29 වැනි

කලාපය

1968

ජනවාරි

පටුන

1. ‘ඌරා මස් කිරීම’ සහ ‘ආරච්චි කෝලම’
(සිංහල ගැමි නැටුම් දෙකක් පිළිබඳව සමාජ විද්‍යාත්මක විග්‍රහයක්)
– සරත් අමුණුගම

2. වීණාව ඉන්දු ආර්‍යයන්ගේම නිෂ්පාදනයක් ද ?
– සී. ද එස්. කුලතිලක

3. භාරතයේ භජන් ගායකයෝ (I)
– ජේ. කේ. පී. පෙරේරා

4. ගී පද බැඳුම් (III)
– මහගම සේකර

5. අබනීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්
– රෝහණ ජයවර්ධන

6. හින්දි නාට්‍ය (II)
– ඇම්. කේ. රණසිංහ

7. සිනමාවේ සැඟවුණු මුහුණුවර (I)
– Courier සඟරාවෙහි පලවූ පෝල් ලෙග්ලීස්ගේ ලිපියක් ඇසුරෙනි

8. මයිකල් ඇන්ජිලෝ
– සිරිල් ඇම්. සිරිසේන

9. සිංහල නූර්ති සංගීතය
– විල්මට් පී. විජේතුංග

10. සිංහල සංගීතය පිළිබඳ පර්යේෂණ
– ඒ. රන්ජන් අබේසිංහ

කවරය : යාංවියේ නැගෙනහිර දෙරටුවේ කුළුණක්. ක්‍රි.ව. පූර්ව පළමුවැනි ශතවර්ෂය

1** සිපි 3044—1525 (68/7)

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

29 වැනි

කලාපය

1968 ජනවාරි

සරත් අමුණුගම

"ඌරා මස් කිරීම" හා "ආරච්චි කෝලම"

(සිංහල ගැමි නැටුම් දෙකක් පිළිබඳ සමාජ විද්‍යාත්මක විග්‍රහයක්)

මේ ලිපියෙන් මා අදහස් කරන්නේ සමකාලීන සමාජ සංවිධානය සිංහල ගැමි නැටුම් දෙකක් කෙරෙහි කෙළින්ම බලපා ඇති අයුරු විග්‍රහ කිරීමටය. පළමුවෙන්ම එම ජවනිකා දෙක විස්තර කොට පසුව ඒවායේ සමාජ විද්‍යාත්මක අර්ථය සාකච්ඡා කිරීමට බලාපොරොත්තු වෙමි. එසේ කිරීමෙන් මා ස්ඵුට කිරීමට තැත් කරන්නේ ගැමි නැටුම් හා ඒවා බිහි කරන සමාජය අතර ඇති සම්බන්ධය මෙන්ම **පරතරය** පිළිබඳ තර්කයෙකි.

මා පළමුවෙන් විස්තර කරන්නේ උඩරට ප්‍රසිද්ධ, විරාගත නැටුම වන කොහොඹ කංකාරියේ ''ඌරා මස් කිරීම '' නොහොත් '' ඌරා කොටස් කිරීම '' නමැති ජවනිකාවයි. කොහොඹ කංකාරියට මුල්වූ කථාව පිළිබඳ දීර්ඝ විස්තරයක් මෙතැනට අනවශ්‍යය. **(ජේ. ඊ. සේදරමන්** 1955 : **චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ** 1963) ඒ පිළිබඳ ලුහුඩු විස්තරයක් **රාජාවලියෙන්** උපුටා දැක්විය හැකිය.

''පඬුවස් දෙව් රජු රජකරන අවදියට විජය රජුට පැමිණි දිවි දෙස් පඬුවස් රජුට වැද සීන දැකලා මූර්ඡාව නැගී නොසිට වැද ඔත් සඳ පුරදරාට ලක භාරකළ නිසා සිරිලකට පැමිණි පඬුවස් දෙව් රජුට වන් දිවි දෙස් දැකලා මල රජු සිරිලකට ගෙන එන්නට මායමක් කරවයි ඊශ්වර කැඳවා කී සඳ, රාහු ඌරු වෙස් මවාගෙන මල රජුගේ උයන පාළු කරන්නට වන. ඒ මල රජ මොනරයකු රු පැද ගිය බිසව ඇති කරපු කුමාරයෝයි දැනගත යුතුයි. මහා ආනුභාව ඇති තපස්විර කෙනෙක් මානෙල් මලින් උපදවා ගත් කුමාරයෝයි දැනගත යුතුයි. ඒ මල රජ උරුවෙල් දනව්වෙහි නුවර කරවා උන්නේ යයි දත යුතුයි. මල රජ උයන පාළුවුන බව අසා සෙනග වට රක්කවා ගෙන බැඳි ගැසූ විට ඌරු මල රජ සිටි කොටුපතට ඇවිත් පැන්න විට මල රජු විදි සැරය වළකා සිට රජු මුදුනතින් පැන දුවන්නට වන් විට රජ පාරේ එළවිය. ඌරා මල රජුගේ නුවරට වැද මාලිගා බිඳ දුවන විට මල රජුගේ මල් කිත්සිරු, සඳසිරු, මලසිරු තුන්දෙන දඬුපත් ගෙන ඌරා පාරේ එළවමින් ලුහු බඳවාගෙන අවුත් තුත්තුකුඩියට වත් සඳ එතනින් ඌරු මුදට වන් සඳ සෘධිබල ලත් මල රජ හා කිත්සිරු, සඳසිරු, මලසිරු තුන් දෙනා එතනින් මූද දියට පැන පීනන්නට පටන් ගත්තාහ......ඒ මුහුදු තලාවෙන් රාවණාත් මේ සිරිලකට ගොඩනැගී ආ තොටට ඌරාතොට නම් විය. මල රජ ඌරා පාරේ එළවමින් සිරිලක් මුළුල්ලක් දිවපු විට රාහු ගල් කුළක් මවා දමා ගිය සඳ මල රජ එගල් කුළට කොටා කුමන කාරණාවක් දැයි බලා සිටි සඳ, සක් දෙව් රජුට පෙනී මල රජුට පඬුවස් දෙව් රජුන් දිවිදස් මුදු සිසන්න කරවන්ට කී සඳ ඒ මල රජ බමුණු වෙස් මවාගෙන යාග කරවා දිවිදස් මුද රජ සිසන් කරවා ගියේය''.

(ගොඩකුඹුර 1963 : 8 පිට)

ඉහත දැක්වූයේ කොහොඹා කංකාරියේ කථා පුවත නැතහොත් අතීත කථාවයි. එද මල රජ කංකාරිය කිරීමෙන් යම්සේ පඬුවස් දෙව් රජුට වැදුන දිවිදස් හංග කළේද, මෙද කංකාරිය කිරීමෙන් සෑම වස් දෙසක්ම නැතිවී කංකාරිය කරන්නන්ට සුවය හා ශාන්තිය ලබාවේ යැයි විශ්වාස කරනු ලැබේ. ඌරා මස් කිරීමේ ජවනිකාව එන්නේ කංකාරියේ අවසන් භාගයේ දීය. මේ අවස්ථාව වනවිට අතීත කථාවේ දක්වා ඇති පරිදි රාහුගේ වෙසක් වූ ඌරා මලේ රජ සිරිලකට ගෙන්වීමේ කටයුත්ත කර හමාරය. ඒ වනවිට ගොවිතැනේ යෙදෙන ගැමියන්ගේ සමාජයකින් බිහිවූ කොහොඹා කංකාරිය ඌරා දකින්නේ හිංසාකාරි, නපුරු, මරණයට පත්කළ යුතු සතෙකු ලෙසටය. හිය වැදීමෙන් ඌරා වැටුන හැටි විස්තර කරන කවි

පංතියෙන් ගොවියා තුළ තම වගාව පාළු කරන සතා කෙරෙහි ඇති වෛරය මනා ලෙස දක්වනු ලැබේ.

''සාර සංගල හී සැමෙන් පර — සිද්ද
නැර සමග ලුහුබඳවා ආ — වැද්ද
පාර බල බලා මෙතනට ආ — වැද්ද
ඌරා වැටිච්චියි අණබෙර ලව — වැද්ද

පස්ස ඇරී බෙර කඳ ආර — ආරා
හොස්ස තැවරී තැන බිම සාර — සාරා
රිස්ස යාය වර ලෙස පිර — පිරා
ගොසින් වැටිච්චියි සද්ධන්ත — ඌරා

උගේ කාරිය ඌ පැලපොල් වනසන — වා
මගේ කාරිය මම පැලපොල් සිටුවන — වා
සිතු කාරිය සිතූ දේ සාද දෙන — වා
උඩවේරිය දෙවි ඌරට හෙන දෙන — වා

'' සද්ධන්ත '' ඌරා හී පාරින් මැරී වැටේ. ඉන්පසුව එන ජවනිකාව ගැන අතීත කථාවේ වත්, රාජාවලියේ වත් සඳහන් කර නැත. කිසිම අනුමානයක් නොමැතිවම එම ජවනිකාව එකල සමාජ සංවිධානයේ අවශ්‍යතාවයන් අනුව මුල් වෘතයට සම්බන්ධ කරන ලද්දකි. එමගින් සම කාලින සමාජය ගැන අනර්ඝ විස්තරයක් අප හමුවට එයි. මෙම ඌරා මස්කර ලීම නමැති රැගුම වටහා ගැනීම පිණිස කංකාරිය කෙරුණේ කවර සමාජයකදැයි අප විසින් විමසිය යුතුය. '' කොහොඹ කංකාරියේ '' පුරාතන්වය ගැන විවිධ මත ඇත. **ජේ. ඊ. සේදරමන්** මහතා ගේ අදහස අනුව එය ලංකාවේ යක්ෂ යුගය සිට පැවත එන්නකි. ඒ කෙසේ වුවද මෙම ආගමික චාරිත්‍රය දැඩිවම ප්‍රචලිත වූයේ කන්ද උඩරට රාජධානි යේ යැයි උඩරට නැටුමේ ඉතිහාසය හා එහි ලක්ෂණ විභාග කිරීමෙන් අපට අනුමාන කළ හැකිය. **ගොඩකුඹුරේ** මහතා දක්වා ඇති පරිදි '' කොහොඹා කංකාරිය පවත්වන ප්‍රදේශ නම්, හතර කෝරළය, උඩුනුවර, යටිනුවර හා හාරසිය පත්තුවය. මේ රටවලට යාවූ තුම්පනේ, දුම්බර, උඩපළාත ආදියේ ද ඇතැම් තැන කරවනු ලබන-වාය. '' මෙම පළාත් උඩරට රාජධානියේ ප්‍රධාන කොටස් වූ බව පැහැදිළිය.

උඩරට සිංහල රාජධානියේ පාලන ක්‍රමය වැඩ වසම් ක්‍රමයක් හැටියට විස්තර කළ හැකිය. එකී සමාජ සංවිධානයේ ප්‍රධාන ලක්ෂණය වූයේ කුළ වශයෙන් සමාජයේ අභ්‍යන්තර බෙදීමත්, ඒ එක් එක් කාණ්ඩය වෙනුවෙන් විශේෂ රාජකාරි හා ආගමික වතාවත් කොටසක් නියම කර තිබීමත් ය. ඒ සැම තරාතිරමකම රාජකාරි හා ආගමික වතාවත් නොකඩවා කිරීමට අනුබලයක් වූයේ ඒවා වටා ඇති ආගමික අදහස් සමූහය මෙන්ම එකල පැවති ඉඩම් භුක්ති විඳීමේ ක්‍රමයයි. නීතිය අනුව රාජධානියේ සැම බිම් අඟලක්ම අයිතිව තිබුණේ රජුටය. ඔහු එම ඉඩම් තම පාලන තන්ත්‍රයේ මෙන්ම පුද්ගලික අවශ්‍යතාවයන් අනුව වැසියා අතර බෙද දුන්නේය. මෙම ඉඩම් වලට නින්දගම්, විහාරගම්, දේවාලගම් යනුවෙන්, ඉඩම් ලබන ආයතනයේ හැටියට නම් දෙන ලදී. එසේ ඉඩම් ලත් අය තමන්ගේ උවමනාකම් අනුව ඒවා නැවතත් බෙද දුන්නෝය. නින්දගම් ලැබූ රදළවරුන් තමන්ගේ විවිධ සේවාවන් කරන ගැමියන් අතර තම ඉඩම් බෙද දුන්නෝය. එම ඉඩම් භුක්ති විඳි ගැමියෝ පෙරළා තම රදළවරුන් වෙනුවෙන් රාජකාරි කිරීමට අර්ථයෙන් හා ධර්මයෙන් බැඳි සිටියහ. එපමණක් නොව යම් හෙයකින් ඒ නියමිත රාජකාරිය නොකෙරුණේ නම් ඒ වෙනුවට දෙන ලද ඉඩම් ද '' පුරප්පාඩු '' වූ බව සළකන ලදී. ඇහැළේපොල අදිකාරම උඩරට රජුට විරුද්ධවූ බව දැනගත් විගසම ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජ ඔහුගේ ඉඩම් '' පුරප්පාඩු '' වූ බව දන්වා ඒවා මොල්ලිගොඩ අදිකාරමට පැවරීම මෙයට හොඳ නිදසුනකි. ඒ ඒ ආයතනයන්ගේ හා ප්‍රභූන්ගේ නඩත්තුව සඳහා වෙන්කළ කුඹුරු ද විය. ඒවාට '' මුත්තෙට්ටු '' යයි නම් කරන ලදී. (පීරිස් 1944: 44 පිට)

මේ සමාජ සංවිධානයේ එක් ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් විය. එනම් සමාජයේ වෙසෙන්නන්ගේ අවශ්‍යතාවයන් සම්පූර්ණ කරනු ලැබුවේ මුදල් හුවමාරු වෙන් නොව, සේවාවන් හුවමාරු කර ගැනීමෙන්ය. වළං සාදන්නා තමාගේ නිෂ්පාදනයන් ගොවියාට දී වී ලබාගත්තේය. ගොවියා හාල් දී තමාගේ උදලු නඟුල් ආදිය කම්මලෙන් සාද ගත්තේය. ලෙඩ දුක් ඇතිවූ විට යාග හෝම කළ අයට ඔහු ගෙව්වේ මුදලින් නොව සහලිනි. මේ අනුව සමාජය කුළ වශයෙන් බෙදනු ලැබුවද ඒ ඒ කුලයන් අතර එකමුතු බවකුත් ඇතිවීම අත්‍යාවශ්‍ය විය. එසේ එකමුතු නොවුවහොත් එම සමාජයේ ආගමික වතාවත් සම්පූර්ණ කිරීමට ක්‍රමයක් නොවීය. ආගමික පිළිවෙත් නියම කලට නොකෙරුණ විට ඒ ගමේ හෝ රටේ ගව මහිෂාදි සම්පත් නැති හංග වෙයි.

'' ඌරා මස් කිරීමේ '' ජවනිකාව විග්‍රහ කිරීමේ දි ඉහත විස්තර කරන ලද කරුණු සිහියට ගත යුතුයි. එනම් : (1) සමාජයේ කුල බෙදිල්ල. ඒ අනුව කංකාරියේ නිරූපනය වන සෑම කුළයකම නියෝජිතයෙකුට ඌරාගෙන් කොටසක් දෙනු ලැබේ. එසේ කිරීමෙන් ඒ සෑම කණ්ඩායමක්ම කංකාරියේ සාර්ථකත්වයට අවශ්‍ය බව ප්‍රකාශ වෙයි. (2) කුලයන් අතර ඇති සම්බන්ධය මුදල් නොව භෝග බෙදගැනීමෙන් බව පිළිබිඹු වෙයි. (3) මරන ලද ඌරා මස්කර පංගු කිරීමේ දී, ඌරාගේ හොඳ කොටස් බෙදනු ලබන්නේ තැනැත්තෙකුගේ කුළයේ තත්ත්වය අනුවය.

ඉහත සඳහන් කරුණු තුන වැඩවසම් සමාජ තත්ත්වය දක්වන නමුත්, තවත් වැදගත් කරුණක් සැලකිය යුතුය. මේ කංකාරිය කරන්නේ එම සමාජයේම එක් කුළයකට අයිති අය විසිනි. එම නිසා සමාජයේ එක් එක් කුළයට ඇති බලය අනුව ඌරාගේ කොටස් බෙදනු ලබන නමුත්, ඒ කොටස බෙද දීමේ දී කියැවෙන කවි තුළින් අන් කුල වල අය වෙත කර්කශ උපහාසයක් ද යොමු වෙයි.

ඌරා මස් කිරිමේ ජවනිකාව රඟ දක්වෙන්නේ එලිවෙන ජාමටය. කංකාරි මඩුව තුලය. ඒ ජවනිකාවට ප්‍රථමයෙන් එන ඌරා විදමන සඳහා ගනු ලබන කෙසෙල් කොටයෙන් සාදන ඌරාගේ ආකෘතිය මේ අවස්ථාවේදීද ප්‍රයෝජනයට ගනු ලැබේ. නැට්ටුවන් හතර දෙනෙක් ' ඌරාගේ ' දෙපැත්තෙන් සිටිති. කවි වල මුල් පදය නායකයක් දෙස්සා තනිවම ගයන අතර සෙසු යද්දෙස්සෝ අත්වැල් කියති.

ඌරා බෙදීමේ දී මුලින්ම ගාතයක් දෙනු ලබන්නේ **ගම් මුහන්දිරම්ටය.** කොහොඹ කංකාරියේ, ගම් මුහන්දිරමගේ පංතිය ගැන අසරණ ගැමියාගේ පිළිකුළ දක්වන අයුරු කවිය කියවීමෙන් පමණක් වටහා ගත නොහැකිය. කවියට ප්‍රථමයෙන් කංකාරියේ එන දෙබස පහත සඳහන් අන්දමට කෙරේ.

පළමු වැනි නැට්ටුවා : ගුරුන්නාන්සේ, දැන් ඌරා මස් කරන්නට ඕනෑ. ඒ වුනාට ගම් මුහන්දිරමට ඌරු ගාත් හතරම දෙන්ට වෙනවා.

දෙවැනි නැට්ටුවා : ඌරු ගාත් හතරම දීලා බේරුනොත් මදෑ. ගාත් පහක්ම ඉල්ලනවා නේ.

පළමු වැනි නැට්ටුවා : මා දන්නවා උන්දැට ගාත් පහක්ම දෙන විදිය.

දෙවැනි නැට්ටුවා : ඒ කොහොමද ගුරුන් නාන්සේ.

පළමු වැනි නැට්ටුවා : රට මුහන්දිරමට එන්න කියනවා. උන්දෑ කඩුල් ලෙන් මෙහාට කකුළ දන කොටම කැත්තෙන් කපා, ඒ ගාතෙත් එක්ක ගාත් පහක්ම දෙනවා.

ඉහත සඳහන් දෙබසින් ගමේ නිලධාරි පැලැන්තිය ගැන ගැමියන් තුළ කොතරම් පිළිකුළක් තිබුණේදැයි අපට ඉඟියක් ලැබේ. ගම් මුහන්දිරමට ඌරු ගාතයක් ලැබේ. එහෙත් එය ලැබෙන්නේ ඔහුගේ අල්ලස් ගැනීමත් කපටකමත් මුළු ගැමි සමාජයම හමුවේ දරුණු හාස්‍යයට ලක්කිරීමෙන් පසුවය.

''අසලා කීවේ වගතුග සියල්ල ක්
යොදලා ගන්නෙ බොරු බස් ඇසිල්ල ක්
රවාලා කීවෙ අපහට දෝසය ක්
කපාල දෙමිය ගම්මගේ බරට ගාතය ක්''

වලං සාදන්නාටද, ඌරාගෙන් කොටසක් වෙන් කරනු ලැබේ. කංකාරියේ සාර්ථකත්වයට මෙන්ම ගමේ පැවැත්මටද ඔහුගේ රැකියාව අත්‍යාවශ්‍යය.

''වැඩපළ කළේ තැනුවේ අඹුවත් එක් ක
හැඩ බල බලා තැලුවේ දගන මක් ක
මඩගුලි ගෙනත් පෙරළා ඉඳගෙන එක් ක
බඩහැල මලේ අරගෙන පලයන් බොක් ක''

වඩුරාළට ද කොටසක් හිමිවේ. කංකාරියට අවශ්‍ය මඩුව නිම කරන්නේ ඔහුය. එහෙත් මෙතැන දීද ඔහු වෙත යොමු වන්නේ ඇනුම් පදයෙකි.

''වත ගොත නොදන ගත්තේ එම ලි දණ්ඩ
අතපය රිදුවාන තැනුවේ දුනු දණ්ඩ
වත ගොත නොදන මොකවත් ආවේ යන්ඩ
අතකොළුවට දෙමි කකුලේ තනි දණ්ඩ''

මේ ආකාරයෙන් පැණි සාදන්නාට, හුණු සපයන්නාට, හගල ගෙනෙන්නාට, රෙදි වියන්නාට හා බලි තියන්නාට උපහාසාත්මක කවි මගින් බැට දෙනු ලැබේ. මුලින් දක්වා ඇති පරිදි ඒ සෑම කවියකටම ප්‍රථමයෙන් එන සංවාදයෙන් ඒ ඒ කුලයන් කෙරෙහි හාස්‍යය හා පිළිකුළ දක්වන බව පැහැදිලිවම පෙනේ. කොහොඹ කංකාරිය කරන්නන් අතරින් මුල් තැන ගන්නා **බෙර කාරයාට හා යද්දෙස්සාට** මස් කළ ඌරා ගේ හොඳ පංගුවක් ලැබෙනවා පමණක් නොව, ඔවුන් ගැන කියවෙන්නේ ද ප්‍රශංසාත්මක ස්වරයෙනි.

''ආල වඩන මගෙ හොඳ බෙර කාරය ට
කෝල නොවී සබයේ බෙර ගහනව ට
මාලේ කරලාන ඇවිදින් සිටිනව ට
පොලේ කපාලා දෙමි බෙර කාරය ට''

කංකාරියේ මූලික තැනැත්තා වන යද්දෙස්සා ගැන කවිය අතිශයින් ප්‍රශංසාත්මකය. ඔහුට සැබෑ සමාජ ජීවිතයේ ඇති පහත් තත්ත්වය මොහොතකට අමතක කරනු ලැබේ. ආගමික පිළිවෙතේ ඔහුට ලැබෙන්නේ අද්විතීය ස්ථානයෙකි.

''සිව් සැට ශිල්ප නිම කෙරුමට මගේ හිතේ
හැට හතරක් අසාරයෙන් සැරසී ගතේ
සියළු යක් දෙස හරිනට මගේ හිතේ
කැවුතු පෙණහැලුත් බැඳ හරිමු කවුරුවත් අතේ''

කංකාරිය කරන්නන් විසින් වෙනත් කුළ ගැන කර්කශ අන්දමින් කථා කරන අන්දමත් තම කුළයේ අය ගැන ප්‍රශංසාත්මකව කථා කරන අන්දමත් මේ ජවනිකාවේ ප්‍රධාන ලක්ෂණයෙකි.

භාරතීය සමාජය විග්‍රහ කිරීමේදී ආචාර්ය ඇම්. ඇන්. ශ්‍රීනිවාස් ගම් වල '' කේන්ද්‍රීය කුලය '' පිළිබඳ මතයක් ඉදිරිපත් කර තිබේ. මේ මතය අනුව භාරතයේ ගම්වල සංඛ්‍යා වශයෙන් ප්‍රබල වන කේන්ද්‍රීය කුලයක් ඇත. එහි අන් සෑම කුලයක්ම එම ප්‍රබල කුලයට අවශ්‍ය ආගමික හා ආර්ථික කාර්යයන් කිරීමේ යෙදෙති. ඒ සඳහා ඔවුනට ප්‍රබල කුලයේ ඇත්තන් විසින් මිල මුදල් හෝ භෝග ගෙවනු ලැබේ. මේ මතය සිංහල සමාජය විග්‍රහ කිරීමටද යොදා ගත හැකි නමුත් මෙරට සමාජයේ ඇති සමහර විශේෂඥතා සිහියේ තබා ගත යුතුය. සිංහල ගම්වල ප්‍රබල කුලය හෙවත් කේන්ද්‍රීය කුලය ශ්‍රීනිවාස් දක්වා ඇති පරිදි, සංඛ්‍යා වශයෙන් ප්‍රබල වුවද ආගමික වතාවත් වලදී විශේෂයෙන්ම කංකාරියේදී—අප්‍රධාන තැනක් ගනී. වතාවත් කිරීමේදී සම්ප්‍රදායික වශයෙන් මුල් තැන ලැබෙන්නේ අප්‍රධාන හැටියට සැල කෙන කුලවල සමාජිකයින්ටය. ඉහත සඳහන් උපහාසාත්මක දෘෂ්ටීන් දෙවිධියකින් අපට මේ අනුව විග්‍රහ කළ හැකිය. පළමුවැන්න, සමාජයේ **බලය** යෙදී ඇති අයුරට ආර්ථික හා කුල බලය නොලත් කොටසක් විසින් ව්‍රතය තුලින් සිය නොසන්සුන්තාවය පිට කිරීමයි. දෙවැන්න සමාජයේ **කුලය** බෙදී ඇති අයුරින් ප්‍රධානතත්වය නොලැබෙන කොටසක් විසින් ව්‍රතය තුලින් සිය විරෝධය දක්වීමයි. එබැවින් මේ උපහාසාත්මක ජවනිකාවල කර්කශ, සමච්චල් ස්වරය බලයෙන් හා කුලයෙන් පහත හෙලන ලද සමාජ කොටසක් '' හැංගි හොරා '' සිය විරෝධය ප්‍රකාශයට පත් කිරීමේ මාර්ගයක් වන බව ප්‍රත්‍යක්ෂ සමාජ විද්‍යාත්මක සත්‍යයකි.

(මතු සම්බන්ධයි)

සි. ද එස්. කුලතිලක

වීණාව ඉන්දු ආර්යයන්ගේම නිෂ්පාදනයක් ද ?

ඉන්දියානු සංගීත භාණ්ඩ අතුරෙන් ඉතාමත්ම වැදගත් උසස්ම පූජනීය තත්වයෙන් සලකණු ලැබුවාවූත් සංගීත භාණ්ඩය **වීණාවයි.** වේද ග්‍රන්ථ වල පවා සඳහන්ව ඇති වීණාවේ උපත මිථ්‍යා විශ්වාස රැසකින් අනාවරණය කර තිබේ. ඉන්දියානු සංගීත ඉතිහාසයේ මුලින්ම සඳහන් වන තත් භාණ්ඩය ද මෙයයි. එහෙත් තත් භාණ්ඩයේ උපත භාරතයට අයත් නොවේ. භාරතයේ තත් භාණ්ඩ ඇතිවීමට ප්‍රථම සුමේරියානු, මිසර ශිෂ්ටාචාරයන්හි තත් භාණ්ඩ ඇතිවූහ. මිසර ශිෂ්ටාචාරයට අයත් පිරමිඩ් සොහොන් ගෙවල ඇඳ ඇති චිත්‍ර වලින් නොයෙකුත් හැඩගත් තත් භාණ්ඩ එදා පරිහරණය වූ බව සිතාගත හැකිය. රනින් නිමකළ ''ලයර්'' වර්ගයේ තත්භාණ්ඩයක කොටස් සුමේර් ශිෂ්ටාචාරයට අයත් ''ඌර්'' සුසාන භූමියෙන් ගොඩගෙන ඇත. මෙය වර්ෂ 5000 කට වඩා පැරණි බව ඉතිහාසඥයෝ කියති.

වෛදික සමාජයට අයත් '' වීණාව '' ඉන්දියාවේම නිෂ්පාදනය කරන ලද්දක් ද නැතහොත් මිසර හෝ මැදපෙරදිග රටවලින් අනුකරණය කරගත් භාණ්ඩයක් ද යනු විමසා බැලීම වැදගත් ය. ඉන්දියානු ඓතිහාසික සංග්‍රහයක් කර ඇති ඒ. ඇල්. බැෂම් මහතා, එය මැදපෙරදිග රටවලින් අනුකරණය කර ගත් භාණ්ඩයක් බව කියයි. එහෙත් මෙම භාණ්ඩය හඳුන්වා ඇති නමට නෑකම් කියහැකි යෙදුමක් මිසර හෝ මැදපෙරදිග ශිෂ්ටාචාරවලට අයත් භාණ්ඩාවලියේ දක්නට නැත. අද වීණාවෙහි ඇති හැඩය ස්වාධීන තත්ත්වයක් දරයි. එහෙත් මුල් අවධියේ දී එහි ස්වරූපය දැනට ඇති ස්වරූපයට වඩා වෙනස් වී යැයි සිතීමට තුඩුදෙන කරුණු රාශියක් ඇත.

'' **වීණා** '' යෙදුම මුල් අවධියේ දී යොදන ලද්දේ මැද පෙරදිග රටවලට අයත් ''හාප්'' වර්ගයේ භාණ්ඩයකට බව බැෂම් මහතා ස්ථිරව පවසයි. නාදය විහිදුවන යන අර්ථයෙන් වූ '' වි—නාද් '' පදය '' **වීණා** '' වී යැයි සිතිය හැක. එසේ නම් මැද පෙරදිගින් ලබාගත් භාණ්ඩය '' **වීණා** '' යනුවෙන් හැඳින්වූ බව පිළිගත හැක. වීණාව '**නාරද**' ඍෂිගේ අතෙහි නිතර රැඳි භාණ්ඩය වශයෙන් සඳහන් වේ. වීණාව ආශ්‍රය කළ නාරද ඍෂිද මවාගත් චරිතයකි. නාදයට අධිපති වූ තැනත්තා '' නා—රද '' විය. භාරතයේ වෛදික ආර්ය සමාජය ඉන්දියාවේ මුල් පදිංචිකාරයන් නොවේ. ආර්යයන් වරු මැද පෙරදිග වයඹ ප්‍රදේශයෙන් ඉන්දියාවට සංක්‍රමණය වූ පිරිසක් හෙයින් මැද පෙරදිග ශිෂ්ටාචාරවලට අයත් සංස්කෘතික අංග අනුකරණය කර ගැනීම පුදුමයක් නොවේ.

ඉන්දීය වීණාවට සම්බන්ධකළ නා—රද මෙන්ම ලංකාවේ කල්පිත වීණා වාදකයා **පංචසිඛ** නම් විය. වීණාව සිංහල වංශකථාවලත් වෙනත් සාහිත්‍ය කෘතීන් වලත් සඳහන් වී ඇත. ඉන්දියාවේ ආර්ය හා අනාර්ය සැම සමාජයකම වාගේ උසස් පූජාඋත්සව වලට භාවිතා කරන ලද වීණාව, ලංකාවේ මුල් අවධියේ පොත්පත් වල සඳහන් කර ඇත්තේ ද ගෞරව පූර්වකය. හින්දු පූජා උත්සවයන්ට සම්බන්ධ වූ වීණාව අපේ බෞධ උත්සව වලට සම්බන්ධ වූයේ මහායන බලපෑමෙන් පසුව විය හැක. ඉන්දීය පිළිවෙත් අනුකරණයෙන් බ්‍රාහ්මණයෙකු අතින්ම සිදුකළ යුතු සිංහල රජවරුන්ගේ රාජාභිෂේක මංගල්‍ය උත්සවයන්ටද වීණාව අවශ්‍යයෙන් ම තිබිය යුතු විය. දුටුගැමුණු යුගයේ රන්මැලිසෑ ධාතු ගර්භය අලංකාර කිරීමට වීණාවක් අතින්ගත් පංචසිඛගේ රූපයක් ද කරවූ බව මහාවංශ කතාව පවසයි. එහෙත් වීණාවක පැරණිම ස්වරූපයක් සීගිරි චිත්‍රවලට අඩංගු වූ බව අනුරාධපුර සමයට අයත් සීගිරි ගී සමහරෙක විස්තර වෙයි.

(i) ''ගණ රන්මලි වෙණ අතිනිගත් හොරන්මලී''

(ii) ''ගණ රිසිකොට වයමින වෙණ ඔරත් ලඟ කොට් නිරිද් ඉසිරා මෙලෙයි ඇතැකඩ නොකළ වෙණ රන්වන්''

යනුවෙන් ද වූ මෙම සීගිරි ගී දෙකෙහි වීණා වාදනය කරන ස්ත්‍රී රූපයක් විස්තර වෙයි. මෙම වීණාව උරහිසට ලං වනසේ ලය මඩල හරහා තබාගන වාදනය කළ වීණාවක් බව දෙවෙනි ගීයෙන් පෙනී යයි. අවසානාවකට මෙන් මෙම සීගිරි චිත්‍රය අද දක්නට නැත.

ලොවාමහාපාය අසළ කැණීමේ දී එම භූමියෙන් ගොඩගන්නා ලද කුලුණු ජේකඩයක වීණාවකට හුරු භාණ්ඩයක වයන වාමන රූපයක් සොයාගන

තිබේ. එම වාමන රූපය අත ඇති භාණ්ඩයෙහි වීණාවෙහි දික් කඳ සහිත ඇති විරාගත හැඩය නැත. මුල් අවධියේ දී ලංකාවේ භාවිත කර ඇති වීණාවෙහි නියම ස්වරූපයක් අඳවන තුරු සොයා ගැනීමට නොහැකි වී ඇත. එහෙත් වීණාවක පැරණි ස්වරූපය ගැන සුළු වශයෙන්වත් අවබෝධ කරගැනීමට හැකි විස්තරයක් ගුරුළුගෝමී සපයා ඇත. පොළොන්නරු යුගයට අයත් **අමාවතුරෙහි** දේවදත්ත කථාවේ පංචශිකගේ ''බේලුවපණ්ඩු'' වීණාව විස්තර කරන ගුරුළුගෝමී මෙසේ කියයි.

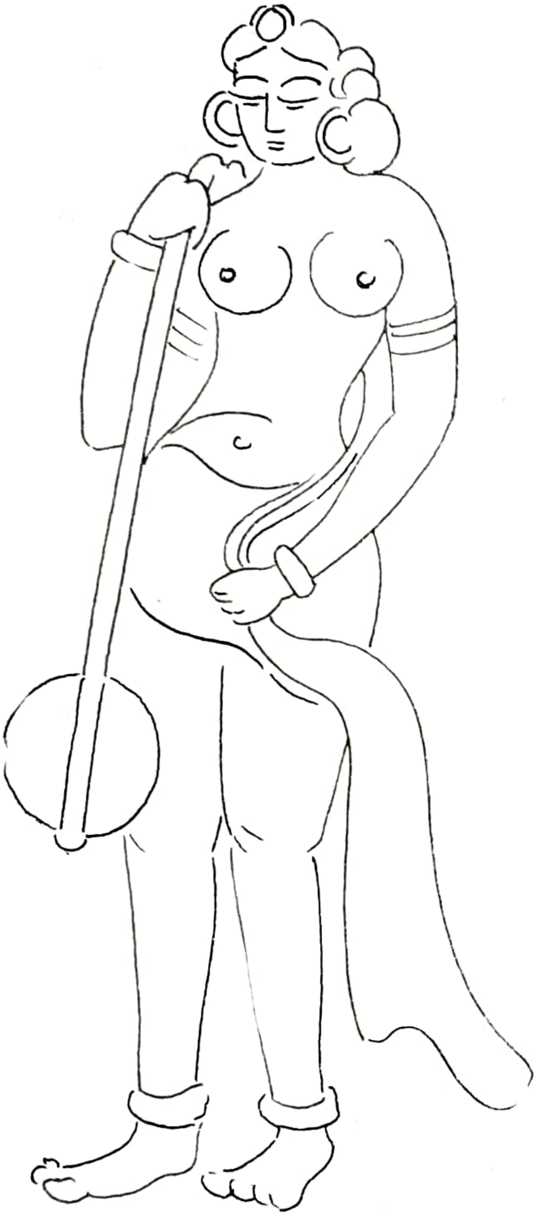
''ඒ වෙණ පොකුරු රන් මුවායැ. අඹු ඉඳුනිල් මුවායැ. තත් රිදී මුවායැ. වෙළුම් පබළු මුවායැ. වෙණ පත් ගව්යැ. තත් ගව්යැ. මතුයෙහි දඬුව ගව්යැ.'' බුදුන් ඉදිරියට පැමිණි පන්සිළු තම උර හිසෙහි එල්වාගන තිබූ වීණාව අතට රැගෙන එකත් පස්ව හිඳ උකුල මත තබාගන වාදනය කළ බව තවදුරටත් අමාවතුරෙහි සඳහන් වේ. එම විස්තර යෙහිම '' යනාදී ගාථායෙන් ගායනා කොට වෙණ වයයි. '' යනුවෙන් කර ඇති වාදන අවස්ථාවෙන් පෙනී යන්නේ සියැසින් දුක ඇති අව්‍යාජ වීණා වාදන අවස්ථාවක් ඉදිරිපත්කර ඇති බවයි. අපේ පොත් පත් බොහොමයකම ඇත්තේ ''වීණා ගායනා'' කිරීම යනුවෙන් වුවද අමාවතුරෙහි එන මෙම විස්තරයෙහි ''ගාථාව ගායනා කොට වීණාව වාදනය කිරීමක්'' සඳහන් කර තිබීම වැදගත් කරුණකි. මෙම විස්තරයෙහි තවත් වැදගත් කාරණා දෙකක් තිබේ. වීණාව උරහිස එල්ලා ගැනීමත්, උකුල මත තබා වාදනය කිරීමත් යන කරුණු දෙකයි. වීණාව උරහිස එල්ලාගන යෑමේ සිරිතක් අද දක්නට නැත. අද ඇති වීණාව උරහිස එල්ලා ගත හැකි භාණ්ඩයක් ද නොවන් නේය. පැරණි වීණාව උරහිස එල්ලාගැනීමට ''වීණා පත්ත'' යනු කොටසක් වූ බව බේලුව පන්ඩු වීණාවේ කොටස් විස්තර කිරිමේ දී සඳහන් කර ඇත.

