කලා

සඟරාව

59 කලාපය

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයකි

කලා සඟරාව

ත්‍රෛමාසිකය

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයෙකි.

59වැනි කලාපය **2005 ජනවාරි**

සංස්කාරක මණ්ඩලය

මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ (ප්‍රධාන සංස්කාරක)

ඒ. එම්. කරුණාරත්න

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය,

ජාතික කලා භවන,

ආනන්ද කුමාරස්වාමි මාවත,

කොළඹ - 07.

මෙම සඟරාවේ ඇතුළත් ලිපිවල අන්තර්ගත අදහස් හා ප්‍රකාශ පිළිබඳ වගකීම ඒ ඒ ලේඛකයන් සතු වන අතර, ඒවා අවශ්‍යයෙන් ම ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ අදහස් පිළිබිඹු නොකරන බව සැලැකුව මනා ය.

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය
චාල්ස් දයානන්ද (සභාපති)
මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ (උපසභාපති)
ඒ. එම්. කරුණාරත්න
ඩී. ජේ. පී. ජෝතිපාල
වී. සදානන්දන්
කේ. වී. ඩී. පී. සුමතිපාල (ලේකම්)

පිට කවරය සැකැසුම
චාල්ස් දයානන්ද විසිනි.

පටුන

පිටුව

1. සීගිරිය කැටපත් පවුරේ පිටුපස සැඟවුණු ලලනාවෝ
   ඩයස් වගාච්චි 1

2. නෝ නාට්‍ය පිළිබඳ නව ඇසකින්
   මහචාර්ය කුලතිලක කුමාරසිංහ 15

3. ග්‍රහණ පිළිබඳ ඇදහිලි හා විශ්වාස
   පූජ්‍ය නාවගමුවේ රේවත හිමි 28

4. ප්‍රතිමා වන්දනාවේ ආරම්භය
   මහාචාර්ය එච්. ටී. බස්නායක 35

5. අසම්මත රංග රීතිය
   ආරියවංශ රණවීර 41

6. අපාය සංකල්පය හා ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍ර කලාව
   උදා හෙට්ටිගේ 52

7. සංස්කෘත නාට්‍යයේ සංගීතය
   මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ 67

8. මහනුවර මඟුල් මඩුව හා පත්තිරිප්පුව කළ දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරියා
   එස්. කේ. ජයවර්ධන 82

9. සිංහල ගීතය හා නාට්‍ය ගීතය පිළිබඳ තුලනාත්මක විග්‍රහයක්
   නිශ්ශංක දිද්දෙණිය 97

ලේඛකයෝ

කුලතිලක කුමාරසිංහ, M.A., Ph.D., කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල අංශයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය හා ලලිත කලා අධ්‍යයන අංශයේ අංශාධිපති.

එස්. කේ. ජයවර්ධන, වත්තේගම හිටපු කලාප අධ්‍යාපන අධ්‍යක්ෂ හා ප්‍රවීණ ලේඛක.

නිශ්ශංක දිද්දෙණිය, B.A., ප්‍රවීණ නාට්‍යවේදී හා ගායන ශිල්පී.

එච්. ටී. බස්නායක, M.A., Ph.D., FFLCA, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ පුරාවිද්‍යා අංශයේ හිටපු මහාචාර්ය.

වෝල්ටර් මාරසිංහ, B.A. Hons., Ph.D., ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්ව-විද්‍යාලයේ සංස්කෘත පිළිබඳ හිටපු මහාචාර්ය හා ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ උපසභාපති.

ආරියවංශ රණවීර, B.A., සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශයේ හිටපු ලේකම් හා ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ හිටපු සභාපති, කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලයේ ශ්‍රීපාලී මණ්ඩපයේ නාට්‍ය හා රංග කලාව පිළිබඳ ආරාධිත දේශක.

පූජ්‍ය නවගමුවේ රේවත හිමි, B.A., M.A., කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ සංස්කෘත අංශයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය හා හිටපු අංශාධිපති.

ඩයස් වගාච්චි, B.A., පුරාවිද්‍යා පශ්චාද් උපාධි ඩිප්ලෝමා, ප්‍රධාන බිතුසිතුවම් සංරක්ෂක, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල.

උදා හෙට්ටිගේ, B.A., M.Phil. in Archaeology, MFLCA, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ පුරාවිද්‍යා අධ්‍යයන අංශයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාරිණී.

සංස්කාරකයන් ගෙන් ....

සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව විසින් දශක සතරකට අධික කාලයක් තිස්සේ පවත්වා-ගෙන එන ලද කලා සඟරාව මගින් ශ්‍රී ලංකාවේ කලා අධ්‍යාපනයට ඉටු වූ සේවාව අනල්ප ය. එහෙත් අභාග්‍යයකට මෙන්, නොවැළැක්විය හැකි හේතූන් නිසා කලා සඟරාව ප්‍රකාශයට පත් කිරීම 2004 වර්ෂයේ සිට ඇනහිට තිබිණි. සඟරාව දිගට ම පවත්වා-ගෙන යාමේ අවශ්‍යතාව අවබෝධ කැරගත් සංස්කෘතික කටයුතු හා ජාතික උරුමයන් පිළිබඳ ගරු අමාත්‍ය විජිත හේරත් මැතිතුමන් විසින් එම කාර්යය භාරගන්නා ලෙස කලා මණ්ඩලයෙන් ඉල්ලීමක් කෙළේ ය. එම ඉල්ලීම සතුටින් භාරගත් කලා මණ්ඩලය විසින් නව සංස්කාරක මණ්ඩලයක් පත් කොට, කලා සඟරාව උසස් ශාස්ත්‍රීය මට්ටමකින් පවත්වාගෙන යාම සඳහා කටයුතු සම්පාදනය කරන ලදී. ඒ අනුව සඟරාව නව ආකෘතියකින් යුතු ව 2005 සිට ත්‍රෛමාසිකයක් වශයෙන් පිළිවෙළින් ජනවාරි, අප්‍රේල්, ජූලි හා ඔක්තෝබර මාසවල එළි දැක්වීමට තීරණය කරන ලදී.

මෙම මංගල කලාපය 2005 ජනවාරි මාසයේ එළි දැක්වීමට සූදානම් කොට තුබුණ ද, ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය සඳහා වෙබ් අඩවියක් විවෘත කිරීමේ උත්සවයට සමගාමී ව පෙබරවාරි මස 19 වැනි දින සිදු කිරීමට පසු ව තීරණය කරන ලදී.

උසස් තත්ත්වයේ ලිපි සම්පාදනය නොවන්නේ නම් කලා සඟරාව උසස් මට්ටමකින් පවත්වාගෙන යාමට අසීරු වනු ඇත. එහෙයින් ශාස්ත්‍රීය මට්ටමේ ලිපි සම්පාදනය කිරීමෙන් කලා සඟරාවේ උසස් ප්‍රමිතිය පවත්වාගෙන යාමට දායක වන ලෙස කලා ක්ෂේත්‍රයේ නියැළෙන සියලු විද්වතුනට අපි විවෘත ආරාධනයක් කරමු.

එසේ ම, කලා සඟරාව උසස් ප්‍රමිතිය රැකගැනීම සඳහා ඔබේ අවංක අදහස් හා විවේචන ද අපි බෙහෙවින් අගය කරමු. එහෙයින් ඒ සම්බන්ධ ඔබේ අදහස් හා යෝජනා සංස්කාරකවරුන් වෙත දන්වා එවිය හැකි නම් අපි අතිශයින් කෘතඥ වෙමු.

ලිපි සම්පාදනය සඳහා උපදෙස්

1. කලා සඟරාවේ පළ කිරීම සඳහා චිත්‍ර හා මූර්ති ශිල්ප, සංගීතය, නර්තනය, නාට්‍ය හා පොදුවේ ප්‍රාසංගික කලාවන්, කලා-ශිල්ප, සෞන්දර්ය විද්‍යාව, පුරාවිද්‍යාව, ජනශ්‍රැතිය ආදි කලා ක්ෂේත්‍රයට අයත් සියලු විෂයන් පිළිබඳ ශාස්ත්‍රීය මට්ටමේ ලිපි සපයන ලෙස විද්වතුනට ආරාධනය කරනු ලැබේ.

2. ඔබ සපයන ලිපි හුදෙක් විස්තරාත්මක රචනාවලට වඩා පර්යේෂණාත්මක නිබන්ධ වීම වැදගත් බව සැලැකුව මැනැවි.

3. සියලු ලිපි සිංහලයෙන් රචනා විය යුතු අතර, මුල් දෙමළ හා ඉංග්‍රීසි ලිපිවල සිංහල පරිවර්තන ද භාරගනු ලැබේ.

4. තමන් ඉදිරිපත් කරන අදහස් හා මත සනාථ කිරීම පිණිස වෙනත් මූලාශ්‍රයන් යොදාගනු ලබන්නේ නම්, ඒවා සටහන් වශයෙන් ලිපිය අවසානයේ සඳහන් කිරීම අවශ්‍ය වේ.

5. ප්‍රාමාණික මූලාශ්‍රයන් පිළිබඳ සටහන් ලිපියේ ම ඇතුළත් කොට ඇති විට, ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලියක් ලිපිය අවසානයේ දිය යුතු ය.

6. අධෝලිපි දීම අත්‍යවශ්‍ය නො වේ. සියලු සටහන් ලිපිය අවසානයේ යෙදීම ප්‍රමාණවත් ය.

7. සෑම මූලාශ්‍රයක ම සම්පූර්ණ ග්‍රන්ථවිද්‍යාත්මක තොරතුරු (එනම්, කර්තෘ ගේ සම්පූර්ණ නාමය, ග්‍රන්ථයේ හෝ සඟරාවේ නාමය, නව සංස්කරණයක් නම් කී වැනි සංස්කරණය ද යන වග, ප්‍රකාශිත ස්ථානය, ප්‍රකාශිත වර්ෂය හා පිටු සංඛ්‍යාව) දැක්වීම අවශ්‍ය ය.

8. ව්‍යාකරණ, අක්ෂර වින්‍යාසය හා පද බෙදීම ගැන සැලැකිලිමත් විය යුතු ය. සම්මත ව්‍යාකරණ බිඳී ඇති විට හා අක්ෂර වින්‍යාස දෝෂ වෙතොත් ඒවා ලේඛකයාට නොදන්වා නිවැරැදි කරනු ලැබේ.

9. පද බෙදීමේ දී පිළිගත් සම්ප්‍රදායක් අනුගමනය කිරීම මැනැවි.

සීගිරිය කැටපත් පවුරේ පිටුපස සැඟවුණු ලලනාවෝ

ඩයස් වගාච්චි

සීගිරි බිතුසිතුවම් පවුර පිළිබඳ ව විවිධ අර්ථකථන දෙමින් විද්වතුන් ග්‍රන්ථ රාශියක් ඉදිරිපත් කර තිබේ. එකී ග්‍රන්ථයන්හි සඳහන් කර ඇති තොරතුරු අනුව, සීගිර බිතුසිතුවම් ස්වරූපය හා ශෛලිය අතින් තත්කාලීන භාරතීය සිතුවම්වලට බොහෝ දුරට නෑකම් කියන බව පැහැදිලි වේ. භාරතීය චිත්‍රකලාව පිළිබඳ ව විචේචකයන් ගේ මතය අනුව භාරතීය බිතුසිතුවම් සහ සීගිරි සිතුවම් අතර ඉතා ආසන්න සම්බන්ධතාවක් පැවති බව සාහිත්‍ය කෘති විමසා බැලීමේ දී පැහැදිලි වේ. (ඡායාරූප අංක 01)

සීගිර අප්සරා සිතුවම් නිර්මාණය කර ඇත්තේ අජන්තාවේ සිතුවම් නිර්මාණය කළ ශිල්පීන් නොවූවත්, එම ගුරුකුලය අධ්‍යයනය කර ඇති ශිල්පීන් බවට එච්. සී. පී. බෙල් මහතා අදහස් දක්වා ඇත[1]. සීගිර පවුරෙහි බටහිර පියසෙහි කතින ලද ලෙන් දෙකකින් හමු වූ තොරතුරු අනුව ශ්‍රේෂ්ඨ අජන්තා ගුරුකුලයෙන් බිහි වූ ඉතා සිත්ගන්නාසුළු අප්සරා රුවක් සොයා-ගන්නා ලදී. ඒ. බී. හැවල් 1908 දී මෙසේ පවසා ඇත[2]. ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා සීගිරි බිතුසිතුවම් ගැන පවසා ඇත්තේ ඒවා අජන්තා ශෛලියට බෙහෙවින් නෑකම් කියන බව ය[3]. විල්සන් ස්මිත් සීගිරි සිතුවම් ගැන සඳහන් කර ඇත්තේ මෙම සිතුවම් සහ අජන්තා සිතුවම් සම්බන්ධයෙන් ඇති තාක්ෂණික තොරතුරු එක සමාන බව ය[4]. බෙන්ජමින් රෝලන්ඩ් මහතා මෙම සිතුවම් අමරාවත උන්නත කැටයම් අතර ඇති නාරි රූප හා සීගිරි රූප අතර පවත්නා සමානත්වය කෙරෙහි අවධානය යොමු කරයි[5]. තව ද, මෙම සිතුවම් අභාවයට ගොස් ඇති ආන්ධ්‍ර සිතුවම් කුලයකින් උපන් ඒවා යැ යි අනුමාන කෙරේ. වී. ඒ. ස්මිත ගේ විස්තරයට අනුව සීගිරි චිත්‍ර නිර්මාණය පිළිබඳ තොරතුරු විමසීමේ දී ලාංකික ශිල්පීහු කවරහු ද, ඔවුන් පැමිණියේ කොහි සිට ද, එසේත් නැතහොත් ඔවුන් තම නිපුණතා ප්‍රගුණ කෙළේ කෙසේ ද යන මේ කරුණු ගැන තොරතුරු නොමැති බව සඳහන් වේ.

මෙම සිතුවම් පිළිබඳ ප්‍රථම වරට 1876 දී වාර්තා කෙළේ පොදු වැඩ දෙපාර්තමේන්තුවේ ටී. එච්. බ්ලේක්ස්ලි නැමැත්තෙකි. එම වාර්තා කිරීමට අනුව කාන්තා රූප කණ්ඩායම් ලෙස පැවැති බව හඳුනා-ගත්තේ ය. එම සිතුවම්වල උඩුකය ඉතා අලංකාරවත් ලෙසින් ස්වර්ණාභරණවලින් සැරසී ඇති බවත් රූප මොංගෝලියාන ලක්‍ෂණ පිළිබිඹු කරන බවත් හේ දක්වයි[7].

සීගිරිය බිතුසිතුවම් පිළිබඳ වාර්තාව ලංකාවේ මෙන් ම එංගලන්තයෙ කලා විචාරකයන් ගේ ද අවධානයට ලක් වී තිබිණි. එකල දිවයිනේ ආණ්ඩුකාරයා ව සිටි සර් ආතර් ගෝඩන් ගේ අනුදැනුම ඇති ව එම චිත්‍ර වෙතට ළඟා වී ඒවා උපුටා-ගැනීමට තැත් කරන ලෙස කලින් සිටි ආණ්ඩුකාර සර් විලියම් ග්‍රෙගර පළාත් ඉංජිනේරු ඒ. මරේ මහතාට දන්වා ඇත[8]. 1889 දී ඒ. මරේ මහතා විසින් කැලෑ දැවවලින් සැකසූ ඉනිමගකින් මණ්ඩෝදක කුටියෙහි පලංචියක් ඉදි කර එම කොටසේ සිතුවම් මත ටිෂූ කඩදාසි ඇලවීමෙන් 'බී' කුටියේ සිතුවම් දහහතෙන් දහතුනක් පාට හුණුවලින් පිටපත් කර ටිෂූ කඩදාසි ගැලවීමෙන් පසු ව එම රාමුවට හසු වූ කොටස් සුදු පාට රාමුවක් සේ මතු කරගන්නා ලදී.

සීගිරි පර්වතයට පිවිසෙන ප්‍රවේශ මාර්ගය වන ජල උද්‍යානයේ ඇති සීතල මාළිගය තුළ සිට විශේෂ අමුත්තන් හට නැරඹිය හැකි අයුරින් පර්වතය ඉදිරිපස සිතුවම් නිර්මාණය කර ඇති බවත්, කැටපත් පවුරේ ඇති ගීවලට අනුව පන්සියයක් අඟනන් ගේ සිතුවම් නිර්මාණය කළ බවත් පැවසේ. සීගිරි අප්සරා රූප නිර්මාණය කළ ශිල්පියාට අවශ්‍ය වස්තු විෂය ලබාගත්තේ 5වැනි සියවසේ දී රචිත ධම්මපදට්ඨකථාවත්, පාළි විශුද්ධිමාර්ගයත් ඇසුරු කර-ගනිමිනි[9]. භාරතයේත් ශ්‍රී ලංකාවේත් එවකට සිටි කාන්තාවන් ගේ නාරි රූසපුව පිළිබඳ ව එහි සඳහන් වේ. විශුද්ධිමාර්ගයේ සඳහන් වන පරිදි විවිධ පාට අඳුන් වර්ගයකින් හා සුවඳ විලෙවුන්, මල් හා ආභරණවලින් ශරීරය අලංකාර කර තුබූ බවත් සඳහන් වේ.

සීගිර පර්වත පෘෂ්ඨයේ ඇති අවතල ස්වභාවය අවම කරගෙන සිතුවම් නිර්මාණය කිරීමට අවශ්‍ය පරිසරය සකසා-ගෙන තිබේ. දැනට ශේෂ ව ඇති අවතල පෘෂ්ඨවල ශේෂ වී ඇති බදාම කොටස් පරීක්‍ෂාවේ දී ඒ බව පැහැදිලි වේ. මෙම බදාම යෙදීමේ කාර්යය සඳහා බදාම හැඳි වැනි උපකරණ භාවිත කළා ද යන්න සැක සහිත ය.

සංරක්ෂණය ආරම්භ කර ඇති කැටපත් පවුරේ පිටත බිත්තිය

සංරක්ෂණයට භාජනය කරනු ලැබ ඇති කැටපත් පවුර සැකසීම සඳහා බදාම, හැඳි වැනි උපකරණ භාවිත කර ඇති බවට සාධක ඇත. මෙහි බදාමයේ සනකම් ස්වභාවය සෑම තැන ම එක සමාන ය. එය සෙ. මී. 2ක් පමණ වේ. මෙහි එක් පැත්තක යොදන ලද හුණු බදාම මත සිනිඳු හුණු ස්තරයක් ආලේප කර ඒ මත රතු, කහ වර්ණ මිශ්‍රණයෙන් සැකැසුණු තලය ඉතාමත් මටසිලුටු කැටපතක් මෙන් සකසනු ලැබ ඇත. වර්ණ ආලේප කිරීමත් සමග පෘෂ්ඨය සිනිඳු කිරීමේ මට්ටම් අනුව එය තුළ ප්‍රතිබිම්බය දැකිය හැකි මට්ටමින් ඔප කරනු ලැබ ඇත. ඒ මත සීගිරිය නැරඹීමට පැමිණි පිරිස් කුරුටු ගී ලියා ඇත.

මේ ආකාරයෙන් සැකැසුණු කැටපත් පවුරේ පිටත බිත්තියේ බදාම කොටස් ගැලවී-යාම පිළිබඳ ව අවධානය යොමු කර මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලේ වැඩබලන අධ්‍යක්ෂ-ජනරාල් ඒ. පී. ඒ. ගුණසේකර මහතා ගේ උපදෙස් පිට එම කොටස් සංරක්ෂණයට අවශ්‍ය පලංචියක් සැකැසීමට පතල් හා භූවිද්‍යා කාර්යාංශය වෙත භාරදෙන ලදී. 2004.03.29 දින මා විසින් සැකැසුණු වාර්තාව අනුව සංරක්ෂණ යෝජනාවලියක් ඉදිරිපත් කරන ලදී. මේ සඳහා පුරාවිද්‍යා අධ්‍යක්ෂ-ජනරාල් සහ මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලේ වැඩබලන අධ්‍යක්ෂ-ජනරාල් ඩබ්ලිව්. විජේපාල මහතා ගේ අවසරය ලැබිණි. මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදලේ විද්‍යාත්මක පර්යේෂණ රසායනාගාර අධ්‍යක්ෂ, නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්ෂ-ජනරාල් ආචාර්ය මොහාන් අබේරත්න මහතා විසින් මා වෙත ලබාදුන් උපදෙස් අනුව සීගිරිය ව්‍යාපෘතියේ බිතුසිතුවම් සංරක්ෂණ භාර ලලිත් කුමාරසිරි මහතා සමග වැඩ කිරීමට මහනුවර ව්‍යාපෘතියේ බිතුසිතුවම් සංරක්ෂණ නිලධාරීන් 05 දෙනකු සංරක්ෂණ කාර්යය සඳහා නිරත කරවීමට අවස්ථාව ලබාදෙන ලදී. එහි දී මූලික අවධානය යොමු කරනු ලැබූයේ විනාශ වූ බදාම ස්තර තහවුරු කිරීමත්, බන්ධන මාධ්‍යයක් අභ්‍යන්තරයට එන්නත් කිරීමත් යන කාර්යයන් කෙරෙහි ය.

අලුතින් සොයාගත් ලලනා රූප

2004 ජූනි මස 07වැනි දින කැටපත් පවුරේ පිටත බිත්තියේ ආලේප කර ඇති සමර වර්ණය සම්බන්ධයෙන් පරීක්ෂාවේ දී මා යොදා-ගත් ආශ්‍රැත ජලය ස්වල්පයක් කපු පුළුන් කැබැල්ලක් ඔතන ලද ඉරටුවකින් කහ රතු වර්ණ ස්තරයේ සෙ. මී. 2 කොටසක් පිරිසිදු කිරීමේ

දී සමර ස්තරයට යටින් වර්ණ ස්තරයක් සහිත තොරතුරු අනාවරණය විය. එම තොරතුරු සමග තව දුරටත් එම ප්‍රදේශය පිරිසිදු කිරීමේ දී ලලනා රූපයක අතක් සහ තෙරියක කොටස් මතු කරගැනීමට අවස්ථාව උදා වූණි. එම රූපයේ කොටස් කාලයත් සමග විනාශ වී ඇති බැවින් ශේෂ ව ඇති කොටස්වලින් හෙළි වූණු සාධක අනුව බාහුවේ ඉහළ පලඳින ලද වළල්ලක් සහ මැණික්කටුව සහිත ප්‍රදේශයේ ඇති වළලු මතු කරගැනීමට හැකි විය. නව සොයා-ගැනීමත් සමග කැටපත් පවුරේ පිටත බිත්තියේ සිතුවම් ඇති බව සනාථ විය. තව දුරටත් එම මතය තහවුරු කිරීමට බිතුසිතුවම් සංරක්ෂණ කණ්ඩායමට හැකියාව ලැබිණි. මෙම කාන්තා රූපයේ අත සහ තෙරියේ කොටස්වලට අමතර ව දෝතියක කොටස් මතු කරගැනිණි. එහෙත් මෙම දෝතිය පිළිබඳ ව නියත වශයෙන් තොරතුරු හෙළි කරගන්නා ලද්දේ අවසානයේ දී හමු වූ චාමරය අතින් ගත් ලලනා රූපය තුළිනි.

දෙවැනි ලලනා රූපය 2004.06.18 දින බිතුසිතුවම් සංරක්ෂක ඩී. ඒ. සෙනෙවිරත්න සහ ඒ. කේ. පනාමල්දෙණිය යන මහත්වරුන් විසින් සොයාගනු ලැබී ය. එම ලලනා රූපයේ මුහුණේ ඇස්, කන්, නාසය, දෙතොල් සහ ගෙළෙහි කොටස් මතු විය. කන්වල පැලැඳි කුණ්ඩලා-භරණයේ කොටසක් ද හඳුනා-ගැනීමට හැකියාව ලැබිණි. ඉතිරි කොටස් සම්පූර්ණයෙන් ම විනාශ වී ඇත (ඡායාරූප 03). තුන්වැනි ලලනා රූපය සේනක බණ්ඩාරනායක ගේ The Rock and Wall Paintings of Sri Lanka කෘතියේ 27වැනි පිටුවේ බෙයදගේ ඡායාරූප අංකකරණයට අනුව 12වැනි අප්සරා රූපයේ දැක්වෙන්නේ යුගල රූපයක් ලෙසිනි[10]. එහි මල් බිමට හෙළන ස්ත්‍රිය පමණක් කුචබන්ධනයක් පලඳා ඇත. ඊට පසු කැටපත් පවුර පිටත බිත්තියෙන් සොයාගන්නා ලද චාමරය අතින් ගත් ලලනා රූපයේ ද ඉහතින් සඳහන් කළ කුචබන්ධනයක් දැක්වේ. මෙම රූපයේ මුහුණේ ඉහළ කොටස කාලයා ගේ ඇවෑමෙන් සිදු වූ ස්වාභාවික උවදුරුවලට මුහුණ දීමෙන් කැඩී-ගොස් ඇත. එම කොටස් එච්. සී. පී. බෙල් මහතා ගේ කාලයේ ප්‍රතිසංස්කරණය කර ඇති බවට සාක්ෂි ඇත. මෙම රූපයේ සිරසේ කොටසක් හැර ඉතිරි කොටස් හඳුනා-ගැනීමට හැකි ය. මෙහි පලඳනා නැතත් කුණ්ඩලාභරණය ඉතා අලංකාර ය.

බෙයදගේ ඇති අංක 12 දරන රූපයේ පැලඳි ආභරණ ආකාරයෙන් ගෙළ වටා ඇති එක් මාලයක් පබළු ඇට 03කින් සරසා ඇත. ගෙළෙහි ඇති එක් මාලයක පබළු ඇට 03කින් සැරසූ තැල්ලක් ද, ඉන් අනතුරු ව විශාල මාලයක් ද වේ. එම මාලය පියොවුරු මතට

වැටී ඇති අතර, එහි මධ්‍යයේ මාණික්‍යයක් ඔබ්බවනු ලැබ එය කැටයම් සහිත ව දැක්වේ. ගෙළෙන් පටන් ගන්නා කුචබන්ධනය පියොවුරුවලට පහළින් එතෝර දක්වා ගෝස් දෝතියට සම්බන්ධ වේ. මෙම ලලනා රූපයේ අත බණ්ඩි වළලු 03කින් හා මැණික්කටුව අසල වළලු 02කින් ද අලංකාර කර ඇත. අහසේ වලාකුළු මත පාවෙන ස්වරූපයක් නිරූපණය කරන මෙම ලලනා රූප දිගටි සිහින් සිරුරකින් යුක්ත ය. වස්ත්‍රය ඇඟට ඇලී ඇති ආකාරයක් ද, නෙරි පොට අවකාශයේ පාවෙන ආකාරයක් ද දිස් වේ (ඡායාරූප 04). මෙම ලලනා රූපය ඉතා වැදගත් වන්නේ එය චාමරයක් අතින් රැගෙන සිටීම නිසයි. චාමරයේ ආකෘතිය ගිනි සිළුවක් මෙනි. අහස් ගැබ නිශ්චල ස්වභාවයක් ගත් මොහොතක් නිරූපණය කරමින් චාමරය නොවිසිරී පවතී. මෙම චාමරයේ යෂ්ටි බීරළු ආකාරයෙන් හැඩ ගන්වා ඇත. චාමරය සහිත යෂ්ටිය අල්ලාගෙන ඇති වම් අතේ මහපටැඟිල්ල මතට දබරැඟිල්ල එක් වී ඇත. මෙම වම් අත්ලේ මුහුණත පසු ප්‍රදේශයට සිටින සේ නිර්මාණය කරනු ලැබ ඇත. චාමරය සහිත ලලනා රූපය චාම වස්ත්‍රයකින් සැරසී සිටින අතර, ඇය ගේ දෙපා නමාගෙන සිටී. ඉන් දකුණු පාදය දන හිසෙන් නමා වම් පාදයේ දනහිස අසලට පතුල් ප්‍රදේශය සිටින සේ දක්වනු ලැබ ඇත. වම් පාදය පිටුපසට නමාගෙන ඇත.

මෙම රූපය වලාකුළු මත සිටින බවක් එහි ඇති වර්ණ පාදවලින් පැහැදිලි වේ. බෙයදගේ ඇති ලලනා රූප පිළිබඳ විද්වද් මත රාශියකි. එහෙත් කැටපත් පවුරේ පිටත බිත්තියෙන් හමු වී ඇති මෙම රූපය තුළින් අපට පැහැදිලි වන්නේ වලාකුළු මත මෙම රුව සිටින ආකාරය යි.

එහෙත් බෙයදගේ ඇති අප්සරා රූප නිරූපණය වන්නේ වලාකුළු අතරින් මතු වන ආකාරයට යි. ගුහා බිත්ති පෘෂ්ඨයේ පිහිටි ස්වභාවය අනුව ඝටී කය එසේ වලාකුළු අතර සඟවන්නට ඇතැ යි නිගමනය කළ හැක.

කැටපත් පවුරේ පිටත බිත්තියෙන් සොයාගත් සම්පූර්ණ ලලනා රුවට නෑකමක් ඇති චිත්‍ර 20ක් පමණ දැරණියගල ගුහාවේ ශේෂ වී ඇති සිතුවම් තුළින් ද දැකගත හැක. මෙම ගුහාවේ ද සම්පූර්ණ ශරීරය දැක්වෙන ලලනා රූප වලාකුළු මත දක්වා ඇත.

4වැනි රූපයේ දැක්වෙන සිතුවමින් පාදයක කොටසක් දැක්වේ. එම අප්සරා රූපය ද වලාකුළු අතර පාවෙන සිතුවමකි. 5වැනි රූපය උරයක කොටසක් ද, 6වැනි රූපය මලක් අතින් ගත් අප්සරාවක ගේ

අතක කොටසක් ද, 7වැනි රූපයෙන් මුහුණතක හැඩරුවක් ද හඳුනාගත හැකි ය. 8වැනි රූපය සම්පූර්ණ අප්සරා රූපයකි. එහි මූලික හැඩතල විනාශ වී ඇත. 9වැනි රූපයේ වර්ණ හඳුනාගත හැකි වුවත් සිතුවම නිශ්චිත ලෙස අර්ථකථනය කළ නොහැකි ය.

සිතුවම් පිළිබඳ තුලනාත්මක අධ්‍යයනය

කැටපත් පවුරේ පිට බිත්තියේ හමු වූ සිතුවම් අධ්‍යයනය කිරීමේ දී, ඉන්දියාවේ අජන්තා ලෙන් සිතුවම්වලට සමාන බවක් දැක්වෙන්නේ සීගිර අප්සරාවන් නිර්මාණය, ශිල්පීය ක්‍රමය, වර්ණය හා විෂය අතින් අජන්තාවේ රූපවල නියම ස්වරූප බව පැහැදිලි ය. සීගිරි සහ අජන්තා සිතුවම් අතර පහත කෙරෙන සංසන්දනයත්, ශරීරයේ හා අත්වල ඉරියව්, අඟ-පසඟ නිරූපණය කිරීමේ ශෛලිය සහ පර්යාලෝකනය එක සමාන ය.

විෂ්ණුධර්මෝත්තර පුරාණය නම් උපපුරාණ ග්‍රන්ථය ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා විසින් ඉංග්‍රීසියට පරිවර්තනය කරන ලදී[11]. ඉන් පසු ව රචිත සිතුවම් කලාව පිළිබඳ සංස්කෘත ශිල්පග්‍රන්ථයක් වන සමරාංගණසූත්‍රධාර නම් කෘතියෙහි දැක්වෙන පරිදි සිතුවම් නිර්මාණයෙහි අවස්ථා ගැන අවබෝධයෙන් සිටි බුද්ධඝෝෂ ස්ථවිරයන් ගේ විස්තරයට අනුව 5වැනි සියවසේ දී ඉතා දියුණු සිතුවම් ශිල්ප ක්‍රමයක් උපයෝගී කරගනිමින් දේශීය සිතුවම් ශිල්පීන් විසින් ම මෙම සිතුවම් නිර්මාණය කරන ලද බව පෙනේ.

සිතුවම් තාක්‍ෂණය

සීගිරිය සිතුවම් තාක්‍ෂණ ක්‍රමය ෆ්‍රෙස්කෝ ක්‍රමය යැ යි විග්‍රහ කරන විචාරකයන් ගේ අදහස සත්‍යාර්ථ කළ නොහැකි ය. මෙම සිතුවම් පදාසය අධ්‍යයනය කිරීමේ දී එය එක් දිනක නිම කළ ඒවා නොවන බව පැහැදිලි ය. තව ද මෙම ක්‍රමය ටෙම්පරා තාක්‍ෂණය නොවන බව ද පැහැදිලි ය. මෙම තාක්‍ෂණය ෆ්‍රෙස්කෝ සෙකෝ ක්‍රමය බව පැහැදිලි ය. සීගිරි සිතුවම් පිළිබඳ ව විද්‍යාත්මක අධ්‍යයනයක යෙදුණු ආචාර්ය අග්‍රවාල් සහ ආචාර්ය නන්දා වික්‍රමසිංහ සීගිරි චිත්‍රවල ශිල්ප ක්‍රමය ටෙම්පරා සහ ෆ්‍රෙස්කෝ යන ක්‍රම දෙකේ ම මිශ්‍රණයක් වූ ෆ්‍රෙස්කෝ ලස්ට්‍රෝ (Fresco Lustro) යනුවෙන් දක්වා ඇත[12]. මෙම ක්‍රමය ඉන්දියාවේ රාජස්ථානයේ බහුල වශයෙන් ඇති බව ආචාර්ය අග්‍රවාල් සඳහන් කරයි. මෙම ශිල්ප ක්‍රමය විෂ්ණුධර්මෝත්තර පුරාණයේ

සඳහන් කර ඇති බවත්, එම ශිල්පීය ක්‍රමය අනුරාධපුර යුගයේ සිතුවම් ශිල්පීන් දැන සිටි බවත් පැහැදිලි වේ.

වර්ණ භාවිතය

විෂ්ණුධර්මෝත්තර පුරාණයේ විස්තර කොට ඇති වර්ණ සාධක ක්‍රම පිළිබඳ ව දැන සිටි අනුරාධපුර යුගයේ ශිල්පීන් මෙම සීගිරි නිර්මාණය සඳහා මූලික වර්ණ අජන්තා බිතුසිතුවම්වල තලය වැලි හා මිශ්‍ර කළ මැටි, ශාක කෙඳි, දහයියා යන මේවායින් සැකසූ බදාමය මත හුණු තට්ටුවක් ආලේප කර ඇත. ඒ මත පොදු පාංශුවර්ණක භාවිතා කර තිබේ.

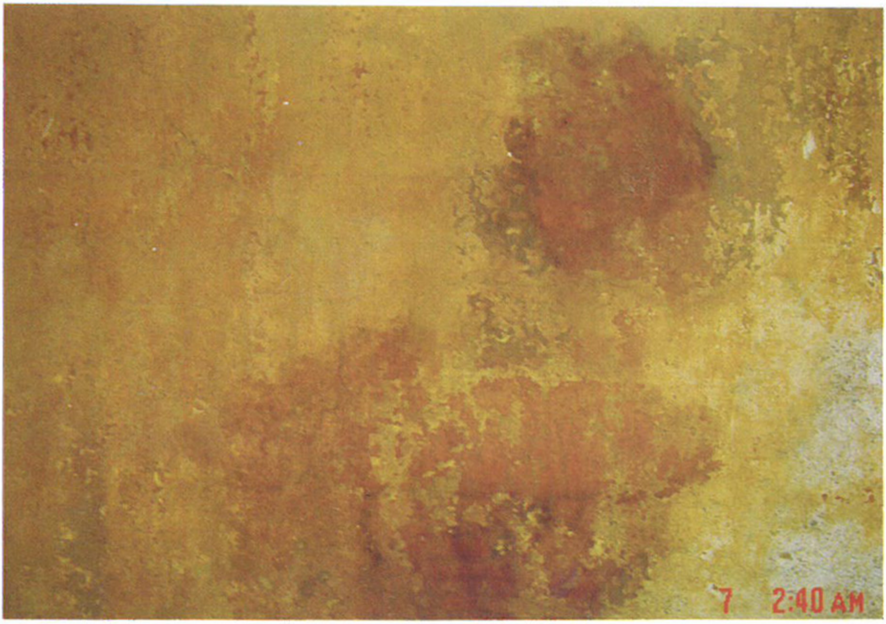
සීගිර සිතුවම් නිර්මාණය ස්වාභාවික ද්‍රව්‍යවලින් සකස් කරගත් ඒවා ය. පාංශු වර්ණක වන සමර, රතු හිරියල්, කහ හිරියල්, කොළ සඳහා ටෙරාවර්ටේ හා ලාපිස් ලසුලි, මකුළු සහ කලු වර්ණය භාවිතා කර තිබේ. එම බදාම මත ශාක හෝ සත්ත්ව මැලියම් සමග මිශ්‍ර කර වර්ණ යෝජකය කරගත් බව පැහැදිලි වේ[13]. එම වර්ණ තෙලිතුඩ උපයෝගී කරගෙන නිදහස් රේඛාවලින් සිතුවම් ජීවමාන කර තිබේ.

NOTES

1. H.C.P. Bell, ASCAR, 1896, p. 10.
2. E.B. Havell, Indian sculpture and Indonesian art, London, 1908, p. 169
3. A.K. Coomaraswamy, History of India and Ceylon, 2nd ed., Oxford, 1927, p. 163.
4. V.A. Smith, A History of Art in India and Ceylon, 2nd ed., Oxford, 1930, p. 109.
5. B. Rowland, The Art and Architecture of India, London, 1956, p. 205.
6. V.A. Smith, A History of Fine Art in India, London, 1956, p. 205.
7. T.H. Blakesley, 'On the Lion Rock near Pulastipura, Ceylon', *J.R.A.S. (Gt. Britain & Ireland)*, 1875, New Series 7, pp. 191-209.
8. C.A. Murray, 'The Rock Paintings of Sigiri', *Ceylon Literary Register*, 1891, 6(11) Oct. 13, pp. 85-86.
9. H.C. Warren, Buddhism in Translation, Cambridge, Mss., Harvard Univ., p. 299.
10. S. Bandaranayake, The Rock and Wall Paintings of Sri Lanka, 1986, p. [27.
11. Ibid.
12. O.P. Agrawal & Nanda Amara Wickramasinghe, Material and Techniques of Ancient Wall Paintings of Sri Lanka, pp. 42-47.
13. R.H. de Silva, 'The Evolution of the Technique of Sinhalese Wall Painting', *Ancient Ceylon*, No.1, 1971, pp. 90-104.

චාමරය අතින් ගත් ලලනා රූපය

බෙයඳයේ අප්සරා සිතුවම්



අප්සරාවක ගේ වම් අත හා නෙරිය සහිත සිතුවම.
කැටපත් පවුරේ පිටත බිත්තියේ 2004.06.04 දින සොයා-ගැනීම.

චාමරයක් අතින් ගත් අප්සරාවක්

ඡායාරූප :- මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල

අප්සරාවක ගේ මුහුණක සිතුවමක්

නෝ පිළිබඳ ව නව ඇසකින්

මහාචාර්ය කුලතිලක කුමාරසිංහ

ජපානයේ මුරොමචි යුගයේ නිර්මාණයක් ලෙස සැලකෙන නෝ වූ කලී ලෝකයේ විශිෂ්ට කලා නිර්මාණ අතර මහත් ඇගයීමට ලක් වූ නාට්‍ය කලා විශේෂයකි. ක්‍රි.ව. තුන්වන සියවසේ සිට පැවති කගුර, කගකු, ගිගකු, බුගකු, එන්ගකු, සරුගකු, සන්ගකු හා දෙන්ගකු යන ජනනාට්‍ය විශේෂවල ක්‍රමික පරිණාමයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් 14 වන සියවසේ දී නෝ යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන නාට්‍ය විශේෂය ගොඩනැගුණේ යැ යි විශ්වාස කෙරේ. එසේ ම, නෝ ඉහළින් ම ශෛලිගත වූ, වෙස් මුහුණු භාවිතා කෙරෙන, ගීත සහ නෘත්‍ය දර්ශනවලින් අනූන නාට්‍ය ගණයකි. එහි ද ඉහළතම අරමුණ වන්නේ කටහඬෙහි සුන්දරත්වය හා අවස්ථා නිරූපණය යි. නෝ නාට්‍යවල අංක දෙකක් අතර දක්නට ලැබෙන විකට ජවනිකා ක්යෝගෙන් යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. මේ ද්විවිධ වූ කලා ආකෘති සියවස් කීපයක් ම එකිනෙකට වැඩී වර්ධනය වූ අතර, ඒකකයක් වශයෙන් ගත් විට එය නෝගකු යනුවෙන් හඳුන්වා දෙනු ලැබ ඇත. නෝ වූ කලී ගීත, නැටුම් හා රැඟුම් යන මේ ත්‍රිවිධ සාධක පදනම් කරගත්, ඒවායේ මනා සුසංයෝගයෙන් නිර්මාණය වූ මිශ්‍ර කලාවකි. මේ ත්‍රිවිධ සාධක අතුරෙන් වඩාත් වැදගත් වන්නේ නාට්‍යමය සාධකය යි.

නො නාට්‍ය හැම විට ම සලකනු ලබන්නේ සංවිධානය වූ පොදු කලා විශේෂයක් ලෙස ය. මේ වූ කලී වංශවතුන් පිනවීම සඳහා වෙන් වූ කලා මාධ්‍යයකි. එය ප්‍රබල ලෙස සෙසු දේශීය නාට්‍යවලට බලපෑව ද, මූලික වශයෙන් බුද්ධිමතුන්ට හා බලවතුන්ට ආස්වාදය ලබාදීම සඳහා ඇප-කැප වූ කලා මාධ්‍යයකි. චීන අකුරෙන් ලියනු ලබන 'නෝ' යන වචනයේ අර්ථය කළ හැකි නැතහොත් පුළුවන් යන්න යි. ඉන් ධ්වනිත වන්නේ කුශලතා නැතහොත් කුශලතා ප්‍රදර්ශනය හෝ රඟ දැක්වීම යනු යි.

නෝ වූ කලී අවුරුදු හයසීයක පමණ පැරණි ඉතිහාසයක් ඇති නාට්‍ය වර්ගයකි. කබුකි හා බුන්රකු (රූකඩ නාට්‍ය) නාට්‍යවලටත් වඩා

පැරණි ය. නෝ රංගනය ක්‍රියාකාරීත්වයෙන් අඩු නිසා තේරුම් ගැනීම අපහසු ය. එසේ ම, නරඹන ප්‍රේක්ෂක සිත්සතන්හි තරමක අලස, කම්මැලි ස්වභාවයක් ඇති කරන්නේ යැ යි පවසනු ලැබේ. එසේ වුවත්, සති අන්තවල නෝ නාට්‍යශාලා සෙනඟින් පිරී ඉතිරී යන අතර, ප්‍රේක්ෂකයන් අතර තරුණ-තරුණියෝ සෑහෙන සංඛ්‍යාවක් සිටිති.

එය එසේ වන්නේ කෙසේ ද? එය, දිගු ඉතිහාසයකින් යුක්ත නෝවල සංකේතාත්මක රංගනයේ සුන්දරත්වය හා ඒ රංගනය රූපණය කරන අයගේ මනස, කාල-චක්‍රවාතු ඉක්මවා වර්තමාන මිනිසුන්ගේ හදවත් ග්‍රහණය කරගත හැකි වන නිසා වේ. එහෙත් මුලින් තේරුම් ගැනීමට අපහසු යැ යි අදහස් කරනු ලැබූ සංකේතාත්මක රංගනය අද්‍යතන සෙසු නාට්‍යවලට වඩා වෙනස් වූ වේදිකා සැලසුම්, සංගීතය හා ගායන වෘන්දය ආදි ආකෘතික ලක්ෂණත්, රූපණය කිරීම සඳහා වූ තර්කානුකූල හේතු-සාධකවලින් යුක්ත වන හෙයිනුත්, නෝ මඳ පමණින් හෝ වටහාගත හැකි නම්, නෝ සම්බන්ධයෙන් දක්වන උනන්දුව හා අවධානය වඩාත් ගැඹුරු හා ප්‍රබල විය හැකි වේ.

නෝ නාට්‍යශාලාව අද්විතීය සරල සැලැස්මකින් යුක්ත වේ. කණු හතරකින් රැඳී තිබෙන වහලේ යට කොටස හෙවත් වහලට අයත් වන ප්‍රදේශය ප්‍රධාන වේදිකාව ලෙස නම් කෙරේ. ප්‍රධාන වේදිකාවේ වම් පස කෙළවරෙහි පළල මීටර තුනකින් පමණ යුත් පාලමක් (හෂිගකරි) තිබෙන අතර, එය ඇතුළු වන දොරටුවේ තිරය දක්වා දිගට ම තිබෙන අතර වේදිකාව හා නේපථ්‍යාගාරය වෙන් කරනු ලැබේ. හෂිගකර ඉදිරිපිට මත්සු ගස් තුනක් දැකිය හැකි ය. ප්‍රධාන වේදිකාව හා පාලම (හෂිගකරි) ඇතුළත් කර නෝ වේදිකාව නැවතත් හඳුන්වනු ලබන අතර, මේ නාට්‍යශාලාව නෝගකුදෝ (නෝ නාට්‍යශාලාව) යැ යි ව්‍යවහාර කෙරේ.

නෝ වේදිකාව හා ප්‍රේක්ෂක ආසන අතරෙහි තිර භාවිතයක් නැත. ඒ නිසා නළුවන් ගේ පෙනුම වේදිකාවේ දී රඟපා පෙන්වීම සඳහා අඟෙමකු උපයෝගී කරගෙන හෂිගකරිවලට ප්‍රවිෂ්ට වූ අවස්ථාවේ සිට ප්‍රේක්ෂකයනට දැකිය හැකි වේ. මේ හෂිගකරි නමැති වේදිකාමග නළුවන්ට පිටවීමත් ඇතුළු වීමත් සඳහා පමණක් නො ව කතාන්තරයේ එකිනෙක දර්ශන බවට පත් කිරීමත් සිදු කෙරේ. වේදිකාව දළ වශයෙන් වර්ග මීටර 5×5 ප්‍රමාණයෙන් යුක්ත වන අතර, නරඹන්නන්ගේ ආසන තුළට විහිදී-ගිය හැඩයකින් යුක්ත වේ. ප්‍රේක්ෂකයන්ට (නාට්‍ය) දර්ශන-

වලින් පමණක් වේදිකාවේ කෙළවර සිටත් රඟපෑම නැරඹිය හැකි වේ. වේදිකාවේ කෙළවරෙහි පයින් (මත්සු) ගස්වලින් ලොකුවට සැකසූ කැටපත් පුවරුවක් තිබේ. නෝ වේදිකා උපකරණ ඉදිරිපිට දී නාට්‍යය රඟ දක්වනු ලැබේ.

