ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය
ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

கலைச் சபை

கலைச் சஞ்சிகை

ARTS COUNCIL OF SRI LANKA
QUARTERLY

KALA MAGAZINE

1999

03 AUG 1999
පුස්තකාලය

P 764
22/7/99

52 { වන කලාපය / வது இதழ் / Volume

1999 { අප්‍රේල් / எப்ரல் / April

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය
8 වන මහල සෙත්සිරිපාය,
බත්තරමුල්ල.

இலங்கைக் கலைச் கழகம்
8 வங மாடி,
செத்சிரிபய,
பத்தரமுல்ல.

Arts Council of Sri Lanka
8th Floor, Sethsiripaya,
Baththaramulla.

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:
මහින්ද රැළපනාව
ආචාර්ය ඇස්.පී. සමරසිංහ
රාජේන්ද්‍ර බණ්ඩාර

இலஙகைக் கலைச் சபை

கலைச் சஞ்சிகை

ஆசிரியர்கள்
திந. மஹிந்த ரலபனுவ
கலாநதி எஸ். ஜீ. கமரசிங்ஹ
திரு. ராஜேந்தநர பண்டார

Arts Council of Sri Lanka

Kala Magazine

Editors:
Mahinda Ralapanawe
Dr. S.G. Samarasinghe
Rajendra Bandara

UVPA - Lib. Main
P764

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය

කේ. ජයතිලක (සභාපති)
ආචාර්ය පූජ්‍ය මාපලගම විපුලසාර නායක ස්වාමීන් වහන්සේ (උප සභාපති)
ආචාර්ය ඇස්.ජී. සමරසිංහ
මහින්ද රළපනාව
කලාසූරි අරුන්දති ශ්‍රී රංගනාදන්
රාජේන්ද්‍ර බණ්ඩාර (ලේකම්)

සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ පුස්තකාලය
වර්ග අංකය ....705.........
ප්‍රවේශ අංකය ....P 764....
දිනය ... 99-07-23

இலங்கக் கலைச் கலப

கே. ஜயதிலக (தலைவர்)
கலாநிதி மாபலகம விபுலகார நாயக்க தேரோ (உபதலைவர்)
கலாநிதி எஸ. ஜீ. கமரசிங்ஹ
மஹிந்த ரலபனுரி அருந்ததி ஸ்ரீ ரங்கநாதன்
ராஜேந்த்ர பண்டார (செயலாளர்)

STOCK
14 14
17
18
19
23

Arts Council of Sri Lanka

K. Jayatilake (President)
Ven. Dr. Mapalagama Vipaulasara Nayaka Thero (Vice-President)
Dr. S.G. Samarasinghe
Mahinda Ralapanawe
Kalasoori Arunthathi Sri Ranganathan
Rajendra Bandara (Secretary)

පිටකවරය:
"රංගනය" ජයසිරි සේමගේ ගේ චිත්‍රයක්.
"நாட்டியம" ஜயசிரி செமகெயினி சித்தரம்
"DANCE" A Painting by Jayasiri Semage

පටුන பொருளடக்கம் Contents

පිටුව

1. නූතන සම්භාව්‍ය සංගීත අධ්‍යාපනය හා පැරණි සම්භාව්‍ය ගුරුකුල සංගීත අධ්‍යාපනය පිළිබඳ තුලනාත්මක සමීක්ෂාවක් - ප්‍රේමදස මුදුන්කොටුව 5

2. රුහුණේ ජනවහර - පියසේන කහඳගමගේ 9

3. පාරම්පරික කළු කුමාර ඇදහිම පිළිබඳ මත විමසුමක් - ජයසේන කෝට්ටේගොඩ 16

4. රුහුණු බිතුසිතුවම් ඇසුරින් හෙළිවන සමාජීයිය තොරතුරු - සිරි නිස්සංක පෙරේරා. 25

5. නිර්මාණීකරණය හා අත්‍යන්ත අයිතිවාසිකම් - මහින්ද රූළපනාව. 31

6. நாடடுபரற இசையின் நளினம் - கலாசூரி அருந்ததி ஸ்ரீரங்கநாதன். 35

7. Bodhisattva Avalokites'vara from Veheragala: a Masterpiece of Classical Sinhalese Sculpture. - By Sarath Chandrajeewa. 38

8. Theatre in Sri Lanka - E.M.G. Edirisinghe 45

නූතන සම්භාව්‍ය සංගීත අධ්‍යාපනය හා පැරණි සම්භාව්‍ය ගුරුකුල සංගීත අධ්‍යාපනය පිළිබඳ තුලනාත්මක සමීක්ෂාවක්

ප්‍රේමදාස මුදුන්කොටුව.

වත්මන් යුගයේ ජනතා සංස්කෘතියේ අප්‍රතිම අංගයක් ව ඇති සෞන්දර්ය විෂයයක් වූ සම්භාව්‍ය සංගීතය කිසිදාක නොඇසූ විරූ අන්දමින් විශ්වවිද්‍යාලයීය ස්ථිරයට සම්ප්‍රාප්ත වීම සංගීතලෝලී කාගේත් අහ්ලාදයට හා අමන්දානන්දයට හේතු භූත වේ. අන් කලාවන් සියල්ල අභිබවා සංගීතය ශත ප්‍රතිශත දියුණුවකින් ජනතා ප්‍රසාදයට හා අභිමුඛයට අවතීර්ණව තිබිය දීත් එහි විධිමත් අධ්‍යාපන ක්‍රම පිළිබඳ ස්ථිර නිගමනයක් නොමැති වීම සම්භාව්‍ය සංගීතය පිළිබඳ පරිණත භාවයෙන් යුත් අධ්‍යාපනඥයන්ගේ කනස්සල්ලට හේතු වී ඇති බැව් නොකිවමනාය. මේ සඳහා භාරතීය නූතන සංගීත අධ්‍යාපන පද්ධතිය හා පැරණි භාරතීය ගුරුකුල සංගීත අධ්‍යාපනය පිළිබඳ තුලනාත්මක සමීක්ෂාවක් කාලෝචිත වනුයේ එමගින් මෙම යුගාන්තර පද්ධතින්හි භව්‍ය හා අභව්‍ය දෑ වෙන්කොට අභව්‍ය තත්ත්වයකට පිලියම් යොදා ගනිමින් විධිමත් සංගීත අධ්‍යාපනයක් සකස් කර ගැනිමට හැකිවන බැවිනි.

පෞරාණික සංගීත ග්‍රන්ථයන්හි සංගීත ශික්ෂා ප්‍රණාලියක් පිළිබඳ කිසිදු තොරතුරක් විද්‍යමාන නොවේ. පුරාතන කිසිදු සංස්කෘත සංගීත කෘතියක ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් කිහිප දෙනෙකුගෙන් සමන්විත වූ සංගීත පංතියක් හෝ එවැනි ශික්ෂා ක්‍රමයක් පිළිබඳ කිසිදු සඳහනක් නොමැත. එවකට පැවති හා විස්තර වූ එකම ක්‍රමය වූයේ ගුරු ශිෂ්‍ය පරම්පරාව පමණි. කෙසේ නමුත් කාලිදාසයන්ගේ නාට්‍යමය කෘතියක් වූ "මාලවිකාඅග්නිමිත්‍ර" යෙහි හරදත්ත හා ගණරාජ නම් ගුරුන් දෙදෙනා අතර වූ නැටුම් කලාව පිළිබඳ තරගයක් හා වාදයක් ගැන සඳහන් වන අතර, ඔවුන් එහි ශිෂ්‍යයෙකු තුල නැටුම් කලාව ප්‍රතිෂ්ඨාපනය කළයුතු ආකාරයත්, එය ඇගයිය යුතු ආකාරයත් විස්තර කරති. එවකට සංස්ථාපිතව තිබූ ශිල්ප හා නාට්‍ය ශාලාවන් රාජ රාජ මහා මාත්‍යාදින්ගේ මාලිගාවනට අනුබද්ධිතව පැවති අතර, උත්සවයනට නැටුම් හා සංගීතය සපයා ගැනිමට පුද්ගලයන් පුහුණු කරන ලද සංගීත පන්ති ලෙසින් සම්භාවිත වූ බැව් අනුමානය කළහැකි වේ. තත්කාලීන විශ්වවිද්‍යාලයන් වූ තක්සලා හා නාලන්දා ආදී විද්‍යා පීඨයන් ගැන පතපොතෙහි සඳහන්ව ඇති අතර, ඒවා සංගීතය හා නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ පුහුණුවක් ලබා දුන් මධ්‍යස්ථාන ලෙස ගම්‍යමාන වේ. නමුත් ඒවායේ සංගීත නිර්දේශයන් පිළිබඳ හෝ අධ්‍යාපනික ක්‍රමයන් හෝ විධින් පිළිබඳ අද දක්වා කිසිදු තොරතුරක් අප වෙත සම්ප්‍රාප්ත ව නොතිබීම බලවත් අවාසනාවක් ලෙස සැළකිය යුතු වේ.

ඒකීය පුද්ගල ශික්ෂණ ක්‍රමයෙහි ඇති විශිෂ්ඨත්වය පිළිබඳ කිසිවෙකුට වහසි බස් දෙඩිය නොහේ. අද පවත්නා මහා පරිමාණමය සංගීත කක්ෂාවන් මගින් එවන් ප්‍රශස්ත සංගීත ශික්ෂණයක් ලැබීමට සිහිමත් මුලාවකි. කරුණු එසේ වී නමුත් මෙවන් ඒකීය පුද්ගල සංගීත ශික්ෂණයක් ලබාගත හැකි වූයේ ඒ සඳහා ගුරුවරයා මෙන් ම ශිෂ්‍යයා ද තම කාලය හා ශ්‍රමය දීර්ඝකාලීන ලෙස කැප කිරීමට සැදී පැහැදී සිටියා නම් පමණි. වත්මන් කාලයෙහි පවත්නා සංගීත පන්තියට අන්තර්ගත වන ශිෂ්‍ය සංඛ්‍යාව විශාලය. ඔවුන්ගේ ප්‍රතිභාවන්, රසඥතාවයන්, කටගඬෙහි විවිධත්වයන් ආදී විෂමතාවයන් කරන කොටගෙන ඔවුන් පැරණි ගුරුකුල සම්ප්‍රදායේ ක්‍රමයන් අනුගමනය කොට පුහුණු කරලීම කඨින කරුණක් බැව් නොකිවමනාය.

මෙහිදී පැරණි ගුරු ශිෂ්‍ය පරම්පරාවේ සංගීත ශික්ෂණ ප්‍රණාලියට එබී බැලීමක් කිරීම සංගීතය අධ්‍යයනය කරන සැමට හිතකර වේ. එවකට පැවති සංගීත ශික්ෂණ ප්‍රණාලියට භාවිතා වූයේ ගුරු ශිෂ්‍ය සම්ප්‍රදාය යන නාමයයි. එම කාලය තුලදී ඒ සඳහා එක් සිසුවෙකු පමණක් තෝරා ගැනීම සිරිතව පැවතින. එකල ජීවත් වූ මහා සංගීතඥයින්, ප්‍රතිභාපූර්ණ ධෛර්ය සම්පන්න, කිකරුකමින් අනූන වූ සිසුන් තම භාරයටලබා ගැනීමට උත්සුක වූහ. තත්කාලීන සංගීත කලාව රාජරාජ මහාමාත්‍යාදින්ගෙ අනුග්‍රහය ලබා

තිබීමත්, එබැවින් එකල සිටි සංගීතඥයන් ආර්ථික අතින් පරිපෝෂිත වූ බැවින්, තෘප්තිමත් වාතාවරණයක් අධ්‍යාපනයෙහි විද්‍යමාන විය. එකල ගුරුවරුන් තම ශිෂ්‍යයාගේ අධ්‍යාපනය පමණක් නොව, කෑම්බීම්, ඇඳුම් පැළඳුම් ආදී දේද සැපයීම තම වගකීම කොට ගත්හ.

නමුත් මෙවන් ගුරුභවතුන්ගේ ශික්ෂණ ප්‍රණාලිය ඉතා කටුක හා කඨෝර විය. ඔවුන් යටතේ සංගීතය හැදෑරූ සිසුවාට ඝන ඝෝර අභ්‍යාසයන් හා දිනකට පැය 18 ක පමණ කැපවීමක්, සංගීතය වෙනුවෙන් කරලීමට සිදුවිය. සිසුවා තම ගුරුකුලයට හෙවත් ඝරාණාවට ඇතුලත් කෙරුණේ ගන්ඩා බන්ධනය නැමැති උත්සවය මගිනි. මෙහිදී සිසුවාගේ අතෙහි ගුරුතුමා විසින් නූලක් බඳිනු ලැබූ අතර ඒ සමගම ස්තෝත්‍ර පාඨයක් කිමද ඔහුගේ මුවෙහි හකුරු හෝ කඩල ස්වල්පයක් හෙලීමද සිරිතක් ව පැවතිනි. මෙම මූලික උත්සවයෙහිදී ම ගුරුවරයා විසින් සිසුවාට සංගීතයෙහි ප්‍රථම පාඩම ද ඉගැන්විනි. මෙම උත්සවය පූජනීයත්වයෙන් සම්ප්‍රයුක්ත වූ අතර, එහිදී ගුරුවරයා හා සිසුවා අතර ගොඩ නැගුන සම්බන්ධය හා සම්පත්වය ජීවිත පර්යන්තය දක්වා පැවතින. මෙම උත්සවයෙන් පසු සිසුවා ගුරුතුමාගේ නොහොත් උස්තාද්වරයාගේ පවුලේ කෙනෙකු ලෙස සැලකින. ගුරුතුමාගේ නෑදෑයන් පවා ඔහු එලෙස පිලිගැනීම සිරිතක් විය. මෙම ගුරුගෝල සම්පත්වය නිසා එකල ශිෂ්‍යයා මනා කොට තම ශිල්පය හැදෑරූ අතර, ගුරුතුමාද තමා දත් දෙය ගුරු මුෂ්ටි ආදී වශයෙන් නොසඟවා තම ගෝලයාට ප්‍රදානය කරන ලදී. මෙම උත්සවයේදී ගුරුතුමා විසින් තම ගෝලයාට තම ගුරුකුලයට හෙවත් ඝරාණාවට ඇතුලත් කරගත් බව ප්‍රසිද්ධියේම ප්‍රකාශ කිරීම සිරිත විය මෙම ගන්ඩා බැඳීමේ උත්සවයේදී මූලික වශයෙන් ශිෂ්‍යයා විසින් ගුරුවරයාට ගුරු දක්ෂිණාවක් වශයෙන් තෑගි බෝග හා මුදල් ප්‍රදානය කළ අතර, ඉනික්බිති ගුරුවරයා ඔහුගෙන් වාරික පාරිතෝෂිකයක් නොගැනීම එකල සම්ප්‍රදාය විය.

එසේ වී නමුත් එවකට සිටි සිසුවාට ගුරුවරයාගේ සෑම කටයුත්තකදීම ගුරු සේවාව කිරීමට සිදුවිය. ගුරුතුමාගේ අත්පා මෙහෙවර කිරීම, ඔහුගේ නිවසෙහි කෑම් බීම් පිලියෙල කිරීම, ගුරුතුමාගේ වතුපිටිවල වැඩ සංවිධානය කිරීම ආදී ගුරුතුමාගේ දහසකුත් එකක් වැඩපලවල පූර්ණ කාර්යභාරය ගෝලයා පිටපැටවිය. මෙම විස්තෘත කාර්ය භාරය කරට ගනිමින් ඒ සමගම තම ශික්ෂණයද සපුරාලීමට ශිෂ්‍යයාට සිදුවිය. මෙහි දී එකල උස්තාද්වරයා විසින් සිසුවාට ලබාදුන් ශික්ෂණයේ රූප රේඛාවක් ඉදිරිපත් කිරීම කාලෝචිත වනු ඇත.

ගුරුවරයා විසින් එවකට තම ශිෂ්‍යයාහට ප්‍රථමයෙන් දුන් පාඩම වූයේ ස්වර හර්නා හෙවත් සඩ්ජය, තම ශ්වසන හැකියාව අනුව හැකිතරම් දිඝී ලෙස උච්චාරණය කිරීමයි. මෙම අභ්‍යාසය දෛනිකව සෑම උදෑසනකම ශිෂ්‍යයා විසින් ප්‍රගුණ කරලීම සිරිත විය. මෙම අභ්‍යාසය දිනපතා උදෑසන පැය දෙකක් පමණ සිදු කිරීම ගුරු නියමය විය. මෙහි උද්දේශය වූයේ මනා ශ්වාස නියන්ත්‍රණය හා ස්වර උච්චාරණ ශක්ති ප්‍රාප්තියයි. මෙම ක්‍රියාවලිය සඳහා ගුරුවරයාගේ නිසි මාර්ගෝපදේශකත්වය අවශ්‍ය වූ අතර, ඔහු ඒ සඳහා පුද්ගලිකව සහභාගි විය. එකී මාර්ගෝපදේශනය නොලැබුනි නම් හඬ සාධනය වෙනුවට හඬ භේදනය සිදුවීමට ඉඩ තිබිණ. මෙම අභ්‍යාසයෙහිදී ශිෂ්‍යයාහට මන්ද්‍ර සප්තකයෙහි එක් එක් ස්වරයනට අවතීර්ණ වීමට ගුරුවරයා විසින් උපදෙස් දිය. මෙම අභ්‍යාසවලිය සිසුවා විසින් මාස ගණනක් ප්‍රගුණ කරලීමට සිදුවිය. මෙම කාලයේදී සිසුවාට උච්ච ස්වර ගැනීම පූර්ණ ලෙස තහනම් විය. ඇතැම් උස්තාද්වරුන් විසින් මෙම ක්‍රියාවලිය වසර කිහිපයක් තම සිසුන්හට ප්‍රගුණ කරවීම සිරිත විය. තම සිසුවාගේ කටහඬෙහි හා ස්වාසන ශක්තියෙහි මනා වර්ධනයක් දකිනා තෙක් ගුරුවරයා තම ශික්ෂණය ආරම්භ නොකල බැව් මෙහිලා වෙසෙසින් සඳහන් කටයුතුය. අද වෙසෙන සිසුන් මෙවැනි මාස ගණනකින් පසු නිමවන්නා වූ සඩ්ජ සාධණය කරලීමෙහි ධෛර්යකින් පිරිපුන් වේදැයි සිතීම පවා උගහටය.

මේ අතර එකල සිසුවාට තම ගුරුවරයා සමග අසහ්‍ය වූ සංගීත සම්මේලනය හා ගෝෂ්ඨීන් සංඛ්‍යාවකට සහභාගි වීමේ වරම ලැබින. මෙහිදී සිසුවාගේ ශ්‍රවන ශක්තියට අනුකූලව එවකට සිටි ශ්‍රේෂ්ඨතම සංගීතඥයන්ගේ ගායන හා වාදනයන් උකහා ගැනීමේ අවකාශය සපිරිනි. සංගීතය ගුරු මුඛී විද්‍යාවක් ලෙස එකල පිළිගැනුනේ මෙම ශ්‍රවණාත්මක අංගය එකල සංගීතයෙහි අභින්න අංගයක් වූ බැවිනි. මෙලෙස එකල සිසුවාගේ මනසෙහි එවකට විසූ මහා සංගීතඥයන්ගේ විශිෂ්ඨ ගීත රාශියක් ලෙස සනිටුහන් විය. මෙම සංගීත සම්මේලනයන්හි දී රාගයෙහි බඬතයක් එහි ගූඩකම අංගයක් ද ශ්‍රවනය කිරීමටය සිසුවාට වරම් ලැබින.

නියමිත හඬ ප්‍රාප්තියෙන් පසු වර්ධනය කෙරෙන ලය සමග කෙරෙන සරල ස්වරාවලියක් හෙවත් පල්ටා කිහිපයක් ගායනය කරවීම ගුරුවරයාගේ මීළඟ පියවර විය. යමන්, බිලාවල් හා භෛරව් ආදී මූලික රාගයන්ගේ ආරෝහවාරෝහණයන් ද මේ සමගම විවෘත වූ මුඛයෙන් හා හඬින් ගැයවීම ගුරුතුමාගේ කාර්ය භාරය විය. ඉනික්බිති යමන් ඛමාජ්, හා භෛරව යන රාගයන්ගෙනි ධ්‍රැපද් ගීත කිහිපයක් පුහුණු කරලීමත්, එම රාගවලින් ම ස්වර ඛණ්ඩයක් ගැයවීමත් ඊළඟ පියවර විය. එයට අනතුරුව සරල ඛ්‍යාල ගීතයක් ගැයීමට ශිෂ්‍යයාට සිදුවිය. එකල අද මෙන් පූර්ව නියමිත පාඨමාලාවක් නොදිස් වූ අතර, ගුරුතුමාගේ සිතැඟි පරිදි ඔහුට අවැසි වූ වේලාවන්හි දී පමණක් ශික්ෂණය කෙරිණ.

එකල අද මෙන් ස්වරඥානය වැඩිමෙහිලා ස්වරාවලින් ගැයීම භාවිතා නොවිය. ඒ වෙනුවට ගුරුවරයාගේ හඬ අනුගමනය කරමින් හා ඔහුගේ ශෛලිය සාක්ෂාත් කර ගනිමින් ශිෂ්‍යයාට තම ස්වර ඥානය වර්ධනය කරගැනීමට සිදුවිය. රාගයක විශ්ලේෂණාමය ඥානයක් නොමැතිව තම ගුරුවරයාගේ ගීත හා වාදනයෙන් අනුකරණය කිරීම එකල සංගීත ශික්ෂණයේ ප්‍රධානතම අංගය විය. තම ගුරුවරයා විසින් ගැයුන ගීතයක් සියල්ලක්ම පාහේ ශිෂ්‍යයාගේ මතකයෙහි රැඳී තිබීම සාමාන්‍ය අංගයක් විය. මෙම මතකය ප්‍රාප්ත කර ගැනීම් වස් ඔවුන් විසින් මෙම ගීතයන් පන්දහස් වරක් පමණ ගයන්නට ඇත.

එකල විසූ ශ්‍රේෂ්ඨතම සංගීතඥයන්ගේ ගායන වාදනයන් ගැන සුවිශේෂ යමක් මෙහිදී සඳහන් කළයුතුය. එනම් ඔවුනට තමන් ගැයුවා වූ ආලාපයන් හා තානයන් විග්‍රහ කොට විශ්ලේෂණය කොට දැක්වීමට තිබූ අපහසුකමය. නමුත් කෙසේවතුදු ඔවුන් මනා ප්‍රායෝගික ඥානයෙන් අනූන වූහ. න්‍යායාත්මකව ඔවුන් රාග පිළිබඳ ලද දැනීම අල්ප වූ අතර, ඔවුන්ගේ ශික්ෂණය ප්‍රධාන වශයෙන් අනුකරණය මතම සැකැසුනු එකක් විය. පැරණි සම්ප්‍රදායයේ විශේෂ අවධානය කේන්ද්‍රිය වූයේ සංගීතයෙහි ප්‍රායෝගික පක්ෂයට බැව් වෙසසින් සඳහන් කළයුතුය. එකල සංගීත කලාවෙහි විඥානමය තඩාන්මිකරණයක් නොපැවති බැව් කණගාටුවෙන් වුවද පැවසිය යුතු වේ. ඔවුන් දක්ෂ ප්‍රදර්ශකයින් වූවා පමණි. නමුත් ඔවුන් ගැයූ වැයූ දෑ පිළිබඳ අනුනට අවබෝධයක් දීමේ ශක්තියක් ඔවුන් තුළ නොවිය. සංගීතයෙහි ප්‍රායෝගික පක්ෂය පමණක් සාක්ෂාත් කර ගැනීමට ඔවුන්ගේ ශික්ෂණ ප්‍රණාලිය පරිපූර්ණ වූ බැව් මෙහිලා සඳහන් කළයුතු වේ. භාත්ඛණ්ඩේ පඬිතුමා එකල විසූ ශ්‍රේෂ්ඨතම සංගීතඥයන්ගේ ෂරානාත්මක ගීතයන් එක්රැස් කරමින් ඒවා ක්‍රමික ප්‍රස්තත මගින් සංකලනය කරමින් අනාගත පරපුර වෙත ප්‍රදානය කරලූ හෙයින් අද අපට එකී මහා සංගීත රචනයන් ආත්මසාත් කරගැනීමට අවස්ථාව උදාව ඇත. එකල විසූ සිසුවාහට සංගීතයෙහි සිද්ධාන්තමය පක්ෂය ගැන තිබූ අවබෝධය අල්ප තමයයි පැවසීම නිරවද්‍ය වේ. ඔහු අද දක්නට ලැබෙන කැසට් පටියක් මෙන් තම ගුරුවරයාගේ ප්‍රායෝගික ශිල්පය පමණක් උද්ග්‍රහණය කළ බැව් පැහැදිලිය.

අප දැන් වර්තමානයෙහි දක්නට ලැබෙන සංගීත සම්ප්‍රදාය පිළිබඳව පරීක්ෂා කර බලමු. වර්තමානයෙහි දක්නට ලැබෙන සංගීත කක්ෂාව හෙවත් පන්තිය සිසුන් රැසකින් සමන්විත බැව් ප්‍රත්‍යක්ෂ කරුණකි. මෙම පන්තින්හි සිසුනට ස්වර ඥානය වර්ධනය කිරීමෙහිලා උපකාරී වන්නා වූ ස්වරාභ්‍යාසය හෙවත් පල්ටාවන් වසරක් හෝ දෙකක් උගන්වනු ලබන අතර, මූලික ස්වර දොළස පිළිබඳ මනා පරිචයක් ලබාදෙනු ලැබේ. ඉන්පසු එම ශිෂ්‍යයාට පැරණි සංගීතඥයන්ගේ ගීත අඩංගු පොතකින් හෝ ගුරුවරයා දෙනන එවන් ගීතයන්ගේ මූලික රූප රාමුව ගැයීමට හැකියාව ලැබේ. තමා අධ්‍යයනය කරන්නා වූ සංගීත විදුහලෙහි පාඨමාලාවට අනුව ඔහුට ඉනික්බිති රාග 50ක් පමණ උද්ග්‍රහණය කිරීමට සිදු වේ. ඔහුට අයත් පාඨමාලාවට නියමිත් රාග පනහකින් පමණ ධ්‍රැපද් ගසල් තරාණ, හා ඨුම්රි ගීතයන් සහ ආලාප තානයන් ඔහුට අධ්‍යයනය කිරීමට සිදුවන අතර, සංගීතයෙහි සිද්ධාන්තමය පක්ෂ පිළිබඳව ද මනා පිරිචයක් ඔහු ප්‍රාප්ත කරගනී. නමුත් මෙහිලා කිවයුත්තක් ඇත. මෙවන් පාඨමාලාවක් අධ්‍යයනය කළපසු මතුවන සිසුවා දක්ෂ ගායකයෙකු හෝ වාදකයෙකු වීමට අපොහොසත් වන බවය. මෙයට හේතුව නව අධ්‍යයන ක්‍රමයේ වරදක්ද, එසේ නොමැති නම් ප්‍රස්ථාර ක්‍රමයේ දෝෂයක්ද එසේත් නැතිනම් උගන්වන ගුරුවරයාගේ දෝෂයක්ද යන්න විමසා බැලිම වටී.

මෙයට ප්‍රධාන හේතුව ලෙස දැක්විය හැක්කේ මනා හඬක් නිපදවීමට හා මනා ශ්වාස නියන්ත්‍රණයක් සාධනය කර ගැනීමට විධිමත් ශික්ෂාවක් නම් ප්‍රණාලියෙහි නොදිස්වීමය. මේ සඳහා බටහිර සංගීතයෙහි එන වොයිස්කල්චර් (Voice Culture) හෙවත් හඬ සාධනයෙන්

අපහට ගතහැකි උපදෙස් අපමණය. ඒ සමගම දක්ෂ ගුරුවරයන්ගේ අවැසිතාවය ද මුඛ්‍යමය දෙයක් බැව් පැවසිය යුතුව ඇත. එමෙන්ම වර්තමාන සිසුනට විශිෂ්ඨ සංගීතඥයන්ගේ ගායන හා වාදනයන්ගේ කැසට්පට මගින් හෝ පරිචයක් හා ශ්‍රවණාත්මක හුරුවක් දිය යුතුයි. අද සංගීත පන්ති බොහෝමයකට සහභාගි වනුයේ සංගීතය වෘත්තියක් වශයෙන් අධ්‍යයනය කිරීමට අපේක්ෂා කරනු ලබන සිසු පිරිස්ය. ඔවුන් එය කලාවක් වශයෙන් අධ්‍යයනය කිරීමට මැලි වේ. ඒ සඳහා ගතයුතු උපරිම පරිත්‍යාගය ඔවුන් කරලීමට සූදානම් නොවීමත් දක්ෂ සංගීතඥයන් නූතන ප්‍රණාලියෙන් බිහි නොවීමට එක් හේතුවකි.

වර්තමානයේ උපයෝගි වන ප්‍රස්ථාරයක අඩංගු වනුයේ ගීතයක හෝ වාදනයක සියයට හැටක පමණ ප්‍රතිශතයක් බැව් බොහෝ සිසුන් නොදනිති. ඉතිරි සියයට හතලිහ මනා ගුරු පරිචයකින් සාක්ෂාත් කර ගැනිමට අවශ්‍ය බැව් ඔවුනට අවබෝධ කරලීම ඉතා වැදගත් කරුණකි. ඒ සඳහා ඔවුන් තෝරාගන්නා ගුරුතුමා සංගීතයෙහි මනා ප්‍රාගුණ්‍යයක් ලද්දෙකු විය යුතුය. ඒ අතරම වර්තමාන ශිෂ්‍යයා හට භාරතිය සම්භාව්‍ය සංගීත ශිල්පීන්ගේ රාග අවතාරණාවන් හොඳින් ශ්‍රවනය කිරීමට සැලැස්වීම ද මෙම ඌනතාවයන් දුරස්ථ කරගැනීමට උචිත ප්‍රතිකර්මයක් වනු ඇත. මෙහි දී අප විසින් කළයුත්තේ පැරණි සංගීත අධ්‍යයන ප්‍රණාලියෙහි විශිෂ්ඨත්වය හා නූතන සංගීත අධ්‍යයන ප්‍රණාලියෙහි දුර්වලතාවයන් පිළිබඳ හඬ නැංවීම නොව එකී පද්ධතින්ගේ පරස්පර විශිෂ්ඨතාවයන් රැස්කොට වර්තමාන සංගීත ශික්ෂණ ප්‍රණාලිය පෝෂණය කිරීමය. මේ සඳහා වර්තමානයෙහි දක්නට ලැබෙන සංගීත පාඨමාලාවන්හි අන්තර්ගත රාග සංඛ්‍යාව පිළිබඳ මූලික දැනුමට අමතරව ශිෂ්‍යයාට රුචි වූ රාගයන් කිහිපයක විශිෂ්ඨ ඥානයක් සියලුම සංගීත සංස්ථාවන් මින් අනිවාර්ය කළයුතුය. ඒ සඳහා ඔහුට එකී සංසථාවේ ප්‍රවීන ගුරුවරයෙකුගේ මාර්ගෝපදේශකත්වය ලැබිය යුතුයි. රාග සිද්ධිය ප්‍රාප්ත කර ගැනිම සඳහා එක් රාගයක් වසරක් පමණ ප්‍රගුණ කලයුතු බැව් ගුරුකුල මතය වේ. මෙලෙස නූතන සංගීත අධ්‍යයන ප්‍රනාලිය ප්‍රායෝගික අංශයෙන් පරිපෝෂිත කලහොත් පැරණි ගුරු ශිෂ්‍ය සම්ප්‍රදාය පැවති කාලයෙහි මෙන් ප්‍රායෝගික ශිල්පිය ඥානයෙන් පරිපූර්ණ කලාකරුවන් බිහිවීම නොවරදවාම සිදුවනු ඇත.

