කලා

සඟරාව

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය

කලා

සඟරාව

ත්‍රෛමාසිකය

2011 ජූලි

සංස්කරණය

මහාචාර්ය සමන්ත හේරත්

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය
සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව
සංස්කෘතික හා කලා කටයුතු අමාත්‍යාංශය

මෙම ග්‍රන්ථයේ පළ වී ඇති ලිපිවලින් ප්‍රකාශ වන අදහස් එම ලිපි සම්පාදනය කළ ලේඛක ලේඛිකාවන්ගේ අදහස් බැවින් ඒ පිළිබඳ ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ හෝ සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුවේ හෝ සංස්කෘතික හා කලා කටයුතු අමාත්‍යාංශයේ හෝ වගකීමක් නොමැත.

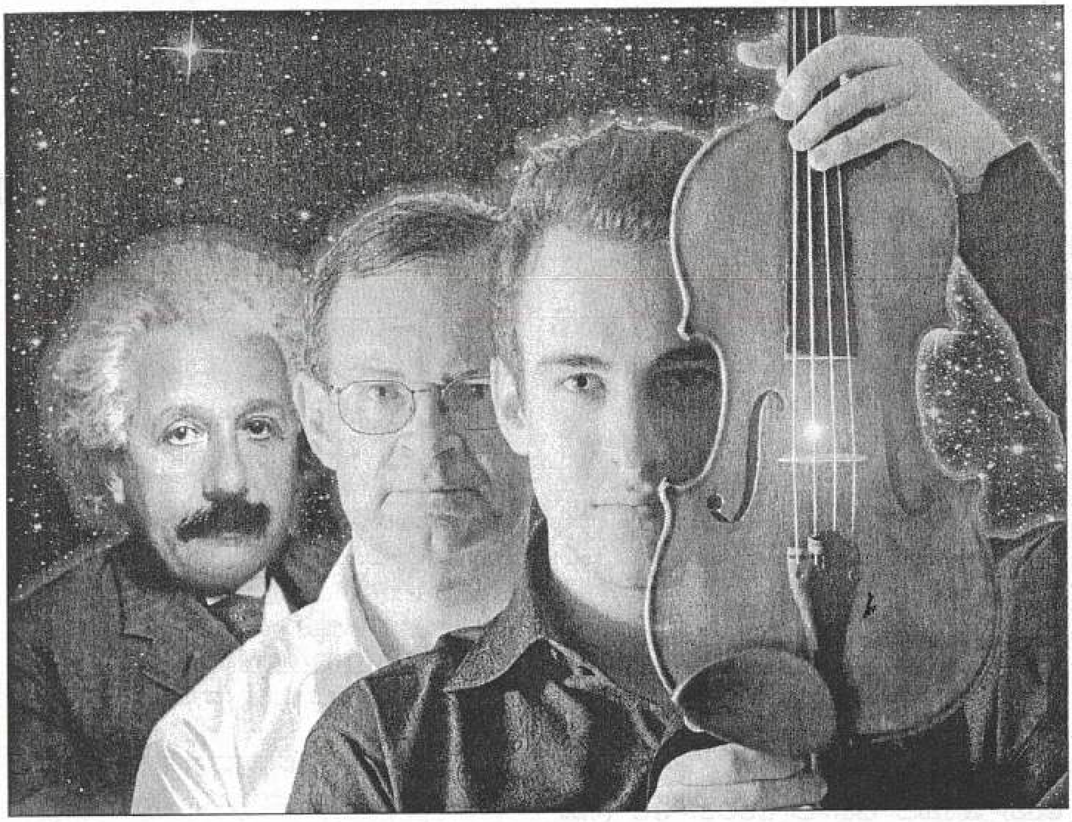
ISSN 2012-967X 9 772012 967008

කලා සඟරාවෙහි අන්තර්ගත ශාස්ත්‍රීය ලේඛනවල භාෂා රීතිය හා පද බෙදීමේ ක්‍රමය ඒ ඒ ලේඛකයන්ගේ අභිමතය පරිදි බව සැලකුව මනාය.

කංචුකය
ප්‍රේම් දිසානායක

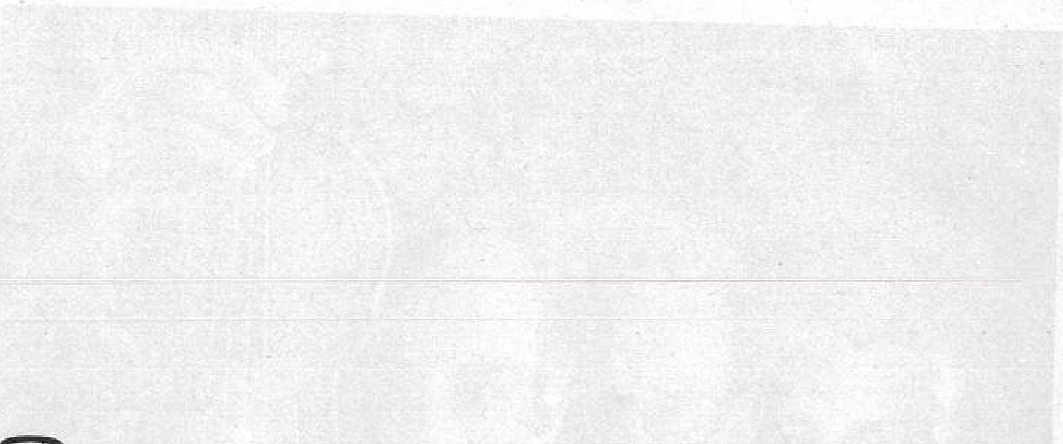
ඡායාරූපය
සරත් පෙරේරා

අක්ෂර සංයෝජනය, පිටු සැලැසුම සහ මුද්‍රණය
ෆාස්ට් ඇඩ්ස් (ප්‍රයිවට්) ලිමිටඩ්
165, දේවානම්පියතිස්ස මාවත, කොළඹ 10.



විද්‍යාව, කලාව හා නිර්මාණය

කාලෝ ෆොන්සේකා



විද්‍යාව සහ කලාව මනුෂ්‍ය බුද්ධියේ විශිෂ්ට නිමැවුම් වන බව සම්මතයකි. විද්‍යාව ලෝකය පිළිබඳ ඉතා විශ්වාස කටයුතු ඥානයක් අපට ලබා දෙන බවට කිසිදු සැකයක් නැත. කලාව එනම්, සාහිත්‍යය, නාට්‍ය කලාව, නර්තනය ආදිය ජීවිතය පිළිබඳ අපේ අවබෝධය හෙවත් ජීවිත පරිඥානය පුළුල් කරන බව අපි අත්දැකීමෙන් ම දනිමු. විද්‍යාව අපට ලබා දෙන ඥානය සහ කලාවෙන් අප ලබා ගන්නා ඥානය අතර කිසියම් තීරණාත්මක වෙනසක් ඇති බවට වාදයක් නැත. වාදයක් ඇත්තේ එහි වෙනසේ ස්වභාවය පිළිබඳ ව ය. විද්‍යාව සහ කලාව අතරේ ඇති වෙනසේ ස්වභාවය කුමක් ද, කියා විමසා බැලීම යි, මේ ලිපියේ අරමුණ.

ගතානුගතික ආකල්පය :

මේ කාරණාව පිළිබඳ ව පළමු කොට ම කිය යුත්තේ විද්‍යාව වෙසෙසින් අපගේ තර්ක බුද්ධිය උපයෝගී කර ගන්නා අතර කලාව අප ආමන්ත්‍රණය කරන්නේ අපගේ හැඟීම් හෙවත් මනෝභාවයන් පදනම් කොට ගෙන බව යි. ඒ නිසා ම විද්‍යාඥයන් හා කලාකරුවන් අතර එක්තරා ගතානුගතික අනවබෝධයක් පවතින බව නොරහසකි. ඩී. එච්. ලෝරන්ස් නමැති සුප්‍රකට ඉංග්‍රීසි ජාතික සාහිත්‍යධරයා වරක් අනුවේදනීය ස්වරයෙන් පැවසුවේ ලෝකයට ජීවය ප්‍රදානය කරන හිරු විද්‍යාව මගින් පුල්ලි සහිත ගෑස් බෝලයකට (a ball of gas with spots) ඌනනය කිරීමෙන් හිරු දෙවියන් ඝාතනය කළ බව යි. අනෙක් අතට විද්‍යාඥයන් පවසන්නේ හිරු වැනි අචේතනික වායු බෝලයකට දේවත්වය ආරූඪ කිරීම වනාහි අතිශය මෝඩ ක්‍රියාවක් බව යි .

සමරූපතා :

බැලූ බැල්මට විද්‍යාව සහ කලාව අතර නොපෑහිය හැකි පරස්පර විරෝධී බවක් තිබෙන්නා සේ පෙනුණත් මනුෂ්‍ය බුද්ධියේ මේ අග්‍ර ඵල දෙක අතර වැදගත් සමරූපතා ද නැත්තේ නොවේ. අවසාන විග්‍රහයේ දී විද්‍යාව සහ කලාව නියැළී සිටින්නේ ලෝ තතු පිළිබඳ ඇති සැටිය, නියම ස්වභාවය, යථාර්ථය අවබෝධ කර ගැනීමේ ක්‍රියාකාරකමක ය. එසේ කරන්නේ මිනිස් සංහතිය ද ඓන්ද්‍රිය කොටසක් වශයෙන් අයත් වන සොබාදහමේ පවතින සුවිශේෂ රටා, ආකාර, හැඩ, පිළිවෙළ, දැකීම, හැඳින ගැනීම හා නිරීක්ෂණය මගිනි. මේ ක්ෂේත්‍ර දෙක අතර ප්‍රධාන වෙනස වන්නේ විද්‍යාව හැඳින ගන්නා රටා තර්කානුකූල ව සහ ගණිත සූත්‍ර පදනම් කොට ගෙන ප්‍රකාශ කරන අතර කලාව අන්තර්ඥානය, අන්තරාවබෝධය, ප්‍රතිභානය ආදී කුසලතා පදනම් කොට ගෙන අදහස් උදහස් මතිමතාන්තර ප්‍රකාශ කිරීම යි. පසිඳුරන් මගින් ලැබෙන තොරතුරු විශ්ලේෂණය කිරීම සඳහා විද්‍යාව බුද්ධියේ පිහිට පතයි. කලාව පරිකල්පනය හෙවත්

චිත්තෝත්පාදක බලයේ සරණ යයි. එහෙත්, විද්‍යාව සහ කලාව යන දෙකෙහි ම බුද්ධි මහිම මෙන් ම පරිකල්පනය අඩු වැඩි වශයෙන් ක්‍රියාත්මක වන බව යළිත් වරක් අවධාරණය කිරීම වටී. උදාහරණයක් වශයෙන් යම් ගීයක් නිර්මාණය කිරීමේ දී යමකුට දැනෙන හැඟීම් අමු අමුවේ ප්‍රකාශ කිරීම කලා කටයුත්තකට වඩා නැකම් කියන්නේ හුදු ශාරීරික කෘත්‍යයකට යැයි කීම නිවැරැදි ය. කලා නිර්මාණයක් එක්තරා ලතාවකට රිද්මයටකට වචන ගළපා බුද්ධිය ද මුසු කොට සිදු කළ යුතු කර්තව්‍යයකි. අනෙක් අතට සමහර අග්‍රගණ්‍ය විද්‍යාඥයන් සිය සංකීර්ණ සංකල්ප යුක්ති යුක්ත කිරීම සඳහා සෞන්දර්යයේ පිහිට පැතූ අවස්ථා ද තිබේ. මේ පිළිබඳ ව කදිම උදාහරණයක් සපයන්නේ සාපේක්ෂතාවාදය ඉදිරිපත් කළ ඇල්බට් අයින්ස්ටයින් නමැති භෞතික විද්‍යාඥයා යි. ඔහු වරක් පැවසුවේ සාපේක්ෂතාවාදය සාවද්‍ය නොවිය හැකි වන්නේ එය අතිශය රමණීය සංකල්පයක් වන නිසා බව යි. (too beautiful to be false) අලංකාරය සහ අනුපිළිවෙළ අතර ඓන්ද්‍රීය සම්බන්ධයක් තිබෙන්නා සේ පෙනේ. එහෙයින් ක්‍රමානුකූල ව ක්‍රියාත්මක වන ඉර හඳ ආදියේ එක්තරා අලංකාරයක් අන්තර්ගත වීම විස්මයක් නොවේ. එහෙත්, මෙහි දී වහා අවධාරණය කළ යුතු දෙයක් ඇත. එනම් කෙතරම් චිත්තාකර්ෂණීය වුවත් ඉන්ද්‍රියගෝචර ප්‍රත්‍යක්ෂ්‍යවලට අනුකූල නොවේ නම් විද්‍යාව එය අනිවාර්යයෙන් ම ප්‍රතික්ෂේප කරයි. කලාවේදී 'ලස්සන සැම දේ සැමවිට සුව දේ' (A thing of beauty is a joy forever) යන්න ජෝන් කීට්ස් නමැති කවියාගේ කවි සංකල්පනාවකි.

සුවිශේෂ වෙනස :

විද්‍යාව හා කලාව අතර තිබෙන එක්තරා සුවිශේෂ වෙනසක් කෙරෙහි බොහෝ දෙනකුගේ අවධානය යොමු වී නැති බව කිව මනා ය. එනම් විද්‍යාඥයන් නිරත වන්නේ නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාවලියක නොව පර්යේෂණාත්මක ක්‍රියාවලියක වන බව යි. විද්‍යාඥයන් සිදු කරන්නේ ලෝකයේ පවතින යමක් සොයා අනාවරණය කර ගෙන එය එළිදරව් කිරීම යි. අයිසැක් නිව්ටන් (1642 - 1726) ගුරුත්වාකර්ෂණ බලය නිර්මාණය කළේ නැත. ඔහු කළේ විශ්වයේ අන්තර්ගත ගුරුත්වාකර්ෂණ බලය හැඳිනගෙන එය ලොවට හෙළි කිරීම පමණි. එසේ ම ඔහු විස්තර කළ චලිතය පිළිබඳ නියාම තුන ද ඔහුගේ ම නිර්මාණ නොවේ. ඒ සොබාදහමේ පවතින යථාර්ථය පිළිබඳ අනාවරණය කිරීමක් පමණි. ගුරුත්වාකර්ෂණය පිළිබඳ ව හෝ චලිතය පිළිබඳය හෝ නියමයන් සම්බන්ධයෙන් නිර්මාණ හිමිකම් බලපත්‍රයක් ලබා ගත නොහැකි වන්නේ එහෙයිනි. එසේ ම ජීවීන්ගේ පරිණාමය අනාවරණය කළ චාර්ල්ස් ඩාවින් (1809 - 1882) නමැති ජීවවිද්‍යාඥයා පරිණාමවාදය පිළිබඳ නිර්මාණ හිමිකම් බලපත්‍රයක් ඉල්ලුවේ නැත. ඔහු කළේ සොබාදහමේ පවතින එක්තරා රටාවක් අනාවරණය කිරීම පමණි. මෙහි දී අපේ සිහියට නිරායාසයෙන් පිවිසෙන්නේ බුදුරජාණන් වහන්සේ පටිච්චසමුත්පාදය පිළිබඳ වදාළ කරුණකි. උන්වහන්සේ පැවසුවේ 'තථාගතයන් වහන්සේ ලෝකයේ පවතින ඒ ප්‍රපඤ්චය හැඳිනගෙන විශ්ලේෂණය කර අවබෝධ කර ගෙන එය 'එව බලව' කියා විවෘත ව ඉදිරිපත් කිරීම පමණ යි සිදු කරනු ලැබූයේ,' යනුවෙනි. බෞද්ධ දර්ශනයේ මූලික සංකල්පය වන පටිච්චසමුත්පාද සංකල්පය වුවත් එය බුදුරදුන්ගේ නිර්මාණයක් නොවේ. එය ලොවේ පවතින යථාර්ථය යි. එය අනාවරණය කිරීම පිළිබඳ ව උන්වහන්සේ කටයුතු කළේ විද්‍යාඥයකු ක්‍රියාත්මක වන ආකාරයට ම ය. ඒ සමග ම පැවසිය යුතු යමක් තිබේ.

විද්‍යාව පොදු ක්‍රියාවලියකි :

විද්‍යාඥයන් විසින් සොයා ගෙන ලොවට ප්‍රකාශ කරන දෑ ලොවේ පවතින නියාමයන් වන බැවින් එක් විද්‍යාඥයකු යමක් සොයා

නොගතහොත් වෙනත් අයකු විසින් අනිවාර්යයෙන් ම එය සොයාගනු ලබයි. උදාහණයක් වශයෙන් පරිණාමවාදය පිළිබඳ සංකල්පය චාර්ල්ස් ඩාවින්ගේ සමකාලීනයකු වූ මැලේසියාවේ විසූ ඇල්ෆ්‍රඩ් රසල් වොලස්ට (1823 - 1913) ඒ කාලයේ දී පහළ විය. තව ද කැල්කියුලසය (calculus) හෙවත් වෙනස් වීමේ අනුපාතයන් පිළිබඳ ගණිත ක්‍රමය අයිසෙක් නිව්ටන් සහ ඔහුගේ සමකාලීනයකු වූ විල්හෙල්ම් වොන් ලිබ්නිට්ස් (1646 - 1716) විසින් වෙන වෙන ම සොයා ගන්නා ලදි. විද්‍යාවේදී කීර්තිය හිමි වන්නේ සොබාදහමේ අන්තර්ගත නියාමයන් පළමු ව සොයා ගත් තැනැත්තාට ය.

කලා නිර්මාණ පෞද්ගලික යි :

කලාවේදී පවතින තත්ත්වය මීට හාත්පසින් ම වෙනස් ය. මිනිසත්බව ලබා ශේක්ෂ්පියර් නොඉපදුණා නම් හැම්ලට් නාට්‍යය බිහි වන්නේ නැත. එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර නොඉපදුණා නම් සිංහබාහු නාට්‍ය ලියවෙන්නේ නැත. ලියනාඩෝ ඩාවින්චි නොඉපදුණා නම් මොනාලිසා සිතුවමට නැගෙන්නේ නැත. එහෙයින් සැබෑ නිර්මාණ බිහි කරන්නෝ කලාකරුවෝ වෙති. විද්‍යාවේ පේටන්ට් බලපත්‍ර ලැබෙන්නේ පවතින විද්‍යා දැනුම පදනම් කරගෙන විදුලි බල්බය, දුරකථනය ආදී තාක්ෂණික මෙවලම් නිර්මාණය කරන්නන්ට ය. ඔවුන්ගෙන් එක් අයකු ඒවා නිර්මාණය නොකළහොත් වෙනත් අයකු ඒවා නිර්මාණය කරනු ඇත. එහෙත්, සැබෑ නිර්මාණ බිහි වන්නේ කලාවෙනි. විද්‍යාව බිහි කරන්නේ තාක්ෂණික නිපැයුම් ය.

...උපදුණා නම් හැම්ලට්
...න්නේ නැත. එදිරිවීර
...පදුණා නම් සිංහබාහු
...න් නැත. ලියනාඩෝ
...ණා නම් මොනාලිසා
...න් නැත. එහෙයින් සැබෑ
...නෝ කලාකරුවෝ වෙති.
... බලපත්‍ර ලැබෙන්නේ
... පදනම් කරගෙන විදුලි
...ාදී තාක්ෂණික මෙවලම්
...න්ට ය. ඔවුන්ගෙන්
...මාණය නොකළහොත්
...ා නිර්මාණය කරනු
... නිර්මාණ බිහි වන්නේ
...හි කරන්නේ තාක්ෂණික

සීගිරි ගීයෙන් හෙළි වන චිත්‍ර කලා රසාස්වාදනය

ආනන්ද තිස්ස කුමාර

සීගිරියට පැමිණෙන්නවුන්ගේ අමන්දානන්දයට වඩාත් හේතුභූත වී ඇත්තේ එහි ඇති සිතුවම්ය. පර්වත ප්‍රාන්තයේ නැතිනම් සීගිරි බෙයද සහ අවට ඇති නයි පෙණගුහාව[1], වතුර බක්කිගල, දැරණියගල ගුහාව සහ ආසනගල මෙයට හොඳම නිදර්ශන වෙයි. මෙයිනුත් වඩාත්ම ප්‍රකටව ඇත්තේ පච් බෙයදේ ඇති සීගිරි බිතු සිතුවම්ය. එමෙන්ම මැතක සිට ගල්කුළු උද්‍යානය සහ ඒ අවට ප්‍රදේශවලින් හමුවූ මෘත්තිකාමය අප්සරා රූද එක් අතකින් සීගිරි බිතුවම්හි නිරූපිත රූ හා සමානත්වයක් දක්වයි[2]. සීගිරි බිතුසිතුවම්හි නිරූපිත ස්ත්‍රීහු කවරහුද යන්න පිළිබඳ විද්වතුන් අතර විවිධ මත විද්‍යමාන වුවත් ඒ ගැන විමසීමට වඩා මේ ලිපියෙන් අදහස් කරනුයේ, සීගිරි ගී රචනා වන සමය ඇතුළත චිත්‍රකලා රසාස්වාදනය පිළිබඳ කෙබඳු සෞන්දර්ය විද්‍යාවක් පැවතියේ ද යන්න සොයා බැලීමටය.

සීගිරි ගී රචිත සමයේ නූතනයට වඩා එහි බිතුසිතුවම් රැසක් තිබුණ බවට ඇතැම් ගී නිදසුන් සපයයි. රන්වන් ලියන් පන්සියයක් පමණ ගැන ඇතැම් ගීවල සටහන්ව ඇත. නූතනය වන විට සීගිරියේ දක්නට ලැබෙනුයේ චිත්‍ර විසි දෙකක් පමණි. අවශිෂ්ටව පවත්නා බිතුසිතුවම්වල දක්නට ලැබෙන සම්භාව්‍ය චිත්‍රකලා සම්ප්‍රදාය බෙහෙවින්ම මහා සම්ප්‍රදායක ලක්ෂණ ප්‍රකට කරයි. වර්ණ සංයෝජනය, ස්ත්‍රීරූප සෞන්දර්යය, භාවභාවලීලා, මන්දස්මිත සහ කටාක්ෂ නිරීක්ෂණ වැනි ස්ත්‍රියකට ආවේණික යයි හැඟුණ සම්ප්‍රදායන් මැනවින් රූ ගැන්වීමට සීගිරි සිත්තරා සමත් වී ඇත. ඒ නිසා මේ සිතුවම් සප්‍රාණික ලෙස සලකා ඒවාට විවිධාකාර හැඟුම්වලින් යුක්ත ගී රචනා කිරීමට සීගිරියට පැමිණි බොහෝ රසිකයෝ සමත් වූහ.

මෙලෙස ගී රචනා කළ ඇතැම් කවිහු තම ගීවලින් චිත්‍ර, චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය සහ සිත්තරා පිළිබඳව අදහස් කුරුටු ගෑමට සමත් වූහ. චිත්‍රයක් ද පද්‍යයක්, ගීයක් මෙන්ම රසාස්වාදනය කළ හැක්කකි. එනම් එහි උචිත වර්ණ භාවිතය ම නොව සිත්තමේ නිරූපිත වස්තු තුළින් එහි චිත්තාභ්‍යන්තරය ප්‍රකට විය යුතුය යන්න මොවුන් බොහෝ දෙනෙකුගේ අදහස විය.

නිදසුනක් ලෙස

ස්වස්ති

ඇති සබා මහසින් ද සිත්නමින් සිටුවය්
ඇසින් බලය් රවල් ලමු නන සිත්වින්දැද් සිටුවය්
රජ්විටි වැසි විජුර කසුබ් පැවිජ්පෙම් ලීම්
(541)

සීගිරි පැමිණි වජ්‍රකාශ්‍යප නම් වූ යතිවරයාගෙන් සීගිරි සිත්තරා බුහුමන් ලබනුයේ හුදෙක් වර්ණ ගන්වා මනරම් සිතුවමක් ඇඳි නිසා නොව, ඒ සිතුවමින්

සිතුවම් ගත ස්ත්‍රී රූපයේ චිත්තාභ්‍යන්තරයේ නැතිනම් මනෝවිඥාන ධාතුවෙහි නියම ස්වභාවය ද සිත්තමට නගා ඇති බැවිනි. එපමණක් නොව, ඇගේ දිගුවන් කෙස් කලඹ ඇසින් බලා පරිකල්පනය පූර්ව කරගත් නෙතින් යුතුව අන්‍ය වූ නොයෙක් මනෝභාව ද සිත්තමට නැංවීමට සමත් වෙයි. මේ අදහස උසස් ගණයේ චිත්‍රකලා ආස්වාදනය පිළිබඳ ශ්‍රී ලාංකේය නිදර්ශනයකි. එනම් හුදු වර්ණ ගන්වා, නිර්මිත සිතුවම එතරම් අර්ඝනය කළ නොහැක්කකි. එනම් එයින් නිරූපිත වියයුතු කිනම් අංග ඇයි මේ යතිවරයා පෙන්වා දෙයි. උපවිඥානයේ සැඟවුණු අභ්‍යන්තර චෙෂ්ටා මෙන්ම මනෝභාවයන් නැතිනම් චිත්තවෘත්ති යම් චිත්‍ර නිර්මාණයකින් ප්‍රතීයමාන කිරීමට කලාකරුවෙකු සමත් වේ නම් එබඳු කලාකරුවෙකු කලා ලෝකයේදී විචාරක අවධානයට නිතැතින්ම ලක්වන බවට මේ ගීයෙන් පැවසෙන අදහස් අතිශයින්ම විශිෂ්ට සෞන්දර්ය අර්ඝනයක් බව කිවයුතුව ඇත.

