පිට —සිංහබාහු)

ඔහු වඩාත් හිතන්නේ තම යුතුකම ගැනයි. මෙම වනගත ජීවිතයෙන් පලක් නැති බව දනී. එනිසා ඔහු තම මවටත් නැඟණියටත් මේ ගැන කියයි. පියා සමග වනගතව සිටීමට වඩා තමාවෙත පැවරී ඇති වගකීම ගැන සිතයි. ඒ අනුව තම පියා අතැර යැමට ඔහු පෙළඹෙයි. ගතානුගතිකව හිතන පියෙකු හා සෘජුව සිතන පියෙකු අතර ගැටීමක ආකාරයෙන් මෙම අවස්ථාව ඉදිරිපත් වේ.

සුප්පාදේවිගේ සිත සන්ධිස්ථානයක වැනිය. ඈ කුමන මඟ ගතයුතු දැයි සිතයි. සිංහබාහු තමාගෙන් වඟුරට ජනයාට යුතුකම් ඉටුවියයුතු යයි ඔහු සිතයි. ඒ සියල්ල අමතක කර වනගතව මියයාම ඔහු නොඉවසයි. එනිසා තම මවට ඇවිටිලි කරයි.

සිංහබාහු : මැණියනි කීව ඔබ බස් අසා
සනිටුහන් කර ගතිමි
නොපමාව යා යුතුය
මේ ලෙනෙන් ඔබ දෙදෙන
මා සමග යා යුතුය
වනවාසය හැරදමා
නරවාසෙ සොයමිනා
අප දෙදෙන හට උරුම
ජීවිතේ මේ නොවේ
(සිංහබාහු 28 පි.)

සුප්පාදේවිට මෙහිදී තම පුතුගේ තර්කයට පටහැණි වීමට නොහැකිය. ඈට විරුද්ධවීමට ශක්තියක් නැතැයි කිව නොහේ. ඈ තවම පුතුන්ගේ අනාගතය මෙන්ම වගකීම ගැන සිතයි. මෙහිදී ඇති වන්නේ තම දූ පුතුන්ගේ වගකීම, අනාගතය හා සැමියා කෙරේ හටගත් සෙනෙහස පිළිබඳ ගැටුමයි. ඈ ස්වාමියා අතැර දරුවන් සමග යැමට තීරණය කරයි. බොහෝ දුරට මෙම ප්‍රශ්නය නිරවුල් වන්නේ වර්තමාන සමාජයේ මනුෂ්‍ය ජීවිතයෙහි දක්නට ලැබෙන පොදු ප්‍රශ්නයක් ලෙස නොවේද?

සිංහයා මැරීමට සිංහබාහු ඉදිරිපත් වීම නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වශයෙන් දක්නට ලැබෙන ගැටුමේ උච්ච අවස්ථාවයි. මෙහිදී සිංහබාහු සිතන්නේ තමාගේ යුතුකම ගැනයි. වැසියන් හට පැමිණි දුක ගැනයි.

වැසියෝ : නිරිඳුනි දියනා
වෙනුය කරුණා
විසූ දූ පුතුන් හා
අප මේ උපන් බිම
මරණය යෙහෙකී
සිදු වුව යන්ටා
අප නෑසියන් හා
තැනූ ගේ දෙරත් ද

හැරදු යන ලෙස අත නොකරනු මැ න
යොදවා නිසි විදි අප රැකගනු මැ න
වඟු රට අදිරජිඳුන් හට දන්වා
රැක ගනු මැන අප බල ඇණි ගෙන්වා
(41 පිට)

සිංහබාහු තමවැසියන් කෙරේ යුතුකම ඉටුකළ යුතු ද? තම පියා මරාදැමිය යුතු ද? යන ඝට්ටනය මෙහිදී ඇති වේ.

සිංහබාහු : විදලන්නෙමි මේ හියෙනා
හිසදෙන්නෙමි ගෙන පාමිනා
මෙ වැසියන් හට දුක සැනසෙන්නට
එඩිබුන් ඒ සතුරා
සුවසේ වෙසෙනා ලෙස උන්
පෙරෙසේ
අඹුදරුවන් රකිමිනා
(42 පිට)

සිංහයා මරා දමා වැසියන් සුවපත් කිරීම යුතුකම සේ ඔහුත් හිතයි. ඔහු මෙහෙයවූයේ තමා සතු යුතුකම නමැති බලවේගය විසිනි. මෙහිදී සුප්පාදේවී ඔහුව වැලකීමට උත්සාහ ගන්නේ ඔහුගේ පියා මැරීමට ඉදිරිපත්වීම නිසා නොව තම පුතු හැඩිදැඩි සිංහයා අතින් මැරේය යන බියෙනි.

සුප්පාදේවී : ………………
පරාදවෙයි නුඹ සටනින් නිසැකව
දරා ගන්නෙ මා කෙලෙස ද එම දුක
(43 පි.)

සිංහබාහු : ඒ සිංහයා මගේ පියා වුව ද ඔහු අතින් මෙරට වැසියන්ට වන්නාවූ පීඩා බලාසිටිය නොහැකිය, පෙම්බර මව්නි. මා හැර මොවුන් මේ විපතින් මුදවන්නට කෙනෙක් නැත.
(සිංහබාහු 43 පිට)

නාට්‍යයේ කතාපුවතේ ගැටීම වන්නේ සිංහයා මැරීමෙනි. තම දූ පුතුන් පළාගියේ ඇයි දැයි සිංහයා නොදනියි. ඔහු ගම්වැදුණේ ඔවුන් සෙවීමටයි. ඔහුට විරුද්දව එන මිනිසුන් තම දූපුතුන් සඟවාගෙන ඇතැයි ඔහු සිතයි. ඔහු ගම්වදින්නේ එහෙයිනි. සිංහබාහු ඔහු මැරීමට පෙළඹෙන්නේ වැසියන් මුදවා ගැනීමටයි. සිංහයාගේ මරණය සමාජයේ අවශ්‍යතා හා යුතුකම් නොදන්න පවු

ආත්මාර්ථකාමී හැඟීමෙන් යුතු පුද්ගලයෙකුගේ පරාජය සිහි ගන්වයි.

නාට්‍යයක ශෛලිය, ආලෝකය හා සංගීතය ද බාහිර අංග පමණි. එය නාට්‍යයක සාර්ථකත්වයට ඉවහල් වෙතත් ප්‍රධාන වශයෙන් නාට්‍යයේ වැදගත්කම රඳා පවත්නේ එහි ගැටීම උඩයි. සිංහබාහු නාටකයේ ත්‍රිකෝණාකාරව විකාශනය වන සට්ටනය ලිහෙන්නේ වර්තමාන සමාජය මානුෂීය පොදු සත්‍යයක් හෙළි කරමිනි. එහි ගැටීම තිරිසන් පියෙකු හා මිනිස් පුතෙකු අතර ගැටුමක් නොව වර්තමාන මධ්‍යම පන්තියේ දක්නට ලැබෙන ගතානුගතිකව සිතන අඹුදරු සෙනෙහස රැකගැනීමට තතනන පටු ආත්මාර්ථකාමී හැඟීමෙන් යුතු පියෙකු හා විචාරශීලි යුක්තිගරුක පුතෙක් අතර ගැටුමකි.

ගුප්ත යුගයේ මූර්ති කලාව හා වාස්තු විද්‍යාව

භාරතීය කලා ශිල්ප අංක 2

ඉන්ද්‍රකීර්ති සිරිවීර

භාරතීය සාංස්කෘතික ඉතිහාසයේ ස්වර්ණමය යුගයක් ලෙස සැලකෙන ගුප්ත යුගයෙහි ලා දළවශයෙන් ක්‍රි: වර්ෂ තුන්වැනි ශතවර්ෂයේ සිට හයවැනි හත්වැනි ශතවර්ෂ පමණ දක්වා වූ කාලය ඇතුළත් කළ හැක. මේ කාලය තුළදී ගුප්තයින්ගේ දේශපාලන කාර්ය සංසිද්ධිය උතුරු ඉන්දියාවටම බොහෝ කොට සීමාවුවද සාංස්කෘතික කාර්ය සංසිද්ධිය එසේ සීමා නොවීය. විශේෂයෙන්ම ඔවුන්ගේ චිත්‍රකලාත්මක හා වාස්තුවිද්‍යාත්මක කටයුතු දක්නට ලැබෙන්නේ ඩෙකාන් ප්‍රදේශයේය. ඒ හැර මුහුකුරා ගිය ගුප්ත සංස්කෘතිය ඉන්දියාවෙන් බාහිර රටවලටද ව්‍යාප්ත වී ගියේය.