මෙම ප්‍රතිකර්මියන් මගින් නූතන සංගීත අධ්‍යයන පද්ධතිය ප්‍රතිසංශෝධනය කළහොත් අද පවත්නා විඥනමය ඥන සම්භාරයෙන් පරිපෝෂිත නූතන සංගීත ප්‍රණාලිය මගින් ලොව පුරා කීර්තියක් පැතිරවීමට තරම් සමත් දක්ෂ හා විචක්ෂණ ගායකයන් හා වාදකයන් ඇති කරලීම දුෂ්කර නොවනු ඇත. වර්තමාන සංගීතය සිද්ධාන්තමය පක්ෂයෙන් ඉපැරණි සම්ප්‍රදාය අභිබවා ගමන් කොට ඇති බැවින්, ඉපැරණි ප්‍රණාලියෙහි විශිෂ්ඨතාවය වූ ප්‍රායෝගික පක්ෂය පිළිබඳ දැඩි අවධානය යොමු කරලීම මහා සංගීත සිප්ගල් තුලින් ගුරුවරුන් පමණක් නිපදවීම වලකා විචක්ෂණ කලාකරුවන් බිහිකරලීමට හේතු භූත වනු නොඅනුමාන වන බැවින්, මේ පිළිබඳ වර්තමාන රජයේත්, ජන මාධ්‍යයන්ගේත්, විචක්ෂණ සංගීතඥයන්ගේත් අවධානය යොමු වෙතැයි අපේක්ෂා කරන අතර, එමගින් පමණක් අප සංගීත ප්‍රණාලියේ ප්‍රගතිය ශත ප්‍රතිශත වර්ධනයක් ප්‍රාප්ත කරලිමෙහි සමත් වන බැව් ප්‍රකාශ කළයුතුව ඇත.

රුහුණේ ජනවහර

පියසේන කහඳගමගේ.

ශ්‍රී ලංකාවේ ජනතාවගේ ව්‍යවහාර භාෂාව පිළිබඳව සැලකිල්ලෙන් හැදෑරීමක් කළහොත් ප්‍රාදේශීය වෙනස්කම් දිස්වනු පැහැදිලිවම හඳුනාගත හැකි වෙයි. දකුණු පළාතේ කතාබහ උඩරට අයට අමුත්තක් දනවයි. වන්නියේ කතාබහ බස්නාහිර පළාතට ඈදේට දැනෙයි. නුවරකලාවියේ කතාබහ රුහුණේ අයට අමුතු බවක් හඟවයි. දිගාමඩුල්ලේ කතාබහ හත්කෝරලයට අමුත්තක් ගෙන දෙයි. මේ ආකාරයෙන් එකකින් එකක් වෙන්කර හඳුනා ගත හැකි ප්‍රාදේශීය ව්‍යවහාර රාශියක් අපරටේ දැකිය හැකිය. භූගෝලීය සාධක, පාරිසරික විශේෂතා, යැපුම් මාර්ගය හා නිෂ්පාදන ක්‍රම, ඇදැහිලි හා විශ්වාස, සිතුම් පැතුම්, සංක්‍රමණික පසුබිම හා සංස්කෘතිය යනාදි හේතූන් නිසා මේ වෙනස්කම් මතු වී ඇතැයි සිතිය හැකිය.

ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රාදේශීය ව්‍යවහාර විමසුමට ලක්කරන විට එකකින් එකක් වෙන්කර දැක්විය හැකි තරමේ සුවිශේෂ ලක්ෂණ දිස්වන ව්‍යවහාර කිහිපයක් හඳුනාගත හැකිය. මේ ප්‍රාදේශීය ව්‍යවහාර කිහිපය උපභාෂා ලෙසින් හැඳින්වුවද නිවැරැදියයි සිතමි. පැහැදිලි ලෙස සුවිශේෂ ලක්ෂණ පෙන්වන එකී ව්‍යවහාර, ඌව ජනවහර, දිගාමඩුලු ජනවහර, පානම ජනවහර, උඩරට ජනවහර, සතරකෝරලේ ජනවහර, සබරගමුව ජනවහර, සත්කෝරලේ ජනවහර, වන්නියේ ජනවහර, නුවරකලවියේ ජනවහර, රුහුණු ජනවහර හා බස්නාහිර ජනවහර යනුවෙන් වර්ගකොට දැක්විය හැකිය.

රුහුණු බස්වහර ලෙස හැඳින්විය හැක්කේ වත්මන් දකුණු පළාතේ බස්වහරය. රුහුණේ බස්වහර අතරද ප්‍රාදේශීය වෙනස්කම් දැකිය හැකිය. ගිරුවා පත්තුවේ ව්‍යවහාරයත් ගාල්ල දිස්ත්‍රික්කයේ ව්‍යවහාරයත් අතර ලොකු වෙනස්කම් දකින්නට ලැබේ. ඒ පමණක් නොවේ. ගාලු දිස්ත්‍රික්කය පමණක් ගෙන සියුම් ලෙස විමසුවොත් ඒ තුළද ප්‍රාදේශීය වෙනස්කම් දැකිය හැකිවේ. තල්පේ පත්තුවේ ව්‍යවහාරයන් බෙන්තර-වලල්ලාවිට කෝරලයට මඳක් වෙනස් වෙයි. හිනිදුම්පත්තුව සමග සසඳනවිට තවත් වෙනස්කම් දැකිය හැකිය. ගාලුකඩවත් සතරේ ව්‍යවහාරයන් ගඟබඩපත්තුවේදී වෙනස් වේ. වැල්ලබඩපත්තුවේ උඩල්ල, රත්ගම පෙදෙස්හි ව්‍යවහාරයන් එම කලාපයේම හික්කඩුවේ ව්‍යවහාර සමග වෙනස්වේ. දිසත්‍රික්කයේ ප්‍රාදේශීය ව්‍යවහාර සියුම්ව විමසුවොත් දිස්ත්‍රික්කයේ පරිපාලන කලාප හයේ ව්‍යවහාර රටා හයක් දැක්විය හැකිය. එසේනම්, ගාල්ල, මාතර යන දිස්ත්‍රික්කවලද මෙවන් විෂමතා තිබිය යුතුය. එහෙයින් රුහුණේ ජනවහර පිළිබඳව කරන පළල් අධ්‍යයනයකදී මිස මෙවන් ලිපියකදී ප්‍රාදේශීය විෂමතා කෙරේ අවධානය යොමුකිරීමට ලැබෙන අවසරය මඳය. රුහුණේ ජනවහර පිළිබඳව පළල් අධ්‍යයනයක යෙදෙන බැවින්, එහිදී ප්‍රාදේශීය විෂමතා පිළිබඳව අවධානය යොමුවනු ඇත. එබැවින් මෙහිදී ඒ ගැන නොසිතා දකුණු පළාතේ ජනවහරින් බිඳක් ඉදිරිපත් කරන්නෙමි.

රුහුණු යන පදය පැරැණි රුහුණු රට සඳහා භාවිතා වී ඇතත් දකුණු පළාතේ ජනවහර විමසන විට **'රූණ'** යන්නෙන් අදහස් කරන්නේ හේන් ගොවිතැන ප්‍රධාන නිෂ්පාදන මාර්ගය බවට පත්කරගත් වනාන්තර ආශ්‍රිත ප්‍රදේශ බව පෙනේ. දකුණේ ගැමියාට බුත්තල වැනි ඌව පළාතට අයත් ප්‍රදේශද ඇඹිලිපිටිය වැනි සබරගමුවට අයත් ප්‍රදේශද **'රූණක්'** විය හැකිය. 'එහේ හරි කරදරයි. හේන් කරගෙන ඉන්න **හද්ද රූණක'** යැයි කියනු සමහර විට ඇසිය හැකිය. **'හද්ද'** යන්න රුහුණු ජනවහරේ යෙදෙන්නේ විශාල නැතහොත් මහ යන අදහස දීමටය. **'එහේ හද්ද කැළේ'** යයි කීවොත් මහ කැළයක් බව කියවේ. **'හද්ද කුණා'** යැයි කිවොත් මහලෝභයා යන තේරුම ලැබේ.

දකුණු පළාතට ආවේනික ලක්‍ෂණයක් ලෙස '**ඔහේ**' යන ඇමතුම සමහරුන් විසින් හඳුන්වා දී ඇතත් එය මාතර හා හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කවල පමණක් භාවිතා වේ. ගාලු දිස්ත්‍රික්කයේ '**ඔහේ**' යන ව්‍යවහාරය අසන්නට ලැබෙන්නේ මාතරට සමීප ප්‍රදේශවල පමණි. ගාලු දිස්ත්‍රික්කයේ ගඟබඩපත්තුව ආදී පෙදෙස්වල අයට '**ඔහේ**' යැයි ඇමතුවොත් තරහ යාමටද බැරිනැත. ඔබ, ඔයා යන අරුත් ඇති '**ඔහේ**' යන වදන මාතර, හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කවලදී ගුරුවරුන්, දෙමව්පියන් වැනි අයට වුවද ඇමතිය හැකි උසස් වදනකි.

බොහෝ පෙදෙස්හි පවතින නැන්ද මාමා ව්‍යවහාරය මෙහිද පවතින නමුත් බිරියගේ හෝ සැමියාගේ හෝ මව්පියන්ට '**නැන්දම්මා**' හා '**මාමණ්ඩි**' යන පදය ව්‍යවහාර වේ.ඇවැස්ස මාමා නැන්ද සඳහාද නැන්දම්මා යන පද භාවිත වෙයි. **අයියණ්ඩි**, **අක්කණ්ඩි**, **මුත්තණ්ඩි**, **බාප්පොච්චි**, යනාදි ඇමතුම් ගෞරවය ඇඟවීම සඳහාම භාවිතවේ. **අම්මණ්ඩි** යනුවෙන් හැඳින්වීමෙන් කරන්නේ නිගරුවක් ලෙස එක් ප්‍රදේශයක සලකන විට ගාලු දිස්ත්‍රික්කයේ මවට **අම්මණ්ඩි**යැයි කියන්නේ ගෞරවාර්ථයෙනි. ඌව පළාතේ හා දිගාමඩුල්ලේ අම්මණ්ඩි යන පදය නැන්දම්මා සඳහා යෙදෙන අතර හගුරන්කෙත හා හතර කෝරලයේදී මාමා සඳහා භාවිත වෙයි. මවගේ නැගනිය **බාලම්මා** වන අතර, මවගේ පවුලේ ඇයට බාල දෙවැනියා කාන්තාවක වී නම් ඇය **මද්දු අම්මා** වෙයි. **හින්නි අම්මා**, යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ **හින්නි හාමිනේ** යනුවෙන් ගෙදරදී හැඳින් වුණු පුංචි අම්මා කෙනෙක්ය. **පුංචි අම්මා** යන පදය පමණක් නොව **කුඩම්මා** යන පදයද දකුණේ ව්‍යවහාරයේ එයි. දකුණේ හැම තැනම වාගේ බාල සහෝදරයා **මල්ලි** වුවත් බළපිටියේ හා රත්ගම ජනතාවට **මැයියා** වෙයි. **හාමිනේ** හා **මහත්තයා** යනපද දකුණේ වහරේ සුලභය. හැම පිරිමියකුටම වාගේ ගෙදරදී අමතන වෙනත් නමක් ඇත. **පුංචි මහත්තයා**, **බාල මහත්තයා**, **ඩිංගි මහත්තයා**, **පැටි මහත්තයා**, **ලොකු මහත්තයා**, **කළු මහත්තයා** හා **හින්නි මහත්තයාලා** සුලභය. **කුරුන් මහත්තයා**, **බුයි මහත්තයා**, **හිච්චි මහත්තයා** හා **රතු මහත්තයාලා** ද දකුණේ වෙසෙති. ඒ පමණක් නොව **මහතුන්ලා** හා **අප්පුහාමිලා** ද දකුණේ ගම්වලදී මුණ ගැසෙති. කාන්තාවන්ට **හාමිනේ** යන ඇමතුම ගෞරවාර්ථයෙන් යෙදේ. වෙහෙරගොඩහේනෙ හාමිනේ, මැදහේනෙ හාමිනේ ආදී වශයෙන් ගෙදර නම සම්බන්ධකර හෝ කොටවිල හාමිනේ, බඹරුන්දෙ හාමිනේ ආදී වශයෙන් ගමේ නම සම්බන්ධ කර හෝ ඇමතුම් නිර්මාණය වේ. **මහ හාමිනේ** යන්නද මාතර, හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කවල ව්‍යවහාරයේ පවතී. යම් නිවසක දුවකට හෝ ලේලියකට **හාමිනේ** යයි අමතන විට මව හෝ නැන්දම්මා **මහ හාමිනේ** බවට පත්වෙයි. මෙකී ගෞරවාර්ථ ඇමතුම් යෙදෙන්නේ ගොවි කුලයේ අය සඳහා පමණක් නමුත් දැන් ඒ තත්වය වෙනස් වී යමින් පවතින බව පෙනේ.

කාරයා හා **ගොයියා** යන පද සමහර පුද්ගලයන් හැඳින්වීමේදී යෙදෙනු ඇසිය හැකිය. **මර්තේනිස් කාරයා**, **අන්දරයස් කාරයා** ආදී වශයෙන් නම අගට **කාරයා** යන පදය යෙදීමෙන් පමණක් නොව **ගොයියා** යන පදය යෙදීමෙන් කරන හැඳින්වීම්ද අසන්නට ලැබේ. **කරෝලිස් ගොයිය**, **උකුං ගොයිය** ආදිවශයෙන් වෘත්තිය සම්බන්ධ කොට ඒ පද නිපදවේ. **කාරයා** යන්න කුල භේදයකින් තොරව භාවිත වුවත් **ගොයියා** යන්න ගොවිකුලයේ අය සඳහාම භාවිත විය. **ලියන ගොයිය**, **ඉස්කෝලෙ ගොයිය** යනුවෙන් වෘත්තීන් සම්බන්ධ කොට ගොයියා යන පදය භාවිත කරන අවස්ථාද අසන්නට ලැබේ. **ගිගන මහත්තයා** යනුවෙන් මාතර දිස්ත්‍රික්කයේ දේවාල කපුවන් හැඳින්වෙන අතර ගාලු දිස්ත්‍රික්කයේදී ඔවුහු පත්තිනි මහත්වරු බවට පත්වෙති. දකුණේ අයට අමුත්තා **මෝසුවෙකි**. මහා විෂ්ණු **මහා විස්ම** බවට පත්වේ. දක්‍ෂයා **හපනෙකි**. ඉලන්දාරියා හා ගැටයා යන පද තරුණයන් සඳහා ද **පැටික්කි** හා **නැම්බ** යන පද කාන්තාවන් සඳහාද භාවිත වේ. සමහර තරුණියෝ **සනිසකේ** වැඩට ගුරියෝය. **සනිසකේ** යනු යුහුසුලු යන අදහස දෙන්නකි. 'ඌ මහ **නොසංඩාල** එකෙක්' යයි කිවොත් ඉන් නොහැදිච්ච එකෙක් යන තේරුම ලැබේ. **මගෝඩියා** කියා දකුණේ ගැමියා බනින්නේ **පාදඩයා** යන අදහස දීමටය. කට්ටඩියා දකුණේ ගැමියාට **ඇදුරෙකි**. තෙල් මැතිරීම **ඇදුරුකන් කිරීමකි**. තොවිල් කාරයා **යකැදුරා** ය.

පොදු ව්‍යවහාරයේ හැකි යනුවෙන් භාවිත වන වචනය දකුණේදී **ඇහැකි** සහ **ඇකි** යනුවෙන් ව්‍යවහාර වේ. 'මට දැන් ඕන පොතක් කියවන්න **ඇහැකි**' යයි කිවොත් එය කී තැනැත්තාට හොඳින් කියවීම හැකි බව අදහස් කෙරේ. පුළුවන්කම ඇත්තා යන අදහසින් **ඇහැක්කාරයා** කියා භාවිත වේ. 'මේ කෙල්ල **ඇහැක් විදියට** බලාගනින්'

කියා දැරියක් බාර කළහොත් දකුණේ ජනයා තේරුම් ගන්නේ 'පුළුවන් මට්ටමින් බලාගන්නැයි' කිවාක් මෙනි. එහෙත් අන් පෙදෙස්වල අය 'ඇසක් වාගේ බලා ගන්නැයි' කි බවක් වටහා ගනිති.

'ඔය වැඩේ මට **කජ්ජු කනවා** වගේයි' කියා රුහුණේ කෙනෙක් කියන්නේ පහසු බව හෙවත් **ලේසි** බව ඇඟවීමටය. බොහෝ පළාත්වල හැදෙන කජු දකුණේදී **කජ්ජු** වෙයි. මදය නොහැදුණු කජු ගෙඩි **කජ්ජු ගෙබලිය**. මද හැදුණු ඒවා **කජ්ජු නාඹරය**. නොඉදුණු කජු පුහුලන් **කැහිගැට** නම් වේ. ඉදුණු විට **කජ්ජු පුහුලන්** ය. කුඩා කජු ඇට **ඉංගිති කජ්ජු** ය. ලොකු කජු ගෙඩි **පෙතන් කජ්ජු** ය. දුමේ දමා කලක් ගත වු විට ඒවා **ගුඩු කජ්ජු** ය. හකුරුත් එක්ක **ගුඩු කජ්ජු** ඉතා රසවත්ය. දකුණේ දිවුල් නැත. එහි ඇත්තේ **ජුල්** ය. නොපැසුණු දිවුල් දකුණේ **බජ්ජුල්** ය. බජ්ජුල් බිඳ පොල් මෙන් හිරමනෙන් ගා කොච්චි මුසුකර කෑමට **බජ්ජුල් කනවා** යි කියති. ජම්බෝල නම් පැගිරි පළතුරු වගීය මාතර හා හම්බන්තොට දී **මහනාරන්** වන විට ගාල්ලේදී **බම්බලෝසි** බවට පත් වේ. **මුණ පුඩුක්කන්** කියා ගාලු දිස්ත්‍රික්කයේ හැඳින්වෙන්නේ සමහර ප්‍රදේශවල ගඩුගුඩා නමින් හඳුන්වන පලතුරකි. ගදපාන නම් පැළැටිය මාතරදී සහ හම්බන්තොටදී **කින්තුල්ලා ගස්** බවට පත්වන විට ගාලු දිස්ත්‍රික්කයේදී වෝචිමච්චි නම්වෙයි. අනෝද මාතර දිස්ත්‍රික්කයේදී **අනෝනා** නම් වේ. **අනෝල** සහ **මැන්ඩෝරන්** යන නම් හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කයේ භාවිත වෙයි. ගස්ලබු රුහුණේ අයට **පැපොල්** ය. දිගාමඩුලු වැසියා අඹ නමින් හැඳින්වුයේද පැපොල්ය. ගාල්ලේදී **බිලිං** නමින් හඳුන්වන ඇඹුල් ඵලය මාතර සහ හම්බන්තොට දී **බිම්බිරි** බවට පත්වෙයි. පොල්මල ඉහිරුණු විට දකින්නට ලැබෙන **උතුගොබලු** තරමක් මේරූ විට **ගොබොල්ලක්** බවට පත්වේ. **උතුගොබලු** ගාල්ලේදී **කුරුම්බැට්ටි** බවට පත්වේ. තරමක් ලොද සහිත තත්ත්වයට පැමිණි විට එය **වැවරයකි**. ඒ අවධිය ඉක්මවා මදය උලුප්පා ගත හැකි තත්ත්වයට පත් වු විට **කුරුම්බා** යයි කියති. කුරුම්බා අවධිය පසුකළ මෝරපු අවධියට නොපැමිණි ගෙඩිය **කලටිය**. ගැමියා **ගොන්කලටි** නමින් හඳුන්වන්නේ කෂ පැහැයට හුරු බරවැඩි කලටිය. පොල් ගෙඩියේ කටුව **පොලොත්ත** ය. කොස්ගසේ හැදෙන ඇගිල්ලක මහතින් යුතු මල **වවුල්පනාමල්** නම් වේ. කොස් ගසේ මල්හට ගැනිමට '**පනාපතුරු තැලෙනවා**'යි කියති. කුඩා අවධියේ ගෙඩි **ගැටවාකොස්** ය. ඊළග අවධියට **වංකොස්** යයි කියති. **හෙල්ලි** හෙවත් **හෙරලි** යනුද කොස්වලට යෙදෙන්නකි. ඉදුණු විට ඒවා **වැල** හෝ **වරකා** වෙයි. වගීය අනුව **වැලගහ**, **වරකගහ** යනුවෙන් කොස් ගස් හැඳින් වේ. ගෙඩියක උඩුපැත්ත **ඉහටිය** වන විට පහත පැත්ත **පහටිය** නම් වේ. දෙල්ගසේ හැදෙන **පනාමල්** ගාල්ලේදී **දෙල් නැටි** වී මාතරදී **දෙල් විලක්කු** වෙයි. වේළාගත් කොස් **අටුකොස්**ය. වේළාගත් දෙල් **අටුදෙල්** ය. ඇතැම් අය ඒවා **දෙල් අටුකොස්** යනුවෙන් ද හඳුන්වති. වෙල්වල හැදෙන **මුගුණුවැන්න** නම් පලාව **මුගුණුඇන්නා** ය. සමහරුන්ට **මුගිනිඇන්නා** ය. කෙසෙල්කැන් **වතුකොන** ක් නැත්නම් **වතුකැනක්** වේ. **වතුකොන්** වල මල **වතුමෝව** හෙවත් **වතුමොයියා** ය.

රුහුණේ කාන්තාවෝ **ඉවුම් පිවුම්** වලට සූරියෝය. **මාළුහොද්ද** රසට හදන ඇය **මාළු ඇඹුල්තියල් ඉව්වාම** දිවපිනායයි. උයනවා යන පදයේ අතීත රූපය **ඉව්වා** බවට පත් වේ. **මාළු මැල්ලුම** ද රුහුණේ නම් දැරූ කෑමකි. **තුනපහේ** යනු දුරු මිරිස් කොත්තමල්ලි ආදි කුඩුවගීය. සමහරු ඊට **පිරිමැහිලි** කියාද පවසති. **නියඹලාව** ද රුහුණට විශේෂ වු කෑමකි. දෙල්, කොස්, වැනි දේ සාදා තලපය මෙන් මදක් දියාරු වු කුට්ටි කඩා බත් සමග මුසුකර කා හැකි **නියඹලා** වේ රස කාලා බැලිය යුතුය.

රුහුණේ ජනයා තවාන්වලින් පැළ **උගුලන්නේ** හිටවීමටය. හිටවපු පැළ දින කිපයකින් **බිං අල්ලා** ගනියි. **බිං අල්ලනවා** යනු පැළවෙනවා යන අදහස දෙන්නකි. **කරටිය** නැත්නම් **කොණ්ඩුව** ගසේ දළුවය. ඉතිවලට **කෙරටිල්ල** යයි කියති. ගස්වල හැදෙන **මල්පොහොට්ටු** මාතර, හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කවලදී **කුප්පි** බවට පත්වේ. ගාල්ලේ අයට ඒවා **මොට්ටු** ය. මල් පිපිමට **ගැටගන්නවා** යි ව්‍යවහාරයක්ද පවති. **ඇඳුත්ත** යනු පොල්ගෙඩි දෙකක් හෝ කිපයක් එකට ඇදා සාදන්නකි. ගොන් බානක් එකට ඇදා ගත් විට එයද **ඇඳුත්තකි**. අතු අග්ගිස්ස යන තේරුමෙන් **දෙලිහපොත** යන්න රුණු ජනවහරේ යෙදේ.

මක්කයි යන පදය රුහුණනට අවේනික වුවක් වැනිය. **මක්කටෙයි**, **මක්ක කරන්නද**, **මක්කයි**, ආදි වශයෙන් භාවිත වෙයි. 'උඹ **මක්කටෙයි** එහාට ගියේ' යනුවෙන් ප්‍රශ්න කරන විට **මක්කටෙයි** යන පදය යෙදී ඇත්තේ කුමකටද? යන අදහසින් බව පැහැදිලි වෙයි. කවුරුද? කවර එකියද? යන අදහස දීමට **මොකා?**, **මොකී?** යන පද භාවිතවේ.

රංචාගොඩ ළමයා ගැන අපි අසා ඇත්තෙමු. රුහුණේ ජනවහරේ කුඩා උන්ට පමණක් නොව දිගගිය ගැහැනුන්ටද **ළමයා** යන වචනය භාවිත වෙයි. රංචාගොඩ සිට රුහුණට දිගගිය තැනැත්තියකි **රංචාගොඩ ළමයා** නම් වුයේ. **කොටවිල ළමයා**, **ගැටමාන්නෙ ළමයා**, **හුංගම ළමයා** ආදි වශයෙන් ගමේ නම සම්බන්ධකොට කාන්තාවන් හැඳින්වේ. තරුණියන්ට ද ළමයා කියා භාවිත කරන අවස්ථා නැත්තේ නොවේ. **කළු ළමයට** කරත්තෙ ගේන්න කියපන් යනු එවැනි අවස්ථාවල කියවෙන්න පුළුවනි.

සනුවරේ යනු පරම්පරාව යන අදහස දෙන වදනකි. පරම්පරාව හෙවත් පෙළපත හඳුන්වන නම රුහුණේ අයට **නාමේ** ය. හෙට්ටි ආරච්චිගේ සිරිසේන ගේ **නම** සිරිසේන ය. හෙට්ටිආරච්චිගේ යන්න **නාමේ** ය. **නම නාමෙ** කියන්න කියා කිවොත් වාසගම සමග නම කියන්න යන අදහස ලැබේ. පෙළපත හෙවත් **වාසගම** ගාල්ලේ අයට **වනම** නම් වේ. **නම් වනම්** කියන්න යයි භාවිත වෙන අවස්ථා වේ.

එළිය වැටිගෙන එන යාමය දකුණේ අයට **කළුකපා එළිය** නම් වේ. **දහසක් බුදුන් පාන්දර** යනුවෙන්ද උදයට භාවිත කරති. සමහරු රට **පොල් ඉරටු ජේන වේලාව** යයි ව්‍යවහාර කරති. මද්දහන **ඉරමුදුන් ජාමෙකි**. හවසට **ගොංමංගිලි වෙලාව** යයි වැහැරේ. සමහරු **ගොම්මන් වෙලාව** යයි කියති. **අලියංවෙලාව** යනුද රටම වහරකි.

ගෑනු ළමයකු වැඩිවියට පත්වීම **'කෙල්ල ගෙයි මුල්ලකට වෙලා'** නැතහොත් **ලොකුවෙලා** යනුවෙන් භාවිතයේ පවතී. මල්වර වූ දැරියක වෙනුවෙන් පවත්වන උත්සවය **කිලිමංගලය** නම්වෙයි. සමහර තරුණියෝ **දැගලිලිකාරය**. එවැනි අය **ගාය වැඩිඋන්** ලෙස හඳුන්වති. '**ඒකිගෙ දාංගලේ බලපල්ලා** යි' කිවොත් තරුණියගේ හැන්පත් කමක් නැති බව හැගවෙයි. කොල්ලන්ට නිතර **ඉඟිබිඟි පාමින්** පසුවන්නී **මදන කුලප්පුව** හැදුණු එකියකියි ගැමියෝ පවසති. 'ඒක හරිම **විසකුඩිච්චියක්** කි දෙනෙක්ගෙන් **පනයං කැවද?** මේ ටික දවසට ' යනුවෙන් ගැමිලියක් කියන්නේ රාගාධික ගැහැනියක් අරභයාය. **පනයංකැම** ලෙසින් හඳුන්වන්නේ ගැහැනියක් තෑගිබෝග ලෙස පිරිමියකුගෙන් ලබන සංග්‍රහවලටය. එසේ පිරිමින් මුලා කරන්නට සමත් වන්නේ **සංගසුරිය බඩු** ය. අගර දගර කාරියෝ **සංගසුරිය බඩු** ලෙස ගාල්ලේ දී හැඳින්වෙති.

නිතර දගලන, උඩපනින විසේකාර ගෑනුන්ට **තේ උඩිච්චි** කියා භාවිත වේ. **තේ උඩිච්චියෝ** හරිම **ඉස්කුරුප්පු කාරියෝ** ය. අමුතු මෝස්තර පෑම ගැමියාට **ඉස්කුරුප්පු කරකැවීමක්** වේ. යහපත් පැවැත්මක් නැති තරුණියන්ට **පක්කලි පසික්කාට්ටු ආලවට්ටම** කියා ගැමියෝ අවමං කරති. නැට්ටුක්කාරියන් ලෙස හඳුන්වන තරුණියක් පාරේයන විට 'අර යන්නෙ **සකබඹරෙ වගේ කරකවකවා**'යි සමහරු පවසති. එවැන්නියන්ට **සක්කරවට්ටම** කියා කියන්නේද අපහාසයටය. මෙවැනි **විසේකාර බඩුවක්** සමග හාදවී මව්පියන්ට හොරෙන් විවාහ වී නම් එය **අවලම් මඟුල** කි. පිළිවෙළකට නැතිව කෙරෙන වැඩ දකුණේ ජනතාවට **අවලම් මඟුල වාගේ** වැඩකි. පහසුවෙන් යාළු කරගත හැකි ගෑනු ද වේ. ඒ අය ගැමියාට **ලේසි බඩු** ය. එවැනි උන් **අයාලේයන** අවස්ථාද වේ. එකිනෙකා අතට මාරුවෙමින් පිරිමින් කිහිප දෙනකු ඇසුරු කළ තැනැත්තිය **අයාලෙ ගිය එකියක්** වේ. ඉක්මන්කාර ගැහැනු **කලිප්පිච්චි බඩු** ය. මෙවැනි කිසිදු වරදක් නැති තරුණිය හැඳින්වීමට **පරහක් නැති එකී** යයි කියති. **සලපතල** යන වචනය ගැහැනුන් අරභයා බොහෝවිට යෙදෙයි. 'අපොයි ඒකිගෙ **සලපතලකම** කොස්ගෙඩියක් **හොඳකරන්නත්** වරුවක් ගනිවි' යනුවෙන් අලසකම හුවා දැක්වීමට ඒ වදන යොදා ගැනේ 'අප්පේ ඒක හරිම **සලපතල බඩුවක්**. ඔය **හින්නික්කිතර** ගැටයට ඇහැකිද ඒකි **ආන්බාන් කරන්න**' යනුවෙන් කියන්නේ දඟකාර යන අරුතෙන් **සලපතල** යන වචනය යෙදුණු විටය. **'එයා සලපතල වැඩියි'** කියා පැවසෙන්නේ මහත වැඩියි යන අදහස දීමටය. 'එකිගෙ කටේ **සනිසකේ බැඳල**'යි කියා නිතර කතා කරන ගැහැනියක් අරභයා කිව හැකිය. 'කොහේද ? මේ **සනිසකේ** දුවන්නේ' කියා විමසුවොත් ඉන් කියවෙන්නේ හදිසිබව නැතිනම් ඉක්මන්බවය. 'ඒකි හරිම **සලිත්ත බඩුව**. අච්චර හොඳට හිටපු පොඩි හාමුදුරුවො අල්ලගත්තෙ නැහැ. ඕං රයෙ රෑ සිවුරත් දාල ඒකිත් එක්ක **රහත්වෙලා** යි කියන අවස්ථාද ගැමිසමාජයේ නැත්තේ නොවේ. බොහෝ පිරිමින් ඇසුරු කර ඇති ගැනියකට **'දහදඩාවතේ ගිය දහදුරා අම්මණ්ඩි කෙනෙක්'** යයි කියා බැනීමට හැකිය. සමහරු එවැනි ගෑනුන්ට **බොණ්ඩි** යැයි කියන්නේ අවමං කිරීමටය. **බොණ්ඩිගෙ පුතා** යයි කියා පිරිමින්ට අවමං කරන අවස්ථා රුහුණු ජනවහරේ සුලබයි.

