ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

35 වන කලාපය

19[illegible] දෙසැම්බර්

නාය
තා
.05
ව් අධ්‍යයන
තනය

පිටකවරය : දැදිගම කොටවෙහෙරෙන් සොයාගත්
පහනේ දම්වැලේ නළඟනගේ රූපයකි.
පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි.

705
574
12/09/99
STOCK VERIFICATION
2 14
17
18
23

35 වැනි කලාපය
1990 දෙසැම්බර්

පටුන

පිටුව

1. නාට්‍යයක දෘෂ්ටිය ප්‍රේක්ෂක සංග්‍රහයක් වන්නේ කෙසේ ද?
මහාචාර්ය කේ. එන්. ඕ. ධර්මදාස 05

2. මාලිම සතර
හර්බට් පතිරණ 11

3. සිනමාකලාවේ සංකීර්ණ තාක්ෂණිකත්වය
පියසිරි නාගහවත්ත 16

4. පෙරදිග රටවල බුද්ධප්‍රතිමාවල දක්නට ලැබෙන ආවේණික ලක්ෂණ
ආචාර්ය බෙල්ලන්විල විමලරතන හිමි 20

5. රූකඩ රූපණ කලාව අධ්‍යාපන මාධ්‍යයක් වශයෙන් යෙදිය හැක්කේ කෙසේ ද?
පී. සිරි කුමාරසිංහ 28

6. සභ්‍යත්වය, ගායනය හා සිංහල ගම්බද ගී
එඩ්වින් කෝට්ටගොඩ 31

7. දෙමළ සින්දු සාහිත්‍යය
මහාචාර්ය සුනිල් ආරියරත්න 35

8. සාම්ප්‍රදායික කලා සහ ජාතික අනන්‍යතාව
මහාචාර්ය විනී විතාරණ 41

9. යක්ෂගෝත්‍රික පිදීම අර්ථවත් කළ දිග්ගේ ස්ත්‍රීරංගනය
වසන්ත කුමාර 46

විවිධ කලා ක්ෂේත්‍රයන්හි නියුතු
ප්‍රවීණ / අප්‍රවීණ ලේඛකයන්ගේ
ශාස්ත්‍රීය හා පර්යේෂණාත්මක වූ ලිපි සඳහා
කලා සඟරාව විවෘත ව ඇත.

නාට්‍යයක දෘෂ්ටිය ප්‍රේක්ෂක සංග්‍රහයක් වන්නේ කෙසේ ද ?

කේ. එන්. ඕ. ධර්මදාස

'මනුෂ්‍යයන් නාට්‍ය නිර්මාණයෙහි යෙදෙන්නේ ඇයි?' යන ප්‍රශ්නය යමෙකු නැගුව හොත් ඊට අප දෙන පිළිතුර කුමක් විය යුතු ද? නාට්‍යය වනාහි කාව්‍යය ප්‍රබන්ධ කථාව වැනි සාහිත්‍ය නිර්මාණයක් වන ලෙසින් චිත්‍රයක්, මූර්තියක්, සංගීත සන්ධ්වනියක් හෝ චිත්‍රපටයක් වැනි සමස්ත කලා නිර්මාණ සමුදයට ද අයත් වන්නකි. එහෙයින් එක් අතකින් එබඳු සාහිත්‍ය හෝ අන් කිසි කලා නිර්මාණයක් කිසිවෙකු නිපදවන්නේ ඇයි යන ප්‍රශ්නයට ලැබෙන පිළිතුර නාට්‍ය නිර්මාණයට ද එක් අතකින් සාධාරණ ය. උදහරණ වශයෙන් නවකථාවක් ලිවීමට යමෙකු පොළඹවන කාරණා කවරේ ද යන්නට පිළිතුරක් ලෝක සාහිත්‍යයෙහි බිහි වුණු ආදිතම නවකථාව ලෙස සැලකෙන **ගෙංජි මො නොගතරිය** ලියූ **මුරසකි** ආර්යාව විසින් සපයා ඇත :

> තමාට සිදු වූ කිසියම් දෙයක්, නැතහොත් දැන ගන්නට ලැබුණු කිසියම් පුවතක්, අනෙකෙකුට නො කියා සිටිය නො හැකි ය, තමා එම අත්දැකීම තමා වෙත ම තබා ගෙන මිය යාම නො වටී ය යන හැඟීම කෙනෙකු තුළ පහළ වූ විට ය ඔහු නවකථාවක් රචනා කරන්නට සිතන්නේ.[1]

ඕනෑම කලාකෘතියක් සම්බන්ධයෙන් මෙම නිර්මාපක අවශ්‍යතාව පොදු යැ යි සිතිය හැකි ය.

එහෙත් ඇයි නාට්‍යය? තමාට ප්‍රකාශ කිරීමට ඇති දුර්ලභ ප්‍රවෘත්තිය, සුවිශේෂ අත්දැකීම, ප්‍රබන්ධ කථාවකින් හෝ කාව්‍යයකින් හෝ හුදෙක් ව්‍යාඛ්‍යාර්ථමය ලියවිල්ලකින් හෝ නො කියා නාට්‍ය නිර්මාණයට ම කිසිවෙකු උත්සුක වන්නේ ඇයි?

මීට සැහෙන පිළිතුරක් **ටෝනි හවාර්ත්** නමැති විචාරකයා විසින් සපයා තිබේ :

සෑම මනුෂ්‍යයෙක් ම ස්වකීය වූ පෞද්ගලිකත්වයකින් යුක්ත වූවෙක් වේ. ඔහු තනි වූ අයෙකි. එදිනෙද ජීවිතයේ දී අපි අන්‍යයන් සමග බෙදහද ගන්නා ලෝකයක ජීවත් වෙමු. එහෙත් සෑම පුද්ගලයෙක් ම ලෝකය දකින්නේ වෙනස් ආකාරයකට ය. ඔහු ආදරය කරයි. බිය වේ. වෛර කරයි. ඊර්ෂ්‍යා කරයි. අන්‍යයන් ගැන තීරණවලට බසී. මේ ආදි දේ තමාට විශේෂ අයුරින් ස රිමෙන් (අපි උපන් දා සිට ම මේවා කරමු) ඔහු **තමාගේ ම නියම ලෝකය** ගොඩනගා ගනී.

මිනිසා තමාගේ ම නියම ලෝකයේ තනි ව වෙසේ නම් ඔහු අන්‍යයන් හා සම්බන්ධ වන්නේ කෙසේ ද? ඉතා සරල මට්ටමින් එදිනෙද ජීවිතයේ දී ඔහු ඔවුන් සමග වැඩ කරයි. ඔවුන් සමග කතා බහේ යෙදෙයි. විහිලු කරයි. වාද විවාද පවත්වයි. එහෙත් ගැඹුරු මට්ටමින්. ඔහු තනිව ම සිටින මොහොතේ දී. ඔහු තමාට ම කථා කර ගනී. තම මනස තුළ තමාගේ ම නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කර ගනී. මෙය උමතුකමක් නොවේ යැයි ඔහු කියන්නේ කෙසේ ද? අන්‍යයනුත් මෙසේ නො කරතැයි පවසන්නේ කුමන අයුරින් ද? සාමාන්‍යයෙන් ඔහුට තම පවුලේ උදවියගෙන් හෝ තම සගයින්ගෙන් මෙය දැන ගත නො හැකි ය. තමා, මුළු ජීවිත කාලය තුළ ම 'දැන සිටි' පුද්ගලයන්ගේ සිත් තුළ කුමක් තිබේ දැයි ඔහුට නිශ්චය වශයෙන් කිව නො හැකි ය. මිනිසුන් නාට්‍ය ශාලාවට යන්නේ ඒ නිසා ය. එනම්, අන්‍ය මිනිසුන් ගේ නියම ලෝකයත් ප්‍රසිද්ධියේ ප්‍රකාශයට පත් වනු දැකීමටත් ඇසීමටත් ය. ඔවුන් තුළ ඉතා උත්සන්න හැඟීම් පහළ වන්නේ ඔවුන් උමතු නිසා නොව ඔවුන්ගේ මිනිස්කම නිසා බව දැන ගන්නට ය. එසේ ම මිනිසුන් නාට්‍යාගාරයට යන්නේ සාමූහික ව ය. අන්‍යයන් සමග එකතු වී. ... මිනිසෙකු ගේ නියම

ලෝකයත්, මිනිසුන්ට ජීවත් වීමට සිදු ව ඇති ලෝකයත් අතර ආතතිය කෙසේ ක්‍රියාත්මක වන්නේ ද කියා ඇසීමට ය. මිනිසෙකු අඩුවෙන් ම තනිව සිටින තැනත්, වැඩියෙන් ම ඔහුගේ මනුෂ්‍යකම ඉස්මතු වන තැනත් නාට්‍යාගාරය යි.[2]

අපට නවකථාවක් හෝ කාව්‍යයක් තනි ව හිඳ කියවමින් රස විඳිය හැකි ය. එසේ එවැන්නක් රසවිඳීමට බොහෝ දෙනා කැමැති වන බව ද අපි දනිමු. එසේ ම චිත්‍ර, සංගීත ප්‍රසංග ආදී අනෙකුත් කලා නිර්මාණ ද සාමූහික ව රසවිඳීම අවශ්‍ය ම නො වේ. එහෙත්, සමූහයක් නැති තැන නාට්‍යයක් නම් සිදු නොවන්නේ යැයි කිව යුතු ය.

ප්‍රේක්ෂකයන් අතලොස්සක් ඉදිරියේ රඟපෑම කෙතරම් අසහනශිලි අත්දැකීමක් ද යන්න සෑම නළුවෙක් ම දන්නේ ය. වේදිකා ඇඳුමින් යුතු ව කෙරෙන රංග පූර්ව අභ්‍යාසයක දී හෝ හුදෙක් ශිල්පීය කාරණා කෙරේ ඇති උද්‍යෝගය තමන්ට පිටුවහලක් නො වන අවස්ථාවන්හි දී මෙය විශේෂයෙන් දැනෙනු ඇත. අන්තිම රංග පූර්ව අභ්‍යාසයන්හි දී නිතර ඇසෙනු ඇති හඬක් නම් ''මෙම නාට්‍යය පුල පුලා සිටින්නේ ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් උදෙසා ය' යන්නයි.[3]

නාට්‍යයක් පූර්ණ වශයෙන් ජීවමාන වන්නේ ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් ඉදිරියේ රඟ දැක්වෙන අවස්ථාවේ දී ය. නාට්‍යය සඳහා විශාල ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් රැස් විය යුත්තේ ආර්ථික කාරණාවක්, එනම් මුදල් එකතු කිරීමේ පහසුව, නිසා නොවේ. බොහෝ පිරිසක් තමා වෙත අවධානය යොදා ගෙන සිටීම නළුනිළියන්ගේ සිතට ධෛර්යයක් ගෙන දෙන නිසා ද නොවේ. විශාල සමූහයක ඒකරාශි වීමේ ඊට වඩා ගැඹුරු අරුතක් ඇති බව පෙනෙ. මෙය **එරික් බෙන්ට්ලි** නමැති විචාරකයා විසින් හඳුන්වා දී ඇත්තේ ''නාට්‍යාගාරය නමැති ස්ථානයේ පවතින අද්භූත ගුණයක්'' හැටියට ය.[4]

මේ අයුරින් බලන විට නාට්‍ය කලාවේ අසහාය ගුණයක් ගැබ් වී ඇති බව පෙනේ. මනුෂ්‍යයන්ට අන් කිසිදු කලාවකින් ලද නොහැකි අන්දමේ අත් දැකීමක් නාට්‍ය කලාව විසින් සැපයෙනු ඇතැයි කිව හැකි ය. එය තනිව නොව සාමූහික ව ලබන අත්දැකීමකි. නාට්‍ය කලාවේ මේ අසහාය ලක්ෂණය අප කලින් සඳහන් කළ කාරණය, එනම් කලාකරුවා කිසියම් නිර්මාණයක යෙදෙන්නේ තමා වින්දනය කළ අනුභූතියක් අන්‍යයන් සමග බෙද හද ගැනීමේ අරමුණින් ය යන්න හා සමග සැසඳෙන්නේ කෙසේ ද යන ප්‍රශ්නය මෙහි දී පැන නගී.

තමාගේ අනුභූතිය නාට්‍ය නිර්මාණයක විලාසයෙන් ප්‍රකාශ කිරීමට ඉදිරිපත් වන කලාකරුවා ජනතාවක් අතර ඇති මූලික ප්‍රශ්න, ගැටළු, පරීක්ෂා කිරීමට ඉදිරිපත් වන්නෙකැයි හැඟේ. තම සහෝදර ජනතාව සමග එක් වී ඔවුන් සමග බෙද හද ගෙන වින්දනය කිරීමට අපේක්ෂා කරන මෙම අනුභූතිය කාටත් පොදුවේ වැදගත් වූවකැයි නාට්‍යකරුවා විසින් තීරණය කර ඇත. එම තීරණයේ පදනම කුමක් ද? තම සිත්හි පැන නගින දහසක් සිතුවිලි අතුරින් අසුවල් කාරණාව නාට්‍ය අත්දැකීමක් ලෙසින් ප්‍රකාශ කළ යුතු ය කියා නාට්‍යකරුවා සනිටුහන් කර ගන්නේ කෙසේ ද? මේ සම්බන්ධ ව **ආතර් මිලර්** නමැති නාට්‍යකරුවා විසින් දක්වා ඇති අදහසක් අපට සිහිපත් වේ.

මිනිසුන් සාමාන්‍යයෙන් තම ජීවිතයේ දී හැලහැප්පුම්වලට භාජන වීමට කැමැති නොවෙතියි පවසන මිලර් කවුරුත් නිවිහැනේ ජීවත් වීමට ප්‍රිය කරන හෙයින් තමන්ගේ ම ක්‍රියාවන් සඳහා වගකීමෙන් වුවද මිදෙන්නට ඔවුන් මැලි නොවන බවත් පෙන්වා දෙයි. එහෙත් මිනිසුන්ගේ මේ අපේක්ෂාව ඉටු කර ගැන්ම අපහසු ය. අප ''කිසියම් ඕනෑම මිනිසෙකු ගැන ඇති පමණ කරුණු දැන ගත්තොත් ඒ පුද්ගලයාට ගැළවී යාමට නො හැකි, පිටු පෑමට බැරි, කිසියම් සට්ටනයක්, කිසියම් අගැයුමක්, කිසියම් අභියෝගයක් ඇති බව'' පෙනෙනු ඇතැයි පවසන මිලර් තමාගේ නාට්‍යවල නිරූපණය වී ඇත්තේ එබඳු අවස්ථා යැයි පවසයි.[5] මනුෂ්‍යයන් හැටියට අප සියලු දෙනා තුළ ම යම් යම් ගැටුම් ඇත. අපි යම් යම් දේ විශ්වාස කරමු. අගය කරමු. එබඳු විශ්වාස හා අගැයුම් ගැන අප තුළම ඇතැම් විට සැක පහළ වේ. එක් අතකින් යුතුකමක් ලෙස පෙනෙන දේ තවත් අතකින් අයුත්තක් ලෙස පෙනේ. එහෙත්, මේ දෙගිඩියාවෙන් පෙළෙමින් දිගින් දිගට අවිනිශ්චිත ව සිටීමට අපට ඉඩක් නැත. අප ජීවිතයේ අභියෝගවලට මුහුණ පෑ යුත්තෙමු. තීරණ ගෙන ඒවා ක්‍රියාත්මක කිරීමට ජීවන කාර්යයෙන් අපට බල කෙරේ. මෙබඳු අවස්ථාවන්හි දී කෙනෙකු තුළ ජනිත වන උත්සන්න හැඟීම් ඔහුට ම පමණක් සීමා වූ දේ නොව පොදුවේ මනුෂ්‍ය සමාජයට ම සාධාරණ දේ බව පෙනේ. නාට්‍යාගාරයේ දී නාට්‍ය රචකයා, නළුනිළි පිරිස හා ප්‍රේක්ෂක ජනයා සාමූහික ව වින්දනය කරන්නේ එබඳු විශ්වසාධාරණ අත්දැකීමකි.

අප කවුරුත් දන්නා **සිංහබාහු** නාටකය ගැන සාකච්ඡාවකින් මේ කාරණය පැහැදිලි කර ගත හැකි යැයි හැඟේ. නාට්‍ය රචකයා මෙම කථාවේ හරය වශයෙන් දුටුවේ ''එහි ප්‍රධාන පාත්‍රයන් වන සිංහයා, සුප්පා දේවි හා සිංහබාහු

යන තිදෙනා අතර හට ගන්නා සට්ටනය '' ය.[6] ඒ එක් එක් චරිතයක් තුළ යම් යම් ගුණාංග ගැබ් වී ඇති සැටි දක්න රචකයා ඒ ගුණාංග අන්‍යෝන්‍ය බලපෑම නිසා විවිධ ගැටලු මතුවන සැටි දක්යි. නාට්‍යෝචිත අවස්ථා ලෙස නිරූපණය කොට ඇත්තේ මෙකී ගැටළු ය. නාට්‍ය කතුවරයා එම චරිත දුටුවේ කෙසේ දැයි බලමු :

> ම විසින් නිරූපිත සුප්පා දේවිය සමාජයෙන් බැට කෑ තැනැත්තියක් වූවා ඔද්දල් වූ තම සිත ප්‍රේමය නමැති රසඳුන ගල්වා නිවා ගන්නට සැරසෙන්නී ය. . . ඇ හරි හෝ වැරදි හෝ වේවා තමා අදහන කිසියම් පරමාර්ථයක් සඳහා. . . පරිත්‍යාගයක් කරන තැනැත්තියක් වේ. . . දරුවන් වැඩිවියට පැමිණුණු පසු ඇගේ වගකීම දරුවන් කෙරෙහි ද පවතින්නකි. එනිසා ඇ දරුවන් කැටුව යාමට තීරණය කර ගනියි. . . සිංහබාහුගේ චරිතය මීට වඩා ඍජු අකුටිල එකක් ය. ඔහුට වුවමනා වූයේ තමන්ට හිමි වූ ඉරණම සපුරා ගැනීම ය. . . සිතැඟිවලට විරුද්ධව වුව ද ඔහු සිය යුතුකම් කිරීමට ඉදිරිපත් වන්නේ මේ හෙයිනි. සිංහයා මෙහි නිරූපණය කොට ඇත්තේ මධ්‍යම පන්තිය පියෙකු වශයෙනි. තම දූ පුතුන්ට ඉඳුම් හිටුම්, කෑම බීම ආදිය සපයා දෙන පියා සිතන්නේ ඔවුන්ට වෙන වුවමනාකම් නැතැයි කියා ය. එහෙයින් ඉඳුම් හිටුම් මෙන් ම අඹුවන් හා සැමියන් ද ඔවුන්ට සපයා දෙන්ට ඔහු තැත් කරයි. ඔවුන් මේවා ප්‍රතික්ෂේප කළ හොත් ඔහු මහත් සිත්තැවුලට පත් වේ.[7]

සරච්චන්ද්‍ර අතින් **සිංහබාහු** නාටකය උපන්නේ පැරණි කථා වස්තුව තුළ ඉහත සඳහන් අන්දමේ මානුෂික ගුණාංග ගැබ් කොට වන නිර්මාණයක් ගොඩ නැගීමේ හැකියාව ඔහු දුටු හෙයිනි. අන්‍ය කතුවරයෙකුට එම චරිත තුළ වෙනත් ගුණාංග පෙනෙන්නට පුළුවන. සුප්පා දේවිය දෙමව්පියන් වෙතින් පැන යන්නේ මුරණ්ඩුකම නැතහොත් කාමුක බව නිසා යැයි කිසි කතුවරයෙකුට පෙනෙන්නට පුළුවන. ඒ අනුව ඊට ගැළපෙන පරිදි සිංහබාහු චරිතය මවගේ නොපණත්කම නිසා මානසික වික්ෂිප්තභාවයට පත් වූ තරුණයෙකුගේ චරිතයක් ලෙස නිරූපණය වන්නට ඉඩ තිබේ. නො එසේ නම් සිංහයා අධර්මයෙන් ධනය හා බලය රැස්කර ගත් පියෙකු ලෙසින් ද, සුප්පා දේවි හා දරුවන් එම තත්වයට එරෙහි වන්නා වූ පවුලේ අන්‍යයන් ලෙස ද නිරූපණය කළ හැකි ය. මේ සියලු ඉඩ කඩ මුල් සිංහබාහු කථාවේ තිබේ. එසේ ම ඒ ඉඩකඩ අපට ලැබී ඇත්තේ ඒ බඳු චරිත අප අවට සමාජයෙහි දක්නා ලැබෙන හෙයිනි. සිංහබාහු කථාව අප ජන සම්ප්‍රදායෙහි වසර දෙදහසකටත් වඩා කාලයක් පැවත අවුත් තිබේ. විවිධ යුගයන්හි එම කථාව අරගයා විවිධ අර්ථකථන සැපයිය හැකි අයුරු ඉහත දක්වුණු උදහරණයන්ගෙන් පැහැදිලි වනු ඇත. තමාට චරිතයන්හි පෙනෙන ගතිගුණ අනුසාරයෙන් කථාවෙන් ප්‍රකාශ කළ යුතු මුඛ්‍යාර්ථය කුමක්දැයි කතුවරයා තීරණය කරයි. පරම්පරා ගැටුම, මනුෂ්‍ය දුර්වලතා ශෝකාන්තයෙන් කෙළවර වන අයුරු, ධන හා බල තණ්හාවේ අනිවාර්ය ප්‍රතිඵල ආදී විවිධ මුඛ්‍යාර්ථයන් සිංහබාහු කථාවෙන් ප්‍රකාශ කළ හැකි බව ඉහත සඳහන් විස්තරයෙන් පැහැදිලි වන්නට ඇත. කුමන මුඛ්‍යාර්ථයක් කතුවරයා තෝරා ගත්තත් ඔහු ඒ කරන්නේ එබඳු අදහසකට සමාජ ප්‍රතිචාරයක් ලැබෙන නිසා ය. සමාජයේ අන්‍ය බොහෝ දෙනා ද එම අදහස ගැන උනන්දුවක් දක්වන බව ඔහු විශ්වාස කරන නිසා ය.

නාට්‍යයක මුඛ්‍යාර්ථය ගැන සඳහන් කරන විට කිසියම් නාට්‍යයක මුඛ්‍යාර්ථය වශයෙන් විවිධ විචාරකයන්ට විවිධ දේ පෙනෙන්නට පුළුවන් සැටි අප අමතක නො කළ යුතු ය. ඇතැම් විට නාට්‍යකරුවා අදහස් කළ මුඛ්‍යාර්ථය අන් කිසිවක් ඔහු කළ නිර්මාණයේ මුඛ්‍යාර්ථය ලෙස ඉස්මතුව පෙනෙන්නට ඉඩ තිබේ. ඒ හැරුණු විට විවිධ විචාරකයන්ට නාට්‍යයේ මුඛ්‍යාර්ථය ලෙස වෙන් වෙන් දේ පෙනෙන්නේ ඉහත සඳහන් කළ අයුරින් විවිධ අර්ථකථන සඳහා මුල් කථාවේ ඉඩකඩ සැලසී ඇති බැවිනැයි කිව යුතු ය. ඇතැම් විචාරකයෝ නාට්‍යයේ නිරූපිත දේ නොව තමාගේ සිතේ ඇති මතිමතාන්තර කථා සැකිල්ල තුළ බහාලමින් ඒ අනුව නාට්‍යය මනින්නට තැත් දරති. එබඳු නිරර්ථක ව්‍යායාම හැරුණු විට නාට්‍යයක මුඛ්‍යාර්ථය හඳුනා ගැනීම එතරම් දුෂ්කර කාර්යයක් නොවන බව කිව යුතු ය.

ඉහත සඳහන් කරුණු අනුව සිංහල නාට්‍යයන්හි මුඛ්‍යාර්ථ විග්‍රහය කෙසේ සැලසුම් කළ යුතු ද යන ප්‍රශ්නය මී ළඟට සලකා බලමු.

විසිවන සියවසේ මුල දී සිංහල නාට්‍ය කරුවා අපේක්ෂා කළේ විදේශාධිපත්‍යය යටතේ අමතක වෙමින් පැවැති ජාතියේ හා ආගමේ අතීත සෞභාග්‍යය යළි සිහිපත් කරවීම ය. ජෝන් ද සිල්වාගේ **සිරිසඟබෝ** (1903), **ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ** (1906) **දුටු ගැමුණු** (1910), **අලකේශ්වර** (1913), **විහාර මහා දේවී** (1916), **පරංගි හටනෙ** (1917), **කැප්පෙට්ටිපොළ** (1917), ආදිය මෙහි ලා නිදසුන් වේ.

සිංහල නාට්‍යයේ ඊ ළඟට ඉස්මතුව පෙනෙන ප්‍රවණතාව නියෝජනය වන්නේ ජනකාන්ත නාට්‍ය වලිනි. නවසිය හතළිස් ගණන්වල ජනප්‍රිය වූ **කපටි ආරක්ෂකයා**, **කඩවුණු පොරොන්දුව**, **පෙරළෙන ඉරණම** ආදි නාට්‍යවල අන්තර්ගත ව ඇති සුලභ ප්‍රේම කථාවට අමතර ව එක්තරා සමාජ දෘෂ්ටියක් ද දක්ක හැකි විය. එනම්, සුදනන් හා දුදනන් අතර ඇති ගැටුම යි. දුදනෝ බොහෝ විට සමාජයේ ධනවත්, බලවත් පන්තියට අයත් අය වූහ. ඉහළ පන්තියේ උදවිය අතර පැවැති දුරාචාරයන් එළිදරව්ව මේ නාට්‍ය බොහොමයක සිදු වූයේ එය පොදු ජනයා රුචි කළ හෙයින් විය යුතු ය.

ඊ ළඟට වැදගත් වූයේ නවසිය හතළිස් ගණන් වල ඇරඹ 1952 **පබාවතී** නාට්‍යය නිපැවීම දක්වා නිෂ්පාදිත විශ්වවිද්‍යාල නාට්‍ය ය. **කපුවා කපෝති**, **වෙද හටන**, **යන්තම් ගැළවුනා** ආදි මේ නාට්‍ය සමූහය ප්‍රධාන වශයෙන් හාස්‍ය රසය මුල් කොට ගත්තේ ය. අවසානයේ තලතුනා විචාරකයෙකු වන **මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ** ''සිනාවෙන් ම සිංහල නාටකය දියුණු කළ හැකි නොවේ' [8] යැයි පැවසූවේ මෙම ඒකාකාරී බවින් එදී සිංහල නාට්‍යය වඩා පුළුල් ක්ෂේත්‍රයක් වෙත එළඹිය යුතු කාලය පැමිණ ඇති බැව් හැඟවීමට විය යුතු ය. ඉහත කී විශ්වවිද්‍යාල නාට්‍යවල දී ද ඉහළ පන්තිය හා මධ්‍යම පන්තිය උපහාසයට භාජන වූයේ ය. ඉහළ පන්තියේ උදවිය උපසාහයට භාජන කිරීම සිංහල ගැමි නාටකයට හුරු පුරුදු වූවක් බව **සොකරි** රංගනයේ දී වෙදරාළ, **කෝළම්** රංගනයේ දී මුදලිවරයා වැනි පාත්‍රයන් කෙරේ දක්වා ඇති ආකල්පයෙන් පෙනේ. විසිවන සියවසේ මුල් භාගයේ දී කම්කරු පන්ති ව්‍යාපාරය නැගී ඒ සමඟ මෙම ප්‍රවණතාව වඩාත් තියුණු ස්වභාවයක් ගත් බව පෙනේ.

1952 වර්ෂයෙහි දී පබාවතී නාට්‍යය බිහිවීම සිංහල නාටකය විසින් මනුෂ්‍ය ස්වභාවය බැරෑරුම් ලෙස නිරූපණය කිරීමට දරන ලද මුල් පියවර සේ සැලකිය හැකි ය. සුරූපී කාන්තාවක හා විරූපී තරුණයෙකු අතර විවාහයෙන් පැන නැඟුණු ගැටළුව කතුවරයා නිරූපණය කළේ එහි තවත් විශේෂතාවක් එනම්, තරුණයා කලා කාරයෙකු වූ අතර තරුණිය සුකුමාරමතික තැනැත්තියක වූ හෙයින් එම ගැටළුව තවත් සංකීර්ණ වූ බව, පෙන්වමිනි. එබඳු ගැඹුරු තේමාවක් ප්‍රේක්ෂක හදවත හා සමීප වූ අත්දැකීමක් බවට පත්කිරීමට පබාවතී නාට්‍යය අසමත් විය. මීට ප්‍රධාන හේතුව එබඳු ගැඹුරු නාට්‍ය රසවිඳීමේ සම්ප්‍රදායක් මෙරට නොවීම බව පෙනේ. 1956 දී **මනමේ** නාට්‍යයෙන් ආරම්භ කෙරුණේ එ බඳු සම්ප්‍රදායකැයි කිව හැකි ය. **මනමේ** නාටකය ගැන සඳහන් කරන විට නාට්‍යයක ස්වරූපය හා අන්තර්ගතය යනුවෙන් බෙදා දැක්වීම කෙතරම් නිෂ්ඵල ප්‍රයත්නයක් ද යන්න ඉන් පළවන බව කිව යුතු ය. කාව්‍යමය භාෂාව, සංගීතය, ශෛලිගත රංග විධිය, යනාදියේ මනා සංකලනයක් මගින් බාහිර බල වේගයන්ට මැදි වූ කාන්තා චරිතයක ශෝකාන්තය මානව දයාවෙන් යුතුව නිරූපණය කරනු සඳහා ය.

මනමේ නාටකය බිහි වූ දින සිට අද දක්වා ගත වූ අවුරුදු තිස් දෙකක කාලය තුළ සිංහල නාට්‍ය දහසකට වැඩි ගණනක් නිෂ්පාදනය වී ඇති බව පෙනේ. විවිධ තේමාවන් ගැබ් වූ, විවිධ සන්දර්භයෙන් යුත් එම නාට්‍ය සමූහය ශාස්ත්‍රීය ගවේෂණයේ පහසුව සඳහා වුවද වර්ගීකරණය පහසු කාර්යයක් නො වේ. එහෙත්, සාකච්ඡාවකට මුල පිරීම වශයෙන් එහි ප්‍රධාන වර්ග කීපයක් හඳුනා ගැනීම අවශ්‍ය ය.

මනමේ නාට්‍යයෙන් දැක්වුණු පරිදි මනුෂ්‍ය ජීවිතයේ උද්ගත වන සනාතන ගැටළු නිරූපණය කිරීමේ ප්‍රයත්නය නාට්‍ය ගණනාවක දක්නට ලැබුණි. ''දරුවකු නැති සොවින් මෙන් ම සාම්ප්‍රදායික සමාජ ක්‍රමය වෙතින් නැගෙන අවමානයෙන් ද පීඩනයට පත් ස්ත්‍රියක ගේ' [9] පුවත කියන **මූදු පුත්තු** ''පුරුෂයකු විසින් වශී කරනු ලැබ, ඔහු සමග ජීවත් ව, ඔහුට දව දරුවන් ලැබ, දරුවන් හැදූ වැඩූ මවක් ව, අවසානයේ ඔහු විසින් ම පිටමං කරනු'' ලබන ''අද පවා ඇතැම් අභාග්‍යසම්පන්න ස්ත්‍රියකට සිදු වන දෙය''[10] කියන **කුවේණි** මේ නාට්‍ය ගණයෙහි ලා සැලකිය හැකි ය.

දෙ වැනිව, සමාජ හා සංස්කෘතික ප්‍රශ්න දෙස විමර්ශනාත්මක දෘෂ්ටියක් හෙළන නාට්‍ය ගණනාවක් අපට හමු වේ. ''සමකාලීන. . අසහනික ජීවිතයට එබී බැලීමටත්,[11] සමාජයේ උපවිඥානයට එබී බැලීමටත්'' වෑයම් කළ **බෝඩිංකාරයෝ** ''මධ්‍යම පාන්තික ලිපිකරුවාගේ සංවේදනාත්මක අධ්‍යාත්මය පිළිබිඹු කරන'' **ඉබ්කට්ට**[12] ''ලක් සරසවි ජීවිතයේ කටුක පැත්ත පෙන්වන''[13] **අපට පුතේ මගක් නැතේ**, සමාජ-ජීවන. . .පරිපීඩනයට. . . එරෙහි ව පාලමවාසීන් අරගල කරන'[14] ආකාරය නිරූපණය කරන **කැලණි පාලම**, ''අපරාධකරුවකු දැහැමි දිවිපෙවෙත සොයා කළ ගමන''[15] නිරූපිත **පාතාලේ සොල්දාදුවෝ** එබඳු නාට්‍ය කීපයකි.

මේ යුගයේ තවත් ඇතැම් නාට්‍යවල කාලීන වශයෙන් ඉස්මතු වූ දේශපාලන ප්‍රවණතාවන් සමග සෘජු සම්බන්ධතාවක් දක්නට ලැබුණි. නවසිය හැත්තෑව දශකයෙහි දී බහුල වශයෙන්

බිහි වූ මෙම නාට්‍ය ''ජනතාවාදී ගුණය'' ගැබ් වූ ''පරගැති ධනේශ්වර විරෝධී ජනතා අරගලය'' නිරූපණය කරන බව ඇතැමුන් විසින් පෙන්වා දෙන ලදී.[16] නිදසුන් වශයෙන් 1976 ජාතික නාට්‍ය උත්සවයට ඉදිරිපත් කොට තිබුණු **සෙක්කුව , මාෂා සහ ශේන්, ගල්මල්, විලංගු, ලේ කඳුළු දහඩිය, කෝච්චිය** ආදිය නම් කළ හැකි ය.[17]

දේශපාලන ක්ෂේත්‍රය හා සම්බන්ධ තේමා ගැබ් වූ නාට්‍ය අතර තවත් ප්‍රභේදයක් වෙන් කොට දැක්වීමට පුළුවන. එනම් කාලීන විෂම ප්‍රවණතා වකට විරෝධය පළ කිරීම ය. ''දරුණු ඒකාධිපති පාලකයෙකුගේ ග්‍රහණයට හසු වන මිනිසුන් සිතින් කයින් පමණක් නොව අධ්‍යාත්මයෙන් ද පිරිහෙන හැටි [18] දක්වන **මකරාක්ෂයා** පරිවර්තනය 1985 දී නිෂ්පාදනය වූ අයුරුත් ඊට හරියට ම දශකයකට පෙර එම නාට්‍යය ම සිංහලයෙන් මකරා නමින් පරිවර්තනය ව නිෂ්පාදනය වූ අයුරුත් මීට කදිම නිදසුනකි. නවසිය අසූව දශකයේ දී යළිත් නිෂ්පාදනය වූ **ඒකා අධිපති** නාට්‍යය මුලින් ම වේදිකා ගත වූයේ 1976 දී බව ද මෙහිලා සඳහන් කරනු වටී. ''රැල්ල පසුපස හඹා යාම වෙනුවට එයට එරෙහි ව උඩු ගං බලා යාමට. . . ආරාධනා කරන [19] **රයිනෝසිරස්** ද 1986 දී බිහිවූයේ සම කාලීන සමාජ ප්‍රවණතාවන්ට විරෝධය දැක්වීමක් වශයෙනි.

මේ අතර **නරි බෑණා, මහාසාර, සුබ සහ යස** ආදියෙන් නියෝජනය වන තවත් නාට්‍ය විශේෂයක් දක්ක හැකි ය. ඒ වනාහි ජීවිතය පිළිබඳ ගැඹුරු දෘෂ්ටියක් නිරූපණය කිරීමෙන් හෝ සමාජ ප්‍රශ්න පිළිබඳ දාර්ශනික විවේචනාත්මක ප්‍රතිජ්ඨාවක පිහිටීමෙන් හෝ තොර වන නමුදු හුදු සැහැල්ලු විනෝදය හෝ පහත් රුචිකත්වයට ද නොවැටී චමත්කාර ජනක නාට්‍යමය ආස්වාදයක් ජනිත කිරීමට සමත් වන නිර්මාණ සමූහයකි.

මෑතක දී ජනප්‍රිය වූ තවත් නාට්‍ය විශේෂයක් **නෙයිනගෙ සූදුව, සාර්ජන්ට් නල්ලතම්බි** ආදියෙන් නියෝජනය වේ. එහිදී දෙබස් හා අවස්ථාවන්හි හාස්‍යජනකභාවය උපයෝගී කර ගෙන ඇත්තේ ඇතැම් විට දෙපිට කැපෙන වචන හා ග්‍රාම්‍ය ලක්ෂණ ද ඇතුළත් කරගනිමිනි.

සිංහල නාට්‍යය පිළිබඳ ව දැන් දැන් සිදුවන විමර්ශන බොහොමයක් වැය වී ඇත්තේ නාට්‍ය යෙන් ප්‍රකාශ වන දෘෂ්ටිය පිරික්සා බැලීමට බව පෙනේ. සමාජයේ ගැටළු මතුවන විට නාට්‍යාදී කලාවන් මගින් එම ගැටළු නිරීක්ෂණය කෙරෙනු දැක්මට රසිකයෝ කැමති වෙත්. නාට්‍යය වනාහි අන් සියලු කලාවන්ට ම වඩා සාමූහික රසවින්දනය පාදක කොට ගත් කලාවක් බව දැහත සඳහන් කළෙමු. අන්‍ය මිනිසුනුත් සමග උරිනුර ගැටී ඔවුනුත් තමා හා සමානයන් බව ප්‍රත්‍යක්ෂ කර ගැනීමට මිනිසාට ඇති අවශ්‍යතා නාට්‍යාගාරයේ දී ඉෂ්ට වන බව අපි එහි සඳහන් කළෙමු. සමාජ ප්‍රශ්නයන් අබිමුව තමා තුළ පැන නැගෙන උද්වේගයන් අන්‍යයන් තුළ ද ඇති වන බැව් දැකීමට මිනිසා කැමති වනු ඇත. ඒ එසේ ද සමයා තැබල කුතුහලයක් ඔහු තුළ පවතී. නාට්‍යයේ දෘෂ්ටිය ගැන මෙතරම් දැඩි අවධානයක් අද පැන නැගී ඇත්තේ එහෙයින් යැයි හැහේ.

