# කලා

## සඟරාව

1 වැනි වෙළුම
2 වැනි කලාපය

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයකි

I

# කලා සඟරාව

සිව්මාසිකය

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයෙකි.

1 වැනි වෙළුම (නව පෙළ)

2 වැනි කලාපය (2008 මැයි - අගෝස්තු)

ජාතික සාහිත්‍ය කලා මහෝත්සවය 2008 විශේෂ කලාපය

සංස්කාරක මණ්ඩලය

මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ (ප්‍රධාන සංස්කාරක)

මානවවිද්‍යාඥ පණ්ඩුල ඇඳගම

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය,
ජාතික කලා භවන,
ආනන්ද කුමාරස්වාමි මාවත,
කොළඹ - 07.

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

පිට කවරය සැකැසුම
ජගත් රවීන්ද්‍ර විසිනි.

පරිගණක අක්ෂර සැකැසුම
කසුන් ගීවන්ත විසිනි.

මුද්‍රණය
වී.ඩී.කේ. ප්‍රින්ටර්ස් විසිනි.

# III

## සංස්කාරකයන් ගෙන්.........

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය විසින් කලා සඟරාව පළකිරීමේ වගකීම භාරගෙන 2008 වසරේ සිට එය නව මුහුණුවරකින් එළිදක්වීමට ගන්නා ලද උත්සහයේ දෙවැනි ඵලය මෙය වේ. එය කලා සඟරාවේ නව මාලාවේ 1 වැනි වෙළුමේ 2 වැනි කලබ ලෙස ඔබ අතට පත් කිරීමට හැකිවීම ගැන අපි සතුටු වෙමු.

අප වඩාත් සතුටු වන්නේ කලා සඟරාවේ නව ආකෘතියේ 2 වැනි කලබ 2008 සැප්තැම්බර් 11 සිට 14 දින දක්වා මාතර කඹුරුපිටියේ නාරන්දෙණිය මධ්‍ය මහා විද්‍යාලයේ දී පැවැත්වෙන ජාතික සාහිත්‍ය කලා මහෝත්සවය නිමිත්තෙන් මුද්‍රණද්වාරයෙන් පිට කිරීමට අවස්ථාව ලැබීම ගැන ය.

1952 අංක 18 දරන පනත ප්‍රකාරව ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය පිහිටුවන ලද්දේ පහත සඳහන් අරමුණු සාක්ෂාත් කරගනු සඳහා ය.

- ලලිත කලාවන් පිළිබඳ ව පෘථුල දැනුමක් අවබෝධයක් සහ ක්‍රියාකාරිත්වයක් වර්ධනය කිරීම.
- ශ්‍රී ලාංකික ජනතාව කරා කලා කටයුතු ගෙනයාම දියුණු කිරීම.
- ලලිත කලා කටයුතුවල තත්ත්වය වැඩිදියුණු කිරීම.
- ශ්‍රී ලංකාවට ආවේණික කලාවන් සහ කර්මාන්තයන්හි සංවර්ධනය තහවුරු කිරීම, දිරි ගැන්වීම සහ උනන්දු කරවීම.
- ඉහත සඳහන් අරමුණුවලට කෙළින් හෝ අනියම් ව අදාළ වන කුමන කරුණක දී වූව ද රජයේ දෙපාර්තමේන්තු, ප්‍රාදේශීය බල මණ්ඩල සහ අනෙකුත් ආයතනවලට උපදෙස් දීම.

එකී අරමුණු සාක්ෂාත් කරගැනීමේ දී ජනතාව කලාව හා විවිධ කලා ක්ෂේත්‍රයන් පිළිබඳ ව ද සාහිත්‍ය කලා රසවින්දනය පිළිබඳ ව ද දැනුවත් වීම අත්‍යවශ්‍ය ලෙස සලකන අපි එහි ලා එක් ප්‍රයත්නයක් ලෙස ප්‍රවීන වියතුන් ලියන ලද ගුණාත්මක බවින් උසස් ලිපි ඇතුළත් ශාස්ත්‍රීය වාර ග්‍රන්ථයක් ලෙස කලා සඟරාව පාඨක ලෝකයට පිරිනමන්නට උපරිම උත්සහාය ගනිමු.

එහෙයින් මෙරට විද්වත් ප්‍රවීණ කලාකරුවන්, සාහිත්‍යධරයන් මෙන් ම ක්ෂේත්‍රයට අදාළ ව දැනුම බෙදා හැරීමේ නිරත ව සිටින සියලු සම්පද්ධාරීන්ට කලා සඟරාවට දායකත්වය සපයන ලෙස ගෞරවයෙන් ආරාධනා කර සිටිමු.

අපේ පාඨක ජනතාව ගෙන් ලැබෙන ගුණ දොස් විවේචන ආදිය ඉතා අගය කොට සලකන බව ද සැලකුව මැනවි.

# පටුන

| | පිටුව |
|---|---|
| 1. රුහුණු යාග සාහිත්‍යයෙන් පුද ලබන කතරගම දෙවියෝ<br>ආරියරත්න කලුආරච්චි | 1-10 |
| 2. 1956න් පසු සිංහල වේදිකාවේ අත්හදබැලීම්<br>මහාචාර්ය කුලතිලක කුමාරසිංහ | 11-31 |
| 3. ලංකාවේ දඹරන් බුදුපිළිම නිර්මාණය වූයේ කුමන යුගයේ දී ද?<br>එස්.කේ. ජයවර්ධන | 32-35 |
| 4. ශ්‍රී ලාංකේය ලී කැටයම් කලාව පිළිබඳ තොරතුරු සමාලෝචනයක්<br>මහාචාර්ය ජිනදාස දනන්සූරිය | 36-45 |
| 5. සිංහල නාට්‍යයේ ආකෘතික වර්ධනයට සංස්කෘත හා ග්‍රීක සම්භාව්‍ය නාට්‍යයෙන් ලත් ආභාසය<br>මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ | 46-62 |
| 6. දුටුගැමුණු ශාක්‍යවංශිකයෙක් ද?<br>ඒ.එම්. කරුණාරත්න | 63-72 |
| 7. දේශීය දැනුම කුමක්ද? කුමක් සඳහා ද?<br>මානවවිද්‍යාඥ පණ්ඩුල ඇඳගම | 73-96 |

# V

## ලේඛකයෝ

**ආරියරත්න කලුආරච්චි**, ප්‍රවීණ මුද්‍රා නාට්‍ය හා නාට්‍ය ශිල්පියෙකි. ලේඛකයෙකි. ගීත රචකයෙකි. සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයේ නර්තන හා නාට්‍ය කලා පීඨයේ නාට්‍ය මුද්‍රා නාට්‍ය හා නව නර්තන අධ්‍යයනාංශයේ අංශ ප්‍රධාන හා ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ජාතික නර්තන, මුද්‍රා නාට්‍ය හා රූකඩ රූපණ අනුමණ්ඩලයේ සභාපති.

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

**එස්. කේ. ජයවර්ධන**, B.A., Dip.-in-Ed., කලාභූෂණ, වත්තේගම හිටපු කලාප අධ්‍යාපන අධ්‍යක්ෂ හා ප්‍රවීණ ලේඛක.

**මහාචාර්ය ජිනදාස දනන්සූරිය**, M.A., Ph.D., කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල අධ්‍යයන අංශයේ අංශ ප්‍රධාන.

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

**ඒ.එම්. කරුණාරත්න**, B.A., M.A., රාජ්‍ය සේවා කොමිෂන් සභා සාමාජික (බස්නාහිර පළාත), ප්‍රවීණ ලේඛක.

**මානවවිද්‍යාඥ පණ්ඩුල ඇඳගම**, ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ සභාපති.

## ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ විධායක සභාව

මානවවිද්‍යාඥ පණ්ඩුල ඇඳගම (සභාපති)

මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ (උප සභාපති)

විශ්වනාදන් සදානන්දම්

රොබින් සංඛ අමරසේන

ඒ.ඩී.ටී. කරුණාරත්න (ලේකම්)

# රුහුණු යාග සාහිත්‍යයෙන් පුද ලබන කතරගම දෙවියෝ

ආරියරත්න කලුආරච්චි

ශ්‍රී ලාංකේය බෞද්ධ මෙන්ම හින්දු බැතිමතුන් ගේ ගෞරවාදරයට බඳුන් වී ඇති දෙවි-දේවතාවුන් අතර මහේශාක්‍ය දෙවි-දේවතාවෝ ද සිටිති. ඔවුන් අතරින් ඇතැමෙක් භාරතීය සම්භවයකින් පැවැත එන අතර තවත් සමහරෙක් දේශීය සම්භවයකට නැකම් දක්වති. මෙසේ ගරු බුහුමනට ලක් වී ඇති ඇතැම් දෙවිවරු භාරතීය මෙන් ම දේශීය සම්භවයකට එකසේ සම්බන්ධයක් පෙන්නුම් කරයි. එසේ භාරතීය මෙන් ම දේශීය මුහුණුවරක් ගන්නා මහේශාක්‍ය දෙවි කෙනකු ලෙස කතරගම දෙවියෝ සැලකෙති. රුහුණු පුරවරයට නිජබිම කොටගෙන මුළු ලක්දිවට ම එක සේ තම අණසක පතුරවමින් වැජඹෙන කතරගම දෙවියන් ගැන විවිධ පුරාවෘත්ත ප්‍රබන්ධය වී ඇත. කතරගම දෙවියන් හා සම්බන්ධ පර්යාය නාමයන් තිස් හයකට (36) වැඩි සංඛ්‍යාවක් ඇති බව සිංහල දේව පුරාණයේ සඳහන් වේ.[1] එම නාමයන් දේශීය වශයෙන් මෙන් ම භාරතීය වශයෙන් වෙන් වෙන් ව පැවතීම ද විශේෂත්වයකි. කතරගම දෙවි ද්‍රවිඩ සාහිත්‍යයේ මුරුගන්, ආරුමුගන්, කන්නන්, වේලන්, කන්දසාමි යන නම්වලින් ද උත්තර භාරතයේ කාර්තිකේය හෙවත් ස්කන්ද යන නම්වලින් ද හැඳින්වේ.[2] ශරවනභව හා සුබ්‍රහ්මණ්‍ය යනුවෙන් සංස්කෘත බසින් හඳුන්වනුයේ ද ස්කන්ධ දෙවිඳු ය. කතරගම දෙවියන් පිළිබඳ භාරතීය නාමයන් මෙලෙස සඳහන් අතර ඇතැමෙක් කතරගම දෙවි ඉන්දියානු සම්භවයක් ඇති කෙනකු නොව දේශීය දෙවිකෙනකු ලෙස පෙන්වා දෙති. බුදුන් වහන්සේ ලක්දිව වැඩම වන විට කතරගම අග්‍රරාජධානිය කොට විසූ මහාසේන නම් රජු බුදුන් වහන්සේ ගෙන් බණ අසා සෝවාන් ඵලයෙහි පිහිටුවා මරණින් මතු ව කතරගම දෙවියන් ලෙස

උප්පත්තිය ලැබූ බව එකී විශ්වාසය යි. කතරගම දෙවිඳු බහු විවාහයකට පත් වූ අයෙකි. වල්ලි අම්මා නමින් හැඳින්වනුයේ කතරගම දෙවිඳු ගේ අනියම් භාර්යා බවත් ඒ හා සම්බන්ධ ජනප්‍රවාදයන් ගෙන් කියැවේ. මෙසේ වෙනත් අඹුවක් සිටීමෙන් හා කතරගම දෙවිඳුට පෙර කළ දේව පූජාවට දඩමස් පූජා කර ඇති බැවින් ද කතරගම දෙවිඳු බෝධිසත්ත්ව ගුණෝපේත ලක්ෂණයෙන් යුක්ත වනුයේ කවර හෙයින් ද යන්න පිළිබඳ කුකුසක් උපදී. කෙසේ වුව ද කතරගම දෙවිඳු මිනිසුන් ගේ ලෞකික අවශ්‍යතාවන් ඉෂ්ට කරදීම සඳහා පෙනීසිටින බලවත් දෙවි කෙනකු ලෙස බොහෝ දේවබැතිමතුන් ගේ අදහස ය. ඒ බව දිවයිනේ සතර දිග් භාගයේ පිහිටා ඇති කතරගම දේවාලයවලින් සනාථ වේ. එමෙන්ම දෛනිකව හා වාර්ෂිකව කතරගම දේවාලය කරා එන විවිධ තරාතිරමේ ලක්ෂ සංඛ්‍යාත බැතිමතුන් ගෙන් කතරගම දෙවිඳු ගේ බල පරාක්‍රමය කෙබඳු ද යන්න පැහැදිලි ය. මෙසේ දේවභක්තිකයන් ලෙස පැමිණෙන පිරිස අතර බෞද්ධ හින්දු බැතිමතුන් පමණක් නො ව මුස්ලිම් හා ක්‍රිස්තියානි භක්තිකයෝ ද සිටිති. ජාති, කුල, ආගම්, භේද ලෙස වෙන් වෙන් වශයෙන් නොසලකන බවත් කතරගම දෙවිඳු සැමට එක සේ පිහිට වන බවත් එයින් ප්‍රකට කෙරේ.

පහතරට ප්‍රදේශය තුළ විවිධ අභිචාර විධි පැවැත්වීමේ දී කතරගම දෙවිඳුට විශේෂත්වයක් හිමි වේ. යක්ෂ බලවේග හේතු කොට රෝගාතුර වීමේ දී ඒ වෙනුවෙන් පවත්වනු ලබන යක් තොවිල්වල දීත් රවි, චන්ද්‍ර, කුජ, බුධ, ගුරු, ශුක්‍ර, ශනි, රාහු හා කේතු යන නවග්‍රහයින් ගෙන් ඇති වන්නා වූ අපල උපද්‍රවයන් වෙනුවෙන් බලි ශාන්තිකර්ම පැවැත්වීමේ දීත් විවිධ වසංගත ලෙඩ රෝගවලින් මිදීමත්, සරුසාර අස්වැන්නක් අපේක්ෂාවෙනුත් සිදු කරනු ලබන දේව තොවිල්වල දීත් කතරගම දෙවිඳුට විශේෂ පුද පූජා පැවැත්වේ. මෙසේ පහතරට ප්‍රදේශය තුළ යකුන් උදෙසා පවත්වනු ලබන සන්නි 18 හෙවත් සන්නි යකුම ශාන්තිකර්මයේ ද කතරගම දෙවිඳුට කෝල්මුර කවි හෙවත් මල් යහන් කවි කියා සකස් කරන ලද විශේෂ මල් යහනට ආරාධනා කෙරේ.

ද්වා දස බල හස්තං වර්ණ අවිවර්ණ දේහං
සහස කිරණ චන්ද්‍රං සංඛ කොන්ත්‍රායුධ භ්‍යං
විපුල බලැති දේහං වාහනං මයුර හේමං
කදිර දේව රාජං පාද පද්මං නමාමි

කන්දගිරි මුදනට - බැන්ද තෙද ආසන වට
රන්ද මයුරා පිට - කන්ද සුරපති වඳිමි හැම විට

මූණු සය වෙතා ආණුභාව කදිර නේ
වානු පෙර පතා වානු චන්ද සිසිර නේ
පේනු කර ඉතා වානු බැරිය අසුර නේ
රුහුණු දිවනෙතා මෙමල් අස්න වඩිම් නේ

ඇත එකිරි මුහුදට මයුරා පිට වඩි තී
දැත දරූ චක්‍රායුධ අරගෙන වඩි තී
භූත යකුන් හට ගිනජල් දෙවා වදර තී
දෝත පුරා දුන් දළු මුර අරගෙන සෙත් දෙ තී

මල් අස්න සඳහා භාවිත උක්ත කවි වලින් ද පිළිබිඹු වනුයේ කතරගම දෙවිඳු ගේ ස්වරූපය, අණසක හා තේජය පිළිබඳව ය. මූණු සයක් සහ අත් දෙළොසකින් යුත් කතරගම දෙවිඳු මයුරාසන වැඩ වසන බව උක්ත කවිවලින් කියැවේ. තව ද මල් අස්නට අයත් පහත සඳහන් කවියෙන් ප්‍රකට වනුයේ ඔහුට අයත් දිසාව පිළිබඳ ව ය.

යාම දිග මණ්ඩලය අධිපති කතරගම තෙද සුරිඳු නේ
මෙමල් යහනට වැඩම කරලා දුටත් වරදක් හරිම් නේ
සැනෙන් විනයකු මෙතන ගෙන්වා කරපු බන්ධන හරිම් නේ
මෙඅතුරන් පිරිපත දමා නිති රකින් සියවස් සුරිඳු නේ

සන්නියකුම් භාගයේ දී සැන්දෑ සමයට අයත් යකුන් යක්ෂිණියන් ගේ නාමයට පිදේනි කැප කිරීමෙන් අනතුරු ව පන්දම් පද නැටීම සිදු කෙරේ. එහි දී ප්‍රධාන යකදුරා ප්‍රමුඛ සෙසු ශිල්පියෝ පන්දම් පද නැටීමට ප්‍රථම එයට අරක් දෙවියන් ගෙන් අවසර ගැනීමක්

කරති. එපමණක් නො ව කතරගම දෙවිඳු හා සම්බන්ධ කොට පවත්නා පන්දම් උපතට අයත් කවිවලින් ඒ බව පැහැදිලි වේ.

මයුරාසන පිට වැඩ සිට සැම සක්වළ දිවස් ලන් ඩ
සුරතට ගත් රන් දුන්නෙන් සැම අසුරන් බිඳ හෙලන් ඩ
සිද්ධවෙලා ආ පිරිපත පොකුරඹ මෙන් දුර හරින් ඩ
කන්ද කුමරුගෙන් අවසර පන්දම් දෙක අතට ගන් ඩ

කතරගම පුරවර පටුනට දෙවි වැඩ ලා
නිතර නොව ලෙසට ගිනිජල් මවා ලා
සතර වරම් දෙවියෝ දිවයින් වැඩ ලා
කතරගමින් ගිනි පන්දම් එළිය ක ලා

කදිරපුරේ දෙවිකඩවර යකඩ යකුට හුල දෙවන් ඩ
ගුගුරා එන රුළ නවතා වෙරළ වටේ වැඩම වන් ඩ
වෙරළ වටේ වැඩ සිට ගෙන සීනිගමදී ගොඩ බසින් ඩ
කදිර දෙවියො අවසර දෙන් පන්දම් දෙක අතට ගන් ඩ

සැන්දෑ සමය ම නැටීමෙන් අනතුරු ව ඒ ජාමයට අයත් යකුන් ලෙස කළු යකු, රීරි යකු, සූනියම් යක්ෂිණිය අවතාර තුන හා අභිමාන යකු රඟමඩල ගෙන්වීම සිදු කෙරේ. අභිමාන යකු කතරගම දෙවියන් වෙත ගෙනයන මුරුතැන් කද උදුරාගන්නා බවත් කතරගම දෙවිඳු අණ සිහි කිරීමෙන් ඔහු බියට පත්වන බවත් ඒ හා සම්බන්ධ කවිවලින් කියැවේ.

කතරගම සුරිඳු ට
බලතල යකෙකි හැමවි ට
ගෙනියන මුරුතැන ට
අතගැසිය අභිමාන එම වි ට

කදිරපුර දෙවිය න්
ඔබගෙ යස තෙද මහිමෙ න්
මකී මේ කවියෙ න්
දෝස හැර සිරි දෙවන් නිතියෙ න්

කතරගමට යන මං රැක ඉන් නේ
ගෙනියන මුරුතැන් කද උරදුන් නේ
සුරතට සැරයටියක් දරමින් නේ
මෙහෙම තෙදැති අභිමාන යකුන් නේ

කතරගම දෙවියන් ගේ බලය ආරෝපණය කරමින් ප්‍රලය කිරීම සඳහා භාවිත කෙරෙන කාව්‍යාවලීන් අතර "කදිරාපරලය" සුවිශේෂත්වයක් ගන්නා බව පාරම්පරික ශාන්තිකර්ම ශිල්පියෝ අදහති. එමෙන් ම පහතරට ප්‍රදේශයන්හි ඇතැම් යකදුරෝ කඩවර පිදීමේ දී ද කතරගම දෙවියන් සිහිපත් කරමින් කටයුතු කරති. ගම්මඩු, දෙවොල් මඩු, පූනා මඩු ආදී දේව තොවිලවල දී පමණක් නො ව පහතරට කෙරෙන බලි ශාන්තිකර්මවල දී ද විශේෂ පිදවිලි දීමක් කතරගම දෙවිඳුන් වෙනුවෙන් සිදු කෙරේ. බලියාග පිළිවෙල අනුව එක් එක් ග්‍රහයාට නියමිත බලිදීම සිදුකළ යුතු ආකාරය සඳහන් වේ. නිසි ඵල ලබාගැනීමට නම් පාරම්පරික වත් පිළිවෙත් අනුව සිදු කළ යුතු බවට බලි ඇදුරෝ විශ්වාස කරති. බලියාග පිළිවෙල අනුව බ්‍රහස්පති ග්‍රහයාට හිමි වනුයේ කන්ද කුමාර බලියයි.

සයකි දෙව්මුව කිරළු දරමින් දිලෙන රන්වන් පැහැයෙ නා
දෙළොස අත්ගත් සොමිය සමගුරු දුනු කෙවේරිය ඒ ගෙ නා
රක්ත වර්ණය හරණ පැළදම මයුර වාහන වැජඹෙ නා
කද කුමරු බලි අඹව් ඇඳුරෙනි නිබඳ ආසිරි ගෙන දෙ නා

පහතරට සූනියම් කැපිල්ල නම් ශාන්තිකර්මය පවත්වනු ලබන්නේ කිසියම් පුද්ගලයකුට, පවුලකට හෝ නිවසකට කොඩිවිනයක් හෙවත් හූනියමක් කර ඇති බවට දැනගැනීමෙන් පසු එය දුරු කිරීමට ය. සන්නියකුම් යාගයේ දී මෙන් ම මෙම ශාන්තිකර්මය පැවැත්වීමේ දී සැන්දෑ සමයට අයත් දෙවි-දේවතාවුන් වෙනුවෙන් මල් අස්නක් නටනු ලැබේ. එක් එක් දෙවිවරුන් වෙනුවෙන් වෙන් වශයෙන් ඉදිකරනු ලබන මල් අසුන කතරගම දෙවියන්ට ද වෙන් කෙරේ. සන්නියකුම යාගයේ දී මෙන් කතරගම දෙවියන්ට මල් අස්න නැටීම සිදු කරනු අතර ගායනා ද එලෙස සිදු කෙරේ. සූනියම්

ශාන්තිකර්මයේ අන්තර්ගත පෙළපාළි අතර වඩිග පටුන නමින් හැඳින්වෙන නාට්‍යමය පෙළපාළියට විශේෂත්වයක් හිමි වේ. වඩිගපුර දේශයේ සිට පැමිණෙන වඩිග බමුණෝ සත්දෙනා කතරගම දෙවිඳු වැඳ බැහැදැකීමට යන බවක් ඔවුන් හා යකැදුරන් අතර ඇති වන සංවාදය, කෙටි කවි හා දිගු කවිවලින් ඒ බව හෙළිදරව් වේ.

කතරගම යසඳ් සඳ
පටුනේ උනා ගසඳ් සඳ
වැඳ බැහැදකින් සඳ
වඩිග පටුනේ දක්ව වසඳ්සඳ

එන්නඩි වඩික්කු ම
කන්නඩි කම්ස් කානු ම
සුරගිනි වඩික්කු ම
කන්ද කුමරා ඔඩිඩ්වාරු ම

කතරගම දෙවියන් සිහිපත් කෙරෙන තවත් අවස්ථාවක් ලෙස පහතරට සිදු කෙරෙන පොරපොල් ගැසීම හා අං ඇදීම සඳහන් කළ හැකි ය. උක්ත සඳහන් අභිචාර විධි ගැමි ක්‍රීඩා වශයෙන් හැඳින්වුව ද එය ශාන්තිකර්ම ස්වරූපයක් උසුලයි. පත්තිනි දේවිය මූලික කරගෙන පවත්වනු ලබන මෙම සාම්ප්‍රදායික අංගයන් තුළ විනෝදර්ථය මෙන් ම පූජාර්ථය අන්තර්ගත ය. තුන්යම් රාත්‍රියක් තුළ පවත්වා පසු දින හෝයියා නැටීම අං ඇදීමේ දී සිදු කෙරේ. එහි දී කතරගම දෙවියන් ද සිහිපත් කෙරෙනුයේ මේ අයුරිනි.

කතරගම සුරිඳු එසාමි නේ
ඇවිත් මෙතන වැඩ ඉන් නේ
සත් පත්තිනි එසාමි නේ
ඇවිත් මෙතන වැඩ ඉන් නේ

උඩැක්කි නැමැති අවනද්ධ භාණ්ඩය උඩරට පළාතේ මෙන් ම පහතරට පළාතේ ද භාවිත කෙරේ. විශේෂයෙන් දේව කෝල්මුර යාගවල දී භාවිත පහතරට උඩැක්කිය උඩරට උඩැක්කියට වඩා

ප්‍රමාණයෙන් විශාල ය. උඩැක්කි උපතේ කඳකුමරු පිළිබඳ සඳහන් වනුයේ මෙලෙසිනි.

දළ ගජේනි ඉඳු වා
කියවා මෙසින ලඟු වා
ලියවා ඇදුරු වා
කඳක් දුන්නේ කඳ කමරුවා

සා දෙක සඳ දු නී
ලනු පොට නාර දෙව් දුනී
උරපොට සක් දු නී
කඳක් ලියවා කඳ කුමරු දුනී

රැගෙන උඩැක්කිය අගසි අතරින් නේ
සිවං ගුරු ද වටකර අල්ලන් නේ
කන්ද කුමර දෙවියෝ ගෙන දුන් නේ
පේකඩ රුසිවරු ඇණ කටු දුන් නේ

පහතරට නර්තන සාම්ප්‍රදය හා බැඳි ලී කෙළි, කුළු, චාමර, තාලම් යනා දී ජන නැටුම් අංග ඇතැම් ශාන්තිකර්ම තුළ ද දක්නට ලැබේ. මහසොහොන් සමයට අයත් මංගර දෙවියන් උදෙසා පවත්වනු ලබන දෙළහ පෙලපාලියේ දී එක් අංගයක් ලෙස ලී කෙළි නැටුම ඉදිරිපත් කෙරේ. එම ලී කෙළි නර්තනයේ දී කතරගම පිළිබඳ මෙසේ සඳහන් වේ.

සතර දෙනායි අපි ආවේ ඔක්කො ම
සතර පිටට සොද කැරකෙන ගෙත්ත ම
සතර අතට අල්ලන මාලක්ක ම
කරතගමට බාරයි අපි ඔක්කො ම

තාල ශාස්ත්‍රයේ සඳහන් වන පරිදි සවුදම් හැටහතරකි. එම සවුදම් පත්තිනි, ගණපති, විෂ්ණු, දෙවොල්, ඊශ්වර, කතරගම යනාදී දෙවිවරුන් වෙනුවෙන් ද රචනා වී ඇත. කතරගම දෙවිඳු වෙනුවෙන්

රචනා වී ඇති සවුදම හැඳින්වනුයේ කන්ද කුමරු හෙවත් කන්දසාමි සවුදම යනුවෙනි. පහතරට ශාන්තිකර්යමන්ගේ කතරගම දෙවිඳු ගේ මල් අස්න නැටීමෙන් අනතුරු ව ආතුරයා ඇතුළු සභාවට සෙතක් ශාන්තියක් අත්වේවා යි යන අදහස පෙරදැරි කරගෙන මෙසේ කන්ද කුමාර සවුදම නටනු ලබයි. කවිය මැදුම් තනි තිතට ගායනා කෙරේ.

බෙර පදය

ගුන්ද දෙගත ගති ගත ගුද

මන්ද ඥාණ කර ඇඳුරෝ භය ගන්නන්ට ද
නින්ද නොලැබ හරඹ කළේ බලා සිටිනන ද
කොන්ද බිඳෙන තුරු නැටුවේ කුමක් කරන්න ද
කන්දස්වාමි සවුදම සිව්වරට නටන්න ද

සවුදමේ පද කොටස

තත්තෝ තකතෝ තකර විසේවිත පංච ගීත නද මයුර පිටින්
දෙළසක දරනා ත්‍රිසූල උදුරා කන්ද කුමාර
මෙස් අවතාර පේනු ඔබගෙ දිව මූණු සයට
අනුමාන නොකර මට දේනු රැගෙන ජය
කඩතක තරිකිට තොග තොලා කන්ද කුමර
සවුදම් කඩතක තරිකිට තකු ටෙං නටම් මම කන්ද කුමර සවුදම

සන්නියකුමෙ හා සූනියම් යාගයේ දී යකුගේ නාමයට පිදවිලි දීමෙ දී රීරි මරුවා වෙනුවෙන් ගායනා කරන කවිවල දී ද කතරගම දෙවියන් සිහිපත් කෙරේ.

මන්ද කුරිරු අත කින්ද විරාජිත සෝර මරුසෙ සැරසෙන් නේ
ඇන්ද සපරු වත කින්ද විරාජිත මුහුණු සයකි බබලන් නේ
කන්ද කුමරු දිව නන්දන අණයෙන් කළ ලෙඩ හැර උපයන්නේ
බැන්ද මොදෙල පුද ගන්ඩ වැඩල වර රීරි යකුන් විගසින් නේ

ඊගහ යනු පහතරට යකුන් උදෙසා පවත්වනු ලබන ශාන්තිකර්මවල දී ඇදුරෙක් විසින් භාවිත කරනු ලබන රංග

භාණ්ඩයකි. එහි වෙසමුණි රජු ගේ අණසක පවත්නා බවත් යකුන් මෙන්ම යක්ෂාරෝපණය වූ ආතුරයින් පවා මෙයට අවනත වන බව ඇදුරෝ දනිති. මෙවැනි බලගතු ඊගහ ලබා දුන්නේ කඳ කුමරු බව සඳහන් වනුයේ මෙලෙසිනි.

විෂ්ණු දෙවිඳු ගෙන දුන් ඒ රන් කෙන් ද
හංස පත්‍ර ගෙන තල් කොල පට බැන් ද
දෙරියන් සාගුලත් මැන ඊ ගසින් ද
රුවන් ඊ ගසක් දුන් කඳ කුමරින් ද

සූනියම් ශාන්තිකර්මයේ දී ආතුරයා පිරිසිදු කිරීම උදෙසා නානුමුර මංගල්‍යයක් පවත්වනු ලබයි. ඒ සඳහා ඇදුරෝ සකස් කළ නානු ආතුර හිස ගල්වති. එහි දී ගායනා කරනු ලබන කවිවල දී කඳ කුමරු ගේ තේජස පිළිබඳ සඳහන් වේ.

කන්ද කුමරු අත් දෙළොසට නානු ගෙ න
රන්ද මයුර වාහන පිට නැගී ගෙ න
බින්දවමින් හැම රෝ දුක් දුර හරි න
කන්ද කුමරුබලයෙන් නානු ගාමි න

රටයකුම, සන්නියකුම, සූනියම ඇතුළු පහතරට පවත්නා බොහෝ ශාන්තිකර්මවල දී සළුවට විශේෂත්වයක් හිමි ය. සළුව රංග භාණ්ඩයක් වශයෙන් යොදගන්නා අතර සළු පදය, සළු පාලිය යනුවෙන් විශේෂ රංගනයන් මෙකී ශාන්තිකර්මවල දී භාවිත වේ. සළු උපතේ දී කඳ කුමරු හෙවත් කතරගම දෙවියන් පිළිබඳ ව සඳහන් වනුයේ පහත සඳහන් අයුරිනි.

වටකර සැම දෙව් සිටගෙන සළු පට්ටල බඳවා ගෙ න
තුටුකර කවි සින්දු කියා නූල් එදික් ගස්සා ගෙ න
ගැට තදකර කඳ කුමරිඳු රන් කඹලෙන් නූල් මදි න
සැටරියනක් පමණ දිගැති සළුව වියා දුන් නොලසි න

පහතරට පවත්නා බෙර පෝය හේවිසි අවසන් කිරීමේ දී

සතරවරම් දෙවියන් ප්‍රමුඛ සියලු දෙවිවරුන්ට පිං අනුමෝදන් කිරීමක් සිදු කෙරේ. බෙර පෝය හේවිසි වාදන ශිල්පීන් අතර කතරගම දෙවියන් වෙනුවෙන් ගැයෙන එවැනි පිං අනුමෝදන් කිරීමේ කවියකි පහත සඳහන් වනුයේ.

සතර සාසන මවා ලක්දිව සැම සතුන් පත් විපත් දුරු කො ට
මයුර වාහන නැගී කදිරාපුරේ වැඩ සිටි බලති ලකව ට
මෙවර ගඳමල් පහන් පුදකොට කතරගම දෙවිඳුනේ සගතු ට
කතරගම දෙවිඳුනේ අවසර නෙර්ත කළ පිං ඔප්පු දෙන්න ට

මෙසේ කතරගම දෙවියන් බැතිමතුන් ගේ දෛනික ජීවිතයට පමණක් නොව විවිධ අවශ්‍යතාවන් උදෙසා පවත්වනු ලැබන පහතරට ශාන්තිකර්ම තුළින් පුද පූජාවන්ට ලක්කර ඇති බව පැහැදිලි ය.

## ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ


1. ධර්මදස කේ.එන්.ඕ., තුන්දෙනිය, එච්.එම්.එස්. සිංහල දේව පුරාණය, රජයේ මුද්‍රණ නීතිගත සංස්ථාව. 1994.
2. කෝට්ටේගොඩ, ජයසේන, රුහුණේ ජනශ්‍රැති සහ පුරාකථා සාහිත්‍ය, කතෘ ප්‍රකාශනයකි. 2008.
3. කලුආරච්චි, ආරියරත්න, දෙවොල් දේව සංකල්පය සහ සමාජය, කතෘ ප්‍රකාශනයකි. 2007.
4. ප්‍රනාන්දු, කේ.එස්. සන්නියකුම හෙවත් දහඅට සන්නිය, රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුව. 1987.
5. කාරියවසම් තිස්ස, සිරිලක දෙවිවරු හියු නෙවිල් කාව්‍යාවලිය ආශ්‍රයෙනි, කොළඹ තරංජි ප්‍රින්ටර්ස්. 1991.
6. කාරියවසම්, තිස්ස, බලිගාග පිළිවෙල, කොළඹ සමයවර්ධන මුද්‍රණාලය. 1986.
7. කන්දකුමාර දෙවිඳු පිළිබඳ මල් යහන් කවි, කොළඹ කෞතුකාගාරය, පුස්කොල පොත් අංක 7කේ10.

# 1956න් පසු සිංහල වේදිකාවේ අත්හදාබැලීම්

මහාචාර්ය කුලතිලක කුමාරසිංහ

නූර්ති හා නාඩගම් මෙරට ප්‍රෙක්ෂකයන් ගේ මතකයෙන් ඈත් වී යත් ම, උගත් නාට්‍ය රචකයෝ බටහිර ප්‍රචලිත රංග ශෛලිය වූ ස්වාභාවික නාට්‍ය කෙරෙහි සිය අවධානය යොමු කළහ. නව රංග ශෛලිය ජනප්‍රිය කිරීමෙහි ලා ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල සංගමය ප්‍රමුඛස්ථානයක් ගෙන කටයුතු කළහ. ඔවුන් ගේ මුල් ම ප්‍රයත්නය 1939 දී නිෂ්පාදනය වූ යම්කම් ගැලවුණා නාට්‍යය යි. ඉනික්බිති මොලියර්. ගොගොල්, ඇන්ටන් චෙකොෆ්, ඔස්කාර් වයිල්ඩ් යන සුප්‍රකට නාට්‍ය රචකයන් ගේ නිර්මාණ රැසක් පරිවර්තනානුසාරයෙන් වේදිකාගත විය. මෙම යුගයේ ජනප්‍රිය වූ ස්වාභාවික නාට්‍යවල අග්‍රඵලය ලෙස 1945 දී මහාචාර්ය ලූඩොවයික්. නිෂ්පාදනය කළ 'කපුවා කපෝති' නාට්‍යය හැඳින්විය හැකි ය. මෙම ස්වාභාවික නාට්‍යවල මුඛ්‍ය ලක්ෂණ කීපයක් දැකිය හැකි ය. එනම් නිෂ්පාදනය වූ බොහෝ නාට්‍ය විදේශීය නාට්‍යවල අනුවර්තන හෝ පරිවර්තන වීමත්, හාස්‍යය හා උපහාසය මුඛ්‍ය රසය වීමත් හා මෙම නාට්‍යවලට මධ්‍යම පාංතික සමාජ පසුබිම් වීමත් ය. කෙසේ වුව ද, එක් දහස් නවසිය පණස් ගණන් වන විට, ස්වාභාවික නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂක අවධානයට ලක් නො වී ය. නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ දැන කියාගත් ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් නොසිටීමත්, ස්වාභාවික රංග ශෛලිය අනුගමනය කළ නාට්‍යකරුවන් විසින් උපයුක්ත භාෂා මාධ්‍යය ධ්වනි ශක්තියෙන් හීනවීමත්, උපයුක්ත භාෂා මාධ්‍යය හාස්‍යය හා උපහාසය සඳහා පමණක් හීනවීමත්, පරිවර්තන නාට්‍ය තුළ දක්නට ලැබෙන දුර්වලතාත්, මෙම නාට්‍ය දේශීය සංස්කෘතික රටාව හා සටින

නොවීමත්, චිත්‍රපටිය පොදු ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ රුචිය දිනාගත් මාධ්‍යයක් බවට පත්වීමත් යන කරුණු ස්වාභාවික නාට්‍ය මේ වන විට ජනප්‍රියත්වයෙන් පිරිහීමට තුඩු දුන් කරුණු ලෙස සැලකිය හැකි ය.

මේ වන විට නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ දැනකියාගත් උගත් රචකයෝ දේශීය සංස්කෘතියට උරුම වූ නාට්‍ය කලාවක් ඇද්ද යන්න පිළිබඳ ගවේෂණයක නියැළුණහ. එහි ලා ප්‍රමුඛත්වය ගත්තේ මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ය. ඔහු කළ නාට්‍ය ගවේෂණයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස 1952 දී රඟ දැක්වූ 'පබාවතී' නාට්‍යය දැක්විය හැකි ය. 'පබාවතී' සිංහල නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ වැදගත් වූයේ එය ස්වාභාවික හා ශෛලිගත රංග ශෛලීන් දෙකක් සම්මිශ්‍රණයෙන් නිෂ්පාදනය වූ නාට්‍යයක් වූ බැවිනි.

'පබාවතී' නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කිරීමෙන් දේශීය සංස්කෘතික උරුමය පිළිබඳ මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර විසින් කරන ලද ගවේෂණයේ සාර්ථක අත්හදබැලීම වූයේ 1959 දී සිංහල වේදිකාවේ මහත් ම පෙරළිය කළ 'මනමේ' රංගීකෘත වීම යි. 'මනමේ' නාඩගම් සම්ප්‍රදයේ ආභාසය ලැබ නිෂ්පාදනය වූ ශෛලිගත නාට්‍යයකි. මෙම නාට්‍යය නිෂ්පාදනය වීමෙන් පසු සිංහල නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ මහත් ආන්දෝලනයක් ඇති විය. ස්වාභාවික නාට්‍ය බලා මහත් වෙසෙසට පත් ව සිටි උගත් ප්‍රේක්ෂකයාට මෙන් ම, සාමාන්‍ය පොදු ප්‍රේක්ෂකයාට ද, 'මනමේ' නාට්‍යය රසඳුනක් බවට පත් විය. 'මනමේ' ලද ජනප්‍රියත්වයට හා සාර්ථකත්වයට තුඩු දුන් වැදගත් කරුණ නම්, මෙය දේශීය සංස්කෘතික රටාවට උරුම වූ, මෙරට ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ රසිකත්වය හා රසඥතාව හා මැනවින් ඝටිත වූ නාට්‍යයක් වීම ය. පෙදිගට උරුම රංග ශෛලිය ස්වාභාවික මාධ්‍යය නොව, ශෛලිගත මාධ්‍යය බැව් 'මනමේ' වලින් මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මෙරට ප්‍රේක්ෂක හදවතෙහි තැන්පත් කළේ ය. පැරණි භාරතීය සංස්කෘත නාට්‍යයත් චීන ගීත නාට්‍යයක්, ජපානයේ 'නෝ' සහ 'කබුකි' නාට්‍යයත් ශෛලිගත නාට්‍ය ලක්ෂණවලින් පෝෂණය වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදය වේ. "පෙරදිග නාට්‍යයට, හුදු නාට්‍ය රසය හැරුණු විට, කාව්‍ය රසය ද ගීත රසය ද නෘත්‍ය රසය ද යන මේ රස ඇතුළත් වේ. මේ නොයෙකුත් කලාවන් එක් තැන් වන කේන්ද්‍රස්ථානයකි

රංගමණ්ඩල. කාව්‍ය රසය, ගීත රසය හා නෘත්‍ය රසය (ඇතැම් විට චිත්‍ර රසය) යන මේ රසයන් නිසි ලෙස යෙදීමෙන් නාට්‍ය රසය දියුණු තියුණු කළ හැකි ය."[1] ස්වාභාවික මාධ්‍යයෙන් බොහෝ සේ ඈත් වූ කාල්පනික මාධ්‍යයක් වන ශෛලිගත බව, රැකීමෙහි ලා සරච්චන්ද්‍ර පිටු බලයක් ලැබූයේ කලක් මෙරට ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ රුචිකත්වය දිනාගත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් වන නාඩගම්වලිනි. මනමේ නාට්‍යයට වස්තු වූයේ චුල්ල ධනුද්ධර ජාතකය යි. "මනමේ කතාව කෝලම් සම්ප්‍රදයෙන් හා කවිවලින් මෙතෙක් කල් ගම්බද රඟ දැක්වුණු නමුදු, එය නාඩගම් සම්ප්‍රදය අනුව රඟ දැක්වීම සඳහා රචනා කරන ලද පළමු වතාව මේ ය. නාඩගම් සම්ප්‍රදය පදනම් කොටගෙන මේ නාට්‍යය රචනා කළ මා විසින් පැරණි නාඩගම් ශෛලියට අවශ්‍ය වූ හැම සිරිතක් ම මෙහි රක්නා ලදැ යි කියනු කැමැත්තෙමි."[2] නාට්‍යෝචිත පරිදි කතා වස්තුව සකස් කරගත් සරච්චන්ද්‍ර නාඩගම් සම්ප්‍රදයෙන් සිය නිර්මාණයට යොදාගත් ශිල්පීයාංග වූයේ

i. සූච්‍ය කොටස් කථනය කරන පොතේ ගුරුන්නාන්සේ (ග්‍රාන්ථිකයා)
ii. නාට්‍යාරම්භයේ දී භරත වාක්‍යය හා අත්වැල් ගායනා කරන ගායක පිරිසත්
iii. වේදිකාව මත රවුමට යාමත්
iv. සංගීතය සපයන වාදක මණ්ඩලයත් ය.

