19

ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

24

30 වෙනි කලාපය

1968 අප්‍රේල්

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

30 වැනි

කලාපය

1968 අප්‍රේල්

30 වැනි

කාලාපය

1968

අප්‍රේල්

පටුන

ලිපි

1. "කොහොඹ කංකාරිය" හා සිංහල ශාන්ති කර්ම රටාව — I

— සරත් අමුනුගම මහතා

2. මගේ කලාදිවිය

— කොන්ස්ටාන්ටීන් ස්ටැනිස්ලව්ස්කි මහතා

3. හාස නාටක චක්‍රය — I

— ගුණසීල ජයවර්ධන මහතා

4. ඌරා මස්කිරීම හා ආරච්චි කෝලම — II

— සරත් අමුනුගම මහතා

5. වංග නාට්‍ය — I

— ජේ. ජේ. පී. පෙරේරා මහතා

6. ළමයින්ට රූකඩ නාට්‍ය පෙන්වීම

7. නැටුම් ඇතත් නාට්‍යයක් නැත

— ඇම්. එච්. ගුණතිලක මහතා

8. ඔගස්ට් ස්ට්‍රින්බර්ග්

— ඊ. එස්. එන්. ප්‍රනාන්දු මහතා

යාපහුවෙන් රූකම් සහිත ගල් වැඹක්

1* ඝ පි 4062—1526 (9/58)

සරත් අමුණුගම

"කොහොඹ කංකාරිය" හා සිංහල ශාන්තිකර්ම රටාව

සිංහල ගැමි නැටුම් හා ශාන්තිකර්මයන් විස්තර කරන බොහෝ රචකයන් උඩරටට සීමා වූ "කොහොඹ කංකාරියත්" පහතරට ගම්මඩු, පහන් මඩු හා විශේෂයෙන්ම පූනා මඩුත් අතර ඇති සම්බන්ධය විග්‍රහ කර නොමැත. ඒ සෑම විස්තරයකම පාහේ කියැවෙන්නේ උඩරට නැටුම හා පහතරට නැටුම් අතර සම්බන්ධයක් නැති බවයි. නැටුමේ ශාස්ත්‍රීය පක්ෂය අනුව මෙකී විස්තරයේ සත්‍යාසත්‍යතාවය විමසා බැලීම මෙම ලිපියේ පරමාර්ථය නොවේ. නමුත්, සමාජ විද්‍යාත්මක අංශයෙන් මෙම සිංහල නැටුම් සමූහය විමසන විට ඒවා අතර එක්තරා සම්බන්ධයක් ඇති බව ඔප්පු කළ හැකි ය. මෙම ලිපියේ ප්‍රධාන තර්කය එයයි.

සෑම සිංහල ව්‍රතයකටම සම්බන්ධ වූ අතීත කතාවක් හෝ අතීත කතා සමූහයක් තිබේ. එම ව්‍රතයේ වර්තමාන අර්ථය නැතහොත් ප්‍රයෝජනය අවබෝධ කරගත හැක්කේ මෙම අතීත කතාවන් ඇසුරිනි. අතීත කථාවේ සඳහන් පරිදි එද යම්සේ ව්‍රතය හෝ ශාන්තිකර්මය කිරීමෙන් සෙතක්, ශාන්තියක් ලහාවූයේ ද, මෙදත් එම 'සෙත් ශාන්තිය' කිරීමෙන් සමාන ප්‍රතිඵල ලැබේ යැයි විශ්වාස කරනු ලැබේ. උදහරණයක් වශයෙන් ගම්මඩුවල ප්‍රධාන තැනක් ගන්නා පත්තිනි කථාව විභාග කර බලමු.

පත්තිනි කථාව ලංකාවේ සිංහල පලාත් මෙන්ම දෙමළ පලාත්වලට ද සාධාරණ ය. එය සාහිත්‍ය අංශයෙන් පිරික්සන විට දකුණු භාරතීය සංගම් යුගයේ වීර කාව්‍යයක් හැටියට සැලකෙන සිලප්ප-දික්කාරමේ කථා වස්තුව මුල්කරගෙන ඇති වූ බව අනුමාන කළ හැකිය. සිලප්පදික්කාරම් නමැති කාව්‍යය අනුව එය ඉලංගෝ අඩිගල් නමැති මුනිවරයෙක් විසින් රචනා කරන ලද්දකි.

(බලන්න. හැඳින්වීම: **හිස්සැල්ලේ ධර්මරත්න හිමි.** පත්තිනි දෙයියෝ (සමන් මුද්‍රණාලය-1957)

පත්තිනි කතාව පතිව්‍රතාව රැකීම නිසා යම් දෙවියෙක් විසින් ලබාගත් ගුප්ත බලය දක්වෙන කාව්‍යයකි. භාරතයේ කන්නගී නම් කුමරියක් වූවාය. ඈ කොවලන් නමැති සිටු පුත්‍රයෙක් විවාහ කරගත්තාය. කොවලන් සුරාවට හා සල්ලාලකමට ඇබ්බැහි වූවෙකි. සිය සැමියා කෙරෙහි දැඩි භක්තියක් ඇත්තී කන්නගී මේ සියල්ලක්ම ඉතසිතින් ඉවසූවාය. කොවලන් මාධවී නම් වූ එක්තරා පියකරු නගර සෝබිනියකගේ මායා දැලට අසුවිය. අවසානයේ දී සිය සෑම සම්පතම කාබාසිනියා කරගත් කොවලන්ට මුදල් අවශ්‍ය වූ විට පත්තිනි ඇගේ රන් සළඹ ඔහුට දුන්නාය. මෙම රන් සළඹ රන්කරුවෙකුට විකුට කොවලන් මාධවීගේ ඇසුරට ගියේය. පෙර ආත්මයක සිට රන්කරු කොවලන්ගේ හතුරෙක් විය. මේ අවධියේ දී ම එම පුරයේ රාජ මහේසිකාවගේ ද රන් සළඹ හොරු ගත්තෝය. මෙම අවස්ථාවෙන් ප්‍රයෝජන ගැනීමට ඉටා ගත් රන්කරු කොවලන් තමාට විකුණුවේ සොරාගත් සළඹ බව රජතුමාට දැන්විය. තම බිසවගේ රන්සළඹ හොරා ගත්තේ යැයි සැක පිට රජතුමා කෝවලන් ජීවිතක්ෂයට පත් කළේය. මේ බව දිවැසින් දුටු කන්නගී එම දේශයට පැමිණ රජුගෙන් පළිගෙන සිය සැමියා නැවතත් ජීවත් කරවූවාය. කන්නගී විසින් ඇතිකරවන ලද ගින්නෙන් එම පුරවරයේ අධර්මිෂ්ටයින් සියල්ලම විනාශ කරන ලදි. නැවතත් එමගින් එම පුරවරයට සෞභාග්‍යයත්, ශාන්තියත් ලහා විය.

ලංකාවේ පත්තිනි කතාවෙන් ද දැක්වෙන්නේ ඉහත සඳහන් කතා පුවතයි. සිලප්පදික්කාරමේ කන්නගී සිංහල සමාජයේ පත්තිනි දේවිය වශයෙන් පරිවර්තනය වේ. කොවලන්, පාලඟ කුමරා වෙයි. මාතලේ දිස්ත්‍රික්කයේ කන්ද පල්ල කෝරලේ පිහිටි අංබොක්කේ පත්තිනි දේවාලයේ යාතිකාවක සිලප්පදික්කාරමත්, ලංකාවේ පත්තිනි ඇදහිල්ලත් අතර ඇති සම්බන්ධය කෙළින් ම ප්‍රකාශ කර ඇත.[1]

පහත රට ගම්මඩුවල ප්‍රධාන වශයෙන් රඟ දැක්වෙනුයේ මෙම පත්තිනි කථාවයි. ඒ සම්පූර්ණ විස්තරය **පන්තිස් කෝල්මුරය** වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. අඳුන්ගිරි පර්වතයේ සිටි පත්තිනිය බුදුන්ට දනයක් පිළිගැන්වීමේ අනුභසින් පූර්ව ආත්මයක දී ඍද්ධි බලය ලබාගත් අයුරුත්, මලින් උපන් සැටිත්, පාලඟ කුමාරයා සමග විවාහ ගිවිස් ගත් අයුරුත්, පාළඟට වූ හදියත්, අවසානයේ දී මදුරා පුරයේ පත්තිනිය ඇතිකළ ගින්නත් මෙම කෝල්මුරවලින් විස්තර වෙයි. සිංහල කවි අතුරින් ප්‍රධාන තැනක් ගන්නා පනහ හා අමාරස, පත්තිනි හෑල්ල, පාළඟ හෑල්ල, වයන්ති මාලය, මඩු පුරය, අඹ විදමන හා මරා ඉපැද්දීමේ කවි පන්ති මේ පන්තිස් කෝලමුරයට අයිති ඇතැම් කාණ්ඩයන්ය. මෙසේ පත්තිනි කථාව ගම්මඩුවේ රඟදැක්වෙන අතර එය නරඹන්නා ඉදිරියට ගෙන ඒම පිණිස යොදගන්නා ශෛල්‍යය නාට්‍යයෙන්, කාව්‍යයෙන් සම්මිශ්‍රණයකි. කඩින් කඩ රඟ පානු ලබන නාට්‍යමය ජවනිකාවලට ඒකීය බවක් දෙනු ලබන්නේ කවියේ එන විස්තරයෙනි. උදහරණයක් වශයෙන් රාමා මැරිල්ල හෙවත් මරා ඉපැද්දීම නමැති ජවනිකාව විග්‍රහ කර බලමු.

රාමා මැරිල්ල නමැති ජවනිකාව රඟදැක්වෙනුයේ මඩුව තුළය. එළිවන ජාමයටය. එය පත්තිනි කථාවේ විකාශයේ අවසාන පුරුකයි. ලී කුඩු, වී පොතු ආදිය ඇතිරීමෙන් රංගභූමිය සුද්ධ පවිත්‍ර කරනු ලැබේ. එහි වම් කෙළවරේ කොහොඹ අත්තක් පැල කර ඇත. මෙම කොහොඹ ගස යට පාළඟ මැරී සිටී. ඊට ප්‍රථමයෙන් එන ජවනිකාවේ පාළඟ මැරූ බව දැක්වීම පිණිස ඔහුගේ බොකු බඩවැල් හැටියට රතු සායමින් තෙත් කළ කඩමලු රංගභූමියේ විසුරුවනු ලැබේ. රාමා මැරීමේ මේ අංකය ඉතාම නාට්‍යෝචිතය. මරුවා ලෙස ඇඳ පැළඳ ගත් නළුවෙක් කඩුවක් අමෝරාගෙන රංග භූමියට පනී. ඒ සමගම කපුරාලලාගේ ගායනය වඩාත් ඉක්මන්, දරුණු ස්වරයක් ගනී. මරුවා පාළඟට කොටා ඔහුගේ බඩවැල් එළියට අදී. මෙම රඟපෑම කොතෙකුත් ලක්ෂණ ලෙස එක් ගම්මඩුවක කරන ලදැයි කිවහොත් එය බැලීමට පැමිණි යුරෝපියයෙක් ඇත්තවශයෙන්ම පාළඟ ලෙස රඟපෑ නැනැත්තාගේ බඩවැල් එළියට ඇද්දේ දැයි විමසීය.

මෙම ජවනිකාව ඇරඹෙන්නේ පත්තිනි හෑල්ලේ කවිවලිනි. පත්තිනිය මෙන් වෙස්ගෙන සිටින කපුරාලත් (ඇතැම් ප්‍රදේශවල ඔහුට පත්තිනි හාමි යන නම ද භාවිතා කරනු ලැබේ.) ඇගේ සේවිකාවක් වන කාලියත් කවියේ එක් පදයක් ගායනා කරන අතර බෙරවාදකයෝ දෙවෙනි පදයෙන් පිළිතුරු දෙයි. උදහරණයක් වශයෙන්, ''පර සිඳු පත්තිනි සඳ සැනපෙන්නේ'' යැයි පත්තිනි හාමි නටමින් ගයන අතර අත්වැල්කරුවන් ''සැත පුන නින්දට හීන පෙනෙන්නේ'' යැයි එම කවියේ දෙවෙනි පදය ගායනා කරති.

පරිසිඳු පත්තිනි සඳ සැනපෙන් නේ
සැතපුනු නින්දට හීන පෙනෙන් නේ
පාළඟ කඩුවක් ගත්තා වැන් නේ
කඩුව නොවෙයි අඩුවයි දැනගන් නේ

ඇසුවෙන් නිවරද තම හිමියන් නේ
සිටිමින් පත්තිනි බල පාමින් නේ
ඉතිකින් නැත අප වරද බොලන් නේ
යමු දුන් පඩි පුරයට අප දෙදෙ නේ

එමවිට කාලිය අඬගහ ගන් නේ
දෝසිඳ නවසිඳ තැඹිලිද ගන් නේ
අග්ගලාද කිරි උණ්ඩද ගන් නේ
තල කැරලි ද මුන් කැරලි ද ගන් නේ

මෙසේ පත්තිනි හෑල්ලේ කවි ගයමින් නළුවන් දෙදෙනා (පත්තිනි හා කාලි) සෙමින් සෙමින් කොහොඹ අත්තත්, පාළඟ කුමාරයා දෙසටත් ගමන් කරයි. ඒ අතර එම කාව්‍ය කාණ්ඩයේ විස්තර වන ඇතැම් ජවනිකා අභිනය මගින් ද නිරූපනය

[1]අංබොක්කේ දේවාලයෙන් මවිසින් සටහන් කරගන්නා යාතිකාවක මෙසේ සඳහන් වෙයි: ''ඉලංගෝ පඬිවරා–දෙමළ වෙන් කවිකරා'' මගේ ලිපියේ මුලට සඳහන් කර ඇති පරිදි, මෙය සිලප්පදික්කාරමේ කර්තෘ පිළිබඳ විස්තරයකි. ඉතාම පැරැණි පත්තිනි දේවාලයක් වන අංබොක්කේ මේ යාතිකාව ලංකාවේ පතිත්නි ඇදහිල්ල විග්‍රහ කිරීමේ දී අතිශයින් වැදගත් වෙයි.

වෙයි. මගට පැමිණි විට යකින්නක් පත්තිනිය ගේත්, කාලියගේත් මාර්ගය අහුරයි. පත්තිනි දේවිය සුලහිල්ල ඔසවා යක්ෂනිය පලවා හැර අවහිරයෙන් නිදහස් වෙයි. තොටුපලට පැමිණි විට තොටියා ඇ එගොඩ කිරිමට ප්‍රතික්ෂේප කරයි. ඇ මුහුද දෙබෑ කර සිය ගමන යන්නීය. ගම්මඩුවේ මෙම ජවනිකාව ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ චතුර බේසමකට පත්තිනි හාමි මුද්දක් දැමීමෙනි.

අහසට පොලොවට දෙස් කියමින් — නේ
දුක් කොයි දෙවියාදෝ මට දුන් — නේ
සුරතෙන් පේරැස් මුදු ගලවන් — නේ
දෝනින් රන් මුදු ගහට දමන් — නේ

ඉහලින් ගඟ දිය ඉහලට බෙදූ — නේ
පහලින් ගඟ දිය පහලට බෙදූ — නේ
දෙගොඩ තලා මැද සුදුවැලි පිපූ — නේ
එතනින් පත්තිනි සඳ වඩිමින් — නේ

එයින් සංකේතාත්මක ව දැක්වෙන්නේ පේරැස් දියට දමා දිය දෙබෑ කිරීමේ සිද්ධියයි. එහි අර්ථය එතැන දී කියවෙන කවි මගින් ප්‍රේක්ෂකයා අවබෝධ කරගනී. පත්තිනි හැල්ල අනුව මදුරා පුරය බලා යන දේවියට මුලින්ම මුණගැසෙන්නේ මදුරා පුර රජුගේ පුත්‍රයන් ය. ඔවුන්ගෙන් කරුණු විමසීමෙන් පසුව ඇ සිය සැමියාට අත් වූ භයානක ඉරණම ගැන දැනගනී. ගම්මඩුවේ රහදැක්වෙන හැටියට පත්තිනියට පාසැල් ගොස් පෙරලා එන මදුරා පුර රජුගේ පුත්‍රයන් දෙදෙනා හමුවෙයි. ඔවුන්ගේ අතේ පාසැල් පොත් ය.

ඇ දරුවන්ගෙන් සිය සැමියා ගැන විචාරයි. මුලින්ම දරුවන් පාළඟ කුමරු ගැන කිසිවක් කීමට මැලිවෙති. පත්තිනිය ඔවුන්ට කෙසෙල් හා කැවුම් කවා ඔවුන්ගේ සිත් ගෙන නැවතත් සිය සැමියා ගැන විමසයි. කුමරුන් දෙදෙනා පාළඟ කුමරුට අත් වූ ඉරණම ගැන විස්තර කරයි. මෙම ජවනිකාව ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ නාට්‍යමය ස්වරූප යකිනි. සිය සැමියා ගැන තතු දැනගන්නා දේවිය කුරිරු රජුට සාපකරමින් හඬා වැටෙයි. පත්තිනි හැල්ල කෝල්මුරයේ ප්‍රධාන කොටස මෙයයි.

කවි පනහක් පමණ දිග මෙම විලාපය සිංහල ජන කව අතුරින් ඉතාම ලයාන්විත කවි සමූහයකි.

පිරි කඳුළු ජ්ය — වටින්
සියොලඟ උණුවේය — හිතින්
බැරි ඉවසා ගන්ට — ඉතින්
ගරුතර මගෙ හිමි — නැගිටින්

ආමි මෙතන තරහ — පිටින්
කීම් නුඹට බස් මෙලෙ — සින්
මගෙ ගුරුකම් බලා — සිටින්
සාමිනි හිමි සඳ — නැගිටින්

දෙන්නා අඩකි කොසඹ — යටින්
විඳිනා සේ දුක් මෙලෙ — සින්
බැරි ඉවසා ගන්ට — ඉතින්
සොඳින් මහිමි සඳ — නැගිටින්

කොමල පතුල් පෙනිසේ — දුටින්
විමල කරඬු බලා — සිටින්
කොමල පතුල් දෙක — දෙපිටින්
නිමල මහිමි සඳ — නැගිටින්

නුඹෙ රන්කඳ මැලවෙන් — නේ
මගෙ සෙනෙහස වැඩිවෙන් — නේ
ගුගුරා හද උණුවන් — නේ
හිමිසඳ නුඹෙ පලි ගන් — නේ

කෝපාවිෂ්ට වූ පත්තිනිය මදුරා පුරය ගිනිබත් කරයි. එම ගින්නෙන් අධර්මිෂ්ඨයින් සියල් ලෝම නැසෙති. සක්රජ පත්තිනියගේ වියෝගය දැක මහල්ලෙකුගේ වෙසින් පැමිණෙයි. කරුණු විචාරීමෙන් පසු ඔහු තම නියම තේජවන්ත ස්වරූපය දක්වා පාළඟ කුමරා නැවතත් ජීවත් කරවයි. අවසානයේ දී මල්වැසි වස්වා නැවතත් මදුරා පුරය වෙත සෙත හා ශාන්තිය ලඟාවීම රංග භූමියේ කිරි මුට්ටියක් ඉතිරවීමෙන් නිරූපනය කරනු ලැබේ.

පිලිවෙල පෙර යදියන් කී — විලසට
කිරි දෝලා ගෙන්නා ගෙන — සැලියට
සරිවන තොරනක් බන්ද නිසි — කොට
කිරි උතුරති දෙර ඉර දෙවියන් — හට

සිත ලෙස යහපත් කරවා එම — වර
සොඳ සුවඳැති මල් පුදවා හැම — වර
පුදවාකර රැති බුලතින් හැම — වර
ලිප බැඳලා කිරි උතුරති දෙර — දෙර

එවනේ දෙවියෝ එක් වූ — මහිමා
පවනේ මල්වැසි වැස්වූ — මහිමා
මිහිකත දෙස් කි වතුරක් — සේමා
මදුරා පුර ගිනි නිවුවේ — එහෙමා

1**—සිපි 4062 (68/8)

ඉහත දක්වන ලද පත්තිනි කථාව ලංකාවේ ශාන්තිකර්ම අතුරින් මුල් තැනක් ගන්නා අතීත කථාවකි. එය මෙම ලිපියේ විස්තර කළේ එම අතීත කථාව භාරතයට සම්බන්ධ නිසාත්, එය ව්‍යාකූලත්වයෙන් තොරවූ නිසාත්, එහි ප්‍රධාන කොටස් රඟ දැක්වෙන නිසාත් ය. තවද, එය කාව්‍යයේත්, නාට්‍යයේත් මිශ්‍රනයක් වූ සිංහල ශාන්තිකර්ම වල රංගශෛල්‍යය පිළිබඳ හොඳ නිදසුනෙකි.

පත්තිනි කථාව තරම්ම පැහැදිලි නො වුව ද සිංහල ව්‍රතවල එන විවිධ චරිත හා අවස්ථා වටා මෙවැනි දහසකුත් අතීත කථා ඇත. මෙම අතීත කථා ක්‍රමානුකූලව විග්‍රහ කිරීම පිණිස පළමු වෙන් සිංහල ගම්වල ප්‍රචලිත ඇදහිලි ක්‍රමය ගැනත් යමක් සඳහන් කළ යුතුය. එය පහසුවෙන් තේරුම් ගැනීම පිණිස පහත සඳහන් වර්ග කිරීම යොද ගතිමි. සිංහලයින්ගේ වැඳුම් පිදුම්වලට ලක්වන පුද්ගලයින් මෙහි දක්වා ඇත්තේ අනුපිළිවෙළිනි.

(අ) (1) බුදුන්

(ආ)
- (2) හතර දෙයියෝ
- (3) හතර වරං දෙයියෝ (උද : නාථ, පත්තිනි, විෂ්ණු, කතරගම)
- (4) සෙසු දෙවිවරුන් (උද : වාහල, දෙළහ, මංගර)

(ඇ)
- (5) ප්‍රධාන යක්ෂයින්
- (6) පිරිවර යක්ෂයින්
- (7) සෙසු භූතයින්

බලවත්කම අනුව පිළිවෙලින් දක්වා ඇති මේ තත්ව යන් එකිනෙකට සම්බන්ධය. එසේ එක් එක් කොටස් සම්බන්ධ කිරීමේ ප්‍රධාන මාර්ගය වී ඇත්තේ වරම් ලැබීම පිළිබඳ විශ්වාසයයි. හතර දෙයියන් හා හතරවරං දෙයියෝ කෙලින් ම බුදුන්ගෙන් වරම් ලබාගත්තේ යැයි විශ්වාස කරනු ලැබේ. ඉන් පහල තත්වයන්හි සිටින ඇතැම් දෙවිවරු යක්ෂයින් හා භූතයින් මෙසේ වරං ගත් දෙවිවරුන් අතින් වරම් ලබ ගෙන ඇත. උද හරණයක් වශයෙන් මා මුලින් විස්තර කළ පත්තිනි දෙවියෝ බුදුන්ගෙන් කෙලින් ම වරං ලබාගෙන ඇති අතර යක්ෂයින්ගේ පිරිවර වරං ගෙන ඇත්තේ තමන්ගේ ප්‍රධාන යක්ෂයාගෙනි. ඒ වරං ලැබීම පිළිබඳ සෑම විස්තරයක් ම අතීත කතාවේ එයි. විශේෂයෙන් ම යක්ෂයින්ගේ බලය රැඳී ඇත්තේ අතීත කථාවේ නිරූපනය වන වරම් ලැබීම මතය.

සූනියම් යකාට වරං ලැබුන බව දැක්වෙන කවි පංතියක් නිදසුනක් වශයෙන් ඉදිරිපත් කරමි.

යාලක් නයි බරණි පැළඳ හිරන්දනන් වනය	දකා
මේ සක්වල රන් තුඩයේ සතියක් වැඩ සිටින	යකා
දී මොක්පුර වරම් රැගෙන ඉසිවර දෙවි යන් අනෙ	කා
පෑ එක් සැනෙකින් බැස වර ඉඳුරෙන් සූනියන්	යකා

අර්ත දහස් බලපාමින් විදුරු කඩුව ගෙන අනෙ	කා
නෙර්ත කරයි දුටු දුටු තැන සොල්ලා ගෙන හැම විටෙ	කා
අර්ත දහස් ලොවට පැපූ කකුසඳ මුන් දුන් අනෙ	කා
නෙර්ත දිගින් මෙදෙන පුදට බැසවර සූනියම්	යකා

ගව්වක් උස විදුරු කඩුව ගෙන සුරතින් මෙවැනි	යකා
රැවසක් හඩ ගසයි නිතර නාස්පුඩෙන් දුම් කඳෙ	කා
කිව් මොක්පුර වරම් රැගෙන ඉසිවර දෙවියන් අනෙ	කා
පෑ එක් සැනෙකින් බැසවර සව්මෙන් සූනියම්	යකා

සිංහල ශාන්තිකර්ම පිළිබඳ පැහැදිලි අවබෝධ යක් ලබාගැනීමට නම් වරම් ලැබීම නමැති අංශය පිළිබඳව ද තේරුම් ගත යුතුයි. එහි අවශ්‍යතාවය දක්වන එක් ජවනිකාවක් **සන්නියකුමේ** එයි. සන්නියකුමේ අවසානයේ දී දහඅට සන්නිය නමැති ජවනිකාව එයි. එම ජවනිකාවේ අවසාන සන්නිය කෝල සන්නියයි. මෙම සන්නිය නටන්නේ අලුයමය. මෙම සන්නියට කෝල සන්නි මූනක් ද, ඉනට හතරැස් පිදේනි තට්ටුවක් ද විශෙෂයෙන් පළඳිනු ලැබේ. කෝල සන්නියා රංග භූමියට පිවිසීමට තැත් කරයි. ඔහුගේ මාර්ගය පත්තිනි හා නාථ දෙවිවරුන් නිරූපනය කරන දෙදෙනෙක් විසින් හරස් කරනු ලැබේ. මෝල් ගස් දෙකක් හරස් කිරීමෙන් මාර්ගය ඇහිරීම

නිරූපනය වෙයි. මෙම කොටසට කඩවත් ඇරීම යැයි කියනු ලැබේ. නාථ හා පත්තිනි කෝල සන්නියාගෙන් හතර ස්වරයකින් කරුණු විමසයි. ඔහු පැමිණියේ කාගේ අවසරයක් පිට ද, ඔහුට වරං තිබේදැයි ඔවුන් විචාරති. තමාට කිසිම වරමක් නැති බැව් කෝල සන්නියා පිළිතුරු දෙයි. නාථ හා පත්තිනි ඔහුට බැණ වැදෙයි. කෝල සන්නියා ඉක්බිතිව මේ දෙවියන් දෙදෙනාට ආන මාලු, මුං කැරලි ආදී කැවිලි අල්ලස් වශයෙන් දී කඩවතෙන් ඇතුල්වීමට තැත් කරයි. දෙවිවරු එය තදින් ප්‍රතික්ෂෙප කරති. ආපසු යන කෝල සන්නියා පත් ඉරුවක් සිය මාපටඇඟිල්ලේ තද කරගෙන නැවතත් රංගු භූමියට පිවිසෙයි. මෙම ජවනිකාව දැඩි හාස්‍ය රසයෙන් යුක්තය. කෝල සන්නියා වචන විකෘති කරමින් තමාට බුදුන්ගෙන් වරම් ලැබුන බව ඔප්පු කිරීමට තැත් කරයි. දෙවිවරු එම කියමන නොපිළිගනී. ඔහුට රංග භූමියට පැමිනීමට අවසර නොලැබේ. නැවතත් කෝල සන්නියා ආපසු ගොස් සන්නසක් සිය හිස පිට තබාගෙන එයි. මෙවර ඔහුගේ හැසිරීම සම්පූර්ණයෙන් ම වෙනස් ය. ඔහු බුදුන්ටත්, ධර්මයටත්, සංඝයාටත් නිගා දෙන අන්දමින් කතා නොකරයි. ඔහු දක්වන්නේ ශාන්ත දාන්ත ස්වරූපයකි. කරුණු විචාරීමෙන් පසුව මෙය නියම සන්නසක් බව පිළිගන්නා මුරපලේ දෙවිවරු කෝල සන්නියාට රංගභූමියට පිවිසීමට අවසර දෙයි. බුදු අනින් කෝල සන්නියා හීලෑ වෙයි. ඔහුට කළ හැකි අනවින මෙන් ම ලැබගත හැකි පඬුරු පූජාද බුදු අනින් සීමා කරනු ලැබේ.

මෙම ජවනිකාවෙන් එක් එක් තරාතිරමේ යකුන් හා දෙවියන් බුද්ධ ඇදහිලි ක්‍රමයට අන්තර්ගත කර ගැනීමේ මාධ්‍යයක් වූ වරම් ලැබීමේ අත්‍යාවශ්‍යතාවය මනා ලෙස පිළිබිඹු වෙයි.

(මතු සම්බන්ධයි)

කොන්ස්ටන්ටින් ස්ටැනිස්ලව්ස්කි විසිනි.

මගේ කලා දිවිය. ....(II)

මගේ අපර බාල කාලයේ චිත්තාවේග වලින් හා අත්දැකීම් වලින් ඉතා වැඩි කාලයක් මට අමතක නොවී තිබුණේ කලාත්මක දර්ශන සම්බන්ධ ඒවාය. ඒ කාලයට අයත් සමහර සිද්ධි සිහි කරන විට මා නැවතත් බාල කාලයට අවතීර්ණ වූවාක් මෙන්ද, පැරණි හුරු පුරුදු හැඟීම් මාතුළින් එහා මෙහා යන්නාක් මෙන් ද දැනෙයි.