මිලින්ද ප්‍රශ්නයේද පැරණි වීණාවට අයත් කොටස් ගැන විස්තරයක් සපයා ඇත. මිලින්ද ප්‍රශ්නය ඉංග්‍රීසියට පරිවර්ථනය කර ඇති අයි. බී. හෝනර් මහත්මිය එම කොටස් විස්තර කරන්නේ මෙසේ ය :—

චම්ම	=හම (parchment)
දෝනි	=ගෙඩිය (belly)
දණ්ඩ	=වීණා කඳ (finger board)
උපවීණ	=වාදනය සඳහා ගන්න ලී පතුරු කැල්ලක් (plectrum)
තන්ති	=තත් (strings)
කෝණ	=හිස (head)
පත්ත	=එල්ලා ගැනීම සඳහා ඇති පටිය (sling)

(*Milinda Pañha, Volume I*)

12 වන ශතවර්ෂයට අයත් ඉන්දියාවේ කොනාරක්හි සූර්ය දේවස්ථානයේ නාට්‍ය මණ්ඩපයෙහි බටහිරට මුහුණලා ඇති කොටසේ උරහිස වීණාවක් එල්ලාගත් ස්ත්‍රියකගේ රූපයක් කැටයම් කර ඇත. එම රූපයේ පෙනෙන අන්දමට නම් එල්ලා ගන ඇති වීණාව අද වීණාවට වඩා වෙනස් වන්නේ ස්වල්ප වශයෙනි. මිලින්ද ප්‍රශ්නයේ එන වීණා



වෙහි ''චම්ම'' කොටසක් ද වූ බව පෙනේ. අද වීණාවෙහි සමකින් වසා ඇති කොටසක් නැත. ඉන්දියාවෙහි භාවිතය වී ඇති පැරණිම වීණා රූපය සටහන් වී ඇත්තේ සමුද්‍රගුප්ත යුගයට අයත් කුඩා කාසියකය. එහි චිත්‍රය එතරම් පැහැදිලි නැත. සමුද්‍රගුප්ත රජතුමා උකුළ මත තබා ගන වීණාවක් වාදනය කරන අයුරු එම කාසියෙහි සටහන් වී තිබේ. එහෙත් ග්වාලියර් ප්‍රදේශයේ පායවාහි සෙල් පුවරුවක සටහන් වී ඇති වීණා වාදනය කරන ස්ත්‍රී රූපය දැනට සොයාගන ඇති රූප අතුරෙන් පැහැදිලි අවබෝධයක් ගෙනදිය හැකි රූපයකි. උකුල මත තබාගන වාදනය කරන මිසර ''හාප්'' වර්ගයට අයත් මෙම භාණ්ඩය ඉන්දියාවේ භාවිතය වූ පැරණි වීණා ස්වරූපය බව බැෂම් මහතා කියයි. ''The Wonder that was India'' (සිංහල පරිවර්තනය ''අසිරිමත් ඉන්දියාව'' අංක XXXVII දරණ පුවරු චිත්‍රය) මෙම භාණ්ඩය

මිසර හාප් භාණ්ඩයට කොතරම් සමාන ද යන බව බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරයේ දැනට තැන්පත්කර ඇති ක්‍රි. පූර්ව 1400ට පමණ අයත් මිසර හාප් භාණ්ඩය හා සැසඳීමෙන් පෙනී යනවා ඇත.

වීණා ගායනා කිරීම.

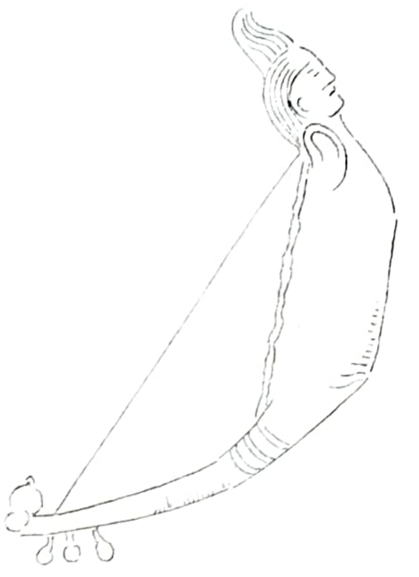
ලංකාවේ පොත්පත් වල ''වීණා වාදනය කිරීම'' වෙනුවට බොහෝ විට සඳහන් වී ඇත්තේ ''වීණා ගායනා කිරීම'' යනුවෙනි. අපේ පැරණි සංගීත භාණ්ඩාවලියට තත් භාණ්ඩ අයත් නොවූවත් ''ගැයීම'' යනුවෙන් සඳහන් කර ඇත්තේ විශෙෂයෙන්ම තත් භාණ්ඩ වාදනය බව පෙනීයයි. පොළොන්නරු යුගයට අයත් බෝධි වංශයේ චතුරංග සංගීතය විස්තර කර ඇත්තේ—නැටීම්,

1**—සිපි 3044 (68/4)

ගී කීම, ගැයීම, සහ පිඹීම යනුවෙනි. ගුත්තිල කර්තෘ විස්තර කරන ''වීණා ගායනා කිරීමද'' වැදගත්ය—''මට මහළු වය සේ

බැරිය වෙණා ගායනාපෙර සේ''

එහෙත් මෙම යෙදුම විචාරයෙන් තොර කළ දෙයක් ය කියා සිතීමට අපහසු ය. ''නිය අගින් පැහැර මියුරු ගී රස විහිද'' සහ ''යනාදී ගාථායෙන් ගායනා කොට වෙණ වයා'' යනුවෙන් ගායන වාදන අවස්ථා දෙකම එකවිට පෙන්වීමට ගුරුළු ගෝමී පඬිවරයා සමත් විය. ස්වාධීන වාදන ශෛලියක් සකස් වී නොතිබුන පැරණි අවධියේ ගායනයට සහාය වශයෙන් පමණක් වීණා ව



වැයීම කළ නිසා ''වීණා ගායනා කිරීම'' යනුවෙන් යෙදුවාද, එසේත් නැතහොත් මෙයින් අදහස් කළේ ''වීණා ගැම '' ද යනු සැලකිල්ලට භාජනය කළ යුතුයි. ගැමෙන් නාදය ඉපදවීමට තන්මත අශ්වක් යෙදිය යුතුයි. අශ්ව යොද නාදය උපදවා ගනු ලබන සංගීත භාණ්ඩයේ උපත ලංකාවේ ඇතිවූ බවට සෑම ඉන්දිය සංගීත ආචාර්‍යවර යෙක්ම විශ්වාස කරයි. මෙය ද තත් භාණ්ඩයක් වුව මුත් අශ්ව යොද නාදය උපදවාගැනීමේ ක්‍රමයක් මිසර හෝ ග්‍රීක හෝ රටවල නොවූහ. මෙම වර්ගයේ භාණ්ඩ (Bowing Instruments) පෙරදිග රටකින්ම උපත ලබා ඇති බවට ලෝක සංගීත විචාරකයින්ගේ ස්ථිර නිගමනයයි. මෙම ගෞරවය ලංකාවට හිමිකර දීමට භාරත සංගීතාචාර්‍යවරයින් උත්සාහ ගෙන ඇත්තේ අප රටට ඒ අයතුළ ඇති විශෙෂ ඇල්මක් නිසා නොව, එම විශ්වාසය ඒ අය තුළ ස්ථිරව පවතින හෙයිනි. අශ්ව යොද නාදය උපදවා ගැනීම ට නිෂ්පාදනය කරන ලද ප්‍රථම භාණ්ඩය ''රාවණස්ත්‍රම්'' නමින් හඳුන්වා තිබේ. එය රාවණගේ නිෂ්පාදනයක් යැයි ඉන්දියයන්ගේ විශ්වාසයකි. අපට පෙනෙන අන්දමට නම් එය හැඳින්වීමේ නාමයක් පමණි. අශ්ව යෙදීමෙන් නාදය උපදවාගත් ඉතා පැරණි නොදියුණු තත්වයේ භාණ්ඩයක් ලංකාවේ පවතින්ට ඇත යනු පොත් පත්වල සඳහන් වී ඇති මෙම ''වීණා ගැම'', ''වීණා ගායනා කිරීම'' වැනි යෙදුම් වලින් පෙනියයි. භාරත සංගීතඥයන්ගේ විශ්වාසය එන කිසියම් සත්‍යයක්ද තිබිය හැක. උඩරට රාජ සමයෙහි අවසාන භාගයේ ගම්පල සිටි යාචකයන් අත තිබූ මෙවැනි සංගීත භාණ්ඩයක ස්වරූපයක් ජෝන් ඩේවි මහතා සපයා ඇත (සිංහල පරිවර්තනය—''ඩේවි දුටු ලංකාව'') දකුණු ඉන්දියාවේ පැවති සංගීත භාණ්ඩ ගැන වැදගත් විචාරාත්මක විස්තරයක් කරන කැප්ටන් සී. ආර්. ඩේ මෙම ''රාවණාස්ත්‍රම්'' ගැනත් උඩරට වීණාව ගැනත් විශෙෂ සඳහනක් කරයි (Musical Instrument of Southern India and Deccan) ගුත්තිලයෙහි සඳහන් කර ඇති වීණාවට ද උපවීණාවක් විය—''සමග උපවීණය—රැගෙන දැඩි කොට සද වීණාය'' යනුවෙන් සඳහන් වී ඇති උපවීණය මිලින්ද ප්‍රශ්නයේ උපවීණය මෙන් ලි පතුරු කෑල්ලක් නොවන බව වැටහේ. වීණාව සහ උපවීණාව දැඩිකොට සදගත්තේ උපවීණය අශ්වක් හෙයින් විය යුතුයි. වීණා ගැම යන අර්ථය ඉතා පැහැදිලිව දී ඇත්තේ ක්‍රි. වර්ෂ 1410–15 කාලයට අයත් කොවුල් සංදේශයෙහිය. විභීෂණ දෙව් මැඳුරේ නළගන රඟුම් සහ ගැයුම් විස්තර කරන කර්තෘ නියම තත්වයේ වීණා ගැමක් ඉදිරිපත් කරයි.

''ගගා මිණි වෙණින් ගෙන සිනිඳු තත් නගා

නගා සුරඹ ලිය ගී කියන මන රහා''

ජේ. කේ. පී. පෙරේරා

භාරතයේ භජන ගායකයෝ-(II)

'සුර-සාගර' ගැයූ සූර්දස

සූර්දස භාරතයෙහි විසූ සුප්‍රසිද්ධ ගායකයෙකි. ක්‍රි. ව. 1479 හි මෙලොව එළිය දුටු හේ ක්‍රි. ව. 1584 දී මෙලොවින් සදහටම වෙන් වූයේය.

සූරදස උපන්නේ ඇස් දෙකම අන්ධවය. මේ නිසා ඔහුගේ දෙමව්පියෝත් පවුලේ සෙසු අයත් ඔහු ගැන එතරම් සැලකිල්ලක් නොදැක්වූහ. කාගේ වත් පිහිටක් නොලැබුණු ඔහු ලෝකයෙහි සියලුම අසරණයන්ට අවසාන සරණ වන උත්තම යාගේ පිලිසරණ සොයා ගියේය. ගමක කුඩා පැලක වාසය කිරීමට පටන් ගත් ඔහු ගම්මුන් ගෙන් ලැබුණු ආහාරපානාදියෙන් සිය ජීවිතය ගෙන ගියේය. ගම්මුන්ගේ අනාගතය ඉතාම නිවැරදි ලෙස ස්වකීය අන්තර්ඥානයෙන් ප්‍රකාශ කිරීමට ඔහුට පුළුවන් වූ නිසා ගම්මුන්ගේ සත්කාර සම්මාන ඔහුට නොමදව ලැබිණ. කාලයෙන් වැඩි හරියක් දෙවියන්ට සිය භක්තිය දක්වමින් විසූ ඔහු සංස්කෘත භාෂාව ද ක්‍රමයෙන් ඉගෙන ගත්තේය. ඉන්පසු ඔහු භක්ති ගීත තනා ගයන්නට පටන් ගති. **අග්‍රා** සහ **මුත්‍රා** යන පෙදෙස් දෙක අතර පිහිටි **ගෞඝත්** හි වාසය පිණිස ගිය ඔහු විශාල ශ්‍රාවක පිරිසක් හදගෙන ඔවුන්ට දේශනා කරමින් උපදේශ දෙමින් කල් ගෙවන්නට විය.

තරුණ වියට පා තබා සිටි සූර්දස් දිනක් ඔහු අස ලින් ගිය ශුද්ධාද්වෛත වෛෂ්ණව සිද්ධාන්ත ආචාර්යවරයෙක් වශයෙන් මහත් ප්‍රසිද්ධියක් ලබා සිටි ශ්‍රී වල්ලභාචාර්ය දුටුවේය. ස්වකීය ප්‍රණාමය දැක්වීමට ඒ මහා ආචාර්යවරයා වෙත ගිය සූර්දස් එතුමාගේ මහත්වයෙන් සහ උදාරත්වයෙන් විස්ම යට පත් වූයේ එතුමාව තම ගුරු වශයෙන් පිළි ගත්තේය. එතැන් පටන් ඔහු ඉතාම නිහතමානීව, සිය පාපයන්ට ක්ෂමාව යදිමින් දෙවියන්ට භක්ති ගීත ගයන්නට පටන් ගත්තේය. අසීමිත භක්තිය කින් ගයනු ලැබූ ඒ ගීතවලට සවන් දුන් සියලු දෙනාම භක්තියෙන් පිරී ඉතිරී ගියහ.

අනතුරුව ශ්‍රී වල්ලභාචාර්ය විසින් ශ්‍රී **රාධා-කෘෂ්ණ ලීලා** පිළිබඳ රහස සූර්දසට කියා දෙනු ලැබී මෙන් පසු සූර්දස් ශ්‍රී රාධා-කෘෂ්ණ දෙදෙනාගේ ජීවිතයේ අවස්ථා ගීයට නගන්නට පටන් ගත්තේය. ඔහු විසින් ගයනු ලැබූ ඒ ගීත සමූහය අද **සුර-සාගර** නමින් මුළු ඉන්දියාවෙහිම සුප්‍රසිද්ධය. ඒ ගීත නොයෙක් ඉන්දීය භාෂාවන්ට සහ යුරෝපීය භාෂා වන්ට පරිවර්තනය කර තිබේ.

සම්පූර්ණ සන්න්‍යාස ජීවිතයක් ගත කළ සූර්දස දෙවියන්ට සිය අසීමිත භක්තිය පුදමින් ගොවර්ධන යෙහි වාසය කළේය. අවසන් හුස්ම හෙලන තුරු ඔහු විසුවේ **බ්‍රජ** සීමාව තුළය. **අබ්බර්** රජු සහ **තාන්සෙන්** වජ යට පැමිණි අවස්ථාවක සූර්දස ද හමු වූහ. ඔවුහු සූර්දස් විසින් ගයනු ලැබූ භක්ති පූර්ණ ගීත අසා සාතිශය ආනන්දයට පත් වූහ.

සුර-සාගර නමින් හඳුන්වනු ලබන සූර්දස්ගේ මහා භක්ති ගීත කදම්බය මුලින් ගීත ලක්ෂයකින් සමන්විත වූ බව පිළිගන්නා නමුදු දැනට තිබෙන සංග්‍රහයේ ඇත්තේ ගීත අට දහක් පමණි. ශ්‍රීමද් භාගවතයේ එන සෑම විෂයක් ගැනම ගීයක් **සුර-සාගර**යෙහි ඇතුළත්ය. එයින් කීපයක් පමණක් මෙහි දක්වමු:

කෞන් සුනෙ යහ බාත් හමාරී
සමරථ ඖර් න දෙඛෞං තුමබින කා
සෞං විථා කහෞං බනවාරී
තුම් අවිගත අනාථ කේ ස්වාමී
දීනදයාල් නිකුංජ බිහාරී
සද සහාය කරී දසන කි
ජො උර් ධරී සොර් ප්‍රතිපාරී
අබ්කේහී සරණ ජාඋං යාදවපති
රාඛි ලෙඋ බලිත්‍රාස නිවාරී
'සූරදස' චරනන කී බලි බලි
කෞන ගසාං තෙ කෘයා බිසාරී

' මා මේ කියන දේ ඇසීමට සිටින්නේ කවරෙක් ද ? සර්වබලධාරී වූත් කාරුණික වූත් ඔබ හැර වෙන කිසිවෙකු මට නොපෙනේ.

අසරණයන්ට සරණ වන ස්වාමියා ඔබයි. වාසයක් නැති අයගේ සැනසීම ඔබයි. ඔබට යාඥ කරන්න වුන්ට පිහිට වී ඔවුන්ගේ බලාපොරොත්තු ඔබ ඉටු කර දුන් බවට සාක්ෂ්‍ය බෙහෙවින් තිබේ. ඔබටම කැප වී යාඥ කරන මා වැනි කෙනෙකු ඔබ ප්‍රතික්ෂෙප කරතොත් මා කවුරුන්ගේ සරණ සොයා යම් ද ?

ස්වාමීනි, සූර්දස ඔබ කෙරෙහි ඉතාමත්ම භක්තිමත්ය. ඔහු කෙරෙහි කිපී ඔහු අතහැර නොදමනු මැනවි.'

මේ ගීතයෙන් සූර්දස් තුළ කෘෂ්ණ දෙවියාට තිබුණු භක්තියත් ගෞරවයත් මැනෙවින් ප්‍රකාශිත වී ඇත. ඒ දැඩි භක්තිය තවත් ප්‍රකට කරන ගීතයක් මෙන්න:

ජෛසෙහි රාඛෞ තෛසෙහි රහෞං
ජානත දුඛ සුඛ සබ් ජන කේ තුම්
සුඛකර කහා කහෞං
කබහුංක භොජන ලහෞං
කෘපානිධි කබහුංක භූඛ සහෞං
කබහුංක චඪුං තුරංග මහා ගජ
කබහුංක භාර් බහෞ.
කමලනයන ඝනශ්‍යාම මනොහර
අනුචර භයො රහෞං
' සූර්දස් ' ප්‍රභු කෘපානිධි
තුම්හරො චරණ ගහෞං.

' ඔබ කියන අන්දමට වාසය කරමින් මම මගේ දිවි ගෙවන්නෙමි. මගේ හද තුළ තිබෙන සැම දුකක් සහ ප්‍රීතියට ඇති ආශාව ඔබ දන්නෙහිය. එම නිසා එය යලි යලි කියන්නේ කුමට ද ?

කරුණාබර ස්වාමියාණෙනි, මට ඔබ බොහෝ ආහාර දුන්නත් ආහාර කිසිවක් නුදුන්නත් මොකද ? දවසක් ඇතකු පිට ගියත් තවත් දවසක මහ බරක් උසුලා ගෙන ගියත් මොක ද ? කළු පැහැති ඡවි වර්ණයෙන් යුක්ත, සියුම් නෙත්වලින් සමන්විත ප්‍රභුවරයාණෙනි, මම සදහටම ඔබගේ දසයෙක්මි. ඔබ ඔබගේ බැතිමතුන්ට වරයකි. ආශීර්වාද යකි. ඔබගේ පා පියුම් ලඟ ජීවිතය පුද කරන බව සූර්දස් ඔබට පවසයි.'

තමන් පව් ගොඩක් යයි සැළකූ ඔහු ඒ පව් සමූහයෙන් තමන්ව මුදවන ලෙස ඔහු කෘෂ්ණ දෙවියාගෙන් ඉල්ලමින් පහත සඳහන් ගීතය ගාය නය කළේය:

බිනතී කරත මරත හෞං ලාජ්
නඛ සිඛ ලෞං මෙරී යහ දෙහී හෙ
පාප කී ජහාජ්
ඖර් පතිත ආවතන ආංඛි දෙඛත
අජ්නො සාජ්
තිනෞං පන් හරි ඖර් නිබාහ්‍යො තඋ
න ආයො බාජ්
පාජෙ හයො න ආගේ හ්වෙ හෙ
පතිතන සිරනාජ්.
නරකෞ හජ්‍යො නාම් සුනි මෙරො
පියි දර් යමරාජ්.
අබ් ලෞං නාන්හෙ රූන්හෙ තාරයො
තෙ සබ් වෘථා අකාජ්
සාංචෙ විරද ' සූර් ' කෙ තාරත
ලොකන් ලොක අවාජ්.

' ලජ්ජාවෙන් මම ඔබගේ ක්ෂමාව නො අයැද මැරෙමි. හිස සිට නිය දක්වා මම පාපයෙහි ගැලුණෙක්මි. මා කොතරම් නිහීන ද පිළිකුල් ද කියතොත් මට සම කළ හැකි කෙනෙක් ඔබට සොයා ගැනීම අපහසුය. මගේ ජීවිතයේ අවස්ථා තුන—ළමා විය, තරුණ විය, සහ මහලු විය—මම පවෙහි ගැලී ගෙවීමි. මගේ ක්‍රියා කොතරම් නීච ද කියතොත් එවැනි පාප කර්ම මීට කලින් කිසිවෙක් කර නැත. මතුවට ද කිසිවෙක් ඒවා නොකරනු ඇත. නරකාදියෙහි පවා මට තැනක් දීමට යම රජු අකමැතිය. ස්වාමිය, පාපයන්ගෙන් මුදවා ලන්නා යන ඔබගේ නමින් ඔබට ආඩම්බර වීමට කිසිදු හේතුවක් නැත. ඔබ සතුටු වන්නේ පූංචි පව්කාර යන්ගේ සාමාන්‍ය පව්වුකම් වලින් ඔවුන් මුදවා ලීමෙනි. සූරදස් ඔබගේ නාමය ඔබට අන්වර්ථ යයි පිළිගන්නේ ඔහු වැනි පාපිෂ්ටයෙකු පාපයෙන් මුදවා ගත්තොත්ය.'

ක්‍රිස්තු වර්ෂ 1300 දී පමණ ජීවත් වූ බිල්වමංගල් ගෞඩ භක්තිකයෙකි. ඔහු ඒ කාලයෙහි විසූ **චින්තාමණී** නමැති වෙසඟනගේ සොර සැමියා විය. නොයෙක් දෙනාට ගීත තනමින් ජීවත් වූ ඔහු කම් සැපෙහි තදින් ඇලුණෙකි. නමුත් පසුව ඔහු ඩෙකන් පෙදෙසේ ශ්‍රේෂ්ඨතම කවියෙක් හා ශාන්තුවරයෙක් බවට පත් විය.

කම් සැපට ඇලුම් කළ ඔහුගේ අඳුරු මනස ආලෝක මත් කොට ශ්‍රී කෘෂ්ණ කෙරෙහි යොමු කර වූයේ ඔහු බෙහෙවින් ආදරය කළ චින්තාමණී නමැති වෙසඟන විසිනි. ඈ ඔහුගේ ජීවිතය යහ මගට යොමු කරවූවාය. මේ කාරණය බිල්වමංගල්ට මුළු ජීවිත කාලයෙහිම අමතක නොවිය. ඔහු ඇය තමන්ගේ ප්‍රථම ගුරුවරයා වශයෙන් සළකමින් පහත සඳහන් පද්‍යය ඇයට පුදයි :

චින්තාමණිර් ජයති

සොම්ගිරිර් ගුරුර් මෙ

ශික්ෂා ගුරුශ්ච භග්වාන්

සිඛිපිච්ඡ මෞලි.

'මගේ ආචාර්යවරුන්ට මම නමස්කාර කරමි. ඔවුන්ගෙන් පළමුවැන්නා චින්තාමණීය. සොම ගිරිට සහ භගවත් කෘෂ්ණට මම නමදිමි.'

පව් කරමින් ජීවත් වූ මේ බිල්වමංගල් ශ්‍රේෂ්ඨ සාන්තුවරයෙක් වූයේ කෙසේ දැයි තේරුම් ගැනීම දුෂ්කරය. ඔහු පසුව ශ්‍රී චෛතන්‍ය මහා ප්‍රභුගේ ප්‍රශංසාවට පවා ලක් විය. බිල්වමංගල් ගේ මනස දෙවියන් කෙරෙහි යොමු වූයේ දකුණු ඉන්දියාවේ කෘෂ්ණ වීණා නමැති නදී තීරයේ දී ය. පණ්ඩිත බිල්වමංගල් චින්තාමණීගේ රූපයට අතිශයින් වශී වී සිටියේය. දිනක් ඔහු සිය පියාගේ අභාවය නිමිති කොට උපවාසයෙහි යෙදෙමින් සිටියේය. එද තද සුළං සහිත වර්ෂා දිනයකි. රාත්‍රියෙහි ඔහු ගඟෙහි පාවෙමින් ආ මලකඳක් අල්ලා ගෙන ගඟෙන් එතෙර වී චින්තාමණී වෙසෙන නිවසේ වහලට නැංගේය. එහි දී චින්තාමණීගේ අත යැයි සිතා ඔහු අල්ලා ගත්තේ වහලෙන් එල්ලෙමින් සිටි නයෙකි. එකෙණෙහි මහ හඬ දී බිමට වැටුණු බිල්වමංගලගේ ශබ්දයෙන් අවදි වූ චින්තාමණී සිය පෙම්වතාගේ මෝඩකම දෙස බලා මෙසේ කීවාය : ''බලන්න ගොපාලගේ අර චිත්‍රය දෙස, පය කොතරම් සුන්දර ද චිත්තාකර්ෂණීය ද ? ඔබ මට දක්වන ඇල්ම එතුමාට දක්වූයේ නම් සංසාරය ලෙහෙසියෙන්ම තරණය කර සදාකාලික ආනන්දයෙහි ඔබ නිමග්න වනු නියතය.''

මේ කියමන අසා දේව බලයකින් මෙහෙයවනු ලැබුවකු සේ ඔහු නැඟිට සියල්ලම අතහැර දමා 'ගොවින්ද, දමොදර් මාධව' යන ගිය ගයමින් වෘන්දවනයට ගියේය.

වෘන්දවනයෙහි දිවා රෑ දෙක්හි ශ්‍රී කෘෂ්ණ දෙවියාට තම භක්තිය පුදමින් යාඥා කරමින් නොයෙක් කම්කටොලු විඳිමින් ඔහු කල් ගෙවූයේය. කාලය කට පසු ඔහුට ශ්‍රී කෘෂ්ණ දෙවියන්ගේ ආශීර්වාදය ලැබුණු බව විරාගත පිළිගැනීමයි. කෘෂ්ණගේ ස්පර්ශයෙන් ඔහුගේ මුළු ශරීරයම ආනන්දයෙන් පිරී ඉතිරී ගියේය. අපූරු අත්දැකීමක් ඔහු ලැබුවේය. ශ්‍රී කෘෂ්ණ සිය ඇසින් දැක ගත් බිල්**ව** මංගල් දිවා රෑ දෙක්හිම බාලකෘෂ්ණගේ වීර වික්‍රම් සහ ශ්‍රී කෘෂ්ණ දැකීමෙන් ඔහු ලැබූ වින්දන ගයන් නට වූයේය. ඒ ගීත සියල්ලම වාගේ **ශ්‍රී කෘෂ්ණ කර්ණාමෘත** නම් ගීත සංග්‍රහයෙහි දක්නට ලැබේ.

බිල්වමංගල්ට ශ්‍රී කෘෂ්ණ දර්ශනය ඇති වූ බව දැනගත් චින්තාමණී තාපස ජීවිතයට ඇතුල්ව භක්ති මාර්ගයට පිවිසියාය. සියල්ලම අතහැර දමා ඈත් වෘන්දවනයට ඇතුල්වූවාය. ශ්‍රී කෘෂ්ණගේ අතින් ආහාර ටිකක් ලැබෙන තුරු ඈ කිසිවකුගෙන් ආහාරපානාදිය කිසිවක්ම නොපිළිගෙන උපවාසයෙහි යෙදුණි. චින්තාමණීගේ අචල භක්තියෙන් කම්පා වූ ශ්‍රී කෘෂ්ණ ඈ ඉදිරියෙහි පෙනී සිට ඇයට ආහාර දී ආශීර්වාද කළ බව කියනු ලැබේ.

එතැන් පටන් බිහාර් සාත්හි සහ වෘන්දවනයේ ශ්‍රී ගොවින්ද දෙව මන්දිරය ඉදිරියෙහි බිල්වමංගල් වෙනත් යතිවරයන් සමග ශ්‍රී කෘෂ්ණ දෙවියන් අමතා භජන ගී ගැයූ අතර චින්තාමණී නෘත්‍යයෙන් සිය භක්තිය පුද කළාය. බිල්වමංගල්ගේ සහ චින්තාමණීගේ ජීවිතයේ ඉතිරි කොටස ගෙවුණේ ඒ අයුරිනි.

බිල්වමංගල් ගේ හද පත්ලෙන් නිදැල්ලේ ගලා ගෙන ආ භක්ති ගීත චින්තාමණී ගේ නැටුම් සමග මිශ්‍ර වීමෙන් වඩාත් චමත්කාර ජනක වූයේය. බිල්වමංගල් ගේ පවිත්‍ර භක්තියෙන් රමණීය වූ ඒ

භක්ති ගීත සිත්කලු ලයකින් සහ මාධුර්ය ගුණය කින් සමන්විත විය. ඒ ගීතයන්හි ගූඪ ආදරයත් ඇතුළත්ය. සංස්කෘත සාහිත්‍යයෙහි දක්නට ලැබෙන භාව ගීත (Lyrical poetry) සඳහා බිල්ව මංගල්ගේ පබැඳුම් අපූරු නිදසුන්ය. අදත් උතුරු ඉන්දියාවෙහි ජයදේවගේ **ගීත ගොවින්දයේ** ගීත ගායනය කරනු ලබන්නා සේම දකුණු ඉන්දියාවේ සන්න්‍යාසින් ගායනය කරන්නේ බිල්වමංගල් ගේ කෘෂ්ණ කර්ණාමෘත ශ්ලොකය. රමණීය වෘන්ද වනයෙහි ශ්‍රී කෘෂ්ණ ළමා වියෙහි ගත කළ එඬේර ජීවිතය බ්‍රජයේ ගොපින් සමග ශ්‍රී කෘෂ්ණ කළ ප්‍රෙම ක්‍රීඩා ශ්‍රී කෘෂ්ණගේ හදවතේ සුන්දරත්වය, යනාදී යයි ඒ ශ්ලෝක වලින් වර්ණනා කැරෙන්නේ. ශ්‍රී කෘෂ්ණ කර්ණාමෘතය එ වැනි ශ්ලෝක තුන් සියයකින් සමන්විත ග්‍රන්ථයකි. එයින් කිපයක් පමණක් මෙහි දක්වමු:

කදම්බ මූලෙ ක්‍රීඩන්තං,
වෘන්දවන නිවෙශිතම්
පද්මාසනස්ථිතං වන්දෙ,
වෙණුං ගායන්තමච්‍යුතම්.

'වෘන්දවනයෙහි කදම්බ රුක යට ක්‍රීඩා කරන, පද්මාසනයෙහි සිටින, බට ලී නලාව වාදනය කරමින් බැතිමතුන් පිනවන ඒ අමරණීය දෙවියාට මම නමස්කාර කරමි. '

ප්‍රෙමදං ච මෙ කාමදං ච මෙ
වෙදනං ච මෙ වෛභවං ච මෙ
ජීවනං ච මෙ ජීවිතං ච මෙ
දෛවතං ච මෙ දෙව නාපරම්

'ඔබ මට ප්‍රේමය දක්වන්නෙහිය ; මගේ ආශා වන් සපුරා ලන්නෙහිය ; මට ඥානයත් ප්‍රඥාවත් දෙන්නේ ඔබය. මගේ ජීවනයත් ජීවිතයත් ඔබය. මගේ දෙවියා ඔබය. වෙන දෙවියෙක් මට නැත '

සංසාරං කිං සාරං
කංසාරෙශ්වරණකමලපරිභජනම්
ජ්‍යොතිඃ කිමන්ධකාරෙ
යදන්ධකාරෙ'නුස්මරණම්.

'සංසාරයේ සාරය කුමක් ද ? කංස නැසූ දෙවියාගේ පා පියුම් භාවිතය කිරීමයි. මේ අඳු රෙහි එළිය කුමක් ද ? අන්ධක අසුරයා විනාශ කළ ඒ දෙවියා අනුස්මරණය කිරීමයි.'

ඵණු ප්‍රවාහෙෂු ස එව මන්‍යො
ක්ෂණෝ'පි ගණ්‍යං පුරුෂායුෂෙෂු.
ආස්වාද්‍යතෙ යත්‍ර කයාපි භක්ත්‍යා
නීලස්‍ය බාලස්‍ය නිජං චරිත්‍රම්.

'භක්ති පූර්ණ චිත්තයකින් නිලවර්ණ කෘෂ්ණ ගේ වීර වික්‍රමයන් ආස්වාදනය කළේ යම් අවස්ථා වක ද ඒ අවස්ථාව මනුෂ්‍යයා ගේ ජීවිත ප්‍රවාහයෙහි ඉතාම අගනා ක්ෂණය ලෙස මම සළකමි '

ගොධූලි ධූසරිත කොමලකුන්තලාග්‍රං
ගොවර්ධනොද්ධරණ කෙලිකෘතප්‍රයාසම්
ගොපී ජනස්‍ය කුචකුංකුම මුද්‍රිතාඞ්ගම්
ගොවින්දමින්දුවදනං ශරණං භජාමඃ.

ගවයන් විසින් නගන ලද ධූලි සමූහයෙන් අලංකාර වූ කෙස් වැටියක් ඇති, ගොවර්ධන පර්වතය උසුලා ක්‍රීඩා කළ, ගොපීන් ආලිංගනය කිරීමෙන් කුංකුම තැවරුණු ශරීරයෙන් යුත්, චන්ද්‍රයා වැනි වදනකින් හෙබි ගොපීන්ද (ශ්‍රී කෘෂ්ණ) මම සරණ යමි.'

මහගම සේකර

ගී පද බැඳුම්-(III)

උසස් ගීත ඉබේම මිනිසුන් අතර පැතිරී ඉබේම ජනප්‍රිය වෙයි. සමහර විටෙක, එබඳු ගීතයක් ජනප්‍රිය වීමට සෑහෙන කාලයක් ගත වියහැක. එහෙත් එම ජනප්‍රියත්වය තාවකාලික නැත. ජෝන් ද සිල්වාගේ ගීත අද දක්වාම රසිකයන්ගේ ගෞරවාදරයට පාත්‍ර වී ඇත්තේ මේ නිසාය.

උසස් ගීතයක් නිර්මාණය වන්නේ අංග තුනක සංකලනයෙනි. ගීත ප්‍රබන්ධය, තනුව සහ ගායනය යනු ඒ අංග තුනයි. ගීතයක මේ අංග තුනම උසස් නම්, නිර්දෝෂ නම් එය උසස් ගීතයක් හැටියට සැලකිය හැකියි.

උසස් ගීත ප්‍රබන්ධයක් යන්නෙන් අදහස් වන්නේ මෙයයි. කවියක ගීතමය ස්වභාවයක් ඇත්තා සේම ගීතයකද කාව්‍යමය ස්වභාවයක් තිබිය යුතුයි. අන් ලෙසකින් කිවහොත්, ගීත ප්‍රබන්ධය, සංගීතයෙන් වෙන්කර ඉවතට ගෙන බලනවිට පවා, සාහිත්‍ය කෘතියකින් ලැබෙන අන්දමේ රසයක් ඉන් ලැබිය යුතුයි. ගීතයක් සාහිත්‍ය කෘතියක්ම මිස නිකම් වචන ගොඩක් හෝ වාර්තාවක් නොවේ. මේ නිසා සාහිත්‍ය නිර්මාණයේදී සාහිත්‍ය කරුවෙකුට අවශ්‍ය වන අත්දැකීම් හා නිර්මාණ ශක්තිය ගීත රචකයාටද අවශ්‍යයෙන්ම තිබිය යුතුයි. සාහිත්‍ය කෘතියකින් මෙන්ම ගීතයකින්ද කරනු ලබන්නේ අන්‍යයන්ගේ හැඟීම් ප්‍රබෝධ කරවා එමගින් රසයක් ජනිත කරවීමයි. හැඟීම් පහළ වනුයේ අත්දැකීම් ආශ්‍රයෙනි. මේ නිසා කෙටි කථාවකට හෝ කවියකට මෙන් ගීතයටද අත්දැකීමක්ම වස්තු වෙයි. අත්දැකීම් මඳවීම හෝ සිඳී යාම ගීත රචකයෙකුට විශාල පාඩුවකි. වරක් කී දෙයම නැවත නැවත කීමට සිදුවන්නේ අත්දැකීම් සිඳී යාම නිසායි. ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහ වැනි උසස් ගීත රචකයන්ට පවා කල්යාමේදී මේ තත්වයට මුහුණ පෑමට සිදු වී ඇත්තා සේ පෙනෙයි. මානවසිංහ තම හොඳම ගීත රචනා කර ඇත්තේ ශුවන් විදුලිය සඳහායි. චිත්‍රපටියට බසින අවදිය වන විට ඔහුගේ අත්දැකීම් ක්ෂෙත්‍රය ක්‍රමයෙන් සිඳී යමින් පැවති බව පෙනේ. සෝණ ගං තෙර ගීත නාටකයට ඔහු ලියූ :—

" සුළඟ හමා ලපලු නටයි
රහස් කියා ආදරේ
ලලිත ලතා මඩුලු පෙනේ
සෝණ ගඟේ ගං තෙරේ "

යන්නත් රන්මුතු දූව චිත්‍රපටියට ලියූ :—

" ගලන ගඟකි ජීවිතේ
දයාලු ලෝකයේ
මිහිර පතා ආදරේ
ලපලු නටයි ගං තෙරේ "

යන්නත් සසඳා බලන විට මේ බව පැහැදිලි වෙයි.