සඳගම නම් ප්‍රදේශයෙන් පැමිණි සිවල් මලුන් නම් කවියාගේ ගීයේ දැක්වෙන අදහස යථෝක්ත අදහස සහ යම් සාම්‍යයක් දිස්වුව ද කිසිම ආකාරයකින්වත් කෙනෙකුගේ චිත්තාභ්‍යන්තරය පවත්නා ගුඪත්වය සැඟවුණු බව ස්පර්ශ කිරීමට නොහැකි බව දක්වයි. එනම් ඒ සියලුම මනෝභාව සහ චිත්තවෘත්තිය කිසියම් ම ආකාරයකින් හෝ පරිපූර්ණ ලෙස ග්‍රහණය කිරීමට අපහසු දෙයක් බව පෙන්වා දෙයි.

සඳගම සිවල් මලුන් ගී

න සිත්හි වැත්නාක් නොජන්නේ වින්ද් සිටිවය්
වසන මහසිත්ද ලයුන සිත්හි
වැත්නක් ජනහොත්
(150)

තොප සිත පවතින දෙය නොදත් සිත්තරා තොප හැඟීම් ඇත්තෙන්ම තොප කෙරෙහි ආරූඪ කරයි. සැබැවින්ම තොප මහසිත්හි ඇති දැයද සිත්තමට නංවයි. තොප සිත්හි ඇති දැය ඔහු දුටුවේ නම්.

සීගිරි පැමිණි අන්‍ය රසිකයෙකුගේ අදහසක් බලනු මැනවි. ඔහු සීගිරි පැමිණියේ තම චිතතාභ්‍යන්තරයේ පැන නැඟුණු අදහස් හා සිතුවිලි සමුදය පසෙක තබාය. මක්නිසාද සීගිරි සිත්තරා ඒ තරමට ම චිත්‍රයක් වර්ණ ගැන්වීම තුළින් පුද්ගල චිත්තාභ්‍යන්තර හැඟීම් හා සිතුවිලි සිතුවමින් පිහිටවන නිසාය. ඒ නිසා මේ ගීයෙන් ද ප්‍රකට වනුයේ හුදු වර්ණ ගැන්වීමට චිත්‍රයක් නොව, එයින් ද අභ්‍යන්තර මනෝභාවයන් සිතුවමින් කුළු ගැන්විය යුතු බවයි.

වනයි මෙ සිතුවර් තබය අයිම් අජහස්
අවන් කොජ මෙය නොජන්නො
බෙයඥහි රන්වනුන අතරෙ
(161)

මේ සිත්තරා වර්ණනය චිත්‍රගත කරතියි බියෙන් මගේ අදහස් සිතිවිලි තබා පැමිණියෙමි. බෙයදණි රන්වන් ලියන් කරා පැමිණි අය අතර මෙය නොදත් අය කොහිද?

සීගිරි පැමිණි තව කවියෙකුට මේ සිතුවම් දිස්වූයේ වෙනත් ආකාරයකටය. එනම්, වර්ණ ගැන්වූ සිතුවම් සියයකට වඩා එක් කතකට මන දී තිබුණේ නම් ප්‍රාණත්වය ආරෝපණය කළේ නම් එවන් එක් සිතුවමක් වුව ද බෙහෙවින් අගනා බවය. මෙහි දී ‘මන’ යනුවෙන් කවියා හැඳින්වූයේ ඔවුනට සිතන්නට මතන්නට තරම් ශක්තියක් නොවූයෙන් සීගිරි පැමිණි බොහෝ රසික ජනයා මේ සීගිරි කතුන් හේතුකොට උකටලී වූ නිසා විය හැකිය.

දුටු ද සිතුවර වන බව දීමෙන් කළවුන්
එකක්හට මන දී තුබුවන බැවින් සියක් බන්දු (67)

සිත්තරා විසින් වර්ණවත් කිරීමෙන් බිහි කළවුන් අප විසින් දක්නා ලැබුවත් ඔහු එකියකට විඥානය දෙන ලද නම් සිත්තම් කළ සියයකට වඩා එය අගනේය.

කවියා මෙයින් ද අදහස් කෙළේ වර්ණ ගැන්වීමට වඩා ස්ත්‍රීරූපවලට වඩාත් සජීවී බවක් ආරෝපණය කිරීමට සිත්තරා සමත් වී නම් එය බිතුසිතුවම් සියයට වඩා ඒ එකම

සජීවී ලෙස සැලකිය හැකි සිතුවම අගනා බවයි.

පූර්වෝක්ත ගීයට පිළිතුරක් ලෙස බඳිනා ලද මේ ගීයෙන් මේ ස්ත්‍රීන් කථා නොකළද ඇගේ අත් සහ නෙත්වලින් කියැවෙන දේවල් අනුව ස්ත්‍රිය ජීවමාන නැතිනම් සජීව ලෙස නිර්මාණය කිරීමට සිත්තරා සමත් වී ඇත. කථා නොකළද ඇගේ නෙත් සහ අත් ජීවමාන වනුයේ ඒවායින් නිරූපිත සංකේතාර්ථ තුළින් සජීවී ලෙස දිස්වන ආකාරයට සිත්තරා ඒ ස්ත්‍රී රූ සිත්තම් කළ නිසාය.

ස්වස්ති කොතල මලන් බද් මෙ ගී
සොන්දු සෙ කත් බෙයන්දහි මේ ඇත සිතුවර් ලියවය්
නොලැබිජු වජනක් මෙ අත නෙත බලත සිත් ඇති මෙන්
(559)

සිත්තරා මෙ බෙයදෙහි මනා ලෙස කාන්තාව අඳවා ඇත. ඇගෙන් බසක් නොලැබුණේ වුව ද මේ අත ද මෙ නෙත ද බලන කල්හි ඇය ජීවමානව සිටියා සේය.

තම සිතුවමින් ස්ත්‍රියක නිරූපණය කිරීමට සමත් වී ඇතැයි සිත්තරා තවත් කවියෙකුගෙන් පැසසුම් ලබයි.

බතිම් මෙ ගී ලීමි
ඇන්දියෙන් මෙ සිතුවර් ගත් මෙන් මල් අතින් නොප
දිසිසෙය් සගවී බෙයන්ද් දිසි අම්බු සෙස් මින්දිබ් නොවි

සිත්තරා අතින් මල් ගත් සේ නුඹ නිමවා ඇත. මාහට පර්වත ප්‍රාන්තය ස්වර්ගය සේ දිස් වූයේය. ඒ අන් කිසිවක් නිසා නොව, ඒ සිතුවමින් නුඹ මට දිස්වූයේ අහංකාර තැනැත්තියක ලෙස නොව නියම ගැහැනියක දිස් වූ නිසා යැයි පවසයි.

මෙහි පැමිණි බොහෝ දෙනා සිතුවම්හි ස්ත්‍රීන් උඩඟු, අහංකාර (මින්දිබ්), යනුවෙන් දක්වා ඇත. නමුත් මේ කවියා සිත්තරාට උපහාර කරනුයේ මේ පර්වත ප්‍රාන්තය ස්වර්ගයක් ලෙස කවියාට දැක ගැනීමට සැලැස්වූ හෙයිනි. ඒ කවරක් නිසාවත් නොව සිත්තමින් තමන්ට පරමාදර්ශී නැතිනම් අභීෂ්ට වූ ස්ත්‍රී රුවක් මවා දුන් හෙයිනි.

පූර්වෝක්ත සීගිරි ගී සියල්ල මැනවින් විග්‍රහ කර බැලූ කල්හි හුදු වර්ණ ගැන්වීම චිත්‍රයක චමත්කාරයට හේතු භූත නොවන බවත්, ඒ සිතුවම් තුළින් වර්ණිත වස්තුන්වල චිත්තාභ්‍යන්තර මනෝවෘත්ති සහ ගූඪ වූ චිත්ත චෛතසික ස්වරූපය ද ප්‍රකටීභූත විය යුතුය යන්න සීගිරි ගී රචනා වන සමය වන විට ශ්‍රී ලංකේය චිත්‍රකලා රසාස්වාදනයෙහි ලා මුල් බැස තිබුණක් බව ගම්‍ය වේ.

සටහන්

1. පී.ඊ.පී. දැරණියගල විසින් මේ සිතුවම සොයා ගන්නා ලද නිසා ඔහුගේ නමින් මෙය හැඳින්වේ.

2. සිහිවටන ලෙස මැටියෙන් අඹා පුළුස්සන ලද මෙවැනි රූ විශාල ප්‍රමාණයක් සීගිරි කෞතුකාගාරයේ තබා ඇත.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ:

i. Paranavitana S, 1956 Sigiri Graffiti Oxford University Press.

ii. සීගිරි ගී, මුදියන්සේ නන්දසේන. 2004, දෙවන මුද්‍රණය ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.

වූයේය. ඒ අත් කිසිවක්
වමින් නුඹ මට දිස්වූයේ
යක ලෙස නොව නියම
නිසා යැයි පවසයි.

බොහෝ දෙනා සිතුවම්හි
කාර (මින්දිබ්), යනුවෙන්
මේ කවියා සිත්තරාට
මේ පර්වත ප්‍රාන්තය
කවියාට දැක ගැනීමට
කවරක් නිසාවත් නොව
පරමාදර්ශී නැතිනම්
ක් මවා දුන් හෙයිනි.

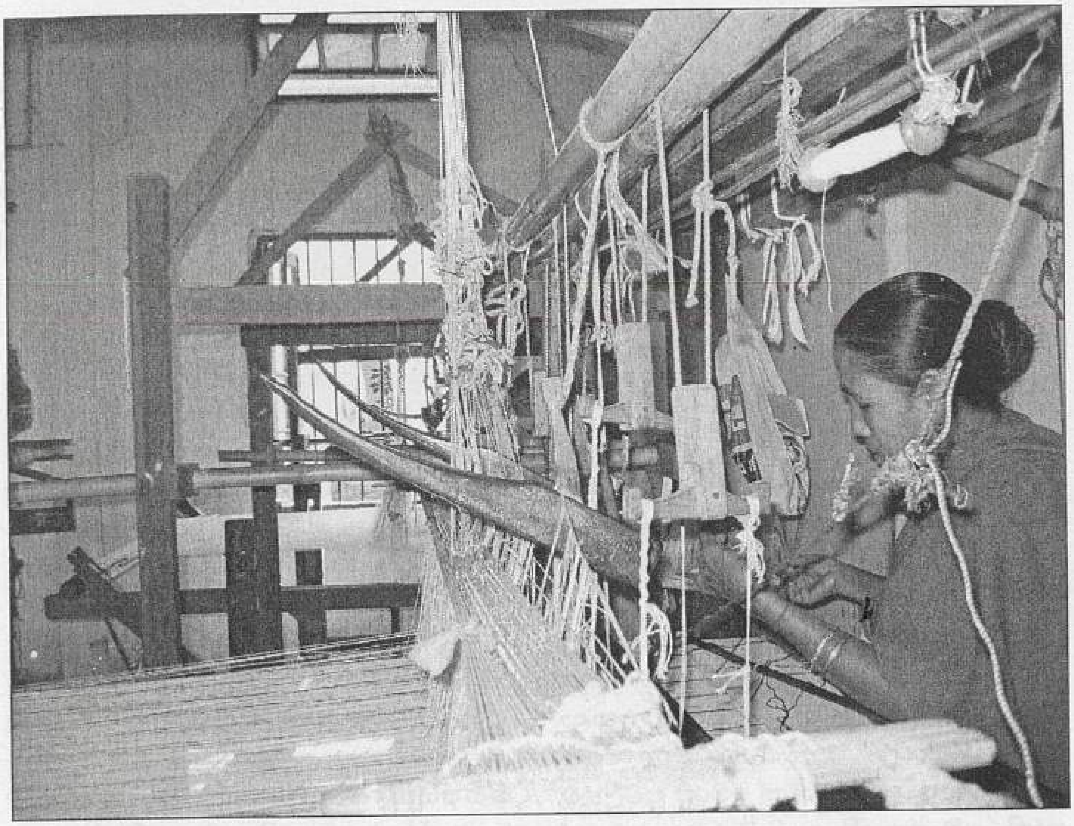
ගිරි ගී සියල්ල මැනවින්
ල්හි හුදු වර්ණ ගැන්වීම
ට හේතු භූත නොවන
ළින් වර්ණිත වස්තූන්වල
නෝවෘත්ති සහ ගුඪ වූ
වරූපය ද ප්‍රකටීභූත විය
ගී රචනා වන සමය වන
ලකලා රසාස්වාදනයෙහි
ක් බව ගම්‍ය වේ.

ගල විසින් මේ සිතුවම් සොයා
නමින් මෙය හැඳින්වේ.

මැටියෙන් අඹා පුළුස්සන ලද
යක් සීගිරි කෞතුකාගාරයේ තබා

S, 1956 Sigiri Graffiti Oxford

න්සේ නන්දසේන. 2004, දෙවන
හ සහෝදරයෝ, කොළඹ.



සාම්ප්‍රදායික පේෂකර්මාන්තය හා ජනකාව්‍ය නිර්මාණ

ජිනදාස දනන්සූරිය

මෙරට හේන් ගොවිතැන, කුඹුරු ගොවිතැන, ධීවර වෘත්තිය හා බඹර කැපීම වැනි මිනිස් භාවිතයන් මෙන් ම පේෂකර්මාන්තය ද සිංහල ජනකවීන් අතින් විස්තර කථනයන්ට හා වර්ණනයට පාත්‍ර වන අයුරු දක්නට ලැබේ. පේෂකර්මාන්තය හා සම්බන්ධ කපු වැවීම, පුලුන් නෙළා ශුද්ධ කිරීම, නූල් කැටීම හා රෙදි විවීම ආශ්‍රිත ජනකවි ගණනාවක් මෙරට ප්‍රචලිතව පවතී. මේ ජනකවි අතරින් බොහොමයක් ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යයෙහි අන්තර්ගත වී තිබීම ද විශේෂයකි.

මෙරට ජනයා ඇඳුම්වල අවශ්‍යතාව පිරිමසා ගැනීම සඳහා මූකලන් කොටා, පුළුස්සා, හේන් සකසා ගෙන කපුඇට වැපුරූ ආකාරය ජනකවියෙහි වර්ණනයට පාත්‍ර වෙයි. ඉක්බිතිව මැයි මාසයේ වර්ෂාවත් සමඟ කපුගස්වල මල් පිපී ගෙඩි හටගන්නා ආකාරය කියැවෙයි:

මූකලන් කොටා කපුඇට ඉසින් නේ
දෙපෙති වෙලා පැලපත ලොකුව යන්නේ
සමසක් ගිය කලට මල් බොකල වන්නේ
වෙසක් මසට සුරතල් කපු පිපෙන්නේ[1]

අසත්පුරුසකම් නොකියන් ඉඳ ඔත නා
රසක් කර උයාලා බත් මට දුන් නා
වෙසක්වලට අක්වැසි දෙවියෝ දුන් නා
වෙසක් මසට සුරතල් කපු උදුරන් නා[2]

වෙසක් මසෙහි සිදු වන කපුගස්වල මල් හටගැනීම මෙන් ම කපුගස් උදුරා දැමීම ද පිළිබඳව මෙහි කියැවෙයි. මෙරට කපු විශේෂ කිහිපයක් වගා කෙරුණු අතර සුලබ භාවිතයෙහි පැවතුණේ කවර කපු වර්ගය ද යන්න පිළිබඳව ජනකවියා මෙහි ඉඟි කරයි.

අතීතයේ මෙරට වැසියන් වගා කර ඇත්තේ විශාල පඳුරක් ලෙස වැවී අවුරුදු කිහිපයක් පවතින කපු විශේෂය බව පෙනේ.[3] එනමුදු Bombyx Ciaba යන උද්භිද විද්‍යාත්මක නාමයෙන් හැඳින්වෙන ගසෙන් හා ඉඹුල් පුලුන් (Kapok) ගසෙන් ද ඔවුහු පුලුන් ලබා ගත්හ. Bombyx Ciaba ශාකයෙන් ලබා ගන්නා පුලුන් වඩා සුදුසු වන්නේ කොට්ට සහ මෙට්ට තැනීම සඳහා ය යි ද, පේෂකර්මාන්තය සඳහා එතරම් සුදුසු නො වේ යි ද ජේම්ස් කෝඩිනර් පියතුමා සඳහන් කරයි. එනමුදු පේෂකර්මාන්තය සඳහා සුදුසු පුලුන් ලබා ගත හැකි පඳුරු දෙවර්ගයක් ද මෙරට වගා කෙරිණ. මේ දෙවර්ගය අතරින් වසරක ජීවනසමයකට සීමා වූ කුඩා පඳුරු විශේෂයෙන්, වපුරා පස්මසකින් කපු පුලුන් ලබා ගත හැකි වූ අතර, මීට වඩා ලොකුවට වැවෙන කපු වර්ගය දහඅටමසකින් පල දැරී ය. එහි ජීවනසමය පස්වසක් විය.[4] මේ කපු විශේෂය වෙනුවට එක් ඍතුවක වවා, මාස කිහිපයකින් අස්වනු නෙළා ගෙන උදුරා දැමිය හැකි නවීන කපු වර්ග මෑත දී ලංකාවට හඳුන්වා දෙන

ලදි.[5] පූර්වෝක්ත ජනකවි යටත්පිරිසෙයින් කෝඩිනර් පියතුමන්ගේ ග්‍රන්ථය රචනා වූ දහනවවන සියවසේ මුල් භාගය තරම් පැරණි ය යි සලකතොත්, එක් ඍතුවක වවා, මාස කිහිපයකින් උදුරා දැමිය හැකි නවීන කපු වර්ග එකල වගා කරන ලදැ යි සිතිය හැකි වේ.

තවත් ජනකවියක දැක්වෙන ආකාරයට එක්තරා ගොවියෙක් ස්වකීය මිත්‍රයාට කපු හේනක් වගා කිරීමේ සිය අභිප්‍රාය හෙළි කරයි. පළමුව කපු වැපිරීම සඳහා හේනක් කොටා ගත යුතු ය. අස්වනු නෙළා ගත් පසුව වියවනු ලබන වස්ත්‍රයෙන් අඩක් මිතුරාට ලබා දෙන බව ද ඔහුගේ මුවින් පැවසෙයි. කපුහේනක් වැවීමට හවුල් වන මෙන් සගයෙකුට කරන ඇරියුමක් මේ කවියෙහි ගැබ් වේ:

මානක් කියන්නයි මිතුරේ අසනව ට
සේනක් කොටාලයි කපුඇට ඉසින්න ට
මානක් සේ ම වැට තර කර බැඳ රුව ට
තානෙන් අඩක් වියවා දෙමි අඳින්න ට[6]

මෙහි මුල් පද්‍ය පාදයෙහි එන 'මානක්' යන්නෙන් ක්‍රමයක් නැතහොත්, පිළිවෙළක් යන අරුත් හැඟවෙතැ යි සිතිය හැකි ය. තෘතීය පද්‍ය පාදයෙහි 'මානක්' යනුවෙන් යෙදී ඇත්තේ සීමාවක් යන අරුතින් බව පෙනේ.[7] 'තානක්' යන වදනෙහි සළුවක්, වස්ත්‍රයක් යන අරුත් ගැබ් වේ.[8] ලක්වැසි ජනයා ඉතා අරපිරිමැස්මෙන් වස්ත්‍ර පරිහරණය කළ ආකාරය ද, උපයෝගිතාව මුල් කොට ගෙන ම වැටකටු බැඳ ක්‍රමානුකූලව කපුහේන් වැවූ ආකාරය ද මේ ජනකවියෙන් ප්‍රකාශයට පත් වේ.

පල ගෙන පැසුණු පසුව කාන්තාවන් ම කපු නෙළීමෙහි යෙදුණු බව තවත් ජනකවියකින් කියැවෙයි:

පිපිලා තිබෙන මේ කපු ටික නෙළන්න ට
සිතා ගත් ඉද්දිමල් බිසවරු රුව ට
කතාවක් කර කියමි ඒ බව මේ ලෙස ට
ඉතාසන්තොසින් කපුඇට නෙළන්න ට[9]

කපු නෙළීම බොහෝ විට අතින් ම සිදු කරන ලද නමුදු ඒ සඳහා එක්තරා යන්ත්‍රයක් ද භාවිත විය. එය කපු කපන යන්ත්‍රය යනුවෙන් හැඳින්විණ:

අනේ මගේ මේ කපු ටික කපන්න ට
පලයන් වඩු ගෙදර යන්තරෙ ගෙනෙන්න ට
වඩුරාලට මන් පැවතුණු හොඳකම ට
දෙති යන්තරේ පලයන් හිමි ගෙනෙන්න ට[10]

රෙදි මිරිකා මදින යන්ත්‍රය හා සම කළ හැකි මේ කුඩා කපු කපන උපකරණයෙහි සවි කොට තිබුණු පොලු අතරින් යවා ගස්වලින් කපුඇට වෙන් කර ගන්නා ලදැ යි ආනන්ද කුමාරස්වාමි සඳහන් කරයි.[11] මේ එක් යන්ත්‍රයක් ගෙවල් කිහිපයක් සඳහා ප්‍රමාණවත් විය.[12] ගමේ වඩුරාල සතුව කපු කපන යන්ත්‍රයක් පැවති බව ද, අසල්වාසීන් එහි ආධාරයෙන් කපු නෙළීමෙහි යෙදුණු බව ද මේ ජනකවියෙන් හැඟවෙයි.

යන්ත්‍රය තැනීම සඳහා උපයෝගී කර ගන්නා ලද දැව වර්ග පිළිබඳව ද ජනකවියෙහි සඳහන් වේ:

ඇසළ ලීය ගෙන යන්තරෙ සදා ලා
කොස්කණු දෙකක ගෙන උළුවනු තබා ලා
විස්තර ලෙසට කපු අව්වේ දමා ලා
කපු කැපුණයි සොඳ පදමට බලා ලා13

කපු කපන යන්ත්‍රය තැනීම සඳහා භාවිත කෙරිණැ යි සඳහන් වන කොස්ගසේ දැව ඉතා සවිමත් ය. Cassia Fistula යන උද්භිද විද්‍යාත්මක නාමයෙන් හැඳින්වෙන ඇසළ රුකේ දැව ද සවිමත් ය" කල් පවතිනසුලු ය.[14] යන්ත්‍රය ශක්තිමත් දැව යොදා දිගු කලක් පවතින පරිදි සවිමත්ව තනා ගන්නා ලද බව මෙයින් පෙනේ.