නෝ රංගශාලා මුළු රටේ ම හැත්තෑවක් තිබෙන අතර, තෝක්යෝවල 27ක් ද, කන්සයි පළාතෙහි 24ක් ද තිබේ. නාට්‍ය දර්ශන හා ස්ථාන අවබෝධ කරවනු පිණිස රංග භාණ්ඩ හා උපකරණ එතරම් භාවිත නොකෙරේ. මෝටර් රථ ආදි උපකරණ, නැව්, නිවාස හා වෘක්ෂලතාදිය රාමුවකින් පමණක් වූ සරල හැඩයකින් යුක්ත දේවල් වේදිකාවට යොමු කෙරේ. ඒවායින් බොහොමයක් බටවලින් හා ලීවලින් සාදනු ලැබේ. මේවා ත්සුකුරි මොනො ෆෙහවත් සාදාගත් දේවල් ලෙස හැඳින්වේ.

නෝ නාට්‍යවල වස්තු විෂය ක්ෂේත්‍රය ගායනා හා ස්වර සරණිය යැ යි පැවැසෙන ගායන ස්වරූපයෙන් පැහැදිලි කෙරේ. නෝ නළුවෝ මන්දගාමී ලෙස වේදිකාව මතට පැමිණෙන අතර, ඉතාමත් සංසුන් ව අත් ඉහළට එසෙවීමෙන්, පාද පියවර දෙක-තුනකින් චලනය කෙරෙන සංකේතාත්මක, සුවිශේෂ වූ ක්‍රියාකාරිත්වය විසින් ප්‍රතිචාර හා හැඟීම් ප්‍රකාශ කරති. කවර දර්ශනයක දී වුවත් සුදු කොට මේස් පාවිච්චි කෙරෙන අතර, ඇවිදින විට අඩි ශබ්දය වේදිකාවේ සිට හඬ පිට වී නොයන ලෙස, නිශ්ශබ්ද ව අංග චලනය කෙරේ. ප්‍රධාන නළුවා ඉදිරිපස බලාගෙන ඇඳුම්-පැලැඳුම් අඳියි. අඬන විට අල්ල නෙත්වලට සමීප කරනු මිස හඬක් පිට නොකරයි. සිනාසීම බොහෝ දුරට ම නොමැති අතර, සන්තුෂ්ටිය අවාන නළල වෙතට ගෙන ඒමෙන් ප්‍රකාශ කෙරේ. තව ද, දුක්මුසු අවස්ථාවක හා අඳුරු හැඟීම් ඉදිරිපස ටිකක් පහළට යොමු කර ප්‍රකාශ කරයි. මෙලෙසට හදවත කිසියම් ලෙසකින් දැඩි භාවයෙන් යුක්ත වුවත්, හැඟීම් පිටතට ප්‍රකාශ කිරීම පුළුවන් තරම් වළක්වාගත යුතු වේ. ඒ සඳහා ඉදිරිපසට මුහුණ යොමු කරගෙන සිටී.

වාදක වෘන්දය පසුබිම් ගායනා ඉදිරිපත් කරන අතර, තරුණ පිරිමි අය හයදෙනකු ගේ සිට අට දෙනකු දක්වා වූ කණ්ඩායමක් වේදිකාවේ පසකින් ගායකයන් සඳහා වෙන් වූ ස්ථානයෙහි හිඳ සමූහ ගායනා ඉදිරිපත් කරති. මේ ගායන වෘන්දයත් ගායකයන් ලෙස නම් කෙරේ.

සංගීත කණ්ඩායම හයෂිගත යනුවෙන් හැඳින්වේ. බෙරය, ඔත්සුත්ශුම්, කොත්සුත්ශුම් හා බටනලා වාදකයා යන සිවුදෙනා සංගීතය නිර්මාණය කළත් විශේෂයෙන් බෙරවාදන ශිල්පීහු තුන් දෙනෙක් සිටිති. නෝ නාට්‍යවල දී අන් කිසිවකටත් වඩා රිද්මය වැදගත් වන්නේ යැ යි කල්පනා කෙරේ. සංගීත කණ්ඩායමේ වාදනය හයෂ නැතහොත් ඔහයෂ යැ යි හඳුන්වනු ලැබේ. වාදන ශිල්පීන් ඉදිරිපස තිරයෙන් එළියට පැමිණ හෂිගකරි පසු කරගෙන පැමිණ වේදිකාව පිටුපස කෙළෙවරේ තිබෙන ලී පුවරුව නැතහොත් ඔවුන් සඳහා වෙන් වූ අතොශ යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන ස්ථානයෙහි හිඳගනිති. ගායන ශිල්පීහු සංගීත ශිල්පීන් සඳහා වූ ස්ථානයේ දකුණු කෙළවරෙහි අතිරේක කුඩා දොරටුවෙන් (කිරිදො) පිට වී ඇතුළු වෙති.

නෝ නාට්‍යවල කතානායකයා හෙවත් වීරයා අවතාර, වෙන් වී ගිය ආත්ම, දෙවියන්, බුදුන්, වෘක්ෂ, කුසුම්, සිවුපා සතුන් ගේ ආත්ම ආදීන් පෙරටු කර වේදිකාව මත පෙනී සිටියි. තව ද, සැබෑ ලෝකයෙහි ජීවත් වන සත්ත්වයා වේදිකාව මත පෙනී සිටියත්, ඒ අවස්ථාවල පෙරටුව යන්නකු භාවිත නොකෙරෙන අතර, වෙෂ නිරූපණය සිදු නො කෙරේ. ප්‍රධාන නළුවා (ෂිතෙ) හට උදව් කිරීමට වේදිකාව මත පෙනී සිටින තැනැත්තා ෂිතෙත්සුරෙ යැ යි කියනු ලබන අතර, වකි ආධාරකරු වකිත්සුරෙ යැ යි හඳුන්වනු ලැබේ.

නෝ නාට්‍යවල දී අවතාර වෙනත් ලෝකයක සිට කාගේ හරි සිහිනයක් තුළින් ප්‍රකාශ කෙරෙන අතර, ඒ ස්ථානයට සම්බන්ධයක් තිබෙන කතාව හා අතීත සිද්ධිය කථනය කරන්නේ යැ යි කියන හැඩයක් නොහොත් ස්වරූපයක් ගනු ලැබේ.

එබඳු ස්වරූපයක් නොහොත් හැඩයක් ගනු ලබන්නේ ඇයි ද? එය අතීත සිදුවීම සමීප ව ග්‍රහණය කරගන්නා නැවුම් භාවය නොහොත් ජීවමාන බව තහවුරු කිරීම සඳහා වේ. බොහෝ අවස්ථාවල සිහිනය දකිනු ලබන්නේ වකි ලෙස පෙනී සිටින බෞද්ධ භික්ෂුවක් විසිනි. බෞද්ධ භික්ෂුව වර්තමාන පුද්ගලයකු වන නිසා ප්‍රේක්ෂකයන් බෞද්ධ භික්ෂුවට සමාන වූ සිහිනයක අත්දැකීම් ලබන තත්ත්වයට පත් වන අතර, අතීත සිදුවීම කවර අවස්ථාවක සිදු වුවත් වර්තමාන ක්‍රියාවක් බවට පත් වේ. බෞද්ධ භික්ෂුව සංචාරකයා නියෝජනය කෙරෙන අතර, නැතහොත් අතීතය හා වර්තමානය එකට එක් කරන්නා යැ යි පැවසීම යහපත් වේ. ඒ නිසා ප්‍රේක්ෂක ආසනවලට සම්බන්ධ කැරෙන හැඩයෙන් යුක්ත වූ

නෝ වේදිකාවත් ප්‍රේක්ෂක සංකල්පනා නෝ නාට්‍ය ලෝකයට ප්‍රවිෂ්ට කර, කතාපුවත හා ප්‍රේක්ෂක හදවත් එකක් බවට පත් කරනු පිණිස අවස්ථාවට උචිත වූ ප්‍රාණවත් ක්‍රියාවක් බවට පත් කෙරේ.

මෙබඳු වූ නෝ නාට්‍ය සැබෑ ලෝකයේ සිදුවීම් අනාවරණය කෙරෙන, වර්තමාන නෝ නාට්‍ය ලෙස සලකනු ලබන අතර, සිහින නෝ නාට්‍ය යැ යි හඳුන්වනු ලැබේ. එකී දුටු සිහිනය හා මායාව තුළ වූ සිදුවීමක් ලෙස සැලැකෙන්නේ යැ යි කියන ව්‍යුහගත නෝ ලෙස සලකන නිසා මේ නාමයෙන් හැඳින්වීමට පෙලඹී ඇත.

මේ සිහින නෝ නාට්‍යය යැ යි කියන ආකෘතිය ගොඩනගනු ලැබූයේ ශෙආමි මොතොකියො (1363-1443) විසිනි. එහෙත් නෝ යැ යි කියන නාට්‍ය විශේෂය ප්‍රකාශයට පත් කිරීමට පෙලඹුණේ මෙබඳු වූ අතීත සිදුවීමක් පමණක් නිසා ම නො වේ. මිනිසුන් ගේ මානසික ගැටලු හා දෙවියන් හා බුදුන් පිළිබඳ විශ්වාස, ස්වාභාවික ලෝකයේ ස්වභාවය නර්තනයෙන් හා සංගීතයෙන් සන්තුෂ්ටියට පත් කිරීම ආදිය ද ඇතුළත් වන හෙයිනි.

ඒ සඳහා වූ නෝ රංගනය යථාර්ථවාදී සාධකයෙන් බැහැර කොට, නිශ්චිත ආකෘතියකින් යුත්, සිද්ධාන්ත හා අලංකාර ගායනා හා නර්තනවලින් යුත්, අන්තර්ගතය සංකේතාත්මක ලෙස ඍජු ව ප්‍රකාශ කෙරෙන්නේ යැ යි පැවසේ. රථවාහන, නැව්, ගෙවල්, වෘක්ෂලතා ආදි වේදිකා උපකරණත්, ආකෘතියෙන් නොහොත් හැඩයෙන් සංකේතවත් කෙරේ. ස්ථාන හා බැඳුණු අවස්ථා හා ක්‍රියාකාරකම් හා දර්ශන වෙනස්වීම් ආදියත් වචනයෙන් හෙවත් වාචික අභිනයෙන් පැහැදිලි කරයි. ප්‍රේක්ෂකයෝ නළුවන් ගේ ස්ථිර ප්‍රකාශන ඇසුරින් මුහුණ දෙස බලා චරිතවල චිත්තාභ්‍යන්තරය පරිකල්පනය කර, ඒ අනුසාරයෙන් ඒ කතාවේ සියලු සංසිද්ධි අවබෝධ කරගැනීමට හැකි තත්ත්වයට යොමු කෙරේ.

බොහෝ නෝ නාට්‍යවල කථා සාරාංශ පැහැදිලි කර බලමු. නිදසුන් ලෙස ප්‍රථමයෙන් හගොරොමො නාට්‍යය සලකා බැලිය හැකි ය. දෙවියන් මුහුදු වෙරළට ලුණු වතුර ලබාගැනීම සඳහා ගොඩබැස කුරුලු පිහාටු බඳු ලස්සණ ඇඳුම් මත්සු ගස්වල අතුරිකිලිවල එල්ලා තැබූ අවස්ථාවේ ධීවරයෝ ඒවා සොයාගෙන සිය නිවෙස්වලට රැගෙන ගියහ.

දෙවියන්ට මේ ඇඳුම් නැවැත ලබාගැනීමට අවශ්‍ය වූ හෙයින්

ඒ ගැන කණගාටුවෙන් මෙන් සිටි නිසා ධීවරයෝ ඒ වෙනුවට දිව්‍යලෝකයේ නැටුම් බලන්නට අවශ්‍ය යැ යි කියා සිටියහ. එහි දී දෙවියෝ ඒ ඇඳුම් ඇඳ නටමින් වසන්ත ඍතුවේ මීදුම අතුරෙන් දිව්‍ය ලෝකයට නැගී ගියහ.

බෂෝ නාට්‍යයේ කතාපුවත මෙසේ යඃ

සරත් ඍතුවේ සඳ පහන් රැයක, කෙසෙල් ගසකැ යි කියන පැලෑටියට අරක්ගත් භූතයෙක් බෞද්ධ භික්ෂුවක ගේ සූත්‍ර සජ්ඣායනයක හඬට සවන් දී, තරුණියක ගේ ස්වරූපයෙන් පෙනී සිටියේ ය. අනතුරු ව, කෙසෙල් ගස ගිම්හාන ඍතුව අතරතුර, විශාල කෙසෙල් කොළ ඝන ව වැඩී තිබුණත් ශීත ඍතුව ලබන විට පුපුරා විනාශ වී ගියෙන්, මේ ලෝකය අනිස්ථිර යැ යි පැහැදිලි කර නිහඬ ව නටා, සුළඟ අතරින් මැකී ගියේ ය. වේදිකාව මත අනිස්ථිරභාවය පිළිබඳ හැඟීම් පමණක් නිරූපණය වේ.

හුදෙක් පැයකුත් විනාඩි විස්සක් තරම් වූ කාලයක් ගත වන නෝ නාට්‍යයත්, කිසිවක් නොමැති හිස් වේදිකාවක් මත දී, බෞද්ධ භික්ෂුවක හා කෙසෙල් ගසට අරක් ගත් භූතයා යන චරිතද්වය පමණක් සංවාදයෙහි යෙදෙන අමෘතමය (චූෂෝතෙකිත) නාට්‍ය ලෝකයක් ගොඩනැගේ.

උතෝ නාට්‍යයේ කතාව මෙසේ යඃ

කඟචේනා (උතෝ) යැ යි කියන කුරුල්ලන් අල්ලාගෙන ජීවත් වෙමින් සිටි කොල්ලෙක් පූජකවරයා ගේ (බෞද්ධ භික්ෂුවක ගේ) සිහිනය තුළින් පෙනී සිටී. කොලුවා මියගොස් අපායෙහි ගිලුණේ ය. අනතුරු ව, කුරුල්ලන් අල්ලාගනු ලැබ සිටි අවධියේ (තත්ත්වය) ස්වභාවය කථනය කළ අතර, ඉක්මනින් ම අපායේ දී මරන ලද කුරුල්ලන් කොල්ලා ගේ ඇස්වල මස් ඩැහැගෙන දුක හා පීඩනයට යොමු කරනු ලැබීම දැනුම් දෙන අතර, ගැලවීම (සහනය) ප්‍රාර්ථනා කරමින් සිහිනයෙන් මිදෙනු ලබනවා යැ යි කියන නෝ නාට්‍යයක් වේ.

වැරැදි දෙයක් බැව් දැනදැන ම මරුමුවට පත් කරනු ලැබීමට යොමු වුණු කොල්ලා ගේ ඉරණම හා දුක්මුසු හැඟීම් හා බැඳුණු අඳුරු බව දැඩි ලෙස ප්‍රකාශ කෙරේ.

මත්සුකඩෙ නාට්‍යයේ සාරය මෙබඳු යඃ

ශෙඅමි මොතොකියො ගේ නැවත රචනා කරන ලද නිර්මාණයක් වේ. වේදිකාව මත, පයින් ගස්වල අතුරිකිලිවලින් වේදිකා උපකරණ දර්ශනය කෙරේ. එබැවින් සුමළරවල මුහුදු වෙරළේ තිබුණ දේවල් වටහාගත හැකි වේ. වන්දනාමානයේ යෙදෙන භික්ෂුවක් ප්‍රධාන චරිතයක් ලෙස පෙනී සිටිමින් ඒ භූමියේ රැඳී සිටි කොල්ලා ගෙන් මත්සු කතාපුවත ඇසූ විට, කොල්ලා මත්සු කශෙ (මත්සු සුළඟ) හා මුරසමෙ යැ යි කියන අක්කා ගේ හා නැගණියන් ගේ වෙනත් සඳහන් කිරීමක් නොහොත් සලකුණක් ලෙස කියා දෙනු ලැබේ. මත්සු කශෙ හා මුරසමෙ, හිඹකු මිගුරුමවල දී මුහුදු වතුර උපයෝගී කරගෙන ලුණු සෑදීමේ ක්‍රියාව කරමින් සිටි අතර, පෙර අරිවරයුකිහිර ඔවුන්ට සෙනෙහස දැක්වූ බව පෙනේ.

දවස ගෙවී යයි. සංචාරය කරමින් සිටින බෞද්ධ භික්ෂුව සඳ රැස් අතුරෙන් හිඹකු මිගුරුමවලට වැඩට ගොස් ආපසු එන කාන්තාවන් දෙදෙනකු මුණ ගැසී, මත්සු ගස් පිළිබඳ ව කතා කරන විට, දෙදෙනා ම කඳුළු සලමින්, පෙර යුකිහිර සමග ප්‍රේමයෙන් බැඳී සිටීම පිළිබඳ තොරතුරු කතා කරන්නට වූහ. මත්සු ගස් ලෙළවා හමා එන සුළඟ යුකිහිර පැළඳ සිටි ඇඳුම් මෙනෙහි කෙළෙන් පෙම්වතා පිළිබඳ අතීත සැමරුම් ගලා එන්නට විය. ප්‍රේමාන්විත හදවත වැඩිදුරටත් ප්‍රබලත්වයට පත් වී, ඒ නියෝජනය කරමින් පැමිණ යුකිහිර ගායනා කිරීමට කැමති ගී ඉක්මනින් භික්ෂුව ගේ ආවේශයට හඬගා, රාත්‍රිය උදාවීමත් සමග, මැකී යන්නට වූයේ ය. පසු ව ඉතිරි වී තිබූ දෙය ප්‍රේමාන්විත හැඟීම් හා සුතහමවලින් හමන සුළඟෙහි හඬ පමණක් විය.

නෝ මධ්‍යතන සමයේ මුරමචි අවධියේ (1333-1573) ඉස්මතු වීගෙන ආ නාට්‍ය කලාවකි. ඊට පෙර වූ හෙයිඅන් අවධියේ දී (794-1192) කරණම්, පිතුම් (මැජික්), ගායන හා නර්තන ද, ඒ මොහොතේ ම නිර්මාණය වූ අනුකරණ ක්‍රියා ආදිය රඟ දක්වන විනෝදකාමීහු සිටියහ. මෙබඳු වූ රංගන සරුගකු යැ යි කියනු ලැබී ය. ඉක්මනින් ම කමකුරා අවධියේ (1192-1333) අවසාන භාගයෙහි හාස්‍යය කේන්ද්‍ර කොට ගත් අනුකරණාත්මක කෙටි නාට්‍ය සකස් කර, උත්සව අවස්ථා ආදියෙහි දී ආගමික කතාපුවත් හා ගැයුම් හා නැටුම්වලින් යුතු ව රඟ දැක්වෙන සංගීතාත්මක නර්තන නාට්‍ය විශේෂයක තත්ත්වයට පත් වූයේ ය. ඒ හාස්‍යය කේන්ද්‍ර කොට ගත් එම කෙටි නාට්‍ය ක්‍යෝගෙන් ලෙස නම් කෙරේ.

14 වන සියවසේ මධ්‍ය භාගයෙහි හාස්‍යය කේන්ද්‍ර කොට ගත්

අනුකරණාත්මක නාට්‍යවලට වඩා ගැඹුරු සංකල්ප අන්තර්ගතය කර ගත්, ගී ගායනා හා නර්තන කේන්ද්‍ර කොට ගත් නාට්‍ය වැඩිදුරටත් ප්‍රචලිත වූයේ ය. ඒවා සරුගකු නෝ යැ යි හඳුන්වා-දෙනු ලැබී ය. සරුගකු නෝ නාට්‍ය ලලිත කලාත්මක ලෙස වැඩි දියුණු වූ සංගීතාත්මක නර්තන නාට්‍ය බවට පත් ව තිබුණේ ය. ඒ කාලයේ විවිධ පළාත්වල රඟ දැක්වූ සරුගකු නිර්මාණ අතරිනුත්, වර්තමාන නරා දිස්ත්‍රික්කයෙහි තිබුණු යමතො සරුගකු ක්‍රියාකාරිත්වයෙන් යුක්ත වූයේ ය.

යමතො සරුගක, අනුකරණය හා මාධුර්යමය ගුණය මැනවින් ග්‍රහණය කර ගත හැකි වන සේ ගීත ගායනා සුවිශේෂ ලෙස සලකනු ලබමින් තිබුණත්, නෝ නළුවකු වූ කන්අමි කියොත්සුගු (1334-1384) පොදු ජනතාව අතර ප්‍රචලිත වෙමින් පැවති කුසෙමයි යැ යි හඳුන්වනු ලැබූ සංගීත රිද්මයේ සිත්ගන්නාසුලු බව හා සෙසු සරුගකු නර්තනවල යහපත් ගුණාංග ග්‍රහණය කරගනිමින් ප්‍රචලිත කිරීමට සැලකිලිමත් වූයේ ය. ඔහු ගේ පුත්‍රයා වූ ශෙඅමි (1363-1443) වැඩිදුරටත් අලංකාරාත්මක ගුණයෙන් හෙබි සංගීත නර්තන නාට්‍ය විශේෂයක් බිහි කිරීමට උපකාරී වූයේ ය. ශෙඅමි අරමුණු කරගත් නෝ නාට්‍ය කලාවේ උත්කෘෂ්ට ලක්‍ෂණය නම් යූගෙන් (පරමෝත්කෘෂ්ට මායාව) නමැති සංකල්පය වේ. යූගෙන් අලංකාරාත්මක යන වචනයට බොහෝ දුරට සමාන යැ යි කියනු ලැබේ. නළුවන් යූගෙන ගුණයෙන් හෙබි නාට්‍යවල රඟ පාමින් වැඩිදුරටත් කුසුම නමැති සංකල්පය ඉස්මතු කොට පෙන්විය යුතු යැ යි ශෙඅමි කල්පනා කළේ ය. කුසුම (හන) සිත්ගන්නාසුලු බව හා නිතර ම නැවුම් භාවය ඇත යන අර්ථයෙන් යුත් දුර්ලභභාවය ප්‍රකාශ කෙරෙන රූපකාත්මක ප්‍රකාශනයක් වේ. කවර ගණයේ නෝ නාට්‍යයක වුව ද, නළු රංගනයේත් කුසුම තිබිය යුතු යැ යි අවධාරණය කරමින් ශෙඅමි සරුගකු දන්ගි, ෆුෂිකදෙන් ආදි නො නාට්‍ය සිද්ධාන්ත ග්‍රන්ථ විසි එකක් රචනා කළේ ය. තව ද, පණහක් පමණ වන නෝ නාට්‍ය ද නිර්මාණය කරනු ලැබුණි. මේවා වර්තමානයේත් වේදිකාගත කරනු ලැබේ. එදෝ අවධියේ (1603-1867) ආරම්භයෙහි කන්අමි හා ශෙඅමි ගේ දූ-දරුවන් විසින් ආරම්භ කෙරුණු කන්ශෙ ගුරුකුලය හැරුණු විට, කොන්පරු ගුරුකුලය, කොන්ගෝ ගුරුකුලය, හෝෂෝ ගුරුකුලය යනුවෙන් ගුරුකුල හතරක් පැවැති අතර, මෙයට පසු ව කිත ගුරුකුලය ද එක් වූයේ ය. දැන් ගුරුකුල පහක් ලෙස වැඩි වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. එක ම නෝ නාට්‍ය ගුරුකුල පහක් වෙන් වෙන් වශයෙන් වේදිකාගත කරන හෙයින් ආවේණික විශේෂතා දැකිය හැකි වුවත්, සාමාන්‍ය ප්‍රේක්‍ෂකයන්ට එබඳු බෙදීමක් දැකීම දුෂ්කර වේ.

එදො අවධියේ නෝ නාට්‍ය, එදො හමුදා රජයේ විනෝද උත්සව සඳහා රඟදැක්වූ නාට්‍ය හෝ රදළ රණශූරයන් ගේ පුහුණු වීම් හා විනෝදාංශ ලෙස සලකා හමුදා රජය ඒවාට අනුග්‍රහ දැක්වූයේ ය. අලුත් නාට්‍ය නිර්මාණ බොහෝ දුරට ම දැකිය නොහැකි වන අතර, එදො අවධියේ ආරම්භයේ දී ගොඩ නගා ගත් ආකෘතිය එලෙසින් ම නාට්‍යවල වඩා ඔපවත් කරගනු ලැබීමක් සිදු කෙරිණි. වර්තමාන නෝ නාට්‍යවලත් නව නිර්මාණ ඉතාමත් අඩු ය.

නෝ නාට්‍යයේ රංගන ග්‍රන්ථය, ගායනා ග්‍රන්ථය යැයි කියන අතර ෂිතෙ හා වක ගේ නාට්‍ය කථනය පී-උතය යනුවෙන් නම් කෙරෙත්. එනම්, වචනවලින් පවසන්නේ නම්, එය ගායනා වෘන්දය විසින් ගායනා කළ යුතු වචන රචනා කර තිබෙන අතර, හඬ උස් පහත් කළ යුතු වූ ඒවා ගායනා හෝ ගායන මාධුර්යය ලෙස වෙන් කෙරේ.

නෝ නාට්‍ය සියල්ල ම දෙදහස් පන්සියයකට වඩා වැඩි වේ. ඒවායින් බොහෝ සංඛ්‍යාවක් කන්අමි හා ශෙඅමි ගේ දූදරුවන් විසින් නිර්මාණය කෙරිණි. ඒවා දහහතරවන සියවසේ සිට දහසයවන සියවස දක්වා කාලයෙහි නිර්මාණය කෙරුණු සේ ය. එහෙත් මාතෘකාව හැර ඉතිරි වී නොමැති නිර්මාණ හා විස්තරාත්මක විවරණ නොදන්නා හෙයින් වේදිකාගත නොකෙරෙන අතර, තව ද වේදිකාගත කළ නොහැකි නිර්මාණ බහුල වන අතර, දැන් රඟ දක්වනු ලබන්නේ දෙසීය තිහක් පමණ වන නිර්මාණ වේ.

වචන සාහිත්යික භාෂාවෙන් ලියා තිබෙන අතර එය වර්තමාන ජපන් බසට වඩා වෙනස් වේ. නිදසුනක් ලෙස, වකි ලෙස පෙනී සිටින බෞද්ධ භික්ෂුව වේදිකාවට ප්‍රවිෂ්ට වී, කථනය කිරීමට පෙලඹෙන දෑ අනුසාරයෙන් ස්වයං හැඳින්වීමක යෙදුණත්, මෙවා, (මෙහි සිටින මම විවිධ රටවල් බලා-කියාගෙන ඇවිදගෙන යන සංචාරක භික්ෂුවක් වේ) යැ යි කියන අර්ථය වේ.

බොහෝ නෝ නාට්‍ය සාරාංශ පැහැදිලි කර බලමු.

අය නොත්සුත්ශුමිः සමාජ තත්ත්වයෙන් වෙනස්කම් දැකිය හැකි වූ පෙම්වතකු ගේ කතාපුවතක් වේ. ප්‍රභු පන්තියක කාන්තාවකට ආදරය කළ මහල්ලෙක් සිටියේ ය. ගෙවතු පිරිසිදු කිරීම බඳු පහළ සමාජ තත්ත්වයකින් යුක්ත වූයේ ය. ගැහැණිය විසින් ඔය යැ යි කියන

ඇඟුමක් මහල්ලාට දෙනු ලබන අතර, එය විකුණා බාගෙවිට හඬක් මතු කළ හොත් ආදරය ලබාගත හැකි වේ යැ යි කියනු ලැබී ය. එය ගසක අත්තක එල්ලා තිබුණි. ගසක් යැ යි කිව්වත් සරල ලෙස පරිහරණය කරන දෙයක් වූ අතර වේදිකාව ඉදිරිපිට තබා තිබුණේ ය.

මහල්ලා බෙරයක් වාදනය කළත් ඇත්තට ම හඬක් පිටවීමක් නො වී ය. රාජකීය ප්‍රභූ කාන්තාව තමාට හිංසාවක් කළේ යැ යි වටහාගත් මහල්ලා කලකිරීමට පත් ව දිවි නසා ගත්තේ ය. ඒ හේතු කොට ගෙන තමා නිසා එය සිදු වූයේ යැ යි වටහාගත් කාන්තාව වේදනාවට පත් වූවා ය.

ලේඛකයකු වූ මිෂිම යුකිඕ මේ නො නාට්‍යයෙන් සිදුවීම් උප-යෝගී කරගෙන වත්මන් නාට්‍යය වන අය නොත්සුත්ශූමී රචනා කළේ ය. කාලාවධිය වර්තමානය යි. ස්ථානය නම් එක්තරා නගරයක කුඩා නීති කාර්යාලයකි. එහි සේවය කරන කාර්යාල කාර්යසහායකු වූ කම්කරුවකු මහාමාර්ගයේ ප්‍රතිවිරුද්ධ පැත්තේ ඉහළ පෙළේ වෙළඳ සැලක සේවය කරන වෙළඳ සේවිකාවට ආදරය කළත් ඕ ඔහුට ළෙන්ගතු නොවූවා ය.

කම්කරුවා සිය දිවි නසාගත්තේ ය. එක්තරා රැයක ඔහු අවතාරයක් බවට පත් ව, වෙළඳ සේවිකාව මුණ ගැසී කතාබහ කිරීමට පෙලඹේ. පුදුමයකට මෙන් ඒ වෙළඳ සේවිකාව ඇත්ත වශයෙන් ම මංකොල්ලකාරියක වූයෙන් හෙතෙම දෙවරක් ම කලකිරුණු සහගත හැඟීමෙන් යුක්ත වූයේ ය.

කියොත්සුනෙ: තයිරනො කියොත්සුනෙ යැ යි කියනු ලබන හෙයිකෙ නමැති රදළ රණශූරයා ගේ කතාන්තරය වේ. 'ක්‍රි.ව. 1183 (ජුඑයි දෙවන වසරේ) ගිම්හාන සෘතුවේ, ගෙන්පිගේ හමුදාවෙන් අල්ලාගෙන හෙයිකෙ හමුදාව අගනුවර සිට ක්‍යූෂූ දූපතට පලවා හැරිණි. හෙයිකෙගෙ ඉරණමෙන් කලකිරීමට පත් වූ කියොත්සුනෙ අගනුවර රැඳී සිටි බිරිඳ මෙනෙහි කරමින් වැදගත් කොට සලකනු ලැබූ බටනලාව වාදනය කර මුහුදට පැන දිවි නසාගත්තේ ය.

'එය දැනගත් අගනුවර සිටි බිරිඳ එක් මැදියම් රැයක කියොත්සුනෙගෙ අවතාරය බවට පත් වී පෙනී සිටී. අඹු-සැමියන් ආදර බස් තෙපලමින් කියොත්සුනෙ හෙයිකෙ ගේ ඉරණමෙන් මෙලොව

අනිත්‍ය බව අවබෝධ කරගෙන දිවි නසාගැනීම හා අපායේ දුක්දොම්නස් මෙනෙහි කර, අවසානයේ බුදුන් වහන්සේ ගේ පිහිට ලබාගැනීමට හැකි ය යන උද්දාමයෙන් දෙදෙනා ම පර ලෝකයට පෙරළා යවනු ලැබූහ' යනු කතා සාරාංශය යි.

මෙය දහතුන් වන සියවසේ දී රචනා වූ හෙයිකෙ කතා සංග්‍රහයෙන් විෂය කරුණු ගෙන ශෙඅමි නිර්මාණය කළ නෝ නාට්‍යයක් වේ.

ඉත්ශුත්සු ද ශෙඅමි නිර්මාණය කළ නෝ නාට්‍යයක් වේ.

වේදිකාවෙහි නාට්‍යමය අවස්ථාව ප්‍රකාශ කරන ළිඳක වැටක් මෙනෙහි කරන වේදිකා උපකරණ දැකිය හැකි ය. ළිඳේ වැටෙහි ජපන් පැම්පස් තෘණ එකට ගැට ගසා තිබෙන හෙයින් ශරත් ඍතුවේ සිදුවීමක් බව වැටහේ.

සංචාරක භික්ෂුවක් යමතොවල (නරා දිස්ත්‍රික්කයේ) අරිවර පන්සලට පැමිණේ. මේ ස්ථානය කවියකු වූ ප්‍රකට අරිවර නරිහිර මුලින් ජීවත් ව සිටි ප්‍රදේශය වේ.

ශරත් ඍතුවේ හුදෙකලා දිනක රැයෙහි භික්ෂුවක් යාඥා කරමින් සිටින විට, නරිහිර ගේ බිරිඳ ගේ අවතාරය පෙනී සිට, ළදරු වියේ සිට පැවති දෙදෙනා ගේ ප්‍රේම වෘත්තාන්තය හෙළි කරන්නට වූවා ය. මැදියම් රැය වන විට, නරිහිර ගේ අතීතය මෙනෙහි කරන අයුරු විදහා දක්වන ලෙස නැටුමක් පටන් ගෙන, ඇඳුම්-පැළඳුම් ආදි අංග රචනයෙන් ස්වරූපය වෙනස් කරගෙන දෙදෙනා ගේ පෙර සම්බන්ධය මෙනෙහි කරමින් සිටින විට, රාත්‍රිය ක්‍රමයෙන් මැකී යන්නට විය.

සුමිද නදිය නම් නෝ නාට්‍යයේ රචකයා ශෙඅමි ගේ වැඩිමහල් පුතා වන මොතොමස (ක්‍රි.ව. 1401-1432) වේ.

අගනුවර සිට පැමිණි එක් කාන්තාවක් තෝක්යෝ නගරයේ (මුසෂි රටේ) සුමිද නදියේ ඉවුරට පැමිණියා ය. තමා ගේ උමෙවකමරු නමැති පුතණුවන් වහල් වෙළෙන්දකු රැගෙන ගිය නිසා ඔහු ගැන සෙවීමට සුමිද නදිය තෙක් සොයා පැමිණි මවක් වූවා ය.

මෑ ඔරුව පදින විට, ගඟේ කෙළවර ඉවුරෙහි සිට බොහෝ අය

විසින් නෙත්බුත්සු (බෞද්ධ සූත්‍ර) ගායනා කරනු ලබන හඬක් ඇසෙන්නට විය. එහි දී ඔරුකරු පැවසූ අන්දමට ඒ ගිය වසරේ අද වගේ දිනක මෙහි දී තරුණ පිරිමි ළමයකු මිය-ගිය නිසා ඒ තරුණ පිරිමි ළමයාට ආශිර්වාද කෙරෙන (නෙත්බුත්සු) බෞද්ධ සූත්‍ර ගායනා කරන හඬ වේ. ඒ තරුණ පිරිමි ළමයා ගේ නම උමෙවකමරු වන්නේ යැ යි පැහැදිලි කෙරුණි.

සොහොන් කොත ඉදිරිපිට දී උමෙවක ගේ මව තවත් එක් වරක් පමණක් මව ඉදිරිපිට පෙනී සිටින ලෙස වැලපෙමින් සිටිමින් නැවත බෞද්ධ සූත්‍ර ගායනා කරමින් සිටින විට, සොහොන් කොත තුළින් මිය-ගිය ළමයා ගේ කටහඬ ඇසුණු අතර මවට පමණක් පෙනෙන ලෙස ළමයා ගේ සිරුර මායා රූපයක් ලෙස දර්ශනය විණි. එහෙත් රැය පහන් වන විට, ළමයා ගේ පෙනුමත් මැකී ගියෙන් සිය පුතණුවන් මිය-ගිය බැව් වටහාගත් මව ගේ වේදනාව පමණක් ඉතිරි වූයේ ය.

ඊළඟ නිර්මාණය ගිනි පෙනෙල්ලක් ගැන ලියැවුණු පුවත්පත් ලිපියක කොටසක් වේ. ගිනි පෙනෙලි නෝ යැ යි කියනු ලබන්නේ ගිනි එළිය පාවිච්චි කර, එළිමහනේ රඟ දක්වනු ලබන නෝ නාට්‍ය පිළිබඳ ව වේ.

ගිනි පෙනෙලි ආලෝකයෙන් රඟ දැක්වෙන නෝ නාට්‍යවලට පැරණි ඉතිහාසයක් ඇත. හෙයිඅන් අවධියේ ක්‍රි.ව. 860 වසර තෙක් ඈත අතීතයට දිවේ යැ යි කියනු ලැබේ. ආරම්භයේ දී නරා නගරයේ කෝෆුකුජ පන්සලේ පමණක් රඟ දක්වා තිබුණි. ගිනි දැල්වීම දෙවියන් කැඳවනු ලබන දෙයක් වන ආගමික විශ්වාසය මත රැඳුණු අරමුණකින් යුක්ත වුවත්, දැනට එය දැකිය නොහැකි ය.

කෝෆුකුජි පන්සලෙන් බැහැර තැනක දී ගිනි පෙනෙලි නෝ (තකිගි නෝ) රඟ දැක්වීමට පෙලඹුණේ 1950 වසරේ දී පමණ ය.

තකිගි නෝ ගිම්හාන සෘතුවේ සිදුවීමක් ලෙස සැලකීම අතිශයින් ප්‍රචලිත අදහසකි. ඒ සඳහා වූ සුවිශේෂ නෝ නාට්‍ය වේදිකාවක් ගොඩ නැගේ. අවට තිබෙන ගස් කොළන් අතර සැඟවී සිටින අද්භූත භාවය නැති කිරීම සඳහා ගින්න ඇතුළත් කෙරේ. කඳු ගිනි දැල්වෙන බොන් ගින්නෙන් ආලෝකය වැඩි කෙරෙන නෝ නාට්‍ය ශාලාවකි. අලංකාරාත්මක ස්වරූපයෙන් යුත් අධිබල ආලෝකයෙන් යුක්ත වීම

ගිම්හාන ඍතුවේ තකිගි නෝ නම් වේ. එකිනෙක ස්වයංපාලන අධි-කාරයකින් හා ඊට සම්බන්ධ පාලන ඒකකවලින් යුත් නව සංස්කෘතිය සංචාරක ව්‍යාපාරයේ ශක්‍යතාවක් බවට පත් වූ සේ ය.

ග්‍රහණ පිළිබඳ ඇදහිලි හා විශ්වාස

පූජ්‍ය නවගමුවේ රේවත හිමි

සූර්ය-චන්ද්‍ර-ග්‍රහණ පිළිබඳ ව ආදි කාලයේ සිට ම මිනිස්සු මහත් භීතියකට පත් වූහ. අහසෙහි සිය රැස් කෙඳි විදාලන හිරු මඬල එක් වර ම වැසී-ගොස් මහරැයෙහි මෙන් අඳුර පැතිරෙන විට, අපා-දෙපා-සිවුපාබුහුපාවෝ මහත් ගැටලුවලට මුහුණ පෑහ. මේ අභව්‍ය ආකස්මික සිද්ධිය නිසා දිවාචරයෝ ගොදුරු බිම්වල ම අතරමං වෙති. නිශාචර පක්ෂීහු සිය කූජනයන් ද, භීෂණ රාවයන් ද පළ කරමින් මේ හදිසියේ පැමිණි රාත්‍රිය ගැන විමතිය පළ කරති. ආදිකාලීන මිනිසා ද මේ අහඹු සිදු වීම නිසා භීතියට පත් විය. 'යම්කිසි අදිසි යක්ෂයකු විසින් හිරු මඬල ගිලගනු ලැබිණැ' යි ඔහු ත්‍රාසයට පත් විය. චන්ද්‍රග්‍රහණයේ දී ද හේ ත්‍රාසයට පත් විය. 'එක ම යක්ෂයා විසින් හිරු සඳු ගිලගනු ලබති' යි හේ කල්පනා කෙළේ ය. බිලි පුද දී මේ පත් විපතින් මිදෙන්නට නොඅනුමාන ව ම ඔහු වෙහෙසෙත්නට ඇත. ඇතැම් ප්‍රාථමිකයෝ 'තෙල් සිඳී-ගිය පහනක් මෙන් හිරු සඳු නිවී-ගියේ ඉන්ධන ඉවර වීමෙන් යැ' යි බිය වූහ. 'සඳු හිරු රෝගී වීමෙන් මෙය සිදු වෙතැ යි ද, සඳු හිරු මඬල මියැදී-ගොස් තම හිස මතට වැටී ලෝකය වැනසෙති' යි ද ඔවුහු කල්පනා කළහ. ඒ සඳහා නර බිලි පුද-දීමට ද උහු පසුබට නොවූහ.

ග්‍රහණ පාදක කොටගෙන විවිධ මිථ්‍යා කථා හා විශ්වාස ලෝකයේ විවිධ රටවල දක්නට ලැබේ. විශ්වව්‍යාප්ත වූ මෙම කථා හා විශ්වාස පිළිබඳ ව ගවේෂණයක යෙදුණ හොත් මෙම විශ්වාසයන්හි සාම්‍යයක් පවත්නා බව පෙනේ.

විද්‍යාලෝකයෙන් ප්‍රභාවිත නුවූ ආදි යුගයේ මිනිසා ආකාශස්ථ වස්තූන් පිළිබඳ යථාර්ථය නො දත්හ. අහසෙහි දිලෙන ග්‍රහ වස්තූන් දෙවිවරුන් ලෙස හේ සිතී ය. සඳු හිරු මේ දෙවිවරුන් අතර ප්‍රධාන ය. ග්‍රීකයන ගේ හිරු දෙවි ඇපොලෝ ය. මිසර වැසියෝ ඔහුට 'රා' යැ යි කීහ. සින්තියා හෝ ඩයනා නමින් සඳු දේවත්වයට නැංවූ අපරදිග කවියෙක් ඇය දඩයක්කරුවන් ගේ දෙවඟන යැ යි පැවැසී ය. අපේ ග්‍රහ මණ්ඩලයේ සිටින නව ග්‍රහයෝ ම දෙවිවරු වෙති. දොරකඩ

අස්නෙහි අනුශාසනාවේ දී 'අන්තරීක්ෂ විමානයෙහි වැඩ-වාසය කරන රවි, චන්ද්‍ර, කුජ, බුධ, ගුරු, ශුක්‍ර, ශනි, රාහු, කේතු යන නව ග්‍රහයන් විසින් ද එහි පින් අනුමෝදන් විය යුත්තේ යැ' යි මේ ග්‍රහ දෙවියනට ද සති පිරිත් පින්කමක් පැවැත්වීමෙන් ලත් පුණ්‍ය ඵලය බෙදා-දෙනු ලැබේ. සඳු හිරු දෙදෙනා සිය විමන්වල නිවසති. දිනපතා ඔවුහු ලොව වටා ගමන් කරති. අපට සිය ආලෝකය ලබා-දෙති ග්‍රහණ සිදු වන්නේ මේ ජෝතිමතුන් දෙදෙනා කිසියම් බාහිර බලවේගයකින් මර්දනය වූ විට ය. භාරතීයයෝ සූර්ය-චන්ද්‍රයන් පාදක කරගෙන විවිධ මිථ්‍යා කථා ගෙතූහ. ඔවුනගේ ප්‍රධාන ම පිළිගැනීම වන්නේ ග්‍රහණ සිදු වන්නේ රාහු අසුරේන්ද්‍රයා විසින් චන්ද්‍ර-සූර්යයන් ගිලගනු ලැබීමෙන් බව ය.

සුරාසුරයන් එක් ව මන්දර පර්වතය මථ දණ්ඩක් (පත්තක්) ලෙස ගෙන ක්ෂීරසාගරය කැලඹූ අවස්ථාවේ, රාහ අසුරේන්ද්‍රයා දේව වේෂයෙන් සුරයන් හා එක් ව මේ වැදගත් කර්තව්‍යයට සහභාගී විය. එහි දී ලද මහාර්ඝ වස්තූන් අතර වූ අමෘතය සොරාගත් හේ අමරණීය වීමේ ආශාවෙන් යුතු ව, පසෙකට වී හුදෙකලා ව ම මහත් කෑදරකමකින් යුතු ව එය ගිල-දමන්නට විය. සෙසු දෙවිවරු මෙම සිද්ධිය නොදුටුවෝ ය. එහෙත් මුළු ලොව ම නිරීක්ෂණය කරමින් දිවා රෑ දෙක්හි ම ලොව වටා යන සූර්ය හා සෝම දෙදෙනා මෙය දුටුවහ. (මෙම මිථ්‍යා කථාවේ දී චන්ද්‍රයාට පර්යාය නාමයක් වන 'සෝම' යන්න භාවිතා වී ඇත.) අනෙක් සුරයනට අවාසියක් සිදු වන සේ (සැම දෙනා ගේ ම සහයෝගයෙන් ලත්) අමෘතය හුදෙකලා ව පානය කරන රාහ ගැන කලකිරුණු ඔහු දෙදෙනා මේ පිළිබඳ ව නාරායණට (ශ්‍රීවිෂ්ණු හට) පැමිණිලි කළහ. රෝෂයට පත් නාරායණ සිය චක්‍රායුධයෙන් පහර දී සැණෙකින් රාහු ගේ හිස සිඳ-දැම්මේ ය. එහෙත් අමෘතය අඩංගු වූ ඔහු ගේ ශීර්ෂය මරණයට පත් නො වී, චන්ද්‍ර කක්ෂයේ ආරෝහණ තිර්යක් ඡේදය (ascending nodes of moon's orbit) බවට පත් විය. ඔහු ගේ ශරීරය චන්ද්‍ර කක්ෂයේ අවරෝහණ තිර්යක් ඡේදය (descending nodes of moon's orbit) බවට පත් විය. එය කේතු නමින් හැඳින්වේ.

පුරාණ ග්‍රන්ථවලට අනුව සියලු ග්‍රහකයන් ගේ (asteroids) හා ධූම-කේතූන් ගේ (comets) පියා කේතු ය. තමාට සම්පූර්ණයෙන් ම අමරණීය වීමට ඉඩ නොදුන් නිසා, සඳු හිරු කෙරෙහි වෛර බැඳගත් රාහු අවස්ථාවක් ලද හැම විට ම ඔවුන් ගිලගැනීමට තැත් දරයි. නොඑසේ නම් ඔහු ගේ ඡායාව නිසා චන්ද්‍ර-සූර්යයෝ වැසී-යති. මේ නිසා ග්‍රහණ සිදු වේ.

රාහු පිළිබඳ මිථ්‍යා කථාවේ ආරම්භය කෙසේ වී දැ යි ප්‍රකට නැත. ඊ. ජේ. තෝමස් පවසන පරිදි මෙම කථාව ප්‍රාග්-බෞද්ධ යුගයට හෝ හින්දු යුගයට අයත් නැත[1]. මහාභාරතයෙහි[2] මෙය සඳහන් වෙතත් විෂ්ණුපුරාණයෙ මෙය නො එයි. එසේ නම් මෙය ආර්ය මූලයක් බීජ කොටගෙන ගෙතුණු කථාවක් ද? අනාර්ය මූලයකින් ප්‍රභවය ලද්දක් ද?

