ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

31 වෙනි කලාපය

1968 ජූලි

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

31 වැනි

කලාපය

1968 ජූලි

31 වැනි
කලාපය
1968
ජූලි

පටුන

ලිපි

1. "කොහොඹා කංකාරිය" හා සිංහල ශාන්ති කර්ම රටාව — II
– සරත් අමුනුගම මහතා

2. භාස ගේ නාට්‍ය චක්‍රය — II
– ගුණසීල ජයවර්ධන මහතා

3. ඔගස්ට් ස්ට්‍රින්බර්ග් — II
– ටී. එස්. එන්. ප්‍රනාන්දු මහතා

4. ගී පද බැඳුම් — IV
– මහගම සේකර මහතා

5. භාරතයේ චිත්‍රකලා කරුවන් දෙදෙනෙක්
– රෝහණ ජයවර්ධන මහතා

6. කෝලම් නාට්‍ය හා කාලි ඇදහීම
– සී. ද ඇස්. කුලතිලක මහතා

7. පත්තිනි හා සොකරි — I
– සරත් අමුනුගම මහතා

8. සංස්කෘතික වස්තු ආරක්ෂා කිරීම
– ගුණසීල ජයවර්ධන මහතා

කවරය

මිහින්තලයට ආසන්න වෙහෙරගල තිබී සොයා ගත් ප්‍රතිමාවකි. මෙය ක්‍රි. ව. 6 වැනි සියවසට පමණ අයත් නිර්මාණයක් බව මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතා පවසයි. මහාචාර්යවරයාගේ මේ ප්‍රතිමාව අවලෝකිතේශ්වර ප්‍රතිමාවක ස්වරූපය දරතත් අවලෝකිතේශ්වර ප්‍රතිමාවක් ද යන්න නිසැකවම පැවසිය නොහැකිය.

(පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි.)

1* සි පී — 5581 (69/3

සරත් අමුනුගම

කොහොඹ කංකාරිය හා සිංහල ශාන්ති කර්ම රටාව - 2

සිංහල ශාන්තිකර්ම රටාව විග්‍රහ කිරීමේදී **අතීත කතා** හා **වරම්** පිලිබඳ විශ්වාසයන්ගේ වැදගත්කම මුල් ලිපියෙන් පෙන්වා දෙන ලදි. ඒ විශ්වාසයන් මුල්කරගෙන සෑම සිංහල ශාන්තිකර්මයකටම සාධාරන වූ එහි ප්‍රාරම්භක රටාව පැහැදිලි කිරීමට මේ ලිපියෙන් බලාපොරොත්තු වෙමි.

ප්‍රාරම්භක	සිංහල ශාන්තිකර්ම
ප්‍රධාන	
අවසාන	

සෑම සිංහල ශාන්ති කර්මයකම ප්‍රාරම්භක කොටස **"ආරාධනාව"** හැටියට හැඳින්විය හැකිය. සිංහල ව්‍රත සියල්ලගේම මුලට කෙරෙන්නේ එයට සම්බන්ධ දෙවිදේවතාවුන් හා යකුන්ගේ දිෂ්ටිය රඟමඬලට යොමුකර ගැනීමයි. පහතරට විශ්වාසය අනුව යකුන් හා දෙවිවරුන් ඔවුන්ගේ සම්මුති නැත්නම් සභා පවත්වන්නේ " සමයම් " නමින් හඳුන්වනු ලබන වේලාවටය. සවස යකුන් එක්රැස්වෙන වේලාව **සැන්ද සමයම** වශයෙන්ද, මැදියම රැයේ වේලාව **මහ සමයම** වශයෙන් ද, එලිවන ජාම **අලුයම් සමයම** වශයෙන් ද, මහ දවල් **ඉරුමුදුන් සමයම** වශයෙන් ද හඳුන්වනු ලැබේ. යම්කිසි ශාන්තිකර්මයක මුල, උච්ච අවස්ථාව හා අවසානය මේ සමයම්වලට අනුකූලව මැනීම අත්‍යාවශ්‍ය වේ. උදහරණයක් වශයෙන්, මහසෝන් සමයමේ, රට යකුමේ හා සන්නි යකුමේ ආරම්භය සැන්ද සමයමේ ය. ඒ වේලාවට මන්ත්‍ර ජප කිරීමෙන්, අතීත කතා කීමෙන්, මල් බුලත් තට්ටු පිදීමෙන් හා යක් නලාව පිඹීමෙන් සැන්ද සමයමට එක්තැන් වන යකුන්ගේ දිෂ්ටිය රඟමඬලට ඇදගත හැකිය. සිංහල ශාන්තිකර්මයන් සියල්ලම පාහේ උච්ච අවස්ථාවකට පැමිණෙන්නේ මහසමයමටය. මහසොහොන් සමයමේ දැපිම හා කුරාලයට යෑම අවසන් වන්නේ මහ සමයමින් ය. සාමාන්‍ය පිලිගැනීම අනුව මේ හැම ශාන්ති කර්මයක්ම අලුයම් සමයම, එනම් කුකුලා ඇඬලීමට පෙර, අවසන් කළයුතු ය. ඇතැම් ව්‍රතයන් ඉර මුදුන් සමයම මුල්කරගෙන කෙරේ. ඉරමුදුන් පිදේනිය දීම එවැනි ශාන්තිකර්මයකි.

ශාන්ති කර්මයක මුල් කොටස රඟමඬලට දෙව් දේවතාවුන්ගේ හා යකුන්ගේ දිෂ්ටිය හෙලාගැනීම බව කීවෙමි. එය කළයුත්තේ කිසියම් වේලාව මැනීමේ, සමයම්, ක්‍රමයක් අනුව බවත් පැහැදිලිය. එහෙත් ඒ දිෂ්ඨිය නොවරදවාම ලබාගැනීම සඳහා යොදගන්නා උපක්‍රමය කුමක්ද ? එම උපක්‍රමය නම් කිසියම් පූජාවක්, පිදවිල්ලක් හෙවත් පිදේනියක් දීමයි. මේ පිදවිලි දීමත් ඉතාම සංකීර්ණ උස් පහත් තත්ව බෙදිල්ලක් අනුව කෙරෙනු ලැබේ.

මා මුල් ලිපියෙන් සඳහන් කළ පරිදි සෑම ශාන්ති කර්මයකදීම මුල් තැන ලැබෙන්නේ ත්‍රිවිධ රත්නයටයි.

උතුම් බුදු රුව නේ
ලොව්තුරු දහම් සර නේ
සමග සඟ රුව නේ
සඳ වඳිමුව මෙතුන් සර නේ

යන කවෙන් සෑම සිංහල ව්‍රතයක්ම පාහේ ඇරඹේ. සබරගමුවේ මල් යහන් කවියකින් ද මේ තත්වය පිලිඹිබු වෙයි.

උතුන් මුනිඳු ගුණ මුල් කර හැමවි ට
සුරන් සදෙව් ලොව දෙව් අන මුල්කො ට
වරන් රැගෙන මම බැස රඟමඬල ට
යහන් සැලි කවි පවසම් එළකො ට

ව්‍රතයේ මුලට බුදුන් ගැන සඳහන් වුවද උන්වහන්සේගේ බලය කෙලින්ම ව්‍රතයවෙත එල්ල වී නැත. බුදුවරුන්ගේ අරමුන ලෞකික ජීවිතයේ ඇතිවන සුළු ව්‍යාධි දුරුකිරීම නොවේ. බුදු බලය දක්වනු ලබන්නේ රඟමඬලට කැඳවනු ලබන දෙවියන් සහ යක්ෂයන්ට බුදු අනින් වරම්

ලැබිය යන පිළිගැනීම තුළිනි. දූත් මුදුන්කොට කපුරාල වැඳීමෙනුත්, කිසිම පුලුට්ටක් මිශ්‍ර නොකරන ලද ගිලන්පස පූජාවක් කිරීමෙනුත් බුදුන්ට ලැබෙන සැලකිල්ල පැහැදිලිවම පෙනේ. පුද පූජාවලට ලක්වෙන වෙනත් දෙවියන් හා යකුන් ඔවුන්ගේ බලවත්කම අනුව ගෞරවයට පාත්‍රවෙයි. හතර වරං දෙවියන්ට හා සෙසු දෙවිවරුන්ට පූජා කරනු ලබන්නේ පුළුටු ආහාර අමිශ්‍ර වූ කැමයි. ඔවුන් සම්ප්‍රදායික බෞද්ධ ඇදිහිල්ලට වඩාත් ලංව සිටින බව මෙයින් අපට අනුමාන කළ හැකිය. එසේ පුද පූජා ලබන ඇතැම් " උසස් " දෙවවරුන් මතුවට බුදුවීමට, රහත්වීමට පෙරුම් පුරා ඇති බව ගැමි ආගමික විශ්වාසයකි. එහෙයින් **අහිංසාව** නමින් හඳුන්වනු ලබන බෞද්ධ විශ්වාස සමූහයට අනුකූලව ඔවුහු ගැමියන්ගේ පුද පූජාවලට ලක්වෙති. මේ සම්මත හීනයාන බෞද්ධ වාතාවරනයෙන් ඈත්වත්ම පුද පූජා හා වැඳුම් ක්‍රමද පිදවිලිද විපර්යාසයකට ලක්වෙයි. යකුන් හා භූතයින්ට වඳිනු ලබන්නේ දූත් ඈත්කර මිට මොලවමිනි. පිදේනි වශයෙන් පුලුටු, සෙම් සොටු අඹිං, කංසා, අරක්කු වැනි දේ ද තට්ටුවේ තබනු ලැබේ. එයින් ඒ ඒ තත්වයන් දරන යකුන් හා භූතයින් නිර්මල බුදු දහමට දුරසප් බව පැහැදිලි කරනු ලැබේ.

මෙසේ ප්‍රමුඛත්වය බුදුන්ට දී කෙරෙන ආගමික ව්‍රතයේ දී තට්ටුවක් හෝ පිදේනියක් තැබූ පමණින්ම ව්‍රතයේ මූලික කොටස ආරම්භ කළ නොහැකිය. පසුබිම සකස් කර ඇති නමුත් රහමඬලත් ඒ දෙවි දේවතාවනුත් අතර ඇති සම්බන්ධය කර්මන්‍ය නැතහොත් ක්‍රියාත්මක කළයුතුය. ඒ අංශ දෙක ඒකාබද්ධ කළයුතුය. එසේ කෙරෙන්නේ ඒ ඒ දෙවියන්ගේ අතීත කථාව අඩංගු යාතිකාවන්, යාදිනි ප්‍රසිද්ධියේ කීමෙන්ය. මෙසේ අතීත කතාව කීමෙන් ව්‍රතය කර්මන්‍ය වනවා පමණක් නොව, ඒ දෙවියා හෝ යකා බුදුන්ගේ වරම් ලබාගෙන පුද පූජා ලැබීමට අයිතිවාසිකමක් ලත් අයුරුත්, අතීතයේ දී යම්කිසි ව්‍යසනයක් හෝ ව්‍යාධියක් දුරු කළ අයුරුත් ඒ හා සමාන ක්‍රියා මාර්ගයක් මෙද අනුගමනය කිරීමෙන් වර්තමාන දුක් කරදරත් දුරුකල හැකි බවත් ප්‍රකාශ කෙරෙනු ලැබේ. මෙසේ ඒ ව්‍රතයට සම්බන්ධ, ආරාධනා කරනු ලබන දෙවදේවතාවන්ගේ අතීත කථාව කීමෙන් හා ඔවුන්ගේ දිෂ්ඨිය රහමඬලට ඇදගැනීමෙන් සිංහල ශාන්තිකර්මවල මුල් වටය හෙවත් ආරාධනාව අවසන් වෙයි. මෙය උඩරට, පහත රට ප්‍රධාන ශාන්තිකර්මයන්ට එකසේ සාධාරණ අංගයක් යැයි පෙන්වාදීමට බලාපොරොත්තු වෙමි.

සටහනක් වශයෙන් දක්වතොත් පහතරට ශාන්ති කර්මවල ප්‍රාරම්භක කොටසේ පුදපූජා ලබන්නෝ පහත දැක්වෙන අන්දමින් පෙන්විය හැකිය.

බුදුන් හතර දෙයියෝ පිරිවර දෙවවරුන් ප්‍රධාන යක්ෂයින් පිරිවර යක්ෂයින් නීච භූතයින්	} ප්‍රාරම්භක කොටස

මෙම විස්තරය තවත් පැහැදිලි කිරීම පිණිස පහතරට ප්‍රසිද්ධ ශාන්තිකර්ම දෙකක් වන **සන්නි යකුමේ** හා **රට යකුමේ** ප්‍රාරම්භක අවස්ථාවන් විභාග කර බලමු.

සිංහල ගැමි විශ්වාසය අනුව ආතුරයාට වැළඳී ඇති ලෙඩය අනුව එම ලෙඩ කළ යක්ෂයා හඳුනා ගත හැකිය. ගැහැණුන්ගේ ලෙඩ, වඳවීම, ප්‍රසූතියේ දී ඇතිවන අමාරුකම් ආදිය කරනු ලබන්නේ කලු කුමාරයා විසිනි. සන්නි රෝග ඇතිකරන්නේ සන්නි යකාය. පාවනය, තනිකම් දෝස, වෙව්ලීම, නපුරු හීන පෙනීම ආදිය ඇතිකරවන්නේ රීරියකාය, නැත්නම් මහසෝනාය.

ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර සඳහන් කර ඇති පරිදි, " අසවල් යක්ෂයින් අසවල් ලෙඩ කරතියි භූත විද්‍යාවෙහි නියමිතව තිබෙන බැවින්, ආතුරයා සුව කිරීමට අසවල් යක්ෂයාට පූජා කර්මයක් පවත්වා දෙළ පිදේනි දිය යුතුයයි කිව හැකිය. ලෙඩ රෝග ඇති කරන ප්‍රධාන යක්ෂයෝ වනාහි රීරි යකා, මහ කෝල සන්නි යකා, ඔඩ්ඩි කුමර සූනියම් යකා, මහසොහොන් යක්ෂයා හෙවත් මහ සොහොන, කළු කුමාර යකා හා රට යකා යන මොව්හු වෙති. " (1968 : 43 පි)

ලෙඩ කරන යකා මෙසේ ඇදුරාටත්, ආතුරයාටත් හඳුනා ගත හැකි නමුත් ශාන්තිකර්මයක් කිරීමේදී යක්ෂයින් කාණ්ඩයටම ආරාධනා කළ යුතුය. ඔවුන්ට තට්ටු හෙවත් පිදේනි තිබිය යුතුය. එම යක්ෂ කාණ්ඩයටම **සමාගම** යැයි නම්කර ඇත. එහෙත් ව්‍රතය අනුව ප්‍රධාන යක්ෂයෙක් හඳුනා ගත හැකිය.

සන්නියකුම ආරම්භ වන්නේ ත්‍රිවිධ රත්නයටත්, කතරගම, සමන්, ඊශ්වර, විෂ්ණු වැනි දෙවියන්ටත් කන්නලවු කිරීමෙනි. මෙය සෑම පහතරට ව්‍රතය කටම සාධාරන වූ අවස්ථාවකි.

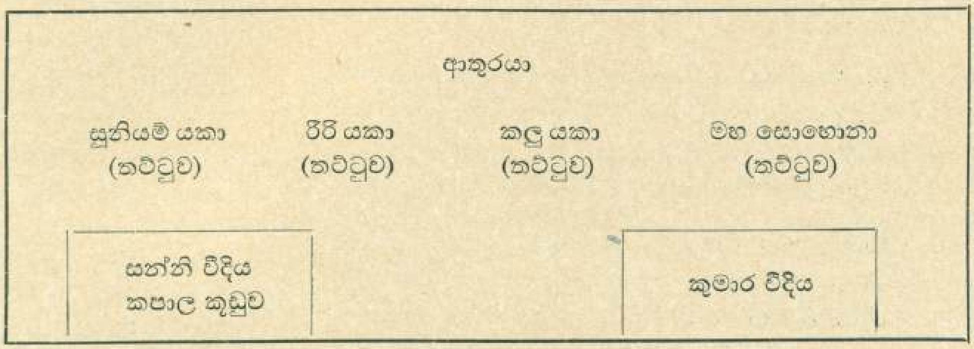
මීළඟට කෙරෙන්නේ එම ව්‍රතයට ප්‍රධාන යක්ෂයින්ට ආරාධනය කිරීමය. සන්නි යකුමේ මෙසේ පිදේනි දෙනු ලබන ප්‍රධාන යක්ෂයින් නම් සූනියම් යකා, කලු යකා, රිරි යකා හා මහසෝනාය. මෙම තොවිලයට මුල් වූ සන්නි යකුන්ටත් කපාල කුඩුව නමින් කොටසක් වෙන් කරනු ලැබේ. තවද පහත් තත්වයන් දරන භූතයින් හා නීචයින් සඳහා ද සෙම සොටු ආදියෙන් යුතු ගොටුවක් දෙනු ලැබේ. එම ව්‍රතයට වඩාත් බලපාන යක්ෂයාට ප්‍රධාන තැනක් දෙනු ලබන අතර සෙසු යකුන්ට දෙවැනි තැන ලැබේ.

සටහනක ස්වරූපයෙන් දක්වතොත් සන්නි යකුමට සකස් කරන ලද භූමිය පහත දැක්වෙන අයුරින් පෙන්විය හැකිය. (සටහන් 1)

කොහොඹ කංකාරිය ද කෙරෙනුයේ සෙත් ශාන්තියක් වශයෙනි. ඒ අතින් කංකාරිය වඩාත් ලංවන්නේ පහතරට ගම්මඩු, පාන් මඩු හා පූනා මඩුවලටය. එක්තරා නිශ්චිත ආබාධයක් සුව කිරීමට වඩා සාමාන්‍යයෙන් පුද්ගලයෙක්, පවුලක් හෝ ගමක් වෙත ව්‍යසනයක් පැමිණි කළ කංකාරියක් කරනු ලැබේ. තවද ගම්මඩුව මෙන් ම කංකාරියද, වස්තු, බෝග, ගව මහීෂාදි සම්පත් වැඩිකිරීමට කෙරෙන දේව ස්තෝත්‍රයක් වශයෙන් ද සැලකිය හැකිය.

කංකාරිය නැටීම සඳහා විශාල මඩුවක් ගසනු ලැබේ. මෙම මඩුවෙ උඩුවියන්, රැලිපාලම් ආදිය ගසා දර්ශනීය කරනු ලැබේ. එසේ සකස්කර ගන්නා කංකාරි භූමියේ කොනක යහන හෙවත් පිදවිලි සඳහා වෙන්කරන කොටසක් ඇත. කංකාරි

සටහන් 1

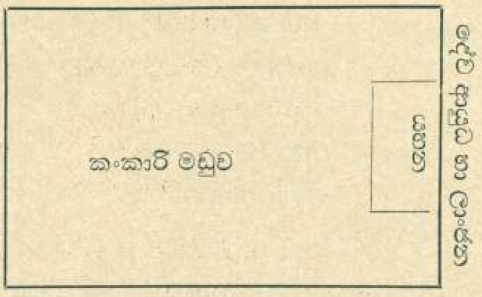


මේ සැම පිදවිල්ලක්ම ඔප්පු කිරීමට ප්‍රථමයෙන් ඒ දෙවියාගේ නැත්නම් යකාගේ අතීත කතාව කියැවීමෙන් ව්‍රතය කර්මන්‍ය කෙරේ. එස් කිරීමෙන් එම ව්‍රතයේ මුල වටය හෙවත් ආරාධනය අවසන් වෙයි. ඇත්ත වශයෙන් එම වටය අවසන් වූ වහාම ඇදුරා තොවිලය නවත්වා මදක් වෙහෙස නිවා ගනී. හිනිදුම පත්තුවේ මා දුක ඇති මහසොන් සමයම හා සන්නි යකුම අනුව නම් මෙම ආරාධනාවට පසුව ඇදුරා වෙනත් වර්ගයේ ඇඳුමක් ඇඟලා ගනී.

පහතරට ව්‍රතයන්ට සාධාරන වූ මේ ප්‍රාරම්භක රටාව උඩරට **කොහොඹ කංකාරියේ** මුල් කොටස සමඟ දන් සංසන්දනය කරමු.

මඩුව සටහනක් වශයෙන් දක්වතොත් මෙසේ පෙන්විය හැකිය. (සටහන්) 2

සටහන් 2



කොහොඹ කංකාරිය පටන් ගන්නට ප්‍රථම අලුයම යක්දෙස්සෝ පේවී පෙරහැරින් හඟල හා දේව ආයුධ දේවාලයෙ සිට රංග භූමියේ තනවා ඇති යහන වෙත ගෙනෙති. ඉක්බිතිව කරනු ලබන්නේ ත්‍රිවිධ රත්නයට නමස්කාරය කිරීමයි.

1**—සිපි 5581 (69/3)

මහුල් බෙර වයද්දී කෙරෙන මේ කන්නලව් පළමුවෙන්ම කෙරෙන්නේ බුදුන්ට හා හතර වරන් දෙවිවරුන්ටයි. මෙම ශාන්තිකර්මයේදී බුදුන්ගේ අද්විතීය තත්වය අවිවාදයෙන් පිළි ගැනේ. මේ යාතිකාවේ කවි වෙනස් වුවද, අදහස හා ආකෘතිය අතින් එයත් පහත රට ශාන්තිකර්මවල මූලික කව් පංක්තීන් අතර කිසිම වෙනසක් නැත.

ඉන්පසුව කංකාරියට සම්බන්ධ ප්‍රධාන දෙවි දේවතාවුන්ගේ ආභරණ හා ආයුධ යහන ලඟින් සාද ඇති තොරණේ වෙන්කර ඇති කුඩා කුටිවල තැන්පත් කරනු ලැබේ. මාතලේ දී මවිසින් නරඹන ලද කංකාරියක දී පහත සඳහන් දෙවිවරුන්ගේ ආභරණ තොරණේ තැන්පත් කරන ලදී. මලේ රජු, කොහොඹ දෙවිවරුන්, වීරමුන්ඩ, කන්දේ බණ්ඩාර හා පිටියේ බණ්ඩාර. මීළඟට කෙරෙනුයේ පූද වැඩීමයි. මෙහිදී පල රස තට්ටු වශයෙන් හැඳින් වෙන පිදවිලි ඒ ඒ දෙවි දේවතාවුන්ට පූජා කරනු ලැබේ. ඉම පල රස තට්ටුවල පුලුටු ආහාර කිසිවක් නැති බව සඳහන් කිරීම වැදගත් ය. ඒ සඳහා ගන්නේ අන්නාසි, උක්දඩු, පොල්, කෙසෙල් අඹ, වැනි පළතුරු හා කිරි පැණිත් ය.

ඉන්පසුව මල් තිල කිරීම යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන මල් තට්ටු පේ කිරීම් කාර්යය පටන් ගැනේ. මෙය ප්‍රධාන වශයෙන් කොහොඹ දෙවියන් හා වීරමුණ්ඩ දෙවිවරුන් මුල්කරගෙන කෙරෙන්නකි.

මීලඟට දෙවි වරුන්ට හා වැද්දන්ට " අඩගැසීම " කොහොඹ කංකාරියේ ප්‍රාරම්භක කොටසකි. දෙවි වරුන්ට ආරාධනා කරනු ලබන්නේ, පහතරට ශාන්ති කර්ම වල මෙන්ම, ඔවුන්ට මල් බුලත් හා පිදවිලි දීමෙනි. මේ ජවනිකාවේ එන කවි මුළු සිංහල ජන කවි අතුරින් අති රමනීය ඒවා යැයි හඳුන්වාදීමට පුළුවන.

" මිහින්තලේ අට සැම ලෙන සේල චෛත්‍යයේ වෙහෙර ට
අඹ තලාව මිරිසවැටිය භයාගිරිය නම් වෙහෙර ට
ජයසිරිමා රුවන් වැලිය ථූපරාමෙ මහ වෙහෙර ට
අටමස්ථානේ සිටියත් වඩින්න දෙවි මල් යහන ට

මහවැලි ගඟ කිඹුල් වතුර හකවටුනා දඹුලු ගල ට
කළු ගඟ සහන් ගඟද රුවන් වැල්ල කැළනි ගඟ ට
මස් කෙළි ගඟ ගුරුලු ගඟ ද සිත ගහුල කඳු දහ අ ට
ගංගා ජල පිට හිටියත් වඩින්න දෙවි මල් යහන ට

මින්නේරිය චාමරවැව කළුවරගස් වැව් එලිය ට
මාගල්ලද තිසා වැවද බිසෝ කොටුව හොරොව් වැව ට
නුවර වැව ද බුලන්කුලම ඇතා වැටුන වැව් එලිය ට
වැව්වල ජල පිට සිටියත් වඩින්න දෙවි මල් යහන ට

කොලොන්පුරේ සිනිගම ද රද කාසා තොට ට
ධින්තැන්නද වැදි පත්තුව සොනාමැරුද අහස් තොට ට
පුත්තලම ද ඉලන්දුගොඩ කඩවත පුලියන්කුලම ට
නව තොටමුනයේ සිටියත් වඩින්න දෙවි මල් යහන ට

පහත රට ශාන්ති කිරීම වල යම්සේ බුදුන්ට හා දෙවියන්ට යටත්වූ භූතයින්ට අඩ ගසනු ලැබේ ද ඒ අයුරින්ම කංකාරියේ වැද්දන්ට " **අඩගසනු** " ලැබේ.

අතලා ගල කොතලාගල කොක්කාගල වැද්දනුන්
සඳ කිරිගල මුඩ කිරිගල මුල් කිරිගල වැද්දනුන්
රුගසිනේ දෙඩන් අතුකපල්ලේ බදුල් ඔයේ වැද්දනුන්
උස්ගලයේ මඩුන්ගලේ කලුගලයේ වැද්දනුන් "

වලස් ගලේ ගෝඹරවෙල ගජන්තලේ වැද්ද   නුත්
මතුරට කොසවක උඩුදුම්බර පොල්ලෙබැද්ද
                    හුන්නගිරිය වැද්ද   නුත්
පට්ටියගල පහන් ගලේ විල්කලහේ වැද්ද   නුත්
සූනුගල්ලේ ඉරගල්බඩ ගිහිරානේ වැද්ද   නුත්

මී ළඟට කංකාරියේ ප්‍රධාන දෙවිවරුන් සඳහා වෙන් වෙන් වශයෙන් මල් යහන් කවි කියනු ලැබේ ඉරුගල් බන්ඩාර දෙවියන්ගේ ශාන්තිය කංකාරිය වෙත ලබා ගැන්මේ බලාපොරොත්තුවෙන් කියැවෙන කවි වලින් කීපයක් දූන් ඉදිරිපත් කරමි.

සළුත් පැලඳ එන කලට සමත්   තූ
මළුත් පැලඳ සිරසේ ජගලත්   තූ
රජු හට පිට දුන්නේ මගුලැත්   තූ
බලන්ට ඉරුගල් වඩින උලැත්   තූ

සරු සාරයි සන්තානා ගල   වට
කඩු පාරයි කෙටුවේ පවතින්   නට
තිර සාරයි වැඩියා සන්තා   නට
අප බාරයි ඉරුගල් බන්ඩා   රට

සමෘද්ධිය හා සශ්‍රීකත්වය දක්වන උපමා රූපක වලින්ය ඉරුගල් බන්ඩාර දෙවියන් විස්තර වන්නේ. හොඳින් වැඩෙන කෙතත්, මනහර දේහ ස්වභාව යත් එම දෙවියන්ගේ ශක්තිය විස්තර කිරීමටගැමි සමාජය උපමා කර ගනී.

නාඹර ගොයමුත් කිරි වැද පැසෙ   නා
රූබර සෙනගට මැද වැඩ සිටි   නා
ගෝමර මල් පෙති දෙපසේ ඉසු   නා
ගෝමර ඉරුගල් බංඩර වඩි   නා

පොල්මල් පිපුනේ පතුවල රුව   වා
මල් යහනාවේ සැතපෙන කල   වා
සවරන් බොන්දිය ඇරගෙන අත   වා
ඉරුගල් බන්ඩර පිහිටයි අප   වා

ඉරුගල් බන්ඩාර දෙවියන්ගේ කවි අවසන් වන්නේ ඔහු (රංග භූමියට) වඩින බව සඳහන් කරමිනි. මේ අතින්ද එය පහතරට ව්‍රතයට සමානකමක් දක්වයි. විශේෂයෙන්ම ගම් මඩුව හා පූනාමඩුවේ සලඹ ශාන්තිය වැනි අවස්ථාවක කෙරෙන්නේ දෙවියන් රංග භූමියට පැමිණෙන බව සංකේතාත්මකව දක්වීමයි. ගම්මඩුවේදී පත්තිනි හාමි, පත්තිනි දේවිය මෙන හැඳ පැළඳ ගෙන සලඹ සලා මුලු සභාවටත්, එමගින් මුලු සමාජයටත් ආවඩයි.

