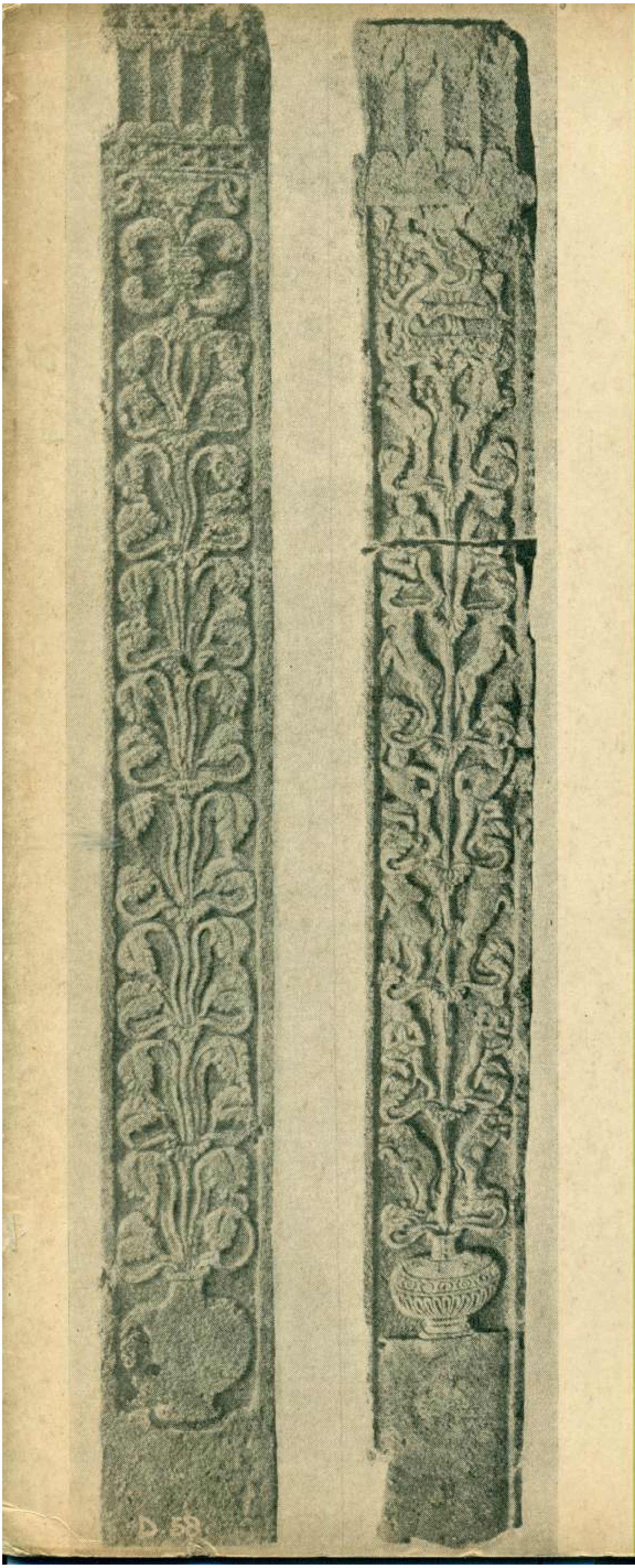


ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

14 වෙනි කලාපය

1964 මාර්තු

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු :

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

14 වෙනි

කලාපය

1964 මාර්තු

සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ

සහාය ඇතිවය

ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය.

14 වෙනි
කලාපය
1964
මාර්තු

පටුන

මිහින්තලය පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණය – 1

ශ්‍රී ලංකා විද්‍යාලංකාර විශ්ව විද්‍යාලයේ දගොන්නේ උදය ධම්ම හිමි

සිංහල කලාවේ ආන්ධ්‍ර බලපෑම්

ශ්‍රී ලංකා විද්‍යෝදය විශ්ව විද්‍යාලයේ කපුරු බණ්ඩාර ජයතිලක

චීනයේ පළාත්බද්ද නූතන සංගීත නාට්‍යය (ඔපෙරාව)

ශ්‍රී ලංකා විද්‍යෝදය විශ්ව විද්‍යාලයේ කථිකාචාර්ය ඇම්. එච්. ගුණතිලක

ක්‍රමවත් හෙළ විරිත් ගායනය හා එහි ප්‍රගතිය – 2

අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුවේ ප්‍රධාන නැටුම් සහ සංගීත පරීක්‍ෂක
ඩබ්ලිව්. බී. මකුලොලුව

මුරගල් හෙවත් ද්වාරපාල රූප

ශ්‍රී ලංකා විද්‍යාලංකාර විශ්ව විද්‍යාලයේ පුහුල්වැල්ලේ ධම්මිස්සර හිමි

පැරණි භාරතීය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය – 2

ගුණසීල ජයවර්ධන

කවරය : මිහින්තලේ ගල් කණු දෙකක්
(පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි)

දගොන්නේ උදය ධම්ම හිමි

මිහින්තලය පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණය—I

මිහිඳු මාහිමියන් ලක්දිවට පැමිණ මුල්ම ධර්මදූත ව්‍යාපාරය ආරම්භ කෙළේ මෙම මිහින්තලා කඳු මුදුනේදී ය. උන්වහන්සේ දේවානම්පියතිස්ස (ක්‍රි. පූ. 307–267) රජතුමා මුණගැසී ප්‍රථම ධර්ම සාකච්ඡාව කෙළේ ද මෙතැනදී ම ය. දේවානම්පියතිස්ස රජතුමා ඇතුළු පිරිසට මුන්වහන්සේ විසින් **චූළහත්ථිපදෝපම** සූත්‍රයෙන් මුල් ම ධර්මදේශනාව කෙළේ ද මෙහිදී ම ය. මෙම ප්‍රථම ධර්ම දේශනාවෙන් මිහිඳු මාහිමියන් රජු හා පිරිස තුළ බුද්ධධර්මය ගැන සාමාන්‍ය දැනීමක් ද සංඝ ජීවිතය හා සංඝයාවහන්සේ ගැන සාමාන්‍ය හැඟීමක් ද ඇතිකළහ. මෙම දේශනාවෙන් පසු රජතුමා තම අදෘෂ්ට මිත්‍ර අශෝක රජුගේ ධර්මදූතයන් කෙරෙහි තව තවත් පැහැදී මොවුනට නුවරට වඩින සේ ආරාධනා කළ ද උන්වහන්සේලා මිහින්තලා පර්වතයේම වැඩසිටියහ.[1] පසුද මිහිඳු මාහිමියන් ප්‍රමුඛ පිරිස අනුරාධපුරයට වැඩියහ. රජතුමා උන්වහන්සේලාට දානය වැළඳීමට පිළියෙළ කොට තිබුණි. දන් වළඳා අන්තයෙහි රජු ඇතුළු පිරිසට මාහිමියෝ ධර්මදේශනා කළහ. එහිදී ශ්‍රාවකයන්ට ගැළපෙන සේ ධර්මය දේශනා කළ බව **මහාවංසය** කියයි.[2] මෙම දේශනාවෙන් පසු රජුගේ බලවත් ඉල්ලීම පරිදි මාහිමියන් ඇතුළත් පිරිස නුවරට ඉතා නුදුරු ඉතා නොළං මහමෙවුනා උයනෙහි රාජමන්දිරයෙහි වැඩසිටියහ.[3] මෙම විස්තරය අනුව සලකා බලන විට පෙනීයන්නේ ලක්දිව ප්‍රථය ධර්මදූත ව්‍යාපාරය මෙන්ම ප්‍රථම සිංහල බෞද්ධ පිරිසක් ඇතිවූයේ ද මෙම මිහින්තලා කඳු මුදුනේ දී ය.[4]

මිහිඳු මාහිමියන් ලක්දිවට පැමිණ 27 වෙනි දිනයෙහි වස්විසීම පිණිස මිහින්තලයටම වැඩියහ.[5] මෙදින අරිට්ඨ අමාත්‍යයා ඇතුළු 55 දෙනකු පැවිදි වූ නිසා මිහින්තලයේ වස්විසීමට භික්ෂූන් 60 නමක් සිටියහ.[6] එහෙත් මෙහි වස්විසීම සඳහා ආවාස නොවූ හෙයින් දේවානම්පියතිස්ස රජතුමා කණ්ඨක චෛතිය අවට (කටුසෑය ද?) පිහිටි ගල්ලෙන් ශුද්ධ කරවා ආවාස හැටියට සකස්කරවී ය.[7] මෙ කාලවලට අයත් එම ලෙන්වල පිහිටා ඇති ලිපිවලින් ද මෙම ලෙන්පූජා ගැන තොරතුරු දත හැකි ය[8] එම ලිපිවල ' දෙවනපිය ' යන උපපදය සඳහන් මහරජ කෙනෙකුන් විසින් කරවන ලද ලෙන් ලිපි ගණනාවක් ම දක්නට ලැබෙ. මෙම ලිපි හා සිද්ධි සමකාලීන වන හෙයින් පුරාවිද්‍යාඥයන්ට ඒවා ඉතාමත් ම ප්‍රයෝජනවත් ය. මෙම ලෙන් පුද්ගලික වශයෙන් තනි භික්ෂුවකට හෝ භික්ෂූන් කීපදෙනෙකුට හෝ පූජා කළ වගක් නොපෙනේ. එහි සඳහන් වී ඇත්තේ "අගත අනගත චතුදිශ ශගශ දිනෙ" යනාදි වශයෙනි.[9] මේවායින් ඇතැම් ලෙන් භික්ෂූන් විසින් ම පූජා කර ඇති බව ඒ ලිපිවලින් පෙනී යයි.[10] මිහිඳු මාහිමියන් ප්‍රමුඛ භික්ෂු පිරිස මෙම ලෙන්වල මුළු වස්කාලය ම ගතකළහ. එහෙත් භික්ෂු සංඛ්‍යාව ක්‍රමයෙන් වැඩිවත් ම මිහින්තලය (සෑගිරිය) හා මහාවිහාරය ඉඩකඩ මද බවට පත්වී ය. ඒ නිසා තව තවත් විහාර කරවන්නට රජුට සිදුවී ය.

වස්කාලය ඉක්ම යාමෙන් පසු බුදුරජාණන් වහන්සේගේ ධාතු නිධන් කොට චෛත්‍යයක් කළ යුතු යයි මිහිඳු මාහිමියෝ රජුට යෝජනා කළහ.[11]

---

[1] මහාවංශය (ම.ව.) 14 පරිච්ඡේදය 26 ගාථාව
[2] ම.ව. 14 පරි. 55–58 ගා.
[3] ම.ව. 18 පරි. 8. ගා.
[4] දීපවංසය (දී.ව.) 12 පරි. 53 ගා.
[5] ම.ව. 16 පරි. 2 ගා.
[6] ම.ව. 16 පරි. 17 ගා.
[7] ම.ව. 16 පරි. 12 ගා.
[8] E Z. Vol. V Part II P 231, අංක 36, 46 දරන ලෙන්ලිපි
[9] E Z. Vol. V Part II P 212, අංක 7 දරන ලෙන් ලිපි
[10] E Z. Vol. V Part II P 220, අංක 45 දරන ලෙන් ලිපි
[11] ම.ව. 17.1

2*——ආර් 14733—1,505 (66/5)

ඒ සඳහා අවශ්‍ය ධාතු ලබාගැනීම පිණිස සුමන සාමණේරයන් අශෝක රජු වෙත යවා දඹදිවින් වැඩමා ගත් අතර ටිකකලක් යනතුරු එම ධාතූන් වහන්සේලා මිහින්තලයෙහි ම තැන්පත් කරවී ය. ඒ නිසා ම එතැන් පටන් මිහින්තලා පර්වතය චේතියගිරිය නොහොත් සැගිරිය නමින් ප්‍රකට විය.[1]

මිහිඳු මාහිමියන්වහන්සේ උත්තිය (ක්‍රි. පූ. 200) රජුගේ 8 වැන්නේ දී සැගිරියේ වස්වැස සිටිය දී පිරිනිවන්පෑසේක. උන්වහන්සේගේ ධාතු නිධන් කොට අනුරාධපුරයෙහි හා සැගිරියෙහි චෛත්‍යයන් කීපයක් ම කරවනු ලැබී ය.[2]

මිහිඳු මාහිමියන්ගේ ලංකාගමනය සිංහල සංස්කෘතියේ ආරම්භය ද විය. මුන්වහන්සේ ලක්වැස්සන්ට අලුත් ආගමක් පමණක් නොව අලුත් සභ්‍යත්වයක් ද ගෙනආහ. සංඝාරාමයන් හා චෛත්‍යයන් කරවීමත් සමගම උන්වහන්සේ කලාවත්, ගෘහනිර්මාණ ශිල්පයත් ලක්වැස්සන්ට දයාද වශයෙන් දුන්හ. එපමණක් නොව මුන්වහන්සේ සිංහල සාහිත්‍යයේ හා භාෂාවේ ද, ආදිකර්තෘවරයා වශයෙන් ද සැලකිය හැකි ය. මුන්වහන්සේ ලංකාවට ත්‍රිපිටක පෙළ අටුවා ගෙනවුත් ලක්වැස්සන්ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා ඒ පෙළ අටුවා හෙළ අටුවා බවට පෙරලූ බව බුද්ධඝෝෂාචාර්යයෝ පවසති.[3]

වාස්තු විද්‍යාව

හැඳින්වීම

වාස්තුවිද්‍යාත්මක මූලික කරුණු ගැන අපගේ සැලකිල්ල යොමුකරවීමට ප්‍රථමයෙන් මිහින්තලා පර්වතයට අයත් සේ සැලකිය හැකි සියලු ම වාස්තුවිද්‍යාත්මක නටබුන් ගැන හැඳින්වීමක් කිරීම උචිත යයි සැලකිය හැකි ය. **මහාවංසයට** හා පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක වලට අනුව පහත සඳහන් තොරතුරු මිහින්තලා පර්වතය හෙවත් සැගිරිය ගැන අපට ඉදිරිපත් කළහැකි ය.

මහාවංසයට අනුව දේවානම්පියතිස්ස රජු (ක්‍රි. පූ. 307–267) චේතියගිරියෙහි බෝධියක් රෝපණය කරවා ගොඩනැගිලි ද ප්‍රතිසංස්කරණය කළ බව කියවේ.[4] ලජ්ජිතිස්ස (ක්‍රි. පූ. 119–09) රජු සැගිරි වෙහෙර වටා සෙල්පවුරක් කරවී ය.[5] කාලකණ්ණිතිස්ස (ක්‍රි. පූ. 42–20) රජු පොහෝගෙයක් හා ඊට ඉදිරියෙන් සෙල්දගැබක් ද කළ අතර බෝධියක් ද රෝපණය කරවී ය.[6] භාතිකාභය (ක්‍රි. පූ. 20–09) රජු සැගිරි භික්ෂූන් 1,000 කට නිතිපතා ලහබත් දෙවී ය.[7] මහදාඨිකමහානාග (ක්‍රි.ව. 9–21) අම්බස්ථලයෙහි මහසෑයක් ද එයට වහල්කඩ හතරක් ද පර්වතය වටකොට වීථියක් ද කරවා ගිරිභණ්ඩපූජා නම් උත්සවයක් ද පැවැත්වී ය.[8] කනිරජානුතිස්ස (ක්‍රි. ව. 30–33) රජතුමා සැගිරියෙහි පොහෝගෙයි ඇති වූ අධිකරණයක් සමථයකට පත්කරවා රාජද්‍රෝහී භික්ෂූන් 60 නමක් කනිරගුහාවෙහි සිරකරන ලදි.[9] කනිට්ඨතිස්ස (ක්‍රි. ව. 195–93) අම්බස්ථලයෙහි චේතියඝරයක් කරවී ය.[10] ජෙට්ඨතිස්ස (ක්‍රි. ව. 267–77) රජු මෙහි භික්ෂූන්ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා කාළමත්තික වැව පිදී ය.[11] පළමුවෙනි අග්බෝ විසින් සැගිරියෙහි නාගසොණ්ඩි නම් පොකුණ කරවා ඊට නවීන ක්‍රමයට දියනළ යෙදීය.

2 වෙනි දප්පුලගේ (ක්‍රි. ව. 807–12) සේනා නම් මෙහෙසිය සැගිරියෙහි කටුසෑය ද ජයසේන නම් ගිරිවිහාරය ද කරවා ගම්වරයක් ද සහිතව ගම්බද භික්ෂූන්ට පූජා කළ බව මහාවංසය කියයි.[12] දෙවෙනි සේන (ක්‍රි. ව. 866–901) රජතුමා චේතියගිරියෙහි ගිලන්හලක් විවෘත කළ බව කියවේ.[13] 4 වෙනි කාශ්‍යපගේ (ක්‍රි. ව. 912–29) ප්‍රධාන සේනාපති තෙමේ චේතියගිරියෙහි හදයුණ්හ පිරිවෙන කරවා එය ධර්මරුචිකයනට පිදී ය.[14]

මහා වංසයෙහි එන ඉහතකී විස්තරවලට ඇතුළත් නටබුන්වලින් බොහොමයක් ම ගැන මිහින්තලා සෙල්ලිපියෙහි ද සඳහන්වේ. ඒ අනුව "දගෙයි ඉසා මහල්මහසලපිළිමගෙහි ඉසා මහබොය්ගෙයි ඉසා නයින්දූ ඉසා මිණිනාල් දෙවදුන් ගෙහි ඉසා කතුමහසෑයෙහි ඉසා කිර්බඩිපව් දගැබ්හි ඉසා

[1]ම.ව. 17.23
[2]ම.ව. 20.44
[3]සමන්ත පාසාදිකාව (සමන්ත) 1 පිටුව
[4]ම.ව. 19.61
[5]ම.ව. 33.25
[6]ම.ව. 34.30–31
[7]ම.ව. 34.64
[8]ම.ව. 34.74–81
[9]ම.ව. 35.10–11
[10]ම.ව. 36.9
[11]ම.ව. 36.130
[12]ම.ව. 49.29
[13]ම.ව. 51.74
[14]පැරණි ලියවිලි සහරාව (ආචාර්ය වික්‍රමසිංහ)
1 කාණ්ඩය, 2 කලාපය, 69 පිට

උඩගලැ යටගලැ ඇත්වෙහෙර් පිළිබද් දගැබ්හි ඉසා..........."[1] ආදි වශයෙන් සඳහන් වේ.

මීළඟට එක් එක් වාස්තු විද්‍යාත්මක අංගයන් විස්තරාත්මකව සාකච්ඡා කිරීමට අපි බලාපොරොත්තු වෙමු.

කණ්ඨක චෛත්‍ය

පළමුවන පඩිපෙළිය අවසන් වූ තැන දකුණු පසින්වූ විසිතුරු තුරු සෙවනෙහි මෙම කණ්ඨක ථූපය පිහිටා ඇත. 1934 දී මෙම ථූපය කැණීමට පෙර එය කඳුගැටයේ ම කොටසක් බවට පත්වී තිබුණු අතර මෙම ථූපයට කිරිබඩපවු දගැබ නමින් ද ව්‍යවහාරයක් පැවති බව පෙනේ. එහෙත් අසල පිහිටි ලෙන්ලිපි අනුව කණ්ඨක නම් ථූපයට කරන ලද පූජා ගැන සඳහන්වීම නිසා මෙම ථූපය කණ්ඨක ථූපයම යයි පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය මගින් නිගමනයට බැසගෙන තිබේ. දෙවනපැතිස් රජතුමා විසින් අටසැටලෙනක් කරවූ බව **මහාවංසයේ** සඳහන් හෙයින් ඒ ලෙන අසල පිහිටි මෙම ථූපය කණ්ඨක ථූපයම වියහැකි ය. **ආචාර්‍ය වල්පොල රාහුල** හිමියන් දේවානම්පියතිස්ස රජතුමා විසින් අටසැටලෙනක් කෙළේ මෙම කණ්ඨක ථූපය අසල ම බවත් එය ම කටුසෑය ද වියයුතු බවත් අනුමාන වශයෙන් සඳහන් කර ඇත.[2] එහෙත් කණ්ඨක ථූපයට කටුසෑය යයි කීම එය වරදවා තේරුම් ගැනීමක් බව **ආචාර්ය සෙනරත් පරණවිතාන** කියයි.[3]

කෙසේ වුව ද මෙම ථූපය කරවූයේ කවරෙක් විසින් දැයි වංසකථා ආදියෙහි කිසිම සඳහනක් නැත. **මහාවංසයට** අනුව සද්ධාතිස්ස රජු විසින් මෙම ථූපය ප්‍රතිසංස්කරණය කරවූ බව කියවෙන හෙයින් නිසැකව ම මෙම ථූපය ක්‍රිස්තුපූර්ව ශතවර්ෂවලට අයත් කළහැකි ය. සද්ධාතිස්ස රජුගේ පුත් ලඤ්ජතිස්ස (ක්‍රි. පූ. 59–50) රජු විසින් මෙම ථූපය විශාල කළ බව ද කියවේ.

ථූපය ඇතුළත

ඉන්දියාවෙන් සොයාගෙන ඇති ථූපයන් බොහොමයක් ම මුළුමනින් ම ගඩොලින් පමණක් නොකළ බව පෙනී යයි. සණ්ඨාශාලා නම් ස්ථානයෙන් සොයාගත් ථූපයක් ඒකකේන්ද්‍රීය බිත්ති දෙකකින් වෙන්කර ඇති අතර එය ද කොටස්වලට බෙදා දක්වා ඇත. ඒ අතර ඇති කොටස් පස්වලින් පුරවා ඇති බවක් **ආචාර්ය ඇලෙක්සැන්ඩර් රී** පළ කරයි.[4] ලංකාවේ ද ඇතැම් දගැබ්වල මීට සමානම වූ බිත්ති යෙදීමක් දක්නට ලැබේ යයි **ආචාර්ය පරණවිතාන** කියයි.[4] මහාථූපය හා මිහින්තලයේ කණ්ඨක ථූපයත් පරණවිතාන මහතා විසින් ඊට නිදසුන් කර දක්වා ඇත. කණ්ඨක ථූපය ගැන සලකා බලන විට බාහිර බැම්මට තරමක් දුරින් ඇතුළු බැම්මක් පිහිටා තිබුණු අතර ඒ අතර තවත් හරස් බිත්ති තිබුණු බවට සාධක දැකිය හැකි ය. එසේ ම ඒ අතර කොටස් පසින් පුරවා තිබුණු බවක් ද පෙනී යයි. කණ්ඨක ථූපයේ හා මහාථූපයේ මෙම ලක්ෂණය පැරණි කාලයේ සිට ම තුබූවක් ද එසේ නැතහොත් ප්‍රතිසංස්කරණයක දී පසුව කරන ලද්දක් දැයි නිශ්චය වශයෙන් ම තව ම පුරාවිද්‍යාඥයන් පළකර නැත. මහාථූපය ගැන **පාකර්** කියන්නේ ථූපය විශාල කරවීම නිසා පසුකාලයක දී සිදුවූවක් බවයි.[5] මහාථූපය විශාල කරවීම නිසා පස්වලින් ඇතුළත බිත්ති අතර පුරවන ලදැයි සිතීමට ඉඩ ඇතත් කණ්ඨක ථූපය ඒ සා විශාල කරවීමක් දක්නට නැති හෙයින් ඇතුළත බිත්ති අතර පස්වලින් පුරවන ලදැයි සිතීම දුෂ්කර නිසා **පාකර්** මහතාගේ කියමන පිළිගැනීමට දුෂ්කර වෙනවා ඇත. ඒ හැර මහසෑයත් කණ්ඨක ථූපයත්, මිරිස වැටියත්, නැගෙනහිර දගැබත් යන හතරේ ම එක හා සමාන ලක්ෂණ බොහොමයක් ම දක්නට ලැබේ. ඒ හතරේ ම එක හා සමාන ක්‍රමයක් අනුගමනය කළ වාහල්කඩ ආදි ඉතා අලංකාර කැටයම් ශිල්පයන් ද දක්නට ලැබේ. ඒ අනුව යමකුට සිතන්නට ඉඩ ප්‍රස්තාව ලැබී යන්නේ මේවා ඉන්දියාවෙන් ලැබූ ආභාසයක් ඇතුව හෝ නැතුව හෝ අමුතු ක්‍රමයකට අනුව කළ ථූපයන් වර්ගයක් බවයි.

වාහල්කඩ

ලංකාවේ ඇති විශාලතම දගැබ් අතුරෙන් බොහොමයක ම වාහල්කඩවල් දක්නට ලැබේ. ඒවා සතර දිග්භාගයෙහි ම දෙරටුවලට මුහුණලා තනා ඇත. මේ වාහල්කඩ අනුලම්බ හෙවත් ප්‍රක්ෂේපන

[1] පැ. ලි. ස. 2 කලාපය; 72 පිට; මිහින්තළ සෙල්ලිපිය 33-35 පේළි
[2] ලංකාවේ බුදුසමයෙහි ඉතිහාසය— ආචාර්‍ය රාහුල හිමියෝ; 88 පිට
[3] ලංකාවේ ස්තූපය ආචාර්‍ය පරණවිතාන; 86 පිට

[4] South Indian Buddhist Antiquities p. 32

[5] ලංකාවේ ස්තූපය - 21 පිට

[6] Ancient Ceylon p. 282

නමින් ද හඳුන්වනු ලැබේ. රුවන්වැලිසෑය, මිරිසවැටිය, නැගෙනහිර දාගැබ යන ථූපයන්හි වාහල්කඩවල් බොහෝ සෙයින් ම ජරාවාසවී ඇති අතර මිරිසවැටි දාගැබේ බටහිර වාහල්කඩ පමණක් සුරක්ෂිතව ඇති බව පෙනේ.

එහෙත් ඒ සියල්ලට ම වඩා දැනට හමුවී ඇති ඉතාම සුරක්ෂිතව ඇති වාහල්කඩ වනුයේ මිහින්තලයේ කණ්ඨක ථූපයේ බටහිර වාහල්කඩයි. මෙය 1934–35 කාලයේ දී **ආචාර්ය පරණවිතාන** මහතාගේ කැණීම නිසා පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ ප්‍රතිසංස්කරණවලින් මේ තත්වයට නැවතත් පත්වී ඇත. වාස්තුවිද්‍යාව අතින් බලන කල මේ වාහල්කඩ ඉතා ම වැදගත් ස්ථානයක් ගනී. මූර්තිකලාව පිළිබඳ ව දිවයිනේ පැරණි කලා කරුවන්ගේ කෞශල්‍ය විදහා දක්වයි. එක් වාහල්කඩක නිර්මාණය අතින් අනෙක් වාහල්කඩට ද සමාන බව පරණවිතාන මහතා කියයි[1].

ආචාර්ය සෙනරත් පරණවිතාන විසින් කණ්ඨක ථූපය ගැන කරන පහත සඳහන් විස්තරයෙන් එහි තත්වය වටහා ගතහැකි වෙතැයි සලකමු.