විවාහය යන අරුතෙන් **හිරය** යන පදය දකුණේ භාවිත වේ. **'හිරයක් ගෙනාවා'** යි කියන්නේ තරුණයෙක් තරුණියක අවාහ කර ගැනීමටය. තරුණියක් **දීගදීම** නැතහොත් විවාහ කරදීම **හිරදීමකි.** 'කවුද?' උන්ට හිර දෙන්නේ? යයි ගම්පෙරළියේ මාතර හාමිනේ කියන්නේ කතිරිනා පියල්ගේ කීමට නන්දාට **කපුකමක්** කතාකරන්න ගිය විටය. කපුවාට **කේලාම් කාරයා** යයි පවසනු ගාලු ගඟබඩපත්තුවේදී ඇසිය හැකිය. මගුල් සවාරියක් එනවිට ගමේ අය එක්වී පිළිගැනීම් සූදානම් කරති. පාර අයිනේ මේසයක් පුටු දෙකක් තබා බුලත් හුරුල්ලක්, බීම බෝතල කිහිපයක් තබා ගෙන සිට මනාල යුවලට බුලත් දී පිළිගෙන පිරිසටම සංග්‍රහ කරන තැන **ආදරපළ** ය. සංග්‍රහ කිරීම හඳුන්වන්නේ **බුලත් ආදරය** යනුවෙනි. විවාහ මංගල්‍යයෙන් පසු මනමාලියගේ පාර්ශ්වයෙන් මනමාලයාගේ නිවසට යන ගමන **දෙවැනිගමන** ලෙස බොහෝ පෙදෙස්හි හැඳින්වේ. **පසුගමන** යනුද ඊටම භාවිත වදනකි. මාතර පළාතේ අයට එය **මහගමන** ක් වන අතර හිනිදුම්පත්තුවේදී **ඉසදියට යාමක්** වේ. අතීතයේ ගිංගඟ මිටියාවතේ **මගුල් සවාරි** ගොස් ඇත්තේ ගඟ දිගේ අගුල් වලිනි. මංගල ජෝඩු කැඳවා ගෙන යාමට විසිතුරු ලෙස සැකසූ **මගුල් අගුල්** හෙවත් **බංගලා අගුල්** එකල සුලභ විය. අටපට්ටම් හැඩයෙන් යුත් වහලක් සහිත මගුල් අගුල් වල ජෝඩුව ඉඳුවා නෑයන් පිරිවරා ගෙන විරිඳුකාරයන්ගේ රබන් සුරල් හඬ පතුරුවා ගිය ගමන් හරිම අපූරුය. විරිඳු සුරල් කීම ගැමියා හඳුන්වා ඇත්තේ **රබන්සෙල්ලම්** යනුවෙනි.

ගැහැනුන් කිහිප දෙනකු එක පෙළට වාඩි වී **උකුණන් අහුලන** අවස්ථා දැකිය හැකිය. උකුණාට **ඔටයා** කියා ව්‍යවහාරයක් ගාල්ලේ දී ඇසිය හැකිය. උකුණාගේ බිත්තරය **ලේඩියා** ය. උකුණු පැටවා **ඇල්මා** වෙයි. උකුණු පරපුර ගැන ගැමි කවියක් මෙසේය.

ඉකිණි ලෙඩින් පොරවගති
උකුණා මඩුපැල් සදති
ලේඩිත්තා බෙරේ ගහී
ඇල්මා සමයං නටති

කාන්තාවක් ගැබිණි තත්ත්වයට පත්වූ විට **'ඒකී බඩින්'** යැයි කියති. දරුවන් වැදීම **කුසෙන් හැල්ලු වීම** නැතිනම් **බරහැල්ලුවීම** ය. දරුප්‍රසූතියේදී උදව්කරන **වින්නඹු අම්මා** ට බොහෝ අය **ආධාරකාරයා** යි කියති.

සමහර පෙදෙස්වල දී ඇය **දායම්මා** නමින් හැඳින්වෙන අතර **නේස්නෝනා** නමින් හඳුන්වන්නෝද වෙති. **අහලපස්දිවේ දායම්මා** කෙනෙක් නැත්නම් **දිනහරියාමට** කලින් ගැබිනිය පහසුකම් ඇති පෙදෙසකට කැඳවාගෙන යා යුතුවෙයි. **අහල පස්දිවේ** යන්න දකුණු ජනවහරේ යෙදෙන්නේ ළඟපාතක නැ යන අරුත දීමටය. **දින හරියාම** යන්නෙන් කාලය සම්පූර්ණ වීම අදහස් වේ. **'අහලගම් පන්සීයක වෙදෙක් හොයා ගන්න නෑ'** යනුවෙන් කිවොත් 'දන්නා ඉසව්වක වෙදෙක් නැහැ' යන අදහස ලැබේ.

යන්තම් දැළි රැවුල එන වියට පැමිණෙන විට ගැටව් ගැටිස්සියන් ගැන උනන්දු වෙති. හොඳට ඇඳ පැළඳ ගෙන ඔවුන් ගමේ **ගොඩේ හක්මන් කරන්නේ** කෙල්ලන්ගේ අවධානයට ලක්වීමටය. එසේ අනුන්ගේ අවධානයට ලක්වීමට ඇවිදීම රුහුණේ ජනවහරේ යෙදෙන්නේ **විසිත්තෙ යාම** ලෙසිනි. මෙසේ යන විට **ළමිස්සියන්** දිහා **හොර ඇහෙන්** බලති. **ඇස්ගසති.** ඒවා ගැමියන් හඳුන්වන්නේ **රොඩුළෑම** ලෙසිනි. එසේ යන ගමන් ගැමියාට **රොඩ්ඩෙයාමක්** වේ. එවැනි ගමනකදී **ඇහැට කනට පේන එකියක්** දුටු විට කුමක් හෝ බොරුවැඩක් පටලවා ගෙන **උච්චි කිරීම** ගැටවුන්ගේ සිරිතය. **උච්චි කරනවා** යන්නෙන් අතගගා ඉන්නා බව කියවේ. මෙසේ **රස්තියාදුවේ** යන ගැටවුන්ට සමහර දෙමව්පියෝ **තටාමාට්ටු** දෙති. දඬුවම් කිරීම හා අවවාද දීම **තටාමාට්ටු කිරීම** යන්නෙන් අදහස් වෙයි.

දැවා යන්න දකුණට ආවේනික පදයකි. මාතර සහ හම්බන්තොට ප්‍රදේශවල දැමීම යන අදහස දීමට **දැවා** යයි කියති. 'අටුවට විට්ක දැවා' 'වැස්සිට තණකොළ දැවා' ආදි වශයෙන් භාවිත වේ. දකුණේ ගැමියෝ **පොල් ඔයති. ඔයනවා** යන්නෙන් ලෙලිගහනවා යන අරුත ලැබේ. ලූනු, කොස් වැනි දෑ **හොඳකරන්න** දකුණේ ගැමි ලියෝ දනිති. සුද්දකර ආහාරයට සුදුසු තත්ත්වයට පිළියෙළ කිරීම **හොඳකරනවා** යන්නෙන් කියවේ. බොහෝ ප්‍රදේශවල **දොඩනවා** යන්න කතාබහ කිරීම හැඟවීමට යෙදේ. එහෙත් රුහුණේ ඉන් අදහස් කරන්නේ දොස් කීම හා බැනීමය. 'මාරයෙ වෙලට ගියේ නැතුවට **අප්පොච්චි** මට හොඳටම **දෙඩුවා'** යි කියන්නේ දොස් නැගූ බව කීමටය. නිතර කතාකරන අය **දෙඩුම් පරක්කු** නමින් හැඳින්වේ. එසේ දොඩනවිට **'දොඩා දොඩා බස් බෝවේ'** යි කියන්නේ කතාව දිග්ගැසෙන බව ඇඟවීමට ය. දකුණේ **අබියෝග**

කාරයෝ සිටිති. සිහි විකල් වූ අයට **අබ්යෝගකාරයන්** යයි කියන ගැමියෝ නොගැලපෙන වැඩ කරන හා කතා කරන අයගෙන් උඹට අබ්යෝගෙදැයි අසන්නේ පිස්සුද? යන අරුත දීමටය. **ඔල්මාදේ** හා **ඔල්මාදකාරයා** යන වදන්ද පිස්සා හා පිස්සුව යන අරුතින් යෙදේ. කැලඹීම ඔවුන්ට **කලහම්බාවක්** වේ. රණ්ඩුව **අරෝවකි**. තර්ජන ගර්ජන **දෝස්මුරේ** කි. නැතිනම් **අරියාදුවකි**. කලබලය **මරදායකි**. හදිසි විපතක් වූ විට එතැන ගැමියා හැසිරෙන්නේ **අමදකුළුපාර** සහිතවය. කලබල ඇතිව යන අදහස ඉන් මතු වේ.

දකුණේ ජනතා වට කරදිය **කරිප්ප** බවටත්, මිරිදිය **මිරිප්ප** බවටත් පත් වේ. **මිරිප්පවිල** යන ග්‍රාමනාමය ඊට සාක්ෂ්‍ය දරයි. මිරිදිය මාළු මිරිප්පමාළු බවට පත්වන්නේ ඒ න්‍යායට අනුවය. අපට හොඳට **කරිප්ප පැගිලා** තියෙනවා යි ගැමියා කියන්නේ තමන් සිදාදියේ ඇසුර ලැබූ බව කීමටය. ප්‍රධාන නගර වෙරළාසන්නයේ බිහිවීම නිසා එවැනි වහරකට පදනම සැකසිණි යයි සිතිය හැකිය. හෙලිදිය **තෙලිප්ප** වන්නේද ඒ වාගේය.

බොහෝ පෙදෙස්හි මොනරා නමින් හඳුන්වන පක්ෂියා රුහුණේදී **මොදරා** වෙයි. **මොදරවාන** යන ග්‍රාම නාමය බිහිවී ඇත්තේ ඒ පදය ඇසුරින් බව පෙනේ. **උස්සා** යනුවෙන් රුහුණේ හැඳින්වෙන්නේ උකුස්සාය. පියඹායාම **ඉගිලීමකි**. කුරුල්ලන්ගේ **පෙඳ** යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ පිහාටුය. ගව, එළු, මුව, ගෝන ආදී සතුන්ගේ කුර **කටුව** නම් වේ. ඇද වූ දෙය රුහුණට **සොකරය** කි. 'උඹට **ඇහැකි** ද මගෙ **කෙහුරු** ගහක්වත් හොළවන්න'යි කියා කිවොත් 'මයිල් ගහක්වත් හොළවන්න පුළුවන්ද? යන ප්‍රශ්නය නැගේ. **කරකසුරි** ගොවියෝ කලට වෙලාවට ගොවිතැන් කරති. දක්ෂ යන තේරුම කරකසුරි යන පදයෙන් ලැබේ. සමහරු ඊර්ෂ්‍යාවට **කුඩුකේඩු** වැඩ කරති. **කුඩුකේඩුවා** යන්නද රුහුණු වහරේ එයි. අසත් පුරුෂය, අධමයා, යන අදහස් ඒ වචනයෙන් ලැබේ. රුහුණේ ජනයා ගෙවල් ඇමදීමට ගන්නේ **මුස්න** කි. **මුස්න** යනු කොස්ස, අතුකැටිය යන අදහස දෙයි. මිදුල අමදින **ඉදලට** ද **අතුකැටිය** යන වදන යෙදේ. දකුණේ ගැමියාට උඩැක්කිය **උඩ්ච්චිය** ක් වේ.

කෙළවරක් නැතිව වැඩ යෙදීම දකුණේ ගැමියාට **සුමක්කරේ** වන විට දිගාමඩුලු ගැමියාට **සුමග්ගාත්තරේ** වෙයි. හදිසියකදී රුහුණේ ගැමියා **ඉඩිත්තු** වෙයි. කලබල වෙනවා යන අදහස **ඉඩිත්තු** යන පදයෙන් ලැබේ. ගොවීහු උදලු වලින් පොළව **අහිති**. **අහිනවා** කියන්නේ උදලුගෑමටය. මේ සඳහා ගාලු ප්‍රදේශයේ භාවිත වෙන්නේ **නෙළනවා** යන වචනයයි.

වහින්නට කිට්ටු වුණාම අහස **බීරාන්ත** වන බව ගාල්ලේ අය පවසති. අහස කළු වී **බීරානිවීම** ඉන් අදහස් කෙරේ. වේගයෙන් වහිනවිට එය **ධාරානිපාත** වැස්සකි. වැස්ස රුහුණට **මාරියාවකි**. ඇසල මාසේ එන කඩින් කඩ නැවති නැවත වහින වැහි **පේළි වැහි** ය. දෙවුන්දර උත්සව කාලයට **පේළිවැහි** එන බව මාතර ප්‍රදේශයේ ව්‍යවහාරයේ පවතී. **අතෝරයක් නැති වැස්ස**. ලෙසින් හඳුන්වන්නේ නොකඩවාම වහින වැහියි. හඬදීගෙන කඩා හැලෙන තද වර්ෂාවට **දඹවර්ෂාව** යැයි කියති. සිලිපොද වැස්ස ගැමියාට **මල්ඉහිරෙන වැස්ස** කි. වියළි කලාපයට අයත් මාගම් පත්තුවට වර්ෂාව ලැබෙන්නේ ඊසාන දිග මෝසමටය. එකී මෝසම් වැස්සට පෙර ලැබෙන ආගන්තුක වැහි මාගම් පත්තුවට **බෙලිතෝර වැහි** ය. දිගාමඩුල්ලේ දමන් වැහි යයි කියන්නේ **බෙලිතෝර වැස්සට** ය. රුහුණේ වැව් වාං දමන්නේ නැත. ඒ වෙනුවට සිදුවන්නේ **මදව් දැමීම** ය. වෙනත් ප්‍රදේශවල පිටවාන රුහුණට **මදව්ව** කි.

හින්නා, **හින්නි කොල්ලා**, **හින්නි කෙල්ල** ආදී වශයෙන් වූ ව්‍යවහාරයක් දකුණේ වෙයි. හින්නා යනු කුඩා කුඹියෙකි. කුඩා යන අරුතෙන් **හින්නා** යයි ගෙදරදී හැඳින් වූ දරුවා වැඩුණු පසු **හින්නි මහත්මයා** හෝ **හින්නි හාමිනේ** හෝ වෙයි. **හින්නි ගොයිය**, **හින්නි එකා**, **හින්නි ළමයා** ආදී වශයෙන් ඒ වචන භාවිත වේ.

හැම තිස්සෙම ඇවිදීම **රෝන්ද ගැහීම** කි. 'ඌ ගම පුරා **රෝන්ද ගහනවා** මිසක් කරන වැඩක් නෑ' කියා මව් පියන් කියන්නේ නිකරුනේ ඇවිදීමට කාලය යොදන අයට අප්‍රසාදය පළකිරීමටය. ඇවිදින විට ඔහුට තවත් එවැනි උන් **ඒරුවෙයි. ඒරු වෙනවා** යනු හමුවෙනවා යන අරුත දෙන වදනකි.

හිනිදුම් පත්තුවේ කැළෑවල **කිතුල්මදින** අය මල් ආ කිතුලක් දුටු විට එහි සළකුණක් යොදා වෙන්කර ගනිති. මුලින්ම සටහන දැමූ තැනැත්තාට ඒ ගස වෙන් වේ. ඊට **ආරම්කකරනවායි** කියති. වී ගොවිතැන් කිරීම ගාලු දිස්ත්‍රික්කයේ හැඳින්වෙන්නේ **ගොයිතැන් කිරීම** යනුවෙනි. කුඹුර **ගොවිපලකි.** අලබතල හා වෙනත් ධාන්‍ය වගා

කිරීමට **කර්මාන්ත කරනවා** යි කියති. ඒවා ගැමියාට **කටුසර බෝගය**. තේ වැවූ කුඩා ඉඩම් **තේ හේන්** ය. **වතු** ලෙස හැඳින්වෙන්නේ තේ, රබර්, පොල් වැනි වගාවලින් යුත් විශාල ඉඩම්ය.

"තලප කන්න බැරුව ගිරුවායට ගියා වගෙයි" යනු රුහුණේ ප්‍රස්තාව පිරුළකි. **ගිරුවාය** යනු ගිරුවා පත්තුවය. එහි ප්‍රධාන ආහාරය කුරහන් ය. **කුරහන් තලප** හා **කුරහන් පිට්ටු** ගිරුවා හා මාගම් පත්තුවල ජනයාට නැතුවම බැරිදේය. **ආනමක්** හදාගත් විට බඩ පිරෙන තෙක් තලප ගිලිය හැකිය. **ආනම** යනු රසට උයන හොදි විශේෂයකි. කෑමක් කෑ පසු එය ප්‍රමාණවත් නොවූ විට රුහුණේ ගැමියෝ **"ගිරුවාය මැදින් කෝඳුරුවා ගියා වගෙයි"** කියා පවසති. ගිරුවාය විශාල භූමි ප්‍රදේශයකි. ඒ මැදින් කෝඳුරුවකු යාම සැලකිය යුතු දෙයක් නොවේ. කෑ ප්‍රමාණය 'කටේ ගෑවෙන්නත් මදි' යන අදහස ඒ ප්‍රස්තාව පිරුළේ වෙයි.

හේන් ගොවිතැන හා දඩයම ජීවිකා වෘත්තිය කොටගත් පිරිසක් ද මාගම් පත්තුවේ වනාන්තර ආශ්‍රිතව විසූහ. තිස්සමහාරාමය, කතරගම හා අවට ප්‍රදේශය **දෙයියන්ගෙ අඩවිය** ලෙස සැලකූ ඔවුහු දඩයම සඳහා බැදිබසක් භාවිත කළහ. බැදිබස භාවිත කළ විට ආපදා සිදු නොවේය යන විශ්වාසයක් ද ඔවුනතර වූ බව පැහැදිලිය.

දඩයමේ යාම **හිගමනේ** යාමක් ලෙසත් දඩයක්කාරයින් **හිගන්නන්** ලෙසත් හැඳින්විණි. **හිගමනේ යන** විට බොහෝ සතුන් හමුවේ. **උසනා** හෙවත් **ගජරා** ගෙන්, එසේත් නැත්නම් **බොටකදා** හෙවත් වල් අලියා ගෙන් පරෙස්සම් විය යුතුය. වනයේ වෙසෙන ප්‍රචණ්ඩ සතා **මදයා** හෙවත් **පැගිරාය**. ඉන් අදහස් කෙළේ **කුළුහරකා** ය. නැතිනම් වල් මී හරකාය. **දෙයියන්ගේ බල්ලා** ද නපුරෙකි. **ගමයා** හා **සෝම** යන නම්ද ඌටම යෙදේ. බැදිබසින් එසේ හඳුන්වන්නේ වලසාය. **පොට්ටනියා** හෙවත් **මහරුන් කාරයා** ද නපුරෙකි. කොටියා යනුවෙන් ඌ පොදු වහරේ හැඳින් වෙයි. **හොටබරියා** හෙවත් **හොස්සදික්කා** දඩයමට වැඩි මනාපයක් දක්වන්නේ වැඩිදෙනා වල්ඌරුමස් ප්‍රියකරන බැවිනි. **කරකොළයා** සහ **සුබරයා** දඩයමට ද **හිගන්නෝ** කැමැත්තෝය. **කරකොළයා** නමින් ගෝනාද **සුබරයා** නමින් මුවාද බැදිබසින් හැඳින්වේ. ඔවුන්ට තලගොයා **වරපොටයා** වෙයි. හාවා **ආප්පයා** ය. හාවාග් ගැහුනු සතා **මට්ටී** ය වඳුරා **ගස්ගෝනා** ය. ගෝන මුව ආදී අං සහිත සත්තු **ආයුධකාරයෝ** නම් වෙති.

සතෙක් දුටු විට දඩයක්කාරයෝ **ගුගුරන්නා කරති**. ඔවුන් වෙඩිතැබීම හෙවත් **ගුගුරන්නා** කරන්නේ **ගුගුරන්නාවෙනි**. වෙඩිවැදී සතා **හරහකියව්ලා** සිටිනු දුටු විට **මාන්කරන්නට** සිදුවේ. සතා වැටී තිබීම **හරහ කියව්ලා** යන්නෙන්ද සතා කැපීම **මාන්කරනවා** යන්නෙන්ද අදහස් වේ. සතාකපා හම ගැසීම බැදි බසේ එන්නේ **හැවය අරිනවා** හෙවත් **හොඳකරනවා** යනුවෙනි. මස්කැපීමට **කපන්නාව** හා **කොටන්නාව** උදව් වේ. **කපන්නාව** යන්නෙන් පිහියත් **කොටන්නාව** යන්නෙන් පොරවත් අදහස් කෙරේ. සතුන් වෙඩිතැබීමට රැක සිටීම **පලිදරනවා** යනුවෙන් භාවිත වේ. සතෙක් ඒම **යාරියා වෙනවා** යන්නෙන් අදහස් කෙරේ.

මස් වේළීම සඳහා මැස්සක් තනා එහි මස් තිරුතබා ඒ යටින් ගිනි අවුළුවති. මැස්සේ මස් දැමීම මැස්සට වන්දනවා යනුවෙන් හඳුන්වති. මස් වේළීමට දැමීම **දැඩියාවට දානවා** නම් වේ. ගින්දර **රක්තා** ය. ගිනි ඇවිලීමට **දිරව්වා** හා **පරඩැල්** අවශ්‍ය වේ. දිරව්වා යනු දරය. රොඩු බොඩු හින්කෝටු ආදිය **පරඩැල්** ය. වනයේදී උයාගෙන කෑමට දඩයක්කාරයෝ පුරුදුව සිටිති. කැළයේ දී බත **පුබ්බරු** වේ. **පුබ්බරුවන් රැකෙනවා** නැතහොත් **ජයකරනවා** යන පදවලින් කෑම අදහස් කෙරේ. බත් කෑමට ඔවුහු **හිගමන් ටිකක්** දා **කහවතුර ටිකක්** තනා ගනිති. **හිගමන් ටික** යනු දඩමස්ය. **කහවතුර** යනු හොද්දය. කෑමෙන් පසු **ඔවුහු ගගුලාව තර කරති**. **ගගුල** හෙවත් වතුර ගෙන යන්නේ ලබු කැටවලය. බැදිබසේ ලබුකැට **තිත්තයා** නම් වෙයි. වනයේදී ඔවුන්ගේ ආහාර අතරට **කටුබොර** හා **පඩිය** ද එක්වේ. **කටුබොර** යනු දිවුල්ය. **පඩිය** යනු මී වදය. මී ගැරීම **පඩියගරා ගැනීම** කි. වනයේදී ඔවුන්ට **පැගිරියා** නැතුවම බැරිය. **පැගිරියා** යනු බුලත් විටය. ඔවුහු කැළයේදී **තේ ගගුල තර කරති**. **තේ ගගුල** යනු තේ වතුරය. නිදා ගැනීම ඔවුන් හැඳින් වූයේ **නිදිපුරනවා** යනුවෙනි.

පාරම්පරික කළුකුමාර ඇදැහිම පිලිබඳ මත විමසුමක්

ජයසේන කෝට්ටගොඩ

කාන්තාවන් විෂයෙහි බලපවත්වන්නා වූ යකෙකු වන කළු කුමාරයා පිළිබඳව ගොඩ නැගී ඇති ජන සාහිත්‍යය ලංකාවේ අස්සක් මුල්ලක් නැර ව්‍යාප්තව ඇතත් ඒ තුළ ප්‍රදේශයෙන් ප්‍රදේශයට ආවේනික වන විශේෂතා රැසක් දක්නට ලැබේ. එක් ප්‍රදේශයක කළු කුමාරයා තවත් ප්‍රදේශයක කඩවර නමින් හැඳින් වෙයි.[1] මොහුට වෙනත් ප්‍රදේශයක දී 'කුමාර යකා' හෙවත් 'කුමාර දේවතාවා' නමින් පුද වාලක්කම් දෙනු ලැබේ. වට කුමාරයා යනු ද මොහුගේ ම තවත් අවතාරයකි.

විවිධ නම් යටතේ හඳුන්වනු ලැබුව ද ලංකාව පුරා ම කළු කුමාරයා අදහනු ලබන්නේ එකම අරමුණක් මුදුන්පත් කර ගැනීමේ අභිලාෂයෙනි. එනම් කාන්තාවන් ගේ දරුඵල අපේක්ෂාව හා ඇති වූ දරු ගැබ සුරක්ෂිත කර ගැනීමේ බලාපොරොත්තුවයි. එ පමණක් ද නොව තරුණියන්ට බැල්ම හෙළා ඔවුන් තුළ රෝග කාරකයන් ඇති කිරීමේ ශක්තියක් ද කළු කුමාරයාට ඇතැයි විශ්වාසයක් සමාජයේ ඇත. විශේෂයෙන් අවිවාහක කාන්තාවන් කෙරෙහි බැල්ම හෙළා ඔවුන් කෘෂ බවට පත් කිරීම හෝ ලේ මාල කිලි මාල ආදී රෝග තත්වයන් ඇති කොට කාන්තාවන් අපහසුවට ලක්කිරීමේ ශක්තියක් ඇති කළු කුමාරයා පිළිබඳව ගෙතී ඇති ජන සාහිත්‍යය විපරම් කිරීමේ දී පැහැදිලි වන්නේ ඉන් ඔබ්බට දැකිය හැකි සමාජ සංකල්ප හා සන්නිවේදන ලක්ෂණ රැසක් ඒ තුළ විද්‍යමාන වන බව ය. එකී කරුණු පිළිබඳව සාකච්ඡා කිරීම මෙම ලිපියේ අරමුණ යි.

අනාගත වර්ගයා ගේ පැවැත්ම උදෙසා විවාහක කාන්තාවක් දරුවන් වැදීම සමාජයේ අත්‍යාවශ්‍ය කරුණකි. කායික හෝ මානසික බලපෑමක් අනුව කිසියම් කාන්තාවකට දරුවන් නොලැබේ නම් එබඳු වූ කාන්තාවන් කෙරෙහි සමාජය බැලුවේ මහත් අප්‍රසාදයෙන් යුතුව ය. වඳ කාන්තාව හිමිදිරියේ දැකීම පවා අශුභ ලක්ෂණයක් කොට සළකූහ. නො එසේ නම් එබඳු කාන්තාවක් මුණ ගැසුන හොත් යන එන ගමන් බිමන් පවා අතහැර අපසු හැරීමට තරම් බොහෝ දෙනා පුරුදුව සිටියහ. වඳ කාන්තාවක් සමාජයේ එතරම් පරිභවයකට ලක් වූයේ දරුවන් ලැබීම සමාජයේ අත්‍යවශ්‍ය කරුණක් සේ සළකන ලද බැවිනි.

විවාහක අඹු සැමි යුවලකට දරුවන් නොමැත්තේ නම් සවාමි පුරුෂයා විසින් වෙනත් විවාහයක් කරගත යුතු බැව් පැරණි භාරතීය සමාජය සැලකුයේ දරුවන් ලැබීම අනාගත වර්ගයාගේ පැවැත්මටත් තම කුල ගෝත්‍රවලට අයත් පරම්පරාවන්ගේ පැවැත්මටත් බෙහෙවින් අත්‍යාවශ්‍ය කරුණක්සේ සලකන ලද බැවිනි.

කිසියම් කායික හෝ මානසික දුබලතාවක් මත දරුවන් නො ලැබෙන කාන්තාවක් ඇත්නම් ඇය දරුවන් පතා විවිධාකාර වූ පුද පූජා යාග හෝම පවත්වන්නට පුරුදු වූයේ එබැවිනි. බෞද්ධ සාහිත්‍යයෙන් හෙළිවන පරිදි සුජාතා සිටු දියණියෝ බුදුන්ට කිරි පිඩු පුද දරුවන් අපේක්ෂා කළහ. ඉන් පැහැදිලි වන්නේ දරුවන් පතා පුද පූජා පැවැත්වීම ආරම්භ වූයේ අද ඊයේ නොවන බව ය.

කාන්තාවන්ට දරු ගැබ් පිහිටීම වලක්වනු ලබන්නේත් පිහිටන ගැබ අතරමග දී විනාශ කරනු ලබන්නේත් කළු කුමාරයා විසින් යයි පවත්නා ප්‍රචලිත මතයයි. ගැබ් ගත් සත්‍රියක් අවේලාවේ තනිව ගමන්-බිමන් නො යාමටත්, සොහොන් පිට්ටනිය, පාළු කනත්ත, ගලා බසින දිය කඩිත්ත ආදී ස්ථාන පසු කර නො යාමටත් කටයුතු කරන්නේ කළු කුමාර දෝෂය ඇතුළු විය හැකිය යන විශ්වාසය උඩය. තෙල් කෑම, බදින ලද පුළුටු කෑම ආදිය අනුභව කිරීම ගැබ් ගත් සත්‍රියකට වැඩිහිටියන් විසින් තහනම් කරනු ලැබේ. සවස් කාලයේ දිය නෑම පවා ගැබ් ගත් සත්‍රියක ට තහනම් ය.

