ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

13 වෙනි කලාපය

1963 දෙසැම්බර්

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

13 වෙනි

කලාපය

1963 දෙසැම්බර්

සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ

සහාය ඇතිවය

ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය

13 වෙනි
කලාපය
1963
දෙසැම්බර්

පටුන

බුදුසමය හා භාරතීය කලාවේ ප්‍රකාශන ශක්තිය
ශ්‍රී ලංකා විද්‍යාලයේ ආචාර්ය බලංගොඩ ප්‍රඥාවංශ හිමි

ගම්පල යුගයේ කැටයම්
විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලයේ කථිකාචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

චීන රඟ මඬලේ වහර
ගාමිණී විජේසූරිය

පැරණි භාරතීය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය-1
ගුණසීල ජයවර්ධන

ක්‍රමවත් හෙළ විරිත් ගායනය හා එහි ප්‍රගතිය
අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුවේ ප්‍රධාන නැටුම් සහ සංගීත පරීක්ෂක
ඩබ්ලිව් බී. මකුලොලුව

ලංකා වෙස් මුහුණු-2
ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ ආචාර්ය සිරි ගුනසිංහ

ග්‍රීක සංස්කෘතිය
ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ කථිකාචාර්ය ඉන්ද්‍රකීර්ති සිරිවීර

කවරය : පොළොන්නරුවේ අටදාගේ
ගල් කුළුණු දෙකක්.

(පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රාහ
යෙන් ලැබුණු පින්තූරයකි.)

බලංගොඩ ප්‍රඥාවංශ හිමි

බුදුසමය හා භාරතීය කලාවේ ප්‍රකාශන ශක්තිය

ඓතිහාසික සංවර්ධනය අනුව සලකා බලන විට භාරතීය කලාවේ ප්‍රථම යුගය බෞද්ධ යයි නම් කිරීම සාධාරණ ය. බුදුසමය සමඟ භාරතීය කලාව සම්මිශ්‍රණය වීමෙන් ඇති වූ ඖදාර්‍ය්‍යය සහ පූර්ණත්වය කලා ඉතිහාසයෙහි අනභිභවනීය කාල පරිච්ඡෙදයකි. භාර්හුත්, සාංචි, මථුරා, බුද්ධගයා, සාරානාත්, කාර්ලේ, අමරාවතී, ජගය්‍යපේත, නාගාර්ජුන කොණ්ඩ සහ අජන්තා යන විවිධ ස්ථානයන්හි කලානිකේතන ප්‍රාදුර්භූත විය. භාරතීය කලාවේ නිර්මාණාත්මක යුගයේ විශිෂ්ටතම කෘති මේ තැන් සතු ය. මෙපමණක් නොව ඉන්දියාවෙන් පිටත ව්‍යාප්ත වූ බුදුසමය, ලංකා බුරුම, සියම්, ඉන්දු චීන, චීන, ජපන්, මධ්‍ය ආසියා, ටිබැට්, ඉන්දුනීසියා සහ මලයා යන සෑම දේශයක ම ඉන්දියානු කලා සම්ප්‍රදායයන් රෝපණය කරලීමෙහි ද උදාර කලාකෘති නිෂ්පාදනයෙහි ද පුරෝගාමී වී ඇත. ඉහත සඳහන් දේශයන්හි භාරතීය සංස්කෘතියේ ව්‍යාප්තිය අතිශයින් පෘථුල වූවකි.

භාර්හුත්හි වේවා, සාංචියේ වේවා, මථුරාවේ වේවා. පැරණි බෞද්ධ කලාවේ දක්කහැකි එක් විශේෂ අංගයකි. එනම් මනුෂ්‍ය ස්වරූපයෙන් බුදුරජාණන් වහන්සේ නියෝජනය නොකිරීම ය. බුද්ධ පරිනිර්වාණයෙන් ශත වර්ෂ පහක් ඉක්ම යන තුරු ඉන්දියානු කලාවේ බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් දක්නට නැත.

මෙතරම් කාලපරිච්ඡේදයක් ඉක්ම යන තුරු බුද්ධප්‍රතිමාවේ විකාශනයක් නොසිදු වූයේ මන්ද යනු අතිශයින් ම සාධාරණ ප්‍රශ්නයකි. ඉතා සරල ආගමික ආචාරවිධීන්ගෙන් සමුපෙත වූ පැරණි බුදුසමය කලාව කෙරෙහි දැක්වූ ආකල්පයෙහි මෙහි ලා පිළිතුරු සෙවියයුතු ව ඇත. බුදුරජාණන් වහන්සේගේ පිළිරු තැනීමට උන්වහන්සේ විරුද්ධ වුණු බව කියනු ලැබේ. සංකේත මගින් බුදුන් වහන්සේ නිරූපණය කිරීම අවශ්‍ය වූයේ මේ ප්‍රතිරූප නිෂ්පාදනය පිළිබඳ ව පැවති විරෝධය යි. මෙම ක්‍රමයෙන් බුදුරජාණන් වහන්සේ නිරූපණය කිරීම උන් වහන්සේගෙන් ද අනුමත විණැයි සලකනු ලැබේ. උන්වහන්සේ ජීවමාන ව වැඩ සිටිය දී ම මෙවැනි සංකේතයක් මගින් උන්වහන්සේ නිරූපණය කිරීම බැතිමතුන්ට අවශ්‍ය කාරණයක් විය. බැතිමත්හු, වරක් බුදුරජාණන් වහන්සේ විහාරයෙන් බැහැර වැඩ සිටින විට උන්වහන්සේ නියෝජනය කරන සංකේතයක අවශ්‍යතාව කියා සිටියහ. ජීවමාන ව වැඩ සිටියදීත් පරිනිර්වාණයට පත් වූ පසුත් තමන් වහන්සේ නිරූපණය කිරීමට බෝධි වෘක්ෂය යෝග්‍ය බව උන්වහන්සේ පෙන්වා දුන්හ. මෙනයින් බෝධිවන්දනාව බෞද්ධ ආගමික වතාවත්වල ප්‍රධානත්වයක් ගත්තේ ය.

බෝධි වෘක්ෂය හුදෙක් බෞද්ධයන්ගේ ම ශුද්ධ සංකේතයක් නොවන බව මෙහි දී සිහිපත් කළයුතු කරුණකි. ඉන්දුනිම්න ශිෂ්ටාචාරයට අයත් කුඩා මුද්‍රාවන්හි ද අශ්වත්ථ වෘක්ෂ සටහන් දකින්නට ඇත. ශ්‍රී කෘෂ්ණ භගවත් ගීතාවේ සඳහන් කරන පරිදි, හෙතෙම වෘක්ෂයන් අතර අශ්වත්ථ (බෝධි) වෘක්ෂයයි. මෙවැනි කරුණු නිසා හින්දුහු ද එය ශුද්ධ වෘක්ෂයක් කොට සලකති.

බුද්ධ චරිතය ද කලාකෘති මගින් නිරූපණය කළයුතු වූ බැවින් අන්‍ය සංකේත ද අනුක්‍රමයෙන් මතු විය. උන්වහන්සේගේ උපත සහ යම් තැනෙක පෙනී සිටීම පදලාංඡනයෙන් ද පද්මයෙන් ද දැක්වේ. බුද්ධචරිතයෙහි සඳහන් වන පරිදි උත්පත්ති

1*—ආර් 14401 (66/5)

ක්ෂණයේ දී ම උන් වහන්සේ සත් පියවරක් නැගූ බවත්, නැගූ නැගූ පියවරක් පාසා පියුම් පැන නැගුණුබවත් ඉතා ප්‍රසිද්ධය.

බුද්ධමාතාව වූ මායාදේවියගේ වාඩිගත් හෝ නැගී සිටි ප්‍රතිමාවකැයි පිළිගන්නා කාන්තාරූපයකට, සොඬින් රැගත් පූර්ණ ඝටයන්ගෙන් ජලය වගුරු වන හස්ති යුග්මයකගේ ලාංචනය බුද්ධෝත්පත්තිය දක්වන්නකැයි පිළිගනු ලැබේ. මෙය බෙහෙවින් ප්‍රචලිත ව පවත්නේ ගජ-ලක්ෂ්මී ලාංචනය හැටියට යි.

බ්‍රාහ්මණ කලාවේ මෙම කාන්තා රූපය විෂ්ණු පත්නිය වූ ද සෞභාග්‍යයේ දෙවඟන වූ ද ලක්ෂ්මී සේ හැඳින ගෙන ඇත. මෙම ප්‍රතිරූපයේ ප්‍රභවය සශ්‍රීකත්වයේ දෙවඟන වන ජගත්මාතාවන්ගෙනැයි දැනට පිළිගැනී ඇත. ගජරූප මේඝ නිරූපණය කරයි. සශ්‍රීකත්වය හා ජලය අතර පවත්නා අත්‍යන්ත සම්බන්ධය මෙනෙහි කරන විට එය ලෙහෙසියෙන් ම පිළිගතහැකි මතයකි. පද්මයන්ගෙන් පිරුණු පූර්ණඝටය ද බුද්ධෝත්පත්තිය දක්වනු සඳහා ම යෙදෙන තවත් සංකේතයකි.

හිස් සිංහාසනයකින් ද බුදුන් වහන්සේ වැඩ සිටීම නිරූපණය කරනු ලැබේ. ආරෝහකයා නැති කන්ථක අශ්වයාගෙන් පෙන්වනු ලබන්නේ සදුනන සුඛය සොයා බුදුරජාණන් වහන්සේ කළ අභිනිෂ්ක්‍රමණය යි. බුදුරජාණන් වහන්සේගේ ධර්මදේශනය නිරූපණය කරන්නේ සුප්‍රකට ධර්මචක්‍ර සංකෙතයෙනි. උන්වහන්සේගේ ප්‍රථම ධම්දේශනය සිද්ධ වූයේ බාරාණසියේ ඉසිපතනයේ මිගදායේදී ය. ධර්මචක්‍රය දෙපස යොදන මෘගයුග්මයෙන් එය ද දැක්වෙයි.

මේ සමග ම පාදලාංචනය සහ චක්‍රයද චිරන්තන ඉන්දියානු කලාවේ සංකේත බව ද මෙනෙහි කිරීම වටී. සමස්ත විශ්වය ම පියවර තුනකින් වසා ගන්නා විෂ්ණුගේ සුප්‍රකට ත්‍රිවික්‍රමය ද සංකේතාත්මක ව දැක්වෙන්නේ පාදලාංචනයකිනි. සූර්යයා හා සම්බන්ධ වන ප්‍රවාදයකින් යුක්ත මේ ත්‍රිවික්‍රමයෙන් ගැනෙන්නේ උදා, මද්දහන් සහ සවස් හිරු අහස හරහා යන ගමන යැයි ද කියති. එමෙන් ම චක්‍ර සංකේතය ද සූර්ය දේවයා හා සම්බන්ධකම් ඇත්තේ ය. විෂ්ණුගේ අතෙහි සුදර්ශන චක්‍රය මෙන් දැක්වෙන්නේ ද එය යි.

පරිනිර්වාණය බුද්ධචරිතයේ වැදගත් සිද්ධියකි. එය සංකේතාත්මක ව දැක්වෙන්නේ ස්තූපයක් මගිනි. බුදුරජාණන් වහන්සේගේ ශාරීරික ධාතු තැන්පත් ව ඇති හෙයින් ස්තූපය පූජනීය වස්තුවක් විය. හුදෙක් බුදුරජාණන් වහන්සේ ආගමික නායකයකු පමණක් නොව, චක්‍රවර්තියකු ද වූ හෙයින්, චක්‍රවර්ති ලාංචනය වන ඡත්‍රය ද ස්තූපය මත පිහිටුවන ලදී. බුද්ධ, ධම්ම, සංඝ යනුවෙන් බුද්ධාගමේ ද ත්‍රිත්වයක් වෙයි. ත්‍රිරත්න සංකේතයෙන් මේ ත්‍රිත්වය නිරූපණය වෙයි. සුප්‍රකට සාංචියේ උතුරු වාසලේ කෙලින් අතට ඇති කැටයම් ලෑලි මුදුනත මෙය දක්ක හැකි ය. බෞද්ධ ත්‍රිරත්න සංකේතයේ ප්‍රභවය ඊශ්වරගේ ත්‍රිශූලය හා සම්බන්ධකම් ඇත්තේ යැයි ද එය මූලික වශයෙන් අනාර්ය සංකේතයකැයි ද Pierre Dupont පෙන්වා දෙයි.

කල්යත් ම සාංචියේ සහ අමරාවතියේ මෙන් ස්තූප, පරික්ෂේපයන්ගෙන් ද වාසල් කඩින් ද අලංකෘත ව විශාල ගොඩනැගිලි බවට පරිවර්තනය කරන ලදී. මූර්තීන්ගෙන් සහ කැටයමින් ද ඒවා විභූෂිත විය. ආරම්භයේ දී මත්තෙහි ඡත්‍රයක් නැංවූ අර්ධ කවාකාර සොහොන් කන්දක් වූ ස්තූපයෙන් බුරුමයේ ස්වෙදගොන් වැනි පැගොඩා ද ලංකාවේ දාගැබ් ද සියමේ සහ ජාවාවේ චෛත්‍යයන් ද වැනි චිත්තාකර්ෂණීය වාස්තු විද්‍යාත්මක කෘති විකාශනයට පත්ව ඇත.

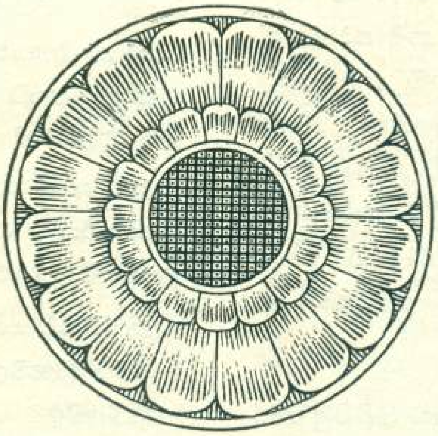
වෘක්ෂය, පාදලාංචනය, චක්‍රය සහ ස්තූපය වැනි ඉන්දීය කලාවේ ඇති සංකේත අප්‍රකාශ්‍ය සංඥාමාත්‍රයන් දැක්වීම සඳහා උපයෝගී කර ගන්නා ලද්දේ යැයි නොසැලකිය යුතු ය. ජන ජීවිතය ද ඔවුන්ගේ පෞරාණික චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර ද ආශ්‍රයෙන් ඇතිවුණු මේ සංකේතවල යථාතත්වය ඔවුහු මැනවින් අවබෝධ කොට ගත්හ. බුදුසමය මගින් ඒවායේ ඇති ප්‍රකාශන ශක්තිය තියුණු කොට ඇත. එමගින් ඒවාට නව්‍ය අර්ථ සම්පාදනයක් ද සිද්ධ වී ඇත.

අතිශයින් ම ව්‍යාප්ත ව ගිය ධර්මදූත ආගමයක් වන බුදුසමය මුල දී කලාවට දැක් වූ නොතැකුම කල්යත් ම එලෙසින් පවත්වා ගැනීම දුෂ්කර විය. සත්‍ය ධර්මාලෝකය පැතිර වීමෙහි ලා කලාවේ ඇති ප්‍රබල ශක්තිය ක්‍රමයෙන් පෙනී යාම මෙයට හේතුභූත වන්නට ඇත. කලාව මහජනතාව මැනවින් වටහාගත් භාෂාවක් විය. සාංචි, භාර්හුත් සහ මතුරා යන ස්ථානවල දක්නට ඇති අසාමාන්‍ය කලාකෘති දෙස බලන විට පෙනෙන්නේ කලාත්මක ප්‍රකාශනය අනිවාර්යයෙන්ම අවශ්‍ය වූ බව ය. කලාව ද කලාකරුවා ද කාමාසක්තයන්ගේ ක්ෂේත්‍රයට අයත් විෂය යැයි පැවති අදහස දුර ලා ආගමේ ප්‍රචාරය සඳහා ද ක්‍රමයෙන් එය උපයෝගී කොට ගෙන ඇත.

බුදුසමයේ අභ්‍යන්තරයෙන් ම පැන නැගුණු තවත් විපර්යාසයක් ද කලාව බහුල ව උපයෝගී කර ගැනීමෙහි ලා හේතු විණැයි සලකන්නට පුළුවන. මේ නම් අනිකක් නොව සුප්‍රකට හීනයාන - මහායාන භේදය යි. ක්‍රි. ව. පළමුවන ශතවර්ෂය තරම කාලයේ මේ භේදයේ ක්‍රියාත්මක ගතිය වැඩි විය. පැරණී යැයි සැලකෙන හීනයාන බුදුසමයෙහි නැති විස්තීර්ණ දේවකථා මාලාවක් ද බෝධිසත්ව කුලයක් ද ශක්ති නාමයෙන් හැඳින්වෙන ඔවුන්ගේ පත්නීන් ද මහායාන බුදුසමය තුළින් බිහි විය. ගෞතම ශාක්‍යමුනින් වහන්සේගෙන් වෙන් ව හැඳින්වෙන ආදි බුද්ධ, ධ්‍යානිබුද්ධ සංකල්ප බිහි විය. දේවත්වයට නැංවුණු ගෞතම බුදුන් වහන්සේ දේව ගණයෙහි ප්‍රධාන දෙවියාගේ ස්ථානයට නිතැතින් ම පත්විය. ජනප්‍රිය හින්දු සමයේ අංග රාශියක් ම මහායානයේ දක්ක හැකි විය.

මෙනයින් බුදුසමය පුරාකථාවාදයෙන් යටපත් වීම, එය ශෛලියෙන් සහ වර්ණයෙන් කලාත්මක ව නියෝජනය කිරීමට අවශ්‍ය දේ සම්පාදනය කිරීමෙහි ලා බෙහෙවින් ඉවහල් විය.

(මතු සම්බන්ධයි.)



නන්දසේන මුදියන්සේ

ගම්පළ යුගයේ කැටයම්

14 වන ශතවර්ෂයේ අවසාන භාගයට අයත් යයි සැලකිය හැකි කැටයම් ගණනාවක් සමුව් ඇත. ඒවා වැඩි වශයෙන්ම නෙළා ඇත්තේ මේ යුගයට අයත් ගොඩනැගිලිවල බිත්ති පාදම්වලය. මේ කැටයම්වලින් නිරූපණය වන පුද්ගලයෝ නොයෙක් ඉරියව්වලින් සිටිති. ඇතැම්හු තූර්‍ය භාණ්ඩ වාදනය කරති. තවත් සමහරු බෙර තාලයට අනුව නටති. බිත්ති පාදම්වල බොරදම් අතර නෙළා ඇති හෙයින්, මේවා සෑහෙන පමණ ආරක්ෂා වී ඇත. ගඩලාදෙණිය, නියම්ගම්පාය සහ අලවතුර යන විහාරස්ථානයන්හි ඇති මෙකී කැටයම් තත්කාලීන මූර්ති ශිල්පය හැදෑරී මෙහි දී අතිශය උපකාරී වෙයි.

මේ හා සමානකම් දක්වන කැටයම් රාශියක් දක්ෂිණ භාරතයේ හම්පි නම් ස්ථානයේ සිංහාසන වේදිකාවේ අධිතලයේ ද දක්නට ලැබේ. එයින් අදහස් කළේ ආගමික උත්සවයක් නිරූපණය කිරීමය. ඒ. එච්. ලෝංහර්ස්ට් මහතා[1] විසින් සම්පාදිත "**හම්පි නටබුන්**" නමැති ග්‍රන්ථයේ ලැබෙන 24වැනි ඡායා රූපය, ගඩලාදෙණි විහාරයේ කැටයම හා සමාන කර බලන්න.

මෙම පුද්ගලයන්ගේ හිසකේ පිළිබිඹු කර ඇති ආකාරය නිසා ඇතැම්විට ඔවුන්ගේ ස්ත්‍රී පුරුෂ භාවය හඳුනා ගැනීම අපහසු වී ඇත. ගඩලාදෙණි හා නියම්ගම්පා විහාර ස්ථානවල කැටයම් අඹනලද්දේ පෙරහරක ආකාරයෙනි. විහාරයේ වැඩ සිටින බුදුන් වහන්සේට කෙරෙන උපහාරයක් වශයෙන් මේ පෙරහර කැටයම් කරන ලදැයි සිතිය හැකිය. හම්පි නම් ස්ථානයේ ගොඩනැගිලි ඉදි වූයේ වෙනස් අරමුණක් අරබයාය. **රාමායණය, භගවත් ගීතාව** හා හින්දු පුරාණ ග්‍රන්ථයන්හි සඳහන් වෘත්තාන්ත ආශ්‍රයෙන් මෙම වාස්තුවිද්‍යාඥයෝ කැටයම් නෙළූහ. විජයනගර අධිරාජ්‍යය පිහිටවූ නොබෝ කල කින්ම මයිසෝර් ප්‍රදේශයෙහි ශෘංගේරි නම් ස්ථානයේ විද්‍යාශංකර දේවාලය ඉදිවිය. මෙහි බිත්තිවල පිටපැත්තේ සතත්ව රූපාදියද හින්දු පුරාණ ග්‍රන්ථයන්හි සඳහන් වෘත්තාන්තද කැටයම් කරන ලදී. මේ දේවාලය හොයිසල යුගයට අයත් බව ඇතැම් පඬුවන්ගේ මතයයි. විජය නගර ශිල්පීන් බොහෝ සෙයින් ආභාසය ලැබුවේ හොයිසල යුගයේ වාස්තු විද්‍යාව හා මූර්ති ශිල්පයෙනි. දහසතර වන වර්ෂයේ මැද භාගයේ දී පමණ විජය නගර අධිරාජ්‍යය පිහිටුවන තුරු හොයිසල රාජධානිය දකුණු ඉන්දියාවේ බොහෝ ප්‍රදේශවල පැතිරී පැවැත්තේය.

නියම්ගම්පාය, ගඩලාදෙණිය හා අලවතුර විහාරස්ථානවල ලැබෙන කැටයම් සියල්ලම පනේලවලට වෙන්කර දක්වා ඇත. නියම්ගම්පාය විහාර අධිතලයේ එක් පැත්තක පෙරහර අඹා ඇති අතර අනෙක් පැත්තේ, හිස පිටුපසට හරවාගෙන ඉදිරියට ගමන් කර මින් සිටින සතත්වරූප පෙළක් දක්වා ඇත.

[1] Hampi Ruins—A. H. Longhurst 1933.