"අනුරාධපුරයේ මහා දාගැබ් තුනට අයත් වාහල්කඩවල් හොඳින් ආරක්ෂා වී නොමැති නිසා ඒවායේ ධරවලින් ඉහල කොටස සැලැස්ම අතින් මිරිසවැටියේ වාහල්කඩ උඩුකොටස හා සමානවේදැයි අපට නිශ්වය කළ නොහැකි ය. කෙසේ වුව ද කණ්ඨක චේතියේ වාහල්කඩයන්හි සවිස්තර කොටස්වල ඇතැම් වෙනස්කම් දක්නට ලැබේ. මෙහි ධරවල පහළින් වූ හරස් පටියෙහි පිහිටි බොරදම් දිගේ විසිතුරු මල්කම මෝස්තරයක් දිවෙයි. මෙම ලක්ෂණය මිරිසවැටියෙහි දක්නට නොලැබේ. කණ්ඨක චේතියෙහි ගලින් නිම වූ කොටසෙහි මුදුන් ම සිරස්තලය ගරාදිවැට මෝස්තරයකින් ද ඊට පහළින් වූ ලීස්තරය ගණපේළියකින් ද සරසා ඇති අතර ඊටත් පහළින් වූ ලීස්තරයෙහි හංස පේළියක් දක්නා ලැබේ. මේවා මිරිසවැටි දාගැබේ දක්නට නැති ලක්ෂණයි. අනෙක් අතට බලන කල කණ්ඨක චේතියේ වාහල්කඩවල ගල් අල්ලා ඇති කොටසෙහි මනුෂ්‍ය – හස්ති – අශ්ව – සිංහ සහ වෘෂභ පේළි යොදා නොමැත. කෙසේ වුව ද, ගල්කර්මාන්තයට ඉහළින් ගඩොලින් ගොඩනඟා ඇති කොටසෙහි පාදයෙහි හුණු බදමයෙන් නිම වූ සත්ව පේළිවල නෂ්ටාවශේෂ දක්නා ලැබේ. මේවායේ සතුන් යොදා ඇත්තේ එක පේළියක එක් වර්ගයක් බැගිනි. මෙම වාහල්කඩවල චෛත්‍යකවාටවලින් සැරසූ හරස්පට්ධර පෙළට පහළින් පිහිටාතිබේ. වාහල්කඩ සියල්ලෙහි ම ලීස්තර පටිවල බොරදම් එකාකාර නොවේ. කණ්ඨක චෛත්‍යයේ නැගෙනහිර වාහල්කඩෙහි ගඩොලින් නිමවා ඇති උපරිභාගය මිරිසවැටියේ වාහල්කඩට වඩා හොඳින් ආරක්ෂා වී ඇත........."

"කණ්ඨක චෛත්‍යයේ වාහල්කඩෙහි උපරිභාගය තනි ගඩොලින් සැදූ විමාන තුනකින් යුක්ත ය. වාහල්කඩෙහි ගල් අල්ලා තනන ලද කොටස මේ විමාන තුන සඳහා අධිතාලමක් වශයෙන් යෙදුණු බව පෙනේ. එහි ඉදිරියට නෙරූ කොටස මත පිහිටි මධ්‍ය විමානය සැලැස්ම අතින් ආයත ය. දෙපස පිහිටි විමාන දෙක චතුරස්‍රාකාර සැලැස්මෙන් යුක්තවන අතර ඒවා පාද බොරදම්වලින් හා කපෝත බොරදම්වලින් යුක්තවූ ඝන බිත්තිවල මාර්ගයෙන් මධ්‍ය විමානයට සම්බන්ධ වේ. විමානයන්ගේ පාදම් ද බොරදම් සහිත විය. එක් එක් විමානයක තුන් පැත්තක බිත්ති කුළුණු (කුඩ්‍ය ස්තම්භ) මගින් සෑදි පඤ්ජරය (එක්පැත්තක තුන බැගින්) දක්නා ලැබේ. ප්‍රධාන විමානයේ ඉදිරි පාර්ශ්වය මැද පිහිටි පඤ්ජර ගැඹුරු ය. සෙසු පඤ්ජර ගැඹුරු නො වේ. මේවායේ ගැඹුරු බිත්ති කුළුණුවල ඝනකම හා සමාන ය. සම්පූර්ණයෙන් ම ආරක්ෂා වී ඇති එක් නොගැඹුරු පඤ්ජරයක පැතලි ආරුක්කුවක් දක්වේ. ඒ එක් එක් පඤ්ජරයක දෙවියකුගේ හෝ දේවතාවියකගේ හෝ හිඳි පිළිමයක් පිහිටුවා තිබුණි."[2]

අනුරාධපුරයේ හා මිහින්තලයේ ඇති සෑම වාහල්කඩක ම ඉදිරියෙන් වාම් ලෙස බොරදම් කළ ගලින් නිම වූ පූජාසනයක් දක්නා ලැබේ. මේවා ප්‍රමාණයෙන් වෙනස් වුව ද එක ම සැලැස්මකට අයත් වන අතර මේවා සැදූහැවතුන් මල් පහන් හා වෙනත් පූජා භාණ්ඩ තැන්පත් කිරීම සඳහා පසුකාලවල දී කරවන ලද ඒවා යයි සිතිය හැකි ය. කණ්ඨක චේතිය පූජාසන මළුව තැනීමෙන් පසුව ඉදිකර තිබීම මේවා පසුකාලයේ දී කරන ලද ඒවා බවට හොඳ ම නිදසුනක් ලෙස පරණවිතාන මහතා දක්වා තිබේ. නටබුන්ව තිබුණු එක් පූජාසනයක කොටස් කඩා නැවත ඉදි කරන විට පූජාසන යට

[1] ලංකාවේ ස්තූපය—38 පිට

[2] ලංකාවේ ස්තූපය—40–41 පිටු

සැඟ වී තිබුණු සලපතල මළුවේ කොටස් තැනින් තැන යට වී තිබී හමු වූ බවත්, ඒ නිසා සැදුණු වළවල් බදමෙන් පුරවා තිබුණු බවත් පෙනේ. ඒ හැර වාහල්කඩවල් වල ගල්බැම්ම හුණුගලින් නිමකර ඇති අතර පූජාසන නයිසිගලින් කර ඇත.[1]

වාහල්කඩ දෙපැත්තේ දක්නට ඇති උස් කුළුණුවලින් පැති දෙකක් ගඩොල් බැම්මට සැඟවී ඇත. සියලුම වාහල්කඩවලට අයත් ඇතුළු කුළුණු වල පෙනෙන පැත්ත අල්පෝන්නත කැටයම්වලින් සරසා තිබෙන බව පුරාවිද්‍යා වාර්තාවලින් හෙළිවේ.[2] කණ්ඨක ථූපයේ වාහල්කඩ ස්තම්භ විශේෂයෙන් ම වැදගත් වේ. ස්තම්භ මුදුන්හි සත්වරූප නෙළා තුබූ ආකාරය නිරාකරණය කරගැනීමට ලැබෙන පැහැදිලි නිදසුන මෙම කණ්ඨක චෛතියේ වාහල්කඩ ස්තම්භයි. මෙහි ද එම සත්වරූප නියමිත ස්ථානවල ම නොතිබුණි. එහෙත් වාහල්කඩ තුනකින් ම එම සත්වරූප සොයාගනු ලැබුයේ ස්තම්භ පිහිටවූ ස්ථාන අසලින්ම ය. නැගෙනහිර වාහල්කඩ අසලින් ඇත් රූපයද උතුරු වාහල්කඩ අසලින් සිංහ රූපය ද දකුණු වාහල්කඩ අසලින් වෘෂභ රූපය ද සොයාගෙන ඇත. බටහිර වාහල්කඩ විනාසවී ඇතත් එහි තිබුණේ අශ්ව රූපය බවට කිසි ම සැකයක් නැත. දකුණු වාහල්කඩින් ශෛලමය වෘෂභ රූපයක් සමග ම අශ්ව රූපයක් ද හමුවී තිබීමෙන් එය ස්ඵුට වේ. මෙම සත්ව රූපවලින් සංකේතවත් කෙළේ සතර දිසාවන් යයි **බෙල්**[3] මහතා පළ කරන අදහස **ස්මිත්** මහතා ද අනුමත කරයි[4]. සතරවරම් දේවරූප මෙම සත්වරූප සමග තිබී හමුවූ නිසා **ආචාර්ය පරණවිතාන** ද එම මතයන් පිළිගත හැකි බව ප්‍රකාශ කර ඇත[5].

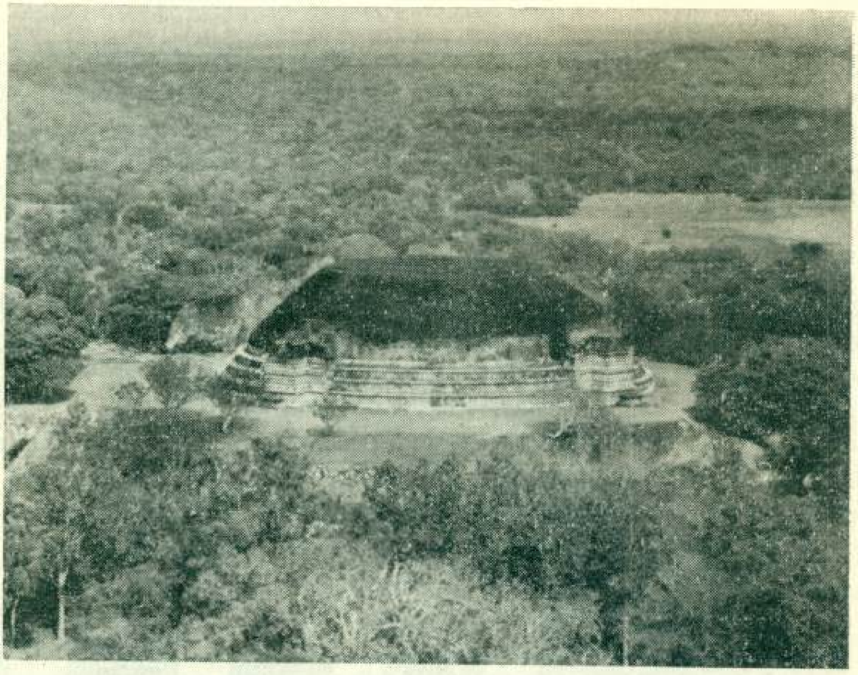
කණ්ඨක චෛතියේ ගල්පුවරු : සම්ප්‍රදය හා නිරූපිත වස්තුව විසින් විශේෂයක දරන මේ ගල් පුවරුවල දක්නට ලැබෙන්නේ දනට ශේෂව ඇති ඉතාම පැරණි ගල් කැටයම්ය.

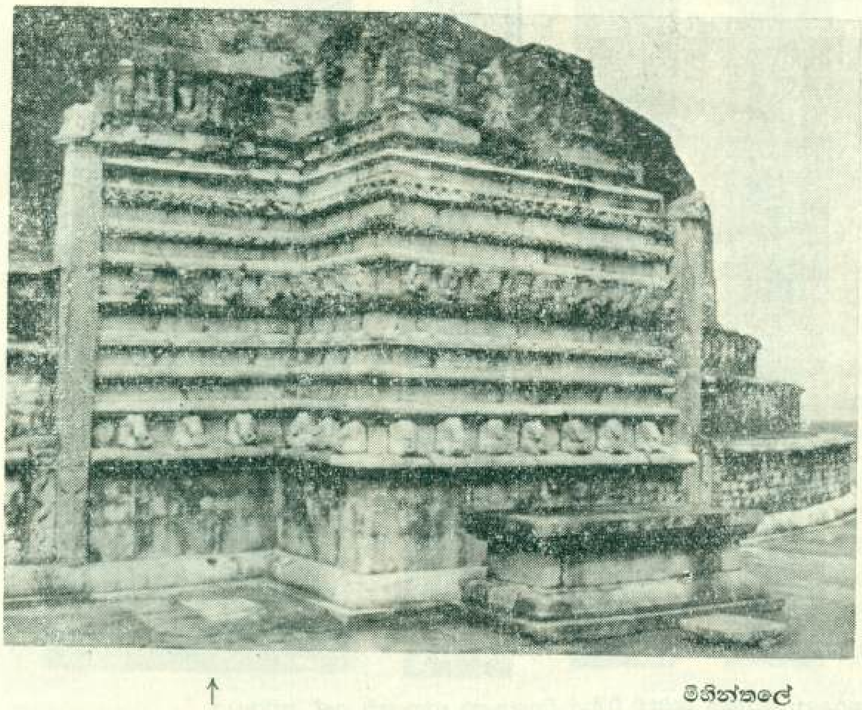
---

[1] ලංකාවේ ස්තූපය—43 පිට
[2] ASCAR (1910—11) P. 11-15
[3] A. S. C. Sixth Progress Report. July to September, 1891, p. 8
[4] History of Fine art in Indian and Ceylon; P. 60
[5] ලංකාවේ ස්තූපය—45 පිට

මිහින්තලේ

කණ්ඨක චෛත්‍ය →





↑

මිහින්තලේ

කණ්ඨක චෛත්‍යයේ

නැගෙනහිර වාහල්කඩ

මිහින්තලේ

කණ්ඨක චෛත්‍යයේ

ගල්ටැඹක ඇති

නාග රූපයක් →

කපුරු බණ්ඩාර ජයතිලක

සිංහල කලාවේ ආන්ධ්‍ර බලපෑම්

ඉන්දියාවේ මතුවී පෙනුන හැම ලක්ෂණයක් ම පාහේ ලක්දිව පුරා ප්‍රචලිත වී යාම ඈත අතීතයේ සිට ම පැවත එන අනිවාර්‍ය සිද්ධියක් බව පෙනේ. ඉන්දියාවට පැමිණි ආර්‍යයෝ ලංකාවට පැමිණියහ. දකුණු ඉන්දීය ද්‍රවිඩයෝ ලංකාවට පැමිණියහ. දඹදිව පුරා පැතිරී ගිය හින්දු, ජෛන, හා බෞද්ධ ආදී සමයයන් ලක්දිව පුරා පැතිරී ගියේ ය. එමෙන් ම ඉන්දියාවේ පහළ වූ හැම කලා අංගයක් ම ලක්දිව කෙරෙහි ද බලපා ඇත.

ඉන්දියාවේ ඇතිවූ කලා විකාශණය, ඒකීය ලක්ෂණයෙන් යුතුව, සමස්ථයක් වශයෙන් වූයේ නොවේ. එය කාලයෙන් කාලයටත්, දේශයෙන් දේශයටත්, රාජ්‍යවංශයෙන් රාජ්‍යවංශයටත්, වෙනස් වී ගිය අතර, විවිධ විලාසිතාවන්ගෙන් සමුපේත විය. ඉන්දීය කලා ශෛලීන් අතර, මෞර්‍ය, සුංග, සාතවාහන, ගුප්ත, පල්ලව, හා චෝල, ආදී කලා ශෛලීන් ඉතා වැදගත් තැනක් ගනී.

මේ හැම කලාවක් ම සම්පූර්ණ වශයෙන් හෝ, ආංගික වශයෙන් හෝ, ලංකාව කෙරෙහි ද නන් අයුරින් බල පෑ බව, අප සතුව ඇති පැරණිවූත්, ඓතිහාසික වටිනා කමින් යුතුවූත්, කලාකෘති තුලින් පෙනේ. හැම ඉන්දීය කලා ශෛලියක් ම, ලක්දිව කලාව කෙරෙහි බල පා ඇති බව පෙනෙන නමුදු, වැඩිවශයෙන් දක්නා ලැබෙන්නේ සාත-වාහන නොහොත් ආන්ධ්‍රා බලපෑම බව කිව ද, අතිශයෝක්තියක් නොවනු ඇත.

මේ අයුරින් ආන්ධ්‍ර කලා ලක්ෂණ වැඩි වශයෙන් බලපාන්නට ඇත්තේ, ඉන්දියාවේ ඇති වූ බෞද්ධාගමේ විපර්‍යාසය ලංකාව කෙරෙහි ඇදී ඒමේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් විය හැක. එනම්, මහායාන බුදුදහමේ ආගමන යයි. වොහාර තිස්ස රජු කල ධර්මරුචි හිමියන්ගේ පැමිණීමත් සමග ඇති වූ මහායාන වාදය, මහසෙන් යුගය වන විට ඉතා බලවත් ව වැජඹෙන්නට විය.

මේ හේතුව නිසා ඉන්දියාවේ මහායාන වාදීන් ලංකාවටත්, ලංකාවේ මහායාන වාදීන් ඉන්දියාවටත් ඇදී ගිය බවට කිසි සැකයක් නැත. මෙම අන්‍යොන්‍ය සම්බන්ධතාවයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ඉන්දියාවෙන් ලංකාවට පැමිණි ආන්ධ්‍ර වර්ගයා, කොතරම් බලවත් වී ද යත්, අනුර පුර මධ්‍ය කාලයේ, සිංහල රජුන්ගේ යුද්ධ හමුදාවේ එක් කොටසක්, ආන්ධ්‍ර වර්ගයාගෙන් සමන්විත වූ බව පෙනේ. මේ ආන්ධ්‍ර හමුදාව කෙරෙහි, සිංහල රජු කොතරම් සැලකිල්ලක් දැක්වී ද යත්, එම සේනාව භාර අන්ධ සේනාපති (ආන්ධ්‍රසේනාපති) නම් නිලධරයෙකු පත්කර තිබීමෙන් පෙනේ. මෙසේ ඉන්දියාවේ ආන්ධ්‍රදේශයත් ලංකාවත් අතර ඇතිවූ, දීර්ඝ කාලීන පෘතුල සම්බන්ධතාවයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන්, ආන්ධ්‍ර සිරිත් විරිත් පාලන ක්‍රම, භාෂා ව්‍යවහාර, ආගමික මතිමතාන්තර, හා කලානිර්මාන ලංකාව තුළ විසිරී යන්නට විය. ආන්ධ්‍ර කලාව සිංහල කලාව කෙරෙහි පාන ලද බලය අන් හැම බලපෑමකට ම වඩා ප්‍රකටව පෙනේ.

අපේ පැරණි දාගැබ්වල සතර දිසාවේ වාහල්කඩ සතරක් සාද ඇති බව, අභයගිරි, ජේතවනය, මිරිසවැටිය හා කණ්ඨක චෛතිය ආදී ස්තූප දෙස බැලීමෙන් පෙනේ. මෙම වාහල්කඩවල දක්නා ලැබෙන, විවිධ විලාසිතාවන් සිංහල කලාකරුවාගේ නිදහස් චින්තන ආකල්පය ප්‍රකට කෙරෙතත්, වාහල් කඩ පිළිබඳ මූලික අදහස හා ආභාෂය ලැබී ඇත්තේ, ආන්ධ්‍රා දේශයෙන් යයි කිව හැක.

ලංකාවේ තරම් උත්කෘෂ්ඨ කලා නිපුණ තාවක් නොපෙන්වතත්, වාම් ලෙස නිර්මානය කරන ලද වාහල්කඩවල නටඹුන්, ආන්ධ්‍රදේශයේ කලා

අතරින් දැකිය හැකි ය. විශේෂයෙන් ම අමරාවතී, නාගර්ජුණි කොණ්ඩ, ජගයියපේට, ජේතවන, ආදී තැන්වල දක්නා ලැබෙන වාහල්කඩ හා ලංකාවේ වාහල්කඩ අතර, සාම්‍යත්වයක් දක්නා ලැබෙන හෙයින් යටකී ස්ථානවල ඇති එම කලා මාධ්‍යය ලක්දිව කෙරෙහි බලපාන්නට ඇතැයි සිතිය හැක.

මහාචාර්ය පරණවිතාන ශූරීන් කියන පරිදි, භව චක්‍රය පෙන්නුම් කරන සේ නිර්මිත අලංකාර සඳකඩ පහන්, අපේ පැරණි කලා කෘති අතර වැදගත් තැනක් ගනී. අපේ සඳකඩ පහන්වල හැඩය පෙන්වන අර්ධ කවාකාර ගල්ලැලි, නාගර්ජුණි කොණ්ඩයේ ස්ථූප ඉදිරිපස දක්නා ලැබේ. මේ සඳකඩ පහන් සමහරක, දළ කැටයම් දක්නා ලැබෙතුදු, අපේ සඳකඩ පහන්වල ඇති කැටයම් මෙන්, පරිපූර්ණ හැඟීම් නොදනවන අතර, වාම් බව ඉහවහාගොස් ඇත. එසේ වුව ද, අපේ සඳකඩ පහනේ ආරම්භය, නාගර්ජුණි කොණ්ඩ සඳකඩ පහනේ ආභාෂයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් වූහයි ඇතැම් පුරා විද්‍යාඥයෝ සලකති. ඒ අදහස අනුව අපට සිතිය හැක්කේ ආන්ධ්‍ර සඳකඩ පහනේ ආභාෂය ලැබූ, සිංහල කලා කරුවා සිය නිර්මානයට දේශානුකූල හා සමයානුකූල ගැඹුරු අදහස් ඇතුළු කළ බවයි.

ලක්දිව පුරාවස්තු අතරින් ලැබී ඇති බුදුපිළිම විශාල සංඛ්‍යාවක ද, ඇතැම් වාහල්කඩවල දක්නා ලැබෙන මූර්ති වල ද, ආන්ධ්‍ර කලාවේ අනුභාවය මැනවින් පිළිබිඹුවන බව කිවයුතුව තිබේ.

ආන්ධ්‍ර කලාවේ බලපෑම දක්නා ලැබෙතැයි සැලකෙන, දනට සොයාගෙන ඇති පිළිම අතුරින් බොහොමයක් කිරිගරුඬ ගලින් නිමි විශාලත්වයෙන් අඩු ඒවා වන අතර, කලාත්මක භාවයෙන් ඉතා ඉහල ඒවා වෙයි. සීගිරිය අසල පිදුරන්ගල විහාරයෙන් සොයාගෙන ඇති, ප්‍රතිමා කිහිපයක ආන්ධ්‍ර ශෛලිය දක්නා ලැබේ. මෙම ලක්ෂණ ම ඇති කිරිගරුඬ ප්‍රතිමාවක් මහඉලුප්පල්ලමෙන් සොයාගෙන ඇත. ආන්ධ්‍ර කලා අනුභාවය පෙන්වන ප්‍රතිමා අතර අම්බලංතොට කිරිගරුඬ දගැබ සමීපයේ නටබුන් අතරින් සොයාගත්, කිරිගරුඬ ප්‍රතිමාවක් ද වෙයි. මේ අයුරින් කිරිගරුඬ ප්‍රතිමා තුල පමණක් නොව රුවන්වැලි චෛත්‍ය පාමුල ඇති ගල් ප්‍රතිමා වල ද, ආන්ධ්‍ර බලපෑම දක්නා ලැබේ යයි රෝලන්ඩ් කියයි.

ප්‍රතිමා නෙලීමේ දී පමණක් නොව කැටයම් කලාවේ ද ආන්ධ්‍ර බලපෑම දක්නා ලැබේ. ජේතවනාරාමයේ හා අභයගිරියේ වාහල්කඩවල කැටයම්, හා අමරාවතී නාගර්ජුණි කොණ්ඩ කැටයම්වල සාම්‍යත්වයක් දක්නා ලැබේ. ආන්ධ්‍ර කැටයම් කලාවට අනුගතවන ලෙසින්, නෙලන ලද මල්කම් ආදී මෝස්තර සහිත අලංකාර සත්වරූපවලින් යුතු, කිරිගරුඬ ගල් පුවරු, කිහිපයක්, දක්ෂිණ දගැබේ නටබුන් අතරින් සොයාගෙන ඇත.

ඒ සමගම අනුරාධපුර නටබුන් අතරින් ලැබී ඇති, මායා දේවියගේ සිහිනය දක්වන කැටයම, හා ශ්‍රාවස්ති ප්‍රාතිහාර්‍ය දක්වන කැටයම, ආන්ධ්‍රා ශෛලියට අනුව, නිර්මිත ඒවා සේ සැලකේ.

පැරණි සිංහල චිත්‍ර ශිල්පය කෙරෙහි, ආන්ධ්‍ර ශෛලිය පාන ලද බලය, දුර්වල නමුත් සීගිරි චිත්‍රවල ස්වරූපය, පිරිහෙමින් පැවති ආන්ධ්‍ර චිත්‍ර කලාවේ ලක්ෂණ, පෙන්නුම් කරතැයි, රෝලන්ඩ් කියයි.

ආන්ධ්‍ර කලාව ලක්දිව කලාව කෙරෙහි පාන ලද බලය මතුකොට පෙන්විය හැකි ස්ථිර සාධක මෙපමණක් වන නමුත් පුරාවිද්‍යා ගවේෂණ වල ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් නුදුරු අනාගතයේ දී තවත් සාදක මතුවිය හැකි බැවින් අපේ දැනුම මෙයට ම සීමාවිය හැකියයි සිතිය නොහැක.

පරිවර්තනය ඇම්. එච්. ගුණතිලක

චීනයේ පළාත්බද නූතන සංගීත නාට්‍යය (ඔපෙරාව)

චිරන්තන චීන සංගීත නාට්‍යය හෙවත් ඔපරාව පණ ගන්වා සමකාලීන තේමාවන්ගෙන් එය පොහොසත් කර ලිමේ කාර්යය වූකලි ගතවූ වර්ෂ තුළ සිය රැටියන් අතර මහත් සේ ප්‍රචාරය වූ ද පිට රැටියන්ගේ දැඩි විවේචනයට ලක් වූ ද කලාත්මක සංවර්ධන ක්‍රමයකි. එවැනි කලාත්මක සංවර්ධන ක්‍රමයන් චීනයේ කලා දිවිය තුළ විද්‍යමාන වන්නේ අල්ප මාත්‍ර ලෙසිනි. යථෝක්ත ඓතිහාසික නෘත්‍යකලාව නිරස ව හැමදූ එක තත්ත්වයට ම සීමා වී පැවැතීමෙන් බේරා ගැනීමේ ප්‍රයත්නයක් හැටියට චීන දේශය ඇතුළත සමාදර සම්මානයට පාත්‍ර වූයේත් මේ කාර්යය මැයි. යථොක්ත කාර්යය වූකලි සංගීත නාට්‍ය කලා ව්‍යාපාරයේ සැබෑ නවෝදයකට ද තුඩු දෙන්නකි. එතකුදු වුව එම ව්‍යාපාරය ඒ ගෞවරණීය පෞරාණික නාට්‍ය කලාව නසාලන සුළු කූට උපක්‍රමයක් හැටියට සළකා පිටරටවල දී දැඩි දෝෂ දර්ශනයට ලක් විය. චීනයේ චිරන්තන සංස්කෘතියේ අති නිර්මල ප්‍රකාශන මාධ්‍යයන්ගෙන් එකක් දේශපාලන ප්‍රචාරක ආයුධයක් බවට හැරවීමේ කුමන්ත්‍රණයක් හැටියට ද ඔවුන් විසින් මෙය හඳුන්වා දෙනු ලැබී ය. එමතු ද නොවේ. කවුරු කෙසේ කීවත් ජනතාව තුළ මීට කැමැත්තක් නැතැයි අනාවැකි පවා පළ කරනු ලැබී ය.

