ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය
ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

34 වන කලාපය
1990 ජූලි

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

[illegible]
අධ්‍යාපන උසස් අධ්‍යාපන හා සංස්කෘතික
සහ දේශීය වෛද්‍ය අමාත්‍ය
වී. ජ. මු. ලොකුබණ්ඩාරයන්ගේ [illegible]

සංස්කාරකවරු:

තෙරිපැහැ සෝමානන්ද
ආනන්ද කුලසූරිය
ශ්‍රී ලංකා කලාමණ්ඩලයේ උපසභාපති
ඩී. එම්. ගුණරත්න
ශ්‍රී ලංකා කලාමණ්ඩලයේ ලේකම්

34 වන
කලාපය
1990 ජූලි

34 වැනි කලාපය
1990 ජූලි

පටුන

පිටුව

1. පහන් මඩුව — මඩු පේ කිරීම
මහාචාර්ය තිස්ස කාරියවසම් 01

2. උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ ශාන්ති කර්ම හා ආශ්‍රිත බණ්ඩාර දෙවිවරු
මුදියන්සේ දිසානායක 06

3. කාමදේව
කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලයේ සහාය කථිකාචාර්ය එල්. ඒ. ඩී. ඒ. තිස්ස කුමාර 10

4. ශ්‍රී ලංකාවේ රූපවාහිනී මාධ්‍යය සම්බන්ධයෙන් ධම්ම ජාගොඩගේ දායකත්වය
සෝමවීර සේනානායක 14

5. සිංහල නාට්‍ය කලාවේ ඉතිහාසය ඉපැරණි වූවක් නො වේ.
කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල අංශයේ කථිකාචාර්ය සරත් විජේසූරිය 19

6. කලාව හා සෞන්දර්ය වාදය
පණ්ඩිත ගුණපාල සේනාධීර 23

7. උඩරට නැටුමට පණ දුන් පණිභාරත
මහාචාර්ය ජේ. බී. දිසානායක 26

8. වයඹ පළාතේ සිංහල ජන වහර
ජී. යූ. රණතුංග 32

9. ලන්දේසි ආණ්ඩුකාර ජෝන් ගිඩියන් ලෝතැන්කුමා සියම් උපාලි
මහතෙරුනට යැවූ ලිපියක් 34

10. රසාස්වාදය හා සාධාරණීකරණය
මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර 35

සංස්කාරකවරුන්ගෙන්

සමතිස් වසරකට අධික කාලයක් මේ රටේ කලා ක්ෂේත්‍රයට කලා සඟරාව මගින් සැලසුණු සේවය වියත් කලාකාමීනට හා ශාස්ත්‍ර රසිකයනට අමුතුවෙන් හඳුන්වා දිය යුත්තක් නො වේ. ''ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය'' මගින් නිකුත් කැරෙන මෙම සඟරාව යම් පරමාර්ථයකින් ආරම්භ විණි නම්, එම පරමාර්ථය තුළ ගැන්වෙන අයුරින් දිගට ම පවත්වා ගෙන යා හැකි වීම කලාකාමීන් ගේ වාසනාවකි. ඒ ඒ වකවානුවල සංස්කාරකවරුන් ලෙස ක්‍රියා කරමින් තම වගකීම සපුරා ඉටු කළ එම වියත්හු හැමගේ ම ගෞරවයට පාත්‍ර වන්නෝ ය.

කලා සඟරාවට ඇවුරුණු ශාස්ත්‍රීය ආකෘතියක් ඇත. හැම අතින් ම එය රැකෙන අයුරින් මේ සූතිස් වැනි කලාපයත් එළි දක්වන්නට හැකි වීම සතුටට කරුණකි. මෙහි දී අපට බෙහෙවින් අනුබල දුන් සංස්කෘතික හා ප්‍රවෘත්ති ගරු ඇමැති **ඩී. ජ. මු. ලොකුබණ්ඩාර** මැතිතුමාටත්, සමාජ සංස්කෘතික ඒකාබද්ධතා ව්‍යාපෘති ගරු ඇමැති **පී. බී. කවිරත්න** මැතිතුමාටත්, කලා මණ්ඩලයේ සභාපති තුමාට හා සාමාජික භවතුනටත්, මහාචාර්ය **ජේ. බී. දිසානායක** මහතාටත්, ලිපි සැපයූ ලේඛක පිරිසටත්, අප ගේ ස්තුතිය හිමි වේ.

කෙරිපැහැ සෝමානන්ද
ආනන්ද කුලසූරිය

1990 ජූලි 12.

කොළඹ 02,
මැලේ වීදියේ,
සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශයේ දී ය.

පහන් මඩුව - මඩු පේ කිරීම

තිස්ස කාරියවසම්

රත්නපුරය ඇතුළු සබරගමුව පළාතෙහි හෙවත් සබරගමු නැටුම් පද්ධතිය බල පවත්වන ප්‍රදේශ වල අතිශයින් ම ප්‍රචලිත මහා පරිමාණයේ ශාන්ති කර්මය වන්නේ පත්තිනි දේවතාවිය මුල් කර ගත් පහන්මඩුව ශාන්තිකර්මය යි. කලකට පෙර අතිශයින් ව්‍යාප්ත ව පැවැති නමුත් වර්තමාන ආර්ථික දුෂ්කරතා නිසාත්, සාම්ප්‍රදායික නැටුම් ගැන පවත්නා ඇල්මැරී ගිය ආකල්ප නිසාත්, දේව භක්තිය යටපත් කර ගෙන මතු වී ඇති ප්‍රදර්ශනකාමී ස්වභාවය නිසාත් අද පහන් මඩුව මෙන්ම ඒ සම්බන්ධ චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර ද අභාවයට ගොස් ඇත.

මඩු පේ කිරීම :

මඩු පේ කරන දින සැන්දෑවේ දවල් දෙකට පමණ මඩු ස්ථානයට පැමිණෙන ප්‍රධාන කපුවා සහ අවශේෂ සහායකයෝ බිම සකස් කරති. එහි නැගෙනහිර දෙසින් කණු අටකින් යුක්ත කොට ප්‍රධාන මල් යහනක් සකස් කරති. එයට දෙපසින් ඉඩ තබා කෙළවර දෙකේ ද ඒ දෙපොළට සමාන්තර ව ඉදිරියෙහි නවත් දෙපොළක ද මල්පැල් සතරක් සකස් කරති. වෙනත් විදියකින් කියතහොත් ආයත චතුරශ්‍ර භූමියක හතර කොණේ හෙවත් මුල්ලේ මල් පැල හතරකි. එහි පටු පැත්තක මැද මල් යහන යි. මේ මල්පැලවලට ගෙඩි ගෙවල් යයි ද ව්‍යවහාරයක් පවතියි.

අතිරේක සැරසිලි :

මේ මල් යහනත් මල්පැල් හතරත් සම්බන්ධ කොට ගොක් රැහැන් අදිනු ලැබේ. ප්‍රධාන මල් යහන් සහ මල්පැල් කවුරුන් සඳහා පිහිටුවත් ද? මේ සම්බන්ධ ව වුවත් අද පිරිසිදු හෝ පැහැදිලි අදහසක් නැත. ප්‍රධාන මල් යහන සපිරිවාර දෙවියන්ට යැයි සමහර ඇදුරෝ කියති. එහෙත් ලාංකික දේව මණ්ඩලයේ සපිරිවාර කියා දෙවියෙක් නැත. මෙහි දී ඇත්තටම අදහස් කෙරෙන්නේ විෂ්ණු සුමන, කතරගම, සත්පත්තිනි, දෙවොල් සහ දැඩිමුණ්ඩ යන දේව සමූහයා ය. මල්පැල් හතර සතරවරම් දෙවියන්ට යැයි විශ්වාසයක් පවතින අතර තවත් අය කියන්නේ එය දෙවොල මලු හතරට කියාය. එහෙත් දෙවොල් මලු හතර යනු කුමක්දැයි මට විස්තර කර දීමට ප්‍රවීණ ශිල්පීන්ට වුව ද පුළුවන්කමක් තිබුණේ නැත. මීට අමතර ව ගැබ දොළහකින් සිටින සේ පිළියෙල කරන ලද මල් බුලත් පුටුවක් විය. මේ ගැබවල බුලත් දොළහක් ද, පඬුරු දොළහක් ද, පහන් දොළහක් ද, මල් දොළහක් ද තබා ඇත.

ආරම්භය :

ආතුර පවුලට හෝ ගමට අයිති පිරිස මේ වන විට මඩුපොළට රැස් වී අවසාන ය. තෝරා ගත් පිරිසක් පහන් දැල්වීම සඳහා යොදවා ගනු ලැබේ. පවුලක් වෙනුවෙන් කරන විට මෙම තෝරා ගැනිල්ල පහසු වන නමුත් ගමක් මුළු වී සංවිධානය කරන විට මේ තත්ත්වය පරිස්සමින් කළ යුතු වන්නේ ය. දෙවිදේවතාවුන් වෙනුවෙන් මල් පූද පහන් දැල්වීමේ චාරිත්‍ර මෙදින මුලින් ම ඉටු කරනු ලැබේ. මල් යහනට හා මල්පැලවලට පහන්, පඬුරු, බුලත් වැඩම්මවා 'මේ පහන් දැල්වීමට' යයි ආතුරයාට හා පවුලටත්, සංවිධායකයින්ටත් ආරාධනා කෙරේ. ඔවුහු පහන් දල්වති. මෙම මඩු පේ කිරීමේ චාරිත්‍ර ආරම්භ වූයේ එදින සවස පහයි දොළහටයි. මේ සත්පත්තිනි ප්‍රමුඛ පිරිවර දෙවිවරුන්ට කැඳවීම් කරන්නේ හෙට වූ දිනයේ දී පවත්නා දේව දනය ගැන සඳහන් කරමිනි. දෙවියන්ට ආරාධනා කරද්දී දොළහ පත්තිනි දෙවියන්ගේ නාමයට දේව දනයක් තිබෙන බව කපු මහතා මුලින් ම පැවසී ය.

''පඬි තිරිඳු නෙත මැකූ එඅනුහස් මුල් වූ
පතිනි සාමි නි
නාග කඳුලෙන් දියෙන් ගින්නෙන් මලෙන්
අඹයෙන් උපන් සාමි නි''

පළමුව පත්තිනිහාමි නමස්කාරය කිම සඳහා රැස්ව සිටින සියලු දෙනාට අමතයි. මෙහි දී පත්තිනිහාමි සමග නමස්කාරයක්, තුනුරුවන් වැඳීමත්, පන්සිල් ගැනීමත් පිළිබඳ පාළි පාඨ කියා, බුදුන් වහන්සේට පහන් දැල්වීම, මල් පිදීම, සුවඳ දුම් දීම සම්බන්ධ ගාථා ද කියා දෙවියන්ට

හා මළ ගිය ඇත්තන්ට පින් දී ප්‍රාර්ථනා ගාථාව ද කීමෙන් පන්සිල් ගැනීම අවසාන කෙරෙයි. සාමාන්‍ය පන්සලක දී බෞද්ධයින් භික්ෂූන් වහන්සේ පන්සිල් දුන් පසුව එම පාඨ කියතත් පහන් මඩු පොළෙහි දී කපු පත්තිනිවරුන් සමඟ ම මේ ගාථා කීම පවත්නා එක් වෙනස්කමකි. දායක පිරිස හෙවත් රැස්වී සිටින පිරිස පන්සිල් ගෙන අවසාන වූ පසුව ද කපු පත්තිනි තමා තනි ව ත්‍රිවිධ රත්නයට සහ දෙවිදේවතාවුන්ට නමස්කාර කරයි. එකී ගාථා හෝ සිලෝ හෝ කවි හෝ සාමාන්‍ය බෞද්ධ ජීවිතයේ දී භාවිත නොකෙරෙන ඒවා ය. ඒවා හුදු ශාන්තිකර්මකරුවන් අතර පවත්නා අවස්ථානුකූල නිර්මාණාත්මක රචනා ය. එවැනි පාඨ කිහිපයක් මෙ සේ ය :

''මම ද කුනුරුවන්ගේ පා වදිමි අත් මුදුන් දී''

මේරුංජ විරාජිත සමං විය බුද්ධ රාජා
ශ්‍රී දන්ත සාගර සමං විය ධම්ම රාජා
ශ්‍රී සත්කුල පබ්බත සමං විය සංඝ රාජා
ශ්‍රී බුද්ධ ධම්ම සංඝ පවරං සිරසා නමාමි.

(ශ්‍රීමත් බුද්ධ ධම්ම ගුණ සංඝ වරං නමාමි)

ශ්‍රීමත් බුද්ධං බුද්ධ දිවාකර බුද්ධ අලංකෘත
බුද්ධ රත්න සරණේ සරණයි.
ශ්‍රීමත් ධම්මං ධම්ම දිවාකර ධම්ම අලංකෘත
ධම්ම රත්න සරණේ සරණයි
ශ්‍රීමත් සංඝං සංඝ දිවාකර සංඝ අලංකෘත
සංඝ රත්න සරණේ සරණයි
ශ්‍රීමත් ත්‍රිවිධං ත්‍රිවිධ දිවාකර ත්‍රිවිධ අලංකෘත
ත්‍රිවිධ රත්න සරණේ සරණයි

යන මේ නමස්කාර පාඨයකින් භූත භවිෂ්‍යත් වර්තමාන කාලත්‍රයට ම හිමි වූ සර්වාකාරයටම සර්ව ධර්මයන් පරෝපදේශ හිතව ස්වම්භූ ඥානයෙන් දැන වදාළා වූ ශ්‍රීමත් ශුද්ධ ශාක්‍ය වංශෝද්භූත මාරවාරණ කේශරීන්ද්‍රායමාන වූ අප තථාගත තිලෝගුරු සම්‍යක් සම්බුද්ධ සර්වඥ රාජෝත්තමයාණන් වහන්සේට නොහෝ සේ ම පූජා පිණිස ශක්‍ර, බ්‍රහ්ම, විෂ්ණු, මහේශ්වරාදී සියලු දෙවියන් විසින් කියා වඳින ලද්දෝ ය. එසේ හෙයින් අප විසින් මෙවැනි අවස්ථාවල දී ගම්මඩු, පහන්මඩු, මංගල්‍යයකට භාර වීම සඳහා කරන ලද කප් සිටුවීමේ දේව පූජාව සඳහා පළමුවෙන් බුද්ධාදී රත්නත්‍රයට අපගේ කායාදී ද්වාරත්‍රයෙන් හස්තපුට මස්තකයෙහි තබා වැඳ නමස්කාර කරන්නෝ ය.''

මින් අනතුරුව තමා තුනුරුවනට නමස්කාර කොට අවසාන බව සඳහන් කරන මේ පූජක පිරිස (මේ වන විට වැඩිහිටි කපුවෝ ද තම ප්‍රධානියාට එක් වී සිටිති.) දෙවියන්ට නමස්කාර කරන බව කියත්. එසේ දැක්වීමෙන් පසුව දෙවිවරුන්ට නමස්කාර කරන්නට පටන් ගනිති. මේ කියමන් හඳුන්වන්නේ **දේව ගණ** නමිනි.

'' ප්‍රනම්‍ය සර්වඥමනන්ත සෞඛ්‍යජම්
සමන්තභද්‍රාය ජගදේකනාථම්
අනන්තනාසාය ච ශාන්ති සිද්ධයේ
කරොමි දේවාල විධිං සුභද්‍රම්.''

අනන්ත සෞඛ්‍යජම් කී හෙයින් අපර්යන්ත වූ ස්වර්ග මනුෂ්‍ය ජනිත යයි දොහෝ නොහොත් උත්පත්ති පිළිසිඳීම රහිත වූ අමෘත මහා නිර්වාණය දෙවා වදරන්නා වූ, **සමන්ත භද්‍රං** හාත්පසින් පිරිසිදු වූ, **ජගදෙක නාථං** ජගදේශ්වර වූ, අනන්තනාථාභිව සර්වෝපද්‍රවයන් විධ්වංසනය පිණිස **ශාන්ති සිද්ධයේ** ශාන්තිය හෙවත් සෙත් පිණිස කියන ලද සර්ව ධර්මයන් සර්වාකාරයෙන් ම පරෝපදේශ රහිත ව ස්වයම්භූ ඥානයෙන් දැන වදාළා වූ ශ්‍රීමත් ශුද්ධ ශාක්‍ය වංශෝද්භූත මාරවාරණ කේශරීන්ද්‍රායමාන වූ අප තථාගත තිලෝගුරු ගෞතම අර්හත් සම්‍යක් සම්බුද්ධ සර්වඥ රාජෝත්තමයාණන් වහන්සේට භක්ති ප්‍රේමාවනද්ධ භාරාති චිත්තයෙන් නමෝ නමස්කාර කොට, **සුභද්‍රම්** අස්චර්ය කල්‍යාණයෙන් හෙවත් ඉතා සොඳුරු වූ **දේවාල විධිං** සපිරිවාර දේවතාවුන් වහන්සේලාගේ දේව යාග හෝම ශාන්ති පිළිබඳ **කරොමි** කරන සේක්වා.

තස්මිං විධෞචතුර්විධාර්හමනා සාදරෙන
අධිගෘහීතත්‍රය සරතුංගවාහ්‍යඃ
චතුර්විධාභ්‍යඃ පූරාණයෙ ච
කරොමි පූජා උපයෝගිනාය.

තස්මිං විධෞ කී හෙයින් ඒ ඒ දේවාලයෙහි යාග විදියෙහි දක්වා ඇති **චතුර්විධ** හෙවත් සතර විධ වූ, සාර උතුම් දේවාල මන්දිරවල වාස වූ, වෛකණ්ඨ නගරාධිශ්වර වූ, ගුරුළේන්ද්‍ර වාහනාරූඪ වූ, ශ්‍රීමත් ගණපති නාරායණ විෂ්ණු දිව්‍ය රාජෝත්තමයාණන් වහන්සේගේ නාමයට ද ශුභවර්ණනාලංකාර දේහෝපලක්ෂිත වූ, අලි ඇත් වහනාරූඪ වූ, සමන්තකූට පර්වතාධිගෘහිත වූ, සබරගමුවෙ මහා මූලස්ථානයට දිවස් කරුණා කර බලා වදරන්නා වූ, ශ්‍රීමත් සුමන සමන් දිව්‍ය රාජෝත්තමයාණන් වහන්සේගේ නාමයට ද — කතරගම් කන්දේ නිතර වැඩ වාසස්ථානය කරන්නා වූ මුහුණු සයකින් ඇස් දොළසකින් විරාජමාන වන්නා වූ, මයුර වාහනාරූඪ වූ, කදිරේශ්වර කතරගම දිව්‍ය රාජෝත්තමයාණන් වහන්සේගේ නාමයට ද — එන මේ කපට මතු බුදු වන්නෝ වූ, නාථ දිව්‍ය රාජෝත්තමයාණන් ගේ නාමයට ද කැලණි පුර ප්‍රවරාධිශ්වර වූ, විභීෂණ දිව්‍ය රාජෝත්තමයාණන්ගේ නාමයට ද, සත් වරක් උපන් හෙයින් සත් පත්තිනි නම් යුත්

දොළොස් වරක් උපන් හෙයින් දොළොස් පත්තිනි නම් වූ ද, ශ්‍රීමත් පත්තිනි දෙවි හාමුදුරුවන් වහන්සේගේ නාමයට ද, වාහල් හතකට අධිපති වන්නා වූ වාසල බණ්ඩාර දෙවියන් වහන්සේගෙ නාමයට ද, දෙවොල් හත්බාගේ හත්දෙනා වහන්සේලාගේ නාමයට ද — යෝද මත් ඇති නෙද මංගර දේවතාවුන් වහන්සේගේ නාමයට ද, —"ගම්භාර ඉන්භාර මහ බලකාර මුළු හූනියන් දේවතාවුන් වහන්සේගේ නාමයට ද — නවග්‍රහ භවනයෙහි වැඩ වාසය කරන්නා වූ නවග්‍රහයින් වහන්සේලා ඇතුළුකොට සිද්ධ පත්තිනි දෙවි හාමුදුරුවන්ගේ පිරිවරකොට ඇත්තා වූ සත්පත්තිනි, දොළහ පත්තිනි දොළහ දෙවියන් වහන්සේලා ඇතුළු කොට අට කුරුම්බර, තොටකුරුම්බර ආදී කුරුම්බර සත් කට්ටුවක් ඇතුළු කොට සියලු ම දේවතාවුන් වහන්සේලා ගේ නාමයට මෙතැන්හි මෙවැනි ආතුර පක්ෂය විසින් පහන් මාලාවක් ඔප්පු දී, මෙම ගන්ධ සුගන්ධ දීප ධූම රන් රිදී පඩුරු පනම් ආදිය ඇතුළු වූ සියලුම පූජාවල් ඔප්පු කර ඔබ වහන්සේලාට කන්නලව් කර සිටින්නේ නම් මෙම ස්ථානයෙහි මේ කරන ලද මඩු මංගල්ලයට දයක මූලික කාරකාදි සෑම සියලු ලොකු කුඩා සියලු දෙනාගේම හිත අභිවෘද්ධිය පිණිස දේව පිහිටත් දේව ශාන්තියක් ලබා ගන්නා අදහසින් මේ කරන ලද්දා වූ පහන් මඩු මංගල්‍ය නැරඹීමට අද දිනයෙහි මඩු පේකර තබා ලීමට අපට අවසර දෙන සේක්වා.''

සමහර විට අවස්ථානුකූල ව කපු පත්තිනිවරු තවත් **දේව ගණ** ගායනා කරති. මෙහි දී ඇදුරෝ තමා දන්නා පරිදි ඒ ඒ දේවතාවුන්ට තව දුරටත් වන්දනා කරති.

''කතරගම් කන්දේ නිතර වැඩ වාසස්ථානය කරන්නා වූ කුඩා කතරගමට, මහා කතරගමට සෙල්ලන්දුවට මුතු කුඩයට සිංහාසනයට හත් පලියට වෙලායුධයට මකර තොරණට, රුහුණු මාගම් කදිරමලේ කන්දට මඩකලපුවට, ත්‍රිකුණාමලේ රාවණා කෝට්ටයට, දෙමළුන්ට වලවේ සත් කට්ටුවට වලවේ ගංගාවට මැණික් ගංගාවට කතරගම කිරිවෙහෙර වහන්සේට ද වල්ලි අම්මා කෝවිලට මුහුද මැද්දේ ටීකා කෝවිලට තලවිල කෝවිලට මුහුදු හතර කරදියවළල්ලට ලොකුළු ගණයට ගෝන රැලට මුව රැලට සුදු හරක් ගාලට යෙහෙන් දිවැස් කරුණාකර වදරන්නා වූ ශ්‍රී නාරායණ ස්කන්ධකුමාර කතරගම දෙවියන් වහන්සේට ද.''

''නාථ විභීෂණ අලුත්නුවර දේවතා බණ්ඩාර දැඩිමුණ්ඩ සත්පත්තිනි දොළහ පත්තිනි දෙවොල් **හත්** භාගය ද මංගර සූනියම් යන මෙ කියන ලද **සපිරිවාර** දෙවියන් වහන්සේට ද ධූතරාෂ්ට විරූඪ විරූපාක්ෂ වෛශ්‍රවණ යන සතරවරම් දෙවියන් ඊශ්වර මහේශ්වර කාමේශ්වර නාථේශ්වර යනාදී අල්පේශාක්‍ය මහේශාක්‍ය දෙවිවරුන් ශක්‍ර බ්‍රහ්ම විෂ්ණු මහේශ්වර ගරුඩ ගාන්ධර්ව සිද්ධ විද්‍යාධරාදීන් (මහා දේව සමාගමේ) මේ ස්ථානයේ ගුරු මණ්ඩලයට ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන්ට සෑම සියලු දෙනාගේ නමින් යහන් මස්තකයෙහි ඔප්පු කරන ලද්දා වූ දේව උපචාර පූජා මතු දිනයක දී ඔබ වහන්සේලාගේ නාමයට දේව මඩු මංගල්ලයක් ඔප්පු කර දෙනවා යයි කියා හිතා මතා ගෙන ආරම්භගෙන බාර වී ගෙන (කප් රුකක් පිහිටුවා අද වූ දිනයේ දී මඩු පේ කරන) අද වූ මේ දිනයේ දී ඔබ වහන්සේලාගේ නාමයට පහන් මාලාවල් ඔප්පු දී වැඳගෙන කන්නලව් කර ගෙන යාතිකා කර ගෙන සිටින්නේ නම් මේ සියලු දෙනාගේ අභිවෘද්ධිය වැඩි දියුණුව පිණිස ඔබ වහන්සේලාගෙන් දේව පිහිටත් දේව ශාන්තියත් පිහිටා. රක්ෂාවත් ලබා දෙනවයි පස්වාන් දහසකට ආයුබෝවේවා.''

හූම දේවියට ආරාධනා කිරීම ඊළඟට කළ යුතු යි. ඒ සඳහා 'සුවඳ කුසුම මාලා' ගාථාවයි.

'' සුවඳ කුසුම මාලාං ජත්‍ර පාශාහය හස්තම
ගගන ගමන නීලාම් නීල වර්ණාදි රූපං
ප්‍රවන වදින සාලාං සැවුලරුඩ ත්‍රිනේත්‍රං
දහන ත්‍රිපුර සාලාං හූම දේවි නමස්තෙ.''

සුවඳ කුසුම මාලං කී හෙයින් සාදි සුවඳ බෝලිද්ද සෙවවන්දි ඇඹුල දුඹුල ඕලු නෙළුම් පරසතු සිනිද්ද වතුසුද්ද මදරා සපු කිනිහිරි මාරුක් කඩුපුල් යනාදී නා නා සුගන්ධයෙන් යුක්ත වූ සුවඳ මල් මාලාවක් ගෙලෙහි ලා පළඳින සේක්වා.

ජත්‍ර පාශාහය" හස්තම් කී හෙයින් අතකට දරා ගත්තා වූ කුසුල්පතක් ද, අතකට දරා ගත්තා වූ පුන් කලසක් ද, අතකට දරා ගත්තා වූ ගිනි කබලක් ද, අතකට දරා ගත්තා වූ ලක වැල මතුරු පොතක් ද, මෙසේ සිවු වත් ඇතුව දරන්නා වූ ආයුධ යුක්තව තමන් වන්න සැවුලේන්ද්‍ර වාහනාරූඪ ව උරග පුර ධාරණය කර දෙලක්ෂ හතලිස් දහසක් යොදුන් ගණනකට මහ බොල් පොළොව පලා ගෙන පැන නැංගා වූ මහීකාන්තා නම් දිව්‍යාංගනාවුන් වහන්ස! ඔබ වහන්සේට හිමි වූ පොළොවෙහි අද දින අප විසින් කරන ලද්දා වූ මඩු පේ කිරීම් දේව ස්තෝත්‍රය කරවා ලීමට මේ රංග මණ්ඩලය නොහොත පෘථිවි මණ්ඩලය අපවෙත ඉඩහැර දෙනවයි ඔබ වහන්සේට රිසි වූ සුවඳ **දුම්, මල්,** පහන් දලුමුර ගනිත්වායි ශ්‍රී ජනේ නම් වූ හූම දේවි නමෝ නමඃ''

සාමාන්‍යයෙන් මෙහි දී ඇදුරෝ තමාගේ වන්දනා වෙන් දෙවියන් තුටු කිරීමට මෙන් විවිධාකාර ව මෙ දේව ගණ ගයති.

''කර්පූර චන්දන පශුපති ග්‍රහණාදියෙන් සන්තුෂ්ට වූ භූමි දේවිනාම් භූම දේවි වහන්සේට නමස්කාරය කොට කීර්ණ ප්‍රත්‍යන්තර මකරන්ද යුගලයෙන් සමලංකෘත වූ, පියස් විමානාකීර්ණ සුවඳ මල් මාලාවක් ගෙලෙහි ලා දරන්නා වූ ජත්‍රපාශාභය හස්තම් කී හෙයින් වාම බාහුඃ ප්‍රතිමණ්ඩිත චන්ද්‍ර වර්ණ ශෝභායමාන ශ්වේත ජත්‍රයක් ද එක් අතකින් දරා ගන්නා ලද්දා වූ, ධවලිත වර්ණ ක්ෂීරං ප්‍රතිමණ්ඩිත පූර්ණ ගටකයක් ද යනාදී නා නා විධ හස්ත්‍යාලංකාරයෙන් සැරසී ගගන ගමන නීලාම් කී හෙයින් ගුවන්හි ගමන් ස්පරිත කර දීරවර ශුභ වර්ණ මාර්ගයෙහි ගර්ජිත ගුවන්හි ගමන් විලාස වේශධාරී වූ ඉන්ද්‍රනීල මිණි කිරණ ත්‍රිවිධ දේව වර්ණ ශෝභමාන ඇත්තා වූ, ගජ ප්‍රමාණ වේශයෙන් නීල වර්ණ රූප ශ්‍රීයෙන් බබලන්නා වූ ද, සවුලාරූඪාං කී හෙයින් සැවුලේන්ද්‍ර වර වාහනාරූඪ වූ හෙයින් කනක විමාන සුප්‍රතිෂ්ඨිත නිල් පියුමක් මෙන් ද, පාදපාලියන් මෙන් ද රත්නනාම්බු සුනේරයක් මෙන් ද මෙසේ විශේෂ වූ අලංකාර වූ, විමාන පද්මාසනාරූඪ වූ, ඔබ දෙවියන් වහන්සේට පිළියෙල කර ඇත්තා වූ අර්ධ ජාලිය, මනිමේග ජාලිය, අශේෂිය, විශේෂිය නා නා රූපිය රෞද්‍රකාන්තිය ත්‍රිලෝක නාථ දේවිය සකල භූමාන්තලයට අධිපති ව සකල දිව්‍ය රාජ සමූහයා වර්ණනා කිරීමෙන් චන්ද්‍ර බිම්බයක් මත්තෙහි ජ්‍යෙෂ්ඨ මත්තකව බබලන්නා වූ ද, අවකාශ මාර්ගයෙහි ගමන් ශ්‍රේෂ්ඨ කරවන්නා වූ ද ඉෂ්ඨ කර සන්තෝෂ වී වැඩ වදරා සක්ලේශ සුරධාර ඉස්ත්‍රියාම් ඔබ දෙවියන් වහන්සේ විසින් මෙම මඩු පේ කිරීමේ මංගල්ලය සඳහා මෙ භූමි භාගය අප වෙත ඉඩ හැර දෙනවා නම් ශ්‍රී රම්‍යා නම් වූ භූම දේවි නමෝ නමඃ''.

අනතුරුව මඟුල් බෙර වාදනය යි. මඟුල් බෙර වයන්නේ දවුලිනි. එයට නියමිත වට්ටම ඇත.

පැරැද යැවුව සතිසත් පරදවා දසබිම්බරක් මර
පැහැද කුලුණින් ඇසතු බෝ මුල පුරා
වැඩ ඉඳ විදුරසුන් දූර
එසඳ මුනිඳුට ගඳඹ දෙව් පුත් අතර බැතියෙන්
පිදූ මඟුල් බෙර
පැහැද කුළුණෙන් නැමද තිසරණ
වයමු අපි දූන් එම මඟුල් බෙර

දෙවියන්ට මල් යහන්වලට ආරාධනා කිරීම සඳහා **මල් යහන් කවි** ගැයේ :

මුනි තුමන් අණ ද රූ
දෙව් බඹුන් සැම ගුරුසිව රූ
ලැබ වරන් ඉසිව රූ
මල් යහන් කවි කියමි විසිතු රූ

හැස පිස දමා මී න්
ඉස සඳුන් මුසු කිරි පැ න්
දෙස නියම ව සැදූ න්
නිසි ලෙසින් මල් යහන් බඳව න්

සිව් සිව් වියත් මැ න
ලැව් යහන් හත වෙන වෙ න
කිව් පෙරදුරු බසි න
දෙව් යහන් පුද ලකුණු වෙන වෙ න

යහන් හත වෙනම ත්
පහන් දුම්මල පඬුරු ත්
මෙවන් පස සමඟ ත්
යහන් දක්වා කෙරෙන් සුබ සෙ ත්

මෙතැන් සිට යහන් දැක් ම යි. යහන් දැක්මට නැටුම් කොටස් ද ඇතුළත් ය.

රූස්ව බලමින් නේ
අස්න දෙවිඳුට සරසමින් නේ
ගැස්සූ බෙර වැන් නේ
විෂ්ණු දෙවියෝ අසිරි දෙන් නේ

රංග බෙර ගස් වා
රන්ද මුලට ම රූස් වා
බින්ද අණ තොස් වා
කන්ද කුමරිඳු සෙන සලස් වා

නාථ දෙවියන් නේ
නාමය වැඳ කියන් නේ
දෝස දුර ලන් නේ
නාථ දෙවියෝ අසිරි දෙන් නේ

මෙ ආකාරයෙන් සමන් දැඩිමුණ්ඩ කිහිරැලි උපුල්වන් බොක්සල් පතිනි ආදී දෙවිවරුන් වෙනුවෙන් යහන් දැක්ම කර අවසාන වෙයි.

මෙතැන් සිට **හත්පද පෙළපාලිය** යි. මෙහි දී අහුරු දුම්මල කබල පාලිය, කලස් පාලිය කොතල හෙවත් කෙණ්ඩි පාලිය පමණක් රඟ දක්වන ලදී.

''පසල් දුම්මල පාලි කරමින් දෝස පිරිපත හරිමිනේ''

පෙර බුදුන් සමයේ පටන් වසවතු එදස බිම්බර බිඳා
පැරද ගිය වසවතු එනාලාගිරි ඇතුන් බුදු රැස් විද,
දෙරණ සිදුරුව එම්හිකත එපුන් කලසත් ගෙන එද
එද එම පුන්කලස දක්වා පැමිණිපිරිපත හැර මුදා

කලසට මොනවාදයි මල් ගන් නේ
කලසට රන් නැබිලිය මල් ගන් නේ
කලස වැසෙන දෙවි සැවොම වඩින් නේ
කලසින් ආ වඩවා සෙත් දෙන් නේ''

මෙසේ පාලි තුනක් පමණ දක්වා **පත්තිනි දෙවියන්ගේ උපත් කවි** ගයත් :

සත් පත්තිනි දෙවිය න්
සිත් ලෙස නැමද බැතියෙ න්
සෙත් සිරි දෙන යෙහෙ න්
සිද්ද පත්තිනි දෙවිඳු වඩිම් න්

පතිනි දෙවියන් නේ
උපතකි දූන කියන් නේ
වැරදි නොම ගන් නේ
පතිනි දෙවියෝ අසිරි දෙන් නේ

ආසිරි වද ලා
බෝ සිරිසැප සදා ලා
යාග කරවා ලා
රෝග පිරිපත හැර මුද ලා

ජලෙනි දලෙනි මලෙනි සුරඹ උරෙනි උපන්නා
ගලෙනි කුලෙනි සළුවෙනි එක් වරෙක උපන්නා
එවැනි සවැනි සත්වැනි රන් අඹෙනි උපන්නා
මෙවැනි පතිනි දෙවිඳු මෙ ලක්දිව බඩ ලන්නා

අනතුරු **සෙත් පැතුම කරති**. මෙහිදී සමන්, නාත, කඳ කුමරු කැලණියේ විභීෂණ දෙවි, දඩිමුණ්ඩ, දෙවි, වාහල දෙවිඳු සහ මංගර දෙවියන්ගේ බල යෙන් දෝස දුරු කළ බවට කවි කියවෙයි.