නිදසුනක් වශයෙන් පෙරේද භවස ඇතුළු නිවාඩු දිනයක් ගනිමු. ළමා අපට රෑ බෝවී නිද ගැනීමට ඉඩ ලැබේ. අප ඉදිරිපිට ඇත්තේ විනෝද බහුල නිදහස් දිනයකි. ඉදිරියෙන් ඇති දිග, නීරස පාසැල් දවස් හා වෙහෙසකර සැන්දෑවන් අතර අපගේ ශක්තිය පවත්වා ගැනීම සඳහා මෙම ප්‍රීතිමත් අවස්ථා වුවමනා වෙයි. නිවාඩු දිනක ප්‍රීතිය ප්‍රකෘතිය විසින් බලාපොරොත්තු වනු ලැබේ. එයට උදව් දෙන තැනැත්තා මෘදු කෘතඥතාවට ලක් වන අතර, එයට බාධා කරන තැනැත්තා ආත්මය තුළ ක්‍රෝධය හා පාප චේතනා පහළ වීමට හේතු වෙයි.

පාතරාසය ගන්නා අතර අපේ දෙමව්පියන් අපට කියන්නේ අනෙක් නැන්දවරුන් මෙන් උදසීන කෙනෙකු වන නැන්ද බලන්නට යා යුතු බවය : නැත්නම් අප තදින්ම අප්‍රිය කළ නෑ සොහොයුරන් අප බැලීමට එන බවය. මෙය නැන්ද බලන්නට යාමටත් වඩා අප්‍රියය. නරකා දියට ගියාක් මෙන් අපට හැඟෙයි. ඉමහත් නොඉවසිල්ලෙන් නිවාඩු දිනය බලා සිටි අපි, එය අපේ ග්‍රහණයෙන් මිදී නීරස සතියේ දිනකට පෙරළෙනු දකිමු. අනෙක් නිවාඩු දිනය එන තෙක් අප ජීවත් වන්නේ කෙසේ ද?

දවල් කාලය අපතේ ගියත් සන්ධ්‍යා කාලය හොඳ වේ යයි බලාපොරොත්තු විය හැකිය. අන් කිසිවෙකුට වඩා අපගේ අවශ්‍යතාව දන්නා තාත්තා සර්කස් නැටුමකට හෝ මුද්‍රා නාට්‍යයකට හෝ අඩු ගණනේ ගීත නාටකයකට හෝ ඊටත් අඩු ගණනේ නාට්‍යයකට හෝ ප්‍රවේශ පත්‍ර ගෙනැවිත් තිබෙන්නට පුළුවන. ප්‍රවේශ පත්‍ර මිලදී ගන්නේ අපේ ආවතේවකරුය. ඔහු කොහිදැයි අපි විමසමු. ඔහු එළියට ගොහින්ද? ඔහු ගියේ දකුණු පැත්තටද? නැතහොත් වම් පැත්තටද? හැන්දෑ වන තෙක් අපේ හොඳම අශ්වයන් වැඩට නොගන්නැයි රියැදුරන්ට උපදෙස් දී තිබේද? එසේ උපදෙස් දීමේ තේරුම නම්, හැමවිටම බාල අප නැටුම් හලට ගෙන යන ආසන හතරේ විශාල රථය අවශ්‍ය වී ඇති බවයි. නමුත් දවල් කාලයේදී හොඳ අශ්වයන්ගෙන් වැඩ ගෙන තිබේ නම්, සියළු බලාපොරොත්තු ඉවරය. සර්කස් හෝ නාට්‍ය බැලීමක් නැත.

එහෙත් ආවතේවකරු ආපසු පැමිණ ඇත. ඔහු තාත්තාගේ කන්තෝරු කාමරයට ගොස් සාක්කුවෙන් කිසියම් දෙයක් එළියට ගෙන තාත්තාට දී ඇත. ඔහු දුන්නේ මොනවාද? තාත්තා කන්තෝරු කාමරයෙන් නික්ම යන තුරු අපි බලා සිටිමු. ඉක්බිති අපි ඔහුගේ ලියන මේසය දෙසට දුවමු. නිකම් ගනුදෙනු ලියකියවිලි පමණි එහි තිබෙන්නේ. අපි දෙමනසින් පෙළෙමු. නමුත් කහපාට හෝ රතුපාට කඩදසියක් දක්නට ලැබේ නම් අපටම ඇසෙන්නට පිළිවන් තරම් වේගයෙන් හෘදය ස්පන්දනය වන්නට පටන් ගනී. ලෝකය ජීවත් වීමට තරම් වන සුන්දර ස්ථානයක් බවට පත් වෙයි. එවිට නැන්දත් නෑ සොහොයුරනුත් එතරම් කරදරකාරයන් ලෙස පෙනෙන්නේ නැත. ඔවුන් සමඟ අප කරන පිළිසඳර කථාව කෙබඳුද යත් රෑ කෑම මේසයේදී මෙසේ කීමට තාත්තා පෙළඹෙයි.

"ළමයි අද නැන්දට සලකලා තියෙනවා. ඒ හින්ද ඒ ගොල්ලන්ට පොඩි සැලකිල්ලක් කරන්න මට හිතෙනවා. ඒක ලොකු සැලකිල්ලක් වෙන්න

පුළුවන්. ඒක මොන විදියෙ එකක් කියලද ළමයි හිතන්නේ ?''

කෑම කට උගුරේ හිර වෙද්දී සතුටින් ඉපිලෙන අපි ඊළඟට සිදු වන්නේ කුමක්දැයි බලාපොරොත්තුවෙන් සිටිමු.

තාත්තා නිහඬව දෙපැත්තේ සාක්කුවලට අත දමා හෙමින් යමක් සොයයි. නමුත් එහි කිසිවක් නැත. තවදුරටත් බලා සිටීමට අසමත් වන අපි උඩ පැන ඔහු දෙසට දිව ගොස් ඔහු වට කර ගනිමු. අප මෙසේ කරන විට ''ළමයි, කෑම මෙසයෙන් නැගිටලා යන්න එපා'' යැයි අපගේ පාලිකාව කෑ ගසයි. ඒ අතර තාත්තා වෙන සාක්කුවකට අත දමා පසුම්බිය ගෙන ඇර බලන නමුත් එහි ද කිසිවක් නැත. ඔහු හෙමින් සිරුවේ සාක්කු එකිනෙක පෙරලා බලයි. ඒවායේ ද කිසිවක් නැත.

''ඒක මගේ අතින් නැතිවෙලා'' යයි හෙතෙම කිසි වෙනසක් නැතිව ප්‍රකාශ කරයි.

අපගේ දෙකොපුලුවල ලේ සිඳී යයි. මහ ඇඟිලි වල ද ලේ නැත. ආපස්සට ඇදෙන අපි නැවතත් සිටි තැන්වල හිඳ ගනිමු. අප එකිනෙකා බලන බැල්මේ ප්‍රශ්නයක් ගැබ වී ඇත. තාත්තා කවටකමක් කරනවාද? නැද්ද? කෙටි බඳ කබාය තුළින් ගත් දෙයක් ඔහු අතේ තිබේ.

''මේ තියෙන්නේ, ඒක මට හම්බ උනාවි'' යැයි රතුපාට ප්‍රවේශ පත්‍රයක් හිසට උඩින් ලෙලවන හෙතෙම කපටි සිනාවක් නගමින් කියයි.

දැන් කිසිවකුට අප නතර කරන්නට බැරිය. මේසයෙන් පිටතට පැන නටා අඩි හප්ප හප්පා ඉදුල් කඩවල් වනවනා තාත්තා වැළඳ ගන්නා අපි ඔහුගේ ගෙලෙහි එල්ලෙමු. ඔහු සිප ගනිමු, දැන් අප ඔහුට ආදරය කරන්නේ කොතරම් හෘදයාංගමව ද?

එහෙත් ඒ මොහොතේම අළුත් බියක් අප තුළ පහළ වෙයි. අපට නියම වේලාවට එහි යන්නට බැරි විය හැක. අපි ඉක්මණින් ආහාර ටික ගිල දමමු. අපට රාත්‍රී භෝජනය අවසන් වන තෙක් බලා ඉන්නට බැරිය. එය අවසන් වත්ම ළමා කුටියට කඩා වදින අපි ගෙදරට අඳින ඇඳුම් කඩා විසි කර දමා ඉරිද හඳින ඉස්තරම් ඇඳුම් සැලකිල්ලෙන් ඇඳ ගනිමු. තාත්තා පමා නොවේවා යන සිතිවිල්ලෙන් වද විඳිමින් බලා සිටින්නට අපට සිදු වෙයි. කෑම කාමරය හිස් වූ පසු කෝපි කෝප්පයක් බී ටික වේලාවක් නිදා ගන්නට තාත්තා කැමැතිය. අප ඔහු අවදි කරන්නේ කෙසේද? අපි අඩි හප්පමින් හයියෙන් ඇවිදිමු. බර දේවල් බිම දමමු. නැත්නම් ඇතුළත සිටින බව නොදැන මෙන් කෑ ගසමු. නමුත් තාත්තා තදින් නිදන්නෙකි.

මිනිත්තුවක් පාසා විශාල ඔරලෝසුව ළඟට දුවන අපි ''අපි පරක්කුයි, අපි පරක්කුයි'' යයි කලබලයෙන් කෑ ගසමු. ''මූලික සංගීතාංකයට අපි පරක්කු වෙනවා.''

සර්කස් නැටුමක මූලික සංගීතාංකය අසන්න නොලැබීම ? අලාභයක් නොවේද ? ''හතත් පහු වුණා. තාත්තා අවදි වෙලා ඇඳගෙන රැවුල බාන කොට අඩු ගණනේ හතයි විස්ස වෙයි. එහාට යන්න විනාඩි පහළොවකට වැඩිය ගත වෙනවා. එතකොට හතයි තිස් පහ වෙයි.'' මූලික සංගීතාංකය පමණක් නොව වැඩ සටහනේ මුල් අංකයත් වරදින බව අපට වැටහෙයි. පුංචි කිනිසෙලි එයාගේ උන්විල්ලාවේ හරඹය ඉදිරිපත් කරන කොට අප එතන නැහැ. අප ඔහුට කෙතරම් ඊර්ෂ්‍යා කරනවාද ......? අප කෙසේ වුවත් නියම වේලාවට යා යුතුය. ඉක්බිතිව අපි අම්මාගේ කාමරයේ දොර ළඟට ගොස් සුසුම් හෙළමු. තාත්තාට වඩා අම්මා ඉතා කරුණාවන්තයයි මේ මොහොතේ අපට සිතේ. අප සුසුම් හෙළමින් මුමුණමු. අපේ උපාය තේරුම් ගන්නා ඇ තාත්තා අවදි කරවීමට යන්නීය.

''ළමයි නරක් කරන්න ඔයාට ඕනෑ නම් ඒ ගොල්ලන්ට වැඩි ආදරේ පෙන්නපන්න ඕන. ඒ වුණාට ඒ අයගෙ හිතට දුක් දෙන්න එපා. කපා ගන්නා නම් කර තියා ගන්න.'' ඇය මෙසේ කියන්නේ තාත්තා අවදි කරමිනි.

නින්දෙන් අවදි වන තාත්තා නැගී සිට, අම්මා සිඹ, නිදිමත ගතියෙන්ම ගමනට සූදානම් වීමට පටන් ගනී. අශ්ව රථය ගෙන්වනු හැකි පිණිසත් හැකි තරම් වේගයෙන් රිය පදවන ලෙස ඇලෙක්සි නමැති රියැදුරාගෙන් ඉල්ලා සිටිනු පිණිසත් අප පාත මාලයට බසින්නේ වෙඩි උණ්ඩ මෙනි. අපි පා සොලව සොලවා විශාල රථයෙහි හිඳගෙන සිටිමු. වේගය පිළිබඳ මායාව අප සිතට යන්තම ට දැනෙයි. තාත්තා තවම පෙනෙන්නට නැත. අප සිත් තුළ අමනාපය වැඩී යයි. මුලින් තිබුණු

කෘතඥතාවේ සලකුණක් වත් ඉතිරි නොවේ. අවසානයේදී ඔහු පිටතට වුත් හිඳ ගනී. රිය සහ රෝද හිම මත කිරි කිරි හඬ නගමින් දුනු මත කරකැවීකැවී සෙමින් ඇදෙන්නට පටන් ගනී. අපි අපගේ අසුන්වලින් පෙරට නැමෙමින් නො ඉවසිලිමත්ව ගමනට සහාය දීමට උත්සාහ කරමු. හදිසියේම රථය නවතී. අප දූන් එතැනය. වැඩ සටහනේ දෙවැනි අංකය පමණක් නොව තුන්වැනි අංකයද අවසාන වී ඇත. නමුත් අපගේ ප්‍රියතම සංගීත කවටයන් වූ මොරෙනෝ, මැරියානි හා ඉන්සර්ට් තවම නොපැමිණ තිබීම අපගේ වාසනාවකි. ඇයද තවම පැමිණ නැත. අප හුන් විශේෂ ආසනය තිබුණේ නළුවන්ට යාමර්ම සඳහා වෙන් කර තිබුණ දොරටුව ළඟය. එය වාසනාවකි. මෙහි සිට හැම පැතිවලම සිදු වන දේ අපට දක ගත හැකිය. මරණය හා උරෙනුර ගැටී එයින් තෘප්තියක් ලබමින් දෝ ජීවිතයට සිදු විය හැකි අනතුරු ගැන නොතකා ක්‍රියා කරන මේ ගුප්ත, අපූරු පුද්ගලයන්ගේ පෞද්ගලික ජීවිතවල සිද්ධි අපට මෙහි සිට දක ගත හැකිය. මෙහිදී ඔවුන් තුළ තැති ගැන්මක් ඇති වේද? ඔවුන්ගේ ජීවිතවල අන්තිම මිනිත්තුව මෙය විය හැක. ඔහු නිශ්ශබ්දය සුළු දේවල් ගැන, මුදල් ගැන, කෑම වැනි දේ ගැන කථා කරමින් සිටිති. නියම වීරයෝ ඔවුහුය.

වාදක මණ්ඩලය හුරුපුරුදු පොල්කා තාලයක් වයති. ඒ ඇගේ අංකයයි. එල්වීරා අශ්වයෙකු මත නැගී සළු නැටුම ඉදිරිපත් කරනු ඇත. දූන් ඕ අවුත් සිටින්නීය. මගේ රහස මගේ මිතුරෝ දනිති. ඇය මගේ පෙම්වතියයි. හොඳම ගීත නාටක කණ්නාඩි, හොඳම ස්ථානය, මගේ මිතුරන්ගේ සුභ පැතුම් යන මේ සියළු වරප්‍රසාද මා සතුය. සැබවින්ම අද රෑ ඕ ඉතා ලක්ෂණය. තම අංකය අවසානයේදී පැසසුම පිළිගැනීමට එන එල්වීරා මගෙන් අඩි 2 ක් ඈතින් යන්නීය. ඇගේ සමීප තාවය නිසා මගේ සිත කලබල වෙයි. කිසියම් අසාමාන්‍ය දෙයක් කළ යුතුය. එහෙයින් මම ආසනයෙන් පැන ඇගේ ගවුම් වාටිය සිප ගෙන ඉක්මණින් මගේ ආසනයට එමි. සැලෙන් නටත්, බියෙන් අඬන්නටත් මා සූදනම්ව සිටින්නේ මරණ දඬුවමට නියම වී සිටින්නෙකු මෙනි.

"මම පුතාට සුභ පතනවා, පුතා විවාහ ගිවිස ගෙන ඉන්නවයි කියල මට ජේනවා, මංගල්‍යය කවදද?" තත්තා සරදම් කරයි. අන්තිම රඟුම රඟදක්වන්නේ මුළු කණ්ඩායම විසින්මය. ඒ වනාහි අසු පිට නැඟ රඟපාන චතුරංගයකි. ඉතා නීරස රඟුම ද එයයි. ඉක්බිති මීළඟ සතියේ අපූරු දවස් පෙරහැරක් මෙන් දිගට එන්නේය. මීළඟ ඉරිදටත් මෙහි නැවත එන්නට ලැබෙයයි කිසිසේත්ම බලාපොරොත්තු විය නොහැකිය. නිතර නිතර අප බැහැර කැඳවා ගෙන යන්නට අම්මාගෙන් ඉඩ ලැබෙන්නේ නැත. මුළු ලෝකයේම ඉතාම හොඳ තැන සර්කස් මණ්ඩලයයි. එසේ වුවත්, ප්‍රීතිය වැඩි කලක් පවත්වා ගැනීම සඳහාත් රමණීය ස්මෘතීන් සමඟ හැකිතාක් කල් ජීවත්වීම සඳහාත් මිතුරෙකු රහසින් හමුවන මම දිනයක් නියම කර ගනිමි.

"එන්නම ඕනෑ, වරද්දන්න එපා"

"මොකක්ද වැඩේ ?"

"ආවාම දූන ගන්න පුළුවන්. ඒක හරිම වැදගත් එකක්."

ඊළඟ දිනයෙහි මගේ මිතුරා පැමිණෙයි. අපි විශාල අඳුරු කාමරයකට වැදෙමු. මම මගේ අභිරහස ඔහුට කියමි. මා වැඩුණු පසු සර්කස් කණ්ඩායමක අධ්‍යක්ෂවරයෙකු වීම මගේ බලාපොරොත්තුවයි. මගේ සිත වෙනස් වන්නට ඉඩ නොතබනු පිණිස දිවුරුම් දීමක් අවශ්‍යයි. බිත්තිය උඩ තිබුණු ප්‍රතිමාවක් ගන්නා මම අනාගතයේදී සර්කස් අධ්‍යක්ෂවරයෙකු වන්නෙමියි තදින් දිවුරමි. ඉක්බිති මගේ සර්කස් කණ්ඩායමේ අනාගත සංදර්ශනවල වැඩ පිළිවෙල සාකච්ඡා කරමි. අපේ කණ්ඩායමේ නාම ලේඛණය පිළියෙල කරමු. අප දන්නා ඉතා වැදගත් උසස් අශ්වාරෝහකයන්ගේ විකටයන්ගේ හා ජොකියන්ගේ නම් එයට ඇතුළත් වේ.

මගේ සේවක කණ්ඩායමට ආරම්භ කිරීම නිමිති කරගෙන අපේ ගෙදරට සංදර්ශනයක් පවත්වා පුහුණුවීමට අපි තීරණය කරමු. මගේ සොහොයුරු සොහොයුරියන් හා මිත්‍රයන් ඇතුළත් තාවකාලික සර්කස් කණ්ඩායමක් සකස් කරන අපි කොටස් බෙදා දී වැඩ සටහනේ එක් එක් අංකය තීරණය කරමු.

"හීලෑ කරපු කුළු අශ්වයෙක් .... මම අධ්‍යක්ෂ ද ...... පුහුණු කරන්නෙත් මමයි එත කොට අශ්වයා ඔබයි. ඔබ බුමුතුරුණ එලන්නෙ

මම රතු තොප්පි දමාපු විහිළුකාරයා හැටියට පෙනී සිටින්නම්. ඊළඟට විකට සංගීත කාරයෝ ඉන්නවා.''

අධ්‍යක්ෂවරයා වන මම හොඳම කොටස් ගනිමි. සර්කස් අධ්‍යක්ෂවරයෙකු වීමට අධිෂ්ඨාන කර ගෙන සිටින, එසේම වෘත්තීය නළුවකු හැටියට දිවුරුම් දී සිටින මට ඒ අයිතිය අනෙක් අයගෙන් ලැබේ. අප සැබෑ සර්කස් සංදර්ශනයකට හෝ මුද්‍රා නාට්‍යයකට කැඳවා ගෙන යනු ලබන බවට කිසිදු විශ්වාසයක් නැති හෙයින් අපගේ සංදර්ශනය ඊළඟ ඉරු දිනට යොද ගනිමු.

අපට ඇති සෑම විවේක වේලාවක් ම උත්සවයට ලැස්ති වීම සඳහා යොදු ගනිමු. පළමුවෙන් ම අපට ප්‍රවේශ පත්‍ර මුද්‍රණය කිරීමටත් මුදල් මුද්‍රණය කිරීමටත් සිදු වෙයි. ඉක්බිති අප ප්‍රවේශ පත්‍රාගාර යක් ඉදි කළ යුතුය. එය සාදන්නේ දෙරටුව හරවා කම්බිලියක් එල්ලීමෙනි. එහි කුඩා විවරයක් වෙයි. සංදර්ශනය පැවැත්වෙන දවස මුළුල්ලේ එහි රැකවල් කරමු. නියම සර්කස් සන්දර්ශනයට මෙය අත්‍යාවශ්‍යය. කවර හෙයින්ද යත් නියම සර්කස් කණ්ඩායමක ස්වරූපය මවා පෙන්වීමට ප්‍රවේශපත්‍රාගාරයක් ඉවහල් වන හෙයිනි. සළු නැටුමේ අඩවිච සඳහා අප උපයෝගි කර ගන්නා සිනිඳු කඩදසියෙන් වට කරන ලද චක්‍ර සඳහාත්, පුහුණු කරන ලද අශ්වයින්ට කඩුළු වශයෙන් ගන්නා රැහැන් හා පොලු වලටත්, ඇඳුම් ආයිත්තම් සඳහාත් සෑහෙන කාලයකුත් කල්පනාවකුත් වැය කිරීම අවශ්‍ය වේ. ඊළඟට ඇත්තේ සංගීතයයි. සන්දර්ශනයේ වඩාත් දුෂ්කර කොටස එයයි. මෙහි කරදරය වූයේ මගේ වැඩිමහල් සොහොයුරා වාද්‍ය වෘන්දය තනිවම වුවත් භාරගැනීමට සමත් වුවත්, ඔහු ඉතා අලස එසේම නොහික්මු වූ අයෙකු වීමයි. ඔහු තමාට භාරවූ කාර්යය දෙස භාරදූර ලෙස නොබලයි. සන්දර්ශනය පවත්වන දින යෙහි දී ඔහු කුමක් කරාවිදැයි දෙවියෝ ම දනිති. මදක් වාදනය කරන ඔහු හදිස්සියේ ම ප්‍රේක්ෂක සමූහයා ඉදිරිපිට ම සාලයෙහි මැදහෙව දෙපා අහසට දිගු කරමින්, ''මීට වැඩිය වාදනය කරන්න නම් කොහොමටවත් බැහැ'' යයි කෑගසන්නට පටන් ගනියි.

ඔහු කලිනුත් එසේ කළේය. ඔහු ලවා වාදනය කරවීම සඳහා වොකලට් පෙත්තක් දීමට අපට සිදු විය. නමුත් ඔහුගේ මෝඩ ක්‍රියාව නිසා සන්දර්ශනය කැත විය. එහි ස්වාභාවිකත්වය මුළුමනින් නැසින. ස්වාභාවිකත්වය අපට ඉතා වැදගත් දේ විය. මේ හැම දෙයක් ම සැබෑය කියාත් ස්වාභාවිකය කියාත් විශ්වාස කිරීම අවශ්‍ය විය. එසේ නැතහොත් එය රසවත් වන්නේ නැත.

නරඹන්නවුන් ඇත්තේ ටික දෙනෙකි. හැම විටම ඉන්නේ ද එකම පිරිසය. ඔවුහු නම් අපේ පවුලේ හා ගෙදර සේවකයෝය. එහෙත් ලෝකයේ ඉතා පහත් නාට්‍යටත් ඉතා පහත් නළුවන්ටත් සහෘදයෝ වෙති. තමන් ප්‍රිය කරන නළු නිළියන් ගේ ගුප්ත කෞශල්‍යයක් තේරුම් ගතහැක්කේ තමන්ට පමණක් බවකත් ඔවුන්ට පැහැදිලිය. සෙසු අය එය තේරුම් ගැනීමට තරම් කුසලතාව යක් ඇත්තෝ නොවෙති.

අපේ සන්දර්ශන නරඹා අගේ කරන්නෝද වූහ. ඔවුන් ආවේ අප සතුටු කිරීම සඳහා ද නොව තමන් සතුටුවීම සඳහාය. මොවුන් අතුරින් ඉතා උනන්දු අයෙකු වූයේ තාත්තාගේ මහළු ගණන් තබන්නාය. එහෙයින් ඔහුට ඉතා හොඳ තැනක් දෙන ලදී. හෙතෙම එයින් උදම් වූයේය. ප්‍රවේශ පත්‍රාගාරයෙහි වැඩ වලට සහයෝගය දීම සඳහා ප්‍රේක්ෂකයෝ දවස මුළුල්ලේ ම ප්‍රවේශ පත්‍ර මිළයට ගත්හ. ඒවා නැති වූ බව අහවමින් එහි පැමිණි ඔවුහු ඒ ගැන පැමිණිලි කළහ. මේ හැම කරුණකදී ම හේතු දක්වන ලදින්, අධ්‍යක්ෂක වරයාගෙන් එනම් මගෙන් අවසාන උපදෙස් බලාපොරොත්තු වන ලද්දේය. මගේ වැඩ පසෙක දමා කෘතියට පැමිණ ඔවුන්ට ඇතුලුවීමට අවසර දෙමි, නැතහොත් ප්‍රතික්ෂෙප කරමි. නොමිලයේ දෙන ලද අවසර පත්‍ර ද විය. ඒවා නිකුත් කරන ලද්දේ'' කොන්ස්ටෙන්සෝ ඇලක්ෂියෙව් ගේ විනෝද උයන'' යන වචන ලියා අංක දමන ලද වෙනම පොතකිනි.

ඒ ශ්‍රේෂ්ඨ දිනයෙහි දර්ශනය පටන් ගැනීමට බොහෝ වේලාවකට පෙර වෙස්මාරුවක් ඇඳුම් ආයිත්තම් ඇඳ පැළඳ ගැනීමත් අවසන් කෙළෙමු. සවස ඇඳුම් හැටියට පෙනෙන පරිද්දෙන් කබාවලට සහ බඳ කබා වලට කටු ගසන ලදී. විකටයාගේ ඇඳුම සාදන ලද්දේ රැඹු අඳින දිග කමිසයක් වළලු කර අතට ගැට ගැසීමෙනි. එය ලිහිල් කලිසමක හැඩයෙන් යුක්ත විය. තාත්තාගේ පරන උස තොප්පිය අධ්‍යක්ෂවරයා සඳහා පවරා ගන්නා ලදී. විකටයන්ගේ තොප්පි සාදන ලද්දේ කඩදසිවලිනි. පුයරවලින් හා ඌරු තෙල්වලින්ද හුණු සුදු කරන ලදී. කම්මුල් හා තොල් බීට් අල ඉස්මෙන් පාට

කරන ලදී. විකටයන්ගේ ඇඟිබැම හා කම්මුල් වල ත්‍රිකෝණ ඇඳීමට ගන්නා ලද්දේ අඟුරුය. සන්දර්ශනය හැමවිටම අවසන් වන්නේත් මගේ වැඩිමහල් සොහොයුරා විසින් කරනු ලබන අපචාර යකිනි. එයින් සන්දර්ශනය අවුල් වත්ම ප්‍රෙක්ෂකයෝ නැගිට යති. ආත්මය තුළ දෙමනස ඉතිරි වේ. ඉක්බිති අප ඉදිරියේ ඇත්තේ පාසැල් ය. එක් එක් ඒකාකාර දීර්ඝ දිවා කාල, සන්ධ්‍යා කාල සහ රාත්‍රිය. නැවතත් අපි ඊළඟ ඉරු දිනය සඳහා දීප්තිමත් දර්ශනයක් මවා ගනිමු. එවැන්නක් නැතිව සතියක් ගෙවීම දුෂ්කර බව අපට හැඟේ. අප එසේ බලාපොරොත්තු වන්නේ විනෝදාස්වාද යක් නොමැතිව එක් ඉරිදවක් ගෙවී ගිය හෙයින් ඊළඟ දිනයෙහි දී සර්කස් සන්දර්ශනයකට හෝ නෘත්‍යාගාරයකට අප කැඳවා ගෙන යාමට ඉඩ ඇති හෙයිනි.

නැවතත් ඉරිදවක් ලඟා වෙයි. දිවා කාලය සන්තාපයෙන් හා බොහෝ අනුමානවලින් යුක්තය. රාත්‍රි භෝජනාවස්ථාව ප්‍රීතිමත්ය. මෙ වතාවේ නාට්‍යයක් බැලීමට යනවා විය හැක. එහි යෑම සර්කස් සන්දර්ශනයකට යාමට කිසිසේත් සමාන නොවේ. එය ඊට වඩා ඉතා බරපතල වැඩකි. එවැනි ගමන් වලදී කටයුතු භාරව සිටින්නේ අම්මාය. නාවනු ලබන අපට සේද රුසියන් කමිස, විල්ලුද කලිසම් සහ මුවහමින් කළ පාවහන් අඳවනු ලැබේ. අපගේ අත්වලට සුදු අත් වැසුම් දමනු ලැබේ. නෘත්‍යාගාරයෙන් පෙරලා පැමිණෙන විටත් මෙ අත් වැසුම් කළුවට නොව සුදුවටම තබා ගත යුතු බවට තදින් අන කරනු ලැබෙතත් ඒවා නිරතුරුවම කළුපැහැයට හැරීම සාමාන්‍ය සිරිතයි. අත් වැසුම් කිළුටු නොකර තබා ගනු පිණිස අත් දෙක හැකිතරම් ඈත් කර ගෙන ඇඟිලි විහිද ගෙන සවස මුළුල්ලේම ඇවිදිමි. නමුත් ඇතැම් විට අප ගැන අපටම අමතක වී චොකලට් පෙත්තක් අතින් ගනිමු. නැතිනම් මුද්‍රණාක්ෂරවල තීන්ත එතෙක් වියලී නැති වැඩ සටහන් පතක් පොඩි කර දමමු. එසේත් නැත්නම් තියුණු උද්වේගය නිසා අපගේ මැදිරියේ කිලිටි විල්ලුද ඇන්දේ ඇතිල්ලෙමු. සැණෙකින්ම අපගේ අත් වැසුම් කළු තිත් සහිත අඳුරු අළුපැහැයට හැරෙයි.