චන්ද්‍ර-සූර්ය-ග්‍රහණ අනිෂ්ට ප්‍රතිඵල ලබාදෙන බව ලෝකයේ සැම රටක ම පාහේ විශ්වාස කැරේ. ඒ නිසා සඳු-හිරුට පීඩා කරන අනිෂ්ට භූතයන් පලවා-හැරෙන තර්ජනාත්මක වූ ද, ඉෂ්ට භූතයන් රඤ්ජනය කොට චන්ද්‍ර-සූර්යයනට හා තමාට ශාන්තිය ලබාදෙන ප්‍රසාදනීය වූ ද චාරිත්‍ර පැවැත්වීමට මෙම ග්‍රහණ හේතු වී ඇත. ග්‍රහණයේ හේතුව දැක්වීමට ගෙතුණු බොහෝ කථා ඉහත සඳහන් රාහු ගේ වෘත්තාන්තයට බොහෝ දුරට සමාන ය. සැම විටක ම පාහේ භීෂණ සත්ත්වයෙක් හෝ යක්ෂයෙක් සඳු හිරු දෙදෙනා ගිලගැනීමට සැරසෙයි. මේ නිසා ඔහු පලවා-හැරීමට භීෂණ ශබ්ද පැවැත්වෙයි.

චීනයේ හා ඇසෑමයේ චන්ද්‍ර-සූර්යයන් ගිලගත් අනිෂ්ට භූතයා පලවා-හැරීම සඳහා යමේරුකාවලට පහර දෙනු ලැබේ. වඩාත් ප්‍රාථමික ගෝත්‍රවලට අයත් ජනයා සිය මුලුතැන් ගෙවල උපකරණ එකට ගටා හඬ නැංවීම හෝ යටිගිරියෙන් මහහඬ නැංවීම හෝ සිදු කරති. වෙඩි තැබීම ද කරති. නැගෙනහිර පේරු දේශයේ ජනයා ගිනි දැල්වූ ඊතල ආක්‍රමණිකයා දෙසට විදිති. කොන්ෆියුසියානු යුගයට අයත් සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථයක් වන චිසුන් චිසිය (Tsun Tsiu) (වසන්තය හා ග්‍රීෂ්මය) නමැති කෘතියෙහි ග්‍රහණය හැඳින්වීමට යෙදෙන්නේ 'ගිල-දැමීම' යන අර්ථය දෙන වචනයකි.

මෙක්සිකෝ දේශයේ ටැක්ස්කැලන්ස් (Taxcalans) ගෝත්‍රිකයෝ 'ග්‍රහණ සිදු වන්නේ සඳු හිරු අතර සටනක් නිසා යැ' යි විශ්වාස කරති. මේ නිසා රක්තවර්ණ පුද්ගලයන් හිරුට ද, ශ්වේතවර්ණ මිනිසුන් සඳුට ද බිලි දී ඔවුන් ගේ කෝපය සමනය කිරීමට තැත් දරති. පේරු වැසියෝ ද, පැරණි මැක්සිකන්වරු ද 'පූර්වෝපකාරයක් නිසා චන්ද්‍රයා සුනඛයන් හා මිත්‍ර ව සිටිතැ' යි විශ්වාස කරති. මේ නිසා ග්‍රහණය නැවැත්වීමට ඔවුන් යොදන උපාය විස්මය ගෙනදෙන්නකි! ඔවුහු ග්‍රහණ වේලාවේ දී සුනඛයන්ට වැරෙන් පහර දෙති. 'තම පැරණි මිතුරන් වන සුනඛයන් ගේ කෑගැසීම අසන චන්ද්‍රයා මුව කඩතුරාව ඉවත් කොට කරුණු පිරික්සීම සඳහා ලෝකය දෙස බලන හෙයින්

ග්‍රහණය අවසන් වෙතැ' යි උහු කල්පනා කරති[3]. ප්‍රාථමික මිනිසුන් අතර පවත්නා තවත් අදහසකට අනුව චන්ද්‍රයා ගේ හා සූර්යයා ගේ ආලෝකය නිවී-යාමෙන් ග්‍රහණ සිදු වේ. ගිනි මැල ගැසීම හා ගිනි හුල් උඩට එසවීම මගින් ජෝතිමතුන් දෙදෙනා ගේ උනන්දුව දල්වා, නැවතත් ලොවට ආලෝකය ලබා-දීමට ඔවුහු තැත් දරති[4].

චීනයේ හා භාරතයේ වැසියෝ 'සඳෙහි සාවෙක් වසතැ' යි සිතති. ඇතැම් අපරදිග ජාතීහු 'එහි මිනිස් රුවක් පෙනෙතැ' යි සිතති. භාරතයේ නිල්ගිරි කඳුවල වෙසෙන ටෝඩාස (Todas) ගෝත්‍රිකයෝ ග්‍රහණ පවතිද්දී සර්පයකු සඳෙහි සිටින නිසා සාවා ගිල-දැමීමට සැරසෙති යි සිතති. මේ නිසා ග්‍රහණාවස්ථාවල දී උපවාසයෙහි යෙදී සර්පයා පලවා-හරින්නට ඔවුහු තැත් දරති[5].

භාරතයේ මධ්‍යප්‍රදේශයේ වැසියෝ 'රාහු හමදින්නන් ගේ කුලයට අයත් දෙවියෙකැ' යි යෙති. මේ නිසා මෙහ්තර්වරු (හමදින්නන් ගේ කුලයකි) ග්‍රහණාවස්ථාවන්හි දී සිඟමනේ යති. 'ඒ මගින් රාහු පහදවාගත් විට ග්‍රහණය නවතිතැ' යි ඔවුහු අදහති. ඡත්තිස්ගර් හා නාග්පූර් ප්‍රදේශවල 'තේලී' කුලයේ ජනයා[6] 'චන්ද්‍රයා හමදින්නන්ට ණය වී ඇතැ' යි සිතති. ණය ආපසු දීම ප්‍රතික්ෂේප කරන නිසා හමදින්නා නැවැත නැවැතත් චන්ද්‍රයා කරා යයි. ණය ආපසු ගැනීම සඳහා ධාරණාවෙහි යෙදෙමින් චන්ද්‍ර විමානය අබියස සිටින හමදින්නා ගේ ඡායාව නිසා ග්‍රහණ සිදු වේ. ණය ආපසු ලද විට ඔහු පෙරළා යයි[7].

ග්‍රහණ සිදු වීමේ හේතුව හැටියට දැක්වෙන තවත් මිථ්‍යා කථාවක් මෙසේ යඃ රාම රාවණ පරදා විජයග්‍රාහී ව සීතා ද රැගෙන ආපසු පැමිණෙයි. සිය ජයග්‍රහණය සඳහා ප්‍රාණපරිත්‍යාගයෙන් සටන් කළ හමුදාවට උපහාර වශයෙන් අත්‍යුත්කෘෂ්ට භෝජන සංග්‍රහයක් පැවැත්වීමට රාම සියලු කටයුතු පිළියෙළ කරයි. සංග්‍රහය පැවැත්වෙයි. ශිව හා පාර්වතී ද ආරාධනා ලැබ සංග්‍රහයට පැමිණෙති. අහරින් සන්තර්පණය වෙමින් සිටි මහදෙවි ශිව තෙමේ ඈතින් එන මාන්ග් කුලයේ[8] දරුවකු පාර්වතියට පෙන්වා, 'ඔහු ගේ සමීපාගමනයෙන් අපවිත්‍ර වීමට ඉඩ ඇති නිසා දුරින් සිට ඔහුට සංග්‍රහ කරන්නැ' යි පවසයි. මාන්ග් දරුවා දුටු කෙණෙහි ම ඔහු ගේ පැමිණීමෙන් තමන් අපවිත්‍ර වේ යැ යි බියෙන් රාම ඔහු ගේ හිස සිඳියි. දරුවා ගේ මව එම හිස පැසක ලාගෙන දෙවියන් කරා ගොස් තමාට අවශ්‍ය දේ යදියි. ඕ සඳු-හිරු ගේ විමන් කරා ද ගොස්, 'මා ගේ ස්පර්ශයෙන් ඔබ අපවිත්‍ර කරන්නෙමි' යි

තර්ජනය කරමින් සිඟමන් යදියි. ඇගේ පැසෙහි ඡායාව වැදීම නිසා ග්‍රහණ සිදු වේ. මේ අවාසනාවන්තිය ඉවත් කිරීම පිණිස හිරු-සඳුට පූජා පැවැත්වීම හා මාන්ග් කුලයේ අයට දන් දීම ග්‍රහණ සිදු වන අවස්ථාවන්හි දී කළ යුතු යැ යි විශ්වාස කැරෙයි[9].

සැම විට ම ග්‍රහණය අශුභ සූචකයකි. අප ආශා කරන දේ ඇස්වහ, කටවහ, හෝවහ ආදි දෝෂයන් ගෙන් වළකා-ගැනීමට අපි නිරතුරු ව ම වෙහෙසෙමු. එසේ ම ග්‍රහණාවස්ථාවල දී ද එල්ල වන අනිෂ්ට බලවේගයන් ගෙන් වටිනා දේ රැකගත යුතු ය. 'ග්‍රහණ නිසා ආහාර-පානාදිය කිලිටි වෙතැ' යි ඇතැම් අය විශ්වාස කරති. එයින් වැළකීමට පූර්වකෘත්‍යයන් ද නිර්දේශ කර ඇත. බුද්ධිමත් ගෘහිණිය ග්‍රහණයට පෙර ම ඒ සඳහා සූදානම් වෙයි. තුලසී පත්‍ර (මදුරුතලා කොළ) හෝ පවිත්‍ර බසිල් පත්‍ර (basil)[10] මත ගංගා නදියේ දිය ඉස නිවසේ පරිභෝජනයට ගන්නා ජල බඳුන් හා අහර බඳුන් මත තබනු ලැබේ. 'ග්‍රහණ අවස්ථාවල දී ඇති වන අපවිත්‍ර වීමෙන් (කිල්ලෙන්) එම ආහාර මුදාගැනීමට මේ ක්‍රමයෙන් හැකි වෙතැ' යි විශ්වාස කැරේ. විශාල ආහාර ප්‍රමාණයක් ගබඩා කරගෙන සිටින රසකැවිලි වෙළෙන්දෝ හා නිෂ්පාදකයෝ කුස තණ අහර බඳුන් මත තබා ග්‍රහණ කිල්ලෙන් ඒවා මුදාගැනීමට පුරුදු වී සිටිති. ගර්භිණීහු ග්‍රහණ අවස්ථාවන්හි දී වැඩ කිරීමට බිය වෙති. එවන් විටක ඇය වැඩෙහි යෙදුණ හොත් දරුවා විරූප වේ යැ යි විශ්වාස කරනු ලැබේ. 'ඇය මසමින් සිටිය හොත් දරුවා ගේ සමෙහි විශේෂයෙන් ම කන අසල සිදුරක් ඇති වෙතැ යි' ද, 'ඇය යමක් කැපුව හොත් දරුවා ගේ උඩු තොල පැළී විවර වේ යැ' යි ද කල්පනා කැරිණ. පැටවුන් ලැබීමට සිටින දෙනුන් ගේ අංවල රත් පැහැයෙන් පින්තාරු කැරිණ. යක්ෂයන් රක්ත වර්ණයට බිය නිසා ඔවුන් ගෙන් ගැබ රැක ගැනීමට මෙය සිදු කැරිණ. ග්‍රහණ පවතිද්දී අහර බිදීම, දිය පානය කිරීම, ගෘහකර්මාන්තයන්හි යෙදීම හා දෙවියන් පිදීම සිදු නොකළ යුතු යැ යි සැලකිණි. ඇල වී හෝ නිදාගෙන සිටීම ද නුසුදුසු ය. 'ග්‍රහණයක් සිදු වෙද්දී තඹ කාසි, යව (බාර්ලි) ආදිය දන් දී, චන්ද්‍ර-සූර්යයන් ගේ පීඩනය අවම කිරීමට ප්‍රාර්ථනා කළ යුතු යැ' යි භාරතීයයෝ සිතති[11].

චන්ද-පරිත්ත හා සූරිය-පරිත්ත යන සූත්‍රද්වයෙහි චන්ද්‍ර-සූර්යයන් රාහු අසුරේන්ද්‍රයා විසින් ග්‍රහණය කළ බව ද, ඔවුන් ඒ අවස්ථාවේ බුදුරදුන් සිහි කර ගාථා සජ්ඣායනා කළ විට රාහු අසුරේන්ද්‍රයා විසින් ඔවුන් මුදා-හළ බව ද කියැවේ. මෙම සූත්‍ර පසු කාලයට අයත් වන

අතර, බුරුම දේශයෙහි මෙම කථාප්‍රවෘත්ති මිථ්‍යාවක් සේ ගෙන, එහි ත්‍රිපිටකයෙන් මෙම සූත්‍රද්වය ඉවත් කළ බව ද පැවසේ. කෙසේ වුව ද, එම සූත්‍රයන්හි එන කරුණු ද පාදක කරගෙන ලාංකිකයෝ 'චන්ද්‍ර-සූර්ය-ග්‍රහණ සිදු වන්නේ රාහු විසින් සඳු හිරු ගිල-දැමීම නිසා යැ' යි විශ්වාස කරති.

1955 දී පූර්ණ සූර්යග්‍රහණයක් සිදු විය. ලංකාවට හොඳින් ම දර්ශනය වූ මෙම ග්‍රහණය ගැන විවිධ පුවත්පත් මගින් කල් ඇති ව ම නිවේදනය කරනු ලැබිණ. 'ග්‍රහණයට පෙර දින කොත්තමල්ලි ඉල්ලීමට යක්ෂයකු පැමිණෙතැ' යි පළ වූ නිවේදනයක් නිසා ගැමියෝ එදින කල් ඇති ව ම නිවෙස්වලට වී දොරගුලු දමාගත්හ. ඇතැම් නාගරිකයෝ ද එදින යකු පැමිණෙති යි විපිළිසර ව පසු වූහ. යක්ෂ භීතියෙන් ඇළලුණු මිනිසුන් නිවෙස්වල සිටිය දී, සොරුන් හා මංපහරන්නෝ කල දුටු කල වළ ඉසගැනීමෙහි නිරත වූහ. 'ග්‍රහණය පවතිද්දී වදකහ කෑමෙන් රූමත් වේ' යැ යි පුවත්පත්වල වූ දැන්වීමක් අනුව වදකහ අනුභව කොට රෝගී වූ අය ගෙන් රෝහල් පිරී-ඉතිරී-ගියේ ය! 'ග්‍රහණයක් සිදු වෙද්දී ගසක් සිටවුව හොත් ඉක්මනින් පල දරතැ' යි ද ප්‍රචාරයක් තිබිණ. මේ නිසා ඇතැම්හු පොල් පැල සිටවීමෙහි නිරත වූහ. ඉන් සාර්ථක ප්‍රතිඵල ලද අවස්ථාවක් ද අසන්නට ලැබිණ. එක් හිමිනමක් විසින් එදින ග්‍රහණාවස්ථාවේ සිටුවනු ලැබූ පොල් පැලයක් තෙමසකින් පීදුණු බව උන්වහන්සේ පැවසූහ. එය බැලීමට සෙනග දහස් ගණනින් ඇදී ආහ. අන්තිමට පැමිණි අයකු විසින් අකාලයේ ගස් පීදීම ලෝක විනාශයට හේතු වේ යැ යි බිය වී, එම පැලය මත විශාල ගලක් අතහැර එය තළාදැමිණ![12] 'ග්‍රහණ අවස්ථාවන්හි දී යක්ෂයන් විසින් ආහාර ඉඳුල් කරනු ලැබේ යැ යි ද, ඒ නිසා එදින රාත්‍රි පිසූ ආහාර පසුදාට නොගත යුතු යැ' යි ද මතයක් පළ විය. මේ නිසා බොහෝ දෙනා පෙර දින පිසූ ආහාර ඉවත දැමූහ. සමහරු ඉතිරි නොවන සේ මඳ අහරක් පිස, ඒවා නිම වූ පසු බඳුන් සෝදා තැබූහ. භාරතීය ගෘහිණියන් හා රසකැවිලි සාදන්නන් ග්‍රහණ කිල්ලෙන් මිදීමට අනුගමනය කළ උපක්‍රම ගැන මීට ඉහතින් සඳහන් විණ. ආහාර පිළිබඳ ව එම තහංචිය අප රටට ද පොදු විශ්වාසයක් වූ බව මේ නිසා අයකුට වැටහෙයි.

සටහන්

1. Hastings, Encyclopaedia of Religion and Ethics, "Sun, Moon and Stars" (Buddhist), Vol. XII, p. 72.
2. මහාභාරත, I, xix.
3. Hastings, op. cit., Vol. XII, p. 68.
4. The Ocean of Storys, tr. by Tawny and Pencer, 1924, Vol. II, p. 81.
5. ' හේලි 'යනු තෙල් සිඳින්නන් ගේ කුලයකි.
6. Op. cit., p. 82.
7. Op. cit., Ibid.
8. මේ කුලයේ පුරුෂයෝ ගැමි සංගීතඥයන් හා ගවයන් කප්පාදු කරන්නන් ලෙසින් ද, ස්ත්‍රීහු වින්නඹුවන් ලෙසින් ද සේවය කරති.
9. J. J. Modi, 'A few ancient beliefs about the eclipse and a few superstitions based on these beliefs', *Journal of Anthropological Society, Bombay, Vol. III, 1894, pp. 346-360.*
10. සර්ප විෂ නසන ඖෂධයකි. Supposed to be an antidote to bisilisk's venom. Name of a genus of an aromatic shrubbery plant including culinary plants. සුවඳ විහිදුවන පඳුරු වශයෙන් සැදෙන පැළෑටියකි. ආහාර පිසීමේ දී ප්‍රයෝජනයට ගැනෙන පැළෑටි ද මේ ගණයට ගැනේ
11. W. Crooke, Folk-lore of Northern India, Vol. I, pp. 18-23.
12. ඇස්වත්තේ ආනන්දාරාමාධිපති ව වැඩ විසූ ඇස්වත්තේ ගුණසිරි මාහිමිපාණන් වහන්සේ අපවත් වීමට පෙර අපට කළ ප්‍රකාශයකි මෙය.

ප්‍රතිමා වන්දනාවේ ආරම්භය පිළිබඳ විමර්ශනයක්

මහාචාර්ය එච්.ටී. බස්නායක

පූර්ව-වෛදික යුගයේ කලා-ශිල්ප පිළිබඳ ව මූලාශ්‍රය කරගත හැක්කේ ඍග්වේද සාහිත්‍යය පමණි. මේ හැර පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක අතිශයින් විරල ය. ලැබී ඇති පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක වුව ද කාලනිර්ණය කරගැනීමේ ප්‍රශ්නය නිසා මේ යුගයට අයත් දැ යි නිගමනය කිරීමට අසීරු ය. ඍග්වේදයේ අඩංගු තොරතුරුවලට අනුව පූර්ව-වෛදික යුගයේ දී ප්‍රතිමා වන්දනා ක්‍රමයක් පැවැති හෝ නොපැවැති බව පිළිබඳ ව විවිධ මතභේද පවතී. මැක්ස් මුලර්, විල්සන් හා මැක්ඩොනල් වැනි පඬිවරුන් පවසන්නේ පූර්ව-වෛදික යුගයේ දී ප්‍රතිමා වන්දනා ක්‍රමයක් නොපැවැති බව යි. දෙවිවරුන් පෙනුමින් මනුෂ්‍යරූපී බවත්, හිරු ගේ රැස් හිරු ගේ අත් වශයෙන් පෙන්වා ඇතත්, අග්නි ගේ අවයව ගිනිසිළු වශයෙන් පෙන්වා ඇතත්, ප්‍රතිමා නිර්මාණය පිළිබඳ ව හෝ සිද්ධස්ථාන ඉදි කිරීම පිළිබඳ ව හෝ ඍග්වේදයේ සඳහන් නොවන බව ඔවුහු ප්‍රකාශ කරති. එහෙත් බොලන්සෙන් හා වෙන්කටේශ්වර වැනි උගත්තු මේ යුගයේ දී ප්‍රතිමා නිර්මාණය කොට තුබූ බව පවසති. ඔවුහු ඍග්වේදයෙහි ඇති ඇතැම් යෙදුම් ඉදිරිපත් කරමින්, පූර්ව-වෛදික යුගයේ ද ඉන්දු-ආර්යයන් පිළිම තැනීම ගැන දැන-සිටි බව පවසති. 'දිවොනරස්' (දිව්‍ය නරයන්), 'නෘපෙසස්' (නර රූප) වැනි යෙදුම්වලින් දැක්වෙන්නේ මනුෂ්‍ය රූප බව පෙන්වා-දෙන මේ පඬිවරු සිතින් පමණක් නො ව ද්‍රව්‍යයන් ඇසුරු කොටගෙන ද ප්‍රතිමා නිර්මාණය කළ බව දක්වති. ඍග්වේද සාහිත්‍යයේ එන රුද්‍ර දේවයා ගේ පින්තාරු කරන ලද ප්‍රතිමාවක් පිළිබඳ විස්තරයක් මෙසේ දැක්වේ. 'ශක්තිමත් අවයවවලින් යුක්ත ව නොයෙක් ආකාරයෙන් බියගන්වන සුළු දුඹුරු පාටකින් මේ රූපය සකස් කොට ඇත'. වරුණ දේවයා ගේ ප්‍රතිමාවක් විස්තර වන්නේ මෙසේ යඃ 'රන්-මුවා යුද ඇඳුමක් ලාගත් මේ දෙවියා බෙහෙවින් ප්‍රභාවත් ය'. මේ හැර ප්‍රතිමා, ප්‍රතිකෘති, බිම්බ, රූප, තනු යනුවෙන් දෙවිවරුන් ගේ ප්‍රතිමා ගැන සඳහන් කොට තිබේ. වෙන්කටේශ්වරට අනුව තව-තවත් නිදසුන් සමූහයක් දක්නට ලැබේ. ඉන්ද්‍ර දෙවියා 'සුශිප්‍ර' (පියකරු කම්මුල් හා හනු ඇති තැනැත්තා), රුද්‍ර දෙවියා 'කපර්ධින්' (ගෙතූ හිසකෙස් ඇති තැනැත්තා) හා වායු දෙවියා 'දර්ශත' (මනහර) යන නම්වලින් හඳුන්වා

තිබෙන බව මෙහෙම පෙන්වයි. එසේ ම, දෙනුන් 10ක් දී ඉන්ද්‍ර ගන්නේ කවුරුන් ද යන්න සඳහන් කොට තිබේ. ඉන්ද්‍ර ගේ උත්සවයට ඉන්ද්‍ර ගේ රූ තනා ඇති බව දැක්වේ. දේව නිර්මාණ ක්‍රම දෙකකට තිබෙන්නට ඇති බව වෙන්කටේශ්වර පවසයි. එනම්, ප්‍රතිමා හා චිත්තරූප යනුවෙනි. ප්‍රතිමා තෙළීම පිළිබඳ ව ද සඳහන් වී ඇත. ඉන්ද්‍ර ගේ ප්‍රතිමාව නෙළූ තැනැත්තා දක්ෂ කලාකරුවකු බව පැවැසේ. මේ හැර දේවගෘහ නමින් සිද්ධස්ථාන පැවැති බව ද හෙළි වේ. මරුත් දෙවියන්ට සිද්ධස්ථානයක කොටසක් පූජා කළ බව ද කියැවේ. මරුත් දෙවියා ගේ ප්‍රතිමා බැබිලෝනියාවේ තුබූ බව දක්වනු ලැබ ඇත. එසේ ම ප්‍රතිමා ගෙනයන පෙරහරවල් ගැන ද සඳහන් වී ඇත.

ඉහත දැක්වූ අදහස් විමැසීමට පෙර, පූර්ව-වෛදික යුගයේ දී පැවැති ආගමික ස්වරූපය පිළිබඳ ව සිතා-බැලීම වැදැගත් ය. වෛදික ආර්යයන් භීතිය හා සන්ත්‍රාසය ගෙනදුන් ස්වාභාවික වස්තූනට මනුෂ්‍යත්වය ආරෝපණය කොට දේවත්වයෙන් පිදූ බව පැහැදිලි ය. මේ දෙවියන් සඳහා පුද-පූජා ක්‍රම සිදු කරන ලද්දේ විවිධාකාර චාරිත්‍රවලට අනුකූල ව පවත්වන ලද යාගයන් ගේ අනුසාරයෙනි. පූර්ව-වෛදික යුගයේ දෙවියන් අතර ප්‍රධානත්වයක් නො පැවැතිණි. මූලික වශයෙන් පැවැතියේ බහුදේවවාදී දෘෂ්ටියකි. මේ ලෝකයේ දී සැප-සම්පත් විඳීම වෛදික ආර්යයා ගේ ප්‍රධාන අරමුණ විය. එලොව දී සැප-සම්පත් අත් කරගැනීම පිළිබඳ අදහසක් පූර්ව-වෛදික ආර්යයන් තුළ පැවැති බවක් නො පෙනේ. ඔහුන් ගේ ආගමික විශ්වාසයන් යාගය වැනි පුද-පූජා ක්‍රමයකට සීමා වී පැවැති නිසා දේව ප්‍රතිමා අවශ්‍ය වී දැ යි සිතීම තරමක් දුෂ්කර ය. මේ හැර යාග-හෝම පවත්වන ආකාරය පිළිබඳ ව සවිස්තර ව දැක්වෙන බ්‍රාහ්මණ ග්‍රන්ථවල පවා දේව ප්‍රතිමා ගැන සඳහන් නො වේ. යාගයක දී දේව ප්‍රතිමාවක් තිබුණේ නම්, ඒ ගැන සඳහන් නො වී තිබේ යැ යි සිතීම දුෂ්කර ය. පසුකාලීන සමාජයේ ඇදහීම්වල දී දේව ප්‍රතිමා උපයෝගී කරගනු ලැබූයේ නම්, ඒ ගැන සාහිත්‍යයෙහි සඳහන් විය යුතු ය. දෙවියනට මනුෂ්‍යත්වයක් ආරෝපණය කළ බව ඍග්වේදයෙන් උකහාගත හැකි වීම පමණකින් කෙතරම් දුරට එම ආරෝපණය ප්‍රතිමාවකට නගනු ලැබුවේ ද යන්න සලකා බැලිය යුතු කරුණෙකි. බැරිඩේල් කීත් පවසන අන්දමට වෛදික දෙවිවරුන් ගේ මනුෂ්‍ය රූපය පැහැදිලි අයුරින් සඳහන් කොට නොමැත. යාස්ක ගේ නිරුක්ත ග්‍රන්ථයේ දැක්වෙන අදහසක් මෙවැනි ය. 'දෙවිවරුන් ගේ හැඩය ගැන සඳහන් කරමින් සමහර දෙවිවරු මනුෂ්‍ය රූපයක හැඩය (පුරුෂවිධාහ්) ගනී'. ඔවුන් ගැන කැරෙන වර්ණනා හා යොදා තිබෙන

නම් දෙස බලන විට ඔවුන් කිසි සේත් අචේතනික යැ යි කිව නොහැකි ය. ඔවුන් ගේ මනුෂ්‍ය අවයව ගැන දැක්වෙනු පමණක් නො ව, මිනිසුන් භාවිතා කරන දේවල් ඔවුන් ද භාවිතා කරන බව දක්නට ලැබේ. ඔවුන් ගේ ක්‍රියාවන් මිනිසුන් ගේ ක්‍රියාවනට සමාන ය. තවෙකෙක් දෙවිවරු මනුෂ්‍යරූපී නොවන බව කියති (අපුරුෂවිධාහ්). නිදසුන් වශයෙන් අග්නි, වායු, ආදිත්‍ය, පෘථිවී වැනි දෙවිවරු ඇසට පෙනෙන නිසා එසේ නිරූපිත ය. දෙවිවරු මනුෂ්‍යරූපී ව ද නැති ව ද සිටිති. මනුෂ්‍යරූපී ව නොසිටින දෙවිවරු යාගයක ස්වරූපයෙන් සිටිති.

ඉහත දැක්වුණේ ක්‍රි. පූ. 6වැනි සියවසට අදාළ දේව රූපය පිළිබඳ හැඳින්වීමකි. මේ හැර දෙවිවරු සත්ත්වරූපී ව ද දක්වනු ලැබ ඇත. සූර්යයා ගේ ගමන 'ගරුත්මාන් යනුවෙන් මිථ්‍යා සත්ත්වයකු ලෙසත්, අග්නි ගොනා, අශ්වයා, රාජාලියා, හංසයා ආදි වශයෙන් ද දක්වනු ලැබ ඇත. ඉහත කී කරුණු අනුව, ප්‍රතිමාකරණය පැවැතිණ ද නැද්ද යන්න පිළිබඳ ව තව දුරටත් විමැසිය යුතු ය. රුද්‍ර දේවයා ගේ ප්‍රතිමාව විවිධ අයුරින් විස්තර කරනු ලැබ ඇත. වරක් වජ්‍රබාහු ලෙසත්, වරක් මුදු මොළොක් උදරයක් ඇති කෙනකු ලෙසත්, මිහිරි කටහඬක් ඇති කෙනකු ලෙසත්, දුඹුරු පාටින් යුත් කෙනකු ලෙසත්, ලක්‍ෂණ නැහැයකින් යුත් කෙනකු ලෙසත්, නැවැත සුදු පාටින් යුත් කෙනකු ලෙසත් වර්ණනා කරනු ලැබ ඇත. මෙසේ විවිධ අයුරින් විස්තර කිරීම නිසා දෙවිවරුන් චිත්තරූපී වන බව ඇතැමෙක් කල්පනා කරති.

දෙවිවරුන් උදෙසා පූජ්‍යස්ථාන තැනීම පිළිබඳ ව ද ඍග්වේද සාහිත්‍යයේ සඳහන් නො වේ. වෛදික කිවියා ගේ චිත්තය ප්‍රත්‍යවේක්‍ෂා කරන දර්ශනවාදියකු ගේ තර්කානුකූල එකක් මිස කලා කෘතියක් නිපදවිය හැකි කලාත්මක සිතක් නො වේ යැ යි බ්ලූම්ෆීල්ඩ් පවසයි. වෛදික ආර්යයන් ගේ අවධානය යොමු වී ඇත්තේ නිරන්තරයෙන් ම වෙනස් වනසුළු දෙවිවරුන් පිළිබඳ ව ය. එබැවින් දෙවියකු ගේ නිශ්චිත හැඩය ගැන සිතා-ගැනීම දුෂ්කර ය. ප්‍රතිමා හා සිද්ධස්ථාන ඉදි නොකිරීම අතීතයේ වුසූ ආර්යයනට පමණක් සීමා වූවක් නො වේ. ලෝකයේ වෙනත් රටවල ද එවැන්නක් සිදු වී නොමැත. චීනයේ හා ජපානයේ ද ප්‍රතිමා තැනුණේ මෑතක දී ය. ඉන්ද්‍ර දෙවියා දෙනුන් 10කට විකිණීමක් ගැන සඳහන් වනුයේ මේ දෙවියා වෙනුවට තුබූ සංකේතයක් සඳහා විය හැකි බව කුමාරස්වාමි පවසයි. පසුකාලීන ඉන්දීය ශිෂ්ටාචාරවල බුදුන් වහන්සේ නිරූපණය කිරීමට චක්‍රය, ආසනය, බෝගස වැනි සංකේත යොදා-ගනු ලැබ ඇත.

මේ හැර වෛදික සාහිත්‍යයෙන් පිළිබිඹු වන්නේ ආර්යයන් ගේ උසස් පැලැන්තියට අයත් ජන කොටසක පැවැති වැඳුම්-පිදුම් පිළිබඳ ව බව මතක තබාගත යුතු ය. එබැවින් ඍග්වේද සාහිත්‍යයෙන් ජනතාව ගේ ම ඇදැහිලි නියෝජනය නොවන බව පැහැදිලි ය. ඍග්වේද යුගයේ දී ප්‍රතිමා නිර්මාණයත්, ප්‍රතිමා වන්දනාවත් පැවැතියේ ද යන්න පිළිබඳ ව නිශ්චිත වශයෙන් නිගමනය කිරීම අසීරු ය. එයට අදාළ ආභ්‍යන්තර හෝ බාහ්‍ය සාක්ෂ්‍ය මෙතෙක් ලැබී නැති හෙයිනි.

අපර-වෛදික යුගයේ දී පැවැති ආගමික තත්ත්වය නොයෙක් හේතූන් නිසා පූර්ව-වෛදික යුගයට වඩා වෙනස් ය. වෙනස් වීමට එක් හේතුවක් වූයේ ඉන්දියාවේ මුල් වැසියන් සමග ආර්යයන් ඇති කරගත් සමීප සම්බන්ධතා ය. දාස (දස්‍යු), අනාස, යාතු, යාතුධාන, රාක්ෂස, ශිෂ්නදේව, මූරදේව ආදි නම්වලින් ආර්යයන් ඉන්දියාවේ විසූ ආදිකාලීනයන් හඳුන්වා තිබෙන බව පෙනේ. මේ ජන කොටස් පිළිබඳ ව තොරතුරු දැනගැනීමට ලැබී ඇති සාධක බෙහෙවින් ම විරල ය. බ්‍රාහ්මණ ග්‍රන්ථවල, යාග පැවැත්වීමේ දී දේව රූප තුබූ බව නො දැක්වේ. නමුත් කිසියම් සංකේත ක්‍රමයක් භාවිතා කළ බව පෙනේ. ආරණ්‍යක ග්‍රන්ථවල ද ප්‍රතිමාවලට තැනක් නොලැබෙන්නේ ඒවායේ පරමාර්ථය විමුක්තිය ලබාගැනීම සඳහා තපශ්චර්යාව උපයෝගී කරගැනීම නිසා ය. උපනිෂද් ග්‍රන්ථවල ද ප්‍රතිමාවට තැනක් නො ලැබේ. ඊට හේතුව වන්නේ උපනිෂද් සාහිත්‍යයේ මූලික ස්වරූපය විමර්ශනාත්මක හා විචාරාත්මක වීම යි. එබැවින් එය බොහෝ විට බුද්ධියට පමණක් සීමා වේ. ඒ නිසා පිළිම තැනීම හෝ වැඳීම අවශ්‍ය නො වී ය. එහෙත් මේ සාහිත්‍ය කොටස්වලින් මුළු ආර්ය ජනසමාජය ම පිළිබිඹු නො වේ. ඕල නමින් දැක්වෙන වෛදික සාහිත්‍යයේ අවසාන කොටසෙහිත්, ගෘහ්‍යසූත්‍රවලත් පිළිම ගැන සඳහන් වේ. වේදාංග කෘතියක් ලෙස සැලැකෙන අද්භූත-බ්‍රාහ්මණයෙහි සිද්ධස්ථාන හා පිළිම ගැන දැක්වේ. එසේ ම ගෘහ්‍යසූත්‍රයෙහි දේවගෘහ, දේවායතන, දේවකුල යනුවෙන් සඳහන් වේ. මේ අනුව, පශ්චාද්-වෛදික යුගයේ දී ප්‍රතිමා වන්දනයත්, ප්‍රතිමා නිර්මාණයත් පැවැතුණු බව සිතිය හැකි ය.

ශ්වේතාශ්වතර උපනිෂද් ග්‍රන්ථයෙහි මුලින් ම භක්ති පදාර්ථය සඳහන් ව ඇත. මින් පසු මේ වචනය සාහිත්‍යයෙහි බහුල ව යෙදෙන්නට විය. පාණිනි, භක්ති යන්නෙහි නිරුක්තිය පිළිබඳ ව සඳහන් කරමින්, යම්කිසි එක් දෙයකට ආදරය දක්වා එය කෙරෙහි ගෞරවය හා විශ්වාසය ඇති කරගැනීම යනුවෙන් පෙන්වා-දෙයි. පශ්චාද්-වෛදික යුගයේ

අවසානයේ දී එක දෙවියකු කෙරෙහි පමණක් භක්තිය ඇති කරගැනීමේ ආකල්පයක් ජනිත වූ බව පෙනේ. මේ ආකාරයෙන් එක් එක් දෙවියා කෙරෙහි භක්තිය ඇති කරගැනීමේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් විවිධාකාර නිකායික කොටස් ඇති වන්නට පටන්ගත් බව පෙනේ. නිකායයන් පිළිබඳ ව බෞද්ධ සාහිත්‍යයෙන් කරුණු පෙන්වන භාණ්ඩාර්කාර් මහතා ආජීවක, නිගණ්ඨ, ජටිල, පරිබ්බාජක, අවරුද්ධක ආදි වශයෙන් විවිධ නිකායික කොටස් සිටි බව පෙන්වයි. මෙගස්තනීස් ද තම සටහන්වල නොයෙක් නිකායයන් පැවැති බව සඳහන් කොට ඇත. භක්ති මාර්ගය පිළිගැනීම නිසා යම්කිසි පූජා වස්තුවක් ඉදිරියේ තබාගෙන වැඳුම්-පිදුම් කිරීමට අවශ්‍ය විය. එබැවින් භක්ති ප්‍රණාමය සඳහා පුදපූජා විධිවල දී පිළිමය අත්‍යාවශ්‍ය අංගයක් බවට පත් වූ බව පෙනේ. භක්ති ප්‍රණාමය සඳහා පූජා විධියෙහි යම්කිසි ක්‍රියා පද්ධතියක් උපයෝගී කරගත් බව පෙනේ. එනම්,

1. අභිගමන (පූජාස්ථානයට යාම)
2. උපාදාන (මල්, සුවඳ විලෙවුන් ආදිය පුද කිරීම)
3. පූජා (ප්‍රතිමාව වැඳීම)
4. ස්වාධ්‍යාය (ගාථා හෝ මන්ත්‍ර ආදිය කීම)
5. යෝග (භාවනා කිරීම)

ප්‍රතිමා තැනීම පිළිබඳ ව යෝග කර්මය අතිශයින් බලපා ඇත. ධ්‍යාන යෝගය වැඩෙන අයුරින් ප්‍රතිමා ශිල්පියා විසින් ප්‍රතිමා නිර්මාණය කළ යුතු බව ශුක්‍ර ආචාර්යවරයා තම නීතිසාරයෙහි සඳහන් කරයි. නෙළා ඇති බොහෝ පිළිම යෝග මුද්‍රාවෙන් දක්වා ඇත. ජෛන පිළිම, බුදු පිළිම, යෝගාසන විෂ්ණු පිළිම, ධ්‍යානගත ශිව දේවයා ගේ මූර්ති පිළිම නිදර්ශන වශයෙන් දැක්විය හැකි ය. සාහිත්‍යමය සාධකවලට අනුව ද පාණිනි ගේ කෘතියෙහි දැක්වෙන අන්දමට ප්‍රතිමා නිර්මාණය කිරීමෙන් ජීවත් වූ පිරිසක් ද සිටි බව සඳහන් වේ. එහෙත් මේ ප්‍රතිමා මොනවා ද යන්න සඳහන් නො වේ. එහෙත් පතඤ්ජලි ගේ මහාභාෂ්‍ය නම් කෘතියේ මේ ප්‍රතිමා ශිව, ස්කන්ද, විනායක ආදීන් ගේ පිළිම බව දක්වයි. මේ හැර, කෞටිල්‍ය ගේ අර්ථශාස්ත්‍රයෙහිත්, මනුසංහිතාවේත් ප්‍රතිමා ගැන සඳහන් වේ. අර්ථශාස්ත්‍රයෙහි දුර්ග කොටසෙහි, නගර මධ්‍යයේ අපරාජිත, අප්‍රතිහත, ජයන්ත, වෛජයන්ත, ශිව, වෛශ්‍රවණ වැනි දෙවිවරුන් ගේ ආරාම තැනූ බවත්, රජු ගේ රාජමන්දිරය තුළ දැව උළුවහුවල දේවතාවියන් ගේ රූ කැටයම් නෙළූ බවත් සඳහන් වේ. මේ නිසා අපර-වෛදික යුගයේ අවසානය වන විට ප්‍රතිමා වන්දනාවත්, ප්‍රතිමා නිර්මාණයත් පැවැති බවට සාධක දැක්වේ.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

1. ඒ. එල්. බෂාම්, අසිරිමත් ඉන්දියාව, කොළඹ, 1995.
2. එච්. ඊ. බස්නායක, ඉන්දියාවේ බෞද්ධ කලාශිල්ප, කොළඹ, 2002.
3. R.G. Bhandarkar, Vaisnavism, Saivism and Minor Religious Systems, Indian Edition, Poona, 1928.
4. A.B. Keith, Religion and Mythology of the Veda and Upanishad, 2 vols., Cambridge Mss., 1925.
5. A.A. Macdonell, Vedic Mythology, Strassberg, 1897.
6. Gopinath Rao, Elements of Hindu Iconography, 2 vols., Madras, 1914, 1916.
7. M. Bloomfield, Religion of the Veda, New York, 1908.
8. J.N. Bannerjea, The Development of Hindu Iconography, University of Calcutta, 1956.

අසම්මත රංග රීතිය

ආරියවංශ රණවීර

'ද තියටර් ඔෆ් ද ඇබ්සර්ඩ්' (The Theatre of the Absurd) නම් වූ නාට්‍ය විලාසය හැඳින්වීමට අපි අසම්මත රංග රීතිය, අභූතරූප රංග රීතිය හා විකාරරූපී රංග රීතිය යන නම් භාවිත කරමු. මේ එක ද නමකින් වත් මෙහි මුල් අදහස සපුරා ප්‍රකට නොවන නමුත් 'අසම්මත රංග රීතිය' යන යෙදුම යොදා-ගැනීමට මම අදහස් කරමි.

නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රභවය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක යෙදෙන්නකුට පැහැදිලි වන එක් කරුණක් නම්, එය මිනිස් සංහතිය තුළ පහළ වූ දින සිට ක්‍රමයෙන් වෙනස් වෙමින් වැඩී ආ බව යි. හුදෙක් ආගම් හා ඇදැහිලි ප්‍රකට කරන මාර්ගයක් සේ ඇරැඹුණු නාට්‍ය කලාවේ බීජාවස්ථාව එයට ම උරුම ආකෘතිකමය හා අන්තර්ගතිකමය ලක්ෂණ සහිත කලා අංගයක් ලෙස මිනිස් ඉතිහාසයත් සමග වැඩී අවුත් අද තිබෙන මුහුණුවර ගෙන ඇත. එහෙත් නාට්‍ය කලාවේ මෙම ප්‍රගමනය තව මත් නතර වී නැත. එය තව-තවත් වෙනස් වෙමින් වැඩෙයි. මිනිස් සමාජයේ මුහුණුවර වෙනස් වෙත් ම, මිනිසා මුහුණ දෙන ගැටළු විවිධ වෙත් ම. මනුෂ්‍ය ස්වභාවයත් මිනිසා වෙසෙන විශ්වයෙහි ස්වභාවයත් පිළිබඳ ව මිනිසා දරන දරන ආකල්ප වෙනස් වෙත් ම එකී කරුණුවල ප්‍රතිප්‍රකාශනයක් වන කලාවේ මුහුණුවර ද වෙනස් වේ. නාට්‍ය කලාවත් ඒ සර්වසාධාරණ වෙනසට භාජනය වේ. අසම්මත රංග රීතිය නම් වූ මෙම රංග ක්‍රමය නාට්‍ය කලා විෂයෙහි වූ මෙවැනි එක් වෙනස් මුහුණුවරක් පමණි.

මිනිස් ඉතිහාසයේ වෙනස්වීම් දෙආකාරයකට සිදු වේ. එය ක්‍රමික ව ටිකෙන් ටික සිදු විය හැකි ය. එක් වර ම හදිසියේ අභූතපූර්ව ලෙස ද සිදු විය හැකි ය. මින් පළමුවන ආකාරයේ වෙනසට 'පරිණාමය' (evolution) යනුවෙන් ද, දෙවන ආකාරයේ වෙනසට (revolution) යනුවෙන් ද කියනු ලැබේ. නාට්‍ය රංග රීතියට අසම්මත රංගනය අභූතපූර්ව වෙනක් කළ නිසා එය නාට්‍ය වේදිකාවේ කළ විප්ලවයක්

ලෙස සමහරු හඳුන්වති. මෙය පුදුමයට කරුණක් නො වේ. එළිමහන් රංග භූමියක මුළුදුන් නාට්‍ය මුල් වරට ප්‍රොසීනියම් වේදිකාවක් මත, වහලක් යට රඟදැක්වීම ද නාට්‍ය කලාවේ විප්ලවයක් වූවාට සැක නැත.

සම්මත අරුතින් නාට්‍යයක් යැ යි හැඳින්වෙන නිර්මාණයක ආකෘතිකමය හා අන්තර්ගතිකමය වූ ලක්‍ෂණ කවරේ ද? අසම්මත නාට්‍ය මගින් කරන ලද්දේ මෙකී සම්මත රංග රීතියෙහි මුහුණුවර වෙනස් කිරීම නිසා, ඒ වෙනස හඳුනා-ගැනීමට නම් සම්මත රංග රීතියෙහි මූඛ්‍ය ලක්‍ෂණ නැවැත මතක් කරගැනීමට සිදු වේ. මුලින් ම එවැනි නාට්‍යයක ආකෘතිකමය ලක්‍ෂණ විමසමු. එවැනි නාට්‍යයක්

1. නාට්‍යකරුවා විසින් නාට්‍යෝචිත යැ යි තෝරාගත් 'සිද්ධි' පරම්පරාවකින් යුක්ත ය.
2. එකී සිද්ධීන් කිසියම් කාල රාමුවක් තුළ විකාශනය වන සේ ඔහු විසින් ගළපනු ලැබ ඇත.
3. පාත්‍ර වර්ගයා කරනුයේ මෙකී තෝරාගත් සිද්ධි සතර අභිනය මගින් වේදිකාව මත රඟදැක්වීම යි.
4. මෙම සිද්ධි පෙළගස්වනුයේ එක්තරා රටාවක් අනුව යි. අවිනිශ්චිතභාවය පදනම් කරගත් එම සිද්ධි ගැළපීමෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් නාට්‍යයක මුලක්, මැදක් හා අගක් සහිත කථා වින්‍යාසයක් (plot) නිර්මාණය වේ.
5. නාට්‍යයේ මුල් කොටසේ දී නාට්‍ය ප්‍රස්තුතය හඳුන්වා-දීමත්, මැද කොටසේ දී එකිනෙකට ප්‍රතිපක්‍ෂ වන සිද්ධීන් දෙගොඩකට දමා ගැටුමක් (conflict) ඇති කිරීමත්, අග කොටසේ දී එම ගැටුම නිරාකරණය කිරීමත් සිදු වේ.
6. ප්‍රේක්‍ෂකයා ගේ විශ්වසනීයත්වය දිනාගැනීමට නම්, නාට්‍යකරුවා ඉහත කී සිද්ධි විකාශනය තර්කයට එකඟ වන හේතු-ඵල න්‍යායට අනුව කළ යුතු වෙයි.
7. සතර අභිනය ම යොදා-ගැනෙන නමුත් වාචික අභිනයට ප්‍රමුඛස්ථානය ලැබෙයි. නාට්‍යයේ පාත්‍ර වර්ගයා ගේ මුවට වචන දීම මගින් විවිධ තර්කානුකූල ප්‍රකාශයන් නාට්‍ය විකාශයේ දී නාට්‍යකරුවා විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. නාට්‍යයේ පාත්‍ර වර්ගයා ගේ මත ගැටුම් බොහෝ විට ප්‍රකාශ වන්නේ තර්කානුකූල කියුම් මගිනි.