නාට්‍යයෙහි අන්තර්ගතය පිළිබඳ ව විචාරක යන් අද දක්වන ඉමහත් උද්‍යෝගය සමාජයේ මෙ අවශ්‍යතාව පිළිබිඹු කරන්නක් ලෙස දක්ක හැකි ය. එහි එක් යහපත් ප්‍රතිඵලයක් නම් සුලභ අදහස් නැතහොත් පහත් රුචිකත්වය ගැබ් වූ නාට්‍ය නිෂ්පාදනයට එය සරසක් වීම ය. එහෙත්, ඒ අතර ම නාට්‍යය කලා කෘතියක් වශයෙන් අගය කිරීමක් ද සිදු නොවී හුදෙක් අන්තර්ගතය වෙත ම අවධානය යොමු කිරීමේ ප්‍රවණතාවෙහි අනිෂ්ට විපාකයක් ද තිබිය හැකි ය. එබඳු අවස්ථාවක් විචාරකයෙකු විසින් පෙන්වා දී ඇති අයුරු මෙහි ලා උපුටා දැක්වීම වටී.

> ''සමාජය, ජීවිතය ඇසුරෙන් විඳින ලද අත්දැකීමක, අනුභූතියක, ප්‍රබල මානුෂික ගැටුමක නාම මාත්‍රයක් වත් මේ ජනතාවාදී නාට්‍යවල ගැබ් නැත. ඒවා වෙනුවට ඇත්තේ බාලයෙකුගේ සිත තුළ මැවුණු එකම අච්චු වක තැනුණු නිස්සාර කතා සැකිල්ලකි. ඒ සැකිල්ල මත විප්ලවවාදී සටන් පාඨ, ශ්‍රේෂ්ඨ අනාගත වාක්‍ය, ගම්භීර දේශපාලන දර්ශන නො මඳව එල්ලා ඇත.''[20]

මෙහි දී විචාරකයා ඉදිරිපත් කරන්නේ කලා කෘති වශයෙන් එම නාට්‍යවල පැවැති දුබලතාවට හේතු ය. එකී නාට්‍යවලින් ප්‍රබල වින්දනයක් ජනිත නොවන්නේ ඒවායේ ඇති ව්‍යාජත්වය නිසා ය.

> උසස් ම නාට්‍යකරුවන් ලෙස සැලකිය යුත්තෝ ඔබට දේශනා පවත්වා ඔබවිසින් දත යුතු සියල්ල ඔබට කියුවෙමු යි සිතන්නාහු නො වෙති. එසේ නොව ඔබේ මනස ක්‍රියා කරවන්නට වුවමනා තරමට කිව යුතු දේ කියා ඔබ නාට්‍යාගාරයෙන් පිට ව ගොස් බොහෝ වේලා ගත වන තුරුත් එය ක්‍රියාත්මක ව තබන අය යි උසස් නාට්‍ය කරුවෝ. [21]

ප්‍රේක්ෂකයාට දේශනා පවත්වන නාට්‍යකරුවා කරන්නේ ප්‍රේක්ෂක මනසට සංග්‍රහයක් නොව නිග්‍රහයකි. මෙබඳු තැන් හැඳින්වීමට අපේ පැරණි විචාරකයෝ ''ගම්වැසි වදනරුත්'' යන්න යෙදූහ.

'කැමැතිය ම මනකත්– කෙසේ නො ඉස්ති වියත්
මේ ගම්වැසි වදනරුත් – රසහුන් බවටම වැටේ.'

යනුවෙන් ක්‍රි.ව. 10 වන සියවසේ විසූ **සියබස් ලකර** කරුවාණන් පවසා ඇත්තේ කලාත්මක ගුණයෙන් තොර ඇතැම් නිර්මාණවල එක් ප්‍රකට ලක්ෂණයක් පැහැදිලි කරමිනි. ඉහත පැදියේ සඳහන් අදහස කලාත්මක ව පැවසිය යුත්තේ මෙසේ යැයි එතුමෝ පවසති :

'කුළුණු තොර වියොවග –
සොර වෙසෙසින් මා දෙසේ
මියුලැසැ! තියට නො එසේ –
වියත් මෙ අත් රස මෙමෙ.'[22]

''කාන්තාවනි! ති කැමැති වන මා ති කවර හෙයින් කැමැති නොවන්නී ද?'' යනුවෙන් ගොර හැඩි ලෙස නො පවසා ''මුවගනන්හට වැනි ඇස් ඇත්තිය. අනංග නැමති වෛරයා විශේෂයෙන් මා කෙරෙහි කරුණා රහිත ය. නමුත් ති කෙරේ එසේ නොවේ'' යැයි කීම උචිත ය. රසවත් ය.

---

1. මෙය උපුටා දක්වා ඇත්තේ එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, කල්පනා ලෝකය, මහරගම, සමන්, 1959, 102 පිටුව.
2. Tony Howarth, **The Writer's Approach to the Play**. London, Harrap, 1976, p 34
3. Thornton Wilder Cuoted in Tocy Cole ed., **Playwrights on Playwriting**, New York, Hill and wang 1941, P. 111
4. Eric Bentley, **What is Theatre ?** London Dennis Dobson, 1957. P. 243
5. උපුටා දක්වී ඇත්තේ හොවාර්ත්ගේ ඉහත සඳහන් පොතෙහි 28 වන පිටුවේ ය.
6. එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, **සිංහබාහු නාටකය**, මහරගම, සමන්, 1962, 5 වන පිටුව.
7. එම 5 — 6 පිටු.
8. **සංස්කෘති**, !!, 2, අප්‍රේල් — ජූනි 1954, 4 — 10 පිටු.
9. කුසුමා කරුණාරත්න ''මුදු පුත්තු සිංහල සංස්කෘතියට නො ගැළපේ ද?'' **ඉරිද දිවයින**, 1987 මාර්තු 15.
10. හෙන්රි ජයසේන, කුවේණි සමරු සහරාව, 1963.
11. නාමෙල් වීරමුණි, ''සිංහල නාට්‍යයේ නව නැමම'', **සාහිත්‍යවාහිනි**, 3, 1967, 16 වන පිටුව.
12. එම
13. සුමිත් විජය වර්ධන ''අපට පුතේ මගක් නැතේ විචාරය'', සංස්කෘති, 15, 3, 1968, 84 වන පිටුව.
14. සුසිල් සිරිවර්දන, ''කැලණි පාලම – බෑයේ හා ත්‍රාසයේ නොමනා සංසර්ගය'', මාවත, 8, 1978 සැප් — දෙසැ., 15 වන පිටුව.
15. ගුණදාස අමරසේකර, **ඉරිද දිවයින**, 1985 ජූලි 7.
16. **මාවත**. අංක 3, විශේෂ අතිරේකය, ''ජන හතුරන් සහ ජනතාවාදී නාට්‍යය' 1977 ජනවාරි – ජූනි, 2 වන පිටුව.
17. එම
18. **මකරාක්ෂයා** නිෂ්පාදක සටහන්, රංග පත්‍රිකාව.
19. ගාමිණී සුමනසේකර, **දිවයින**, 1986 සැප්. 21.
20. ගුණදාස අමරසේකර, ''පපඩම් නාට්‍ය කලාවෙන් තරුණයන් බේරා ගනිමු'', **ඉරිද ඇත්ත**, 1977 ජූනි 12.
21. Tony Howarth, එම
22. හේන්පිටගෙදර ඤානසීහ ස්ථවිරයන් වහන්සේ සංස්. **සියබස් ලකර විස්තර වර්ණනාව**. කොළඹ, ස්වභාෂා ප්‍රකාශකයෝ, 1964, 27 — 28 පිටු.

මාලිම සතර

හර්බට් පතිරණ

මාලිම සතර යන්න මහනුවර අවදියේ ව්‍යවහාරයේ පැවැති බව **කුස්තන්තිනු හටනෙහි** එන කවියකින් දත හැකි ය. **ලිස්බන්** නගරයේ සිට රුවල් නැවකින් පැමිණි පරිදි ඒ කවියෙන් කියැවෙයි. මාලිම සතරෙහි සඳහන් ව ඇති අයුරෙන් තරු අනුව මුහුදු පිටින් ගමන් කළ නියාවක් එයින් හෙළි වෙයි. මහනුවර අවදියේ පසු කල ලියැවුණු සිංහල **මිලින්දප්‍රශ්නයෙහි** එය සඳහන් කර ඇත්තේ මාමිනි ශාස්ත්‍රය යන නමිනි.[1] මාමිනි යනු ද මාලුමි, මාලිමි යන්නෙන් වූ විකාශනයක් සේ සැලකිය හැකි ය.

'' මාලිම සතර ලෙස
තුරු පෙළ බලා නුබ කුස
ලක්දිවට එන ලෙස
රුවල් අදිමින් හළෝ සිඳු කුස ''[2]

මාලුමි සාස්තිරම් යන දෙමළ ව්‍යවහාරය අනුව මාලිම සතර යන්න සිංහලයට එක් වූ බව සැලකිය හැකි ය. දෙමළෙහි මාලුමි යන්නෙන් නාවිකයා යන අරුත් දෙයි. **අරාබි** ජාතිකයන් පෙර දිග පෙදෙස්හි පවත්වා ගෙන ගිය වාණිජ සම්බන්ධතාහි සාධකයක් ගෙන හැර පාමින් ඒ වචනය දෙමළ ඈ බස්හි රැඳී පවතියි. නාවිකයා යන අරුත දෙන මුඅල්ලින් නම් අරාබි නාම ප්‍රකෘතියෙන් එය සකසා ගනු ලැබී ය.

මේ ලිපියෙන් බලාපොරොත්තු වනුයේ මහනුවර අවදියේ සිංහලයන් මාලිම සතර පිළිබඳ ව අසා කියා දැනගත් වචන, ව්‍යවහාර ගැන විමසා බැලීමක් කිරීම ය. දිය මං මගින් කළ ගමන් පිළිබඳ තොරතුරු විමසා බැලීමෙන් එද ජාත්‍යන්තර වශයෙන් පැවැති වාණිජ සම්බන්ධතා ද ජන සංක්‍රමණ පිළිබඳ කරුණු අධ්‍යයනයට මහ හෙළි වෙයි. එකල ලාංකිකයන් හට මාලුමි, මාලිමි යන වචන මගින් තම අත්දැකීම පළ කිරීමේ හුරු පුරුද්දක් වූ බව පෙනියයි. නෞකා ගමන්හි දී එහි මනා පැවැත්ම පිණිස මාලුමිගේ සේවාව ඔවුන් ඇගැයූ පරිදි පහත දැක්වෙන කියමන් විමසා බැලීමේ දී දත හැකි ය.

'' ලොව දනා බඩු – නැව් නා මෙ ඇම සමගින් ''
වියත් මැති මාලිමි – උගත් සත බෙලෙනි පවතිනුයේ[3]
'' මාලිමයා නැති නැව අන්තරා වන්නිය ''[4]
'' අසමින් මාලිමියන් කිවූ එබස සා ''[5]

නැවෙහි කාර්යයෙහි නියුක්තයා මරියා, මරිකාරයා යන්නෙන් හැඳින්වූ බව මහනුවර අවදියේ ලියවිලිවලින් මෙන් ම ජනකවිවලින් ද හෙළි වෙයි.

ප්‍රාතිහාර්යාවලිය ඇතුළු පත - පොත්හි මරියන් නැවෙහි කාරියෙහි යෙදුණු අයුරු දැක්වෙයි. **විජය කිවිමිණි රුවන් මාලය** නම් ලත් රබෙල් හටනෙහි ලන්දේසි මරියකු ගැන මෙසේ දැක්වෙයි.

'' වෙළෙඳාමට ගොසින්
ගන්දර පුරට වදිමින්
වැල්ලෙහි රා මතින්
වසන මරියෙක් දැක ම තමැසින් ''
(රබෙල් හටන 21).

'' රිළව් සේ ම මරි කුඹ පිට නැගිලා
මයියන් බලති ඊයන් දියෙ දමාලා
කොයි යම් රටක් දෝ විමසා බලාලා
දෙයියන් වඳිමු අපි ගොඩකට නැගිලා ''

මරියන් නැව ගොඩබිම කරා ළං වූ කල කුඹ පිට නැග දියෙහි ගැඹුරු (මර්යාද) — මය්‍යන්) දැනගැනීම පිණිස ඊයම් බරු දමන වගක් ඉහතින් දැක්වුණු කවියෙන් කියැවෙයි.

නැවෙහි කාර්යයෙහි නියුක්තයන් අතර වූ තිරුමාන්කාරයා හා දනුමැතියා පිළිබඳ සටහන් **ස්‍යාම වර්ණනාව** ඇතුළු පත - පොත්හි දැක්වෙයි. තිරුමාන්කාරයා නැව් ගමන්හි අතිශය ප්‍රවීණයකු බව ඒ සටහන් වලින් අනාවරණය වෙයි. නැව අනතුරකට මුහුණ පෑ කල්හි එය නිසි අයුරු ගමනට එළා ගැනීමට නැවේ දනුමැතියා (කපිතන්වරයා) තිරුමාන්කාරයන් සමග කළ සාකච්ඡා ස්‍යාම වර්ණනාවට ඇතුළත් කර ඇත.

''සියාම් දේශේ සිට මෙහාට උතුරුකන් වැඩි වූ රහ බලමින් නැවේ දනුමිතියා ද තිරුමාන්කාරයෝ ද එක් ව කථා කරගෙන ඉදිරියෙන් පස් මාසේකට වාරකන් මඳ ව තිබෙන වග කඩදාසිවලින් බලා.''[6]

''රුවල් ලියල් නහා තිරුමාන්කාරයෙකුත් සමග නැව් පරිකාරයන් අට දෙනෙකුත් සිනි ලනුව බිඳී සිනි දෙකක් මූදු පත් ව.''[7]

ඒ සටහන් අනුව තිරුමාන් නැව් ගමන්හි මහත් ගුරයකු වූ වග හෙළි වෙයි. එපමණක් නොව නාවිකයන් වෙත කාලගුණය ආදී ඔවුන් හට අදාළ තොරතුරු ලේඛන ගත කොට ඇති වග ද අනාවරණය වෙයි. උතුරු දෙසින් හමන සුළඟ එද උතුරුකන් යන්නෙන් හඳුන්වනු ලැබීය. අද ද කටවහරේ ඒ සුළඟ එනමින් හඳුන්වන බව ''උතුරුකන් බහිනවා'' වැනි වහරකින් දත හැකිය. වාරයකට හමන සුළඟ වාරකම, වාරකන් නම් වූ බව ද සැලකිය යුතු ය. ''වාරකන් මඳ නිසා සිනි එලා'' වැනි කියමන් ඍාව වර්ණනාවෙහි ඇත. මෙහි දී පහත දැක්වෙන ධීවර ගීතය ද විමසීම යෝග්‍ය ය.

''වාරය වාරකන් පැමිණෙන්නේ
ගිරහයා උතුරුකන් ම යි බහින්නේ
මාරියා ගෙඩිය පස්සෙන් දුවන්නේ
ලිහිණියා කඩුල්ලෙන් තංගලු යන්නේ.''

මූදු පිටින් යන ගමන් සඳහා යොදගත් යාත්‍රා විශේෂ කීපයක් ගැන සඳහන් වෙයි. නැව යන්න නෞ, නෞකා යන සංස්කෘත ව්‍යවහාරයට අයත් වුවකි. කුඹ (කූප), රුවල (ලකාර — ලූවර — රුවල) යන වචන ද සංස්කෘතය හා බැඳුණු සේ සැලකිය යුතු ය.

දකුණු ඉන්දියාවට ආ අරාබි වෙළෙඳුන් ඒ පෙදෙස්හි වූ ස්වදේශිකයන් හා එක් ව බැඳි දෙමළ ව්‍යවහාර කරන්නට වූ බව පෙනියයි. කායල් පට්ටනම් වැනි තැන් හා ලංකාව අතර ගමන් බිමන් වූ බව ප්‍රසිද්ධ කරුණෙකි. මෙරට මුස්ලිම් ජන සංඛ්‍යාවෙහි වර්ධනයට දකුණු ඉන්දියාවෙන් ආ ඉස්ලාම් දහම් වැළඳගත් ද්‍රවිඩ මිශ්‍රණය ඇත්තන්ගේ එකතුව පිටුබලයක් වූ වග ආචාර්ය **ආනන්ද කුමාරස්වාමි**[8] පවසයි. ඔවුන් අතර භාවිත වූ ද්‍රවිඩ ව්‍යවහාර ඒ ඇසුරෙන් සිංහලය හා එක් වූ වග ද සැලකිය හැකි ය. මරක්කලවලින් පැමිණි ඒ වෙළෙන්දෝ මරක්කල නමින් ම හඳුන්වනු ලැබූහ.

ලක්දිව ඒ ඒ තොටමුණුවලින්[9] කප්පර, හම්බාන් නැඟී වෙළෙන්දෝ ආහ. කප්පරතොට, හම්බන්තොට වැනි ස්ථාන නාම ඒ පුරාවෘත්තය සිහියට නංවයි. වැලිගම අසල පිහිටි කප්පරතොට මෙන් ම මානැවියා පොකුණ ද අතීතයේ වාණිජ සම්බන්ධතා ගැන සාධක ඉදිරිපත් කරයි. **සැට කප්පර දෙවියන්ගේ විත්තිය** වැනි ජනශ්‍රැති කවි වලින් ද මුහුදු ගමන් පිළිබඳ ව එක්තරා එළියක් ලැබිය හැකි ය. කප්පර යන්න දෙමළ කප්පල් යන්න හා සැසඳිය හැකි නාම ප්‍රකෘතියෙකි. අතිශය විශාල ප්‍රමාණයක් පිළිබඳ හැඟීම කප්පරයක් යන්නෙන් ගම්‍යමාන වන්නට වූයේ ද එද අනෙක් වාහනයකට වඩා වැඩි භාණ්ඩ ප්‍රමාණයක් කප්පරෙන් ප්‍රවාහණය කරනු ලැබූ හෙයිනි. සම්පන් යන මැලේ වචනය දෙමළ ඔස්සේ ඇවිත් සම්බාන, හම්බාන යි සිංහලයේ දක්නට ලැබෙයි. කප්පර හා හම්බාන යන වචන ජනශ්‍රැතියේ ව්‍යවහාරයට පත් වූ අයුරු සලකන කල ඒවා එකල ජන ජීවිතය හා බැඳී පැවැති අයුරු දත හැකි ය. මරියා, මරිකාරයා යන වචන මෙන් ම හම්බන්වැල්ල, හම්බන්කාරයා යන වචන ද බෙහෙවින් හුරු පුරුදු ව පැවැතියේ ය.

''හම්බන් කප්පර නැව් එන්නා සේ
කුරහන් පැළපත පෙනෙන රගේ''[10]

''සන්නස් බලා වදරලා හම්බානකට දෝලිකාර මංගල්ලෑක් වැඩමවා මෙ ලංකාවට එවා වදළා.''[11]

''වඩුවන් සතර දෙනකු ගෙන්වා නැව් කප්පරට පටන් ගත් සේක.''[12]

නැව්, කප්පර, හම්බාන යන ලොකු මුහුදු යාත්‍රා පමණක් නොව සුලුප්පු, ඉස්කෝත්ති (ඉස්කෝච්චි), ඍකුරුව වැනි කුඩා යාත්‍රා ද විය.

''හම්බන්තොට දී සුලිප්පුවකින් කප්පරට යන වේලාවට නීරොගි වෙඩිලි තිබුවාය.''[13]

''ඍකුරුවකින් අප සිටින කප්පරට ඇවිත් දූක කතාකරගෙන ඍකුරුවෙන් අප අඩගහගෙන ගුසින් පලාන්කුරෙ කියන හම්බන්තොට ගොඩ බහිනා වේලාවට''.[14]

''සියලූ නම්බු චාලිත්‍ර පඩිමා සැටියට ඉස් කෝච්චි කීපයක් සරහා නිලමක්කාරයෝ දස දෙනෙක් සමග නැව පිටත් කර එවා.''[15]

''අතපත්තුවෙ ලේකම් මහත්තයා අලාභ වූ නිසා ඉස්කෝච්චියට මිනිය අරගෙන.''[16]

''නික්මුණු ඔරු නැව් සුලුප්පු කප්පර
පැදගෙන යති තොටමුණට බලා''[17]

ඉස්කෝත්ති (ඉස්කෝච්චි) ලන්දේසි බසෙහි (Schuitie) යන්නෙන් ආයේය. සුලුප්පු සඳහා වන ලන්දේසි (Sloep) යන්න ඉන්දුනිසි යානු වචනයකින් සැකැසුණු සේ සැලැකේ. ජ්. ඇම්. ගුණසේකර මුදලි එය (ඉං.) (Sloop) යන්න හා සසඳයි.

තෙප්පම ලී කොට තුන හතරක් ඇඳා සාද ගනු ලබන මසුන් මැරීමට භාවිත කුඩා යාත්‍රා විශේෂයෙකි. දෙමළ තෙප්පම් යන්නෙන් තෙප්පම තෙප්පන් යන වචන ව්‍යවහාරයට ආයේ ය. අන්දරේ පැදියෙක "රළියට දිය රැගෙන යන තෙප්පම එද්දි [18] යි පෙළක් දක්නට ලැබෙයි. කට්ටු-රම(න්), කට්ටමරම(න්) යි ව්‍යවහාර කරනුයේ කඳන් පහක් හෝ එයට වැඩි ගණනක් එකට ඇඳාගනිමින් සාද ගත් පහුරු විශේෂයෙකි. එහි මැද වූ කඳ වඩා දිගට යොද ගනු ලැබෙයි. මරක්කල ද එබඳු කඳන් යෙදීමෙන් සකසාගත් යාත්‍රා විශේෂයෙකි. මරක්කලෙන් පැමිණි අය පිළිබඳ ව **සිංහල සිරිත් සංග්‍රහය** කරන සටහනක් මෙසේයි : "මරක්කල මිනිසුන්ගෙන් මෙරට උපන් අයට මරක්කල්ලු යි ද මූදෙන් ගොඩ බැස්ස අයට හම්බන්කාරයෝ යයි ද කියති."[19]

හැමද ජනප්‍රිය සුලභ ජලයාත්‍රා විශේෂය වනුයේ ඔරුවයි. ඔරු දෙක වියල් මගින් එකට ඇඳීමෙන් සාද ගනු ලබනුයේ අඟුල යි. (සඞ්ඝාට (පා) — හඟුළ — අඟුල) ඔරුවේ නිර්මාණය පිළිබඳ ව සකස් වුණු ජනකවියක් මෙසේ යි :

"ගහක් කපාගෙන ඔරුවක් කොටාගෙන
හබලක් හදගෙන ගහකට දමාගෙන
එගොඩත් බලාගෙන මෙගොඩත් බලාගෙන
කොලුවෙක් තෙමිගෙන ඔරු පදි මුළාවෙන"

ඔරුව යන වචනයෙහි නිරුක්තිය පිළිබඳ ව ආචාර්ය නන්දදේව **විජේසේකර** දක්වා ඇති විස්තරය මෙසේයි.[20] "සිංහල වචනය ඔරුවය. පොලිනිසියන් බසින් මීට ඔරු යයි කියනු ලැබේ. කට්ටමරන් යන නම මීට ව්‍යවහාර වනුයේ වැරදීම කිනි. කොල්ලෑව ඉන්දුනිසියානු දූපත්වලින් මෙරටට ලැබෙන්නට ඇත." "දෙකෙළවර උල් කළ කොල්ලෑව වියල් තුනකින් ඔරුවට බැඳ තිබේ" ඔඩම් (දෙ.) සහ ඔඩ (තෙලිඟු) යන්න ඇසුරෙන් හොරු, ඔරු යි සකසාගැනීමට ආචාර්ය **හෙල්මර් ස්මිත්** ඉදිරිපත් කළ අදහස පිළිගැනීම වඩාත් යෝග්‍ය යැයි සැලකිය හැකි ය. දෙමළෙහි එන ඔඩම් යන්න හොඩ (සං.), **ඔඪ** (පා.) හා සසඳනු ලැබෙයි. ඔඪ යන්න වහ් ධාතු වෙන් නිපන් කෘදන්ත රූපයක් ලෙස සැලැකෙයි.

නැගෙනහිර පළාත්හි සිංහලයන් ගේ කටවහරට ඔඩාවි (ඔරු හදන්නා) යන්නක් ආයේ දෙමළ ඇසුර නිසා බව පැහැදිලි ය.

දෙමළ තත්සම නාමයක් වූ පාරු යන්නෙන් හැඳින්වෙන යාත්‍රා විශේෂය මහනුවර අවදියේ අතිශයෙන් ජනප්‍රිය බවට පත් විය. ලන්දේසි අවදියේ ඇළ මං මගින් භාණ්ඩ ප්‍රවාහණයට එය වහල් කොට ගනු ලැබී ය. එහි ගමන පිළිබඳ ව **පාරුමාලය** නමින් ජන කාව්‍යයක් ද සංග්‍රහිත විය. පාරුව බෙහෙවින් ජනප්‍රිය ජලයාත්‍රා විශේෂයක් වූ පරිදි මෙ කවියෙන් දත හැකි ය.

"සිරුව බිමට කණු නො ම සිටුවා මහත
වාරුව ඇතුව දිය පිට තැනු ගෙයක් ඇත
මාරුව තැනින් තැන බඩු ගෙන ගමන් යත
පාරුව වැනි දෙයක් මේ මුළු ලොවේ නැත."

නැවියාගේ කාරිය හා ලකනකය පිළිබඳ ව **මිලින්ද පඤ්හයෙහි** එන විස්තරයක් මෙසේ යි :[21]

"යථා මහාරාජ, නාවා ලකනකං බහූමිජාලාකුල වික්ඛෝභිත සලිලතලෙ මහති මහාසමුද්දේ නාවං ලඞ්ඝෙති, ඨපේති, නදේති දිසාවිදිසං හරිතුං."

"යථා මහාරාජ, නියාමකො, රත්තින්දිවං සතතං සමිතං අප්පමත්තෝ යත්තපයත්තෝ නාවං සරෙති".

"නියාමකස්ස යං කිඤ්චි මහාසමුද්දේ කල්‍යාණං වා පාපකං වා සබ්බන්තං විදිතුං හොති."

මේ ඇසුරෙන් සිංහල මිලින්ද ප්‍රශ්නයෙහි දක්වෙන විස්තරය මෙසේ ය :[22]

"යම් සේ නැව් නවත්වාලන්නා වූ ලකනක යයි කියන ලද්ද වූ සිනිකඳ මහත් වූ මහා සමුද්‍රයෙහි බොහෝ වූ ඌර්මි ජාලාවෙන් ආකුල වූ වික්ෂෝභිත වූ මහා ජලතලයෙහි නැව වාතයෙන් දිසානු දිසාවට ගෙන යන්නට නොදෙන්නේ යි." (587)

"යම් සේ දික් සුද්ධිය හා උවදුරු බලා නැව හසුරුවන්නා වූ නියාමක තෙම දිවාරාත්‍රියෙහි නිරන්තරයෙන් ම අප්‍රමාද ව වීර්ය ප්‍රතිවීර්ය ඇති ව නැව හසුරුවන්නේ ය." (590).

"මාමිනි ශාස්ත්‍රකාරයා විසින් මහා සමුද්‍රයෙහි යම් කිසි යහපතක් හෝ නපුරක් හෝ ඇත්නම් ඒ සියල්ල ම දත්තේ වේ ද?"

සිංහල මිලින්ද ප්‍රශ්නය නැවෙහි නියාමකයා මාමිනි ශාස්ත්‍රකාරයා යන නමින් හඳුන්වා දී ඇති අතර නැංගුරම ලකනක නමින් දක්වයි. **ලග්නක** (සං) – ලග්ගනක (පා) ලකනක යි සකස් වූයේය. එහෙත් ලකනක සමකාලීන භාෂා ව්‍යවහාරයෙහි නොවූ අතර එය පාලි රූපයකට සිංහල ස්වරූපය ගෙන දීමක් බව සැලකිය හැකිය. ලකනක නම් සිනිකඳ යයි වෙසෙසා හැඳින්වීමක් අවශ්‍ය වූයේ එහෙයිනි. සිනි යනු ලියෙන් තැනූ නැංගුරමට දෙමළ බසෙහි දක්වෙන ව්‍යවහාරය යි. සිනි යන්න එද මුහුදු ගමන් පිළිබඳ වාර්තාවන්හි බෙහෙවින් දක්නට ලැබෙයි. දෙවොල් දෙවියන් ගොඩබට ස්ථානය සේ සලකන සිනිගම නාමය සඳහා එය මුල් වී යැයි විශ්වාස කරන්නෝ වෙති. "බලා සිනිගමට ගොඩ බැස්සේ '[23] යි **පුරාණ සිවුපද සංග්‍රහයෙහි** දක්වෙයි. සිනිමෝදර යන ස්ථාන නාමය ද සැලකිය යුතු ය.

''නැව සිනි හෙළා ඔලන්ද කොඩිය බා ශ්‍රී ලංකාවේ සිංහ කොඩිය නන්වා සිනි ඔසෙවා නැව අරින තැනේ දී.''[24]

දෙමළ සුක්කාන් යන්න ඇසුරෙන් සකස් වුණු සුක්කානම, සුංගාඩම, සොක්කනම යන ව්‍යවහාර සිංහලයෙහි වෙයි. ජල යාත්‍රාවෙක ස්වරූපය සිහියට නගමින් සකසා ඇති පහත දක්වෙන ඔංචිලි වාරම් කවිය විමසිම යෝග්‍ය ය.

'' සුංගාඩන් කර බැඳි ඔංචිල්ලා
පංගාඩන් කර මෙ ගම සියල්ලා
නංගා කුඹ පිට මෙ කරකැවිල්ලා
නැන්දවරුනේ තැගි දියල්ලා ''

කාටර් පියතුමා සුක්කානම යන තේරුම දීම පිණිස ගෝටවිය යන වචනය තම සිංහල ශබ්ද කෝෂයට ඇතුළත් කර ඇත. ඒ වචනය නූතන හෝ පැරණි සිංහලයෙහි ව්‍යවහාර වූවක් නො විය. කාටර්-රේවත - සෝරත ශබ්දකෝෂකරුවන් යොද ගත් කවර වචනයක් වුවත් නොවරදවා යෙදිම **සිංහල ශබ්දකෝෂයෙහි** ද සිරිත වූයෙන් ඒ වචනයට එහි ද ඉඩ ලැබී ඇත. සමානාර්ථ ගෙන දෙන ගෝටවිය, ගෝටවිස යන දෙ වදන් [25] පාළියෙහි ද අතිශය විරල ව යෙදෙන්නකි. සිංහල යෙහි නොයෙදුණු පාලි, සංස්කෘත වචන සිංහල යට කාවැද්දීමේ රිසියෙන් කාටර් පියතුමා ගෝට විය යන්න තෝරාගත් බව පැහැදිලි ය. ''යථා, ගොටවියො, නැව පනුව යන ගල්වත යම්සේ ද' යන අටදසන්නය පාඨයට[26] අනුව එද සුක්කානම ගල්වත යි ව්‍යවහාර කළ බව පෙනියයි. නැව පසු පස බැඳ යන කුඩා යාත්‍රාවට ද ගල්වත යි ව්‍යවහාර කැරිණි. එයට අටද සන්නකරු පස්බඳ යි ව්‍යවහාර කෙළේ[27] පාලියෙහි එන පච්ඡාබන්ධ සිංහල කිරීමෙන්.

සමුක්කාව නමින් හැඳින්වූ දුර බලන කණ්ණාඩියක් එද නාවික උපකරණ අතර විය. පහත දක්වෙන වාක්‍යයන් අනුව එය භාවිතයට ගත් අයුරු පැහැදිලි වෙයි.

''මේ ලංකාවට මුහුදේ යන විට සමුක්කාව ගෙන දිය යට බලා සිංහලයට නැව් සරහා..[28]

''ඇස් දෘෂ්ටියට දුර වූ දෙයක් සමුක්කා ප්‍රභාව යෙන් දක්නා පරිද්දෙන්.''[29]

නැවක් කැඩී බිඳී මහත් අලාභහානියට පත් වීම පාඩාවාරිය නම් විය. ඒ වචනය පළමුවරට ථූපවංසයෙහි සඳහන් ව ඇත්තේ ''රාජ්‍ය සීමා වෙහි පාඩාවාරිය ව ගිය නැවක වස්තුවක් වී නම්''[30] යනාදි වශයෙනි. මහනුවර අවදියේ ලියකියවිලි වල එය බෙහෙවින් දක්නට ඇත. වරෙක **සියම් රජු** විල්බා ගෙදර මුදියන්සේ අමතා පැවැසූ ලෙස සඳහන් කර ඇත්තේ මෙසේ යි:

''බොහෝ සේ ම පාඩාවාරියකට පැමිණ සිටින්නා වූ තොපගේ සිතේ කක්කිස ඇත.''[31] දෙමළ තත්සම වචනයක් වූ එයින් බලවත් අලාභය, ලොකු ගැටුමකින් පසු ඔත්පළ වීම යන අරුත් පැවැසෙයි.

දකුණු ඉන්දියාවේ වරායෙක සිට මෙරටට නැවක් ඒමට සූදනම වන අයුරු ගැමි කවියකු කවියට නඟා ඇත්තේ මෙසේ යි :[32]

'' වඩිග කොඩිග කඹ කුඹ ගන්නේ
දොරුවල කන්නඩි සිනි එළන්නේ
වච්චඩි නැංගුරන් උඩ ගන්නේ
මලෙල දෙමළ කවිරාග කියන්නේ

සෙට්ටි වෙළෙඳ කුඹ රුවලුත් වැරසර
සැට්ට නැතුව යොන් මැරවරු මුක්කර
තට්ටු කියා බඩු පටවති බර කර
ගැස්වු නැතුව වැඩ කරති නිරන්තර. ''

1. සිංහල මිලින්ද ප්‍රශ්නය, (සංස්. ගලගම සරණංකර හිමි — 1955). 590 පිට.
2. කුස්තන්තිනු හටන (සංස්. ඇම්. ඊ. ප්‍රණාන්දු — 1933). 59 කවිය.
3. ලෝකෝපකාරය (සංස්. වෙ. ඩි. අභයගුණවර්ධන — 1990). 162 ගිය.
4. දේවනීති විසර්ජනය (සංස්. එඩ්මන්ඩ් පීරිස් — 1942). 32 පිට.
5. දෙවොල් හැල්ල — 55 කවිය.
6. ස්‍යාම වර්ණනාව (ප්‍රකාශක : ඩී. බී. සිල්වා — 1897) 4 පිට.
7. —එම — 3 පිට.
8. මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා (ආනන්ද කුමාරස්වාමි — 1962) 28 පිට.
9. නව තොටමුණක් ගැන දැක්වේ. යාපා පටුන, ලුණු මෝදර, ඊරිගල, ගිංතොට, බෙල්ලන් මෝදර, සෙල්ලන්දුව, ගොනගමුව, හම්බන්තොට, සීනිගම — ''නව තොටමුණකින් එන්ට බලන්නේ'' — පුරාණ සිව්පද සංග්‍රහව — 72 පිට.
10. සිංහල ජන කවි සංග්‍රහය II (සංස්. හර්බට් පතිරණ — 1989) 2068 ක.
11. විජේරාජ කථාව — (III) — 4.
12. ත්‍රිසිංහලේ කඩයිම් පොත (මාරඹේ — 1926) 13 පිට.
13. උඩරට විත්ති 126 පිට.
14. — එම — 126 පිට.
15. මධ්‍යම ලංකා පුරාවෘත්ත (නා. ධම්මානන්ද හිමි — 1969) 51 පිට.
16. ස්‍යාම වර්ණනාව — 8 පිට.
17. සිංහල ජනකවි සංග්‍රහය (III) (අමු.) 489 ක.
18. ''රැලියට දිය රැගෙන යන තෙප්පම — එද්ද
නිරිඳුට අනුව පවසයි බොරු කර — සුද්ද
කෙළියට නමු; බොරු කී කල පව් — නැද්ද
අලියට උඩින් යන උරුලෑවෝ — ඇද්ද ''
19. සිංහල සිරිත් සංග්‍රහය (හෙට්ටිආරච්චි) 146 පිට.
20. ලංකා ජනතාව (නන්දදේව විජේසේකර — 1955) 184 අඩෝ.
21. මිලින්ද පඤ්හ (සංස්. ආනන්ද මෛත්‍රෙය හිමි — 1962) 325, 326 පිටු.
22. සිංහල මිලින්ද ප්‍රශ්නය (සංස්. ගලගම සරණංකර — 1955) 587, 589 පිටු.
23. පුරාණ සිංහල සිව්පද සංග්‍රහය — 72 පිට.
24. ස්‍යාම වර්ණනාව — 5 පිට.
25. ගොටවිසොති, ගොටවිසො වුච්චති පච්ඡාබන්ධො, යථා නාවාය පච්ඡාබන්ධෝ නාවාය අනුගඡවති. ජාතකට්ඨකථා.
26. අටද සන්නය (සංස්. මැ. විමලකිත්ති හිමි — 1954) 206 පිට.
27. — එම — 207 පිට.
28. ත්‍රිසිංහලේ කඩයිම් පොත. 25 පිට.
29. දේවවේද පුරාණය. (සංස්. සී. ඊ. පොන්සේකා — 1924) 239 පිට.
30. ථූපවංශය. (සංස්. ඩී. ජේ. බී. විජේසේකර — 1910) 67 පිට.
31. ස්‍යාම වර්ණනාව — 13 පිට.
32. දෙවෙල් හටනය — 12, 13 පිට.