ඉක්බිතිව නෙළා ගන්නා ලද කපු අව්වේ දමා වේළා ගන්නා ලදි:

පාන ලෙසට කපු අව්වේ දමා ගෙ න
ගණනින් ගණන කපුහුය අතට අර ගෙ න
මුගුණුමල් ලෙසට කපුහුය නෙළා ගෙ න
අව්වේ ලාපු කපු වේළත් තැනින් තැ න15

අනතුරුව එළඹියේ පුලුන් පෙළීමේ (Carding) අවස්ථාව ය. මෙහි දී දුන්නකින් තළා පෙළා ගත් පුලුන් යන්තමින් රෝල් කොට කැටීමට සුදුසු වැටි බවට පත් කර ගන්නා ලදි.[16]

නෙත් දහසින් නෙද අනුහස පාන් නේ
වරන් හැටහතරකුත් ලැබ ගෙන දෙවියන් නේ
නරන් රැක දෙන්න අනුහස පාමින් නේ
එරන්මල් බිසව රොද්දක් ගෙන දුන් නේ

පාන්දරක සේ අලුයම නැගිට ළඳු න්
ලොල් වඩනා දලුබුලතුත් කකා ළඳු න්
මල් මොළකැටි කත ඉඳගෙන පොළන පුලු න්
රැල් සඟවා ගෙන අඹරාය පුලු න්

ගලාලා වතුර එන කල පැහැය නැ ති
පොළාලා පුලුන් හබරල කොළේ ඇ ති
බලාලා කුණක් ඇසිපිය විතර නැ ති
නෙළාලා පුලුන් ඇති රුවට අඹර ති17

අව්වේ ලා වේලා ගෙන ඇට වෙන් කර ගත් පුලුන්වල රොඩු හෝ පොතු කැලි හෝ තිබිය හැකි ය. ඒවා ඉවත් කර ගත යුතු වේ. පෙළන්නේ (Carding) එකට බැඳී ඇති පුලුන් වෙන් කර ගනු පිණිස ය. මේ සඳහා උපකරණ දෙකක් භාවිත කෙරේ. එකක් නම්, පෙළන දුන්න (Carding Bow) ය. අනෙක පෙළන බුරුසුව (Carding Brush) ය. පෙළන දුන්න උණ ලී පතුරුවලින් හෝ මාවෙව්වැල්වලින් හෝ තනා ගත හැකි ය.[18] ඉහත පළමුවන පද්‍යයේ 'රොද්ද' යනුවෙන් දැක්වෙන්නේ, පුලුන් පෙළන උපකරණය ය.[19]

පේෂකර්මාන්තය සඳහා උපයෝගී කර ගැනෙන රොද්ද තමන් ම තනා ගෙන ප්‍රයෝජනයට ගැනීමටත්, අවශ්‍ය පරිදි සෙස්සන්ට ද තනා දෙන්නටත් ක්ෂේත්‍රයට සම්බන්ධ පුද්ගලයන් ඉදිරිපත් වූ ආකාරය ජනශ්‍රැතියෙහි කියැවේ. පෙහෙකම් කටයුතු හා බැඳුණු දීර්ඝකාලීන භාවිතයෙන් පෝෂණය වූ සාම්ප්‍රදායික දැනුම ඔවුනට මේ කාර්යයෙහිලා ඉවහල් වන්නට ඇත:

ආ දා සිට ම කැටි කර තිබුණ පුලුම ට
සාදා ගන්ට හැකි වුණි මෙමට රොදු ප ට
සාදා දෙන්ට නැනේ රොද්දක් මෙම ට
සාදා දුනිය රොද්දක් විගස නැන ට20

පේෂකර්මාන්තය හා සම්බන්ධ මේ මූලික කටයුතුවල කාන්තාවන් ම වැඩි වශයෙන් නිරත වූ බව මේ ජනකවියෙන් හඟවනු ලබන අතර ඒ බව වෙනත් ජනශ්‍රැතීන්ගෙන් ද තහවුරු වේ:

එක දවසක් මේ නගා එළියෙ ඉඳගෙන කපු කැට කැට ඉන්නකොට ඇගෙ පොඩිදුවත් එතනට ඇවිත් පුලුන් සුද්ද කරන්ට පටන්ගත්තා.[21]

මේ ස්ත්‍රීහු දිවා රාත්‍රී භේදයකින් තොරව වැඩෙහි යෙදුණාහ. පහනක් දල්වා ළඟ තබා ගෙන නූල් සකස් කළහ:

රොද්දක් අන්න තත් අටවා කියා ගෙ න
පානක් අන්න කඩතෙල් ලා තියා ගෙ න
රෙද්දක් අන්න මොට්ටැක්කිලි වසා ගෙ න
ගසති පුළුන් රන්ලිය දොර වසා ගෙ න22

මෙරට දේශීය පේෂකර්මාන්තයට ආවේණික ජනවහර මෙහි ද භාවිත වී ඇත. 'රොද්ද' යන යෙදුම හැරුණු විට මෙහි 'තත්'' යනුවෙන් ද වචනයක් යෙදී ඇත. 'තත්' යනුවෙන් හඳුන්වා ඇත්තේ, දුන්නක හැඩයෙන් යුතු පුලුන් පෙළන උපකරණයේ දුනුලණුව ය.[23] 'ගැසීම' ලෙස දක්වා ඇත්තේ පුලුන් පෙළීම බව පෙනේ. පුලුන් සුළඟට හසු වී ඉවත ඇදී යාම වළක්වා ගැනීම සඳහා කතුන් දොර වසා ගෙන ම එම කාර්යයෙහි යෙදෙන්නට ඇත. ලියන් මොට්ටැක්කිලි ලා ගන්නට ඇත්තේ පුලුන් ඉහෙන්කහෙන් යාම වළක්වා ගනු පිණිස විය හැකි ය.

පුලුන් කැටීමට සුදුසු තත්ත්වයට පත් කර ගැනීම සඳහා වැටි මෙන් අඹරා කැරැලි සාදා ගැනුණු අතර, ඒ කාර්යය 'වළු කිරීම' යනුවෙන් හැඳින්විණ. 'වළුකූර' යනුවෙන් හැඳින්වුණු උලක් එහි ලා උපයෝගී කොට ගැනිණ.[24] මේ දැවමුවා උල අවශ්‍ය විටෙක

වඩු කාර්මිකයකු ලවා තනවා ගන්නට පේෂකාර්මිකයන් හුරුපුරුදු වී සිටි බව ජනකවියෙක් සන්නිවේදනය කරයි:

පුරුදු නැහෙ මා කී බස් අසන් නේ
වඩුවන්නේ ගෙදරට ගොස් වරෙන් නේ
බුලත් හතළිහට නුඹ දුක් නොවන් නේ
වන්නන් ගාපු වළුකුරක් ගෙනෙන් නේ25

මෙහි යෙදී ඇති 'වන්නන්' යන්න, 'වන්නම්' යන යෙදුම කටවහරට අනුව හැඩගැසී සකස් වූවක් බව පෙනේ. 'වන්නම්' යන්නෙහි වර්ණාලේපය යන අරුත ගැබ් වේ.[26] මේ ජනකවියෙන් වර්ණාලේප කළ වළුකුරක් ගෙනෙන ලෙස නැනණ්ඩිය අමතා කරනු ලබන ඉල්ලීමක් ප්‍රකාශයට පත් වේ. පෙර දවස වර්ණාලේප සඳහා භාවිත කරන ලද්දේ ලාක්‍ෂා හෙවත් ලාකඩ ය. ලාකඩෙන් වර්ණ ගැන්වුණු පසුව වළුකුරක් වුව ද, සිත්ගන්නාසුලු දීප්තියකින් යුතු වේ. එවැනි වර්ණ දීප්තියකින් හෙබියා වූ වළුකුර පවා කතුන්ගේ නෙත් සිත් ඇද ගති.

පුලුන් නූල් බවට පත් කර ගැනීම 'කපු කැටීම' ලෙස හැඳින්වේ. කපු කැටීම සාමාන්‍යයෙන් හේනේදී සිදු නො කෙරිණ. හේනෙන් නෙළා ගන්නා ලද කපු නිවෙස් කරා ගෙනගොස් ශුද්ධ කරන ලදි. ස්ත්‍රීන් බොහෝදෙනෙකු රැස් වී ගී තාලයකට අනුව කපු කැටීම සාමාන්‍ය සිරිත විය.[27] කපු කැටීම සඳහා උපකරණ තුනක් භාවිත කෙරිණ. එනම්, තක්ලිය (Takli), චරකය හා කටිනරෝදය යි. මුලින් සෑම රටක ම අතින් නූල් කැටීම සඳහා තක්ලිය භාවිත කෙරිණ.[28] චරකය නමින් හැඳින්වෙන උපකරණය ශතවර්ෂ ගණනාවක් මුළුල්ලේ ඉන්දියාවෙහි භාවිත වූ හෙයින්, එය භාරතීය නිෂ්පාදනයකැ යි සිතිය හැකි ය.[29] චරකය භාරතීය බලපෑමෙන් ශ්‍රීලංකාවට ද උරුම වන්නට ඇත.

චරකයේ ප්‍රධාන කොටස් දෙකකි. එකක් නම්, කරකවන රෝදය යි. අනෙක ඉද්ද යි.[30] නූල් ඔතන උපකරණය ඉද්ද (Spindle) යනුවෙන් හැඳින්වේ. ඉද්ද වනාහි මැදට කුඩා ලෝහ රෝදයක් සවි කෙරුණු සිහින් වානේ කුරකි.[31] පුලුන්වැටියක් වමතින් ගෙන එයින් බැඳි දිගු ඉද්දකට නූල් කටිනු ලැබේ. ඉද්දේ කොන පොළොවේ පිහිටි පොල්ගෙඩියක හෝ පොල්කටුවක හෝ රැඳෙයි. කලවය මත යෙදූ දකුණු අතේ හෝ ඇඟිලිවල හෝ ක්‍රියාකාරිත්වය හේතු කොට ගෙන එය කරකැවෙමින් පවතියි" නූල ලොකු කොන වටා එතෙයි:[32]

එරන් ඉද්ද ගෙන දකුණට සැරසෙන් නේ
වරන් හැටහතරකුත් ලැබ ගෙන දෙවියන් නේ
එරන් උනුනු සත්ගව්වක් පාමින් නේ
මිහිකත එරන් මල් ඉද්දක් ගෙන දුන් නේ33

මේ පද්‍යයෙහි කපු කැටීම සඳහා භාවිත කෙරුණු රන්මුවා ඉද්දක් හා රන් උනුනු පිළිබඳව කියැවෙයි. ශාන්තිකර්මයක් හා සම්බන්ධ වූවක් වන හෙයින්, මෙහි කිසියම් අතිශයෝක්තියක් පළ වේ. සැබැවින් ම ඉද්ද වානේ කුරක් වන්නාක් මෙන් ම උනුන්න ද වේවැල් හෝ වෙනත් වැල් විශේෂයකින් හෝ තනන ලද පෙට්ටියක් වේ.[34] උනුන්න පෙට්ටියක් ලෙස වහරා ඇති අවස්ථා ද හමු වෙයි:

ටිකිරි නිමල් ටිකිරි නිමල් පෙට්ටි පු රා
අත දිගු කර පය වකලා ඉද්ද පු රා
සපු දූනුකේ මල් වන්නට වනි බඹ රා
කපු කටිනා අඟනෙනි නොකරව් දඹ රා35

ලක්දිව පේෂකර්මාන්තයෙහි නියුක්ත වූවෝ ඒ කාර්යය භාරව සිටි කුලයට අයත් පුද්ගලයෝ ය. පේෂකාරයකුගේ නිවසේ පිළට යාව තනා තිබුණු එළිමහත් මඩුවක රෙදි විවීම හා සම්බන්ධ කටයුතු සිදු කෙරිණ. මේ මඩුව 'අල්ගේ' යනුවෙන් හැඳින්විණ. මෙහි එක් කාමරයක රෙදි විවීමේ කටයුත්ත සඳහා අවශ්‍ය සියලු ද්‍රව්‍ය හා මෙවලම් තැන්පත් කොට තිබිණ.[36] නූල් කැටීම සඳහා ද වෙන ම මඩු ඉදි කර තිබුණු බව පෙනීයයි. මේ ගෙවල් කටින මඩු යනුවෙන් හැඳින්වුණේ ය. අල්ගෙට ම අයත් කොටසක් කටින මඩුව ලෙස හැඳින්වුණා ද විය හැකි ය:

කටිනා මඩුව ගාවට වැඩ මොවා ලා
කටිනා යන්තරා සැමට ම බෙදා ලා
ඉරි යටතේ වළ් සැමට ම බෙදා ලා
කටින සුරඟනන් අවසර ලැබී ලා37

කටින මඩුවෙහි සැහෙන කාන්තා පිරිසක් නූල් කැටීමෙහි යෙදී සිටි බව ද, එහි නූල් කටින යන්ත්‍ර ගණනාවක් වූ බව ද මේ පද්‍යයෙන් පැවසේ. ඒ ඒ කතුන්ට සිය වාරය පැමිණි කල වළ් බෙදාදීම, ඉරි යටතේ වළ් බෙදීම යනුවෙන් අදහස් කෙරෙන්නට ඇත. 'ඉරි' යන්නෙහි වාරය යන අරුත ගැබ් වේ.[38] 'වළ්' යනු, වැටි මෙන් අඹරා ගන්නා ලද කපු පුලුන් කැරැලි ය.[39] එනම්, කැටීම සඳහා සුදුසු තත්ත්වයට පත් කරන ලද පුලුන් ය.

කපු කැටීම සඳහා භාවිත කෙරුණු 'වවුන්න' නම් වූ උපකරණයක් පිළිබඳව ද සඳහන් වෙයි. රටයකුම හෙවත් රිද්දියාගයේ වවුන්නට කියන කවියෙහි මේ උපකරණය කුකුල්වැලෙන් බැඳ තනා ගන්නා ලද බව දැක්වෙයි:

කුකුල්වැල් කපා බැඳ ගෙන වවුන් නේ
අඟර දඟර ඉදි ලා ගෙන වවුන් නේ
නූල් සපලමක් කැට්ටේ බොලන් නේ
හිමියනි මගේ අත කරගැට බලන් නේ40

වේවැල් කැබැල්ලක් අටේ ඉලක්කමේ හැඩයට නවා තනා ගනු ලබන උපකරණයක් ලෙස වවුන්න හැඳින්වෙයි. කවියෙන් කියැවෙන්නේ කුකුල්වැල් උපයෝගී කොට ගෙන එය බැඳ ගන්නා ලද බව ය. එසේ ම පැරණි මිනුම් ක්‍රමයට අනුව නූල් කිරන ලද බව ද මෙහි පැවසේ. කවියෙහි දැක්වෙන පලම යනු, කලං දොළහක බර ප්‍රමාණය වේ.

කැටගන්නා ලද නූල් යොදා ඉක්බිතිව රෙදි විවීම සිදු කෙරිණ. ගැහැනු පිරිමි දෙගොල්ල ම එක සේ රෙදි විවීමෙහි නියැළුණු බව ආනන්ද කුමාරස්වාමි සඳහන් කරයි.[41] නන්දදේව විජේසේකර දක්වන අන්දමට මෙරට රෙදි වියන යන්ත්‍ර කොතරම් නොදියුණු තත්ත්වයක පැවතුණි ද යත්, ඒවා ක්‍රියා කරවන්නන් බිම හෝ කණින ලද වළක හෝ වාඩි විය යුතු විය.[42] මෙරට රෙදි වියූ ක්‍රමය ඉන්දියාවේ හා බුරුමයේ භාවිත වූ ක්‍රමයට සමාන වී ය යි සඳහන් කරන කුමාරස්වාමි, ඒ පිළිබඳ විස්තර තොරතුරු ද ඉදිරිපත් කරයි. ඒ විස්තර තොරතුරුවලට අනුව, අත්පිස්නා, තුප්පොට්ටි (පිරිමින් අඳින රෙදි), ලේන්සු, උරමාල (සාළු), ඇතිලි, සිවුරු, හැට්ට, තොප්පි, කොට්ටඋර සහ බුලත්පයි මෙරට වියන ලද රෙදිපිළි අතර විය.[43] මෙහි දැක්වෙන ඇතැම් වස්ත්‍ර විශේෂ ජනකාව්‍යයන්හි ද අවධාරණය කෙරේ.

බාල වැඩිමහලු සැම අය ම එක වෙ ලු
කෝල නැතිව යති කපුවට පිටත් වෙ ලු
සේල කච්චි වියවති කපු ගෙනා ක ලු
රාල උඹත් පලයන් උන්ට එක් වෙ ලු44

මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ, අතීතයේ මෙරට ජනයා පෙහෙකම් කටයුතුවල නියැළුණු ආකාරය ග්‍රහණය කර ගැනීමෙහි ලා සිංහල ජනකවියෙන් සැලකිය යුතු පිටුබලයක් ලද හැකි බව ය. පැරණි යුගයේ පේෂකර්මාන්තයෙහි අරමුණු හා ස්වභාවය, ඒ සඳහා උපයුක්ත ප්‍රාථමික මට්ටමේ තාක්ෂණය හා ශ්‍රම විභජනය ද පිළිබඳව ජනකවියෙන් සිදු කෙරෙන සන්නිවේදනය ජනශ්‍රැති අංගයක් වශයෙන් එහි ඇති අගය හුවා දක්වනසුලු ය. ඊට අමතරව පේෂකර්මාන්තය මෙරට ස්ථාපිතව පැවති කුල ක්‍රමයට අනුකූලව ක්‍රියාත්මක වූ ආකාරය ජනකාව්‍යයන්ගෙන් ප්‍රකාශයට පත් වේ. පේෂකර්මාන්තය සඳහා පරිහරණය කරන ලද උපකරණ හා ඒවා හැඳින්වුණු නම්, ඒ කාර්යය භාරව සිටි ශිල්ප ශ්‍රේණියට සීමා වී පැවති හෙයින්, අමුතුවෙන් හා පරිශ්‍රමයෙන් අර්ථකථනය කර ගත යුතුව ඇත. මේ උපකරණ, පේෂකාර්මිකයන්ගේ දිවිපෙවෙත හා ඔවුන් විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද වස්ත්‍ර පිළිබඳව ජනකවීන් ඉදිරිපත් කොට ඇති කථනයන් ඒ හා සම්බන්ධ විද්වත් පර්යේෂකයන්ගේ නිරීක්ෂණ සමග සාකල්‍යයෙන් ම ගැළපෙන සජීවී නිදර්ශන වශයෙන් සැලකිය හැකි ය.

ය යුතු විය.[42] මෙරට රෙදි
වේ හා බුරුමයේ භාවිත
වී ය යි සඳහන් කරන
ළිබඳ විස්තර තොරතුරු
ඒ විස්තර තොරතුරුවලට
තුප්පොට්ටි (පිරිමින් අඳින
ළුරමාල (සාළු), ඇතිලි,
තාප්පි, කොට්ටලර සහ
වියන ලද රෙදිපිළි අතර
වන ඇතැම් වස්ත්‍ර විශේෂ
අවධාරණය කෙරේ.

අය ම එක වෙ ලු
කපුවට පිටත් වෙ ලු
කපු ගෙනා ක ලු
උන්ට එක් වෙ ලු44

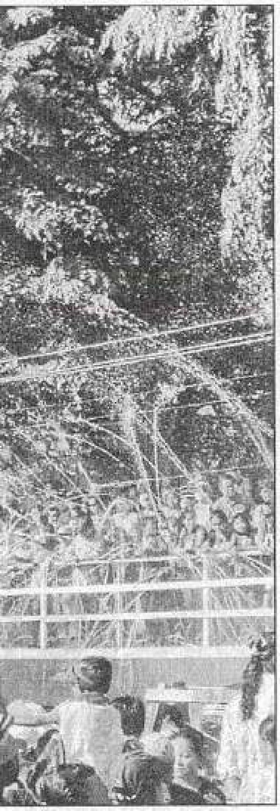
හැඳිලි වන්නේ, අතීතයේ
පෙහෙකම් කටයුතුවල
ග්‍රහණය කර ගැනීමෙහි
තවියෙන් සැලකිය යුතු
හැකි බව ය. පැරණි
මාන්තයෙහි අරමුණු හා
දහා උපයුක්ත ප්‍රාථමික
ණය හා ශ්‍රම විභජනය
තවියෙන් සිදු කෙරෙන
තශ්‍රැති අංගයක් වශයෙන්
හුවා දක්වනසුලු ය. ඊට
මාන්තය මෙරට ස්ථාපිතව
ට අනුකූලව ක්‍රියාත්මක වූ
යන්ගෙන් ප්‍රකාශයට පත්
න්තය සඳහා පරිහරණය
රණ හා ඒවා හැඳින්වුණු
හාරව සිටි ශිල්ප ශ්‍රේණියට
හෙයින්, අමුතුවෙන් හා
කථනය කර ගත යුතුව
ණ, පේෂකාර්මිකයන්ගේ
වුන් විසින් නිෂ්පාදනය
ළිබඳව ජනකවීන් ඉදිරිපත්
නයන් ඒ හා සම්බන්ධ
යන්ගේ නිරීක්ෂණ සමග
හැළපෙන සජීවී නිදර්ශන
හැකි ය.

පාදක සටහන්:

1. 'කපු කැටීමෙ සීපද', ඇඹිලිපිටියේ ජේ. ඩබ්ලිව්. අබේසේකර විසින් සපයන ලදි, 'ශ්‍රී ලංකා' සඟරාව, 1963 ජනවාරි කලාපය, ප්‍රවෘත්ති දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පි. 27.
2. එම., පි. 27.
3. සිංහල විශ්වකෝෂය (සිං. විශ්ව.), 6 කාණ්ඩය, 1978, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පි. 227.
4. **A Description of Ceylon**, Reverend James Cordiner (First Edition: 1807), First unabridge Reprint: 1983, Tisara Prakasakayo Ltd, Dehiwala, p. 218.
5. සිං. විශ්ව., පි. 227.
6. රටයකුම හෙවත් රිද්දියාගය (රටය.), තිස්ස කාරියවසම, 1982, ප්‍රබුද්ධ ප්‍රකාශකයෝ, බොරලැස්ගමුව, පි. 45.
7. ප්‍රායෝගික සිංහල ශබ්දකෝෂය 2 කාණ්ඩය (ප්‍රායෝ. සිං. 2), හරිශ්චන්ද්‍ර විජයතුංග, 1984, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පි. 1301.
8. ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂය - ප්‍රථම භාගය, වැලිවිටියේ සෝරත හිමි, 1963, අනුල මුද්‍රණාලය, කොළඹ, පි. 398.
9. රටය., පි. 46.
10. එම., පි. 47.
11. මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා (මධ්‍යකා.), ආනන්ද කුමාරස්වාමි, සිංහල පරිවර්තනය: එච්.ඇම්. සෝමරත්න, 1962, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පි. 223.
12. 'පුරාණ සිංහලයන් ඇන්ද පැලැන්ද සැටි', පීටර් විජේසිංහ, 'ශ්‍රී ලංකා' සඟරාව, 1959 සැප්තැම්බර් කලාපය, ප්‍රවෘත්ති දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පි. 23.
13. රටය., පි. 47.
14. 'ඇසළ මස දිදුලන ඇසළ තුරුපෙත', පී. කේ. ඩබ්ලිව්. එන්. පද්මසිරි, 'ඉසුර' මාසික සඟරාව, 1987 ජූලි කලාපය, ශ්‍රී ලංකා මහවැලි අධිකාරියේ මහවැලි කේන්ද්‍රය, කොළඹ, පිටු 34-35.
15. රටය., පි. 46.
16. බලන්න: මධ්‍යකා., පි. 233.
17. රටය., පි. 47.
18. පේෂකර්මාන්තය - ප්‍රථම භාගය, (පේෂකර්), 'ඩී. එස්. විජේතුංග 1958, ස්වභාෂා දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පිටු 20-21.
19. ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂය-ද්විතීය භාගය, වැලිවිටියේ සෝරත හිමි, 1970, අභය ප්‍රකාශකයෝ, ගල්කිස්ස, පි. 855.
20. ගැමි ගී, මුල්ලපිටියේ කේ. එච්. ද සිල්වා අභයසිංහ විජයශ්‍රීවර්ධන, 1958, ශ්‍රී ලංකා ප්‍රකාශන සමාගම, කොළඹ, පි. 54.
21. නගුල්මුන්නා සහ තවත් කතා, ජ්. පී. ගුණරත්න, 1963, සමන් මුද්‍රණාලය, මහරගම, පි. 40.
22. ගැමි ගී, පි. 55.
23. ප්‍රායෝගික සිංහල ශබ්දකෝෂය, 1 කාණ්ඩය (ප්‍රායෝ සිං. 1.), 1982, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පි. 744.
24. ප්‍රායෝ. සිං. 2., පි. 1515.
25. ගැමි ගී, පි. 54.
26. ප්‍රායෝ සිං. 2., පි. 1489.
27. මධ්‍යකා., පි. 233.
28. පේෂක., පි. 25.
29. එම., පි. 28.
30. එම., පි. 28.
31. එම., පි. 28.
32. මධ්‍යකා., පි. 233.
33. රටය., පි. 48.
34. ප්‍රායෝ. සිං. 1., පි. 314.
35. 'ශ්‍රී ලංකා' සඟරාව, 1959 සැප්තැම්බර් කලාපය, ලංකාණ්ඩුවේ ප්‍රවෘත්ති දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පි. 23.
36. මධ්‍යකා., පි. 232.
37. පහළ ඌවේ ජනකවි, ස. ජ. සුමනසේකරබණ්ඩා, 1986, ශ්‍රී ලංකා රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පි. 53.
38. ප්‍රායෝ. සිං. 1., පි. 276.
39. ප්‍රායෝ. සිං. 2., පි. 1515.
40. රටය., පි. 49.
41. මධ්‍යකා., පි. 233.
42. ලංකා ජනතාව, නන්දදේව විජේසේකර, 1969, සීමාසහිත ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ, පි. 119.
43. මධ්‍යකා., පිටු 230-233.
44. 'කපුකවි', නරමානේ පඤ්ඤාසාර හිමියන් විසින් සපයන ලදි. 'ශ්‍රී ලංකා' සඟරාව, 1958 නොවැම්බර් කලාපය, ලංකාණ්ඩුවේ ප්‍රවෘත්ති දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පි. 23.