ඉදිරිපස ගාත්වලින් එකක් සහ වාලධිය ද ඔසවා ගෙන සිටින ආකාරය පෙන්වයි. මේ අතරට, පසුපස ගාත්වලින් සිරුර ඍජු කර ගෙන සිටින සිංහ රූපයක් දිස්වේ. තවද, දෙඅත් බිම තබාගෙන උත්කුටියෙන් හිඳින වාමන රූපය කුතුහලය දක්වීමෙහි සමත්ය. ඒ වනාහි අර්ධ මනුෂ්‍ය, අර්ධ තිරශ්චීන රූපයකි. අඩිතාලමේ භාරය එම පුද්ගලයා මත පැටවූ බවක් එයින් පෙනේ. තූර්‍ය භාණ්ඩ වාදකයන් ගේ අත්වල විවිධ තූර්‍ය භාණ්ඩ දක්නා ලැබේ. ඒ අතර බෙරය සුලභය. විහාරයට ප්‍රවේශ වන තැන දෙපස ඉදිරියට නෙරා ගිය උදර සහිත වාමනයෝ දෙදෙනෙක් සක් පිඹිමින් සිටිති. නළඟනන්ගේ ඌර්ද්වකාය නග්නය. සැලෙන පියයුරු සහිතව, සංගීත තාලයට අනුව නටන ඔවුන්ගේ මෙවුල්දම් ඔවුන් ඉදිරියෙහි විසිරෙයි. ස්ත්‍රී රූප නොමැති එක් පනේලයක ඇත්තේ රූප තුනකි. මෙහි බෙර වයන්නන් දෙදෙනෙකු මැද සිටින නළුවා බෙර තාලයට අනුව පාදය තබමින් නටයි. ඔහු පැළඳ සිටින ශාටකයෙහි කොන් දෙපසට විහිදෙමින් තිබෙනු පෙනේ. තවත් පනේලයක රූප පසක් දිස්වෙයි.[1] ඔවුන් සියලුදෙනාම ස්ත්‍රීන් විය හැකිය. ඔවුන්ගෙන් දෙදෙනෙක් ඔවුනොවුන් දෙසට හැරී තලාවක් පිඹිමින් සිටිති. තව දෙදෙනෙක් අත්වලින් වීණා රැගෙන මුලින් කී දෙදෙනා අනුව යති. පස්වැනි පුද්ගලයා උඩැක්කියක් ගෙන ගසමින් සිටියි. තූර්‍ය භාණ්ඩ වාදකයන් හිසකේ ගොතා කොණ්ඩා ලෙසින් බැඳගෙන සිටින නමුත් ඔවුන්ගෙන් වැඩිදෙනා පුරුෂයින් විය හැකිය. වත්මන් කල ලක්දිව ද කොණ්ඩා බැඳගෙන සිටින පිරිමින් දැකීම අපහසු නොවේ. රූප තුනක් ඇති පනේලයක බෙරවාදකයකු හා කෛතාලමක් ගසන්නකු මැද සිටින නළුවකු පෙනේ. වාදකයන්ගේ තාලයට අනුව පාදය තබමින් නළුවා රඟුමක් පායි. ඔහුගේ ඉරියව්ව උඩරට නැට්වූටකුගේ මෙනි. තවද පනේලයක්[2] නැට්වූවන් තිදෙනෙකි. සිරුරු තුනම ඉඟටියේ දී සම්බන්ධ කර සකුල් සතරක් සහ අත් සතරක් පමණක් දිස්වන සේ ඔවුන්ගේ රූපය අඹා ඇත. "පූට්ටු" යනුවෙන් හැඳින්වෙන මෙම මෝස්තරය පසුකලකදී උඩරට ශිල්පීන් අතර ජනප්‍රිය විය. මෙම ස්ථානයෙහි හා එබඳු අනෙක් තැන්වල ද ශිල්පියා වඩා වෙහෙසී ඇත්තේ රූපවල ආකෘතිය අලංකාර වත්ව ඇඹීමට නොව එහි ජංගම ස්වරූපය අවබෝධ කරවීමටය.

නියම්ගම්පාය කැටයම්වලට වඩා අනුරාගී අයුරින් ගඩලාදෙණියේ අඩිතාලම සකස් විය. පියොවුරන් මනාසේ දක්වා ඇති හෙයින් මෙහි ස්ත්‍රී රූප හඳුනා ගැනීම පහසුය. නියම්කම්පාය, අලවතුර යන දෙක්හිම රූප යොදා ඇති අකාරයෙහි සංවරශීලී භාවයක් දැකිය හැකි නමුත්, ගඩලාදෙණියේ කැටයම් වල ස්ත්‍රී පුරුෂයෝ වඩා නිදහස් ලෙස හැසිරෙති. මේ රූප කුඩා වුවද, දක්ෂ ලෙස අඹා ඇති හෙයින් ප්‍රෙක්ෂකයා වශී කරවීමෙහි සමත්ය. අලවතුර සහ නියම්ගම්පාය රූප ස්වාභාවික හේතූන් නිසා ගෙවී ගොස් දිරායාමට පත් වෙමින් ඇත. ගඩලාදෙණියේ කැටයම් වඩා හොඳින් ආරක්ෂා වී ඇති හෙයින් එහි ස්ත්‍රී පුරුෂ රූප හඳුනා ගැනීම පහසුය. සැලෙන පියොවුරුවලින් ස්ත්‍රීහුද, වෙර යොදා පා තබමින් නටන හෙයින් පුරුෂයන් ද හඳුනා ගැනීම පහසුය. පුරුෂයින්ගෙන් වැඩිදෙනා බෙර වයන්නෝය. තම ඉඟටිය පෙදෙසෙහි බෙර බැඳගෙන ඔවුහු ඒවා වයති. තලා කෛතාලම් හා මිණිගෙඩි පමණක් ස්ත්‍රීන්ගේ අත්හි දිස්වේ.

[1] 3 වන ඡායාරූපය.
[2] 2 වන ඡායාරූයය.

මෙම පනේලයන්හි නිසැකයෙන්ම හඳුනා ගත හැකි තූර්යභාණ්ඩ ඇත්තේ ස්වල්පයකි. පංච තූර්යභාණ්ඩ යනුවෙන් ඉන්දියානු සාහිත්‍යයෙහි පංචප්‍රකාරයට මේවා වර්ග කර ඇත. ආතත, විතත, ආතතවිතත, ඝන, ශුෂිර යන මෙකී වර්ගවලින් කිහිපයක් මේ පනේලවල ද දිස්වේ.

කළුබෙර — (කළයක ආකාරය ගත් එකැස් බෙරය. කුම්භථූනය යනු ද මීට නමකි.) නියම්ගම්පාය.
වීණාව — නියම්ගම්පාය සහ ගඩලාදෙණිය.
රබාන — නියම්ගම්පාය, ගඩලාදෙණිය.
තහලම් — (දෙමළ-කෛතාලම්) නියම්ගම්පාය-ගඩලාදෙණිය.
බෙර — නියම්ගම්පාය, ගඩලාදෙණිය.
සක් — නියම්ගම්පාය.
කහලම් — (නළා විශෙෂයක්) නියම්ගම්පාය.
හොරණෑව — නියම්ගම්පාය.
උඩැක්කි — ගඩලාදෙණිය, අලවතුර.
රසු — (මිණිගෙඩි) ගඩලාදෙණිය.

ස්වාභාවික හේතූන් නිසා ගෙවියාමට පත් මෙබඳු පනේලවල, වස්දඬු, ටකබෙර, මද්දල, ඩමරු ආදී කුඩා තූර්ය භාණ්ඩ හඳුනාගැනීම අසීරුය. ඉහතින් සඳහන් කළ තූර්ය භාණ්ඩ භාවිත වූයේ ඉන්දු-ආර්ය ජනතාව අතර වුවද, මෙකල ඒවා ලක්දිව සුලභව ව්‍යවහාර වන්ට ඇත්තේ දක්ෂිණ භාරතීය ආභ්‍යසය නිසා බව සැලකීමට කරුණු නොමැත්තේ නොවේ. අප දන්නා පරිදි මේ යුගයේ ගොඩනැගිලි ඉදිකිරීමේ දී ශිල්පීන් හැටියට ක්‍රියා කළේ දකුණු ඉන්දියානුවෝය. ඒ නිසා වාස්තු විද්‍යාව අතින් පමණක් නොව කැටයම් කලාව, මෝස්තර වැඩ ආදියෙහි දී ද ඔවුන්ගේ ශිල්ප ක්‍රම මෙහි බල පෑ බව පිළිගත යුතුය. ඔවුන් නිරතවූයේ බෞද්ධ ගොඩනැගිලි ඉදිකිරීමෙහි නිසා ස්වදේශීය සිරිත් විරිත් හා අවශ්‍යතාවයන් ගැන සැලකිලිමත් වීමට ඔවුන්ට සිදුවිය. මේ කරුණෙහි දී ඔවුන් තම අදහස්වලට අනුව වැඩ කළා විය හැක. නැතහොත් ස්වදේශීය ශිල්පීන්ගේ ආධාරය හා ගුරුහරුකම් ලබාගත්තා විය යුතුයි. බිත්තිවල අඩිතාලම් කැටයම්වලින් අලංකාර කිරීමේ අදහස මුලින්ම ලැබුනේ දකුණු ඉන්දියානු සම්ප්‍රදාය ඇසුරින් විය හැකිය. නමුත් සිංහල බෞද්ධයින්ගේ අවශ්‍යතාවයන් ගැන ද මෙම ශිල්පීන්ට සැලකිලිමත්වීමට සිදු වූ බව ද අමතක නොකළ යුතු ය. සිංහල සංස්කෘතිය විශෙෂයෙන්ම බෞද්ධ සම්ප්‍රදාය අනුව හැදී වැඩී ආ හෙයින්, සිංහල මිනිසුන්ගේ උත්සවාදිය ද බොහෝ සෙයින් බෞද්ධ කථා පුවත් අනුව සකස් වීය. බුදුන්වහන්සේට උපහාර කිරීම් වශයෙන් පෙරහර පැවැත්වීම මෙකල වුවද ලක්දිව බෞද්ධයින්ගේ සිරිතක් බව මෙහිලා සඳහන් කළ යුතුය. මේ පෙරහරවල් සංවිධානය කරන කල, නැටුම්, ගැයුම් ආදිය ද එහි ඇතුළත් කිරීමට බෞද්ධයෝ අමතක නොකරති. තූර්ය භාණ්ඩ වාදකයන් හා නැට්ටුවන් පසු පස ස්ත්‍රී පුරුෂයන් ද, ළමා ළපටින් ද මල් බඳුන් රැගෙන සාධුකාර දෙමින් යන බව අපි දනිමු. පසළොස්වක දිනයන්හි එම පෙරහරවල් වීදි දිගේ සංචාරය කර පන්සල කරා ගමන් ගන්නා බව ද කවුරුත් දන්නා කරුණකි. 14 වන ශතවර්ෂයට අයත්, **තිසර සන්දේශය** හා **මයුර සන්දේශය** යන කාව්‍ය ග්‍රන්ථයන්හි රජ මැඳුරේ සහ දෙවිනුවර උපුල්වන් දෙවොලේ, පැවැත්වූ නැටුම් ගැන විස්තර අඩංගු විය. මෙම නැටුම්වල ද බෞඩ උත්සවවලදී පැවැත්වූ නැටුම්වලද, විශාල පරතරයක් ඇතිවී යයි සිතිය නොහැක.

මන්ද?—තූර්යභාණ්ඩද, වාදක හා ගායක පිරිස් ද, නැටුම් ද අතර මේ කාලයේ දී විශේෂයක් පෙන්වා දිය නොහැකි හෙයිනි. ආගමික හෝ ආගමික නොවන උත්සව අතර වෙනසක් පැවැත්තේ යයි කීමට සාධක නොලැබේ. දැදිගම 5 වන පරාක්‍රමබාහු (ක්‍රි. ව. 1344-1359) ගේ රාජසභාවෙහි පැවැත්වූ නැටුමක් **තිසර සන්දේශයෙහි** වර්ණිත විය. මීට මඳ කලකට පසුව රචිත **මයූර සන්දේශයෙහි** දෙව්නුවර උපුල්වන් දෙවියා හමුවෙහි පැවැත්වූ නැටුමක් කියා පෑමට, පද්‍ය දොළසක් වෙන්විය. 14 වන ශතවර්ෂයේ දී ලක්දිව විසූ මිනිසුන් අතර මෙම දෙවියා මහත් ගරු සැලකිලි ලැබූ බවද එහෙයින් ඔහු අතිශය ජනප්‍රියව සිටි බව ද සිහිපත් කළයුතු ය.

මෙම පනේලයන්හි නළුවන් පැළඳි අබරණ ගැන අවුලා ගත හැකි තොරතුරු අල්පය. ගඩලාදෙණි කැටයම්වල ස්ත්‍රීහු මාල සහ පාදාභරණ ලා ගෙන සිටිති. ඉඟටියෙන් පහළට දිවෙන මෙවුල්දම නිසා ඔවුන් නිර්වස්ත්‍රව සිටින බවක් කිව නොහැක. නළුවන්ගේ ඉඟටිය පෙදෙසෙහි, පටියකින් බැඳි වස්ත්‍ර විශේෂයක් දක්නා ලැබේ. ගඩලාදෙණියේ එක් පනේලයක[1] සිටින නළුවෙක්, දණ-හිස දක්වා දිගු කබායක් හැඳ සීනුවක් නාද කරමින් සිටියි. තවද, පනේලයක, හිස පිටු පසට යෂ්ටියක් යවා එය දෙ අතින් අල්වා ගෙන සිටින පුද්ගලයාගේ දකුණු උරහිසින් ඝාටකයක් එල්බෙමින් තිබෙනු පෙනේ. ගඩලාදෙණියේ[2] නළුවන්ට අත් කිහිපයක් ඇති බව බැලූ බැල්මට පෙනෙන නමුත්, සුපරීක්ෂාකාරීව බැලූ විට අතිරේක බාහුන් වශයෙන් දිස්වනුයේ නැටුමේ වේගය නිසා ලිහිල් වූ හිසකේ සහ සළුගේ පාවෙන ඝාටක බව ද පෙනී යනු ඇත. උරහිස් දෙකම වැසීමට යෙදූ ඝාටකයක් නියම්ගම්පාය පනේලයක පෙනේ. මෙකල බෞද්ධ විහාරයක නිතරම පිඹිනු දක්නට ලැබෙන හක්ගෙඩිය නියම්ගම්පායේ පනේලයක ද යමෙකු පිඹිමින් සිටිනු දැකිය හැකිය. එම කැටයම ජරපත් වී ඇති නමුත් එහි හිස් වැසුමක් පැළඳි බව පරීක්ෂාවෙන් බැලූ විට පෙනේ.

1 වෙනි බුවනෙකබාහු (ක්‍රි. ව. 1271-1283) රජුගේ රාජධානිය වූ යාපහුවෙහි ද මෙබඳු කැටයම් සහිත අඩිතාලමක් දිස්වේ. 12 වන ශතවර්ෂයට අයත් කළ හැකි පොළොන්නරුවේ විෂ්ණු දේවාලයක බිත්ති පාදමෙහි ද එබඳු කැටයමක් හඳුනා ගත හැක. මෙකී නිදර්ශන දෙකම ගම්පළ යුගයට වඩා වෘද්ධතරය. අලවතුර හා යාපහු කැටයම් සසඳමින් හිටපු පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස් වරයකු වූ එච්. සී. පී. බෙල් මහතා ප්‍රසිද්ධ කළ වාර්තාව මෙම විෂය පිළිබඳ ව පුරාවිද්‍යාඥයකු විසින් කළ පැරණිතම සඳහන විය හැකිය. අලවතුරේ කැටයම්වල ලැබෙන නළුවන් කෙරෙහි දිස්වන ප්‍රාණවත් බව හා සංවරශීලී බව වෙනුවට යාපහුවේ නිරූපිත පුද්ගලයන් කෙරෙහි කාමාශක්ත භාවය ඉස්මතු වී ඇති බව ඒ මහතා පැවසීය.

[1] 5 වන ඡායාරූපය.
[2] 4 වන ඡායාරූපය.

ගාමිණි විජේසූරිය

චීන රඟ මඬලේ වහර

පාරම්පරික චීන රඟමඬල සැදී ඇත්තේ උසස් ලෙස ශෛලිගත කරන ලද සම්මත සමූහයකිනි. ශත වර්ෂ ගණනක නිර්මාණාත්මක උත්සාහයන්ගේ හා අත්දුටු පළපුරුද්දෙන් එකතුවක් වන මේ සම්මත රඟමඬලේ රඟන නළුවන් තමන්ගේ හැඟීම් නරඹන්නාට ප්‍රකාශ කිරීමටත් නරඹන්නා නළුවා තේරුම් ගෙන රස විඳීමටත් උපකාරි වන වහර හෙවත් මඟ වෙයි. චීන නාට්‍ය කලාව තේරුම් ගැනීමට පෙර මෙකී බස ගැන දැනුමක් ඇති කරගැනීම අවශ්‍ය වෙයි.

චරිතාංග

චීන රඟ මඬලෙහි ප්‍රධාන චරිතාංග **ෂෙං** හෙවත් නායකයා, **දාන්** හෙවත් නායිකාව **චිං** හෙවත් සායම් කළ මුහුණු හා **චව්** හෙවත් විකටයෝ යයි සතරක් වෙති. අවුරුදු දහසකටත් පෙර සිට පැවතෙන මේ චරිතාංග රඟමඬල දියුණුවත්ම තවත් අනු කොටස්වලට බෙදී තිබේ. නිදර්ශනයක් දක්වතොත් පීකිං ඔපෙරා නාට්‍යයන්හි මෙකී ප්‍රධාන චරිතාංග දෙකට වයස් සීමා නියම කොට ඇත. නායකයා දිග රැවුලක් ඇරිය යුතුය. ප්‍රකෘති ස්වරයෙන් ගායනය කළ යුතුය. රඟ මඬලේ ඉතාම වැගත් තැන ගන්න නායිකාව ස්වභාවයෙන්ම රූප සුන්දරියක විය යුතුය. අදර්ශවත් හැසිරීමෙන් යුක්ත ලජ්ජාශීලී ගති ඇතිවිය යුතුය. නැතහොත් නපුරු නොවන අහිංසක ස්ත්‍රී විලස හෙවත් මායම් ඇත්තක විය යුතුය. මේ දෙදෙනාම ස්වාභාවික නොවන උච්ච ස්වරයකින් ගායනය කරති. මහලු ස්ත්‍රිය මුහුණ හැඩ වැඩ නොකරයි. ස්වාභාවික කට හඬින් ගයානා කරයි. **දන්සයිං** නමින් හැඳින්වෙන විරූපී මූසල ගෑහැනියකගේ විශේෂ චරිතයකි. මෙයද විකට චරිතයට සමාන වන විහිළු චරිතයකි. සායම් කළ මුහුණු හා විකට චරිත පිළිබඳ 'වයස් සීමාවක් නැත. ඔවුහු තරුණ වුවත් මහලු වුවත් එකම සැටියකින් ගායනය කරති. ඔවුන්ගේ ප්‍රධාන වගකීම චරිත නිරූපණය කිරීමයි. මුහුණේ තවරන පාට හා අඳින ලකුණු ද යම් යම් ගතිගුණ ප්‍රකාශ කරයි. රතු පැහැය හැම විටම ප්‍රකාශ කර සිටින්නේ පක්ෂපාත භාවයයි. කළු පැහැය අවංක කම ප්‍රකාශ කරන අතර සුදු පැහැයෙන් ප්‍රකාශ වන්නේ කපට කම වෙයි. මුහුණුවල එක එක වර්ණය අඳනා විලාසය ඉතා වදගත් වේ. පෙන්වන චරිතයට අදාළ හැඟීම් නරඹන්නවුන් තුළ ඒ නිසා ජනිතවන හෙයිනි. ක්‍රි. ව. 220—264 සමයේ රාජධානි තුනේ රණ සූරයකු වූ චාං ෆේපයිගේ මුහුණ පාටින් හැඩ කිරීමෙහි දී බහුලව භාවිත කෙරෙන්නේ සුදු හා කළු පැහැයන්ය. එයින් නිරූපණය වන්නේ වික්‍රමය හා සහස කිපෙන බවත්ය. එහෙත් එහි සුදෙහි වූ ලා රත් පැහැය නිසා මොහු හිතවත් ඇලුම් කටයුතු ගති ඇති පුද්ගලයකු බව ද හඟවයි. මීට වෙනස්ව එවකට සිටි කපට පුද්ගලයකු වූ සාඕ සාඕ අගමැති චරිතය නිරූපණය කරන විට ඔහුගේ ඇස අඩක් පියවුණු සිහින් දිගටි ඇසක් කොට නාසය හා දෙතොලඳ වටා අවුල් ව තුඹු රැලි ද අඳියි.

අත්තනෝමතික සාහසික රජුන්ගේ හා දූෂිත නිලධරයන්ගේ ද චරිත **චිං** නළුවකු නිරූපණය කරන කල්හි සුළු තක්කඩින්ගේ චරිත හා විකට චරිත ද **චව්** නළුවෝ රඟපාති. ස්වාමි වේවා සේවක වේවා එවැනි චරිත ඉදිරිපත් වුණ විට ඒවා නිරනුකම්පිකව ම උපහාසයට භාජන කරනු ලැබේ. එහෙත් ඔවුන් විසින් ම හොඳ ගති හා හොඳ හිත ද ඇති අවංක චරිතයක් නිරූපණය කරන විට එය නිතැතින් ම සිනා උපදවන නාට්‍යයක් වෙයි.

චීන රඟමඬල, සමාජ නාට්‍ය හා යුද්ධ නාට්‍යද වශයෙන් කොටස් දෙකකින් යුක්තය. මෙහි සමාජ නාට්‍යය සාමාන්‍යයෙන් කථා වස්තුවක් චරිත නිරූපණයකින් ඉදිරි පත් කරයි. දෙවෙනි වර්ගය වූ නාට්‍යයේ ද දර්ශන, පිළියෙල වී ඇත්තේ නළුවාගේ නර්තන කෞශල්‍යයත්, එසේම පුදුමාකාර කරණම් පිනුම් පැනීමේ දක්ෂකම ප්‍රකටව දැක්වෙන ලෙසටය. මේ අවශ්‍යතාව සම්පූර්ණ කරනු පිණිස චීන රඟමඬලේ ප්‍රධාන චරිත හතරම සමාජ හා යුද්ධ ද යන නළු කොටස් දෙකින් යුක්ත කොට ඇත. මෙසේ කිරීමේ හේතුව ගායනයෙහි මෙන්ම ශාරීරික ව්‍යායාම යෙන් දක්ෂකම් කිරීමෙහි ද එකවර හපන් කම් දක්වන නළුවන් ලැබෙන්නේ කලාතුර කින් හෙයිනි.

මෙසේ එක එක කොටස් පිළිබඳව නළුවන් බෙදාගෙන සිටීමේ පහසුකම් ඇත. ප්‍රධාන වශයෙන් වේදිකාවට නළුවන් පුහුණු කිරීමේ පහසුව සැලසේ. නළුවන් පිළිබඳ පොදු මූලික කරුණු ඉගෙනීමෙන් පසුව මේ එක එක නළුවා තමන්ට විශේෂයෙන් සමර්ථකම දැක්විය හැකි විෂය තෝරා ගනියි. ඉන්පසු ඔහුගේ ශ්‍රමය විශේෂයෙන් ඒ කාරණය පිළිබඳව යොදවයි. එයින් එහි විශේෂ දක්ෂකම් ලබයි. ඒ විෂය ම නැවත නැවත දිගටම පුහුණුවීමෙන් හා ක්‍රියාවෙහි යෙදවීමෙන් ද නාට්‍ය චරිතානුකරණයෙහි විශේෂයෙන් සමර්ථ වෙයි.

බොහෝවිට සහසා කිපෙන වීර චරිත යක් රඟ පෑමට චීන් හෙවත් මුහුණු පාටකළ නළුවකුට පැවරෙයි. සාමාන්‍යයෙන් ඔවුන්ගේ නළු සිරිත හා වෙස්ගැන්වීම ද වෙනත් චරිතයකට මෙන් ම වුව ද මේ නළුවා මේ විශේෂ චරිතය නිරූපණය කිරීමේදී චරිතයේ වෙනස ප්‍රකටව පෙනෙන සේ තම දක්ෂතාව දක්වා රඟපෑම කරයි. එහෙයින් බලා සිටින් නාට ඒ එකිනෙක චරිතයේ වෙනස හොඳින් අවබෝධ වෙයි.

බොහෝ වෙහෙසී හොඳින් අලංකාර කරන ලද වටිනා නළු ඇඳුම් මේ නළුවන්ට විශේෂ අලංකාරයක් ගෙනදෙයි. මේ ඇඳුම් ඓතිහාසික ඇඳුම් ම නොවේ. ශතවර්ෂ ගණනක් තුළ දියුණුවට ගෙන එනු ලැබූ මේ නළු ඇඳුම් ඉතිහාසගත ස්වාභාවික ඇඳුම් වලට වඩා බොහෝ සෙයින් අලංකාරය. තවත් කාරණයක් නම් මේ නළුවෝ එක් ඓති හාසික යුගයකට අයිති නොවන ඇඳුම් ද ඒ යුගය සඳහා භාවිත කිරීමයි. එහෙයින් තම ඇඳුම් පිළිවෙල කිරීමේදී යුගය පිළිබිඹු කිරීමට වඩා කියන චරිතයේ සමාජ තත්ත්වය ගැන හා එහි නාට්‍යමය අවස්ථාව ද කලාත්මක සමතාව ද විශේෂ සැලකිල්ලට භාජන කෙරෙයි. එහෙයින් ම "වැරදි නළු ඇඳුමක් ඇඳීමට වඩා දිරාගිය නළු ඇඳුමක් ඇඳීම වඩා හොඳය" යන කථාවක් චීන නළුවන් අතර පවතී.