නාට්‍යාර්ථය කුළුගන්වනු සඳහා සංගීතයෙන් කෙබඳු පිටුබලයක් ලැබිය හැකිය යන බැව් 'මනමේ'වලින් ප්‍රත්‍යවේක්ෂණය වූ වැදගත් කරුණකි. එහි චරිත නිරූපණය හා අවස්ථා නිරූපණය අභිනයෙන් සිදු වන බැවින් අනවශ්‍ය රංග භූමි සැලසුම්, ඇඳුම් පැලඳුම් කිර හා සින්දුවලට තැනක් නො ලැබුණි. ඉතා සියුම් සන්දර්භයක් මත සකස් වූ මනමේවලින් මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන් කළ අත්හදාබැලීම නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ, මහත් ම පෙරළියක් ඇති කළේය.

මෙයිනික්බිති ශෛලිගත මාධ්‍යය අනුව ගිය බොහෝ නිර්මාණ සන්දර්ශන බවට පත් වූයේ 'මනමේ' වලින් මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර හෙළි කළ ජීවන දර්ශනය වටහාගැනීමට පසුකාලීනයන් අපොහොසත් වූ බැවිනි. ඔවුහු 'මනමේ' ලද සාර්ථකත්වයට හා

ජනප්‍රියත්වයට තුඩු දුන්නේ සම්ප්‍රදය පමණක් බැව් සිතූහ. කිසියම් සම්ප්‍රදායක් උද්භවය වන්නේ නිර්මාණ තුළින් ක්‍රියාවලියෙන් බැව් ඔවුහු දැන නො සිටියහ. නො වේ නම් ඒ ගැන සැලකිල්ලක් නො දැක්වූහ.

මනමේ සාර්ථක අත්හදබැලීමක් වූයේ එහි ශෛලිය නිසා ම නො ව, ඒ තුළින් මිනිස් ජීවිතය පිළිබඳ වැදගත් වූ ගැඹුරු දර්ශනයක් සත්‍යයක් ප්‍රතීයමාන වූ බැවිනි. ජාතක කතාකරු හෝ ජාතක කතාව විෂය කොට පසු කාලයේ නිර්මිත වූ කිසිදු නිර්මාණයක් තුළින්, මනමේ කුමරු ගේ හා මනමේ කුමරිය ගේ අවාසනාවන්ත ඉරණමට තුඩු දුන්, ජීවන සත්‍යය ප්‍රත්‍යවේක්ෂණය නො වී ය. එහෙත් ඇතැම්හු මනමේ කුමරිය, රාගයෙන් අන්ධ වූ පිළිකුල් කටයුතු, අසත් ගුණ පුංජයක් ලෙස සැලකූහ. එහෙත් සරච්චන්ද්‍ර මිනිසත් බවට පොදු වූ අර්ථවත් ජීවන සත්‍යයක් 'මනමේ' නාට්‍යයෙන් ප්‍රකට කිරීමට සමත් විය. ජාතක කතාවේ හා සෙසු නිර්මාණවල එන පරිදි මනමේ කුමරු හා වැදි රජු අතර ඇති වූ සටනේ දී මනමේ කුමරිය, කඩු මිට වැදී රජුටත්, කඩුතලය කුමරුටත් යොමු කළා ය. එහෙත් සරච්චන්ද්‍ර සිය නිර්මාණයේ දී එම අවස්ථාව ජීවිතය පිළිබඳ පොදු සත්‍යයක් ප්‍රකට කිරීමට හොඳ අවස්ථාවක් ලෙස සලකා එය නාට්‍යෝචිත පරිදි වෙනස් කළේ ය. මනමේ කුමරු කඩුව ඉල්ලන විට, කුමරිය ඔහු අතට කඩුව නොදුන්නේ සිය පිරිවර සමග එක් වී වැදි රජුට අපව විනාශ කිරීමට ඉඩ තිබිය දී, එසේ නොකළ සත් පුරුෂයකුට සමාව දෙන ලෙස කරන ආයාචනයක් ලෙස, අන්දුන්කුන්දුන් වී සිටින අයුරු අභිනයෙන් නිරූපණය කිරීමෙනි. මනමේ කුමරිය ගේ සිත වැදි රජු ගේ කාය ශක්තිය හා පෞරුෂත්වය කෙරෙහි යොමු වූ බව නාට්‍යයෙන් ධ්වනිත වේ. කෙසේ වුව ද එහි අනිෂ්ට ප්‍රතිඵලය වූයේ මනමේ කුමරිය කැළයේ අතරමං වූ තැනැත්තියක බවට පත් වීම ය. මෙය මිනිසත් බවට පොදු වූ දුර්වලතාවකි. එසේ නොමැති ව ඇය කාමුක ස්ත්‍රියක නිසා හෝ, ස්වාමියාට විරුද්ධ වූ නිසා වූ දෛව සාපයක් හේතු කොටගෙන ඇති වූවක් නො වේ.

මනමේ නාට්‍යයෙන් සරච්චන්ද්‍ර පෙරදිගට, උරුම වූ ශෛලිගත සම්ප්‍රදාය ලාංකිකයන් ගේ රසඥතාවට ඉතාමත් සමීප

බව ඔප්පු කළේය. එමෙන් ම ස්වාභාවික නාට්‍යය අපට උරුම වූ සම්ප්‍රදාය නොවන බව පැහැදිලි විය. එසේ මනමේ නාට්‍යයෙන් සරච්චන්ද්‍රයන් හෙළි කළ ජීවිත දර්ශනය හාස්‍යයට හා උපහාසයට පමණක් සීමා වී පැවතුණු සිංහල නාට්‍යය ගැඹුරු ජීවන දර්ශනයක් හෙළි කළ හැකි සුගම කලා මාධ්‍යයක් බවට පත් කළේ ය. මේ නිසා සිංහල නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ සමරූපීභාවය බිණ්ඩනය කළ නාට්‍ය පිළිබඳ ප්‍රබුද්ධ රචකයන් විසින් මෙතෙක් කරන ලද සාර්ථක අත්හදාබැලීම කළේ මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන් බැව් කිවමනා ය.

කෙසේ වුව ද, මනමේ අනුකරණය කළ ආධුනික නාට්‍ය රචකයින් මෙන් ම ප්‍රවීණ නාට්‍යකරුවෝ ද මනමේ නාට්‍යය ලද විශාල ජනප්‍රියත්වයට හා සාර්ථකත්වයට එකම හේතුව ශෛලිගත සම්ප්‍රදාය බැව් සිතූහ. ඉන් සරච්චන්ද්‍ර ප්‍රකට කළ ජීවන දර්ශනය වටහා ගැනීමට ඔවුහු සමත් නොවූහ. මෙහි අනිසි ප්‍රතිඵලය වූයේ ඊළඟ වසර කීපය තුළ, ශෛලිගත සන්දර්ශන ඇතුළත් නැටුම්, ගැයුම්, වැයුම්වලින් හෙබි අර්ථහීන ලේබල් නාට්‍ය වේදිකාවට පැමිණීම ය. මෙලෙස ශෛලිගත නාට්‍ය දෙසට ම අපේ නාට්‍යකරුවන් නැඹුරු වීම නිසා සිංහල නාට්‍යයේ සන්දර්ශනාත්මක අගයක් මිස නිර්මාණාත්මක අගයක් නැති තැනට පත් විය. ශෛලිගතය යනු යම්කිසි පුවතක් වේදිකාවේ එකම ක්‍රමයකින් එනම් නාඩගම්, කෝලම්, සොකරි, තොවිල් ආදී ශෛලියකින් ඉදිරිපත් කිරීමය යන භ්‍රමයක් ඔවුන් තුළ ඇති විය. මනමේට පසුව වේදිකාගත වූ පිංගුත්තර, කාලගෝල, කුණ්ඩලකේශී, ස්වර්ණතිලකා, බෙරහඬ, පරාස්සයා, වෙල්ල වැහුම් ආදී නාට්‍ය පරීක්ෂණයට යොමු කිරීමෙන් ඒ බැව් පැහැදිලි වේ.

සිංහල නාට්‍ය කලාවේ අභිවර්ධනය පිළිබඳ උදාසීනත්වයකට පත් ව සිටි බොහෝ දෙනා මනමේ නාටකයෙන් ප්‍රබෝධයට පත්වූවා පමණක් නොව තරුණ නිෂ්පාදකයන්ට ඉදිරියට ගමන් කිරීමට උචිත මාර්ගයක් ද පෑදුණේ ය. මනමේ නාටකය වැදගත් වන්නේ සිංහල නාට්‍ය කලාව පුනරුත්ථාපනයට පත් කොට අභිනව මාර්ගයක් හෙළි කිරීම නිසා පමණක් නො වේ. නාට්‍යයක් වශයෙන්, කලා නිර්මාණයක් එහි නෛසර්ගික ලක්ෂණ දක්නට ලැබේ. නැටුම කාව්‍ය හා සංගීතයේ

විශිෂ්ටතර සංයෝගයෙන් උද්දීප්තියට පත් තියුණු මානුෂික අනුභූතියක් නාට්‍යමය විලාසයකින් මානව භක්තියකින් යුතු ව මේ නාට්‍යයෙන් නිරූපණය වේ.

1962 දී සරච්චන්ද්‍ර ගේ ඊළඟ විශිෂ්ට නිර්මාණය වන 'සිංහබාහු' නිෂ්පාදනය විය. 1956 සිට 1962 දක්වා කාලය තුළ පූර්ණ ශෛලිගත රංග ශෛලියට අනුව නිෂ්පාදනය වූ කිසිදු සිංහල නාට්‍යයක් සිංහබාහු තරම් ජනප්‍රිය නො වී ය. සිංහල ශෛලිගත නාට්‍යයෙහි නැගීම පිරික්සීමේ දී සරච්චන්ද්‍රයන් ගේ සිංහබාහු නාටකය වැදගත් වන්නේ, සිංහල නාට්‍යයේ අභිවර්ධනය පිළිබඳ මෙතෙක් විචාරකයන් විසින් නඟන ලද වැදගත් ප්‍රශ්නයකට ඉන් පිළිතුරු ලැබුණ නිසා ය. සිංහල නාට්‍ය විචාරකයන් මතු කළ එම ප්‍රශ්නය නම් පුරාකතා මගින් සංකීර්ණ අනුභූතියක් ඉදිරිපත් කළ හැකි ද යන්න යි. සිංහබාහු නාටකයට පදනම් වූයේ මහා වංශ ගත කතා ප්‍රවෘත්තියක් වේ. එහෙත් එම මහාවංසගත කතා ප්‍රවෘත්තියෙහි අඩංගු මානුෂික සම්බන්ධතා සියුම් ලෙස විග්‍රහ කරන නාට්‍යකරුවා වර්තමාන මධ්‍යම පංතියට බෙහෙවින් අර්ථවත් වූ සංකීර්ණ අත්දැකීමක් නිරූපණය කිරීමට සමත් වේ.

සිංහබාහු නාටකය තුළින් මතුවන අර්ථය ලෙස ගතානුගතික සමාජ සංව්‍යුහය රැකගැනීමට පියකු ගන්නා උත්සාහයත්, එම බමුණු සමාජය දෙදරවීමට විප්ලවකාරී පුතකු දරන ප්‍රයත්නයත්, මෙම ගැටලුවට මැදි වෙන කාන්තාවක පතිභක්තියත්, පුත්‍ර ස්නේහයත් අතර තෙරපෙමින් පීඩා ලබමින් ගෙවන අහිංසක ජීවිතයත් අවසානයේ පාරම්පරික වැට කඩුලු දෙදරවා නව සමාජ ක්‍රමය ජය ගැනීමත් දැක්විය හැකි ය.

ශෛලිගත මාධ්‍යයෙන් සියත්බවක් පළ කළ දෙතුන් දෙනා අතර දයානන්ද ගුණවර්ධන ද එක් කෙනෙකි. 'ස්වර්ණතිලකා' නාට්‍යයෙන් නාට්‍ය ලෝකයට පිවිසි දයානන්ද ගුණවර්ධන 'පරාස්සයා' නිෂ්පාදනය කළේ ගැමි නාට්‍යාංගවලින් ආභාසයක් ලබමිනි. කෙසේ වුව ද ඔහු ගේ විශිෂ්ටතම නිෂ්පාදනය වනුයේ ගැමි කතා පුවත් දෙකක් ආශ්‍රයෙන් සකස් කරගත් 'නරි බෑණා' නාට්‍යය

යි. මෙම නාටකයේ ගී හා ඇතැම් සංවාද කොටස් රබන් පද ශෛලියෙන් ගොඩ නගා තිබේ. රබන් පදවල සරල පද විලාසය හා තාල ආරක්ෂා කරගැනීමට ඔහු සමත් වී ඇත. අර්ධ-ශෛලිගත නාට්‍යයක් වන 'නරිබෑණා' වැදගත් වන්නේ ශෛලිගත මාධ්‍යය පොදු ප්‍රේක්ෂකයා අතර ජනප්‍රිය කරලීමට එම නිෂ්පාදනය අත්‍යන්තයෙන් වැදගත් වූ බැවින් ය.

නිෂ්පාදනය අතින් පරිසමාප්ත කෘතියක් ලෙස සැලකිය හැකි වුව ද 'නරිබෑණා' තුළින් අර්ථවත් ජීවන දර්ශනයක් ප්‍රකට නො වේ. තනමේ නාට්‍යයෙන් ඇති වූ අනුකාරක පරපුරට ආවේණික වූ එම ලක්ෂණයෙන් මිදෙන්නට ගුණවර්ධන වුව ද සමත් නො වී ය. කෙසේ වුව ද 'නරිබෑණා' නාට්‍යය සිංහල නාට්‍ය කලාවේ ඉදිරි ගමනට මහත් පිටබලයක් වූ අත්හද බැලීමක් බැව් කිව මනා ය.

සිංහල ශෛලිගත නාට්‍යයෙහි අභිවර්ධනය කෙරෙහි මහත් මෙහෙයක් කළ 'හෙන්රි ජයසේන ගේ 'ජනේලය' වැදගත් වන්නේ ශෛලිගත රංගනය කෙරෙහි නැගුණු එක් ප්‍රබල චෝදනාවකට, පිළිතුරක් ඉන් ලැබුණු බැවිනි. මෙතෙක් නිෂ්පාදනය වූ ශෛලිගත නාට්‍යවලට පදනම් වූයේ ජනකතා, දේවකතා වැනි පුරාණෝක්තිය. මේ නිසා ශෛලිගත මාධ්‍යයෙන් සමකාලීන ජීවන ගැටලුවක් විග්‍රහ වන අනුභූතියක් රංගනය කළ නොහැකි ය යන චෝදනාවක් එල්ල විය. එම චෝදනාව ප්‍රතික්ෂේප වූයේ සමකාලීන ජීවිතය හා අත්‍යන්තයෙන් බැඳී පවත්නා කතා ප්‍රවෘත්තියක් ජනේලය නාට්‍යයට පදනම් වූ බැවිනි. අත්හද බැලීමක් ලෙස අගය කළ හැකි 'ජනේලය' මුළුමනින් ම සාර්ථක වූ නිෂ්පාදනයක් ලෙස සැලකිය නොහැක. නාට්‍යයේ සිද්ධි හා අවස්ථා අතර සජීවී සම්බන්ධය දක්නට නොලැබීම හේතු කොටගෙන එහි ඒකීයත්වයට හානියක් වී ඇත. කෙසේ වුව ද හෙන්රි ජයසේන ගේ 'ජනේලය' සිංහල නාට්‍යයේ මෙතෙක් පැවති සමරූපීතාව නැති කොට ශෛලිගත මාධ්‍යය කෙරෙහි එල්ල වී තිබුණු එක් ප්‍රබල චෝදනාවකට පිළිතුරක් සැපයූ බැවින් සිංහල නාට්‍යයේ අභිවර්ධනයට එය මහත් පිටුබලයක් වූයේ ය.

මේ හා වැදගත් වන තවත් සුවිශේෂ නාට්‍යයක් ලෙස,

ගුණසේන ගලප්පත්ති විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද 'මූදු පුත්තු' නාට්‍යය හැඳින්විය හැකිය. අර්ධ ශෛලිගත නාට්‍යයක් වන මූදු පුත්තු ස්පාඤ්ඤ ජාතික ගාර්ෂියා ලෝර්කාගේ 'යෙර්මා' නම් කෘතිය ඇසුරින් සිංහලයට සකස්කරන ලද්දකි. මසුන් මරන්නන් ගේ ජීවිතය ඇසුරු කොට රචිත මෙම නාට්‍යය මගින් ගලප්පත්ති වර්තමාන සමාජයේ, සංකීර්ණ ජීවන ධර්මයක් දෙස සිය ඇස් යොමු කොට ඇත. මානව සංහතියේ පැවැත්මට තුඩු දෙන ලිංගික කෘත්‍යය හා මිනිස් සම්බන්ධතා දෙස ඔහු හෙළන දෘෂ්ටිය විචාරකයන් ගේ මතභේදයට තුඩු දී ඇතත්, මෙම නාට්‍යය මගින් ගැඹුරු ජීවන දර්ශනයක් ප්‍රකට වන බව කිව මනාය. නාට්‍ය නිර්මාණයත් ශෛලියත් දෙකක් නොව එකක් ම පමණක් බැව් ගලප්පත්ති මෙම නාට්‍යයෙන් ප්‍රකට කිරීමට සමත් වී ඇත. මෙම නාට්‍යයේ කීප පළක යෙදී ඇති ගීත එහි ශෛලිගත අංශය අර්ථවත් කිරීමට සමත් කාව්‍යමය ගුණයෙන් අනූන ය. 'බිළිඳු තොලක කිරි සුවඳ උරන්නයි' යන ගීතයත් 'මහා සමුද්‍රය' පිළිබඳ ගීතයත් මෙයට නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය. ඇඳුම් මෝස්තරවලත් නැටුම් නිර්මාණයේත් නෛපුණ්‍යය මූදුපත්තු ආලෝකවත් කළ තවත් කරුණු දෙකකි. මහා සාගරයේ භීෂණත්වය පළ කරන නැටුම අභිනය ශක්තියෙන් යුක්ත ය.

'ඔපෙරා' හෙවත් 'ගීත නාටක' සම්ප්‍රදායට අයත් උසස් අත්හදාබැලීම් දෙකක් ලෙස ගුණසේන ගලප්පත්ති ගේ 'සඳකිඳුරුව' හා සරච්චන්ද්‍ර ගේ 'ප්‍රේමතෝ ජායතී සෝකෝ' යන නාට්‍ය දැක්විය හැකි ය. ගුණසේන ගලප්පත්ති 1957 දී 'සඳකිඳුරුව' නිෂ්පාදනය කළේ මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර ගේ උපදෙස් අනුව ය. මෙය පැරණි කවි නාඩගමක් දේශීය සම්ප්‍රදායට අනුකූල ව වර්තමානයට ගැළපෙන පරිස් සකස් කිරීමකි. සඳකිඳුරුවේ ගායක පිරිස තෙරුවන් සහ දෙවියන් නැමද කවි හතරකින් සඳකිඳුරු කතාව සැකෙවින් දක්වා කිඳුරන් එන බව කියති. ඔවුන් නටා පිට වූ විට ගායක පිරිස නැවතත් බරණැස් රජු දඩයමට පිටත් වීමේ සිට බඹදත් ශක්‍රයා ගෙන් සමාව ඉල්ලන තෙක් කතාව කවියෙන් ඉදිරිපත් කරති. මුල සිට අග දක්වා සෑම සිද්ධියක් හා අවස්ථාවක් ම ගායක පිරිස විසින් කවියෙන් විස්තර කරනු ලැබීම මෙහි විශේෂ ලක්ෂණය යි. එසේ ම මෙහි මුද්‍රා නාට්‍ය ලක්ෂණ ද දක්නට ලැබේ. කිඳුරා ගේ

නැටීම එබඳු එක් තැනක් ලෙස දැක්විය හැකි ය. අවස්ථානුකූල ව චරිත වෙනස් වන කවි පමණක් දෙබස් සඳහා යොදා තිබීම කවි නාඩගම් සම්ප්‍රදය රැකීමක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. ගද්‍ය කොටසකට ම ඇත්තේ ශක්‍රයා විසින් තමා හඳුන්වාදෙන කථනය පමණි. එය ද ගායනා ශෛලියකින් යුක්ත වන බැවින් මුළු නාට්‍යය ම සංගීත රසයෙන් පිරී ඇත. නළු-නිළියන් ගේ සෑම ඉරියව්වක් ම තාලානු-රූප ව කෙරෙන බැවින් නැටුම් රසය ද මුළු නාට්‍යය පුරා ම ඇත.

කෙසේ වුව ද මෙම ගීත නාටක සම්ප්‍රදය (ඔපෙරා) මෙරට විචාරකයන් ගේ හා ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ දැඩි අවධානයට ලක් වූයේ සරච්චන්ද්‍ර ගේ 'පේමතෝ ජායතී සෝකෝ' නාට්‍යය නිෂ්පාදනය වීමෙන් පසු ව ය. මෙම නාට්‍යයට වස්තු වී ඇත්තේ පාලි රසවාහිනිය. සිංහල සද්ධර්මරත්නාවලිය ආදී කෘතිවල එන ස්වර්ණතිලකා වස්තුව යි. එහි ඇත්තේ ප්‍රේමය සම්බන්ධ කතා ප්‍රවෘත්තියකි. ප්‍රේමයේ උත්තරීතර ආස්වාදය ලබනු රිසි වූ උද්දල නම් බමුණා ගෙවන සදාචාරයෙන් වෙළුණු ලෝකයත්, පෙරළා ඒම ඔහුට සරසක් වී ප්‍රේමය බේදයට හසු වන අයුරුත් මුල් කෘතිවල තේමාව වී ඇත. සරච්චන්ද්‍ර මෙම තේමාව සිය නාට්‍යයේ සංකීර්ණත්වයට උචිත පරිදි වෙනස් කර ඇත. මේ වෙනස් කිරීමෙන් නවීනත්වයක් ඇති කිරීමට ඔහු වෙහෙසුණේ ය. ප්‍රේමය පිළිකුල් කටයුතු නොවන්නාක් මෙන් ම සදාචාරාත්මක පටලයෙන් ආකූල නොවිය යුතු බවත්, ධ්වනිත කරන අතර ම මිනිස් ජීවිතයට අත්‍යවශ්‍ය වූ ප්‍රබල ආවේගයක් බැව් හෙළි කිරීමට සරච්චන්ද්‍ර ප්‍රෝත්සාහි වී ඇත. සඳකිඳුරුවේ මෙන් ම මෙහි ද කාතව ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ ගායකයින් හා සූත්‍රධාර විසිනි. දෙබස් ආදිය කෙරෙන්නේ ද ගායනයෙනි. මෙම නාට්‍යයේ සංගීතය, අංග රචනය හා මුද්‍රා ප්‍රේක්ෂක රුචිකත්වය දිනාගැනීමට සමත් වූ අංග බැව් කිවමනා ය. කෙසේ වුව ද මෙම ගීත නාටක සම්ප්‍රදය සිංහල නාට්‍යයේ ඉදිරි ගමනට එතරම් පිටුවහලක් වූ බවක් කිව නොහැකි ය. එහෙත් නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ සමරූපීතාව නැති කොට, පුළුල් බවත් ඇති කිරීමට එය මහෝපකාරී විය.

'රත්තරන්' හා 'කදවළලු', මනමේවලින් පසු සරච්චන්ද්‍ර විසින්

කරන ලද අත්හදා බැලීම් ලෙස සැලකිය හැකි ය. 'රත්තරන්' රඟදැක්වීමේ දී සරච්චන්ද්‍ර ජපන් වේදිකා අංගයක් වන 'හනාමිචිය' උපයෝගී කරගත්තේ ය. නැටුම්වල දී නළුවන් වේදිකාවේ ඉදිරිපසින් රංගභූමියට ඇතුළු වීමට සැලැස්වීම ද සරච්චන්ද්‍ර ගේ අත්හදා බැලීමකි. 'කදවළලු' ඒකාංක නාට්‍යයේ දී තිරය ඉවත් කිරීමට කලින් අතීතවක්තෘ දකුණු පසින් ගායනා කරමින් කරළියට පැමිණීම, පැරණි පොතේ ගුරු වෙනුවට යොදන ලද නවාංගයකි. ඔහුට තිරය ඉවත් කිරීමට කලින් වේදිකාවට පැමිණිය හැකි වනුයේ ද තවත් නවාංගයක් නිසා ය. එනම්, 'රත්තරන්' නාට්‍යයේ මෙන් ම මෙහි දී ද 'කබුකි' නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට අයත් 'හනාමිචිය' යොදාගැනීමය. අතීතවක්තෘ ගේ පැමිණීමට මෙන් ම, කච්ඡපුට ඔරුවේ යන බව ඇඟවීමටත් උපකාරී වනුයේ මේ 'හනාමිචිය යි'. රඟ බිමේ නාට්‍යාකාරයෙන් නිරූපණය නොවන කොටස් විස්තර කරන්නේ අතීතවක්තෘ ගේ මුල් ම නාටෝචිත අවස්ථාව අතීතවක්තෘ ගේ සින්දුවෙන් හෙළි වන විට ය, තිරය ඉවත් වීමත් ඒ සමග ම සේරිවාණිජ ගේ ගීතය ඇසෙන්ට සැලැස්වීමත්, වේදිකාවේ ආලෝකය විහිදීමත් යන තුනේ එකතුව කර්තෘ ගේ අද්විතීය නිර්මාණ ශක්තියට දෙස් දෙයි.

උදේනි නුවර චණ්ඩ පජ්ජෝත රජුගේ දියණියන් වූ වාසුලදත්තා කොසඹෑපුරයෙහි උදයන රජු සමග පලා යාමේ පුවත විෂය කොටගෙන නිෂ්පාදිත නාට්‍යයකි මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර ගේ 'හස්ති කාන්ත මන්තරේ'. "හස්ති කාන්ත මන්තරය ලියන ලද්දේ විශේෂ නිෂ්පාදන ශෛලියක් සිතෙහි තබාගෙන ය. එය බොහෝ සෙයින් සංස්කෘත නාට්‍යයේ ශෛලියට සමාන වන අතර චීන නාට්‍ය කලාව ද මා ආදර්ශ කොටගත් බව කිව යුතු ය."[3]

1956 දී 'මනමේ' රඟ දැක්වීමෙන් සිංහල නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ මහත් ආන්දෝලනයක් ඇති කර, තව තවත් අද්හදා බැලීම් මගින් නාට්‍ය කලාව පෝෂණය කිරීමට මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මහතා ගත් ප්‍රයත්නය නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ විශේෂ අවධානයට ලක් විය යුතු පැසසුම් කටයුතු කර්තව්‍යයකි. කෙසේ වුව ද එක්දහස් නවසිය හැට ගණන් වන විට ශෛලිගත නාට්‍යය ඇතුළු සෙසු අත්හදා බැලීම් මගින් විහිදූ ආලෝකය ක්‍රමයෙන් හීන වන්නට විය.

i. ශෛලිගත රංග ශෛලිය පිළිබඳ විචාරශීලී අවබෝධයකින් යුත් නාට්‍යකරුවන් විරල වීම,
ii. අවිචාරවත් අනුකාරකයන් බහුල වීම.
iii. මෙබඳු නාට්‍යයක් සාර්ථක වීමට අවශ්‍ය ගායනයෙහි, නැටීමෙහි හා රඟපෑමෙහි දක්ෂ නළුනිළියන් සීමා සහිත වීම, මීට තුඩු දුන් හේතු ලෙස දැක්විය හැකි ය.

ශෛලිගත මාධ්‍යය ජනප්‍රියත්වයෙන් හායන පක්ෂය කරා යත් ම අපේ තරුණ නාට්‍ය ශිල්පීන් ගේ අවධානය යළිදු ස්වාභාවික රංග ශිල්පය දෙසට යොමු විය. මෙහිලා ප්‍රෝත්සාහී වූවන් අතර සුගතපාල ද සිල්වා, ප්‍රේම රංජිත් තිලකරත්න, ධර්මසිරි වික්‍රමරත්න, හෙන්රි ජයසේන යන නාට්‍ය ශිල්පීන් හැඳින්විය හැකි ය. "මොවුන් ගේ සෑම කෘතියක් ම සාර්ථක වූයේ ය යි මම නො කියමි. එතෙකුදු වුව ඔවුන් ගේ සංවාද නාට්‍ය එක්තරා ප්‍රමාණයක ජනප්‍රියත්වයක් හිමි කොටගත් අතර ම එම මාධ්‍යයෙහි කාලෝචිත භාවයත්, ශක්‍යතාවත් පෙන්නුම් කිරීමට සමත් විය. මේ දෙවන යුගයේ දීත් ස්වතන්ත්‍ර නිර්මාණ මෙන් ම විදේශීය කෘතිවල අනුකරණ ඉදිරිපත් කරනු ලැබී ය. එහෙත් දෙවන යුගයේ දී වඩාත් සංකීර්ණ අත්දැකීම් ගැබ් කොට ගත් නාට්‍ය කෙරෙහි සැලකිල්ල යොමු වන්නට පටන් ගත්තේ ය. මුල් යුගයේ දී අනුවාද සඳහා තෝරාගන්නා ලද්දේ බොහෝ දුරට ම හාස්‍යෝත්පාදක නාට්‍යය යි. එහෙත් දෙවන යුගයේ දී පරිවර්තන හා අනුවාද සඳහා තෝරාගන්නා ලද්දේ ඉබ්සන්, ස්ට්‍රින්ඩ්බර්ග්, ආතර් මිලර්, ටෙනසි විලියම්ස්, ජෝන් ඔස්බෝර්න්, හැරල්ඩ් පින්ටර්, පිරැන්ඩෙලෝ ආදී කීර්තිමත් නාට්‍යකරුවන් ගේ සංකීර්ණ අත්දැකීම් නිරූපණය කරන කෘති යි. එමෙන් ම ස්වතන්ත්‍ර කෘතිවලින් ද මීට ඉහත යුගයට වඩා ගැඹුරු අත්දැකීම් ප්‍රකාශමාන විය. ගෘහ ජීවිතය හා සම්බන්ධ අර්බුද, ලිංගික ප්‍රශ්න හා දුර්ලභ චිත්ත තත්වයකින් යුත් පුද්ගලයන් ගේ අත්දැකීම් නිරූපණය කිරීමට ඔවුහු උත්සාහ දැරූවෝ ය."[4]

වර්තමාන ජීවිතයේ සංකීර්ණ පක්ෂය විග්‍රහ කෙරෙන අත්දැකීමක් විෂය කොටගත් මතු කොට දැක්වූ මෙම නාට්‍යය සාර්ථක නිෂ්පාදනයක් නොවූව ද එය වැදගත් නාට්‍යයක් ලෙස සලකනුයේ

එම නාට්‍යය මගින් ඉදිරිපත් කෙරුණු වර්තමාන සංකීර්ණ මිනිස් ජීවන පදර්ථය තුළින් පසුකාලීන ස්වාභාවික නාට්‍යවලට ප්‍රභාවක් පෑම හේතු කොටගෙන ය. ඒ අතින් 'බෝඩිංකාරයෝ' නාට්‍යය මගින් සිදු වූයේ 'මනමේ' නාට්‍යයෙන් සිදු වූ සේවයට නොදෙවැනි සේවයකි. මනමේ අනුකරණය කළ බොහෝ දෙනා පඹගාලක පැටලී ඉන් එගොඩ වීමට අසමත් වුව ද 'බෝඩිංකාරයෝ' තුළින් ප්‍රභාවක් ලද නාට්‍ය ශිල්පීහු වර්තමාන සමාජ සංකීර්ණත්වය හා බැඳී සමාජ අර්බුද, පුද්ගල ජීවන ප්‍රශ්න, පන්ති අරගලය සිය නාට්‍ය මගින් විවරණය කිරීමට සමත් වූහ. 'බෝඩිංකාරයෝ' නාට්‍යයෙන් සමකාලීන තරුණ ජීවිතයත්, එම ජීවිතයේ ඇති අසහනකාරී තත්ත්වයත් විග්‍රහ කිරීමට සුගතපාල ද සිල්වා උත්සාහ ගෙන ඇත. මෙම ප්‍රයත්නයේ සාර්ථක ප්‍රතිඵල ලෙස ඔහුගේ ම නිෂ්පාදන වන 'තට්ටු ගෙවල්', 'හරිම බඩු හයක්' හා පසුව නිෂ්පාදනය වූ 'දුන්න දුනුගමුවේ' නාට්‍යය ද, ප්‍රේම රංජිත් තිලකරත්න ගේ 'වහලක් නැති ගෙයක්', හෙන්රි ජයසේන ගේ 'මන රංජන වැඩ වර්ජන' හා ආර්.ආර්. සමරකෝන් ගේ 'අහසින් වැටුණු මිනිස්සු' ආදී නාට්‍යය ද දැක්විය හැකිය.

ශෛලිගත නාට්‍ය පිරිහීමට තුඩු දුන්නේ ශෛලියේ වරද ය යි විශ්වාස කළ මොවුන් විශේෂයෙන් සුගතපාල ද සිල්වා විසින් මුල් යුගයේ ස්වාභාවික නාට්‍ය තුළ දක්නට නො ලැබුණු ශිල්පීය අංග රැසක් සිය නාට්‍ය නිෂ්පාදනයේ දී උපයෝගී කර ගන්නා ලදී. 1945 දී රඟ දැක්වූ 'කපුවා කපෝති' නාට්‍යයට පසු 1967 වන විට සිංහල වේදිකාවේ රඟ දැක්වූ උසස් ම ස්වාභාවික නාට්‍යය 'හරිම බඩු හයක්' යැ යි කියන මහාචාර්ය ආරිය රාජකරුණා එහි දක්නට ලැබෙන ශිල්පීයමය නවාංග මෙසේ දක්වා ඇත. "ප්‍රේක්ෂකයින්ට පිටුපස හරවාගෙන සිටි නළුවෙකු ලීයකට මිටියකින් ගැසීම, චරිත හය ප්‍රේක්ෂාගාරයේ දොරට ගසා ඇතුළු වී ප්‍රේක්ෂාගාරය තුළින් වේදිකාවට පිවිසීම, නළු-නිළියන් තම තමන් ගේ නියම නම්වලින් ඔවුනොවුන් ඇමතීම, ඇතැම් නළුවන් වේදිකාවේ සිට ප්‍රේක්ෂාගාරයට පිවිසීම, ප්‍රේක්ෂකයින් අමතා කතා කිරීම, වේදිකාව හදිසියේ අඳුරු කිරීම, එළිය කිරීම, තිරය පහත් කිරීම, වෙඩි හඬක් ඇසීමට සැලැස්වීම ආදී උපක්‍රම මගින් ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ අවධානය යොමු කරවාගැනීමට ඔහු සමත් විය. වේදිකාවට අනුකූල මෙබඳු බාහිර උපක්‍රම මගින්

ප්‍රේක්ෂකයා ගේ සිත් ගැනීමට හැකි වූ ද හෙයින් සිල්වා ස්වාභාවික නාට්‍ය ශිල්පය පිළිබඳ හොඳ අවබෝධයක් ඇත්තකු බව පෙනීගියේ ය. රඟපෑම අතින් ද ඔහු ගෙන් කිසියම් සේවයක් ඉටු විය. සබකෝලයෙන් තොර ව රඟ පෑ හැකි නළු-නිළි පිරිසක් ඔහු වේදිකාවට ගෙන ආවේ ය. ස්වාභාවික නාට්‍යවලින් හාස්‍ය රසය පමණක් අපේක්ෂා කළ ප්‍රේක්ෂකයාට ගැඹුරු නාට්‍ය රසය විඳීමට ඔහු පුහුණු කළේ ය.[5]

යථෝක්ත ශිල්පීය උපක්‍රම මගින් ප්‍රේක්ෂකයා සිතින් මෙන් ම ගතින් ද නාට්‍යයට සහභාගී කරගැනීමට සිල්වා සමත් වූයේ ය. එසේ වුව ද අවස්ථාවට එතරම් සම්බන්ධයක් නොමැති ප්‍රේක්ෂකාගාරයේ දොරට කීපවරක් මහ හඬින් ගසා නළුවන් ඇතුළුවීම හුදෙක් ප්‍රේක්ෂක කුතුහලය වැඩි කිරීමටත්, ප්‍රේක්ෂකයා තිගැස්සීමටත් හේතු වූයේ මිස නාට්‍යාර්ථය පෝෂණය කිරීමට උදව් වූ සාර්ථක උපක්‍රමයක් ලෙස සැලකිය නොහැකි ය. වේදිකාවේ වෙඩි පත්තු කිරීමත්, නාට්‍ය පෝෂණයට එතරම් රුකුල් දෙන්නක් නො වේ. එහෙත් ප්‍රේක්ෂක සහභාගිත්වය නාට්‍ය කෙරෙහි යොමු කරවාගැනීමට එය සාර්ථක උපක්‍රමයක් වූ බව කිවමනා ය. සම්පූර්ණයෙන් විදුලිය ආලෝකය නිවා ඉටිපන්දම් එළියෙන් නාට්‍යය රංගීකෘත කිරීම ද එතරම් සාර්ථක උපක්‍රමයක් ලෙස සැලකිය නොහැකි ය. එසේ වුව ද 'හරිම බඩු හයක්' මගින් සිංහල වේදිකාවට හඳුන්වා දුන් යථෝක්ත ශිල්පීය උපක්‍රම, දෙවැනි යුගයේ ස්වාභාවික නාට්‍යවල අනාගතාභිවර්ධනය කෙරෙහි මහත් මෙහෙයක් ඉටු කළ බව කිවමනා ය.

සිංහල නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ ඊළඟ විප්ලවීය අත්හද බැලීම ලෙස කථිකාචාර්ය ජේ.ඒ. සෙල්වදොරේ ගේ 'ගොඩෝ එන කං' නාට්‍යය අපගේ අවධානයට වඩාත් යොමු විය යුතු ය. සැමුවෙල් බෙකට් ගේ 'වේටිං ෆෝ ගොඩෝ' නාට්‍යයේ අනුවාදය වන ගොඩෝ එන කං නාට්‍යය මගින් විකාර රූපී රංගන නොහොත් The Theatre of the Absurd නමින් ඉංග්‍රීසියෙන් හඳුන්වනු ලබන රංග ශෛලිය සිංහල වේදිකාවට හඳුන්වාදීමට සෙල්වදොරේ ගත් ප්‍රයත්නය විශේෂයෙන් අගය කළ යුත්තේ ඒ හේතු කොටගෙන ඉන් පසු

අවධියේ සිංහල වේදිකාවේ රඟ දැක්වුණු උසස් නාට්‍ය කීපයක් දැක බලාගැනීමට හැකි වූ නිසාය. මෙතෙක් සිංහල වේදිකාවේ රඟ දැක්වුණු රංග ශෛලි දෙකට මුළුමනින් ම වෙනස් වූ විකාර රූපී නාට්‍යවල මූලික ලක්ෂණ ලෙස

i. මුල - මැද - අග යන ලක්ෂණවලින් යුත්, ක්‍රමානුකූලව විකාශනය වන කථා පුවතක් වෙනුවට කිසියම් අවස්ථාවක් පමණක් දක්නට ලැබීම
ii. ගැටලුවක් මතු කරනු විනා එයට විසඳුමක් දක්නට නොලැබීම
iii. චරිතයන් ගේ හැසිරීමට තුඩුදෙන හේතු ප්‍රත්‍යයන් බුද්ධිගෝචර ලෙස නොදැක්වීම
iv. සංවාද අතර තර්කානුකූල සම්බන්ධයක් නොතිබීම ආදී කරුණු දැක්විය හැකි ය.

'ගොඩෝ එනකං' නාට්‍යයෙන් මෙම ලක්ෂණ මනා ව වටහාගත හැකි ය.