ශ්‍රී ලංකාවේ හා මියන්මාරයේ අලුත් අවුරුද්ද

රෝහිණී පරණවිතාන



රයේ

ශ්‍රී ලංකාවත් වර්තමානයේ මියැන්මාර් නමින් හැඳින්වෙන බුරුමයත් බොහෝ කලක පටන් අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් ආගමික සම්බන්ධතා පවත්වා ගත් දකුණු ආසියාතික රටවල් දෙකකි. මේ රටවල් දෙකෙහිම බුද්ධ ශාසනය තහවුරු වූයේ බුද්ධ පරිනිර්වාණයෙන් සියවස් දෙකකට පමණ කාලයකට පසු ඉන්දියාවේ දේශපාලන ආධිපත්‍යය මුළුමනින්ම අත්පත් කරගෙන සිටි ධර්මාශෝක අධිරාජයන්ගේ ධර්ම විජිත ව්‍යාපාරයේ වැදගත් ක්‍රියාකාරකමක් වූ රටවල් නවයක බුදු සසුන පිහිටුවීමේ ව්‍යාපාරයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙසයි. ඒ අවස්ථාවේ දී බුද්ධ ධර්මය ව්‍යාප්ත කරවීම සඳහා සිය පුත් මිහිඳු හිමියන් ප්‍රමුඛ පිරිසක් ලංකාවට ද, සෝණ උත්තර යන තෙරවරු දෙපළ සුවණ්ණ භූමියට ද යවනු ලැබූහ. සුවණ්ණ භූමිය යනුවෙන් එකල හැඳින්වූණේ වර්තමාන මියැන්මාරයයි. මිහිඳු හිමියන් ලක්දිවට වැඩම කළ අවස්ථාවේ ලක් රජය විචාළ දෙවනපෑතිස් රජතුමාට මිහිඳු හිමියන් මුණගැසුණේ මිස්සක පව්ව අසලදීය. එතැන් පටන් ශ්‍රී ලංකාව තුළ බෞද්ධාගම ස්ථිරසාර ලෙස ප්‍රතිෂ්ඨාපනය වී පැවැති අතර ජනතාවගේ ජීවන රටාව බුද්ධ ධර්මානුකූලව ම සකස් විය. සෝණ හා උත්තර යන තෙරුන් වැඩම කළ මියැන්මාරය තුළ ස්ථිරසාර ලෙස ස්ථාපනය වූ බුද්ධ ධර්මය ලාංකිකයන්ගේ මෙන්ම එරට ජනයාගේ ජීවිතය හැඩගස්වන මාර්ගෝපදේශනය බවට පත් විය.

ශ්‍රී ලංකාවේ මෙන් ම මියැන්මාරයේ ද ජනගහනයෙන් වැඩි ප්‍රතිශතයක් බෞද්ධයෝ ය. ඔවුහු බුදුන්වහන්සේගේ ශාරීරික, පාරිභෝගික, උද්දේසික ධාතු වන්දනාවේ යෙදෙති. බුදුන්වහන්සේ බුද්ධත්වය ලබා සත් සතියක් ගෙවුණු අවස්ථාවේ උන්වහන්සේ හමුවට ආ තපස්සුභල්ලුක යන වෙළෙඳ දෙබෑයන් බුදු සසුනේ පළමු ද්වෙවාචික සරණ ගිය උපාසකවරු බවට පත් වූහ. ඒ අවස්ථාවේ ඒ දෙපළ විසින් පූජාව සඳහා යමක් ඉල්ලූ අවස්ථාවේ බුදුන්වහන්සේ විසින් සිය හිස පිරිමැද කේශධාතු ලබා දුන් සේක. බෞද්ධ ලෝකයාගේ සාතිශය ගෞරවයට පාත්‍ර වෙමින් මියැන්මාරයේ අගනුවර වන යැන්ගුන්හි ගුවන්තලය හොබවමින් බැබළෙන ශ්වේදගොන් චෛත්‍යයේ ඒ කේශධාතු නිදන් කොට පවතින බවත්, ඊට අමතරව කකුසඳ, කෝණාගමන, කස්සප යන බුදුවරුන්ගේ ධාතු ද එහි තැන්පත්ව පවතින බවත් මියැන්මාර ජනයා අදහති. මීට අමතර ව බෞද්ධ ජනතාවගේ අත්‍යන්ත ගෞරවයට පාත්‍ර වන සර්වඥ ධාතුන් වහන්සේලා හා ශ්‍රාවක ධාතුන් වහන්සේලා දෙරටේ ම දාගැබ්වල නිදන් කොට ඇත. මහනුවර දළදා මාළිගාවේ තැන්පත් කොට ඇති බුදුන්වහන්සේගේ වම් දළදාව, අනුරාධපුරයේ ශ්‍රී මහා බෝධියත් ඒ අතර සුවිශේෂ වේ. දෙරටේම ජනයා බෝධි වන්දනාව,

චෛත්‍ය වන්දනාව, ප්‍රතිමා වන්දනාව සඳහා විශේෂයෙන් සැදී පැහැදී සිටිති. දෙරටේම ජනයාගේ සිත් තුළ ස්ථානගත වී ඇති බෞද්ධ හැඟීම් නිසා ම දෙරටේම ජන ජීවිත අතර බොහෝ සමානකම් දක්නට ලැබේ. ආගමික පදනමක් සහිතව හැඩගැසුණු මේ දෙරටේ ජන ජීවිතවල දක්නට ඇති සුවිශේෂතා ඔවුනොවුන්ගේ අනන්‍යතාව ප්‍රදර්ශනය කරයි.

දෙරටෙහිම වෙසෙන ජනයාගේ දෛනික ජීවිතයත්, ජනශ්‍රැතියත් හැඩගැසී ඇත්තේ බෞද්ධාගම පදනම් කරගෙන ය. ඔවුන්ගේ ජන ජීවිතය හා බුදු දහම අතර පවත්නා සුසංයෝගය අතිශය විචිත්‍ර ය. ශ්‍රී ලාංකිකයන් අප්‍රේල් 13, 14 දිනවල දී පවත්වන සිංහල හා හින්දු අලුත් අවුරුදු උත්සවයට සමානකම් දක්වන අලුත් අවුරුදු උත්සවයක් මියැන්මාරයේ ද පැවැත්වේ. ශ්‍රී ලංකාවට මෙන්ම මියැන්මාරයට ද අලුත් අවුරුද්ද උදා වන්නේ අප්‍රේල් මාසයේ දෙවන සතියේ ය. මියැන්මාර් ජනයා ඒ වෙනුවෙන් දින තුනක් මුළුල්ලේ උත්සව පවත්වති. ජන විශ්වාසයන්ට අනුව, ඒ උත්සව පැවැත්වීමේ නිමිත්ත ලෙස සැලකෙන්නේ දිව්‍ය ලෝකයේ රජු, එනම් බෞද්ධ ශ්‍රැතියේ කියවෙන ශක්‍ර දෙවියන්ට සමාන ලක්ෂණ දරන ත්‍යාජ්‍යාමිං නම් දෙවියන් ඒ දින තුන ඇතුළත මනුෂ්‍ය ලෝකයට අවතීර්ණ වීම යි. ත්‍යාජ්‍යාමිං මියැන්මාර් ජනයාගේ ජන ජීවිතයේ බොහෝ අවස්ථා හා සම්බන්ධ වී සිටින දෙව් කෙනෙකි. ඒ දෙවියෝ හින්දු දෙවිවරුන් මෙන් අමරණීය දෙව් කෙනෙක් නොවෙති. බෞද්ධ ශ්‍රැතියට අනුව ශක්‍ර දෙවියන්ගේ ආයු කාලය අතිදීර්ඝ ය. මනුෂ්‍ය ජීවිත කාලයට වඩා දහස් ගණනින් වැඩි ය. ඔහු ද බුදු දහමේ සඳහන් පුනර්භව චක්‍රයට හසු වේ. ඔහුට සුර ආත්මභාවය මෙන් ම සුර ඉන්ද්‍රභාවය ද ලැබුණේ මනුෂ්‍යයකු ව සිට යහපත් කටයුතු කිරීම නිසා ය. මියැන්මාර් ජනතාව අතර ප්‍රචලිත ත්‍යාජ්‍යාමිංගේ උප්පත්ති කථාව බෞද්ධ සාහිත්‍යයේ දැක්වෙන මඝමාණවක කථාවට සමාන ය.

පෙර මඝ නම් මාණවකයෙක් මාර්ග තැනවීම, පාලම් තැනවීම, ළිං තැනවීම වැනි ජනහිතකාමී යහපත් කටයුතුවල නියැළී සිටියේ ය. ඔහු ධනවත්, කුලවත් පවුලකට අයත් වූවෙකි. ඔහු ඉහත සඳහන් යහපත් කටයුතුවල නියැළුණේ තවත් මිනිසුන් තිස් දෙනෙකු ද සමඟ ය. මඝගේ භාර්යාව වූ සුජාතා කිසි විටක සිය ස්වාමියා සිදු කරන සද්ක්‍රියාවලට සහභාගි වූණේ නැත. අතිශය රූමත් වූ ඈ නිතර සිය රූපශෝභාව රැක ගැනීම හා හැඩවැඩ වීම වෙනුවෙන් කාලය ගත කරමින් නොයෙක් විනෝද කටයුතුවල යෙදෙමින් කාලය ගත කළා ය. මඝ සිය ජීවිත කාලය අවසානයේ කෘතපුණ්‍යක්‍රියාවල මහිමයෙන් දිව්‍ය ලෝකයේ උපත ලබා සියලු දෙවියන්ට අධිපති තනතුර ද ලැබුවේ ය. ඔහුට සහය ව කටයුතු කළ මිතුරු පිරිස ද මිනිස් ආත්මභාවය අවසානයේ දෙව්ලොව ම උපත ලැබූහ. ඔවුන් උපත ලත් දෙව්ලොව තාවතිංසය නම් විය. තම පූර්වමිත්‍රයන්ගේ සමාගමය නැවත ලැබීම ගැන මඝ බෙහෙවින් සතුටට පත් විය. එහෙත්, සිය ප්‍රිය භාර්යාව තමා සමග එහි නොවීම ගැන අසතුටෙන් පසු විය. දෙව්ලොව සුරූපී දෙවඟනන්ගේ සමාගමය සුලබ ව ලැබුණ ද දෙව්රජ සිය පූර්ව භාර්යාව වූ සුජාතාව ම පැතුවේ ය. ඇට කුමක් වී ඇත්දැයි දිවැසින් සොයා බැලූ දෙව් රජුට දැනගන්ට ලැබුණේ රුව සැරහුමෙහි ම නියැළී සිටි කෙළිලොල් සුජාතා කුසල කර්ම හීන වීමේ හේතුවෙන් මරණින් පසු තිරිසන් ලොව කොකෙකු ලෙස උපත ලබා ඇති බව යි.

දෙව්රජ ඒ කොකා වෙත ගොස් තමා ව ඇට හඳුන්වාදී ඈ රැගෙන දෙව්ලොවට ගොස් තමා ලත් සම්පත් පෙන්වූයේ ය. දෙව්ලොව උපත ලබා ගනු සඳහා කුසල කර්මවල යෙදෙන ලෙස ඇට උපදෙස් දුන්නේ ය. තම උපදෙස්වලට අනුව කටයුතු කළහොත් ඇයට ද එවැනි සම්පත් විඳිය හැකි බව පහදා දුන්නේ ය. පංච ශීලයේ පළමුවන සිල්පදය ද රකිමින් පිරිසිදුව ජීවත්වන ලෙස ත්‍යාජ්‍යාමිං ඇට අවවාද

ම් මාණවකයෙක් මාර්ග
ැනවීම, ළිං තැනවීම වැනි
පත් කටයුතුවල නියැළී
නවත්, කුලවත් පවුලකට
ූ ඉහත සඳහන් යහපත්
ණේ තවත් මිනිසුන් තිස්
 ය. මඝගේ භාර්යාව වූ
 සිය ස්වාමියා සිදු කරන
ාගි වූණේ නැත. අතිශය
ර් සිය රූපශෝභාව රැක
ධ වීම වෙනුවෙන් කාලය
යෙක් විනෝද කටයුතුවල
 ගත කළා ය. මඝ සිය
නයේ කෘතපුණ්‍යක්‍රියාවල
ලෝකයේ උපත ලබා සියලු
 තනතුර ද ලැබුවේ ය.
යුතු කළ මිතුරු පිරිස ද
ා අවසානයේ දෙව්ලොව
වුන් උපත ලත් දෙව්ලොව
ිය. තම පූර්වමිත්‍රයන්ගේ
ැබීම ගැන මඝ බෙහෙවින්
ෙහෙත්, සිය ප්‍රිය භාර්යාව
නාවීම ගැන අසතුටෙන්
ව සුරූපී දෙවඟනන්ගේ
ා ලැබුණ ද දෙව්රජ සිය
 සුජාතාව ම පැතුවේ ය.
ැත්දැයි දිවැසින් සොයා
ැනගන්ට ලැබුණේ රුව
ියැළී සිටි කෙළිලොල්
ම හීන වීමේ හේතුවෙන්
න් ලොව කොකෙකු ලෙස
ව යි.

කොකා වෙත ගොස් තමා
 ඇ රැගෙන දෙව්ලොවට
 සම්පත් පෙන්වූයේ ය.
 ලබා ගනු සඳහා කුසල
ා ලෙස ඇට උපදෙස්
දෙස්වලට අනුව කටයුතු
 ද එවැනි සම්පත් විඳිය
ූන්නේ ය. පංච ශීලයේ
ය ද රකිමින් පිරිසිදුව
ත්‍යාජ්‍යාමිං ඇට අවවාද

කළේ ය. කොකාගේ දිවි රැකුම සඳහා මාළු හා වෙනත් කෘමි සතුන් ආහාරයට ගැනීම ම අවශ්‍ය වූ බැවින් පර පණ නොනසා ජීවිතය පවත්වා ගැනීම පහසු වූයේ නැත. කොකා මළ මසුන් පමණක් අනුභව කරමින් දිවි ගත කළේ ය. ඔහුගේ මේ පිළිවෙතෙහි අවංකභාවය පරීක්ෂා කිරීම සඳහා පැමිණි දෙව්රජ මැරුණු මාළුවෙකු සේ කොකා ඉදිරියේ දියෙහි පා වුණේ ය. කොකා එය හොටෙන් ඩැහැ ගත්ත ද එහි ප්‍රාණයක් පවතින බව දැනුණු වහාම ආපසු වතුරට දැම්මේ ය. මාළුවාගේ පණ නැසීමට වඩා කුසගින්නේ පසුවීම යෙහෙකැයි කොකා සිතුවේ ය. කුසගිනි ඇඩිවීම නිසා ම කොකා නොබෝ දිනකින් ම මියගොස් එක් කුඹල් ගමක දුප්පත් පවුලක කුඹල් දැරියක ලෙස උපත ලැබුවේ ය.

ඒ කුඹල් පවුල ඉතා දුප්පත් ය. එහෙයින් ඒ කුඹල් දුවට කුසල්හි යෙදෙනු සඳහා කිසිම ධනයක් නැති බව දෙව්රජට පෙනී ගියේ ය. ඔහු පුහුල් විකුණන කත්කාරයෙකු සේ ඒ ගමට ගියේ ය. කඳ තුළ වූ පුහුල් ගෙඩිවල බරට නැමී නැමී යන මහල්ලා දුටු කුඹල් දැරියගේ සිත තුළ ඇඩි අනුකම්පාවක් ඇති විය. ඉතා සුළු මුදලකට ඒ පුහුල් මිලයට ගැනීමට ඇට හැකි විය. එදින පවුලේ කෑම සඳහා පුහුල් පිසිනු සඳහා ඈ ඉන් එකක් ගෙන කපන්ට වන් කල්හි ඒ පුහුල් සියල්ල ම රන්මය බව පෙනී ගියේ ය. මෙසේ එක රැයකින් කුඹල් පවුල ධනවත් විය. කුඹල් දැරිය ඒ වස්තුව සද් කටයුතු සඳහා ම යෙදවූවා ය. නිර්ධනයන්ට ම ඒ දනය බෙදා දුන්නා ය.

මේ අතරතුර අසුරයන් අතර ත්‍යාජ්‍යාමිංට විරුද්ධ බලවේගයක් ගොඩනැගිණ. අසුරයන් එම ආත්මභාව ලැබුවේ පූර්වකෘත කුසලකර්ම හේතුවෙනි. එක් අවස්ථාවක දී දිව්‍යමය පානය බිවූ ඔවුහු අධික ලෙස මත්වීම නිසා දිව්‍යාත්මභාවයෙන් ගිලිහී දිව්‍ය ලෝකයෙන් පහළට වැටුණහ. දිව්‍ය වෘක්ෂයේ දිව්‍යමය මල් නොවී ය. සාමාන්‍ය මල් ම දක්නට ලැබිණ. ඒ දුටු ඔවුහු තම ආත්මභාව ගිථිල වී ඇති බව

වටහා ගත්හ. ත්‍යාජ්‍යාමිංට විරුද්ධව යුද්ධ ප්‍රකාශ කළේ ඒ අවස්ථාවේදී ය. මේඝග ර්ජනා මෙන් බෙර ගසමින් විදුලිය මෙන් අවි ලෙළවමින් සටන් වැදුණු කල්හි වලාකුළු සලිත වී දියවන්ට පටන් ගත්තේ ය. වැස්ස බවට පත්වී පොළොවට ඇද හැලුණේ එසේ චලනය වූ වලාකුළු ය.

මේ අතර දානාදී කුසල කර්මවල යෙදුණු කුඹල් දැරිය ඒ අනුහසින් අසුර රජුගේ දියණියක ලෙස උපත ලැබුවා ය. ඈ ඉතා රූමත් විය. ගුණවත් විය. ඇගේ ගුණ සපුව ද රූ සපුව ද කෙරේ පැහැදුණු දිව්‍ය කුමාරවරු බොහෝ දෙනෙක් ඇය ආවාහ කර ගැනීමට බලාපොරොත්තු වූහ. මේ නිසා ඇට සුදුසු ස්වාමියකු තෝරා ගැනීම සඳහා ස්වයංවරයක් පැවැත්විණ. ඈ වෙනුවෙන් ම අවධානය යොමු කර ගෙන සිටි ත්‍යාජ්‍යාමිං ද සුරකුමරුවන් හා ඒ ස්වයංවරයට ඉදිරිපත් වී ඈ දිනා ගත්තේ ය. ත්‍යාජ්‍යාමිං ඈ දෙව්ලොවට ගෙන ගොස් ඈ බිසෝ තනතුරට පත් කර ගත්තේ ය. සුජාතාවගේ සැමියා වූ අරුතින් එතැන් පටන් ඔහු සුජම්පති නම් විය. අසුරයන්ගේ බලය යටපත් වී ගියේ ය.

ත්‍යාජ්‍යාමිං නැතහොත් දෙවියන් අතර රජු සම්බන්ධ මේ කථාව මියැන්මාර් දේශයේ බෞද්ධ ජනතාවගේ දිවි පෙවෙත හසුරුවන වැදගත් උපදේශන කථාවක් වේ. ඒ අනුව පාරවල් තැනීම, ඒවා අලුත්වැඩියා කිරීම, පාලම් තැනවීම, ළිං තැනවීම වැනි පොදුජන සමාජයේ හිත සුව පිණිස හේතු වන කටයුතුවල නිරත වූ කෙනෙකුට ත්‍යාජ්‍යාමිං තත්ත්වය ලබා ගත හැකිය. ජන ජීවිතයේ යහ පැවැත්ම ඇතිකරලීම සඳහාත් අලුත් අවුරුදු කාලයේ ජනයාගේ කටයුතු ජනහිතකාමී අංශයකට නැඹුරුකරලීම සඳහාත් මේ කථාවෙන් කියවෙන ත්‍යාජ්‍යාමිං සංකල්පය යොදා ගෙන ඇති බව පෙනේ.

ත්‍යාජ්‍යාමිං බුදුන්ගේ චරිත කථාව සමග ද සම්බන්ධ කරන මියැන්මාර් ජනයා බුදුන් වහන්සේ පිරිනිවන් පාන

අවස්ථාවේ බුද්ධ ධර්මය ආරක්ෂා කර ගැනීමේ වගකීම ත්‍යාජ්‍යාමිංට පවරන ලදැයි විශ්වාස කරති. එහෙයින් ජනයා බෞද්ධ ප්‍රතිපත්තිවලට අනුව ක්‍රියා කරත් දැයි සොයා බැලීම ත්‍යාජ්‍යාමිං අතින් ඉටු වන වැදගත් කටයුත්තක් සේ සැලකේ. අලුත් අවුරුද්ද උදා වන අවස්ථාවේ ත්‍යාජ්‍යාමිං ඒ සඳහා මියැන්මාර් ජනතාව අතරට පැමිණෙන බව අදහන මියැන්මාරයේ ජනයා මුලින් වැරැදි ක්‍රියාවල නිරතව සිටිය ද අවුරුද්ද උදා වන අවස්ථාවේ ඉන් වැළකී සිටීමට අධිෂ්ඨාන කොට යහපත් කටයුතු කිරීමට උනන්දු වෙති. ත්‍යාජ්‍යාමිං මනු ලොවට පැමිණෙන විට ස්වර්ණමය පුස්තකයක් ද රැගෙන එයි. ඒ රන් පොතේ යහපත් කටයුතුවල යෙදෙන්නන්ගේ තොරතුරු සටහන් කරගනී. ඒ සමග ම ඔහු බලු හමින් කළ පොතක් ද රැගෙන එයි. ඒ අයහපත් කටයුතුවල නිරත වන්නන් පිළිබඳ සටහන් තැබීමට ය. එවැනි විශ්වාසවලින් පැහැදිලි වන්නේ යහපත් ජීවිත ගත කිරීම සඳහා බෞද්ධ වත්පිළිවෙත්වල යෙදීමට ජනයා පෙලඹවීම මේ උත්සවයේ විශේෂ අරමුණක් ලෙස සකස් වී ඇති ආකාරය යි. අලුත් අවුරුදු උත්සවය හා බැඳුණු මේ ජනශ්‍රැති කලක් මුළුල්ලේ ජනතාව අතර ඇති වී නොයෙක් ආකාරයෙන් විකාසනයට පත්වූ ඒවා බව පෙනේ.