ගීත රචකයාගේ කාර්යය අසන්නන්ගේ හැඟීම් ප්‍රබෝධ කරවා ඒ මගින් රසයක් ජනිත් කරවීම යයි මුලදී කීමි. මේ සඳහා ඔහුට මාධ්‍ය වන්නේ වචනයි. භාෂාවේ ඇති හැම වචනයක්ම ඔහුට ප්‍රයෝජනවත් නොවේ. හැඟීම් දැනවීමට ශක්තියක් ඇත්තේ හැඟීම්වලින් පිරුණු වචනවලට පමණක් බැවින් ඒ වචන පමණක් ඔහු තෝරාගනී. වචන යෙදීමේදී කවියාට ඇති නිදහස පවා ගීත රචකයාට නොමැති බව මෙහිදී කිව යුතුයි. ගීත රචකයා විසින් සලකා බැලිය යුත්තේ යම් වචනයක් හැඟීම් වලින් යුක්තද යන්න පමණක් නොවේ. ඒ වචනය ගීතමය ගතියකින්-මුදු මොලොක් බවකින් යුක්තද යන්නත් ඔහු සොයා බැලිය යුතුයි. ගීතයට සුදුසු එවැනි වචන පමණක් නිසයි. මේ මුදු මොලොක් වචන සොයා යාමේදී එහි අනෙක් අන්තයට ගෙන යාමට ද ඔහු වග බලාගත යුතුයි. මෙහි අනෙක්

අන්තය යනුවෙන් හඳුන්වන ල්ද්දේ මුදු මොලොක් බවක් ද ඇති, සුදෝ,උණු කඳුළු, රස පෙම් මදිරා වැනි වචන යෙදීමයි.

කෙටි කථාකරුවකු හෝ කවියකු වචන ඉතා සුළු සංඛ්‍යාවකින් තම අත්දැකීම් කියා පෑ යුතුය. ගීතය ඊටද වඩා කෙටි නිබන්ධයකි. එහෙයින් කෙටි කථා කරුවාටත්, කවියාටත් වඩා අර පරෙස්සමින් හා සැකසුරුවම් ලෙස ඉතාම අවශ්‍ය වචන පමණක් තෝරා ගැනීමට ගීත රචකයාට සිදුවෙයි.

ගීත රචනා සඳහා වචන තෝරා ගැනීමේදී අපේ පැරණි සාහිත්‍ය අපට බෙහෙවින් ප්‍රයෝජනවත් වෙයි. පැරණි පද්‍ය ග්‍රන්ථ වලින් පමණක් නොව අමාවතුර, බුත්සරණ, ජාතක පොත, සද්ධර්ම රත්නාවලිය වැනි ගද්‍ය ග්‍රන්ථවලින්ද ඒ සඳහා ලැබිය හැකි ප්‍රයෝජනය අනල්පය. ලෝවැඩ සඟරාව, සුභාෂිතය වැනි උපදේශ පොත්වලින් ගත් පද්‍යපාඨ එලෙසින්ම ගීතවලට ඇතුළත් කර ඇති අන්දම නොයෙක් විට අපට දක්නට ලැබෙයි. එහෙත් නියම සාහිත්‍ය කෘති වශයෙන් සැලකිය හැකි, පැරණි ගද්‍ය පද්‍ය ග්‍රන්ථ දෙස එම රචකයන් ගේ අවධානය යොමු නොවීම පුදුමයට කරුණකි. ධර්මප්‍රදීපිකාවේ සුළු කළිඟු දව උසස් සාහිත්‍ය නිර්මාණයකි. ඉන් ආභාසය ලැබ විමල් අභය සුන්දර රචනා කළ ගීයක් ධර්ම ප්‍රදීපිකා ගීත නාටක යෙහි එයි.

පැරණි සාහිත්‍යයෙන් මෙන්ම ජන සාහිත්‍යයෙන් ද එදිනෙද ව්‍යවහාරයෙහි පවතින භාෂාවෙන්ද වචන උපුටා ගැනීමට ගීත රචකයාට පුළුවන. ජනකාව්‍ය වැදගත් වන්නේ ජනකවීන් එමගින් තම අත්දැකීම් ප්‍රකාශ කර ඇති බැවිනි. ගතානුගතික බන්ධන වලට වහල් නොවී ස්වාධීන ලෙස හා අව්‍යාජ ලෙස තමන් විසින් විඳින ලද අත්දැකීම්, ජන කවීහු කාව්‍යයට නැඟූහ. මේ නිසා ඔවුන් යෙදූ වචන හැඟීම් වලින් පරිපූර්ණ විය. කාලාන්තරයක්, තිස්සේ කටින් කට පැවත ඒම නිසා මටසිළුටු බවටද පත්විය. මෙහෙයින් වචන සොයා ගැනීමේ දී ජන කාව්‍යය ගීත රචකයාට බෙහෙවින් ප්‍රයෝජන වත් වෙයි.

වචන දෙකක් පෙර නොවූ විරූ පරිදි සංයෝග කිරීමෙන් අලුත් අර්ථ දෙන යෙදුම් නිපදවා ගැනී මට ද ගීත රචකයාට පුළුවන.

ගීතයෙන් ප්‍රකාශ වන හැඟීම් වලට අනුකූලව ගීතයේ වචන මාලාවද වෙනස් විය යුතුයි. ප්‍රේමය ප්‍රකාශ කරන ගීයකට යොදන වචන කෝපය ප්‍රකාශ කරන ගීයකට සුදුසු නොවේ. ගීත රචක යකුට පුළුල් වචන මාලාවක් තිබිය යුත්තේ මේ නිසයි. වචන මාලාව සීමිත වූ විට ඕනෑම හැඟීමක් ප්‍රකාශ කිරීමට සිදුවන්නේ එකම විධියේ වචන වලිනි.

උසස් ගීතයක් ගෙතිය හැකි වන්නේ දීර්ඝ කාලයක් ඒ ගැන භාවනා කිරීමෙනුයි. රචකයාගේ නිර්මාණ ශක්තිය ප්‍රයෝජනවත් වන්නේ මේ අවස්ථාවේදීය. හෙතෙම අත්දැකීම කපා කොටා අනවශ්‍ය අංග බැහැර කොට අවශ්‍ය අංග අලුතින් එකතුකොට එම අත්දැකීම කාටත් පොදු දෙයක් බවට පමුණුවයි. එම අත්දැකීම කොයි දේශයටත් කොයි කාලයටත් ගැලපෙන අන්දමට සකස් කරයි. අත්දැකීම කීමට සුදුසු වචන මාලාවක් ගැනත්, ඒ වචන සංවිධානය කිරීමට සුදුසු ආකෘති යක් ගැනත් ඔහු මේ සමගම කල්පනා කරයි. ගීතය රචනා කරන්නේ යම්කිසි තාලයකට බැවින් තම හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීමට සුදුසු තාලයක්ද ඔහු ගොඩ නඟයි. මෙහිදී තාලය යනුවෙන් හඳුන් වන ලද්දේ තනුව නොවේ. තනුව යෙදීම සංගීත ඥයාට අයත් කාර්යයකි. එහෙත් තනුව යෙදීමට පළමුවෙන් රචකයා ගීතය ගොඩනඟන්නේ හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීමට උචිත, තමා ම නිපදවාගත් තාලය කට අනුවයි. මේ වැඩ කොටස වෙන් වෙන් වශයෙන් නොව එකම ක්‍රියා පද්ධතියක් ලෙස සිදුවේ. ගීතය ගැනම භාවනා කිරීම නිසා ක්‍රම යෙන් අඩුපාඩු සකස් වෙමින්—ඔප මට්ටම් වෙමින් ගීතය සිත තුළම නිර්මාණය වෙයි.

මෙපරිද්දෙන් සිත තුළ නිර්මාණය වන කෘතිය අංග සම්පූර්ණය. එහි කිසි ඇදක් කුදක් නැත. එහෙත් වචනය—රූපය—නාදය වැනි බාහිර දෙයක් මාධ්‍ය කොට ගෙන එම චිත්ත රූපය එපරිද් දෙන් ම බිහි කිරීමට කිසිම කලා කරුවකුට නුපුළුවන. කලා කරුවකු වරක් කී දෙය නැවත නැවත කියන්නේ අත්දැකීම් හිඟය නිසාම පමණක් නොවේ. මුල් වතාවෙහිදී තම චිත්ත රූපය ඒ සැටියෙන්ම ප්‍රකාශ කරගත නුහුණු හෙයින්, ඔහු නැවත නැවතත් ඒ ගැනම වෙහෙසීමද ඊට හේතු වෙයි.

සිතෙහි මවාගෙන ඇති නිර්මාණය වචනයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට යාමේදී ගීත රචකයාටද මේ දුෂ්කරතාවයට මුහුණපෑමට සිදුවේ. මුලින් යෙදූ වචනයකින් තම හැඟීම් ඉඳුරා නොකියවෙන කල ඔහු ඒ වචනය වෙනස් කර වෙනත් වචනයක් යොදයි. මෙසේ නැවත නැවත සකස් කිරීමේදී චිත්ත රූපය හා බොහෝ දුරට සමාන වන කෘති යක් නිපදවීමට ගීත රචකයා පොහොසත් වෙයි. ඔහු ඉන් සෑහීමකට පත්වන්නේ නම්, එවිට එම ගීතය සංගීතඥයාට භාරදෙයි.

මෙසේ ලියැවුනු සාහිත්‍ය කෘතීන් ලෙස සැලකිය හැකි ගීත ප්‍රබන්ධ අප අතර ඉතා අඩුය. එහෙත් ඉහතින් සඳහන් කළ රැපියෙල් තෙන්නකෝන්ගේ කුකුළු තැවිල්ලත්, සිංහබාහු නාටකයට ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර විසින් ලියනලද සිංහයාගේ විලාපයත් මේ සඳහා අපට ඇති හොඳ නිදර්ශන දෙකකි.

ගීතය සඳහා තනුව නිර්මාණය කිරීමේදී සංගීතඥයාට ඇති වගකීමද මෙ පමණම වැදගත්ය. ගීත රචකයාට වඩා බලයක් සංගීතඥයාට ඇත. රචකයාගේ මාධ්‍යය වචන බැවින් ඔහුගේ බලය රටකට නොහොත් ජාතියකට සීමාවෙයි. සංගීතඥයාගේ මාධ්‍යය නාද වන බැවින් මෙය විශ්ව සාධාරණය. මේ අසීමිත බලය ගීතයේ රසය තියුණු කිරීම පිණිස සංගීතඥයා යොදා ගනී. මෙහිදී ගීතය කියවා එය වටහා ගැනීමට අවශ්‍ය භාෂා සාහිත්‍යය ඥනයකුත්, එහි රසය විඳගැනීමට අවශ්‍ය වින්දන ශක්තියකුත් සංගීතඥයාට තිබිය යුතුය. රචකයාගේ හැඟීම් වලට ඉතාම උචිත තනුවක් නිර්මාණය කිරීමට හැකිවන්නේ එවිටය.

ගීතය අසන්නන් කරා ගෙන යන්නේ ගායකයා බැවින් ඔහු සතු වැඩ කොටසද ඉතාම වැදගත්ය. රචකයාට, සංගීතඥයාත් එක්වී කළේ කිසියම් අත්දැකීමක් කලා කෘතියක් බවට පැමිණවීමයි. එම අත්දැකීම අසන්නාට දී ඔහුගේ හැඟීම් කම්පාවට පත් කරන්නේ ගායකයායි. මේ නිසා රචක, සංගීතඥ යන දෙදෙනා එක්ව නිර්මාණය කළ කෘතියේ රසය විඳ ගැනීමට ශක්තියක් ගායකයාටද තිබිය යුතුයි. අනුන් රසයෙන් මත් කළ හැක්කේ තමන් ඒ රසයෙන් මත් වුවහොත් පමණය. මේ නිසා ගායකයාද පළමුව කී පරිදි සහෘදයකු විය යුතුයි.

ශ්‍රේෂ්ඨ ගීතයක් පහළවීමට නම් මෙසේ ගීත ප්‍රබන්ධය, තනුව හා ගායනය යන අංග තුනම නිදොස් විය යුතුයි. මින් එක් අංගයක් හෝ දුබලවීම ගීතයේ රසය හීන වීමට හේතුවෙයි. එසේ එක් අංගයක් දුර්වල වුවද අනෙක් අංගවල බලපෑම නිසා ගීතයක් තරමක් දුරට සාර්ථක වීමට පුළුවනි. රුක්මණී දේවිය ගායනා කරන ගීත ජනප්‍රිය වීමට ප්‍රධාන හේතුව ඇගේ මිහිරි කටහඬ යැයි සිතේ.

නූතන යුගයේ ගීත ගැන සාකච්ඡා කරන විට ගුවන් විදුලි ගීත—වේදිකා නාට්‍ය හා මුද්‍රා නාට්‍ය ගීත—චිත්‍රපටි ගීත යනුවෙන් ඒවා අංග තුනකට බෙදීමට අපට සිදුවෙයි.

ගුවන් විදුලියේ සිංහලාංශයෙන් ප්‍රචාරය වූ සරල ගී අතර සාර්ථක ගීත ප්‍රබන්ධ රාශියක් ඇත. මානවසිංහගේ ගීත නාටක හා මඩවල රත්නායකගේ ජන ගායනා වැනි සංගීතමය වැඩ සටහන් වලිය ද ගීත ප්‍රබන්ධවල තත්වය උසස් වීමට රුකුලක් ලැබුණි. ගුවන් විදුලියෙන් ප්‍රචාරය වූ නාට්‍ය අතරද සාර්ථක ගීත දක්නට ලැබේ. '' පේම තෝ ජායතී සෝකෝ '' නාට්‍යයේ ගීතයක් මෙසේය :

'' ළඳකගෙ ඇස් මිණි පහන් ලෙස
බබලනා බව කවීන් කී බස
ඇදහුයේ නැත කිසිකලෙක මා
ඔබ දකින තුරු—සැබෑ විය එය

වරින් වර ආලෝක වන සැටි
වරින් වර එය නිවීයන සැටි
පසක් කළේ නෑ—මෙදෑ තුරු මා
ඔබ දුටු වේලේ—සැබෑ වේය එය ''

මෙම ගීයේ ඇත්තේ පැරණි කවි සමයෙන් ගත් උපමාවකි. එහෙත් එය අමුතු මුහුණුවරකින් ඉදිරිපත් කිරීම නිසා සිත් ගන්නා සුළු බවක් ඇතිවී තිබේ. ඇස් මිණි පහන් මෙනැයි කවියා කෙළින්ම නොකියයි. ඒ අදහසම වෙනත් ක්‍රමයකින් ඉදිරිපත් කරයි.

වේදිකා නාට්‍යයෙන් ගීතයට සැලසුණු විශාල සේවයක් නම් සාහිත්‍ය රසයකින් යුක්ත ගීත පහළවීමයි. ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍රගේ සිංහබාහු නාට්‍යයේ එන සිංහයාගේ විලාපය මීට නිදසුනකි.

සිංහයා මේ ගීය ගායනා කරන්නේ තම බිරිඳත් දරුවන් දෙදෙනාත් තමා කෙරෙන් පැන ගොස් ඇති බව දුටු විටය. ගල් ලෙනෙහි දොර විවෘත වී තිබෙනු දුටු විගස ඔහුට ඉබේටම මෙසේ කියවෙයි:

'' ගල් ලෙන බිඳලා
ලෙන් දොර හැරලා ''

මේ විපත කරන ලද්දේ සිංහබාහු විසිනි. සිංහයා මහ හඬින් කෑගසමින් ඔහුගේ නම කියන්නේ ඒ නිසයි.

'' සිංහ බා—සිංහ බා—සිංහ බා ''

ඉක්බිති තම බිරිඳටත් දුටත් ඔහු හඬ ගසයි.

'' මා සොඳුර—මා සොඳුර—මා සොඳුර
සිංහ සීවලී මා ප්‍රිය දියණිය ''

එහෙත් හඬ ගැසීමෙන් පලක් නොවේ.

'' ගොසින් හැම දෙන
නැතේ කිසිවෙක් ''

මෙය සිංහයා නොදැන සිටි දෙයක් නොවේ. කවදා හෝ ඔවුන් තමා කෙරෙන් පලා යන බව කලිනුත් ඔහු දැන සිටියා සේ පෙනේ.

'' මම දැන ගතිමි
මම සැක කළෙමි
සිංහ බා—සිංහ බා—සිංහ බා
ලෙන තුළ නොවෙති
පෙරළා නො එති
මම දැන ගතිමි
මම සැක කළෙමි ''

සිංහයා ඒ වචන තමාටම කියා ගනී. අඹු දරුවන් ආපසු නො එන බව ඔහුට හොඳින්ම ඒත්තු ගොස් ඇත. සිංහබාහු පැන යාම ගැන සිංහයා පුදුම නොවෙයි. ඔහු හිතුවක්කාර මුරණ්ඩු පුද්ගලයෙකි. එහෙත් සිංහ සීවලී එසේ නොවේ. ඈ මොල කැටි දැරියකි. පියා කෙරෙහි ඇඩි ස්නේහයක්ද ඈ තුළ තිබිණි. ඈ තමා අත් හැර යනු ඇතැයි සිංහයා කිසි විටෙකත් නොසිතීය.

'' සුරතල් දියණිය
මොළකැටි වදනින්
මා සනසන්නිය
අහර පිසන්නිය
කවන්නිය—පොවන්නිය
මා ගැන බිය වන්නිය
වනයේ දුකක් විඳ
අසන්නිය—සොයන්නිය ''

එහෙත් දැන් සිදුවී ඇත්තේ කුමක්ද ?

'' ඈත් ගොසින් ය ''

සිංහ සීවලී යන්නට ඇත්තේ තමාගේ කැමැත්තකින් නොව, සිංහබාහුගේ බලකිරීම නිසා ඔහුට බියෙන් විය යුතු යයි සිංහයාට ඊළඟට සිතේ.

'' ඇයි සුදු දුවණියේ
නුඹවත් නොසිටියෙ
සොහොයුරා නම් ඔල මොල ගති ඇත
නුඹ මෙන් මුදු නැත
ඔහුගේ අණට ද කීකරු වූයේ
පෙරළා එන්නෙද
ඔහුගෙන් ගැළවී ''

මෙසේ අසන මුත්, සිංහබාහුගෙන් මිදී ආපසු පැමිණීමට පුළුවන් කමක් සිංහ සීවලීට නො මැති බව සිංහයාට පෙනේ. තමා සඳහටම තනි වූ බව දැනෙන විට ඔහුගේ ශෝකය දියුණු තියුණු වෙයි. ඔවුන්ට එසේ පැන යාමට කිසිම හේතුවක් නැතැයි සිංහයා සිතයි. වුවමනා සියළුම සැප සම්පත් ඔහු ඔවුන්ට ලබා දුන් බැවිනි.

'' හෙනයක් සේ පතිත වූ අහසින්
හිස මතට දෙදරුම් දී
බමවා මා ඉඳුරන් අඳුරු කරමින්
පහරිනා රුදුරු
කිම්ද නොකියා යන්ට කාරණ
වීද මනදොල කිසිත් නොපිරුණ
වීද මන දොල කිසිත් නොපිරු මා ''

සිංහයා ඉක්බිති සුප්පා දේවිය අමතයි. ඇයට හෝ දරුවන්ට හෝ ඔහුගෙන් වරදක් වී ඇද්දැයි ප්‍රශ්න කරයි.

'' විසුවා මා සමඟ ආලයෙනා
දරු රුවන් දෙදෙනෙකු දී
දරු රුවන් දෙදෙනෙකු දී ම පෙම්බර
ඇයි ද අරුචි උනේ
නැද්ද දරුවෝ මා කෙරේ ලැදි
උන්ට මාගෙන් වූයේ වරදද
උන්ට මාගෙන් කිම්ද වූ වරදා ''

අඹු දරුවන් තමා කෙරෙන් පලාගියේ මන්දැයි වටහා ගැනීමට සිංහයාට බැරිය. ඔවුන්ට ඔහු ගෙන් කිසි වරදක් සිදුවී නැත. ඔවුන් සොයා මනුෂ්‍ය වාසයට යාමට සිංහයා ඊළඟට අධිෂ්ඨාන කරගනී. තමන් තනි කර දමා පැන ගියන්' සිංහයාගේ සිතෙහි ඔවුන්ට ඇති දැඩි ආදරය මේ කොටසින් පෙනේ:

'' ගොස් සොඳින මම සොයමි වන පෙත
සියළුම ගමරට නර කැළ හැසිරෙන
නොදනිති හසරක් නුපුරුදු එතිදෙන
පැමිණෙන පිරිපත වලකනු කෙලෙසද
දිරි ඇති මුත් පුත නරයෙකි ගත මුදු
ලොව දැක නැත අද වනතුරු කිසි කල ''

අඹු දරුවන් විසින් අත්හරිනු ලැබූ සිංහයාගේ චිත්ත ස්වභාවය මේ ගීතයෙන් මැනවින් නිරූපනය වෙයි. සිංහයාගේ සිතෙහි පහළ වන එක් එක් අදහසට අනුරූපව ගීතයේ රිත්මය හා ගායනා ශෛලිය වෙනස් වීම මෙහි පෙනෙන වැදගත් ලක්ෂණයකි.

ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍රගේ වේදිකා නාට්‍ය හැරුණු විට, **පී. වැලිකලගේ** '' රත්නාවලී '' **ගුණසේන ගලප්පත්තිගේ** '' සඳ කිඳුරු '' **හෙන්රි ජයසේනගේ** '' කුවේණි '' **දයානන්ද ගුණවර්ධනගේ** '' නරි බෑනා '' ආදී වේදිකා නාට්‍යයන්හි ද සාර්ථක ගීත දක්නට ලැබිණ. ප්‍රේම කුමාර එපිටවල හා චිත්‍ර සේන ගේ මුද්‍රා නාට්‍යවලත් එබඳු ගීත කිහිපයක් විය.

ඊයිපියල් තෙන්නකෝන් හා ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර විසින් රචනා කරනු ලැබ, ගීත සාහිත්‍යයට එකතු වූ උසස් රචනා දෙකක් ගැන ඉහතින් සඳහන් කළෙමි. උසස් සාහිත්‍ය කෘතියක් සේ සැලකිය හැකි මෙවැනි රචනා එකක් හෝ චිත්‍රපටි ගීත අතර නැතැයි කිව යුතුය. සිංහල චිත්‍රපටි ගීත සංඛ්‍යාව අති විශාලය. එමෙන්ම ඒ සංඛ්‍යාව දිනෙන් දින දියුණු වේ. මේ ගීත රාශිය අතුරෙන් තරමක් දුරට හෝ සාර්ථක ගීත සොයා ගත හැකි වන්නේ අතලොස්සක් පමණි. මෙය කණගාටුවට කරුණකි. චිත්‍රපටිය පමණ විශාල වශයෙන් ජන තාව අතර පැතිරී යන කලා මාධ්‍යයක් තවත් නැත. එවැන්නක පහත් පෙළේ ගීත බහුලවීම මහජන යාගේ රුචිකත්වය පිරිහී යාමට තදින් හේතු වෙයි.

චිත්‍රපටියකට ගීත අවශ්‍යමදැයි සමහරු ප්‍රශ්න කරති. එය චිත්‍රපටි අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් විසඳිය යුතු ප්‍රශ්නයකි. චිත්‍රපටියට වස්තු වන සිද්ධිය අනුව ඊට ගීත අවශ්‍යවීමට හෝ අවශ්‍ය නොවීමට පුළුවන. එහෙත් චිත්‍රපටියක් ජනප්‍රිය වීමට නම් ගීත අවශ්‍යමය යන අදහස පිට චිත්‍රපටියකට ගීත විශාල සංඛ්‍යාවක් රිංගවා ගැනීමට වෑයම් කිරීම නොමැනවි. පහත් ගීත රචනා බිහිවීමට එයද හේතු වෙයි. සාමාන්‍යයෙන් චිත්‍රපටියකට හෝ සංවාද නාට්‍යයකට ගීත අවශ්‍යවන්නේ දෙබස් හෝ ඉරියව් වලින් ප්‍රකාශ කිරීමට නොහැකි පමණට හැඟීම් උත්සන්න වූ අවස්ථාවලදීය. ඉහත දී චිත්‍රපටිවල ගීත ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ඒ ඒ චරිත විසින්ම ගයනු ලබන ඒවා හැටියටයි. දැන් දැන් පසුබිම් සංගීතයේම කොටසක් හැටියට පසුබිමෙන් ඒවා ඇසේ. මෙයිනුත් අදහස් වන්නේ සංගීතය මෙන්ම ගීතයත් හැඟීම් තියුණු අවස්ථා වලදී පමණක් යෙදිය යුත්තක් බවයි. එබඳු අවස්ථා සඳහා ගීත රචනා කිරීම රචකයාටද පහසුය. එබඳු අවස්ථාවක් පදනම ලෙස නැති විට, කොතරම් දක්ෂ රචකයකුට වුවද සාර්ථක ගීතයක් රචනා කළ නොහැක.

අබනීන්ද්‍රනාථ ඨාගෝර්

ඨාගෝර් පවුල ඉන්දියාවේ පමණක් නොව මුලු ලෝකයේම ප්‍රසිද්ධය. ඒ පවුලෙහි විශාලතම කීර්තිය හා ප්‍රසිද්ධිය අත්පත් කර ගත්තේ රවීන්ද්‍රනාත් ඨාගෝර්ය. රවීන්ද්‍රනාත් ප්‍රතිභා පූර්ණ ශ්‍රෙෂ්ඨ කවියෙකි. චිත්‍ර කලාකරුවෙකි. සංගීතඥයෙකි. චින්තකයෙකි. රවීන්ද්‍රනාත් ඨාගෝර්ගේ බෑණනුවන් දෙදෙනකු වන අබනීන්ද්‍රනාත් ඨාගෝර් සහ ගගනේන්ද්‍රනාත් ඨාගෝර් ඉන්දියාවේ නව චිත්‍ර කලා සම්ප්‍රදයයක් ආරම්භ කළ කලාකරුවන් වශයෙන් විශාල කීර්තියක් ලබා ඇත.

අබනීන්ද්‍රනාථ ඨාගෝර් හොඳට හැඳුණු වැඩුණු, උස මහත, ශක්ති සම්පන්න පුද්ගලයෙකි. ඔහු දෙස බැලූ බැල්මට පෙනෙන්නේ ඔහු ප්‍රතිභා සම්පන්න කලාකරුවකු බව නොවේ. ඔහුට ඇත්තේ සූර වීර යුද්ධ භටයකුගේ පෙනුමකි. එහෙත් ඔහුගේ කලාව අභ්‍යන්තර චිත්තය මැනවින් ආවරණය කරයි.

අබනීන්ද්‍රනාත් ඨාගෝර් කුසලතාවෙන් අනූන අපූර්ව ප්‍රතිභා ශක්තියකින් හෙබි කලාකරුවෙකි. හින්දු මනසේ සියුම් ව්‍යාංජනතාවත්, පර්සියානු කලාවේ රමණීය වර්ණ සහ මටසිලිටි නිමාවත්, ජපන් චිත්‍රවල දක්නා පූර්ණ ශිල්පයත් (Technique) අබනීන්ද්‍රනාථගේ චිත්‍රවල දක්නට ලැබේ. ඔහු අපරදිග කලා විෂයෙහි මනා පරිචයක් හා දැනුමක් ලැබූ නමුදු ඔහුගේ සිතැඟි සහ සංකල්පන ප්‍රකාශ කිරීමට අපරදිග කලා සම්ප්‍රදය ඔහු අනුගමනය කෙළේ නැත. ඔහු ස්වකීය මාධ්‍යය වශයෙන් තෝරා ගත්තේ ඈත පෙරදිග රටවල අනුගමනය කරනු ලැබූ ක්‍රම සහ සම්ප්‍රදයයන්ය. ඒ ක්‍රම හා සම්ප්‍රදයයන් මගින් ස්වකීය සිතැඟි හා අදහස් නිදැල්ලේ ප්‍රකාශ කිරීමට පුළුවන් බව ඔහුට වැටහී ගිය බැව් ඔහුගේ චිත්‍ර නරඹන්නකුට පැහැදිලි වේ. තමන්ගේ රටේ කලාවත්, ජපානයේ කලාවත් අතර කිට්ටු සෞන්දර්යාත්මක සහ ආධ්‍යාත්මික සම්බන්ධතාවක් තිබෙන බව ඔහුට පෙනී ගියේය. ඒ නිසා විය යුතුයි ඔහුගේ ශිෂ්‍යයන් පුහුණු කරවීම සඳහා ඔහු ජපානයේ කලාකරුවන් ඔහුගේ කලායතනයට ගෙන්වා ගත්තේ. ඉන්දියාවේත්, ජපානයේත් කලාවන් අතර තිබෙන ඒ සමානත්වය නිසාය ඨාගෝර් චිත්‍ර සම්ප්‍රදයයට ජපන් සම්ප්‍රදයයේ ආභාෂය ලැබී තිබෙන්නේ.

ජපානයේ කලා සම්ප්‍රදය නූතන භාරතීය චිත්‍ර කලාකරුවන්ට බෙහෙවින් බලපාන ලද්දේ මක් නිසාද යන ප්‍රශ්නය කෙනකුට මතු කළ හැකිය. යුරෝපීය කලා සම්ප්‍රදයයන් හැදූරූ භාරතීය චිත්‍ර කලාකරුවන්ට යුරෝපීය චිත්‍ර සම්ප්‍රදය බල නොපෑවේ කවර කරුණක් නිසා ද? ඉන්දියාවේ රජයේ කලායතනවල ඒ චිත්‍ර කලාකරුවන් අධ්‍යයනය කළ නමුදු ඒ කලායතනවල ඉගැන්වූ යුරෝපීය චිත්‍ර සම්ප්‍රදයයන්ගෙන් ඔවුන්ගේ මනස සම්පූර්ණයෙන්ම මිදුනායින් පසුවයි ඔවුහු අපූර්ව රමණීය කෘති නිර්මාණය කරන්නට පටන් ගත්තේ. පර්සියාව, චීනය සහ ජපානය යන රටවල පවත්නා චිත්‍ර කලා සම්ප්‍රදයයන් පිළිබඳ අවබෝධයක් ලැබීමෙන් පසු ඉන්දියාවේ කලාකරුවන්ගේ නිර්මාණාත්මක බුද්ධිය මැනවින් විකසිත වී උචිත කලා මාධ්‍යයක් ඔවුන් විසින් සොයා ගන්නා ලද්දේයයි ඇතැම් කලා විචාරකයෝ ප්‍රකාශ කරති.

ඉන්දියාවේ රජයේ කලායතනවල උගන්වනු ලැබූ යුරෝපීය චිත්‍ර සම්ප්‍රදය ඉවත ලා ස්වාධීන ශෛලියක් අනුගමනය කිරීමට ප්‍රථමයෙන් ඉදිරිපත් වූයේ අබනීන්ද්‍රනාථ ඨාගෝර්ය. ඔහුට අපූරු නිර්මාණ කෞශල්‍යයක් තිබුණි. ජපන් චිත්‍රවල මටසිලිටි සුන්දරත්වයත්, චීන චිත්‍රවල පවිත්‍රත්වයත්, පර්සියානු චිත්‍රවල දක්නා විශිෂ්ට නිමාවත්, හින්දු චිත්‍ර කලාවේ අධිකල්පනාවත් (Idealism) මැනවින් සංකලනය කිරීමට ඔහු ගත් උත්සාහය බෙහෙවින් සාර්ථක වී ඇත. ඇත්ත වශයෙන් අබනීන්ද්‍රනාථ තාගෝර් වෙනත් ශ්‍රේෂ්ඨ චිත්‍ර කලාකරුවන් මෙන් අත්හද බැලීම්වල නිරත වූ කලාකරුවෙකි. **ශාහ ජේහාන්ගේ අභාවප්‍රාප්තිය,**

අසෝකගේ රැජිණ, ඖරංගසේබ් ආදී ඔහුගේ විශිෂ්ඨ නිර්මාණ අපරදිග කලා ශෛලීන්ගේ උසස්ම අංගයන්ගේ සංකලනය මැනවින් විදහා පායි. ඔහුගේ **ඖරංගසේබ්** චිත්‍රයෙහි මෝගල් යුගයෙහි රූප චිත්‍රණ (Portraiture) කලාව සිහි කරවනු නමුදු එහි අපූරු ස්වාධීන ශෛලියක් අනුගමනය කර ඇත. ඔහුගේ **රාධා සහ කෘෂ්ණ** නමැති චිත්‍රය හින්දු වස්තුවක් නිරූපණය කරන නමුදු ජපන් **කකෙමෝනො** (Kakemono) සම්ප්‍රදයත්, චීන චිත්‍ර ශිල්පිය සම්ප්‍රදයත් අනුගමනය කර තිබේ. ඒ චිත්‍රයට හින්දු වස්තුවක් විෂය වී ඇතත් එය අජන්තා චිත්‍රයක ස්වරූපය උසුලයි. මෙයින් ප්‍රකට වෙන්නේ අබනීන්ද්‍රනාථ ඨාගෝර් ගේ චිත්‍ර භාරතයේ අසවල් චිත්‍ර කලා සම්ප්‍රදය අනුගමනය කළ බව පැවසීම දුෂ්කර බවය. ඇත්ත වශයෙන්ම අබනීන්ද්‍රනාථගේ චිත්‍ර ඔහුගේම සම්ප්‍රදය අනුව ඇඳ තිබෙතියි පැවසීම ඉතාම උචිතය.

සංවරය කලාවේ ප්‍රධාන අංගයකි. අබනීන්ද්‍රනාථ විසින් අඳින ලද **ශාහ ජේහාන්ගේ අභාව ප්‍රාප්තිය** නමැති චිත්‍රය කලාවේ සංසුන් බවටත්, සංවරයටත් ඉතාම හොඳ නිදර්ශනයකි. සංවේගාත්මක වස්තුවක් ඒ චිත්‍රයට විෂය වී ඇතත් උත්කෘෂ්ට පූජනීයත්වයක් දෙමින් ඒ සිද්ධිය ඔහු නිරූපණය කර ඇත. ඒ චිත්‍රයේ පසුතලයෙහි ශාහ ජේහාන් විසින් නිර්මාණය කරවන ලද ටාජ්මහල් නමැති රමණීය ස්මාරකය දිස් වේ. ඉදිරියෙහි විස්මය එළවන වාස්තු විද්‍යාත්මක නිර්මාණයක් වන සුපිරිසිදු ස්වේත වර්ණ කිරිගරුඬ කුළුණුවලින් සහ මැණික් ඔබා තනන ලද මල් රටාවලින් සැදි සමන් ප්‍රාසාදය (Jasmine Tower) දක්වේ. චිත්‍රය මැද රූප දෙකකි. වයස්ගත වීමෙන් සහ බොහෝ කාර්යයන්හි නිරතවීමෙන් ජීර්ණව විඩාවට පත් මහළු මිනිසෙක් එක් රූපයකින් දක්වේ. අනික් රූපයෙන් පෙන්වන්නේ උපකාර කිරීමට ආසාවෙන් සිටින කඳුළු බර දෙනෙත් සහිත සුරූපී තරුණ කාන්තාවකි.

මේ චිත්‍රය නිරූපණය කරන්නේ ශාහ ජේහාන් අධිරාජයා සිය බිරිඳ වූ මුම්ටාස්ගේ මළ සිරුර මත ඉදි කළ අමරණීය විස්මයජනක ස්මාරකය දෙස හෙළන අවසාන බැල්මය. රජතුමා ඇසිපිය නොහෙළා ඒ ස්මාරකය දෙස බලා සිටින ආකාරයත්, ඒ අවස්ථාවේ සාතිශය සංවේගාත්මක ස්වරූපයත්, ඉතා ආසාවෙන් හිස මඳක් ඔසවා බලන මරණාසන්න අධිරාජයාගේ රූපයෙනුත්, අවසාන කාලයෙහි රජතුමාට හොඳින් සත්කාර කළ, එතුමාගේ දියණිය වූ ජේහාන් ආරාගේ සාදර සානුකම්පික රූපයෙනුත් මැනවින් ප්‍රකාශ වේ.

අජන්තා චිත්‍ර කලාවේ ආභාෂයද අබනීන්ද්‍රනාථ ඨාගෝර්ට ලැබුණි. එහෙත් කිසිම කලා සම්ප්‍රදායකට, කිසිම කලා ශෛලියකට ඔහු වහල් වූයේ නැත. ඒ නිසාය ඔහුගේ නිර්මාණවල අපූර්වත්වයක් හා නවතාවක් දක්නට ලැබෙන්නේ. කිසිම කලා සම්ප්‍රදායකට වශී නොවී, නිර්භයව, නිදහස්ව, ප්‍රකාශ කිරීමට වුවමනා කළ වස්තුවට උචිත ශෛලියකින් ඔහු චිත්‍ර ඇන්දේය.