මේ කාලය පුරා ඇතිවූ සංස්කෘතික දියුණුවට හේතුවූ ප්‍රධාන කරුණු කීපයක් ගැන අවධානය යොමු කිරීම අත්‍යාවශ්‍යය. පළමුවනුව බොහෝ දුරකට එකල ඇතිවූ දේශපාලන එකමුතුකම සාංස්කෘතික සංවර්ධනයෙහි ලා උපයෝගී විය. දෙවනුව විදේශීය හා දේශීය වෙළඳ කටයුතු ආදිය මගින් ඇතිවූ ආර්ථික සමෘධිය සාංස්කෘතික ක්ෂෙත්‍රයේ මල් පල හටගැනීමට ඉවහල් විය. තුන්වැනිව එකල ඇතිවූ ආගමික ප්‍රබෝධය හෙවත් වෛශ්ණවාගමික දියුණුව සාංස්කෘතික දියුණුවෙහි ලා බලපෑ බව නිගමනය කළ හැක. ආගමික ප්‍රබෝධයක් ඇති හැම අවස්ථාවකම ඒ හා සම්බන්ධව සාංස්කෘතික ප්‍රබෝධයක්ද ඇතිවීම භාරතයේ හැම යුගයකටම පොදු ලක්ෂණයකි. සිවුවැනිව ගුප්ත නරපතියන් දක්වූ විශේෂ සහායද එකල ඇතිවූ කලාත්මක දියුණුවට හේතු විය. ඇතැම් කලාංග පිළිබඳව නිපුනත්වයක් ද ගුප්ත නරපතිහු සමහර විටෙක ලැබ සිටියහ. පස්වැනිව වින්සන්ට් ස්මිත් දක්වන පරිදි විවිධ විදේශ සම්බන්ධතා නිසා ගුප්ත කලා අංග විදේශ අදහස්වල ආභාසය ලැබ එහෙත් විශෙෂ රූපී ලෙස ඉන්දිය යයි කිවහැකි ස්වාධීන මාර්ග ඔස්සේ විකාශය වී දියුණු තත්ත්වයකට පත්විය.

ගුප්ත යුගයේ කලාංග අතුරින් මුල්ම තැනෙක ලා ගිණිය හැක්කේ මූර්ති කලාවයි. මේ අතරින් වඩාත් විශෙෂ තැනකට එන්නේ ගලින් ගඩොලින්

හා මැටියෙන් කරන ලද බෞද්ධ ප්‍රතිමාවන්ය. සාරානාත්හි හිඳි පිළිමය(Seated Buddha image) මථුරා කෞතුකාගාරයේ දක්නට ඇති හිටි පිළිමය Standing Buddha image (සුල්තාන්ගාන්ජ්වලින්) සොයාගන්නා ලද තඹවලින් කරන ලද අඩි හතර හමාරක් උස හිටි බුදුපිළිමය, හා මන්කුවාර් බුදුපිළිමය මේ යුගයේ බුදුපිළිම කලාවේ ස්වරූපය හඳුනාගැනීමට දැක්විය හැකි හොඳම උදාහරණයන්ය.

සාරානාත් බුදුපිළිමය වූකලී බුදුපිළිම කලාවේ විශිෂ්ටතම නිර්මාණයකි. ධර්මචක්‍ර මුද්‍රාවෙන් යුතුව ධර්මය දෙසන ආකාරයක් නිරූපිත මේ බුදුපිළිමයේ මුව අග මඳ සිනහවක් දක්නට ලැබේ. ඒ ඉරියව්වෙන් ආධ්‍යාත්මික හැඟීම් කදිමට ප්‍රකාශවෙයි. දියමන්ති ආසනයක් මත, හිඳසිටින ස්වරූපයෙන් නෙලා ඇති මේ ප්‍රතිමාවෙන් ''අනුත්තර ඥානය'' දැක්වීමට දරා ඇති තැත සාර්ථක වී ඇත.

ගුප්ත යුගයේ මධ්‍යම අවස්ථාව එළඹෙන විට ප්‍රතිමා නෙලීමේ සම්ප්‍රදායයන් තරමක් දුරකට පදනම්වී තිබිණ. මේ නිසා ගුප්ත ශිල්ප ශාස්ත්‍ර ගැන අන්තර්ගත කෘතීන්හි ප්‍රතිමාවන් නෙලිය යුතු ආකාරය ඒවායේ පරිමාණය – දිගපළල – දෙවිවරුන් සමග දැක්විය යුතු වාහන ආදී දේවල්ද විස්සර කිරීමත් දක්නට ලැබේ. මෙසේ සම්ප්‍රදායයක් ඇති වීම කලාවේ උන්නතියට එක් අතකින් බාධාවක් විය. ගුප්ත යුගයේදීම ඒ දුර්විපාක දක්නට නැතත් ඉන්පසු යුගයන්හිදී එය දක්නට ලැබේ. ගුප්ත යුගයට පසු ආසන්න යුගයන්හි කලාකරුවෝ සම්ප්‍රදායය අනුකරණය කරමින් පිළිමවල තාත්වික බව නැසූහ. මෙය බුදුපිළිමය ගැන පමණක් නොව හින්දු හා ජෛන ප්‍රතිමාවන් ගැනද දැක්විය හැකි කරුණකි.

ගුප්ත යුගයේ දක්නට ලැබෙන බුපිදුළිමවල පොදු ලක්ෂණයන් කිහිපයක් පිළිබඳව සාකච්ඡා කර බැලීම වැඩදායකය. පළමුවැනිව විශෙෂ ලක්ෂණයක් ලෙස දැක්විය හැක්කේ ඒවායේ දක්නට ලැබෙන චාම් බවය. මෙය බුදුපිළිමවලට පමණක් නොව ජෛන හා හින්දු පිළිමවලට ද විශෙෂ ලක්ෂණයකි. බහුල ලෙස ඇඳුම් මෝස්තර හා ආයිත්තම් ආදිය මේ පිළිමවල දක්නට නොලැබේ. බෝධිසත්ව රූපවල පවා එතරම් අලංකාර අන්තර්ගතව නැත. පසුකාලීන ඉන්දීය බුදුපිළිමයේ දක්නා අලංකාර බහුලතාව සමඟ සංසන්දනය කරන විට මේ පිළිමවල ඇති චාම් බව හොඳහැටි කැපී පෙනේ. මේ චාම් බව නිසා ප්‍රතිමාවල කලාත්මක ගුණය තව තවත් වැඩිවෙයි.

ගුප්ත බුදුපිළිමයේ දක්නා තවත් වැදගත් ලක්ෂණයක් නම් ඇඳුමෙ ඇති විශෙෂ රූපනාවයි. මේ පිළිමවල ඇඳුම්ද දක්වා ඇත්තේ ඉතා චාම් ස්වරූපයෙනි. ඇඳුම් ශරීරයට ඉතා කිට්ටුවෙන් දක්වා ඇත. ඇඳුම්වලින් ආවරණය වී තිබුණද සාමාන්‍ය ශරීර හැඩය ගුප්ත බුදුපිළිමවල නියම ස්වරූපයෙන් දක්නට ලැබේ. ඇඳුම් නිසා ශරීර හැඩය වැසී ගොස් නැත. ගන්ධාර මථුරා අමරාවතී සම්ප්‍රදායයන්ට අයත් බුදුපිළිම වලින් සිවුරේ රැලිවලට දී ඇති විශෙෂ තැන ගුප්ත යුගයේ බුදුපිළිමවල දක්නට නොලැබේ. සාරානාත් බුදුපිළිමය මීට කදිම උදාහරණයකි.