''සමන් දෙවිඳු බලයෙන් දෝස දුරු කළා''
''වාහල දෙවිඳු බලයෙන් දෝස දුරු කළා''
''මංගර දෙවිඳු බලයෙන් දෝස දුරු කළා''

අනතුරුව **දෙවියන්ට පින් දී** මඩු පේ කිරීමේ චාරිත්‍ර අවසාන කෙරේ.

සමහර මඩු පේ කිරීම්වල දී මඟුල් බෙර වාදනයෙන් අනතුරුව **දේව කෝල් පාඩුව** රහපානු මා දුක ඇත. සමහර කපුවෝ මේ **කොටසට දේව ගණ කීම** යයි කියත්. එසේ කිරීම අවශ්‍ය වන්නේ මෙහි රැස් ව සිටින භූත යක්ෂ ආදී කොටස් දුරුවන් කිරීමටත්, දෙවියන් වැඩමවීම සඳහා බිම පිරිසිදු කර ගැනීමටත් බව විශ්වාසය යි. තවත් කපුවන් කියන්නේ මෙතැන දී කරන්නේ දෙවියන්ට අටකොණින් ඒමට කියා මල් යහන් කවි කීමයි. කවර අයුරින් හැඳින්වූවත් මේ හැම කියමනක ම සත්‍යයක් ඇත. මෙහිදී සිදු කරන්නේ දේව උත්පත්ති හා දේව ලක්ෂණ කියා දෙවිවරුන් සභාවට කැඳවීම යි. අනතුරුව යහන් දැක්ම ද හත්පද පෙළපාලිය ද රහපා, මැ බුලත් පුටුව වටේ ඇති පහන් පැල්වලට ආවඩා දෙවියන් වෙනුවෙන් පින් දී මඩු පේ කිරීම අවසාන කෙරෙයි.

මෙම මඩු පේ කිරීම සම්පිණ්ඩනය කරනු වස් මෙම චාරිත්‍ර චාරිත්‍ර සඳහා ගත කළ දළ කාල සට හන හා පිළිවෙල මෙසේ දැක්විය හැකිය.

සවස	5.12	—	ආරම්භය – පහන් දැල්වීම පන්සිල් ගැනීම. දේව ගණ කීම.
	6.33	—	මඟුල් බෙර වාදනය
	6.45	—	මල් යහන් කවි.
	7.08	—	හත් පද පෙළපාලිය
	7.38	—	පත්තිනි උපත් කවි.
	8.00	—	දෙවියන්ට පින් දීම.

අධෝ ලිපි :

1. මේ ලිපිය සඳහා 1986.2.11 හා 1986.2.12 දින හොරණ සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන ආයතන භූමියෙහි පවත්වන ලද පහන් මඩු යාගයේ මඩු පේ කිරීම පාදක කර ගනිමි.

2. සමහර ඇදුරෝ කප් ගහේ වටේ බඳින ගොක් කොළ සැරසිල්ලට ''ගෙඩි ගෙවැල්'' යයි ව්‍යවහාර කරති.

3. පහතරට බලිවල දී බිමට පය තැබීමට භූමි දේවියගෙන් අවසර ගන්නට මේ හා සමානම ගාථාවක් ද සන්නයක් ද ගයති.

4. මෙම හත්පද පෙළපාලිය උඩරට පවත්වන පූජා පදවලට වෙනස් වේ. පහතරට සන්නි නැටුම්වල එන පාලිවලට මිශ්‍ර කර නොගන්න.

ශ්‍රී ලංකාවේ රූපවාහිනී වෘත්තිකයන්ගේ සංගමය සමග ශ්‍රී ලංකා රූපවාහිනී අභ්‍යාස ආයතනය විසින් පවත්වනු ලබන ධම්ම ජාගොඩ ගුණානුස්මරණ දේශන මාලාවේ **ආරම්භක** දේශනය.

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ ශාන්තිකර්ම හා ආශ්‍රිත බණ්ඩාර දෙවිවරු

මුදියන්සේ දිසානායක

ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රචලිත නර්තන සම්ප්‍රදාය තුනකි. එනම්, උඩරට සම්ප්‍රදාය, පහතරට සම්ප්‍රදාය සහ සබරගමු සම්ප්‍රදාය යනුවෙනි. මෙයින් උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදාය මහනුවර ප්‍රදේශය, සතරකෝරළය සහ සත් කෝරළය යන ප්‍රදේශවලට ආවේණික ව පවතී.[1] වර්තමානයේ 'උඩරට නැටුම්' යනුවෙන් හැඳින්වෙන නර්තන සම්ප්‍රදාය ප්‍රභවය වී ඇත්තේ එහි කෝෂ්ටාගාරය ලෙස හැඳින්විය හැකි කොහොඹා යක් කංකාරිය නමැති මහා ශාන්තිකර්මයෙනි. උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ ශාන්තිකර්ම අතර කොහොඹා යක් කංකාරියට අමතර ව වලි යක් මංගල්ලය,[2] කඩවර කංකාරිය,[3] අඩුක් ඉ කංකාරිය,[4] අලුත් සහල් මංගල්ලය[5] සහ පිදුම් මඩුව ආදි ශාන්තිකර්ම කිහිපයක් විද්‍යාමාන ය. නව ග්‍රහයන් උදෙසා පවත්වනු ලබන බලි ශාන්තිකර්මය[6] හැරුණු විට පූර්වෝක්ත ශාන්තිකර්මවල ප්‍රධාන වශයෙන් පුද පෙත් ලබන්නාහු බණ්ඩාර දෙවිවරු වෙති. මෙම බණ්ඩාර දෙවිවරුන් පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් කිරීම මෙම නිබන්ධයේ අරමුණ වේ.

උඩරට ශාන්තිකර්මවල ප්‍රකට ව පෙනෙන 'බණ්ඩාර' යන පදය මැලේසියාවේ 'පෙන්දහාර්' නම් ප්‍රභූන් හා සම්බන්ධ වූවක් බව පෙනේ. බණ්ඩාර යන පදය මැලේසියාවේ රජුට දෙවෙනි වන පාලකයා හඳුන්වන 'පෙන්දහාර්' යන්නෙන් මෙරටට ලැබුණු බව **සෙනරත් පරණවිතානගේ** මතය වේ.[7] ලංකා රජයේ මුදල් කටයුතු වැනි උසස් තනතුරු දරුවන් සඳහා බණ්ඩාර යන පදය යෙදීම ආරම්භ වූයේ 14 — 16 සියවස් අතරතුර බවත්, ඇතැම් විට මේ තනතුරු ලැබුවෝ රජ පවුලට සමීප සම්බන්ධතා ඇති අය හෝ රජ පවුලේ ම අය හෝ වූ බවත් පරණවිතාන වැඩිදුරටත් සඳහන් කරයි.[8] මෙයින් අදහස් වන්නේ රජයේ භාණ්ඩාගාරය හා සම්බන්ධ තනතුරු රජුට අතිශය සමීප සම්බන්ධකම් ඇති බණ්ඩාර වංශයට අයත් විශ්වාසවන්තයන් විසින් උසුලන ලද බවය. ලංකාවේ පොළොන්නරු රාජධානි සමයේ මෙවැනි තනතුරු දැරුවෝ 'භාණ්ඩාගාරික' (බණ්ඩාරනායක) යන පදයෙන් හඳුන්වනු ලැබූහ. පුරාණයේ භාවිතයේ පැවති 'භාණ්ඩාගාරික' යන පදය සහ මෙ 'බණ්ඩාර'' යන පදය අතර සම්බන්ධයක් නොමැති බව පරණවිතාන මතය යි.

බණ්ඩාර වංශය කුවේණියගේ පුත් ජීවහත්ථගෙන් පැවත එන රාජ වංශයක් ය යනු හියු නෙවිල්ගේ මතය වේ.[9] **මන්දාරම්පුර පුවත** කෘතියෙහි පැවසෙන පරිදි 15 — 16 සියවස්වල දී ලංකාවේ බණ්ඩාරවලිය ඇති වී යැයි නිගමනය කළ හැකි ය.[10] ලංකාවේ වැදි ගෝත්‍රිකයන් ගේ ද උසස් ම පෙළපත 'බණ්ඩාර වරිගය' නමි. බණ්ඩාරවරුන් ද වැදි ජනයා වශයෙන් පසු කල විසූ අනෙක් වන්නින්ට සම්බන්ධ වූ බව **රාජාවලිය** සඳහන් කරයි.[11] ආර්ය වංශය සහ සූර්ය වංශය එක් වීමෙන් ලංකාවේ බණ්ඩාරවලිය ඇති වූ බව **මන්දාරම්පුර පුවත** මෙසේ සඳහන් කරයි :

'ආරිය බමුණු ගහපති කුල මහසාර
සූරිය වංශ රජ කුල මුසු විය එවර
සූරිය දෙවිඳු ලෙස තෙද බලැති නොවිතර
බෝවිය බණ්ඩාරවලි ලක තුළ එවර ''[12]

ආර්ය වංශය සහ සූර්ය වංශය උසස් ලෙස සලකනු ලැබූ මලලයන් ද වැදගත් රාජ පරම්පරාවක පිරිසක් බව කඩඉම් හා විත්ති පොත්වලින් පෙනේ :

'' සිංහල දෙසේ කවුදැයි ඉන්නේ
ආරිය වංසේ අය ද අසන්නේ
සූරිය වංසේ බලාන එන්නේ
අනික් කෙනෙක් නම් අප නො තකන්නේ ''[13]

බණ්ඩාර දෙවිවරුන් පිළිබඳ ව සඳහන් කරන **එම් එච්. ගුණතිලක** සහ **එස්. පණිභාරත බණ්ඩාර**වරුන් සහ වැදි ජනයා අතර කිසියම් ආකාරයක සම්බන්ධතාවක් ඇති බවට අනුමාන කරති.[14] කොහොඹ යක් කංකාරියේ වැදි යක්කම නමැති නාට්‍යමය පෙළපාලියේ දී වැද්දන් හඳුන්වනුයේ ''මලය රජ්ජුමාගේ බණ්ඩාර වැද්දන්'' යනුවෙනි. වැද්දන් මේ ආකාරයෙන් හැඳින්වීම සහ එහි දී

කරනු ලබන අනුරූපණ මගින් පිළිබිඹු වන්නේ වැද්දන් වූ කලි සමාජයේ සෙසු පන්ති සමග සම ස්තරයේ ලා ගිණිය හැකි වංශවත් ජන කොටසක් බව ය. බණ්ඩාර දෙවිවරු ලංකාවේ යක් දෙවි වරුන්ගේ ගණයට අයත් වෙති. මිය ගිය ඥාතීන් යක්ෂ තත්වයෙහි ලා සැලකීම වැද්දන්ගේ සිරිතකි. වැදි ජනතාව මළ ගිය ඥාතීන් (නෑ යකුන්) පිළිබඳ ව දක්වන්නේ යම් බඳු ආකල්ප යක් ද උඩරට ප්‍රදේශයේ ජනතාව බණ්ඩාර දෙවි වරුන් පිළිබඳ ව දක්වන්නේ ද එබඳු ම ආකල්ප-යකි. උඩරට ශාන්තිකර්ම හා සම්බන්ධ බණ්ඩාර දෙවිවරුන් පිළිබඳ ව විමසීමේ දී බණ්ඩාර දේව ගණයෙහි ලා සැලකෙන වන්නියේ බණ්ඩාර දෙවි, වත්හිමි බණ්ඩාර දෙවි, මැණික් බණ්ඩාර දෙවි, කුමාර බණ්ඩාර දෙවි, දොඩන්වල බණ්ඩාර දෙවි නාමල් බණ්ඩාර දෙවි, ඉරුගල් බණ්ඩාර දෙවි, හෙට්ටි බණ්ඩාර දෙවි, හෙණකඳ බිසෝ බණ්ඩාර දෙවි සහ මලල බණ්ඩාර දෙවි ආදීන් ජීවතුන් අතර සිට, මරණින් මතු දේවත්වයෙන් සලකනු ලැබීම නිසා පුදපූජා ලැබීමට සුදුසුකම් ලද පිරිසක් බව පෙනේ. මේ කරුණුවලින් ගම්‍ය වන්නේ උඩ රට සම්ප්‍රදායයේ බොහෝ ශාන්තිකර්ම සම්බන්ධ යෙන් 'බණ්ඩාර' යන පදයෙන් හඳුන්වනු ලබන දෙවිවරුන් වූ කලී, මරණින් මතු දේවත්වයෙහි ලා පුදනු ලබන ජන ප්‍රධානීන් පිරිසක් හෝ ජන කොට-ඨාශයක් හෝ බව ය.

බණ්ඩාර වංශය යන නාමයෙන් ලංකාවෙහි හට ගත් පෙළපත කාලයාගේ ඇවෑමෙන් ලංකා රාජ්‍යයට හිමිකම් ඇති පරම්පරාව දක්වා විකාසනය වූයේ ය. කෝට්ටේ රාජධානියේ අවසාන භාගය වන විට බණ්ඩාරවරුන් මෙරට රාජ්‍ය බලය ලබා ගත් බව එච්. ඇම්. පූංචිබණ්ඩාර සඳහන් කරයි.[15] බණ්ඩාර නමින් හැඳින්වෙන්නන් වැදගත් රාජ පරම්පරාවකින් පැවත එන පිරිසක් බව දක්වන මන්දාරම්පුර පුවත, මහනුවර නරේන්ද්‍රසිංහ රජු සමයේ බණ්ඩාර වංශිකයන්ට ලංකා රාජ්‍යයේ උරුමය තිබූ බව සහ එය නැති කිරීම පිණිස අමිශ්‍ර රාජ පරම්පරාවක් අලුතින් ඇති කළ යුතු බව ඇමතිවරුන් විසින් රජතුමාට දන්වන ලද බව ද සඳහන් කරයි.[16] බණ්ඩාර නමින් හැඳින්වෙන ජන කොට්ඨාශ ස්වදේශිකයන් පිරිසක් නොවන බව මේ කරු ණු වලින් ගම්‍යමාන වේ.

කොහොඹ යක් කංකාරියේ ප්‍රකට ව දක්නට ලැබෙන බණ්ඩාර දේව ගණයට අයත් දෙවිවරුන් ගේ ප්‍රභවය විමසා බැලීමේ දී කෝට්ටේ රාජධානි සමයේ ලංකාවට සංක්‍රමණය වූ මලල කුමාරවරුන් පිරිසක් පිළිබඳ ව සඳහන් වන තොරතුරු කෙරෙහි ද අවධානය යොමු කළ මනා ය. කෝට්ටේ පස් වැනි බුවනෙකබාහු රජු සමයේ (ක්‍රි.ව. 1372—1408) මලල කුමාරවරුන් පිරිසක් හලාවත අසල වෙල් පරක්තුව හෙවත් පොන්පරිප්පුව නම් ස්ථානයෙන් ලක්දිවට ගොඩ බට බවත්, පස්වැනි බුවනෙකබාහු රජුගෙන් අනතුරුව රජ පැමිණි සවැනි පරාක්‍රමබාහු රජුගේ සිත් දිනා ගෙන කටයුතු කළ මොවුන් අතරින් කිහිප දෙනෙකු ඇතුන් මෙල්ල කිරීමෙහි දක්ෂ වූ හෙයින් රජු විසින් ඔවුනට 'බණ්ඩාර' යන ගෞරව නාමය පට බඳින ලද බවත් මාරඹෙ රටේ මහතා සඳහන් කරයි.[17] මලලයන් නැව් නැගුණේ මලක්කාවෙන් බවත්, එහෙයින් ඔවුන් ශ්‍රී විජය රාජ්‍යයෙන් පැමිණියවුන් බවත් එච්. ජේ. පී. අභයවර්ධන අනුමාන කරයි.[18] ශ්‍රී විජය රාජ්‍යය යනු මලය (මැලේ) අර්ධද්වීපයේ ප්‍රබල රාජ ධානියකි.[10] ඉහතින් දක්වන ලද කරුණු සහ 'බණ්ඩාර' යන පදය පිළිබඳ සෙනරත් පරණවිතාන මතය සැලකිල්ලට ගැනීමෙන්, ලංකාවේ බණ්ඩාර වංශය මැලේ අර්ධද්වීපයෙන් මෙරටට සංක්‍රමණය වූ පිරිසකගෙන් ඇති වූවක් බව නිගමනය කිරීම යුක්ති යුක්ත ය. එවැනි පිරිසක් හා අදාළ තොරතුරු සමහරක් මෙසේ ය. ඇතුන් මෙල්ල කිරීමෙහි සහ පනින තුරඟාගේ දඹු දෙකට විදීමෙහි දක්ෂ වූ කුමාරයෙක් මලල බණ්ඩාර, මලල ඉරුගල් බණ්ඩාර, රත්නමල්ලව ඉරුගල් බණ්ඩාර මුදියන් සේ යන ගෞරව නාම ලබා ගත්තේය.[20] අනෙක් කුමාරයෙක් පලංකාන්ත්‍රී සේමසිංහ කුමාර හෙට්ටි බණ්ඩාර යන ගෞරව නාමය ලබා ගත්තේය. තවත් කුමාරයෙක් රාජගුරු මුදියන්සේ, ත්‍රී රාජගුරු මුදියන්සේ යන ගෞරව නාම ලබා ගත්තේ ය.[12]

බණ්ඩාරාවලිය පිළිබඳ ව යථෝක්ත කරුණු විමර්ශනයේ දී ක්‍රි.පූ. 14 වැනි සියවසෙන් පසු ව ලංකාවේ බණ්ඩාරවලියේ ආරම්භය සිදු වූ බව නිගමනය කළ හැකි ය. මැලේ අර්ධද්වීපයෙන් මෙරටට සංක්‍රමණය වූ අතිශය ශූර පුද්ගලයන් වූ මොවුහු එකල විසූ රජුගෙන් නම්බුනාම ලබා ගත්හ. රටේ පාලක පන්තිය සමග ලෞන්ද්‍රිය සම්බන්ධතා පැවැත්වූ මොවුන් මිය යාමෙන් පසු ජනතාව විසින් දේවත්වයට පමුණුවා වැඳුම් පිදුම් කරන්නට පටන් ගැනුණු බව පෙනේ. කොහොඹ යක් කංකාරි ශාන්තිකර්මය ඇතුළු උඩරට ශාන්ති කර්මවලදී 'බණ්ඩාර දෙවිවරුන්' යනුවෙන් හැඳින්වෙනුයේ මොවුන් ය.

කොහොඹා යක් කංකාරිය කොහොඹා දෙවි තුන් කට්ටුවට අයත් කොහොඹා දෙවියන්ගේ ප්‍රධානත්වයෙන් පවත්වන නමුත් එහි දී 'බණ්ඩාර' නමින් හැඳින්වෙන දෙවියන් කොහොඹ දෙවි තුන් කට්ටුවට වඩා විශේෂ ස්ථානයක් උසුලන බව පෙනේ. බණ්ඩාර දෙවිවරුන් අතරින් ප්‍රමුඛ තාව හිමි වන්නේ ඉරුගල් බණ්ඩාර නම් දෙවි-යන්ට ය. කංකාරියේ දේවාරාධනාව නමින් හඳුන්වනු ලබන 'යාතිකාව' මේ බව සනාථ කරන් නකි. කංකාරියට සම්බන්ධ සියලු ම දෙවියන්ට

කංකාරි මඩුවෙහි සාද ඇති 'යහන' නමින් හැඳින්වෙන ගොක් කොළ සහ කෙසෙල් පිතිවලින් සාදන ලද කුඩා කුටියට වඩින ලෙස ආරාධනා කිරීම දේවාරාධනාවෙන් අපේක්ෂිත ය. අලුත් කොහොඹා දෙවියන් මෙම ශාන්තිකර්මයේ ප්‍රධාන දෙවියන් බව කොහොඹා දෙවි කෝල්මුර කවිවලින් ප්‍රකාශ වේ. එහෙත් එම දෙවියන්ට යහනට වඩින ලෙස ආරාධනය කිරීමට ප්‍රථමයෙන් ඉරුගල් බණ්ඩාර දෙවියන්ට යහනට වඩින ලෙස ආරාධනය කරන අවස්ථා විරල නො වේ.[22] මෙයින් අදහස් වන්නේ ඉරුගල් බණ්ඩාර (මහ කොහොඹා) දෙවියන්ට කොහොඹා යක් කංකාරියේ දෙවිවරුන් අතර සුවිශේෂ ස්ථානය හිමි ව ඇති බව ය.

කොහොඹා යක් කංකාරිය හා සම්බන්ධ බණ්ඩාර දෙවියන් හැඳින්වීමේ දී ඇතැමෙක් 'බණ්ඩාර හත් කට්ටුව' සහ 'බණ්ඩාර හැටහත් කට්ටුව' යන පද භාවිත කරති. එහෙත් ඔවුන් ඒ සම්බන්ධයෙන් දක්වන බණ්ඩාර දෙවි නාම පිළිබඳ එකඟතාවක් ඇත්තේ නැත. විවිධ උගතුන් විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද බණ්ඩාර හත් කට්ටුවේ නම් මතු දැක්වෙ :

උඩුනුවර ඉරුගල් බණ්ඩාර, මයියන්ගනේ කීර්ති බණ්ඩාර, කොත්මලේ ගොඹර බණ්ඩාර සමනල අඩවියේ පිටවමල් බණ්ඩාර, ගම්පොළ බිසෝ බණ්ඩාර, රත්නපුරේ මැණික් බණ්ඩාර සහ නවගමුවේ අලුත් බණ්ඩාර, තිත්තපජ්ජල සූරඹා යක්දෙස්සා දක්වන බණ්ඩාර හත්කට්ටුවට අයත් දෙවිවරු වෙති.[23]

ඉරුගල් බණ්ඩාර, කුමාර බණ්ඩාර, පිච්චමල් බණ්ඩාර, කන්දේ බණ්ඩාර, අකරගම බණ්ඩාර, මැණික් බණ්ඩාර, සහ කීර්ති බණ්ඩාර, තේජා ගුණවර්ධන[24] දක්වන බණ්ඩාර හත්කට්ටුව ය.

රොනල්ඩ් වෝල්කට්, බණ්ඩාර හත්කට්ටුව ලෙස දක්වන්නේ පහත දැක්වෙන හය දෙනාගේ නම් ය: ඉරුගල් බණ්ඩාර, කීර්ති බණ්ඩාර, ගොඹර බණ්ඩාර, විහු බණ්ඩාර, අකරගම බණ්ඩාර සහ කුමාරගම බණ්ඩාර ය.[25]

කිතගම හිටි බණ්ඩාර, නිරාමුල්ලේ යාපා බණ්ඩාර, උඩුවේරිය කපුරුහාමි බණ්ඩාර, උඩුගම්පොළ මැණික්හාමි (කළු කුමාර) බණ්ඩාර, මලල බණ්ඩාර නොහොත් විරමුණ්ඩ කුමාර බණ්ඩාර සහ කඩවර බණ්ඩාර ඇන්. ටී. කරුණාතිලක[26] දක්වන බණ්ඩාර හත්කට්ටුව ය.[27]

ඉරුගල් බණ්ඩාර, මැණික් බණ්ඩාර, හැට බණ්ඩාර, දපා බණ්ඩාර, ගලේ බණ්ඩාර, කීර්ති බණ්ඩාර, උඩුවේරිය බණ්ඩාර, දෙවනගල සයිමන් යක්දෙස්සා දක්වන බණ්ඩාර හත්කට්ටුවට අයත් වෙති.

බණ්ඩාර හත්කට්ටුව පිළිබඳ ව මෙන් ම 'හැටහත් කට්ටුව' පිළිබඳ ව ඇත්තේ ද මෙවැනි ම ව්‍යාකූල බවකි. බණ්ඩාර හැටහත් කට්ටුවට අයත් සියලු ම දෙවියන්ගේ නම් මෙතෙක් කිසිවකු හෝ විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබ නොමැත. ඒ සියල්ල දන්නා කෙනෙක් සිටිත් දැයි නො දනිමු.

බණ්ඩාර හැටහත් කට්ටුවට අයත් සියලු ම නම් මෙතෙක් අනාවරණය වී නොමැති හෙයින් ඉහත දැක්වූ බණ්ඩාර දෙවිවරුන් අතරින් සහ මේ හා සම්බන්ධ වෙනත් මූලාශ්‍රයන් ආශ්‍රයෙන් සකස් කළ පහත සඳහන් බණ්ඩාර දෙවිවරු සතළිස් හත් දෙනා ද බණ්ඩාර හැට හත් කට්ටුවට අයත් යැයි අපි අනුමාන වශයෙන් දක්වමු.

දේවතා බණ්ඩාර, කුමාර බණ්ඩාර, නාමල් බණ්ඩාර, විරමුණ්ඩ බණ්ඩාර, උඩුවේරිය මැණික් බණ්ඩාර, වානක බණ්ඩාර, හෙණකඳ බිසෝ බණ්ඩාර, ඇහැළ බණ්ඩාර, කිතගම හිටි බණ්ඩාර උඩුවේරිය කීර්ති බණ්ඩාර, උඩුවේරිය කපුරුහාමි බණ්ඩාර, මයියංගනේ කීර්ති බණ්ඩාර, කන්දේ බණ්ඩාර, නිරාමුල්ලේ යාපා බණ්ඩාර, ගඟේ බණ්ඩාර, හැට බණ්ඩාර, විල්ලාකඩ බණ්ඩාර, මලල බණ්ඩාර, අකරගනේ බණ්ඩාර, උඩපොළ හපු බණ්ඩාර, සමනළ අඩවියේ පිච්චමල් බණ්ඩාර රත්නපුරේ මැණික් බණ්ඩාර, නවගමුවෙ අලුත් බණ්ඩාර, ඌවේ බණ්ඩාර, වන්නියේ බණ්ඩාර, හුන්කිරි බණ්ඩාර, පට්ටියේ බණ්ඩාර, කදිරාවේ බණ්ඩාර, තාරුකා බණ්ඩාර, බුදුරැස් බණ්ඩාර ඉරුරැස් බණ්ඩාර, සඳරැස් බණ්ඩාර, දොඩම්වල බණ්ඩාර, වන්හිමි බණ්ඩාර, කඩවර බණ්ඩාර පා බණ්ඩාර, ගලේ බණ්ඩාර, කොත්මලේ බණ්ඩාර ගොඹර බණ්ඩාර, විහු බණ්ඩාර, උඩුවේරිය ජයසිරි බණ්ඩාර, කළුකුමාර බණ්ඩාර, අයියනායක බණ්ඩාර, දෙවොල් බණ්ඩාර, සූනියම් බණ්ඩාර සහ ටිකිරි බණ්ඩාර එම හතළිස් හත් දෙනා වෙති.

1. කොහොඹා යක් කංකාරිය සහ සමාජය, මුදියන්සේ දිසානායක, 1988. 29 පිට.

2. විස්තර සඳහා බලන්න : 'වලි යක් මංගල්ලය සහ එහි විශේෂතා', මුදියන්සේ දිසානායක, **රංගන**, 1කා., 4 කලා., 1988 මැයි, කොළඹ, සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනය, 13—72 පිටු.

3. 'කඩවර කංකාරිය හෙවත් හද්දා පෙළපාලිය,, කුමාරි ගුණවර්ධන, **රංගන**, 1 කා., 4 කලා., 1—12 පිටු සහ 'KadaWara Kankariya' **Journal of the Royal Asiatic Society** (**Ceylon Branch**) **J. R. A. S.** (**C. B.**) 1964, pp. 4-22
4. 'අඩුක්කු කංකාරිය', පියසේන කහඳගමගේ, **ඉසුර**, 1988 ඔක්., මහවැලි කේන්ද්‍රය, 34—35 පිටු.
5. 'Rituals in a Developing Society with Special Emphasis on the Festival of New Rice at the Temple of Tooth,' Tissa Kariyawasam, **Samskrti**, Vol, 17, No ! & 2 1983, pp. 79 - 103
6. විස්තර සඳහා බලන්න : **ලංකාවේ බලි යාග ශාන්තිය**, ධර්මසිරි පියසේන, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 1988; **බලි යාග පිළිවෙළ**, තිස්ස කාරියවසම්, කොළඹ, 1986; **බලි යාග විචාරය** ජේ. ඊ. සේදරමන්, කොළඹ, සීමා සහිත ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, 1967; **ලංකාවේ බලි උපත**, ජේ. ඊ. සේදරමන්, සී/ස. ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගමය, 1964.
7. **Ceylon and Malaysiya**. Senerat Paranavitana, Colombo, Lake House Investments Ltd; 1969, p. 209
8. ibid, p. 209
9. **Taprobanian**, Hugh Neville, 1887, p. 50
10. **මන්දරම් පුවත**, සංස්: ලබුගම ලංකානන්ද හිමියෝ, කොළඹ, සී/ස. ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගමය, 1958, 6 පිට.
11. රාජාවලිය ; 17 — ඕ. පුස්කොළ පිටපත. (ජාතික කෞතුකාගාර පුස්තකාලය, කොළඹ).
12. **මන්දරම්පුර පුවත**, 6 පිට, 38 කව.
13. මලල කතාව සහ විත්ති පොත, 69 ඇල් 10 පුස්කොළ පිටපත. (ජා. කෞ. පුස්තකාලය)
14. 'උඩරට නැටුම්', **සිංහල විශ්වකෝෂය**, 4 කා, 417 පිට.
15. **සිඳුරුවාන නොහොත් බණ්ඩාරවරු**, එම්. එච්. පුංචිබණ්ඩාර, 1930, 5 පිට.
16. **මන්දරම්පුර පුවත**, 58 පිට, 433 කව.
17. **ශ්‍රී සිංහලේ කඩයිම හා විත්ති**, ඒ. ජේ. ඩබ්ලිව්. මාරම්බේ, 1 කා., මහනුවර, ලංකාදීප යන්ත්‍රාලය 1926, 27, 29 පිටු.
18. **කඩඉම් පොත් විමර්ශනය**, එච්. ඒ. පී. අභයවර්ධන, කොළඹ, සංස්කෘතික කටයුතු පිළිබඳ අමාත්‍යාංශය, 1978, 21 පිට.
19. **ජානකීහරණය**, සංස්. චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ. කොළඹ, සංස්කෘතික කටයුතු පිළිබඳ දෙපාර්තමේන්තුව, 1969, - XIII පිට (අධෝලිපියකි). ශ්‍රී විජය රාජ්‍යය පිළිබඳව බලන්න. **ලිපි මාලා - 1**, සෙනරත් පරණවිතාන, කොළඹ, සී/ස, ලේක් හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්ස් සමාගම, 1972. 41—43 පිටු.
20. **ශ්‍රී සිංහලේ කඩයිම හා විත්ති**, 1 කා. 29 පිට.
21. මලල කතාව, 69 ඇල් 10 පුස්කොළ පිටපත. (ජා. කෞ. පු.)
22. 1985.03.15, 16, 17 යන දිනවල සත්කෝරළය ප්‍රදේශයට අයත් නරම්මල නගරය අසල පැවැත්වූ කොහොඹා යක් කංකාරියේ දී පටිගත කරගන්නා ලද දේවාරාධනාව.
23. **සොරගුණු දේවාල පුවත**, පුංචි බණ්ඩාර සන්නස්ගල, කොළඹ, සී/ස. ලේක් හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්ස්, 1973, 7 පිට.
24. කොහොඹ කංකාරිය, තේජා ගුණවර්ධන, කොළඹ, අරුණ ප්‍රකාශකයෝ, 1979, 51 පිට.
25. **Kohoba Kankariya**, Ronald H. Wallcott, (unprinted PhD Thesis submitted to the Vidyodaya Campus) 1978, p. 114
26. **දුනුරු ඔයබඩ ජන ඇදහීම්**, ඇන්. ටී. කරුණාතිලක, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ 1885, 31 පිට.
27. 1986.10.12 දින නිකපිටියේ දී පවත්වන ලද කොහොඹා යක් කංකාරි ශාන්තිකර්මයට සහභාගි වූ දෙවනගල සයිමන් යක්දෙස්සා සමඟ ලේඛකයා විසින් පවත්වන ලද සම්මුඛ සාකච්ඡාව (මෙහි සංරක්ෂිත හඬ පටය ලේඛකයා සතුව ඇත.)

කාමදේව

එල්. ඒ. ඩී. ඒ. තිස්ස කුමාර

දේව සංකල්පයේ ප්‍රභවයත් සමග ම මිනිසා වටා ඇති ස්වභාව ධර්ම ක්‍රියාකාරකම් දේවත්වයට නංවා වන්දනාමාන කළාක් මෙන් මනුෂ්‍ය වත්තනයේ ජනිත වන හුදු මානුෂික ගුණධර්ම සහ ක්‍රියාකාරකම් දේවත්වයට නංවා පූජනීයත්වයකින් එකී සංකල්ප වන්දනාමාන කිරීමේ සම්ප්‍රදාය ද වෛදික යුගයේ සිට ම ඇති වූවකි. මෙලෙසින් ජනිත වූ එක් සංකල්පයක් නම් මිනිස් සිතේ ජනනය වන කාම චේතනා දේවත්වයට නංවා පුද පූජා පැවැත්වීම යි. එකී ප්‍රේම සංකල්පයට අධිපති දේවතාවා 'කාමදේව' යන නාමයෙන් සංස්කෘත සාහිත්‍යයට අනුව හඳුනාගත හැකි ය.

වෛදික සාහිත්‍යයේ මුල් ම යුගයේ ග්‍රන්ථාගත තොරතුරුවලට අනුව මහාබ්‍රහ්මයාට ලෝකය මැවීම සඳහා උපන් චේතනාව කාම හෙවත් කාම දේව සංකල්පයෙන් ප්‍රතීත ය. ඒ නිසා තත්කාලීන අන්‍ය දිව්‍ය සමූහයාට වඩා අසමාන ස්ථානයක් මුල් යුගයේ මෙම කාමදේවට තිබූ බව පැහැදිලි ව. ඒ නිසා සංක්ෂිප්ත ව හඳුනාගත් කල්හි 'කාම' යනුවෙන් මහබ්‍රහ්මයාගේ හිතේ උපන් ප්‍රථම ආශාවත් ඒ තුළින් පහළ වූ ලෝක නිර්මාණය කිරීමේ අභිලාෂයත් බව පෙනේ. එහෙයින් ම කාමදේව වරෙක බ්‍රහ්මපුත්‍රනුවකු ලෙසත්, වරෙක බ්‍රහ්මමනසිජ දෙවියකු ලෙසත්, හඳුන්වා ඇති අතර ඒ මුල් කාමචේතනාව තාෂ්ණාන්විත රාගජනක දිව්‍ය මූර්තියක් ලෙසින් වරෙක කාමදේව, 'මනොභූ' 'මනොයෝනි' යන අභිධාන වලින් අන්වර්ථ ය.