චීන රඟමඬලෙහි අධිරාජ්‍යයන් අගමැති වරුන් නිලධාරීන් සේනාපතිවරුන් ශාස්ත්‍ර ධාරීන් රණ ශූරයන් පාදඩයන් හෝ කම් කරුවන් වැනි හැම චරිතයක් පිළිබඳව ම සම්මත වූ නළු ඇඳුමක් ඇත. උදාහරණයක් වශයෙන් උසස් නිලධාරියකු සඳහා රතු සැටින් පිළියෙන් කළ දිගු ලෝගුවක් ලිහිල් බඳපටියක් සුදු වට කරපටියක් හා පිටුපසට විහිදී ගිය සිව්රැස් පියාපත් සහිත කළු හිස් වැස්මක් ද ඇති නළු ඇඳුමක් නියමිත ය. එහෙත් මේ නිලධාරියා විවේකව සිටින විට අඳින ඇඳුම වන්නේ වඩා ඇඟට සුවපහසු කම් ඇති කර පටන් පහළ වැටිය දක්වා ඉදිරියෙන් විවෘත කර හැකි ලෝගුවකි. බඳ පටියක් නැත. නිලධාරියාගේ තත්ත්වය උසස් නොවේ නම් ඔහුගේ ලෝගුවේ පැහැය නිල්වෙයි. ඔහු චෝදනාවලට භාජන වන්නෙක් නම් ඔහුගේ ඇඳුම අඩියකින් තරම කෙටි වෙයි. එවිට ඔහුගේ හිස් වැස්මේ පියාපත් වටවෙයි. නැතහොත් උල් හැඩයක් ගනියි. මෙය චචි—විකට චරිතයේ ඇඳුම්වල ලක්ෂණයට ළංව සිටී. ගැහැණු චරිතවල නව ඇඳුම් පිළිබඳව ද මේ වෙනස් කම් මෙසේ ම වෙයි.

නළුවන්ගේ වෙස් ගැන්වීමේ හා නව ඇඳුම්වල ද මේ විශේෂතාවන් නිසා නළුවකු වේදිකාවට පැමිණි කෙණෙහිම ඔහුගේ චරිත ලක්ෂණ නරඹන්නාට අවබෝධ වී යයි. එහෙයින් නරඹන්නන්ගේ අවධානය කෙළින් ම යොමුව සිටින්නේ ඔහුගේ සමාජ තත්ත්වය හෝ නිලතත්ත්වය කෙරෙහි

නොව ඔහු හොඳ මිනිහෙක් ද නරක මිනිහෙක් ද යන්න කෙරෙහිය. මේ අනුව ඉදිරිපත් කෙරෙන නාට්‍යය පිළිබඳව නරඹන්නාගේ කුතුහලය ඇවිස්සී ගොස් තමා අපේක්ෂා කරන බලාපොරොත්තුව හෝ භය තහවුරු කරගැන්මට ගේ නොඉවසිලිමත් ව සිටි.

නාට්‍යය ඉදිරිපත් කෙරෙන විට ඒ පිළිබඳ නාට්‍යමය ක්‍රියා හා හැඟීම් ද මනාව පුහුණු කොට නැවත නැවත හැඩ ගස්වන ලද එසේම ඇඩිව කරන ලද පුහුණුවෙන් හා අවුරුදු බොහෝ ගණනක පළපුරුද්දෙන් ද ලබන ලද එක් විශේෂ ක්‍රමයකින් නරඹන්නාට ඉදිරිපත් කරයි. මේ නාට්‍යමය ක්‍රියා හා හැඟීම් ද ඉදිරිපත් කරන චමත්කාර ජනක විලාසය නාට්‍යය ජනප්‍රිය වීමෙන් එහි අගය නිගමනය කිරීමේත් මාධ්‍යය වෙයි. පාරම්පරිකව එන මෙකී නිවේදන ක්‍රම ගායනය, රඟපෑමය, සංවාදය කරණම් ගැසීම ය යි සතරක් වෙයි.

චීන නාට්‍යයෙක සංවාදය හා ගායනය ද සම්මිශ්‍රව ඇත. මේ දෙකම චරිත නිරූපණයෙහි හා කථාව ගෙන යෑමෙහි ප්‍රායොග වෙනත් විශේෂයෙන් ගායනය ප්‍රයෝග වනුයේ හැඟීම් පිළිබඳ උද්වේගය ප්‍රකාශ කිරීමෙහිය.

පිකිං ඔපෙරා නාට්‍යයන්හි එක එක චිත්තාවස්ථාවකට ගැළපෙන පරිදි සම්මත කොට ගෙන ඇති ගායන තාල පණහක් පමණ වෙයි. සංගීතයෙන් තොරව තනිව කෙරෙන සංවාද ද වෙනස් තාලයන් අනුව උච්ච නීච ස්වරයෙන් කෙරෙයි. නාට්‍යමය අවස්ථාවන්ට අනුරූපව කථාවෙහි ලතාව වෙනස් වෙයි. නළුවෙක් වේදිකාවට ඇතුළු වූ කෙණෙහිම කවි තාලයකින් මුලාරම්භය කරයි. එය කර්ණරසායන එකක් ද වෙයි. දෙවන වර්ගයේ සංවාදය උස්ව ද පහත්ව ද යන හඬකින් කරන සාහිත්‍යමය කථාවක් වෙයි. හැම සංවාදයක්මත් මෙසේ උස්ව පහත්ව යන ලතාවකින් කෙරෙන කථාවක් වන අතර එකිනෙක වෙනස් ලතාවක් අනුව කතා කරන දෙදෙනකු අතර වන සංවාදය ඉතා කන්කළු එකක් වෙයි. මෙහි තුන්වන සංවාද ක්‍රමය සාමාන්‍ය ව්‍යවහාරය අනුව කරන කථාවයි. වව්—විකට නළුවෝ හා හුරුබුහුණු තරුණියෝ ද මෙසේ කථා කරති.

රඟපෑම

චීන රඟමඬලෙහි රඟ පෑම විසිතුරුය. සංකීර්ණය. නොයෙක් විධියේ හස්තචලන, පාදචලන, අංග චලන හා හැඟීම් ප්‍රකාශ කරන ක්‍රියා හා කථා ද රඟපෑමෙහි අන්තගර්තයි. මේවා එක එක චරිත අනුව වෙනස් වේ. මෙහි නායක චරිතය තම පාදයන් තරමක් ඉහළ ඔසවා යම්තමක් පසකට ඇලකොට තබයි. නායිකාව සෙමින් පාවී යන සේ තම එක් පියවරක් අනික් පයේ කෙලවරින් දුරට නොයන තරමට පා තබයි. මුහුණ පාට කළ චරිතයෝ දුරස්තරව පා තබා යන අතර අහංකාර පෙනුමක් ආරූඪ කරගනිති. සතර වැනි වව් හෙවත් විකට චරිතයෝ කය ඍජුව තබා ගමන් කරන මේ තුන් කොටසට ම වෙනස් ව තම චපලකම පෙනෙන සේ කය අඹරවා ගමන් කරති. හස්ත චලනයන් පිළිබඳව ද මෙසේ ම වෙයි. පුරුෂයෝ තම ධෛර්යය හා ස්ථිර බව ද පෙන්වීමට තම ඇඟිලි දිග හැර පෙන්වති. ස්ත්‍රීහු කොමලත්වය ප්‍රකාශ කිරීමට තම ඇඟිලි ඕකිඩ් මලක ස්වරූපයෙන් තබා ගනිති. අදහස් ප්‍රකාශ කරන සිනාසීම් දුක්වීම් වැනි අවස්ථා ද වයස ස්ත්‍රී පුරුෂ බව අවස්ථාව අනුව වෙනස් වේ.

සමහර රඟපෑමක් අභිනය දැක්වීමක් පමණකි. දොරක් ඇරීම හෝ වසා දැමීම, උණ පතුරු තිරයක් දිග හැරීම හෝ හකුලා දැමීම, උළුවස්සකින් පැනීම, මැනීම වැනි දේ මේ ගණයෙහි ඇතුළත් වේ. නවත් බොහොමයක් රඟපෑම සම්මත යනිම නර්තයන් වෙයි. උදාහරණයක් වශයෙන් අශ්වයකු පිට යාමේ දර්ශනයක් කසය ඉදිරිපත් කිරීමක් පමණක් වෙයි. මෙය චීන රඟමඬලෙහි සාමාන්‍ය සුලභ දර්ශනයක් වෙයි. එහෙත් කිසියම් දක්ෂ නළුවෙක් කසය අතෙහි ලෙල වමින් වේදිකාව වටේ අසුගේ පිම්ම පනින්නට වුවොත් ඒ චමත්කාර ජනක නැටුම් දර්ශනයක් වෙයි. නර්තනයෙහිදී උපයෝග කරගන්නා නවත් උපකරණ නම් අත් අවාන්, අත් ලේන්සු, ආයුධ, පැරණි නළු ඇඳුමේ සුදු දිග සිල්ක් අත් හා මොණර

පිල් වැනි දිග කුරුළු පිල් ද වෙයි. සමහර විටෙක කිසියම් චරිතයෙක බලාපොරොත්තු සුන් බව හෝ සන්තාපය ප්‍රකාශ කරවීමෙහි දීත් බොරු කෙස්වලු හා දිග රැවුල් ද යොදා ගනිති. පිනුම් ද රඟපෑමේ අංගයක් වශයෙන් සැලකේ. එහෙත් ඔවුන් නාට්‍යයක රඟපාන ස්වාධීන නර්තන විලාස හා ඔවුන්ගේ විලාස හා ඔවුන්ගේ විශේෂ පුහුණුකම් ද ඔවුන්ටම ආවේණික වූ වෙනස් සම්මත සමූහයක් භාවිත වෙයි. මෙහි තනි තනිව හෝ සමූහව කෙරෙන සටනෙහි ද, ආයුධ ඇතිව හෝ නැතිව කරන සටනෙහි ද තනිව කරන කරනම් දැක්වීමක දී ද පිණුම් පැනීමෙන් දක්ෂකම් පෙන්වීමෙහි ද වෙනත් පිණුම් ක්‍රම වලදී ද ඔවුන්ගේ එම ක්‍රියාවන් පැරණි යුද්ධ සම්ප්‍රදාය පිළිබිඹු වන සේ උත්කර්ෂ වත් ව කෙරෙන සේ පිළියෙළ කොට ඇත.

චීන රඟමඬලෙහි සංගීත නාට්‍ය ප්‍රධාන තැනක් ගනියි. වාදක සමූහයේ නායකයා කුඩා බෙරයක හා ලීයෙන් කළ ක්ලැප්ර් නමැති තාලම් පොටක ද ආධාර ඇතිව තාල වේගය පවත්වයි. පීකිං ඔපෙරා නාට්‍යයන්හි ගායනයට සහයෝගවන ප්‍රධාන උපකරණය හු චින් නමැති තත් දෙකක වීණාවකි. සටන් දර්ශනවලදී පැඹුරු තාලම, බෙරය තාලම් පොට වැනි උපකරණයෙන් අවස්ථාවේ වේග වත්කම ඇතිකරයි. නළුවකු වේදිකාවට ඇතුළුවන හැම විටම නැටියකට ගැසීමෙන් ඒ බව හඟවයි. රඟපෑම් හෝ නැටීම් අනුව වාදනය කිරීමට වාදක මණ්ඩලයට සියගණනක් තාලයන් ඇත. මෙහි දී වාදක උපකරණයන් ගෙන් දෙන සහයෝගය උසස් ලෙස හැඟීම් දන්වන සුළුය. රඟපෑමේදී වචන හෝ ඉඟි හෝ ක්‍රියා හෝ විධිමත් සංගීත සංයෝගයෙන් විස්තර කොට දෙන විට එහි නාට්‍යම අවස්ථා උත්කර්ෂවත් වේ.

මෑතක් වන තුරු ම චීන රඟමඬලෙහි පසුපස තිරය හැරුණු විට අනික් වේදිකා සැරසිල්ලක් නොවීය; එහි ඇති මේසය හා පුටු දෙක ද අදහස් රාශියක් ඉෂ්ට කරදෙයි. මෙහි දී කාලය ස්ථානය අවස්ථාව හැඟවීමක් වුවමනා නොකරයි. සිද්ධිය වන්නේ කවදා ද කොතැන ද යනවග රඟපෑමෙන් හා වචනයෙන් ද විස්තර කරන්නේ නළුවාම විසිනි. මහළු මිනිහෙක් පැමිණ පුටුවක් උඩ හිඳ ගනී. එහි අදහස ඒ තමාගේම ගෙදර සිටිනා බවය. හේ නැගිට ඇවිදියි. නොපෙනෙන දොර දෙසට යයි. උළුවස්ස පනින විට මෙන් එක් පයක් ඔසවා පනියි. නැවත වරක් වේදිකාව වටේ ගොස් නැවතත් හිඳ ගනී. එයින් අදහස් වන්නේ ඔහු බොහෝ දුරක් ගමන්කොට යහළුවකුගේ ගෙට ගොඩ වී හිඳගත් බවය. එහෙත් පුටුව එකම පුටුව වෙයි. මේ ක්‍රමය අනුව ඔහුට කඳු නැගිය හැකිය. බැසිය හැකිය. ගංගා ආදිය තරණය කළ හැකිය. මේ අනුව නළුවකුට පැවරෙන කාරිය අතිමහත්ය. එහෙත් එය සාර්ථකව ඉෂ්ට කළ විට වේදිකාවෙන් සීමිත නොවී සිද්ධීන් රාශියක් කලාත්මකව ඉදිරිපත් කිරීමක් වේ.

මෙකී මෙවැනි සම්මතයන් චීන රඟමඬලේ වචන මාලාව වෙයි. එහෙත් චීන රඟ මඬල නම් සම්මත ක්‍රියා සමූහයක් ම මිස නළුවකුට සිය දස්කම් නිදහසේ පෑ හැකි තැනක් නොවෙනැයි නොසිතිය යුතු. මෙකී සම්මතයන් නළුවකුට බාධක හෝ වෙනස් නොවන රීති හෝ නොවේ. එහෙත් දුරාතීතයේ සිට පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවම නොකඩවා පැමිණෙන්නේ ඒ ජීවිතයෙන් පැන නැගුණ ජීවිතයත් සමඟ එක්ව යන හැඟීම් දැන වීමෙහි සමර්ථ නාට්‍යමය කලා නියමනයන් පුහුණුවන ආධුනිකයකුට එක්තරා තත්ත්ව යක දියුණුවක් ලබාගැනීමට ආධාරවන අතර පුහුණුවූ දක්ෂ නළුවන්ට තමන්ගේ විශේෂ දක්ෂතා ප්‍රදර්ශනය කරවීමට හෝ නිර්මාණාත්මක විශේෂතා ඇතිකිරීමට හෝ මූලික වශයෙන් උපයෝගී වන්නේ මේ සම්මතයන් වෙයි. මෙයි පැංලැං නම් සුප්‍රකට නළුවා තම ජීවිත කාලය තුළ කළේ මෙයයි. මෙවැනි සමහර සම්මතයන් වෙනස් කොට සකස්කිරීමෙන් මුක් වෙයි යං නම් කාන්තාව සුප්‍රකට කීර්තිමත් ජනප්‍රිය නිළියක් විය.

මෙකී සම්මතයන් මහත් සේ ශෛලිගත කොට ඇති හෙයින් හෝ කලාත්මකව අතිශයෝක්තියෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන හෙයින් හෝ චීන නාට්‍යයෙහි තාන්ත්‍රික බවක් ඇත්දැයි සැක කරන්ට කෙනෙකුට බැරි කමක් නැත. මෙය පැහැදිලි කරදීමට ඇති හොඳ ක්‍රමය නම් **ශරත් නඳන** නම්

නාට්‍යය පිළිබඳ සුළු විස්තරයක් දීමයි. එක් උගත් තරුණයෙක් ඔහුගේ නැන්දනියගේ ප්‍රධානත්වයෙන් පවතින කන්‍යාරාමයක සිටියි. එහිදී ඔහුට එක් පියකරු කන්‍යා සහෝදරියක් හමුවී දෙදෙනා ප්‍රේමයෙන් බැදෙති. මෙය දැනගන්ට ලැබීමෙන් කෝපාවිෂ්ට වන නැන්දනිය තරුණයා එතැනින් පිටත්කර යවයි. තරුණිය ඔහු අනුව යාමට ඔරුවක් කුලියට ගනී. එහෙත් විනෝදකාමී මහලු ඔරුකාරයා තරුණියගේ නොඉවසිල්ල විහිළුවකට ගෙන ඔරුවට නංවා ගන්ට පෙරත් නංවා ගැනීමෙන් පසුවත් ඇයට විහිළු කරයි. පැය භාගයක කාලයක් දිගට යන මේ දර්ශනයෙහි ඔරුවේ ගමන නිරූපණය කරන්නේ එකම හබලකිනි. නළුවන් දෙදෙනාගේ රඟපෑම් වලින් හා අවස්ථාවෝචිත පරිදි වාදනයට අනුව ගැයෙන ගීතයෙන් හා සංවාදයෙන් ද කථාව විස්තර කරයි.

මේ දර්ශනයට නියම ඔරුවක් ඇතුළත් කිරීමෙන් හා දිය රැලි වේදිකාව මත නැංවීමෙන් මෙය මීට වඩා තාත්වික විය හැකිද? එසේම සාමාන්‍ය ජීවිතයේ කන්‍යා සහෝදරියෝ ඉස මුඩු කළ කොටසක් වෙති. එහෙත් මෙහි එන එම චරිතය කරන නිළිය අලංකාර හිස සැරසීමකින් හා විසිතුරු ඇඳුමකින් ද සැරසී සිටින්නක් වෙයි. ඇගේ මේ විලාසය නිසා ඇය තාත්විකත්වයෙන් ඈත්ව පෙනෙන්නීද ඇය නියම කන්‍යා සහෝදරියක් සේ ම පෙනී සිටියා නම් වඩා ඉහළින් නරඹන්නවුන්ගේ අනුකම්පාව පාත්‍ර වන්නීද?

මෙයින් පෙනී යන්නේ චීන රඟමඬල තාත්විකත්වය නිරූපණය කරන්නේ තර්කානුකූල සංවිධානයකින් හා ක්‍රියාකාරිත්වයකින් බවය. එය සමාන කළ හැක්කේ දක්ෂ සිත්තරකුගේ තෙලි තුඩින් බිහිවූ ඉරි චිත්‍රයක කැමරාවකින් ගත් චිත්‍රයකට වඩා සිත් ගන්නා ජීව ලක්ෂණයක් පිහිටීමේ සිද්ධාන්තයටය. එසේම වේදිකාවේ පෙනී සිටින කන්‍යා සහෝදරියගේ වටිනා අලංකාර ඇඳුම හා සැරසිල්ල ද නාට්‍යයට අදාළ ඇගේ ප්‍රීතිමත් ජීවිතයක් පිළිබඳ වූ අභිලාෂයන් සමඟ ගැළපී එහි අගය වැඩිවීයයි.

චීන නළුවන්ගේ ජීවනෝපාය රජයේ සංස්ථාවන්ගෙන් සුරක්ෂිත කොට ඇත. එහෙයින් ඔවුන්ට මුළු හිතත් මුළුකාලයත් යොදවා තමන්ගේ කලාව දියුණු කර ගැනීමටත් කලාවේ දියුණුවට කටයුතු කිරීමටත් අවස්ථාව සැලසී තිබේ. සමාජවාදී රටක කලා කරුවන් වශයෙන් තමන් කෙරෙහි පැවරී ඇති වගකීම කවරක්දැයි ඔවුහු වටහාගෙන සිටිති. ඔවුන් කෙරේ පවතින මේ උද්‍යෝගිමත් හැඟීම් නිසා අද චීන රඟමඬල නොසිතූ තරම මහත් දියුණුවකට පත්ව ඇත. මේ අතර චීනය නිදහස් වීමෙන් පසුව ඇති කරන ලද නාට්‍ය පාසල් නිසා විශේෂ දක්ෂතා ඇති නළු නිළියන් පිරිසක් අද චීනයට ලැබී ඇත.

කොටින් කියතොත් අද චීන රඟමඬල පිළිබඳව කිය හැකි චීන කතාව "**සහසක් මල් පිපී තරඟයට බබලමින් සිටී**" යන්නයි.

වෙන් ලුං ජුයි ගේ The hanguage of the Chinese Theatre ආශ්‍රයෙන් සකස් කළ ලිපියකි.

ගුණසිල ජයවර්ධන

පැරණි භාරතීය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය—I

පුරාණ භාරතීය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය පිළිබඳව තිබෙන පොත් අතුරෙන් ඉතාම පැරණි පොත වශයෙන් දැනට ගැනෙන්නේ **නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර** යයි. චිරාගත පිළිගැනීම අනුව මේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය සකස් කරන ලද්දේ භරත නම් ආචාර්යවරයකු විසිනි. නාට්‍ය, නෘත්‍ය, සංගීතය යන විෂයත්‍රය පිළිබඳවයි නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි විස්තරකර තිබෙන්නේ. එහෙත් නාට්‍ය, නෘත්‍ය, සංගීතය යන විෂයයන් පිළිබඳව සංස්කෘත භාෂාවෙන් ලියන ලද මුල්ම පොත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය නොවන බව නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙන් හා වෙනත් පැරණි පොතපතින් ලැබෙන තොරතුරුවලින් අනාවරණය වෙයි. ක්‍රිස්තු වර්ෂ ආරම්භයට පූර්ව 5 වැනි ශත වර්ෂයෙහි පමණ විසූහයි විශ්වාස කරනු ලබන වියරණ ඇදුරු පාණිනීයන් විසින් ලියන ලද අෂ්ටාධ්‍යාය නම් සංස්කෘත ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථයෙහි ශිලාලින් හා කෘශාස්ව යන දෙදෙනෙකු විසින් සකස් කළ **නට සූත්‍ර** ගැන සඳහන් වේ. මේ නට සූත්‍ර සම්පූර්ණයෙන්ම විනාශයට පත්වී ඇති නිසා ඒවායේ විස්තර කළ කරුණු මොනවාද යන්න නොදනිමු. සිල්වන් ලෙවි සහ ඒ. හිලබ්‍රාන්ඩ්ට් යන අපරදිග විද්වතුන්ගේ කල්පනාව අනුව ඒ **නට සූත්‍ර,** නළුවන්ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා සකස් කරන ලද අත් පොත් ය. ඒ. වෙබර් සහ ස්ටෙන් කොනොව් යන විද්වත්හු ඒ **නට සූත්‍ර,** නැට්ටුවන්ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා ලියන ලද පොත් වූහයි විශ්වාස කළහ. ආචාර්ය බැරිඩේල් කීත් ද ඒ මතය පිළිගනී. නැට්ටුවන්ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා ලියන ලද ඒ **නට සූත්‍ර,** භරතමුනි නම් ආචාර්යවරයාගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට ඇතුළු වන්නට ඇතැයි ස්ටෙන් කොනොව් අනුමාන කරයි. මේ මත සියල්ල **නට සූත්‍ර** යන නාමේ "නට" යන්නෙහි එල්බගෙන කරන ලද හුදු අනුමාන විනා ප්‍රබල සාධක අනුව බැසගත් නිගමන නොවේ. එමනිසා ඒ **නට සූත්‍ර** කවුරුන්ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා ලියනලද ද යන්න නිශ්චය වශයෙන් පැවසීම ඉතාමත් ම දුෂ්කර ය.