මෙපරිද්දෙන් පහතරට පළාත්වල දී කළු කුමාරයාගෙන් ආරක්ෂා වීමේ අභිප්‍රාය මත යම් යම් පුද

පිළිවෙත් ඇතත් උඩරට පළාත් වලදී එම ස්ථානය 'කඩවරයා' ට හිමි වේ. කඩවර සෙවනැල්ල පැගුණු කළ දරු ගැබ් විනාශ වන බැව් උඩරට පළාත්වල පවත්නා විශ්වාසයකි. දරු ගැබ් ආරක්ෂා කර දෙනු වස් කඩවරයාට නූලක් ජප කර ස්ත්‍රියගේ ගෙලෙහි පළඳවනු ලබන අතර දින 30 ක් ගත වීමෙන් පසුව අදළ දෙළ පිදේනි කැප කර දී භාරය ඔප්පු කරනු ලැබේ.[2]

සබරගමු පළාතේ 'වට කුමාරයා' ට ප්‍රධානත්වයක් ඇතිව පුද දෙනු ලබන කුමාර සමයම්, මල් යහන් ආදී ශාන්ති කාර්මවල දී අපේක්ෂාව වන්නේ ද ගැබ් ගත් කාන්තාවගේ දරු ගැබ් ආරක්ෂා කිරීමත් දරුවන් නොමැති කාන්තාවන්ට දරුවන් ලබා දීමත් ය. පහතරට දී කළු කුමාරයාට ලැබෙන ස්ථානය සබරගමුවේ දී වට කුමාරයාට ලැබේ.

මේ අයුරින් බලන කල්හි කඩවර, කළු කුමාර, වට කුමාර ආදි ඇදහීම් තුළ ඇතුළත් අපේක්ෂාව එකක් වන බව පැහැදිලිය. එනම් ගැබ් ගත් ස්ත්‍රියක ගේ ආරක්ෂාව මෙකී භූත බලවේගය තුළින් සුරක්ෂිත කොට ඇති බවයි.

ගැබ් ගත් කාන්තාවකට අධික වෙහෙස මහන්සිය සුදුසු නොවේ. දුර ගමන් තනිව යාමේ දී කිසියම් කායික පීඩාවක් සිදු වුව හොත් ඇය ගේ පිහිටට තමන් ගේ කිසිවෙක් ළඟ සිටීම අවශ්‍ය වේ. එබැවින් ඇයගේ ආරක්ෂාව පතා තනිව ගමන් බිමන් යාම වළකා ඇත. පාළු කනත්ත සොහොන් පිටිය, ගලා බසින දිය කඩිත්ත ආදී තැන් නිතර බිය ජනක හැඟුම් ඇතිවෙන ස්ථාන වේ. එවන් ස්ථාන වල පවතින පාළුවට හේතු කොට ගෙන කිසියම් මානසික කම්පනයක් ඇතිවුව හොත් එය කුස තුළ සිටින දරුවාට බල පවත්වයි. මානසික කම්පනය බඩදරු ස්ත්‍රියක ට සුදුසු නො වන බැව් වෛද්‍ය මතයද වේ. මේ අයුරින් සළකන කල්හි කළු කුමාර දිෂ්ටිය යන හැඟීම තුළ හෝ ගැබ් ගත් කාන්තාවගේ ආරක්ෂාව සළසා ඇති බැව් පෙනේ.

සවස් කාලයේ දිය නෑම හේතු කොට ගෙන දිගු වරලසක් හිමි කාන්තාවගේ හිස කෙස් යථා තත්වයෙන් වියැලීමට නො හැකි වේ. වරලස තෙත් ගතියෙන් පැවතීම විවිධාකාරයේ රෝගවලට හේතු වේ. ගැබ්ගත් ස්ත්‍රියට සවස් කාලයේ දිය නෑම තුලින් කළු කුමාර දිෂ්ටිය වැළදේ යන සංකල්පය තුළ හෝ ඇයගේ නිරෝගි බව අපේක්ෂා කරමින් ඇයගේ ආරක්ෂාව තහවුරු කර ඇති බව පෙනේ.

ඇතැම් කාන්තාවන්ට දරු ගැබ් පිහිටන්නේ වුවද අඩු මාස ගණනකින් ගබ්සා වන අවස්ථා දක්නට ලැබේ. එසේ වන්නේ කළු කුමාරයාගේ බල පෑම මත යැයි පවතින විශ්වාසය යි. එවැනි කාන්තාවන්ට දිගින් දිගට ම ගබ්සා වීම් සිදුවන අතර එසේ සිදු වන්නේ මුල්වර ට ගබ්සාව සිදු වු වකවානුවේ දී වීම ද විශේෂත්වයකි. දරු ගැබක් පිළි සිඳ ගන්නේ වුවද පෙරවතාවේදි ගබ්සාව සිදු වූ වකවානුව ළඟා වන විට ඇයට මහත් මානසික ව්‍යාකුල තත්වයක් සිතේ බලපවත්වයි. ඒ, මේ වාරයේ දී ද පෙර කාලසීමාවේ දී මෙන් ගබ්සාවීම සිදු වේද යන සැකය මත ය.

එහෙත් එවන් කාන්තාවන් හමුවේ කල්තියා ඇපනුල් බැඳ රටයකුමක් නැටීමට ඇප වීමෙන් හෝ කලසක් වෙන් කොට තබා කුමාර සමයමක් නැටීමේ පොරොන්දුව මත කිසියම් ස්ථාවර තත්වයක් ගැබ්ගත් කාන්තාවගේ මනසට ලබා දේ. එකී මානසික ස්ථාවරත්වය මත දරු ගැබ ආරක්ෂා වීම හේතු වුව ද, ඇයගේ අවශ්‍යතාවය පූරණය කරනු වස් කුමාර සමයමක් නටා ඇපය නිදහස් කිරීමේ සිරිතක් සිංහල සමාජයේ පවතී.

විවාහක කාන්තාවකට කුළුදුල් දරුවා ලැබීමේ අවස්ථාව අත්දැකීම්වලින් තොරව සිදුවන්නක් බැවින් ඇයගේ සිතට දැනෙනුයේ මහත් බියකි. නූතන වෛද්‍ය විද්‍යාව දියුණුවන්නට පෙර කාන්තාවන් විසින් දරුවන් බිහිකරන ලද්දේ තම නිවස තිඹිරිගෙය බවට පත් කර ගනිමිනි. එකී හේතුව ම දරුකෝත්පත්තියේ දී සිදුවන අතිවිශාල මරණ සංඛ්‍යාවට මුල් විය. මෙය දත් කාන්තාව මෙවන් අවස්ථාවක ඇති බැරෑරුම් කම හේතු කොට ගෙන ඇතිවන මානසික කම්පනය එම කාන්තාවගේ දරු කළලය විනාශවීමට හේතුවේ. එහෙත් ගැමි සමාජය සළකන ලද්දේ කළු කුමාරයාගේ බලපෑම මත දරුගැබ විනාශ වන බවයි. එබැවින් සෑම කුළුදුල් මාතාවකට ම ප්‍රථම දරුවා ලැබීමට පෙර රට යකුමක් නැටීමේ සිරිතක් මාතර-හම්බන්තොට පළාත් වල පැවතුණි.

දෙපාර්ශවයේ දෙමව්පියන් හා ඥාති මිත්‍රාදීන් එකතු වී අන්‍යෝන්‍ය සුහදත්වය හා සමගිය එක් තැන් කරමින් මෙම ශාන්ති කර්මය පවත්වනු ලබන්නේ බිරිඳගේ දෙමවුපියන්ගේ නිවසේ දී ය. කැවුම්, කිරිබත්, කිරි-පැණි ආදියෙන් සංග්‍රහ කරන මෙම මහා ශාන්ති කර්මය සුහදත්වය සංකේතවත් කරන සමාජීය උත්සවයක් ලෙසද සැලකිය හැකි ය.

P 764

විවාහයකින් පසුව දෙපාර්ශවයේ ඇතිවිය හැකි නොහොඳ නෝක්කාඩු වුවහොත් ගැබ්බර සත්‍රිය ගේ මනසට මෙය මහත් සේ කම්පනයක් විය හැක. මෙවන් ශාන්තිකර්මයකදී දෙපාර්ශවය අතර ඇති වන සුහදත්වය දැකීමෙන් ගැබ්බර කාන්තාවට ඇති විය හැකි මානසික සුවය ඇයගේ දරකෝත්පත්තියට බෙහෙවින් යහපත් සේ බලපානු ඇත. එකී හේතුව නිසාම සෑම විවාහක කාන්තාවක් උදෙසාම රටයකුමක් පැවැත්වීම සමාජ චාරිත්‍රයක් බවට පත් වී ඇති බැව් පෙනේ. එසේම ඒ තුළින් ගර්භයේ ආරක්ෂාව ද ඉටු වේ.

රටයකුමක් පවත්වන්නේ සාමාන්‍යයෙන් දරු ගැබෙහි ආරක්ෂාව පතා වුව ද දරුවන් නොමැති වඳ කාන්තාවන්ට දරුවන් ලබාදීමේ බලාපොරොත්තුවෙන් ද. මෙවැනි ශාන්තිකර්ම පවත්වනු දැකිය හැක. දරුවන් නොමැති කාන්තාවන්ට 'කළු කුමාරයා' දරුවන් ලබා දෙන්නේ කෙසේ දැ යි බොහෝ දෙනා ගේ විමතියට තුඩු දෙන්නකි.

සත්‍රී පුරුෂ සම්බන්ධයෙන් ම දරුවන් පිහිටන බැව් ඕනෑම තරා තිරමක පුද්ගලයෙක් දන්නා කරුණකි. එසේ වුව ද සමාජ ඇසුරක් නොමැති සාමාන්‍ය අවබෝධයෙන් තොර සත්‍රී පුරුෂයින් පිටිසර බද පළාත්වල ජිවත් වූ බැව් නොරහසකි. ඇතැම් විටෙක ලිංගික ජීවිතය සම්බන්ධ උපදෙස් දීමට තරම් දෙමාපිය වැඩි හිටියෝ ඉදිරිපත් නොවෙති. එහෙත් රිද්දියාගය හෙවත් රටයකුම-නම් වූ ශාන්ති කර්මය තුළ කිසියම් විවාහක යුවළකට සාර්ථක විවාහ ජීවිතයක් ගත කිරීමටත් ඒ මගින් දරුවන් ලබා ගැනීමටත් හැකි ආකාරයේ පසුබිමක් සකස් කර නො දෙන්නේ යැ යි කාට කිව හැකිද ?

ශාරීරික දුබලතාවකින් තොර වූ විවාහක සත්‍රී පුරුෂ යුවලක් දරුවන් ලබා ගැනීමේ අවශ්‍යතාව පුර්ණය කර ගන්නේ එකිනෙකාට දක්වන්නා වූ සම්ප සබඳතාවේහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙසය. වැඩිහිටි කැමැත්ත අනුව සිදු වූ විවාහය අතීත සමාජයේ මහත් ප්‍රසාදයට පත්විය. යම් අයුරකින් ජීවිතයේ කිසියම් අසාර්ථකත්වයකට පත් වුව ද ඒ බැව් දෙමාපියනට නො දන්වා රහසක් සේ තබා ගැනීමට ද දරුවෝ පුරුදු ව සිටියහ. දුක හෝ සැප හමුවේ සිය සැමියාගෙන් වෙන් වී සිටීම අවමානයක් සේ සළකා ජීවිතාන්තය දක්වා ම සියළු බාධක හමුවේ ඉවසා දරා සිටීමට විවාහපත් කාන්තාවන් පුරුදුව සිටියේ ද එබැවිනි.[3]

ලිංගික සබඳතා නොපවත්වන ඇතැම් අඹුසැමියෝ එක වහලක්යට ජීවත්වීමේ අදහස අත් නොහැරියහ. ඒ, සමාජයේ සමච්චලයට ලක් නොවනු පිණිසය. ලිංගික සබඳතා නො පවත්වන කල්හි කෙසේ දරු ගැබ් පිහිටයි ද? සැමියා බිරිඳ කෙරෙහිත්, බිරිඳ සැමියා කෙරෙහිත් ප්‍රියමනාප ලෙස හෝ නුරුස්සනා අයුරින් බැලීමටත් ලිංගික ජීවිතයෙහි සාර්ථකත්වය හෝ අසාර්ථකත්වය රඳ පවතින්නේත් එකිනෙකා දක්වන්නා වූ සම්ප සබඳතා මත ය. කිසියම් යුවලක් එකි නෙකාට ප්‍රිය මනාප බවක් නො දක්වන්නේ නම් දරු උපතක් කෙසේ අපේක්ෂා කළ හැකි ද?

ලිංගික කාර්යයට සූදනම් වන කාන්තාව නා පිරිසිදු වී සුවඳ විලවුන් ගල්වා ආභරණයෙන් සැරසී යා යුත්තිය. ස්වාමියා එකී කාර්යයට අද්දවා ගැනිමට හැකිවන ආකාරයේ ප්‍රියමනාප බවක් හා අවශ්‍ය පරිසරය මවා ගැනීමේ හැකියාවක් කාන්තාවක් කෙරෙහි ඇති විය යුතුය. කාන්තාවක් විසින් එසේ කළ යුතු බවක් අඟවන පෙළපාළියක් වූ රටයකුමට අයත් නානුමුර පෙළපාළිය කදිමට එය නිරූපණය කර දක්වයි. නෙතඟ බැල්ම හා ලාලිත්‍යය මතු කරන්නා වූ චලන ඇතුළත් ගමන් විලාස ඇතිව කාන්තාවක් නා පිරිසිදු වන අයුරු රට ඇතුළත්ය.

නානුමුරය ලිංගික කාර්යයට සූදනම් වීමක් බැව් අඟවන මහාචාර්ය තිස්ස කාරියවසම් මහතා "හිමියන් වෙත යන කල ආභරණ පැළඳ සුවඳ ඇග ගල්වාගෙන පට පිළියෙන් සැරසී ශ්‍රියා කාන්තාව ලෙසින් යා යුත්තීය" යනුවෙන් කාව්‍යශේකරයෙන් අදහස් ගෙන හැර දක්වයි.[4]

සත්‍රියක් ස්නානය කරන අයුරුත් හැඩ වැඩ වන අයුරුත් මවා දැක්වීම පුරුෂ පක්ෂය තුළ ලිංගික හැඟීම් උත්තේජනය කිරීමට ද සමත් වෙයි. කාන්තාවකට පුරුෂයෙක් විසින් ඇළුම් කරනු ලබන්නේ ඇය තුළ පවත්නා සත්‍රී ලාලිත්‍යය හා සුකොමල බව ඇති කල්හිය. වදන්, ගමන්-බිමන්, බැලුම් ආදිය තුළ ලාලිත්‍යය ඇති කල්හි පුරුෂයෝ රට ඇලුම් කරති. නානුමුර පෙළපාළියෙන් මවා දක්වනු ලබන්නේ සත්‍රියක තුළ මෙවන් ගුණාංග ඇතුළත් විය යුතු බවක් නො වන්නේ ද? ලිංගික කාර්යයෙහි සාර්ථකත්වය ඇති කොට දරුවන් ලබා දීමට අවශ්‍ය මුලික වාතාවරණය ලබා දීම නො වන්නේ ද?

මාතෘත්වය යනු සත්‍රියක මිහිපිට ලබන්නා වූ උතුම් වූ පදවියකි. දයාව, කරුණාව, සෙනෙහස හා ආදරය මවක තුළ ජන්මයෙන් ම පිහිටනු ලබන්නේ එකී මාතෘත්වයේ පරම පිවිතුරු බව සුරැකීමට ය. ඕනෑම දරුවෙකුට සෙනෙහස හා ආදරය දැක්වීම මවක ගේ ජන්ම ලක්ෂණයකි. තත්ත්වය එසේ වුව ද දරුවන්ට අලුම් නොකරන සත්‍රීන් ද නැත්තේ නොවේ. දරු සෙනෙහසක් නො පිහිටන්නන් වෙත දරුවන් ලැබීමට සුදුසුකම් නැත. එවන් කාන්තාවන් දරු ගැබ් නො පිහිටන්නේ ය යන විශ්වාසයක් ද සිංහල සමාජයේ ඇත.[5]

රිද්දි යාගයේදී දරු නැළවිල්ලක් යකැදුරා විසින් රඟ දක්වා ආතුරයා අතට දරුවා දෙනු ලබන්නේ දරු සෙනෙහසක් ආතුරයා තුළ ඇති කර දරුවෙක් ලබා ගැනිමේ හිමිකම ලබා දීමට යැයි සිතිය හැක.[6]

රිද්දි යාගයේ ඇතුළත් පෙළපාලි තුළින් නොයෙක් අරුත් බර අදහස් ගෙන හැර දක්වනු ලබන්නේ කාන්තා පක්ෂයට පමණක් නොවේ. කපුයක්කාරිය නම් වූ පෙළපාලියෙන් ඉදිරිපත් වන්නේ පිරිමියෙකුට දෙන ලිංගික ඉඟි සමූහයකි. ඇතැම් විට දරුවන් නො ලැබීම පිරිමින් ගේ අක්‍රියත්වය අනුව සිදු වේ. ක්‍රියා ශීලිත්වයෙන් තොර අලස හා අක්‍රිය පිරිමින් සම්බන්ධයෙන් දරුවන් කෙසේ අපේක්ෂා කළ හැකි ද?

මෙවන් පිරිමින් කෙරෙහි විවේචනාත්මක සංවාද කපුයක්කාරියෙහි අන්තර්ගතය[7] මෙහිදී පැදුරක් මත වාඩි වන රිද්දි බිසව තමා ඉදිරියෙන් කොට්ටෝරුවා හිඳුවාගෙන ඔහු තම ස්වාමියා ලෙස දක්වමින් සංවාදයේ යෙදේ.

බිසව :- හැබෑට ම ගුරුන්නාන්සෙ අඳුරනවද අපේ එක්කෙනා ?

බෙරවාදක :- මොන එක්කෙනා ද ?

බිසව :- අපේ ගෙදර ....

බෙර :- ගෙදර කිව්වට අපි දන්න එකක් යෑ.

බිසව :- අපේ ගෙදර පාත්තයා

බෙර :- පාත්තයා නෙවෙයි වලි කුකුළා

බිසව :- මගේ පුරුකයා දන්නැද් ද ?

බෙර :- අනේ හත් දෙයියනේ මොන පුරුකයක් ද ? දම්වැල් පුරුකෙ ද ?

බිසව :- ඔව් ගුරුන්නාන්සෙ දම්වැල් පුරුකෙ වගේමයි. මගේ පස්සෙන්මයි එල්ලිලා ඉන්නෙ

බෙර :- ඔය කියන්නෙ පුරුෂයා ගැන වෙන්න ඇති. ගෙදර එක්කෙනා මහත්තෙයා

බිසව :- ඔව් මම බාල කාලෙ ලබාගත්ත මගේ පුරුෂයා. මේ බලන්න මගේ කෙළින්ම යි වාඩි වෙලා ඉන්නේ

බෙර :- ඔය ආදරේට නේ ....

බිසව :- ගුරුන්නාන්සෙ දන්නව ද අපේ එක්කෙනා ගෙ හැඩරුව

බෙර :- අපි දන්නෙ කොහොම ද ?

බිසව :- මොකක් ද මේ කාක් කූඩුවක් වගේ තියෙන්නේ ?

බෙර :- ඒ ඔළු ගෙඩිය

බිසව :- ගොරක ගෙඩි දෙකක් වගේ ....?

බෙර :- ඒ ඇස් දෙක

බිසව :- කපු ලෙලි දෙකක් වගේ ....?

බෙර :- ඒ තොල් දෙක

බිසව :- මූණ මැද පොලු කැල්ලක් තියල තියෙන්නෙ ?

බෙර :- ඒ නාහෙ

බිසව :- නාහෙ වරක් වෙලා ....
මොකක්ද මේ කළ ගෙඩියක් වගේ

බෙර :- ඒ බඩ ගෙඩිය

බිසව :- ඒ ගුරුන්නාන්සෙ මෙයා කොහොම වුනත් අපේ එක්කෙනා නේ.

බෙර :- ඒව අපි දන්නෙ නැහැ.

බිසව :- හැබෑට ම ගුරුන්නාන්සේ මම දවසක් අපේ ගෙදර එක්කෙනාට කිව්වා ඉස්සරහ ගෙදරත් කපු කටිනවා. පස්සෙ ගෙදරත් කපු කටිනව. අනේ සුදේ අපිත් හේනක් කොටල කපු වපුරමු ය කියලා.

බෙර :- ඉතින්..... ඉතින්....

බිසව :- අනේ ඉතින් මෙයා මගේ මූණ බලලා හිනා වෙන එක විතරමයි වැඩේ.

බෙර :- අනේ ඇත්තට හිනා වෙලා හරියන්නෙ නැහැ නෙව.
දෙන්නත් එක්ක එකතුවෙලා එපායැ ඔය වැඩ කරන්න

බිසව :- අනේ ගුරුන්නාන්සෙ මට තනියම පුළුවනැ හේන් කොටන්න.

බෙර :- ඉතින් මෙයා ගෙදරට වෙලා මොනවද කරන්නෙ.......?

බිසව :- මම ඔය කොහේ හරි ගිහිල්ලා මොනවා හරි හොයාගෙන ඇවිත් තම්බලා පුච්චලා දුන්නම පෙකනිය පිට පෙරලෙනකම් ඒවා කාල කාලා ජේත්තෙයා වගේ ලිප් බොක්කට වෙලා නිදි

බෙර :- ඒ ලිප් බොක්කෙ රස්නෙට වෙන්න ඇති.

බිසව :- අනේ ඉතින් අපිට මොන රස්නෙයක් ද?
මම තමයි පිරිමියෙක් ලබා ගත්තෙ.

බෙර :- එහෙම නෙවෙයි පුරුදුවෙන්නත් එක්ක මොනව හරි වැඩක් කියල කරව ගන් එපායැ.

බිසව :- හොඳේ ගුරුන්නාන්සෙ මම දවසක් වඩු මාමලයි ගෙදරපිටත් කළා මෙයා පොඩි අතමාරුවක් කරගෙන එන්න.

බෙර :- ඉතින්..... ඉතින්...... වඩු මාම දෙන්න ඇති..... නේද.......?

බිසව :- කියනකං ඉන්නකො ගුරුන්නාන්සෙ.... ඉතින් වඩු මාම ගෙදර ඉදල නැහැ. වඩු මාමගේ පට්ටලේ යට ග්‍රීස් වගයක් තිබ්ලා............ තම්බපු වට්ටක්කයි කියලගිහල මෙයා ඔක්කොම කාලා......

බෙර :- මළ හත්තිලව්වයි........

බිසව :- එද ඉදල මෙයා කොහේවත් පිටත් කරන්නෙ නැහැ.
මං ම ගිහිල්ලා එනවා වඩු මාමලයි ගෙදර............

බෙර :- ඔය ආවෙ පොටකට.........?

බිසව :- නිකං ඉන්න ගුරුන්නාන්සෙ........?

බෙර :- ඉතින් දෙයියනේ ඔය වගේ මිනිහෙකුගෙන් ඇති වැඩේ මොකද?

බිසව :- වැඩක් නැහැ කියල අහක දන්නය ගුරුන්නාන්සෙ නමට හරි මිනිහෙක් කියල ඉන්න එපායැ........?

මෙහි දී ස්වාමියා ගේ විරූපී බවක් හා නො ගැලපෙන බවක් පිළිබඳ ව හිස සිට දෙපතුල දක්වා කියනු ලබන දේහ ලක්‍ෂණ වලින් පිළිබිඹු කෙරේ. හේන් කෙටීමට[8] සූදනම් වන බිසව සිය සැමියාගෙන් කිසිම අත් උදව්වක් නො ලැබෙන බවක් පවසයි. තමා තනිව ම මේ වැඩවලට මහන්සි වුව ද, සිය සැමියා කරන්නේ කා බී නිද ගැනිම පමණක් යැයි කිමෙන් අග වන්නේ ඔහුගෙන් කිසිම ආකාරයක අනුබලයක් නො ලැබෙන බව නොවේ ද ?

ඇතැම් තැනෙක තම්බපු වට්ටක්කා යැයි පවසමින් ග්‍රීස් ගිල දමන බවක් පැවසේ. රිද්දි බිසව ගේ එවන් සංවාදවලින් කියැවෙන්නේ ඔහුට සාමාන්‍ය අවබෝධය පවා නැති බවකි. වඩු මාමා නිතර නිතර බිසවගේ වැඩ කටයුතුවලට උදව් වෙයි. කපු කටින යන්ත්‍රයත් වළු කුරත් ගෙන දුන්නේ වඩු මාමා ය. මින් හැගවෙන්නේ කුමන ආකාරයක ඉගි ප්‍රකාශනයක් දැයි සිතා ගැනිම අසීරු නොවේ. මෙහි ඇති විශේෂත්වය වන්නේ ආතුර කාන්තාවගේ ස්වාමි පුරුෂයා ද ඉදිරියෙන් තබා ගනිමින් මෙම පෙළපාළිය ඉදිරිපත් කිරිම යි.

මෙවන් පසුබිමක ජිවත් වන ස්ත්‍රී පුරුෂයන් සම්බන්ධයෙන් දරුවන් කෙසේ අපේක්‍ෂා කළ හැකි ද? එහෙත් රිද්දි යාගයෙන් එකී අඩු පාඩු මග හරවා සාර්ථක ලිංගික ජිවිතයක ට අවශ්‍ය මං හෙළි පෙහෙළි කරලිම තුලින් දරුවන් ලබා දිමේ කාර්යය සාර්ථක නොවෙතැයි කාට කිව හැකි ද ?

කළු කුමාර ඇදහීම තුළින් ප්‍රකාශ වන තවත් අදහසක් ඇත. එනම් කාන්තාවන් ගේ කාම ආශාව මේ තුළින් මූර්තිමත් වී තිබීම යි. රට හොඳම නිදසුන් කළු කුමාර දිෂ්ටිය වැළඳෙන අවස්ථා හා රට ආවේණිකව ගොඩ නැගී ඇති උපත් කවි සාහිත්‍යයෙන් හෙළි කෙරේ[9].

කළු කුමාර දිෂ්ටිය බොහෝ දුර වැළඳෙන්නේ නිසි කලට විවාපත් නො වන කාන්තාවන්ට ය. නිදියහනේ දී කළු මිනිසුන් සමග රමණයෙහි යෙදීම, නිතර කල්පනාවෙන් සිටීම, ශරීරය කෘෂ වීම තනි වී කාලය ගත කිරීමට ඇති කැමැත්ත, ලිංගික කාර්යයට සම්බන්ධ සිදු වීම් ඇසීමට, දැකීමට, කථා කිරීමට ඇති කැමැත්ත ආදී රෝගී ලක්ෂණ ඔවුන් තුළ වෙති.

අද මෙන් නොව පැරණි සමාජයේ මුළුතැන් ගෙයට පමණක් සීමා වී පිරිමින් ගේ කිසිදු ඇසුරක් හෝ දැකීමක් පවා නොමැතිව සිටි කාන්තාවන් ගැන අසන්නට ලැබේ. විවාහ පත් වන නිසි වයස යනු නිරෝගීමත් කාන්තාවකට හෝ පිරිමියෙකුට ලිංගික කාර්යයන්ගේ අවශ්‍යතා හෙවත් එකී හෝමෝනයන් ගේ ක්‍රියාකාරීත්වය සවභාවිකව ඇතිවන කාල වකවානුවකි. එහෙත් එකී සවාභාවික අවශ්‍යතා ඉටු නොවන කල්හි කුමන ආකාරයක මානසික හා කායික ආබාධ ඇති විය නො හැකි ද ?

සිතෙහි ඇති වන මානසික පීඩනයන් බොහෝ දුරට සිහින මගින් එළි දැක්වේ. කළු මිනිසුන් සිහිනයෙන් පෙනීම, ඔවුන් සමග රති කෙලියෙහි යෙදීම එකී මානසික පීඩනයන් ගේ ප්‍රතිඵල නො වන්නේ ද ? එකී අවස්ථා කළු කුමාර යාග සාහිත්‍යයේ සඳහන් වන්නේ මෙසේය.

කළු මිනිසුන් ගොස් සිහිනෙන් සැතපීම
නිතර බඩ ලෙඩින් දරුවන් නොලැබීම
අඩු මාසෙන් ළමයා ගබ්සා වීම
මෙ හැම දෝස දුරලති දෙළ දුන්නා ම

මල්වර වෙලා ඉස්නානෙට යන ගමනේ
මන කල් වෙලා හඬ තලමින් නාන තැනේ
මල්වර තරුණ අඟනන් දැක අල්ලම් නේ
ඇල්මෙන් රකින් ආතුර කළු කුමරුව නේ

(කළු කුමාර යාග කවි)

විවාහපත් වන නිසි වයස පැමිණි කාන්තාවන් හෙවත් මල්වර වූ කාන්තාවන් කළු කුමාරයා ගේ ග්‍රහණයට හසු වන්නේ යැයි පවත්නා යකැදුරු මතය යි. මල්හර වීම යනු කාන්තාවන් දරුවන් වැදීම සඳහා සුදුසු අවස්ථාවට පත්වීම හෙවත් විවාහ ජීවිතය සඳහා අවශ්‍ය වන මූලික අවශ්‍යතා සම්පූර්ණ වීමකි. එකී අවස්ථා දිනෙන් දින මග හැරීම යනු ඇයගේ මනස තුළ ලිංගික ආශාවන් මෝදු වන කාලය තුළ ඒවා මග හැරී යාමකි. එවන් අවස්ථාවන්හි දී යටි සිත තුළ ක්‍රියාත්මක වන ලිංගික හැඟීම් රාත්‍රි කාලයේ නින්දේදී අවදි නො වන්නේ ද ? ඇය සිහිනයෙන් හෝ එවන් අවස්ථාවකට පත් වී තම ආශාවන් සංසිඳු වා ගැනීමක් මෙනි දී සිදු වේ.

මගෙ හිමි මිය කවුරුදු කළු කුමරෝ
මගෙ පියයුරු අල්ලාගෙන කුමරෝ
ළග සිට සිරු දත්තේ කුමරෝ
රග බැසගන් තෙද වසන්ත කුමරෝ

ඉන්න බැරිය මට තනියම යහනා
දෙන්න පහස නැත වෙන මට ඉතිනා
ගන්න පහස ආවොත් අද මෙතනා
ඉන්න හොඳයි පුන් කළසේ තොසිනා

ආදරෙ බෝවී මගෙ ලය කකියාවී
යෝදර දේවී දෙන වරමක් දේවී
මේවර ජීවී මගෙ සිත සනසා වී
ගේ දෙර බෝවී ඉන් මෙලෙසේ පේවී

(කළු කුමාර යාග කවි)

කළු කුමාර දිෂ්ටිය වැළඳෙන්නේ අවිවාහක කාන්තාවන්ට ම පමණක් නොවේ. විවාහ දිවියට පත් වුව ද නිසි පරිදි දරුවන් නො ලබන හා ලිංගික තෘප්තිය නිසි පරිදි නො ලබන කාන්තාවන්ට ද කළු කුමාර දිෂ්ටිය වැළ දේ. සාර්ථක ලිංගික ජීවිතයක් ගත නොකරන කල්හි දරුවන් කෙසේ අපේක්ෂා කළ හැකි ද ? ඇතැම් විට කළු කුමාර දිෂ්ටිය වැළඳුණු කාන්තාවෝ පිස්සු වැටී නන් දෙඩවති. අවිවාහක කාන්තාවකට නම් අදාළ වත් පිළිවෙත් ඉටු කොට විවාහ කර දෙන ලෙස යකැදුරෝ දෙමව්පියන්ට පවසති.