බ්‍රහ්ම මනසේ හටගත් එකී ලෝක නිර්මාපක කාම අභිලාෂය අන්‍ය සියලු දෙවිවරුන්ගේ බලය අභිබවා යන්නකි. බ්‍රහ්මයාට ලෝක නිර්මාණය කිරීමට ජනිත වූ මෙම කාමය හුදෙක් ස්ත්‍රී පුරුෂයන් තුළ ඇති වන රාගය හෙවත් කාම චේතනාව නොවන බව පැහැදිලි ය. ඒ නිසා මහබ්‍රහ්මයාට මෙලෙස ඇති වූ ප්‍රථම ආශාව පසු කාලයක එනම් අථර්වවෙද යුගය පමණ වන විට ස්ත්‍රී පුරුෂ කාම සංකල්පය තෙක් වර්ධනය වූ බවට සාධක විද්‍යමාන වේ.

අථර්වවේදය රචනා වන විට මෙම සංකල්පය වඩා වර්ධිත අවස්ථාවක් පෙන්නුම් කරයි. තුන් වැනි පරිච්ඡේදයේ විසිපස් වැනි සූක්තයෙහි එය පැහැදිලි ව විස්තාරිත ය. ඉෂ්ට හෝ අනිෂ්ට විපාක බලාපොරොත්තුවෙන් තමා ආලය කරන ස්ත්‍රියගේ රූපය ඉටියෙන් හෝ මැටියෙන් අඹා එහි හෘදයට ඊයකින් අනුකරණාත්මක ව විදිමින් තම අභිමතාර්ථය පරිදි ඇය කාමයෙන් වසඟ කළ හැකි යැයි සෙසු පැරැන්නන් මෙන් අථර්වවේද කාලීන ජනයා ද විශ්වාස කළ බව පෙනේ.

> ආලය ඔබ කුල්මත් කෙරේවා
> කාමදේවයාගේ තියුණු හීයෙන් ඔබ හද මම විදිමි.

ආශාව නැමැති පියාපතින් යුත් ආලයෙන් ආලිප්ත වූ නොවෙනස් වන සිත නැමැති ඊ දණ්ඩෙන් හෙබි, ඒ මතාව එල්ල කරන ලද ඊ පහරින් කාමදේවි තෙම ඔබ හද විදින්නේ ය. කාමාග්නියෙන් තැවි තැවී සිටින මා ප්‍රියාව, ඔබ මුව වියළී ගියේ වී නමුත් මා වෙත එනු මැනව. ඔබ මානය ඉවත දමා මගේ ම කියා සිතමින්, රස මුසු බසින් මා අමතා මට ම ප්‍රිය කරන්නෙහි ය.[1]

මෙලෙසින් පුරුෂයා ස්ත්‍රියගේ ප්‍රේමය දිනා ගන්නා අටියෙන් කරන අභිචාර විෂයෙහි කාම දේවිය යොදා ගැනීම නිසා පශ්චාත් කාලීන ව ප්‍රේමය සහ කාමය සම්බන්ධ ව ප්‍රචලිත වූ අනංග හෙවත් කාමදේව සංකල්පය පැහැදිලි ව වර්ධනය වූ අයුරු මෙකී අථර්වවේද සංහිතා සූක්තවලින් ප්‍රකටීභූත ය. තම තමන් අභිමත ස්ත්‍රිය හෝ පුරුෂයාගේ පිළිරූ නිර්මාණය කර මෙලෙසින් අනුකරණාත්මක අභිචාර විෂයෙහි කාමදේවගේ හියෙන් විදිම මෙම යුගයේ ප්‍රචලිත අභිචාර විෂයයකි.

පශ්චාත් කාලීන ව කාම සංකල්පයේ වර්ධනයත් සමග ම දිව්‍යමය සම්භවයකින් යුත් කාමදේව පළමු ව ම ස්වකීය පිතෘ වූ මහබ්‍රහ්මයාට මල් හීයකින් විද ඔහුගේ සිතේ තම දියණිය කෙරෙහි පිළිබඳ සිතක් ඇති කළ බව පෙනේ.

සංස්කෘත සාහිත්‍යයේ වෛදික යුගයේ සිට ම ලෞකික සාහිත්‍යය තෙක් ම විහිද ගිය කාමදේව සංකල්පය පාළි සාහිත්‍යය කෙරෙහි එතරම් ආනුභාවයක් නොදක්වූ බව පෙනේ. ඒ අනුසාරයෙන් රචිත සිංහල සාහිත්‍යයේ ද මුල් යුගයේ ගද්‍ය කෘති වල කාමදේව පිළිබඳ ව සටහන් ඌන වුව ද සංස්කෘත සාහිත්‍යයේ බලපෑමෙන් පසුව බිහි වූ පාළි සහ සිංහල සාහිත්‍ය කෘතිවල අනංගයා පිළිබඳ ව එන තොරතුරු සහ නොයෙකුත් අභිධාන අතිශය සිත්ගන්නා සුලුය.

සිංහල ගද්‍ය පද්‍ය රචකයන් අවශ්‍යයෙන් ම පුර, ඍතු, රාජ වර්ණනා විෂයෙහි වඩාත් ම උපයෝගී කර ගත් හින්දු පුරාණෝක්තිය ලෙස කාම දේව හෙවත් අනංගයා හඳුනා ගත හැකි ය. කාව්‍යාදර්ශය ඇසුරින් රචිත සියබස්ලකරේ බහුල ව ම මෙකී පුරාණෝක්ති දක්නට ඇත. ධර්මප්‍රදීපිකාව[2] පැහැදිලි ව ම අනංගයාට සිදුහත් තවුසා උපමා කර ඇති අතර අනංගයා පිළිබඳ ව පැවති ක්‍රීඩා විශේෂයක් ද සඳහන් කර ඇත.

"තමන් දු දරුවනුත් වස්ත්‍රාභරණාදීන්
අනංග පූජාවට සෙයින් සදා."

පූජාවලිය ද අනංගයාට උපමා කර සිදුහත් තවුසා දක් වූ බවට සාධක විද්‍යමාන වේ.

"අපගේ රජුගේ හා නුවර වැසියන්ගේ හා ක්‍රීඩා විභූතිය අසා කෙළනා නියා වෙස් වළා ආයේ මේ කාමදේවයා දෝ හෝයි යෙති."

ඇතැමෙක් මෙම අදහසට ප්‍රතිවිරුද්ධ අදහස් මෙසේ ඉදිරිපත් කරති.

"සමහර කෙනෙක් එබසට සිනාසී කොල තොපි තන්දොඩැවූ ද? ඒ අනංගයා නම් ඊශ්වරයා විසින් දවා පිහන ලද අර්ධාංග ඇත්තෙයැ. මේ පුරුෂයා ඉතා සම්පූර්ණ වූ ගාත්‍ර ඇත්තෙයැ. එසේ හෙයින් මේ කාම දේවයා නොවෙයි.[3]

මෙම පූජාවලි වාක්‍ය ඡේදවලින් පැහැදිලි වන පරිදි ලක්දිව අනංග පුරාණෝක්ති වඩාත් වර්ධිත අවස්ථාවකට පූජාවලිය රචනා වන විට පත් වී තිබිණ. එහෙයින් සිදුහත් තවුසා ද අනංගයාට උපමා කර දක්වීමේ අභිලාෂය ග්‍රන්ථ රචකයන් තුළ ඇති වී තිබූ නිසා පැහැදිලි ව ම සංස්කෘත සාහිත්‍යයේ ආභාසය මෙයට හේතු වී ඇත.

"අනංගයාගේ ශරප්‍රහාරයෙන් දුරු වූ සිත්හි සිදුරු භාජනයෙක්හි වත් කළ දියැත්තක් මෙන් ගුරුවරයන්ගේ අනුශාසනා සිත්හි නොපිහිටා හෙවත් ගිලිහී යේ."

යනුවෙන් එළු අත්තනගලු වංශ[4] කතුවරයා ද සඳහන් කර ඇත.

පූර්වෝක්ත නිදර්ශන ඇසුරින් අනංග සංකල්පය කෙතෙක් දුරට සිංහල ගද්‍ය කෘතිවලට පිවිස ඇත්දැයි සිතා ගත හැකි ය. කෙසේ වුවත් අනංගයා පිළිබඳ උක්ති ස්වකීය කාව්‍යෝක්තීන්හි චමත්කාරය පිණිස යොදා ගැනීම සිංහල පද්‍ය සාහිත්‍යය තුළ නිරතුරුව ම දක්නට ලැබේ. මෙයට ප්‍රධාන ම හේතුව වූයේ අනංග සංකල්පය ශෘංගාර රසය ජනනය කිරීමෙහි ලා අත්‍යන්ත උපමිත සංකල්පයක් වීමයි. මහාකාව්‍යයන්හි නායකයා නිරතුරුව ම අනංග රූප සම්පත්තියට උපමා කිරීම පැරණි කවි සමයේ පිළිගත් සම්ප්‍රදාය වේ.

සිංහල කවි සමයේ ප්‍රචලිත ව ඇති නානා අනංග අභිධාන එක්රැස කර තැබීමට උත්සුක වූ රුවන් මල් නිඝණ්ඩුව[5] එකී අභිධාන මෙසේ හඳුන්වා දේ.

"කම්, සමර, අනඟ
තුනුහිරු, මදන පස්හි
තුනුයොන්, මීන්දදා මද
වියොවග මලහ මලයොන්

කුසුම දුනු තුනු අඩ
මුවරද ද, වසම්සර
රියගිම් උනඟ මරු
ලියසැව් නරහ මල්සැර

දුපි කඳප් මලෙවිය
කුසුම්දදා තුනුවහා
සිරිහරයොන් අසිරිරු
පියුම්කෙනෙ මීන් යහන් වේ."

මෙලෙසින් නම් ඇති වීමට හේතු වී ඇත්තේ අනංගයාගේ චරිතය, ඔහුගේ පිරිකර සහ අනෙකුත් කාම විශ්වාසයන් බව පෙනේ.

හේ සිතෙහි උපදනා හෙයින් 'මනයොන්' ය. මනෝභාවයෙන් සිත් මත් කරවන නිසා 'මන්මථ' ය. මදනය නිසා 'මද' ය. අංගයක් සිරුරක් නැති නිසා 'උනඟ' 'අනඟ' නරග' හෝ 'වියෝවග' ය. මල්සර කොට ඇත්තෙන් 'මල්සර' ය, 'කුසුම්සර' ය, 'මල්හී' ය, 'මලවි' ය. විෂම වූ ශර ඇති හෙයින් 'වසම්සර' ය. හී පසක් ඇත්තෙන් 'පන්සර' ය, 'පස්හී' ය, රාගය දනවන හෙයින් 'රා' ය, ශෘංගාරයට උත්පත්ති ස්ථාන හෙයින් 'සිරිහරයොන්' ය. කාමය දනවන බැවින් 'කම්' ය. ආශ්චර්‍ය්‍ය රූප ඇතියෙන් 'අසිරිරු' ය. හුවය හෙවත් කාමය ම දර්ප කොට ඇති සෙයින් 'කන්දර්ප' හෙවත්

,කඳවි' ය. රාග සහිත ස්මෘතිය නො හොත් අනුරාග විෂය කොට ඇති හෙයින් 'ස්මර' හෙවත් 'සර' ය. මරණය ගෙන දියහෙන බැවින් 'මරු' ය. විෂ්ණුගේ පුත්‍රයා නිසා 'පියුම්තෙනෙ', 'නරායණ තෙනෙ' යනුවෙන් ද 'අනුහිරු දුනුයොන්', 'මලග' 'කුසුම්දුනු', 'දුනුඅඩ', 'ලියසැවු', 'කුසුම්දද', 'කුනුවග', 'දපී', 'අද' ආදිය ද අනංග පර්යාය නාම වේ.

අනංගයා අතිශය රූප ශෝභා සම්පන්න බැවින් කාව්‍ය නායකයා නිරතුරුව ම අනංගයාට උපමා කිරීම ස්වාභාවික ය. අනංගයා නිරතුරුව ම කාමය දනවන ශෘංගාරය ඇති කරවන වසන්ත සමයේ ස්වකීය ආධිපත්‍යය විහිදුවන අතර අන්‍ය ඍතුවල අනංගයා බලවත් වන්නේ මඳ වශයෙන් බව කවිසමය අනුව පෙනේ. සසදවතට[6] අනුව අනංගයා බලවත් වනුයේ වසන්ත සමයේ ය.

''වසත් කල් වනත්–අනඟ සර පස කල්නට
නත් යහ බඩ' ළ මනකල් – යළ කල සබඳ
ලක් කළ. '' (132)

වසන්ත කාලයේ වියෝ වූ පෙම්වතුන්ට අනංගයාගේ ඊතලවලට ලක් වීමට සිදුවිය. නැවත කාන්ත සම්බන්ධ වූ පෙම්වතුනට නොයෙකුත් මනහර සුබ භාණ්ඩ එළ විය.

සරත් ඍතුවෙ දී අනංගයා ලොව වැජඹෙන අයුරු සසදවත් කරු මෙසේ පෙන්වා දෙයි :

''බිඟු වැල දිය දුන් – රුසිරුගු යට සැවෙක දත්
ගෙනැ කැකුල් උපුල් හි – වැජඹ ගියෙ
දියෙ මල්හී'' (91)

මීමැසි සමූහයා දුනුදිය වශයෙන් ද සිත් කලු උක්ගස දුන්න වශයෙන් ද ගෙන, එක උරහිසක දමා ගත් අනංග තෙමේ දරුණු නෙළුම් මල් හී ලෙස රැගෙන ලොව වැජඹී ගියේ ය.

ග්‍රීෂ්ම ඍතුවෙහි දී අනංගයාගේ බලය සහ එඩිය වර්ධනය නොවන අයුරු ද සසදවත් කරු පෙන්වා දෙයි :

''පෙරලිය සැව මල් – සරස මෙ නමින් පැලැඹි
සැතැපි ගිය වන් ගිම කල් – මද දූර
පළහු පැලැඹින්.'' (57)

මෙ ගිම සමයේ පූර්වයේ ලියසැව් හා මල්සර යන නම්වලින් යුතු ව වැජඹුණු අනංගයා මේ ධුරය අත්හළ එකෙකුගේ ආකාරයෙන් නින්දට ගියාක් වැන්න.

කාමදේවයාගේ භාර්යාව රතී දෙවි දූව ය. ගිරවා වාහනය කර ඇත්තේය. ඔහුගේ පරිෂ්කාර අතරට ඊතල පස් වර්ගයක් ඇත්තේ ය. ඒ ඊතල යොදන දුන්න උක් දඬුවෙන් නිර්මිත ය. එහි දුනු දිය බිඟු වැලකි. මොහුට මකරකු ඇඳි 'මකරධ්වජ' නම් ධජයක් ද ඇත්තේය.

අනංගයාගේ ශර පස නිර්මිත ව ඇත්තේ නෙළුම්, අශෝක, අඹ, දැසමන්, නිලුපුල් යන මල්වලිනි. මෙම ශර ප්‍රහාරයෙන් දදුරු වූ ළෙහි ඇති වන කාමචේතනා නිසා සිත් මුළාවීම, උමතුව, සිහිවිකලවීම, සිත වියළීම, තැවීම, සිත සසල වීමෙන් කල්පනා අඩුවීම යන චෛතසික ලක්ෂණ පහළ වේ.

භාරතයේ කාමදේව සංකල්පය හා සැබැඳි යාතු කාර්මික සහ ප්‍රතිමා වන්දනය පැවතුණ ද ලක්දිව එවන් සම්ප්‍රදයක් දක්නට නොලැබේ. බෞද්ධ සම්ප්‍රදය මුල්වීම නිසා එකී යාතුකර්ම ලක්දිව බල නොපැවැත්වුව ද කෝලම් සම්ප්‍රදය ලක්දිව ප්‍රචලිත වීමත් සමග ම අනංග බහිරව රංගන සම්ප්‍රදයක් වූ බවට සාධක වන වෙස්මුහුණු ඇත. ගර්භිණී අභිචාර විෂයෙහි පැවැත්වෙන කෝලම් නැටුම්වල දී පංචනාරිසට සහ මෙකී අනංග බහිරව රංගනය වඩාත් වැදගත් වූ බව ඇම්. එච්. ගුණතිලක පෙන්වා දෙයි.[7] එකී අනංග බහිරව කවි ගායනා තුළින් කෝලම් නැටුම්කරුවන් අනංගයා සම්බන්ධ ප්‍රතිමාමාන ලක්ෂණ පිළිබඳ අවබෝධයක් ලැබූ බවට සාධක හෙළි වේ.

''අනඟරුව මුදුනේ
දෙවඟන දෙපිට සැදුනේ
රුවින්නෙක සැදුනේ
අනඟ බහිරව නමක් සැදුනේ.''

ගුණතිලක මහතා තව දුරටත් දක්වන පරිදි කෝලම් නැටුමට උපයෝගී කර ගත් අනංග භෛරව ගිරිදේවි කවරාක්ෂ වැනි කෝලම් මුහුණු කාමෝද්දීපනය කිරීමේ අදහස මතු කෙරෙන සේ නිර්මාණය වී ඇත.

ලක්දිව විද්‍යමාන එකම අංගන ප්‍රතිමාව ඇත්තේ තොටගමුව විහාරයේ ය. බෞද්ධ ආරාමයක මෙලෙස රාගෝද්දීපන දේව ප්‍රතිමාවක් කවර අරුතකින් නිරූපිත වී ද යන්න ගැන සිතීමට ඇති සාධක දුර්ලභ වුව ද කෝලම් ශිල්පියකුගේ ආභාසය නිසා ස්ත්‍රී අභිචාර විශේෂයෙහි වන්දනාමාන කිරීමේ අදහස සපුරාලනු වස් මෙය නිර්මාණය වී ද යන්න විමසා බැලිය යුත්තකි. ඊතල මිටියක් සහ උක් දඬු දුන්න අතින් ගත් අනංග රූපය සම්මත ශිල්ප නියාම අනුව නිර්මාණය වී ඇත. (ඡායාරූපය බලන්න).

කොළඹ කෞතුකාගාර රූපාවලිය පුස්කොළ පොතට[8] අනුව අනංග රූපයේ ප්‍රතිමා ලක්ෂණ මෙසේ ය :

"අරුණ කිරණ වාසො රක්තමාල්‍යාංග රාගෛඃ
ස්වකර කලිත පාශම් වාංකුශම් ඉක්ෂුචාපෛඃ
මණිමය මකුටාඬ්‍යෛඃ දීප්තමාකල්ප ජාතම්
නයන නලිත සංස්ථම් චින්තයෙත්දංගයොනිම."

මෙම ශිල්ප නියමය බොහෝ දුරට තොටගමු අනංග ප්‍රතිමා රූපයේ විද්‍යමාන වේ. භාරතයේ සිදම්බරම් කෝවිලේ මන්මථ රතී පිළිබිඹු කරන දැකුම් කලු මූර්තියක් ඇත. පැරණි ලක්දිව ඇත් දත් කැටයම් ඇසුරින් අනංග රූප රැසක් හඳුනා ගැනීමට ඇතැම් වියතුන් උත්සාහ දරා ඇති බව පෙනේ.[9] ක්‍රිෂ්ණ භක්තික හැඟීම් බුද්ධගම හා සංකලනය වීමෙන් පසු ව මෙකී අනංග රූප නිර්මාණ වූ බව ඇතැම් වියතුන්ගේ මතය වේ.[10]

කෙසේ වුව ද ලක්දිව අනංග සංකල්පය භාරතීය ප්‍රභවයකින් යුක්ත හින්දු පුරාණෝක්ති ඇසුරින් නිර්මිත කාමයට අධිපති දේවතාවා ලෙස හඳුනා ගත හැකි ය.

---

1. තිලකසිරි, ජේ. වෛදික සාහිත්‍යය, 1967, (දෙවැනි මුද්‍රණය) ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්ස් ලිමිටඩ්. 51—52 පිටු.
2. ධර්මප්‍රදීපිකාව හෙවත් මහාබෝධිවංශ පරිකථාව, ශෝධක, ශ්‍රී ධර්මාරාම නායක ස්ථවිර, 1906. 206, 212 පිටු
3. පූජාවලිය, ඊ. තෙන්නකෝන්, 1965, ශ්‍රී ලංකා ප්‍රකාශක සමාගම. 170 පිටුව.
4. එළු අත්තනගලු වංශය, කිරිවත්තුඩුවේ ශ්‍රී ප්‍රඥාසාර නායක ස්ථවිර, 1954, ඩෙස්කෝ යන්ත්‍රාලය, 11 පිටුව.
5. රුවන්මල් නිඝණ්ඩුව, ටී. ඇස්. ධර්මබන්ධු, 1954, ශිල්පාලංකාර මුද්‍රණාලය, පානදුර, 21, 22, 23 ශ්‍
6. සසදාවත, කේ. ඩී. පී. වික්‍රමසිංහ, 1961, දෙවන මුද්‍රණය, ගුණසේන සහ සමාගම, 57, 91, 132 ගී
7. ගුණතිලක, ඇම්. එච්. කෝලම් නාටක සාහිත්‍යය, 1968, රත්න පොත් ප්‍රකාශකයෝ, 160–161 පිටු.
8. මුදියන්සේ, නන්දසේන, රූපාවලිය, සංස්කෘති, 17 කලාපය, 4 සහරාව, 1983 ඔක්තෝබර් – දෙසැම්බර්, සැලසුම් ක්‍රියාත්මක කිරීමේ අමාත්‍යාංශය, 107 පිටුව.
9. කරුණාරත්න, ටී. බී. ක්‍රිෂ්ණදේවයා හා කාමදේවයා සම්බන්ධ සිංහල සැරසිලි සංලක්ෂණ, මහනුවර ශ්‍රී පුෂ්පදන ස්වර්ණ ජයන්ති සංග්‍රහය. 1958, 3 පිටුව.
10. කුමාරස්වාමි, ආනන්ද, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, 1962, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ සිංහල පරිවර්තනය, 89—90 පිටු.

ශ්‍රී ලංකාවේ රූපවාහිනී මාධ්‍ය සම්බන්ධයෙන් ධම්ම ජාගොඩගේ දායකත්වය

සෝමවීර සේනානායක

(ශ්‍රී ලංකාවේ රූපවාහිනී මාධ්‍යය සම්බන්ධයෙන් ධම්ම ජාගොඩගේ දායකත්වය විමසීමේ පසුබිමක් වශයෙන් 1966 ගුවන් විදුලි කොමිෂන් සභා වාර්තාවේ වගන්ති කිහිපයක් කෙරෙහි විද්වත් සභාවේ අවධානය යොමු කිරීමට කැමතියි.) රූපවාහිනිය අනවශ්‍ය සුඛෝපභෝගී අංගයක් ලෙස සලකන පිරිස බහුල විය හැකි බවත්, රූපවාහිනිය අභිවෘද්ධියට වඩා අනභිවෘධියක් සිදු කරනු ඇතැයි නිගමනය කරන්නන් සිටිය හැකි බවත්, කොමිෂන් සභා වාර්තාවේ සඳහන් වෙනව. වැඩිහිටියන් ගේ සහ දරුවන් ගේ රස වින්දනය බොලඳ ගීත හා නැටුම්වලින් දූෂිත වනු ඇතැයි සමහරුන් තර්ක කළහැකි බව ද, එතෙක් රූපවාහිනී වැඩ සටහන් වල අන්තර්ගතය හා කාලය එය පාලනය කරන අධිකාරීන්ගේ වගකීම බව ද කොමිසම සඳහන් කරයි.

නිල වශයෙන් ප්‍රධාන පෙළේ අධිකාරිවරයෙකු නොවුව ද ධම්ම ජාගොඩ තමන් දරූ තනතුරට සරිලන අන්දමින් ඉහත සඳහන් වගකීම අවබෝධ කරගත් කලාකරුවෙක්. ඔහු රූපවාහිනී සංස්ථාවේ දරූ තනතුර වූයේ නාට්‍ය අංශයේ ප්‍රධානියා යන්න යි.

එය 'සහකාර අධ්‍යක්ෂ – නාට්‍ය' යනුවෙන් හැඳින්වුනා. මෙම තනතුර දරමින් කලාකරුවෙකු ලෙස මෙන් ම පරිපාලකවරයෙකු වශයෙන් ද විශාල වගකීමක් උසුලන්න ඔහුට සිදුවුනා. සැබැවින් ම ඔහුගේ රූපවාහිනී ජීවිතයේ සමස්තාර්ථය ගත්කල ඔහු මුළුමනින් ම වෑයම් කර ඇත්තේ ගුවන් විදුලි කොමිෂන් සභා වාර්තාව 1966 දී කළ ප්‍රකාශවලට සාර්ථක විසඳුම් සොයන්නට බව පැහැදිලි යි.

රූපවාහිනී නාට්‍ය අංශයේ ප්‍රධානත්වය භෙඩ වීමට ධම්මට තිබූ සුදුසුකම් කවරේදැයි මෙහිදී අපේ අවධානය යොමුකළ යුතුව තිබෙනවා. 1941 ජනවාරි 28 වැනිද උපත ලත් ධම්ම ජාගොඩ මුලින්ම සේවය කළේ මිනින්දෝරු දෙපාර්තමේන්තුවේ යි. ඔහු එහි සිංහල සාහිත්‍ය සංගමයක් පිහිටුවාගෙන 1961 — 1962 කාලය තුළ ලේකම් ධුරය දැරුවා. ඔහු 1961 — 1962 කාලයේ කලා පෙළ ලේකම් ධුරය ද දැරුවා. 1972 — 1979 වසර හත තුළ ජාත්‍යන්තර රංග කලා ආයතනයේ ශ්‍රී ලංකා මධ්‍යස්ථානයේ සහකාර ලේකම් වුනා. 1975 — 1981 දක්වා කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලයේ නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ පශ්චාත් උපාධි ඩිප්ලෝමා අධ්‍යයන මණ්ඩල සාමාජිකයෙකු වුනා. 1979 සංස්කෘතික ප්‍රතිපත්ති සැකසීමේ උපදේශක මණ්ඩලයේ සාමාජිකත්වය ද දැරුව. 1983 නාට්‍ය අනු මණ්ඩලයේ ද 1985 — 1987 කාලය තුළ සංගීත අනු මණ්ඩලයේ ද සාමාජිකත්වය දැරුව. රූපවාහිනී මාධ්‍යයට පිවිසෙන්නට මේ අත්දැකීම් සියල්ල විශාල සම්පතක් වැනි යි.

අධ්‍යයන ක්ෂේත්‍රය තුළ ද ධම්ම ජාගොඩට පුළුල් අත්දැකීම් සම්භාරයක් තිබුනා. 1975 සිට රූපවාහිනී සේවයට ඇතුළත් වන තෙක්ම ඔහු කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලයේ අධ්‍යාපන පීඨයේ නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ බාහිර කථිකාචාර්ය ධුරයක් දැරුව. 1972 — 1973 කාලය තුළ කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලයේ රංගන කලාව පිළිබඳ වැඩමුළු අධ්‍යක්ෂවරයෙකු වුනා. 1978 — 1982 කාලය තුළ එනම් රූපවාහිනියට ඇතුළත් වන තෙක්ම අ.පො.ස.ප. උසස් පෙළ විභාගයේ නාට්‍ය සහ රංගන කලාව පිළිබඳ විභාග උපදේශකයෙකු වුනා.

ධම්ම නාට්‍ය නිෂ්පාදනය සහ ඉගැන්වීම පිළිබඳව බ්‍රිතාන්‍ය නාට්‍ය මණ්ඩලයේ සහතිකධාරියෙක්. ඔහු සතු මෙම පළපුරුද්දෙන් වඩාත් ම ප්‍රයෝජන ලැබූ ආයතනයකි අධ්‍යාපන අමාත්‍යාංශයේ විෂයමාලා සංවර්ධන අංශය. ඔහු 1975.06.12 වැනි දින සිට 1981.12.31 දක්වා විෂයමාලා සංවර්ධන අංශයේ නාට්‍ය අංශයේ ප්‍රධානියා ලෙස කටයුතු කළා. ධම්මගේ මෙම සේවය නිසා නාට්‍ය කලාව පිළිබඳව විශාල ප්‍රබෝධයක් රටපුරා පාසල් මට්ටමින් ඇතිවුනා. නාට්‍ය කලාව විෂයයක් වශයෙන් හදාරන සිසුන් පිරිසක් මෙන් ම

උගන්වන ගුරුවරුන් පිරිසක් ද බිහිවුනා. සිසුන් තුළ නාට්‍ය පිළිබඳ අවබෝධය තියුණු වුනා. ඉතා හොඳ ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් පාසල් ඇසුරෙන් බිහි වන්නට පටන් ගත්තා. එහි සාර්ථක හා ආර්ථික ප්‍රතිපල පසුකාලීන නාට්‍ය කරුවන් විසින් නෙළා ගනු ලැබුව.

ගම් මට්ටමට ගොස් නාට්‍ය වේදිකා ගත කිරීමට අවශ්‍ය පසුබිමක් ධම්මගේ අධ්‍යාපන තේමාව නිසා ඇතිවුනා. යෞවන හා ප්‍රාදේශීය නාට්‍ය තරඟ සඳහා තරඟ වදින පිරිසක් බිහිවුනා. පාසල් මට්ටමින් බැහැරව ද නාට්‍යවේදීන්, බිහි කිරීමට ධම්ම උත්සාහ කළා. 1970 — 1980 කාලය තුළ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් කලා කේන්ද්‍රයේ අධ්‍යක්ෂ ලෙස ඔහු තරුණ පිරිස නාට්‍ය කරණයට යොමුකරවූවා. කලා කේන්ද්‍ර ශිල්ප ශාලිකා යනු-වෙන් ප්‍රථම අභ්‍යාස ආයතනය පිහිටවූයේ ද ධම්ම යි.

ශාලිකා යන වචනයේ වර්තමාන අර්ථය ධම්ම තුළින් බිහිවූවක්. එය සංස්කෘත චිත්‍රශාලා යන්නෙන් උපන්නක්. සංස්කෘත පඬිවරුන් තම නිර්මාණ බිහිකළේ චිත්‍රශාලා තුළ යි. ශාලා යන්නට ස්ත්‍රීත්වය දීමක් ශාලිකා. අද එය ඉතා පොදු වචනයක්. ධම්ම ජාගොඩ නාට්‍ය කලාව ඉගැන්-වීම පමණක් එනම් න්‍යාය පමණක් කියාදුන් ගුරුවරයෙකු නො වෙයි. ඔහු සාර්ථක නාට්‍ය කිහිපයක්ම නිෂ්පාදනය කළා. වෙස් මුහුණු, පරස්තාව, මූදු පුත්තු, දෙවැනි නිපැයුම, මළවුන් නැගිටිති, මොස්කව් ගිනි ගනියි, කොරා සහ අන්ධයා, සකලජන ඔහුගේ ම නිෂ්පාදන යි. මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ ඇතැම් නාට්‍ය යළි ඉදිරිපත් කිරීම ද ඔහු කළා. ඔහු වේදිකා වේ විවිධ චරිත රඟපෑවා. තමන්ගේ නිෂ්පාදන යන්ට අමතරව, 'එලොව ගිහින් මෙලොව ආව,' කදවළලු, මනමේ, කුවේනි, කෝන්තරේ, නැට්ටුක් කාරි, ඇවැද්දෝ, සඳකිඳුරු, දේවතා එළි, මහ ගේනෙ රිරියකා, සක්කර වට්ටං, රතු රෝස, ඉන් කිහිපයක්. අර්නස්ට් මැකිංටයර්ගේ 'ඩෙත් ඔෆ් අ සලමන්' රසල් බෝඩන්ගේ 'අ පැසේජ් ටු ඉන්දියා' යන ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය වල ධම්ම රඟපෑවා. ඔහු නාට්‍ය රචනයට ද යොමුවුනා. ටෙනසි විලි-යම්ස් ගේ 'අ ස්ට්‍රීට් කාර් නේම්ඩ් ඩිසයර්' වෙස් මුහුණු නමින් ලියූ ඔහුගේ ස්වීය රචනයකි මළවුන් නැගිටිති.

ධම්ම චිත්‍රපට නළුවෙක්. ජර්මන් ශ්‍රී ලංකා හවුල් නිපැයුමක් වූ 'ග්‍රීන් එමරල්ඩ්ස්' නැමැති ඉංග්‍රීසි චිත්‍රපටයේ ද, විනාඩි තිහක වාර්තා චිත්‍රපට යක් වූ 'තන්කම්' නැමැති දෙමළ චිත්‍රපටයේ ද තිසාහාමි, මඩොල්දූව, මහ ගෙදර, මංමුලා වැල්. දූවෙන පිපාසය, ආදී සිංහල චිත්‍රපටවල ද ධම්ම රඟපෑවා. 'ද ගොඩ් කිං' චිත්‍රපටයේ නැටුම් නිර්මාණ යට ද සම්බන්ධ වුනා.

ලේඛන කලාවෙහි ද ධම්ම පරිචයක් ලැබුව. ඔහු සිංහලෙන් සහ ඉංග්‍රීසියෙන් පුවත්පත්වලට ලිපි ලිවූවා. නාටක නමින් සඟරාවක් සංස්කරණය කළා. 'පංචමාර' නමැති කෙටිකතා සංග්‍රහයේ සංස්කාරක ද ධම්ම යි.

විදේශ රටවල නාට්‍ය කලාව පිළිබඳව ධම්ම තුළ පැවතියේ පුළුල් අවබෝධයක්. ඔහු සම්භාව්‍ය නාට්‍ය කෘති සිංහල වේදිකාවට ගෙන ආවා පමණක් නොවෙයි, එතෙර නාට්‍ය කලාව හැදෑරීම ද කළා. එංගලන්තයේ 'නොටිංහැම්' නාට්‍ය ආයතනයට ඇතුළු වී නාට්‍ය කලාව උගත් ඔහු ඇමෙරිකාව, සෝවියට් දේශය, ප්‍රංශය, බටහිර ජර්මනිය, හං-ගේරියාව, ආදී රටවල ද ගොස් නාට්‍ය කලාව හැදෑරුවා. මාලදිවයිනේ සංස්කෘතික කණ්ඩායමක් පිහිටුවීමේ උපදේශක වරයෙකු වූයේ ද ධම්ම යි.