පෙනියන හැටියට නම් මේ දෙපැත්තට ම කියන්නට දෙයක් ඇත. චීනයේ ශාස්ත්‍රීය සංගීත නාට්‍යය වූකලි ශත වර්ෂාධික කාලයක් තිස්සේ ඇති වී පැතිරී ගිය කලා මාධ්‍යයක් වෙයි. වෙනත් බොහෝ අත්‍යුත්තම නිර්මිතයන් මෙන්, මෙය ද පරිසමාප්ත ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් හැටියට ලියලා මෝරා ගියේ දැනට බොහෝ කලකට උඩ දී ය. එබැවින් අත්‍යාවශ්‍යයෙන් මෙයට එකතු කළයුතු තවත් දේ ඇති නැති තරම් වෙයි. කලා මඤ්ජරියක් හැටියට එය සර්ව සම්පූර්ණ ය. එහි ප්‍රකාශන මාර්ග ද, එහි තේමාවන් ද, ප්‍රභවය ලැබූයේ මල් පල දරා, මැළවී, යළි හරි ගැස්සීමට නොහැකි ලෙස ඉතිහාස ගත වූ සමාජයකිනි. කාල්පනික විජිතයකිනි. මේ මුල්වලින් තවදුරටත් අලුතින් උරා ගතහැකි දෙයක් නැත.

අනික් අතට එය චීනයේ සංස්කෘතික උරුමයේ අගනා කොටසක් වෙයි. තව ද එය අහෝසි වී ගියහොත් චීනයට පමණක් නොව මුළු මහත් ලෝකයේම සංස්කෘතියට කියා නිමකළ නොහැකි අලාභයක් ඉන් ඇතිවන්නේ ය. නව චීන ආණ්ඩුව මේ කරුණ සම්පූර්ණයෙන් ම වටහා ගන ඇති අතර චීනයේ අත්‍යුත්කෘෂ්ට ශාස්ත්‍රීය සංගීත නාට්‍ය ක්‍රමය ඉතා අගනා දායාදයක් හැටියට සංවර්ධනය කිරීමෙහි ලා, කලින් සිටි බොහෝ දෙනෙකු ම නොකළ විධියේ සේවයක් ඉටුකර ඇත. එතකුදු වුව විපරීත රුචිකත්වයන්ට අනුකූල වූ ද නූතන සාංස්කෘතික දෘෂ්ටියෙහිත් ජන සම්මත හැඟීමෙහිත් ජීවමාන ප්‍රතිබිම්බයක් වූ ද නූතන නාට්‍යමය ව්‍යාපාරයන්ට එළඹෙන මාර්ග සොයාගෙන ඒ හා සම්බන්ධකම් ඇතිකර නොගත හොත්, චීනයේ සංගීත නාට්‍යය 17 වැනි ශත වර්ෂයෙහි ඉතාලි ජන නාට්‍ය කලාව මෙන් හෝ එලිසබෙතන් නෘත්‍ය කලාව මෙන් හෝ හෙමින් සීරුවේ කලාත්මක වශයෙන් "පාෂාණී භූත වූ ද්‍රව්‍යයක" තත්ත්වයට පත්වීමෙන් බේරා ගැනීමට, භක්ති මහත්වය උඩ කෙරෙන මෙවැනි කවර පරිශ්‍රමයකට වුව ශක්තියක් නැත. චීන කමියුනිස්ට් වාදීහු මේ අවසාන කරුණ අවධාරණයෙන් ම ප්‍රකාශය කරති. එහෙත් එසේ කිරීමේ දී ඔවුහු තනි නොවෙත්. ප්‍රතිචීන කලා නිර්මාපකයන්ගෙන් බහුතර සංඛ්‍යාවක්, සාම්ප්‍රදායික ව නියම වූ ප්‍රකාශන මාධ්‍ය

නවීකරණය කිරීම ගැනත් ජනප්‍රිය කිරීම ගැනත් මහත් වුවමනාවෙන් බොහෝ ඈතට සිතා බලති. එතුකුදු වුව ප්‍රතිවීන විචාරයටත් මති මතාන්තර වලටත් නිර්භය ව මුහුණ දෙන කම්යුනිස්ට් වාදීහු ස්වකීය ප්‍රතිවාදීන්ගේ රැවුම් ගෙරවුම්වලට හා දෝෂාරෝපණයට භාජනය වන දේ ම අභීත ව තහවුරු කරත්ම ය. සමකාලීන තේමාවෙන් සමන්විත චීන සංගීත නාට්‍යය පිළිබඳ විවාදයේ ගැටළුව ඇත්තේ එතැන ය. කම්යුනිස්ට් වාදීන් විසින්, නූතන සංගීත නාට්‍යය දේශපාලන හා සමාජ මත ප්‍රචාරය කිරීමේ හා ජනප්‍රිය කිරීමේ වාහනයක් බවටත්, නව සමාජ සංස්ථාපනයේ දී උද්ගත වන යම් යම් විචාරණීය ප්‍රශ්න රංගානු කරණයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමේ මාධ්‍යයක් බවටත්, අධ්‍යාපනයෙහි ලා ඉවහල් වෙතැයි තමන් විසින් අභිප්‍රේත කාරණා රංග ශාලාවට රොක්ව හර්ෂෝදා මාදයට පත්ව ගිය ප්‍රේක්ෂකයන් ඉදිරියේ දෘශ්‍ය ස්වරූපයේ මාර්ගයෙන් නිරූපණය කරන මාධ්‍යයක් බවටත් පත්කර ඇත්තේ නොදනුවත් ව නොව සිතාමතා ම ය. සංස්කෘතිය හා කලාව පිළිබඳ මාක්ස්–ලෙනින් වාදී න්‍යායයට මෙය සර්ව ප්‍රකාරයෙන් ම අනුකූල වන අතර නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ව මාඕ සේ තුං දරණ මතයට විශේෂයෙන් ම අනුරූප වෙයි. මෙය මුලින් ම සර්ව සංගෘහිත ලෙස ප්‍රකාශයට පත්වූයේ, විප්ලවීය කලාව හා සාහිත්‍යය පිළිබඳ ව වර්ෂ 1942 මැයි මාසයේ දී පවත්වන ලද යිනෑං සම්මේලනයේ දී ය. එහි දී මාඕ සේ තුං පැවැසුයේ මෙයයි. " විප්ලවීය කලා විසින් ස්වකීය මූල වස්තූන් සැබෑ ජීවිතයෙන් ගෙන, ඓතිහාසික වශයෙන් ජනතාවට ප්‍රගතිය කරා පා නැගීම් වස්, ආධාර දියයුතු ම ය." අන්හැම දෙයක් ම මැඩගෙන මතුවන ජනතා ශුභ සිද්ධිය අරභයා, වැඩට ගතහැකි හැම කලා මාධ්‍යයක් ම පාවිච්චියට ගැනීමට තමන්ට අයිතියක් හා බලයක් ඇතැයි කොමියුනිස්ට් වාදීහු ඒත්තු ගෙන සිටිති. මෙහිලා කවර මෙවලමක් හෝ, කවර ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් හෝ, කවර පරියායෙන් වුව ස්වාධීන වන්නේත් නැත, අප්‍රාසඞ්ගික වන්නේත් නැත. එය එක්කෝ දියුණුව කරා මෙහෙයවීමට ආධාර වෙයි. නැත්නම් ආධාර නොවෙයි. යම් හෙයකින් එය ආධාර නොවුනොත් ඇත්තෙන් ම එය බාධාවකි. චීනයේ ශාස්ත්‍රීය සංගීත නාට්‍යයට ද මේ ටික සාධාරණ ය.

කම්යුනිස්ට්වාදී නොවූ විවේචකයන් මුසාවාදී ව හෝ අනර්ථකාමී ව හෝ චීනයේ කම්යුනිස්ට්වාදී සාංස්කෘතික නායකයන්ගේ අභිප්‍රායයන් නුහුරට පෙරළන්නේ යම් කරුණෙක් මුල්කර ගෙන ද ඒ වූකලී අවසාන පරමාර්ථය සහ ක්ෂෙත්‍රය පිළිබඳ ප්‍රශ්නයයි. කම්යුනිස්ට් වාදීන්ට අවශ්‍ය වන්නේ ශාස්ත්‍රීය සංගීත නාට්‍යය මුළුමනින් ම විනාශ කර දැමීම යැයි ඔවුන් සිතනවා නම් එය නිසැකයෙන් ම වැරදි අදහසකි. පීකිංහි කිසිවෙක් සිනෙන්වත් එසේ නො සිතති. චීනයේ උත්කෘෂ්ට ශාස්ත්‍රීය සංගීත නාටකයේ පවිත්‍ර, අද්විතීය ස්වරූපය වූකලී චීන සභ්‍යත්වයේ ශුද්ධ වස්තුවකි. එය විනාශ කරනවා වෙනුවට ප්‍රකෘතිමත් කරන ලද දූවැන්ත චීන වේදිකාවල අළුතින් සමෘද්ධිමත් ව වැජැඹීමට චීන රජය විසින් එම සංගීත නාට්‍ය වලට උපකාර ලබාදෙයි. එතකුදු වුව පරණ ගසේ වැකරැලි ගැහුණු අතු වගයක් පහතින් පිහිටා ඇත. ඒවා කප්පාදු කොට තරමක් එළිපෙහෙළි කර ගැනීම කලාවේ ම ශුභ සිද්ධියට හේතු වෙතැයි පීකිංහි කලා හා නාට්‍ය විෂයෙහි උගත්තු පවසති.

චීනයේ සාම්ප්‍රදායික සංගීත නාට්‍යයෙහි හැම අංගයක් ම කලාත්මක අංශයෙන් උසස් හැටියට නොසැලකේ. ඒ හැම එකක් ම 'මෙයි-ලං-ෆං කෙනෙකුගේ' අසහාය විග්‍රහයක මාර්ගයෙන් අමරණීයත්වයට පත් වී ද නැත. පරණ තාලේ නිරස ගොපළු නාට්‍ය මෙන් නොවැදගත් වූ ද්විතීයික ගණයට අයත් විවිධ වස්තුවලින් ගහණ නාට්‍ය රාශියකි. එසේ ම, හෙන්රික් ඉබ්සන්ගේත් එමිලි සෝලාගේත් ගෙරවුම්වලට පාත්‍ර වූ ද සිටුවරයකි. කුමාරිකාවන් යනාදීන්ගෙන් සමන්විත ව ඔවුන්ගේ ව්‍යාජ කඳුලින් සමන්නාගත වූ ද අපේ 19 වැනි සියවස්හි සමාජ නෘත්‍ය කලාවට අයත් නාට්‍ය ද රැසකි. ඒවාගේ ම නාඹර වයසේ ගැටිස්සියන්ගේ සිහිය විකල් කළ අපේ තුන් ඈඳුතු නවකථා මෙන් බොළඳ වූ නාට්‍ය රාශියක් ද දක්නට ලැබේ. සාම්ප්‍රදායික සංගීත නාටකයේ පළාත්බද අංශවල සංගීත තනු සිය ගණනක් ඇත. එහෙත් ඒවා කවර පරියායකිනුදු ශ්‍රේෂ්ඨ නිර්මාණ නො වන්නේ ය. එතකුදු වුව වඩා ප්‍රශස්ත වස්තූන් සහිත ව යළිත් වරක් භාවිතය කිරීමට උචිත වූ ද ස්ථිර ශිල්පීය දක්ෂතාව පෙන්වා දෙන්නා වූ ද හොඳ කෘති ඒ අතර විද්‍යාමාන වෙයි. අනික් අතට, මේ වූකලී නූගතුන් ව සිටි දශ ලක්ෂ සංඛ්‍යාත ජනකායක් මුල් ම වරට නෘත්‍ය ශාලාවකට

ඇතුල් වන අවස්ථාවකි. එසේ ම මින් පෙර නොදත් විරු ප්‍රමාණවලින් ජාතික වශයෙන් පුණරුත්ථාපන පරිශ්‍රමයන්හි යෙදී ම හේතුකොට ගෙන ද ලබා ගන්නා ප්‍රගතිය හේතුකොට ගෙන ද ජනතාවගේ කල්පනා ශක්තිය සියුම් ව යන අවස්ථාවකි. එවැනි අවස්ථාවක දී ප්‍රගතිශීලි චීන් තන ක්‍රමයන් ද තැන්පත් ආධ්‍යාත්මික ගති ස්වභාව යන් ද, අද්භූත මකරුන් ය, යක්ෂ-රාක්ෂසයින් ය, රජවරුන් හා සිටුවරුන් ය, ගණිකාවන් හා අප්සරාවන් ය යනාදීන්ගෙන් සමන්විත ව්‍යාජ ලෝකයක අපූර්ව දර්ශන නමැති මහා ජල ප්‍රවාහ යක හෙළා අනතුරට පාත්‍රවීමට ඉඩ තැබිය නොහැකි බව චීන නායකයන්ගේ හැඟීමය. ස්වකීය ජනතාවගේ වැටහෙනසුළු කල්පනා ශක්තිය තුළට මේ පිළිණු වූ සුරංගනා කථා අඩුක්කු කරන්නේ නැතිව, ඔවුන් වඩාත් කැමැති වන්නේ ආදර්ශමත් චරිතවලින් සමන්විත වූද, නිශ්චිත සදුපදේශ අරමුණකින් යුක්ත වූ ද දෛනික ජීවිතයට අයත් ජවනිකාවන් පෙන්වීමටයි. මේ සියල්ල ම අළුත් දේ නොවේ. මධ්‍යතන යුගවල දී දේවස්ථානවල උපදේශ (මොරැලිටි) නාට්‍ය පෙන්වනු ලැබී ය. නෘත්‍ය කලාව වූකලි සදුපදෙශ ආයතනයකැයි හඳුන්වා දුන්නේ ලෙසිං නමැති අපර දිගුවෙකි.

කරුණු එසේ හෙයින් නවීන තේමාවන් ඇතුළත් කොට පැරණි සංගීත නාට්‍යය යළිත් පණ ගැන්වීම් වස් චීන රජය දැඩි පරිශ්‍රමයකින් ව්‍යාපාරයක් අරඹා ඇත. අනික් අංග ගැන කල්පනා කරන කල්හි සංගීත තනුවලට අත ගසා නැති තරම් ය! එහෙත් සංගීත නාටකයේ වචන ඇතුළත් ග්‍රන්ථ, නූතන අවශ්‍යතාවන්ට හා අවස්ථාවන්ට අනුරූප වන පරිද්දෙන් සංශෝධනය කර ඇත. අධිරාජයන් සහ අවතාර වෙනුවට ලෙයින් මසින් පිරුණු වර්තමාන ජනතාව වේදිකාවට නංවා ඇත. ඒ කවරහුද යත්, පක්ෂ ලේකම්වරුය, පොදු සමාගම් නායකයෝ ය ; නව මං ගැණත් අළුත් දේ සොයා ගන්නා තරුණයන් ගැණත් සැක පහළ කරණ පරණ තාලේ ගොවීහු ය ; පොදු සමාජයක නැන්දම් මලා සහ ලේලියා ය ; කාටූන් චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ ඇසට පෙනෙනාකාරයෙන් අධිරාජ්‍යවාදී සහ යටත් විජිතවාදීහු ය ; දහඩිය මහන්සිය යොද මිටියෙන් වැඩකරන, ට්‍රැක්ටර් පදවන නියම වීරවරයෝ සහ විදේශීය ව්‍යාජයෙන් සිටින කාඩ්බෝඩ් කොටියෝ ය.

ෂං පි සහ ෂෙං සි ප්‍රදේශ පිහිටා ඇත්තේ පීකිං නුවරට ඉතා ඈතිනි. පරණ දේශීය සංගීත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන්ට නව පණ ගන්වා ඇති මේ පළාත්වල නූතන සංගීත නාට්‍යය වූකලි පිරීගිය ප්‍රේක්ෂාගාරවල රඟ දක්වන්නකි. ෂං ෂී පළාතේ තායියුවන් නගරයෙහි දැනට දශ ලක්ෂයකට වැඩි ජනගහණයක් ඇත. නූතන තේමාවන්ගෙන් සමන්විත වූ ෂංසි සංගීත නාට්‍ය සන්දර්ශනයක් සැප්තැම්බර් සහ ඔක්තෝම්බර් මාසවල දී පළාත්බද නාට්‍ය සංගම් ලවා ම පැවැත්වීමට නාට්‍ය කලා කරුවන්ගේ සහ රචක යන්ගේ ප්‍රාදේශීය සමිතියට හැකිවී ය. මේ සඳහා ඉල්ලුම්පත් 90 ක් ලැබී තිබුණු හෙයින් එක් සංගමයකින් එක බැගින් සිටින සේ 24 ක් තෝරා ගැනීමට සංවිධායක කමිටුවට සිදුවී ය. මේ සංගීත නාට්‍ය 24 තයියුවාන් හි මාසයක් තිස්සේ රඟ දක්වන ලදී. තවද, අපට පෙනී ගිය කරුණක් නම් මෙ නාට්‍ය රඟ දැක් වූ අවසාන දිනවල පවා ප්‍රේක්ෂාගාර පිරී ඉතිරී ගිය බවයි ; අප දුටු සමහර සංගීත නාට්‍ය. විශේෂයෙන්, ඉෂ්ටාර්ථ සිද්ධ (භාසෝත්පාද) නාට්‍ය වස්තුව, ගායනය සහ රඟපෑම අතින් පුදුමාකාර ලෙස උසස් තත්ත්වයක් ඉසිලූ බවයි. භාෂණ පරිවර්තකයකුගේ මාර්ගයෙන් ම පමණක් විස්තර දැනගෙන නාට්‍ය නරඹන විදේශිකයකුට වුව අර්ථය ද වටහා ගෙන, ඊට ඇතුළත් නර්මෝක්තීන් සමහරක් ද අවබෝධ කර ගැනීමට ඉඩ තිබිණ. මේ හා සම්බන්ධයෙන්, සැළැස්මේ පැහැදිලි පදනමටත් මනොඥ රඟ පෑමටත් ස්තුති වන්ත වියයුතුයි. අනික් අතට උසස්තම ව්‍යාජ දේශපාලන අයිතිවාසිකම් කියා පාන ඉෂ්ටාර්ථ භග්න (ඛේදාන්ත) නාට්‍යවලින් සමහරක් හදිසියේ එතැනින් මෙතැනින් ගැට ගසා ගෙන, සංගීතයට පවා හුරු නොවන සේ සකස් වූ බව පැහැදිලි වූ කරුණකි. ඒවා ඇත්ත වශයෙන් ම ශ්‍රෙෂ්ඨ කෘති නොවී ය. ෂැංසි හි ප්‍රාදේශීය සංගීත නාට්‍යය සුං රාජධානි කාලය දක්වා අතීතයට විහිදී යයි. 1,80,00,000 ජනගහණයකින් සමන්විත වූ මේ ප්‍රදේශයේ සංගීත නාට්‍යමය ජීවිතය පුදුම එලවන සුළු ය. වේදිකා 140 කට වැඩියෙන් ද සංගීත නාට්‍ය 124 ක් ද එහි ඇත. තායියුවන්හි පමණක් නෘත්‍ය ශාලා දහයක් දෙළහක් ම පිහිටා ඇති අතර සංස්කෘතික මන්දිරයන්හිත් කම්කරු සමාජ යනාදියෙන් ඒ සා සංඛ්‍යාවක් වේදිකා පිය ද

දක්නට ලැබේ. ඒ අනුව මේ නගරයෙහි පමණක් සංගීත නාට්‍ය වේදිකා 24 ක් ම පිහිටියේ විය. ප්‍රාදේශීය නාට්‍ය රචකයන්ගේ සංගමයට නාට්‍ය කරුවෝ 140 දෙනෙක් පමණ ඇතුළත් වෙති. හැම අවුරුද්දකදී ම රඟපෑම සඳහා එක නාට්‍යයක් බැගින් මේ අය විසින් ඉදිරිපත් කළයුතු යයි අපේක්ෂිත ය. එයින් වැඩි දෙනෙක් කිසියම් සංගමයකට ස්ථිර වශයෙන් බැඳී සිටිති. ඔවුන්ට ස්ථිර වැටුපක් ලැබෙන අතර, වරින් වර ඔවුන් විසින් අළුත් නාට්‍යයක් ඔවුන්ගේ කාණ්ඩයට ඉදිරිපත් කළයුතු ද වෙයි. පුහුණු කරවීම සහ අධ්‍යක්ෂණය හා සම්බන්ධයෙන් ඔවුන් විසින් උපදෙස් දිය යුතු ය. ඔවුන්ගේ නාට්‍ය, ප්‍රකාශකයකු විසින් පිළිගෙන වෙනත් සංගම් විසින් රඟ දක්වනු ලැබුවහොත් ඔවුන්ට කර්තෘභාගය ලැබේ. ස්වකීය නාට්‍ය රඟ දැක්වීමේ දී තමන්ට කිසිදු දුෂ්කර තාවක් ඇති නොවෙතැයි ඔවුන්ගෙන් බොහෝ දෙනෙක් අපට පැවැසූහ. එපමණක් නොවේ. අළුත් නාට්‍ය සඳහා කොතරම් ඉල්ලීම් ලැබෙනවාද යත්, බොහෝවිට ඔවුන්ට ඒ ඉල්ලීම්, වැඩ වැඩි වුවද නොකැමැත්තෙන් පවා ඉටු කිරීමට සිදු වන්නේ ය.

නාට්‍ය සංගම්, පැරණි චීන නාට්‍ය රඟ දක්වන්නන්ගේ සම්ප්‍රදය ය ඉදිරියටත් ආරක්ෂා කරති. අද නළුවන් සහ ගායකයන් තමන්ගේ වෘත්තිය තෝරා ගන්නේ පාසැලෙන් අස් වූ කෙණෙහි ම ය. එනම්, වයස අවුරුදු 14, 15 හෝ 16 දී ය. අවුරුදු ගණනාවක් ම ඔවුන්ට ගායනය, රඟපෑම, නර්තණය, සාහිත්‍යය යනාදි කරුණු පිළිබඳ පුහුණුවක් ලැබේ. ඔවුන් නාට්‍ය සංගමයක සේවයට බැඳුණු පසුවත් අධ්‍යයනය දිගට ම කෙරීගෙන යයි. බොහෝ සංගම් සංවිධානය කර ඇත්තේ සමුපකාර පදනමක් උඩ ය. සාමාජිකයෝ පාලනයටත් ස්වකීය සංගමයේ කටයුතු මෙහෙයවීමටත් සහභාගි වෙති. එක් එක් සංගමයට වෙනම ම වාදක මණ්ඩලයක් සිටී. එය චීන සම්ප්‍රදයික වාදක මණ්ඩලයක් බව නොකිවමනා ය. එක් සංගීතඥයෙක් සංගීත ස්වර රචකයකු හා නාටක පිරිසේ අවශ්‍යතාවන්ට අනුව සංවිධායකයකු ලෙසත් ක්‍රියා කරයි.

මෙහි දී යොදා ගන්නා ඇතැම් පාඨ පිළිබඳ ව පැහැදිලි කිරීමක් අවශ්‍ය ය. ෂැංශි සහ ෂෙංෂි වැනි ප්‍රාදේශික චීන සංගීත නාට්‍ය, යුරෝපීය ජාතිකයන් ''ඔපෙරා'' ව යනුවෙන් අදහස් කරන ව්‍යාපාරයට අර්ථ නිරූපණය අතින් ළං වන්නේ අල්ප වශයෙනි. මෙහි වස්තු ඊට වඩා සරල ය. සංගීත තනු එතරම් වෛචාරණ්‍ය ද නොවේ. සංගීත නාටකයේ වචන ඇතුළත් නියමිත ග්‍රන්ථයට එක් නිශ්චිත සංගීත තනුවක් තිබිය යුතු යයි නියමයක නැත. ඒ වෙනුවට වස්තු සහ නාට්‍ය රූසක් ම ඇත. සාම්ප්‍රදයක සංගීත තනු සිය ගණනකින් යුත් ගීත සමූහයක් ද ඇත. වස්තුව සහ සංගීතය යන දෙකම එකට ගළපා සුදුසුසේ සකස් කරගතහැකි අතර නළු නිළි සමූහයාගේ හෝ අධ්‍යක්ෂකගේ හෝ විශේෂ අවශ්‍යතාවන් හා රුචිය අනුව පුළුල් කොට සංශෝධනය කිරීමට ද පුළුවන. ඒවායේ රචනා, සුකෝමල ය. සුනම්‍ය ය. ''කාර්මන්'', එහෙමත් නැත්නම් ''ද ෆ්ලයිං ඩච්මන්'', සිගරැට් කම්හල්වල කම්කරුවන් සහ සාමාන්‍ය භටයන් පිළිබඳ අළුත් නාට්‍ය හැටියට නවීකරණය කිරීමට හෝ ධනපති නැව් හිමියන් හා බඩු නැව්වල නැවියන් පිළිබඳ ව සැකැසුනු ඉෂ්ටාර්ථ භග්න නාට්‍යයක් කරනවාට හෝ වැඩියෙන් පහසු වන්නේත් කළහැකි වන්නේත් අළුත් නාට්‍යවලට පරණ සංගීත තනු ගළපා ගැනීමත්, අළුත් කොටස් එකතු කොට පරණ සංගීත තනු සම්පූර්ණ කර ගැනීමත්, ශෛලීන් වෙනස් කිරීම සහ සංශෝධනය කිරීමත් ය. සංගීත රචනාවෙහි මනෝහාරිත්වය චීන සංගීත නාට්‍යයේ සහාය-ගීත වාදනයෙහි අඩ වශයෙන් දක්නට ඇති අතර එය කරදරයක් නැති ව ද ඇතුළත් කර තිබේ. වරක් එක්තරා පොදු සංගම් නායකයෙක් වේදිකාවේ දී පහත දැක්වෙන ආකාරයෙන් ගීයක් ගැයූ විට ප්‍රේක්ෂකයෝ කොක් හඬලූහ. ''මා රතු ධජ තුනටයි. එහෙම නම් මිනිසුන් අතර එදිරිවාදිකම් මතු කරන්නේ කෙලෙසකින් ද?'' — ඔහු එසේ කීවේ කිසියම් හමුදාංකයක පුරාජේරු කථාවක් හා ගර්විත හැසිරීමක් විහිළුවට ලක්කිරීමට බව කිවමනා නොවේ. ඔහු එසේ පැවසූ විට බිරිඳ මෙසේ පිළිතුරු දුන්නා ය. ''ජේනවද මේ පරණ කැකිරි වැල්වල තරහ අවුස්සන හැටි'' යනුවෙනි. මේ සියල්ල ම හේතු කොට ගෙන, චීන සංගීත නාට්‍යය, සරළ සංගීත ස්වරයෙන් ද, විහිළු තහළු හා හාස්‍ය රසයෙන් ද, සියුම් හැඩයෙන් හා යෝග්‍යතාවෙන් ද, සහාය-වාදනයට එහි ඇති බලවත් කැමැත්තෙන් ද, අවසාන වශයෙන්—එහෙත් කිසිසේත් සුළු පටු ලෙස නොවේ—නූතන විෂයයන් කෙරෙහි දක්වන අභිරුචිය හා සරල සමාජ විවේචනයෙන් මෙන් ම උපහාසයෙන් ද සමන්විතවූ 19 වැනි සියවස්හි

රායිමුන්ඩ් හා නෙස්ට්‍රෝයි හි පැරණි සිංග්ස්පියෙල් නෘත්‍යවලට නව තවත් ළං වී ඇත. වියනා සිංග්ස්පියෙලය දැන් අහෝසිවී ගොසිනි. එහෙත් එය යළිත් පුනරුත්ථාපනය කර ලීමට හැකි නම් එය සතුටට හේතු වන්නකි. එසේ ම ඊට අනුරූපවූ කලා රීතිය අහෝසිවී යාමෙන් වළක්වා ලීමට චීන ජාතිකයන්ට හැකි වෙත්නම් එය ඔවුන්ට හොඳ ය.