සිනමාකලාවේ සංකීර්ණ තාක්ෂණිකත්වය

පියසිරි නාගහවත්ත

චිත්‍රශිල්පියා සිනමා කලාවට සම්බන්ධ වූයේ සිනමාවේ ආදිම යුගයේ සිට ය. චලනයේ රිද්මයානුකූල ක්‍රියාකාරිත්වය 1933 පමණ දී අත්හද බලන ලද්දේ චිත්‍ර ආධාරයෙනි. ආකෘතිය සහ අන්තර්ගතය විසින් පරිසමාප්ත චිත්‍රපටය සම්භාව්‍ය චිත්‍රයකට හෝ කොලාජ් නිර්මාණයකට හෝ නෑකම් කියයි. පරිස්සෙප්න් තේරූ වචන හා සියුම් දෘශ්‍යඋපක්‍රම ඒකාබද්ධ කර චිත්‍රපටය නිර්මාණය කෙරේ. හුදු තිරනාටකයට වඩා, රඟපෑමකට වඩා යමක්, සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල චිත්‍රපටයක අන්තර්ගත විය යුතු වන්නේ එහෙයිනි.

චිත්‍රශිල්පය පාදක කර ජීවන උපාය ඇරඹූ ශ්‍රේෂ්ඨ චිත්‍රපටකරුවකු වූ සත්‍යජිත් රායි කී අදහසක් මට මතක් වේ.

> ''මා දුන්විම් කළමනාකරණය ජීවනෝපාය කර ගත් අවධියත් පළමුවෙන් ම චිත්‍රපට කරණයට අවතීර්ණ වූ කාලයත්, අදත් අතර වූ අවුරුදු 35 පමණ කාලය ඇතුළත හැම දවස කම පාහේ අලුත් යමක් පේන්නටත් අලුත් අදහසක් ඇති වන්නටත් වුණ බව නොරහසකි. ඒ සිදු වූයේ කෙසේ ද? චිත්‍රපටකරණය නමැති අතිශය සංකීර්ණ ක්‍රියාදාමයට හසුවන අහසකුත් එකක් දේ තැන්පත් කර ඇති චිත්‍රාගාරයක අඳුරු මුල්ලක ඇති කුඩා යමක් ඔනෑම මොහොතක හදිසියේ දක්නට පුළුවන් වන පරිද්දෙනි.''

එක් අතකින් බලන විට චිත්‍රකරණය සරල වූත්, එක් ශිල්පියකුට පමණක් වුව එකලාව යෙදිය හැකි වූත්, අවම වියදමකින් කළ හැකි වූත් කලා කාරියකි. එවැනි ම සියුම් කලා ගණයේ ගිනිය හැකි සංගීත නිර්මාණය එකලාව වුව කළ හැකි නොවන්නේ ද? චිත්‍රපටකරණය එසේ නොවේ. එය අද ලෝකයේ පවතින ඉතාමත් සංකීර්ණ වූත්, සිය ගණන්, දහස් ගණන් ශිල්පීන්, කලාකරුවන් සම්බන්ධ වූත්, අතිශය පිරිවැය සහිත වූත්, භාරදූර කාර්යයකි.

මේ නිසා අපට තීරණයකට එළඹිය හැකි කරුණු කිපයක් ඇත. චිත්‍රපට ක්ෂේත්‍රයේ ඇති කාලීන බව මෙහි දී ඉතාම වැදගත් වෙයි. කාලයට, දේශයට, කාර්යයට සියුම් ලෙස අන්තර්ගත කළ හැකි අංගෝපාංග චිත්‍රපටකරණයේ දී උපයෝගි කර ගත හැකි වීම විශේෂයකි. මෙහි දී අපට අමතක කළ නොහැකි අංගයක් ද ඉස්මතු වේ. දෘශ්‍ය මාධ්‍යයට එකතු වූ රූපවාහිනී මාධ්‍යය අද යුගයේ උසුලනුයේ වැදගත් තැනකි. ජර්මන් ජාතික **හැන්ස් ඩබ්ලිව්. ජසන් ඩෝෆර්** ගේ මැජික් කන්ද නම් චිත්‍රපටය ගැන ඉදිරිපත් වන නිරීක්ෂණයක් මෙසේ ය :

> ''එය අපූරු තාලයේ නාට්‍යාකාර කථා පුවතකි. එහි පෙළ ගැස්ම ලෙස කථාව ඉදිරිපත් වන්නේ ක්‍රම දෙකකිනි. සිනමා ශාලාවල ප්‍රදර්ශනයට පමණක් පිළියෙළ වූ පැය 2-½ක් පමණ කාලයක දිවෙන චිත්‍රපට හා රූපවාහිනිය සඳහා නිෂ්පාදනය වූ පැය 04 ක් දිවෙන වීඩියෝ පටය ද වේ.''

වෙනස්වීම චිත්‍රපටකලාවේ තවත් වැදගත් කරුණක් සේ දැකිය හැකි ය. සිනමාවේ අනාගතය අරභයා කළ ප්‍රකාශයකින් ද චිත්‍රපටකලාවේ වෙනස්වීම් ගැන කිය වේ. අනාගතය අපැහැදිලි වුවද, 1970 පමණ දී සිනමාව පෙර තිබූ පරිදි (නොවෙනස්ව) නොපවතින බව පැහැදිලි වන්නට විය. සිනමාව ජනසංනිවේදන මාධ්‍යයක් හැටියට නිර්මාණය වුවද දැන් එය එසේ නොවේ. වර්තමානයේ එය යුළු ජන කොටස් සංතර්පණය සඳහා වෙහෙසිය යුතු කාලය පැමිණ ඇත. පැරණි කාර්මිකසංස්ථා අද යල් පැනපු ආයතන හැටිමට පත්ව ඇත. සිනමාවේ නම රැක ගන්නට නම් එය නව ආකල්ප ග්‍රහණයක්, නව ආර්ථික රටාවට නිෂ්පාදනය හා චිත්‍රපට ප්‍රදර්ශනයක් විය යුතු වේ. පනස් ගණන්වල පටන් ගත් රූපවාහිනී මාධ්‍යයේ හා චිත්‍රපට අතර ඇති වූ තරඟයේ ප්‍රතිඵලයක් විසින් උත්පාදිත නිර්මාණයක් ලෙස දැක්විය හැකි 70 මි.මී. චිත්‍රපටය සාමාන්‍යයෙන් සිනමාශාලාවල ප්‍රදර්ශනය වූ තිරයට බොහෝ සේත් විශාල පුළුල් තිරය රූපවාහිනියෙන් මිනිසා ඉවතට ගැනීමට සමත් වෙතැයි එකල සිතුවාට සැකයක් නැත.

සිනමාවේ කාලීනත්වයට දෙස් දෙන මෙවැනි උදහරණ නිසා සිනමා මාධ්‍යය මිනිසා ගේ තාක්ෂණික දියුණුව හා උරෙන් උර ගැටෙමින් යන මාධ්‍යයක් බවට පරිවර්තනය වී තිබේ.

එක්තරා පඩිවදනක් මෙහිදී මතක් වෙයි. කලාත්මක නිර්මාණ තාක්ෂණික භාණ්ඩ එකම අච්චුවේ වක්කරන්නේ නැත. ඒවා අවසාන නිර්මාණාත්මක ප්‍රතිඵලයක් දක්වා ගෙන එන්නේ ක්‍රම ක්‍රමයෙනි. අංගුවෙන් අංගුව ළඟා වන පරිද්දෙනි. යළි යළි ඇති විය හැකි මෙන්ම ඇති වන වැරදි හරි ගැස්වීමෙනි. කලා කෘතියට ඇති ආදර යෙනි, කැපවීමෙනි, නිදැල්ලේ සිටින වලසුන් උන්ගේ පැටියන් ලෙවකමින් ඇති දැඩි කරන්නා මෙනි.

"මම මට අවශ්‍ය මනෝභාවය නළුවන්ට විස්තර කර ඔවුන්ට ම ක්‍රියා කිරීමට ඉඩ දෙමි" යි සත්‍යජිත් රායි කයා තිබේ.

චිත්‍රපට නිර්මාණයේ දි නළුනිළි සම්බන්ධතාව ගැන ඔහු පවසන කරුණුත් වැදගත් ය.

"නළුනිළියන් පුහුණු වීම කෙරෙහි මගේ ඇදහීමක් නැත. නළුනිළියන් බොහෝ සෙයින් පුහුණු කළහොත් ඔවුන් දරුඬු වේ යයි මම සිතමි. තවද දෙබස් නැවත නැවතත් කියවීමෙන් ඒවා කෘත්‍රිම වන සුලුය" යි රඟපෑම හා චිත්‍රපටයේ නළුවන් ගැන රායි අදහස් දක්වයි.

දෙබස් රචනය ගැන දක්වෙන රායි කී කරුණු කිපය ද වැදගත් වනු ඇතැයි සිතමි.

"මා ආශාවක් දක්වන්නේ දෙබස් ලිවීමට නොව දෙබස් ඇසීමට ය. අපි දෙබස් බොහොමයක් දර්ශන ගන්නා තැන දී පිළියෙළ කරමු." යි ඔහු සඳහන් කරයි.

එසේ වුවද ඉන්දියානු චිත්‍රපටකරුවා ගැන දක්වෙන පහත සඳහන් අදහස බලන්න.

"සාමාන්‍ය ඉන්දියානු චිත්‍රපටකරුවා බුද්ධියෙන් කොරෙක්. එම නිසා ඔහු මුහුරත් වැඩුමේ සිට මංගල දර්ශනය දක්වා වූ ගමන යෑමට වට්ටෝරු චිත්‍රපට නැමැති කිහිලිකරු ආධාර කර ගනී."

වට්ටෝරු චිත්‍රපට යනු කවරේද යි එම විචේචකයා විස්තර කරන්නේ මෙසේ ය. වට්ටෝරු චිත්‍රපටයක කථාව වෙනස් එකකි. පළමුකොට ම එය බොළඳ කථාවකි. එහි වීර හා දුෂ්ඨ යනුවෙන් චරිත වර්ග දෙකක පාත්‍රජනයා ගේ මේ දෙපක්ෂයේ චරිත නිතර ගැටේ. ඒ නිසා ගාලගෝට්ටි හා විරෝධකාරි හැසිරීම් රටාවක් ඇති වන්නේ ඉබේ ම ය. සදචාරය ද අනිවාර්යයෙන් ම කථා ශරීරයට රිංගවන සිනමාකරුවා හාස්‍යජනක අවස්ථා ද ඇති කිරීමට වග බලා ගනී. ශාරීරික වධහිංසා සැහැසිකම් හා දුක් පැමිණීම උපරිම අවස්ථාවට ගෙන ඒමත් මෙහි විශේෂ ලක්ෂණයකි. කථාව සහමුලින් ම වෙනස් කරන සුලු. පුදුම සහගත හෙළි දරව්වීමට අවස්ථාව සැලසීමත් වැදගත් වේ. අවසානයේ දී රහස එළිදරව් වීමේ ප්‍රතිඵලය විසින් පාත්‍රවර්ගයා දැමුණු අය බවට පත් කරවයි. මේ සංගීත, සින්දු, නැටුම්, හා විහිළු ආදිය අන්තර්ගත උපකථා වස්තුවක ආධාරය ද වට්ටෝරු චිත්‍රපටයට නැතිව බැරි අංග වේ.

"චිත්‍රපටයට ජාතියක්, දේශයක්, භාෂාවක් නැත. රෝමන් පොලන්ස්කි පෝලන්තයේ සිට චිත්‍රපට තැනුවත් එංගලන්තයේ දී හෝ ඇමරිකාවේ දී හෝ චිත්‍රපට තැනුවත් ඔහුගේ ප්‍රයත්නයේ වෙනසක් ඇති නොවේ. චිත්‍රපටයේ පරිසරය, පාත්‍ර වර්ගයා වෙනස් වූ පමණින් මාධ්‍යයේ වෙනසක් සිදු නොවේ. වෙනසක් සිදු විය හැක්කේ කලාකරුවාගේ ප්‍රවේශයත්, පාත්‍රවර්ගයා හා චිත්‍රපට පසුබිමත් පමණි. චිත්‍රපටයේත් අනන්‍යය සාධාරණ බව හා බහුජන කලාගුණාංගය ඉස්මතු වන්නේ මේ නිසා ය."

"වට්ටෝරු" නම් වචනයත් නොමඟ යවන සුලු ය. එහෙත් ඉංග්‍රිසි 'ෆෝමියුලා යන්නෙන් හැඟවෙන (ආකෘතිය හෙවත් සැලැස්ම) අදහස මෙහි ඇතැයි සිතේ. ආකෘතිය නොමැති කෘතියක් ඇති විය නොහැක. එනමුදු එකම ආකෘතියක් එකම පරමාර්ථයක් සඳහා බොහෝ දෙනා විසින් පුන පුනා යොදගනු ලැබීමෙන් ආකෘතිය සුලබ, සාමාන්‍ය අලුත් බවක් නැති, පුහු අත් දැකීමක් බවට පත්වනු නොවැළැක්විය හැකි ය.

ඉතාලියානු ජාතික සම්භාව්‍ය චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරයකු වූ **මයිකල් ඇන්ජලෝ අන්තෝනියෝනි** තමා වට්ටෝරු සිනමාවට විරුද්ධ බව එළිපිට ම ප්‍රකාශ කර ඇතත්, ඔහුගේ නිහසේ පාවෙන සුලු චිත්‍රපට කථාවල ද සුළු ප්‍රමාණයක ආකෘතිකමය ස්වභාවයක් දක්නට ඇත. අන්තෝනියෝනිට වැදගත් වනුයේ වට්ටෝරු ස්වභාවයෙන් බැහැර වීමකට වඩා තම අදහස ඉටුකර ගැනීමට සම්මත වට්ටෝරුවෙන් පිහිටක් නැති බව පෙන්වීමට ය.

අන්තෝනියෝනි ගේ චිත්‍රපටකරණය රූපාවලියකින් රූපාවලියකට භාවෙමින් ජීවිතය යථා ස්වරූපී ව නිර්මාණය කොට දක්වීම වේ. සම්පව

574

විමසීමේ දී මේ තත්ත්වය අපට දකිත හැක්කේත් කුතුහලය දනවන විටට අවස්ථාවෙන් අවස්ථාවකට සංක්‍රමණය වීම තුළින් තීරණාත්මක උග්‍ර අවස්ථාවකට අවතීර්ණ වීම සේ ය. මෙහි දී බොහෝ විට අන්තෝනියෝනි ඉදිරියට එමින් කථාව හා ප්‍රේක්ෂකයා අතරට පැමිණ චිත්‍රපටයේ ගලායාම පාලනය කරයි. මෙවැනි ම අධ්‍යක්ෂවරයකි ස්වීඩනයේ **ඉන්ග්මාර් බර්ග්මාන්**. බර්ග්මාන් ගේ චිත්‍රපට සතියක් පසුගිය ද මහත් ආන්දෝලනයක් මත පවත්වන්නට යෙදුණි. ඔහු ගේ ශිල්පීය වැදගත්කම අභිබවා අමතර කරුණු ඉදිරියට ආ හෙයින් එම චිත්‍රපට සතියේ නියම ප්‍රයෝජන පොදු මහජනතාවට නොලැබී යාම ඛේදයකි.

අරුම පුදුම, අන්තවාදී, විපරීත, විචිත්‍ර වැනි විශේෂණවලින් හැඳින්විය හැකි සංකල්ප බර්ග්මාන් ගේ කෘතීන් හා ඈඳී ඇත. සිනමා ඉතිහාසයේ තැති ගැන්වෙන සුලු රූපාවලි සම්පාදනය මොහු අතින් සිදුවී තිබේ. මේවා තුළින් චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරයකු ගේ මිශ්‍රිත අනන්‍යතාව ගොඩනැගී ඇති බව පෙනේ. අශෝභන සිතුවිලි ඇති, කලබල ඇති කරන සුලු කෲර සංකල්ප කෙරෙහි නැඹුරු වන සුලු, සන්ත්‍රාසය, අස්වාභාවිකත්වය තුළින් අදහස් කුළු ගැන්වීමට යත්න දරන මහත් පරිශ්‍රමයෙන් සහ බලවත් නිර්මාණාත්මක හැකියාවකින්, ළගන්නා, මනහර සංරචනා ඉදිරිපත් කළ හැකි සිනමාකරුවකු හැටියට ද බර්ග්මාන් පිළිගැනේ. ඔහු උපයෝගී කර ගන්නා තේමා මූලික මානුෂික අත්දැකීම් හෝ වැදගැම්මකට නැති අත්දැකීම් විය හැකි බව ඔහුගේ සිනමාකෘති විශ්ලේෂණයෙන් පැහැදිලි වේ. එහෙත් ඔහු මිනිස් සන්තානගත අත්දැකීම් ගැන නොතකන්නෙකැයි තීරණය කිරීමට හැකියාවක් නැත.

බර්ග්මාන් ගැන වූ රොබින්වුඩ්ගේ පොතේ සටහන් ඇසුරෙන් හා බර්ග්මාන් ම ලියූ තම ජීවිත කථාවෙන් ගත් පහත දැක්වෙන අදහස් කීපය ද වැදගත් යයි සිතමි. කලාකරුවෙක් එක් පැහැදිලි ඍජු රේඛාවක් ලෙස වර්ධනය නොවේ. එවැන්නෙකුගේ පෙළ ගැස්ම කෘතියෙන් කෘතියට දැක්ය හැකි ය. මූලික සංවර්ධන අවස්ථා සමහර විට නොපෙනී යයි. ගංගාවක් හදිසියේ ම පොළොවට කිඳා බසින්නා මෙනි. අනතුරුව එය පොළොව යටින් මඳ දුර ගෙස් අලුත් ආකෘතිමය ලාලිත්‍යයකින් මතු වේ.

චිත්‍රපට නිර්මාණයේ ඇති සංකීර්ණතාව ඉහත දැක් වූ කරුණු අනුව තරමක් දුරට තහවුරු පැහැදිලි වනු ඇත. පෑන, තෙල් තුඩ ආදී කලානිර්මාණ උත්පාදනය කරවන සරල භාණ්ඩ මෙන් නොව, චිත්‍රපටනිර්මාණයේ දී උපයෝගී කරගනු ලබන්නේ, අතිතාක්ෂණික වූත්, සියුම් වූත්, විද්‍යාත්මක වූත්, මෙවලම් හා උපකරණ සමූහයකි. නිර්මාපකයා, චිත්‍රපට නිර්මාණයේ දී මෙවලම් හා උපකරණ අභිබවා සිටිය ද උපකරණ පරිහරණය සඳහා ඔහුට විද්‍යාවේ සහාය ලබාගත යුතුවනු ඇත.

සිනමාව කලාවක් මෙන් ම කර්මාන්තයක් ද වී ඇත්තේ මේ හේතුවෙනි. ලෝකයේ විශාල වශයෙන් මුදල් ආයෝජනය අවශ්‍ය වැදිලියේ කර්මාන්ත පසුබිමක් සිනමාව සතු වේ. එය පාකර බිහි වූ අතුරු ක්ෂේත්‍ර කීයයක් ඇත. සිනමාවෙන් පෝෂණය වන ප්‍රචාරක කර්මාන්තය සිනමාව අභිබවා යන අවස්ථා ද ඇත. සිනමාවට සම්බන්ධ ඡායාරූප ශිල්පය, සංගීතය, චිත්‍රශිල්පය නර්තනය ආදී ක්ෂේත්‍ර ද සිනමාවේ සංකීර්ණ කළමනාකාරිත්ව ගැටලු විදහා පාන්නේ ය.

> "1895 දී චල ඡායාව යථා තත්ත්වයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට මෙන් කථානාද චිත්‍රපටය සර්ව සම්පූර්ණ කිරීමට කාර්මික අංශ කීපයක් ඒකාබද්ධ කිරීමට සිදු විය."

කථානාද චිත්‍රපට එළි දැක්වීමට පමණක් ම කාර්මික අංශ කීපයක් ඒකාබද්ධ කිරීමට සිදු වුවා නම් ඊටත් වඩා අධිසංකීර්ණ යුගයක පසුවන අද චිත්‍රපට නිෂ්පාදනය කොතරම් සැලසුම් කළ යුතු සංකීර්ණ තත්ත්වයක පවතින්නේ දැයි මෙනෙහි කිරීම වටී.

ලෝක සිනමාවේ පතාක යෝධයකු වූ රුසියාවේ **සර්gi එම්. අයිසෙන්ස්ටයින්** නම් අධ්‍යක්ෂවරයා නිර්මාණය කළ නපුරු අයිවන් IVON THE TERR BLE නම් සම්භාව්‍ය චිත්‍රපය ගැන කළ විශ්ලේෂණයක් චිත්‍රපටකලාවේ සංකීර්ණ තාක්ෂණිකත්වය වටහා ගැනීමට මෙහි දී ප්‍රයෝජනවත් වේ යයි සිතමි.

රුසියාව එක්සේසත් කිරීමත්, අයිවන් රජුගේ විජයග්‍රහණයත්, චිත්‍රපටයේ විශේෂ තැනක් ගනී. බර්ග්මාන්, ඩේවිඩ් ලීන් ආදී අධ්‍යක්ෂවරු තමනට හුරු පුරුදු කාර්මිකශිල්පීන් චිත්‍රපටකරණයේ දී යොදා ගනිති. චිත්‍රපටකරණය එක් අතකින් සාමූහික ප්‍රයත්නයක් වුවද තාක්ෂණික එකඟතාව හුරු පුරුදු ශිල්පීන් අතින් සිදුවිය යුතුව ඇත. චිත්‍රපටකරණය සාහිත්‍ය කරණයට වඩා වෙනස් වන්නේ මේ නිසයි. චිත්‍රපටකරණයේ දී උපයෝගී කර ගන්නා මෙවලම් රාශියකි. කැමරාව, සේයා පට, තැටිගත කිරීමේ යන්ත්‍ර, ආලෝකය, දුර, ආදී ගණිත මිනිත උපකරණ මෙහි දී නම් කළ හැක. මේ සඳහා පුද්ගලයින් රැසක් එක්විය යුතුවාක් මෙන් ම ඔවුන්ගේ හැකියාවන් එකකට එකක් අභිබවා නොයන්නට අධ්‍යක්ෂ වග බලාගත

යුතු ය. අධ්‍යක්ෂ නිර්මාණ කෞශල්‍යයෙන් හා කාර්මික ඥානයෙන් හෙබියකු විය යුත්තේ ද අනිකුන් අභාබවා සිටිය යුත්තේ ද මේ හෙයිනි.

අයිසන්ටයින් කැපී පෙනෙන්නේ මෙහි දී ය. ඔහු අයිවන් ගේ විජයග්‍රහණය චිත්‍රපටගත කිරීමේ දී ඉතා පරිස්සමින් තිර රචනය සකස් කළේ ය. ඒ සඳහාත්, අයිවන් රජුගේ ප්‍රගතිශීලිභාවය පෙන්වීම සඳහාත් දහස් ගණනින් යුත් මහජනකාය දුර රූපාවලියකින් දක්වා මහජනයා අයිවන් ගේ සහුරා වූ **බෝයාර්ට** එරෙහි ව නැගී සිටීම නිර්මාණාත්මකව පෙන්වා ඇත. මෙහි දී **අයිසන්ටයින්** තම පැරණි කැමරා ශිල්ප සගයන් වූ **මොක්ස්වින්** හා **තිසේ** ද, සංගීතය සඳහා **ප්‍රොකොපිව්** ද යෙදී ය.

චිත්‍රපටය තැනීමේ දී අයිසන්ටයින් තම අදහස් වාහක කර ගැනීමට යෙදූ සෑම ද්‍රව්‍යයක් කෙරෙහි ම විචාරාත්මක විය. චිත්‍රපටයේ ආකෘතිය හා සැලැස්ම එහි තේමාව ඉදිරිපත් කරන මෝස්තර බවට පත් කර ඇත. පසුබිමේ තැනුණු දෙවියන්ගේ හා මිනිසුන් ගේ පිළිම සහිත **බයිසන්තියානු** මාලිගා, රජවාසලේ රාජකීය පරිසරය දක්වන සංකේත වේ. මංගල උත්සවය චලනය වන මෝස්තර රටා සහිත මහා පෙරහැරක් මෙනි. එකී මෝස්තර සටහන් දක්වන කාව්‍යමය චිත්‍ර සම්පාදනයෙහි වූ අයිසන්ටයින් ගේ දස්කම් පෙන්වන අවස්ථාවකි කසාන් වටලෑමේ සිද්ධිය, මෙම රූපාවලිය ආරම්භ වන්නේ තම ජාතියේ ප්‍රධානියා ලෙස සිටි **සාර්** පෙර කාලයේ දිස්වෙන රූපයකිනි. ඔහු හාත්පස කුඩාරමේ විස්තර, බලවත්, තේජවත් මහේශාක්‍ය ගතියක් පිළිබිඹු කරයි.ඔහු ගේ දර්ශන පථයට ලක් වන්නේ එක් ලතාවකටත්, එක් මෝස්තරයකටත් පෙළ ගැසුණු හෙවායින් ය. සේනාව එක් රිත්මයකට ගමන් ගනී. මේ සියල්ලෙන් ම පෙන්නුම් කරන්නේ කලාත්මක චිත්‍ර පථණක් විනා යුද සේනාවක් හැසිරෙන ස්වභාවයක ආකාරය නොවේ. මෙහි දී පැන නැගෙන සිද්ධාන්තය නම් කලාව වූ කලී අමු අමුවේ ජීවිතය කොපි කිරීමක් නොවන බවයි. අයින්සටයින් කර ඇත්තේ සැබෑ ජීවිතයේ යුද්ධ සේනාවක සංකල්පයක් කලා ඇසකින් ඉදිරිපත් කිරීමයි.

සණ්ඨා නාදය මෙහි තත්වාකාරයෙන් දක්වන්නේ උත්කෘෂ්ඨ මනෝභාවයන් ඇති කරනු සඳහා ය. ඔටුනු පැළඳීම, විවාහ මංගල්‍යය, සාර්ගෙ මරණ මංචකය දක්වන වැනි අවස්ථාවල සණ්ඨා නාදය උපයෝගී කර ගෙන ඇත. **ඇල්ප්‍රඩ හිච්කොක්** ගේ චිත්‍රපටවලත් ඇතැම් සංත්‍රාස චිත්‍රපටවලත් දක්වෙන ගෘහ නිර්මාණ **ලක්ෂණත්**, ගෘහභස්ථ බඩු බාහිරාදියත් චිත්‍රපටයේ ආකෘතියට යොදා ගෙන ඇත.

එවැන්නක් හිච් කොක් ආදීන්ට පෙර අයින්සටයින් දරුණු අයිවන් චිත්‍රපටයේ යොදයි. තිරයෙන් පිටත ඇසෙන සණ්ඨානාදය හා දක්වෙන බයිසන්තියානු රූප, පූජකවරුන්ගේ පොත්, බිත්තිවල ඇති රූප මෙහි තේමා ගත කර ඇත. ජීවිතයත්, කලාවත්, චිත්‍රයත් මෙහි ඒකාබද්ධ කරයි. නළුවන්ගේ හිස් අවස්ථාවොචිත සමීප රූපවලට හිමින් සිරුවේ හැරෙනවාත් සමග ම නළුවන් දෙස උකුසු ඇස් යොමා ඇති බිත්තියේ වූ රූප සැබෑ ජීවිතය හා එක් වේ. තම තානාපති හා අයිවන් රජ විදේශ ප්‍රතිපත්තිය සාකච්ඡා කරන අවස්ථාවේ දී පසු පස බිත්තියට වැටෙන්නේ ලොක ගෝලයේ සෙවණැල්ලකි.

හැම දෙයක් ම තමා ගේ අභිප්‍රායට යටපත් කර ගත් අයිසන්ටයින් ගේ කලාත්මක නිර්මාණ විග්‍රහ කරන විට කබුකි, ඔපරා, පැරණි බිතුසිතුවම් හා රූප, ආගමික සංකල්ප, ගෝයා, රෙම්බ්‍රාන්ට්, එල්ග්‍රෝගෝ හා රූකඩ නැටුම්, 19 වන සිය වසේ නාට්‍ය මෙන් ම **රූබිංලව්** හා **ප්‍රියෙන්නන්** වැනි පැරණි රුසියානු ශිල්පීන් ගේ ද ආභාසය පෙනේ.

හැමෙකක් ම ඊට අදාළ ස්ථානයේ තැබීමත්, හැම දෙයක් ම ඒ මොහොතේ ඇති වන එක්තරා නාට්‍යයේ නාට්‍යෝත්පාදක ශක්තියක් සඳහාත් හැම දෙයක්ම එය විදහා දක්වන අදහස් පිළිබිඹු කරන අති පරිසුද්ධ අංශය වශයෙනුත්, ප්‍රකාශන ශක්තියේ බලය ගෙන යන්නා වශයෙනුත් මෙහි යොදා තිබේ.

දරුණු අයිවන් චිත්‍රපටයේ සංගීතය ගැන විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතු ය. සමහර විට මෙවැනි සංගීත රචනාවක් වෙනත් කිසිම චිත්‍රපටයක නොවූවා විය හැකි ය. සංගීතය, මෙහි ඉතාමත් වැදගත් වූත්, සියුම් වූත්, පරිසමාප්ත වූත් අංගයකි. ප්‍රොකොපිව් හා අයිසන්ටයින් මෙහි සංගීත නිර්මාණය සඳහා එකිනෙකාට හවුල් වී ඇත. චිත්‍රපට මාධ්‍ය ඇස හා කන ප්‍රධාන කොට ගෙන නිර්මාණය වූවකි. මේ නිසා සමහර අවස්ථාවක (කලාතුරකින්) කන ද ප්‍රධාන තැනක් ගනී. එතෙකුදු වුවත් කන, ඇස අභිබවා ඇති අවස්ථා විරල ය. අයිසන්ටයින් හා ප්‍රොකොපිව් සංගීත නිර්මාණයේ දී මෙය හොඳින් වටහා ගත්තෝ ය. ප්‍රොකොපිව් අයිසන්ටයින් ගේ රූපාවලියකට සංගීතය නිර්මාණය කළේ ද ප්‍රොකොපිව් ගේ සංගීතයට රූපාවලි අයිසන්ටයින් විසින් නිර්මාණය කරනු ලැබුවේ ද එහෙයිනි.

පෙරදිග රටවල බුද්ධප්‍රතිමාවල දක්නට ලැබෙන ආවේණික ලක්ෂණ

බෙල්ලන්විල විමලරතන හිමි

බෞද්ධ චිත්‍රකලාවේ මුල් අවධියේ බුදුන් වහන්සේ මනුෂ්‍ය ස්වරූපයෙන් ප්‍රදර්ශනය නොකෙරුන බව ප්‍රසිද්ධ කරුණකි. ඉතා ඈතම යුගයක දී ඉන්දියානු දේශීය දෙවිවරු බෞද්ධ ධර්මයේ ආරක්ෂකයන් හැටියට බෞද්ධ දේවතා සමූහයා අතරට එක්වූහ. එම දෙවිවරුන්ගේ මූර්ති නිර්මාණය වුවද බුදුන්වහන්සේ පිරිනිවන් පා ශත වර්ෂ ගණනක් ගතවනතුරුම උන්වහන්සේ මනුෂ්‍යත්වාරෝපණයෙන් චිත්‍රගත කිරීම නොසිදුවිය. බෝධි වෘක්ෂය, ධම්මචක්කය, ස්තූපය උන්වහන්සේගේ පහළවීම සංකේතවත් කරන ආසනය වැනි සංහත ද්‍රව්‍යයන් බුදුන්වහන්සේ වෙනුවෙන් යොදා තිබීමෙන් මෙය පැහැදිලි වේ. බුදුපිළිම නැති මේ අවධියේ දී බෞද්ධයෝ සර්වඥධාතු නිධන්කර තනන ලද ස්තූපයනට වන්දනා කළහ. ක්‍රි.ව. 2 වන සියවසේ දී මේ ස්තූපය ආවරණය කරනු ලැබී ය. මුලින් කුඩාවට තැනූ ස්තූපය පසුව විශාල ප්‍රමාණයෙන් ගොඩ නංවන ලදී. ස්තූපයන් වටා ප්‍රාකාරයන් බැඳවූ අතර ඒවා උඩට මතුවන සේ තැනූ ගල්කැටයම් සහිත තොරටුවලින් යුක්ත විය. බෞද්ධ චිත්‍ර හා මූර්තිකලාව ද මේ ස්තූපවල සැරසිලි නිසා දියුණු විය. මේ කැටයම්වල තේමාව සඳහා තෝරාගනු ලැබුයේ බුදුන්වහන්සේගේ චරිතයට සම්බන්ධ සිදුවීම් සහ ජාතකකථාවලින් උපුටාගත් බෝසත් චරිත කථාන්තර ය. මෙවන් ඉතා වැදගත් නටබුන් අතර ක්‍රි.පූ. 1 වන සියවසේ මුල් කාලයට අයත් භාරුත්හි ස්තූපයන් ද එම කාලයටම අයත් අංක 1 දරන සාංචි ස්තූපය ද වෙයි.

ක්‍රි.පූ. 3 වන සියවසේ අශෝක අධිරාජයා විසින් නොයෙක් බෞද්ධ සිද්ධස්ථානයන්හි සත්ව රූප මූර්ති සහිත ගල්කණු පිහිටුවන ලද අතර, මේ චකවානුවට අයත් ආරක්ෂාව සලසන ස්වදේශිය දෙවිවරුන්ගේ ගල්කැටයම් ද දක්නට ලැබේ. බෞද්ධ කැටයම් කලාවේ ආරම්භය මේ කාල පරිච්ඡේදයටත් වඩා ඈත අතීතයට දැමිය නොහැක. ක්‍රි.පූ. 2 වන සියවසේ සිට ඩෙකෑනයේ උතුරේ ජනතාව බෞද්ධ පූජනීය ස්ථාන සඳහා ගල්ගුහා හෑරීම ආරම්භ කළහ. බුදුන්වහන්සේ ස්වකීය බුද්ධ ස්වරූපයෙන් නිරූපණය නොකිරීමේ සම්ප්‍රදයෙන් මිදුනු මිනිස්සු පළමු සියවසේ මැද භාගයේ සිට තුන්වන සියවසේ මැද භාගය දක්වා වූ කුෂාන රාජ්‍ය පාලන සමය තුළ ගන්ධාර ප්‍රදේශය සහ මථුරා නගරයේ බුදුන්වහන්සේ මානුෂි ස්වරූපයෙන් මූර්තිමත් කිරීම ආරම්භ කළහ.

ගන්ධාර දේශය වර්තමානයේ දී පාකිස්ථානයේ පෙෂවෝර් අගනුවර කොට ඇති වයඹ දේස සීමා බද ප්‍රදේශය එද අතීතයේ භාවිත කරන ලද නම බව බොහෝ දුරට විශ්වාස කළ හැක. භූගෝලීය කලාපයක් ලෙස වෙන්වී ඇති ගන්ධාරයට සහ ගන්ධාරයට නැගෙනහිරින් පිහිටි තක්ෂිලාත් උතුරින් පිහිටි සැවැත්වලටත් ආදිම චකවානුවක සිට බටහිර බලපෑම් ගලා එන්නට විය. ඇෆ්ගනිස්ථානයට බටහිරින් පිහිටි නගරහර සහ කපිෂවලට ද එසේම ය. මේ කලාපය සංස්කෘතික වශයෙන් මධ්‍යම ඉන්දියාවෙන් වෙන්වූවකි. මෙ ප්‍රදේශයේ කලාවන්ගේ ආරම්භය ක්‍රි.පූ. පළමු සියවසේ මුල්භාගයේ සිට ක්‍රි.ව. පළමු සියවසේ මැද භාගය දක්වා වූ සක පාර්තිය යුගයේදි සිදු වූ බව පෙනේ. එනම් මෙ ප්‍රදේශයේ බෞද්ධ කලාවන් මගින් බුදු පිළිමයට මනුෂ්‍යත්වය ආරෝපණය කර ප්‍රතිමා නෙළීම ආරම්භ කරන ලද කුෂාන යුගයේ ආරම්භය යි. මුල්ම ගන්ධාර බුදුපිළිමවල ලක්ෂණයන් මෙසේ ය: දිග රැළි සහිත කෙස්වලින් හිස මුදුනේ ගැටගසන ලද උෂ්ණීෂය අපරදිග ස්වරූපිය මුහුණුවර සහ දෙඋරහිස ම වසා අන්දවා ඇති ඇතුළට ගැඹුරට කැටයම්කර ඇති ඝන රෙදිවලින් යුත් සිවුරයි. බෞද්ධ මූලග්‍රන්ථයන්හි දක්නට ලැබෙන කථාවස්තු, සාමාන්‍ය එදිනෙද අවස්ථාවන් ඉතා සියුම් ලෙසට නිරූපණය කරමින් ගල්වල කොටා ඇති ආකාරයෙන් ගන්ධාර චිත්‍ර කලාවේ සංගත තාත්වික ලක්ෂණ හොඳින් පිළිබිඹුවේ.