ගුප්ත බුදුපිළිමයේ දක්නට ලැබෙන තුන්වැනි විශෙෂ ලක්ෂණය කැටයම් කරන ලද ප්‍රභාමණ්ඩලයයි. හෙවත් සිරස්පතයි. මීට කලින් පැවති ගන්ධාර බුදුපිළිමවල ප්‍රභාමණ්ඩලය දක්වා ඇත්තේ ඉතා චාම් ස්වරූපයෙනි. එහෙත් මුල්වරට ගුප්ත බුදුපිළිමවල අලංකාර කැටයම් සහිත ප්‍රභාමණ්ඩලයක් දක්නට ලැබේ.

ගුප්ත බුදුපිළිමයේ දක්නට ලැබෙන විශිෂ්ටතම ලක්ෂණය ලෙස මෙහිදී අවධානයෙන් සඳහන් කළ යුත්තේ එහි දක්නට ලැබෙන භාව ප්‍රකාශන ශක්තියයි. මෙහි ලා ගුප්ත බුදුපිළිමය ගන්ධාර බුදු පිළිමය සමඟ සංසන්දනය කර බැලිය හැක. ගන්ධාර පිළිම කලාවෙන් පිළිබිඹුවන්නේ මිනිසකු නෙලීම පමණකි. එහි භාවප්‍රකාශන ශක්තියක් දක්නට නොලැබේ. ආනන්ද කුමාරස්වාමි ආදීන් ගන්ධාර බුදුපිළිමය හුදු වෙස්මුහුණක් පමණකැයි ප්‍රකාශ කරන්නේද එහෙයිනි. මථුරා බුදුපිළිමවල නම් හැඟීම ප්‍රකාශන ශක්තිය සෑහෙන දුරකට දක්නට ලැබෙයි. මේ සම්ප්‍රදායයන් දෙකම එක්වීමෙනි ගුප්ත බුදුපිළිමය බිහිවූයේ. එහෙයින් ගුප්ත බුදුපිළිමය ශරීරය මෙන්ම හදවතද පිළිබිඹු කරන නිර්මාණමක් ලෙස ගිණිය හැක. ''සාරානාත්'' වැනි බුදුපිළිමයන්හි කදිමට ආධ්‍යාත්මික හැඟීම් නිරූපණය වෙයි. ඒ නිසාම ගුප්ත ප්‍රතිමාවන් ඉතාමත්ම සැහැල්ලුය. මථුරා ප්‍රතිමාවන්හි දක්නට ලැබෙන බර ගතිය ගුප්ත ප්‍රතිමාවන්හි කොහෙත්ම දක්නට නොලැබේ.

ස්වාධීනතාවකින් යුක්තවීම ගුප්ත බුදුපිළිමයේ පස්වැනි ලක්ෂණය ලෙස ගිණිය හැක. වින්සන්ට්ස්මිත් දක්වන පරිදි ගුප්ත බුදුපිළිමය විදේශික ආභාසයන්ගෙන් සම්පූර්ණයෙන්ම ස්වාධීන වූවකි. ගන්ධාර බුදුපිළිමවල යවන බලපෑම දක්නට ඇත. මථුරා බුදුපිළිම කලාව දියුණුවූයේ කුෂාණ යුගයේදීය. එහෙත් ගුප්ත බුදුපිළිමය විදේශීය බලපෑම්වලින් සම්පූර්ණයෙන්ම ස්වාධීන වූවකි.

ගුප්ත බුදුපිළිමයේ දක්නට ලැබෙන තවත් විශෙෂ ලක්ෂණයක් ලෙස ගිණිය හැක්කේ එහි හිසකෙස්වල රැළි සකස්වී ඇති ආකාරයයි. ගන්ධාර බුදුපිළිමයේ උෂ්ණීෂයක් දක්නට ලැබෙන

අතර ගුප්ත යුගයේ බුදුපිළිමයන්හි එබඳු උෂ්ණීෂයක් දක්නට නොලැබෙයි. එහි හිසකෙස් අලංකාර රැළිවලින් පමණක් යුක්ත වෙයි.

ගුප්ත යුගයේ මූර්ති කලාවේ ඉතා කැපීපෙනෙන අංගය බුදුපිළිම කලාව වුවද එය බුදුපිළිමයට පමණක් සීමාකරගත යුත්තක් නොවේ. හින්දු නිදහස් ප්‍රතිමා - ගල් පුවරුවල අර්ධයක් නෙරා සිටින ලෙස කරන ලද කැටයම් ස්ථම්භවල කරන ලද කැටයම් රන් හා රිදී කාසිවල කරන ලද කැටයම් ආදියද මේ ගණයෙහි ලා අන්තර්ගත කළ හැක.

මෙම මූර්තිකලාංග අතර ජ්‍යාමිතික මෝස්තර පවා මූර්තිමත් කොට ඇත. ජ්‍යාමිතික මෝස්තරයන් ඉතා ජනප්‍රිය කළේ මුස්ලිමුන් වුවද ගුප්ත යුගයේත් ඒ මෝස්තර සෑහෙන දුරකට ජනප්‍රියව තිබුණු බව නිගමනය කළ හැකි. දේවරූප බොහෝ කොටම සිංහපාදතලයක් (Lion Pedastal) මත තබා ඇත. ගරාදිවල හා බිත්තිවල ඇතැම් විට සමාජ ජීවිතයේ විවිධ අවස්ථා හා මිථ්‍යාකථා මූර්තිමත් කොට ඇත. කාසිවල මූර්ති කලාවන් ගැන සලකා බලන විට වීණාවක් වාදනය කරන ස්වරූපයක් දක්වා ඇති සමුද්‍රගුප්තගේ රන්කාසිත් අශ්ව මේධය කරන බවක් දැක්වෙන කාසිත් වැදගත් ගණයෙක ලා ගිණිය හැක. ලෙන් ආරාම (Rock Cut Caves) වලට ඇතුලුවන ඇතැම් ද්වාරයන්හි කැටයම්කර ඇති ගංගා හා යමුනා ගංගාවන් මූර්ති කලාවෙහි ලා ඉතා ඉහලින් අගය කළහැකි නිර්මාණයන්ය. මේ කාලයේ දක්නා හින්දු නිදහස් ප්‍රතිමා අතරින් මථුරාවේ දක්නට ලැබෙන විෂ්ණු ප්‍රතිමාවන් උදයගිරිහි වරාහ රූපයත් ප්‍රධාන ස්ථානයකට එයි. මුල්ම වතාවට විෂ්ණු දෙවියන් නර - සිංහ සහ වලස් හිස්වලින් යුතුව දක්වා තිබීම ගුප්ත යුගයේ ලක්ෂණයකි. මේවා නරසිංහ වරාහ විෂ්ණු ගේ ප්‍රතිමාවන්ය.

පොදුවේ ගන්නා විට මේ ගුප්ත මූර්තිකලාවෙහි දක්නට ලැබෙන ප්‍රධාන ලක්ෂණ කිහිපයක් ලෙස සැලකිය හැක්කේ සත්වරූපවලට වඩා ප්‍රධාන තැනක් මිනිස් ස්වරූපවලට දීමත් මිනිස් රූපවල ශරීර ලක්ෂණ ප්‍රකාශනයට මෙන්ම භාව ප්‍රකාශනයටද විශෙෂ අවධානය යොමුකිරීමත් තාත්විකත්වයෙන් - වාම්බවත් බාහිර බලපෑම්වලින් ස්වාධීනවීමත් යන අංගයන්ය.