මුදල් අංශයෙන් බලන විට, නාට්‍ය සංගම් සර්වාංග සම්පූර්ණ වෙතැයි බලාපොරොත්තු වනු ලැබේ. ආසන 400–500 ක් පමණ ඇති නෘත්‍ය ශාලාවන්හි (තයියුවාන් සහ සියං හි විශාල තම නෘත්‍ය ශාලාව නම් බාගවිට 800 ක් පමණ ඇති) අවසර පත් විකිණීමෙන් ලැබෙන්නේ ෆේපන් 15–60 ක් අතර වූ සුළු ආදයමක් (5–20 ක් පමණ පැන්සවලින්) පමණක් වුව ද ඇත්ත වශයෙන් එකී නාට්‍ය සංගම්වලින් විශාල සංඛ්‍යාවක් අංග සම්පූර්ණ ය. රජයෙන් සහාය මුදල් ලැබෙන්නේ අවශ්‍යතාවක් උද්ගත වුවහොත් හෝ ගම් පළාත්වල චාරිකාවෙහි යෙදුනු විට ය. සංගීත නාට්‍ය කණ්ඩායම්, නිතර ම වාගේ ඉතා කුඩා ''පොදු සමාජ'' ගම්මානයන්හි, හදිසියේ සූදානම් කරගත් වේදිකා මත නාට්‍ය රඟ දක්වති. චාරිකාවෙහි යෙදී ම නිතොර සිදුවන්නකි. එතකුදු වුව මේ සංගම්වලින් වැඩි කොටසකට ඔවුන්ගේ ම නේවාසික වේදිකා ඇත. නිතර නිතර පෙරළා පැමිණෙන සංගමිකයෝ වාරයෙහි වැඩි කලක් එහි ගත කරති. බටහිර ඔපෙරා ගායකයන් හා සසඳන විට, සංගීත නාට්‍යවල ගායකයා එතරම් විශාල මුදලක් තනිව උපයන්නෙක් නොවේ. අනික් හැම සාංස්කෘතික වෘත්තියක ම යෙදී සිටින මිනිසුන් මෙන්, චීනයෙහි නළුවන්ට, පොදු 16 වැනි පන්තියේ වැටුප් පරිමාණය උඩ ගෙවීම් කරනු ලැබේ. මේ ගෙවීම අනුව තරුණ ශිෂ්‍යයෙකුට මාසයට යුවං 40 ක් බැගින් ආරම්භක වැටුප හැටියට ලැබෙන අතර නියම නාට්‍ය ''තාරකාවක්'' වූ විට යුවං 350 ක් ඔහට ලබාගත හැකි වේ.

එහෙත් හැම ගායකයකුට ම හැම නළුවකුට ම, හැම සංගීතඥයෙකුටම ම සම්පූර්ණ සමාජ ආරක්ෂාව නිසැකවම ලැබෙන්නකි. විශ්‍රාම වැටුප් ද ඔවුන්ගේ වෘත්තීය ගෙනයා ම සඳහා රජයෙන් ලැබෙන විවිධ පහසුකම් ද ඔවුන්ට හිමිවෙයි. එසේ ම නාට්‍ය සංගම්වලින් වැඩි කොටසටක බැංකුවෙහි තැන්පත් මුදල් ද ඇත.

නූතන තේමාවන්ගෙන් සමන්විත සංගීත නාට්‍යය ස්ථිර වශයෙන් මහජනතාව විසින් පිළිගනු ලැබීම හෝ නොලැබීම අනාගතය විසින් ම විසඳිය යුතු ප්‍රශ්නයකි. තමන්ගේ ප්‍රේක්ෂකයන් විසින් තමන්ට දක්වන විශාල අනුකූලතාව ද එමෙන් ම ඔවුන් ඉදිරිපත් කරන විවේචන ද ගුණ ගායකයෝත් අධ්‍යක්ෂකයෝත් විශාල වශයෙන් වාර්තා කරති. මේ හේතුවෙන් නාට්‍ය රචකයෝ, නාට්‍යයෙහි වස්තු නව තවත් දියුණු කිරීමට උනන්දුමත් වන අතර වඩ වඩා සත්‍යවාදී භාවය රැක ගැනීමටත්, තමන්ගේ කාර්යයන්හි හෘදයංගම ලයමානය නව නව දියුණු කර ගැනීමටත්, නාට්‍යමය ප්‍රතිඵල මීටත් වඩා සතුටුදයක ලෙස ද සත්‍ය ලෙස ද ලබා ගැනීමටත්, නව තවත් වෙර දරති. චීන සංගීත නාට්‍යය බොහෝ විට අනුකූල වන්නේ මේ පරිශ්‍රමයන්ට ය. එහි දරදඬු ගතියක් නොතිබී ම, කාලයට හා ප්‍රදේශයට වස්තූන් සීමා නොකිරීම යනාදිය ද වේදිකා නාට්‍යයෙහි හා එහි ක්‍රියාවන්හි මූර්ති ස්වරූපය, සැබෑ ජීවන සිද්ධීන් ඇස් බැන්දුම් ලෙස ඉදිරිපත් නොකර නෘත්‍යය, නෘත්‍යයක් හැටියට රඟ දැක්වීමෙ සම්මත ක්‍රමය ද වූකලී අතිශය සාර්ථක වූත් වැදගත්වූත් අත්හදා බැලීම් සහ අළුත් නිර්මාණවලට පැදූ නව මං වන්නේ ය. අවසාන වශයෙන් විග්‍රහය කර බලන කල්හි, මේ සංගීත නාට්‍යමය නෘත්‍ය කලාවේ නව රංග ශෛලිය නිර්මාණය කළේ කවර ජනතාවක් සඳහා ද, එහි පිළිබිඹු වියයුත්තේ කවර පුද්ගලයන්ගේ හැඟීම් ද, අවශ්‍ය වූ විට එයින් හරි ගැස්සිය යුත්තේ කවර පුද්ගලයන්ගේ හැඟීම් ද, අන්න ඒ ප්‍රේක්ෂක පිරිස මත, ඒ පොදු ජනතාව මත මේ හා සම්බන්ධයෙන් අවසාන තීන්දුව දී ම රඳා පවත්නා බව කිවයුතුව ඇත. චීනයේ සංගීතමය නෘත්‍ය කලාවේ මේ නව පරිණාමය ප්‍රබෝධමත් කළා වූ පුද්ගලයෝ, ජනතාවගේ තීන්දුවට ඇප-කැප වී සිටිති. චීනයේ නව වේදිකා ව්‍යාපාරයෙහි ප්‍රමුඛස්ථානය දරණ කලාකරුවෙක් වූ ද අධ්‍යක්ෂවරයකු හා සුප්‍රකට කලා විචාරකයකු වූ ද ෂැංහයි හි ත්සුඕ ලිං (චීන සාහිත්‍ය, අංක 1, 1964) පවසන හැටියට, නෘත්‍ය කලා ඉතිහාසය වූකලී නවීන ක්‍රම හා නව නාට්‍යමය සත්‍යය සොයා අඛණ්ඩ ව පවත්වන ගවේෂණයෙහි සමාලෝචනයකි. ''අවසානයේ දී ස්ථිර අත්දැකීම් ආරක්ෂා වෙයි. හරයක් නැති දෑ ප්‍රතික්ෂෙප වෙයි.''

සැ. යු.—මෙය ඉංග්‍රීසි ලිපියක පරිවර්තනයකි.

ඩබ්ලිව්. බී. මකුලොලුව

ක්‍රමවත් හෙළ විරිත් ගායනය හා එහි ප්‍රගතිය – 2

දැන් අපි ඒ ඒ විරිත් දිසිමත් ගණන සේ ගැයෙන සැටිත් ඇසීමත් අනුව විරිත් දික්වෙන පරිදි යෙදිය යුතු අයුරුත් හෙළ විරිත්වල ඇති එක් එක් තාල ලක්‍ෂණත් විමසා බලමු. මෙහි එන විරිත්වලට හිමි තාල දක්වෙන්නේත් කාගේත් සුඛාවබෝධය සඳහා ප්‍රචලිත හින්දුස්තානි තාල අනුවයි.

ඓ හැම විරිතකම තාල ලක්‍ෂණ ස්වදේශීය තාල ක්‍රමය වූ නිත් ක්‍රමයට අයත් උඩ පහත දෙරට අවනද්ධ තාල ශාස්ත්‍රය අනුව දක්විය හැකි බව අමතක නො කළ යුත්තකි.

“ගොඩ ඉතා
ලොකු සතා
බල වතා
මහ ඇතා”

කුමාරතුංග මුණිදාසයන්ගේ ශික්‍ෂාමාර්ගයෙන් ගත් මේ කවිය **පස්මත් විරිතට** උදාහරණයකි.

මෙය මාත්‍රා දෙකේ හා තුනේ විභාග වලින් උපන් හින්දුස්තානි සංගීතයෙහි හංසලෝලා තාලයේහි වැටෙන විරිතකි.

ගැමි ගී නියරෙහි එන මේ කවිය **සමත් විරිතට** උදාහරණ වශයෙන් ගෙන බලමු.

“යදින යැදිලි
වදින වැදිලි
ඇඩිලි දෙඩිලි
බිම පෙර ලිලි”

මෙය තුන්මත් විභාග දෙකකින් යුත් ප්‍රචලිත හින්දුස්තානි සංගීතයෙහි එන දදරා තාලයෙහි වැටෙන විරිතකි.

යත්මත් විරිතට උදාහරණයක් වශයෙන් තාලඥානයෙන් උපුටා ගත්

“තරුණ වයසේ
දරණ වෙහෙසේ
පලය සැලසේ
මහළු දවසේ”

මෙය තුන්මත් විභාගයකින් හා මෙත් විභාග දෙකකින් යුත් හින්දුස්තානි සංගීතයෙහි එන රූපක හෝ තේවරා තාලයෙහි වැටෙන විරිතකි.

සත්මත් විරිතට තවත් උදාහරණයක් වශයෙන් බලියාගයෙහි එන මේ කවිය ගෙන බලමු.

“බුද්ධෝ තමන්
විසිනුදු මෙවන්
ලද්දෝ නිවන්
එම අනුහසින්”

මෙය සිව්මත් විභාගයකින් හා තුන්මත් විභාගයකින් යුත් විරිතකි.

සඳැස් ලකුණෙහි එන මේ කවිය **අටමත් විරිතට** උදාහරණයක් වශයෙන් ගෙන ගයා බලමු.

“මලහා සමහා
සුලහා වෙලහා
මලහා සරහා
මලහා එලහා”

මෙය සිව්මත් විභාග දෙකකින් යුත් හින්දුස්තානි සංගීතයෙහි එන ලාවණී තාලයෙහි වැටෙන විරිතකි. ඉහත සඳහන් වූයේ මූලික විරිත් සතරට උදාහරණයි. මෙවැනි කෙටි විරිත් සිංහල පද්‍ය සාහිත්‍යයේත් ගැමි පරිසරයේත් විරල බව පෙනේ. රසවත්

ගායනයටත් කවි සමයෙහි එන එළිසම, අනුප්‍රාස ආදි අලංකාර යෙදීමටත් අදහසක් ඉදිරිපත් කිරීමටත් ප්‍රමාණවත් නොවීම නිසා මේ විරිත් සුලභ නොවියයි සිතිය හැකියි.

දසමත් විරිතට උදාහරණයක් වශයෙන් කුවේණි අස්නෙහි එන මෙ කවිය පෙන්විය හැකියි.

"ලක් දිවට බැස — එද
නුග සෙවන වන — මැද
තනිව උන් සඳ — රද
බත් බුලත් දී — සොඳා"

මෙය දෙමත් හා තුන්මත් විභාග දෙකකින් යුත් ප්‍රචලිත හින්දුස්තානි සංගීතයෙහි එන ජප්තාලයෙහි වැටෙන විරිතකි.

මයුර සංදේශයෙහි එන මේ කවිය **දෙළොස් මත් විරිතට** උදාහරණ වශයෙන් ගෙන බලමු.

"බැලුම් ඇලුම් කරන — ලොලේ
කතක එරහ රහන — කලේ
පැලැඳි සවන නිල් — උපුලේ
නෙතට පැරැදි සෙයින් — සැලේ"

මෙය තුන්මත් විභාග සතරකින් යුත් ප්‍රචලිත හින්දුස්තානි සංගීතයෙහි එන දදරා තාලය හෝ වංග ශාස්ත්‍රීය සංගීතයෙහි එන ත්‍රිමාත්‍රික ඒකතාලය අනුව ගායනය කළ හැකියි.

දෙළොස්මත් විරිත අවග්‍රහ

අවග්‍රහ සහිතව ගැයෙන දෙළොස්මත් විරිතට ගණදෙවි හැල්ලෙහි එන මේ කවිය උදාහරණයක් වශයෙන් ගෙන ගයා බලමු.

"ඔ ද ති තෙදැති සමා — ගමා
අ රි ති අරිති අඳුර — තමා
දෙ ව ති දෙවති නුවණ — තමා
ජ ය තු ජයතු නමෝ — නමා"

අග පස් මත් යති දෙළොස්මත් විරිත ට උදාහරණ වශයෙන් වෙස්සන්තර ජාතක කාව්‍යයෙහි එන මේ විරිත පෙන්විය හැකියි.

"කොබෝ කුරුලු — වනේ
එබෝ සතුනි — වනේ
හබන් කුකුළු — වනේ
කි ය මගෙ දරු — වනේ"

මෙය දෙළොස්මත් විරිතක් බවට පත් වනුයේ පාදන්ත යති නියමය නිසයි. එහි ඇත්තේ දිසිමත් නවයකි. එහෙත් ඇසිමත් දෙළොසකි.

පැරකුම්බා සිරිතෙහි එන මේ කවිය **දෙළොස්මත් විරිතට** ම උදාහරණයක් වශයෙන් පෙන්විය හැකියි.

"මි හි ප ල් පැරකුම් රජ — මිණි
රනොවිල් ගුණ සවන — පැමිණි
ල ද ක ල් නිරිඳුන් — පිළියැණි
නි ලු පු ල් සවනින් — ගිළිහිණි"

පැරකුම්බා සිරිතෙහි එන මේ කවිය වංග දේශයෙහි ප්‍රචලිත චතුර්මාත්‍රික ඒක තාලයට වැටෙන විරිතක් වශයෙන් සැලකිය හැකියි.

දෙළොස්මත් විරිතට උදාහරණයක් වශයෙන් පැරකුම්බා සිරිතෙහි එන මේ කවිය ද ගෙන ගයා බලමු.

"සිරි සරසවි සහ — පුරැඳු
සිරි පැරකුම් මෙ — නරනිඳු
යස ගී අසමින් — සුරිඳු
කෙළෙ සඳහන් නත — උවිඳු"

මෙය මාත්‍රා දෙකේ විභාග සයකින් යුත් ප්‍රචලිත හින්දුස්තානි සංගීත පද්ධතියෙහි එන ඒක තාලයට වැටෙන විරිතකි.

තුදුස්මත් විරිත සඳහා කාව්‍යශේඛරයෙහි එන මේ කවිය උදාහරණයක් වශයෙන් ගෙන බලමු.

"සරද දද රද විලෙහි — පෙ නු ණු
කිරණ පිවිතුරු සිලිල — පි රු ණු
බොනුව ලප සස ගොසින් — වැ ටු ණු
සදිසි විය අම කලල — ගැ ලු ණු"

මෙය මාත්‍රා තුනේහතරේ විභාග දෙකකින් යුත් ප්‍රචලිත හින්දුස්තානි සංගීත පද්ධතියෙහි එන දීප්චන්දි තාලය හෝ තිව්රා තාලය අනුව ගැයිය හැකි විරිතකි.

අග සිව්මත් යති තුදුස්මත් විරිතට උදහරණ වශයෙන් පරවි සංදේශයෙන් උපුටා ගත් මේ කවිය ගයා බලමු.

"ලි ය කැ ලේ යන මුව කැ ලේ
මිහි ලොලේ සර පුල් වි ලේ
ම ද න ලේ නව පලු සැ ලේ
සි තු ඇ ලේ දුටු කලැ ව ලේ"

මෙහි ඇත්තේ දිසිමත් දෙළොසකි. ඇසිමත් තුදුසකි.

සොළොස්මත් විරිත: සොළොස් මත් විරිත හෙළ විරිත් අතර බොහෝ සෙයින් ප්‍රචලිතයි. සොළොස්මත් විරිත් ගායනයේ දී බෙහෙවින් අස්ථානයේ යති යෙදීමෙන් විරිත් කිළුටු වන බව පෙනේ. දිසිමත් සොළොස රැකෙන සේ ඇති ගායන ශෛලිය ට උදහරණයක් වශයෙන් ලෝ වැඩ සහරාවෙහි එන මේ කවිය ගෙන ගයා බලමු.

"ඇ තු ළ ට වැද ගෙය ඇවිලෙන ගින්නේ
පි ට ත ට හළ බඩු මය වැඩ වන්නේ
මෙ සි ත ට ගෙන ලොබ නොව දන් දෙන්නේ
ත ම හ ට එමවද මතු පල දෙන්නේ

මෙය ප්‍රචලිත හින්දුස්තානි සංගීතයෙහි එන ත්‍රිතාලය අනුව ගැයෙන විරිතකි.

මැද'ග සිව්මත් යති සොළොස්මත් විරිතට උදහරණ වශයෙන් හංස සංදේශයෙහි එන මේ කවිය ගෙන ගයා පෙන්විය හැකියි.

"ත මු රු ත ලා ඉවුරු හෙ ළා
අ ගි න 'වු ලා මුල් පෙරළා
ය න ස හ ලා ගවර රැ ළා
ද කු නො ව ලා එවන ග ළා"

දිසිමත් දෙළොසකින් බැඳුණු කවියක් ප්‍රචලිත ගායන ක්‍රමයක් අනුව මැද'ග යති තැබීමෙන් ඇසිමත් සොළොසකට විහිදෙන සේ ගැයෙන සැටි ඉහත ආ උදහරණයෙන් දක්වේ. මේ කවිය පාදයෙහි මැද'ග යති තැබීමට සුදුසුයි.

දිසිමත් දෙළොසකට සීමා වූ හැම කවියක් ම පාහේ පාද මැද හා අග යති තැබීමෙන් ඇසිමත් සොළොසකට විහිදී යන පරිදි ගැයීම සාමාන්‍ය සිරිත බව පෙනේ. ඉහත සඳහන් පරිදි යෝග්‍යතාවය හෝ අයෝග්‍යතාවය නො තකා අභිමි තැන යති යෙදීමෙන් හා ප්‍රස්තුතාර්ථය ගැන ද නොතැකීමෙන් සිදු වන්නකි මේ. හෙළ පැදි විමසා බලන විට දෙළොසකින් යුත් විරිත බොහෝ විට නර්තනය හා ප්‍රසංගය පළ කිරීමෙහි යෙදී ඇති බව පෙනේ. එහෙයින් එය දැත ලයෙන් හෙවත් ශීඝ්‍රවේගයෙන් ගැයේ. එවිට එය නැටුමෙහි පොළ ඔබන හින්දුස්තානි සංගීතයෙහි එන බෙම්ටෝ හා කෙහෙර්වා යන තාල දෙකට වැටේ. උදහරණයක් වශයෙන් මයුර සංදේශයේ එන මේ කවිය ගෙන බලමු.

"යු ග කො පු ලා බිතු උදුලා
මී ණි කොඩොලා කැරැ සසලා
එ ම න ක ලා රඟන කලා
ව න මැ බ ලා රිසි නොපලා"

ගුත්තිලයෙහි එන මේ කවිය ප්‍රසංගය පළ කිරීමෙහි උදහරණයක් වශයෙන් දැක්විය හැකියි.

"රැ ග ත් සුරා පිරූ වි ති න්
සු ග ත් තඹුරු පෙතිසෙ නෙතින්
පු ව ත් නොදුන බමන ග ති න්
න ට ත් අයෙක් සුරා ම ති න්"

ලිය ගී

"බැ ස ලා කුඹුරට ඒ ළඳ සිට ලා
වැ ඳ ලා ගොයමට අතනංවා ලා
බැ ස ලා ගොයමට හඬ නවතා ලා
ඉ ඳ ලා වෙල මැද නැකතට නෙල ලා"

දිසිමත් සොළොසකින් යුත් ඉහත සඳහන් නෙළුම් කවිය ගායනයේදී පාදාන්ත අක්ෂර ඇදීමෙන් මාත්‍රා තිස් දෙකක් දක්වා එක් පාදයක් විහිදීම මෙහි විශේෂ ලක්ෂණයකි. එහෙයින් ම මේ ඇදිය සොළොස්මත් යතියක් කොට නො ගත යුතුයි. ලයාන්විත ගීත හෙවත් ලිය ගී නමින් පද්‍ය සාහිත්‍යයේ එන ගායන ශෛලියකි මෙහි ඇත්තේ. ලඝු ගුරු අක්ෂර සංයෝගයෙන් ලැබූ ලය "අ" කාරයෙන් එම ප්‍රමාණයට ම ගැයීමේ ශෛලිය මෙහි ප්‍රධාන නිසයි එය ලිය ගී යන්නෙන් හැඳින් වෙන්නේ. මෙතැන්හි ලය යන්නෙහි අර්ථය ගතිය හෙවත් රිත්මය යනුයි. ලය යන්නෙහි අනෙක් අර්ථය ගායන වාදන කාලයයි.

දස අටමත් විරිතට උදහරණයක් වශයෙන් මයූර සංදේශයෙහි එන මේ කවිය ගෙන ගයා බලමු.

"ග හු ලැ ලි ලා සි ලි ල ස ලා පුලින තලා
සෙ ව ණ' ලු ලා එන නලැ ලා රොනද සලා
ර ත් පි ය ලා ර ති පිය ලා පියා නිලා
එ ව න බ ලා රිසි නො බලා මැ නෝපලා"

මේ දිසිමත් දස අට රැකෙන අයුරු කෙරෙන ගායනයයි. මේ විරිත ප්‍රචලිත හින්දුස්තානි සංගීත පද්ධතියෙහි එන දදරා තාලයට වැටේ. මෙය හෙළ විරිත් අතරෙහි ඉතා ජනප්‍රිය විරිතකි. එළු සඳැස් ලකුණෙහි එන සමුදුර ගොස් විරිත දස අට මත් විරිතකි. සමුදුර ගොස් විරිතෙහි යති නියමය "දෙසෙන් අටින්" හෙවත් දසවෙනි හා දස අටවෙනි මාත්‍රා මත බව පොතෙහි සඳහන් වෙයි. සිංහල කාව්‍ය පරිසරයේ දසවෙනි හා දසඅටවෙනි මාත්‍රා මත යති තැබීමට නිසි පරිදි යෙදී ඇති සිවුපද නැතැයි කීවත් වරදක් නැති තරම් ය. එළු සඳැස් ලකුණෙහි පෙන්වා ඇති උදහරණයෙහි පවා පාද සතරේ ම එම නීතිය රැකෙන බවක් නො පෙනේ. වදන් කවි පොතේ එන මෙ කවිය දෙසෙන් අටින් යති තිබිය හැකි උදහරණයක් වශයෙන් පෙන්විය හැකියි.

"ක සේ සැමිටි වෙවැල් ඉරටු ගෙන අතේ
ඇ සේ කඳුලු අකුරට ගිය කලට ගතේ
බ සේ මියුරු තෙපලති දෙගුරු සව ණතේ
ද සේ පසේ ගෙඩිදෙති පිටට එක රතේ"

මෙය පාද මැද හා අග යෙදෙන යති නිසා සූවිසි මත් විරිතක් ලෙසයි ගැයෙන්නේ.

විසිමත් විරිතට උදහරණයක් ශ්‍රී නාමයෙන් ගෙන ගයා පෙන්විය හැකියි.

"කුල ශෘංග කිලවර සිරි බද්ධ කේ ලී
කුල ශෘංග මෞලින්ද පාද මිණි ලෝ ලී
කුල ශෘංග නාගෙන්ද්‍ර කෙසරෙන්ද්‍ර තු ලී
කුල ශෘංග තේව භෝජ්‍ය ලංකා විශා ලී"

මෙය ප්‍රචලිත හින්දුස්තානි සංගීත පද්ධතියෙහි එන ජප්තාලයට වැටෙන විරිතකි.

විසිමත් විරිත විෂමග්‍රහය සහිතව ගැයෙන මේ කවිය මයූර සංදේශයෙන් උපුටා ගත්තකි. දැන් අපි මෙය ගයා බලමු.

"ව ය න් නන් පෙදෙයි ලා නබා ගී තමන්නේ
අ ගි න් නන් රඟන්නන් සුරන්යැයි සිතන්නේ
මෙවන් රූ නුවන් වන් ලෙවන් කුම් කියන්නේ
ම ලි න් දුන්න ගත්තේද ගැත්තේය උන්නේ"

තුන්මතින් තුන් මත තුන්මත් යති, විසිමත් විරිතට උදහරණයක් වශයෙන් තිසර සංදේශයෙහි එන මේ කවිය ගයා බලමු.

"සොබනා රුවිනා ම ද නා දිනනා
ද කි නා මතිනා ලි ය නා පතනා
සු ර නා නළනා ලෙසිනා රඟනා
න ර නා තනනා මැ වි නා කෙවනා"

මෙය දිසිමත් ගණනින් සොළොස්මත් විරිතක් වුවත් ඇසිමත් ගණනින් විසිමත් විරිතක් බැවින් විසිමත් විරිතක් වශයෙන් සැලකිය යුතුයි. එවිට එය වැටෙන්නේ ප්‍රචලිත හින්දුස්තානි සංගීත පද්ධතියෙහි ජප් තාලයටයි. මෙහිදී යතියට හිමි ලෙස අක්ෂර යෙදී ඇති බව සැලකිය යුතුයි. එහෙයින් මේ ගායන ශෛලිය අනුව මීට පෙර ලෝවැඩ සඟරාවෙන් දක්වන ලද "ඇතුළට වැදගෙය ඇවිලෙන ගින්නේ" යන නිදසුන වැනි සිවුපද ගැයීම යතිභ්‍රෂ්ට, අපස්වර, අපාර්ථ යන දෝෂයන්ගෙන් එය දූෂණය කිරීමකි.

සූවිසිමත් විරිතට උදහරණ සඳහා පරෙවි සංදේශයේ එන මේ කවිය ගෙන ගයා පෙන්විය හැකියි.