තම ගමන් ඇඳුම තමාම හැඳ ගන්නා අම්මා සාමාන්‍ය ලෙස ලස්සන වන්නීය. ඇය කලබ හැඩගන්නවන හැටි ඇයගේම කාමරයේ හිඳගෙන බලාසිටීමට මම ප්‍රිය කළෙමි. මේ වතාවේ සේවකයෝත් දුප්පත් නෑදැයින්ගේ දරුවෝත් අප සමග ගියහ. එක් වාහනයක් නොසෑහෙන හෙයින් වාහන කීපයක් එකිනෙකට පස්සෙන් ගමන් ගත්තේය. එහෙයින් අපේ පිරිස පිටතට පෙනුනේ විනෝද කණ්ඩායමක් මෙනි. පුටු දෙකක් මත තබන ලද ලෑල්ලක කුඩා ළමයි අට දෙනෙක් පමණ හිඳ ගත්හ. ඔවුන් පෙනුනේ වැටක් මත ලැග සිටින කුරුල්ලන් මෙනි. අපේ මැදිරියේ පසුපසින් හෙදියත්, පාලිකාවත්, මෙහෙකාරියෝත් වාඩිවී සිටියහ. ඇතුළුවන තැන සිටි අම්මා විවේක කාලය සඳහා කැවිලි සූදනම කර ළමයින් සඳහා වෙනම බෝතල වල ගෙනෙනලද තේ වත් කළාය. අප දන්නා හඳුනන අය සතුටු සාමීචිය සඳහා පැමිණෙති. අපිද හඳුන්වා දෙනු ලබමු. නමුත් අපේ අවධානය මුළු මණින්ම යොමුව ඇත්තේ බොල්ෂොයි නෘත්‍යාගාරයේ විචිත්‍ර ශෝභාව කෙරෙහිය. ඒ අවධියේ නෘත්‍යාගාර හා සර්කස් මණ්ඩල ආලෝකමත් කිරීම සඳහා යොදන ලද ගෑස් වායු වල සුවඳ මා තුළ ඇති කළේ අරුම පුදුම තත්ත්වයකි. මෙම සුවඳත් නෘත්‍යයෙන් මා තුල ඇති කළ කල්පනාත් මා ලැබූ ආස්වාදයත් මා සිත මත් කළේ ය.

සුවිශාල ශාලාවක්, මෝස්තරයකට දිස්වුණ ගෙබිම පිරවූ ප්‍රෙක්ෂකයන්, විශෙෂ ආසන හා ගැලරි, තිරය එසවුන පසුව පමණක් යටපත්ව තිබී විවේකයේදී නැවත ඉස්මතුවුන කෙඳිරිම හඬ වාදක කණ්ඩායම භාණ්ඩ වල හඬ සකස් කරන අවස්ථාවේදී නගින අසංයත ස්වර, ක්‍රමයෙන් අඳුරුවන ප්‍රෙක්ෂාගාරය, සංගීතයෙහි ප්‍රථම ස්වර ඛණ්ඩය, ඉහළ නැගෙන තිරය, අඟුරු මිට්ටන් ලෙස වේදිකාවේ දර්ශනය වන මිනිසුන්, මහල් දෙර, ගින්න, කැන්වස් රෙදිවල පින්තාරු කරන ලද කුණාටු සහිත තරංගාවලී, කැඩුණු නැව, කුඩු මහත් උල්පත් වල සංගීතමය ජල දහරාව, වේදිකාවේ දක්නට ලැබෙන මුහුදේ පත්ලෙහි පිහිණුු මත්ස්‍යයන් හා තල්මසුන් ආදි අංග මා සියොලඟ සතු වීමටත්, සුදුමැලිවීමටත්, දහදිය දැමීමටත්, වැලපීමටත්, විශෙෂයෙන් මුද්‍රා නාට්‍යයෙහි එන සුරූපිය පැහැරගෙන යෑමෙන් පසු තමා නිදහස් කරන ලෙස භයානක පල් හොරාගෙන් ඉල්ලා සිටිවිට, කලකිරීමටත්, පත් කළේය. මම මුද්‍රා නාට්‍ය සුරංගනාකථා, හා අද්භූත කථා ප්‍රිය කෙළෙමි. විපර්යාස, විනාස, හා පිපිරීම්ද සිත්කළුය. යමක් කැඩී බිඳී යන හා වැටෙන

ස්වරයෙන් සංගීතය ගිගුම් දෙයි. මෙය සන්දර්ශනයකට පවා සමාන කළහැකි විය. මුද්‍රා නාට්‍යයෙහි ඉතා වෙහෙස කර අනවශ්‍ය අංගය නම් නැටුමය යනු මගේ අදහස විය. මුද්‍රා නාට්‍යවල නිළියෝ තමන්ගේ අංකයේ ආරම්භයේදී ව්‍යාජ ඉරියව්වක් දක්වූහ. එය තවදුරටත් මගේ සිත් නොගනී. මේ නළඟනන්ගෙන් කිසිවෙක් සර්කස් සන්දර්ශනයෙහි පෙනී සිට මගේ එල්විරාට සමාන නොවෙති.

එහෙත් මේ ගණයට නොවැටෙන අයද වූහ. ප්‍රධාන මුද්‍රා නාට්‍යාංගනාව අපගේ හොඳ මිතුරියක් වූවාය. ඇය තාත්තාගේ මිතුරකුගේ බිරිඳයි. නරඹන්නවුන් දෙදස් දෙනෙකු ගේ බැලුම ලබමින් බොල්ෂොයි නාට්‍යාගාරයේ රඟ පෑ කීර්තිමත් නටියක දැන සිටීම මගේ ආඩම්බරයට හේතුවිය. එකම කාමරයේ හිඳගෙන ඇය බල බලා ඇය සමඟ කතා කරන්නට මට පුළුවන. අනෙක් හැම දෙනාටම ඇය දැක සතුටු විය යුත්තෝ වෙති. ඇයගේ කටහඬ කෙබඳුදැයි කිසිවෙක් නොදත්හ. නමුත් මම දැන සිටියෙමි. ඇය වාසය කරන්නේ කොතැනද, ඇයගේ ස්වාමි පුරුෂයා කෙබඳු කෙනෙක්ද ඇයගේ දරුවෝ කෙබඳු අයදැයි කිසිවෙක් නොදත්හ. නමුත් මම ඒ තොරතුරු දැන සිටියෙමි. නරඹන්නවුන්ට පෙනෙන හැටියට ඇය තිරයේ කන්‍යාව මිස, මුද්‍රා නාට්‍යයේ නායිකාව මිස, අන් කිසිවෙක් නොවේ. එහෙත් මම නම් ඇය හඳුනමි. මා ඇයගේ නැටුම් ගෞරව සම්ප්‍රයුක්තව නැරඹුයේ ඒ නිසාය. මුද්‍රා නාට්‍යයේ සිද්ධි පරම්පරානුක්‍රමයේදී මගේ තවත් මිතුරකු වූ අපේ නැටුම් ගුරුවරයා ගැන සොයා බැලීමෙහි යෙදුනෙමි. ඔහුට උගන්වන්නට සිදුවූ නැටුමේ ඒ ඒ පියවර හා ගමන් තාල ඔහුට මතක තිබුනේ කෙසේදැයි මම කල්පනා කරමින් පුදුම වීමි. විවේක කාලයෙහිදී දිග ආලින්ද වලත් ශාලාවලත් ඉහළ ඉහළ දුවපනිමින් මම මහත් සේ විනෝදයක් ලැබීමි. අපේ පා ගැටුනෙ හඬ විතාන වල වැදී දෝංකාර නැගීය. ඒ එසේ වනුයේ එහි ශබ්ද සංසරණ ක්‍රමය නිසාය.

සතියේ දිනවල ඇතැම් විට අපි ක්ෂණික මුද්‍රා නාට්‍ය සන්දර්ශනයක් පවත්වමු. නමුත් අපි එකද ඉරිදු දිනයක් ඒ වෙනුවෙන් අපතේ යන්නට ඉඩ නොතබමු. ඉරිදු දිනය සර්කස් සන්දර්ශනය සඳහා වෙන්කර තිබුණි. මුද්‍රා නාට්‍ය ඉගැන්වූයේත්, සංගීතය සැපයුවේත්, අපේ පාලිකාවය මේ සියල්ලම කළේ ඇයයි. ඇගේ ගායනයට අනුව අපි රඟදැක්වීමු. නැටුවෙමු. එම මුද්‍රා නාට්‍ය "ජලදේවදුව හා ධීවරයා" නමින් හැඳින්විණ. මම ඊට ප්‍රිය නොකෙළෙමි. එහි ප්‍රේම ජවනිකා විය. කිසිවකු සිඹීම අවශ්‍ය විය. මම එයට ලජ්ජා වීමි. මට අවශ්‍ය වූයේ මැරීමටය. බෙරා ගැනීමටය. තීන්දු දීමටය. සමාව දීමටය. නමුත් ලොකුම ප්‍රශ්නය වූයේ අපගේ නැටුම් ගුරුවරයාගෙන් උගත් නැටුමක් කිසියම් දැන නොගත් හේතුවක් නිසා මේ මුද්‍රා නාට්‍යයට ඇතුළත් වීමයි. පාසැල් කාමරය සිහිපත් කරවන තුරු මේ නැටුම මගේ දෙමනසට හේතුවිය.

(සිංහල පරිවර්තනය :—විමල් හේරත්)—1

ගුණසිල ජයවර්ධන

භාසගේ නාටකචක්‍රය-(I)

" ප්‍රථිතයශසාං භාස-කවිපුත්‍ර-සෞමිල්ලකාදිනාං
ප්‍රබන්ධානතික්‍රම්‍ය වර්තමානකවෙඃ කාලිදසස්‍ය
ක්‍රියායාං කථං පරිෂදෙ බහුමානඃ

කාලිදසගේ මාලවිකාග්නිමිත්‍ර නාට්‍යයේ ප්‍රස්ථාවනා වෙහි එන මේ පාඨයෙන් කාලිදසගේ අවධියෙහි උසස් නාට්‍ය රචකයන් වශයෙන් විශාල කීර්තියක් අත්පත් කරගෙන සිටි භාස, කවිපුත්‍ර සහ සෞමිල් ලක යන ලේඛකයන්ට කාලිදසගේ ගෞරවය පිරි නැමේ. කාලිදසට කලින් නාට්‍ය රචනය කළ තවත් ලේඛකයන් සිටින්නට ඇත. එහෙත් ඒ අය ගැන කිසිදු තොරතුරක් දැනගැනීමට නුපුළුවන. යථෝක්ත නාට්‍ය රචකයන් තිදෙනා අතුරෙන් කවිපුත්‍ර සහ සෞමිල්ලක දෙදෙනා විසින් ලියන ලද නාට්‍යයක් මෙතෙක් සොයාගෙන නැත. 1911 වන තුරු භාස ගැන අප දැන සිටියේ නාට්‍ය රචකයකු වශයෙන් පමණි. 1911 දී ටී. ගණපති ශාස්ත්‍රී විසින් නාට්‍ය 13 ක පුස්කොළ පිටපත් සොයාගන්නා ලදී. 1912 හි ඒ නාට්‍ය පිටපත් ප්‍රකාශයට පත් කළ ඔහු ඒ නාට්‍ය සියල්ලම භාසගේ කෘති බව පොත් පත් වලින් ලැබෙන තොරතුරු හා ඒ නාට්‍ය වල පොදු ලක්ෂණ ආශ්‍රයෙන් ප්‍රකාශ කෙළේය.

භාසට ආරෝපණය කරන ලද ඒ එක නාට්‍යයක වත් කර්තෘගේ නම සඳහන් වී නැතත්, ඔහු සිය නිගමනය සඳහා ආශ්‍රය කරගත් ප්‍රධාන කරුණු මෙසේයි :

(අ) එම නාට්‍ය සියල්ලම සූත්‍රධාර වේදිකාවට පිවිසීමෙන් පසු නාන්දිය ගැයීමෙන් ආරම්භ වීම. මේ ලක්ෂණය අනික් නාට්‍ය රචක යන්ගේ කෘතිවල දක්නට නැත. ඔවුන්ගේ නාට්‍ය පටන්ගන්නේ නාන්දි ශ්ලෝක යෙනි.

(ආ) හර්ෂචරිතයෙහි භාස ගැන සඳහන් කරන වාමනභට්ට (7 වැනි සියවස) " සූත්‍රධාර කෘතාරම්භෛඃ නාටකෛඃ " (සූත්‍රධාර ගෙන් ඇරඹෙන නාට්‍ය) ලෙස භාසගේ නාට්‍ය හඳුන්වා තිබීම. මෙයින් " අ " හි සඳහන් ලක්ෂණය තහවුරු වේ.

(ඇ) මේ නාට්‍ය වල පූර්වදර්ශනය ස්ථාපනා නමින් හඳුන්වා තිබීම. අනෙක් ප්‍රසිද්ධ නාට්‍ය රචකයෝ එය ප්‍රස්ථාවනා නමින් හඳුන්වති.

(ඈ) නාට්‍ය 13 ම ස්ථාපනා වල එක සමාන පාඨ හා යෙදුම් දක්නට ලැබීම.

(ඉ) නාන්දිශ්ලෝකයෙහි නාට්‍යයෙහි එන චරිත සඳහන් වීම. මෙය මුද්‍රාලංකාරයකි.

(ඊ) නාට්‍ය 13 න් බොහොමයක්ම " රාජසිංහඃ ප්‍රශස්තු නඃ " යන ප්‍රාර්ථනාවෙන් භරත වාක්‍ය අවසන් වීම.

(උ) පාණිනීගේ ව්‍යාකරණ රීතිවලට අනුකූල නො වන වචන–ආපෘච්ඡාමි, උපලප්ස්‍යති, දු ශ්‍යතෙ, රක්ෂතෙ, කාශිරාජඃ සර්වරාජඃ මලං කර්තුං ආදිය නාට්‍ය වල යෙදීම.

9 වැනි සියවස අවසානයේ හෝ 10 වැනි සියවස මුල් භාගයෙහි විසූ රාජශේඛර නමැති ආලංකාරික යාගේ කාව්‍යමීමාංසාවෙහි භාසගේ නාට්‍ය ගැන මෙසේ සඳහන් වේ ඃ

භාසනාටකචක්‍රෙ'පි-ජෙකෛඃ ක්ෂිප්තේ
පරික්ෂිතුම්
ස්වප්නවාසවදත්තස්‍ය–දහකො භූන්න පාවකඃ

මේ ශ්ලෝකය අනුව භාසගේ නාට්‍ය පරීක්ෂා කර බැලීම පිණිස විචාරකයන් විසින් ඒවා ගින්නට දමනු ලැබීය. එහෙත් ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යය

ගිනිබත් වූයේ නැත. පුස්කොළ වල ලියන ලද ඒ නාට්‍ය වලින් එකක් හැර අනෙක් සියල්ලම ගිනිබත් වීම පුදුමයකි. එහෙත් එම ශ්ලෝකයෙන් කර තිබෙන විස්තරය වාච්‍යාර්ථයෙන් ගත යුතු නොවේ. එය අතිශයෝක්තියෙන් කරන ලද ප්‍රශංසාවකි. ඇත්ත වශයෙන් මෙම පද්‍යයෙන් පැවසෙන්නේ භාසගේ නාට්‍ය සියල්ලම විවේචකයන් විසින් නිර්දය විවේචනයට ලක් කළ බවත්, ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යය උසස් නාට්‍යයක් ලෙස ඒ විචාරකයන් පිළිගත් බවත් ය.

රාමචන්ද්‍ර සහ ගුණචන්ද්‍ර යන දෙදෙනා විසින් සකස් කර තිබෙන නාට්‍යදර්පනයෙහි ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යය භාසගේ උසස්ම රචනය ලෙස දක්වා තිබේ. භොජ, ශාරදතනය සහ සාගරනන්දි ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යය උසස් කෘතියක් බව පිළිගෙන ඇතත්, භාසගේ නම ඔවුහු සඳහන් නොකරති.

ස්වප්නවාසදත්තා නාට්‍යයේ දක්නට ඇති ලක්ෂණ බොහොමයක් ම අනෙක් නාට්‍ය 12 න් හි දක්නට ලැබෙන නිසා ඒ නාට්‍ය 13 ම භාසගේ රචනා ලෙස පිළිගත යුතු බව ඇතැම් විචාරකයන්ගේ මතයයි.

කාලිදසගේ නාට්‍ය සමග සසඳා බලන විට භාසට ආරෝපිත නාට්‍යවල, කාලිදසගේ නාට්‍ය වල පෙනෙන්නට තිබෙන ඔපමට්ටම නැත. ඒ නාට්‍යවල පාවිච්චි කරන ප්‍රාකෘත ද කාලිදසගේ නාට්‍ය වල හා මෘච්ඡකටිකයෙහි එන ප්‍රාකෘතයට වඩා පැරණිය. ස්වප්නවාසදත්තා නාට්‍යය එම නාට්‍ය 13 අතර හොඳම නාට්‍යය බව නිසැක ය. යොදා ඇති වෘත්ත, උපයෝගී කරගෙන තිබෙන ප්‍රාකෘත, ශෛලිය හා නාට්‍ය රීති අතින් ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යය සහ අනෙක් නාට්‍ය දොළස එකම ලේඛකයකුගේ කෘති වශයෙන් පිළිගත හැකිය. මේ අනුව බලන විට ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යයේ කර්තෘ භාස බව පිළිගතහොත් අනෙක් නාට්‍ය දෙළොසේ කර්තෘත්වය ද භාසට ආරෝපණය කළ යුතුය.

ගණපතිශාස්ත්‍රි විසින් සොයාගන්නා ලද නාට්‍ය 13 භාසගේ කෘතිය යන මතය ඇතැම් විද්වත්හු පිළිනොගනිති. ශෛලිය, වෘත්ත ආදිය විසින් ඒ නාට්‍ය 13 අතර සමානත්වයක් තිබෙන නිසාම ඒවා භාසගේ කෘති වශයෙන් පිළිගැනීම අපහසු බව ඔවුහු පැවසූහ. භාසගේ නාට්‍ය වල තිබෙන ලක්ෂණ වෙනත් රචකයන්ගේ නාට්‍ය වලත් දක්නට ලැබෙන බව ඔවුහු පෙන්වා දුන්හ. මේ විචාරකයන්ගේ අදහස් සැකෙවින් මෙසේය :

(අ) ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යයත්, ස්වප්න නාට්‍යයත් එකම නාට්‍යයකි යන මතය පිළිගත නොහැකිය. ඒවා වේදිකාවට සකස් කළ නාට්‍ය දෙකකි. කේරළ දේශයෙහි තිබී සොයාගන්නා ලද ඒ නාට්‍ය එම දේශයේ ශාක්‍යර් නමැති නළුවන් විසින් සකස් කර ගන්නා ලද අත් පිටපත් විය යුතුය.

(ආ) සූත්‍රධාර වේදිකාවට පිවිසීමෙන් පසු නාන්දිය ගයා නාට්‍යය ආරම්භ කිරීම මේ නාට්‍ය 13 ට පමණක් සීමා වූ ලක්ෂණයක් නොවේ. ශූද්‍රකගේ පද්මප්‍රාභෘතක, ඊශ්වරදතතගේ ධූරතවිටසංවාද, විජ්ජකගේ කෞමුදී-මහෝත්සව, මහේන්ද්‍රවික්‍රමගේ මත්තවිලාසප්‍රහසන, කුලශෙඛරවර්මන්ගේ සුභද්‍රාධනංජය සහ තපතිසංවරණ ආදී නාට්‍ය වලත් ඒ ලක්ෂණය දක්නට ලැබේ. මෙය දකුණු ඉන්දියාවෙහි රචිත නාට්‍ය වල සම්ප්‍රදයකි.

(ඇ) ඉහතින් සඳහන් නාට්‍ය වලත් පූර්ව දර්ශනය ස්ථාපනා නමින් හඳුන්වා තිබේ. මෙයත් දකුණු ඉන්දියාවෙහි රචිත නාට්‍ය වල ලක්ෂණයක් සේ පෙනේ.

(ඈ) ස්ථාපනාවෙහි කර්තෘ ගැන හෝ ඔහුගේ කෘති ගැන හෝ සඳහන් නොවීමත්, එකම විධියේ යෙදුම් හා පාඨ ඇතුළත් වීමත් ඒ නාට්‍ය 13 හි පමණක් නොව, වරරුචිගේ උභයාභිසාරිකා සහ වෙනත් නාට්‍ය වල ද පෙනෙන්නට තිබෙන ලක්ෂණයකි. එමනිසා ඒ ලක්ෂණය නාට්‍ය මේ 13 පමණක් තිබෙතියි පැවසීම සාවද්‍යය.

(ඉ) අවිමාරක, මධ්‍යමව්‍යායෝග, දූතවාක්‍ය, දූතඝටෝත්කච, කර්ණභාර සහ බාලචරිත යන නාට්‍ය 6 හි නාන්දිවල මුද්‍රාලංකාරයක් නැත. මෙයින් නිගමනය කළ යුත්තේ ඒ නාට්‍ය 6 භාසගේ කෘති නොව වෙනත් රචකයකුගේ කෘති බවය.

(ඊ) ප්‍රතිමානාටක, මධ්‍යමව්‍යායෝග, දූතඝටෝත්කච, කර්ණභාර සහ ඌරුභංග යන නාට්‍ය වල භරත වාක්‍යයෙහි රාජසිංහ යන වචනය නොයෙදේ. ඒ නිසා මෙ නාට්‍ය 6 භාසගේ කෘති වශයෙන් පිළිගැනීම දුෂ්කරය.

(උ) පාණිනිගේ වියරණ රීති වලට අනුකූල නොවන වචන ඒ නාට්‍ය 13 හි දක්නට ඇතත්, ඒවා පාණිනිගේ වියරණ බිහිවීමට කලින් ව්‍යවහාර වූ වචන ලෙස පිළිගැනීමට තරම පෞරාණිකත්වයක් ඒ වචන නුසුලයි.

එම නාට්‍ය වලට ඒ වැරදි වචන ඇතුළත් වී ඇත්තේ වියරණ රීති පිළිබඳ ප්‍රමාණවත් දැනුමක් කර්තෘට නොතිබීම නිසා විය යුතුය.

(ඌ) ධ්වන්‍යාලෝකයෙහි සහ නාට්‍යදර්පනයෙහි උදයන සහ වාසවදත්තා පිළිබඳ කථාවට සම්බන්ධ පාඨ දක්වා ඇතත් ඒ පාඨ එකක්වත් ගණපතිශාස්ත්‍රී විසින් සොයා ගන්නා ලද ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යයෙහි දක්නට නැත. ශාරදතනය විසින් සඳහන් කරන ලද පාඨද ගණපති ශාස්ත්‍රී සොයාගත් නාට්‍ය වල දක්නට නැත. පේයාසුරා යන වචන වලින් ආරම්භ වන පද්‍ය සෝමදේවශූරි විසින් භාසට ආරෝපණය කර ඇතත්, එම පද්‍ය ගණපතිශාස්ත්‍රී විසින් සොයාගන්නා ලද නාට්‍ය එකකවත් දක්නට නොලැබේ. ඒ පද්‍ය මහේන්ද්‍රවික්‍රමවර්මන්ගේ මත්තවිලාසප්‍රහසන නාට්‍යයෙහි දක්නට ඇත.

(එ) ආලංකාරිකයන්ගේ කෘතිවල සඳහන් කරන නිදර්ශන වශයෙන් දක්වා ඇති ඇතැම් පාඨ ගණපතිශාස්ත්‍රී විසින් සොයා ගන්නා ලද නාට්‍ය 13 හි පමණක් නොව, ආශ්චර්යචූඩාමණී, මෘච්ඡකටික සහ නාට්‍ය වල ද හමු වේ.

(ඒ) මේ නාට්‍ය 13 හි යොද ඇති ප්‍රාකෘත වල දක්නා එක සමාන යෙදුම් නාගානන්ද, මත්තවිලාසප්‍රහසන, සුභද්‍රාධනංජය, තපසී සංවරණ සහ ආශ්චර්යචූඩාමණී යන කෘති වල ඇතුළත් ප්‍රාකෘත වලද දකින්නට ලැබේ.

මේ කරුණු අනුව බලන විට ගණපතිශාස්ත්‍රී විසින් සොයා ගන්නා ලද නාට්‍ය 13 භාසගේ කෘති වශයෙන් පිළිගැනීම දුෂ්කර බව පෙනේ.

ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යය භාසගේ කෘතියක් බව පිළිගැනීමට තිබෙන සාධක ප්‍රමාණවත්යයි සිතමි. ආලංකාරිකයන්ගේ පොත් වල ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යයෙන් උපුටාගත් පාඨ හා පද්‍ය සඳහන් වේ. භෝජගේ ශෘංගාරප්‍රකාශයෙහි එන ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යයේ සඳහනක් ගණපතිශාස්ත්‍රී විසින් ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යයේ 5 වැනි අංකයේ කොටසකට අනුකූල වන බව පෙනේ. වාමනගේ කාව්‍යාලංකාරසූත්‍රවෘත්තියෙහි දක්වා ඇති පද්‍යයන් ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යය භාසගේ කෘතියක් වශයෙන් පිළිගැනීමට පුළුවන් වුවද, අනික් නාට්‍ය දෙළස භාසගේ කෘති වශයෙන් සැලකීමට තිබෙන තොරතුරු ප්‍රමාණවත් නොවේ.

භාසගේ කෘති වශයෙන් හඳුන්වනු ලබන යථෝක්ත නාට්‍ය 13 න් සමහරක් මහාභාරතයෙහි එන කථා ආශ්‍රයෙන් ද, සමහරක් රාමායනයේ කථා ආශ්‍රයෙන් ද, සමහරක් ජනකථා ආශ්‍රයෙන් ද සකස් වී තිබේ. පංචරාත්‍ර, දූතවාක්‍ය, මධ්‍යමව්‍යායෝග, දූතඝටෝත්කච, කර්ණභාර යන ඌරුභංග යන නාට්‍ය වලට වස්තු වී ඇත්තේ මහාභාරතයේ කථාය. ප්‍රතිමා නාටකය, අභිෂේක නාටකය රාමායනයේ කථා ආශ්‍රයෙන් ලියැවී තිබේ. බාලචරිත නාට්‍යයට වස්තු වී ඇත්තේ භාගවත පුරාණයෙහි එන කෘෂ්ණ පිළිබඳ කථාවකි. ප්‍රතිඥායෞගන්ධරායණ, ස්වප්නවාසවදත්තා, චාරුදත්ත සහ අවිමාරක නාට්‍ය වලට වස්තු වී ඇත්තේ ජනකථා ය.

පංචරාත්‍ර

මෙය සමවකාර ගණයට අයත් අංක තුනකින් සමන්විත නාට්‍යයකි. දින පහක් ඇතුළතදී පාණ්ඩවයන් සොයා දුනහොත් පාණ්ඩව රාජ්‍යයෙන් කොටසක් ද්‍රෝණට දෙන බවට දුර්යොධන දුන් ප්‍රතිඥාව ඉටු කළ අයුරුයි මේ නාට්‍යයෙන් පෙන්වන්නේ.

දූතවාක්‍ය

ව්‍යායෝග ගණයට අයත් ඒකාංක නාට්‍යයකි. පාණ්ඩවයන්ගේ තානාපතියකු වශයෙන් කෘෂ්ණ කටයුතු කළ අයුරු මෙහි දැක්වේ. ප්‍රාකෘත භාෂා

වෙන් ලියැවුණු පාඨ එකක්වත් දක්නට නොලැබීම මේ නාට්‍යයේ විශේෂ ලක්ෂණයකි.

මධ්‍යමව්‍යායොග

මෙය ව්‍යායෝග වර්ගයට අයත් ඒකාංක නාට්‍යයකි. කෘෂ්ණ විසින් කෞරවයන් වෙත දූතයකු වශයෙන් යවනු ලැබූ ඝටෝත්කච කටයුතු කළ ආකාරය මේ නාට්‍යයෙන් නිරූපණය කර තිබේ.

කර්ණභාර

ව්‍යායෝග වර්ගයටම අයත් මේ ඒකාංක නාට්‍යයෙන් නිරූපණ කැරෙන්නේ බ්‍රාහ්මණ වේෂයෙන් පැමිණි ඉන්ද්‍රට කර්ණ සිය යුද ඇඳුම් කට්ටලයත් කන් අබරණත් ගලවා දීම පිළිබඳ කථා පුවතකි.

ඌරුභංග

මේ ඒකාංක නාට්‍යයෙන් නිරූපණය කර තිබෙන්නේ භීම සහ දුර්යෝධන අතර ඇති වූ සටනේදී දුර්යෝධනගේ කලව සිඳීම පිළිබඳ කථා ප්‍රවෘත්තියයි. වේදිකාව මත මරණය පෙන්වීම මේ නාට්‍යයේ කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයකි.

ප්‍රතිමානාටක

රාමගේ අභිෂෙකය නැවැත්වීමේ අවස්ථාවේ සිට රාවණ නසා රාජ්‍යයෙහි අභිෂෙක කිරීමේ අවස්ථාව දක්වා රාමායණ කථාව නිරූපණය කරන මේ නාට්‍යය අංක සතකින් සමන්විතය. දශරථ සහ රජපවුලේ අනික් අයගේ ප්‍රතිමා මගින් සිය පියාගේ අභාවය භරතට සැලකිරීමේ අවස්ථාවක් මේ නාට්‍යයෙහි ඇතුලත්වීම නිසා එය ප්‍රතිමානාටකය යනුවෙන් හඳුන්වා ඇති බව පෙනේ.