“ ගෝමර ඇතු රන් ගසා රතේ බඳින   වා
ගෝමර සියොලඟ මල්පෙති සේම දිලෙන   වා
රූබර සත්රන් මාලේ කරට වඩන   වා
ගෝඹර ඉරුගල් බන්ඩර වැඩම කරන   වා

ඉන්ද්‍ර නීල මැනික් රතෙන් කුමරු වඩින   වා
චන්ද්‍ර සූර්ය රැස් විහිදෙන සලු පලඳින   වා
අන්ද්‍ර භවන සැම දෙවියන් දිවස් බලන   වා
ඉන්ද්‍ර දිගින් ඉරුගල් බන්ඩාර වඩින   වා

උඩ. පහතරට දෙදිසාවේම ව්‍රතවල දෙවිවරුන් මෙසේ රංග භූමියට පැමිණෙතැයි විස්තර වෙයි.

ඉහත දක්වා ඇති විස්තරයන් අනුව කංකාරියේත් පහතරට ශාන්තිකර්මවලත් ප්‍රාරම්භක අවස්ථාවේ සමානත්වයක් ඇති බව පැහැදිලිවම පෙනේ. මේ මුල් අවධියේ කෙරෙන්නේ ප්‍රස්තුත ශාන්ති කර්මයට අදල දෙවි දේවතාවුන්ගේ හා භූතයින්ගේ දෘෂ්ටිය රඟ මඩලට ඇද ගැනීමයි. තවත් අයුරකින් කියනවා නම් මී ළඟට එන ප්‍රධාන ව්‍රතයට ක්ෂෙත්‍රය සකස් කිරීමයි. මෙම දෘෂ්ටිය ඇද ගැනීම සඳහා උපයෝගී කර ගන්නා මාර්ගය ඒ ඒ අයට පිදවිලි දීමත්, ඔවුන්ගේ අතීත කතාවන් විස්තර කිරීමත්, ඒ අතීත කතාවේ දක්වා ඇති වරම් ලැබීම අනුව මෙදන් රඟ මඩලට දෘෂ්ටිය හෙලා සෙත් සාන්තියක් කරන ලෙස ඒ දෙවි දේවතාවුන්ට කන්නලව් කිරීමයි. ව්‍රතයෙන් ව්‍රතයට ආරාධනා කරනු ලබන දෙවි දේවතාවුන් හා යක්ෂයින් ආතුරයාගේ රෝගී ලක්ෂන අනුව වෙනස් වන නමුත් ඒ සැම ශාන්ති කර්මයකම සැලැස්ම හෙවත් රටාව ඒකාකාර බව ප්‍රකාශ කිරීම යුක්ති යුක්තයි.

(මතු සම්බන්ධයි)

ගුණසිල ජයවර්ධන

භාසගේ නාටක චක්‍රය – II

රාමායනයෙහි එන කථා ප්‍රවෘත්ති ආශ්‍රය කරගෙන රචිත නාට්‍යවල **භාසගේ** කුසලතාව පෙනෙන්නට නැත. ඔහුගේ නිර්මානාත්මක ප්‍රතිභාව මැනවින් ප්‍රකටවන්නේ මහා භාරතයේ කථා වස්තු කරගත් නාට්‍යවලය.

ස්වකීය ස්වාමියා දැක ගැනීමට **හිඩිම්බා** තුළ පැවති දැඩි ආශාව හා **ඝටෝත්කච** විසිනුත් **මධ්‍යම** විසිනුත් මවට දක්වන ලද අවනත භාවය මධ්‍ය මව්‍යායෝගයෙහි සවිස්තර ලෙස නිරූපණය කර තිබේ. එහි මවගේ නියමය පියාගේ නියමයට වඩා ප්‍රබල බව පෙන්වා ඇත. මේ නාට්‍යයෙහි පියාත් පුතාත් ඔවුනොවුන් නොහැඳින කරනු ලබන සටන ශෝකාත්මක නොවුවද එහි අපූර්වත්වයක් දක්නට ලැබේ.

කර්ණභාර නාට්‍යයෙහි උද්ධච්ච වූ **කර්ණගේ** උදාරත්වය නිරූපිතය. මහාභාරත කථාවෙහි **කර්ණ** ස්වකීය සන්නාහය **ඉන්ද්‍රට** පිරිනමන්නේ කවර අවස්ථාවකදී වත් නොවරදින සුලු හෙල්ලක් ලබාගැනීම පිණිසය. එහෙත් නාට්‍යයේ ඉන්ද්‍රට ඒ සන්නාහය දීම **කර්ණ** විසින් දක්වන ලද අනුග්‍රහයක් වශයෙන් නිරූපිතය.

කර්ණභාර නාට්‍යයෙන් දක්වෙන වීර රසය **ඝටෝත්කච** නාට්‍යයෙන්ද ජනිත වේ. මෙහි, කෞරවයන්ගේ ප්‍රමෝදයත්, ධෘතරාෂ්ට්‍රගේ සැකයත්, අර්ජුන පළිගැනීමට අධිෂ්ඨාන කරගෙන සිටින බව **ඝටෝත්කච** විසින් නිවේදනය කරනු ලැබීම සමඟ සසඳ ඇති අයුරු සිත්කළු ය.

දුර්යෝධනගේ චරිතයත්, **කෘෂ්ණගේ** තෙජානුභාවයත් **දූතවාක්‍යය** නාට්‍යයෙහි මනහර ලෙස සංසන්දනය කර තිබේ. කෘෂ්ණට කර්තෘ තුළ පැවති උසස් භක්තියත් ගෞරවයත් මේ නාට්‍යයෙන් පැහැදිලිව ප්‍රකාශ වේ.

ඌරුභංග නාට්‍යයෙහි උසස්ම දෙවිවරුන්ට **දුර්යෝධන** දක්වූ අගෞරවය නිසා ඔහුට විඳින්නට සිදුවූ දඬුවම යුක්තිසහගත එකක් බව පෙන්වා ඇත. මේ නාට්‍යයෙහි **දුර්යෝධන** ප්‍රධාන චරිතය වුවද ඔහු එහි නායකයා නොවේ. භාස මේ නාට්‍යයෙන් උත්සාහ කර ඇත්තේ දෙවිවරුන්ට අවමන් කරන අභක්තිමත් ජනයාට විඳින්නට සිදුවන දඬුවම් සාධාරණ බව පැහැදිලි කිරීමය. **දුර්යෝධන** තුළ දුර්ගුණ කීපයක් තිබුණු නමුදු මරණය දක්වා ඔහු වීරයකු ලෙස ක්‍රියාකළ බව **භාස** පෙන්වයි.

භාසගේ නිර්මාණ කෞශල්‍යය මැනවින් ප්‍රකට කරන නාට්‍යයකි **බාලචරිතය**. මහාභාරත කථාව මේ නාට්‍යයෙහි තරමක් දුරට වෙනස්කර ඇත. ළදරු **කෘෂ්ණගෙන්** පිටවෙන ප්‍රභාවත්, යමුනා නදිය තරණය කිරීමත්, පොළවෙන් වතුර මතුවීමත් එම කතාවට ඔහු විසින් අලුතෙන් ඒකතුකර තිබෙන සිද්ධීන්ය. මේ නාට්‍යයෙහි **කෘෂ්ණ** වීරත්වයේ ප්‍රතිමූර්තියකි. **කංස** දුර්ජනයෙකි. ඔහු නැසීම යුක්ති යුක්ත බව පෙන්වා තිබේ. **කෘෂ්ණ** කවර අවස්ථාවකදීවත් අනතුරකට මුහුණ නොපායි. ඔහු කරන සෑම ක්‍රියාවක්ම සම්පූර්ණයෙන්ම සාර්ථක වේ. **කංස** දුෂ්ට ගති ඇති නිතරම වරදින ක්‍රියා කරන පුද්ගලයෙකු හැටියට නිරූපණය කර තිබේ. මේ චරිත දෙක මෙසේ නිරූපණය කිරීම අනුචිත බව ඇතැම් විචේචකයෝ පවසති.

අවිමාරක නාට්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ ප්‍රේම කථාවකි. එකම විදියේ සිදුවීම් හා අවස්ථා වරින්වර ඉදිරිපත් කිරීම භාසගේ නාට්‍යවල එක් ලක්ෂණයකි. මේ නාට්‍යයේ නායකයා දෙවරක් සියදිවි නසාගැනීමට උත්සාහ කරයි. නායිකාවද වරක් සියදිවි නසාගැනීමට උත්සාහ දරයි. නාට්‍යයේ අවසානය කෘත්‍රිමය. ඒ අවසාන අවස්ථාව ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ පෙම්වතුන් දෙදෙනාගේ විවාහය සිදුකරවීම පිණිස බව පෙනේ.

ප්‍රතිඥා යෞගන්ධරායනයෙහි තරුණ තරුණි යන්ගේ ප්‍රේමය **උදේනි** සහ **වාසවදත්තා** පිළිබඳ කතාවෙන් ඉතා රසවත් ලෙස නිරූපණය කර තිබේ. මෙහි එන **යෞගන්ධරායන** ඇමතිවරයාගේ පැවැත්මත්, ගෞරවයත්, පක්ෂපාතිත්වයත් නිසා ඔහු ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සිත් ඇද ගනී. **ස්වප්න වාසවදත්තා** නාට්‍යයෙහි **උදයන** නිරූපණය කර තිබෙන්නේ බිසවට අවංකවූත්, හිතවත් වූත් ස්වාමියකු ලෙසය. මේ චරිතය භාසගේ නාට්‍යවල එන **උදේනි** චරිතයට වඩා බෙහෙවින් වෙනසි. **වාසවදත්තා** ඊර්ෂ්‍යාවෙන් පෙලුනු ස්ත්‍රියක් හැටියට නොව තම සැමියාගේ යහපත නිතරම අපේක්ෂා කරන හොඳ බිරිඳක් වශයෙන් නිරූපණය කර තිබේ. භාස නිරූපණය කර තිබෙන ප්‍රේම චරිත අතර ඉතාම හොඳ ප්‍රේම චරිත දෙක **ස්වප්න වාසවදත්තා** නාට්‍යයෙහි එන **උදේනි** සහ **වාසවදත්තා** බව අවිවාදයෙන් පිළිගනු ලැබේ.

පසුකාලයෙහි නාට්‍යවල සුලභ චරිතයක් වන **විදූෂක** භාසගේ නාට්‍යවල දකිනන්ට ලැබේ. ඒ චරිතයේ ප්‍රධාන ලක්ෂණ කීපයක් භාසගේ කාලයෙහි සකස්වූ බව පෙනී යයි. **අවිමාරක** නාට්‍යයෙහි **විදූෂක** ස්වකීය ස්වාමියාට ඉතාම හිතවත් කෙනෙකි. නැතිවූ තම ස්වාමියා සොයා යන ඔහු ස්වාමියා මියගොස් ඇත්නම් තමනුත් පරලොව යාමට සූදානම් බව පෙන්වයි. **විදූෂක** යුද්ධයෙහිදී නිර්භීත වූත්, විපතෙහිදී සැනසීම ගෙන දෙන්නා වූත් ඥණවන්ත මිතුරකු ලෙස **අවිමාරක** විසින් හඳුන්වා තිබේ.

ආහාරවලට ඔහුගේ ඇති ගිජුකමත්, හාස්‍ය දනවීමට ඔහු දරන උත්සාහයත් **භාසගේ** නාට්‍යවල දක්නට ලැබේ. **අවිමාරක** නාට්‍යයේ සේවිකාව හඬන විට **විදූෂක** ද හඬයි. එහෙත් ඔහුගේ ඇසින් එක් කඳුළු පොදක්වත් නොවැටේ. ඒ ගැන විස්තර කරමින් සිය පියා මියගිය විට තමන්ට වැලපීමටවත් නුපුළුවන් වූ බව **විදූෂක** පවසයි. සිතුම් පැතුම් අතින් ඔහු බ්‍රාහ්මණයෙකි. ඔහු මත්පැන් ප්‍රිය නොකරයි.

සුළු චරිත නිරූපණය කිරීමද භාස ඉතා ප්‍රවේස මෙන් කර ඇත. භාසගේ නාට්‍යවල සුළු චරිත රාශියක්ම දක්නට ලැබේ. **ස්වප්නවාසවදත්තා** සහ **ප්‍රතිඥා යෞගන්ධරායන** නාට්‍යවල සුලු චරිත 16ක් දක්නට ඇත. **අවිමාරක, අභිෂේක** සහ පංචරාත්‍රි යන නාට්‍යවල සුලු චරිත 20 ක් පමණ දකින්නට ලැබේ. චාරුදත්ත නාට්‍යයෙහි සුලු චරිත 12 කි. **බාල-චරිත** නාට්‍යයෙහි 30 ක් පමණ දක්නට ලැබේ. භාසගේ නාට්‍ය, නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ සඳහන් නීතිරීති වලට සම්පූර්ණයෙන්ම අනුකූල නොවේ. වේදිකාවෙහි යුද්ධ නිරූපණය කිරීම නොකළයුතු බව නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ සඳහන් වෙතත් භාසගේ නාට්‍යවල ඒවා ඉදිරිපත් කර තිබේ. **කෘෂ්ණ** හා **කංස** ඇතර අතිවූ සටන ඊට නිදසුනකි. **අරිෂ්ට** සහ **කෘෂ්ණ** අතර ඇතිවූ මාරාන්තික සටන වේදිකාවේ නිරූපණය කර තිබෙනු පමණක් නොව තරුණියන් කීප දෙනෙකු එය බලා සිටීමද පෙන්වා ඇත. **දගරථ** ගේ මරණය වේදිකාවේ පෙන්වා ඇත. **චානුර, මුෂ්ඨික** සහ කංස යන අයගේ මළසිරුරු වේදිකාවේ දක්වා තිබේ. **වාලින්** සහ **දූර්යෝධන** මියයන්නේ වේදිකාවෙහිය. මේ සියලු දෙනාම දුෂ්ට චරිත ඇති අයයි. ඒ නිසා ඔවුන්ගේ මරණය ශෝකය දනවන්නේ නැත.

අංකයක් ඉදිරිපත් කිරීමට කලින් **විෂ්කම්භක, ප්‍රවේශක** වැනි අතුරු දර්ශන ඉදිරිපත් කිරීමද භාසගේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබේ. **විෂ්කම්භක** දෙවර්ගයක් භාසගේ නාට්‍යවල දක්නට ඇත. එකක් සංස්කෘත භාෂාවෙන් පමණක් ඉදිරිපත් කරන විෂ්කම්භක ය. අනික සංස්කෘත සහ ප්‍රාකෘත මිශ්‍ර විෂ්කම්භක ය.

භාසගේ නාට්‍යවල ප්‍රස්තාවනාව හඳුන්වා ඇත්තේ **ස්ථාපනා** යනුවෙනි. එය සංකීර්ණ දර්ශනයක් නොවේ. **නාන්දිය** ගැයීමෙන් පසු සූත්‍රධාර වේදිකාවට පැමිණ ආශිර්වාදයක් කර යම්කිසිවක් ප්‍රකාශ කිරීමට තැත් කරත්ම ශබ්දයක් ඇසෙන බව හඟවයි. එයින් නාට්‍යය ආරම්භ වේ. රචකයාගේ නම හෝ කෘතියේ නම ඒ ස්ථාපනාවෙහි සඳහන්කර නොමැත. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය අනුව නාට්‍යයක දර්ශනය සංකීර්ණ එකකි. සමහරවිට ඒ මුල් දර්ශනයෙහි ඇතුළත් කළයුතු දේ සූත්‍රධාර දනසිහි නිසා ඒවා සියල්ලම ස්ථාපනාවට ඇතුලත් කිරීම අනවශ්‍ය යයි කර්තෘ සිත්තනට ඇත. මුල් දර්ශනයෙහි දක්නා ලැබෙන්නේ බොහෝ දෙවිවරුන්ට ගරු බුහුමන් කොට නමස්කාර කිරීම පිණිස කරන ලදවත් පිළිවෙත්ය. **භරත** ගේ නාට්‍යවල අවසානයෙහි එන භරතවාක්‍ය ද නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි දක්වෙන පිළිවෙලට වඩා වෙනසි. ආකාශ භාෂිතයෙන්ද භාස මැනවින් ප්‍රයෝජන ගෙන ඇත.

අභිෂෙක-නාටකයෙහි හනුමන්තට විරුද්ධව දහක සේනාවක් යවන ලෙස ශංකුකර්ණට නියම කරනු ලැබේ. ඔහු වහා ගොස් ආපසු පැමිණ ඒ සේනාව පරාජය වූ බව පවසයි. නියමය අනුව පිටත්වීමත් ටික වෙලාවකින් ආපසු පැමිණ සේනාව පරාජිත වූ බව පැවසීමත් අතර කාලය ප්‍රමාණවත් නොවේ. රාමායණයෙහි සහ මහාභාරතයෙහි මෙන් යුද්ධවලදී අද්භූත අවි ආයුධ ද භාස ඇතුලත් කරයි. දූතවාක්‍ය නාට්‍යයේ **දූතවාක්‍ය** සහ කෘෂ්ණ අතර සටන ඊට හොඳ නිදසුනකි. **මධ්‍යම ව්‍යායෝගයෙහි** ඝටෝත්කච දේව බලයක් උපයෝගී කරගෙන ගලකින් ජලය නිපදවයි. ඔහු දේව බලයෙන් ලබාගත් පාශයකින් භීම බැඳ තබයි. ඒ පාශයෙන් භීම ගැලවෙන්නේ දේව බලයකිනි. මෙසේ දෙව බල යම් යම් අවස්ථාවලදී උපයෝගී කර ගැනීම භාස ගේ නාට්‍යවල එක් වැදගත් ලක්ෂණයකි.

භාස නාට්‍ය අලංකාරය සඳහා නෘත්‍ය උපයෝගී කරගෙන තිබේ. **බාලචරිත** නාට්‍යයේ තෙවැනි අංකයෙහි හල්ලිශක නාට්‍ය යොද ඇත. ගොපල් ලන් සහ ගොපලු ලියන් එක්වී ඒ නැටුම ඉදිරිපත් කරයි. පංචරාත්‍ර නාට්‍යයේ දෙවැනි අංකයෙහි ද නැටුමක් ඇතුලත් ය. නාට්‍යයේ අලංකාරය සඳහා නෘත්‍ය ඇතුලත් කිරීම කාලිදසගේ නාට්‍යවල ද දක්නා ලැබේ.

වීරකාව්‍ය සම්ප්‍රදයයේ සහ වීරකාව්‍ය කථනයේ බලපෑම භාස ගේ නාට්‍යවල පැහැදිලිවම පෙනේ. නාට්‍යමය ක්‍රියා වෙනුවට යුද්ධ දර්ශනයක් දිගටම විස්තර කිරීම ඊට නිදර්ශනයකි. අවිමාරක නාට්‍ය යෙහි කථාව සම්පූර්ණයෙන්ම තේරුම් ගැනීමට අවශ්‍ය කරුණු ඉදිරිපත් කර තිබෙන්නේ අවසාන අංකයෙහි ය. එහි නායකයාගේ වීර ක්‍රියා විස්තර කර තිබෙන්නේ උචිතානුචිත බව පිළිබඳ අවබෝධ යකින් නොවේ. ප්‍රතිඥයෞගන්ධරායණය සහ ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යය භාසගේ උසස්ම නිර්මාණ දෙක වුවද ඒවායේ වස්තු විකාශනය ද සදොස් නොවෙතියි කීම උගහට ය.

අනික් සංස්කෘත නාට්‍ය රචකයන්ට වඩා භාස නාට්‍යවල පද්‍ය යොද ඇත්තේ නාට්‍ය වස්තු විකාශයට උපකාර වන පරිද්දෙනි. හුදෙක් කාව්‍යා ත්මක වර්ණනා ඉදිරිපත් කිරීමට ඔහු පද්‍ය යොද නැත.

භාස ගේ ශෛලියට වීර කාව්‍ය බෙහෙවින් බලපා තිබෙන බව කලින් සඳහන් කළෙමු. වීර කාව්‍ය දෙකෙන් වාල්මීකිගේ රාමායණයේ ආභාසය යයි ඔහු වැඩියෙන් ලබා ඇත්තේ. එහෙත් ඒ බලපෑම නිසා සිය නාට්‍ය වීරකාව්‍යය ස්වරූපයෙන් රචනා කිරීමට භාස උත්සාහ ගෙන නැත. රාමා යණයෙහි සීතාගේ ශෝකය විස්තර කිරීමට වාල්මීකී උපමා නවයක් උපයෝගී කර ගනී. එහෙත් අභිෂෙක නාට්‍යයෙහි එය භාස දක්වන්නේ එක් උපමාවක් යොදමිනි.

භාස ගේ නාට්‍යවල බස සරලය. ඒ ද රාමායණ යෙහි බලපෑමට නිදසුනකි. ප්‍රසාද ගුණය ඔහුගේ භාෂා ශෛලියේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. කාව්‍ය කරණය පිළිබඳ භාසට හොඳ දැනුමක් තිබුණි. එහෙත් අලංකාර කාව්‍යවල එන දුර්වලකම් ඔහුගේ නාට්‍යවල දක්නට නොලැබේ. ඔහු යොදන්නේ සරල අලංකාරය. ඔහු අනුප්‍රාසය ප්‍රිය කළේය. ප්‍රබල හැඟීම් සිත් ගන්නා අයුරින් නිරූපණය කිරීමට ඔහු සමත් වූ බව ප්‍රතිඥ යෞගන්ධරායණ සහ ස්වප්න වාසවදත්තා නාට්‍ය කියවන විට මැනෙවින් පෙනේ. සාමාන්‍ය හැඟීම් සරල බසින් පැහැදිලිව ප්‍රකාශ කිරීමට ඔහු සමත් ය. කෙටියෙන් ඉතා අර්ථවත් කියුම කීමට ද ඔහු ප්‍රිය කළේය.

භාස ගේ සංස්කෘත ව්‍යාකරණ ඇදුරන්ගේ රීති අනුව බෙහෙවින් නිරවද්‍ය වුවද, වීර කාව්‍යවල දක්නට ලැබෙන ව්‍යාකරණයට අනුකූල නොවන යෙදුම් භාස ද යොදයි. එවැනි යෙදුම් බොහෝ විට යොද ඇත්තේ වෘත්තය ආරක්ෂා කිරීමෙ පරමාර්ථයෙනි.

භාස ගේ නාට්‍යවල සාමාන්‍යයෙන් යොද ඇති ප්‍රාකෘතය ශෞරසේනී යි. දූත වාක්‍යයෙහි ප්‍රාකෘත යොද තිබේ. දෙවර්ගයක මාගධී ප්‍රාකෘත ද උප-යෝගී කරගෙන ඇත.

භාස වැනි සුප්‍රසිද්ධ දක්ෂ ප්‍රතිභාපූර්ණ නාට්‍ය රචකයකුගේ ආභාසය කාලිදසයට නො ලැබුණහයි සිතීම දුෂ්කරය. භාස ගේ කෘතිවල එන ඇතැම් යෙදුම්, සිදුවීම් හා අවස්ථාවන්ට සමාන යෙදුම්, සිදුවීම් හා අවස්ථා කාලිදස ගේ කෘතිවල දක්නට ලැබෙතත් කාලිදස අවිචාරවත්ව භාස අනුගමනය කළ බවක් නොපෙනේ.

ශාකුන්තලා නාට්‍යයේ 1 වැනි අංකයෙහි ආශ්‍ර-මයෙහි වල්කලාවක් හැඳ සිටින ශාකුන්තලාගේ

සුන්දරත්වය දුටු දුෂ්‍යන්ත "කිම් ව හි මධුරාණා මණ්ඩණං නාකෘතිනාම් " (මධුර වස්තූන්ට අලංකාරයක් නොවන්නේ කුමක් ද ') යනුවෙන් ස්වකීය චිත්තාහ්ලාදය ප්‍රකාශ කරයි. මේ රමණීය අදහස ප්‍රතිමාණාටකයේ I වැනි අංකයෙහි වල්කලාවක් ඇඳ සිටි සීතා දක ඇගේ යෙහෙළියක පවසන " සව්වසොභණීඅං සුරූවං නාම " යන්න සිහිකරවයි.

ශකුන්තලා අසපුවෙන් පිටත්ව යන විට අසපුවෙ ගස්වැල සහ මුවෝ ද දුක්වෙති. මේ දර්ශනය ප්‍රතිමානාටකයෙහි සීතා නික්මෙන විට ඇ හද වඩා ගත් ගස්වලටත් මුවන්ටත් කතාකර යන ලෙස රාම විසින් කියනු ලැබීම සිහි කරවන්නකි.

ප්‍රතිමා නාටකයේ හය වැනි අංකයෙහි භරත ගැන මුවා තුල පැවති සැකය සීතාට සිහිවෙන්නා සේ ශාකුන්තලයෙහි ශකුන්තලාට දුෂ්‍යන්ත ගැන සැක ඇතිවේ.

ස්වප්නවාසවදත්තා නාට්‍යයේ I වැනි අංකයෙහි අසපුවේ සිටින කාන්තාව විසින් වාසවදත්තා සාදරයෙන් පිලිගනු ලැබූ විට වාසවදත්තා ඇගේ කාරුණික වචනවලට ස්තුති කරයි. ශාකුන්තලයේ I වැනි අංකයෙහි රජු පිලිගනිමින් පැවසූ සාදර වචනම ප්‍රමාණවත් ආගන්තුක සත්කාරයක් බව රජු පවසයි.

ශාකුන්තලාට විඳින්නට සිදුවන දුක් කරදර දුර්වාසස් ගේ ශාපය නිසා බව ශාකුන්තලා නාට්‍යයෙහි පෙන්වයි. අවිමාරක නාට්‍යයේ චණ්ඩ භාර්ගව පහත් තත්ත්වයකට වැටෙන්නේ ශාපයක් නියා ස.

ශාකුන්තලයෙහි පෙම්වතුන් අවසානයෙහි එක් වන්නේ මරිචගේ ආශ්‍රමයෙහි ය. අවිමාරක නාට්‍යයෙහි පෙම්වතුන් එක්වන්නේ නාරද ඍෂිවරයාගේ අසපුවෙහි ය.

ශාකුන්තලයෙහි දුෂ්‍යන්තගේ මුද්ද නැතිවීමේ සිද්ධිය ස්වප්න වාසවදත්තා නාට්‍යයෙහි උදයනගේ වීණාව නැතිවීම පිලිබඳ සිද්ධිය මතක් කරයි.

මේ සමානකම් අහම්බෙන් සිදුවූ ඒවා සේ සැලකිය හැකි ද?

ඊ. එස්. එන්. ප්‍රනාන්දු

ඕගස්ට් ස්ට්‍රින්බර්ග්

ස්ට්‍රින්බර්ග් විසින් ලියන ලද " සේවිකාවගේ පුත්‍රයා " (The Son of a Maidservant) සහ " ලේඛකයා " (The Writer) යන නවකථාවල ඔහුට විඳින්නට වූ කරදර හිරිහැර සහ ඔහුගේ ලේඛන ශක්තියේ වැඩීම මැනවින් පිළිබිඹු වේ. චරිත නිරූපණ හොඳින්ම කළහැක්කේ නාට්‍ය මඟින් බව ඔහුට ක්‍රමයෙන් වැටහී ගිය පසු නාට්‍ය ලියන්නට ඔහු තීරණය කළේය. අනතුරුව, විවාහය පිළිබඳ තාත්වික නාට්‍ය දෙකක් ඔහු රචනා කළේය. පළමුවෙන්ම ඔහු රචනා කළේ " Marauders " යන නමින් හැඳින්වූ නාට්‍ය ය. පසුව එය " මිතුරෝ " (Comrades) යන නමින් හැඳින්වූයේ ය. මේ නාට්‍යයෙන් ඔහු පෙන්වූයේ කලාකරුවකු කලාකාරියක් විවාහ කරගෙන ගෙදර මූලිකත්වය සඳහා දෙදෙනා අතර ඇතිවන සටනයි. මෙය හොඳ නාට්‍යයක් වශයෙන් නොපිළිගනු ලැබූ නිසා නිෂ්පාදකයන් විසින් එය ප්‍රතික්ෂේප කරනු ලැබී ය.