ක්‍රි.පූ. 3 වන ශතවර්ෂය කාලයෙන් පසු ශිලාමූර්ති නිර්මාණ වෙළඳ මධ්‍යස්ථානයක් මධ්‍යම ඉන්දියාවේ ඇති වූ බව පෙනේ. එය කුෂාන රාජ්‍ය පරම්පරාවේ කලා කෞශල්‍යය

පිළිබඳ වඩාත්ම ප්‍රබලතාවයක් පෙන්වූ ඉතාම වැදගත් ආර්ථික, දේශපාලනික සහ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය බවට පත්විය. බාහිර බලපෑම්වල ආභාසයෙන් තොර වූ පිරිසිදු ඉන්දිය සෞන්දර්යය ඥානය මත පාෂාණක් ගොඩනැගුන ප්‍රතිමා මෙහි දී නිර්මාණය විය. මථුරා ශෛලියට අයත් ලක්ෂණ යන් පෙන්වන එකී බුද්ධප්‍රතිමාවන්ගේ විශේෂ ලක්ෂණ මෙසේ ය. ගොළුබෙලි කටුවක ස්වරූපය ඇති උෂ්ණීෂය (පාලි : උණ්හිස) සරල එහෙත් ප්‍රෞඪ පෙනුම, වම උරහිස පාෂාණක් වැසිගිය සිනිඳු සිවුර යනු මේවා ය. මථුරා ශෛලීය කේවල අධ්‍යාත්මක සුන්දරත්වය ඇති කරයි. මථුරා නගරයෙන් ම පාෂාණක් නොව ගංගා නම් ගංගා ධාරයේ පහළ මිටියාවතේ පිහිටි සාරානාත් අහිත ච්ඡත්‍ර හා සාංචි වැනි නගරවලින් ද මෙවැනි නිර් මාණ රාශියක් මතුවී තිබේ. මථුරාව උතුරු ඉන්දි යාවේ වැඩිම කලාකෘති නිෂ්පාදනයේ ප්‍රමුඛස්ථානය හිමිකරගත් මධ්‍යස්ථානය විය.

ගාන්ධාර හා මථුරා හැරුන විට ක්‍රිෂ්ණ ගගේ පහළ මිටියාවතේ පිහිටි ආන්ධ්‍ර දේශය ද දකුණු ඉන්දියාවේ කලාකෘති බිහි කෙරුණ කීර්තිමත් මධ්‍යස්ථානයක් විය. දෙවන සියවසේ මැද භාගයේ සිට තුන්වන සියවසේ මුල භාගය දක්වා කාලය තුළ සාතවාහන රාජ්‍ය සමයේ පෝෂණය ලද අමරාවතිය සහ තුන්වන ශතවර්ෂයේ මුල භාගයේ සිට 4 වන සියවසේ මුල්භාගය දක්වා කාලය තුළ ඉක්ෂ්වකු රාජවංශය යටතේ දියුණුව ලද **නාගර්ජුන කොණ්ඩ** යන මෙක මේ ප්‍රදේශයෙ වැදගත් ම ස්ථාන දෙකකි. ඒවායේ විශේෂ ලක්ෂණයක්නම් මුදු මොළොක් ලෙස සහ ලයාන්විත ලෙස ශරිරය මූර්තිමත් කිරිම යි.

කුෂාන රාජපරම්පරාවේ වැටීමත් සමග ම උතුරු ඉන්දියාවේ කලා නිෂ්පාදනවල තාවකාලික පසුබැසීමක් සිදුවිය. එහෙත් ක්‍රි.ව. 376 සිට 414 දක්වා කාලය තුළ රජ කළාවූ ද ගුප්තරාජ්‍ය පරම් පරාව සඳහා නිති පද්ධතියක් සකස්කළා වූද දෙවන **චන්ද්‍රගුප්ත** රාජ්‍ය සමයෙහි කලාකෘතින් සඳහා නව ප්‍රබෝධයක් ඇතිවිය. පසුකාලින ඉතිහාසඥයින් විසින් ''ඉන්දියා සංස්කෘතියේ ස්වර්ණමය යුගය'' ලෙස හැඳින්වෙන මේ කාල යේ දී ඉන්දියාවේ දේශීය වශයෙන් ගොඩනැගුණු සංස්කෘති අංග ගණනාවක් ම ඉතා දියුණු අඩියකට පත් විය. චිත්‍රකලාව අතින් බලන විට මථුරා සහ සාරානාථ ගුරුකුලයන්ගේ වඩාත් සංශෝධිත තාක්ෂණික දැනුම උපයෝගී කරගනිමින් ඇති උත්කෘෂ්ඨ ජීවමානාකාර බුදුපිළිමය නිර්මාණය විය. මෙහි උච්චතම වකවානුව වූ පස්වන සිය වසේ මුල් යුගයත්, මධ්‍යම යුගයත් අතර කාලයේ නෙළා ඇති කදිම රැළි සහිත නැවුම් පටවලින් පිරිගිය දෙඋරය ම වඩාත් ඇඟට ඇලීගිය සිනිඳු සිවුරක් සහිත වූ මථුරාවල ඇති තාත්වික බුදු පිළිමය විශේෂයෙන් සැලකිය යුතු ය. සාරානාත් සම්ප්‍රදයේ දියුණු ම අවස්ථාවට පැමිණි පස්වන සියවස අග භාගයට අයත් සාරානාත්හි තාත්වික බුදුපිළිමයේ සිවුර නෙළා ඇත්තේ නැවුම් පටවල් කිසිත් නැති සිනිඳු ඇඳුමක් වශයෙනි. මේ ගුරු කුලයන් මෙක නිසා ඉන්දියානු සම්භාව්‍ය ශෛලය සම්පූර්ණත්වයට පත්විය. මෙහි බලපෑම ඉන්දියන් උපඅර්ධද්වීපයේ නොයෙකුත් ප්‍රදේශවලට සහ අග්නිදිග ආසියාවේ රටවලට කෙලින් ම ඇති වූ අතර චීනයට ද අනියම් ලෙස බලපෑමක් ඇතිවිය.

8 වන සියවසෙන් පසු භාරතයේ බුද්ධාගම පරිහානිය කරා ගමන් කරන්නට විය. අවසන් වරට පාලාරාජ පරම්පරාවේ අනුග්‍රහය යටතේ බෙංගාල සහ බිහාර් ප්‍රදේශයේ බෞද්ධාගමේ බැබළීමක් සිදුවිය. එහෙත් මේ කාලයේත් නාලන්ද පාර්පූර් හෝ ඔරිස්සා ප්‍රදේශයේ රත්නගිරි සහ ලලිතගිරි යන ස්ථානවල විශාල ආරාම ගොඩ නැගුන ද සාරානත් සම්ප්‍රදයානුකූල ව නිර්මිත බුදු පිළිම වැඩිහරියක් සම්මත කලාවකට අනුව ඉදිරි පත් කිරිම නිසා ඒවායේ විවිධත්වය සහ භාවික අගය නැති විය. තාන්ත්‍රික බෞද්ධ ධර්මයේ නැගී සිටීමත් සමග බෞද්ධ දේව සමූහයා අතරට අලුත් දෙවි දේවතාවෝ රාශියක් එක්වූහ. ඔවුන්ගෙන් සමහරු බහුහස්ත සහ බහුශීර්ෂ ඇත්තෝ වූහ. ඔවුන්ගේ පහළවීමත් සමග තදබල නිතිමාලාවක් සැකසීමේ අවශ්‍යතාව ඇතිවිය. වටිනා බුදුපිළිම සාදන හැම විට ම එම මූර්තිශිල්පින් ආගමික නියම යන් දැඩිලෙස අනුගමනය කළයුතු විය. මේ කාලය අතරතුර ගල් පාෂාණක් නොව ලෝකඩ ආදී වෙනත් ලෝහ වර්ගයන් ද මූර්ති සඳහා උපයෝගී කරගත් බව පෙනේ. කුර් හර් (Kurkihar) වල තිබී හමුවූ ඒ සඳහා පාවිච්චි කළ ද්‍රව්‍ය කැබලි සැලකිය යුතු ය.

සාමාන්‍ය ජන විශ්වාසයන් සහ හින්දු ධර්මය සමග සම්මිශ්‍රණය වීමෙන් බුදුදහමේ මූලික ස්ව රූපය ක්‍රමයෙන් වෙනස් විය. 1203 දී මුස්ලිම් ආක්‍රමණය නිසා නාලන්ද වික්‍රමශිලා වැනි බෞද්ධ මධ්‍යස්ථාන විනාශ විය. මෙසේ පාලා ශෛලීය විනාශ වී යාමත් සමග ඉන්දියාවේ නේපාල් ටිබැට් සහ අග්නිදිග ආසියානු චිත්‍ර කලාවේ ආරම්භය විය. කාංචිපුරම්, නාගපට්ටනම් සහ තක්ජාවූර් වල ඇති කෘතිවලින් උතුරු ඉන්දියාවට වැඩි කාලයක් දකුණු ඉන්දියාවේ බුද්ධ ධර්මය පැවති බවට සාක්ෂ්‍ය ඉදිරිපත් කළ හැක.

නේපාලයේ බෞද්ධ චිත්‍රකලාව දියුණුවට පත්වන්නට ඇත්තේ ඉන්දිය බෞද්ධ චිත්‍රකලාව සමග කිට්ටු සම්බන්ධයක් ඇති වුවද පස්වන සියවසට පෙර කලා කෞෂල්‍යය ගැන දනහැක්කේ

ඉතා ස්වල්පයකි. පස්වන සියවසේ සිට අටවන සියවස දක්වා වූ ලිච්ඡවි වංශ රාජ්‍ය කාලය තුළ නේපාලයට ගුප්ත සංස්කෘතිය හඳුන්වා දෙනු ලැබීමෙන් පසු කට්මණ්ඩු මිටියාවතේ කලාකෘති නිෂ්පාදන බෙහෙවින් ආඪ්‍ය විය. තදින් ටිබෙට් බලපෑම තිබුණ අවධියක නේපාලයට හඳුන්වා දෙනු ලැබූ තාන්ත්‍රික බුදුදහම, නේපාලිකයන් විසින් නැවත ටිබැට් රටට පිරිනමන ලදී. මුස්ලිම් හමුදා ආක්‍රමණය නිසා පැනගිය ඉන්දියානු බෞද්ධයන් සහ බ්‍රාහ්මණවරු මල්ලරාජ්‍ය සමයේ එනම් 12 වන ශතවර්ෂයේ නේපාලයේ පදිංචි වූහ. 1200 වන ශතවර්ෂයෙන් පසු සාමාන්‍ය ජනප්‍රිය ඇදහිලි බෞද්ධාගම සහ හින්දු ධර්මය සම්මිශ්‍රිත මුල් නේවාර් සංස්කෘතියේ මල්ඵල ගැන්වීම සිදුවිය. චිත්‍ර අතින් බලන විට බෞද්ධ ධර්ම ග්‍රන්ථ සහ සංස්කෘත සූත්‍ර පොත්කම්බ ආදියේ තදින් ම ටිබැට් බලපෑම ඇති කුඩා චිත්‍රයන් දක්නට ඇත.

ඉන්දියාවේ ඊසාන කෙළවරේ කාෂ්මීරය සහ ටිබැටය සම්බන්ධ කරන වෙළඳ මාර්ගයේ පිහිටි ලඩාක්වල ටිබැට් බුදු දහම අදත් ක්‍රියාත්මක ව පවතී. ටිබැට් බුදුදහමට අත්තිවාරම වැටුනේ එකොළොස්වන සියවස තුළ ය. මේ වකවානුවේ (Alehi Monastery) ඇලචි විහාරය ගොඩනගන ලදී. දැනට මේ තාපසාරාමයේ ඉතිරිව ඇති ගොඩනැගිලි වැඩිහරියක් 15 වන සියවස අගභාගයේ දී කරන ලද ඒවාය .

බුදුසමය හා බුද්ධමූර්තිශිල්පය ඉන්දියාවෙන් අග්නිදිග ආසියානු රටවලට පැතිරී ඉන්දිය සම්ප්‍රදයානුකූල බුදු පිළිමයන් ජනතාව අතර ප්‍රචලිත වූ නමුත් ඒවායේ ඒ ජනවර්ගයාට ම ආවේණික විශේෂ ලක්ෂණ ටිකෙන් ටික උදුවිය. හතරවන සියවසෙන් පසු දකුණු ඉන්දියාවේ ආන්ද්‍ර කලා සම්ප්‍රදයානුකූල කැටයම් ශ්‍රී ලංකාවේ අනුරාධපුරය අවට බිහිවිය. මේ ශෛලියේ සුවිශේෂ ලක්ෂණ මෙසේ ය : ශරීරයේ හැඩය කැපී පෙනෙන සේ වම් උරහිස වැසෙන සිරුරට ම ඇලීගිය සිවුර, හා එක්තරා ප්‍රමාණයක ඔඩක් තබමින් සිවුර පුරා විහිදීගිය නැවුම් පොටවල් ය. 13 වන සියවසින් පසු ලෝකඩ හෝ වෙනත් එවැනි ලෝහවර්ග ගල් වෙනුවට මූර්ති නිර්මාණය සඳහා භාවිත විය. මේවායේ සිවුරු නැවුම් පොටවල් වඩාත් සියුම් ලෙස මතුකිරීමත්, බුදුපිළිමයේ ශීර්ෂයට උඩින් ගිනිජාලාවක් වැනි රශ්මිවලල්ලකුත් නිර්මාණය කිරීම වැනි ශෛලීන් බිහිවිය. ශ්‍රී ලංකාවේ ථෙරවාද බුදුදහම වඩා ජනප්‍රිය වූයෙන් විශේෂයෙන් ශ්‍රී ලංකාවේ ගෞතම බුදුන්වහන්සේගේ පිළිම බොහෝ දුරට සරල සම්ප්‍රදයකින් නිර්මාණය වූ අතර **අවලෝකිතේශ්වර** වැනි මහායාන බෝධිසත්ත්වවරුන් සහ තාන්ත්‍රික දෙවිවරුන්ගේ පිළිරූ ද නිර්මිත විය.

අග්නිදිග ආසියානු බෞද්ධප්‍රතිමාවන් අතර විශේෂයෙන් මධ්‍ය ජාවා සහ ඉන්දුනීසියා යන රටවලින් හමුවූ ඒවා වඩා ප්‍රසිද්ධය. ශෛලේන්ද්‍ර රජු පාරම්පරික මහායාන රජවරුන්ගේ විශේෂ අනුග්‍රහය ලැබීම නිසා අටවන හා නවවන සියවස්වල එරට කලාශිල්පයන්ගේ විශේෂ දියුණුවක් ඇතිවිය. ඔවුන්ගේ මූර්තීන් ඉතා සෞන්දර්යාත්මක හා උසස් නිපුණත්වයක් පෙන්වන ඒවා විය. විශේෂයෙන් (චන්දි මෙන්ඩුට්වල) බෞද්ධ ප්‍රතිමාත්‍රය නියම පරිමාණයකින් යුත් උත්තුංග ශරීර ආකෘතියක් පෙන්වන අතර, ඒවා අග්නිදිග ආසියාවේ බුද්ධප්‍රතිමාවන් අතර, උත්කෘෂ්ඨ ම නිර්මාණයන් හැටියට හැඳින්වීම නිවැරදි ය. බෝරෝබුදූර්හි ඇති විශාල ගල් කැටයම් ද විශේෂ අවධානයට ලක්විය යුතුය. විශිෂ්ට ගණයට අයත් ජීවමාන ශරීර ප්‍රමාණයේ ඉදි පිළිම පන්සිය හතරක් මුල් අවධියේ බිහිවී ඇත.

බුරුමයේ බෞද්ධ කලාශිල්පයන්ගේ ස්වර්ණමය යුගය 11 වන ශතවර්ෂයේ සිට 13 වන ශතවර්ෂ කාලය දක්වා සිටි පගාන් රාජ්‍යවංශ සමය වශයෙන් හැඳින්විය හැක. මේ රාජවංශිකයන් ථෙරවාද බෞද්ධ සම්ප්‍රදයට අයත් වූවන් නිසා මූර්තිනිර්මාණයන් ශාක්‍යමුනි බුදුන්ගේ හෝ අතීත සිව් බුදුවරුන්ගේ පිළිමයන්ට පමණක් සීමා විය. ශෛලිය අතින් මේවා ඉන්දියාවේ පාලා ශෛලියේ ආභාසය ලැබී ය. බුදුන්වහන්සේගේ ජීවන චරිතයට සම්බන්ධ සමහර සිද්ධි සහ අතීත ජීවිත කතා පිළිබිඹුවන බිතුසිතුවම් ද රාශියක් ඇත. වත්මන් තායිලන්තයේ අතීතයේ දී මහායාන බුද්ධාගම ප්‍රචලිතව පැවතින ද 13 වන සියවසෙන් පසු ථෙරවාද බෞද්ධ රටක් විය. 7 වන සියවස හා 11 වන සියවස අතර ද්වාරවතී සමයේ සිනිඳු විනිවිද පෙනෙන රෙදිවල ප්‍රතිමා නිර්මාණය විය. ඒවා සරල එහෙත් ප්‍රෞඪ පෙනුම ඇති ඒවා විය. නමුත් එහි දකුණු සහ මධ්‍යම ප්‍රදේශවල ශ්‍රීවිජය රාජ්‍ය සමයේ අටවන හා නවවන ශතවර්ෂවල ව්‍යාප්තිය යෙන් පිරි මහායාන බෝසත් පිළිම සාදන ලදී. 11 වන සියවසේ සිට 13 වන සියවස දක්වා කාලය තුළ මධ්‍යම හා නැගෙනහිර ප්‍රදේශයන්හි ඛමීර් (Khamer) ගෝත්‍ර අනුබද්ධ ව උසස් කලා උන්නතියක් දැකිය හැක. 13 වන සියවසින් පසු තායි (Thai) ගෝත්‍රිකයින් එම ප්‍රදේශයේ බලයට පත් අවධියේ සිහින් ඉහ මෙන් ම ශාන්ත පෙනුමැති බුද්ධප්‍රතිමානිර්මාණය කරන ලදී. වර්තමාන කාම්බෝජයේ සිට විශිෂ්ට කලාකෞශල්‍යයකින් යුත් ඛමෙර් (Khamer) වංශිකයෝ පූර්ව ඇංකෝර් (Angkor) යුගය එනම් පස්වන සියවස හා අටවන සියවස අතර, කාලය තුළත්, නවවන හා 15 වන සියවස් අතර කාලය වන ඇංකෝර් යුගය තුළත් සුවිසාල ඓතිහාසික හින්දු කලානිර්මාණ පමණක් නොව ශ්‍රේෂ්ඨ

බෞද්ධ මූර්තීන් ද බිහිකළහ. විශේෂයෙන් ලෝකේශ්වර හෙවත් මහායාන බෝධිසත්ව ප්‍රතිමාව සහ නාග දරණයක් මත වැඩ හිඳින සාක්‍ය මුනි ප්‍රතිමාව ද සැලකිය යුතු ලක්ෂණයන්ගෙන් යුක්ත ය.

චීනයට බුදුසමය හඳුන්වා දෙන ලද්දේ ක්‍රි.පූ. 2 වන ශතවර්ෂයේ යයි සලකනු ලැබේ. එහෙත් ඓතිහාසික ව මෙය ඔප්පු කිරීමට ඇති සාධක ප්‍රමාණවත් නොවේ. කෙසේ නමුත් බෞද්ධ මූර්ති හඳුන්වා දෙනු ලැබූ කාලය මීට පසු වක වානුවක් වියහැකි බව තීරණය කළ හැක. වර්ෂ 146 – 167 දක්වා පසුකාලින හන් රාජ්‍ය වංශයට අයත් හුආන්ඩ (Huandi) අධිරාජ්‍යයා තම රජ මාළිගයේ සරසන ලද අඩිතාලමක් සාද බුදුන් වන්දනා කළ බව වාර්තාගත ව ඇත. මේ බුදුරුව මූර්තියක් ද නො එසේ නම් සිතුවමක් ද යනු හරිහැටි කිව නොහැක. හෞහාන්ෂු (Hav Hanshu) සහ සංහෝෂි (Sangozhi) වල ද දෙවන සියවසට අයත් ද්‍රව්‍යාත්මක සාධක තිබේ. සොරොං රජු විසින් ජියැංග්ෂුෂෙං හි (Xuzhu of Jiangsusheng) බෞද්ධ ආරාමයක් සෑදූ බවටත් බුදුපිළිමයක් සකසා තමා විසින් වන්දනාමාන කළ බවත්, කියැවේ. ලෙෂංක්ෂියන් (Leshanxion) වල කරන ලද කැනීම්වල දී දෙවන සියවසට අයත් බුදුපිළිම හමුවී තිබේ. මේ සාහිත්‍යමය වාර්තා විශ්වාසය තැබිය හැකි ඒවා බවට එම සාධක ප්‍රමාණවත් ය. තුන්වන සියවස වන විට බුදුරුව ඇතුළත් මෝස්තර වඩාත් ජනප්‍රියවීම නිසා ලෝකඩ දර්පණයන්හි ත්‍රිකෝණාකාර රාමු සහ පැරණි යූ (Yue) පිහන් භාණ්ඩ ආදිය ද එම රටාවන්ගෙන් සැරසීම කර ඇත. මේ බුද්ධ ප්‍රතිරූප නැගෙනහිර චීනයේ ව්‍යාප්ත වූ අයුරු හෝ ඒවායේ නියම ස්වභාවය ගැන විස්තරයක් තව ම අනාවරණය වී නැත. ඒවා සම්පූර්ණයෙන් ම පූද පූජා සඳහා ම සකස්වූයේ ද නැත්නම් සාමාන්‍ය සැරසිලි රටාවන් ලෙස පිළියෙළ වූයේ ද යනු හරි හැටි කිව නොහැක. හතරවන සියවසේ උතුරු චීනයේ හුආබි (Huabei) වල හැම තැනක ම පාහේ ප්‍රාන්තීය ශෛලීන් අනුව සැකසුණු ලෝකඩ ඉදිපිළිම රාශියක් වන්දනාමාන සඳහා ඉදිකර ඇත. ඒවායේ විශේෂාංගයන් නම් යුනිෂ්නාස් (Unishnas) නමින් හැඳින්වෙන දෙවුරම වැසූ ඝන පැතලි පුවරු තට්ටුවකින් සෑදූවාක් මෙන් පෙනෙන නැවුම් පටවල් සහිත විශාල ඝනකම ඇති සිවුර, සමාධිමුද්‍රාව සහිත අත් සහ සිංහරූපවලින් වටකරන ලද චතුරශ්‍රාකාර පාදමක් මත එරමිණිය ගොතාගත් පාද සහිත වැඩ සිටින ආකාරයත් ය. හාවඩ් විශ්වවිද්‍යාලයේ ෆෝග් (Fogg) කෞතුකාගාරයේ රැස්කර ඇති ලෝකඩ ඉදිපිළිම අතර මීට සමාන පිළිම දක්නට ලැබේ. නමුත් ඒවායේ මුහුණේ අංග ලක්ෂණ ගැඹුරට කපා ඇත්තේ ගාන්ධාර බුද්ධ ප්‍රතිමා ශෛලියට වඩාත් කිට්ටු අයුරකිනි. පසුපුවේ පරිණාහය සිවුර අතරින් පිළිබිඹුවේ. සිවුරේ රැළි පොටවල් වඩාත් තාත්වික ලෙස නිරූපණය කර ඇත. සියල්ල සලකා බලන විට ඒවා චීනයට ම ආවේණික වූ ශෛලියට අයත් පැතැලි ද්විමාන බුදුපිළිමයන්ට වඩා වෙනස් වූ ගාන්ධාර ශෛලිය පෙන්නුම් කරයි. ෆියුජියුරින්කන් (Fujiyurinkan) හි එකතුකර ඇති ඒවා අතර ඉහතකී ශෛලියට අයත් හිටි ලෝකඩ බෝධිසත්ව පිළිරුවක් ද ගාන්ධාර බලපෑම පෙන්නුම් කරයි. ඒ නිසා චීනයේ බුදුපිළිම මූර්ති ශිල්පය පිළිබඳ ඉතිහාසය ගැන කියවන විට එම ශිල්පය ආරම්භයේ දී ඊට ගාන්ධාර ශෛලිය විශාල වශයෙන් බලපෑ බව සඳහන් කිරීම නිවැරදියයි සිතමි. ඉතිහාසයෙ නොයෙක් අවස්ථා වල ඉන්දියාව හා මධ්‍යම ආසියා රටවලින් ධර්ම ප්‍රචාරක භික්ෂූන් මහත් රාශියක් නැගෙනහිර හා බටහිර චීනය අතර මහා සංස්කෘතික හා වෙළඳ හුවමාරු ස්ථානයට පිවිසෙන ස්ථානය අසල පිහිටි ඩන්හුආං (Dunhuang) වලට රැස්වූහ. බෞද්ධ ආරාම රාශියක් එහි ගොඩනංවන ලද අතර බුද්ධධර්මය අධ්‍යයනය සඳහා චීනයෙන් භික්ෂූහු එහි පැමිණියහ. මොගාඕ (Mago) වල බිම්ගුහාවල කැණීම්කර ඇත්තේ බෞද්ධ අධ්‍යාපන මධ්‍යස්ථාන ඇතුළත් කිරීමට යි. මේ හැර නැගෙනහිරට විහිදී නොයෙක් පෙදෙස්වල පමණක් නොව චීනයේ මධ්‍යයේ පවා බිම්ගුහා කැණීම් සිදුවිය. පස්වන සියවසේ මුල් භාගයේ සිට බිම් ගුහාවල ඉන්සිතු යුගයට අයත් බෞද්ධ සිතුවම් දක්නට ලැබේ. බිංග්ලිංග්සි ගුහාවල අංක 169 දරන පස්වන සියවසේ මුල් යුගයට අයත් මූර්ති සිතුවම් මථුරා ශෛලිය පිළිබිඹු කරන සේ ශරීරයට ඇලිගිය සිවුරක් ඇතිව නිමවී ඇත. මධ්‍යම ඉන්දියානු ශෛලිය චීනයට ගෙන එනු ලැබුයේ මධ්‍යම ආසියාව හරහා ය. මෙය පසුව උතුරේ වේ (Wei) රාජවංශයේ ඒකාධිපති පාලකයන්ගේ ඇහස් සහ එකල පිළිගෙන තිබූ ගාන්ධාර ශෛලිය හා සම්මිශ්‍රණය විය. මේ ශෛලි දෙකේ සම්මිශ්‍රණයෙන් යුංගං ගුහා ශෛලියේ ආරම්භය උදාවිය. පස්වන සියවසේ දෙවන භාගයේ දී උත්තර වේ රාජවංශය චීන ජීවන ක්‍රමයේ බලපෑමට යටත් විය. එනිසා බෞද් මූර්තිශිල්පය ද ඒ හා සමානව ම පාරම්පරික චීන ශෛලියේ බලපෑමට හසු විය. චීන අගනුවර ඩටොං (Datong) වල සිට (Longmen) ලොංග්මෙන් නගරයට මාරුවීමෙන් පසු ආරම්භ ව වැඩි දියුණු වූ ලොංග්මෙන් ශෛලිය හන් වංශික යන්ගේ (Han Tribe) පාරම්පරික සංස්කෘතියේ නව පණගැන්වීමක් පමණකි. රටනිය වූ නොක් ෂියන් (Gnogxian) බෞද් මූර්තිශෛලිය හන්වංශික ශෛලි ලක්ෂණ වඩාත් පෙන්නුම් කරයි. කොරියන් අර්ධද්වීපය හරහා ජපානයට ගෙන එනු ලැබූ අශෝක ශෛලිය නැගෙනහිර

ආසියාවේ නොක්ෂියන් ශෛලියේ ම දියුණු තත්වයක් ලෙස තේරුම් ගත හැක. චීනයේ සම්බන්ධතා අනුව බුදුසමය හඳුන්වා දෙනු ලැබීමෙන් පසු චීනයේ සිට කොරියාවට ගෙන ආ චීන බෞද්ධ මූර්තිකලාව එහි දී ක්‍රමයෙන් සංවර්ධනය වූ බව පෙනේ.

පස්වන සියවසේ අග භාගයෙන් පසු කොරියාවේ විශාල වශයෙන් බුද්ධප්‍රතිමා තැනීම සිදුවිය. මුලින් කරනලද නිර්මාණ කෙලින් ම චීන සම්ප්‍රදායානුකූල ව කරන ලදි. එම ප්‍රතිමාවල සිරුරු පැතලි ය. කිසිදු ජීවමාන හැඟීමක් ගෙන දෙන ඒවා නො විය. සමාන්තරව වැටී ඇති සිවුරු නැවුම් පටවල් සහිත මේ පිළිරූ ඉදිරියේ සිට නැරඹිය යුතු ය. මේ යුගයට අයත් හොඳ ම නිදසුන් නම් කොගුරියෝවල පිහිටි යොංගා රජුගේ සත්වැනි වර්ෂයේ දී (ක්‍රි.ව. 53[illegible]) දී කරන ලද ලෝකඩ හිටි පිළිමය සහ පික්චෙ (Paekehe) වල කුන්සුරි ආරාම භූමියේ කැණීම්වල දී සොයා ගන්නා ලද ලෝකඩ බෝසත් පිළිරුවයි. හයවන සියවසේ අවසන් භාගයට අයත් විශාල රශ්මි මාලාවකින් යුත් ලෝකඩ බුදුපිළිම ත්‍රිකය ඉමහත් ජනප්‍රියත්වයට පත් විය. නාරාහි හොරියුජි (Horijuji) ආරාමයේ ඇති අශෝක ශෛලිය නියෝජනය කෙරෙන ශාක්‍යමුනි ප්‍රතිමාත්‍රිකය ද මේ ශෛලියෙන් ආභාසය ලබා ඇත.

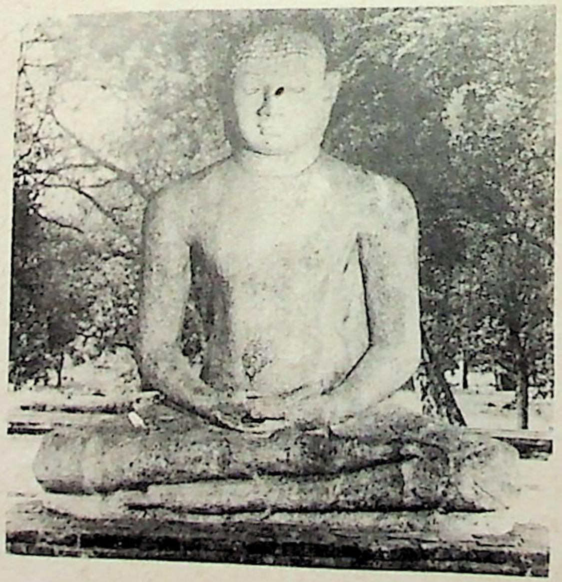
මේ තුන් රාජ්‍ය යුගයට අයත් බෞද්ධමූර්තීන් හයවන සියවසේ අග භාගය වන විට විශේෂයෙන් මුහුණේ හැඩරුව, සිවුරේ නැවුම්පට ආදිය මගින් විස්තරාත්මක ව බලනවිට සංස්කෘතික රටාවන්ගේ වෙනස්කම් මත පදනම්වූ විශේෂ ශෛලියක් ලෙස පෙනෙන්නට විය. පික්චෙ මූර්තිවල ඇති මහානුභාසම්පන්න පියකරු සිනාව නිදසුනක් ලෙස ගත හැක. වැලිගල් හා හුණුගල් බහුල වශයෙන් මූර්තිකරණය සඳහා චීනය උපයෝගී කරගත් නමුත් කොරියානු වංශිකයන් ඒ සඳහා දිලිසෙන මෘදු මැටි පාෂාණ යොදගත්හ. නමුත් විශාල බුද්ධප්‍රතිමා සහ ගල්හි කොටන ලද ප්‍රතිමානිර්මාණය සඳහා තද කළුගල් ම පාවිච්චි කළ බව අමතක නොකළ යුතු ය. එක් පාදයක් පහතට වැටෙන සේ වාඩිවූ ඉරියව්වෙන් සිටින මෛත්‍රී බෝධිසත්වයන් නිරූපණය කරන පිළිමය කොරියාවේ ඉතාමත් ජනප්‍රිය ජාතික සංස්කෘතියකි. ආරාමවල ප්‍රධාන තැන හිමි වන සේ විශාල මෛත්‍රිය බෝධිසත්ව ගල් පිළිම කරවන ලදි. කොරියාවේ සෝල් නගරයේ ජාතික කෞතුකාගාරයේ ඇති රාජධානි තුනේ යුගයට අයත් එක් පාදයක් පහළට වැටෙන සේ භාවනානුයෝගී ඉරියව්වෙන් සිටින විශාල ලෝකඩ බුදුපිළිම දෙක මෙකී පසුතලය මත අධ්‍යයනය කළ යුතු කෘතිවලින් දෙකකි. කොරියානු අර්ධද්වීපය සිල්ලා රාජවංශය යටතේ එක්සත් වීමෙන් පසු රාජ්‍ය අනුග්‍රහය හිමිවීමෙන් බුදුදහමට නව පණක් ලැබිණ. මේ නිසා කියොන්ජු (Kyongju) අගනුවර පමණක් නොව නොයෙකුත් ප්‍රසිද්ධ කඳුවල ආරාම තැනීම හේතුකොටගෙන කලා කෘති බිහිවීමේ උත්කෘෂ්ට අවධිය බවට පත්විය. ටොහම් කඳුවැටියේ සොක්කුල් අම් (Sokkulam) ගුහා ආරාමයේ බුදුපිළිමයේ භූමිස්පර්ශමුද්‍රාවෙන් නිර්මාණය කර ඇත්තේ රාජ්‍යයේ සමෘද්ධිය ප්‍රාර්ථනා කිරීමේ අටියෙන් සහ බෞද්ධ විමුක්තිය අවබෝධ කරගනු ලැබුවේ සිල්ලා ප්‍රාන්තයේ මහ පොළොව මත දී බවත්, පෙන්වීමට යනු එහි අදහස යි. වම් උරහිස පමණක් වැසෙන සේ පොරවන ලද සිවුරකින් යුතුව භූමිස්පර්ශමුද්‍රාවෙන් නිර්මිත සොක්කුල් අම් එක්සත් සිල්ලා රාජ්‍ය යුගයේ පිළිගත් ආදර්ශ රූපය බවට පත්විය.

ජපානයට බුදුදහම හඳුන්වා දෙනු ලැබුයේ ක්‍රි.ව. 550 දී පමණ කොරියාවේ සිට ය. බුදුදහම පැමිණීමෙන් පසු එරටට ආවේණික වූ විවිධ ලක්ෂණ ජපන් බුදුදහම තුළ සංවර්ධනය වූ අතර එය කලාශිල්ප කෙරෙහි ද බෙහෙවින් බලපෑ බව සඳහන් කළ යුතු ය. ජපාන බුදුපිළිම සැකසී ඇත්තේ එම වචනයේ අර්ථය පිළිබඳ පෘථුල අවබෝධයක් ඇති ව බෞද්ධයනට වන්දනා කරනු ලැබීමට සුදුසුවන පරිදි ය. වචනයේ පරිසමාප්ත අර්ථයෙන් එයින් ධ්වනිතවන්නේ බුද්ධ නමින් හැඳින්වෙන බෞද්ධ ධර්මයේ නිර්මාතෘවර සිද්ධාර්ථ ගෞතම බුදුන්ගේ ඕනෑම මූර්තියකි. උන්වහන්සේ සාක්‍යමුනි නමින් ද ෂකුසොන් නමින් ද හැඳින්වේ. ෂකුසොන් යනු උන්වහන්සේට ගෞරවය සඳහා යෙදෙන පදයකි. මහායාන බුද්ධධර්මය තුළ විවිධ නිකායන්හි අනේක බුදුවරයන් පිළිබඳ ඉපැරණි සංකල්පයන්ගේ වර්ධනයත් සමග බෞද්ධ දේව විශ්වාසයට අමිතභ ආදි තවත් බුදුවරු හඳුන්වා දෙනු ලැබූහ. බුද්ධප්‍රතිරූප ඒ අනුව මේ අලුත් තථාගතවරුන් සඳහා ද උපයුක්ත කරගන්නා ලදි. බුද්ධප්‍රතිමා යන්නෙහි පෘථුල අර්ථයෙන් ගත් විට එයින් මේ තථාගතයන් වහන්සේලා පමණක් නොව බෝසත්වරු, විද්‍යා රාජවරු, සහ දෙවිවරු ද අනිකුත් අල්පේශාක්‍ය දෙවිවරුද ධ්වනිත වෙති. බුද්ධ, තථාගත, බෝධිසත්ව, විද්‍යාරාජදේව අල්පේශාක්‍යදේව යන මේ සියලු සංකල්පවල විකාශනයක් ජපානයෙන් ආරම්භ වූ බව සිහි තබාගත යුතු ය. එනිසා එය හැම විට ම ඉන්දියානු ටිබැට් සහ ගිනිකොන දිග ආසියානු රටවල බුද්ධප්‍රතිමාවලට අදාල නොවන බව කිව යුතු ය.