අභිෂෙකනාටක

වාලින්ගේ මරණයේ සිට අයෝධ්‍යාවෙහි රාමගේ අභිෂෙකය දක්වා කථාව පෙන්වන මේ නාට්‍යය අංක සයකින් යුක්තය. රාම විසින් ඉන්ද්‍රජිත් මැරීමේ අවස්ථාව වේදිකාවෙහි නිරූපණය කිරීම මෙහි කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයකි.

බාලචරිත

අංක පහකින් යුක්ත මේ නාට්‍යයෙන් කෘෂ්ණගේ උපතත් ඔහුගේ වීරක්‍රියාත් නිරූපණය කර තිබේ. කෘෂ්ණ වාසුදේවගේ සත්වැනි පුත්‍රයා බව මේ නාට්‍යයෙහි සඳහන් ය. වෙනත් පොත්පත්වල සඳහන් වී තිබෙන කෘෂ්ණගේ ජීවිතයේ ශෘංගාරාත්මක අවස්ථා මේ නාට්‍යයෙහි දක්වා නැත. කෘෂ්ණ සහ අරිෂ්ට අතර ඇති වූ සටනද, අරිස්ට සහ කංස නැසීම ද මේ නාට්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කර තිබේ. නාට්‍යයේ තුන්වැනි අංකයෙහි හල්ලීශගේ නැටුම නිරූපිත ය.

ප්‍රතිඥායෞගන්ධරායණ

ප්‍රකරණ වර්ගයට අයත් මේ නාට්‍යය අංක සතරකින් සමන්විතය. අලි ඇල්ලීමට ගිය වත්සරජු, උජ්ජයිනියේ රජ වූ ප්‍රද්‍යොත මහසෙන් විසින් යොදන ලද උපක්‍රමයකින් අල්ලා සිර කරනු ලැබේ වත්ස රජුගේ අමාත්‍යවරයා වූ යෞගන්ධරායණ කෙසේ හෝ වත්සරජු බේරා ගන්නා බවට ප්‍රතිඥාවක් දෙයි. ඉක්බිති යෞගන්ධරායණ වෙස්වලාගෙන උජ්ජයිනියට පැමිණ වත්ස රජු ගලවාගෙන ප්‍රද්‍යෝත මහසෙනගේ දියණිය වූ වාසවදත්තා සමග පැනයැමට සලසයි. පසුව වත්ස රජු සහ වාසවදත්තා අතර විවාහය මහසේන රජු අනුමතම කරයි. මේ කථාවෙහි ප්‍රතිඥායෞගන්ධරායණ නාට්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ.

ප්‍රද්‍යෝත රජු විසින් වත්ස රජු අල්ලා ගන්නා ලද්දේ බොරු අලියකු යොදමිනි. මෙසේ කෘත්‍රිම අලියකුට වත්ස රජු රැවටීම සිදුවිය නොහැකියයි මේ නාට්‍යයේ නම සඳහන් නොකර භාමහ නමැති කාව්‍ය විචාරකයා විසින් කර තිබෙන විවේචනයක සඳහන් වේ. කෘත්‍රිම අලියකුට රජු රැවටුනා නම් සතුරු සේවාව විසින් රජු නසන බව භාමහ පවසයි. ආචාර්ය කීත් පවසා ඇති පරිදි ඒ විවේචනයෙන් භාමහ අදහස් කරන්නට ඇත්තේ කෘත්‍රිම අලියකු යොද රජකු ඇල්වීමේ උපක්‍රමය සුරංගනා කථාවක යෙදුණත් නාට්‍යයක කථා වස්තුවට එවැන්නක් ඇතුළත් කිරීම ලාමක එකක් බවය. වනයේ ගස්කොළං ගහන වූ නිසා ඒ කෘත්‍රිම අලියා ඇත්ත අලියකු ලෙස පෙනෙන්නට ඇතැයි සිතීමට ද පුළුවන.

ප්‍රතිඥා යෞගන්ධරායණ නාට්‍යයේ කථා වස්තුව කථා සාහිත්‍යයෙන් ගත් එකකි.

ස්වප්නවාසවදත්තා

ස්වප්නනාටක යන නමිනුත් හඳුන්වන මේ නාට්‍යය අංක සයකින් යුක්තය. ප්‍රතිඥායෞගන්ධරායණ නාට්‍යයේ එන කථාව සම්පූර්ණ කරන්නක් වැනිය, ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යයේ කථාව. වත්ස රජුගේ අණසක නවත් පැතිරවීම සඳහා මගධ රජුගේ දුහිතෘ වූ පද්මාවතී කුමරිය වත්ස රජුට විවාහ කරවා දීමට යෞගන්ධරායණ ඇමතිවරයා

උත්සාහ කරයි. නමුත් වත්ස රජු හෙවත් උදයන වාසවදත්තා අතහැර දැමීමට කැමති නැත. ඉක්බිති යෞගන්ධරායන ඇමතිවරයා වාසවදත්තා දේවිය ගේ සහාය ද ලබාගෙන තමනුත් වාසවදත්තා දේවියත් ගින්නකට අසුවී මිය ගිය බවට බොරු ආරංචියක් ප්‍රචාරය කර යවයි. අනතුරුව උදයන රජු හා පද්මාවතී කුමරිය අතර විවාහය සිදු වේ. දිනක් උදයන රජු සිහිනෙන් වාසවදත්තා දැක ඇය සමඟ යළි එක්විය හැකි බව විශ්වාස කරයි. පසුව යෞගන්ධරායණ ඇමතිවරයා උපායක් යොදා උද යන රජුත් වාසවදත්තා දේවියත් එක් කරවයි.

මේ නාට්‍යය රාජශේඛර නමැති ආලංකාරිකයන් ගේ කාලයෙහි බෙහෙවින් ප්‍රසිද්ධ වී තිබුණ බව පෙනේ. වාමන නමැති ආලංකාරිකයා මේ නාට්‍ය යෙන් උපුටා ගත් පාඨ කීපයක් සඳහන් කර ඇත. ධ්වන්‍යාලෝකයට ආලෝචනයක් සැපයූ අභිනව ගුප්ත ද මේ නාට්‍යයෙන් උපුටා ගත් පද්‍යයක් සඳහන් කරයි.

ප්‍රතිඥායෞගන්ධරායණයෙහි සහ ස්වප්නවාසව දත්තාවෙහි එකම කථාවක කොටස් දෙකක් නිරූ පණය කර තිබෙන නිසා මුලදී මේ නාට්‍ය දෙක එකක් වශයෙන් තිබෙන්නට ඇතැයි යමහරු අනුමාන කරති.

චාරුදත්ත

අංක 4 කින් යුක්ත මේ නාට්‍යය ශූද්‍රකගේ මෘච්ඡ කටික නාට්‍යයේ සංක්ෂේපයක් වැනිය. සීමාරහිත ත්‍යාගශීලි භාවය නිසා දිළිඳු බවට පත් වූ චාරු දත්ත එක්තරා උත්සවයකදී වසන්තසේනා නමැති අභිසාරිකාවකට පෙම්බඳී. මේ ප්‍රේම සම්බන්ධයට රජුගේ මස්සිනා වූ සංස්ථාන අකුල් හෙළයි. දිනක් සංස්ථාන විසින් ලුහුබඳිනු ලැබූ වසන්තසේනා දුවගෙන ඇවිත් චාරුදත්තගේ නිවසට පිවිසී බේරු ණාය. ඇ ආපසු යන විට ඇගේ රන් ආභරණ සියල්ලම චාරුදත්තගේ ආරක්ෂාවෙහි තබා ගියා ය. රාත්‍රියෙහි චාරුදත්තගේ නිවසට ඇතුළු වූ සජ්ජාලක නමැති සොරා වසන්තසේනාගේ ආභ රණ සියල්ල ගෙන පැන ගියේය. මේ සොරකම ගැන දැනගන්ට ලැබුණු චාරුදත්ත අතිශයින් ලජ්ජාවට පැමිණියේ නැති වූ ඒ ආභරණ වෙනුවට තම භාර්යාවගේ මුතු මාලයක් විදූෂක අත වසන්ත සේනා වෙත යැවිය. වසන්තසේනා ද එම සොර කම කලින් දැන සිටියා ය. එහෙත් චාරුදත්ත නැවත හමුවිය යුතු නිසා විදූෂක අත එවන ලද මුතු මාලය ඇ පිළිගත්තා ය.

සජ්ජාලක විසින් ඒ ආභරණ සොරකම් කර ගන්නා ලද්දේ වසන්තසේනා ළඟ සිටි දාසියක වහල් බවින් මුදවා ගැනීම පිණිසය. නාට්‍යය අවසන් වන්නේ වසන්තසේනා සජ්ජාලකට දාසිය භාරදී චාරුදත්තගේ නිවසට පිටත්වීමෙනි.

අවිමාරක

අංක 6 කින් යුත් මේ නාට්‍යයෙන් නිරූපණය කරන්නේ හුරංගී කුමරියට අවිමාරක කුමාරයා දැක්වූ ප්‍රේමයයි. මේ කුමාරයා බැටළුවකුගේ (අවි) වේශයෙන් පැමිණි රාක්ෂසයකු නැසීම නිසා අවිමාරක යන නම ලැබීය.

හුරංගී කුන්තිභෝජ රජුගේ දූ කුමරියයි. ඒ කුමරිය දිනක් නාඳුනන තරුණයකු විසින් ඇතකුගෙන් බේරාගන්නා ලදී. ඒ නාඳුනන තරුණයා සෞවීර රජුගේ පුත් කුමරායි. එක්තරා සාපයක ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ඔහු සිය පිය රජු සමග පහත් කුලයක සාමාජිකයන් වශයෙන් අවුරුද්දක් ජීවත් වූහ. ස්වකීය පහත් තත්ත්වය නිසා ඒ කුමරාට හුරංගී කුමරිය විවාහ කර ගැනීමට පුළුවන්කමක් නැත. එහෙත් ක්‍රමයෙන් ප්‍රේමය ජයගැනීම නිසා හුරංගී කුමරියගේ යෙහෙළියන් විසින් යොදනා ලද උපාය අනුව සොරකුගේ වේශයෙන් කුමාරයා හුරංගී කුමරිය හමුවීමට පැමිණෙයි. මේ ප්‍රවෘත්තිය මාලිගාවට දැනගන්ට ලැබුණු බව සැල වී ඔහු පළා යයි. නැවත හුරංගී කුමරිය හමුවිය නොහැකිය යන අපේක්ෂාශූන්‍යත්වය නිසා ඔහු ගින්නට පැන මිය යාමට උත්සාහ කළ නමුදු අග්ණි දෙවියා ඔහු ආරක්ෂා කරයි. අනතුරුව පර්වතයකින් බිමට පැනීමට ඔහු තීරණය කළ අවස්ථාවේ විද්‍යා ධරයකුගේ අවවාදය පිළිගෙන ඔහු ඒ අදහස් අත් හරී. ඒ විද්‍යාධරයාගෙන් ලැබුණු මුද්දක ආනුභාව යෙන් අවිමාරක කිසි කෙනෙකුට නොපෙනී මාලි ගාවට පිවිස හුරංගී ලබාගනියි.

අවසානයේදී මේ දෙදෙනා එක්වන්නේ නාරද ඍෂිවරයා විසින් අවිමාරකගේ නියම ඉතිහාසය අනාවරණය කිරීමෙන් පසුව ය. අවිමාරක ඇත්ත වශයෙන් ම සෞවීර රජුගේ පුත් කුමරා නොව, අග්ණි දෙවියාට දාව කාශි රජුගේ බිසව වූ සුදර්ශනාට දාව ලැබුණු පුතෙකි. ඒ පුත් කුමරා ඉපදුණු වහාම සුදර්ශනා විසින් සෞවීර රජුගේ බිසව වූත්, ඇගේ සොයුරිය වූත් සුචේතනාට භාර දෙන ලදී. මේ පුවත හෙළිවීමෙන් පසු අවිමාරක සහ හුරංගී දෙදෙනාගේ විවාහය මහත් හරසරින් සිදු විය.

සරත් අමුණුගම

"උඉරා මස්කිරීම" හා "ආරච්චි කෝලම" - II

මා විග්‍රහ කරන දෙවැනි නැටුම් කාණ්ඩයකොහොඹා කංකාරියේ එන නැටුම්වලට හාත්පසින් ම වෙනස් වූ කෝලම් නැටුම්ය. කොහොඹා කංකාරිය කන්ද උඩරටට සීමා වූ ශාන්ති කර්මයකි. කෝලම බහුලව ප්‍රචලිත වූයේ මුහුදුකරයේය. කංකාරිය සෙත් ශාන්තිය ඇති කිරීම පිණිස කෙරෙන මංගල්ලයකි. කෝලමේ මුලට බුදුන් හා දෙව් දේවතාවුන් ගැන කියවුනත් එහි ආගමික ස්වරූපය කංකාරියේ තරම් පැහැදිලි නැත. කංකාරියේ නැටුම්වල එක්තරා ශාස්ත්‍රීය ගතියක් ඇත. කෝලම රළු ගැමි නැටුමකි. එය, 1925දී මහාචාර්ය **ඔස්කාර් පර්ටෝල්ඩ්** ලියා ඇති පරිදි සිංහල ගැමි සිරිත් විරිත් ගැන උනන්දුවක් දක්වන යුරෝපීයයකු වුවත් විඩාවට පත්කරයි. (සරච්චන්ද්‍ර 1966 : 67 පිට) මෙවැනි වෙනස්කම් බොහෝ ඇතත් කෝලමේ එන ඇතැම් චරිත දෙස එල්ලවන පොදු ගැමි දෘෂ්ටිය අනුව එයත් කංකාරියේ "උඉරා මස් කිරිමේ" ජවනිකාවත් අතර කිසියම් සමානතාවයක් දක්විය හැකියැයි විශ්වාස කරමි.

මුලින් ම, කෝලම් නැටුමේ සඳහන් වන අතීත කථාව විස්තර කරමි. මහා සම්මත රජුගේ බිසවට දෙළ දුකක් ඇති විය. එම දෙල දුක සංසිඳුවීම සඳහා රජතුමා බොහෝ වෙහෙසවූ නමුත් ඉන් කිසිදු පලක් නොවීය. රජ බිසව නැටුම් වැයුම් ගැන ආසාවක් දක්වූවාය. එබැවින් රජතුමා මඩුවක් කරවා තම රටෙ දක්ෂතම නළුවන් ලවා ඇ ඉදිරියේ නැටුමක් ප්‍රදර්ශනය කරවූයේය. එයින් ඇගේ දෙල දුක සංසිඳුනි. අද කෝලම් නැටුම ද ඒ ආදි කල්පිත නැටුම් මුල්කරගෙන කෙරෙන බව ගැමි විශ්වාසයයි. අතීත කථාව අනුවත්, බඩදරු කෝලම වැනි විශේෂ අංගයන් නිසාත් මෙම ව්‍රතය මුලින් ම ගර්භිනී මවුවරුන් වෙනුවෙන් කෙරුණු ශාන්ති කර්මයකැයි අනුමාන කළහැකිය. එහෙත් ඒ ගැන විමසීම මෙම ලිපියට අදල නැත.

බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරයේ ඇති සටහනක කෝලම් චරිත පනස් තුනක් ගැන සඳහන් කර ඇති බව ඊ. ආර්. සරච්චන්ද්‍ර මහතා "සිංහල ජන රැඟුම්" නමැති සිය ග්‍රන්ථයේ ප්‍රකාශ කරයි. (1966 : 65) [1]

මේ කෝලම් පනස් තුන ප්‍රධාන කොටස් දෙකකට පැහැදිලිවම බෙදිය හැකිය. අතීත කථාවට සම්බන්ධ වූ "මිත්‍යා" හෝ "මායා" ලෝකයේ චරිත මින් පළමුවැනි කොටසයි. නාගකන්‍යාව, උමයංගනාව, විවිධ රාස්ස නැටුම් හා සඳ කිඳුරු හා මනමේ කථාව මේ කාණ්ඩයනට නිදසුන් ය. කෝලමට පසු බිම වූ ගැමි සමාජයේ එදිනෙද ජීවිතයෙන් උපුටා ගන්නා ලද චරිතයන් දෙවැනි ගණයට වැටේ. ගම කෝලම, හේවාරාල, මරක් කල කෝලම, ජේඩ් කෝලම හා ආරච්චි කෝලම මේ අංශයට නිදසුන් වශයෙන් දක්විය හැකිය.

[1] ඒ චරිත මෙසේයි : අනබෙර කෝලම : හේවායෝ : ආරච්චි කෝලම : මුදලි කෝලම : රජතුමා : නාග කන්‍යාව හෙවත් ගිරි ලඳ : උමයංගනාව : ලෝකාධිපති යකා : නාගරාස්සයා : ඊත්නකූට යක්ෂයා : අසුර යකා : නීලගිරි යකා : ආඬිගුරු : දිව්‍යාංගනාවෝ දෙදෙනා : බහිරව කෝලම හෙවත් අනංග බහිරව : නාග මරු රාස්සයා : අංගනාදී රකුසා : ගරුඬ රාස්ස : පූර්නක රාස්ස : සිංහ රජ : වලස් කෝලම : මරක්කල කෝලම : මැහැල්ලක් : කොට්යා : හේවාරාල : බලලා : හිවලා : කිඳුරා හා කිඳුරි : (සඳ කිඳුරු ජාතකය: ජේඩ් කෝලම : කුමතේරු අප්පු දෙදෙනා : නෝනා (යුරෝපීය කතක්) : කරපිට කෝලම : (නෝනා සහ සිංඤෝ නමැති යුරෝපීයයෙක්) ගුරුළු කෝලම : මෝඩ ගමයා (ගම කෝලම) : ගම මහගේ : දිසාපාමොක් ආචාරි : (මනමේ කථාව) දේවගිරි රාස්සයා : බඩදරු කෝලම : පත්තිනි : වීන්නබුව : ධීවරයා. ගෝටිම්බර කථාව : කදිරා සහ දෙමළ ගැහැණිය : පැස්බරු කෝලම හෙවත් කොක් කෝලම : මහල්ලා සහ මැහැල්ලිය : බහිරව යකා : බ්‍රාහ්මනයා : ගිරිදේවි : දේවකන්‍යා : වීර බද්දන රකුසා: කිල ගරා යකුන් : දල රකුසා :

සාමාන්‍යයෙන් මේ නැටුම සම්පූර්ණයෙන් ම දක්වීමට මුළු රෑ හතක් ගත වෙතැයි කියනු ලැබේ. ඇත්තවශයෙන් දැන් රඟ දක්වනු ලබන්නේ මේ කෝලම් නැටුම් සමූහයෙන් කීපයක් පමණි. මුල පටන් ම කෝලමේ එක් එක් ජවනිකාවල එකිය බවක් තිබුණ බැවින් යම් යම් කොටස් ලුප්ත වීමෙන් වැඩි හානියක් සිදු වී නැතැයි කිව හැකිය.

මෙම දෙවෙනි කාණ්ඩයේ චරිත කෝලම් භූමියට පිවිසෙන්නේ මුල් ගනයේ නැටුම් සංවිධානය භාරව සිටින අය වශයෙනි.

කෝලම් මුහුණුවල ස්වරූපය විමසා බැලීම මා යොද ඇති බෙදීම පැහැදිලි කිරීමේ එක් මාර්ගයකි. මුල් කාණ්ඩයේ මුහුණු, රූප කපන්නාගේ හුදු කල්පිත නිර්මාණයන්ය. සිංහල වෙස් මුහුණු අතරින් සංකීර්ණම නිර්මාණයක් දක්නට ඇත්තේ රාක්ෂ මුහුණුවලය. සැම වෙස් මුහුණක් මෙන්ම මෙහි ද ඇතැම් අංග අතිශයෝක්තියට නගා ඇති බව සැබැවි. එහෙත් ඒ මුහුණුවල අතිශයෝක්තියට නැගීමට තෝරාගන්නා ලක්ෂණයන්ගෙන් ඇති කිරීමට බලාපොරොත්තු වන්නේ භයානක රසයක් මිස හාස්‍ය රසයක් නොවේ. ගැමි සමාජයේ චරිතයන්ගේ වෙස් මුහුණු මීට වෙනසි. ගැමි චරිත නිරූපනය කරන වෙස් මුහුණු කැපීමේ දී ඒ ඒ චරිතයන් වෙත එල්ල කර ඇති උපහාසය හා අපහාසය හොඳින්ම පෙනෙන්නට තිබේ. ඒ ගණයේ මුහුණුවලින් ඉස්මතුවන්නේ භයානක රසය නොව හාස්‍ය හා බිභත්ස රසයන්ය. හේවා රාල නැතහොත් **හේවා කෝලම** උදහරණයක් වශයෙන් ගනිමු. මෙ කෝලම් මුහුණු වරක් මුහුදුබඩ ගැමියන් බිය ගන්වමින්, යුද වැදෙමින්, කුඹුරු හා වස්තු භෝග කොල්ලකමින් සිටි ලස්කිරිඥ්ඥ කාරයින් හාස්‍යයට ලක් කිරීම පිණිස නිර්මාණය කර තිබේ. එය විකාර මුහුණකි. හේවා මුහුනක් බව දැක්වීමට එය පලින් පල කඩු, කිනිසි ආදියෙන් කැපී ඇත. හේවායා තමාගේ මුහුන වර්නනා කරන්නේ මෙ අයුරිනි.

" ගේ කට අසු වී බැටකා ඇදව ගියන්
නොවේය කට
බෝ කොට සෙන් සමග යුදට
ගම්පල නුවරට ගිය විට
ඒ රට සෙන් සමග සැදි දෙපිල බෙදී
කොටනා විට
එම විට මගේ මුහුනට වන් කඩු
පහරින් ඇදවුනි කට "

හේවාරාලගේ මුහුනේ ඇතැම් තුවාල තවම සනීපවී නැත. ඔහුගේ කට ඇදවෙලාය. දත් හැලිලාය. තුවාල වල කුඩැල්ලන් එල්ලී ලේ බොති.

" සත්නස් පත රැගෙ න
අවියද කර තබාගෙ න
ඇවිදින් දූන් මෙත න
කියයි සබමැද නොබෝ කලකි න "

" කිපී කප දෝ සේ
වැදී පීනස් නා සේ
සිදි ගොස් නා සේ
සැරව ලේ කුණු නිතර නා සේ "

" කඩු පළඟ සුරත ට
ගත් හැර මිටිය අතක ට
වෙන කෝලම් කුම ට
වරෙන් හේවා රාළ සබය ට "

" විතර වෙස් කර වා
දුටුවන් බිය කරන වා
සතක් ගෙන එන වා
ඔන්න හේවාරාල එන වා "

හේවායන් සබයට එන්නේ වෙරි වෙලාය. එකිනෙකාගේ ඇඟේ හැපෙමින්ය. ඔවුන් ඉක්මණින් සන්ධු සරුවල් කර ගනිති. කඩු හරඹයේ යෙදති. හේවා කෝලමට කැපූ වෙස් මුහුනෙන්, සංවාදයෙන්, කවියෙන් හා කථාවෙන් ලස්කිරිඥ්ඥ කාරයින් කෙරෙහි මුහුදුබඩ සිංහල ගැමියන් තුළ ඇති වූ පිළිකුල පැහැදිලිව ම පෙනේ. ඔවුන්ගේ හැසිරීම ගැන කලකිරෙන ගැමියා හේවායින්ගේ පෙනුම පවා දැඩි උපහාසයට ලක් කරයි.

" ඇද කට කොල හේවා රා ල
වට පිට බලමින් එරා ල
ගේකට අසු නොවී කෝ ල
සබයට වන් හේවා රා ල "

" වැල්ලේ යන් දැ
බූවල්ලන් අල්ලන් දැ
රාගෙන බොන් දැ
හේවා රාල නටන් දැ "

මුහුදුකරයේ තොවිල් කීපයකමත්, සූනියමේ ඇතැම් ජවනිකාවලත් වෙස් මුහුණු යොදගනු ලැබේ. එහෙත් කෝලම් මුනුවල මෙන් විවිධත්වයක් තොවිල් සඳහා ගනු ලබන මුහුණුවල දක්නට නැත. ගැමියන්ගේ කෝපයට, කලකිරීමට හා පිළිකුලට ලක් වන චරිතයන් වෙත කර්කශ උපහාසය නාට්‍යානුසාරයෙන් යොමු කිරීම මෙරට වෙන කිසිම නැටුමක කෝලමේ තරම් පැහැදිලිව දකින්නට නැත. පොලිස් කෝලම මෙයට තවත් හොඳ නිදසුනකි. සාමාන්‍යයෙන් පොලිස් කෝලමේ නැටුමට නළුවන් හතර දෙනෙක් සහභාගි වෙති. ඔවුන්ගේ ඇඳුම් මේ ශත වර්ෂයේ

මුල් භාගයේ දී ජා පොලිස්කාරයින්ගේ ''යුනි පෝම්'' හෙවත් නිල ඇඳුම් සිහි කරන සේ සකස් කර ඇත. පොලිස් කෝලම් මුහුන හාස්‍යය ඇති කිරීමටය කපා ඇත්තේ. උඩින්ම කපා ඇත්තේ පැරණි පොලිස්කාරයින් හිස ලූ ජා තොප්පියට සමාන තොප්පියකි. එම යුගයේ පොලිස් නිල ඇඳුමේ හැටියට කොස්තාපල්වරුන් සේවා නොම්මරය සටහන් කර තිබුනේ තොප්පියේය. ගැමි මුහුණු කපන්නා මෙය ද සරදමට ලක් කර ඇත. මුහුණු කැපූ අවුරුද්ද, කෝලම රඟ දක්වූ අවුරුද්ද ආදිය ඔහු පොලිස් මුහුණේ තොප්පියේ නොම්මරය වශයෙන් යොද ඇත මෙයින් පොලිස් නොම්මර ක්‍රමය විකාරයක් කිරීමට ඔහු සමත් වී ඇත. පොලිස්කාරයාට දෙබ ගෙඩි දෙකක් මෙන් නෙරා සිටින ඇස් දෙකක් ඇත. විශාල උඩු රැවුලක් ඇත. ඔහු ඇද වැටි වැටි, ''සැලියුට්'' කරමින්, අණ්ඩර භාෂාවක් කථා කරමින් සබයට පැමිණෙන විට මුළු කෝලම් මඩුවම සිනාවෙන් පිරියයි.

'' ආඬ පනත — ට
වැඩක් ලැබගෙන පෙර සි — ට
රාජකාරියක — ට
පොලිස් මැතිවරු ඒය සබය — ට ''

මෙහි ගැබ්වී ඇති උපහාසය පැහැදිලිය. සබයට විකාර වෙසින් එන විකටයින් හා '' ආඬ පනත '', '' රාජකාරිය '', '' පොලිස් '' යන වචනවලින් සාමාන්‍යයෙන් ධ්වනිත වන ගාම්භිර බව අතර ඇති පරස්පරතාවය නිසා හාස්‍ය රසය ඉස්මතු වෙයි. උච්චාරනයේ දී අවධාරණයෙන් කියවෙන එම ''ගෞරවාන්විත'' වචන හා එම වචනවලින් කියවෙන චරිත නිරූපණය කරන විකටයින්ගේ ස්වරූපයත් නිසා ඇති අසමානතාවය උපහාසය තීව්‍ර කරයි.

'' පොලිස් නො දන් — නේ
පොලිස් පොල්ල ද අතට ගන් — නේ
ලෙසින් පවසන් — නේ
මෙදූන් සබයට එන්ඩ එන් — නේ ''

මෙම කවියේ දෙවැනි පදයේ — ''පොලිස් පොල්ල ද අතට ගන්නේ'' යන්නෙහි අන්තර්ගතවී ඇති සංවේගයත්, ඉන් උපන් උපහාසයත්, සිංහල ගැමියනුත්, පොලිසියේ ක්‍රියා ශූරත්වයත් දන්නා කාට වුවද ඉතාම පැහැදිලිය !

සිංහල ගැමියා තම ආත්ම ගරුත්වයටත්, ගමේ සාමකාමී පැවැත්මටත් තර්ජනයක් සේ සැලකූ පොලිස්කාරයින් විස්තර කරන්නේ ඔවුන්ගේ හැසිරීම හොඳින් දුටු පුරුදු අයගේ ඇසිනි.

මිනිසුන් දුටු කල — ට
රවමින් බලයි වට පි — ට
සන්ඩු සරුවල් කො — ට
පොලිස් සිටි දෙන ඒය සබය — ට

හේවා කෝලමේ හා පොලිස් කෝලමේ මුණුත්, යොද ගන්නා කවි සමූහයත්, සබයේ හැසිරීමත් මා විස්තර කලේ එමගින් ගැමියන් ඒ ඒ අප්‍රසන්න සංස්ථාවන් කෙරෙහි තමන්ගේ අකමැත්ත හා කලකිරීම එළිදරවු කිරීමට කෝලම් නැටුම් ප්‍රයෝජනයට ගෙන ඇති බව දැක්වීමටයි.

කෝලමේ උත්පත්තිය ගැන අපට ස්ථිර වශයෙන් යමක් කිව නොහැකිය. ඒ පිළිබඳ තත්වය විග්‍රහ කරන ලිපියක් පසුව ලිවීමට බලාපොරොත්තු වෙමි. මුල කෙසේ වුවද සිංහල ජන සමාජයේ ප්‍රධාන නැටුමක් වශයෙන් එය මුහුදුකරයේ සිංහල ගැමියන්ගේ දුක් දොම්නස් මෙන්ම දුක දෙස බලන දෘෂ්ටියද ආත්ම කරගත් බව ඒ නැටුම විග්‍රහ කිරීමේ දී පෙනේ. එමගින් කෝලමත්, එය බිහි කළ සමාජයත් අතර ඇති කිට්ටු සම්බන්ධය පැහැදිලි වෙයි.