"සු පි පි ම ලි බඹරු දලී
තමලු වැලී මලාමැලී
තුටු කෙවි ලි සකොල හලී
සුපිපි යලී වෙනෙහිපුලී
ල ප ලු හැ ලි සෙවෙන වලී
පැහැසුනිලී ගනවැදිලී
බල මෙම ලි තුරු සියලී
වල විදුලී සිරිලකලී"

මෙය හින්දුස්තානි සංගීතයේ දදරා තාලයට වැටෙන විරිතකි.

මැද්'ග පස්මත් යති සූවිසිමත් විරිත සඳහා සියබස් මල්දම නමැති පොතෙහි එන මේ කවිය ගයා පෙන්විය හැකියි.

"අප සිය ඇස ලෙසා රැක වැඩු නොව ළසා
මිග රද ගුණ රැසා සිතට නොගෙන මෙසා
ගිවිස නිරිඳු බසා නපුරක් කළ නිසා
දෙලොවින් දුක් රැසා මට විය එක ලෙසා"

මෙහි දිසිමත් දහ අටකි. ඇසිමත් විසි හතරකි. එහෙයින් සූවිසිමත් විරිතකි.

අග සමත් යති සූවිසිමත් විරිතට උදහරණ වශයෙන් ජනකවි නියරෙහි එන මේ කවිය ගයා බලමු.

"ගලේ යන්ට බැරි මැණිකේ ගලරත් වෙනවා
ජලේ යන්ට බැරි මැණිකේ ජලබොර වෙනවා
මලේ යන්ට බැරි මැණිකේ රේණු තැළෙනවා
කවිකියන්ට බැරි මැණිකේ උගුර රිදෙනවා"

මෙහි දිසිමත් විස්සකි. ඇසිමත් විසි හතරකි. එහෙයින් සූවිසිමත් විරිතකි.

මැද සමත් අග පස් මත් යති සූවිසිමත් විරිතට තුන් සරණයෙහි එන මෙ කවිය උදහරණ වශයෙන් ගෙන බලමු.

බු ද් ධං සරණේ සිරස දරා ගෙන
ධ ම් මං සරණේ සිතෙහි දරා ගෙන
ස ං ඝං සරණේ සිවුරු දරා ගෙන
මේ තු න් සරණේ සිත පහද ගෙන "

මෙහි දිසිමත් දහසයකි. ඇසිමත් විසිහතරකි. එහෙයින් සූවිසි මත් විරිතකි.

පරංගි සටනෙහි එන මේ කවිය **අට විසිමත් විරිතට** උදහරණයකි.

" ය නෙ න කළු ගහ එතර වැඩ සිට රුපුන්
යන මෙන් බලව බ ල වා
දි ලෙ න රන් කග අතට අරගෙන විදුලි
-යක් මෙන් ලෙලව ලෙ ල වා
කෙ ළි න කෙළියක් ලෙසට සතුරන් කපා
දමමින් එලව එ ල වා
ව ඩි න වා දූක රාජසිහ රජ දුවති
රුපුවල් ඉරව ඉ ර වා "

මෙය දිසිමත් අනුව ම ගැයෙයි. හින්දුස්තානි සංගීතයෙහි එන තේවරා තාලයේ සිව ගුණය වශයෙන් සැලකිය හැකියි.

අග සිව්මත් යති විසි අටමත් විරිතට උදහරණ වශයෙන් ගුත්තිල කාව්‍යයෙහි එන මේ කවිය ගයා පෙන්විය හැකියි.

" රූ රැ සේ අඳිනා ලෙසේ අත්
ලෙල දිදී විදුලිය පබා
රන් ර සේ එක් වන ලෙ සේ
වෙණ නාද නූ පා තබ නබා
කම් පසේ දෙන සැර ලෙ සේ
දෙස බල බලා නෙතඟින් සබා
මම් කෙසේ පවසම් එ සේ
වර සුර ළඳුන් දුන් රඟ සුබා "

මෙහි දිසිමත් විසි හයකි. ඇසිමත් විසි අටකි. එහෙයින් අටවිසිමත් විරිතකි. සාමාන්‍යයෙන් මේ විරිත ගැයෙන්නේ තැනින් තැන අනවශ්‍ය ලෙස යොදා ගන්නා යති සහිතව, යතියෙහි විය යුතු මාත්‍රා නියමය නො දත් කමින් අඩු වැඩි කොට ජාති ලක්ෂණය ඉක්මවා යන ලෙසයි. ප්‍රබන්ධයෙහි අදහස අනුව ද ඒ ගායනය නුසුදුසුයි.

දිසිමත් දෙතිසකින් ම බැඳුණු විරිත් සිංහල පද්‍ය සාහිත්‍යයෙහි දුර්ලභයි. දෙතිස්මතට ගැයෙන හැම විරිතකම වාගේ ඇත්තේ දිසිමත් තිහයි.

දෙතිස්මත් විරිතට උදහරණ වශයෙන් දුනුවිල හටනෙහි එන මේ කවිය ගෙන ගයා බලමු.

" බඹ විමනෙව් දිස් දළද මැඳුරත දිය
වඩනා නිලය ද සොබ නා
සු ර පු ර එ ව් මහදේවාලේ බස්නා-
නායක නිලයද වෙනු සුර නා
කළනකු සැව් ලකුණැති අස් පන්තිය
ගබඩා ගම් පමණක් නොව නා
සු ර තු ර එ ව් මහ අරමුදලය හා කෝරල
තුන දිගු මන නද නා "

මෙහි දිසිමත් තිහකි. ඇසිමත් තිස් දෙකකි. එහෙයින් දෙතිස්මත් විරිතකි. හින්දුස්තානි සංගීතයෙහි එන ත්‍රිතාලය දෙවරක් හෝ ලාවණි තාලය සතර වරක් වැයීමට සිදුවෙයි.

අවග්‍රහයෙන් යුත් අග සිව්මත් යති දෙතිස්මත් විරිත සඳහා ලෝවැඩ සඟරා වෙන් උපුටා ගත් මේ කවිය උදහරණයක් වශයෙන් ගෙන ගයා පෙන්විය හැකියි.

" අ ඩා ලා කම්පාව උන්නත් ඉතින්
දුක්මක් නො ව න් නේ
ත නා ලා සිත පිනක් නොකරම
කිම් ද උපයා ත බ න් නේ
ද මා ලා යන නරක කුණු කය
කුමට දෝ සැප වි දි න් නේ
දි නා ලා මොක් පුරට යන්නට
මකී මේ බණ අ ස න් නේ "

මෙහි දිසිමත් විසිහයකි. ඇසිමත් තිස් දෙකකි. එහෙයින් දෙතිස්මත් විරිතකි. දිසිමත් විසි හයකින් හා විසි අටකින් යුත් හැම විරිතක් ම වාගේ ගැයෙනුයේ මේ අනුවයි. පෙනෙන්නට තිබෙන එකම වෙනස නම් තාල ලක්ෂණය නොතකා හිතු තැන යතිගෙන අභිමත පරිදි යතිමක් ගණන අඩුවැඩි කොට ගැයීමයි. මෙය විරිතෙහි මෙහෙයෙන නියම තාල ලක්ෂණය නො දත් කමින් සිදුවන්නකි. ඇසිමත් දෙතිසකට විහිදෙන මේ විරිතට අයත් ප්‍රබන්ධ ගැයීමේ දී ඒ ඒ ප්‍රබන්ධ යන්ගේ අර්ථයට උචිත ලෙස ගායන ශෛලිය තෝරා ගත යුතුයි. ශෝකය පළ කිරීමේ දී මේ විරිත ගද්ගදය හෙවත් ඉකි ගැසීම සඳහා අවග්‍රහය යොද ගැයීමෙන් දෙතිසක් දක්වා විහිදෙන බව සැලකිය යුතුයි.

අග අටමත් යති දෙතිස්මත් විරිතට උදහරණ වශයෙන් පරංගි හටනෙහි එන මේ කවිය ගයා බලමු.

" සු නි ම ල් පටතිලි තුළතුල්
පිපිමල් දිය ම ල් මුකුලිතවී
තුඟු තු ල් වන මුදු සඳු තු ල්
සඳකැන්සිහි ලැ ල් නලනලවී
ර තු පු ල් පියුමැති මිහිපල්
රජසිහ තුනු වි ල් තෙවනො යැවී
සු හු ඹු ල් මගෙ රණ හස තුල්
පියයුරු විය වු ල් ගිණිසෙතැ වී "

මෙහි දිසිමත් විසි හයකි. ඇසිමත් තිස් දෙකකි. එහෙයින් දෙතිස්මත් විරිතකි.

හුදකලාවෙන් ඇතිවන ඒකල ගායනය පමණක් සඳහා යෝග්‍ය වූ විරිත් පිළිබඳ හැඳින්වීමක් මීට පෙර කළ බව මතකයි. ඒ සඳහා උදහරණ වශයෙන් පැල්කවි, පතල්කවි, පාරු කවි හා කරත්ත කවි දක්විය හැකියි. අපරට අද මේ සිව් පද එකම නාද මාලාවකට ගයන බවයි පෙනෙන්නේ. එහෙත් පැල්කවි හා ඒකල ගායන ශෛලියෙන් ගැයෙන පතල් කවිවලට සීමිත ඒක නාද මාලාවකුත්, පාරු කවිවලට තවත් නාද මාලාවකුත්, කරත්ත කවිවලට තවත් නාද මාලාවකුත් ඇති බව සුපරික්ෂාවෙන් බලන්නෙකුට පෙනී යා යුතුයි. පැල් කවි හා පතල් කවිවල ගායන ශෛලියෙන් ප්‍රකාශ වනුයේ දුක්බර හැඟීම ය. දුගී ජීවිතයේ දෝංකාරයෙන් නැගෙන ගායන ශෛලියෙකි, මේ. දැන් අපි පැල් කවියක් ගෙන විමසා බලමු.

" වෙල් යායක ගොන් දෙන්නෙක් කකා උනී
ඉන් එක ගොනෙක් වලිගය නැතිව වැනී වැනී
වලිගය ඇති ගොනා මැස්සන්ට බැට දුනී
දුප්පත් කමත් වලිගය නැති ගොනා වැනී "

පාරු පදින්නා සමාජයේ ජීවත් වෙමින් ජීවන වෘත්තියෙහි යෙදී සිටින්නෙකි. පාරුව පැදීමේ විලාශය දක්වෙන ඔහුගේ ගායනය එතරම් දුක්බර වන්නට බැරිය. පාරු කවියට උදහරණයක් ගෙන බලමු.

" ම ලේ මලේ තැඹිලිය වැන්න පොල් මලේ
බ ලේ බලේ රාසිහ දෙවියන්ගෙ බලේ
රැ ලේ රැලේ මූදෙන් දමන දිය රැලේ
ග ලේ කොටුව බැන්දයි තිරිකුණාමලේ "

කරත්තකාරයාගේ ජීවිතය මේ දෙකෙහිම මුසු වීමකි. කරත්තයෙහි මිණි නදත්, ගොනුන්ගේ කුර නදත්, රෝද හඬත් අබ්බවා හඬ පැතිරී ගොස් ඈත කඳුපෙළ දක්වා විහිදෙන ලෙසටයි ඔහු ගයන්නේ. ප්‍රචලිත කරත්ත කවියක් ගෙන උදහරණයක් වශයෙන් බලමු.

" තණ්ඩලේ දෙන්න දෙපොලේ දක්කනවා
කටු කැලේ ගාලෙ නොලිහා වද දෙනවා
හපුතලේ කන්ද දකලා බඩ දනවා
පව් කළ ගොනෝ ඇදපන් හපුතල් යනවා "

එහෙයින් මේ එක් එක් විරිතෙහි වෙනස් කම් දැන ගායනය කිරීම කාලෝචිතයි. මධුරයි. ස්ථානෝචිතයි. ශාස්ත්‍රීයයි.

පැරණි සිංහල කවිකාරයන් විනෝදය, ශෝකය, වාර්තාකථනය ආදී ප්‍රස්තුතයනට ගැළපෙන පරිදි විරිත් විමසා තෝරා ගෙන කව් රචනා කළ බව සුපරීක්ෂාවෙන් බලන්නෙකුට පෙනී යා යුතුයි. ඒ කවි කාරයන් හෝ අවශේෂ ගායකයන් මේ කවි අර්ථයට සැම අතින් ම ගැළපෙන නාද මාලාවලින් ගැයූ බව පෙනී යතත් අද ඒ සිරිත අත හැර ශෝකය, ප්‍රේමය, වීරත්වය ආදී හැම අදහසක් ම ප්‍රකාශ කිරීමට විරිතක් දෙකක්, පමණක්—විශේෂයෙන් දස අටමත් විරිත—භාවිත කිරීම හෙළ විරිතෙහි පරිහානියට හේතුවක් සේ ගත යුතුයි. පැරණි සිංහල ගායකයන් විසින් කාව්‍යාර්ථයට ගැළපෙන පරිදි නාද මාලාවන් යොද ගත් සැටි ප්‍රසංශනීයයි. මනහරයි. දැන් අපි උදහරණ කිහිපයක් ගෙන ගයා බලමු. නර්තනයටත් ප්‍රසංගයටත් උදහරණ මීට පෙර දැක්වීමු. පැරණි ගැමි වහරෙහි එන විරහ රසාත්මක කවියක් දැන් ගයා බලමු.

මද්‍රී දේවිය වැලපීම

“ වෙනද එන කොට මා පල වැල මීරිය රැගෙනා
රැකලා පෙර මගදී දැක සිරුරේ මගෙ ගැටෙනා
රුව්නා මනහර ජාලිය පුතු හා පොඩි දියනී
අද කෝ අහො අද කෝ නැත කිමදෝ මේ
අරුමේ ”

ප්‍රවෘත්ති කථනයට උදහරණයක් දැන් අපි විමසා බලමු.

“සි රි නා පරසිදු සිරි ලංකාවේ
හොරන් ගල්ල නම් ගම් පි ය සේ
සි ටි නා හේරස් අප්පුහාමි සහ
බංඩර මැණිකේ සමඟ ය සේ
දෙ දෙ නා සරණය වීමෙන් සිතුලෙස
ගෙවනා අතරෙදී කල ද ව සේ
යෙ දූ නා කරුණක් බලනු සුදනනේ
මේව තමයි මනමාල වි සේ”

හෙළ විරිත් ගායනයෙහි එන අර්ථ මාධුර්ය-යෙහිත් ශබ්ද මාධුර්යයෙහිත් ඇති මනහර සම්මිශ්‍රණයත්, ක්‍රමවත් ගායනයක ඇති වැදගත් කමත්, අවශ්‍යතාවයත් මෙතෙක් දැක්වූ කරුණුවලින් සහ උදහරණවලින් පැහැදිලි වී ඇතැයි විශ්වාස කරමි.

ප්‍රගතිය

හෙළ ගැයුම් මිහිරියාවෙන් හීනයැයි නැඟෙන චෝදනාවට කුමක් කළ යුතුදැයි විමසා බලමු. මීට හේතු තුනක් පෙන්විය හැකියි.

1. හෙළ විරිත්වල ඇති නාද ප්‍රමාණවත් නොවීම.
2. එහි ඇති ඒමකම.
3. දුර්වල ගායනය.

එසේ හෙයින් අප විසින් කළ යුත්තේ මේ කරුණු තුනට පිළියම් කිරීමයි. පළමුවන හේතුව වූ නාද මාලාව ප්‍රමාණවත් නොවීම මග හරවා ගැනීමට කළ යුත්තේ නාද මාලාව වර්ධනය කිරීමයි. මෙය දියුණු වූ සංගිත ක්‍රමවල විද්‍යාවත් එහි ප්‍රභවයත්, ප්‍රගතියත් දත් එමෙන්ම හෙළ ගැයුම්වල ප්‍රාණ නාලිය වූ ආවේණික හෙළ හුරුව මැනවින් දත්, හෙළ හැදියාව දියුණු කිරීමෙ අභිරුචිය ඇති අය විසින් ම කළ යුත්තකි. හෙළ ගැයුම්වල ඇති ඒමකම රසවින්දනයට අඩුපාඩුවකි. රස වින්දනය පිළිබඳ පහත දැක්වෙන කරුණු අනුව මේ ඒමකම බලපැවැත්වීම පුදුමයක් නො-වෙයි. සංගීත රස වින්දනය අවස්ථා හතරක් කොට ගත හැකියි.

1. ඇසීම.
2. ඇසුණු දෙයෙහි රැඳීම.
3. එයම නැවත පැතීම.
4. විවිධත්වය පැතීම.

ඒමකම නැති කිරීමට අවශ්‍ය වනුයේ විවිධත්ව-යයි. එහෙයින් හෙළ විරිත් ගායනයේ ඒමකම නැති කළ යුත්තේ මේ විවිධත්වය යෙදීමෙනුයි. මේ ඉතා ම පරෙස්සමින්, ආයාසයෙන් හා විෂය-ඥනයෙන් කළ යුතුයි. නැතහොත් අභාවයට ගිය මුත් යන්තමින් වත් ඉතිරි වී ඇති අපේ යැයි කිව හැකි නාද මාලා කිහිපය පවා අප අතරින් සදහට ම තුරන්වනු නිසැකයි. නියම හෙළ හුරුව රැකෙන පරිදි විවිධත්වය ඇති කළ නොහැකි නම් විරිත් ගායනයෙහි ඇති හෙළ හුරුවත් යථා තත්ත්වයෙන් පරිස්සම් කිරීම නුවණට හුරුයි.

හෙළ විරිත් ගායනයේදී මුල් පාදයට සීමිත නාදවලියෙන් අනිත් පාද දෙක ගැයීම හෝ මුල් පාද දෙකට සීමිත නාදවලියෙන් අනිත් පාද දෙක ගැයීම හෝ විශේෂ ලක්ෂණයකි. පාද සතර එකිනෙකට වෙනස් වූ නාදවලින්ගෙන් ගැයෙන විරිත් ඇත්තේ ඉතා ස්වල්පයයි. ඒවාද කෙටි විරිත් වලට, පමණක් සීමාවී පවතින බව පෙනේ. එවැනි විරිත් කිසිම වෙනසක් නොකොට යථා තත්වයෙන් ම තබා ගත යුතුයි. නාද මාලාව දියුණු කළ යුත්තේ පාද සතරම එක ම නාද මාලාවකට අනුව ගැයෙන හෝ පූර්වාර්ධයේ නාදමාලා වෙන් ම අපරාර්ධය ගැයෙන විරිත් පමණි. එක ම පැදියෙහි එන මේ පුනර්ගායනය මහ හරවා ගැනීමෙන් එමකමත් ස්වර ප්‍රමාණයේ මඳ බවත් කරුණු දෙක ම අත් හැර ගැනීමෙන් හෙළ විරිත් ගායනයෙහි මිහිරියාව දියුණු කර ගත හැකියි.

සාම්ප්‍රදායික ගායන විලාශය නො නැසී ආරක්ෂා වන පරිදි හෙළ විරිත් ගායනය පහත දක්වනු ව්‍යවස්ථා අනුව දියුණු කළහැකි බව මගේ-හැඟීමයි :—

1. විරිතක මුල් පාදයට හෝ මුල් දෙපාදයට සීමා වූ සාම්ප්‍රදායික මූලික නාද මාලාව කිසිදු වෙනසක් නොකොට ආරක්ෂා කළ යුතුයි. එය " මුල් ගැයිය " නමින් හැඳින් විය යුතුයි.

2. මධ්‍යස්වර කිහිපයකින් යුත් නාද මාලාවක් වර්ධනය කිරීමට අවශ්‍ය ස්වර මුල් ගැයියෙහි ඇති ස්වරයන්ගේ පංචම භාවයෙන් ලබා ගත යුතුයි.

3. අවශ්‍ය සෑම තැනකම අෂ්ටම භාවයෙන් ස්වර ගැනීම කළ හැකියි.

4. යම්කිසි විරිතක ස්වර මාලාවෙහි මන්ද්‍ර ස්වර තිබේ නම් පළමුවෙන් ම කළ යුත්තේ එම ස්වර අෂ්ටම භාවයේ පිහිටුවීමෙන් උත්තරාංග ස්වර ලබා ගැනීමයි.

5. යම්කිසි විරිතක ස්වර සමුදය (මධ්‍ය ෂඩ්ජය සහිතව) මන්ද්‍රසප්තකය ඇසුරු කෙරේ නම් ඒ ස්වර අෂ්ටම භාවයෙහි පිහිටුවා ඒ එක් එක් ස්වරයන්ගේ පංචම භාවයේ ස්වර සෙවීමෙන් (අවරෝහණ ක්‍රමයට) පූර්වාංගයේ අඩු ස්වර සොයා ගත යුතුයි.

6. යම්කිසි විරිතක මුල් ගැයිය මන්ද්‍ර, මධ්‍ය ස්වර ඇසුරු කෙරේ නම් පළමු වෙන් ම කළ යුත්තේ ඒ මන්ද්‍ර ස්වර අෂ්ටම භාවයේ පිහිටුවීමෙන් උත්තරාංගයේ ස්වර ලබා ගැනීමයි. ඊට පසු පූර්වාංගයේ ඇති ස්වර පංචම භාවයේ පිහිටුවීමෙන් උත්තරාංගයට අවශ්‍ය අඩු ස්වර ලබා ගත යුතුයි. උත්තරාංගයේ ස්වර පංචම භාවයේ පිහිටුවීමෙන් පූර්වාංගයට අවශ්‍ය අඩු ස්වර ලබා ගත යුතුයි.

7. මුල් පාදයට පමණක් සීමා වූ නාද මාලාවක් ඇති විරිතක ඉතිරි තුන් පාදය හෝ මුල් දෙපාදයට සීමා වූ නාද මාලාවක් ඇති විරිතක ඉතිරි දෙපාදය සඳහා නව නාද මාලාවක් සකස් කිරීමේදී සාම්ප්‍රදායික ගායන විලාශයේ විශෙෂ ලක්ෂණ රැකෙන සේ ස්වර සංගත කළ යුතුයි. එසේ දියුණු කරන ලද කොටස " අනු ගැයිය " යන නමින් හැඳින් විය යුතුයි.

8. ස්වර වර්ධනයේදී සාම්ප්‍රදායික නාද මාලාවේ ලක්ෂණ ආරක්ෂා වන අයුරු නැඟීමේ දී හෝ බැසීමේ දී ස්වර අත් හළ හැකියි.

9. සාම්ප්‍රදායික නාද මාලාවේ ලක්ෂණ ආරක්ෂා කිරීමට අවශ්‍ය නම් චතුර්ථ භාවයෙන් ද ස්වර ලබා ගත හැකියි.

10. සාම්ප්‍රදායික නාද මාලාවන් පුළුල් කිරීමේ දී ලැබෙන එක් එක් ස්වර සමුදය ඒ එක් එක් විරිතේ ස්වර චලනය වශයෙන් හැඳින්වීම සුදුසුයි. සාම්ප්‍රදායික නාද මාලාවේ ඇති ජීවස්වර සංගති, ස්වර චලනයෙහි ඇතුළත් කළ යුතු අතර, එම ස්වර චලනය අනුගමනය කර නිපදවන නව තනුවල ද එම සංගති නො පිරිහෙලා යෙදිය යුතුයි.

ඉහත දක්වන ලද ව්‍යවස්ථා අනුව විරිතක නාද මාලාව දියුණු කර බලමු.—

මුල් ගැයිය (සාම්ප්‍රදයික නාද මාලාව)

ස ස	රි ග —	ස රි	රිස — -නි	ධ ධ	ස — —	ස රි	ග — —
සෝ බ	නා — —	රු වි	නා — —	ම ද	නා — —	දි න	නා — —
රි ග	ම — —	ග ග	රිස — රි	ග රි	ස — —	ස රි	ස — —
ද කි	නා — —	ම ති	නා — —	ලි ය	නා — —	ප ත	නා — —

ස්වර චලනය (මුල් ගැයියේ ස්වර අනුව ව්‍යවස්ථානුකූලව සකස් කර ගත් ස්වර චලනය)

ස රි ග, ස රි ස, ධ ස රි ග ම, ග ප ධ නි, ස රි ස, ස රි ස නි ධ, ස නි ධ

ප ධ ප ම ග, රි, රි ග ම, ග රි ග, ස රි ග, රි, ස රි ස

අනු ගැයිය (ස්වර චලනය අනුගමනය කොට වර්ධනය කරන ලද අපරාර්ධය)

ග ග	ප — —	ධ නි	ධ ප —	ග ග	ප — —	ධ නි	ස — —
සු ර	නා — —	න ළ	නා — —	ලෙ සි	නා — —	ර ඟ	නා — —
ධ නි	ස — -නි	ධ ප	ම ග —	රි ග	රි ස —	ස රි	ස — —
න ර	නා — —	න ත	නා — —	මැ වි	නා — —	කෙ ව	නා — —

ස්වර වර්ධනය නොකොට විරිතක නාද මාලාව පුළුල් කළ අයුරු දැන් ගයා බලමු.