වාස්තු විද්‍යාව[1] :- මීළඟට ගුප්ත යුගයේ වාස්තු විද්‍යාව ගැන සාකච්ඡා කර බලමු. ගුප්ත වාස්තු විද්‍යාවේ ඉතාමත් වැදගත් අංගය ලෙන් ආරාමයන්ය (රොක් කට් කේව්ස්) ලෙන්වලින් සකස් කරන ලද මේවා බෞද්ධ, හින්දු හා ජෛන යයි කොටස් තුනකට බෙදිය හැක. මේ අතරින් ඉතාමත්ම කැපීපෙනෙන්නේ බෞද්ධ ලෙන් ආරාමයන්ය. මේවා සංඝාරාම හා චෛත්‍යශාලා යයි දෙකොටසකට බෙදිය හැක. මේ ලෙන් ආරාම ක්‍රමය ගුප්ත යුගයට පෙරද භාරතයේ දක්නට ලැබිණ. එහෙත් ගුප්ත යුගයේදී මේවායේ දියුණුවකුත් සැලකියයුතු වෙනස්කම් කිහිපයකුත් ඇති විය. අජන්තා, එල්ලෝරා, භාග් සහ අවුරන්ගබාද් ආදී ප්‍රදේශයන්හි බෞද්ධ ලෙන් ආරාම බහුල වශයෙන් දක්නට ලැබේ. අජන්තාවේ දක්නට ලැබෙන ගුහා විසිඅටකින් විසි තුනක්ම ගුප්ත යුගයට ගැනේ.

චෛත්‍යශාලා :- චෛත්‍යශාලාවලට කදිම උදහරණයන් දෙකකි. අජන්තාවේ 19 වැනි හා 26 වැනි ගුහාවන් දෙක. මේ හැර වෙසර්ලා හා ටර් යන ගුහාවන්ද චෛත්‍යශාලා වලට නිදසුන්ය. මේ ලෙන් බොහෝ කොටම ආයතාකාරය. ලෙනේ ඈතම කෙළවරේ ස්තූපයක් ඇත. ස්තූපයේ මුදුන කොත්කැරැල්ලකින් නොව ඡත්‍රාවලියකින් හමාර වෙයි. ස්තූපය ඇත්තේ හතරැස් වේදිකාවක් මතය. වේදිකාව ඉදිරිපස බුදුරුව කැටයම්කොට ඇත. ආයතාකාර ලෙන වටාම යන ස්ථම්භයන් චෛත්‍යය ඇති තැනදී චෛත්‍යයටද පිටුපසින් යයි. වහල දරා සිටින්නේ මේ ස්ථම්භවලින් උඩ ඇති බිත්ති වලිනි. චෛත්‍යශාලාවන් ඉදිරිපස මිදුලක් දක්නට ලැබේ. මේ චෛත්‍යශාලාවන්ට ඇතුලුවිය හැක්කේ ඉදිරිපසින් පමණකි. ඇතුල්වීමට පෙර පෝටිකෝවක් ඇත. පෝටිකෝවට ඉහලින් අශ්වලාඩමක ස්වරූපය ඇති විශාල ජනේලයක් දක්නට ලැබේ. හැම චෛත්‍යශාලාවකම ආකෘතිය මෙයාකාරම නොවේ. එහෙත් පොදුවේ දක්නට ලැබෙන ස්වරූපය මෙයයි.

මේ අනුව ගුප්ත යුගයට පෙර චෛත්‍යශාලාවල ආකෘතිය අනුගමනය කරන ලද නමුත් අලුතින් ඇතිකරන ලද අංගයද දක්නට ලැබේ. පළමුවනුව කලින් ලී ආදියෙන් කරන ලද ස්ථම්භයන් නැතිව ගලින්ම ස්ථම්භයන් තැනීමක් දක්නට ඇත. ලීයෙන් කරන ලද කැටයම් ටිකින් ටික අභාවයට යයි. දෙවනුව කලින් යුගයේ තිබූ වාම්බව නැතිව අලංකාර බහුල කැටයම් වඩවඩා යෙදීමක් පෙනෙන්නට ඇත. චෛත්‍යශාලාව ඇතුලතත් ඉදිරිපසත් දෙකේම මේ කැටයම් බහුලය. කැටයම් අතර දේවරූප හා බුද්ධ රූප ප්‍රධාන තැනකට එයි. ෆර්ගසන් නම් කලාවිචාරකයා ආචාර විද්‍යාවකින් පසුව ගුප්ත යුගයේදී, තදින් ව්‍යාජවූ අලංකාර

1. වාස්තු විද්‍යාවට බොහෝ අය ගෘහ නිර්මාණය යන වචනය දක්වති. වචනයේ නියම අර්ථය ගෙන බලන විට ගෘහ නිර්මාණය යනුවෙන් අදහස්වනුයේ ගෙවල් තැනීමයි. Architecture යන්න වාස්තුවිද්‍යාව යයි දක්වීම වඩාත් සුදුසුය.

බහුල පිදීම ක්‍රමවලට එළඹ ඇතැයි දක්වන්නේ එහෙයිනි.

ගුප්ත යුගයේ අගභාගය වන විට මුල්කාලයේ තිබූ අංගද ටිකින්ටික වෙනස්වනු දක්නට ලැබෙයි. මේ අග භාගයට අයත්වන එල්ලොරාවේ විශ්වකර්ම ගුහාව ආදී තන්හි කලින් චෛත්‍යශාලා වල කොනේ තිබූ ස්තූපය නැතිව විශාල බුද්ධ රූපයක් ඉදිකර ඇත. කලින් චෛත්‍යශාලාවල ඉදිරිපස තිබුණු මිදුලද එහි දක්නට නොලැබේ.

සංඝාරාම :– ගුප්ත යුගයට අයත් වන සංඝාරාම හෙවත් විහාරවල මධ්‍යශාලාවක් ඇත. එය වටා තුන්පසකින් සංඝයාගේ වාසයට කුටි තනා ඇත. මෙවාටද ඇතුල්වීමට ඇත්තේ ඉදිරිපසින් පමණකි. අජන්තාවේ ගුහා 20 ක් පමණ මේ ගණයට ඇතුලත්ය. ඇතැම් විහාරවල මධ්‍යශාලාවේ ස්ථම්භයන් ඇත. ඒ වහල දරා සිටීමට ආධාරවීම පිණිසය. ගුප්ත යුගයට පෙර සංඝාරාමවල මේ ස්ථම්භයන් දක්නට නොලැබේ. මේ ස්ථම්භවලද විවිධ කැටයම් දක්නට ලැබෙයි. ඇතැම් ස්ථම්භයන්හි චිත්‍ර ද පින්තාරු කර ඇත. සංඝාරාමවල ඉදිරිපසද විවිධ කැටයම් සහිත ස්ථම්භයන් ඇත. අජන්තා එල්ලෝරා – භාග් වැනි ස්ථානයන්හි දක්නට ලැබෙන මේ සංඝාරාම ඇතැම්විට තට්ටු දෙකතුනකින්ද යුක්තය. ඇතැම් සංඝාරාමයන්හි මධ්‍ය ශාලාවේ ඈත කොනේ බුදුපිළිමයක් දක්නට ලැබේ. සංඝාරාමයන්හි ඇති විශිෂ්ටතම ලක්ෂණය චිත්‍ර හා ස්ථම්භවල ඇති අද්විතීය කැටයම්ය. ෆර්ගසන් දක්වන පරිදි දක්ෂිණ භාරතීය ලෙන් ආරාම ක්‍රමයේ අද්විතීය ස්මාරකයන් ලෙස මේ සංඝාරාම දැක්විය හැක. මේවායේද ලි භාවිතය දක්නට නොලැබේ.

බ්‍රාහ්මණ ගුහා :– ගුප්ත යුගයේ තනිගලින් තනන ලද බ්‍රාහ්මණ ගුහා ද සංඝාරාමවලට සමානය. උතුරු ඉන්දියාවේ උදයගිරි – බාදමි – එල්ලෝරා, එලිෆන්ටා ආදී ස්ථානයන්හි බ්‍රාහ්මණයන් සඳහා තනන ලද මේ ගුහාවන් දක්නට ලැබේ. මේවායේද ආයතාකාර මධ්‍යශාලාවක් හා ඒ වටා කුටි ඇත. සංඝාරාම වල මෙන්ම මධ්‍යශාලාව වටා ස්ථම්භයන් දක්නට ලැබේ. සියලුම ගුහාවන්හි ස්ථම්භවල පරිමාණය එකම ආකාරයකට නැත. තැනේ හැටියට ඒවා වෙනස් වෙයි. පසුකාලයේ චාලුක්‍යයන්ද පල්ලවයින්ද දියුණු කරන්නේ මේ ක්‍රමයමය.