කෝලමේ උපහාසයට ලක්වූයේ විදේශිකයින්ගේ පැමිණීම හේතු කොටගෙන මෙරටට ආරූඪ කරන ලද පිඩාකාරි සංස්ථා වල අයවලුන් පමණක් නොවේ. ගමේ ප්‍රධාන කුලයට නොයෙක් මෙහෙවර කළ සෙසු කුලවල ඇත්තන් ද කර්කශ උපහාසයට ලක් කරන ලදී. උදහරණයක් වශයෙන් ජෙඩි කෝලම හෝ අනබෙර කෝලම දැක්විය හැකිය. ලංකාවේ ගම්වල ජෙඩි ට හිමි වූයේ අති විශේෂ තැනකි. ගමේ සියලු දෙනාගේම රෙදි අපුල්ලා පිරිසිදු කරදීම වැදගත් වැඩකි. එහෙත් මෙරට සංස්කෘතිය අනුව ජෙඩි හෙවත් හේන මාමාගේ විශේෂත්වය මේ ආර්ථික ක්‍රියාව අනුව පමණක් සම්පූර්ණයෙන් විස්තර නොවේ. මෙරට සිරිත් අනුව හේන මාමා වත් පිළිවෙත් හෙවත් ආගමික අංශයෙන් සමාජයේ වස් දෙස්, විශේෂයෙන් ම කිලි දෝෂයන්ගෙන් අන් කුලයේ අයවලුන් මුදවා දෙන්නෙකි. උත්පත්තිය, වැඩිවිය පැමිණීම, විවාහ මංගල්‍යය හා මරණය නමැති කෙනෙකුගේ ජීවිතයේ තීරණාත්මක අවස්ථාවලදී

කිල්ල ඇති වන නමුත් හේන මාමා හෝ රිදී නැන්ද එයට හසු නොවී තම වැඩ කටයුතු කරති. එබැවින් ඒ විවිධ අවස්ථා වට ඇති වත් පිළිවෙත් සාර්ථකව සම්පූර්ණ කිරීමට නම් හේන මාමාගේ හෝ ජේඩිගේ මැදිහත්වීම අත්‍යාවශ්‍ය වෙයි. සමස්තයක් වශයෙන් සිංහල වත් පිළිවෙත් සැලකූ කළ මෙම කුලය මැදිහත් නොවී කිසිම මංගල්ලයක් සාර්ථක ලෙස අවසන් කළ නොහැකි බව කිව හැකිය. ජේඩි කෝලමේ සඳහන් පරිදි,

“ ගම්වල සැම තැන ඇවිද ගොසින්   නේ
වෙල්ලාවට රෙදි අසුරා ගන්   නේ
සොඳ සොඳ පිරුවට වියන් බඳින්   නේ
ජේඩි රාලමද සබෙ සිටින්   නේ

කොහොඹා කංකාරියේ ‘‘ඌරා මස් කිරීම’’ විග්‍රහ යේ දී මා දුටු වූ අයුරු වත් පිළිවෙත් අතින් විශේෂ තැනක් මේ කුලයේ සාමාජිකයින්ට අත් වූ නමුදු සම්ප්‍රදායික සමාජයේ ධනය හා බලය බෙදීයාම අනුව ඔවුනට අයත්වූයේ පහත් තැනකි. එබැවින් බහුතර සමාජයේ උපහාසය හා වෛරය එම කොටස වෙත කෝලමේ මාධ්‍යයෙන් එල්ලවී ඇති බව පෙනේ. ජේඩි කෝලම එයට නිදසුනකි. ඔහුගේ මෙහෙකරුවකු වන ජසයා සමග ජේඩි සබයට ගෙන්වීමේ කවි පන්තියෙන් මේ උපහාසාත්මක දෘෂ්ටිය පිළිබිඹු වෙයි.

‘පිළි පොට්ටනිය   ත්
උරේ දරමින් විවර   ත්
අතේ සැර යටිය   ත්
මෙසේ එනු බල ජේඩි රාල   ත් ”

කෝලමේ එන ජේඩි රාළ මහල්ලෙකි. ‘‘ජේඩි හමා’’ කීමෙන් ඔහුගේ මහලු භාවය මෙන්ම ඔහු වෙත දක්වා ඇති වෛරය ද හොඳින් පෙනේ.

“ මෙරට සිටිනා මහතුන් අත   වා
ආම් වියන් බඳිනා ලෙස මෙර   වා
ජේඩි හමා කියමින් කෙළි කව   වා
තෑගි දෙතොත් නටනෙමි හොඳ රුව   වා ”

ජසයා නමැති කාමුකයා ඔහුගේ මෙහෙකරුවෙකි. නැටුමෙන් හා කථාවෙන් අවධානය යොමු වන්නේ ජේඩි හා ජසයාගේ දුබලතාවයන් ගැනත්, ජසයාගේ අනංග පිස්සුව ගැනත්ය. වෛරයත් සමග ‘‘ජේඩි කත’’ වන ලෙංචිනා වෙත රහස් කාමුක බවකුත් සමාජය තුලින් දිස් වේ.[1]

“ සැම තරුණන්ගේ සි   ත
මවිත කරවන ලෙසින් දුන් එ   ත
මෙ සබයට දිවුන   ත
එය රුසිරෙන් දිලි ජේඩි ක   ත ”

මේ ලිපි පෙළට “ ඌරා මස් කිරීම ” හා “ ආරච්චි කෝලම ” යැයි නම් කලෙමි. එසේ කළේ එමගින් මෙම නැටුම්වල සාමාජික සම්බන්ධය ධ්වනිත වන හෙයිනි. කංකාරියේ විස්තර වන ගම මුහන්දිරමට කෝලමේ සමාන කමක් දක්වන්නේ ආරච්චි රාළය. ගම මුහන්දිරමත් ආරච්චිරාළත් ගැමි සමාජයේ උසුලන්නේ සමාන තත්වයකි. ඔව්හු ගමේ සීමාව තුල රටේ පාලන තන්ත්‍රය නියෝජනය කරති. පාලන බලය විදේශිකයින් අතේ රැඳී තිබී අවදියේදී මොවුන් එම පාලකයින්ගේ ගම් මට්ටමේ නියෝජිතයින් වූහ. ඔවුහු විදේශිකයින්ගේ සිරිත් විරිත් හා චාරිත්‍ර ධර්ම උසස් කොට තැකූහ. බොහෝ විට තමන්ට වැටහෙන අන්දමින් ඒවා අනුගමනය කළහ. තාන්න මාන්න, කඩු කස්තාන හා පිත්තල බොත්තම්වලට මෙම පැලැන්තිය බෙහෙවින් ඇලුම් කලෝය. ඒවා ලැබීමේ අනුහසින් සෙසු ගැමියන් ගෙන් විශේෂ වැඳුම් පිදුම් බලාපොරොත්තු වූහ. ගමේ ඉපිද ගැමියන් අතරම හැදී වැඩී පාලන තන්ත්‍රයේ අනුග්‍රහය නිසා කණ්ඩායමක් වශයෙන් වර්ධනය වූ මේ ගම් ප්‍රභූ පැලැන්තිය අප සමාජ ඉතිහාසයේ විශේෂ මෙන්ම රසවත් පරිච්ඡේදයකි. **(ගනනාථ ඔබේසේකර : 1967)** හාස්‍යයට හා උප හාසයට ලක් කිරීමට සුදුසුවූ මේ පැලැන්ති කාරයින්ගේ මාන්නය, පරසිරිත් අනුකරණය, දූෂණය, අනුකම්පා විරහිත බව ආදිය ගැන ඔවුන්ගේ අසල්වැසියන් වූ ගැමියන් තුළ හොඳ අවබෝධයක් තිබීය. විදනේ ආරච්චි හා මුදලි කෝලමත් තුලින් මේ අවබෝධය මැනවින් විද්‍යාමාන වෙයි. ඉන් නිදසුනක් වශයෙන් මුදලි කෝලමේ ජවනිකාව ගනිමු. මුදලිතුමා තම තනතුරට නිසි ඇඳුම් ආයිත්තමින් සැරසී සබයට එයි. පසු පසින් කල් අත්තක් අල්ලමින් ඉතාම බියසුළු ලීලාවෙන් හෙන්වා නැමැති සේවකයා ගමන් කරයි. ඔහු

[1] මුලින් සඳහන් කර ඇති කේන්ද්‍රිය කුලයත් එයට මෙහෙවර කල කුලයන්ගේ ගැහැනුන් අතර ඇති ලිංගික ආශ්‍රය පිළිබඳ ඉඟියක් ජසයා හා ලෙන්චිනා ජවනිකාවෙන් පිළිබිඹු වෙයි. මෙම ලිපියෙන් ඒ සම්බන්ධය විග්‍රහ කිරීමට බලාපොරොත්තු නොවෙමි.

සබයට පැමිණි පසු ජසයා සිය බිරිඳ වන ලෙන්චිනා පිළිබඳ පෙත්සමක් මුදලිතුමාට ඔප්පු කරයි. මෙ සෑම අංශයෙන්ම කෝලම, මුදලි තනතුර කර්කශ උපහාසයට ලක්කරයි. එසේ කරන්නේ මුදලිගේ ගමන, වචන, ක්‍රියාව, හැසිරීම ආදිය අතිශයෝක්තියට නංවමින්ය. එහි ඇති විකාර පක්ෂය කෙරෙහි සභාවේ අවධානය යොමු කිරීමෙන් ය. කෝලමේ එන මුදලි තැන ගැමි සමාජයට හොඳින් හුරු පුරුදු තැනැත්තෙකි.

" මුදලි කම ලැබ ගෙ   න
කස්තාන ගෙලෙහි පැළඳ   න
සේවයකු සමගි   න
රාළහාමි සබයේ වඩිමි   න "

" උනුන්ගේ තරම   ට
රාජකාරිය කෙරුම   ට
නියම කර එන ලෙස   ට
සලස්වති මෙම මැතිඳු හ   ට "

ආරච්චි හා විදනේ කෝලමෙන්ද සිදුවන්නේ ඉහත දක්වා ඇති අයුරු ඒ තාන්න මාන්න උපහාසයට ලක් කිරීමයි. අතීත කථාව සකස් කර ඇති අයුරු අනුව නම් අනබෙර කරු, හේවායෝ, පොලිසිය, මුදලි, ආරච්චි හා විදනේ සබයට පිවිසෙන්නේ රජ බිසව වෙනුවෙන් පැවැත්වූ ශාන්ති කර්මය සංවිධානය කිරීමටය. එහෙත් ඒ සෑම පදවියක්ම තත් කාලීන ගැමි සමාජයෙ බලපෑම නිසා උපහාසත්මක දෘෂ්ටියකින් විස්තර කරනු ලැබේ. ඒ උපහාසාත්මක දෘෂ්ටිය ඇතිවූයේ ගැමියා කෙරෙහි ඒ නිලදරන්නවුන් විසින් දක්වන ලද මාන්නක්කාර, අනුකම්පා විරහිත ක්‍රියා මාර්ග යන් හේතුකොට ගෙනය.

ආරච්චි කෝලම් මුහුන සිංහල කැටයම් කරුවාගේ අති දක්ෂ නිර්මාණයකි. ගමේ ආරච්චිකම සහ ඔහුගේ ධන බලය නිසා කැටයම්කරුට, ආරච්චි මුහුණ සම්පූර්ණයෙන්ම විකෘති කිරීමට අවසරයක් නැත. එහෙත් සමාජය විසින් පනවා ඇති නීති හා අවහිරකම් තුලින්ම ආරච්චි තනතුර විහිළුවට ලක් කිරීමට තරම දක්ෂයෙකි මුහුනු කපන්නා. මුළු මුහුණින්ම මැවෙන්නේ මන්ධ බුද්ධික නිවටයකුගේ ස්වරූපයයි. ආරච්චිරාල තම තනතුරට ඔබින නිසි ඇඳුම ඇඟලා, නැමි පනාවක්ද හිසේ ගසාගෙන, බස්තමක්ද අතින් ගෙන සබයට එයි. ඔහු පසු පස ලියන අප්පුවරු දෙදෙනෙක් පැමිණේ.

" විදනන් ලැබ ගෙ   න
බස්තම ද ගෙන සුරති   න
කාරිය කරන මෙ   න
ඒය යමයෙකු ලෙසින් දුවගෙ   න

" අප්පුවරු එන්   නා
තල්කොල මිටිය ගත්   නා
සැරසී සිටිමින්   නා
අප්පු සමහින් දෙන්නා එන්   නා "

ආරච්චි රාල තම ගමට කරන " සේවයේ ', වට්ටෝරුවක් මෙන්න !

" නසා දුප්පත් හැ   ම
අසාධාරණ කරති නිතර   ම
අසා කෙත් වතු හැ   ම
මෙසේ එන්නේ ආරච්චි කෝලම"

ආරච්චි, ලියන අප්පුලාගෙන් ගම රට ගැන කරුණු විමසූ කල ඔවුන් ඒවා සටහන් කර ගනිති. අනතුරුව ඔවුහු ඒ කරුණු විදනේට සැලකරති.

ඉහත විස්තර කර ඇති කෝලම් සමූහය අනුව එම නැටුම් ක්‍රමය හා ගැමි සමාජයේ අවශ්‍යතාවයන් අතර ඇති කිට්ටු සම්බන්ධය දක්වූයෙමි. කෝලම නැටුමෙ උපත කොයි අන්දමින් සිදු වූවත් කල් යෑමෙ දී එය සමාජ පරිසරය අනුව විපර්යාසයකට ලක් වී ඇති බව එයින් පැහැදිලි වෙයි. කෝලමට වඩා ආගමික ව්‍රතයක ස්වරූපයක් දරණ කංකාරිය පවා මෙවැනි විපර්යාසයකට ලක් වූ බව "ඌරා මස් කිරීමේ" ජවනිකාවෙන් පැහැදිලි විය.

මෙයින් එක්තරා වැදගත් ප්‍රශ්නයක් පැන නගී. කොහොඹා කංකාරියත්, කෝලමත් වර්ධනය වූයේ වැඩවසම් සමාජයක හෝ එවැනි සමාජයකට සමාන උස් පහත් තත්ත්වයන් පැහැදිලිව ම දක්වා තිබූ සමාජයකය. එවැනි සමාජයක මුල් තැන දෙනු ලැබූයේ කෙනෙකු උත්පත්තියෙන් ලැබූ තත්ත්වයටය, දක්ෂකමට හෝ පුද්ගලික ගුණාංග වලට නොවේ. කොටින් කියතොත් එම සමාජයේ බලය බෙදීගියේ උත්පත්තිය මුල් කරගෙනය. බලය ඇති අය ප්‍රසිද්ධියේ විවේචනය කිරීම තබා ඔවුනට විරුද්ධව ඉඟියක් කිරීම වුවද තද බල

වරදක් වූයේය. සමාජයේ සාමාන්‍ය මිනිසුන්ගේ හැසිරීම දැඩි නීති රීතිවලින් බැඳ තිබුණි. එම නීති කැඩූ අයට තද බල දඬුවම් ද පමුණුවන ලදී. එසේ නම් කංකාරියේ හා කෝලමේ එන "සුළු මිනිසුන්ගේ" කර්කශ උපහාසය හා ඇතැම් තන්හි අපහාසය, එම සමාජයේ උසස් තැන් උපෙක්ෂාවෙන් සැලකුවේ කවර හේතුවක් නිසා ද ? කංකාරි කරන්නන්ට හා කෝලම් නටන්නන්ට පමණක් එම සමාජයේ විශේෂ වරප්‍රසාද තිබුණේ ද ?

මෙම පරස්පර විරෝධය තුළින් සමාජයක වෙසෙන්නන්ගේ ලෞකික ජීවිතයත් ආගමික ජීවිතයත් පිළිබඳ වැදගත් තර්කයක් මතුවෙයි. ඉහත දක්වා ඇති අවස්ථා දෙකෙහිම්, එනම් කංකාරියේ හා කෝලමේ, සමාජයේ උස් තැන්වලට උපහාසය මෙන්ම අපහාසය ද යොමුවන්නේ ආගමික ව්‍රතයක අංශයක් හැටියටය. එය සාමාන්‍ය ලෝකයේ සිද්ධියක් නොවන බව මුළු කෝලම් මඩුවම දනී. ව්‍රතය වූකලි ලෞකික ජීවිතයට හාත්පසින්ම වෙනස් තලයක කෙරෙන්නෙකි.

මිනිසා ව්‍රතයකට සම්බන්ධවීමට පෙර පිරිසිදු විය යුතුය. ඔහු එම අවස්ථාවල දී දිය නෑ යුතුය. පුළුටු ආහාර අනුභව නොකළ යුතුය. කිල්ලට අසු නොවිය යුතුය. සමාජ ජීවිතයේ අඳින හිස් වැසුම්, පා වැසුම් හා ඇඳුම් ආයිත්තම් අයින් කළ යුතුය. ඒ සියළු ක්‍රියාවක් ම "පේවීම" නමින් හැඳින්වේ. මේ පේවීමේ කාර්යය මගින්ම අවධාරණයෙන් කියවෙන්නේ ආගමික වතාවත්වලත් ලෞකික ජීවිතයත් අතර ඇති පරතරයයි. සුප්‍රසිද්ධ සමාජ විද්‍යාඥයකු වන **එමිල් දූර්කයිම්** මේ තල දෙක "සේක්‍රඩ්" හා "ප්‍රො–පේන්" යනුවෙන් හඳුන්වා ඇත. කංකාරිය හෝ කෝලම නරඹන්නා "ලෞකික" නොහොත් "ප්‍රෝ–පේන්" ලෝකයෙන් ඈත් වී වෙනත්ම ලෝකයකට පිවිසෙයි. ලෞකික ජීවිතයේ සංකේතයන්ගෙන් වෙනස් නොවන ව්‍රතයන් ගෙන් බලාපොරොත්තු වන ප්‍රතිඵල ලබාගත නොහැකිය. මෙයින් එක් කරුණක් පැහැදිලි වේ. මිනිසාගේ හැසිරීම මනිනු ලබන්නේ තලයන් දෙකක් අනුවය. එකක්, සාමාන්‍ය සමාජ ජීවිතයයි. දෙවැන්න, ව්‍රතයට සම්බන්ධ ක්‍රියා වැලයි. මෙම තල දෙක වෙනස්වනවා පමණක් නොව ඇතැම් විට පරස්පර විරෝධී ස්වරූපයක්ද දරයි. සැබෑ ජීවිතයේ හැසිරීම් ව්‍රතයේ දී උඩු යටිකුරු වෙයි. සැබෑ ජීවිතයේ දක්වෙන ගෞරවය ආගමික වතාවත්වල දී උපහාසයටත්, ඇතැම් විට අපහාසයටත් පෙරලෙයි. මේ අනුව සිංහල වත් පිලිවෙත් වලින් විදනේ, ආරච්චි, පොලිස්, ගම් මුහන්දිරම් වැනි උස් තැන් පමණක් නොව දෙවිවරුන්, රජවරුන් හා මැති ඇමතිවරුන්ද උපහාසයට ලක් කරනු ලැබේ. උදාහරණයක් වශයෙන් සබරගමු ප්‍රදේශයේ ගම් මඩුවල දක්නට ඇති "පතහ" නමැති ව්‍රතය සලකා බැලිය හැකිය. ආචාර්ය **ගනනාථ ඔබෙසේකර** පෙන්වා දී ඇති පරිදි මෙම ව්‍රතයේ මාධ්‍යයෙන් වැඩවසම් සමාජයේ රජකෙනෙක් දරුණු උපහාසයට ලක් කරනු ලැබේ. ඔබෙසේකර මහතාගේ මතය හැටියට මේ රජ ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ විය හැකිය. මෙම අනුමානය පිළිගත හැකි නම් ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ වැනි කෲර නරවරයෙක් පවා ව්‍රතය තුළින් කිසිදු බියක් සැකක් නොමැතිව විවේචනය කරන ලදැයි අපට සිතිය හැකිය.

ඉහත දක්වා ඇති කරුණු වලින් මා ස්ඵුට කිරීමට තැත් කරන්නේ, සමාජයත් ව්‍රතයත් අතර ඇත්තේ සංකීර්ණ සම්බන්ධතාවයක් බවයි. කෝලම ගැන ලියා ඇති බොහෝ ලේඛකයන් එයත් සමාජයත් අතර දැඩි සම්බන්ධයක් ඇතැයි ප්‍රකාශ කර ඇති නමුත් එම සම්බන්ධයේ සංකීර්ණ ස්වභාවය විග්‍රහ කර නැත. එක් අතකින් එය දැඩි ලෙස උස් පහත් ලෙස බෙදන ලද සමාජයක පහත් තැන් අත්වූවන්ගේ වෛරයත්, කලකිරීමත් ප්‍රකට කිරීමේ මාධ්‍යයක් වෙයි. එමගින් මෙම තැනැත්තන් විසින් එම සමාජයේ පැවැත්මට අහිතකර මාර්ග වලින් මෙම වෛරය පිට කිරීම වැලක්වෙයි. අනිත් අතට මෙම උපහාසය, වත් පිළිවෙතට පමණක් සීමා කිරීමෙන් එය මුළු සමාජයේ " ලෞකික " සම්බන්ධතාවයන් තත්වාකාරයෙන් නිරූපණය නොවන බවද කියාපායි. කෝලම් මඩුවේදී විදනේ වත් ආරච්චිරාලවත් නිදහසේ හාස්‍යයට ලක් කරන ගැමියාට මඩුවෙන් පිටවී එසේ හිනාවීමට අවසරයක් නැත. උපහාසය ව්‍රතයට සීමා කිරීමෙන් ඇත්ත වශයෙන්ම කෙරෙනුයේ සැබෑ ලෞකික ජීවිතයේ එම සමාජ බෙදිල්ල පිළිගන්නා බව කියාපෑමයි. එමගින් බැලූ බැල්මට සමාජයේ විවිධ විරුද්ධකම් පිළිබිඹු කරන කංකාරිය හා කෝලම අවසානයේදී එම සමාජයේ පැවැත්මට හිතකරවූ, අවශ්‍යවූ, ශාන්ති කර්මයක් බවට පෙරලෙයි.

ජේ. කේ. ජී. පෙරේරා මහතා

වංග නාට්‍යය

භාරතයෙහි වෛදිකා නාට්‍යයටත් නාට්‍ය සාහිත්‍යටත් ඉතා දීර්ඝ ඉතිහාසයක් ඇත. ග්‍රීසිය හැරුණු විට දීර්ඝ නාට්‍ය ඉතිහාසයක් ඇති අනික් එකම රට ඉන්දියාව බව පෙනේ. එහෙත් භාරතීය නාට්‍ය අඛණ්ඩව විකාශය වූවක් නොවේ. යම් යම් අවස්ථාවලදී නොයෙක් බාධක පැමිණීම නිසා එයට නොකඩවා විකාශනය වීමට ඉඩ නොලැබුණු බව භාරතීය නාට්‍ය ඉතිහාසය හදරන්නකුට පැහැදිලි වේ.

භාරතයෙහි දැනට තිබෙන පැරණිම නාට්‍යය ක්‍රිස්තු වර්ෂ පූර්ව පළමු වැනි ශත වර්ෂයට පමණ අයත්ය. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය පිළිබඳව භාරතයෙහි තිබෙන පැරණිම ග්‍රන්ථය භරතමුණිගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයයි. මේ ග්‍රන්ථය ක්‍රිස්තු වර්ෂ පූර්ව දෙවැනි ශත වර්ෂයටත්, ක්‍රිස්තු වර්ෂ දෙවැනි ශත වර්ෂයටත් අතර කාලයෙහි සකස් වූවකි. වැඩි දෙනාගේ පිළිගැනීම අනුව ක්‍රිස්තු වර්ෂ පූර්ව අවදියක ඒ ග්‍රන්ථය සකස් වී තිබේ. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය භරත මුනිගේ ස්වනිර්මාණයක් නොවේ. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහිම නාට්‍ය ආරම්භය පිළිබඳව දැක්වෙන කථා පුවතින් හෙළි වන්නේ නොයෙක් දෙනාගේ කෘති ආශ්‍රයෙන් එය සකස් වූ බවය. තත් අවදියෙහි නාට්‍ය හා රසවාදය පිළිබඳව තිබුණු පොත පත ආශ්‍රයෙන් භරතමුණිගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය සකස් වී තිබෙන බව එම කෘතිය විචාරාත්මක විමර්ශනයකට ලක් කළ විට පැහැදිලි වන්නේය.

සංස්කෘතයෙන් රචනා කර තිබෙන නාට්‍යවල එක් ප්‍රධාන ලක්ෂණයකි සාමාන්‍ය ජනතාවගේ සංවාදය ප්‍රාකෘත භාෂාවෙන් යෙදීම. බ්‍රාහ්මණයන්ගේ, රජවරුන්ගේ සංවාදය සංස්කෘත භාෂාවෙන් යොදනු ලැබීය. මීට හේතුව සංස්කෘතය විද්වතුන්ගේ භාෂාව වීමයි. සංස්කෘත භාෂාව දෛවි භාෂාවක් වශයෙන් (දෙවියන්ගේ භාෂාවක් වශයෙන්) සලකනු ලැබූ නිසා සමාජයේ උසස් කුලවලට අයත් භවතුන්ට පමණක් එනම්, බ්‍රාහ්මණ වංශිකයන්ට හා ක්ෂත්‍රිය වංශිකයන්ට පමණක් ඒ භාෂාව ඉගෙනීමේ භාග්‍යය ලැබුණි. මේ නිසයි සංස්කෘත නාට්‍යවල එන කුලීනයන්ගේ සංවාද සංස්කෘතයෙන් දක්වා තිබෙන්නේ.

සංස්කෘතය විද්වතුන්ගේ භාෂාවක් වීම නිසා එය ජීවමාන භාෂාවෙන් බෙහෙවින් ඈත් විය. සංස්කෘතයත්, ප්‍රාකෘතයත් සංස්කෘත නාට්‍යවල යොදනු ලැබූ නමුදු ඒ භාෂා දෙක අතර ඇති පරතරය ක්‍රමයෙන් වැඩිවන්නට විය. සංස්කෘතය ජීවමාන භාෂාවෙන් වැඩි වැඩියෙන් ඈත්වන්නට වූ අතර, ප්‍රාකෘත භාෂාව ක්‍රමයෙන් කථා කරන භාෂාවට ළං වන්නට වූයේය. අද ඉන්දියාවෙහි කථා කරන මරාටි, ගුජරාටි, පංජාබි, හින්දි, වංග ආදී උතුරු ඉන්දිය භාෂා විකාශනය වී ඇත්තේ ප්‍රාකෘත භාෂාවලිනි. කථා කරන භාෂාවෙන් සංස්කෘතය බෙහෙවින් ඈත්වීම නිසා එය කෘත්‍රිම ස්වරූපයක් දැරීය. මේ නිසා සංස්කෘත භාෂාව දැනගත් විද්වත් පර්ෂද් ඉදිරියෙහි ඒ නාට්‍ය රඟ දක්වනු ලැබීය. සංස්කෘත නාට්‍යයට රජවරුන්ගේ අනුග්‍රහයක්, අනිකුත් ප්‍රභූන්ගේ අනුග්‍රහයත් ලැබුණු නමුදු, ප්‍රාකෘතයෙන් ලියනු ලැබූ නාට්‍යවලට එවැනි අනුග්‍රහයක් නොලැබීම නිසා ප්‍රාකෘත නාට්‍ය එතරම් ජනප්‍රියත්වයට පත්වූයේ නැත.

මධ්‍ය ආසියාවේ ඉස්ලාම් භක්තික තුර්කි ජාතිකයන් විසින් ක්‍රමයෙන් ඉන්දියාව ආක්‍රමණය කර ඔවුන්ගේ ආධිපත්‍යය නිසා සංස්කෘතයෙන් සහ ප්‍රාකෘතයෙන් ලියනු ලැබූ නාට්‍ය ටිකෙන් ටික අභාවයට යන්නට පටන් ගත්තේය. හින්දු රජවරුන්ගෙන් මෙන් මුස්ලිම් රජවරුන්ගේ අනුග්‍රහය සංස්කෘත නාට්‍යයට නොලැබීම හේතුකොට ගෙන, අවුරුදු දහසකට අධික කාලයක් විකාශනය වෙමින් ආ සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදය ඇනහිටියේය· නාට්‍ය කලාවට ඒ මුස්ලිම් රජදරුවන්ගේ හා ප්‍රභූන්ගේ ඇල්මක් නොතිබුණි. අරාබි, පර්සියානු තුර්කි භාෂාවලින් ලියනු ලැබූ පැරණි නාට්‍ය කිසිවක් මෙතෙක් සොයාගෙන නැති නිසා නාට්‍යයට ඔවුන්ගේ ඇල්මක් නොතිබුණු බව ඇතැම් විචාරක

යෝ පවසති. එහෙත් සංගීතය, චිත්‍ර කලාව, ගෘහ නිර්මාණ කලාව මුස්ලිම් රජවරුන්ගේ අනුග්‍රහය හා උනන්දුව නිසා බෙහෙවින් වර්ධනය වී ඇත. ෂාහ ජෙහාන් වැනි රජකුගේ පාලනය යටතේ පැවති අවධියෙහිත් ඉන්දියාවෙහි නාට්‍යය වර්ධනය වූ බවට කිසිදු සාක්ෂ්‍යයක් නැත. සංගීතය හා නැටුමටය මුස්ලිම් පාලකයන්ගේ සැලකිල්ලත්, අනුග්‍රහයත් වැඩි වැඩියෙන් ලැබුණේ.