කොටින් කියතොත් අබනීන්ද්‍රනාථගේ කලාවෙහි ඔහුගේ රටේ චිරාගත කලා සම්ප්‍රදයයේ විශිෂ්ඨ වූත්, රමණීය වූත් අංග පිළිබිඹු වී ඇත. භාරතීය කලාවේ ගුඪත්වය (Mysticism), සංකේතාත්මක ස්වරූපය (Symbolism) ; අධිකල්පනා ව්‍යංජත්වය ; භාරතීයයන්ගේ උත්කෘෂ්ඨ ආධ්‍යාත්මිකත්වය (Spiritualism) ; ස්වකීය මුතුන් මිත්තන්ගේ නිර්භීත කල්පනා ශක්තිය ; ස්වකීය ප්‍රදේශයේ රසඥතාව ; ජීවිතයෙහිත් කලාවෙහිත් තිබෙන නිදහස් ප්‍රකාශන ශක්තිය—මේ සියල්ල අබනීන්ද්‍රනාථ ඨාගෝර් ගේ චිත්‍ර කලාවෙහි සම්පිණ්ඩනය වී දක්නට ලැබේ.

භාරතීය චිත්‍ර කලාවටත්, වංග සාහිත්‍යයටත් අබනීන්ද්‍රනාථගෙන් සිදු වූයේ අතිශයින් විශාල වූත්, අද්විතීය වූත් සේවයකි. ඔහු අපූරු කුසලතාවකින් හෙබි චිත්‍ර කලාකරුවකු වූවා සේම, ප්‍රතිභාපූර්ණ ලේඛකයෙක් ද විය. එහෙත් ඉන්දියාවෙහි ඔහු අමරණීයත්වයට පත් වී ඇත්තේ ඔහුගේ අතින් නිමැවුණු අපූරු චිත්‍ර කලාව නිසාය.

අතිශයින් අගනා කලා සම්ප්‍රදයන් තිබෙන ඉන්දියාවට විදේශීය කලා ශෛලීන් හා සම්ප්‍රදයන් පුරුදු කරවීම නිරර්ථක ක්‍රියාවක් බව ප්‍රථමයෙන්ම දුටුවේ ඉංග්‍රීසි කලා විචාරකයකු වූ ඊ. බී. හැවල් (E. B. Havell) මහතාය. තමන්ගේ ඒ පිළිගැනීමට අනුකූලව කටයුතු කරන අබනීන්ද්‍රනාථ ඨාගෝර් හැවල් මහතා දුටු විට අබනීන්ද්‍රනාථ සමග එකතු වී භාරතීය කලාව පුනරුත්ථාපනය කිරීමට උත්සාහ කෙළේය.

අබනීන්ද්‍රනාථ ඨාගෝර් විසින් ආරම්භ කරන ලද සම්ප්‍රදය වර්ධනය කිරීම පිණිස භාරතයේ චිරාගත

කලා ශෛලීන් හා සම්ප්‍රදායන් පිළිබඳ පරිචයක් ලබා සිටි තරුණ කලාකරුවන් කීප දෙනකුගේ සම්පූර්ණ අනුබලය හා සහයෝගය ඔහුට ලැබුණි. නන්දලාල් බෝස්, කේ. වෙන්කටප්පා හකීම් ඛාන්, සුරේන් ගංගෝලි, සමරේන්ද්‍රනාත් ගුප්ත සහ අසිත් හල්දර්, අබනීන්ද්‍රනාථ විසින් ආරම්භ කරන ලද චිත්‍ර කලා පන්තිවලට බැඳුණු ප්‍රථම ශිෂ්‍ය සමූහයයි. මේ හැම කෙනෙක්ම නිර්මාණ ශක්තියක් ඇති කලාකරුවන් වශයෙන් අද ජාත්‍යන්තර ප්‍රසිද්ධියක් ලබාගෙන ඇත. පුරාණ රාජ්පුට් ශෛලියට චිත්‍ර ඇඳීමේ යෙදුනු පාරම්පරික කලාකරුවකු වූ ලාලා ඊශ්වරී ප්‍රසාද් වර්ම, අබනීන්ද්‍රනාථ විසින් ඔහුගේ ශිෂ්‍යයන්ට චිත්‍ර ශිල්පය පිළිබඳ පරිචයක් දීම සඳහා යොදවා ගන්නා ලදී.

චිත්‍ර කලාකරුවකු වශයෙන් ඨාගෝර් වැඩුණු අන්දම ඉතා රසවත් කථාවකි. ඨාගෝර්ට මුලින්ම අපරදිග කලාව ගැන පුහුණුවක් දුන්නේ පාමර් සහ සිඤෝර් ගිලාර්දි නමැති අපරදිග කලාකරුවන් දෙදෙනෙකි. බටහිර චිත්‍ර කලා සම්ප්‍රදාය ගැන ඔහු ඉගෙන ගත් ඒ අවස්ථාවෙහිද ලයාන්විත රේඛා, ලාලිත්‍යය, ආකෘතිය ආදිය පිළිබඳ මනා හසීමක් ඔහුට තිබුණු බව ඔහුගේ චිත්‍රවලින් මැනවින් පැහැදිලි විය. ''පිටුවහල් කළ යක්ෂයා'' ''දෙව් ලොව සිද්ධයන්'' සහ කාලිදාසගේ ''ඍතු සංහාර යේ'' පද්‍යයන් නිරූපණය කළ චිත්‍ර අබනීන්ද්‍රනාථ ඨාගෝර්ගේ ප්‍රතිභානයටත් නිර්මාණ කෞශල්‍යය ටත් තවත් නිදර්ශනය. ඒවා ඔහු ඇන්දේ බටහිර කලාවේ කල්පනාවෙන් තොර තාත්වික ශෛලියට විරුද්ධව නැගී සිටි අවස්ථාවේදීය. ඒ චිත්‍රවලින් ඔහුගේ කලාවේ ප්‍රාචීන ඌරුව ප්‍රථම වරට මැනවින් ප්‍රකාශ කරනු ලැබිණ.

කාලයක් ඔහු ප්‍රිය කෙළේ මෝගල් යුගයේ චිත්‍ර කලාකරුවන්ගේ ශෛලිය අනුව චිත්‍ර ඇඳීමටය. හැසීම් විසිනුත්, නිමාව විසිනුත් ඔහු ඒ අවස්ථාවෙහි ඇඳි චිත්‍ර මන්සූර්, විචිත්‍ර, සගු නිර් හෂම් ආදී උසස් මෝගල් කලාකරුවන්ගේ චිත්‍රවලට බෙහෙවින් ළං විය. ''ටාජ්මහල් පිළිබඳ සිහිනය'' ''ටාජ් මහලය ගොඩනැගීම'' ''ටාජ් දෙස ශාහ ජේහාන් හෙලූ අවසාන බැල්ම'' යන මැයින් ඔහු විසින් ඇඳ තිබෙන චිත්‍ර තුන ඔහුගේ උසස්ම කෘති අතර ගැනේ. ''ගමනක අවසානය'' ''බුදුන් වහන්සේ'' ''නෙළුම් කොළය මත කඳුළු බිඳු'' ''ජාවා රටේ නළුවා'' යන මාතෘකාවලින් යුක්ත චිත්‍රද ඔහුගේ උසස් කෘතිය. බෙංගාලයේ භූදර්ශන කීපයක් ද ඉතා රමණීය අන්දමින් ඔහු නිරූපණය කෙළේය.

(වෙංකටාචලන්ගේ 'සමකාලීන භාරතීය චිත්‍ර කලාකරුවෝ' යන ග්‍රන්ථයෙහි අබනීන්ද්‍රනාථ තාගෝර් ගැන ලියැවී ඇති පරිච්ඡේදය ආශ්‍රයෙන් රෝහණ ජයවර්ධන විසින් සකස් කළ ලිපියකි.)

ඇම්. කේ. රණසිංහ

හින්දි නාට්‍යය–(II)

1920ත් 1933ත් අතර කාලයෙහි ජයශංකර් ප්‍රසාද් ඔහුගේ හොඳම නාට්‍ය සමූහය රචනා කළේය. 1922 හි **අජාතශත්‍රු නාට්‍යය**ද, 1928හි **ස්කන්ද ගුප්ත** නාට්‍යය ද 1931 **චන්ද්‍රගුප්ත** නාට්‍යයද, 1933 **ධ්‍රැවස්වාමිනි** නාට්‍යය ද ප්‍රසාද් විසින් ලියනු ලැබිය.

ප්‍රසාද් විසින් ලියන ලද නාට්‍ය බෙහෙවින් බලපෑවේ 1943 සිට නාට්‍ය රචනයෙහි යෙදුණු ලේඛකයින්ටය. ඊට කලින් ඒ නාට්‍ය එතරම් බලපෑ බවක් පෙනෙන්නට නැත. ප්‍රසාද්ගේ නාට්‍ය ක්‍රමයට විරුද්ධව වෙනත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් අනුගමනය කළ ලක්ෂමී නාරායන මිශ්‍ර, ප්‍රසාද්ගේ ශෛලිය අනුව යමින් වත්සරාජ් නමැති නාට්‍යය බිහි කළේය. හරිකෘෂණ 'ප්‍රේමී', ජගන්නාථ ප්‍රසාද් 'මිලින්ද', ගොවින්ද වල්ලභ පන්ත්, යන ලේඛකයන්ගේ නාට්‍ය වලටද ප්‍රසාද් නාට්‍යවල ආභාසය තරමක් ලැබී තිබේ. මේ ලේඛකයන්ගේ කෘති වලට සුප්‍රකට බෙංගාලි ලේඛකයකු වූ ද්විජෙන්ද්‍ර ලාල් රෝය් ගේ රචනාවල ආභාසය ද ලැබිණි.

උදය ශංකර් භට්ටගේ **විද්‍රොහිනි අම්බ, සාගර් විජය, මත්ස්‍ය ගන්ධ** සහ **විශ්වාමිත්‍ර** යන නාට්‍යවල පුරාතන යුගයේ අද්භූත පරිසරය සිත්ගන්නා අයුරින් නිරූපිතය. ඔහුගේ **ආදිම යුග** නම් නාට්‍යයේ තේමාව වී ඇත්තේ මනුෂ්‍යයාගේ මූලික ගැටළු කීපයකි.

හරිකෘෂණ ප්‍රේමී ගේ නාට්‍යවල—**ස්වප්නභංග, රාක්ෂ–බන්ධන්, ශිවසාධන**, ආදියෙහි–භාරතයේ මධ්‍යකාලීන ඉතිහාසය කෙරෙහි හෙලන උද්වේගාත්මක දෘෂ්ටියක් දක්නට ලැබේ.

ගොවින්ද් වල්ලභ පන්ත් ගේ වර–මාලා සහ **රාජ්මුකුට්** නම් නාට්‍යවල අනෙක් නාට්‍ය රචකයන් තිදෙනාගේ නාට්‍යවල දක්නා ගම්භීර ස්වභාවය නැතත් ඒ නාට්‍ය වේදිකාවෙහි බෙහෙවින්ම සාර්ථක වී තිබේ. ප්‍රසාද් ගෙන් ලත් ආභාසය ඔහු වේදිකාවෙහි ස්පර්ශණීය ස්වරූපයකින් ඉදිරිපත් කළේය.

1942–43 වර්ෂවල සිට ප්‍රසාද්ගේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදය යළිත් අනුගමනය කරන්නට පටන් ගැණිනි. රාම් කුමාර් ගේ **චරුමිත්‍ර** සහ **ධෑව තාරික**, බෙනිපුරිගේ **අම්බපාලි** සහ **නෙත්‍රදත්**, පෘථිවිනාථ ශර්මන්ගේ **ඌර්මිලා**, ආචාර්‍ය කෛලාශ් භාට්නගර් ගේ **චාණක්‍ය–ප්‍රතිඥාන්**, සහ **ශ්‍රී වත්ස්‍ය**, රානි ශිව කුමාරිදේවි ගේ **චන්ද්‍රගුප්ත** සහ **උමාදෙ**, කාංචන්ලතා සම්බර්වාල් ගේ **අමියන්** සහ **ආදිත්‍යසෙන ගුප්ත**, සිතාරාම් චතුර්වේදි ගේ **සෙනාපතිපුෂ්‍යමිත්‍ර** සහ සද්ගුරුසරන් අවස්ථි විසින් ලියන ලද ඓතිහාසික නාට්‍ය බොහොමයක්ම අදහස් විසිනුත් ශෛලිය විසිනුත් ප්‍රසාද් ගේ නාට්‍යයට බෙහෙවින් සමානය. යථොක්ත නාට්‍ය රචකයන් හැර තවත් තරුණ නාට්‍ය රචකයන් විසින්ද ප්‍රසාද් ගේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදය අනුගමනය කරමින් නාට්‍ය රචනා කළහ. මෙසේ ප්‍රසාද් ගේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදය යළිත් පණගැන්වීමට ඒ නාට්‍ය රචකයන් උත්සාහ දැරුවේ කවර හේතුවක් නිසාද යන්න පැහැදිලි ලෙස තේරුම් ගැනීම අපහසුය. සමහරවිට එක් හේතුවක් වන්නට ඇත්තේ බොහෝ විශ්ව විද්‍යාලවල හින්දි පාඨමාලාව සඳහා ජයශංකර් ප්‍රසාද් ගේ නාට්‍ය පමණක් නියම කිරීමය. නාට්‍ය ගැන උනන්දුවක් සහ ආශාවක් තිබුණු තරුණ ලේඛකයන්ට හොඳින් දැනගන්නට ලැබුණේ ප්‍රසාද් ගේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදය ගැන පමණි. මේ නිසා ඔවුහු නාට්‍ය ලියන විට අනුගමනය කළේ ඒ සම්ප්‍රදයය.

කෙසේ වෙනත්, මීට කලින් දැක්වූ පරිදි, ප්‍රසාද් ගේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදය මුල් බසින්නට පටන් ගැනීමට කලින් ඒ සම්ප්‍රදයට විරුද්ධ වූ නාට්‍ය රචකයන් කීපදෙනෙක් සිටියහ. නිසි වේදිකාවක් සකස් කර ගැනීමට ප්‍රසාද් උත්සාහයක් ගත්තේ නැත. නාට්‍ය වෙළඳාමක් කරගත් පාර්සි නාට්‍ය නිෂ්පාදකයන් විසින් නාට්‍ය ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ වේදිකාව ද එතරම් සිත් ගන්නා එකක් නොවීය. මේ දුර්වලකම නිසා හින්දි සිනමාව පටන් ගත් විගස ඒ වෙළඳ නාට්‍ය බැලීමට පැමිණි ජනයා ශීඝ්‍රයෙන් අඩුවන්නට

වී ඒ නාට්‍ය ක්‍රමය අභාවයට පත්වූයේය. ඒ පරිහානියේ එක් සතුටුදායක ප්‍රතිඵලයක් නම් මුල්ම හින්දි චිත්‍රපටවල එදිනෙදා සමාජ ජීවිතයේ අවස්ථා තාත්වික ලෙස ඉදිරිපත් කරවීම ය. හරනේන්ද්‍ර ගේ කාලයේ සිට නැවති නැවති ජීවත් වූ ආධුනික නාට්‍ය චිත්‍රපටවල ඇතුළත් වූ ඒ තාත්වික සම්ප්‍රදාය ආදර්ශයට ගත්තේය. ජීවිතයේ අවස්ථා තාත්වික ලෙස නිරූපනය කිරීම, එදිනෙදා අත්දැකීම්, කථාකරන බස යන මේ සියල්ල නාට්‍යයටත් ඇතුළත් කර ගැනීමට පුළුවන් බව විද්‍යාල වල තිබුණු ආධුනික නාට්‍ය කණ්ඩායම් වලට පෙනී ගියේය. මේ සඳහා තුඩු දුන් කරුණු කීපයක් ඇත. 'ඡායාවදී' සම්ප්‍රදාය මුලින් පැතිරී යාමෙන් පසු තරුණ ලේඛකයෝ අලංකාරයට බරවූ ඉංග්‍රීසි ලේඛකයන් ගේ කෘති වලින් දෘෂ්ටිය ඉවත් කොට ඉබ්සෙන් (Ibsen) ෂෝ (Shaw) චෙකොව් (Chekhov) යන රචකයින්ගේ නිර්මාණ කෙරෙහිත් සමකාලීන ලේඛකයන්ගේ කෘති කෙරෙහිත් යොමු වන්නට විය. මේ අවදියෙහි සාමාජික හා ආර්ථික ප්‍රශ්න භාරතීය ජාතිවාදීන් විසින් විග්‍රහ කොට විවේචනය කරනු ලැබිය. මේ විග්‍රහයන් පසු කාලයේ සාහිත්‍ය කෘතිවල කොමියුනිස්ට් ධර්මයේ ආභාසය යටතේ ඉදිරිපත් කළ ප්‍රගතිශීලි අදහස් ලෙස දක්වනු ලැබිණි. ෆ්‍රොයිඩ් (Freud) ගේ මනෝවිද්‍යාග්‍රහ (Psycho-analysis) ක්‍රමය නිසා ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ සිද්ධාන්ත ලිංගික ප්‍රශ්න දෙස නව ක්‍රමයකට බැලීම නිසා නාට්‍ය වල නිරූපනය කරනු ලැබූ ක්‍රමයද නව ස්වරූපයක් ගත්තේය. ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍යයෙහි කෙටි කථාව මෙන් ඒකාංක නාට්‍ය වලට ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ ලොකු ඇල්මක් ඇති වන්නට විය. ඒකාංක නාට්‍ය ඉන්දියාවට අළුත්ම නාට්‍ය ක්‍රමයක් නොවෙයි. සංස්කෘත නාට්‍ය අතර ඒකාංක නාට්‍ය දුර්ලභ නැත. නූතන වේදිකාවට හින්දියෙන් ප්‍රථම ඒකාංක නාට්‍ය ඉදිරිපත් කරනු ලැබුයේ හරනේන්ද්‍ර විසින් බව පිළිගනු ලැබේ. නමුත් අද තිබෙන හින්දි ඒකාංක නාට්‍ය කෙළින්ම අපරදිග සාහිත්‍යයේ ආභාසය නිසාම ඇති වූවක් බවයි විචාරකයින්ගේ පිළිගැනීම. ඉදිරිපත් කිරීමේ පහසුව නිසාත් ඒකාංක නාට්‍ය ක්‍රමය ඉතා ආශාවෙන් වේදිකාවට පිළිගනු ලැබිණි.

පූර්වෝක්ත කරුණු නිසා 1930 වන විට අළුත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ප්‍රචලිත වන්නට වූයේය. මේ නව සම්ප්‍රදායයේ ලක්ෂණ වූයේ ජීවිතය තාත්වික ලෙස නිරූපනය කිරීම, යම් යම් සාමාජික ප්‍රශ්න නිසා පුද්ගලයන් තුළ පැවති ගැටළු විග්‍රහ කිරීම, සහ ගැඹුරක් නැති උත්කෘෂ්ට කල්පනා (Idealism) හෙළා දැකීමය. මේ නව සම්ප්‍රදායය අනුගමනය කරනු ලැබූ මුල්ම නාට්‍යය වූ කලී 1920 දී පමණ ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද කෘපනාථ මිශ්‍ර ගේ **මනි-ගොස්වාමි** ය. ඉන්පසු ලක්ෂ්මි නාරායන මිශ්‍ර විසින් **සින්දූර්-කි-හොලි, රාක්ෂස්-කා-මන්දිර**, සහ **මුක්ති-කි-රහස්‍ය** යන නාට්‍ය රචනා කරන ලදී. කිසියම් සම්ප්‍රදායකට එරෙහිව කලාකරුවෙක් නැගී සිටීම වරදක් යයි කියව නොහැකිය. එහෙත් යථෝක්ත ලේඛකයින් ඒ විරෝධයෙන් පළකළේ වේදිකාවේ අවශ්‍යතා කෙරෙහි නොසැළකිලිමත් කමෙකි.

ඉහතින් සඳහන් කළ සම්ප්‍රදායයන් දෙකේ යහපත් සංකලනයක් ඇති කිරීමට උත්සාහ කළ නාට්‍ය රචකයින් දෙදෙනෙකි, **රාම්කුමාර් වර්ම** සහ **උපෙන්ද්‍රනාථ අශ්ක්**. අශ්ක් විසින් අනුගමනය කරන ලද ක්‍රමය ඉතා පැහැදිලිව සිතා මතා සකස් කරගනු ලැබූවකි. ජීවිතයේ කොටසක් ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ ඒ නාට්‍ය ව්‍යඤ්ජක ශක්තියෙන් අනූන විය. ඔහුගේ නාට්‍යය සමාජය ඉදිරියෙහි අල්ලන ලද පැහැදිලි සුපිරිසිදු කන්නාඩියක් බඳුය. එහි ඇසට පෙනෙන මතුපිටට වඩා ගැඹුරු යමක් පිළිබිඹු විය.

යම් යම් ගැටළු නිරූපනය කළ නාට්‍ය කීපයක් රචනා කරනු ලැබූ සෙත් ගොවින්ද් හුස් නාට්‍ය ශිල්පයත් වේදිකාවත් ගැන දක්වූයේ මඳ සැළකිල්ලෙකි. ඔහුගේ සමහර චරිත වර්ගීය (types) ඒවා වූ බව පෙනේ.

ඓතිහාසික ප්‍රෙම කථා වස්තු නාට්‍ය මගින් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් ප්‍රසිද්ධත්වයක් ලැබූ ලේඛකයෙකි වෘන්දාවන් ලාල් වර්ම. ඔහු නාට්‍ය රාශියක්ම රචනා කළේය. ඒ නාට්‍ය වලින් බොහොමයකටම වස්තු වී තිබෙන්නේ සමකාලීන සිදුවීම් සහ ගැටළු ය.

සමකාලීන සමාජයේ සිදුවීම් සහ වෙනත් විවිධ ප්‍රශ්න තේමාව කරගෙන නාට්‍ය ලියූ තවත් දෙදෙනෙකි **ශම්භු දයාල් සක්සේන** සහ **විමල රෛන**. ඔවුන් ගේ නාට්‍යවල අපූරු නවතාවක් සහ සිත්කළු කුසලතාවක් දක්නට ලැබේ. නාට්‍ය ශිල්පය සම්පූර්ණයෙන්ම වාගේ ඔවුන් විසින් අනුගමනය කරන ලද නමුදු එය නතන නතනා උපයෝගී කරගත් බවක් පෙනෙන්නට නැත. නිරායාසයෙන්ම ශිල්පීය ක්‍රම ඔවුන්ගේ නාට්‍යයට ඇතුළත් වී තිබෙන බව ඒ නාට්‍ය කියවන ඕනෑම

උගත් විචාරකයෙකුට පැහැදිලි වනු නිසැකය. වෙනත් ප්‍රසිද්ධ නාට්‍ය රචකයන්ගේ නාට්‍ය වලට වඩා ඒ දෙදෙනාගේ නාට්‍යවල ක්‍රියා (action) බහුලය.

යශපාල් සහ විෂ්ණු ප්‍රභාකර වැනි ප්‍රබන්ධ කථා ලියූ ලේඛකයන් නාට්‍ය ලිවීමට උනන්දු වීම විචාරකයන් විසින් බෙහෙවින් අගය කොට සළකනු ලැබේ. ඔවුන්ගේ ප්‍රථම උත්සාහයත් හින්දි පාඨකයන් විසින් අතිශය ප්‍රශංසාවෙන් පිළිගන්නා ලද බව පෙනේ.

සමාජයේ තිබෙන නා නා ගැටළු වස්තු කරගෙන හින්දි නාට්‍ය ලියනු ලැබූ මේ අවදියෙහි ශ්‍රී සුමිත්‍රානන්දන් පන්ත් කාල්පනික කථාවක් වස්තු කරගත් **ජ්‍යොත්ස්නා** නමින් නාට්‍යයක් රචනා කළේය. 1934 දී පළ වූ ඒ නාට්‍ය අසවල් වර්ගයට වැටෙන එකකියි පැවසීම දුෂ්කරය. ඒ අවස්ථාවෙහි එය අපූරු අත්හද බැලීමක් සේ සැළකීමට පුළුවන. මුල්ම වෛෂ්ණව නාට්‍ය වලින් සහ හරතෙන්දු ගේ නාට්‍යවලින් විකාශනය වී ගෙන ආ ගීතමය නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයත් වෙනත් නාට්‍ය ක්‍රමත් **ජ්‍යොත්ස්නා** නාට්‍යයෙහි මැනෙවින් සංකලනය වී තිබේ. සංකේතාත්මක උපක්‍රම ද එහි යොද තිබේ. ඒ සඳහා පැරණිම නිදර්ශනය වශයෙන් දැක්විය හැක්කේ සංස්කෘතයෙන් ලියන ලද **ප්‍රබෝධ–චන්ද්‍රොදය** නම් නාට්‍යයයි. සමාජයේ විවිධ අත්දැකීම් වල පදනම සෙවීමේ බලවත් ආශාව විසින් මෙහෙයවනු ලැබූ නව බුද්ධිමය ආකල්පයක් ද ඒ නාට්‍යයෙහි පිළිබිඹු වී තිබේ.

1935න් පසු නාට්‍ය දෙපැත්තකින් වැඩෙන්නට විය. එක් පැත්තකින් හරතෙන්දු විසින් ආරම්භ කරන ලද ආධුනික නාට්‍ය, ඒකාංක නාට්‍ය මගින් සාහිත්‍යමය නාට්‍ය සමග සාර්ථක වූත් දැඩිවූත් සම්බන්ධයක් ඇති කර ගත්තේය. අනෙක් පැත්තෙන් පෘථිවිරාජ් නොයෙක් දුෂ්කරතා වලට මුහුණ පාමින් මුදල් අතින් පාඩු විඳිමත්, මහජනයාගේ රුචිකත්වය වර්ධනය කර, වේදිකා නාට්‍යයට නව පණක් දීම සඳහා අළුත් පන්නයේ වාණිජ්‍ය–නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් ප්‍රචලිත කිරීමට යත්න දැරීය. ඒකාංක නාට්‍ය මේ අවදියෙහි ඇතිවීම ඓතිහාසික වැදගත් කමක් උසුලයි. ඒකාංක නාට්‍ය බිහිවන්නට පටන් ගත්තේ සංක්‍රාන්ති අවස්ථාවක පැවති වේදිකා නාට්‍යයේ බලපෑම නිසාය. වේදිකා නාට්‍ය පුනරුත්ථාපනය සඳහා ඒ ඒකාංක නාට්‍යයෙන් ලැබුණු රුකුල ඉමහති.

පෘථිවිරාජ ගත් පියවර හින්දි නාට්‍ය රචකයන්ට අභියෝගයක් විය. **පාඨන්**, **අනුති** සහ **කලාකාර්** යන නාට්‍ය වලින් ඔහු නිර්භීත ආදර්ශයක් නාට්‍ය රචකයින්ට දුන්නේය. එහෙත් ඒ නාට්‍ය ශෛලිය අනුගමනය කිරීම කල්පනා කාරීව සහ සැළකිල්ලෙන් කළ යුත්තක් විය. ප්‍රමාණය ඉක්මවා හැඟීම් වලට බර වීම ඒ නාට්‍යවල ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් වූ බැවිනි.

බොහෝ හින්දි ලේඛකයන්ට නාට්‍ය ලිවීමට අනුබල දුන්නෙකි ගුවන් විදුලි නාට්‍යය. මේ නාට්‍ය දැන් අළුත් සාහිත්‍ය ස්වරූපයක් වී තිබේ. පැරණි සංස්කෘත නාට්‍ය ද ගුවන් විදුලිය මගින් ඉදිරිපත් කිරීමට සුදුසු පරිදි සකස් කරගනු ලැබේ. ගුවන් විදුලි නාට්‍යයේ **වාචක** සහ **වාචිකා** සංස්කෘත නාට්‍යයේ **සූත්‍රධාරට** බෙහෙවින් සමානය. වෛෂ්ණව නාට්‍යයෙහි දක්නා භාවගීත සහ සංගීතය ගුවන් විදුලි නාට්‍යයෙහිද දක්නට ලැබේ. මෙයින් පෙනෙන්නේ ගුවන් විදුලි නාට්‍ය නිසා හින්දි නාට්‍ය රචකයන් යළිත් සංස්කෘත නාට්‍යයේ සහ වෛෂ්ණව නාට්‍යයේ සම්ප්‍රදයයන් අනුගමනය කිරීමට ප්‍රියකරන බවය.

ඉතිහාසයත් සම්ප්‍රදයයත් මුළුමනින්ම ඉවත ලා අනාගතය සකස් කර ගත නොහැකිය. අනාගතය සකස් විය යුත්තේ ඉතිහාසයත් සම්ප්‍රදයයත් ආශ්‍රයෙනි. සමහරවිට කාව්‍යමය නාට්‍ය (Poetic drama) සම්ප්‍රදයයෙන් සහ ගැමි නාට්‍යයෙන් අළුත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් බිහි වීමට ඉඩ තිබේ. ඒ අළුත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයය ඉන්දීය නාට්‍යයේ නියම ස්වරූපය විය හැකියයි අනුමාන කරනු ලැබේ. කෙසේ වෙතත් ඉන්දියාව වැනි ඉතා විශාල වූත්, විවිධත්වයෙන් අනූන වූත්, රටක නාට්‍ය එකම සම්ප්‍රදයයක් අනුව යා යුතු යයි අපේක්ෂා කිරීම සුදුසු නොවේ. රට ස්වාධීන වීම නිසා ලැබෙන අනුබලය අනුව ඉන්දීය නාට්‍ය එකම ආභාසයක් ලබා පණ ලැබිය යුතුය, යන පිළිගැනීම මුළු රටෙහිම දැන් තිබේ. ඒ ආභාසය ලබා නාට්‍ය විකාශනය වීමට හින්දි නාට්‍ය හොඳ මාධ්‍යයක් විය හැකියයි විචාරකයෝ කල්පනා කරති.

ජේ. කේ. පී. පෙරේරා විසිනි

සිනමාවේ සැඟවුණු මුහුණුවර

ප්‍රවේශ පත්‍ර විකුණන තැන සිට දිගට ඇදී යන පෝලිම් ; දොරටුව අසල දක්වෙන චිත්තාකර්ෂනීය දැන්වීම් ; විදුලි ආලෝකයෙන් උජ්වලිත වූ ප්‍රසිද්ධ නළුවෙකුගේ හෝ නිලියක ගේ නමක් හෝ පින්තූරයක් ; ඒ ප්‍රසිද්ධ නළුවා හෝ නිලියගේ දිනපතා ජීවිතය පිළිබඳ සත්‍යය තොරතුරු හෝ අතිශයෝක්තියෙන් කරන ලද කාල්පනික විස්තර යක් වර්ෂාව තිබුණ ත්, තද සූර්‍ය රශ්මිය තිබුණත් සවස් වරුවේ හෝ සති අන්තයේ සිනමා හලක ට පැය 2 ක් හෝ 3 ක් ගත කිරිම සඳහා දිග පෝලිමටවී වී ප්‍රවේශ පත්‍ර ගැනීමට බලා සිටින ජනයා—මේ වූකලී සාමාන්‍යයෙන් බොහෝ දෙනෙකුගේ නෙතට ලක්වන සිනමා හලක සුලභ දර්ශනයකි.

සිනමා හලට ඇතුල්වන සාලයෙහි තිබෙන එක් කාමරයක සිනමා හලේ කළමණාකාර තැන සිටී. සති අන්තයෙහි සිනමා බැලීමට විශාල ජනකායක් පැමිණෙන විට කළමනාකාර තැන සතුටට පත් වෙයි. එහෙත් බොහෝ විට සති දිනවල ප්‍රෙක්ෂකයන් සුළු පිරිසකට චිත්‍රපටි පෙන්වීමට ඔහුට සිදුවේ. එවැනි අවස්ථාවල සිනමා හල තුළ තිබෙන හිස් ආසන සිනමා හල ලඟින් යන එන මිනිසුන්ගේ නෙතට ලක්වන්නේ නැත.

මීට අවුරුදු කීපයකට කලින් චිත්‍රපටිවලින් මහජනයාට සිදුවන අනිෂ්ට විපාක ගැන නොයෙක් අය කරුණු දක්වූහ. ඔවුහු චිත්‍රපටි තදින් හෙළා දකිමින් කථා කළ හ. ටික කලකට පසු විනෝදය ලැබීමට පුල පුලා සිටින දහස් ගණන් ජනයාගෙන් ලබා ගත හැකි බද්ද ගණන් බැලීමට ආණ්ඩුවල මුදල් විශේෂඥයෝ උත්සාහ කළහ. වාසනාවකට මෙන් සිනමාව හෙළා දකිමින් කථා කළ අය දුන් කරුණු පැහැදිලි කරගෙන චිත්‍රපටියෙන් සමාජයට සිදුවිය හැකි සේවය ගැන අවබෝධයක් ලබා ඇත. තරුණ තරුණියන් සඳහා සුදුසු චිත්‍රපටි නිෂ්පාදන කිරීමට අනුබල දීමේ වැදගත්කම ගැන ඔවුන්ට පෙනී ගොස් තිබේ. කලින් ආණ්ඩුවල මුදල් පිළිබඳ විශේෂඥයන් චිත්‍රපටි නිෂ්ප්‍රයෝජන දෙයක් ලෙස සැලකූ නමුදු දැන් චිත්‍රපටිවල ආර්ථික හා සංස්කෘතික වැදගත්කම ඔවුහු අවබෝධ කර ගෙන සිටිති. චිත්‍රපටි ප්‍රචාරය කිරීමට කලින් පැවති බාධා දැන් බොහෝ දුරට මඟහැරී ගොස්ය. අද ජාතික චිත්‍රපටි කර්මාන්තය සංවර්ධනය කිරීම සඳහා මුදලින් ආධාර දීමට ද බොහෝ රටවල ආණ්ඩු ඉදිරිපත් වෙති.

මහජනයා සහ සිනමා හල අතර සම්බන්ධය දියුණු කිරිමට සුදුසු පුද්ගලයා සිනමා හලේ කළමනාකරු ය. ඔහු සිනමා ලෝකයෙහි එක් අංශයක් වන නමුදු චිත්‍රපටියකින් ලැබෙන ආදායම අඩු වැඩි වන හැටි මේ මහා සිනමා කර්මාන්තයේ යෙදී සිටින සැම කෙනෙකුම බලා සිටි. සිනමාව කවරවිදියේ සාමාජික හෝ ආර්ථික ක්‍රමයක් යටතේ පැවතුණ ද මුදල් චිත්‍රපටිය සඳහා අවශ්‍ය දෙයකි. චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනය සඳහා මුදල් වියදම් කරන අය ද මහජනයාගේ රුචිකත්වය කුමක් දැයි තීරණය කරන අය ද චිත්‍රපටියක් විසින් සතුටු කළ යුතු ය. එපමණක් නොව, සිනමා බැලිමට එන ජනයා ද චිත්‍රපටියක් විසින් සතුටු කළයුතු වේ.

චිත්‍රපටි නරඹන ජනයාගේ අදහස් උදහස් වෙනස් වෙමින් පවතී. අද ඔවුහු නැරඹිය යුත්තේ කවර චිත්‍රපටි ද යන්න ඉතා සැලකිල්ලෙන් සොයා බලති. කලින් මෙන් නිපදවන සැම චිත්‍රපටියක් ම බැලීමට මහජනයා දැන් ඇදී යන්නේ නැත හැකි තරම් දුරට අපක්ෂපාතව, නිර්දය ලෙස විවේචනය කිරීමේ හැකියාව ඇති අලුත් චිත්‍රපටි විචාරකයන්ගේ ආධාරය නිසාත් සිනමාව කලාවක් වශයෙන් ආස්වාදනය කිරීමට උපකාර කරන චිත්‍රපටි සමාජයෙහි බිහිවීම නිසාත්, විචාරාත්මකව චිත්‍රපටි දෙස බැලීමට අද ප්‍රෙක්ෂකයෝ පුරුදුව සිටිති. අද මිනිසුන් චිත්‍රපටි බැලීමට යන්නේ යම්කිසි අධ්‍යක්ෂවරයකු ගේ කෘතියක් නැරඹීමට ය.

විවිධ චිත්‍රපට නිෂ්පාදකයන්ගේ ශෛලීන් ගැන අවබෝධයක් ලබා ගැනීමට ය. මේ ආදී කරුණු නිසා චිත්‍රපට නිෂ්පාදනය එන්ට එන්ට ම ඉතා දුෂ්කර වෘත්තියක් වී ඇත. ඒ අතර ම එය අතිශයින් ම ත්‍රාසජනකවූත් ඵලදායී පුත් එකක් බවට පත්වී ඇත.

සිනමාව දැන් ප්‍රසිද්ධ සිනමා හල්වලට පමණක් සීමා වී නැත. පාසැල්වල, කර්මාන්ත ශාලාවල, සැණකෙළිවල, ප්‍රදර්ශන ස්ථානවල, ආරෝග්‍ය ශාලාවල, කෞතුකාගාරවල සහ වෙනත් නොයෙක් තැන්වල අද චිත්‍රපට පෙන්වනු ලැබේ. අධ්‍යාපනය, විද්‍යාව සහ සංස්කෘතිය සඳහා චිත්‍රපටිය අගනා පයෝෂණ මාධ්‍යයක් වශයෙන් අද ලෝකයේ සෑම රටක ම අවිවාදයෙන් පිළිගෙන ඇත. චිත්‍රපටියක් නිපදවීමගැන කල්පනා කිරීමත්, එය නිපදවීම සහ බෙදහැරීමත් සංකීර්ණ ක්‍රියාමාලාවකින් සමන්විත ය. කලාත්මක අගයන්, සංස්කෘතික කරුණුත්, ආර්ථික කරුණුත්, කාර්මික මූල ධර්ම හා කර්මාන්ත යක් වශයෙන් ඇති අවශ්‍යතා ආදී සියල්ල ම එකිනෙකට ගැටේ. මේ නිසා සිනමාවේ පසු තලයෙහි සිදුවන දේ සිත් ගන්නා එකක් නොවේ.