ජෛන ගුහා :– ගුප්ත යුගයට අයත් ජෛන ගුහා ඇත්තේ ස්වල්පයකි. ඩෙකානයේ බාදමි හා අයිහෝල යන ප්‍රදේශයේ ඇති මේවා දළවශයෙන් ක්‍රි: ව: 7 සියවසට පමණ අයත්කර දැක්විය හැක. මේවායේ ද ආකෘතිය බොහෝදුරකටම සංඝාරාම හා බ්‍රාහ්මණ ගුහාවල ආකෘතියට සමානය. වෙනසකට ඇත්තේ ප්‍රමාණයෙන් කුඩාවීම පමණකි. ස්ථම්භ සහිත මධ්‍යශාලාවකුත් ඒ වටා කුඩා කුටින් මේවායේද දක්නට ලැබේ. 8 සියවසකට පසු එල්ලෝරාවේද ජෛනගුහා දක්නට ඇත.

නිදහස් ගොඩනැගිලි :– ගුප්ත යුගයේ නිදහස් ගොඩනැගිලි ආගමික නිදහස් ගොඩනැගිලි හා සාමාන්‍ය නිදහස් ගොඩනැගිලි යයි දෙකොටසකට බෙදිය හැක. මේ යුගය භාරතීය වාස්තුවිද්‍යාවෙ ඉතා වැදගත් අවස්ථාවකි. මෙතෙක් කල් ගොඩනැගිලි බහුලවම ඉදිකරන ලද්දේ දැව ආදී විනාශවන ද්‍රව්‍යවලිනි. එහෙත් මුල්වරට ව්‍යාප්ත ලෙස, ශෛලමය හා ගඩොල් ගොඩනැගිලි ඉදිකරන ලද්දේ ගුප්ත යුගයේදීය. ඇතැම් ශිලාලිපිවල මෙකල තනවන ලද ගොඩනැගිලි ගැන දැක්වෙයි. ඒ හැර හියුංසාංගේ චාරිකා විස්තරයේද මේ කාලයේ ගොඩනැගිලි ගැන සෑහෙන විස්තරයක් අන්තර්ගතව ඇත. එහෙත් වඩාත් පිළිගත හැකි මූලසාධක ලෙස 'ගිණිය හැක්කේ නටබුන්ය.

ආගමික නිදහස් ගොඩනැගිලිවල විශේෂ ලක්ෂණයක් නම් වතුර ගලා යාමට පිහිලි සකසා ඇති පැතිවහලය. අයිහෝලයේ දූර්ගා දේවාලය මීට හොඳ උදහරණයකි. ශිඛර ඇති ගොඩනැගිලි තැනීම තවත් විශෙෂ ලක්ෂණයකි. දියෝගාඕත් දේවාලය මේ වර්ගයේ ගොඩනැගිල්ලකට කදිම නිදසුනකි. මේ ශිඛර පල්ලව චාලුක්‍ය යුගයන්හිදී තවත් විකාශයවනු දක්නට ලැබේ. ස්වාධීනතාව මේ ආගමික නිදහස් ගොඩනැගිලිවල තවත් විශෙෂ ලක්ෂණයකි. වෙනත් බලපෑම්වලින් තොරව ස්වාධීනව මේවා විකාශය වී ඇත. සමහර ආගමික ගොඩනැගිලි හරිහතරැස් ආකාරය. තවත් ඒවා ආයතාකාරය. තවත් ඒවා ව්‍යත්තාකාරය. චාලුක්‍ය පල්ලව නිදහස් ගොඩනැගිලි මේ වායේම විකාශයකි.

සාමාන්‍ය නිදහස් ගොඩනැගිලි :– ගණයට ප්‍රධාන කොටම රාජමන්දිරයන් ඇතුලත් කළ හැක. මේ පිළිබඳව හැදෑරීමට පුරාවිද්‍යාත්මක මූලාශ්‍රයන් නම් අල්පය. එහෙත් අමරාවතී හා අජන්තා චිත්‍ර ආදියේ සාධකත් සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථයන්හි සාධකත් ඇසුරුකොට ඒ පිළිබඳව අනියම් නිගමනයක් කිරීම අපහසු නොවේ. රාජමන්දිරයක් තට්ටු එකකින් හෝ දෙකකින් යුක්ත විය. තට්ටු එකකින් යුතු රාජමන්දිරවල ස්ථම්භ සවිකරන ලද ශාලාවක් විය. තට්ටුදෙකකින් යුතු ඒවායේ උඩතට්ටුවේද එබඳුම ශාලාවක් විය. වහල පැතලිව හෝ ඉදිරියට නෙරාසිටින ලෙස හෝ දක්වා ඇත. දැවයෙන් කළ කුලුණු හා කුලුණුහිස් කැටයම් හා චිත්‍රවලින්

අලංකාරකොට තිබිණ. සාමාන්‍යයෙන් රාජමන්දිරයක චිත්‍රශාලාවක්ද විය. ඒ හැර නාට්‍යමණ්ඩපයක් හෝ සංගීත ශාලාවක්ද විය. සංගීතශාලාව බිතුසිතුවම්වලින් අලංකාර කරන ලදී. නාට්‍ය මණ්ඩපය පහත සිට නාට්‍ය නැරඹීමට හැකිවන සේ ඉහලින් කරන ලද වේදිකාවකින්ද යුතු විය.

ස්තූප :– මෙකල ස්තූපයන්ද සුලුවශයෙන් හෝ දක්නට ලැබිණ. සාරානාත්හි ධම්මෙක් ස්තූපය ඒ අතරින් ඉතා වැදගත්ය. ඒ හැර සින්ද්හි මීර්පූර්-බාස් ස්තූපයද වැදගති. ධම්මෙක් ස්තූපය පදනම – ගර්භය – සහ සිලින්ඩරාකාර මුදුන යන තුන්කොටසකින් යුක්තය. එහි පදනම ගලින් සකසා ඇති අතර මුදුන ගඩොලින් තනා ඇත.

නව කලා සම්ප්‍රදාය

කේ. එන්. ඕ. ධර්මදාස

‘නව කලාව’ නමින් හැඳින්වෙන චිත්‍ර හා මූර්ති දූන් ප්‍රදර්ශනයන්හි සුලභව දක්නා ලැබේ. ඒවා විචාරකයන් විසින් ශ්‍රේෂ්ඨත්වයේ ලා සලකනු ලැබේ. සමහර විට ‘නව කලා’ සම්ප්‍රදායට අයත් නිර්මාණයන්ට උසස් ත්‍යාග හිමිවේ. ඇතැම් රසිකයෝ ඒවා අධික මිළට ලබා ගනිති. ඒවා පිළිබඳ නානා මාදිලියේ විවරණ විචාරකයෝ ප්‍රකාශ කරති. සමහර නව කලා නිර්මාණයන් ගැන ග්‍රන්ථයන් පවා නිබන්ධනය වේ. සමහර විට ඒවා පිළිබඳව විචාරකයන් අතර වාද විවාද ඇතිවේ.

එහෙත් මේ නවකලා නිර්මාණ වෙත සාමාන්‍ය ජනයා හෙළන්නේ සංශයෙන් යුත් බැල්මකි. මෙහිදී සාමාන්‍ය ජනයා යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ මේ නවකලා සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ දැනුමකින් තොර වූද කලා නිර්මාණය පිළිබඳව පැරණි මත මතාන්තර දරන්නාවූද පිරිසයි. ඔවුන්ගේ ඇසින් බලන විට නව කලා නිර්මාණ ලෙස හැඳින්වෙන මේ වස්තුන්හි කුමන අගයක් විචාරකයන්ට පෙනේ දැයි පැහැදිලි නැත. කුඩා ළමයින්ගේ කුරුටු ගෑම්, වර්ණ තැවරීම්, නැතහොත් උන්මත්තකයන්ගේ විකාර නිර්මාණ වැනි මේ චිත්‍ර හා මූර්ති වල ඇති අගය කුමක්ද? විචාරකයන් හා හරිහැටි කලා නිර්මාණය නොදත් ප්‍රෝඩා කාරයන් අතර පවතින ජාවාරමක්ද මේ? වැනි ප්‍රශ්න සාමාන්‍ය ජනයාගේ සිත්හි නිතැතින්ම පැන නගියි.