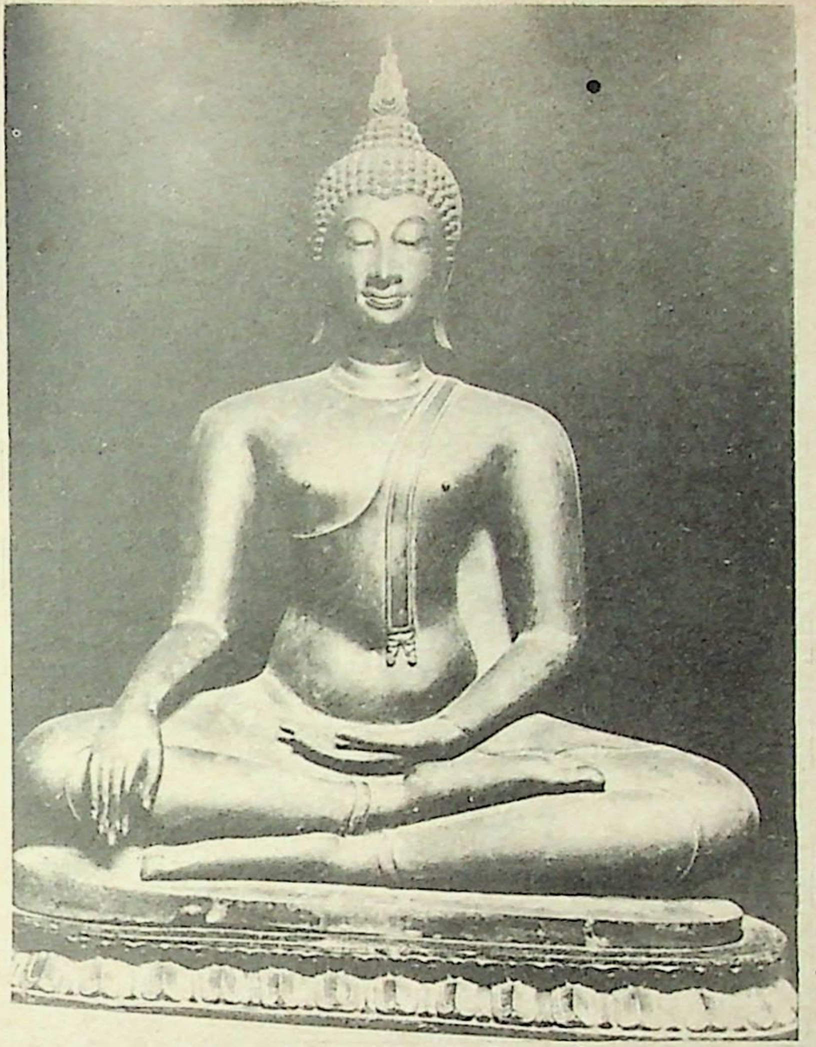
ආශ්‍රය ග්‍රන්ථ

1. දේවේන්ද්‍ර ඩි. ටි. බුද්ධ ප්‍රතිමාව හා ලංකාව, 1967.
2. වනරතන හිමි, කඹුරුපිටියේ. ලක්දිව බුදු පිළිමය, මාතර වෙළෙන්දෝ, මාතර 1985
3 **Bhattacarya B.** — Indian Buddhist Iconography, Calcutta 1958
4 **Coomaraswamy A. K.** — The Origin of the Buddha Image. New Delhi 1972
" " History of Indian and Indonesian Art, London 1972
5 **Grunwedel Albert** — Buddhist Art in London 1901
6 **Kameda T.** Studies on the Buddhist Art History of Japan Tokyo 1970
7 **Kim Che-Won** — The Art of Korea, London 1966
8 **Kramrisch, Stella** — The Art of Nepal Asian Society, New york 1964
9 **Paranavitana S.** — Arts of Ancient Sinhalese, Colombo 1971
10 **Seckel D** — The Art of Buddhism, Art of the world Series London 1964
11 **Siren Oswald** — Style in the Art of China Penguin Books, New york 1975
12 **Snellgrove D. L.** — The Image of the Buddha
13 **Zimmer Henrich** — The Art of Indian Asia 2 vols, New york 1955

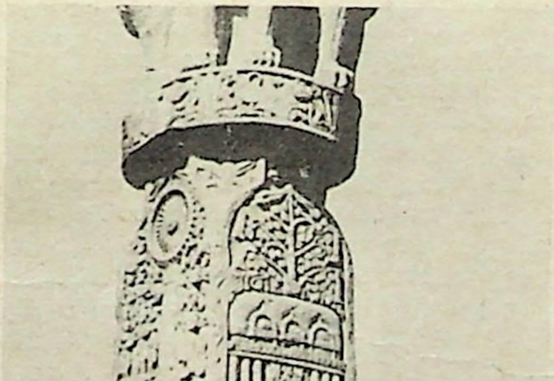
ඉන්දුනීසියාවේ බොරෝබුදූර්හි බුද්ධ ප්‍රතිමාවක්.



ශ්‍රී ලංකාවේ අනුරාධපුර සමාධි බුද්ධ ප්‍රතිමාව



තායිලන්තයේ බුද්ධ ප්‍රතිමාවක්



බුදුන්වහන්සේ ධර්මචක්‍රය, බෝධි වෘක්ෂය, ස්තූපය යන සංකේතවලින් නිරූපනය කිරීම. - සාංචි කැටයම්

සාරානාත් ධර්මචක්‍ර මුද්‍රා බුද්ධ ප්‍රතිමාව

රූකඩ රූපණ කලාව අධ්‍යාපන මාධ්‍යයක් වශයෙන් යෙදිය හැක්කේ කෙසේ ද?

පි සිරි කුමාරසිංහ

නූතන අධ්‍යාපනය සැකසීමේ දී ළමුන් කෙරෙහි අප දක්වා ඇති ආදරය අමතක කර දමා ඇති සේ ය. ළමා ලෝකය ඔහු තුළින් උදුරාගෙන ඇත. එ පමණකින් නොනැවතුණු වැඩිහිටියා ඔහු වගේ ම හැසිරෙන, කථාබහ කරන පුද්ගලයෙකු ළමයා තුළින් දැකීමට වෑයම් කරයි.

> "මා විසින් කළ යුතුදේ ඔබ කරන්නේ නම්,
> මට කරන්නට දෙයක් නැතිවේවි.
> මා කවරෙකු විය යුතු බව ඔබ තිරණය කරන්නේ නම් මට මා නැතිවේවි.
> මට තනිව ම මගේ පාඩුවේ සිතන්නට ඉඩ දෙන්න."

මෙම ප්‍රකාශයෙහි සත්‍යතාව අද වැනි දවසක ඉතා වැදගත් ය. ළමයා කුතුහලයෙන් යුතු විසිතුරු ලෝකයක් කෙරෙහි සිහින මවන්නේ ඔහුට ම ආවේණික රටාවක් ඔස්සේ ය. එවැනි විචිත්‍රවූ ද, චමත්කාර වූ ද, නිර්මාණාත්මක වූ ද ළමා ලෝකය සිඳ බිඳ දමා යාන්ත්‍රික ලෝකයට ඇද දැමීම ළමයාටත්, අනාගත රටටත් අයහපතක් මිස යහපතක් නම් නොවේ. මෙම කාරණය පෙර දැරි කරගෙන, සෞන්දර්යාත්මක අන්තර්ගතයක් ගැප් වූ නූතන රූකඩ කලාව අධ්‍යාපන මාධ්‍යයක් වශයෙන් යොදගත හැකි දැයි මෙම ලිපියෙන් සාකච්ඡා කෙරේ.

පළමුවෙන් ම රූකඩ කලාව යනු කුමක්දැයි වටහා ගැනීමට දළ උත්සාහයක යෙදෙමු. රූකඩ යන්න රූපයක කොටසක් වශයෙන් නිර්වචනය කළහොත් රූපයේ අනෙක් කොටස එය හසුරුවන්නාගේ ආත්මය වශයෙන් ගත හැකි ය. එම නිසා කිසියම් රූපයක් හා එය හසුරුවන්නාගේ කුසලතාවන් ඔප් නැංවීම රූකඩයක අන්තර්ගතය වශයෙන් අපට සිතිය හැකි ය.

ශ්‍රී ලංකාවේ රූකඩ, කලාවක් වශයෙන් අම්බලන්ගොඩ කේන්ද්‍රීය කරගෙන සියවස් ගණනාවක් පවත්වාගෙන ආවේ ය. අපේ ජාතක කථා පොතේ විවිධ කථාන්තර වින්දනාත්මක ව ජනතාව අතරට ගෙන ඒමට මෙම රූකඩ කලාකරුවෝ වෙහෙස වූහ. එමෙන් ම අපේ ජාතිය පරාධීන වූ කල අපේ ජාතියේ අපරාජිත භාවයත්, මිනිස්කමත් පෙන්වීම සඳහා රූකඩ කලාව උපයෝගී කරගෙන අඛණ්ඩ මෙහෙවරක යෙදුනාහ. මෙය ජන කලාවක් හැටියට අවිච්ඡින්න ව පැවතියේ ද භාවාත්මක ව ජනයා තුළ විචිත්‍ර ලෝකයක් නිර්මාණය කළ නිසයි. නාඩගම් හා කෝලම් ආශ්‍රිත ව සමාජයේ දුර්වල තැන් උපහාසයට ලක්කොට සමාජ සංස්ථාව යහ මඟට ගැනීමට රූකඩ කලාකරුවෝ ද අනෙක් කලාකරුවන් මෙන් ම සම්මාදම් වූහ. එසේ ම මෙම කලාව හාස්‍ය ජනක විනෝදය සපයන කලාවක් වශයෙන් ද අප ජනයා අතර ප්‍රචලිත විය.

මෙම ජන කලාව දෙස විමර්ශනාත්මක ව බැලීමේ දී එහි හර කොටස් අවබෝධ කොටගෙන ඒවා අපේ අධ්‍යාපන ක්‍රියාව තුළට බද්ධ කළ හැකි දැයි අපි සොයා බලමු. රූකඩ කලාව හුදු විනෝදය සපයන මාධ්‍යයක් ම පමණක් ම නොව අධ්‍යාපන මාධ්‍යයක් වශයෙන් ද යුරෝපයේ දියුණු රටවල භාවිත කරනු ලැබේ. ඇඟිලි රූකඩ, අත් රූකඩ, රිටි රූකඩ, ඡායා රූකඩ, අඳුරුකුටි රූකඩ, නූල් රූකඩ, ආදි විවිධ නම්වලින් එම රටවල අධ්‍යාපනය සඳහා රූකඩ වර්ග යොදගනු ලැබේ. විවිධ නම්වලින් රූකඩ හඳුන්වන්නේ ඒවා කේන්ද්‍රීය වන ස්ථාන පදනම් කරගෙන ය. තම සිත තුළ පවතින කිසියම් අදහසක් පළකිරීමට, අපට කිනම් හෝ නිර්මාණයක් ගොඩ නැංවීමට හැකිනම්, එසේ ම මාධ්‍යය පිළිබඳ අවබෝධයක් ඇත්නම්, එවිට එම නිර්මාණය ද රූකඩ රූපණ කලාවේ නිපයුමක් හැටියට සැලකිය හැක. ළමුන්ගේ සිත් තුළ යහපත් අරමුණු ගොඩ නැගිය හැකි සංකල්ප ආශ්‍රිත නිර්මාණයන්ට පහසු ම කලාව රූකඩ කලාව යි. මා එසේ කියන්නේ ඕනෑම භෞතික මෙවලමක් භාවාත්මක ව සුසංයෝග කොට වින්දනයට හසුකර ගැනීමට හැකි කලාවක් නිස යි.

ඔබ කවුරුත් දක ඇති රූපවාහිනී වැඩ සටහන් වල ''මපට්'' එවැනි නිර්මාණ රූකඩ කලාවකි. අධ්‍යාපනික හා සමාජීය පණිවුඩ දීම සඳහා රූකඩ කලාව උපයෝගි කර ගත හැකි ද? යන්නට දිය හැකි හොඳම නිදසුනකි, ඇමරිකාවේ අධ්‍යාපන ආයතනයකින් විසුරුවා හරින ''සෙසමි ස්ට්‍රීට්'' රූපවාහිනී සන්නිවේදන වැඩ සටහන. ඇමෙරිකාවේ බොහෝ ළමුන් යාන්ත්‍රික ක්‍රමයට හැඩ ගැස්වීම වළක්වාලීම සඳහාත්, නිර්මාණාත්මක ලෝකයට ළමයා ඇදාගැනීම සඳහාත් මෙම රූකඩ කලාව උපයෝගි කර ගැනීම අද ව්‍යාප්ත ව පවතී. ජපානයේ ළමුන්ගේ නිර්මාණ කුසලතාව වඩා පුළුල් ව සංවිධානය කිරීමේ දී, රූකඩ රූපණ කලාව මගින් අධ්‍යාපනික වැඩ සටහන් එරට රූපවාහිනී මගින් දවසේ වැඩි වේලාවක් පෙන්වනු ලබයි. රුසියාව, ජර්මනිය, චෙකොස්ලෝවැකියාව මෙන් චීනත් බොහෝ රටවල රූකඩ රූපණ කලාව අධ්‍යාපනික වශයෙන් යොදගෙන ඇත්තේ ඇයි. ළමුන් විකසිත මල් ය. යහපත් ආකල්ප ඔවුන් තුළ සංවර්ධනය කළ හැකි සහසුම මාධ්‍යය නිසයි. එසේ ම රටේ අනාගතය බාර ගන්නේ එවැනි පිරිසක් නිසයි. එවැනි විවිධ රටවල ක්‍රම අපට අවශ්‍ය නොවුව ද, අපේ ළමුන් තුළ පවතින නිර්මාණාත්මක විචිත්‍ර ලෝකය සංවර්ධනය කිරීම සඳහා ජීවයේ හර කොටස්වලින් අපට ප්‍රයෝජන ගත හැකි ය. එම නිසා පළමුවෙන් රූකඩ කලාව මගින් අපේ අධ්‍යාපනයට ගත හැකි යහපත් අංග මොනවා දැයි සොයා බැලීම අගනේ ය.

රූකඩ රූපණ කලාව ඇත්තවශයෙන් ම බහුවිධ කලා මාධ්‍යයකි. සෑම විෂයයක් ගැන ම තරමක හෝ දැනීමක්, එම විෂය පණ ගැන්වීම සඳහා අවශ්‍ය ම ය. භාෂාව, ඉතිහාසය, සාහිත්‍යය, විද්‍යාව, ගණිතය, සංගීතය, චිත්‍ර, නැටුම්, නාට්‍ය ආදී වූ විවිධ විෂයයන් රූකඩ කලා නිර්මාණ මගින් පණ ගැන්විය හැකි ය. එම නිසා මෙම විෂයයන් ගැන අප අවබෝධ කර ගත යුතු ය. තවද රූකඩ කලාවට වැදගත් ම විෂයයක් වන්නේ චිත්‍ර නිර්මාණය යි. චිත්‍ර ඇඳීම, වර්ණ ගැන්වීම විවිධ මාධ්‍ය පිළිබඳ අවබෝධය අවශ්‍ය ය. නාට්‍යය, සිනමාව, රූපවාහිනීකරණය, සංගීතය වේදිකා සැරසිලි හා ආලෝකයේ විවිධ ශිල්ප ක්‍රම දැන ගැනීම රූකඩ කලා මාධ්‍ය සඳහා වැඩි ප්‍රයෝජනයක් වේ.

සාමාන්‍ය රංග භූමියෙක මිනිස් නළුවෙකුට කළ නොහැකි බොහෝ දේ රූකඩ නළුවෙකුට කළ හැකි ය. මිනිස් නළුවෙකුට තමන්ට කළ හැකි උපරිම රංගනය කළ පසු නතර වන්නේ කොතන ද? එතන සිට තම ප්‍රකාශන රූකඩ නළුවා ඉදිරිපත් කරයි. රූකඩ නළුවෙකුට පරෙවියෙකු මෙන් පියඹා යෑමට පුළුවන. තල්මසෙකු මෙන් දියේ ගිලී දින ගණන් සිටිය හැක. මෙම ආශ්චර්යය කළ හැක්කේ විචිත්‍රවූ ද, චමත්කාරවූ ද රූකඩ රූපණ ලෝකයේ පමණකි.

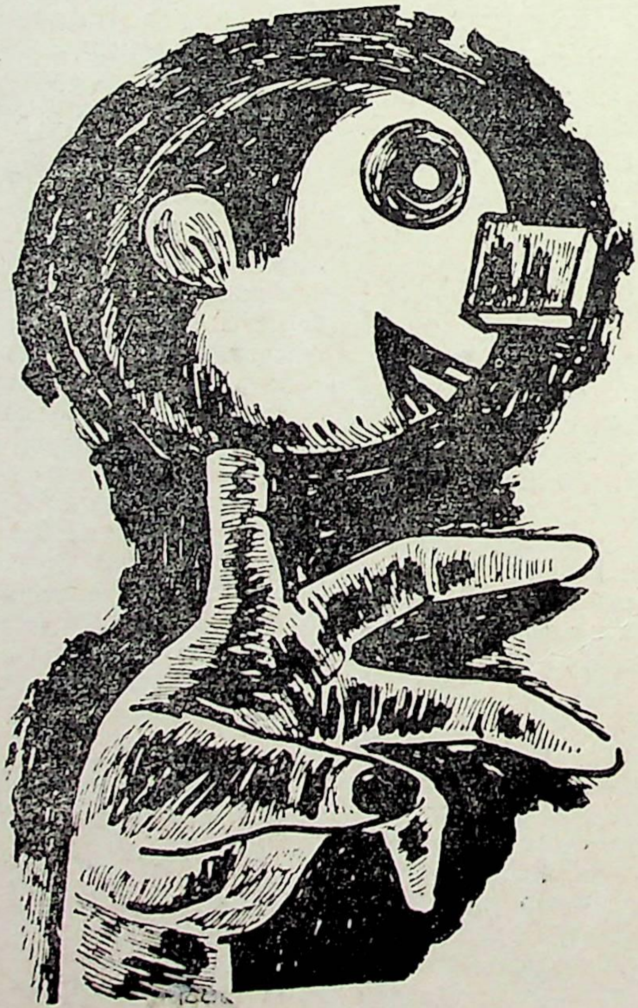
ඉහත කී සත්‍යයන් ලෝකයේ අධ්‍යාපනය අතින් දියුණු වූ රටවල උපයෝගි කරගන්නේ පළමුවෙන් ම ළමුන් උදෙසා ය. ළමා කාලයේ ළමුන්ගේ සිත්වල පිබිදෙන චමත්කාර වූ ද විචිත්‍රවූ ද ලෝකය ගැන අප දයානුකම්පාවෙන් ඉවසීමෙන් අධ්‍යයනය කළ යුතු ය. ඉතාලි ජාතික 'කාලෝකොලඩි' විසින් නිර්මාණය කරන ලද 'පිනෝකියෝ' එවැන්නකි. ගලිවර චාරිකා, රොබින්හුඩ්, රොබින්සන් ක්‍රෘසෝ, හැන්ස් ඇන්ඩර්සන් ගේ කථා යුරෝපයේ මෙන් ම ආසියාවේ දියුණු රටවල ළමුන් උදෙසා රූකඩ මාධ්‍යය මගින් ඉදිරිපත් කෙරේ. එසේ ම ගණිත ගැටලු, විද්‍යාවේ හා තාක්ෂණයේ ගැටලු ළමා මනස තුළ විසඳීමට රූකඩ රූපණ කලා මාධ්‍යය උපයෝගි කර ගෙන ඇත. බොහෝ විට ගැටලු විසඳීම නොව විසඳීමට යෝග්‍ය මාර්ග පෙන්වීම ළමා රූකඩ නිර්මාණ මගින් කළ හැක.

අධ්‍යාපනයේ පරමාර්ථය පරිසරයට සුදුසු ජීවියෙක් ගොඩනැංවීම නම් එම ජීවියා ළමයා ය. ළමයාගේ පෞරුෂ සංවර්ධනයත්. අත්දැකීම් සංවර්ධනයටත් රූකඩ කලා අධ්‍යාපනයෙන් නිර්මාණාත්මක ව ලබා දිය හැක. එ පමණක් නොව, චිත්තවේගී සංවර්ධනය, සංජානනීය සංවර්ධනය වැනි ළමයාගේ විවිධ මානසික සංවර්ධනයක් කළ හැක. ළමයාගේ කුසලතා සංවර්ධනය මගින් යහපත් ආකල්ප ගොඩ නැංවිය හැක. මේ නිසා ළමා සාහිත්‍ය කෘතියක හෝ විද්‍යාත්මක කෘතියක ඇති විනීත ලක්ෂණ තේරුම් ගෙන ළමයා තුළ රූප සංකල්පනා ගොඩ නැගිය යුතු ය. මෙම රූප සංකල්පනා ප්‍රායෝගික ව ගොඩ නැගිය හැක්කේ රූකඩ මෙවලම් ඇසුරිනි. මෙම මෙවලම් හැසිරවීමට නිර්මාණිය කලාකරුවෙකුට හැකිකම ඇත. ළමයාට උචිත චමත්කාර ලෝකයක් ගොඩ නැංවීමෙන් ළමයාගේ බුද්ධි සංවර්ධනයත්, මානසික සංවර්ධනයත් ගොඩ නැගේ. එවිට ''දැනුම'' නැමති විශ්වසනීයත්වය ගොඩනැගේ.

පෙර පාසැලේ දී අකුරු පමණක් ඉගෙනීමට වඩා, රූප මාධ්‍යය මගින් අවිධිමත් අධ්‍යාපනයක් ලබන ළදරුවා, ප්‍රාථමික අධ්‍යාපනයේ දී විධිමත් සංකල්ප ක්‍රියාවට ගොඩ නඟයි. පශ්චාත් ප්‍රාථමික අධ්‍යාපනයේ දී තමාට ලැබෙන අභියෝගයන්ට සාර්ථක ව මුහුණ දිය හැකි වන්නේ එවිට යි. ළදරු හා ළමා පාසැල් ''නිර්මාණ පාසැල්'' කර ගැනීමට නම් රූකඩ කලාව බෙහෙවින් උපයෝගි කරගත හැක.

තෝන්ඩයික්, පැවලොව් වැනි අධ්‍යාපන මනෝවිද්‍යාඥයෝ ළමා අධ්‍යාපනය පවත්නේ ප්‍රබෝධ ප්‍රතිචාර න්‍යාය මතය යි විස්තර කරති. ළමයාට හැකි තරම් ප්‍රබෝධකයින් නොවී ඔවුන් ගෙන් ප්‍රතිචාර ලබා ගැනීමට නොහැකි ය. රූකඩ කලාව මගින, ළමා මනසේ සැඟවී ඇති කුසලතා වන් ප්‍රබෝධවත්ව පාලනය කළයුතු ය. එවිට ළමයා ආත්ම සංයමයෙන් යුතු ව තම ප්‍රතිචාර ඉදිරිපත් කරයි.

ඕනෑම විෂයයක් නිර්මාණාත්මක ගුරුවර යෙකුට රූකඩ කලා මාධ්‍යය මගින් ඉගැන්වීමට හැකිවන්නේ ඒ ඒ විෂයයන් පිළිබඳව තමාට ආවේණික හැඟීම් මාලාවක් හා අත්දැකීම් සමුදයක් රැස්කර ගතහොත් පමණ ය. එසේම ළමයෙකු ළමුන්ගේ ලෝකයට ඇතුළු වුවහොත් පමණි. තමා තුළ වින්දනයක් නොමැති වුවොත් අනුනට කෙසේ වින්දනයක් ලබා දිය හැකි ද? පාඩමක් තහවුරු කළ හැකි ද? ළමයාගේ සිට වැඩිහිටියා දක්වා ම කුතුහලය ඇවිස්සීමෙන් දැනුම ලබාදීමේ උපක්‍රම බොහොමයක් අන්තර්ගත වන්නේ රූකඩ කලාව තුළ ය. එම නිසා රූකඩ කලාව අධ්‍යාපන මාධ්‍යයක වීම අනාගතයේ දී නොවැළැක්විය හැකි ප්‍රවණතාවක් වුවහොත්, එය පුදුමවීමට කාරණයක් නොවන්නේ ය.



සභ්‍යත්වය, ගායනය හා සිංහල ගම්බද ගී

එඩ්වින් කෝට්ටගොඩ

ආදි කල්පික මිනිසා ශිෂ්ටාචාරය හෙවත් සභ්‍යත්වය කරා පිවිසීමට පටන්ගත්තේ මිට අවුරුදු දස දහසකට පූර්වයේ දී යයි අප සමාජයේ ඉතා උසස් තැනක සිටි භවතෙක් විද්‍යායතනයක වාර්ෂික උත්සව සභාවක දී කළ දේශනයක සඳහන් විය. මේ අනුව බලන විට මිනිසා අද ජීවත්වන්නේ සභ්‍යත්වයේ ආරම්භ යේ සිට සැත සුම් කිපයක් ඉදිරියෙන් යයි සිතේ. ආදි කල්පික මිනිසා ගත් මග දිගේ සභ්‍යත්වයේ කෙළවරක් නැති ගමනේ මිනිසා යන බැවින් බෞද්ධ සාහිත්‍ය යේ දැක්වෙන සසර ගමන ද මෙහි දී සිතට නැගේ. සසර ගමන හා අටවිසි බුදුවරයින් වහන්සේලා පාරමිතා පිරූ අති දීර්ඝ වූ කාල පරිච්ඡෙද අනුව සිතන විට මේ අවුරුදු දස දහසේ මතය හරහට සිටී. මානව විද්‍යාව (Authropology) හා බෞද්ධ සාහිත්‍යයේ දර්ශනය අනුව ඒ දෙයා කාරයෙන් ම සභ්‍යත්වයේ ආරම්භය කෙසේ වෙතත් අවසානය කවරද සිදු වේ දැයි සිතන විට ලෝක විනාශය ද සිහියට නැගේ.

සභ්‍යත්වයේ ආරම්භයට හේතු වූ කරුණු විවිධාකාර ලෙස විද්වතුන් විසින් විග්‍රහ කරණු ලැබේ. ඉන් බෙංගාල දේශවාසීන්ගේ මතය අනුව ස්වභාව ධර්මයේ දයාද වූ අව්ව, වැස්ස, චන්ද්‍රා ලෝකය, ඍතු භේද, ගහ කොළ, වනාන්තර, ගංගා, ඇල දොළ, සාගර, මිනිස්, සිවුපා, පක්ෂීන් ආදි වස්තූන් හා සත්වගණයා ඇති වුණේ කවර ද දැයි නො දනිතත් අනාදිමත් කාලයකට ඉහත මිනිසා ද වනචාරි ව තිරිසනුන් සමඟ එකට ජීවත් ව සිටිය දී කථා කිරීම නොදන සිටියේ ය. එමෙන් ම ස්වභාව ධර්මය විසින් දී ඇති ලක්ෂණ හා කලා ඇඳින ගෙන ද සිටියේ නැත. කාලාන්තරයකට පසු ව පළමු වරට දෛවෝපගත උදෑසනක කුරුලු නාදය ඇඳින ගෙන එය කෙමෙන් අනුකරණය කොට ගායනයට හැඩ ගැසුණේ ය.

සූර්යයා අස්තංගත වන වේලේහි අහසෙහි ඇති වූ විවිධ වර්ණ, කල්යෑමේ දී ඇඳින ගෙන වර්ණ සංකලනය දැනගත්තේ ය. හිරු බැස යද්දි එදෙස බලා මහත් ආඩම්බරයෙන් පිල් විදහා පාද තබ තබා නටන මොනරාගෙන් නැටීම හුරු කර ගත්තේ, නැමී නැමී ඇදී ඇදී යන උරගා දෙස බලා ලතාවකට අනුව නර්තනය ප්‍රගුණ කර ගත්තේ ය. මේ සඳහා අවුරුදු බොහෝ ගණනක් ගත වන්නට ඇති අතර ගායනය මුමුණමින් දිව කිකරු කොට ගෙන සිටි හෙයින් කථා විලාසය ද ඒ වන විට පුරුදු වන්නට ඇත එතැන් සිට එතෙක් පුරුදු ගායනය, වර්ණ සංකලනය, චිත්‍රය හා නැටීම ගැන පුළුල් වශයෙන් සිතීමට මනස ද හැඩ ගැසී තිබුණෙන්, සිතන දේ සටහන් කර ගැනීමේ මාධ්‍යය ද සලකුණු ආදි වශයෙන් ප්‍රගුණ කොට සභ්‍යත්වය කරා එළඹ අවබෝධ ශක්තිය ද ලබා ගොවිතැන් ආදි කටයුතු ද දන සංස්කෘතික ජීවිත යකට හැඩ ගැසුණේ ය. ශාස්තෘන් වහන්සේලාට ලොව පහළ වීමට සුදුසු අවස්ථාව මෙය විය. උන්වහන්සේලා ලොව පහළ වී තමන් වහන්සේලා ස්වයම්භූඥානයෙන් අවබෝධ කරගත් ධර්ම ශාස්ත්‍ර සභ්‍යත්වයට එළඹ සිටි මිනිසාට දේශනා කළහ. නිර්මාණ ශිල්පියාට ගොඩනැගිල්ල සැලසුම් කොට ඉදිකිරීම සඳහා ගල් මුල් ඉවත් කොට ගෙපොළ මට්ටම් කොට සකස් වී තිබිය යුතු ය. ඒ න්‍යාය අනුව ආගම් කර්තෘන් විසින් දේශනා කරණ ලද ධර්මය ශිලාචාර වී සිටි මිනිස් සිත්වල ධාරණය විය.

මේ අනුව මිනිසා සභ්‍යත්වයට පත් වූයේ ගායනය පදනම් කොට ගෙන ය. මේ ගායනය මිනිසාගේ ජීවය වන බැවින් එය දිව්‍ය මන්ත්‍රයක් ලෙස ඔහුගේ මුළු ජීවිතය ද, කරන කියන සැම කටයුතු ද, සියුම් ලෙස විධිමත් ව කරන්නේ ය. එසේ වුව ද ස්වභාවයෙන් ම හෙවත් නිරායාස යෙන් ම සිදු වන මේ හසුරුවනු ලැබීම ගැන ඔහුට තේරුමක් නැත. ''යමෙක්, දන්නේ ද, දන්නා බව නොදන්නේ ද හේ නිදයි. අවදි කරව.'' ඒ අනුව ගායනය ඔහු නො දැනුවත්ව ම ළදරු වයසේ සිට මරනය දක්වා ම තම ජීවිතයට එක් ව ආහාර පාන, වාතය, ජලය, මෙන් ම අවශ්‍ය ව පවතී. බිළිඳු වියේ දී ''ආ – ඕ'' වශයෙන් පටන් ගැනෙන ළදරු වියේ දී ''මා වැනි බිළින්ද'' ආදි වශයෙන් ද, වයස මුහකුරා යන විට වඩා දියුණු ලෙස ද, තරුණ වියේ දී ස්තුති ... හා මංගල අෂ්ටක වශයෙන් ද වෘද්ධ විය ළඟාවෙත් ම බණ, පිරිත්, ගාථා, ගැයීම ද,

මරණ මඤ්චකයේ දී සතිපට්ඨානය කියවා ගැනීම ද, භික්ෂූන් වහන්සේ නමක් වැඩමවා පිරිත් සජ්ඣායනාවක් කරවීම ද, සුසාන භූමියේ දී ශෝක ප්‍රකාශිත කවි ගායනා කිරීම ද, සතියෙන්, තෙමසෙන්, අවුරුද්දෙන් ගුණ අනුස්මරණයේ උත්සවවල දී ද ගුණ ගායනා කිරීම් ආදී වශයෙන් ද මේ ගායනය ජීවිතය හා සම්බන්ධ වේ.

මෙ නයින් බලන විට ලෝකයේ සෑම ශිෂ්ට ජාතියකට ම ආවේණික වූ ගායනා සම්ප්‍රදයන් හා ඒ ගායනාවට වස්තුකොට ගත් ගී සම්ප්‍රදයයන් ද ඇත. පුද්ගලයන් වශයෙන් මනුෂ්‍යයා වෙන් කොට ගැනීමේ දී, කෙනෙකු ඉපදීමට පෙර මව් ගර්භයේ කළල රූපයක් ලෙස වැඩෙන අවධියේ මවට ඇතිවන විවිධාකාර ආශාවන් හා රසාස්වාද හෙවත් ''දොළ දුක්' එක එල්ලේ ම කුස තුළ වර්ධනය වන ප්‍රාණියාට ප්‍රදනය වේ.

ඒ අනුව, එකී ප්‍රාණියා නිසා මෙලොවට බිහි වන විට ආශ්වාසය, ප්‍රශ්වාසය කුස ගින්න හා වේදනා මෙන් ම මවගේ දොළ දුක් අනුව ලබා ගත් රසඥතාව ඇති ව උපදී. දොළ දුක් සමයෙ දී, මවට කවි, සින්දු, ඇසීම හා ගැයීම, බණ පිරිත් ඇසීම, චිත්‍ර නාට්‍ය, ක්‍රීඩා නැරඹීම ආදී කලා රස වින්දනය ඇති වේ. උපත ලද දරුවාගේ ජීවිතයේ මුල පටන් ම මවගේ මෙම දයාදය ස්වභාවයෙන් ම වැඩෙන්නට පටන් ගනී. එතැන් සිට දරුවාට ඥානය මුහුකුරා යත් ම අර්ථවත් සාරවත්, ඇහැස් ගැදි පැදි කථා මාධ්‍යයෙන් භාෂාව, ඉතිහාසය, සාහිත්‍යය අවබෝධ කළ යුතු ව ඇත. ගද්‍ය, පද්‍ය වශයෙන් කළයුතු මෙම ඉගැන්වීම ඔහුගේ මුළු ජීවිතය ම ශිෂ්ට සම්පන්න ව හැඩ ගැසීමට ඉවහල් වේ. ඒ සඳහා සුභාෂිතය, ලෝකෝපකාරය, සිරිත් මල් දම ආදී පොත් මෙන් ම සන්දේශ කාව්‍ය, ගුත්තිලය, පැරකුම්බා සිරිත, කුස ජාතකය යනාදී පොත් ද උම්මග්ග ජාතකය, පූජාවලිය ආදී පොත් ද නූතන කවින්ගේ සාරවත් රචනා ද තෝරා වයස් අනුව ළමා ඇසුරට පත් කළ යුතු වේ. මෙහි දී සුභාෂිතය ආදී පොත්වල කවි, වන පොත් (කට පාඩම්) කර විය යුතු ය.

අප රටේ බ්‍රිතාන්‍ය යුගයේ දී මෙකී ගද්‍ය හා පද්‍ය පොත් අවධාරණයෙන් ම ඉගැන් වීමට පාඨශාලාවලට නියම කොට අනිවාර්යෙන් ම කවි පොත්වල කවි ද කට පාඩම් කළ යුතු ය. හෝඩියේ (බාලාංශය) පටන් සෑම පන්තියක් පාසා උසස්, පොත් මෙන් ම සෑම විභාගයකට ම පූජාවලිය සද්ධර්මරත්නාවලිය; එළු අත්තනගලු වංශය, ආදී ගද්‍ය සාහිත්‍ය පොත් ද නියම කරන ලදී. ස්වභාෂා පාඨශාලා හැර යාමේ විභාගය (V.S,L.C.) එවකට උසස් ප්‍රසිද්ධ විභාගයක් ලෙස සලකන ලදී. ගුරු පැවි ද ඒ විභාගයෙන් මෙන් ම ඉංග්‍රීසි පාඨශාලා හැර යාමේ විභාගයෙන් (E. S. L. C) සමත් වූවන්ට ද දෙන ලදී. V.S.L.C. විභාගයට ඉහත සඳහන් කළ ඇතැම් පොත් නියම කොට සන්දේශ කාව්‍ය, අත්තනගලු වංශය ආදී පොත්වල කවි හා ගාථා පරීක්ෂකවරයා ඉදිරියේ දී කට පාඩමෙන් ගායනා කොට සමත් වීම ලබා ගත යුතු විය. මෙම දූරදර්ශී අධ්‍යාපන ක්‍රමය හේතු කොට ගෙන ඒ වකවානුවේ අධ්‍යාපනය ලැබූවෝ රටට, ජාතියට, ආගමට හා භාෂාවට ඇප කැප වූ පුරවැසියන් වශයෙන් සමාජයේ කැපී පෙනුනෝ ය. මා ඒ විභාගය ගත් වර්ෂයේ දී සැළලිහිණි සන්දේශයෙන් සමුද්‍රඝෝෂ වෘතයේ :

'' සුර රද සමන් සමගින් සුරගන එවර ''
යන කවිය ද එළු අත්තනගලු වංශයේ මාලිනී වෘතයට ගෙතුණ 'ජයර 'පියර යනුවෙන් ඇති රක්තාක්ෂියාගේ විස්තර කියවෙන ගාථාව ද, කට පාඩමෙන් ගායනා කිරීමට මට නියම කරන ලදී.

සිංහල ගම්බද ගී (ගැමි ගී)

සිංහල ගම්බද ගී ගැමි ගී වූ කලී සෑම සිංහල දරුවෙකු ම ප්‍රගුණ කළ යුතු කලාවක්. මක්නිසා ද යත් ඒ ගීවල ඇති පදමාලාව, සරල, සිලිටි යෙදුම් වලින් අව්‍යාජ හැඟීම් ශිෂ්ට අදහස් හා ඒ ගීතයෙහි ඇති නියම හෙළ ඌරුව හෙවත් සංස්කෘතික ලතාව ඉතා ආනුභාව සම්පන්න බවකින් යුක්ත හෙයිනි. මෙම ගී නිරන්තරයෙන් රස විඳීම හේතු කොට ගෙන ගයන්නාට ඇති වන්නේ සිංහල හැඟීම ය. සිංහල කුල සිරිත් හා ගුණ ධර්ම ගැන ගරු සැලකිල්ලකි. භාෂාවට මෙන් ම සිංහල ජීවිතයක් ගත කිරීමට නිරායාසයෙන් ම ඇති වෙන වාම වාසනා ගුණයකි.