අලුත් අවුරුද්දට ත්‍යාජ්‍යාමිං නම් වූ දෙවිරජු තමන් අතරට පැමිණෙන බව විශ්වාස කරන මියැන්මාර් ජනතාව අතර ඒ සම්බන්ධ ව විචිත්‍ර කථා පැතිර පවතී. අලුත් අවුරුද්ද යන සංකල්පය මගින් කියවෙන්නේ පරණ අවුරුද්දේ අවසානය හා අලුත් අවුරුද්දක උදාව ගැන කියැවෙන සංක්‍රාන්තික අවස්ථාවකි. ශ්‍රී ලාංකික ජනතාව අතර ද සියලු අවුරුදු චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර හා වැඩ පිළිවෙළ සංවිධානය වන්නේ එවැනි අදහසක් පෙරදැරි කරගෙන ය. කාලයක සිට අපේ මුතුන්මිත්තන් විසින් රැකගෙන එන ලද හෙළ සිරිත් විරිත් පවත්වාගෙන යාම, සිංහලයාට ම ආවේණික වූ කැවුම් කොකිස්, කිරිබත් වැනි කෑම බීම පිළියෙළ කිරීමට හා අනුභවයට විශේෂ තැනක් දීම, බුලත් හුරුලු දී වැඩිහිටියන් වැඳ තෑගි බෝග පිළිගැන්වීම, ජාතික ක්‍රීඩාවල යෙදෙමින් සතුටු වීම, නෑදෑහිතමිත්‍රාදීන් බැලීමට යාම වැනි විශේෂ කටයුතු ශ්‍රී ලාංකික ජනයාගේ අවුරුදු උත්සවය හා සම්බන්ධ ය. මේ සියලු සිරිත් විරිත් පැවැත්වෙන්නේ ගෙවී ගිය අවුරුද්දේ සිදු වූ වැරැදි දේ අත්හැර යහපත් කටයුතු පවත්වාගෙන යාමේ චේතනාවෙනි. අවුරුදු උදාව සූර්යයාගේ සංක්‍රාන්තිය නමැති තාරකා විද්‍යාත්මක සංසිද්ධිය හා සම්බන්ධ ය. සූර්යයාගේ නිරන්තර ගමනේ දී රාශි දොළහෙන් අවසන් රාශිය සේ සැලකෙන මීන රාශියේ සිට මේෂ රාශියට සම්බන්ධ වන අවස්ථාව අවුරුදු උදාව ලෙස සලකනු ලැබේ. නිරක්ෂය ආසන්න ව පිහිටි, මෝසම් වැසිවලින් ගොවිතැන් කළ කෘෂිකාර්මික ජීවන රටාවකට හිමිකම් කියන ශ්‍රී ලංකාවේ බක් මාසය තුළ උත්සව ශ්‍රීයෙන් පිරි වටා පිටාවක් දක්නට ලැබේ. ගොවිතැනෙන් පිරී ගිය අටුකොටු ද, පලබරින් නැමුණු ගහකොළ ද බක් මාසයේ චමත්කාරය හා සන්තෝෂය වැඩි කරයි. ජාතික උත්සවයක් වන අලුත් අවුරුද්ද ජනයා අතර පරිත්‍යාග ශීලී බව, සාමකාමී බව අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් සුහදශීලී වීම වැනි බෞද්ධ පැවැතුම් වර්ධනය වන සමයකි. සූර්ය සංක්‍රාන්තිය අරමුණු කරගෙන ආරම්භ වූ උත්සව අවස්ථාවක් ලෙස සැලකුණ ද ශ්‍රී ලාංකික සිංහල ජනතාව විසින් මේ අලුත් අවුරුදු උත්සවය පැවැත්වෙන්නේ බෞද්ධාගමික පදනමක් සහිත උත්සවයක් ලෙසිනි. සූර්යයා මේෂ රාශියෙන් මීන රාශියට අවතීර්ණ වන සංක්‍රාන්ති කාලය තුළ පුණ්‍ය කටයුතු සඳහා වෙන් කෙරේ. අලුත් අවුරුද්දේ ඉසතෙල් ගෑමේ කටයුත්ත කෙරෙන්නේ ද විහාරාරාම කේන්ද්‍ර කොට ගෙන ය. පයට ද හිසට ද ඖෂධීය පත්‍ර පිහිටුවා ඉස තෙල් ගෑමේ කටයුත්ත කෙරෙන අතර, ස්නානයට පෙර හිස ගැල්වීම සඳහා ඖෂධීය නානු සකස් කොට බෙදා හැරීමේ කටයුත්තට

‍ා බීම පිළියෙළ කිරීමට
ශේෂ තැනක් දීම, බුලත්
යන් වැඳ තෑගි බෝග
ක ක්‍රීඩාවල යෙදෙමින්
තමිත්‍රාදීන් බැලීමට යාම
තු ශ්‍රී ලාංකික ජනයාගේ
ා සම්බන්ධ ය. මේ සියලු
ත්වෙන්නේ ගෙවී ගිය
ැරැදි දේ අත්හැර යහපත්
න යාමේ චේතනාවෙනි.
‍යාගේ සංක්‍රාන්තිය නමැති
සංසිද්ධිය හා සම්බන්ධ ය.
න්තර ගමනේ දී රාශි
් රාශිය සේ සැලකෙන
මේෂ රාශියට සම්බන්ධ
රුදු උදාව ලෙස සලකනු
ාසන්න ව පිහිටි, මෝසම්
ැන් කළ කෘෂිකාර්මික
මිකම් කියන ශ්‍රී ලංකාවේ
ුත්සව ශ්‍රීයෙන් පිරි වටා
ලැබේ. ගොවිතැනෙන්
ූ ද, පලබරින් නැමුණු
මාසයේ චමත්කාරය හා
කරයි. ජාතික උත්සවයක්
ද ජනයා අතර පරිත්‍යාග
බව අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන්
ැති බෞද්ධ පැවැතුම්
ායකි. සූර්ය සංක්‍රාන්තිය
ා ආරම්භ වූ උත්සව
සැලකුණ ද ශ්‍රී ලාංකික
විසින් මේ අලුත් අවුරුදු
වෙන්නේ බෞද්ධාගමික
ත්සවයක් ලෙසිනි. සූර්යයා
මීන රාශියට අවතීර්ණ
ාලය තුළ පුණ්‍ය කටයුතු
ෙරේ. අලුත් අවුරුද්දේ
කටයුත්ත කෙරෙන්නේ ද
ූ කොට ගෙන ය. පයට
ා පත්‍ර පිහිටුවා ඉස තෙල්
කරෙන අතර, ස්නානයට
ම සඳහා ඖෂධීය නානු
ෙදා හැරීමේ කටයුත්තට

බොහෝ විට ප්‍රධානත්වය ලැබෙන්නේ ගමේ පන්සලටයි.

අලුත් අවුරුදු අවස්ථාවේ සිදුවන එවැනි සංක්‍රාන්තියක් ගැන විශ්වාසයක් මියැන්මාර් වැසියන් අතර ද පැතිර පවතී. ඔවුන්ගේ අලුත් අවුරුදු උත්සවය දින ත්‍යාජ්‍යාමිං නම් දෙවිරජු සුරලොවින් මනුලොවට සම්ප්‍රාප්ත වෙයි. මෙහි දී ද එක්තරා සංක්‍රාන්තික කටයුත්තක් සිදුවන බව ඔවුහු විශ්වාස කරති. එක්තරා අවධියක දී ත්‍යාජ්‍යාමිං හා එක්තරා බ්‍රහ්මයෙකු අතර ගණිතමය ප්‍රශ්නයක් පිළිබඳ ආරවුලක් ඇති විය. මෙය දිගු කලක් මුළුල්ලේ කණ්ඩායම් දෙකක් අතර විසඳුමක් රහිතව ගැටෙමින් පැවැතිණ. කණ්ඩායම් දෙක ම පරාජය භාර ගැනීමට අකැමැති වූහ. අවසානයේ පැරදුණු පක්ෂය හා දිනන පක්ෂය නිවැරැදි මතය වෙනුවෙන් හිස ඔට්ටුවට තැබූහ. ත්‍යාජ්‍යාමිංගේ පක්ෂයට ජය අත්වී ය. බ්‍රහ්මයාගේ හිස ගසා දමනු ලැබිණ. එතැන දී තවත් අර්බුදයක් නැගී ආවේ ය. බ්‍රහ්මයා ද එක්තරා ප්‍රමාණයක බලවන්තයෙකු වූ බැවින් කැපූ ඔහුගේ හිස දැමීමට තැනක් සොයා ගැනීම ගැන ත්‍යාජ්‍යාමිංට දෙවරක් සිතන්ට සිදු විය. කැපූ හිස පොළොව මතට පතිත වුවහොත් අග්නිජාලා නැගී අවුත් සියලු පොළොව දැවී යනු ඇත. මුහුදට දැමුවහොත් ජලය රත්වී මුහුද උතුරන්ට පටන් ගනු ඇත. අහසට දැමුවහොත් අහස් ගැබ පිලිස්සී යනු ඇත. මේ අර්බුදකාරී තත්ත්වයෙන් මිදෙන ක්‍රමයක් කල්පනා කළ ත්‍යාජ්‍යාමිං අවසානයේ ඒ හිස තමන්ගේ සේවා කටයුතුවල නිරත දිව්‍යාංගනාවන් අතට පත් කළේ ය. එය සිය හස්තයේ රඳවාගෙන සිටින එක් දිව්‍යාංගනාවක එක්තරා කාල සීමාවක් අවසානයේ දී එය තවත් දිව්‍යාංගනාවකගේ අතට පත් කරන්නීය. ත්‍යාජ්‍යාමිං මිනිස් ලොවට යන්නේ එසේ හිස අතකින් අතට මාරුවීමේ සංක්‍රාන්තිය සිදුවන අවස්ථාවේ දී ය. ත්‍යාජ්‍යාමිං මනුලොවට යාමට ඉඩ ලබා ගන්නේ එක් දෙවඟනකගේ අතින් තවත් අතකට ඒ හිස මාරු කෙරෙන මේ ශීර්ෂ සංක්‍රාන්තිය සිද්ධ වන අවස්ථාවේ දී ය.

මෙසේ ත්‍යාජ්‍යාමිං පොළොවට අවතීර්ණ වන්නා වූත්, අලුත් අවුරුද්ද උදාවන්නා වූත් මේ කියන ශීර්ෂ සංක්‍රාන්තිය සිදුවන දිනය මියැන්මාර් ජනයාට දැනුම් දෙනු ලබන්නේ ජ්‍යොතිශ්-ශාස්ත්‍රඥයන් විසිනි. ඔවුහු ත්‍යාජ්‍යාමිං පැමිණෙන දිනය හා වේලාව, පැය මිනිත්තුව හා තත්පරය ද ගණන් බලා දක්වති. ඔහු පැමිණෙන්නේ කවර සතෙකු මත ආරූඪ වෙමින් දැයි සොයා බලා දැන්වීමට පවා ඔහු අවධානවත් වෙති. ත්‍යාජ්‍යාමිං වෘෂභයෙකු මත නැගී පැමිණේ ද, සර්පයකු මත නැගී පැමිණේ ද යන්නත් ඔහු අතෙහි දරා සිටින්නේ දිය බඳුනක් ද හෙල්ලක් ද, පොල්ලක් ද, පන්දමක් ද යන කාරණයත් ප්‍රකාශ කරන ඔවුහු ඒ පැමිණෙන ආකාරය අනුව ලබන්නා වූ අලුත් අවුරුද්දේ සරුසාර අස්වැන්නක් ලැබීම හෝ නොලැබීමත් වර්ෂාපතනය අවශ්‍ය ප්‍රමාණයට ලැබීම හා නොලැබීමත් රටේ සාමය පැවැතීම හෝ යුද්ධ ආරවුල් පැවැතීම හා යුද්ධ ආරවුල් ඇතිව රට තුළ කැලඹීම් ඇතිවීම ගැනත් අනාවැකි පළ කිරීමට ඔවුහු සමත් වෙති. මෙසේ ජ්‍යොතිශ්ශාස්ත්‍රඥයින් විසින් ප්‍රකාශ කෙරෙන දින, වේලාවන් හා අනාවැකි දැක්වෙන ප්‍රකාශය තින්ග්‍යසා. නමින් හැඳින්වෙන අතර, ඒවා අලුත් අවුරුද්දට පෙර කල්වේලා ඇතිව මුද්‍රණය කොට ජනතාව අතර බෙදා හරිති. ත්‍යාජ්‍යාමිං සම්බන්ධ විසිතුරු ජනශ්‍රැති හා බැඳුණු මියැන්මාර් අවුරුදු උත්සවය අප්‍රේල් මාසයේ අවට පරිසරයේ ඇති වන ග්‍රීෂ්මාධික කාලගුණය ද ගැන සලකමින් පැවැත්වෙන ජල උත්සවයක් සේ සැලකිය හැකිය. ත්‍යාජ්‍යාමිංගේ පැමිණීම බලාපොරොත්තුවෙන් ජනයා යහපත් කටයුතුවල යෙදෙන අතර, සියලු දෙනා එකිනෙකාට වතුර ගසා ගනිමින් විනෝද වෙති. එකිනෙකා වෙත ජලය ඉස ගැනීමත් විහිළු තහළු කිරීමත් ගැන කිසිවෙකු අමනාප වන්නේ නැත. නොයෙකුත් සංගීත භාණ්ඩ

වයමින් විනෝදාත්මක වන අවට පරිසරයේ නියම ජීවය රඳා පවතින්නේ එමගින් එකිනෙකා අතර සුහදත්වය වර්ධනය වන විට ය. පෙර මේ සඳහා සුවඳ කැවූ වතුර භාවිත කළ ද, දැන් දැන් නාගරික ප්‍රදේශවල රබර් නළ භාවිත කරගෙන වතුර ගැසීම සඳහා සිදු කර ගනු ලැබේ. විනෝදකාමී තරුණ පිරිස් මෙවැනි කටයුතුවල යෙදුණ ද, තවත් පිරිසක් විහාරාරාම දාගැබ් වන්දනාමාන කරමින් ද ඒ ස්ථාන පිරිසිදු කරමින් ද මහලු ජනතාවට අවශ්‍ය සත්කාර කරමින් ද මේ දින තුන ගත කිරීමට ද යොමු වෙති. සමහරු කුරුල්ලන්, ගවයින්, මාළු නිදහස් කිරීමෙහි යෙදෙමින් පින් රැස් කර ගනිති. එකිනෙකාට වතුර ඉස ගැනීමෙන් බාහිර වශයෙන් ද යහපත් කටයුතුවල යෙදීමෙන් ආභ්‍යන්තරික වශයෙන් ද පිරිසිදු වීමක් සිදු වේ.

කලක් මුළුල්ලේ හින්දු ආගමික ජනතාව සමග එක්ව ජීවත්වීම නිසා හින්දු ආගමික විශ්වාස හා සිරිත් විරිත් සිංහල ජන සමාජය තුළට පිවිසුණේ ය. අලුත් අවුරුද්දට හඳ බැලීම, ගෘහයන් තුළ ගිනි මෙළවීම, ආහාර පිසීම, ඉස තෙල් ගෑම, ස්නානය කිරීම ආදී කටයුතු නැකත් අනුව සිදු කරන්නේ එම බලපෑම නිසා විය යුතු ය. එසේ වුව ද අලුත් අවුරුදු උත්සවයේ දී බෞද්ධ චාරිත්‍ර වාරිත්‍රවලට ද වැදගත් තැනක් ලැබේ.

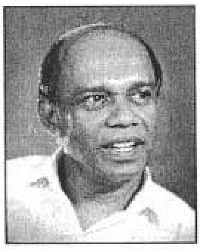
අලුත් අවුරුද්ද උදා වූ වහා ම සිදු කෙරෙන වැදගත්ම කටයුත්ත පුණ්‍ය ක්‍රියාවන්හි නියැලීමයි. පුණ්‍ය කාලය සඳහා කාල වේලාවක් ද වෙන් කෙරෙන්නේ ය. හිස තෙල් ගා අලුත් අවුරුද්දට ස්නානය කෙරෙන අවස්ථාවේ දී ද ඒ සඳහා භාවිත කෙරෙන ඖෂධීය නානු ලබා ගන්නේ ද ගමේ පන්සලෙනි. මාපියන් ඇතුළු වැඩිහිටියන් දකින්ට යාම, ඔවුන්ට තෑගිබෝග ගෙනයාම, බුලත් දී වැඳ ආශීර්වාද ලබා ගැනීම අලුත් අවුරුද්දේ අවශ්‍යයෙන් ම සිද්ධ වන කටයුත්තක් වේ. විනෝදය හා සතුට ලැබෙන පරිදි සියලු කටයුතු පැවැත්වුණ ද ශ්‍රී ලාංකිකයින් අලුත් අවුරුදු උත්සවය පවත්වන්නේ බෞද්ධාගමික පදනමක් ඇති ව ය.

මේ රටවල් දෙකෙහිම අලුත් අවුරුදු උත්සවය පැවැත්වෙන ආකාරය ගැන සලකා බැලූ විට පැහැදිලිව පෙනෙන කරුණක් වන්නේ එය සමාජීය වශයෙන් එකමුතුකම, සාමකාමී බව අන්‍යෝන්‍ය සුහදතාව වර්ධනය කෙරෙන විනෝද උත්සවයක් බවයි. විනෝදශීලී ස්වභාවය පැහැදිලිව දෘශ්‍යමාන වුව ද, රටවල් දෙකේ ම ජනයා මේ උත්සවය පවත්වන රටාව තුළ බෞද්ධ ලකුණ ව්‍යාප්තව පවතින බව පැහැදිලි ව පෙනෙන්නේ ය.

ද්ද උදා වූ වහා ම සිදු
ත්ම කටයුත්ත පුණ්‍ය
මයි. පුණ්‍ය කාලය සඳහා
වෙන් කෙරෙන්නේ ය.
ලුත් අවුරුද්දට ස්නානය
වේ දී ද ඒ සඳහා භාවිත
ය නානු ලබා ගන්නේ
ලෙනි. මාපියන් ඇතුළු
ට යාම, ඔවුන්ට තෑගිබෝග
දී වැඳ ආශීර්වාද ලබා
ද්දේ අවශ්‍යයෙන් ම සිද්ධ
වේ. විනෝදය හා සතුට
යලු කටයුතු පැවැත්වුණ
අලුත් අවුරුදු උත්සවය
ද්ධාගමික පදනමක් ඇති

දෙකෙහිම අලුත් අවුරුදු
ත්වෙන ආකාරය ගැන
ට පැහැදිලිව පෙනෙන
ත් එය සමාජීය වශයෙන්
මකාමී බව අන්‍යෝන්‍ය
නය කෙරෙන විනෝද
යි. විනෝදශීලී ස්වභාවය
ාන වුව ද, රටවල් දෙකේ
උත්සවය පවත්වන රටාව
ණ ව්‍යාප්තව පවතින බව
නන්නේ ය.

විශිෂ්ට රූපණ කෞශල්‍යය: සිරිල් වික්‍රමගේ



තිස්ස කාරියවසම්

වයඹ පළාතේ, කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ, කොහිලගෙදර, දුෂ්කර ගම්මානයකි. ගොවිතැනින් බතබුලත සරි කර ගත් සාමාන්‍ය පන්තියේ ගොවි ගෙදරක, 1932 ජනවාරි විසිහය වැනි දින උපත ලත් සිරිල් හැදුණේ ද, වැඩුණේ ද, කලාපරිසරයකය. සිරිල්ගේ අප්පච්චි ගැමි කලාකරුවෙකි. මේ කලාකරුවා මාර්ග දෙකකින් ගැමියන්ගේ රසඥතාව දියුණු කරන්නට ක්‍රියා කළේය. පළමුව සිරිල්ගේ පියා ගම්මානයේ නැති බැරි ප්‍රේක්ෂක ජනතාවට නාටකයේ රසය විඳින්නට සංවිධාන කටයුතුවල නිරත වුයේය. දෙවැනිව ඔහු අනාගතය භාර ගන්නට සිටින ළමා පරපුරකට මග නොමඟ කියා දෙන උඩරට නර්තනාචාර්යවරයෙක් වූයේය. මේ මාර්ග දෙකම සිරිල්ට කුඩා කල සිටම කලාලොවට ඇතුළු වන දොරටු විවර කර දුන් පසුබිමකි.

අගනුවර වේදිකා නාට්‍ය කලාවේ කේන්ද්‍රස්ථානය වූ මරදානේ ටවර් රංග ශාලාව; 1911 දෙසැම්බර් 16 වැනි දින විවෘත වූයේ ශ්‍රී ලංකාවේ අග්‍රගණ්‍ය නාට්‍ය ශාලාව ලෙසයි, එසේ වුවත්,; ක්‍රමයෙන් වර්ධිත, පෝෂිත නිශ්ශබ්ද සිනමාවට ඉඩ දෙමින් එම ශාලාවට නාට්‍ය නිෂ්පාදනයෙන් ඈත් වන්නට සිදුවිය. මදාන් පවුලේ සහෝදරයින් පස්දෙනා ඉදිකොට, ව්‍යාප්ත කළ මදාන් තියටර්ස් චිත්‍රපට (චිත්‍ර කථානෘත්‍ය) අධිරාජ්‍යයට යටත් වුණු මේ රංගශාලාව 1932 වන විට ටවර් චිත්‍ර නෘත්‍යශාලාව බවට පත් විය. සිංහල නූර්තියට එතැනින් පිටව යන්නට සිදුවිය.

මින් අනතුරුව සිංහල නාට්‍ය වංශ කථාවේ පහළ වුණු නව අවධිය ටීටර් යුගයයි. ටීටර් කලාව කොළඹ පමණක් නොව, ධනවත් හෝ නිර්ප්‍රභූ අනුග්‍රාහකයින් සිටින ගම්මානවලටද පැතිර ගියේය. අලුතින් ටීටර් රචකයෝද, නළුවෝද, නිෂ්පාදකයෝද, එයට අවශ්‍ය රංගනය සපයන්නෝද, වාණිජ ව්‍යවසායකයෝද පහළ වූහ. කුරුණෑගල වාසය කළ ගුණදාස මාස්ටර් එවැනි එක් කලාකරුවෙකි. ඔහු මාස්ටර්ය. මාස්ටර් ගමේ හිතවත් කලාකරුවෙකුට පොත - (පිටපත) භාර දෙයි. නළුවන්, වාදකයන් තෝරා ගන්නට ඔහුට ඉඩ දෙයි. පෙර පුහුණු වීම්වලටද ඉඩ ලබා දෙයි. මාස්ටර්ගේ කාර්යභාරය ආරම්භ වන්නේ ඉන් පසුව, නළුවන් සමඟ පෙළ කියවීම, නාට්‍ය එළීම, රංගභූමිය මත පුහුණු කරවීම, අවසාන රංගය කිරීම සඳහාය. අවසාන අවස්ථාවේ තබ්ලා කුට්ටම හා සර්පිනාව වැනි ප්‍රධාන සංගීත භාණ්ඩ වාදකයාගේ සහාය ද ලබා ගෙන අවසාන පුහුණුවීම කරයි. මේ අතරතුර මුලින් කටයුත්ත සංවිධානය කළ ගැමි කලාකරුවා පොල් කොටන් කපා, පස් ගොඩ කොට, ඒවා සිටුවා, උස් කොට රංග භූමිය පිළියෙල කොට, මතු පිට වැල්ලෙන් වසා පිළියෙල කරයි. ඒ කොටස් ඉටු කළේද

සංවිධායකයා ලෙස කටයුතු කළ සිරිල්ගේ පියාය. මෙතෙක් දිනක් ඔහුගේ උඩරට බෙරයට නැටූ අය, ගමන් කළ අය දැන් මාස්ටර්ගේ සංගීතයට වැඩ කටයුතු කරති. වරකාපොළට කවුරුන් හෝ යවා ප්‍රධාන තිරය හා තිර කැලි කුලියට ගෙනැවිත් ඒවායෙන් රංග භූමිය සකස් කරයි. ගමේ කිහිප තැනකින් පැට්‍රෝමැක්ස් ලාම්පු තුන හතරක් ණයට ගනියි. මේ සංවිධානාත්මක පක්ෂය ගැමියන් අතර නාටක නැරඹීමේ සංස්කෘතියක වර්ධනයට ඉවහල් විය.

නාට්‍යය නරඹන්නට ප්‍රේක්ෂකයන් අවශ්‍යය. සිරිල්ගේ පියා බුලත් ගෙන නළුවකු දෙදෙනෙකු සමඟ ගම පුරා ගෙයින් ගෙට ගොස් නාටකය නරඹන්නට එන ලෙස හැම දෙනාටම ආරාධනා කරයි. ප්‍රධාන ගම්මුන්ට ද, පහන් දැල්වීමට ආරාධනා කරන්නේ තෑගි බෝග අවශ්‍ය නිසාය. මේවා මුදල් උපයන අදහසින් නොව; විනෝදාස්වාදය කළ ගැමි කලා කටයුතුය.

දෙවැනිව, වසරකට වරක් කළ මේ ටීටර් රංගනයට අමතරව, සිරිල්ගේ පියා තම නිවස ගුරුගෙදරක් කර ගත්තේය. ගමේ කොලු කුරුට්ටන්ට උඩරට නර්තනය බෙරවාදනය හා ගායනය ඉගැන්වීමෙන් අනාගත පරපුරක්ද බිහි කිරීමට ඔහු තැත් කළේය.

අනුන්ගේ දරුවන්ට කලාව ඉගැන්වූ පියා සිරිල්ට මේ කටයුතු දෙකටම සම්බන්ධ වීම නතර කරන තහංචි දමා තිබුණි. ඔහුට ටීටර් මඩුවට ඒම තහනම්ය. එහෙත්, ඔහු තාත්තාට හොරා ගොස්, "මාරක මුදුව" නරඹා ගෙදර විත් හැමටම නොදැනෙන ලෙස නිදා ගත්තේය. අනික් ළමයි තකට තකට වාදනය කරන විට; තෙයි තා පාගන විට එතැනට යාමට අවසර නැති සිරිල් හිතින් බෙර හරඹ වාදනය කළේය. හරඹ පැගුවේය. පියාට නම් කිසි දවසක සිරිල් පුතා කලා ලොවට එනු දක්නට ආසාවක් නොවිණි.