ඉන්පසු ස්වාමියාත්, භාර්යාවත් අතර ඇතිවන ආරවුල්වලදී ස්ත්‍රියගේ නිර්දයාව, ඊර්ෂ්‍යාව සහ පිතෘත්වය තේමාව වූ නාට්‍යයක් ඔහු සම්පාදනය කළේය. " පියා " (Father) නමින් හඳුන්වනු ලැබූ ඒ නාට්‍යය බෙහෙවින්ම සාර්ථක විය. මේ නාට්‍ය කෝපන්හාගන් නුවර ප්‍රථමවරට පෙන්වූ අවස්ථාවෙහි ස්ට්‍රින්බර්ග් අපූර්ව ප්‍රතිභා ශක්තියකින් හෙබි ලේඛකයෙක් වශයෙන් විචාරක යන් විසින් පිළිගන්නා ලදී.

" පියා " නමැති නාට්‍ය සාර්ථක වූ නමුදු ඔහුගේ විවාහය ක්‍රම ක්‍රමයෙන් දෙදරන්නට විණි. දෙදෙනාගේ සම්පූර්ණ වෙන්වීම ඉතාම ආසන්න විය. කීපවිටක් ම ඔහු බිරිඳ හැර දමා යන්නට ගියේය. එහෙත් ඇ නැතිව ජීවත්වීමට අපොහොසත් වූ ඔහු ආපසු ඇය වෙත පැමිණියේ ය. අවසානයේ දී බිරිඳ සමඟ ජීවත්වීමේ දුක ඇගෙන් වෙන්වීමේ වේදනාවට වඩා අධික බව ඔහුට දැනුණි. ඉක්බිති ඇගෙන් දික්කසාදවීමට ඔහු ගත් උත්සාහය නිෂ්ඵල විය. මේ කාලය වන විට ඔහු ස්වකීය ජීවිත කතාවේ (A Fool's Defense) 5 වැනි කොටස ලියමින් සිටියේ ය. එහි " සිරි " ට කිසිඳු සංවරයක් නොමැතිව නිර්දය ලෙස ඔහු පහර ගැසී ය. වැඩිදෙනෙකු විසින් කියවනු ඇතැයි යන අපේක්ෂාවෙන් ඒ පොත ඔහු ලියුවේ ප්‍රංශ භාෂාවෙනි. පසුව ඒ පොත ගැන සාතිශය ලජ්ජාවට පත්වූ ඔහු එය ප්‍රකාශයට පත්කිරීම පිණිස ලියන ලද පොතක් නොවන බව කියන්නට විය.

ටික කලක් ගතවීමෙන් පසු ඔහු " ජූලියා මෙනෙවිය " (Miss Julia) යන මැයෙන් නාට්‍යයක් රචනා කළේය. මෙය ස්ට්‍රින්බර්ග් විසින් ලියන ලද ඉතාම හොඳ තාත්වික නාට්‍යය ලෙස ඇතැම් විචාරකයෝ පිළිගනිති. මෙම නාට්‍ය මුලින්ම නිෂ්පාදනය කර වේදිකාගත කරනු ලැබුවේ පිටරට ය. ඔහුගේම රටේ එය පෙන්වන ලද්දේ අවුරුදු කීපයකට පමණ පසුව ය. අනතුරුව ඔහු තවත් නාට්‍ය කීපයක් රචනා කළේය. කලාත්මක අතින් ඉතා උසස් නොවූ ඒ නාට්‍ය අතුරෙන් "Creditors" යන නාට්‍ය තරමක් ප්‍රකට විය. ඒ නාට්‍යවලින් බොහොමයක්ම ඒකාංක නාට්‍ය වූයේ ය. ඒ නාට්‍ය සියල්ලම ලියනු ලැබුවේ පැරිසියේ "Thèâtre Libre" නමැති නාට්‍යායතනය සඳහා ය. ස්ට්‍රින්බර්ග් සහ සිරි අතර කලහ නිතර පැවති නමුදු ඒ නාට්‍යවල ප්‍රධාන චරිතය නිරූපණය කළේ ' සිරි ' ය.

1891 හි ස්ට්‍රින්බර්ග්, සිරිගෙන් දික්කසාද විය. දික්කසාද නඩුව අසන අවස්ථාවෙහි සිරි උසාවිය ඉදිරියට පැමිණියේ වෙරිමතිනි. එහෙත් ඔවුන්ගේ ළමයින් දෙදෙනා ගේ භාරකාරත්වය පැවරුණේ ඇයට ය. උසාවිය විසින් ගනු ලැබූ එම තීරණය ස්ට්‍රින්බර්ග් ගේ සිතට ඉමහත් වේදනාවක් විය. දික්කසාද වූවායින් පසු සිරි පින්ලන්තයට ගොස් මාරි ඩේවිඩ් සමඟ වාසය කළාය.

දික්කසාද වීමෙන් පසු තමන් සම්පූර්ණයෙන් අතරමංවූ බවක් ස්ට්‍රින්බර්ග් ට දැනුණි. ඔහුට

කිසිවක් ලියන්නට නොහැකි විය. ඔහුගේ ළමයින් ඔහුගෙන් වෙන් වූයේය. ස්ට්‍රින්බර්ග්-රංග ශාලාවක් සෑදීම පිළිබඳව ඔහුගේ සිතෙහි ඇතිවූ ආශාවද සාර්ථක නොවීය. යළිත් ඔහු චිත්‍ර ඇඳීමට පටන් ගත්තේය. ඒ චිත්‍ර විකිණීමෙන් ඔහුට ලැබුණු මුදල් ප්‍රමාණයද ඔහුගේ බීමට යම්තම් ප්‍රමාණවත් විය. ඔහුගේ මිතුරන් බොහෝ දෙනාකු සමඟ ඔහු කළහ කළේය. සෑම තැනකම ඔහුට හානි කිරීමට තැත්කරන අය සිටිතියි යන හැඟීමෙන් ඔහුගේ සිත පෙළෙන්නට විය. ඉක්මණින් ඔහුගේ හිසකෙස් පැසෙන්නට විණි. අනතුරුව, තමන්ගේ නියම දක්ෂතාවය ඇත්තේ විද්‍යා විෂයෙහි යයි සිතූ ඔහු විද්‍යාත්මක පයෝෂණවල නිරත විය: එහෙත් මුදල් නොමැතිකම නිසා ඒ පයෝෂණ දිගටම කරගෙන යාමට ඔහුට පුලුවන් වූයේ නැත.

අවසානයේ දී ඔහුට මිතුරුව සිටි කුළුපග මිතුරන් කීපදෙනාකු මහජන ආධාර එකතුකර ඔහු බර්ලින් නුවර යවා වෛද්‍ය ප්‍රතිකාර ගැනීමට කටයුතු කරන ලදී. ඒ ප්‍රතිකාර වලින් ඔහුගේ මානසික හා ශාරීරික සෞඛ්‍යය යළිත් වැඩෙන්නට විය.

1893 දී ස්ට්‍රින්බර්ග් ඕස්ට්‍රියානු ජාතික ප්‍රිඩාඌල් (Frieda Uhl) නමැති තරුණ ගත් කතුවරියක් සමඟ විවාහ විය. " හෙලිගෝලන්ඩ් " (Heligoland) හි ඉංග්‍රීසි නීතිය අනුව විවාහ වූ මෙ දෙදෙනා මධුසමයේ වැඩි කොටස ගත කළේ එංගලන්තයෙහි ය. ඒ අවස්ථාවෙහි ලන්ඩන් නුවර තද ග්‍රීෂ්මයක් පැවතුණි. ස්ට්‍රින්බර්ග් තවත් මානසික පීඩනයකට ගොදුරු විය. දිනක් ඔහු " වෝටර්ලූ " (Waterloo) පාලම හරහා ගමන් කරන විට මුලු ලන්ඩනයේම හිඟන්නන්, යෝධයන් මෙන් ඔහු වටකර ගත් බවක් ඔහුට හැඟුණි. මෙ මිථ්‍යා හැඟීම් ඇතිවී මාස 2 කට පසු ඔහු fප්‍රිඩා හැර දමා නැවතත් ජර්මනියට ගියේ ය. ඒ ගමන ගියේ ඔහුගේ නාට්‍ය ඉංග්‍රීසියෙන් ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා කටයුතු පිළියෙළ කිරීමට යයි ඇතැමෙක් අනුමාන කරති.

ස්ට්‍රින්බර්ග් ගේ 2 වැනි විවාහය ද එතරම් සාර්ථක වූ බවක් නොපෙනේ. සිරි නිළියක් වූවාට වඩා ලේඛන කලාවට ඇලුනා නම් යෙහෙකැයි ස්ට්‍රින්-බර්ග් නිතර කල්පනා කළේය. ඔහු පොත්පත් ලිවීමට සිරි ගේ සිත කිහිපවිටක්ම යොමු කරවූයේ ය. එහෙත් සිරි ලේඛිකාවක් නොවූවා ය. ඇ ප්‍රිය කළේ නාට්‍යවල රඟෑම ය. දූන් ලේඛන කලාවෙ යෙදුණු කාන්තාවක් සමඟ විවාහ වී ඔහු ඇයට ඊර්ෂ්‍යා කරන්නට විය. කලකට පසු දෙදෙනා අතර ඇතිවූ බහින්බස්වීමකදී ප්‍රිඩා ඔහුගේ කෘතිවල හරයක් නැති බව පැවසූවා ය. ඒ ගැන කලකිරුණු ඔහු ඇය අතහැර ගියේ ය. ඉන්පසු දිගු කලක්ම දෙදෙනා ලිපි හුවමාරු කර ගත්හ. ඒ ලිපිවල තර්කානුකූලව කරුණු සඳහන් කිරීමක් දක්නට ඇත. අවංක ආදරයක්ද ඒ ලිපිවලින් ප්‍රකාශ කළ්යෙ. මේ වන විට ස්ට්‍රින්බර්ග් ගේ මානසික තත්ත්වය තදින්ම පිරිහී තිබුණි. මේ ගැන ඔහුගේ ඉතාම කිට්ටු හිතවත්හු විමසිල්ලෙන් සිටියහ. ඉක්බිති ඔහු ඕස්ට්‍රියාවට ගොස් ප්‍රිඩා ගේ මව්පියන් සමග වාසය කළේය. එහිදී ප්‍රිඩා සමඟ යළි එක්වීමට අවස්ථාව සැලසීමෙන් ඔහු බර්ලින් නගරයට නැවතත් පැමිණියේ ය. මෙහිදී දෙදෙනා එක්වූහ. එහෙත් මෙම එක්වීම වැඩිකලක් පැවතුනේ නැත. ස්ට්‍රින්බර්ග් රසායනික පයෝෂණ-වල සහ වෙනත් ගුප්ත පයෝෂණවල යෙදෙන්නට පටන් ගති. ස්වකීය ශරීරය හැරදමා යාමට තමන්ට ශක්තිය තිබේ යන්න ද ඔහු විශ්වාස කළේය. මේ වන විට ප්‍රිඩා ගැබිණියක්ව සිටියා ය. ස්ට්‍රින්බර්ග් ගේ පිරිහුණු මානසික තත්ත්වයත්, ශරීර සෞඛ්‍යයත් ඉවසාගත නොහැකි වූ ප්‍රිඩා ඔහු සමග යළිත් කළහ කරන්නට වූවාය. පසුව ඈ 'ඩැනියුබ්' ගඟ අසල පිහිටි ඩොනාක් නමැති ගමට ගොස් සිය මුත්තනුවන් සමඟ වාසය කරන්නට වූවා ය.

ප්‍රිඩා ගේ මුත්තනුවෝ ස්ට්‍රින්බර්ග් කරගෙන ගිය පයෝෂණ කොහෙත්ම අනුමත නොකළහ. ස්ට්‍රින්බර්ග් විසින් කරන ලද රසායනික පයෝෂණ-වල ප්‍රතිඵල ඇතුළත්කොට ලියනු ලැබූ ඇන්ටිබාර්-බරුස් (Antibarbarus) නමැති පොතෙහි ඇතුළත් මත ගැන ස්ට්‍රින්බර්ග් සහ ඔහුගේ මුත්තණුවන් අතර බොහෝ වාද විවාද ඇතිවූ යේය.

යළිත් ස්ට්‍රින්බර්ග් "A Fool's Defense "නමැති පොත ගැන කල්පනා කරමින් අන්‍යයන් ඔහුට පීඩා කරන්නට තැත් කරතියි යන හැඟීම නිසා දැනවුණු වේදනාවෙන් පෙළෙන්නට විය. අනතුරුව, ඔහුගේ මුත්තනුවන් විසින් ඔහු නිවසින් පලවා දමනු ලැබී ය. පසුව මුත්තනුවන්ගේ ඉඩමක ගෙයක් ලැබී ස්ට්‍රින්බර්ග් සහ ප්‍රිඩා නැවතත් සැපසේ ජීවත්වන්නට වූහ. එහිදී ප්‍රිඩාට දූවක් ලැබුණි. ඒ දැරිය කතෝලිකයකු ලෙස බෞතීස්ම කිරීමට ප්‍රිඩා තීරණය කිරීම ගැන තවත් කලහයක්

ඇති විය. 1894 වන විට මේ දෙදෙනා නැවතත් වෙන් වූහ. ස්ට්‍රින්බර්ග් පැරිසියේ වෙසෙමින් ආරම්භ කළ පර්යේෂණ දිගටම කරගෙන ගියේ ය.

පැරිසියේ තමන්ගේ නාට්‍ය පෙන්වීමට ස්ට්‍රින්බර්ග් තුළ විශාල ආශාවක් තිබුණි. "පියා" (The Father) නමැති නාට්‍යය පැරිසියේවේදිකාගත කරනු ලැබී ය. ඒ සමහ වෙනත් රහහල් කීපයකම ඔහුගේ නාට්‍ය 6 ක් පෙන්වන ලදී. "පියා" (The Father) නමැති නාට්‍ය පෙන්වීමෙන් ඔහුට ලැබුණේ ෆ්‍රෑන්ක් 300 කි. පැරිසියේ නාට්‍ය පෙන්වීමෙ ගෞරවය ස්ට්‍රින්බර්ග්ට ලැබුණේ ගිබ්සන්ට ඒ ගෞරවය ලැබෙන්නට කලිනි. එහෙත් ස්ට්‍රින්බර්ග් එයින් සතුටට පත් නොවූයේ ය. " කාර්තියේර් ලතින් " (Quartier Latin) පෙදෙසෙහි කුඩා කාමරයක හුදකලාව වාසය කරමින් ඔහු ස්වකීය පර්යේෂණවල යළිත් නිරත විය. එම පර්යේෂණවලදී ඔහුගේ අත් පිළිස්සී පැසවන්නට පටන්ගෙන ඇඳුම් ඇඳගැනීමට වත් ඔහුට පුලුවන් නොවී ය. අන්‍යයන් ඔහුට පීඩා කරතියි යන හැඟීමෙන් වැඩි වැඩියෙන් වේදනා විඳින්නට වූ ස්ට්‍රින්බර්ග් තම හිතවත් මිතුරන්ද ඔහුට විරුද්ධව කුමන්ත්‍රණ කරතියි සිතන්නට විය. තමන්ට ලැබෙන ආහාරවල විෂ දමා ඇතැයි සැක කළේය. සිය සතුරෝ කාමරයට විෂ ගෑස් ඇතුලු කරතියි යන බිය ඔහු තුළ වරින් වර ඇති විණි. අසල්වැසි නිවසක කිසිවෙක් පියානාවක් වයන විට එය ඔහුගේ පර්යේෂණ වලට අවහිර කිරීමට කරන කුමන්ත්‍රණයක් ලෙස ඔහුට හැඟුනේ ය. ස්ට්‍රින්බර්ග් ගේ මේ පිරිහුණු තත්ත්වය ගැන ඒ පෙදෙසෙහි විසූ ස්වෙදිෂ් ජාතිකයන්ට දැනගන්නට ලැබුණි. ඔවුහු මුදල් එකතුකර ස්ට්‍රින්බර්ග් ගේ හිඟ ගෙවල් කුලී ගෙවා ඔහු රෝහලකට ඇතුලු කරවූහ. මාස 2 ක් පමණ රෝහලේ සිට පිටවීමෙන් පසු ඔහුගේ පර්යේෂණ පිළිබඳ විස්තරයක් "Le Temp" නමැති ප්‍රසිද්ධ සඟරාවක පළ විය.

එම ලිපියෙහි සල්ෆර් ගැන ඔහු ඉදිරිපත් කළ ඇතැම් කරුණු පිළිගත් සමහර විද්‍යාඥයෝ ඇතැම් ඛණිජ වස්තු, විශේෂයෙන් රසදිය රත්රන් බවට පරිවර්තනය කළහැකි බව පෙන්වමින් ඔහු ඉදිරිපත් කළ විස්තරය ප්‍රතික්ෂෙප කළහ. මේ අවධියෙහි උද්භිද විද්‍යාවට අදල විෂයයන් දෙකක් ගැනද පොත් දෙකක් ඔහු පළ කළේය. ඒ පොත් පළකිරීමෙන් ඔහු නවත් ණය විය. මෙසේ තමන්ට සිදුවූ කරදර හිරිහැරත් තමන්ගේ කටයුතු බලා-

පොරොත්තු වූ තරමට සාර්ථක නොවූ නිසාත් අපේක්ෂා භංගත්වයෙන් ඔහුගේ සිත පෙළෙන්නට විය. අදෘශ්‍යමාන බලවේග විසින් ඔහුගේ වැඩ කටයුතුවලට බාධා පමුණුවන බව ඔහු සිතන්නට විය. ප්‍රීඩා නැවත තමන් වෙත ගෙන්වා ගැනීම සඳහා මන්තර ගුරුකම් කිරීමට ද ඔහු පෙළඹුණි. මේ දුක් කරදර ආදිය ගැන නිතර නිතර කල්පනා කරමින් සිටි ඔහු දිනක් විදුලි වේගයක් වැදී පොළොවට ඇලුණේ ය. පසුදු ස්වීඩනයට පලා ගිය ඔහු දෙස්තර එලියාසන් නමින් සිටි ඔහුගේ හිතවත් මනෝවිද්‍යාඥයකුගෙන් ඔහු ප්‍රතිකාර ගත්තේ ය.

ඒ ප්‍රතිකාරවලින් ඔහුට ටික කලකට සුවය ලැබුණි. එහෙත් ක්‍රමයෙන් ඒ වෛද්‍යවරයා ගැන ඔහු තුළ සැකයක් ඇති විය. රත්රන් සෑදීමට ඔහු සොයාගත් ක්‍රමය සොරකම් කර ගැනීමට ඒ වෛද්‍යවරයා උත්සාහ කරතියි ඔහු අදහන්නට වූයේ ය. ඉක්බිති 1896 සැප්තැම්බර් මාසයෙහි ඔහු ඒ ප්‍රතිකාර නතර කළහ. ඔහු ඔස්ට්‍රියාවේ වාසය කළ ප්‍රීඩා ගේ මව වෙත ගියේ ය. ඈ ඔහු සුව කිරීමට ගත් උත්සාහය බෙහෙවින් සාර්ථක වූයේ ය. අන්තිමේදී ඒ දෙදෙනා අතර ඇති වූ මත භේදයක් නිසා ඔහු ස්වීඩනයේ ලුන්ද් නම් කුඩා නගරයට ගියේ ය. **ලෙජන්ස්** (Legends) නමින් ඔහු විසින් පළ කරන ලද කෙටිකථා වලට ආශ්‍රය වූයේ ඒ කුඩා නගරයයි. **ඊස්ටර්** (EASTER) නමින් අවුරුදු කීපයකට පසු ලියන ලද නාට්‍යයකට ඒ කුඩා නගරය පසුබිම් වූයේ ය. සනීප ලැබී ගෙන එන විට සිය උමතු බව පිළිබඳ කථාවක් ද ඔහු රචනා කළේ ය. **ඉන්පර්නො** (INFERNO) නමින් පළ වූ ඒ රචනයෙහි දැක්වෙන්නේ උමතු බවට පත් ශ්‍රේෂ්ඨ බුද්ධිමතකු පිළිබඳ පැහැදිලි ව නිරනුකම්පිකව කරන ලද ආත්ම නිරූපණයකි. අනුක්‍රමයෙන් ඒ ලුන්ද් නමැති කුඩා නගරයෙහි වාසය කිරීමට ඔහු ප්‍රිය නො කළේ ය. එහි උදේ සවස ඉගිලී යන පක්ෂි සමූහයා දුටු ඔහු එය ආපසු ඔහු පැරීසියට යා යුතු බව හැඟ වූ සලකුණක් බව පිළිගත්තේ ය.

ඔහු පැරිසියට යලි පැමිණියේ ය. එහෙත් පොත පත ලියන්නට ඔහුට පුළුවන්කම නොලැබුණි. බෙල්ජියමේ ආරාමයකට ඇතුල්වීමට ද කලක් ඔහු කල්පනා කළේ ය. එම ආරාමයේ ප්‍රධාන පූජකයා විසින් කරන ලද ඇතැම් දූෂණ නිසා ආරාමයෙන් අස් කරනු ලැබූ බව දැනගත් ඔහු පූජකයකු වීමේ ඒ ආශාව අත්හැර දැමුවේය. මේ වන විට ලේඛකයෙකු වශයෙන් ස්ට්‍රින්බර්ග්ට අනාගතයක් නැති

බව ඔහු දූන ඇඳින සිටි සැම කෙනෙක්ම වගේ පිළිගන්නට විය. එහෙත් හදිසියේම ඔහුගේ ප්‍රතිභා ශක්තිය බබළන්නට විය. වචන ඔහුගේ පෑනෙන් ගලා එන්නට වන්හ. යළිත් ඔහු නාට්‍ය ලියන්නට පටන්ගත්තේය. ඩැමස්කස් වෙත (To Damascus) යන මැයෙන් ඔහුගේ ප්‍රථම ගුඪ නාට්‍යය පළ විය. මෙය කාණ්ඩ තුනකින් යුක්ත විශාල කෘතියකි. එහි මුල් කාණ්ඩ දෙක ලියන ලද්දේ 1898 දී ය. තෙවැනි කාණ්ඩය අවසන් වූයේ අවුරුදු 6 කට පසුව ය. මෙ විශාල ග්‍රන්ථයෙහි ස්වකීය උමතු බවත් අධ්‍යාත්ම සංවර්ධනයත් පිළිබඳ කථාව සංකේත මගින් ඉදිරිපත් කර ඇත. මෙ ග්‍රන්ථයේ කර තිබෙන ඇතැම් විස්තර තේරුම් ගැනීමට තරම් අපහසු ය. එහෙත් ඒ කෘතියෙහි ඇති අව්‍යාජත්ව යත් ගැඹුරු හැඟීමත් බුද්ධිමත් බවත් නිසා එය ඉතාම උසස් නාට්‍යයක් වශයෙන් පිළිගනු ලැබී ය.

ඊළඟට ඔහු විසින් රචනා කළ නාට්‍යය ඇඩ්වෙන්ට (Advent) නමින් හැඳින් වේ. මෙය ගුඪ ආගමික නාට්‍යයකි. ඉන් පසු බොහෝ අපරාධ ඇත යන අදහස දෙන "There are Crimes and Crimes" මාතෘකාවෙන් තවත් කෘතියක් සම්පාදනය කළේ ය. මෙහි ඔහු විස්තර කරන්නේ පවින් කෙලෙසෙනු ලැබූ ආත්මය මනුෂ්‍ය නිතිය අනුව චෝදනා ලැබිය යුතු නුවූවද දිව්‍ය ලෝකයෙහිදී නිසි දඬුවම් ලබතියි යන අදහසයි. මේ කෘතිය සම්පාදනය කිරීමෙන් පසු විශාල බරක් ඔහුගේ සිතින් ඉවත් වූවාක් මෙන් ඔහුට දැනිනි.

ඔහුගේ 50 වැනි ජන්මෝත්සවයේදී යුරෝපයේ සියලුම විචාරකයෝ ඔහුට ප්‍රශංසා කළහ. ආශීර්වාද කළහ. ඒ අවස්ථාවෙහි මාස්ටර් ඔලෆ් නමැති නාට්‍යය ද ස්ටොක්හොල්ම් නගරයේ ඉමහත් හරසරින් වේදිකා ගත කරනු ලැබී ය. ෂෙක්ස්පියර්ගේ කෘතිවල ආභාසය ලබමින් ස්වකීය රට පිළිබඳ කථා වස්තු කරගත් ඓතිහාසික නාට්‍ය කීපයක් ඔහු රචනා කළේ ය. පළමුවෙන් ම ඔහු රචනා කළේ Saga of the Volsungs යන නාට්‍යයයි. එය 14 වැනි ශත වර්ෂයේ කථාවක් නිරූපණය කළේ ය. ඉන් පසු වස රාජ වංශය පිළිබඳ කථාව ඔහු රචනය කළේ ය. Gustavus Vasa, Erik XIV, සහ Gustavus Adolphus යනු ඒ රාජ වංශය සම්බන්ධ කෘති තුනකි. මේ නාට්‍ය ඔහු ලිවූවේ ඉතාමත් සන්තෝෂයෙනි. ඒ සන්තෝෂය ඒ නාට්‍යවල ද පිළිබිඹු වී තිබේ. ඓතිහාසික සත්‍ය තාවන් ගැන සැලකිල්ලක් ඒ නාට්‍ය ලිවීමේදී ඔහු දැක්වූයේ නැත. එක්තරා ගුඪත්වයක් ඒ නාට්‍ය සියල්ලෙහි ම පැතිරී ඇත. ඓතිහාසික නාට්‍යයක් වශයෙන් ඒ නාට්‍ය සමූහය ඉතාම උසස් තැනක් ගනී.

මහගම සේකර

ගී පද බැඳුම්

චිත්‍රපටියකට ගීත වැද්දගනු ලබන්නේ හැඟීම් ඉපිදවීමෙහි ශක්තියක් ගීතයට ඇති බැවිනි. එහෙත් චිත්‍රපටියක ගීත වැඩිවන පමණට එම ශක්තිය අඩු වෙයි. ගීතය සාමාන්‍ය දෙයක් බවට පත්වන හෙයිනි. දූන් දූන් චිත්‍රපටිවලට යොදනු ලබන ගීත සංඛ්‍යාව අඩු වේගන යයි. මෙය සුබ ලකුණක් සේ සැලකිය හැක.

චිත්‍රපටිය වූ කලී කලාව හා වෙළඳ ව්‍යාපාරය යන ගොනුන් දෙදෙන විසින් ඇදගෙන යනු ලබන ගැලක් වැනි යයි සිතේ. කිසි විටෙකත් එකට නොයන මේ දෙදෙනා චිත්‍රපටි නිෂ්පාදකයා විසින් එකට ඈඳා තබනු ලැබේ. රුපියල් ලක්ෂ ගණනක් මුදල් වැය කොට චිත්‍රපටියක් නිපදවා ඉන් පාඩු විඳීමට කිසිම නිෂ්පාදකයෙක් කැමති නොවේ. එනමුත් චිත්‍රපටියේ කලාත්මක ගුණය නො සලකා හැරීමද යුතු නැත. චිත්‍රපටියක් වාණිජ අගයෙන් වැඩි වන විට එහි කලාත්මක අගය පිරිහී යා හැක. කලාත්මක අගය වැඩි වන විට වාණිජ අගය අඩුවීමට පුළුවන. මේ තත්වය චිත්‍රපටිය කෙරෙහි මෙන්ම එහි උපාංගයක් වන ගීතය කෙරෙහිද බලපායි. එබැවින් චිත්‍රපටි නිෂ්පාදකයා විශාල ලාභයක් නොපතා මේ දෙපක්ෂය කෙරෙහිම සම සිත් ඇතිව වාණිජ අගයෙන් මෙන්ම කලාත්මක අගයෙන්ද යුත් චිත්‍රපටි නිපදවීමට අදහස් කරන්නේ නම් එය ගීත රචකයාටද සහනයක් වෙයි. උසස් ගීත රචනා කිරීමට, එමගින් ඔහුට අවස්ථා ලැබෙන බැවිනි.