සෑම උත්තම ගණයේ අසම්මත නාට්‍යයකට ම පොදු වන අන්තර්ගතිකමය වූ ලක්‍ෂණය කුමක් ද? එවැනි නාට්‍යයක නාට්‍යකරුවා

විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන කිසියම් ලෝකාවේක්ෂණයක්, දර්ශනයක් පැවැතිය යුතු යැ යි අදහනු ලැබේ. එකී ජීවන දර්ශනය නාට්‍යකරුවා සතු ප්‍රතිභාවෙනුත් අතදැකීමෙනුත්, ඉගැනීමෙන් හා ඇසූපිරූතැන් සහිත බවෙනුත් ඔහු ලබාගන්නා ඵලයකි. විමල් දිසානායක නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ හැඳින්වීමක් නම් ග්‍රන්ථයෙහි ඒ කරුණ මෙසේ සඳහන් කරයි:

'නාට්‍යයක සදාකාලික අගයක් ඇති වීමට නම්, මිනිසාට වැදැගත් වූ අර්ථයක් එහි (නාට්‍යයෙහි) ගැබ් ව තිබිය යුතු ය. කාලයට අනුව වෙනස් නොවන, දේශයට අනුව වෙනස් නොවන ජීවිතය පිළිබඳ අර්ථවත් දර්ශනයක් එහි ඇතුළත් විය යුතු ය.'

මේ සියලු අංගෝපාංග ඇතුළත් සම්මත ගණයේ රංග රීතිය හැඳින්වීමට සුසාධිත නාට්‍ය (well-made play) යන යෙදුම යොදා-ගැනේ. මිනිසාට සිය තර්ක බුද්ධියෙන් වටහාගත හැකි කාල රාමුවක් තුළ ගොඩනැගෙන සිද්ධි පෙළක් හා එකී සිද්ධි පෙළෙහි සාමූහික ඵලය ලෙස එළි දැක්වෙන ලෝකාවේක්ෂණයක් ලෙස මෙම නාට්‍ය වර්ගය සංක්ෂේපයෙන් හඳුන්වා-දිය හැකි ය.

ඉහත කී ආකෘතික ලක්ෂණ මෙන් ම අන්තර්ගතික ලක්ෂණ ද ප්‍රතික්ෂේප කර, ලෝක ස්වභාවය ප්‍රකට කිරීමට වෙනත් විකල්ප රංග ක්‍රමයක් නිර්මාණය කරගත යුතු යැ යි විශ්වාස කළ, විසි වන සියවසේ පහළ වූ නාට්‍යකරුවන් රැසක ගේ ව්‍යායාමයෙහි ඵලයක් වශයෙනුයි අසම්මත රංග ක්‍රමය බිහි වූයේ. ඒ නිසා මෙම නාට්‍යවල ස්වරූපය හඳුනා-ගැනීමට නම්, එවැනි අදහසක් මෙකී නාට්‍යකරුවන් තුළ පහළ වූයේ ඇයි දැ යි සොයාගැනීමට සිදු වේ.

මිනිස් ශිෂ්ටාචාරය ආරම්භ වුණු මුල් අවධියේ සිට ලෝක ස්වභාවය වටහාගෙන ඒ ගැන අර්ථකථන කිරීමට මිනිසා උත්සාහ කෙළේ ය. විවිධ ආගම්, දර්ශනයන් හා සාහිත්‍ය කලාවන් බිහි වූයේ මේ අර්ථකථනයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. ශිෂ්ටාචාරයේ මුල් අවධියේ ස්වාභාවික සංසිද්ධීන් උත්තර මානුෂීය සිද්ධීන් ලෙස අදහමින් සිටි මිනිසා, පසු ව ලෝක ස්වභාවයත් ඒ තුළ තමා ගේ පැවැත්මත් අර්ථකථනය කෙළේ ආගම් මගින් කරන ලද ඉගැන්වීම් තුළිනුයි. මිනිසා ඇසූ සියලු ම ප්‍රශ්නවලට මේ ආගම්වල කිසියම් පිළිතුරක් විය. ඒ අර්ථකථනය පොදුවේ පදනම් වූයේ විශ්වාසය හා භක්තිය මත බව කිව හැකි ය. යුරෝපයේ මධ්‍යකාලීන යුගය දක්වා පැවැතියේ ඒ තත්ත්වය යි. සාහිත්‍ය කලාවන් ගේ මුහුණුවර කෙරෙහි ද මේ භක්ති මාර්ගය බලපෑම ස්වාභාවික

ය. ඒ අනුව මෙවක පැවැතියේ සම්භාව්‍යවාදය (Classicism) මත පදනම් වූ කලා සම්ප්‍රදායකි.

මධ්‍යකාලීන යුගයේ ඇති වූ විද්‍යාපුනර්ජීවන යුගයෙන් පසු මේ තත්ත්වය ශීඝ්‍රයෙන් වෙනස් වන්නට පටන් ගති. මිනිසා අත්හදා-බැලීම, උපකල්පනය හා තර්කනය ඉවහල් කරගෙන ලෝක ස්වභාවය පිළිබඳ අර්ථකථනය කිරීම ඇරැඹී ය. මෙතෙක් භක්තියෙන් උසුලාගෙන සිටි විශ්වාසය මේ නිසා දෙදරන්නට පටන් ගත්තේ ය. තර්කනය ඒ වෙනුවට ඉදිරියට පැමිණියේ ය. මිනිස් බුද්ධිය මෙහෙයවා විශ්වය මුළුමනින් තේරුම් ගැනීමට හැකි බවත්, විශ්වය හා මනුෂ්‍ය ස්වභාවය වූ කලී සාකල්‍යයෙන් ම අවබෝධ කරගත හැකි නිගමනයනට එළැඹිය හැකි සත්තාවක් බවත් මිනිසා සිතන්නට පටන් ගති. මේ අනුව සත්ත්ව සන්තතිය කෙසේ ඇති වේ දැ යි පහදාගෙන පරිණාමවාදය පහළ විය. මෙතෙක් මිනිසා සිතා සිටි පරිදි ජීවය දේව නිර්මාණයක් නොවන බව ඉන් සපුරා පැහැදිලි කරන ලදි. මහා විශ්වය පවා භෞතික සංසිද්ධීන් ගේ සංඝටනයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් පහළ විණි යැ යි ප්‍රකාශ කරනා භෞතිකවිද්‍යා නියමයෝ පළවන්නට වූහ. මිනිසා ගේ සමාජ ආර්ථික ප්‍රගමනය තර්කානුකූල ව හඳුන්වාදෙන මාක්ස්වාදය පහළ විය. මනුෂ්‍ය චින්තන අභ්‍යන්තරය තුළ කිමිද එය තියුණු ලෙස විභාග කළ සිග්මන්ඩ් ෆ්‍රොයිඩ් වැනි මනෝවිද්‍යාඥයන් ගේ න්‍යායයෝ පහළ වූහ. කෙටියෙන් කිව හොත් තමාත් තමා අවට ලෝකයත් තමා ගේ බුද්ධි මණ්ඩලය මෙහෙයවා වටහාගත හැකි බවත්, එසේ ම එසේ දැන-හැඳිනගත් ලෝකය තමාට සුදුසු තැනක් ලෙස සකස් කරගැනීමට තමාට හැකි බවත් මිනිසා සිතන්නට පෙළැඹිණි. රෝමාන්තිකවාදය (Romanticism) හා එය ඉක්මවා ස්වභාවවාදයත් (Naturalism) , එයින් ද ඔබ්බට ගොස් යථාර්ථවාදයත් (Realism) යන නිර්මාණ රීතීන් පහළ වූයේ මේ වකවානුවේ දී ය.

එහෙත් පිළිවෙළින් 1914 හා 1939 යන වර්ෂවල හටගත් ලෝක යුද්ධ ද්වයෙන් සිදු වූ මහා විනාශ හා හැලහැප්පීම් නිසා මිනිසා මවාගෙන තුබූ මේ මහා මන්දිරය බිඳ වැටුණි. විද්‍යාව හා තර්කණය භාවිත කර ගොඩනගා-ගත් භෞතික වස්තු පමණක් නො ව, කෝටි ගණනින් මිනිස් ජීවිත ද මිනිසා විසින් ම විනාශ කළ විට මිනිසා තමා ගැන ම විපිළිසර වන්නට විය. තර්කණයත්, විද්‍යාත්මක ක්‍රමයත් මත පදනම් වූ සාරධර්ම ගරා-වැටිණි. මනුෂ්‍යයා තාර්කික ව සාධාරණ ලෙස කටයුතු කරන අයෙකි. එක්තරා නිශ්චිත සැලැස්මක් සකස් කරගනිමින් එම සැලැස්ම තුළින් මිනිස් සංහතිය ම භෞතික හා ආධ්‍යාත්මික පරිණත

භාවයට ගෙනයාමට සමත් තැනැත්තෙක් යැ යන නිගමනය මුසාවක් විය. ලෝක ස්වභාවය ඉදිරියේ මිනිසා යළිත් අන්ධ වූවා සේ දැනෙන්නට විය. ඔහු අතින් භක්තියත්, තර්කණයත් යන අත්වැල් දෙක ම ගිලිහී-ගියේ ය. මෙවැනි ලොවක මිනිසා පදනම්විරහිත, නිතවූ නොමැති, අතරමං වූවෙක් විය. මේ ස්වභාවය පැහැදිලි කරමින් ඇල්බෙයා කැමු නම් ප්‍රකට ප්‍රංශ ගත්කතුවරයා හා විචාරකයා ලියූ මිත් ඔෆ් සිසිපස් (Myth of Sisipus) නම් ප්‍රබන්ධයෙහි මෙසේ පවසයිඃ

'ලෝක ස්වභාවය තර්කය භාවිතා කර පිරිසිඳ දත හැකි නම්, එවැනි ලෝකයක් තුළ අප අමුත්තන් වන්නේ නැත. එහෙත් තර්කාවබෝධය හුදු කල්පිතයෙකැ යි හදිසියේ ම අවබෝධ වූ විට, ඒ ආලෝකය නැති ව ගිය විට, මිනිසාට හැඟෙනුයේ තමන් මෙලොව තුළ අමුත්තන් බව ය. තමන් අතීතයේ පය ගසාගෙන සිටි (ආගමික) ලෝකය ද, අනාගතයේ පතාගෙන සිටි ලොව ද (තර්කණය මත පදනම් වුණු) යන දෙක ම ගිලිහී වැටුණු විට මිනිසා අත්‍යන්තයෙන් ම සදාකාලික පිටස්තරයෙක් වේ. මිනිසාත් ඔහු වසන ලොවත් අතර ඇති වුණු මේ විප්‍රවාසය හරියට නළුවාත් ඔහු ගේ වේදිකාවත් අතර විප්‍රවාසයක් වූවා හා සදිසි ය. එවිට මේ සියල්ල ම මහා විකාරයෙකැ යි මිනිසාට සිතේ.'

විකාරබව නොහොත් 'absurdity' යන සංකල්පය පහළ වූයේ මේ පසුබිම තුළ ය. ප්‍රකට අසම්මතවාදී නාට්‍යකරුවකු වන ඉයුජින් අයනෙස්කෝ මේ විකාරභාවයට අර්ථකථන දෙන්නේ මෙසේ යඃ

'විකාරබව යනු පරමාර්ථ රහිතබව යි. තමන් බැඳී සිටි ආගමික වූ ද, පාරභෞතික වූ ද, ලෝකෝත්තරමය වූ ද මූලයන් ගෙන් මිනිසා මුලිනුදුරා-දමනු ලැබ ඇත. ඒ නිසා ඔහු අතරමං වූවෙකි. ඉන් අනතුරු ව ඔහු ගේ සියලු ක්‍රියාකාරකම් අර්ථශූන්‍ය වෙයි; විකාරයක් වෙයි; නිෂ්ඵල වෙයි'.

අසම්මත නාට්‍යකරුවන් සිය නිර්මාණ මගින් උත්සාහ දරන්නේ ලෝකයත් මිනිසාත් මුහුණ පෑ මෙම සත්තාව රංගභූමියට ප්‍රක්ෂේපණය කරන්නට ය. නාට්‍යකරුවන් රංගභූමිය මත මේ වෑයම දරන විට, මෙවක බිහි වූ වෙනත් කලා මාධ්‍යයන් මගින් ද මේ අත්දැකීම් ග්‍රහණය කර-ගැනීමට උත්සාහ කළ බව මෙහි ලා සඳහන් කළ යුතු ය. විශේෂ-යෙන් ම පිකාසෝ වැනි උපස්ථිතිවාදී (impressionistic) චිත්‍රශිල්පීන් උත්සාහ කෙළේ මෙවැනි සත්තාවක් චිත්‍රයෙන් ප්‍රකාශ කිරීමට ය. ප්‍රබන්ධ කථා ක්ෂේත්‍රයේ ජේම්ස් ජොයිස්, ෆ්‍රාන්ස් කෆ්කා, මාසෙල් ප්‍රෑස්ට් වැනි නවරැල්ලේ ප්‍රබන්ධකරුවන් ද අඩුවැඩි වශයෙන් උත්සාහ කෙළේ මේ

මානුෂීය ගැටළුව ග්‍රහණය කරගැනීමට ය. අධියථාර්ථවාදය (Sur-realism) වැනි කලා රීතීන් පහළ වූයේ මෙවැනි අවශ්‍යතාවක ප්‍රතිඵලය නිසයි. සන්දෘෂ්ටිකවාදය (Existentialism) වැනි දර්ශනවාදයක් පහළ වූයේ මේ ස්වභාවයට දාර්ශනික අර්ථකථනයක් දීමට ය. අසම්මතවාදී නාට්‍යකරුවන් ගේ නිර්මාණ කෙරෙහි මේ සාහිත්‍ය ව්‍යාපාර හා දාර්ශනික පසුබිම් ද තදින් බලපෑ බව මෙහි ලා සඳහන් කළ යුතු ය.

අසම්මතවාදී නාට්‍යකරුවන් මේ අභියෝගයට මුහුණ දුන්නේ කෙසේ ද? සුසාධිත නාට්‍යකරුවන් ගොඩනැගූ ආකෘතිය ද, එහි ගැබ් වුණු නිරාකුල තර්කානුකූල අන්තර්ගතය ද උඩුයටිකුරු කර පෙරළීමෙනි.

අසම්මත රංගනායක කාලානුක්‍රමයෙන් පෙළගස්වන ලද සිද්ධි පරම්පරාවක් නැත. ඒ නිසා ම ඒවායේ මුල, මැද, අග සහිත කථාවස්තුවක් ද නැත. අර දේ සිදු වන්නේ මේ හේතුන් නිසාවෙනැ යි ප්‍රේක්ෂකයාට නිගමනවලට එළඹීමට අවස්ථාවක් අසම්මත රංග රීතිය ලබා නො දේ. ඇරිස්ටෝටලියාන නාට්‍ය රීතියේ මූලික අංගලක්ෂණයක් වනුයේ නරඹන්නා පාත්‍ර වර්ගයා සමග තදාත්මීකරණයට (identification) පත් වීම යි. නාට්‍යයේ රසය වින්දනය කිරීමටත් එහි අර්ථ ග්‍රහණය කිරීමටත් මෙය අවශ්‍ය බව ඔවුහු අදහති. බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට් විසින් හඳුන්වාදෙන ලද එපික් රංග රීතියේ (Epic Theatre) ලක්ෂණය වනුයේ නරඹන්නා සහ පාත්‍ර වර්ගයා අතර දුරස්ථීකරණයක් ආයාසයෙන් ඇති කර නරඹන්නා ගේ විමර්ශන බුද්ධිය එමගින් ප්‍රබුද්ධවා, වේදිකාවේ සිදු වන දෙය පිළිබඳ ව තර්කානුකූල නිගමනවලට එළැඹීමට අවස්ථාව සලසා-දීම යි. අසම්මත නාට්‍යයක් දෙආකාර කාර්යයන් ගෙන් එකක් වත් බලාපොරොත්තු නො වේ.

අසම්මත රංග රීතිය ජීවිතයේ විකාරභාවය පිළිබඳ ව වාද-විවාද කරන්නේ නැත. එම නාට්‍ය මගින් හුදෙක් එම විකාරභාවය ඉදිරිපත් කිරීමක් කෙරෙයි. නාට්‍ය තුළින් කිසියම් දර්ශනයක්, පරමා-දර්ශයක්, නැති නම් විමල් දිසානායක සුසාධිත නාට්‍ය සම්බන්ධයෙන් පැවැසූ 'කාලයට අනුව වෙනස් නොවන, දේශයට අනුව වෙනස් නොවන ජීවිතය' පිළිබඳ අර්ථවත් දර්ශනයක් ඒවායින් නො කියැවෙයි. මන්ද යත්, එවැනි තර්කයෙන් ගළපා, මනා සේ සකස් කර ගත හැකි පරිපූර්ණ දර්ශනයක් නොහොත් අවසාන නිගමනයක් මෙම අසම්පූර්ණ ලෝකයෙහි තිබිය හැකි යැ යි අසම්මතවාදී නාට්‍යකරුවන් නොඅදහන හෙයිනි.

මාර්ටින් එස්ලින් නම් වූ නාට්‍ය විචාරකයා සැලැකෙන්නේ අසම්මත නාට්‍ය පිළිබඳ විශාරදයකු වශයෙනි. ඔහු ලියූ The Theatre of the Absurd නම් ග්‍රන්ථය අසම්මත නාට්‍ය රීතිය පහදා-දෙන අත්පොත ලෙස සැලැකේ. ඇත්ත වශයෙන් ම මේ නාට්‍ය රීතියට Absurd Drama යන විරුදාවලිය මුල් වරට යෙදුවේ ද ඔහු ය. තම ග්‍රන්ථයේ අසම්මත නාට්‍ය පිළිබඳ විග්‍රහයේ එක් තැනෙක හේ මෙසේ පවසයි:

'හොඳ යැ යි සම්මත නාට්‍යයක නිපුණ ලෙස ගොඩනැංවූ කථාන්තරයක් තිබිය යුතු නම්, මේ නාට්‍යවල කථාන්තරයක් හෝ කථා වින්‍යාසයක් දක්නට නැත. හොඳ නාට්‍යයක් විනිශ්චය කැරෙනුයේ එම නාට්‍යයේ එන චරිත පෙළදන් පෙද ගොඩනැංවීම මගින් නම්, මෙම නාට්‍යවල බොහෝ විට පැහැදිලි චරිත නැත. ප්‍රේක්ෂකයාට වේදිකාව මත දක්නට ලැබෙනුයේ යාන්ත්‍රික ව හැසිරෙන රූකඩ ය. හොඳ යැ යි සම්මත නාට්‍යයක නිරාකුල ලෙස විදාරණය වී අවසානයේ හෙළි-පෙහෙළි වන තේමාවක් තිබිය යුතු නම්, මෙම නාට්‍යවල එවැනි ආරම්භයක් හෝ අන්තයක් හෝ නොමැත. හොඳ නාට්‍යයක් මගින් අවට ස්වභාවයට එල්ල කළ කැඩපතක් හෝ යුගයේ ගති සිරිත් පිළිබිඹු කළ යුතු නම්, මේ නාට්‍යවල ඇත්තේ සිහින විකාර ක්‍රමයන් ය. හොඳ යැ යි සම්මත නාට්‍යයක තිබිය යුත්තේ පදයෙන් පදය ගළපා, එකිනෙකට මුහුණ දෙන සංවාද නම්, මේ නාට්‍යවල ඇත්තේ අර්ථවිරහිත ලෙසින් පෙනෙන දෙඩවිලි ය'.

සුසාධිත නාට්‍යයක විනිවිද යන කිසියම් මහා අරුතක්, මිනිස් ප්‍රජාවට කවදත් සර්වසාධාරණ පණිවුඩයක් අන්තර්ගත විය යුතු ය. නාට්‍ය කලාවේ එක් පරමාර්ථයක් විය යුත්තේ එවැනි ගුරුහරුකම් දීම බව යැ යි කියැවෙන මතය අසම්මත නාට්‍යකරුවෝ නො පිළිගනිති. මේ කරුණු පිළිබඳ ව සුප්‍රකට අසම්මතවාදී නාට්‍යකරුවකු වන ඉයුජින් අයනෙස්කෝ පවසා ඇති අදහසක් මෙහි බහා-ලීම වැදැගත් ය.

'මම කොහොමටත් අනාගතවක්තෘනට නොකැමැත්තෙමි. නිර්මාණකරුවකු ගේ කාර්යය විය යුත්තේ එවැනි මගක යාම යැ යි මම කෙසේ වත් නො අදහමි. ලෝකයට පණිවුඩයක් දීම, ලෝකයා ගත යුතු මග පැහැදිලි කර-දීම, ලෝකයා ගලවා-ගැනීම යන මේවා අයත් වනුයේ ආගම් කර්තෘවරුනට, සුචරිතවාදීනට හා රාෂ්ට්‍ර-පාලකයනට ය. නාට්‍යකරුවකු කරන්නේ නාට්‍ය ලිවීම පමණි. ඔහුට කළ හැක්කේ කිසියම් සිදු වීමක් පිළිබඳ ව සාක්ෂියක් දැරීම (testimony) පමණි. නිගමනාත්මක ප්‍රකාශයක් කිරීම නො වේ. කිසියම් දෘෂ්ටියක්

කියාපාන්නට තැත් කරන නිර්මාණයක ඇත්තේ එම දෘෂ්ටිය ප්‍රකාශ කිරීම පමණක් නම්, එහි ඇති ප්‍රයෝජනයක් නැත. ඒ නිර්මාණය හැම විට ම එය මගින් ප්‍රකාශ කිරීමට යත්න දරන දෘෂ්ටියට (ideology) පසු-පසින් සිටී. මන්ද යත්, එවැනි දෘෂ්ටියක් ඉදිරිපත් කිරීමට වඩාලාත් ගැළපෙන බසකින් තර්කානුකූල ව එය ඊට පෙර ඉදිරිපත් කර ඇති හෙයිනි. ඒ නිසා කිසියම් දෘෂ්ටියක් හිසින් ගත් නාට්‍යයක් කරනුයේ එම දෘෂ්ටිවාදය ද හෑල්ලු කිරීමකි'.

මෙතෙක් කරන ලද්දේ සුසාධිත නාට්‍ය හා සසඳා බලන විට එකී නාට්‍යවල පවතින, අසම්මත නාට්‍යවල නොපවතින ලක්ෂණ විස්තර කිරීමකි. එසේ නම් අසම්මත නාට්‍යවලට ම ආවේනික ලක්ෂණ මොනවා ද?

උත්තම ගණයේ අසම්මත රංගනයක ස්වභාවය වනුයේ එය රචනා කළ නාට්‍යකරුවා පුද්ගලයකු වශයෙන් මනුෂ්‍ය ස්වභාවය දෙස ස්වකීය අන්තර්ඥානයෙන් බලන පුද්ගලනිඃශ්‍රිය (subjective) ප්‍රකාශනයක් ඉදිරිපත් කිරීම යි. අයනෙස්කෝ කී පරිදි ජීවිතයට සාක්ෂියක් දැරීම යි. ඔහු එය කරන්නේ එකිනෙක මනා සේ ගළපා කුළුගන්වන සිද්ධි දාමයකින් නො වේ. පුද්ගලයකු වශයෙන් ඔහු ගේ පැවැත්ම තුළින්, එකිනෙකට තර්කානුකූල සම්බන්ධයක් නොපෙන්වන අවස්ථා (situations) සමග නාට්‍ය පාත්‍ර වර්ගයා මුහුණට මුහුණ පෙළගැස්වීමෙනි. මේ අනුව සුසාධිත නාට්‍යයක ඇත්තේ උත්සාහයෙන් පෙළගැසූ සිද්ධි (events) සහිත ආකෘතියක් නම්, අසම්මත නාට්‍යයක ඇත්තේ බැලූබැල්මට එකිනෙකට සම්බන්ධයක් නැතැ යි පෙනෙන අවස්ථා (situations) සහිත ආකෘතියකි. සුසාධිත නාට්‍යවලට සිද්ධිරංග යැ යි කියනු ලබන්නේ නම්, අසම්මත නාට්‍යවලට කිව යුතු වන්නේ අවස්ථාරංග (drama of situations) යනුවෙනි.

මෙකී අවස්ථාවන් නාට්‍යකරුවා ගේ අභිප්‍රේතාර්ථය ප්‍රකාශ කිරීමට යොදාගන්නා සංකල්ප රූප (metaphors) වශයෙන් ගත හැක. ඒවා මාර්ගයෙන් අප සාහිත්‍යයේ නාට්‍ය තුළින් සමුදයාර්ථයක් මතු වන්නේ සුසාධිත රංග රීතියෙහි මෙන් ඒඛීය වර්ධනයකින් (linear development) නො වේ. සංගීත සංධ්වනියක දී විවිධ හඬ එකතු කර මහා වේදයිතයක් ලබාගන්නා මෙන් බහුවිධ සංකල්ප (polyphonic concepts) එක්තැන් කිරීමෙනි.

අසම්මත නාට්‍යකරුවා ගේ මේ විධික්‍රමය බොහෝ සෙයින්

භාවකාව්‍ය (lyrical poems) ලියන කවියා ගේ විධික්‍රමයට සමාන වේ. කවි යන නමින් කථාන්තර නොලියන, විරිතට නගා හුදු ප්‍රකාශන (statements) පමණක් ඉදිරිපත් නොකරන නව කවීන් කාව්‍ය නිර්මාණයේ දී කරනුයේ චිත්තරූප හා සංකල්ප රූප (images and metaphors) එක් තැන් කිරීමෙන්, හුදු වාච්‍යාර්ථයෙන් ප්‍රකාශ කළ නොහැකි ගැඹුරු සංවේදනා සිය කාව්‍ය ශරීරය තුළින් මතු කරගැනීම යි. එවැනි කවියකු යොදාගන්නා චිත්තරූප කාලානුක්‍රම (chronological) විලාසයෙන් හෝ තර්කානුකූල (rational) විලාසයෙන් ගත හොත් අර්ථශූන්‍ය විය හැකි ය. එහෙත් ඒ චිත්තරූප හෝ සංකල්ප රූප එක් තැන් කළ විට නොසිතූවිරූ ගැඹුරු සංවේදනාවක් පැන-නගියි. ජපන් හයිකු කාව්‍ය මෙයට ඉතා හොඳ උදාහරණයකි.

අසම්මත කාව්‍යවල හා භාවකාව්‍යවල (lyrical poetry) ඇති මේ සාම්‍යය මාර්ටින් එස්ලින් විසින් ලියන ලද The Theatre of the Absurd Reconsidered යන ලිපියෙහි මෙසේ දැක්වේ:

' අසම්මත නාට්‍යයක අන්තර්ගත අවස්ථා දාමය, කාලානුක්‍රම රටාවකින් බැඳී නොමැතිකම හා ඒවා බැලූ-බැල්මට විසිරුණු ස්වභාවයක් ප්‍රදර්ශනය කරන නිසා ම, ඒවා නාට්‍ය තුළට ගැනීමේ දී හොඳ පරීක්‍ෂාවෙන් හා විධිමත් විලාසයකින් නාට්‍ය ශරීරයට අනුගත කරගත යුතු වෙයි. මෙය ලිරිකල් කාව්‍ය නිර්මාණයේ දී නව කවියා යොදාගන්නා විධික්‍රම-වලට සමාන වෙයි. ලිරිකල් කාව්‍යයක (භාවකාව්‍යයක) එන අදහස් හා චිත්තකරූප ඉදිරිපත් වනුයේ එකිනෙකට අසම්බන්ධ (non-narrative) වූ, ආශ්‍රේයිමානී (associative) ස්වරූපයකිනි. විරිත, රිද්මය හා පුනරුච්චාරණය වැනි විධික්‍රම මගින් මේ විසිරුණු දෑ කවිය තුළ එක් තැන් කරනු ලැබේ. නවකතාවක හෝ කෙටිකතාවක අන්තර්ගතය ග්‍රහණය කරගැනීමට හැකි වනුයේ එහි සඳහන් වන සිද්ධිවල කාලානුක්‍රම පරිණාමය හා තර්කානුකූල සිද්ධි පටිපාටිය සැලැකිල්ලට ගැනීමෙනි. එහෙත් කවියක මේ දේ කෙරෙනුයේ කාව්‍ය චිත්තරූප, කාව්‍යයට අදාළ විධික්‍රම (විරිත්, රිද්මය, පුනරුච්චාරණය ආදිය) මගින් ගොනු කරනු ලැබීමෙනි. කාව්‍යමය චිත්තරූප වේදිකාව මතට ගෙන-එන අසම්මත නාට්‍යවල ද සිදු වනුයේ ඊට ම සමාන දෙයකි'.

මේ විස්තරයෙන් පැහැදිලි වන එක් ප්‍රධාන සත්‍යයක් නම්, අසම්මත නාට්‍යය යනු වේදිකාව මත පැබැඳෙන කාව්‍යයක් බව ය.

අසම්මත නාට්‍යකරුවා මෙසේ සංකල්ප රූප වේදිකාව මතට ගෙන-ඒමේ දී 'වචන'වලට දෙන්නේ අඩු වැදගත්කමකි. මෙය අසම්මත නාට්‍ය පෙළෙහි පෙනෙන වැදගත් වූ ද, විශේෂ වූ ද ලක්ෂණයකි. අසම්මතවාදී නාට්‍යකරුවන් ගේ ඇදැහීම වනුයේ අප භාවිතා කරන වචනවලින් සත්‍යය හෙළිදරව් වනවාට වඩා සත්‍යය වසන් වන බව ය. අප ගේ පැවැත්ම පිළිබඳ නිර්මල සත්‍යය හා එහි කාව්‍යමය පාරිශුද්ධභාවය වචන මගින් තර්කානුකූල සිතිවිලිවලට පෙරළා ප්‍රකාශ කිරීමට යාමෙන් වන්නේ සත්‍යය දූෂණය වීමක් යැ යි අසම්මතවාදී නාට්‍යකරුවෝ විශ්වාස කරති. ඒ නිසා ඔවුහු තර්කානුකූල වචන වෙනුවට, තම නාට්‍ය අවස්ථා ඉදිරිපත් කිරීමට

- විජ්ජාකරුවන්, සර්කස්කරුවන්, පිනුම්කරුවන් හා අභිරූපණ රංග (miming) මගින් උපායයන් යොදාගැනීම,
- විකට විසුළු පෑම් හා විකාර දර්ශන පාවිච්චි කිරීම,
- ස්වප්න හා මායා දර්ශන යොදාගැනීම,
- ප්‍රලාප බිණීම (verbal nonsense)

යනාදි උපක්‍රම යොදාගනිති.

අසම්මතවාදී නාට්‍යකරුවන් කියා-සිටින්නේ තමන් මෙකී මාධ්‍යයන් යොදාගැනීම තුළින් රංගකලාව වචනවල ව්‍යාජෝක්තියෙන් මුදවා, එය යළිත් ශුද්ධ රංගකලාව (pure theatre) කරා ගෙනයාමක් බව යි. මන්ද යත්, පැරණි ශුද්ධ රංග රීතියෙහි ප්‍රධාන උපාය මාර්ගයන් වූයේ ක්‍රියාකාරකම් (action) සහ දෙඩුම් (words) නොවූ හෙයිනි. මේ උපක්‍රම සංකල්ප රූප ලෙස භාවිත කිරීමෙන් අසම්මතවාදී නාට්‍යකරුවා කවියකු භාවිතා කරන මෙවලම් ම භාවිතා කරන්නෙක් වෙයි. මාර්ටින් එස්ලින් ගේ වචනවලින් පවසතොත් 'තර්කයෙන් බර වචන පාවිච්චි කරන්නා පණ්ඩිතයෙකි. වචනවලට පිටුපසින් ඇති සංකල්ප රූප භාවිතා කරන්නා කවියෙකි'.

අසම්මත නාට්‍යකලාවට මග හෙළි කළ ඩාඩා ව්‍යාපාරයේ මූලිකයකු වන ඇපොලිනෙයාර් විසින් ස්වකීය නාට්‍යයකට පූර්විකාවක් ලෙස යෙදූ පහත සඳහන් කවියෙන් මේ කරුණු හකුළා දැක්වෙයිඃ

'නොවෙයි රංගභූමිය යථාර්ථයේ හුදු අනුරුවක්
ගත යුතු යි තමා අවටැති හැම මිරිඟුවක් ම නාට්‍යකරු
තමනට ඇවැසි නම් නළුවට
පණ නැති දේට කටක් දිය හැකි ය ඔහුට

කාලයත්
අවකාශයත්
ඔහු ගේ මුළු මහත් විශ්වය
ඔහු ගේ නළුව ම වෙයි.
එතුළ
දෙවියෝ ඔහු ය.
මැවුම්කරු ද ඔහු ය.
සිය සිතැඟි ලෙස ඔහු එතුළ
නාද, ඉංගිති, සංචලන, මහ පිරිස් හා වර්ණ ද
හසුරුවාලා
ජීවිතය
එහි සංකල්ප නිර්මල සත්‍යයෙන් සන්නද්ධ කොට
මවයි රඟබිම මත'.

අසම්මත නාට්‍ය පිළිබඳ ව සංක්ෂේපයෙන් විස්තර කරන ලද මෙම ලක්ෂණ වඩාත් හොඳින් අවබෝධ කරගත හැක්කේ එම ගණයේ නාට්‍ය සජීව ලෙස විභාග කර බැලීමෙනි.

අසම්මත නාට්‍ය පිළිබඳ ව වන තම සම්භාවිත ග්‍රන්ථයේ මාර්ටින් එස්ලින් පවසනුයේ, එකී අංග ලක්ෂණ ඉතා පැරණි ග්‍රීක නාට්‍යවල, මධ්‍යකාලීන යුගයේ ආගමික නාට්‍යවල පමණක් නො ව එළිසබෙතීන නාට්‍යවල ද, ඊට මෑත කාලයේ, එනම්, විසි වැනි සියවසේ මුල් යුගයේ දී, ඇරැඹුණු ඩාඩා ව්‍යාපාරය (Dadaism) හා සම්භාවිත නාට්‍යවල ද, ස්ට්‍රින්ඩ්බර්ග් වැන්නවුන් ලියූ අධිතාත්ත්වික (Surrealistic) නාට්‍යවල ද අඩුවැඩි වශයෙන් අඩංගු වී ඇති බව පෙන්වා-දෙයි. එහෙත් පැහැදිලි ලෙස හඳුනාගත හැකි රංග ක්‍රමයක් ලෙස මේ රංග රීතිය එළි දකින්නේ 20වැනි සියවසේ මැද භාගයේ සිට මේ ආකාරයේ නාට්‍ය රචනා කළ සැමුවෙල් බෙකට්, ආර්තර් ඇඩමොව්, ඉයුජීන් අයනෙස්කෝ, ෂෝන් ගෙනෙ, හැරල්ඩ් පින්ටර්, එඩ්වඩ් ඔල්බි, මැක්ස් ෆ්‍රිෂ්, ගුන්තර් ග්‍රාස වැන්නවුන් ගේ කෘතීන් ගෙනි.

අපාය සංකල්පය හා ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍ර කලාව

උදා හෙට්ටිගේ

සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කළ ලංකාවේ විහාර බිතුසිතුවම්වල නිරූපණය කරනු ලැබ ඇති 'අපාය' පිළිබඳ ව විශ්ලේෂණය කිරීමේ දී සැලැකිල්ලට ගත යුතු කරුණු කිහිපයක් වේ. විහාර සිතුවම්කරණයේ දී අපාය එහි අන්තර්ගත කරනු ලැබීමට බල පෑ හේතු හා ඊට පසුබිම් වූ මූලාශ්‍රය ගැනත්, ලාංකේය බෞද්ධ සමාජය තුළ අපාය සංකල්පයේ ඓතිහාසික වර්ධනය පිළිබඳ වත්, සිතුවම්කරණයේ දී සිත්තරුන් තුළ පැවැති ආකල්ප හා සිතුවම් තුළින් ඔවුන් ගේ අදහස් ප්‍රකාශ වී ඇති ආකාරයත්, ඒ සඳහා යොදාගත් උපක්‍රම සහ ඒවායේ සාර්ථකත්වයට තුඩු දුන් හේතු ආදියත් මින් ප්‍රකාශ වේ.

කාලීන වශයෙන්, 18 හා 19වැනි සියවස්වලට අයත් ලංකාවේ දකුණු හා බටහිර මුහුදුබඩ පළාත්වල ප්‍රාදේශීය ව්‍යාප්තියක් දක්වන පැරැණි විහාරවල අපාය නිරූපිත සිතුවම් වැඩි වශයෙන් ඇඳ තිබෙනු පෙනේ. මේ හැර මාතලේ දිස්ත්‍රික්කයේ කවටයමුණ, කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ වැල්ලෑගල හා බෝතලේ ගෝධාභය විහාරය, මහනුවර දිස්ත්‍රික්කයේ හිඳගල රාජමහා විහාරය ආදි ස්ථානවල ද අපාය නිරූපිත සිතුවම් දක්නට ලැබුණත් එය ඉතා සුළු හා පසුකාලීන වශයෙනි.

අපාය සංකල්පය පිළිබඳ ව දැනට පවතින නිර්වචනයනට අනුව, 'සසර වසන සත්ත්වයන් මෙලොව දී රැස් කරන කුශලාකුශල කර්මයන්ට අනුරූප ව ඊළඟ භවයේ දී උපදනා බව බෞද්ධ දර්ශනයෙහි සඳහන් වේ' (සිංහල විශ්වකෝෂය, 1963, 488). ඒ අනුව කුශල කර්මයන්හි විපාක සුගතියෙහි දී විඳින්නා සේ ම, අකුශල කර්මයන්හි අනිෂ්ට විපාක දුගතියෙහි දී විඳිනු ලබයි. විශ්වකෝෂයෙහ සඳහන් වන ආකාරයට ද සැපය හා අභිවෘද්ධිය 'අය' යැ යි කියනු ලැබේ. යම් තැනෙක අයසංඛ්‍යාත සැපය හෝ දියුණුව අපාගත වී නම් හෙවත් පහ ව ගියේ

නම්, ඒ ස්ථානය අපාය ලෙස සඳහන් වේ (සිංහල විශ්වකෝෂය, එම). සැපය හෝ දියුණුව, දුක්ගිනි, විනිපාත, නිරය යනු ද අපාය හැඳින්වීමට භාවිතා කළ තවත් යෙදුම් වේ. දුකට ගති හෙවත් ආධාර වන හෙයින් 'දුගති' යැ යි ද, පවු කළා වූ ව්‍යවසව පතිත වන හෙයින් 'විනිපාත' යැ යි ද, අස්වැසිලි නැති හෙයින් 'නිරය' යැ යි ද එහි තව දුරටත් අර්ථ දක්වා තිබේ. මේ සඳහා වියෝ වීම, පාඩු වීම, දුසිරිතට ඇබ්බැහි වීම යන අර්ථ ද, මරණින් පසු පත් වන තාවකාලික භවයත් මෙයින් අදහස් කරන බව ද පෙන්නුම් කොට ඇත (Pali-English Dictionary, 1921).

මේ අනුව, පරලොවක් හා මරණින් පසු ආත්මයක් පිළිබඳ අදහස් මුලින් ම ලෝකයට ගලා-එන්නට වූයේ භාරතීය සමාජය සරු බිම් කොටගෙන යැ යි පැවැසේ. මෙය සග් වෛදික හා පශ්චාද් වේද සාහිත්‍යයෙහි කොතෙකුත් විස්තර කරනු ලැබ ඇත. හොඳ කර්මයන් මෙන් ම නරක කර්මයන් ද ඇතැ යි සැලැකූ වෛදික මුනිවරු හොඳ කර්ම කළවුන් ස්වර්ගයෙහිත්, නරක කර්ම කළවුන් අපායෙහිත් උපදනා බව පිළිගත්හ. සත්ත්වයා ගේ පුනරුත්පත්තිය හොඳ හෝ නරක කර්ම කිරීම අනුව සිදු වන බවට මූලික විශ්වාසයක් ඔවුන් තුළ විය. (ඍග්-වේදයේ 10වැනි මණ්ඩලයේ 14වැනි සූක්තය).

මේ අන්දමට ඍග් වෛදික යුගය වන විට ඇති ව තුබූ පරලොව පිළිබඳ විශ්වාසය පදනම් කොට හටගත් අපාය පිළිබඳ සංකල්පිත හැඟීම් පශ්චාද්-වෛදික යුගය වන විට වඩාත් ප්‍රචලිත වී මුළු භාරතීය සමාජය පුරා ම ව්‍යාප්ත වූ බව පශ්චාද්-වෛදික සාහිත්‍යයෙන් (ඡාන්දෝග්‍ය උප-නිෂදය) ස්ඵුට වේ. පශ්චාද්-වෛදික හා බ්‍රාහ්මණ ග්‍රන්ථවල දැක්වෙන අපාය පිළිබඳ විග්‍රහයේ ආකෘතික බලපෑමක් බෞද්ධ දර්ශනය කෙරෙහි ද ඇති වී තිබෙන බවක් පෙනේ. එහෙත් වේදයේ හා බ්‍රාහ්මණ ග්‍රන්ථවල එන විග්‍රහයට වඩා දාර්ශනික වූත් ශාස්ත්‍රීය වූත් අන්තර්ගතයක් බෞද්ධ සාහිත්‍යයේ මේ සම්බන්ධ ව දැකිය හැකි ය. කිසි විටෙකත් සම්මුතියට පටහැනි නොවූ බුදුන් වහන්සේ එදා සමාජයේ පැවැති පිළිගත හැකි හා චර්යා ධර්මයන් වර්ධනය කෙරෙහි බලපෑ අදහස් වෙනස් කරන්නට උත්සාහ නොකළ නිසාත්, එම අදහස්වල දාර්ශනික මග හෙළි-පෙහෙළි කිරීමට පමණක් උත්සාහ ගත් නිසාත් බෞද්ධ සාහිත්‍යයෙහි අපාය පිළිබඳ සංකල්පය පූර්වාවවාදයක් වූ බව පෙනේ. පසුකාලීන ව බෞද්ධ සංස්කෘතික ආභාසය ලබාගත් ලාංකේය සමාජය තුළට අපාය සංකල්පය ඇතුළු වූයේ ද බුදු දහම ඔස්සේ විය හැකි ය.

මුල් කාලයේ දී බෞද්ධ සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථවල අන්තර්ගත කතා පුවත්වලින් හොඳ නරක විභාගයන් හා නරක කර්ම කළවුන් අපායේ ඉපිද ඝෝරතර දුක් විඳින ආකාරයත් පිළිබඳ විස්තරත් ජනතාවට ඉදිරිපත් කළ ද, පසුකාලයේ දී චිත්‍ර කලාව වැනි ජනමාධ්‍ය ශිල්පයන් මගින් එය දෘශ්‍යමය තත්ත්වයක් කරා ගෙන ආ හැටි විහාර සිතුවම් පරීක්ෂා කිරීමෙන් පෙනේ.

මෙලෙස අපාය පිළිබඳ ව බෞද්ධයා තුළ පවතින ආකල්පය හැරුණු විට, පසුකාලීන යුරෝපීය ආගමික අන්තර්ගතයන් තුළ ද එය මුල් බැසගත් බවක් දැකිය හැකි ය. ක්‍රිස්තියානි දේවධර්මයට අනුව අපාය නිරය නමින් හඳුන්වන බවක් පෙනේ. බයිබලයේ පරණ ගිවිසුමේ මේ සඳහා දී ඇත්තේ 'ෂෙයොල්' (sheol) (නිරය) යන හීබ්‍රෑ නාමය යි. ක්‍රිස්තියානි දේවසභාවේ විශාරදයකු වන ශුද්ධ වූ අගෝස්තීන ගේ දේශනාවලට අනුව නිරය ඉතාමත් දුක්සහගත ස්ථානයකි. දෙවියන් ගේ කැමැත්ත පරිදි පවුකාර ආත්මයන් පතිත වන තැනකි. මෙම පවුකළවුන් ගේ ආත්මයන් සදාකාලික ව ම නිරයේ දුක් විඳිමින් පසු වන බවත් කිසිදාක ඉන් මිදීමක් නොමැති බවත් එම දේශනාවේ (බර්ට්‍රන්ඩ් රසල, 1970, 396) සඳහන් වේ.

අපාය පිළිබඳ බුදු සංකල්පය විහාර බිතුසිතුවම් මගින් ඉදිරිපත් කොට ප්‍රබල සන්නිවේදනයක් ජනතාවට ලබාදීම කාලීන අවශ්‍යතාවක් ව ඇති බව පෙනේ. මිනිසා තුළ පවතින තිරශ්චීන හා අධම ක්‍රියා වළක්වා-ලීමේ අදහසත්, මිනිසා සද්ගුණවත් පුද්ගලයකු බවට පත් කිරීමේ මුඛ්‍ය පරමාර්ථයත් මෙයට ප්‍රධාන වශයෙන් හේතු විය. ක්‍රි. ව. 18, 19 සියවස්වලට පෙර සිට ලක්දිවට එල්ල වූ යුරෝපීය ආක්‍රමණ නිසා බටහිර සංස්කෘතියේ බලපෑම වැඩි වශයෙන් මේ යුගය වන විට දකුණු මුහුදුබඩ පළාත්වලට දැනෙන්නට විය. මේ නිසා මත්පැන් පානය, මස් සඳහා සතුන් මැරීම ආදි බුදු සමයෙන් තහනම් කොට ඇති මිලේච්ඡ සිරිත්වලට මෙම ප්‍රදේශවල නූගත් ගැමි ජනතාව ක්‍රමයෙන් ඇබ්බැහි වන්නට වූහ. ලාංකේය ගැමි බෞද්ධ පිරිස් ඉන් මුදවා-ගැනීමට වූ අවශ්‍යතාව නිසා සන්නිවේදන ශිල්පවල සහාය ලබාගැනීමට සිදු විය. මේ සඳහා වඩාත් ම යොදාගනු ලැබ ඇත්තේ චිත්‍ර කලාව යි. විහාර සිතුවම් කර්මාන්තය දෙස බලන විට, බුදු සිරිතේ නොයෙකුත් අවස්ථා සිතුවමට නැගීම වැඩි වශයෙන් සිදු වී ඇත්තේ 18, 19වැනි සියවස්වල දී ය. ජාතක කථා සිතුවමට නැගීම විහාර බිතුසිතුවම් කර්මාන්තයේ ප්‍රධාන අංගයක් විය. යුරෝපීය ආභාසයෙන් සංකර වූ දකුණු බටහිර

මුහුදුබඩ ප්‍රදේශවල සමාජයට ඇති වූ සන්නිවේදන අවශ්‍යතාව අනුව මෙම පළාත්වල විහාරවල ජාතක කථා සිතුවමට නැඟීමත් සමග ම අපාය නිරූපිත චිත්‍ර ද ඇඳ තිබෙනු පෙනේ. (කරගම්පිටිය, දෙහිවල) සුබෝධාරාමයේ මහා නිමි ජාතක කථා වස්තුවට අදාළ වන ආකාරයට විස්තරාත්මක ව අපාය සිතුවම් කරනු ලැබ ඇත.)