මේ නිසා සිරිල් ගමේ පාසැලෙහි මනාව දැනුම ලැබුවේ පහළොස් හැවිරිදි වියේදී ප්‍රාරම්භ විභාගයට ඉදිරිපත් විය. නිදහස් අධ්‍යාපන පනත ක්‍රියාවට නැංවීමේ මුල් කාලය බැවින් එවකට ස්වභාෂාවෙන් අධ්‍යාපනය ලබන්නෙකුට යා හැකි ඉහළම තැනට සිරිල් ළඟා වී සිටියේය. එතැනින් පාසල හැර දමා යා යුතු විය. සිරිල්ට ඉගෙනීමට අවශ්‍ය නමුත්, වුවමනා කරන භෞතික සම්පත් හෝ මානව සම්පත් හෝ කොහිලගෙදරින් ලබා ගත නොහැකි විය. ගමේ සිට හැතැප්ම නවයක් ගෙවා කුරුණෑගලටම එන්නට මහ පාරක් නැත. තිබුණත් එන්ට බයිසිකලයක්වත් නැත. බස් ගමන් ගැන කීම අර්ථ රහිතය. සිරිල්ට පේරාදෙණියේ ගුරු පුහුණු පාසලට ඇතුල්වීමට අවස්ථාව ලැබීම ඔහුගේ ගමන් මග තහවුරු කළ සිද්ධියකි. එහි විදුහල්පති වූයේ හැරල්ඩ් ද මෙල් පියතුමාය. ඔහු තෝරා ගත්තේ ප්‍රාථමික ගුරු පුහුණුවයි. සිරුරින් චර්යාවෙන් හැඩි දැඩි ලෙස පෙනුණත්, ඔහුගේ හදවත ළදරුවන් කෙරෙහි ඇදී ගියේය. කුඩා දරුවන්ට යහමග කියාදීමත් සමගම තම චර්යාව ගුරුකම බව වටහා ගන්නට සිරිල්ට පුළුවන් විය.

ප්‍රායෝගික වශයෙන් ප්‍රාථමික ළදරු මනස සංවර්ධනයට, ආකල්ප වර්ධනයට කලාවද උපයුක්තය. සිරිල් වික්‍රමගේ ප්‍රාථමික ගුරු පුහුණුව කරගෙන යද්දී ඔහුට අමුණුගම ශ්‍රී ජයනා කලා ගුරුවරයා ද හමු විය. ඔහු තම පියා එදා ඉඩ හසර වැළැක්වූ උඩරට නැටුම හා වාදනයත්, ගායනයත් ගුරු පුහුණුවේදී ලබා ගත්තේය. මහනුවර එම්.ජී.පී. කලායතනයෙන් සංගීතයද හැදෑරුවේය.

වසර දෙකක පුහුණුවෙන් පසුව, සිරිල් පත්වීම ලැබුවේ මහනුවර, ගැටඹේ ප්‍රාථමික විදුහලටය. මව් කිරෙන් මිදී පාසැලට එන දරු-දැරියන්ට පිය සෙනෙහස හා මව් සෙනෙහසද එක්කර දුන් මේ ගුරුතුමා ඔවුන් සමග ගී සින්දු කියමින්, අත්වැල් බැඳ ගෙන නටමින්, බෙර වාදනය කරමින්

දරුවන් සමග සුන්දර ළමා ලෝකයක සැරි සැරුවේ ය. අප්පච්චි ඉඩ නොදුන් බෙර වාදනයත්, නැටුමත්, කවි ගායනයත් ඔහු දිගටම කරගෙන ගියේය.

වසර දෙකක් එහි දරුවන් සමග ගතකළ ලෝකයෙන් මිදී තවත් අපූරු තැනකට ඔහු ආවේය. මේ රත්මලානේ අද ගොළු බිහිරි විදුහලටයි. ඔහුගේ නළු වෘත්තියේ මුල් අඩිතාලම වැටෙන්නේ මෙහිදීය. පියා ඉගැන්වූයේ ගමේ කොල්ලන්ටය. පුතා උගන්වන්නේ කායික අශක්නුතා නිසා සමහර ඉන්ද්‍රිය නිසි පමණට නොවැඩුණු එහෙත්, අනික් ඉන්ද්‍රියයන් ප්‍රබලත්වයට පත් දරු කැළකටය. ඔවුන් ලබා ඇති කුසලතා ඉස්මතු කර ගත් සිරිල්ට පසු කලක ස්ටැනිස්ලව්ස්කි හා මේයර්හෝල්ඩ් ගැන උගත් දේ ඒ නම්වත් නොඇසූ කාලයක අත්විඳින්නට අවස්ථාවක් ලැබුණි. මේ අවධියේදී ඔහු මෙතෙක් නැටුම හා ගායනය, බෙර වාදනය සමග දැක්වූ සබඳතා මේ ඉගැන්වීමට ප්‍රමාණවත් නොවෙතියි වටහා ගෙන සවස් වරුවල එස්. පට්ටිආරච්චි ගෙන් වයලීන වාදනය හදාරන්නට ගියේය.

එතැනද වසර දෙකක් ඉගැන්වූ ඔහු කොළඹ, බොරැල්ලේ වෙස්ලි විද්‍යාලයට ආචාර්යවරයෙකු ලෙස පැමිණීම ඔහුගේ කලා ජීවිතයේ ප්‍රවර්ධනය පිළිබඳ සන්ධිස්ථානයක් විය. වෙස්ලි විද්‍යාලය, සර්. ඩී.බී. ජයතිලක, ආචාර්ය සී.ඩබ්ලිව්.ඩබ්ලිව්. කන්නන්ගර, හම්බන්තොට මන්ත්‍රී ඩී.එම්. රාජපක්ෂ වැනි නායකයන් උගත් තැනයි. එහි උප විදුහල්පති වූයේ එච්.සී. එන්. ලැනරෝල්ය. ඉංග්‍රීසි සෝපහාස නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රමුඛයකු වූ ඔහු හී කම්ස් ෆ්‍රෝම් ජැෆ්නා, දි ඩික්ටේටර්, ඉන් ද කවුන්සිල්, ද සෙනටර් යන නාට්‍යවල රචක නිෂ්පාදකයාය. අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මහත්මිය ශිෂ්‍යයන්ට බටහිර සංගීතය ඉගැන්වූ ආචාර්යවරියයි. ආලෝක රංග සභාවේ නිර්මාතෘ නළු, එවක නිෂ්පාදක ෆීලික්ස් ප්‍රේමවර්ධන ද ආචාර්ය මණ්ඩලයේ සිටියේය. මේ ප්‍රබලයන් මැදට ආ තවත් කලා රසික ආචාර්යවරයෙකු වූ සිරිල් පළමුවෙන්ම කළේ තමාට කලින්ද නැටුම් ඉගැන්වූ ජයනා ළඟ නර්තන ශිෂ්‍යයකු වීමය. ඒ වන විට වැල්ලම්පිටියේ සිටි ශ්‍රී ජයනාද වෙස්ලි විදුහලේ ආචාර්යවරයෙකි.

මේ කලාකරුවෝ එක්ව විවිධ කලා කටයුතුවල යෙදුණහ. අයිලින් සරච්චන්ද්‍රගේ එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා නාටකය නිෂ්පාදනය කළ විට සිරිල් එහි කළුහාමි බවට පත් වූයේය. ෆීලික්ස් ප්‍රේමවර්ධන කළ මිනිස්ගතිය නාටකයෙහි රඟ පෑමට සිරිල් අවස්ථාව උදාවිය. ලෝකෝත්පත්ති අවස්ථාවෙහි මුළු ලොව ජලයෙන් යටපත් වී ගිය කල දෙවියන්වහන්සේ නොවා ඇතුළු පවුලට ද, සත්වයන්ට ද ආරක්ෂා වීමට මැවූ යාත්‍රාව පිළිබඳව බයිබලයේ එන කතාව මෙම නාටකයෙහි විස්තාරිතය. මේ නාටකයෙහි රඟපාන අතරම නමෝ නමෝ මාතා ගීයෙහි රචක ආනන්ද සමරකෝන් සංගීතඥයා කළ රන්එතනා ගීත නාටකයට ද සම්බන්ධ වූ සිරිල් ඔහුගේ ඉතා සහෘද මිත්‍රයෙකු බවට ද පත් වූයේය.

ෆීලික්ස් හා ආනන්ද යන දෙදෙනාම ප්‍රබල කලාකරුවෝ වූහ. මේ දෙදෙනාගේ නාටකවල රඟ පෑම සිරිල්ට මං පෙත් ද සක්මා එළි කර දුන් වග පෙනේ. ගුණසේන ගලප්පත්ති, මුහුදු පුත්තු පිටපත සඳහා සුදුසු නළු නිළියන් සොයමින් සිටියේ සිරිල් හමුවීමට පැමිණ ඔහු රඟපෑමට කැඳවූයේය. එකල නාටක පුහුණු වීමේ මධ්‍යස්ථානය වී තිබුණේ රාජකීය ප්‍රාථමික විද්‍යාලයයි. ආධුනිකයෝද, ප්‍රවීණයෝද එතැනට සවස එක්වූහ. මුහුදු පුත්තු පිටපත සතියක් කියවා නිම වූ තැන ගුණසේන ගලප්පත්ති, සිරිල්ට කීවේ අනපේක්ෂිත වාක්‍යයකි. "මේ චරිතය ඔයාට කරන්න බැහැ." හිස මතට පතිත වූ හෙණයක් විලසින් ඒ වචන ඔහු කම්පාවට පත් කළේය. මේ අතර සිරිල් හෙන්රි ජයසේනගේ කුවේණි නාටකයේ නීතිඥයා චරිතය සඳහාද තෝරාගෙන තිබුණි. යළි ඔහු සොයා ආවේ ගලප්පත්තිය. "අපි

යෙකු වූ සිරිල් පළමුවෙන්ම
න්ද නැටුම් ඉගැන්වූ ජයනා
ඍයකු වීමය. ඒ වන විට
සිටි ශ්‍රී ජයනාද වෙස්ලි
වරයෙකි.

රුවෝ එක්ව විවිධ කලා
ෂහ. අයිලින් සරච්චන්ද්‍රගේ
මෙලොව ආවා නාටකය
විට සිරිල් එහි කළුහාමි
ය. ෆීලික්ස් ප්‍රේමවර්ධන
නාටකයෙහි රඟ පෑමට
උදාවිය. ලෝකෝත්පත්ති
ලොව ජලයෙන් යටපත්
දෙවියන්වහන්සේ නොවා
, සත්වයන්ට ද ආරක්ෂා
ව පිළිබඳව බයිබලයේ එන
ටකයෙහි විස්තාරිතය. මේ
පාන අතරම නමෝ නමෝ
වක ආනන්ද සමරකෝන්
රන්එතනා ගීත නාටකයට
සිරිල් ඔහුගේ ඉතා සහෘද
ද පත් වූයේය.

ආනන්ද යන දෙදෙනාම
වෝ වූහ. මේ දෙදෙනාගේ
පෑම සිරිල්ට මං පෙත් ථ
න් වග පෙනේ. ගුණසේන
හුදු පුත්තු පිටපත සඳහා
න් සොයමින් සිටියේ සිරිල්
ඔහු රඟපෑමට කැඳවූයේය.
හුණු වීමේ මධ්‍යස්ථානය
ජකීය ප්‍රාථමික විද්‍යාලයයි.
ප්‍රවීණයෝද එතැනට සවස
ත්තු පිටපත සතියක් කියවා
ණසේන ගලප්පත්ති, සිරිල්ට
ශිත වාක්‍යයකි. "මේ චරිතය
බැහැ." හිස මතට පතිත වූ
න් ඒ වචන ඔහු කම්පාවට
මේ අතර සිරිල් හෙන්රි
වේණි නාටකයේ නීතිඥයා
තෝරාගෙන තිබුණි. යළි
ාවේ ගලප්පත්තිය. "අපි

සිරිල් මහන්සි අරන් මේක කරමු"යි සිරිල් කැඳවාගෙන ගියේය.

අමෙරිකානු ප්‍රවෘත්ති මධ්‍යස්ථානයේ සංචාරක ප්‍රදානයක් මත ඇමෙරිකානු නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ අධ්‍යාපනයක් ලැබ පැමිණි ගුණසේන ගලප්පත්ති මෙරට කිසිදු නාට්‍ය නිෂ්පාදකයකු නොලත් අත්දැකීම් ඇතිව සිටියේය. මයිකල් චෙහෝව් හා කොන්ස්ටන්ටීන් ස්ටැනිස්ලව්ස්කි මෙන්ම මෙයර්හෝල්ඩ් යන ප්‍රවීණාචාර්යවරුන්ගේ රංගන විධි ක්‍රම හා ජීව යාන්ත්‍රණය ගැන ද අත්දැකීම් ලැබූ ගලප්පත්ති, මුහුදුපුත්තු නළුවන් සමග ඒ ක්‍රම අත්හදා බැලුවේය. සිරිල් වික්‍රමගේ තුළ සිටි තේගිරිස් නම් චරිතය ඇතුලාන්තයේ සිටම ගෙනාවේ ගලප්පත්තිය. 1962 මුහුදු පුත්තු රංගගත වීමත් සමග විචාරකයෝද, රසිකයෝද සිරිල් පැසසූහ.

ධර්මපාල මාවතේ සඳැල්ලේ දී හමුවුණු සරච්චන්ද්‍රගෙන් සිරිල් ප්‍රශ්නයක් ඇසුවේය. එකල කිසිවෙකු එවැනි ප්‍රශ්න අසන්නට ඔහු ළඟට යන්නේ නැත.

"කොහොමද සර් නාට්‍යය?"

"නාට්‍යය හොඳ වෙන්න තිබුණා, දක්ෂ නළුවන් හිටිය නම්".

සිරිල්ට එවැනි මෝඩ ප්‍රශ්නයක් නෑසුවා නම් හොඳයයි සිතෙන්නට ඇත. සති දෙකක් තුළ එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ආචාර්යතුමා දවස පුවත්පතට ලියූ විචාරයෙහි සිරිල් දක්ෂ නළුවකු බව ලියා තිබුණි.

සිරිල් වික්‍රමගේ, ගුණසේන ගලප්පත්තිගේ දේවතා එළි, හෙන්රි ජයසේනගේ නවත් උදැසනක්, පී. වැලිකල ගේ බලන කපොල්ල, දවසක වෙනස, ආර්.ඩී.කේ ජයවර්ධන ගේ සම්පත්, ආර්.ආර්. සමරකෝන්ගේ අහසින් වැටුණු මිනිස්සු හා ඉඩම යන නාට්‍යවල විවිධ භූමිකා රඟ පෑවේය. මේ නාටකවලින් කිහිපයක් දැක සිටි මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර 1965 ජනවාරියේ සිය පබාවතී නාටකයේ දෙවැනි නිෂ්පාදනයේ දී, ඔක්කාක රාජ චරිතය සඳහා සිරිල් වික්‍රමගේ තෝරාගත්තේය. බිසවගේ ආණ්ඩුව යටතේ පාලනය වන ස්වාමිපුත්‍ර චරිතය මනාව රඟපාන්නට සිරිල්ට හැකියාව ලැබුණි.

සිරිල් වික්‍රමගේ සිංහල නාට්‍ය කලාවට පමණක් නොව චිත්‍රපටයටද විශිෂ්ට සේවාවක් කළේය. 1947 දී ගෙදරට හොරා කඩවුණු පොරොන්දුව චිත්‍රපටය නැරඹූ සිරිල්, හඳපාන චිත්‍රපටයේ හරමා නම් අසරණයාගේ සුළු චරිතය රඟ පෑවේය. මේ ඔත්තුව ඔහුට කීවේ සිසිර සේනාරත්න නම් ගායකයාය. මනමේ මුල් අවස්ථාවේ වැදි දෙටුගේ චරිතය රඟපෑ ලයනල් ප්‍රනාන්දු ලංකා පරිපාලන සේවය සමත් වී මිනුවන්ගොඩ ආදායම් පාලක නිලධාරියාව සිටියදී මීගමුවේ ලීනස් දිසානායක වෛද්‍යවරයා චිත්‍රපටයක් කිරීමට අදහස් කරන බව කියා ඔහු සිරිල් එහි කැඳවා ගෙන ගියේය. වෛද්‍ය ලීනස් දිසානායක; සකලසූරිය හා ඩේවිඩ් සිල්වා නම් මිතුරන් හා එක්වී සදිසි නම් චිත්‍රපට සමාගමද පිහිටුවා ගත්තේය.

සිරිල් වහාම පණිවිඩය රැගෙන දිව ගියේ තම ගුරු ගුණසේන ගලප්පත්ති ළඟටය. අනතුරුව ගුණසේනද ; සෝමදාස ඇල්විටිගලද සමග මීගමු ගියේය. ගලප්පත්තිගේ මුහුදු පුත්තු චිත්‍රපටගත කිරීම මේ සාකච්ඡාවේ තීරණයයි. සිරිත් පරිදි වන ආකාරයටම ගලප්පත්ති මෙය කළ නොහැකියයි කීවේ තමන්ට හිමිවන තැන චිත්‍රපටය නොව නාටකය බවයි. සිරිල්ට අතට ගත් දෙය කටට දමා ගන්නට බැරි විය. මුහුදු පුත්තු පොතේ අයිතිය සමන් මුද්‍රණාලය සතුව පැවතුණු නිසා ඒ අයිතිය නැති නිසා මුහුදු පුත්තු චිත්‍රපටගත වීම නතර විය.

සිරිල් අතරමං වූයේ නැත. දහිරියවන්තයකු වූ සිරිල් පේරාදෙණියට ගොස් ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ හමු වී ලීනස් ළඟට කැඳවා ගෙන ගියේය. සාකච්ඡාවෙන් පසුව ද සිරිල්ට චිත්‍රපටයක රඟපාන අවස්ථාව

සිරිල්ට නැතිව යාමට ආසන්නව තිබියදී වෛද්‍ය ලීනස් දිසානායක 'සිරිල් නැතිව චිත්‍රපටය නොකරන බව' ප්‍රකාශ කිරීම නිසා ගමන්මග පිරිසිදු විය. ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ විද්‍යාර්ථියකුව සිටි වසන්ත ඔබේසේකර හා ආචාර්ය ගුණසිංහ තිර නාටකය ලියූ සත්සමුදුර චිත්‍රපටයේ ප්‍රමුඛ චරිතය රඟන්නට සිරිල්ට අවස්ථාව ලැබුණු අතර, පසුව වසන්ත ඔබේසේකර අධ්‍යක්ෂණය කළ වෙස් ගත්තෝ චිත්‍රපටයෙහිද, රඟ පෑ සිරිල් වික්‍රමගේ සිහින ලොවක් පිටපත ලියා, රඟ පාමින් අධ්‍යක්ෂණයද කළේ ලීනස් දිසානායකගේ අනුග්‍රහය ඇතිවය. මහගම සේකර මේ චිත්‍රපටය වෙනුවෙන් ලියූ 'මේ ලොව මා හට' නම් ගීතයද එයි.

මින් අනතුරුව සිංහල චිත්‍රපට රැසකම විවිධ භූමිකා රඟපාන්නට අවස්ථා සිරිල් වික්‍රමගේට උදව් විය. වල්මත් වූවෝ, සෙයිලම, බඹරු ඇවිත්, බිතු සිතුවම්, මී හරකා, නිම් වළල්ල, සෙලිනාගේ වලව්ව, එයා දැන් ලොකු ළමයෙක්, අඹු සැමියෝ, පොඩි විජේ, නගරං, අනුරාගයේ අනන්තය, මංගල තෑග්ග, විසිහතර පැය, හත්දින්නත්තරු, සුද්දිලාගේ කතාව හා මොකද වුණේ මේ චිත්‍රපට සමූහයයි.

නාටකයෙන් චිත්‍රපටයට ආ සිරිල්, ධම්ම ජාගොඩගේ පළිඟු මැණිකේ හා පරාක්‍රම නිරිඇල්ල ගේ ළා හිරු දහසක් නම් ටෙලිනාට්‍යවලද රඟ පෑවේය.

සිරිල් වික්‍රමගේ අසාමාන්‍ය චරිතයකි. පියා එදා ඔහුට ටීටර් මඩුවත්; උඩරට නර්තන පාඩමත් අහිමි කළේ ඔහු අධ්‍යාපනයට බර කෙනෙකු වනු දකින්නටය. සිරිල් ප්‍රාරම්භ විභාගය සමත් වී පුහුණු ගුරුවරයෙකු බවට පත් වූයේය. එතැනින් නොනැවතුණු ඔහු 1959දී මාලිගාකන්දේ විද්‍යෝදය විශ්වවිද්‍යාලයට ඇතුළු වී ඉතිහාසය, ආර්ථික විද්‍යාව හා අධ්‍යාපන විද්‍යාව යන විෂයයන්ගෙන් බී.ඒ. උපාධිය දිනාගත්තේය. පුහුණු උපාධිධාරී ගුරුවරයා; 1979දී කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලය; නාට්‍ය රංග කලා පිළිබඳ පශ්චාද් උපාධි ඩිප්ලෝමා පාඨමාලාව ආරම්භ කළ විට ඔහු එම ප්‍රථම පාඨමාලාවේ උපාධියද දිනාගත්තේය.

1986 කුරුණෑගල ලක්දාස් මහා විද්‍යාලයෙන් ඔහු විශ්‍රාම ගත්තේ ලලිත කලා ක්ෂේත්‍රයෙහි ලංකාවේ ප්‍රබලම විද්‍යාල එය බවට පත්කරමිනි. ඔහු වේදිකාවටද, තිරයටද, පුංචි තිරයටද ගිය නමුත් තම පාසැල හා දරුවන් අමතක නොකළ හොඳ ගුරුවරයක් වූයේය. මේ සියලු ගුණ එක්තැන් වන්නේ කලාතුරකිනි.

විද්‍යෝදය විශ්වවිද්‍යාලයේ යුරෝපීය ඉතිහාසය ඉගැන්වූ වැලිමඩ මන්ත්‍රී කේ.එම්.පී. රාජරත්න පාර්ලිමේන්තුව ඉදිරිපිට උපවාස කළ අවස්ථාවෙහි ඔහු එහි ගියේය. තම හිත මිතුරන් හා එක්ව ක්‍රියා කළ සිරිල් පසුව මෙරට වාමාංශික දේශපාලන ව්‍යාපාරයන්හි ප්‍රබල ක්‍රියාකාරිකයෙක් බවට පත් වූයේය.

ගේ අසාමාන්‍ය චරිතයකි.
ර් මඩුවත්; උඩරට නර්තන
ලේ ඔහු අධ්‍යාපනයට බර
කින්නටය. සිරිල් ප්‍රාරම්භ
වී පුහුණු ගුරුවරයෙකු
. එතැනින් නොනැවතුණු
ලිගාකන්දේ විද්‍යෝදය
ඇතුළු වී ඉතිහාසය,
හා අධ්‍යාපන විද්‍යාව යන
.ඒ. උපාධිය දිනාගත්තේය.
ගුරුවරයා; 1979දී කොළඹ
නාට්‍ය රංග කලා පිළිබඳ
ඩිප්ලෝමා පාඨමාලාව
ඔහු එම ප්‍රථම පාඨමාලාවේ
ත්තේය.

ැණෑගල ලක්දාස් මහා
විශ්‍රාම ගත්තේ ලලිත කලා
කාවේ ප්‍රබලම විදුහල එය
. ඔහු වේදිකාවටද, තිරයටද,
ිය නමුත් තම පාසැල හා
නොකළ හොඳ ගුරුවරයක්
ලු ගුණ එක්තැන් වන්නේ

විශ්වවිද්‍යාලයේ යුරෝපීය
වූ වැලිමඩ මන්ත්‍රී කේ.එම්.පී.
මේන්තුව ඉදිරිපිට උපවාස
හි ඔහු එහි ගියේය. තම හිත
ව ක්‍රියා කළ සිරිල් පසුව
ත දේශපාලන ව්‍යාපාරයන්හි
කයෙක් බවට පත් වූයේය.

ඉන්ග්මර් බර්ග්මාන් 'චිත්‍රපට තැනීම' යනු කුමක් ද?

චන්ද්‍රසිරි පල්ලියගුරු

කුසගින්න හා පිපාසය මෙන් ම චිත්‍රපට තැනීම ද මට ස්වාභාවික අවශ්‍යතාවකි. සමහරු ආත්ම ප්‍රකාශනය සඳහා පොත් ලියති. කඳු නගිති. දරුවන්ට තළති. එසේත් නැතිනම් 'සම්බා' නැටුමෙහි යෙදෙති. එහෙත් ආත්ම ප්‍රකාශනය සඳහා මා යොදා ගන්නේ චිත්‍රපටය ය.

සම්භාව්‍ය නිර්මාපක Jean Cocteau, තම නිර්මාණය වූ Le Sang d'un Poete නමැති චිත්‍රපටයෙහි දී ඔහුගේ අන්තර් ආත්මය 'නපුරු සිහින හෝටලයේ' කොරිඩෝර දිගේ වෙළෙව්ව ගමන් කරන ආකාරය පෙන්වමින් හැම දොරක්ම පිටුපස ඇති අභ්‍යන්තරය ක්ෂණිකව දැක බලා ගන්නට සලස්වන්නේය. එයින් ඔහු ධ්වනිත කරන්නේ ඔහුගේ ආත්මය සෑදී ඇති ආකාරය පෙන්වීමය.