මේ කරුණු සඳහන් කළේ ධම්ම රූපවාහිනී සංස්ථාවට ඇතුළු වීමට පෙර ඔහු අතින් සිදුවූ මෙහෙවර කිහිපයක් මතුකර ගැනීමට යි. ඒ අතරින් පහත සඳහන් මෙහෙවර කැපී පෙනේ.

1. ශ්‍රී ලංකාවේ රූපවාහිනිය අනභිවෘධියක් නොව අභිවෘධියක් කර ගැනීමට ඔහු තුළ ද ශක්තියක් පැවති බව.
2. රූපවාහිනී මාධ්‍යය විශේෂයෙන් ටෙලි නාට්‍ය කලාව රස විඳීමට අවශ්‍ය ප්‍රේක්ෂක පිරිස ඔහු විසින් සැලකිය යුතු දුරට බිහිකර තිබූ බව.

1982 දී ධම්ම ජාගොඩ රූපවාහිනී සංස්ථාවේ පූර්ණ කාලීන සේවකයෙකු බවට පත්වුනා. රූප වාහිනී මාධ්‍යය තුළ ඔහුගේ සේවාව ක්ෂේත්‍ර කිහිපයක් ඔස්සේ විහිද යනව.

1. වේදිකා නාට්‍ය

රූපවාහිනී හා වේදිකා 'නාට්‍ය අතර දූවි ඥාතිත්වයක් ඇති කිරීම ධම්ම ජාගොඩ කළ එක් මහඟු සේවයක්. ආරම්භක අවස්ථාවේ රූපවාහිනි-යෙන් විකාශනය වූයේ ටෙලි නාට්‍ය නොව වේදිකා නාට්‍ය යි. ආරම්භක වේදිකා නාට්‍ය තුන ම ධම්ම ජාගොඩගේ රූපවාහිනී නිෂ්පාදන යි. 1982.01.07 වැනි දින 'සසර' 1982.04.08 වැනි දින සිට ''හුණු වටයේ කතාව,'' 1982.05.27 වැනි දින සිට 'ජායා' රූපවාහිනියෙන් විකාශනය වුනා. ඊට පසු පරාස්ස කුවේණි, රජතුන් කට්ටුව, සඳ කිඳුරු නාට්‍යය පෝරිසාදයා. කරදිය, කැළණි පාලම, එලොව

ගිහින් මෙලොව ආව, කදා වළලු, වෙල්ල වැහුම, රත්තරං, වෙස්සන්තර ආදි වේදිකා නාට්‍ය ධම්ම ජාගොඩ අතින් රූපවාහිනී මාධ්‍යයට අධ්‍යක්ෂණය වුනා. මේ සියලු නාට්‍ය උසස් පෙළේ නාට්‍ය වන අතර ප්‍රේක්ෂක ප්‍රසාදය ද දිනා ගත්තා.

ධම්මගේ මෙම රූපවාහිනී නිෂ්පාදන නිසා උසස් නිෂ්පාදන නරඹන පිරිසක් රට තුළ ඇති වුනා. ඒ සමග ම රූපවාහිනී නිෂ්පාදන සඳහා විශේෂයෙන් ටෙලි නාට්‍ය සඳහා හොඳ ම නළු නිළියන් ද නිෂ්පාදකවරුන් ද, සෙසු ශිල්පීන් ද වේදිකා නාට්‍ය තුළින් රූපවාහිනී ක්ෂෙත්‍රයට පිවිසෙන්නට පටන් ගත්ත. ධම්ම විසින් ඇති කරන ලද ටෙලි නාට්‍ය වේදිකා නාට්‍ය සරණ බන්ධනය කෙතෙක් ප්‍රබල වී ද යත් ටෙලි නාට්‍ය සඳහා වඩාත් සුදුසු සම්පත් වනුයේ සිනමා ක්ෂේත්‍රය නොව වේදිකා නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය බව අදත් තහවුරුව පවතිනව.

ධම්මගෙන් පසු ලූෂන් බුලත්සිංහල, බන්දුල විතානගේ, තිලක් ගුණවර්ධන, පරාක්‍රම නිරිඇල්ල, ශූ. ආරියවිමල්, ඩොනල්ඩ් කරුණාරත්න, විමලරත්න අධිකාරි, සුදත් සේනාරත්න, දයාරත්න රටගෙදර, ජනක මල්ලිමාරච්චි, බර්ට්‍රම් නිහාල් ආදීන් ද වේදිකා නාට්‍ය රූපවාහිනී මාධ්‍යය තුළින් ඉදිරිපත් කර වේදිකාව හා රූපවාහිනිය අතර සම්බන්ධය තවත් දියුණු කළා.

ඒකාංගික ටෙලි නාට්‍ය

ඒකාංග ටෙලි නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය තුළ ධම්ම ජාගොඩගේ ක්‍රියාකාරීත්වය එතරම් ප්‍රබල නැහැ. නිර්මාණ වශයෙන් ඔහු ඉදිරිපත් කළේ 'සඳක කතාවක්' (1984.06.13) සහ 'දඩවම' පමණ යි. එහෙත් නාට්‍ය අංශයේ ලූෂන් බුලත්සිංහල, තිලක් ගුණවර්ධන, ශූ. ආරියවිමල්, බන්දුල විතානගේ, පරාක්‍රම නිරිඇල්ල, විමලරත්න අධිකාරි, දයාරත්න රටගෙදර, ආදීන් ඒකාංග ටෙලි නාට්‍ය කලාවේ ඉදිරියෙන් ම සිටීම ධම්ම ජාගොඩගේ ගෞරවයට හේතුවක්. ධම්මගේ සඳක කතාවක් ශ්‍රී ලංකාවේ නිෂ්පාදිත ප්‍රථම ඩොකූ ඩ්‍රාමාව යි. සත්‍ය සිද්ධීන් වාර්තා කරමින් නාට්‍යමය අවස්ථා ගොඩනගා තිබූ මෙහි ජාතීන් අතර තිබිය යුතු අන්‍යොන්‍ය අවබෝධය ගැඹුරින් විග්‍රහ වෙනව.

ප්‍රසාංගික ටෙලි නාට්‍ය

ධම්ම ජාගොඩ ප්‍රසාංගික ටෙලි නාට්‍ය දෙකක් අධ්‍යක්ෂණය කළා. 1985.03.16 සිට 1985.07.13 දක්වා විකාශනය වූ කොටස් 18 කින් යුත් පළිඟු මැණිකේ 1986.03.20 සිට 1986.07.31 දක්වා විකාශනය වූ කොටස් 20 කින් යුත් මිහිකතගෙ දරුවෝ එම ටෙලි නාට්‍ය දෙක යි. මෙම ටෙලි නාට්‍ය දෙක ම රචනා කිරීමේ අවස්ථාව මා ලැබුවා.

ටෙලි නාට්‍යය හුදු විනෝදය සලසන්නක් හෝ ප්‍රේම වෘත්තාන්තයක් හෝ නොව සමාජ මෙහෙවරක් ඉටුකළ යුතු එමෙන් ම සමකාලීන ප්‍රශ්න විෂය කොට ගෙන ඒ තුළින් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ප්‍රඥාව ඇති කළ යුතු කලා මාධ්‍යයක් ද යන්න ටෙලි නාට්‍ය කලා කරුවන්ට ද ප්‍රේක්ෂකයන්ට ද විශේෂයෙන් විචාරකයන්ට ද ඒත්තු ගැන්වීමට ධම්ම ජාගොඩ ගත් උත්සාහයක් ලෙස එම ටෙලි නාට්‍ය දෙක සඳහන් කළ යුතුයි. ධම්මගේ මෙම ප්‍රයත්නය ඔහු විසින් ඉතා හොඳින් මුවහත් කොට තිබූ ප්‍රේක්ෂකයනට අවබෝධ වුවත්, ඇතැමුන්ට නම් අවබෝධ වුයේ නැහැ. සිංහල ගැමි නාටකයෙන් ද බටහිර නාට්‍යයෙන් ද තමා ලත් දැනුම ශ්‍රී ලාංකික දේශීය නාට්‍ය කලාවක් ගොඩ නැංවීමට උපයුක්ත කරගත හැකි ආකාරය පිළිබඳව මා සමග ඔහු කළ අත්හදා බැලීම මිහිකතගේ දරුවෝ යි. මෙම ටෙලි නාට්‍යය ගාර්ෂියා ලෝකාගේ යෙර්මා නාට්‍යයේ දර්ශනයකින් ආරම්භ වී 1848 කැරැල්ලෙන් අවසන් වුනා. මෙම ටෙලි නාට්‍යය සමහරුන් විසින් සැහැල්ලු කොට සලකන ලද්දේ එය ධම්ම ජාගොඩගේ ජීවන කතාව යැයි සිතමිනි. මිහිකතගෙ දරුවෝ රචකයා වශයෙන් මා කිව යුත්තේ එම ටෙලි නාට්‍යය ධම්ම ජාගොඩගේ පෞද්ගලික චරිතය හෙළි කිරීමට ලියන ලද්දක් නොව වර්තමාන සැබෑ කලා කරුවා මුහුණ පාන ප්‍රශ්න සමුදායෙන් ඇතින් තක් ගෙනහැර පෑමටත් සැබෑ කලාකරුවන්ගේ ජයග්‍රහණය සටහන් කොට තැබීමට ලියන ලද්දක් බව යි. මෙහි දී ඇතැම් ප්‍රශ්න ධම්ම ජාගොඩටත් පොදු යි. මක්නිසා ද ඔහු සැබෑ කලාකරුවකු වූ නිස යි.

පළිඟු මැණිකේ තුළින් විග්‍රහ කරන ලද්දේ නිදහස් ආර්ථිකය මත බිහි වූ බහු භාණ්ඩික සමාජය තුළ සාමාන්‍ය ගැමියා පත්වන අසරණ තත්වය යි. බටහිර ගොපලු සංස්කෘතිය නූතන මෙවලම් ආශ්‍රිත බහු භාණ්ඩික වෙළඳ චින්තනයත් සූරසේනගෙන් චිත්‍රණය කිරීමට යත්න දරන ලද අතර, ගුරුන්නාන්සේ වෙද මහත්තයා, ඉස්කෝලෙ මහත්තයා සහාය කරගත් පන්සලේ හාමුදුරුවන් මෙ බලවේගයට එරෙහිව කරන ලද සටන චිත්‍රණය කිරීමට යි මා විසින් පළිඟු මැණිකේ ලියන ලද්දේ. ධම්ම මෙම ටෙලි නාට්‍යය අධ්‍යක්ෂණය කිරීමේ දී පැරිම අධ්‍යක්ෂණ චාතුර්යය යථෝක්ත අරමුණ ඉතා ප්‍රබල ආකාරයෙන් ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට ගෙනඒමට පිටුවහල් වුනා.

ධම්ම ජාගොඩ ප්‍රසාංගික ටෙලි නාට්‍ය නිර්මාණය කරන අවධිය වන විට සෙසු කලාකරුවන් ටෙලි නාට්‍ය නිර්මාණය කර ඉතා හොඳ ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් බිහිකර තිබීම ඔහුගේ කාර්යය පහසු වන්නක්. ඩී. බී. නිහාල්සිංහගේ 'දිමුතු මුතු' පරාක්‍රම නිරිඇල්ලගේ 'ලා හිරු දහසක්' ලූෂන් බුලත්සිංහලගේ 'එක මවකගෙ දරුවෝ' 'ජී. ඩී. එල්

පෙරේරාගේ 'රට ගිය ඇත්තෝ' ටයිටස් තොට වත්තගේ 'රන් කහවනු' ඩී. බී. නිහාල්සිංහ ගේ 'රේඛා' නදී ගීතය, සහ සිසිර කොතලාවල ගේ 'රන්දූව' ඒ වන විට විකාශනය කර තිබුනා.

ධම්ම ජාගොඩට පළිහු මැණිකේ තුළින් ටෙලි නාට්‍ය කලාව වඩාත් ප්‍රබල කලා මාධ්‍යයක් කිරීමට හැකි වූයේ යථෝක්ත කලා කරුවන්ගේ නිර්මාණ තුළින් පන්නරය ලබා සිටි ප්‍රේක්ෂක සමූහයා නිසා බව මෙහි දී සඳහන් කළයුතු කරුණක්.

ධම්මගේ මෙහෙයවීම මත රූපවාහිනී නාට්‍ය අංශය ටෙලි නාට්‍ය කලාවටත්, මෙරට ප්‍රේක්ෂක රසඥතාවටත්, කළ මෙහෙය ඉතා වැදගත්. එකල හොඳ ටෙලි නාට්‍යයක් යන්න හැමවිට ම රූප වාහිනී නාට්‍ය අංශය හා බැඳී පැවතුනා. ධම්මගේ අභාවයෙන් පසු ටික කලකට ඇණ හිටීම නිසා ටෙලි නාට්‍ය නාමය යටතේ බයිස්කෝප් විකාශනය වීමක් සිදුවුනා. බැහැරින් කෙරුණු මෙම සමහර නිෂ්පාදන, රචනය, අධ්‍යක්ෂණය සහ රඟපෑම අතින් දකුණු ඉන්දිය කසිකබල් චිත්‍රපටවලට ළං වෙමින් පවතින බවට අදත් නිදර්ශන දක්විය හැකි යි. බාහිර නිෂ්පාදන තුළින් වුව ද ටෙලි නාට්‍ය යනුවෙන් බලාපොරොත්තු වූයේ මෙවැනි දුර්වල දකුණු ඉන්දීය චිත්‍රපට නොවෙයි. ටෙලි නාට්‍ය යන්න රූපවාහිනී නාට්‍ය අංශය හා බැඳුණු වචනයක්. මෙම වචනයේ නිර්මාතෘ ධම්ම යි. නාට්‍යය යන උතුම් වචනය නව මාධ්‍යය හා එක් කිරීමෙන් ඔහු අපේක්ෂා කළේ ප්‍රේක්ෂක රස වින්දනය තියුණු කරන සහෘද පිරිසක් බිහි කරන කලාවක සම්ප්‍රාප්තිය යි. රූපවාහිනී නාට්‍ය අංශයේ නිෂ්පාදන ඊට නිදර්ශන යි. ඇතැම් බාහිර නිෂ්පාදනත් ඊට නිදර්ශන යි. එහෙත් තවමත් දැකිය හැකි ඇතැම් බාහිර දුර්වල නිෂ්පාදකයන්ට ටෙලි නාට්‍ය නාමය කෙතෙක් අන්වර්ථ වී ඇත්දැයි සැක යි.

විවිධාංග :

සිංහල ටෙලි නාට්‍යය ද 'ද පික්ස්' සහ 'ද ට්‍රුවිමන්ට්' යන ඒකාංග ඉංග්‍රීසි ටෙලි නාට්‍යය ද හැරුණු විට ධම්ම ජාගොඩ රූපවාහිනිය සඳහා විශේෂාංග රැසක් නිෂ්පාදනය කළා. විවිධ උත්සව රූ රැජින තරඟ, විවිධ සංස්කෘතික වැඩ සටහන්, වාර්තා විශේෂාංග, ද ශ්‍රී ලංකාවේ වෙස් මුහුණු හා ගම්මඩු ගැන කෙරුණු විශේෂාංග ද කැපී පෙනෙයි.

කෝලම්, වෙස් මුහුණු, ගම්මඩු, බලියාග ආදිය රූපවාහිනී මාධ්‍යය ඔස්සේ ප්‍රේක්ෂකයන් වෙත ගෙන ඒමට ඔහු තුළ වූ උනන්දුව විශේෂ අවධානයට ලක්විය යුත්තක්. රූපවාහිනිය හුදු විශේෂාංග සඳහා වෙන් වූවක් නොව සංස්කෘතිමය හා සමාජ මෙහෙවරක නිරත වූවක් ය යන ආකල්පය ඇති කිරීමට ධම්ම පුරෝගාමියකු වූ බව පැහැදිලි යි. ඔහුගේ ටෙලි නාට්‍ය තුළත්, ඔහු රූපවාහිනී මාධ්‍යයට නැගූ වේදිකා නාට්‍ය තුළත් මාධ්‍ය කෙරෙහි වගකීම සහ සමාජය කෙරෙහි වගකීම කැපී පෙනෙයි.

ධම්ම ජාගොඩගේ රූපවාහිනී දායකත්වයෙහි සුවිශේෂ අවස්ථාවක් වනුයේ ගැමි රඟ මඬල වැඩ සටහන යි. ධම්ම ජාගොඩගේ මෙහෙයවීම පරිදි තිලක් ගුණවර්ධන නිෂ්පාදනය කළ ගැමි රඟ මඬල පාරම්පරික කලා ශිල්පීන් සහ එම කලාවන් රූපවාහිනී මාධ්‍යය තුළින් නිවෙස් තුළට ගෙන ඒමක්. හික්කඩුව, දෙවුන්දර, හොරණ මාතලේ, ආදී දුර බැහැර ප්‍රදේශවල කැමරා ගත කෙරුණු ගැමි රඟ මඬල ගැමියාත්, රූපවාහිනියත් අතර ඥාති සම්බන්ධයක් ද ගොඩ නැගුවා. ඕප නායක දී කැමරා ගත කෙරුණු මංගර මංගල්‍යයක්, දූවේ රජතුන් කට්ටුවත්, ධම්මගේ ජනකලා සහ ගැමි නාටක රසඥතාවට නිදසුනක් වෙයි.

නාට්‍ය අංශයේ විශේෂාංග

රූපවාහිනී නාට්‍ය අංශය නාට්‍ය සහ ටෙලි නාට්‍යයට පමණක් සීමා නොවීම එහි ප්‍රධානියා වශයෙන් ධම්මගේ ගෞරවයට හේතු වෙයි. කෙටි චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරුන් සහ ඔවුන්ගේ නිර්මාණ පිළිබඳව කෙරුණු විශේෂාංගයක් වන සිනමා සිත්තම් නාට්‍ය අංශයේ ඉදිරිපත් කිරීමක්. අදත් නාට්‍ය කරුවන් සහ ප්‍රේක්ෂකයා අතර, බැඳීමක් ඇති කරවන ඇහැට කනට වැඩ සටහනක් නාට්‍ය අංශයේ ඉදිරිපත් කිරීමක්. මේ හැරුණු කොට එතෙර මෙතෙර විවිධ සංස්කෘතික සංදර්ශන ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ගෙන එනු ලබන්නේ ද නාට්‍ය අංශය මගින්. නාට්‍ය අංශය එම කාර්යයන් සඳහා මෙහෙයවනු ලැබුවේ ධම්ම ජාගොඩ විසින්.

ධම්ම ජාගොඩගේ රූපවාහිනී දායකත්වය පිළිබඳ ව තව බොහෝ කරුණු විග්‍රහ කළ හැකි යි. මෙහි දී දක්වන ලද්දේ ස්වල්පයක් පමණ යි. රූප වාහිනී මාධ්‍යය තුළින් තව බොහෝ නිර්මාණ කිරීමේ අවශ්‍යතාව ද ඔහු තුළ පැවති බව මා පෞද්ගලිකව දන්නා කරුණක්. ඔහුගේ ප්‍රසංගික ටෙලි නාට්‍ය දෙක ම රචනා කළ මා සමග තෙවැන්න ගැන ද සාකච්ඡා කරමිනුයි සිටියේ. එය අමුතු ම ටෙලි නාට්‍යයක්. අහසින් යන එන සෘෂි වරයෙක් එහි ප්‍රධාන චරිතය යි. කොටස් 20 ක් පමණ වීමට තිබූ එම පිටපත ලියමින් සිටිය දී යි ධම්ම අප අතරින් වියෝ වූනේ.

ධම්ම ජාගොඩ ගේ තවත් සේවාවක් තමයි ශූර තරුණයන් කීප දෙනෙකු රූපවාහිනී කලාවට දායාද කිරීම. මීට පිටුබල වුණේ ඔහු හොඳින්

පසක් කරගෙන සිටි කලාව ගුරුමුෂ්ටියෙන් තොරව සහාය අධ්‍යක්ෂවරුන්ට පරිත්‍යාග කිරීම යි. සුදත් සේනාරත්න, විමලරත්න අදිකාරි, දයාරත්න රටගෙදර, සාර්ථක ටෙලි නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරුන් බවට පත් වූයේ ධම්ම ගේ මග පෙන්වීමේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන්. එනිසා ධම්මගේ රූපවාහිනී දයකත්වය නවත් පරම්පරාවක් ඉදිරියට ගමන් කරනවා.

දයාරත්න රටගෙදර සහ විමලරත්න අදිකාරි දැනටමත් සාර්ථක ඒකාංග ටෙලි නාට්‍ය නිර්මාණය කර ඇති අතර සුදත් සේනාරත්න කොටස් 13 ක ප්‍රසාංගික ටෙලි නාට්‍යයක් වන මවකගේ ගීතය නිර්මාණය කිරීමට තරම් ශූරත්වය පළ කළා. ඔවුන් තිදෙනා තමනට ආවේණික ශෛලීන් ගොඩ නගා ගත්ත ද පිහිටා ඇත්තේ ධම්ම ජාගොඩ දමූ පදනමෙහි බව පෙනෙයි.

මෙතෙක් විග්‍රහ කරන ලද ධම්ම ජාගොඩ රූපවාහිනී දයකත්වය සැකෙවින් මෙසේ දැක්විය හැකියි:

1. සුදුසුකම් ඇත්තෙකු සේ රූපවාහිනී මාධ්‍යයට පිවිසීම.
2. මාධ්‍ය වෙනුවෙන් කෙරුණු අප්‍රමාණ කැපවීම
3. සාර්ථක නිර්මාණ බිහි කිරීම.
4. විවිධ නිර්මාණ සහ වැඩ සටහන් සඳහා සෙසු මාධ්‍යවේදීන් දිරි ගැන්වීම.
5. රූපවාහිනී මාධ්‍යය සම්බන්ධ සාහිත්‍යයක්ය ගොඩ නැංවීමට ගත් උත්සාහය.
6. සහාය අධ්‍යක්ෂවරුන් දැනුමෙන් පෝෂණය කර නිර්මාණ කරණයෙහි දිරි ගැන්වීම.
7. රූපවාහිනී සංස්ථාව ඇතුළත සහ පිටත සම්පත් රූපවාහිනී මාධ්‍යය හා සම්බන්ධ කිරීම.
8. දේශීයත්වය, සංස්කෘතිය, සාර ධර්ම කෙරෙහි ස්වකීය මාධ්‍යය නැඹුරු කරවීම.
9. ටෙලි නාට්‍යය ශ්‍රී ලංකාවේ ජනප්‍රිය ම කලා මාධ්‍යය බවට පත් කිරීම.

මෙම සේවාවන් සමග එක්වන විශේෂ කරුණක් වනුයේ ධම්ම ජාගොඩ සතුව පැවති විශේෂ තාක්ෂණික අවබෝධය යි. කලාකරුවකු තාක්ෂණික ශිල්පීයෙකු වීම පිළිබඳ අභියෝගයට ඔහු සාර්ථකව මුහුණ දුන්නා. රූපවාහිනියට බැඳුණු සැණෙන් 1982 ජනවාරි 15 වැනි ද රූපවාහිනී සමාරම්භක උළෙල නිමිත්තෙන් විකාශනය වූ සංස්කෘතික සංදර්ශනය නිෂ්පාදනය අධ්‍යක්ෂණය කර සජීවී ලෙසින් විකාශනය කිරීම පමණක් වුවද ඔහු ගේ කලා සහ තාක්ෂණික අවබෝධයට නිදසුනක්.

ධම්ම රූපවාහිනී මාධ්‍යයේ නියමුවෙකු වීමට තරම් අවශ්‍ය සුදුසුකම් රූපවාහිනී මාධ්‍යය ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණෙන්නට පෙර සිට ම ලබා තිබුනා. රූපවාහිනී මාධ්‍යයට එක්වූ පසු එහි නිර්මාණාත්මක සහ තාක්ෂණික පාර්ශ්ව ගැන එතෙර මෙතෙර අධ්‍යයනයන්ගෙන් දැනුම පුළුල් කර ගත්හ. ඉන් පසු මුළු මහත් ජීවිතය ම තම මාධ්‍යය වෙනුවෙන් කැප කළා. එම කැපවීම ප්‍රතිඵල සහිත වීම අපේ භාග්‍යයක්.

මෙම දේශනය ආරම්භයේ දී මම රූපවාහිනිය පිළිබඳ ව 1966 ගුවන් විදුලි කොමිෂන් සභා වාර්තාවේ වගන්ති කිහිපයක් කෙරෙහි මෙම විද්වත් සභාවේ අවධානය යොමු කළා. රූපවාහිනිය අභිවෘද්ධියට වඩා අනභිවෘද්ධියක් සිදු කෙරෙනු ඇතැයි නිගමනය කරන්නන් සිටිය හැකි බවට කොමිසම අනතුරු ඇඟවීමක් කළා. රූපවාහිනිය අනභිවෘධියක් නොව අභිවෘධියක් බවට පත් කිරීමට පුරෝගාමී වූවකු වශයෙන් ධම්ම ජාගොඩ කලාකරුවාගේ නාමය අප අතර රැඳෙනව. එබඳු ශ්‍රේෂ්ඨයෙකු ශ්‍රී ලංකා රූපවාහිනී වෘත්තිකයන්ගේ සංගමයේ ආරම්භක සභාපති වීම සංගමයටත් ගෞරවයක්. එම කාර්යයට දයක වූ ශ්‍රී ලංකා රූපවාහිනී අභ්‍යාස ආයතනයටත්, එහි අධ්‍යක්ෂ ආචාර්ය පියසෝම මෙදිස් මහතාටත්, ධම්ම ජාගොඩ පිළිබඳ ව ඔහුවත් නොදන්නා ඉතා දුර්ලභ තොරතුරු මා වෙත සපයා දුන් ඔහුගේ ඉතා කුලුපග හිතවතෙකු වූ තිලක් ගුණවර්ධන මහතාටත්, විද්වත් සභාවේ සිටින ඔබ සැමටත්, ස්තුතිවන්ත වෙමින් මගේ දේශනය අවසන් කරනව.

සිංහල නාට්‍ය කලාවේ ඉතිහාසය ඉපැරණි වූවක් නො වේ

සරත් විජේසූරිය

සිංහල නාට්‍ය කලාවට දීර්ඝ කාලීන ඉතිහාසයක් නොමැත. දහ නව වන සියවසෙහි දී නාඩගම් සාහිත්‍යය මූලික කොට ගෙන ද, එම ශත වර්ෂයෙහි ම අවසාන භාගයෙහි නූර්ති නම් නාට්‍ය විශේෂය පදනම් කර ගෙන ද සිංහල නාට්‍ය කලාව විකාශනය වූ බව පිළිගත් මතය යි.

අතීතයේ සිට පැවත එන ජීවමාන නාට්‍ය කලාවක් අප සතු නොවීමට හේතුව බුදු සමයෙන් ඊට අනුබලයක් නොලැබීම විය හැකි ය. ක්‍රි.ව. 1235 දී රාජ්‍යශ්‍රීයට පත් දෙවෙනි පැරකුම්බා රජුගේ සමයෙහි පනවන ලද **''දඹදෙණි කතිකාවතෙහි''** කාව්‍ය නාටකාදිය ගර්හිත විද්‍යා ලෙසින් හඳුන්වා තිබීම මෙහි දී යට කී ප්‍රවාදය වෙනුවෙන් ඉස්මතුවෙන වැදගත් කරුණකි.

එහෙත් ඇතැම් උගතුන්ගේ හා පර්යේෂකයන්ගේ මතවාදයන්ට අනුව අතීතයේ සිට පැවත එන නාට්‍ය කලාවක් අප සතු ය. බුදු සමයෙන් මෙම කලාවන්ට අනුබලයක් නොලැබුණා යැයි පැවසීම සාවද්‍ය බව ද ඔවුහු පවසති. පුරා විද්‍යාවෙන් ද අභිලේඛනවලින් හා තවත් නොයෙකුත් ඓතිහාසික මූලාශ්‍රවලින් ද නිදසුන් ගෙන හැර දක්වමින් නාට්‍ය කලාවේ අතීතය ඉතා ඉපැරණි එකක් ය යන මතය ගෙන හැර දක්වනු පෙනේ. එහෙත් ජීවමාන නාට්‍ය කලාවක් අප සතු වූ බවට නිශ්චිත ව ම සාධක කිසිවක් ඉදිරිපත් වී ඇතැයි කිව නොහැකි ය. ඉදිරිපත් කරන සියලු සාධකවලින් ප්‍රතීයමාන වනුයේ නාට්‍ය කලාවක් තිබූ බව නොව, නැටුම් කලාවක් තිබූ බව ය. නැටුම – ගැයුම හා වැයුම යන අංගත්‍රය එකිනෙකට සම්බන්ධ බවට තර්කයක් නැත. අතීතයේ මෙම කලාංගවල එකමිතියක් ද තිබෙන්නට ඇත. එහෙත් නැටුම් – ගැයුම හා වැයුම් එක්තැන්වීම ම නාට්‍ය කලාවක් තිබී ය යන මතය ගෙන හැර පෑමට ප්‍රමාණවත් නොවේ.

'නාට්‍යය' යන නාමයෙන් අර්ථවත් වන්නේ කවරක් ද යන්න පැහැදිලි කර ගැනීම මෙහි දී ඉතා වැදගත් ය. පොදු ව්‍යවහාරයෙහි වෙනසක් නැත්තා සේ යෙදෙන නමුදු එක ම නෘත් හෝ නට යන ධාතුවෙන් පැන නගින නෘත්ත, නෘත්‍ය හා නාට්‍ය යන වචන තුන විශේෂ අරුත්වලින් නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර විෂයෙහි යෙදී ඇති බව පෙනේ. නෘත්ත වශයෙන් හැඳින්වෙන්නේ හුදු නැටුම ය, හෙවත් රිත්මයානුකූලව කෙරෙන ගාත්‍ර වික්ෂේපය ය. (අංග චලනය ය.) එහි අභිනය මාර්ගයෙන් කිය වෙන කිසිදු අර්ථයක් නැත. 'නෘත්‍ය' යැයි කියන්නේ ආංගිකාභිනය මාර්ගයෙන් කිසියම් භාවයක් ප්‍රකාශ වන නැටුම ය. නෘත්‍යයෙහි ශරීරය ගීතයෙහි එල්බේ. හස්තයෙන් අර්ථය ප්‍රකාශ වේ. නේත්‍රයන්ගෙන් භාවය කියවේ. දෙපා තාලයට අනුව නටවේ. නැටුම චතුර්විධ අභිනයෙන් යුක්ත වූ කලට ය 'නාට්‍ය' වශයෙන් හඳුන්වනු ලබන්නේ. ඉංග්‍රීසියෙන් 'ඩ්‍රාමා' යි කියන්නේ මීට ය. නෘත්ත හා නෘත්‍ය ඩාන්ස් යන ගණයෙහි වැටේ.[1]

මෙ විග්‍රහයට අනුව **''නැටුම් චතුර්විධ අභිනයෙන් යුක්ත වීම''** යන්න නාට්‍යයක අනන්‍යතාව සම්බන්ධ ව ඉතා ම වැදගත් ය. එසේ නම් පැරණි ලේඛනවලින් – පුරාවිද්‍යාවෙන් – ඉතිහාසයෙන් ගෙන හැර දක්වෙන තොරතුරු කවර කලාංගයක ඉතිහාසය කියාපාන්නේ ද යන්න විමසා බලමු.

''මහාවංශයෙහි දක්වෙන ඇතැම් කරුණු අනුව ලංකාවේ පැරණි නාට්‍යය බොහෝ විට නාටකයක ස්වභාව ගත් බව සිතේ. පණ්ඩුකාභය රජු තමා ඉදිරියෙහි ''දෙව මිනිස් නැටුම් කරවූ'' බව සඳහන් ය. මේ රජ ඉදිරියෙහි දේව විලාසයෙන් නැටුවේ නරයන් ම විය යුතු යි. එසේ ම භාතිය රජු මහාථූපයට උපහාර වශයෙන් පැවැත්වූයේත් මහා දළියාමාන රජු මිහින්තලයේ අම්බස්තල දගැබ අවසානයේ පැවැත්වූයේත් නාටක ස්වරූපයක් ගත් නැටුම් බව පෙනේ.[2]

මෙහි දී නාට්‍යය යන්න නැටුම යන තේරුමෙන් යොදු ගෙන ඇති බව පෙනේ. නාටකය යන්න නාට්‍යය යන්න අර්ථවත් කරයි. එහෙත් නිදසුන්වලින් ඉඳුරා ම කියවෙන්නේ නැටුම් ගැන මිස නාට්‍ය ගැන නොවේ. මන්ද විවිධ භාව භාව

ලීලා පාමින් නැටුම් දැක්වීම ම නාට්‍ය නොවන හෙයිනි. ඊටත් වඩා මෙහි දී අවධානය යොමු කළ යුත්තකි. එනම් නාට්‍යයක් නම් එහි කථා පුවතක් ද අනිවාර්යයෙන් ම තිබිය යුතු වීම යි. ඒ සම්බන්ධ යෙන් කිසිම සාධකයක් නො දැක්වේ.

"නාටක ස්වරූප ගත් නැටුමක සිනහ උපදවන විධියේ කොටසුත් තිබෙන්නට ඇති බව සිතා ගත හැක. යාපහුවේ රූප පෙළකින් ලැබෙන නැටුම විහිළු නැටුමක කොටසක් මෙන් සිතේ. නළුවාගේ අතක් හිස මත ය. අනික් අත නිතම්බය මත ය. සිතා ගත හැකි පරිදි ඔහුගේ එක ම අංග චලනය දන ළඟින් නැවූ දකුණු කකුල දෙපසට වැනීම ය. යාපහුවේ හා ගණේගොඩ ඇති ඇතැම් රූකම්වල නටන හා වයන තිදෙනෙකුට ඇත්තේ කකුල් හතරක් පමණකි. සිනහ උපදවන ජවනිකාව රූකමට නැඟීම දුෂ්කර කරුණක් හෙයින් මෙසේ තිදෙනෙකුට කකුල් හතරක් පමණක් දීම එබඳු ජවනිකාවක සේයාව ඇල්ලීමට රූකම් කරුවා කළ උත්සාහයක් ලෙස හැඟේ."[3]

මෙම විග්‍රහයෙන් ස්ඵුට කෙරෙන්නේ අභිනය සම්බන්ධ වූ තර්කයකි. එනිසා මෙම තර්කය වැදගත් වූවකි. එහෙත් අභිනය හුදෙක් නාට්‍යයට පමණක් ම සීමා වූවක් ද යන විතර්කය මෙහි දී පහළ වේ. නූතන නැටුම් විලාස පරීක්ෂාවට ලක් කරන විට විවිධ හැඟීම් අභිනයෙන් කියා පාන අයුරු පෙනේ. එමෙන් ම "හාස්‍යමය" නෘත්‍ය අද ද විරල නො වේ. තව දුරටත් යථොක්ත විග්‍රහය ඉදිරියට ගෙනෙන ආචාර්ය ගොඩකුඹුරේ විසින් ම දක්වන ලද අදහස් තුළින් විශද වනුයේ නාට්‍ය කලාවට වඩා නැටුම් කලාවට මේ සාධක අදාළ බව ය.