නාට්‍යයේ ආරම්භය

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ප්‍රථම පරිච්ඡේදයෙහි නාට්‍යය, ලෝකයෙහි ප්‍රථමයෙන් ඇති වූ අයුරු විස්තර කරන චිරාගත කථා ප්‍රවෘත්තියක් සඳහන් වේ. ඒ කථා ප්‍රවෘත්තිය සැකෙවින් මෙසේ ය :

කෘත යුගය ගෙවී ත්‍රෙතා යුගය ආරම්භ විය. මේ අවධියෙහි ග්‍රාම්‍ය ධර්මයන්ට ඇබ්බැහි වී සිටි ලෝකවාසීහු තෘෂ්ණාවෙන් පීඩිත වූවෝ, ඊර්ෂ්‍යාවෙන් හා ක්‍රෝධයෙන් අන්ධ වූවෝ, ස්වකීය සැපත දුක් කරදරවලින් මිශ්‍ර කර ගත්හ. එකල්හි ජම්බුද්වීපය ආරක්‍ෂා කරමින් සිටි ඉන්ද්‍ර ප්‍රධාන ලෝක පාලක දෙවිවරු ප්‍රමුඛ කොට ඇති දේව සමූහයා හා දානව, ගාන්ධර්ව, යක්‍ෂ, රාක්‍ෂස, නාග යනාදීහු මහා බ්‍රහ්මයා වෙත පැමිණ, නැරඹීමෙන් හා ඇසීමෙන් විනෝදාස්වාදය ලැබිය හැකි යම්කිසිවක් නිර්මාණය කරන ලෙස ආයාචනා කළහ. චතුර්වේදය, ශූද්‍ර වර්ගයට අයත් වූවන් විසින් නොඇසිය යුතු එකක් නිසා පොදුවේ සියළුම වර්ණයන්ට අයත් ජනයාට ප්‍රීතිය ගෙනදෙන වේදයක් නිර්මාණය කරන ලෙස ඔවුහු මහා බ්‍රහ්මයාගෙන් ඉල්ලා සිටියහ. ඒ ඉල්ලීම අනුව මහබඹු භාවනාවෙහි යෙදී සිව් වේදයම මෙනෙහිකර මතු පරම්පරාවන් යහපත් ගුණයන්හි පිහිටුවා ප්‍රීතිය හා සතුට ලබාදීම සඳහාත්, සියළුම කලා ශිල්පයන් පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබාදීම සඳහාත් ඉතිහාස කථා ආශ්‍රයෙන් නාට්‍ය වේදය නිර්මාණය කිරීමට කල්පනා කෙළේ ය. මෙසේ කල්පනාකර

ඍග් වේදයෙන් පාඨ්‍යයද, සාම වේදයෙන් ගායනය ද යජුර් වේදයෙන් අභිනය ද, අථර්ව වේදයෙන් රසය ද ගෙන වේද හා අනුවේද සමග සම්බන්ධ වූ නාට්‍ය වේදය මැවීමෙන් පසු මහබඹු ඉන්ද්‍ර අමතා, තමන් විසින් සකස් කර තිබෙන ඉතිහාස කථා නාට්‍යානුසාරයෙන් ඉදිරිපත් කරන ලෙසත් දෙවියන් අතුරෙන් දක්‍ෂවූත්, බහුශ්‍රැතවූත්, වේදිකා බියෙන් තොරව උනන්දුවෙන් හා උද්‍යෝගයෙන් කටයුතු කළහැකි වූත් දෙවියන්ට නාට්‍ය වේදය පුරුදු පුහුණු කරවන ලෙසත් පැවසී ය. මහබඹුගේ ඒ නිර්දේශය නමස්කාර පූර්වකව පිළිගත් ඉන්ද්‍ර දෙවියා නාට්‍ය ඉගෙනීමෙන් දෙවියන්ට නියම ප්‍රයෝජනයක් ලබාගැනීම දුෂ්කර වන බැවින්, වේදයන්ගේ ගුප්තාර්ථ මැනවින් දැනසිටින ව්‍රත පූරණය නිමකර ඇති මුනිවරයන්ට මේ නාට්‍ය වේදය ආරක්‍ෂා කර පුරුදු පුහුණු කළහැකි බව වැටහී ගියෙන් එය ඔවුන්ට පැවසී ය. ඉක්බිති භරතමුනි මහා බ්‍රහ්මයාගෙන් එය සම්පූර්ණයෙන් ඉගෙනගෙන සවකීය පුත්‍රයන් සිය දෙනාට එම ශාස්ත්‍රය ප්‍රගුණ කරවූයේ ය. බ්‍රහ්මයාගේ නියමය පරිදි භරතමුනි එක් එක් පුත්‍රයාට සුදුසු චරිත නිරූපණය කිරීම ද පවරා භාරතී, ශාත්වතී සහ ආරභතී වෘත්තිත්‍රයෙන් නාට්‍යයක් රඟදැක්වීමට සූදානම් විය. අනතුරුව මහබඹුගේ ඉල්ලීම අනුව ශෘංගාර රසයට උචිත කෛශිකී වෘත්තිය ද ශිව දෙවියාගෙන් ලබාගෙන එයට එකතු කෙළේ ය.

මෙසේ මහබඹුගෙන් ලබාගත් ශාස්ත්‍රය අනුව පිළියෙල කළ නාට්‍යය, භරත ප්‍රසිද්ධියේ ප්‍රථම වරට රඟදැක්වූයේ ඉන්ද්‍රධ්වජ නම් උත්සවයෙහි දීය. ඒ නාට්‍ය දර්ශනය බලා ඉමහත් සතුටට පත්වූ බ්‍රහ්මයා ප්‍රමුඛ ප්‍රධාන දේව සමූහයා භරතට නොයෙක් තුටු පඬුරු ප්‍රදානය කළහ. සෙසු දෙවිවරු හා ගාන්ධර්ව, යක්‍ෂ, රාක්‍ෂස, පන්නාග, නාග යනාදීහු එක් එක් භරත පුත්‍රයා නිරූපණය කරන චරිතයට උචිත භාෂාව, භාව හා රස, සුන්දර ස්වරූපය, ක්‍රමානුකූල අංග චලනය, ශක්තිය සහ මනහර ආභරණ සම්පාදනය කළහ. මෙසේ වරින්වර භාරතමුනිවරයා රඟ දැක්වූ නාට්‍ය නැරඹූ ශිව, විෂ්ණු, ඉන්ද්‍ර ප්‍රධාන කොට ඇති දේව සමූහයා එහි අඩුපාඩුකම් සියල්ල සම්පූර්ණ කිරීම පිණිස ආධාර දීමෙන් පසුව, නාට්‍ය වේදය හෙවත් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය අනුක්‍රමයෙන් මිනිසුන් අතර භාවිතයට පැමිණියේ ය.

නාට්‍යයේ ආරම්භය පිළිබඳව නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ එන මේ චිරාගත කථා ප්‍රවෘත්තිය සම්පූර්ණ ඓතිහාසික වාර්තාවක් සේ කිසි සේත් පිළිගත හැකි නොවේ. මේ විශ්වය සර්වබලධාරී දෙවියෙකුගේ නිර්මාණයක් ලෙස සැලකූ පැරණි මිනිස්සු ලෝකයේ මිනිසුන් අතර ප්‍රචලිත සෑම ශාස්ත්‍රයක් ම ඒ නිර්මාතෘවරයාගෙන් ආරම්භ වූහයි විශ්වාස කිරීමට පුරුදුවී සිටියහ. මේ චින්තන ක්‍රම නිසාම පැරණි චිරාගත කථා ප්‍රවෘත්ති සෑම එකක් ම වගේ ආරම්භ වන්නේ මිථ්‍යා කථාවකිනි. නාට්‍යයේ ආරම්භය පිළිබඳ භරත සඳහන් කරන කථා ප්‍රවත්තිය ද ඒ පැරණි චින්තන ක්‍රමයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස සැලකිය යුතු ය. තමන් මහබඹුගෙන් උගත් නාට්‍ය වේදය භරත සවකීය පුත්‍රයන් සියක් දෙනාට ඉගැන්වූ බව ඉහත සඳහන් කථා ප්‍රවෘත්තියේ සඳහන් වෙයි. ඒ සිය දෙනාගේ ම නම් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ප්‍රථම අධ්‍යායයේ 26-39 දක්වා ඇති පද්‍යයන්හි සඳහන් වේ. එහි සඳහන් භරත පුත්‍රයන් අතුරෙන් කෝහල, දන්තිල (ධූර්තිල), ශාලිකම් (ශාතකර්ණ), බාදරායන (බාදරී), නච්චකුට්ට සහ අශ්වකුට්ට නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට පසුව සකස් කළ ග්‍රන්ථයන්හි, නාට්‍ය පිළිබඳ විශේෂඥයන් හැටියට හඳුන්වා තිබේ. **වාත්ස්‍ය** සහ **ශාණ්ඩිල්‍ය** යන දෙදෙනාත් පසු කාලයේ විචාරකයෝ නාට්‍ය පිළිබඳ බහුශ්‍රැතයන් ලෙස හැඳින්වූහ. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි විස්තර නොකැරෙන විෂයයන් එහි 36 වැනි අධ්‍යායයේ 63 වෙනි පද්‍යයේ සඳහන් වෙයි. එම අධ්‍යායයේ ම 71 වෙනි පද්‍යයෙන් කෝහල, වාත්ස්‍ය, ශාණ්ඩිල්‍ය හා ධූර්තිල නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය හදාරා භාවිත කළ බව ප්‍රකාශ වේ. **කෝහල**ගේ කෘතිය පසු කාලයෙහි මුල් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය සංස්කරණය කළ ආචාර්යවරුන්ට බලපාන්ට ඇතැයි පී. වී. කානෙ අනුමාන කරයි. අභිනවගුප්තයන්ගේ අභිනව භාරතියේ කෝහලගේ නම සඳහන් වී තිබේ. සමහර තැන්වල අභිනවගුප්ත **කෝහල** ගැන සඳහන් කරන්නේ ආචාර්ය භරත මුනිට සමාන ආචාර්යවරයකු හැටියට සලකා ය.

ආචාර්ය භරතමුනි මෙන් **කෝහල** ද නෘත්‍ය පිළිබඳ විශේෂඥයෙකු බව ක්‍රි. ව. 8 වැනි ශතවර්ෂයේ අවසාන භාගයෙහි පමණ විසූ දමෝදරගුප්තයන් විසින් ලියන ලද කුට්ටනීමතයෙහි සඳහන් වේ.

"විටබටකෙ කා නෘත්‍යනි
කොහලභරතොදිත ක්‍රියයා"

රාජශෙඛරයන්ගේ බාලරාමායණයෙහි ද **කෝහල** නැමැති නාට්‍යාචාර්යවරයෙකු ගැන වාර්තා වේ. ශිඞගභූපාලයන්ගේ "රසාර්ණව සුධාකර" නම් ග්‍රන්ථයෙහි **භරත, ශාණ්ඩිල්‍ය, කෝහල, දත්තිල** හා **මතඞග** යන ආචාර්යවරු, නාට්‍ය පිළිබඳ පොත් ලියූවන් බව සඳහන් වේ. නාට්‍යශාස්ත්‍රයට පසුව ලියන ලද කාව්‍ය, නාට්‍ය, ටීකා හා භාෂ්‍ය ආදීන්හි කෝහලගේ කෘතිවලින් උපුටා ගත්හයි සිතන පාඨ බොහෝ සෙයින් දක්නට ලැබේ. මේ පාඨයන් අනුව පෙනියන්නේ කෝහල නෘත්‍ය නාට්‍ය සහ සංගීතය යන විෂයයන් සියල්ල ම ගැන පොත් ලියූ බව ය.

නාට්‍ය හා සංගීතය ගැන පොත් ලියූ දත්තිල නැමැත්තෙකු ගැන ද සඳහන් වේ. මේ ආචාර්යවරයා නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි 1-26 හි සඳහන් වන දත්තිල හෙවත් ධූර්තිල නමින් හැඳින්වෙන තැනැත්තා වියයුතු යයි මනෝමෝහන් ඝෝෂ් පවසයි. දත්තිලාචාර්ය නැමැත්තෙකුගේ කෘතියකින් උපුටාගත් පාඨ කීපයක් අභිනවභාරතියෙහි දක්වා තිබේ. මේ දත්තිලාචාර්යයන් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වන දත්තිලම බව ඝෝෂ් කල්පනා කරයි. කෝහල, දත්තිල, ශාණ්ඩිල්‍ය සහ වාත්ස්‍ය යන ආචාර්යවරුන් ගැන දැනගත හැක්කේ හුදෙක් නමින් පමණි. ඒ ඇඳුරන් නිශ්චය වශයෙන් යමක් පැවසීමට ප්‍රබල සාධක කිසිවක් නොමැත.

ඉන්දියාවෙහි ක්‍රි. ව. ආරම්භයට පූර්ව ප්‍රථම ශතවර්ෂයෙහි සිට ක්‍රි. ව. 149 යන මෙදැනුරෙහි පිහිටුවන ලද ශිලා ලේඛනයන්හි **ශාතකර්ණි** යන නම සඳහන් වේ. මේ ශාතකර්ණි, නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි නාට්‍ය පිළිබඳ විශෙෂඥයෙකු ලෙස හැඳින්වෙන ශාතකර්ණී ම විය යුතුයයි ඇතැමෙක් සිතති. මේ මතය පිළිගනිතොත් ඒ ආචාර්යවරයා විසූයේ ක්‍රි. ව. පළමුවැනි සියවසේ දී ය. නාට්‍ය හා වෙනත් සාහිත්‍ය කෘති රචනයෙහි යෙදුණු ශිලා ලේඛනයන්හි සඳහන්වන ශාතකර්ණි එක්කෝ රජෙකි; එසේ නැත්නම් රාජ පරම්පරාවකට අයත් වූවෙකියි ඇතැමෙක් කල්පනා කරති. ශාතකර්ණිගේ පොත්වලින් ගත්හයි කියන පාඨ පොත්පත් කීපයෙකම සඳහන් වේ. ඒවායින් පෙනී යන්නේ ඔහු නාට්‍ය ගැන පොත් ලියූ කෙනෙකු බව ය.

අශ්වකුට්ට සහ **නඛකුට්ට** යන දෙදෙනා එක ම පෙදෙසක එක ම කාලයෙහි විසූ අය බව සලකනු ලැබේ. මේ ආචාර්යවරුන්ගේ කෘතිවලින් උපුටා ගත් පාඨ සාගරනන්දින්ගේ නාටකලක්ෂණකෝෂයෙහි දක්වා තිබේ. විශ්වනාථයන්ගේ සාහිත්‍යදර්පණයේ 294 වැනි පද්‍යයෙහි නඛකුට්ටගේ කෘතියකින් උපුටා ගත් පාඨයක් ඇතුළත් වේ. දශරූපයට ටීකාවක් සැපයූ බහුරූපද නඛකුට්ට නමින් සිටි කෙනෙකු ගැන සඳහන් කරයි.

බාදරායනගේ නම නාටකලක්ෂණකෝෂයේ දෙතැනක සඳහන් වේ. මේ බාදරායන නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ සඳහන් බාදරායන යයි මන්මෝහන් ඝෝෂ් පවසයි. බාදරායනගේ කර්තෘත්වයට ආරෝපිත පාඨයන්ගෙන් පෙනී යන්නේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට සම්බන්ධ යම් යම් විෂයයන් ගැන ඔහුත් පොත්පත් ලියූ බව ය.

ඉහත සඳහන් විස්තරයෙන් පැහැදිලි වන්නේ, භරතමුනිහුගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රය සකස් වූ අවධියෙහි නාට්‍ය, නෘත්‍ය හා සංගීතය පිළිබඳව, පොත්පත් සැලකියයුතු ගණනක්, ඒ ඒ විෂයයන් පිළිබඳ විශේෂ දැනුමක් ලබා සිටි ආචාර්යවරුන් විසින් ලියා තිබුණු බව ය. නාට්‍යශාස්ත්‍රය සැකැසීමේ දී ඒ පොත්පත් බොහොමයක් ම ආශ්‍රය වූ බව සිතිය හැක.

ඩබ්ලිව්. බී. මකුලොලුව

ක්‍රමවත් හෙළ විරිත් ගායනය හා එහි ප්‍රගතිය—I

විරිත යනු ලඝු ගුරු අක්ෂර සංඛ්‍යාවක ලයාන්විත සංයෝගයයි. විරිත දෙවැදෑරුම්ය, අක්ෂර වෘත්ත, මාත්‍රා වෘත්ත වශයෙනි. ගණ විරිත මෙහිලා විශෙෂයෙන් සඳහන් නොකරන ලද්දේ එය අක්ෂර විරිත් ගණයෙහි ම වැටෙන නිසයි. ලඝු ගුරු අක්ෂරයන් ගේ ගණන අනුව යෙදෙන විරිත අක්ෂර විරිතයි. මාත්‍රා ගණන අනුව—ලඝු මාත්‍රා ගණන අනුව—යෙදෙන විරිත මාත්‍රා විරිතයි. අක්ෂර විරිත මැනෙනුයේ ලඝු ගුරු අක්ෂර සංඛ්‍යාවෙන් නොව අක්ෂර වලට හිමි ලඝු මාත්‍රා සංඛ්‍යාව අනුවයි. එළු සිලෝ විරිත්වල මුත් අනෙක් හෙළ විරිත්වල අක්ෂර විරිත් ක්‍රමයක් නැති බව පැහැදිලි ය. ඉහත සඳහන් විරිත් ක්‍රම දෙකින් ඉතා ප්‍රබල, ක්‍රමවත්, සංගීතයකට රුකුල් දෙන මාත්‍රා විරිත ම හෙළ සිරිත් සම්ප්‍රදායේ මුල් තැන ගත් බව විශේෂයෙන් සැලකිය යුත්තකි.

හෙළ විරිත් සාමාන්‍යයෙන් දෙකොටසක් කොට බෙදා ගැනේ. ග්‍රන්ථාගත විරිත් හා ග්‍රාම්‍ය පරිසරයෙහි එන ගැමි ගී යනුවෙනි. භාෂා තත්වය හැර ගායන ශෛලියත් මාත්‍රා සංඛ්‍යාවත් අනුව බලන විට ගැමි ගී හා පද්‍ය සාහිත්‍යයේ එන කවි අතර එතරම් පරතරයක් ඇති බවක් නොපෙනේ. හෙළ විරිත් නියමිත මාත්‍රා ගණන් අනුව ම සැපයුණ ද මත් සම විරිත් ගණයෙහි ලා ගැණෙන සිව්පද විරිත් හැර ගී විරිත් තාලාත්මක නොවන බව පෙනේ. අක්ෂර ඡන්දසෙහි ලා ගැනෙන එළු සිලෝ විරිත් පිළිබඳව අපි මෙහි දී ප්‍රපංච නොවෙමු. අක්ෂර විරිත් ක්‍රමය තාල ක්‍රමයෙහි මූල සිද්ධාන්තය අනුගමනය නොකරන හෙයිනි.

පැදි විරිතෙහි විශෙෂ ගුණය වශයෙන් සැලකිය යුතු ශබ්ද මාධූර්යය හෙවත් ස්වර මාධූර්යය නොදත් කමින් හෝ නො සැලකීමෙන් හෝ ගායනයෙහි දුබල කමින් හෝ නොතකා අර්ථ මාධූර්යයේ ම රස විඳීමට තැත් කිරීම සාමාන්‍ය සිරිතයි. නොයෙක් තැන යොදා ගනු ලබන යති නිසා එක ම විරිත නා නා විරිත් ලක්ෂණයන්ගෙන් එකිනෙකට වෙනස් වන බව පෙනෙන්නට තිබේ. එක ම විරිතෙහි ගායන ශෛලිය හා නාද මාලාව ද විවිධ ය. ප්‍රාදේශික වශයෙන් ද අවස්ථානුකූලව ද මේ විවිධත්වය සිදු වෙයි. උදාහරණයක් වශයෙන් ගණ දෙවි හෑල්ලෙහි එන මේ පැදිය ප්‍රචලිත ගායන ක්‍රම කීපයකින් ගයා දැක්විය හැකියි:

"ගණ දෙවියෝ නුවණ	දෙන්ට
සරස්වතී පහළ	වෙන්ට
සියලු රෝග දුරු	කරන්ට
නිතර වදිම් තුනු	රුවන්ට"

ඉහත කී කරුණු නිසා හෙළ විරිත් ගායනයත් හෙළ විරිත් ක්‍රමයත් අවුලෙන් අවුලට පත්ව පරිහානිය කරා ගමන් කරන බව කාටත් පෙනී යා යුතුයි. ක්‍රමවත් හෙළ විරිත් ගායනයක් ගැන සිත් යොමු කිරීමට සිදු වූයේ ඒ නිසයි. එහි ගායනය ක්‍රමවත් කිරීමට හෙළ විරිත් දෙස යම් කිසි විධිමත් ක්‍රමයකින් බැලිය යුතුයි. ඇතැම් විට සම්මත ඡන්දොරීති ද සම්ප්‍රදාය ද යම් යම් හේතූන් නිසා මෙහි දී උල්ලංඝනය කිරීමට සිදු විය හැකියි. සම්ප්‍රදායික කවි ගායනයේ දී ද නියමිත රීති හැම තැනක දී ම සම්පූර්ණයෙන් ම අනුගමනය කළ බවක් පෙනෙන්නට නැත. කාව්‍ය ප්‍රබන්ධය පවා බොහෝ විට නීතියට වඩා ඒ ඒ කාල

යන්හි පැවැති ගායන ක්‍රම ගුරු නනතුරෙහි තබා කළ බවට නිදසුන් එමටයි. අද ද කාව්‍ය රචනාව ඒ ඒ විරිත් අනුව ගැයීමට සුදුසු අයුරු කෙරෙන බවත් මාත්‍රා ගණන ම හිත තබා නොකරන බවත් කවුරුත් දන්නා කරුණකි. එහෙයින් සම්ප්‍රදායට හෝ නීතියට හෝ වහල් නො වී මධ්‍යස්ථව, හේතු යුක්ති ගරු කොට ක්‍රමවත් ගායනයක් සකස් කළ යුතු බව සඳහන් කළේ.

හෙළ විරිත් ගායනයේ ප්‍රගතියක් සඳහා අප වෙහෙසිය යුත්තේ කවර හෙයින් දැයි දැන් විමසා බලමු. සිංහලයන්ට ආවේනික වූ සංගීතයක් නැති ලු. එය සමහරුන්ගේ කීමකි. එහෙයින් විදේශීය සංගීත ක්‍රමයක් වූ හින්දුස්තානි සංගීත ක්‍රමය අප අතර පැතිර වීමට උත්සාහ දරන්නේ.

ලෝකයේ දියුණු වූත්, නොදියුණු වූත්, මහත් වූත්, කුඩා වූත් සෑම ජාතියකටම ආවේණික වූ වෙන් වෙන් වශයෙන් හඳුනා ගත හැකි ගැයුම්, වැයුම් හා නැටුම් ක්‍රම තිබේ. මේ සංගීත ක්‍රම එකිනෙකට වෙනස් වන්නේ ඒ ඒ ජාතීන් ගේ භාෂාව, ආගම, ජීවන වෘත්තිය, දේශගුණය හා පරිසරයට අනුරූප වූ ශෛලීන් නිසයි. බොහෝ විට ඒ එක් එක් සංගීත සම්ප්‍රදායක් ඇසූ පමණින් ම එය කවර ජාතියකට, කවර දේශයකට හිමි සංගීතයක් දැයි ප්‍රකාශ කිරීමට තරම් පොහොසත් ය. ජාතික කොඩියෙන් රටක් හඳුනා ගත හැක්කේ යම් සේද එමෙන් ම තතු දත් අයට ඒ ඒ සංගීතයන් ගෙන් ඒ ඒ ජාතීන් හඳුනා ගත හැකියි.