මුස්ලිම් රජවරුන්ගේ ආධිපත්‍ය යටතට ඉන්දියාව පත්වීමට කලින් සංස්කෘත නාට්‍ය සමග ජනප්‍රිය නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් තිබුණු බව පෙනේ. ඒ ජනප්‍රිය නාට්‍ය කලාව මුස්ලිම් අවධියෙහිත් උත්සව අවස්ථා වලදී ඉදිරිපත් කරනු ලැබිණි. ඒ නාට්‍ය කලාව මුළු ඉන්දියාවේම එකම ස්වරූපයක් ගත්තේ නැත. එක් එක් ප්‍රදේශයේ සංස්කෘතියට අනුරූපව එය විකාශනය වන්නට විය. ඒ නිසයි ඉන්දියාවෙහි විවිධ ශෛලීන් අනුව ගිය ජනප්‍රිය නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන් දක්නට ලැබෙන්නේ. ආරම්භයේදී ඒ ජනප්‍රිය කලා සම්ප්‍රදය බෙංගාලයෙහි කවර ස්වරූපයක් ගත්තේද යන්න නිශ්චය වශයෙන් පැවසීමට පුළුවන්කමක් නැත. එහෙත් වංග නාට්‍යයෙහි යෙදෙන ඇතැම් වචන අනුසාරයෙන් වංග නාට්‍ය සම්ප්‍රදයේ ප්‍රභවය සෙවීමට ඇතැමෙක් උත්සාහ දරා තිබේ. සංස්කෘතයෙහි නළුවා හැඳින්වූයේ නට යන වචනයෙනි. නාට්‍යය හැඳින්වූයේ නාටක යන වචනයෙනි. මේ වචන දෙක නට් නමැති ප්‍රාකෘත ධාතුවකින් නිෂ්පන්නය. නට් ධාතුව සංස්කෘත නෘත් ධාතුවේ ප්‍රාකෘත රූපයයි. මේ වචනවලින් පෙනෙන අන්දමට නාට්‍යය භාරතීය ජීවිතයේ ජනප්‍රිය අංගයක් වූ බව පිළිගැනීමට ඉඩ තිබෙතියි ඒ විචාරකයෝ අනුමාන කරති.

ආරම්භයේ පැවති නාට්‍ය කලාවත් පසු කාලයෙහි වර්ධනය වූ නාට්‍ය කලාවත් අතර එක් අවස්ථාවක් ජයදේවගේ ගීත ගෝවින්දයෙන් නිරූපනය කරනු ලබන බව ඇතැම් විචාරකයෝ ප්‍රකාශ කරති. බෙංගාලයේ රාජ්‍ය කළ ලක්ෂමනසේන රජුගේ රාජ සභා කවියකු වූ ජයදේව (12 වැනි ශත වර්ෂය) විසින් ගීත ගෝවින්දය සංස්කෘත භාෂාවෙන් රචනා කරන ලද නමුදු තත්කාලීන දේශීය භාෂාවෙන් පැවති නාට්‍යවල සම්ප්‍රදය අනුගමනය කරමින් එය සකස් කර තිබෙන බව පිළිගනු ලැබේ. මේ නාට්‍යය ශත වර්ෂ ගණනක් බෙංගාලයේ කවීන් කෙරෙහි බෙහෙවින් බලපෑවේය. ගීත ගෝවින්දය කාව්‍යමය ස්වරූපයක් දරන නමුදු නැටුම් ගැයුම් සහිතව එය රඟ දැක්විය හැකිය.

මෙය දනට බෙංගාලයෙහි තිබෙන පැරණිම නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයන්ගෙන් එකකි. නියම නාට්‍යය පහළ වීමට කලින් පැවති සම්ප්‍රදයක් ලෙසයි ගීතගෝවින්ද නාට්‍ය සම්ප්‍රදය විචාරකයන් විසින් සලකනු ලබන්නේ. ගීතගෝවින්ද නාට්‍ය සම්ප්‍රදය අංග සම්පූර්ණ නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් නොවේ. එක් චරිතයක් අතින් චරිතයකට හෝ චරිතයන්ට ඇසෙන සේ ගීතමය බසින් සිය හැඟීම් ප්‍රකාශ කරන සංවාදයෙන් ගීතගෝවින්දය සමන්විතය. මේ නාට්‍යයට වස්තු වී ඇත්තේ සුරූපී රාධා විසින් කෘෂ්ණට දක්වනු ලබන ප්‍රේමයත්, ඒ දෙදෙනාගේ වෙන් වීමත්, අවසානයෙහි ඒ දෙදෙනාගේ එක්වීමත්ය.

ලක්ෂමනසේන රජුගේ රාජ්‍ය කාලය අවසාන වන විට බෙංගාලය තුර්කි ජාතිකයන්ගේ ආක්‍රමණ වලට ගොදුරු විය. මේ නිසා ශත වර්ෂ දෙකක් පමණ එම ප්‍රදේශයෙහි නොයෙක් අවුල් වියවුල් ඇති විනි. ක්‍රිස්තු වර්ෂ 13 වැනි සහ 14 වැනි ශත වර්ෂවල බෙංගාලයේ සංස්කෘතික ඉතිහාසය ගැන තිබෙන තොරතුරු ඉතාම ස්වල්පය. එම නිසා ගීතගෝවින්දයෙන් දක්වෙන නාට්‍ය සම්ප්‍රදය බෙංගාලි නාට්‍යයේ විකාශනයට කෙතරම් දුරට ප්‍රමාණවත් වූයේද යන්න දනගැනීමට පුළුවන් කමක් නැත. ඒ අවධියෙහි පැවති නාට්‍ය සම්ප්‍රදය සම්පූර්ණයෙන්ම ගීත ගෝවින්දයෙහි පිළිබිඹු නොවේ. එහෙත් අර්ධ නාට්‍ය ස්වරූපයක් ගත් ගීත ගෝවින්දය වැනි නාට්‍යවලට ආගමික උත්සව වලදී මහජනයා විශේෂයෙන් ඇලුම් කෙළේය. මේ නිසා ඒ නාට්‍ය සම්ප්‍රදය 15 වැනි ශත වර්ෂය දක්වා අභාවයට නොගොස් ප්‍රචලිත වී තිබුණි. 15 වැනි ශත වර්ෂය අවසානයෙහි (1,486 සහ 1,534 අතර කාලයෙහි) චෛතන්‍යදේව පහළ විය. බෙංගාලයේ සංස්කෘතික සහ ආධ්‍යාත්මික සංවර්ධනයට ඔහුගෙන් පුනර්ජීවයක් ලැබුණි. ක්‍රිස්තු වර්ෂ 16 වැනි සහ 17 වැනි ශත වර්ෂවලදී චෛතන්‍යදේව පිළිබඳව ලියන ලද චරිත කථාවලින් ඔහුගේ කාලයෙහි බෙංගාලයෙහි පැවති නාට්‍ය හා අර්ධ නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන් ගැන තොරතුරු රාශියක් දනගත හැකිය.

නාට්‍ය කෙරෙහි චෛතන්‍යදේව දක්වූ උනන්දුව අතිශයින් විශාලය. ඔහු දක්ෂ නළුවෙක්ද වූයේය. වෘන්දවන් දස් විසින් රචනා කරන ලද චෛතන්‍ය භාගවත නම් ග්‍රන්ථයෙහි නවද්විපයේ චන්ද්‍රශේඛර නැමැත්තකු විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද රුක්මිණි හරන් නාට්‍යය ගැන විස්තරයක් ඇතුළත්ය. එම විස්තරය අනුව ඒ නාට්‍යයේ රුක්මිණිගේ චරිතය

නිරූපණය කර තිබෙන්නේ චෛතන්‍ය විසිනි. ඔහුගේ රඟපෑම ගැනද විස්තරයක් ඒ ග්‍රන්ථයෙහි දක්නට ලැබේ. චෛතන්‍යදේවගේ අනුගාමික යන් දෙදෙනකු වූ හරිදස් සහ ශ්‍රීවාසද එම නාට්‍ය යෙහි රඟපෑහ. විදර්භ රජුගේ දූ කුමරිය වූ රුක්මිණි ගේ වේශය ගෙන රංග භූමියට පිවිසි චෛතන්‍ය කිසිවකුට හඳුනාගත නොහැකි වූ බව වාර්තා වෙ. නාට්‍යයේ ගායක පිරිස විසින් ගයනු ලැබූ ගීත අනුව ඔහු ඉදිරිපත් කළ නැටුම චිත්තාකර්ෂනීය වූයේය.

චන්ද්‍රශෙඛර්ගේ රුක්මිණි–හරන් නාට්‍යය රඟ දක්වන ලද්දේ 16 වැනි ශත වර්ෂයේ මුල හරියේදී පමණය. ඒ අවධියෙහි ජනප්‍රියව පැවති නාට්‍ය වර්ග ගැනත් ඒවා ඉදිරිපත් කළ ආකාරය ගැනත් විස්තර වෘන්දවන් දස් විසින් සඳහන් කර තිබේ. චන්ද්‍රශෙඛර වැනි සාමාන්‍ය පුද්ගලයකුගේ නිවසෙහි එම නාට්‍යය රඟ දැක්වීමෙන් පෙනෙන්නේ පිළිගත් වේදිකාවක නාට්‍ය ඉදිරිපත් නොකරනු ලැබූ බවද ? රුක්මිණි හරන් නාට්‍යය තවමත් බෙංගාලයේ ජන ප්‍රියය. එය බෙංගාලයෙහි ප්‍රචලිත ජත්‍ර නාට්‍ය සම්ප්‍රදය අනුව ඉදිරිපත් කරන ලද්දක් බව පෙනේ.

ජත්‍ර නමින් හැඳින්වෙන නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා වේදිකාවක් අවශ්‍ය නැත. තිරයක් අවශ්‍ය නැත. එහි සංවාදය ඉතාම අඩුය. නාට්‍යයෙහි ක්‍රියාවක් හෝ වස්තුවක් ඇත්තේ මඳ වශයෙනි. නෘත්‍ය හා සංගීතය එහි බහුලව යෙදේ. මේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදය ඇත්ත වශයෙන් ම නියම නාට්‍යයේ මුල් අවස්ථාවක් වශයෙන් සැලකිය හැකියයි සිතේ. නැටීම යන අර්ථයෙන් යුත් නට ධාතුවෙන් සංස්කෘත නට, නාටක සහ නාට්‍ය යන වචන සෑදී ඇති නිසා ජනප්‍රියව පැවති නාට්‍ය විශේෂය කින් භාරතීය නාට්‍යය විකාශය වූහ සලකන ඇතැම් විචාරකයෝ සංගීතය හා නැටුම ඒ මුල්ම නාට්‍යවල ප්‍රධාන අංගය වූ බව පෙන්වීමටද ඒ වචන සාධක වශයෙන් දක්වති. කථාවෙහි එන ඒ ඒ චරිතයන්ගේ හැසිම් හා ක්‍රියා අනුකරණය කරන නැටුම්වලට වචන එකතු වූ විට නාට්‍යය බිහි වේ. ජත්‍ර නම් නාට්‍ය විශේෂයෙන් පෙන් වන්නේ එයයි. මේ ජත්‍ර නාට්‍ය සම්ප්‍රදය මුලින්ම පැවති නෘත්‍යමය නාට්‍යයේ විකාශනයක් ලෙසද ඇතැමෙක් සලකති. නියම නාට්‍යය විකාශනය වන්නට ඇත්තේ ඒ ජත්‍ර නාට්‍යයෙනැයි ඔවුහු අදහති.

16 වැනි ශත වර්ෂයෙහි ජත්‍ර නාට්‍ය සම්ප්‍රදය දියුණු ස්වරූපයක් උසුලන නිසා එය ආරම්භ වන්නට ඇත්තේ ඊට බොහෝ කලින් විය යුතුය. මුලදී ජත්‍ර යන්නෙන් අදහස් කෙළේ අනුකරණාත්මක නැටුම්, ගායන, වාදන සහ වෙනත් උත්සව ක්‍රීඩා සහිත ආගමික පෙරහැරකි. ශ්‍රී කෘෂ්ණ ඇඳ හිල්ල නිමිති කරගෙන පවත්වන දෝල් ජත්‍ර, රථ ජත්‍ර යනාදියෙන් හැඳින්වෙන්නේ ජගන්නාථ උත්සවවලදී පවත්වනු ලැබූ ඒ ආගමික පෙරහැරයි. බෞද්ධ සහ ජෛන ආගමික උත්සවද පෙරහැර වලින් අලංකාරවත් විය. ආගමික පෙරහැරවල ඇතුළත් වූ ඒ නැටුම් ගැයුම් නියමිත ස්ථානයක පෙන්වීමට පටන් ගැනීම නාට්‍ය විකාශනයේ එක් අවස්ථාවක් ලෙස සැලකිය හැකිය. සංවාදයන් එයට එකතු වීමෙන් පසු අංග සම්පූර්ණ ජත්‍ර නාට්‍ය සම්ප්‍රදය පහළ විය. මේ විකාශනය සිදුවන්නට ඇත්තේ චෛතන්‍ය දේව පහළවීමට බොහෝ කලකට ඉහතදී විය යුතුය. චෛතන්‍යදේවගේ බලපෑම නිසා ඔහුගේ අනුගාමිකයකු වූ දකුනු ඉන්දියාවේ රාමානන්ද රායි විසින් ජගන්නාථ වල්ලභ නමින් නාට්‍යයක් සංස්කෘත භාෂාවෙන් රචනා කර ඔරියාවේ ප්‍රතාප රුද්‍ර රජුගේ අධ්‍යක්ෂණය යටතේ පූරිහි පිහිටි ජගන්නාථ දේවාලයේදී රඟදක්වනු ලැබීය. මේ නාට්‍යයේ ස්ත්‍රී චරිත නිරූපණය කරන ලද්දේ නාට්‍ය රචකයා විසින්ම පුහුණු කරනු ලැබූ දේවදසින් විසිනි. චෛතන්‍යදේවගේ අනුාගමිකයකු වූ බෙංගාලි ජාතික රූපගෝස්වාමී විසින් විදග්ධ මාධව, ලලිත මාධව සහ දනකේළි කෞමුදි නමින් නාට්‍ය තුනක් සංස්කෘතයෙන් රචනා කරනු ලැබීය. මේ නාට්‍ය හැම එකකම තේමාව වූයේ රාධා විසින් කෘෂ්ණට දක්වන ලද ප්‍රේමයයි. විදග්ධ මාධව නාට්‍යය මුලින්ම රඟ දක්වන ලද්දේ වෘන්දවන් නමැති පූජනීය නගරයට පැමිණි විශාල වන්දනාකරුවන් පිරිසක් ඉදිරියෙහිය. දනකේළි කෞමුදි නාට්‍යය 17 වැනි ශත වර්ෂයෙහි යදුනාන්දන් දස් විසින් බෙංගාලි භාෂාවට පරිවර්තනය කරනු ලැබීය. 18 වැනි ශත වර්ෂය අවසානයෙහි ස්වරූපචරන් ගෝප් ස්වාමි විසින් ලලිත මාධව නම් නාට්‍යය බෙංගාලි භාෂාවට නගන ලදී. 1540 වර්ෂයෙහි පරමානන්ද සේන කවිකර්ණපූර් විසින් ලියන ලද චෛතන්‍ය චන්ද්‍රෝදය නමැති සංස්කෘත නාට්‍යයද මෙහිදී සඳහන් කිරීම වටී. 18 වන ශත වර්ෂයේ මුල හරියේදී පමණ මේ නාට්‍යය පුරිෂෝත්තම මිශ්‍ර හෙවත් ප්‍රේමදස් විසින් බෙංගාලි භාෂාවට පරිවර්තනය කරනු ලැබීය. 16 වැනි ශත වර්ෂයෙහි

ගෝවින්ද දස් කවිරාජ් නමැති සුප්‍රකට වංග කවියා විසින් සංගීත මාධවි නමැති සංස්කෘත නාට්‍යය රචනා කරන ලදී. ඒ නාට්‍යය පහළ වූයේ චෛතන්‍යදේවගේ අභාවයෙන් පසුවය.

චෛතන්‍යදේවගෙන් ලැබුණු විශාල ආභාසය නිසා සංස්කෘත භාෂාවෙන් නාට්‍ය ලිවීම දීර්ඝ කාලයක් මුළුල්ලේ වර්ධනය වන්නට වූ බව ඉහතින් දැක්වූ කරුණුවලින් පැහැදිලි වේ. සංස්කෘතයෙන් ලියන ලද නාට්‍යයත්, සංස්කෘත නාට්‍යවල බෙංගාලි පරිවර්තනත් 18 වැනි ශත වර්ෂය අවසානය දක්වා වංග පාඨකයන් අතර ජනප්‍රියව පැවති බව පෙනේ. එහෙත් ඒ නාට්‍ය සීමාසහිත උගතුන් පිරිසක් ඉදිරියෙහි හෝ පොදු මහජනතාව ඉදිරියෙහි හෝ රඟ දක්වනු ලැබූ බව සිතීමට ප්‍රමාණවත් තොරතුරු නැත.

ජත්‍රා නමින් හඳුන්වනු ලබන ජනප්‍රිය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය මහජනයාගේ විනෝදයත්, අධ්‍යාපනයක් සඳහා උපයෝගී කරගනු ලැබීය. ඒ නාට්‍ය ඉදිරිපත් කරනු ලැබුයේ උත්සව අවස්ථාවලදීය. මේ ජත්‍රා නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය සාහිත්‍යමය ස්වරූපයක් නොගත්තේ කවර හේතුවක් නිසාද යන්න සිතිය නොහැකිය. වෙනත් ගැමි සාහිත්‍ය නිර්මාණ මෙන් ජත්‍රාද ලේඛනාරූඪ නොවී ප්‍රචලිත වූ බව පෙනේ. ජත්‍රා නාට්‍ය ලේඛනාරූඪ කිරීමට පටන් ගන්නා ලද්දේ 19 වැනි ශත වර්ෂයෙහිය. මේ කාලයෙහි නූතන නාට්‍යවල ආභාසය ජත්‍රා නාට්‍ය විශේෂයට ලැබෙන්නට පටන් ගෙන තිබුණි. ජත්‍රා නාට්‍ය සහ අනෙකුත් නාට්‍ය වර්ගවල ප්‍රභවය ආගමික උත්සවවලදී සිදුවූ නමුදු ඒ සම්ප්‍රදාය දෙක වෙන් වෙන්ව විකාශනය වන්නට විය. ඉහතින් සඳහන් කළ පරිදි සංස්කෘත භාෂාව ව්‍යවහාරයෙන් ගිලිහී යෑම නිසාත් මුස්ලිම් ආක්‍රමණ නිසාත් සංස්කෘතයෙන් නාට්‍ය ලිවීමත්, රඟ දැක්වීමත් ක්‍රමයෙන් අභාවයට ගිය අතර, වේදිකාවක් නොමැතිව ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ ජත්‍රා මහජනයාගේ නෙත් සිත් ඇද ගන්නට විය. ජනප්‍රිය ජත්‍රා නළුවන්ට මහජනයාගේ ආදරයත් සම්මානයත් ලැබුණි. එහෙත් ඔවුන්ගෙන් ඉටු වූ සේවය හා ඔවුන්ගේ කුසලතා පිළිබඳ විස්තරයක් දැන ගැනීමට අපට පුළුවන් වන්නේ 18 වැනි ශත වර්ෂයේ සිටයි. මේ ශත වර්ෂයේදී ශ්‍රීදම් සහ සුබල් යන සහෝදරයන් දෙදෙනා ජත්‍රා නළුවන් වශයෙන් ඉමහත් ප්‍රසිද්ධියක් ලබා සිටියෝය. ඉන් පසු ජත්‍රා නළු කණ්ඩායමක් මහජනයාගේ ආදරයත් ගෞරවයත් දිනා ගන්නට පටන් ගත්හ. පරමානන්ද, ප්‍රේමචාන්, භදන් අධිකාරි, ගෝවින්ද අධිකාරි, ලෝචන් අධිකාරි ඔවුන්ගෙන් සමහරෙකි. මේ නළුවන්ගෙන් ජත්‍රා නාට්‍යයට අළුත් මුහුණුවරක් ලැබුණා පමණක් නොව, ඔවුන්ගේ රඟපෑමද උසස් තත්ත්වයක් දැරීය. බටහිර නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය ඉන්දියාවට පිවිසීමෙන් පසු උගත් සමාජය එය හරසරින් පිළිගත්හ. මේ නිසා දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන් කෙරෙහි උගතුන් දැක්වූ සැලකිල්ලත් උනන්දුවත් අඩු වන්නට විය. බටහිර නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පිවිසීම නිසාම ජනප්‍රියව පැවති ජත්‍රා නාට්‍ය විශේෂය අභාවයට යන්නට පටන් ගත්හයි සිතීම සුදුසු නොවේ. ඒ කාලය වන විට ජත්‍රා නාට්‍යයේ සදාචාරාත්මක සහ ආගමික ස්වරූපයද බොහෝ සෙයින් තුරන් විගොස් තිබුණු බවද පෙනේ.

මුලදී ජත්‍රා නාට්‍යයත් කෘෂ්ණ ඇදහිල්ලත් අතර පැවති සම්බන්ධය ඉතා කිට්ටු එකක් විය. කෘෂ්ණ පිළිබඳ ජනප්‍රවාදවල එය කෘෂ්ණ විසින් කාලිය නමැති සර්පයා දමනය කිරීම පිළිබඳ පුවත හෙවත් කාලිය දමන ජත්‍රා මගින් බොහෝ විට ඉදිරිපත් කරනු ලැබීය. මේ නිසා කෘෂ්ණ පිළිබඳ ජනප්‍රවාදවලට සම්බන්ධ සියලුම නාට්‍ය කාලිය දමන නමින් හඳුන්වන්නට පටන් ගැනිනි. කෘෂ්ණ ජත්‍රා යන නම ඒ අවධියෙහි ප්‍රචලිත වී තිබුණු බවක් නොපෙනේ. චණ්ඩි දේවිය පිළිබඳ කථා නිරූපණය කරන චණ්ඩි ජත්‍රා ප්‍රචලිත වන්නට විය. චෛතන්‍ය කෙරෙහි මහජනයා තුළ පැවති භක්තියත් ගෞරවයත් චෛතන්‍ය ජත්‍රාවලින් මැනවින් පැහැදිලි වේ.

ආගමික කථා වස්තු හෝ සදාචාරය උගන්වන කථා වස්තු හෝ ඇතුළත් ජත්‍රා නාට්‍යය මහජනයාගේ සිත් ඇද නොගන්නා බව පෙනීගිය විට නිෂ්පාදකයන් විසින් විද්‍යා සහ සුන්දර දෙදෙනාගේ ප්‍රේමය නිරූපණය කරන කථාව ජත්‍රා නාට්‍යයට වස්තු කර ගන්නා ලදී. මෙයින් ජත්‍රා නාට්‍යය එක්තරා ප්‍රමාණයකට ජනප්‍රිය වූ නමුදු එම අවධියෙහි පිරිහී තිබුණු රුචිකත්වය එයින් මැනවින් විදහා පායි. විද්‍යා–සුන්දර ජත්‍රා නාට්‍යවලින් දීර්ඝ කාලයක් බෙංගාලයෙහි වැඩිගෙන ආ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අභාවයට ගියේය. 19 වැනි ශත වර්ෂය මැද හරියේදී පමණ බටහිර නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය භාරතයෙහි පැතිරී යෑම නිසා ජත්‍රා වැනි නාට්‍යයන්ගේ ජනප්‍රියත්වය අඩු වී ගිය නමුදු ශත වර්ෂ ගණනක් ජනයාගේ ජාතික හැඟීම වර්ධනය කළ ඒ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අළුත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට බලපාන්නට වූ බව පෙනේ.

රෝහණ ජයවර්ධන විසිනි.

රූකඩ කලාව

රූකඩ කලාව ලෝකයෙහි තිබෙන චිරාගත පැරණි කලාවන්ගෙන් එකකි. අධ්‍යාපන මාධ්‍යයක් වශයෙන් රූකඩ කලාවේ ඇති වැදගත්කම වටහා ගත් ඇතැම් රටවල් එය ඉතා දියුණු තත්වයකට පත් කර ගෙන තිබේ. එංගලන්තය, අමෙරිකාව, රුසියාව සහ චෙකෝස්ලොවැකියාව එම කලාවෙන් ගත හැකි සම්පූර්ණ ප්‍රයෝජනය අද ලබාගනිති. ළමයින්ටත් වැඩිහිටියන්ටත් විනෝදය දක්වන උපහාසාත්මක කථා අද රූකඩ මගින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. රූකඩ මගින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන ඒ කථා චිත්‍රපටියට ද නගා ඇත. ළමයින්ගේ අධ්‍යාපනය සඳහා රූකඩ කලාව උපයෝගී කරගෙන ඇත. මේ ලිපියෙහි අප සාකච්ඡා කිරීමට අදහස් කරන්නේ පාසැල්වල රූකඩ කලාවෙන් ලැබිය හැකි ප්‍රයෝජන ගැනයි

පහළ බාලාංශ පන්තිවල රූකඩ කලාව තුන් විධියකට උපයෝගී කර ගැනීමට පුළුවන.

(i) ළමයින්ට කථාවක් කියාදීම පිණිස රූකඩ උපයෝගී කරගැනීම.

(ii) රූකඩ තනා නැටවීම ළමයින්ට පුරුදු කරවීම.

(iii) වෘත්තීය රූකඩ-නාට්‍ය නිෂ්පාදකයන් විසින් හෝ ආධුනික රූකඩ-නාට්‍ය නිෂ්පාදකයන් විසින් ඉදිරිපත් කරන හොඳ රූකඩ නාට්‍ය පෙන්වීම.

මේ හැම ක්‍රමයම වැදගත් වුවද, ඒවා කල්පනාකාරීව යොදගත යුතු වේ.

රූකඩ මගින් කථා ඉදිරිපත් කිරීම

පහළ බාලාංශවල ළමයින්ට කථාවක් කියාදීම සඳහා ගුරුවරයා විසින් උපයෝගී කර ගත යුත්තේ අත්-රූකඩය. (Glove Puppets) අවුරුදු පහෙන් පහළ ළමයින්ගේ පන්තිවලට රූකඩ ඉදිරිපත් කළ යුතු හොඳම ක්‍රමය නම් බෝනික්කන් සාදන අයුරු ඔවුන්ට පෙන්වීමෙනි. එයින් රූකඩවල ස්වභාවය ගැන දැනීමක් හා අවබෝධයක් ළමයින්ට ලබා ගත හැකිය. රූකඩ සමඟ සෙල්ලම් කිරීමට කුඩා ළමයින්ට අනුබල දිය හැකි නම් රූකඩ මගින් ඉදිරිපත් කරන කථා බැලීමට ඔවුන්ගේ අවධානය ලෙහෙසියෙන් යොමු කරවා ගත හැකි වේ. රූකඩ සමඟ සෙල්ලම් කිරීමට කුඩා ළමයින්ට ඉඩ දීමෙන් ඒවා කෙරෙහි ඔවුන් තුළ තිබෙන බිය නැති කර රූකඩ නාට්‍ය නැරඹීමට ඔවුන්ගේ නෙත් සිත් යොමු කරවිය හැකි වනු නියතය.

පහළ බාලාංශ පන්තිවල රූකඩ නැටුම් ඉදිරිපත් කිරීම සම්බන්ධයෙන් කර තිබෙන පරීක්ෂණවලින් පෙනී යන්නේ පන්තියෙහි දී රූකඩ එකක් හෝ දෙකක් උපයෝගී කර ගැනීම ප්‍රමාණවත් බවය. ඒ රූකඩ එක හෝ දෙක කථාවක් ඉදිරිපත් කිරීම පිණිස උපයෝගී කරගන්නා විට නිරූපණය කරන චරිත අනුව ඒ රූකඩවල ඇඳුම් වෙනස්වනු දක්නා කුඩා ළමුන් ලබන විනෝදයත් ප්‍රීතියත් ඉතා විශාලය. රූකඩ මගින් ඉදිරිපත් කරන කථා ළමයින්ට නොතේරනෙ ඒවා නොවිය යුතුය. ළමයින්ගේ ජීවිතයටම සම්බන්ධ සිදුවීම් ඇතුළත් කොට කථාවක් සකස් කර ඉදිරිපත් කරන්නේ නම් ළමයින් ලබන විනොදය වඩාත් අධික වේ. රූකඩ මගින් ඉදිරිපත් කැරෙන කථා බැලීමට ළමයින් ප්‍රිය වූ විට ඒවා නිතරම උපයෝගී කර ගැනීමද සුදුසු නො වේ.

පහළ බාලාංශ පන්තිවල ළමයින්ට තැනිය හැකි රූකඩ

අවුරුදු පහෙන් පහළ ළමයින්ට සිය හැඟීම් ප්‍රකාශනය සඳහා රූකඩ ම සාමාන්‍යයෙන් අවශ්‍ය නොවේ. ඔවුන්ගේ අතට පත්වන ඕනෑම දෙය කට පණ කැවීමට පුළුවන් කල්පනා ශක්තියක්,

ප්‍රතිභාවක් ඔවුන්ට තිබේ. බෝලයකට, රෙදි කැල්ලකට, ලී කැබෙල්ලකට, පුටුවකට අවස්ථාව අනුව මිනිස් ගති ගුණ ආරෝපනය කර ඒවා සමග ඔවුහු කථා කරති. වයසින් වැඩෙත්ම ඒ ක්‍රීඩා ක්‍රමය ඔවුහු අත් හරිති. පණ නැති රෙදි කැලි, ලී කැබෙලි ආදිය පණ ඇති දේ ලෙස සැළකීම තාත්වික නොවන බව ලොකු ළමයින්ට වැටහේ. රූපය විසින් මිනිසුන්ට ඉතා ළංවන රූකඩ මගින් ඒ ළමයින්ගේ හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීම ලෙහෙසි කාර්යයකි.