මින් අදහස් වන්නේ කළු කුමාර දිෂ්ටිය යනු කාන්තාවන්ගේ ලිංගික ආශාව මූර්තිමත් වීමක් නොවන්නේද? මේ සම්බන්ධයෙන් අදහස් දක්වන මහාචාර්ය තිස්ස කාරියවසම් මහතා "තරුණියන් තුළ ඇති කාම ආශාව මූර්තියක් ලෙස කළු කුමාර යකා තුළින් බිහි වූයේ ද? යනුවෙන්" ප්‍රශ්න කරමින් ඉඟි දක්වයි.[10]

මේ අදහස සනාථ කිරීම සඳහා භාවිතයේ පවතින කළු කුමාර උත්පත්ති කථා කිහිපයකින් ම සාධක ලැබේ. ඉන් එකක් නම් නිල මදන කළු කුමාර උත්පත්තියයි.[11] කළු කුමාර යාගවල දී භාවිතා වන මෙම කවි කට්ටලයෙන් කියැවෙන්නේ අධික කාම ආශාවෙන් වෙලී සිටි කාන්තාවන් පිරිසකට හසු වූ නිල යෝධයා එකී කාන්තාවන්ගේ කාම ආශාවන් සංසිඳුවීමට යාමේදී මිය ගිය බවත් පසුව ඔහු කතුන්ට වෛරයෙන් කළු කුමාර නමින් උපන් බවත්ය.

මෙම පුරාවෘත්තය ඓතිහාසික සංසිද්ධියක් සමග ගලපා නිර්මාණ ය කර ඇති බවක් පෙනේ. ගජබා රජු නිළ යෝධයා සමග සොළීපුර යුද්ධයට ගිය බැව් රාජාවලියේ ඇතුළත් ඓතිහාසික සංසිද්ධියකි.[12] ගජබා රජු තම පියාගේ රාජ්‍ය කාලයේ දී සොළීන් විසින් මෙරටින් ගෙන යන ලද සිර කරුවන් දෙළොස් දහස ලබා ගැනීම සඳහා නිල සමග සොළීපුරට ගිය අවසථාව මෙම කවි පන්තියට ඈඳ ගෙන ඇත්තේ වෙනත් සවරූපයකිනි.

සොළීපුරයට වැඩම කරවා සුවිසි දහසක් සිරස් අරගෙන
වෙලී යෞවන කතුන් වෙත ඔබ දිස්වී තෙද බල පෙන් වා ගෙන
වෙලී සත්‍රී පුරට ගියද කළු කුමාරය නමක් ලැබගෙන
මැලී ඔබ සිත වෙහෙස නොසිතා වඩිනු පුන්කලසයට විගසින

නිල සොලී පුරයට ගිය අවසථාවේ දී සත්‍රීන් පමණක් වසන් සත්‍රී පුරයකට වන් බවත් එහි දී අධික රාගාග්නියෙන් වෙළුණු සත්‍රීන් නිලව වට කර ගනිමින් ඔහුගේ ඇඟ පත අත ගාමින් තමන්ගේ සැඟවුනු ආශාවන් ඉටු කර ගත් බවක් නිල මදන කළු කුමාර උත්පත්තියෙන් කියැවේ.[13] සත්‍රීන් පමණක් වාසය කරන පුරයක් වුයේ නම් එබඳු සථානයක වෙසෙන සත්‍රීන් කුමන මානසික වාතාවරණයක සිටින්නට ඇත් ද? එකී සත්‍රීන් ගේ ක්‍රියා කලාපයත් කෙබඳු වන්නට ඇත් ද? මෙකී කථාන්තරය ගලපා ඇති සාහිත්‍ය කරුවන් දකින පරිදි එම සත්‍රීන්ගේ ක්‍රියා කලාපය පහත සඳහන් පරිදි විග්‍රහ කර ඇත.

එනුවර වසනා ළඳ හට පුරුෂ බසක් නැති
දෙනුවත බස් දුන් විලසට වාසෙට ලොබ වෙති
දෙනුවන මල් කැකුළු සේම පියයුරු නට වති
අනුවන ළඳ ලියෝ ඇවිත් කුමරු බඳ ගති
බාල තරුණ අඟනුන් හට ඉවසනු බැරි වෙති
රාළ කියා එකින් එකා පොර අල්ලා ගති
ඈල වරේ වට කරගෙන කුමරුන් ලෙව කති
කෝලහලෙන් කුමරු මැරී වෛරෙන් උපදිති

මෙම අවසථාව නිර්මාණය කර ඇති නිර්මාන කරුවන් සත්‍රීන්ගේ අධික කාම ආශාව ගෙන හැර දැක්වීම සඳහා තෝරා ගත් පරිසරය වී ඇත්තේ සත්‍රීන් පමණක් වෙසෙනා සත්‍රී පුරයකි. සවාභාවික පරිසරයෙන් ඈත් ව මෙවන් වට පිටාවක් ගැන සිතන්නට තරම් මෙකී නිර්මාණ කරුවන්ට සිත් දුන්නේ ඇයි ? එසේම එවන් පරිසරයකට පැමිණෙන පුරුෂයෙකු කෙබඳු ආකාරයේ අත් දැකීම්වලට මුහුණ දෙයි ද? සාමාන්‍ය මනුෂ්‍ය ජීවිතයේ සවාභාවික සිදු වීම්වලින් බැහැර වීම හෝ බැහැර කරවීම කුමන ආකාරයක බිහිසුණු අත් දැකීම්වලට ලක් විය නොහැකි ද?

එඳ ගිහින් සත්‍රී පුරට මදන විකාරෙන්
බඳ ගතිය ළඳ ඇවිදින් කුමරුට පිරියෙන්
බෙඳ ගතිය කුමරුගෙ ඇඟ මස් අත ගාමින්
එඳ මැරී ගොස් උපනිය ළඳට වෛරයෙන්

එඳ සිටන් බැන්ද වෛර අද තෙක් පවතින
එඳ වරන් දුන්නු යකුට වෙසමුනි අණ ලන
එඳ දුන්නු වරන් රැගෙන නර ලොව ඇවිදින
උඳ කරයි නොයෙක් පිස්සු දුටු දුටු අඟනන

(කළු කුමාර යාග කවි)

අධික රාගාග්නියෙන් මුසපත් වූ කාන්තාවන් අහම්බෙන් මෙන් මුණ ගැසුන නිල ගේ ඇඟ මස් ඉරා දමමින් තම කාම ආශාවන් සංසිඳුවා ගැනීමට උත්සාහ දැරීම අරුමයක් නොවේ. එවන් පරිසරයක් මවා පෑමෙන් මෙම කවි පන්තියේ කතුවරයා සමාජයට දී ඇති අරුත නම් කුමන හේතුවක් නිසා හෝ එබඳු මානසික වාතාවරණයක් ඇති නො කිරීමට සමාජය වග බලා ගත යුතු බවක් නො වන්නේ ද? කිසියම් ඇයුරකින් එබඳු තත්වයට පත් වූ කාන්තාවන් වේ නම් ඇය ඉන් මුදවනු උදෙසා අදළ රචනා කරු ගෙන ඇති උත්සාහය ද මෙම කාව්‍ය නිර්මාණය තුළින් ගෙන හැර දක්වා ඇත. ඉහත කී මානසික ශක්තිය යකෙකු ලෙස මූර්තිමත් කර ආතුරයා දුකින් මුදවාලීමටත් එවන් මානසික හැඟීම් ඉවතලා ප්‍රකෘති තත්වය ළඟා කරවීමටත් ගෙන ඇති උත්සාහය මෙම කවි පන්තියේ අවසාන භාගයෙන් හෙළි කෙරේ.

තනවාලා මල් පහනින් වීදිය සැරසුන්
ඇස් පෙරළා බිළිඳු නසන යකා නුඹයි දැන්
සැක හැරලා මෙළඳුන් දැන් දුකින් මුදපන්
අත හැරලා දුන්නු මෙදෙළ දිවැස් හෙළාපත්

ඉන්නට කැත නැත් ද ඔබට මේ ළඳ වෙත දැන්
ගන්නට සොඳ තරුණ ලියෝ රටේ නැද්ද බන්
ඉන්නට බැරි වේය මෙතන බුදු රැස් බලයෙන්
යන්නට අවසර මෙයකුට පසේ බුදුන් අනින්

කළු කුමාර උත්පත්ති සම්බන්ධයෙන් කථා කරන විට වටකුමාර යකා හෙවත් කුමාර යකා ගැන පහතරට හා සබරගමු පළාතේ පවතින මති මතාන්තර වලට අනුව සත්‍රීන් ගේ කාම ආශාව ඉස්මතු කෙරෙන තවත් අවසථාවක් ලෙස ගෙන හැර දැක් විය හැක.

වටකුමාර උත්පත්තිය ලෙස යකැදුරන් අතර භාවිතයේ පවතින සිද්ධාන්ත කළු කුමාර හෙවත් බොක්සැල් පුවත මහන දම් පිරූ එක්තරා තෙරුන් වහන්සේ නමක් වටා ගෙතී ඇත. සබරගමු පළාතේ අතිශයින් ප්‍රචලිත මෙම කථාන්තරය "කුමාර සමයම" ට අයත් කුමාර කන්නලව්ව, කුමාර යාදින්න කුමාර ආශිර්වාදය, කුමාර කවි දෙළ උපත, කුමාර ආවේෂය, කුමාර මුර්තුව ආදී ප්‍රබන්ධ සියල්ලට ම පාදක වී ඇත.

අනුරාධපුරයෙහි බොක්සැල්ල නම් ප්‍රදේශයෙහි බොක්සැල්ලේ නම් තෙරුන් වහන්සේ නමක ගේ දර්ශනයෙන් එනුවර වසනා ලද ශ්‍රී දේවනම් කුමාරිකාවිය ගේ සිතෙහි ඇති වූ රාගාග්නියත් උන්වහන්සේ කෙරෙහි බැඳුණු අධික ප්‍රේමයත් හේතු කොට ගෙන රාත්‍රි කාලයෙහි උන් වහන්සේ සිහිනයෙන් පෙනී, ඝිට ශ්‍රී දේවනම් කුමාරිකාවිය ගේ රාගාග්නිය මුදුන්පත් කළ බවක් එම පුරාවෘත්තයේ අන්තර්ගත ය. ඉන් පිනා ගිය කුමරියට දරු ගර්භයක් ඇති වූ අතර දසමසක් පිරී මවු කුසින් බිහි වූ එ කුමරු ශ්‍රී කුමාර නමින් ප්‍රසිද්ධ වුයේ ය.

"...........ශ්‍රී සුන්දරප්පුරේන්ද්‍රප්‍රකාර අනුරාධාභිධාන පුරපුවරයෙහි වූ බොක්සැල්ලේ නම් පියස බොක්සැල්ලේ මහසොප් මහ තෙරුන් වහන්සේ ගේ දර්ශනයෙන් ශ්‍රී දේව නම් කුමාරිකාවුන් ගේ සකල ශරීරය රාගාග්නියෙන් රත් වෙමින් උන්වහන්සේ කෙරෙහි බැඳි ප්‍රේමය වළක්වා ගත නොහී රාග චිත්තයෙන් පිඩිත ව රාත්‍රි කාලයෙහි ශ්‍රී යහන් ගර්භයෙන් වැද නිද්‍රෝපගත වූ කල්හි සොප්නයෙන් චම්පෙය්‍ය පුෂ්පයක් ලැබ දස අත සුවඳ විහිදුවා පැළඳ ප්‍රහර්ෂ්ඨ වූ කුමාරිකාව සතුටින් පිනා ගිය ක්ෂණයෙහි ම දරු ගර්භෝත්පත්ති විය ...."

(සබරගමු කුමාර කන්නලව්ව)[14]

ඉහත සඳහන් කථා ප්‍රවෘත්තියෙන් ගෙන හැර දැක්වෙන්නේ ද කාන්තාවක ගේ අධික කාම ආශාව පිළිබඳ තොරතුරු ය. විශේෂයෙන් මහන දම් පුරන්නෙකු කෙරිහි එවැනි චාරිත්‍ර විරෝධී හැඟිම් ඇති කර ගැනීම හෝ මහණකු සමග ලිංගික කාර්යයෙහි සිහිනයෙන් හෝ යෙදීම සිංහල බෞද්ධ චාරිත්‍රවලට පටහැනිය. වර්තමාන සමාජයෙහි කලාතුරකින් හෝ මෙවැනි සංසිද්ධීන් පිළිබඳ තොරතුරු අසන්නට ලැබෙතත් වට කුමාර උත්පත්තිය තුළින් පැහැදිළි කෙරෙන්නේ අතිත සමාජය සිහිනයෙන් හෝ එවැනි හැඟිම්වලට බර විම තද බල ලෙස විවේචනයට ලක් කර ඇති බවකි.

මේ ආකාරයේ නො ගැලපෙන සංවාසයක ප්‍රතිඵලයක් වී ඇත්තේ ඒ තුළින් බිහි වූ දරුවා යකෙකු බවට නිර්මාණය වී තිබීම මත ය.

මෙම කථා ප්‍රවෘත්තියෙන් එළි දැක්වෙන තවත් අදහසක් නම් මෙය සත්‍ය වශයෙන් සිදු වුවක් නොව යටි සිත තුළ මුල් බැස ගත් මානසික හැඟිමක් පමණක් වන බව ය. යටි සිතෙහි එවන් මහණ දම් පුරන්නකු පිළිබඳ සිතක් පහළ වීම සත්‍රියක අතින් සිදු විය හැකි මහත් පාප කර්මයකි. එබඳු බර පතල පාපයක් සිදු වීමට තරම් ඇයගේ කාම ආශාව හෙවත් රාගාග්නිය කෙතරම් ප්‍රබල විය හැකි ද?

කළු කුමාර[15]/වටකුමාර[16] සංකල්ප තුළින් පැහැදිලිව පෙනෙන කරුණු දෙකකි. ඉන් එකක් නම් කාන්තාවකගේ සැගවුනු කාම ආශාව ඉතාමත් ප්‍රබල තත්වයක පවතින හෙයින් එකී තත්වය යකෙකුට ආරෝපණය කොට එකී මානසික සංකල්පය තුළ හෝ ඇය සමාජ අසාධාරණයෙහි පිවත් නො විය යුතු බවත් නිසි පරිදි නිසි වයස එළඹ කල්හි ඇයගේ අවශ්‍යතාවයන් ඉටු වන සේ කටයුතු කිරීම සමාජ සාරධර්මයන් හි පැවතිය යුතු ප්‍රධාන කරුණක් වන බවත්ය.

දෙවැනි කරුණ ලෙස ගැනෙන්නේ දරුවන් වැදීම අනාගත වර්ගයාගේ පැවැත්ම උදෙසා අත්‍යාවශ්‍ය කරුණක් වන හෙයින් කළු කුමාර සංකල්පය තුළ හෝ ඇයගේ ආරක්ෂාවත් ගර්භයේ ආරක්ෂාවත් සුරක්ෂිත කොට ඇති බව ය. සිංහල ජන සමාජයෙහි ප්‍රචලිතව පවතින යක්ෂ-දේව උත්පත්ති තුළින් සමාජ සන්නිවේදනයන්[17] ව්‍යංගාර්ථයෙන් ක්‍රියාත්මක වන බැව් අප විසින් මින් පෙර කරන ලද විග්‍රහයන්ට තවත් සාධකයක් කළු කුමාර සංකල්පය තුළින් ද හෙළි වන බැව් පසක් කෙරේ.

මෙකී කරුණු අනුව වන්නේ කළු කුමාරයා යනු කාන්තාවන් ට වින කරන යකෙක් ද, නො එසේ නම් කාන්තාවන් ආරක්ෂා කරන මානසික බලවේගයක්ද යන තිරණය කළ යුතු වේ.

පාදක සටහන්

1. කොහොඹා යක් කංකාරියෙහි පුද ලබන කඩවර හා කාන්තාවන්ට දරුඵල ලබා දීම සම්බන්ධයෙන් බැඳී පවතින කඩවර අතර ඇත්තේ සැළකිය යුතු වෙනස් කමකි.
2. කළු කුමාරයා පුද ලබන දරක වත් පිළිවෙත් - ජයසේන කෝට්ටගොඩ 1998 - පිටු අංක 4-5
3. පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය - ජයසේන කෝට්ටගොඩ - 263-265 පිටු
4. ශාන්තිකර්ම හා සිංහල සමාජය - තිස්ස කාරියවසම් - 124 පිට
5. දරුවන් නො මැති කාන්තාවන්ට දරුවෙක් පිටතින් ගෙන හද වඩා ගන්නා ලෙස ඇතැමුන් උපදෙස් දෙන්නේ ඉන් පසු දරුවෙක් පිහිටන්නේය යන විශ්වාසය මතය.
6. එපමණක් ද නොව දරුවෙක් අපේක්ෂාවෙන් සිටින කාන්තාවට දරුවකු නැවීම සම්බන්ධ විරාගත සිරිත් රැසක් මෙම පෙළපාළියෙන් රඟ දැක්වීමෙන් දරුවකු නළවා ගන්නා අයුරු පිළිබඳ පූර්ව හුරුවක් ලබා දීමක් ද මෙහි ඇතුළත් බව පෙනේ.
7. ප්‍රායෝගික පහතරට නර්තනය - 2 - ජයසේන කෝට්ටගොඩ
8. මෙන් කෙටීම ලිංගික කාර්යය හා සමකළ හැකි බැව් මහාචාර්ය තිස්ස කාරියවසම් මහතා පවසයි. ශාන්තිකර්ම හා සිංහල සමාජය - 125 පිට.
9. කළු කුමාරයා පුද ලබන දරක වත් පිළිවෙත් - ජයසේන කෝට්ටගොඩ - 100 -131 පිටු.
10. ශාන්තිකර්ම හා සිංහල සමාජය - තිස්ස කාරියවසම් - 98 පිට.
11. කළු කුමාරයා පුද ලබන දරක වාත් පිළිවෙත්. පිටු අංක 14-21 හා 111-116 පිටු.
12. රාජාවලිය - සංස්. ඒ.වී. සුරවීර - 187-188 පිටු.
13. පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය - ජයසේන කෝට්ටගොඩ - 11-14 පිටු.
14. පරංගියාවත්තේ කට්ටඩිරාළගේ අත් පොතේ ඇතුළත් සම්පූර්ණ කුමාර කන්නලව්ව සඳහා කළු කුමාරයා පුද ලබන දරක වත් පිළිවෙත් කෘතිය බලන්න. 100-101 පිටු.
15. මෙහි සඳහන් කළු කුමාර හා කොහොඹා කංකාරියේ පුද ලබන කළු කුමාර අතර ඇත්තේ ද සැළකිය යුතු වෙනස් කම් බැව් දත යුතුය.
16. සබරගමුවේ වට කුමාර හා පහතරට කළු කුමාර පිළිබඳ සාම්‍යයක් පවතී.
17. "සිංහල නර්තනයේ ඇතුළත් සන්නිවේදන ලක්ෂණ" - ජයසේන කෝට්ටගොඩ. 'නර්තන චින්තා' සඟරාව - සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව. 1997

රුහුණු බිතුසිතුවම් ඇසුරින් හෙළි වන සමාජයීය තොරතුරු

සිරි නිස්සංක පෙරේරා

රුහුණේ බිතුසිතුවම් දක්නා ලැබෙන්නේ ඉපැරණි බෞද්ධ ලේන්ගුහාවල හා ටැම්පිට ඉදිකරන ලද පැරණි පන්සල් සහ වර්තමානයේ ප්‍රසිද්ධියට පත්ව ඇති බෞද්ධ පුජ්‍ය ස්ථානයන් කිහිපයකය. රුහුණෙහි විශේෂයෙන් හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කයට ඇතුලත් පුරාණ විහාරස්ථානයෙන්හි බිතුසිතුවම් සෑහෙන ප්‍රමාණයක් තිබුණ බවට සාධක හමුවන මුත් ඒවා ක්‍රමවත් විචාරයකට හෝ පර්යේෂණයකට මෙතෙක් යොමු නොවීම හේතුකොට අගනා තොරතුරු කාලයක් සමග යටපත් වී තිබීම කණගාටුදයක පුවතකි. කෙසේ වතුදු ශ්‍රී ලංකාවේ බිතුසිතුවම් ගැන අප කතා කිරීමේදී අනුරපුර යුගයට අයත් මුල්ම බිතුසිතුවම් ගැන සඳහන් කළ හැක්කේ රුහුණු ප්‍රදේශයේ කරඹගල හා සිතුල්පව්ව ලෙන් බිතුසිතුවම්වලිනි. ලංකාවේ අනුරපුරය කේන්ද්‍ර කොට ගෙන ජනාවාස බිහිවුනු අවදියේම - රුහුණු පුදේශයෙහි ද ජනාවාස ඒකක ව්‍යාප්ත විය. බුදුසමයේ ව්‍යාප්තිය සමග ගිහි පරපුරේ ව්‍යාප්තිය ද සමග සඟ පරපුරේ විකාශණය ද මිහින්තලේ, ඉසුරුමුණිය, වෙස්සගිරිය යන ලෙන් ගුහාවලට සමකාලීනව රුහුණෙහි ලෙන් ගුහා යුගය ද ආරම්භ විය.

රුහුනේ බිතුසිතුවම් නිරීක්ෂණයෙහි නිරතවුනු චිත්‍ර කලා විද්වතෙකු මෙසේ සිය අදහස් ගොනුකර ඇත. "ශ්‍රී ලංකාවේ පැරණි චිත්‍ර කලාව ඉතා අනාඩම්බරකමකින් යුක්තව දියුණුවට පත්වුවකි. ඒවායෙහි අද්විතීය ශෛලිය හා පරිපූර්ණ ශිල්පීය දක්ෂතාවය ඒ බවට ඉවහල් වන්නේමය. පන්සල්වල ආරක්‍ෂා වී ඇති බිතුසිතුවම්වල මේ කුසලතාව හොඳහැටි පෙනේ. බිතුසිතුවම් වල ජීවය පවතින්නේ රේඛා තුලයි. අපේ පාරම්පරිකකම ඇත්තේ එතැනයි. මේවා වර්ෂ දෙදහසකට වැඩි කාලයක - පමණ අතීතයේ සිට දියුණු වී ආ ලංකාවේ පාරම්පරික රූපමය චිත්‍රකලා භාෂාවෙන් පෙනේනට ඇත. අප රට ගල්ගුහා, විහාර ගෙවල්, විහාර පන්සල්වල ඇති බිතුසිතුවම්, ශ්‍රී ලාංකික ජනතාව වූ අපහට හිමිවුණු ශ්‍රේෂ්ඨ දායාදයන්ය. මෙවන් අදහස් සනිටුහන් කොට ඇත්තේ - ලංකාවේ විවිධ පළාත් රාශියක සංචාරය කරමින් දේශීය බිතුසිතුවම් පිටපත් කළ කෘතහස්ත චිත්‍ර කලා ප්‍රවීන ඇල්.ටී.පී. මංජු ශ්‍රී විද්වතානන් විසිනි. කරඹගල, සිතුල්පව්ව ලෙන් ගුහා චිත්‍ර අයත්වන්නේ ක්‍රි.ව. 1,2 සියවස්වලට ය. මෙම සිතුවම් ලංකාවේ පැරණිම සිතුවම අයත් යයි පුරාවිද්‍යාඥයන් නිගමනය කොට ඇත්තේ ඒවා නිර්මාණය කොට ඇති තුනි බදාම නිසාය. වර්ණ සංයෝජනය ගැන කතා කිරීමේ දී කළුපාට භාවිතා නොකිරීම මෙම යුගයේ චිත්‍ර ක්‍රමයේ තවත් විශේෂ ලක්‍ෂණයක් වශයෙන් විද්වතුන් පෙන්වා දෙති. ක්‍රි.ව. 5 සියවසට අයත් සුපතල සීගිරි සිතුවම්, බිතුසිතුවම් - බෙදන වකවානුවක් ලෙසින් හැඳින්වේ. මෙම සීගිරි සිතුවම් හා ඊට පෙර සිතුවම් කරන ලද පුල්ලිගොඩ ලෙන් සිතුවම් ක්‍රි.ව. 3-5 සියවස්වලට අයත් අම්පාර, ගෝනගොල්ල ලෙන් සිතුවම් මිහින්තලේ දාගැබ් පතුලේ සිතුවම් ලංකාවේ හා මහියන්ගන දාගැබ පතුලේ සිතුවම් චිත්‍ර කලාවේ විවිධ අවස්ථා වශයෙන් අපට පෙන්වා දිය හැකිය.

සිතුල්පව්ව ලෙන්වල තිබුණු පැරණි චිත්‍රවල නෂ්ඨාවශේෂ මෑතක් වනතුරුම දැක ගැනීමට පුළුවන්ව තිබූ බව ප්‍රදේශ වාසීස් වෙතින් මා හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කයේ සේවය කළ 1978 - 79 කාලයෙහි දැනගන්නට ලැබුණි. මෙම ලෙනෙහි තිබුණු සිතුවම් අතරත් අප්සරාවකගේ යයි සිතිය හැකි සිතුවමක් එල්.ටී.පී. මංජු ශ්‍රී විසින් පිටපත් කරගෙන ඇත. එම සිතුවම් තුනි බදාමක් මතුපිට කර තිබූ බවද ඔහු පවසා ඇත.

මේ හැර කුරුන්දක ලෙනෙහි තිබුණු සිතුවම් පිළිබඳ ඉතා පැහැදිලි විස්තරයක් මුලාශ්‍ර මාර්ගයෙන් ඉදිරිපත් කරලීමට පිළිවන්වීම භාග්‍යයකි. ක්‍රි.ව. 5 වැනි සියවසෙහි වැඩ වාසය කළ බුද්ධඝෝෂ හිමිපාණන් විසින් 'විශුද්ධි

මාර්ගය' නම් වූ තම කෘතියෙන් වැඩිදුරටත් කරුණු පෙන්වා දෙමින්, මෙම ලෙනෙහි දුරමානව වැඩ විසූ සුපේක්ෂා ශීලි චිත්තගුප්ත නම් තෙරුන් වහන්සේ පිළිබඳ සඳහන් කිරීමේදී ලෙන් ගුහාවේ ඇඳ තිබූ සිතුවම් පිළිබඳ විස්තර ඇතුලත් කර ඇත.

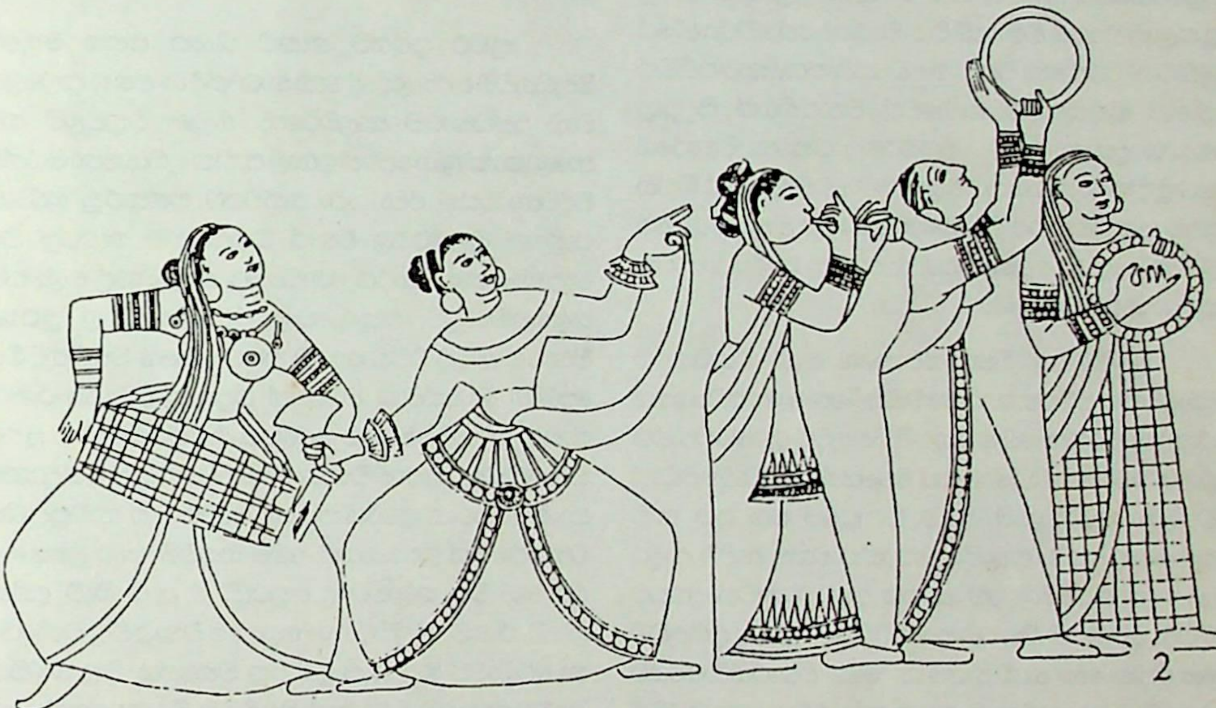
'**කුරුන්දක ලෙන** - කුරුන්දක ලෙනේ 'කරඹගල ලෙනේ' යනුවෙන් හඳුන්වනුයේ හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කයේ අම්බලන්තොට ආසන්නව රිදීගම අසල පිහිටි මේ ඓතිහාසික බෞද්ධ සිතුවම් පෝෂිත ලෙන් ගුහාවයි. විශුද්ධි මාර්ගයෙහි විස්තරවලට අනුව කුරුන්දක ලෙනෙහි වැඩ විසූ චිත්තගුප්ත තෙරුන් විදසුන් වඩා ඇති බවත්, දිනක් තෙරුන් බැහැදැකීමට මෙහි වැඩමකළ වෙනත් ආගන්තුක භික්ෂූන් පිරිසක් ලෙනෙහි ඇතුලත් ගල් බිත්ති සිවිලිමෙහි සිතුවම් කර තිබූ අන්තිම බුදුවරුන් හත්දෙනාගේ මහාභිනිෂ්ක්‍රමණය දැක ඉන් පැහැදී, සෞන්දර්යාත්මකව නිමකොට තිබුණු එකී චිත්‍ර, චිත්තගුප්ත තෙරුන්ට ද පෙන් වූ බවත්, එතෙක් එම සිතුවම් චිත්තගුප්ත හිමි ඒවා නොදැක තිබුණ බව ද එහිම සඳහන් වන්නේය එම කෘතියෙහි විස්තර වන පරිදි සිතුවම් මොන තරම් සෞන්දර්යාත්මක වුවත් ප්‍රියමනාප වුවත්, සුපෙක්ෂාශීලි විදසුන් වඩන භික්ෂූන්වහන්සේ නමකට අවශ්‍ය වන්නේ විදසුන් වඩා තම අපේක්ෂාවන් කරා ලගාවීමට ය. කෙසේ වතුදු එවක ලෙන් ආශ්‍රිත සිතුවම් ඇඳීමෙහි නිරතවුනු චිත්‍ර ශිල්පීහු විදසුන් වඩන - ශාන්ත දාන්ත - නොකිළිටි - අව්‍යාජ සිතිවිලිවලින් පෝෂිත පරිසරයක් ගොඩනැංවීමෙහි, මැවීමෙහි අතිදුෂ්කර පරිශ්‍රමයක නිරත වූ ආකාරයක් අපහට අවබෝධ වන්නේය. භික්ෂුවකගේ සිත්සතන් එවන් නිස්චල තත්වයකට පත්වන ආකාරයකින් සිතුවම් නිර්මාණය කරලීමට චිත්‍රශිල්පියා භාවනාවකට සමවැදුනු තත්වයට පත්විය යුතුය. ඇත්තවශයෙන් ලෙන් යුගයේ සංඝයාගේ ප්‍රධාන අරමුණ වුයේ ද විදසුන් වැඩීමය. ඒ අනුව සිත්තරා සමකාලීන සමාජ තත්වය මනැසින් දුටු බැවින් බුදුන්වහන්සේගේ මහානිෂ්ක්‍රමණය සිතුවම් කරන්නට වෙහෙසෙන්නට ඇත. අනෙක් අතට මෙකී ලෙන් ආශ්‍රම සිතුවම්වලින් භික්ෂුවකට විදසුන් වැඩීමට තරම් හේතුකාරක වන ශාන්තදාන්ත අව්‍යාජ පරිසරයක් ගොඩනැංවීමට උපකාරී වී ඇති බව ද අපට සිතාගත හැකිය. 'විශුද්ධි මාර්ගයෙහි' පැවසෙන තොරතුරු අනුව ඉන්ද්‍රිය සංවරශීලය පිළිපැදීමට තරම් එකී සිතුවම් සමත් වුයේ නම් - එකළ ගිහි සමාජය ද ධාර්මිෂ්ඨ තැන්පත් සමාජයක් වශයෙන් සුඛිත - මුදිතව තිබූ බවට පැහැදිලි වන්නේය. මෙම ලෙනෙහි සිතුවම් අතර තිබුණු දෙවගනගේ චිත්‍රයෙන් එදා සමාජයේ දේව විශ්වාසයන් පැවති බව වඩාත් තහවුරු වන්නේය. මංජුශ්‍රී විසින් කරඹගලින් සොයාගත් දෙවඝන සිතුවමින් - 'මහාවංශ' යේ සඳහන් පණ්ඩුකාභය රජු චිත්තරාජ යක්ෂයා සමග සම අසුන් ගෙන සිටිමින් දෙව් මිනිසුන්ගේ නැටුම් නැරඹීම පිළිබඳ පුවත ද බුදුන්වහනසේ ගේ පළමු ලංකා ගමන හා සබැඳි සුමන දෙවියන් පිළිබඳ පුවතින් ද දේව විශ්වාස සංකේතවත් වන්නේය. ඒ අනුව මෙකී විශ්වාසයන් සිතුවම්වලින් ද තහවුරු වනවා විය හැක.