ජන කවි, ජන ගී යනුවෙන් නම් යොද මෙම ගී දැන් හඳුන්වා දී ඇතත් 'ගම්බද ගී' යන නම තරම් එයට ගැළපෙන්නේ නැතැයි සිතමි. 7937 වන යුගයේ දී සිංහල ගම්බද ගී ගැන රටේ සෑහෙන සැලකිල්ලක් තිබුණේ නැත. එකල පැවති බට හිරට බර සමාජ ජීවිතයේ දී ඇතැම් අය එය සර දමට හාස්‍යයට භාජන කොට, ඉඳහිට කෙනෙක් සැණකෙළි භූමිය වැනි ස්ථානයක දී ශබ්ද විකාශන යෙන් ''ඩොයි ඩොයි (Doi Doi) ඩොයි ඩොයිය හඟෙහෝ'' හා ''බඩගිනි වෙලා මම ගිය ඩැයි පුටුගෙ ගෙයි Badaginivela mama giyadei-Putuge geta යනුවෙන් ඉංග්‍රීසි අකුරෙන් ලියා ගෙන විත් කියවන හෙවත් බටහිර ස්වරයෙන් ගියට නගා ගායනා කරන අවස්ථා තිබුණි.

මගේ මූලික අධ්‍යාපනයෙන් අනතුරුව වැඩි දුර ඉගෙනීම සඳහා කොළඹට පැමිණි නොබෝ දිනකින් ඉහත සඳහන් කළ බටහිර උච්චාරණයෙන්

හා ස්වරයෙන් අපේ ගම්බද ගී විකෘති කළ අවස්ථා වක් දැක ඉන් කම්පා වී නොපමාව ගුවන් විදුලි කාර්යාලයට (එවකට Ravilo ceylon හෝ S L. B. C තත්වයක් තිබුණේ නැත.) ගොස් එහි සිටි විජාතික අධිපති තැන හා සාකච්ඡා කොට සිංහල ගම්බද කවි ගීත ගායනය ගුවන් විදුලිය මගින් හාපුරා කියා ආරම්භ කළෙමි සතියකට දෙවරක් බැගින් මාස දෙකක් ද එතැන් සිට එය මාසයකට දෙවරක් බැගින් හා එක්වර බැගින් ද නොකඩවා අවුරුදු 13 ක් පමණ පවත්වාගෙන ගොස් 1.50 දී ඒ ස්ථානයේ ඇති වූ අහිතකර වාතාවරණයකින් කලකිරී ගුවන් විදුලි ගායනා වලින් ඉවත් වූයෙමි. ඒ වන විට මේ ගී ගායනය රට පුරා පැතිර ගොස් ජනප්‍රිය වී තිබුණේ ය. අද එය වඩා ව්‍යාප්ත වී සාහිත්‍යධරයන්ගේ ගවේෂණයට භාජන ව එයට ගැමි නැටුම් ද උසස් තත්ව යකින් ශ්‍රී ලංකා කලා ක්ෂේත්‍රයේ පැවැත්වෙන අතර ජාත්‍යන්තර කීර්තියට ද පත්ව ඇත. එහෙත් අභාග්‍යයකට මෙන් ඉහත සඳහන් කළ Doi Doi Doiya Bhabා යන අවධියේ දී කළාටත් වඩා විනාශකාරී අයුරකින් මේ කර්ණරසායන හෙළ ඌරුවෙන් ගැයිය හැකි ගී නූතන, ගායනා ක්‍රමවලින් විකෘති කොට 'රන්පට තෙළඹුව මැණිකේ මූල ඉඳුරුනු ද' වැනි ඉමිහිරි නෙළුම් කවි ජනමාධ්‍යය මගින් දූෂණය කෙරෙන අයුරු පෙනේ. Doi Doi යුගයේ දී ඒ වචන පමණක් ඇසුන නමුත් මෙකල ඊට සම්බන්ධ කොට අශ්ලීලය යි කියහැකි නැටුම්වලට ද මෙම ගී ගායනය භාජන කොට තිබේ. අසා සිටිනවුන්ගේ නුවන් කඳුලෙන් තෙත් වෙන පරිදි සංවේගරසයෙන් ගායන කළ හැකි සීතාවක රාජසිංහ රජුගේ මරනය සිහි කරවන 'රුසිරු පෙතන්ගොඩ උයනට වැඩියා ය' යන සිවුපදයේ පද පටලවා අයෝග්‍ය වචන එකතු කොට අගෝචර තාලයත් යොදා චිත්‍ර පටයකට ඇතුළත් කොට තිබේ. මේ අන්දමේ දූෂණයන්ට පටහැනි නීතියක් සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශයට ඇතැයි සිතමි. පසු ගිය කාලයේ අමාත්‍යාංශය මගින් මෙහෙය වන ලද දිප ව්‍යාප්ත ගැමි ගී එකතු කිරීමේ හා ගායනා තරඟ පැවැත්වීමේ වැඩ පිළිවෙළ හා සම්බන්ධ අයැදුම් පත්‍රයේ මුල් පිටුවේ මේ නීතිය ගැන සඳහන් වී ඇතැයි මට මතක ය.

ගැමි ගී රස විඳීමේ දී, ගීයේ ඇති අදහස විචිත්‍ර අන්දමට කියා පෑමට පුළුවන. උදහරණයක් වශයෙන් මතු දැක්වෙන සිව්පද කීපය සඳහන් කරමි:

'' එගොඩත් බැලිමි එගොඩත් දෝලා යනවා
මෙගොඩත් බැලිමි මෙගොඩත් දෝලා යනවා
දෙගොඩම බැලිමි දෙගොඩ ම දෝලා යනවා
නිල්ගල මැතිඳො ගිහිගෙට යහපත් වෙනවා''

මෙහි සඳහන් නිල්ගල මැතිඳු තනිකඩ ජීවිතය අවසන් කොට ගෘහ ජීවිතයකට ඇතුළුවන මංගල අවස්ථාවේ දී උසස් ලෙස උත්සවය ගත් බව පෙනෙන්නේ එගොඩත් මෙගොඩත් දෙගොඩ ම හැම පැත්තෙන් ම දෝලා වලින් මඟුල් ගෙදරට නෑදෑ මිත්‍රයින් පැමිණි බවත්, පැමිණ යන බවත්, සඳහන් වීමෙනි. එ මෙන් ම නිල්ගල මැතිඳු ජනප්‍රිය බලවත් කෙනෙකු වෙන්ට ද ඇති බව පෙනේ. ගඟකින් ඔයකින් හෝ වෙල්යායකින් ගමේ එගොඩ මෙගොඩ වෙන් වී ඇත. තවත් උදහරණයකි :

'' අප්පච්චි ගේ දොරකොඩ කිතුල වගේ
අම්මා අපේ ඒ කිතුලේ පැණි වාගේ
අක්කා අපේ ඒ කිතුලෙ මල වාගේ
පර අම්මා මා උස්සා කොළ වාගේ ''

මා උස්සා පැලැටිය සහ මුල ම දරුණු ලෙස කැසීම ඇති කරන වඩා උසට නොවැඩෙන කුඩා ගස් වර්ගයකි. මේවායේ, කොළත්, ගෙඩිත්, ගෙඩියේ ඇතුළත තිබෙන සුඹුලත් නො ඉවසිය හැකි ලෙස කැසීම ගෙන දෙන විෂ සහිත ය. මේවා වැඩෙන්නේ උඩරට පළාත්වල ය. මේ නිසා මෙම ගැමි ගියට සම්බන්ධ දරුවා උඩරට කෙනෙකු විය යුතු ය.

අප්පච්චි අනුභාව සම්පන්න තේජස් ඇති දෙකොණ කරකැවූ, බොහෝ දුරට පැසුණ, සිංහ පෙනුමක් දෙන උඩු රැවුලක් ඇති, පපුවේ සුදු වේගන එන ලෝම ඇති, ගේ දොරකඩ ආරක්ෂා කරන්නාක් මෙන් වැඩී තිබෙන විශාල කිතුල් ගස මෙන් පවුල රක්ෂා කරන යෝධ පුරුෂයෙකු බවත්, ගියට ගැබ් ව සිටින කුඩා දරුවාගේ අභිවාදනයට පාත්‍ර බවත් කියාපායි. අම්මා පියා මෙන් ගම්භිර නැතත් ඒ කිතුල් ගසේම ජීවය මෙන් ඒ කිතුලේ පැණි සේ ම දරුවන්ගේ ප්‍රීතියට හා ප්‍රමෝද්‍යයට භාජන වී ඇති බවත්, අක්කාට ඒ කුතුල් ගසේ මල වැනි අලංකාර ඉතා දිගට හා ඝනට වැඩුණු කොණ්ඩයක් හෙවත් කේශ කලාප යක් ඇති බවත්, කියවෙන අතර පර අම්මා මාවුස්සා කොළ වාගේ යන්නෙන් මේ දරුවාට පෙනී ඇත්තේ ඇතැම් විට සිය මවගෙන් වියෝ වූ කිසියම් දරු පවුලකට ඔවුන්ගේ පියා දෙවෙනි වරට විවාහයක් වී ඒ කුඩම්මාගෙන් ඒ දරුවනට ලැබෙන අතවර දැක තම පියාගේ, මවගේ අක්කා ගේ අගය වැටහීම නිසා විය හැක.

මේ සමග ම තවත් ගෙදරක පියා, මව, අක්කා සහ අයියාගේ ගති ගුණ වෙන් වෙන් වශයෙන් දැක්වෙන මතු සඳහන් සිවු පදයෙන් සාමාන්‍ය ගැමි ගෙදරක ගති පැවතුම් පිළිබඳ ව සමාජ විග්‍රහයක් මෙසේ දැක්වේ :

'' අප්පා නම් පොල් ඉරටෙන් තලාවී
අම්මා නම් දෙතනේ කිරි පොවාවී
අක්කා නම් රන් තැටියේ බත් දේවී
අයියා නම් ඇස රවලා බලාවී ''

පියා සහ අයියා පිරිමි ය. ඔවුන්ගෙන් ලැබෙන්නේ රළු දූඩි අකාරුණික ගති ය. පිරිමි පක්ෂයේ හදවත් එකසේ වන විට ස්ත්‍රී පක්ෂයේ හදවත් දයා කරුණාවෙන් යුක්ත වේ. මේ ගෙදර සමාජයේ ඇති වෙනස ඉහත සඳහන් කළ ගෙදර පිළිවළට වඩා වෙනස් ය. පිරිමි දඩබ්බරය. ගැහැණු සෙනෙහෙබර ය.

කෙසේ වුව ද, සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල ගැහැනුන්ගේ ස්වාභාවික ගතිය මෙසේ යැයි කියවේ.

'' හඳ පානත් විසය සොරකම් කරන විට
රතු එළුත් විසය මද පොඩි කරන විට
මහ පාරත් ඇදය වෙරි වී වැනෙන විට
කොයි ගැණිත් සැර ය ඇරියම හැකර කට ''

ඒ කෙසේ වෙතත් සැම කළු වලා කුළක ම රිදී වායටික් තිබෙන්නාක් මෙන් ම කාන්තාවකට ද කාන්තියක් නැත්තේ නොවේ.

'' බිරිඳක් සිටින ගෙට පහනක් නැතුවාට
ආලෝකයක් දෙයි පුන්සඳ මෙන් රෑට
ගැහැනිය ගෙදරකින් පිටවී ගිය දට
තේරෙයි ඇගේ වටිනාකම සැමියාට ''

ගම්බද ගී ගායනය.

හේනේ, පැලේ, කුඹුරේ, පාරුවේ, පතලේ කෙරෙන ගායනය නියම ගැමි ගී ගායනය යි. එය වේදිකාවට ගෙන්වා එක ම වර්ගයේ තූර්ය භාණ්ඩ කීපයක් ඇතුළු වෙනත් වාදන සහිත ව කෙරෙන ගායනය අමුතුවෙන් සාදගත් ගායනයකි

එයින් සිදු වන්නේ නියම ගැමි ගී ගායනයේ දී ඇති වන ලක්ෂණ ලෙළවීම් හා රැලි මාලා යටපත් කිරීමකි. තූර්ය වාදනය හුවා දැක්වීමකි. රුවන්, කිංකිණි, කණක, වීණා, පළිහුබෙර තිදසාලයෙන් ගෙනැවිත් වාදනය කළ ද ඉන් අමුතු ලක්ෂණයක් හෝ මිහිරක් හෝ කර්ණ රසායනයක් ගමේ ගීයට හෙවත් ගැමි ගීයට නොලැබේ.

පිටිසර ඇහැට කනට පෙනෙනෙ තරුණියක කොළඹට කැඳවා ගෙන විත් අද රටේ 'පැෂන්' අනුව කොණ්ඩය කොටට කපා, තොල් හා අත් පා ඇඟිලි පාටකර දිග ජීන්ස් කලිසමක් අන්දවා පිරිමි අඳින කමිසයක් අන්දවා වේදිකාවට ගෙන් විමත් ගමේ ගීයට විවිධ තූර්ය භාණ්ඩ වාදනයක් දීමත් එක හා සමාන ය. ස්වභාව ධර්මය අනුව පිපෙන නෙළුම්, රෝස ආදි නොයෙක් මල්වල පෙති වඩා ලක්ෂණ කිරීමට පින්සලයකින් පාට කිරීම ද එ සේ ම ය.

දෙමළ සින්දු සාහිත්‍යය

සුනිල් ආරියරත්න

සිංහල ගත් වහරේ සහ කටවහරේ නිතර භාවිත වන **සින්දු** නමැති වචනය වනාහි දෙමළ භාෂා වෙන් සිංහලයට පැමිණි තත්සම පදයකි. + මෙම පදයෙන් හැඳින්වෙන්නා වූ සාහිත්‍යාංගයක් ඈත අතීතයෙහි පටන් දෙමළ සාහිත්‍යය තුළ වැඩි වර්ධනය වී ආ බව පෙනේ. දෙමළ සින්දුව, චූල සාහිත්‍ය ගණයක් ලෙස මෙන් ම ජන සංගීත ප්‍රකාරයක් ලෙස ද සලකනු ලබත්.

ක්‍රි.ව. 15 වැනි සියවසෙහි පමණ පටන් සිංහල සාහිත්‍යයෙහි විද්‍යමාන වන සින්දු නමැති සාහිත්‍යාංගය, මෙරට විචාරකයන්ගේ විමර්ශනයට පාත්‍ර වී නැත්තේ යම් සේ ද එසේ ම ක්‍රි.පූ. 3 වැනි සියවසෙහි පමණ පටන් දෙමළ සාහිත්‍යය තුළ වැඩී ආ සින්දුව ද එරට විචාරකයන්ගේ විමර්ශනයට පාත්‍ර වී නැත්තේ ය. යූ. වී. ස්වාමිනාදය්යර්, පී. එන්. අප්පස්වාමිඅය්යර්, එම්. අරුණාචලම්, කේ. වී. ජගනාදන්, සෝමලේ, පෙරියසාමි දූරන්, පී. සම්බමූර්ති, එම්. රාමලිංගම්, එන්. වානමාමලෙ, එලිල් මුදල්වන්, ඒ. එම්. පරමසිවානන්දම්, එම්.වයි. අරවින්දන්, අන්නකාමුරාජාරාම්, රගමාන්, ඒ. රාසවන්, ආරු අලගප්පන්, ෂන්මුගසුන්දරම්, සුරේන්ද්‍රන් ආදීන් සාහිත්‍යය සහ සංගීතය අළලා ලියූ ලේඛනවල විවිධ චූල සාහිත්‍යාංග හා ජන ගී ප්‍රකාර පිළිබඳ සටහන් දැකිය හැකි නමුත් එමගින් දෙමළ සින්දුව පිළිබඳ ප්‍රමාණවත් කරුණු එළිදරව් වී නැත.

යූ. වී. ස්වාමිනාදය්යර්, **සඞ්ගකාලත් තමිළුම් පිර්කාලත් තමිළුම්** ((*சங்ககாலத் தமிழும் பிற்காலத் தமிழும்*) නමැති කෘතියෙහි ලා කරන ජන ගී වර්ගීකරණයේ දී සින්දු සහ නොන්ඩි සින්දු යනුවෙන් ප්‍රකාරද්වයක් ඇති බව පෙන්වා දී තිබේ. සෝමාලේ නමැත්තා ද **රාමනාදපුර මාවට්ටම්** (*இராமநாதபுர மாவட்டம்*) නමැති කෘතියෙහි කාවඩිප් පාට්ටු හෙවත් කාවඩි සින්දු ගැන සඳහන් කර ඇත.පී. සම්බමූර්ති, දක්ෂිණ භාරතීය සංගීත ශබ්ද කෝෂයෙහි (A Dictionary of South Indian Music and Musicians) කාවඩි සින්දු, නොන්ඩි සින්දු ආදී සින්දු ප්‍රවර්ග කිහිපයක් ගැන කෙටි විස්තර ඉදිරිපත් කර තිබෙනු දැකිය හැකි ය. මේ හැරෙන්ට ඉහත නම් සඳහන් සෙසු පර්යේෂකයන් සින්දු නමැති දෙමළ චූල සාහිත්‍යාංගය නොහොත් දෙමළ ජන සංගීත ප්‍රකාරය ගැන කරුණු සොයන්ට උත්සුක වූ බවක් නො පෙනේ.

දෙමළ සින්දු සාහිත්‍යය පිළිබඳ මෙතෙක් පළවී ඇති විශිෂ්ටතම පර්යේෂණ නිබන්ධය ලෙස සැලකිය හැක්කේ **සින්දු ඉලක්කියම්** (— *சிந்து இலக்கியம்*) නමැති කෘතිය යි. මුද්‍රිත පිටු 200 කට ආසන්න වූ මෙම පර්යේෂණ නිබන්ධය සම්පාදනය කොට ඇත්තේ පී. එල්. මුත්තප්පන් නමැත්තා විසිනි. මෙකී කෘතිය 1983 දී පළවූවකි. මුත්තප්පන් මහතා දෙමළ සින්දුව ගැන ලියූ පිටු 40 ක පමණ තවත් පර්යේෂණාත්මක ලිපියක් තමිල්නාඩුවේ අඩයාර්හි පිහිටි ජාත්‍යන්තර ද්‍රවිඩ අධ්‍යයන ආයතනය මගින් පළ කෙරෙන **තමිල් ඉලක්කිය කොල්කෛ** (— *தமிழ் இலக்கிய கொள்கை*) නමැති සඟරාවේ සවැනි වෙළුමෙහි දක්නා ලැබේ. මේ හැරෙන්ට ආචාර්ය එස්. වී. සුබ්‍රමණියන් විසින් 1984 දී පළ කරන්ට යෙදුණු **තමිල් ඉලක්කිය වංකෛයුම් වඩිවුම්** (*தமிழ் இலக்கிய வகையும் வடிவம்*) නමැති කෘතියෙහි ද දෙමළ සින්දු සාහිත්‍යය පිළිබඳ වැදගත් තොරතුරු රැසක් එයි. සුබ්‍රමණියන් මහතාගේ කෘතිය, දෙමළ චූල සාහිත්‍යාංග පිළිබඳ තොරතුරු සම්පාදනය කෙරෙන නිබන්ධයක් වන අතර සින්දුව එහි දී සාකච්ඡාවට පාත්‍ර කොට ඇත්තේ චූල සාහිත්‍යාංගයක් ලෙස සලකා ය. මුත්තප්පන් මහතා සින්දුව, ජන ගී ප්‍රකාරයක් වශයෙන් (சிந்து – நாட்டுப்புறப்பாடலே, பக் 137–159) සාකච්ඡාවට පාත්‍ර කරනු ලැබ තිබේ. මේ අනුව සින්දුවෙහි උභය ස්වරූපයන් මැ හඳුනා ගන්ට අද්‍යතන පාඨකයාට අවස්ථාව සැලසී ඇත.

සින්දු නමැති පදය පිළිබඳ අතීත සටහන් **තොල්කාප්පියම්** (— *தொல்காப்பியம்*), **සිලප්පදිකාරම්** (— *சிலப்பதிகாரம்*) **කම්බ රාමායණම්** (— *கம்ப ராமாயணம்*)

+ සින්දු නමැති පදය සිංහලයෙහි භාවිත වන්ට පටන් ගත් අවධිය හා සිංහල සින්දු සාහිත්‍යය වැඩි වර්ධනය වූ ආකාරය පිළිබඳ දීර්ඝ විස්තරයක් 1989 දී මවිසින් ලියා පළ කරන්ට යෙදුණු **සින්දු විස්තරය** නමැති කෘතියෙහි එයි. එහි දෙමළ සින්දු සාහිත්‍යය සම්බන්ධ විස්තර කිසිවක් සඳහනව් නැත.

ආදි කෘතිවල දැකිය හැකි ය. තොල්කාප්පියම් ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථය මේ අතරින් පැරණිතම කෘතිය යි. මෙය, ක්‍රි.පූ. 3 වැනි සියවසට අයත් යැයි කියනු ලැබේ. (E. S. Varadaraja Iyer, **Tolkappiam Porulatikaram**, 1987, Chidambaram p 1) තොල්කාප්පියම් තෙවැනි කණ්ඩයේ සෙය්යුලියල් (— **செய்யுளியல்**) හෙවත් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය නම් වූ පරිච්ඡේදයෙහි කිහිප පොළක ම සින්දු යන පදය දැක. ඒ වනාහි පාද 3 කින් යුක්ත වන කෙටි කාව්‍ය විශේෂයක් හඳුන්වා දීම සඳහා ය. නිදර්ශන සඳහා දක් වූ සින්දු කිහිපයක් ද එකී පරිච්ඡේදයට අතුළත් ය. **සිලප්පදිකාරම්** නමැති පැරණි ම දෙමළ වෘත්තාන්ත කාව්‍යයෙහි 6 වැනි සර්ගයේ 35 වැනි අංකයෙහි ඉසෛප්පාවකෛ (— **இசைப்பாவகை**) යන නමින් දක්වා ඇත්තේ ද මෙම කෙටි සංගීතමය කාව්‍ය විශේෂය ම යි. පූර්වෝක්ත කෘතියෙහි 3 වැනි සර්ගයේ 13 වැනි අංකයෙහි සින්දු නමැති පදය 'වෙස් මුහුණු බැඳගෙන නටන නැටුම' යන අරුතින් යෙදී ඇති සැටි ද දකින්ට පුළුවන. රාමායණ මහා කාව්‍යයෙහි දෙමළ අනුවාදය වන **කම්බ රාමායණයෙහි** සින්දු යන පදය — යෙදී ඇත්තේ පණ් (— **பண்**) යන දෙමළ පදයට පර්යාය වශයෙනි. පණ් යන දෙමළ පදයෙන් සංගීතය, සංගීත ස්වරය, ගීතය, තනුව, සින්දු රාගය, සංගීත මේලය ආදි අරුත් නැගේ.

සින්දුව යනු ඉතා කෙටි සංගීතමය කාව්‍ය විශේෂයක් බව පොදු පිළිගැනීම යි. එහෙත් ඊට අයත් වන්නා වූ පාද සංඛ්‍යාව, මාත්‍රා සංඛ්‍යාව, අකුරු සංඛ්‍යාව ආදිය පිළිබඳ මතභේද ඇත. තොල්කාප්පියම් ව්‍යාකරණයට අනු ව එය පාද 3 කින් හෝ 4 කින් යුක්ත වන කාව්‍යයකි. එක් පාදයක අකුරු 7 ක් හෝ 9 ක් තිබිය යුතු ය. එම්. වින්ස්ලෝ පියතුම, දෙමළ – ඉංග්‍රිසි ශබ්ද කෝෂයෙහි ලා දිරිපත් කරන නිර්වචනයට අනු ව සින්දුව, උරුප්පු හෙවත් පාද 5 කින් යුක්ත කාව්‍ය විශේෂයකි; මෙය, පල්ලවි නමින් හැඳින්වෙන්නා වූ ඉතා කෙටි ආරම්භක පාදයකින් ද අනුපල්ලවි නමින් හැඳින්වෙන්නා වූ ප්‍රථම පාදයට වඩා දීර්ඝ වූ දෙවැනි පාදයකින් ද සරණංකල් හෙවත් සින්දු කවි නමින් හැඳින්වෙන්නා වූ ඉතිරි පාද කිහිපයෙන් ද යුක්ත වෙයි.

කොටස් 3 කින් යුක්ත වූ මුච්චීරඩි නමැති කවි පේළිය ද සින්දු යන නමින් හැඳින්වෙන බව වින්ස්ලෝ පියතුම පෙන්වා දී ඇත. කෙසේ වෙතත් අද දවසේ සින්දු නමින් හැඳින්වෙන්නේ පූර්වෝක්ත නිර්වචනවලට අනුගත රචනා ම නො වන බව මෙහි ලා සඳහන් කළ යුතු ය. දෙමළ සිවුපද පවා සින්දු නමින් හඳුන්වා ඇති අවස්ථා දකින්ට ලැබේ. ක්‍රි.ව. 1867 දී පළ වූ **පෙණ් බුද්ධි මාලෛ එන්නුම් නීති සින්දු** (— **பெண் புத்தி மாலை என்னும் நீதிச் சிந்து**) නමැති සින්දු පොත මීට නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැක ය. මේ වනාහි සිවුපද සංග්‍රහයකි.

තොල්කාප්පියම් ආදි පැරණි ග්‍රන්ථවල කේවල සින්දු රචනා පළ වී ඇතත් සින්දු පොත් පළ වන්ට පටන් ගන්නේ ක්‍රි.ව. 12, 13 සියවස් වලින් මෑත භාගයේ දී ය. පැරණිතම දෙමළ සින්දු පොත, ක්‍රි.ව. 12 වැනි සියවසට හෝ 13 වැනි සියවසට අයත් **සින්දු පිරබන්ධම්** (— **சிந்துப் பிரபந்தம்**) ය. කර්තෘ, තිරුවාලි පරප්පිනාන් කූත්තන් ය. ඩබ්. එන්. වී. ජෙයරාමන් මෙහි කාල නිර්ණය 12 වැනි සියවසට ගෙන යන අතර එස්. වී. සුබ්‍රමණියන් එය 13 වැනි සියවසට අයත් කෘතියකැයි පවසයි. කෙසේ වෙතත් මෙකී කෘතිය අද අවිද්‍යමාන ය. විද්‍යමාන වන්නා වූ පැරණි ම සින්දු පොත, **සිත්තරාරූඩම්** (— **சித்தராரூடம்**) ය.

ජෙයරාමන් මහතා ස්වකීය චූල සාහිත්‍ය කෝෂ ග්‍රන්ථයෙහි ලා සින්දු ප්‍රවර්ග 12 ක් ගෙන හැර දක්වයි. ඒ මෙසේ ය :

1. ඔරඩි සින්දු (– ஒரடிச் சிந்து)
2. කප්පල් සින්දු (– கப்பல் சிந்து)
3. කාවඩි සින්දු (- காவடிச் சிந்து)
4. කුම්මි සින්දු (- கும்மிச் சிந்து)
5. සිඞ්ගාර සින්දු (–சிங்காரச் சிந்து)
6. සින්දු (– சிந்து)
7. ඤාණ සින්දු (- ஞானச் சிந்து)
8. තඞ්ග සින්දු (– தங்கச் சிந்து)
9. තිරුප්පණි සින්දු (-திருப்பணிச் சிந்து)
10. නොණ්ඩි සින්දු (- நொண்டிச் சிந்து)
11. මිට්ටාය් සින්දු (- மிட்டாய்ச் சிந்து)
12. වළිනඩෛ සින්දු(– வழிநடைச் சிந்து)

මුත්තප්පන් මහතා පෙන්වා දෙන්නේ සින්දු ප්‍රවර්ග 7 කි. පහත දැක්වෙන්නේ එම වර්ගීකරණය යි.

1. කාවඩි සින්දු (காவடிச் சிந்து)
2. වරලාට්රු සින්දු (-வரலாற்றுச் சிந்து)
3. වළිනඩෛ සින්දු(வழிநடைச் சிந்து)
4. නොණ්ඩි සින්දු (- நொண்டிச் சிந்து)
5. කදෛ සින්දු (-கதைச் சிந்து)
6. විපත්තු සින්දු (–விபத்துச் சிந்து)
7. නීති සින්දු (–நீதிச் சிந்து)

ජෙයරාමන් මහතා මෙන් ම මුත්තප්පන් මහතා ද මුද්‍රිත දෙමළ සින්දු පොත් සංඛ්‍යාව 50 ක් පමණ වන බව පෙන්වා දී ඇති අතර ඒවා ඉහත සඳහන් මාතෘකා යටතේ පෙළ ගස්වා ඇත. සැබැවින් 50 ක් පමණ වන මෙකී සින්දු පොත් (1) ආගමික සින්දු (2) කාලීන සිදුවීම් පළ කෙරෙන සින්දු (3) අවවාදත්මක සින්දු (4) විනෝදත්මක සින්දු (5) අපදන සින්දු (6) ගමන් විස්තර සින්දු යන ප්‍රධාන සිරස්තල යටතේ ගෙන හැර දක්වීම වඩාත් යෝග්‍යයැයි අපට හැඟේ.

ආගමික සින්දු

දෙමළ සින්දු වැඩි සංඛ්‍යාවක් ආගමික හැඟීම් දනවන රචනා ය. ඉනුදු වැඩි කොටස වෙන් වී ඇත්තේ කඳ කුමරු වෙත භක්ති ප්‍රණාමය පුදනු සඳහා යි. දක්ෂිණ භාරතය පුරා කඳ කුමරු වෙනුවෙන් කැප කෙරුණු දේවාලය සංඛ්‍යාව අති විශාල වන අතර එක් එක් පළාත්වල ඔහු හැඳින්වෙන්නේ විවිධ නාමයන්ගෙනි. මුරුගර්, සුබ්‍රමණියර්, වඩිවෙලර් ආදි වශයෙනි. එමෙන් ම ඔහු වැඩ වාසය කරන සුප්‍රකට පළාත් ද තිබේ. මදුරා ප්‍රදේශයේ තිරුප්පරඞකුන්රම්, තිරුච්චෙන් තිල් ප්‍රදේශයේ තිරුච්චීරලෙලායි, පලනි ප්‍රදේශයේ සාමිමලෙ, පොන්ඩිචෙරි අසල තිරුවෙරගම් ආදි වශයෙනි. මෙ ආදි එක් එක් පළාත්වල විවිධ නම්වලින් පෙනී සිටින කඳකුමරු වෙනුවෙන් ලියූ සින්දු, කාවඩි සින්දු නමින් ද හඳුන්වනු ලැබේ. මන්ද, කඳකුමරු වෙනුවෙන් කෙරෙන කාවඩි නෘත්‍ය පූජාවේ දී මෙ සින්දු සමරහක් ගායනා කරනු ලබන බැවිනි. මෙවැනි සින්දු පොත් කිහිපයක විස්තර පහත දක් වේ :

(1) අන්නමමෛල රෙඩ්ඩියාර් කාවඩි සින්දු: — සෙන්නිකුලම් හි අන්නමලෙ රෙඩ්ඩියාර් විසින් විරචිත යි. කාවඩි සින්දු කලාව ජනප්‍රියත්වයට පත් කරන ලද්දේ මෙකී කතුවරයා විසිනි. 1865 දී මුද්‍රිත මෙම කෘතියෙහි ප්‍රකාශකයා කේ. අලගිරිසාමි ය.

(2) තිරුප්පෝරූර් ශ්‍රී කන්දර් සින්දු :— තිරුප්පෝරූර් හි වැඩ වාසය කරන කඳ කුමරු වෙනුවෙන් විරචිත යි. කතුවරයා පුරිසෛ අෂ්ටාවදනම් සබාපති මුදලියාර් ය. දෙපද කවි 132 කි. 1871 දී කඩම්පූර් වෙදගිරි මුදලියාර් සහ අප්පාසාමි මුදලියාර් විසින් ප්‍රකාශයට පත් කොට ඇත.

(3) තිරුප්පෝරූර් මුරුගර් සින්දු :— තිරුප්පෝරූර් හි වැඩ වසන කඳ කුමරු වෙනුවෙනි. කර්තෘ අඥාත යි. තෙපද සින්දු 46 කි. 1887 දී තිරුප්පෝරූර් හි ක්‍රිෂ්ණප්ප සෙට්ටියාර් විසින් ප්‍රකාශිත යි.

(4) පුරෝම්පු නගරිල් එළුන්දරුලියුල්ල සිව සුබ්‍රමණිය කඩවුල් කාවඩි සින්දු :— පුරෝම්පු නගරයෙහි වැඩ වාසය කරන කඳ කුමරුට කළ සින්දු ය. මදුරෛ නගරයේ පේරුනාළි නම් ගමෙහි පි. එන්. එස්. සිවඥාණම් පිල්ලෙ විසින් විරචිත යි.

(5) එට්ටිකුඩි වඩිවෙලර් පේරිල් ඥාණත්තඞග සින්දු:— එට්ටිකුඩි පළාතෙහි වැඩ වාසය කරන කඳ කුමරු වෙනුවෙන් විරචිත යි. කර්තෘ, මධුර කවි මෞනගුරු රුද්‍ර මූර්ති යන ආරූඪ නාම යෙන් පෙනී සිටි තැනැත්තා ය. දෙපද ගී 51 කි. 1923 දී මදුරාසියේ පෙරිය නායකි අම්මන් මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(6) මයිලම් ශ්‍රී සිවසුබ්‍රමණියර් සෙන්තමිළ් සින්දු: මයිලම් හි වැඩ වසන කඳ කුමරු වෙනුවෙන් ශුද්ධ දෙමළ බසින් රචිත සින්දු ය. එස්. එස්. සඞකරලිඞග නාඩාර් විසින් විරචිත යි. 1926 දී එම්. ඒ. වඩිවේලු මුදලියාර් විසින් ප්‍රකාශයට පත් කරන ලදි.

(7) රඞගෝන් අතිශය කාවඩි සින්දු:— බුරුමයේ රැන්ගුන් හි වැඩ වසන කඳ කුමරු වෙනුවෙන් රචිත අරුම පුදුම සින්දුවලින් සමන්විත යි. කර්තෘ, පි. ටි. වි. තිරුමාල්කෝන් ය. 1926 කේ. රාධක්‍රිෂ්ණන් විසින් මුද්‍රිත යි.

(8) කන්දන් කාවඩි සින්දු:— කඳ කුමරු වෙනුවෙන් රචිත යි. කර්තෘ පි. එස්. බාලරාජබාස්කරන් ය. ගීත 12 කි. 1947 දී එස්. වෙදවල මුදලියාර් විසින් ප්‍රකාශයට පත් කොට ඇත.

(9) සුබ්‍රමණියර් තිරුවිලෛයාඩල් එන්නුම් වලෛයල් සින්දු:— තිරුවිලෛයාඩල් ප්‍රදේශයේ වැඩ වාසය කරන කඳ කුමරු වෙනුවෙන් රචිත සින්දු හෙවත් වළලු සින්දු ය. ඩී. එන්. තංගවේලු විසින් විරචිත යි. සිවුපද විරිතින් කෙරුණු රචනා 65 කි. 1968 දී පි. දයානන්දන් සමාගම විසින් මුද්‍රිත යි.

(10) කුන්රක්කුඩි කුමරන් කෝවිල් පේරිල් නොන්ඩි සින්දු :— කුන්රක්කුඩි පළාතේ කුමරන් කෙ විලෙහි වැඩ වාසය කරන කඳ කුමරු වෙනුවෙන් විරචිත යි. සෙසු තොරතුරු අප්‍රකට යි.

(11) තෝඞකුවා නගරිල් එළුන්දරුලියුල්ල ශ්‍රී සිවසුබ්‍රමණියර් කාවඩි සින්දු:— බුරුමයේ රැන්ගුන් නගරයෙහි වැඩ වාසය කරන කඳ කුමරු වෙනුවෙන් විරචිත යි. කර්තෘ. එන්. එම්. සෙල්ලම් පිල්ලෙ ය. සිවුපද වීරිතින් කළ ගීත 100 කි. රැන්ගුන් හි පාණ්ඩියන් මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිතයි. මුද්‍රිත වර්ෂය නො සඳහන් ය.

(12) එට්ටිකුඩ් සුවාමි පේරිල් එළුදිය නොන්ඩි සින්දු එන්නුම් චේල් පාට්ටු :— එට්ටිකුඩ් පළාතෙහි වැඩ වසන කඳ කුමරු වෙනුවෙන් රචිත නොන්ඩි සින්දු හෙවත් වේල් ගීත ය. තඬගවේලු පිල්ලෙ විසින් විරචිත යි. මදුරාසියෙහි ශ්‍රී මහල් සමාගම විසින් මුද්‍රණය කොට ඇත. මුද්‍රිත වර්ෂ සඳහන් නො වේ

මේ හැරෙන්ට ආගමික සින්දු ගණයෙහි ලා සැලකිය හැකි සින්දු පොත් තුනක් දක්නා ලැබේ.

(1) අරඞගනාදර් සින්දු :— විෂ්ණු දෙවියන් ගැන රචිත සින්දු ය. උත්තමර් කොවිල් හි තුරෛ රාමානුජ දසර් විසින් රචනා කොට ඇත. සින්දු 50 ක. 18ං0 දී කලෛක්කියාණ මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිතයි.

(2) රාමායණ තිරුප්පුහල් කාවඩි සින්දු :— රාමායණ වීර කාව්‍යය පිළිබඳ ප්‍රශංසාත්මක සින්දුය. විජයපුරම් හි විද්වාන් වී. එන්. සබාපතිපිල්ලෙ විසින් විරචිත යි. 1924 දී අයි. රාමසාමි කෝණාර් විසින් මදුරෙහි මුද්‍රණය කරන ලදි.