මුල් ගැයිය

ස ම ම —	ම — — —	ම ධ ප ම	ග — — මගරි
දෙ යි දෙ යි	දෙ යි — —	දෙ යි ය බ	බෝ — — —
රි ස ස රි	ග — — මගරි	ග රි ස රි	ස — — —
බ යි බ යි	බ යි — —	බ යි ය බ	බෝ — — —

හෝ

රි ස ස රි	ග — — මගරි	රි ම ග රි	ස — — —
බ යි බ යි	බ යි — —	බ යි ය බ	බෝ — — —

ගීතයෙහි මුල් ගැයිය

ස ම ම ම	ම — — —	ම ධ ප ම	ග — — මගරි
ඔ න් න පු	තේ — — —	ගු රු එ න	වා — — —
රි ස ස රි	ග — — මගරි	ග රි ස රි	ස — — —
තු ට වු දෙ	කේ — — —	රා — බො න	වා — — —

ස්වර චලනය

ස ම, ම ග රි ග, ම, ධ ප ම, ප ස, ධ ප ම, ම ධ ප ම ග රි, ග රි ස, රි ස

අනු+ගැයිය

ග ම ප ධ	ධ — — —	ප ස ධ ප	ම — — —
කො ක් ක න	ප යි — —	ගෙ න එ න	වා — — —
ම ධ ප ම	ග — — මගරි	ග රි ස රි	ස — — —
අ ඩ න ල	ම යි — —	අ ල් ල න	වා — — —

සාම්ප්‍රදායික නාද මාලාවකින් ලබා ගත් ස්වර චලනයක් අනුව කරන ලද නව නිෂ්පාදනයක් දෙසද බලමු

මුල් ගැයිය

රි ම ම	පම ග රි	රි ස —	රිග රිස රි
අ ප සි	ය ඇ ස	ලෙ සා —	— — —
රි ම ම	ග රි ග	රි ස —	— — —
ඊ ක වැ	ඩු නො ව	ල සා —	— — —
රි ම ම	පම ග රිග	රි ස —	රිග රිස රි
මි ග ර	ද ගු ණ	ඊ සා —	— — —
රි ම ම	ග රි ග	රි ස —	— — —
සි ත ට	නො ගෙ න	මෙ සා —	— — —

ස්වර චලනය

ස රි ම, ග රි ග රි ස, රි ම, ප ධ නි ධ නි, ධ ප, ධ ස, ස ස නි ධ නි ධ ප, ම ග රි ම, ග රි ග රි ස

අනු+ගැයිය

ම	ම	ප	නි	ධ	ප	ධ	ස	—	—	—	—
ගි	චි	ස	නි	රි	ඳු	බ	සා	—	—	—	—
නි	ධ	ස	රි	ග	රි	ග	ස	—	—	—	—
න	පු	ර	ක්	ක	ළ	නි	සා	—	—	—	—
රි	ම	ග	රි	ස	නි	ධ	ප	—	ධනි	ධප	ධ
දෙ	ලො	ව්	න්	දූ	ක්	ර	සා	—	—	—	—
ම	ප	ම	ග	රි	ග	ගරි	ස	—	—	—	—
ම	ට	චි	ය	ක	එ	ලෙ	සා	—	—	—	—

නව නිෂ්පාදනය

මුල් ගැයිය

+	රිම	ම	පම	ග	රිග	රි	සරි	ස	—	නි	ධ	ස	—	—	—
+	මෝ	හ	න	ලා	—	ල	න	ගි	—	ර	ජි	නි	—	—	—
රි	ම	ප	නි	ධ	ප	ම	මගරි	+	රිම	ග	රි	ග	රිස	—	—
මා	—	හැ	ර	දී	—	දූ	ක	+	කොයි	ද	ගි	යේ	—	—	—

අනු+ගැයිය

ම	ප	නි	නි	ධ	නිප	නි	ධ	+	පධ	ස	ස	රි	ග	රිස	—
මා	—	ල	ය	තු	ළ	ර	ස	+	වෙ	ද	න	නැ	ග	ජ්	—
+	රිම	ග	රි	ස	නි	ධ	පම	+	මග	රි	ම	ගරි	ග	රි	ස
+	හා	එ	නු	ස	න	ස	නු	+	කෝ	ම	ලි	යේ	—	—	—

ඉහත සඳහන් ක්‍රමය අනුව නාද මාලා වර්ධනය කළ විට අද අපට ඉතිරි වී ඇති ගායන විලාස හා නාද මාලාත් ආරක්ෂා වන අතර එහි ප්‍රගතිය ද ඇති වෙයි. විසි වැනි ශත වර්ෂයේ හෙළ විරිත් ගැයුම් විකාසය අනාගතයේ දී සොයන්නෙකුට කළ යුතුව ඇත්තේ මුල් ගැයිය අනුව අනුගැයිය ගැයීම පමණයි. මේ ගත් මග හා නව නිෂ්පාදන ක්‍රමය අපේ ජාතික සංගීතයක් නො වන්නේ ද?

පූහුල්වැල්ලේ ධම්මිස්සර හිමි

මුරගල් හෙවත් ද්වාරපාල රූප

පැරණි විහාර දෙවාල හා මාලිගා වැනි විශෙෂ ගොඩනැගිලිවල දෙරටුවෙ සඳකඩපහණ දෙපසින් කොරවග්ගල ඉදිරියේ පිහිට වූ ගල්පුවරුවට "මුරගල" යයි ව්‍යවහාර කරති. මේ මුර ගලට ම ද්වාරපාල රූපයයි කියනත් මුරගලේ ම විකාශනයක් වූ දෙර දෙපස බිත්තියේ බැඳ ඇති, දෙරටුපාලයකුගේ ස්වරූපය වඩාත් ප්‍රකටව තිබෙන දේවරූපවලට හා උළුවහුවල කැටයම් කර ඇති දෙරටුපාල රූපවලට ද ද්වාරපාල රූපයයි ව්‍යවහාර කළ හැකි ය.

ද්වාරපාල හෙවත් මුරගල් ගැන සාහිත්‍යයේ එන පැරණි සටහන් හිඟ වුව ද 'සම්මොහවිනොදනී' නම් විභඞ්ගඨ කථාවේ[1] එන එක්තරා කථාවක් ලංකාවේ දී අටුවා කථා වර්ධනය වන්ට වූ කාලයට (ක්‍රි. පූ. 3 - ක්‍රි. ව. 3) අයත් යයි පිළිගත හැකි බැවින් යටත් පිරිසෙයින් බුදුගොස් හිමියන්ට පෙර ලංකාවේ දියුණු වූ ද්වාරපාල රූප නිර්මාණ ක්‍රමයක් තුබූ බව නිසැකව පිළිගත හැකි ය.

සිතුල්පව් විහාරයේ උපොසථාගාරයට අයත් 'දෙරටුපල්' රුවක් (ද්වාරපාලක රූපං) නරඹමින් සිටි තරුණ භික්ෂුණියක් එයින් වශීකෘතව උපන් රාගයෙන් එතනම හිටිවනම මළ හැටි එම කථාවෙන් කියවෙයි. භික්ෂුණියකගේ සිත් කළඹ වන්නට තරම් පොහොසත් වූ මෙ රූපය අඟපසඟ මැනැවින් මතුකොට පෙන් වූ මිනිස් රුවින් තුබූ මුරගලක් යයි හැඟේ. මෙය මුරගලක් ම යයි හැඟෙන්නේ පැරණි යුගයේ මුරගල්වල නාගරජ රූපය මිස දෙරදෙපස දෙරටුපාලකයකුගේ රූපය කට නිදසුනක් තව ම ලැබී නැති හෙයිනි.

මේ මුරගල් නෙලීමෙ සම්ප්‍රදය විදෙශිය සම්ප්‍රදයකින් ලංකාවට පුරුදු වූවකැයි එක් මතයකින් දක්වෙන අතර තවත් මතයකින් දක්වෙන්නේ එයින් කිසියම් ආගමික හෝ දර්ශනික සංකල්පයක් සංකේතාත්මකව පළකරන බවයි. පුරාවිද්‍යා අධිකාරි සී. ඊ. ගොඩකුඹුර මහතාගේ මතය නම් මුරගල කොරවග්ගල ඉදිරියේ සිටවූ කුඤ්ඤයක් වැනි අංගයකින් පරිණාමය වූ බවයි[2]. තිරියාය නමින් හැඳින්වෙන නිතුපත්පාණේ පියගැට දෙපස අත්වැලට යොද ඇති ගල්පුවරුව ලිස්සා යාම වැළැක් වීමට 'කැටයම් රහිත' ගල්පුවරුවක් යොද ඇත. කැටයම් රහිත එක එක ප්‍රමාණයේ මෙබඳු ගල් පුවරු රාජාඞ්ගනයේ වටදගෙයිහිත්, වෙස්සගිරියේත්, මිහින්තලයේ සේලසර මණ්ඩපයට ඉහළින් ඇති පැරණි ගන්ධකුටියේත්, සෝමාවතී දගැබේත් දක්නට ලැබේ. මෙබඳු ගොරෝසු කැටයම් රහිත ගල්පුවරු ගැන කථා කරන විට සැළකිය යුතු තවත් විශෙෂ කරුණක් නම් ඒවා නිතර ම වාගේ දක්නට ලැබෙන්නේ කැටයම් රහිත ගොරෝසු නිර්මාණයන් වූ සඳකඩපහන් කොරවග්ගල් ආදියත් සමග ම තිබීමයි.

පසුගිය කාලයේ දී ශිල්පියා මහන්සියෙන් විසිතුරු කළ තවත් නිර්මාණ අංගයක් වූ කොරවග්ගල වැසී යන සේ මුරගල පිහිටුවන්ට පුරුදු වූයේ එය නිර්මාණයේ අත්‍යවශ්‍ය අංගයකින් බිහි වී පසු කාලීන ශිල්පින් ද සම්ප්‍රදායානුකූලව එතැන ම පිහිටුවන්නට පුරුදු වූ නිසා විය යුතු ය. සඳකඩපහණේ හෝ මුරගලේ නොපෙනෙන තැන් විසිතුරු කිරීමට සිංහළ ශිල්පියා කිසිසේත් පෙළඹී නැති බව විශෙෂයෙන් සැලකිය යුතු කරුණකි. මුරගල අසළ ඇති සඳකඩපහණ ආදී අනිත් අංගයන් කල්යාමේ දී විචිත්‍රත්වයෙන් විකාසනය වත් ම ඒවාට සරිලන ලෙස මුරගල ද විචිත්‍රත්වයෙන් විකාසනය වූ බව දැනට හමු වී ඇති මුරගල් තුලනාත්මකව හදරනවිට පෙනී යයි.

---

[1]සම්මොහවිනොදනී විභඞගට්ඨ කථා 353 පිට—හේවාවිතාරණ මුද්‍රණය.
[2]මුර ගල් 6 පිට ; සී. ඊ. ගොඩකුඹුර.

තනිගල්පුවරු මුරගල, පුන්කලස් මුරගල, ශඞ්ඛපද්ම මුරගල, නාගරාජ මුරගල, කාන්තා හා වෙනත් දේවතාරූප ආදී දෙරටුපාල රූප යයි මුරගල් හෙවත් ද්වාරපාල රූපයන්ගේ පිළිවෙළ දැක්විය හැකි ය. මේවා බිහිවූ වකවානු නිශ්චිත වශයෙන් කිව නොහැකි වුවද, ඒවායේ බහුලත්වය අනුව සලකනවිට එසේ වර්ග කළ හැකි ය.

මුරගලේ මුල් ම නිර්මාණ අංගය වූයේ දැවයෙන් කර්මාන්ත කළ මුල්යුගයේ අත්වැලට යෙදූ ලී පුවරුව පහළට ලිස්සා ඒම වැළැක්වීමට සිට වූ ලී කොටම හෝ ලී කුඤ්ඤය විය යුතුය. කර්මාන්ත සඳහා ගල් භාවිත කරන්න පටන් ගත්තාට පසුව ගොඩනගා ඇති පැරැණි ම පූජාස්ථානවල (මිහින්-තලය, තිරියාය වැනි) පියගැට දෙපසට ඉදිරියෙන් යොද ඇති ඇතැම් අක්‍රමවත් ගල් පුවරු පිරික්සන විට ද ඒවා මුල දී කුඤ්ඤ ස්වරූපයෙන් පිහිටවා තුබූ අංගයකට අයත් යයි කල්පනා වෙයි.

කල්යාමේ දී ගල්පුවරුවේ උඩ කොටස කපා කවාකාර ගැන් වූ බව පෙනේ. ඊළඟ අවස්ථාවේ දී කවය මුදුනේ මැදින් උස්කොට හැඩගන්වා ඇත. ' යටිකුරු පළිහ ' නමින් පුරා විද්‍යාඥයන් හඳුන්වන මෙබඳු මුරගල්වලට නිදසුන් ක්‍රි. පූ. අවධියට අයත් පැරැණි පූජ්‍යස්ථානවලින් (මිහින්තලය, බුත්තල කෝරළයට අයත් ගල් බුදුන්තැන්න) ආදී හමු වී ඇත.

ඊළඟ අවස්ථාව පුන්කලස් මුරගල් අවධියයි. සෞභාග්‍යයේ ප්‍රබෝධයේ හා උපද්‍රවනිවාරණයේ සංකේතයක් වූ පුන්කලස පැරැණි ගොඩනැගිලි තැනුවන් එයින් දෙරටුව දෙපස බිම හෝ ලී කොටය මත තබන්නට ඇත. පසුව පුන්කලස ගලේ ඇඳීමට හෝ නෙළීමට පෙළඹී ඇත. මෙහි දී ද මුල් ම අවස්ථාවේ දී සියුම්රේඛාවෙන් යන්තමට කලස ඇඳ දැක්වූ බවට නිදර්ශන පෙරියකුලම්හි වෙල්ගම්වෙහෙර, අනුරාධපුරයේ පච්යාරාම ථූපය වැනි තැන්වලින් හමු වී ඇත. ගලේ රේඛාවෙන් දැක්වීම තවත් මඳක් දියුණු වූ අවස්ථාවක් රුහුණේ ' මහුල් මහාවිහාරයේත් ඉසුරුමුණියේ '' ගැමුණු මාලිගාවේ දර්ශනයක් '' පෙන්වනැයි කියන කැටයම ආසන්නයේත් මිහින්තලයේ ' සිංහනාන පොකුණ ' අසළත් දක්නට ලැබේ.

තවත් කල්යාමේ දී පුන්කලස ගලින් මතුකොට නෙළන්නට පටන් ගත් බවක් පෙනේ. ඊට නිදසුන් කතරගම කිරිවෙහෙරින් ලැබෙයි. මීටත් වඩා සියුම් ලෙසත් පරිණත ලක්ෂණවලින් යුතුවත් නෙලූ පුන් කලස් අනුරාධපුරයේ බහුලව දක්නට ලැබේ. අනුරාධපුර පුරාවිද්‍යා කටුගෙයි ඇති මුරගල් කීපයක් ම මීට නිදසුන් වශයෙන් ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. පුන්කලසේ මේ විකාසනයත් සමග ම එය තබා ඇති ආධාරකයේ හා පුන්කලසට දමා ඇති මල් කොළ ආදියේත් විචිත්‍රත්වයෙන් කිසියම් පරිණාමයක් සිදු වී ඇත. මිහින්තලේ ' සිංහනාන පොකුණ ' අසළ ඇති පුන්කලසේ ඇත්තේ එක නෙළුම් මොට්ටුවක් පමණි. එහි කලස සරසා නැත. එය පියුමක් මත තබා ඇත. ඉසුරුමුණියේ ' ගැමුණුමාලිගා ' කැටයම අසළ ඇති පුන්කලස රේඛාවෙන් සැරැසීමක් හෝ ආධාරකයක් හෝ නැති අපරිණත ලක්ෂණ දරන එකකි. මතු වන සේ නෙලූ පසුකාලීන පුන්කලස්වල විචිත්‍රභාවය හා ඒවාට නිදසුන් සුලභව දක්නට ලැබේ.

'' පුන්කලස මුරගලේ නෙලූ අතිපුරාණ ම චිහ්නයයි කීමට ශාක්ෂ්‍ය මෙසේ ය : පුන්කලස දෙරටුවක පිහිටුවීම ලක්දිව පැතුරුණ සිරිතකි. එපමණක් නොව මුරගලක රේඛාවන්ගෙන් පමණක් ඇඳ ඇති හෝ මඳ වශයෙන් නෙලා ඇති එක ම රූපය ද පුන්කලස ය. මතු දැක්වෙන අනිත් රූප උස්ව නෙලා ඇත. තව ද පුන්කලස් රූ ඇති මුරගල්වල හස්ති, අස්ව, වෘෂභ, සිංහ යන සත්වරූප නොමැති ය. සත්වරූපයන්ගෙන් යුක්ත වූ කණුකෙටියක් මුරගලට එක්වන්නට පෙර පුන්-කලස් මුරගල් ඇති වූ බවට මේ ශාක්ෂියක් ය.''[1]

මුරගලේ විකාසනයේ දෙවන අවස්ථාවට අයත් වන්නේ වාමන බහිරව රූප හෙවත් භූතරූපය. මේ ගණයට අයත් රූපයන්ගෙන් සංඛ හා පද්ම රූප විශෙෂ ස්ථානයක් ගන්නා අතර එබඳු මුරගල් අනුරාධපුරයේ බහුලව දක්නට ලැබේ. ඉන් පැරණිතම මුරගල් අනුරාධපුරයේ තොලුවිල පුරාවිද්‍යා ඉඩමේ දක්නට ඇති අතර ඉතා විශාල ම රූප අභයගිරි දගැබෙහි ද අලංකාරම රූප අනුරාධ-පුරයේ I විජයබා මාලිගයේ ද දක්නට ලැබේ. ඉසුරුමුණියේ බෝධිය ළඟ ශඞ්ඛ මුරගලක් ඇති අතර අනුරාධපුර විජයරාමයට අයත් ප්‍රධාන දෙරටුව

---

[1]මුරගල් 7 පිට—සී. ඊ. ගොඩකුඹුර.

අසළ ඇති පිළිමෙගයි ද ශඞ්ක පද්ම මුරගල් 2 ක් ඇත. මේවාට ශඞ්ක පද්ම නාමය දී ඇත්තේ හිසේ ඇති ශඞ්කාකාර හිස්වැස්ම හා පද්මාකාර හිස්වැස්මත් නිසා ය. ශඞ්ක පද්ම රූ හිස්වැස්මෙ නොයෙදු ඇතැම් තැන්වල පහළින් හෝ එම සටහන් දක්නට ඇත.

මෙසේ මුල දී අවිශෙෂ යක්ෂ රූපයකින් පටන් ගත් බහිරව රූපය ප්‍රමාණයෙන් ද නෙළීමෙන් ද රූපයන්ගේ අලංකරණයෙන් ද විශිෂ්ඨත්වයම පෙරළුණු බව පෙනී යයි. මේ රූපයන්ට සාධාරණ සාමාන්‍ය ලක්ෂණ නම් හිසට අලංකාර හිස්වැස්මක් හා ගෙලට මුතුපටක් වැනි මාලයක් හා අංශයකින් වැටෙන සේ දමු උපවීතයක් උඩුකයට දමීමයි. යටිකයට පමණක් වටිනා වස්ත්‍රයක් යෙදූ අතර බර වූ මහ බඩක් හා කොට අත් පා ඇති මොහු අතක් බඩට ගසාගෙන අතකින් කොටස් දෙකක් පිරිද්දූ යෂ්ටියක් වැන්නක් දරාගෙන අමුතු ගාම්භීයර්‍යක් මුවට නංවාගෙන සිටියි.

"සාමාන්‍යයෙන් මේ රූපය ධනය හා සෞභාග්‍යය පිළිබිඹු කරන අතර කාසිමඩිය තර කිරීම පරපරමාර්ථය කරගත් ධනපතියකුගේ ආකාරය ඉදිරියට ගෙන දෙයි.[1]

මුරගලේ විකාසනයේ තුන්වන අවස්ථාව මිනිස් වෙස්ගත් නාග රාජ මුරගලයි. මිනිස් නාරජ මුරගලක සාමාන්‍ය ලක්ෂණය නම් ප්‍රධාන මිනිස් රුවේ හිස වටා විදහා ගත් නා පෙණ මාලාවත් අතකින් ගත් පුන්කලස හා අතකින් ගත් දළුලන ශාඛාවත් ත්‍රිභඞ්ග ශෛලියත් දෙපය ළඟ සිටින වාමන භූතයන් දෙදෙනාත් ය. මේ තත්වයට මිනිස් නාරජරුව පෙරලෙන්නට පළමු කිසියම් ක්‍රමික විකාසනයක් වූ බව පෙනී යයි.

ඩී. ටී. දේවේන්ද්‍ර මහතා කියන පරිදි එකම අරුතක් දී ම සඳහා යෙදූ බහිරව හා නාගරූපවල බහිරවයාගේ හිසමත නාගයා පෙණ විදහාගෙන සිටි "බහිරවනාග" අවස්ථාවක් වූ බව අමරාවතී කැටයමකින් දක්වෙයි.[2] මේ රූපයන් ගෙන් පිළිබිඹු කරන සංකල්පය බහිරව ස්වරූපයෙන් නිරූපණය කිරීම නවතා මිනිස්නාග ස්වරූපයෙන් නිරූපණය කිරීමට පළමුව බහිරවයා මත මෙසේ නාගරුවක් ද දක්වූවා විය හැකිය. ඊළඟට ලංකාවේ දී නාගයාට ප්‍රමුඛත්වය ලැබෙන යුගයේ දී බහිරව ස්වරූපය අමතක කර නාගයා මිනිස් රුවින් නිරූපණය කරන්ට වූහයි සිතේ. නාගයා නයිපෙණයෙන් තොරව හුදු මිනිස් රුවින් පමණක් නිරූපණය කළ අවස්ථාවක් තුබුණේ යයි අපි අදහස් කරමු. මුරගලක් නුවුව ද අභයගිරියේ උතුරු වාහල්කඩේ බටහිර පැත්තේ ඇතුළු හා බාහිරටැම්වල පසු පැත්තේ නාපෙණ නැති ත්‍රිභඞ්ග ශෛලියේ රුවක් දක්නට ඇත.* එහි දෙපාමුල වාමින රූ දෙකකි. මේ රූපය නාපෙණ රහිතව නාගයා නිරූපණය කළ බවට නිදසුනක් යයි අපි අදහස් කරමු.

මාලිගාවිල දඹේගොඩ විහාරයේ පෙණ මාලාවෙන් යුක්තව සිටින මිනිස් නාරජුගේ රුවක් ඇත. දලුලන අත්තත් කලසත් වාමනරුවත් තවම මිනිස් නාරජරූ මුරගලට නොආ බවට නිදසුනකි මෙය. තිස්ස යටාල වෙහෙරින් ලැබී ඇති විශාල මුරගලක (5′ 2″ × 2′ 2″) දලුලන අත්තත් ඇතුළත් කර ඇතත් වාමිනයාත් කලසත් තවම ඇතුළත් කර නැත. ත්‍රිභංග ශෛලිය මුලින් ම දක්නට ලැබෙන්නේ මෙහි යයි සැලකේ. නිර්මාණයේ හැඩිදැඩි ගතියත් පසුකාලීන අංග යොද නැතිකමත් නිසා විකාසනයේ මුල් අවධියට අයත් බව සිතා ගත හැකිය. පොළොන්නරුවේ සංචාරක බංගලා බිමේ දැනට ඇති (මුලින් තුබූ තැන අවිනිශ්චිතයි) මුරගලක පූන්කලස් අංගයත් ඇතුළත් කර ඇති නමුත් බහිරව වාමනයා තවමත් යොද නැත. මේ රූපයේ තිවංක තැල්ම අල්ප නමුත් සිහින් නාරි සිරුරක වැනි ලාලිත්‍යයක් (මෙතෙක් දක්වූ කිසිම රුවක නොවූ) දක්නට ඇත. මෙබඳුම ලාලිත්‍යයක් 'නිල්ලක්ගම' බොධිඝරයේ ගල් උළුවස්සට යොද ඇති නාරජරුවට ද යොද ඇත. එහි බහිරව වාමනයා ඇතත් යොද ඇත්තේ පාමුල නොව නාරුවට යටින් වෙනමම කොටුවක වීම විශෙෂ ලක්ෂණයකි. පෙළොන්නරුවේ වටදගෙයින් ලැබී ඇති මුරගලක වාමනයාත් පැමිණ සිටිනු දැකිය හැකිය. නයිපෙණ දලුලන අත්ත, කලස, වාමන රූ යන සියලු අංග සම්පූර්ණව ඇති අතර දලුලන අත්තේ මල් ද දක්නට තිබේ. ඒ මලුත් යොදා ඇත්තේ රටාවකට අනුව තට්ටුවෙන් තට්ටුව සිටින සේ ය. නාරුවේ

[1]මුරගල් 8 පිට—සී ඊ. ගොඩකුඹුර.
[2]ARTIBUS ASIAE V. 21 P. 226.
*Vide: Architectural Remains, Anuradhapura (1794), plate XLII. By James G. Smither.

වම්පස බහිරව රුව ඉතාදුර්ලභ දර්ශනයක් වූ උඩුකය නග්න බහිරව ස්ත්‍රියකගේ ය. නාරජ මුරගල්වල ඉතා සුළු තත්වයට වැටී ඇති වාමනයින් මේ කාලය වනවිට නාරජුගේ බැලමෙහෙ කරන සේවකයන්ගේ තත්වයට හෙළා ඇතැයි සිතේ. නාගරාජ මුරගලේ පරිණාමයට අයත් අන්තිම අවස්ථාව රත්නප්‍රාසාදයේ දී (9, 10 ශතකවලට අයත්) දක්නට ලැබේ. මෙහි ඇති විශෙෂ ලක්ෂණය උඩකවය අධික රුකමින් විචිත්‍ර කර තිබීමයි. නාරුව දෙපසින් නැගෙන කුළුණු දෙක මත මකර හිස බැගින් දක්නට ඇත. කවය, මුදුනේ ද දෙපසට මුවදමා ගත් මකරකට යුවලකි. මකර කටවලින් සිංහයකු හා නටන මිනිස් රූප ද පිටවෙයි. මිනිස් වෙසින් සිටින නා රජුගේ මාංශ පේශීන් ඉතා තාත්වික ලෙස උස්පහත් වන ලෙස නිරූපණය කර ඇත. ඇඳුම් හා එහි නැමුම් ආදිය දක්වන විට ශරීරයේ අවයව වසනු වෙනුවට ඒවා වඩාත් සියුම් ලෙස මතුකර දක්වා ඇත. සර්වාඞ්ගයේ ම අබරණ බහුල වන අතර ඉතා සුළු අංගයක් වුව ද මනාව මතුකර දක්වන්නට තරම් ශිල්පියා උනන්දු වූ බව පෙනේ. හිස්වැසුමත් ඉතා සියුම් විස්තර සහිතව නෙලා ඇත. කණු සංකේතය මත ඇතෙකුගේ රුවක් දක්නට ඇත. මෙහි එක් වාමන රුවක් පමණි අඩංගුකර ඇත්තේ. මේ මුරගල ලංකාවේ ඇති 'පාල' සම්ප්‍රදායේ මූර්ති අතරින් ඉතා දුර්ලභ නිදර්ශනයකි.

මෙතෙක් දැක්වූයේ පොලොන්නරු යුගය තෙක් දැක්විය හැකි මුරගල්වල පරිණාමයයි. පොළොන් නරු යුගයට පෙර පුන්කලස්, බහිරව, මිනිස් නාරජ, යන මුරගල් සාමාන්‍යයෙන් මිශ්‍රවශයෙන් නිර්මාණය කළ ද පොලොන්නරු යුගය වන විට බහිරව මුරගල් හා පුන්කලස් මුරගල් නාගරාජ මුරගල් නිර්මාණයට මුළුමණින් ඉඩ දී අයින් වූහයි A. M. Hocart මහතා තීරණය කළේ[1] පොළොන්නරුවෙන් එම දෙවර්ගයට අයත් එක ම සාධකයක්වත් මෙතෙක් ලැබී නැති බැවිනි.

පොළොන්නරු යුගයෙන් පසු කොරවක්ගල ඉදිරියේ ම විරාගත ආකාරයෙන් කොරවක්ගල පිහිටුවීමේ ක්‍රමය වෙනස් වී ගියසේ ය. 13 ශතකයට අයත් යාපහුවේ ආයත චතුරශ්‍රයක යෙදූ කාන්තා රුවක් අතකින් බඳුනක් දරන අතර ත්‍රිභංග ශෛලිය ද දරයි. එය පිහිටුවා ඇත්තේ මුරගල විරාගත ලෙට පිහිටුවීමට පුරුදු වූ තැන නොව රජමාලිගයස නැගෙන පඩිපෙළෙහි මැද හරියේ කොටසක ය.