ඉහත අප සඳහන් කළ පරිදි ක්‍රි.ව. මුල් යුගයට අයත් හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කයට අයත් සිතුල්පව්ව බෞද්ධ ගල්ලෙන්වලින් අගනා බිතුසිතුවම් දැක ගැනිමට හැකි ය. වංශ කථා තොරතුරුවලට අනුව කාවන්තිස්ස රජු දවස සිතුල්පව්ව ගල්ලෙන් විහාරස්ථානයන්හි බෞද්ධ භික්ෂූන් 12,000 ක් වැඩ විසූ බැව් සඳහන් වේ. එකී වංශ කථා පුවත් අනුව කාවන්තිස්ස රජු ගල්ලෙන් ආරාම දෙකක් භික්ෂූන්වහන්සේලාට පුජාකොට ඇත. 'මහාවංශය' අනුව වසභ රජු සමයේ 'චිත්තලකූඨ' නම් විහාරයක් රුහුණෙහි තිබිණ. ආචාර්ය ඊ.ඩබ්. අදිකාරම් මහාවංශයට අනුව දෙවෙනි දාඨෝපතිස්ස රජු දවස මේ විහාරයේ නෂ්ඨාවශේෂ (ක්‍රි.ව. 07) ප්‍රතිසංස්කරණය කළ බැව් සඳහන් කොට ඇත. මෙම සාධක අනුව චිත්තලබ්බත නොහොත් සිතුල්පව්ව ලෙන දුරාතීතයේ සිට මෙරට ජන සමාජයේ සිතුවම් වලින් පෝෂිත ස්ථානයක් වශයෙන් අපට හඳුන්වාදීමට පිළිවන.

සිතුල්පව්ව ගල්ලෙනෙහි එක් ගල්ලෙනක බිතුසිතුවම් අතර විදර්ශන මුද්‍රාව අභය මුද්‍රාව ධ්‍යාන මුද්‍රාව යන ලක්ෂණයන්ගෙන් යුත් ප්‍රභා මණ්ඩල ශීර්ෂවලින් යුත් බුදුවරුන්ගේ රූපය යයි අනුමාන කෙරෙන සිතුවම් හමුවී ඇත. මේ සිතුවම්වල රතු, නිල්, කහ වර්ණ මැනවින් පැහැදිලිය. එක අවස්ථා ධර්මදේශනා විලාසයෙන් සපිරුණු ඒවායි සිතිය හැක. තවද මේ සිතුවම්වල වර්ණ සංකලනයට සමානත්වයක් දඹුළු, හිඳගල, රජගල, පිදුරංගල බිතුසිතුවම්වල ද දක්නට ලැබේ. සිතුල්පව්වේ තවත් ගල්ලෙනක රතු රේඛාවලින් සිතුවම් කළ හංස රූප

සමූහයක් දක්නා ලැබෙන අතර මෙහි රූපගත වී ඇති හංසයින්ගේ තුඩින් කඩුපුල් මල් රැගෙන යන විලාශය නිරූපණය කොට ඇත. හංසරූප කලාකරුවා විසින් නිරූපණය කරනු ලැබුවේ පවිත්‍රතාවය සංකේතවත් කරලීමටය. හංස රූප ගැන පැවසීමේදී තිස්සමහාරාම ප්‍රදේශයේ සඳගිරිසෑයේ ඉතා පැරණි කාවන්තිස්ස යුගයට අයත් (ක්‍රි.ව. 2 සියවස) හංස රූප සිතුවම් කළ මැටි ගඩොල් හමු වී ඇත. සිතුල්පව්වේ මෙකී සිතුවම්වලින් බුද්ධ දේශනා පැවැත් වූ ආකාර එමෙන්ම පවිත්‍ර ජන සමාජය සිත්තරායේ සිතෙහි තදින්ම කාවැදී තිබුණ සංකේතයන් වශයෙන් බලපාන්නට ඇතැයි අනුමාන කළ හැක. ඒ අනුව සංඝ සමාජයේ බලපෑම් ගිහි සමාජය වෙත ද බලපෑ බව සිතිය හැක. අනුරපුර යුගයට අයත් ලෙන් ආශ්‍රිතව රුහුණෙහි දියුණුවට පත්වූ බිතුසිතුවම් කලාව පිළිබඳව පොළොන්නරු යුගයට අයත් සාධක රුහුණෙන් හමුවී නැත. සමහර විට රුහුණෙහි තිබුණ පොළොන්නරු යුගයට අයත් බිතුසිතුවම්, නටබුන් බවට පත්වීමෙන් පසු කිහිප වරක් ප්‍රතිසංස්කරණය කිරීමෙන් පසු අනතුරුව ඒවා විනාශ වී ගියා වත්දැයි සැක සහිතය.

ශ්‍රී ලංකාවේ චිත්‍ර කලාව පොළොන්නරු යුගයෙන් පසු රුහුණෙහි මෙලෙස ක්‍රමයෙන් අභාවයට ගිය ද, නැවතත් එහි උද්දීපනයක් මහනුවර යුගයේ දී ආරම්භ විය. මහනුවර යුගයේ ඇති වුණු ආගමික දියුණුව - උද්යෝගය නිසා ආර්ථික සමාජයීය අංශයෙන් ද දියුණුව ලැබූ අතර, සිතුවම් කලාව ලංකාවේ සමාජීය අවශ්‍යතා පරිදි ඉදිරියට ගමන් කළ ආකාරයක් අපට දක්නට හැකිය.



2

මුලිකිරිගල විහාරයේ බිතුසිතුවම් පිටපතක්

සංස්කාරක එල්.ටී.පී. මංජු ශ්‍රී මහතාගේ 'ලංකා බිතුසිතුවම් සටහන් ග්‍රන්ථයේ පිටු 200 හි සඳහන් මෙම චිත්‍ර අංක සී XXIV ගෙන් - ඉහත 'මුල්කිරිගල විහාරයේ' පිටමාලේ තේලපත්ත ජාතකයෙහි සංගීත කණ්ඩායම පෙන්වන 'බිතුසිතුවමින් මේ සිතුවම පිටපත් කරණු ලැබුවකි. මෙම චිත්‍රයෙහි බෙර ගසන - රඟන - නළා පිඹින - පන්තේරු සොලවන සහ අත්රබන් වාදනය කරන සුකොමළ ළඳුන් පෙන්වා ඇත.

දහඅටවන සියවසේ කන්ද උඩරට ඇතිවුණු ආගමික උන්නතිය නිසා මහනුවර සිතුවම් කලාව ආගමික බලපෑමත් සමගම පහතරට ප්‍රදේශවලට ව්‍යාප්ත වී ගියේය. මේ යුගයේ බෞද්ධ මධ්‍යස්ථාන කීපයක්ම මුල්කොට රුහුණු චිත්‍ර කලාව ව්‍යාප්ත වීම ඇති විය. විශේෂයෙන්ම වීරකැටියේ 'මුල්කිරිගල' රජමහා විහාරය මධ්‍යස්ථානය කොට ගනිමින් රුහුණේ බිතුසිතුවම් කලාවෙහි ව්‍යාප්තියක් සිදුවුණු ආකාරය දක්නා ලැබේ. මුල්කිරිගල රජමහා විහාරයේ දැනට ප්‍රතිසංස්කරණයට හසු නොවී පවතින විහාර බිත්ති දෙකක සහ පහතමළු විහාරයේ සිවිලිමක ද නුවර යුගයේ මුල් වකවානුවට අයත් ව පැවත ආ චිත්‍ර කලාව මැනවින් මතුකොට දක්වා තිබේ.

මුල්ගිරිගල විහාරස්ථානයේ ඇති බිතුසිතුවම් පිළිබඳව අප පරීක්ෂාකාරී හා විමසිලිමත් ලෙස අධ්‍යයනය කරනු ලැබුවහොත් මෙම සිතුවම් මහනුවර යුගයේ සිත්තර පරම්පරා දෙකක නිර්මාණයන් වශයෙන් හඳුන්වාදීම වඩාත් නිවැරදිය. උඩමලුවේ එකම විහාරයේ එක ළග ඇති බිතුසිතුවම් වර්ණ ගැලපීම, භෞතික වස්තු ඇඳීම් ආදිය ගැන කතා කිරීමේ දී මේ වෙනස අපට මැනවින් දක්නට පිළිවන. එනම් මේ සිතුවම් එකම පිරිසක් අඳින ලද සිතුවම් ලෙස සිතිය නො හැකි තරම් ය. මෙම විහාරස්ථානයෙහි වම් පාර්ශ්වය පැත්තෙහි නුවර යුගයේ චිත්‍ර කලා ශිල්පීන් විසින් තේලපත්ථ ජාතකය නිරූපණය කොට ඇත. දකුණු පසින් ඇති සිවි ජාතකය පහතරට ශිල්පීන් විසින් අඳින ඒවා වශයෙන් සැලකීමට ඉඩ තිබේ. වම් පස ඇති චිත්‍රයන්හි නිරූපණය වන්නේ උඩරට සංස්කෘතික සමාජයට අයත් ගැටබෙරය, තුප්පොට්ටිය, කොත් සහිත නිවාස ආදියයි. සිවි ජාතකයේ සඳහන් චිත්‍රයේ පහතරට භාවිතා කළ දෝලාව - අශ්ව කරත්ත ආදී රූප, මෙම ප්‍රදේශයන්හි බලි - තොවිල් ආදිය කරන මානව රූපවලට සමාන කම් පෙන්නුම් කෙරේ. 1978 දී පමණ මෙහි විහාරාධිපතිව සිටි පූජ්‍ය තලාවේ වනරතන හිමි පවසන පරිදි මෙහි ඇති නුවර යුගයට අයත් චිත්‍ර අඳින ලද්දේ සිත්තරුන් නොවන ගණින්නාන්සේ කෙනෙකු විසිනි. 18 වන සියවස දී මේ විහාරයේ වැඩ වාසය කළේ ධර්මපාල හිමි නම් ගණින්නාන්සේ කෙනෙකු බවත්, විහාරස්ථානයෙහි අධිපති හැටියට කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජුගේ නියමයෙන් මෙම ගණින්නාන්සේ පත් කළ බැව් කියවේ. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු ඒ හිමි නමට එකී විහාරය දියුණු කරලීමට භාරකාරත්වය පවරන ලදී. මහනුවර පාරම්පරික සිත්තරුන් ඒ සමගම විශාල සංඛ්‍යාවක් ද මෙහි සිත්තර කටයුතු සඳහා එවනු ලැබූ බව වත්මන් වනරතන හිමියෝ ප්‍රකාශ කරති.

නුවර යුගයට නෑකම් කියන පහත මලුවේ බිතුසිතුවම් අඳින ලද්දේ මෑත භාගයේදී ය. පහන් දැල්ලෙන් වැසී අන්ධකාරව කාලවර්ණව තිබුණ චිත්‍රවලට නව ආලෝකයක් ලබා දෙමින් ඉතාලි ජාතික ලුසියානෝ මරන්සි විද්වතා විසින් ඒවා යථා තත්වයට පත්කරනු ලැබිණ. රුහුණේ මුල්කිරිගල විහාර බිතුසිතුවම් හැරුණු විට මැදගම සිහල විහාරය, ගොඩවෙල, අතුබොදේ, ගල්කෙම, තලහගම්වාඩුව, හකුරුවෙල, වැව්රුකන්නල පුරාණ විහාරය ආදිවූ විවිධාකාරවූ නුවර යුගයේ බිතුසිතුවමින් පෝෂිත මධ්‍යස්ථාන වශයෙන් හඳුන්වා දීමසාධාරණය. ජාතක කථා නිර්මාණය කරලීමේ දී බිත්තිය හරස් අතට තිරූ වෙන්කර කතාව විකාශනය කරගෙන යාම ඉන්දියාවේ සාංචි - භාරුත් යුගයේ පටන්ම පැවත එන සාම්ප්‍රදායික චිත්‍රකරණයේ ලක්ෂණයකි. මෙම සිතුවම් කලා ලක්ෂණය රුහුණේ චිත්‍ර කලාවට ද අනුරූපී වී ඇති බැව් දක්නා ලැබේ. රැකව - මුල්කිරිගල - ගල්කෙම විහාර චිත්‍ර වර්ණයට හා රේඛාවට මුල් තැන දුන් චිත්‍ර වන්නේය. චිත්‍ර ශිල්පියා බුද්ධිවින්දනයට වඩා ඇස් පිනවීමට විශෙෂ ප්‍රයත්නයක් ගෙන ඇති බැව් පෙනේ. වර්ණ වශයෙන් සළකන විට රතු - කහ - සුදු - කළු වලට විශේෂ තැනක් දී ඇත. මුල්කිරිගල පහතමළුවේ චිත්‍ර - රැකව, සිහල, ගල්කෙම චිත්‍ර නිර්මාණය හා ස්වාභාවිකත්වය අනුව විශේෂත්වයක් පෙනේ. මුල්කිරිගල පහත මලුවේ චිත්‍ර පැරණි ඒවා වන අතර එකී සිතුවම්වල සියුම් මෝස්තර හා රේඛාකරණය නිසා දර්ශනීය නිමාවක් දිස්වේ.

මෙකල රුහුනේ සිතුවම්වලින් සමාජයීය හා ජාතික විරිත් ද නිරූපණය වන බැව් කිව හැක. උඩරට අය අඳින තුප්පොට්ටිය ද, උසස් කුල කාන්තාවන් හිසට දමන මොට්ටැක්කිලිය ද චිත්‍රවල දක්නා ලැබේ. එකල රුහුණු ප්‍රදේශයේ ජනතාව පෘතුගීසීන් ඇතුළු විදේශීය ජනතාව පිළිකුල් කළ යුගයක් විය. ඔවුන්ගේ ඇඳුම පවා අපේ ජනතාව ද ඒ ජන හඬ තුළින් සිත්තරා ද පිළකුල් සහගතව බලා ඇත. ඒ අනුව පෘතුගීසීන්ගේ ඇඳුම් පවා හාස්‍යයට ලක්කර ඇත. දෝලාකාරයන් - ඇත් - අස්ගොව්වන් ආදී

සමාජයේ එකල අඩු තත්ත්වයේ අය පෙන්වීමේ දී මෙවන් ඇඳුමක් යොදා ගෙන ඇත. කඩුවක් අතැතිව මුර සේවයෙහි නිරත කෙනෙකු මුල්කිරිගල විහාරයේ මෙලෙස දක්වා ඇත. මුලිකිරිගල - සීහල - හාතාගල සිතුවම්වලින් එකල පැවති කෘෂිකර්මය - ගව පාලනය - පලතුරු වර්ග මැනවින් සිතුවමට ඇතුළත් කර ඇත. ගෙඩි සහිත තල් ගසක් සිත්තරාගේ මනසට ආවේ තල් පානය එද පැවති නිසා වන්නට ඇත. කොස් ගස් - පුවක් ගස් සිතුවම්වලට ඇතුළත් කොට ඇත.

මුල්කිරිගල - මැදගම සීහල - ගොඩවෙල - කල්කෙම - අතුබොදේ - හාතාගල රැකව ආදී පුරාණ විහාර සිතුවම්වල ගෘහ උපකරණ හා කාර්මික උපකරණ රාශියක් දක්නට ලැබේ. කව්ච්චි - ඇඳන් - කනප්පු - වාඩිවීමට තනන සෝපානවල් - පොළවේ මට්ටමට ටිකක් ඉහළින් උස් වූ එදා භාවිත, පුටු ඇතුළු ගෘහ උපකරණ මුලිකිරිගල විහාර චිත්‍රයන්හි දක්නා ලැබේ. මුල්කිරිගල උඩමලු විහාරයේ චිත්‍ර අතර ඉලත්තට්ටු - පඩික්කම් ආදිය වර්ණයෙන් දැක්වේ. මෙම උපකරණ මැටියෙන් නොකර ලද බව, සායම් වර්ණයෙන් පැහැදිලි වේ. එමෙන්ම උපකරණ නිර්මාණය කළ ශිල්පීහු ගැන ද අනුමාන ලබාදීමට සිතුවම් කලාව උපයෝගී වන්නේය. ඈත අතීතයේ සිටම හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කයේ බෙලිඅත්ත ප්‍රදේශයේ අගුල්මඩුව ප්‍රදේශය පිත්තල කර්මාන්තයට හිර ප්‍රසිද්ධියක් උසුලන ශිල්පි පරම්පරාවලින් යුක්ත ප්‍රදේශයක්විය. ඒ අනුව අගුල්මඩුවේ නිෂ්පාදිත භාණ්ඩ උපකරණ, කලාත්මක දේ රුහුණු ජනසමාජයෙහි ගෞරවාන්විතව භාවිතයට පත්වී තිබෙන්නට ඇත. ඒ අනුව මුල්කිරිගල විහාරයේ පහන මාලයේ බිතුසිතුවම්වල අගුල්මඩුවේ විශේෂ පහන් වර්ග ඇතුළත් වන්නට ඇත. ප්‍රධාන පහනක් සහ ඒවාට සම්බන්ධ තවත් පහන් හතරක් මෙම සිතුවම්හි දක්නා ලැබේ. මෙය අරුමෝසම් පහනක් ලෙසින් හැඳින්විය හැකි වන අතර, මෙකී නිදසුන් ලක්ෂණ මුල්කිරිගල හා රැකව සිතුවම්වලින් අනාවරණය වේ. මුල්කිරිගල - රැකව සීහල ආදී පුරාණ පෙරහැර සිතුවම්වල කඩුව හෙල්ල තෝමර අස්සට්ය ආදී ආයුධ සිතුවම් කොට ඇත. මේ ආයුධ එකල යුද්ධ අවස්ථාවල දී ප්‍රයෝජනයට ගන්නට ඇත. හාතාගල විහාරයේ දුනු ශිල්පය සිතුවමට නගා ඇත. කෘෂි උපකරණ වශයෙන් එද සමාජයෙහි කැත්ත - උදැල්ල - පොරව බොහෝ සිතුවම්වල දක්නා ලැබේ. මුල්කිරිගල උඩමලු විහාරයේ බිතුසිතුවමක අමුඩයක් ගසා ගත් කැත්තක් අතින් ගත් සිංහලයකු තේලපත්ත ජාතක චිත්‍රය තුළින් දක්වා ඇත. චිත්‍රවල ඇති මොට්ටැක්කිලිය පැළඳි කාන්තාව ඉහතකී පරිදි කුල කාන්තාව විය. මුල්කිරිගල සිතුවම්වල බෙර ගසන සහ නටන කාන්තාවන්ගේ ඇඳුම මීට වෙනස් වන අතර, ඒවා සේද රෙදිවලින් නිම වූ රැලි දමා දෙපා දක්වා නිමැවී තිබී ඇත. පිරිමින්ගේ ඇඳුම් අතරත් සෝමන් රෙද්ද - කබාය - සරුවාලේ සිතුවම්වලින් දක්නා ලැබේ. සමහර සිතුවම්වල පිරිමි උඩුකය විවෘතව දක්වා ඇත. මුලිකිරගල තේලපත්ථ ජාතකය දැක්වෙන සිතුවම් බෙර ගසන - නටන - නලා පිඹින කාන්තාවන් ඒ ඒ රැගුමට සරිලන කොණ්ඩා මෝස්තරවලින් ද තම තමන්ගේ කොණ්ඩය සකස් කර ගෙන තිබුණු ආකාරයක් දිස්වේ.

ජාතික ක්‍රීඩා පිළිබඳවද රුහුණේ බිතුසිතුවම්වලින් අප වෙත තොරතුරු ලබාදෙන්නේය. මැදගම සීහල විහාරයේ බිතුසිතුවම්වල අවිආයුධ නොමැතිව මල්ලව ක්‍රීඩාවෙහි යෙදුණු සිංහල තරුණයන් 04 දෙනෙකු නිරූපණය වන්නේය. මල්ලවපොර ශූරයන් රාජ අනුග්‍රහය යටතේ පුහුණු කර ඇති බැව් 'චූලවංශයෙහි' ද සඳහන් වේ. මල්ලවපොර 'අංගම්පොර' යනුවෙන් සඳහන් වේ. 15 වැනි සියවසට අයත් 'මග සලකුණු' නම් පොතෙහි උඩරට මිනිසුන් අංගම්පොර පුහුණු කළ බැව් සඳහන් වේ. මාංශ පේශීන් සහිත පුරුෂයින් ක්‍රීඩකයින් මෙකල සිතුවම්වල දක්නා ලැබේ. විදේශාක්‍රමණ පැවති මෙකල ශක්ති සම්පන්න ජනතාවකගේ අවශ්‍යතාවය පිළිබඳ මිනිස් හදවත්හි පිබිදීමක් ඇති කරලීමට චිත්‍ර ශිල්පියා වෑයමක් දැරුබවක් මෙයින් අප සිත්හි සනිටුහන් වේ. ජාතික ක්‍රීඩා ගැන කථා කිරීමේ දී දුනු හරඹය තවත් එකකි. පුරාණ විහාර බිතුසිතුවම්වල දුනු හරඹකරුවන් කිපදෙනෙකු දක්නා ලැබේ. කරණම් ගැසීම ද තවත් ජාතික ක්‍රීඩා අංගයකි. මුල්කිරිගල විහාර බිතුසිතුවමක පෙරහැරක කරණම් ගසන ආකාරයක් සිතුවම් කොට ඇත. මුල්කිරිගල විහාර බිතුසිතුවම් හා අම්බලන්ගොඩ පුරාණ විහාරයක බිතුසිතුවම්වල නටන කාන්තාවකගේ හා බෙර ගසන කාන්තාවකගේ සිතුවම් දක්නා ලැබේ. දෙඅත්වල සහ ගෙලෙහි මුතුවැල පැළඳ සුකොමළ ඇතින් බෙර ගසන වනිතාව දර්ශනීය බවින් යුක්තය. ඇය වාදනය කරන්නේ උඩරට ගැටබෙරයයි. බෙර ගසන එම කාන්තාවගේ

රිද්මයානුකූල ව වාදනයට ගැලපෙන සේ අංග චලනය කරන්නේ පහතරට ශුද්ධ මාත්‍රා නැටුමක විලාශයක් යයි පහතරට නැටුම් ආචාර්යවරයෙක් ඒ දෙස බලා අදහස් ප්‍රකාශ කරන ලදී. චිත්‍රයෙහි ඇයට ඉදිරියෙන් සිටින කාන්තාවක් උඩරට සංගීත භාණ්ඩයක් වූ පන්තේරුව ගසන අයුරු සිතුවම් කොට දක්වා ඇත.

මේ යුගයේ පුන්කලස් සිතුවම් කිරීමෙන් සිත්තරා අදහස් කළේ සෞභාග්‍යය සංකේතවත් කරලීමටය. අනුරාධපුර යුගයේ සිට පුන්කලස බිතුසිතුවමට එක්විය. එය මහනුවර යුගය වනවිටට නාරි රූප 05 කින් සමන්විතව 'පංචනාරිඝටය' වශයෙන් සැකසිණ. දළද මාළිගාව - හගුරන්කෙත විෂ්ණු දේවාලය හා රිදීවිහාරයේ ද මේ සංකේත දක්නා ලැබේ. එහෙත් රුහුණේ බිතුසිතුවම්වල පුන්කලස නොවෙනස්ව දක්වා ඇත. කාම දේවතාවා ජය ගැනීම නිමිති කොට ගෙන භාරතයේ පැරණි උත්සවවල දී පුන්කලස කිරෙන් පුරවා අඹමල්වලින් සැරසීලි කරන ලදී. හින්දු සාහිත්‍යයට අනුව ස්ත්‍රී පුරුෂ කාම සම්පත් මෙයින් වර්ධනය වන බව විශ්වාසයක් තිබිණ. මුල්කිරිගල සිතුවම්වල පොල්මල් බහාලූ පුන්කලස් දොර දෙපස තබා ඇති ආකාරය පළිබිඹු වේ. එය සෞභාග්‍යයේ සලකුණක් ලෙස අදහන්නට ඇත. මුලිකිරිගල විහාරයේ පහත මාලයේ සිව්දිගින් ඇති නව ග්‍රහ සිතුවම්වලින් එකල ජනසමාජය ග්‍රහ බලපෑම් රාශිමාලා චක්‍රය ජ්‍යොතිර්විද්‍යාව කෙරෙහි දැක්වූ විශ්වාසය සනාථ වන්නේය.

ආශ්‍රිත ලේඛන

01. ලංකා බිතුසිතුවම් සටහන් - එල්.ටී.පී. මංජු ශ්‍රී (1977)
02. චූලාවංශය
03. මහාවංශය
04. Early History of Buddhism - By Dr. E.W. Adhikaram
05. විශුද්ධිමාර්ගය
06. මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා - ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි
07. දඹදිව බෞද්ධ කලාව - ආචාර්ය ආනන්ද ගුරුගේ
08. පූජාවලිය
09. මග සළකුණු
10. මග සළකුණු
11. හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කය - ආර්. සමරනායක - 1980
12. The Mahiyangana Crypt Frescoes - By L.T.P. Manju Sri - Ceylon Daily News 24.02.61
13. ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ - කලා සඟරා

නිර්මාණීකරණය හා අත්‍යන්ත අයිතිවාසිකම්

මහින්ද රූළපනාව

අත්දැකීමක් 'වින්දනීය' ලෙස ඉදිරිපත් කිරීම 'නිර්මාණීකරණය' ලෙස විස්තර කළ හැකිය. මා සිතන විදියට 'නිර්මාණීකරණයට' නම් උපන් හැකියාවක් තිබිය යුතුයි. සංස්කෘත පඬිවරු 'නෛසර්ගික දක්ෂතාව' යනුවෙන් විග්‍රහ කරන ලද්දේ මෙය වේ. කවියෙකු වීමට නම් සරස්වතී බැල්ම ලබා තිබීම අවශ්‍ය බැව් අපේ කවියන් අතර අදටත් විශ්වාසයක් පවතී.

එහෙත් බොහෝ දෙනෙකු තුළ පවත්නා මෙම 'හැකියාව' මල්පල ගැන්වීමට නම් ශික්ෂණය, පුහුණුව, හුරුව හා පෘථුල අත්දැකීම් අවශ්‍ය වෙයි. නිර්මාණකරුවකු තුල තම නිමවුම සිය පාඨක[1] ප්‍රේක්ෂක සහෘදයන් වෙත ඉදිරිපත් කිරීමට පෙර අත් පිටපත් කිහිපයක්ම සහ ඒවා වෙනස් කර මට සිලිටු කරනු ලබයි. මැණික්කරුවෙකු මැණික් ගලක් දෙස විවිධාකාරව බලමින් විවිධ පැති කඩවල් විවිධ ප්‍රමාණයෙන් කපා කොටමින් ඔපමට්ටම් කොට ආභරණයකට ඔබ්බවීම සඳහා මනා මට සිළුටු දීප්තිමත් මැණිකක් ලෙස නිම කරනු ලබයි. එය කිරීම සඳහා ශාස්ත්‍ර විධියක් තිබුණද එහි මනා සැකැස්ම කළ හැක්කේ ඔහු තුළ පවත්නා නිර්මාණීකරණ හැකියාව නිසාය. මෙය සියළු කලා නිර්මාණයන්ට පොදු නියැදියකි.