(3) තිරුක්කුරල් කාවඩි සින්දු :— තිරුක්කුරල් කාව්‍යය වෙනුවෙන් රචනා කළ සින්දු ය. පී. මුනියප්පන් විසින් විරචිත යි. පේළි 8 සින්දු 108 කි. 1977 ශෛව සිද් ාන්ත ප්‍රකාශන සමාගම මඟින් මුද්‍රණය කොට තිබේ.

කාලීන සිදුවීම් පළ කෙරෙන සින්දු

දෙමළ සින්දු රචකයන්ගේ ඇතැම් කෘතීන් විසින් අපට සිහි ගන්වනු ලබන්නේ සිංහල කවි කොළකාරයන් අතින් එක්තරා අවධියක ඉටු කෙරුණු කාර්ය භාරය යි. සිංහල කවිකොළ කාරයෝ රට තුළ සිදු වූ විවිධ සිද්ධි, හැලහැප්පීම්, අසාමාන්‍ය පුද්ගල චරිත, සමාජ අසාධාරණකම් ආදිය අළලා කවි කළහ. ඇතැම් දෙමළ සින්දු රචකයන් විසින් සිදු කර ඇත්තේ ද මේ කාරිය මැ යි. පහත දැක්වෙන විස්තර විමසා බැලීමෙන් ඒ බව පැහැදිලි වනු ඇත.

(1) කාරමඩෙ විපත්තු සින්දු :— කාරමඩෙ නමැති ස්ථානයෙහි සිදු වූ විපත පිළිබඳ සින්දු ය. කර්තෘ අඥාත යි. දෙපාද සින්දු 33 කි. 1894 පරමප්පිරම මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(2) තිරුක්කලර් කෝවිල් කට්ටිය සාමියාර් ඉරප්පු පට්ටිය වෛපව සින්දු :— තිරුක්කලර් කෝවිල ගොඩ නැගූ මුනිවරයාගේ මරණය පිළිබඳ සින්දු ය. මන්නාර්කුඩ් හි මැණික් ව්‍යාපාරිකයකු වූ කේ. සුන්දරරාජ් සෙට්ටියාර් විසින් විරචිත යි දෙපාද සින්දු 26 කි. 1911 දී රාමසාමි පිල්ලෙ විසින් ප්‍රකාශිත යි.

(3) ධනවෛසියර් සිර්තිරුත්ත නොන්ඩි සින්දු: වෛශ්‍ය කුලයෙහි ධන කුවේරයකුගේ විප්ලවීය සින්දු ය. දේවකෝට්ටෛහි ආර්. පී. එල්. සින්න ලක්ෂ්මන් සෙට්ටියාර් විසින් විරචිත යි. 1914 මදුරෛ හි විවේකබානු මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රණය කොට ඇත.

(4) එට්ටයපුරම් මහාරාජාදේක වියෝග සින්දු: එකී පුරයෙහි රජුගේ මරණය පිළිබඳ සින්දු ය. කර්තෘ අඥාතයි. තෙපද ගීත 70 ක්. 1927 දී ඒ. ආදිමූල පිල්ලෙ විසින් ප්‍රකාශිත යි.

(5) වෙඞකටේශ පෙරුමාල් ශාක්ෂි සින්දු :— එනම් තැනැත්තා දුන් ශාක්ෂි පිළිබඳ සින්දු ය. එස්. ඩී. මාණික්ක නායකර් විසින් විරචිත යි. කුම්මි නමැති ජන ගී විරිතින් කළ ගීත 40 කි. 1ං30 දී මදුරාසියේ මයිල්වාහනන් මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(6) සෙඞකෝට්ටෛ රයිල් වෙ පරිතාප සින්දු : එනම් ස්ථානයෙහි සිදු වූ දුම්රිය ගැටුම පිළිබඳ සින්දු ය. කේ. එස්. ජෙයලක්ෂ්මි අම්මාල් කිවිඳිය විසින් විරචිත යි. 1938 මදුරෛ හි සුන්දර රාජක් කෝන් විසින් ප්‍රකාශිතයි.

(7) ගුරුසාමි කවුන්ඩරින් කොලෛ සින්දු:— ගුරුසාමිගේ මිනීමැරුම පිළිබඳ සින්දු ය. ඩී. එන්. තඬගවේලු විසින් විරචිත යි. කුම්මි, තෙම්මන්ගු, කුරවඤ්චි යන ජන ගී විරිත්වලින් කළ ගීත 60 කි. 1ං55 ක්‍රිෂ්ණ විලාසම් මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(8) ගෝවින්ද අම්මාල් සතිමෝස සින්දු—: ගෝවින්ද අම්මාල් නමැති ස්ත්‍රිය කළ වංචාව පිළිබඳ සින්දු ය. ඩී. එන්. තඬගවේලු විසින් විරචිතයි. කුම්මි, තෙම්මන්ගු යන ජනගීවිරිත්වලින් කළ ගීත 5 ක් සහ වාසගම් කිහිපයකින් යුක්ත ය. 1958 විළුප්පුරම් හි කලෛමගල් මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(9) ලාරි විපත්තුප් පාට්ටු :— ලොරි අනතුරක් පිළිබඳ සින්දු ය. ඩී. එන්. තඬගවේලු විසින් විරචිත යි. කුම්මි, තෙම්මන්ගු, ලාවණි යන විරිත්වලින් බැඳ ඇත. මුද්‍රිත වර්ෂය 1965. කර්තෘගේ ප්‍රකාශන යකි.

(10) වීඩුර් අණෛ උඩෛන්ද වෙල්ල සින්දු: වැව් බැම්මක් බිඳී වතුර ගැලීම පිළිබඳ සින්දු ය. ඩී. එන්. තඬගවේලු විසින් විරචිත යි. කුම්මි,

තෙම්මන්ගු, ඔරඩි විරිත්වලින් බැඳ ඇත. මුද්‍රිත වර්ෂය 1966. කර්තෘගේ ප්‍රකාශනයකි.

(11) ගෝපාල් නායකර් කොලෙ සින්දු:— ගෝපාල් නායකර් නමැත්තා ඝාතනය කිරීමක් ගැන ලියූ සින්දු ය. කර්තෘ ගෝපාල් නායකර් ය. ගිත 67 කි. 1972 ආර්. පී. පති සමාගම විසින් මුද්‍රාපිත යි.

(12) ගාන්ධි මරණ සින්දු:- මහාත්මා ගාන්ධිතුමා ගේ මරණය ගැන ලියූ සින්දු ය. සෙසු තොරතුරු අප්‍රකට යි.

අවවාදාත්මක සින්දු

දෙමළ සින්දු අතර සුභාෂිත, හිතෝපදේශ අඩංගු කෘති කිහිපයක් දක්නා ලැබේ. පහත දැක්වෙන්නේ ඒ කෘති කිහිපය පිළිබඳ විස්තර යි.

(1) ආත්තිචූඩි සින්දු:— දෙමළ හෝඩියේ අකුරු මුල් කරගෙන රචිත හිතෝපදේශ සමූහයකි. කර්තෘ වරයා සොක්කලිංගම් නමැති ආරූඪ නාමයෙන් පෙනී සිටින තැනැත්තෙකි. තනි පේළියේ රචනා ය. 1887 මද්‍රාසියේ සකලකලා නිලෙල මුද්‍රණාලයේ මුද්‍රාපිත යි.

(2) ආණ්පිල්ලෙල විණ්පිල්ලෙල සින්දු :— වැදගැම්මකට නැති පිරිමි දරුවකු පිළිබඳ සින්දු ය. කර්තෘ අඥාත යි. 1887 ක්‍රිෂ්ණප්ප සෙට්ටියාර් විසින් ප්‍රකාශයට පත් කොට ඇත.

(3) පෙණ් බුද්ධි මාලෙල එන්නුම නිති සින්දු:- ස්ත්‍රීන්ට අවවාද දෙන සින්දු ය. මුනුසාමි යන ආරූඪ නාමයෙන් පෙනී සිටි තැනැත්තා විසින් විරචිත යි. සිවුපද 13 කි. 1897 තිරුපති හි රත්න මුදලියාර් මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

විනෝදාත්මක සින්දු

විවිධ හාස්‍යෝත්පාදක සිදුවීම් අළලා රචනා වී ඇති සින්දු මේ ගණයට ඇතුළත් වේ.

(1) කණ්ණාඩි සින්දු :— කණ්ණාඩි කුට්ටමක් නිසා හටගත් හාස්‍යෝත්පාදක සිදුවීමක් අළලා රචිත සින්දු ය. කර්තෘ, ගංගාධරන් යන ආරූඪ නාමයෙන් පෙනී සිටින තැනැත්තෙකි. සින්දු 27 කි. 1888 සින්නෛය නාඩාර් මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(2) ඊට්ටික්කාරනිඩත්තිල් කඩන්පට්ටු ඔට්ටම් පිඩික්කුම සින්දු :— උගස්කරුවා, ණයකාරයා පසු පස ලුහුබැඳීම පිළිබඳ සින්දු ය. ඒකාම්බර මුදලියාර් විසින් විරචිත යි. 1894 රාජගෝපාල මුදලියාර් මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(3) කාලණා සිට්ටින් විනෝද සින්දු :— 'කාල් අනා' මුදලට ගත් ප්‍රවේශ පත්‍රයක් පිළිබඳ විනෝද සින්දු ය. සරවණ මුදලියාර් විසින් විරචිත යි. සින්දු 6 කි. 1898 තිරුපති හි ඩී. එන්. මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(4) කුල්ලත්තාරා සින්දු :- තාරා පැටියකු පිළිබඳ විනෝද සින්දු ය. කර්තෘ අඥාත යි. දෙපද ගිත 54 කි. 1898 වාණිවිලාස මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(5) කල්ලුක්කඩෙ සින්දු එනුම් කුඩියර් සින්දු: රා තැබෑරුමේ සින්දු හෙවත් බේබද්දන්ගේ සින්දුය. මුනිසාමි මුදලියාර් විසින් විරචිත යි. 1923 මද්‍රාසියේ විද්‍යාධාර නගර මුද්‍රණාලයේ මුද්‍රාපිතයි.

(6) මදන සුන්දරි ඔරඩි සින්දු : සුන්දර යුවතියක පිළිබඳ තනි පේළියේ සින්දු ය. කර්තෘ අඥාත යි. විරුත්තම් ඡන්දසින් බැඳ ඇත. 1923 මද්‍රාසියේ සඩකනිධි විලක්ක මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(7) වප්පාටාරියාර් මිදු මදනසුන්දරි පාඩුකින්ර සිරප්පු සින්දු : මදන සුන්දරි නමැත්තිය වප්පාචාරියාර් වෙනුවෙන් ගැයූ සින්දු ය. කර්තෘ අඥාතයි. 1923 මද්‍රාසියේ සඩකනිධි විලක්ක මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(8) සාවිත්තිරි කුම්මි සින්දු : සාවිත්‍රී නමැත්තිය පිළිබඳ කුම්මි විරිතින් කළ සින්දු ය. මහා විද්වාන් කවිරාජ, කන්දසාමි පිල්ලෙල විසින් විරචිත යි. කුම්මි, තෙම්මන්ගු හා තිරුප්පුහල් යන විරිත් වලින් බැඳුණු ගිත 80 කි. 1925 ටී. එස්. රාමානුජ ජයඬකාර් විසින් ප්‍රකාශිත යි.

අපදාන සින්දු

චරිත කතා රැගත් සින්දු පොත් කිහිපයක් දෙමළ සින්දු සාහිත්‍යයෙහි දක්නා ලැබේ.

(1) තිරුඥාණ සම්බන්ධ මූර්තිකල් සරිත්තර ඔරඩි සින්දු : තේවාරම් නමැති සම්භාවනීය ආගමික කාව්‍යයේ කර්තෘවන තිරුඥාණ සම්බන්ධර් ගේ චරිත කතාව පැවසෙන සින්දු ය. ත්‍යාගරාජ පිල්ලෙල විසින් විරචිත යි. මුද්‍රිත වර්ෂය 1905. කර්තෘගේ ප්‍රකාශනයකි.

(2) කෝවලන් සරිත්තිර තිරුප්පුහල් සින්දු : පත්තිනි දේවිය ගේ ස්වාමියා වූ කෝවලන්ගේ චරිත කතාව විශද කෙරෙන සින්දු ය. සුබ්බය්‍යා සන්දම් පිල්ලෙල විසින් විරචිත යි. 1229 දී මදුරෙර හි අයි. රාමසාමි කෝනාර් විසින් ප්‍රකාශයට පත් කොට ඇත.

(3) වල්ලි සරිත්තිර ඡන්දස් සින්දු : වල්ලි මාතාවගේ චරිතය පිළිබඳ සින්දු ය. අෂ්ටාවදන එස්. ඒ. කනකසබයපිල්ලෙ විසින් විරචිත යි. ගීත 25 කි. 1930 ඒ. රාමසාමි සෙට්ටිනාර් විසින් ප්‍රකාශිත යි.

ගමන් විස්තර සින්දු

දෙමළ සින්දු සාහිත්‍යයෙහි දකින්ට ලැබෙන ගමන් විස්තර සහිත සින්දු පොත් මෙසේ ය :

(1) පිපල්ස් පාක් වළිනටෛ සින්දු :- මහජන උද්‍යානයෙහි ගමන් කිරීම පිළිබඳ විස්තර ප්‍රකාශ කෙරෙන සින්දු ය. කර්තෘ අඥාත යි. 1887 මදුරාසියෙහි සකලකලා නිලෛය මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(2) පිපල්ස් පාක් රවුන්ඩු පවරිය සින්දු :- මහජන උද්‍යානයේ රවුමේ යන විට පෙනෙන විස්තර ඇතුළත් සින්දු ය. කර්තෘ මුනුසාමි නමැති ආරූඪ නමින් යුත් තැනැත්තා ය. 1897 මදුරාසියේ සකලකලා නිලෛය මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(3) දිල්ලෙ විලාක මාන්මිය සින්දු :- එනම්. ස්ථානයෙහි විශිෂ්ටත්වය වර්ණනා කෙරෙන සින්දු ය. වෛත්තියනාද ෂර්මා විසින් විරචිත යි. 1922 මදුරෛ හි ශ්‍රී කෝමලාම්බර මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(4) තෙන්නින්දිය රයිල් වේ එනුම් කර්ණාටකප් පුගෛ වණ්ඩියින් සින්දු:- කර්ණාටකයෙහි සිට එන දුම්රිය ගමන් විස්තරය පැවසෙන සින්දු ය. විරපත්තිරර් යන ආරූඪ නාමයෙන් පෙනී සිටින තැනැත්තා විසින් විරචිත යි. දෙපාද සින්දු 47 කි. 1923 මදුරාසියෙහි සඬකනිධි විලක්ක මුද්‍රණාල යෙහි මුද්‍රාපිත යි.

(5) කණ්ඩනූර් කාර්තිකෛ මාඃක්කටෛයි සෝමවාර වළිනටෛ සින්දු :- එනම් ස්ථානයෙහි පිහිටි කෝවිලට කාර්තික මාසයෙහි අවසන් සඳුද යන වන්දනා ගමනේ දී ගයන සින්දු ය. සංකර නාරායණ භාරති විසින් විරචිත යි. 1924 කුම්බ කෝණම් හි ක්‍රිෂ්ණ විලාස මුද්‍රණාලයෙහි මුද්‍රාපිත යි

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

1. සුනිල් ආරියරත්න, **සින්දු විස්තරය**, 1989, කොළඹ.
2. அண்ணாமலை ரெட்டியார், *காவடிச் சிந்து*, 1989. சென்னை,
3. ச. வே. சுப்பிரமணியன், *தமிழ் இலக்கிய வகையும் வடிவும்*, 1984, சென்னை.
4. ந. வீ செயராமன், *சிற்றிலக்கிய அகராதி*, 1983, சென்னை.
5, E. S. Varadaraja Iyer, **Tolkappiam-Porulatikaram**, 1987, Chidambaram.

සාම්ප්‍රදායික කලා සහ ජාතික අනන්‍යතාව

විනී විතාරණ

(1990. 06. 28 වන දින සිංහල සංගීත අනුමණ්ඩලය විසින් පවත්වන ලද සම්මන්ත්‍රණයේ දී ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ සභාපති විසින් පවත්වන ලද දේශනයෙන් සකසා ගැනිණි.)

ගරු අමාත්‍ය වරුන් ගෙන් අවසරයි, සිංහල සංගීත අනු-මණ්ඩලයේ සභාපතිතුමා ගෙන් අවසර යි, මෙහි රැස් වී සිටින සියලු පිරිස ගෙන් අවසර යි.

මේ අවස්ථාවේ දී මා ඔබ අමතන්නේ ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ සභාපති වශයෙන් නො ව, සාමාන්‍ය දේශකයකු වශයෙන්. මා ඉදිරිපත් කරන්නට බලාපොරොත්තු වන අදහස්වලට විශේෂ අවධානයෙන් යුක්ත ව ඇහුම්කන් දී, ඒ පිළිබඳ ව ඔබ ගේ අදහස් දැන ගැනීමට මා පුල-පුලා සිටිනවා. ඒ ඔබ ගේ අදහස් මා ගේ නිල තත්වය හා ඇසුරු කටයුතුවල දී ද මට ප්‍රයෝජනවත් විය හැකි නිසා, මා ඒ ඉතා ඉහළින් ම අගය කරනවා.

සියලු කලා අතුරින් සංගීතය මනුෂ්‍ය ඉතිහාස යෙහි විශේෂ තැනක් ගන්නවා. මනුෂ්‍යයන් වන අපට භෞතික වශයෙන් පඤ්චේන්ද්‍රියක් – එනම්, ඉන්ද්‍රිය පහක් – පවතිනවා. ඒ ඇස්, කන්, නහස්, ආදි වශයෙන්. ඒ ඇසුරින් තමා, අප දැකුම්. ඇසුම්, ගඳ-සුවඳ දැනුම් යනාදි ශාරීරික වින්දන ලබන්නේ. බුදු දහම අනු ව, අපට තවත් ඉන්ද්‍රියයක් පවතිනවා; ඒ තමා මනස. අන් ඉන්ද්‍රිය ඇසුරින් අප ලබා ගන්නා අත්දැකුම් චෛතසික වශයෙන් වින්ද බවට පෙරළා ඒ කෙරෙහි රස ඇති කරන්නේ ඒ හය වැනි ඉන්ද්‍රියය යි. මුලින් සඳහන් කළ ඉන්ද්‍රිය අතරින්, මනුෂ්‍ය ඉතිහාසය තුළ ඇසටත් කනටත් ලැබුණු අත්දැකීම් අනෙක් ඉන්ද්‍රියවලින් ලත් අත් දැකීම්වලට වඩා විවිධ යි. පුළුල යි, සූක්ෂ්ම යි. මනුෂ්‍යයා ශිෂ්ට වීමට කලින් දීර්ඝ සමයෙහි පවා ඔහු දුටු දැයෙහි වර්ණ කොතරම් විවිධ ද? මූලික වර්ණ අතලොස්ස, දළ වශයෙන්, පමණක් නො වේ. ඒ වර්ණ අඩු-වැඩි වශයෙන් නානා සංයෝග යෙන් යුක්ත ව ඔහුට දක්නට ලැබුණා. සමනල පියාපතක්, මල් පඳුරු සමූහයක්, දේදුන්නක්, සැඳෑවලා පෙළක් ඔහු ගේ ඇසට හසු වූයේ එද සිට ම යි. මේ අද – ඊයේ සිට ම නො වේ. කන – කර්ණේන්ද්‍රිය, ලත් අත්දැකීම් ද එසේ ම යි. හෙණක්, ගෙරවුමක්, පිපිරුමක් ආදියෙන් හැඟෙන රළු ශබ්ද සමූහයක සිට කුරුලු ගීයක්, බිඟු නදක්, ඇළ-දොළ මිමිණීමක් වැනි ඉතා මොළොක් ශබ්ද නෙක් ඉමහත් සමූහයක් ඔහු ගේ කනට වැකුණා. ඒ එක – එකක් තුළ ඉතා සියුම් විචල්‍යතා (Variations) පවතිනවා. හැම කුරුල්ලා ගේ ම ගීය එක වාගේ නො වේ. අපට හඳුනා ගන්නට පුළුවන්, හඬින් ඒ ඒ කුරුල්ලා. හැම බළලා ගේ ම හැඬුම එක සේ සිහින් වෙතත්, ඒ එක එකා අපට හඳුනා ගන්නට පුළුවන්. ඒ එක එකා ගේ හැඬුමේ ස්වරණ විශේෂතා ඇසුරින්: ඒ කළු පූසා. . . ඒ සුදු පූසා වශයෙන් – උන් නො දැක ම.

මේ කෙරෙහි කෙසේ ද මනුෂ්‍යයා හැසිරුණේ ප්‍රතිචාර දැක්වූයේ? අන් සියලු ජීවීන් සේ නො වෙයි, මනුෂ්‍යයා – 'නිකම් ඉන්න බැරි' සතෙක්! අන් කිසි ම සතකුට නැති බුද්ධියක් අන් සියලු සතුන් සතු බුද්ධිය ඒකරාශි කළත්, ඒ රාශියට ම වඩා උසස් ව නැඟී සිටින බුද්ධියක් ඇති මනුෂ්‍යයා සිය පරිසරයේ ජීවත් වූයේත්, වන්නේත් අන් සතුන් සේ ම නො වෙයි. ඔහු කලාතුරකින් ඒ පරිසරය දියුණු කරනවා, බෙහෙවින් සුන් කරනවා; හැම විට ම එයින් ඉගෙන ගන්නවා.

ඔහු ඇසින් ද කනින් ද අත්දුටු පරිසරය, එහි සාමාන්‍ය ස්වභාවෙත් ව්‍යාප්තියේත් ප්‍රමාණය නිසා ඔහුට සුන් කරන්නට බෑ. එය වාසනාවක්! සුන් කරන්නට බැරි ඔහු එයින් හික්මුණා. . එයින් ඉගෙනගත්තා.

එහෙත් ඒ පැවතුම දෙකට ම වඩා උසස් සේ පිළිගත හැකි තවත් එක් කටයුත්තක ඈත අතීත යෙහි ඈත ප්‍රාග්-ඓතිහාසික සමයෙහි – සිට ම ඔහු යෙදෙන්නට පටන් ගත්තා. එනම්, ඔහු සිය ඇසින් දුටු දෑත්, කනින් ඇසූ දෑත් අනුකරණය කරන්නට වුණා.

සියලු සතුන් අතරින් මනුෂ්‍යයා තරම් අනුකරණයෙහි හපන් අන් සතෙක් නැ. මනුෂ්‍යයා ස්වභාවයෙන් ම අනුකාරකයෙක් – ශ්‍රේෂ්ඨ, අද්විතිය අනුකාරකයෙක් වී මෙහි දී ඔහු අනුකරණය කෙරේ ස්වභාව ධර්මය යි. . . එහි පවතින යථාර්ථය යි. ඒ අනුකරණයෙන් ඔහු පහළ කැරගත්තා අති ශ්‍රේෂ්ඨ සංස්කෘතික ආයතනයක් – කලාව. ඇසින් අවබෝධ කැරගත් ස්වාභාවික යථාර්ථය ඔහු අනුකරණය කිරීමෙන් චිත්‍ර කලාව ලොව පහළ වුණා. කනින් අවබෝධ කැරගත් ස්වාභාවික යථාර්ථය අනුකරණයෙන් සංගිත කලාව ලොව පහළ වුණා.

අද ''දියුණුවට'' පත් වී සිටින අප අනුකරණය හෙළා දකිනවා, ගරහනවා. එහෙත් පොදු මනුෂ්‍ය ඉතිහාසයේ සේ ම, පුද්ගල ඉතිහාසයේත් පළමු අවධිය අනුකරණය හා සම්බන්ධ යි. ප්‍රථම පුහුණු අවස්ථාව ඒ ය. නිර්මාණ අවධිය එන්නේ ඉන් පසු ව ය. නිර්මාණ සංකල්ප බිහි වන්නේත්, ඒ අනු ව නිර්මාණ කෘති ඇති වන්නේත් පවතින තත්ත්වය හා ඇසුරු අනුකරණය මත යි. මනුෂ්‍ය ඉතිහාසය සාක්ෂි දරන්නේ ඒ ධර්මතාව ලොව පුරා පැවතුණු බවට යි.

මෙය සැබවින් ම, 'නූතන' අපට නව අදහසක් විය හැකි ය. ඔබ අතරින් ඇතැමකුට වත් එය වහා ප්‍රතික්ෂේප කළ යුතු සේ සිතෙනු ඇති. එහෙත් පළමු ව විමසා, දෙ වැනි ව ප්‍රතික්ෂේප කරන්න... සුදුසු සේ පෙනේ නම්!

අර ඉහත දක්වන ලද ආකාරයෙන් වර්ණ සහ ශබ්ද අනුකරණය සඳහා තුඩු දුන් විශේෂ අවස්ථා ද මනුෂ්‍යයාට ඇති වුණා. අපට වඩා හයින් ජීවත් වුණු තැනැත්තෙක්, ඒ ප්‍රාථමික මනුෂ්‍යයා. තමා ගේ කුඩා පවුලේ අසනීපයක් වෙතත්, තුවාලයක් වෙතත්, දරු ප්‍රසූතියක් වෙතත්, පවුල් නොහොත් ගෝත්‍ර අතරේ කෝලාහලයක් වෙතත්, පොදුවේ බලපාන ස්වාභාවික උපද්‍රවයක් වෙතත් ඔහු ගේ සිතෙහි (අද අප සිතෙහි හට ගන්නා ප්‍රමාණයට වැඩි) හයක් ඇති වුණා. එයට හේතු වූයේ එම ලොකු හෝ කුඩා හෝ අර්බුදයේ හේතු නොදැන්මත් එයටත් වඩා, එයට පිළියම් නොදැන්මත් නිසා. . . විශේෂයෙන් දෙ වැන්න නිසා. එහෙත් ඔහුට ඉතා බලවත් ආධාර කාරයකු සිටියා, ඉහළ ආකාශයේ නො පෙනී – ඒ බලවතෙක්, උත්තරීතර බලවතෙක්, දෙවියෙක්! ඔහුට යි, මේ අර්බුදය ගැන කියා සිටින්නට ඕනැ!

කියා සිටින්නේ කෙසේ ද? උත්තරී–තර පුද්ගලයකුට නිකම් කතා කරණවා වාගේ 'කියා සිටින්නට' බැ. අමුතු අයුරකින් එය කළ යුතු යි. එය කළ යුත්තේ සන්සුන් ස්වරයකින්, කලබලයෙන් තොර ව, මොළොක් ශබ්දවලින් හඬ උස්–පහත් කිරීමෙන්. . . එනම්, මිහිරි ස්වරණයෙන්. . ඇද – පැද ගයන කුරුල්ලකු සේ, ගලන දොළක් සේ හැකි තාක් සියුම් නඳින් යුක්ත ව – අසන්නා ගේ සිත තමා කෙරෙහි පහන් ව නැමෙන සේ. . .

එයින් පහළ වූයේ කුමක් ද? ගියක්!. . . .

ඒ ප්‍රාථමික ගිය ගැයූ තැනැත්තා නොහොත් තැනැත්තිය ගේ ඉරියව් ද දැන් මෙනෙහි කරන්න. හිස අසාමාන්‍ය සේ ඉහළට හැරෙනවා; දෙතොල් හිත්, දෙ නෙත්හිත්, දෙ බැමෙහිත්, ඒ උත්තරීතර බල මහිමය කෙරෙහි හටගත් භක්තිය නිසා නැඟුණු අසාමාන්‍ය ලීලාවක් අභිනය වශයෙන් පහළ වනවා. ගත දෙ පස තබා ගත නොහැකි දෑත් එක් ව, අත්ලෙන් අත්ල බැඳී ඉහළට නැඟෙනවා – හිසට වඩා ඉහළට නැඟෙනවා. ගත ද කෙළින් නො සිට නැමෙනවා – ලාලිත්‍යයෙන් යුක්ත වෙනවා.

ඒ පහළ වුණේ කුමක් ද? අංග චලනය යි, අභිනය යි. . . නැටුමක්!

ඒ උත්තරීතර බලයට පූජා කළ ස්ථානය නිකම් ම තබා ගත්තා යැ' යි සිතනවා ද? නැහැ; මනුෂ්‍යයා ප්‍රාථමික ව කොළ අත්තකින් හෝ එය සැරසුවා. විවිධ වර්ණ වලින් යුත් සංකේත සාද එහි තැන්පත් කළා. . සිත්තමක්, කැටයමක්!

පළමු ගිය ඔවුන් දරුවන් නැළවීම සඳහා ගැයිණැ' යි යන මතයකුත් පවතිනවා. එය ද වැදගත්. එහෙත් ඒ පිළිබඳ දිගින් දිගට කරුණු දැක්වීම මෙහි දී අනවශ්‍ය බව මා සිතනවා.

කෙසේ වෙතත්, මේ ඇති වුණේ කලාවේ ප්‍රාථමික පියවර. ගීතයේ නම්, මූලික, ප්‍රාථමික, නො දියුණු, සරල නාද රටාව – මධ්‍යම ස්වර ස්වල්පයකින් පමණක් දැක්විය හැකි නාද රටාව. එද සියලු මනුෂ්‍ය ගොත්‍ර අතරේ ඒ පැවතුණා. එකකින් එකකට පැතිරුණු බවක් ම කීමට අපහසු යි.

එහෙත් තවත් අවුරුදු දස දහස් ගණනක් ඉක්මී ගිය පසු පෙනෙන්නට වුණා ඉතා පුළුල් වශයෙන් ප්‍රාදේශික වෙනස්කම්, මේ ප්‍රාථමික රටාවල. එක් විශාල පළාතක වැඳීමක් සඳහා ගැනුණේ අන් එවන් පළාතක නො පවතින නාද රටාවක්. වැඳීම සඳහා එක් පළාතක වාසීන් දෑත් මෙහෙයූ ආකාරයට නො වෙයි, තවත් පළාත් වාසීන් දෑත් මෙහෙයෙව්වේ. ඒ ආදී ලක්ෂණ මත පිහිටා, ඒ ඒ පළාත්වල බිහි වුණා විශේෂතා වෙන් යුක්ත ශිල්පීය ලක්ෂණ. එසේ වීමෙන් ඒ ඒ පළාත්වලට ආවේණික ලක්ෂණ අනු ව, ඒ ඒ පළාත්වල සංගීත, නාට්‍ය ආදී කලා ස්වාධීන ව දියුණු වන්නට පටන් ගත්තා.

දිග කතා පුවතක් කෙටි ව දක්වනවා නම්, අද පවතිනවා ''යුරෝපිය ' යනුවෙන් හැඳින්විය හැකි සංගීතයක්. බොහෝ වත්මන් යුරෝපිය රටවල – විශේෂයෙන් ජර්මනිය, ප්‍රංශය, නෙදර් ලන්තය, එංගලන්තය වැනි රටවල පොදු ශිල්පීය ලක්ෂණ වලින් යුක්ත සංගීතයක් පවතිනවා. මෙය 'ජර්මානු' ය, මෙය 'ප්‍රංශ' ය යනුවෙන් වෙනස් ව දක්විය නො හැකි තරමට අන්‍යෝන්‍ය සමකම් වලින් යුක්ත යි, ඒවා. අධිරාජ්‍ය ගොඩනැංවූ ඒ ජාතින් ආක්‍රමණය කළා වූ ද, වාසස්ථාන පිහිටැවූවා වූ ද රටවලත් ඒ සංගීතය පවතිනවා.

ආසියාකරය දෙස බැලුව හොත්, මෙයට වඩා විවිධත්වයක් අපට පෙනෙනවා. එක් පසෙකින් පවතිනවා පොදු පදනමක් මත, එහෙත් කලාපිය වෙනස්කම්වලින් යුක්ත ව සකස් වුණු අරාබි සංගීතය. ඒ බටහිරින්, නැගෙනහිරින් පවතිනවා එසේ ම සකස් වුණු මොංගෝලි සංගීතය. දකුණින් ඉන්දියාවේ ම කොතරම් විවිධතාවක් පෙනෙන වා ද? උතුරු ඉන්දියානු රාගධාරි සංගීතය දකුණේ ද්‍රවිඩ සංගීතයෙන් ඉඳුරා වෙනස්. ඒ අතර බෙංගාල යට විශේෂ ව පවත්නා බෙංගාලි හෙවත් වංග සංගීතය සමග වඩා නූතන රබීන්ද්‍ර සංගීතය.

අර ඉතා ඈත ප්‍රාග් – ඓතිහාසික අතීතයෙහි සරල නාද රටාවක් වශයෙන් උපත ලද කලාව ශාඛා – ප්‍රශාඛා වශයෙන් වැඩී දියුණු ව ස්ථිර සීමාවක් නො දක්නා අනාගතයක් වෙත මුහුණ පා පවතින බවක් පෙනෙනවා. ඒ සමග ම, මිනිස් මුව හඬින් දිය නො හැකි තරමේ ශබ්ද නිෂ්පාදනය කිරීමේ හැකියාව ඇති තූර්ය භාණ්ඩ ද ඉමහත් විවිධතායෙන් යුක්ත ව මනුෂ්‍යයා විසින් නිර්මාණය වී පවතිනවා. ඒවා ද, ගීයේ නාද රටා මෙන්, පළාත් – බද විශේෂතාවලින් යුක්ත යි.

දූන් අප සංස්කෘතික අධ්‍යාපනයේ දී ඉතා වැදගත් සේ ගැනෙන ක්ෂේත්‍රයකට පා තබා සිටිනවා. ඒ ක්ෂේත්‍රය, බෙහෙවින් ම කලාව පිළිබඳ ප්‍රාදේශික වෙනස්කම් හා ආශ්‍රයෙන් මෙසේ පවතින විශේෂතා හා සම්බන්ධ යි. එසේ විශේෂතා, නොහොත් විශේෂතාවක්, දරන ප්‍රජාවක් – එනම්, මනුෂ්‍ය සමූහයක් අන් එවන් ප්‍රජා අතරේ, ඒ නිසා ම, අමුතු බවක් දරන්නට වනවා. වංග සංගීතය නිදසුනක් සේ ගත හොත්, ඒ වැනි සංගීතයක් ලොවේ තවත් තැනක නැහැ. එය ඉන්දියාවේ ම සෙසු රාගධාරි සංගීත නාද රටාවෙන් ද වෙනස් ව පෙනෙනවා. ඒ වෙනස්කම අනු ව එම සංගීතය පමණක් නො ව, එම සංගීතය අයත් ප්‍රජාව ද කැපී මතු වී පෙනෙන්නට වනවා, සෙසු ලොවේ. ඒ ප්‍රජාවට අයත් පිරිස එම විශේෂතාව සිය සමගි ශක්තියේ පදනමක් සේ පිළිගෙන එය පිළිබඳ ඇල්මක් පමණක් නො ව, අභිමානයක් ඇති කැර ගන්නවා. සිය ප්‍රජා සංකේතය – නොහොත්, සංකේත අතරින් එකක් – වශයෙන් එය පිළි ගන්නවා. එම ප්‍රජාවේ පැවැත්ම ද, සංවර්ධන ය ද සඳහා චෛතසික බල වේගයක්, විඥාන ශක්ති යක් ඇති කරනවා. ජාතියකට මෙවන් ලක්ෂණ අත්‍යවශ්‍ය යි.

''අනන්‍යතාව'' යනුවෙන් අද අප හඳුන් වන්නේ මේ ලක්ෂණය යි. එය අලුත් වචනයක් නුවුවත්, ව්‍යවහාරයට ආවේ මේ අද – ඊයේ. තොටගමුවේ රාහුල හිමියන් ගේ 'පංචිකාප්‍රදීප යෙහි' පවතිනවා 'අනන්‍යත්‍රභාව' යන වචනය – 'වෙනත් තැනක නො පවතින ස්වභාව' යන තේරුමින්, 'අනන්‍යතාව' කියන්නෙත් එම තත්ත්ව යට ම යි. ''අන්'' යන උපසර්ගය ''අන්‍ය'' යන නාම ප්‍රකෘතියට ඇඳෙනවා. ''අන් — අන්‍ය'' තේරුම ''අන්‍ය නො වන'' – ''අනුන් හා පොදු නො වන'; එසේ නම්, 'තමා ම වන'.

අර ඉහත සඳහන් විඥාන ශක්තිය ජාතියකට ප්‍රදානය කරන්නේ අන්න ඒ 'තමා ම වන බව' යි – අනුන් නො වන බව' යි – 'අනුන් ගෙන් වෙනස් බව' යි.

ඒ අනන්‍යතාව ලොකු හෝ කුඩා හෝ ප්‍රජා වකට හිමි කරන්නේ බෙහෙවින්, විද්‍යා, ආර්ථික, කාර්මික ආදි ක්ෂේත්‍රවලට අයත් සමාජ ආයතන ම නො වේ. විශේෂයෙන්, ආගම, කලාව, සිරිත් විරිත් ආදි ආයතන අයත් සංස්කෘතික ක්ෂේත්‍රය යි; ඒ අතරින් ද, ආගම සහ සිරිත් – විරිත් හා සම්බන්ධ කටයුතුවල ද ගායන, වාදන, නර්තන, චිත්‍ර, කැට යම සහ සැරසිලි ආදිය පවතින නිසා, වඩා උසස් තැනක් ලැබෙන්නේ කලාවට යි.