"යාපහුවෙන් ලැබෙන රූකම නැට්ටුවා ද වාදකයා ද යන දෙදෙනා ම එක් කකුලක් හිසට උඩින් ඉස්සීමෙ දුෂ්කර ඉරියව්වට එළඹ සිටිති. මෙහි නැට්ටුවා ද වාදකයා ද යන මේ දෙදෙන ම ස්ත්‍රීන් ය. මෙහි ඒ දෙදෙන සිටිනා ඉරියව්ව පැරණි ලංකාවේ ස්ත්‍රීන්ගේ ගතිගුණ පිළිබඳ ව අප දන්නා දේට කිසිසේත් ගැළපෙන්නේ නැත.[4]

සැබවින් ම මේ තුළින් නිරූපණය වනුයේ එවකට පැවති නැටුම් ශිල්පයේ යම් අංගයක් ද යන්න පවා සැක සහිත ය. සිංහල සමාජයේ හෝ භාරතීය සමාජයේ හෝ ස්ත්‍රීන්ගේ මෙබඳු රංගන විලාස-යක් ගැන අසන්නට නැත. සිව දෙවියන් හා පාර්-වතී දේවිය අතර ඇති වූ නැටුම් තරඟයක දී සිව දෙවියන් නැටූ සෑම නැටුමක් ම පාර්වතී දේවිය නැටූ බවත් අන්තිමේ දී සිව දෙවියන් කකුලක් ඔසවා නටන්නට ගත් කළ ලජ්ජාව හේතු කොට ගෙන පාර්වතී දේවියට එසේ නැටීමට නොහැකි වූ බවත් හින්දු දේව කථාවල කියවෙයි.[5]

කෙසේ වෙතත් මේ අනුව අපට නිගමනය කළ හැක්කේ මෙම රූකම් නිශ්චිතව ම නාට්‍ය කලාවට වඩා නැටුම් කලාවට සම්බන්ධ බවත්, නැටුම් කලාවක් එකල ප්‍රචලිත ව පවතින්නට ඇති බවත්, මෙතුළින් නිරූපණය වනුයේ රූකම් කරුවා ගේ ම යම් නිර්මාණයක් විය හැකි බවත් ය.

මතු දැක් වූ ප්‍රධාන සාධක දෙකට අමතරව මෙරට නාට්‍ය කලාවක් පැවති බව කියා පෑමට ඉදිරිපත් කෙරෙන තවත් නිදසුන් මෙසේ ය.

බෙන්තොට ගලපාත විහාරයේ පැරණි උළු-වස්සේ හරස්කඩයේ එක් කෙළවරක පෙන්නුම් කෙරෙන මිනිසා දත මත සිට ගෙන කඳ දෙකට නවා දෙකකුල හිසට දෙපසින් යවා හිසට ඉදිරි පසින් පටලවා ගෙන සිටී. මේ රූකමෙන් දැක්-වෙන මිනිසා දැතින් සිට දෙකකුල ඔසවා ගෙන සිටින්නේ බෙර වයන්නෙකු ගසන පදයකට අනුකූල ව ය.

මෙබඳු කරණම් අදත් නැටුම් කලාවෙ දී දැක ගැනීමට පුළුවන. ඉන් විශද වන්නේ මේ රූකම පැවති නැටුම් කලාවක් ගැන මිස නාට්‍ය කලාවක් ගැන සාධකයක් නොවන බව ය.

පෙරියක්කුලමෙ වෙල්ගම් වෙහෙරින් ලැබී ඇති උඩ පැන පැන නටන නැටුමක රූකමෙන් එකිනෙකා දෙසට හැරී ඉන්නා නැට්ටුවන් දෙන්නා එක ම අයුරින් නටන විලාසය දැක්වේ. අනුරාධ-පුරයේ කුට්ටම් පොකුණේ අඩිතාලම යටින් ලැබී ඇති නිළියකගේ ලෝකඩ රූපයෙන් බමන නැටුමක උච්ඡාවස්ථාව දැක්වේ. නිළියගේ පියොවුරුත් ගෙල පළඳනාත් වම් පැත්තට විසිවීම නිසා ඇය කැරකෙන්නේ දක්ෂිණා වෘත්තව බව පෙනේ. මෙය බමන්නියක දෙස බලා සිටින අයෙකුට ඇය පෙනෙන අයුරු නිරූපණය කිරීමක් වැන්න. දැදි-ගම සූතිඝර චෛත්‍යයෙන් ලැබී ඇති දොළොස්වන සියවසට හෝ ඊට පෙර කාලයකට අයත් යැයි සැලකෙන ඇත් පහනේ දම්වැලේ සවි කොට ඇති නළඟන රූපය ද මෙවැන්නකි. තව ද, එහි දීම හමු වී ඇති තාලම්පට වාදක රූපය, බෙර වාදක යාගේ රූපය, පොළොන්නරුවේ ශිව දේවාලය අසල වැළ ලී තිබූ ලෝහමය ශිව නටරාජ රූපය, යාපහුවේ දළදා මාළිගයේ සෝපාන පන්තිය දෙපස ඇති නළු රූප, ගණේගොඩ විහාර පදනමේ ඇති භේරිවාදක රූප, කෑගල්ලේ අම්බුලුගමේ ගල් විහාරයේ නළඟන රූපය, උඩුනුවර ඇම්බැක්කේ කතරගම දේවාලයේ ඇති වාදක ලී කැටයම්, මුල්කිරිගල විහාරයේ ඇති පන්තේරු සහ හොරණෑ ගත් නළඟනන්ගේ සිතුවම්, දොඩන්දූවේ ශෛල බිම්බාරාමයේ හේවිසි වාදක සිතුවම් යනාදිය මෙරට අතීතයේ සිට නාට්‍ය කලාවක් පැවති බව තහවුරු කිරීමට ඉදිරිපත් කෙරෙන සාධක ය.

මේ සාධක කිසිවකින් අද නාට්‍යය වශයෙන් නිර්වචනය කෙරෙන කලා මාධ්‍ය හෝ ඊට සමීප මාධ්‍යයක් ගැන හෝ නිශ්චිත තොරතුරක් ඉදිරිපත් නොවේ. සියල්ලෙන් ම ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ හුදු නැටුම් කලාව හා සම්බන්ධ තොරතුරු ය. එබැවින් මෙම සාධක මත පිහිටා අතීතයේ අප සතු ව නාට්‍ය කලාවක් පැවති බව නිගමනය කිරීම අශාස්ත්‍රීය බව කිවයුතු ය.

පුරාතන ලියවිලි – අභිලේඛන හා පුස්තක ඇසුරින් ද අතීතයේ මෙරට නාට්‍ය කලාවක් තිබූ බවට සාධක ඉදිරිපත් කෙරේ. ඒවා මෙසේ ය.

"ක්‍රි.පූ. තුන්වන සියවසෙහි දී ථූපාරාමයේ නිදන් කිරීම සඳහා ගෙනා ධාතූන් වහන්සේලා ඇතකු පිට වැඩම වූ බවත් "අනෙක තාලාවචර" යින් විසින් එම ඇතා පිරිවරන ලද බවත් සමන්ත පාසාදිකාවෙහි කියවෙයි.[6]

"සංගීතඥයින් ගායක ගායිකාවන් සහ නළු නිලියන් ගැන මහාවංශයේ නිතර සඳහන් වේ. මේ යුගයේ අභිලේඛනවල ද නළුවන් පිළිබඳ ව එයි. චූඩ නමැති ගෘහපති නැට්ටුවකු පිළිබඳ ව සැස්සේරුව අසලින් සොයා ගත් ලිපියක වාර්තා වේ. එතැනින් ම සොයා ගත් තවත් සෙල් ලිපියක නැට්ටුවකු ද නැට්ටුවා වූ ඔහුගේ පුත්‍රයා පිළිබඳව ද සඳහන් වේ. මේ ශිලා ලේඛනවලින් පැහැදිලි වන්නේ නළුවන් ගහපති කුලයට අයත් වූ බවත් (වෛශ්‍ය) එමෙන් ම ඒ රැකියාව පරම්පරානුගත ව ලැබුණු බවත් ය.[7]

රාජ්‍ය අනුග්‍රහයෙන් පැවැත්වෙන උත්සව පිළිගැනීම් යනාදිය උත්කර්ෂවත් කිරීම සඳහා මඟුල් බෙර වාදනය – නැටුම් දැක්වීම වැනි කට යුතු අදත් සුලභ ව දක්නට පුළුවන. අතීතයේ ද රාජකීය උත්සව හා කටයුතු අලංකාර කිරීමට නැටුම් – ගැයුම් – වැයුම් උපයෝගී කොට ගත්තාට සැකයක් නැත. පැරණි ලේඛනවලින් කියවෙන්නේ ඒ හා සම්බන්ධ තොරතුරු විය යුතු ය. නැටීම – ගැයීම – වැයීම යන කටයුතු ස්වාධීන ව හෝ ඒකාබද්ධ ව පැවතුණා විනා නාට්‍ය කලාවක් තිබුණා යැයි මේ සාධක පදනම් කොට ගෙන නිගමනය කිරීම ශාස්ත්‍රීය නො වේ.

පැරණි සිංහල කාව්‍යවල එන නොයෙකුත් වර්ණනා ඇසුරින් ද අතීතයේ මෙරට නාට්‍ය කලාවක් පැවති බව නිගමනය කෙරේ. එබඳු අවස්ථා මෙසේ ය.

පසළොස්වන සියවසේ ලියැවී ඇති සන්දේශ කාව්‍යයන්හි, හින්දු දේවාලවලත් රාජ සභාවෙහිත් කෙරුණු නැටුම් පිළිබඳ විස්තර ඇත. ඊශ්වර කෝවිලක් ළඟ නැටූ නාට්‍යාංගනාවන් පෙර ඉසිවරයන් භාරත ශාස්ත්‍රයෙහි කී පරිදි නැටූ බව **සැළලිහිණි** ...

තව ද **ගුත්තිල කාව්‍යයේ** එන සුරඟන වැනුම නිර්මාණය කිරීමට කවියා පිටුවහල් කර ගෙන ඇත්තේ තමා කලින් දුක ඇති මිනිස් ලියන්ගේ නැටුම් විය යුතු බව විශ්වාස කෙරේ. **පරෙවි සන්දේශයේ** එක් නිළියක් "සුරකැන් මැද උන් සහසක් අබියසැ උරුවෙස් රඟ ගත් විලසේ" නටන්නීය යන්නත්, නාටිකාවන්ගේ සිරුර සකක් මෙන් බමයි යන්නත්, **සැළලිහිණි සන්දේශයෙහි** නැටුම් වර්ණනා කර ඇති ආකාරයත් නිදසුන් ලෙස දක්වමින් අතීතයෙහි නාට්‍ය කලාවක් තිබූ බව ප්‍රකාශ කෙරේ. එහෙත් මේ සැම නිදසුනක් ම අපූර්ව නෘත්‍ය විලාසයන් පිළිබඳ ව විනා නාට්‍ය කලාවක් ගැන තොරතුරු නොසපයන බව විචාරාක්ෂියෙන් බලන විට පෙනී යයි.

අතීතයේ මෙරට නාට්‍ය කලාවක් පැවති බව පමණක් නොව සංස්කෘත නාට්‍ය කලාව භාරතයේ දී අභාවයට ගිය පසුව මෙරට ජීවමාන ව පැවතියේ ය යන්න සාකච්ඡා කළ යුතු තවත් මතයකි.

"පොළොන්නරු යුගයෙහි රචිත සසදාවතෙහි බරණැස්පුර වැනුමේ එන "අවියත් දන තොපට නුහුසු දිව වදන් මෙන්" යන උපමාවෙන් දැක්වෙන්නේ සංස්කෘත නාට්‍ය සිද්ධාන්තයකි. සංස්කෘත නාට්‍යවල දී සංස්කෘත කතා කළ හැක්කේ සමහර පාත්‍රයින්ට පමණි. අන්‍යයෝ ප්‍රාකෘතයෙන් සංවාදයෙහි යෙදෙති. ඒ යුගයට ම අයිති ගුරුළුගෝමීන්ගේ ධර්මප්‍රදීපිකාවේ සුළු කළිඟු කථාවෙහි ශ්‍රී හර්ෂදේවයන් ගේ රත්නාවලී නාටිකාවෙන් ගත් සංස්කෘත ශ්ලෝකයක් දක්වා ඇත. මීට අමතරව ස්ව මත සාධනය පිණිස බෝධි වංශ අටුවා ගැට පද කරුවා නාගානන්ද නාටකයෙන් ද සසඳවත් සන්න කරුවා බාල රාමායණ හා ශකුන්තලාභරණ නාටකවලින් ද සඛු සිලෝ උපුටා ගත්හයි මහාචාර්ය විමල් ජී. බලගල්ලේ පවසයි.

සැබවින් ම මේ තොරතුරුවලින් ගම්‍යවනුයේ සිංහල ලේඛකයින් සංස්කෘත සාහිත්‍යය සමග පවත්වාගෙන ආ සබඳතාව යි. එහෙත් මහාචාර්ය කාරියවසම්ගේ නිගමනය වනුයේ සම්භාව්‍ය සංස්කෘත නාටක හා රංග සම්ප්‍රදාය තම මවුබිම වූ භාරතයෙහි අභාවප්‍රාප්තව ශත වර්ෂ පහකට පමණ පසුවත් ශ්‍රී ලංකාවේ ජීවමානව ව්‍යාප්ත වී ය යන්න යි.[9] එහෙත් මෙම නිගමනය එක්තරා උපකල්පනයක් විනා ශාස්ත්‍රීය තර්කයක් ලෙස පිළිගැනීමට අසීරු ය. නාට්‍ය කලාවක් ජීවමානව පැව

තිය යනු එම රංග කලාව ප්‍රායෝගික ව දක්නට ලැබීමකි. පරිහරණය කිරීමකි. සැබවින් ම එබඳු තත්ත්වයක් තිබූ බවට සාක්ෂි නැත. පොත පතෙහි සඳහන් ඇ වනාහී ඒ ඒ කතුවරුන්ට සිමා වන කරුණු ය. ප්‍රායෝගික ව සංස්කෘත නාටක රංග විධීන් මෙරට පැවතිණි නම් එය ජන සමාජය තුළ විවිධ අයුරින් ප්‍රශ්නෝපගත වනු නියත ය. එහෙත් ඒ බවට කිසිදුම ශාස්ත්‍රීය කරුණක් විද්‍යමාන නො වේ.

මේ අනුව සිංහල නාට්‍ය කලාවට දීර්ඝ කාලීන ඉතිහාසයක් නොමැති බවත්, අතීතයේ නාට්‍ය කලාවක් තිබූ බවට කරන නිගමන සාවද්‍ය බවත් පැවසීමට පුළුවන. ඊට හේතුව බුදු සමයෙන් මෙම කලාවේ වර්ධනයට රුකුලක් නොලැබීම බව ද පැවසීම යුක්ති යුක්ත ය.

බුදු සමයෙන් නො යෙකුත් කලා ශිල්පවලට අනුබල ලැබී තිබෙන බවට සාක්ෂි ඇත. එහෙත් භාව ප්‍රකෝපණයෙහි ලා සෘජු ලෙස ඉවහල් වන්නා වූ නාට්‍ය – සංගීත – නර්තන වැනි කලා බෞද්ධ දර්ශනයේ පදනමට අනුරූප නොවන නිසා එවන් කලාවන්ට අනුබල ලැබී නැතැයි සිතීමට පුළුවන.

කලා ශිල්ප, පුද්ගල කලාවන් වශයෙන් ද සාමූහික කලාවන් වශයෙන් ද දෙවර්ගයකට බෙදදක්වේ. නාට්‍ය කලාව අයත් වන්නේ සාමූහික කලාවන් යටතට ය. නිර්මාණ කාර්යයෙහිත් රස වින්දනයෙහිත් මනුෂ්‍ය සංසර්ගය සෘජු ලෙස ම අවශ්‍ය සාමූහික කලාවක් වන නාට්‍ය කලාව මිනිස් සමාජය සංවිධානය කිරීමෙහි දීත් සමූහයන් වශයෙන් මිනිසුන් එක්කාසු කිරීමෙහි දීත් උපකාරී වන්නකි. නාට්‍ය කලාවේ ව්‍යූහය ද පුද්ගල අන්තර් සබඳතා ගොඩ නගන්නකි. එනිසා නාට්‍ය මෙන් ම සංගීතය ද මනුෂ්‍යයාගේ චිත්ත පාරිශුද්ධියට තුඩු දෙන කලාවන් ලෙස බුදු සමය විසින් නොසැලකෙන බවත් බුං සමය විසින් ඒවා මිනිසාගේ සිත සම්භාවනීය පුරුෂාර්ථයන් කරා යොමු කරවන කෘත්‍ය කලාප ලෙස නොසලකන ලද බවත් කිව හැකිය.

නෘත්‍ය, ගීත, වාදිතයෙන් ලැබෙන ආස්වාදය පසිඳුරන් පිනවීම හා සමාන ය යන ආකල්පය නිසා මෙම කලාවන් සමාජ ජීවිතයට ඇතුළත් වුව ද ඒවා උත්තම ගණයේ කලාවන් ලෙසින් බෞද්ධයින්ගේ ජීවිත හා සම්බන්ධවීමට තිබූ අවකාශය ඇහිරී යන්නට ඇත. භික්ෂූන් වහන්සේ සඳහා මෙම කලා තහනම් වීම, ඒවායේ අභිවෘද්ධියට බාධා වූ කරුණක් බවට සැකයක් නැත. මන්ද භික්ෂූන් වහන්සේ අධ්‍යාපනයේත් ශාස්ත්‍ර ගවේෂණයේත් ප්‍රමුඛ ව සිටි හෙයින් උන්වහන්සේගේ දායකත්වයෙන් තොර වූවක ප්‍රගතියක් සිදුවීමට ඉඩ ප්‍රස්තාව නොමැති හෙයිනි.

---

1. සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, සිංහල ගැමි නාටකය 1968, 01 පිට.
2. ගොඩකුඹුරේ ,චාල්ස්, සිංහල නාට්‍යය හා සංගීතය, 1970, 5—6 පිටු.
3. සිංහල නාට්‍යය හා සංගීතය, 06 පිට.
4. සිංහල නාට්‍යය හා සංගීතය — 06 පිට.
5. — එම — 06. පිට.
6. සිංහල නාට්‍යය හා සංගීතය — 01 පිට. මෙහි දී නළුවන් යන නාමය භාවිත කොට ඇත්තේ නැට්ටුවන් යන අර්ථයෙන් විය යුතුය. එහෙත් ඇතැම් තන්හි නැට්ටුවන් යන්න ද මේ ලේඛකයා සඳහන් කර ඇත. නළුවන් යන නාමය නැට්ටුවන් වෙනුවෙන් විනා අද අර්ථවත් කෙරෙන නළුවන් හැඳින්වීම සඳහා භාවිත කළා යයි සිතීමට නුපුළුවන.
7. එල්ලාවල එච්. පුරාතන ලංකාවේ සමාජ ඉතිහාසය — 1968 — 140 පිට.
8. කාරියවසම්, තිස්ස – සිංහල නාට්‍යයේ විකාශනය — 1979 — 10 පිට.
9. සිංහල නාට්‍යයේ විකාශනය — 10 පිට.

කලාව හා සෞන්දර්ය වාදය

ගුණපාල සේනාධීර

ලොව පුරා පවත්නා නොයෙක් වස්තූන් තම ඇසින් දක්නා සැබෑ කලාකාරයෙක් ඒ සියල්ල තමා දුටු සැටියෙන් ලෝකයා හමුවෙහි තබන්නට නො වෙහෙසෙයි. ඔහු තමා ගේ මනසින් දක්නේ පියෙවි ඇසට පෙනෙන ලොව නොයෙක් අඩු ලුහුඬුකම්ද පිරී පවතී. ඒ සියල්ල සැබෑ වූත් පිරිපුන් වූත් ඇ ලෙස අපට පෙනෙන්නේ මායාවෙකින් අප වෙළී සිටින හෙයිනි. කලාකාරයා කරන්නේ මේ මායාව නම් කඩතුරාව විනිවිද ගොස් සැබෑව දැකීමට තැත් කිරීමකි. ඉන් පසු ඉහ තමා සොයා ගත් ඒ සැබෑව කවියෙන් හෝ නැටුමින් හෝ ඇඹුමින් හෝ සිත්තමින් හෝ ලොවට හෙළි කරයි.

පෙර දිග වේවා, අපර දිග වේවා, කලාව පිළිබඳ ඉතිහාසය විමසා බලන්නකුට පෙනෙන්නේ ඉහත සඳහන් දහම පිළිපැදීම සඳහා කලාකාරයන් ගත් වෑයමක සේයාවෙකි. කලාකාරයකුගේ මනැසෙහි පහළ වැ, සෙස්සන් ගේ ද මනසට දැකිය හැකි පිළිබිඹු බවට පත් එ වැනි විසිතුරු කලා සිතිවිලි සේයා අද ද ලොව කුල්මත් කෙරෙමින් නොනැසෙන යසසින් වැජඹේ. පැරැණි යවන (ග්‍රීක), ගොතික්, ඩීක, බයිසැන් තියෑනු, පාරසික, ඉන්දිය කලා ඉතිහාසවල නොමැරෙන, නොමැකෙන බවට පත් යමක් වේ ද ඒ සියල්ල බිහි වූයේ ඉහත සඳහන් දහමට පිළිපන් උසස් කලාකාරයන් අතිනි.

ඇපලෝ දෙවියා ගේ රුව ඉදිරිපත් කළ එවක කලාකාරයා මැවූයේ මිනිස් බව ඉක්මවා ගිය අසිරිමත් රුවකි. 'හර්කියුලිස්' නමින් හැඳින් වෙන යවන විස්කම් දෙවියා මවා දැක් වූ කලාකාරයා අතින් බිහි වූයේ පුරුෂත්වය පිරිපුන් කොට සිටි අනුපම රූපයකි. බුදු රුව පිළිමයකට නැංවූ ගන්ධාර ශිල්පියා කළේ තවුසකු ගේ ස්වරූපය පිළිබඳ වැ දඹදිව බිනුමට සරිලන උපශාන්ත විලාසයක්, යවන කලා සම්ප්‍රදයට හුරු පරිදි ඇපලෝ දෙවියා කෙරෙහි පවතිතැ' යි ඔහු ඇස රුසිරියත් එකට ගෙන පමණට මුසු කෙරෙමින් අගනා මැවීමක් කිරීමෙකි.

ඉහතින් සඳහන් කැරුණු කෘතිවල සෞන්දර්යය ගැබ් වැ ඇතැයි අපි අදහමු. එහෙත්මෙ පමණක් සලකා කලාව පවත්නේ සෞන්දර්යය සඳහා යැයි යමකු ගත හොත් ඒ නිවැරදි නො වේ. සෞන්දර්යය උපදවන යමක් දුටුව හොත් අපේ සිත පිනා යන බව සැබෑය. එහෙයින් සිත පිනවන කිසියම් කලාවක් වතොත් එහි සෞන්දර්යය ඇතැයි සැලැකීම නිවැරැදි යැයි සිතිය හැකිය. තර්කය එය වෙතත් සැබෑව ඒ නො වේ. කිසියම් වස්තුවෙක සෞන්දර්යය ගැබ් වැ ඇතැයි අප බොහෝ විට සිතන්නේ නිදහස් ලෙස නොවේ. එ වැනි තැන දී අප සිතට බෙහෙවින් ම හැඟෙන්නේ වහල් සිතිවිලි පරපුරෙකි. එය ද අපට ලැබී ඇත්තේ ඇබ්බැහියෙනි.

නිදසුනක් ලෙස අපි ගැහැනියකගේ රුවක් ගනිමු. ගැහැනියක් මනහර යැයි – සිත්කලු යැයි අප කියන්නේ ඇය මනහර වීමට වුවමනා කරුණු ලෙස අනුන් විසින් අප සිතට පිවිසවන ලද ලකුණු ඇගේ රුවෙහි දුට හොත් පමණකි. පැහැපත් සිහින් සිරුර, වට මුහුණ, පිරී සිටි රතු පැහැ දෙකොල්, පැහැපත් කම්මුල්, සුදු සිහින් දත් පෙළ, සිහින් ඉන, පිරී සිටි වට දෙ තන, මහත් වැ සිටි දන යුග ඉන් කිහිපයක් විය හැකිය. එහෙයින් මේ ලකුණු කැපී පෙනෙන සේ අඳින ලද ගැහැනු රුවක් බලා එහි සෞන්දර්යය ඇතැයි අපි සලකමු.

දැන් අපි මෙයට හාත් පසින් වෙනස් අයුරකින් සලකා බලනු පිණිස දුගී තරුණියක ගේ රුවක් ගෙන බලමු. ඇගේ දුගී බව විදහා දක්වන සියලු ලකුණු එහි පෙනේ. ඉරී ගිය කුණු වැරහැලි ඇඳි, නොපීරීමෙන් අවුල් වූ හිස කෙස් ඇති, හදවතෙහි දැල්වෙන සේ ගින්නෙන්, කුසගි ඇවිළෙන සා ගින්නෙන් තැවී ගිය මුහුණු ඇති ඇගේ රුවෙහි අනුන් විසින් 'මනහර' යැයි සැලකෙන එක ද ලකුණක් නැත. එහෙත් එ පමණෙකින් ඒ සිතුවම මනහර නැතැයි කාට කිව හැකි ද? 'සෞන්දර්යය' යනු ඒ ඒ අතට නැමෙන, ඇදෙන අරුතකින් යුත් වදනක් ලෙස අප මුලින් හැඳින් වූයේ එ බැවිනි.

අපේ පියෙවි ඇසට පෙනෙන දෑ ඒ සැටියට ඇඳ දැක්වීමට සැබෑ කලාකාරයා නො වෙහෙසේ. සෞන්දර්යය අපේ සිතට වැටහෙන්නකි. නෙතට පෙනෙන්නක් නො වේ. එ සේ නම් කලාකරුවා ගේ වෑයම විය යුත්තේ අපේ සිතින් දැකිය හැකි දෑ මවා දැක්වීම ය. පළමුවෙන් එය පහළ වන්නේ කලාකරු ගේ සිතෙහි ය. ඉක්බිති තමා අඳින සිතුවමින්, අඹන පිළිමයෙන්, නටන නැටුමින් එ අප සිතට ද ගෙන්වන්නට හේ තැතක් ගනී. ඔහු අප සිතට ගෙන්වන්නට සිතූ හැඟුම ඔහු ගේ කෘතිය දැකීමෙන් අපට ද ඇති වේ නම් එ තුළින් පමණකි, එහි සෞන්දර්යය ඇති බව අපට කිව හැකි වන්නේ.

ඉහතින් සඳහන් කළ කරුණු තවත් වටහා ගනු පිණිස ගසක් නිදසුනක් සේ ගනිමු. කොළ වදුලු, පලු,පල, මල්,කිනිති, ගොරහැඩි කඳ, ගැට යන අව යවරැසක් එ ගස දැක්ක අප සිතෙහි ඇඳී යනු ඇත. ඒ එක් එක් අවයවයේ පිහිටීම, අතු – කොළ – මල් පිළියෙළ වීම, ගසෙහි බැඳීම යන කරුණු ගෙන ද අපේ විමැසුම් ඇස යොමු වනු ඇත. කලාකරුවාට ද ඇත්තේ අපට වැනි ම ඇසක් නම් ඔහු දැකිය යුත්තේ ද එවැනි අග පසඟ ඇති, එ වැනි පිහිටීමක් ඇති ගසකි. එහෙත් පුදුමයට මෙන් කලාකරු දක්නා ගස අපට පෙනෙන ගසින් බොහෝ වෙනස් වෙයි. අප දන්නේ අපේ පියෙවි ඇසට පෙනෙන ගසකි. එහෙත් කලාකරු දක්නේ අපේ මනසට පෙනෙන ගසකි. එහෙයින් අපේ ඇසට පෙනෙන ගස පිළිබඳ සැබෑ ස්වරූපය හෝ සෙසු විස්තර හෝ සිය සිතුවමෙහි රුවා ඉදිරිපත් කිරීමට හෝ නො වෙහෙසේ. ඔහු වෙහෙසෙන්නේ තමා දුටු ගස පිළිබඳ සැබෑ රුවක් අපට ඉදිරිපත් කිරීමට ය. එ හෙයින් අපේ පියෙවි ඇසින් නො දැකිය හැකි දෑ අපට පෙන් වීමට හේ තැත් කරයි. එසේ කිරීමෙහි දී ගසෙහි සැබෑ ස්වරූපයෙන් වැයි පවත්නා 'ගස් ගති' මතු කොට දැක්වීමට ඔහු වෙහෙසෙනු ඇත.

ගසේ කොළ පිළියෙළ වී ඇති සැටියෙහිත් කඳ විහිදීයෙහිත් ගැට පිහිටවීමෙහිත් කිසියම් 'තාලයක්' හේ මනැසින් දකී. ඔහු සිතුවමට නගන්-නේ එය යි.. ඒ 'තාලය' මතු කොට දැක්වීමට වෙහෙසෙන ඔහු සිය ඇසට පෙනෙන වස්තුවෙහි සැබෑ ස්වරූපය කෙරෙහි දක්වන්නේ මඳ සැලැ-කිල්ලකි. එහෙත් කලාකරු ගේ එකී සිතුවමින් සෞන්දර්යය නූපදිති' යි කාට කිව හැකිද?

කලාව පිළිබඳ ඉහතින් කියැවුණු දහමට පිළි-පන්නවුන් අතර සිංහල කලාකරුවා ඉතා උසස් තැනෙක වැජඹෙයි. සැරසිලි මෝස්තර ලෙස ඔහු විසින් අඳින ලද නොයෙක් මාදිලියේ ගස්, වැල්, කොළ, රිකිලි, ගෙඩි ආදියේ සටහන් රැසක් ජාතියේ උරුමය ලෙස අද දක්වා රැකී ඇත.

කරුණු තවත් පැහැදිලි කරන අටියෙන් පැරැණි බිතු සිතුවම් අතර පෙනෙන ගසක් ගෙන බලමු. තාලයකට අනුව තැනී සිටි කදක් මුදුනෙහි කෙසෙල් පිලි වැනි ලොකු කොළ කිහිපයක් වටාපතෙක හැඩයෙන් විහිද ඇති සැටි ඔබට එහි දැකිය හැකිය. එහෙත් මේ හැඩයේ ගසක් සැබවිනුත් ඔබට හමු වේ ද? සිතුවමෙහි පෙනන ගස් බලා ඉන් සොම්නසට පත් වන ඔබ සිතට 'මා දුටුයේ ලොකු බොරුවෙකු' යි යන හැඟුම කිසි විටෙකත් ඇති වේ ද? ඒ සැබෑ ගසෙක හැටි නො වේ. එහෙත් එය නොසැබෑ ගසෙක සැටි යැයි කීමට ද ඔබගේ දිව නොනැමෙනු ඇත.

මකරා ගේ වල්ගා පහරින් දියෙහි නැඟුණු රළය ඉදිරියට සෙමින්, වක් වෙමින්, සුළි නගමින්, සිහින් සිහින් රළවලට බෙදී බෙදී, පෙණ පිඩු නගමින් පැතිරෙන, විහිදන සැටි දැක්වීමට ගිය දවස කලාකරුවකු මැවූ විසිතුරු සිතුවමක්, 'තිරිගිතලය' නමින් අද අපි හඳුන්වමු. දඹදිව කලාකරුවකු අතින් බිහිවූ මේ අසිරිමත් මැවුම හෙළ කලාකරුවකු ගේ අතට පත් වැ වැඩුණේ එය මුලින් ම පහළ වූ රටෙහි ද දක්නට නොලැබුණු චමත්කාරයෙනි. එය දක්නා අපට ඉන් දැක් වෙන්නේ රළ පතරෙකැ' යි – 'රළ තලයෙකැ යි කිව හැකි ද?

ඉතා ඈත කලෙක ලෙන් දොරෙක ආරුක්කු වක් සරසමින් ඇඳි කිඹුල් රුවෙකින් බිති වැ, පළමු කොට ඇතකු ගේත් දෙවනු කොට මසකු ගේත් ඉක්බිති වැ ඌරකු ගේත් ඉනුත් පසු සිංහයකු ගේත් අවයව එක් කොට ගනිමින් වැඩී ගිය මකර රුව බලා මෙ කවර සතකු ගේ රුවක් දැයි අපට කිව හැකි ද?

මකර රුවට ම ගිජු ලිහිණියකු ගේ රුව එක් වමින් සකස් වැ ගත් සරපණේඩියා ගේ රුවක් මහනුවර යුගයේ කැටයම් අතරෙහි බලන අපි ඒ කවර සතෙක් දැයි හඳුන්වමු ද?

ඇත් දළින් නිමැවුණු,මහනුවර යුගයේ පනා-වෙක පිටු තලයෙහි පෙනී අඩ සිරුරක් ඇති නා ලියක ගේ බඳ කොටසින් නික්මුණු 'නාරි ලතාවෙක්' ලෙසින් හෝ ඇම්බැක්කේ දෙවොලේ ලී වැඹෙක මැද කොටුවේ නෙළා ඇති පුන් කළසෙකින් හෝ මතු වී අතු – ඉතිවලට බෙදී, ලතා වකට නැමී – නැමී, එදුරමින්, ලිය ලමින් කෙළ

වරක් නොදක්නා පරිදි වැඩෙන 'ලිය වැලක්' දුක ඒ කිනම් රටෙක, කවර වගෙක ලතාවක් දැයි අපට කිව හැකි ද?

පැරණි සිංහල කලාකරුවා විසින් ඇඳුණු සමන් මල් මෝස්තර ය ගනිමු. වටාපතෙක දුටි සවි වන්නා සේ විහිද ගිය සමන් මල් කැකුළු වල නටුව, මණිය, පොට්ටුව යන මේ දෑ කිසි යම් ලතාවකට අනුව සකස් වී ඇත. එහෙත් ඔබ දුටු කවර නම් සමන් වැලෙක මල් එලෙස පිළියෙළ වී ඇති ද? වැල නැමී යන ලතාව, කොළ රිකිලි ආදිය බෙදී යන සැටි, මල් දරා සිටින සැටි ගැන ද කිව යුත්තේ එය යි. එහි දී කලාකරුවා වෙහෙසුණේ සමන් වැල විහිදෙන ලතාව අපේ මනැසට ලබා දී අප තුළ චමත්කාරයක් ඇති කරවීමට ය. තැනෙක දී ඇඹරෙමින්, තැනෙක දී හැකිළෙමින්, තැනෙකදී පිපි මල් ගන්වමින් විහිදෙන ඒ සමන් වැල දකින ඔබ ළඳ බොළඳ තරුණියක වැලකට උපමා කර මින් පැරණි කවියක් කී දෑ සිහියට නගනු නිසැක ය. කවි බසින් එක් කලාකරුවකු කී දෑ තවත් කලා කරුවකු සිතුවමින් ඉදිරිපත් කළේ සැබෑ කලා කරුවන් ගේ සිතිවිලි එක් මඟෙක ගමන් ගන්නා බව ද අපට සිහිපත් කෙරෙමිනි.