මෙවැනි විතර්කයන් ඔවුන්ගේ සිතට පැන-නඟින්නේ කලා නිර්මාණය හා රසවිඳීම පිළිබඳව ඔවුන් තුළ පවතින මත මතාන්තරයන් නිසාය. කලා නිර්මාපකයා තම ශිල්පයෙහි නිපුණ වූවෙකු විය යුතුය යනු අතීතයේ සිට සම්භාවිතව ආ මතයයි. ශිල්ප නිපුණතාව යනුවෙන් සාමාන්‍ය ජනයා අදහස් කරන්නේ සුන්දර වස්තු නිර්මාණය කිරීමේ දක්ෂතාවයයි. චිත්‍රයක් හෝ මූර්තියක් යමෙකු නරඹන්නේ එහි ඇති සෞන්දර්යය විඳීමට බව ඔවුහු සිතති. සෞන්දර්යය යනුවෙන් මෙහිදී ඔවුන් අපේක්ෂා කරන්නේ ස්වාභාවික ලෝකයට සමාන වන සෞන්දර්යයක් පමණි. ඔවුන් අතින් කලා නිර්මාපකයාගේ ශිල්ප නෛපුණ්‍යය මැනෙන්නේ ස්වාභාවික ලෝකයට සම්බන්ධ සෞන්දර්යය නිරූපණය කිරීමේ දක්ෂතාව අනුවය.

අප අතර පමණක් නොව ‘‘නවකලා සම්ප්‍රදාය’’ රජයන යුරෝපයේද මෙවැනි මත දරන්නෝ දැනුදු සිටිති. යුරෝපයේ 19 වැනි සියවස අවසන්

වන තෙක් කලාව පිළිබඳව පැවති මතාන්තරයන් ද මීට සමාන විය. ''කලාව නම් ස්වභාව ධර්මයට කැටපතක් ඇල්ලීම ය'' යි ශේක්ස්පියර් පැවසීය. ස්වභාව ධර්මයේ සුන්දර වැඩිතැන් ඒ ආකාරයෙන් නිරූපණය කිරීම කලා නිර්මාණය බව සම්භාවිත මයය විය. ''යුරෝපීය පුනර්ජීවන'' යුගයේ සිට මේ අදහස පදනම් වුණු සෞන්දර්යය වාදයක වර්ධනය දැකිය හැකි වේ. ග්‍රීකයන්ගේ සුන්දර ප්‍රතිමා නිර්මාණයන් නැවත සොයාගැනීම නිසා මෙ කලාකරුවන් ගත යුතු මාර්ගය ආලෝකමත් විය. මයිකෙලාන්ජෙලෝ සා ලියනාදෝ දවින්චි ආදීන් විසින් මිනිස් සිරුරේ සෞන්දර්යය ඔප් නංවා දැක්වීම රෙම්බ්‍රාන්ට් විසින් ශ්‍යාමෝජ්වලය පිළිබඳව දැක්වූ නෛපුණ්‍යය, ටින්ටොරෙටෝ හා දලකෘවා වැන්නන්ගේ අද්විතිය වර්ණ යෝජනය පරිසමාප්ත සෞන්දර්යය නිර්මාණය කරන්නන්ට මාර්ගෝපදේශකත්වය දෙන ප්‍රදීපස්තම්භ විය. චිත්‍ර හා මූර්ති වලින් නිරූපණය කරන ලද්දේ ස්වාභාවික වස්තූන් කිසියම් අවස්ථාවකදී කිසියම් දෘෂ්ටි කෝණයකින් දර්ශනයවන ආකාරයයි. කලා නිර්මාණයේ පරිසමාප්ත ඵලය ලෙස එය සලකන ලදී. ශිල්පී නෛපුණ්‍යයේ ශ්‍රෙෂ්ඨත්වය මනින ලද්දේ සුන්දර ලෝකයක් මවා පෙන්වීමට ඇති දක්ෂතාව අනුවය.

මේ අදහස් දැන් යල්පැනපු එකක් සේ සලකනු ලැබේ. යුරෝපයේ නවකලා සම්ප්‍රදය මේ අදහස් සහමුලින්ම බැහැර කරන්නකි. කලා නිර්මාණය හා රසවිඳීම පිළිබඳව අදහස් විපර්යාසයක් සිදුවීමට හේතුභූත වූ දේ ලෙස කලා ඉතිහාසඥයන් විසින් කරුණු කීපයක් දක්වා ඇත. සර් විලියම් ඕර්පන්ගේ (The out line of Art) මතය අනුව මේ කරුණු නම් ඡායාරූප ශිල්ප සොයාගැනීම, ලෝකයේ අන්‍ය විවිධ සංස්කෘතීන් හඳුනා ගැනීම, භෞතික වාදයනට එරෙහිව නැගුණු දර්ශනික මතාන්තර හා මනෝවිද්‍යාත්මක ගවේෂණ යන ඒවාය.

මේ කරුණු නිසා කලාව පිළිබඳ අදහස් විපර්‍යාසයට භාජන වූයේ කෙසේ ද? ප්‍රථමයෙන්ම, ඡායාරූපය නිපදවීම නිසා ස්වභාව ධර්මයට කැටපත ඇල්ලීමේ න්‍යාය හරනැති මතයක් බවට පත්විය. ස්වභාව ධර්මය ඒ ආකාරයෙන්ම නිරූපණය කිරීමට ඡායාරූපයට හැකිනම් සිත්තරෙකු විසින් තමාට ඒතරම් හොඳින් ඉටුකළ නොහැකි ඒ කාර්යය සඳහා ආයාස ගැනීම අවශ්‍ය නොවේ. මේ නිසා කලා නිර්මාපකයාගෙන් ස්වභාවික වස්තූන් ඒ අයුරින්ම නිරූපණය කිරීමට වඩා යමක් බලාපොරොත්තු විය යුතු බව පැහැදිලි විය.

දෙවැනිව, ගමනාගමන පහසුව පණිවුඩ හුවමාරුව ආදිය නිසා ලෝකයේ විවිධ සංස්කෘතීන් හඳුනා ගැනීමට යුරෝපීය ජනයාට හැකි විණි. ඒ විවිධ සංස්කෘතීන්ට අයත් කලා නිර්මාණ වල ස්වභාවයන් කලා නිර්මාණය පිළිබඳව ඒ ඒ සංස්කෘතීන්හි සම්භාවිත මති මතාන්තරත් වටහාගත් යුරෝපීයයන්ගෙන් නෙත් සිත් නව මාර්ගයන් වෙත යොමු වූ බැව් පෙනේ. චීන චිත්‍රයක ඇති පර්යාලෝකය මෙතෙක් කල් යුරෝපීය චිත්‍රවල දක්නා ලද එක් අවස්ථාවක එක් දෘෂ්ටි කෝණයක සිට දක්නා ලැබෙන පර්යාලෝකයක් නොවිය. අප්‍රිකාවේ හෝ දකුණු අමෙරිකාවේ පැරණි ශිෂ්ටාචාරයන්ට අයත් කලා නිර්මාණයන්හි ස්වාභාවික ස්වරූපයෙන් වෙනස් වූ නිර්මාණාත්මක ස්වරූපයක් දැක්ක හැකි විය.