මහජනයාගේ රුචිකත්වය උසස් බවට නංවාලිය හැක්කේ ඔවුන් අතර විශාල වශයෙන් පැතිරී යන පුවත් පත, ගුවන් විදුලිය, චිත්‍රපටිය යන මේවාටය. එම රුචිකත්වය දවසකින් දෙකකින් දියුණු කළ හැකි නොවේ. එසේ වුව ද ඒ සඳහා අවශ්‍ය අනුබලය මෙකී අංශවලින් නො අඩුව ලැබිය යුතුය. මිනිසුන් චිත්‍රපටි බැලීමට එන්නේ හුදු විනෝදාස්වාදය සඳහා පමණක් බව සැබෑය. එහෙත් එමගින්-අනියම් වශයෙන්-ඔවුන්ගේ රුචිකත්වය උසස් කර ලීමටත්, ජීවිතාවබෝධය පුළුල් කර ලීමටත් කටයුතු යෙදීම කලාකරුවන් සතු යුතුකමක් වෙයි.

සිංහල චිත්‍රපටිවල එන ගීත–ප්‍රේම ගීත, විරහ ගීත, විකට ගීත, විනෝද ගීත, දරු නැළවිලි ගීත, භක්ති ගීත, දේශානුරාගී ගීත ආදී වශයෙන් වර්ග කළ හැකිය. චිත්‍රපටිවලට ගීත යෙදීම, අවශ්‍යතාවයට වඩා තරමක් දුරට ගතානුගතික සැලැස්මක් අනුව සිදුවී ඇති බව පෙනෙයි. එම ගීත මෙසේ වර්ග කළහැකි වීමද ඊට සාධකයකි.

චිත්‍රපටිවල වඩාම දක්නට ලැබෙන්නේ ප්‍රේම ගීත හා විරහ ගීතයි. සිංහල චිත්‍රපටිවලට බොහෝ සෙයින් වස්තුවී ඇත්තේ '' ප්‍රේම කථාන්තර '' වීම මීට හේතුවයි. චිත්‍රපටි ගී අතරින් වඩාම අසාර්ථක වී ඇත්තේ ද මේ ගී බව පෙනේ. ප්‍රේමය ප්‍රකාශ කිරීම පහසු නැත. ප්‍රේමය ප්‍රකාශ කිරීමේදී ශ්‍රේෂ්ඨ කවීන් විසින් ස්වභාව ධර්මය ආයුධයක් කරගෙන ඇත්තේ මේ නිසයි. ම විසින් මුලදී සඳහන් කරනලද ආනන්ද සමරකෝන් ගේ ''ඇසේ මධුර ජීවනයේ ගීතා '' යන ගීතය සාර්ථක ප්‍රේම ගීතයක් සේ සැලකිය හැකියි.

'' ඇසේ මධුර ජීවනයේ ගීතා
නාමු අමා දහරේ
රිදී කඳන් සේ ජලධාරාවෝ
පෙනේ පෙනේ හැලි හැලි කඳු මුදුනේ
තාරපතී අහසේ සුදිලේවී
දිප්ති විහිදමිනී
රම්‍ය සොභා ධර්මේ
භෘංගයෝ නද දිදී හැසිරෙතී
සෝබන මල් ගොමුවේ
හිද මේ ගං තීරේ මද වේලා
පීනමු ඒ අම ගී ධාරාවේ
ඔබයි සාගරේ මමයි තරංගා
ඒ මත නැලවෙන්නා ''

ස්වභාව සෞන්දර්යය මගින් තමා ලබන ආස්වාදය කවියා මෙයින් විදහා පායි. ගීතයේ අවසාන පදයෙන් පමණක් ප්‍රේමය පිළිබඳ හැඟීමක් යන්තමින් ඉදිරිපත් කර ඇත. ඒ ද කෙළින්ම නොව ව්‍යංගයෙනි.

" ප්‍රේමයෙන් මන රංජිත වේ
නන්දිත වේ
පුෂ්පයෙන් වන සුන්දර වේ
ලංකෘත වේ "

කියා වනය වර්ණනා කරමින් මනමේ නාටකයෙහි මනමේ කුමරුද මෙලෙස ප්‍රේමය ප්‍රකාශ කර ඇත. රචනය තරමක් දුබල වුවද අසෝකමාලා චිත්‍රපටියේත් මෙ ක්‍රමය අනුගමනය කර තිබේ. එහි අසෝකමාලා හුදෙකලාව හිඳ ගයන ගීතයත් මෙසේය :

" ශාන්ත මේ රාත්‍රියේ
චන්ද්‍ර කාන්ති දේ ආලෝකේ
ආයේ-ආයේ-සිත ප්‍රබෝධ වේ
සිසිල ආවෙ ප්‍රිතිය මෝරා
යව්වන ප්‍රේමෙ සඳ
හා—කුමුදිනී නැංග තරංග සිනා
පවන සමහ නැලවි නැලවි
නින්දේ සිටිනා
ඕළු මලේ සයනින පිබිදී ආ
ආයේ හා බමරෝ, ඇයි බමරෝ
රාත්‍රි ආයේ "

මෙහි අවසාන පාදය රසවත් යෙදුමකි. අසෝකමාලාවගේ යටි සිත එමගින් නිරූපණය වන බැවිනි.

සිංහල චිත්‍රපටිවල එන ප්‍රේම ගීත අතරෙන් වැඩි කොටසක් රාගික හැඟීම අවුස්සන ග්‍රාම්‍ය රචනා බව කිව යුතුව ඇත. ප්‍රේම ගීතවල එන ආමන්ත්‍රන පද කිහිපයක් මෙසේය :

" සුදෝ සුදු රන්—කඳේ මගෙ පෙම
ලොවේ රජිනී—ප්‍රියේ මාලා "

" මා සුද මගෙ සුද පෙම් ලොවේ රාජයා "

" සුරතලියේ සුකොමලියේ සුන්දර රාජිනියේ "

" පියාඹා එනු වහා රාජා මා කරා "

" සත්‍ය ප්‍රේම භෘංග රාජයා
නැණවත් පෙම් ස්වාමි රාජයා "

ප්‍රේම ගීත වල බොහෝ විට අඩංගු වී ඇත්තේ කුමන අන්දමේ අදහස්ද යන්න පහත සඳහන් ගී ඛණ්ඩවලින් පෙනෙයි.

පි— කෝමල ප්‍රේම සුද
මගෙ රාණි වූ ද
ප්‍රේම ලෝකේ බාධා
සුන් වී යයි සෝකා
ඔබ වේ මගේ ජීවේ ඉටු දේවතා

ගැ—රුබර ප්‍රේම සුද
මගෙ රාජා වූ ද
පෙම් ලෝකේ සාරා
සම්පත් දෙයි නේකා
ඔබ වේ මාගේ ප්‍රේමේ සුර දේවතා

පි— සැම ද අන්ධකාර මා හටා ලෝ
පහනකි ප්‍රේමී ආලෝකේහි
සුදිලේ බැබලේ බාලේ හී
බැන්ද වූ ආලේ—

පි— ඔබට ළං වන්නෙම්
ඔබේ පොපියන සුමුදු කම්මුල්
මටයි හිමි පෙම්බරී

ගැ—හ හ හා—ල ල ලා
ඔබේ හිතේ ඇති දේ
මගේ හිත දන්නේ
හිතෙන දේ දෙන්නේ
මා වෙත ආවොත් නේ
මලක් පැණි ටික උරා බීමට
තරහ නොමවන්නේ

රාගික හැඟීම් ඇවිස්සීමක් මිස ශෘංගාර රසයක් මෙබඳු ගීවලින් ජනිත වේ යයි සිතිය නොහැක. එම රාගික බව ඇතැම් ගීයෙකින් කෙළින්ම කිය වෙයි.

" මා ඔබේ රාගිනී—රන් කඳේ
එන්නකෝ ගන්නකෝ බල බලා ඉන්නෙ ඇයි
කන්නකෝ බොන්නකෝ
නැත්නම් නැති වී යයි "

චිත්‍රපටිවල එන ප්‍රේම ගීත වල සාමාන්‍ය තත්ත්වය ඉහත සඳහන් නිදර්ශනවලින් පෙනේ.

සිංහල සාහිත්‍ය විරහ ගී වලින් පොහොසත්ය. කව් සිළුමිණ, පැරකුම්බා සිරිත වැනි ග්‍රන්ථ දෙස බැලූ විට මෙය පැහැදිලි වෙයි. මහනුවර කාල යෙහි විරහ ගී රාශියක් ලියැවී ඇත. ඉහතින් සඳහන් කරනලද සිංහයාගේ විලාපය මෑත කාල යෙහි ලියැවුනු උසස් විරහ ගීතයකි. යසෝදරා වත වැනි ජන කාව්‍යයන්හිද සාර්ථක විරහ කවි දක්නා ලැබේ.

" තෙමා වැටෙ මගෙ සලු පිළි තෙත් පුරවා
අමා රසක් වැනි හිමිසඳ සිහි වෙනවා
දමා කුමරු වැඩියා මට සිහි වෙනවා
මෙමා ඇර ලියෝ ලොව් වෙන ඇද්ද නවා "

මෙවැනි උසස් විරහ ගීයක් චිත්‍රපටි ගී අතර දක්නට නැත. වැඩි වශයෙන් ඇත්තේ ඉකි ගසමින් කරන හිස් අඳෝනායි. විරහ ගීතවල ඇත්තේ ද ප්‍රෙම ගීතවල පෙනෙන අන්දමේ ආමන්ත්‍රන පදනමයි.

" නින්දෙදී රාත්‍රී යහනේ
පෙනේ රූපෙ ඡායා—සිහිනෙකි මායා
සෝකෙන් ගැහෙන්නා හර්දෙ මාගේ
ප්‍රෙම වේගේ
යාවී පැලිලා නාවෙ ඇයි අනේ
කඳුළු බිඳු ගානේ මැවිලා පෙනේවි
ඒ රූප ඡායා
තනිවිලා ප්‍රෙමේ සුදු වැල්ලේ
දුකිනා හඬනවා ප්‍රෙමී
ප්‍රෙම පිපාසේ යාවී මා ප්‍රාණේ
එන්කෝ පියාඹා
ආලෝකයක් නෑ චන්ද්‍රයාගෙන්
තොරවූ අහසේ
ප්‍රෙමේ නැති ඒ හර්දෙ පාලු වේ
නාමල් පෙති සේ
ලා තොල් පිපේවි
සඳේ කාන්ති පායා

මෙම විරහ ගීතය අසාර්ථක වීමට හේතු විමසා බලමු.

ඉහත සඳහන් සිංහයාගේ විලාපයේවත් යසෝදරා වැලපිල්ලේවත් ඔවුන් හඬන බව කෙළින්ම කියා නැත. " තෙමා වැටේ මගෙ සළු පිළි " කියමින් යසෝදරා දේවිය ඒ බව අපට හඟවයි. නියුණු රසයක් ජනිත කරවිය හැක්කේ යමක් කෙළින්ම කීමෙන් නොව හැඟෙන්නට සැලැස්සීමෙනි. ජන කවියා කළේ එයය. " මම හඬමි " යි නො යොද ව්‍යංගයෙන් ඔහු එය ප්‍රකාශ කළේය. ව්‍යංග යෙන් ප්‍රකාශ කළේද හඬන බව නොව හැඬෙන බවයි. එහෙයින් මේ කවිය කියවන විට වඩා නියුණු කරුණා රසයක් අප තුළ ඇති වෙයි.

ඉහත සඳහන් ගීතයෙහි " දුකිනා හඬනවා ප්‍රෙමී " යනුවෙන් තමා හඬන බව කෙළින්ම ප්‍රකාශ කර ඇත. එපමණක් නොව, සෝකෙන් ගැහෙන්නා හර්දෙ මාගෙ—ප්‍රෙම වේගේ—පැලිලා යාවි—යාවි මා ප්‍රාණේ ආදී කියමන් නිතර නිතර යෙදීම නිසා මේ අදහස ව්‍යාජොක්තියක් බවට පත් වෙයි. මා ප්‍රාණේ ආදී කියමන් නිතර නිතර යෙදීම නිසා මේ අදහස ව්‍යාජොක්තියක් බවට පත් වෙයි. මේ කීම ඇත්තද නැත්තද යනුවෙන් අප තුළ සැක සිත් පහළ වේ. අන්තිමේ දී මේ කීම් නො පිළිගන්නා තත්වයට අපි පැමිණෙමු.

" පිපාසේ " යන වචනය මෙහි යොද ඇති අන්දම නොමැනවි. මේ වචනය රූපකයක් හැටි යට සාහිත්‍යයෙහි යෙදී ඇත්තේ කාමය යන වචනයත් සමඟයි. " කාම පිපාසේ " යනුවෙන් මානවසිංහ එක් ගීත නාටකයක එය නිවැරදි සේ යෙදීය. මෙතැන " ප්‍රෙම පිපාසේ " යි කීවද ඉන් උපදින්නේ " කාම පිපාසේ " යන රූපකය ඇසෙන විට ඇති වන අන්දමේ හැඟීමකි.

ගීතයේ අවසාන පාදය මේ ගීතයට සුදුසු නැතැයි සිතේ. ඒ පාදය ඇසෙන විට ඇති වන්නේ ප්‍රීතිමත් හැඟීමකි. එහෙයින් ඒ පාදය සුදුසු ප්‍රීති ගීතයකටය.

ප්‍රෙමය මෙන්ම ශෝකය ප්‍රකාශ කිරීමේදී ස්වභාව ධර්මය උපයෝගී කරගත හැක. මඩවල රත්නායක ගැටවරයෝ චිත්‍රපටියෙහි ඒ ක්‍රමය තරමක් දුරට අනුගමනය කර ඇත.

විනෝද ගීත හා විකට ගීත රචනා වී ඇත්තේ වඩාත් ග්‍රාම්‍ය භාෂාවකින්. ශිෂ්ට භාෂාවෙන් ලියැවුණු විනෝද ගී තුන හතරකට වඩා නැති තරමය. රන්මුතු දූව චිත්‍රපටියේ " පිපී පිපී " යන ගීතය

ඉන් එකකි. සංදේශය චිත්‍රපටියේ " පෘතුගීසි කාරයා " යන ගීතය නවද එවැන්නකි. මානව සිංහගේ විනෝද ගීතය ග්‍රාම්‍ය නැතුවා පමණක් නොව ඉන් සාහිත්‍ය රසයක් ද ලැබේ. මේ ගීතය රචනා කිරීමේදී ජන ව්‍යවහාරයේ පවතින සම්ප්‍රදයයන්, මානවසිංහ වහල් කොට ගනී.

" දෙන දෙයියෝ ගෙට ගෙනවින් දෙනවා "
" අපටත් දවසක හඳ පායනවා "
" වරෙන් වරෙන් සුළං මරාදන්
මගේ ඇහෙත් ගැව්ලා "

ආදිය එබඳු සම්ප්‍රදයයෝය.

පිරිසිදු හාස්‍ය රසයක් ජනිත කරවන යෙදුමක් නාඩගම් රචකයකුගේ කෘතියක එයි. ඒම ගීත යෙන් විස්තර වන්නේ මාර පරාජයයි. මාරයා බුදුරදුන් හා සටනට පැමිණෙන්නේ

" කෘර දර විප්‍රකාර නන් නන් වෙස්
ගෙන විලාස
දර පිඹුරු නයි පොලොංගු
දරණ වෙලා පටලාගෙන " යි

මෙසේ මාරයාගේ බල පරාක්‍රමය කවදුරටත් වර්ණනා කොට අන්තිමේදී බුදු බලය නිසා මාරයා පරාජය වූ සැටි ඔහු මෙසේ කියයි.

" ඒ බලයෙන් මාර සෙනඟ
දෙරණත වැටිලා අළු විය
ආර බලැති මාර උන්නැහෙ
බෝම වික්‍රම ඇති ඒ උන්නැහෙ

ගිරි මේඛල හස්ති රාජ
පිට නැඟි ඒ මාර උන්නැහෙ
සිටි සිටි තැන උඩුකුරුවෙන්
දෙරණත වැටිලා අළු විය "

මෙහි මාරයා උපහාසයට ලක් කිරීම සඳහා යොද ඇති " මාර උන්නැහෙ " යන වචනය ඇසෙන විට සියුම් සිනාවක් උපදී.

චිත්‍රපටිවල එන විනෝද හා විකට ගීත වලින් උපුටා ගත් කොටස් කීපයක් මෙසේය :

" ගියා නමා දමා මගේ කටේ පස් මෙයා
බාරවුණා ප්‍රාණ හතක් මගේ අම්මපා
අයියෝ මාගේ සීනි බෝලේ
හින්ද මෙ මා ඊ දවාලේ
වින්ද වූ දුක් මාගේ අම්මෝ
දන්නේ උඩ ඉන්නාවූ දෙවියෝ
අනේ පනේ මාව දල යන්න නම් එපා
අම්මප යන්නෙම නෑ "

" ප්‍රේම පිපාසෙන් පීඩිත වී
දිනෙන් දිනම ඇඟ දිරල ගියා
ආලය කණපිට හැරිල ගියා "

" කෝ මගෙ සීලා—පපඩා පිපිලා
ඒකී කොහේ ද ඇ
යෝදියේ ජොලියේ ජොලියේ
යන්නිද පෝලිමේ "

නැටුම් ගීත ගැනත් මේ සමහම කිව යුතුයි. නාටිලතා වන්නම අනුව ලියූ සාර්ථක නැටුම් ගීතයක් සිකුරු තරුව චිත්‍රපටියේ එයි.

" හිම ගිරි කුළ මුදුනේ
සිහිල පවන හමන ලතාවයි
දෙව්හන කුකුළු තලේ
සැලෙන නර්තන මියුළු ලතාවයි
දිව සළ මිදෙනා බඳේ
පිරුණු ළමැද නටන ලතාවයි
රස රසු දූල් බැන්ද කිංකිණි
හඬ දිදී නටයි
මෙන් උරුවිසි දේවසුන්දරී "

බටහිර සමාජ ශාලා නැටුමට යන විට නැටුම මෙන්ම ගීතයද පහත් තත්වයට වැටෙයි.

"හරිද මා රඟා
හැරිලා නොබලා
මොටද ඉඳලා
අපි නං ඉන්නේ ජොලියෙ තමා
එන්නකෝ නටන්න මිස්ටර් මා හා
ඇයි මේ ලැජ්ජා වන්නේ හා හා
ඇයි මේ ලැජ්ජ වන්නේ හා හා

සිංදු කියලා සනසන්නම්
ඕනි දෙයක් මිස්ටර් දෙන්නම්
කාල බීලා විනෝද වීලා
සැනසෙමු නැලවෙමු—හා"

චිත්‍රපටිවල එන දරු නැලවිලි ගීත සාමාන්‍යයෙන් සතුටුදයක යයි කීමට පුළුවන. දෛවයෝගය, සත්දේශය, පටාචාර, රේඛාව වැනි චිත්‍රපටිවල සාර්ථක දරු නැලවිලි ගීත කිහිපයක් දක්නා ලැබෙයි. දෛවයෝගය චිත්‍රපටියේ දරු නැළ විල්ල මෙසේයි:

"මගෙ පුතුට කොකුම්
පිණි දියර සඳුන්
සඳ දෙව්දු ගෙනත් දෙනවා
රස සිහින ගලා ගෙන එයි

හෙළ වීර පුතුන්
යුද වැදුනු කලට
කඩු සමග සුරත් ලෙල දෙයි
නද අහස් තලේ පැතිරෙයි

ඒ නදට නටන සුරඟනන් දෙපා
දිණි කිකිණි හඬද පැතිරෙයි
හෙළ දිවේ තොටිලි පැදවෙයි
මගෙ පුතා එයින් නැළවෙයි"

දෛව යෝගය චිත්‍රපටියට වස්තු වන්නේ පොළොන්නරු යුගයේ සිදු වූ කතා පුවතකි. ගීත යේ අගය වටහා ගත හැක්කේ ඒ ගැනද සිත යොමු කළ හොත් පමණකි. මෙය සිංහලයන් හා සොළීන් අතර බිහිසුණු සටන් පැවති අවදියකි. මේ දරුවාගේ පියා, මහානාද පවා සටන් පිණිස එතෙර ගිය සිංහල සෙනෙවියෙකි. එබඳු සමයක, එබඳු පුද්ගලයකුගේ දරුවා නැළවීමට සිංහලයන් ගේ රණකාමීත්වය වර්ණනා කරන ගීයක් තරම් අන් කිසිවක් සුදුසු නැත. මවගේ වීරත්වය ද මේ ගීයෙන් හැඟේ. ඇයට වුවමනා වන්නේ පුතා ද පියා වැනි දේශ ප්‍රෙමියකු කිරීමටයි.

"යුද්ධයෙහිදී මැරී වැටෙන රණකාමීහු ස්වර්ග යෙහි උපදිති" යනු කවි සම්මතය යි. යුද්ධ භූමි යෙහි සිංහල වීරයන් සටන් කරන්නේ ඉතා නිර්භීත අන්දමිනි. ඔවුන්ගේ කඩු ගැටෙන හඬ අහසේ පැති රෙයි. සුරඟනන් යුද්ධය දෙස බලා ඉන්නේ මහත් ආසාවෙනි. ඔවුන්ට මෙය උත්සවයක් වැන්න. මෙවැනි නිර්භීත සටන් ඔවුන් මීට පෙර දැක නැත. සිංහල වීරයන් යුද්ධයෙන් මිය ගිය ද ලාභය ඔවුන් ටය. ඒ වීරයන් ඉන් පසු ස්වර්ගයෙහි උපදින හෙයිනි. සුරඟනන් සතුටින් නටන්නේ ඒ නිසාය. අහසෙහි කඩුපත් ගැටෙන හඬ අනුව පා තබා සුර ඟනන් නටති. ඔවුන්ගේ පා කිකිණි හඬ අනුව දරු වා නිදන තොටිල්ල පැදවෙයි.

කවි සමයේ එන සම්මතයක් ප්‍රයෝජනයට ගනි මින්, පැරණි කවි භාෂාවෙන් ගීතය රචනා කර ඇත. එහෙයින් අතීත සිද්ධියක් කීමට ඒ ගීතය වඩාත් උචිතයි.

ගීතයෙහි මුල් අඩ, පසු අඩ හා නොගැළපෙන සැටියක් පෙනේ. එය අඩුපාඩුවකි. මෙවැනිම අදහසක් කීමට ගොස් අසාර්ථක වූ දරු නැළවිල්ලක පද මාලාවෙන් කොටසක් මෙසේය:

"නොඑන රටක ඔබගේ
නැහැ පියා ගිහින් එන්නේ
ලොකු වෙලා ජය වෙලා
රට රකින් පුතේ
රට දැයට පණ සේ
මතු දිනේ පෙරට යන්නේ
කිරි උරා සිත පුරා
ලොකු වෙයන් පුතේ"

රටට දැයට හිත ඇත්තකු වන ලෙස මුල් ගීතයේදී දරුවාට කෙළින්ම කියා නැත. මෙහි ඒබව

කෙළින්ම කියැවෙයි. ගීතයේ අදහස මෙන්ම වචන මාලාවද දුබලය. " ජයවෙලා " යන්න රචකයා යොද ඇත්තේ " ජය ග්‍රහණය කොට " යන අර්ථය දීමට විය යුතුය. එහෙත් මෙහි එය යොද ඇති සැටියෙන් හැඟෙන්නේ " කාසි පණම් හම්බ කරගෙන " වැනි අදහසකි.

චිත්‍රපටිවල එන භක්ති ගීතද සාමාන්‍යයෙන් සතුටුදයක යැයි කිව හැක. භක්ති ගීතයකින් උපුටා ගත් කොටසක් මෙසේ ය :

" ත්‍රෛලෝක්‍ය නේත්‍ර මෝහ අන්ධකාර
දූරිභූත වෙ
සර්ව භූත සම්ප්‍රයුක්ත
සර්ව ලොක නාථ වූ
දූර්වාර ඝෝර ධීර මාර
පාරදී බලෙන් දිනූ
ශ්‍රී ශාක්‍ය සිංහ පාද පද්ම
භක්තියෙන් නමා මහම් "

මෙ ගීතයෙහි වචන මෙන්ම අදහසද බොළඳ නැත. එනිසාම එය සාමාන්‍ය චිත්‍රපටි ගීතවලට වඩා උසස් තත්ත්වයක් ගනී. එහෙත් ගීතය රචනා කිරීමේදී සංස්කෘත වචන මහත් රාශියක් යොද ඇති හෙයින් එහි අර්ථය අවබෝධ කර ගත හැක්කේ සුළු පිරිසකට පමණි. මේ නිසා ගීතයේ ශබ්ද රසය මිස අර්ථ රසය විඳීමට වැඩි දෙනෙකුට අපහසු වෙයි.

එමෙන්ම මේ ගීතයෙහි යොද ඇති " සම්ප්‍රයුක්ත " " දූර්වාර " " ඝෝර " " ධීර " ආදී වචනවල භක්ති ගීතයකට නුසුදුසු අන්දමේ කටුක ගතියක් ඇත. භක්ති ගීතයක ශාන්ත රසය ඉපද වීමට එය බාධාවක් වෙයි.

" බුද්ධ දිවාකරයානෝ " ගීතය රචනා කිරීමේදී මානවසිංහ ද මෙබඳු වචන කිහිපයක් යොද ඇත. ඒ වචන් සිංහල නොවූවද, අපට බොහෝ සෙයින් හුරු පුරුදු ඒවායි. එසේම ඒ වචන යොද ඇත්තේ අතරින් පතර නිසා, අර්ථ රසය විඳීමට එය බාධාවක් නොවේ.

පාලි සංස්කෘත වචන නොයොද, රචනා කර ඇති භක්ති ගීතයක් පටාචාරා චිත්‍රපටයෙහි ඇයි.

කතරගම දෙවියන් ගැන ලියූ භක්ති ගීතයක කොටසක් මෙසේය :

" සය මුහුණකි නෙත් දෙළහකි පැහුනේ
කිතු රුස මෙනි පිල් විදහන වාහනේ "

පිල් විදහාගත් මොනර වාහනය මත කතරගම දෙවිඳු වැඩ සිටී. පසුපසින් විහිදි ඇති පිල් කලඹ දෙවියන්ගේ රැස් වලල්ල මෙනි. සාමාන්‍යයෙන් කීර්තිය උපමා කෙරෙන්නේ සුදු පැහැති දෙයකටයි. මොනර පිල් නිල්වන්ය. එහෙත් කතරගම දෙවියන් පිළිබඳව විචිත්‍ර හැඟීමක් ඉපදවීමට මේ උපමාව සමත් වී ඇත.

ඒ ගීතයේම කතරගම දෙවියන් හඳුන්වා ඇත්තේ " පසුපතිගෙ පොඩි පුතු " යනුවෙනි. මෙය නුසුදුසු යෙදුමකැයි සිතේ. ඒ යෙදුම ඇසෙන විට කතරගම දෙවියන්ගේ ඔද තෙද ගැන නොව, ඔහු සුරතල් දරු සිහින්තෙකු හැටියට අපට හැඟේ.

රෝහණ ජයවර්ධන

භාරතයේ චිත්‍ර කලාකරුවන් දෙදෙනෙක්

නන්දලාල් බෝස්

ඉන්දියාවෙ නූතන චිත්‍ර කලාව ගැන කතා කරන විට නන්දලාල් බෝස් අමතක කිරීමට කිසිම විචාරකයකුට පුළුවන්කමක් නැත. ඔහු භාරතීය චිත්‍ර කලාවට නව පණක් දුන් චිත්‍ර කලා කරුවන් අතර ප්‍රධාන තැනක් ගන්නා කලාකරුවෙකි. භාරතීය චිත්‍ර කලාකරුවන් අතර ඉතාම ජනප්‍රිය කලාකරුවා ඔහු ය. නූතන වංග චිත්‍ර කලා සම්ප්‍රදයයේ මූලිකයකු වශයෙන් ඔහු පිළිගනු ලබනවා පමණක් නොව ලෝකයේ ශ්‍රේෂ්ඨ කලා කරුවන් අතර ද ඔහුට තැනක් ලැබේ.

කලාකරුවෙක් වීමට නන්දලාල් බෝස් ගුරුහරුකම් ලබාගත්තේ අභනීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් ගෙනි. නන්දලාල් චිත්‍ර අඳින්නට පටන් ගත් අවස්ථාවේම අද්විතීය ප්‍රතිභා ශක්තියකින් හෙබි කෙනෙක් බව ප්‍රකට විය. ඔහු කිසිම විදේශීය චිත්‍ර කලා සම්ප්‍රදයයක ආභාසයක් ලබා නැත. ඔහුගේ චිත්‍රවලට බලපා ඇති එකම සම්ප්‍රදය අජන්තාවෙ පැරණි චිත්‍ර සම්ප්‍රදයයි.