පැරණි සිංහල කලාකරුවා ගේ අපූරු සිතිවිලි පරපුර පිළිබිඹු කරවන තවත් අවස්ථාවක් ලෙස 'අන්නාසි මල්' මෝස්තරය ගත හැකිය. අපේ පැරණි බිතු සිතුවම් අතරෙහි අන්නාසි මල් මෝස් තර කිහිපයක් වේ. එහෙත් ඒ එකකිනුත් අන්නාසි මලේ සැබෑ ස්වරූපය පිළිබිඹු නො වේ. එහි පෙනෙන්නේ ඇසට පෙනුණු ස්වරූපය කලා කරුවා ගේ මනස නමැති කාචයෙහි වෙනස වෙනස් අතින් සටහන් වූ සැටියි. සිතෙහි හසර පුද්ගලයා ගෙන් පුද්ගලයාට වෙනස් වැ පවතී. එහෙයින් එකකුට යමක් හැඟුණු සැටියෙන් තවත් එකකුට නො හැඟේ. එහෙයින් එකකට එකක් වෙනස් මෝස්තරවල අන්නාසි මල් රටා කිහිප යක් අප සතුවේ. දෙගල්දොරුව, ගඩලාදෙණිය, රිදීවිහාරය, මුල්ගිරිගල ඈ තන්හි පිහිටා ඇති විහාර බිතු සිතුවම්වල ද ඇම්බැක්කේ ලී කැටයම් අත රෙහි ද කොළඹත් මහනුවරත් පිහිටි කටුගෙවල ප්‍රදර්ශනය සඳහා තබා ඇත් රෙදි පිළිවල ද මෙබඳු මෝස්තර රැසක් දැකිය හැකි ය. තමාට මුලින් සිටි එකකු කළ දැයක් තවත් එකකු විසින් පිටපත් කරගනු ලැබීමේ දීන පිළිවෙත පැරණි සිංහල කලාකරුවා අනුගමනය කරන්නට මැලි වූ බව මින් පැහැදිලි වෙ.

මෙ ලිපිය අවසන් කරන්නට පළමු සිංහල කලාවේ විස්කම් පිළිබඳ පිරිසෙයුම් පවත්වා ලො වට එහි මහිමය කියා පෑ ආචාර්ය ආනන්ද කුමාර-ස්වාමි ✠ සූරීන් කලාව පිළිබඳ ව පළ කළ අදහසක් ද උපුටා දක්වනු කැමැත්තෙමි.

'සත්ව රූප ඉදිරිපත් කිරීමෙහි දී පෙරදිග කලාවේ අරමුණ ලෙස වටහාගත හැක්කේ ඒ පිළි බඳ වැ ඉදිරිපත් කොට ඇති විස්තර මගින් පමණකි. ස්වාභාවිකත්වය නිරූපණය කිරීමට ප්‍රවීණතාවයක් එහි දී දැකිය හැක්කේ කලාතුරෙකිනි. එහි ලා අරමුණ වන්නේ සැබෑ රූපයක් ඉදිරිපත් කිරීමට වඩා චෛතසික සංකල්පයක් ප්‍රකාශයට පැමිණ වීමෙහි. ට්‍රැෆල්ගාර් චතුරශ්‍රයෙහි දක්නට ලැබෙන සිංහ රූපවලින් පිළිබිඹු කැරෙන නිසරු, බෙලහීන තාත්විකත්වයෙන් පෙරදිග කලාව රැකගෙන ඇත්තේ මෙ දෘෂ්ටිය යි. කලාකරුවා ගේ සිංහයා මීහිමත හෝ සත්තු වත්තෙක හෝ වෙසෙන සිංහයා බඳු වීම අනවශ්‍ය ය. ඔහු ඇඳ ලන්නේ ස්වාභාවික ඉතිහාසයට අයත් වස්තුවක් නො වේ. ඔහු ගේ කාර්යය වන්නේ තම කෘතිය මගින් ඔහු ගේ ජාතික පැවැත්ම පිළිබඳ මුළු මහත් න්‍යායයත් ඔහු ගේ පෞද්ගලික හා ජාතික අනන්‍යතාවත් ප්‍රකාශ කිරීම යි.'

✠ මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා. 87 පිට

උඩරට නැටුමට පණ දුන් පණිභාරත

ජේ. බී. දිසානායක

මිනිසුන් පිරිසක් කාලාන්තරයක් එකට ජීවත් වන විට හෙවත් එකට ගනු දෙනු කරන විට, ඔවුන් අතර නොයෙක් සිරිත් විරිත් ඇති වේ. 'මේහෙම කළොත් හොඳයි, මෙහෙම කළොත් හොඳ නෑ, මේක කරන්ට ඕනෑ මෙන්න මේ විධියට යි, එහෙම කරන්න ඕනෑ මෙන්න මේ නිසයි,' යනු විසින් ඒ මිනිසුන් අතර නොයෙක් සිරිත් විරිත්, ඇදහිලි විශ්වාස, වැඳුම් – පිදුම්, නැටුම් – ගැයුම් ඇති වේ. මේ සියල්ලක් ම හැඳින් වීමට ය, මානව විද්‍යාඥයන් ''සංස්කෘතිය'' යන පදේ යොදන්නේ. ''සංස්කෘතිය'' වූ කලී පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට පැවත එන්නකි. සංස්කෘතිය, එක් කෙනෙකුගේ නිර්මාණයක් නොවේ. එය මිනිසුන් සමූහයකගේ ම පොදු නිර්මාණයකි. අඩව්වක් හෝ බෙර පදයක් හෝ වුවද එය තනි නැට්ටුවෙකු ගේ හෝ තනි බෙරකාරයෙකුගේ හෝ නිර්මාණයක් නොවේ.

'' කුං කුඳගත කුං කුඳගත
කුං කුඳගත් ජිංත තගිං ''

මේ බෙර පද වුවද හදිස්සියේ පහළ වූ දෙයක් නොවේ. කාලාන්තරයක් තිස්සේ පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට සිංහල නැටුම් ශිල්පීන් අතර පැවත එන්නකි.

සංස්කෘතිය පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට පවත්වා ගෙන ඒමට නොයෙක් දෙනා හවුල් වෙති. සමහරු වැඩි වැඩියෙන් ද සමහරු මඳ වශයෙන් ද හවුල් වෙති.

අපේ සංස්කෘතික ලක්ෂණ, සිංහල සංස්කෘතික ලක්ෂණ, පාරම්පරික සිරිත් විරිත් ආරක්ෂා කර ගන්ට වැඩි වැඩියෙන් වෙහෙස වන අය අපේ ගෞරවයට පාත්‍ර විය යුත්තෝය.

සිංහල නැටුම් විශේෂයෙන් ම උඩරට නැටුම් කලාව ආරක්ෂා කර ගැනීමට, බොහෝ උනන්දුවකින් වෙහෙස මහන්සි වෙන කලා කරුවෙක් සිටී. මොහු වූ කලී කලාගුරු පණිභාරත මහතාය.

තමා දන්නා හඳුනන අය, කුළුපග අය, ඔහු හඳුන්වන්නේ 'පණි' කියන නමෙනි. මේ ගැන පණිභාරත මහතා ම මෙසේ කියයි.

''මට මේ 'පාණිස්' කියලා ඒ දවස්වල කියන්නේ. 'පණි' කියලයි මට කවුරුත් ව්‍යවහාර කරන්නේ ගමේ.

අදට අවුරුදු හතලිහකට පමණ උඩ දී කොළඹට පැමිණි මේ දක්ෂ සිංහල නැට්ටුවා අද දිසාපාමොක් ආචාර්යවරයෙකි. තමන් දන්නා ශිල්පය හැම දෙනාට ම බෙදා දෙන හොඳ ගුරුවරයෙක්; මොහු මෑතක් වෙන තුරු කැලණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ නැටුම් අංශයේ ප්‍රධානියා වශයෙන් සේවය කළේය.

නැටුම් – ගැයුම් වැනි කලා ශිල්ප සිංහලයන් අතර පැවැතෙන්නේ ගුරුකුල පරම්පරා වශයෙනි. මේ විධියේ සුප්‍රසිද්ධ ගුරු කුල පරම්පරා රාශියක් අදත් උඩරට, පහතරට දෙරටේ ම පවතී.

පණිභාරත මහතා මේ විධියේ සුප්‍රසිද්ධ පරම්පරාවකට අයත් ශිල්පියෙකි. ඔහුගේ පියාත්, පියාගේ පියාත්, එසේ ම පියාගේ සහෝදරයෝත් නැටුම් කලාවට නැඹුරු වුණු අය වූහ. පණිභාරත මහතා උපන්නේ 'අල්ගම' නම් ගමෙහිය. තමාගේ පරම්පරාව ගැන පණිභාරත මහතා සඳහන් කරන්නේ මහත් අභිමානයෙනි.

''අපේ පරම්පරාවෙ අපේ ගෙදර, අල්ගම ශ්‍රියා ගුරුන්නාන්සේගේ ගෙදර, බොහෝම ප්‍රසිද්ධයි. ශ්‍රියා ගුරුන්නාන්සේට තාත්තලා හතර දෙනෙක් උන්නා. සලා ගුරුන්නාන්සේ, සුරඹා ගුරුන්නාන්සේ ආදි වශයෙන් අපේ මුත්තලා. ඒ අයත් බොහෝම ජනප්‍රිය කලාකාරයෝ. ඒ ගොල්ලො දෙන්නෙක් බෙර ගහනවා; දෙන්නෙක් නටනවා. ඒ අතරතුරේ නක්ෂත්‍රය එක් කෙනෙක්, තව කෙනෙක් බලි, තව එක්කෙනෙක් හේවිසි, ඔය විධියේ විවිධ දැනුම් තිබුණු අපේ මුත්තලාගෙන් අපේ සිරියා ආතා කියන එක්කෙනා බොහෝ ම ජනප්‍රිය වෙන්ට හේතුව එයා පුදුම දක්ෂයෙක්; පුදුම කුසල

තාවක් තිබුණු එක්කෙනෙක්; ඒ දෙන්නට පබංච ගුරුන්නාන්සේ, පබා, කිරි ගණිතා ගුරුන්නාන්සේ කියන දෙදෙනා තමා අපේ තාත්තයි බාප්පයි. මම ඉතින් ගෙදර ම තමා පළමුවෙන් නැටුවේ. අපි මේ ඇඳන් ඉන්න සරම් කොටේ ම අමුඩ ගහගෙන, නටණ්ඩ පුරුදු වෙනවා.

එතකොට අපේ ඉස්සරහ අටු මඩුව තියනවා – ඔකේ ඉතින් වී, බිත්තර වීවලට වෙනම මිනිස්සු ගෙනියනවා; ඉතින් ඔය වී කොටලා ගණ්ඩ වෙනවා වී තම්බලා කොටන අය – නැන්දලා අපේ අම්මට සහාය වෙන්නට හිඹුණු නැන්ද කිංතා නැන්දා, සොමිල් නැන්දා ආදී වශයෙන් ගෑනු හත් දෙනෙක් විතර වී කොටනවා. ඔය අතරතුරේ මැද මිදුලෙන්, ඔය නොයෙකුත් කපු මහත්තුරු; ඔය යක්දෙහි කපු මහත්තුරු කියලා – යාතිකා කරන කපු මහත්තුරු වෙත යි, දෙවොල් මඩු නටන අය වෙතයි, ඔය දේවාලවල්වල කපු මහත්තුරු ඉන්නවා, ඔය වාගේ අය අපේ ගෙදරින් තමයි හැම කෙනෙක් ම හරඹ කරන්ට ඉගෙන ගන්නේ. ඒ එක්කම අපේ නෑදෑයෝ හරිම ප්‍රසිද්ධ නිසා ආතාට බුලත් දුම් කොළ දීලා තමයි හා හා පුරා කියලා නැටුම් ඉගෙන ගන්නේ. මමත් පුංච කොල්ලා ඉතින් – වදින කොට මාත් වදිනවා. ගෙදර නිසා මම බුලත් දුම්කොළ දෙන්නේ නෑ. එතැන තියෙන බුලත් අතක් දීලා ආතාට වදිනවා.

'කොල්ලෝ උඹත් නිකං ඉන්නේ නැතුව හොඳ නැට්ටුවෙක් වෙයං' කියලා ආතා අවවාද කරනවා. ආතට අවුරුදු හැටක් විතර කාලේ දී මට මතකයි ගෙදර තියෙනවා ලොකු හාන්සි පුටුවක්. ඉතින් ආතා ඉඳගෙන, බෙරේ අර ගන්නවා. ගෙදර පඩි පෙළ තියෙනවා. මැද මිදුලේ – පඩි පෙළට අරගෙන, තුවාය, ඔය පට ලේන්සුව වගේ දෙයක් තමා බඳින්නේ – හොඳ නිකං වණ්ඩි පණේ – ඉස්සර කලාකාරයෝ හවඩි දාලා, කොට් දත් දලා, සුර එහෙම දගෙන ටිකක් පොහොසත් විදියට ඉන්නේ. දුප්පත් කම පෙන්නන්ට සතුටු නෑ ඒ අය දුප්පත්කම් තිබුණත්. ඉතින් ඔය හැටියට බෙරේ ගත්තහම ඉන්දියාවේ මහාචාර්යවරයෙක් වාගේ. හොඳට හරි ප්‍රතාපවත්.

කවිය කියලා තාලං පොටේ දීලා තව කෙනෙකුට ලොකු වයසක කපු මහත්තයෙකුට දීලා, අපට ඉතින් තිත් මාත්‍රා උගන්වනවා. හරඹ, බං අඩවු. දණ්ඩි කදේ හරඹ උගන්වන කොට, ඉතින් අපි දණ්ඩි කදේ 'තෙයි පාගනවා' හා හා පුරා කියලා 'තෙයි' නටන අය, බුලත් දුම්කොළ, කැවුම් කිරිබත් එහෙම ගෙනෙනවා. මං හිතන්නෙ අපේ ගෙදර කවදාවත් කැවුම් ඉව්වට අර උයන ඒවා නොවෙයි කන්නේ, අර පිටින් ගේන ඒවා. ඒ තරං තෑගි බෝග හම්බු වෙනවා, හමැදම තාම.

පණිභාරත මහතා උඩරට පළාතේ ප්‍රසිද්ධ නැටුම් පරම්පරාවක උපන් ගෙයින් ඔහුගේ සිත නැටුමට ඇදී ගියේ නිරායාසයෙන් මෙනි. ඔහු මුලින් ම නැටුමට බැහැපු හැටි හරි ම රසවත් කතාවක්.

''මං පළමුවෙන් ම අපේ ඉතින් අපේ ගෙදර මට වැඩි මල් අයියලා, මාමලා ආදී වශයෙන් පිරිමි, අපේ ගෙදරට ගෙනත් භාර දෙනවා. ඒ අය බුලත් දුම්කොළ එහෙම ගෙනාපුවහම ඉතින් අපේ අම්මා, තාත්තා එහෙම කියනවා, පුතාත් දූත් ලැස්ති වෙන්න කියලා කියනවා. නක්ෂත්‍රය අනුව දූත් ඉතින් නැකත බලනවා ජන්ම පත්‍රයේ බලපුවහම සුභ මොහොතක් ඒ ගොල්ල හදලා දෙනවා. එදට අපිත් ඒ වේලාවට කිරිබත් එහෙම කාලා බීලා ආතලාට චාරිත්‍රානුකූලව වැ ලා දණ්ඩි කදේ හරඹ පටන් ගන්නවා. වැඳුම කියන එක හරි ම වැදගත් ඒ කාලේ. වැන්දේ නැත්නම් සමහර විට එයාට උගන්වන්නෙත් නෑ. වැඳුමෙන් පවා ඒ ගොල්ලො මනිනවා කලාකාරයාගේ වෙනස. අපේ පිළි- කන්නේ තිබුණා ලොකු දෙල් ගහක්. එතැනත් ලොකු මිදුලක් ගේ හතර වටේ ම හරඹ කළා, එක පැත්තක් හේවිසි හරඹ කළා අනිත් පැත්තේ දණ්ඩි කඳ අල්ලගෙන, ගුරුවරයා උගන්වනවා ඉස්සර වෙලා දණ්ඩි කඳට වදින්ට දකුණු කකුල පෙරට තබලා —

'තෙයි තෙයි තාම / /
තෙයියත් තෙයියත් තෙයියත් තෙයි.
තෙයි තෙයි තත් තත් තෙයි'

මෙහෙම ඉස්සර වෙලා කටින් කියනවා. බෙරේට හරඹ කරන්ට තාම පුරුදු නැහැ. ඒ දොළොස් හරඹ කරන දවසටත් කල එළියක් තියෙනවා. හය මාසයක් විතර දණ්ඩි කදේ හරඹ කාලාට පස්සේ බෙරේට හරඹ කරන දවසටත් ලොකු සන්තෝසයක්. එදටත් කැවුම් කිරිබත් දීලා තවත් පිරිස එක්ක — තනියෙන් නටන්නේ නෑ. විශේෂයෙන් ම අපට අඩ ගහලා ගුරු මුෂ්ටියම නොවෙයි, හස්තපාද ගන්නා හැටි විශේෂයෙන් කියලා දුන්නා අපේ අත්තලා මුත්තලා. ඒක අපේ ගෙවල් වල පොඩ්ඩක් කරනවා. වටේ අය ගියාට පස්සේ ගෙදර පවුලේ කට්ටිය රෑ නිදියනවා නෙව ගෙදර. ඒ ගොල්ල කෑම කාලා එහෙම ඇඳන්වලට වෙච්චහම අපි බිම පැදුර දාගෙන කියනවා තාල අල්ලලා කවි කියලා අපිට උගන්වලා තමයි ඒ ගොල්ලො නිදා ගන්නේ, බෙරේට දූන් අංගුලියා පදේ පාඩම කියලා බෙර ගහන අයට වෙන ම උගන්වනවා. ඒ අංගුලියා පදේ ගහන්නේ නැත්නම් බෙර ගහන්න එහෙම දන්නේ නැහැ. බෙරේ හරඹ වෙනයි, නැටුම් හරඹ වෙනයි.

"බෙරේ හරඹ පටන් ගන්නේ" අංගුලියා පාඩමෙන්."

බෙර ගහන්න මං ඉගෙනගත්තෙ මෙහෙම යිඃ
තක්කට කට කුදං, කට කුදං
කට තක් කුදං කට කුදං
ජික්කට කට කුදං කට කුදං
කට තක් කුදං කට කුදං
දොං කට කට කුදං. . .
නංගඩ කට. . .
තක්කට කට. . .
තක්කඩ ජික්කට තොංගඩ නංගඩ
තකට ජිකට තකට ජිකට. . .

සිංහල නැටුම් ශිල්පියෙකුගේ ජීවිතයේ, ඉතා මත් වැදගත් අවස්ථාවක් නම් මුලින් ම වෙස් බැඳ එනම් නැට්ටුවෙකුට අයිති ඇඳුම් ආයිත්තම් ඇඳ, ප්‍රසිද්ධියේ නැටීම යි. මෙය ඒ පවුලට ම උත්සව අවස්ථාවක්.

පණිභාරත මහතා මුලින් ම වෙස් බැඳ නැටුවේ ගමේ පන්සලේහිදී ය.

"ගමේ පන්සලේ ස්වාමීන් වහන්සේලා මම වෙස් බැඳලා නටනවා බලන්න හරි ම ආසයි. ඉහළ පංසල, පහළ පංසල කියලා අපේ ගමේ පන්සල් දෙකක් තියෙනවා. ඔය අතර වාරයේ දී මම, අපේ දෙමවපියෝ මාව වෙස් බැඳලා නටවන්නට, නැටුම් පුහුණු වුණාට පස්සේ, අත්තනගල්ලේ අපේ රජමහා විහාරයට එක්ක ගිහින්, ස්වාමීන් වහන්සේලා පිරිත් කියද්දි, සුභ මොහොතින්, අපේ මංගල සතියේ මුත්තා කෙනෙක් හිටියා, පරම්-පරාවේ ලොකුම කෙනෙක් තමා එයා, සිරස් පළඳනාව, ජටාව ආදිය සුභ මොහොතෙන් තිබ්බෙ. එද අත්තනගලු ඔයට ගිහිල්ලා, නාවලා, මාව එක්ක ඇවිල්ලා, විශාල බලියක් ඇරලා, බලිය හමාරේ තමයි මාව නැටෙව්වේ. ඉතින් මම නටනවා බලන්න බොහෝ ම මහජනයා රැස් වෙලා හිටියා. කලඑළි මඩුව – ගමේ නටලා මට බොහෝම තෑගි බෝග ලැබුණා. මුලින් ම අල්ගම පන්සලේ තමයි මම නැටුවේ. මම නැටුවේ ගජගා වන්නම. ගජගා වන්නම නැටුවට මට තවත් වන්නම් පුළුවන්. ඒ කට මම බොහෝම ආදරෙයි.

ශීල නාග ව කාලෙක බෝසත්. . .
හස්ති රාජව උපන්නේ. . . .

උඩරට නැටුම් ශිල්පියෙකුට තමාගේ හපන් කම් හා දක්ෂකම් ප්‍රසිද්ධියේ පෙන්වීමට ලැබෙන තවත් අවස්ථාවක් නම්, මහනුවර දී පැවැත්වෙන දළදා පෙරහැරයි.

අපිට ඔය නුවර පෙරහැරේ නටන එක, අපිට උපාධියක් වගේ ඒ කාලේ දී, අපේ අත්තල මුත්තල කියන්නේ නුවර පෙරහැරේ වත් නටල නැත්නම් නටන්නේ කොහොමද ඔය ගුරුවරයා, ඔය ගුරුන්නාන්සේ නැත්නම් ඔය නැට්ටුවා කියල කියනවා. නුවර පෙරහැරේ නටන්න කියලා කියන කොට අපි බොහොම ආසයි. නුවර පෙරහැරේ නටනවා කියන එක ඒ කාලේ නැට්ටුවෙකුට ලොකු ගරු නම්බුවක්. මගේ වයස අවුරුදු දහතුනේ දී මම නුවර පෙරහැරේ නැටුවා. තනි කව්වියේ මම නැටුවේ. තනි කව්වියේ කියන්නේ වෙස් බැඳලා නටන්න හැටියක් නෑ. අනික පුරාණේ වෙස් බන්දන්නත් අර ස්වාමීන් වහන්සේලාගේ උපසම්පදා ක්‍රමයට වාගේ, නැටුම් බොහෝම පුහුණු වෙලා පුහුණු වෙලා දක්ෂයෙක් උණාට පස්සේ තමා වෙස් බැඳලා නටන්නේ. වෙස් බැඳලා තමයි රටට 'කල එළි මඩු' නටවන්නේ ඒක ගුරුවරයාට මදිකමක් නැත්නම් පරම්පරාවට මදිකමක් කියලා ආවාට ගියාට වෙස් බඳින්නේ නෑ. ශාස්ත්‍රය සකල සම්පූර්ණ ව දැන ගත්තට පස්සේ තමයි, උපාධියක් දෙනවා වගේ තමයි ඉස්සර."

පණිභාරත මහතා මුලින් ම කොළඹට පැමිණියේ 1940 ගණන් වල දී. ඔහු කොළඹ දී ආරම්භ කළ කලා ජීවිතය කෙරෙහි තදින් ම බලපෑවේ එවක හිටපු ප්‍රසිද්ධ කලා ශිල්පිනියක්. එනම්, ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා මහතාගේ බිරිඳ වූ චන්ද්‍රලේඛා මැතිනියයි. පණිභාරත මහතා, ඇය අදත් සිහිපත් කරන්නේ ගුණ ගරුකවය.

"අල්ගම ඉඳලා කොළඹට ආවෙ – ලොකු ඉතිහාසයක් තියෙනවා. අපේ ගරු ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා මහතාගේ මැතිනිය – ඒ චන්ද්‍රලේඛා නෝනාට බෙර ගහන්ට කෙනෙක් හෙව්වා ඒ කාලේ ඉන්දියාවෙ යන්ට. එතකොට මේ බෙර ගහන කුඩා දස්සයෝ අඩුයි. ලොකු ගුරුවරයෙක් එක්ක යන්ට කැමති වුණෙත් නෑ. මම චන්ද්‍රලේඛා මැතිනියගේ ගෙදරට ආවහම මේ නෝනා නැටුවා. බෙරේ ඔහොම තියෙනවා. ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා මහත්තයා නිශ්ශංක මහත්තයා, මහාචාර්ය මලලසේකර මහත්තයා, කපුකොටුව මහත්තයා ආදී විශාල ප්‍රභූ පිරිසක් එතැන සිටියා. ස්වාමීන් වහන්සෙලා කීප නමකුත් හිටියා. මගේ දක්ෂකම් බලන්න, ඔය ජයසේකර මහත්තයා – ගුවන් විදුලි අධ්‍යක්ෂක – ඒ කාලේ – ඉතින් මගේ බෙර ගැහිල්ල ඒ ගොල්ලන්ට අමුතුයි. එහේ දී මම බෙරේ ගහපුහම, මගෙ බෙර පදවලට ඒ නෝනට නටන්න බැහැ. පස්සේ මම කීවා ලියල දෙන්ට කියලා. ලියලා, මම බෙරේ වරපොටවලට කඩදසිය තියාගෙන ගැහුවා. නැටුම දිහාත් බලනව ඔහොම ගහන කොට ඇත්ත වශයෙන්ම සති

දෙකක් යන්ට ඉස්සර වෙලා ගුණමලා ගුරුන්නාන් සේට වඩා හොඳට මම බෙර ගැහැව්වා කියලා පොඩි රාවයක් ඇති වුණා. ඒ කාලේ වැඩ කාරයෝ එහෙම මට කීවා. මට ඒ කාලේ පොඩි ගුරුන් නාන්සේ කියලා කීවා. මට පානිස් කියලා, පණී කියලා කවුරුත් ගමේ ව්‍යවහාර කළේ. පණී දුන් ටිකක් හොඳයි කියපුවහම මම ටිකක් ආඩම්බරයි. හොඳ කියන කොට මම හොඳ වෙන්ට ආසයි. බෙර ගහල බෙරේ හදනවා. මට ඒ දවස්වල තේරෙන්නැ නිතර ම කොළඹ බෙර ගහන්ට හොඳ නැහැ කියලා. මගේ වැඩේ අර පයිප්පෙන් නානවා බෙරේ හදනවා. දවසක් හාමුදුරුවෝ වැඩපුවහම කීවා පොඩි ගුරුන්නාන්සේට කියනවා, ඔහොම නිතර ම බෙරේ ගහන්න එපා කියලා. පවුලේ බොහෝ ම කිට්ටු ආශ්‍රයෙන් මට පවුලේ පුතෙක් වගේ සැලකුවා. ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා මහත්තයා ඇත්ත වශයෙන් මගේ තාත්තා වගේ හිටියා. මම දේවත්වයෙන් සලකනවා එතුමා මගේ කොළඹ හිටපු තාත්තා වශයෙන්. කොළඹ තිබුණු හැම බංගලාවකම, සර් ජෝන් කොතලාවල, සර් ඩී. බී. ජයතිලක, ඩී. ඇස්. සේනානායක ආදීන්ගේ බංගලාවල ඒ නෝනා නටන කොට මම බෙරේ ගහනවා. ඉතින් ඒක බොහෝම ජනප්‍රිය වුණා.''

පණිභාරත මහතා මුලින්ම ඉන්දියාවට ගියෙත් චන්ද්‍රලේඛා මැතිනියගේ මූලිකත්වයෙනි. ඔවුන් මුලින් ම ගියේ ත්‍රැවන් කොරයටය.

''ඉන්දියාවේ ත්‍රැවන් කෝරළයේ ශ්‍රී ගෝපි නාත් ළඟට අපි ගියා. වැඩිපුර ඉගෙනීමටයි එහෙ ගියා. චන්ද්‍රලේඛා නෝනා කතකලි නැටුම් ඉගෙන ගත්තා. මම ගැට බෙරයක් අරන් ගියා. ත්‍රැවන් කෝරළයේ මහ රාජ්‍යා, කෙලියා පැලස් කියන එකේ නටන විට, චන්ද්‍රලේඛා පෙරේරා නටන විට මම බෙරේ ගැහැව්වා. සිරිතක් විධියට කංකාරියෝ බෙර ගහන විට නැට්ටුවෝ මහන්සි වෙන කොට බෙරකාරයා ඉස්සරහට ඇවිල්ල දස්කම් පානවා. මට ඕක හොඳට පුරුදුයි. චන්ද්‍ර ලේඛා මැතිනියට හති වැටෙන කොට මම බෙරේත් බැඳගෙන ජටාව කරකවලා නැටුවා. ඒ කට අත්පුඩි ගැහැව්වා. මෙක හරි වැදගත් වාගෙත් පෙනුණා. මොකද ඉන්දියාවේ බෙරකාරයෝ ඉඳ ගෙන නේ බෙර ගහන්නේ. ත්‍රැවන්කාරයේ ඕනෑම දක්ෂ බෙරකාරයෙක් ඉඳගෙන තමා බෙර ගහන්නේ. ලංකාවේ තමයි අඩව් අල්ලලා කස් තිරම අල්ලවා නටන්නේ. ඒ කාලේ මට ඒක හරි ලොකුයි.

" කුං කුඤ්ගත, කුං කුදගත කුං
කුදගත ජිං. . . . "

ඔය විධියට නටමින් වටේ ගියා.

ඉන්දියාවේ ගියා ම මට ශ්‍රී ගෝපිනාත් ශාස්ත්‍ර වන්තයාගේ නැටුම් දකපුවහම අමු ම ලෝකෙකට ගියා වගේ දැනුනේ. ඒ ගොල්ලන්ගේ බෙර වාදනය විධිය, ක්‍රමානුකූලව – මම නැටුම්වලට ප්‍රිය කරන කාලේ දී ඒ විධියට දකින්ට ලැබුණු එක මගේ ජීවිතයේ ලැබුණු ලොකු ම අත්දැකීමක් පුහුණුවක්.. ඒ ශ්‍රී ගෝපිනාත් මහත්තයා උදේට පාන්දරට නාලා, පිච්ච මලක් එහෙම කනේ ගහගෙන, දෙවියන් වැඳලා ගණපති, ශ්‍රී හස්ති ආදී නොයෙක් ශ්ලෝක, අෂ්ටක කියලා පෙළට තියලා පුහුණු කරවන කොට ඉතා ම හොඳ උසස් ව්‍යායාම එකක් උගන්වනවා. ඒ ව්‍යායාම නිසා ම නැටුම් හැඩතල පුහුණු වෙනවා. ඒ හරඹ අපේ හරඹ වලට කිට්ටුයි. ඒත් ඊට වඩා ලස්සනට උගන්වනවා. අපිට වඩා ක්‍රමානුකූලව. ඒ නැටුමේ බෙර අපේ බෙර පද වගේ නෙ වේ. අපේ කස් තිරමක් ගහන කොට එක බෙරේ නෙව ඒ ගොල්ලන්ගේ කස්තිරමක් ගහන කොට බෙර කීපයක් පාවිච්චි කරනවා. මාදන්ගම්, පක්වාජ්, ඩෝල්, ගිංගිරා, ජැංඩා, සුද්ද මද්දලං ආදී වශයෙන් බෙර කාරයෝ පස් දෙනෙක් විතර පෙළට තියාලා. ඒවායේ පද ඉතාම දියුණුයි. දියුණුයි කියන්නේ – අපේ පද ම තමා නමුත් ඒ පද කඩලා උගන්වන්නේ.''

මීට ටික කාලයකට පසුව පණිභාරත මහතා රජයෙන් ශිෂ්‍යත්වයක් දිනා ගෙන ශාන්තිනි – නිකේතනයට ගියේය.

''මං ශාන්ති නිකේතනයට යන කොට කලා ගුරු ශ්‍රී ගෝපිනාත් ගෙන් යමක් දන ගෙන හිටියා. ඒ නිසා මට ඉන්දියාවේ ලොකු නමක් ගන්ට ලැබුණා. යනවත් එක්ක ශාස්ත්‍රය දන්න නිසා මම වාදනයත් හොඳට ඉගෙන ගත්තා. මම එතෙන්දී කතකලි, කතක්, භාරත නාට්‍යම් මනිපුරි ආදී දේවල් – හොඳට ඉගෙන ගත්තා. අනික් අය වගේ නොවේ මම ශාස්ත්‍රය අර අපේ ගෙදර තිබුණු නිසා, මම ශාස්ත්‍රය හඳුනාගෙන තිබුණු නිසා මම කාලය නාස්ති කළේ නෑ. ශාන්ති නිකේතනයේ අවුරුදු තුනක් හිටියා. එවකට මහා කවි රවීන්ද්‍ර නාත් ටාගෝර් තුමා ගේ ඒ ගුරුදේවයන්ගේ ගීත නාටකවල මම ප්‍රධාන තැන ගෙන රඟපෑවා. දිල්ලි, කල්කටා, බොම්බාය ආදී වශයෙන් විශාල නාගරවල මම ජනප්‍රිය නළුවෙක් වෙලා හිටියා. ටාගෝර් තුමාගේ සින්දුවලට මම ඔය වලාකුල් වගේ ඒවා මලක්නම් එහෙම ඒවායෙන්, ඒ ශාන්ති නිකේතනයේ ගුරුවරුන්ගේ සිරිතක් තිබුණා දක්ෂ ගෝලයාගේ දක්ෂ දේවලින් මොකක් හරි ප්‍රයෝජනයක් ගන්නවා. මට ඒ අවස්ථාවේ දී හුඟාක් ප්‍රයෝජනය ලැබුණා පහත රට නැටුම් උඩරට නැටුම් දන ගෙන ගිය එක. ඉතින් කතකලි යත් දනගෙන හිටියා ඒ කාලේ. ඒක නිසා මට හුඟාක් තැන ලැබුණා. සැම තැනකම වාගේ නාට්‍යවල ප්‍රධාන තැන අරගෙන නටන්නට.''

පණීභාරත මහතා ඇත්ත වශයෙන් ම උඩරට නැටුම් ශිල්පියෙකු වුවත් ඔහු ඉගෙන ගත්තේ උඩරට නැටුම් කලාව පමණක් නොවේ. පහතරට නැටුමත් සබරගමු නැටුමත් ඔහු මැනවින් හදාළේය.