තෙවැනිව, ලෝකය විද්‍යාත්මක දියුණුව අනුව සීඝ්‍රයෙන් විපර්‍යාසයට භාජනවෙමින් පවතිද්දී සමහර දර්ශනිකයෝ භෞතික වාදයට එරෙහිව අදහස් දක්වන්නට වූහ. මෙහි එක් ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ස්වභාවික ලෝකයේ යථා ස්වභාවය පිළිබිඹු කිරීම වෙනුවට ලෝකය පිළිබඳ හැඟීම ප්‍රකාශ කිරීම කලාවේ පරමාර්ථය විය යුතු නොවේ ද? යන ප්‍රශ්නය පැන නැංගේය. මේ අදහස පෙර දැක්වූ කරුණු දෙකෙහි බලපෑම සමග සංකලනය විය. එයට නව මනෝවිද්‍යාත්මක පර්යේෂණයන් නිසා පහලවුණු වැදගත් අදහසක් ද එකතු විය. එනම් මිනිසාගේ උපවිඥාණය ගවේෂණයට සරු කෙත්ය යන අදහසයි.

මේ කරුණු වල ඓකීය ප්‍රතිඵලය වූයේ ස්වභාව ධර්මය ඒ ලෙස නිරූපණය කිරීමට වඩා දෙයක් කලා කරුවාගෙන් සිදුවිය යුතු බවයි. එසේම කලා කරුවා විවිධ අදහස්, හැඟීම්, භාවයන් චිත්‍රයන්හි මූර්තිමත් කොට දැක්විය යුතු බවත් කලාත්මක නිර්මාණයක ස්වාභාවික ස්වරූපයක් නොව එහි ගැබවූ හැඟීමට අනුකූල ස්වාධීන කලාත්මක ස්වරූපයක් විය යුතු බවත් පිළිගන්නා ලදී. රොජර් ෆ්‍රයි නමැති විචාරකයාගේ මේ වචන නවකලා නිර්මාණයන්හි ස්වභාවය ප්‍රකාශ කරන්නකි. ''චිත්‍ර කලාව ගැන නියම අවබෝධයක් ඇත්තෙක් කිසි විටක වත් 'චිත්‍රයක මාතෘකාව' ගැන කිසිම සැලකිල්ලක් නොදක්වයි. චිත්‍රයක වැදගත් වන්නේ එහි කලාත්මක ස්වරූපය පමණයි.'' කලා කරුවා තැන් කරන්නේ නිර්මාණයක් කිරීමට මිස අනුකරණයක් කිරීමට නොවේ. ඔහුගේ නිර්මාණය සකල සහෘද හෘදය සංවේදී වූවකි. නව කලා කරුවා අමතන්නේ පැසුණු රුචිකත්වයෙන් යුත් රසික සමූහයකට ය. ඔහු ගේ නිර්මාණය රසිකයන් ඉදිරියේ තබා ඇත. ඔහුට පැවසීමට ඇති දේ එය විසින් ඔවුන්ගේ රසෙන්ද්‍රියට පවසනු ඇත. යමෙක් නිර්මාණයක් කරනවා කියන්නේ විස්තරයක් කිරීමක් නොවේ යයි වැග්නර්

නම් සංගීතඥයා විසින් පවසා ඇත.

කරුණු මෙසේ නම් නවකලා නිර්මාණයක අගය මැනිය යුත්තේ කෙසේ ද? සාමාන්‍ය රසිකයා විසින් කලා රසවින්දන කාර්යයෙහි ඉතා වැදගත් කොටසක් විශේෂඥ විචාරකයන් අතම තබා තුෂ්ණිම්භූත විය යුතුද? ඔවුන්ගේ මති මතාන්තර වලට ඔහු කරබාගෙන එකහවීමට තැන්දූරිය යුතු යයි අදහස් කෙරේද? නව කලා නිර්මාණ කෙරේ සාමාන්‍ය ජනයා සංශයාත්මක ආකල්පයක් දක්වන තාක් මේ ප්‍රශ්නය නිරාකරණය කළ හැකියයි සිතිය නොහේ.

ප්‍රථමයෙන්ම අප විසින් කළ යුත්තේ කලා නිර්මාණය හා රසවින්දනය පිළිබඳ මති මතාන්තර යුගයෙන් යුගයට මඳ වශයෙන් හෝ වෙනස් වන බව අවබෝධ කර ගැනීමයි. 'නව කලා සම්ප්‍රදය' ලාංකික අපගේ සිතුම් පැතුම් වලට බාහිර වූවක් ය එය පිටස්තර දේශයකින් ගෙනවුත් අප අතර බලෙන් රෝපනය කිරීමට තැත් දරනු ලබන්නක්ය යන මතය නිරවද්‍ය වූවක් නොවන බව කලාවේ ඉතිහාසය විසින් අපට උගන්වනු ඇත. පැරණි භාරතීය කලා කරුවෝ ස්වාභාවික ලෝකයේ දක්නා ලැබෙන මායාව නිරූපණය කිරීමට නොව ඒ මායාවට යටින් ඇති පරමාර්ථ සත්‍යය නිරූපණය කිරීමට තැත් කළහ. පැරණි භාරතීය කලා සම්ප්‍රදයේ මෙන්ම ලක්දිව පැරණි බෞද්ධ කලා සම්ප්‍රදයේ ද දක්නා ලැබෙන සංකේත භාවිතය අපට පෙන්වන්නේ අපේම කලාත්මක උරුමය මීට සමාන බව නොවේද? නව කලා සම්ප්‍රදය යුරෝපයේ පහළ වූවක් වීම නිසා ඇතැම් විට ලාංකික අප විසින් එය විදේශීය දෙයක් ලෙස සැලකීම ස්වාභාවිකය. එහෙත් යුරෝපීය නව කලා කරුවෝ මිසර, භාරතීය, චීන, ජපන්, නීග්‍රෝ, මෙක්සිකෝ ආදී විවිධ සංස්කෘතීන්ට අයත් කලා සම්ප්‍රදය යන්හි පිළිගත් මතාන්තර අගය කරමින් ඇතැම් විට ඒවා අනුව ගොස් නව නිර්මාණ කරති. නූතන ඥාන සම්භාරය සකල ලෝක වාසීන්ගේම උරුමයක් වන ලෙසින්ම කලා නිර්මාණය හා රසවින්දනයද විශ්ව සාධාරණ කාර්යයක් වෙයි. කලා කරුවාට අවශ්‍යනම් සිය දේශීය සම්ප්‍රදයේ පිහිටිය හැකිය. එහෙත් ඔහු ආමන්ත්‍රණය කරනු ඇත්තේ විශ්වව්‍යාපී රසික පිරිසකටය.

නූතන ලෝකයේ විදග්ධ රසිකයෝ දුලබ නොවෙති. ස්වාභාවිකත්වයට සම්බන්ධ සෞන්දර්‍යය පමණක් නොවේ ඔවුන් කලා නිර්මාණයකින් බලාපොරොත්තු වන්නේ. නවකලා කරුවාට නොපැකිල ස්වභාවිකත්වයෙන් විනිර්මුක්ත වූ සිය නිර්මාණය ලෝකයා ඉදිරියේ තැබිය හැකිය. රසිකයාගේ රසෙන්ද්‍රියට ආමන්ත්‍රණය කරනු සඳහා ස්වාභාවිකත්වයේ පිළිසරණ සෙවීමට ඔහුට සිදු නොවේ.