මගේ පෞරුෂය Cocteau සමග සසඳන්නට උත්සාහයක් නැත ද, මගේ චිත්තාභ්‍යන්තරයෙහි ඇති, අදෘශ්‍යමාන එහෙත් මගේ චිත්‍රපට හැඩ ගැසෙනා චිත්‍රාගාරවලට, මගේ මඟ පෙන්වීම යටතේ රැගෙන යන්නෙමි. සමහර විට මෙම චාරිකාව ඔබ අපේක්ෂාභංගත්වයට පත් කරන්නට බැරි නැත. මක්නිසාදයත් චිත්‍රාගාර හිමියා තමා ගැන ම සිතන්නකු වන බැවින් එහි ආම්පන්න කිසිවක් පිළිවෙළකට තබා නැති නිසා ය. ඒ හැරුණු විට සමහර තැනක ආලෝකය අඩුය. සමහර කාමරවල දොර මත 'පෞද්ගලිකයි' යන වචනය ලොකුවට ලියා ඇත්තේය. අවසන් වශයෙන් මේවා පෙන්වීමෙන් ප්‍රතිඵලයක් ඇත්දැයි යන්න ගැන ද මඟපෙන්වන්නා තුළ විශ්වාසයක් නැත.

කරුණු කෙසේ වෙතත්, අපි දොරවල් කිහිපයක් හඬ නඟා විවෘත කොට බලමු. නමුත් ඔබ අපේක්ෂා කරන අන්දමේ ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු ඒවායෙන් ලැබේ ද? යන්න ගැන මට සහතික විය නොහැකි නමුත් චිත්‍රපටයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන දේ පිළිබඳ සංකීර්ණ ප්‍රහේලිකාව අවබෝධ කොට ගැනීමට එහෙන් මෙහෙන් හෝ කරුණු කිහිපයක් ඔබට එකතු කොට ගත හැකි වෙතැයි සිතමි.

චිත්‍රපටයක දක්නට ලැබෙන මූලිකම ලක්ෂණය වන්නේ එය ආයතචතුරශ්‍රාකාර කුඩා රූප රාමු සෑහෙන ප්‍රමාණයක එකතුවක් බවත්. මීටරයකට එවැනි කුඩා රූප රාමු පනස් දෙකක් ඇති බවත්, එක රූප රාමුවක් තවත් රූප රාමුවකින් වෙන්වන්නේ තද කළු ඉරකින් බවත්ය. මෙ කුඩා රූප රාමු ළංව බැලුවහොත් එක් පැහැරම අපට පෙනෙන්නේ ක්ෂණිකව අවබෝධකොට ගත නොහැකි, ඉතාමත්ම සුළු වෙනස්කම් සහිත රූප රාමු සමූහයක් ලෙසටය. ප්‍රක්ෂේපණ යන්ත්‍රයේ ක්‍රියාකාරිත්වය හේතු කොට ගෙන, අදාළ රූප රාමු අනුපිළිවෙළින් තිරය මත පතිත වන්නට සැලැස්වීමේ දී එක

රූප රාමුවක් අප දකින්නේ තත්පරයකින් විස්සෙන් එකක කාලයක දී නිසා, අප තුළ චලනය පිළිබඳ මායාවක් (රැවටීමක්) ඇති වෙයි.

ආයතචතුරශ්‍රාකාර කුඩා රූප රාමුවක් තිරය මත පතිත වත් ම ප්‍රක්ෂේපණ යන්ත්‍රයේ ශටරය වැසී යාම නිසා අපට අඳුරේ සිටින්නට සිදුවෙයි. අපට නැවත ආලෝක කදම්බයක් තිරයෙහි දක්නට ලැබෙන්නේ ඊ ළඟ රූප රාමුව තිරයේ පතිත වන්නාහාම ශටරය විවෘත වන බැවිනි. මට අවුරුදු දහයේදී පමණ මගේ මුල් උපකරණය වූ, ලෝහ තහඩුවකින් තැනූ කුඩා දුම් කවුළුවක් ද සහිත චලනය වන ලන්තෑරුමත්, එහි වූ ගෑස් පහනත්, අතරක් නොමැතිව කරකැවෙමින් ප්‍රදර්ශනය වූ චිත්‍රපට මා තුළ උනන්දුවක් මෙන්ම අබිරහසක් ද ඇති කළේ ය. කුඩා දරුවකු ලෙස මෙන්ම අද ද, මා රැවටිල්ලක් කරන්නකු බව යථාර්ථවාදීව සිතත්ම, මා තුළ කම්පනයක් ඇති වෙයි. **මිනිස් ඇසේ අසම්පූර්ණ බව නිසා නොවේ නම් සිනමාවට පැවැතිය නොහැකිය. තවත් පැහැදිලි කරන්නේ නම්, වේගයෙන් චලනය වන, සමාන රූප රාමු එකිනෙකින් වෙන්කොට හඳුනා ගැනීමට මිනිස් ඇසට නොහැකි වීම නිසා ය, සිනමාව බිහිවූයේ.**

මා ගණන් බලා ඇති ආකාරයට පැයක කාලයක් තුළ මා චිත්‍රපටයක් නැරඹූයේ නම් සත්‍ය වශයෙන්ම මා විනාඩි විස්සක කාලයක් තුළ සිටියේ අන්ධකාරයේ ය. මේ හේතුව නිසා, චිත්‍රපටයක් තැනීමේ දී මා මටම වංචා කරන්නකු බවට පත් වෙයි. භෞතික වශයෙන් මිනිසකු තුළ ඇති දුර්වලතාවෙන් ප්‍රයෝජන ගත හැකි සේ නිර්මාණය කළ මෙවලමක් මම භාවිත කරමි. එම මෙවලමේ ආධාරයෙන් එක හැඟීමක සිට එයට ප්‍රතිවිරුද්ධ හැඟීමක් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ඇති කරවීමට මට හැකියාවක් ඇත්තේ, ඔවුන් එහා මෙහා වැනෙන සේ එල්ලන ලද ලම්බකයක ස්වභාවයකට පත් කළ හැකි නිසාය. ප්‍රේක්ෂකයා මහහඬින් හිනැස්වීමට, බියට පත්කොට කෑගැස්වීමට, හාස්‍යයට පත්කරවීමට, පුරොණෝක්තියක් විශ්වස කරවීමට උද්යෝගිමත් කරවීමට, උදාසීන තත්ත්වකට පත් කරවීමට, කම්මැළිකම නිසා ඈනුම් හැරවීමට මට හැකියාවක් ඇත්තේය. කරුණු මෙසේ නම් එක්කෝ මම වංචාකාරයෙක්මි. නැතිනම් ප්‍රේක්ෂකයා කරුණු වටහා ගතහොත් මම මායාකාරයෙක්මි. මට පවතින තත්ත්වය ව්‍යාකුල කළ හැකිය. එමෙන්ම ඉතිහාසය පටන් ගත්දා සිට මෙතෙක් නිර්මාණය වී ඇති ඇස් බැන්දුම්කරුවකු අතට පත්වූ වටිනාම මායාකාරී ආම්පන්නය මගේ පාවිච්චියට යොදා ගනිමින් මට ප්‍රේක්ෂකයා ව්‍යාකුලභාවයට පත් කළ හැකිය.

අත්දැකීම්

මේ සෑම සියලු දේ තුළම විසඳිය නොහැකි සදාචාරාත්මක සට්ටනයක් චිත්‍රපට තනන්නකු තුළ හෝ ඒවායෙහි කටයුතු කරන්නන් තුළ තිබේ. නැතහොත් තිබිය යුතුය.

අපේ ව්‍යාපාරික හවුල්කරුවන් පිළිබඳ සැලකීමේ දී වසරින් වසර ඔවුන් කළ වැරදි ගෙනහැර දැක්වීම මෙහි දී උචිත නොවෙතත්, ප්‍රතිභාව, අභිලාෂා, සාමර්ථ්‍යය හා නිර්මාණාත්මක ආවේග ආදී වශයෙන් චිත්‍රපට කර්මාන්තය මගින් ඔවුන් විනාශ කළ දේ ගණනය කළ හැකි මිම්මක් හෝ බර මැනීමේ ප්‍රමාණයක් කවදා හෝ විද්‍යාඥයකු විසින් සොයාගැනීම අතිශයින්ම වැදගත් වන්නේය. ඉතාමත්ම පැහැදිලි ආකාරයට ක්‍රීඩාවට සහභාගිවන්නා එහි නීති රීති පිළිගත යුතුය. සිනමාකරණය පමණක් මෙහි දී විශේෂයක් කොට සැලකිය යුත්තේ නොවේ. එහෙත්, එහි දක්නට ලැබෙන වෙනසට හේතුව නැතහොත් විශේෂත්වය වන්නේ ක්‍රෑරභාවය අපට එලෙසින්ම විද්‍යාමාන කළහැකි වීමය. ඇත්තෙක්ම එය එක්තරා වාසි සහගත තත්ත්වයකි. සමබරතාව නැතිවීමෙන් ඇති වන ප්‍රතිඵලය, කඹයේ

ගමන්කරන්නකුට හෝ විශාල කූඩාරමක් තුළ පහතින් දැලක් නොමැතිව ක්‍රීඩා කරන පිනුම්කරුවකුට වඩා චිත්‍රපටකරුවකු හා සමාන කරන විට බරපතළය. දෙදෙනා කෙරෙහිම ඇති අවදානම එක හා සමානය. එනම් වැටීම හෝ මරණයට පත්වීමය. මා අතිශයෝක්තියෙන් කරුණු දක්වතැයි ඔබ සිතනු නො අනුමානය. චිත්‍රපටයක් තැනීම එතරම් අවදානම් සහිත නොවේ. එහෙත්, මගේ ස්ථාවරය මම වෙනස් නොකරමි. කෙසේ වෙතත් දෙදෙනාටම ඇති අවදානම එක හා සමානය. මා කලින් සඳහන් කළ ආකාරයට මා එක්තරා විජ්ජාකරුවකු වුවත්, අප කිසිවකුට නිෂ්පාදකවරුන්, බැංකු අධ්‍යක්ෂවරුන් සිනමාශාලා අයිතිකරුවන් හෝ විචාරකයන් රැවටිය නොහැකිය.

මගේ අලුත්ම අත්දැකීමකින් නිදසුන් දිය හැකිය. ඒ පිළිබඳ මතකය දැනුදු මා කිලිපොළවන්නේය. එම අත්දැකීම නිසා මගේ සමබරතාව අවදානමකට ලක්වූයේය. එක්තරා නිර්භීත නිෂ්පාදකවරයකු මගේ චිත්‍රපටයක් සඳහා මුදල් ආයෝජනය කළේය. වසරක පමණ දැඩි කාර්යශීලීබවකින් පසුව එම චිත්‍රපටය The Naked Night (Gyklarnas afton) නමින් තිරගත විය. සාමාන්‍ය වශයෙන් ඒ පිළිබඳව වූ විචාර විනාශකාරී ඒවා වූයේය. ප්‍රේක්ෂකයෝ චිත්‍රපටය නොබැලූහ. නිෂ්පාදකවරයා ඔහුගේ පාඩුව ගණන් බැලුවේය. නැවත චිත්‍රපටයක් තනන්නට මට වසර කිහිපයක් බලාසිටින්නට සිදුවිය. කිසියම් ආකාරයකට වාණිජ වශයෙන් අසාර්ථක තවත් චිත්‍රපට දෙකක් හෝ තුනක් සෑදුවේ නම් මගේ දක්ෂතාව මත ඔට්ටු ඇල්ලීම නොකළ යුතුයැයි නිෂ්පාදකවරයා ඉතා සාධාරණ ආකාරයට තීරණය කරනු ඇත. මෙවැනි අවස්ථාවක දී, හදිසියෙන්ම මා සැකකටයුතු පුද්ගලයකු, මුදල් නාස්තිකරන්නකු බවට පත්වුවහොත් විවේක වේලාවලදී මගේ කලාත්මක ප්‍රතිභාවේ ප්‍රයෝජනය ගැන කල්පනා කළ හැකි වෙනත් විජ්ජාකාරයාගේ මෙවලම පාවිච්චියෙන් මා වළක්වනු ඇත.

කුඩා කාලයේ දී මා තුළ මෙවැනි බියක් නොවූයේය. ප්‍රතිඵල සාර්ථක වුව ද නැත ද වැඩ කිරීම ප්‍රහර්ෂය දනවන කාර්යයක් වූයේ ය. වැලි හා මැටිවලින් බළකොටු තනන බාලයකු පරිද්දෙන් මගේ වැඩවලින් මම ප්‍රීතියට පත්වීමි. කඹේ නටන්නා ඒ මත ක්‍රීඩා කරන්නේ ඔහුට පහළින් ඇති ප්‍රපාතය හෝ සර්කස් භූමියේ තද ගතිය පිළිබඳ නොසිතීමෙනි.

ක්‍රීඩාව කුරිරු සටනක් බවට පත්ව ඇත්තේය. දැන් කඹය මත ගමන් කළ යුතුව ඇත්තේ සිදුවිය හැකි අනතුර පිළිබඳ හොඳ සිහි කල්පනාවෙන් යුතුවය. කඹය බැඳ ඇති දෙකෙළවරෙහි එක පැත්තක් 'බිය' වශයෙනුත්, අනෙක් පැත්ත 'සැකය' වශයෙනුත් නම් කොට ඇත්තේය. සෑම කටයුත්තකින්ම සෑදී ඇත්තේ කෙනෙකු තුළ ඇති ශක්තියේ සෑම දෙයකම එකමුතුවෙනි. නිර්මාණ කාර්යය සඳහා අදාළ වන අභ්‍යන්තර හා බාහිර සාධක බවට පත්ව ඇත්තේ ආර්ථිකය දහ කාර්යයෙහි නිශ්චිත බවය. ආසාර්ථක භාවය, විචාරය, ප්‍රේක්ෂකයා වෙතින් නිසි ප්‍රතිචාර නොලැබීම අධ්‍යක්ෂවරයකු තුළ දැඩි වේදනා නො දෙන තුවාල ඇති කරවයි. මේ තුවාල සුවපත් වන්නට කල්පනාවන් අතර ඒවායෙහි කැළල් ගැඹුරු මෙන්ම කලක් පවතින්නේය.

ශිල්පීය ආඩම්බරය

කිසියම් කාර්යයක් භාර ගන්නට හෝ එය පටන් ගන්නට පෙර, ඒ පිළිබඳව ඇති වන බිය දුරු කර ගැනීමට මානසික ක්‍රියාවක යෙදීමේ සිරිතක් Jean Anonilh[3] තුළ තිබිණි. 'මගේ පියා සන්නාලියෙකි. ඔහු තම දෑතින් කරන නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාව ගැන මුළු හදින්ම සතුටු වෙයි. එහි ප්‍රතිඵලය වන්නේ කදිම කලිසමක් හෝ කබායකි. මෙය තමාගේ වෘත්තීය ගැන හොඳින් දන්නා ශිල්පියකුගේ ආඩම්බරයට මෙන්ම ඔහුගේ ප්‍රීතියට හා තෘප්තියට ද හේතුවකැයි ඔහු ඔහුටම කියා ගනියි.

එම පුරුද්ද මම ද අනුගමනය කරමි. මම යෙදිය යුතු ක්‍රීඩාව හඳුනමි. මෙම ක්‍රීඩාව ඇත්තවශයෙන්ම ගණන් ගත යුත්තක් නොවුවද එය දුර්වල රූජා නාශකයක් වුව ද, මම ඒ ක්‍රීඩාවෙන් ජයග්‍රහණය කරමි. 'මගේ චිත්‍රපට කදිම නිර්මාණයන්ය. මම එහි සෑම අංශයක් ගැන ම උද්යෝගීමත් වෙමි. යුතුකම් නොපිරිහෙළා ඉටු කරන්නෙමි. ඇඩි අවධානයකින් යුතුව කටයුතු කරන්නෙමි. මම නිර්මාණය කරන්නේ මගේ අප වයසසන්ට මිස සදාකාලය සඳහා නොවේ. මා තුළ ඇති ආඩම්බරය ශිල්පියකුගේ ආඩම්බරය ය. මා මටම මෙසේ කියා ගන්නේ මා රවටා ගැනීමටය. එවන් මොහොතක මා තුළ ඇති ප්‍රකාශ කළ නොහැකි සංකාවක් මට හඬනගා කියන්නේ, කාලයක් පවතින සේ ඔබ කළ යමක් තිබේ ද? ඔබේ චිත්‍රපටයක එක අඩියක් පමණ ප්‍රමාණයක්වත් අනාගත පරම්පරාව සඳහා ආරක්ෂා කිරීමට තරම් වටනේ ද? විවාදාපන්න නොවන සත්‍යයක් හා යථාර්ථයක් ඔබේ එක ද සංවාදයක හෝ අවස්ථාවක දක්නට ලැබේ ද? යනුවෙනි.

මේ ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු දීම මට බලකර සිටියද, සමහර සත්‍යවන්ත පුද්ගලයන් පවා සමහර විට පැහැර හැරිය නොහැකි අවස්ථාවක දී තම කටයුතුවලට පක්ෂපාතී නොවන්නා සේ, මට ද දිය හැකි පිළිතුර වන්නේ "මං දන්නෙ නෑ. මං එහෙම හිතනවා" යන්න පමණි.

වගකීම්

චිත්‍රපට කරුවනට මුහුණපාන්නට සිදුවන උභතෝකෝටිකය දිගින් දිගටම සවිස්තරව ඉදිරිපත් කිරීම ගැන මම ඔබ ගෙන් සමාව අයදිමි. මට මෙහි දී පැහැදිලි කරන්ට අවශ්‍ය වූයේ, සිනමා නිර්මාණයක් කිරීමේ ආසක්ත භාවයෙන් මඬනා ලද, එහෙත් වචනයෙන් පැහැදිලි කළ නොහැකි කැපවීමක් ඇති අප බියවන්නේ ඇයි? අප යෙදී සිටින කාර්යය ගැන සමහර විට අධෛර්යය වන්නේ ඇයි? අපගේ විනාශයකට හේතුවන බොරු විකල්පයනට මෝඩයන් සේ එකඟ වන්නේ ඇයි? යන ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු පැහැදිලි කිරීමටය. කෙසේ වෙතත් ප්‍රශ්නයේ තවත් එක් පැත්තක් පිළිබඳ තවදුරටත් ඔබේ අවධානය යොමු කිරීමට කැමැත්තෙමි. අතිශයින්ම වැදගත් මෙන් ම පැහැදිලි කළ නොහැකි එය නම් ප්‍රේක්ෂක ජනයා ය.

චිත්‍රපට නිර්මාතෘවරයාගේ ප්‍රකාශනය අදාළ වන්නේ ඔහුට ම පමණක් නොව, ලක්ෂ සංඛ්‍යාත වන වෙනත් වෙනත් පුද්ගලයන්, සඳහාය. එමෙන්ම වෙනත් කලාකරුවන් මෙන් නොව, ඔහු බොහෝවිට සිතන්නේ මා අද ජයග්‍රහණය කළ යුතුය. මා අද ම කීර්තිමත් පුද්ගලයකු විය යුතුය. මිනිසුන් තෘප්තිමත් කිරීමටත්, සන්තුෂ්ටියට පත් කිරීමටත්, ඔවුන් තුළ භාවාවේග ඇති කිරීම ඉක්මනින්ම කළ යුත්තකි' යනුවෙනි.

චිත්‍රපටකරුවා තුළ ඇති වන මෙම අවශ්‍යතාවත් එහි ප්‍රතිඵලයත් අතර ප්‍රේක්ෂකයා සිටියි. එහෙත් ප්‍රේක්ෂකයා ඉල්ලා සිටින්නේ එකම දෙයකි. එනම්, මම මුදල් ගෙවා ඇත්තෙමි. (චිත්‍රපටය) මා අනාසක්ත කළ යුතුය. මට මා අමතක කරනන සැලැස්විය යුතුය. චිත්‍රපට අත්දැකීමට සම්බන්ධ විය යුතුය. මට මගේ පවුල, රැකියාව පිළිබඳ ප්‍රශ්න අමතක කළ හැකි විය යුතුය. දරු ප්‍රසූතියකට සූදානම් වන ගැබිනියක් පරිද්දෙන් මම අන්ධකාර ශාලාවක වාඩිවී සිටිමි. මට ගැලවීමක් අවශ්‍යය' යනුවෙනි.

ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ඇති මෙම ඉල්ලුම ගැන දන්නා, ඔවුනගේ මුදලින් යැපෙන අධ්‍යක්ෂවරයා තමාගේ වගකීම් පිළිබඳව ද අසීරුතාවකට පත්වෙයි. චිත්‍රපට නිර්මාණයේ දී අධ්‍යක්ෂවරයා නිරන්තරයෙන්ම ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර පිළිබඳව සැලකිලිමත් විය යුතුය. මගේ පැත්තෙන් බලන විට, හැමදාම මෙම ප්‍රශ්නය මගෙන්ම අසා ගනිමි. එනම්, මෙයට වඩා සරලව, කෙටියෙන්, පැහැදිලිව මට මෙය කිව නොහැකි ද? මා දැන් කියන දෙය හැමෝටම තේරුම් ගත හැකිවේ ද?

ඉතා සරල කල්පනා ඇත්තකුට පවා මෙහි සිද්ධි අනුපිළිවෙළ තේරුම්ගත හැකිවේ ද? යනුවෙනි. එහෙත් මෙයට වඩා වැදගත් ප්‍රශ්නයක් වෙයි. එනම්, අප දෙපක්ෂයටම පාඩු නොවන සේ සමාදානයෙන් කටයුතු කිරීමට මට කොපමණ දුරකට අයිතියක් ඇද්ද? මා කෙරෙහි වන මගේ වගකීම් ඇරඹෙන්නේ කොතැනින් ද? යන්නය.

ඕනෑම අත්හදා බැලීමක් බෙහෙවින් අනතුරු සහිතය. එවැන්නකින් සිදුවන්නේ ප්‍රේක්ෂකයා දුරස්ථ කිරීමකි. ප්‍රේක්ෂකයා දුරස්ථ කිරීම මගින් අපේක්ෂිත ප්‍රතිඵල රහිත වීම මෙන්ම කලාකරුවාද එක්ටැම්ගෙයක හුදෙකලා වන්නේය.

චිත්‍රපට නිෂ්පාදකවරුන් සහ තාක්ෂණික අධ්‍යක්ෂවරුන් විසින් චිත්‍රපට රසායනාගාර නිර්මාතෘගේ හිතේ හැටියට පාවිච්චි කිරීමට ඉඩදීම ප්‍රඥාගෝචර සේ සිතෙයි. නමුත් වර්තමානයේ පවතින තත්ත්වය එය නොවේ. නිෂ්පාදකයන් විශ්වාසය තබා ඇත්තේ යාන්ත්‍රශිල්පීන් කෙරෙහි ම පමණකි. එමෙන්ම ඔවුන් අතිශයින්ම මෝඩ ආකාරයට විශ්වාස කරන්නේ, චිත්‍රපට කර්මාන්තය බේරා ගැනීම රඳා පවත්නේ නව නිපැයුම් සහ තාක්ෂණික විච්චූර්ණ මත බවය.

ප්‍රේක්ෂකයා බියට පත් කිරීම තරම් ලෙහෙසි පහසු දෙයක් තවත් නැත. සාහිත්‍යයික වශයෙන් ප්‍රේක්ෂකයා බියට පත් කළ හැකි ය. එයට හේතුව වන්නේ සෑම කෙනකුම තුළ ඇති බිය නිරන්තරයෙන්ම පිබිදීමට සූදානම්ව තිබෙන නිසාය. ප්‍රේක්ෂකයා සිනමාශාලාවට ඇතුළුවීමට පෙර සිටි තත්ත්වයට වඩා නරක තත්ත්වයකට පත් කිරීම ඉතාමත්ම පහසුය. විධිමත්ව හාස්‍යයට පත් කිරීම වඩාත් දුෂ්කරය. එහෙත් ප්‍රේක්ෂකයා සිනමාශාලාවට ඇතුළු වන සෑම ප්‍රේක්ෂකයකුගේම අපේක්ෂාව වන්නේ ඔහු සිටි තත්ත්වයට වඩා හොඳ තත්ත්වයකට පත්වීමටය. එහෙත් අපි කොපමණ වාරයක් කොයි ආකාරයට ප්‍රේක්ෂකයා තෘප්තියට පත් කොට ඇත්තෙමුද?