මහාකවි රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් සමඟ ඔහු ජපානයට ගිය අවස්ථාවෙහි ඒ රටේ ප්‍රධාන කලා කරුවන් දූන හැඳින ගැනීමට ඔහුට අවස්ථාව ලැබුණි. ජපන් චිත්‍ර කලාව පණගන්වා දියුණු කිරීමට කටයුතු කළ කලාකරුවන් අතර මුඛ්‍ය ස්ථානයක් ගන්නා තෛක්වාන්, ක්වන්සාමි, හිසිඩා, අරායි ආදීන් සමඟ ආශ්‍රය කිරීමට බෝස්ට අවස්ථාව ලැබුණි. ඒ ශ්‍රේෂ්ඨ ජපන් කලාකරුවන් ආශ්‍රය කිරීමෙන් හා ඔවුන්ගේ කෘති නැරඹීමෙන් චිත්‍ර කලාවේ ශාස්ත්‍රීය අංශය පිළිබඳ හොඳ අව බෝධයක් ලබා ගැනීමට නන්දලාල් බෝස්ට පුලුවන් විය. එහෙත් ඒ ජපන් කලා කරුවන්ගේ චිත්‍රකලා සම්ප්‍රදය ඔහුගේ චිත්‍රවලට කවදාවත් බලපා නැත.

නන්දලාල් නියම හින්දු කලාකරුවෙකි. පැරණි කලාකරුවන්ගේ කෘතිවල දක්නා විචිත්‍රත්වය නන්දලාල්ගේ ශ්‍රේෂ්ඨ කෘතිවල පිළිබිඹු වේ. නන්දලාල් ලෙස බැලූ විට ඔහු කලාකරුවෙකි යන හැඟීම කෙනෙකුට ඇති නොවේ. සන්තෝෂ යෙන් ජීවත් වන දියුණු ව්‍යාපාරිකයෙකුගේ ස්වරූපය ඔහු උසුලයි. එහෙත් පෙනුමෙන් කෙනෙකුගේ නියම ස්වරූපයවත්, නියම ස්වභාවය වත් නිගමනය කිරීම දුෂ්කරය.

නන්දලාල් උසස් කලා ශක්තියකින් හෙබි ප්‍රතිභා පූර්ණ දක්ෂ කලාකරුවෙකි. ගුරුවරයෙක් වශයෙන් ඔහු ඉතාම කාරුණික ය. ඒ නිසා ඔහුගේ ශිෂ්‍යයෝ ඔහුට ඉතාම ආදරයෙන් හා භක්තියෙන් ගෞරව කළහ. ගුරුවරයෙකු හා මාර්ගෝපදේශකයකු වශයෙන් සලකා ඔහුට– සම්මාන කළහ. ඔහුගේ ශ්‍රේෂ්ඨත්වය රඳා පවත්නේ ඔහුගේ අව්‍යාජත්වයත්, අවංක කමත් මත ය. ඉන්දියාවේ පුරාණ ජනප්‍රවාද හා මිථ්‍යා කථා චිත්‍රයට නැඟූ ඔහු ඒවාට නව දෘෂ්ටියක් දුන්නේ ය. නව අර්ථයකින් ඉදිරිපත් කළේය. මේ අපූර්වත්වය නිසා ලෝකයේ රසිකයන්ගේ නෙත් සිත් ඇද ගැනීමට ඔහුට පුලුවන් වී ඇත.

වීරාගත ක්‍රමයට පෞරාණික කථා චිත්‍රයට නැඟීමෙන් ආගමික භක්තිය ඇති අයගේ නෙත් සිත් යොමු කළ හැකි වුවද උගත් භාරතීයයන්ගේ සැලකිල්ල එවැනි චිත්‍ර දෙස යොමු කරවීම උගහට ය. ශිව, විෂ්ණු, ලක්ෂ්මී, රාම, සහ කෘෂ්ණ ආදී දෙවිවරුන්ගේ එකම ස්වරූපය ගැන නිතර කල්පනා කිරීම ඒ දෙවිවරුන් නිතර චිත්‍රයට නැඟීමෙන් සදකල්හිම කළ නොහැකි ය. ඒ ප්‍රතිමා වලට පදනම වූ අදහස් හා සංකල්ප අභාවයට ගොස් නැතිනම්, ඒවායේ ජීවය විනාශ වී ගොස් නැතිනම් නූතන සමාජයට උචිත පරිදි ඒ අදහස් හා සංකල්ප ඉදිරිපත් කළහොත් ඒවා කෙරෙහි සැලකිල්ලක් හා උනන්දුවක් ඇති කිරීමට පුලුවන් වනු ඇත. අර්ථවත් පරමාර්ථයක් ඇතිව ඒ අදහස් හා සංකල්ප නව ස්වරූපයකින් ඉදිරිපත් කළ හොත් නූතන රසිකයන්ගේ නෙත් සිත් ඇද ගැනීම දුෂ්කර නොවේ. රූපය පරණ වුවත් ඒ රූප

යට පදනම වූ සංකල්පය ආරක්ෂා කළ යුතු නම් ඒ සංකල්පය ඉවත නොදමා අලුත් රූපයකින් ඉදිරිපත් කළ යුතු ය. කලාකරුවාගේ පරමාර්ථය විය යුත්තේ ශ්‍රෙෂ්ඨ ජාතික අභිමතාර්ථ ගැබ් වන නව ආකෘති සොයා ගැනීමයි. මේ නයින් බලන විට නූතන චිත්‍ර කලාවට නන්දලාල් බෝස්ගෙන් සිදුවූ සේවය අද්විතීය බව පෙනේ.

විශ්වයට ඊශ්වර වූ මහාදේව හෙවත් ශිව හින්දු පතපොතෙහි මහා යෝගියකු හැටියටත් නටරාජ (ශ්‍රේෂ්ඨ නැටවුවෙකු) හැටියටත් නිරූපණය කරති. මහාදේව ගේ චරිතයේ මේ පැති දෙක නව්‍ය ස්වරූපයකින් නන්දලාල්ගේ චිත්‍රවල දක්වා තිබේ. මහාදේව පිළිබඳ ඒ චිත්‍රණය සරල ය. අපූර්වත්ව යෙන් හා ධ්වනිතාර්ථයෙන් අනූන ය.

නන්දලාල් ගේ චිත්‍රවල එක් ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් නම් රේඛාවල ප්‍රාණත්වයයි. මේ ලක්ෂණය නිසා ඔහුගේ චිත්‍ර අජන්තා චිත්‍රවලට බෙහෙවින් ලංවේ. එක් විචාරකයෙක් පවසා ඇති පරිදි නූතන ඉන්දීය චිත්‍ර කලාකරුවන් අතරින් නන්දලාල් බෝස් ය අජන්තා චිත්‍ර සම්ප්‍රදයේ නියම ආභාසය බෙහෙවින් ලබා ඇත්තේ. ඒ ආභාසය නන්දලාල් ගේ චිත්‍ර වල මැනවින් කැපී පෙනේ. මෙයින් අදහස් කරන්නේ ඔහුගේ චිත්‍රවල අපූර්වත්වයක් නොමැති බව නොවේ.

සුප්‍රකට සංකල්ප නවතාවයෙන් හා රමණීයත්ව යෙන් අනූන නව්‍ය ස්වරූපයකින් ඉදිරිපත් කළ හැකි කලාකරුවන් හමුවන්නේ ඉතා කලාතුරකිනි. ඒ දුර්ලභ ගණයෙහි ලා සැලකිය යුතු කෙනෙකි නන්දලාල් බෝස්. ඔහුගේ චිත්‍රවල පැරණි සංකල්ප ගැබ්වී ඇතත් ඒවා නව මුහුණුවරකින් යුක්තව චිත්තාකර්ෂණීය ලෙස ඉදිරිපත් කොට තිබේ. මෙය ඔහුගේ උසස් ප්‍රතිභාවට හොඳම සාධකයකි. අජන්තා චිත්‍රවල මෙන් නන්දලාල් බෝස්ගේ චිත්‍රවලත් ඉතාම උචිත පරිදි විවිධ රූප, අභිනය, ආකල්ප, ඉරියව් සහ වෙනත් අලංකරණ යොදා තිබේ. උත්කෘෂ්ඨ-අධ්‍යාත්ම සංකල්ප නිරායාසයෙන් රූපයට නඟා ඉදිරිපත් කිරීම, එක එක සම්ප්‍රදයන්ට නොබැඳී ස්වාධීනව තම අධ්‍යාත්ම දෘෂ්ටිය රූපයට නැඟීම අජන්තා චිත්‍ර කලාකරුවන්ගේ කුසලතාවයයි. ඉන්දියාවේ නූතන කලාවට නන්දලාල් බෝස් ගෙන් සිදුවූ විශේෂ සේවය නම් අමතක වී තිබුණු ඒ අජන්තා කලා ශෛලිය නැවතත් පණ ගැන්වීමය. " පාර්වතී ගැන ශිව දුක්වීම " යන මැයින් ඔහු විසින් අඳින ලද උසස් චිත්‍රය ලෝකයේ ශ්‍රෙෂ්ඨතම කලා කෘති අතරෙහි ලා ගැනේ. එම චිත්‍රය ඇසට පෙනෙන ප්‍රමාණයට වඩා ගැඹුරු අර්ථයක් සිතට නගයි. එම චිත්‍රය දෙස සම්පූර්ණ අවධානය යොමු කර බලන විටය එහි ගුප්තාර්ථය නැතහොත් ව්‍යංගාර්ථය මැනවින් බබලන්නට පටන් ගන්නේ. යම්කිසි චින්දනයක් ලබා නන්ද ලාල් බෝස් ඒ චිත්‍රය අඳින ලද බව ඕනෑම විචාරකයකුට පැහැදිලිවනු නිසැකය. ඔහු විසින් " සති, " " කෛකේයි, " " අහල්‍යා, " " කර්ණ, " " උමාගේ ශෝකය, " " සුජාතා, " යන මැයින් අඳින ලද චිත්‍ර ද ඉතාම උසස් නිර්මාණ වශයෙන් පිළිගනු ලැබේ. ඒ චිත්‍ර නිසා ඔහු ශ්‍රෙෂ්ඨ කලාකරුවෙක් බව විචාරකයන් විසින් අවිවාදයෙන් පිළිගනු ලැබීය.

තාගෝර් හෝ වෙන්කටප්පා මෙන් ඉතා සියුම් ලෙස වර්ණ කිරීමට නන්දලාල්ට නුපුලුවන. එහෙත් ඔහුගේ රේඛා සජීවී ය. රේඛාවෙහි ඔහුගේ දක්ෂතාවය ඉතාම මැනවින් ප්‍රකට වී ඇත්තේ ඔහු විසින් චිත්‍රයට නඟන ලද රවීන්ද්‍රනාත් ගේ නාට්‍ය සහ කාව්‍යවලය. ඒ චිත්‍රවල රේඛාවල දැඩි බවක් පෙනෙන්නට නැත. ඒ රේඛා සප්‍රාණික චලනයක් හඟවයි. ලන්ඩනයෙහි පළ කරන ලද තාගෝර් ගේ කාව්‍ය සංග්‍රහයක නන්දලාල් බෝස් ගේ ඉතාම හොඳ රේඛා චිත්‍ර දක්නට ලැබේ. " නටීර්පූජා " නමැති තාගෝර් ගේ නාට්‍යයට නන්දලාල් සැපයූ සුන්දර චිත්‍රවල ඔහුගේ රේඛා වල ප්‍රාණත්වයත්, වර්ණවල සාම්‍යයත් මැනවින් පිළිබිඹු වේ.

ගගන් බාබු (ගගනේන්ද්‍රනාථ තාගෝර්) සමඟ එකතු වී ඔහු රවීන්ද්‍රනාත් ගේ සංගීතමය නාට්‍ය කීපයකට විසිතුරු වර්ණවත් වේදිකා සැරසිලි ආදිය සකස් කළේය. ඒ සැරසිලි වේදිකා නාට්‍යයට කරන ලද උසස් කලාත්මක සේවයක් වශයෙන් පිළිගනු ලැබේ. භාරතීය චිත්‍ර පටිවලට වස්තු වූ පැරණි කථාවලට වේශ නිරූපණය ආදිය කිරීමට ඔහු එකඟවූයේ නම් විශාල ධනස්කන්ධයක් එක්රැස් කර ගැනීමට ඔහුට පුළුවන්කම තිබුණි. එහෙත් ඔහු ඊට කොහෙත්ම එකඟවූයේ නැත. ඉන්දියානු ජාතික කොන්ග්‍රස් සංවිධානයේ වාස්තු විද්‍යාඥයකු වශයෙන් පත්වී හරිපුර සහ ජයිස්පූර්හි මනස් කාන්ත නගර දෙකක් නිර්මාණය කිරීමට ඔහුගේ සහාය දුන්නේ ය.

රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් විසින් ප්‍රතිෂ්ඨාපනය කරන ලද ශාන්තිනිකේතනයට සියදිවි දෙවැනි කොට ඔහු ඇලුම් කළේය. එහි කලාව ඉගැන්වීමටත්, කලා නිර්මාණ සඳහාත්, කලාව ඉගැන්වීම සඳහා ඔහු විසින් ආරම්භ කරන ලද කලාභවන ඉතා ආශාවෙන් ඔහු රැක ගත්තේය.

කේ. වෙන්කටප්පා

වෙන්කටප්පාගේ චිත්‍ර බොහෝ දෙනා ආස්වාදනය කරනත් පුද්ගලයෙක් වශයෙන් ඔහු තේරුම් ගැනීම අපහසු බව කියති. මෙය පුදුම විමට දෙයක් නොවේ. පළමුවන වරට වෙන්කටප්පා හමුවුව හොත් ඔහු ගැන කෙනෙකු තුල පැහැදීමක් ඇති නොවෙයි.

වෙන්කටප්පා අහංකාරයෙන් හෝ පුහුමානයෙන් හිස උදුම්මා ගත්තෙක් නොවේ. ඔහු ඉතාම චාම් දිවියක් ගෙවූ කෙනෙක් බව ඔහු සමහ කිට්ටුවෙන් ආශ්‍රය කළ අයට පැහැදිලි වී ඇත. කෙනෙකු හමු වූ විට ඔහු එකවරම කතාවට පටන් ගන්නේ නැත. එහෙත් ඔහු ඇසුරු කළ නොහැකි පුද්ගලයෙක් නොවේ. ඔහු එක්තරා ප්‍රමාණයක තරුමයෙකි. ප්‍රබල චරිතයක් ඇති යහපත් මිනිසෙකි. ඔහු බුම්මාගත් කෙනෙකු ලෙස පෙනුන ද, කරුණා හරිත හදවතක් ඔහුට තිබුණි. මෝඩයන්ට ඔහු වැඩි ඇල්මක් දක්වූයේ නැත. ඔහු රළු බවක් දක්වූයේ එවැනි අයටය. ඔහු ඉතාමත්ම අවංකය. බොරුව ඔහු කවදවත් ඉවසූවේ නැත. සිතේ තිබෙන දේ නිර්භයව, අපක්ෂපාතව ඔහු ප්‍රකාශ කළේය. මේ පිළිවෙල බොහෝ දෙනාට රුස්සන්නක් නොවේ.

වෙන්කටප්පා ස්වාධීන කලාකරුවෙක් බව ඔහු හොඳින් ඇසුරු කළ සියලු දෙනාටම පැහැදිලි කරුණකි. ධනය උදෙසා හෝ ගෞරව සම්මාන උදෙසා හෝ සිය ආත්මගෞරවය ත්‍යාග කිරීමට ඔහු පෙළඹුනේ නැත. ධනවතුන් ඉදිරියෙහිත් නිර්ධනයන් ඉදිරියෙහිත් කලාකරුවෙක් වශයෙන් ඔහු සිය ස්වාධීනත්වය නොවෙනස්ව තබා ගත්තේය. අනුග්‍රහය පතමින් ඔහු එක් එක්කෙනා පසු පස ගියේ නැත. කෙනෙකුට චිත්‍රයක් ඇඳීමට ඔහු එකඟ වුවවොත් එය කළේ ඔහු විසින්ම නියම කළ මිලටය. චිත්‍රය ඇන්දේ ඔහුට රිසි ලෙසිනි. ඔහු මෙසේ කළේ තම කලාව ගැන ඔහු තුල පැවති උත්කෘෂට හැඟීමක් නිසා නොවේ.

වෙන්කටප්පා ඉතාම නිහතමානි පුද්ගලයෙකි. නමුත් ඔහු සිය කලාව අතිශයින් අගය කොට සැලකූවේය. ඔහුගේ ඒ නොසැලෙන ස්වාධීනත්වය නිසා නොයෙක් අවස්ථාවලදී ඔහුට දුෂ්කරතාවලට මුහුණ දීමට සිදු වී තිබේ.

මයිසෝරයේ මහාරාජා වූ කෘෂ්ණරාජේන්ද්‍ර වාඩියාර් වෙන්කටප්පාට ඉතාමත්ම ආදරයෙන් සත්කාර සම්මාන කළේය. එතුමා වෙන්කටප්පාගේ කලාව ඉතා උසස් කොට සැලකීය. වෙන්කටප්පාත් වාඩියාර් මහරාජාට බෙහෙවින් ගරු කළේය. ඔහු ජීවිතයේදී ඉතා උසස් ලෙස ගෞරව කළ දෙදෙනාගෙන් වාඩියාර් මහාරාජා එක්කෙනෙකි. අනික් පුද්ගලයා ඔහුගේ ගුරු වූ අබනීන්ද්‍රනාථ් තාගෝර්ය.

අම්බා විලාස් හි තිබුණු කුඩා සභා ශාලාව (දර්බාර්) කැටයම් කීපයකින් අලංකාර කිරීමට අදහස් කළ මහාරාජා වාඩියාර්, එය කරදෙන ලෙස වෙන්කටප්පාගෙන් ඉල්ලා සිටියේය. එම ඉල්ලීමට ඔහු එකඟ වූයේ කොන්දේසි කීපයක් උඩය. එනම්, ඒ කැටයම් පුවරුවල නිරූපණය කළ යුතු විෂය තෝරා ගැනීමේ නිදහස ඔහුට තිබිය යුතුය. මෙපමණ කාලයක් ඇතුලතදී ඒ කෘති තනා නිම කළ යුතු යයි නියම නොකළ යුතුය. තමන් දිනයක අඳින සාමාන්‍ය ඇඳුමෙන් යුතුව මාලිගාවට ඇතුල් වීමට අවසර තිබිය යුතුය. තමන්ගේ වැඩට මාලිගාවේ නිලධාරියෙක් හෝ වෙන කිසිවෙක් ඇඟිලි නොගැසිය යුතුය. වෙන්කටප්පාගේ ගති ගුණ හොඳින් දන සිටි වාඩියාර් මහාරාජා ඒ කොන්දේසි සියල්ලම පිළිගෙන ඉවසීමෙන් යුක්තව ඔහු ඒ පුවරු නිර්මාණය කරන සැටි බලා සිටියේය. පුවරු තුනක් නිර්මාණය කලායින් පසු වෙන්කටප්පා ගිය ගියේය. ඒ කැටයම් පුවරු වෙන්කටප්පා විසින් නිමවන ලද ඉතාම උසස් මූර්ති කෘති ලෙස අද පිළිගනු ලැබේ.

වෙන්කටප්පා සිය කලාව වෙනුවෙන් ජීවත් වූවෙකි. ''බුද්ධ-යාචක'' 'රාම හනුමන්තට මුද්දක් දීම' යන මැයින් හැඳින්වෙන කෘති නූතන කලා කෘති අතර ඉතා අගනා නිර්මාණය.

කුච් බිහාරයේ මහාරානි කලාවට බෙහෙවින් අනුග්‍රාහය දක්වූ කෙනෙකි. ඇ මහාරානි වශයෙන් සිටි කාලයෙහි නිතර මයිසෝරයට පැමිණියාය. බැංගලෝර් හි පවත්වන ලද ප්‍රදර්ශනයක් නැරඹීමට ගිය ඇයට වෙන්කටප්පා හමු විය. වෙන්කටප්පා විසින් ඇත්දතින් නිමවන ලද සුන්දර කෘති දක අතිශයින් ප්‍රීති වූ මහාරානි තම මිය ගිය සැමියාගේ මූර්ති තනා දෙන ලෙස ඔහුගෙන් ඉල්ලා සිටියාය. ඒ ඉල්ලීම අනුව ඉතාම සිත්කලු වූ කුඩා මූර්ති දෙකක් ඔහු නිර්මාණය කර දුන්නේය. ඒ නිර්මාණ දුටු මහාරානි සාතිශය ප්‍රීතියට පත් වූවාය.

වෙන්කටප්පා අබනීන්ද්‍රනාථ් තාගෝර් ගේ ප්‍රියතම ශිෂ්‍යයෙක් විය. තාගෝර් පවුල ඔහු ඇමතුවේ ' අප්පා ' කියායි. අබනීන්ද්‍රනාථ් තාගෝර්ගෙන් ගුරුහරු කම් ලබා ගැනීමට කල්කටාවට යන්නට කලින් ඔහු පුහුණුව ලැබුවේ මදුරාසියේ කලාපීඨයකය. එහි දී ඔහුගේ ප්‍රතිභාවත් කුශලතා වත් මැනෙවින් ප්‍රකට විය. ඔහු කල්කටාවට යැවීමට කටයුතු කරන ලද්දේ මයිසෝරයේ මහාරාජා විසිනි.

වෙන්කටප්පා නිපුණ ශිල්පියෙකි. උචිත ලෙස වර්ණ යෙදීමෙහි දක්ෂයෙකි. ඔහු විසින් චිත්‍රයට නගන ලද ඌටි ප්‍රදේශයේ භූ දර්ශන ඉතාම සුන්දර නිර්මාණය. ඒ චිත්‍ර තාත්වික වන නමුදු ස්වභාව ධර්මයාගේ මොහොතින් මොහොත වෙනස් වන සුන්දරත්වය වර්ණ හා රේඛාවලින් ඉතා දක්ෂ ලෙස නිරූපිතය. ස්වභාව ධර්මයාගේ නියම හරය ඒ චිත්‍රවල ප්‍රතිබිම්බිතය.

මෝගල් චිත්‍ර සම්ප්‍රදය අනුගමනය කරමින් ඔහු විසින් අඳින ලද ' මෘගතෘෂ්ණා ' සහ ' කුරුල්ලෝ ' මෝගල් යුගයේ උසස්ම කෘති හා සම තැනක් ගනී. ' රාම සහ රන්මුවා ' අතිශයින් රමණීය නිර්මාණයකි. ' බුදුන් වහන්සේ සහ ශ්‍රාවකයෝ ' යන කෘතියද ඔහුගේ විශිෂ්ට නිර්මාණයකි.

වෙන්කටප්පාගේ කලා කෘති පවිත්‍රය. ඒ පවිත්‍රත්වය ඇති වී තිබෙන්නේ ඔහුගේ ජීවිතයේ පවිත්‍රත් වය නිසාය. ඔහුගේ කෘති උසස් වන්නේ ඔහුගේ සහජ අවංකත්වයත් අව්‍යාජත්වය ත් නිසාය.

සී. ද ඇස්. කුලතිලක

කෝළම් නාට්‍යය හා කාලි ඇදහීම

දෙවොල් මඩු, දහඅට සන්නි, රටයකුම ආදී සංස්ථා යාග වශයෙන් පවත්වා ඇති ශාන්තිකර්ම බව අප අතර ප්‍රකටයි. ලංකාවේ නොයෙකුත් පලාත්වල පවත්වනු ලබන ඉහත කී ශාන්ති කර්ම විධි සුළු සුළු වෙනස්කම් සහිත වුවද එකම සම්මුතියක් මත, පොදු ඇදහිලි ක්‍රමයක් මත සකස් වී ඇති යාග කර්මයෝය. බෙන්තර, මිරිස්ස, අම්බලන්ගොඩ ආදී ප්‍රදේශ යන්හි පැවැත්වෙන " **කෝළම්** " නාට්‍යය මෙම යාග කර්ම ගණයට ගතහැකි ශාන්ති කර්මයක් ද නැතහොත් හුදු විනෝදය සඳහා ගැමියන් අතර පැවති නාට්‍ය ශෛලියක් ද ? වර්ෂ පනහකට හෝ සියයකට පමණ උඩ දී, බෙන්තර, ගිංතොට, මිරිස්ස, තංගල්ල, ආදී පලාත් වල පවත්වා ඇති කෝළම් නාට්‍යයේ සෑම කණ්ඩායමකටම පොදු වූ චරිත රැසක් ද, ගායන ශෛලියක්ද ඒකාකාර වූ පිළිවෙත් රැසක් ද වූ බවට සාධක ඉදිරිපත් කළ හැකිය. අණබෙර, මුදලි, ජස–ලෙන්චිනා, විදනආරච්චි, හේවා ආදී කෝළම් අංක මෙම සෑම කෝළම් නාට්‍යයකටම අයත් වූ බව පෙනේ. මේ හැරුණු විට මනමේ, සඳකිඳුරු වැනි කථා සෑම කෝළම් නාට්‍ය කණ්ඩායමකින්ම රඟ දැක්විණ. සමහර කණ්ඩායම් ගොඩයිම්බර, කාලගෝල වැනි කථා ද යොදගත් බව පෙනේ. මිරිස්සෙ උඩුපිල කණ්ඩායම මනමේ නාට්‍යට අමතරව " **අන්ධභූත** " ජාතක කථාවද රඟ පෑවේය.

සෑම කෝළම් කණ්ඩායමකටම ඉහත කී අංක ඇතුළත් වූයේ වෙස් මුහුණු සංඛ්‍යාව සීමිත වූ හෙයින්ද නැතිනම් මෙම නාට්‍යක්‍රමයට අයත් වූ එක්තරා පොදු පිළිවෙතක් රැකියයුතු නිසාද. කෝළම් නාට්‍යයක එක් කථා වස්තුවක් පමණක් රඟපෑ අවස්ථා සඳහන් වී නැත. පූර්ව රංග කොටසට අයත් කෝළම් පෙළපාලියෙන් පසු කථා ශරීර දෙකක් හෝ තුනක් එක දිගටම රඟදක්වන ලදී. මෙම සෑම අවස්ථාවකදීම වාගේ මනමේ නාට්‍යය අවශ්‍යයෙන්ම ඇතුළත් විය. ජාතක කථා අතුරෙන් " චුල්ල ධනුග්ගහ වත්ථු " (මනමේ) " චන්ද කින්නර " වැනි ජාතක කථා තෝරාගත්තේ " වෙස්සන්තර " " ගුත්තිල ", " කුස " ආදී එවකට ජනතාව අතර ප්‍රචලිතව පැවති ජාතක කථා කෝළම් නාට්‍යයේ අරමුණ සඳහා නොසෑහුණු හෙයිනැයි සිතේ. කෝළම් නාට්‍යයට මෙම ජාතක කථා ඇතුළත් කළේ බෞද්ධ සංකල්පයක් ඉදිරිපත් කිරීමට නොවන බව ඉතා පැහැදිලි කරුණකි. අවුරුදු දහසකට අධික කාලයක් තුළ සිංහල බෞද්ධ ජනතාව අතර ගෞරවාදරයෙන් පිළිගැනුණු " වෙස්සන්තර " ජාතකය මේ සඳහා යොද ගැනීමට ඉඩ තිබුණි. " මනමේ " (චුල්ල ධනුග්ගහවත්ථු) සහ " සඳ කිඳුරු "— කෝළම් නාට්‍යය ප්‍රභවය වීමට ප්‍රථමයෙන් සිට ලංකාවේ " කවි නාඩගම් " වශයෙන් ග්‍රන්ථාරූඪ වී ඇත. හතර කෝරළේ සහ උඩරට සමහර පෙදෙස්වල පැවති " කවි නාඩගම් " ක්‍රමයට මෙම කථා දෙක පමණක් නොව, මහ පදුම ජාතකය, චුල්ලපදුම ජාතකය, ඥණ මන්ත්‍රී කථාව, කාපිරි කථාව, ස්වර්ණතිලකා කථාව ආදී තව කථා ගණනක් අයත්වුණි. මේවායින් මනමේ සහ සඳකිඳුරු පමණක් කෝළම් නාට්‍යයට සුදුසු වූයේ ඇයි ද යනු ප්‍රශ්නයකි.