අපාය නිරූපිත මූලාශ්‍රය අතර සාහිත්‍ය කෘති, බෞද්ධාගමික කෘති හා ජාතක කථා මූලික කොට ගත හැකි ය. සංඛ්‍යාත්මක වශයෙන් ගත් කළ, ලිඛිත සාධකවලට අනුව අපාය සංඛ්‍යාත්මක වශයෙන් වුවත් (B.C. Law, 1923, 72, මහා නිමි ජාතකය , 1968, 1, 11, එක්සිය සතිස් ජාතකය) පොදු ජනයා අතර බෙහෙවින් ඒවා එතරම් විශාල ගණනක් ප්‍රචලිත ව නොපැවැති බව පැහැදිලි වේ. පොදු ජනයා අතර වඩාත් ම ප්‍රචලිත ව පැවැතියේ තිරිසන්, ප්‍රේත, අසුර, සංජීව, කාලසූත්‍ර, සංඝාත, රෞරව, තාප, මහාතාප, මහාරෞරව, අවීචි යන නරක අටක් පමණි (මහා නිමි ජාතකය, 1968, 1, 10).

මේ හැර ජනප්‍රවාද ඇසුරින් ගත් අදහසුත්, ඒ ඒ විහාරස්ථානවල විසූ උගත් භික්ෂූන් වහන්සේලා ගේ දැනීම් සම්භාරය හා විශ්වාසත්, සිත්තරුන් තුළ පැවැති පරිචය අත්දැකීමත් මෙහි දී මූලාශ්‍රය වශයෙන් සැලැකිය හැකි ය. විශේෂයෙන් විහාරයක බුදුමැඳුර තුළ ඇති ගර්භ-ගෘහයෙහි අපාය චිත්‍රගත නොකරවීමට සිත්තරුන් මෙන් ම ඔවුනට අනුබල දුන් අධිකාරීහු ද වගබලාගෙන ඇත්තාහ. මෙසේ කිරීමට ප්‍රධාන හේතුව වූයේ බුදුන් වදාළ ධර්මයෙන් අපාය පිටුදැකීම බව නිගමනය කළ හැකි ය. සෑම විහාරයක ම වාගේ අපායන් චිත්‍රගත කිරීමට තෝරාගන්නා ලද්දේ බුදුන් වහන්සේ ගේ ප්‍රතිමාව නොදිස් වන බිත්ති ප්‍රදේශවල පහත ම මට්ටම යි. (කතළුව පූර්වාරාම විහාරය, දොඩන්දූව කුමාර මහාවිහාරය, කතළුව රන්වැල්ලේ විහාරය, දෙහිවල සුබෝධාරාම විහාරය, බෝතලේ ගෝඨාභය විහාරය ආදි තැන්වල විශේෂ වශයෙන් මෙම ලක්ෂණය දැකිය හැකි ය). මීට ප්‍රධාන හේතු දෙකක් පදනම් වන්නට ඇත. අපාය මානව සමාජයට අහිතකර බව ආගමික වශයෙන් නිර්දේශ කර තිබීම හා මිනිස් ලොවටත් පහළ පාතාලයක පවතින ලෝක විෂයක් හැටියට ඇති විශ්වාසයත් එම හේතු දෙක යි. අපාය සිතුවම්කරණයේ දී සිත්තරුන් හා ඔවුනට අනුබල දුන්නවුන් තුළ පැවැතියේ ද කුමන ආකල්පයක් ද යන්න විමැසීමේ දී හැඟී-යන්නේ සමාජ ද්‍රෝහී ක්‍රියාවල නිරත වීමේ ආදීනව භයංකර විපාක ජීවිත කෙරෙහි ඇති කරවන බව පොදු ජනයාට ප්‍රකාශ කිරීමට උත්සාහ දරා ඇති බව යි.

අපායක් දෘශ්‍යමය මාධ්‍යයක් බවට පත් කිරීමේ දී අනෙකුත් වෘක්ෂ-ලතා, සත්ත්ව රූප හා මිනිසා විසින් ප්‍රයෝජනයට ගනු ලබන උපකරණ ආදිය ද යොදාගැනීමට සිත්තරුන් වෙහෙස දරා ඇත. ස්වභාව ධර්මයා තුළ ඇති යථාරූපී ලක්ෂණ සංකේතාත්මක ව නොයොදාගත්තේ නම් ඇතැම් විට නුදුටු අපායක් චිත්‍රගත කිරීමෙන් සාමාන්‍ය ජනතාවට අවබෝධයක් නොලැබෙන්නට ඉඩ තිබිණි. එබැවින් දෘශ්‍යමය මාධ්‍යයක් වශයෙන් ප්‍රකාශ කිරීමේ දී හැඟීම් දනවන පරිදි මිනිසාට හුරුපුරුදු වූ ලොවක ඇති සියලු වස්තූන් විෂය කරගත් බව පැහැදිලි ය. මෙහි දී සමකාලීන සමාජයේ ආවේනික ලක්ෂණ එම සිතුවම් තුළට බොහෝ දුරට අඩංගු වන්නට ඇත. අපාය නිරූපිත බිතුසිතුවම්වල ඇඳ තිබෙන ශෛලිමය ක්‍රියාකාරකම් හා සම-කාලීන සමාජයේ පැවැතියා වූ නොයෙකුත් ක්‍රියාත්මක විධි අතර සම්බන්ධය තුලනාත්මක ව සසඳා බලන කල, සමකාලීන ලංකා සමාජයේ පැවැති නොයෙකුත් ආවේනික ලක්ෂණ මේවාට බලපා ඇති ආකාරය වටහාගත හැකි ය. මධ්‍යකාලීන ලංකා සමාජයේ පැවැතියා වූ විවිධ දඬුවම් ක්‍රම ගැන රොබර්ට් නොක්ස් සඳහන් කරන පරිදි '.... අපරාධයට සම්බන්ධ වූ අනෙක් අය හෙළි කරවාගැනීම් වස් ආයුධවලින් මස් කපා උගුලුවා දැමීම, ගිනියම් කළ යකඩින් දැවීම ආදි දරුණු වධ-හිංසා පළමුවෙන් පැමිණවි ය' (රොබර්ට්නොක්ස් ගේ ලංකා විස්තරය, 2003, 139). නිරයට නියම වූ පුද්ගලයනට මේ ආකාරයෙන් ම දරුණු වධ-හිංසා පමුණුවන අවස්ථා ඉහත කී බිතුසිතුවම් අතර දක්නට ඇත. මෙයින් පෙනී-යන්නේ මධ්‍යකාලීන වැඩවසම් සමාජයේ පැවැති ආවේනික දඬුවම් ක්‍රම පිළිබඳ නිරූපණ සිත්තරා ගේ තෙලිතුඩින් විහාර බිතුසිතුවම් තුළට ඇතුළු වූ බව යි. මෙයට ප්‍රධාන හේතුව වන්නට ඇත්තේ ද මෙකී සිතුවම් අඳින ලද කාලය මෙම දඬුවම් ක්‍රම සමාජයේ පැවැති අවධියෙන් වඩා ඈත් වන්නට පටන් ගැනීම යි. මේ හැර මධ්‍යකාලීන සමාජයේ නොයෙකුත් දඬුවම්වල දී භාවිතා කරන ලද අවිආයුධ වර්ග ද (රූප සටහන් බලන්න) අපාය නිරූපිත බිතුසිතුවම්වල ඇඳ ඇති බව (රැල්ෆ් පීරිස්, 1964, 1, 100) පෙනේ.

ආදිකල්පික යුගයේ විසූ මිනිසුන් පවා තමනට බිය මෙන් ම සතුට ගෙනදුන් පරිසරයේ ප්‍රබල අංගයක් වූ සතුන් ගේ ක්‍රියාවේග ගිරිගුහා බිත්තිවල පින්තාරු කිරීමෙන් හා ඒවා නැරඹීමෙන් (ස්පාඤ්ඤයේ 'ඇල්ටමයිරා' නම් ස්ථානයේ ගුහාවකත්, ප්‍රංශයේ 'ලාමැඩිලීනි' ප්‍රදේශයේ ගිරිගුහාවලත් මුව, කුළුහරක්, වල්ඌරු ආදි සතුන් ගේ ක්‍රියාවේග දක්වන සිතුවම් දක්නට ලැබේ) වින්දනයක් ලබන්නට ඇත. මේ අනුව, බිතු-

සිතුවම්වල දක්වා ඇති සටහන්, ක්‍රියාකාරකම්, ආයුධ හා සත්ත්ව වර්ග පිළිබඳ ව සිතන කලත්, කාලීන සමාජ විස්තර දැක්වෙන ඉතිහාස කථා, පුරාවිද්‍යාත්මක වාර්තා වැනි ශාස්ත්‍රී ශිල්පීය තත්ත්වයන් සමග ඒවා සසඳන කලත් සමකාලීන සිත්තරුන් ගේ හා උපදෙස් දෙන්නවුන් ගේ විඥාන පරම්පරාව තුළ ඇති වූ ආවේගයන් ප්‍රකාශ වන නිරූපණ මාධ්‍යයක් හැටියට මෙය වඩාත් වැදගත් වූවා සේ පෙනේ.

අපාය සිතුවම් නැරඹීම මගින් බෞද්ධ ජනතාව දක්වන සමාජික ප්‍රතිචාරය ද සිත්තරා යොදාගත් උපක්‍රමවල සාර්ථකත්වය කෙරෙහි විශේෂ බලපෑමක් කරයි. මෙලොව දී නොයෙක් පවුකම් කළවුන් උපදින නරකවල ස්වභාවය ඉතා භයංකර හා ජුගුප්සාජනක අයුරින් සිතුවම් අතර නිර්මාණය කරනු ලැබ ඇත. මේවා තම දෘෂ්ටිමය ග්‍රහණයට අසු කරගන්නා පුද්ගලයා නිතැතින් ම පවට බියක් දක්වයි. ඒවායේ දැක්වෙන දරුණු දඬුවම් පිළිබඳ ව සිතන විට සාමාන්‍ය ගැමියා අපායට බිය වේ; ඒ නිසා ම අයහපත් ක්‍රියාවලින් වැළැකීමට උත්සාහ දරයි. පුරාණයේ රජවරුන් පවා ධර්ම කරුණු ඇසීමෙන් යහපත් ප්‍රතිචාර දැක්වූ බව වංශකථාවල ද සඳහන් වේ (මහාවංස, xxxvi, 68, 69).

මානව සන්නිවේදන ක්‍රියාවන්හි එන ප්‍රකාශන, නිරූපණ හා භාවිත ලක්ෂණ මිනිසා ගේ ප්‍රායෝගික අත්දැකීම්වලට සමාන වන ප්‍රමාණයට ම ජනමාධ්‍ය සන්නිවේදනය නරඹන්නාට සෘජු බලපෑම් ඇති කරයි. මේ අනුව, අපාය පිළිබඳ බිතුසිතුවම්වලින් කෙරෙන ප්‍රකාශනයේ සාර්ථකත්වය මෙකී තේමාව තුළට බිතුසිතුවම් සමග සසඳා පරීක්‍ෂා කිරීමෙන් වටහාගත හැකි ය. එම සිතුවම් රූපරාමුවල එන නරකයන් ගේ දුක්වල අතිශය කටුක හා භයංකර බව ප්‍රායෝගික අත්දැකීම්වලටත් වඩා ඈතට ගොස් විකාශනය කර තිබෙනු බොහෝ විට දැකිය හැකි ය.

එසේ මනෝමූලිකත්වයට වැඩි නැඹුරුවක් දක්වා ඇඳීමට හේතු වන්නට ඇත්තේ සිත්තරා ගේ අන්තර්ඥානය තුළ අදාළ අවස්ථාවේ පහළ වූ තියුණු ආවේග ධාරාවන් ගේ බලපෑම විය හැකි ය. මෙවන් නිරූපණ ලක්ෂණ කෙතරම් මනෝමූලිකත්වයට බර වුව ද, වාස්තවික ජීවන සිද්ධීන් පාදක කොටගෙන බිතුසිතුවම් ඇඳ තිබෙන හෙයින්, හැඟීම් ඇති කරගැනීමේ දී පෞද්ගලික අත්දැකීම් හා නොසැසඳෙන ව්‍යාකූල තත්ත්වයක් කිසිසේත් ඇති නො වේ. මෙය ද සිත්තරා ගේ බලාපොරොත්තු සඵල වීමට ප්‍රධාන හේතුවක් විය.

මෙවන් සිතුවම්වල මනෝවිද්‍යාත්මක පැත්ත පිළිබඳ ව සලකා-බලන කල පැහැදිලි වන කරුණු කිහිපයෙකි. ආගමික වතාවත් සඳහා විහාරයට යන පුද්ගලයනට විහාර ගර්භය තුළ සිතුවම් කොට ඇති අපාය සිතුවම් වටහාගත හැකි ය. ඒවායේ භාවිත කර ඇති දැඩි වර්ණ සංරචනා විධි ආදිය නෙත ගැටෙන විට මානසික පරිවර්තනයක් නිතැතින් ම ඇති විය හැකි ය. එය මනෝවිද්‍යාත්මක තත්ත්වයන් කෙරෙහි බලපාන ආකාරයේ එක් පැතිකඩකි.

මෙලොව ජීවත් වන සෑම පුද්ගලයකු ම කවර හෝ දඬුවමක් කෙදිනක දී හෝ විඳ ඇත. දඬුවම්වල අමානුෂික හා අතිශය වේදනා-කාරීබව මිනිසා ගේ ප්‍රායෝගික අත්දැකීම් බවට පත් ව පවතින විට, උචිත වර්ණය සංයෝග කරමින් සජීවී අයුරින් ඇඳ තිබෙන දඬුවම් දීමේ ක්‍රම හා දඬුවමට යටත් වීමේ විලාස නෙත ගැටෙන විට, ඒවායේ වේදනාකාරී බව එම අවස්ථාවේ දී ම ශරීරයට දැනෙන්නාක් මෙන් වෙයි. විවිධ අකුශල කර්මයනට ආවේනික වූ දඬුවම් ක්‍රම දෘෂ්ටිමය වශයෙන් ග්‍රහණය කරගන්නා කල, බලන්නා ගේ ඇඟ කිලිපොළා යන්නාක් මෙන් වෙයි. සමහර දඬුවම් ක්‍රම සිතුවමින් වුව ද බැලීමට නොහැකි තරම් අමානුෂික බවකින් යුක්ත ය.

මෙකී සිතුවම්කරණයේ සංරචනය සැකැසීමේ දී බිය වද්දනසුළු, රළු, රෞද්‍ර, ගොරෝසු යැ යි සැලැකෙන වර්ණ තෝරා-ගැනීම ද විශේෂ කාර්යයක් වී ඇත. සමහර තැනක දී යමපල්ලකු ගේ රූපය මිනිස් ආකෘතියක් නිරූපණය කළත්, ඔහු යහපත් මිනිස් සමාජයක වෙසෙන අයකු නොවන බව පෙන්වීමට දැඩි කාලවර්ණ යොදාගත් බව පෙනේ. බොහෝ අවස්ථාවල මිනිස් රුව යොදාගත්ත ද, ඊට අමනුෂ්‍ය අවයව යෙදූ බවක් පෙනේ. එනම්, මිනිස් රුව ම විකෘති කොට, භයංකර දළ ඇති, දත් ඇති, විරූපී මුහුණු යොදා තිබේ. අපාය මිනිස් දිවියට බෙහෙවින් අප්‍රියජනක දරුණු වධහිංසා දෙන ලෝකයක් බව පෙන්වීමට මිනිස් ලොවේ පවතින දරුණු සාපරාධී පැත්ත චිත්‍රගත කොට ඇත. මේ මගින් අතිප්‍රබල මානසික පරිවර්තනයක් නරඹන්නා තුළ නිතැතින් ම ඇති වේ.

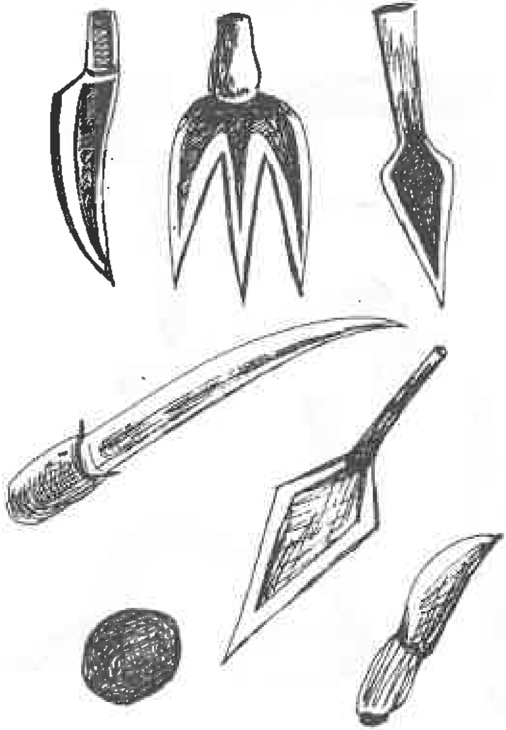
චිත්‍ර සඳහා සංරචනය නිර්මාණය කිරීමේ දී සැලැසුමට දුන් මූලිකත්වය ද සිත්තරා යොදාගත් උපක්‍රමයන්හි සාර්ථකත්වය හෙළි කරන්නකි. වෙනවෙන ම ගෙන අධ්‍යයනය කළ හොත්, එක ම රටාවකට අනුව රූප රාමු නිර්මාණය කර ඇති බව පැහැදිලි ය. මූලික වශයෙන්

යොදාගනු ලැබූ ඉඩ ප්‍රමාණය තුළ හැඩය ඉස්මතු කර දැක්වීමට සෙ.මී. 2ක් හෝ 1.5ක් පමණ පළල තීරු යොදාගෙන තිබේ. මේ සෑම සංරචනයක දී ම මූලිකත්වය ලැබූ සැලැසුම් අංගයක් විය. සියලු ම සංරචන සැලැසුමට අනුකූල ව විමර්ශනය කරන කල, විස්තරය හා අපාය නාමය දැක්වීම සඳහා වෙන් කොට තබන ලද සෘජුකෝණාශ්‍රාකාර කොටසකි. මෙය සෑම විහාරයක ම පොදු සැලැසුම් අංගයක් වී ඇති නමුදු, සුළු සුළු වෙනස්කම් එක් එක් විහාරය පිළිබඳ ව වෙන වෙන ම පරීක්ෂා කළ හොත් පෙනේ. සැලැසුම්කරණය පිළිබඳ ව තව දුරටත් අධ්‍යයනය කළ හොත්, බිත්ති සැලැසුමට අදාළ වන ආකාරයට චිත්‍ර නිරූපණය කිරීම සඳහා පනේල වෙන් කොටගෙන ඇති බව පැහැදිලි වේ. එනම්, සෑම විහාරයක ම පාහේ බිත්ති යේ පහළ ම පනේලය මෙයට මූලික වී ඇති බව බිත්ති සැලැසුම් පරිශීලනයෙන් අනාවරණය වනු ඇත. මීට වෙනස් විශේෂ අවස්ථාවක් දෙහිවල කරගම්පිටිය විහාරයෙන් පෙන්නුම් කෙරේ. මෙහි දී අපාය චිත්‍රණය කිරීමට එක් කථාවස්තුවක් (එනම්, නිමි ජාතකය) පසුබිම් කොටගෙන ඇත. එසේ වුව ද, ඉහත පෙන්වා-දුන් සැලැසුම් රීතිය මෙහි ද අන්තර්ගත වී ඇති බව සැක නැත. මන්ද, මහා නිමි ජාතකය ආරම්භ කොට ඇත්තේ පහත ම තීරුවේ වම් පසින් වන අතර, පසු ව දකුණට ව්‍යාප්ත වී, ඊට ඉහත පනේලය කරා ද ගමන් කරන ආකාරය බිත්ති සැලැසුම් නිරීක්ෂණයෙන් ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ.

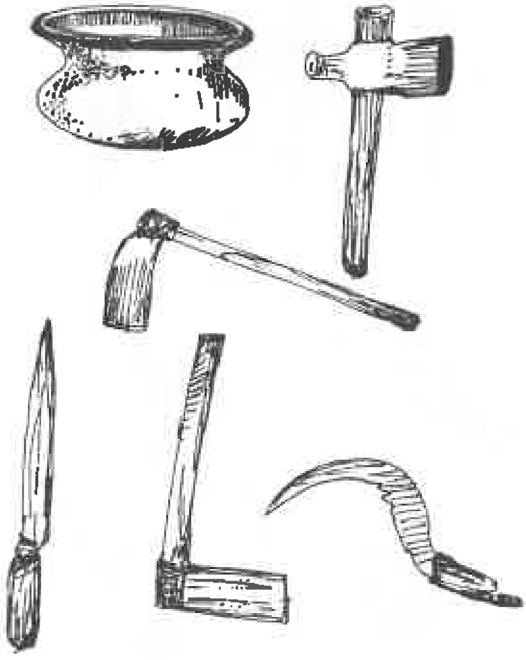
ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍රකරණයේ සුවිශේෂ ලක්ෂණයක් නිරූපණය කරන එක් සංවේගාත්මක හා සංවේදී අවස්ථාවක් ලෙස අපාය චිත්‍ර වැදගත් වේ. මෙය හුදෙක් ම අවස්ථෝචිත තත්ත්වයකට වඩා සැලැසුම්සහගත දෘශ්‍ය කලාව මූලික කොටගත් තත්ත්වයක් ලෙස හඳුන්වා-දිය හැකි ය. එමෙන් ම දක්ෂිණදිග ප්‍රාදේශීය චිත්‍රකරණයට වඩා මූලිකත්වයක් දී ඇති බව සෙසු භූමි පරාසයන් සමග සසඳා-බැලීමෙන් පැහැදිලි වේ. රේඛාකරණය, වර්ණ සංයෝජනය, වර්ණ පූරණය, සංරචන නිර්මාණ හා සමස්ත සිතුවම් සැලැසුම්කරණය හා මෙකී චිත්‍රකරණයේ මූලික ලක්ෂණ ගණනාවක් මත නිර්මාණය වූ අපාය සංකල්පය අතිශය සංවේදී නිරූපණ අවස්ථාවක් ලෙස දේශීය චිත්‍රකලාව නියෝජනය කරනු ලබයි.

සත්ව රූප

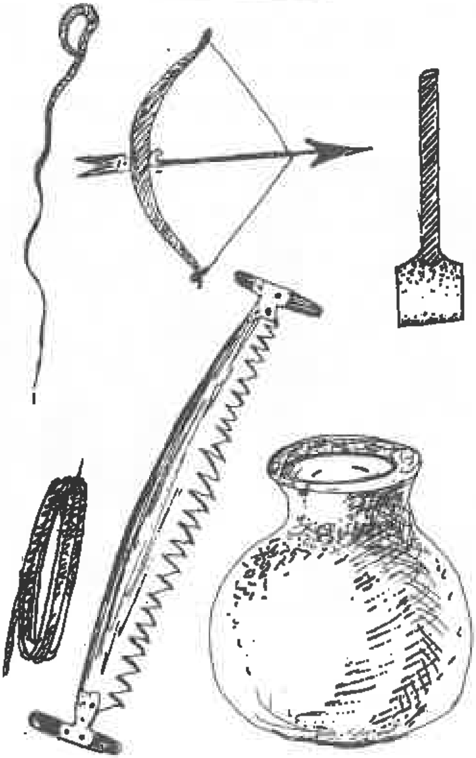
අවි ආයුධ —



අවි ආයුධ හා
උපකරණ —



අවි ආයුධ හා
උපකරණ —



පූර්වාරාමය ——— 2

කාකණ්ට ———

රන්වැල්ලේ විහාරය ....
කතළුව ....

තෝරාගත් ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ හා ලිපි

1. තොම්සන්, එඩ්වඩ්. ජේ., බෞද්ධ චින්තාවේ ඉතිහාසය, කොළඹ, 1962.
2. එදා හෙළ දිව, අනු. ඩේවිඩ් කරුණාරත්න, කොළඹ, 2003.
3. ථේරවාද න්‍යාය, සංස්. හැඟොඩ හේමානන්ද ස්ථවිර, කොළඹ, 1962.
4. ධර්මප්‍රදීපිකාව, සංස්. බද්දේගම විමලවංස හිමි, කොළඹ, 1959.
5. පටිච්චසමුප්පාද විවරණය, පරි. නන්දදේව විජේසේකර, කොළඹ, 1957.
6. පන්සියපණස්ජාතක පොත, රත්නසේකර පොත් වෙළඳ සල, කොළඹ, 1957.
7. පීරිස්, රැල්ෆ්, සිංහල සමාජ සංවිධානයඃ මහනුවර යුගය, කොළඹ, 1964.
8. මහාවංසය, සංස්. පණ්ඩිත බටුවන්තුඩාවේ හා හික්කඩුවේ සුමංගල හිමි, කොළඹ, 1946.
9. ආරියපාල, ඇම්. බී., මධ්‍යකාලීන ලංකා සමාජය, කොළඹ, 1962.
10. මහා නිමි ජාතකය, සංස්. කළුකොඳයාවේ පඤ්ඤාසේකර හිමි, කොළඹ, 1968.
11. රසල්, බර්ට්‍රන්ඩ්, බටහිර දර්ශන ඉතිහාසය, කොළඹ, 1970.
12. රාහුල හිමි, වල්පොල, ලංකාවේ බුදුසමයෙහි ඉතිහාසය, කොළඹ, 1962.
13. ලංකා ජනතාව, පරි. නන්දදේව විජේසේකර, කොළඹ, 1955.
14. වික්‍රමසිංහ, මාර්ටින්, බුදුසමය හා සමාජ දර්ශනය, ගල්කිස්ස, 1948.
15. වික්‍රමසිංහ, මාර්ටින්, බෞද්ධ දර්ශනය හා මාර්ගය, කොළඹ, 1968.
16. විමලවංස ස්ථවිර, බද්දේගම, බෞද්ධ සාහිත්‍යය, මහරගම, 1950.
17. සද්ධර්මරත්නාවලිය, අනුර මුද්‍රණාලය, මහරගම, 1952.
18. සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, ධර්මිෂ්ඨ සමාජය, කැලණිය, 1982.
19. සිංහල විශ්වකෝෂය, 1 කාණ්ඩය, කොළඹ, 1963.
20. Illustrated Encyclopaedia of World Mythology, ed.. R. Carver-dish, London, 1978.
21. Law, B.C., Heaven and Hell in Buddhist Perspective, Calcutta, 1923.
22. Marasinghe, M.M.J., Gods in Early Buddhism, Kelaniya, 1974.
23. Pali-English Dictionary, ed., T.W. Rhys Davids & L.W. Stede, London, 1921.

සංස්කෘත නාට්‍යයේ සංගීතය

මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ

භාරතීය සංගීතයේ ඉතිහාසය නාට්‍යයේ ඉතිහාසය තරම් ම හෝ ඊටත් වැඩි ඈතකට දිව-යයි. දැනට ශේෂ ව ඇති පැරැණිතම නාට්‍ය විචාර ග්‍රන්ථය වන නාට්‍යශාස්ත්‍රය භාරතීය සංගීතය පිළිබඳ ව ලියැවුණු පැරැණිතම කෘතිය ද වේ. එහි 28වැනි අධ්‍යායේ සිට 34වැනි අධ්‍යාය දක්වා වූ කොටස වෙන් වී ඇත්තේ සංස්කෘත නාට්‍යයේ සංගීත යෝජනය පිළිබඳ සාකච්ඡාවක් සඳහා ය. 10වැනි සියවසේ අභිනවගුප්ත විසින් නාට්‍යශාස්ත්‍රයට ලියන ලද අභිනවභාරත ව්‍යාඛ්‍යාව මගින් ද එවක නාට්‍ය සංගීත ප්‍රයෝගය පිළිබඳ යම් යම් තොරතුරු අපට දැනගත හැකි වේ.

සංස්කෘත නාට්‍ය දර්ශනයක් සඳහා සංගීතයේ දායකත්වය නැති ව ම බැරි දෙයක් විය. එය නළුවන් ගේ ගායනයන් හා රඟපෑම් සමග අවියෝජනීය ලෙස බද්ධ ව පැවැතිණි. නාට්‍ය පිටපතත්, වේදිකාව මත ගෙනෙන ලද එහි ප්‍රයෝගයත් අතර විශාල වෙනසක් විය. නළුවන් ගේ ප්‍රවේශය, නික්ම-යාම, රඟපෑම ආදි අවස්ථාවන් සඳහා විශේෂ ධ්‍රැවා ගීත ගැයුණු අතර, ඒවා බොහෝ විට රචනා කරන ලද්දේ සූත්‍රධාර විසිනි. නළුවන් නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදායට අනුව වේදිකාවට පැමිණි අවස්ථාවල ඔවුන් ගේ පියවර පාලනය කිරීම පිණිස බෙර හා සෙසු වාද්‍යභාණ්ඩ ද යොදාගනු ලැබූ බවට සාක්ෂි ඇත. ඇතැම් නාට්‍ය දර්ශනවල දී සූත්‍රධාර 'සංගීත රචනා' කාර්යයෙහි යෙදුණු බව කියැවේ. එයින් අදහස් කැරුණේ නාට්‍ය දර්ශනය ආරම්භ වන්නට පෙර පවත්වන ලද පූර්වරංගයෙහි දී ඔහු සංගීතය මෙහෙයැවූ බව ය. රාජශේඛර ගේ කර්පූරමඤ්ජර නම් සට්ටකයේ හෙවත් ප්‍රාකෘත නාටිකාවේ සූත්‍රධාරට නාට්‍යය ආරම්භ කිරීමට සහාය වීම පිණිස වාදන ශිල්පීන් වීණා, වස්දඬු හා බෙර වාදනය සඳහා සූදානම් වන අයුරු පෙනේ. 7වැනි සියවසේ දී ඉන්දියාවට පැමිණි ඉ-ට්සිං නැමැති චීන සංචාරක භික්ෂුව ශ්‍රීහර්ෂ ගේ නාගානන්ද නාටකය වීණා හා වස්දඬු සංගීතය යොදා-ගනිමින් රඟදැක්වුණු බව සඳහන් කරයි[1]. එසේ ම 8වැනි සියවසේ ලියැවුණු,

චේශ්‍යාවනට අත්පොතක් වන, දාමෝදරගුප්ත ගේ කුට්ටනීමත කාව්‍යයේ ද රත්නාවල නාටිකාවේ ප්‍රථම අංකය ප්‍රේක්‍ෂකයන් ගේ ඇස් හමුවේ ඉදිරිපත් වූ ආකාරය විස්තර කැරේ. එහි නිළියන් දෙදෙන වස්දඬු සංගීතයට ගායකයන් ගැයූ ගීතයක් අනුව නටමින් පැමිණි බව සඳහන් වේ[2]. නාට්‍යය වෙත ප්‍රේක්‍ෂකයන් ගේ නෙත් සිත් ඇද-ගැනීමට සංගීතය ඉවහල් වන බව භරත පවසයි[3]. ගීතයෙන් තොර නාට්‍යය වර්ණයන් ගෙන් තොර චිත්‍රය මෙන් ප්‍රේක්‍ෂකයන් ගේ නෙත් සිත් බැඳ-ගැනීමට නොසමත් වන බව හේ තව දුරටත් සඳහන් කරයි[4].

වාද්‍යභාණ්ඩ (ආතෝද්‍ය)

නාට්‍යශාස්ත්‍රයට අනුව සංස්කෘත නාට්‍යයේ භාවිත වූයේ වාද්‍යභාණ්ඩ සයක් පමණි. ස්වර වාද්‍යය සඳහා චිත්‍රවීණා හා විපංචි-වීණා නමින් තතවාද්‍ය භාණ්ඩ දෙකක් ද, වස්දඬුවක් ද භාවිත වූ අතර, තාල වාද්‍යය සඳහා මෘදංග, පණව හා දර්දර නමින් බෙර වර්ග තුනක් යොදා-ගන්නා ලදී. චිත්‍රවීණාව වූ කලී තත් සතකින් යුත්, ඇඟිල්ලෙන් වාදනය කරනු ලැබූ 'හාර්ප්' (harp) පවුලට අයත් වූ භාණ්ඩයකි. විපංචි වීණාවට තත් නවයෙක් විය. එය වාදනය කරන ලද්දේ කෝණයකිනි (plectrum). එහෙයින් එය 'ලූට්' (lute) ගණයට අයත් භාණ්ඩයක් විය. මෙම වාද්‍යභාණ්ඩ දෙකේ ම එක් තතකින් හැඬැවුණේ එක් ස්වරයක් පමණි. එක ම තතේ විවිධ ස්ථානයන්හි ඇඟිල්ල තබමින් විවිධ ස්වර උපදවා-ගැනීමේ ශාස්ත්‍රය ඒ වන විට භාරතීයයන් දැන-සිටියේ නැත. ඔවුන් එම ක්‍රමය සොයා-ගත්තේ 17වැනි ශතවර්ෂය තරම් මෑත කාලයක ය[5].

වස්දඬුව ඇතැම් විට භාරතීයයන් භාවිත කළ පැරණිතම වාද්‍ය-භාණ්ඩය යි. මුල දී එය 'වංශ' (වස්) හෙවත් බට ලීයෙන් සකස් කැර-ගන්නා ලද නමුදු පසු කාලයන්හි (සඳුන් වැනි) ලී වර්ග, රන්, රිදී, පිත්තල, ලෝකඩ, ඇත් දත් වැනි ද්‍රව්‍ය ද ඒ සඳහා යොදා-ගන්නා ලදී. එදා සහ අද වස්දඬුව අතර එතරම් වෙනසක් නොවූ සේ ය. බටයේ සිදුරත්, මුවින් වාතය නෙරපීම සඳහා වූ සිදුරත් ඇතුළු සිදුරු නවයෙක් එහි වී ය. ස්වර ඉපැදැවීම සඳහා යොදා-ගන්නා ලද සිදුරු සතෙන් තුනක් වම'තේ ඇඟිලිවලින් ද, ඉතිරි සතර දකුණ'තේ ඇඟිවලින් ද වසනු ලැබී ය. සිදුර තුළින් වාතය නෙරපීම අඩුවැඩි කිරීමෙන් මන්ද, මධ්‍ය හා උච්ච සප්තක ලබා-ගත හැකි විය[6]. ගායනයට අනුව වස්දඬුව වාදනය කළ යුතු විය[7].

මෙකී ස්වරවාද්‍ය භාණ්ඩ ත්‍රය වාදනයේ දී අනුගමනය කළ යුතු වූ ක්‍රම තුනෙක් විය. තත්ත්ව, අනුගත හා ඕඝ නමින් ඒවා හැඳින්විණි. ඉදිරියේ දී ගයනු ලබන වස්තුවක සම්ප්‍රාප්තිය හැඟැවීම පිණිස වාදනය කරනු ලබන වාද්‍ය ඛණ්ඩයක් 'තත්ත්ව' නමින් හැඳින්විණි. මෙය අද ගීතයක ආරම්භයට පෙර වැයෙන ආරම්භක සංගීතය හා සමාන විය. එම වාදනයෙන් ගීතයේ නාද රටාව, තාලය, ලය, අක්ෂර, පද මාලාව ආදිය පිළිබඳ අදහසක් දීමට හැකි විය යුතු ය. ගයනු ලබන ගීතයකට අනුගත ව කරනු ලබන වාදනය 'අනුගත' නම්. 'ඕඝ' (සැඩ පහර) යනු සංකීර්ණ ප්‍රහාර වාදනය සමග ක්‍රමයෙන් ලය හා හඬ වර්ධනය කරමින් කූටප්‍රාප්තියකින් අවසන් කිරීම යි[8].

සංස්කෘත වේදිකාවේ භාවිත කරනු ලැබූ බෙර වර්ග ත්‍රය අතුරින් මෘදංගය ප්‍රධාන විය. මෙය අද එනමින් දක්ෂිණ භාරතීය සංගීතයෙහි භාවිත කරනු ලබන තාලවාද්‍ය භාණ්ඩයට වඩා බොහෝ වෙනස් විය. එහි බඳ මැටියෙන් නිර්මිත වූ හෙයින් එය මෘදංග (මෘත්+අංග) නම් වී ය. එය බොහෝ විට කළයක් වැනි වූ ශබ්ද මඤ්ජූෂාවකින් උඩට නෙරා-ගිය මුහුණු තුනකින් යුක්ත භාණ්ඩයක් වන්නට ඇත. මේ මුහුණු තුන සම් වැසුම්වලින් ආවරණය කොට, වෙන් වෙන් ස්වර නිපැදැවිය හැකි වන සේ සාරණය (tune) කළ හැකි ව තිබිණි. එහෙයින් එය 'ත්‍රිපුෂ්කර' නමින් ද හැඳින්විණි[9]. එම මුහුණු තුන අංකික, ඌර්ධ්වක හා ආලිංග යන නම්වලින් හැඳින්විණි. මෙම මෘදංගයේ හෙවත් ත්‍රිපුෂ්කරයේ වැඩිදියුණු කරන ලද අවස්ථාවක් හැටියට දක්ෂිණ භාරතයේ ඇතැම් දේවාලයවල හා චෙන්නයි (මද්‍රාස) කෞතුකාගාරයේ ද දක්නට ඇති 'පංචමුඛවාද්‍ය' නම් වූ, සුවිසල් කළයකින් උඩට නෙරා-ගිය මුඛ පසකින් යුක්ත වූ වාද්‍ය භාණ්ඩය සඳහන් කළ හැකි ය[10].

'පණව' යනු සිලින්ඩරාකාර කුහරයක් ඇති දාරුමය බඳක් සහිත, හරස් අතට තබාගෙන වාදනය කරන ලද මුහුණු දෙකකින් යුත් වාද්‍යභාණ්ඩයක් විය[11]. එහි මුහුණු දෙක සමින් වසා තුබුණු අතර, ඒවා තදින් බැඳ තැබීම හා සම තද කිරීම ද සඳහා වර පට යොදා තිබිණි[12]. මෙය බොහෝ දුරට අපේ රුහුණු බෙරයට සමාන වූ භාණ්ඩයක් වන්නට ඇත.

'දර්දර' යනු මහා කළයක හැඩය ගත් වාද්‍යභාණ්ඩයක් බව කියැවේ[13]. එය ද භරත විසින් අවනද්ධ ගණයෙහි ලා සලකනු ලැබූ හෙයින්, එහි මුහුණත ද සමින් වසා තුබුණු බව විශ්වාස කළ හැකි ය.

එහෙයින් එය වර්තමානයේ ඉන්දියාවේ ආන්ධ්‍ර ප්‍රදේශයේ කඳුකර ගෝත්‍රික පිරිසක් අතර භාවිත වන 'තන්තිපාණි' නම් භාණ්ඩයට හා මෙරට ගැමියන් අතර දැනට අභාවයට යමින් පවතින බුම්මැණ්ඩියට ද නෑකම් කියන භාණ්ඩයක් ලෙස සැලැකිය හැකි ය.

ත්‍රිපුෂ්කරය වැයීම සඳහා විශේෂ ශිල්පක්‍රම භාවිත කරන ලදී. ත්‍රිපුෂ්කරයෙන් නිපැදැවුණු පද වර්ග තුනකට බෙදා-දැක්විණි. සියලු ම පද ගුරු අක්ෂර වී නම්, එය 'ගුරුසංචය' නම් ගණයට අයත් විය. උදා:

ධංතාං ක්තාං ධංද්‍රාං ස්තං ධංධං[14]

සියලු ම අක්ෂර ද්‍රැත ලයෙන් වැයෙන ලඝු අක්ෂරවලින් යුක්ත වී නම්, එය 'ලඝුසංචය' ලෙස හැඳින්විණි. උදා:

ඝටමටඝටමඨටමඨට[15]

ලඝු ගුරු අක්ෂර මිශ්‍රණයකින් සැදුණු පද එකතුවක් 'ගුරුලඝුසංචය' ගණයට අයත් විය. උදා:

ඝටපිමමපිපිංමපිතං කිටා[16]

අඩ්ඩිත, ආලිප්ත, විතස්ත හා ගෝමුඛී යනුවෙන් ත්‍රිපුෂ්කරය වැයීමේ ක්‍රම (මාර්ග) සතරෙක් විය. වම් පුෂ්කරය වැයීම අඩ්ඩිත යනුවෙන් ද, වාම හා ඌර්ධ්ව පුෂ්කර ද්වය එකට වැයීම ආලිප්ත යනුවෙන් ද, ඌර්ධ්ව හා දක්ෂිණ පුෂ්කර එකට වැයීම විතස්ත යනුවෙන් ද, පුෂ්කර ත්‍රය ම එකට වැයීම ගෝමුඛී යනුවෙන් ද හැඳින්විණි. අඩ්ඩිත වාදනය ශෘංගාර හා හාස්‍ය රසයන් ද, විතස්ත වාදනය වීර්ය, අද්භූත හා රෞද්‍ර රසයන් ද, ආලිප්ත කරුණ රසය ද, ගෝමුඛී භයානක හා බීභත්ස රසයන් ද දැනැවීමෙහි සමත් බව භරත පවසයි[17].

කාලයා ගේ ඇවෑමෙන් ත්‍රිපුෂ්කරය ක්‍රමයෙන් භාවිතයෙන් ඈත් විය. ශාර්ංගදේව එය කලාතුරෙකින් ප්‍රයෝජනයට ගනු ලැබූ බව පවසමින් ස්වකීය සංගීතරත්නාකරයෙහ එගැන විස්තරයක් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් වැළැකී සිටී[18].

පණව හා දර්දර යන භාණ්ඩවලට හිමි වූයේ දෙවැනි ස්ථානය යි. ඒවා වාදනය කිරීමේ ද ක්‍රම තුනෙක් විය. එම වාදනය පුෂ්කර වාදනයට පූර්වංගම වූයේ නම් එය 'අතිවාදිත' යනුවෙන් ද, ඊට පසුගාමී වී නම්, එය 'අනුවාදිත' යනුවෙන් ද, භාණ්ඩ ත්‍රය ම එක් ව වාදනය වී නම් එය 'සංවාදිත' යනුවෙන් ද හැඳින්විණි[19].

වාද්‍යවෘන්දය

සංස්කෘත නාට්‍යයකට සංගීතය සැපැයූ ගායක හා වාදක සමුච්චය 'වාද්‍යවෘන්ද' නමින් හැඳින්විණි[20]. 'කුතප' යනු වාද්‍යවෘන්දය සඳහා යෙදෙන අපරනාමයකි. අභිනවගුප්ත ස්වකීය නාට්‍යශාස්ත්‍ර ව්‍යාඛ්‍යාවෙහි විශේෂයෙන් භාවිත කරන්නේ 'කුතප' යන වචනය යි[21]. මුල් කාලයේ සංස්කෘත නාට්‍යයක වාද්‍යවෘන්දය හෙවත් කුතපය ශිල්පීන් දස දෙනකුට නොවැඩි වූ කුඩා එකක් විය. ඊට අවනද්ධ වාදකයෝ තිදෙන ද, චිත්‍ර හා විපංචි වාදකයෝ දෙදෙන ද, වස්දඬු වාදකයා ද, ගායකයකු හා ගායිකාවෝ දෙදෙනෙක් හෝ තිදෙනෙක් ද අයත් වූහ. එහෙත් කල් යාමේ දී, මෙම සංඛ්‍යාව බොහෝ සෙයින් වැඩි වූ බව සංගීතරත්නාකර හා භාවප්‍රකාශ වැනි ග්‍රන්ථවලින් පෙනී-යයි[22].

පූර්වරංගයේ දී හා නාට්‍ය දර්ශනය පැවැත්වෙන අතර වාද්‍ය-වෘන්දය වේදිකාවේ අසුන් ගත්තේ එක ම ආකාරයට නො වේ. පූර්වරංගයේ වාද්‍ය භාණ්ඩ විශේෂ මෙහෙයක් ඉටු කළ අන්තර්යවනිකා අංග පැවැත්වුණේ රංගපීඨයට පිටුපසින් වූ රංගශීර්ෂය මත ය. රංග-පීඨයත් රංගශීර්ෂයත් අතර යවනිකාවක් විය. එබව 'තත්‍ර යවනිකා රංග-පීඨතච්ඡිරසෝර් මධ්‍යෙ' යන අභිනවගුප්ත ගේ ප්‍රකාශයෙන් ද තහවුරු වේ[23]. පූර්වරංගයේ ප්‍රථම අංග නවය පැවැත්වුණේ මෙම තිරයට පිටුපසින් රංගශීර්ෂය මත හෙයින් ඒවා 'අන්තර්යවනිකා අංග' නමින් හැඳින්විණි[24]. මෘදංග වාදකයා හා ඔහු දෙපසින් පණව හා දර්දර වාදකයෝ දෙදෙන ද නේපථ්‍යගෘහයේ දොරටු දෙක අතර, ප්‍රේක්ෂකයනට මුහුණ ලා හිඳ-ගත්හ[25]. රංගශීර්ෂයේ දකුණු පසින්, බොහෝ විට තිරයේ කොනට මුවා වී, ප්‍රධාන ගායකයා ද, ඔහුට වම් පසින් චිත්‍රවීණා වාදකයා ද, දකුණු පසින් විපංචි වාදකයා හා වස්දඬු වාදකයා ද, රංගශීර්ෂයේ වම් පසින් ගායිකාවෝ ද හිඳගත්හ[26].

කෙසේ වුව ද, නාට්‍ය දර්ශනය ආරම්භ වූ පසු ඔවුන් ප්‍රේක්ෂක දෘෂ්ටිපථයෙන් ඉවත් ව හෝ රංගශීර්ෂය මත ආවෘත පෙදෙසක හෝ හිඳගත් බව පෙනේ. වාද්‍යවෘන්දය වේදිකාව හාත්පස හිඳගත් බවට අභිනවගුප්ත කරන සඳහනින් ද, ඇතැම් නාට්‍යවල සූත්‍රධාර තාලවාදකයන් හා වීණා වාදකයන් තමා දෙපසින් දිස් වන බව පැවැසීමෙන් ද මේ බව තහවුරු වේ[27]. එහෙත් ඔවුන් ප්‍රේක්ෂකයනට පෙනෙන ලෙස වේදිකාව මත සිටි බවක් කිසි දූ නාට්‍යකෘතියකින් අපට දැනගන්නට නො ලැබේ.