අපේ සංගීතය

අපේ යයි කිය හැකි කවර සංගීතයක් අප අතර තිබේදැයි දැන් අපි විමසා බලමු. සෑම ඉන්දියානු සංගීත ක්‍රමයක් ම අප අතර බල පවත්වන බැවින් අපට සිංහල සංගීතයක් ඇතැයි කීමට වත්, සිතීමට වත් ඉඩක් නැති තරම් ය. අප අතර ඇති බටහිර සංගීතය ගැන සඳහන් නොකරන ලද්දේ එය නාගරික ටික දෙනෙකුට පමණක් සීමා වූවක් නිසයි. එහෙත් සිංහල ජන ගී වල ද පද්‍ය සාහිත්‍යයෙහි එන පැදිවල ද සිංහල හඬක් ඇති බව අපේ අවසානාව නිසාදෝ, නොසැල කීම නිසාදෝ අපට අමතක වී ගොස් තිබෙන බව සඳහන් කරන්නට සිදු වීම ඛෙද ජනකයි. යුරෝපීය හැම රටක ම සංගීත පද්ධතිය එකම සම්ප්‍රදායක් අනුගමනය කළත් ඒ ඒ ජාතීන් හඳුනා ගැනීමට හැකි ජන සංගීත ක්‍රම ද ඔවුන් අතර තිබේ. ඒ ජන සංගීත ඉතා දියුණු තත්වයක පවතින බව කිවමනා නොවේ. සිංහල ජන කවියෙහි ද සාමාන්‍යයෙන් ඉන්දියානු සංගීත ස්වරූපය පෙනුණත් සිංහල හුරුවක් එහි ඇති බව අප කවුරුත් අවිවාදයෙන් පිළිගත යුතු ය.

ලෝකයේ ශාස්ත්‍රීයයයි සම්මත සංගීත ක්‍රම ජන සංගීතයට වඩා උසස් කොට සැලකීම සිරිතකි. එහෙත් මෙහිදී විශෙෂයෙන් සලකා බැලිය යුත්තේ මේ ශාස්ත්‍රීයයි හඳුන්වනු ලබන සංගීත ක්‍රමවලින් හා ජන සංගීතයෙන් ලබන රසාස්වාදනය ගැනයි. පෙර අපර දෙදිග ම ශාස්ත්‍රීය යි හැඳින්වෙන සංගීත රස විඳින්නේ ඒ පිළිබඳ අධ්‍යාපනයක් හෝ තරමක හුරු පුරුද්දක් ඇති ටික දෙනෙක් පමණයි. එහෙත් ජන සංගීතයෙන් ආශ්වාදය ලබන සංඛ්‍යාව ඉතා විශාලයි. එහි රස හැම දෙනා ම විඳිති.

ඉහත කී කරුණු අනුව ලංකාව දෙස බලන කල අප සිටින්නේ ඉතා කණගාටුදායක තත්වයකයි. අපේ යැයි කිය හැකි ශාස්ත්‍රීය නොහොත් අංග සම්පූර්ණ, විද්‍යානුකූල සංගීතයක් අපට නැත. අප අතර ඉතිරි වී තිබෙන ජන සංගීතය ද දියුණු තත්වයක ඇති බව පෙනෙන්නට නැත. අප රට දැනට පිළිගත් සංගීතයක් වශයෙන් ප්‍රචාරය වන්නේ හින්දුස්තානි සංගීතයයි. බොහෝ දෙනෙකු නිතර නගන ප්‍රශ්නය නම් හින්දුස්තානි සංගීතය ප්‍රගුණ කිරීමෙන් අපේ යැයි කිය හැකි සංගීතයක් ඇති වේ ද යනුයි.

හින්දුස්තානි සංගීතය ප්‍රගුණ කරන බොහෝ දෙන අපේ ජන ගායන ක්‍රම ගැන කිසිදු සැලකිල්ලක් නොදැක්වීම කණගාටුවට කාරණයකි. අපේ ජන සංගීතය පහත් කොට සැලකෙන්නේ එය දියුණු වූ අනෙක් සංගීතයක් තරමට නොදියුණු නිසාලු. සිංහල භාෂාව ඉංග්‍රීසි භාෂාව තරම් නො දියුණු බව කියමින් අපේ මවු බස මුළු තැන් ගෙට පමණක් සීමා කිරීම යුක්ති සහගත ද? අපේ ජන සංගීතය ගැන ද කිය යුත්තේ එය මයි. මේ ගැටළුවේ

අනිත් පැත්ත නම් හින්දුස්තානි ශාස්ත්‍රීය සංගීතය අප රට බහු ජනතාවගෙන් සැලකිල්ලක් නොලැබීමයි. හින්දුස්තානි සංගීතය එරට ජනයාගේ සභ්‍යත්වය පදනම් කොට පැන නැගුණු එකකි. එහෙයින් එහි රස විඳීමට අප රට බහු ජනතාව අපොහොසත් නම් ඊට ද දෙස් නැඟීම යුක්ති සහගත නොවේ. මක් නිසා ද යත් එය අපට ආවේනික වූ දෙයක් නොවන නිසයි. දේශානුරාගයට ගොදුරු නොවන නිසයි. ඒ හැර ආත්මගෞරවයත් ජාතිකාභිමානයත් සහිතව අවංක ව හින්දුස්තානි සංගීතය අපේ යැයි අපි කෙසේ නම් කියමු ද? එය අපේ යැයි කීම නීති විරෝධය. එපමණක් නොව හින්දුස්තානි සංගීතය යන නම පවා එය අපට අහිමි බවට දෙස් දෙයි. සමස්ත ලෝක සංගීත සම්මේලනයක් වූ විටක ඉන්දියානු සංගීතඥයන් ඉදිරියෙහි හින්දුස්තානි සංගීත ගැයුම් වැයුම් සිංහල ගැයුම් වැයුම් ලෙස කෙසේ නම් ඉදිරිපත් කරමුද?

අපේ ම වූ ජන සංගීතය අභාවයට ගොස් ඇති නිසා එය ඇසීමට වත් රස විඳීමට වත් අපට වුවමනා පමණින්, යථාතත්වයෙන් නොලැබේ. මෙය ඉතා ඛේද ජනකයි. එක් අතකින්, දියුණු වූ හින්දුස්තානි සංගීතයේ රස විඳීමට අප බහු ජනතාවට හැකියාවක් නැත. අනිත් අතින් ඔහුගේ හුරු පුරුදු ජන සංගීතය ඇසීමට අවකාශයක් නැත. සරල වූ චිත්‍රපට ගීත හා නිසරු ගායනයන්ට අප ජනයා ඇබ්බැහි වීමට ප්‍රධාන හේතුව මෙය විය යුතුයි.

සිංහල ජාතියට ආවේනික වූ සංගීතයක් නැත යනු අප සමහර සංගීතඥයන්ගේ සමාන්‍ය මතය වුවත් අප ගැමියා එය නොපිළිගනියි. ඔහුගේ සංගීතය තවමත් පැරණි ජනගීයම ය. පැරණි නැටුමම ය. එහෙයින් අප ගැමියා රස විඳින ජන සංගීතය අභාවයට යා නොදී එය නගා සිටුවා ඔහුගේ රසාස්වාදනය දියුණු කර දීම ස්වදේශ වාත්සල්‍යය ඇති සංගීතඥයන් වූ අප කාගේත් යුතුකම විය යුතුයි. මෙරට වගා කිරීමට උත්සාහ ගන්නා දියුණු යයි පිළිගත් විදේශීය ක්‍රමයන් ගෙන් ඔහු තුළ රස මැවීමට තවමත් බැරි වී ඇත. ඔහුට හුරු පුරුදු ජන සංගීතය සම්පූර්ණයෙන් ඉවත ලා එය කළ හැකි යයි සිතිය නොහැකි ය. එය කළ යුතු ද නොවෙයි. කිසිම රටක එසේ සිදු වී ද නැත.

මේ හැර දැන් දැන් හෙළ විරිතට සිදු වන එක්තරා විපතක් ගැන ද සිත් යොමු කරවනු කැමැත්තෙමි. ජාතික කැක්කුමෙන් හෝ අළුත් දෙයක් කිරීමේ ආශාවෙන් හෝ ජනප්‍රිය වීමේ අභිලාෂයෙන් හෝ ස්වර මාධුර්යය ගැන පමණක් සිතා හෝ ඇතැම් අය අපේ පැරණි කවි, සිලෝ ආදියේ පැරණි ගායන ශෛලීන් ඉවත ලා අමුතු ම නව මුහුණුවරකින්, විශේෂයෙන් හින්දුස්තානි සංගීත ක්‍රමය අනුව, ගයන බව නිතර අසන්නට ලැබේ. මේ නව ගායන ක්‍රම නිසා අභාවය කරා යන හෙළ විරිත් නාද මාලා සමූහය තව ටික කලකින් නැත්තට ම නැති වනු නියතයි. අපේ පැරණි ගායන ශෛලීන් නොනසා එයින් ම අප රටට අනුරූප වූ සංගීතයක් නිපදවා ගැනීමෙන් අපට සංගීතයක් නැතැයි කියන ඉහත දක්වන ලද අඩුව සම්පූර්ණ කර ගැනීමටයි එහි ප්‍රගතිය ගැන වෙහෙසෙන්නට සිදු වන්නේ.

මේ බලන්න මහාචාර්ය රත්න ජංකර් පඬිතුමාගේ ප්‍රකාශයක් : "වන්නම්, අෂ්ටක, සිව්පද, ස්තෝත්‍ර, පිරිත් යන මේවා ලංකාවේ නියම දේශීය සංගීතයයි. තවමත් ඒවායේ පාරම්පරික ස්වරූපයන්ගෙන් පවතින මේ සංගීතය පදනම් කොට ගෙන ඉතා දියුණු සංගීතයක් ගොඩ නැඟිය හැකි ය. ඒවා සඳහට ම නැතිවී යාම වැළැක්විය යුතු ය. ඒවා පදනම් කොට ගෙන ලංකාවට නියම දේශීය සංගීතයක් නිපදවා ගැනීමට තවමත් ඉඩ තිබේ."

ගීත ස්වර පිළිබඳ කිසිම දැනීමක් නැති ගායකයන්ට පමණක් ගැමි සංගීතය සීමා කිරීමෙන් එහි දියුණුවක් කිසි කලෙක බලාපොරොත්තු විය නොහැකිය. විශේෂයෙන් හින්දුස්තානි සංගීතය උගත්, එහෙත් ඊට වහල් නොවූ, දේශානුරාගයෙන් හා දේශාභිමානයෙන් ඔද වැඩි, අප ජන සංගීතයෙහි නියම ස්වරූපය හා විද්‍යාව මැනවින් දත් සංගීතඥයන්ගෙන් ම අපේ ජන සංගීතය නගා සිටුවීම සිදු විය යුතුයි.

ක්‍රමවත් ගායනය. හෙළ විරිත් ශාස්ත්‍රය පිළිබඳව අප අතර ඉතිරිව ඇති එකම ග්‍රන්ථය "එළු සඳැස් ලකුණ" යි. එහි මාත්‍රා දෙකේ සිට විසි අට දක්වා ඇති විරිත් පිළිබඳ විස්තර හා විසි අටෙන් වැඩි දණ්ඩක විරිත් ගැන ද සඳහන් වෙයි. එහි විස්තර වන ගී විරිත්වල අංග සම්පූර්ණ සංගීතයක් බවට පත්වීමෙහි නියම භාග්‍යයක් නැත. එහෙත් ගී විරිත සාමාන්‍ය සංගීත ක්‍රමවල එන අපතාල ගීත වශයෙන් යෙදිය හැකියි. සංගීතයක් බවට පත්වීමේ නියම භාග්‍යය ඇති විරිත් වශයෙන් සැලකිය හැක්කේ මත් සම විරිත් ගණයෙහි ලා ගත හැකි සිව්පද විරිත් පමණකි. එළු සඳැස් ලකුණෙහි මේ විරිත් නොයෙකුත් නම්වලින් හඳුන්වා යති ස්ථාන ද සඳහන් කොට තිබේ. හෙළ විරිත් ගායනයේදී යතිය ඉතා වැදගත් ස්ථානයක් ගෙන තිබෙන බැවින් මෙහි දී යති පිළිබඳව විමසීම සුදුසු ය.

යති : "යම්‍යතෙ රසනාත්‍රෙ යතිඃ" යනු යති යන්නෙහි නිරුක්තියයි. ගැයීමේ දී දිව නමන්නට ඉෂ්ට වූ යම් තැනක නවතී ද ඒ යති නම්. කොටින් කිවහොත් යති යනු නැවතීමයි. ගායනයේ දී නැවතීමට සුදුසු තැන ම යති යෙදීමේ ඇති වැදගත්කම නිසයි යථොක්ත නිරුක්තිය මෙහි ලා සඳහන් කරන ලද්දේ. ස ශබ්ද හා නිශ්ශබ්ද වශයෙන් යතිය දෙපරිද්දෙකින් යෙදේ. යතියට හිමි මාත්‍රා ගණන හඬ නොනවත්වා ගැයීම ස ශබ්ද යති යයි. යතියට හිමි මාත්‍රා ගණන නිහඬව සිට ගැයීම නිශ්ශබ්ද යතියයි. එය මෙරට පැරණි සංගීතඥයන් විසින් "හින්න" යති යි හඳුන්වන ලදී. විරහ ගීත හා කරුණා රසයෙන් යුත් ගීත ගැයීමේ දී මේ නිශ්ශබ්ද යතිය බොහෝ විට යෙදී තිබෙන බව පෙනේ. ශබ්ද යතිය ස්ථායි හා අස්ථායි වශයෙන් දෙපරිද්දෙකින් ගත යුතුයි. එකම ගීත ස්වරයකට සීමිත වූ යතිය ස්ථායි යතියයි. ගීත ස්වර කිහිපයකින් විහිදෙන යතිය අස්ථායි යතියයි.

එළු සඳැස් ලකුණෙහි එන විරිත් පිළිබඳ විස්තරවල යති නියමය දැක්වෙතත් ඒ ඒ යතියට හිමි නියම මාත් ගණන පෙන්වා නැත. හෙළ විරිත් ගායනය ව්‍යාකූල වීමට ප්‍රධාන හේතුව යති මිනිය හෙවත් යතියට නියමිත මාත්‍රා ගණන නොදැක්වීම බව සැලකිය හැකියි. එකම ස්ථානවල යති යෙදෙන එකම විරිත පවා ගායකයාගේ හුස්මෙහි පමණට හෝ ඔහුගේ රුචිය අයුරු යති යෙදීමෙන් එකම විරිත දෙදෙනෙකුට පවා එකවර ගැයීමට අසීරු වන තරමට විරිත් පිළිබඳ ගායන ක්‍රමය අවුල් වී තිබෙන බව පෙනේ. මේ හැර යතියට සුදුසු ස්ථානය නො බලා යති තැබීම හෙළ විරිත් ගායනය දූෂණය වීමට තවත් හේතුවක් වශයෙන් පෙන්වා දිය හැකියි. උදාහරණයක් වශයෙන් ගැයෙන මේ ගැමි ගියට සවන් දෙන්න :

මාතර ගඟේ සිටිනා කිඹුලි ගෙ පැටියා
තල්ල සුදයි බෙල්ලේ ගෝමර කැටියා
යන එන ඔරුපාරු නවතා ගෙන සිටියා
මිනී නොකයි මාතර කිඹුලිගෙ පැටියා

මත් සම විරිතක යති තැබීමේදී මත් සම විරිතට විශේෂ වූ ජාති ලක්ෂණය රැකෙන අයුරු යතිමත් යෙදීම ශාස්ත්‍රය නිරවුල් වීමටත්, ගායන ශෛලිය රස වත් වීමටත්, විරිත් ශාස්ත්‍රය ක්‍රමවත් වීමටත් කළ යුත්තක් බව මෙහිලා සඳහන් කළ යුතු ය. මාත්‍රා ඡන්ද සෙහි විශේෂ ගුණය ජාති ලක්ෂණයයි. "ජාතිර් මාත්‍රා කෘතා භවෙත්" යන ඡන්දෝ නීතිය ඒ බව පැහැදිලි කරයි. ජාති යන්නෙන් හඳුන්වනු ලබන්නේ ආඝාතානුසාරයෙන් වෙන්කොට දක්වනු ලබන දෙමත්, තුන්මත්, සිව්මත් ආදී වශයෙන් පාදය කොටස් කරන විභාග දෙක හෝ කිහිපයක සංගතියයි.

හෙළ සිව්පද හෙවත් මත් සම විරිත ජන්ම යෙන් ම හිමි කොටගත් ගීත ශෛලිය ආරක්ෂා වනුයේ මේ ජාති ලක්ෂණය නිසයි. එය සංගීත යක් බවට පත් වීමෙහි භාග්‍යය මැනවින් පැහැදිලි කරයි. ඒ සනාථ කිරීම් වස් මහාචාර්ය රතන ජංකර් පඬිතුමාගේ කථාවකින් කොට සක් මෙන්න. "වෘතයට හෙවත් තාලයට

මෙරට ජනකවියෙහි ප්‍රධාන තැනක් දී තිබෙන බව පෙනේ. මේවායේ ඇති මාත්‍රා පිළිබඳ විධිමත් පරීක්ෂණයක් කිරීමෙන් අළුත් ශාස්ත්‍රීය නිර්මාණයක් සඳහා සැලකිය යුතු අත්තිවාරමක් සපයා ගතහැකි වෙයි. මෙයින් අපට ආඩම්බර විය හැකි උසස් සංගීතයක් නිපදවා ගැනීමට පිළිවන් වනවා ඇත. සංගීතයෙහි රිත්මය මෙරට ජනයාගේ ලේවල නිතැතින් ම පිහිටා ඇති බැව් පෙනේ. ලංකාවට ජාතික සංගීත කලාවක් නිපදවා ගැනීම දුෂ්කර කරුණක් නොවනු ඇත."

යතිමත් නියමය. ලඝු අකුරක් දෙමතකට හෝ ඊට වැඩි වද ගුරු අකුරක් තුන් මතකට හෝ ඊට වැඩිවද ගායනයෙහි දී ඇදේ නම් ඒ යතියක් යැයි සැලකේ. එහෙත් ලඝු අකුරක නිශ්ශබ්ද යතිය හැර ස ශබ්ද යතිය යෙදේ නම් එය ගායනයෙහි අයෝග්‍ය බව කිය යුතුයි. සිව්පද කවි රචනාවෙහි දී ස ශබ්ද යතිය ගුරු අකුරකින් ද නිශ්ශබ්ද යතිය ලුහු අකුරකින් ද යෙදේ නම් කොතරම් හොඳ ද? එයින් සිව්පද විරිත් ගායනය මෙයට වඩා ක්‍රමවත් වන බව මෙහිලා සඳහන් කළ යුත්තකි. මේ අයෝග්‍යතාවය නොතකා හෝ නොදැන පබැඳුණු විරිත් වලින් සිංහල කාව්‍ය පරිසරය ගහණයි. ඒ නිසා ලඝු අක්ෂර මත රැඳී ස ශබ්ද යති අත් හරින්නට බැරි තරමට මුල් බැස තිබේ.

වෘත්ත ශාස්ත්‍රයෙහි එන යති විමසීමේදී එය පූර්ණ යතිය සහ අතිරික්ත යතිය කියා තව ද දෙපරිද්දෙකින් ගැනීම කාරණය නිරවුල් වීමට හේතු විය හැකි බව පෙනේ. යති පිහිටන අක්ෂරයට හිමි ලඝු මාත්‍රා ගණනක් සමග යතිය සීමා කිරීම පූර්ණ යතියයි. අක්ෂරයට හිමි මාත්‍රා හැර ගන්නා යතිය අතිරික්ත යතියයි. දැන් අපි මේ කවි පාදය උදාහරණයක් වශයෙන් ගෙන බලමු.

බුද්ධං සරණේ සිරස දරා ගෙන

මෙහි යති දෙතැනක යෙදේ. "සරණේ" යන වචනයෙහි යතිය යෙදුණේ "ණේ" යන ගුරු අක්ෂරය මත ය. දරාගෙන යන වචනයෙහි යතිය යෙදුණේ "න" යන ලඝු අක්ෂරය මත ය. "ණේ" අක්ෂරය මත යෙදුණු යතියෙහි පූර්ණ යති මත් ගණන සයකි. ගුරට හිමි දෙමත අස් කළ විට ලැබෙන සිව්මත් ඈඳිය අතිරික්ත යතියයි. පාදාන්තයේ ඇති "න" යන ලඝු අක්ෂරය මත යෙදෙන පූර්ණ යති මත් ගණන පහකි. ලඝු අක්ෂරයට හිමි මාත්‍රාව අස් කළ විට ශෙෂවන මත් සතරෙහි ඈඳිය අතිරික්ත යතියයි. මෙහි එන විරිත්වල යතිමත් නියම වනුයේ පූර්ණ යති ක්‍රමය අනුව බව සැලකිය යුතුයි.

එළු සඳැස් ලකුණෙහි එන "යති හෙයිනි කිසි ගුරු ලුහුවේ ලුහුද ගුරුවේ" යන ව්‍යවස්ථාවෙන් සතියක් තබා ගැනීමේ දී ලුහු අකුරු ගුරු වන බවත් ගුරු අකුර ලුහු වන බවත් පැවසෙයි. ලඝුව ගුරු වනුයේ යති අවශ්‍ය වූ විටයි. කෙසේ ද ගුරු ලඝු වීමෙන් යතියක් ලැබෙන්නේ. මෙය අපට නම් ප්‍රහෙලිකාවකි. මේ යති යන්න ඡන්දස යන අර්ථයෙහි යෙදුණි නම් එහි වරදක් නැත. එසේ නම් මේ ගියෙහි පූර්වාර්ධය "සඳ හෙයිනි කිසි ගුරු ලුහුවේ ලුහුද ගුරුවේ" යි විය යුතු නොවේ ද? ගියෙහි එන 'පද ලකුණු' යනු සඳ යන අරුතම දෙන හෙයින් එය ද විය නොහැකි ය. කෙසේ වෙතත් මිතිය නොහොත් ජාති ලක්ෂණය රැකෙන පරිදි යති යෙදීමෙන් සිංහල වෘත්ත ශාස්ත්‍රය නිරවුල් වන බවත් ක්‍රමවත් වන බවත් කිය යුතුයි.

ලඝු අක්ෂර මත ද යති යෙදීම හෙළ විරිත් ගායනයෙහි සිරිතක් බැවින් යති මත් සීමා කිරීමේ දී සුළුතම යතිය දෙමතක් විය යුතුයි. මහතම පූර්ණ යතිය අටමතක් කොට ගැනීම යුක්ති යුක්තයි. මහතම පූර්ණ යතිය අටමතකට සීමා විය යුත්තේ මාත්‍රා ඡන්දසෙහි ලැබෙන චතුර් මාත්‍ර ගණය ද්විත්ව කිරීමේදී ලැබෙනුයේ මාත්‍රා අටක් නිසයි. ගුරට හිමි මාත්‍රා දෙක හැර අතිරේකව අඩු වශයෙන් මාත්‍රා එකක්වත් නොඇදේ නම් එහි යතියක් නැත.

මාත්‍රා විශ්චය

විරිතක මත් ගණන දෘෂ්ට මාත්‍රා හෙවත් දිසිමත් හා ශ්‍රැත මාත්‍රා හෙවත් ඇසිමත් යි දෙපරිද්දෙකින් ගැනීම හේතු සහිතයි. දිසිමත් යනු විරිතෙහි ඇසට පෙනෙන ලුහුමත් ගණනයි. ඇසිමත් යනු එය ගායනයෙහි තැබූ විට ලැබෙන ලුහුමත් ගණනයි. මෙතෙක් කල් විරිතක මාත්‍රා ගණන නියම වූයේ එහි ඇති දිසිමත් වලින් ය. ගායනයේ දී බෙහෝ විට

ඇසිමත් ගණනක් අතිරේක වශයෙන් ලැබෙන බව සුපරීක්ෂාවෙන් සවන් දෙන්නෙකුට වැටහී යා යුතුයි. දිසිමත් ගණන මුත් ඇසිමත් ගණන නොතැකීම හේතු කොට ගෙන විරිත් පිළිබඳ සැකිලි පමණක් ඉතුරු කොට එහි නියම තාල ලක්ෂණය විරිත් සම්ප්‍රදායෙන් පලාගිය බව විශෙෂයෙන් සඳහන් කළ යුත්තකි. සිංහල විරිත් නියර හොඳ හැටි විමසීමේදී ඕනෑම සංගීතයක ඇති හැම තාල ලක්ෂණයක්ම එහි ඇති බව කියන්නේ මහත් ආඩම්බරයෙනි.