“මට භාග්‍යයට වගේ ආසාවකුත් තිබුණා උඩරට නැටුම් ඉගෙන ගන්නවා වගේ ම පහතරට නැටුම් ක්‍රමානුකූලව හදාරන්වත්. ඒ වගේ ම සබරගමු නැටුමත් ඉගෙන ගත්තා. මේ නැටුම් ක්‍රම තුන ම ඉගෙන ගෙන ඒ වාගේ වාදනයත් මම ඉගෙන ගත්තා. මම ඒ එක්කම ගින්තෝරිස් ගුරුන්නාන්සේ කියල මගේ බාප්පෙක් හිටියා, ඒ බාප්පගෙන් තමා මම ඉගෙන ගත්තේ. ගෙදර ඉන්නකාලේ මම උඩරට නැටුම් ඉගෙන ගෙන ටිකක් මැලි වෙලා හිටියා ඉගෙන ගත්තේ නැතුව. අපේ මැණියන්දෑ එහෙම – අපේ තාත්තා රෝගාතුර ව හිටියා. ඒ කාලේ මල්ලියේ මේ පුතා ගිහින් හදගන්න, නිකං අඩබ්බර වෙනවා කියලා, කැවුම් එහෙම උයාගෙන වෙල්ගමට ගහින් ඇරියා. මේ ඌරුවල කියලා අපේ ලොකු නෑදැයෝ කට්ටියක් හිටියා. ඒ අපේ නැන්දලා මාමලා – ඌරුවල – මගේ ආච්චි අම්මත් ඌරුවල තමයි, ඔවුනුත් ප්‍රසිද්ධයි කලාවට මම ඉතින් ඌරුවලට ගිහින් ඒ තැනත් ඉඳලා, එතැනිනුත් ගිහින් වෙල්ගමට – මම වෙල්ගම දී පුදුම අභ්‍යාසයක් ලැබුවා එතෙන්දී. ගින්තෝරිස් ගුරුන්නාන්සේ – දොම්පේ ගෙදරදී එතෙන් දී බලි නටවනවා. හුඟ හුඟාක් නැටුවා. මේ හතර කොරලේ කොළවා නටවන්ට කියලා ගුරුන්නාන්සේ කියලා මාව නැටෙව්වා. බොහෝම නෑගිත් ලැබුණා. මම හරි ආඩම්බරයි ඒ කාලේ දී. ඔය පහතරට නැටුම් රුහුණු බෙරේත් මම ඉගෙන ගත්තේ එහේ දී. මම හරි ආසා කළා ඒ නැටුම් වලට.

“සකස් කොට පද කියා
සාද ගන්ධ නොදනෙයි තොර තුරා. . . .
මෙපන්වා දහසක් කියන්නට
කියම් බුදු ගුණ කවිකරා. . . ”
ආයුබෝ වේවා.
කළ යෙත් උතුම් වේවා
රෝග දුරු වේවා
කරන යාගෙන් සැපක් වේවා”

උඩරට නැටුමේ කස්තිරම් වලට වඩා ඉඳුරාම වෙනස් මේ පහතරට නැටුමේ කස්තිරම්. ඒවා කලාදම් කියලා කියන්නේ. ඉතින් ඒ නොයෙක් විදිහේ පරම්පරාවලට වෙනස්කම් තියෙනවා. ඔය වෙනස්කම තමයි මට ගුරුවරයෙක් වෙන්ට තිබුණු ලොකුම ශාස්ත්‍රඥානයට ලැබිච්ච ලොකුම දායාදය. ගුරුවරයන්ගේ නොයෙක් නොයෙක් තිබුණු වෙනස්කම ලියාගෙන මම හොඳට හැදෑරුවා. දැන් ඔය පාතරට නැටුම්වල වුණත් බලිවල කලාදම් තියෙනවා.

" දොංත ගතව ගත් තීත ගත
දොංත ගතං ගත් / / /
ගයිත. . . . . .
ඔය විධිය පුදුම සුරල් පද තියෙනවා."

පණීභාරත මහත්තයා අද ප්‍රසිද්ධියක් ලන්නේ දක්ෂ ප්‍රසිද්ධ උඩරට ශිල්පියෙකු වශයෙන් වුනත්, ඔහුගේ දක්ෂකම් නැටුම් කලාවට පමණක් සීමා වූයේ නැත. චිත්‍ර ශිල්පියෙකු හැටියටත් ඒ මහතා කෙරේ පාරම්පරික දැනුම් සම්භාරයක් පවතී.

“ඇත්තෙන්ම අපේ පරම්පරාව චිත්තචාරී නැකතිගේ ශිල්පාධිපති. අපේ මුත්තලා පුරාණයේ විහාර වැඩ කරලා තියෙනවා. වාරණ දොම්පේ කැලණිය එහෙම අපේ මුත්තලා . ඉතින් මමත් ඒ දවස්වල ඒ පරම්පරාව අනුව සිත්තර වැඩ කරන් නම අපේ මාමලා – අපේ ඌරුවල මාමලා එහෙම – වෙල්ගමුගේ පන්තේරිස් ගුරුන්නාන්සේ එහෙම ඒ ගොල්ල මට චිත්‍ර කර්මය ඉගැන්නුවා. අපේ මුත්තලාගේ පරම්පරාවෙ මංගල සිරිතේ සේදෝරිස් ගුරුන්නාන්සේ එහේම තවමමත් ඉන්නවා. මමත් කිපයක් වැඩ කළා. මට අඳින්නත් පුළුවන්. ඇත්තෙන්ම ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා මහත්තයා මගේ චිත්‍ර ඇඳලා හරිම ආදරේ වෙලා මට ශිල්පෙ ඉගැන්නුවා. නමුත් මගේ ගමේ, ගෙදර මං බලි චිත්‍ර, අඟුරු දූලි වලින් අඳින චිත්‍ර, කිරිමැටිංවලින් අඳින චිත්‍ර එහෙම අඳින්නටත් අඹන්නටත් මම දැන ගෙන හිටියා. ඒක දියුණු කරලා මම විහාරත් ඇඹුවා. ඉතින් වැඩියෙන් ම මට චිත්‍ර ශිල්පියෙකු හැටියටත් ජේ. ඒ. ඩී. පෙරේරා මහත්තයා, ඩේවිඩ් පේන්ටර් මහත්තයා ළඟ ඒ එක්කම චිත්‍රත් ප්‍රදර්ශනය කරලා තියෙනවා.”

පණීභාරත මහතා අපේ රටේ පමණක් නොව විදේශ රටවලටත් සිංහල නැටුම් හඳුන්වා දීමට පුරෝගාමී වූ කෙනෙකි.

“මං රජයේ නැටුම් විද්‍යාලයේ නැටුම් පිළිබඳ කථිකාචාර්ය තනතුරට තේරුණාට පස්සේ මම ඉන්දියාවට, චෙකොස්ලෝවැකියාවට, ජර්මනියට කැනඩාවට, ජපන් රටට, මේ ආදි වශයෙන් රටවල් බොහෝමයකට ගිහින් තියෙනවා, කීප සැරයක්. ඒ ගිහින් මට, ඇල්බට් හෝල් එකේ රාජ්‍ය නැටුම් කණ්ඩායම සමඟ ගිය දවසේ බකිංහැම් මාලිගාවේ ආදිපාද තුමා සමගත් උසස් අවස්ථාවල සංග්‍රහ ආදියටත් මට සහභාගි වෙන්නට ලැබුණා නමුත් ඒ ඇල්බට් හෝල් එකේ දී නටපු එක මට අද වගේ මතකයි. තවත් මට කලාව දියුණු කරන්නට ඕනෑ කියලා ආඩම්බරයක් ඇතිවුණා. මොකද අපේ ලංකාවෙන් ගිය වාදන සහ නැටුම් තමා ප්‍රධාන තැන ගත්තේ.”

පණිභාරත මහතා කළේ හුදෙක් පැරණි නැටුම් සම්ප්‍රදාය රැකගෙන ඒම පමණක් ද නොවේ ඇතැම් අවස්ථාවල දී නොයෙක් නොයෙක් අලුත් අතහද බැලීම් කිරීමටත් පෙළැඹුණේය.

'ඇත්තෙන්ම මේ නිර්මාණවලට මම පෙළැඹුණේ එක් යුගයක මේ නැටුම් වලින් – උඩරට නැටුම්වලින් කිසිම අලුත් දෙයක් කරන්ට බෑ කියලා ප්‍රසිද්ධ නැට්ටුවෝ මේ පත්තරවලින් කියන්ට පටන් ගත්තා. ඊට පස්සේ විශේෂයෙන් ඔය ප්‍රේමකුමාර මහත්තයා චිත්‍රසේන මහත්තයා වැනි ඒ අය පත්තරවලට ලියන්ට පටන් ගත්තා. එතකොට මම කරපු ප්‍රධාන වැඩේ තමයි මගේ ගෝලයෝ පිරිසක් හිටියා බොහෝම දක්ෂ – අපි යමක් කරමු කියලා – කෝච්චිය, මේ යන්ත්‍ර සූත්‍ර, මම ඉන්දියාවෙත් දැකල තිබුණා උදය සංකර් මහතාගේ නැටුම් – රාමගෝපාල්ගේ, නටරාජ වසීගේ ආදී මක්ලෙගේ ඒ නැටුම් ආභාෂේ මට තිබුණා. උඩරට නැටුම් පද අරගෙන, හරඹ අරගෙන කෝච්චිය ආරම්භ කරලා, ස්ටේෂමක් හදලා, බඩු පටවලා, යදින හැටි ඒක බොහෝම ජනප්‍රිය වුණා. මොකද වැඩිමකට නටන්ට බැනේ. අපේ උඩරට පහතරට නැටුම්වලින්, අඩව් අල්ලන්ට විතරයි පුළුවන් උණේ. මිනිස්සු පිළි අරගෙන තිබුණේ එහෙමයි. ඒක නිකං වන්දිභට්ටයන්සේ නිකං, බොහොම පහත් හැටියට සැලකුවා. මම සමාජයේ සිතුම් පැතුම් වලට මම ප්‍රථමයෙන් ම කළේ වෙසලි, ගල් කඩල ගල් කැලි විසි වෙන හැටි මං පිනුමෙන් ගත්තා. බෙර පදයෙන් අහස ගොරවන හැටි ගත්තා. යාත්‍රා කරන හැටි මුහුදෙන් යන හැටි, නැව් අහසේ යාත්‍රා, ලොරි බස් ආදී වශයෙන් යන්ත්‍ර සූත්‍ර ඇන්ජින් ට්‍රැක්ටර් වැඩකරන හැටි – මහවැලිය එහෙම – බොහෝම ජනප්‍රිය වෙන්ට මම පද ගත්තා. මොකද ඒවායේ සාමාන්‍ය තැන්වල තියෙනවා බොහෝම වැදගත් සුරල්, අහස ගොරවලා හෙණ හඬ කම්පා කරවන විදුලි කොටන තැන තියන හඬ මලක්කමෙන්, බඹර වළල්ලෙන් අරගත්තා.''

විචාරකයෙකු හැටියටත් පණිභාරත මහතා සිය අදහස් නිර්භයව ඉදිරිපත් කරයි.

''අපේ රටේ ඔය පැරණි වාදකයෝ ඉන්නවා. හේවිසි ගහන, බලි අරින, කොහොඹ කංකාරිය වගේ පුරාණ දේවලින්, ගුරුමුෂ්ටිය ඇතුව හෝ නැතිව ඒ ගොල්ලෝ කරපු ක්‍රියාත්මක දේවල් තවම මේ රටේ මම නම් අගේ කරනවා. ඒ බෙරේ වාදනය කරන කොට වැදුම් පිදුම් චාරිත්‍ර ගුරුහරුකම් ආදී ඒවා හරිම ශාස්ත්‍රීයයි. ඒවා රැකුණොත් මේ රටේ කලාව ආරක්ෂා වෙනවා. ඒවා නැතුව ගියහම නිකං අපේ හුදු විනෝදය තකා මේ අපර දිගින් එන පොප් මියුසික් වාගේ, වෙනවා.. පොප් මියුසික් වලින් මං අගේ කරන හරියක් තියෙනවා. අපෙත් පොප් මියුසික් තියෙනවා මහජනයා හිතනවා අපේ පොප් මියුසික් නෑ කියාලා. බලිවල, යක් හටනේ අවසානේ දී ඇත්තේ පොප් මියුසික්. පොප් මියුසික්වලින් තමා අවසන් කරන්නේ.'' මෙකට කියන්නේ දොංතේ ගහනව කියලා. බලිය හමාර කරන්නේ ඒකෙන්. ඉතා ම ශ්‍රේෂ්ටයි මේක.

" ඉන්ද්‍ර දිගින් එන්ඩ යකුනේ
මෙපත් මෙදොල ගන්ඩ යකුනේ
ලෙඩ පිරිපොද දුසව් යකුනේ
ඉන්ද්‍ර දිගට යව්.,. . . //

නියම කලා කරුවා වයසට යන කෙනෙක් නොවේ. ඔහු කයින් වගේ ම සිතිනුත් තරුණයෙක් වගේ තමයි නටන්ට අදහස. රටට පෙණුනත් නාකියෙක් වගේ මං හිතන්නේ නෑ මං නාකියි කියලා. ඒ මගේ අදහස. . . . ''

(1980 ජනවාරි 28 වැනි ද රාත්‍රියෙහි ශ්‍රී ලංකා ගුවන් විදුලි සංස්ථාවේ ස්වදේශීය සේවයෙන් ප්‍රචාරය වුණු 'තුම්පත් රටා' නම් වැඩ සටහන අනුසාරයෙන් සකස් කරන ලදී.)

වයඹ පළාතේ සිංහල ජන වහර

ජී. යූ. රණතුංග

(ජන වහර පළාතෙන් පළාතට වෙනස් වෙයි මෙහි පළ වන්නේ වයඹ පළාතෙහි භාවිත වන ජන වහර සමහරකි. නිකවැරටියේ මොන්න කුලම ජී. යූ. රණතුංග මහතා විසින් එක් රැස් කරන ලද මේ ජන වහර මෙහි පළ වන්නේ මහාචාර්ය ජේ. බී. දිසානායක මහතාගේ අනුග්‍රහයෙනි.)

අව්විලම	අතේ බඳින සූරය
අජ්ජරාකාස	අඳුරු
අට්ට පට්ට නැති	කමකට නැති
අට්පපල් ආනාදි හොරා	පල්හොරා
අට්ට විඩංගං නැති	නොහික්මුණු, අශිෂ්ට
අඩඩඩාව	ශක්තිමත් නොවන ලෙස යමක් තබා තිබීම
අණ්ඩපාල	කමකට නැති, වැඩකට නැති
අනුහංගේ	තේජස් ගතිය
අමරංජන	අවිධිමත්, නොගැළපෙන
අමලික්කේඩුව	අකරතැබ්බය, අහම්බෙ සිදු වීම
අම්බ දොම්බමේ	අඳුරු වැටී ගෙන එන වේලාවේ
අරුමැක්කේ	බලාපොරොත්තුවක් නැති ,, වේලාවේ
ආටක නාටක	ඇනුම්, බැණුම්, ගැරහුම් අයදිය
ආනාදි	තීන්දු, අවසාන නිගමන
ඇවැහ්	බලාපොරොත්තු අසාර්ථක වූ විට කියන කියමනක්
ඇට්ටකුනා වෙනවා	දෙ විදියකට ඉදෙනවා
ඇපැගලා	ඇති සැටි වසං කර
ඇම්බරෂ්ටක	බොහෝ අමාරුවෙන් කරන වැඩක් හැඳින්වීමටද අමාරුකාර යෙකු හැඳින්වීමට ද යෙදේ
ඉලිපිලියං වැඩ	යාන්තමින් කරන වැඩ; වගකීමෙන් බේරීමට කරන වැඩ
උජාරුව	ආඩම්බරය, පුහු මානය
උජ්ජැස්සේ	අහංකාරකම
උඩහල්ල	යමක් එල්ලා තැබීමට ගන්නා ආධාරකය
උඹහැක්තේ	'උඹ' යන අර්ථයට සමාන ව, මස්සිනා කෙනෙකු ඇමතීමට යෙදෙන පදයකි.
උඹහේ	'උඹ' යන අර්ථයට සමානව, මස්සිනාට හෝ නෑදෑකමක් නොකියන අයට හෝ යෙදෙන පදයකි.
උරුට්ටු කරනවා	තරවටු කරනවා
උලිහැලි පානවා	සමච්චල් කරනවා
එකෙලෙ මෙකෙලෙ ගැහෙනවා	වෙහෙස මහන්සි වෙනවා
ඔරුනි	නිවට, නියාලු
ඔප්පිච්චිය	අනික් අයට ඇහවීම
ඔලපා	ඇනුම්පද
එලමොට්ට	මෝඩ
ඔසලවනවා	අන් අයගේ අවධානය ලබා ගැනීමට ඇඳුමක් අඳිනවා
කට් බොට කරනවා	අවුල් කරනවා
කන්ව කරච්චලෙ	නිතර ම කරන කතාව, සද්ද බද්ද
කම්මුතු	අවසන්
කම්සරියාවකු නැතුව	නැවතීමක් නැතිව
කලබැගැනිය	අහම්බෙන් හිත් නොසන්සුන් වීම
කවෙද්දෑ	කවද ද?
කුඩි කේඩු	කුහක, ඊර්ෂ්‍යා පරවශ
කුණ්ඩ හැට්ටිය	ලොකු මුට්ටි විශේෂයක්
කුන්තානිය	උදල්ල
කුර පයිය	රෙදිවලින් සාදගත් ඔලොගුව
කිඩැල්ලේ	ස්ත්‍රී පුරුෂ භේදයකින් තොර ව කෙනෙකු ඇමතීමට යෙදෙන පදයකි
කෙකිනිපත් කරනවා	රිදවනවා, හිංසා කරනවා
කෙව්වගං වැල	ආරස්සාව සඳහා අතේ හෝ ඉණේ බඳින සූරය
කොටෙ	ආදරයට කරන ආමන්ත්‍රණයක්
කෝජාරම	කඩා කප්පල් කිරීම
කෝලිත්තම	මුකුළුව, සෙල්ලම
ගර්තෙ	නීරසට උයන හොද්ද, මාළුව
ගසගරන්තුව	ආඩම්බරය
ගැහිනි ගොම්මනේ	හෙම්බත් වී
ගුහුං	ගොස්, ගිහින්
ගොජපොලේ	තේරුමක් නැති වාග් අරගලය

ගොල්ලේ	කිසිවෙකු ඇමතීමට යෙදෙන පදයකි.
ජාමයක්	වේලාවක්
තඹරේරුව	වීදුරුව
තයිලාව	පෙට්ටගම
දෙහෙදු කරනවා	විනාශ කරනවා
නඩ වලංගු නැති	අත පය පණ නැති
නලංගුව	හිරිහැරය, අවිවේකි ව
නාම ගිත්තර කතා	මවා කියන අරුම පුදුම කතා
නාඹර වැල	ආරස්සාවට ඇහේ බඳින සූරය
නොරොක් වෙනවා	හිත් අමනාප වෙනවා
නෝංජල්	නිවට නියාලු
පල්ලිප්පාඩම	පූරුද්දක් කර ගැනීම
පාරෙ යනවා	යමක් සොයා ගෙන යනවා උදා: වතුර පාරෙ යනවා; දර, පාරෙ යනවා; බෙත් පාරෙ යනවා
පිලි හොඳ වෙනවා	වැඩිවිය පැමිණෙනවා
පූ ගානවා	පිඹිනවා (ලිපට මෙන්)
පූටකේ	කට්ට අව්ව
පොඩොස්සි	තරුණ වියට එළඹෙන දූරිය
පෝනිය	වී මනින හුණ්ඩුව, සේරුව කිල් ලෝටය
බහහ්	'ඒක තමයි' යන අර්ථය දීමට හෝ යමක් සනාථ කිරීමට යොදන පදයකි.
බාපොත	උළුවස්සට උඩින් සවි කොට ඇති ලෑල්ල
බැට්ට බැහැන කරනවා	අත්වැඩ පරවැඩ කර දෙනවා, කුලියක් නැතිව සේවයෙහි යෙදෙනවා
බැරැහැබුරු නැති	නැකිමක් නැති, කෙලෙහි ගුණ නොදත්
මඩක්කුව	මැටි කෝප්පය
මනාව (මනාව)	ලාස් භාගය
මයියම	ගේත් තුව
මහකම	පමණට වැඩිය හැකියාව පෙන් නීම
මැණ්ඩිය	පිටිය, පිට්ටනිය
මුණ්ඩාසනේ	හිසේ බඳින තලප්පාව
ලෙයිය පෙයිය	රස ගුණ
වංග වාලත්තං කියනවා	ඇඳ පළඳු හොයනවා, අඩු පාඩු කියනවා
වඩ විලංගු නැති	හැදියාවක්, සංවරයක් නැති
වයිතාලේ	හිම්දිරි පාත්දර
වැකිටි	ලැජ්ජාශීලී
විගඩං	තේරුමක් නැති වැඩ
විබරාෂ්ටක	පුදුම එළවන සුලු, අරුම පුදුම
විස්තෝප	පුදුම
වීසි විජ්ජන	මවිත කරවන, පුදුම සහගත
වෙට්ට පිත්තල	හොඳින් බැට කාපු
වෙජ්පෑසිය	පංගුව, කොටස
සකි සන්දං කතා	ඇති දේ නැති කර, නැති දේ ඇති කර කියන කතා
සදාමීරාව	සමහිය
සඹුක්කාලම	පොරෝනාව
සරුවාලෙ	ගොවිතැන් ආදී වැඩට අඳින කලිසමක් හා සමාන ඇඳුම
සුම්බරේ	හිසේ බඳින තලප්පාව
සෙයිලම	සිද්දිය
සොනිපේ	පැත්තේ, දිසාවේ
හැල හැප්පෙනවා	පසු තැවෙනවා, වෙහෙසෙනවා
හිල්මංකර	හවස් යාමයේ
හුං ගහනයා	වළක මාළු ඇල්ලීමට කලවැල්, දළුක් කිරි ආදිය දමා මාළුන් මත් කරනවා
හූරා	මස්සිනා, සොහොයුරියගේ සැමියා
හොරවැදි	ලජ්ජාශිලි
හෝවැල්ල	යකුන් මෙල්ල කිරීමට කට්ටාඩි මහත්වරුන් විසින් ජීවන්කරන ලද කෝටුව

අච්චිලම අජ්ජරාකාස අට්ට පට්ට නැති අට්ටපල් අනාදි හොරා අට්ට විඩංගං නැති අඩඩඩඩාව අණ්ඩ පාල අනුහංගේ අමරංජන අමලික්කේඩුව අම්බ දොම්බමේ අරුමැක්කේ ආටක නාටක අනාදි ඇවැහ් ඇට්ටකුනා වෙනවා ඈෑගලා ඇම්බරුෂ්ටක ඉලිපිලියං වැඩ උජාරුව උජ්ජුස්සෙ උඩහල්ල උඹහැත්තේ උඹගේ උරුට්ටු කරනවා උලිහැලි පාකවා එකෙලෙ මෙකෙලෙ ගැහෙනවා ඔතැනි ඔප්පිච්චිය ඔම්පා ඔලමොට්ට ඔසීලවනවා කව බොව කරනවා කන්ව කරච්චලෙ කම්මුතු කම්සිරි යාවක් නැතුව කලබැගෑනිය කවෙද්දෑ කුඩි කේඩු කුණ්ඩ හැටිය කුන්කානිය කුර පඩිය කිඩැල්ලේ කෙකිනිපත් කරනවා කෙවවගං වැල කොටෙ කෝජාරම කෝලිත්තම ගර්නෙ ගසගරත්තුව ගැහිනි ගොම්මනේ ගුහුං ගොප්පොලේ ගොල්ලේ ජාමයක් තඹරේරුව තයිලාව දෙහෙදු කරනවා නඩ වලංගු නැති නලංගුව නාම ගිත්තර කතා නාඹර වැල නොරොක් වෙනවා නෝංජල් පල්ලිප් පාඩම පාරෙ යනවා පිල හොඳ වෙනවා පූ ගානවා පූටකේ පොඩොස්සි පෝනිය බහහ් බාපොත බැට්ට බැහැන කරනවා බැරැහැබුරු නැති මඩක්කුව මනාව මයියම මහකම මැණ්ඩිය මුණ්ඩාසනේ ලෙයිය පෙයිය වංග වාලත්තං කියනවා වඩ විලංගු නැති වයිතාලේ වැකිටි විගඩං විබරාෂ්ටක විස්තෝප විසි විජ්ජන වෙට්ට පිත්තල වෙජ්පෑසිය සකි සන්දං කතා සදාමීරාව සඹුක්කාලම සරුවාලෙ සුම්බරේ සෙයිලම සොනිපේ හැල හැප්පෙනවා හිල්මංකර හුං ගහනවා හූරා හොරවැදි හෝල්වැල

CNT3BFA01P 12698-30004

ලන්ලන්දේසි ආණ්ඩුකාර ජෝන් ගිඩ්ඔන් ලෝතැන්තුමා (ක්‍රි. ව. 1752 - 1757) සියම් උපාලි මහ තෙරුන්ට යැවූ ලිපියක්

තෙජෝබල ප්‍රාක්‍රම ප්‍රබලරිපු මර්දන එක වජ්‍ර ප්‍රවුල ප්‍රසිඩ ලංකාශ්‍ර රාජේජවර වූ – ස්වාමි දරුවන් වහන්සේගේ – උතුම් වූ – මහ වාසලට සියම් දෙසයෙන් සම්ප්‍රාප්තව සිටින උපාප්‍ර මහ තෙරුන්වහන්සේට බොහෝසේ දෙවියෝ වැඩ සලස්වා රක්ෂා කර දෙන පිනිස පෙන්වා එවන වග හැටි නම්.

මට ඔප්පු කරන හැටියට තමුන්වහන්සේගේ නමින් අපේ තානාපති මර්තැන්රයිං උන්නාන්සේට බාර කරන්ඩ යෙදුනු ලියවිලි පත්‍රය මට ලැබී කියවා බැලූ තැන තමුන්නාන්සේ සියම් දේසයෙන් පිටත්වනු තෙක් පටන් ඒ ගමනේ දී තුරච්චලයකට ඉඩමක් නැතුව සැමදේම හොඳින් සිඩවුනාය යන වග සහ ත්‍රිකුනාමලෙ සැදී සිටි නිලමක්කාර මහත්තැන් විසින් බොහෝසේ දයා නම්බු උපකාර පෙන්වන්ඩත් යෙදුනාය. යණ වග ද එයිං දකින්ඩ යෙදී එවෙනි අති මිත්‍රදයක වූ දන්වා එවීම පිණිස මාගේ මහත් සතුටුවීමේ වග දක්වමිනුත්, මාගේ සැම පූළුවන්කමේ පමනට සියළු ප්‍රකාරයෙන් ම තමුන්නාන්සේව ප්‍රසන්න කරවීමට වෙනුව මාගේ හිත් අදිප්ප්‍රා කැමැත්තේ වග සත්තක කරමිනුත් එවෙනි වගවලට අති මහත් වූ සැටියකින් මම සන්තෝස ප්‍රීති වෙන්ඩ ඕනැව තිබෙනුය. ඒ මක්නිසාද කීවොත් – උතුම් වූ මහවාසලට සැම විස්වාස ප්‍රසන්න වූ වැඩ පනිවුඩ වල් කර කියා ඔප්පු කරන හැටියට මාගේ වෙර වැයම නිතර ඇතුව තිබුනු නිසාත් තව ඉදිරියටත් ඇතුව තිබෙන නිසාත් තමාය – ඒ ඇර – සියම් දේසයෙන් ආ තානාපති මහත්තැන්ගේ වැඩ කාරකෙනෙක් නැවෙහිටගෙනත් මට බාර කරන හැටියට දුන්නාය කියා කියමින් හේවා නම් කෙනෙක් එම තානාපති මහත්තැන් මෙතනින් පිටත්ව ගිය දවසක් දෙදවසකට පස්සේ කඩදසි පත්‍රයක් මට ඔප්පුකලා. එකියන කඩදසියෙ පිට වාසගම කියවන්ඩ පූළුවන් කෙනෙක් මේ මැද සම්බ වෙන්ඩ නැති සෙයින් මෙ සමග එවෙනි කඩදසි පත්‍රයත් පිටත් කර එවනවා යොදෙයි කියා කල්පනාවුනු නිසා එසේ පිටත් කර එව්වා. මෙම පත්‍රය, තමුන්නාන්සේ නමට ලියවී තිබෙනවා නම් එවිට එම පත්‍රය පොරොත්තු කරගන්ඩ යෙදෙන හැටියටත් නැතුව වෙන හැටියක් නම් එවිට ඒ කඩදසි පත්‍රයේ ලියවී තිබෙන වග සූරුක්කමෙන් ලියා එන්ඩ යෙදෙන හැටියට පමනක් නොව මෙම පත්‍රය ැනැවත පිටත්කර එවන්ඩ යෙදෙන හැටියටත් ඉල්ලා හිටිඤ්ඤාය – තව ද මම තමුන් වහන්සේ වෙනුවට මහත් නම්බු ඉස්තුතියක් ඇතුව පසු වෙමින් මෙසේ ලියා පිටත් කලෙ වර්ෂ එක් දහස් සත්සිය පනස් හතරක් වූ ජූලි මස සතරවෙනි ගුරුදින කොලොන්නම් කස්තේලේදී ය.

ඒ වගත්,
මෙසේ තමුන්නාන්සේගේ වැඩ පණිවුඩ කෙරීමට ආදිප්ප්‍රා මිත්‍ර වූ ජොවන් ගිඩ්ඔන් ලෝතැන් ගොවැණ්දෝරු වම්හ.

(ලංකා රාජකීය ආසියාතික සමිතියට යැවුණු ලියවිල්ලකින් තුබූ අයුරින් ම උපුටා ගත්තකි.)

රසාස්වාදය හා සාධාරණීකරණය

එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර

සංස්කෘත කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය පිලිබඳ ඇතැම් ගැටලු තැන් මැනවින් අවබෝධ කර ගැනීමට නම් එහි එන මූලික සිද්ධාන්ත පළමුවෙන් ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ කාව්‍ය සම්බන්ධයෙන් නොව නාට්‍ය කලාව සම්බන්ධයෙන් බව ද ඒවා කාව්‍යයට ගැලපෙන පරිදි සකස් කර ගන්නා ලද්දේ පසු කාලයක බව ද නිතර සිතෙහි තබා ගත යුතු කරුණකි. ''නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි'' එන ''විභාවානුභාව ව්‍යභිචාරිසංයොගාත් රසනිෂ්පත්තිඃ'' යන සූත්‍රය වටහාගත හැක්කේ එය නාට්‍ය රසාස්වාදය ගැන කියන ලද්දක් බව සැලකීමෙන් පමණි. භරත මුනිවරයා ස්ථායිභාව අටක් ද ව්‍යභිචාරිභාව තිස් තුනක් ද සාත්විකභාව අටක් ද යනු වශයෙන් භාව හතලිස් නවයක් නම් කොට මෙසේ සීමා සහිත සංඛ්‍යාවක් දක්වන්නේද නාට්‍ය රසාස්වාදය සඳහා එසේ සීමා කිරීම අවශ්‍ය වන බැවිනි.

''භාව'' යන සාමාන්‍ය නාමයෙන් කුමක් අදහස් කරනු ලැබේ දැයි විමසා බැලිය යුතුයි. මේ වචනයේ විශේෂ අර්ථය භරත මුනිවරයා පහදා දෙන්නේ මෙසේය : වචන අංග චලනය හා ශාරීරික විලාසය යන මේවායේ මාර්ගයෙන් ප්‍රකාශ වන දෘශ්‍ය කාව්‍යයේ අදහස ස්ඵුට කිරීමේ අර්ථයෙන් ''භාව'' යයි කියනු ලැබේ.

වාගඞ්ගසත්වොපෙතාන් කාව්‍යාර්ථාන් භාවයන්ති ති භාවා ඉති

පහත සඳහන් ශ්ලොක තුනෙන් ද එම අර්ථය කියවේ :

විභාවෛරාහෘතො යො'ර්ථො හ්‍යනුභාවෛස්තු ගම්‍යතෙ
වාගඞ්ගසත්වාභිනයෛඃ ස භාව ඉති සඥිතඃ

(විභාව හා අනුභාවයන්ගේ මාර්ගයෙන් ගෙන එන ලදුව වාචික ආංගික හා සාත්වික අභිනය යන මේ තුනෙන් අවබෝධ වන අර්ථයට භාව යයි කියනු ලැබේ.)

වාගඞ්ග මුඛරාගෙණ සත්වේනාභිනයෙන ච
කවෙරන්තර්ගතං භාවං භාවයන් භාව ඉත්‍යුච්‍යතෙ

(වචන, අංග චලනය, මුහුණේ පාට හා ශාරීරික විලාසය යන මේවායේ මාර්ගයෙන් කවියා ගේ අභ්‍යන්තර හැඟීම් ස්ඵුට කරන හෙයින් භාව යයි කියනු ලැබේ.)

නානාභිනයසම්බන්ධාන් භාවයන්ති රසානිමාන්
යස්මාත් තස්මාදමී භාවා විඥෙයා නාට්‍යයොක්තෘභිඃ

(නොයෙකුත් අභිනය හා සම්බන්ධ ව පවත්නා රස සිත තුළ ව්‍යාප්ත කරවන හෙයින් භාව යයි හඳුන්වනු ලබන බව නාට්‍ය නිෂ්පාදකයන් දැන ගත යුතුයි.)

නාට්‍යයක් රඟ පෑමෙහි දී අභිනය මාර්ගයෙන් ප්‍රකාශිත වන්නේ එහි භාවයන් බව මේ නිර්වචන වලින් පැහැදිලි වේ. එහෙයින් මේ කියන භාව නළු නිළියන් ආරූඪ කර ගත යුතු බව පෙනේ. ඔවුහු එ භාව අභිනය මගින් ප්‍රකාශ කරති.

භාවයන්ගේ සංඛ්‍යාව හතලිස් නවයක් බව ද කියවේ. මේ හතලිස් නවයේ නම් ගම් සලකා බැලීමෙන් ඒවායේ ස්වභාවය කවරේ දැයි වඩාත් මැනවින් අවබෝධ වේ. ස්ථායිභාව අටක් ද ව්‍යභිචාරිභාව තිස් තුනක් ද සාත්විකභාව අටක් ද ඇත. ස්ථායිභාව යනු ප්‍රධාන භාව අට වේ. ව්‍යභිචාරිභාව යයි කියන්නේ අප්‍රධාන භාව තිස් තුනට ය. මේ වර්ග දෙකට පමණක් අයිති භාවයන් ගැන සලකා බැලුව ද පෙනී යන්නේ ඒවා පොදු වචනයකින් හැඳින්වීම උගහට බව ය.