ක්‍රමානුකූල කතා පුවතක් දක්නට නොලැබෙන මෙම නාට්‍යයේ කිසියම් අවස්ථාවක් පමණක් නිරූපණය වී ඇත. ඩීඩී (ව්ලැඩිමීර්) සහ ගොගෝ (එස්ට්‍රගොන්) යන දිළින්දන් දෙදෙනා කුඩා ගසක් අසල ගොඩෝ නම් තැනැත්තකු පැමිණෙන තෙක් බලා සිටිති. ඔවුන් දෙදෙනා 'ගොඩෝ' මහත්මා දැන් දැන් එයි යි බලාපොරොත්තුවෙන් සිටියත්, නාට්‍ය අවසානය තෙක් ම ඔහු පැමිණෙන්නේ නැත. මොහු ගේ පැමිණීම බලාපොරොත්තුවෙන් සිටින 'ඩීඩී' සහ 'ගොගෝ' යන දෙදෙනා ගේ බාහිර හා අධ්‍යාත්මික ජීවිතය එහි මැනවින් නිරූපණය කිරීමට මෙහි දී නාට්‍ය රචකයා ප්‍රෝත්සාහී වී ඇත. එසේ ම විකාර රූපී නාට්‍යවල විශේෂ ලක්ෂණයක් වන ගැටලුව සමථයකට පත් නොවීම ද මෙම නාට්‍යයෙන් දැකිය හැකිය. ගොඩෝ මහත්මයා නාට්‍යාවසානය වනතුරු ම නොපැමිණීමෙන් 'ගොඩෝ' යනු කවිද යන ප්‍රශ්නය නිරාකරණය වී නැත. 'ඩීඩී' සහ 'ගොගෝ' යන දෙදෙනා ම කතා කරන්නට දෙයක් නොමැති ව වේදිකාවේ අතරමං වන අවස්ථා කීපයක් ම දක්නට ලැබේ. එවිට එකෙක් 'අපි මොනවහරි කියමු' යයි අනෙකාට කියයි. නැවත කෙසේ හෝ වල්පල් කතාවකට මුල පුරන ඔවුන් ගෙන්

එකෙක් ම 'අපි වල්පල් කතා නොකර මොනව හරි කතා කරමු' යයි කියයි. මින් විකාර රූපී නාට්‍යවල ඇතුළත් දෙබස් අතර තර්කානුකූල සබඳතාවක් නොමැති බව පැහැදිලි වේ. මේ මගින් නාට්‍ය රචකයා මනුෂ්‍යත්වය හා සම්බන්ධ අර්ථ සූචනය කිරීමට හා එය යථාර්ථවාදී ලෙස තීක්ෂණ බුද්ධියට ගොදුරු වන ආකාරයෙන් නොව කාල්පනිකත්වයට, විකෘතියට, අතිශයෝක්තියට මුල් තැනක් ලැබෙන පරිදි නිරූපණය කිරීමට සමත් වී ඇත. මෙම ලක්ෂණ දෙක විකාර රූපී රංග ක්‍රමයට විශේෂ වූ මූලික ප්‍රවණතා දෙකක් ලෙස සැලකිය හැකි ය.

"විකාර රූපී නාට්‍යකරුවන් ගේ අරමුණ වී තිබෙන්නේ මිනිසා ගේ ආභ්‍යන්තරික හෙවත් මානසික යථාර්ථය මතු කොටදැක්වීම යි. වර්තමාන මිනිසා දයාදය කොට ඇති හුදෙකලා බව අවිනිශ්චිතතාව, අතරමං වූ ස්වභාවය චිත්‍රණය කිරීමට මෙබඳු උපක්‍රම අත්‍යන්තයෙන් අගනේ ය. අප ගේ දෑසට ගොදුරු වන බාහිර ලෝකයාට වඩා අප ගේ උපවිඥානයෙහි සැඟවී ඇති ලෝකය විචිත්‍ර ය. විස්මයානුවහය. අද්භූතජනක ය. මෙම ලෝකයෙහි පැනෙන ලක්ෂණ අතිශයෝක්තියට නගා අවධාරණයෙන් ප්‍රදර්ශනය කිරීමක් බොහෝ විකාර රූපී නාට්‍යවල දක්නට ලැබේ."[6]

ඩිඩී සහ ගෝගෝ යන පුද්ගලයන් දෙදෙනා ගොඩෝ මහත්මයා ගේ පැමිණීම බලාපොරොත්තුවෙන් සිටිති. මෙවැනි බලාපොරොත්තුවක පසුබිම වූ කලී පවත්නා තත්ත්වය කෙරෙහි ඇති කලකිරීම යි..එහෙත් චරිත තුළ පවත්නා අපේක්ෂාව හා කලකිරීම අවිනිශ්චිත ය. ඩිඩීට ගොගෝ නැතිව ජීවත්විය නොහැකිය. පාලුව තනිකම එකිනෙකා වෙලා ගනිතියි යන බිය නිසා ය. ලකී හා පොස්සෝ අතර ඇත්තේ ස්වාමි-සේවක සම්බන්ධයට සමාන සම්බන්ධයකි. ඔවුහු වරෙක එකිනෙකා පිළිකුල් කරමින් ද්වේෂ කළත්, එකිනෙකාට ඔවුනොවුන් ගේ පිහිට අවශ්‍යය යි.

අනුරූපණය, අතිශයෝක්තිය හා විකෘතිබව මෙම නාට්‍යවල ප්‍රකාශන රටාව හා සම්බන්ධ ය. කාර්මිකත්වය දියුණු වූ, යාන්ත්‍රික ශිෂ්ටාචාරය පැතිරගිය බටහිර රටවල උපත ලද මෙම රංග කලාවෙන්

අපට කිසියම් ආභාසයක් ලැබිය නොහැකි ය යි කෙනකුට සිතෙන්නට පුළුවන. එහෙත් සිංහල ගැමි නාට්‍ය ක්‍රමවන බලිතොවිල් , සොකරි, කෝලම් බඳු නාට්‍යාංග තුළ යථෝක්ත අංග ලක්ෂණ දැකිය හැකි බව මහාචාර්ය විමල් දිසානායක පවසයි.

'ගොඩෝ එනකං' නාට්‍යයෙන් පසු සිංහල නාට්‍ය කලාවේ මහත් පිබිදීමක් ඇති විය. මෙම නාට්‍යය මගින් ප්‍රකාශමාන වූ රංග ශෛලිය, තරුණ නාට්‍ය රචකයන් ගේ හා නිෂ්පාදකයන් ගේ ප්‍රතිභාව හා කුශලතා පෙන්වන උරගලක් වූ බව පෙනේ. ඒ මගින් කළ බලපෑම, කොතරම් ද යත් මේ වන විට සිංහල නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ එහෙ මෙහෙ පාවෙමින් පැවති ස්වාභාවික නාට්‍යයේ අභාවයට විකාර රූපී නාට්‍ය හේතු වී යැ යි මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර පැවසුවේ ය. පතිරාජ එල්.එස්. දයානන්ද ගේ 'කවුරුවත් එන්නෙ නෑ', ධම්ම ජාගොඩ ගේ 'කොරා සහ අන්ධයා', ධර්මසේන පතිරාජ ගේ 'පුටු', බන්දුල විතානගේ ගේ 'ගංගාවක් සපත්තු කබලක් හා මරණයක්', සයිමන් නවගත්තේගම ගේ 'ගගන සරන කුරුල්ලනේ', 'පුස්ලෝඩං', නලින් විජේසේකර ගේ 'ටික්කි ටිකිරි ටිකිරිලියා', අශෝක විජේසූරිය ගේ 'උත්තම පුරුෂ බහුවචන' ආදී නාට්‍ය මෙම රංග ශෛලියට අනුකූල ව සිංහල වේදිකාවේ මහත් පෙරළියක් කළ නාට්‍ය වේ. නාට්‍ය නිෂ්පාදනයත්, රචනයත් මෙතෙක් කරන ලද්දේ එක් කෙනකු විසින් ම වුව ද, 'කොරා සහ අන්ධයා' සමග නාට්‍ය රචකයෙකු හා නිෂ්පාදකයකු ගැන වෙන වෙන ම කතා කළ හැකි වීම, සිංහල නාට්‍යයේ ඉදිරි ගමනට තුඩු දෙන කරුණක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. රංගනය, නළු-නිළි සමූහය, ගායනය, වාදනය වැනි නාට්‍ය උළුක්‍රම බැහැර කොට, නළු-නිළියන් දෙතුන් දෙනකු ගෙන් සිය කාර්යය සාර්ථක ලෙස ඉටු කරගැනීම ද මෙම විකාර රූපී නාට්‍යවල විශේෂ ලක්ෂණයක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. 'කොරා සහ අන්ධයා', 'කවුරුවත් එන්නෙ නෑ' නාට්‍යවලින් මෙම ලක්ෂණය විශේෂයෙන් දැකිය හැකි ය.

ඉතා ශීඝ්‍රයෙන් ජනප්‍රිය වී ගෙන එන විකාර රූපී නාට්‍ය කලාවේ ආකෘතිමය අංශයෙන් විදේශීය මුහුණුවරක් පිළිබිඹු වුව ද, මෙම නාට්‍ය මගින් ප්‍රකාශමාන වන දෘෂ්ටිය පෙරදිග සමයික දර්ශන

ජීවිතය දකින දෘෂ්ටියට බොහෝ දුරට සමාන ය. 'ගොඩෝ එනකං', 'කොරා සහ අන්ධයා' වැනි නාට්‍ය මගින් ජීවිතය පිළිබඳ, මනුෂ්‍යත්වය පිළිබඳ දයාවක් මානව භක්තියක් ඇති කිරීමට සමත් ව තිබෙන හෙයින්, අප රට සංස්කෘතික රටාව හා ළඟන්නා බවක් ධ්වනිත වන දර්ශනය අතින් පවත්නා බව කිව යුතු ය. එනිසා මෙය අපට නුහුරු රංග ශෛලියක් ලෙස හැඳින්විය නොහැකි ය.

සිංහල වේදිකාවේ ඊළඟ අත්හද බැලීම් මාලාව කෙරෙහි මෙරට නිෂ්පාදකයන් යොමු කෙරුණේ සුපතළ ජර්මන් ජාතික නාට්‍යකරුවකු වන 'බර්ටෝල්ඩ් බ්‍රෙෂට්' ගේ 'එපික් ඩ්‍රාමා' හෙවත් 'වීර කාව්‍ය' නාට්‍යය. පෙරදිග චීන හා ජපන් නාට්‍ය කලාවෙන් කිසියම් ආභාසයක් ලැබ බටහිර වේදිකා රංගනය පිළිබඳ සාම්ප්‍රදායික රාමුව බිඳ දැමීමට බර්ටෝල්ඩ් බ්‍රෙෂ්ට් සමත් වූ බව විචාරක මතය යි. බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍ය කලාවෙන්, අපේ නාට්‍ය නිෂ්පාදකයන් ලද ආභාසය කෙබඳු ද යනු විග්‍රහ කිරීමට පෙර, බ්‍රෙෂ්ට් ඉදිරිපත් කළ රංග සංකල්පය අප ගේ අවධානයට ලක් විය යුතු ය.

මෙම රංග සංකල්පය-අංශ සතරකින් සලකා බැලිය හැකි ය. පළමු ව රචකයා ගේ දෘෂ්ටි කෝණයෙන් එය අපට විග්‍රහ කළ හැකි ය. පාරම්පරික පිළිගැනීමට අනුව නාට්‍යයක විශේෂ ලක්ෂණ දෙකක් දක්නට පුළුවන. නාට්‍ය අත්දැකීමේ සිද්ධි අතර පවත්නා තර්කානුකූල සම්බන්ධය පළමුවැන්න යි. තාත්ත්වානුරූපී මායාව නොහොත් සැබෑ ජීවිතයේ අත්දැකීමකට සහභාගී වන බව ප්‍රේක්ෂකයාට ඒත්තු ගැන්වීම දෙවැන්න යි. බ්‍රෙෂ්ට් මෙම පිළිගැනීම් දෙක ම ප්‍රතික්ෂේප කෙළේ ය. ඔහු විසින් සිය නාට්‍යයට වස්තු කරගත් කථා ශරීරය අංක කීපයකට බෙදගනු ලැබී ය. එහෙත්, එක් අංකයක් හා සෙසු අංක අතර පැවතිය යුතු තර්කානුකූල සම්බන්ධය ආරක්ෂා කිරීමට ඔහු පෙලඹුණේ නැත. කිසියම් සැහැල්ලු ස්වභාවයකින් අංක අතර සම්බන්ධය රැකගැනීමට ඔහු පෙලඹුණේ ය. එසේ ම ඒ හැම අංකයක් ම ස්වාධීන ජීවයකින් යුක්ත විය. තාත්ත්වානුරූපී මායාව බැහැර කළ බ්‍රෙෂ්ට් නාට්‍යය මගින් බලාපොරොත්තු වූයේ ප්‍රේක්ෂකයා ගේ භාව ආලෝලනය කිරීම නො ව තර්කණ බුද්ධිය මුවහත් කිරීම යි.

මීළඟට, නළුවා ගේ දෘෂ්ටි කෝණයෙන් බ්‍රෙෂ්ට් ඉදිරිපත් කළ රංග සංකල්පය අපගේ අවධානයට ලක් විය යුතු ය. සාමාන්‍ය පිළිගැනීමට අනුකූල ව වේදිකාවේ කිසියම් චරිතයක් නිරූපණය කරන නළුවා චරිතයට ආවේශ විය යුතුය. තමා නළුවෙක් ය යන හැඟීම ඔහු අමතක කළ යුතු ය. සංස්කෘත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ සමාරෝපය යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ මෙය යි. එහෙත් බ්‍රෙෂ්ට් මෙම පිළිගැනීම ප්‍රතික්ෂේප කළේය. ඔහු කියා සිටියේ නළුවාත්, ඔහු නිරූපණය කරන චරිතය අතරත් පැහැදිලි අන්තරයක් පැවතිය යුතු බව යි. තමා නළුවෙක් ය යන හැඟීම හැම විට ම නළුවා මතකයෙහි තබාගත යුතු ය. කිසියම් චරිතයක් නිරූපණය කරන නළුවා, 'මේ එම චරිතය නිරූපණය කරන එක් මගක් පමණි. එම චරිතය නිරූපණය කළ හැකි වෙනස් මංද කීපයක් තිබිය හැකි ය' වැනි හැඟීමක් දෙන අයුරින් තමා ගේ කාර්යය ඉටු කළ යුතු විය.

නාට්‍ය නිෂ්පාදකයා ගේ හෝ අධ්‍යක්ෂවරයා ගේ අංශයෙන් ද බ්‍රෙෂ්ට් ගේ මෙම රංග සංකල්පය විමසා බැලිය හැකි ය. පාරම්පරික පිළිගැනීමට අනුව නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කරන කෙනකුන් විසින් කිසියම් කතාපුවතක් වේදිකාවේ නිරූපණය කිරීමට උත්සාහ ගන්නා ලදී. එහෙත් බ්‍රෙෂ්ට් කියා සිටියේ නිෂ්පාදකයා ගේ කාර්යය විය යුත්තේ නාටයක් මගින් කථා පුවතක් නිරූපණය කිරීම නො ව, කථාවක් කීම පමණක් බව ය. එසේ ම එම කතා පුවතේ වාර්තාමය ස්වභාවයක් තිබිය යුතු බව ද ඔහු කියා-සිටියේ ය. නාට්‍යය මගින් කියන්නට අදහස් කරන අර්ථය උද්දීපනය කිරීම සඳහා උදව් කොට ගන්නා වේදිකා සැරසිලි, අංග රචනය, පසුබිම් සංගීතය හා ආංගිකාභිනය අතර අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධයක් නොපැවතිය යුතු විය. සාමාන්‍ය පිළිගැනීමට අනුව නම් යථෝක්ත හැම අංගයක් ම නාට්‍යයේ මුඛ්‍යාර්ථය සූචනය කිරීම සඳහා අත්‍යන්තයෙන් වැදගත් විය. එසේ ම ඒවා අතර අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධයක් පැවතිය යුතු විය. නාට්‍යාරම්භයේ සිට අවසානය තෙක් සම ආලෝකය තිබිය යුතු ය යි කියා සිටි ඔහු, අවස්ථෝචිත ව පසුබිම, චරිත මුහුණුපාන සට්ටන හා අවස්ථා නිරූපණය කිරීම සඳහා ආලෝකය වරින් වර වෙනස් නොකළ යුතු ය යි කියාසිටියේ ය. වේදිකාවේ කථාවක් කියන බව හැඟවීමට හා ප්‍රේක්ෂකයා නාට්‍යයක් බලන බව මතක් කරදීම පිණිස

වේදිකා උපකරණ නොසඟවා තැබිය යුතු වීම ද බ්‍රෙෂ්ට් ඉදිරිපත් කළ සිද්ධාන්තයකි.

සිව්වැනි ව බ්‍රෙෂ්ට් ගේ මෙම රංග සංකල්පය ප්‍රෙක්ෂකයා ගේ දෘෂ්ටිකොණයෙන් අපට සාකච්ඡා කළ හැකි ය. පාරම්පරික පිළිගැනීමට අනුව නාට්‍යයක් නරඹන ප්‍රේක්ෂකයා වේදිකාවේ නළුවා රඟ දක්වන චරිතය හා නාට්‍යමය වශයෙන් සම්බන්ධ විය යුතු වීම නාට්‍ය රස වින්දනයට තුඩුදෙන කරුණක් විය. බ්‍රෙෂ්ට් මෙම ආකල්පය මුළුමනින් ම ප්‍රතික්ෂේප කළේ ය. නාට්‍යයක් නරඹන ප්‍රේක්ෂකයා තමා බලන්නේ නාට්‍යයක් ය යන හැඟීම ඇති කිරීමට විවිධ උපක්‍රම යොදාගන්නා ලදී. නළුවා හා ප්‍රේක්ෂකයා අතර පැවතිය යුතු දූරස්තතාව තාදාත්ම්‍ය විඝටනය හෙවත් 'ඒලියනේෂන් ඉෆෙක්ට්' යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේ.

බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍ය අනුවර්තන හා පරිවර්තන මාර්ගයෙන් සිංහල වේදිකාවේ රඟ දැක්වූ හෙන්රි ජයසේන මෙන් ම දයානන්ද ගුණවර්ධන, සුගතපාල ද සිල්වා ආදී නාට්‍ය නිෂ්පාදකයෝ බ්‍රෙෂ්ට් ගේ මෙම නව රංග සංකල්පයෙන් කිසියම් ආභාසයක් ලැබීමට උත්සාහ කළහ. බ්‍රෙෂ්ට් ගේ කොකේෂියන් චෝක් සර්කල් නාට්‍යය හුණුවටයේ කථාව නමින් රඟ දැක්වූ හෙන්රි ජයසේන එය සිංහල වේදිකාවට ඉදිරිපත් කළේ බ්‍රෙෂ්ට් ඉදිරිපත් කළ රංග සංකල්පයට අනුකූල ව නොව ස්වාභාවික රංග ශෛලියට අනුකූල ව ය. එහෙත් 'මදර් කරේජ් ඇන්ඩ් හර් චිල්ඩ්‍රන්' නාට්‍යය දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවෝ නමින් ඉදිරිපත් කළ ජයසේන යථෝක්ත රංග සංකල්පය තුළින් ආභාසයක් ලැබීමට පෙලඹුණේ ය. විශේෂයෙන් නළුවා හා ප්‍රේක්ෂකයා අතර පැවතිය යුතු දූරස්තතාව නොහොත් තාදාත්ම්‍ය විඝටනය මෙම නාට්‍යයෙන් මෙම රංග සංකල්පය පිළිබඳ පැහැදිලි අවබෝධයක් ලැබීමට සිංහල ප්‍රේක්ෂකයාට හැකි වූයේ යැ යි මම සිතමි. මෙම නාට්‍යයේ අංක තුනක් දක්නට ලැබුණි. එහෙත් ඒ අංක අතර සම්බන්ධය ඇති වූයේ ඉතාමත් ලිහිල් ආකාරයකට ය. හැම අංකයක් තුළින් ම අපූර්වත්වයක් හා සජීවීබවක් දක්නට ලැබුණි. මුල් අංකයේ දී කී සිද්ධිය හා කිසිම සම්බන්ධයක් නැති ආකාරයට නළු-නිළියෝ වේදිකාවේ රඟ දැක්වූහ. මෙහි නාට්‍යාරම්භයේ දී කෙළින් ම

නාට්‍යය වේදිකාවට පැමිණියේ නැත. වේදිකාවට පැමිණි කථකයකු කිසියම් සිද්ධියක් කෙටියෙන් විස්තර කොට එම සිද්ධිය ඔවුහු වේදිකාවේ නාට්‍යාකාරයෙන් රඟ දක්වන බව කියා සිටියහ. එය ප්‍රේක්ෂකයා හා නළුවා අතර තාදාත්ම්‍ය විඝටනය ඇති කිරීම සඳහා යොදගත් උපක්‍රමයකි. එසේ ම නාට්‍යාකාරයෙන් රඟ දක්වන්නේ සත්‍ය සිද්ධියක් නො ව ප්‍රබන්ධයක් බව ද වරදවා එය සත්‍ය සිද්ධියක් ලෙස නොසිතන ලෙස ද කථකයා කියා සිටියේය. නාට්‍යය රඟ දක්වන අතර ද කථකයා පැමිණ යම් යම් සිද්දධි සූචක කොටස් කියා, ප්‍රෙක්ෂකයාට තමා නාට්‍යයක් නරඹන බව මතක් කරදීමට උත්සාහ ගත්තේ ය. වේදිකා උපකරණ නොසඟවා තැබීම ද පැහැදිලි ව දක්නට ලැබිණි. දර්ශනයක් අවසානයේ ඊළඟ දර්ශනය පටන් ගන්නා විට, වේදිකාවේ පෙන්වන දර්ශනයට අවශ්‍ය නොවූ උපකරණ තිරය නොවසා, නළු නිළියන් විසින් හෝ, ඒ සඳහා වෙන් වුණු සෙසු අය විසින් ගෙන යනු ලබනු ප්‍රේක්ෂකයාට දත හැකි විය. මෙය මෙතෙක් සිංහල වේදිකාවේ දක්නට නොලැබුණු නාට්‍යාංගයක් බැව් කිවමනා ය. කෘතහස්ත නාට්‍ය නිෂ්පාදකවරුන් කීපදෙනකුන් ම මෙම රංග සංකල්පය අනුගමනය කර තිබීමෙන් අනාගතයේ දී ඒ මගින් කරන බලපෑම විශාල විය හැකි ය.

කුරිරු රංග (The Theatre of Cruelty) පිළිබඳ සංකල්පය ප්‍රචලිත කිරීමට මුල් වූ නාට්‍යකරුවා නම් (Antonin Artau) ය. වර්ෂ 1938 දී (The Thetre and its trouble) යනුවෙන් ඔහු ලිපියක් පළ කළේ ය. කුරිරු රංගවල විශේෂත්වය වටහාගැනීමට මේ ලිපිය ආධාර වේ. Artau ගේ අදහස වූයේ වර්තමාන නාට්‍යවල වස්තුන් හා භාෂාව අතරත්, වස්තුන් හා සංකල්ප අතරත් පරතරයක් පවත්නා බව යි. ඔහු මනෝවිද්‍යාත්මක නාට්‍ය සහ ඒවායේ නිරූපිත ගැටලු ප්‍රතික්ෂේප කළේය. ඒ වෙනුවට ශාන්තිකර්ම ii. කායික ක්‍රියා යනාදිය පදනම් කොට ගත් නාට්‍ය කලාවක් බිහි කිරීමට පුරෝගාමී විය. ඔහු ගේ අදහස වූයේ ඉතා උද්වේගකර ලෙස නිරූපිත කායික ක්‍රියා කෲරත්වය හා සම්බන්ධ ව පවත්නා බව යි. iii. මිනිසා තුළ අපරාධයට ඇති ආශාව, ශෘංගාරාත්මක කරුණු පිළිබඳ මානසික විකෘති යනාදිය කෙරෙහි අවධානය යොමු කළ බව ඔහු ගේ අදහස විය. iv. මෙතෙක් කල් ප්‍රචලිත නාට්‍යවල භාෂාවට, එනම් සංවාදයට, ප්‍රධාන තැනක්

ගිමි විය. v. ඒ වෙනුවට කායික ක්‍රියාවලියට මුල් තැනක් දෙමින් හැකිතාක් දුරට දෘෂ්ටිගෝචර ලක්ෂණවලින් අනූන ව ද සිය නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමට කුරිරු රංග නාට්‍යකරුවෝ වෑයම් කළහ. මෙම නාට්‍ය ක්‍රමය මෙතෙක් බටහිර රටවල ප්‍රචලිත නාට්‍ය ක්‍රමවලට ඉඳුරා ම වෙනස් ය. මෙබඳු නාට්‍ය ක්‍රමයක් සකස් කිරීමේ දී Artau බාලි දූපත්වල පැරණි නැටුම් කලාවෙන් විශාල ආභාසයක් ලැබීය. එම දූපත්වල ප්‍රචලිත නැටුම්වල අංග චලනය, මුද්‍රා, දෘෂ්ටිගෝචර ලක්ෂණ යනාදිය ඔහු ගේ සිත තදින් පැහැරගත්තේ ය. එම නැටුම් නැරඹීමෙන් ලද අත්දැකීමේ පලයක් ලෙසට යි මෙම නාට්‍ය බිහි වූයේ. කුරිරු රංග ක්‍රමය මෑතක සිට ලංකාවේත් ජනප්‍රිය වූයේ ය. විශේෂයෙන් ම ධම්ම ජාගොඩ නිෂ්පාදනය කළ 'මළවුන් නැගිට්ටියි', 'මූදු පුත්තු' නව නිෂ්පාදනය වැනි නාට්‍යවල මෙකී රංග ක්‍රමයේ ආභාසය දක්නට ලැබේ. මෙබඳු රංග ක්‍රමයකින් ආභාසය ලැබීම අපේ නාට්‍ය කලාවට අනුචිත වූවක් ලෙස හැඳින්විය නොහැක. පැරණි කොවිල් වැනි ශාන්ති කර්මවල කුරිරු රංගවලට විශේෂ වූ ලක්ෂණ දක්නට ලැබේ. එබැවින් සම්ප්‍රදායට පටහැනි නොවන ලෙස මෙම නව රංග ක්‍රමයෙන් ආභාසය ලබා ගැනීමට සිංහල නාට්‍යකරුවාට ප්‍රස්තාව තිබේ.

## සටහන්

1. මනමේ ප්‍රස්තාවනාව, සරච්චන්ද්‍ර එදිරිවීර (1965) මනමේ - සීමාසහිත සමන් ප්‍රකාශකයෝ - කොළඹ
2. ම. ප්‍රස්තාවනාව
3. සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, හස්ති කාන්ත මන්තර - ප්‍රස්තාවනාව
4. දිසානායක, විමල්,6 ගිරිකුළ හා සඳමඩල
5. රාජකරුණා, ආරිය (1965) වර්තමාන සිංහල නාට්‍යය - විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාල මුද්‍රණාලය - කැලණිය.
6. ගි. ස. 20 පිට.

# ලංකාවේ දඹරන් බුදුපිළිම නිර්මාණය වූයේ කුමන යුගයේ දී ද?

එස්.කේ. ජයවර්ධන

ලංකාවේ ඇති දඹරන් බුදුපිළිම ශ්‍රද්ධාවතුන් ගේ භක්තිය වඩන ජනප්‍රවාද හා මිථ්‍යා විශ්වාස රැසක් මිශ්‍ර වූ මාතෘකාවක් බවට පත් ව ඇත. පළමු ව "දඹ රත්රන්" යනු කුමක් ද යන්න වටහාගනිමු. ජනප්‍රවාද අනුව බුදුහිමි මල්ල රජ දරුවන් ගේ අඹ උයනේ දී පිරිනිවන් පෑ පසු බුදුහිමි ගේ ශ්‍රී දේහය රත්රන් දෙනක බහා සිරුර ගරු සත්කාර ඇති ව ආදාහනය කළ බව කියවෙයි. බුදුහිමි ගේ ම අධිෂ්ඨානය අනුව මෙම ආදාහනයේ දී වන්දනාවට බුද්ධ ධාතු නො දැවී ඉතිරි විය. එමෙන් ම රත්තරනින් කළ දෙන උණු වී එම දෙන සතර කෙළවරින් බුදු පිළිම හතරක් පැන නැගුණු අතර ඒවා කලක් දඹදිව තිබී මලියදේව මහරහත් හිමි විසින් මේ දඹරන් බුදුපිළිම හතර ලංකාවට වැඩමවා ඇත.

මේ ජනප්‍රවාදය අනුව දඹරන් බුදුපිළිම යනු බුදුහිමි ගේ දේහය ආදාහන උළෙලේ දී දැවී රත්‍රං දෙන උණු වී නිර්මාණය වූ බුදුපිළිම හතරක් ඉත් අදහස් කෙරේ. ඒ අනුව පිරිසිදු රත්තරනින් ඒවා ඉබේ පහළ වූ අතර කාලයක් ඒවා දඹදිව තිබුණි. මේ ජනප්‍රවාදය අනුව මේ බුදුපිළිම නිර්මාණය ක්‍රිස්තු පූර්ව 543 පමණ කාලයකට වැටෙයි. මලියදේව රහත්හිමි ලංකාවේ වැඩ විසූ අන්තිම රහත්හිමිනම බව ජනප්‍රවාදවල කියවෙයි. එහිමියන් ජීවත් වූයේ දුටුගැමුණු රජු අවදියේ පමණ ය. (ක්‍රි.පූ. 161-137) මලියදේව හිමි ගේ නම වංශකතා හා සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රයවල විවිධ අයුරින් එයි. වඩා ප්‍රකට නාමය "මලියදේව" යි. එහෙත් නිවැරදි නාමය "මලයදේව" ලෙස ගතහොත් එහි අර්ථය එතුමා කඳුරටේ හෙවත් මලය අඩවියේ උපන් අයකු බව

යි. මලියදේව හිමි කලින් කල වැඩසිටි ස්ථාන ගණනාවක් පිළිබඳ ජනකතා ලංකාවේ විසිර ඇත. එතුමා දඹදිව සිට මේ දඹරන් බුදුපිළිම හතර ලංකාවට වැඩම වූ බව කියවෙයි.

"දඹරන්" යනු "පිරිසිදු රත්‍රං" යන අර්ථය දෙයි. මේ අනුව දඹරන් බුදුපිළිම - වෙනත් ලෝහ වර්ග මිශ්‍ර නොකොට තනි රත්තරනින් තෙළූ ඒවා ය. වෙනත් ලෝහ මිශ්‍ර නොකොට සාදන නිර්මාණවල පැවැත්ම - ශක්තිය අඩු ය. ඒ නිසා සුළු ප්‍රමාණයක් වෙනත් ලෝහ රත්‍රංවලට එකතු කිරීම සම්ප්‍රදය යි. "දඹරන්" යනු වෙනත් ලෝහ මිශ්‍ර නැති පිරිසිදු රත්‍රංය. කෝට්ටේ කල විසූ ශ්‍රී රාමචන්ද්‍ර කවිභාරතී බමුණා තම ගුරු දෙවියා වූ තොටගමුවේ ශ්‍රී රාහුලහිමිට පූජා පිණිස ගුරු පඬුරු පිණිස දඹරන් ගෙනා බව කියවෙයි. මලියදේවහිමි දඹදිවින් ගෙනාබව කියන දඹරන් බුදුපිළිම හතර ලංකාවේ විහාර හතරක තැන්පත් විය. කෑගල්ලේ වට්ටාරම විහාරය, කොත්මලේ පුසුල්පිටිය විහාරය, හඟුරන්කෙත මාදන්වෙල රජමහා විහාරය හා පදියපලැල්ලට නුදුරු මොරපාය රජමහා විහාරය මෙම පැරණි දඹරන් බුදුපිළිම හතර වැඩසිටි හා වැඩසිටින ස්ථාන යි. ඉන් ස්ථාන දෙකක පමණ තිබූ දඹරන් බුද්ධ රූප සොරුන් විසින් පැහැරගෙනයනු ලැබ ඇත. දඹරන් බුදුපිළිම හතරට අමතරව නවුගස්තොට නුදුරු කටාරන්ගල රජමහා විහාරයේ පැරණි දඹරන් බුදුපිළිමයක් දැකිය හැක. මෙය කීපවරක් සොරු පැහැරගෙන සොරුන් විසින් කැබලිවලට කපා දමා තිබිය දී යළි හමු වී සොයාගෙන ඇත.

ඉහත දැක්වූ විහාර හතර ආශ්‍රිත ව මලියදේව හිමි කලක් ඒ ස්ථාන ආශ්‍රිත ව ජීවත් වූ බව ජනප්‍රවාද, කොරතුරුවල කියවෙයි. කෑගල්ලේ වට්ටාරම කාලයක් මලියදේව හිමි ජීවත් වූ ස්ථානයකි. එහි මලියදේව හිමි ගැන විවිධ ජනකතා පැතිර ඇත. කොත්මලේ පුසුල්පිටිය වටා ද මලියදේව හිමි ගැන ජනප්‍රවාද බැඳී ඇත. පාලිසහස්සවත්ථුප්පකරණය, පාලි රසවාහිනී, සිංහල සද්ධර්මලංකාරය අනුව මලියදේවහිමිට උවටැන් කළ "මේඝවර්ණ" නම් දෙවියකු ගැන මෙම ග්‍රන්ථවල එන මේඝවර්ණ කතාවස්තුවේ එයි. එම කතාවේ කියවෙන මේඝවර්ණ දෙව් වැඩවාසය කළේ පොළොන්නරුවේ දිඹුලාගල නැක්නම් පන්විල ආශ්‍රිත හුන්නස්ගිරිය කඳු මුදුනේ ය. මේ මේඝවර්ණ දෙව් මලියදේව හිමි සමඟ පුසුල්පිටියට ගිය අතර

කොත්මලේ පුසුල්පිටියේ තිබූ දඹරන් බුදුපිළිමයේ ආරක්ෂක දේවතාවා ලෙස පුසුල්පිටිය විහාරයේ වෙන ම කුටියක පුද ලබයි. එහෙත් පුසුල්පිටිය දඹරන් බුදුරුව හොරු පැහැර ගත්හ.

ජනප්‍රවාද අනුව නම් මෙම දඹරන් බුදුපිළිම බුද්ධ පරිනිර්වාණය සමග ක්‍රිස්තු පූර්ව 543 ඉබේ නිර්මාණය වූ ඒවා ය. ඒ කතාව අනුව ඒවා ඉබේ නිර්මාණය වී අවුරුදු 400 පමණ පසු දුටුගැමුණු රජු කල (ක්‍රි.පූ. 161-137) වැඩ විසූ මලියදේව හිමි ලංකාවට වැඩමවා ඇත. දඹරන් පිළිම වටා ඇති අද්භූත කතා සමාන්‍ය බෞද්ධ ගැමියා තුළ ශ්‍රද්ධාව වැඩි කරවන කතාවස්තු වැනි ය. මේ ජනප්‍රවාද තුළින් එම බුදුපිළිම පිළිබඳ සත්‍යය සොයාගත හැකි ය. ඒ පිළිබඳ ව තොරතුරු කීපයක් ඉදිරිපත් කළ හැක.

1. මේ පිළිම බුද්ධ ශ්‍රී දේහය දවෙන විට රන් දෙනෙන් ඉබේ මතු වූ බව කීම පිළිගත නොහැක. එසේ රන්දෙන උණු වන විට උණු වී-ගිය රත්‍රං වෙන ම එකතු වූවා විය හැක.
2. ඉහත දක්වූ ස්ථාන හතරේ බුදුපිළිමවල ඉරියව් මුද්‍රා වෙනස් ය. සමහරක් හිටිපිළිම වන අතර සමහර පිළිම සමාධි පිළිම යි. පිළිමයේ සැරසිලි උස වෙනස් ය. මින් කටාරන්ගල බුදුරුව හා පුසුල්පිටිය බුදුරුව එහි අධිපති හිමිවරුන් ගේ අවසරය ඇති ව මම දෑතට ගෙන ඔසවා බැලුවෙමි.
3. නන්දසේන මුදියන්සේ ගම්පොළ යුගයේ නිර්මාණ අළලා ග්‍රන්ථ දෙක තුනක් පළකර ඇත. මහාචාර්ය පරණවිතාන "ලංකා විශ්වවිද්‍යාලය ඉතිහාස" ග්‍රන්ථයේ දී ගම්පළ යුගයේ සංස්කෘතික නිර්මාණ අළලා පරිච්ඡේදයක් ඉහත ග්‍රන්ථයේ ලියා ඇත. ගම්පොළ සාහිත්‍ය දින පළ වූ සාහිත්‍යය ගම්පළ විශේෂ කලාපයේ තවත් තොරතුරු එම පිළිම පිළිබඳ එයි.
4. දඹරන් පිළිම වැඩිසිටින විහාර ගම්පළ යුගයේ ඉදි වූ ඒවා ය. නැත්නම් අතීතයේ සිට ප්‍රසිද්ධව සිටි ගම්පළ යුගයේ දී පුනර්ජීවය ලැබූ විහාර විය. විශේෂයෙන් කොත්මලේ පුසුල්පිටිය විහාරය වඩාත් ප්‍රචලිත ව

පැතිර-ගියේ හෙනකඳ බිසෝ බණ්ඩාර කුමරිය නිසා ගම්පළ යුගයේ දී ය.

5. ගම්පළ යුගයේ දී ලංකාතිලකය, ගඩලාදෙණිය වැනි විහාර සෑදීමට දකුණු ඉන්දියාවේ විජයනගර් අධිරාජ්‍යයට අයත් ප්‍රදේශවල සිට දකුණු ඉන්දියානු ශිල්පි පවුල් මෙහි ඇදී ආ බව පෙනෙයි. ලංකාතිලක හා ගඩලාදෙණි සෙල්ලිපි සන්නස්වලින් මේ හොඳින් තහවුරු වෙයි. එසේ ලංකාවට පැමිණි "විජයනගර්" සම්ප්‍රදයට අයත් ශිල්පීන් එම ගඩලාදෙණිය, ලංකාතිලක වැනි විහාර නිර්මාණ නිම වූ පසු ආපසු ගියේ නැත; රජවරුන් ගෙන් සන්නස්, ගම්බිම්, තනතුරු ලැබී ලංකාවේ ම පදිංචි වූහ. අද ගම්පළ අවට ඇති කාර්මික ශිල්පි පවුල් වැඩි පිරිස එද එලෙස දකුණු ඉන්දියාවේ සිට ආ අයයි. ඔවුහු ලංකාවේ පදිංචිව ලාංකීය පවුල් සමඟ විවාහ, ගණුදෙනුවලින් මිශ්‍ර ව විවිධ කලා නිර්මාණවල නිරත වූහ. ගම්පළ, කිරිවවුල, ශිල්පි ගම්මානය ගම්පළ කල ආ දකුණු ඉන්දීය ශිල්පීන් ගෙන් ඇරඹුණු එකකි. මෙවැනි ශිල්පි ගම් ගණනාවක් ගම්පළ අවට ඇත.

6. මෙම දඹරන් බුදුපිළිමවල නිර්මාණ ශෛලිය අනුව ඒවා ගම්පළ යුගයට වැටෙන බව නන්දසේන මුදියන්සේ කියයි. මහාචාර්ය පරණවිතාන දඹරන් බුදුපිළිම ගම්පළ කලට වැටෙන බව කියයි. ඔවුන් මේ බුදුපිළිම දකුණු ඉන්දියාවේ ගුරු කුලයක දී නිර්මාණය කොට ලංකාවට ගෙනාවා විය හැක. නැත්නම් ලංකාවට ආ දකුණු ඉන්දීය ශිල්පීන් ගම්පළ කල ලංකාවේ දී නිර්මාණය කළා විය යුතු යි. පසු කල ඒවායේ වැදගත්කම වඩාත් වැඩි දියුණු කිරීමට ඒ නිර්මාණ වටා බුද්ධ පරිනිර්වාණය, දෙන උණු වී දඹරන් පිළිම මතු වීම, මලියදේව හිමි වැඩමවීම වැනි ජනකතා මේ පිළිම වටා නිර්මාණය විය. දඹරන් පිළිමවල නිර්මාණ ශෛලිය ගම්පළ යුගයේ "විජයනගර්" සම්ප්‍රදයේ ආභාසය නිවැරදි ව මූර්තිමත් කරයි.

# ශ්‍රී ලාංකේය ලී කැටයම් කලාව පිළිබඳ තොරතුරු සමාලෝචනයක්

මහාචාර්ය ජිනදාස දනන්සූරිය

දරුමය මූර්ති සහ කැටයම් නිර්මාණය කිරීමෙහිලා පුරාණයේ සිට ම මෙරට කලාකරුවන් නැඹුරුවක් දක්වූ බව පෙනීගිය ද, ඒ නිර්මාණ බොහොමයක් මේ වන විට අභාවිත ය. එසේ වුව ද, මේ දක්වා ම ආරක්ෂා වී ඇති ඉපැරණි දැව මූර්ති කිහිපයක් හේතු කොටගෙන මෙරට පෞරාණික දරුමය මූර්ති කලාව උසස් තත්ත්වයක පැවති බව සැලකිය හැකි වෙතැ යි සිරිනිමල් ලක්දුසිංහ සඳහන් කරයි.[1]

අනුරාධපුර සහ පොළොන්නරු යුගයන්ට අයත් ඒ දැව පිළිම මෙසේ ය.

1. කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ කොළඹගම රජමහවිහාරයේ තැන්පත් කොට ඇති ක්‍රිස්තු වර්ෂ නවවැනි හා දහවැනි සියවස්වලට අයත් ය යි සිතිය හැකි බුද්ධ ප්‍රතිමාව
2. එච්.සී.පී. බෙල් මහතා විසින් රිටිගලින් සොයාගන්නා ලදුව, දැනට ජාතික කෞතුකාගාරයේ ප්‍රදර්ශනය කෙරෙන, පශ්චාද් අනුරාධපුර යුගයට අයත් සේ පෙනීයන සාලිය කුමරා ගේ දිරාපත් මූර්තිය.
3. දඹුල්ලේ අංක 1 දරන ලෙන් විහාරයේ ඇති පශ්චාද් අනුරාධපුර යුගයට අයත් සේ සැලකෙන උපුල්වන් දෙවියන් ගේ මූර්තිය
4. දඹුල්ලේ අංක 2 දරන ලෙන් විහාරයේ පශ්චාද් අනුරාධපුර යුගයට අයත් ය යි සිතිය හැකි වළගම්බා රජු ගේ මූර්තිය

5. දඹුල්ලේ අංක 2 දරන ලෙන් විහාරයෙහි විද්‍යමාන පොළොන්නරු යුගයට අයත් ය යි සැලකෙන සමන් හා උපුල්වන් දේව ප්‍රතිමා සහ මෛත්‍රී බෝධිසත්ත්ව මූර්තිය[2]

මේ දක්වා ශේෂ වී පවතින පැරණිතම ලී කැටයම් දක්නට ලැබෙන්නේ, උඩුනුවර ගඟ පළාත කෝරළයට අයත් වැලිවැල්ල වසමේ පිහිටි උඩ අළුදෙණිය විහාරයේ උළුවස්සෙහි ය. මුඛපාරම්පරික ප්‍රවාදයන්ට අනුව අළුදෙණිය විහාරය ගොඩනංවා ඇත්තේ සිව්වන භුවනෙකබාහු (ක්‍රි.ව. 1341-1351) රාජ්‍ය සමයෙහි ය. විහාරස්ථානයෙහි මෙකල විද්‍යමාන කෞතුක වස්තූන් විමසිල්ලට භාජන කිරීමේ දී මේ ජනප්‍රවාදගත ප්‍රවෘත්තිය අසත්‍ය නොවන බව පෙනීයතැ යි නන්දසේන මුදියන්සේ සඳහන් කරයි.[3]

සඳුන් දුවයෙන් කරන ලද යි සැලකෙන අළුදෙණිය විහාරයේ උළුවස්සෙහි ලියවැල්, ගජලක්ෂ්මී රූප, පලාපෙති, පූර්ණඝට හා හංස රූප කැටයම් කර ඇත. මෙහි විද්‍යමාන මිථුන රූප යුගලයෙහි එන ස්ත්‍රී-පුරුෂයෝ විසිතුරු ලෙස හැඳ පැළඳ ගෙන සිටිත්, කතුන් ගේ පුන් පියයුරු කැපී පෙනෙන ලෙස නිර්මාණය කර ඇත. ගැහැණු පිරිමි දෙපක්ෂය ම කුණ්ඩලාභරණ පැළඳ සිටිත්. එක් කාන්තාවක සංගීත භාණ්ඩයක් අකින් දරා සිටින අතර තවත් කතක් විජිනිපතක් අතින් ගෙන සිටින බවක් පළ කරයි.