මත් විරිත් සොළොස් මත්, දස අට මත් ආදී වශයෙන් මෙතෙක් නම් කරන ලද්දේ දිසිමත් අනුව මුත් ඇසිමත් අනුව නොවෙයි. හෙළ විරිත් ගායනය අවුලෙන් අවුලට පත් වීමට හේතු වූ කරුණු අතර මෙය ප්‍රධාන හේතුව වශයෙන් සැලකිය හැකි යි. පැදි ගායනය සඳහා ම ය. ගායනය සඳහා වූ පැදියෙහි යති නියමයක් ඇති කල එහි මාත්‍රා නියමය ගත යුත්තේ ඇසිමත් ගණන අනුව නොවේ ද? මේ උදාහරණය දෙස බලන්න. මෙහි දිසි මත් සොළොසකි. නමුත් සාම්ප්‍රදායික ගායනයේදී ඇසිමත් සුවිස්සකින් ගැයේ. තාල ලක්ෂණය ද මේ නිසා වෙනස් වේ.

(දිසිමත් සදැස්මත් නමින් ද ඇසිමත් ගිමත් නමින් ද හැඳින් වේ.

ඔලිඳ තිබෙන්නේ කොයි කොයි දේසේ
ඔලිඳ තිබෙන්නේ බංගලි දෙසේ
ගෙනැත් සදන්නේ කොයි කොයි දේසේ
ගෙනැත් සදන්නේ සිංහල දේසේ

හෙළ විරිත් සීමාව

" ගුරෙක් දෙමත් පටන්—තුදුස් ගුරු විසි අට මත්
කෙළෙ දනු සදැස් පිළිවෙළ—මෙසෙයින් නම් සිව්පෙදේ"

විසි අට මත් විරිතට වඩා දික් වූ විරිත් හඳුන්වා ඇත්තේ දණ්ඩක නම් විරිත් ගණයක් වශයෙනුයි. අක්ෂර ඡන්දස නම් සීමා වී ඇත්තේ අක්ෂර විසිහයකට ය. ඉන් වැඩි විරිතුයි දණ්ඩක විරිත් සේ ගනු ලැබුයේ. ඒ අක්ෂරය විරිත් හෙයින් එයින් අපට වැඩක් නැත. එළු සදැස් ලකුණෙහි විරිත්, මත් විසි අටට සීමා වූයේ කවර න්‍යායයක් අනුව දැයි සඳහන් වී නැත.

කුමරතුංග මුනිදාසයන් විසිනුත් කෙටිතම විරිත වශයෙන් දක්වන ලද්දේ දෙමත් විරිතයි. එනම්, " සත වෙත, හිත, සිත " යන සිව්පිය ගියයි. " අටසත් නව දස-එකොළොස් දෙළොස් යන ඈ-කවර ගණනක් වුවත්-මත් යෙදෙන විරි-තැ'ති වේ" යන ගියක් දක්වමින් කවර මාත්‍රා ගණනකින් වුවද සිව්පිය විරිත් ඇති විය හැකි බව ඒ මහතා පවසයි. එවිට සිව්පද විරිත් වගී සීමා රහිතයි. කවුරුන් කෙසේ කීවත් සිව්පද විරිතෙහි විය යුතු නියම මූල ධර්ම මතු කරගෙන ඒ අනුව සුපරීක්ෂාවෙන් සිතන විට සිව්පද විරිත් සමයෙහි විය යුතු විරිත් සංඛ්‍යාව හේතු සාධක සහිතව සීමා කළ හැකි බව පෙනේ. මේ පිළිබඳ පර්යේෂණයක් කළ වින්සන්ට් සෝමපාල මහතා විසින් පෙන්වා දී ඇති විරිත් පිළිබඳ මූල ධර්ම හා විරිත් වගී කිරීම මෙහි දී සලකා බැලීම වටී.

වින්සන්ට් සෝමපාලයන්ගේ කාල ඥනය නමැති ග්‍රන්ථයෙහි දැක්වෙන සුළු තම විරිත පස්මත් විරිතයි. මහතම විරිත වශයෙන් පෙන්වා දී ඇත්තේ දෙතිස් මත් විරිතයි. පස්මත්, සමත්, සත්මත්, අටමත් යන මූලික විරිත් සතරක් ගෙන, එක් එක් විරිත දෙගුණ, තුන් ගුණ හා සිව් ගුණ වීමෙන් මත් දෙතිසක් දක්වා ඇති විරිත් සොළොසක් ඒ මහතා පෙන්වයි. පස්මත් විරිත සුලුතම විරිත වශයෙන් හඳුන්වන ඒ මහතා ඒ ඉතාම කෙටි නිබන්ධ ගණයෙහි මත් ගණන බව දක්වයි. දෙමත සුළුමත අනිබද්ධ ගණය වූ කල දෙමත් ගණයෙහි පුනරුක්තියෙන් ලැබෙන සිව්මත් විරිත සුලු තම විරිත වශයෙන් නොසලකන ලද්දේ කවර හෙයින් දැයි එහි නොදැක්වේ.

මාත්‍රා ඡන්දසෙහි මූලික ගණ දෙක වශයෙන් සැලකිය යුත්තේ තුන්මත් ගණය හා සිව්මත් ගණයයි. එහෙත් පෙරදිග මාත්‍රා ඡන්දසෙහි දැක්වෙනුයේ චතුර්මාත්‍ර ගණය පමණි. තුන්මත් ගණය භාවිතයෙහි එතත් එය එහි නොදැක්වේ. විරිතක ජාති ලක්ෂණය හෙවත්

තාල ලක්ෂණය මතු වීමට අඩු වශයෙන් ආඝාතස්ථාන දෙකක් අවශ්‍යයි. එක් ආඝාතස්ථානයකින් නියම තාල ලක්ෂණය නෙපෙනේ. එහෙයින් විරිතක එක් පාදයකට අඩු වශයෙන් මූලික මත් ගණ හෙවත් මත් කැටි දෙකක් තිබිය යුතුයි.

එවිට තුන් මත් මූලික ගණයෙන් ආඝාත දෙකක් ලබා ගැනීමෙන් සමත් විරිතද, සිව්මත් මූලික ගණයෙන් ආඝාත දෙකක් ලබා ගැනීමෙන් අටමත් විරිත ද, තුන් මත් හා සිව්මත් මූලික මත් ගණ දෙකින් ලැබෙන ආඝාත දෙක අනුව සත්මත් විරිත ද ලබා ගත හැකියි. තුන්මත් හා සිව්මත් යන ගණ දෙක අතුරෙන් එක ගණයක් තුලම ආඝාත දෙකක් යෙදිය හැක්කේ සිව්මත් ගණයෙහි පමණයි. මක් නිසාද යත් තාලයක එක් විභාගයකට යෙදෙන ඉතා කුඩා මාත්‍රා සංඛ්‍යාව දෙක නිසයි. මේ අනුව ආඝාත දෙකකින් තාල ලක්ෂණය ඇති වන අයුරු විරිත සෑදෙන කල දෙමතින් ලැබෙන ආඝාතය තවත් ආඝාතයක් සමග සංයෝග කිරීමට සිදුවෙයි. දෙමත් ගණයත් සිව්මත් ගණයත් සංයෝග කළ යුතු නොවේ. තුන් මත් ගණය දෙගුණ වීමෙන් සමත් විරිත ලැබෙන හෙයින් විය යුතු එකම සංයෝගය නම් දෙමත් ගණයත් තුන්මත් ගණයත් එක්වීමයි. එවිට ලැබෙන්නේ පස්මත් විරිතයි. විරිතක එක් පාදයක අඩු වශයෙන් තිබිය යුතු ආඝාතස්ථාන දෙක මෙන් කැටි දෙකක් යෙදීමෙන් සිව්මත් විරිත සෑද, එය ඉතා කුඩා විරිත වශයෙන් නොදැක් වූයේ මන්දැයි මෙහිදී විමසා බැලිය යුතුයි.

සිව්මත් ගණය මූලික ගණ දෙකින් එකක් හෙයින් එහි දෙගුණය මිස අර්ධය නොගැනීම එක් හේතුවකි. මූලික විරිත සිව්මත් විරිත වුවහොත් අටමත් මූලික විරිතක ඇති අවශ්‍යතාවයක් නැත. අටමත් මූලික විරිත අත් හලොත් ඉතා දිග විරිත වශයෙන් අපට ලැබෙන්නේ සත්මත් මූලික විරිතේ සිව් ගුණය වන විසි අටමත් විරිතයි. එහෙත් විසි අටමත් විරිතට අධික මාත්‍රා ඇති විරිත් අප අතර එමටයි. යම් හෙයකින් සිව් ගුණ නොව අට ගුණ කර ගත හොත් අපට මාත්‍රා පනස් හය දක්වා විරිත් ලබා ගැනීමට සිදු වෙයි. එවැනි විරිත් අප අතර දුර්ලභයි. ගායනයෙහි දුෂ්කරයි. ඒ නිසා අනවශ්‍යයි. එමතු ද නොව අට ගුණ දහසය ගුණ දක්වා දික් නොකළේ මන්දැයි කෙනෙකුට ප්‍රශ්න කළ හැකි වේ. සතර සාධාරණ සංඛ්‍යාවකි. සතර ගුණය ද එමෙන් ම සාධාරණයි. සිව්පද යන් නම ඊට දෙස් දෙයි. සතර සාධාරණ සංඛ්‍යාවක් වශයෙන් හැම කලාවක ම පිළිගෙන ඉවරයි. එහෙයින් විය යුතුයි, වින්සන්ට් සෝමපාල මහතා විසින් සිව්මත් විරිත නොව පස්මත් විරිත ඉතා කුඩා විරිත වශයෙන් පෙන්වා දී ඇත්තේ. පහත සඳහන් විරිත් සංඛ්‍යාව තාලඥනයෙහි සඳහන් වන්නේ මේ අනුවයි.

(1) පස්මත්, සමත්, සත්මත්, අටමත් යන මූලික විරිත් සතර.

(2) පස්මත් දෙබෑ, තුන් බෑ හා සිව් බෑ හෙවත් පිළිවෙලින් දසමත්, පසළොස් මත්, විසිමත් යන විරිත් තුන.

(3) සමත් දෙබෑ, තුන් බෑ හා සිව් බෑ හෙවත් පිළිවෙලින් දොළොස්මත්, දස අටමත්, සූවිසිමත් යන විරිත් තුන.

(4) සත්මත් දෙබෑ, තුන්බෑ හා සිව් බෑ හෙවත් පිළිවෙලින් තුදුස්මත්, එක් විසිමත්, අටවිසිමත් යන විරිත් තුන.

(5) අටමත් දෙබෑ, තුන් බෑ හා සිව් බෑ හෙවත් පිළිවෙලින් සොළොස්මත්, සූවිසිමත්, දෙතිස්මත් යන විරිත් තුන.

සොළොසක් මත් විරිත් දක්වන ලද්දේ ඉහත සඳහන් අයුරුයි. සීමා කරන ලද මේ විරිත් දහසය තාලයෙහි විය යුතු මූල ධර්ම අනුව සකස් කරන ලද ව්‍යවස්ථානුකූල විරිත් සංඛ්‍යාවයි. ව්‍යවස්ථාවෙන් බැහැර ඇති විරිත් නැත්තේ නොවෙයි. ව්‍යවස්ථිත ගණයෙහි වැටෙන මේ විරිත් දහසයෙහි යති ස්ථාන මාරු කිරීමෙන් හා යතිමත් සංඛ්‍යාව අඩු වැඩි කොට ගැනීමෙන් නොයෙක් විරිත් ලක්ෂණයන්ගෙන් යුත් විරිත් අති විශාල සංඛ්‍යාවක් ලබා ගත හැකියි. මෙයින් පස් මත් තුන් බෑ හෙවත් පසළොස්මත් විරිතත්, සත්මත් තුන් බෑ හෙවත් විසි එක් මත් විරිතත් හෙළ විරිත් අතරෙහි දුර්ලභයි. ඊට හේතු දෙකකි. පසළොස් මත් විරිත ගැයීමේ දී ඒ ළඟම ඇති සොළොස්මත්

විරිතට ඇදී යාම ස්වාභාවික සිරිතකි. විසි එක්මත් විරිත ගැයෙනුයේ එවැනිම ප්‍රබල සූවිසිමත් විරිතටයි.

ජාති ලක්ෂණයෙහි ඇති ප්‍රබලත්වය නිසාය මේ විරිත් දෙක එසේ ප්‍රබල විරිත් දෙකට ඇදී යන්නේ. දෙවන හේතුව නම් මේ විරිත් දෙකෙහි සමබර නැති වීමයි. පසළොසෙහි හා විසි එකෙහි සමබරක් නැත. සමබර විරිත තරම් නො සමබර විරිත ගැයීමෙහි සිත නො පෙළඹීම ස්වාභාවික ය. එහෙයිනි පළලොස් මත් විරිත දහසය මත් විරිතටත් විසි එක්මත් විරිත සූවිසිමත් විරිතටත් ගැයෙන්නට සිත පෙළඹෙන්නේ. මාත්‍රා තුනෙහි ගමනත් මාත්‍රා සතරෙහි ගමනත් මිනිස් සිතක නිසර්ගයෙන් ම පිහිටි මූලික තාල ලක්ෂණ හෙයින් එම තාල ලක්ෂණ ම දෙගුණ තුන් ගුණ සිව් ගුණ වශයෙන් යෙදී ඇති විරිත් ජනප්‍රිය වීම ස්වාභාවිකයි.

දෙතිස්මතට මත් විරිත් සීමා කිරීම යුක්තිසහගත බව හෙළ විරිත් ගැන සුපරීක්ෂාවෙන් බලන්නෙකුට පෙනී යා යුතුයි. (විරිත් සීමාව මාත්‍රා තිස්හයට සීමා වන අයුරු කර්තෘගේ හෙළ ගී මග නම් ග්‍රන්ථයෙහි දැක්වේ.) ඇසිමත් දෙතිසක් දක්වා විහිදෙන සිව්පදවල පවා ඇති වැඩිම දිසිමත් ගණන තිහකි. දිසිමත් තිස් දෙකක් ඇති සිව්පද විරිත් විරලයි. පරංගි හටන, ඉංග්‍රීසි හටන, ශෘංගාරය, ශ්‍රී නාමය හා සිංහල වන්නම් ආදියෙහි නම් දෙතිසට අධික දිසිමත් ගණන් වලින් යුත් විරිත් පෙනෙන්නට තිබේ. ඒ විරිත් සම්ප්‍රදායේ ක්‍රමවත් ප්‍රගතියක ප්‍රතිඵලය යි සිතන්නට නො හැකියි. ඒවා ඉහත සඳහන් විරිත් මිශ්‍ර කිරීමෙන් ද අත්වැල් ගායනයේ දී අතිරේක වශයෙන් යෙදෙන කොටස නියමිත විරිතට එකතු කර ගැනීමෙන් ද, තම තමන්ට අභිමත පරිදි ගැයීම සඳහා විරිත් දික් කර ගැනීමෙන් ද ඇති වූ විරිත් ලෙස ගත යුතුයි. විරිත් දෙකක් මිශ්‍ර කිරීමෙන් දෙතිස් මත ඉක්මවා ගිය විරිතක් වශයෙන් මේ මුසලඩි වන්නම දැක්විය හැකියි.

" වන පැත්ත බිය පත්ව සයනම්,
දුටත් යනෙන විටත් දුවන

පිටත් පොට ගසා පනිමින,
නැත නාඩි ඉඳ වාඩි වෙවුලුම්."

පහත එන පැදිය සමහරු එක් පාදයක් වශයෙන් ගනිති.

" වත්ත ල කළුවාගෙ අඹුව—
තිත්ත කතාවෙන් බැණ බැණ

වත්ත පහළ තිබුණු කිතුල්—
පිත්ත ගනි මිනා"

ඒ ඒ විරිත් දිසිමත් ගණන රැකෙන සේ ගැයෙන සැටිත් ඇසිමත් අනුව විරිත් දික්වෙන පරිදිත් ස්ථානෝචිත යති යෙදිය යුතු අයුරුත් හෙළ විරිත්වල ඇති එක් එක් තාල ලක්ෂණත් මීලඟ කලාපයෙහි පලවන ලිපියෙහි විමසා බලමු. මෙහි එන විරිත්වලට හිමි තාල දැක්වෙන්නේ කාගේත් සුබාවබෝධය සඳහා ප්‍රචලිත හින්දුස්තානි තාල අනුවයි. මේ හැම විරිතකම තාල ලක්ෂණ ස්වදේශීය තාල ක්‍රමය වූ නිත් ක්‍රමයට අයත් උඩ පහත දෙරට අවනද්ධ තාල ශාස්ත්‍රය අනුව දැක්විය හැකි බව අමතක නො කළ යුත්තකි.

සිරි ගුණසිංහ

ලංකා වෙස්මුහුණු – 2

විවිධ ස්වරූපයන් දරණ වෙස්මුහුණ බොහෝ ගණනක් මහජනයා අතර ජනප්‍රිය **කෝලම්**වලදී භාවිතා කරනු ලැබේ. ඕනෑම සම්පූර්ණ කෝලම් නාට්‍යයක පාත්‍රයන් විශාල සංඛ්‍යාවක් ඇත. රජවරු, බිසෝවරු, අමාත්‍යවරු, විශාල නිලධාරි පිරිසක්, හේවායෝ, ජීවිතයේ සෑම තරාතිරමකට ම අයත් ගැහැණු පිරිමි සහ සිවුපාවෝ මොවුන් අතර වෙති. මේ සෑම චරිතයකට ම වෙස්මුහුණු ඇත. තව ද අමනුෂ්‍යයින් ගණයක් මූර්තිමත් කරන චරිත බොහෝ ගණනක් ද ඇත. සාමාන්‍යයෙන් රාස්සයින් ලෙස හැඳින්වෙන මොවුන් තොවිල් නැටුමෙහි දක්නට ලැබෙන අතිශයින් භයානක යක්ෂයින්ගෙන් වෙන්කොට හැඳින ගත යුතු ය. මේ කෝලම් නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන සිංහයින්, කොටින් සහ ගවයින් ආදී සතුන් ද, එමෙන් ම කුරුල්ලන් ද, මූර්තිමත් කරන වෙස්මුහුණු කිහිපයකින් තුන්වන වර්ගය සමන්විත වේ.

කෝලම් නාට්‍යය ආරම්භ වූ ආකාරය ගැන වැඩි යමක් නියත වශයෙන් කිව නොහැක. එහෙත් කෝලම් නාට්‍යය අවුරුදු දෙසීයක් හෝ ඊට වඩා දීර්ඝ කාලයක් තිස්සේ දිවයිනෙහි දකුණු හා මුහුදුබඩ පළාත්වල ජනයාට විනෝදය සැපයීමේ ජනප්‍රිය නාට්‍යයක් ව පැවති බව නිසැක ය. කෝලම්-නාට්‍ය අද පෙර මෙන් විනෝදාස්වාදය සැපයීමේ ජනප්‍රිය මාධ්‍යයක් නොවේ. එහෙත් එය ලංකාවේ මුහුදුබඩ පළාත් වලින් සහමුලින්ම අභාවයට ගොස් නැත. මේ ශත වර්ෂයේ ආරම්භයේ දී තරමක් දුරට අඩුවූවත් කෝලම් නාට්‍ය ජනප්‍රියව පැවති බවට ලකුණු ඇත. අදත් කෝලම් නාට්‍යයක් රඟදක්වන අවස්ථාවක දී උගත් නාගරික නරඹන්නන් අතර පවා ඇඩි හාස්‍යයක් ඉපදවීමට එය සමත් වේ.

කෝලම් නාට්‍යය හුදු ගැමි ශෛලියකින් කිසියම් කතාවක් ගෙනහැර පාන ඉතා පැරණි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායකට අයත්යයි සිතීමට ඉඩ තිබේ. පොතේ ගුරු පාත්‍රයන්ගේ ශාරීරික පෙනුම සහ ක්‍රියාවන් විස්තර කරයි. ඔහු නාට්‍ය පිරිසෙහි නායකයා ද වෙයි. වෙස්මුහුණු පැලඳි නළුවන් නැටුමෙන් හා අංග චලනයෙන් නාට්‍ය දක්වන අතර ඔහු කථාව විස්තර කරයි. ඔහු විසින් ගායනා කරනු ලබන කව්වලින් සෑම චරිතයක් ම විස්තර වෙයි. එසේ ම එම කව් සෑම චරිතයක් ම වේදිකාවට එන විට ඒ චරිතය හඳුනා ගැනීමට නරඹන්නන්ට ආධාර වෙයි. මේ නිසා උද්වේගකර දර්ශනවල රස විඳීමට නිදහස සහ අවකාශය නරඹන්නන්ට ලැබේ. ඇඩි උද්වේගකර නාට්‍ය අවස්ථාවක් නිරූපනය නොකරන විට මේ ක්‍රමය ඉතාමත් සුදුසු එකක් සේ පෙනේ. මෙය නාට්‍යමය කොටස්වලට වඩා උද්වේගකර අවස්ථාවක් පමණක් අඩංගු සරල නාට්‍ය ක්‍රමයකි.

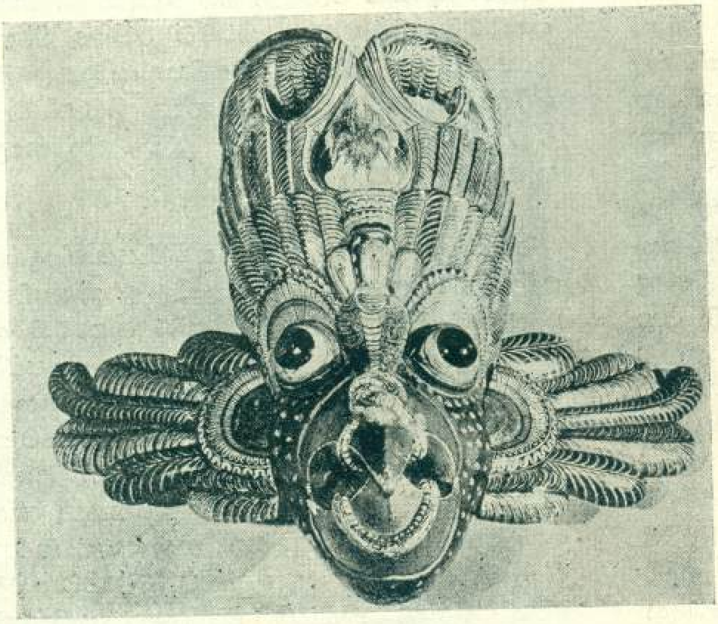
කෝලම් නාට්‍යයක් කොටස් දෙකකින් යුක්ත වේ. මේ කොටස් දෙක නම් පූර්ව රංගය සහ ප්‍රධාන කථාව ය. කථාව නාට්‍යාකාරයෙන් ඉදිරිපත් කිරීම පිණිස පූර්ව රංගයෙන් වේදිකාව පිළියෙළ කරනු ලැබේ. ඉන් පසු ප්‍රධාන කථාව ඉදිරිපත් කරන කෝලම ආරම්භ වේ. මේ නාට්‍ය අතර සාමාන්‍යයෙන් කෝලම් නාට්‍ය කණ්ඩායම් අතර සම්භාවිත මනාමේ, සඳකිඳුරු, ගෝටයිම්බර ආදී සුප්‍රසිද්ධ කෝලම් දිටිය හැක.