ගීත ක්ෂේත්‍රය මේ අතින් වඩාත් තියුණු එකක් වේ. එක අතකින් ගීයක පද නිමවුම හා තනු නිර්මාණය වෙන්වූ නිර්මාණ කාර්‍යයන් දෙකක් වුවත් මේ දෙකම එකට බැඳී යා යුතුය. දෙදෙනකු විසින් වෙන්-වෙන්ව කරනු ලබන මෙම නිර්මාණමය කාර්‍යයෙන් ගායකයා හා ගායිකාව සමගත් සංගීත අධ්‍යක්ෂවරයා සමගත් එක්ව සංගීත සංකල්පනය කිරීමෙන් අවසානයේ එය 'සමූහකලා' යන්නයක් වශයෙන් සහෘද අප අතට පත්වෙයි.

මුල් කාලයේ සිංහල ගීත ක්ෂේත්‍රයේ සිදුවූයේ ලංකා ගුවන් විදුලි සේවයේ ගිතවතුන් හා ගුරුගෝල අය අතින් වීම නිසාත් එම කාලයේ එම නිමවුම්වල මූල්‍ය ප්‍රතිලාභ අල්ප වූ හෙයින් සියල්ල යහතින් සිදුවිණ. ඒ කාලයේ කවුරුත් අපේක්ෂා කළේ තම නිර්මාණයේ ජනප්‍රියතාවය පමණි. මෙහි එක් නියැදියක් තමාගේ ගීත කිවනාවක් ගුවන් විදුලියේ ප්‍රචාරය වන්නේද යන්නයි.

ජන සංනිවේදන මාධ්‍යවල ව්‍යාප්තිය නිසා ගීත ක්ෂේත්‍රවල විකාශය සමගම එම නිර්මාණවල බහු උපයෝගිකරණ හැකියාවක් ඇති වී තිබේ. මේ අතරම මෙම උපයෝගිතාවන් හා ප්‍රයෝජන මූල්‍ය ප්‍රතිලාභ හා සම්බන්ධිතව පවතී. එහි ප්‍රතිඵලයක් වී ඇත්තේ නිර්මාණකරණයේ විවිධ කාර්‍ය්‍ය භාරයන් ඉටු කරන්නන් මෙන්ම ඔවුන්ගේ නිර්මාණ ශක්තීන් උපයෝගි කරගෙන එම කලා නිර්මාණ බොහෝ දෙනෙක්ගේ පරිහරණයට ඉදිරිපත් කරන (රූපවාහිනී, කැසට් ආදී) සියළු පාර්ශවයන් අතරේ යුක්තිසහගතව හා සාධාරණව මෙම මූල්‍ය ප්‍රතිලාභ බෙදී යා යුතුවීමයි. සාධාරණ සමාජයක් සහ කලාකරුවන් අතර සහයෝගිතා පැවැත්මක් රඳා පවත්නේ මේ සහයෝගිතාව මත වේ.

වෙනත් ප්‍රකාශන ක්ෂේත්‍රවල (උදා: පොත්) කාලයක් තිස්සේ පැවැත්ම හේතු කොටගෙන එම ක්ෂේත්‍ර තුළ ආචාර ධර්ම පද්ධතීන් දැනටමත් මුල් බැසගෙන තිබේ. සංගීත ක්ෂේත්‍රයේ මෙම නව ප්‍රවණතා හේතු කොට ගෙන දැන් එම ආචාර ධර්ම පිළිබඳ එකගතාවයක් හා අවබෝධයන් වර්ධනය වෙමින් පවතී. කඩතොළු නැති සමාජ පද්ධතීන් නොමැත. එම කඩතොළු වසා දමා උසස් දේශීය ගීත හා සංගීත ක්ෂේත්‍රයක් පුළුල් කිරීමට නම් තිබිය යුතු අංග දෙකක් වෙයි. එකක් නෛතික ව්‍යුහය ආරක්ෂා කිරීම හා ක්‍රියාත්මක කිරීමයි. දෙවැන්න හා වඩා යහදායී පිළිවෙත නම් අන්‍යොන්‍ය අයිතීන් ආරක්ෂා කිරීමට වගකීමකින් ක්‍රියා කිරීමයි.

මෙම නිර්මාණ කරුවන් අතර එකිනෙකාගේ අයිතීන් දැනුවත්ව හෝ නොදැනුවත්ව උල්ලංඝනය වීමක්

සිදුවන බවත් පෙනේ. කලාකරුවකුගේ කලා නිර්මාණමය අයිතීන් දෙකක් මූලිකව හඳුනා ගත හැකිය.

1. සදාචාරාත්මක අයිතිය.

2. ආර්ථිකමය අයිතිය.

සදාචාරාත්මක අයිතිය.

සදාචාරාත්මක අයිතිය යනු කලාකරුවකුගේ නිර්මාණයක් එම නිර්මාණ කරුවාගේ නමිනන්ම හැඳින්වීමත්, එම කෘතිය විකෘති හෝ විච්ඡේදනයක් නොකිරීමත් හා අවසරයකින් තොරව භාවිතා නොකිරීමත් වේ. මේ අනුව යම් වෙනත් කලාකරුවකුගේ නිර්මාණයක් පූර්ණව හෝ කොටසක් වශයෙන් ලබා ගනු ලබන්නේ නම් එය නිර්මාතෘවරයාගේ අවසරය ඇතිව කළ යුතුවා පමණක් නොව එය එම නිර්මාණයෙන් ගන්නා ලද බව සඳහන් කළ යුතුය. අද වෙළඳපලේ පවත්නා නොනවතින බයිලා කැසට්පටවල රටා හා වේග රිද්ම නිසා මුල් නිර්මාණකරුවාගේ නිර්මාණයේ විකෘති හා හෝ විච්ඡේදනයක් වනු ලබයි. පණ්ඩිත අමරදේව, නන්දාමලනි, සුනිල් එදිරිසිංහ, ටී.එම් . ජයරත්න වැනි ගායකයන්ගේ ගායනා එම ගායනා රටාවන්ට පරිභාහිරව ඔවුන්ගේ අවසරයකින් තොරව වේග රිද්මයකින් හෝ නොනවතින බයිලා වශයෙන් ගායනය ඔවුන්ගේ අයිතීන් උල්ලංඝනයකි. තවද නිර්මාණය කරන ලද කැසට්පටයක හෝ සංයුක්ත තැටියක ඇතුලත් ගීත ගායකයාගේ අවසරයෙන් තොරව වෙනත් කැසට් පටයකට පටිගත කිරීම හෝ යම් තූර්ය භාණ්ඩ වාදනයන් හෝ වෙනත් සංගීතය කණ්ඩායමක සංගීත කැවීමද මුල් කෘතිය විකෘති කිරීමක් ලෙස සැලකිය හැකි වෙයි.

ආර්ථිකමය අයිතිය.

මෙයින් අදහස් වන්නේ නිර්මාණයක ආර්ථික ප්‍රයෝජනය ගැනීමට හෝ එහි ප්‍රතිනිෂ්පාදනය කිරීමට නිර්මාණකරුවාගේ අවසරය ලබාගත යුතු බවයි. කලාකරුවන් රාශියක් සම්බන්ධවන අවස්ථාවක දී එම නිර්මාණය ප්‍රතිනිෂ්පාදනය කිරීමට පෙර ඊට සම්බන්ධිත සියළුම කලාකරුවන්ගේ අනුමතිය හා එකගත්වය ලබා ගැනීම අවශ්‍ය වෙයි. නිදර්ශනයක් වශයෙන් ගතහොත් දැනට පටිගත කරනු ලැබ ඇති ගීතයක් අළුත් නිෂ්පාදකයකුට හෝ අළුත් පටියක ගීත එකතුවකට ඇතුළත් කිරීමට අදහස් කරන්නේ නම් එම ගීතයේ පදරචක, තනු රචක, ගායකයා හා මුල් පටයේ නිෂ්පාදකයා ගේද අවසරය ලබා ගැනීම අවශ්‍ය වෙයි.

මෙබඳු අවසරයක් ඇති විටෙක අවශ්‍ය නම් මුල් ගීත ගායකයා වෙනුවට අළුත් ගායකයකු ලවා ද එම ගීත ගායනා කරවීමටද හැකියාවක් ඇත. එහෙත් අද බොහෝ විට පැරණි ගායකයන්ගේ ගීත මෙම ආචාර ධර්ම හා රීතීන් අනුගමනය නොකරමින් නව ගායක ගායිකාවන් විසින් ගායනා කරනු ලබන බවත් ඒවා නව කැසට්පට මගින් ශ්‍රාවකයන් අතට පත්වන බවත් පෙනේ.

මුලින් සඳහන් කළ සදාචාරාත්මක අයිතිය නිර්මාතෘවරයා සතු අනුල්ලංඝනීය අයිතියක් වන හෙයින් එය වෙනස් කළ නොහැකි තත්වයකි.

ආර්ථික අයිතිය වනාහි කෘතියක මා ඉහතින් සඳහන් කල පරිදි බහු උපයෝගීකරණ හැකියාවන් නිසා ඇති වූ අයිතියකි. නිතිය දෙස විපරම් කර බැලීමේ දී ගීතයක පූර්ණ අයිතිය එනම් ඕනෑම කාර්‍යයක් කර ගැනීම සඳහා හා මූල්‍යමය ප්‍රතිපාදන එක්වර ගෙවීමක් මත හෝ කොටස් වශයෙන් ගෙවීම මත යම් අයෙකුට (නිෂ්පාදකයෙකුට පරිපාලකයකුට) පවරා දියහැකිය. නැති නම් අවස්ථානුකූලව ප්‍රතිලාභ මත එක් එක් කාර්‍ය සඳහා උපයෝගී කර ගැනීමට එක් එක් ආකාර ගෙවීම් මත සීමිත පැවරීම් කළ හැකිය. ඒ අනුව ගීතයක් භාවිතා කිරීමේදී, චිත්‍රපටයක භාවිතයට, ටෙලිනාට්‍යයක භාවිතයට එක් අයුරකින් ද කැසට්පටයකටත් තවත් අයුරකින් ද සංයුක්ත තැටියකට තවත් අයුරකින් පොතකට ඇතුල් කිරීම සඳහා තවත් ආකාරයකටත් ද අයිතිය පවරා දිය හැකිය. මෙසේ පැවරීමේ දී පැවරුම්කාර කොන්දේසි ලිඛිතව තිබිය යුතු වෙයි. අපේ රටේ මෙම පැවරුම් බොහෝදුරට ගැටුම්වලට යොමුව ඇත්තේ අපේ කලාකරුවන් හා එම නිර්මාණ තාක්ෂණමය පදනමින් නිපයුම් කරන නිෂ්පාදනකරුවන් අතර ගිවිසුම් නොවීම නිසාත් හුදෙක් ඒවා නිර්මාණකරු විසින් මුදල් ලද බවට දෙන ලදුපත් වීම නිසාත් ය. ඒවා මූල්‍ය ගනුදෙනු සඳහා ලදුපත් මිස ගිවිසුම් නොවේ. අද පවත්නා බහු උපයෝගීරණ හැකියාව හා ඒවායින් ඇතිවන මූල්‍ය ප්‍රතිලාභ නිසා ඉතා සුහද සහෘද කලාකරුවෝ කලකදී පසම්තුරු වෙති. දේශීය වෙළඳපලකට නිපැයු

කැසට්පටයක ගීත එම නාමය හා හොඳගීත පදනම් කරගෙන සංයුක්ත හැටියක් බවට පත්කොට ලෝකය පුරා අලෙවි කරමින් එම නිෂ්පාදකයා මූල්‍යමය ප්‍රතිලාභ ලබන විට ගායකයා අසන්තෘෂ්ඨියට පත්වීම ගැන පුදුම විය යුතු නැත. එම නිර්මාණයෙන්ම මෙම තත්වය යටතේ තමාට ප්‍රතිලාභ නොලැබෙතැයි කීවද එම ප්‍රකාශය පිළිනොගන්නා අදාළ ගීත පද හා තනු නිර්මාතෘවරු පටි නිෂ්පාදකයා සමග පමණක් නොව ගායකයා සමගද උරණ වෙති. එසේ වී ඇත්තේ එකිනෙකාගේ අයිතිවාසිකම් හා දැරූ කායප්‍රිහාරය ඔප්පු කිරීමට ලේඛණ නොමැතිවීම නිසාය. ඒ නිසා පවත්නා හොඳගීත රැක ගැනීමටත් යථාර්ථය පෙන්වාලීමටත් මෙම කායප්‍රියන්හිදී සියලුම නිර්මාතෘවරුන් නිතියෙන්ද ප්‍රතිපාදිත පරිදි එකිනෙකා අතර ලිඛිත ගිවිසුම් ඇතිකර ගත යුත්තේ ය.

ගිවිසුමකින් අයිතියක් පවරා දී ඇති විටකදී හා එසේ තිබිය දී වැඩි මිලකට එය පැවරීම නිතියෙන්ම වැරදි ක්‍රියාවක් වන්නාක් මෙන්ම සදාචාරාත්මකවද අනුමත කළ හැක්කක් නොවේ. නිර්මාතෘවරයෙකු තම අවසරයෙ දී එක ජනමාධ්‍යයක අනුමැතිය වෙළඳ ප්‍රචාරකයකු මගින් ලබාගෙන මාස කිහිපයකට පසුව එකී ප්‍රචාරක ආයතනයටවත් නොදන්වා වෙනත් ප්‍රචාරක ආයතනයකට විකිණීම මීට කදිම නිදසුනකි. එහෙත් පූර්ණව පවරාගත් අයිතියක් ඇති අයෙකු එම අයිතිය ඒ අයුරින් වෙනත් අයෙකුට මූල්‍යමය ප්‍රතිලාභ මත පූර්ණව හෝ යම්කිසි කාල සීමාවකට හා හෝ කොටස් වශයෙන් හෝ පවරා දෙනු ලැබිය හැකිය. නිදසුනක් වශයෙන් පූර්ණ අයිතිවාසිකම් මිළ දී ගත් හැටි නිෂ්පාදකයෙකුට එම හැටියේ ගීත සියල්ලම හෝ ගීත කිහිපයක් තවත් අයෙකුට පූර්ණව හෝ යම් කොන්දේසි සහිතව පවරා දිය හැකිය.

ඉහතින් විස්තර කරන ලද නියැදි එක කලාක්ෂේත්‍රයකට සීමා වූවක් නොවේ. සගරාවක හෝ පත්‍රයක පළ වූ චිත්‍රයක් හෝ ඡායාරූපයක් බොහෝවිට කිසිම අවසරයකින් තොරව වෙනත් කෘතිවලට ඇතුළත් කරනු ලබන බව පෙනේ. මෙය සම්පූර්ණයෙන්ම නිති විරෝධී ක්‍රියාවක් බව අවධාරණය කළ යුතුය.

රාජ්‍ය සම්මාන සඳහා පවත්වනු ලබන නාට්‍ය තරගයේ දෙවන වටය සඳහා තේරුණු එක්තරා නාට්‍යයක් නැරඹූ මට මෙම ක්ෂේත්‍රයේ පවත්නා උල්ලංඝනීය ස්වරූපය පුළුල්ව හැදෑරීමට හැකි විය. එම නාට්‍යය නළුනිලියන් ඉතාම ශික්ෂණීයව හසුරවන ලද චිත්තාකර්ෂණීය විවිධ ප්‍රසංගයක් වූ බව මගේ පුද්ගලික හැඟීමයි. එහෙත් එමනාට්‍ය සඳහා නාට්‍යය තරගයේ දෙවන වටය සඳහා තේරුණේ කුමණ බලවේගය නිසාදැයි මට නම් අදහාගත නොහැකිය. කෙසේ වෙතත් මාතෘකාවට අදාළව එය විග්‍රහ කරතොත් එම උපුටා ගන්නා ලද කෘතිවල අඩුම වශයෙන් සදාචාරාත්මක අයිතියවත් හෙළිකර තිබුණේ නැත. මුද්‍රිත කෘතියක නම් මුද්‍රිතව එම නිර්මාතෘවරුන්ගේ නම් හෙලිකර තිබිය හැකි අතර මෙබඳු නාට්‍යයක ආරම්භයේ දී නිෂ්පාදක විසින් එය හෙලිකර යුතුව තිබිණි.

දෙවැන්න නම් එම ගීත හා නැටුම් නිර්මාණ උපයෝගිකරණයේදී කර තිබූ විච්ඡේදනය හා විකෘතියයි. ගීත ඛණ්ඩ තැනින්-තැන උපුටා හා වෙනත්-වෙනත් ගීතවලට ඒකාබද්ධ කරමින් යොදාගෙන තිබුණා පමණක් නොව එම ගීතවල අර්ථවත් බව රැකීමට උත්සාහයක් ගෙන තිබුණු බවක් නොපෙනේ.

මේ ගීත ඇතුළත් කර ඇත්තේ එම ගීත පිළිබඳ අයිතිකරුවන්ගේ අවසරයකින් තොරවය. ඒ නිසාම ඒවාට මූල්‍ය ප්‍රතිලාභද තරගයේ ජයග්‍රහනයේ ප්‍රතිලාභද එම නිර්මාණකරුවන්ට අහිමිවනු ඇත. නිර්මාණකරුවන්ගේ අවසරයකින් තොරව ගීත ටෙලිනාට්‍යවලට ඇතුල් කරන ලද අවස්ථා ප්‍රවීන නිෂ්පාදක හා අධ්‍යක්ෂවරුන් අතින් සිදු වී ඇති බව අපගේ අත්දැකීමයි.

යම්කිසි නිර්මාණවලින් කොටස් උපුටාගෙන ඒවා මනා සංකලනයකින් අන්තර්ග්‍රහණය කොට හොඳ කලා නිර්මාණ බිහිකළ හැකිය. එහෙත් එම ක්‍රම විධි අනුව කළ යුතුය. එනම් යම් නිර්මාණකරුවකුගේ නිර්මාණයන් තම නිර්මාණය තුළට අන්තර්ගත කිරීමට යම් නිෂ්පාදකවරයෙකු අපේක්ෂා කරන්නේ නම් එම නිර්මාතෘවරයාගේ අවසරය පමණක් නොව එම නිපයුමේ අත්පිටපත සමග එසේ අන්තර්ග්‍රහනය කරනු ලබන කෘතිය හා අන්තර්ග්‍රහනය කරන ස්ථාන පිළිබඳ විචාරාත්මක සාකච්ඡාවක් තුළින් එකගත්වයකට එළඹ එය ලිඛිත ගිවිසුමක් තුළින් ක්‍රියාත්මක කළ යුතු වෙයි. ගීතයක් ටෙලි නාට්‍යයකට ඇතුළු කිරීම මීට නිදසුනකි. විවිධ කලා

ක්ෂේත්‍රයන්හි ප්‍රගතිගාමී අත්දැකීම් ඇත්තා වූ මූල්‍ය ප්‍රතිලාභ පිළිබඳ ගැටළු අතරින් පැහැදිලි නීති පද්ධතියක් ගොඩනැගී ඇත්තා වූ බටහිර මෙන්ම ජපානය වැනි ආසියාතික රටවලත් කලා නිර්මාණවලදී කලාකරු සහභාගිත්වයෙන් යුක්තව මේ අයුරින් ක්‍රියා කිරීම පුරුද්දක් බවට වර්ධනය කරගෙන ඇති බැව් කිවයුතුය.

රූපිනගේ ප්‍රධානත්වයෙන් ආබාධිත රෝහලකට ආධාර සඳහා පවත්වන ප්‍රසංගයක දී වුවත් කලාකරුවන්ගේ අවසරය එම උපයෝගීකරණය සඳහා ලබා නොගැනීම එම කලාකරුවන්ගේ අයිතීන් උල්ලංඝනයක් බවට නීතිය විසින් පිළිගෙන තිබේ. ඒ නිසා කලාකරුවෙකුගේ අයිතීන් උල්ලංඝනයේ දී උපයෝගීකරණ කාර්යය හෝ අමුත්තාගේ උස් පහත් භාවය වැදගත් නොවේ. පාඨශාලාවල නිර්දේශිත පාඨ ග්‍රන්ථයක් වූ සරත්චන්ද්‍රයන්ගේ කෘතිවල අනවසර මුද්‍රණ උල්ලංඝනීය කෘති වෙයි. සරත්චන්ද්‍රයන්ගේ එම කෘතිය පාසැල් පර්ෂද එක් වී එම පාසැල් පර්ෂදවල ශිෂ්‍යයන්ට නැරඹීම සඳහා අනවසරයෙන් නිෂ්පාදනය කර රඟ දැක්වීම ද නිර්මාතෘගේ එම අයිතීන් උල්ලංඝනයක් ය.

නිර්මාණීකරණය වනාහි දුෂ්කර කාර්යයක් බව අවිවාදයෙන් පිළිගත යුත්තකි. එහෙත් විශේෂයෙන් සහභාගිත්ව නිර්මාණ කෘතියක් නිර්මාණය කිරීමේ දී ඒ සහභාගී වන්නන්ගේ නිර්මාණමය අයිතීන් මෙන්ම එම නිර්මාණමය හැකියාවට හිමිවිය යුතු ප්‍රෞඪත්වය හා අභිමානය එම සහභාගිත්ව නිර්මාතෘවරුන්ට හිමිවිය යුතුය. එමෙන්ම එමගින් ඔවුන්ට හිමි මූල්‍යමය ප්‍රතිලාභ ප්‍රතිශතයද හිමිවීම සහතික විය යුතුය. මෙහි දී එක්-එක් නිර්මාණකරුවා ඉටු කරන කාර්යය සුළුවුවත් සෑම යත්නයකටම ලිඛිත ගිවිසුමක් තිබිය යුතුවාක් මෙන්ම ඒ මත දිවෙන සදාචාරමය ආචාර ධර්ම පිළිගන්නා හා සාම්ප්‍රදායික කලා සම්මතයන්ද අප තුළ වර්ධනය කරගත යුතුය.

කෝලිත භානු දිසානායක "ස්වර රංජන" ප්‍රසංගයකදී ....

"நாட்டுப்புற இசையின் நளினம்"

கலாசூரி அருந்ததி ஸ்ரீ ரங்கநாதன்

கண்ணுக்கு இன்பத்தைத் தந்து, கருத்தையும் கொள்ளை கொண்டு, சிந்தனையையும் தூண்டி, அறிவுக்கும் ஆக்கம் தருகின்ற கலைகளே நுண்கலைகள். கற்பனைக்கும் எட்டாத மிகப் பழங்காலந்தொட்டே நம் முன்னோர்கள் இக்கலைகளைப் போற்றி வளர்த்துள்ளதாக இலக்கியங்கள் பகர்கின்றன. கலைகள் ஒரு நாட்டின் வளர்ச்சிக்கும் நாகரீகத்திற்கும் அளவுகோலாயிருப்பனவாகும். சிற்பம், சித்திரம், சங்கீதம், நடனம் என இவ் அழகுக் கலைகளை நோக்குமிடத்து, இதயத்தைத் தொட்டு உள்ளத்தை உருக்கி, உணர்ச்சி வெள்ளம் வழிந்தோடச் செய்து ஆண்மாவிற்கு ஆனந்தத்தை அளிக்க வல்ல இனிய ஓசையே இசை. காதுக்கு இன்பத்தை உண்டாக்கிச் சிந்தனையைத் துண்டு கின்ற இசைக்கலையே சிறந்த நுண்கலை எனப் போற்றப்படுகிறது.

இசை எல்லா உயிர்ப்பிறவிகளையும் பொதுவாக உள்ளியக்கவல்ல ஓர் உணர்ச்சி மொழி. நம்முள் மாறுபட்டு நிற்கும் நாட்டினரையோ, சமூகத்தினரையோ, மதத்தினரையோ ஒன்றுபடச் செய்யும் தெய்வீகக் கலை /நாம் விவரித்து வெளிவிட முடியாத கருத்துக்களையும் கலைகளையும், பாவங்களையும் கேட்ட உடனேயே மற்றொருவன் மனத்திலும் அவ்வித அனுபவத்தை உண்டாக்கக்கூடிய விசித்திரக்கலை.

இசையானது, மனித குலத்தில் உண்டாகும் மதவெறி, நிறவெறி, மொழிவெறி போன்ற தீய சக்திகளையும், கீழ்த்தர எண்ணங்களையும், கற்றார், கல்லாதார், மேலோர், கீழோர், இளையோர், முதியவர், வலியவர், எளியவர், இறையன்பு கொண்டோர், இறையன்பு இல்லார் என்ற பேதங்கள் நீக்கி, அவரவர் திறனிக்கும், இசை அளவிற்கும் தகுந்தபடி அனுபவிக்கும்படி செய்யக்கூடியது இப் பெருங்கலை.

பன்னெடுல் காலத்தே இனம், மொழி அறியாத ஆதி மனிதன்; வாழும் வகை அறியாத அந்த ஏழை மனிதன், இனம் தெரியாத மகிழ்ச்சியால், அவன் எழுப்பிய ஓசையின் போது கைகளைத் தட்டி ஆரவாரித்தான். அவன் கைகளைத்தட்டி எழுப்பிய ஆரவாரமே தாளம் ஆயிற்று. மகிழ்ச்சியால் ஓசையை எழுப்பியும், மகிழ்ச்சிப் பெருக்கால் கைகளைத் தட்டியும், அவன் அங்கும், இங்கும் குதித்து ஓடி ஆடியது ஆட்டமாயிற்று. அதுவேநாட்டியம் ஆயிற்று. இயல், இசை, கூத்திற்கு வித்திட்டவனே அந்த நாகரீகம் அறியாத அந்த ஆதிமனிதனே.

வனங்களிலே வில்லெடுத்து, அம்பு தொடுத்து, வேட்டையாடிவந்த வேடன் குமிழி மரக்கொம்பை வில்லாக வளைத்து, மரல்புரி நாரைக்கட்டி முதன் முதலில் வில்யாழைக் கண்டான். கருவண்டுகள் மூங்கிலைத் துளைக்க, துளையின் ஊடே காற்று புக எழுந்த நாதத்தைக் கண்ட ஆயனே மூங்கில் குழலில் தீக்கடை கோலால் துளையிட்டு சீங்குழலைப் படைத்தான்.

கிராமங்களே அமுது ஊட்டும் அன்னை; மக்கள் குலம் வளர, அதைத் தொட்டிலில் இட்டு அமுத கீதம் பாடும் செவிலி; அழகு பொழியும் ஆட்டங்களிக்காட்டி மகிழ்விக்கும் தோழி; இங்கு படிப்பு எனக் கருதப்படும் எழுத்தறிவு மிகக் குறைவு. ஆனால் இயற்கை அன்னையின் கல்விச் சாலையிலிருந்து, குறிப்பால் உணர்ந்து கற்பிக்கப்படாமல் கற்றவை ஏராளம். அவ்வாறுகற்ற, கல்லாத உள்ளத்தில் இருந்து எழுவதே நாட்டுப்புறப் பாடலெனும் கவிதை ஊற்று.

நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் எளியவை. பகட்டில்லாதவை, பரிசுத்தமானவை, பொய்க்கலப்பற்றவை, நேரானவை. அவை "செழுமை மிக்க மனோபாவமும், கற்பிக்கப்படாத கட்டுப்பாடற்ற கற்பனையும், நிறைந்த களஞ்சியங்கள் அவை அதன் வேர்கள் ஆழத்தில் சென்று மனித சமுதாயத்தின் ஆத்மாவைத் தொடுகின்றன.உயிர்பெற்று வளரும் சமுதாயமாகிய கற்பாறையிலிருந்து புறப்படும் ஜீவ ஊற்றே கவிதை. "என்று எம். பி. கம்மேரி என்ற மேல்நாட்டறிஞரின் கூற்றை, இந்தியாவின் நூலாசிரியர் கே. தண்டபாணி" "இசையே உலகம்" என்ற நூலில் வலியுறுத்திக் காட்டி உள்ளார்.

"இங்கே சமய சார்பற்றதும் இலச்சியங்களில் எழுதப்படாததுமான பாடங்களைக் காண்கிறோம். அப்பா டல்கள் விண்ணையும் மண்ணையும், மலைகளையும், பொழில்களையும், நதிகளையும் மாறுபடும் பருவங்களையும் வர்ணிப்பதோடு, மனித உள்ளத்தில் எழுகின்ற உணர்ச்சிகளை வெளிப் படுத்துகின்றன. அதில் தாள லயத்துடன் கூடிய இன்னிசை உள்ளது" என்று எல்லின் என்ற மேல்நாட்டு அறிஞர் கூறியுள்ளார்.

"உலகம் முழுவதிலும் கிராமிய இசைப் பாடல்களிடையே விளக்கிக் கூறமுடியாத ஓர் ஒற்றுமை நிலவுகிறது. அவற்றின் மொழிகள் வேறு வேறாக இருப்பினும் அவைகள் எடுத்துக் கொள்ளும் பொருள், சொல்லும்பாணி, கருத்திற் கூட ஒற்றுமை உண்டு" என்று ஹெர் கூறுகிறார். குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை, மருதம், நெய்தல் ஆகிய ஐவகை நிலங்களிலும், அங்குள்ள சூழ்நிலைக் கேற்பவும், மக்களும், அவர்களின் தொழிலும், பழக்க வழக்கங்களும், ஆடல் பாடல்களும், வழிபடு தெய்வங்களும் வேறு வேறானவை" என்று கி.லா ஜகந்நாதன் அவர்கள் கூறியுள்ளார்.

"முல்லை நிலத்தில் முருகனை வழிபடும் வேலனும் தேவராட்டியும் பாடுகின்றனர். குறமகளின் தினைப் புனத்தில் கிளிகளைக் கடிவதற்காக

ஆவோலம் பாடுகின்றனர் அவர்கள் தினையைக் குத்தும்போதும், குரவைக்கூத்து ஆடும் போதும், புலியொடு மொருது காயமுற்ற குறமகனுக்கு வேதனையைத் தவிர்ப்பதற்கும் பாட்டுப் பாடுகின்றனர். பாலை நில மக்கள் வேட்டுவ வரி பாடித் தூர்க்கையை வழிபடுகின்றனர். முல்லை நிலத்தில் ஆயரும் ஆய்ச்சியரும் தம் குல தெய்வமாகிய கண்ணனைப் பரவி குரவை பாடியாடுகின்றனர். மருத நிலத்தில் ஆடவரும் பெண்டிரும் இணைந்து ஆடிப் பாடுகின்றனர். நெய்தல் நிலத்தில் நீர் இறைப்பவர்கள், பறவை ஓட்டுபவர்கள், குரவை ஆடும் பரதவ மகளிர், தெய்வ பூசனை செய்பவர்கள், ஊஞ்சலாடும் மகளிர், மடலேறும் ஆடவர்கள், பாடும் பாடல்கள் எனப் பல பாடல்களின் நளினங்களை செவிமடுக்கலாம்.

இசையோடு பாடப்படாத நாட்டுப்பாடல்கள் இறகில்லாத பறவைகள் போன்றவை. அவற்றைப் பண்ணோடு பாடியாடும்போது, பறவை இறகை விரித்துப்பறந்து விண்ணிலே உயர உயரக் கிளம்புவது போலிருக்கும். என நாட்டுப் பாடல் ஆராய்ச்சி நிபுணர் சத்திய மூர்த்தி கூறுகிறார்.