උළුවස්සේ පහත කොටසෙහි නිරූපණය වන්නේ, නර්තනයෙහි හා වාදනයෙහි යෙදෙන පිරිසකි. මොවුනතරින් බහුතරය පිරිමි ය. උළුවස්සේ දකුණු පස, පියාසර කරන බවක් පෙන්වන අධිමානුෂ ලක්ෂණයන් ගෙන් හෙබි රූ කිහිපයකි. උළුවස්සෙහි කැටයම් කර ඇති මල්, ලියවැල් හා සත්ත්ව රූප බෙහෙවින් කලාත්මක ය.[4]

අළුදෙණිය විහාරයේ කැටයම් සිංහල ලී කැටයම් කලාවේ අනගිතම නිදර්ශනය ලෙස සැලකිය හැකි ය යි අනුරාධ සෙනෙවිරත්න සඳහන් කරයි.[5]

මෙයින් පසු කාලයට අයත් සේ පෙනීයන දැවයෙන් කරන ලද උළුවහු ගණනාවක ම ලී කැටයම් දක්නට ලැබේ. පාදෙණිය දෙවනගල, වට්ටාරම, පින්නවල, ලෙව්කේ, කඩිගමුව හා මැදවල පිහිටි විහාරස්ථානයන්හි ද, කැලණිය රජමහා විහාරයේ ද ලී උළුවහු කැටයමින් අලංකෘත ය. කෑගලු දිස්ත්‍රික්කයේ අරණායක-දිප්පිටිය විහාරස්ථානයෙහි ද, ඇම්බැක්ක දේවාලයෙහි ද කැටයම් සහිත ලී උළුවහු දක්නට ලැබේ.[6]

මේ හැම උළුවස්සක් ම අරිම්බු, කුන්දිරක්කන්, පලාපෙති, ලියවැල් සහ කතිරිමල් ආදී කැටයමින් යුක්ත ය. ඒ හැරුණු විට දේව රූප, ස්ත්‍රී පුරුෂ රූප, සත්ත්ව රූප, මිථ්‍යා සත්ත්වයන් ගේ රූප සහ පංචනාරි ඝටය වැනි කැටයම් ද මේ උළුවහු ගණනාවක විද්‍යමාන වේ.

දිප්පිටිය විහාරයේ උළුවස්සේ ඉහළ හරස්කණ්ඩෙහි මැදට වන්නට පංචනාරි ඝටයෙන් සැරසුණු පුන්කලසකි. උළුවහු කඳන්වල පහතට ම වන්නට දෙපසෙහි අංකුශ ගත් ඇත්රුවෝ දෙදෙනෙකි. වට්ටාරම විහාරයේ උළුවස්සෙහි නර්තනයෙහි යෙදෙන ස්ත්‍රීන් දෙදෙනකු ගේ රූප විද්‍යමාන වේ. උළුවස්ස මුදුනෙහි දෙවි කෙනකු ගේ ය යි සිතිය හැකි රූපයකි. පාදෙණිය විහාරයේ උළුවස්ස මුදුනෙහි අවි දැරූ මුර භටයෝ දෙදෙනෙකි. රිදී විහාරයේ උළුවහු කණුවල මුල ඇති කොටු දෙකෙහි ඇත්දළෙන් නිර්මාණය කර ලීයෙහි එබ්බවූ තාළගත රූප යුගලකි. ඇම්බැක්ක දේවාලයේ උළුවහු කණුවල පාමුලට වන්නට ඇති කොටුවල වල්විදුනා අතින් දරාගත් දොරටුපාල රූ දෙකකි.[7]

මේ හැරුණු විට මැදවල වැම් පිට විහාරයේ උළුවහු කණුවල කෙළවරෙහි ඇති කොටුවල සිංහ රූප දෙකකි. එහි ම හරස්කණ්ඩෙහි ඇති කැටයම් ලෑල්ලක සංකීර්ණ ලියවැල් රටාවෙන් නිමවන ලද මුහුණට මුහුණ ලා සිටින ශෛලිගත මකර රූ දෙකකි. කැලණිය රජමහ විහාරයේ උළුවහු දෙක ම කුන්දිරක්කන්, ලියවැල් හා රටාගත මල්වලින් සරසා ඇති අතර පාමුලට වන්නට ඇති කොටුවල සිංහ රූප හතරක් දක්නට ලැබේ. එක් උළුවස්සක විශාල මල් දෙකක් මත

සිටින භේරුණ්ඩ පක්ෂි රූප යුගල ද්වයකි. රිදී විහාරයේ උළුවස්සේ හරස්කඩයේ ඉහළ කොටසෙහි ඇත් කොටු දෙකේ භේරුණ්ඩ පක්ෂි යුගලය බැගින් වේ. එහි එළිපත මධ්‍යයෙහි ඇති පද්මය දෙපසින් සැරපෙන්දත් දෙදෙනෙකි.[8]

පැරණි සිංහල කැටයම්කරුවන් ගේ කෘතහස්තතාවටත්, විශේෂයෙන් රටා රූකම් කිරීමේ දී ඔවුන් පළ කළ කෞශල්‍යයටත් මේ උළුවහුවල ඇති කැටයම් දෙස් දෙනු ඇතැ යි චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ සඳහන් කරයි.[9]

මීළඟට කැපීපෙනෙන ලී කැටයම් දැකිය හැකි වන්නේ ඇම්බැක්ක දේවාලයෙහි ය. මහනුවර දිස්ත්‍රික්කයේ උඩුනුවර මැද පළාතේ වෙල්යායක් සහිත ගම්මානයක් මධ්‍යයෙහි පිහිටා ඇති ඇම්බැක්කේ දේවාලය කතරගම දෙවියන් අධිගෘහීත ය යි විශ්වාස කෙරෙන පැරණි ස්ථානයකි. මේ දෙවොල තුන්වන වික්‍රමබාහු (ක්‍රි.ව. 1356-1374) රාජ්‍ය සමයෙහි ඉදි කරන ලද්දකැ යි සැලකේ.[10]

ඇම්බැක්ක දේවාලයේ ඇති කැටයම් සියල්ල කෙසේ වෙතත් සමහරක් හෝ ගම්පළ යුගයට අයත් සේ සැලකිය හැකි වන්නේ, ඇම්බැක්කේ වර්ණනාව නමැති කාව්‍ය ග්‍රන්ථයේ දැක්වෙන තොරතුරු හා ඇම්බැක්කේ අම්බලමේ ඇති කැටයම් කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීමෙනැ යි අනුරාධ සෙනෙවිරත්න සඳහන් කරයි.[11] මෙකල ඇබ්බැක්ක දේවාලයේහි දක්නට ලැබෙන ගොඩනැගිලි හා කැටයම් සියල්ල මහනුවර යුගයට අයත් කළ යුතු ය යනු නන්දසේන මුදියන්සේ ගේ මතය වේ.[12]

මේ දෙවොලෙහි ජරාවාස ව පැවති හේවිසි මණ්ඩපය නොබෝත් දිග්ගෙය පුරාවිද්‍යා අදිකාරිය මඟින් පිළිසකර කරවා දිරාගිය දැවකණු වෙනුවට කැටයම් යෙදූ අලුත් කණු කිහිපයක් යොදන ලදී. දේවාලයේ දිග්ගෙය කණු 32 කින් යුක්ත ය. කණු මුදුන්වල පේකඩ මාහැඟි කැටයමින් හෙබියේ ය. කලා විචාරකයන් ගේ අගැයීමට පාත්‍ර වන අගනා ම ලී කැටයම් විද්‍යමාන වන්නේ, කණුවල හතරැස් හැඩ තුළ හා පේකඩවල යටි පැත්තෙහි ය.

ඇම්බැක්කේ ලී කැටයම් බොහොමයක විදග්ධ ලක්ෂණ පළ වේ. හංස පූට්ටුව අංග සමවාය අතින් විශිෂ්ටත්වයක් භජනය කරයි. පේකඩහි ඇති නෙලුම්මල් මොස්තරය නිර්මාණය කිරීමේ දී කලාකරුවා හැම සියුම් රේඛාවක් කෙරෙහි ම සැලකිලිමත් වී ඇති බව පෙනේ. චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ දක්වන අන්දමට පැරණි කැටයම්කරුවන් ගේ නිර්මාණයන්හි විචිත්‍රත්වය ඉතා හොඳින් ප්‍රකට කරන අංගයක් නම්, නෙලුම් මල් සහිත හරස් පේකඩ ය.[13]

ගෙළ ලියවැල් මෝස්තරයකින් අලංකාර කරන ලද සිංහ රුව පිරිපුන් ය, තේජාන්විත ය. අශ්වාරෝහක සෙබළා කෙරෙන් රාජකීය ගාම්භීර්යය පළ වේ. අශ්වයා ගමන් කරන ලීලාව හා සෙබළා අසු අරා හිඳින ආකාරය සජීවී රිද්මයකින් යුතු ය. ලණුදඟය විසිතුරු මෝස්තරයකි.

කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ මයුරාවතී කෝරළයට අයත් කුලියාපිටිය උප දිසාපති කොට්ඨාසයෙහි පිහිටි පනාවිටිය අම්බලමෙහි විද්‍යමාන කැටයම්වලට ද දේශීය ලී කැටයම් කලාවේ වැදළත් ස්ථානයක් හිමි වේ. මේ නිර්මාණ ක්‍රිස්තු වර්ෂ දහඅටවන සියවසට පමණ අයත් විය හැකි ය යි චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ විශ්වාසය පළ කරයි.[14] පොල්ගසක් කඩා වැටීමෙන් මුදුනේ කැණිමඬල බිඳී පරාල වෙන් ව ගොස් ඉතා අබලන් තත්ත්වයක පැවති මේ අම්බලම සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙන් පිළිසකර කරන ලද්දේ ය.

මෙහි ඇතුළු කණු නාවයේ මැද පනේල්වල ඇති කැටයම් වැඩි වැදගත්කමකින් යුක්ත ය. පේකඩ මත දික් අතට හා හරස් අතට යොදා ඇති යටලී, ලියවැල් හා ලණුගැට මෝස්තරයන් ගෙන් හෙබියේ ය.

පනාවිටියේ ලී කැටයම් ඇම්බැක්කේ නිර්මාණ තරමට සම්භාව්‍ය ලක්ෂණ පළ නො කරයි. ඒ වෙනුවට එහි එන කැටයම්වල වැඩි වශයෙන් ජන ලක්ෂණ විද්‍යමාන වේ. කැටයමට නඟන ලද මිනිස් රූප පිරිපුන් බවින් හීන ය. දෙදෙනකු එකිනෙකාට ආචාර

සමාචාර කරන ආකාරය, දෙදෙනකු සාකච්ඡාවක නියැළී සිටින ආකාරය සහ ස්ත්‍රියක පුරුෂයකුට ආහාර පිළිගන්වන ආකාරය දක්වෙන කැටයම්වලින් පිරිපුන් බවක් පළ නො වේ. එහෙත් නෙලුම්මල් කැටයම ඊට වඩා විදග්ධ බවක් ප්‍රකට කරයි. මුව යුවළ හා මොනර ජෝඩුව නිරූපිත කැටයම ද සිත් ගන්නාසුලු ය.

කල්පිත වස්තු නිරූපණයට වඩා එදිනෙද ජීවිතය හා සම්බන්ධ පොදුජන චර්යාවන් කැටයමට නැඟීමට කලාකරුවා දක්වා ඇති නැඹුරුව කැපී පෙනේ. කාන්තාවක මිටි අසුනක හිඳගෙන සිටින පුරුෂයකුට කැවිලිවලින් සංග්‍රහ කරන ආකාරයත්, දෙදෙනකු ආචාර-සමාචාර පවත්වන ආකාරයත්, අසුන් ගෙන සිටින දෙදෙනකු පිළිසඳරෙහි යෙදෙන ආකාරයත් කලාකරුවා කැටයමට නඟා ඇත. මේ නිර්මාණයන්හි දේශීය ජන සංස්කෘතිය පිළිබිඹු වේ.

කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයට අයත් බිංගිරිය දේවගිරි රජමහවිහාරස්ථානයේ ඉහළ මහලේ ප්‍රදක්ෂිණාපථය වටා පිහිටි දැව කණු ද කැටයමින් අලංකෘත ය. මේ දැවකණු විස්සෙහි විද්‍යමාන කැටයම් අතර සිංහ, ගව, මුව හා සා රූප ද, මල්, බෝකොළ මෝස්තර හා නාග දඟය ද, අශ්වාරෝහකයකු ගේ රුවක් ද වේ.[15] මේ ලී කැටයම් විහාරස්ථානයට විශේෂ වැදගත්කමක් ලබාදීමෙහිලා හේතු වී ඇති බව පෙනේ. දේවගිරි රජමහවිහාරය මහනුවර යුගයට අයත් වන අතර දැනට විද්‍යමාන විශාලතම ටැම්පිට විහාරය වශයෙන් ද සැලකේ.

කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ දඹදෙණිය ආසන්නයෙහි පිහිටි සිරිගල ශෛලකලාරාම පුරාණ විහාරස්ථානය ලී කැටයම් සම්බන්ධයෙන් වැදගත්කමක් උසුලන තවත් පෞරාණික සිද්ධස්ථානයකි. දඹදෙණි යුගයට අයත් සේ සැලකෙන මේ විහාරස්ථානයෙහි මහනුවර යුගයේ ඉදිකිරීම් දක්නට ලැබේ. මෙහි පිළිමගෙය මැදි වන ආකාරයට ගෙයි වහල දරා සිටින ලී කුළුණුවල පේකඩ නෙලුම්මල් මෝස්තරයන් ගෙන් අලංකෘත ය. දැව කුලුණුවල කුන්දිරික්කන්, ලණුගැටය, නලාකරුවන්, වෙඩික්කරුවන්, හස්තීන් හා අශ්වයන් කැටයම් කර ඇත.[16]

අද දක්වා ම නොනැසී පවතින වෙනත් ලී කැටයම් අතරින් එක් නිර්මාණයක් බලංගොඩ උග්ගල්-අලුත්නුවර දේවාලයෙන් ලැබී ඇත. දැනට කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයේ තැන්පත් කොට ඇති මේ කැටයමෙන් හරඹකරුවන් ගේ විලාසයක් නිරූපණය කෙරෙයි. මේ ලී කැටයම දහඅටවන සියවසට අයත් සේ සැලකේ. කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ කොළඹගම විහාරස්ථානයෙන් ලබාගෙන කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයේ තබා ඇති ලී කැටයමෙහි ද පොරකරුවන් පිරිසක් ම නිරූපණය වේ. මෙය දහනව වන සියවසට අයත් වෙතැයි පිළිගැනේ. කොළඹගම විහාරස්ථානයෙහි ම දහනව වන සියවසට අයත් සේ සැලකෙන කුකුළුපොරයක් නිරූපණය කෙරෙන කැටයමක් වෙයි.[17] මෙය විශිෂ්ට ගණයේ නිර්මාණයකි. තාත්ත්විකත්වයට වඩා ශෛලීගත බවට නැඹුරු වී නිර්මාණය කර ඇති මෙහි, කුකුළන් දෙදෙනා මල් කලසක හැඩයට පිහිටුවා ඇති ආකාරය චිත්තාකර්ෂණීය ය.

මෙරට පැරණි නිවෙස්වල තවමත් දක්නට ලැබෙන දරුමය පෙට්ටගම් ද කැටයමින් විසිතුරු කොට ඇති ආකාරය දක්නට ලැබේ. ගැමි ගෙවල භාවිත කළ දැව උපකරණ පවා කැටයම් කර තිබුණි. කවාකාර හෝ හතරැස් ලී කැබැල්ලකට තව ලී කැබලි දෙකක් සවි කර ගැනීමෙන් තනා ගන්නා ලද, ගැමි ගෙවල හිඳ ගැනීම සඳහා භාවිත කෙරුණු කොලොම්බුව යනුවෙන් හැඳින්වුණු මිටි අසුන් විශේෂය ද කැටයම් කොට තිබුණි.[18]

ගැමි නිවෙස්වල මුළුතැන්ගෙයි භාවිත වූ දැවමුවා හැඳිආන ද කැටයමින් හෙබියේ ය. රසකැවිලි තනන උපකරණයක් වන, පොල්කටුවෙන් නිමවන ලද සීනිපිට්ටු කටුවේ ඇතුළු පැත්තේ නෙළුම් පෙති, පලාපෙති, අරිම්බු හා කතිරමල වැනි කැටයම් වෙයි. පැන්තාලියෙන් පැන් ගැනීම සඳහා භාවිත කෙරුණු කෙණ්ඩිස්ස නම් වූ උපකරණයේ පොල්කටුවට සම්බන්ධ ලී මිටෙහි ද මකර රූ ආදී කැටයම් දක්නට ලැබේ.[19]

බෞද්ධ කලාකරුවන්ට ප්‍රතිමා ගෘහයන්හි කැටයමට නඟා දැක්විය නොහැකි වූ, ලෞකික ජීවිතය හා සම්බන්ධ දෘශ්‍යරූප කණු,

උළුවහු ආදියෙහි නිර්මාණය කිරීමට ඔවුන් පෙලඹීගිය ආකාරය මේ නිරීක්ෂණයෙන් පැහැදිලි විය. පර්යේෂකයන් ගේ අවධානයට හසු නොවූ කැටයම් සහිත කණු, පේකඩ හා උළුවහු ගණනාවක් විහාර, දේවාල ආදී ස්ථානයන්හි තවමත් සුරක්ෂිත ව ඇති බව මේ විමසුමෙහි දී හෙළි වූ තවත් කරුණකි. අම්බලම ලෞකික ජීවිතය හා සම්බන්ධ මිනිස් හා සත්ත්ව රූප මෙන් ම ජීවිතාවස්ථාවන් ද නිරූපණය සඳහා වඩා සුදුසු නිදහස් ස්ථානයකි. එදිනෙද ජීවිතයෙන් ලත් අත්දැකීම් කලාත්මක ආකාරයෙන් ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමට කලාකරුවනට අම්බලම ඉවහල් විය. ශ්‍රී ලාංකේය ජනයා එදිනෙද ජීවිතයේ පරිහරණය කෙරෙන කුඩුමහත් හැම භාණ්ඩයක් හා උපකරණයක් ම පාහේ කැටයමින් සැරසීමට පෙලඹීමෙන් ඔවුන් ගේ කලාරසිකත්වය අනාවරණය වේ. ජනකලා ගණයට අයත් කළ හැකි මේ නිර්මාණ බොහොමයක් දැනට අභාවයට පත් ව ඇති අතර ශේෂ වී ඇති කැටයම් සංරක්ෂණය කිරීමේ අවශ්‍යතාව දැඩි ලෙස ම පැනනැඟී ඇති බව සඳහන් කළ යුතු ය.

# සටහන්

1. 'කැටයම් කලාව', සිරිනිමල් ලක්දුසිංහ, අපේ සංස්කෘතික උරුමය - ද්විතීය කාණ්ඩය, 1998, සංස්කෘතික හා ආගමික කටයුතු අමාත්‍යාංශය සහ මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, කොළඹ, පි. 394.
2. - එම- පි. 394.
3. 'ගම්පළ සමයේ ලී කැටයම් කලාව', නන්දසේන මුදියන්සේ, 'ලංකා කලා මණ්ඩලයේ කලා සඟරාව', 1966 ඔක්තෝබර් කලාපය, සංස්කරණය ඔස්ටින් ජයවර්ධන - ඩබ්.බී. රත්නායක, ලංකා කලා මණ්ඩලය, කොළඹ, පි. 1.
4. **The Art and Architecture of the Gampola Period** (1341-1415-A.D) Nandasena Mudiyanse, 1963, M.D. Gunasena and Company Limited, Colombo, pp. 104 - 109.
5. 'ගම්පළ යුගයේ කලාශිල්ප', අනුරාධ සෙනෙවිරත්න, 'සාහිත්‍ය' - ගම්පොළ සාහිත්‍ය උත්සව විශේෂ කලාපය, සංස්කරණය වීනී විතාරණ - මහ.ආ.පි. අභයවර්ධන ඇතුළු පිරිස, 1972, ප්‍රකාශනය සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව හා ශ්‍රී ලංකා සංස්කෘතික මණ්ඩලය, කොළඹ, පි. 171.
6. අ. බලන්නः සිංහල උළුවහු (සිං. උළු.) චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ, 1982, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ.

   ආ. ඇම්බැක්කේ ලී කැටයම් (ඇම්. ලී.) හේතෝගෙදර විත්‍රා ඊ. ගුණවර්ධන, 1953, පස්යාල.
7. සිං. උළු., පිටු. 10-24
8. එම., පිටු. 10 -21
9. එම., පි. 5
10. 'ඇම්බැක්කේ දේවාලය හා පුරාවස්තු' නන්දසේන මුදියන්සේ, 'ලංකා කලා මණ්ඩලයේ කලා සඟරාව', සංස්කරණය ඔස්ටින් ජයවර්ධන - ඩබ්.බී. රත්නායක, 1966 ජූනි කලාපය, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ සහාය ඇති ව ප්‍රකාශයට පත් කෙරිණ, කොළඹ, පි. 1.
11. 'ගම්පළ යුගයේ කලාශිල්ප', අනුරාධ සෙනෙවිරත්න, ගම්පළ සාහිත්‍ය උත්සව විශේෂ කලාපය, 1972, පි. 170
12. 'ඇම්බැක්කේ දේවාලය හා පුරාවස්තු' නන්දසේන මුදියන්සේ 'ලංකා කලා මණ්ඩලයේ කලා සඟරාව', 1966 ජූනි කලාපය, පි. 4

13. ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ කැටයම්, චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ, 1981, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පි. 1
14. පනාවිටිය අම්බලමේ ලී කැටයම්, චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ, 1981, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පි. 5
15. 'බිංගිරිය ආශ්‍රිත වැම්පිට විහාර සම්ප්‍රදය', ධනුෂ්ක එන්. අභයගුණවර්ධන, වයඹ පුත්‍ර ප්‍රසාදිනී ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, සංස්කරණය: අනුර මනතුංග හා ගාමිණී අදිකාරි ඇතුළු පිරිස, 2005, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, කොළඹ, පිටු. 36-37
16. පෞරාණික ස්ථාන හා ස්මාරක - කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කය, සංස්කරණය: අජන්තා සමන් කුමාරි - ආර්.කේ.එච්. අනුරාධා, 2005, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පිටු. 6 -7
17. සිංහල ත්‍රාසජනක ක්‍රීඩා, ප.එ.ප. දුරණියගල, අනුවාදය: ජේ.මු. අභයරත්න, 1956, ලංකා ජාතික කෞතුකාගාර ආයතනය, කොළඹ, පි. 10, පි. 12, පි. 24, පිටු. 37-38
18. ඇම්.ලී., පිටු. 3-4
19. එම., පිටු. 3-4

# සිංහල නාට්‍යයේ ආකෘතික වර්ධනයට සංස්කෘත හා ග්‍රීක සම්භාව්‍ය නාට්‍යයෙන් ලත් ආභාසය

මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ

ප්‍රවීණ නාට්‍යවේදී බන්ධුල ජයවර්ධනයන් ගේ අභාවයෙන් තෙමසක් පිරීම නිමිත්තෙන් කොළඹ මහවැලි කේන්ද්‍රයේ දී පවත්වන ලද ප්‍රධාන සමරු දේශනය.

වර්තමාන යුගයේ නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳ ශ්‍රී ලංකාවේ සිටි ඉතා ම හසළ දැනුමක් ඇති ව සිටි විද්වතා බන්ධුල ජයවර්ධනයන් බවට විවාදයක් ඇතැ යි නො සිතමි. ග්‍රීක, රෝම, සංස්කෘත, මධ්‍යතන, ෂේක්ස්පියර, නෝ, කබුකි යන ලෝක සම්භාව්‍ය නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන් පමණක් නො ව, විශේෂයෙන් ම නූතන ශ්‍රී ලාංකේය නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය ද පිළිබඳ ඔහු සතු ව තුබූ දැනුම විස්මයාවහ ය. බන්ධුල නාට්‍යකරණයට පිවිසියේ නාට්‍යකරුවකුට අත්‍යවශ්‍යයෙන් තිබිය යුතු මෙම දැනුමින් සන්නද්ධ ව ය. අපේ යොවුන් නාට්‍යකරුවෝ මෙය ආදර්ශයට ගත යුත්තාහ. අපේ බොහෝ තරුණ නාට්‍ය ශිල්පීහු සම්භාව්‍ය ලෝක නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන්, නාට්‍ය ඉතිහාසය හා සිද්ධාන්ත වැනි අංශ හැදෑරීම නිරර්ථක මෙන් ම කාලය කාදමන ව්‍යායාමයන් ලෙස සලකති. නාට්‍ය නිෂ්පාදනය පිළිබඳ කෙටි කාලීන වැඩමුළුවකට සහභාගී වී විදේශීය නාට්‍ය කිහිපයක පරිවර්තන කියැවූ පමණින් සමස්ත නාට්‍ය කලාව ම තමන් අතැඹුලක් සේ දනිති යි ඔවුහු සිතති. වෙනකක් තබා සරච්චන්ද්‍රයන් ගෙන් සිංහල නාට්‍ය කලාවට අවැඩක් මිස වැඩක් සිදු නො වී යැ යි කීමට තරම් ඇතැම්හු සාහසික වෙති.

සරච්චන්ද්‍ර නොසිටින්නට ඔවුනට සිංහල නාට්‍ය කලාව ගැන කථා කරන්නට වත් යමක් ඉතිරි නොවන බව නොදකින්නට තරම් ඔවුහු ග්‍රාමක වෙති.

කලාවට කෙටි මං නැත. එය ප්‍රතිභාසම්පන්න වූවන් විසින් ජීවිත කාලයක් කැප කිරීමෙන් ලබාගන්නා වූ ව්‍යුත්පත්ති ඥානය හා ප්‍රගුණ කළ යුතු වූ සතතාභ්‍යාසයෙන් ශක්තිමත් ව නිර්මාණකරණයට ප්‍රවිෂ්ට විය යුතු වූ ව්‍යායාමයෙකි. නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ව්‍යුත්පත්ති ඥානයට අප ඉහත සඳහන් කළ නාට්‍ය සිද්ධාන්ත හා ඉතිහාසය, ලෝක නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් වැනි විෂය අනිවාර්යයෙන් ඇතුළත් විය යුතු ය. එසේ ම, පෙරදිග නාට්‍ය කලාවට සුවිශේෂ වූ 'රස' හා 'අභිනය' යන සංකල්ප පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් නාට්‍යකරුවනට තිබිය යුතුය. 'රස' හා 'අභිනය' යන සංකල්ප අපරදිග නාට්‍ය කලාවට ආගන්තුක ය. එම සංකල්ප හඳුන්වන්නට ඉංග්‍රීසි භාෂාවේ වචන ද නැත. 'රස' යනු අරිස්ටෝටල් විස්තර කරන 'කථාර්සිස්' හෙවත් භාවවිශෝධනය ඉක්මවා ගිය උත්තරීතර සංකල්පයකි. කථාර්සිස් සංකල්පයට අනුව, ප්‍රේක්ෂකයා ට්‍රැජෙඩි නාටක තුනක් එක දිගට නැරඹීමෙන් තමන් තුළ සිර වී ඇති භය හා කාරුණ්‍යය යන භාවයන් නිදහස් කැරගන්නා අතර, රස සංකල්පයට අනුව, එවන් භාවයන් දෙකක් නොව අටකින් කවරක් හෝ තමන් ගේ චිත්ත සන්තානය තුළ ම උත්කෘෂ්ට භාවයට (sublimation) හෙවත් 'රස' තත්වයට පත් කැරගන්නේ යි. එහෙයින් පෙරදිග කලා විචාරයට අනුව, සෑම සම්භාව්‍ය කලා කෘතියකින් ම සිදු විය යුත්තේ රසිකයා තුළ රසයක් ජනිත කැරවීම ය. මෙහි දී කලා නිර්මාණයත් රසිකයාත් සතු යම් යම් ලක්ෂණ හා ගුණාංග තිබිය යුතු ය. කලා කෘතියක් මැනැවින් රස විඳිය හැක්කේ හොඳ හැදීමක් ඇති, ඊර්ෂ්‍යා, ක්‍රෝධ, මාන ආදී අහිතකර හැඟීම්වලින් විනිර්මුක්ත වූ, අත්දැකීම් බහුල රසිකයනට බව භාරතීය විචාරකයෝ පවසති. එහෙයින් සැබෑ කලා රසිකයා සජ්ජනයකු මෙන් ම 'සහෘදයකු' ද විය යුතු ය. කලාවේ අවසාන පරමාර්ථය විය යුත්තේ සකල මිනිස් වර්ගයා ම 'සහෘදයන්' හෙවත් අනුන් ගේ හදවතින් කම්පනය වන හදවත් ඇත්තන් බවට පත් කිරීම ය. මීට වඩා උත්කෘෂ්ට මෙහෙයක් අපට කලාවෙන් බලාපොරොත්තු විය හැකි ද? මෙය අපරදිග කලාවට ගෝචර නැත. එසේ ම, සතර

අභිනය බටහිර නාට්‍යයේ භාවිත වුව ද, 'අභිනය' සුවිශේෂ සංකල්පයක් ලෙස බටහිරයෝ නො දකිති. පෙරදිග නාට්‍ය නිර්මාණ බටහිර නාට්‍ය නිර්මාණවලින් විශේෂයෙන් වෙනස් වනුයේ මෙම රස හා අභිනය සංකල්පවලිනි.

බන්ධුල ජයවර්ධනයෝ මේ සියල්ලක් ම පිළිබඳ පරිණත ඥානයකින් සමන්විත ව සිටියහ. ඔහු ගේ නාට්‍ය නිර්මාණ කෙරෙහි විද්‍යමාන සුවිශේෂ ලක්ෂණ කෙරෙහි ද ඔහු ගේ මෙම දැනුම බලපා ඇතැ යි මම විශ්වාස කරමි.

බන්ධුල ජයවර්ධනයෝ වචනයේ පරිසමාප්ත අර්ථයෙන් ම බුද්ධිමතෙක් වූහ. එවැනි බුද්ධිමත්හු ශ්‍රී ලංකාවේ අතිශයින් දුර්ලභ ය. ජයවර්ධනයන් පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ ශාස්ත්‍රෝද්ග්‍රහණය කළ අවධියේ සරසවිය බුද්ධිමය සංවාදවලට හා ක්‍රියාකාරකම්වලට තෝතැන්නක් විය. ඔහු හදළ විෂය වූයේ දර්ශනය වුව ද, මහාචාර්ය මලලසේකර, සරච්චන්ද්‍ර ආදීන් ගේ විවිධ විෂයන් පිළිබඳ දේශනවලට ද සවන් දීමේ පුරුද්දක් ජයවර්ධනයන් තුළ විය. ඒ තරමට ඔහු ශාස්ත්‍ර පිපාසයෙන් පෙළුණෙක් විය. එවකට බෞද්ධ විශ්වකෝෂ කාර්යාලය පිහිටා තුබුණේ පේරාදෙණි සරසවි භූමිය තුළ ය. විශ්වවිද්‍යාලය අධ්‍යාපනය අවසන් කිරීමෙන් පසු හේ බෞද්ධ විශ්වකෝෂයේ උපකර්තෘ තනතුරක් ලැබ කාලයක් එහි සේවය කෙළේ ය. මෙම කාලය තුළ හේ මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර ගේ නාට්‍ය කටයුතුවලට සම්බන්ධ විය. නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ව ඔහු තුළ වූ සහජ ආසක්තභාවයට පන්නරය ලැබුණේ මේ වකවානුවේ දී ය. පසු කාලයෙහි ජයවර්ධනයන් තුළ වූ සුවිශේෂ ශාස්ත්‍රීය නැඹුරුව හා නාට්‍ය පිළිබඳ වූ උනන්දුව නිසා ම හේ සරච්චන්ද්‍රයන් ගේ සමීප හිතවතකු බවට පත් විය. සරච්චන්ද්‍රයන් ගේ ජීවිතයේ අර්බුදකාරී අවස්ථාවල ඔහු සැනැසුම සොයා ගියේ ජයවර්ධනයන් වෙත ය. ස්වභාවයෙන් ම මෙම හමු වීම් ඔවුහු පෞද්ගලික සබඳකම් ඉක්මවා-ගිය ශාස්ත්‍රීය සැසැඳිලි සඳහා උපස්තම්භක කැරගත්හ.

අද අපේ බොහෝ යොවුන් නාට්‍ය කරුවෝ ස්වකීය නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියේ දී ප්‍රේක්ෂකයා අමතක කරති. ඇතැම්හු සිතාමතා ම ඔහු

නොසලකා-හරිති. "මා නම් නාට්‍ය කරන්නේ ප්‍රේක්ෂකයන් සතුටු කිරීමට නො වෙයි, මගේ ම තෘප්තිය සඳහා ය" වැනි අපභ්‍රංශ ද අදහති. ප්‍රේක්ෂකයන් අමතක කොට කරනු ලබන නිෂ්පාදනයකට 'නාට්‍ය' යන වචනය වෙනුවට වෙනත් වචනයක් සොයාගත යුතු ය. මන්ද, නාට්‍යයේ මූලික අංග ත්‍රය වනුයේ පිටපත, නළුවා හා ප්‍රේක්ෂකයා වන හෙයිනි. බන්ධුල ජයවර්ධනයෝ තරුණයන් මේ මුළාවෙන් මුදවා-ගැනීමට බොහෝ වෙහෙස වූ අයෙකි. ඔහු වරින් වර පැවැත්වූ ප්‍රසිද්ධ දේශනා මගින් හා නාට්‍ය නිෂ්පාදන මගින් ද මේ අරමුණ ඉටු කිරීම පිණිස ක්‍රියා කළහ.

නාට්‍යකරුවා ප්‍රේක්ෂක මනෝවිද්‍යාව ගැඹුරින් හදාළ යුතු ය. කොතරම් උදාර සංකල්ප ගබ් වුව ද, කොතරම් දුරට නූතන තාක්ෂණය යොද-ගනු ලැබුව ද, නාට්‍යයට ප්‍රේක්ෂකයෝ ආකර්ෂණය නො වෙත් නම්, දරනු ලැබූ සමස්ත පරිශ්‍රමය ම නිෂ්ඵල ව්‍යායාමයක් බවට පත්වනු ඇත. විශේෂයෙන් අපේ යොවුන් නාට්‍යකරුවන් දරන වැරැදි ආකල්පයක් නම්, සිංහල ප්‍රේක්ෂකයා නොදියුණු බවත්, උසස් නාට්‍යයක් රස විඳීමේ ශක්තියක් ඔවුනට නැත යන්නත් ය. ඊට වඩා මුළාවක් තවත් නැත. මේ මුළාව ඔස්සේ ගමන් කරමින් ඔවුහු සිංහල ප්‍රේක්ෂක මනසට ගෝචර නොවන්නා වූ විදේශීය හා ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍ය ඉදිරිපත් කොට, ප්‍රේක්ෂකයන් ඒවා ප්‍රතික්ෂේප කරන කල ඔවුනට උසස් නාට්‍ය රස විඳීමේ ශක්තියක් නැතැ යි අවලාද නගති. රස සංකල්පයට අනුව, උසස් නාට්‍ය කෘතියක් (හෝ ඕනෑ ම කලා කෘතියක්) සතු ව ව්‍යාපාර (functions) හෙවත් ශක්ති දෙකක් තිබිය යුතුය. ඉන් එකක් නම් 'අභිධා' ශක්තිය (denotation) යි. අනෙක භාවකත්ව ශක්තිය (function of generalization) යි. 'අභිධා' යනු නාට්‍ය කෘතියක් කියවන විට පාඨකයාට හා එය නරඹන විට ප්‍රේක්ෂකයාට එම කෘතිය නාට්‍ය රචකයා අදහස් කළ අයුරින් ම තේරුම් ගැන්වීමට ඇති හැකියාව යි. මෙහි දී ප්‍රේක්ෂකයා යන්නෙන් විචාරකයන් අදහස් කෙළේ පුහුදුන් ප්‍රේක්ෂකයා යි, විදග්ධ ප්‍රේක්ෂකයා නො වේ. එය එසේ වීමට නම්, එය සරල බසින් රචිත ව, කාව්‍ය දෝෂයන් ගෙන් විනිර්මුක්ත ව, ප්‍රසාද ගුණය, මාධුර්ය වැනි කාව්‍ය ගුණයන් ගෙන් අනූන විය යුතු ය. 'භාවකත්ව' යනු එකී කලා කෘතිය කිසියම් පුද්ගලයන් කිහිප දෙනෙකුට සිදු වූ පෞද්ගලික අත්දැකීමක්

ලෙස නො ව, ලෝකයේ ඕනෑම තැනක, ඕනෑ ම කාලයක ඕනෑ ම කෙනකුට සිදු විය හැකි සාධාරණ අත්දැකීමක් ලෙස සලකන්නට ප්‍රෙක්ෂකයා යොමු කිරීමට ඇති ශක්තිය යි. ප්‍රෙක්ෂකයා ගේ භාවයන් අවුස්සා, උද්දීපනය කොට ඒවා රස තත්ත්වයට පත් කළ හැකි වන්නේ එවැනි කලා කෘතියකට යි.

බන්ධුල ජයවර්ධනයෝ මෙම භාරතීය විචාරවාදයන් කෙරෙහි දැඩි විශ්වාසයක් තබා නාට්‍ය රචනා කළ නාට්‍යකරුවෙකි. ඔහු විසින් රචනා කොට නිෂ්පාදනය කරන ලද නාට්‍ය සංඛ්‍යාව සතෙකි. ඒවා නම්,

| | | |
|---|---|---|
| 1. | සෝෂක වස්තුව | (1958) |
| 2. | බෙරහඬ | (1961) |
| 3. | ස්වර්ණහංස නාට්‍යය | (1965) |
| 4. | දියසේන නොපැමිණීම | (1965) |
| 5. | බිහිවනු බෝසතාණෙනි | (1966) |
| 6. | සකලජන | (1986) |
| 7. | ස්වර්ණමාලී | (1999) |

මෙකී නාට්‍ය අතුරින් මෑතක දී ප්‍රධාන වශයෙන් ප්‍රේක්ෂක අවධානයට ලක් වූ නාට්‍ය දෙක නම් 'බෙරහඬ' හා ස්වර්ණමාලී' ය. මෙම නාට්‍ය ද්වය බොහෝ කරුණු අතින් අසමාන වූ, ශෛලීන් දෙකකට අයත් නාට්‍ය යි. 'බෙරහඬ' ග්‍රීක සටුර නාටකයක අනුවර්තනයක් වන අතර 'ස්වර්ණමාලී' ස්වතන්ත්‍ර කෘතියකි. සෙසු නාට්‍ය අතුරින් 'බිහිවනු බෝසතාණෙනි' හා 'සකලජන' අනුවර්තන ගණයෙහි ලා සැලකිය හැකි අතර, සෝෂක වස්තුව හා ස්වර්ණහංස නාටකය බෞද්ධ සාහිත්‍යයෙන් ගත් තේමා මත රචනා වූ ස්වතන්ත්‍ර කෘති ලෙස පිළිගත හැකි ය. 'දියසේන නොපැමිණීම' රචකයාට උත්තේජකයක් වූයේ රෝම නාට්‍ය රචකයකු ගේ කෘති වුව ද, එය ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍යයක් සේ පිළිගැනීමෙහි කිසිදු දෝෂයක් නැත.