ප්‍රසිද්ධ ජනප්‍රවාදය අනුව පළමුවන කෝලම් නාට්‍යය රඟදක්වන ලද්දේ මහා සම්මත රජු සහ ඔහුගේ බිසව ඉදිරියේ ය. කෝලම් නාට්‍යය වර්තමානයෙහි රඟදක්වනු ලබන ආකාරයෙන් ද මේ කථාව ම පිළිබිඹු

වේයැයි කියහැක. නාට්‍යයත් සමග සම්බන්ධයක් පෙනෙන්ට නැති පූර්ව රංගය මගින් ඇත්ත වශයෙන් ම සිදුවන්නේ ඒ පුරාණ කථාව නැවතත් රඟදැක්වීම ය. ප්‍රාරම්භයෙහි එන චරිතයන් වන රාජපුරුෂයා, විදානේ, හේවායෝ, අණබෙරකරු, දූතයා සහ ඔහුගේ භාර්යාව, රෙදි අපුල්ලන්නා සහ ඔහුගේ භාර්යාව සහ මුදලි යන සියලු දෙනාම රජුගේ නිලධාරී පිරිසට අයත් වේති. රජුගේ සහ බිසවගේ පැමිණීම අරභයා ඔවුහු කටයුතු සූදානම් කරති. උචිත නැටුම් සහ ශෛලිගත ගමන් මේ සියළු ම චරිතයනට ඇත. එකිනෙකට සම්බන්ධ වූවන් ලෙස පෙනෙන සිදුවීම් පෙළක් ද, රාජ පිරිසගේ පැමිණීම අරභයා ඔවුන් විසින් කෙරෙන කටයුතු පිළියෙළ කිරීමේ කාර්යය ද හැර, ප්‍රාරම්භයෙහි එන චරිතයන් ඉදිරිපත් කර ඇති ආකාරය අනුව ප්‍රධාන කථාව සමග හෝ සිදුවීම් මගින් ඔවුනොවුන් අතර හෝ කිසි ලෙසකින් සම්බන්ධයක් නැත. මේ කටයුතු සූදානම් කරන අතර නරඹන්නන් අතර මහත් සිනා ඇතිකරවීමට සමත්, ඔවුන්ගේ දිනචරියාවෙහි සුලභ සිදුවීම් ඔවුහු නිරූපණය කරති. මේ චරිතයන් ඉදිරිපත් කිරීමේ පරමාර්ථය මිනිසුන් අතර බෙහෙවින් දක්නට ලැබෙන දුර්වලකම් දැක්වීමටත්, අවිහිංසක ලෙස සිනාසීමටත් බව පෙනේ. රජු සහ බිසව අසුන් ගත් විට රාස්සයෝ නටමින් රඟ මඩලට පිවිසෙති. කෝලම් නාට්‍යයෙහි උද්වේගකර දර්ශනයන් වන්නේ රාස්ස නැටුම් ය. සමහර විට මේ නැටුම්වල ආරම්භය ජනප්‍රවාදයෙහි එන රජු සහ බිසව විසින් දක්නා ලද කෝලම් නැටුම් වල ඇතැයි සිතිය හැක. රාස්ස නැටුම්වලින්. පසුව පූර්ව රංගය අවසන් වෙයි. කෝලම් නාට්‍යය නියම වශයෙන් පටන් ගන්නේ මින් පසුව ය.

විදානෙ, පනික්කලේ සහ **නොන්චි** ආදිය වෙස් මුහුණු කපන්නා ඉතාමත් ප්‍රිය කළ චරිත අතුරෙන් කිහිපයකි. ඒ එක් එක් චරිත සඳහා විවිධ වෙස් මුහුණු රැසක් තිබීමෙන් ම මේ බව තහවුරු වේ. මේ වෙස් මුහුණු සියල්ලම එක හා සමානව හාස්‍යෝත්පාදනයෙහි සමත් වේ. මේ වෙස් මුහුණු අතිශයින් සිනහ උපදවන ලක්ෂණයන්ගෙන් යුක්ත වෙතත් වයස්ගත භාවය ඉතා තාත්වික ලෙස නිරූපණය කිරීමෙහි ලා වෙස් මුහුණු කපන්නන් විසින් දක්වන ලද දක්ෂතාවය නිසා ගමයා වැනි මහලු අයගේ වෙස්මුහුණු කැපී පෙනේ. මේ වෙස් මුහුණ ද, එමෙන් ම නොයෙක් තරාතිරමේ මහල්ලන් හා මැහැලින් මූර්තිමත් කරන වෙස්මුහුණ ද, සිංහල ලී කැටයම්කරුවාගේ උසස් ම නිර්මාණයන් අතරට වැටෙන බව නිසැක ය. වයස්ගත බව නිරූපණය කිරීමට අවශ්‍ය විශෙෂ ලක්ෂණත් ඒ සම්බන්ධ සම්ප්‍රදායානුකූල මූලධර්මත් වෙස් මුහුණු කපන්නා විසින් මැනවින් නිපුණ කරන ලද බව කෙනෙකුට හැඟෙයි.

අතිශයින් මූලික නාට්‍ය ස්වරූපයක් දරණ මේ රැඟුම්වල දී අපේ සැලකිල්ල නිතැතින් ම යොමු වන්නේ වේස්මුහුණ කෙරෙහි ය. අප විසින් මුලින් සඳහන් කර ඇති පරිදි, සෑම කෝලම් චරිතයක් සඳහා ම වෙස්මුහුණු බොහෝ ඇත. මේ සියල්ල ම එක හා සමාන අගයකින් යුක්ත නො වේ. ඉතාමත් උසස් වෙස් මුහුණු වන්නේ ගැමි චරිතයන් සහ මහල්ලන් සහ මැහැලියන් නිරූපනය කරන ඒවා ය. රැඟුමෙන් ඈත්කොට බැලූ විට මෙම වෙස් මුහුණු කිසියම් විශේෂත්වයකිනුත් සිනහ උපදවන ලක්ෂණයන්ගෙනුත්, තොර ය. එහෙත් නළුවා විසින් පැළඳූ කල සෑම චලනයකින් ම හැඟීම් රාශියක් ප්‍රකාශ වේ. නාට්‍යයෙන් බැහැරව තිබෙන විට බොහෝ වෙස් මුහුණු සාමාන්‍ය ඒවා ලෙස පෙනේ. එහෙත් ඉතා දක්ෂ ලෙස නිර්මාණය කර ඇති විකට සවරූපයකින් යුක්ත වේස් මුහුණු රාශියක් නැත්තේ නොවේ. අණබෙරකරු සහ ඔහුගේ බිරිඳ, හේවායා, සහ මරක්කල ජාතිකයා නිරූපණය කරන වෙස්මුහුණු මින් සමහරෙකි. වෙස්මුහුණු කප්පන්නා විසින් මහළු මුහුණෙහි ප්‍රධාන ලක්ෂණ දක්ෂ ලෙස ඉරි කිහිපයකට සීමාකර ඇත. මේ ඉරි මගින් නළලෙහි, දෙකම්මුලෙහි සහ කට දෙකෙලවරෙහි රැළි නිරූපනය කෙරේ. මේ වෙස්මුහුණුවල ඉතා ම සිත්ගන්නා ලක්ෂණය නම් කටෙහි ඉතිරි වී ඇති දත් කිහිපය දක්වා ඇති ආකාරය ය. සමහර වෙස්මුහුණුවල දක්වා ඇත්තේ ඉදිරියට නෙරා ඇති එක් සුදු දතක් පමණ ය. මේ වෙස්මුහුණුවල දත් සුදු පාටින් දක්වා තිබීමත් ඒවා අතර හිඩැස් කළු පාටින් තිබීමත් සිනහ උපදවන සුළු ය. වඩාත් ශෛලි

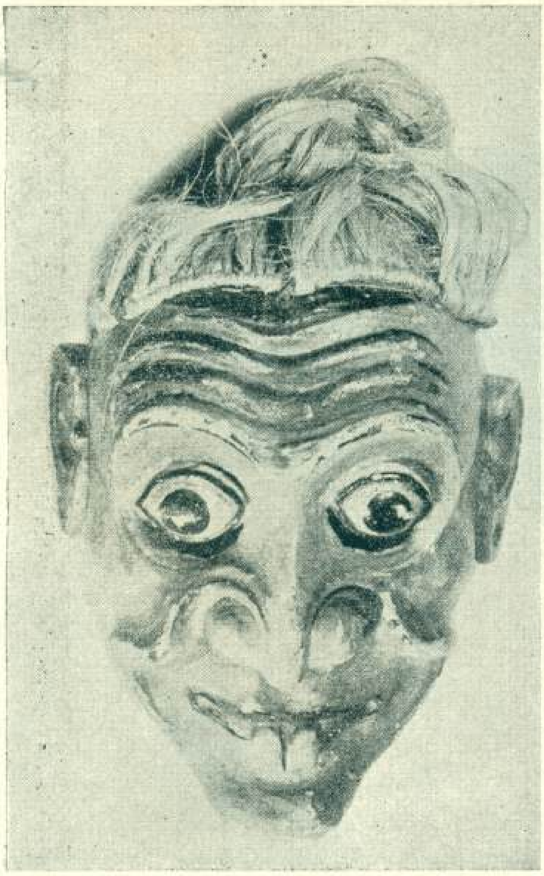


1

1. ගුරුළු රාක්ෂ
2. හේවායා
3. ගමයා
4. හේවායා
5. නාග රාක්ෂ
6. නාගරාක්ෂ

2

5



3

4

ආරච්චි

හෙන්චා

ගත වෙස් මුහුණුවල මෙන් නොව මේවායේ නෙත් සහ මුව බොහෝ දුරට නව්‍ය ය. එනිසා මේ අංගයන් ස්වාභාවික ලෙස නිරූපණය වී ඇත. ගිලී ඇති කම්මුල්වලට උඩින් ඉදිරියට නෙරූ කපෝලාස්ථිය, මේවාට උඩින් එල්ලා වැටෙන සමය. මේ සියළු ලක්‍ෂණයන් ඉතා දක්‍ෂ අයුරින් මූර්තිමත් කර ඇත. සුදු හණ කෙඳි හෝ සතුන්ගේ ලොම්වලින් සාදවනලද පැසුණු හිසකෙස් සහ රැවුල රළු දුඹුරුවන් පසුබිමක නිරූපණය කොට තිබේ. එනිසා මහළු බව ඉතා තිව්‍ර ලෙස මූර්තිමත් වී ඇත.

දෙවියන්, **රාජකීයයන්** සහ **නිලධාරීන්** වැනි උසස් පුද්ගලයන් නිරූපනය කරන වෙස්මුහුණු බෙහෙවින් ශෛලිගත ස්වරූපයකින් යුක්ත සේ පෙනේ. මේ ශෛලිගත සවරූපය නිසා කිසියම් උදාර ගතියක් මනාව පිළිබිඹු වේ. තරුණ බව නිරූපණය කිරීමට වහල්කොට ගෙන ඇත්තේ මනා හැඩයක් සහ තරමක සෞම්‍ය භාවයයි. එනිසා මේ වෙස් මුහුණු තරමක් අසවාභාවිකසේ පෙනේ. මේ සියළුම වෙස්මුහුණු ඉතාමත් ලා කහ පාටින් හෝ ලා රතුපාටින් හෝ සිතුවම් කොට ඇත. මේ මුහුණු මනාව නැමුණු ඇස් බැම්ද, හිස් බැල්මෙන් ඉදිරිය බලා සිටින සම්පූර්ණයෙන් ඇරුණ ඇස්වලින් ද, සෘජු නාසාවලින් ද, මනාසේ වක් වූ මුවින් ද, සමව විහිදුණු මුතු වන් දත් පෙලින් ද යුක්ත ය. එක ද රැල්ලක් හෝ පලුද්දක් හෝ මේවායේ දක්නට නැත. එහෙයින් මෙම වෙස් මුහුණුවල කිසිදු චරිත ලක්ෂණයක් දක්නට නො ලැබේ. ඇසුදුටු කිසි ම මිනිසකු හෝ ගැහැණියක හෝ ඒවායින් පිළිබිඹු නොවේ. එහෙත් මේ නිසා මේ වෙස්මුහුණු කිසිදු විශේෂත්වයක් නැති හැඟීම්වලින් තොර ඒවා බවට පත් නො වේ.

රජුට සහ **කිසවට** කෝලම් නාට්‍යයේ රඟ දැක්වීමට ඇති එකම කොටස නම් නරඹන්නන් ලෙස වේදිකාව මත පෙනී සිටී ම ය. එහෙත් විශාල ම වෙස් මුහුණු හිමි රජුට ය. සමහරවිට එය අඩි හතරක් හෝ පහක් හෝ පමණ උස්වෙයි. විසිතුරු ඔටුන්නකින් ද යුක්ත එය ඉතාමත් සිත් ගන්නා වෙස් මුහුණු අතරින් එකකි. මුදලි මුහුණ බොහෝ විට හැඟීම් ඇනවීමෙහි සමත්, සිනහ උපදවන සුළු එකකි. හාස්‍ය ජනක ලෙස නිරූපනය කර ඇති උසස් රාජ්‍ය සේවකයාගේ අහංකාරකම් මේ වෙස් මුහුණෙහි සෑම චලනයකින් ම මනා පිළිබිඹු වෙයි. පේඩි නමින් හැඳින්වෙන අපුල්ලන්නා මූර්තිමත් කරන වෙස්මුහුණ විශේෂ ලක්ෂණවලින් තොර ය. කිසි අදහසක් ප්‍රකාශ නො වෙන සේ සදාකාලීනව ම දත් විලිස්සා ගෙන සිටින මේ මුහුණ ප්‍රකාශ කරන්නේ නිවටයෙකු ලෙස පිළිගෙන ඇති මොහුගේ අනුවණකමක් බොළඳකමත් ය. හිස් බැල්මකින් යුත් මේ වෙස්මුහුණ හැඟීම් රාශියක් පිළිබිඹු කරන්නේ නාට්‍යයෙහිදී ය.

හේවා වෙස් මුහුණු සිංහල වෙස්මුහුණු කපන්නා බෙහෙවින් ප්‍රිය කළ අංගයක් වන අතර ඔහුගේ අතිශය විසිතුරු නිර්මාණයන්ගෙන් එකක් ද වෙයි. සුළු සුළු වෙනස්කම්වලින් යුක්ත විවිධ හේවා වෙස්මුහුණ රාශියක් ඇත්තේ ය. මූලික ලක්ෂණයන් වන කඩු පහරින් ලේ ගලන මුහුණ ද, ඒ තුවාලවල ඇලුණු විශාල කළු පැහැති කුඩැල්ලන් ද, දත් විදහා දක්වෙන අයුරු තුවාල වූ කට ද බිඳුනු නහය ද සෑම හේවා වෙස්මුහුණක ම දක්නට ලැබේ. සාමාන්‍යයෙන් මේ වෙස් මුහුණු සිතුවම් කරනුලබන්නේ ලා රතු පාටිනි. එහෙත් කහ පාටින් හා නිල් පාටින් සිතුවම් කරන ලද හේවා වෙස්මුහුණු ද දක්නට ලැබේ. කෝලම් නැටුම් සඳහා වහල් කර ගනු ලබන සෙසු මිනිස් වෙස්මුහුණු අතරින් වැදගත් ඒවා නම් මරක්කල කෝලමත් දෙමළ කෝලමත් කාපිරි කෝලමත් ය. මරක්කල තොප්පිය සහ රැවුල නිසා මරක්කල වෙස්මුහුණ සෙසු වෙස්මුහුණුවලින් වෙන්කොට හඳුනාගත හැකි වන අතර දෙමළ වෙස්මුහුණ එයට ම විශේෂ වූ හිස් වැස්මෙන් ද, ඉදිරියට නෙරා ඇති දත්වලින් ද, කළු පැහැති මුහුණින් ද යුක්ත ය. නීග්‍රෝ ජාතිකයා තරමක් තාත්වික ලෙස නිරූපණය කර ඇත.

ඉතාමත් විචිත්‍ර වෙස්මුහුණු අතුරෙන් සමහරක් නම් පූර්ව රංගයේ දී දක්නට ලැබෙන රාස්ස ගණයට අයත් වෙස්මුහුණ ය. වෙස්මුහුණු කපන්නා විසින් තම ශක්තිය මෙහෙයවා අතිශය දක්ෂ අන්දමින් මෙම වෙස්මුහුණ නිර්මාණය කර ඇත. මේවායේ ශෛලිගත රටාවන් යොදා ඇති දක්ෂ ආකාරය නිසා සංත්‍රාසයක් හා ගෞරවය මුසු බියක් උපදී. කෝලම් නැටුමේ ආරම්භය

විස්තර කරන ජනප්‍රවාදයෙහි අන්තර්ගත කථාවන්හි එන චරිතයන් නිරූපනය කරන වෙස් මුහුණු වෙස් මුහුණු කපන්නාගේ මුල්ම කෘතීන් ය. ජනප්‍රවාදයෙහි එන මහා සම්මත රජුගේ සහ ඔහුගේ අගබිසව ඉදිරියේ නාට්‍යයක් මගින් ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ මේ මුහුණු වියහැක. තොවිල්වල දී යකැදුරන් විසින් කැඳවනු ලබන යකුන් තරම් මේ රාස්සයෝ භයානක නො වෙති. එහෙත් යකුන්ට හිමි මූලික ලක්ෂණ රාස්සයින් වෙත ද දක්නට ලැබේ. මොවුන්ගේ ඇස් කළු පැහැති විශාල ගෝලයන්ගෙන් යුක්ත වන අතර ගොබලු මෙන් මහත් සේ ඉදිරියට නෙරා ඇත. අතිශයින් පළල් වූ කට මුහුණෙහි එක් කෙලවරක සිට අනික් කෙලවර දක්වා දිවෙයි. එය විශාල සුදු දත්වලින් පිරී ඇත. සමහර රාස්ස වෙස්මුහුණුවල කට දෙකෙලවර විශාල දළ දෙකක් ද දක්නට ලැබේ. පහතට එල්ලෙන රක්ත වර්ණ දිව රතු පැහැති තොල් ලෙවකන්නා සේ දිස්වේ, විශාල නහය මුහුණ පුරා පැතිර ඇත. පිම්බුණු ලොකු නාස් පුඩුවලින් ක්‍රෝධය පිට වෙන්නාක් වැනි ය.

රාස්සයෝ තොවිල්වල දක්නට ලැබෙන යකුන් තරම් බිහිසුනු නොවන, දේවත්වයට ළංවූවෝ වෙති. ඔවුන්ගේ දේව ශක්තිය ජනිත කරවන බියත් මූර්තිමත් කිරීමට වහල් කොට ගෙන ඇති සංකේතාත්මක රටාවන් නිසා ඔවුහු පෙනුමෙන් යකුන්ට සමාන වෙති. මෙසේ මූලික ලක්ෂණ අතින් සමාන වුවත් රාස්සයින් සෑම කෙනෙකුට ම හිමි විශේෂ ලක්ෂණ තිබෙන නිසා ඔවුන් හඳුනා ගැනීම දුෂ්කර නො වේ. සිංහලයින්ගේ දේව කථාවල වැදගත් තැනක් හිමිවන යක්ෂයින් හා වෙනත් අමනුෂ්‍යයින් මූලික වශයෙන් නිර්මානය කර ඇත්තේ මනුෂ්‍ය ලක්ෂණ සහිත ව ය. නො එසේ නම් ඔවුන් වටහාගැනීමට නො හැකි වනු ඇත. දේව කථාකරුවන්ගේ අව්‍යාජ කල්පනා ලෝකයෙහි නිර්මාණය කරන ලද්දන් වුවත් මොවුන්ගේ මනුෂ්‍යත්වය ඉක්ම වූ ගතිය නිරූපණය කිරීමට හුදු මිනිස් මුහුණ නො සෑහේ. මෙම යක්ෂයින් සහ අමනුෂ්‍යයින් ගැමියන්ට පෙනුනේ ඉතා සරල ආකාරයට ය. මිනිස් මුහුණ මහත් සේ විකෘති කර දැක්වීම හා අතිශෝක්තියෙන් දැක්වීම ගැමියන්ගේ මේ දෘෂ්ටිකෝණය මූර්තිමත් කිරීමේ හොඳ ම ක්‍රමයක් ලෙස පෙනේ. එහෙත් මේ විකෘතීන් සහ අතිශයෝක්තීන් ප්‍රමාණවත් නොවීම නිසා සත්වලෝකය සහ වෘක්ෂලතා ලෝකයෙන් ගත් අංගයන් යෙදීමට වෙස් මුහුණු කපන්නාට සිදු වී ය. සිංහල ගැමියන්ගේ මිථ්‍යා කථාවල දක්නට ලැබෙන සතුන් අතර නාගයන්ට වැදගත් තැනක් හිමි වේ. වෙස් මුහුණුවල නාස් පුඩුවලින් ද මුවින් ද කන්වලින් ද නිකුත්වන මේ නාගයෝ ඔවුනොවුන් අතර එතෙමින් හා වෙලෙමින් විවිධ රටා රාශියක් නිර්මාණය කෙරෙති. මෙම රටාවන් වෙස්මුහුණුවල කන් සහ නළල නිරූපණය කිරීමට යොදාගෙන ඇත. නාගරාක්ෂ සහ රත්නකූට වෙස්මුහුණු සෙසු වෙස් මුහුණුවලින් වෙන්කොට පෙන්වන ප්‍රධාන ලක්ෂණය නම් විහිදූ නයි පෙනයයි. මිථ්‍යා කථාවන්හි එන පක්ෂියකු වන ගුරුලාද රාස්සයකු ලෙස සලකනු ලැබේ. බොහෝ විට මේ වෙස් මුහුණුවල කන් සහ කර්ණාභරණ මූර්තිමත් කිරීමට නෙළුම් මල් යොදා ඇත. ඇස් බැමට ඉහළින් තිබෙන ඉඩ පිරවීම සඳහා බොහෝ වෙස් මුහුණුවල නෙළුම් පෙත්ත රටාවක් ලෙස යොදා ඇත. වෙස්මුහුණු කපන්නා සත්ව ලෝකයෙන් හා වෘක්ෂලතා ලෝකයෙන් ගත් අංගයන්ගෙන් කිහිපයක් පමණි. මේ නාගරාස්සයාත් රත්නකූට රාස්සයාත් ගුරුළු රාස්සයාත් පූර්ණක රාස්සයාත් මරු රාස්සයාත් එසේ ම දුර්ලභවූත් විශිෂ්ටවූත් කව රාස්සයාත් ගැමියෝ හොඳින් දනිති.

මේ රාස්ස මුහුණු සාමාන්‍යයෙන් ඉතා විශාල ය. අඩි දෙකක් පමණ උස ඇති මේවා බෙහෙවින් බර ය. මෙම වෙස්මුහුණ පැළඳ නැටුම් දැක්වීම නරඹන්නන්ට අතිශය සතුට ලබාදෙන මුත් නළුවන්ට ඉමහත් වෙහෙස ගෙන දෙන බව නිසැක ය.