கிராமியப் பாடல்கள், பக்தி, காதல், தாலாட்டு, விளையாட்டு, தொழில், சமூகம், மானிடவியல் ஆகியவைகளை அடிப் படையாகக் கொண்டு வகைப்படுத்தலாம். நாட்டுப்புறப் பாடல்களுக்கும், செய்யுட் களுக்கும் உள்ள ஒற்றுமையை நோக்கின், இரண்டிலும் சொல்லழகு காணப்படும். பொருள் அருமை தென்படும். ஓசை நயமும் இசை அழகும் உணரப்படும்.

மெல்லிசையில் செவிக்கு இனிமையைக் கொடுத்து, உள்ளத்தில் மகிழ்ச்சியை உண்டு பண்ணும் நாட்டுப்புற இசையானது, உள்ளத்து உணர்ச்சிகளும், உண்மை எண்ணங்களும் கட்டுப்பாடு இன்றி, மனப்போக்கின்படி எழுந்த இசை வடிவமாகும்.

இயற்கையோடு இயைந்து வாழ்க்கை நடத்தும் ஆயர்கள், உழவர்கள், தாய்மார்கள், ஆகியோரின் வாயிலிருந்து வாய்க்கு, யுகம்விட்டு யுகம் அவை மெல்லெனப் பறந்து வந்தவை. படகோட்டியின் துடிப்பில் தளதளப் பொலி, இராட்டையில்லும் என்ற ஓசை, தாளம் போட்டு நடைபோடும் உழவனுடைய எருது களின் நடை ஆகியவற்றுடன் அவை பிறந்தன. நாட்டுப் புறச் சூழ்நிலையில் உள்ள பாடும் பறவையின் ஓசையிலிருந்தும், மரங்களின் சல சலப்பொலியில் இருந்தும், ஓசையிடும் மணிகளின் கிண்கிணி கீதத்தில் இருந்தும் பாடிநகர்ந்து வரும் நதிகளிலிருந்தும் இக் கீதம் பிறந்தது. இப்பழங்கால பாரம்பரிய நாட்டுப்புற இசை நம்முடன் நூதன முறையில் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டு நம் இதயத்தை நளினமாகத் தொட்டு ஈர்க்கின்றன.

Bodhisattva Avalokiteśvara from Veheragala: a Masterpiece of Classical Sinhalese Sculpture.

By Sarath Chandrajeewa.

The Bodhisattva doctrine is more or less a rival movement to Brahmanic god worship and may have evolved very early in the history of Buddhism, probably as early as the 2nd century B.C. At the beginning, Bodhisattvas were regarded as subordinate to the Buddhas. With the development of the theory of Dhyāni Buddhas, Avalokitésvara was regarded as being the Dhyāni Bodhisattva who emanates from the Dhyāni Buddha Amitabha ("Of infinite light"). His Sakti (consort) is Tārā. He rules over the universe during the present Kalpa spanning the period between the Mahāparinirvāna of Gauthama Buddha. and the birth of Manusi (mortal) Buddha Maitreya.[1]

Avalokitésvara's name does not occur in the earliest texts as *Lalithavistara, Divyāvadāna,* and *Jātakamālā* or in any of the works attributed to A'svaghosa.

The larger *Sukhāvativyūha*[2] is the earliest literary reference to Bodhisattva Avalokitesvara. It was probably translated from Sanskrit into Chinese in the 2nd century A.D. *Sukhāvativyūha* mentions him as the 'Son of Buddha'. *Avalokiteśvara-Guna-Karaṇḍavyūha Sūtra*[3] (dated to a period from the fourth to the seventh century A.D.) *Amitāyurdhyāna Sūtra,* which was translated from Sanskrit into Chinese in the third century A.D. and the *Saddharma Puṇḍarika-sūtra,*[4] (Lotus of the Good law) praise his greatness.

The artists and pious craftsmen of Central Asia were especially inspired by the XXIVth Chapter of *Saddharma-Puṇḍarika-Sūtra* and represented the miracle and the great compassion of Bodhisattva Avalokiteśvara. This whole chapter is devoted to eulogize his greatness. According to this text, where he is called 'Samantamukha' (he who is omnipresent) he assumes the role of a full-fledged saviour. It is said that he can assume any form in order to appeal to different audiences. He will preach the law in the guise of a Buddha, Brahman,Sakra, Vaiśravana, king, monk, nun,dragon or any other human, divine or animal form. The Northern Buddhist iconography finds no less than one hundred and eight forms of Bodhisattva Avalokiteśvara including human and supernatural forms to correspond with different aspects. The common aspects are 'Lokeśvara' and 'Padmapāni'. He was made to assume not only different forms of the Buddhas but also different virtures and attributes of other Bodhisattvas. He went a step further by absorbing the qualities and characertistics of Hindu gods like Brahma, Mahesvara, (Siva) Visṇu and Kuvēra. The concept of Avalokitesvara did not remain confined to India. It spread along with

Mahayana Buddhism to various countries and cultures of Asia.

The Pāli chronicles *Mahāvamsa* and *Cūḷavamsa* are reticent about mentioning Avalokitesvara and other Bodhisattvas from the Mahāyāna school. The Pāli chronicles mention only Maitreya as the last future Buddha in the end of the current world cycle' *(Kalpa)*. The Sanskrit texts *Avalokitesvara Gunakarandavyūha Sūtra* and *Saddharma-Puṇḍarika-Sūtra* describe Bodhisttva Avalokitesvara's miraculous performances and mentions the Island of Sri Lankā. This story bears a close resemblance to the story of Vijaya's landing in Sri Lankā. Furthermore, it is very close to Pali *Valāhassa Jātākā*[5] and 'Five Hundred Merchants' in the *Lokottara Mahāsāmghika Mahāvastu.*[6]

Bodhisattva Avalokitesvara occurs in the Tiriyāya inscription of about the 8th century A.D. and it is the earliest reference to the Avalokitesvara in Sri Lanka. The inscription mentions 'Avalokitesvara as a member of a triad' consisting of the Buddha and Manjusri.[7]

According to S. Paranavitana Avalokitesvara is mentioned under name of 'Nayinda' in the Anurādhapura Mihintale inscription. This inscription belongs to the reign of King Mahinda V (956-972 A.D.)[8]

The mystic formula *'Óm manipadme svo sti'* was inscribed on a copper plate (9th or 10th century A.D.) which was placed within the 'yantragala' at the Pabaluvihāra in Polonnaruva.[9]

The epithet 'Mahākārunika' generally considered as referring to Avalokitesvara, is repeated many times on the plaque from Vijayārāma complex Anurādhapura. (9th century A.D.).[10]

After the 8th and 9th centuries A.D. Nātha seems to have been very popular and dominant figure. In the 15th century A.D. Avalokitesvara (Nātha) is described in the Sri Lankan *Sāriputra,* a Sanskrit work on iconography used by the image makers in the Siland. Written between the 9th and the 12th century A.D, it is an adaptation of the South Indian Āgama tradition. It gives eight different forms of Avalokitesvara which are influenced by the iconographical representations of the Hindu gods. S. Paranavitana gives a translation from the original manuscript as follows.[11]

1. Śiva Nātha.

"Of beautiful face, possessing three eyes, adorned with a crown and a bracelet formed of a serpent, holding a rosary, having four arms.....a trisula, two hands in the bestowing and protection attitudes, having a robe of tiger's hide and riding on a bull of the colour of conch. Such are the marks of Śiva Nātha."

2. Brahma Nātha.

"Having four faces and four hands of a yellow colour, having a crest of matted hair, adorned with a bracelet of jewels, and a sacrificial cord of gold, one hand in the protection attitude, and another holding a book, riding of golden goose. Such are the characteristic marks of Brahma Nātha."

[library stamp]

3. Visṇu Nātha.

"Having two hands, holding the chank (conch) and the discus, adorned with a crown and a tiara, a bracelet and a golden robe, in colour that of the lily flower (blue) and riding on a garuḍa bird such are the marks of Visnu Nātha."

4. Gauri Nātha.

"With two hands, holding a bunch of flowers, adorned with a diadem and a lotus flower as earring, of white body and dark green robe, with the lion as vehicle, the Gauri Nātha has thus been described in true characteristics."

5. Matsyendra Nātha.

"Having four hands and three eyes and holding a noose and staff as weapons with a vase and ablation in the hand.....crest carrying a chank, a woolen blanket and necklace, dressed in a red robe, and riding on a pair of fishes such is Matsyendra Nātha."

6. Bhadra Nātha.

"With two hands, of a white colour, holding an axe (pharasu) and a cock standard, with a diadem and (vasika) clad in red garments, and peacock as the vehicle, these are the marks of Bhadra Nathā."

7. Bauddha Nathā.

"Two hands, white complexion, the protection and bestowing attitudes of the hands, rosary, a diadem, a white body, dark green robe, and a lotus seat, these are the marks of Bauddha Nathā."

8. Gana Nātha.

"Four hands three eyes, two hands holding noose and an elephant goad, the other two hands in abhaya and varada mudrās, a golden sacrificial thread, a white robe, girdle and bangles on the limbs, holding a small casket and a rat as vehicle, these are the marks of Gana Nātha."

The above descriptions from *Sāriputra* do not tally with sculptures of Bodhisattva Avalokitesvara found in Sri Lankā. Images found in this Island represent Avalokitesvara in princely attire. He often carries a lotus and in the front of his makuta there is a little figure of Buddha in the gesture of meditation. Bodhisattva Avalokitesvara constantly appears in Sinhalese art in human form only. Tantric types of sculptures with a large number of hands and heads are not found here. The predominant Theravāda background of the country was responsible for their outstanding preference for the human form of Avalokitesvara, as well as other Sinhalese Bodhisattva images in Anurādhapura and Polonnaruva periods. In this case, we can justify the strong vision and the long cultivated tradition of 'Mahāvihāra School of Buddhist Art'. According to the vision of the Theravāda school only human beings can obtain Nibbāna. The Buddha was a unique human being and the Enlightenment is the highest sanctity status in the Universe. The Buddha and *arhats* were venerated by divinities like Brahma an dēvās. Celestial Buddhas in the Mahāyāna tradition are not recognised in the Theravāda tradition, since they are considered only mortal or mānuṣi Buddhas. Performance of miraculous power

did not play an active role in the Theravāda school and they believed that the real miracle is the realisation of the Ultimate Reality.

The sculptural images of Avalokitesvara Nātha have been found in several distant sites in Sri Lankā.

The concept of Mahāyāna Bodhisattva Avalokitesvara was eventually associated with the Theravāda cult of Bodhisattva Maitreya and the Sri Lankan royal religion in the Anurādhapura period. Many of the rulers propagating Buddhism were considered to be Bodhisattvas and some of them believed that a righteous and powerful Buddhist king could become a Bodhisattva.

In the early period, kings who embraced Buddha's teachings and ruled with the qualities of a Cakravartin were acknowledged by the Mahā Saṅgha. (Buddhist monks). In the *Digha Nikaya* Commenary Buddhaghosa defines the term *cakkavatti* as the 'wielder of the wheel who turns the wheel for the happiness of others and whose actions and behavior are directed for the benefit of others.'[12] According to Buddhist scriptures 'Cakravartin king possesses fine qualities as the ruler who rolls the wheel of state.' "He knows what is good; he knows the Dharma; he knows timeliness; he understands assemblies and he knows the measure."[13]

Lokottara (activities of more specifically religious nature, or beyond this world.) and *loukika* (activities performed for the purpose of worldly recompense, or this world) are fundamental concepts inherent in the Sinhalese Buddhist culture. Lokottara symbolized the Buddha and Loukika for Cakkravartin.

The historical formation of the characters of Bodhisattvas were mainly influenced by the Buddha and the Cakravartin. At the beginning, Boddhisattvas were regarded as subordinate to the Buddhas and Cakravartin. With the later development of the Bodhisattva doctrine all these qualities transformed into the Bodhisattvas and the concept of Cakravartin disappeared. In the combination of lalitāsana and rājalilāsana (attitude of royal ease) with the kataka mudra in the right hand, the image of Bodhisattva Avalokitesvara evokes the majesty of a Cakravartin.' Veheragala Avalokitesvara is the most perfect example in support of this argument.

In fact, the royal court of Anurādhapura period was influenced by the Mahāvihāra and Abhayagirivihāra monasteries. Veheragala Avalokitesvara visually illustrates the 'Monastic and Royal' historical background of the times. We shall see the marriage of 'Ascetic and Royal motif' concept in the form of religious sculptural creations.

This masterpiece of a sculpture is one of the treasures in the National Museum of Colombo Sri Lanka. (No. V.03) Scholars dated this sculpture as follows:

1971 - S. Paranavitana, in his *'Art of the Ancient Sinhalese'* dates the Bodhisattva seated in pose similar to Siṅhanāda lokesvara and to the 6th century A.D.[14]

1973 - S. Gunasinghe, in his article 'Buddhist Sculpture of Ceylon' in *'Art in Asia'* believes that Boddhisattva was from 9th or 10th century A.D.[15]

1980 - R.H. De Silva, mentions this Bodhisattva statue in *'Archeological Survey of Ceylon; Annual Report, 1968 - 69'* but not dated.[16]

1981 - J.E. Van Lohuizen De Leeuw, in *'Sri Lanka; Ancient Arts'* believes that sculpture is Bodhisattva Samantabhadra and it was from 8th - 10th century A.D. [17]

1985 - N. Mudiyanse's 'Icons of Avalokitesvara from Nātha Devāe in Kandy' in *'Kalyani'* believed to be Avalokitesvara from 9th or 10th century A.D. [18]

1990 - U.V. Schroder, In his *'Buddhist Sculptures of Sri Lanka'* and in 1992 - *'The Golden Age of Sculpture in Sri Lanka'* says; Avalokitesvara, Late Anurādhapura 8th - 9th century A.D. [19]

1995 - The Museum Catalogue, 'The heritage of Sri Lankan bronze sculpture' believes that the Veheragala Avalokitesvara' style shows affinity to a South Indian product of 7th - 9th centuries in the stylistic trends of the Chalukyas.20

Actually, we have not found an ancient inscription or any other text dealing with direct identification of this bronze Bodhisattva. We may think the decision of dating this sculpture, generally based on two events: 1. Inscriptions fournd in Sri Lanka referring to Bodhisuttva Avalokitesvara can be attributed to 8th - 10th cénturies. 2. The Mahāyāna apparently becomes more prevalent in 8th to 10th centuries.

Mahāyānism reached Sri Lanka very early in the Christian era and it was probably early in the third century A.D. In addition, how we can undervalue the strong activity of Mahāyanism in the reign of King Mahāsena (273-301A.D.) period.[21] For King Sirisanghabodhi (247 - 249 A.D.) *Mahāvamsa* use the word 'Mahāsatta' special designation of the Avalokitesvara Bodhisattva.[22] Cūlavamsa says king Buddhadāsa (337 - 365 A.D.)[23] lived as a Bodhisattva, and King Dhātusena (455 - 475 A.D.) was a fervent worshipper of the Bodhisattva ideal and he ordered making an image of Bodhisattva.[24]

Among the fragmentary cave paintings at Gonagolla (5th - 7th A.D) and Karambagala (5th - 7th) are representations of the Bodhisattva with the attendant female figures. Furthermore, in the Kothgalkanda cave (5th - 7th A.D.) There is a painting of Tara in the meditation posture.

Therefore, the ideological background for creating Mahāyāna images had been developed earlier than the 8th century A.D. Also, we have no reasons to doubt that the royal court and treasury of early Anuradhapura encouraged the creation of Mahāyāna images in Sri Lanka.

When we study painting and sculpture in any historical period, we see similarities of representation between the two media.

An outstanding Sri Lankan Buddhist sculpture, the well known crossed-armed standing statue at Galvihāra represent a very rare posture not classified in any iconographical texts. This posture is represented in the mural paintings of The Tivaṅka temple (Southeast retain wall of sanctum-Buddha seated on a padmāsana in a teaching

attitude) The figures of arhats on the either side of The Buddha have their arms crossed in an attitude of respect in the late classical style of Pololnnaruva (12th - 13th A.D.).

Thus, we move into another aspect of sculpture and painting in the world history of arts from pre historic times. Same person working as sculptor or painter in both fields has been a common feature.

Dambulla paintings and sculptures as well as many other Kandyan period temples and the early 20th century temple works by Sarlis master are examples of the above practice in Sri Lanka. In addition, in the Western history of arts, we see the same situation. Sistian Chapel paintings and Florentine sculptures done by Michel Angelo in the 15th century Italy and Andrea Rubleof's contribution to religious icons in the 14th, 15th century Russia, are two well known examples of the west.

The sculptor who created Bodhisattva Avalokitesvara from Veheragala shows the freedom of style, discipline of his craft and accuracy of transmitting idea into plastic form. The movement of the body evoke the Tārā from the British museum and the Apsarās in Sigiriya.

The subject of our study, of Bodhisattva Avalokitesvara from Veheragala, was discovered in 1968 at Veheragala Sirisangabo Vihāra, Alavava, Anurādhapura District. It is a gilt bronze, solid cast in one piece. The height is 49.8 cm. The eyes are inlaid with rock crystal. The elaborately plaited hair dress (jaṭāmakuṭa.) originally was inset with precious stones. The large empty space in the center of the hair dress was probably inset with a cameo figure of the Tathāgata Amitābha. In the Manibkha-hbum a Tibetian historical source attributed to king Srong-tsan-sgam-poit is said that Padmapāni Avalokitesvara was born from a white ray of light that issued from the right eye of Buddha Amitāba who was engaged in deep meditation.[25]

Avalokitesvara is seated in a combination of *lalitāsana* and *rājalilāsana,* displaying the *kaṭaka mudrā* with the right hand. There is indication that formerly a sirascakra was attached to the back of the head.

In studying the symbolism of Bodhisattva Avalokitesvara in the context of Indian iconography, the French scholar M.T. De Mallman surmised that Avalokitesvara was originally a solar deity derived from Iranian Zoroastrian beginnings[26] G. Tucci[27] and G. Schopen[28] disputes the above theory. According to J.C. Holt the impetus for this Bodhisattva's emergence lies within the early Buddhist tradition. The importance of light symbolism emanating from Iranian sources eventually led to a further enhancement of Avalokitesvara's mythic image, an image in which motifs of both compassion and light were forcefully combined.[29]

Iconographically he is white or gold in complexion, meaning the Flashing light. Our subject matter of this great sculpture, Veheragala Bodhisattva Avalokitesvara combines both these characteristics in a unique single creation. The evocation of great compassion for all beings conveyed in the subject of our study has no parallel in any Buddhist artistic tradition in the world. He is contemplating his inner sound and inner light.

Notes:

1. Malalasekara. G.P. 1966 - *Encyclopaedia of Buddhism*. p. 411
2. Max. M. trans. 1969 - *The Larger Sukhavatiuyha.*
3. Vaidya. P.L trans. 1961 - *Karandauyha Sutra.*
4. Kern. H. trans. 1963 - *Saddharma Pundarika Sutra.*
5. Cowell. E.B. 1895 - *Valahassa Jataka* Pali text society. vol. 2 89/90 London.
6. Jones. J.J. 1956 - *The Mahavastu Vol 3*
7. *Epigraphica Zeylanica* London/Colombo Vol. iv pt3 pp. 151 - 160.
8. *Epigraphica Zeylanica* 1904 vol. I 75 - 155.

   Paranavitana. S. 1928 - Ceylon Journal of Science. p57.
9. Longhurst. H.A. 1938 - *Archaeological work in Ceylon*. p.4.

   Mudiyanse. N. 1967 - *Mahayana Monument in Ceylon*. p.95.

   Chutiwongs. N. 1984 - *Iconography of Avalokitesvara in mainland Southeast Asis.* p.80.
10. Mudiyanse. N. 1967 - Mahayana Monument in Ceylon. pp. 92,95.

    Cutiwongs. N. 1984 - *Iconography of Avalokitesvara in mainland Southeast Asia.* p.80.
11. Paranavitana. S 1928 - *Ceylon Journal of Science.* pp. 60-2.

    Goonaratne E.R. 1995 - *Rupamala.* pp. 3 -10.
12. *Digha Nikaya Commentary.* ii p635.
13. Wimalaratana. B. 1995 - *Concept of Great man - Mahapurisa.* p. 68.
14. p.139.
15. Vol. 3
16. pp. 81 - 82
17. p. 24.
18. Vol iii - iv
19. 1990 - p286 1992 - p.82.
20. p. 33.
21. *Mahavamsa* - xxxvii. v. 31.
22. *Mahavamsa* - xxxv. v. 90.
23. *Culavamsa* - xxxvii. 109.
24. *Culavamsa* - xxviii. v.56.
25. Malalasekara. G.P. 1966 - *Encyclopaedia of Buddhism.* p.41.
26. Mallman. M.T. De. 1948 - *Introduction a I E tude D Avalokitesvara.*
27. Tucci. G. 1948 - *Buddhist Notes I A porpos Avalokiesvara.* pp. 137 - 219.
28. Schopen. G. 1987 - *The inscription of the Kusan Image of Avalokitesvara.* pp. 99 - 138.
29. Holt. J.C. 1991 - *Buddha in the crown.* p. 39.

Theatre in Sri Lanka

E.M.G. Edirisinghe

Sri Lanka brags not of any great tradition of theatre that lasted several centuries, if not thousands, of years. What she carries as history of theatre back to pre-Christian era, recounts only of those dance forms breathing theatrical life and frame into ritualistic performances of the people. There is hardly any Sri Lankan theatre literature, except for occasional nominal references, that could have either rejuvenated the present-day theatre of given credence to the existence of a strong theatre tradition in the past. However poor our past in terms of true theatre forms and sense is, we have conserved a tradition in perpetuation that lasted over a millenneium embodying the salient charactteristics of theatre as it is understood today.

Ritualistic theatre that frames the core of our theatre tradition is performed in promotion of community welfare and to heal the sick afflicted, mostly with mysterious illnesses which are non-diognisable by the professionally ill-equipped native physicians. Therefore, to trace the history of ritualistic and folk theatre in Sri Lanka, is a journey to study her traditional theatre. On the other hand, in that regard Sri Lankan theatre can be modestly be proud of retaining, and persistently preserving a tradition capable of sustaining an adequate theatre environment for the growth and expansion what could be called a national or modern theatre in the years that followed.

Looking back, what comes first to mind is Kohomba Kankariya, that most famous and the most stately of all Lankan ritual theatre. A student of folk drama who begins with 'thei' the first step in traditional dance form, matures into a complete traditional theatre personality with the performance of Kohomba Kankariya the pinnacle of ritualistic and folk theatre in Sri Lanka. It gives precedence to dance element over all other components of folk-theatre. Performed in honour of God Kohomba an animistic deity, Kohomba literally means margosa a herbal medicinal plant, for all times, with strong potential to kill germs and clean the physical environment.

Next to it is the such simpler forms of rituals performed by Gam Maduwa and Devol Maduwa instilled by the goddess Pattini whose cult considers her to be a powerful deity of influence with respect to contagious diseases and personal distrèss.

Another class of ritual theatre is known as bali and thovil. The communal nature evident in the ritual connected to the Pattini cult has given way, in this category, for individual illnesses. Bali denotes a ritual

sanctified in the nine planetary deities while thovil is performed to charm and appease the demons who are supposed to bring evil and disaster upon the individual. In these forms of ritual theatre, dance and mime recede to insignificance with incantation receiving heavier accentuation. There are different kinds of thovil like Sanni Yakuma, and Rata Yakuma each of which are believed to bring in one or more demons to demonstrate.

All this nitual theatre, always performed in the night, are never acted in on elevated platforms, but on flat land with the spectators seated and standing in a circle round the performance area attaining a very intimate and participatory relationship between the audience and the artistes. One should not consider ritual theatre as something fundamentally different from theatre proper. They constitute a total theatre in the sense, that they bring into play the entire range of expressive modes such as miming, gesturing, singing, chanting, dancing etc.

While the ritual theatre existed strictly within a folk religious belief mould, there was another segment of folk theatre outside this format. For example, Sokari is one such performance brought up as a votive offering to Pattini. The whole performance is suggestive of sexuality, and hence it could be easily identified as a fertility ceremony. It is among the most theatrically accomplished of all the Sri Lankan folk drama. It too, is an all-night performance like all other forms of ritual theatre.

Kolam is another category of folk drama which is generally popular with the people. Its main characteristic is the extensive use of masks which denotes that its accent is more on the appearance and physical expression rather than on the projection of voice. The masks sculptured delicately and minutely, present a very expressive and near-realistic image of the character the performer behind the mask represents and portrays. Two stories from the Buddhist Jataka tales form the mainstay of Kolam. They are sanda Kinduru and Maname. According to folk-lore tradition, Sanda Kinduru is couched in a theme symbolic of wife's faithfulness to her husband while Maname on the other hand, is a story about the wife's unfaithfulness to her husband.

One impotant factor in the story of Sinhala theatre is the emergence of Nadagama (folk opera) as a form of dramatic entertainment the origin of which is traced back to the beginning of the eighteenth century. It is of Indian origin as we don't find traces of its local existence previous to that period. Its transition to Sri Lanka from Tamil dramatic sources in India was through the intermission of the Catholic Missionaries. Hence, we witness it originally flourishing mostly among the Catholics of Sri Lanka.

The legendary Phillippu Singho is considered the father of Sinhala Nadagam plays among whose works Ehelapola, Mathalan, Raja Thun - Kattuwa, Juseputh, Varthagam were the most prominent. Drum music and songs played a vital role in the

performance of a Nadagama. The structure and form of every play remained loyal to a formula while only the main characters, story and the lyrics of each play changed according to its content.

First phase of developmennt and transformation of Sri Lankan theatre legitimately into one of modern theatre began in the late nineteenth century. Whereas Nadagama theatre was inspired by the Nadagama plays in South India, this segment represented by Nurti theatre owes its origin to the Parsi theatre in North India, thus completing the Indian influence on Sinhala theatre. It was a form of entertainment theatre that blended with European drama to which it opened the national arena during the twentieth century.

Nurti was a form of theatre which basically followed the European drama structure with the play being divied into acts with painted back-drops enclosed playhouse and proscenium stage. Basically this was a departure from the earlier forms of ritual and folk drama that was on show in the country. Its pioneers John de Silva, C. Don Bastian and Charles Dias introduced Romeo and Juliet, Othello, Aladdin, Harishcandra, Ali Baba, Sakuntala etc. to the Sinhala audience while they produced such original plays too, such as Sirisangabo, Dutu Gemunu, Sri Wickrama Rajasinghe, Kusa, Bhuridaththa, all imbibed in historical or religious sources in Sri Lanka. Music and songs played a major role in these Nurti plays.

Minerva plays along with Nurti both of which Prof. A.J. Gunawardena considers as the precursors of modern Sinhala drama, originated in the midtwentieth century. Unlike Nurthi of the earlier phase, Minerva plays were mostly originals woven around prevailing current social issues recreated within the extended Sri Lankan family. Incidentally, such Minerva plays as Peralena Iranama, Hadisi Vinishchaya, Sengawunu Pilitura and Kadawunu Poronduwa, formed the nucleus of the early Sinhala cinema too.

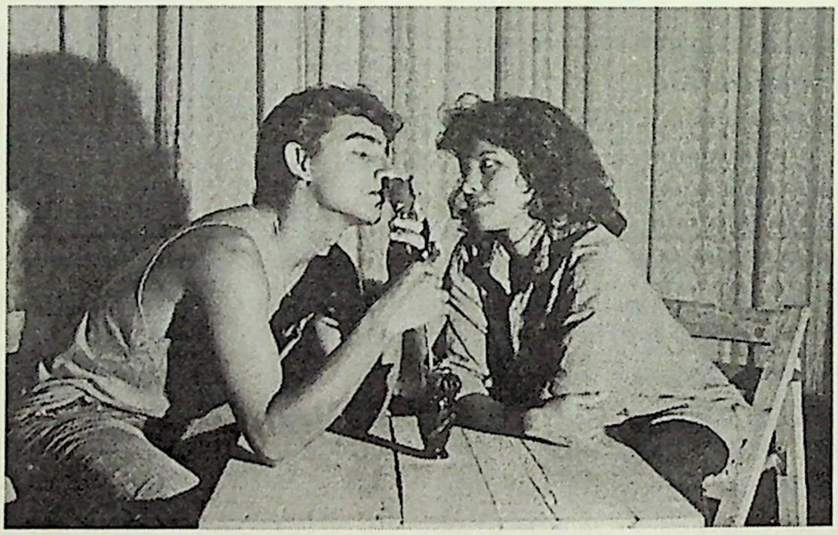
In this somewhat hazy background of ritual, folk Nadagam, and Nurti theatre which either kept the flame of Sinhala theatre tradition alight without a break even though at primary and rest'icted level, or provided the intellectual environment with a progressively evolutionary process of theatre for successful experimentation and orientation of the Sri Lankan theatre that came forward to please the elite urban theatregoers too. The cultural renaissance emerged in the fifties, marks the resurgence and development of Sinhala theatre to the form level of what it is today in the late nineties.

The significant break came in 1956 with Prof. E.R. Sarachchandra's Maname coming on stage. It quite unexpectedly dawned the much expected breakthrough in Sri Lankan theatre imbibing a remarkable interest in both creator and viewer of drama. Thereafter, Sinhala theatre never remained the art that was for centuries, in the limbo of a few individuals. Instead, it developed as a strong audio-visual medium that enthralled both the urban and rural dwllersl. Drawing the material and production inspiration from the Nadagama format, Maname thus cre-

ated history propelling national drama into a main stream of art.

Within the space of four decades since Maname went on board, an inspirited genre of dramatists moved beyond the area of stylised play. That Maname was to realistic and absurd drama animated by the theatre of Brecht, Gogol, Chekov, Ibsen, Camu, Beckett etc. of the West. In the process, Sri Lankan modern theatre assumed diverse, distinct and demonstratively qualitative depth with no peer.

Lastly, today's Sri Lankan theatre somewhat waxing in the euphoria of revival generated by Maname, is a vibrant mode of expression of the dramatists, especially the young who resent being led by the traditional norms of theatre but love to live in an alternative theatre where current problems confronting the youth and the country, crossing the religious, ethnic and cultural barriers. It is a bold revolutionary theatre that outstepped the evolutionary theatre of Sri Lanka that was passing through in stages, as displayed by such recent productions as Thahanam Adaviya, Juriya, Dorakada Asna, Dordanda, Gabsawa etc., that is being recreated on stage today. The present Sri Lanka theatre invites and promotes live discussions and divergent views among the audience and the dramatists leading to the birth of an unprecedented competitive theatre.



1998 රාජ්‍ය නාට්‍ය උළෙලේ කෙටි නාට්‍ය අංශයේ හොඳම නාට්‍ය
"ඔබ සාපේක්ෂයි" හි දර්ශනයක්

03 AUG 1999
පුස්තකාලය