අනුවර්තන නාට්‍ය පිළිබඳ ජයවර්ධනයන් දරූ අදහස් ලූෂන් බුලත්සිංහල ගේ මෙම වචනවලින් මනා ව විශද වේ. "...ඔහු අනුදන සිටියේ විදේශීය නාට්‍ය කෘතිවල වස්තුබීජ ගැඹුරින් ගෙන අපේ ජන

ජීවිතය කැටපත් වෙන අයුරින් අනුවර්තනය කර නිර්මාණය කරන නාට්‍ය සිංහල රංගභූමිය සඳහා වඩාත් එලදයී වේ යන්න යි. එහෙත් වචනයෙන් වචනය පරිවර්තනය කරනවාට වඩා අනුවර්තනය කරගත් වස්තුබීජයක් ඔස්සේ නව දේශීය නාට්‍ය නිර්මාණයක්, බිහි කිරීම අසීරු යි. බන්ධුලයන් හැම විට ම තෝරාගත්තේ අසීරු කාර්යය යි. මේ අසීරු කාර්යය සඳහා එදා මෙන් ම අදත් මේ දූපතේ රංගභූමිය සැදී පැහැදී නැත. ඒ නිසා ම එදා ඔහු අපේක්ෂා කළ 'තමන්ගේ දේශීය සංස්කෘතියෙන් තව ම ඈත් නොවූත් එහෙත් නූතන ලෝකයේ නව සිතුම් පැතුම් ද්වේෂයෙන් නොසලකන්නා වූත් සිංහල ප්‍රේක්ෂකයෝ' තව ම බිහි වී නැත." (අභිනය 8, 68 පිටුව)

කුඩා කෙසඟ සිරුරකින් හෙබි, මුදු කට හඬක් සතුව සිටි බන්ධුල ජයවර්ධන නම් මේ අපූර්ව මිනිසා තුළ මා දුටු, ඉතා ශක්තිමත් චරිත ලක්ෂණ තුනක් විය. බොහෝ කලාකරුවන් තුළ මෙම චරිත ලක්ෂණ අතිශයින් දුර්ලභ ය. ඒවා නම්, අවංක භාවය, සත්‍යගරුක භාවය හා සත්‍යය පවසන්නට නොබිය වීමත් ය. මෙම චරිත ලක්ෂණ මේ පුංචි මිනිසා සතු වූ ප්‍රබල ආයුධ වුව ද, ඒවායේ එල්බ-ගැනීම නිසා ඔහුට සිදු වූ පාඩු අතුල්‍ය ය. එහෙත් ඒ ගැන කිසි විට හේ කම්පා නො වී ය. ඔහු ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ විධායක කමිටු සාමාජිකයකු ව සිටිය දී කලා මණ්ඩලයේ ස්වාධීනත්වයත් ගෞරවයත් රැකගැනීම උදෙසා හේ ප්‍රබල සටනක් ගෙන-ගියේ ය. කලා මණ්ඩලය වූ කලී පාර්ලිමේන්තු පණතක් මගින් ස්ථාපිත ව ඇති ස්වාධීන ආයතනයකි. සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශයක් බිහි වූයේ කලා මණ්ඩලය ස්ථාපිත වී සෑහෙන කාලයකට පසු ව වුව ද, පසු ව ආ අඟ මුලින් ආ කනට වඩා දික් වීමේ න්‍යායයෙන්, කලා මණ්ඩලය තමන් යටතේ ඇති ආයතනයක් ලෙස සිතන්නට සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශය නැඹුරු විය. කලා මණ්ඩලයට මුදල් ප්‍රතිපාදන වෙන් කිරීමේ දී ද අමාත්‍යාංශය අනුගමනය කරන්නේ එය තමන් යටතේ ඇති ආයතනයක් ය යන වැරැදි උපකල්පනය යි. බන්ධුල ජයවර්ධනයන් සටන් වැදුණේ කලා මණ්ඩලයේ ස්වාධීනත්වයත්, ප්‍රෞඪත්වයත් රැකගැනීම උදෙසා ය. එහෙත් එහි අවසන් ප්‍රතිඵලය වූයේ ජයවර්ධනයන් කලා මණ්ඩලයෙන් ඉවතට විසි වීම ය.

සිංහල නාට්‍යයේ ආකෘතික වර්ධනයට ග්‍රීක හා සංස්කෘත

නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන් ගෙන් ලත් ආභාසය ගැන අධ්‍යයනයක් කිරීමේ දී, එකී නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන් ද්වය නූතන වේදිකාවේ භාවිතය සඳහා කොතෙක් දුරට නම්‍යශීලී ද යි විමසා බැලීම වටනේ ය. එමෙදකින් සංස්කෘත නාට්‍යය වඩා නම්‍යශීලී බව පෙනී-යයි. ග්‍රීක නාට්‍ය රංගගත වූයේ දහසකට අධික ප්‍රේක්ෂක සංඛ්‍යාවකට ආසන පහසුකම් සහිත එළිමහන් රංගපීඨවල ය. ප්‍රේක්ෂාලය ඉදිරියෙන් පිහිටි වෘත්තාකාර රංගභූමිය ගානවෘන්දය සඳහාත් ඉන් ඔබ්බෙන් වූ සෘජුකෝණාශ්‍ර වේදිකාව නළුවන් සඳහාත් වෙන් වී ය. නාට්‍යය අවසන් වන තුරු ම ගානවෘන්දය රංගභූමිය මතට වී සිටියහ. දුරින් පිහිටි ප්‍රේක්ෂකයනට නළුවන් පෙනුණේ කුරුමිට්ටන් මෙන් නිසා, සිය කෙස්වැටි උඩට බැඳීමෙන් හා අඩි උස පාවහන් පැලැඳීමෙන් ද ඔවුහු අතිරේක උසක් එක් කැරගත්හ. එපමණක් නො ව, සියලු නළුවන් හා ගානවෘන්දය මුහුණේ අංග වඩා කැපී-පෙනෙන සේ සැකැසුණු වෙස් මුහුණු පැලැඳ සිටියහ. එසේ ම සියලු නළුවෝ එක ම විදිහේ ඔලෝගුවක් හැඳ සිටියහ. මේ නිසා වේෂභූෂණ හා අංගරචනා ග්‍රීක නාට්‍යයට ආගන්තුක විය. නළුවන් අධිරංගනයක යෙදුණු අතර, ඔවුන් ගේ අංගචලන අතිශයින් විලම්බ ස්වරූපයක් දැරී ය. ග්‍රීක නාට්‍යයට ආවේණික වූ මෙකී ලක්ෂණ කිසිවක් ඒ අර්ථයෙන් ම නූතන ප්‍රොසීනියම් ආරුක්කු වේදිකාවට ආදේශ කැරගත නොහැකි ය. 15 දෙනෙකු ගෙන් හෝ 24 දෙනෙකු ගෙන් සමන්විත ගානවෘන්දය නාට්‍යය අවසන් වන තුරු තබාගත හැකි තැනක් නැත. තව ද සියලු ග්‍රීක නාටක, අරිස්ටොෆනීස් ගේ කොමඩි පවා රචනා වූයේ අක්ෂර ගයේ වීරිතින් බැඳුණු පද්‍යයෙනි.

අනෙක් අතට, සංස්කෘත නාට්‍යයෙන් නූතන වේදිකාවට ණයට ගත හැකි දෑ බොහෝ ය. ලෝක නාට්‍ය සාහිත්‍යයේ ප්‍රථම වරට ප්‍රස්තාවනා, අංක, ප්‍රවේශක, විෂ්කම්භක, ගර්භාංක ආදී භෞතික බෙදීම් දක්නට ලැබෙන්නේ සංස්කෘතික නාට්‍යයෙහි ය. ලෝකයේ ප්‍රථම වරට ගද්‍ය සංවාද භාවිත වන්නේ ද එහි ය. ගද්‍ය සංවාදවලට අමතර ව ඇති විශාල පද්‍ය සංඛ්‍යාව භාවිතා වූයේ අවස්ථා දෙකක දී පමණි. එනම්, දර්ශනයක පසුතලය වර්ණනා කිරීමේ දී හා චරිතයක භාවාත්මක හැඟීමක් පළ කරන විට ය. බොහෝ අය තුළ ඇති වැරැදි අවබෝධයක් නම්, මෙම කවි ගීතවත් ව ගායනා කරන ලද්දේ ය

යන්න යි. ඉන්දියාවේ අද ද කවි කියවනවා (recite) මිස ගයන්නේ නැත, හරියට ඉංග්‍රීසි කවි කියවන්නා මෙනි. එහෙත් ලලිතා සරච්චන්ද්‍ර මහත්මිය රත්නාවලී නාටිකාවේ එන බොහෝ කවි ගීත බවට පත් කොට නළුවන් ලවා ගායනය කරවයි. එයින් සිදු වන්නේ නාට්‍යය ගමන් කරන ලයට බාධා පැමිණීම යි. එපමණක් නො ව, එම නාට්‍යයේ ම ප්‍රථම පාත්‍රයන් වේදිකාවට පිවිසෙන්නේ මුල් නාට්‍යයෙහි දැක්වෙන අන්දමට නො ව, කථකලි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට අනුව ය. රීටා ගංගුලි මෙරටට ගෙන ආ සංස්කෘත ශාකුන්තල නාට්‍යයේ ද අතිශය සුන්දර ප්‍රස්තාවනාව ඉවත් කොට ඉදිරිපත් කරන ලද කථකලී ක්‍රමයේ ප්‍රවේශය දැක එය අනුකරණය කළා යැ යි සිතිය හැකි ය.

සංස්කෘත නාට්‍යයේ අවියෝජනීය අංගයක් වූ ප්‍රස්තාවනාව සිංහල නාට්‍යයට යොදගත් අවස්ථාවක් ලෙස 'ගුරුතරුව' දැක්විය හැකිය. එහෙත් එහි නියම පල නෙළාගැනීමට ජයලත් මනෝරත්නයන් අපොහොසත් වූ සේ ය. සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය, මැනවින් යොදගත් නාට්‍යයක් ලෙස මා දකින්නේ සරච්චන්ද්‍ර ගේ හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍යය යි. 1959 දී නිෂ්පාදනය වුණු එම නාට්‍යයේ ගමන් විලාස, භාෂණ විධි, විශේෂයෙන් ත්‍රිපතාක හස්තය භාවිත කරමින් ඉදිරිපත් කළ ජනාන්තික හා අපවාරික භාෂණ විධි, නර්තනය ආදිය එහි මැනැවින් යොදගෙන තිබිණි. මෙම නාට්‍යය දැන් නිෂ්පාදනයෙහි නොපැවැතීම කණගාටුවට කරුණෙකි.

බන්ධුල ජයවර්ධනයන් ගේ නාට්‍යවල පැහැදිලි ග්‍රීක හෝ සංස්කෘත ආකෘතික අභාසයක් දක්නට නොලැබෙන බව පැවසිය යුතු ව ඇත. ඔහු ගේ 'බෙරහඬ' හැරුණු කොට අන් සියලු ම නාට්‍ය ස්වර්ණමාලී නාට්‍යයෙන් ප්‍රදර්ශනය වන ලෝකධර්මී හා නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදායන් දෙකෙහි සංකලනයක් ප්‍රකට කරයි. සංස්කෘත නාට්‍යයේ සාමාන්‍ය සංවාද, එනම් ප්‍රකාශ භාෂණය සිදු වූයේ ලෝකධර්මී න්‍යායට අනුව ය. එහෙත් ඒකල භාෂණ, ස්වගත භාෂණ, අපවාරිත හා ජනාන්තික භාෂණ, සමූහ භාෂණ හා ආකාශභාෂිත යනාදී සියල්ලක් ම නාට්‍යධර්මීගත භාෂණ විධි ය. මේවා සියල්ලක් ම වාගේ අද 'තාත්ත්වික' ය යි සැලැකෙන නාට්‍යවල ද යොදගනු ලබන බව සැලැකිය යුතු ය. මෙසේ සංවාද හැසිරවීම අතින් නම්

බන්ධුල ගේ නාට්‍ය සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයට ඉතා සමීප ය. ඔහු ගේ නාට්‍යවල රඟපෑම්, එනම් ආංගික අභිනය ද මුළුමනින් ම සාත්ත්වික යැ යි කිව නොහැකි ය. සංස්කෘත නාට්‍යයේ ද සාමාන්‍ය රඟපෑම් ලෝකධර්මී න්‍යාය අනුව සිදු වූ අතර, සමතල රංග පීඨය මත සෝපාන පෙළක් නැගීම හා බැසීම, මල් නෙළීම, දිය ඉසීම වැනි ක්‍රියා ද, වෙනත් බොහෝ චේෂ්ටාවන් ද චාරී හා හස්ත ආදිය යොදගනිමින් ඉදිරිපත් කළ බව පැවැසේ. ජයවර්ධනයන් ගේ නාට්‍යවල ඇති චිත්තාකර්ෂණීය භාවයේ රහස ද සංස්කෘත නාට්‍යයෙන් ඔහු ලද ආභාසය බව සිතිය හැකි ය.

ජයවර්ධනයන් ගේ සෙසු නාට්‍ය සියල්ලෙන් වෙනස් ස්වරූපයක් ගත් නාට්‍යයක් නම් ග්‍රීක සටූර නාටකයක අනුවර්තනයක් වූ "බෙරහඬ" යි. සටූර නාටක යනු ග්‍රීසියේ ක්‍රි.පූ. 6 වැනි හා 5 වැනි සියවස්වල පැවැත්වුණු නාට්‍ය උත්සවයක දී එළිමහන් රංග පීඨයේ එක් දිනක් තුළ ප්‍රදර්ශනය වූ ට්‍රැජඩි තුනක් අවසානයේ, ප්‍රේක්ෂකයන් සතුටු සිතින් ආපසු නිවෙස් කරා යැවීම සඳහා රඟ දක්වන ලද හාස්‍යෝත්පාදක නාට්‍ය විශේෂයකි. එකී නාට්‍ය සතර ම රචනා කරන ලද්දේ එක ම නාට්‍යකරුවා විසිනි. උදයෙන් ම ආරම්භ වූ නාට්‍ය සන්දර්ශනය අවසන් වූයේ ඇඳිරි වැටුණු පසු ය.

සටූර නාටකවලට එනම ලැබුණේ ග්‍රීක මිථ්‍යා කථාවල එන අශ්ව කන් හා වල්ගා සහිත මිනිස් සිරුරකින් හෙබි සටූර (Satyr) නම් වූ අර්ධ-නර අර්ධ-තිරශ්චීන සත්ත්ව විශේෂයෙන් සමන්විත වූ ඛෝරොසය (Chorus) හෙවත් ගානවෘන්දය නිසා ය. 12 හෝ 15 දෙනකු ගෙන් සමන්විත වූ මෙකී සටූර ගානවෘන්දයේ නායකයා වූයේ සෙයිලීනොස් ය. සෙයිලීනොස් ප්‍රමුඛ සටූරයන් ගේ කටකපටකම් හා බියගුලු හැසිරීම ග්‍රාම්‍ය රසය උද්දීපනය කිරීමෙහි සමත් වේ. ඊස්කිලස්, සොෆොක්ලීස් හා යුරිපිඩීස් යන ග්‍රීක ට්‍රැජෝඩි රචකයන් අතින් සටූර නාටක විශාල සංඛ්‍යාවක් රචනා වුව ද, අද සම්පූර්ණ වශයෙන් ඉතිරි වී ඇති එක ම සටූර නාටකය නම් යුරිපිඩීස් ගේ කුක්ලෝප්ස් (Cyclops) ය. එහෙත් ඉතා ම ප්‍රතිභා සම්පන්න සටූර නාටක රචකයා ලෙස සැලැකෙන්නේ ඊස්කිලස් ය. ඔහු ගේ සටූර රචනාවලින් ඉතිරි ව ඇත්තේ දික්ටුවවුල්කොයි හෙවත් 'දැල්

අදින්නෝ' නම් වූ නාටකයේ කොටස් කිහිපයක් පමණි. 'බෙරහඬ' නාට්‍යයට පදනම් වූ සොෆොක්ලීස් ග් 'ඉක්නෙවීනායි' හෙවත් අන්වේක්ෂකයෝ නාටකය ද අසම්පූර්ණ ය. එම අසම්පූර්ණ නාටකය මෑතක දී ඉංග්‍රීසි ජාතිකයකු විසින් සම්පූර්ණ කරන ලදු ව බන්ධුල ජයවර්ධනයෝ එහි හරයට අබමල් රේණුවකට හානියක් නො කොට අනුවර්තනය කොට 'බෙරහඬ' නමින් 1961 දී නිෂ්පාදනය කළේ ය.

විදේශීය නාට්‍යයක් මෙරටට ගැළපෙන පරිදි සකස් කැරගත යුත්තේ කෙසේ ද යි බන්ධුල ජයවර්ධනයෝ ස්වකීය නිර්මාණය තුළින් පෙන්වා-දෙති. විදේශීය නාට්‍යයක පරිවර්තනයකට වඩා අනුවර්තනයක් සෑම විට ම වැඩි ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාරයක් දිනා-ගැනීමට සමත් වේ. පරිවර්තනයක් ප්‍රේක්ෂකයාට මුල් නාට්‍යයේ වටපිටාව හා සංස්කෘතික පසුබිම පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබ-දීමට යත්න දරන නමුදු, එකී පසුබිම ගැන කිසිවක් නොදත් ප්‍රේක්ෂකයාට එය පූර්ණ වශයෙන් රස විඳීමට නොහැකි වනු ඇත. අනුවර්තනයක් එසේ නො වේ. එය විදේශීය කෘතියක් ලෙස ප්‍රේක්ෂකයාට නොදැනෙන පරිදි දේශජ ලක්ෂණ ඊට ඇතුළත් කිරීමට අනුවර්තකයාට සිදු වේ. එහෙයින් පරිවර්තකයාට වඩා අනුවර්තකයාට හොඳ ප්‍රතිභා ශක්තියක් තිබිය යුතු ය. බන්ධුල ජයවර්ධනයෝ මේ අතින් සුවිශේෂ ප්‍රතිභාවක් ප්‍රදර්ශනය කළ නාට්‍යකරුවෙකි. එබව සනාථ කිරීමට ඔහු ගේ 'බෙරහඬ' පමණක් සාකච්ඡාවට බඳුන් කළ ද සෑහේ. මුල් ග්‍රීක නාටකයට ජයවර්ධනයන් ඇතුළු කළ ප්‍රධාන වෙනස්කම් සැකෙවින් මෙසේ දැක්විය හැකි ය.

1. ග්‍රීක නාට්‍යයේ ගානවෘන්දය ලෙස පෙනී-සිටි සෙයිලීනොස් ප්‍රමුඛ සටුරයන් වෙනුවට බෙරහඬෙහි පෙනී-සිටින්නේ අපට අසා හුරුපුරුදු යක් රජු හා ඔහු ගේ පිරිවර ය. ඔවුන් ගේ ස්වරූපය අශ්ව කන් හා වල්ගා සහිත මිථ්‍යා සත්ත්වයින් මෙන් නොව විරූපී මුහුණු සහිත යක්ෂයින් මෙන් නිරූපිත ව අප තුළ විශ්වසනීයත්වයක් ඇති කිරීමට සමත් වේ.
2. යක්ෂයන් ගෙන් සමන්විත එම පිරිස ගානවෘන්ද භූමිකාවෙන් ඉවත් කොට නාට්‍යයේ මූලික චරිත බවට පත් කරනු ලැබ ඇත.
3. ෂඩක්ෂර වෘත්තයකින් පැබැඳුණු පද්‍යසමය සංවාද වෙනුවට

ගද්‍ය පද්‍ය මිශ්‍ර සංවාද රීතියක් මෙහි භාවිත කරනු ලැබ ඇත.

4. නාට්‍යය සිංහල ප්‍රේක්ෂකයනට ආගන්තුක අත්දැකීමක් වූ නිසා, එය ඔවුනට වඩා සමීප කැරැවීම පිණිස ග්‍රීක නැවියන් මෙන් පෙනී-සිටින ගානවෘන්දයක් අවශ්‍ය පසු බිම සකස් කිරීම සඳහා යොදනු ලැබ ඇත. එහෙත් එම ගානවෘන්දය පෙනී-සිටින්නේ නාට්‍යය ආරම්භයේ දී පමණි.

5. මෙම ප්‍රස්තාවනාවෙන් කැරෙන්නේ සංස්කෘත නාට්‍යයක ප්‍රස්තාවනාවෙන් කැරෙන මෙහෙය ම ය. එනම්, නළුවේ නම, රචකයා, එය රඟදැක්වනු ලබන අවස්ථාව වැනි තොරතුරු සැපයීම යි.

6. එසේම රංග ශෛලිය ද බොහෝ දුරට සංස්කෘත රංග රීතිය ම අනුගමනය කළ බවත් පෙනේ. විශේෂයෙන් වසන්ත කුමාරයන් විසින් නිර්මිත, බේරපදයට අනුව කැරුණු චරිතයන් ගේ ගමන් විලාස සඳහන් කළ හැකි ය.

7. මුල් නාට්‍යයේ අපොලෝ දෙවියා මෙහි හිරුදෙවි බවට ද, හෙර්මීස් දෙවියා පන්සිළු බවට පත් වේ.

8. අතිවිශාල එළිමහන් රංග පීඨයක රඟ දැක්වුණු ග්‍රීක නාට්‍යයේ නළුවන් සියලු දෙන වෙස් මුහුණු පැලැඳ ඉතා විලම්බ ලයෙන් කැරුණු අධිරංගනයක යෙදුණු අතර, කුඩා ප්‍රෙක්ෂකාගාර තුළ රඟ දක්වනු ලැබීම පිණිස සකස් කැරුණු 'බෙරහඬෙහි' නළුවෝ වෙස්මුහුණු නොපැලැඳ, තමන් ගේ රංගනය සාත්ත්වික අභිනයෙන් ද පරිපෝෂණය කැරගෙන, ඉතා හුරුබුහුටි ප්‍රාණවත් රංගනයක යෙදෙති. ඒ ගැන විවරණයක් සපයන ඒ.ජේ. ගුණවර්ධනයෝ මෙසේ පවසති.

"He has succeeded in extracting that element of the Sophoclean play which transcends time and place and putting it I beleive which gusto. The stage reverberates noise, song and dance in the spirit across" එහෙත් එය තරමක් සීමාව ඉක්මවා ගියා දෝ සිසි සැකයක් ගුණවර්ධනයන් තුළ ඇති වූ බව ඔහු ගේ ඊළඟ වැකියෙන් පෙනේ. කෙසේ වෙතත්, සටුර නාටකයක අරමුණ වූයේ, ට්‍රැජඩි තුනක් එක දිගට නරඹා හොල්මන් වූ ප්‍රෙක්ෂකයා හිනැස්සවා සැහැල්ලු මනසින් යුතු ව ආපසු නිවෙස් බලා යැවීම ය. මෙම

අරමුණ ජයවර්ධනයෝ මැනැවින් ග්‍රහණය කැරගෙන, එකී අනුභූතිය සිංහල ප්‍රේක්ෂකයාට ද නොඅඩු ව ලබා-දීමට සමත් වූහ. ඒ අතින් බලන කල, 'බෙරහඬ' අතිශයින් සාර්ථක වූ නාට්‍ය නිර්මාණයක් බව කිව හැකි ය.

'බෙරහඬ' නිපදවා 38 වසරකට පසු, එනම් 1999 දී බන්ධුල ජයවර්ධනයන් රචනා කොට නිෂ්පාදනය කළ 'ස්වර්ණමාලී' ඊට හාත්පසින් වෙනස් මගක් ගත් නාට්‍යයකි. මුලින් ම, එය ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍යයකි. ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍ය සිංහලයෙන් රචනා වීම අතිශයින් දුර්ලභ සංසිද්ධියක් බවට පත් ව ඇති වකවානුවක 'ස්වර්ණමාලී' වැනි නාට්‍යයක් බිහි වීම සිංහල නාට්‍ය කාන්තාරයේ හමු වන ක්ෂේමභූමියක් බඳු ය. නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ ඇතුළත් කොට ඇත ද, මූලික වශයෙන් තාත්ත්වික රංග ශෛලිය අනුගමනය කරන ස්වර්ණමාලී බන්ධුල ජයවර්ධනයන් ගේ හොඳ ම නිර්මාණය බවට සැකයක් නැති වුව ද, එය විචාරකයන් ගේ උකුසු ඇසට හසු නොවූවා නො වේ. ඇතැම් විචාරකයෝ එය ලංකා ඉතිහාසය විකෘත කොට දැක්වීමක් හා දුටුගැමුණු දුර්වල පාලකයකු ලෙසත් ඔහු ගේ රාජ්‍ය සමය රංග ආරාජික තත්ත්වයක් රැජැයූ බවක් නිරූපණය කැර තිබීමත් ඔවුන් වෙතින් එල්ල වූ ප්‍රධාන විවේචන විය.

කරුණු එසේ වුව ද, ජයවර්ධනයනට අවශ්‍ය වූයේ සාලිය-අශෝකමාලා ප්‍රේම වෘත්තාන්තයට නව අර්ථකථනයක් දීම හෙයින් එම අවශ්‍යතාව සපුරාගැනීමට උචිත පරිසරය මවා පෑමට ඔහුට සිදු වූ බව පැවැසීමෙන් ඔහුට සාධාරණත්වය ඉටු යුතු යැ යි මගේ හැඟීම යි. 2000 රාජ්‍ය නාට්‍ය උළෙලේ අවසන් වටයට තේරුණු ස්වර්ණමාලී හොඳ ම පිටපතට හිමි 2 වැනි ස්ථානය ද, හොඳම නිළිය (දුලීකා මාරපන) හා හොඳම සහාය'නළුවා (දයාදේව එදිරිසිංහ) යන සම්මානවලින් ද පිදුම් ලැබී ය.

බන්ධුල ජයවර්ධනයන් ගේ මුල් ම නාට්‍ය නිර්මාණය වූයේ සෝෂක වස්තුව යි. එය වේදිකාගත වූයේ 1958 වර්ෂයේ ය. එය 1961 පැවැත්වුණු රාජ්‍ය නාට්‍ය උළෙලට ඉදිරිපත් කරන ලදී. එයින් ප්‍රතිභාපූර්ණ නාට්‍යකරුවකු වශයෙන් ප්‍රේක්ෂක ප්‍රසාදය දිනාගැනීමට

හේ සමත් විය. උළෙල සම්බන්ධයෙන් ලංකාදීප පත්‍රයේ පළ වූ රසික සමාලෝචනයක මෙසේ සඳහන් වේ. "අනාගතය පිළිබඳ බලාපොරොත්තු තැබිය හැකි නාට්‍ය රචකයන් තිදෙනෙක් නාට්‍ය උළෙලින් කැපී-පෙනී ඇත. ඉන් 'සෝෂක වස්තුව' රචනා කළ බන්ධුල ජයවර්ධන, 'කුණ්ඩලකේශී' රචක මහගම සේකර හා 'නරිබෑනා' රචක දයානන්ද ගුණවර්ධන යන තිදෙන යි" ධම්මපදට්ඨකථාවෙන් ගත් කථාවක් මත පදනම් වූ, සද්ධර්මරත්නාවලියේ එන සෝෂක වස්තුව තේමා කොටගත් මෙම නාට්‍යය මුල් කථාව නව අර්ථයකින් තොරව ගීත හා ගද්‍ය මිශ්‍ර ශෛලයකින් ඉදිරිපත් විණි. ආසියාතු ප්‍රේක්ෂකයා, විශේෂයෙන් ම භාරතීය හා ශ්‍රී ලංකේය ප්‍රේක්ෂකයා, නැටුම් ගැයුම් ප්‍රිය කරන බව ජයවර්ධනයන් කිසිවිට අමතක කෙළේ නැත. එහෙත් මනමේ නාට්‍යය එද කොතරම් ජනප්‍රිය ව තුබුණත් එම රංග ශෛලිය ස්වකීය නාට්‍යයේ අනුකරණය නොකරන්නට හේ පරිස්සම් විය. මෙහි සංගීතය අධ්‍යක්ෂණය කෙළේ පසු ව සිංහබාහු නාට්‍යයට ද සංගීතය සැපැයූ එච්.එම්. බණ්ඩාර ය.

1963 දී රචනා කොට නිෂ්පාදනය කරන ලද 'දියසේන නොපැමිණීම' මායාරූපී නාට්‍ය නිර්මාණයක් විය. 'දියසේන' නම් වූ ප්‍රාරම්භක ගැලැවුම්කරු පිළිබඳ ව ලක් වැසි ජනතාව තුළ ඇති විශ්වාසය පදනම් කොටගත් මෙම නාට්‍යයට උත්තේජනය වූයේ ලූකන් නැමැති රෝම නාට්‍යකරු ගේ කෘති ය. තම නාට්‍ය මගින් ලූකන් ග්‍රීක හා රෝම දේව කථාවල එන චරිත උපහාසයට ලක් කැර තිබිණි. ජයවර්ධනයන් මේ සඳහා තෝරාගත්තේ දුටුගැමුණු, බුද්ධදාස හා පරාක්‍රමබාහු යන රජවරුන් හා ගුරුළුගෝමීන් හා දියසේන කුමරු ය. මෙහි දී අපට අරිස්ටොෆනීස් ගේ 'මණ්ඩූකයෝ' (Frogs) නම් ප්‍රහසනය සිහියට නැඟේ. එම ප්‍රහසනය මගින්, ස්පාර්ටාව සමග දිග්ගැස්සෙමින් පැවැති යුද්ධයෙන් හෙම්බත් වී සිටින ඇතැන්සය යළි ගොඩගැනීමට සමත් විය හැකි පැරණි ග්‍රීක කවියකු තෝරාගැනීමේ අටියෙන් දියොනුසොස් දෙවියා පාතාලයට යයි. අප නාට්‍යයේ, රටේ හදිසි අවස්ථාවක් උද්ගත වී ඇති නිසා දියසේන කුමරු රැගෙන ඒමට ගමරාළ කෙනෙක් දෙව්ලොව බලා යති. එහි දී පෙර සඳහන් සතර දෙනා ද, සක් දෙවිඳුන් විසින් එතැනට කැඳවන ලද දියසේන ද අතර ඇති වන බහින්බස් වීමකින් දියසේන කුමරු ද

තුවාල ලබයි. 'තමන් හිසට තම අත ම ය සෙවණැල්ල' යන්න පසක් කැරගත් ගමරාළ හිස් අතින් ආපසු එයි.

මෙම නාට්‍යය නැරඹූ විශ්වවිද්‍යාලය සිසුන් පිරිසක් සිංහල වීරයන් කිහිප දෙනකුන් හාස්‍යයට ලක් කරන ලදහ යි නාට්‍යයට දැඩි විරෝධයක් පෑහ. ඊට සහභාගී වූ නළුවනට මරණීය තර්ජන පවා එල්ල වූ බව ද පැවැසේ. මෙය එවක සිටි සිංහල ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ දුරිද්‍ර භාවය මොනවට කියා-පායි. ග්‍රීක නාට්‍යයේ එව්රිපිඩීස් අරිස්ටොෆනීස් ගේ දරුණු ප්‍රහාරයකට ලක් වුව ද, ප්‍රේක්ෂකයෝ සිනාසුණා මිස අරිස්ටෝෆනීස්ට දඬුවම් කරන්නට නො පෙළැඹුණහ. අරිස්ටෝෆනීස් ගේ කොතරම් නිර්දය විවේචනයට ලක් වුව ද එව්රිපිඩීස් හට කවියා ගේ මහත් ගෞරවයක් තුබූ බව පෙනී-යයි. සිනාසෙන්නට අවශ්‍ය වූ විටෙක නාට්‍යකරුට ඕනෑම කෙනකු අල්ලාගෙන හාස්‍යයට ලක් කළ හැකි ය. එහෙත් එය අපහාසයක් නොවීමට ඔහු වග බලාගත යුතු ය. බන්ධුල ජයවර්ධනයන් අතින් ඒ වීර චරිත උපහාසයට ලක් වූවා මිස අපහාසයක් නම් සිදු වූයේ නැත.

ජයවර්ධනයන් ගේ 'ස්වර්ණහංස' නොහොත් 'මිහිකතගෙ දරුවෝ' නාට්‍යය නිෂ්පාදනය වූයේ 1965 දී ය. ස්වර්ණහංස ජාතකය පදනම් කොටගත් මෙම නාට්‍යය ජාතක කථාවෙන් ඔබ්බට ගොස් සමාජවාදී ආර්ථික දර්ශනයක් තුළින් සමාජ දුරිද්‍රතාව නැති කිරීම පිණිස බලවේග මෙහෙයැවීම තේමා කොටගත ඇත. මෙම නිර්මාණය බන්ධුල ජයවර්ධනයන් ගේ තීක්ෂ්ණ බුද්ධි ප්‍රභාවේත්, හෘදයංගම නිරහංකාරත්වයේත් පිළිඹිබුවක් විය. පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ ශිෂ්‍ය සංගමයක් වන සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය මගින් කරන ලද මෙහි නිෂ්පාදනය ගැන ජයවර්ධනයෝ සෑහීමට පත් නුවූහ. පසු කාලයේ දී සරච්චන්ද්‍රයන් නිර්මාණය කළ "බවකඩතුරාව" ද ස්වර්ණහංස ජාතකය මත පදනම් වුව ද, බන්ධුල ගේ නිර්මාණයේ තරම් ගැඹුරක් එහි දැකිය නොහැකි ය.

බන්ධුල ජයවර්ධනයන් ගේ උග්‍ර මතභේදයට තුඩු දුන් නාට්‍යය නම් 1966 දී නිෂ්පාදනය කරන ලද 'බිහි වනු බෝසතාණෝ' ය.

චෙකෝස්ලෝවාකියානු ජාතික නාට්‍යකරුවන් දෙදෙනකු වන චැපෙක් සහෝදරයින් ගේ Insect Play (කෘමි නාටකය) නම් කෘතියෙහි අනුවර්තනයක් ලෙස නිර්මාණය වූ මෙම නාට්‍යය 1966 රාජ්‍ය නාට්‍ය උළෙලේ දී ආරාධිත නාට්‍යයක් ලෙස ඉදිරිපත් කැරිණි. එම නාට්‍යය උළෙලේ අවසාන වටයට තේරුණේ එක ම එක් නාට්‍යයක් පමණි. එය ධම්ම ජාගොඩ නිෂ්පාදනය කළ 'වෙස් මුහුණු' ය. එය ඇමෙරිකන් ජාතික නාට්‍යකරුවකු වූ Tennessee Williams ගේ A Streetcar Named Desire නම් නාට්‍යයේ අනුවර්තනයක් විය. ඉදින් එක් නාට්‍යයකින් නාට්‍ය උළෙලක් පැවැත්වීමට නොහැකි වූ හෙයින් හෙන්රි ජයසේන, සුගතපාල ද සිල්වා, දයානන්ද ගුණවර්ධනයන් ඊට ප්‍රතිචාර දැක්වූයේ 'බිහි වනු බෝසතාණෙනි' ඉදිරිපත් කිරීමෙනි. මෙම නාට්‍යය පිළිබඳ ව විජේරත්න පතිරාජයෝ මෙසේ අදහස් දක්වති.

"මෙම උත්සවයට පිවිසි බන්ධුල ජයවර්ධනයන් තෝරාගත් මුල් පිටපත සමාජ විරෝධතා දැඩි ලෙස විවේචනයට ලක් කළ තේමාවකින් යුක්ත විය. ඔහු ගේ සෑම නිර්මාණයක ම දැකිය හැකි පොදු ලක්ෂණය වූයේ ද එය ම ය. මෙම නාට්‍යයේ විටින් විට සමාජයේ විවිධ තලවල ජීවත් වූ චරිත මතු වන අතර, මේවා දෙස බලා සිටින සිඟන්නෙකු ඒවා සම්බන්ධ ව කරන විවරණයක් ප්‍රකාශ වන ආකාරයට ප්‍රහසන ස්වරූපයෙන් නිර්මාණය කැර තිබිණි. මොවුන් ගේ දින චර්යා දෙස බලා සිටින සිඟන්නා මෙම ව්‍යසනවලින් රට බේරා-ගැනීමට මෛත්‍රී බුදුන් වහන්සේට මෙරටට පැමිණෙන ලෙසට ආයාචනය කරයි. මෙත් බුදුන් එය ප්‍රතික්ෂේප කරයි'

'බිහි වනු බෝසතාණෙනි' නාට්‍යය බටහිර නාට්‍යයක ඉතාමත් සාර්ථක අනුවර්තනයක් බව විචාරක මතය යි. බැලූ බැල්මට එය අනුවර්තනයක් ලෙස ප්‍රේක්ෂකයාට නොහැඟෙන තරමට ඊට දේශීය මුහුණුවරක් දී තිබේ. මේ අතින් බන්ධුල ජයවර්ධන බටහිර නාට්‍ය අනුවර්තනය කළ අන් හැම නාට්‍ය කරුවකුට ම වඩා ඒ පිළිබඳ ව දක්ෂතාවක් දැක්වී ය.

මෙම නාට්‍යයට විචාරකයන් ගේ පැසැසුම් මෙන් ම ගල්මුල් ද එල්ල විය. ඔවුන් අතුරින් දරුණුතම ප්‍රහාරය එල්ල වූයේ තිස්ස

අබේසේකරයන් අතිනි. එහෙත් හේතු සාධක කිසිවක් ඉදිරිපත් නොකොට එදු එවන් විවේචනයක් කිරීමෙන් ජයවර්ධනයනට අසාධාරණයක් වූ බව පැවැසිය යුතු ය.

නූතන සිංහල නාට්‍යය වල්මත් වූ මියුවකු මෙන් ඉබාගාතේ දිව-යනු පෙනේ. අපේ බොහෝ යොවුන් නාට්‍යකරුවන් බටහිර නාට්‍යකරුවන් හිස් මුදුනින් පිළිගෙන ඔවුන් පසුපස හඹායන බවක් පෙනේ. දේශීය නාට්‍යකලාව කෙසේ සකස් විය යුතු ද යි අබමල් රේණුවක හෝ අවබෝධයක් ඔවුනට ඇති බවක් නො පෙනේ. ග්‍රීක සම්භාව්‍ය නාට්‍යය හෝ සංස්කෘත නාට්‍යය හෝ ගැන ඔවුන් කිසි තැකීමත් නොකරන්නේ එකී සම්ප්‍රාදයන් දෙකේ ශක්‍යතාවන් පිළිබඳ ඔවුනට කිසි අවබෝධයක් නැති නිසා යැ යි සිතමි. එසේ ම, අපේ දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන් ගෙන් යමක් උකහා නොගන්නේ තමන් ගේ දේට වඩා බටහිරින් එන ඕනෑ ම ජරාවක් ශ්‍රේෂ්ඨ යැ යි යන හීනමානය නිසා ය. සිංහල නාට්‍යයට සිදු වීගෙන යන මේ අහේනිය කල් තබා ම දුටු ජයවර්ධන ස්වකීය නාට්‍ය නිර්මාණ මගින් ඊට විසැදුම් ඉදිරිපත් කළ නමුත් ඔහු මද දැනුමින් (පිම්බී) සිටින ඇතැම් යොවුන් නාට්‍යකරුවන් ගේ ගර්හාවටත් සරදමටත් ලක් විය. කෙටිකාලීන නාට්‍ය වැඩමුළුවලින් ලැබෙන්නා වූ අසම්පූර්ණ වූත් නොමගයවනසුළු වූත් දැනුමට වඩා විධිමත් වූ නාට්‍ය අධ්‍යාපනයක් ශ්‍රී ලංකාවේ ස්ථාපිත වන තුරු අපේ නාට්‍යකරුවනට මේ මිථ්‍යාවෙන් ගැලැවීමට නොහැකි වනු ඇත. කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ නාට්‍ය හා රංගකලාව පිළිබඳ විශේෂ උපාධි පාඨමාලාවත්, ටවර් හෝල් රඟහල පදනම පවත්වාගෙන යන්නා වූ නාට්‍ය හා රංග කලාව පිළිබඳ දෑ අවුරුදු ඩිප්ලෝමා පාඨමාලාවත් (දැන් උපාධි පාඨමාලාව) අනාගතයේ දී මේ අඩුව සපුරන්නට සමත් වෙති යි අපි උදක් ම විශ්වාස කරමු.

1991 දී ශ්‍රී ලංකාවේ නාට්‍ය අධ්‍යාපනයට ද ජයවර්ධනයන් ගෙන් ඉටු වූ සේවාව අපට අමතක කළ නොහැකි ය. ඔහු ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනයේ නාට්‍ය හා රංග කලාව පිළිබඳ සම්පත් පුද්ගලයකු හා ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලයේ හා ටවර්හෝල් රඟහල පදනමේ නාට්‍ය පාසලේ බාහිර දේශකවරයකු ලෙස ඔහු ගේ අවසාන කාල

සීමාව තෙක් ම සේවය කළහ. නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ ඔහු දයකත්වය දුන් අවසාන ම කර්තව්‍යය වූයේ අප කිහිප දෙනෙකු සමග ටවර්හෝල් රඟහල පදනමේ නාට්‍ය හා රංගකලාව පිළිබඳ පාඨමාලාව විවෘත විශ්වවිද්‍යාලයත් සමග අනුබද්ධ ව උපාධි පාඨමාලාවක් සේ පවත්වා-ගෙන යාම සඳහා අවශ්‍ය වූ නව විෂය නිර්දේශයක් සකස් කිරීමය. එය දූන් අදාළ ආයතනවල සාකච්ඡාවට භාජන වී, අනුමත ව ක්‍රියාත්මක වෙමින් පවතී.

අවසාන වශයෙන්, ජර්මන් ජාතික නාට්‍යකරුවකු වූ ලෝතාර් ලූට්සේ වරක් නූතන භාරතීය නාට්‍යකරුවනට දුන් උපදේශයක් මෙහි ලා සඳහන් කිරීම ප්‍රයෝජනවත් වේ යැ යි සිතමි. මෙය දේශීය නාට්‍ය කලාවක් පිළිබඳ ව බන්ධුල ංයවර්ධනයන් විනිවිද දුටු සාත්‍යයට ඉතා සමීප ව ගමන් කරන බව මට පෙනේ. මේ එම ප්‍රකාශය යිඃ

"භාරතීය නාට්‍යකරුවන් විවිධ යුගවලට, දේශයනට හා මිනුම් දඬුවලට අයත් වූ බටහිර ශිල්ප ක්‍රම, ඒවා පිළිබඳ හරිහැටි වැටැහීමක් නොමැති ව කරන්නන් වාලේ අනුකරණය කරන්නට නො ගොස්, භාරතීය නාට්‍යයට ආවේණික වූ ශක්‍යතාවන් පිළිබඳ ව අවබෝධයක් ඇති කැරගත යුතු ය. සංස්කෘත නාට්‍යය සතු වූ ඉමහත් ජීව ශක්තිය නොසලකා-හැර භාරතීය නාට්‍යයේ පුනරුදයක් අපේක්ෂා කළ නොහැකි ය. නාට්‍යයේ නව මං සොයන්නනට අපි මෙසේ පවසමුඃ 'භාරතීය වේදිකාවේ සංස්කෘත නාට්‍යය තරම් ප්‍රබල වෙනත් කිසිවක් නැත. අවශ්‍ය වනුයේ එය පුරාවස්තුවක් ලෙස නො ව, ජීවමාන වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් ලෙස සලකා තරමක සැලකිල්ලෙනුත් වැඩි ආදරයකිනුත් එය නිෂ්පාදනය කිරීම පමණි.' ලූට්සේ පළ කළ මෙම අදහස් අපේ වත්මන් නාට්‍යකරුවන් ද සැලකිල්ලට ගත හොත් වටනේ ය.