චිත්‍රපටියක් තිරයට එන්නට කලින් සිදුවන විවිධ දේ පිළිබඳ දැනීමක් ලබා ගැනීම ඉතාමත් ම ප්‍රයෝජනවත් ය. අද චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනය කිරීමේ දී මුහුණ දෙන්නට සිදුවන ආර්ථික ප්‍රශ්න සහ සංවිධානය පිළිබඳ ප්‍රශ්න තුළ අනාගත නව ජීවනයේ බීජය ද පවතී. ඒ අනාගත නව ජීවනය සාර්ථක වන්නේ වර්තමානයෙහි මුහුණ පා සිටින ප්‍රශ්න විසඳෙන ආකාරය අනුව ය.

චිත්‍රපට නිෂ්පාදනයේ සාමාන්‍ය කාර්මික උපක්‍රම අනුව බලන විට බ්‍රිජට් බාඩෝ රඟපාන චිත්‍රපටියක් සහ යකඩ සාදන අයුරු පෙන්වන චිත්‍රපටියක් අතර වෙනසක් නැත. ඒ චිත්‍රපට දෙක වෙනස් වන්නේ යොද ගනු ලබන මිනිසුන් සංඛ්‍යාව, යන වියදම සහ නිෂ්පාදන ක්‍රම විසිනි.

චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනය සඳහා අවශ්‍ය වන්නේ කැමරාවක් සහ දළ සේයාපට පමණක් යයි නො සිතිය යුතු ය. නිපදවන්නට යන චිත්‍රපටියේ ඒ ඒ දර්ශනවල සාරාංශය ගැන හෝ චිත්‍රපටියේ මූලික අදහස ගැන හෝ ප්‍රථමයෙන් පැහැදිලි අවබෝධයක් තිබිය යුතු ය. සමහර විට නිෂපාදකයා නමක් මුදල් දී ලබා ගනී. ඒ නම ජනප්‍රිය සින්දුවක නමක් විය හැකි ය. පොතක නමක් වියහැකි ය. එක් ප්‍රංශ චිත්‍රපට නිෂපාදකයෙක් ප්‍රසිද්ධ අපරාධ පරීක්ෂණ නවකථාවක නමක් සඳහා ඩොලර් 1,200 ක් පමණ මුදලක් ගෙවූයේ ය. ඒ නම සඳහා පමණි. පොතේ කථාවට නොවේ. චිත්‍රපටියේ නම හෙවත් මූලික අදහස පිළිබඳ පැහැදිලි අවබෝධයක් ලබා ගත්තායින් පසු කථාවේ ඒ ඒ අවස්ථා සකස් කර ගනු ලැබේ. එය අධ්‍යක්ෂ වරයාත්, නළු නිළි කණ්ඩායමත් අනුව සිදුවන දෙයකි.

අනතුරුව නිෂ්පාදකයා නිෂ්පාදනය සඳහා යන වියදම් පිළිබඳ දළ සැලැස්මක් සකස් කරයි. ඒ අතර චිත්‍රපටියේ ඒ ඒ දර්ශනය සඳහා පිටපත සකස් කරන ලේඛකයා සහ අධ්‍යක්ෂ කැමරාගත කිරීම සඳහා අනුගමනය කළයුතු පිටපත සකස් කරයි. මේ පිටපත වූ කලී මුලු චිත්‍රපටිය සඳහා ම සකස් වන සවිස්තර සැලැස්මය. ඒ ඒ දශර්නය චිත්‍රපටියට ගත යුතු ආකාරය, නළු නිළියන් ගේ හැසිරීම, ඒ ඒ දර්ශනයේ පරිසරය සහ සංවාදය යනාදි කරුණු සියල්ල ම ඒ පිටපතෙහි ඇතුළත් වේ. වෙනත් වචනයෙන් කියතොත් කැමරා ශිල්පියාත්, අධ්‍යක්ෂකත් චිත්‍රපටිය නිපද වීමේ දී සැලකිල්ලට ගත යුතු කරුණු සෑම එකක් ම එම පිටපතෙහි සඳහන්ය. මෙයින් සිනමාවේ සාහිත්‍යමය අංශය අවසන් වී නිෂ්පාදනයේ කාර්මික අංශය ඇරඹෙයි. චිත්‍රපටිය නිෂ්පාදනය පටන් ගත් අවස්ථාවේ සිට එය නිමවන තෙක් නැත්නම් චිත්‍රපටිය පිළිබඳ අදහස ඇති කරගත් අවස්ථාවෙහි සිට නිෂ්පාදනය සඳහා යන මුදල් හදල් ගැන නොකඩවා නිෂ්පාදකයාගේ සැලකිල්ල යොමු වේ.

චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනය කිරීමේ දී සමහර විට සෑඩ විදුලි ආලෝකය අතර චිත්‍රාගාරයක දින ගණනක් ගත කිරීමට සිදුවේ. කථාවක අවස්ථා එළිමහනේ චිත්‍රපටිගත කරන විට දින ගණන් ගත කිරීමට සිදු වෙයි. මේ හැම එකකට ම නිෂ්පාදනයේ ප්‍රමාණය අනුව කාර්මිකයන් බොහෝ දෙනෙකුගේ—අධ්‍යක්ෂ වරයෙක්, කැමරා ශිල්පියෙක්, ශබ්ද පාලනය සඳහා ඉංජිනේරුවෙක්, වේශ නිරූපකයෙක්, චිත්‍ර අධ්‍යක්ෂ වරයෙක් යනාදී වශයෙන්—සහාය අවශ්‍ය වේ. මේ සංඛ්‍යාවට නළු නිළියන් ඇතුළත් නැත. මහා බ්‍රිතාන්‍ය වැනි රටක චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනය සඳහා සාමාන්‍යයෙන් යොදවා ගනු ලබන පිරිස 4,000 ක් පමණි. ඇමරිකාවෙහි චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනයේ දී මිනිසුන් 25,000 ක් හෝ 35,000 ක් සාමාන්‍යයෙන් යොදවා ගනු ලබන බව ගණන් බලා තිබේ. ජපන් චිත්‍රපට

කර්මාන්තයෙහි යෙදී සිටින සේවක සංඛ්‍යාව 1,25,000 ක් පමණ වේ. වෘත්තාන්ත චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනය සහ බෙදා හැරීම පිණිස ජපානයෙහි යොදවා ගනු ලබන සේවක සංඛ්‍යාව 15,000 ක් පමණි. චිත්‍රපටි සංදර්ශනය සඳහා 82,000 ක් පමණ සංඛ්‍යාවක් ජපානයෙහි සහභාගි වේ. එහෙත් මේ සංඛ්‍යා ලේඛන හරියට ම හරි යයි කිව නොහැකි ය. චිත්‍රපටියකට අවශ්‍ය ම නළු නිළි සංඛ්‍යාව හැරුණු විට තවත් වැඩිපුර නළු නිළියන් සංඛ්‍යාවක් යොදවාගනු ලැබේ. සංගීතය සඳහා අධ්‍යක්ෂ වරයෙක් අවශ්‍යය. ඒ අධ්‍යක්ෂ වරයා විසින් තූර්ය වාදනය සඳහා යොදවා ගනු ලබන පිරිස විශාල ය. මේ ආදි වශයෙන් බලන විට ඉහත සඳහන් සංඛ්‍යාලේඛනවලට චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනය හා බෙදා හැරීම ආදියේදී යොදවා ගනු ලබන සේවක සංඛ්‍යාව සම්පූර්ණයෙන් ම ඇතුළත් යයි සිතීම අපහසු ය.

චිත්‍රපටියට ලක් වන වෘත්තාන්තය හෝ වාර්තාවේ සෑම දර්ශනයක් ම දළ සේයාපටිවලට නඟනු ලැබේ. බොහෝ විට සමහර දර්ශනවල පින්තූර රාශියක් ම ගැනීමට සිදු වේ. සමහර විට අවසානයෙහි චිත්‍රපටියෙහි පෙන්වන මිනිත්තු දෙකක දර්ශනයක් සඳහා සම්පූර්ණයෙන් දවසක් ම ගත කිරීමට සිදුවනු ඇත. මෙසේ ඒ ඒ සියලු ම දර්ශන චිත්‍රපටියට නැඟීමෙන් පසු සියලුම උපකරණ සහිත රසායනාගාරයක ඒ චිත්‍රපටිය මහජනයාට පෙන්වීමට සුදුසු වන පරිදි සකස් කරනු ලැබේ.

මේ කරුණු අනුව බලන විට චිත්‍රපටි නිපදවීම ඉතා ලෙහෙසියෙන් කළ හැකි කර්මාන්තයක් නොවන බව මැනවින් පැහැදිලි වෙයි. ඉතා කුඩා චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනය කිරීමට වුවද ඒ සඳහා යන සියලුම වියහියදම් සහ කාර්මික අවශ්‍යතා කලින් නිශ්චය කරගත යුතුවේ. මේ නිසයි චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනයේ දී මුල සිට අග දක්වා නිෂ්පාදකයා සෑම කරුණක් දෙසම ඉතා සැලකිල්ලෙන් බලන්නේ. චිත්‍රපටි නිෂ්පාදනයෙහි නිෂ්පාදකයා ඉතා වැදගත් කෙනෙකි. චිත්‍රපටිය නිෂ්පාදනය සඳහා යන වියහියදම් සියල්ල ගණන් බලා අවශ්‍ය වන මුදල තීරණය කරන්නේ ඔහු ය. නිෂ්පාදනය සඳහා යන වියහියදම් ගණන් බලන විට චිත්‍ර පටියෙන් ලැබිය හැකි ලාභය ගැන ද නිෂ්පාදකයන් ගේ කල්පනාව යොමු වෙයි. එම නිසා නිෂ්පාදකයා විසින් සකස් කරගනු ලබන අයවැය ලේඛනය චිත්‍රපටි නිෂ්පාදනයෙහි ඉතාම වැදගත් අංගයක් වන බව පිළිගත යුතුය. ලෝකයේ නොයෙක් රටවල පිහිටි සිනමාහල් සංඛ්‍යාව 1,75,000 කට අධික ය. මේ සිනමාහල් වලට අවුරුදු පතා පැමිණෙන ප්‍රේක්ෂක සංඛ්‍යාව ලක්ෂ සියයකට අධික ය. තිරගත කරන සෑම චිත්‍රපටියක් ම මේ සෑම දෙනා ම නරඹතියි නොසිතිය යුතුයි. ඇත්ත වශයෙන් චිත්‍රපටියක් තිරගත කරන විට එය බැලීමට එන සංඛ්‍යාව කොපමණ වියහැකි දැයි කලින් දැනගැනීමට කිසිසේත් පුළුවන්කමක් නැත. සෑම චිත්‍රපටියක් සඳහා ම නියමිත ප්‍රේක්ෂක සංඛ්‍යාවක් සිටිති.

එහෙත් ලක්ෂ 700 ක් පමණ ජනයාගේ ආස්වාද යට ලක් වූ Gone with the Wind වැනි චිත්‍රපටි ඇත්තේ ස්වල්පයක් පමණි. චිත්‍රපටියක් නැරඹීමට විශාල සංඛ්‍යාවක් පැමිණියහොත් ලැබෙන ආදායම වැඩිවේ. ප්‍රේක්ෂක සංඛ්‍යාව අඩු වුවහොත් ආදායම අඩු වේ. නිෂ්පාදකයා තවත් චිත්‍රපටියකට යෙදවිය යුතු මුදල් ප්‍රමාණය තීරණය කරන්නේ ඔහු නිපදවනු ලැබූ චිත්‍රපටියෙන් ලැබෙන ආදායම සලකා ය.

ඇමරිකාවේ ප්‍රධාන චිත්‍රපටි නිෂ්පාදන සංගම් චිත්‍රපටියකට මුදල් යොදවන්නේ චිත්‍රපටියෙන් යම්කිසි පාඩුවක් සිදු වුවහොත් ඒ පාඩුව මතුවට නිපදවනු ලබන චිත්‍රපටිවලින් ලැබෙන ආදායම් වලින් පියවා ගැනීමේ බලාපොරොත්තුව උඩ ය. සමාජවාදී රටවල චිත්‍රපටි නිපදවීම කෙරෙන්නේ අමාත්‍යාංශයක් මගිනි. ඒ අමාත්‍යාංශය විසින් ඒ ඒ චිත්‍රපටි නිෂ්පාදනය සඳහා මුදල් වෙන් කර ගනු ලැබේ. අමාත්‍යාංශය විසින් යම්කිසි චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනය කිරීමට තීරණය කිරීමෙන් පසු ඒ සෑම අවස්ථාවක් ම අමාත්‍යාංශයේ පරිපාලනයට ලක් වෙයි. එක් චිත්‍රපටියක් නිපදවා එයින් ලැබෙන ආදායම අනුව ඊළඟ චිත්‍රපටිය නිෂ්පාදනය කිරීමට තීරණය කිරීම මේ සමාජවාදී රටවල් අනුගමනය කරන්නේ නැත. අවුරුද්දේ දී නිපදවිය යුතු චිත්‍රපටි සියල්ල ම සඳහා මුදල් වෙන් කර චිත්‍රපටි වලින් ලැබෙන මුළු ආදායම කොපමණ ද යන්න ඒ අමාත්‍යාංශය විසින් ගණන් බලනු ලැබේ. එහෙත් ඇමරිකාවේ ප්‍රධාන චිත්‍රපටි නිපදවන ආයතන අනුගමනය කරන්නේ මීට වඩා සම්පූර්ණ යෙන් වෙනස් වූ ක්‍රමයකි. එහි චිත්‍රපටි නිෂ්පාදනය සූදුවක් වැනි ය. බැංකුවලින් හෝ විශාල කර්මාන්ත ආයතනයකින් හෝ චිත්‍රපටි නිෂ්පාදනය සඳහා ඇමරිකානු චිත්‍රපටි නිෂ්පාදන සමාගම් වලට මුදල් ලැබේ.

චිත්‍රපටි සමාගමද ඔවුන්ට වැඩිපුර තිබෙන මුදල් චිත්‍රපටි කර්මාන්තයෙන් පිට ව්‍යාපාරවල යොදා ලාභ උපයයි.

ඇමරිකාවේත්, සමාජවාදී රටවලත් කෙරෙන්නේ එක් චිත්‍රපටියකින් විඳිනු ලබන පාඩුව නවත් චිත්‍රපටියකින් ලැබෙන ලාභයෙන් පියවා ගැනීම ය.

එහෙත් ස්වාධීන සමාගමක චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනය කිරීමට තීරණය කළ විට එම සමාගමට මුහුණ පාන්නට සිදුවන ප්‍රශ්න බොහෝ ය. චිත්‍රපටිය නිෂ්පාදනය කරගෙන යන විට ප්‍රධාන නළුවාට හෝ නිළියට අනතුරක් වුවහොත්, චිත්‍රපටියේ අධ්‍යක්ෂ අසනීප වුවහොත් හො මියගිය හොත්, චිත්‍රපටිය නැරඹීමට සෑහෙන සංඛ්‍යාවක් නොපැමිණියහොත්, ඒ සමාගමට සිදුවිය හැකි පාඩුව ඉතා බරපතල එකකි. සිදුවිය හැකි ඒ පාඩුවලින් සමහරක්-හදිසි අනතුරු ලෙඩවීම්, අයහපත් දේශ ගුණය. ගින්නෙන් චිත්‍රපටිය විනාශ වීම ආදිය රක්ෂණ සංස්ථාවක් මගින් ආරක්ෂා කරගනු ලැබේ. මේ ආරක්ෂාව දෙන රක්ෂණ සංස්ථාවලට ගෙවිය යුතු මුදල බොහෝ විට ගෙවන්නේ චිත්‍රපටිය මහජනයාට නැරඹීම පිණිස මුදා හැරීමෙන් පසුව ය. මේ ආරක්ෂා තිබුණත් නිදහස් සමාගමක් චිත්‍රපටි නිෂ්පාදනයේ යෙදෙන විට විශාල වියදමක් දැරීමට අවශ්‍ය මුදල් සොයා ගත යුතු ය. නිදර්ශනයක් වශයෙන් ප්‍රන්ශයෙහි 1955 අවුරුද්දේ චිත්‍රපටි කර්මාන්තයේ ඒ ඒ අංශ සඳහා වියදම් කරනු ලැබූ මුදල් ඩොලර් ලක්ෂ 70 කට අධික විය. මෙතරම් වියදමක් දරා නිෂ්පාදනය කරනු ලැබූ චිත්‍රපටිවල වටිනාකම ඩොලර් ලක්ෂ 100 කට අධික ය.

චිත්‍රපටි නිෂ්පාදනය සඳහා අවශ්‍ය මුදල ලැබෙන්නේ කාගෙන් ද ? කොතැනින් ද ? යන්න සලකා බැලීම වටී. පළමුවෙන් ම නිෂ්පාදකයා ගෙන් කිසියම් මුදලක් ලැබේ. පසුව පෞද්ගලික ආයතනවලින් ද මුදල් ලැබේ. නවත් මුදල් අවශ්‍ය වුවහොත් ඒ ප්‍රමාණය බැංකුවකින් ණයට ගනුලැබේ

ඉතාලියෙහි 'නැශනාල් ඩෙල් ලවෝරෝ', (Banc Nazionale del Lavoro) නමැති බැංකුවෙන් චිත්‍රපටියක් නිෂ්පාදනය සඳහා යන මුදලෙන් 60%ක් ණයට ගත හැකි ය. බ්‍රසීලයෙහි 'සාවෝ පවුලෝ' (Sao Paolo) හි පිහිටි රජයේ බැංකුවෙන් චිත්‍රපටියක් සඳහා යන වියදමෙන් 55%ක් පමණ ණයට ගත හැකි ය. චිත්‍රපටි බෙදා හරින්නන් විසින් ද ඇතැම් විට චිත්‍රපටි නිෂ්පාදනය සඳහා මුදල් දීමට සූදනම් ය. ඒ මුදල් ඔහු චිත්‍රපටිය පෙන්වීමෙන් ලැබෙන ආදායමෙන් අඩුකර ගනී.

පෞද්ගලික චිත්‍රපටි නිෂපාදනය සඳහා දැන් සමහර රටවල ආණ්ඩුවෙන් ද ආධාර ලැබේ. සංස්කෘතික වටිනාකමක් ඇති චිත්‍රපටි නිෂ්පාදනය සඳහා මුදල් ණයට දීම හෝ එවැනි චිත්‍රපටියක් නිපදවීම සඳහා ආධාරයක් දීම හෝ සමහර රටවල ආණ්ඩු විසින් කරනු ලැබේ. සිනමා හල්වල අය කරනු ලබන විනෝද බද්දෙන් ලැබෙන ආදායමත්, සිනමා හලක පෙන්වනු ලබන චිත්‍රපටියේ දිග ප්‍රමාණය අනුව අය කරනු ලබන බද්දත් චිත්‍රපටි නිෂ්පාදනය සඳහා ණයට දීම ඇතැම් රටවල ආණ්ඩු විසින් කරනු ලැබේ. ඩෙන්මාර්කය, පෘතුගාලය, මිසරය, ආර්ජන්ටිනාව, ප්‍රංශය, ඉතාලිය, බ්‍රසීලය, ග්‍රීසිය ඒ රටවලින් සමහරකි.

ලෝකයෙහි සෑම වර්ෂයකම මහජනයා සඳහා නිපදවනු ලබන මිලිමීටර් 35 වෘත්තාන්ත චිත්‍රපටි සංඛ්‍යාව තුන් දහසක් පමණ වේ. එංගලන්තයෙහි වෘත්තාන්ත චිත්‍රපටියක දිග අඩි 3,000කට අධික වන අතර ඉතාලියෙහි අඩි 6,500ට අඩු නොවේ. මේ සංඛ්‍යා ලෙඛන සියල්ල දී තිබෙන්නේ චිත්‍රපටි නිෂ්පාදකයන්ගේ සම්මේලනය විසින් 1959 හි සපයන ලද සංඛ්‍යා ලෙඛන අනුව ය. ඒ සංඛ්‍යා ලේඛන නිවැරදිව ගෙන තිබේද නැද්ද යන්න නිශ්චය වශයෙන් පැවසීම උගහටය.

ලෝකයෙහි වැඩිම චිත්‍රපටි සංඛ්‍යාව නිපදවන රට ආසියාව ය. අවුරුදු පතා චිත්‍රපටි 1580ක් එහි නිපදවන බව ගණන් බලා තිබේ. මෙය ලෝකයෙහි නිපදවනු ලබන මුළු චිත්‍රපටි සංඛ්‍යාවෙන් අඩකට අධිකය. ජපානයෙහි අවුරුදු පතා චිත්‍රපටි

493 ක් නිෂ්පාදනය වේ. ඉන්දියාවෙහි චිත්‍රපටි 310 ක් නිෂ්පාදනය වේ. හොං කොං හි 240 ක් නිෂ්පාදනය වේ. බුරුමය, තායිලන්තය සහ පිලිපීනය යන රටවල චිත්‍රපටි 50 බැගින් නිෂ්පාදනය කරනු ලැබේ.

චිත්‍රපටි නිෂ්පාදනය අතින් ලෝකයෙහි සතරවැනි තැන ගන්නේ ඇමරිකාවය. එහි වර්ෂයකට නිපද වනු ලබන චිත්‍රපටි සංඛ්‍යාව 187 කි. ඇමරිකාව තුල පිහිටි මෙක්සිකෝවෙහි චිත්‍රපටි 84 ක්ද, බ්‍රසීලයෙහි චිත්‍රපටි 40 ක් ද, ආර්ජන්ටිනයෙහි චිත්‍රපටි 23 ක් ද අවුරුදු පතා නිපදවනු ලැබේ.

මුළු යුරෝපයෙහි සාමාන්‍යයෙන් අවුරුදු පතා නිපදවන චිත්‍රපටි සංඛ්‍යාව 950 කි : ඉතාලියෙහි 167 කි. ප්‍රංසයෙහි 133 කි. සෝවියට් රුසියාවෙහි 130 කි. මහා බ්‍රිතාන්‍යයෙහි 123 කි. බටහිර ජර්මනියෙහි 106 කි. තුර්කියෙහි 60 කි. චෙකො ස්ලොවේකියාවෙහි 35 කි. නැගෙනහිර ජර්මනි යෙහි 27 කි.

අප්‍රිකාවෙහි චිත්‍රපටි 60 ක් පමණ අවුරුදු පතා නිෂ්පාදනය කෙරෙන අතර එක්සත් අරාබි සමූ හාණ්ඩුවෙහි නිෂ්පාදනය වන චිත්‍රපටි සංඛ්‍යාව 50කි.

[යුනෙස්කෝවෙන් පලකැරෙන කුරියර් (Courier)' සඟරාවට පෝල් ලෙග්ලීස් විසින් The Hidden Face of the Cinema යන මැයින් සපයන ලද ලිපි පෙලක් ආශ්‍රයෙන් සකස් කර ඇති ලිපි පෙලක පලමුවැන්නයි මේ.]

සිහිල් ඇම්. සිරිසේන

මයිකල් ඇන්ජිලෝ

ලෝකයේ කීර්තිමත් චිත්‍ර ශිල්පියකු සහ මූර්ති කලා කරුවකු වශයෙන් ජනාදරයට ලක් වූ මයිකල් ඇන්ජිලෝ බෝනාරොටි ක්‍රි. ව. 1475 දී ඉතාලියේ ප්ලොරන්ස් නගරයේ කාසල් කැප්රීස් යන ස්ථානයේදී මෙලෝ එළිය දුටුවේය. ලුඩෝවිකෝ නම් මොහුගේ පියාගේ අදහස වූයේ කුඩා මයිකල් ඇන්ජිලෝ වෙළඳ ව්‍යාපාරිකයකු කර වීමටය. එහෙත් මයිකල් ඇන්ජිලෝ කුඩා වියේ සිටම ඇල්ම කළේ චිත්‍ර කලාව කෙරෙහිය.

සිය පුතාගේ දස්කම් වටහා ගත් පියා එද සුප්‍රසිද්ධ චිත්‍ර ශිල්පියකු වූ **ඩොමිනිකෝ ග්ලැන්ඩාජෝ** වෙත ගෙන ගොස් ඔහු යටතේ චිත්‍ර ශිල්පය හැදෑරීමට ඉඩ සලසා දුනි. උපතින්ම ඉහළ පෙළේ හැකියාවක් ලද මේ කුඩා ශිල්පියා ඉතා සුළු කලෙකින් මහත් දස්කම් පා ගුරුන් අභිභවා ගියේය.

ඉතා පැරණි මූර්ති සහ කැටයම් එක්කොට **ලොරෙන්සෝද මැග්නිපිෂන්ට්** විසින් ශිල්පායතනයක් ඇරඹුවේද මේ කාලයේදීය. මේ කලායතනයට බැඳී මූර්ති කලාව හැදෑරූ මෙම කුඩා සිත්තරා සිය දස්කම් එහිදීද මොනවට පෙන්නුවේය. මොහු කෙරෙහි පැහැදුනු ලොරෙන්සෝ, මයිකල් ඇන්ජිලෝට සිය මාලිගයේ නැවතී ඉගෙනීම කරන ලෙසද ඉඩකඩ සලසා දුනි. එහෙත් 1497 දී ලොරෙන්සෝගේ මරණයට පසු මයිකල් ඇන්ජිලෝගේ සොලොස් වියේ දී ඔහු එතැනින් අස්ව ගියේය.

මේ කාලය තුළ මයිකල් ඇන්ජිලෝ **''දන්තේ''** සහ **''පෙට්රාඩ්''** යන කවීන්ගේ කෘතීන් කියවූ අතර පැරණි මූර්ති කලාවන්ද නරඹා ආස්වාදය ලැබුවේය. **'නිදියන අනංගයා'** යන නම් ලද කෘතිය ග්‍රීක මූර්ති ආභාසයෙන් කළ මොහු එයිනුදු ජනාදරයට පාත්‍ර විය.

ක්‍රි. ව. 1501 දී යලිත් **ප්ලොරන්ස්** නගරයට ගිය මොහු එහිදී **''ඩේවිඩ් ගේ ප්‍රතිමාව''** කිරි ගරුඬින් නෙලා ලෝකයා මවිතයට පත් කළේය. පසලොස්වන සියවසේ නෙලන ලද ප්‍රතිමා අතර ඉහලම ස්ථානයක් මේ කලා කෘතියට හිමිවන අතර එයින් මයිකල් ඇන්ජිලෝගේ කීර්තිය නවත් නැගී ආවේය.

මොහුට සමකාලීන චිත්‍ර ශිල්පියකු වූ **'ලියොනෝඩෝ ඩාවින්චිටත්'** වඩා ඉහළ කීර්තියක් මයිකල් ඇන්ජිලෝට ලැබෙනු දුටු ප්ලොරන්ස් නගර වාසීහු මොහුට වෛර වැඩූහ. එහෙත් මේ ශිල්පියාගේ නැගී එන කීර්තියට හානි කිරීමට ඔවුහු අසමත් වූහ.

යලිත් ක්‍රි. ව. 1505 දී **දෙවන ජුලියස් පාප්තුමාගේ** ආරාධනය පරිදි මොහුට රෝමයට යාමට සිදුවිය. එහි මරණ ස්මාරකයක් ගොඩ නගන ලෙස පාප්තුමා කියා සිටියේය. එහෙත් ''බ්‍රමැන්ටෝ'' නම් විරුද්ධවාදියා කියා සිටියේ පාප්තුමන් ජීවත්වන අවධියේදී එවැනි ස්මාරකයක් තැනීම අනවශ්‍ය බවයි. පාප්තුමා බ්‍රමැන්ටෝගේ අදහස පරිදි ක්‍රියා කළ අතර 'මයිකල් ඇන්ජිලෝට' ඔහු විසින් කරන ලද වැඩ ටික සඳහාවත් වේතනයක් නොගෙව්වේය. චිත්‍ර ශිල්පියා සුන් වූ බලාපොරොත්තුවෙන් යලිත් 'ප්ලොරන්ස්' නගරයට ගියේය.

එහෙත් ගත වූයේ ඉතා සුළු කාලයකි. ජුලියස් පෝප්තුමාට යලිත් මයිකල් ඇන්ජිලෝගේ සේවය අවශ්‍ය විය. යලිත් මේ තරුණ චිත්‍ර ශිල්පියාට රෝමයට එන ලෙස පාප්තුමාගෙන් ඇරයුම් ලැබුණි. රෝමයේ වතිකන්වල ඉතා සුප්‍රසිද්ධ **සිස්ටයින් දේවස්ථානයේ** සීලිම චිත්‍ර වලින් අලංකාර කරන ලෙස මේ ශිල්පියාගෙන් ඉල්ලා සිටි පාප්තුමා ඔහු තව තවත් ධෛර්යමත් කළේය. බ්‍රමැන්ටෝ මෙහිදීද විරුද්ධවාදී කම් කළත් මයිකල් ඇන්ජිලෝ තවත් දිරිමත්ව නැගී තමාගේ කාර්යය ආරම්භ කළේය.

මේ යුරෝපයේ පුනර්ජීවන යුගයෙකි. මේ කාලයේ සුප්‍රසිද්ධ චිත්‍ර ශිල්පියකුවූ **'රපායෙල්'**

මෙම දෙව් මැදුරෙහිම චිත්‍ර ඇඳීමේ නිරතව සිටිනු දුටු 'මයිකල් ඇන්ජිලෝ ' කියා සිටියේ තමන් වෙත පවරන ලද කාර්යයද ඔහුටම දෙන ලෙසය. එහෙත් පාප්තුමා කියා සිටියේ එය මයිකල් ඇන්ජිලෝ විසින්ම කළයුතු බවයි. ඇරයුම පිළිගත් චිත්‍ර ශිල්පියා ක්‍රි. ව. 1508 දී දෙව්මැදුරේ සිලිමේ චිත්‍ර ඇඳීම ආරම්භ කළේ දැඩි අධිෂ්ඨානයකින් යුතුවයි. එද යුරෝපයේ සුප්‍රසිද්ධ ශිල්පීන්වන **'ගර්ලැන්ඩියෝ පරෝඩි කොසිමෝ** සහ **පෙරුජිනෝ'** මොහුට සහාය පිණිස පැමිණියහ. මොහුගේ විරුද්ධවාදී බ්‍රමැන්ටෝද ප්ලොරන්ස් නගරයෙන් එද ප්‍රසිද්ධව සිටි කලාකරුවන් ගෙන්වා සහාය පිණිස අට්ටාලයක්ද සාද දුනි. එහෙත් එය කඩා කප්පල්කාරි දෙයකැයි සිතුව 'මයිකල් ඇන්ජිලෝ' එය ඉවත දමා වෙනම එකක් සාද ගති. දිනක් උදෑසෙන දේවස්ථානය තුලට වැද දෙරවසාගත් මොහු **ප්ලොරන්ස්** නුවර කිසිවකුට එහි නොඑන ලෙස අණ කොට තනිවම සිය කාර්යය ආරම්භ කළේය.

සිස්ටයින් දෙව්මැදුර අඩි 40 ක් පමණ උසය. සිලිමේ ප්‍රමාණය ද අති විශාලය. ඉතා දක්ෂ චිත්‍ර ශිල්පියකුට වුවද මෙවැනි මන්දිරයක් චිත්‍රවලින් අලංකාර කිරීම පහසු නොවේ. එහෙත් මේ ශිල්පියා නොපසු බට උත්සාහයෙන් සිට සිය කාර්යය කරගෙන ගියේය. අට්ටාලයට වී බිම දිගාවී චිත්‍ර අඳිනවිට ඔහුගේ මුහුණටද සායම් බේරී ආවේය. ආහාර නිතිපතා ඉහල යැව් අතර ඔහු බිමට ආවේ නිද ගැනීමට පමණය.

'සිස්ටයින් මන්දිරයේ' ආයත චතුරශ්‍රාකාර සිලිම කොටස් 9 කට බෙද වෙන් කොට එයද කොටස් තුනකට වෙන් කරගති. මුල් කොටසට දෙවියන් වහන්සේ ලෝකය මැවීම අඳුරින් ආලෝකය වෙන්කිරීම සහ ඉර, හඳ තාරකා මැවීම අයත්ය. දෙවන කොටසට අයත් වනුයේ මිනිසාගේ පරාභවය, ආදම් මැවීම, ඊව් මැවීම, තහනම් ගෙඩි කෑම සහ පරිහානි යයි. බිලිපූජාවල නිෂ්ඵලතාව නොවාගේ බිලිදීම, මහා ජල ගැල්ම, සුරාවෙන් මත්වීම තෙවන කොටසට ගැනෙයි. මේ කොටස් 9 එකට සම්බන්ධ කළේ අනාගත වක්තෘන්ගේ රූප සහ තවත් විවිධ රූප වලින්ය. අර්ධ කවාකාර ත්‍රිකෝණ සහ චතුරස්‍රාකාර හැඩවල නොයෙක් චිත්‍ර නිරූපනය කර ඇත. **සිස්ටයින් හි** චිත්‍ර අතර වඩාම සිත් අදනා චිත්‍රය වන්නේ ආදම් නිරූපනය වෙන චිත්‍රය බව බොහෝ විචාරකයින්ගේ මතයයි. කුඩා ශිලා කලාවක් මත වැතිරී සිටින ආදම්ට ජීවය ලබාදීම සඳහා සුර දූතිකාවන්ද පිරිවරා අහසින් එන දෙවියන් වහන්සේගේ ස්වරූපය සිත්තරා ඉතා රමණීයාකාරයෙන් නිරූපණ කර ඇත. මෙහි වන සියලුම රූප මිනිස් රූ වලට වඩා විශාලය. චිත්‍ර ඇඳ ඇත්තේ ඉතා ඉහල තලයක නිසා නරඹන්නන්ගේ පහසුව සඳහා ශිල්පියාට මේවා මෙසේ ඇඳීමට සිදුවිය.

මෙසේ රහසිගතවත් ඉතා හෙමිනුත් වැඩකර ගෙන යන නිසා පාප්තුමාගෙන් මොහුට තර්ජන එල්ලවිණි. එහෙත් කලකිරීමක් ඇතිකර නොගත් මේ ශිල්පියා අවුරුදු 4 ක් තිස්සේ සිලිමේ චිත්‍ර ඇඳ එය නිමකොට ක්‍රි. ව. 1512 දී අට්ටාලයද ඉවත්කොට දැමුවේය.

පුදුමයෙකි! නිහඬව, අප්‍රසිද්ධව කටයුතු කළ මයිකල් ඇන්ජිලෝගේ මේ උසස් කාර්යය දැක ගැනීමට දහස් ගණන් ජනයා ආහ. මෙම උසස් නිර්මානය දුටු අය විශ්මය පළ කළහ. **රපායෙල්** පවා අවංක හදවතින්ම මොහුගේ දස්කම් අගය කළේය. මුළු රෝමයේ පමණක් නොව, මුළු ලොවම මේ ශිල්පියාගේ කීර්තිය පැතිරී ගියේ මේ උසස් නිර්මානය නිසාය.

මේ භාරදූර කාර්යය අවසන්වන විට 'මයිකල් ඇන්ජිලෝගේ වයස අවුරුදු 37 ක් විය. සිව් වසක් තිස්සේ බිම දිගාවී ඉහලට නෙත් යොමා සිය තෙලි තුඩින් ලෝකයේ විශිෂ්ඨ කෘතියක් නිමාවට පත්කළ හෙයින් මොහුගේ ඇස් පෙනීමද දුබල විය. සෞඛ්‍ය තත්වය පවා පිරිහී ගොස් වෘද්ධයකු සේ පෙනෙන්නට විය.

මොහුගේ කලා කෞශල්‍යය හා නිර්මාන ශක්තිය විදහා දක්වෙන ඒ විශිෂ්ඨතර නිර්මානය අවසන් කිරීමෙන් පසුව මයිකල් ඇන්ජිලෝ යලිත් ප්ලොරන්ස් නගරයට ගියේය. එහිදී මේ ශිල්පියාට ලොරෙන්සෝද මෙඩිසිගේ සොහොන් කොත නිර්මානය කිරීමට භාරවිය. මෙයද මයිකල් ඇන්ජිලෝගේ කලාකෞශල්‍යය ඉහලින්ම කැපී පෙනෙන විශිෂ්ඨ නිර්මානයකි. මෙහි ශිල්පියා උදය රාත්‍රිය හා අරුණෝදය මූර්තිමත්කර ඇති ආකාරය ඉතා රමණීයයි.

ක්‍රි. ව. 1534 දී තුන්වන **පාවුල් පාප්තුමාගේ** ඇරයුම පරිදි මෙම කීර්තිමත් මූර්ති ශිල්පියා යලිත් වරක් රෝමයට ගියේය. එහිදී මොහුට

සිස්ටයින් මන්දිරයේ බිත්තියක අඩි 60 ක් දිග අඩි 30 ක් පළල චිත්‍රයක් ඇඳීමට ඇරයුම් ලැබිණ. **'අන්තිම විනිශ්චය'** නම් මේ විශාල චිත්‍රය නිමාවට පත්කිරීමට ශිල්පියාට අවුරුදු 5 ක් පමණ ගතවිය. මේ නිර්මානය පටන් ගන්නා විට මොහුගේ වයස අවුරුදු 61 කි. එද පමණක් නොව අද වුවද නරඹන්නන්ගේ නෙත් සිත් විමතියටත්, ප්‍රීතියටත් පත් කරන මේ විශිෂ්ඨ කලා කෘතිය මේ ශිල්පියා සතු සහජ හැකියාව මොනවට කියා පාන සුළුය.