★ කලා සහරාවේ පළමු කලාපයේ පළ වූ ලිපියකි. බෝහෝ පාඨකයන්ගේ ඉල්ලීම පරිදි යළි පළ කරවන ලදී.
සංස්කාරක

රතිය, හාසය, ශෝකය, ක්‍රෝධය, උත්සාහය, භය, ජුගුප්සාව හා විස්මය යන මේ ස්ථායිභාව අට වේදනයන් (emotions) වශයෙන් සලකනත්, ව්‍යභිචාරිභාවයන් අතර ගැණෙන ග්ලානි, ශඞ්කා, මද, ශ්‍රම, ආලස්‍ය, ස්මෘති, චින්තා, මොහ යන ආදිය වේදනයන් ලෙස සැලකිය නොහැකිය. ස්ථායිභාව වශයෙන් ගැණෙන උත්සාහය හා විස්මය ද වේදනයන් වශයෙන් සැලකීම දුෂ්කර හෙයින්, සියලුම ස්ථායි භාව හා ව්‍යභිචාරිභාව ''මනොවෘත්ති'' වශයෙන් හැඳින්විය හැකි ද? මෙය ද උගහට ය. නිද්‍රා, සුප්ත, ව්‍යාධි හා මරණ යන මේ ව්‍යභිචාරිභාව මානසික විකෘති ලෙස සැලකිය නොහැකි හෙයිනි.

සාත්විකභාව වශයෙන් භාව වර්ගයක් වෙන්කොට දක්වන ලද්දේ කවර හෙයින් ද යනු තවත් ගැටලුවකි. මේ සම්බන්ධයෙන් භරත මුනිවරයා කියන්නේ, මනසින් උපදින හෙයින් මේ භාව සාත්වික යයි හැඳින්වෙන බව ය. (ඉහ හි සත්වං නාම මනඃප්‍රභවම් තච්ච සමාහිතමනසත්වාදුච්‍යතෙ මනසඃ සමාධෞ සත්වනිෂ්පත්තිර්භවති ති). එහෙත් ඔහු සාත්විකභාව වශයෙන් දක්වන්නේ වේදනයන් හෝ මනොවෘත්ති නොව, ශාරීරික විකෘති ය. එනම්, ස්තම්භ (දර දඩු බව), ස්වේද (ඩහදිය දැමීම), රොම (ලොමුදැහැගැන්ම) ස්වරභෙද (කට හඬ වෙනස් වීම) වෙපථු (වෙවුලීම), වෛවර්ණ්‍ය ((සුදුමැලි වීම), අශ්‍රු (කඳුලු හෙළීම) හා ප්‍රලය (සිහිසන් නැති වීම) යන මේවා ය.

සුඛ හා දුඃඛ යන දෙකෙන් හට ගන්නා භාවයන් නිරූපණය කිරීම සඳහා චිත්ත සමාධිය අවශ්‍ය වන හෙයින්, මේ භාවයන්ට සාත්විකභාව යයි නම් කරනු ලබන බව භරත මුනිවරයා තවත්දුරට විස්තර කර දෙයි. එහෙත් සුඛ දුඃඛ යන දෙක ස්ථායිභාවයන්හි අන්තර්ගත වී තිබේ. එහෙයින් මේ විවරණයෙන් වුව ද ස්ථායි භාවයන්ගේ ස්වභාවය නොකියවේ.

ඇත්ත වශයෙන් නම්, සාත්විකභාව යයි දක්වා තිබෙන මේ භාවයන් අට අතරත්, අනුභාව අතරත් වෙනසක් නැති බව පෙනේ. අනුභාව යනු නාට්‍යයේ අර්ථය (එනම් නළු නිළියන්ගේ භාව) වචන, අංග චලනය හා ශාරීරික විලාසයෙන් ප්‍රකාශ කිරීම වේ. මේ මාර්ගයෙන් ප්‍රේක්ෂක යන් ලවා නාට්‍යයේ අර්ථය අනුභව කරනු ලබන හෙයින් (නාට්‍යයේ රසය විඳවන හෙයින්) ඊට ''අනුභාව'' යන නම ව්‍යවහාර කරන බව භරත මුනිවරයා පවසයි. (අනුභාව්‍යතෙ'නෙන වාගඞ්ගසත්වකෘතො භිනය ඉති). එම අදහස පහත සඳහන් ශ්ලොකයෙන් ද කියවේ :

වාගඞ්ගාභිනයෙනෙහ යතස්ත්වර්ථොනුභාව්‍යතෙ
ශාඛාඞ්ගොපාඞ්ගසංයුක්තස්ත්වනුභාවස්තතඃ ස්මෘතඃ

(මෙහි වාග්, අංග හා සත්ව යන අභිනයත්‍රයයෙන් අර්ථය විඳීමට සලස්වන හෙයින් — කුඩා මහත් අවයවයන්ගේ චලනය ද ඇතුළත් ය — ඊට ආනුභාව යයි කියනු ලැබේ.)

අනුභාව යනු අභිනය පෑම හැර අන් කිසිවක් නොවන බව, 'නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි' එන විස්තරයෙන් පැහැදිලි වේ. සෑම ස්ථායිභාවයක් හා ව්‍යභිචාරභාවයක් සම්බන්ධයෙන්, ''මෙය අභිනය කළ යුත්තේ අසවල් අසවල් ආනුභාවයන්ගෙන්'' යයි කියා තිබේ. රතිය අභිනය කළ යුත්තේ සිනා මුහුණු, මියුරු තෙපුල්, ඇස්බැම් සෙලවීම්, මදලස බැලුම් ආදියෙන් ය. (කාමභිනයෙන් ස්මිතවදන මධුර කථන හ්රූක්ෂෙපකටාක්ෂ නිරීක්ෂාදිභිරනුභාවෛඃ). ශෝකය දැක්විය යුත්තේ කඳුලු හෙළීම, අඳෝනා හා විලාප කීම, සුදුමැලි වීම, කටහඬ වෙනස් වීම, අවයව මලානික වීම, බිම වැටීම, හැඬීම, සුසුම් ලෑම, දර දඬු වීම, මරණය ආදි අනුභාව යන්ගේ මාර්ගයෙනි. නිර්වේදය (කලකිරීම) නමැති ව්‍යභිචාරිභාවය අභිනය කළ යුත්තේ හැඬීම, සුසුම් ලෑම, කල්පනාවෙහි යෙදී සිටීම ආදී අනුභාවයන්ගෙනි. ව්‍රීඩා නමැති ව්‍යභිචාරභාවය දැක්විය යුත්තේ මුහුණ සඟවා සිටීම, හිස පාතට දමා ගෙන කල්පනා කිරීම, බිම ඉරි ඇඳීම, හා මුදු පිරිමැදීම, නියපොතු කෑම ආදි අනුභාවයන්ගෙනි.

මේ අනුසාරයෙන් බලන කල, සාත්විකභාව ද අනුභාව විශේෂයක් සේ පෙනේ. වෙවුලීම, ඩහදිය දැමීම, ලොමුදැහැ ගැන්ම ආදිය, යම් යම් මනොවෘත්ති නැතහොත් වේදනයන් ප්‍රකාශ කිරීමට යොදන බාහිර ලකුණු ය. මේ භාව වෙන් කොට දක්වන ලද්දේ ඒවා මහත් චිත්ත සමාධියකින් ආරූඪ කර ගත යුතු නිසා යයි සිතිය හැකිය. ඒ හේතුව නිසා ම ඒවාට සාත්වික යයි නම කරන්ට ඇත. භරත මුනිවරයාගේ ම කිය මනකින් මෙය මඳක් තහවුරු වේ. සාත්වික භාව විස්තර කරන තැන ඔහු මෙසේ කියයි : ''නාට්‍ය ධර්මයට අනුකූලව නිපදවන, සුඛ දුඃඛාදියෙන් ජනිත වන භාව, නියම ස්වරූපයෙන් පෙනී සිටින අයුරු, මනසින් නැතහොත් සත්ව ගුණයෙන් පිරිසිදු කළ යුතු යි. හැඬීමෙන් ප්‍රකාශ වන දුක, දුකට නොපැමිණියෙකු හෝ සිනාවෙන් ප්‍රකාශ වන සුවය, සුවය නොදැනෙන කෙනෙකු හෝ කෙසේ නම් අභිනය කළ හැකි ද?''

සාත්විකභාව පසු කාලයක සාත්වික අභිනය වශයෙන් සලකන්ට යෙදුණේ ඒවා ද අභිනය ද අතර වෙනසක් නොපෙනුණු හෙයින් යයි සිතිය හැකි ය. එහෙත් ''නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි'' නම් සාත්විකභාව අභිනය කරන ක්‍රම ද දක්වා තිබේ. මේ අභිනය ක්‍රම ''අනුභාව'' වශයෙන් හඳුන්වා නැති බව සැලකිය යුතුයි. ඒවා හඳුන්වා තිබෙන්නේ ''කර්ම'' යන නමිනි :

එවමෙතෙ බුධෛර්ඥෙයා භාවා භාෂ්ටෞතු සාත්විකාඃ
කර්ම ෛවෙෂාං ප්‍රවක්ෂ්‍යාමි රසභාවානුභාවකම්

''විභාව'' යනු කවරේ ද කියා මෙහි දී සලකා බලමු. ''විභාව'' යන වචනයේ අර්ථය ''කාරණ'', ''නිමිත්ත'', හෙවත් ''හෙතු'' යයි භරත මුනිවරයා කියයි. ''මෙයින් වාග්, අංග හා සත්ව අභිනය පැහැදිලි වශයෙන් අවබෝධ වන හෙයින් එයින් විභාව වශයෙන් හැඳින්වේ.'' (**විභාව්‍යතෙ' නෙන වාගඞ්ගසත්වාභිනය ඉති විභාවඃ**) යනු ''නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි'' එන විස්තරාර්ථය ය. ''විභාවිත'' යනු ''විඥාත'' යයි ද පෙළෙහි ම කියවේ.

''විභාව'' යන්නෙහි අර්ථය භරත මුනිවරයා දක්වන නිදර්ශන වලින් ස්ඵුට වේ. රතිය නමැති ස්ථායිභාවය හට ගන්නේ සෘතු, මල්මාලා, සුවඳ විලවුන්, අබරණ, උසස් වාසස්ථානවල විසීම, විරුද්ධත්වයක් නැති වීම යන ආදි විභාවයන්ගෙන් ය. ශොකය හටගන්නේ ප්‍රිය වූ නැනැත්තාගෙන් වියෝ වීම, වස්තුව නැති වීම, වධ බන්ධන ආදියෙන් ඇති වන දුක යන ආදියෙන් ය.

මේ සියල්ල ම වටහා ගත හැක්කේ, භරත මුනිවරයාගේ විග්‍රහය නාට්‍ය කලාව ඇසුරින් කරන ලද්දක් බව සිතෙහි තබා ගතහොත් පමණි. විභාව හා අනුභාව සාද ගෙන තිබෙන්නේ ලොකස්වභාවය අනුගමනය කිරීමෙන් බව භරත මුනිවරයා ම ප්‍රකාශ කරයි :

ලොකස්වභාවසංසිද්ධා ලොක යාත්‍රානුගාමිනඃ
අනුභාවා විභාවාශ්ච ඥෙයාස්ත්වභිනයෙ බුධෛඃ

අභිනය ක්‍රම සකස් කර ගත්තේ ලොකස්වභාවය ඇසුරු කොට ගෙන වුව ද එය මුළුමනින් ම ලොකස්වභාවයේ අනුකරණයක් නොවන බව ''නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි'' දැක්වෙන නිදර්ශන වලින් පෙනේ. රතිය ඇඟවීමට කරන භ්‍රූවික්ෂෙප, කටාක්ෂ නිරීක්ෂ ඉාදිය මඳක් කෘත්‍රිම ය. රතියට හේතු භූත වන්නේ සෘතුව (වසන්ත යන ආදිය) හාමල් මාලා වැනිදේ යයි කීමෙන් ද පෙනෙන්නේ මේ විභාව රඟ දැක්වීම සඳහා සාද ගත් ඒවා බවය. එහෙයින්, විභාව හා අනුභාව වශයෙන් භරත මුනිවරයා දක්වා තිබෙන්නේ, ජීවිතයෙහි දී පෙනන ස්වාභාවික තත්වය පදනම් කොට ගෙන, නාට්‍යයේ අර්ථය ප්‍රෙක්ෂකයා වෙතට පැමිණවීම සඳහා සංකේත වශයෙන් යොදා ගන්නා නොයෙකුත් මාධ්‍යයන් බව නිගමනය කළ යුතුය.

මෙවැනි උපන්‍යාසයක් මත පිහිටාගෙන මිස, ''විභාවානුභාවව්‍යාභිචාරිසංයොගාත් රසනිෂ්පත්තිඃ'' යන සූත්‍රයට විවරණයක් සැපයිය නොහැකිය. ඇත්ත වශයෙන් නම් රසත්වයට පෙරළෙන්නේ ස්ථායිභාවය. මේ බව භරත මුනිවරයා පැහැදිලිව ම කියයි. ''අත්‍රාහ යදි කව්‍යාර්ථසංශ්‍රිතෛර් විභාවානුභාවව්‍යඤ්ජිතෛරෙකොනපඤ්වාශද්භාවෛඃ සාමාන්‍යගුණයොගෙනාභිනිෂ්පද්‍යන්තෙ රසාස්තත් කථං ස්ථායින එව භාවා රසත්වමාප්නුවන්තීත්‍යුච්‍යතෙ ස්ථායිනොභාවාඃ. . . .'' සමාන අත් පා ඇති මිනිසුන් අතර සමහරුන් රජ වන නමුත් සමහරුන් සේවක භාවයට පැමිණෙන්නා සේ ම, ස්ථායිභාව ස්වාමි බවට පැමිණෙන නමුත් විභාව, අනුභාව හා ව්‍යභිචාරිභාව සේවක තත්වයට පැමිණෙන බව භරත මුනිවරයා කියයි. බොහෝ දෙනා විසින් පිරිවරන ලද කල්හි නරෙන්ද්‍ර යන නම කෙනෙකුට ලැබෙන්නා සේ ම, විභාව අනුභාව හා ව්‍යභිචාරි භාවයන් විසින් පිරිවරන ලද ස්ථායිභාවයන්ට රස යන නම ලැබේයයි ද භරත මුනිවරයා තවත් දුරට පවසයි.

රස නිෂ්පත්තිය පිළිබඳ වඩා ම ප්‍රසිද්ධ නිදර්ශනය ''නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ'' හයවෙනි පරිච්ඡෙදයෙහි දැක්වේ. නොයෙක් ව්‍යංජන, තුනපහ ආදිය එකතු වීමෙන් රසයක් ඇති වන්නා සේ ම, ස්ථායිභාව හා වෙනත් භාව එකතු වීමෙන් රසය ඇති වේ. එහෙත් රසය වශයෙන් හැඳින් වෙන්නේ ස්ථායිභාවය ම ද නැතහොත් ස්ථායිභාවයේ ම පරිණාමයක් ද එසේ නැතහොත් භාවයන් සම්මිශ්‍රණය වීමෙන් හටගන්නා අමුතු ම දෙයක් ද කියා පැහැදිලි නැත. භාව හතළිස් නවය කාව්‍ය රසය මතු වීමට හේතුභූත වන කරුණු යයි ඇතැම් තැනක කියවේ. (එවමෙතෙකාව්‍යරසාභිව්‍යක්තිහෙතව එකොනපඤ්වාශද් භාවාඃ ප්‍රත්‍යවගන්තව්‍යාඃ) ඇතැම් තැනක කියවෙන්නේ, ස්ථායිභාවයන්ට රසය යන නම ලැබෙන බව ය.

නාට්‍ය කලාව ඇසුරු කොට මෙය තේරුම් ගන්ට වෑයම් කළොත්, මේ ගැටලුවලින් සමහරක් මග හැරෙන බව පෙනේ. භාව යනු දෘශ්‍ය කාව්‍යයේ අර්ථය ය — එනම් කවියාගේ මූල ද්‍රව්‍ය ය. ප්‍රේක්ෂකයාට මෙය වටහා ගත හැක්කේ රංග භූමියට පැමිණෙන නළු නිළියන් කරන කියන දෙයින් ය — ඔවුන්ගේ චේෂ්ටා ආදියෙන් ය. හැම දෘශ්‍ය කාව්‍යයකට ම ප්‍රධාන අර්ථයක් — එනම්, මුඛ්‍ය භාවයක් තිබේ. මේ මුඛ්‍ය භාවය ඒ කෘතියේ ස්ථායිභාවය වේ. ඒ භාවය පෝෂණය කරන සෙසු භාවයන්ට සඤ්චාරිභාව (හෙවත් ව්‍යභිචාරිභාව) යයි කියනු ලැබේ :

දීපයන්තඃ ප්‍රවර්තන්තෙ යෙ පුනඃ ස්ථායිනං රසම්
තෙතු සඤ්චාරිණො ඥෙයාස් තෙ හි ස්ථායිත්වමාගතාඃ

ප්‍රේක්ෂකයා මේ ස්ථායිභාවය විඳින්නේ විභාව හා අනුභාව යන දෙකේ මාර්ගයෙනි — එනම්, නළු නිළියන්ගේ අංග චලනය, ඔවුන්ගේ පෙනුම, ඔවුන් ආරූඪ කර ගන්නා ශාරීරික විලාසය, ඔවුන් පාවිච්චි කරන උපකරණ ආදිය බැලීමෙන් හා ඔවුන් කියන වචනවලට කන් දීමෙන් ය. මේ සියල්ලන්ගෙන් ප්‍රේක්ෂකයාට ඇති වන වින්දනයට රසයයි, කියනු ලැබේ.

''නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි'' නොයෙක් තැන්වල එකට එක ප්‍රතිවිරුද්ධ වූ කියමන් තිබේ. පෙළ අශුද්ධ නිසාත්, කලින් කලට ආගන්තුක පාඨ ඇතුළත් කිරීම නිසාත්, මෙය සිදු වී තිබෙයයි හැඟේ. එහෙයින් ''විභාවානුභාව ව්‍යභිචාරි සංයොගාත් රසනිෂ්පත්තිඃ'' යන්න එහි එන ඉතා ම වැදගත් කියමන ලෙස සැලකීමඅනවශ්‍ය බව පෙනේ. මේ කියමන භරත මුනිවරයාගේ මතවාදයේ සම්පිණ්ඩනයක් වශයෙන් සලකන්ට යෙදුණේ භට්ට ලොල්ලටාචාර්යවරයාගෙන් පටන්ගෙන විචාරකයන් ගණනාවක් එය එසේ සලකා ඊට විවරණ සැපයූ නිසා ය. මේ විචාරකයන් අතර ඉතා ප්‍රසිද්ධ වූයේ ධ්වනිවාදය සකස් කිරීමෙහි මුල් පියවරක් ගත් අභිනව ගුප්ත ය. එහෙත් මේ විචාරකයන්ගෙන් වැඩි දෙනෙක් භරත මුනිවරයාගේ මතවාදය දෘශ්‍ය කාව්‍යයටවඩා ශ්‍රව්‍ය කාව්‍යයට අදාළ වන්නක් ලෙස සැලකූහ. භරත මුනිවරයාගේ ''නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි'' එන නොයෙකුත් කියමන් එකට එක ගැළපෙන පරිදි විවරණය කරන්නට ඔවුන්ට නොහැකි වූයේ මේ හෙයිනැයි සිතේ.

භරත මුනිවරයාගේ මතවාදය සුපරීක්ෂාකාරී ව විභාග කරන විට පෙනෙන්නේ ''විභාවානුභාව ව්‍යභිචාරිසංයොගාත් රසන්නිෂ්පත්තිඃ'' යනු එහි සම්පිණ්ඩිතාර්ථය නොවන බව ය. ස්ථායිභාව හෝ චේචා ව්‍යභිචාරිභාව හෝ චේචා, ප්‍රකාශ වන්නේ නළු නිළියන් ඒවා අභිනය කිරීම සඳහා යොදන අනුභාවයන්ගේ මාර්ගයෙනි. ප්‍රේක්ෂකයන්ට එම අනුභාව හා ඒ ඒ ස්ථායිභාවයන්ට හේතු වන විභාව ද පෙනේ. එහෙයින් ප්‍රේක්ෂකයන් තුළ රසය ඉපදීමට හේතු වන්නේ විභාව හා අනුභාව මිස ව්‍යභිචාරිභාව නොවේ.

මෙවැනි විවරණයකට තුඩු දෙන කියමන් ''නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි'' තිබේ. විභාව හා අනුභාව මාර්ගයෙන් ප්‍රකාශයට පැමිණෙන (විභාවානුභාවව්‍යඤ්ජිත) භාව එකුන් පනස රසත්වයට පෙරළෙන සැටි එක තැනක කියවේ. විභාව හා අනුභාව යන මේ දෙකෙන් (පිටට) ගෙන එන ලද්ද ව අභිනය තුළෙන් අවබෝධයට පමුණුවන ලබන කාව්‍යාර්ථය ''භාව'' වශයෙන් හැඳින්වේ යයි ද තවත් තැනක ඇත. (මේ පිළිබඳ ශ්ලොකය ඉහත සඳහන් වේ.)

විභාව, අනුභාව, ව්‍යභිචාරිභාව හා සාත්වික භාව සීමා කිරීම නාට්‍ය කලාවට මිස, කාව්‍යයට අවශ්‍ය නැත. නාට්‍යයක් නරඹන තැනැත්තා එහි රසය විඳින්නේ යම් යම් සංකෙතවල මාර්ගයෙන් ය. ඔහු පාත්‍රයන්ගේ භාව හඳුනා ගත යුත්තේ ද මෙවැනි සංකෙතවලිනි. මෙය රඟ පෑමේ මූල ධර්මයකි. නළුවන් ආරූඪ කරගන්නා පෙනුම, ඔවුන්ගේ චේෂ්ටා, අංගචලනය යන ආදිය, ඔවුන් අභවන්ට තැත් කරන ඇතැම් භාවයන්ගේ සලකුණු බව ප්‍රේක්ෂකයා දැනගත යුතුයි. මල් මාලා හා වසන්ත ඍතුව, හඳපාන ආදිය, රතියේ සලකුණු වශයෙන් යොදා තිබෙන බව ඔහු දනී. භ්‍රූක්ෂෙප, කටාක්ෂ නිරීක්ෂ ආදිය ද එසේ ම ය. එහෙත් කාව්‍යයේ නම් මෙවැනි සලකුණු යොදා ගැනීම අනවශ්‍ය ය. කවියාට තත්වානුකූල ව හා සවිස්තර ව යම් යම් අවස්ථා නිරූපණය කළ හැකි බැවිනි.

එමෙන් ම, නාට්‍යයේ චරිත නිරූපණය ද සීමා සහිත ය. නාට්‍යයේ නිරූපණය කළ හැක්කේ වර්ග චරිත පමණි. නාට්‍ය කරුවාට දක්විය හැක්කේ ප්‍රේක්ෂකයා විසින් හඳුනා ගන්නා චරිත වර්ග ය — එනම් නායකයා, නායිකාව, දුෂ්ටයා, වහා කෝප වන තැනැත්තා, ස්ත්‍රීධූර්තයා හා වීරයා වැනි වර්ග චරිත ය. එහෙත්, කවියාට මීට වඩා සංකීර්ණ ලෙස චරිතයන් නිරූපණය කළ හැකි ය. ඔහුට තම පාත්‍රයන්ගේ නානාවිධ ගති ගුණ, සැබවි තිබෙන චරිතාංග ආදිය විස්තර කළ හැකි ය. තම පාත්‍රයන්ගේ සිත්වල තිබෙන යටි අදහස් පවා ඔහුට එළිදරව් කළ හැකි ය.

සංස්කෘත කාව්‍යයේ නායක නායිකාවන්ගේ චරිත, වර්ග චරිත ලෙස දැක්විය යුතු යයි විචාරකයන් විසින් කියා තිබෙන්නේ, නාට්‍යයේ සිද්ධාන්ත ඒ ආකාරයෙන්ම අනුගමනය කිරීමේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් යයි හැඟේ. කාව්‍ය නායකයා අසවල් විදියේ පුද්ගලයෙකු විය යුතු ය. ඔහු තුළ පහළ වන හැඟීම් අසවල් ගණයේ ඒවා විය යුතුය. ඒ හැඟීම් ඔහු ප්‍රකාශ කළ යුත්තේ අසවල් අසවල් විලාස ආරූඪ කර ගැනීමෙන් ය. අසවල් අසවල් විදියට හැසිරීමෙන් ය. යන ආදිය සියල්ලක් ම නාට්‍ය කලාවට මිස, කාව්‍ය රචනාවට වුවමනා නැති බව පෙනේ.

විභාවයන්ගෙන් හා අනුභාවයන්ගෙන් රසය උපදින්නේ ''සාමාන්‍ය ගුණයොගයෙන්'' යයි භරත මුනිවරයා කියයි. මෙයින් කියවෙන්නේ පසු කාලයක විචාරකයන් විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද ''සාධාරණී කරණ'' වාදය විය හැකි ය. විභාව හා අනුභාව යන මේ දෙකෙන් ව්‍යංජිත වන භාව, ප්‍රෙක්ෂකයාගේ වින්දනයක් බවට පත් වන්නේ කෙසේ ද? රාමායණය වස්තු කොට රචිත නාට්‍යයක් නරඹන විට ප්‍රෙක්ෂකයා තුළ ඇති වන්නේ රාම රජු තුළ හට ගත් භාවයන් නොවේ. සීතා දේවිය දැක රාම රජු තුළ පිළිබඳ සිතක් ඇති වීම වූ කලි, කාලාන්තරයකින් වෙන් වූ සිදුවීමකි. එය විශේෂ පුද්ගලයෙකුගේ හැඟීමක් ය. එහෙත් නාට්‍යයක් නරඹන විට ප්‍රෙක්ෂකයන් බොහෝ දෙනෙකු තුළ එක ම විදියේ වින්දනයක් ඇති වේ. තමා දකින විභාවාදියෙන් ප්‍රෙක්ෂකයා තුළ ඇති වන අත්දැකීම ඔහුට දැනෙන්නේ තමාගේ එකක් ලෙස ද නැතහොත් වෙන කෙනෙකුගේ අත්දැකීමක් ලෙස ද? විභාවාදිය සැබෑ හේතු නොවන නිසා, එය තමාගේ අත්දැකීමක් විය නොහැකි ය. එය වෙන කෙනෙකුගේ අත්දැකීමක් ලෙස ඔහුට දැනේ යයි කියා ද සිතිය නොහැකිය. වෙන කෙනෙකුගේ අත්දැකීමක් නම් ඔහු උදාසීන වන හෙයිනි. කෙසේ හෝ, සාමාන්‍ය ප්‍රෙක්ෂකයාට, රාම රජු වැනි නායකයන්ගේ- උත්තරමානුෂීය වින්දන ලැබිය නොහැකි ය.

මෙවැනි ප්‍රශ්න මතු කරන භට්ටනායකයෝ ඒවා විසඳීම සඳහා සාධාරණීකරණ වාදය ඉදිරිපත් කරති. වචන තුළ ඇත්තාවූ ''භාවකත්ව'' යන ව්‍යාපාරයෙන් (ශක්තියෙන්) විභාව හා ස්ථායිභාව, සාමාන්‍යත්වයට පැමිණේයයි ඔහු කියයි. එහෙයින් සීතා දේවිය විශේෂ ස්ත්‍රියක් වශයෙන් නොව, ස්ත්‍රීත්වය මූර්තිමත් කොට දක්වන සලකුණක් සේ ප්‍රෙක්ෂකයා සලකයි. සීතා දේවිය වැනි විශේෂ පුද්ගලයන් කෙරෙහි ඔහු ස්ත්‍රීත්වය වැනි සාමාන්‍යගුණ ආරෝපණය කරයි. **(සාධාරණීකරනං චෛතදෙව යත් සීතාදි විශෙෂනාං කාමිනීත්වාදිසාමාන්‍යෙනොපස්ථිතිඃ)**. රාම රජු තුළ ඇය කෙරෙහි ඇති වන රතිය නමැති ස්ථායිභාවය, සාමාන්‍යත්වයෙන් මිස, විශේෂ පුද්ගලයෙකුගේ විශේෂ පුද්ගලයෙකු කෙරෙහි ඇති වන රතිය සේ නො ගැණේ. මෙසේ විශේෂත්වයෙන් විමුක්ත කොට අලෞකික ආස්වාදයක් සේ විඳින ස්ථායිභාවය ම ය රසය ලෙස හඳුන්වනු ලබන්නේ. මේ ආස්වාදය ලැබිය හැක්කේ වචන තුළ ඇති ''භොගීකරණ'' යන ව්‍යාපාරය නිසා යයි භට්ටනායක පවසයි.

භට්ටනායකයන්ට පසු ව විසූ අභිනවගුප්ත මේ මතයට එකඟ වන නමුදු, වචනවල භාවකත්ව හා භොගීකරණ යයි ව්‍යාපාර දෙකක් තිබිය යුතු බව නොපිළිගනී. සාධාරණීකරණය ඇති වන්නේ වචනවල ඇති ව්‍යඤ්ජන ශක්තිය නිසා යයි ද ''භොගීකරණය'' යනු රසාස්වාදය හැර අන් කිසිවක් නොවන බව ද ඔහු පෙන්වා දෙයි.

භරත මුනිවරයා නාට්‍ය කලාව ඇසුරින් ඉදිරිපත් කළ මතවාද අතර, කාව්‍යට අදළ වන ඉතා වැදගත් මතය හැටියට ගිණිය හැක්කේ මේ සාධාරණීකරණය යයි හැඟේ. සාහිත්‍යයෙහි නිරූපණය වන්නේ විශේෂ අත්දැකීම් නොව බොහෝ දෙනෙකුට සාධාරණ වූ අත්දැකීම් බව මෙයින් ස්ඵුට වේ. සාහිත්‍යය හා ඉතිහාසය අතර තිබෙන වෙනස මේ බව බටහිර විචාරකයෙකු වන ඇරිස්ටෝටල් පඬිවරයා පෙන්වා දෙයි. ඉතිහාස යෙන් කියවෙන්නේ විශේෂ සිදුවීම් හා විශේෂ පුද්ගලයන් ගැන ය. ඒවා සිදු වූ දේ ය. එහෙත් සාහිත්‍යයෙන් කියවෙන්නේ සැම දෙනාට ම පොදු දේ ය. ඒවා සැම දෙනාට ම සිදු විය හැකි දේ ය. රසය විඳින තැනැත්තා තමා නරඹන නාට්‍යයක් හෝ කියවන කථාවක් සලකන්නේ වෙන කෙනෙකුගේ අත්දැකීමක් ලෙස හෝ තමාගේ අත්දැකීමක් ලෙස හෝ නොව, තමාට ද කථා නායකයාට ද පොදු වූ අත්දැකීමක් ලෙස ය. රස විඳින අවස්ථාවෙහි, තමාගේ කියා හෝ අන්‍යයෙකුගේ කියා හෝ භේදයක් විභාවයන්ගේ නැති බව විශ්වනාථයන් කියන්නේ මේ අදහසිනි :

පරස්‍ය න පරස්‍යෙති මමෙති න මමෙති ච
තදස්වාදෙ විභාවාදෙඃ පරිච්ඡෙදෙ න විද්‍යතෙ

නායකයාගේ අත්දැකීම ප්‍රේක්ෂකයාගේ (හෝ පාඨකයාගේ) අත්දැකීම බවට පත් කිරීමේ ශක්තියක් විභාවාදීන් තුළ තිබේ :

ව්‍යාපාරෝස්’ති විභාවාදේර් නාම්නා සාධාරණීකෘතිඃ
තත් ප්‍රභාවෙන යස්‍යාසාන් පාථෝධිප්ලවනාදයඃ
ප්‍රමාතා තදභෙදෙන ස්වාත්මානං ප්‍රතිපද්‍යතෙ

නායකයා කරන නොයෙකුත් වීර ක්‍රියා හා අද්භූත දේ (මුහුදෙන් එගොඩ පැන යාම ආදිය) තමාගේ අත්දැකීම් ලෙස ප්‍රේක්ෂකයාට දැනෙන්නේ මේ හෙයිනි.

සාහිත්‍යයෙහි දැක්වෙන විභාවාදිය (රස නිෂ්පත්තියට හේතු වන වචන, වර්ණනා, පාත්‍ර වර්ගයා යන ආදිය) ‘‘අලෞකික ය — එනම් දේශ, කාල, පුද්ගල ආදියෙන් විමුක්ත ය. ලෝකයෙහි සුව දුඃඛාදී භාව යන්ට හේතු වන කරුණු සාහිත්‍යයෙහි විභාව වශයෙන් හැඳින්වේ. ඒවායින් ජනිත වන්නේ භාව නොව, රස ය. මේ විභාව, විශේෂ පුද්ගලයෙකුට, විශේෂ දේශයකට කාලයකට, ඓතිහාසික සිදුවීමකට සීමා වී නැති හෙයින් එයින් ජනිත වන රසය නිතර ම සුඛාත්මක වේ. විශේෂ සිදුවීම්වල පමණ ය සුව දුඃඛ යන භේදය තිබෙන්නේ.

මේ සාධාරණීකරණ ශක්තිය කාව්‍ය රචනාව තුළ මෙන් ම රසිකයා තුළ ද තිබිය යුතු ය. සමකාලීන ව රචිත සාහිත්‍ය කෘතිවල රසය නියම ලෙස විඳීමට එක් බාධාවක් නම් ඒවා කතුවරයාගේ පුද්ගල අත්දැකීම වශයෙන් මිස පාඨකයාට ද සහභාගි විය හැකි සාධාරණ අත්දැකීම් ලෙස සැලකීම උගහට වන බැවිනි. කිසියම් නවකථාවක විස්තර වන කරුණු සැම දෙනාම දන්නා ඒවා විය හැකිය. එසේ වූ විට, ඒවා කෙරෙහි සාමාන්‍යගුණය ආරෝපණය කිරීම බොහෝ පාඨකයින්ට අසීරු කටයුත්තක් විය හැකි ය. ඒවා විශේෂ පුද්ගලයන් සම්බන්ධයෙන් සිදුවූ විශේෂ දේ ලෙසය ඔවුන්ට පෙනෙන්නේ. නොඑසේ නම්. පාඨකයාට ඒ කෘතියෙහි කියවෙන අත්දැකීමට සහභාගි විය නොහැක්කේ එය සාධාරණීකරණයට තුඩු දෙන පරිදි රචනා කර නැති නිසා විය හැකි ය. කතුවරයා විස්තර කරන දේ දෙශ කාල පුද්ගලාදියෙන් විමුක්ත වූ ලෝකොත්තර රසයට තුඩු දෙන ‘‘විභාව’’ නොව ලෞකික හේතු (කරණ) විය හැකි ය. මේ හෙයිනි සමකාලීන කෘතියක නියම තත්වය මැන ගැනීමට බොහෝ විට විශාල කාලාන්තරයක් ගත වන්නේ.