# දුටුගැමුණු ශාක්‍යවංශිකයෙක් ද?

**ඒ.එම්. කරුණාරත්න**

දුටුගැමුණු රජ ඉන්දියාවේ ආර්යයන්ට අයත් සූර්ය වංශයට සම්බන්ධ කර උභය කුල පරිශුද්ධ වූ ශාක්‍ය වංශික රාජ්‍ය නායකයාණන් කිරීමේ අභිලාෂය ඉටු කරගැනීමට මහාවංස කතුවර මහානාම හිමියන් ගත් තැත නිසා ලංකා ඉතිහාසයේ මුල් යුගයේ බොහෝ ඓතිහාසික සත්‍ය සිද්ධි වැලලීගොස් ඇත. විජය කුමරු හා ඔහු ගේ පිරිස ගෙන් ද භද්‍රකච්චායනා ගේ සහෝදර පිරිස ගෙන් ද මෙරට ජනාවාස වූ බව කීම ද දේශීය ජන නායකයකු බව තහවුරු කිරීමට ප්‍රමාණවත් සාක්ෂි තිබිය දී ඒවා නොසලකා පණ්ඩුකාභය විජය පරපුරට ඥාතිත්වයෙන් ඈඳීම ද එබඳු මුසාවෙකි. එහෙත් විජය සිද්ධාර්ථ බෝධිසත්ත්වයන් උපන් ශාක්‍ය වංශයට ඈඳා දුටුගැමුණු විජය රජුට ඥාතිත්වයෙන් සම්බන්ධ කිරීමට මහාවංස කතාකරු ගෙන ඇති උත්සාහය මහාවංසයේ ම එන තොරතුරු අනුවත් වෙනත් ඓතිහාසික හා පුරාවිද්‍යා මූලාශ්‍ර වල එන තොරතුරු අනුවත් අසාර්ථක වී ඇත. විජය ආර්ය වංශිකයකු නොවන බවත්, මහාවංසය කියන පරිදි ඔහු ලංකාවේ දීර්ඝකාලීන රජපරපුරක් ඇති කොට ලංකාවේ ආර්ය ජනාවාස පිහිටුවීමේ පුරෝගාමියා නොවන බවටත් කරුණු ඉදිරිපත් වී ඇත.[1] එසේ ම අනුරාධපුර නගරය ගොඩනගා රට මහා සංවර්ධන ක්‍රියාවලියකට නැඹුරු කළ පණ්ඩුකාභය රජු විජය පරම්පරාවට අයත් අයකු නොව දේශීය කුමාරයකු බවට ද ප්‍රමාණවත් කරුණු සාකච්ඡා කර ඇත.[2]

එම කරුණු ද ඊට පසු යුගයට අයත් වෙනත් සාක්ෂි ද විග්‍රහ කරමින් දුටුගැමුණු පරපුර පිළිබඳ වැසීගොස් ඇති සත්‍ය කතාව අනාවරණය කරගත යුතු වේ.

වංශකතාවල එන විස්තර හා වෙනත් ඓතිහාසික මූලාශ්‍රය අනුව දුටුගැමුණු කුමාරයා රුහුණු ප්‍රදේශයේ උත්පත්ති ලැබ ඒ ප්‍රදේශයේ වැඩුණු ක්ෂත්‍රිය කුමාරයෙකි.[3] වංශකතාවල හා වෙනත් සාහිත්‍යමය මූලාශ්‍රයවල ඒ පිළිබඳව එන විස්තර ශිලාලේඛන සාක්ෂිවලින් ද තහවුරු වී ඇති බැවින් ඒ පිළිබඳ ව විවාදයක් නැත. නූතන ඉතිහාසඥයෝ ද එය එකහෙළා පිළිගනිති. එහෙත් දුටුගැමුණු කුමාරයා ගේ මව්පිය පරම්පරාවල මුතුන්-මිත්තෝ කවරහුදැ'යි වංශකතාවල කියන විස්තර හා ඇතැම් වර්තමාන ඉතිහාසඥයින් ඉදිරිපත් කරන කරුණු පරස්පර ය. කෙසේ වෙතත් දුටුගැමුණු කුමරු ගේ අතීත පරපුර පිළිබඳ ව ශේෂ වී ඇති ඓතිහාසික සාක්ෂි ඉතා ම අල්ප ය. රෝහණය එකල අනුරාධපුරය සමඟ සසඳන විට එතරම් වැදගත් නොවූ නිසා එහි සිදු වූ සිද්ධීන් පිළිබඳ ව එතරම් තොරතුරු එකල අනුරාධපුරය කේන්ද්‍ර කොටගෙන ලියූ ලේඛනවල සටහන් නොවන්නට ඇත. වංශකතා සියල්ලක් ම වාගේ සංගෘහීත වී ඇත්තේ අනුරාධපුරය මුල් කරගෙන ය. එම කතාවල බොහෝ විට රෝහණය ගැන සඳහන් වන්නේ එහි වූ සිද්ධි අනුරාධපුරයේ ඉතිහාසයට සම්බන්ධ වන අවස්ථාවල දී පමණ ය. එහෙත් දුටුගැමුණු රජු මහාවංසයේ කතානායකයා වන බැවින් මහාවංසයේත්, එසේ ම එතුමා අනුරාධපුර රාජ්‍ය ඉතිහාසයේ අතිවිශිෂ්ට ස්ථානයක් හිමි කරගැනීම හේතු කොටගෙන ම බොහෝ ඓතිහාසික මූලාශ්‍ර වල මෙන් ම ජනකථාවලත් බොහෝ විස්තර සඳහන් වෙයි. එම කතා අතර සීහල වත්ථුප්පකරණය, රසවාහිනිය, සද්ධර්මලංකාරය, ධාතුවංශය සහ ථූපවංසය වැනි ග්‍රන්ථවල එන විස්තර වැදගත් වෙයි. වංශකතාකරුවන් මෙන් ම නූතන ඇතැම් ඉතිහාසඥයෝ ද රෝහණ ප්‍රදේශය ජනාවාස වූයේ විජය ගේ පැමිණීමෙන් පසු ව යැ යි පිළිගනිති. එහෙත් අනුරාපුරයේ මෙන් ම රෝහණ ප්‍රදේශයේ ද දියුණු සංස්කෘතියකට හිමිකම් කියන ස්වදේශීන් විජය ගේ පැමිණීමට පෙර ද සිටි බවට රාජ්‍ය පාලනය සඳහා ක්ෂත්‍රිය ප්‍රධානීන් සිටි බවට ද වංසකතාවලින් ම තොරතුරු හෙළි වෙයි. මහාවංසයේ මෙම ක්ෂත්‍රිය ප්‍රධානීන්ට' රජ' යන නම යොද නැත. මහාවංසයේ මෙම ක්ෂත්‍රිය ප්‍රධානීන් ගැන සඳහන් වන්නේ ශ්‍රී මහා බෝධි අංකුර රෝපණ මංගල්‍යයට සහභාගීවීමත් කාචරග්‍රාමයේත්, චන්දනගාමයේත් අෂ්ට ඵල බෝධි අංකුර රෝපණය කිරීමත් පිළිබඳ ව ය.[4] ඒ හැර මෙම

ක්ෂත්‍රිය නායකයින් පිළිබඳ ව වැඩි විස්තරයක් සඳහන් නො කරයි. එහෙත් මෙම ක්ෂත්‍රිය ප්‍රධානීන් පිළිබඳ විස්තර බෝවත්තේගල සෙල්ලිපිවලින් ද,[5] කුසලාන්කන්ද සෙල්ලිපියෙන් ද[6] කොටාදැමූහෙල සෙල්ලිපියෙන් ද[7] අනාවරණය වෙයි. එහෙත් ආර්ය ජනාවාස පිහිටුවීමේ මිථ්‍යාවේ එරී සිටින්නන්ට විජය පැමිණීමට පෙර අනුරාධපුරයට සමගාමී ව රෝහණ ප්‍රදේශයේ ද ස්වදේශික ජනාවාස තිබූ බව ද ඒවායේ දියුණු සංස්කෘතියකට හිමිකම් කී ජනතාවක් සිටි බවට ද ඇති සාධක පෙනෙන්නේ නැත. ඉතිහාසය පිළිබඳ මහාචාර්යවරයකු වන ලක්ෂ්මන් එස්. පෙරේරා මහතා ඒ පිළිබඳව කරන පැහැදිලි කිරීම මෙසේ ය. "ප්‍රාග්-ඓතිහාසික යුගය පිළිබඳව ප්‍රමාණවත් පර්යේෂණ පවත්වා නැති නමුදු ඓතිහාසික යුගයේ දී එහි කොටසක වැදි ගෝත්‍රිකයන් විසූ බව හෙළි වී තිබේ."[8] විජය ප්‍රමුඛ ආර්යයන් ගේ ජනාවාස පැතිරීමේ මිථ්‍යාවේ සිටින්නකු ඓතිහාසික යුගයේ රෝහණයේ සිටියේ වැද්දන් යැ යි කීම පුදුමයට කරුණක් නො වේ. ලංකාවට විජය පැමිණෙන විට මෙහි සිටියේ යක්ෂ හා නාග ගෝත්‍රිකයන් ය යි කියන්නේ ද එම ඉතිහාසඥයින් ම ය. එහෙත් මේ කියන ආර්යයන් පැමිණීමට කලින් බුදුරජාණන් වහන්සේ ගෙන් ධර්මය අසා එය අවබෝධ කරගැනීමට සමත් වූයේ රෝහණ ශදේශයට ම අයත් වූ 'දීඝවාපිය' වැව් සදා (තවත් වාරි කර්මාන්ත ප්‍රදේශයේ තිබෙන්නට ඇතත් ඒ පිළිබඳ විස්තර සඳහන්ව නැත.) කෘෂි කර්මාන්තයේ යෙදුණේ ද, රාජ්‍ය පාලන තන්ත්‍රයක් පවත්වාගෙන ගියේ ද, අනුරාධපුරයේ පැවති ආගමික උත්සවවලට සහභාගී වූයේ ද මේ කියන 'වැද්දන්' ද යන්න සොයා බැලිය යුතු ව ඇත. දේවානම් පියතිස්ස රජු දවස සිදු වූ ශ්‍රී මහා බෝධි රෝපණ මංගල්‍යයට චන්දන ග්‍රාම ක්ෂත්‍රියයන් ද, කතරගම ක්ෂත්‍රියයන් ද සහභාගී වූ බවක් ඔවුන් අෂ්ට ඵල බෝධි අංකුර රැගෙන තම ප්‍රදේශවලට ගොස් ඒවා රෝපණය කර වැඳුම් පිදුම් කළ බවත් වංසකතාව කියයි.[9] එය සත්‍යයක් ලෙස පිළිගන්නේ නම් ඔවුන් ද ඉහත කී වැද්දන්ගේ පරපුරට අයත් විය යුතු ය. මන්ද ඇතැම් ඉතිහාසඥයින් පිළිගන්නා ආකාරයට රෝහණ ප්‍රදේශය 'ආර්ය ජනාවාස' කළ පුරෝගාමියා වන මහානාග මේ වන විට රෝහණයට පැමිණ නොසිටි බැවිණි. මෙම "වැදිකතාව" කෙසේ වෙතත් විජය පැමිණීමට පෙර මෙරට සිටි දියුණු සංස්කෘතියක් හිමි ව සිටි ජනතාව රෝහණ ප්‍රදේශයේ ද ව්‍යාප්ත ව විසූ බව

පිළිගැනීමට සිදු වේ. අනුරාධපුරයේ සිදු වූ විශිෂ්ටතම උත්සවයට කතරගම හා චන්දන ගම ක්ෂත්‍රියයන් කැඳවන්නට ඇත්තේ ඔවුන් රෝහණයේ සිටි ප්‍රබල නායකයන් නිසා විය යුතු ය. ඒ අනුව රෝහණයේ සිටි මෙම නායකයින් ගේ තත්ත්වය දෙවානම් පියතිස්ස රජතුමා පිළිගෙන තිබුණු බව තහවුරු වෙයි. දේවානම් පියතිස්ස රජු ගේ කාලයේ කතරගම හා චන්දනගම ක්ෂත්‍රියයන් සිටි බව වංශකතාවලින් ඒ කාලවකවානුවේ කතරගම දසබෑයන් නම් පාලනකරියක් වූ බව ධාතු වංශය හා සෙල්ලිපිවලිනුත් තහවුරු වෙයි. කතරගම හා චන්දනගාම ක්ෂත්‍රියයන් ද දසවන රජවරුන් ද පණ්ඩුකාභය පරපුරට අයත් ස්වදේශිකයින් බව නිසැක ව ම කිව හැකි ය.

ඔවුන් රාජ්‍ය පාලනයේ මහා හැකියාවක් ඇති මෙරටට ම ආවේණික වූ වාරිමාර්ග තාක්ෂණය යොදගනිමින් කෘෂිකර්මාන්තය කළ දියුණු සංස්කෘතිකයකට උරුමකම් කියූ පිරිසක් බව නිසැක ව ම කිව හැකි ය. ඔවුහු මෙරට රාජ්‍යතාන්ත්‍රික කාර්යවල දී මෙන් ම සංස්කෘතික කටයුතුවල දී ද අනුරාධපුර ප්‍රධාන පාලකයින්ට සහාය වූහ. ඉන්දීය ආක්‍රමණික විජය ගේ ඥාති පරපුරට විරුද්ධ ව පණ්ඩුකාභය කළ මහ සටනට රෝහණ ප්‍රදේශයේ ස්වදේශීය ජනතාව නොමඳ සහායක් දක්වූහ. එකල රෝහණ ප්‍රදේශයට අයත් ව තිබූ දීඝවාපියේ හා ගෝණ ග්‍රාමයේ පදිංචි වූවන් මෙම සටනට බලවත් සහයෝගයක් දුන්හ.[10] ආරම්භක අවස්ථාවේ පණ්ඩුකාභය යුද පුහුණුව ලැබුවේත් හමුදා සංවිධාන කළේත් රෝහණ ප්‍රදේශයේ හෝ එයට ආසන්න ප්‍රාදේශයක ය. ඉහත සඳහන් කළ පරිදි ශ්‍රී මහා බෝධි මංගල්‍යයට එහි විසූවෝ සහභාගී වූහ.

මහාවංසය කියන පරිදි අනුරාධපුරයෙන් පලා-යන මහානාග යුවරජු ගේ බිසවට දරුවකු ලැබෙන්නේ "යටාල විහාරයේ දී ය"[11] පසු කලෙක 'යටාලතිස්ස' නමින් ප්‍රකට වන්නේ මේ දරුවා ය. මහාවංසයේ එන එම විස්තරය අනුව ඒ වන විට රෝහණ ප්‍රදේශයේ ආගමික විහාරස්ථාන තිබූ බව පෙනේ. වංශකතා කියන පරිදි බුදුරජාණන් වහන්සේ රෝහණ ප්‍රදේශයේ ස්ථාන කිහිපයකට ද වැඩම කළ බව පෙනේ.[12] බුදු බණ ඇසූ රෝහණ ප්‍රදේශයේ වැසියන්

බුදු දහම වැළඳගෙන විහාරස්ථාන සාදවා බුදු දහම සුරකින්නට ඇත. 'යටාල විහාරය' ඒ ගොඩනැගූ විහාරවලින් එකක් විය හැකි ය. මේ ප්‍රදේශවාසීන් ශ්‍රී මහා බෝධි රෝපණ මංගල්‍යයට සහභාගි වන්නට ඇත්තේ ද ඒ දහැමි සිතුවිලි පෙරදැරි කරගෙන විය යුතු යි. වංශකථාවලත් ශිලාලේඛනවලත් රෝහණ ප්‍රදේශයේ මුල් යුගයේ සිටි ජනප්‍රධානීන් හඳුන්වා ඇත්තේ ක්ෂත්‍රිය යන අභිධානයෙනි. එය ද බෞද්ධ සංස්කෘතියට නෑකම් කියන්නකි. දීඝනිකායේ පාටික වග්ගයේ අග්ගඤ්ඤ සූත්‍රයේ "ක්ෂත්‍රිය" යනු කෙත්වලට අධිපති වීය යන්නත්, අනුන් සතුටු කරෙති'යි යන්නත් සඳහන් වේ.[13] එබැවින් ඓතිහාසික සාක්ෂිවලින් ම තහවුරු වන රෝහණ ප්‍රදේශයේ මේ නායකයින් දියුණු මිනිස් සමාජයක නායකයින් වන්නට ඇත.

දුටුගැමුණු රජු ගේ මුතුන්මිත්තන් ශාක්‍ය වංශික යැ යි නම් කළ විජය රජුට ඥාතිත්වයෙන් ඈඳීමට යෑම නිසා රෝහණයේ ඒ මුල් යුගයේ සිටි මේ ක්ෂත්‍රිය නායකයින් ගැන සත්‍ය තොරතුරු වැළලී ගොස් ඇත. වංශකථාවලට අනුව රෝහණ ප්‍රදේශයේ රජ පරපුරක් ඇති වන්නේ මහානාග යුවරජු මාගමට පැමිණීමක් සමග යි. දුටුගැමුණු රජ පරපුර ආරම්භ වන්නේ මේ මහානාග රජු ගෙනි. මහාවංසයේ එන විස්තර අනුව මහානාග රජුගේ පරපුර පැවතෙන්නේ මෙසේ ය. මහානාග ගෙන් පසු ව ඔහු පුත් යටාලතිස්ස ද ඔහු ගෙන් පසු ඔහු පුත් ගෝඨාභය ද රජ වෙයි. කාවන්තිස්ස ගෝඨාභය ගේ පුතු වන අතර, දුටුගැමුණු කාවන්තිස්ස ගේ පුතාය.[14] මහාවංසයේ එන මෙම පරම්පරා විස්තරය බෝලාන සෙල්ලිපියේ එන තොරතුරුවලින් තහවුරු වේ. එහි සඳහන් වන ආකාරයට මහානාග ගේ පුත් යටාලතිස්ස බව ද ගෝඨාභය යටාලතිස්ස ගේ පුතා බව ද කාවන්තිස්ස කෝඨාභය ගේ පුතකු බව ද සනාථ වේ.[15] කුසලාන කන්ද ශිලාලිපියේ යටාල තිස්ස ගෝඨාභය ගේ සොහොවුරකු මිස පියා නොවන බව සඳහන් වේ යැයි මහාචාර්ය පරණවිතාන වරෙක කියාසිටියේ ය.[16] එහෙත් ඔහු මහාවංසයේ තොරතුරුවලින් සනාථ වන බෝලාන ශිලා ලිපියේ ඇති විස්තර නිවැරදි බව පිළිගත්තේ ය. මහාවංස කතුවරයා මහානාග විජය පරපුරට අයත් අයකු ලෙස සම්බන්ධ කර ඇති මුත් අප විසින් පෙන්වා දී ඇති පරිදි පණ්ඩුකාභය විජය පරපුරට අයත් නොවන ස්වදේශික කුමාරයකු ලෙස සලකන විට පණ්ඩුකාභය

ගේ මුණුබුරකු වන මහානාග ද සැබවින් ම දේශීය කුමාරයෙක් වන්නේ ය. ඒ අනුව දුටුගැමුණු රජු ගේ පිය පරම්පරාව නිරායාසයෙන් ම ස්වදේශික මූලයකට අයත් වේ. එපමණක් නො ව එම පරම්පරාවේ පියවරුන් කරගෙන ඇති විවාහ ගැන සලකා බලන විට ද ඔවුන් නිසාත් ස්වදේශීය ජනමූලයන්ට තව දුරටත් සමීප වී ඇති බව පෙනේ. ධාතුවංශයේ කාවන්තිස්ස පුවතේ උප්පත්ති කථාවේ එන විස්තරයක් අනුව කාවන්තිස්ස රජු ගේ මව චණ්ඩාල ස්ත්‍රියක් බව කියැවේ.[17] ඒ අනුව දසබෑ රජුන් ගේ සෑහෙන පිරිසක් ඝාතනය කොට වංසකතා කියන පරිදි ම මහජන උදහසට ලක් වූ කාවන්තිස්ස ගේ පියා වූ ගෝඨාභයගේ බිසව වී ඇත්තේ 'චණ්ඩාල' ස්ත්‍රියකි. චණ්ඩාල නම යෙදුව ද සැබවින් ම ගෝඨාභයගේ බිසව රෝහණ ප්‍රදේශයේ දේශීය කාන්තාවක් විය හැකි ය. මෙම ලිපියේ පසු ව විස්තර කරනු ලබන රෝහණ ප්‍රදේශයේ දේශීය ක්ෂත්‍රිය නායකයන් වන දසබෑ රජවරුන් ගෙන් පිරිසක් විනාශ කිරීම නිසා උදහසට ලක් වූ ගෝඨාභය රජු රෝහණ ප්‍රදේශයේ කාන්තාවක් විවාහ කරගෙන එම විරෝධතාව සමනය කරගැනීමට උත්සාහ කළා විය හැකි ය. ධාතුවංශය සඳහන් කරන පරිදි දසබෑ රජවරුන් මැරීම නිසා ජනතාව ගෙන් මතු ව ආ විරෝධය සමනය කරගැනීමට ගෝඨාභය විසින් "මහවැලි ගඟ එගොඩ විහාර පන්සියයක් හා මෙගොඩ විහාර පන්සියයක්" කරවන ලදී.[18] ගෝඨාභය රජු ගේ මෙම විවාහය අනුව කාවන්තිස්ස රජ අනුරාධපුර දේශීය රජ පරපුරටත් රුහුණේ දේශීය පරම්පරාවකටත් උරුමකම් ලැබී ය.

දුටුගැමුණු රජු ගේ මව් පාර්ශවයේ පාරම්පරික තොරතුරු ඊළඟට විමසා බැලිය යුතු ය. වංසකථාවල මෙන් ම ජනප්‍රවාදවල ද දුටුගැමුණු රජු ගේ මව විහාර මහා දේවිය යි. ඒ පිළිබඳ කිසිදු විවාදයක් නැත. එහෙත් විහාර මහාදේවිය ගේ පිය පරම්පරාව පිළිබඳ වංසකථාවල එන තොරතුරුත් ශිලා ලේඛනවල එන තොරතුරුත් බොහෝ සෙයින් පරස්පර ය. මහාවංසයේ එන තොරතුරු අනුව විහාරමහා දේවිය ගේ පරම්පරාව ගොඩනැගෙන්නේ පහත සඳහන් පරිදි ය. ශ්‍රද්ධා ඇති ඒ රජ හට කැළණි රජු ගේ දුව විහාර දේවී නම් වූ ශ්‍රද්ධා සම්පන්න කුමරියක් මෙහෙසිකා වීය. කල්‍යාණී නගරයෙහි රජ වූ තිස්ස නම් ක්ෂත්‍රියෙක් වී"[19] කැළණිතිස්ස ගේ මව්පියන් ගැන නිශ්චිත සලකුණක් එහි නැති වුව ද මහාවංසයේ එන තවත්

විස්තරයකට සම්බන්ධව සලකා බලන විට මෙම කැළණිතිස්ස උත්තිය රජුගේ මුණුපුරකු ලෙස සැලකීමට ඉඩ තිබේ. "මුත්තා සේ උත්තිය නම් ඇති ඒ කුමරා දේවිය හා සංයෝගයෙන් හටගන්වන ලද කෝප ඇතතේ භයින් එතැනින් පලා ගොස් අන් තැනක විසී ය. එයින් ඒ පෙදෙස ඒ නම් වී. ඒ ආර්ය උත්තිය තෙමේ මේ දේවියට රහස් ලියමන් දී මහණ වෙස් ගත් මිනිසකු යැවී ය."[20] ජනප්‍රවාදවල එන විස්තර හා සාහිත්‍යමය මූලාශ්‍රයවල එන විස්තර අනුව කැලණිතිස්ස ගේ බිසව සමග මිත්‍රසන්තවයක් පවත්වා ඇත්තේ ඔහු ගේ ම සහෝදරයා ය. මහාවංසයේ එන තොරතුරු අනුව මේ සොහොවුරා උත්තිය රජු ගේ මුණුබුරෝ වී නම් කැලණිතිස්ස රජු ද උත්තිය රජු ගේ මුණුබුරකු විය යුතු ය. මහාවංසයට අනුව දේවානම් පියතිස්ස රජුට පසු ව අනුරාධපුරයේ රජ වූයේ උත්තිය රජ ය. ඔහු දේවානම් පියතිස්ස රජු ගේ සොහොවුරු වන අතර මුටසීව රජු ගේ පුත්‍රයා ය. තම බිසව ගේත් සහෝදරයා ගේත් මිත්‍ර සම්බන්ධය නිසා කැලණිතිස්ස රජු ගත් ක්‍රියාමාර්ගයත් ඉන්පසු මුහුද ගොඩගැලීමනිසා විහාරමහා දේවිය නැවක නංවා මුහුදේ පා කිරීමත් එම නැව පාවී ගොස් මාගම ආසන්නයේ වෙරළට ගොඩ ගැසූ පසු කාවන්තිස්ස ඇය විවාහ කර ගැනීමත්, මහාවංසයේත් වංසත්තප්ප කාසිනියේත් අනෙක් බොහෝ සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රයවලත් ජනප්‍රවාදවලත් ජනප්‍රිය කථාවකි.[21] මේ සියලු ම තොරතුරු අනුව කැලණිතිස්ස වර්තමාන කැලණිය ප්‍රදේශයේ රාජ්‍ය පිහිටුවා සිටි බව අනාවරණය වේ. එහෙත් ඒ සඳහා ඇත්තේ මෙම සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රයවල එන විස්තරත් ජනප්‍රවාදවල විස්තරත් පමණි.

ශිලාලේඛනවල එන විස්තර අනුව විහාරමහා දේවිය ගේ පරම්පරාවත් ඔවුන් සිටි ප්‍රදේශයත් එම මූලාශ්‍රයවල එන විස්තරවලට වඩා වෙනස් ය. ශ්‍රී මහා බෝධි රෝපණ මංගල්‍යයට කතරගම හා චන්දන ගාම ක්ෂත්‍රියන් සහභාගී වූ බව මහාවංසය කියයි.[22] එහෙත් මෙම ක්ෂත්‍රියන් කා ගෙන් පැවතෙන්නේ ද යන්න මහාවංසයේ හෝ වෙනත් මූලාශ්‍රයක සඳහන් නො වේ. විජය ගෙන් හා ඔවුන් ගෙන් පැවැතෙන්නන් ගෙන් මෙරට ආර්ය ජනාවාස ආරම්භ වී රටපුරා ජනාවාස ව්‍යාප්ත වූවා යැ යි යන මිථ්‍යාවේ සිටින බොහෝ ඉතිහාසඥයෝ ද ඔවුනගේ මුල් පරම්පරාව ගැන වැඩි විස්තර නොදක්වයි. එහෙත් ඉතිහාසඥයින් සඳහන් කරන පරිදි රුහුණේ

ආර්‍ය ජනාවාස පිහිටුවීමේ ප්‍රමුඛයා වන මහානාග රුහුණට පැමිණෙන විටත් කතරගම ක්ෂත්‍රියන් සිටිය බව පෙනේ.[23] එබැවින් ඔවුන් ද පණ්ඩුකාභය ගේ පරම්පරාවල ස්වදේශිකයින් විය යුතු ය. මහනාග ගේ මුණුබුරා වූ ගෝඨාභය කාලයේ කතරගම ක්ෂත්‍රියන් ගේ ප්‍රධානීන් වූයේ "ගාමිණී" නම් අභිධානයෙන් යුතු ව පාලනය ගෙන ගිය අය ගේ පුතුන් වූ දසබෑ නම් වූ පාලක පිරිසකි. එය ධාතුවංශයේ එන විස්තරවලින් ද සෙල්ලිපි විස්තර වලින් ද තහවුරු වේ.[24] බලය පිළිබඳ ඇති වූ සටනක දී ගෝඨාභය මෙම දසබෑයන් ගේ සොහොවුරන් හයදෙනකු මරා දැමූ බව එම තොරතුරුවල සඳහන් වේ. රටවාසීන් පවා කුපිත කර වූ ගෝඨාභය ගේ මෙම ඝාතනයෙන් කතරගම ක්ෂත්‍රියයන් සියලු දෙනා ම විනාශ වූ බවක් නො පෙනේ. බෝවත්තේගල හා හේනන්ගල සෙල්ලිපි අනුව මෙම දසබෑ රජුන් ගෙන් වැඩුමහල් තැනැත්තා වූ 'සවජෙට' ගේ පුත්‍රයකු 'ධමරජ' යන අභිධානයෙන් යුතු ව පාලනය ගෙන ගිය බව පෙනේ.[25] ගෝඨාභය මහානාග පුරයෙහි රජ කරන අවධියේ ම 'ධමරජ' ද කතරගම ප්‍රදේශයේ පාලනයේ නියුතු වූ බව පෙනේ. බෝවත්තේගල ලිපියේ විස්තර අනුව 'උත්තිය' නමින් දසබෑ සොහොවුරන් අතර රජෙක් විය. මෙම බෝවත්තල සෙල්ලිපිය දසබෑයන් ගේ වැඩිමල් තැනැත්තා වූ 'සවජෙට' ගේ පුත්‍ර 'ධමරජු' ගේ පුත් 'මහතිස' කුමරු විසින් පිහිටුවන ලද බව සටහන් වේ.[26] බෝවත්තේගලට ආසන්නයේ කොටා දැමූහෙල සෙල්ලිපි ගණනාවක් 'ධමරජු' ගේ පුත්‍ර 'මහතිස' ගේ දියණියන් වූ අබිසවෙර නැමැත්තිය විසින් පිහිටුවන ලද බව සඳහන් වේ. මහාචාර්ය සෙනෙරත් පරණවිතාණ මහතා මෙම වංශය මහාවංසයේ සඳහන් කැලණි රාජවංශය ලෙසත් 'අයතිස' මහාවංසයේ සඳහන් කැලණිතිස්ස රජු ගේ බිසව වූත් 'විහාර මහා දේවිය' ලෙසත් හඳුන්වයි. ශිලාලේඛනවලින් තහවුරු වන රෝහණ ප්‍රදේශයේ විසුවන් ලෙස සැලකිය හැකි මෙම පාරම්පරාවේ විස්තර සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රයවල ඇති වර්තමාන කැළණියේ සිටියේ යැ යි ජනකථාවල සඳහන් කැලණිතිස්ස පරම්පරා විස්තරවලට වඩා සත්‍ය ඒවා ලෙස පිළිගත හැකි ය.[27] මෙම විහාර මහා දේවිය පිළිබඳ ව මුල් බැසගෙන ඇති ජනකථාවල විස්තරවලින් බැහැර ව මෙම ශිලාලේඛනවල එන විස්තරවලට අනුකූල ව සලකා බලන විට ඇය කතරගම ක්ෂත්‍රිය පරම්පරාවට අයත් සාමාජිකාවක ලෙස සැලකීම වඩාත් තර්කානුකූල

ය. මහාවංසයේ කැලණිතිස්ස හා විහාර මහා දේවිය පිළිබඳ ව සඳහන් කරන විස්තර ජනප්‍රවාදවල සඳහන් කරුණු හා වෙනත් සාහිත්‍යමය මූලාශ්‍රයවල ඇති කරුණු සම්බන්ධ කර නොගෙන සලකන්නේ නම් එම පරම්පරාව වර්ථමාන කැලණියේ ම සිටින්නට ඇතැ යි පිළිගැනීමට තරම් කරුණු නැත. මහාචාර්ය සෙනරත් පරණවිතාන මහතා විහාර මහා දේවිය නෑකම් කියන මෙම කතරගම ක්ෂත්‍රිය පරම්පරාව ගැන සඳහන් කරන්නේ මෙසේ ය. "කතරගම ක්ෂත්‍රියයන් අනුරපුර රාජවංසයේ ආදිපුරුෂයන් හැටියට පුරාවෘතවල සඳහන් අයගෙන් පැවත එන්නන් බව කිසිම තැනක සඳහන් වී නැත. එහෙත් මේ වංසයේ රජුන් ගේ පෞද්ගලික නම්වලින් හා විරුද නම්වලින්ද ඔවුන් විසින් කරන ලද සෙල්ලිපි භාෂාවෙන් ද, ඒ ලිපිවල ගැබ්ව ඇති සංස්කෘතික ලක්ෂණයන්ගෙන් ද පෙනෙන්නේ අනුරපුර රාජවංසයත් ඔවුනුත් අතර වෙනසක් නොවුනු බවය.[28] මහාචාර්ය පරණවිතානයන් ගේ මෙම විවරණය කතරගම ක්ෂත්‍රියන් කවුරුන්ද යන්නත් විහාර මහා දේවිය කවුරුන් ද යන්නත් ඉතා හොඳින් පැහැදිලි කරන්නෙකි. එබැවින් මහාවංසයත් එයට බොහෝ දුරට අනුගත ව ලියැවුණු වෙනත් සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය අනුවත් ඇතැම් වර්ථමාන ඉතිහාසඥයින් සඳහන් කරන ආකාරය අනුවත් මෙම කතරගම ක්ෂත්‍රිය පරම්පරාව විජය ගෙන් ආරම්භ වී යැ යි සලකන "ආර්ය ජනාවාස කළවුන්ට" අයත් වන්නක් නො වේ. අනුරාධපුරයේ පාලකයින් ගේ පාලන ක්‍රම හා ඇතැම් සංස්කෘතිකාංග අනුගමනය කළා වූ මෙම ක්ෂත්‍රිය පරම්පරාව දේශීය ජනපරම්පරාවක් බව පිළිගැනීමට කිසිදු අපහසුතාවක් නැත. ඔවුන් අනුරාධපුර පරම්පරා දෙකට ම පොදු වූ දේශීය උරුමයන් පැවතීම නිසා විය යුතු ය. මේ අනුව විහාර මහා දේවිය දේශීය ක්ෂත්‍රිය පරම්පරාවට හිමිකම් ඇත්තියෙකි. කාවන්තිස්ස රජු ද දේශීය පරම්පරාවක විශිෂ්ට නායකයකු වන පණ්ඩුකාභය රජු ගේ පරම්පරාවට පිය පසින් ද රෝහණයේ දේශීය පරම්පරාවකට මව් පසින් ද හිමිකම් ඇත්තෙකි. ඒ අනුව මේ දෙදෙනා ගේ වැඩිමල් දරුවා වන අප ඉතිහාසයේ ශ්‍රේෂ්ඨතම රජකු වූ දුටුගැමුණු රජතුමා මහාවංස කථා කරු කියන ලෙසට ශාක්‍ය වංශිකයැයි හංවඩු ගැසුණු එහෙත් පැවැත්මෙන් මංකොල්ල කරුවන් හා අමනයන් පිරිසක් වූ විජය පරම්පරාවට අයත් අයෙකු නොව ශ්‍රේෂ්ඨ දේශීය ක්ෂත්‍රිය පරම්පරා දෙකකට හිමිකම් කියන අයකු බවට පිළිගැනීමට කිසිදු බාධාවක් නැත.

# සටහන්

1. 'විජය අප ගේ පරපුරේ ආරම්භකයා නො වේ.', ඒ.එම්. කරුණාරත්න, 2006 මැයි 03 බදාදා දිවයින අතිරේකය.
2. 'කව්ද මේ පණ්ඩුකාභය', ඒ.එම්. කරුණාරත්න, කලා සඟරාව 61-62 කලාපය, 55-70 පිටු.
3. ම.ව. 22 පරි. 20-59 ගාථා, සිංහල ථූපවංසය, 150 පිට, දීපවංශය.
4. මහාවංසය, ශ්‍රී සුමංගල හිමි හා බටුවන්තුඩාවේ පරිවර්තනය, 19 පරි. 53, 55, 59-61.
5. Ceylon Jurnal of Sience G. Vol II, Pp. 99-100.
6. University of Ceylon Review Vol.
7. Archaeological Survey of Ceylon. Annual Report 1934. 75-78, p. 21.
8. අනුරාධපුර යුගය, අමරදාස ලියනගමගේ, රණවීර ගුණවර්ධන, "රෝහණ රාජ්‍යය", ආචාර්ය ලක්ෂ්මන් එස්. පෙරේරා.
9. ම.ව. 19 පරි. 53-54 ගාථා.
10. අනුරාධපුර යුගය, අමරදාස ලියනගමගේ, රණවීර ගුණවර්ධන, "රෝහණ රාජ්‍යය", ආචාර්ය ලක්ෂ්මන් එස්. පෙරේරා. 93 පිට.
11. මහාවංශය, 22 පරි. 7-8 ගාථා.
12. ම.ව. පරි. 1-76-84 ගාථා.
13. දීඝනිකාය - ජාතිකවග්ගය - අග්ගඤ්ඤ සූත්‍රය - සංක්ෂිප්ත ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා (සිංහල දීඝ සඟිය 279 පිටුව)
14. මහාවංසය 22 පරි. 9-12 ගාථා.
15. University of Ceylon Review Vol. XXI No. 2, p. 115.
16. University of Ceylon Review Vol. XXI No. 2, p. 116.
17. ධාතුවංශය. 23-24 පිටු.
18. ධාතුවංශය. 24 පිටුව.
19. ම.ව. 22 පරි. 12-13 ගාථා.
20. ම.ව. 22 පරි. 13, 14, 15 ගාථා
21. ම.ව. 22 පරි. 16-23 ගාථා, වංශකතාපරිකාසිනී (අකුරැස්සේ අමරවංශ නාහිමි අනුවාදය 337, 228 පිටුව)
22. ම.ව. පරි. 19-53, 54 ගාථා.
23. History of Ceylon Vol I, Part 1, Pp. 145, 146.
24. C.J.S.G. Vol ii, Pp. 175, 176. Bowaththegala.
25. U.C.R. Vol vi, No 04, Pp. 239, 240 (Henangala).
26. C.J.S.G. Vol ii. P-115.
27. A.S.C.A.R. 1934, P. 21-U.C.R. vi. P. 229.
28. History of Ceylon Vol i, Part i, P. 146.

# දේශීය දැනුම කුමක්ද? කුමක් සඳහා ද?

මානවවිද්‍යාඥ පණ්ඩුල ඇඳගම

දේශීය දැනුම පිළිබඳ නව ප්‍රබෝධයක් ඇති මෙවන් යුගයක දීර්ඝ ඉතිහාසයක් ඇති විශිෂ්ට දේශීය දැනුම් සම්භාරයක් ම උරුම කොටගත් අප වැනි ජාතියක් එහි ප්‍රගතිය උදෙසා පෙරමුණ ගතයුතු වුව ද මෙතෙක් ඒ පිළිබඳ දක්වා ඇත්තේ දැඩි උදාසීනභාවයක් බව කණගාටුවෙන් යුතු ව සඳහන් කිරීමට සිදු වී ඇත. එවන් වටාපිටාවක දේශීය දැනුම් පිළිබඳ යම් යම් නිශ්චිත අරමුණක් ඇති ව විවිධ ක්ෂේත්‍රවලින් දේශීය දැනුම් සම්භාරය කරළියට ගෙන ඒමට අපමණ වෙහෙසක් ගෙන තිබෙනු දැකීම අප වැන්නන් තුළ ඇති කරවන්නේ බලවත් සතුටකි. එහෙයින් දේශීය දැනුම් පිළිබඳ මෙම දායකත්වය සපයන්නේ ඒ පිළිබඳ උනන්දුවන අයට බලවත් යුතුකමක් ඉටු කරන හැඟීමෙනි.

අන් ඕනෑ ම විෂයක් පිළිබඳ කෙරෙන අධ්‍යයනයක දී මෙන් මෙහි දී ද අප විසින් ප්‍රථමයෙන් කළ යුතු ව ඇත්තේ දේශීය දැනුම (INDIGENOUS KNOWLEDGE) පිළිබඳ යථා පරිදි නිර්වචන කිරීමකි. බැලූ බැල්මට දේශීය දැනුම යන්න ඉතා සරල ලෙස පෙනුණ ද ඊට අද ආරෝපණය කොට ඇති ගැඹුරු වැදගත්කම සලකන විට පැහැදිලි නිර්වචන කිරීමක් අවශ්‍ය වන්නේ අප සියලු දෙනා ම එක ම අර්ථ දැක්වීමක් මගින් එක ම දෙයක් පිළිබඳ කථා කරනු සහතික කිරීම පිණිස ය. දේශීය දැනුම ගැන කථා කිරීමේ දී දේශීය යනු විශේෂණ පදයක් බව ඉතා පැහැදිලිය. එහෙයින් මුලින් ම දැනුම පිළිබඳ නිර්වචනයක් සොයා බැලිය යුතු ව ඇති බව පිළිගනිමු.