සංස්කෘත නාට්‍යයක 'චූලිකා' හෙවත් වේදිකාව පිටුපසින් ඇසුණු ඇතැම් ශබ්ද නේපථ්‍යාගාරය තුළ උපදවන ලද බවට අනුමාන කළ හැකි ය. විදග්ධමාධව නාටකයේ 5වැනි අංකයේ 'නේපථ්‍යේ ඉකා දූරින්' යන රංගවිධානයෙන් හැඟැවෙන ශබ්ද නිසැක වශයෙන් ම නේපථ්‍යාගාරයෙන් නිකුත් වන්නට ඇත. එහෙත් බොහෝ නේපථ්‍යගත ශබ්ද උපදවන ලද්දේ වාද්‍යවෘන්දය මගින් බව අපට පිළිගැනීමට සිදු වන නිසා, එවැනි ශබ්ද ඇත්ත වශයෙන් ම නිකුත් වූයේ නේපථ්‍යගෘහයෙන් නො ව, ප්‍රේක්ෂකයනට නොපෙනෙන ලෙස රංගශීර්ෂය මත අසුන් ගෙන සිටි වාද්‍යවෘන්දය පෙදෙසින් බව සිතීම යුක්තියුක්ත ය. භට්ටනාරායණ ගේ වේණීසංහාර නාටකයේ විටින් විට අපට අසන්නට ලැබෙන රණ ඝොස වැනි ශබ්ද මවන්නට හැකි වනුයේ වාද්‍යවෘන්දයකට ය. එහෙත් අවි ගැටෙන හඬ නළුවන් විසින් නේපථ්‍යගෘහයේ සිට නිකුත් කරනු ලැබුවා විය හැකි ය. චෛතන්‍යචන්ද්‍රෝදයේ ප්‍රබල වාද්‍ය සංගීතයක් (මහාවාදිත්‍රනිර්ඝොෂඃ) හා අනර්ඝරාඝවයේ මංගල ගීත හා සංගීතයක් ද වේදිකාවට පිටු පසින් ඇසේ. එවැනි ශබ්ද උපදවන ලද්දේ වාද්‍යවෘන්දය මගින් විය යුතු ය.

සංගීත යෝජනය

පූර්වරංගය අවසන් වී නාට්‍යය ආරම්භ වීමට පෙර වාද්‍ය සංගීතයක් වාදනය වූ බව පෙනේ. ප්‍රධාන අමුත්තා ගේ සම්ප්‍රාප්තිය ද වාද්‍ය සංගීතයකින් සලකුණු විය[28]. ඇතැම් නාට්‍යයක, අභිඥානශාකුන්තලයේ මෙන්, ප්‍රස්තාවනාවේ දී නිළිය විසින් ගීතයක් ගායනා කරනු ලබයි. එය වාද්‍ය සංගීතයට අනුව ගැයුණු බව සිතාගත හැකි ය. මාලවිකාග්නිමිත්‍රයේත්, මාලතීමාධවයේත් සූත්‍රධාර සංගීතය ආරම්භ කරන ලෙස සිය සහායකයනට දන්වයි. ප්‍රථම පාත්‍රයා වේදිකාවට පිවිසෙන විට පමණක් නො ව, ප්‍රධාන පාත්‍රයන් ගේ ප්‍රවේශයත් නික්මීමත් වාද්‍ය සංගීතයට අනුව සිදු වූ බව පෙනී-යයි.

සංස්කෘත නාට්‍යයේ පද්‍ය භාවිතය. ලොවැ අන් සැම පැරැණි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක ම නාට්‍ය රචනා වූයේ පද්‍යයෙන් වුව ද, සංස්කෘත නාට්‍යයේ සංවාද ගද්‍යයෙන් රචනා වී තිබීමත්, ඒවා උච්චාරණය කරන ලද්දේ ඕනෑ ම නූතන තාත්ත්වික නාට්‍යයක මෙන් වීමත් එහි දක්නට ලැබෙන සුවිශේෂ ලක්ෂණයකි. සංස්කෘතයෙන් ලියැවුණු වෛද්‍යශාස්ත්‍රය, ගණිතය වැනි විෂයයන් පිළිබඳ තාක්ෂණික ග්‍රන්ථ පවා පද්‍යයෙන් රචනා වූ අතර, නාට්‍යකෘති ගද්‍යයෙන් රචනා වීමෙන් පෙනී-යන්නේ නාට්‍යය

සාමාන්‍ය ජනතාවට සමීප වූ කලා මාධ්‍යයක් වූ බව ය. එසේ වුව ද, ඕනෑ ම සංස්කෘත නාට්‍යයක විශාල පද්‍ය සංඛ්‍යාවක් අන්තර්ගත ව ඇති බව ද සැලැකිය යුතු ය. එහෙත් ඒවා කිසි විටෙක සංවාද සඳහා භාවිත වූයේ නැත. ඒවා විශේෂයෙන් යොදාගන්නා ලද්දේ දර්ශන වර්ණනා කිරීම හා චරිතයක භාවාත්මක හැඟීමක් පළ කිරීම සඳහා ය. එවැනි අවස්ථාවක දී පවා ඒවා අප පැල් කවි හෝ ශ්ලෝක හෝ ගායනා කරන්නා මෙන් ගායනා නොකැරුණු බව විශේෂයෙන් සිහි තබාගත යුතු ය. ඉන්දියාවේ අද පවා කවි කියවනු (recited) විනා ගායනු කරනු ලබන්නේ (sung) නැත. ඒවායේ ආකෘතිය පද්‍ය වුව ද ඒවා ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ තරමක් භාවාත්මක ව වුව ද ගද්‍ය ස්වරූපයෙනි. හරියට ග්‍රීක නාට්‍යරචක අරිස්ටොෆනීස් ගේ ප්‍රහසනවල හෝ ෂේක්ස්පියර් ගේ නාට්‍යවල දෙබස් උච්චාරණය වූ ආකාරයෙනි. මේ බව නොදන්නා ඇතැම් ශ්‍රී ලාංකේය නාට්‍ය නිෂ්පාදකයෝ සංස්කෘත නාට්‍ය සිංහලයෙන් නිෂ්පාදනය කිරීමේ දී, ඒ සෑම පද්‍යයක් ම ගීත බවට පත් කොට ගායනා කරවති. එම ගීත කර්ණරසායන විය හැකි වුව ද, එයින් නාට්‍යයට සිදු වන්නේ හානියකි. මන්ද, එවිට නාට්‍යය ගමන් කළ යුතු ලය බිඳී, නාට්‍ය රසයට බාධාවක් ඇති විය හැකි ය.

අභිඥානශාකුන්තලයේ ඇති මුළු පද්‍ය සංඛ්‍යාව දෙසියයකට ආසන්න ය. ඒ සියල්ලක් ම ගායනය කරන්නට ගිය හොත් කොපමණ කාලයක් ගත වේ ද? ඒවා අතුරින් ඇත්ත වශයෙන් ම නිළියන් විසින් ගායනය කරනු ලැබූයේ පද්‍ය දෙකක් පමණි, එනම්, ප්‍රස්තාවනාවේ නිළිය විසින් ගැයුණු කර්ණරසායන ගීතයත්, 5වැනි අංකයේ මුල හංසපදිකා බිසොව විසින් ගයනු ලබන විරහ ගීතයත් ය සෙසු සියලු පද්‍ය ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ඉහත දැක්වුණු ආකාරයෙනි.

නාට්‍යවෘන්දයක් 'කුතප' නමින් හැඳින්වුණු කණ්ඩායම් තුනකින් සමන්විත විය. වීණා වාදකයන් ගෙන් සමන්විත වූ 'තත කුතපයට' වංශ වාදකයා මෙන් ම ගායක-ගායිකාවෝ ද ඇතුළත් වූහ. 'අවනද්ධ කුතපයට' තාලවාදකයන් වන මාර්දංගික, පාණවික හා දාර්දරික ද ඇතුළත් වූ අතර, සියලු ම නළු-නිළියන් ගෙන් 'නාට්‍ය කුතපය' සමන්විත විය[20]. සාර්ථක නාට්‍ය දර්ශනයක් සඳහා මේ කණ්ඩායම් තුන ම මනා සුසංයෝගයකින් යුතු ව ක්‍රියා කළ යුතු විය.

භාරතීය සංගීතයේ රාගයක ජීවය රඳා-පවත්නේ එය ප්‍රේක්ෂකයන් තුළ උද්දීපනය කිරීමට සමත් වන රසය මත ය. එහෙත්

ස්වර රචනා රටාවත් වාදනය වන ලයත් අනුව රසය වෙනස් විය හැකි ය. කෙසේ වුව ද, භරත ගේ සමය (ක්‍රි.ව. දෙවැනි සියවස පමණ) වන විට භාරතීය සංගීතයේ රාග සංකල්පය පූර්ණවර්ධනයට පත් වී නො තිබිණි. ඇත්ත වශයෙන් ම, නාද රටාවක් යන අරුතින් 'රාග' යන වචනය අපට නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙ හෝ දත්තිලයෙ හෝ සමු නො වේ. එම කෘති දෙකෙහි ම ඒ වෙනුවට යොදනු ලැබ ඇත්තේ 'ජාති' යන වචනය යි. ඒවායේ සඳහන් ජාති සංඛ්‍යාව ද ඉතා සුළු ය. භරත ජාති 18ක් සඳහන් කරයි. ඒවා නම්, ෂාඩ්ජී, ආර්ෂභී, ධෛවතී, නෛෂාදී, ෂඩ්ජෝදීච්‍යවා, ෂඩ්ජකෛශිකී, ෂඩ්ජමධ්‍යමා, ගාන්ධාරී, රක්තගාන්ධාරී, ගාන්ධාරෝදීච්‍යවා, මධ්‍යමා, මධ්‍යමෝදීච්‍යවා, පංචමී, ගාන්ධාරපංචමී, ආන්ධ්‍රී, නන්දයන්තී, කාර්මාරවී හා කෛශිකී යනු යි. ඒ අතුරින් මුලින් සඳහන් වූ ජාති 7 ෂඩ්ජ ග්‍රාමයට ද ඉතිරි 11 මධ්‍යම ග්‍රාමයට ද අයත් විය[30].

මේ සෑම ජාතියක් ම කිසියම් රසයක් දැනැවීමෙහි සමත් වූ අතර, නාට්‍යයේ ඒ ඒ අවස්ථාවල දී මතු කැරගත යුතු රස භාව සැලැකිල්ලට ගෙන සුදුසු ජාතිය යොදාගත යුතු විය. මධ්‍යමය හා පංචමය ප්‍රබල වූ ෂඩ්ජෝදීච්‍යවා, ෂඩ්ජමධ්‍යමා, මධ්‍යමා, පංචමී, ගාන්ධාර-පංචමී, නන්දයන්තී හා මධ්‍යමෝදීච්‍යවා යන ජාති ශෘංගාරය හා හාස්‍යය ද, ෂඩ්ජය හා ඍෂභය ප්‍රබල ෂාඩ්ජී, ආර්ෂභී, කාර්මාරවී, ආන්ධ්‍රී හා ගාන්ධාරෝදීච්‍යවා යන ජාති වීර, රෞද්‍ර හා අද්භූත යන රසයන් ද දැනැවීමට සමත් බව කියැවේ. පිළිවෙළින් නිෂාදය හා ගාන්ධාරය ප්‍රධාන තැනක් ගන්නා නෛෂාදී හා ෂඩ්ජකෛශිකී කරුණ රසය ද, ධෛවතය ප්‍රධාන කොට ඇත්තා වූ ජාති වන ධෛවතී හා කෛශිකී භයානක හා බීභත්ස රසයන් ද ජනිත කැරැවීමෙහි සමත් විය. ගාන්ධාරී හා රක්තගාන්ධාරී යන ජාතීන්හි ගාන්ධාරය බලවත් වන හෙයින්, ඒවා සමත් වන්නේ ප්‍රධාන වශයෙන් කරුණ රසය දැනැවීමට යි. ෂඩ්ජමධ්‍යමා ජාතියෙහි සියලු ම ස්වර එක සේ බලවත් වූ නිසා එයට මේ හැම රසයක් ම ජනිත කැරැවීමේ ශක්තියක් තුබුණු බව භරත පවසයි[31].

භාරතීය සංගීතයේ ඊට වඩා පැරැණි යුගයක සලකුණු නාට්‍ය-ශාස්ත්‍රයේ ම දක්නට ඇත. ජාතීන් අටළොස පිළිබඳ ඉහත දැක්වෙන විස්තරය කිරීමෙන් පසු, භරත නාට්‍යයේ සංගීත යෝජනය සඳහා යොදාගත හැකි තවත් පද්ධතියක් ගැන සඳහන් කරයි. එය නම් ග්‍රාම පද්ධතිය යි. ෂඩ්ජ ග්‍රාම හා මධ්‍යම ග්‍රාම යනුවෙන් ග්‍රාම ද්වයක් ගැන

සඳහන් කරන භරත එම ග්‍රාම හා ඒවායින් භින්න වූ සාධාරණ ද්වය වන සාධාරිත හා කෛශික නාට්‍යයේ සුදුසු අවස්ථාවල යෙදිය යුතු බව පවසයි[32]. මුලින් ගාන්ධාර ග්‍රාම නම් වූ තවත් ග්‍රාමයක් ව්‍යවහාරයේ පැවැතුණු නුමුදු නාට්‍යශාස්ත්‍ර අවධිය වන විට එය භාවිතයෙන් ඈත් ව ගොස් තුබුණු බව පෙනී-යයි. මෙම ග්‍රාම එකින් එක වෙනස් වූයේ සප්තකයේ ස්වරවල අඩංගු ශ්‍රැති සංඛ්‍යාව අනුව ය. සප්තකයක් තුළ ස්වර සත අතර බෙදී-යන ශ්‍රැති හෙත් සූක්ෂ්ම නාද (microtones) ගණනින් දෙවිස්සෙකි. එකී ශ්‍රැති 22 ෂඩ්ජ ග්‍රාම හා මධ්‍යම ග්‍රාමවල ස්වර අතර බෙදී-ගොස් ඇත්තේ මෙසේ යː

	ෂඩ්ජ	ඍෂභ	ගාන්ධාර	මධ්‍යම	පංචම	ධෛවත	නිෂාද
ෂඩ්ජ ග්‍රාම ː	4	3	2	4	4	3	2
මධ්‍යම ග්‍රාම ː	4	3	2	4	3	4	2[33]

මෙහි දී සිහි තබාගත යුතු වැදැගත් කරුණක් නම්, මෙම පැරැණි ග්‍රාමවල ස්වරය පිහිටා ඇත්තේ ආරම්භක ශ්‍රැතිය මත නො ව අවසාන ශ්‍රැතිය මත ය යන්න යි. එහෙයින් මෙම ග්‍රාම ද්වයේ ම ගාන්ධාරයේ හා නිෂාදයේ ඇත්තේ ශ්‍රැති දෙක බැගින් නිසා, නූතන භාරතීය සප්තකයට අනුව ඒවා පිළිවෙළින් කෝමල ගාන්ධාරය හා කෝමල නිෂාදය හා සමාන වෙයි. ගාන්ධාර ග්‍රාමය මේ දෙකට ම වඩා වෙනස් විය. එහි ෂඩ්ජයෙන් ආරම්භ වන ස්වරවලට අයත් ශ්‍රැති සංඛ්‍යා දැක්වෙන්නේ පහත සඳහන් පිළිවෙළට යː

3, 2, 4, 3, 3. 3, 4.

භාරතීය රාග පද්ධතියේ වර්ධනය ජාති ඔස්සේ මෙම ග්‍රාම දක්වා ඈතට විහිද-යන බව පෙනී-යයි. ඇතැම් විචාරකයන් විසින් ගාන්ධාර නමින් ග්‍රාමයක් සඳහන් කරනු ලැබීමෙන් පෙනී-යන්නේ එය ඉතා ඈත යුගයක දී ම අභාවයට ගොස් ඇති බව ය. එසේ වුවත්, එයින් ප්‍රභවය වූ රාගයක් ගාන්ධාරග්‍රාම රාග නමින් පසු කාලයේ භාවිතයට ආයේ ය[34]. ඒ අයුරින් ම, ෂඩ්ජ ග්‍රාමයෙන් ෂඩ්ජ-සාධාරණ හෙවත් සාධාරිත නමින් ද, මධ්‍යම ග්‍රාමයෙන් මධ්‍යම-සාධාරණ හෙවත් කෛශික නමින් ද තව ග්‍රාම ද්වයක් බිහි විය.

නාට්‍ය රසෝද්දීපනයේ දී අවස්ථාවට උචිත ලය යොදා-ගැනීමේ වැදැගත්කම අවධාරණය කැරිණි. විලම්බ ලයෙන් ගයනු හා වයනු ලබන විට කරුණ රසය දනවන රාගයක් ද්‍රැත ලයෙන් ඉදිරිපත් වන විට වීර රසය දැනැවිය හැකි ය. මධ්‍ය ලය ශෘංගාර හා හාස්‍ය රසයන් ද,

විලම්බ ලය කරුණ රසය ද, ද්‍රැත ලය වීර, අද්භූත, භයානක, රෞද්‍ර හා බීභත්ස යන රස ද දැනැවීමෙහි සමත් වේ[35]. එහෙයින් රසෝද්දීපනයටහා නාට්‍යමය අවස්ථාවන් කුළුගැන්වීමට ද සංගීතයෙන් ඉටු වූ මෙහෙය අතිමහත් ය.

අවනද්ධ භාණ්ඩ නාට්‍ය සංගීතයේ වැදැගත් කාර්යභාරයක් ඉටු කෙළේ ය. වේණිසංහාර නාටකය පුරා ම වේදිකාව පිටුපසින් ඇසෙන රණ ගොස හා මෘච්ඡකටිකයේ චාරුදත්ත වධක භූමියට කැඳවාගෙන යන වද බෙර හඬ ද ඒ ඒ දර්ශනයන් ගේ නාට්‍යමය අවස්ථා උච්ච-ස්ථානයකට පත් කිරීමෙහි ලා සමත් වේ. නළුවන් ගේ ඉරියවු, විශේෂයෙන් ම ඔවුන් ගේ ගමන් විලාස, පාලනය වූයේ අවනද්ධ වාද්‍යයෙනි. භරත ගේ කාලය වන විට ද භේරී වාදනය සංකීර්ණ ශිල්පයක් බවට වර්ධනය වී තිබිණි. බෙරයේ ඒ ඒ මුහුණත්වලින් නිපැදැවිය හැකි වූ පද හෙවත් වර්ණාක්‍ෂර විශාල සංඛ්‍යාවක් විය. එක් තාල මානයක් තවෙකකින් වෙනස් වූයේ එය සමන්විත වී තුබුණු අක්‍ෂර හා මාත්‍රා සංඛ්‍යාව, ඒවායේ චලන ක්‍රමය හා එය සැදී තුබුණු වර්ණාක්‍ෂර ද මත ය. මෙසේ ඒ ඒ චරිතයන් ගේ ගමන් විලාසයනට ගැළැපෙන පරිදි විචිත්‍ර වූ තාල සංඛ්‍යාවක් නිපැදැවීමට භේරී වාදකයෝ සමත් වූහ. රජවරුන් ගේ ගමන් විලාස සඳහා ගුරු අක්‍ෂරයන් ගෙන් සමන්විත වූ විෂම නම් තාලයක් වාදනය විය. ඒ මෙසේ යිඃ

ඝෙං තාං කෙං තාං ඛෙං තාං[36]

දෙවිවරුන් සඳහා 'ධං ද්‍රාං ද්‍රාං ද්‍රාං ....' වැනි පද වැලක් වාදනය විය[37]. එහෙත් හිඟු ගමනෙහි දී ඔවුහු ලඝු අක්‍ෂර දෙකකින් හා ගුරු අක්‍ෂරයකින් සමන්විත වූ පද වැලකට අනුව ප්‍රියවර තැබූහඃ

◡◡—/◡◡—/◡◡—/◡◡—[38]

එසේ නැති නම්, ඒ සඳහා ලඝු අක්‍ෂර හා ගුරු අක්‍ෂර දෙක බැගින් වූ පද වැලක් වාදනය වියඃ

◡◡——/◡◡——/◡◡——/◡◡——[39]

මධ්‍යම ගණයට අයත් ස්ත්‍රී චරිත පහත දැක්වෙන වර්ණාක්‍ෂර-වලින් සමන්විත වූ 'ශුද්ධා' නම් වූ තාලයකට අනුව පා තැබූහඃ

ධං ධං ද්‍රං ද්‍රං ක්ලා බෝ බෝ හා ....[40]

එම පන්තියට ම අයත් පිරිමි චරිත සඳහා වාදනය වූ 'පර්යන්ත' නම් වූ තාලය පහත දැක්වෙන පරිදි අක්‍රමවත් වර්ණාක්‍ෂරයන් ගෙන් සමන්විත වියඃ

තා ඝෙං තාං තාං දො ඝේ දෝ ත්තාං ....[41]

සේවකයන් ගේ ගමන් විලාස සඳහා වාදනය වූයේ පහතසඳහන් අයුරු තියුණු හඬ නංවන පද වැලෙකි:

ඨං කේ ටං කේ ටකිනාං ....[42]

විට හා එවැනි වෙනත් චරිත සඳහා ලඝු අක්ෂරවලින් සැදුණු 'විගලිත' නම් වූ කාලයක් වාදනය විය. සැකෙන් බියෙන් ගමන් කරන්නන් හා අහසින් යන්නෝ මෘදංගයෙන් සියලු ම ඇඟිලි යොදා කරන ලද සුරල් වාදනයකට අනුව පා තැබූහ. මෙසේ ඒ ඒ චරිතයනට උචිත වන පරිදි වාදනය වූ කාල හා පදවැල් බොහෝ විය.

චරිත රංගපීඨය වටා ගමන් කිරීමේ දී අවනද්ධ වාද්‍යයේ පෙරමුණ ගත්තේ මෘදංගය යි. එහි රිද්මයට හා ලයට අනුගත ව පණව වාදකයාට කළ යුතු ව තුබුණේ මෘදංග වාදකයා අනුගමනය කිරීම පමණි. එසේ වුව ද, පරික්‍රමණය සඳහා සංකීර්ණ අවනද්ධ වාද්‍ය නො යොදාගැනිණි. ගුරු හා ලඝු අක්ෂරයන් ගේ සංකලනය ප්‍රශස්ත සේ සැලැකිණි. එහෙත් ඇතැම් අවස්ථාවල, උදාහරණ වශයෙන්, රජුන් ගේ ගමන් විලාසවල දී, තත්ත්ව, අනුගත හා ඕඝ යන භේරී වාදන ක්‍රම තුන ම යොදාගනු ලැබූ බව පෙනේ[43].

විවිධත්වය හා ආකර්ෂණීය භාවය සඳහා භේරී වාදන රටාවන් විස්සක් පමණ භරත විසින් දක්වනු ලැබ ඇත. එහෙත් භරත සඳහන් කරන බොහෝ ශිල්ප ක්‍රම හා පාරිභාෂික ශබ්ද පිළිබඳ අපේ දැනුම ඉතා අල්ප හෙයින්, ඒ සියල්ල ම ගැන පැහැදිලි චිත්‍රයක් මවා-ගැනීම අසීරු වී ඇත. ඒ අතුරින් කිහිපයක් පමණක් මෙහි දැක්විය හැකි ය. ද්‍රැත ලයෙන් වයා හදිසියේ නතර කිරීම 'ඡින්න' (හෙවත් 'භංග') නමින් හැඳින්විණි[44]. මෘදංගයට අයත් පද පණවයෙන් වාදනය කරනු ලැබූ විට, එය 'විද්ධ' යනුවෙන් හැඳින්විණි[45]. අවනද්ධ භාණ්ඩ තුන ම මාරුවෙන් මාරුවට වාදනය කිරීම 'අනුවිද්ධ' නම් වී ය[46]. මෘදංගය පණව විසින් හෝ පණව දර්දරය විසින් හෝ අනුගමනය කරනු ලැබීම 'අනුසෘත' නමින් හැඳින්විණි. 'ඒකරූප' නම් වාද්‍යාංගයේ දී බෙර තුනින් ම එක ම ප්‍රහාර එකට වාදනය කරනු ලැබී ය[47].

පුෂ්කර වාද්‍යයෙන් මෙහෙයන් තුනක් ඉටු වූ බව අභිනවගුප්ත පවසයි. මුලින් ම එය ගීත හා ගායනා සඳහා අදාළ පද වාදනය කිරීමෙන් සහාය විය. දෙවැනි ව, (එහි මුහුණු තුන ස්වරවලට අනුව සකස් කැරගත හැකි වූ නිසා) එයින් ස්වර නිපැදැවිය හැකි විය. තුන්වැනි

ච, එය රිද්මය පවත්වා-ගැනීමට ආධාර විය[48]. ඇත්ත වශයෙන් ම එහි මූලික කාර්යභාරය වූයේ එය යි.

ධ්‍රැවා ගීත

සංස්කෘත නාට්‍යයක පූර්වරංගයේ දී උත්ථාපනී, පරිවර්තනී, ශුෂ්කාවකෘෂ්ටා ආදි ධ්‍රැවා ගීත ප්‍රභේද රාශියක් භාවිත විය. පූර්වරංගයේ පමණක් නො ව, නාට්‍යමය අවස්ථාවන් කුළුගැන්වීම හා සෞන්දර්යාත්මක වින්දනය සඳහා ද නාට්‍ය දර්ශනයකට ධ්‍රැවා ගීත ඇතුළත් කරන ලදී. තාරකා රාත්‍රි කාලයෙහි අහස අලංකාර කරන්නේ යම් සේ ද, මනා ලෙස ප්‍රබන්ධ කරන ලද ධ්‍රැවා ගීත නාට්‍යයක් ශෝභාවත් කරන බව භරත පවසයි[49]. නාට්‍ය ප්‍රයෝගයක ප්‍රාණ නාලිය ධ්‍රැවා ගීත බව රාජශේඛර ප්‍රකාශ කරයි[50]. මේවා 'ලාස්‍යාංග' නම් වූ දශවිධ අංගයන් ගෙන් වෙනස් විය. ලාස්‍යාංග ගායනා කරන ලද්දේ නළුවන් ම විසිනි. ඒ අවස්ථාවල දී ඔවුන් ගේ රඟපෑම් අවම මට්ටමක පැවැතිණි[51]. එහෙත් ධ්‍රැවා ගීත ගායනා කරන ලද්දේ ගායකයන් හෝ ගානවෘන්දය විසිනි. එහෙත් ඇතැම් විට නළුවකුට ගානවෘන්දය හා සම්බන්ධ වන්නට පිළිවන්කම තිබිණි. මෙම ගීත ගායනා කරන ලද්දේ අදාළ දර්ශනය හා අවස්ථාව පිළිබඳ ව ප්‍රේක්ෂකයනට අවබෝධයක් ලබා-දීම, නාට්‍යවස්තුවේ සම්බන්ධක පුරුක් සේ ක්‍රියා කිරීම හා නළුවන් ගේ ප්‍රවේශය හා නිෂ්ක්‍රමණය ඇඟැවීම ආදි කාර්යයන් සඳහා ය.

ධ්‍රැවා ගීත ප්‍රබන්ධ කිරීමේ සම්පූර්ණ අයිතිය පැවැරුණේ සූත්‍රධාර වෙත ය. එහෙයින් ඒවා නාට්‍ය පෙළට අයත් නො වී ය. කිසියම් අවස්ථාවකට ධ්‍රැවා ගීතයක් යොදාගන්නේ ද නැද්ද යන්න තීරණය කරන ලද්දේ ද ඔහු විසිනි. මේවා ප්‍රබන්ධ කරන ලද්දේ බොහෝ විට සංකේතාත්මක භාෂාවෙනි. එහෙයින් ගීතයක අදහස ඉදිරිපත් වූයේ ව්‍යංග්‍යයෙනි. ධ්‍රැවා ගීත ප්‍රබන්ධය සඳහා භාවිත කළ යුතු භාෂා ලෙස ශෞරසේනී හා මාගධී සඳහන් කරන භරත දෙව්වරුන් සඳහා වූ ධ්‍රැවා සංස්කෘතයෙන් ප්‍රබන්ධ කළ යුතු බව පවසයි[52]. ධ්‍රැවා ගීත සියල්ල ම පාහේ තාලවාදනයට අනුරූප ව ගායනා කළ හැකි විය. කෙසේ වුව ද, තාලානුරූප ව ගායනය නොකළ හැකි වූ ධ්‍රැවා ගීත ද යොදාගන්නා ලද අවස්ථා විය. එවැනි ධ්‍රැවා ගීත 'අනිබද්ධ ධ්‍රැවා' ලෙස හැඳින්විණි[53].

භාවිත කරනු ලැබූ අවස්ථාවන් අනුව ධ්‍රැවා ගීත වර්ග පහකට බෙදා-දක්වනු ලැබේ. ඒවා ප්‍රාවේශිකී, නෛෂ්ක්‍රාමිකී, ආක්ෂේපී, ප්‍රාසාදිකී,

හා ආන්තරා යන නම්වලින් හැඳින්වේ. මෙහි මුලින් සඳහන් ධ්‍රැවා දෙවර්ගය නළුවන් ගේ ප්‍රවේශයට හා නික්ම-යාමට පෙර ද, අනෙක් තුන නළුවන් රංගපීඨය මත සිටින අතර ද ගායනා කරනු ලැබී ය.

චරිතයක් වේදිකාවට පිවිසෙන්නට පෙර, ඔහු ගේ ප්‍රවේශය හඟවනු පිණිස ගයනු ලැබූ ගීතයක් ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා නමින් හැඳින්විණි. එය එම චරිතයේ මනෝභාවය හෝ අභ්‍යන්තර හැඟීම් මෙන් ම, ඔහු පිවිසෙන ස්ථානය, උදාහරණ වශයෙන්, උයනක් හෝ තපෝවනයක්, පිළිබඳ අදහසක් ලබා-දෙන සේ ප්‍රබන්ධ වූවක් විය. ගීතය ආරම්භ වන්නට මත්තෙන් කෙටි ආලාප ගායනයකින් පසු, අවස්ථාවට හා ප්‍රස්තුත රසයට ගැළපෙන සේ වාද්‍ය සංගීතයක් ඉදිරිපත් කරන ලදී. ඉන්පසු තිරය විවර කොට තවත් සංගීත ඛණ්ඩයක් වාදනය කිරීමෙන් අනතුරු ව ධ්‍රැවා ගීතය ආරම්භ විය[54]. මෙයින් පෙනී-යන්නේ ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා ගීතය ගායනා කරන ලද්දේ නාට්‍යය ආරම්භයේ ප්‍රථම චරිතය ප්‍රවේශ වීමට පෙර බව යි[55]. ඇතැම් විට, නාට්‍යය ආරම්භ කිරීම සඳහා සූත්‍රධාර පැමිණීමට පෙර ද ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා ගීතයක් ගායනා කරන ලදී[56].

ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා ගීතයකට උදාහරණයක් අපට මුරාර ගේ අනර්ඝරාඝව නාටකයෙන් සමු වේ. එමගින්, තමා ගේ අසපුවේ ආරක්ෂාව සඳහා රාම කැඳවාගෙන යාම පිණිස දශරථ රජු ගේ මාලිගයට විශ්වාමිත්‍ර ගේ පැමිණීම ව්‍යංග්‍යයෙන් පැවැසේ. තවත් උදාහරණයක් තව ම සමු වී නැති දේවීචන්ද්‍රගුප්ත නාට්‍යයෙන් උපුටා-ගෙන රාමචන්ද්‍ර හා ගුණචන්ද්‍ර ගේ නාට්‍යදර්පණයේ දක්වනු ලැබ ඇත[57]. එය සඳ වැණුමක ව්‍යාජයෙන් චන්ද්‍රගුප්ත කුමාරයා ගේ පැමිණීම ගැන ඉඟියක් දෙයි. තවත් ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා ගීතයක් ප්‍රසන්නරාඝව නාට්‍යයේ 4වැනි අංකයේ ජමදග්න ගේ ප්‍රවේශයට පෙර ඒ බව හඟවමින් ගයනු ලබයි.

ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවාවක් මගින් ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ප්‍රධාන පෙළේ චරිත පමණි. අධම හෝ මධ්‍යම චරිත සඳහා ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා ගීත නොගැයුණු බව පෙනේ. ප්‍රධාන චරිතයක් වුවත් ගීයක් ගයමින් හෝ හඬමින් පැමිණෙන විට, කලබලයෙන්, විස්මයට පත් ව හෝ පණිවුඩයක් රැගෙන පිවිසීමේ දී ද ධ්‍රැවා ගීත ගායනා නොකරන ලදී[58].

අංකයක අවසානයේ දී හෝ අතර මැද දී හෝ චරිතයක නික්ම-යාම හඟවන ධ්‍රැවා ගීතයක් නෛෂ්ක්‍රාමිකී ධ්‍රැවා නමින් හැඳින්විණි[59]. දේවීචන්ද්‍රගුප්ත නාටකයේ 5වැනි අංකයේ, සකුරන් ගේ

ක්‍රියාකලාපය ගැන මඳක් කැළැඹී-සිටින චන්ද්‍රගුප්ත රංගපීඨයෙන් ඉවත් ව යාම හඟවනු ලබන්නේ ධ්‍රැවා ගීතයක් මගිනි[60]. උත්තම ගණයේ පාත්‍රයකු සඳහා ගයනු ලබන නෛෂ්ක්‍රාමිකී ධ්‍රැවා ගීතය චතුරශ්‍ර (එනම්, මාත්‍රා හතරෙන් හතරට බෙදෙන) තාලයෙන් ද, අධම ගණයේ චරිතයක් සඳහා ත්‍ර්‍යශ්‍ර (එනම්, මාත්‍රා තුනෙන් තුනට බෙදෙන) තාලයෙන් ද ගැයිය යුතු බව භරත පවසයි[61].

ආක්ෂේපී ධ්‍රැවා යනු පවත්නා රසය අබිබවා නව රසයක් උද්දීපනය කිරීම සඳහා ගයනු ලබන ගීතයකි[62]. එය පවත්නා තත්ත්වයෙන් වෙනසක් ඇති කරන හෙයින්, එය අවස්ථාවට අනුකූල ව ද්‍රැත හෝ මධ්‍ය හෝ විලම්බ ලයෙන් ගායනා කළ යුතු වෙයි[63].

උද්දීපනය වී ඇති රසයක් විශෝධනය හෙවත් පවිත්‍ර කිරීම පිණිස යොදනු ලබන ධ්‍රැවා ගීතයක් ප්‍රාසාදිකී නමින් හැඳින්වේ[64]. ඇතැම් විචාරකයනට අනුව, එය රංගපීඨය මත සිටින පාත්‍රයා ගේ අභ්‍යන්තර හැඟීම් ප්‍රේක්ෂකයනට අනාවරණය කිරීමට යොදා-ගැනේ[65]. එය චරිතයක් සන්සුන් බවට පත් වන විට, ඔහු ගේ හෝ ඇය ගේ ප්‍රියාදරිය හෝ ප්‍රියයා සිහි වන විට, අළුත් සම්බන්ධයක් ඇති වන අවස්ථාවක හෝ ප්‍රාර්ථනයක දී හෝ හර්ෂය, ප්‍රේමය හා විස්මය දනවන අවස්ථාවක ඉදිරිපත් කළ හැකි ය[66].

කිසියම් හේතුවක් නිසා, උදාහරණ වශයෙන්, පාත්‍රයකු කලකිරීමට, කෝපයට හෝ සිහිමූර්ච්ඡාවට පත් වූ විට, නිදා වැටීම, මත් වීම, බිම පතිත වීම හෝ කලබලයට පත් වීම, (අනෙකකු විසින් ඉවත් කරන්නට උත්සාහ දරන) තමා ගේ වස්ත්‍රය අල්ලා-ගැනීම ආදිය හේතු කොටගෙන රංගපීඨය මත ක්‍රියාකාරීත්වය ඇන-සිටින මොහොතක, ඒ නිසා හීන වන නාට්‍යමය ගුණය රැක-ගැනීම පිණිස ආන්තරා ධ්‍රැවා ගීතයක් ගැයිය හැකි ය[67]. එය එනමින් හැඳින්වෙන්නේ එය ගැයෙන්නේ රංගනය සිදු වන විට නො ව, රංගනය අතරතුර (අන්තරෙ) නිසා ය[68].

මෙකී ධ්‍රැවා ගීත ප්‍රබන්ධ කරන ලද්දේ සූත්‍රධාර විසිනැ යි ඉහත පැවැසිණි. අවස්ථාවට උචිත පරිදි සුදුසු ගීත සකස් කිරීමේ අවසරය කවියා විසින් සූත්‍රධාර වෙත පවරා තුබුණු බව පෙනී-යයි[69]. භාස ගේ ප්‍රතිමානාටකයේ ස්ථාපනාවේ (හෙවත් ප්‍රස්තාවනාවේ) එන නටී ගේ ගීතය නාට්‍ය පෙළෙහි දී නැත. එය ප්‍රබන්ධ කොට ඉදිරිපත් කිරීමේ වගකීම සූත්‍රධාර පිට පැවැරී තිබිණි. කෙසේ වුව ද, නාට්‍යරචකයා විසින්

ප්‍රබන්ධ කරන ලද වෙනත් ධ්‍රැවා ගීත වර්ග ද තුබුණු බව නාට්‍යදර්පණය සඳහන් කරයි[70].

ධ්‍රැවා ගීත ගානවෘන්දය මගින් ගායනා කරනු ලැබුවා පමණක් නො වේ. එය සිදු වූයේ වාද්‍ය සංගීතයට, විශේෂයෙන් ම අවනද්ධ වාද්‍යයට අනුකූල ව, ඇතැම් විට ශෛලිගත චලනයන් ද සමග ය. මේ අතින් පැරැණි ග්‍රීක නාට්‍යයේ ඛෝරස ගායනය (choral song) හා මෙම ධ්‍රැවා ගාන ද අතර කිසියම් සබඳතාවක් අපට දැකිය හැකි ය. නෛෂ්ක්‍රාමිකී ධ්‍රැවා ගායනයේ දී නළුවා ගේ පරික්‍රමණය (එනම්, රංගපීඨය වටා වටයක් යාම) ගායනයත් සමග ම ආරම්භ වූ අතර, ආක්ෂේපී, ප්‍රාසාදිකී හා ආන්තරා ධ්‍රැවා ගීතවල මුල් පේළිය තාලවාද්‍ය නොමැති ව ආරම්භ විය. නළුවා තමා ගේ පරික්‍රමණය ගීතයේ දෙවැනි පාදයෙන් ආරම්භ කෙළේ ය. මෙසේ කී වරක් හේ රංගපීඨය වටා ගමන් කෙළේ දැ යි හරියට ම කිව නොහැකි ය. කෙසේ වුව ද, පාත්‍රයකු කලබලයෙන් වේදිකාවට පැමිණි විගස, ගයනු ලබමින් තුබුණු ධ්‍රැවා ගීතයක් එක් වර ම නතර කරන ලදී[71].

සටහන්

1. A Record of the Buddhist religion as practised in India and Malay Archipelago, tr. by J. Takakusu, Oxford, 1896, pp. 163f.
2. Kuttanimata of Damodaragupta, Bibliotheca Indica, Calcutta, 1944, Sloka 881.
3. Natyasastra, G.O.S., Vol. IV, Baroda, 1964, xxxii, 425.
4. Op. cit., Ibid., 436; xxxiv, 304.
5. See V. Raghavan, 'An outline literary history of Indian music', *Journal of the Madras Music Academy,* Vol. xxiii, 1952, p.8.
6. Natyasastra, Vol. IV, xxx. 2-9.
7. Op. cit., xxx.10; Sangitadamodara of Subhankara, ed. by Gaurinath Sastri & C. Mukhopadhyaya, Calcutta Sanskrit College Research Series, Calcutta, 1960, p. 54.
8. Natyasatra, Vol. IV, xxix, 76-78.
9. See V. Raghavan, 'The multi-faced drum', *Journal of the Madras Music Academy,* Vol. xxv, 1954, pp. 107f.
10. V. Raghavan, Loc. cit.
11. Natyasastra, Vol. IV, xxxiv, 259f., Abhinavabharati, p. 457.
12. Natyasastra, Vol. IV, xxxiv, 270.
13. 'දර්දුරො මහාඝටාකාරඃ', අභිනවගුප්ත, නාට්‍යශාස්ත්‍ර, IV වෙළුම, 3 පිටුව.
14. Natyasastra, xxxiv, 133.
15. Op. cit., xxxiv, 134.
16. Op. cit., xxxiv, 135.
17. Op. cit., xxxiv, 49-58.

18. Sangitaratnakara of Sarngadeva, with Kallinath's commentary, ASG, Poona, 1896/7, vi, 1025.
19. Natyasastra, Vol. IV, xxxiv. 66-68.
20. Sangitaratnakara, iii. 198.
21. Natyasastra, Vol. I, GOS, 2nd Revised ed., 1956, p. 212; Vol. IV, p.2.
22. Sangitaratnakara, iii. 198-204; Bhavaprakasa, GOS, Baroda, 1930, pp. 299-301.
23. Natyasastra, Vol. I, Abhinavabharati, p. 210.
24. Natyasastra, Vol. I, v. 9ff.
25. Natyasastra, Vol. IV, xxxiv, 215 ගද්‍ය පාඨය.
26. Ibid.
27. Prataparudrayasobhusana of Vidyanatha, Bombay Sanskrit & Prakrit Series, Bombay, 1909, p. 133.
28. Op. cit., p. 124.
29. Natyasastra, Vol. IV, xxviii. 3-6. See also V. Raghavan, 'Music in ancient Indian drama', *Bulletin of the Sangeet Natak Akademi*, New Delhi, Vol. IV (March, 1956), pp. 5f.
30. Natyasastra, Vol. IV, xxviii,. 39-45.
31. Op. cit., xxix. 1-8.
32. Op. cit., xxxii. 427ff.
33. Op. cit., pp. 15-20.
34. See V. Raghavan, 'An outline literary history of Indian music' *Journal of the Madras Music Academy, Vol. xxiii ,(1952), p. 6.*
35. Natyasastra, Vol. IV, xxxii, 318, 325.
36. Op. cit., xxxiv. 153.
37. Ibid., 224 ගද්‍ය පාඨය, p. 452.
38. Op. cit., Abhinavabharati, p. 438.
39. Op. cit., xxxiv. 154.
40. Ibid., 151.
41. Ibid., 157.
42. Ibid., 162.
43. Op. cit., xxxiii. 173f.
44. Op. cit., xxxiv. 195.
45. Ibid., 198.
46. Ibid., 197.
47. Ibid., 206.
48. Op. cit., Abhinavabharati, pp. 412f.
49. Op. cit., xxxii. 430.
50. බාලරාමායණ, ප්‍රස්තාවනාව.
51. ලාස්‍යාංග සඳහා බලන්න නාට්‍යශාස්ත්‍ර, xix. 119-135.
52. Natyasastra, Vol.IV., xxxii. 384f.
53. Ibid., 28-33; Abhinavabharati, pp. 302f.
54. Natyasastra, Vol. II, GOS, Baroda, 1934, Abhinavabharati, p. 130.
55. Cf. Natyasastra, xxxii. 403 ff.
56. Natyasastra, Vol. I, v. 163.
57. Natyadarpana, GOS, Baroda, 1959, quoted at p. 172.
58. Natyasastra, xxxii. 327.
59. Loc. cit., 312; Natyadarpana, p. 172.
60. නාට්‍යදර්පණයෙහි 172වැනි පිටුවෙහි උද්ධෘත කොට ඇති පරිදි.

61. Natyasastra, xxxii. 23.
62. Natyasastra, Ibid., Vol. I, Abhinavabharati, p. 270., Vol. IV, p. 360.
63. Natyasastra, Ibid.
64. Op. cit., xxxii. 314; Vol.IV, Abhinavabharati, p. 361; Natyadarpana, Ibid.
65. Natyasastra, Vol. I, Abhinavabharati, p. 270.
66. Natyasastra, xxxii. 324.
67. Natyasastra, Ibid.; Natyadarpana, Ibid.
68. 'අන්තරෙ පිදෙ ගීයත ඉත්‍යාන්තරා ධ්‍රැවා', නාට්‍යශාස්ත්‍ර IV වැනි වෙළුම, අභිනවභාරතී, 361 වැනි පිටුව.
69. Natyadarpana, pp. 172ff.
70. Op. cit., pp. 173f.
71. Natyasastra, xxxii. 413.

මහනුවර මඟුල් මඩුව හා පත්තිරිප්පුව කළ දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරියා

එස්. කේ. ජයවර්ධන

දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරි සෙංකඩගල අග අවධියේ විසූ, කලා අංග ගණනාවක නිපුණතාව තුබූ නිර්මාණ ශිල්පියෙකි. ඔහු ජීවත් වූයේ උඩරට කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ (1747-1782), රාජාධිරාජසිංහ (1782-1798) හා ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ (1798-1815) යන රජවරුන් ගේ කාලයේ යි. දේවේන්ද්‍ර යනු ඔහු ගේ පරපුරේ නාමය යි. ඒ ඔහු ගේ මව ගේ පරපුර බව පෙනෙයි. මූලාචාරිය යනු කුශලතාව මත ලැබූ කාර්මික තනතුර යි. ලෝරි ගේ ගැසටියරය (Lawry's Gazetteer) අනුව දේවේන්ද්‍ර මූලාචාර ගේ පෞද්ගලික නාමය ඩිංගිත්තා අප්ප ය. ලෝරි තම ගැසටියර් ග්‍රන්ථයේ අරක්කන ගම යටතේ ඩිංගිත්තා අප්ප හෙවත් දේවේන්ද්‍ර මූලාචාර ගැන විස්තර කරයි. කන්ද උඩරට සමාජ සංවිධානය ග්‍රන්ථයෙහි මිරැන්ඩෝ උබේසේකර ඔහු ගේ නම කොත්මලේ සුරේන්ද්‍ර මූලාචාර ලෙස දක්වයි. මහාචාර්ය ජයදේව තිලකසිරි තම ශ්‍රී ලංකාවේ ශිල්පී ගම් නම් ග්‍රන්ථයෙහි දක්වා ඇති පරිදි දේවේන්ද්‍ර ගේ පියා උඩරට කොත්මලේ මඩකුඹුරේ ශිල්පියෙකි. මව පහතරට ශිල්පී පරපුරකට අයත් ය. කොත්මලේ මඩකුඹුරේ කාර්මික ශිල්පී පියා දෙවුන්දර ශිල්පී පවුලකින් විවාහ වීම නිසා, කාර්මික පවුල් දෙකක් එක් වූ අතර, උඩරට පහතරට කලා මිශ්‍රණයක් ඇති වී යැ යි ජයදේව තිලකසිර කියයි.