කලා ද දූන් බොහෝ පවතිනවා. ඉහත නො සඳහන්, සාපේක්ෂිත වශයෙන් නූතන සේ ගත හැකි කලා පවතිනවා. අවුරුදු දස දහසක් පමණ ඈතුළත දි ගෘහ නිර්මාණ කලාව (එසේ ම, ශිල්පය) ලොවේ පහළ වුණා; තුන් දහසක් පමණ ඈතුළත දී (වෛදිකා) නාට්‍ය කලාවත්, එකසිය පනහක් ඈතුළත දි ඡායාරූප කලාවත්, සියයක ඈතුළත දී චිත්‍රපට කලාවත් ඇති වුණා. ඒ ඒ කලා හා සම්බන්ධ ව ද ජාතික අනන්‍යතා ඇතැම් රටවල ඇති විය හැකි යි. විශේෂයෙන්, නිර්මාණාත්මක පුද්ගලයන් ගේ කටයුතු නිසා එවන් තත්ත්ව ඇති වීමට ඉඩ තිබෙනවා. චීන, ජපන්, සියම්, ගෘහ නිර්මාණ ද මෙහි දී සිහි වනවා. එහෙත් තව මත් පොදුවේ ජාතික අනන්‍යතාව හා සම්බන්ධ ව පවතින්නේ ඉහත සඳහන් පැරණි කලා සමූහය යි. ඒ අතරට මුලුතැන් ගෙයි කලාවත් එකතු කරාට කිසි ම වරදක් නෑ.

'ජාතිය' යන්න ගැන ද අදහසක් දෙකක් මෙහි දී ඉදිරිපත් කිරීම අනුචිත නැතැ' යි මා සිතනවා. නූතන කල්හි දී එයට නිර්වචන සැපයූවන් තමන් ගේ ප්‍රවීණතා පවතින විෂය ක්ෂේත්‍රය හා සම්බන්ධ කරුණු පදනම් සේ ගෙන එසේ කළා. බෙහෙවින් ම ඔවුන් දක්වූයේ යම් ප්‍රජාවක ප්‍රභවය, භාෂාව, ඉතිහාසය, දේශපාලන ආයතන ආදිය පොදු ව පවතිනවා නම් එය ජාතියක් බව යි. සැබවින් ම මේ දැ අඩු වැඩි තරමින් යම් ජාතියකට හිමි තමා. ඒ අතර ම, ජාතියකට පොදු සංස්කෘතික ලක්ෂණ ද පවතිනවා. එසේ වෙතත්, මේ සඳහන් දැ අතරට එය ද සඳහන් නොකිරීම අඩුවක් බව – සාධාරණ නො වන බව මා හිතනවා. යම් ප්‍රජාවක් අතරේ ගැයුම්, වැයුම්, නැටුම්, ක්‍රීඩා උත්සව, ශාන්ති කර්ම, සැරසිලි, ඇඳුම් පැළඳුම්, ඉයුම් – පිහුම් යන දැ ද අර ඉහත සඳහන් දැ සේ ම පොදුව පවතිනවා නම් – නවීකරණයට හසුව නොයෙක් 'විපරියාස' කරනු ලබන මේ කාලයෙහි යටත් පිරිසෙයින් සාම්ප්‍රදායික වශයෙන් වත් පවතිනවා නම්. ඒ ප්‍රජාව 'ජාතියක්' වශයෙන් හැඳින්වීම සුදුසු බව මා පෞද්ගලික ව සිතනවා. මා මේ අදහස මෙහි රැස් ව සිටින විද්වත් ඔබට ඉදිරිපත් කරනවා, සලකා බැලීමට, ගෞරවයෙන්.

කෙසේ වෙතත්, සිංහලයන් වන අප ගැනත් සලකා බලමු, දැන්. මේ සභාවේ දෙ–තුන් දෙනකු හැර අන් සියලු දෙනා සිංහලයන් නිසා, එය අනුචිත නැතැ යි සිතනවා. ඔව්, සිංහල අපට අද අන් ප්‍රජාවකට නැති වාදන සහ ගායන සේ ම නැටුම් ද සම්ප්‍රදායික ව පවතිනවා. අපේ ම ශාන්තිකර්ම පවතිනවා, ඒ වැයුම් ගැයුම් නැටුම් ඇඹුම්, සැරසිලි ආදිය සහිත අපේ ම සාම්ප්‍රදායික උත්සව – ඒ උත්සවවල දී අනුගමනය කරන චාරිත්‍ර, යෙදෙන ක්‍රීඩා අන් අය ගේ වාගේ නො වෙයි. අපේ බෞද්ධාගමික කටයුතුවල දී ගයන වයන සරසන හැටි; පන්සලේ පෙරහැරේ අංගෝපාංග. මේවා ද අපට ම විශේෂ යි. අපේ විශේෂ කෑම බීම – කැවුම්, දොදොල්, ආස්මී ආදිය. කිරි යි පැනි යි එකට කන එක ම වර්ගයා අපි. ඉන්දියාවේ වත් නැහැ කිරි–පැනි එකට රස කෑමක් වශයෙන් ගන්නේ. අප ගේ ඇඳුම්–පැළඳුම් අතරින් ඔසරිය, මා ගේ අවබෝධය අනු ව, ලොවේ සියලු කාන්තා ඇඳුම් අතරින් උසස් ම සෞන්දර්යාත්මක ඇඳුම. පුළුවන් ද, ඔසරිය තව ද විකාසනයට පත් කරන්න, එහි සෞන්දර්ය තත්ත්වය උසස් කරන අරමුණ ඇති ව ? මා හිතන හැටියට නම්, බැහැ. විකාසනය කිරීමෙන් ඒ ඇඳුම සුළු ප්‍රමාණයෙන් හෝ අශෝභන වෙනවා නම්, ඒ විකාසනයෙන් වැඩක් නැහැ. ඔසරිය පමණක් නෙවි – බාලිකාවන් අඳින ළමා ඔසරිය හෙවත් ළමා සාරිය ද ඒ ගණයේ ඇඳුම් අතරින් ලොවෙහි උසස් තම යි. එය ද තවත් අලංකාර කිරීමේ ලා වෙනස් කරන්න අපහසු යි. සෞන්දර්යාත්මක විකාසනයේ උපරිම තත්ත්ව යට පත් ව ඇති ඒ ඇඳුම් යටත්පිරිසෙයින් අපේ රටේ වත් තවු–තවත් පැතිරී ගියහොත්, ස්වාභාවික සෞන්දර්යයෙන් අගතැන් පත් මේ දිවයින තවද අලංකාරයෙන් යුක්ත වන බව මා හිතනවා.

එහෙත්, මේ සියල්ල අතරේ මේ ජාතියට අයත් අප ගේ දැඩි දුබලතා සමූහයක් ම පවතිනවා. එකක් නම්, අපට අයත් මේ වැදගත් ඓතිහාසික සංස්කෘතික උරුමය ගැන අප දන්නේ නැහැ. දෙ වැන්න නම්, එසේ දැනගත්තත්, එහි වටිනාකමක් ඇති බව අප දන්නේ නැහැ. තුන් වැන්න නම්, ඒවා ගැන කිසිදු අභිමානයක් අප ඇති කර ගන්නේ නැහැ. හතර වැන්න නම්, අපට හිමි ව ඇති මේ අති විශිෂ්ට සංස්කෘතික අංග ප්‍රතික්ෂේප කොට, ඒ වෙනුවට පර දෙසින් අප යමක් හිඟා ගෙන, එය භාවිත කරනවා – මහත් උනන්දුවෙන්, ප්‍රදර්ශනය කරනවා.

සැබවින් ම මේ සියල්ල අපේ ණයගැතියාවේ ලක්ෂණ. සංස්කෘතික වශයෙන්, වර්තමාන අප තරම් අනූනට ණයගැති ජාතියක් ලොවෙහි නැතිවා වාගෙ යි!

ඉහත සඳහන් දුබලතා ඉදිරිපත් කරමින් මා භාවිත කළ 'අභිමානය' යන ව්‍යවහාරය ජාතික සංස්කෘතිය පිළිබඳ කවර සංවාදයක දී වුවත් වැදගත්. 'අභිමානය' යන්න ඇතැම් දෙනා ආඩම්බරය', 'අහංකාරය,' 'උඩඟු බව', 'මානය' ආදිය හා සම–අරුත් සේ සිතනවා. එහෙත්, එය හරියට ම හරි නැ. ඒ සියලු වචනවලින් හිස් බවක්, පුහු බවක්, හරයෙන් තොර බවක් ධ්වනිත වනවා. පියා උසස් නිසා සමහර විට පුතා හා දුව ආඩම්බර යි; **උම්මග්ග ජාතකයේ** බොහෝඩා (කටුස්සා) කරේ බැඳි රන් ස්වල්පය නිසා උඩඟු වුණා; සමහර දෙනා කුල මානයෙන් සහ නිල මානයෙන් යුක්ත යි. එහෙත් 'අභිමානය' ඒ වාගේ ම 'උසස්' හැඟුමක් හා අර්ථයෙන් සම්බන්ධ වෙතත්, ඒ අර වාගේ පුහු හැඟුමක් නෙවි. අභිමානය යන් නෙන් අදහස් වන්නේ හරවත් බවක් හේතු කොට ගෙන හට ගැනෙන අව්‍යාජ උසස් හැබෑ හැඟුමක්. අභි – මානය', උසස් සිතුවිල්ලක්. එයින් හැඟෙන් නෙ නෑ, අපේ සාම්ප්‍රදායික සංස්කෘතික ලක්ෂණ පමණක් උසස් බවත්, අන් පිරිස ගේ එවන් ලක්ෂණ පහත් බවත්. අපේ ඒ ලක්ෂණ අනුන් ගේ ඒ ලක්ෂණ තරමට ම උසස් බව හා, එනිසා, ඒවා ඇල්මෙන් ආරක්ෂා කරමින්, ප්‍රදර්ශනය කරමින්, පෝෂණය කළ යුතු බව – ඒ ගැන කිසිදු හීන මානයක් ඇති කැර ගත යුතු නැති බව, එයින් වැටහෙනවා. අභිමානය යනු යම් ජීවමාන

නොහොත් අජීවමාන වස්තුවක් හැබෑ ශ්‍රේෂ්ඨත්වය කෙරෙහි විශ්වාසය නිසා ඒ පිළිබඳව ජනිත වන අව්‍යාජ උද්දමය යි.

අන්න ඒ විශ්වාසය යි, අව්‍යාජ උද්දමය ය අපට නැත්තේ. වැද්දන්ට පවා ඔවුන් ගේ සියලු සංස්කෘතික ලක්ෂණ ගැන උරුමයක් පවතිනවා; අපට නැ! කිසිදු ලජ්ජාවක්, පැකිළීමක් නොමැති ව ලොවට ප්‍රදර්ශනය කළ හැකි අනන්‍යතා ලක්ෂණ සමූහයක් ඇති අප ඒවා හෙළා දකිනවා. දැනට පවතින ප්‍රවණතා අනු ව, ඒවා තවත් දශකයකින් ක්‍රි.ව. 2,000 වන විට, සදහට අතුරුදහන් වීමට ඉඩ තිබෙනවා. එසේ වුව හොත්, කනගාටු වන්නේ ඒ ගැන අවබෝධයෙන් තොර ව විසූ – වසන අප නෙවි – මුළු මහත් මනුෂ්‍ය ප්‍රජාවට අයත් ව පැවතුණු සංස්කෘතික දයාදයෙන් කොටසක් අහිමි වූයෙන් සෙසු ලොව ඒ ගැන කනගාටු වේ වි!

ඒ අභිමානය අප කෙරෙහි නැති බව එක හෙළා වැටහෙන්නේ අප ගේ භාෂාව – සිංහලය, භාවිතයේ දී අප ම දක්වන ආකල්පවලින්. අප කතා කරන විට සිංහල වචන දහයට ඉංග්‍රිසි වචන හතරක් පහක් යොදනවා. සිංහල වචන දහයක් එක දිගට කතා කළ හොත් අපේ සමාජ තත්ත්වයට එය කැළලක්. ඒ නිසා ඉතා සුළු අදහසක් දීමට පවා කෙටි සරල මිහිරි සිංහල වචන තිබිය දී අප වැරදි උච්චාරණය ඇති ව වුවත් ඉංග්‍රිසි වචන ඒ වෙනුවට යොදනවා. මනමාලිත්, මනමාලයත්, නැන්දා – මාමා ජෝඩු දෙකත් ඉංග්‍රිසි කතා–බහ කිසි සේත් දන්නේ නැහැ. ඒ වුණත් මංගල ආරාධනාව ඉංග්‍රිසියෙන් – ඉංග්‍රිසියෙන් පමණ යි! අද 'ලී ගබඩා,' 'හුනු වෙළඳ හල්', 'කඩදාසි වෙළෙන්දෝ', ආදිය නැහැ – සිංහල අකුරින් 'ටිම්බර් ස්ටෝර්ස්', 'ලයිම් මර්චන්ට්ස්', 'පේපර් ට්‍රේඩ්ස්', තියනවා. අද ඊයේ සිට 'පොත් හල්' ද නැ – 'බුක් ෂොප්'! එසේ වත් සිංහල අකුරක් වුව පෙනෙන්නට නැති, ඉංග්‍රිසි අකුරු පමණක් පෙනෙන දිග මහා මාර්ග පරාධීනතත්වයට පත් වුණු කොළඹ පමණක් නෙවි – සිංහලයන් පමණක් වසන ගම්මානවලත් පෙනෙන්නට තිබෙනවා.

සිංහලය ක්‍රි.ව. 2,000 වන තෙක් වත් ඉතුරු ව තිබේ ද? අප ගේ වැදගත් ම පාරම්පරික සංස්කෘතික දයාදයක් වශයෙන් සැලකිය හැකි සංගීතයත් නැටුමත්, සෙසු ලොව ජීවිත කිරීමේ සෞන්දර්‍ය ලක්ෂණ දරතත්, අප ම 'අතරේ ලබන ගෞරවය අල්ප යි; එයින් අප හදවත්හි ඇති වුන අභිමාන යක් ගැන සඳහන් කිරීමට පවා අපහසු යි.

එහෙත්, අපට දුන් අපේ විකල්පයක් නැ. මෙ පාරම්පරික දයාදයට නිසි තැන දිය යුතු ම යි. ඒ කෙරෙහි අභිමානය ඇති කළ යුතු ම යි. එයින් අප ගේ ජාතික අනන්‍යතාව තහවුරු කළ යුතු ම යි. එය ඇති කිරීමේ කටයුතු සම්පාදනය තමා කලා මණ්ඩලයේ පරම අරමුණ විය යුත්තේ.

වර්තමානය කොතරම් අයහපත් වුවත්, අප ගැන ම අප සතුටු වන්නට ඕනෑ, මිත්‍රවරුනි. . . . අප ගේ ඉතිහාසය ගැන. අපි පරාජය කළ නොහැකි ජාතියක්. අපේ සංස්කෘතිය කවර ගැහැට මධ්‍යයේ වුව රැකී සිටියා. . ඒවාට ඔරොත්තු දුන්නා. . . යම් හේතු නිසා ප්‍රපාතයකට ළං වුවත්, ආපසු පෙර සේ නැගී සිටියා. අවුරුදු 2,000 කට වඩා දිග අප ගේ සංස්කෘතික ඉතිහාසයේ පෙනෙන අති ශ්‍රේෂ්ඨ ලක්ෂණය එය යි. එතරම් කලක් තුළ නො කඩවා සේ පැන නැඟුණු සතුරුකම් මධ්‍යයේ ඒ උදර සංස්කෘතික ලක්ෂණය උවදුරුවලට ඔරොත්තු දීමෙ ශක්තිය, නිසා අප තව ම කෙළින් සිටිනවා. මේ අනු ව අප හා සැසඳිය හැකි අන් ප්‍රජාවක් ලොවේ වසත් ද' යි සැබවින් ම විම සීම වටිනවා.

මිත්‍රවරුනි, දකුණු ඇමෙරිකාවේ **ඇන්ඩීස්** කඳු මත 'ඉන්කා' නමැති ශිෂ්ටාචාරයක් පැවතුණා, මෙයට පන්සිය වසරකට පෙර. ඒ ඉන්කාවරු යුධකාමියෝ. . ශක්තිමත්. රාජ්‍යය පුරා මාවත් සෑදුවා. ගොවිකමින්, පෙහෙකමින්, ලොහො කම්න් පොහොසත්. අනන්‍යතා ලක්ෂණින් යුත් කලාවක් – විශේෂයෙන්, ගල් කැටයම් කලාව, දියුණු ව පැවතුණා. ඒ රාජ්‍යයට පා තැබුවා 1532 දී ස්පාඤ්ඤ නායකයා, ෆ්‍රන්සිස්කෝ පිසාරෝ– සෙබළුන් 60 දෙනෙකුත් අශ්වයන් 18 දෙනකුත් සමග. එක පහර යි, ඔවුන් දුන්නෙ, ඉන්කා රාජ්‍යයට. . එක පහර යි, ඒ 60 දෙන යි, 18 දෙන යි. තවත් ඉන්කා රාජ්‍ය නැගී සිටියේ නැ. ඒ විශිෂ්ට සංස්කෘතිය සදහට සුන් වුණා. . . සදහට දැනුත් ඒ පළාත පුරා ජනයා වාසය කරනවා. ඒ ඉන්කාවරුන් ගෙන් පැවතෙන්නෝ තම යි. ඒ වුණාට ඉන්කාවරුන් නෙවි – ස්පාඤ්ඤයෙන් ගෙන යන ලද සංස්කෘතිය සහමුලින් පිළිගත්තවුන් වශයෙන් ඔවුන් ජීවත් වනවා, නොයෙක් රටවලට බෙදී. ඔවුන් ගේ ශ්‍රේෂ්ඨ ඓතිහාසික ශිෂ්ටාචාරය සැබවින් ම දැන් අයිති ව ඇත්තේ ඉතිහාසයට ම යි!

අපි එහෙම ද? නැහැ. ක්‍රිස්තුපූර්ව කල්හි දී සිට දරුණු ආක්‍රමණ සමූහයකට මුහුණ දුන් අප තව මත් ඒ පැරණි අනන්‍යතාවෙන් ම යුක්ත ව ජීවත් වෙනවා.

මා වෙත වෙන් කරන ලද කාලය දැන් කෙළවර වාගෙ යි. සන්සුන් ව මා ගේ දේශනයට සවන් දුන් ඔබ හැමට පින් පවරමින් එය අවසන් කරනවා.

යක්ෂගෝත්‍රික පිදීම අර්ථවත් කළ දිග්ගේ ස්ත්‍රීරංගනය

වසන්ත කුමාර

දෙවොලක ඉතිහාසය චාරිත්‍ර ධර්මතාවන්ගේ සමකාලීන ස්වභාවය යි. දෙවියකු වේවා දේව මාතාවක් වේවා පිදීම සඳහා ඇසුරුකරගත් පදනම මත-දෙවොලේ යථාර්ථය රැඳී පවතී. ඉතිහාසය පරමාර්ථ වශයෙන් සලකන්නේ සමකාලීන ස්වභාවය යි. යථාර්ථය සමඟ පොදු ජනතාවගේ අවශ්‍යතාවන් පිළිබිඹු කෙරෙන නිරූපණයකි කප් සිටුවීම. චාරිත්‍රයක් වන්නේ ''කප් රුක යථාර්ථයත් අතර ඇති සමකාලීන මානසික බැඳීම හා විශ්වාසයන් මත යි. පඬුරු බැඳ කරන ''දේව යාදින්න'' චාරිත්‍ර ධර්මයක් වශයෙන් යථාර්ථ ව සලකා කෙරෙන සමකාලීන විශ්වාසයන් තහවුරු කිරීමක් ය. වැඳීම පිදීම ආදිය ගැන සත්‍ය අඩුවීමත් සමග ම, දෙවොලත් සමඟ බැඳී තිබෙන පෞරාණික වටපිටාව, එම දුබලතාවට මුහුණ දීමෙන් පෞරාණික සටහනකට කැටයමකට පමණක් සීමා වී තිබීමට හේතු වේ. ''සමන් දෙවි'', සමන් ලක්ෂ්මන්, සමන් නාථ, 'යම', 'සමන් බෝධිසත්ව' යන ගුණාංගයන්ගෙන් චාරිත්‍රානුකූල ව පැවත ඒන සිද්ධාන්ත සහ ඊට අයත් චාරිත්‍රධර්ම විවිධ යි. එය කර්මානුකූල ව එක් එක් වකවානුව සඳහා යෙදුණු අවස්ථා නිරූපණය කරගත් මාර්ගයන් ය. ''මයුගුනු වෙහෙර'' සම්බන්ධ සමන් හා සමන් දෙවොලේ සමන්, පරණවිතාන මහතා පෙන්නුම් කරන්නේ එය ආධ්‍යාත්මික පරමාර්ථ ඇතිව පොදු ජනයාගේ විශ්වාසයෙන් තහවුරු කරගත්, විවිධ ශක්ති දෙකක් ලෙස ය.

රත්නපුර **මහසමන්** දෙවොල හා ආශ්‍රිත පූජා චාරිත්‍ර, සාමාන්‍ය දෙවොල් ඇසුරට නොමුසු වූ, ඉතා පෞරාණික, බොහෝ දුරට සමහර සිරිත් (ප්‍රාග්ධගයට සම්බන්ධකම පෙන්වන), වැදගත් කාලපරිච්ඡේදයක් දක්වන, සිද්ධාන්ත බව, පෙන්වාදීම අවශ්‍ය යි. සබරගමුවට ජීවන පෞරාණික සමාජීය සම්බන්ධතාවන් ද, මෙම සෙවීමේ ප්‍රායෝගික ප්‍රයත්නයන්ට බෙහෙවින් උපකාර වේ. වැඳීම පිදීම පමණක්, නොව, දනට පවා කෙරෙන අභ්‍යන්තර සිදුවීම්, චාරිත්‍ර වශයෙන් කෙළින් යක්ෂ සම්බන් තාවන් පිළිබිඹු කරන් නෙති. මෙරට දෙවොල් සම්ප්‍රදය බිහිවීමට පෙර පැවතුණ යැදීම පිදීම, දෙවොල් ඇතිවීමක් සමඟ ම චාරිත්‍ර වශයෙන් දෙවොල් ඇසුරට මුසු විය. භාරතයේ පවා ආර්ය පිදීම වශයෙන් මුලින් පැවතුණේ එරට පවත්වාගත් ගැමි පරිසරයට ලක් වූ යක්ෂ නාග පිදීම් සමුදයන් ය. බොහෝ දුරට ''සංකේතාත්මක සටහන්, ලිංග පිදීම, ත්‍රිශූලය, දුනු ඊතල පිදීම'' යනාදී දැ පසුව ඇතිවූ වෛදික ආර්ය පැවැත්මේ මූලික හරය විය.

සමන් දෙවියන් උදෙසා කෙරෙන පැරණි චාරිත්‍රධර්ම අතර :

තේවා තුන්වෙල
නානුමුරය
අලුත් සහල් මංගල්‍යය
දිග්ගේ පිවිසීම
ගෙවිසි පූජා
වාහල්කඩ පූජා, යක් පිදීම හා මහ සමන් පෙරහැර.

යන චාරිත්‍ර සඳහන් වේ. දනට පවතින්නේ ශේෂයක් පමණ වුවත්, නැති වී යන ස්වභාවය මකා ගැනීම සඳහා දනට කෙරෙන චාරිත්‍ර ස්වල්පය ශක්තිමත් කිරීම පාලකයන්ගේ ධෛර්යය මත සිදුවිය යුත්තකි.

සිංහල දෙවොලක සැලැස්ම

1. දේව මන්දිරය
2. දේව ආභරණ ගබඩාව
3. දිග්ගේ
4. ගෙවිසි මණ්ඩපය
5. ගම්භාර දෙවියෝ
6. මුලුතැන් ගේ
7. කප් සැල
8. වාහල් කඩ.
9. වට කොටුව.
10. දේව වීදිය

මේ ලිපියෙන් අප අදහස් කරන්නේ අභාවයට ගිය පැරණි චාරිත්‍රයක් වූ ''දිග්ගේ නැටුම ' සම්බන්ධ ව මහසමන් දෙවොලේ සිදු වූ චාරිත්‍ර පිළි

වෙතක් පෙන්වා දීමයි. දිග්ගේ යන්නෙන් අදහස් කෙරෙන්නේ ''සිංහල දෙවොලක පැරණි ගෘහ නිර්මාණ විශේෂයකි.''

සිංහල දෙවොලක්,
දේව ගර්භය
පූජා ස්ථානය
දිග්ගේ
හේවිසි මඩුව
වටකොටුව හා වාහල්කඩ.

යන මේ කොටස්වලින් යුක්ත ය. අප සිංහල දෙවොල් නිර්මාණයට මෙම කොටස් ඇතුළත් විය යුතු ය. ඉහත සඳහන් ප්‍රධාන ස්ථානයන්හි රාජකාරිය සඳහා ''පංගු'' නමින් වෙන්කරගත්, චාරිත්‍ර හා වාරිත්‍ර රැගත් සමාජයක් කුල සිරිත් අනුව බිහිවිය.

දිග්ගේ නර්තනය පැහැපත් ව පවත්වාගැනීම සඳහා ඇපකැප වූ පිරිස වශයෙන් සලකන ප්‍රධාන කුල කොටස් හතරක් ඇත :

1. හුණුවල මහානික්කමලාගේ
2. එගොඩ කුට්ටමේ මහානික්ක මහගේ
3. මෙගොඩ කුට්ටමේ මහානික්ක මහගේ
4. හිරිකන්දෙණිය මහානික්ක මහගේ.

මෙම පරපුර සම්බන්ධ කරුණු දක්වන **ජිනදාස දොඩන්තැන්නේ** මහතා මෙසේ පවසයි :

> ''දිග්ගේ නැටුම නටන ස්ත්‍රීන් සඳහා ඉහත සිට මැ වෙන් කරන ලද දෙවොල් ගම ද වෙයි. මෙම නැටුමට එක්වන ස්ත්‍රීන් සිවුදෙනා ඉහත සඳහන් වේ. සබරගමු ලක්ෂ්මන් මහසමන් දේවාලයේ දිග්ගෙයි නැටුම නටන්නට, මාණික්‍ය මහගෙලා 24 දෙනකු සහභාගි වූ බවත්, ඔවුන්ට පරාක්‍රමබාහු රජතුමා දෙවොල් ගම වෙන්කර තිබූ බවත්, සඳහන් වේ.''[1]

නර්තන විලාසය :

මෙම නැටුම් විලාසය සම්බන්ධයෙන් තව දුරටත් කරුණු දක්වන ජිනදාස දොඩන්තැන්නේ මහතා මෙසේ සඳහන් කරයි :

> ''. . . දිග්ගෙයි නැටුමට බෙර වාදනය සපයන්නේ පිරිමි වාදකයන් ය. (මීට උපයෝගී කරගන්නේ දවුල් වාද්‍ය භාණ්ඩ යි) අද කතර ගම දේවාලයේ ද ස්ත්‍රීන් විසින් සිදු කෙරෙන නැටුමක් ද වෙයි. දිග්ගෙයි නටන ස්ත්‍රීන්ගේ උඩුකය නිරුවත් විය යුතුයැයි පෙර දී නියම වැ තිබුණි.''[2]

චාරිත්‍රානුකූල ව නැටුමට ස්ත්‍රීන් යොදගන්නේ වැඩිවිය පැමිණීමට පෙර ය. මෙම ස්ත්‍රීන් නැටුමට ප්‍රථම පේවී, සුදු වස්ත්‍රයක් ඇඳ, උඩුකය ඇර, ආභරණ රහිත ව, කඩතුරාවකට මුවා වී, දෙවියන් ඉදිරිපිට රංගනය ඉදිරිපත් කරයි. වාදකයින් වාදනය කරන්නේ දෙවොල වසා ඇති විශාල තිරයකට පසුතලයේ සිටයි. එම හෙව්සි මණ්ඩපයේ සිටින වාදකයින්ට මෙම රංගනය කිසි ම ස්වභාවයකින් දක ගැනීමට නොහැකි යි.

කිල්ල වශයෙන් සලකන පවිත්‍ර ස්වභාවය මුළු නර්තන අවධිය තුළ ම දැඩි පරිශ්‍රමයකින් පවතී. නැටුමේ ස්වභාවය මැනගත හැක්කේ වාදනය සහිත වූ තාල රටා තුළිනි. අද සිංහල කාන්තා නැටුමේ දිස්වන දඩබ්බර පුරුෂ විලාස මෙහි නොතිබුණු බවට බෙර සමුදයෙන් වටහාගත හැකි ය. සන්දේශ කාව්‍යවල සටහන් වන අප්‍රකට බෙර වර්ග මෙහි නැත. ද්‍රවිඩ බලපෑම් තිබුණ යුගයක එවැන්නක් තිබුණ බවක් සලකතත්, නැටුමේ අර්ථය දකින කෙනෙකුට ඉතා ස්වාභාවික සිංහල පරිසරයකට සීමා වූ, අංගයක් බව වටහා ගැනීමට එතරම් අපහසුකමක් නැති බව සඳහන් කළ යුතු යි.

කෙසේ හෝ එදා ''සමන් දෙවි'' මැඳුරේ රඟ දක්වීම මෙසේ සඳහන් වේ :

'' බරත සතෙහි පෙර ඉසිවර කී ලෙසට
දෙනෙත යුගත දෙපදෙහි පමණ සරි කොට
සමත තාල මද්දල ගයට එක් කොට
දිමුත නළඹ රඟ දෙති දිව නළ ලෙසට ''

වර්ෂ 40කට පමණ පෙර, මහසමන් දෙවොලේ, මෙම රමණීය නර්තන විලාසය දක ගැනීමට මා හට ලැබීමෙන් ලත් අත්දැකීම්, කෙටියෙන් පාඨකයාගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා ඉදිරිපත් කරමි.

> ''අලුයම තේවා ආරම්භය ප්‍රධාන කපු මහතා අවසන් කළ පසු, ස්ත්‍රීන් හතර දෙනකු පහන් රැගෙන ඉතා ශාන්ත ලීලාවෙන් දෙවොලට ඇතුළුවනු මා දුටුවා. කඩතුරාවට පිටුපසින් සිටින දවුල් වාදක පිරිස තේවාවට සුදුසු මාත්‍රයක් වාදනය කර වූ පසු, එතැන් සිට මාත්‍ර ගැසීම සිදුවන්නේ දිග්ගේ නැටුමට අවශ්‍ය පද මාත්‍රා යි. ක්‍රමවත් පුහුණුවක් නොමැති ව වුවත්, ඉතා විනය ගරුක වන්දනා භක්තියෙන් මුද්‍රිත වූ, පහන් රැගත් කෝමල අත්වලින් පූජාව ආරම්භ විය. අඟ පසඟ අනවශ්‍ය සෙලවීම් හෝ අශෝභන ඉරියව් වලින් තොර, ස්ත්‍රීලීලාව පොහොසත් ව තබා ගැනීමෙන් දවුලේ හඬට පානැගුවේ පංචාංග යන්ගේ මෘදු රිද්ම රටා, මවා ගැනීමෙන්.

ලබන භක්ති රසාස්වාදය උද්දීපනය කර මින් ය. පද මාත්‍රවල සංඝටනාව, විරාම ගැටලු, ඔස්සේ නර්තනයට පිවිසෙන්නේ දැඩි ඉවසීමෙන් ලබන සංවරය මත යි. දියුණු වූ නිළියන් හට තිබෙන පුදුමාකාර විනීත ස්ව භාවයත්, ලයාන්විත රිද්මරටා සමුදයත් සිංහල ස්ත්‍රීන් තුළ එද තිබුණි. විලම්බලයකන් කෙරෙන වාදනය දෙස බැලීමෙන්, අපට ගැබ් වී තිබෙන ශාස්ත්‍රීය මාත්‍රා ගොනුව හා විරාමවලින් බැඳි තිබෙන අක්ෂර බන්ධනය, පැහැපත් ලෙස වටහා ගැනීමට, බොහොවිට නර්තනයේ කෙටි ගමන් හා දීර්ඝ අංග, රිද්මරටා, තාල, අක්ෂර, පිහිටුවා ගැනීමේ එක් වැදගත් මාධ්‍යයක් මෙහි ගැබ් වී තිබෙන බව නො රහසකි.''

01	02	03	04
ත්‍රි කිට	කඩදොං කඩදෙං	කඩදං කටතක	තරිකිට කුංදත්
ගජ්ජේන් ගජ් කඩතක තරිකිට	ජේන ජෙන් කඩතක කුංදත්	තා කඩතකු කුංදත්	– තා

මෙම කෙටි මාත්‍ර – ප්‍රස්තාරය සුරල් සහිත හරබර වැයීම් උපයෝගී වුවත් මෙය දිග්ගේ නර්තන ස්වභාවය යි. මෙයට මාත්‍ර සකස් වී ඇත්තේ පද සමුදයට ගොමුවුණු එක්තරා සංකේත වත් ''හස්ත'' සහ ''අංගිත චලන'' මාධ්‍යයක් පමණි. මේ නිසා මෙම නර්තනයේ මුඛ්‍ය අරමුණ වන්නේ, ''ශාන්ති හා භක්ති ප්‍රණාමය'' උද්දීපනය කිරීම යි. පද මාත්‍රාදීන් පෙන්වීමේ දී දැඩි හරබ පැගීමට වඩා, අවශ්‍යවන්නේ චලන ස්වභාවය යි. එ මගින් ඔවුන් කරන්නේ දෙවියන් උදෙසා කෙරෙන ප්‍රණාමාභිවන්දනය යි. සෑම ඉඟියකින් ම පසු කියන;

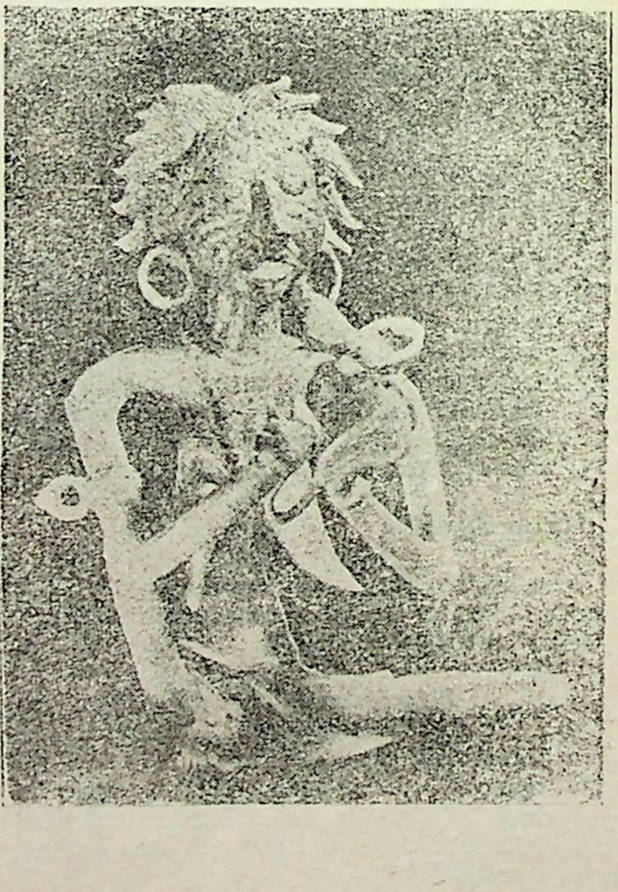
'' ''පස්වාන් දහසකට බුදුවන්න'' යන ස්තෝත්‍ර පූජාව, ත්‍රිවිධ ස්වර මාලාවකින් ගයා නිම කරයි. එය අවසන් කිරීමේ දී, පාද වටකුරු ව ගෙන, ක්‍රමයෙන් දණහිස් නවා, වන්දනාභිනන්දනීය ලීලාවකින් පහත් වී, කරන පූජාව ඉතා චමත්කාර යි.''

භාරතයේ ''දේවදාසී'' නර්තනය කොටස් 4 කට චාරිත්‍රානුකූල ව වෙන් කෙරේ.

දේවාරාධනාව,
දේව බන්ධනය,
ආරූඪවීම,
සමාව යැදීම.

වෛදික පුරාණයේ දක්වන ''ශක්ති හා ස්වභාවය'' යන්නෙන් පෙන්වන අධ්‍යාත්මික සම්බන්ධය, මෙහි ගැතිකරගත් බව, පුරාණය දත් විද්වතුන්ගේ මතය වේ. සමකාලීන වශයෙන් ඈත අතීතයේ කෙතෙක් දුරට මෙවැනි සම්බන්ධතා ඇති වී ඇත්දැයි කිව නොහැකි ය. කෙසේ හෝ අපේ අත්දැකීමට ලක්වන දැනට පවතින දෑ මැණ ගැනීම අපේ ම අවස්ථා උචිත කර ගැනීමෙන් සිදුවිය යුත්තකි.

දැනට කතරගම මහදෙවොලේ සිදුවන මෙම වන්දනාව, ''දිග් ගේ'' නමින් හැඳින් වුවත්, දැනට ඉතා සංකේතාත්මක ව පවතින පූජා සත්කාරයක් බව කිව යුතු යි. කෙටි නර්තන ලීලාවකට ගොනු කරගත් එම චලන ස්වල්පය, පෙන්නුම් කරන අහිංසක ස්ත්‍රීහු, ඉපැරණි පුරාවෘතයක බල මහිම පෙන්නුම් කරන්නෝ ය.



1. සංස්කෘති, 15 කලාපය පිටුව 32
2. එම එම ,, 33

විශ්වවිද්‍යාලය

රු: 25.00

මුද්‍රණය : තරංගි ප්‍රින්ටර්ස් 506, හයිලෙවල් පාර, නාවින්න, මහරගම ☎ 554773