'මයිකල් ඇන්ජිලෝ' චිත්‍ර හා මූර්ති කලාව පිලිබඳව පමණක් දස්කම් පෑවා නොවේ. මොහු තුල දක්ෂ කවිත්වයක්ද විය. ක්‍රි. ව. 1538 සිට 1547 දක්වා වර්ෂ කීපය තුල **ටමාටෝ කැමල්රි, වික්ටෝරියා, කොලොන්නා පිකාරා** ආදී සිය මිතුරන්ට ලියන ලද පද්‍ය රසයෙන් පොහොසත්ය.

මෙම ශිල්පියාගේ පසු යුගය වැඩි වශයෙන්ම යොමු වුයේ ගෘහ නිර්මාන ශිල්පය සඳහාය. ක්‍රි. ව. 1547 දී මොහු **ශාන්ත පීටර්ස්** දෙව් මැදුරේ ප්‍රධාන ගෘහ නිර්මාන ශිල්පියා වශයෙන්ද සේවයේ යෙදුණි. මොහුගේ ජීවිතයේ සන්ධ්‍යා සමයේදී මොහු වඩාම ප්‍රිය කළේ ගෘහ නිර්මාන ශිල්පයයි. රෝමයේ **පානිස් මාලිගයේ** සැලැස්ම සකස් කළේ මේ ශිල්පියා විසිනි. ප්ලොරන්ස් නගරයේ **පොන්ටේ සන්තා ට්‍රිනිට'** මන්දිරයද, මොහුගේ නිර්මාන යකි. එය දෙවන මහා යුද්ධයේදී විනාශ විය.

මයිකල් ඇන්ජිලෝගේ 88 වන වියේදී ඔහු හමුවට ගිය වාසරි මෙසේ ලීවේය. ''ඔහු ඉතා දුප්පතෙක් වශයෙන් ජීවත් විය. පාන් කැල්ලක් සහ වයින් ටිකක් ආහාරය වශයෙන් ගනී. ඔහු නිද ගත්තේද මද වශයෙනි. සමහරදාට ඔහු ඉටි පන්දම් දල්වාගෙන මූර්ති නිර්මානය කිරීමේ නිරත විය. 1564 පෙබරවාරි දෙලොස් වෙනිද මේ ශිල්පියා මුළු දවසම ගත කළේ ක්‍රිස්තුස් වහන්සේ දක්වෙන කලා කෘතියක් නිමකිරීමෙනි. දින දෙකකට පසු, ඔහු උණ රෝගයෙන් පෙලුනත් විවේක ගත්තේ නැත. බෙහෙතක් පවා ගැනීමට ඉඩ නොතිබුණි. මුළු ජීවිතයම කලාව කෙරෙහි කැප කොට ලෝකයා හමුවේ විශිෂ්ඨ නිර්මානයන් රාශියක් තැනූ මේ ශ්‍රෙෂ්ඨ කලා කරුවා 1564 දී අවසන් හුස්ම හෙලුවේ මුළු රෝමයම සෝ සයුරේ ගිල්වමිනි.

ලොරෙන්සෝද මෙඩිසිගේ සොහොනෙහි මයිකල් ඇන්ජිලෝ විසින් 'අරුණාලෝකය මූර්ති මත් කර ඇති ආකාරය ඉතා උසස්ය. **'අරුණා ලෝකය'** නිරූපනය වන්නේ ඇලවී සිටින නිරුවත් නාරි රුවක ලෙසයි. පැරිසියේ ලූවර්වල ඇති **''බවුන්ඩ් ස්ලෙව්''** ප්‍රතිමාවත්, දෙවන ජුලියස් පාප් වහන්සේගේ සොහොන් කොතේ ඇති විශාල මූර්ති සතත් කලා විචාරකයින්ගේ කුතුහලය ඇවිස්සූ උසස් කලා නිර්මානයෝය.

පුනර් ජීවන යුගයේදී ඉතාලියේ ජීවත්වූ මෙම ශ්‍රෙෂ්ඨ කලා කරුවාගේ නාමය එදත් අදත් මතු වටත් ලෝක වාසීන්ගේ සිත් තුල නොනැසී නොමැකී පවතිනු නිසැකය.

විල්මට් පී. විජේතුංග

සිංහල නූර්ති සංගීතය

''නූර්ති සංගීතය'' යන වචන ද්වයෙන් අපි තේරුම් ගන්නේ ක්‍රි. ව. 1880 ට පසුව සී. දොන් බස්තියන් මහතා විසින් බොම්බායේ බලිවාලා නාට්‍ය සමාගම් නාටක අනුකරණය කරමින් ඔහු හා ඔහුගේ අනුගාමිකයන් විසින් තම නාටක වෙත යොද ගත්තේ උතුරු ඉන්දීය හින්දුස්තානි සංගීතයය මෙම නව සංගිත නාටකයේ ආදි කර්තෘවරයා වූ දොන් බස්තියන් ඒ සඳහා අමුතුවෙන් සඳගත් වචනය ''නෘත්‍යය'' විය. කථා වහරෙන් එය ''නූර්තිය'' යන වචනයට පෙරළිණ. ''නෘත්‍ය'' යන සකු ශබ්දය භරත මුනිවරයා යොදගත්තේ කිසියම් භාවමය අරුතක් පවසන නැටුමකටය. අපගේ කථා වහර අනුව නාඩගමක් දක්වීමට අප කියන්නේ ''නාඩගමක් නටනවා'' යයි යනුවෙනි. වර්තමාන සංගිත නාටකය ගැන ද අප කියන්නේ ''නූර්තියක් නටනවා'' යයි කියාය. සිංහල නාඩගමෙහි හැම පාත්‍රයකු සභාවට පැමිණෙන්නට පුරුදුවූයේ තම තත්ත්වයට උචිතවූ නැටුමක් නටමිනි. දොන් බස්තියන් ආදීන්ගේ මුල් නාටකවලදී මෙම සිරිත පැවතිණි. නාට්‍යයක ප්‍රධාන අංගය නැටීම යන කල්පනාවෙන් මෙම වචනය යොදගත්තායයි හැගේ. තවද, එවකට ජනප්‍රියව පැවති සිංහල නාඩගමෙන් වෙනස්වූ සංගීත නාටක වර්ගය හඳුන්වාදීමේ අදහසින් මෙම වචනය යොදගත්තා යයිද සිතිය හැකිය. කෙසේ වෙතත් නූර්ති සංගීතය පිළිබඳ සෑහෙන අවබෝධයක් ලබාගැනීමට සිංහල නාඩගම් සංගීතය දෙස බැල්මක් හෙලිය යුතුය.

1750 පමණේදී මෙරටට ආගමනය වූ නාඩගම් සංගිතය දකුණු ඉන්දීය ජනයා අතර පැවති ගැමි නාටකවල භාවිතවූද, ඉතා සරල සංගීතමය යෙදුම් වලින් යුක්තවූද, සංගීත වශේෂයකි. මෙම ජන නාටක සම්පූර්ණයෙන්ම ගීතයෙන් හා සංගීතයෙන් හා සංගීතයෙන් සැදුණු නාටකයන් විය. දෙමළ බෙරය හෙවත් මෘදන්ගය, නලාව හා කයිතාලම් කුට්ටම එයට අයත් තූර්ය භාණ්ඩ විය. අවියත් කලාකරුවන්ගේ අතින් මෙසේ බිහිවුණු සිංහල නාඩගම ජනප්‍රියවී 1850 වන විට සිංහල ප්‍රභූ පක්ෂයේ ඇතැමුන්ගේ විනෝද ව්‍යාපාරයක් ද විය. එහෙත් මින් පසුව එය සංගීතය අතින් දුබල වන්නට පටන් ගැණින. පුන පුනා ඇසුණු ඉතා සීමා සහිත තනු සංඛ්‍යාව වෙසෙසින්ම නගරබද ජනයා තෘප්තිමත් කිරීමට පොහොසත් නොවිය. මෙම කලකිරීමට තවත් එක් හේතුවක් ද විය. එය නම් ලලිත භාවයෙන් නාඩගම් තනුවලට වඩා බොහෝ ප්‍රාණවත් උතුරු ඉන්දීය සරල තනු ස්වල්පයක් බලිවාලා මෙහි පැමිණීමටත් පෙර මොබට කාන්දුවීමය. ඉන්දියාව සහ ලංකාව අතර පෙරට වඩා ඇතිවූ ගමන් පහසුව හා වෙළඳාම සඳහා මෙහි පැමිණ, මෙහි පදිංචිවූ ඇතැම් උතුරු ඉන්දීය ජාතිකයෝ මේ තත්ත්වය ඇතිවීමට හේතුවූහ. මෙම උතුරු ඉන්දීය සංගීතමය රූප නාඩගම් රසිකයන් විසින් සළකනු ලැබුයේ ඉමහත් සතුටකිනි. එවකට දිවයිනේ ප්‍රධාන නැව්තොට ගාලු වරාය විය. එහි ගොඩ බැස කතරගම බලා ගිය වන්දනාකරුවන් අතර සංගීත දූනසිටි උතුරු ඉන්දීයයෝද වූහ. මොවුන්ගේ චාම් හින්දුස්තානි ගීත නිසා මාතර හා ගාලු පළාත්හි සිංහල නාඩගම් නිපුණයන් විසින් මොවුන් මහත් ගෞරවයෙන් පිළිගෙන ආදර සංග්‍රහ කිරීම එකළ පැවති සිරිතකි. අපේ පැරණි නාඩගම් ගුරුන්නාසේලා වෙත සංගීතය පිළිබඳ මොනයම් ශාස්ත්‍රීය දූනුමක් හෝ නොවිය. ඔවුන්ගේ සංගීත ඥනය හුදු පලපුරුද්දෙන් ලබාගත්තකි. යටකී ලෙස ඔවුන් මෙම හින්දුස්තානි ගීත උගත්තේ දවස් ගණන් මේ විදේශීය අමුත්තන් තම නිවෙස්හි නතරකරගෙන ය. එවකට දක්වූ ඇතැම් නාඩගම්වල මෙසේ දූනගත් හින්දුස්තානි සංගීත තනු ඉතා මඳ වශයෙන් ඇතුළත් කෙරිණි. 1879 දී—එනම් බලිවාලාගේ ලංකා වතරණයට වර්ෂයක් පෙර—නිර්මිතියෙන් අර්ධ නාඩගමක් වන දොන් බස්තියන්ගේ **රොලීනා නාටකයෙහි** මෙබඳු හින්දුස්තානි ගීත කිහිපයක් මූලික ආදර්ශ සින්දු මෙන් දක්වා තිබේ.

පාර්සි නාට්‍ය කණ්ඩායම අනුකරණය කිරීමෙන් දෙන් බස්තියන් සහ ඔහුගේ සහචරයන් විසින් තනාගත් නෘත්‍ය සංගීතය ගැන කල්පනා කිරීමට පෙර 19 වන සියවසේදී උතුරු ඉන්දියාවේ පැවති සාමාන්‍ය සංගීතය දෙස සිත යොමු කළ යුතුය. භාරතයේ පැරණි සාම්භාවණීය සකු නාටකයෙහි කාව්‍යමය කොටස් තිබෙතත් එකී නාටකය සංගීත නාටකයක් හැටියට සැලකිය නොහැක්කේය. මුස්ලිම් ආධිපත්‍යය නිසා සකු නාටකය පිරිහී ගියේය. එහෙත් භාරතයේ නොයෙකුත් ප්‍රදේශවල සංගීතයෙන් යුක්තවූ ජන නාටක කලාවක් පැවතුණේය. මෝගල් බලය නිසා නියම නාට්‍ය කලාවට හානි වුණු නමුදු අලුත් අරාබි හා පාර්සික රාග තාල නිසා ස්වදේශීය සංගීතය සාරවත් විය. නමුත් මේ සියල්ලටම වඩා සංගීතය හා නාට්‍යය කෙරෙහි බලපෑවේ 1853 දී අයෝධ්‍යා දේශයේ ඉංග්‍රීසින් යටතේ රජකම් කළ **වජිද් අලි ෂා** රජතුමාගේ නියමයෙන් ඔහුගේ කිවියා වූ **අමානත්** විසින් රචනය කරන ලද ඉතා ප්‍රකට **ඉන්ද්‍රසභා** නමැති හින්දුස්තානි හෙවත් උර්දු සංගීත නාටකයයි.

අයෝධ්‍යාව භාරත ඉතිහාසයෙහි ප්‍රමුඛ ස්ථානයක් ගනී. ශ්‍රී රාම චන්ද්‍රයන්ගේ රාම රාජ්‍යය පැවතුණේ මෙහි යයි කියති. බෞද්ධ ඉතිහාසයෙහි ද මෙම රට ගැන කියැවේ. මෝගල් අධිරාජ්‍ය කාලයේදී එහි අගනුවර වූ ලක්නව් නගරය ඉන්දියාවේ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය ලෙස සැළකිණි. ශ්‍රී විභූතියෙන් එය අන් සියළුම ඉන්දීය ප්‍රදේශයන් අභිභවා සිටියාය. 1853 දී එහි අධිපතියා වූ තරුණ වජිද් අලි මහා කලා රසිකයෙකි. කාව්‍ය ග්‍රන්ථ 100 කට වඩා රචනා කළ විශිෂ්ඨ කිවියෙකි. සංගීත විශාරදයෙකි. උත්පත්තියෙන් ඉස්ලාම් භක්තිකයෙක් වූ නමුදු හේ හින්දුස්තානි සභ්‍යත්වය උරා ගත්තෙකි. තම රාජධානියේ නිතර පැවතුණු එළිමහන් කෘෂ්ණ ලීලා උත්සවවලදී සිය මාළිගයේ ස්ත්‍රී පුරුෂයන් හා එක්ව ශ්‍රී කෘෂ්ණ දෙවියා මෙන් රඟපෑම ඔහුගේ එක් විනෝදයක් විය. විශිෂ්ඨ සංගීත නාටකයක් ලියවා එහි රඟපෑමට රිසිවූ ඔහු එබඳු නාටකයක් රචනා කරන ලෙස ඔහුගේ පෞද්ගලික රාජ්‍ය කවියාවූ අමානත් නැමැත්තාට අණ කෙළේය. සංගීතය පිළිබඳව කිවියා වෙත උපදෙස් දීම පිණිස රටේ සංගීත විශාරදයින් යොදගන්නා ලදි. ජන සංගීතයේ වූ පාරම්පරික තනුද එයට යොදගත් සංගීතමය ද්‍රව්‍යයන් අතර විය.

ඉක්බිති ඉන්ද්‍රසභා නම් කවියෙන් සැදුණු හින්දුස්තානි සංගීත නාටකයක් අමානත් විසින් ගොතන ලදි. එය අද්භූත සිද්ධීන්ගෙන් ද යුක්තවූ ප්‍රේම කථාවකි. මනුලොවෙහි රාජත්වය ශක්‍රයාගේ හෙවත් ඉන්ද්‍රයාගේ ප්‍රතිබිම්බයකැයි හින්දූන්ගේ අදහසයි. එමනිසා වජිද් අලි ෂා ඉන්ද්‍රයාට සමාන කිරීමෙන් කවියා තම ස්වාමියාට ප්‍රශංසා කෙළේය. ඉන්ද්‍රයාගේ භූමිකාවෙහි පෙනී වජීද් අලි ෂා රජ තම පරිවාර ජනයා සමග මෙම නාටකය රඟදැක්විය. නාටකය දැක්වූයේ මාළිගා උද්‍යානයෙහි නමුදු එහි කීර්ති රාවය ක්ෂණික ලෙස අවට පෙදෙස් කරා පැතිර ගොස් මුළු මහත් ඉන්දියාවේ ම ව්‍යාප්ත වී ගියේය. එවකට වාණිජ නාට්‍ය ව්‍යාපාරය ගෙනගියේ පාර්සී ජාතිකයන් විසිනි. සංගීත නාට්‍යයෙන් උපයා ගත හැකි ලාභ ප්‍රයෝජන ගැන ඒත්තු ගිය මොවුහු ඉන්ද්‍රසභා නාටකය සහ වෙනත් අළුතින් ගොතන ලද සංගීත නාටක රඟදැක්වීමට පටන්ගත්තාහ. ඉන්ද්‍රසභා නාටකයේ අක්ෂරානුවාදයන් ඉන්දියාවේ හැම ප්‍රධාන රටක ඇතිවන්නට වී නාටකය රටපුරා රඟදැක්විණ. ඉන්දියාවේ සෑම පළාතකම මෙයට පසු නාටක රචනාවූයේ වැඩි වශයෙන් සංගීත නාටක ලෙසිනි. සංගීත නාටකය නිසා ඉන්දීය නාටක කලාව ඉමහත් ලෙස ව්‍යාප්ත විය. එබැවින් සංගීත නාටකයේ මුල් පිරවූ වජීද් අලි ෂා රජ වර්තමාන ඉන්දීය නාට්‍ය කලාවේ පියායයි බල්වන්ත ගර්ගී ඇතුළු සුප්‍රසිද්ධ නාට්‍ය විචාරකයෝ පවසති.

වැඩි කලක් යන්ට මත්තෙන් ඉන්ද්‍රසභාවේ බොහෝ ගීත ලංකාවේ ද ඇසිණි. ''රාජා හුං මෛං'' ඇරඹෙන්නේ ඉන්ද්‍ර සභාවේ පළමුවන ගීතය මහවල තැන්නේ බණ්ඩාර දිසාපතිතුමා රාජකීය ආසියා සමිතිය වෙත ලියූ ''උඩරට සංගීතය'' නැමැති ලිපියෙහි සඳහන් වේ. ඉන්ද්‍රසභා නාටකයේ ගීත නිවැරදි ලෙස දැන සිටීම සංගීත ඥානය පිළිබඳ උරගලක් සේ සැළකිණ. මේ නිසා 1888 දී ජෝන් ද සිල්වා ශ්‍රීමතාණෝ ඉන්ද්‍ර සභාවේ ගුජරාටි අක්ෂරානුවාදයක් ලබාගෙන ලාංකික සංගීතඥයන් හා නාට්‍ය රචකයින්ගේ යහපත සඳහා එහි සිංහල අක්ෂරානුවාදයක් ලියා මුද්‍රණද්වාරයෙන් ප්‍රචාරය කළහ. ඉන්ද්‍රසභාවේ සිංහල සැකැසුම් ඇතිව ඒවා කොළඹ සිට හම්බන්තොට දක්වා නොයෙක් පහත රට නගරවල රඟ දැක්විණි. ඉන්ද්‍ර සභාවේ එන බොහෝ ගීත (තරමක් විකෘති ලෙස නමුදු) නොදත්තෝ සංගීතාභිලාෂීන් අතර එකල විරල

වූහ. දෙන් බස්තියන්ගේ පළමුවන හින්දුස්තානි සංගීතමය නාටකය වූ **රොමියෝ සහ ජුලියට්** නම් ෂෙක්ස්පියරියානු සැකසුම් පටන් විශ්වනාථ ලව් දෙවන අවස්ථාවේ නාට්‍ය රචනා වන තෙක්— එනම් 1884 සිට 1900 වන තුරු සියළුම නාට්‍ය රසිකයින් ගේ මහා සංගීත කෝෂ්ඨාගාරය වූයේ යටකී ඉන්ද්‍ර සභා නාටකය ය. ටවර්හෝල් නාටකාගාරය වසා දැමීමට අවුරුදු 3 කට පෙර බූටහායි නැමති උතුරු ඉන්දීය සංගීතඥයෙක් එහි සේවය කරමින් සිටියේය. ඉන්ද්‍රසභා තනු හා එහි මූලික හින්දුස්තානි ගීත කෙරෙහි නෙකඩවා සංගීතාභි ලාෂීන් අතර පැවතුණු අභිරුචිය ගැන ඔහුට වැට හිණ. ඉක්බිති මොහු කොළඹ සිටි සියළුම ප්‍රධාන නළු නිලියන් එක් රැස් කරවා, හින්දුස්තානි භාෂා ඉන්ද්‍රසභා නාටකය මනාසේ පුරුදු පුහුණු කරවා ටවර්හෝල් ශාලාවෙහි කිහිපවරක් රඟදැක්විය. එය විශිෂ්ඨ ලෙස සාර්ථකවිය.

බලිවාලා නාට්‍ය සමාගම වෙනත් එවැනි වාණිජ නාට්‍ය සමාගම් මෙන්ම ඉන්ද්‍රසභා නාටකයේ බලපෑමෙන් උපන් සංගීත නාටක කණ්ඩායමෙක් විය. මේ ඉන්දීය නාට්‍ය සමාගම් වැඩිපුර ලෙස දැක්වූයේ සංගීත නාට්‍යයට බෙහෙවින්ම හිතකරවූ උද්වේගාත්මක ප්‍රේම කථා ය. එයින් සමහරක් ෂෙක්ස්පිරියානු සැකසුම් විය. බලිවාලාගේ ලංකා චාරිකාවේ දී ප්‍රථමවරට දැක්වූයේ ෂෙක්ස්පියර්ගේ ලෝක ප්‍රකට නාට්‍යයක් වන යටකී ''රෝමියෝ සහ ජුලියට්'' හි සැකසුමය. දෙන් බස්තියන් හා ඔහුගේ සහකාරයෝ එය සංගීතය අතින්ද ඉතා කිට්ටු ලෙස අනුකරණය කළහ. බලිවාලා නාට්‍යා වලියෙහි අරාබි කථා හා හින්දු දේව කථා වස්තු කොටගත් නාටකද විය. මේවායේ තනු ද දෙන් බස්තියන් හා ඔහුගේ මිත්‍රයන් විසින් යථා කාලයේදී කොපිකරගන්නා ලදී. ඉන්දීය සංගීත නාටකය බිහිවූ මුල් අවධියේ දී එක්තරා පොදු ලක්ෂණයක් දක්නට ලැබේ. එයනම් ඒ නාට්‍ය සංගීතයේ බොහෝ තනු ''ගසල්'' යන ගණයට අයත් ඒවා වීමය. මෙය ඉන්ද්‍ර සභාවේ සංගීතමය නිර්මිති යෙන් ආ ලක්ෂණයෙකැයි සිතිය හැකිය. ''ගසල්'' යන පාර්සික ශබ්දයෙන් හැඳින්වෙන්නේ ''ලුහුඩු ප්‍රේම කාව්‍යය'' යන අරුතය. සංගීතමය නිර්මිති යෙන් එය සරල වූ නමුදු දක්ෂ ගායකයකුට නොයෙක් අලංකාර යොද ගැයීමට හැකියාවක් එහි තිබේ. ලෞකික ප්‍රේම ගීත සඳහා මෙන් ම ගසල් ආගමික භක්ති ගීත සඳහා ද යෙදේ. (''ගසල්'' නමින් තාල විශේෂයක් ද ඇත) බලිවාලා නාටකාවලියෙහි වූයේ වැඩි වශයෙන් මෙබඳු ගීත හා ඉන්ද්‍රසභා නාටකයෙන් යොදගත් වෙනත් නොයෙක් තනුය. තවත් තනු නම් ජනප්‍රියභාවයට පත් වූ නොයෙක් උතුරු ඉන්දියානු නාටකවලින් වැදගත් ඒවාය.

දෙන් බස්තියන් හා ඔහු අනුගමනය කරමින් නාට්‍ය ලෝකයට පිවිසුණු රචකයින්ගේ කෘතීන්හි බලිවාලා සංගීතය දිස්වේ. ඉන්ද්‍රසභාවේ පොතේ සින්දුව හෙවත් සභා සින්දුව ''සභාමේං දෝස්තෝං මේං ඉන්දර්හි ආමද් ආමද් හයි'' ගී තනුව බොහෝ නාටකවල සභා සින්දුව හැටියට යොද ඇත. ඉන්ද්‍ර රජුගේ මුල් ගීතය වන ''රාජා හූං මෛං කෞමකා'' ආදර්ශ මුල් ගීතය ලෙස සඳහන් කොට දෙන් බස්තියන් හා අනික් රචකයින්ගේ නාටකවල නොයෙක් තැන දැක්වේ. ඇතැම්විට එක නාටක යෙහිම හතර පස් තැනක එකම තනුව ආදර්ශ තනුව මෙන් සඳහන් වෙයි. එමෙන්ම ''ගාති හූං මෛං ඕර් නාව සද'', ''ගර්සේ යාං කෞමකුද'', ''ල සහජා දේකෝ මෙං ජාකර් හින්දුස්තානි'' ආදී ඉන්ද්‍ර සභා ගීත ඉතා සුළු වශයෙන් විකෘතිවී හැම පැරණි නාටකයකම බොහෝ තැන දැක්වේ.

පූර්ව කාලීන සිංහල නෘත්‍ය සංගීතයේ වූ එක් කුතුහල ජනක අංගයක් නම් එහි බටහිර තනු ඇති වීමය. බොහෝ නාටකවල මෙබඳු ගීත දෙක තුනක් විය. අනික් සංගීතමය ද්‍රව්‍යයන් නූර්ති සඳහා ඇදගත් ලෙසම මේවායින් වැඩි කොටස ඇදගනු ලැබුවේ බලිවාලා නාටකවලින් ය. පෙර දිග සංගීතයට කිසිසේත් නොගැලපෙන මෙවැනි දේ ඇතුලත් වූයේ කෙසේ ද ? යුරෝපීයයන්ගේන් ගේ හා යුරෝපීය සිරිත් විරිත් අවිචාර ලෙස පිළි ගන්නන් ප්‍රසංශාව උමතු ලෙස ආශා කිරීම එකල සිටි ඉන්දියානු නාට්‍ය නිෂපාදකයින් තුළ වූ අනු කම්පා උපදවන දුබල කමෙකි. අප රටෙහි ද මේ සමාජ දූර්වලත්වය ඒ තරමට ම පැවතිණි. බටහිර තනු මගින් එබඳු උදාසීන (හා බොහෝ විට ආරාධිත) ප්‍රේක්ෂකයාගේ පැසසුම දිනාගැනීමට හා ඔහුගේ සැළකිල්ල පුබුදු කිරීම සඳහා ය. එබඳු සංගීත ඇතිවූයේ. "I very good Bengali Babu" යන ඉන්දියානුන්ගේ ඉංග්‍රීසි භාෂා විලාසයට හා උච්චාරණයට සරදම් කෙරෙන ගීතයක් ද "Ta-raara boom-de-ay" යන සංග්‍රාමික ඉංග්‍රීසි ගීතයක් ද දෙන් බස්තියන්ගේ **රොමිලින් හෙවත් දිව්‍ය කුසුම** නාකටයෙහි ඇත. "Glory,

Glory " එනම් " Glory, glory Hallelujah " යන ක්‍රිස්තියානි ඉංග්‍රීසි ස්තුති ගීතය දොන් බස්තියන්ගේ නාටකයෙහි වේ. ඩී. එච්. ඇස්. අභයරත්නගේ **බැඩොව්රා** නාටකයේ ප්‍රාරම්භක ගීතය සඳහා ආදර්ශ ගීතය වශයෙන් යොද ඇත්තේ "අන්නි එම්ප්‍රස්තානියේ" යන හින්දුස්තානි ගීතයයි. එහි මුල් රූපය නම් " When Johnny comes marching home again,hurrah ! hurrah ! " යන ඉංග්‍රීසි යුද ගමන් ගීතයයි. මෝද්‍යන්ත නාටකයක අවසාන ජවනිකාවේ වීර පෙම්වතා හා පෙම්වතියගේ නිත්‍යානුකූල විවාහය දුටු මිත්‍රාදීන් මධ්‍යයේ දේවගැතිතුමා අතින් සිදුවන්නේ නිතරම " Jesu, my-way, my guide " යන ක්‍රිස්තියානි දේව ස්තෝත්‍රයට අනුව සදන ලද ගීතයකිනි. ඩබ්ලිව්. සී. පෙරේරාගේ **බ්‍රම්පෝර්ඩ්** නාටකයේ එන මංගල ගීතය වන "සුරන් බැඳුම් කලෙමේ" ඇද ගෙන තිබෙන්නේ "සලාම් සලාම්" යන මූලික හින්දුස්තානි ආදර්ශයෙන් යයි පැවසේ. මෙම තනුව යටකී දේව ස්තෝත්‍ර ගීතයේ තනුවෙන් කිසිසේත් වෙනස් නොවේ. සැමවිටම සිංහල යුද්ධ භටයින් පවා කණ්ඩායම් සහිතව ගමන් කළේ ඉංග්‍රීසි යුද්ධ පෙළපාලි ගමන් සංගීතයකට අනුකූල වය. ඇතැම් උල්ලසිත කෙටි සරල ගීතවල ඉහළින් තනුව හැඟවීම් වස් "ඉංග්‍රීසි" යන පදය පමණක් දක්නට ලැබේ. ජෝන් ද සිල්වා ගේ **සිංහල පරාභව නාටකය** නැමැති උපහාස නාටකයේ එන "විස්කි දුන් බි වෙරිවී" යන ගීතයේ ආදර්ශ ගීතය "Soldiers are we " යන ඉංග්‍රීසි ගීතය බව දක්වා තිබේ.

ඉන්දියානු සංගීතඥයන් මෙබඳු බටහිර තනු දැනගත්තේ එවක බ්‍රිතාන්‍ය කඳවුරුවලින් රටපුරා ඇසුණු යුද්ධහමුදා තූර්ය කණ්ඩායම්වලින් යයි ඇතැම් විචාරකයෝ කියත්. ක්‍රිස්තියානු මිෂනාරිවරුන් විසින් ආගමික ප්‍රචාරය සඳහා ඇතැම් සරල ඉන්දියානු රාග තාල ඉංග්‍රීසි ගීතිකාවලට යොදන ලදුව එබඳු රාග තාල යළිත් එම මඟින් ඉන්දියානුන්ට නැවත අසන්නට ලැබුණු බව පෙනේ. බූපාලි රාගයට නගනලද " There is a happy land " යන ඉංග්‍රීසි ගීතය මෙවැන්නක් බව ශ්‍රේෂ්ඨ පෙරදිග සංගීතඥයකුවූ එච්. ඒ. පොප්ලි නම් ක්‍රිස්තියානි පූජකයා පවසති. මෙවැනි බටහිර ගීත සාමාන්‍යයෙන් යොදගනු ලැබුවේ ගමන් ගීත හා විවාහ මංගල ගීත සඳහාය.

නව සංගීතය නිසා හින්දුස්තානි හෙවත් උර්දු භාෂාව කෙරෙහි ඉමහත් ඇල්මක් සංගීතාභිලාෂීන් අතර ඇතිවිය. මෙවැනි ලැදියාවක් සිංහල නාඩගමේ ඉතා සමෘද්ධිමත් කාලයේ දී පවා දෙමළ භාෂාවට නොවිය. හින්දුස්තානියේ වූ සහජ මිහිරි ගතිය හා සිංහලයට වූ භාෂාමය සමානත්වය මෙ අභිරුචියට හේතු විය. එකී බසින් සඳොස්වූවද හැම තැනෙකම ගැයුණු ගීතද නූර්ති සංගීතය ව්‍යාප්ත කිරීමට පොහොසත් විය. සංගීත ශාස්ත්‍රය වෙත කැපකළ හැකි එකම බස මේ හින්දුස්තානි භාෂාවයයි සිංහල වර්ගයා අතර පමණක් නොව පෙරදිග—එනම් ඉන්දීය සංගීතය ප්‍රියකළ අන් ජාතීන් අතර පැවතුණු මතයකි. එමෙන්ම ආත්ම ගෞරවය ආරක්ෂා කරගෙන සංගීතඥයකු විසින් ගායනය කළ යුත්තේ එකී බසින් යයි සාමාන්‍ය විශ්වාසය විය. ඉතාලියානු භාෂාව පිළිබඳ ව කලකට පෙර යුරෝපයේ ද මෙබඳු මතයක් පැවතිණ. යම් සැහෙන සංගීතඥයකු ප්‍රසිද්ධියේ සිංහලෙන් ගායනා කළහොත් ඔහු ඊට පසු වහාම එම ගීතයේ මුල් ආදර්ශය මෙන් හඟවන හින්දුස්තානි ගීතය ගයයි. මොහු මෙසේ කරන්නේ තම සිංහල ගීතයේ නිධානය සත්‍ය වූ එකක් බව ඔප්පු කිරීමේ අදහසිනි. සංගීතඥයන් අතර හින්දුස්තානි භාෂාව සුළු වශයෙන් වත් තේරීක බසක් ලෙන දැන සිටියේ ඉතා ස්වල්ප දෙනෙකු විසිනි. හින්දුස්තානි ගීත ගැයූ අන්‍යයන් පවා එහි අරුත් දැන සිටියේ නොපැහැදිලි ලෙසිනි. එහෙත් "ප්‍යාරි", "මොරි", "මයිතු" ආදී පෙම් ගීත වචන ඔව්හු දනිති,

හින්දුස්තානියට අත්වූ මහේශාක්‍ය භාවය නිසා සංගීත ලෝලයන් අතර බොහෝ "බොරු හින්දුස්තානිකාරයෝ" ඇතිවූහ. මොව්හු හින්දුස්තානි ගීතවල එන සාමාන්‍ය වචන දක්ෂ ලෙස ගලපා ඒවා නියම තේරුම් සහිත ගීතමෙන් ගැයීමේ අති ගුරයෝ වූහ.

ජෝන් ද සිල්වා වූ කලී දොන් බස්තියන්ගේ සංගීත විද්‍යාර්ථාත්මක සමූහයට අයත් නොවිය. එහෙත් ඔහුද අන්‍යයන් මෙන් ම නව සංගීතය උනන්දුවෙන් වැළඳ ගත්තේය. ඔහුගේ මුල් නාටකය වන **"ගිණිගත් රාමායණ"** යෙහි හා ඊට පසුව රචනා කළ "දස්කොන්" නාටකයෙහි බොහෝ ඉන්ද්‍රසභා තනු හා බලිවාලා නාටක තනු හමුවේ.

හින්දුස්තානි සංගීතයේ ශාස්ත්‍රීය පදනම වටහා ගැනීමට නාට්‍ය රචකයන් අතුරෙන් පළමුවරට උත්හාස කළේ ජෝන් ද සිල්වා ය. වෙසෙසින් ම අවශ්‍ය තනු සපයා ගනු පිණිස වෙසෙසින් ම උතුරු ඉන්දියානු සංගීතඥයකු බඳවා ගනු ලැබුවේද 1885 දී ඔහු ලියූ **"නලරාජා චරිතය"** නමැති නම මහාභාරතීය සැකැසුම සඳහාය. එහිවූ රාග තාල සපයන ලද්දේ කොළඹ ස්ථිරව පදිංචිව සිටි අබ්දුල් ලතීප් නමැති උතුරු ඉන්දියානු වෙළඳ ව්‍යාපාරිකයයෙකු විසිනි. මෙම පොතෙහි ප්‍රථම හැම ගීතයක් සඳහා රාගය හා තාලය සමගම එහි මූලික හින්දුස්තානි ගීතය සඳහන්වේ. එහෙත් එහි තාලය දක්වා තිබෙන්නේ "වෘත්තය" යනුවෙනි සුළු වශයෙන් වැරදි සහිත නොයෙක් ඉන්ද්‍රසභා ගීත ආදර්ශ ගීතමෙන් මෙහි දී කියැවේ.

නවත් නූර්ති සංගීත උල්පතක් සේ ක්‍රියාත්මක වූයේ ජා ජාතිකයන් තුළ වූ උතුරු ඉන්දියානු සංගීතය කෙරෙහි පැවති අනුරාගයයි. බලිවලා නළු පිරිස මෙහි එන්ට පෙරත් ජා ජාතිකයන්ගෙන් බොහෝ දෙන ශාස්ත්‍රීය ඥානයකින් තොර වූ සාමාන්‍ය හින්දුස්තානි සංගීතය දැනසිටියහ. ඔවුන් ගේ දැනුම හුදු පුරුද්දෙන් ලබාගත් එකක් විය. මොවුනට මේ දැනීම ඇතිවූයේ ඉංග්‍රීසි පාලකයන් විසින් මෙහි සංවිධානය කරන්න යෙදුණ ලංකා ජා ජාතිකයන්ගෙන් යුක්ත වූ "සිලොන් රයිපල් රෙජිමන්ට්" නම් හේවා පිරිස මගිනි. මෙම හේවා කණ්ඩායමේ සංග්‍රාමික දක්ෂතාවය දියුණු කරනු අටියෙන් යුද්ධයෙහි පුරුදු වූ ජා ජාතික සෙබළුන් ඉංග්‍රීසින් විසින් වරින් වර සිංගප්පූරුවෙන් මෙහි ගෙන්වා ගන්නා ලදුව ඔවුන් එකී ලංකා කණ්ඩායමට බඳවන ලදී.. මොවුන්ගෙන් ඇතැම්හු සිංගප්පූරු-වේ නවත්වා සිටි බ්‍රිතාන්‍ය අධිරාජ්‍යයේ උතුරු ඉන්දියානු හටයින්ගෙන් හින්දුස්ථානි සංගීතය දැන සිටියෝ වූහ. මෙම ලංකා ජා ජාතිකයින් ගෙන් වැඩි කොටස වාසය කෙළේ කොළඹ වැකන්දේ හා හම්බන්තොට ය. මොවුන්ගෙන් බොහෝ දෙන වයලීනය හා ඩෝලය හෙවත් උතුරු ඉන්දීය කෙටි බෙරය වාදනය කිරීමේ දී අති දක්ෂයෝ වූහ. දොන් බස්තියන් කළ දුෂ්කර කාර්යයක් නම් හැම රැයකම බලිවාලාගේ නාටක නැරඹීමට ගොස් එහි වූ තනු හා වාදනය ඉගෙන ගැනීම මේ බරපතල කටයුත්තේ දී ජා සංගීතඥයෝ ප්‍රමුඛ ස්ථානයක් ගත්තාහ. දොන් බස්තියන්ගේ නාටක නිපදවීමේදීද මොව්හු බොහෝ උදව්වූහ. සමහර ජා සංගීතඥයෝ කොළඹ නගරයේ නොයෙක් තැන්වල "සාජි කාමර" යනුවෙන් හැඳින් වූ සංගීත සමාජ ශාලා විනීත ලෙස ගෙන ගියාහ. මෙයින් සමහරක් පසු කලෙක කොළඹ ඇති වූ බලසම්පන්න සමාජ ශාලාවල මූලරූප විය. මේ "සාජි කාමර" නිසා නොයෙක් තරාතිරමේ ජනයා අතර නූර්ති සංගීතය ව්‍යාප්ති විය.