දැනුම (KNOWLEDGE) යනු යමක් පිළිබඳ කෙනකු සතු අවබෝධය යනුවෙන් ඉතා සරල ව හැඳින්විය හැකි ය. එම අවබෝධය තම අත්දැකීම් තුළින් හෝ යම් අධ්‍යාපන මාර්ගයක් තුළින් හෝ ලැබුවා විය හැකි ය.. හෙළ වදන් අර්ථ දැක්වීමේ දී අපට නුහුරු පරිසරයකට අවශ්‍ය පරිදි සැකසුණු ඉංග්‍රීසි වචන සමග සංසන්දනය කිරීම කිසි සේත් අනුමත නොකරන මුත් බොහෝ දෙනා එයට හුරුපුරුදු ව ඇති බැවින් අකැමැත්තෙන් වුව ද එය ම කිරීමට මට ද සිදු වී ඇත. Oxford Advanced Learner's Dictionary (1996) යෙහි KNOWLEDGE යන්නට දී ඇති අර්ථ කථනය මීට ඉතා ම ආසන්න විග්‍රහය ලෙස සලකමි. එහි සඳහන් වන්නේ the fact, information, understanding and skills that a person has acquired through experience or education යන්න යි. එසේ ලබන අවබෝධය හුදෙක් යම් දෙයක හැඩරුව හා ගති ස්වභාවය සමග පමණක් බැඳුණු සරල දෙයක් නො වේ. එහි ක්‍රියාකාරිත්වය, ක්‍රියාකාරිත්වයට අවශ්‍ය වන පසුතලය, ඵලවිපාක, ක්‍රමවේදය ආදී සියල්ල ඇතුළත් ගැඹුරු තොරතුරු සම්භාරයක් ඊට අඩංගු වනු ඇත. එහෙයින් එම දැනුම අංග සම්පූර්ණ පුළුල් එකක් ලෙස සැලකීමට නම් එය "යමක් පිළිබඳ මිනිසුන් විසින් පොදුවේ උරුම කරගනු ලබන සංවිධානාත්මක තොරතුරු සමූහයක්" ලෙස විග්‍රහ කළ හැකිය. (an organized body of information shared by people in,a particular field-Oxford 1996) මෙලෙස යම් සමාජයක් විසින් විවිධ අංශ පිළිබඳ ව ලබා ඇති දැනුම් සමූහයක් වේ නම් එය එකී සමාජයට ආවේණික වූ දැනුම් සම්භාරය ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. WISDOM යනු ඊට දිය හැකි ආසන්න ම සමාන ඉංග්‍රීසි වචනය වේ. ඥාන සම්භාරය ලෙසින් ද හැඳින්වෙන දැනුම් සම්භාරය තුළ ඒ සමාජය විසින් සමස්ත ජීවිතය හැඩගසා ගැනීමේ දී භාවිතා කරනු ලබන මාර්ගෝපදේශයන් සියල්ල ඇතුළත් වී ඇති බව අවධාරණය කළ යුතු ය. (practical sagacity applied for the guidance of life as a whole - Colins English Dictionary 1972) ජීවන දෘෂ්ටිය නමින් හඳුන්වන්නේ එය යි. එසේ සලකන විට දැනුම යනු යමක් පිළිබඳ හුදු අවබෝධය ම නො වේ. ඒ අවබෝධය ඔස්සේ සමූහයකට තම ජීවන දර්ශනය ද ගොඩ නැඟීමට ආධාර උපකාර වන ගැඹුරු සංවිධානාත්මක දැනුම් සම්භාරයක් ම ඒ මගින් ධ්වනිත කරවන බව අවධාරණය කළ යුතු ය. හැම විට ම එකී සමූහයක ගේ

අනන්‍යතාවය රැඳී ඇත්තේ ද මෙම ජීවන දෘෂ්ටිය තුළය.

යම් සමාජයක් හෝ සමූහයක් සතු දැනුම් සම්භාරය නැති නම් ඥාන සම්භාරය තුළින් විනිවිද දැකිය හැකි එකී ජීවන දෘෂ්ටියට අනන්‍යතා ගුණය ලබාදෙනු ලබන්නේ කවුරුන් විසින් ද කෙසේ ද යනු විමසන විට අපට දේශීය දැනුම යන යෙදුමෙහි දේශීය යන විශේෂණ පදයේ අතිශය වටිනාකම කැපීපෙනෙනු ඇත. එහෙයින් දේශීය යනු විශේෂණය වූව ද ප්‍රධාන පදය පමණට ම නොඑසේ නම් ඊටත් වඩා වැඩි වටිනාකමක් අන්තර්ගත වූ යෙදුමක් බව අවිවාදයෙන් පිළිගත යුතු ය. අප දැනුම පිළිබඳ කථා කරන්නේ දැනුම නිසා ම නො වේ. එය දේශීය දැනුම වශයෙන් හැඳින්වෙන නිසා ය. අද ලොව පුරා විශේෂ අවධානයට යොමු වී ඇත්තේ දැනුම ම නො වේ. දේශීය වූ දැනුම ය. එහෙයින් ද දේශීය යන්නට ඉතා වැදගත් තැනක් හිමි වන බව පිළිගත යුතු ව ඇත.

දේශීය (INDIGENOUS) යනුවෙන් මෙහි දී විශේෂණ කොට දක්වන්නේ යම් දේශයකට, ප්‍රදේශයකට සමූහයකට ස්වභාවයෙන් ම අයත් බව පෙන්වීමටය (Local). ඉන් අදහස් කරන්නේ සෑම සමූහයකට ම, ප්‍රදේශයකට ම, දේශයකට ම ඊට විශේෂ වූ ආවේණික වූ දැනුම් සම්භාරයක් ඇති බව ය. මෙය අවබෝධ කොට ගැනීමට අප විසින් කළ යුතු වන්නේ කුඩා දිවයිනක් වූ අපේ ම රටේ විවිධ පැතිවලින් පැමිණි අපේ හිතමිතුරන් අතර දක්නට ලැබෙන භාෂාව, සිරිත් විරිත්, ගති පැවතුම් ආදී කොටගත් විවිධාකාර වූ වෙනස්කම් පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීම පමණි. එකී විවිධත්වය අප විස්මයට පත් කරවන සුළු බව පෙනෙනු ඇත. එසේ නම් අප විවිධ රටවල් විවිධ ප්‍රදේශ විවිධ ජාතීන් ගැන සැලකීමේ දී ඊටත් වඩා වෙනස්කම් දැකීම පුදුම විය යුතු ද? එහෙයින් දේශීය දැනුමට අද විශේෂ වැදගත්කමක් හිමි වී ඇත්තේ ඇයි ද යන්නට පිළිතුරු ලබාගැනීමෙන් දේශීය දැනුමට දේශීය ගුණය හා ලක්ෂණ ලබාදීමට හේතුකාරක වී ඇති කරුණු හා සාධක විමසා බැලීමට හැකි වනු ඇත.

අද මුළු ලොව ම බරපතළ සංවර්ධන ප්‍රශ්න රාශියකට ම මැදි ව ඇත. ආයෝජනය කරනු ලබන මහා ධනස්කන්ධයට සරිලන

වර්ධනයක් නොමැති වීමේ හේතුවෙන් අතකින් දරිද්‍රතාව වැඩි වෙමින් මනුෂ්‍ය සංහතියේ පැවැත්ම පිළිබඳ ප්‍රශ්නය උග්‍ර වෙමින් ඇත. අනෙක් අතට සම්පත් විනාශයක් සිදු වනු දැකිය හැකි ය. ඒ සියල්ල සමඟ මහා පරිමාණයේ පරිසර ප්‍රශ්න ඉස්මතුවෙමින් ඇත. විද්‍යාව හා තාක්ෂණය සීඝ්‍රයෙන් දියුණු වනු දක්නට හැකි වුව ද ඒ මගින් ලොව මනුෂ්‍ය වර්ගයා මුහුණ දෙමින් ඇති ප්‍රශ්න විසඳනු වෙනුවට ඒවා තව තවත් උග්‍ර වනු දැකිය හැකි ය. අසීමිත ලෙසින් සම්පත් වැය කරමින් කෙරෙන මෙම ඊනියා සංවර්ධන ක්‍රියාවලියන් විසින් අපේක්ෂිත ප්‍රතිපල නොගෙනනවා පමණක් නො ව ලොව පවත්නා සම්පත්වල සීමිත බව නොවටහාගෙන ක්‍රියා කරන සෙයක් දැකිය හැකි ය. එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස අනාගත ලෝකය උග්‍ර සම්පත් ඌනතාවකට ගොදුරු වන තත්ත්වයකට පත් ව ඇත. මහා පරිමාණයේ යන්ත්‍ර සූත්‍ර, රසායනික ද්‍රව්‍ය භාවිතය හේතු කොටගෙන අතකින් ස්වාභාවික පරිසරය ම විකෘති කරනු ලබන අතර අනෙක් අතින් ඒවා ම සංස්කෘතික පරිසරයේ සෝදුපාළුවට ද හේතු වෙමින් ඇත. ගහ කොළ සතා සිව්පාවා, වායු ගෝලය, ජල සම්පත, පස ආදී සියල්ල ම දූෂණය වෙමින් විනාශයට පත් වන අතර ම මිනිසා මිනිස් ගුණධර්මවලින් පිරිහී ඇනකොටා ගැනීම, යුද වැදීම, තිරශ්චීන ගති පැවතුම්වලට ඇබ්බැහි වෙමින් සිටී.

අද අන්තිම මොහොතේ දී හෝ විපරීත තත්ත්වය වටහාගත් ලොව ම ඊට හේතු සෙවීමේ දී ඔරොත්තු නොදෙන අනුචිත තාක්ෂණය, රසායන භාවිතය, අධි පරිභෝජනය, නාස්තිය අපතේ දැමීම ආදී කොටගත් සාධක රාශියක් ම උද්ගත වී ඇති තත්ත්වයට වගකිව යුතු ය යි හඳුනාගනු ලැබ ඇත. තත්ත්වය පාලනය කොට යම් පමණකට සමතුලිත භාවයක් ඇති කිරීමට ඇති ඒකායන මාර්ගය ලෙසින් සරල තාක්ෂණය, අරපිරිමැස්ම, ප්‍රතිභාවිතය, ප්‍රතිචක්‍රියකරණය ආදී කොටගත් ක්‍රියාමාර්ග හඳුනාගත්තා පමණක් නො ව ඒවා ක්‍රියාවේ යෙදවීම වෙනුවෙන් පූර්ණ අවධානය යොමු කරමින් ඇත. ඒ සඳහා ඉතා යෝග්‍ය ම නිවැරදි මග ලෙසින් ඔවුන් විසින් පෙන්වා දෙනු ලැබ ඇත්තේ ඒ ඒ දේශයට විශේෂිත වූ දේශීය දැනුම් සම්භාරය උපයෝගී කොටගැනීම ය. ඔරොත්තු දිය හැකි කල් පවත්නා සංවර්ධනයක් සඳහා ඒ ඒ දේශයට නිසි මග පෙන්වීම කරනු ලබන්නේ

ඒ ඒ දේශයට ආවේණික වූ දේශීය දැනුම පමණක් බව ප්‍රමාද වී හෝ ලෝකයා විසින් අවබෝධ කොටගනු ලැබීමත් සමග අද දේශීය දැනුම් සම්භාරය වැදගත්කමින් කරළියට පැමිණ ඇත.

මෙසේ කරළියට පැමිණ ඇති යම් දැනුමක් දැනුම් සම්භාරයක් ඊට දේශීය ගුණය හා ලක්ෂණ ලබන්නේ කෙසේද? මේ පිළිබඳ නිවැරදි අවබෝධයක් ලබාගැනීමෙන් එකී දේශීය දැනුම ඉතා උචිත ම දැනුම වන්නේ ඇයි ද යන්නට ද පිළිතුරු ලබාගත හැකි වනු ඇත. සෑම ප්‍රදේශයකට ම, දේශයකට ම ජාතියකට ම අනන්‍ය වූ ස්වාභාවික පරිසරයක් ඇත. ඒ ඒ ප්‍රදේශවල ජන සමූහයා ගේ ජීවන ක්‍රමය, ජීවන පැවැත්ම, ජීවන දර්ශනය ඇතුළත් සංස්කෘතික පරිසරය හැඩගස්වනු ලබන්නේ ප්‍රධාන කොට එකී ස්වාභාවික පරිසර සාධක මත බව ඉතා ප්‍රත්‍යක්ෂ කරුණකි. අප ජීවත් වන වටපිටාවේ භූගෝලීය හා දේශගුණික සාධක අපේ ජීවිත ගොඩනැංවීමෙහිලා අතිශයින් බලපෑම් කරන සාධක වන අතර ම ආගමික දෘෂ්ටීන් හා බාහිර සම්බන්ධතා එකී ජීවන රටාවන් ඔපමට්ටම් කිරීමට හේතු වන සාධක ලෙස නිසැක ව හඳුනාගත හැකි ය. මෙකී සාධක සියල්ල ඒ ඒ ප්‍රදේශ හෝ දේශවලට විශේෂිත වන බැවින් ඒවා ඇසුරෙන් ගොඩනැංවෙන ජීවන දෘෂ්ටීන් විශේෂණ ලක්ෂණ ගැනීම නිරායාශයෙන් ම සිදු වනු දැකිය හැකිය. දේශීය දැනුම් යනු එසේ යම් ජාතියක, සමූහයක, ජීවන දෘෂ්ටිය බිහි කිරීමෙහි ලා උපකාරී වන සාධක ලෙස සැලකූ විට දේශීය දැනුම යනු ඒ ඒ දේශයේ ආවේණිකත්වය පිළිබිඹු කරන කැටපතක් ලෙස ගිණිය හැකි ය. දේශීය දැනුම ඒ ඒ දේශයේ ස්වාභාවික පරිසරය හා සංස්කෘතික පරිසරයේ සාධකවලට ගැළපෙන පරිදි ජීවිත හැඩ ගසාගැනීමට ගන්නා උත්සහායේ ප්‍රතිඵලය ලෙස නිගමනය කළ හැකි ය. එබැවින් ඒ ඒ දේශයේ සංවර්ධනයට අතිශයින් ගැළපෙන ජනතාවට සමීපතම උචිත ම මග එකී දේශීය දැනුම් ඔස්සේ වැටී ඇති බවට අද ලෝකයා විසින් පිළිගනු ලැබ තිබීම එකී සත්‍යය හැමදා ඇදහූ අපට නම් අරුමයක් විය නොහැකි ය.

කෙනකුගේ ස්වාභාවික පරිසරය හා මිනිසා ගේ මැදිහත්වීමත් සමග ඉන් හටගැනෙන සංස්කෘතික පරිසරය අනුව ඊට වඩාත් ම

උචිත ලෙස ජීවිත හැඩ ගැසෙන බව මනා ව අවබෝධ කොටගැනීමට උදාහරණ කිහිපයක් වුව සලකාබැලීම ප්‍රමාණවත් වනු ඇත. මේ කුඩා දිවයිනේ ම නුවරඑළිය ප්‍රදේශයේ ගේ දොර, ඇඳුම් පැළඳුම්, ගහ කොළ ආදිය ගැන සිතා බලන්න. අනතුරු ව අනුරාධපුර, පොළොන්නරුව හෝ හම්බන්තොට ප්‍රදේශ සමග ඒවා සංසන්දනය කරන්න. එක් තැනක අධික ශීතලයට ඔරොත්තු දෙන පරිදි හැඩ ගැසී ඇත. අප පවා මෙකී ස්ථාන දෙක වෙත ගමනක් බිමතක් යාමට සැලසුම් කිරීමේ දී රැස් කරන අවශ්‍යතා ඒ අනුව වෙනස් වන බව මෙනෙහි කරන්න. කෑම්බීම් ගැන වුව ද සලකා බලන්න. ඒ ඒ ප්‍රදේශවල බහුල ව දක්නට ඇති දේට අප හුරු වෙනවා පමණක් නො වේ. එම ප්‍රදේශවල තත්ත්වයන්ට අනුරූප වන ලෙස එහි කෑම් බීම් ද සැකසී ඇති බව වැටහීයනු ඇත. ඒ නිසා ම කොළඹ ප්‍රදේශයේ අය තේ යනු අමුත්තන්ට දිය හැකි උසස් ම පානයක් කොට සැලකුව ද අනුරාධපුරයට ගිය විට පොල්පලා, බෙලිමල්, රණවරා වැනි බීමකින් සංග්‍රහ ලැබීම පුදුමයක් නොවන්නේ එහි ඉහළින් ම සැලකෙන්නේ ප්‍රදේශයට අනුරූප වූ අවශ්‍ය වූ බීම වර්ගයක් වන නිසා ය. සාහිත්‍ය නිර්මාණයක් බිහි කිරීමේ දී වුව ද මෙම වෙනස මනා ව දක්නට ලැබෙනු ඇත. මෙම කුඩා දිවයින තුළ තත්ත්වය එසේ වන විට විවිධ ඍතු විපර්යාසයන් ආදි වෙනස්කම්වලින් ගහන ලෝකයේ විවිධ රටවල දක්නට හැකි විවිධාකර හැඩගැසීම් කෙතරම් විය හැකිදැයි සිතාගත හැකි වනු ඇත. අධික සීත හිම තුළ වසන එස්කිමෝවරුන් ගේ ඇඳුම් පැලඳුම් ගෙවල් දොරවල් හා කාන්තාර බඳු අප්‍රිකානු ප්‍රදේශවල ගෙවල් දොරවල් ඇඳුම් පැලඳුම් කෙතරම් එකිනෙකට වෙනස් දැ යි සිතා-බැලීමෙන් මෙය මොනවට ප්‍රත්‍යක්ෂ වනු ඇත. පරිසරයට අනුගත ව ජීවිත හැඩගසාගැනීමට ගන්නා උත්සාහයේ ප්‍රතිඵලය දේශීය දැනුම් සම්භාරය බව මේ අනුව නිගමනය කළ හැකි වේ.

දේශීය දැනුම් සම්භාරය අද ලොව පුරා දැඩි අවධානයට යොමු වෙමින් තිරසාර සංවර්ධනයට ඉතා උචිත ම ඔරොත්තු දෙන යෝග්‍යතම ක්‍රමවේදය වශයෙන් පිළිගෙන ඇත්තේ ඇයි ද යි දැන් අපට පැහැදිලි ය. ඒ නිසා ම අප වැනි දියුණු වෙමින් පවත්නා රටවල දේශීය දැනුම් සම්භාරය කරළියට ගෙන ඒමට දැඩි අවශ්‍යතාවක්

ඇති කරන පසුබිම අපේ අවධානයට ලක් කළ යුතු ය. අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රයේ ඒ පිළිබඳ උනන්දුව හා සැලකිල්ල දක්වන්නේ නම් බෙහෙවින් අගේ කටයුත්තේ එහෙයිනි. මිනිසා සමාජයට හැඩගස්වනු ලබන්නේ අධ්‍යාපනය විසින් ය යි පිළිගැනෙන බැවින් අධ්‍යාපනය ඔස්සේ ඒ ඒ ප්‍රදේශ තුළ, දේශයන් තුළ සමූහයක් තුළ ආවේණික දැනුම් ඉස්මතු කොටගෙන ඒවා හැකිතාක් දුරට භාවිතයට ගැනීමට යොමු කරවීම එහි අත්‍යවශ්‍ය කාර්යභාරයක් ලෙස පිළිගැනීම සාධාරණ ය. අධ්‍යාපනය සමාජ ප්‍රගමනයේ වාහකයා වේ. එහෙයින් දරුවන් තුළ මුල් අවදියේ සිට මේවා පිළිබඳ කුහුල ඇතිකිරීම, දැනුම සොයායාමට පෙළඹවීම, ඒවා යාවත්කාලීන කිරීමට අත්හදාබැලීම්වලට යොමු කිරීම ඒවා තුළින් නව නිර්මාණ බිහිකිරීම ආදිය අරමුණු කොටගත් අධ්‍යාපන ක්‍රමයක අත්‍යවශ්‍යතාව දැන් බුර බුරා පැනනැගෙමින් ඇත. අධිරාජ්‍යවාදීන් විසින් ඔවුන්ගේ අවශ්‍යතා ඉටු කරවාගැනීම සඳහා මිෂනාරීන් ගේ රාමුව තුළ හැඩගසන ලද විනාශකාරී අධ්‍යාපන ක්‍රමය පැලැස්තර දමමින් තව දුරටත් ඉදිරියට ගෙන යා නොහැකි බරවා කකුලක් බවට පත් වී තිබුණේ මීට වසර පණහකට ඉහත දී සිට ය. එහෙයින් ප්‍රමාද වී හෝ එය වහා ම මුළුමණින් ම ඉවත දැමිය යුතු ව ඇත. එම අභියෝගයට මුහුණ දීමට අධ්‍යාපනය හැසිරවීමේ වගකීම දරන උදාර සේවාවක යෙදී සිටින සියලු දෙනා මේ පිළිබඳ නව ප්‍රබෝධයකින් දැඩි උනන්දුවකින් විශේෂ කැපවීමකින් කටයුතු කරනු දැකීම කාගේත් අපේක්ෂාව වනු ඇත. ඒ සඳහා සමස්ත ගුරු පරපුර ම දැනුවත් භාවයෙන් සන්නද්ධ කරවීමට නොපමාව පියවර ගත යුතු යුගයක අප ජීවත් වන බව අමතක නොකළ යුතු ය.

දේශීය දැනුම පිළිබඳ දැනුවත්භාවය ලැබීමට ගුරුභවතුන් හට සුවිශාල වෙහෙසක් දැරීමට අවශ්‍ය නොවන බව මගේ විශ්වාසය යි. ඉහතින් දක්වූ දේශීය දැනුම අර්ථකථනයෙන් ලැබූ අවබෝධය ඔස්සේ තම වටා පිටාවේ දෛනික ජීවිතයේ සිදු වන කුදු මහත් සියලු කටයුතු දෙස මෙතෙක් නොහෙළූ දැඩි විමසිලිභාවයකින් හා ගවේෂණාත්මක භාවයකින් බලන්නට උත්සහා ගනු ලබන්නේ නම් ඒවා තුළින් විනිවිද දැකිය හැකි දැනුම් සම්භාරය අවබෝධ වනු ඇත. අපේ සිරිත් විරිත් වත් පිළිවෙත් ඇදහිලි විශ්වාස ගැන මොහොතක්

සිත් යොමු කොට බලන්න. අපේ සියළු මංගල කටයුතු ශුභ නැකැත් වේලාවක් අනුව සිදු කරනු ලබයි. විශ්වයේ විවිධ ග්‍රහයන් මිහි මත ජීවීන් කෙරෙහි අතිශයින් බලපෑම් කරන බව අද විද්‍යාත්මක ව ඔප්පු වී ඇත. සඳ මෝරන කාලය වන විට මානසික රෝගීන් ගේ රෝගී තත්ත්වය උත්සන්න වන බවක් මෙන් ම ගැබිණියන් දරු ප්‍රසූත කිරීමේ ප්‍රවණතාව වැඩි වන බවක් අපේ විශ්වාස අතර වේ. අද මෙය විද්‍යාත්මක ව නිවැරදි බව සනාථ වීමෙන් ඔප්පු වන්නේ ද අපේ දැනුම් සම්භාරයේ නිවැරදිභාවය ම ය. එසේ නම් ශුභ නැකත් වේලාව සැකසීමේ දී කරනු ලබන්නේ මෙසේ බලපෑම් කරන විවිධ ග්‍රහයන් ගේ අනිසි බලපෑම් අවම කරන මොහොත ගණින් බලා කටයුතුවල යෙදීමට අපම පෙළඹවීම බව පෙනී යයි. ඒ අනුව ඈත එපිට කාලයේ සිට අප විශ්වයේ විවිධ ග්‍රහයන් ගේ ගති ස්වභාවය ගැන දැන සිටි බවක් නොපෙන්වයි ද? බෝවන ලෙඩ දුකක් ඇති වූ විට කොහොඹ, දෙහි, අඹ අතු ගේ දෙරකඩ හෝ ඉදිකඩේ එල්ලීම අපේ සිරිතක් වීය. කිසි විටකත් ඒ සඳහා කොස් අත්තක් හෝ හබරල අත්තක් එල්ලුවේ නැත. දෙවියන් ගේ ලෙඩ ය යි හඳුන්වා එසේ කොළ අතු එල්ලීමෙන් දෙවියන්ට භාරහාර යාඥා කිරීම සංකේත වූහ යි සැලකුව ද අද කොහොඹ, අඹ, දෙහි වැනි ශාක සතු රෝගකාරක විෂබීජ නාශක ශක්තිය විද්‍යාත්මක ව පිළිගෙන ඇති බැවින් එදා අප දේශීයයන් සතු වූ මෙම විද්‍යාත්මක දැනුම නිවැරදි බව නොවැටහේ ද? අනෙක් අතට ඒ මගින් සංනිවේදන කරන ලද පණිවුඩය ගැන සලකන විට එය මාහැඟි සංනිවේදන මාධ්‍යයක් වූ හැටි නො සලකා සිටිය නොහැකි ය. එහෙයින් මේ සියල්ල ඔස්සේ අපේ දේශීය දැනුම් සම්භාරය සොයා යාම කිසිවකුට අපහසු නොවනු ඇත. කළ යුතු වන්නේ ඒ ඒ අංශවල කෙරෙන කියන දෑ පිළිබඳ වඩා ගැඹුරෙන් විද්‍යාත්මක ව ගවේෂණශීලී ව සොයාබැලීම පමණි.

අපේ ජීවන දෘෂ්ටිය ගැන මොහොතකට සිතාබලමු. මේ ලොව කිසිදු මැවුම්කරුවකුගේ නිර්මාණයක් නොව දීර්ඝකාලීන පරිණාමයක ප්‍රතිඵලයක් බවත් එහි සියලු ජීවීන් එක සමාන අයිතියක් ඇති ස්වභාව ධර්මයේ කොටස්කාරයන් බවත් එහෙයින් ඒ සියල්ලේ සමතුලිත සහජීවනය ලෝකයා ගේ යහපැවැත්මට අත්‍යවශ්‍ය සාධකය බවත් අපේ පිළිගැනීම වේ. විශ්වය පිළිබඳ අපේ සංකල්පය එය වේ.

ආකාරයෙන් ම ලොව අනෙක් සියලු දේ මිනිසා ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා මවනු ලැබ ඇතැ යි සලකා ඒ සියල්ල අපේ භුක්තිය සඳහා යොදගැනීම අපට උරුම හැදියාවෙන් අනුදැන වදළ දෙයක් නො වේ. මැවුම්කාර දෙවියකු පිළිබඳ මතය නිර්මාණය කරනු ලැබූ බටහිර දිග රටවල ම ශීඝ්‍ර දියුණුවකට පත් ව ඇති විද්‍යාව විසින් අද මනාව ඔප්පු ඇත්තේ ද අපට ආවේණික සංකල්පය නිවැරදි බව ය. එනම්, ඔවුන් ගේ විශ්වාසය සාවද්‍ය බව ය. බුදුදහම විසින් පෝෂණය කරනු ලැබූ කෘෂිකාර්මික ජීවන රටාවකට හැඩ ගැසුණු හෙළ හැදියාවේ උරුම කරුවන් වූ අප අද දක්වා ම මිනිසා ගහ කොළ සතා සිව්පාවා සමාන බවින් යුත් වටිනා ජීවින් ලෙස සලකනු ලබති. එහෙයින් ආගමික වතාවත්වලින් පසු පින් අනුමෝදනා කිරීමේ දී සියලු සත්ත්වයන් නිදුක් වේවා, නීරෝගී වේවා, සුවපත් වේවා යි පැතීමට තරම් අපි කාරුණික වී සිටිමු. අප සත්ත්ව කරුණාව දක්වූවන් මිස මානව දයාව කරපින්නා ගත් අය නොවූයේ එහෙයිනි. මානව හිතවාදය යනු බටහිර සංකල්පයකි. අනුබුදු මිහිඳු මහරහතන් වහන්සේ දේවානම් පියතිස්ස රජු දහමට පහදවාගත් පසු දෙන ලද අනුශාසනා අතර "මහරජ, මේ මහ පොළොව ගගනේ සරන සියොතුන් හා පොළොවේ සරන සතාසිව්පාවාට ද මිනිසාට සමාන අයිතියක් ඇත. ඔබ එහි හිමිකරුවා නොව ආරක්ෂකයා පමණි" යයි අනුශාසනාව මුල්තැනක් ගනී. මෙය අද සලකා බැලිය යුත්තේ ලොව ජෛව විවිධත්වය ආරක්ෂා කොට ගැනීමේ අවශ්‍යතාව ජගත් ප්‍රජාව ම විසින් අවබෝධ කොටගෙන ඇත්තේ විසිවැනි සියවසේ අග දශකයේ දී පමණක් බව සනාථ කරන ජෛව විවිධත්වය පිළිබඳ විශ්ව ප්‍රඥප්තියත් සමග සංසන්දනය කිරීමෙනි. එද සිට රැකගෙන එන අපේ දැනුම් සම්භාරයේ සදකාලික ගුණය මැනවින් ඔප්පු කරන කදිම අවස්ථාවකි මෙය.

ගහ කොළ සතා සිව්පාවා පිළිබඳ අපේ ඒ ආකල්ප හා සංකල්ප හුදු මත වාදයන් ලෙස පමණක් රැකුණා නො වේ. ඒවා අප ජීවිතය හා බද්ධ කොටගනිමින් රැකගත් අයුරු අපේ විවිධ ක්‍රියාවලියන් තුළින් දැකිය හැකිය. බුදුන් වහන්සේ විසින් ගිහි ජීවිත හැඩගසා ගැනීමට අනුදැන වදළ අවම කරුණු පහ වූ පන්සිල්හි පළමු සිල් පදය පරපණ නැසීම වළක්වාලීම සඳහා ය. වෙසක් පොහොයේ සිට

පොසොන් පොහොය දක්වා කාලය තුළ පැවැත්වූ බලු කපුටු දනය වැදගත් සත් ක්‍රියාවක් විය. ගොවිපළේ හානිදයක සතා සිව්පාවා මරාදැමීම වෙනුවට හැමවිට ම අනුගමනය කළේ ශබ්ද උපදවා බිය කොට පළවා හැරීමේ භෝග ආරක්ෂණ ක්‍රමය යි. ඒ බව දිය හොල්මන හුළං හොල්මන, වකය, හුලංනාව, පඹයා ආදි කොටගත් ගොවිපළේ ආරක්ෂක උපක්‍රමවලින් මනා ව ප්‍රත්‍යක්ෂවනු ඇත. කුඹුරු යායේ කැලයට ආසන්න ලියැද්ද 'කුරුළුපාළුව' යයි නම් කොට වෙන් කරන ලද්දේ සතුනට ඇති දයාවෙනි. පළතුරු ගසක මුදුන් අතුවල පල නෙළීමෙන් වැළකුණේ සතුනට ආහාර කොටස වෙන් කිරීමට ය. සත්ව රෝග විශේෂඥ දැනුම් ඇති රජවරුන් සිටි මෙරට සතුනට පවා රෝහල් ඉදිකිරීමේ උදුර පිළිවෙතක් පෙර රජදරුවන් විසින් අනුගමනය කිරීමෙන් වාර්තා ද පිහිටුවා ඇත. සතුන් මැරීම තහනම් කරමින් රාජ නියෝග පැනවීමට තරම් රජවරුන් සතුන් හට කරුණාව දක්වා ඇත. හෙළ ජනතාව ගමන් බිමන්වල දී කෑම ගැනීමේ දී ඉතිරි වන දෙයක් සතුනට කෑමට හැකි වන පරිදි ප්‍රවේශමෙන් තැබීමට තරම් විශේෂ උනන්දුවක් දැක්වූයේ ද කෑමට පෙර පළමු බත් පිඩ සතුන් වෙනුවෙන් වෙන් කරනු ලැබුවේ ද ඔවුන් ගේ සත්ත්ව කරුණා මහිමය නිසා ම ය. එහෙයින් අද අන්‍ය ලෝකයා විසින් අවබෝධ කොටගැනීමට වෙර මහන්සි ගන්නා දැනුම් සම්භාරය අප විසින් වසර දෙදහස් පන්සියයක් තිස්සේ උරුම කොටගෙන ක්‍රියාත්මක කරන ලද බවත් බටහිරකරණය නිසා ම අද අපට ඒවා එකින් එක අහිමි වෙමින් ඇති බවත් මැනවින් ප්‍රත්‍යක්ෂ වනු ඇත.

දේශීය දැනුම් සම්භාරය සොයායාමේ දී යා යුතු ඉසව් මේවා ය යි කිසිවිටක සීමා කොට දැක්විය නොහැකි බව ඉහත සඳහන් කළ සිරිත් විරිත් ජීවන දෘෂ්ටිය ආදි කොට ගත් අද්‍රව්‍යමය අංශ තුළින් පවා මතු කොටගත හැකි අප්‍රමාණ වූ දැනුම් මගින් මොනවට පෙන්නුම් කරයි. ජනතාව ගේ ජීවනය සැලසූ ගොවිතැන ඇතුළු විවිධ කර්මාන්ත කලාශිල්ප සියල්ල තුළ ද මෙම දැනුම් සම්භාරයන් අපමණවත් දැකිය හැකි ය. ගොවිතැනේ විවිධාකාර වූ ක්‍රියාවලියන් තුළින් විනිවිද දැකිය හැකි අදට ද උපයෝගී කොටගත හැකි දැනුම් එමට ය. දේශීය ගොවියා අස්වැන්න නෙළාගත් පසු කෙතක් දින ගණනාක් ගෙවී යන්නට හැර වක්කඩ බැඳ වතුර පුරවා කිහිප දිනක් තිබෙන්නට

හරින ලදී. මෙම කාලය තුළ ජල මතුපිට හරිත වර්ණ පටලයක් දක්නට ලැබිණි. එදා හෙළ ගොවියා සූර්ය රශ්මිය සතු ශක්තිය (නයිට්‍රජන්) හඳුනාගෙන එය ම කෙතේ සරු බව වැඩි කිරීමට යොදගත් විද්‍යාත්මක ක්‍රමයක් ක්‍රියාත්මක කළ බවක් මේ තුළින් අපට විද්‍යමාන වේ. අනෙක් අතට කෙතේ ඉපනැල්ල දිරාපත් වී පොහොර බවට පත්වීම ද පස බුරුල් වීම ද මේ මගින් සිදුවිය. එදා අපේ මුතුන් මිත්තන් විසින් සරුකරන ලද්දේ පස මිස අස්වැන්න නොවන බව මේ හැම ක්‍රියාවකින් ම මනාව සනාථ කරනු ලබයි. ලියැද්දේ ඇල කැපීම, වක්කඩ පිහිටුවීම, වී පැල කොට ඉසීම, වල්පැල නැසීමට ප්‍රායෝගික ක්‍රම යොදගැනීම ආදී සියල්ල තුළ දේශය දැනුම ගැබ් වී ඇති අතර ඒවා සියල්ල විද්‍යාත්මක ව නිවැරදි බව සනාථ වී ඇත. සස්‍ය මාරුව, බහු භෝග වගාව, එක ම කාල සටහනකට ගොවිතැන් කිරීමෙන් සම්පත් අරපිරිමැස්ම හා භෝග ආරක්ෂා කිරීම වැනි අද විද්‍යාත්මක ගොවිතැන් ක්‍රම සියල්ල හෙළ ගොවියා හොඳින් දැන ක්‍රියාත්මක කරන ලද ඒවා වීය. අද පරිසර අංශයේ බලවත් අවධානය යොමු වී ඇති එක් ක්‍රමවේදයක් වී ඇත්තේ ගොවිතැනේ දී රසායනික භාවිතය අවම කොට ජෛව තාක්ෂණය යොදගැනීමෙන් වගා ආරක්ෂා කරන අතර ම පරිසරය රැකගැනීමට අවශේෂ ලෝකයාට මහා භාස්කමක් වී ඇති මෙම දැනුම් සම්භාරය ඈත අතීතයේ සිට අප දේශීය දැනුම් තුළ ගැබ් වී තිබූ අයුරු අද දක්වා ගොයමට හානිකර කීටයන් හා සත්ත්වයන් ගොදුරු කරගන්නා බස්සන් බකමූණන් හා කුරුල්ලන් හට පහසුවෙන් වසා සිටීමට ආධාරවන ලියදි මැද පොල්පිති වැනි දේ සිටුවීම තුළින් පෙන්නුම් කරයි. එහෙයින් ගොවි චක්‍රයේ ආරම්භයේ සිට අළුත් සහල් මංගල්‍යය දක්වා දහසකුත් එකක් ක්‍රියාවලිය තුළ අසීමිත වැදගත්කමින් යුත් අදට ද ඉතා යෝග්‍ය වූ විද්‍යාත්මක බවින් කිසිදු අඩුවක් නැති දේශීය දැනුම් සම්භාරයක් ම ගැබ් වී ඇති බව ප්‍රදර්ශනය කෙරෙයි.

අනෙක් අතට මුළු ලොව ම මවිත කරවන සුළු දේශීය දැනුම් සම්භාරයක් ප්‍රදර්ශනය කරනු ලැබ ඇත්තේ අපේ වාරි තාක්ෂණය තුළිනි. වසර දෙදහස් පන්සියයක් තිස්සේ දේශීය ජනතාව විසින් ම දේශීය තත්ත්වයන් විසින් නිර්ණය කරනු ලබන පරිදි දේශීය අවශ්‍යතාවන්ට සරිලන අන්දමින් දියුණු කරනු ලැබ ඇති දේශීය වාරි

තාක්ෂණ දැනුම් සම්භාරය මුළුමණින් ම අපේ ම ය යි කිව හැකි අදට ද තාමත් හොඳින් ගැළපෙන අද්විතීය ජයග්‍රහණයක් ලෙස මුළු ලොව ම විද්වතුන් ගේ පැසසුමට ද ලක් ව ඇත. කුඩා ග්‍රාමීය වැවේ සිට මහා සයුර වැනි සුවිශාල ජලාශයන් දක්වා වූ ජලය ගබඩා කර තබන ක්‍රමවේදය, ගබඩා කරන ලද ජලය අවශ්‍ය පරිදි කෙත් වතු තරා ගෙන යාමට සකසන ලද ඇලවේලි පද්ධතිය, ජලාශයවල ජල සැපයුම වැඩිකිරීම සඳහා අපතේ ගලායන ගංගා ජලය යොදගැනීම පිණිස ගංගා හරස් කිරීම, ජලාශයවලින් පාලනයකින් යුතු ව ක්‍රමානුකූල ව ජලය මුදහැරීමට යොදන ලද සොරොව්ව හා බිසෝ කොටුව, මහා ජලාශයන් ගේ ජල රළ බලය හේතුවෙන් වැකන්ද විනාශ වීම වැළැක්වීමට යොදන ලද රැළපනාව වැනි උපක්‍රම ඇතුළු සියලු අංශවලින් සනාථ කොට ඇත්තේ අතිවිශාල විද්‍යා දැනුම් සම්භාරයක් හෙළයන් සතු වූ බවය. එය හුදෙක් ජලපාලනය හෝ ජලකළමණාකරණය පිළිබඳ දැනුමක් පමණක් නො වී ය. භූවිෂමතා, මානක විද්‍යා, සමෝච්ච රේඛා, කාලගුණික සාධක ආදි වශයෙන් වූ විවිධ ක්ෂේත්‍රයන්හි විහිදුණු, ඒ එකිනෙක අංශවල ඒකාබද්ධ හා අන්තර් ක්‍රියාකාරිත්වය පිළිබඳව ද ගැබ් වූ නිවැරදි දැනුම් සම්භාරයක් ම වූ බව නිසැක ලෙසට ප්‍රදර්ශනය කෙරේ. මෙකී දැනුම් සම්භාරයේ නිවැරදි විද්‍යාත්මක බවත් අදට ද ගැළපෙන බවත් මනා ව ඔප්පු කරන සාධක නූතනයේ විදේශික ඉංජිනේරුවරුන් විසින් ම සොයාගත් අන්දම එක් අතකින් දෛවයේ සරදමක් දැ යි සිතෙන තරම් ය. මාදුරුඔය නම් ජලාශය ඉදිරිකිරීමේ දී නූතන සියලු තාක්ෂණික ආධාරකයන් ගේ සහාය ලැබ සැලසුම් කරන ලද වැකන්ද ඉපැරණි වැකන්ද මත ම පිහිටීමත් සොරොව්ව යෝජිත වූ තැන ම ඉපැරණි බිසෝ කොටුව හමු වීමත් සැම දෙන ම විස්මයට පත් කරවන සුළු විය. කලා වැවේ සිට අනුරාධපුර දක්වා ජලය ගෙන යාමේ යෝධ ඇල සැකසීමේ දී දක්වා ඇති අතිවිශිෂ්ට කුශලතාවන්, පරාක්‍රම සමුද්‍ර වැනි සුවිශාල ජලාශයන් ඉදිකිරීමේ දී පොළොව මට්ටම් ගැනීම හා මානික කටයුතු කිරීම්වල දී දක්වා ඇති අපූර්වතා සියල්ල එවන් විශිෂ්ට දැනුම් සම්භාරයක් සතු වූ හෙළයන්ට එතරම් ප්‍රශ්නයක් නොවන්නට ඇතැ යි පිළිගැනීමට හැම දෙනාට අද සිදු ව ඇත.