කෝළම් නාට්‍යය අප අතර ප්‍රචලිතව ඇත්තේ වෙස් මුහුණු පැළඳගෙන පැවැත්වෙන රංග ශෛලියක් වශයෙනි. මෙය යාග කර්මයක් නොව රටයකුම, දහඅට සන්නි, ගරා යකුම ආදී යාග වලින් උපුටාගත් ඇතැම් කොටස් එක්කොට රඟ දක්වන ලද සමාජ ගැමි නාට්‍ය ක්‍රමයක් බව ආචාර්ය සරත්චන්ද්‍රගේ මතයයි. එසේ නම් කෝළම් නාට්‍යය එම යාග කර්මවලට කරන උපහාසාත්මක රැඟුමකි. රටයකුම, දහඅට සන්නි ආදියෙන් කොටස් උපුටා ගෙන විනෝදාංශ වශයෙන් ඒවා වෙනම අවස්ථාවක ඉදිරිපත් කිරීමට තරම් සිංහල ගැමි ජනතාව එද එඩිතර නොවීය. දැනට අවුරුදු සියයකට පමණ පෙර මෙම යකුන් නැටවීමේ යාග

කර්ම යන්ට සිංහල ජනයා ඉමහත් සැලකිල්ලක් දැක්විය. දෙවි දේවතාවරුන් යක්ෂ රාක්ෂස ආදීන් සම්බන්ධ වෘත්තාන්ත විනෝදංශ වශයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට තරම් සිංහල ජනයා ධෛර්‍යමත් නොවූහ. මේ අය සම්බන්ධ ඇදහීම් ගැන සිංහල ජනයා තදබල විශ්වාසයකින් සිටි පිරිසකි. විනෝදයට වෙස් මුහුණක් ඒවා පැළැඳීමට අප හුරුවූයේ ඉතා මෑතකදීය. කළුයකාට දැක්වූ බලවත් ගෞරවය නිසා 19 වන ශතවර්ෂයේ කළුයකාගේ රූපය මහනුවර පෙරහැරේ පවා ගෙනගිය බව කොටගම වාචීස්සර හිමියෝ පවසති. " මහ සොහොන් " මුහුණක් යකුන් නැටීමේ යාග අවස්ථාවකදී මිස විනෝදංශයක් වශයෙන් අද වුවද පළඳිනු නොලැබේ. කෝලම් නාට්‍යයේ එන රාක්ෂ මුහුණු සහ " නරසිංහ ", " පූර්ණක ", ආදී විෂ්ණු අවතාර පෙන්නුම් කරන මුහුණු විනෝදංශ වශයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට කෝලම් නාට්‍යකරුවන් එඩිතර වීයැයි සිතිය නොහේ. කෝලම් නාට්‍ය ආරම්භ කළ පහතරට ජනයා විෂ්ණු ඇදහූවන් වශයෙන් පිළිගැනීමට ම සාක්ෂ්‍ය තිබේ.

පෙරදිග රටවල වෙස් මුහුණු පැළඳීම වැඩි වශයෙන් ගෝත්‍රික ජනයා අතර පැවති සිරිතකි. යක්ෂ මුහුණක් පැළඳ ගැනීමෙන්, එම මුහුණෙන් පෙන්නුම්කරන යක්ෂයා තම ශරීරයට ආවේශ වේය යන විශ්වාසයක් ඔවුන් අතර පැවතිණ. එවැනි අවස්ථාවලදී මෙම යක්ෂ භූතාදීන්ගෙන් පැමිණිය හැකි උපද්‍රව මග හැරීමට ආරක්ෂක පූජා කර්ම විශේෂයක් පවත්වනු ලැබිය.

කෝලම් කුට්ටමකට අයත් වෙස් මුහුණු වුවද කපා නිමකරගත් පසු " මඩු බැසීම " නම් පූජා කර්මයකින් පසුව පැළඳගනු ලැබේ. වෙස් මුහුණු පැළඳ ගැනීමෙන් ඇතිවිය හැකි උපද්‍රවයන්ගෙන් ආරක්ෂාවීමට මෙම " මඩු බැසීමේ " උත්සවය පවත්වනු ලැබේ. මෙවැනි උත්සවයක් පැවැත්වීමට ගැමි ජනයා පෙළඹුනේ වෙස් මුහුණු පැළඳීම ගැන ගැමියන් තුළ පැවති භයත් ගෞරවයත් නිසා විය හැකිය.

1900 දී පමණ ලංකාවට පැමිණි ජර්මන් ජාතික ආචාර්ය ඩමේකර් පර්ටෝල්ඩ් මහතා මෙම කෝලම් නාට්‍යය ගර්භ පූජාවක් වශයෙන් පැවැත්වූ බව ප්‍රකාශ කළේ එද පැවති කෝලම් නාට්‍යය කිසියම් ඇදහීමක් මත ගොඩනැගුණු භක්තියකින් ඉදිරිපත් වූ නිසා විය හැකිය. රටයකුම් යාගයට අයත් බඩදරු ස්ත්‍රියගේ කොටස කෝලම් නාට්‍යකරුවා විනෝදංශයක් වශයෙන් යොද ගත්තායැයි සිතීමට අපහසුයි. ප්‍රසව වේදනාවෙන් පෙළෙන බඩදරු කෝලම් අංකය ඉදිරිපත් කිරීමෙන් ප්‍රේක්ෂකයින් විනෝදස්වාදයක් ලැබුවායයි සිතන්නට හැකි ද ? මෙම බඩදරු අංකය කිසියම් නාට්‍යයක කොටසක් වශයෙන් ඉදිරිපත් කරන ලද්දක් ද නොවීය.

කරුණු මෙසේ වුවද අද පවත්වනු ලබන කෝලම් නාට්‍යයේ කුමන තත්ත්වයක හෝ යාග ස්වරූපයක් පෙනෙන්නට නැත. අණබෙර, මුදලි, ජස, ලෙන්චිනා, ආදී කෝලම් අංක හුදු විනෝදය සඳහාම සකස් වී ඇති අංක වශයෙන් අද පෙනෙතත් ඒවා පැරණි කෝලම් නාට්‍යයේ මූලික සන්දර්භයට සහායක වශයෙන් ඉදිරිපත් කර ඇති අංක බව සිතීමට ඉඩ තිබේ.

පර්ටෝල්ඩ් මහතාගේ මතය සනාථ කිරීමට උපකාරී වන විස්තරයක් 1829 දී ජෝන් කැලවේ මහතා විසින් සපයා තිබේ. ප්‍රසව වේදනාවෙන් පෙළෙන බඩදරු ස්ත්‍රිය මෙහි විස්තර කොට ඇත්තේ මෙලෙසය.

> " Behold a pregnant woman coming to this assembly. She never uttered lies with her lips. She was separated from her husband. She pants from longing having no rest. "
>
> (Yakkun Nattanawa & Kolam Nattanawa 147 වැනි කවිය)

" ඇය කිසි දිනක බොරු කියා නැත " යනු මෙහි සඳහන් වූයේ කැලවේ මහතාට ලැබුන කවියේ සිංහලානුවාදය අනුව විය යුතුයි. එය, මෙම බඩදරු ස්ත්‍රී අංකය විනෝදංශයක් වශයෙන් නොව සත්‍ය සිද්ධියක් වශයෙන් පිළි ගැනීමට ප්‍රේක්ෂකයින්ගෙන් කරන ඉල්ලීමක් වැන්න. නොඑසේ නම් මෙවැනි යෙදුමක් එහි ඇතුළත් කිරීමට කිසිදු අවශ්‍යතාවයක් නැත. ඇය සබයට විත් ප්‍රසව වේදනාව ඉවසා ගත නොහී පුරුෂයා සොයන අන්දමත්, වින්නඹුවකු වහාම කැඳවිය යුතුයයි විලාප දෙන අන්දමත් අනතුරුව දරු ප්‍රසූතියක් ලැබුවකු මෙන් දරුවන් නලවන අන්දමත් විස්තර කිරීමට කවි ගණනාවක් සපයා තිබේ.

" She cannot get up to dress herself. She has no appetite even for rice and beetle. "

" Husband, Oh, don't you see the misery I suffer ? I cry with my hands on my head ; Go quickly and call the midwife. "

(Kolam Nattanawa and Yakkun Nattanawa 148 සහ 149 කවි.)

බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාර පිටපතෙහිද ඩී. පී. වෙත්තසිංහ නමැත්තෙකු විසින් පල කරන ලද පුරාණ කෝළම් කවි පොතෙහිද කැලවෙ මහතාගේ ඉංග්‍රීසි වාර්තාවේ දැක්වෙන දරු ප්‍රසූති අවස්ථාව විස්තර කෙරේ.

වද ගන්න කරපු ව ද
පුද පඬුරු දෙව්දූ වැ දා
වද ගන්න කරපු ව ද
වද ගතිමි දරු බිළි දා

වි පා ක ලත් දරු සැම ගේ
සැපා මෙ වින්නඹු මව ගේ
කපා පෙකනිවැල පුතු ගේ
අපා සු ඇරපන් මොහු ගේ

කෝළම් නාට්‍යයේ සැම උපත් කවිවලම මහ සම්මත බිසවට හටගත් දොළදුක් සංසිඳවීමමට මෙම නාට්‍යය මුලින්ම පවත්වන ලදැයි සඳහන් වේ. දොළදුක් හට ගන්නේ දරුවන් ලැබීමට සිටින ස්ත්‍රීන්ටය. දඬු රූ වෙස් මුහුණු බැඳ ගෙන පැවැත්වෙන නැටුම් බැලීමට මහා සම්මත බිසවට ආශාවක් ඇති විය. වෙස් මුහුණු නාට්‍යයක් පෙන්වීමෙන්, දොළදුක් හට ගන්නා අවස්ථාවක්, දරු ගැබ් පිහිටීමක් මානසික වශයෙන් වඳ ස්ත්‍රියක් තුළ ආරෝපණය කිරීමේ පරමාර්ථයෙන් කෝළම් නාට්‍යය පෙන්වූවා යයි සිතිය හැක. මේ සඳහා වඳ ස්ත්‍රීන් තුළ කාමෝද්දීපනයක් ඇති කර ලීමට ද උත්සාහයක් ගෙන තිබේ. පංචනාරී, අනංග භෛරවී, නාරිලතා, කව රාක්ෂ, ගිරි දේවි, දළරාජ ආදී අංක කෝළම් නාට්‍යයට ඇතුළත් කළේ මේ හෙයිනි. මෙවැනි අංක කාමාධිකත්වයේ සංකේත වශයෙන් පැරණි ගැමි සමාජය පිළිගෙන තිබුණි. එය එද ගැමි සමාජයේ පැවති විශ්වාසයන් අනුව ඇති වූ පිළිගැනුමකි. අද තත්වයේ සිට බලන්නෙකුට මෙම අංක මාර්ගයෙන් කිසිම චෛතසික විපර්‍යාසයක් ඇති නොවේ. කළු යකා අධික කාම සල්ලාලයෙකු බවත් ස්ත්‍රියකගේ වඳ භාවය දුරු කරලීමට හැකි කාම ශක්තියක් ඔහු සතුව තිබෙන බවත් පහතරට ගැමියන් අතර තදින්ම පැවති විශ්වාසයකි. මෙම විශ්වාසය නිසා රට යකුමක් පැවැත්වීමෙන් වඳ ස්ත්‍රියක් තුළ චෛතසික විපර්‍යාසයක් ඇති වීමට ඉඩ තිබේ. රට යකුමෙහි කළුයකා ගෙන්වා ඔහුට පුද පඬුරු සත්කාර සලස්වා ඔහුගේ පිහිටෙන් දරුවකු ලබා ගැනීම අදහස් කෙරේ. කළු යකා කාමාතුරයකු කිරීමට ඔහුගේ උපත් කථාවලට නොයෙකුත් වෘත්තාන්ත ඇතුළත් කර තිබේ. මෙවා රට යකුමේදී ගයනු ලැබේ. කෝළම් නාට්‍යයේ දළරාජද රට යකුමේ එන කළුයකාගේ චරිතයට සමාන චරිතයක් ඇත්තෙකි. රට යකුමේ කළු යකා විජය-කුවේණිගේ පුත් ජීවහත්ත බවත් ඔහු තම සොහොයුරිය සමග අඹු සැමි වශයෙන් සිටි බවත් කළුයකාගේ උපතට සම්බන්ධ ජන වේදයන්හි සඳහන් වේ. තම සොහොයුරිය සමඟ අඹු සැමි වශයෙන් විසීමට හැකිවීම තදබල කාම පිපාසයෙකුගේ ක්‍රියාවක් ලෙස ගණන් ගැනුණි. දළරාජ ද තම සොහොවුරිය වූ ගිරි දේවිය සමග අඹු සැමි වශයෙන් විසූ බව දළරාජ-ගිරිදේවි වෘත්තාන්තයේ සඳහන් වේ. කෝළම් නාට්‍යයත් රට යකුමත් දෙකම ගර්භ පූජා නාට්‍ය උත්සව වශයෙන් සැළකේ. කළු යකාගේ වෘත්තාන්තය ලංකාවේම ප්‍රභවය වූ එකකි. දළරාජ-ගිරි දේවි පුවත ලංකාවේ වාසයට පැමිණි ද්‍රවිඩ ගෝත්‍රිකයන් අතර පැවති වෘත්තාන්තයකි. මෙම සමාජ දෙකම පහතරට විසූහ. පංචනාරී කෝළම, අනංග භෛරවී, දළරාජ-ගිරි දේවි වැනි චරිත ඉදිරිපත් කිරීමෙන් වඳ භාවයට හේතුවක් වශයෙන් සැළකුණ ලිංගික සංසර්ගයේ උදාසීන භාවය නැති කර කාමෝද්දීපන

යක් ඇති වේ යැයි ගැමියා සිතන්නට ඇත. පංච නාරි කෝලම ඉදිරිපත් කිරීමේදී එම කවිවල එවැනි අදහසක් ඇති කිරීමට ගත් උත්සාහයක් පෙනෙන්නට තිබේ.

"Behold these women so formed that their bodies shine beyond the beautiful Island of Ceylon. How could gallants turn away without surveying the paps which project from their breasts."

"Their paps are like golden cups; and those gallants that saw them will desire them."

"The pleasing persons of these women display the utmost sexual satisfaction."

(කැලවේ මහතාගේ විස්තරය)

මනමේ, සඳකිඳුරු, ගෝඨයිම්බර, කාලගෝල, අන්ධභූත වැනි කථා ශරීර කෝලම් නාට්‍යයට යොදු ගත්තේද එම කථාවල එන කාමාධික චරිත ඉදිරිපත් කිරීමේ අදහසින් විය යුතුය. අධික කාම අසහනයෙන් පෙළුණු ස්ත්‍රී පුරුෂ චරිත රැසක් මෙම කථා ශරීර මගින් ඉදිරිපත් කළ හැකි විය. "සඳ කිඳුරු" ජාතකය රඟ දැක්වීමෙන් බෞද්ධයන් හට ඉතා වැදගත් වන යසෝදරා දේවියගේ පති භක්තිය හුවා පෙන්වීමට කෝලම් නාට්‍යකරුවා උත්සාහයක් ගෙන නැත. මනමේ කවි නාඩගමට අයත් දිසාපාමොක් ආචාරීන්ගේ තක්සලා ශිල්පායතනය පෙන්නුම් කරන කොටස කෝලම් නාට්‍යයේ මනමේ කථාවට ඇතුළත් වී නැත. අධික කාම තණ්හාවෙන් දබර වෙන ස්ත්‍රී පුරුෂ චරිත කොටස් වඩාත් වැදගත් කොට පෙන්වීමට මෙහි උත්සාහයක් ගෙන තිබේ. සිංහ කෝලම වුවද හඳුන්වා ඇත්තේ වන මුර්ගයන්ට පවා මිනිස් ස්ත්‍රීන් පිළිබඳ කාම තන්හා ඇති වූ අවස්ථාවක් පෙන්නුම් කිරීමටයි.

"රති ලොබයෙන් බිසවක් පෙර
නොයිඳ එරන් පායේ

සැංගි සෙමෙන් විමනෙන් බැස
තනිමග යන කැලයේ

අසුව ගොසින් සිංහ රජෙකුට
කුමරිය............... කැලයේ

(AC 14—කොළඹ කෞතුකාගාර පිටපත)

සමහර කෝලම් කවි වලින් පෙනෙන අන්දමට මෙහි කාලි දෙවඟන ඇදහීමේ පිළිවෙතක් ද ඇතුළත් වූ බව සිතිය හැක. සමහර කෝලම් නාට්‍ය පිටපත්හි දේවාශිර්වාදස්තොත්‍ර වල මේ ආකාරයෙන් ද සඳහන් වේ—

"කාලිත්‍ර මූල සුරං දේවා නමෝ කාලි දෙවො
ශ්‍රී විෂ්ණු සුර සමන් තේජා දේව රස්තු මංගලම්"

කේරළයේ "කෝලම් තුල්ලාල්" නමින් වූ වෙස් මුහුණු පැළඳගෙන පැවැත්වෙන නෘත්‍ය පූජාවද කාලි දෙවඟන පිදීම සඳහා පවත්වනු ලබන යාතු කර්මයක් බව ඇම්. එච්. ගුණතිලක මහතා පෙන්වා දෙයි—(කෝලම් නාටක සාහිත්‍යය) කෝලම් තුල්ලාල් නැටුම්, සශ්‍ය වර්ධනය බලාපොරොත්තුවෙන් කුඹුරු අස්වැන්න කපාගැනීමට පෙර කේරළ ගැමියන් අතර පැවති පූජා කර්මයකි. කාලි යක්ෂනිය දේවත්වයෙහි තබා ඇදහීමට ද්‍රවිඩ ගෝත්‍රික ඇදහීමකි. එය ආර්‍ය්‍ය සමාජයේ ප්‍රභවය වූ ඇදහීමක් නො වුව ද මෙය හින්දු ආගමෙහි පාර්වතියගේ අවතාර ඇදහීමක් වශයෙන් පසුව පිළිගන්නා ලදි. අනුරාධපුර යුගයේ ලංකාවට පැමිණි බුද්ධඝොෂ ආචාරීන් විසින් ලියන ලද ධම්මපදට්ඨ කථා" වෙහිද මෙම කාලි යක්ෂණිය ඇදහීමට සම්බන්ධ වෘතාන්තයක් එයි. කේරළ වාසීන්ගේ "කෝලම් තුල්ලාල්" නැටුම් වලට පසුබිම්වී ඇති සශ්‍ය පූජා පිළිවෙත ධම්මපදට්ඨයේ "කාලි යක්ෂනි" වස්තුවෙන් මනාව පැහැදිලි වන නිසා එම කථා වස්තු සාරාංශය මෙහි සඳහන් කළ යුතුව ඇත. ධම්මපදට්ඨයේ මෙම කථා වස්තුව ඇතුළත්කොට ඇත්තේ බුදුන් දවස වූ සිද්ධියක් ලෙසිනි.

"එක් කෙලෙඹි පුත්‍රයෙක් තම පියා මළ කල්හි මෑණියන්ට සත්කාර කිරීමට කුල ස්ත්‍රියක් සරණ පාවා ගත්තේය. ඇය වඳ වූ හෙයින් දරුපල නො විය. පුතුන් නැති කුලය නස්නා බැවින් දෙවෙනි ස්ත්‍රියක්ද සරණ පාවා ගත්තේය. එම ස්ත්‍රියට දරුගැබක් හටගත් බව දැනගත් පළමු ස්ත්‍රිය ඊර්ෂ්‍යාවෙන් පෙළෙන්නී ගැබ නැසීමට බෙහෙත් මිශ්‍ර ආහාර දුන්නාය. දෙවෙනි වර හටගත් දරු ගැබද මෙම ආකාරයෙන්ම නසන ලදි. තුන්වන වතාවේ එය රහසක්ව තබාගත් නිසා ගැබ මෝරා සිටියේය. මේ වතාවෙහිද ගැබ නැසීමට පළමු භාර්‍ය්‍යාව බෙහෙත් දුන්නාය. එහෙත් ගැබ මෝරා තිබූ හෙයින් වේදනාව ඇතිවී

මරණාසන්න විය. " නී මාගේ දරු තුන්දෙනෙකු නසා මාද නැසුවාය. මතු ආත්මයේ දී තිගේ දරුවන් කන්ට සමත් ව ඉපදිම්වා යි " කියා ඇය මියගොස් එම ගෙයි බැලලියක්ව උපන්නාය. පුරුෂයා විසින් අතින් පයින් පහර දී තුලනු ලැබූ හෙයින් අනෙක් ස්ත්‍රියද මියගොස් එහිම කිකිලියක් ව උපන්නාය. කිකිලියගේ බිජු තෙවරක්ම බැල ලිය විසින් කා දමන ලදී. කිකිලිය මැරී මුව දෙනෙක්ව ද බැලලිය මැරී දිවි දෙනෙක් වද උපන් නාය. මෙම වෛරය මෙසේ ආත්ම ගණනක්ම පැවත බුදුන් කල එක් අයෙකු කාලි යකිනී වශයෙන් ද අනෙක් අය කුල ස්ත්‍රියක් වශයෙන් ද ඉපිද කුල ස්ත්‍රිය දෙවරක්ම වැදූ දරුවන් කාලි යක්ෂණිය විසින් කා දමන ලදී. තෙවෙනි වර කුල ස්ත්‍රිය වෙනත් ආරක්ෂක ස්ථානයකට ගොස් දරුවන් වද සැමියා සමග තම නිවසට එන එල්හි මනුෂ්‍ය වේශයෙන් පෙරමග එන කාලි යක්ෂණිය හඳුනා ගන ඒ අසළ වූ විහාරයට පැනගති. ඕ තොමෝ එහි වැඩහුන් බුදුන් පාමුල දරුවා නැබුවාය. ඇය පසුපස පැමිණි යකින්නද එහිම ඇතුළු වූවාය. පෙර ආත්මයන්හි දී එක එකාගේ දරුවන් මරා කන ලද අකුසලකර්මයෙන් මෙම තත්වයට පැමිණි බව බුදුරජාණන් වහන්සේ පැහැදිලිකර දුන් පසු මෙම වෛරය මින්මතු නොපවත්වන බවට යක්ෂ නිය පොරොන්දු වූවාය. එහෙත් තමන්ගේ ආහාර සපයා ගැනීමට පිළිසරණක් නොවූ හෙයින් හැඩූවා ය. ඇයව ගෙනගොස් තම ගෘහයෙහිම නතරකර ගෙන ඇයට අළුත පිසූ නොයිඳුල් කැඳබත් පිළි ගැන්විය යුතු යයි බුදුන් කුල ස්ත්‍රියට අවවාද කළසේක.

කුල ස්ත්‍රියද යකිනියව ගෙන ගොස් මෙසේ කැඳබත් පිස ඇයව පෝෂණය කරන කල්හි, " මෙකල යහපත් වර්ෂාව ඇතිවේ, ගොඩ ගොවි තැන් කරව, මෙකල ජලය හිඟවේ, මඩ ගොවිතැන් කරව " යනුවෙන් යකිනියද ගොවිතැනට සුදුසු පෙරනිමිනි දැන ගෙන කුල ස්ත්‍රියට කියයි. කුල ස්ත්‍රියගේ අස්වැන්න වැඩි විය. සියළු ගොවිතැන් සශ්‍රීක විය. එගමෙහි අන් ගොවීන් ද කුල ස්ත්‍රිය ගෙන් මෙ පුවත් අසා යකිනියට කැඳ බත් පිළි ගන්වා පුදසත්කාරකොට ගොවිතැනට උපදෙස් ලබාගත්හ. මේ ආකාරයෙන් එගමෙහි සියළු ගොවිතැන් සශ්‍රීක විය.

බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරයේ ඇති පිටපතෙහි බඩ දරු කෝළමට සම්බන්ධ කවි වල මෙම කවි දෙක ඇතුළත් වේ.

කෝවිල පේවෙමි	න
දරුගැබ කුසේ දරමි	න
දෙවෙනු හිමි සමගි	න
ගමට මග බැස යන්ඩ ගිය	තැන
කෝවිල වැදි රුකුසු	සොඳ
දකිමින් රුසිරු ලිය	සොඳ
සමහ එන හිමි	සඳ
මරා අරගති එබඩදරු	ලඳ

මෙහි, ධම්මපදට්ඨ කථාවේ බුදුන් දවස විසූ කුල ස්ත්‍රිය තම තුන්වන දරුවා ලැබීම සඳහා ආරක්ෂා සහිත ස්ථානයකට ගොස් පුරුෂයාද සමහ මග බැස එන අවස්ථාවේ කාලි යකිනියට අසුවූ විස්තරයට සමාන විස්තරයක් කියැවේ. කාලි දෙවඟන පිදීමේ පැහැදිලි පිළිවෙතක් ලංකාවේ ප්‍රභවය වූ කෝළම් නාට්‍යයට ඇතුළත් වී යැ යි නොපෙනේ. සශ්‍ය සම්පත් වර්ධනය කර ගැනීම සඳහා කේරළයේ පවත්වා ඇති " කෝළම් තුල් ලාල් " නැටුම් වෙස්මුහුණු පැළඳගත් " වේදර් " ස්ත්‍රීන් විසින් වත්වා ඇත. මෙහිදී කාලී දෙවඟන මෙන් වෙස්වලා ගැනීමට මෙම වෙස්මුහුණු පැළැඳ ගෙන තිබේ. ඉන්දිය ඇදහීම් වල ස්ත්‍රී නැටුම් පැවැත්වීම සෑම විටම සශ්‍රීකත්වය සඳහා වූ යාග උත්සවයන්හි චාරිත්‍රයකි. ලංකාවේ ප්‍රභවය වූ කෝළම් නාට්‍යයේ ස්ත්‍රීන් රඟ දැක් වූ අවස්ථාවන් සඳහන් වී නැත. ස්ත්‍රී නැටුම් ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ස්ත්‍රී වෙස්ගත් පිරිමින් විසිනි. මෙය ලංකාවේ යක්ෂ නැටුම්වලින් ආවේශ කරගන්නා ලද්දේ ස්ත්‍රී වෙස්ගත් පිරිමින් විසිනි. මෙය ලංකාවේ යක් නැටුම් වලින් ආවේශ කරගත් සිරිතකි. ස්ත්‍රීන් තුළ පහසුවෙන් බියත් චකිතයත්

ඇතිවන නිසා යක්ෂ භූතාදීන්ගෙන් පැමිණිය හැකි උපද්‍රවයන්ට ගොදුරුවේය යන විශ්වාසය අද පවා අප අතර පවතී. කෝළම් නැටුම අභිචාර කර්ම යක් ලෙස පිළිගැනීමට මෙයද එක් කරුණකි. ඉන්දියාවේ " කෝළම් තුල්ලාල් " නැටුම් මුළුමනින්ම ස්ත්‍රීන් විසින් පවත්වා ඇත. එම නැටුම් අනුසාරයෙන්ම ලංකාවේ කෝළම් නැටුම ප්‍රභවය වූවානම් සැම කෝළම් අංකයක් සඳහා පිරිමි අය යොදගත්තේ ඇයි ? කෝළම් නාට්‍යකරුවන් අතර බෞද්ධාගමික සංකල්පය එතරම් පිරිසිදුව පැවති බව කිව නොහැක. ඔවුන් විෂ්ණු ඇදහුවන් වශයෙන් පිළිගැණුනු කොටසකි. අද වුවද පැවැත් වෙන කෝළම් නාට්‍යයේ විෂ්ණු ඇදහීමේ පිළිවෙත් රැසක් ඇතුළත් ය. නරසිංහාවතාර, පූර්ණක, නාග රාක්ෂ, නාග කන්‍යා ආදී අංග විෂ්ණු දේවයා අනුස්මරණය කිරීමට යොදගත් අංග වශයෙන් ද සැළකිය හැක. කාලි දෙවඟන මෙන් ම විෂ්ණු දේවයාද අනාර්‍ය්‍ය වූ ඉන්දීය ගෝත්‍රිකයන්ගේ ඇදහීමක් බව විශ්වාසං කරනු ලැබේ. විෂ්ණුගේ කෘෂ්ණ වර්ණය හෙවත් කළු පැහැය නිසාද මොහු ආර්‍ය්‍යයන්ගේ පිළිකුල ලැබූවකු ලෙසත් අනාර්‍ය්‍ය දෙවියකු ලෙසත් ගැනීමට ඉඩතිබේ. නරසිංහාවතාරය ගැන විස්තර කරන අග්නි පුරාණයේ, " නරසිංහගේ වචනය දිව්‍ය සතුරන්ට සිංහනාද යක් " වශයෙන් සඳහන් වේ.