1900 හරියේ දී දොන් බස්තියන් කළමනාකාර-අධ්‍යක්ෂ දැරූ සීමාසහිත **සීමාසහිත සිංහල නෘත්‍ය සමාගම** ක්‍රියා විරහිත විය. මෙය වනවිට එතෙක්වූ නූර්ති සංගීතමය උල්පත් බොහෝ දුරට හිඳීගොස් තිබිණි. ඊළඟ වසරේ දී විශ්වනාථ් ලව්ජී නම සේවයට බඳවාගෙන ජෝන් ද සිලවා ඇරඹූ නාටක වෘත්තියේ නව පරිච්ඡේදය නිසා ඊට පෙර කිසි කලෙක නොවූ සමෘද්ධි භාවයක් නූර්ති සංගීත-යට අත්විය. ලව්ජී වූ කලී ඉන්දියාවේ ප්‍රධාන හින්දුස්ථානි හා ගුජරාටි නාට්‍ය ආයතනවල සේවය කළ කෙනෙකි. සංගීතය පිළිබඳ ඔහුගේ උපදෙස් ඇතිව ජෝන් ද සිල්වා රචනා කළේ නාටක හයෙකි :—එනම් **සිරිසඟබෝ චරිතය, ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ, රාමායණය, උත්තර රාම චරිත, ශකුන්තලා, හා රත්නාවලී නාටකය** යයි. සිංහල නූර්ති සංගීතයේ නව යුගයක් උදාකළ මෙම නාටකාවලියෙහි එන රාග තාල හා තණු සංඛ්‍යාව අති විශාල ය. විවිධ ය. තත්කාලීන හින්දුස්ථානි හා ගුජරාටි නාටකවල ඇසුණු බොහෝ සුමධුර සංගීතමය ආදර්ශ මෙම නාටක හයෙහි හමුවන බව නොඅනුමානය. නාට්‍ය සංගීතයේ අවශ්‍යතාවයන් පිරිමසමින් එය හැකි පමණින් ශාස්ත්‍රීය සංගීතය වෙත ලව්ජී විසින් ළං කරවීමෙන් නූර්ති සංගීතයට අලුත් ගරුත්වයක් ලැබිණ. ජෝන් ද සිල්වා විසින් රචිත යට කී නාටක හයෙහි එන බොහෝ තනු සමකාලීන සෙසු රචකයින් විසින් කිසිම පැකිලීමක් නැතිව ඔවුන්ගේ නාටක සඳහා උපයෝගී කරගන්නා ලදී. "නාඩ-ගම" යන වචනය ගෞරවයෙන් මේ සමයේ දී පිරිහී ගොස් තිබුණු බැවින් නාඩගම් රචකයන් අලුත් නාඩගම් නම් කළේ "නාටක" යනුවෙනි. ජෝන් ද සිල්වාගේ බොහෝ ගීත-නිතරම නාඩගම්-වල ආදර්ශ ගීත මෙන් සඳහන් කරමින්-නීරස විකෘතීන් සේ අලුත් නාඩගම් හි යෙදිණි. තමන්-ගේ අතින් විකලබවට පත් වූ ප්‍රකට නූර්ති ගීත තනු නාඩගම්වල යොදාගැනීම බොහෝ නාඩගම් කාරයන් විසින් එදා පටන් අද දක්වා පවත්වාගෙන යන්නා වූ පුරුද්දෙකි. අදත් එබඳු විරූප නූර්ති

තනු නාඩගම්වලට සමාන වූ අලුත් නාට්‍යාකාර රචනයන් හි ඇසේ. එහෙත් එබඳු තනුවල ප්‍රභවය ගැන රචකයෝ නිහඬ වෙති.

ආදිම සිංහලයන් හින්දු භක්තිකයන් වූ බැවින් සිංහලයා හින්දු සංගීතයට උරුමක්කාරයෙකැයි ජෝන් ද සිල්වා ඇදහූ බව පෙනේ. තම **සිරි සඟබෝ චරිතය** ප්‍රස්තාවනාවෙහි සිංහල කවි හා භාරතීය සංගීතය ගැන ජෝන් ද සිල්වා පවසන්නේ මෙසේය :—

''ලක්දිව පෙර සිංහල රජ දරුවන්ගේ කාලයේ දී සංගීත ශාස්ත්‍රය මනාසේ පැවතුණ බවට සාක්ෂ්‍යයක් අප අතරේ පවතින සිංහල කාව්‍ය ප්‍රබන්ධයන්ගේ වෘත්ත කොහෙන් අරන් තිබෙන ඒවාදැයි පරීක්ෂා කර බලන කල ඒ වෘත්ත උතුරු ඉන්දියාවේ හින්දු ජනයා අතරේ අද දක්වා මාහැඟිසේ පවතින විශාල මධුර මනෝහර සංගීත ශාස්ත්‍රයට අයත් රාග තාල බලා සාදා තිබෙන බවයි. මීට උදාහරණ වශයෙන් සැළලිහිණි සන්දේශයේ සමුද්‍ර-ඝෝෂා නමින් ප්‍රකට වූ වෘත්තයද දක්වමි. මෙම වෘත්තය හින්දු සංගීත ශාස්ත්‍රයෙහි පෙණෙන ''පිලූ' නම් රාගයයි-එය කියවීමේ දී දක්වන තාලය ''තාල'' නමින් ප්‍රකටයි — මෙම සමුද්‍රඝෝෂා වෘත්තය පිලූ රාගයට අයත් ''බාල'' නම් තාලයයි. මෙසේ අපේ කව්පොත් වල දක්වන සියලු කවි හින්දු සංගීත ශාස්ත්‍රයේ පෙණෙන රාග තාල දෙකට පිටින් නොයන බැවින් අපේ පුරාණ සිංහල ජනයා හින්දු සංගීත ශාස්ත්‍රය හොඳාකාර දැනගෙන සිටි බව හැඟියයි''.

හින්දු සංගීතය ගෞරවාදරයෙන් සැලැකූ ජෝන් ද සිල්වා එහි අනගිකම ගැන තම නාටකයන්හි නොයෙක් තැන කියා පෑවේය. තම පූර්වගාමී රචකයන්ට වඩා මනාසේ නාට්‍ය සංගීතය ස්ථාපනය කිරීමට ලැබීම ගැන ඔහුට මහත් සොම්නසක් විය. **දුටුගැමුණු චරිතයේ** ප්‍රාරම්භ ගීතයක රබන්කාරිගේ මුවේ තබා ''ජේ. ද සිල්වා කවි ලංකාවේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රානුකූලව පෑවේ'' හා ''හින්දු සංගීතය දූන් ඇන දීපේ'' යනුවෙන් ඔහු ගයවන්නේ ඉමහත් ගෞර්වයෙනි.

ලව්ජි ජෝන් ද සිල්වා යටතේ සේවයෙන් අස්වී සිය රට බලා ගියාට පසු ටවර්හෝල් ශාලාව හා ජෝන් ද සිල්වා වෙත නොයෙක් තරාතිරමේ ඉන්දියානු සංගීතඥයන් ගෙන්වාගන්ට ලැබිණි. මොවුනතර අමීර් ඛාන්, අබ්දුල් අසීස්, සුල්තාන් බක්ස්, අම්දුල් සතාර්, පයාරේ ලාල්, පයාරේ සාහිබ් හා ලව්ජිගේ මාමා කෙනෙක්වූ ඛාන්–ජී ජටා ශංකර් යන අය මෙහිලා සඳහන් කළ හැකිය. ටවර්-හෝල් හි පශ්චිම භාගයේ දී ගෙන්වාගත් අම්ටාලාල්, මෝහන් ලාල්, බලදේව හා සතුලාල් මගන්ලාල් ද දක්ෂ සංගීතඥයෝ වූහ. ටවර් හෝල් ශාලාවට අන්තිම වරට ගෙන්වා ගනු ලැබුවේ බොම්බායේ **ගෙයිටි තියටර්** හි උස්තාද් කෙනෙක්වූ නවාබ් ඛාන් ආසී නැමැත්තාය. ලව්ජි ඇතුළු මොවුන්ගෙන් බොහෝ දෙන බොම්බාය නගරයට නුදුරු ගුජරාට ප්‍රදේශයේ ජන්මක්කාරයෝය. මොවුන් විසින් සිංහල නූර්තිවලට සපයන ලද්දේ බෙහෙවින්ම සමකාලීන හින්දුස්ථානි හා ගුජරාටි නාටකවල ආ ජනප්‍රිය ගීතවල තනුය. ඉන්දියානු සංගීතඥයන් හැරුණු විට ප්‍රකට ලාංකික සංගීතඥයෝද වරින් වර අලුත් නාටක සඳහා තනු සැපයූහ. මොවු-නතර එච්. ඩබ්ලිව්. රූපසිංහ, ජේ. ඒ. සාදිරිස් ද සිල්වා, නිතිඥ ඩබ්ලිව්. සතාසිවම්, කේ. ඩී. ජෝජ්, ඇප්. ජෝන් පෙරේරා, ආදීන් සඳහන් කළ යුතුය.

නූර්ති යුගයේ මුල් භාගයේ පටන්ම නිෂ්පාදකයන් අතර අන්‍යෝන්‍ය විරෝධි පැවතිණි. **ගිනිගත් රාමායණයේ** පුවත ගැන කව්රුත් දනිති. එහෙත් නාට්‍ය ප්‍රදර්ශනයේ වාණිජත්වය වැඩිවීමත් සමග ම ඉන් වෙන්කළ නොහැකි ඇතැම් නවාංගද පහළවිය. අළුත් නූර්තියක ආර්ථික සාර්ථකත්වය බොහෝ දුරට රඳා පැවතුණේ එහිවූ අළුත් රාග තාල සහිත ගීතයන් උඩය. මේවා සපයාගත්තේ අධික මුදල් වැයකොට මහත් ආයාසයෙන් ඉන්දියාවෙන් ගෙන්වාගත් සංගීත විශාරදයන්ගෙන්ය. එමනිසා පශ්චිම කාලයේදී අලුත් ගීත පුරුදු පුහුණු කෙළේ අන්‍යයන්ට නොඇසෙන අයුරු රැකවල් සහිත වසාපු ගෙවල්වල ඉතා රහසිගතවය. එසේද වුවත්, සංගීත චෞරයන් විසින් ගීත හා තනු සොරකම් කිරීම ගැන ප්‍රවාද පවතී. විසි වසක් පමණ කාලයක් තුළදී ටවර්හෝල් නාටකාධිකාරිය නාට්‍ය විශාල ගණනක් රඟදැක්විය. නුමුත් මුද්‍රණ ද්වාරයෙන් පිටවූයේ මින් සතරක් පමණි. මෙහිදී ටවර්හෝල් අධිකාරිය අනුගමනය කෙළේ එය පිළිබඳ පැවති උතුරු ඉන්දියානු නිෂ්පාදනයන්ගේ ප්‍රතිපත්තිය විය. සංගීත හා සාහිත්‍යික චෞරයන්ගෙන් පරිස්සම් වන රිසියෙන් තම අත් පිටපත් සුරක්ෂිතව තබා-ගනිමින් ඒවා මුද්‍රණය නොකොට ප්‍රසිද්ධ නොකිරීම ඔවුන්ගේ සිරිතවිය.

1884 සිට ටවර්හෝල් නාටකාගාරය වසන තුරු අපේ නූර්ති සංගීතය ප්‍රධාන වශයෙන් සමකාලීන උතුරු ඉන්දියානු හින්දුස්තානි හා ගුජරාටි සංගීත නාටකයන්ගේ ප්‍රතිරාවයක් විය. එබැවින් අපේ මුල් ආදර්ශයන්හිවූ සහජ දුබලකම්ද අපට උරුමවිය. දෙරටෙහි වාණිජ සංගීත නාටක ව්‍යාපාරයද අන්තිම යේදී කෙළවරවූයේ ශබ්ද සහිත සිනමාව නිසාය. මෙම නාටකවලට පොදුවූ සංගීතය ගැන අපි දැන් කල්පනා කර බලමු.

මහජනයා සතුටු කරමින් මහජන ප්‍රශංසාව පතන නිසාදෝ නූර්ති සංගීතය නියම සංගීත ශාස්ත්‍රයේ ඉතා හීන අංගයන් හැටියට ඇතැම්හු කල්පනා කරති. මෙම සංගීතය ශාස්ත්‍රීය සංගීතය හා සමග සංසන්දනය කිරීමටද මේ මතය ඇතිවීමට පොළඹ-වන තවත් සාධකයෙකි. එහෙත් හින්දු සංගීතයෙහි එන බොහෝ සම්භාවනීය රාග තාල මෙම නූර්ති සංගීතයෙහි සංක්ෂිප්ත කොට තිබෙන බැවින් එය නූර්ති සංගිත ශාස්ත්‍රයේ අග්‍ර ස්ථානයන් වෙත පවා එළඹීමට සාමාන්‍ය මිනිසා දිරිගැනෙයි. මෙම කාරණය පිළිබඳව කලකට පෙර ලංකා සංචාරයකදී කොළඹ සංගීතමය ප්‍රදර්ශනයන් පැවැත්වූ යථෝක්ත එච්. ඒ. පෙප්ලි මහතාගේ මතය උචිත වන්නේයයි හඟිමි. නාට්‍ය සංගීතය ගැන "The Music of India" නම් තම ග්‍රන්ථයෙහි ඔහු පවසන්නේ මෙසේය.—

The Natakas (dramas) of India provide a feast for the music-lover. These are usually operatic throughout and the managers make it their study to get hold of the best airs that exist. One can hear Indian music in some of its best phases in these dramas. The music of course is mostly pouplar and does not reach the high classical standard of the great singers, but since that is so often associated with a rigid adherence to certain forms and technicalities, difficult of appreciation by the common man and by the foreigner, it is possible to find in this dramatic music a charma and sweetness unaffected by technicalities, hard for the uninitiated to appreciate.

යට දැක්වූ පාඨය අපි මෙසේ සිංහලයට පෙරළමු.-

"මෙම ඉන්දියානු නාටක සංගීත ලෝලයනට මංගල භෝජන වෙති. සාමාන්‍යයෙන් මේ නාටක සපුරා සංගීත නාටක මෙන් යැදුණු ඒවාය. විද්‍යා-මානව තිබෙන ඉතාම හොඳ තනු උපයෝගී කර ගැනීම සංවිධායකයන්ගේ විශේෂ පරිශ්‍රමය වෙයි. මේ නාටක නරඹන්නකුට ඉන්දියානු සංගීතයේ ඇති සමහර උත්තම අංගවලට සවන්දීමට අවස්ථාව ලැබේ. මේ සංගීතය බෙහෙවින්ම ලෝකාභිමත වර්ගයට අයත් එකක් බව කිවමනා නොවේ. එය ශ්‍රේෂ්ඨ ගායකයන්ගේ උසස් ගායන තත්ත්වයට නොඑළඹෙයි. එහෙත් එකී තත්ත්වය බොහෝවිට පවත්නේ සාමාන්‍ය මිනිසාට හා විදේශිකයාට හරිහැටි තේරුම් ගැනීමට දුෂ්කරවූ එක්තරා රූප හා නීති පද්ධතියක් හා දැඩි ලෙස සම්බන්ධිතවයි. එනිසා ඒ අසිරු නීතිවලින් නොවැදුණු මෙම නාට්‍ය සංගීතයෙහි අනෝවිදයකුට පවා මධුරත්වයක් හා ප්‍රියංකරත්වයක් සොයාගත හැකිය."

ටවර්හෝල් නාටකාගාරය වසා දැමීමෙන් නූර්ති යුගය සමාප්ත විය. එහෙත් එයට අවුරුදු කිහිපයකට පෙර සිට නූර්ති සංගීතය පිරිහීමේ ලකුණු පහළ විය. දොන් බස්තියන් හා ජෝන් ද සිල්වා ආදීන් විසින් රචිත නාටක සම්පූර්ණයෙන්ම වාගේ ගීතයෙන් සැදුණි. ගීත සම්බන්ධ කළ ගද්‍යමය පුරුක් ඉතා කෙටි වැකියන්ගෙන් යුක්ත විය. ඒවායින් ඉටුවූයේ නාඩගමෙහි "වචනෙ" යනුවෙන් විස්තර කළ පාඨයන්ගෙන් කෙරුණු කාර්යය. නූර්තිය ඉඳුරාම සංගීත නාටකයක් බැවින් සෑහෙන නොඅඩු ගීතමය ප්‍රමාණයක් එහි නිර්මිතියේ පූර්ණත්වය අඩුවීමට හේතුවූයේ මනහර අලුත් තනු සපයා ගැනීම පිණිස සංගීතඥයන් ඉන්දියාවෙන් ගෙන්වා ගැනීම ඉතා වියදම් සහිත කාරියක් වීමයි. මේ නිසා නූර්තියේ යහපත් සන්දර්ශනය පිරිහී ගියේය.

දොන් බස්තියන් පුරෝගාමියාවූ නාට්‍ය කරන ව්‍යාපාරයෙන් මෙරට සිදුවූයේ එක්තරා සංස්කෘතික විප්ලවයකි. ජෝන් ද සිල්වාගේ නාටකාවලියෙන් එය සම්පූර්ණ විය. ලව්ජීගේ තනු එකල ඒවාට සවන්දුන් සිංහලයන්ට දැනුණේ කාලාන්තරයක් තිස්සේ නො හමුවුණු පෙම්වත් ඥාති පිරිසක් යළිත් හමුවන ලෙසිනි. සමහර තනු යමෙකුට නිතැතින්ම ඇතැම් සිංහල ජනකවි මතක් කරනසේ හැඟිණි. උත්තර භාරතය හා සමග අපට ඇති විවිධ සංස්කෘතික, භාෂාමය, ඓතිහාසික ආදී බන්දුධත්වයන්

ගැන සලකා බලන විට එය පුදුම එලවන සුළු හැඟීමක් නොවේ.

මෙම නව සංගීතය නිසා ජාතික හද පතුලට ඇදුණු. ජාතික මනසෙහි මුල් බැසගෙන තිබෙන ගීත සමූහයක් උපදිනි. ඒවාට එක්තරා අමරණීයත්වයක් ලැබ අපගේ ජාතික උරුමයේ අගනා කොටසක් බවට දැන් පත්ව තිබේ.

සිංහලයන් මෙන්ම බොහෝ ඉන්දියානු ජාතිකයෝද ස්වභාවයෙන්ම කාව්‍යය ප්‍රිය කරන්නෝ වෙති. සංගීතයද කාව්‍යයේ විස්තාරයකි. සංගීත නාටකය යුරෝපීය ආභාසයෙන් ඇතිවූ එකක් නමුදු එය නිසා ජනප්‍රියභාවයෙන් ඉන්දියාවේද, මෙරටෙහිද පැවතුණේ ඒ නිසාය. දැනුදු මනා සිංහල සංගීත නාටකයක් කලාතුරකින්වත් රග දැක්වීමේදී එයවෙත නිතැතින්ම ලැබෙන්නාවූ සාර්ථකත්වය ගැන කියනු කිම ? 16 වැනි කිතු සිය වසේදී යුරෝපීය සංගීත නාටකය නව නාට්‍ය වර්ගයක් ලෙස නිපදවූ ඉතාලි ජාතිකයෝද යුරෝපියයන් අතුරෙන් ඇතැම් මානසික ගතිගුණ අතින් සිංහලයන්ට හා ඉන්දියානුන්ට සමාන යයි ඇතැම්හු කියති.

ශබ්ද සහිත සිනමාවේ ආර්ථික තරගය කරන කොට ගෙන වාණිජ සංගීත නාටකය පරාජය විය. එසේ වුවද වර්තමාන ඉන්දියානු හා ලාංකික සිනමාවට බොහෝ දුරට වෙන මාධ්‍යයක් ඔස්සේ ප්‍රකාශ වෙන්නාවූ සංගීත නාටකයැයි කිව හැකිය.

වර්තමාන කාලයේදී සංගීතමය හා කාව්‍යමය රසයන්ගෙන් පරිපූර්ණවූ ගීත යම්කිසි ජාතියක් සතුව ඇතිවේ නම් ජාතික මනසෙහි ඒවා රඳා පවත්නේ සංගීත නාටකයක්හි ඒවා අඩංගුවීමෙනි. හුදකලා ගීත කෙතරම් උත්කෘෂ්ට වෙතත් ඒවා වෙත එවැනි ආයුෂයක් හෝ විරස්ථිතියක් නොමැත. '' ඔපරා '' යනුවෙන් හැඳින්වෙන යුරෝපීය සංගීත නාට්‍යයෙහි ජාත්‍යන්තර සීමාවන් පවා ඉක්මවා පවත්නා බොහෝ ගීත ඒවායේ සංගීතමය විශිෂ්ටත්වය නිසා මෙසේ පැවතීම මෙය සනාථ කරන්නකි.

සංගීත නාටක වනාහී නාට්‍ය වර්ග අතුරෙන් විශේෂ සාමර්ථ්‍යයන් වුවමනා කරන විශිෂ්ට නාට්‍යමය රූපයක් යයි කීම නොවුවමනාය. තවද, එය නිසිලෙස රඟදැක්වීමට අන් සියළුම නාටක වර්ගවලට වඩා ධනය, කුසලතාවය, හා ආයාසය වුවමනා වන්නේය. සංගීත නාටක රචකයකු වශයෙන් 19 වන සිය වසේදී සමස්ත යුරෝපයේ අග්‍රෙශ්වරයා මෙන් වැජඹුනේ ජර්මන් ජාතික රිචඩ් වාග්නර් ය. ඔහු විසින් අළුතෙන් නිපදවන ලද නොයෙක් නාට්‍ය වේදිකා විධි ඉන්දියාව සහ ලංකාව ඇතුළු මුළු ලෝකයේ පැතිර ගියාය. '' ඔපරා '' යනුවෙන් හැඳින්වෙන යුරෝපා සංගීත නාටකය හා අපේ නූර්ති අතර පවත්නා මහා පරතරය ගැන කව්රුත් දනිති. එසේ වුවද මුල ධර්මයන් අතින් මේ නාට්‍ය වර්ගද්වය එකම ගණයට අයත් ඒවාවේ. රිචඩ් වාග්නර් ගේ අභිප්‍රාය වූයේ සංගීත නාටකය සියළුම ශිල්ප ශාස්ත්‍ර හා කලාවන්ගෙන් එක්සත් කලාවූ නිර්මිතියක් විය යුතු ලෙසය. ඔහු එවැන්නක් නම් කළේ '' gesamkunstwerk '' යනුවෙනි. කාව්‍යය, සංගීතය, චිත්‍ර කර්මය, ගෘහ නිර්මාණ ශාස්ත්‍රය, මූර්ති නිර්මාණය, යන්ත්‍ර සූත්‍ර ශිල්පය,—මේ සියල්ලම සංගීත නාටකයේ මෙහෙකරුවන් විය යුත්තේයයි ඔහුගේ මතය විය.

වර්තමානයේදී එවැනි යශස්කාමී සංගීත නාටකයක් නොව අපේ ආර්ථික හා වෙනත් හැකියාවන් පමණින් සාමාන්‍ය සංගීත නාටකයක් පවා රජයේ අනුග්‍රහය නොමැතිව නිපයීමට නොපිළිවන්නේය. ජාතික නාට්‍යාගාරයක් යම් දවසක ස්ථාපනය කිරීමේදී නූර්තිය නොහොත් සිංහල සංගීත නාටකයට හිමි නිසි ස්ථානය ලැබේවායි අපේක්ෂා කරමි.

ඒ. රන්ජන් අබේසිංහ

සිංහල සංගීතය පිළිබඳ පර්යේෂණ

මෙම මාතෘකාව යටතේ සාකච්ඡා කිරීමේදී අපරදිග හා පෙරදිග සංගීත ශාස්ත්‍රඥයින් (MUSICOLOGISTS) විසින් කරන ලද පර්යේෂණ ක්‍රම ගැන පොදු වශයෙන් කරුණු සොයා බලා ඒවා කොපමණ දුරට සිංහල සංගීතයට උපයෝගී කර ගත හැකි ද යන්න විමසීම අතිශයින් වැදගත්වේ. පළමුවෙන්ම පර්යේෂණ යන්නෙන් කුමක් අදහස් කරන්නේ ද යන්න විස්තර කිරීම අවශ්‍යයය.

පර්යේෂණය වූ කලී නවීනතම ක්‍රියා පිළිවෙලක් නොවේ. මනුෂ්‍ය වර්ගයාගේ පරිනාමය අනුව මනුෂ්‍යයා විසින් නොයෙක් ක්‍රියා වේගයන් පිළිබඳව පර්යේෂණ කරන ලද බව ඓතිහාසික වශයෙන් ඔප්පු වේ. මනුෂ්‍ය සභ්‍යත්වයේ පරිනාමයේ ඈත අතීතය වූ පෙලියොලිතික් යුගයේ පටන් කාංස්‍ය (ලෝකඩ) යුගය දක්වාත් ගංගා නිම්න ආශ්‍රිතව පැන නැගුණු ශිෂ්ටාචාරයේ මූල අවස්ථාවේ පටන් වර්තමානය දක්වාත් දීර්ඝ මානව ඉතිහාසය තුළ සිදු වූ නොයෙක් විපරිනාමයන් හා ඊට ලැබුණු පර්යේෂණාත්මක පිළිතුරු අවබෝධ කර ගත හැකිය. ලෝකයේ නොයෙක් මනුෂ්‍ය සමාජ තුළ උද්ගත වූ සංස්කෘතික ප්‍රශ්න සමකාලීන විඥනය අනුව විසඳුණු බවත් එම විසඳීම් මානව බුද්ධියේ විකාශනයට හේතු වූ බවත් පැහැදිලිය. කලින් කල ඇති වූ කලා ක්‍රියාකාරිකම් සමකාලීන අනුභූතීන් ප්‍රකාශ කිරීමට යෝග්‍ය වන සේ සකස් වූයේ පර්යේෂණයන්ගේ ප්‍රතිඵල නිසාය. චිත්‍රය, කාව්‍යය නාට්‍යය, සංගීතය ආදී සෑම කලාවක්ම සමකාලීන හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීමට යෝග්‍ය වන අවස්ථාවට පැමිණියේ පර්යේෂණාත්මක ආලෝකය ඔස්සේයි. වර්තමාන ලෝකය අතිශයින් සංකීර්ණය. එහෙයින් පර්යේෂණයට උපයෝග කර ගත හැකි ක්‍රියා පද්ධතීන් ද විවිධය. දැනට පවතින දේත්, ඒ හා සම්බන්ධ වන විද්‍යාත්මක බලවේගත් පවතින ඈහී ඓතිහාසික පරිනාමයත් විවිධ මතාන්තරත් පර්යේෂණයේ දී අවශ්‍ය වේ. සංගීතය පිළිබඳව පර්යේෂණ කිරීමේදී ද මේ ක්‍රමය කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීම සාධාරණය. සංගීතයේ ඓතිහාසික පරිනාමයත් මනුෂ්‍යයාගේ සමකාලීන විඥණයත් මූලික වශයෙන් ගෙන සංගීතයේ වර්තමාන තත්ත්වය, සංගීතය හා එහි විද්‍යාව, භෞතික විද්‍යාත්මක බලපෑම්, සංගීත කලාව පිළිබඳව විවිධ රටවල පවත්නා ප්‍රභෙද ආදිය පර්යේෂණයට භාජන කළ යුතුය. ලලිලිත කලා, විද්‍යාත්මක පදනමක් මත පර්යේෂණ කිරීම වර්තමාන සංස්කෘතික දියුණුවට මහෝපකාරී වේ. මෙම විසි වන සිය වසේ සංකීර්ණ පරිසරයක් තුළ ජීවත් වන මිනිසාගේ අනුභූතීන් ප්‍රකාශ කිරීමට සංගීත කලාවේ ශිල්ප විධි නියාම පොහොසත් විය යුතුය. දිනෙන් දින මොහොතින් මොහොත ඇති වන සමාජ සංකීර්ණතාවයන් අනුව අනුභූතීන් පැන නගී. එසේ පැන නගින නව අනුභූතීන් ප්‍රකාශ කළ හැක්කේ කාලානුරූප ලෙසත් දේශානුරූප ලෙසත් නිර්මාණාත්මක ලෙසත් සංගීත කලාවේ පවතින විධි නියාම විකාශනය වී යාමෙනි. මේ සඳහා නවීන විද්‍යාත්මක පදනමද උපයෝගී කොට ගෙන කරන පර්යේෂණය මහත් ඵලදයී වනු ඇත.

ඉහතින් සඳහන් කළ අන්දමට සංගීතය පිළිබඳව පර්යේෂණ කිරීමේදී පර්යේෂණඥයන්ගේ අවධානය යොමු විය යුතු කරුණු මෙහි පහත දක්වෙන සේ සැලසුම් කළ හැක.

1. සංගීතයේ පරිනාමය
2. සංගීතයෙහි ඉතිහාසය
3. සංගීතය හා නවීන විද්‍යාව
    1. භෞතික විද්‍යාත්මක පදනම
    2. කායික විද්‍යාත්මක පදනම
    3. ජීව විද්‍යාත්මක පදනම
    4. මනෝවිද්‍යාත්මක පදනම
    5. සමාජ විද්‍යාත්මක පදනම
4. සංගීත ක්‍රම පිළිබඳ තුලනාත්මක අධ්‍යයනය

මෙහිදී දක්වූ මාතෘකා අනුව ඉතා දීර්ඝව කරුණු දැක්විය හැකි වුවත් එසේ කිරීමට මම අදහස් නොකරමි. මේ විෂයයන් පිළිබඳ පර්යේෂණයන් ක්‍රියාත්මක කිරීමේදී බලපාන නියාම ධර්මය (PRINCIPLES) පමණක් පෙන්වා දීම මගේ අදහසයි. පර්යේෂණ පැවැත්වීමේදී ශාස්ත්‍රවන්තයකුට අවශ්‍ය වන්නේ මේ නියාම ධර්ම හරි හැටි අවබෝධ කර ගැනීමයි.

සංගීතයේ පරිණාමය හා ඉතිහාසය

ඈත අතීතයේ සිට මේ පොළොව මත විසූ මිනිසාගේ ඉතිහාසය විග්‍රහ කරන ඓතිහාසික විද්‍යාඥයෝ ඒ පිළිබඳ ප්‍රධාන අවස්ථා දෙකක් පෙන්වා දෙති.

1. ප්‍රාග්-ඓතිහාසික අවධිය
2. ඓතිහාසික අවධිය

ප්‍රාග් ඓතිහාසික අවධිය පිළිබඳව කරුණු දැන ගැනීම අතිශය දුෂ්කරය. මිථ්‍යා විශ්වාස හා ජන ප්‍රවාද ආදියෙහි පිහිට පමණි වර්තමාන කාලයේ පර්යේෂකයකුට ලද හැක්කේ.

සංගීතයේ ප්‍රභවයන් ක්‍රම ක්‍රමයෙන් සංකීර්ණවන්නෙමින් එය විකාශනය වූ අන්දමත්, මෙහි දී සංගීතයේ පරිණාමය යන්නෙන් අදහස් කෙරෙයි. සංගීතයේ පරිණාමය හැම විටම සංගීතයේ ඉතිහාසය සමඟ අන්‍යොන්‍ය සම්බන්ධයෙන් යුක්ත වන අතර මේ විෂය දෙකම සරල සමාන්තරව පවතින බව කිව හැකිය. එහෙත් මෙහිදී විග්‍රහයේ පහසුව තකා ඒ විෂය දෙක වෙන වෙනම ගැනීම වඩාත් යෝග්‍ය යැයි සිතමි.

අප වාසය කරන පොළොව මත ප්‍රථම මනුෂ්‍ය වාසය සිදු වූයේ කවර අවධියක දැයි යන ප්‍රශ්නයට නියම පිළිතුරක් දීමට තවමත් නොහැකි වී තිබේ. මිනිසා කවර කලක පහළ වුවත් ඔහුගේ උත්පත්තියට පෙර කාලයේ සිටම ශබ්දය (SOUND) තාපය (HEAT) හා ආලෝකය (LIGHT) යන භෞතික වස්තූන් මෙලොව පැවැති බව අපට පිළිගන්නට සිදු වෙයි.

මනුෂ්‍යයා කිසියම් අවධියක ලොව පහළවී යැයි අපි සිතා ගනිමු. මෙතැන් සිට අපට මතු කළ හැකි ප්‍රශ්න රාශියක් තිබේ. ඔහු අන්‍යයන් හා ජීවත්වීමේදී අදහස් හා හැඟීම් හුවමාරු කර ගත්තේ කෙසේ ද ? කතා බහ කිරීමෙන් ද ? කතා බහ කිරීමෙන් අදහස් ඇති වූයේ නම් ඒ කතා කළ භාෂාව කුමක් ද ? ඒ භාෂාවේ පැවැති ශබ්ද මාලාව කුමක් ද ? එමෙන්ම මොවුන් යම් යම් අවස්ථාවලදී විනෝදවීම සඳහා හෝ අනික් විශේෂ හේතුවක් නිසා හෝ කිසියම් අන්දමක ගායනාවක් කළාහු ද ? එසේ ගායනා කළේ නම් ඔවුන්ට ස්වර හඳුනා ගැනීමට පුළුවන් විය යුතුය. එසේ නම්, ඒ ස්වර හඳුනාගැනීම සිදු වූයේ කවර අවධිය කදී ද ?

මිනිසුන් අතර මුලින් පහළ වූයේ පද්‍යය ද නැති නම් ගද්‍යය ද ? මිනිසුන් පළමුවෙන්ම කෙළේ ගායනා කිරීම ද ? නැති නම් රිත්මය තැබීම ද ? මොවුන් කිසියම් සංගීත භාණ්ඩයක් වාදනය කිරීමට දන්නාහු ද ? එසේ නම් ඒ භාණ්ඩය කුමක් ද ? කවර අවධියක දී ඒ පිළිබඳව අවබෝධයක් ඇති වී ද ? මේ සංගීත භාණ්ඩය සුසිර වර්ගයේ ද ? නැති නම් ඝණ වර්ගයේ භාණ්ඩයක් ද ? නැත්නම් තත් භාණ්ඩයක් ද ?

මම මෙහිදී ප්‍රශ්න මාලාවක් නැගුවෙමි. එහෙත් කිසිවෙක් මේ ප්‍රශ්න මාලාවට නියත පිළිතුරක් දීමට අදවෙන කල් සමත්වී නැත. එහෙයින් මේ ප්‍රශ්න ඇසීම තරම් ලෙහෙසියෙන් නිශ්චිත පිළිතුරු දීම කළ නොහැකි බව අප සිහියට ගැනීම වටියි.

අදනම් සංගීතය භාවිතා වෙන්නේ බොහෝදුරට විනෝදය පිණිසය. එහෙත් මුල් කාලයේදී සංගීතය ඇති වූයේත් එවැනි පරමාර්ථයකින්දැයි සැක සිතෙයි. ලංකාවේ ගැමියන් අතර පවත්නා තොවිල් පවිල්; මඩු පූජා හා කංකාරි වැනි ශාන්ති කර්මවලදී සංගීතය බොහෝ දුරට උදව් කරගෙන ඇත. එහෙයින් මුල් කාලයේදී සංගීතය යොදා ගන්නා ලද්දේ එදිනෙද ජීවිතය හා සම්බන්ධ සිදුවීම් සඳහා නොවේදැයි ප්‍රශ්න කළ හැකිය.

මෙතෙක් නගන ලද ප්‍රශ්න මාලාවට පිළිතුරු සැපයීම සඳහා සංගීත ශාස්ත්‍රඥයන් විවිධ දේශවල තවමත් ජීවත්වන නොදියුණු (Primitive) මනුෂ්‍ය වර්ග පිළිබඳව තොරතුරු සොයා බලති. අප්‍රිකාවේ හා ඕස්ට්‍රේලියාවේ ජීවත්වන මුල්ම පදිංචිකරුවන්ගේ සංගීත ක්‍රම ගැන මොවුහු පරීක්ෂාකර බලති. ලාංකික අපේ සංගීත ශාස්ත්‍රඥයින්ද මේ රටේ

සංගීතය පිළිබඳව පර්යේෂණ පැවැත්වීම ආරම්භ කරන අවධියකදී වැඩි ජනතාවගේ සංගීතය ගැන කරුණු සොයා බැලීමට උත්සුකවීම අනිවාර්යයෙන් කළ යුතුයයි මම අදහස් කරමි.