යකුන් සහ වෙනත් අමනුෂ්‍යයින් තුටු කිරීම පිණිස පැවැත්වෙන සංකීර්ණ පූජා විධි යකි තොවිල්. මේ නැටුම්වල දී වෙස්මුහුණු භාවිතා කරනු ලබන්නේ මඳ වශයෙනි. එහෙත් වෙස් මුහුණු පැළඳ නටන නැටුම් දහඅටක් යෙදෙන දීර්ඝ නැටුමක් ඇත. මෙය හඳුන්වනු ලබන්නේ සන්නි නැටුම යනු යනුවෙනි. මේ වෙස්මුහුණ දහඅටට මුල් වී

තිබෙන්නේ ඉතා සියුම් අදහස් ය. අතිශයින් දක්ෂ ලෙස නිමවා ඇති මෙම වෙස්මුහුණු සිංහල ලී කැටයම්කරුවාගේ උසස් ම කලාත්මක නිර්මාණයන් අතරට වැටේ. එහෙත් කෝලම් නාට්‍යවල දී දක්නට ලැබෙන රාස්ස වෙස් මුහුණු තරම් මේවා අද්භූත ගනයේ ඒවා නොවේ. සාමාන්‍යයෙන් දක්නට ලැබෙන යක් වෙස්මුහුණු බෙහෙවින් කුඩා ය. එමෙන් ම ඉතා පහසුවෙන් අවබෝධකර ගත හැකි ය. මේ වෙස්මුහුණු පළඳින චරිතයන් මගින් නිරූපනය කරනු ලබන්නේ කුමක් ද යන්න ගැන පැහැදිලි අවබෝධයක් ලබාගැනීමට අද වන තුරු නොහැකි වී ඇත. යම් යම් රෝගයන් ඇති කර යකුන් ලෙස මේ සන්නි සාමාන්‍යයෙන් සලකනු ලැබේ. ලංකාවේ ගැමියන්, අතර පැතිර පවත්නා ප්‍රවාද අනුව රෝග උත්පාදනය කරනු ලබන්නේ යකුන් විසිනි. කිසියම් මිනිහෙකුට යකෙකු වැහුනු විට ඔහු අසනීප වෙයි. මේ අසනීපයට එක ම පිළියම නම් යකුන් සතුටු කරවනු පිණිස තොවිලයක් කිරීම ය. මෙම තොවිලයේ දී මන්ත්‍ර බලයෙන් කැඳවනු ලබන යක්කු නොයෙක් ආකාරයෙන් පිදවිලිවලින් සතුටු කරවනු ලැබෙත්. ඔවුහු තෘප්තිමත් වුවහොත් එකෙනෙහිම රෝගාතුරයා හැර යති. ඉන් පසු රෝගියා යථා තත්ත්වයට පත් වෙයි. යක්ෂයෝ බොහෝ වෙති. මොවුන් අතුරින් සන්නි යක්ෂයින් දහඅට දෙනා එක් ගණයකට අයිති වෙති. පොදු ජන විශ්වාසය අනුව මේ යක්ෂයෝ කෝළ සන්නිය යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන සන්නි යක්ෂයාගේ අවතාර දහඅටක් වෙති. කෝළ සන්නි යක්ෂයාගේ සේවකයින් ලෙස ද මොවුන් සලකනු ලැබේ. මෙම සන්නි යක්ෂයින් දහඅට දෙනාගේ නියම සවරූපය කුමක් වුවත් ඔවුන් රෝගයන් දහඅටක උත්පාදකයින් ලෙස සාමාන්‍යයෙන් පිළිගනු ලැබේ. එහෙත් යක්ෂයින්ට හිමි විශේෂ ලක්ෂණ කිසිවක් සන්නි වෙස්මුහුණුවල දක්නට නැත. එනිසා ඉහත දැක්වුණ පොදු විශ්වාසයට කිසියම් අනුබලයක් මේ වෙස්මුහුණුවලින් නො ලැබේ. කෝළ සන්නිය හැරුන විට සෙසු සන්නි නිරූපණය කරන වෙස්මුහුණු ඉතා පැහැදිලි මිනිස් ලක්ෂණයන්ගෙන් යුක්ත ය. දහඅට වැදැරුම් සන්නි රෝගයන්ට මුල් වන්නේ මහ කෝළ සන්නි යක්ෂයා බවත් වෙස්මුහුණු දහඅටෙන් කෙරෙන්නේ මෙම සන්නි රෝගයන්ගෙන් පීඩා විඳින්නවුන් නිරූපණය කිරීම පමණක් බවත් කෙනෙකුට කිව හැකි ය. මහ කෝළ සන්නි යක්ෂයාට විශේෂ වූ මූලික ලක්ෂණ නම් මිනිසුන් වෙත රෝගයන් පැමිණවීමට ඔහුට ඇති බලයයි. මේ ලක්ෂණය මහ කෝළ සන්නි වෙස්මුහුණෙහි අතිශය දක්ෂ අන්දමින් මූර්තිමත් කොට ඇත. මෙම වෙස්මුහුණු සිංහල වෙස්මුහුණු කපන්නාගේ ඉමහත් සිත්ගන්නා නිර්මාණයන් අතුරෙන් එකකි.

සන්නි වෙස්මුහුණුවලින් වැසෙන්නේ නළල් තලයෙහි මැද සිට යටි තොල දක්වා කොටස පමණ ය. එහෙත් මේ වෙස්මුහුණු ඉතාමත් සිත් කාවදින අන්දමින් මූර්තිමත් කර ඇත. මේවා අතුරෙන් ද, නිරූපිත රෝගයන්ගේ නොයෙක් ලක්ෂණ පැහැදිලි ලෙස මූර්තිමත් කරන වෙස්මුහුණු බෙහෙවින් සිත් කාවදින සුළු ය. කොර සන්නිය දක්වන වෙස්මුහුණ සම්පූර්ණයෙන් ම විකෘතාකාර වන අතර පළල් මුව ඇද වී ඇත. කණ සන්නිය මූර්තිමත් කරන වෙස්මුහුණ හිස් බැල්මෙන් යුතු ඇස්වලින් සහ හැඟීම්වලින් තොර මුහුණින් යුක්ත ය. ගොළු සන්නිය නිරූපණය කරන වෙස්මුහුණ කථා කිරීම පිණිස ඉමහත්, එහෙත් නිෂ්ඵල ආයාසයක් දරණ මුවින් යුක්ත වේ. බිහිරි සන්නිය නිරූපණය කරන වෙස්මුහුණ මෙම වෙස් මුහුණ අතුරෙන් ඉතාමත් අපූර්ව වෙයි. මෙම වෙස්මුහුණෙහි අඩක් නාගයකුගෙන් වැසී ඇත. සිංහල ගැමියන්ගේ මිථ්‍යා කථා අනුව නාගයා බිහිරි භාවයේ සංකේතයයි. මේ වෙස් මුහුණ ද, මරු සන්නිය දක්වන වෙස්මුහුණ ද මෙම වර්ගයේ උසස් ම ඒවා අතුරෙන් සමහරකි.

මෙම වෙස්මුහුණු අතිශයින් සරල සේ පෙනේ. රාස්ස වෙස්මුහුණු තරම් දක්ෂ ලෙස මේවා නිර්මාණය කර නැත. එහෙත් සන්නි යකුමෙහි නළුවන් විසින් පළඳිනු ලැබූ පසු මේවා හැඟීම් රාශියක් දැන්වීමෙහි සමත් වේ. එසේ ම සන්නි යකු මෙහි නාට්‍යමය සවරූපය තීව්‍ර කිරීමටද මෙම වෙස්මුහුණු බෙහෙවින් ආධාර වේ. මේ සන්නි යකුම තොවිල් නැටුමෙහි ඉතාමත් උද්වේගකර, එමෙන් ම නාට්‍යමය අවස්ථාවන්ගෙන් එකකි.

සාමාන්‍යයෙන් තොවිල් නැටුමක් හෝ කෝලම් නාට්‍යයක් හෝ කෙළවර දී දක්නට ලැබෙන අවසාන නැටුම **ගරා යක් නැටුමයි.** යක්ෂයින් අතර ගරා යක්ෂයාට හිමිවන්නේ පහත් තැනකි. තොවිලයක දී සිදුවිය හැකි වස්දොස් ගරා නැටුමෙන් මගහැරේ යයි සලකනු ලැබේ. සාමාන්‍ය විශ්වාසය අනුව තොවිලයක දී අත් වැරදි සිදුවීමට බොහෝ විට ඉඩ තිබේ. මේ අත් වැරදි නිසා අවශ්‍යයෙන් ම අනිෂ්ට විපාක ඇතිවිය යුතු ය. තොවිලයක් අවසානයේ දක්නට ලැබෙන ගරා යක් නැටුම සලකනු ලබන්නේ මෙම අනිෂ්ට විපාකවලින් මිදීමට පවත්වන පූජා විධියක් ලෙසය. ගරා යකාගෙන් ඉටුවන කාර්යය කුමක් වුවත් ගරා යක් වෙස්මුහුණ සිංහල වෙස්මුහුණු අතුරින් පොදු ජනයා අතර බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වෙස්මුහුණු බවට පත්ව ඇත. මේ ජනප්‍රියත්වයට 'කරුණු දෙකක් හේතු විය හැක. මින් පළමුවැන්න නම් ගරා යක් නැටුම තොවිලයක් අවසාන කරන විචිත්‍ර නැටුම වීම ය. දෙවැන්න නම් මෙය තොවිලයක දක්නට ලැබෙන අතිශයින් නාට්‍යමය අවස්ථාවන්ගෙන් එකක් වීම ය. සෙලවිය හැකි හනුවෙන් යුතු ඉතා දුර්ලභ වෙස්මුහුණු කිහිපය අතුරෙන් ගරා යක් වෙස් මුහුණ ද එකකි. මේ නිසා නළුවාට ගී ගැයීමටත් කථා කිරීමටත් ඉඩ ලැබේ. මෙයින් රඟුමෙහි නාට්‍යමය ස්වරූපය තීව්‍ර වෙයි. විශාලත්වය අතින් ද ගරා යක් වෙස්මුහුණ සෙසු වෙස්මුහුණුවලට වඩා බෙහෙවින් වෙනස් ය. මෙහි කන්වලට යොදා ඇත්තේ විශාල නෙළුම් මල් දෙකකි. මේ හේතුවෙන් මෙම වෙස්මුහුණ ඉතා පළල් ලෙස දිස් වේ. නෙළුම් මල් හැරුන විට යක් වෙස්මුහුණුවල දක්නට ලැබෙන සාමාන්‍ය අංගයන් වන ඉදිරියට නෙරා ඇති ඇස් ද, විශාල මුව ද, දළ ද, නාගයින් ද මේ වෙස්මුහුණෙහි නිරූපණය කොට ඇත. පහත් ගනයේ චරිතයන් සාමාන්‍යයෙන් සිතුවම් කරනු ලබන්නේ කොළ පාටින් හෝ නිල් පාටින් ය. ගරා යක් වෙස්මුහුණ ද බොහෝ විට සිතුවම් කර ඇත්තේ කොළ පාටිනි. කට දෙකෙළවරින් විහිදී ඇති දික් වූ එසේ ම වක් වූ සුදු දළ දෙක මේ කොළ පැහැති පසුබිම නිසා හොඳින් කැපී පෙනේ. ඉදිරියට නෙරා ඇති කලු සහ සුදු පැහැති ඇස්වල බිහිසුණු භාවය වැඩි දියුණු කිරීමට ද මේ කොළ පාට ආධාර වෙයි. සාමාන්‍යයෙන් රාස්ස වෙස් මුහුණක දක්නට ලැබෙන සියළු ම මූලික ලක්ෂණ ගරා යක් මුහුණෙහි ද ඇත. එහෙත් මෙය රාස්ස මුහුණට වඩා බෙහෙවින් කුඩා වෙයි.

ඉන්ද්‍රකීර්ති සිරිවීර

ග්‍රීක සංස්කෘතිය

"ලෝකයේ ඇති පුදුම අනන්තය. අපරිමාණය. එහෙත් ඒ එකක්වත් මිනිහා තරම් පුදුම නොවේ." ග්‍රීක දෘෂ්‍ය කාව්‍ය රචකයකුවූ සොපොක්ලීස්ගේ (ක්‍රි. පූ. 496-406) මේ ප්‍රකාශය අපරදිග ඉතිහාසයේ මුලින්ම යෙදිය යුත්තේ ද ග්‍රීකයන්ට ය. කාව්‍යය, නාට්‍යය, කලාශිල්ප, දර්ශනය, නවීන විද්‍යා යන හැම එකකම මූලධර්ම අද ලෝකයේ බලපාන අපරදිග සංස්කෘතිය ලබාගත්තේ පැරණි ග්‍රීකයන්ගෙනි.

ග්‍රීකයන්ගේ මහාකවියා හෝමර්ය. ක්‍රි. පූ. 9 සියවසේ විසුවෙකැයි සිතන හෝමර් අන්ධයකු යැයි සැලකේ. '**ඉලියඩ්**' හා '**ඔඩිසි**' ඔහු අතින් රචිත මහා කාව්‍ය දෙකක් බව කෙනෙක් කියති. තව කෙනෙක් ඒ කෘතීන් දෙකම කොටස් වශයෙන් ලියැවුණු අතර හෝමර් අතින් ද කොටසක් ලියැවෙන්නට ඇතැයි කියති. ඇත්ත කුමක් වුවද බටහිර ලෝකයේ ප්‍රථම ලිඛිත සාහිත්‍යය වන ග්‍රීක සාහිත්‍යය ඇරඹෙන්නේ 'ග්‍රීකයන්ගේ බයිබලය' ලෙස ගැනෙන ඉලියඩ් හා ඔඩිසි කාව්‍ය වලිනි. 'ඉලියඩ්' කාව්‍යයට අනුව ග්‍රීකයන්ට සිය වීරයන් දෙවියන්ට වඩා ප්‍රියංකර විය. ඔවුන්ගේ දෙවියන් නියම මිනිස් හැඩයෙන් යුක්තය. ඔවුන් අවවාදානුශාසනා ලැබුවේ දෙවියන්ගෙන් නොව ආදර්ශ සහිතව ජීවත් වූ නරයන්ගෙනි. හීබෲ ජාතිකයන්ට මෙන් දසපනත් ලබාදීමට මෝසස් වැනි දෙවිවරු ග්‍රීකයන්ට නොවූහ. ඔවුන් අණපනත් ලබාගත්තේ "සෝලෝන්" වැනි දේශානුරාගී නරයන්ගෙනි. ලෝකයේ සියල්ලකම නිර්මාතෘවරයා මිනිසා මිස දෙවියා නොවන බව ඔවුහු පිළිගත්හ. 'ඉලියඩ්', 'ඔඩිසි' යන මහා කාව්‍යයන් දෙක හැරෙන්නට ක්‍රි. පූ. 7 සියවසට අයිති 'හෙසියඩ්ගේ දේවොත්පත්තිය නම් කථාවක් ද දක්නට ලැබේ. ග්‍රීක ශෘංගාර පද්‍ය රචකයින් අතර ෆින්ඩාර්, සැෆෝ, ආකිලෝකස් ආදීහු මුල්තැන් ලබති. ඉතිහාසයේ පියා යැයි ගැනෙන හෙරඩෝටස් හා තියුසුඩිඩීස් නිසා ඉතිහාස ග්‍රන්ථ කිපයකුත් සාහිත්‍ය කෘතීන් ලෙස ග්‍රීක සාහිත්‍යයට එක්වී ඇත. මෙසේ වුවද ග්‍රීකයන්ගේ මුල් සාහිත්‍යය එදා සමාජය අගය කළ ශූරවීරභාවය, ප්‍රේමය, ත්‍රාසය, සටන්කාමිත්වය, සතුරු ඝාතනය යනාදිය ආශ්‍රිතව සිදුවූ සිඞීන් වැලක් කැඩී යා නොදී තබාගැනීමට ලිඛිත එකක් බව අමතක නොකළ යුතුය.

දෘශ්‍ය කාව්‍යය අතින් ලෝකයේ ආදීම මෙන්ම විශිෂ්ඨතම ස්ථානය හිමිවන්නේ ග්‍රීකයන්ටය. නාට්‍යය උසස් කලාවක් ලෙස මුලින්ම පුහුණු කළෝ ග්‍රීකයෝය. ඔවුන්ගේ නාටක ඇතන්ස්හිදී මහජනයාට මාස ගණන් පෙන්වන ලදී. මේ දෘශ්‍යකාව්‍යයන්හි සර්වකාලීන රසයක් දක්නට ලැබේ. "ඊස්කිලිස්" ගේ 'ඔස්ටීරියා' නම් ත්‍රිනාටකයත් "සොපොක්ලීස්" ගේ 'ඊඩිපස්රජ' නම් නාටකයත් "යුරිපිඩීස්" ගේ 'ට්‍රෝජන් ගැහැණු' නම් නාටකයත් ග්‍රීකයන් දෘශ්‍ය කාව්‍ය අතින් ලැබූ දියුණුව පිළිබිඹු කරන කැඩපත් ය. ෂෙක්ෂ්පියර් ගේ ඇතැම් සාහිත්‍ය කෘතිවලට පවා 'යුරිපිඩීස්' හා 'ඊස්කිලිස්' යන දෙදෙනාගේ දෘශ්‍ය කාව්‍ය වස්තු බීජයන්හි ආභාසය ඇති බව විචාරකයෝ කියති. මේ හැර ඇරිස්ටෝෆේපනීස් වැනි ග්‍රීක ප්‍රහසන රචකයෝ සමාජයේ පැවති ඌනතා දේශපාලකයින්ගේ අදහස් උදහස් හා මනස්ගාත යනට පහර දීමක් වශයෙන් දෘශ්‍ය කාව්‍යය කදිම අවියක් කරගත්හ.

වේදිකා කතා කලාව කලාවක් වශයෙන් මුලින්ම දියුණුවන්නට වූයේත් ග්‍රීකයන් අතරය. කතා කලාව අතින් ඩෙමොස්තිනිස් සොක්‍රටීස්, ප්ලෝටෝ ආදීහු මහත් ප්‍රසිද්ධියක් ඉසිලූහ.

ග්‍රීක කලාශිල්ප අතින් ප්‍රධානම තැන හිමිවනුයේ මූර්ති කලාවටය. ඔවුහු ප්‍රතිමා නෙලීම අතින් විශෙෂ නිපුණත්වයක් හා කුසලතාවයක් දැක්වූහ. දේව රූප නෙලීමට වැඩි කැමැත්තක් දැක්වූ ග්‍රීකයෝ කිරිගරුඬ හා ලෝහ ප්‍රතිමා නෙලීම අතින් ලෝකයේ අනෙක් ජාතීන් අතර අනභිභවනීය ස්ථානයක් උසුලති. ඇසට ලක්වූ සෞන්දර්යය කලාවක මාර්ගයෙන් එළිගැන්වීමට ඔවුහු දිරිදරූහ. විශෙෂයෙන්ම ස්ත්‍රීසෞන්දර්යය ඔවුන්ගේ ඇසට නොඅඩුවම ලක්විණි. ග්‍රීකයෝ පෙරදිගුන් මෙන් තම කලාව ආගම වැනි බලවේගයන්ගේ අතකොලුවක් වන්නට ඉඩ නුදුන්හ. ඒ නිසාම ඔවුන්ගේ කලානිර්මාණයන් චමත්කාර ජනක කෘතීන් බවට පත්විය. ග්‍රීක ප්‍රතිමා කලාව අතින් ප්‍රැක්සිටිලීස් හා fපිඩියස් නම් ශිල්පීන් දෙදෙන විශිෂ්ට ස්ථානයක ලා සැලකේ. ඔලිම්පියාහි ඇති ‘සියුස්’ දේව රූපය සහ පාතේනන් දෙවොලේ ‘අතීනා’ දේවරූපය fපිඩියස්ගේ කලාත්මක නිර්මාණයන්ගෙන් දෙකකි. ශරීරය ස්වාභාවික නිර්මාණයක් හෙයින් ශරීරාංග ගැන උදාසීනත්වයක් හෝ ලජ්ජාවක් පළකළ යුතු නොවේ යයි සිතූ ග්‍රීකයෝ නග්න කාන්තා රූප බහුලව නෙලූහ. එම ප්‍රතිමා ඔවුන්ගේ කලාරස වින්දනයේ සියුම් බව පිළිබිඹු කරයි. ආගම විසින් කලාව මැඩපවත්වන්නට ඉඩ නුදුන් ඔවුහු ආගම කලාවේ අවියක් කරගත්හ. ස්ත්‍රී සෞන්දර්යය මූර්තිමත් කිරීමට ‘ඇතීනා’ වැනි දෙවඟනන් වහල්කොට ගත්තේ මේ නිසාය. මෙසේ අදීනව නැගුණු ග්‍රීක ප්‍රතිමා කලාව ආගම නමැති බැමීමෙන් වෙලී සීමිත මාර්ග ඔස්සේ වැඩෙන්නට තතනන කලාවකට වඩා උසස් වීම පුදුමයක් නොවේ.

සියුම් කැටයම්වලින් සමන්විත අයෝනියන් ඩෝරියන්, වැනි ග්‍රීක කුලුණු ක්‍රමයන්ද ග්‍රීකයන් තුළ කලාව කෙරෙහි තිබූ දක්ෂතාවය පැහැදිලි කරයි. ග්‍රීකයන්ටම ආවේණික වූ මෙම කුලුණු ක්‍රමය පසුව වෙනත් ජාතීන්ද තම නිර්මාණ තුළට වැද්දගෙන ඇත. ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය අතින්ද රෝමයන් තරමටම නැතත් ග්‍රීකයෝ සැලකිය යුතු ස්ථානයක් ලබති. ඇතන්ස්හි “පාර්තේනන්” ගොඩනැගිල්ල ග්‍රීක ගෘහනිර්මාණ ශිල්පයේ උසස් බවට කදිම නිදසුනකි. මැටි බඳුන්වල චිත්‍ර පින්තාරුකිරීම අතින්ද ඔවුහු උසස් තැනක් ලැබූහ. මේ මැටිබඳුන්වල නෙලා ඇති අශ්ව රූප සහ නග්න මිනිස් රූප මූර්තිකලාවේ සැලකියයුතු නිර්මාණයන්ය.

දර්ශනවාද අතින් ග්‍රීකයෝ අපරදිග ලෝකයේ අන් කිසිම ජාතියක් නොලැබූ විරුශ්‍රෙෂ්ඨත්වයක් ලැබූහ. පෙරදිග දර්ශනයේ පදනම භාරතීය දර්ශනය නම් අපරදිග දර්ශනයේ පදනම ග්‍රීක දර්ශනය බව කිව හැක. ග්‍රීක දාර්ශනිකයන්ගේ අවධානය යොමුවූයේ නමුත් ජීවත්වන ලෝකයේ යථාර්ථය සොයා ගැනීමටය. ඔවුන් බෙහෙවින්ම වෙහෙසුනේ ලෝකයේ වස්තු සියල්ලටම පිටුපසින් ඇති මූලපදාර්ථය සෙවීමටය. ඉන්දීය දර්ශනයේ බලපෑමෙන් හෝ වෙනත් බලපෑමකින් හෝ අපරදිග ලෝකයේ දර්ශනවාද ගැන මුලින්ම ගැඹුරු ලෙස චින්තන ශක්තිය මෙහෙයවූයේ ග්‍රීකයන්ය. ලෝකයේ යථාර්ථය සෙවීමට ඔවුන් ගත් තැන සාර්ථක වුවද අසාර්ථක වුවද අපරදිග ලෝකයේ ප්‍රථම වරට ග්‍රීකයන් විසින් එවැනි දෙයක් මතුකිරීම වැදගත්ය. ග්‍රීක දර්ශනයේ ආරම්භකයා ‘තේලිස්’ නම් දාර්ශනිකයාය. ලෝක විභාගයෙහි සිත යෙදවූ ඔහු ලෝකයේ හැම දේකටම මුල්වූ පදාර්ථය ජලය බව කල්පනා කළේය. ‘ඇනක්සමිනිස්’ එය ජලය නොව වායුව යයි කීවේය. ‘ඇනක්සිමැන්ඩර්’ ලෝකයේ උපත ගින්නෙන් හෙවත් තේජෝ ධාතුවේ ක්‍රියාකාරීත්වයෙන් වන්නක් බව ප්‍රකාශ කළේය.

ලෝකය නිත්‍යද? අනිත්‍යද? යන ප්‍රශ්න යද ග්‍රීක දාර්ශනිකයන් අතින් මතුවිය. එයට පිළිතුරු දුන් ‘හෙරක්ලීටස්’ “මේ ලෝකයේ වෙනස් නොවන කිසිම දෙයක් නැත. වෙනස් වීම හැර අනෙක් සියල්ලම වෙනස් වේ” යනුවෙන් ප්‍රකාශ කළේය. එහෙත් මීට විරුද්ධ වූ ‘පාමනයිඩිස්’ කීවේ ලෝකයේ වෙනස් වන දෑ පිටුපසින් වෙනස් නොවන බලවේගයක් ඇති බවය. මෙසේ එකම ප්‍රශ්නයක් උඩ ස්ථිර නිගමනයකට නොපැමිණියද ග්‍රීක දාර්ශනිකයන් දර්ශනය අතින් ළදරු අවස්ථාවේ පවා මෙබඳු බැරෑරුම් ප්‍රශ්න ගැන සිය චින්තන ශක්තිය මෙහෙයවීම වැදගත්ය.