සිය සිතුවිලි හා හැඟීම් රූකඩ මගින් ප්‍රකාශ කිරීමට පුළුවන් ළමයින්ට රූකඩ තැනීමේ හැකියා වද දියුණු කර ගත හැකිය. වයස අවුරුදු සතරේ ළමයින්ට රූකඩ සෑදවීමට පුරුදු කළ හැකි ක්‍රම කීපයක්ම ඇත. ඒවායින් ඉතාම සරල ක්‍රමය නම් රෝල් කළ කුඩා ටිෂිව් කඩදසි කැල්ලක් හෝ කාඩ්බෝඩ් ටියුබ් කැල්ලක් හෝ ගිනි පෙට්ටියක මූඩියක් හෝ ගෙන සුදු කඩදසි කැල්ලකින් ඔලුව පෙන්වා එහි පාට හුණුවලින් මුහුණ ඇඳීමය. හිසකෙස් සඳහා මුදුනෙහි පුළුන් ටිකක් තැබිය හැකිය. ඇඳුම පෙන්වීමට ඉතිරි කොටස වටේ ක්‍රෙප් කඩදසි කැල්ලක් එතිය හැකියි. කඩදසිය දෙපැත්තේ සිදුරු දෙකක් කර එයින් ළමයාගේ ඇඟිලි දෙකක් දමා රූකඩයේ අත් නිරූපණය කළ හැකි වේ. මෙසේ නොයෙක් සරල ක්‍රමවලට රූකඩ සාදන ආකාරය ළමයිනට කියා දීමට පුළුවන.

පන්තියෙහි ළමයින් බොහොමයක් තබාගෙන රූකඩ සාදන අයුරු පෙන්වීම දුෂ්කරය. ඒ සඳහා ළමයින් තුන් හතර දෙනකුට වැඩිය ගත යුතු නොවේ. අවශ්‍ය ද්‍රව්‍ය සපයා නිදහසේ රූකඩ තැනීමට ඒ ළමයින්ට ඉඩ දිය යුතුය. වුවමනා වූ විට පමණි ඔවුන්ට ආධාර හා උපදෙස් දිය යුත්තේ. එවිට පෞද්ගලිකත්වයක් ඇති රූකඩ නිර්මාණය කිරීමට ළමයින්ට පුළුවන. ඔවුන් සාදනු ලබන රූකඩ වැඩිහිටියන්ට එතරම් සිත් ගන්නා දේ නොවිය හැකි වුවද, ඒවා නිමවන ළමයින්ට ඔවුන්ගේ මිතුරන් ලෙස සලකනු ඇත. ඒ ඒ රූකඩ ළයින්ට වුවමනා විදියට ක්‍රියා කරවීමට ඉඩ හැරිය යුතුය. ළමයාගේ සිතේ තිබෙන ගැටුම් ප්‍රකාශ කිරීමට රූකඩ හොඳ මාධ්‍යයක් වන බැවිනි. ළමයි සාදන රූකඩ ළමයින්ට ඕනෑ විදියට ක්‍රියා කරවීමට හෝ සිඳ බිඳ දැමීමට හෝ ඉඩ දීම සුදුසුය. රූකඩ නාට්‍ය යක් ඉදිරිපත් කිරීමට හෝ ප්‍රදර්ශනයකට තැබීමට හෝ ඒ රූප ගැනීම සුදුසු නොවේ. වෙනත් අය සෑදූ රූකඩ උපයෝගී කර ගෙන රූකඩ නැටුම් දර්ශන ඉදිරිපත් කිරීම අවුරුදු පහෙන් පහළ ළමයින්ගෙන් බලාපොරොත්තු වීම නොමැනවි. එවැන්නකට ළමයින් ගැනීමද සුදුසු නොවේ.

රූකඩ-නාට්‍ය ළමයින්ට පෙන්වීම

වෘත්තීය රූකඩ නාට්‍ය නිෂ්පාදකයන් විසින් හෝ ආධුනික රූකඩ නාට්‍ය නිෂ්පාදකයන් විසින් හෝ ඉදිරිපත් කරනු ලබන නාට්‍ය ළමයින්ට පෙන්වන්නේ නම් එහි බිය උපදවන අවස්ථා හෝ බිහිසුණු චරිත ඇතුළත් නොවිය යුතුය. සටන් කිරීම්, මැරීම ආදී බිහිසුණු අවස්ථා හෝ යකුන් වැනි බිහිසුණු චරිත නැරඹීමට සමහර ළමයින් කැමතිය. සමහර ළමයින් එවැනි අවස්ථා හෝ චරිත දුටු විට කෑගසති. හඬති. තවත් සමහරෙක් බියට පත්ව නිහඬව පුටුව තදින් අල්ලාගෙන නිසොල් මන්ව සිටිති. ළමයි කවුරුත් එක විධියේ හැඟීම් විඳිතියි සමහර නිෂ්පාදකයෝ සිතති. ඒ පිළිගැනීම සාවද්‍ය බව අද මනෝවිද්‍යාඥයන් විසින් හා අධ්‍යාපනඥයන් විසින් කළ තිබෙන පරීක්ෂණ වලින් හෙළි වේ. සතුන් විසින් හෝ තිරිසනුන් විසින් මිනිසුන් ගිල දැමීම, බිහිසුණු සටන්, යකුන් යන මේ ආදී දේ බැලීමට ලොකු ළමයි ප්‍රිය කරතත් කුඩා ළමයි අකැමැතිය. ලොකු ළමයින්ට සිය හැඟීම් පාලනය කරගන්නට තිබෙන ශක්තිය කුඩා ළමයින්ට නැත. ඒ නිසා රූකඩ නාට්‍ය දර්ශන ඉදිරිපත් කරන විට ඒ ඒ වයස් සීමා තුළ සිටින ළමයින්ගේ රුචි අරුචිකම් ගැන අවබෝධයක් තිබිය යුතුය.

කුඩා ළමුන්ට පෙන්වන රූකඩ නාට්‍යවල අවස්ථා, ළමයින්ට හුරු-පුරුදු ඒවා විය යුතුය. එදිනෙද ජීවිතයෙහි සිදුවන විවිධ දේ ඉතා සැල කිල්ලෙන් ළමයි බලති. අවුරුදු දෙකක වයසැති ළමයෙක් වුවද ගෙදරක සිදුවන දේ පින්තූර මගින් දකින විට ඉතා ඕනෑකමින් නරඹා සිටී. සතර හැවිරිදි වියෙහි සිටින ළමයි ඒවා බලා සිටින විට යම් යම් සිදුවීම් ගැන ඔවුන්ගේ හැඟීම් හඬින් ප්‍රකාශ කරති.

පාසැලේ ළමයකුගේ ජීවිතය, ඔහු ලබන ජය ග්‍රහණ, ඔහුට මුහුණ පාන්නට සිදුවන ගැටළු ඔහු විසඳන අයුරු ආදිය පෙන්වන නාට්‍ය වැඩිහිටියන්ගේ සිත් ඇද නොගන්නා නමුදු ළමයි ඒවා ඉතා ආසාවෙන් බලති. රස විඳිති. මෙහිදී

මතක තබාගත යුතු කරුණක් නම් අවුරුදු හතෙන් පහළ ළමයි ප්‍රිය කරන සිදුවීම් සියල්ලම නැර ඹීමට අවුරුදු හතෙන් ඉහළ ළමයි ප්‍රිය නොකරති. වැඩිහිටියන්ගේ විශ්වාසයත් සැලකිල්ලත් ලබා ගැනීමට කුඩා ළමයි කැමති නිසා ඔවුන් නරඹන නාට්‍යවලත් ඔවුන් ප්‍රිය කරන, ඔවුන් අපේක්ෂා කරන අන්දමට ළමයි හැසිරීම දකින්නට ඔවුහු ප්‍රිය කරති. ළමයින් වෙහෙසට පත් කරන, ළමයින් තුළ බිය දනවන, නොසන්සුන් කම දනවන, නාට්‍ය ළමයින් අබිමුවට නොගෙන ඒමට නිෂ්පාදකයා සිහි තබා ගත යුතු වේ. මුල සිට අග දක්වා ළමයින්ගේ අවධානය නතු කරවා ගත හැකි අවස්ථාවලින් යුත් නාට්‍යය, රූකඩ මගින් ඉදිරිපත් කළ යුත්තේ. ඒ නිසා ළමයින්ට රූකඩ නාට්‍ය ඉදිරිපත් කරන්නාට ළමා ලෝකය පිළිබඳ හොඳ වැටහීමක් තිබීම අවශ්‍යමය.

අද්භූත සිදුවීම්වලින් ගහන කතාන්තර ළමයින්ට රූකඩ මගින් පෙන්වීමෙන් වැඩක නැත. එවැනි කථාන්තර ඔවුන්ට අර්ථවත් නොවේ. අලුත් කථාවක් ළමයින්ට ඉදිරිපත් කිරීමක් නිෂ්පාදකයා විසින් කල්පනාකාරීව කළ යුතුය. ළමයින් වෙහෙසට පත් කරන කථා තෝරා නොගැනීමට නිෂ්පාදකයා නිතරම සිහි තබා ගත යුතුය. ළමයින්ට දක්වන කථාවේ නායකයාත් නායිකාවත් වැරදි නොකරන අය නොවිය යුතුය. ඔවුන් වැරදි කරන, ඒ වැරදි නිසා නොයෙක් දුෂ්කරතාවන්ට භාජන වී ඒවායින් බේරෙන අයුරු පෙන්වන කථාය ළමයින් ඉදිරියෙහි රඟ දැක්වීම සුදුසු වන්නේ. කතාවේ සියලුම සිදුවීම් අතර තර්කානුකූල සම්බන්ධයක් තිබීම අවශ්‍යය.

ආරම්භයේදී නිෂ්පාදකයා විසින් කළ යුත්තේ එක් රූකඩයක් ළමයින් ඉදිරියට පමුණුවා ඒ රූකඩය මගින් ළමයින්ට කතා කිරීම සහ පිළිතුරු දීමට ළමයින් පෙළඹවීමත්ය. ළමයි වෙහෙසට පත් වී ඇති බව දුටු කෙණෙහිම රූකඩ දර්ශනය නතර කිරීමට නිෂ්පාදකයා මතක තබා ගත යුතු වැදගත් කරුණකි. වයස පහෙන් පහල ළමයින්ගේ සිත ක්‍රියා කරන අයුරු පිළිබඳ සාමාන්‍ය වැටහීමක් නොමැති අය විසින් රූකඩ දර්ශන ඉදිරිපත් කිරීමෙන් සිදු විය හැකි අනර්ථය සුළුපටු නොවන බවද සඳහන් කළ යුතු වේ.

අවුරුදු හතෙන් ඉහළ ළමයින් සමග සසඳන විට වයස පහෙන් පහල ළමයි බොහෝ විට ජීවත් වන්නේ ඔවුන් විසින්ම මවාගත් ලෝකයකය. සිය හැඟීම් සහ ආශාවන් යටපත් නොකර ප්‍රකාශ කිරීම ළමයින්ගේ සිරිතය. සාමාන්‍ය ජීවිතයේදී යම් යම් දුෂ්කරතාවන්ට හෝ බිහිසුණු දේවලට ළමයි මුහුණ දුන් විට ඔවුහු තමන්ගේ සිහින ලෝකයට පිවිසෙයි. කොතරම් පැහැදිලිව කරුණු කියා දුන්නත් ඒ සිහින ලෝකයෙහි ජීවත් වීමට ළමයි ප්‍රිය කරති. ජීවිතයේ සන්තාප දනවන සිදුවීම්වලින් ගැලවීමට ඔවුන් ආශා කරන නිසාය සිහින ලෝකයෙහි ජීවත්වීම ඔවුන්ට අතිශයින්ම රමණීය වන්නේ. එමනිසා ළමයින් ඉදිරියෙහි රූකඩ මගින් සිහින ලෝකය ඒ ළමයින්ට තේරුම් ගත හැකි, විශ්වාසය තැබිය හැකි එකක් වීම අත්‍යවශ්‍යය. ඔවුන් අප්‍රිය කරන දේ, ඔවුන් තුළ බිය ඇති කරවන දේ, වේදිකාවෙහි මූර්තිමත් වනු දැක්වීම ඔවුන් සතුටු නැත. පණ ඇත්තන් මෙන් හැසිරෙන රූකඩ නිතර නරඹා ඇති ඇතැම් කුඩා ළමයින් අප්‍රාණිකව මෙන් බිම වැටී සිටින බෝනික්කන් දැක බියට හෝ ශෝකයට පත් වෙති. පණ ඇති අය මෙන් ක්‍රියා කළ රූකඩ පණ ගන්වන ලද්දේ රූකඩ නැටවූ පුද්ගලයා විසින් බව ළමයි නොදනිති. ඒවා ක්‍රියාත්මක කරවීමට කෙනෙක් වේදිකාව පිටුපසින් සිටින බව වටහාගැනීමට තරම් කල්පනා ශක්තියක් ඔවුන්ට නැත.

පහළ බාලාංශ පන්තිවලට අවශ්‍ය වන්නේ ළමයින්ගේ මනස ක්‍රියා කරන ආකාරය ගැන අවබෝධයක් තිබෙන, ළමයින්ගේ ඕනෑ එපාකම් ගැන තේරුමක් තිබෙන රූකඩ කලාකරුවන්ය. ඔවුන් රූකඩ මගින් ඔවුන්ගේ දුෂ්කරතා ප්‍රකාශ නොකර ළමයින්ට තෝරාබේරා ගත හැකි ප්‍රශ්න හා දුෂ්කරතා පමණක් රූකඩ නාට්‍ය මගින් ඉදිරිපත් කළ යුතුය.

වීරාගත රූකඩ නාට්‍ය කලාව ආරක්ෂා වූයේ ඒවා ලොකු ළමයින්ගේ අවශ්‍යතා ඉතා සාර්ථක ලෙස සම්පූර්ණ කර ලූ බැවිනි. ඒ අවශ්‍යතා හා දුෂ්කරතා කුඩා ළමුන්ගේ අවශ්‍යතා සහ දුෂ්කරතාවලට වඩා වෙනසි. වයස හතෙන් පහළ ළමයින්ගේ ගති පැවතුම් සහ ඔවුන්ගේ මනස ක්‍රියා කරන ආකාරය ගැන අධ්‍යාපනඥයින් සහ මනෝවිද්‍යාඥයින් විසින් ප්‍රමාණවත් අවබෝධයක් දැන් ලබා තිබෙන නිසා ඒ අවබෝධය අනුව රූකඩ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයක් ඒ ළමයින්ට සඳහා සකස් කර ගැනීමේ කාලය දැන් පැමිණ ඇත.

එහි මූලික ලක්ෂණය වශයෙන් සැළකුවාදැයි සිතීමට නොහැක. පත්තිනි දේවිය ගැන ලංකාවේ එක් අවධියක පැවති අචල විශ්වාසය හේතුකොට ගෙන මෙම කිරි අම්මා ඇදහීම සත්පත්තිනි ඇදහීමකට පෙරලුනි. පත්තිනි දේවිය මතෘ භාවයේ සංකේතයක් නොවිය. කාලි දෙවහන ඇදහීම හුරුවූ සමාජය සත් කිරිඅම්මා වෙනුවට සප්තකාලි යොදා ගත් බව සිතිය හැක. හියු නෙවිල් මහතා විසින් එකතු කරන ලද " සත් බිසෝ යාගයට අයත් කවි පෙළක් සම්බන්ධයෙන් ඒ මහතා මෙසේ කියයි. " It is doubtfull whether the Seven Queens belong to either of the Myth Cycles of Pattini or Kali each of which is seven-fold " (Sinhala Kavi Vol ; 3 92 පිට)

කිරි අම්මාවරුන් ඇදහීමට කාලි ඇදහීම ද ලංකාවේ සිදුවූ බව මෙම සටහනෙන් පැහැදිළි වේ.

කාලි ඇදහීම ලංකාවේ පැවත ඇති නමුත් දරුඵල ලබාගැනීමේ යාතු කර්මවලට සම්බන්ධව එය පැවතියාදැයි ස්ථිර නිගමනයකට ඒමට නොහැකි වූවත් කිරි අම්මාවරුන් ඇදහීමට මිශ්‍රව එය ලංකාවේ පැවත ඇති බව ඉහතකී කරුණු වලින් පෙනීයයි. කෝළම් වෙස් මුහුණු නාට්‍යයේ ගර්භ පූජා අභිචාර ක්‍රමයක් ඇතුළත් වී නම එය කාලි ඇදහීමට සම්බන්ධව ප්‍රභවය වූ බව කිව යුතුයි. කෝළම් නාට්‍යයේ මුල් අවධියේ පැවති මෙම යාග ස්වරූපය මැකී යාමට ප්‍රධාන හේතුව නම් " රට යකුම " ගැන පහතරට ජනයා අතර පැවති තදබල විශ්වාසයයි. යාග ස්වරූපය මැකී යත්ම යාගකරණයට සම්බන්ධ නොවූ නිදහස් අංග මෙයට ඇතුළත්කර ගන්නා ලදී.

ඇම්. එච්. ගුණතිලක

නැටුම් ඇතත් නාට්‍යයක් නැත

පැරණි සිංහල සාහිත්‍යයෙහි නාට්‍ය ග්‍රන්ථයන් නො දක්නා ලැබෙන්නේ බෞද්ධාගමයේ බල පෑම හේතු කොටගෙනම යයිකිව නොහැකිය නාට්‍ය ග්‍රන්ථ වශයෙන් කෘතීන් විරල වුව ද නෘත්‍ය ගීතාදියෙන් සමන්විත විවිධ උත්සව අරභයා වූ වැණුම් සිංහල සාහිත්‍යයෙහි කොතෙකුත් දක්නට ලැබේ. ග්‍රන්ථ කිහිපයෙකින් නිදසුන් දක්වා ලමි.

සද්ධර්මාලංකාරයේ වුලගල්ල වස්තුවේ එන විස්තරයක් මෙසේ ය :

(අ) ''එද වනාහි මිනිස් ලොව ගායනා සේ නො වෙයි. මනුෂ්‍ය ගන්ධර්වයෝ වීණා වයන කල උසභය ධෛවතය ජජ්ජය ගන්ධාරය මධ්‍යමය පංචමය නිසාදයයි මෙසේ සර සතක් හා ජජ්ජ ග්‍රාම්‍ය මධ්‍යම ග්‍රාම්‍ය සාරණ ග්‍රාම සංඛ්‍යාත සර සමූහ තුනක් හා උසභාදි වූ සප්ත ස්වරයන් අතුරෙන් එකි එකී ස්වරයකට තුන් තුන් මූසන් බැගින් එක් විසි මූසනක් හා එකි එකී සරයට සත් සත් ස්ථාන මන්ද්‍රඛ්‍යාව ස්ථාව පවත්නා එකුන් පණස් ස්ථාන වි ශේෂයක් හා ශ්‍රැතිභෙද වශයෙන් පළමුව වන සවරයෙහි ශ්‍රැති තුණෙක, දෙවන සවරයෙහි ශ්‍රැති දෙකක, තුන්වෙනි සවරයෙහි ශ්‍රැති සතරෙක, සතරවෙනි සවරයෙහි ශ්‍රැති පසෙක . . . . මෙසේ සප්ත සවරයෙහි ශ්‍රැති භේද දෙවිස්සක් හා මෙකී සකල ප්‍රයෝගයට යෝග්‍ය වන සේ වීණා සාද වාද්‍ය විධි විශෙෂා දී වූ ගායනා කෙරෙති,.''

(ආ) ''එකල්හි නොයෙක් දහස් ගණන් දිව්‍යාංගනාවෝ ශ්වෙත වස්ත්‍රාලංකාරයෙන් සැර හී . . . . . ඝන රන්මය වීණා පත්‍රයන් දකුණතින් අල්වා ගෙන ඉදිරියට දිව දිව පෙරළි බලමින් ලීලා දක්ව දක්වා තම තමන් කියන ගීත සවරය නො ඉක්මවා වීණා ගායනා කෙරෙමින් . . . . . . ලීලෝපේත සිහු වලඟින් හා දිව්‍යමය නිලුපුල් පෙති වැනි දිගුපුලුල් වූ සුනිල් නෙතින් හා සියලු අවයව සම්පත්තියෙන් ශොභමාන වූ භාව භාව ලීලා විලාසයෙන් යුක්ත වූ . . . . . දක්ෂ වාද්‍යාකාරයන් විසින් වයන ලද බෙර මඩුලු මධ්‍යයෙහි රහ බැස නව නාට්‍ය රසයෙන් යුක්ත වූ භෙවත් සිංගාරය කරුණාය වීරය අද්භූත හාස්‍යය භයානකය සන්තය බීභත්සය රෞද්‍රය යන නව නාට්‍ය රසයෙන් යුක්ත වූ නානා ප්‍රකාර නෘත්‍යාංග දක්ව දක්වා නික්මෙති. . . . . දහස් ගණන් දිව්‍යාංගනාවෝ ඔහු පිරිවරා ඉදිරියෙහි රහ මඩුලු බැඳ නටමින්. . . . . .''?

ඉහතින් දක් වූ වර්ණනා ස්ථලයන් ගෙන් හෙළි වන්නේ කතුවරයාණන් තුළ එකී විෂයයන් පිළිබඳ ව තිබූ බුලුපග දැනුම ය. කතුවරයාණෝ සීලවංස ධර්මකීර්ති හිමියන්ගේ ශිෂ්‍ය දේවරක්ඛිත ජයබාහු හිමිපාණෝ වෙති. (ආ) ඡෙදයෙන් දැක්වෙන අන්දමට ස්වර සප්තකය පිළිබඳ සියුම් දැනුමක් ද (ආ) ඡෙදයෙන් පැවැසෙන හැටියට නව නාට්‍ය රසය පිළිබඳ මනා පරිචයක් ද එතුමන් තුළ තිබූ බව පෙනී යයි. මෙ වැනි විස්තර සකු ගත් මාර්ගයෙන් සිංහලයට පිවිසුනැයි සිතිය හැකි වුවද එතුමන්ගේ වර්ණනාවේ චාතුර්ය්‍යය නිසා වැටහෙන්නේ බොහෝ දුරට තමන් වහන්සේ විසින් එවැනි තූර්ය රංග හා නැටුම් ගැයුම් දක්නා ලද බවයි.

වාදනය පමණක් නොව, විවිධ අභිනය මාර්ගයෙන් (ලීලා දක්ව දක්වා'') නර්තනයෙහි යෙදුණා වූ නිළියන් ද ඔවුන් නැටූ රංග මණ්ඩල ද අරභයා කැරුණු එම විස්තරයෙන්, දිවයිනෙහි ඒ කාලයේ දී නැටුම් ගැයුම් විශාල වශයෙන් පැවැතිනැයි සිතීමට පුළුවන. (ඉහතින් දැක් වූයේ දෙව් ලොව පැවැත් වූ නැටුම් ගැයුම් පිළිබඳ වර්ණනයෙකි. එහෙත්, එය හුදෙක් කර්තෘගේ සංකල්පනා නො ව, මිනිස් ලොව තිබුණු නැටුම් ගැයුම් අනුව සැකැසුනු විස්තරයෙක් වෙයි.

රඟ මඩුලු, සමජ්ජ, නාටක ජනයන් වැනි පාඨ සද්ධර්මාලංකාරයේ තවත් කථා වස්තූන් හි එයි.

''නුවන් නමැති නාටකයන්ගේ නෘත්‍යයට රඟ මඩුල්ලක්'' (කිරිඇල්ලේ සංස්කරණය පිටුව[[[[747)

''හාත් පස රඟ මඩුළු බැඳ . . . . . . සමහරෙක් නටති. සමහරෙක් ගී කියති. සමහරෙක් ගායනා කෙරෙති.'' (එම පිටුව 447)

ගෝඨ්ඉම්බරගේ සුරාපාන මණ්ඩලය පිළිබඳ වර්ණනයේ දී නාටක ජනයන් අරභයා සද්ධර්මාලංකාර කතුවරයා විසිතුරු වැණුමක් ඉදිරිපත් කරයි.

''නෘත්‍ය ගීත වාද්‍යයෙහි දක්ෂ වූ නාටක ජනයන් කැඳවා කැමැති පරිද්දෙන් බෙර ගසන නටන ගී කියන සේ නියෝග කොට......... රා බොන්නට පටන් ගත්හ.'' (පි. 535).

මයුරපාද පරිවෙණාධිපති බුද්ධපුත්‍ර මහාස්ථවිර පාදයන්වහන්සේ විසින් විරචිත පූජාවලියෙහි ද, නැටුම් ගී ගැයීම් හා සාමූහික උත්සවයන්ට තුඩු දෙන පරිසරයන් ගැණ විශේෂ වර්ණනා ඇතුළත් වන්නේ ය.

''එද මතුමාලෙන් යටි මාලට නොබස්නා යටි මාලෙන් එළිපත පැන පිටතට නොයන කුල ස්ත්‍රී තමන් තමන්ගේ ගෙවලින් නික්ම පිරිවර හා සමග සියලු සතුනට පෙනි පෙනී උයන් පොකුණු ගංතොට ආදියෙහි සිත් සේ කෙළිමින් ඇවිදිනා හුය.'' (පූජාවලිය ශ්‍රී සුමංගල සංස්කරණය. පිටුව. 329).

මේ ග්‍රන්ථ දෙක ම තුදුස් වැනි සියවසින් මෙපිට රචිත ය. එහෙත් ඊට කලින් ද, ඇතැම් විට ධම්පියා අටුවා ගැටපදය, ජාතක අටුවා ගැටපදය, සහස්සවත්ථුප්පකරණය, යනාදි ග්‍රන්ථ රචනා කළ කාලවල දී පවා මෙවැනි වදන් වහර දක්නා ලැබේ.

ධම්පියා අටුවා ගැටපදයෙහි එන ''නළු සමජ්'' (නෘත්‍ය—සමජ්ජ) ''නළුවාරි'' (—නාටකිත්ථි) යන පාඨ ද, ජාතක අටුවා ගැටපදයෙහි දක්වෙන ''සමජු මඩුලු'' (—නෘත්‍යමණ්ඩල) වැනි පාඨ ද තවදුරටත් නිදසුන් කර ගතහැකි ය. (දහතුන් වැනි සියවස්හි රචනා කරණ ලද උපාසක ජනාලංකාරයෙහි'' සමජ්ජ අභිචරණ'' යි යොදනු ලැබුයේ 'නෘත්‍ය බැලීම' යන අරුතිනි).

මහාවංසයෙහි දක්වෙන හැටියට දුටුගැමුණු රාජ්‍ය කාලයෙහි නාටිකාවෝ දහස් ගණනින් සිටියහ. ''මොනවට සැරසුනා වූ දේව කන්‍යාවන් හා සමාන වූ නාටිකාවන්'' (මහාවංසය 29 වැනි පරිච්ඡේදය. 24 වැනි ගාථාව). විජිතපුර සටනින් පසු දුටුගැමුණු රජුගේ විජයශ්‍රීය වර්ණනා කරණ මහාවංසකරු ''නාටකාමච්ච මජ්ඣමහි'', ''නාටකජන යොගෙන'' වැනි පාඨ ඇතුළත් කරන්නේ කවර හෙයින් ද? නැටුමට විශේෂ තැනක් හිමි ව තිබූ නිසා නො වේ ද? ගජබා රාජ ප්‍රවෘත්තිය විස්තර කරණ මහාවංසකරු ''දමිළාදිසු නෙකෙසු නච්චගීතෙසු'' යි ද සඳහන් කරයි.

ථෙරවාදී පසින් බාධා ඇති වුව ද ගිහියන් අතර අනේක ප්‍රකාර නැටුම් ක්‍රම ගැයුම් හා වැයුම් ක්‍රම පැතිර පැවැතුණු බව එයින් පෙනේ. සංදේශ වලින් මේ අදහස තවදුරටත් සනාථ වන්නේ ය.

එපමණක් නො වේ. ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ මහතා පවසන හැටියට ''ලංකාවේ පැතිර පවත්නා බොහෝ ආගමික වත් පිළිවෙත්වල නාට්‍යයකට සුදුසු බොහෝ අංග ඇතුළත් ව ඇත. සමහර ගැමි පූජාවිධිවල දක්නට ලැබෙන බොහෝ චරිතයන් ද ඔවුන් අතර හුවමාරු වන සංවාදයන් ද ඉතා පැහැදිලි නාට්‍යමය ස්වරූපයකින් යුක්ත වෙයි.'' (කලා සහරාව. 1963 සැප්තැම්බර්).

ඒ විධියේ වත් පිළිවෙත් රැසක් සිංහල සමාජයෙහි ඉතා පැරැණි කාලයෙහි සිට දක්නට ලැබේ. බුදු සමය ඇදහූ ලක්වැසියන් අතරින් අබෞද්ධ විශ්වාස තුරන් නො වී ය. එවැනි විශ්වාසයන් හා විශේෂයෙන් සෘතු කර්මයන් මුල් කැරගත් පූජා උත්සවයන් බොදු මුහුණුවරින් භාවිත වන්නට ද වීය.

මහාචාර්ය සෙනරත් පරණවිතානගේ ''ප්‍රාග් බෞද්ධ ඇදහිලි'' නමැති ලිපියෙහි ඒ ගැන විශාල වශයෙන් විස්තරය වෙයි. ඉල්මස පැවැත්වූ කාර්මික උත්සවයේ දී ස්ත්‍රී පුරුෂයන් කෙළි දෙලෙන් තුටුවෙමින් සිටි අයුරු හේ විස්තර කරයි. චිත්තරාජ පිදීම කාමදේව මංගල්‍යයක් ලෙස ද හඳුන්වා ඇත. සංස්කෘත සාහිත්‍යයෙන් පවා පෙනී යන අයුරු කාමදේව පූජාව භාරතයෙහි නෘත්‍ය විලාසවලින් සමන්විත වූවක් වී. (ශ්‍රී හර්ෂදේවයන්ගේ රත්නාවලී නාටකයෙහි කාමදේව පූජාව ගැන, එවැනි, විස්තරයක් එයි).