මෙසේ සලකන කල හෙළ සමාජයේ සෑම සියලු අංශයකින් ම සැඟවී ගිය අප්‍රමාණ වූ විශිෂ්ට දේශීය දැනුම් සම්භාරයන් මතු කොට ගත හැකි බව ඒ පිළිබඳව අවංක ව, නිවැරදි ව, විමර්ශන නුවණින් සොයා බලන ඕනෑ ම අයකුට ප්‍රත්‍යක්ෂ වනු ඇත. එහෙත් අවාසනාවකට මෙන් අධිරාජ්‍යවාදීන් ගේ හා මිෂනාරින් ගේ අවශ්‍යතා සපුරාලීම සඳහා සකසන ලද අධ්‍යාපන ක්‍රමයකින් එවැන්නෝ බිහි කරනු නොලැබෙත්. දේශීය වූ සියල්ල පිළිකුල් කිරීමට පොළඹවන වහල් මානසිකත්වයක් ගොඩ නගන විනාශකාරි යටත්විජිතවාදී අධ්‍යාපන කෝවක් තුළින් බිහි කරනු ලැබ ඇති නූතන ගුරු සිසු සියලු පරම්පරාවන් වෙතින් තම දේශය, තම ජාතිය, තම උරුමයන් පිළිබඳ ආදරය, දැනුම, හැඟීම විනාශ කරවා ඔවුන් විදේශීයකරණයට ලක් කොට ඇත. ඒ හේතුවෙන් දේශීය දැනුම පිළිබඳ ඔවුන් ගේ උනන්දුව, හැඟීම හෝ ඇගයීම දුරින් දුරු කොටගෙන ඇත. එහෙයින් ඒවා පිළිබඳ ගැඹුරින් සොයාබලනු තබා කුහුලක් හෝ දනවන බවක් ප්‍රදර්ශනය නො කරයි. එය එසේ නොවූයේ නම් එදිනෙදා අත්‍යවශ්‍ය අංගයන් ලෙස තම තමන් සලකන ආහාර හා බැඳි දේශීය සූපශාස්ත්‍ර විධික්‍රම ගැන හෝ සොයාබැලීමක් නො කොට විදේශීය දේට ම ඇබ්බැහි වෙමින් අතකින් දේශීය සම්පත් අපතේ යවමින් අනෙක් අතින් ජීවන වියදම දැරිය නොහැකි ය යි මොර දෙමින් සමාජයේ කිසිදු කොටසක් උද්ඝෝෂණ නොකරනවා නියත ය. තමන් ජීවත් වන ප්‍රදේශයේ පරිසරයට ඔරොත්තු නොදෙන ගේ දොර තනා ගෙන ඒ තුළ සැපක් සතුටක් විඳිනු වෙනුවට දුකක් අසහනයක් නොවිඳිනු ඇත. අවශ්‍ය දෑ තේරුම් ගත නොහැකි ව අනවශ්‍ය දෑම ගේ දොර පුරවා තබාගනිමින් හරසුන් බොල් මිනිසුන් ගේ ගති ස්වභාවය ප්‍රදර්ශනය නොකරනු ඇත. සදාතනික ගුණයෙන් යුත් වටිනා සාරධර්ම ඉවත ලා ගැඹුරු හර පද්ධතීන් නොසලකා හැර අන්ධානුකරණයෙන් විදේශීයකරණයට ලක් ව අනුචිත බොල් ගතිපැවතුම් වැළඳගෙන පුහු ඇගයීම් කරපින්නා ගෙන ජීවිත විනාශයට පත් නොකර ගන්නවා ඇත. අප සමාජය තුළ පමණක් නො ව සමස්ත ලෝකය පුරා සිදු වෙමින් ඇති භයංකර සමාජ අසංවිධානය, දෙදරුම් කෑම, පිරිහීම මහා ඛේදවාචකයක් බවට ඔඩු දිවීමත් සමග දැන් දේශීය දැනුම් සම්භාරයේ අගය, ඵල ප්‍රයෝජනය, ශක්තිය පිළිබඳ හැම ම අවදිමත් වී ඇති සැටියක් පෙනෙන බැවින් අප නොපමා ව ඉන් ප්‍රයෝජන

ගත යුතු ය. ඒ අපේ ශුභ සිද්ධිය පමණක් නො ව ලොව සියලු සත වෙත පැතිරුනු දයාවෙන් ඔවුන් ගේ යහපත ද සැලසීම සඳහා අපේ උදර දැනුම් සම්භාරය කරළියට ගෙන ලොවට ම දයාද කරවීමෙනි.

මෙම සත්කාර්යයෙහි දී විශේෂයෙන් අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රය හා බැඳී කටයුතු කරන අය මෙහි ඇති බැවින් ඒ අංශයෙහි ලා ගොඩනැංවුණු අපේ දේශීය දැනුම් සම්භාරය පිළිබඳ ව කෙටියෙන් හෝ සලකාබැලීම කාලෝචිත ය යි සලකමි. අද භාවිතය අනුව අධ්‍යාපනයෙහි අරමුණු, පරමාර්ථ, හා ක්‍රමවේදය ගැන අපි හොඳින් ම දනිමු. එහෙත් ඒවා ඒ හැටියෙන් ම ක්‍රියාත්මක වේ ද යනු අප තුළ ඇත්තේ බලවත් සැකයකි. විශේෂයෙන් අප රට ගැන සලකන විට අපට අපේ ම අවශ්‍යතා අනුව හැඩගැසුණු අපේ ම ය යි කිව හැකි අධ්‍යාපන ක්‍රමයක් ඇද්ද යනු බරපතළ ලෙස සලකා බැලිය යුතු කාලීන වැදගත් ප්‍රශ්නයකි. අප විසින් මේ තාක් කරනු ලැබ ඇත්තේ අධිරාජ්‍යවාදීන් විසින් තමන් ගේ හා මිෂනාරින් ගේ අවශ්‍යතා හා අරමුණු ඉටු කරගැනීම සඳහා මිෂනාරින් ලවා සකස් කොටගන්නා ලද අධ්‍යාපන ක්‍රමයට අණ්ඩ හා පැලැස්තර දමමින් බරවා කකුලක් කර තබා ගත්තාක් මෙන් නොසිඳා නොකඩවා පවත්වාගෙන එනු ලබනවා මිස අන් කිසිවක් ඇද්ද යි සිතා බැලීම සුදුසු ය.

අධිරාජ්‍යවාදීන්ට අවශ්‍ය වූයේ තම අධිපතිවාදය තර්ජනයකින් තොර ව ගෙන යාම පහසු කරවනු වස් ප්‍රභූ පන්තියට සියලු වරප්‍රසාද ලබාදෙමින් තම පාලනයේ පහළ ස්තරවල අවශ්‍යතා ඉටුකිරීම සඳහා අවශ්‍ය වූ ලිපිකරු කම්කරු පිරිස් පොදුජන කොටස් තුළින් බිහි කොට ඔවුන් පමණක් නො ව රට ම සුරාකමින් වැජඹෙන්නට ය. එහෙයින් විදේශීය වූ ඔවුන් ගේ භාෂාව, සංස්කෘතිය, සිතුම් පැතුම් රටාව සමාජය පුරා වපුරා දේශීය වූ සියල්ල පිළිකුලින් යුතු ව ප්‍රතික්ෂේප කරන වහල් චින්තනයක් අධ්‍යාපනය තුළින් බිහි කිරීම ය. මිෂනාරීන්ට අවශ්‍ය වූයේ එවන් මානසිකත්වයක් ඇති පිරිස් සියල්ල තම ආගමට හරවාගැනීම ය. අධ්‍යාපනය මේ සඳහා ඉතා සූක්ෂ්ම ලෙස යොදගත් අන්දම පිළිබඳ ව අප විසින් අමුතුවෙන් අටුවා ටීකා සැපයීමට උත්සහා නොගත්තාට ඉංග්‍රීසි පාලකයින් ගේ ලිපි ලේඛන ඊට කදිම සාක්ෂි සපයයි. ප්‍රථම ඉංග්‍රීසි ආණ්ඩුකාරවරයා

වූ ෆ්‍රෙඩ්‍රික් නෝර්ත් සිය ලේඛනයක ලන්දේසීන් විසින් එකී අරමුණ කරා ගිය අන්දම සඳහන් කරන්නේ "ලන්දේශීන් ගේ සැලැස්මට අනුව නිශ්ශබ්ද ව ස්ථිර ව ක්‍රියාකරගෙන ගියේ (නම්) මුළු සිංහල ජාතිය ම කලක දී ක්‍රිස්තු භක්තිකයන් වන බව පිළිගැනීමට ප්‍රමාණවත් කරුණු ඇති බව" පෙන්වා දෙමිනි. ඒ මග ම තමන් ද ගන්නා බවට ශපථ කරමින් නෝර්ත් පවසා ඇත්තේ "අධ්‍යාපනයෙන් හා නිලතලවලින් එංගලන්තය හා සම්බන්ධකම් දක්වන ලේ උරුමයෙන් මේ රටේ ප්‍රධාන ස්වදේශික පවුල් හා නෑකමක් ඇති ඉංග්‍රීසි රජයට හිතවත්කමක් දක්වන පුද්ගලයන් පිරිසක් බිහි කිරීම නව අධ්‍යාපනයේ අරමුණ" බව යි. ඉන්දියාවේ දී මැකෝලි සාමි විසින් මීටත් වඩා ඍජු හා පැහැදිලි ලෙස තම අධ්‍යාපන ප්‍රතිපත්ති මගින් ඉන්දියානුවන් ඉංග්‍රීසි පන්තියක් බවට පත් කිරීමේ නින්දිත වැඩ පිළිවෙළ ප්‍රකාශ කරනු ලැබ ඇති අන්දම් දැන් ඉතා ප්‍රසිද්ධ කරුණකි. මෙම අධම ප්‍රතිපත්තිවල ප්‍රතිඵලයක් ලෙස දේශීය වූ සියල්ල පිළිකුල් කළ නරුම පිරිසක් මෙරටට බිහි වී ඇති අයුරු එදා අපට සිටි දේශප්‍රේමී විද්වතකු වූ ආනන්ද කුමාරස්වාමි සූරීන් විසින් වේදනාවෙන් යුතු ව සිය මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා නැමැති ග්‍රන්ථයේ මොනවට පෙන්වා දී ඇත. අද දක්වා ම සිදුවෙමින් ඇත්තේ ද මෙම ඛේදජනක ක්‍රියාවලිය ම නො වේ ද යි දැන් අප සැම ම සිතා බැලිය යුතු ව ඇත.

අධ්‍යාපනය හා බැඳි දේශීය දැනුම් සම්භාරය ගැන සලකන විට අපේ ම වූ අධ්‍යාපනයේ පරමාර්ථ මොනවා ද යි නිශ්චිත ව අවබෝධ කොටගෙන ඒවා සාක්ෂාත් කරගැනීම සඳහා යොදගනු ලැබූ ක්‍රමවේදය කුමක් ද යි හඳුනාගැනීම අවශ්‍ය වේ. අපේ ඈත ඉතිහාසය නිවැරදි ව හැදෑරීමට අපොහොසත් වූ යටත් විජිත කෝවෙන් බිහි වූ උගතුන් ය යි කියා ගන්නා පිරිස් අධ්‍යාපනය යනු බටහිරින් ලැබුණු මහානර්ඝ සම්පතක් ය යි සලකා දේශීය අධ්‍යාපන ක්‍රමවේදය මුළුමණින් ම අමතක කොටදමා විදේශීය දේට ම වැඳුම් පිදුම් කිරීමට හුරු පුරුදු වී සිටිති. එවැන්නන් ගේ ඇස් කන් පමණක් නො ව නැණස ද පාදගැනීමට උපකාරී වන වැදගත් ඓතිහාසික කරුණු සම්භාරයක් ම අපවත් වී වදාළ පූජ්‍යපාද බද්දේගම විමලවංශ අනුනායක මාහිමියන් විසින් උන්වහන්සේ ගේ පැරණි ලංකාවේ ගිහි අධ්‍යාපනය නම් කෘතියෙන් ලබා දී ඇති බව කෘතගුණවේදී ව

සඳහන් කළ යුතු ය. දේශීය අධ්‍යාපනයේ මුඛ්‍ය පරමාර්ථය වූයේ ශික්ෂණය ලබාදීම බව අමතක නොකළ යුතු ය. ඒ දරුවකු සමාජයට වැඩදායක සාමාජිකයකු ලෙස හැඩගැස්වීම සඳහා අවශ්‍ය වූ මූලික පුහුණුව ලබාදීම ය. එය මුලින් ම ආරම්භ කරනු ලබන්නේ දෙමාපියන් විසිනි. ඒ ගෙදර දී ම ය. එහෙයින් මුල් ම පාසල ගෙදර වූ අතර මුල් ගුරුවරු වූවෝ දෙමාපියෝය. අවවාදයෙන් මෙන් ම ආදර්ශයෙන් ද ඒ පුහුණුව දෙමාපියන් විසින් කරනු ලැබුවේ හොඳ සිරිත් පුහුණු කිරීම, ක්‍රියාශීලී බව දියුණු කිරීම, කුශලතා ඉස්මතු කරගැනීමට අවකාශ සැලසීම ආදී මාර්ගවලිනි. ගෙදරදොර කටයුතුවල දී ගොවිතැන් ආදී කර්මාන්තවල දී දරුවන් අත් උදව්කාරයන් ලෙස සහාය කරගැනීමෙන් ඉහුම් පිහුම් මැහුම් ගෙතුම් වියමන් සඳහා ගැහැණු දරුවන් කුඩා කල සිට ම හුරු වූයේත් ගොවිතැන් කලා ශිල්පවලට පිරිමි දරුවන් යොමු වූයේත් මේ අයුරිනි. දරුවන් සමග වෙහෙර විහාර ස්ථානයට, නෑදෑ හිතවතුන් බැහැ දැකීමට යෑමෙන් ඔවුනට ආගමික ආභාසය නොඅඩුව ලැබුණු අතර තම නෑදෑ හිතවතුන් හඳුනාගෙන ඔවුන් සම සුහද ව සහජීවනයෙන් ජීවත් වීමට අවශ්‍ය පසුබිම සකස් කරන ලදී. සමාජය නැමැති පාසල වෙත ඔවුන් යොමු කිරීමේ මෙම ක්‍රියාවලිය තුළ පැරණි අධ්‍යාපනයේ ශක්ති සම්පන්න පදනම විනිවිද දැකිය හැකි ය.

ගෙදර පාසලේ දී දෙමාපිය නැමැති දෙගුරුන් ගේ උපදේශකත්වය ඇරඹුණේ ළදරු වියේ සිට ම ය. දරුවන් නැළවීමේ දී මෙන් ම දරුවන් වෙත පිය සෙනෙහස ලබාදීමේ දී දෙමාපියන් දරුවන් වෙත උදර පෝෂණය පමණක් නො ව නැණස ද පෝෂණය කළේ රස ගී, කථා, තේරවිලි ආදිය කියාදෙමින් ඒ ඔස්සේ අපමණවත් දැනුම් සම්භාරයක් කුඩා කල සිට ම ලබාදෙමිනි. දරුවන්ට ගෙමිදුල ක්‍රීඩාපිටියක් කර ගනිමින් අසල්වැසි දරුවන් සමග ක්‍රීඩාවල යෙදීමේ අවකාශය නොමඳව ලබාදුන් දෙමාපියන් ඒවා තුළින් දරුවන් තමන් කියාදුන් සාර ගුණධර්ම ක්‍රියාත්මක කිරීමට ගන්නා අභිංසක උත්සහායන් දෙස බලා විශාල තෘප්තියක් වින්දේ ඒ තුළින් ද තම අධ්‍යාපනික වගකීම් ඉටු කළා ය යි යන හැඟීමෙනි. එහි දී දරුවන් තම ශාරීරික කොටස් ව්‍යායාමයේ යෙදවූවා පමණක් නො ව මානසික අභ්‍යාසයෙහි ද යෙදවූ අතර සමගිය, සහජීවනය, ජයපැරදුම දෙක ම

සමසේ භුක්ති විඳීම, නායකත්වය, බෙදාහදා ගෙන කෑම, අරපිරිමැස්ම ආදී වූ ගුණධර්ම ක්‍රියාත්මකව අත්හදා බැලීමට හුරු වූයේ සෙල්ලම් ගෙවල් දැමීම, කෝන් පිට්ටු ඉවීම, වන්දනාවේ යෑම ආදී වූ නොයෙක් ළමා සමූහ ක්‍රීඩා තුළිනි. වැලි, ගල්, පස්, ඇට වර්ග අවට පරිසරයේ ගෙඩි හා ඇට වර්ග ඔවුන් ගේ අහිංසක ක්‍රීඩාවල ආධාරක විය. මේ සියල්ලෙන් අපට කියා දෙන්නේ කුමක් ද? අද දියුණු ය යි කියාගන්නා ලෝකයේ ළදරු අධ්‍යාපනයේ ඉස්තරම්ම විද්‍යාත්මක ක්‍රමවේද ය යි පිළිගෙන ඇති සියලු දෑ ඈත අතීතයේ සිට ම අප විසින් දැන හැඳින ක්‍රියාත්මක කොට ඇති බව නො වේ ද?

අකුරු කරවීම එදා අධ්‍යාපනයේ ද වැදගත් අංගයක් විය. ළදරුවකු ගේ ජීවිතයේ මංගල අවස්ථා අතර ඉතා වැදගත් තැනක් ගත්තේ අකුරු කරවන මංගල්‍යය බව ප්‍රත්‍යක්ෂ කොට ගැනීමෙන් ම එය සනාථ වනු ඇත. එය වයස අවුරුදු පහ සම්පූර්ණ වීමට පෙර සිදු කරනු ලැබුවේ පස් හැවිරිදි වියේ දී අකුරු ඉගනීම ඇරඹූ නිසා ම ය. සද්ධර්මාලංකාරයේ "ක්‍රමයෙන් වැඩී ශික්ෂා ග්‍රහණ කාලය සම්ප්‍රාප්ත විය. එකල මේ ලංකාද්වීපයෙහි මනුෂ්‍යයෝ පස් හැවිරිදි කුමාරවරුන් තමන් තමන් විභවානුරූප ව නොයෙක් ආභරණයෙන් සරසා මහත් වූ මඟුලෙන් ශික්ෂා ග්‍රහණය කරවති" ය යි දක්වා තිබීමෙන් ඉතා පැහැදිලි වන්නේ දරුවන් අකුරු කරවීමට යෝග්‍ය වයස අවුරුදු පහ යනු වර්තමාන සොයා ගැනීමක් නො ව අප මුතුන් මිත්තන් හොඳින් දැන සිටි සත්‍යයක් බව යි. සද්ධර්මාලංකාරයේ ම සඳහන් පරිදි "ඔහු ක්‍රමයෙන් වැඩී දොළොස් හැවිරිදි අවස්ථාවහි උන් ගේ පියාණෝ තමන් ගේ වංශානුගත ව පැවත එන ධනු ශිල්පයෙහි දක්ෂ කරවූහ" යන්නෙන් අපට පෙන්වාදෙන්නේ අද මෙන් ම වයස 12 වන විට ද්විතීයක - ඉහළ අධ්‍යාපනයට යොමු කරන ලද බව ය. මේ අනුව අපට පැහැදිලි වන්නේ එදා අප සතු ව පැවති අධ්‍යාපන ක්‍රමයේ මූලික සම්මතයන් අදට වඩා කිසි වෙනසක් නොවූ වග නො වේ ද?

අකුරු කරවීමේ දී එදා භාපුරා කියා භාවිතා කරනු ලැබුවේ වැලිපත නොහොත් වැලිපිල්ල ය. වැලි අතුරා තනන ලද විශේෂ ලෑල්ලක් මත පළමු ව ඇඟිල්ලෙන් අකුරු ලියවීම හුරුකරන ලදී.

මෙය විද්‍යාත්මක ව ඉතා සාර්ථක ඵලදායික ක්‍රමයක් වූ බව අද පිළිගැනේ. වැලිපිල්ලේ ඇඟිලි තුඩු මෙහෙයවීමේ දී ස්නායු පද්ධතිය මගින් මොළය කරා ගෙන යන පණිවුඩ මගින් දරුවා ගේ පසුකාලීන ඥාන ශක්තියේ වර්ධනයට රුකුලක් ලැබෙන බව පිළිගෙන ඇත. එකල අකුරු කල සෑම දෙනා ගේ ම අත් අකුරු අලංකාර හැඩරුවක් ගත්තේ මේ නිසා ය යි පිළිගැනේ. එපමණක් ද නො ව අතිශය දර්ශනීය කලා නිර්මාණ කැටයම් ආදි සියල්ල මෙහි සෘජු ප්‍රතිඵල වේ. වැලිපිල්ලේ ඇඟිලි තුඩුවලින් අකුරු කරවීම අරඹා ඉන් අනතුරු ව වෙනත් ආධාරකයකින් එය ම කරනු ලැබ ප්‍රාගුණ්‍යතාව ලබන ශිෂ්‍යයා අනතුරු ව පන්හිඳ ගෙන පුස්කොළේ ලිවීමෙහි දී මෙන් ම කැටයම් කටුවක් හෝ පිහියක් ගෙන කැටයම් කිරීමෙහි දී ද පෙළහර පා ඇත්තේ ඉහත කී වැලිපිල්ලේ පුහුණුව නිසා බව අවධාරණය කළ යුතු ය. පසුකාලීන යුගයක ගල්ලෑල්ල හා ගල්කූරු පාසල් අධ්‍යාපනයට උපයෝගී කොටගත් අතර ගුරුවරයා සඳහා කලුලෑල්ල භාවිතා කරන ලදී. අද මේ සියල්ල දුරින් දුරු වී ගොස් නවීන උපකරණ ආදේශ කරන ලදී. එක් අතකින් ඒවා සියල්ල ආනයන භාණ්ඩ වන බැවින් අධික වියදම්කාරී වේ. විදේශීය නිෂ්පාදන සමාගම්වල ආදායම් තර කරන දේශීයන් ගේ අධ්‍යාපන වියදම වැඩි කරන මාර්ග බවට පත් වී ඇත. අනෙක් අතට ළදරු වියේ සිට ම බෝල් පොයින්ට් පෑන් වර්ග භාවිතා කොට ඉවත දමන දේ නිසා "ඉවත දැමීමේ" ප්‍රවණතාවකට ළමා මනස හුරු කොට ඇත. විදේශීය දෑ පිළිබඳ ගිජු බව නොදැනීම ඔවුන් තුළ තීව්‍ර කොට ඇත. මෙම අනිසි ප්‍රතිපල පිළිබඳ කිසිදු හැඟීමකින් තොර ව නවීකරණය නැමැති මිරිඟුව පස්සේ ජාතිය එළවීමට අධ්‍යාපන විශාරදයන් ය යි කියාගන්නා අය ගන්නා උත්සහාය ජාතියේ විනාශයට හේතු වන බව නොසැලකීම ජාතියේ අභාග්‍යය යි.

දේශීය අධ්‍යාපන ක්‍රමවේදය පිළිබඳ පැහැදිලි අවබෝධයක් ලබාගැනීම අපට අපහසු නොවනු ඇත්තේ අපේ ඉතිහාසය දක්වෙන මූලාශ්‍රය සියල්ලන් ගෙන් ම ඒ පිළිබඳ තොරතුරු අනාවරණය වන බැවිනි. අකුරු කරවීම අනිවාර්ය ලක්ෂණයක් වූ බව සනාථ වන බැවින් පොතපත ඇසුරෙන් දැනුම ලබාගැනීමේ ක්‍රමවේදය නුහුරු නුපුරුදු දෙයක් නොවූ බව ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ. ක්‍රිස්තු පූර්ව යුගයේ දී ම

මාතලේ අළුවිහාරයේ දී ධර්මය ග්‍රන්ථාරූඪ කිරීමෙන් පසු පොත පත බහුල වූ අයුරු ඉතිහාස කථා පුවත් තුළින් මැනවින් පෙනීයයි. එහෙත් දැනුම බෙදදීමේ දී බහු ජනයා සඳහා යොදු ගන්නා ලද වඩා ජනප්‍රිය වූ අන්‍ය ක්‍රමවේදයන් වූ බව නිසැක ව පෙනීයයි. අසා දැනගැනීම ඉන් එක් මගක් විය. විශාල පිරිසක් අසා සිටිය දී දේශනා කිරීමේ පිළිවෙත මැනවින් ප්‍රදර්ශනය වන්නේ බණ මඩුවේ දී ය. උගතුන් අතර බහුශ්‍රැතයන් සම්භාවනාවට පත් වූයේ මේ නිසා ය. අද දක්වා ම මෙම ක්‍රමවේදය ජනප්‍රිය අධ්‍යාපන ක්‍රමයකි. සංවාද පැවැත්වීම තවත් වැදගත් මගක් විය. ප්‍රශ්න අසමින් නොදන්නා දෑ පැහැදිලි කොට සැක හැර දැනගැනීමට අවකාශ සැලසීම මෙහි පිළිවෙළ වේ. මිලින්ද ප්‍රශ්නය ඔස්සේ අපට මේ මග පිළිබඳ කදිමට කියාපායි. විශේෂයෙන් උසස් දැනුම් ඇති අය අතර මෙවන් සංවාද මගින් දැනුම් මුවහත් කරනු ලබන්නට ඇතැ යි සිතිය හැකි ය.

කථාන්තර මගින් දැනුම බෙදහැරීම තවත් ජනප්‍රිය ක්‍රමයක් වූවාට සැක නැත. බුදුන් වහන්සේ ගේ දහම් පණිවුඩ බෙදහැරීමේ දී ආශ්‍රිත අතීත කථා ප්‍රවෘත්ති පහදු දී ඒවායේ වර්තමාන ගැළපීම දැක්වීමෙන් කථාන්තර ක්‍රමය ජනප්‍රිය මගක් වූවාට නිසැක ය. පූර්වාචාර්යවරුන් පමණක් නො ව දෙමාපියන් වැඩිහිටියන් ආදීන් ද තම දරුමල්ලන් ගෝල බාලයන් හට මෙසේ කථාන්තර කියාදීම තුළින් දැනුම් බෙදු දීමට ගන්නා ලද උත්සහාය අද දක්වා ම කෙතරම් ජනප්‍රිය වී ඇද්ද යන්න මුද්‍රිත මෙන් ම විද්‍යුත් සංනිවේදන මාධ්‍ය ඔස්සේ ළමුන්ට මෙන් ම වැඩිහිටියන්ට ද දැනුම ලබාදීමට සාම්ප්‍රදායික ක්‍රම යොදගනිමින් කථාන්තර සීයා, කථාන්තර පිටුව ආදී වැඩසටහන් බහුල ව ඇතුළත් කිරීමෙන් පෙනීයනු ඇත.

උසස් අධ්‍යාපනයේ දී පවා කඩපාඩම් කිරීම, මතක ශක්තිය දියුණු කිරීම ආදී මාර්ග බෙහෙවින් යොදගත් අතර කුහුල වැඩවීම, නිරීක්ෂණ කිරීම, අත්හදු බැලීම ආදී සියලු ක්‍රමවේදයන් දේශීය අධ්‍යාපනයේ දක්නට ලැබිණි. අද මෙන් එදු අධ්‍යාපනය විභාග ඉලක්ක කොට නොගන්නා ලදී. එසේම රැකියා ඉලක්ක කිරීමක් ද නො වී ය. ඒ වෙනුවට චරිත හැඩගැසීම, ශික්ෂණය, කුශලතා වර්ධනය කිරීම මූලික අරමුණු විය. එකී අරමුණු සාක්ෂාත් වූයේ නම් ඒ මගින්

බිහි කරනු ලැබූ මිනිසුන් සමාජයේ ඕනෑ ම රැකියාවකට යෝග්‍ය පරිදි හැඩ ගැසිය හැකි ජීවිතයේ ඕනෑ ම අභියෝගයකට නොබිය ව මුහුණ දිය හැකි පුද්ගලයන් ලෙස සලකනු ලැබීමෙන් අධ්‍යාපනය යනු පුද්ගලයන් හැකියාවන් සඳහා සන්නද්ධ කරන මාධ්‍යයක් විය.

දේශීය අධ්‍යාපනය ලබාදීමේ දී අපේ හැදියාව පෝෂණය කරන ලද බුදුදහමින් සියලු ආභාසයන් ලැබුවාට සැකයක් නැත. සාරගුණධර්ම ජීවිතයේ ආභරණ වශයෙන් සලකා මිනිසත් බවින් පිරුණ ගුණගරුක චරිතවත් පුද්ගලයන් බිහි කිරීම එහි මූලික අරමුණ වූ බව ඉතා පැහැදිලි ය. තමතමන් ගේ සහජ කුශලතා ඔප්නංවා ගැනීම එකී නිසි මූලික පුහුණුවෙන් පසු ව සිදු කරගත යුත්තක් ලෙස සැලකූ හෙයින් උසස් චරිතවත් පුද්ගලයන් බිහි කිරීමට දී ඇති වැදගත් ස්ථානය ප්‍රදර්ශනය කරයි. එහි දී අත්තාහි අත්තනො නාථෝ යන ඉගැන්නුම පරිදි හැම අයකු ම දෙපයින් සිටගැනීමේ ශක්තියෙන් සන්නද්ධ කරවීම අපේක්ෂා කිරීම දේශීය අධ්‍යාපන ක්‍රමයෙන් නිරායාසයෙන් ම සිදු වන්නක් සේ දැකිය හැකි ය. එහෙයින් ම එද "උගතමනා ශිල්පයමයි මතු රැකෙනා" යනුවෙන් රජ කෙනකුට හෝ හොර සතුරකුට හෝ උදුරාගත නොහැකි වස්තුවක් වේ නම් ඒ උගත් දැනුම නොහොත් ශිල්පය පමණක් ය යි දැඩිව ඉගැන්වූ බැවින් සැමට ම දෙන ලද පණිවිඩය වූයේ දුප්පත් පොහොසත් ඇති නැති භේදයෙන් තොර ව "ඇල්මෙන් අකුරු උගනිව් ඉදිරි වැඩතකා" යන්න යි. එය එලෙසින් ම පිළිගත් අන්දම "පමා නොවී එම් අකුරට මෙයින් මතු" යන ගීයෙන් මනාව පෙන්වයි. දැනුම ලබාගැනීමේ දී ද බුදුන් වහන්සේ ගේ ඉගැන්වීම් ඉතා ඉහළින් සැළකූ අන්දම කාලාම සූත්‍රයේ උගැන්වූ පරිදි කිසිවක් ගුරුවරයා, දෙමාපියන්, ශාස්ත්‍රෑවරයාණන් දේශනා කළ නිසා නොපිළිගත යුතු ය යන්න අපේ අධ්‍යාපනයේ මූලික සිද්ධාන්තයක් වීමෙන් අපට සිතාගත හැකි ය.

හෙළයේ බොහෝ සිරිත් විරිත් ඇවතුම් පැවතුම් දැනුම් සියල්ල තමන්ගේ ජීවිතයේ අත්දැකීම් තුළින් නිරන්තරයෙන් පරීක්ෂණයට හා නිරීක්ෂණයට යොමු කොට තත්ත්වාකාරයෙන් ප්‍රත්‍යක්ෂ කොටගත් ඒවා වූයේ එහෙයින් ම ය. ඒවායේ ශක්තිය වූයේ ඒවායේ නිර්වද්‍යතාව ම ය. ඒ නිසා ම අද ද ඒවා විද්‍යාත්මක ව සත්‍යය ලෙස සනාථ වූ

නිවැරදි භාවිතයන් වී ඇති බව අමුතුවෙන් අවධාරණය කළ යුතු නොවනු ඇත. තමා ගේ ගෙදර මුල් ම පාසල වූ පමණට ම බණ මඩුව පොදු විද්‍යාස්ථානය වූයේ එහි දී බාල මහලු ස්ත්‍රී පුරුෂ සැම තරාතිරක ම අයකු ම එකට හිඳ බහුවිධ දැනුම් සම්භාරයක් ම ලබාගත් මධ්‍යස්ථානය වීය. පිරිවෙන් හා විශේෂ විද්‍යාස්ථාන වූයේ උසස් අධ්‍යාපනය සඳහා ය. එහි දී විවිධ විෂයන් පිළිබඳ ගැඹුරු දැනුම් සම්භාරයන් විශේෂඥ දැනුම් කොට්ඨාශයන් ලබාගැනීමේ අවස්ථාව හිමි වූ බව නිසැක සත්‍යයකි. ඒ අනුව දේශීය අධ්‍යාපන ක්‍රමය තුළ මූලික, උසස් හා විශේෂඥ දැනුම් කොට්ඨාශයන් ලබාගැනීමේ අවස්ථාව හිමි වූ බව නිසැක සත්‍යයකි. ඒ අනුව දේශීය අධ්‍යාපන ක්‍රමය තුළ මූලික, උසස් හා විශේෂඥ අධ්‍යාපන තලයන් කිහිපයක් ම දක්නට හැකි වන අතර ඉතා ම විද්‍යානුකූල අධ්‍යාපන ශිල්පීය ක්‍රමය ඒවාහි දී භාවිතා වී ඇති බව ප්‍රත්‍යක්ෂ වනු ඇත.

සමාජයේ සියලු ම දෙනා අකුරු කරවීමේ ප්‍රගුණතාව ලබන්නට ඇතැ යි සිතිය නොහැකි ය. මෙතරම් දියුණු ය යි සලකන තත්ත්වයක් යටතේ පවා අද ද එය සපුරාගත හැකි ඉලක්කයක් වී නැත. දියුණු ය යි කියාගන්නා රටවල ද ජන ගහනයෙන් සෑහෙන ප්‍රතිශතයක් සාක්ෂරතාවෙන් ඉතා පහළ මට්ටමක සිටින බව අමතක නොකළ යුතු ය. එහෙත් සමාජයේ සියලු තලවල විවිධ අය උගතුන් වශයෙන් සිටි බවට සාධක එමට ය. සීගිරි කුරුටු ගී ලියූ අය අතර රජ පවුල්වල අය භික්ෂූන් වහන්සේ, ගැමියන්, කාන්තාවන් ආදි කොටගත් සැම තරාතිරක ම අය වෙති. භාෂා දැනුම ලබාගැනීමේ දී තම මව් භාෂාව පමණක් දැන සිටීම උගත් බවේ ලකුණක් නොවුණු අතර සංස්කෘත, පාලි, දමිළ ආදී නොයෙක් භාෂා දැන සිටීම බුහුමනට පත් වූයෙ පැතිරුණු පුළුල් උගත් බව සමාජයේ ඉහළින් සැලකූ නිසා ය. ලොව ඉතිහාසගත ප්‍රථම බුද්ධි පරීක්ෂණය වශයෙන් සැලකිය හැකි පරීක්ෂණය ද බුදුදහම නිල වශයෙන් හඳුන්වා දෙන ලද අවස්ථාවේ දී ම සිදුවීම මෙරට අධ්‍යාපනය මට්ටම පිළිබඳ කදිම සහතිකයකි. ගැඹුරු බුදුදහම අවබෝධ කොටගැනීමට දේශීයන්ට ශක්තිය ඇද්දැ යි විමසා බැලීමට අනුබුදු මිහිඳු මහරහතන් වහන්සේ අඹගස හා නෑයන් මුල් කොට පවත්වන ලද බුද්ධි පරීක්ෂණය දේශීය ඉතිහාස කථාවේ වැදගත් සිද්ධියක් කොට සැලකිය හැක්කේ ඒ වන

විටත් මෙරට ජනතාව සතු ව පැවති උසස් හැදියාව ඒ තුළින් සනාථ වන බැවිනි.

එදා පැවති අධ්‍යාපන ක්‍රමයේ තවත් කැපී පෙනෙන ක්‍රමවේදයක් වශයෙන් ළමා ක්‍රීඩා විශේෂ කොට හැඳින්වීම අත්‍යවශ්‍ය වේ. දේශීය ළමා ක්‍රීඩා තුළින් ඉතා ප්‍රබල ලෙස ළදරු වියේ සිට ම දරුවන්ට සිය කුශලතා හා ඥාන ශක්තිය වර්ධනය කරගැනීමට අවකාශ සලසා දුන්නා පමණක් නො වේ. උදර සාරගුණධර්ම අත් විඳීමෙන් ම උකහාගැනීමට පරිසරය සකස් කරදෙන ලදී. සාමූහික ජීවනය, සහජීවනය, බෙදාහදාගෙන කෑම, සමගිය, නායකත්වය, ස්වශක්තිය කෙරෙහි විශ්වාසය, ධනාත්මක ව සිතීම ආදී සියල්ල දරුවන් තුළ ප්‍රගුණ කරවීම ඒවා මගින් ඉතා කදිමට ඉටු කරනු ලැබී ය. එහෙත් අද අපට නොගැළපෙන, ආගන්තුක වූ ළමා ය යි කිව නොහැකි අන්දමේ ක්‍රීඩා හෝ සෙල්ලම් හඳුන්වාදීමෙන් දේශීය දේ විනාශයට පත් කොට ඇති බව ඉතා පැහැදිලි ය. ඒවා අධ්‍යාපන ක්‍රමය තුළින් ම දිරිමත් කොට තිබීමෙන් නැවතත් සනාථ වන්නේ යටත් විජිතවාදී අධ්‍යාපන ක්‍රමය කරපින්නා ගත් අයට දේශයේ අවශ්‍යතා මොනවා ද යි තව මත් තේරුම් ගත නොහැකි බව ය.

අපේ අවශ්‍යතා ඉලක්ක කොටගත් අධ්‍යාපනයක් අපට නොමැතිවීම පිළිබඳ සාධක එමට ලබාදිය හැකි වන අතර ඒ හේතු කොටගෙන ඇති කරවන අනිසි හා අහිතකර ප්‍රතිපල එපමණට ම දැක්විය හැකිය. අපට මුළු ලොව ම ගැන ඉගැන්වුව ද අපේ අවට පරිසරය ගැන විමසිලිමත් වීමට පෙළඹවීමක් නැත. පැරණි ඓතිහාසික නගරවල නටබුන් වැව් අරමුණු වෙහෙර විහාර නැරඹීමට උගන්වා ඒවායේ කාලවකවානු නිර්මාතෘවරුන් ගැන කියා දෙනු මිස ඒවා තුළින් විතිවිද දැකිය යුතු අපේ ම තාක්ෂණය, දැනුම් සම්භාරය ගැන සෙවුම් බැලුම් කිරීමට පෙළඹවීමක් නැත. මේවා සියල්ල අපේ ම දැනුම් සම්භාරයේ විස්මයජනක නිර්මාණ ය. ඒවා විදේශීයයන් පැමිණ කළ දේ නො වේ. ඇත්ත වශයෙන් අපේ තාක්ෂණ ශිල්පීන් පිටරටවලට ගොස් එවන් නිර්මාණ බිහි කොට ඇති බවට ඉතිහාසය සාක්ෂි දෙයි. එහෙත් මුළු ලොව ම පිළිගත් විද්‍යාඥයින් අප රටින් අදත් බිහි කරනු ලැබුව ද ඒ කිසිවෙක් අපේ දේශීය දැනුම් සම්භාරය

සොයායෑමට උනන්දු නො වෙත්. දීර්ඝ ඉතිහාසයක් ඇති අපේ වෙදහෙදකම එද ඉහළ ම තත්ත්වයක පැවතිය ද අද කිසිවකු ගේ සැළකිල්ලට භාජනය වී නැත. දේශපාලන විද්‍යාවේ දී අද අප ලොව හැම ආණ්ඩු ක්‍රමයක් පිළිබඳ සවිස්තර ව ඉගෙන ගන්නා නමුදු අපේ පැරණි ආණ්ඩු ක්‍රමයේ මූලික කරුණු හෝ දන්නා එක ද දේශපාලන විශාරදයකු දැකිය නොහැකි ය. මෙම තත්ත්වය උදා කර ඇත්තේ අපට කිසිදු උචිත නොවන අධ්‍යාපන ක්‍රමයක් පවත්වාගෙන යෑමේ හේතුවෙනි. මුළු සමාජය පුරා මෙහි අහිතකර ප්‍රතිපල ඔඩු දුවමින් ඇත. දරුවකු ගේ ප්‍රථම පාසල වූ ගෙදර අද ඔහුට ආගන්තුක තැනකි. එහි සිටි ප්‍රථම ගුරුවරුන් වූ දෙමාපියන්ට අද තම දරුවන් සමග සංවාදයේ යෙදෙන්නට තබා දකින්නටවත් වේලාවක් නැත. විදේශීය දෑ ඉහළින් සැලකීමට පුරුදු වීම නිසා අපට ආවේණික වූ ළමා ක්‍රීඩාවල යෙදීමට දරුවන්ට සිදු වීමෙන් ඔවුන්ගේ ස්වභාවික වර්ධනය මොට කරනු ලැබ ඇත. දරුවන්ට තම ගෙදර දොර වැඩක් කරගැනීම, ගෙවතු වගාවක නිරතවීම, අත්කම් වැඩක යෙදීම ආදිය නුහුරු නුපුරුදු අනුචිත ක්‍රියාවන් වශයෙන් සැලකීමට සමාජය ම පුරුවෙමින් ඇත. ඒ නිසා රටේ නිෂ්පාදනයන් හිඟ වී පාරිභෝගිකයන් පමණක් ඉතිරි වී භාණ්ඩ බෙදාහැරීමේ ක්ෂේත්‍රය (වෙළඳාම) ඉතා ම ලාභදායක ආකර්ෂණීය රැකියා සපයන අංශය බවට පත් ව තිබීම එහි ඒකායන ප්‍රතිඵලය යි. රට ම විදේශිකයන් ගේ භාණ්ඩ බෙදාහරින වෙළඳ පොළක් වී ඇත.

මේ සියල්ලන් ගෙන් සනාථ වන්නේ අපේ දේශීය, අධ්‍යාපන ක්‍රමය තුළින් දයාද කොට දී ඇති වටිනාකම් සියල්ල අපරදිග මිෂනාරි අවශ්‍යතා අනුව හැඩ ගැසුණු අධ්‍යාපන ක්‍රමයක් විසින් බිලිගනු ලැබ ඇති බව ය. එහෙයින් අවශ්‍යතාව වී ඇත්තේ අපේ අවශ්‍යතා හඳුනාගෙන අපට ගැළපෙන අපේ ම ය යි කිව හැකි අධ්‍යාපන ක්‍රමයක් හඳුන්වාදීම යි. එහෙත් ඒ වගක් නොදන්නා සේ විදේශීය පුහුණුව ලබා විදේශීය චින්තන රටාවෙන් සියල්ල දෙස බලන අපේ අධ්‍යාපන මෙන් ම පාලන විශාරදයෝ තව මත් මිෂනාරි අධ්‍යාපන ක්‍රමය වන්දනා මාන කරමින් කර තබාගෙන එමින් සිටිති. රටේ සියලු ප්‍රශ්නවලට ප්‍රධානතම හේතුව මෙම විෂම බරවා කකුල ම බව නොදත් අපේ අත්තෝ පය බරවායට පිට කර බෙහෙත් බඳිමින්

ප්‍රශ්න තව තවත් උග්‍ර කරමින් අවසාන වශයෙන් බැලූ කල අපේ දේශීය දැනුම් සම්භාරයට සිදු වී ඇත්තේ ද මෙම යථාර්ථය නිවැරදි ව අවබෝධ කොටගත නොහැකි අන්ධයන් අත සමාජයේ සියලු අංශවල භාරකාරත්වය පවරාගෙන තිබීම බව නිසැක සත්‍යයයි. එසේ නම් පිළියම කුමක් දැ යි වටහාගැනීම අපහසු විය නොහැකි ය.

බෙදාහැරීම
සී/ස විජය ප්‍රකාශන

මිල රු. 125/-

ටී.ඩී.කේ. ප්‍රින්ටර්ස් - 0714771457