කලා නිර්මාණයන් අරභයා ස්වාභාවිකත්වය අගය කෙරෙන යුගය නිර්මාපකයා හා රසවිඳින්නා අතර ඇති කලාත්මක අවබෝධය සම්පූර්ණයෙන්ම බිඳ වැටුණු අවධිය වෙයි. කිසියම් නිර්මාණයකදී සම්පූර්ණයෙන්ම ස්වාභාවිකත්වය නිරූපණය කිරීමට කලා කරුවාට සිදුවන්නේ රසිකයාගේ රසවින්දන ශක්තිය ඉතාම හීන වූ විට පමණි; නැතහොත් කලා කරුවාගේ නිර්මාණාත්මක ශක්තිය හීන වූ හෙයිනි; ඔහුට ලෝකයේ ඇති දේ ඒ සැටියෙන්ම නිරූපණයෙන් සෑහීමකට පත්වීමට සිදු වන්නේ. එහෙත් ලෝකයේ ඥාණ සම්භාරය මහත් වත්ම විවිධ විෂයයන් පිළිබඳව ඇති මනුෂ්‍ය ඥාණය පෘථුල බවට හා ගැඹුරු බවට පත්වත්ම කලා නිර්මාණය හා රසවිඳීම පිළිබඳ අදහස්ද ඒ සමගම වෙනස් වීම ස්වාභාවික ය. නූතන යුගයේ සිදුවී ඇත්තේ මෙය යයි හැඟේ. නූතන කලා නිර්මාපකයා මෙන්ම රසිකයා ද විදග්ධ පුද්ගලයෝ වෙති. හුදෙක් ස්වාභාවිකත්වය පමණක් නිරූපණයෙන් සෑහීමකට පත්වීමට කලා නිර්මාපකයාවත් එය පමණක් දර්ශනයෙන් සෑහීමකට පත්වීමට රසිකයාවත් අද සූදනම් ඇත. ස්වභාවිකත්වයෙන් විනිර්මුක්ත වූ කලා නිර්මාණයන් අද බිහිවන්නේ මේ නිසා ය. නිර්මාපකයන් හා රසිකයන් අතර පවතින කලාවේ මූල සිද්ධාන්තයන් පිළිබඳව ඇති මුහුකුරාගිය දැනීම හා අන්‍යෝන්‍ය අවබෝධය නිසා කලා නිර්මාණය ස්වාභාවිකත්වයෙන් ඈත් වීමද කලාත්මක ගුණයෙන් වර්ධනය වීමද සිදුවේ.

මේ අනුව නවකලා නිර්මාණයන් රස විඳීමට තැත් දරන රසිකයා විසින් ස්වභාවිකත්වය හා කලාත්මකභාවය යනු ධර්මතා දෙකක් මිස එකක් නොවන බව අවබෝධ කර ගත යුතුය. කිසි නිර්මාණයක් කලාත්මක වනු සඳහා ස්වාභාවිකත්වයේ පිළිසරණ අපේක්ෂා නොකරයි. කලාත්මක භාවය යනු ස්ව ශක්තියෙන් නැගී සිටිය හැකි ධර්මතාවකි. එසේම කිසි නිර්මාණයක් ස්වභාව ධර්මයට සමාන වූ හෙයින් එය කලාත්මක වේ යයි සිතිය නොහේ. අනෙක් අතට කිසිවක් ස්වාභාවිකත්වයෙන් ඈත් වූ හෙයින්ම එය කලාත්මක වේ යයි සිතිය යුතු නැත. මෙවිට නවකලා නිර්මාණයක කලාත්මක භාවය මැනීමේ මිනුම් දඬු කෙබඳු ඒවාද යන ප්‍රශ්නයට මුහුණ දිය යුතු වේ.

නවකලා සම්ප්‍රදයට අයත් චිත්‍රයක් හෝ මූර්තියක් සැලකිය යුත්තේ අනුකරණය සඳහා ඇති අවකාශයක් පිරවීමක් ලෙස නොව නිර්මාණයක් සඳහා ඇති අවකාශයක් පිරවීමක් ලෙසිනි. මීට

උදහරණයක් දක්වීමට නම : කැන්වසයක අඳින ලද චිත්‍රයකින් කෙරෙන්නේ ඒ කැන්වසය නිර්මාණාත්මකව පිරවීම මිස එය මත අනුකරණයක් නිරූපණය කිරීම නොවේ. සමහර විට කලාකරුවා තමා යොදගන්නා මාධ්‍යයට අනුකූල මාර්ගයක් මෙහිදී ගනියි. කැන්වසයක අඳින චිත්‍රයකට වෙනස් ස්වභාවයක් රළු ලෑල්ලක අඳින ලද චිත්‍රයක් දරනු ඇත. ලෝකඩ ප්‍රතිමාවකට වෙනස් ස්වරූපයක් ගලෙන් නෙලන ලද ප්‍රතිමාවකට නෑංවෙනු ඇත. මෙහිදී ඇතැම්විට ඒ මාධ්‍යයෙහි ස්වභාවය නිර්මාණයෙහිද ප්‍රකට කිරීමට කලාකරුවා පසුබට නොවේ.

නවකලා නිර්මාණයක සංස්කරණය හෙවත් රචනය ඉතා වැදගත් තැනක් දරන බව පෙනේ. සැබෑ ලෝකයේ වස්තූන්හි ඇති ස්වරූපය නොව නිර්මාණයට අවශ්‍ය කලාත්මක වූ ස්වරූපයක් මෙහිදී සැලකෙන බව වැදගත්ය. එසේම කලාකරුවා සිය කෘතිය තුළ ඒ ඒ අංගයන් කෙසේ සංස්කරණය කරයිද යන්නත් වැදගත් වෙයි. ස්වාභාවික වස්තූන් ගුරුකොට ගත් නමුත් ඇතැම් විට ඔහු ඒ වස්තූන් රිසි පරිදි ස්වාභාවික ලෝකයේ නියාමයන්ට වෙනස් අයුරින් සංස්කරණය කරනු ඇත. රසිකයා විසින් සැලකිය යුත්තේ මෙසේ අපූර්ව ලෙසින් නිර්මාණය කෙරුණු ඒ කෘතියෙන් වහනය වන චමත්කාරය පමණි.

වර්ණයෝජනය පිළිබඳවද නවකලා සම්ප්‍රදය දක්වන්නේ එබඳුම ආකල්පයකි. කලානිර්මාණයෙහි යෙදෙන වර්ණයන් ස්වාභාවික ලෝකයට එකඟ විය යුතු යයි නවකලා සම්ප්‍රදය නොසිතයි. කලාකරුවා කළ යුත්තේ සිය නිර්මාණයෙහි කලාත්මකව වර්ණයෝජනය කිරීම මිස ස්වාභාවිකව වර්ණ යෝජනය කිරීම නොවේ. රසිකයා විසින් නිර්මාපකයාගේ වර්ණයෝජනයෙහි අපූර්ව ස්වභාවය හා අනන්‍ය සාධාරණ ගුණය අගය කළ යුතුවේ. බොහෝවිට ස්වාභාවික ලෝකයේ නියාමයන්ට එකඟ නොවී සිය නිර්මාණය කරන්නේ තියුණු හැඟීම් ඉන් ධ්වනිත වන අයුරිනි. ස්වාභාවික වස්තූන් අවශ්‍ය ලෙස විකෘති කරමින් අපූර්ව වර්ණයෝජන මාර්ගයෙන් ඔහු සහෘදයා තුළ තියුණු හැඟීම් ධ්වනිත කිරීමට සමත් වේ.

නවකලා සම්ප්‍රදයේදී බලපාන්නේ ස්වාභාවික ලෝකයේ නියාම ධර්ම නොව කලාත්මක නියාම ධර්ම බව මෙහිදී අපට පැහැදිලි වෙයි. කලාකරුවා තැත් කරන්නේ අපූර්ව වස්තු නිර්මාණයෙන් චමත්කාරය ජනිත කිරීමටය. නව කලා නිර්මාණයක් වෙත යා යුත්තේ කලාත්මක රස වින්දනය සඳහා විවෘත වූණු හදකිනි. සෑම නිර්මාණයක්ම අගය කළ යුත්තේ එයටම විශේෂවූ අයුරකිනි. ඒ නිර්මාණයම එහි අර්ථය හා රසය ප්‍රකාශ කරනු ඇත. රසිකයා එය විඳීමට සැදී පැහැදී සිටිය යුතුයි. කිසියම් නිර්මාණයක් චමත්කාරය ජනිත නොකරයි නම් එහි 'අර්ථය' සෙවීමට ආයාස දැරිය යුතු නොවේ. "අර්ථය තේරුම් කිරීමට සිදුවන කලා නිර්මාණය සිය කාර්යය සඵල කරගත්තක් නොවේ." හෙන්රි ජේම්ස් ගේ මේ කියමන නවකලා සම්ප්‍රදය ගැන විශේෂයෙන්ම සත්‍ය වේ. කෙසේ වුවද උසස් නිර්මාණයක් සතත සේවනයෙන් ලැබෙන පැසුණු කලාත්මක රුචිකත්වය නියතයෙන්ම ශ්‍රේෂ්ඨ කලා කෘතියක් හඳුනා ගැනීමට සමත් වනු ඇත.