14 ශතකයට අයත් යයි සැලකෙන තියගම්පාය විහාරයේ දෙරටුපාල රූපයේ විශෙෂාඞ්ග කීපයක් දක්නට ලැබෙන බව මෙහි දී සැළකිය යුතු ය. අතකින් පහරදෙන විලාසයට ඔසවාගත් කඩුවක් දරා සිටින අතර හිසට රැස්වලල්ලක හැඩයක් එකතු කර ඇත්තේ දෙවියකුගේ රූපයක් ය යන අදහසදීමට විය යුතු ය. ඉහළින් ඉර හඳ රූප ද ඇඳ ඇති අතර දෙරටුපාල රූපයට එකතු කර ඇති විශෙෂ ම අංගය විශාල සිංහරූපයක් ද එකතු කර තිබීමයි. පොළොන්නරු ගල් විහාරයේ චාමර ධාරී රූපයට ද දෙපයින් හිට ගෙන සිටින සේ කැටයම් කළ සිංහරුවක් ඇති බව ද මෙහි දී සිහිපත් කරගැනීම ප්‍රයෝජනවත් ය.

කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ සමයට අයත් යයි සැළකිය හැකි නාගදෙරටුපාල රූප කීපයක් දඹුල්ලෙන් ලැබෙයි. මේ යුගය වන විට නිර්මාණ ‹ව්‍යය අතින් හා ප්‍රමාණය අතින් ද වෙනස්කම්වලට භාජන වී ඇත. පැරැණි ක්‍රමයට වඩාත් නැකම් කියන මේ නාගරාජ රූපවල පෙණ 9 ක් දක්නට ලැබේ. අතකින් මල් සහිත රවුම් කලයක් දරන අතර අනික් අත ඉහ දෙසින් තබාගෙන සිටී. උඩුකය අබරණින් සරසා ඇති අතර අනිත් අත ඉහදෙසින් තබාගෙන ඇත. ඇඳුම පැහැදිළිව දක්වීමට යත්න දැරූ බවක් පෙනේ. උස අඩි 7 යි අඟල් 3 ක් වන මේ රූපයට ආරුක්කුවක් හෝ වාමනරූප හෝ දලුලන අත්ත හෝ ඇතුළත් කර නැත. මෙය පිහිටා ඇත්තේ ආළින්දයෙන් තුන්වන විහාරයට ඇතුල් වන උළුවස්ස දෙපස ය.

1 වන විහාරයේ ද උස අඩි 5 යි අඟල් 5 ක් වූ මෙබඳු ම දෙරටුපාල නාග රාජ රූපයකි. මුලින් කී රූපයට වෙනසක් ලෙස ඇත්තේ අතෙහි පුන්කලස වෙනුවට චාමරයක් දැරීමයි. මේ චාමරය දෙරටුපාල රූපයට හදිසියේ ම ඇතුළු වූවක් නොවේ යයි හැඟෙන්නේ පොළොන්නරු ගල්විහාරයේ හිඳි පිළිමය ඇති විහාරයේ දෙරටුපාල ස්වරූපයෙන් නෙළා ඇති දේවරූපය අතින් දරන්නේ ද චාමරයක් නිසාය. එය නෙළා ඇත්තේ ද ගලිනි. ගල්විහාරයේ රූපය ආරක්ෂක ස්වරූපයකටත් වඩා උපස්ථායක ස්වරූප

---

[1]ARTIBUS ASIAE V. P. 260 "The Symbol of the Sinhalese Guard stone"—By D. T. Devendra

යක් දරන්නේ යයි සිතමි. එසේ සිතීමට තුඩුදෙන්නේ බුදුන්ට පවන්සලන චාමරයක් අතින් දරන බැවිනි. දඹුල්ල වැනි තැන්වල පසුකාලීන දෙරටුපාල රූපවලට චාමරයක් ඇතුළු වූයේ මේ ගල්විහාරයේ නිර්මාණය බලපෑමෙන් දැයි විමසිය යුතු ය. මෙබඳු චාමරධාරී දෙරටුපාල රූපයක් නුවර දළදා මාලිගයට ඇතුළු වන තැන ද ඇත. එය ද ගලින් නිමවූවක් වන අතර අනිත් අංග දඹුල්ලට සමානය. උස ප්‍රමාණය අඩි 5 යි. අඟල් 8 කි. ඊළඟට ඇතුළේ දක්නට බැබෙන දොරටුපාල රූපය 5′ 10″ උස් වන අතර තවත් විශේෂ අංගයක් වන 'පොල්මලක්' දැමූ කලසක් අතකින් දරයි. නාපෙණ තුනකින් යුක්තයි. උඩුකය අබරණින් සරසා ඇත. දෙපා 'දෙපසට' විහිදෙන සේ දක්වා ඇති මෙහි ඒ ලක්ෂණය නිර්මාණය පහසුව තකා කළා මිස එහි කිසි ස්වාභාවිකත්වයක් ඇතැයි කිව නොහැකියි. මෙතෙක් විස්තර කළ රූපවල තුබූ ශෛලි ගත භාවය ද මේ රූපයේ දක්නට නැත. ගඩලාදෙණියේ විජයොත්පාය නමින් ප්‍රසිද්ධ විහාරයේ දී දෙරටුපාල රූපයේ තවත් විකාශනයක් දැකිය හැකියි. එහි නියම දෙරටුපාල ස්වරූපය ඇතැයි කිව යුත්තේ ඔසවා ගත් අතින් එවකට පුරුදු වූ චාමරය හෝ කලස වෙනුවට කඩුවක් ඔසවාගෙන සිටින බැවිනි. සිව් පැත්තේ ම දක්නට ඇති මේ රූපවල ඇති අනික් විශෙෂ ම අංගය නම් ඒවා අඹන ලද රූප නොව අඳින ලද චිත්‍ර වීමයි. මෙබඳුම විශාල චිත්‍රමය දෙරටුපාලයන් නුවර දළදමාලිගයේ දළදා කරඬුව තැන්පත් කර ඇති කුටියේ ද දක්නට ඇත. උස අඩි 8 පමණ වන මෙහි රත්නෙළුම් මොට්ටු සහිත ඝටයක් අතකින් දරන අතර ඌරුවට තබාගත් අතින්ද කිසිවක් රැගෙන සිටී. රූපය තරමක් ශෛලි ගත යයි කිවයුතුය. මේ කුටියේ ම පහත මාලයේ ද උස 7′ × 1″ පමණ වූ චිත්‍රයකි. මෙහි අතක් ඌරුවට තබාගෙන සිටින අතර අනිත් අතින් කඩුවක් ඔසවාගෙන සිටී. යටි ඇඳුමේ බඳපටියේ යටින් කිර්තිමුඛාකාර ලක්ෂණයක් නංවා ඇත. මේ චිත්‍රයට පහළින් ඇති කුඩා මුරගල ගලින් නිමවූවක් වන අතර දෙපා එක පසකට හරවා තිබීම විශෙෂ ලක්ෂණයකි.

දෙරටුපාල රූපයේ ම අනියම විකාසනයකැයි සිතිය හැකි තවත් අවස්ථාවක් ගඩලාදෙණියේ ම දක්නට ලැබෙයි. උඩරට ගමරාළ කෙනෙකුගේ වැනි චිත්‍රයක් විජයොත්පායේ ම එක් චිත්‍රයකින් දක්වෙයි. එහි ශෛලිය හා ඇඳුම් ආදිය මෙතෙක් විස්තර කළ රූපවලට හාත්පසින් වෙනස් වන අතර දෝතින් ඔසවාගත් පාත්තරයක් හෝ මල් බඳුනක් දක්නට ලැබේ.

දෙරටුපාල රූපයේ ම තවත් කිසියම් අවස්ථාවක් පිළිබිඹු කරනැයි සිතතොත් එහි තවත් පියවරක් ලෙස සැළකිය හැකියි, පාදෙණිය විහාරයේ උළුවස්සක මකර තොරණ දෙපස ඇති ආරක්ෂක දෙවියන් දෙදෙනාගේ රූප. මෙහි ඇති විශෙෂ ලක්ෂණය නම් එය පිහිටුවා ඇති ස්ථානය හා අතින් 'මුගුරක්' දැරීමයි.

යාපව්වෙන් ඇරැඹුණු යි සිතිය හැකි කාන්තා රූප තෙළීමේ සම්ප්‍රදාය එතැනින් නොනැවතී දිගට ම ආ බව පෙනී යන්නේ වට්ටාරම රජමහ විහාරය, දළදමාලිගාව, හඟුරන්කෙත විහාරය හා පාදෙණිය විහාරය ආදී තැන්වල ඇති උළුවහු කැටයම් පිරික්සන විට ය. වට්ටාරම රජමහා විහාරයේ උළුවස්සේ යට උඩුකය නිරුවත් කාන්තා රුවකි මෙතෙක් විස්තර කළ කිසිම රුවක නොමැති අමුතුම ඉරියව්වකින් පෙනී සිටින මැය දෙකකුල් දෙපසට විහිදෙන සේ පහත් වී දෙපයින් සිටින අතර අතක් ඉහළට ඔසවාගෙන ද අනික් අත දණහිසට ගසාගෙන ද සිටී. අතේ කිසිවක් නැතත් රූපයට උඩින් ලියවැල් මෝස්තරයකි. එම මෝස්තරය පැරැණි මුරගල් වල තුබූ ශාඛාව සිහිකරවන සුළු ය. අමුතු තාලයක හිස් වැස්මක් පැළඳ ඇති මැයගේ යටිකයට පමණක් රැළි සහිත ඇඳුමක් ඇත. දකුණු පසින් මල් දෙකක සටහනක් ද එකතු වී ඇත. මේ කාන්තාරුව පින් පියොවුරු, සිහිනිඟ ආදී එකිනෙක සැසැඳෙන නාරි ලාලිත්‍යයෙන් අනූනව නිමවා ඇතැයි කිව යුතු ය.

දළදා මාලිගාවේ උළුවස්සක ඇති ගල්කැටයමක ද මෙබඳු හිටගෙන සිටින උඩුකය නග්න කාන්තා රුවක් ඇත. නමුත් මැයගේ ඔසවාගත් අතින් කඩුවක් දැරීම විශෙෂයකි. අනිත් අත උඳුරුවට ගසාගෙන ඇත. හිසට ඔටුන්නක් හා රශ්මි මාලාවක ස්වරූපය ඇති කොණාකාර අර්ධකවයක ලක්ෂණ ගන්වා ඇත. දකුණු පසින් සිංහ රූපයක් දක්වා තිබීම විශෙෂ ලක්ෂණයකි.

උඩුකය නිරුවත් කාන්තාරුවක් මකර තොරණට යටින් වාඩිවී දෙපසට විහිදුන ඇතින් ලියවැල් මෝස්තරයක් දරනු හඟුරන්කෙත විහාරයේ ගල් උළුවස්සක ගල් කැටයමකින් පෙන්වයි. මෙය

උළුවස්සේ ඉහළ මකර තොරණ යට තිබීමයි විශෙෂ ලක්ෂණය. පාදෙණිය විහාරයේ උළුවස්සක ලී කැටයම් අතර ද දෙරට උඩින් උඩු කය නිරුවත් අමුතු තාලේ ඉරියව්වකින් හිඳගෙන සිටින කාන්තා රූපයක් දැකිය හැකියි. ඇය ද ඔටුන්නක් පැළඳ සිටින අතර දෙපසට විහිදෙන දැතින් ලතා මෝස්තරයක් දරාගෙන සිටී.

පාදෙණිය විහාරයේ උළුවස්සේම මල් ඉත්තක් අතකින් ගෙන කාන්තා රුවක් හිටගෙන සිටී. ඔබ මෙතෙක් කිය වූ කාන්තා රූපවල උඩුකය නග්න වුව ද මේ කාන්තාව උඩුකය මැනැවින් වැසෙන සේ සැට්ටයක් ද හැඳ සිටී. මෙහි ඇති තවත් විශෙෂ ලක්ෂණයක් නම් එක් පසක කාන්තා රුවට කිඳුරියකගේ රුවක් ද අනිත් පසෙහි කාන්තා රුවට කිඳුරකුගේ රුවක් ද එකතු කර තිබීමයි.

හඟුරන්කෙත විහාරයේ ගල් උළුවස්සේ කැටය මක ඔබට තවත් අපූර්ව විකාසනයක් දැකිය හැකි ය. මෙතෙක් කාන්තා රුව යොදමින් තුබූ උළුවස්සේ පහළ කොටසෙහි බැලූ බැල්මට සිංහයන් මෙන් පෙනෙන බෝදිලියන් දෙදෙනෙකුගේ රූපයක් දක්වා ඇත. යටෙළිපතේ මැද ද මේ බෝදිලි රුවක් දක්නට ඇත. උළුවස්සේ රූප වලින් එක් බෝදිලියකුට පසකින් තවත් විශෙෂ අංගයක් වූ මුගටියකුගේ හා එම පැටියකුගේ රූපයක් ද අනිත් බෝදිලියාට පසකින් හිටගත් බල්ලකුගේ යයි සැළකිය හැකි රූපයක් ද නිරූප ණය කර ඇත.

කැලණි විහාරයේ උළුවස්සක ලී කැටයම් අතර අපට සිංහයකු මුර කරමින් සිටිනු දැකිය හැකි ය. මෙතෙක් දෙරටුපාලයකු හෝ දේවතාවියක සමග නිරූපණය කළ සිංහයා මෙතැන දී තමා ම එම දෙරටුපාලයන්ගේ කාර්යය බාරගත් සේ ය.

පශ්චාත් කාලීන මේ කාන්තා රූපවලින් ඉපැරැණි මුරගල් වලින් දක්වූ සමෘද්ධිය පිළිබඳ අදහසික් සිංහ රූපාදියෙන් ආරක්ෂාව පිළිබඳ අදහසත් සංකේතාත්මකව ඉදිරිපත් කළේ යයි සිතිය හැකි ය.

මෙතෙක් කරන ලද විස්තරයන්ගෙන් බැස ගත හැකි නිගමනය නම් පොළොන්නරු යුගයෙන් පසු මුරගල් දෙරටුපාල රූපය බවට පෙරළුන බවත් එය තවදුරටත් උළුවස්සේ කැටයම් කර දැක්වීමට පවා පෙළඹුණ බවත් පැරැණි මුරගල්වල තුබූ පුන් කලස, නාග පෙණ ශෛලිය හා සංකේතාර්ථය දිගින් දිගට ම ඒ ආකාරයෙන් ම හෝ වෙනස් ස්වරූපයෙන් හෝ අනුගමනය කරන්නට උත්සාහ කරන අතර ම සමකාලීන නිර්මාණ රුචිකත්වයට අදළ ලෙස නව නිර්මාණ අංග, නව නිර්මාණ ද්‍රව්‍ය හා නව නිර්මාණ ලක්ෂණ ඇතුළත් කරගත් බවත් ය. එසේ ඇතුළත් කර ගැනීමේ දී ඉපැරැණි මුරගල්වල තුබූ ඇතැම් අංගයක් බැහැර කරන්නට ද ශිල්පියාට සිදු වී ඇත. සමස්ත වශයෙන් මේ පශ්චාත් කාලින දෙරටුපාල රූප විමසන විට පෙනී යන්නක් නම් කලාත්මක අගය අතින් පැරැණි මුරගල්වල කලාත්මක ලක්ෂණයන්ට ඒවා ළං නොවන බවයි. ඒවා අතර තරමක් හෝ කලාත්මක භාවයක් රැඳී ඇත්තේ උහුවළු කැටයම් අතර ඇති රූපවල යයි කිව යුතු ය.

ඇතැමුන් කලාත්මක භාවය හා සම්ප්‍රදාය ගරුකත්වයෙන් කෙතරම් අන්ධ වූයේද යි කිවහොත් 'බෙල්' මහතා දෙහිගම්පල් කෝරලේ ගලපාත විහාරය විස්තර කරමින් තමාගේ කාලයට 50 වසරකට ඉහත කාලයට අයත් ඇඳුමින් සැරසුණ යුරෝපියයන් දෙදෙනෙකු ගේ රූප දෙරටුපාලයන් දෙදෙනෙකුගේ රූප ලෙස යොද තුබුණ හැටි විස්තර කරයි.[1] ඇතැමුන් දෙරටුපාලයන්ට උඩු රැවුළ ආදී නොයෙක් අංග එකතු කර ඇති ආකාරය මල්වතු විහාරය ආදී ස්ථානවල ඇති ඇතැම් දෙරටුපාල රූපයන්ගෙන් අද වුවත් පෙනී යයි.

මුරගල්වල හෙවත් ද්වාරපාල රූපවල භාවිතා කර ඇති සංකේතයන් ගැන ද විමසිය යුතුව තිබේ. ශඞ්ඛ හා පද්ම බහිරවයන් ගැන මහාචාර්ය පරණවිතාණයන් කියනුයේ ඔවුන්ගෙන් නිරූපණය වන්නේ කුවේරගේ සෙනෙවියන් දෙදෙනෙකු

[1]කෑගලු වාර්තාව 57 පිට—එච්. සී බෙල්

බවයි.[1] පුරාණ මේඝ දූත සිංහල සන්නයේ (12 ශතකයට අයත්) කුවේර සේවක යක්ෂයාගේ නිවාසයේ ඉදිරිපස විස්තර කළේ

> " ද්වාර සමීපයෙහි අඳනා ලද ශරීර ඇති ශඞ්කය, පද්මය යන යක්ෂයන් දෙදෙනා ද දැක හඳුණු ; (වෛශ්‍රවණයාගේ සමුද්‍රගත නිසි රක්ෂා කොට සිටි එනම් යක්ෂයෝ දෙදෙනෙකි."

යනුවෙනි. මෙයින් ද 12 සියවසේ සිටි සිංහලයන් පවා දෙරටු දෙපස ශඞ්ක පද්ම රූපයන් කුවේරගේ ධන රක්ෂකයන් ලෙස දැනගෙන සිටි බව පෙනේ යයි කියන පරණවිතාණ මහතාගේ මතයට ඩී. ටී. දේවේන්ද්‍ර මහතා එකඟ නොවෙයි.

"ශඞ්ක පද්ම බහිරව රූපයන් දක්වන්නේ ද සංක්ෂිප්ත වශයෙන් පුන් කලස විසින් දැක් වූ සංකේතාර්ථය ම වඩා විස්තර සහිතව අන්‍ය සවරූපයකින් ය. සියවස් ගණනක් තිස්සේ ම ඒ ළඟ ඇති සඳකඩ පහණ ආදිම එක ම අරුතකින් යුතුව විකාසනය වෙද්දී පුන් කලස පමණක් හදිසියේම ආරක්ෂකාර්ථයකට පෙරළිණැයි කීම පිරවිය නොහැකි අන්තරයක් මතු කරයි."[2]

කුවේරගේ ධන රක්ෂකයන් ඇත්ත වශයෙන් බෞද්ධ ගොඩනැගිල්ලකට නොව කුවේරයා ප්‍රමුඛත්වයෙන් සිටිනා කිසියම් ගොඩනැගිල්ලක දොරටුවට එම රූපයන් යෙදිය යුතු ය. නමුත් එවැනි එක ද නිදර්ශනයක් ලැබී නැතැයි කියන දේවේන්ද්‍ර මහතා ශඞ්ක පද්ම මුරගල්වලින් නොව ත්‍රිවිධ මුරගල් වලින් ම දක්වනුයේ එකම " සමෘද්ධියේ සංකල්පයක් " බවත් ප්‍රකාශ කරයි.

මුරගල් ප්‍රතිහාරකත්වයෙන් සලකන්නට එහි තිබිය යුතු නිල යෂ්ඨිය, එවැන්නකුට හිමි ඉරියව්ව, රූපයෙන් දිස්වෙන ජීවන තත්වය හා ආරක්ෂක යකුට තිබිය යුතු වෙනත් ලක්ෂණ අතින් සලකන විට ඉඩක් නැතැයි ද එවැනි රක්ෂණ කාර්යයක යෙදී සිටින බව හඟවන කිසි ම පොදු ලක්ෂණයක් ත්‍රිවිධ මුරගල්වල ම නැති බවත් තව දුරටත් ප්‍රකාශ කරයි. නියම සංකේතාර්ථය වූ සෞභාග්‍යය පිළිබඳ අදහසට පසු කාලයේ දී යම් යම් එකතුවීම් සිදු වී ඇති බව නම් ඒ මහතා පිළිගනියි.

නාරජ මුරගල් ගැන විමසූ ආචාර්ය නන්දදේව විජේසේකරගේ අදහස මුරගල්වලින් ආරක්ෂ-කාර්ථයක් ලබා දෙන බවයි.

> " භූමිගත වස්තුව රක්නා නාගයන්ට මේ ගොඩනැගිල්ලක් එහි අඩංගු වස්තුවත් බාරවූ බව නිසැකවම පළ කරන ලකුණකි."[3]

අනුරාධපුරයේ 'ඇත්ගාල් පෙදෙසින්' හමු වූ මිනිස් නාරජ රුවේ දකුණු පසින් කඩු මිටක් දක්නට ඇති බව ද (පැරණි මුරගල්වල දුර්ලභ දර්ශනයකි.) විජේසේකර මහතා තව දුරටත් පවසයි.

මෙහි ලා අපගේ අදහස නම් සශ්‍රීකත්වයේ සංකේතයක් වශයෙන් ඉන්දීය හා ලංකා සමාජයේ භාවිත වූ පුන් කලස බෞද්ධ පූජ්‍යස්ථානයේ දී සශ්‍රීකත්වය පිළිබඳ අදහසට අතිරේකව බලාපොරොත්තුව, ප්‍රසන්නතාවය, හා ආභ්‍යන්තරික සැනසීම වැනි හැඟීම් දනවන සංකේතයක් බවට පත් වූවා පමණක් නොව ඒවාට විරුද්ධව ඇති අධ්‍යාත්මික වූත් බාහිර වූත් උපද්‍රවයන් නිවාරණය කරන ආරක්ෂක හැඟීමක් ද පුන් කලසින් අදහස් කළ බවයි. එකට ම වැඩී ගිය මේ සමෘද්ධිය හා ආරක්ෂාව පිළිබඳ සංකල්පය පුන් කලසින් මෙන් ම බාහිරව නාග රූපයන්ගෙන් ද පසු කාලීන නිර්මාණයන් වූ කාන්තා රූප, දෙවතා රූප, සිංහ රූප, බෝදිලි රූප ආදියෙන් ද නිරූපණය කරන බව අපේ හැඟීමයි. පුන් කලසින් සශ්‍රීකත්වය පිළිබඳ සංකේතය හදිසියේ ආරක්ෂාව පිළිබඳ සංකේතයකට පෙරළීමෙන් ඇති විය හැකියයි දේවේන්ද්‍ර මහතා කියන අඩුපාඩුවක් අපට නම් නොපෙනේ. පුන් කලසේ ම ආරක්ෂකාර්ථය—උවදුරු නිවාරණය—පිළිබඳ අදහස ගැබ් වී තුබුණ හෙයිනි.

මෙහි දී පැන නඟින වැදගත් පැනය නම් පුන් කලස වෙනුවට බහිරව රුවත් පසුව නාග රුවත් ආවේ කෙසේ ද යනුයි. සම්පත්තිය ඇති භූමිවලට භූමාටු දෙව ගණයක් වූ බහිරව දේවතාවන් හා නාග දේවතාවන් (බහිරව දේවදූතයන් හෝ නාග දේවදූතයන්) ඇලුම් බැලුම් කරන බවත් ආරක්ෂාව සළස්සන බවත් උසස් දෙවි දේවතාවන්ගේ අණින් ඒවා ආරක්ෂා කරන සේවකයන් ලෙස ක්‍රියා කරන බවත් සැලකීම ඉන්දීය හා ලංකා සංස්කෘතීන්ට අයත් පොදු සංකල්පයන් ය.

---

[1] ARTIBUS ASIAE xviii 121—127
[2] ARTIBUS ASIAE 265
[3] EARLY Sinhalese Sculpture 235 පිට

යක්ෂ හා නාග ඇදහීම් බුදුසමය පැමිණියාට පසුවත් ජන ඇදහීම් වශයෙන් ලංකාවේ තුබුණා පමණක් නොව, දෙවි දේවතාවන් යක්ෂයින් හා නාගයින් බුදුසමය හා බැඳුනාට පසුවත් ඔවුන් බෞද්ධ පූජ්‍යස්ථානවල හැසිරෙන ඒවා ආරක්ෂා කරන අය වශයෙන් ද සලකන්නට පුරුදු වූහ. (මෙවැනි ම තත්වයක් බුරුම, සියම්, ජපන්, චීන, කොරියා, ටිබැට් වැනි රටවල ද බුදුසමය හඳුන්වා දුන්නාට පසුව සිදුවිය.) මහත් ධනයක් නිධන් කර මහත් ධනයක් වැය කර ඇති ඊටත් වඩා උසස්යයි සැලකුණ පූජ්‍ය වස්තූන් තැන්පත් කර ගොඩනැගූ බෞද්ධ පූජ්‍යස්ථානවලට බහිරවයන් හා නාගයන් අධිගෘහිත බව සැළකුවේ යථෝක්ත අදහස් උඩ ය. කුවේරගේ සමුද්‍රගත නිධාන දෙකක (සඞ්ක හා පද්ම) ආරක්ෂකයන් වශයෙන් සලකන ශඞ්ක හා පද්ම නම් භූතයින් දෙදෙනා මහත් ධන කුවේරයන් ගේ ලීලාවක් පාමින් දොරටුවල බලා සිටින්නේ බෞද්ධ පූජ්‍යස්ථානයේ සශ්‍රීකත්වයත් ආරක්ෂාවත් පිළිබඳ අදහස උඩයි. 8 ශතකයට අයත් යයි සැලකෙන බුදුරුවගල මහයාන බුදු පිළිමය යට කුවේරාදී දෙවියන්ගේ ම රූප නිධන් කර තිබීම මෙහි දී විශෙෂයෙන් සැළකිය යුතු නිදර්ශනයකි. ලංකාවේ කුවේර වන්දනයත් කල ශොදර (කලයක් වැනි බඩක් ඇත්තා) යක්ෂ වන්දනයේත් පැවති බව චීන බසට පෙරළා ඇති ' මායාමරීචි ' නම් ග්‍රන්ථයේත් මහාවංශයේත්[1] සඳහන් වේ. කුවේරයාගේ තඩාගයෙහි හැසිරෙන දණ්ඩමානවකයන් (මනුස්සමුඛ සකුණා) දෙයතින් ස්වර්ණ යෂ්ටියක් දරන බවක් ආටානාටිය සූත්‍ර අටුවාව කියයි.[2] එවැනි ස්වර්ණ යෂ්ටියක් නැතත් මිනිස් මුහුණ ඇති පක්ෂියකු රුවන්වැලි සෑ වාහල් කඩේ චිත්‍රයකින් දක්නට ලැබෙයි. එම චිත්‍රය අසළ ම දණ්ඩමානවකයන්ට ඇතැයි කියා ඇති යෂ්ටිය වැන්නක් කරපිට තබා ගෙන උදරම් ලීලා වෙන් සිටින වාමන චිත්‍රයක් ද තිබීම විශෙෂයෙන් මෙහිලා වැදගත් ය. මේ චිත්‍ර සමූහය කුවේර විල සලකමින් අඳින ලදැයි පිළිගතහොත් කුවේර යාගේ ම සෙනෙවියන් දෙදෙනෙකු යයි සැලකෙන යෂ්ටි ධාරී ශඞ්ක පද්ම රූපයන් ද වටහා ගැනීමත් එයින් ම බෞද්ධ පූජ්‍යස්ථානවලට කුවේරයාගේ හා එම පරිවාරකයන් වූ බහිරව හා වාමනයන්ගේ සම්බන්ධයත් තේරුම් ගැනීමට ආධාර වෙයි. අද පවා අභයගිරියේ ඇති බහිරව රූපයට යම් යම් දේ ඉෂ්ට කර ගැනීම සඳහා බාරහාර වන අතර අනුරාධපුර ප්‍රදේශයේ බහිරව දෙවියන් වෙන පළාත්වලට වඩා බලගතු දෙවියකු ලෙස ද සැලකෙයි.