කාර්තිකෝත්සවය පවා බුදු සමය ප්‍රචලිත වීමෙන් පසු ව වුව විශාල ලෙස ලක්දිව පැවැත්තේ යයි රොබට් නොක්ස්ගේ ''ලංකා'' විස්තරවලින් (ක්‍රි.ව. 17 වැනි සියවස) අනාවරණය වෙ.

මහා පරාක්‍රමබාහු බෞද්ධ රජ කෙනෙකි. එතුමාගේ රූපවතී දේවිය නැටුමෙ උත්තමාවක. බෞද්ධ සමාජයක මේ විධියේ විශේෂ ලක්ෂණ පැතිරීමට ප්‍රධාන වශයෙන් හේතු වූ යේ, මිනිසුන් ගේ ලෞකික අවශ්‍යතාවයන් පිරිමැසීමට එවැනි උත්සවයන් ගේ මාර්ගයෙන් ඉඩ ප්‍රස්ථා ලැබීමයි.

මෙතෙක් ඉදිරිපත් කළ සාධක අනුව මා උත්සාහය කලේ පහත දැක්වෙන තර්කය ගොඩ නැංවීමට යි.—

ථෙරවාදී බෞද්ධාගමේ ඉගැන්වීම් අනුව ''නච්ච ගීත වාදිත විසූක'' වැනි දෑ අත්හළ යුතු යයි පැවැසෙතත්, ඉතා පැරණි යුගවල දී සිට, නෘත්‍ය, ගීත, වාද්‍ය යන කොටස් තුනින් සමන්විත උත්සව ලක්වැස්සන්ගේ සමාජ ජීවිතයෙහි කොටසක් වී ය.

කරුණු එසේ වුව ද එවැනි නැටුම් ගැයුම්, වැයුම් යනාදියෙන් පිරුණු සමාජයෙක, වෙනත් ගද්‍ය–පද්‍ය ග්‍රන්ථයන් බිහි කළ පණ්ඩිත ජනතාව විසූ සමාජයක, සිංහලයෙන් රචිත නාට්‍ය ග්‍රන්ථයක් නො දක්නේ ඇයි?

සිංහලාංශය,
විද්‍යෝදය විශ්ව විද්‍යාලය,
ගංගොඩවිල, නුගේගොඩ.

ජ්. එස්. එන්. ප්‍රනාන්දු විසිනි.

ඔගස්ට් ස්ට්‍රින්බර්ග්

1849 සිට 1912 දක්වා ඔගස්ට් ස්ට්‍රින්බර්ග් (August Strindberg) පොත් පත් රාශියක් ලියා පළ කෙළේය. කෙටි කථා සංග්‍රහ, කාව්‍ය, සිය චරිතය පිළිබඳ විස්තර ඇතුළත් නවකථා, විවිධ විෂයයන් පිළිබඳ විමර්ශනාත්මක ලිපි ලේඛන, රසායන විද්‍යාව ගැන පොත්, සහ අර්ථ විද්‍යාව (Semantics) පිළිබඳ පොත්, ස්ට්‍රින්බර්ග් අවුරුදු 63 ක කාලයක් තුළ දී ප්‍රකාශයට පත් කළ පොත් පත් අතර දක්නට ලැබේ. එහෙත්, ඔහු ලේඛකයකු වශයෙන්, ප්‍රසිද්ධත්වයට පත් වූයේ ඒ රචනා නිසා නොව ඔහු විසින් ලියන ලද නාට්‍ය නිසාය.

නාට්‍ය සාහිත්‍යයට ස්ට්‍රින්බර්ග් විසින් එකතු කරන ලද කෘති ඔහුගේ ජීවිතයේ අවස්ථා අනුව පහත සඳහන් පරිදි වර්ග කරනු ලැබේ.

(i) මුල්ම කෘති,

(ii) ලමා නාට්‍ය—ස්වකීය ජීවිතයේ ප්‍රීතිදායක අවස්ථාවලදී ය ඔහු මේ නාට්‍ය රචනා කිරීමට සිත යොමු කළේ.

(iii) තාත්වික නාට්‍ය—ඒ කාලයෙහි අනුගමනය කරන ලද වේදිකා සම්ප්‍රදායයන්ට ස්වකීය විරුද්ධත්වයක් ප්‍රකාශ කිරීමක් වශයෙන් මේ නාට්‍ය ලියන ලද බව පෙනේ. සිය බිරිඳ සමඟ වරින් වර ඇතිවූ ගැටුම් ද ඒ නාට්‍ය රචනයට බලපාන ලද බවද ඇතැමෙක් පවසති.

(iv) ඓතිහාසික නාට්‍ය—ජීවිතයේ නොයෙක් අවස්ථාවලදී මේ නාට්‍ය ඔහු විසින් ලියන ලදී. ව්‍යාකූල තත්ත්වයකින් පැවති අවස්ථාවකින් පසු තම සිත අතීතයට යැවීමෙන් ඔහු ලත් සැනසුම මේ නාට්‍ය වලින් ප්‍රකාශ වෙතියි ඇතැමෙක් පවසති.

(v) ගූඪ නාට්‍ය (Mystic Plays)—ආගමෙන් ඔහුගේ සිත සැනසුම ලැබූ අවස්ථාවෙහිය මේ නාට්‍ය ලියා තිබෙන්නේ.

(vi) චේම්බර් නාට්‍ය (Chamber Plays)—මේ ''ස්ටොක්හොල්ම්'' හි තිබුණු ස්ට්‍රින්බර්ග්ගේ රංග පීඨයට උචිත පරිදි සකස් කළ නාට්‍යයයි.

වෙනත් ලේඛකයන්ට වඩා ස්ට්‍රින්බර්ග් සිය ජීවිතයේ අත්දැකීම් බොහොමයක්ම තම රචනා වලට ඇතුළත් කළ ලේඛකයෙකි. එම නිසා ඔහුගේ නාට්‍ය නියම විධියට ආස්වාදනය කිරීම පිණිස ඔහුගේ ජීවිතය පිළිබඳ තොරතුරු දැන ගැනීම අවශ්‍යමය.

ස්ට්‍රින්බර්ග් මෙලොව එළිය දුටුවේ 1849 වර්ෂයේ ය. ඔහුගේ පියා නැව් සමාගමක බල ධාරියෙක් වූ අතර මව පියාගේ නිවසෙහි සිටි සේවිකාවක් වූවාය. ස්ට්‍රින්බර්ග් ඉපදීමට කලින් ඔහුට දුව ලමයින් තිදෙනෙක් ඇයට ලැබී තිබුණි. ඔගස්ට් උපන්නේ ඒ සේවිකාවත් ස්ට්‍රින්බර්ග් මහතාත් විවාහ වී මාස හතරක් ගතවීමෙන් පසුවය.

ඔගස්ට් උපන් අවස්ථාවෙහි ඔහුගේ පියා බංකොලොත් වී සිටියේ ය. මේ නිසා ඔගස්ට් ට දිළිඳුකමෙන් හා සාගින්නෙන් පෙළෙන්නට සිදු විය. ඔහුගේ මවට දරුවන් (12) දොළොස් දෙනෙක් සිටි නිසා නිවසෙහි තදබදයක් තිබෙන්නට ඇත. ඔගස්ට් සිය මැණියන්ට බෙහෙවින් ආදර ගෞරව දැක්වූයේ ය. මව ඔහුගේ බුද්ධි ප්‍රභාවය ගැන ආඩම්බර වූ නමුදු ඔහු ඇගේ ප්‍රියතම පුත්‍රයා වූයේ නැත. ඔහු බෙහෙවින් උත්සාහ කළේ සිය මවගේ සිත් ඇද ගැනීමට ය. එහෙත් එයින් වැඩි පලක් වූයේ නැත. ඔහුගේ එක් සොයුරෙක් ඉතා හොඳින් චිත්‍ර ඇන්දේ ය. ඔහුට වඩා හොඳින් අඳින්නට ඔගස්ට් උත්සාහ ගත්තේ ය. ඔහුගේ තවත් සොයුරෙක් වූ ඇක්සල් (Axel) හොඳට පියානෝව වාදනය කළේ ය. හොඳට පියානෝව වාදනය කිරිමට නිතර නිතර පුහුණු වීමට ඔහු අසතුටු වූ නිසා සංගීත ශාස්ත්‍රය ගැන

ඔහු ප්‍රවීණත්වයක් ලබා ගත්තේ ය. යම් විෂයක් හදාරන්නට ගිය විට ස්වකීය අවධානය සම්පූර්ණයෙන්ම යොමු කොට ඉතා උනන්දුවෙන් ඒ විෂය ඔහු අධ්‍යයනය කළේ ය. ඉන් පසු ඔහු ඒ ගැන වැඩි සැලකිල්ලක් දැක්වූයේ නැත. පිහිනීමෙහි ඔහු ඉතා දක්ෂ විය. අසුන් පිට යෑමට ද ඔහු හොඳින් පුහුණු වී සිටියේ ය. වෙඩි තැබීමෙහි ද ඔහු නිපුණයෙක් විය.

ඕගස්ට් වයස 13 වන විට ඔහුගේ මව අභාවප්‍රාප්ත වූවා ය. වැඩි කලක් යන්නට මත්තෙන් පියා සිය නිවස බලා හදාගෙන සිටි කාන්තාවක් සමඟ විවාහ වූයේ ය. ඒ ස්ත්‍රිය විසින් ඕගස්ට් ට කරන ලද නොයෙක් කරදර හිරිහැර ඔහුගේ පොත්පත්වල පිළිබිඹු වී තිබේ. මේ අවස්ථාව වන විට ඔහු මුහුණ දුන් සෑම පිළිගත් පිළිවෙළකට ම, සෑම පිළිගත් සම්ප්‍රදායකටම එරෙහි ව ක්‍රියා කිරීමට පුරුදු වී සිටියේ ය. ඔහු තුළ පැවති මේ ආකල්පය නිසා ඔහුගේ පාසැල් සමයත් උප්සල (Uppsala) විශ්ව විද්‍යාලයෙහි ඔහු ගත කළ කාලයත් සැපවත් වූත් පහසුවූත් එකක් නොවූ බව පෙනේ. සිය දුප්පත්කම සමඟ කරන ලද සටනෙහි දී ඔහු නොයෙක් රැකියාවල යෙදුණේ ය. වරක් ගුරුවරයෙක් වශයෙන් සේවය කළේ ය. වරක් පුවත්පත් කලා වේදියකු වශයෙන් සේවය කළේ ය. වරක් නාට්‍යවල රඟපෑමෙහි යෙදුණේය. නළුවෙක් වශයෙන් ඔහු වැඩ කළ කෙටි කාලය එතරම් යහපත් එකක් නොවූ බව පෙනේ. ඔහුට රඟපාන්නට ලැබුණේ සුළු චරිත ය. එයින් අසතුටට පත් වූ ඔහු ප්‍රධාන චරිතයක් නිරූපණය කිරීමට ඉඩ දෙන ලෙස ඔහු සංවිධායකයන්ගෙන් ඉල්ලා සිටියේ ය. ඔහුගේ කරදරය නිසා වරක් ප්‍රධාන චරිතයක් නිරූපණය කිරීමට ඔහුට අවස්ථාව දෙන ලදී. නමුත් ඔහුගේ රඟපෑම ඉතාම දුර්වල විය. ඒ ගැන අතිශය කලකිරීමට පත් ඔහු සිය දිවි නසා ගැනීමට ගත් උත්සාහය ද ව්‍යර්ථ වූයේ ය. පසුව ඔහු නාට්‍ය පිටපත කියවන්නකු (prompter) ලෙස කටයුතු කළේ ය. මෙසේ ඔහු ලබාගත් අත්දැකීම් නාට්‍ය රචනයේ දී ඔහුට මහෝපකාරී වූ බව පෙනේ.

වයස 20 දී ඕගස්ට් ස්ට්‍රින්බර්ග් ඔහුගේ පළමු වැනි නාට්‍ය රචනා කළේ ය. උපන්දින තෑග්ග (The Birthday Gift) නමින් හඳුන්වන ලද ඒ ප්‍රහසන නාට්‍ය (comedy) ලිවීමට ඔහු ගත්තේ දින හතරකි. ස්වකීය මිතුරන් කිප දෙනෙකු ඉදිරියේ එය කියවූ විට ඔවුහු ස්ට්‍රින්බර්ග් ප්‍රතිභා සම්පන්න නාට්‍ය රචකයකු ලෙස පිළිගත්හ. ඒ ගැන සාතිශය සන්තෝෂයට පත් වූ ඔහු එදින රාත්‍රියෙහි දණ ගසා දෙවියන්ට ස්තුති කළේ ය. එම නාට්‍ය ඉදිරිපත් කරන ලෙස රඟහලේ සංවිධායකයන්ට දැන්වූ විට නාට්‍ය හොඳ වුවත් එය වේදිකාගත කළ නොහැකි බැව් ස්ට්‍රින්බර්ග් ට දන්වන ලදී. ඒ කියමනෙන් ඕගස්ට් ස්ට්‍රින්බර්ග් අධෛර්යයට පත් වූයේ නැත. පැරණි ග්‍රීසිය පිළිබඳ නාට්‍යයක් ඔහු ඊළඟට රචනා කළේ ය. එයත් රඟහලේ නිෂ්පාදකයා විසින් ප්‍රතික්ෂෙප කරනු ලැබීය. ඉන් පසු තෝර්වොල්ඩ්සෙන් (Thorwaldsen) නමින් සිටි ඩෙනිස් ජාතික මූර්ති ශිල්පියා පිළිබඳ නාට්‍යයක් ඔහු විසින් රචනා කරන ලදී. එය 1870 දී රාජකීය රඟහලේ (Royal Theatre) ඉදිරිපත් කරනු ලැබීය. ඒ නාට්‍යය වේදිකා ගත කළ ප්‍රථම රාත්‍රියෙහි ඔහු තදින් කම්පා විය.

ඒ නාට්‍ය නිසා ඔහුට විඳින්නට සිදුවූ මදිකම ඉවසා ගත නොහැකි වූ ඔහු මත්පැන් පානය කරමින් සිතේ අමාරුව යටපත් කර ගැනීමට උත්සාහ කළේ ය. එම නාට්‍ය පද්‍යයෙන් ලියනු ලැබූවකි. අනතුරුව ඔහු නිදහස් චින්තකයා (The Free Thinker) නමින් ගද්‍යයෙන් ද නාට්‍යයක් රචනා කළේ ය. මේ නාට්‍යයයි ස්ට්‍රින්බර්ග් ගේ නාට්‍ය අතුරෙන් මුලින්ම ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද්දේ. මෙම නාට්‍ය ගැන විචාරකයන් විසින් කරන ලද විවේචනයක් නිසා එම නාට්‍යයේ තේමාව ම ගෙන වඩාත් ලොකු නාට්‍යයක් ඔහු ලියුවේ ය. The Outlaw නමින් හඳුන්වනු ලැබූ එම නාට්‍ය වේදිකාගත කරනු ලැබූ නමුදු එය සාර්ථක නිෂ්පාදනයක් නොවූයේ ය. ඉක්බිති ස්ට්‍රින්බර්ග් නැවතත් දිළිඳු තත්ත්වයට වැටුණි. 15 වැනි කාල් රජු The Outlaw යන නාට්‍ය නැරඹූ අයගෙන් කෙනෙකි. ස්ට්‍රින්බර්ග් ගේ කුසලතාවය හඳුනා ගැනීම නිසා දෝ ඒ රජතුමා ඔහු විශ්ව විද්‍යාලයීය අධ්‍යාපනය නිම කරන තුරු මාස තුනකට වරක් ඔහුට දීමනාවක් ගෙවීමට නියම කළේ ය. ඒ දීමනාව ඔහුට ලැබුණේ දෙවරකි. එහෙත් එම දීමනාව නතරවීම නිසා ඔහු කම්පා වූයේ නැත. තමන් නිදහස් පුද්ගලයෙකු බව තේරුම් ගත් ඔහු විශ්ව විද්‍යාලයෙන් අස්ව ස්ටොක්හෝල්ම් නගරයට ආපසු පැමිණියේ නොයෙක් බලාපොරොත්තු ඇතිව ය.

මේ අවස්ථාවෙහි ස්ට්‍රින්බර්ග් ඕනෑම දෙයක් කිරීමට පසුබට වූයේ නැත. ඔහු චිත්‍ර ඇන්දේ ය. පුවත්පත්වලට ලිපි සැපයුවේ ය. වෛද්‍ය විද්‍යාව ගැන ලිපි ලියුවේ ය. මේ කාලයේ ස්ටොක්හෝල්ම් නගරයේ තිබුණු තානායමක නිතර පවත්වනු ලැබූ ලේඛකයින්ගේ සහ කලා කරුවන්ගේ සංගමයකට ඇතුළත්වීමට ඔහුට පුළුවන් විය. ඒ කලාකරුවන් හා ලේඛකයන් හැම දෙනෙක්ම වාගේ මත්පැන් පානය කරමින් ස්ත්‍රීන් සමඟ විනෝද වෙමින් කල ගෙවූයේ ය. ස්ට්‍රින්බර්ග් ද ඒ ජීවිතයට හමයෙන් ඇබ්බැහි විය. ස්වකීය හැඟීම් වශී කර ගැනීමට ඔහුට පුළුවන් නොවී ය. නිතරම ඔහු ස්වකීය වඡාශාවන්ට වහලෙක් වූයේ ය. ඔහු වැඩියෙන් ඇලුම් කළේ ළමයි මෙන් හැසිරෙන තරුණ කාන්තාවන්ට ය. සිය මෑණියන්ට තිබුණු ආදර භක්තිය නිසාදෝ ඔහු වැඩිහිටි කාන්තාවන්ට ඇල්මක් දැක්වීමට පෙළඹුනේ නැත.

ඉතාම දුප්පත් තත්ත්වයට මේ අවස්ථාවෙහි ඔහු වැටී සිටි නිසා පුවත් පත්වලට ලිපි සපයමින් උගන්වමින් ලැබුණු සුළු ආදායමින් සිය ජීවිතය ගෙන ගියේ ය. රාජකීය විශ්ව විද්‍යාලයෙහි චීන අත් පිටපත් නාමාවලියක් සකස් කිරීමෙහි යෙදුණු ඔහු අවුරුද්දක් ඇතුළතදී චීන භාෂාව ද මැනෙවින් ඉගෙන ගත්තේ ය. වයස 20 දී ආරක්ෂක නිලධාරියකු වූ බැරන් රැන්ගල් ගේ (Baron Wrangel) බිරිඳ වූ සිරිෆොන් එසෙන් ඔහුට හමු විය. මේ නිලධාරියාගේ ගෙදරට ඔහු නිතර යන්ට එන්ට පටන් ගත්තේ ය. ස්ට්‍රින්බර්ග් සිරිෆොන් එසෙන්ට ආදරය කරන බව බැරන් දැන සිටි නමුදු ඒ ගැන කිසිවක් නොහඟවා ස්ට්‍රින්බර්ග් ට ගෙදරට යන්ට එන්ට ඉඩ හැරියේ ය. බැරන් සිය බිරිඳට අවංකව ආදරය කළ කෙනෙක් ද නොවේ. බැරන්ගේ බිරිඳ සහ ස්ට්‍රන්බර්ග් ගේ බිරිඳ අතර පැවති සම්බන්ධය ගැන අසල්වැසියන් දැන ගැනීම නිසා නොයෙක් අපවාදවලට මුහුණ පෑමට බැරන්ට සිදු විය. අනතුරුව ඔහු සිය බිරිඳ දික්කසාද කළේ ය. වැඩි කලක් ගතවන්නට කලින් ඈ වේදිකාවේ රඟපාන්නට පටන් ගත්තා ය. ඒ රඟපෑම්වලින් ඇයට ලැබුණු ආදායම ස්ට්‍රින්බර්ග්ට ලැබුණු ආදායමට වඩා අධික විය. මේ කාලයෙහි මාස්ටර් ඕලෆ් (Master Olaf) නමැති පද්‍යමය නාට්‍ය ඔහු රචනා කළේ ය. එහෙත් එය වේදිකාවේ ඉදිරිපත් කිරීමට රඟහලේ සංවිධායකයන් කැමති වූයේ නැත. ස්ට්‍රින්බර්ග් සහ සිරි අතර පැවති සම්බන්ධය ක්‍රමයෙන් දියුණු වී දෙදෙනා විවාහ වූ හ. සිරි ව විවාහ කර ගැනීමට ඔහු තීරණය කළේ ඈ ගැබ් ගෙන සිටියදී ය. 1877 දී සිදුවූ ඒ විවාහයෙන් පසු දෙදෙනා ඉතා සන්තෝෂයෙන් කාලය ගත කළ හ. විශ්ව විද්‍යාලයීය ජීවිතයේ සිදුවීම් පිළිබඳව ඔහු විසින් ලියන ලද Town and Gown නමැති කෙටි කතා සංග්‍රහය ප්‍රකාශයට පත් කරන ලදි. මාස්ටර් ඕලෆ් නමැති නාට්‍ය ප්‍රකාශයට පත් කළ විට විවේචකයන් ඒ ගැන වැඩි සැලකිල්ලක් දැක්වූයේ නැත.

විවාහයෙන් පසු සැප පහසුවෙන් ජීවත් වීම නිසා නිදහසේ ලිවීමට ඔහුට පුළුවන් විය. 1878 දී ස්වකීය ජීවිතයෙහි කොටසක් අලලා 'රතු කාමරය' (The Red Room) නමින් නව කතාවක් ඔහු පළ කළේ ය. එම නව කතාව මගින් ස්වීඩනයේ සමාජ තත්ත්වයට ඔහු නිර්දය ලෙස පහර ගැසී ය. මේ නිසා වැඩි කලක් යන්නට මත්තෙන් පොතේ සංස්කරණ දෙකක් ඉක්මණින් අලෙවි වූයේ ය. මේ නව කතාව පළවීමෙන් පසු ස්ට්‍රින්බර්ග් ලේඛකයකු වශයෙන් පිළිගන්නා ලදි. ඊළඟ අවුරුදු දෙකේදී සිරි ට තවත් දූන් දෙදෙනෙක් ලැබුණි. යථෝක්ත නව කතාව ප්‍රකාශනයෙන් පසු ලැබුණු ආදායමෙන් ඔහුට සියලුම ණය ගෙවා දැමීමට පුළුවන් විය.

අවුරුදු නවයකින් පසු මාස්ටර් ඕලෆ් (Master Olaf) නැමති නාට්‍යය වේදිකා ගත කරනු ලැබීය. එය සාර්ථක නිෂ්පාදනයක් විය. එයින් ඉතා සන්තෝෂයට පත් වූ ඔහු අනෙක් සියලුම වැඩ නවත්වා සති දෙකක් ඇතුළත සුරංගනා කතාවක් වස්තු කොට ගත් 'වාසනාවන්ත පීටර්ගේ ගමන්' (Lucky Peter's Travels) නමින් තවත් නාට්‍යයක් රචනා කළේ ය. ඒ නාට්‍ය වේදිකා ගත කිරීමට ද ඔහුට පුළුවන් විය. ඉන්පසු සිරි ට නැවත වේදිකාවේ රැඟපෑමට අවස්ථාව සලසා දීම සඳහා ඔහු නාට්‍යයක් රචනා කළේ ය. 'බෙන්ට් ගේ භාර්යාව' නමින් හඳුන්වන ලද ඒ නාට්‍යය ඉබ්සන් විසින් ලියන ලද The Dolls House නමැති නාට්‍යයට ස්ට්‍රින්බර්ග් ගේ පෞද්ගලික පිළිතුර බව ඇතැමෙක් ප්‍රකාශ කරති.

මේ නාට්‍ය ලිවීමෙන් පසු අවුරුදු 4 ක් පමණ ඔහු වේදිකාව ගැන අමතක කර ස්වීඩනයේ අතීතය සහ වර්තමානයත්, එහි අනාගතයත් ගැන විවේචනාත්මක පොතක් සකස් කළේ ය. විවාහ ජීවිතයේ දුෂ්කරතා සහ අපේක්ෂා ශූන්‍යතාවය

පිළිබඳව ඔහු විසින් ලියන ලද කෙටි කථා සංග්‍රහයක් ('Married') ප්‍රකාශයට පත් කරන ලදී. මේ කෙටි කතා සංග්‍රහය රටෙහි සැලකියයුතු උද්ඝෝෂණයක් ඇතිවීමට හේතු වූ බව පෙනේ.

ස්ත්‍රීන් සමග ඔහු ඇතිකර ගත් සබඳකම් තාවකාලික ඒවා වූ නමුදු සිරි සමග ඔහු අවුරුදු දහහතරක් වාසය කළේ ය. මේ කාලය තුළදී යම් යම් අවස්ථාවලදී දෙදෙනා අතර අඩදබර ඇති වූ නමුදු අවුරුදු හතක් පමණ ඔවුන් සාමයෙන් සැපවත් ජීවිතයක් ගත කළ බව තිබෙන තොරතුරු වලින් පෙනේ. 1883 වර්ෂය මේ දෙදෙනාගේ විවාහ ජීවිතයේ උග්‍ර අවස්ථාවක් විය. නිළියක් වශයෙන් සිරි ලත් තරමක සාර්ථකත්වය ගැන ඔහු තුළ ඊර්ෂ්‍යාවක් හටගති. සිරි බලු පැටවකුට ඉතා ආදරය කළේය. මෙයත් ඔහුට රිසි වූයේ නැත. විය හියදම් අඩු කර ගැනීමට යයි පවසා සිරි ඇගේ යෙහෙළියක් ගෙදර නවත්වා ගත්තා ය. එය ඔහුගේ නොරිස්සුම ද්විගුණ කළේ ය. මේවායින් ඔහුගේ සිත ඉමහත් නොසන්සුන් තත්ත්වයකට පත් විය. ඒ නොරිස්සුම නිසා ඔහුට අසනීපයක් ඇතිවිය හැකි බව පැවසූ ඔහුගේ වෛද්‍යවරයා එය මඟ හැරවීමට වුවමනා නම් දුර බැහැර ගමනක යෙදෙන ලෙස ඔහුට අවවාද කළේ ය. ඒ අනුව ළමයි ටිකත් ඔහු අප්‍රිය කළ බල්ලාත් ගෙන ඔවුහු ප්‍රථමයෙන් පැරීසියට ගියහ. එතැනින් නික්ම ඉතාලිය හරහා ස්විට්සර්ලන්තයට ගියෝ ය. එහිදී ඔවුන්ට පුතෙක් ලැබුණි.

ස්විට්සර්ලන්තයෙහි ඇවිදිමින් සිටින විට 'Married නමැති කෙටි සංග්‍රහයට විරුද්ධව ප්‍රකාශකයාට නඩු පවරා තිබෙන බව ස්ට්‍රින්බර්ග් ට දැන ගන්නට ලැබුණි. ප්‍රකාශකයා තනිවම ඒ නඩුවේ දී ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ චෝදනාවට පිළිතුරු නොදිය යුතු යයි සිතූ ඔහු පෙරළා ස්ටොක්හොල්ම් (Stockholm) නුවරට සැපත් විය. ඔහු පිටරට ගිය ගමන එතරම් සැපවත් එකක් වූයේ නැත. යථෝක්ත පුවත සැල වී ඔහු ස්ටොක්හොල්ම් නුවරට සැපත් වූ විට තරුණ ලේඛකයන් සහ කලාකරුවන් පිරිසක් ඉමහත් හරසරින් ඔහු පිළිගත්හ. ඔවුහු ස්ට්‍රින්බර්ග් ට තම නායකයා වශයෙන් පිළිගත්තෝ ය. ඔහුගේ පොතට විරුද්ධව පවරන ලද නඩුව ද සාර්ථක නොවී ය. එයත් ඒ තරුණ ලේඛකයන් සහ කලාකරුවන් විසින් උත්සවයක් කර ගනු ලැබී ය. එහෙත් ඒ අයගේ පක්ෂපාතිත්වය කෙරෙහි විශ්වාසය නොතැබූ ඔහු ඉක්මණින් නැවතත් ස්විට්සර්ලන්තය බලා ගියේ ය.

දිළිඳු බවේ පීඩාවට ඔහු යළිත් ගොදුරු විය. මේ කාලයෙහි මාරි ඩේවිඩ් (Marie David) නම් තරුණිය ඔවුන්ට මුණ ගැසුණි. ඇය සමග ඇති මිත්‍ර සබඳකම නිසා ඔහුගේ විවාහ ජීවිතය නැවතත් දෙදරන්නට පටන් ගති. ඈ සමග නිතර කාලය ගෙවීමට සිරි ප්‍රියකිරීම නිසා ඒ ගැන ඔහු තුල ඇති වූ අමනාපය ක්‍රමයෙන් වැඩෙන්නට විය. පිරිමින් සමගත් ස්ත්‍රීන් සමගත් අනිසි සබඳකම් සිරි පවත්වතියි ඔහු විශ්වාස කළේ ය. ඉක්බිති ඔහු සිරිගේ අතීතය ගැන සොයන්නට විය. ඇගේ වැරදි සෙවීමට දුර බැහැර ගොස් කිසිවක් සොයා ගත නොහැකි වූ ඔහු ආපසු සිය නිවසට පැමිණ සිය බිරිඳගේ පා මුල වැටී ඇගෙන් සමාව අයැදී ය.

(මතු සම්බන්ධයි)