පෙරදිග වුවත් අපරදිග වුවත් සංගීතයේ ප්‍රභවය පිළිබඳව ඇත්තේ මිථ්‍යා විශ්වාසයක් පදනම් කරගත් අදහසකි. පෙරදිග වැසියො සංගීතය ශිව දෙවියාගෙන් ලත් වරමක්සේ ගණිති. අපරදිග වැස්සෝ ඕර්පියස් (Orpheus) දෙවියාගෙන් ප්‍රභවය වූ සේ ගණිති.

මුල් කාලයේදී සංගීතමය නාදය සකස්කර ගැනීම සිදුවූයේ කෙසේද යන්න පිළිබඳව සොයා බැළු ශාස්ත්‍රඥයෝ විවිධ මත පළ කළහ. කට හඬ උස් පහත් කර උච්චාරණය කිරීමේදී ගායනයේ මිහිරක් ඇති වෙතියි දැනගැනීමෙන් ස්වර ස්ථාන ඇති වීයයි මතයක් තිබේ. මෙය ප්‍රකාශ කළාහු ජීන්-ජක් (ප්‍රංශ ජාතික) හර්බට් ස්පෙන්සර් (ඉංග්‍රිසි ජාතික) හා කාල් ස්ටම්ප් (ජර්මන් ජාතික) ද වෙති. පරිනාම වාදයේ ආරම්භකයා වූ චාල්ස් ඩාවින්ගේ අදහස මීට වෙනස්ය. ඔහු පවසන්නේ සතුන්ගේ නාද අනුකරණය කිරීමෙන් ස්වර නාද හඳුනාගත් බවයි. ඩාවින්ගේ මතයට සමානව අදහසක් භාරථ යේද ව්‍යාප්තව පැවතිණි.

භරතීය සංගීතය ගත් කල්හි ඍග් වේද යුගයේ සිටම අද වෙනතුරු විවිධ අන්දමේ ප්‍රශ්න වලට මුහුණදෙමින් වැඩි දියුණු වූ ආකාරය එහි ඉතිහාසය විමසන්නකුට පැහැදිලිව යනු ඇත.

ඍග්වේද යුගයේ හින්දූන්ගේ සාමන් ගායනා ක්‍රමය භාරතයේ පැතිර පැවැතිණි. මේ ගායනා ක්‍රමය සඳහා යොදගත් ශබ්ද ස්ථාන-උදත්ත-අනුදත්ත හා ස්වරිත යයි නම් කැරිණි. මේ ශබ්ද ස්ථාන ක්‍රමයෙන් සංස්කරණය වී ස්වර සප්තකය පහළ විය. අද ප්‍රචලිතව පවත්නා ජනක; මේල, ජන්‍ය රාග ක්‍රමය දක්වා වර්ධනය වූයේ සූක්ති, ප්‍රබන්ධ, ජාති, ග්‍රාම, මූර්ඡනා, රාග, රාගිනී යන අවධි පසුකර ගෙනය. මේ වර්ධනයේ විවිධ අවස්ථාවල දි ජන ගියේ ස්වරූපයද බලපෑ බව භාරතීය සංගීත ශාස්ත්‍රඥයින් පවසත්.

ක්‍රිස්තු වර්ෂයෙන් පළමුවැනි සියවසේ සිට දහවන සියවස දක්වා කාලය තුළදී සිදුවූයේ ස්වර සප්තකය නහවුරු වීමය. දහවැනි සියවසින් පසුව අද දක්වා භාරතීය සංගීත ක්ෂෙත්‍රයෙහි විවිධ ප්‍රශ්න මතුවිය. එසේ ම මතුවූ විවිධ ප්‍රශ්නවලින් හා ඒ ප්‍රශ්නවලට දුන් පිළිතුරුවලින් සංගීත ඉතිහාසය පිරී ඇත්තේය. මෙම ගැටළු නිරාකරණය කර ගැනීමට භාත්ඛණ්ඩෙ දැරූ ආයාසයේ ඵල බොහෝ දුරට සාර්ථක වීයැයි කිව හැකිය. අද පවත්නා උත්තර භාරතීය සංගීත ක්‍රමය පදනම් කර ගත්තේ භාත්ඛණ්ඩෙගේ සංගීත නියාමයන්ය. මේ ප්‍රශ්න නිරාකරණය කිරීමේ අදහසින් ලියැවුණු ග්‍රන්ථ සම්භාරයක්ද, පැවැත්වූ සම්මේලන වාරද විශාල විය.

අපරදිග රටවල සංගීත පරිණාමය ගැන දැන් අපි සළකා බලමු. ක්‍රිස්තු පූර්ව අවධියේ සිට දියුණු වෙමින් පැවැති ඊජිප්තු, හීබ්‍රෑ, ග්‍රීක, සහ රෝම යන සභ්‍යත්වයන්ගේ බලපෑම නිසා ක්‍රිස්තු වර්ෂාරම්භයේදී පහළවූ ක්‍රිස්තියානි භක්තිකයන්ගේ ආගමික අංගයක් ලෙස සංගීතයට වැදගත් තැනක් ලැබිණි. පූජකවරු හැම අවස්ථාවක දීම සංගීතය පිළිබඳ විශාරදයෝ වූහ. මුල් කාලයේදී තිබුණේ ඒක ස්වර ගායනා ක්‍රමයයි. (PLAIN CHANT) මිලානයේ සිටි ඇම්බ්‍රෝස් පාප්තුමා (ක්‍රි.ව. 374–397) ස්වර තුනකින් සමන්විතවූ ගායනා ක්‍රමයක්ද ග්‍රෙගරි පාප්තුමා (ක්‍රි.ව. 590–604) විසින් ස්වර සතරකින් යුත් ගායනා ක්‍රමයක්ද නිපදවන ලදි. මේ වූ කලි සුප්‍රසිද්ධ ග්‍රෙගෝරියන් ගායනා ක්‍රමයයි· ස්වර සඳහා සංකේත භාවිතය පටන් ගත්තේ මේ අවධියේ සිටය. අපරදිග රටවල ස්වර සප්තකය සකස් කර ගැනීම සම්පූර්ණවූයේ දහතුන් වැනි ශත වර්ෂයේදී බව පෙනේ.

අපරදිග සංගීත ක්‍රමය අවසාන වශයෙන් 15 වැනි ශත වර්ෂය වන විට ස්වර සංවයීය සංගීතයක් බවට පෙරළිණ. ඉන් පසුව සංධ්වනි (SYMPHONY) සංගීතය නහවුරු විය. 17 වන ශත වර්ෂයේදී පමණ මේ සංධ්වනි සංගීතය උච්චාවස්ථාවට පත්විය. දැන් කාලයේ සමහර අපරදිග සංගීතඥයෝ නැවැත වරක් ඒක ශබ්දික (MONOPHONIC) සංගීත ක්‍රමයේ පිහිටා සංගීත රචනා කිරීමට තැත් දරති. අපරදිග සංගීතය මේ නිසා **රථචක්‍ර නියාම යෙන් ක්‍රියාත්මක වේ.**

අපරදිග වැස්සෝ ඒක ශබ්දික සංගීතයේ සිට බහු ශබ්දික සංගීත තත්වයට නැඟ නැවැත ඒක

ශබ්දික සංගීතය කරා ගමන් කරති. භාරතයෙහි සිදුවෙමින් පවතින්නේ මෙයට වෙනස් දෙයකි. ඔවුහු ඒක ශාබ්දික සංගීතයේ සිට බහු ශාබ්දික සංගීතයක් ඇතිකර ගැනීමට ප්‍රයත්න දරති. ඓතිහාසික වශයෙන් සිදුවූ විවිධ ආක්‍රමණ හා බලපෑම්ද සංගීත විෂයෙහි එක්තරා විදියක වෙනස්කම් ඇති කිරීමට ඉඩ තිබේ. ඒ ඒ කාලයේ පැවැති දේශපාලන හා සංස්කෘතික බලපෑම් නිසා භාරතීය සංගීතයට අරාබි, ග්‍රීක, පර්සියානු, සංගීතක්‍රම බලපෑ බවට සාධක බොහෝය.

මේ කරුණු මා කෙටියෙන් දක්වූයේ විවිධ දියුණු සංස්කෘතීන් හා සංගැටුමෙන් අනිත් සංස්කෘතියක් තම අඩු පාඩු සකස් කර ගනිමින් දියුණු වීම ස්වාභාවික ධර්මතාවයක් බව පෙන්වා දෙනු පිණිසය. මේ නියාමය සංගීත ඉතිහාසයෙන් මෙන්ම අන් කවර සංස්කෘතික අංගයක් ගැන වුවද මෙනෙහි කිරීමෙන් සත්‍ය බව වැටහෙනු ඇත. සිංහල සංගීතයක් ගොඩ නැංවීමට තැත් කරන මේ අවධියේදී මේ නියාම ධර්ම ගැන සැලකිල්ලක් යොමු කිරීම අප විසින් කළ යුත්තකි.

සංගීතයේ පරිණාමය හා ඉතිහාසය ගැන මා ඉදිරිපත් කළ කරුණු සියල්ලම සාහිත්‍යයික සාධක තත්වයට පත්වන බව පෙනේ. ඒ පිළිබඳව ඉදිරිපත් කළ හැකි ප්‍රායෝගික සාධක නොමැතිවීම සංගීත පර්යේෂණවලට බාධාවකි. මෙය පෙරදිග මෙන්ම අපරදිග සංගීත විශේෂඥයන්ටද මුහුණ පෑමට ඇති ප්‍රශ්නයකි. එහෙයින් නිශ්චිත නිගමනවලට බැසීමටද අසීරු වී ඇත.

නැටිගත කිරීම එඩිසන් විසින් සොයා ගත්තේ 1878 දිය. එහෙත් එය වර්තමාන තත්වයට දියුණුවී අවුරුදු 25කට වැඩි කාලයක් ගතවී නැත. පටිගත කිරීම ඇතිවූයේ ඉතා මෑතකදීය. චිත්‍රපටිවලට ශබ්දය කැවීම පටන්ගෙන අවුරුදු 30කට වඩා කල්ගතවී නැත. පටිගත කිරීම හා තැටිගත කිරීම නොතිබුණත් ස්වර සංකේත භාවිතය අපරදිග රටවල දියුණුවීම පටන් ගෙන ශත වර්ෂ 2 ටත් වැඩි කලක් ගතවී තිබේ. එයින් පැරණි සංගීතය ගැන සෑහෙන දැනුමක් ලද හැකිය. පෙරදිග රටවල මෙවැනි තත්වයක් ඇති වූයේ නැත. ගෘහ නිර්මාණය, චිත්‍ර, මූර්ති වැනි අනිත් ලලිතවල කලාත්මක අංග ලක්ෂණ ඉන්පසු යුගවල වෙසෙන අයගේ ඇස්වලින් දැකගන්නට ඉතුරු වී පවතියි. එහෙත් සංගීතයෙහි එවැනි ආරක්ෂාවීමක් නොමැත.

සංගීතය හා නවීන විද්‍යාව—

භෞතික විද්‍යාත්මක පදනම

සංගීතයට උපයෝගී වන නාදයන් උපදින ආකාරය හා ඒවා හඳුනාගැනීම ඉතා වැදගත් වේ. නාදයේ භෞතික පදනම ධ්වනි විද්‍යාවයි (ACOUSTICS) ධ්වනියක ප්‍රභවය, ධ්වනියේ ප්‍රචාරණ පිළිවෙල හා ධ්වනියේ ලක්ෂණික ගුණ යන කරුණු විග්‍රහ කරන්නේ ධ්වනි විද්‍යාවෙනි.

සංගීතයේ මාධ්‍යය නාදයයි. දැන් අපි නාදය හටගන්නේ කෙසේදැයි සොයා බලමු. නාදය හටගන්නේ යමක කම්පනය නිසාය. නාදය ඇති කිරීමට යම් ශක්තියක් යෙදවිය යුතුය. නිදසුන් : බෙරයකට පහරක් ගැසීම, තතක් පිරිමැදීම හෝ බටනලාවකට පිඹීම ගත හැකිය. මේ කම්පනය සිදුවන්නේ ආවර්ත (PERIODIC) වශයෙනි. එසේ සිදුවන ආවර්ත විපර්යාසයට කම්පනයයි (VIBRATION) කියනු ලැබේ.

එසේ කම්පනය වන වස්තුව නිසා අවට වායුව චලනය වේ. ඒ නිසා වායුවේ තරංග මාලාවද කම්පනය වන වස්තුව මෙන්ම කම්පනය වේ. මේ තරංග වායුව ඔස්සේ ගමන් කර ශ්‍රවණේන්ද්‍රියට ගෝචරවූ විට අපි නාදයන් ඇසුණේයයි සළකමු. කටහඬද වාද්‍ය භාණ්ඩයකින් පැණෙන නාදයද පැතිරෙන්නේ මේ අන්දමටයි. නාදය ගමන් කරන මාධ්‍ය අනුව එහි වේගය වෙනස් වේ. නාදයේ වේගය මිනිත්තුවකට අඩි දහසකි. මෙහිදී වායුවේ උෂ්ණත්වය අනුව මෙම වේගය අඩුවැඩි බව සැලකිල්ලට ගත යුතුය.

සංගීත ස්වර නිපදවීමට ඒකාකාර කම්පන ඇති විය යුතුය. විෂමාකාර කම්පන සිදුවූ විට පහළ වන්නේ ඝෝෂාවක් පමණි. උදහරණයක් ලෙස බෙලෙක්කයකට පහරක් ගැසීම ගත හැකිය. සංගීත ස්වරද එකිනෙකට වෙනස් වේ. මේ වෙනස සිදුවන්නේ ස්වරයක ඇති තාරතාවය (PITCH) විපුලතාවය (MAGNITUDE) හා ධ්වනි ගුණය (TIMBRE) යන කරුණු මතය.

ශබ්දික සංගීතය කරා ගමන් කරති. භාරතයෙහි සිදුවෙමින් පවතින්නේ මෙයට වෙනස් දෙයකි. ඔවුහු ඒක ශාබ්දික සංගීතයේ සිට බහු ශාබ්දික සංගීතයක් ඇතිකර ගැනීමට ප්‍රයත්න දරති. ඓතිහාසික වශයෙන් සිදුවූ විවිධ ආක්‍රමණ හා බලපෑම්ද සංගීත විෂයෙහි එක්තරා විදියක වෙනස් කම් ඇති කිරීමට ඉඩ තිබේ. ඒ ඒ කාලයේ පැවැති දේශපාලන හා සංස්කෘතික බලපෑම් නිසා භාරතීය සංගීතයට අරාබි, ග්‍රීක, පර්සියානු, සංගීතක්‍රම බලපෑ බවට සාධක බොහෝය.

මේ කරුණු මා කෙටියෙන් දක්වූයේ විවිධ දියුණු සංස්කෘතීන් හා සංගැටුමෙන් අනිත් සංස්කෘතියක් තම අඩු පාඩු සකස් කර ගනිමින් දියුණු වීම ස්වාභාවික ධර්මතාවයක් බව පෙන්වා දෙනු පිණිස ය. මේ නියාමය සංගීත ඉතිහාසයෙන් මෙන්ම අන් කවර සංස්කෘතික අංගයක් ගැන වුවද මෙනෙහි කිරීමෙන් සත්‍ය බව වැටහෙනු ඇත. සිංහල සංගීතයක් ගොඩ නැංවීමට තැත් කරන මේ අවධියේදී මේ නියාම ධර්ම ගැන සැලකිල්ලක් යොමු කිරීම අප විසින් කළ යුත්තකි.

සංගීතයේ පරිණාමය හා ඉතිහාසය ගැන මා ඉදිරිපත් කළ කරුණු සියල්ලම සාහිත්‍යයික සාධක තත්වයට පත්වන බව පෙනේ. ඒ පිළිබඳව ඉදිරිපත් කළ හැකි ප්‍රායෝගික සාධක නොමැතිවීම සංගීත පර්යේෂණවලට බාධාවකි. මෙය පෙරදිග මෙන්ම අපරදිග සංගීත විශේෂඥයන්ටද මුහුණ පෑමට ඇති ප්‍රශ්නයකි. එහෙයින් නිශ්චිත නිගමන වලට බැසීමටද අසීරු වී ඇත.

නැටිගත කිරීම එඩිසන් විසින් සොයා ගත්තේ 1878 දීය. එහෙත් එය වර්තමාන තත්වයට දියුණුවී අවුරුදු 25කට වැඩි කාලයක් ගතවී නැත. පටිගත කිරීම ඇතිවූයේ ඉතා මෑතකදීය. චිත්‍රපටි වලට ශබ්දය කැවීම පටන්ගෙන අවුරුදු 30කට වඩා කල්ගතවී නැත. පටිගත කිරීම හා තැටිගත කිරීම නොතිබුණත් ස්වර සංකේත භාවිතය අපරදිග රටවල දියුණුවීම පටන් ගෙන ශත වර්ෂ 2 වත් වැඩි කලක් ගතවී තිබේ. එයින් පැරණි සංගීතය ගැන සෑහෙන දැනුමක් ලද හැකිය. පෙරදිග රටවල මෙවැනි තත්වයක් ඇති වූයේ නැත. ගෘහ නිර්මාණය, චිත්‍ර, මූර්ති වැනි අනිත් ලලිතවල කලාත්මක අංග ලක්ෂණ ඉන්පසු යුගවල වෙසෙන අයගේ ඇස්වලින් දැකගන්නට ඉතුරු වී පවතියි. එහෙත් සංගීතයෙහි එවැනි ආරක්ෂාවීමක් නො මැත.

සංගීතය හා නවීන විද්‍යාව—

භෞතික විද්‍යාත්මක පදනම

සංගීතයට උපයෝගී වන නාදයන් උපදින ආකාරය හා ඒවා හඳුනාගැනීම ඉතා වැදගත් වේ. නාදයේ භෞතික පදනම ධ්වනි විද්‍යාවයි (ACOUSTICS) ධ්වනියක ප්‍රභවය, ධ්වනියේ ප්‍රචාරණ පිළිවෙල හා ධ්වනියේ ලක්ෂණික ගුණ යන කරුණු විග්‍රහ කරන්නේ ධ්වනි විද්‍යාවෙනි.

සංගීතයේ මාධ්‍යය නාදයයි. දැන් අපි නාදය හටගන්නේ කෙසේදැයි සොයා බලමු. නාදය හටගන්නේ යමක කම්පනය නිසාය. නාදය ඇති කිරීමට යම් ශක්තියක් යෙදවිය යුතුය. නිදසුන් : බෙරයකට පහරක් ගැසීම, තතක් පිරිමැදීම හෝ බටනලාවකට පිඹීම ගත හැකිය. මේ කම්පනය සිදුවන්නේ ආවර්ත (PERIODIC) වශයෙනි. එසේ සිදුවන ආවර්ත විපර්යාසයට කම්පනයයි (VIBRATION) කියනු ලැබේ.

එසේ කම්පනය වන වස්තුව නිසා අවට වායුව චලනය වේ. ඒ නිසා වායුවේ තරංග මාලාවද කම්පනය වන වස්තුව මෙන්ම කම්පනය වේ. මේ තරංග වායුව ඔස්සේ ගමන් කර ශ්‍රවනේන්ද්‍රියට ගෝචරවූ විට අපි නාදයන් ඇසුනේයයි සළකමු. කටහඬද වාද්‍ය භාණ්ඩයකින් පැණෙන නාදයද පැතිරෙන්නේ මේ අන්දමටයි. නාදය ගමන් කරන මාධ්‍ය අනුව එහි වේගය වෙනස් වේ. නාදයේ වේගය මිනිත්තුවකට අඩි දහසකි. මෙහිදී වායුවේ උෂ්ණත්වය අනුව මෙම වේගය අඩුවැඩි බව සැලකිල්ලට ගත යුතුය.

සංගීත ස්වර නිපදවීමට ඒකාකාර කම්පන ඇති විය යුතුය. විෂමාකාර කම්පන සිදුවූ විට පහළ වන්නේ ඝෝෂාවක් පමණි. උදහරණයක් ලෙස බෙලෙක්කයකට පහරක් ගැසීම ගත හැකිය. සංගීත ස්වරද එකිනෙකට වෙනස් වේ. මේ වෙනස සිදුවන්නේ ස්වරයක ඇති තාරතාවය (PITCH) විපුලතාවය (MAGNITUDE) හා ධ්වනි ගුණය (TIMBRE) යන කරුණු මතය.

නාදයක **තාරතාවය** හඳුනාගැනීමට උපකාර වන්නේ එහි සංඛ්‍යාථය (FREQUENCE) නිසාය. එක තත්පරයකදී සිදුවන කම්පන සංඛ්‍යාව ස්වරයක සංඛ්‍යාථය ලෙස ගිණිය හැකිය. ස්වරයක තාරතාවය එක් අෂ්ටකයෙකින් වැඩි කිරීම සඳහා එය දෙගුණ කළ යුතුය. උදහරණයක් ලෙස මධ්‍යම ''ස්වරයෙන්'' තාරතාවය—256 උච්ච ''ස'' ස්වරයේ තාරතාවය = 512 (256 × 2) **විපුලතාවය** යන්නෙන් අදහස් කරන්නේ ශබ්දයක් වේගයෙන් හෝ වේගය අඩුවෙන් නැගීමයි. නොහොත් හඬ අඩුවීම හෝ වැඩිවීමයි. එකම තාරතාවය ඇති ස්වර වෙනස් ක්‍රමවලින් උපදවන ලද්දේ නම් ඒ එකිනෙක ස්වර අඳුනාගැනීමට උදව් වන්නාවූ ගුණයට **ධ්වනි ගුණය** (TIMBRE) නමින් හැඳින්වේ. උදහරණයක් ලෙස වයලීනයක මධ්‍ය ''ස'' ස්වරය හඳුනාගැනීමටත්, සිතාරයක මධ්‍ය ''ස'' ස්වරය හඳුනාගැනීමටත්, හැකියාව ලැබෙන්නේ මේ නිසාය.

ධ්වනි ගුණය පිහිටා ඇත්තේ උපරිතාන (OVERTONES) මතය. එය මෙසේ පෙන්විය හැකිය.

මූල සංඛ්‍යාතය = n

උපරිතාන = 2n ; 3n වශයෙනි

මේ හේතුවෙන් සංගීත භාණ්ඩවලින් නිපදවන හඬද, තත් සහ සුසිර භාණ්ඩවලින් ඇතිවන නාදයේ මිහිරියාවයද පිහිටා ඇත්තේ ධ්වනි ගුණය මතය. එකිනෙකාගේ කට හඬේ මිහිර විවිධ අන්දමින් වෙනස් වන්නේද ඒ ගුණය නිසාය.

අපි දැන් තන්තුවක් කම්පනය වන අයුරු බලමු. කම්පනය සිදුවන විට නියාමයක් ඇත. මෙය පරීක්ෂා කිරීමට ධ්වනි මානය (SONOMETER) උදව් කරගත යුතුය. තන්තුවකින් උපදින ස්වර යෙහි තාරතාවය රඳා පවත්නේ සාධක තුනක් මතය.

1. තන්තුවේ ආතතිය (TENSION) = T
2. කම්පනය වන තතෙහි දිග = 1
3. තන්තුවෙහි සෙන්ටිමීටරය ස්කන්ධය = m

මෙය පහ සඳහන් සූත්‍රයෙන් පෙන්විය හැකිය.

$$n = \frac{1}{21}\sqrt{\frac{T}{m}}$$

මෙහි n යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ තාරතාවයයි. මෙය උපයෝගී කොට ගෙන ඕනෑම තන්තුවකින් නිපදවන හඬක තාරතාවය සොයාගත හැකිය. මේ මූල ධර්මය සංගීත භාණ්ඩ තනා ගැනීමේදී බොහෝ විට උපකාර කරගනු ලැබේ.

ධ්වනි විද්‍යාවේ තවත් වැදගත් නියාමයක් නම් **අනුනාදයයි.** (RESONANCE) යම්කිසි වස්තුව කින් නැගෙන ධ්වනියක් අසල ඇති තවත් ද්‍රව්‍යයක එවැනිමවූ නාදයක් ඇති කිරීම අනුනාද නමින් විස්තර වේ. මේ අනුව සංගීත භාණ්ඩවල හඬ ඇති කිරීම පිණිස නාද පෙට්ටියකින් (SOUND BOX) ප්‍රයෝජනයට ගනු ලැබේ. තවද සිතාරය වැනි භාණ්ඩයක ඇති අනුනාදනීය තත් (SYMPATHETIC STRINGS) නිපදවා ඇත්තේද මේ වැනි නියාමයක් ගරුකර ගෙනය. අපරදිග සංගීත භාණ්ඩවල නාද පෙට්ටිය වැඩිදුර පාවිච්චි කරන බවත්, පෙරදිග සංගීත භාණ්ඩවලදී අනුනාදනීය තත් භාවිතා කරන බවත් ඔබ දන්නවා ඇත. වාත කඳ කම්පනය වන ආකාරය සුසිර භාණ්ඩයක් නාද කිරීමේදී ක්‍රියාත්මක වන බව පෙන්වා දිය හැකිය.

තවත් පරීක්ෂණ භාණ්ඩයක් ගැන මෙහිදී සඳහන් කිරීම වැදගත්යයි මට සිතේ. එනම් **සරසුලයය** (TUNING FORK). සරසුලයෙන් උපදින්නේ අමිශ්‍ර ස්වරය. ඒවායේ පරිතාන නොමැත.

වාතයේ පවත්නා විවිධතාවය නිසා හඬ වෙනස් වීම සිදුවේ. නිශ්චල වාතයේ මෙන් පැහැදිලිව ශබ්දය ගමන් කිරීමක් සුළඟ ආදිය හමන විට සිදු නොවේ. නාට්‍ය ශාලාවක වසා බෙරයක් වාදනය කරන්න. එය රමණීය නාදයක් නොව මහත් ඝෝෂාවක් බවට පත්වේ. එසේ බෙරයක් වාදනය කල විට නාදයේ විපුලතාව වැඩිවීම නිසා මහ කරදරයක් බවට පත්වේ. එහෙයින් වාදනය ආදිය කිරීමේදී නෘත්‍ය ශාලාවෙහි හඬ හැසිරෙන ආකාරය බලපාන බව සිහියේ තබාගත යුතුය. එමෙන්ම සිතාරය වැනි භාණ්ඩයක් වැඩි ඈතට ඇසෙන්ට වාදනය කළ නොහැකිය. පෙරදිග රටවල බොහෝ වාද්‍ය භාණ්ඩ කෙරෙහි මේ ප්‍රශ්නය බලපායි. සංගීත භාණ්ඩ පිළිබඳ පර්යේෂණ කිරීමේදී ඒ ඒ සංගීත භාණ්ඩවලින් උපදින නාදයන්ගේ විපුලතාවය වැඩිකර ගන්ට උත්සාහ දැරීම අවශ්‍ය යයි. මයික්‍රපෝනයෙන් හඬ වැඩි කර ගත හැකි

යයි කෙනෙකුට කිව හැකිය. එහෙත් එය උදව් කරගැනීමෙන් පිරිසිදු හඬක් ඇසිය හැකිදැයි සැක පහළවේ.

මා මෙතෙක් වෙලා දක්වූ කරුණු සංගීතඥයින් විසින් ප්‍රායෝගික වශයෙන් දැනගත යුතු ඒවාය. වෘන්ද වාදනයේදීද, තැටිගත හා පටිගත කරන අවස්ථාවලදීද. මේ නියාමයන් ගරු කිරීමෙන් ප්‍රයෝජන ලබාගත හැකිය. තවද, කිවයුත්තක් ඇත. අපරදිග රටවල ධ්වනි විද්‍යාඥයින් රැසක් සංගීතඥයන්ට ඔවුන්ගේ කෘති නිර්මාණයේදී උදව් දෙති. මේ රටේත් එවැනි ධ්වනි විද්‍යාඥයින් පහළ කර ගැනීම සුදුසුය. මෙහිදී අපට නවීන විද්‍යාවත් සංගීතඥයන්ගෙන්ද සංගීතය දත් නවීන විද්‍යාඥයින්ගෙන්ද පර්යේෂණ පැවැත්වීමේදී සහාය ලබාගත හැකිය.

කායික විද්‍යාත්මක පදනම

සංගීතය කර්ණ රසායනයක්ය යන්න පිළිගත් අදහසක් වී ඇත. එහෙත් එය එසේ නොවන බව කරුණු විමසූ විට දැනගත හැකිය.

කිසියම් ශබ්දයක් වායු තරංග වල ගමන් කරන කල්හි අපේ කර්ණේන්ද්‍රියට ඒ ශබ්දය අසුවේ. එසේ ශ්‍රවනේන්ද්‍රියට ඇතුළුවුනු ශබ්දය කන් අඩියේ හැපීම නිසා කන් අඩිය කම්පනය වේ. ඒ හා සම්බන්ධ ඇට කැබලි තුනකින් මෙය ඇතුළු කණට සම්ප්‍රේෂණයවී එහි සංවේදනා ඇති කරයි. කම්පනය හා පවතින සම්බන්ධතාවය ගැන සැළකූ විට මේ සම්ප්‍රේෂණය වන්නේ තරංග චලනය අනුවය.

මිනිස් කණට හඳුනාගත හැකි ශබ්ද වල සංඛ්‍යාතය තත්පරයකට 30–30,000 දක්වා පමණයයි සොයා ගෙන තිබේ. ශබ්ද තරංගවල පණිවිඩය මොළයේ පිහිටා ඇති ශ්‍රවන මධ්‍යස්ථානය කරා ගොස් නිහවේ. කලින් ඇසූ ශබ්දයක සටහනක් හෝ ..ර්තනාවක් කණේ නැත්පත් නොවේ. එහෙත් ඇසූ ශබ්ද මතක තබා ගැනීමට පුළුවන් ගතියක් ස්මරණ මධ්‍යස්ථානයට (MEMORY CENTRE) තිබේ. ඒ ශබ්දය නැවත කටින් පිටකිරීමටද, ඒ ශබ්දය ඇසුණු විටක හඳුනා ගැනීමටද පුළුවන්කමක් ඇත.

..වෙන්ද්‍රියයන් ස්නායු මගින් මොළය හා සම්බන්ධ වේ. ඉන්ද්‍රියයන්ට උත්තේජනයක් නො ලැබෙන්නේ නම් ප්‍රතික්‍රියාද ඇතිවන්නේද නැත.

ස්වර හඳුනාගැනීමට, ස්වර සංකලනයෙන් රස විඳීමටද, නැවත ස්වර ඉපදවීමටද පුළුවන්කම ලැබෙන්නේ මුලින් කී ශ්‍රවණ මධ්‍යස්ථානය පුරුදු පුහුණු කළහොත් පමණි. මේ ක්‍රියාවන් සිදු වන්නේ ස්නායු සෛලවල රසායනික ක්‍රියාකාරීත්වය නිසාය.

ජීව විද්‍යාත්මක පදනම හා මනෝ විද්‍යාත්මක පදනම

මිනිසාගේ වින්දනය කෙරෙහි ආරය හා පරිසරය බලපාන බව අධ්‍යාපනික මනෝවිද්‍යාඥයින් විසින් පිළිගත් අදහසකි. ආරය යන්නෙන් විද්‍යානුකූලව අදහස් කරන්නේ තමා උපතින්ම ලබන ක්‍රොමසෝම් හෙවත් වර්ණ දේහ (CHROMOZOME) යැදී ඇති ජීන් (GENE) හෙවත් ප්‍රවේණියානු රටාවයි. පරිසරය නම් ඔහුට ලැබෙන අධ්‍යාපනයත්, කලාත්මක පරිසරයත්ය.

අපට තීක්ෂණ වින්දනයක් ලැබිය හැකිවන්නේ අපටම ආවේණිකවූ සංගීතයකින් බව ඉහතකී කරුණු අනුව පැහැදිලි විය යුතුය. අපට වෙනත් සංගීත ක්‍රම වලින් රස විඳිය නොහැකියයි හිතා ගත යුතු නැත. පරිසරය දැඩි ලෙස වෙනස් කළ හොත් මෙය සිදුවේ යයි කිව හැකිය.

සමාජ විද්‍යාත්මක පදනම

මිනිසා සතුව ඇති විශේෂ ලක්ෂණයක් නම් ඔවුන්ගේ සුඛනම්‍යතාවයයි. ඉංග්‍රීසි කාරයෙකුට අවශ්‍ය නම් සිංහල ඉගෙන ගත හැකිය. සිංහලයෙකුට අවශ්‍ය නම් ඉංග්‍රීසි ඉගෙන ගත හැකිය. අපට වුවමනා නම් පෙරදිග සංගීතය මෙන්ම අපරදිග සංගීතයෙන්ද රස විඳීමට හැකියාව ලැබෙන්නේ මේ සුඛනම්‍යතාවය නිසාය. එහෙයින් සිංහල සංගීතයට පදනමක් සොයා ගැනීමේ කාර්යේදී අප අනික් සංගීත ක්‍රම නොසලකා හැරීම නොකළ යුතුය. ඒවායින්ද හැකි තරම් උදව් උපකාර ලබා ගත හැකිය. ලබාගත යුතුය.

වර්තමාන විද්‍යා දියුණුව නිසා පහළවී ඇති ගුවන් විදුලිය, තැටිගත කිරීම, පටිගත කිරීම, චිත්‍රපටි යන විවිධ භාණ්ඩ හේතුකොට ගෙන මනුෂ්‍ය සමාජය අද පෙරට වඩා එක් කිරීමේ පහසුවක් ඇතිවී තිබේ. ඒ නිසා අප ජීවත්වන්නේ නවීන ලෝකයේ වැදගත් අවස්ථාවකය.

වර්තමානය අතීතය වන බවත්, අනාගතය වර්තමානය වන බවත් තරයේ සිහියට ගෙන සංගීතඥයින් නිර්මාණයෙහි යෙදිය යුතුය. සංගීතයෙන් ආස්වාදය ලබන්නේ අද ජීවත්වන වර්තමාන මිනිසාය.

සංගීත ක්‍රම පිළිබඳ තුලනාත්මක අධ්‍යාපනය

අපේ සංගීතඥයින් පෙරදිග අපරදිග සහ අනිකුත් සංගීත ක්‍රම පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් ඇති කර ගැනීමට එය හැදෑරිය යුතුය. අපේ සංගීතයක් ගොඩ නැගීම දවසකින් දෙකකින් කළ හැක්කක් නොවේ. එයට පරම්පරා ගණනක් ගතවනු ඇත. එමෙන්ම එය එක සංගීතඥයකුටත් කළ හැක්කක් නොවේ. ඒ සඳහා සැම දෙනාගේම සහයෝගය ඇතිව කටයුතු කළ යුතුය.

මෙතෙක් මවිසින් ඉදිරිපත් කළ කරුණු සියල්ලම සළකාබලා පහත දැක්වෙන අදහස් කිහිපය මම මේ විද්වතුන් ඉදිරියෙහි තබමි—

1. දියුණු රටවල්වල සංගීත පර්යේෂණ මධ්‍යස්ථාන තිබේ. එවැනි ස්ථානවලින් ආදර්ශ ලබාගෙන මේ රටේද සංගීතය පිළිබඳ පර්යේෂණ මධ්‍යස්ථානයක් ඇතිකර ගත යුතුය. විශ්ව විද්‍යාලය වැනි තැනක ලලිත කලා පියයක් ආරම්භ කළහොත් එතැන මේ සඳහා සුදුසු වනු ඇත.

2. සංගීතය පිළිබඳ පර්යේෂණ පැවැත්වීමේ කාර්යයේදී සංගීතඥයන්ට ඉතිහාසඥයින්ගෙන්ද, ජීව විද්‍යාඥයින්ගෙන්ද. සමාජ විද්‍යාඥයින්ගේද, මනෝ විද්‍යාඥයින්ගේද. භෞතික විද්‍යාඥයින්ගේද පිහිට ලබාගන්නට සිදුවේ.

එමනිසා මේ විවිධ විෂයන්හි නිපුණ වූ විශේෂඥයන්ගෙන් සමන්විත සංගීත පර්යේෂණ මණ්ඩලයක් පිහිටුවිය යුතුයි. සංගීතඥයකුට විද්‍යා ශාස්ත්‍ර සියල්ලෙහිම පරප්‍රාප්ත වීම ඉතා අපහසු කාර්යයකි.

3. පැරණි ගීත, ජනගීත හා අද භාවිත වන ගීත ආදියෙහි පටි හා තැටි, සංගීත භාණ්ඩ, ලිපි ලේඛන යන සියල්ල සංගීත පර්යේෂණ පැවැත්වීමට අවශ්‍ය වන අමිල වස්තූන්ය. මේ සියළුම මූලාශ්‍ර එක් රැස් කර තැබිය හැකි සංගීතය පිළිබඳ කෞතුකාගාරයක් අපට අවශ්‍යය. තුලනාත්මක අධ්‍යයනයක් කිරිමට නම් විදේශවල සංගීත සාහිත්‍යය ගැනද අපට කරුණු අවශ්‍යවේ. මෙවැනි මධ්‍යස්ථානයක් පිහිටුවා ගන්නට යුනෙස්කෝ ආයතනයේ සේවය අපට ලබාගත හැකිවෙනියි මම සිතමි.