පුන් කලසින් දුන් සමෘද්ධිය හා ආරක්ෂාව පිළිබඳ ද්විවිධ සංකල්පය ම පසුව බහිරව හා නාග ස්වරූපයන්ගෙන් ද දුන් බවත් එයින් නාග බහිරව ඇදහීම්වලට ද බෞද්ධ පූජ්‍යස්ථානයේ තැනක් දුන්නාක් මෙන් ම තවත් අතකින් එම ඇදහීම් වලටත් වඩා බුදුසමය උසස්ය යන හැඟීමක් ද අනියම් ලෙස නාග හා බහිරව භක්තිකයන් තුළ කාවැද්දූ බවත් කිව යුතු ය.

---

[1]මහාවංශ 10 පරි. 59 පිට 89 පද්‍ය ය.—සුමංගල හා බටුවන්තුඩාවේ සංස්කරණය 1883
[2]චතුභාණවාරට්ය කථා 183 පිට—හේවාවිතාරණ මුද්‍රණය 1929.

ගුණසීල ජයවර්ධන

පැරණි භාරතීය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය – 2

සංස්කෘත සාහිත්‍ය විචාරය නැතහොත් අලංකාර ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ පොත්පත් අතුරෙන් භරතමුනිගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය පැරණිම කෘතිය වශයෙන් සැලකිය යුතුය. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය මුලින්ම සකස් කළ අවස්ථාවේ එය කොපමණ පද්‍ය සංඛ්‍යාවකින් සමන්විත වූයේදැයි නිශ්චය වශයෙන් දතහැකි නොවේ. දැන් අප අතට ලැබී තිබෙන නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය මුලින්ම සකස්වූ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය නොවේ. එය කීප දෙනකු අතින් වරින්වර සකස්වී තිබෙන බව දැනට සොයාගෙන ඇති සංස්කරණවලින් පැහැදිලි වෙයි. **කාව්‍යමාලා** නමින් හැඳින්වෙන එක් සංස්කරණයකි. මෙය අධ්‍යාය 37න් සමන්විතය. **චෞඛම්බා** නමින් හැඳින්වෙන තවත් සංස්කරණයක් අධ්‍යාය 36න් යුක්තය. කාව්‍යමාලා සංස්කරණයේ අධ්‍යාය 36 සහ 37 එකම අධ්‍යායයක් හැටියට චෞඛම්බා සංස්කරණයේ දක්වා තිබේ.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට අභිනවගුප්ත ලියූ **අභිනව භාරතී** නම් විවරණයෙහි නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය අධ්‍යාය 36න් සමන්විත වූවක් බව සඳහන්ය.

'' ෂට්ත්‍රිංශකං භරතසූත්‍රමිදං විවෘණ්වන්.''

මුල් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය පද්‍ය 6000කින් සමන්විත බව ආචාර්ය අභිනවගුප්ත තවත් තැනෙක කියයි.

කාව්‍යමාලා සංස්කරණයේ සෑම පරිච්ඡේදයකම තිබෙන පද්‍ය සංඛ්‍යාව, චෞඛම්බා සංස්කරණයේ පරිච්ඡේදයක තිබෙන පද්‍ය සංඛ්‍යාවට වඩා බොහෝ සෙයින් වෙනස්ය. නිදසුනක් වශයෙන් කාව්‍යමාලා සංස්කරණයෙහි 9 වැනි අධ්‍යායය බලන්න. මේ අධ්‍යායය, චෞඛම්බා සංස්කරණයෙහි දක්වා ඇත්තේ අධ්‍යායය දෙකක් හැටියටය.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ප්‍රථමයෙන්ම සකස් වූවායින් පසු එයට කාලයෙන් කාලයට එකතුවූ කොටස් හා එයින් පසු අඩුවූ කොටස් පිළිබඳ දීර්ඝ විමර්ශනයක් රාමකෘෂ්ණ කවි විසින් අභිනවභාරතී සංස්කරණයට ලියනලද ප්‍රස්ථාවනාවෙහි ඇතුලත්ය. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ඒ ඒ සංස්කරණ අතර ඇති වෙනස්කම් හා පෞරාණික ආචාර්යවරුන් විසින් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ප්‍රමාණයත් ඒ පිළිබඳ වෙනත් දේ ගැනත් සඳහන් කර තිබෙන යම් යම් තොරතුරු අනුව නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ප්‍රථමයෙන් අධ්‍යාය කොපමණකින් යුක්ත විද, එහි විස්තර කළ විෂයයන් මොනවාද යන්න ගැන නියත වශයෙන් යමක් දැනගැනීම ඉතාම දුෂ්කරය.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ප්‍රථමයෙන්ම සකස් කළ කර්තෘ ගැනත් උගතුන් අතර පවත්නා මත විවිධය. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ වැඩි කොටසක් භරතමුනිගේ ශිෂ්‍යයන් අතින් සකස් වූ බව ඇදහූ කීපදෙනෙක්ම ආචාර්ය අභිනවගුප්තයන්ට කලින් සිටියහ. ඔවුන්ගේ ඒ මතය සම්පූර්ණයෙන් බැහැර කරන ආචාර්ය අභිනවගුප්ත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය මුලුමනින්ම සකස් වූයේ භරතමුනි අතිනැයි පවසයි. මෙය කීප දෙනකු අතින් සකස්වූ ග්‍රන්ථයක් වශයෙන් සැලකීමට කිසිදු සාක්ෂ්‍යයක් නැතැයි අභිනවගුප්ත කියයි.

'' එකස්‍ය ග්‍රන්ථස්‍යානෙකවක්තෘ වචනසන්දර්භමයතෙව ප්‍රමාණාභාවාත් ස්වපරව්‍යවහාරෙණ පූර්වපක්ෂොත්තරපක්ෂාදීනාං ශ්‍රැති-ස්මෘතිව්‍යාකරණ-තර්කාදිශාස්ත්‍රෙෂ්වෙක විරචිතෙෂ්ව පි දර්ශනාත් ''

කාව්‍යමාලා නමින් හැඳින්වෙන නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර සංස්කරණය අවසන් වන්නේ,

'' සමාප්තශ්චායං නන්දිභරත පුස්තකම් ''

යනුවෙනි. නන්දිභරත යනු එක් ආචාර්යවරයකුගේ නමක්ද, නැතිනම් ආචාර්යවරු දෙදෙනෙක්ද යන්න නිශ්චය වශයෙන් නොදනිමු. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය සකස්කිරීමේදී නන්දි (නන්දිකේශ්වරද) නමැති

ආචාර්‍ය්‍යවරයකුත් සහායවූ බව සිතීමට නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ඇතැම් පිටපත්වලින් අනුබල ලැබෙතියි පී. වී. කානේ පවසයි.

නාට්‍ය හා සංගීතය පිළිබඳව විශේෂ දැනුමක් ලබා සිටි ආචාර්‍ය්‍යවරුන් කීපදෙනකු ගැන කලින් සඳහන් කෙළෙමු. ඒ ආචාර්‍ය්‍යවරු නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට සම්බන්ධ වන්නේ මොන අයුරින්දැයි දැනගැනීමට පුළුවන්කමක් නැත. 36 වැනි අධ්‍යායයේ 71 වැනි පද්‍යයෙහි කෝහල, වාත්ස්‍ය, ශාණ්ඩිල්‍ය සහ ධූර්තිල යන ආචාර්‍ය්‍යවරු නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය සකස් කිරීමේදී උපකාරි වූහයි සිතීමට ඉහත සඳහන් පද්‍යයය හා තවත් තැන්වල සඳහන් වන පාඨ අනුබල දෙයි.

නාට්‍යශාස්ත්‍රයට ඇතුළත් නොවූ යම් යම් විෂය යන් ගැන විස්තර ඇතුළත් වෙනම කෘතියක් කෝහල විසින් කරනලද බව 36 වැනි අධ්‍යායයේ තවත් පද්‍යයකින් පැවසේ. ආචාර්‍ය්‍ය භරතමුනින්ට සමාන තත්වයක් කෝහල විසිනුත් ඉසිලූ බව අභිනවගුප්තයන් නාට්‍යශාස්ත්‍රයට සැපයූ අභිනව භාරතී නම් විවරණයෙහි එන ඇතැම් පාඨවලින් හැඟේ.

නාට්‍යවේදය ආශ්‍රයෙන් සංක්ෂිප්ත කෘති දෙකක් භාරතයන් විසින් සකස් කරනලද බවත්, එයින් එකක් පද්‍ය 12000කින් යුක්ත වූ අතර අනික පද්‍ය 6000කින් යුක්ත වූ බවත් ශාරදතනයන්ගේ **භාව ප්‍රකාශන**යෙහි සඳහන්ය. මෙයින් වෘද්ධ භරතයන් අතින් සකස් වූ පද්‍ය 12000න් සමන්විත කෘතියෙන් කොටසක් දැන් ශෙෂ වී ඇති බවද, භරත විසින් පද්‍ය 6000න් යුත් කෘතිය කරනලද බවද රාමකෘෂ්ණ කවි මහතා ගීක්වාඩ සංස්කරණයට ලියූ ප්‍රස්ථා වනාවෙහි පවසයි. නාට්‍ය වේදයේ රස පිළිබඳ විවරණය භරත විස්න් කරනලදී. මේ විවරණයට (වෘද්ධ) භරත ගද්‍ය කොටස් එකතු කළ බැව් භාවප්‍රකාශනයේ තවත් පාඨයකින් පැවසේ.

" එවංහි නාට්‍යවෙදෙස්මින් භරතෙනොච්‍යතෙ රසඃ තථා භරතවෘද්ධෙන කථිතමිදෘෂම් " මෙයට නිදර්ශනයක් වශයෙන්,

" යථා නානාප්‍රකාරෛර් ව්‍යඤ්ජනෞෂධෛඃ පාකවිශෙෂෛශ්ච" යන පාඨය දක්වා තිබේ. පූනාහි පිහිටි භණ්ඩාර්කර පර්යේෂණ ආයතනය පිළියෙළ කර තිබෙන පුස්කොළ පොත් නාමාවලියෙහි " **නාට්‍යසර්වස්වදීපිකා** " නම් කෘතියක් ගැන විස් තරයක් ඇතුළත්ය. ඒ විස්තරය අනුව, සමවාය, ශික්ෂා, භාව, උල්ලාස සහ වෛශෙෂික වශයෙන් ස්කන්ධ පසකින් යුත් පද්‍ය 6000කින් සමන්විත ආදිභරත නම් කෘතියකට සැපයූ ටීකාවකි, නාට්‍යසර්වස්වදීපිකාව. සංස්කෘත නාට්‍යයන්ට ටීකා සපයා ඇති ඇතැම් ආචාර්යවරු ආදිභරත හා භරත නමින් පැවති පොත්වලින් පාඨ ගෙන හැර දක්වා තිබේ. කාලිදාසයන්ගේ ශකුන්තලා නාට්‍යයට රාඝවභට්ට විසින් සපයනලද අර්ථ-ව්‍යාඛ්‍යානයෙහි ආදිභරතයෙන් ගත් පාඨ 17ක් සඳහන්ය. ඒ පාඨයන්ගෙන් බොහොමයක්ම දැන් තිබෙන නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි දක්නා ලැබේ. භරත ගෙන් උපුටාගත්හයි කියන පාඨ එකොළොසක් රාඝවභට්ට සඳහන් කරයි. මෙසේ ආදිභරත හා භරත යනුවෙන් පැරණි පොතපතෙහි සඳහන් වන්නේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සංස්කරණ දෙකකියි ඇතැම් විචාරකයෝ විශ්වාස කරති. (" භරත " යන වචනය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි " නලුවා " යන යන අර්ථයෙන් යෙදේ. යාඥවල්ක්‍යගේ ස්මෘති ග්‍රන්ථයකද " නලුවා " යන අරුතින් " භරත " ශබ්දය යොද තිබේ.)

ඉහත සඳහන් කරුණු අනුව, නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය මුලින් ලියනලද්දේ කවරකු විසින්ද ? පසු කාල යෙහි ඒ මුල් කෘතියට එකතුවූ කොටස් මොනවාද ? ඒ කොටස් එකතුකරන ලද්දේ කවුරුන් විසින්ද ? යන ප්‍රශ්නයන්ට නිශ්චය වශයෙන් පිළිතුරු සැප යීම අතිශයින් දුෂ්කර බව පෙනේ. මේ ප්‍රශ්න මුල් කරගෙන පරීක්ෂණාත්මක අධ්‍යයනයක්කළ වුන් විසින් එකිනෙකට විරුද්ධ මත ඉදිරිපත්කර තිබෙන්නේ, නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ගැන තිබෙන තොර තුරුවල දුර්වලත්වය නිසායයි කීම සාධාරණය. අප මුලින්ම සඳහන් කළ පරිදි, දැන් තිබෙන නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය එක්කෙනෙකුගේ කෘතියක් නො වන බවට කිසිදු විවාදයෙක් නැත. මුල් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට කලින් කල යම් යම් කොටස් එකතුවූ බවද උගතුන් කවුරුත්පාහේ නිසැකවම පිළිගනිති.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ කාව්‍යමාලා සංස්කරණයේ 14 වැනි අධ්‍යායයේ 22 වැනි පද්‍යය අනුව නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය පූර්වාචාර්‍ය්‍යවරයන් විසින් "ශබ්ද ලක්ෂණ" පිළිබඳව විස්තර සහිතව පවසන ලද කරුණු සැකෙවින් දක්වන කෘතියකි.

භාවප්‍රකාශනයේ 10 වැනි අධිකාරයෙහි නාට්‍ය-වේදයේ උපත පිළිබඳ කථාවක් සඳහන්ය. ඒ කථාව අනුව බ්‍රහ්මයාට නාට්‍ය-වේදය උගන්වන

ලෙස නන්දිකෙශ්වරට ශිව දෙවියා නියෝග කෙළේය. අනතුරුව භරත ස්වකීය ශිෂ්‍යයන් පස්දෙනකු සමග පැමිණි විට, නාට්‍ය-වේදය හදරා මතු පරම්පරාවන්ට එය ආරක්ෂා කරදෙන ලෙස බ්‍රහ්මයා ඔවුන්ට දන්විය. මුලින් නලුවන් භරත නමින් හැඳින්වූයේ එහෙයිනි. මනුෂ්‍ය ලෝකය පාලනය කිරීමෙන් ඇතිවූ වෙහෙස නිවා ගැනීමට විනෝදාත්මක යමක් බ්‍රහ්මයා පැතූ විට, ඔහු අභිමුවෙහි ඒ පළමු නලුවන් පස්දෙනා නාට්‍යයක් රඟ දැක්වූහ. අනුක්‍රමයෙන් ඒ භාරතයෝ නාට්‍ය-වේදයේ සාරය ගෙන සංක්ෂිප්ත කෘති දෙකක් සකස් කළහ. එයින්. එකක් පද්‍ය 12000කින් සමන්විත විය. අනෙක පද්‍ය 6000කින් යුක්ත වූයේය. මේ කෘති දෙක භරතයන්ගේ නමින් ප්‍රකට වන්නට විය.

මේ කථා ප්‍රවෘත්තිය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ප්‍රථම අධ්‍යායෙහි එන ප්‍රවෘත්තියට වඩා බෙහෙවින්ම වෙනසි. එහෙත් මේ කථා දෙකින්ම පැහැදිලිවන කරුණකි, නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය එක් අයකුගේ කෘතියක් නොවන බව. ඡන්දස්, වෘත්ත, ධ්‍රැවා, කරණ, වාද්‍ය, රේචක යනාදී විෂයයන් ගැන විශේෂ දැනුමක් ලබා සිටි ආචාර්යවරු ගැන නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන්වේ. ඒ ආචාර්යවරු දැරූ මතත්, නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය දැන් තිබෙන ප්‍රමාණයට පත්වීමට උපකාර වූහයි සිතේ.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ප්‍රථම අධ්‍යායයේ 106 වැනි පද්‍යයෙහි නාට්‍ය විග්‍රහ කැරෙන්නේ ලෝකත්‍රයේ භාවානුකීර්තනයක් ලෙසය. -ත්‍රෛලොක්‍යස්‍යාස්‍ය සර්වස්‍ය නාට්‍යං භාවානුකීර්තනම්.—භාවානුකීර්තන යන්නෙන් භරත අදහස් කෙළේ භාව නිරූපණ යයි. එම අධ්‍යායයේ 112 වැනි පද්‍යය අනුව නානා අවස්ථාවන්ගේ යුක්ත, නානා භාවයන් ගෙන් සමන්විත, ලෝකවෘත්තානුකරණයයි නාට්‍යය.

නානාභාවොපසම්පන්නං
නානාවස්ථාන්තරාත්මකම්
ලොකවෘත්තානුකරණං
නාට්‍යමෙතන්මයා කෘතම්

ධනංජයගේ **දශරූපයෙහි** එන නාට්‍ය පිළිබඳ විග්‍රහයද නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ එන විග්‍රහයට සමානය. —අවස්ථානුකෘතිර්නාට්‍යං (1–7). නාට්‍ය අවස්ථානුකරණයකි. එය දෘශ්‍යමාන වන බැවින් '' රූපක '' යන නමින්ද හැඳින්වේ.—රූපං දෘශ්‍යතයොච්‍යතෙ. මීට සමාන විග්‍රහයකි, **රසාර්ණවසුධාකරයෙහිත්** සාහිත්‍ය දර්පණයෙහිත් අපට හමුවන්නේ. **සාහිත්‍ය දර්පණකාර** විශ්වනාථයන්ගේ මතය අනුව කාව්‍ය, දෘශ්‍ය කාව්‍ය වශයෙන් ද්විධ වේ. මෙයින් දෘශ්‍ය ශ්‍රව්‍ය කාව්‍ය, කාව්‍ය රූපක යන නමින්ද හැඳින්වේ.

දෘශ්‍යශ්‍රව්‍යත්ව භෙදෙන පුනඃ කාව්‍යං ද්විධා මතම්
දෘශ්‍යං තත්‍රාභිනෙයං
තද් රූපාරොපාත්තු රූපකම්

අභිනය මගින් අවස්ථා නිරූපණය කරනු ලබන නිසා නාට්‍ය රූපක නමින් හැඳින්වෙන බවය විශ්වනාථගේ මතය.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය, දශරූපකය සහ සාහිත්‍ය දර්පණය යන නාට්‍යවිචාර ග්‍රන්ථයන්හි දැක්වෙන අන්දමට අභිනය සිව්වැදෑරුම්ය. ආංගික, වාචික, ආහාර්ය සහ සාත්වික යනු ඒ සතරයි. මේ චතුර්විධ අභිනයෙන් සමන්විත නාට්‍යය, දුකට පත්වූවන්ට, වෙහෙස මහන්සි වූවන්ට, ශෝකයෙන් පෙළෙන්නන්ට, තපස්වීන්ට, විශ්‍රාන්තිය හෙවත් විනෝදය දැනවීම පිණිස නිර්මාණය කරනලද බව නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වේ.

දුඃඛාර්තානාං ශ්‍රමාර්තානාං ශොකාර්තානාම් තපස්විනාම්
විශ්‍රාන්තිජනනං කාලෙ නාට්‍යමෙතන්මයා කෘතම්

(1.114)

නාට්‍ය හැම උපදෙසක්ම ලබාගැනීමට උපකාර වන්නකි. ධාර්මික ජීවිතයක් ගතකිරීමට, කීර්තිය වැඩීමට, ආයුෂ වැඩීමට, බුද්ධි වර්ධනයට හිතවත් උපදේශ දීමට නාට්‍යය උපකාර වන බව පැරණි භාරතීය නාට්‍ය විචාරකයෝ විශ්වාස කළහ.

ධර්ම්‍යං යශස්‍යමායුෂ්‍යං හිතං බුද්ධිවර්ධනම්
ලොකොපදෙශජනනං නාට්‍යමෙතද්භවිෂ්‍යති

(නා.ශා. 1.115)

නාට්‍යයෙහි නිරූපිත නානා අවස්ථා හා නානා භාවයන් මගිනුත් ඒ අවස්ථා හා භාවයන් මගින් දනවන රසයන්ගේ මාර්ගයෙනුත් ප්‍රේක්ෂකයන්ට

හුදෙක් විනෝදය පමණක් දීම භාරතීය නාට්‍යයේ පරමාර්ථය නොවූ බව පූර්වෝක්ත විස්තරයෙන් පැහැදිලි වේ. විනෝදය දනවන අතරම උපදේශ යක් නැතහොත් ප්‍රේක්ෂකයාගේ අධ්‍යාත්මික ගුණ වගාවටත් නාට්‍ය උපකාර වියයුතු බව පුරාණ භාරතීය නාට්‍ය විචාරකයන්ගේ අදහස වූයේය. නාට්‍යයෙන් හෙවත් දෘශ්‍ය කාව්‍යයෙන් පමණක් නොව ශ්‍රව්‍ය කාව්‍යයෙන්ද ඒ සේවය සිදුවිය යුතු බැව් විචාරකයෝ පැවසූහ.

නාට්‍ය වූකලී අභිනය මගින් කරනු ලබන අවස්ථා නිරූපණයකි. අභිනය, ආංගික, වාචික, ආහාර්ය හා සාත්වික වශයෙන් සතර වැදෑරුම්ය. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි අභිනය විස්තර කරන්නේ මෙසේය :

"අභීත්‍යුපසර්ගඃ ණීඤ් ප්‍රාපණාර්ථො ධාතුඃ අස්‍යාච
ප්‍රත්‍යයාන්තස්‍යාභිනය ඉති රූපං සිද්ධං එතච්ච ධාත්වනුවචන්නොවධාර්යං භවති."

අභි යනු උපසර්ගයකි. නී පැමිණවීම යන අර්ථය ඇති ධාතුවකි. මේ අභි පූර්ව නී අච ප්‍රත්‍යය එකතු වී අභිනය යන පදය තැනේ. ආංගික, වාචික, ආහාර්ය සහ සාත්වික යන මේ සිව් වැදෑරුම් ප්‍රයෝග මගින් නාට්‍යයේ අර්ථය කරා යන හෙයින් ඒ ප්‍රයෝග අභිනය යනුවෙන් හැඳින් වේ.

යස්මාත් ප්‍රයොගං නයති තස්මාදභිනයං ස්මෘතම්

(නා.ශා. viii. 6)

විභාවයති යස්මාච්ච නානාර්ථාන්හි ප්‍රයෝගතඃ
ශාඛාඞ්ගොපාඞ්ගසංයුක්තස්තස්මාදභිනයඃ ස්මෘතඃ

(නා.ශා. viii. 7)

නාට්‍යයක ඒ ඒ අවස්ථා හා ඒ ඒ භාව නිරූපණය කිරීමේදී නළු නිළියන් විසින් ශරීරාවයවයන්ගෙන් කරනු ලබන ක්‍රියා—අංගචලන හා ඉරියව්— ආඞ්ගික අභිනය යන නමින් හැඳින්වේ. අවස්ථා වටත් භාවයටත් උචිත අංගචලනයන්හි හා ඉරියව් වල නළුනිළියන් යෙදිය යුතුයි. එවිටයි ඒවා අර්ථවත් වන්නේ ; රස නිෂ්පත්තියට උපකාර වන්නේ.

නාට්‍යයේ සංවාදයත් ගී සින්දුත් වාචිකාභිනය යනුවෙන් හැඳින්වේ. සංවාදයත් සිතත් මුඛ්‍ය රසය නිපදවීමට උපකාර වන පරිදි නාට්‍යකර්තෘ විසින් යෙදිය යුතුය.

ආහාර්යාභිනය යන්නෙන් ගැනෙන්නේ වෙස් ගැන්වීම, ඇඳුම් මෝස්තර හා වේදිකා සැරසිලියි. එහෙත් නූතන නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන විධියේ වේදිකා සැරසිලි පැරණි භාරතීය නාට්‍යයෙහි නොතිබිණි. නිරූපණය කරනු ලබන කථාවේ ස්ථානය හෝ අවස්ථාව ප්‍රේක්ෂකයන්ට හැඟවූයේ පද්‍යයෙනි. සමහරවිට සුලලිත ගද්‍යයෙන්ද ඒ ස්ථාන හා අවස්ථා චිත්‍රණය කරනු ලැබීය. කඳු, පර්වත, යාන වාහන, අලි ඇතුන් ආදිය කථාවට සම්බන්ධ නම් ආකෘති මගින් ඒවා හඟවන ලදී. ඒ ආකෘති පුස්ත යන නමින් හැඳින්විනි.

නාට්‍යයේ එන ඒ ඒ චරිතයන්ගේ චිත්තවෘත්ති, ඒ ඒ චරිතයන්ගේ මනොභාව නිරූපණය **සාත්විකාභිනයයි.** සාත්වික යන්න නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි විග්‍රහ කැරෙන්නේ මෙසේයි :

ඉහ හි සත්වං නාම මනඃප්‍රභවම් තච්ච සමාහිත මනසත්වාදුත්පද්‍යතෙ. මනඃ සමාධානාච්ච-සත්වෙ‍ා නිර්වෘතිරිති. තස්‍ය ච යො අසෞ ස්වභාවො රොමාඤ්චාශ්‍රුවෛවර්ණ්‍යාදිලක්ෂණ යථාභාවොපගතඃ ස න ශක්‍යො'න්‍යමනසා කර්තුමිති. ලොකස්වභාවානුකරණාච්ච නාට්‍යස්‍ය සත්වමීප්සිතම්.

සාත්ව මනසින් උපදින්නකි. එය උපදින්නේ චිත්ත සමාධානය නැත්නම් සිත එකඟ කරවීම නිසායි. චිත්ත සමාධානයෙන් ඇහැපත පණ නැති වීම, දහඩිය දැමීම, රොමොද්ගමය, ස්වරභෙදය, වෙව්ලීම, වැලපීම, මූර්ච්ඡාවට පත්වීම යනාදිය ස්වභාවකොට ඇති චිත්තවෘත්ති ඇතිකර ගැනීමට පුළුවන් වේ. මේ සත්ව කොටස නාට්‍යයකට අවශ්‍ය වන්නේ ලෝකස්වභාවය අනුකරණය කිරීම පිණිසයි. සිත වෙන එකකට යොමු කිරීමෙන් සාත්වික අභිනය කළ නොහැකිය. නිරූපණය කරනු ලබන චරිතයාගේ ගති පැවතුම් නියම අන්දමට නිරූපණය කළ හැක්කේ ඒ චරිතය තමන්ට ආවෙශ කරගන්නට නළුවා හෝ නිළිය සමත් වුවහොත් පමණි.