මහාචාර්ය ජේ. බී. දිසානායක ලියූ දෙගල්දොරුව ග්‍රන්ථය අනුව, දේවේන්ද්‍ර පරපුර දකුණු ඉන්දියාවේ සිට දෙවුන්දර උපුල්වන් දේවාලයේ රාජකාරි සඳහා ලංකාවට පැමිණ, පසු කල ලාංකික ශිල්පී පවුල් සමග මිශ්‍ර වූවකි. ජයදේව තිලකසිරි ගේ ශ්‍රී ලංකාවේ ශිල්පී ගම් ග්‍රන්ථයේ දැක්වෙන පරිදි, පසු කල මේ පරපුර යොදාගත් දේවේන්ද්‍ර නම හා දේවේන්ද්‍ර-දේවනාරායණ නාම දෙවුන්දර සිහි ගන්වන අතර, දිව්‍යමය බවක් ගැන ඉඟියක් ද ඒ තුළ ඇත. මැදරට ජනකථා 2 ග්‍රන්ථයේ එච්. එම්. එස්. කුන්දෙණිය දක්වන ජනප්‍රවාදයක් අනුව, මේ පරපුර දකුණු ඉන්දියාවේ සිට අවුත් දෙවුන්දර පදිංචි ව විවාහ මගින් සිංහල පවුල් හා

මිශ්‍ර විය. ඔවුන් ගේ දරු පරපුර දෙවුන්දර ගෙදර දේවේන්ද්‍ර ගෙදර නමින් නමින් ප්‍රසිද්ධ ය. සාහිත්‍යය සඟරාව 2001 එම්. සෝමතිලක කියන පරිදි මේ පරපුරේ අය මාතර දෙවුන්දර අවට දේවේන්ද්‍ර, දේවසුරේන්ද්‍ර යන නම් භාවිතා කරති. දේවේන්ද්‍ර තම පරපුර නාමය මව ගෙන් ලබාගත් බව පෙනෙයි. දෙවුන්දර සිටිය දී පහතරට කලා-ශිල්ප හැදෑරූ ඔහු කොත්මලේ ආ විට නවංගම ගමේ උඩරට ශිල්ප පාරම්පරික ව පුහුණු විය. මඩකුඹුර රත්නවිභූෂණ ගෙදර කිරි එකනා (වයස 69) කියන පරිදි රාජසිංහ රජු ගේ (1636-1687 රජ කළ දෙවැනි රාජසිංහ රජු විය හැක) අණ පරිදි කොත්මලේ නවංගමට පැමිණි දේවේන්ද්‍ර නවංගම ගමේ කම්මලක් සාදා රජුට යුද්ධ ආයුධ සපයා ඇත. දේවේන්ද්‍ර පරපුරේ අය කොත්මලේ මඩකුඹුර නවංගම කඩදොර කිරිවාණාගොඩ පදිංචි ව ඇති බවට තොරතුරු හමු වේ. මේ අය අද රංහොටි ගෙදර, රත්න විභූෂණ යන වාසගම් භාවිතා කරති. ඉන් නවංගම ගම ජනප්‍රවාද අනුව ගැමුණු යුගය දක්වා පැරණි ය. මඩකුඹුරේ රත්න විභූෂණ ගෙදර කිරි එකනා කියන පරිදි, දේවේන්ද්‍ර මඩකුඹුර ගමේ පේකඩගල කම්මලක් සාදා ආයුධ නිපදවා ඇත. අද මේ කම්හලේ පැරණි ගල් කණුවක් හා ඔරු කඳක් ඉතිරි ව ඇත. රජ වාසලින් ලැබුණු ඉර හඳ කෙටූ කොලොම්බුවක් එම නිවසේ මෑතක් වන තුරු තිබී ඇත. තරුණ දේවේන්ද්‍ර පියා සමග කොත්මලේ පදිංචි ව පාරම්පරික ශිල්ප හදාළ බව පෙනේ.

දේවේන්ද්‍ර පරපුරේ වඩාත් ප්‍රකට ශිල්පියා දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරියා ය. රාජ සේවය සඳහා පහසුවෙන් ඒමට ඔහුට රජ වාසලින් උඩුනුවර හන්දෙස්සේ අරත්තන ගම ලැබුණු බව සෙංකඩගල ඉතිහාසය කර්තෘ කරුණාතිලක කියයි. ඔහු මුලින් ම රාජ්‍ය සේවයට ගියේ කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු කල යි (1747-1782). මැදඋයන්ගොඩ විමලකිත්ත හිමියන් ගේ සිංහල ආණ්ඩුව නම් ග්‍රන්ථයට අනුව, කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු ක්‍රි. ව. 1780 දී ඔහුට නළල් පටක් හා සන්නසක් දී ඇත. ඩිංගිත්තා අප්පුට ශක වර්ෂ 1703 (ක්‍රි. ව. 1780) දී කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු ඔහුට සන්නසක් දුන් බව ලෝර ද සඳහන් කරයි. ඒ ඉඩමට ම කෝරයාගේ මූලාචාරියා ද සන්නසක් ලබාගෙන ඇති බව ලෝරි තම ගැසටියර් ග්‍රන්ථයේ දක්වයි. ඩී. බී. ධනපාල The Story of Sinhalese Painting නම් ස්වකීය ග්‍රන්ථයේ රාජාධිරාජසිංහ රජු හිරියාල නායිදේව හා දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරියාට දුන් සන්නසක් ගැන කියයි. ඉහත දැක්වුණු රාජ්‍ය සන්නස් සම්මාන ඔහු ලැබූයේ දෙගල්දොරුව විහාරයේ කාර්මික වැඩ, චිත්‍ර කර්මාන්ත හා මඟුල් මඩුවේ වැඩ-කටයුතු වෙනුවෙනි.

ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු කල වන විට (1797-1815) උඩරට සිටි විශිෂ්ටතම කාර්මික ශිල්පියා හා ගෘහනිර්මාණ ශිල්පියා දේවේන්ද්‍ර බව මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා ග්‍රන්ථයෙහි ආනන්ද කුමාරස්වාමි සඳහන් කරයි. ඔහු චිත්‍ර ශිල්පය, පිළිම නෙළීම, කාර්මික ශිල්පය, ගෘහ නිර්මාණය ආදි ශිල්ප ගණනාවක හසළ කලාශිල්පියෙක් විය. හන්දෙස්සේ අරත්තන ගමේ පදිංචි ව සිටි දේවේන්ද්‍ර මූලාචාර්යයා ඇල්දෙණිය ගමෙන් විවාහ විය. එහෙත් බිරිඳ ගේ නම අප්‍රකට ය. ඇය ද ශිල්පී පවුලකට අයත් ව සිටි බව පෙනේ. රාජාධිරාජසිංහ රජු දවස (1782-1798) මෙහෙතම මහනුවර මඟුල් මඩුවට මුල පිරුවේ ය. ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු කල ඔහු හීල් පැන් කඳුර හරස් කොට බෝගම්බර කිර මුහුද සෑදීම, එම වැවේ බැම්ම ඉදි කිරීම, පැරණි උල්පැන් ගෙය, දළදා මැදුරේ පත්තිරිප්පුව හා දිය අගල නිර්මාණය කිරීම ආදි කටයුතුවල නිරත විය.

ආනන්ද කුමාරස්වාමි පවසන පරිදි මූලාචාරියා යනු කාර්මිකයන් ගේ ප්‍රධානියා ය. මූලාචාරියකු යටතේ වඩුවන් සත් දෙනකු සේවය කළ බව ඩොයිලි ගේ උඩරට විස්තරයේ එයි. දේවේන්ද්‍ර පත්තිරිප්පුවේ එක් කාර්මික පට්ටලයක මූලාචාරියා වූ බව ජයදේව තිලකසිරි පවසයි. කොන්නකෝන් විමලානන්ද පවසන පරිදි කාර්මික ශිල්ප පහක් උගත් අය මූලාචාරී නම් වෙති. මැද-උයන්ගොඩ විමලකිත්ති හිමි සිය සිංහල ආණ්ඩුව ග්‍රන්ථයේ සඳහන් කරන පරිදි, ඔටුනු, රංකඩු, ආභරණ, සිංහාසන යන සතර කට්ටලයේ ප්‍රධානියා මූලාචාරී නම් විය. රැල්ෆ් පීරිස් සිය සිංහල සමාජ සංවිධානයේ කියන පරිදි, මූලාචාරී යනු ප්‍රධාන කාර්මික ශිල්පියා ය; නවන්දන්නා කුල ප්‍රධානියා ය.

ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු දේවේන්ද්‍රට මඟුල් මඩුව, පත්තිරිප්පුව, බෝගම්බර කිරි මුහුද හා දිය අගල සෑදීම පැවරූ අතර, ශිල්පියකුට ලැබිය හැකි වූ උසස්ම ගෞරවය වූ රන් නළල් පට ඔහු රජු ගෙන් ලැබී ය. පත්තිරිප්පුව සෑදීමේ දී ඔහුට නාරායණ ආචාරී හවුල් විය. ඔහු ද අරත්තන ගමේ පදිංචි කරවී ය. හන්දෙස්ස අරත්තන ගමේ ඇල්-දෙණියෙන් විවාහ වූ දේවේන්ද්‍රට පුතකු හා දුවක් වූවා ය. පුතා ගේ නම අප්‍රකට ය. දේවේන්ද්‍ර ගේ දියණියන් ගේ නම දේවේන්ද්‍ර ගෙදර කිරි එතනා ය. 1815 උඩරට රාජ්‍යය බිඳ වැටුණු පසු රාජ්‍ය අනුග්‍රහයක් නැති නිසා දේවේන්ද්‍ර පුතා හා දුව ඇම්බැක්කේ ගමේ පදිංචියට ගියහ.

ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු කල මඟුල් මඩුව, පත්තිරිප්පුව, බෝගම්බර කිරි මුහුද හා දිය අගල දේවේන්ද්‍ර ප්‍රධාන ව ඉදි වූ අතර, පත්තිරිප්පුවේ

සැලැස්ම කෙහෙල් පිතිවලින් සාදා රජුට ඉදිරිපත් කෙළේ දෙහිගම දියවඩන නිලමේ ය. දෙහිගම ගේ සැලැස්ම රජ අනුමත කෙළේ ය. පත්තිරිප්පුව සෑදීමට උනම්බුවේ නිලමේ දේවේන්ද්‍ර හට සහාය දුන්නේ ය. පත්තිරිප්පුව සෑදීමෙන් දේවේන්ද්‍ර ලැබූ රාජ්‍ය ගෞරව ගැන බොහෝ දෙනා ඔහුට ඊර්ෂ්‍යා කළහ. ඒ නිසා පත්තිරිප්පුවට අවශ්‍ය නාලන්දෙන කපා-ගෙන ආ ලී සතුරන් විසින් කෙටි කරන ලදී. නියමිත දිගට වඩා ලී කෙටි වූ බැවින්, පත්තිරිප්පුවේ ප්‍රමිතිය බාල වී වහල මිටි විය. රජුට අගෞරව පිණිස දේවේන්ද්‍ර දැව කෙටි කළ බවට සතුරෝ රජුට ගතු කීහ. පත්තිරිප්පුව නිම කරන ලදුව රාජ්‍ය වරප්‍රසාද දීමේ දී එයට පෙර ඔහු ගේ මහපට ඇඟිල්ල කපා-දැමීමට රජ නියම කෙළේ ය. පත්තිරිප්පුව නිම වීමත් සමග අතේ මහපට ඇඟිල්ල කැපීමෙන් තම පරපුරට සිදු වූ අගෞරවය වැළැක්වීමට දේවේන්ද්‍ර තමා විසින් ම නිර්මාණය කරන ලද බෝගම්බර කිරි මුහුදට පැන දිවි නසා-ගත් බව මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා ග්‍රන්ථයේ ආනන්ද කුමාරස්වාමි පවසයි. ඒ 1812 ජූනි පමණේ ය. රජ ඔහු ගේ අවසාන කටයුතු ගෞරවයෙන් ඉටු කෙළේ ය. ඔහු කිරි මුහුදට පැන දිවි නසා-ගත් පුවත ජේ. බී. දිසානායක දෙගල්දොරුව ග්‍රන්ථයේ ද, කුන්දෙණිය මැදරට ජන කථා 2 ග්‍රන්ථයේ ද විස්තර කරති.

මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා ග්‍රන්ථය අනුව දේවේන්ද්‍ර භාවිතා කළ යකඩ රියන් ලැල්ල ඔහු ගේ පරපුරෙන් පැවැත එන ගොඩපොළ ගල්ලද්දා ළඟ ඇත. දිග අඟල් 31ක් වූ එහි පැත්තක් අඟල් 24ක් වෙයි. එය අඟල් 3 7/8, 2 7/12, 1 7/24, 2 1/48 ලෙස බෙදා ඇත. දේවේන්ද්‍ර ගේ පුතා ගේ තොරතුරු අප්‍රකට යි. දුව දේවේන්ද්‍ර ගෙදර කිරි එතනා ය. එම කිරි එතනා ගේ දුව හෙවත් දේවේන්ද්‍ර ගේ මිණිබිරිය දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරිගෙදර රංඑතනා ය. දේවේන්ද්‍ර ගේ තවත් මිණිබිරියක වූ පුංචි එතනා මංගලගම පරපුරේ අයකු හා විවාහ වූ බව පාරම්පරික ශිල්පී ගම් ග්‍රන්ථයේ ජයදේව තිලකසිරි පවසයි. දේවේන්ද්‍ර පරපුර විවාහ ගනුදෙනු මගින් නිලගම හා මංගලගම ශිල්පී පරපුරු හා මිශ්‍ර විය. දේවේන්ද්‍ර ගේ පුතා හා දුව පදිංචියට ගිය ඇම්බැක්ක ගමේ පවුල් දෙකක් අදත් වාසගම ලෙස ඇම්බැක්කේ මනුවීර වික්‍රමගෙදර හා උඩුනුවර හන්දෙස්සේ අරත්තන දේවේන්ද්‍රගෙදර යන වාසගම් භාවිතා කරති. කිරි එතනා ගේ පරපුරේ අය තව මත් හන්දෙස්සේ පදිංචි ව ඇත. දේවේන්ද්‍ර සමග පත්තිරිප්පුවේ වැඩට හවුල් වූ නාරායණ ආචාරි ගේ පරපුරේ අය හන්දෙස්සේ හා අරත්තන ගම්වල ජීවත් වෙති. දේවේන්ද්‍ර ගේ ශිෂ්‍ය ශිල්පී පරම්පරා අදත් ආචාරි, නාරායණ, දේවනාරායණ යන පරම්පරා නාම භාවිතා කරන බව පාරම්පරික ශිල්පී ගම් ග්‍රන්ථය සඳහන් කරයි.

දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරියා කළ නිර්මාණ

01 කොත්මලේ මඩකුඹුර ගමේ පේකඩගල කම්මල

ජයදේව තිලකසිරි පවසන පරිදි ඔහු ගේ පියා දෙවුන්දරින් විවාහ වී කොත්මලේ මඩකුඹුරේ ගමට පදිංචියට ආවෙකි. දේවේන්ද්‍ර මඩකුඹුර ගමේ පියා සමග පාරම්පරික ශිල්පවල යෙදී ඇත. මඩකුඹුර ගමේ පේකඩගල කම්මල ඔහු ගේ මුල් ම නිර්මාණය යි. අද එහි ගල් කණුවක් හා ඔරු කඳක් ඉතිරි ව ඇත. ඒ නිවසේ වූ ඉර හඳ කෙටූ කොළොම්බුව අද නැත.

02. කොත්මලේ කිරිවාණෙගොඩ ගමේ අම්බලම

කොත්මලේ ඔය හරහා නවංගම ගමට යා ව ඇති කිරිවාණෙ-ගොඩ ගමේ දේවේන්ද්‍ර ඉදි කළ අම්බලමක් ඇත.

03. මීදෙණිය බණ මඩුව

කෑගල්ලට තුදුරු හෙට්ටිමුල්ලට යා ව මීදෙණිය ගමේ මීදෙණ විහාරයේ බණ මඩුව දේවේන්ද්‍ර කළ බව ලෝරි ගැසට්යරේ හා කුමාර-ස්වාමි ගේ මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා ග්‍රන්ථයේ සඳහන් වේ.

04. දේවේන්ද්‍ර චිත්‍ර ඇඳි ස්ථාන

(අ) ජේ. බී. දිසානායක ලියූ දෙගල්දොරුව ග්‍රන්ථයට අනුව එහි වෙස්සන්තර, සුතසෝම, සත්තුභත්ත, මහාසීලව යන ජාතක කථා සතර හා බුද්ධ චරිතයේ අවස්ථා හා මාර පරාජය දැක්වෙයි. දිසානායක කියන පරිදි දෙගල්දොරුවේ ප්‍රධාන සිත්තරා දේවේන්ද්‍ර යි. දෙගල්දොරුවේ වෙනත් සිත්තරුන් වූයේ දෙවර ගම්පළ හිමි, හිරියාලේ සිත්තර නයිදෙ හා නිලගම පටබැන්දා ය.

(ආ) මහනුවර යුගයේ විහාර බිතුසිතුවම් ලියූ එස්. පී. චාල්ස් පවසන පරිදි දෙවර ගම්පළ සිල්වත් තැන සමග වැඩ කළ ශිල්පියෙකි දේවේන්ද්‍ර.

(ඇ) දෙගල්දොරුවේ චිත්‍ර සඳහා රාජාධිරාජසිංහ රජු දේවේන්ද්‍රට හා

හිරියාල නයිදේට දුන් වරප්‍රසාද සන්නස් ඩී. බී. ධනපාල සිය The Story of Sinhalese Painting ග්‍රන්ථයේ දක්වයි.

(ඈ) දෙගල්දොරුව ශිල්පීන් පහතරට කෙල්වත්ත, මුල්කිරිගල චිත්‍ර ඇඳ ඇති බව චිත්‍ර ශෛලියෙන් පෙනී-යන බව Buddhist Paintings from Shrines and Temples in Ceylon නැමැති යුනෙස්කෝ ප්‍රකාශනයේ එයි. ඒ අනුව, පහතරට ඉහත සඳහන් කළ කෙල්වත්ත, මුල්කිරිගල විහාරවල බුදු පිළිම, ගෘහනිර්මාණ හා චිත්‍රවලට දේවේන්ද්‍ර හවුල් වූ බව සිතිය හැක.

05. මඟුල් මඩුව නිර්මාණය කිරීම

දැන් ඇති මහනුවර මඟුල් මඩුවට පෙර මඟුල් මඩුවක් තිබී එය දිරාපත් වීම හෝ විදේශ ආක්‍රමණ නිසා හෝ විනාශ විය. 1795 අඳින ලද ඕලන්ද සිතියමක පැරණි මඟුල් මඩුව දැක්වෙයි. දැන් ඇති මඟුල් මඩුව පැරණි මඟුල් මඩුවේ ප්‍රතිසංස්කරණයක් හෝ අළුතින් ම කළ නිර්මාණයක් විය හැක. මාරඹේ ලියූ විදූ කවි පොත හා ප්‍රඥාලෝක හිමි ගේ පුරාණ සිවුපද සංග්‍රහයේ එන ජන කවියක් අනුව, රාජාධිරාජසිංහ රජු දැන් ඇති මඟුල් මඩුවට ශකවර්ෂ 1706 (ක්‍රි. ව. 1784) දී මුල් ගල තබන විට මඟුල් මඩුවේ ප්‍රධාන ශිල්පියා වූයේ දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරී ය. එහි කැටයම් කැපීමට ප්‍රධාන ලෙස හල්මිල්ල ලී ද, නා හා තේක්ක දැව ද නාලන්දෙන් ගෙනැවිත් ඇත. එහෙත් රාජාධිරාජසිංහ රජු දවස මඟුල් මඩුවේ වැඩ නිම කිරීමට නොහැකි විය. 1796 දී ඉංග්‍රීසීන් පහත රටට එන විටත් මඟුල් මඩුවේ වැඩ කෙරෙමින් තුබූ බව ලුවිස් වාර්තා කරයි. රාජාධිරාජසිංහ රජු 1798 දී මිය-යන විටත් මඟුල් මඩුවේ වැඩ නිම නොවී පැවැති බව ඩොයිලි තම සිංහලයේ ආණ්ඩුක්‍රමය ග්‍රන්ථයේ සඳහන් කරයි. ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු කල මඟුල් මඩුවේ වැඩ බොහෝ දුරට නිම විය. එහෙත් 1815 දී උඩරට යටත් වීමෙන් පසු 1820 පමණ වන තුරුත් මඟුල් මඩුවේ කුලුණුවල කැටයම් කපමින් තුබුණු බව ආනන්ද කුමාරස්වාමි පවසයි. කිරළ සන්දේශය වර්ණනා කරන, ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු ගේ කැටයම් කරන ලද වැම් ඇති මන්දිරය මේ මඟුල් මඩුව විය හැකි ය. ඩේවි දුටු ලංකාව ග්‍රන්ථයේ ඩේවි කියන පරිදි, රජ මාලිගාව පිටුපස ඇති ගොඩනැගිලිවලින් විශේෂ වූයේ මඟුල් මඩුව යි. කැටයම් කළ ලී කණු ඇති එහි රාජ සභාව පැවැත්වූ බව ඩේවි කියයි. මඟුල් මඩුවේ ප්‍රයෝජන කිහිපයෙකිඃ

1. රජු මෙහි දී ඇමැතිවරුන් හා සාකච්ඡා කළ බව ඩේවි කියයි.
2. රජු හා වෙනත් ප්‍රභූ රදළයන් හා සාකච්ඡා පැවැත්වීම.
3. ටෙනන්ට් ලියූ Ceylon 2 ග්‍රන්ථය අනුව, රාත්‍රි ආලෝකය දල්වා, සුවඳ වර්ග දවා, තිරවලට මුවා වී කානාපතින් හමු වීම.
4. රජකු මිය-ගිය පසු අළුත් රජකු තෝරා-ගැනීමට ඇමැතින් හා රදළයන් රැස් වූයේ මඟුල් මඩුවේ දී බව ඩේවි කියයි.
5. තෙන්නකෝන් විමලානන්ද ගේ උඩරට කැරැල්ල අංක 3 ග්‍රන්ථය අනුව, උඩරට විශේෂ වැදැගත් උත්සව විශේෂ ප්‍රකාශ මඟුල් මඩුවේ දී සිදු වී ඇත.
6. රජු අළුත් අවුරුදු චාරිත්‍ර ඉෂ්ට කිරීම.
7. ජෝන් ඩොයිලි පවසන පරිදි මඟුල් මඩුවේ දී උඩරට ඉහළ ම අධිකරණය වූ 'මහ නඩුව' රැස් වී ය.
8. රාජ වරප්‍රසාද සන්නස් ප්‍රදානය, මහානායක හා අනුනායක උත්සව පැවැත්වීම.
9. 1815 උඩරට ගිවිසුම අත්සන් කිරීම, ඉංග්‍රීස යුගයේ දී විශේෂ ප්‍රකාශ කිරීම.
10. ඉංග්‍රීසි මුල් යුගයේ දී මෙය තාවකාලික රෙපරමාදු පල්ලියක් විය.

මඟුල් මඩුවේ ගෘහනිර්මාණ ශිල්පය ගැන අදහස් කිහිපයක් පහත දැක්වේ:

1. මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා ග්‍රන්ථයට අනුව, ලී කණු පේළි සතරක් මත පියස්ස රැඳුණු වහල බැවුම් හැඩ වැඩි, සතර පැත්ත විවෘත ගොඩනැගිල්ලකි.

2. උඩරට අම්බලම්වල මෙන් වහල මුළුමනින් ම කුලුණු මත රඳා ඇති බව කියැවේ (සිංහල විශ්වකෝෂ උද්ධෘතිः උඩරට විශේෂ කලාපය).

3. කද ගල් අත්තිවාරම මත කැටයම් කළ ලී කණු පේළි සතරක් ඇති ගොඩනැගිල්ලක් බව පැරැණි ස්මාරක නාමාවලිය පවසයි.

4. අනුරාධ සෙනෙවිරත්න ගේ කන්ද උඩරට මහනුවර ග්‍රන්ථයට

අනුව, මඟුල් මඩුව උඩරට ගෘහ නිර්මාණයේ විශිෂ්ට ලක්ෂණ පෙන්වන නිර්මාණයකි. මෙය මුලින් තුබූ මඟුල් මඩුවට නවාංග එකතු කිරීමක් විය හැකි ය. 1815 යුද්ධයේ දී ගොඩනැගිල්ලට හානි සිදු විය. මහ නඩුව මෙහි රැස් විය. කැප්පෙටිපොළ හා මඩුගල්ලේ හට මරණ දඬුවම නියම වූයේ මෙහි දී ය. ඉංග්‍රීසි මුල් කාලයේ මෙය තාවකාලික පල්ලියක් විය. 1875 දී ලංකාවට ආ වේල්ස්හි කුමරු (පසු කල 7වැනි එඩ්වඩ් නමින් රජ වූ) මහනුවර දී පිළිගැනීමට මඟුල් මඩුවේ තුබූ කෙටි බිත්ති කඩා-දමා එය පළල් කරන ලදී.

අද ජාතික කෞතුකාගාරය ඇති එදා පල්ලේ වාහල නම් වූ ගොඩනැගිල්ලේ තුබූ කැටයම් කළ දැව කණු 32ක් ඉන් ගලවා ඒ වෙනුවට පල්ලේ වාහලේ ගඩොල් කුලුණු බැඳ, ඉන් ලී කණු 16ක් මඟුල් මඩුවට යොදා දිග වැඩි කරන ලදී. මුල දී අඩි 58×35½ දිග පළල තුබූ මඟුල් මඩුව ඉන් පසු තවත් අඩි 31.8ක් දිගින් වැඩි කරන ලදී. ඒ වේල්ස් කුමරු පිළිගැනීමට ය. එමෙන් ම, මඟුල් මඩුවේ තුබූ පැරණි දිරා-ගිය ලී කණු මතු කර දිරූ කොටස් කපා කෙටි කර අත්තිවාරම මත ලෝහ තහඩු දමා සවි කරන ලදී. පැරණි මඟුල් මඩුව ලී කණු 2 පේළි 24කින් හෙවත් දැව කණු 48කින් යුක්ත විය. අළුතින් එකතු කළ කොටස දැව කණු පේළි 8ක් හෙවත් කණු 16ක් බව අනුරාධ සෙනෙවිරත්න කියයි. මඟුල් මඩුවට ඇතුළු වන තැන දෙපස එදා තුබූ 'දකින මණ්ඩපය' හා 'ශාන්ති මණ්ඩපය' ඉංග්‍රීසීන් කඩා-දමා ඇත. මඟුල් මඩුවට නැගීමට විසිතුරු සඳකඩ පහණක් සහිත පියගැට පෙළක් එදා විය.

06. පත්තිරිප්පුව හා දිග අගල සෑදීම.

මහනුවර දළදා මාලිගාවට පත්තිරිප්පුව හා ඒ ඉදිරිපිට ඇති දිය අගල එකතු කෙළේ ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු (1798-1615) ය. අද මහනුවර දක්නට ඇති දෙමහල් දළදා මාලිගාව වංශකථා අනුව මුලින් ම ඉදි කරන ලද්දේ කුණ්ඩසාලේ රජ කළ නරේන්ද්‍රසිංහ රජු විසිනි. 1765 වැන් ඒක් යටතේ වූ ඕලන්ද ආක්‍රමණයේ දී දළදා මැදුරට තද හානි සිදු විය. 2003.08.10 සිළුමිණ පත්‍රයට ලිපියක් සපයන අනුරාධ සෙනෙවිරත්න

කියනුයේ බ්‍රිතාන්‍ය කටුගේ ඇති ලිපියක් අනුව ඕලන්ද ජාතිකයන් විසින් 1765 දී දළදා මැදුර වනසන ලදුව, කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු එය දිගු කලක් තිස්සේ මුළුමනින් ප්‍රතිසංස්කරණය කොට, 1770 දී දළදාව යළි දළදා මැදුරට වැඩමවා වෙසක් පුර පසළොස්වක දා යළි විවෘත කළ බව යි. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු විසින් අවුරුදු 10කට ආසන්න දීර්ඝ කාලයක් තුළ කරන ලද මෙම ප්‍රතිසංස්කරණය නිසා, වැලිගල කිවිඳු කළ දාඨා ගොත්‍ර ප්‍රදීපය පවසනුයේ කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු අළුත් දළදා මාලිගාවක් කළ බව යි. සද්ධාමංගල කරුණාරත්න සිය ලංකා පුරාවිද්‍යාවේ ඉතිහාසය නැමැති ග්‍රන්ථයේ දළදා මැදුරේ පල්ලේ මාලේ කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු ගේ රූපය ඇඳ ඇති බව පෙන්වා-දෙයි. තෙන්නකෝන් විමලානන්ද සිය උඩරට කැරැල්ල 3 ග්‍රන්ථයේ කියනුයේ ද කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු දළදා මැදුර කළ බව යි. දළදා මාලිගාවට යා ව ඇති පත්තිරිප්පුව, දිය අගල හා දිය අගල දෙපස බැම්ම ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු ගේ නිර්මාණයෝ ය. රජු වෙනුවෙන් ඒවා නිර්මාණය කෙළේ දේවේන්ද්‍ර යි. පත්තිරිප්පුව හා දිය අගල ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු කළ බව හෝකාර්ට් ලියූ The Temple of the Tooth Relic ග්‍රන්ථයේ කියයි. එදා මේ දිය අගල දළදා මාලිගාව, විෂ්ණු දේවාලය, වර්තමාන ජනාධිපති මැදුර හරහා අද ත්‍රිත්ව විද්‍යාලය ඇති බිමේ එදා තුබූ බොර වැව දක්වා විහිද තුබූ බව නිහාල් කරුණාරත්න සිය Kandy Past and Present ග්‍රන්ථයේ සඳහන් කරයි. බොර වැව එදා තුබූ කොටස නාවුල්ලේ ධම්මානන්ද හිමි මධ්‍යම ලංකා පුරාවෘත්ත නම් ග්‍රන්ථයේ බොරවේ විදිය ලෙස දක්වයි. ඩේවි ගේ උඩරට ග්‍රන්ථය අනුව, දළදා මැදුර අසල දිය අගල හරහා ඇතුළු වීමට එදා උස් පහත් කළ හැකි පාලමක් විය. අනුරාධ සෙනෙවිරත්න සිය Kandy ග්‍රන්ථයේ දිය අගල දිගේ බැඳ ඇති බැම්ම 'වලාකුළු බැම්ම' ලෙස දක්වයි. මෙම වලාකුළු බැම්මේ ත්‍රිකෝණා-කාර සිදුරුවල එදා උත්සව අවස්ථාවල පහන් දැල්වූ බව ඩේවි කියයි.

ශ්‍රී වික්‍රම කළ පත්තිරිප්පුව සැදීම භාර දුන්නේ දේවේන්ද්‍රට යි. අරත්තන ගම පදිංචි ව සිටි නාරායණ ආචාරී ඔහුට සහාය විය. පත්තිරිප්පුවේ සැලැස්ම කෙසෙල් පිතිවලින් සාදා රජුට පෙන්වූයේ දෙහිගම දියවඩන නිලමේ ය. රජ සැලැස්මට සතුටු විය. අද පත්තිරිප්පුව ඇති බිමේ එදා තුබූ රාජකීය මුළුතැන්ගෙය කඩා-දමා පත්තිරිප්පුව ඉදි කෙළේ දේවේන්ද්‍ර යි. දේවේන්ද්‍ර ගේ නිර්මාණයට උදවු කෙළේ දෙහිගම දියවඩන නිලමේ හා උනම්බුවේ නිලමේ පමණි. මෙය නිම වූ පසු දේවේන්ද්‍ර ලබන සම්මාන ගැන අන් අය ඊර්ෂ්‍යා කළහ. 'පත්තිරිප්පු' යනු 'පාර්තු' (බලනවා) + 'ඉරිප්පු' (ඉඳගෙන) යන අර්ථ දෙන දෙමළ

වචනවලින් බිඳී ආවකි. පත්තිරිප්පුවට අවශ්‍ය හල්මිල්ල, නා ආදි දැව ගෙනාවේ මාතලේ නාලන්ද කැලෑවෙනි. දැව කපන විට දේවේන්ද්‍රට හොරෙන් දැව කෙටි කිරීමේ කුමන්ත්‍රණයක් සිදු විය. මේ නිසා ම පත්තිරිප්පුවේ නියම හැඩය ආවේ නැත. පත්තිරිප්පුව දළදා මාලිගාවට යා ව ඇතත් ඊට සම්බන්ධයක් නැති බව දළදා ඉතිහාසය හා සංස්කෘතිය ග්‍රන්ථයේ මහාචාර්ය කුඹුරුගමුවේ වජිර හිමි පවසයි. එමෙන් ම දිය අගල සාදා ඇත්තේ පාදම් දෙකක් මත බවත්, යට පාදම දිය අගලට යට වී ඇති බවත් එහිමියෝ වැඩි දුරටත් පවසති.

පත්තිරිප්පුවේ දී ඉටු කළ කාර්ය

1. අළුත් රජකු පත් වූ විට, දළදා වැඳ ඉන් පසු රජු නිලමවරුන් හමු වූයේ පත්තිරිප්පුවේ බව ඩේවි කියයි. ඉන් පසු පත්තිරිප්පුවේ සිට රජු මහමළුවේ රැස් ව සිටි ඒ ඒ රටවල ජනයා ඉදිරියේ පෙනී-සිටි අතර, ජනයා රජුට ගෞරව කළ බව ඩේවි කියයි.

2. විශේෂ අවස්ථාවල දී ද පත්තිරිප්පුවේ සිට රජු ජනයා ඉදිරිපිට පෙනී සිටි බව ඩේවි දක්වයි. සිය ත්‍රිසිංහලේ ග්‍රන්ථයේ පෝල් ඊ. පීරිස් ද ඒ අදහස දක්වයි.

3. රජු මෙහි සිට විවේක ගැනීම හා නගර සිරිය නැරැඹීම.

4. මහමළුවේ පැවැත්වුණු මල්ලව පොර, ඇත් පොර, ගොන් පොර, කඩු සරඹ, නැටුම් සන්දර්ශන රජු පත්තිරිප්පුවේ සිට නැරැඹීම.

5. විශේෂ අවස්ථාවල පත්තිරිප්පුවේ දළදා ප්‍රදර්ශන පැවැත්වූ බව මධ්‍යම ලංකා පුරාවෘත්ත ග්‍රන්ථයේ සඳහන් වේ.

6. ඇහැලේපොළ වර්ණනාව හෙවත් වඩුග හටන ග්‍රන්ථයෙහි, රජු දළදාවට ඉහළින් ඇඳ පුටු තබාගෙන පත්තිරිප්පුවේ සිටින බව (34 වැනි කවිය) දොස් නගයි. ඒ නිසා දළදා පෙරහර යන විට, පත්ති-රිප්පුවටවඩා මිටි 'අටවන පත්තිරිප්පුවට' වී රජු පෙරහර නැරැඹූ බව 'සිංහල සමාජ සංවිධානය ග්‍රන්ථයේ රැල්ෆ් පීරිස් පවසයි. අපේ අන්තිම රජතුමා ග්‍රන්ථයට අනුව, මහමළුවේ කෙළවර අටවන පත්තිරිප්පුව පත්තිරිප්පුවට වඩා මිටි, අවශ්‍ය වූ විට අකුලා ඉවත් කළ හැකි වූ තාවකාලික ලී නිර්මාණයක් වූ බව හැඟෙයි.

ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු කල කුංකුනාවේ සුමංගල හිමි ලියූ පාලි සිරි රාම සන්දේශය අටස් හැඩයෙන් යුත්, උස් ධවල පලයක් ඇති, රජු ගේ සිත් සතුටු කරවන උස් රන් කොතක් ඇති, කිරි මුහුදින් පහළ වූ පෙන පිඬක් ලෙස පත්තිරිප්පුව වර්ණනා කරයි (12වැනි ගාථාව). දේවේන්ද්‍ර මූලාචාර හා නාරායණ ආචාරී ප්‍රධාන ව කැරෙන පත්තිරිප්පුවේ වැඩවලට නිතර වෙහෙසුණු උනම්බුවේ මැතිඳුට ශ්‍රී වික්‍රම රජ ඌවෙන මඩ ඉඩම් බෙදූවේ ය. පත්තිරිප්පුවේ වැඩ සඳහා බෙහෙවින් වෙහෙසුණු උනම්බුවේ නිලමේ අධික වෙහෙස නිසා ම අකාලයේ මළ බව අපේ අන්තිම රජතුමා ග්‍රන්ථය පවසයි. මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා ග්‍රන්ථයේ කුමාරස්වාමි හා මැදරට ජන කථා අංක 2 කුන්දෙණිය පවසන පරිදි, දේවේන්ද්‍ර ලබන්නට සිටි තාන්න-මාන්නවලට ඊර්ෂ්‍යා කළ අය දැව කෙටී කර කපා, දේවේන්ද්‍ර වුවමනාවෙන් ම දැව කෙටි කළ බවට රජුට ගතු කීහ. මේ නිසා පත්තිරිප්පුවේ වහල මිටි කර සැකසීමට සිදු විය. පත්තිරිප්පුව නිම වූ පසු රාජ්‍ය වරප්‍රසාද දීමට පෙර, රාජ අපහාසයට දඬුවම් ලෙස දේවේන්ද්‍ර ගේ මහපටැඟිල්ල කපා-දැමීමට රජ නියම කෙළේ ය. රාජ වරප්‍රසාදවලට වඩා මහපටැඟිල්ල කැපීමෙන් පරපුරට වන නින්දාව වැළැක්වීමට, පත්තිරිප්පුව නිම වූ පසු දේවේන්ද්‍ර තමා ම ඉදි කළ බෝගම්බර කිරි මුහුදට පැන දිවි නසාගත් බව මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා හා මැදරට ජන කථා යන ග්‍රන්ථ සඳහන් කරයි. පත්තිරිප්පුවේ වැඩ නිම වූයේ 1812 දී බව Cultural Monuments of Kandy ග්‍රන්ථයේ ඩී. කේ. එම්. පී. ද සිල්වා පෙන්වා-දෙයි.

07. බෝගම්බර කිරි මුහුද හා එහි විසිතුරු අංග කිරීම

පත්තිරිප්පුවට සමකාලීන ව, මහනුවර නගරයේ අලංකාරය වැඩි කිරීමට ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු (1798-1815) කරවූ බෝගම්බර අළුත් වැව කිරි මුහුද නමින් හැඳින්විණි. (පැරැණි ගැමි ව්‍යවහාරය අනුව මේ වැවේ නම අලකොල වැව යි. ඒ. වී. සුරවීර සංස්කරණය කළ රාජාවලිය අග එන පැරැණි රාජාවලිය පිටපතක ද මෙය අලකොල වැව ලෙස හැඳින්වේ. එහෙත් එහි වඩා ප්‍රකට නාම කිරි මුහුද යි. එය එසේ නම් කරනු ලැබීමට හේතුව වූයේ ගම්පළ කළ නගරය මුලින් ම කරවීමේ දී මේ වැව පිහිටි බිමෙන් කිරි ඉබ්බකු මතු වීම යි. ඌ කුඩා පොකුණක දමා සිටි බව කියැවෙයි.) රජු ගේ අදහස අනුව, විශාල් යාය හරහා ගලා-ගිය හීල් පැන් කඳුර හරස් කොට කිරි මුහුද, ඒ මැද දූපත, දූපතේ ජල තිලක මණ්ඩපය, දූපතට යන කඹ පාලම, මාලිගාව අසල උල්පැන්ගෙය, උල්පැන්ගෙය සිට වැවේ සොරොව්ව දක්වා ඇති දිය

ඇලි බැම්ම දේවේන්ද්‍ර ප්‍රධාන ශිල්පීන් මීගස්තැන්න අධිකාරම් යටතේ ඉදි කළ නිර්මාණ යි.

වැව ඉදි කිරීමට පෙර මේ බිම මල්වතු විහාරය, නාථ දේවාලය සතු විගොල් වෙල් යාය විය. ඊට යා ව නවවෙල වෙල් යාය විය. ඒ අසල පෝය මළු විහාරය, මල්වතු විහාරය හා මීගොන් අරඹ විය. ඒ අසල වලව් කීපයක් ද විය. අම්පිටිය හා වාකරේ දෙසින් ගලා ආ හීල්පැන් කඳුර විගොල වෙල් යාය මැදින් නිතර උතුරා ගලා-ගියෙන්, එය වගුරු බිමක් වී මහමළුව, දළදා මාලිගාව, නාථ දේවාලය දක්වා පැතිරිණි. මේ වගුරු බිම අලකොලංග ලෙස හැඳින්විණි. මේ නිසා හීල්පැන් කඳුර හරස් කොට පළමු ව බැම්මක් බැඳ වැඩ ආරම්භ විය. අදියර දෙකකින් වැවේ වැඩ නිම විය.

මෙයට පෙර මහනුවර නගරයේ පැරණි බෝගම්බර වැව විය. එය පළමු විමලධර්මසූරිය (1592-1604) රජු හෝ දෙවන රාජසිංහ රජු (1636-1687) කළ බව මන්දාරම් පුර පුවත කියන වැව්වලින් එකකි. දෙවන රාජසිංහ රජු 1664 කැරැල්ලේ දී පලා-යන විට වස්තුව සැඟවූ රොබර්ට් නොක්ස් කියන වැව මේ පැරණි බෝගම්බර වැව විය හැකි ය. ශ්‍රී වික්‍රම රජු ඇහැලේපොළ කුමාරිහාමි ගිල්වූ ස්ථානය අද කොඩිකුවක්කු බිල්ඩිම ඇති ස්ථානය බව නිහාල් කරුණාරත්න කියයි. ඉංග්‍රීස යුගයේ දී නඩත්තු නොකිරීම, පස් හා මඩ පිරී-යාම, කොළඹ-නුවර මහපාරට කොටස් යට වීම, කැබැලිවලට වෙන් ව තුබූ වැවේ දිය කඩිති පල් වී මදුරුවන් බෝ වීම නිසා ඉංග්‍රීසීහු ඒ අසල වූ කඳු ගැටයක් කපා පස් ගෙන පැරණි බෝගම්බර වැව මුළුමනින් ම වසා-දැමූහ. වේල්ස් කුමරු හෙවත් 7වැනි එඩ්වඩ් කුමරු මහනුවර දී 1875 දී පිළිගැනීමට පැරණි බෝගම්බර වැව ඉංග්‍රීසීහ මුළුමනින් ම ගොඩ කර බෝගම්බර පිට්ටනිය බවට පරිවර්තනය කළහ. මේ පැරණි බෝගම්බර වැව මහනුවර පොදු වෙළෙඳ පළ, දුම්රිය පළ, ප්‍රධාන තැපැල් කාර්යාලය, බෝගම්බර පිට්ටනිය, ගණදෙවි කෝවිල හා දෙයියන්නේවෙල සීමා කොට පැතිර තිබිණි. ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු කල පැරණි බෝගම්බර වැව හා අළුත් බෝගම්බර වැව (කිරි මුහුද) අතර තවත් කුඩා වැවක් වූ බව තෙන්නකෝන් විමලානන්ද උඩරට කැරැල්ල අංක 3 ග්‍රන්ථයේ සඳහන් කරයි.

දේවේන්ද්‍ර කිරි මුහුදේ වැඩ ආරම්භ කෙළේ පත්තිරිප්පුවට සමකාලීන ව බව පෙනේ. නරේන්ද්‍ර චරිතාවලෝකන ප්‍රදීපිකාව ග්‍රන්ථයේ දැක්වෙන පරිදි, ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජ කිරි මුහුද කරවා, වැව මැද

දර්ශනීය මණ්ඩපයක් කැරැවී ය. එම රජු කල ම කුංකුනාවේ හිමි ලියූ පාලි සිරි රාම සන්දේශයේ වැව් බැම්මේ සරුවට වැඩී තුබුණු විවිධ ගස් වැල් ගැන 15 වැනි ගාථාවේ කියැවේ. ඒ ගස්වල වසා-සිටින පක්ෂීන්, වැව ඕලු-නෙළුම්වලින් පිරී තුබුණු අයුරු, හංසයින් හා වෙනත් ජලජ පක්ෂීන් වැවේ සැරිසැරූ අයුරු, සරත් කාලයේ දිය බීමට ආ වලාකුළක් බඳු වූ, වැව මැද පිහිටි ජලතිලක මණ්ඩපය (16වැනි ගාථාව) ද සිරි රාම සන්දේශය වර්ණනා කරයි. දළදා මාලිගාව අසල පැරැණි උල්පැන්ගෙය විය. ඒ විසිතුරු පොකුණෙකි. රජු හා බිසෝවරුන් දිය නෑවේ එහි ය. බිසෝවරු එහි සිට මාළුවනට කෑම දුන්හ. ග්‍රීෂ්ම දිනවල රජ වැව මැද දූපතේ වූ කුණ්ඩශාලාවේ විවේක ගත්තේ ය. ඒ නිසා ම, වැව මැද දූපත 'සීතල මාලිගාව' ලෙස ප්‍රකට විය. (1815 දී ඉංග්‍රීසීන් උල්පැන්ගෙට ගිනි තබා විනාශ කරන ලදුව, යළි 1828 දී වර්නර් ගේ සැලැස්මක් අනුව උල්පැන්ගේ පොකුණ යටකර, ඊ මත දෙමහල් පුස්තකාලයක් 1858 නිම කර ඇත. මෑත කල සංස්කෘතික ත්‍රිකෝණය මගින් පුස්තකාලය තිබිය දී ම පැරැණි උල්පැන්ගෙය යළි හාරා මතු කර ඇත.) උල්පැන්ගේ සිට වැවේ පැරැණි හොරොව්ව දක්වා වලාකුළු බැම්ම ඇත. ඒ දේවේන්ද්‍ර බැඳි පැරැණි වලාකුළු බැම්ම ඉන් පසු ප්‍රතිසංස්කරණය කර ඇත. ඩොයිලි ගේ දිනපොත අනුව, වැව ළඟ දූපතේ කොකු උළු වැසූ හතරැස් කුණ්ඩශාලාවක් විය. වැවේ සංචාරය සඳහා කුඹගස් සවි කළ යාත්‍රා දෙකක් රජුට වූ බව ඩොයිල ගේ දිනපොත කියයි. මේ බෝට්ටු දෙක පැතැලි පතුල් සහිත විය. දූපතට යාමට දිග හැර හැකිලිය හැකි පාලමක් රජු කළ බව ඩොයිල සිය දිනපොතේ සඳහන් කරයි (ඩොයිලි දිනපොත, ධර්මශ්‍රී ගුණපාල, 163 පිටුව). උල්පැන්ගේ සිට වැවට බැසීමට තුබූ පියගැට පේළියේ පියගැට කිහිපයක් තව ම ඉතිරි ව ඇත. නිහාල් කරුණාරත්න කියනුයේ දූපතට යාමට කඹවලින් කළ පාලමක් තුබුණු බව යි. ඉහත දැක්වුණු කරුණු අනුව, එදා වැවේ තුබූ සුන්දරත්වය සිතින් මවාගත හැකි ය. ඒ නිර්මාණ පිටුපස සිටියේ දේවේන්ද්‍ර යි.

වැව නිම වීමට පෙර, වැවේ රාජකාරියට ප්‍රමාද ව ආ 60කින් යුත් පිරිසක් දඬුවම් ලෙස එකට ගැට ගසා ගිනි තබා මැරීමට රජු නියම කළ ද, ඔවුන් නිදහස් කොට රජු හා ගැටී අමනාප ව, වැවේ ඉදිකිරීම් භාර ව කටයුතු කළ මීගස්තැන්න අධිකාරම් නිරාහාර ව මළ බව කියැවේ. ඔහු දැවූ ස්ථානයේ යක්ගහපිටිය රත්වත්ත වලව්වේ දැවැන්ත නුග ගසක් අදත් ඇත. වැවේ බැම්ම 1806 දී නිම වූ බව නිහාල් කරුණාරත්න පවසයි. වැවේ බැම්ම සහිත ව වැඩ නිම වූයේ 1812 දී බව Kandy Past and Present ග්‍රන්ථයේ නිහාල් කරුණාරත්න කියයි.