ජගන්මාතා, කාලි, මිහිකත ආදී නම් වලින් හැඳින්වෙන්නේ සශ්‍රීකත්වය සඳහා පුදනු ලැබූ එකම දේවත්වයකි. ලංකාවේ කෝළම් නැටුම් ප්‍රභවය වූ බෙන්තර, අම්බලන්ගොඩ, මිරිස්ස ආදී මුහුදු බඩ ප්‍රදේශ ධාන්‍ය වගාවට එතරම් හිතකර නොවූ හෙයින් සශ්‍ය ඵල ලබාගැනීමේ චේතනා වෙන් වූ යාග උත්සව මෙම පෙදෙස්හි ජනයා අතර නොවීය. එහෙත් බෙන්තර කාලි කෝවිලක් පැවති බව පරෙවි සන්දේශයෙන් පෙන්නුම් කරයි. අම්බලන්ගොඩද කාලි කෝවිල් පැවත ඇත. කෝට්ටේ 6 වැනි පැරකුම්බාගේ සටන්වලට කේරළයෙන් ගිගෙන්වාගනු ලැබූ සොල්දදුවන් පහතරට ප්‍රදේශයන්හි පදිංචිකරවනු ලැබීය. පහත රට මුහුදුකරයේ පැවති කාලි කෝවිල් මොවුන් සඳහා වී යැයි සිතේ. සශ්‍ය ඵල ලබාගැනීමට කේරළයේ පවත්වනු ලැබූ කෝළම් තුල්ලාල් නැටු මෙම කෝවිල් වලද පවත්වන්නට ඇත. කේරළයේ කෝළම් තුල්ලාල් නැටුම් වලත් ලංකාවේ කෝළම් නැටුම් වලත් පොදු වශයෙන් ගැණෙන එක් අංගයක් විය. එය ගර්භ පූජා කර්මයයි. ස්ත්‍රියද ඵල හටගන්නා වස්තුවක් හෙයින් සශ්‍රීක පූජා කර්මයන්හි දී දරකෝත්පත්තිය පෙන්නුම් කිරීම ද සිරිතක් විය.

දරුඵල ලබාගැනීමටත් දරු ප්‍රසූතිය ආරක්ෂා කර ගැනීමටත් පහතරට ගැමියන් අතර පවතින ඇදහීම් අතුරෙන් රටයකුම ප්‍රධාන වේ. මෙයට අමතරව සමහර ගැමියන් අතර පවත්නා තවත් ඇදහීමක් තිබේ. එය කිරිඅම්මාවරුන් ඇදහීමයි. මෙය ලංකාවේ වැද්දන්ගෙන් සිංහල ජනයා හුරු කරගත් ඇදහීමක් වශයෙන් ඉදිරිපත් කළ හැක. මෙම කිරි අම්මාවරුන් ඇදහීම ලංකාවේ වැද්දන්ට වුව ද හුරුවූයේ ඈත අතීතයේ ලංකාවට සංක්‍රමණය වී වැද්දන් සමග මිශ්‍ර වූ ද්‍රවිඩ ගෝත්‍රිකයින්ගෙන් බව හෙන්රි පාකර් මහතා පෙන්වා දෙයි. (History of Ceylon Vol. 1) කිරි අම්මාවරුන් ඇදහීම රටයකුමට වඩා අතීත චාරිත්‍රයක් වශයෙන් ඉදිරිපත් කල හැක. හියු නෙවිල් මහතා විසින් රැස්කරන ලද වාර්තාවක ලංකාවේ වඳ ස්ත්‍රියක් පිරිමි දරු උපතක් ලබාගැනීමට වෙල්ලස්ස කිරි අම්මා පිදූ බව කියැවේ. (Sinhala Kavi—Vol : I —257 පිට) වෙල්ලස්ස කිරි අම්මාට උණු කිරි හා පටරෙදි පිදූ බවක් එම කවි වල සඳහන් වේ.

රටයකුමේ එන වඳ බිසෝවරු සත්දෙනා ද දීපංකර බුදුන්ට පටරෙදි පූජාකොට දරු සම්පත් ලබා ගැනීමේ සිද්ධියක් විස්තර වේ. දරකෝත්පත්තිය ඇතිකරලීමේ හෝ පහසුකරලීමේ යාග උත්සව වලට සප්තාකාරයෙන් වූ ස්ත්‍රී දෙවත්වයක් ද ලංකාවේ පවත්නා යාගවලට ඇතුළත් කොට තිබේ. රටයකුමේ එන වඳ බිසෝවරු සත් දෙනා කිරිඅම්මාවරු සත්දෙනා සම්බන්ධයෙන් ඇතිවිශ්වාසය හා සමානය. මෙම ඇදහීම ම කාලි ඇදහුවන් අතර " සප්ත කාලි " වශයෙන් පැවතිණ. සප්ත කාලි ඇදහීම 1880 දී මුන්නෙස්වරම් කෝවිලේ පැවති බව හියු නෙවිල්ගේ වාර්තාවක එයි. මේ සඳහා වූ කාලි පිළිම සතක් එම දේවාලයේ තිබුණ බව ද නෙවිල් මහතා කියයි. කිරි අම්මාවරුන් ඇදහීමත් කාලි ඇදහීමත් (සප්ත කාලි) එකම විශ්වාසයක් මත ගොඩනැගුණ බව සී. ඇම්. ඔස්ටින් සිල්වා මහතා කියතත්, කිරි අම්මාවරුන් ඇදහීමේ මූලික ලක්ෂණය වූ මාතෘ භාවය කාලි ඇදහීමේ ඇතුළත් වේ දැයි ස්ථිර වශයෙන් කිව නොහැක.

කිරි අම්මාවරුන් ඇදහීම නොයෙකුත් ආකාරයෙන් පවතින බව පෙනෙන විට, මාතෘ භාවයම

සරත් අමුනුගම

පත්තිනි හා සොකරි–I

සිංහල ජන නැටුම් වෙන් වෙන් වශයෙන් සලකා ඒවා පිළිබඳ විස්තර රුගත් රචනා කීපයක්ම මෑතකදී ප්‍රකාශයට පත් කර ඇත. එවැනි ග්‍රන්ථ අතුරින් ආචාර්ය **එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රගේ** "සිංහල ගැමි නාට්‍යය" (1968) ප්‍රධාන තැනක් ගනී. බලි තොවිල්, මඩු, කෝලම් හා නාඩගම් පිළිබඳ කරන ලද පර්යේෂණයක ප්‍රතිඵල වශයෙන් පළ කරන ලද්දක් වූ මෙම ග්‍රන්ථයෙන් විවිධ සිංහල වෘතයන් හා ගැමි නැටුම් ගැන පැහැදිලි වූත්, තත්වාකාර වූත් විස්තර සමූහයක් ඉදිරිපත් කෙරෙනු ලැබේ. ඒ අතින් මෙම ග්‍රන්ථය මෑත කාලයේදී ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද ශාස්ත්‍රීය කෘති අතුරින් ප්‍රධාන තැනක් ගනී.

එසේ වුවද, එහි සඳහන් සිංහල වත් පිළිවෙත් සරච්චන්ද්‍ර මහතා දක්වා ඇති අයුරු වෙන් වෙන් වශයෙන්ම දැක්වීමෙන් එම විෂය පිළිබඳ සම්පූර්ණ අවබෝධයක් ලද හැකි දැයි ප්‍රශ්නයක් මතු විය හැකිය. ගවේෂණයේ පහසුව තකා මෙසේ වෙන් වෙන්ව විස්තර වී ඇති වෘතයන් අතර හෝ ඒ ඒ වෘතයන්ට පසුබිම් වූ අදහස් අතර හෝ, මීට වඩා කිට්ටු මෙන්ම සංකීර්ණ සම්බන්ධයක් නැද්ද ? විවිධ දෙවිවරුන්, යකුන් හා භූතයින් සිංහල ගැමියන්ගේ එක් එක් ශාන්තිකර්මයන්ට සම්බන්ධ වී ඇති අයුරු සරච්චන්ද්‍ර මහතා වැනි දක්ෂ රචකයින් හොඳින් දක්වා ඇත. එනමුදු ප්‍රස්තුත වෘතයේ ආකෘතියට පිටස්තරින්—යම්කිසි සංකීර්ණ ක්‍රමයක් අනුව, සංස්කෘතික විශ්වාසයන් සමූහයක් අනුව—ඒවා එකිනෙකට සම්බන්ධ වී ඇති අයුරු සරච්චන්ද්‍ර මහතා පැහැදිලි කර නැත. එබැවින් ගැමියන්ගේ ආගමික ඇදහිලි නමැති සංකීර්ණ විෂයට අයිති දෙවි දේවතාවුන් හා ඔවුන් වටා ඇති විශ්වාස, අතීත කතා, සංකේත හා පුද පූජා මීට වඩා ප්‍රබලවත් හා සාරවත් ලෙස විග්‍රහ කළ හැකි යයි තර්ක කිරීමට පුළුවන.[1]

මේ තර්කය සනාථ කිරීම පිණිස සිංහල ආගමික විශ්වාසයන්ට ප්‍රධාන වූ පත්තිනි ඇදහිල්ල පිළිබඳව විග්‍රහයක් මේ ලිපි පෙළින් ඉදිරිපත් කිරීමට මා බලාපොරොත්තු වෙමි. මා එම විග්‍රහය කරන්නේ උඩරට ප්‍රදේශවල වරක් බහුලව ප්‍රචලිතව තිබුණේ යැයි ඇදහිය හැකි ගැමි නැටුමක් වන **සොකරි** නැටුමද ආශ්‍රයෙනි.

ලංකාවේ පත්තිනි ඇදහිල්ල ගැන දීර්ඝ විස්තරයක් කිරීම මෙම ලිපියේ අරමුණ නොවේ. දකුණු භාරතීය සංගම් යුගයට අයත් යැයි අනුමාන කරනු ලබන "සිලප්පදික්කාරම" නමැති ග්‍රන්ථයක් ද්‍රවිඩ භාෂාවෙන් ඇත. එය ඉලංගෝ අඩිගල් නැමැත්තෙකු විසින් විසින් රචනා කරන ලද්දකැයි විශ්වාස කරනු ලැබේ. මෙම කාව්‍යයේ එන කතා පුවත ලංකාවේ පත්තිනි ඇදහිල්ලට සම්බන්ධ වූ පන්තිස් කෝල්මුරයට බෙහෙවින් සමානය. ඉලංගෝ මුනිවරයා විසින් රචිත සිලප්පදික්කාරම් කතාව මා අන් තැනක විස්තර කර ඇත.[2] (1969) ආචාර්ය **එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර** පත්තිනි කතාව විස්තර කරන්නේ මේ අයුරිනි.

"දෙවිවරුන්ට කරන පූජාකර්මයන්හි පත්තිනි දෙවියෝ ප්‍රධාන වෙති. දක්ෂිණ භාරතීය දේවතාවියක වන පත්තිනියගේ කථාව සිලප්පදිකාරම් නම් දෙමළ කාව්‍යයෙහි කියැ වේ. ඇය පිළිබඳව ලක්දිව ප්‍රචලිත කථාවලින් පෙනෙනුයේ ඇ ධාන්‍යය පිළිබඳ හෙවත් සශ්‍රීකත්වය පිළිබඳ දේවතාවියක බව ය. මේ මතයට තුඩු දෙන නොයෙක් සාක්ෂි ඇත. ඇ අඹ ගෙඩිය, ගින්න, ජලය හා මල වැනි ස්වාභාවික වස්තූන්ගෙන් උත්පත්ති ලැබූ බවට තිබෙන කථා එක්තරා සාක්ෂි වර්ගයකි. ඇය පිළිබඳව ඇති නොයෙකුත් කථා අතුරෙන් එක් ප්‍රකට කථාවක් ද මේ මතය තහවුරු කරන්නක් යයි සිතිය හැකි ය. එනම්, වරක් ශක්‍ර දේවේන්ද්‍රයා

1. සරත් අමුනුගම : "ඌරා මස් කිරීම හා ආරච්චි කෝලම" (කලා සහරාව–29)
2. සරත් අමුනුගම : "කොහොඹ කංකාරිය හා සිංහල ශාන්ති කර්ම රටාව" (කලා සහරාව–30 හා 31)

පත්තිනි දෙවියන්ගේ තෙද බල පරීක්ෂා කිරීමට ඇය වෙතට ගියේ ලු. කුමක් පිණිස අවුදැයි විචාරන ලද කල්හි " නැගණියෙනි මට දනයක් දෙව " යි ශක්‍රයා කීයේ ය. කුමන දනයක් දැයි ඇසූ විට, " අඳුන්ගිර පයින් මඩ කර දියෙන් ගිනි ගෙන බොජුන් තනා දෙව යි' කීයේ ය. එවිට පත්තිනි දෙවියෝ ස්වකීය පාදයෙන් අඳුන් ගිරි පච්ච මඩ කොට සුවඳ ඇල්වී ඉස පැළ කොට පස්සවා සත් පැය ඇතුළත ශක්‍රයාට දුන්නාහ.

ගොයම් හටගැන්වීමේ බලය පත්තිනි දෙවියන්ට තිබෙන බව මේ කථාවෙන් කියැ වේ. පත්තිනි දෙවියන් සත් වරක්—එනම්, ජලයෙන්, දළෙන්, මලෙන්, ගලෙන්, කුළෙන්, ගින්නෙන් හා අඹෙන් උපන් බව කියති. සමහර ජනප්‍රවාදවල දළ වෙනුවට සළුව ද මල වෙනුවට දඹ ද මෙම දෙවියන්ගේ උත්පත්ති ස්ථාන ලෙස සඳහන් වේ. පත්තිනි දෙවියන්ගේ මේ අවතාර සත වනාහි සත්පත්තිනි ලෙසින් හැඳින්වේ. එබැවින් ඇයට ගිනි පත්තිනි කියාත්, තෙද පත්තිනි කියාත්, අඹ පත්තිනි කියාත්, ජල පත්තිනි කියාත්, ඔරුමාල පත්තිනි කියාත්, මල් පත්තිනි කියාත්, සිරිමා මුනි පත්තිනි කියාත් ආමන්ත්‍රණය කරනු ලැබේ. ඇය කන්නගී යන නම් ලැබ ඉපද සිට ආත්මයෙහි වපල ගතියෙන් යුත් තම සැමියා වන පාලඟ හෙවත් කෝවලන් කෙරෙහි පතිභක්තියෙන් පැවතුණු සැටි විස්තර වන කථා කිහිපයක් ඇත. මේ පාලඟ නමැත්තා මාදේවී හෙවත් පෙරුම්කාලි නමැති නළඟන කෙරෙහි සිත් බැඳ සිය වස්තුව නාස්ති කර, පත්තිනියගේ සිලම්බුවත් ඇයගෙන් ඉල්ලා ගෙන මදුරා පුරයට ගොස් එය විකුණුවේ ලු. එදවස්හි ම සොළී රජුගේ බිසවට අයත් සිලම්බුවක් නැතිවී සොයාගත නොහැකි විය. පාලඟයා විසින් එය සොරා ගන්නා ලදැයි චෝදනාවක් පිට ඔහු රාජ නියෝගයෙන් මරා දමනු ලැබීය. මින් අතිශයින් දුකටත් රොසටත් පත් වූ පත්තිනි දෙවියෝ මධුරා පුරයට ගිනි තබා පාලඟයා යළි ඉපැද්දුවෝ ය. පත්තිනි දෙවියන් පිළිබඳ එක් ප්‍රසිද්ධ කථාවකින් කියැවෙන්නේ ඇගේ හලඹෙහි (නූපුරයෙහි) ආනුභාවය ය. වරක් තම සැමියා ගැන බිහිසුණු සිහිනයක් දුටු ඇට ඔහු සොයාගන යන විට කාවේරී නම් ගඟෙන් එතෙර වන්ට සිදු විය. එහිදී තොටියා ඇයට වහසි බස් බෙණෙමින් ඇය එතෙර කරන්ට බැරි යයි කීවේ ය. මෙයින් රොස් වූ පත්තිනි දේවිය, හලඹ මුදු ගඟට විසි කළා ය. එ විගස ම ගඟ දිය දෙබෑ වී ඇයට එගොඩ යන්ට මඟ පෑදුණි.

මේ කතාවලින් කීපයක් ම පත්තිනි දෙවියන් සම්බන්ධ වූ යාගවල දී කවියෙන් කියනු ලැබේ. ඉන් සමහරක් (මරා ඉපැද්දීම හා අඹ විදමන මෙන්) රඟ පා දක්වනු ලැබේ. " (1968 : 47 පිට)

පත්තිනි ඇදහිල්ල දකුණු ඉන්දියාවෙන් ලංකාවට සංක්‍රමණය වූයේය යන්න සාමාන්‍ය විශ්වාසයයි. රාජාවලියේ සඳහන් අයුරු සිංහල රජතුමෙක් වූ ගජබාහු විසින් සොළී රටින් මෙම ඇදහිල්ල ලංකාවට ගෙන්වන ලදී. රාජාවලියේ දක්වා ඇති කරුණු ඓතිහාසික වටිනාකමකින් යුක්ත වුවක් දැයි මෑතකදී විවාදයකට ලක්වී ඇති කරුණකි.

ගජබා රජ සමය මුල් කරගෙන සිලප්පදිප්කාරම රචනා කල අවදිය අනුමානය කිරීම දුෂ්කර කටයුත්තකි. මෑතකදී ඉදිරිපත්කරන ලද ලිපිය කින් ආචාර්ය **ගණනාථ ඔබේසේකර** මෙම ගජබාහු කතාවේ ඓතිහාසික සත්‍යයක් වශයෙන් ඇති වැදගත්කම ගැන සැක පල කර තිබේ. ඒ කෙසේ වුවද පත්තිනි ඇදහිල්ල මෙරට උඩ පහත දෙරටටම ප්‍රචලිත වූන බවට කිසිම සැකයක් නැත. එම ඇදහිල්ල සම්ප්‍රදායික සිංහල වත් පිළිවෙත් විෂයේ ප්‍රධාන අංගයකි. වෙනත් අයුරකින් කියනවා නම් පත්තිනි දේවිය සිංහල මිනිසුන්ගේ ආගමික අදහස් හා සංකේත අතර ප්‍රධාන තැනක් ගත් බව ඉඳුරාම ප්‍රකාශ කළ හැකි ය.

මෙම බලපෑම ගම්මඩුවට, හෝ පූනා මඩුවට සීමා වූවක් නොවේ. පැරණි සිංහල ගැමි සමාජ සංවිධානයට මුල්වූ **උඩුපිල** හා **යටිපිල** වශයෙන් සමාජයේ බෙදීමද ඇතිවූයේ මෙම පත්තිනි ඇදහිල්ලට සම්බන්ධ වූ **අංකෙළිය** මුල්කරගෙන ය. මෙකී උඩුපිල-යටිපිල බෙදිල්ලේ ශේෂයක් තවමත් සිංහල ගම්වල පවතී. **රොබර්ට් නොක්ස්ගේ** සටහනක් අනුව මෙම දෙබිඩි සමාජ සංවිධානය ඔහුගේ සමයේ උඩරට බහුලව පැවතුනේය. ඒ අතින් පත්තිනි හා පාලඟ පිල වශයෙන් සමාජය එක එල්ලේම බෙදීම ව්‍රතයත්, සමාජ සංවිධානයත් අතර ඇති දැඩි සම්බන්ධය කෙලින්ම ප්‍රකාශ කිරීමක් වශයෙන් වැදගත් වෙයි.

සිලප්පදික්කාරමට සිංහලෙන් සමානවන්නේ පත්තිනි දෙවියන් ගැන විස්තර වන **පන්තිස් කෝල්මුරයයි.** එහෙත් කෝල්මුරවලට සිලප්පදික්කාරමේ දක්නට නොලැබෙන කරුණු කීපයක්ම අඩංගු වී තිබෙ. ඉන් අමතරවද, පාලඟ

කුමරා හා පත්තිනිය පිළිබඳ කතා හා විශ්වාස සිංහල ජනප්‍රවාද වශයෙන් පවතී. මීට උදාහරණ යක් වශයෙන් අංකෙලි උපත ගත හැකිය. අංකෙලි උපත අනුව පාලහ හා පත්තිනි දිනක් මල් කඩන්නට ගියෝ ය. මල් කැඩීමට පාලහ ගසට නැග්ගේ ය. අතු අග්ගිස්සේ ඇති මලක් කැඩීමට තැනූ විට පාළහ ගේ කෙක්කත්, පත්තිනියගේ කෙක්කත් පැටලුනි. දෙදෙනා කෙකි දෙක දෙපැත්තට ඇද් දෙත් පාළහගේ කෙක්ක බිඳී ගියේය. අංකෙලියේ උඩුපිලත් යටිපිලත් අතර අවුරුදු පතා කෙරුනු අං ඇදිල්ල, පොරපොල් ගැහිල්ල ආදිය සෑදුනේ මෙම සිද්ධිය මුල්කරගෙන ය යි විශ්වාස කරනු ලැබේ.

ඉහත සඳහන් විස්තරය අනුව එක් කරුණක් පැහැදිලි වෙයි. පත්තිනි ඇදහිල්ලේ මුල කුමක් වුවද (මාතලේ අංබොක්කේ පත්තිනි දේවාලයෙන් මා සටහන් කරගත් යාතිකාවක "ඉලංගේ පඩිවරදෙමළවෙන් කවිකරා" යනු පදය මෙය විග්‍රහ කිරීමේදී වැදගත් විය හැකිය), ලංකාවේ ඇදහිල්ලක් හැටියට පලපැදියම් වන විට එය මෙරට සමාජය අනුව කිසියම් විපර්යාසයකට ලක්වූ බවයි. මෙම විපර්යාසයේ එක් අංශයක් වශයෙන් නම් ගම් වෙනස් වූ හැටි පමනක් දූන් සොයා බලමු.

සිලප්පදික්කාරම (ද්‍රවිඩ භාෂාවෙන්)	පත්තිනි කෝල්මුරය (සිංහල)	ගැමි වහර (සිංහල)
කෝවලන්	පාළහ කුමරු	පා ළහ තෙරුන් නාන්සේ රාමා ගුරුන්නාන්සේ
කන්නගී	පත්තිනි	
පෙරුම්කාලි	මාදේවී	වේසිය
සේවිකාව	කාළි	

සිලප්පදික්කාරමෙනුත්, පත්තිනි කෝල්මුරයෙනුත් කියැවෙන කතාව පැහැදිලිය; එකාකාරය. එහි වරදෙහි බැඳෙන්නා කෝවලන් ය. පත්තිනිය ඔහු කෙරෙහි අචල භක්තියක් ඇත්තියකි. මාදේවී වූකලී කොවලන්-කන්නගී (පාළහ-පත්තිනි) සම්බන්ධය බිඳීමට ඉදිරිපත් වන දුෂ්ට ගැහැනියකි. සැමියා මරුමුවට පත්වූ බව දැනගත් පසු පත්තිනිය සනසන්නී කාලියයි. ඇයද කොවලන් කෙරෙහි සිත් ඇත්තියක් බව ද පෙරුම්කාලි සහ කාලි යන නම්වල පෙරලියෙන් ඉඟියක් ලැබේතැයි සිතීමට ඉඩ තිබේ.

II

දැන් සිලප්පදික්කාරමේ හා පන්තිස් කෝල් මුරයේ එන අයවලුන් පසෙක තබා උඩරට ප්‍රධාන ගැමි නැටුමක් මෙන්ම ශාන්තිකර්මයක් ද වූ සොකරි නැටුම විභාග කර බලමු.

සිංහල ගැමි නාටකය නමැති ග්‍රන්ථයේ සොකරි නැටුම ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර අතින් විස්තර වන්නේ මේ අයුරිනි. (1968 : 126 පිට) "කාසි රටෙහි ගුරුහාමි නමින් යුත් ආඩි ගුරෙක් වාසය කරයි. සොකරි නම්වූ රූමත් යුවතියක සරන පාවා ගන්නා ඔහු පරයා නමැත්තෙකුද මෙහෙකාර කමට ගනී. ජීවනෝපායක් සොයමින් රටින් රට ඇවිදින්නාවූ ඔවුන්ට කෙළවරදී සිංහල දේශයට යන්නට සිත්වේ. ඔව්හු සුභ නැකතින් පිටත්ව මුහුදු හතක් තරනය කොට ලක්දිවට පැමිණෙති. පළමුවෙන්ම ශ්‍රී පාදස්ථානයට ගොස් වැඳ පුදාගත්තාවූ ඔව්හු අනතුරුව තඹරාවිට නම් ගමකට පැමිණ එහි පැලක් සදා ගෙන, පොලව ගොම ගා සුද්ධ පවිත්‍ර කරගෙන එහි වාසය කරන්නට සැරසෙති. ගුරුහාමි හාල් සොයන්නට ගෙන් නික්ම යති. බස නොතේරෙන බැවින් නොයෙක් අතෝරයන්ට මුහුන පාන ඔහු කෙසේ හෝ හාල් ටිකක් ගෙනැවිත් ඉන් බත් පිසපන්ටයයි කියා සොකරියට දෙයි. එහෙත්, වතුර නැති බැවින් ගුරුහාමිට යලිත් ගමට යන්ට සිදුවේ. ඒ ගමන යන විට ගමේ වෙදරාලගේ බල්ලා ඔහුගේ කකුල කයි. අමාරුවෙන් ඔහු ගෙදරට සේන්දුවී පොලවෙහි වැතිර සිටින විට ඔහු මිය ගොස් ඇතැයි සිතන පරයා අවස්ථාවෙන් ප්‍රයෝජන ගෙන සොකරිය අනාචාරයට පොළඹවන්ට මාන බලයි. පරයා කෙරෙහි උරන වන්නාවූ සොකරිය වෙද රාල කැඳවන්ට යයි ඔහුට අන කරයි. පරයා ගොස් වෙදරාළට තතු පවසන නමුත් සොකරියම පැමිනෙතොත් මිස තමා නොඑන බව ඔහු දන්වා එවයි. එකල සොකරිය තමාම ගොස් වෙදරාල කැඳවා ගෙන එයි. වෙද රාල මැදියම තෙක් ගුරුහාමිට බෙහෙත්දී පිලියම් කොට අලුයම් වේලේ සොකරිය සමග පලා යයි. සොවින් පෙලෙන ගුරුහාමි කතරගම දෙවියන්ට කන්නලව් කර බාරහාර ඔප්පු කරයි. කෙළවරදී කතරගම දෙවියෝ ඔහුට සලකුණක් කියා පායි. මේ සලකුණේ අනුසාරයෙන් සොකරිය සොයා යන්නාවූ ගුරුහාමිට ඇය වෙදරාලගේ ගෙදරදී හමුවේ. ගුරුහාමි ඇය කැඳවා ගෙන ගොස් ඇයට තලයි. එහෙත් ඇ තමා නිදොස් යයි

ගුරුහාමි ලවා ක්ෂමා කරවා ගනී. මින් මතු සොකරිය මැනවින් රැකගත යුතු යයි ගුරුහාමි පරයාට ඔවදන් දෙයි ''. නමුත් සොකරියත් ඈ අනාචාරයට පොළඹවා ගානීමට තැත් කරන අය ගැනත් වෙනත් ප්‍රවාද තිබුණේ යැයි විශ්වාස කිරීමට පුළුවන. සරච්චන්ද්‍ර මහතාම පවසන අන්දමට '' එක් ප්‍රවාදයක කියැවෙන අයුරු ගුරුහාමි රටින් රට ඇවිද්දේ තම බිරිඳත් පරයාත් සමඟ පමණක් නොව වෙදරාලත් කැටුව බව බර්නාඩ් පඬිතුමා පවසයි. බර්නාඩ් පඬිතුමා සඳහන් කරන වෙනත්ප්‍රවාදයක් අනුව සොකරිය පරයා කෙරෙහි අනුරක්ත වෙයි. ''

මෙයින් එක් කරුණක් පැහැදිලි වෙයි. සොක රිගේ චරිතය යොද ඇති අයුරු ප්‍රධාන තැනක් ලැබෙන්නේ ඇගේ අනාචාරයට මුල්වීමේ ලක්ෂණ යයි. තඹරාවිල වෙද නිලමෙ කියන පරිදි,

ග න් ට   නියම ගුරු පඩුරකි පෙර   සිට
දෙ න් ට   බෙත් අඳුනුත් ඇත ඒ   මට
ය න් ට   බැරිය මට නුඹ කී පම   ණට
එ න් ට   කියාපන් ළඳ සොකරී   හට

ඇ වි ත්   ගමේ උන් මේ ලෙස   කියන්නේ
ක ද ත්   බුලත් හතලිහකුත්   ගන්නේ
නු ඹ ත්   යන්ට සේලේ ඇඳ   ගන්නේ
ග හෙ ත්   ඔරුව ඇතුවා නැත   දන්නේ

එයට සොකරිය පිළිතුරු දෙන්නේ පහත සඳහන් අයුරිනි :

කො හෙ ත්   සිතේ නොසිතන්න නරක   කම
ලෙ ඩ ත්   එවාපන් කනේ කඩුක්   කම
ම ම ත්   ඇවිත් ඉන් කියන අදික්   කම
නු ඹ ත්   යන්ට යන් අද මා එක්   කම

එබසට තබරා විල වෙදරා   ලා
මෙලෙසට සොකරිගේ තෙපුල් අසා   ලා
හනික නැගිට ඔලගුව කරලා   ලා
ගමනට නික්මුණි තුන් කුදු ඇනි   ලා

සොකරිය වෙද නිලමේ සමඟ පැන ගියායින් පසුව ගුරුහාමිගේ විලාපයෙන් නැතහොත් හෑල් ලෙන් ද මෙම තත්ත්වය පැහැදිලි කරනු ලැබේ.

වෙද නිලමේ කළ වෙද කම ඇසුවද නුඹ   ලා
නිදු නොයිඳ මගේ සොකරිට ඉඟිබිඟි කර   ලා
එදු උන්ගේ රහස් කතාවට කල් බැඳ   ලා
උදැසනින් ගියේ යන්ට සොකරිය සැහවී   ලා

ගන්නෙය රුදු වෙද නිලමේ මගේ සොකරිය   ලන්ද
පත්තිනි දෙවි ඔබට මෙදු මෙන්න පඩුරු   බැන්ද
යුක්තිය දත් දෙවි සමුදු කරුනා කර   මින්ද
සත්ගුණ දෙවියන්ගේ බලෙන්
ලැබෙයි සොකරි   ලන්ද

ඉහත දක්වා ඇති කරුණු අනුසාරයෙන් සොකරි නැටුමෙන් දැක්වෙන පුවත මෙසේ විස්තර කළ හැකි ය. ගුරුසාමි සොකරි සහ රාමා නමැති විදේශිකයින් තුන් දෙනෙක් ලංකාවට පැමිණෙති. එහි, තඹරාවිල නම් ගමේ, ඔවුන් පදිංචි වෙති. ස්වල්ප කලකින් ගුරුසාමි අනවර කිපයකට මුහුණ දෙයි. බල්ලෙක් ඔහුගේ කකුල හපයි. වෙද කමට පැමිණි වෙද නිලමේ රාගී ස්ත්‍රියක් වශයෙන් නිරූපණය කර ඇති සොකරිය සමඟ පැන යයි. ගුරුහාමි ලංකාවේ දෙවිදේවතාවුන්ගේ පිහිට පතයි. එම ඉල්ලීම සාර්ථක වෙයි. සොකරිය පෙරලා පැමිණෙනවා පමණක් නොව දරුවෙක් ද ප්‍රසූත කරයි.

ගුරුහාමිගේ කණ්ඩායමේ අය විදේශිකයින් බව කතාවේ අවධාරණයෙන් ප්‍රකාශ කර ඇත. කාසි දෙසින් ගුරා පිටත්වූ අයුරුත් දිල්ලිරටින් සොකරිය හා රාමා හේ සොයාගත් අයුරුත් කවියෙන් විස්තර වෙයි.

පෙර සමමතේ   දී
වනං දහ අට බේ   දී
දේස දහ අට සෑ   දී
කාසි දේසේ නමින් සුසැ   දී

කුලහනං වශයෙ න්
සෑදී පවතින උන්ගෙ න්
ආඩිගුරු නාමෙ න්
සිටිය ගුරුවෙක් පලමු වේදෙ න්

දිල්ලි රට උන් නේ
සිල්ප නැටුමුත් දන් නේ
ගොල්ල ආඩීන් නේ
සෙල්ලමෙන් මයි උන් රැකෙන් නේ

නුවරට නුදුරුවෙ න්
සැදුනේ එහි පවුනු ග න්
එගන්වල සොඳි න්
සිටිය ජනයෝ වර්ග වශයෙ න්

ගුරුවට රුති ලෙසි න
අඟනෙක් සොයා ගනිමි න
සොකරිය කියා ග න
නමක් පවසමි ඇට මෙලෙසි න

අතමේවර සෑ දී
ගති රා මෙකුත් මිල දී
රුති ලෙසට ඉ දී
නැතුව කන්නට දෙයක් දූවි දී

නැව් සැදීම හා සත් සමුදුර තරනය කිරීම ද මෙ කණ්ඩායමේ විදේශීය ජන්මය නැවතත් සිහියට නගයි.

කි රි මුහුදට නැව ඇවිත් බසින් නේ
කි රි මුහුදේ නැව රුවල් හෙලන් නේ
කි රි මුහුදේ දිය ඇරගෙන බොන් නේ
කි රි මුහුදට නැව ගමන් කරන් නේ

මෙ සියල්ලටත් වඩා ගුරුහාමිට සිංහල නො තේරීමෙන් ඇති වන හදියෙන් මේ විදේශිය-දේශිය වර්ග කිරීම සක්සුදක් සේ පැහැදිලිය.

මේ අනුව සොකරි නැටුමට ප්‍රධාන අදහස් දෙකක් වූ (1) සොකරිය පතිවත නොරැකීම හා (2) ගුරුහාමීගේ කණ්ඩායම විදේශිකයින් බව අවධාරනය කිරීම පසුව එන විග්‍රහයට වැදගත් වෙයි.

ඉහත විස්තර කර ඇති පත්තිනි කතාවේත් සොකරි කතාවේත් චරිත දූන් සංසන්දනය කර බලමු :—

පත්තිස් කෝල්මුරය	සොකරි කතාව
(අ) **පත්තිනි** (පතිවත රකී)	**සොකරි** (පතිවත රකින්නේ නැත)
(ආ) පාලහක { ගුරුන්නාන්සේ, තෙරුන්නාන්සේ, රාමා	ගුරුහාමි { ගුරුන්නාන්සේ, ආඩිගුරු
(1) පත්තිනියගේ භක්තිය හා පතිවත රැකීම ගැන උනන්දුවක් දක්වන්නේ නැත.	(1) සොකරියගේ භක්තිය හා පතිවත රැකීම දූඩි ලෙස පතන්නෙකි.
(2) මධුරා පුර රජු අතින් දූකට පත් වෙයි.	(2) තඹරාවිල වෙද නිලමෙ අතින් දූකට පත් වෙයි.
(ඇ) **කාලි** (සේවිකාවකි) පාලහ කෙරෙහි සිත් ඇත්තියක්දූයි සඳහන් නොකෙරේ. එහෙත් සිලප්පදික්කාරමේ කොවලන්ගේ සිත් ගත් නගර ශෝභනිය **තෙරුම්කාලි** නම් ද ඇත්තියකි	**රාමා** (පරයා: සොත්තානෝ) ගුරුහාමිගේ සේවක යෙකි. සොකරි කෙරෙහි සිත් ඇත්තෙකි.
(ඈ) **මාධවී** : පාලහ ගේ සිත් ඇදගත්තියකි.	**වෙද නිලමේ** : සොකරියගේ සිත් ඇදගත්තෙකි.

(මතු සම්බන්ධයි)

ගුණසීල ජයවර්ධන

සංස්කෘතික වස්තු ආරක්ෂා කිරීම

1967 ඔක්තෝබර් මස 14 වැනි දින රාත්‍රියෙහි සීගිරියේ අවුරුදු දහස් ගණනක් ආරක්ෂා වී තිබුණු කෞතුක චිත්‍ර යම්කිසිවකු විසින් විනාශ කිරීමට උත්සාහ කරන ලදී. එය එක් කෙනකු විසින් කරනු ලැබූ අපරාධයක් ද? නැත්නම් කීපදෙනකු එකතු වී කරන ලද අපරාධයක් ද යන්න මෙතෙක් දැනගැනීමට පුළුවන් වී නැත. කවදා හෝ එය දැන ගැනීමට පුළුවන්වේද යන්න ද සැක සහිත ය.

සීගිරි චිත්‍රවලට සිදුවූ ඒ අපරාධය වැනි අපරාධ ලංකාවේ පළමුවරට සිදු වූවක් නොවේ. මීට කලින් ද සොරුන් විසින් නටබුන් නගරවල තිබෙන ප්‍රතිමාවල හා දාගැබවල නිදන් කර තිබුණු වස්තු ලබාගැනීම සඳහා ඒ ප්‍රතිමා හා දාගැබ් කඩා බිඳ දමා ඇත. මේ විදියේ අපරාධ හා සොරකම් ලංකාවෙහි පමණක් නොව ලෝකයේ වෙනත් රටවල ද සිදුවී ඇත.

දිනක් උfපිසි (Ufizi) කෞතුකාගාරයෙහි මොරාන්ඩිගේ (Morandi) චිත්‍රයක් පිරිසක් විසින් නරඹමින් සිටිය දී හදිසියේ ම බිත්තියෙන් බිමට වැටුණි. එකෙණෙහිම කෞතුකාගාරයේ නිලධාරීන් එතැනට පැමිණ චිත්‍රය පරීක්ෂා කර බැලූවිට එහි පිටුපස "බොහොම ස්තුතියි. මම මොරාන්ඩිට නිතරම ප්‍රිය කළා." යනුවෙන් සටහන් කර තිබුණි. ඒ සටහන යටින් චිත්‍රය සොරකම් කළ දිනය ද සඳහන් විය. සොරෙන් එම කෞතුකාගාරයට පැමිණි කෙනෙක් මොරාන්ඩිගේ මුල් චිත්‍රය සොරකම් කර ගෙන ගොස් එහි පිටපතක් ඇඳ මුල් චිත්‍රය තිබුණු තැනම එය එල්ලා තැබුවේය. චිත්‍ර ය එද කඩා නොවැටුණි නම් අදත් එය මොරාන්ඩිගේ මුල් කෘතිය වශයෙන් පිලිගනු ලැබේ.

ප්‍රංශයේ ශාන්ත ත්‍රෝපේ (St. Tropez) හි පිහිටි ඔනොංසියාද් (Annonciads) කෞතුකාගාරයේ චිත්‍රාගාර පිරිසිදු කරන කාන්තාව 1961 ජූලි මස 17 වැනි දින ඉරිදා පහළ මාලයේ චිත්‍රාගාරයට පිවිසි විට එහි බිත්තිවල එල්ලා තිබුණු චිත්‍ර 57 ක් සොරකම් කර ගෙන ගොස් තිබෙන බව දුටුවාය. රාත්‍රියෙහි එම කෞතුකාගාරය රැක බලා ගැනීමට සාමාන්‍යයෙන් මුරකරුවෙක් සිටියේ ය. නමුත් සොරකම සිදුවූ දිනයේ දී ඔහු අසනීපව සිටි නෑයෙක් බැලීමට යෑම නිසා පැමිණ සිටියේ නැත. මැටිස් (Matisse), බොනාර්ඩ (Bonnard), ඩෙරේන් (Derain), ව්ලාමින්ක් (Vlaminck), මාර්කේ (Marquet), දූfපි (Dufy) ආදි සුප්‍රසිද්ධ චිත්‍ර ශිල්පින්ගේ කෘති ඒ නැතිවූ චිත්‍ර 57 ට ඇතුළත් විය. මේ සොරකම අවුරුද්දක් ඇතුළත දී ඒ ප්‍රදේශයේ සිදුවූ 5 වැනි කලා සොරකම ය. කලින් සොරකම කරන ලද චිත්‍ර සියල්ලම ආපසු සොයා ගැනීමට කෞතුකාගාරයට පුලුවන් විය. 1961 ජූලි 17 වැනි දින සොරකම් කරන ලද චිත්‍ර 57 න් එකක් හැර අනෙක් සියල්ලම සොයා ගන්නා ලදී.

වොෂිංටනයේ කෝර්කෝරන් (Corcoran) චිත්‍රාගාරයේ රෙම්බ්රාන්ට් ගේ (Rembrandt) චිත්‍රයක් ගෙන යාමට සොරෙකු තැත් කරන විට කෞතුකාගාරයේ ආරක්ෂකයන් විසින් අල්ලා ගන්නා ලදී. බුරුමයේ පාගන් (Pagan) හි පිහිටි බුද්ධ ප්‍රතිමාවක රත්රන් නිදන් කර ඇතැයි විශ්වාස කල සොරු පිරිසක් විසින් එය කඩා දමන ලදී. එසේ කඩා දමන ලද ප්‍රතිමා බොහොමයක් පාගන් හි (Pagan) දක්නට ලැබේ.

1962 ජනවාරි මාසයේ ෆ්ලොරන්ස් (Florence) හි පිහිටි උfපිසි චිත්‍රාගාරයට පිවිසි එක් උම්මත්තකයකු විසින් ලක්ෂ 20 ක් පමණ වටිනා ප්‍රසිද්ධ චිත්‍ර 25 ක එහෙන් මෙහෙන් ඉරි ඇඳ කපා කොටා තිබුණි. මේ විදියේ අපරාධයක් ලන්ඩනයේ ජාතික චිත්‍රාගාරයක ද සිදු විය. 1914 හි හි එම චිත්‍රාගාරයට පිවිසි එක් පුද්ගලයෙක් වෙලාස්කේ (Velazquez) ගේ 'වීනස්' නමැති චිත්‍රය එහෙන් මෙහෙන් කපා කෙලෙසා තිබුණි.

ස්ත්‍රීන්ගේ අයිතිවාසිකම් අප්‍රමාදව ලබාදීමේ වැදගත්කම කෙරෙහි මහජනයාගේ අවධානය යොමුකර වීම සඳහා ඒ අපරාධය කරන ලද බව ඒ පුද්ගලයා පැවසී ය. 1959 නවත් එක් උම්මත්තකයෙක් මියුනික් කෞතුකාගාරයට පිවිස රූබන්ස් නමැති සුප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පියාගේ කෘතියක් කෙලෙසීමට උත්සාහ කළේය. ඊට අවුරුදු දෙකකට පසු කැනඩාවේ මොන්ට්‍රියෙල් කෞතුකාගාරයට සාතිශය කෝපයෙන් පිවිසි එක් පුද්ගලයෙක් රෙනුවාර් (Renoir), දෝමියෙර් (Daumier), ෆ්‍රොන්තැන්-ලතුර් (Fantin—Latour), මොන්ටිචෙල්ලි (Monticelli), සහ කෝබන් (Coburn) ආදී සුප්‍රසිද්ධ චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ ඉතාම වටිනා කෘති කීපයක් විනාශ කර දැමුවේ ය. මෙයින් පෙනෙන්නේ ඉතා අගනා කලා කෘති කෞතුකාගාරවලින් සොරකම් කරනු ලබනවා පමණක් නොව උමතු පුද්ගලයන්ගේ ප්‍රහාරවලට ද ඒවා ලක්වන බව ය. ඒ කලා කෘතිවලට පමණක් නොව නටබුන් නගරවල තිබෙන ගොඩනැගිලිවලට ද ඒවා නැරඹීමට යන අය ගෙන් හානි සිදු වේ. සමහරු ඒ නගරවල පිහිටි ඉතා වටිනා ගොඩනැගිලිවල ඔවුන්ගේ නම් හා ලිපිනය කුරුටු ගාති. සීගිරිය, දඹුල්ල, පොළොන්නරුව, අනුරාධපුරය ආදී නගරවලට ගිය විට එය මැනවින් පැහැදිලි වේ.

කෞතුකාගාරවල සිදුවන ඉහත සඳහන් විදියේ සොරකම් වලට ප්‍රධාන හේතුව ඒ කෞතුකාගාරවල තිබෙන ආරක්ෂා සංවිධාන ප්‍රමාණවත් නොවීම බව පෙනේ. මහජනයාට කලා කෘති හා වෙනත් සංස්කෘතික වස්තු වැඩි වැඩියෙන් ප්‍රදර්ශනය කරවීමට බොහෝ රටවල උත්සාහ කරනු ලබන නමුදු ඒ කෘති ප්‍රදර්ශනය කෙරෙන කෞතුකාගාරවල හා චිත්‍රාගාරවල සංවිධානයේ දුර්වලකම නැති කර ගැනීමට දක්වෙන උනන්දුව මඳ ය. සමහර කෞතුකාගාරවල සේවය කරන නිලධාරී මණ්ඩලය ප්‍රමාණවත් නැත. එක්තරා විශාල යුරෝපීය කෞතුකාගාරයකට කලා කෘති ප්‍රදර්ශනය කිරීම් සඳහා අලුත් කාමර 28 ක් ඉදි කරන ලදී. එහෙත් ඒ කාමරවල තැන්පත් කරන කෘති බලා හදාගෙන ආරක්ෂා කිරීම සඳහා එක මුරකරුවෙක් වත් අලුතෙන් බඳවා ගනු නොලැබී ය. කෞතුකාගාරයක ප්‍රදර්ශන ශාලා වැඩි වන විට ඒ ප්‍රදර්ශන ශාලා ඵක බලා ගැනීම පිණිස ප්‍රමාණවත් ආරක්ෂකයන් අවශ්‍ය වන නමුදු කෞතුකාගාර භාරව සිටින වගකිවයුතු අයට එය පැහැදිලි වී නැති බව පෙනේ. ආරක්ෂක සංවිධානවල තිබෙන දුර්වලකම නිසාමය කලා කෘති සොරකම් කිරීම අද නොයෙක් රටවල කර්මාන්තයක් මෙන් වර්ධනය වී ඇත්තේ. ඇමරිකාවේ පමණක් දිනකට කෞතුකාගාරවලින් කලා කෘති 3 ක් හෝ 4 ක් සොරකම් කරනු ලබන බව වාර්තා වේ.

ඉතා අගනා කලා කෘති කෞතුකාගාරවල, තැන්පත් කිරීම නිසා කෞතුකාගාරවල ආරක්ෂා සංවිධාන පිළිබඳ ප්‍රශ්න ද උග්‍ර වේ. නූතන කලාකරුවෙකුගේ කෘතියක් ඩොලර් පණස් දහකට පමණ විකිණිය හැකි නම් ඒ කෘතිය කෙරෙහි සොරුන්ගේ සැලකිල්ල යොමු වන බව කිවමනා නොවේ. සොරකම් කරනු ලබන චිත්‍රවලින් බොහොමයක් ආපසු සොයා ගැනීමට පුලුවන් වී ඇත. 1961 සතියක් ඇතුළතදී කැන්වස් මත අඳින ලද චිත්‍ර 65 ක් සොරකම් කර ගන්නා ලදී. සොරකම් කරන ලද ඒ කෘතිවලින් එකක් හැර අනෙක් සියල්ලම ආපසු සොයා ගැනීමට පුලුවන් වී තිබේ. ඉතා වටිනා කලා කෘතියක් කෞතුකාගාරයකින් නැති වූ විට ඒ කෘතිය පිළිබඳ සම්පූර්ණ විස්තරයක් පොලිසියට දෙනු ලබන බව කලා කෘති සොරකම් කරන ඇතැම් සොරු නොදනිති. සුප්‍රසිද්ධ කලා කෘතියක් සොරකම් කරගතහොත් එය ලෙහෙසියෙන් විකිණීමට නුපුළුවන් බව සමහර සොරු දනිති. මේ නිසා එවැනි කෘතියක් සොරකම් කරගනු ලබන විට සොරු කරන්නේ ඒ චිත්‍රය ආපසු දීමට ඒ චිත්‍රය තිබුණු කෞතුකාගාරය භාර වගකිවයුත්තන්ගෙන් සැලකියයුතු මුදලක් ඉල්ලා සිටීමයි. බොහෝ විට සොරු ඉල්ලනු ලබන ඒ මුදල ගෙවා චිත්‍රය ආපසු ලබා ගැනීමට ඒ වගකිවයුතු අය ක්‍රියා කරති. චිත්‍ර කෘති ලබා ගැනීමට බොහෝ විට පුලුවන් වෙනත් වටිනා රන් රිදී ආභරණ, මුතු මැණික් සහ ලෝහ ප්‍රතිමා සොරුන්ගෙන් ආපසු ලබාගැනීම අපහසු ය. ඊට හේතුව ඒ කෘතිවල ස්වරූපය වෙනස් කර විකිණුමට පුලුවන් වීමය. විශාල චිත්‍රයක් සොරකම් කරගත් විට සමහරු එය කොටස් වලට කපා විකිණීමට උත්සාහ කරති. ඉතා වටිනා දොර රෙදි ආදිය සොරකම් කරගත් විට මෙය සිදුවී ඇත.

කලා සොරුන්ගේ ව්‍යාපාරය සම්පූර්ණයෙන්ම සාර්ථක කර ගැනීමට ප්‍රධාන බාධකයක් වී තිබෙන්නේ ජාත්‍යන්තර අපරාධ පරීක්ෂණ සංවිධානයයි. (International Criminal Police Organization) මේ සංවිධානය ඉන්ටපෝල් (Interpol) නමින්ය

සාමාන්‍යයෙන් ප්‍රකට වී ඇත්තේ. යම්කිසි කෞතුකාගාරයක තිබෙන වටිනා වස්තුවක් නැතිවූ විට ඒ පිළිබඳ විස්තර සියල්ලම කෞතුකාගාරයෙන් ලබාගෙන ලෝකයේ සෑම රටකම පොලිසිවලට දන්වනු ලැබේ. මේ ක්‍රමය නිසා බොහෝ විට කෞතුකාගාරවලින් නැතිවන වස්තු කලක් ගතවී හෝ සොයා ගැනීමට පුලුවන් වී ඇත.

සොරකම් කරනු ලබන වටිනා කලා වස්තු ජාත්‍යන්තර පොලිස් සංවිධානයක සහාය ඇතිව සොයා ගැනීමට උත්සාහ කරනවාට වඩා කෞතුකාගාරවල තිබෙන ආරක්ෂා සංවිධාන තර කිරීම වඩාත් මැනවි. ආරක්ෂා සංවිධාන හොඳින් දියුණු කිරීමට උත්සාහ කරතොත් කලා කෘති සොරකම් කිරීම, කලා කෘති විනාශ කිරීම බෙහෙවින් අඩුකර ගත හැකි බව නිසැක ය. කෞතුකාගාරවල තිබෙන ආරක්ෂා සංවිධානවල අඩුපාඩුකම් හා ඒ අඩුපාඩුකම් මගහරවා ආරක්ෂක කටයුතු දියුණු කළයුතු අයුරු ගැන සොයා බැලීම පිණිස ජාත්‍යන්තර කෞතුකාගාර මණ්ඩලය සහ ජාත්‍යන්තර පොලිස් සංවිධානය 1957 හි එක්වී ක්‍රියා කළහ. ජාත්‍යන්තර කෞතුකාගාර මණ්ඩලය යුනෙස්කෝවේ ආධාර ලබන සංවිධානයකි. සොරකම්වලින් කෞතුකාගාර ආරක්ෂාකිරීම ගැන ඒ මණ්ඩලයේ සැලකිල්ල යොමු වී තිබේ. සොරකම් කරනු ලබන කෘති සොයා ගැනීමට උත්සාහ ගැනීම වෙනුවට කෞතුකාගාරවල කෙරෙන සොරකම් වැළැක්වීම පිණිස ගතයුතු පියවර මොනවාද යි විමසා බලා වාර්තා කරන ලෙස 1957 ජාත්‍යන්තර කෞතුකාගාර මණ්ඩලය විසින් ඉන්ටපෝල් (Interpol) සංවිධානයෙන් ඉල්ලා සිටින ලදී. එම ඉල්ලීම පරිදි ඉන්ටපෝල් සංවිධානය විසින් කරන ලද පයෙෂණයේ ප්‍රතිඵල 'මියුසියම්' (Meseum) නමින් යුනෙස්කෝව විසින් පළ කරනු ලබන ත්‍රෛමාසික සඟරාවෙහි 1964 අංක 4 දරණ, කලාපයෙහි පළ විය. ඒ පයෙෂණයේ ප්‍රතිඵලත් කෞතුකාගාර මණ්ඩලය විසින් කරන ලද පයෙෂණවල ප්‍රතිඵලත් එක්රැස් කර ජාත්‍යන්තර කෞතුකාගාර මණ්ඩලයේ සභාපති විසින් දීර්ඝ වාර්තාවක් 1962 ජූලි මස හේග් නුවර පවත්වන ලද මහා සම්මේලනයට ඉදිරිපත් කරන ලදී. එම වාර්තාවෙන් දක්වන ලද කරුණු බොහෝ දෙනාගේ මවිතයට හේතු විය.

යථෝක්ත ජාත්‍යන්තර සංවිධාන දෙකෙන් කරන ලද පයෙෂණ වලදී අනාවරණය වූ එක් වැදගත් කරුණක් නම් බොහෝ රටවල කෞතුකාගාරවල හා වෙනත් ස්ථානවල තිබෙන වටිනා කලා කෘති ආරක්ෂා කිරීම සම්බන්ධයෙන් දක්වනු ලබන සැලකිල්ල අතිශයින් මඳ බවයි. සමහර කෞතුකාගාරවල තැන්පත්කර තිබෙන කලා කෘති ආදිය ආරක්ෂා කිරීමට යල් පැනපු ක්‍රම උපයෝගී කරගනු ලැබේ. රටවල් කීපයක කෞතුකාගාරවල පමණක් සොරකම්වලින් හා වෙනත් හානිවලින් පුරාවස්තු හා කලා කෘති ආරක්ෂා කිරීම පිණිස ප්‍රබල ආරක්ෂා සංවිධාන සලසා ඇත. වියනා නුවර කෞතුකාගාරයේ විදුලි සංඥා 30 ක් සවිකර තිබේ. නියමිත වේලාවට මුරකරුවන් ගෙන් කෙනෙක් කලා කෘති තිබෙන ස්ථානයකට නො පැමිණියහොත් ඒ සංඥා එළි එකෙණෙහිම දල්වේ. ඒ සමඟම මුලු කෞතුකාගාරයේ ම සීනු හඬ පැතිරී කෞතුකාගාරයේ ප්‍රධාන දොරටු ඉබේ වැසේ. සොරෙක් යම් ශාලාවකට ඇතුළත් වුවහොත් ඒ බව පොලිසියට දැනගත හැකිවන පරිදි විදුලි සංඥා දෙන උපක්‍රමයක් යොදා ඇත. මේ ආරක්ෂා සංවිධාන ඒ කෞතුකාගාර විසින් විශාල මුදලක් වැය කර යොදා තිබේ. මේ ක්‍රමයෙන් ආරක්ෂා කරනු ලබන්නේ කෞතුකාගාරයේ තිබෙන ඉතාම අගනා කෘති පමණි. බොහෝ කෞතුකාගාරවල මුදල් නොමැති නිසා විශාල මුදලක් වියදම් කර එවැනි ආරක්ෂා සංවිධාන සැලසීම දුෂ්කර වී ඇත.

ඇමරිකාවේ කොළොම්බියා ප්‍රදේශයේ දකුණු කැරොලිනා (South Carolina) නගරයේ පිහිටි කෞතුකාගාරයක තිබෙන සෑම චිත්‍රයකටම සියුම් යන්ත්‍රයක් සවිකර තිබේ. ඒ කෞතුකාගාරයේ එක් චිත්‍රාගාරයක තිබෙන චිත්‍ර දවසකට 85 වරක් ඒවා නැරඹීමට පැමිණෙන්නන් විසින් ස්පර්ශ කරනු ලබන බව ඒ සියුම් විදුලි උපක්‍රමය මගින් දැනගන්ට ලැබී ඇත.

කෞතුකාගාරවල තිබෙන වටිනා කෘති ආරක්ෂා කිරීම සඳහා විදුලි යන්ත්‍ර සූත්‍ර පාවිච්චි කිරීමම ප්‍රමාණවත් නොවේ. විදුලි යන්ත්‍ර සූත්‍ර පමණක් යෙදූවහොත් ඒවා ක්‍රියා කරන ආකාරය කෙසේ හෝ දැන ගැනීමට සොරු උත්සාහ කරති. එම නිසා ඒ විදුලි යන්ත්‍ර සූත්‍ර සමඟ වෙනත් ආරක්ෂා සංවිධාන ද යෙදීම අවශ්‍යය. විදුලි යන්ත්‍ර ක්‍රම වලින් දෙනු ලබන සංඥා කෞතුකාගාරයෙහි සිටින මුරකරුවන්ට පමණක් ලැබීමට සැලැස්වීම සුදුසු නොවේ. ඒ විදුලි සංඥා කෞතුකාගාරයේ මුර කරුවන්ට ලැබෙන විටම පොලිසියටත් ලැබීමට පුලුවන් වන පරිදි යෙදිය යුතුය.