වැවේ වැඩ නිම වී ඇති බව 1812 ජූනි 30 දින සටහන යටතේ ඩොයිලි දක්වයි. මේ අනුව 1812 ජූනි 30 වන විට වැවේ වැඩ නිම වී ඇත. පත්තිරිප්පුව නිම වූයේ ද 1812 දී ය. වැවේ කටයුතුවලට ලැබෙන රාජ්‍ය වරප්‍රසාදවලට වඩා, ඇඟිල්ලක් කැපීමෙන් තම පරපුරට වන අවමානයෙන් බේරීමට, 1812 ජූනි 30 අවට දිනයක පත්තිරිප්පුව හා බෝගම්බර වැව නිම කොට, තමා අතින් ම ඉදි කළ සුන්දරත්වයෙන් පිරි කිරි මුහුදට පැන දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරියා දිවි නසා-ගත්තේ ය.

සිංහල ගීතය හා නාට්‍ය ගීතය පිළිබඳ තුලනාත්මක විග්‍රහයක්

නිශ්ශංක දිද්දෙණිය

සිංහල ගීතය හා නාට්‍ය ගීතය යනුවෙන් රසික ජන ප්‍රසාදය දිනාගත් ගීත ප්‍රභේද දෙකක් පිළිබඳ ව විවරණ සැපැයිය හැකි වුවත්, 'ගීත රසාස්වාදය වූ කලී පොදුවේ කිනම් ගීතයකින් හෝ ලැබෙන හුදු ගීත රසය ම මිස අන් කවරෙක් ද?' යනුවෙන් කෙනකුට ප්‍රශ්න කළ හැකි ය.

වර්තමානයේ 'සිංහල ගීතය' නමින් දන්නා මෙම සරල කලා මාධ්‍යයේ වර්ධනීය ඉතිහාසය වසර සියයක් තරම් වත් පැරැණි යැ යි කිව නොහැකි ය. එහෙත් එය මේ වන විට සාහිත්‍ය හා සංගීත ක්ෂේත්‍ර මතු නො ව ශබ්දවිද්‍යා හා තාක්‍ෂණ ක්ෂේත්‍රයන්හි ද නැති ව ම බැරි කලාංගයක් බවට පත් ව ඇත.

මෙකී සිංහල ගීතයෙන් 'නාට්‍ය ගීතය' වෙන් කොට ගත හැකි ප්‍රධානතම වෙනස වන්නේ එය වේදිකානාට්‍ය මාධ්‍යය හා පවත්වන සම්බන්ධතාව යි. එනිසා ම එය කේවල ගීතය ව්‍යාප්ත වූ ඉසව්වලින් තරමක් දුරට බැහැර වූ කලාංගයක් හැටියට ද අවධානයට ලක් වෙයි.

සියලු ම කලා නිර්මාණ භාව ප්‍රකාශන මාර්ගයන්හි ප්‍රතිඵල වන්නේ ය. පහත සඳහන් ප්‍රකාශයෙන් එය වඩාත් තහවුරු වේ.

'කලාව වූ කලී මිනිසා විසින් සාක්‍ෂාත් කරගනු ලැබූ උත්තරීතර හා විශිෂ්ටතම හැඟීම් අන්‍යයන් වෙත සම්ප්‍රේෂණය කිරීම අරමුණු කොටගත් මානව ක්‍රියාවලියකි'. - (ලියෝ ටොල්ස්ටෝයි).

ගීතයකින් හැඟීම් ප්‍රකාශ කරන්නේ කෙසේ ද? එය විශිෂ්ට හා උත්තරීතර වන්නේ කෙසේ ද? ගීතය සම්බන්ධයෙන් ප්‍රකාශිත ආකෘතියක්, එහි බහා ඇති ප්‍රස්තුත කරුණු හෙවත් ගේයපද සංයෝජනයෙන් රචකයා මතු කිරීමට වෑයම් කරන අර්ථ සෞන්දර්යයත්, සංගීත රචකයා විසින් නිර්මිත නාද සෞන්දර්යයත්, ඒ සියල්ල ඔප් නංවන සුගායනයත්

යන මේ සියල්ල මනා ලෙස එක් තැන් වූ කල්හි ඉහතින් මතු කර ඇති ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සැපැයෙනු ඇත. සාම්ප්‍රදායික මත ඔස්සේ යමින්, පළමු ව මෙය වඩාත් තහවුරු ලෙස දැක්වීම සඳහා සුප්‍රකට සංගීතවේදියකු වන ශාර්ංගදේව විසින් ඔහු ගේ සංගීතරත්නාකර නැමැති කෘතියෙන් ඉදිරිපත් කර ඇති අදහස් කිහිපයක් මෙසේ දැක්විය හැකි යː

'සුස්වරං සරසං චෛව
සරාගං මධුරාක්‍ෂරම්/
සාලංකාරං සප්‍රමාණං
ෂඩ්විධං ගීතලක්‍ෂණම්//'

'ස්වරෙණ පදසංයුක්තං
ඡන්දසා ච සුසංයුතම්/
සුමානඤ්ච සුතාලඤ්ච
සුගීතං තෙන භාෂ්‍යතෙ//

(මනා වූ ස්වර පිහිටීම, රසයක් ගැබ් වීම, රාගයක් සහිත වීම, මියුරු අකුරු සහිතබව, අලංකාර සහිතබව හා නිසි ප්‍රමාණය පැවැතීම යන කරුණු සය ගීතයේ ලක්‍ෂණ ය.)

(ස්වරවල හා පදවල මනා වූ සංයුතිය, ඡන්දස් නොබිඳ පැවැතීම, මනා වූ තාලය හා මානය යන කරුණු සම්පූර්ණ වුව හොත් යහපත් ගීතයක් බිහි වේ.)

පණ්ඩිත සෝමදේවයන ද 'උත්තම ගීතය' කෙසේ අර්ථකථනය කළ හැකි ද යන්න මීට සමාන අදහස් කීපයකින් ප්‍රකාශ කර ඇත. හැඟීම් ප්‍රකාශනයෙහි සමත් වූ, සුකුමාර වූ නාදාලංකාර සහිත වූ, එහෙත් හැලහැප්පිලි නැති, මනෝරංජන ගුණයෙන් යුතු, මධුර වූ, නිරන්තර රසභාව වැගිරෙන නොයෙක් හැඟීම්වලින් අලංකාර වන්නා වූ ගීතය 'උත්තම ගීතය' ලෙසට යි ඔහු අර්ථ දක්වා ඇත්තේ.

බුද්ධිගෝචර සියුම් කලාමාධ්‍යයක් වන කවිය මෙන් ම හෘදයසංවේදී භාවපූර්ණ ගුණයෙන් අනූන ගීතය ද අර්ථ සෞන්දර්යය උපදවන්නේ භාෂාව මගින් ය. මෙකී මාධ්‍ය දෙක තුළ එකිනෙකෙහි ඖචිත්‍යය සුරැකෙන අන්දමින් භාෂාව හසුරුවන්නේ කෙසේ ද යන්න චිරපරිචිත රචකයා දනී.

'රංජකඃ ස්වරසන්දර්භො - ගීතමිත්‍යභිධීයතෙ'

(සිත කිසියම් හැඟීමකින් රංජනය කරන ස්වර රචනය ගීතය යනුවෙන් හැඳින්වේ.)

සෝමේශ්වර නම් වූ පඬිවරයා ගීතය පිළිබඳ ව කර ඇති එම විවරණයෙන් නාද සෞන්දර්යය ගීතයක ප්‍රධාන තැනක් ගන්නා බව ප්‍රකාශ වෙයි. ගීතය කවියෙන් වෙනස් වන ප්‍රධාන ලක්‍ෂණයක් එය ම ය.

'නාද' යනු සංගීතයේ දී අර්ථ දැක්වෙනුයේ ස්වර මනා ලෙස පිහිටුවීමක් ලෙසට ය. ඉංග්‍රීස භාෂාවේ sounds යන පදය සඳහා සිංහල භාෂාවේ 'නාද' හා 'ශබ්ද' යන දෙපදය ම භාවිතා වේ. මේ පද දෙක ම හැඟීමට අනුකූල ව මිහිරි හා අමිහිරි යන විශේෂණ පද සහිත ව ව්‍යවහාරයේ යෙදෙන නමුදු 'ශබ්ද' යන පදය ඝෝෂාව යන අරුතින් (සද්ද) ද 'නාද' යන පදාර්ථයට වෙනස් ව යෙදේ.

මෙම විවරණය කරන්නට යෙදුණේ 'ගීතය' සම්බන්ධයෙන් වර්තමානයේ පැන-නැගී ඇති එක්තරා යථාර්ථයක් පැහැදිලි කිරීමට ය.

අද සිංහල ගීතයේ ඉදිරි ගමන් මග හෝ මතු වී ඇති නව ප්‍රවණතා හෝ මෙනෙහි කිරීමේ දී, උත්තරීතර හා විශිෂ්ටතම හැඟීම් අන්‍යයන් වෙත සම්ප්‍රේෂණය කිරීමක් ඉන් සිදු වේ ද යන්න පිළිබඳ සැකයක් මතු වේ. 'ශබ්ද රසය' තිරිසන් රසයෙකැ යි වරෙක මුනිදස් කුමරතුඟුන් ප්‍රකාශ කළාක් මෙන්, අද්‍යතන සිංහල ගීතය ද එහි උත්තරීතර, විශිෂ්ටතම රූසපුවත් ගුණසපුවත් කෙලෙසා-ගනිමින් ශබ්දයට, ඝෝෂාවට මුල් තැන දෙන තත්ත්වයට පත් ව ඇති බව කලාවේ ප්‍රගමණය අපේක්‍ෂා කරන්නෝ හොඳින් දනිති.

නාට්‍ය නොවන අවර ගණයේ ඇතැම් නාට්‍ය නිසා නාට්‍ය ගීතය ද හරසුන් නර්මාලාප බවට ඇද වැටී ඇති බවක් පැහැදිලි ය. එසේ වුව ද, ප්‍රමාණාත්මක ව බැලූ කල මෙකී ස්වභාවය බෙහෙවින් දක්නා ලැබෙනුයේ සිංහල ගීත ක්‍ෂේත්‍රය තුළ බව පෙනේ.

විශිෂ්ට වූ කලාභාවිතාවක් ලෙසත්, සජීවීකෘතබව හා බොහෝ කලාවන් එක් තැන් කරන සාමූහික කලාවක් ලෙසත් නාට්‍යකලාවේ පවත්නා සුවිශේෂතාව මුල් කරගෙන නාට්‍යගීත රසවින්දනයට හුරු-පුරුදු වී ඇති බොහෝ දෙනෙක් අභීෂ්ට රසිකයන් බවට පත් ව සිටිති. සිංහල සාහිත්‍යය හෝ සංගීත ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ ව ඔවුන් තුළ පවත්නා

දැනා-උගත්භාවය කෙසේ වුවත්, ඔවුන් ගෙන් වැඩි දෙනෙක් උසස් ගණයේ නාට්‍ය නරඹා පුහුණු වූ රසභාව සම්පන්න ඉන්ද්‍රිය ඇත්තෝ ද වෙති.

ඓතිහාසික තොරතුරු හා කරුණුවලට අනුව සිංහල ගීතයට වඩා නාට්‍ය ගීතය පැරැණි යැ යි කිව හැකි ය. කේවල සිංහල ගීතය නමින් අද පවත්නා සිංහල ගීතයේ පාරිණාමික ස්වරූපය හැඩ ගැසෙන්නට වසර සියයක් වත් ගත වී නැති නමුත්, නාඩගම් හා නූර්ති ගීත සාහිත්‍යයේ එදා වැජැඹුණු සින්දු රාග හා නූර්ති ගීත ඒවායේ ඉතිහාසය තරම් ම පැරැණි වන්නා සේ ම, අද පවා එම ගීත සංචිතයෙන් බොහෝවක් කෞතුක හා සාහිත්‍ය සංගීත ආස්වාදයකින් යුතු ව බොහෝ රසිකයන් රස විඳින බව අපි දනිමු. කිනම් ගීතයක් වුව ද පළමුවෙන් උපත ලබනුයේ සංගීතයෙන් හෝ භාෂාවෙන් හෝ විය හැකි වුව ද, නාට්‍ය ගීතයේ උත්පත්තිය සිදු වී ඇත්තේ ප්‍රථමයෙන් තනු නිර්මාණය ප්‍රතිෂ්ඨා කොටගෙන හෙවත් සංගීතය මුල් කොටගෙන බව නූර්ති නාට්‍ය පුරෝගාමී ජෝන් ද සිල්වා සූරීන් ගේ ප්‍රකාශවලින් පෙනෙන්නට තිබේ. විශ්වනාත් ලෞජ් නම් වූ භාරතීය සංගීතඥයා ලවා 'සිරිසඟබෝ චරිතය' (1903) නම් වූ නූර්තියේ සින්දුවල තනු පළමු ව නිර්මාණය කරගෙන පසු ව තමා විසින් ඊට ගැළපෙන පරිදි සිංහල භාෂාව කඩා-බිඳ නොදමා වචන යෙදූ බව මෙසේ සඳහන් කර ඇත. (එකල ප්‍රකට ව තුබූ ඇතැම් හින්දි ගීවල තනු ද නාටක සංගීතයට යොදාගෙන තුබූ බව ද එම තොරතුරුවලින් අනාවරණය වේ):

'මෙම සඟබෝ චරිතයේ පෙනෙන සින්දු, හින්දු සංගීත ශාස්ත්‍රයේ මනා සේ පුරුදු ඉන්දියාවේ කට්වාර් ප්‍රදේශයේ බහුනගරි නම් නුවර උපන් විශ්වනාත් ලෞජ් පණ්ඩිත විසින් දෙන ලද රාග තාල බලා සිංහල භාෂාව කඩා බිඳ නොදමා ප්‍රබන්ධ කර තිබෙන අර්ථරසායන කර්ණරසායන සින්දු බව සිංහල භාෂාව උගත් ජනයාට පෙනී යනවා ඇත.'

නූර්ති නාටක සාහිත්‍යයේ ප්‍රමුඛ පෙළේ කෘතීන් ලෙස සැලැකෙන සිරිසඟබෝ, රාමායණය, ශ්‍රී වික්‍රම, පද්මාවතී, විදුර, ඔතෙලෝ, සකුන්තලා, සමුද්‍රදේවී වැනි නාටකවල ඇතුළත් ප්‍රකට ගීත රාශියක් ම සිංහල නාට්‍ය සංගීතය පෝෂණය උදෙසා පමණක් නො ව, සිංහල ගීත කලාවේ පෝෂණය සඳහා ද අතිශය බලපෑමක් කර ඇති බව සඳහන් කළ හැකි ය. ඒ අනුසාරයෙන් නිර්මාණය කරන ලද සුනිල් එදිරිසිංහ හා එඩ්වඩ් ජයකොඩි ගායනා කරන 'මාරම්බරී', 'මුව මුක්තා ලතා' යන ගීත ඊට මනා නිදසුන් දෙකකි.

සිංහල විදග්ධ නාට්‍ය කලාවේ සමාරම්භක වර්ධනය සිදු වෙමින් පවතින අවධියක (1950 දශකය) පියදාස නිශ්ශංකයන විසින් සිංහලයට පරිවර්තනය කරන ලද ශ්‍රී හර්ෂදේවයන් ගේ රත්නාවලී සංස්කෘත නාටිකාවේ ගීතවල තනු නිර්මාණය ගැන ද මෙහි දී සඳහන් කළ යුතු ය. සංගීතවේදී ජයන්ත අරවින්දයන් විසින් එම තනු නිර්මාණය කරන ලද්දේ කලින් පැවැති නූර්ති සංගීතයේ ආභාසය ඇත ව බව හේ සඳහන් කරයි. එහි උදයන රජ වාසවදත්තා බිසොව සම්බන්ධයෙන් සාගරිකා කුමරියට ආදරය පවසන

'සුසුමෙන් ඇය ගේ කම්පිත වෙමි මම
නිහඬ විටෙක පෙම් බස් දොඩමි
කෝපෙන් බැම යුග හැකිළෙනු දුටු සඳ
බැගෑපත් ව පා මුල වැටෙමි'

නම් ගීතය එක් නිදසුනක් වශයෙන් ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. මෙබඳු නිදසුන් කොතෙක් ඉදිරිපත් කළ හැකි වුව ද, ඒවායේ ගුණ සුවඳ වනපස මල්වල තතු දන්නා ස්වභාවයට නොවැටී ඇද්ද? කේවල සිංහල ගීතයක් රසිකයා වෙත විඥාපනය කරවන කාල මාත්‍රය විනාඩි 3½ක් හෝ උපරිමය 4ක් විය හැකි ය. එහෙයින් අන්‍ය වූ ගීත ප්‍රකාරයකින් එය වෙන් කරගත යුතු නිසා 'සරල ගීතය' යනුවෙන් එහි අදහස යථාර්ථවත් කරනු ලැබ ඇත. නෘත්‍ය ගීතය පුළුල් වූත්, ප්‍රබල වූත් නාට්‍ය මාධ්‍යයකට සම්බන්ධ බැවින්, එහි වචන හා ස්වර රචනය නිර්මාණය වන්නේ සමස්ත නාට්‍යයේ සමුදයාර්ථය හා සබැඳි ව යි. එබැවින් නාට්‍ය ගීතයේ පූර්ණ ආස්වාදය ඒ හා බැඳුණු නාට්‍යය නැරැඹීමෙන් තොර ව විඳගත නොහැකි ය.

නූර්ති, නාඩගම්, ටීටර්, සොකරි, කවි නාඩගම්, ඉඟිනළු නමින් වරෙක හැඳින්වුණු මුද්‍රානාට්‍ය, ගීතාංග නාට්‍ය, සංවාද නාට්‍ය, ගීත නාට්‍ය යන මෙකී සියල්ල සිංහලයෙ රංගගත වී ඇති විවිධ වූ නාට්‍ය ප්‍රකාරයෝ ය. මේ සෑම ප්‍රකාරයකින් ම බිහි වූ නාට්‍ය ගීත සම්භාරයක් අපට උරුම ව ඇත. මෙයින් ගීතය හා වඩාත් සබැඳි ව පවත්නේ 'ගීත නාට්‍ය' හා 'ගීතාංග නාට්‍ය' නමින් සරච්චන්ද්‍රයන් හඳුන්වා දී ඇති වෙස්සන්තර නාට්‍යය වැනි ආකෘති යි.

'සිංහල ගීතය අද බොහෝ විට හසු ව ඇත්තේ popular culture 'පොප්‍යුලර් කල්චර්' හෙවත් 'ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය' නමින් හැඳින්වෙන

නව විචාර සංකල්පයකට තුඩු දෙන එක්තරා ප්‍රවාහයකට යි. ඒ අනුව ගීතයේ වටිනාකම තක්සේරු කරන සාධකය එහි ජනප්‍රියතාව විසින් තීරණය වන බවට එක් මතයෙකි. ගුණාත්මක ව ගීතයක පවත්නා ගති-ලක්ෂණ තුළින් එහි වටිනාකම මිනිය යුතු බවත්, හරසුන් ගීත ජනප්‍රිය සාධකයෙන් ඉහළ ගියත්, එකී ජනප්‍රියතාව එබඳු ගීත සම්බන්ධයෙන් වැඩි කල් රඳා නොපවත්නා බවත්, කාලය විසින් තීරණය කිරීමේ දී ගුණාත්මක ගීත බොහෝ කාලයක් පැවැතීමෙන් ජනප්‍රිය සාධකය නිස්සාර, අර්ථවිරහිත සංකල්පයක් ලෙස නිෂ්ප්‍රභ වන ඉවත් ඊට පටහැනි ව අදහස් දක්වන පක්ෂයේ මතය වේ.

පණ්ඩිත් අමරදේවයන් විසින් 1989 දී පළ කරන ලද නාද සිත්තම් නම් වූ කෘතියට ප්‍රස්තාවනාවක් සපයන මහැදුරු සරච්චන්ද්‍රයන් මෙම සංවාදය පිළිබඳ ව වැදැගත් අදහසක් මතු කර ඇත. ඔහු නිදසුන් වශයෙන් දක්වා ඇත්තේ ගායකයකු ලෙස අමරදේවන්, ප්‍රබුද්ධ රසිකයන් අතර බෙහෙවින් ජනප්‍රිය, මහගම සේකරයන් විසින් රචිත ඔහු ගයා ඇති ('සත්නාලියනේ', 'ඔබේ නමින් සෑය බඳිමි', 'ඔබේ දෑස යි', 'මේ ලොව යම් කිසිවකු', 'මළ හිරු බසිනා සැන්දෑ යාමේ', 'ඉරට මුවාවෙන් ඉඳගෙන හිස පීරනවා', ' පිලේ පැදුර', 'වක්කඩ ළඟ දිය වැටෙන තාලයට', 'පාළු අඳුරු නිල් අහස' වැනි) ගීතත් ය. අනෙක් අතින් අමරදේවයන් ජනප්‍රිය ගායකයකු ලෙස ඔහු අවතක්සේරු නො කරයි. එම ගීත අමරදේවයන් ගේ සුන්දරතම, කත්කළු ගීත බවට පත් ව ඇත්තේ සේකර රචනාවන්හි ඇති පදවල ලාවණ්‍යතාවත්, ඔහු ගේ ගායන මාධුර්යයත් නිසා වුව ද, ඒවා අමරදේව ගේ සරල ගීත නො වේ දැ යි හෙතෙම ප්‍රශ්න කරයි. අමරදේවයන් ගේ හරබර ගීත නිර්මාණ ඇත්තේ ඔහු ගේ සරල ගීත ප්‍රවාහය තුළ නො ව, නාට්‍ය සංගීත ප්‍රවාහය තුළ බව පැවැසීමට යි ඔහු එකී තර්කය මතු කරන්නේ. චිත්‍ර-සේනයන් ගේ නලදමයන්ති මුද්‍රානාට්‍යයේ 'ඈත කඳුකර හිමව් අරණේ', සරච්චන්ද්‍රයන ගේ පබාවතී නාට්‍යයේ 'මෙදා අවරගිරි මුඳුනින්' හා ඔහු ගේ ම දෘශ්‍යකාව්‍ය දෙකක් වන (පණ්ඩිත් අමරදේවයන් සංගීත නිර්මාණය කළ) ලෝමහංස (පදුම කුමරු ගයන 'මා පිය රජු ගේ වීරපරාක්‍රම', 'නුවණින් විමසා තතු පෙර දවසේ', බ්‍රහ්මදත්ත රජු ගයන 'මුසා බස් කියා පුතු මරවන්නට'), වෙස්සන්තර (වෙස්සන්තර රජු හා මද්‍රී දේවිය ගයන 'ගිරි කුළ මුඳුනේ' සහ 'ගුණ යුත් සමිඳුන් ඔබ විමසන මේ', 'දානේ මේ රමණී මනෝ') යන නාට්‍ය දෙකේ එබඳු ගීත රසික අවධානයට ලක් කර බැලීමෙන් එම අදහසෙහි තර්කානුකූල බවක් ඇද්දැ යි විමැසුමට ලක් කළ හැකි වේ. අවාසනාවකට මෙන්, එම නාට්‍ය නාරඹා එම ගීත-

වල පවත්නා නාදාර්ථ සෞන්දර්යය රස විඳීමේ භාග්‍යය කී දෙනාකුට හිමි වන්නට ඇත්දැ යි නොදනිමි.

බටහිර තරමට ම නොවූවත්, ගීතයටත් සංගීතයටත් ප්‍රධාන තැනක් හිමි වන අප ගේ ගීතනාටක ගණයට ඇතුළත් කළ හැකි ජයන්ත අරවින්දයන සංගීත නිර්මාණය කළ සරච්චන්ද්‍රයන ගේ ප්‍රේමතො ජායති සෝකො නාට්‍යයේ ගීත කවිතා, ගේයතා ගුණයෙන් පරිපූර්ණ වූ, එනිසා ම එහි නිර්මිත සාහිත්‍යයේ භාවාර්ථ ගුණය දියුණු තියුණු වූ ගීතාවලියක් ලෙස අභීෂ්ට රසිකයකු නිසැකයෙන් ම අගය කරනු ඇත. ('ළඳකගේ ඇස් මිණි පහන් ලෙස - දිලෙන බව නෙක් කවීන් කී බස', 'ශිෂ්‍යයෝ මට කරති බුහුමන්', 'හැමදා ම ලෝ දහම එක ලෙස ම පවතී ද', 'සමීපේ ඔබතුමා වැනි වූ' 'ඇදුරුතුමා වන්න මගේ' එහි උසස් ගීත කිහිපයෙකි.) නාට්‍ය ගීත වශයෙන් බොහෝ රසිකයන් රස විඳීමට හුරුපුරුදු ව සිටින ඇතැම් කෘතීන්හි ගීත උත්තම ගණයට අයත් නොවෙතත්, ඒවා නාට්‍ය ගීත ලෙස ම ඔවුහු ආස්වාදනය කරති. එසේ වන්නේ ඇතැමුන් එම ගීත අඩංගු නාටක නරඹා නැතත් ඔවුන් සාහිත්‍ය දැනුමින් පොහොසත් අය වන හෙයින්, ස්වකීය ප්‍රබුද්ධ හිතමිතුරු පයුරුපාසනයෙන් යුතු ව ඒවායේ ආස්වාදනය නොඅඩු ව ලැබීමට සමත් වන බැවිනි. හැටේ දශකය තුළ මෙලෙස ප්‍රබුද්ධ ජනවිඥානයක් ගොඩනැගී තුබූ බව සිහිපත් කළ හැකි ය.

මනමේ නාට්‍යයෙන් පසු ව බිහි වූ නාට්‍ය ගණනාවක් හා ඒවායේ ගීත බොහෝවක් මෙහි ලැයිස්තුගත කළ හැකි නොවූවත්, නිදර්ශන වශයෙන් ඉන් කිහිපයක් පමණක් මෙසේ පහත දක්වමු:

මනමේ, සිංහබාහු, කාලගෝල, මුහුදු පුත්තු, සඳකිඳුරු, නරිබෑණා, ජසයා හා ලෙංචිනා, ගජමන් පුවත, බක්මහ අකුණු, රතුහැට්ටකාරී, තාරාවෝ ඉගිලෙති, මධුර ජවනිකා, අංගාරා ගඟ ගලාබසී, කුවේණි, හුණුවටය, පරාස්ස, සෙක්කුව, විකෘති, මහගිරිදඹ.

ඒවායේ ගීත සමහරක්: 'ප්‍රේමයෙන් මන රංජිත වේ', 'ගල් ලෙන බිඳලා', 'ආලෙ බැන්ද මාගෙ රම්‍යවන්', 'රතදර සිරියා පරදන', 'මුහුදු පතුල යට ඉඳලා', 'පැවා සේ රන් ගිරගින් පුන්සඳ', 'කුමට ද සොබනියෙ කඳුළු සලන්නේ', 'ඇහැළ මලින් ගස් පිරිලා', 'මලකින් මලකට', 'යස ඉසුරු පිරුණු තැනා', 'දීකිරි', 'සෝබාව දේ', 'නෙයිනගෙ සුදුව', 'සත්සියක් කපු මල් රැගෙන මම', 'යුද්දෙට මං ගියා', 'කිරිපුස්සා',

'විහාගෙ විහාගෙ - කොහෙ බැලුවත් විහාගෙ', 'අපි සේරම එක අවන් හලක'.

පණහේ දශකයෙන් පසු ව අසූව දශකය දක්වා අවුරුදු තිහක (30) පමණ කාලයක් තුළ නිෂ්පාදනය වී ඇති ඉහත සඳහන් නාට්‍ය සහ ඒවායේ ප්‍රකට ගීත සමූහය ගත් විට, ඒවා නිර්මාණය කළ පණ්ඩිත් අමරදේව, එච්. එච්. බණ්ඩාර, ජයන්ත අරවින්ද, සෝමදාස ඇල්විටිගල, එඩ්වින් සමරදිවාකර, ලයනල් අල්ගම, ෂෙල්ටන් ප්‍රේමරත්න, ප්‍රේමසිරි කේමදාස, ඔස්ටින් මුණසිංහ, ජයතිස්ස අලහකෝන්, ඩබ්ලිව්. බී. මකුලොළුව, රෝහණ බැද්දගේ, සී. ද එස්. කුලතිලක, ගුණදාස කපුගේ වැනි සංගීතවේදීන් ගෙන් වැඩි දෙනෙක් සංගීත ශාස්ත්‍රය මැනැවින් ප්‍රගුණ කළ අය වෙති. එමෙන් ම, සමහරු ජන සංගීතය පිළිබඳ ව ගැඹුරු පර්යේෂණයන්හි ද නිරත වූ අය වෙති. සම්ප්‍රදාය නිර්මාණාත්මක ව ව්‍යවහාරයට ගැනීමේ සාධකය හේතු කොටගෙන ඔවුනට රසික ජන සංස්කෘතික ජීවිතය ස්පර්ශ කිරීමට හැකි විය. අනෙක් කරුණ නම්, එම ගීතවල නිදන්ගත ව තුබූ සර්වකාලීන ගුණය යි. එබඳු නාට්‍ය ගීත රස විඳීමේ පුරුද්ද තුළින් පොදුවේ සිංහල ගීත රස විඳීමේ පෙරහුරුවක්, එසේ නොමැති නම්, රස මනස තියුණු කරගැනීමේ පූර්වාදර්ශයක්, ලෙස රසික ජනයාට අත්විඳින්නට ලැබුණේ මෙම යහපත් ප්‍රවණතාව නිසා ය.

නූතන නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේත්, සිංහල ගීත ක්ෂේත්‍රයේත් නියැළී සිටින තරුණ සංගීතවේදීන් කුශලතා මට්ටමින් අගය කළ හැකි ය. එහෙත් නිර්මාණකරණයට තුඩු දෙන 'අනුකරණය' යන්න යථාරූපී ලෙස ඔවුන් ගෙන් කී දෙනකු වටහාගෙන ඇත්ද යන්න සැකයට තුඩු දෙන කරුණක් වී ඇත. බටහිර ජනප්‍රිය සංස්කෘතියේත්, අපේ ජනප්‍රිය සංස්කෘතියේත් ගීතය සම්බන්ධයෙන් පවත්නා යථාර්ථය රඳා-පවත්නේ එතැන ය.

ගීතය සංගීතයේ ප්‍රියතම ශාඛාව වන අතර, එය භාෂාවේත් සංගීතයේත් අනුකූලතාපූර්වක සංයෝගය වන බව අමරදේවයන් ගේ අදහස යි. බුද්ධිගෝචර සාහිත්‍ය කලාංගයක් ලෙස කවියේ ආකෘතිමය, සාහිත්‍යමය හා ගුණාත්මක සම්පත් බොහෝවක් සිංහල ගීතයේ අභිවර්ධනයට ප්‍රතිෂ්ඨා වී ඇති බවට සැකයෙක් නැත. එහෙත් කිසියම් වස්තු බීජයක් ඇරුණු කොට ගීතයෙන් කවියට එක් කරගත හැකි යමක් ඇත්දැ යි සිතෙන තරමට කවියේ ඥානධාරා විෂය ගුණය පුළුල් ය.

එනිසා ම දේා වියත් කවියකු හා විචාරකයකු ද වන ගුණදාස අමරසේකරයන් ගීත සාහිත්‍යයට එල්ල කරනු ලබන නිර්දය විචාර මතයට එකඟ විය හැකි ද යන්නත් කෙනකු ගේ අවධානයට ලක් කරගැනීම විෂයමූලික ව ඥාන ගවේෂණයට තුඩු දෙන කරුණක් වනු ඇත.

'ගී තනුව ශබ්ද රසය බිහි කිරීම මුල් කොට පවතින්නකි. වචන තුළින් බිහි වන අරුත් රසය ඒ තුළ ගනු ලබන්නේ ඉතා අප්‍රධාන තැනකු යි. එක ම ගී තනුවට විවිධ වචන යොදා ගායනා කොට රසයක් ලබාගත හැක්කේ මෙබැවිනුයි. සිය නිර්මාණවලට ගී තනු යොදා ගායනා කිරීමට සලස්වා ගීත සාහිත්‍යයක් බිහි කරන අප්‍රබුද්ධයන් ගේ ස්ථූල බුද්ධියට මේවා විෂය වනවා ඇතැ යි නො සිතමි. . . . . . මේ අවජාත ගීත සාහිත්‍යය වත්මන් පරපුරෙහි රසඥතාව මෙන් ම බුද්ධි මහිමය ද පෙන්වන කැඩපතක් වැන්න. සංගීතය මෙන් ම කාව්‍යය පිළිබඳ ඔවුන් සතු අවබෝධය එයින් මැනැවින් පිළිබිඹු වේ.' - (ගුණදාස අමරසේකර, සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය).

ගීත සාහිත්‍යයේ අප්‍රබුද්ධ (අවර දෙසට නැඹුරු වූ) ප්‍රවණතාව පිළිබඳ ව දැඩි අවධානයක් යොමු කෙරෙන එකී විචාර මතවාදය සර්ව-සාධාරණ නො වේ ය යනු අප අදහස වේ.

මහගම සේකර, මඩවල එස්. රත්නායක, රත්න ශ්‍රී විජේසිංහ, මහාචාර් සුනිල් ආරියරත්න, නීතිඥ රම්බණ්ඩා සෙනෙවිරත්න, ශ්‍රී චන්ද්‍ර-රත්න මානවසිංහ, කුලරත්න ආරියවංශ, ස්වර්ණ ශ්‍රී බණ්ඩාර, ප්‍රණීත් අබේසුන්දර, සුනිල් සරත් පෙරේරා, මහින්ද අල්ගම, බන්ධුල නානායක්කාර වසම්, කුමාරදාස සපුතන්ත්‍රි, සුනිල් ආර්. ගමගේ, මහින්ද දිසානායක, මහින්ද චන්ද්‍රසේකර, ගීතනාත් කුඩලිගම, බණ්ඩාර ඇහැලියගොඩ, අජන්තා රණසිංහ, ධර්මසිරි ගමගේ, ප්‍රේමකීර්ති ද අල්විස්, කේ. ඩී. කේ. ධර්මවර්ධන, බණ්ඩාර කේ. විජේතුංග වැනි ගේයපද රචකයන් විසින් ප්‍රණීත බොහෝ ගීත හා

යමුනා මාලිනී පෙරේරා, නිලාර් එම්. කාසිම්, සමන්ත හේරත්, සමුද්‍ර වෙත්තසිංහ, කුමාර ලියනගේ, ආනන්දහේවා රංහිඳගේ, රවී සිරි-වර්ධන වැනි නව පරපුරේ ගේයපද රචකයන් අතින් බිහි වූ ඇතැම් ගීත සිංහල ගීත සාහිත්‍යාවලිය පෝෂණයට ඉමහත් ලෙස දායක වූ බව සඳහන් කළ යුතු ය.

ලූෂන් බුලත්සිංහල නම් වූ කලාකරුවා ගේ නිර්මාණාත්මක චින්තනය නාට්‍ය රචනය, අධ්‍යක්ෂණය, රූපණය හා ගේයපද රචනය ආදි මාධ්‍ය ගණනාවක් සම්බන්ධයෙන් විකසිත වූවත්, බෙහෙවින් ඔහු රසික සම්භාවනාවට පාත්‍ර වී ඇත්තේ ගේයපද රචනය විෂයෙහි ය.

මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන් විශ්වවිද්‍යාලය වියතකු ලෙසත්, නාට්‍ය, නවකතාව, කෙටිකතාව හා විචාර කලාව ආදි මාධ්‍ය භාවිතාවෙහි කලාකරුවකු ලෙසත් අධ්‍යාපන හා කලාක්ෂේත්‍රයට ඉටු කර ඇති සේවය අතිවිශිෂ්ට ය. ඔහු ගේ නිර්මාණ අතුරින් කවිතා ගුණයත්, ගේයතා ගුණයත් නැඹුල් පළිඟු මිණි දිය උල්පත් ලෙසින් පැන-නැගී ආයේ නාට්‍ය පෙළ රචනයෙහි ලා ඔහු තුළ වූ අපූර්ව වස්තු නිර්මාණය කිරීමේ පෝෂක ප්‍රදේශයෙනි. එහෙයින් සිංහලයේ දෘශ්‍යකාව්‍ය කලාවේ අනුභාවය නිමිති කොට පහළ වූ එක ම කවියා ද, ගේයපද රචකයා ද වන්නේ එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර බවට විවාදයක් නැති.

ලූෂන් බුලත්සිංහල ගේයපද රචනාවෙහි දැක්වූ කුශලතාව හා මනා පරිචය නිමිති කොටගෙන ඔහු වෙතින් බිහි වූ නාට්‍ය ගීතවල මාධ්‍යෝචිත බව හා අපූර්වතාව විශිෂ්ට ය. එමෙන් ම, ඔහු ලියූ ඇතැම් කේවල සිංහල ගීතවල ද අපූර්වත්වයට හේතු වී ඇත්තේ නාට්‍යකරුවකු, රංගධරයකු ලෙසින් ඔහු ලබා ඇති පරිචය යි. 'පිපුණු මලේ රුව', 'පිණිබර යාමේ', 'සුදූ නැන්දා ඇයි ගෙයි දොර වැසුවේ', 'දම් පාටින් ලා සඳ බැස යනවා' වැනි කේවල ගීත මෙන් ම, කාරාවෝ ඉගිළෙති හා රතු හැට්ටකාර වැනි ඔහු ගේ නාට්‍ය නිර්මාණයන්හි 'සුළඟින් බිත්ති තැනූ', 'සෝබාව දේ', 'මඩේ ලගින තාරාවන්', 'යස ඉසුරු පිරුණු කැනා', 'රතු හැට්ටෙ පළල් මදි', 'දීකිරි' වැනි ප්‍රකට නාට්‍ය ගීත ද මෙම කාරණය ඔප්පු කිරීමට මනා නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය.

දයානන්ද ගුණවර්ධන නම් නාට්‍යවේදියා සරච්චන්ද්‍ර සහ බුලත්සිංහල යන දෙදෙනාට ම වඩා වෙනස් ආරක ගීත රචනා කෞශල්‍යය විදහා-දැක්වූ නිර්මාණ ශිල්පියෙකි. ඊට වෙසෙසින් ම ප්‍රතිෂ්ඨා වූයේ සිංහල ජනශ්‍රැතිය සම්බන්ධයෙන් ඔහු තුළ වූ බහුශ්‍රැත විඥානය යි. නරිබෑණා, ගජමන් පුවත, බක්මහ අකුණු වැනි නාට්‍යවල ගීත ඊට මනා නිදසුන් වෙයි.

සිංහල ගීත ක්ෂේත්‍රයෙහි බොහෝ රසිකයන් අතරේ වින්දනයට පාත්‍ර වූ වික්ටර් රත්නායකයන් විසින් ගැයෙන, ලයනල් අල්ගමයන් ගේ

සංගීත රචනයෙන් ඔප් නැංවුණු 'සොඳුරිය ඔබ ගේ වුවන මලක් නම්' ගීතය දයානන්ද ගුණවර්ධනයන් සරල ගීත රචනයෙහි ලා දැක්වූ කුශලතාවට මාහැඟි නිදසුනක් වෙයි. එසේ වුව ද, ඔහු කේවල ගීත නිර්මාණකරණයෙහි ලා උත්සුක වූවෙක් නො වී ය. එය ඔහු ගේ ගැඹුරු පරිකල්පන දෘෂ්ටියට ගෝචර නුවූ මාධ්‍යයක් වූවාට ද නිසැක ය.

කෝලම්, සොකරි වැනි ගැමි නාටකවල එන ගායනා ශෛලිය, ගීතාකෘතිය, නූර්ති සංගීතය හා නූර්ති ගීත ආකෘතිය සිංහල ගීතයේ අභිවර්ධනයට කෙබඳු බලපෑමක් කර ඇද්ද යන්න සනිදර්ශන ව පෙන්වා-දිය හැකි ය. ග්‍රැමොෆෝන් යුගයේ එන ගීත ගණනාවක් ම මෙකී ප්‍රවණතාවට හසු වෙයි. ඒ හැරුණු කොට, නූර්ති ගීත නිර්මාණ ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රවීණයකු වන රත්න ශ්‍රී විජේසිංහයන් විසින් විරචිත 'ලෙංචිනා මගෙ නංගියේ', 'මගෙ බිසව් මේ අසපන් නුඹ මිද්‍රි දේවි නොවූණේ', 'චිරංජීව මහාරාජ' වැනි ගීත ද ඊට නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය.

විශේෂයෙන් ම සඳහන් කළ යුතු එක් වැදගත් කරුණක් වෙයි. එනම්, උසස් නාටකවල අන්තර්ගත නාට්‍යමය උත්ප්‍රාසය (dramatic irony), විරෝධාභාස (paradoxical thinking), 'ඇපොරියාව'* වැනි ගුණාත්මක ලක්ෂණ ගීත රචනයෙහි නිරත වූ ඇතැම් රචකයන් කෙරේ බලපා තිබීම යි. පූර්වෝක්ත ව මෙහි සඳහන් කර ඇති දයානන්ද ගුණවර්ධනයන් විසින් විරචිත 'සොඳුරිය ඔබ ගේ වුවන මලක් නම්' ගීතය, සුනිල් ආරියරත්නයන් විසින් 'පවන' ගීත සමුච්චය සඳහා භාවිතා කළ ඇතැම් ගීත, ('දන්සැල් දොරෙහි නැත යදියෝ'), රත්න ශ්‍රී විජේසිංහයන් රචනා කර ඇති සමාජ විරෝධාකල්ප රැගත් බොහෝ ගීත ('කිරුළ මුතු ලිහී සරසර හඬින් වැගිරෙනා'), බණ්ඩාර ඇහැලියගොඩ ගේ රචනයක් වූ 'වන්නි වන පෙතේ බෝසත් සදිසි පියවරුන්' ඊට නිදසුන් ය.

සිංහල ගීතයත්, නාට්‍ය ගීතයත් සම්බන්ධයෙන් මෙහි පළ කර ඇති බොහෝ කරුණු සලකා බැලීමේ දී සංගීතයේත්, භාෂාවේත් අනුකූලතාපූර්වක සුසංයෝගය ගීතය වනැ යි පණ්ඩිත් අමරදේවයන් පළ කර ඇති ප්‍රකාශයෙන් පොදු සාධකයක් ලෙස ගීතයේ ස්වරූපය

* ඇපොරියාව යනු මහාචාර්ය විමල් දිසානායකයන විසින් හෙළි කොට ඇති විශ්ව භාවිතාවේ එන නව විචාර සංකල්පයකි. ('ඇපොරියා' යනු ග්‍රීක වචනයකි. එකකට එකක් පටහැනි ශබ්දාර්ථ තුළින් රසයක් මැවීම මෙහි අදහස බව ඔහු සඳහන් කර ඇත. 'සොඳුරිය ඔබ ගේ වුවන මලක් නම්' ගීතය මෙයට නිදසුනකි.

අපට හඳුනාගත හැකි ය. එහෙත් දෘෂ්ටිමය අරමුණු ජය ගැනීම අතින් නාට්‍ය ගීතයේ ගාම්භීර්යය කේවල ගීතයට වඩා ප්‍රබල ආස්ථානයක පවතින බව ද පැවැසිය යුතු ය.

සරල ගීතය මධුරතම කටහඬ පෞරුෂයේ මහිමයෙන් තාක්ෂණික මෙවලම් හරහා නින්නාද වන විට, රසිකයෝ එය රස විඳිති. නාට්‍ය ගීතය සජීවීකෘත වන්නේ නාට්‍ය රංගගත වන අවස්ථාවේ දී ය. එබැවින් ශිල්පීය පක්ෂයෙන් කුශලතා පිරිපුන් නළුවන් ගේ කටහඬින් පුනරාවර්තයෙන් යුතු ව වුව ද රසිකයෝ නාට්‍ය ගීත රස විඳිති. මාධ්‍යෝචිත ව ගායන පරිචය ද එකිනෙකින් වෙනස් වන බව අභීෂ්ට රසිකයෝ මැනැවින් දනිති; හඳුනති.

අවසන් වශයෙන් පැවැසිය යුතු එක් දෙයක් ඇත. නාට්‍ය ගීතවලට ඇලුම් කරන, රස විඳින බොහෝ රසිකයන් ඊට ඇලුම් කරනුයේ කලා මාධ්‍යයන් අතර නාට්‍යකලාවෙහි පවත්නා සුවිශේෂතාව හොඳින් වටහාගෙන ය. බටහිර නම් නාට්‍ය ගීත ලෙස පෙළහර පානුයේ ඔපෙරා සංගීතය මුල් කරගත් ගීත කලාව යි. පෙරදිග සංගීතයට වඩා බටහිර සංගීත පද්ධතියට ඥාතිත්වයක් දක්වන චීන ඔපෙරා ගීත ශෛලිය අද බටහිර අනුකාරකත්වයට නැඹුරු වී ඇති සෙයක් පෙනේ. භාෂාව හා සංගීතය අතින් ද බටහිරට වඩා අතිශය පරස්පරතාවක් දක්වන අප රටේ ගීතනාටකවල සංගීත ශෛලිය පෙරදිග වූ නිසාවෙන් ම චීන හෝ ජපාන සංගීත ශෛලිය තරමට ම බටහිරීකරණයට හසු කරගත හැකි ද? එසේ කිරීම අවශ්‍ය කාරණයක් ද? නොඑසේ නම්, බටහිර සංගීතයේ පවත්නා ශිල්පීය ධර්මතා ප්‍රයෝජනයට ගෙන, අප ගේ ගීත නාට්‍යකලාව පෝෂණය කරගැනීම ඊට වඩා යථාර්ථවත් ද?

ප්‍රවීණ සංගීතවේදී ප්‍රේමසිරි කේමදාසයන මේ සම්බන්ධයෙන් දක්වන අදහස් හා ඔහු ගේ පර්යේෂණාත්මක ගීතනාටක කලාව මඟින් ග්‍රාහකත්වය ජය ගැනීමට කවර නම් පිටුබලයක් ලබා-දේ ද යන්න අනාගතයේ දී අනාවරණය වීමට තිබෙන කරුණක් පැවැසිය යුතු ව ඇත. සම්ප්‍රදායානුගත සිංහල ගීතයේත්, නාට්‍ය ගීතයේත් හැඩරුව හා නවීනත්වය සම්බන්ධයෙන් ඔහු ගේ පර්යේෂණයන් ඒ තරම් ම වැදගත්, වියත් සම්භාෂණයකට මග පාදා ඇති බැවිනි.

මිලේනියම් ග්‍රැෆික්ස් සිස්ටම්ස් - 0777 360780

රු 100/-