මා තර්ක කරන්නේ ඒ ආකාරයට ය. නමුත් නියම තොරතුරුවලට අනුව එසේ තර්ක කිරීම භයානකය. මක්නිසාදයත් එමගින් මගේ පරාජයත් පිළිනොගැනීමටත් ආත්ම අභිමානය සහ ආදර්ශවාදි ස්වභාවය පටලවා ගැනීමටත්, ප්‍රේක්ෂකයන් හා විචාරකයන් දක්වා ඇති සීමා එලෙසින්ම පිළිගැනීමටත්, එම සීමා මගේම ලෙස හඳුනා නොගෙන මගේ පෞරුෂය, මා නිරන්තරයෙන්ම යමක් කරන්නට තැත් කරන්නකුගේ ස්වභාවයට පත් කරවන බැවිනි. එක් අතකට ප්‍රේක්ෂකයාට අවශ්‍ය ආකාරයට අනුහුරු වීමට ද කැමැත්තක් මා තුළ ඇති වෙයි. අනෙක් අතට මා එසේ කළ හොත්, එය සෑම සියලු දෙයකම අවසානය වනු පමණක් නොව මා පිළිබඳව සලකන කල එය මා තුළ උපේක්ෂා සහගත බවක් ද ඇති කරනු ඇත. මේ හේද නිසා වඩා ඥානවන්තව හෝ සංවේදීව නොඉපදීම ගැන මම සතුටට පත්වෙමි. එසේම චිත්‍රපටකරුවා තෘප්තිමත්, ප්‍රීතිමත් සියලු දේ ජයගත්තකු ලෙස කොතැනකවත් ලියැවී ඇත්තේ ද නැත. චිත්‍රපට කරුවකුට හඬක් නැගිය නොහැකිය. සීමා ජයගත නොහැකිය. සුළං මොල් සමග සටන් වැදිය නොහැකිය. සඳට රොබෝ මිනිසුන් යැවිය නොහැකිය. ජේන දැකිය නොහැකිය. පුපුරණ ද්‍රව්‍ය සමග ක්‍රීඩා කළ නොහැකිය. තමාගෙන් හෝ අනුන්ගෙන් මස් කැබැල්ලක් ඉරාගත නොහැකි යැයි කියන්නේ කවරෙක්ද? එහෙත් ඔවුන්ට චිත්‍රපට නිෂ්පාදකවරුන් බියට පත් කළ නොහැක්කේ මන්ද? බියට පත්වීම නිෂ්පාදකවරුන්ගේ රාජකාරියය. ඔවුන්ට අර්ශස් රෝග ඇති කරගැනීමට මුදල් ගෙවා ඇත්තේය.

චිත්‍රපට සෑදීම

නමුත් චිත්‍රපට සෑදීම නිරන්තරයෙන්ම ප්‍රශ්නවලට මුහුණ පෑමක්, උභතෝකෝටික තත්ත්වයක් ඇති කිරීමක් , ආර්ථික ප්‍රශ්නවලට මුහුණ දීමක්, වගකීම් දැරීමක් හෝ බිය ජනනය කිරීමක් නොවේ. එක්තරා අතකට

කරන්නේ ඒ ආකාරයට ය.
තොරතුරුවලට අනුව එසේ
භයානකය. මක්නිසාදයත්
රාජයන් පිළිනොගැනීමටත්
ය සහ ආදර්ශවාදී ස්වභාවය
මටත්, ප්‍රේක්ෂකයන් හා
ත්වා ඇති සීමා එලෙසින්ම
එම සීමා මගේම ලෙස
ගත මගේ පෞරුෂය, මා
ම යමක් කරන්නට තැත්
ස්වභාවයට පත් කරවන
තකට ප්‍රේක්ෂකයාට අවශ්‍ය
හුරු වීමට ද කැමැත්තක් මා
අනෙක් අතට මා එසේ කළ
ම සියලු දෙයකම අවසානය
නොව මා පිළිබඳව සලකන
ළ උපේක්ෂා සහගත බවක්
ඇත. මේ භේද නිසා වඩා
හෝ සංවේදීව නොඉපදීම ගැන
ද්වෙමි. එසේම චිත්‍රපටකරුවා
ිමත් සියලු දේ ජයගත්තකු
නකවත් ලියැවී ඇත්තේ ද
කරුවකුට හඬක් නැගිය
මා ජයගත නොහැකිය. සුළං
සටන් වැදිය නොහැකිය.
මිනිසුන් යැවිය නොහැකිය.
නොහැකිය. පුපුරණ ද්‍රව්‍ය
ළ නොහැකිය. තමාගෙන්
න් මස් කැබැල්ලක් ඉරාගත
යි කියන්නේ කවරෙක්ද?
ට චිත්‍රපට නිෂ්පාදකවරුන්
නොහැක්කේ මන්ද? බියට
දකවරුන්ගේ රාජකාරියය.
රෝග ඇති කරගැනීමට මුදල්
ය.

ම

ත්‍රපට සෑදීම නිරන්තරයෙන්ම
ණ පෑමක්, උභතෝකෝටික
ි කිරීමක්, ආර්ථික ප්‍රශ්නවලට
වගකීම් දැරීමක් හෝ බිය
ක් නොවේ. එක්තරා අතකට

චිත්‍රපට සෑදීම සෙල්ලම්ය, සිහිනයන්ය, සැඟවුණු මතකයන්ය.

චිත්‍රපටයක් රූපගත කිරීම සමස්ත විශ්වයම සංවිධානය කිරීමක් වැන්න. නමුත් වැදගත්ම කරුණ වන්නේ කර්මාන්තය, මුදල් ගොඩනැංවීම, රූප ගත කිරීම, ශෝධනය කිරීම සහ පිටපත් සෑදීම වැනි පිළිවෙළකට කළ යුතු දේයි. එහෙත් එම පිළිවෙළ අනුගමන කෙරෙන්නේ කලාකුරකිනි. ඉතා පරෙස්සමෙන් සැලසුම් කළ යුද සැලැස්මක, නිරන්තරයෙන්ම අතාර්කික දේ සිදුවිය හැකිය. නිළියගේ ඇස් වටා වැඩියෙන් කළු වී තිබේ. එම දර්ශනය නැවත රූප ගත කිරීමට ඩොලර් දහසක් පමණ අවශ්‍යය. තවත් දවසක නළවලින් ආ ජලයේ ක්ලෝරීන් ප්‍රමාණය වැඩිවී තිබිණ. නෙගටිව් පටලවල තිත් ඇති වූයේ ය. නැවත ආයෙත් පටන් ගනිමු. තවත් දවසක මරුවා ඔබට කැත සරදමක් කළේ, නළුවකු ඔහුගේ වසඟයට ගැනීමෙනි. තවත් නළුවකු සමග එම දර්ශන රූප ගත කළ යුතුය. මේ සඳහාද ඩොලර් දහස් ගණනක් වැය කළයුතුය. හෙණ හඬ නගමින් අකුණු පුපුරන්නට විය. විදුලි ජනකය ක්‍රියාවිරහිත වෙයි. මඳ ආලෝකය තුළ සියල්ල සූදානම් ව බලාපොරොත්තු සහගතව සිටිමු. කාලය පියාඹා යන්නේ මුදල් ද සමගය.

මේ සියල්ල අපිළිවෙළකට තෝරාගත් මෝඩ නිදසුන්ය. ඒවා මෝඩ නිදසුන්ම විය යුතුය. මක්නිසාද යත් උත්තුංග සුවිශේෂ මුග්ධතාවක් වන සිහින සෙවණැලිවලට පෙරළීම, ශෝකාන්තයක් කුඩා කොටස් 500 කට කැපීම (වෙන් කිරීම) ඒ ඒ කොටස් සමඟ අත්හදා බැලීම් කිරීම, අවසානයේදී ඒ සියල්ල එක් කිරීම මගින් ඇතිවන ඒකීයතාව තවද ශෝකාන්තයක් වන නිසාය. නළුන්ගෙන්, නිෂ්පාදකවරුන්ගෙන් හා නිර්මාතෘගෙන්ම පෝෂණය වන අඩි 8000ක් දිග පටිපනුවකු තැනීම මුග්ධ ක්‍රියාවකි. මේ හැම දයක්ම චිත්‍රපට තැනීම හා සම්බන්ධය. මේ හැරුණු විට තවත් දේවල්ද තිබේ. ඒවා අතිශය දරුණුය.

මුල් සෙවීම

චිත්‍රපට තැනීම යනු කිසියම් කෙනෙකු තම ජීවිතයේ ළමා කාලයේදී ගැඹුරට ඇදීගිය මුත් සොයා යන්නාක් වැන්න. නිර්මාතෘවරයාට අතිශය සමීප ජීවිතයේ ගුප්ත ස්ථානයක් තුළ වූ චිත්‍රාගාරයට, ඔබට කැමැතිනම් පිවිසිය හැකිය. අපි එහි එක් කාමරයක් විවෘත කොට ගෙන එයට ඇතුළු වෙමු. එවිට අපට එහි ඇති වැනීසිය පිළිබඳ චිත්‍රයක්, පැරණි ජනේල ආවරණයක් සහ චලනය වන රූප ප්‍රදර්ශනය කළ හැකි කුඩා කාලයේ මට අයත්ව තිබූ මුල් උපකරණයද දැක ගත හැකි වෙයි.

මා කුඩා කල උප්සලා නගරයෙහි වූ මගේ මිත්තණියට පැරණි නිවසක් අයත්ව තිබිණි. මා එහි සිටි කාලයේ එක් දිනක මම කෑම මේසය යටට රිංගුවෙමි. මා ඇඳ සිටියේ ඉදිරියෙන් සාක්කුවක් ඇති ඒප්‍රණයකි. මා සිටි තැන සිටම ඉතා විශාල ජනේලවලින් කාමරයට ඇතුළුවන හිරු රැස් දහරා නොකඩවා තැනින් තැනට මාරු වූයේය. දේවාස්ථානයේ සීනු නාද වෙමින් තිබිණි. හිරු රැස් දහරා එක් තැනකින් තවත් තැනකට මාරු වෙද්දී විශේෂ වූ ආකාරයේ හඬක් ඇති කළේය. එකල මම සරම්ප රෝග යෙන් පෙළෙමින් සිටියෙමි. වයස අවුරුදු පහක් පමණ වන්නට ඇත. යාබද නිවසේ කවුදෝ පියානෝවක් වාදනය කරමින් සිටියේය. එය වෝල්ට්ස් (Walt) වාදනයකි. බිත්තියෙහි වැනිස් නගරයේ විශාල චිත්‍රයක් එල්වා තිබිණි. හිරු රැස් දහරා සහ සෙවණැලි චිත්‍රය මත චලනය වෙද්දී, එහි වූ දිය ඇළ ගලායන්නට පටන්ගත්තේය. චතුරස්‍රයෙහි පදික වේදිකාව මත වූ පරෙවියෝ ඉහළට පියෑඹූහ. එහි වූ මිනිසුන් හඬනොනගා එකිනෙකා සමග කථා කළේ අත් සහ හිස් චලනය කිරීමෙනි. ශබ්දය පැමිණියේ දේවස්ථානයේසීනුවලින් නොව චිත්‍රයෙනි. හරියටම පියානෝවකින් නැගෙන හඬක් පරිද්දෙනි. වැනීසිය පිළිබඳ මෙම චිත්‍රයෙහි තවත් විශේෂතාවක් විය. එය හරියටම මගේ

මිත්තණියගෙ විසිත්ත කාමරයට වැටුණු හිරු රැස් දහරා ශබ්දයක් ඇති කිරීමක් වැන්න. සමහර විට එම ශබ්දයට හේතුව දේවස්ථානයේ සීනුහඬ වන්නට පුළුවන. එසේත් නැතිනම් විසිත්ත කාමරයෙහි වූ විශාල ලී බඩු එකිනෙකා සමග කළ අඛණ්ඩ සංවාදයේ හඬ වන්නට පුළුවන. මට සරම්ප සැදෙන්නට අවුරුදු කිහිපයකට පෙර අත්දුටු සිදුවීමක් මගේ මතකයට නැගෙන්නා සේ ය. මට ඇති වූ එම හැඟීම කවර කාලයක සිදුවූවක් දැයි කිව නොහැකිය. මා දුටුවේ ජනේල ආවරණය ගමන් කරන ආකාරයය.

එය අලුත්ම පන්නයේ ජනේල ආවරණයකි. හැම දෙයක්ම ජීවමාන තත්ත්වයට පත් වී මා තුළ බියක් ඇති කරවන විටත්, මගේ සෙල්ලම් බඩු මට තර්ජනාත්මක වන හෝ පුදුම උපදවන අමුතු දේ බවට පත්වන විටත්, උදේ සිට හැන්දෑවනතෙක් එම ජනේල ආවරණය මට පෙනේ. එවැනි මොහොතක මට පෙනෙන්නේ, මගේ මව ද සිටින මා හැමදාම දකින ලෝකය නොවේ. එය මා තුළ කරකැවිල්ලක් ඇතිකරවනසුලු පාළු ලෝකයකි. චලනය වූයේ ජනේල ආවරණය හෝ එහි පිළිබිඹුවූ සෙවණැලි හෝ නොවේ. ඒ මත වූ හැඩතල එසේම තිබිණි. ඒවා කුරු මිනිසුන්, සතුන්, ඔළු හෝ මුහුණු හෝ නොවේ. එහි දක්නට ලැබුණු දෙයට නමක් තිබුණේ නැත. දුර්වල ආලෝක දහරාවලින් සිදුවූ බාධා හැරෙන්නට ජනෙල් ආවරණයෙහි වූ එම හැඩයන්, එයින් තික්ම, කොළ පැහැති නැවිය හැකි ඉස්ක්‍රීම හෝ වතුර ජෝගුව තබා තිබූ ලාච්චු සහිත මේසය මතට හෝ ගමන් කළේය. ඒවා අනුකම්පා රහිත, උදාසීන, බියජනක දේ වූයේය. ඒවා අතුරුදහන් වූයේ එක්කෝ අන්ධකාරයේදීය. නැතිනම් හොඳට ආලෝකය ඇතිවිටදීය. එසේත් නැතිනම් මට නින්දගිය විටදීය.

අපූර්වත්වය

පූජකවරයකුගේ පවුලක උපන් මා වැනි ඕනෑම කෙනකුට කුඩා කාලයේ සිටම ජීවිතය හා මරණය පටුපස ඇති දර්ශන පිළිබඳ ඉගෙන ගන්නට සිදුවෙයි. භූමදානයක දී, මඟුලක දී, බෞතීස්මයක දී, හෝ අනුන් වෙනුවෙන් කරන ඉල්ලීමකදී කළ යුතු දේශනාවන් පියා ලියන්නේය. ඔබ කුඩා කාලයේදීම යක්ෂයා හඳුනාගන්නේය. වෙනත් ළමයින් මෙන් ඔබ ඔහුට ස්වරූපයක්ද දෙන්නේ ය. මැජික් ලන්තෑරුම එන්නේ මෙතැනදීයි. එය ගෑස් ලාම්පුවක් සහිත තහඩුවලින් සෑදුවකි. (රත් වූ තහඩුවල සුවඳ දැනුදු මට දැනේ). එයින් වර්ණ රූප ප්‍රක්ෂේපණය කැරිණි. එහි වූ වෙනත් රූප අතර රතු ඇඳුමකින් සැරසුණු පුංචි ළමයාගේත්, වෘක්කයාගේත් රූප තිබිණි. වෘකයා යක්ෂයා ය. ඌට අං නැත ද, වලිග යකුත්, රතු කටකුත් තිබිණි. ඌ දුෂ්ට බවේ දූතයාය. මගේ පුංචි කාමරයේ බිත්තිවල අලවා ඇති මල් සහිත කඩදාසි විනාශ කරන්නාය.

මට අයිතිව තිබූ එකම චිත්‍රපටය, දුඹුරු පාටින් යුතු අඩි 10ක් පමණ වූවකි. එහි චිත්‍රණයව තිබුණේ තණ බිම මත නිදා සිටින යුවතියකි. ඇය නින්දෙන් පිබිදේ. දැත් විදහා නිදිගැට හැර නැගිටියි. ඇය රූප රාමුවේ දකුණු පැත්තෙන් නොපෙනී යයි. චිත්‍රපටය එපමණ ය. එම චිත්‍රපටය තබා තිබූ පෙට්ටියෙහි දීප්තිමත් රූපයක් සමග 'Fran HIle' යනුවෙන් ලියා තිබිණි. මා දැන හඳුනාගෙන සිටි කිසිවකු Holle මැතිනිය දැන සිටියේ නැත. නමුත් එයට කමක් නැත. චිත්‍රපටය බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වූයේය. එය නැවත පිළිසකර කළ නොහැකි සේ අබලන්වන තුරුම, හැම සවසකම අපි එය ප්‍රදර්ශනය කළෙමු.

මෙම අස්ථිරවූ සිනමාව මගේ පළමු මැජික් මල්ල වූයේ ය. ඇත්තෙන්ම එය අපූර්ව වස්තුවකි. එය යාන්ත්‍රික ක්‍රීඩා භාණ්ඩයකි. එහි වූ මිනිසුනුත්, ගැහැනුත් කිසි විටෙක වෙනස් වූයේ නැත. එහෙත් මා එයට එතරම් ම වසඟ වූයේ ඇයි? එසේ වූයේ කුමක් නිසාදැයි මම තවමත් පුදුම වෙමි. එදා පුදුමයට පත්වෙමි. සමහර විට

දැන් මට ඒ හැඟීම ඇතිවන්නේ අඩ අඳුරු සංස්කරණ කාමරයේදී පුංචි රූපරාමු මගේ ඇසට කිට්ටුකොට බලමින් දැතින් චිත්‍රපටය දිග හරිද්දීයි. එසේ නැතහොත් චිත්‍රපටය නිමාවූ නිෂ්පාදනයක් ලෙස පුනර්සංරචනය මගින් එයටම හිමි මුහුණුවරක් ලබමින් උපත ලබන මොහොතකදීය. සීමාරහිත වඩා විචිත්‍ර ආලෝකයක් මගින් මිනිස් ආත්මය ප්‍රභාවික කිරීම හෝ එය අමානුෂික ලෙස අනාවරණය කිරීමට හෝ යථාර්ථය පිළිබඳ අපගේ නව ඥාන පථයකට එය සම්බන්ධ කළ හැකි සියුම් යන්ත්‍ර සමග මා කටයුතු කරන්නේය, යන සිතුවිල්ල මා තුළ ඇතිවීම වැළැක්විය නොහැකිය. සමහර විට අධි තාත්විකවාදී ආකාරයට කථාන්දර කීම සඳහා නවීන සහ අතිශය ප්‍රසාදයට පත් කරවන ක්‍රමයක් සොයාගත හැකි වනු ඇත. මට සනාථ කළ නොහැකි යමක් පිළිගැනීමේ අවදානම සිහිතබා ගනිමින් තවත් කරුණක් පවසනු කැමැත්තෙමි. චිත්‍රපටකරුවන් වූ අප භාවිත කරනු ලබන්නේ ත්‍රාසක ශක්තියේ ඉතා කුඩා කොටසක් පමණි. අප එහා මෙහා කරන්නේ භයංකර නොවන යෝධයකුගේ පුංචි ඇඟිල්ලක් පමණි.

සමහර විට මා වැරදි වන්නට පුළුවන. සමහර විට සිනමාව එහි විකාශයේ කූට ප්‍රාප්තියට ළඟා වී හමාරය. එහි ස්වභාවය අනුව මෙම උපකරණයට වෙනත් විෂය ප්‍රදේශ යටත් කොටගත නොහැකිය. පාර ඉවරවී ඇති බැවින්, අපේ නාසා බිත්තියෙහි හිරවී ඇත්තේ ය. බොහෝ දෙනකු සිතන්නේ මේ ආකාරටය. අපි මඩවගුරක එරී ඉදිරියටම යන්නෙමු. නාසය ළඟටම වතුර ඇවිත්ය. ආර්ථික ප්‍රශ්න, ගිවිසුම්, මුග්ධභාවය, බිය, අවිනිශ්චිතතාව හා අක්‍රමිකතාව අප කොරුන් බවට පත් කොට ඇත්තේය.

අරමුණ - නිගමනය

චිත්‍රපටවලින් මා ලබන්න උත්සාහ කරන්නේ කුමක්ද? මගේ අරමුණ කුමක් දැයි සමහර විටෙක ප්‍රශ්න කරයි. ප්‍රශ්නය අමාරුය. එසේම භයංකරය. මා එයට පිළිතුරු දෙන්නේ බොරුවක් කීමෙන් හෝ ප්‍රශ්නය මග හැරීමෙනි. "මම සත්‍යය දකින ආකාරයට මිනිසුන්ගේ ස්වභාවය පිළිබඳ සත්‍යය ප්‍රකාශ කරන්නට වෑයම් කරමි'යි පිළිතුරු දෙමි. මේ පිළිතුර බොහෝ දෙනකු සතුටට පත් කරවයි. මා කී බොරුව ඔවුන්ට නොතේරුණේ ඇයි දැයි මම පුදුම වෙමි. ඇත්තටම මගේ පිළිතුර විය යුතුව තිබුණේ," මා උත්සාහ කරන්නේ සම්පූර්ණයෙන් විෂයබද්ධ ආකාරයට, මගේ මතකයෙහි කිසියම් තැනක ඇති වූ හැඩයකට අනුව මගේ ප්‍රකාශයක් ඉදිරිපත් කිරීමටය. මා පිළිබඳව, මාගේ ජීවිතය පිළිබඳව, විනෝදය හා ප්‍රේක්ෂකයා කෙරෙහි ඇති ගෞරවය ද පදනම් කොට ගෙන ඒ මොහොතේ ඇති වූ හැඟීම හැරෙන්නට වෙනත් අරමුණක් මට නැත. මගේ දෙවැනි පිළිතුර සූත්‍රයක් හැටියට ඉදිරිපත් කළ හොත් එය එතරම් සිත් ඇදගන්නක් නොවනු ඇත. එනම්, "එතරම් තේරුමක් නැති ක්‍රියාවක් වශයෙනි."

මගේ මෙම නිගමනය, මා අනවශ්‍ය ලෙස කනස්සල්ලට පත් කරවන්නක් නොවේ. මගේ පරම්පරාවේ කලාකරුවන් බොහෝ දෙනෙකුගේ තත්ත්වයේම මම ද පසුවෙමි. අප එකිනෙකාගේ වැඩවල එතරම් තේරුමක් නැත. කලාව කලාව සඳහාය. එය මගේ සත්‍යයය. සමහර විට එය සත්‍යයෙන් තුනෙක් පංගුවක් හෝ අසත්‍ය විය හැකිය. එහෙත් මට එහි වටිනාකමක් ඇත්තේය.

වර්තමානයේ මේ ආකාරයට සිතීම ජනප්‍රිය වීමට හේතුවක් නොවේ. එසේ නම් අපි වෙනත් ආකාරයකට ප්‍රශ්නය විචාරමු. එනම්, "චිත්‍රපට සෑදීමේදී ඔබේ අරමුණු විය යුත්තේ කුමක්ද?" වශයෙනි.

බොහෝ කලකට පෙර චාට්‍රේස්හි දේවස්ථානයට අකුණක් වැදීමෙන් එය උඩ සිට පහළට ඇවී ගිය බව කියැවෙන කතාන්දරයක් ඇත්තේය. ඒ කතාවේ හැටියට, මේ සිද්ධිය සැලවූ වහාම ලෝකයේ සිවුකොනෙන්ම එකතුවූ විවිධාකාර මිනිස්සු සංක්‍රමණික සතුන් සේ යුරෝපයට එක්රොක්

වූහ. ඔවුහු හැම දෙනාම එක්ව පැරණි අත්තිවාරම මත දේවස්ථානය ගොඩ නැගූහ. ඒ මහා ස්මාරකය ගොඩ නගා හමාර කරන තෙක් ඔවුහු එහි විසූහ. ඔවුනතර කලාකරුවෝ, ගෘහනිර්මාණ ශිල්පීහු, කම්කරුවෝ, විජ්ජාකාරයෝ, වංශවත්හු, පැවිද්දෝ සහ මධ්‍යම පාන්තිකයෝ වූහ. අපි ඔවුන්ගේ නම් නොදනිමු. චාට්රේස්හි වූ දේවස්ථානය ගොඩ නැඟුවේ කවුරුන්දැයි කිසිවෙක් නොදනිති.

මෙම කතාව නිසා මා තුළ ඇති විශ්වාස හෝ සැකයන් පිළිබඳ ඔබ තුළ පූර්ව විනිශ්චයන් ඇතිවීමට පෙර, එය මෙහිදී අප ඉදිරිපත් කළ කරුණුවලට අදාළ නොවන්නක් බව පවසනු කැමැත්තෙමි. මා හිතන හැටියට ඕනෑම කලාවක් තුළ අවශ්‍යයෙන්ම ඇති ශක්‍යතාව එය හා බැඳී ලබ්ධියෙන් (Cult) වෙන්වෙන්ව නැතිවී යන්නේය. මෙසේ එහි පෙකණිවැල සමග ඇති සම්බන්ධය කැඩී ගිය ද, එය එයටම විශේෂ වූ නිස්සාර, අඳුරු, පහත් පැවැත්මකට වැටුණු ජීවිතයක් දරන්නේය. නිර්මාණාත්මක සාමූහිකත්වය නිහතමානී නිර්නාමිකත්වය අමතක වන්නේය. වළදැමූ පුරාවස්තුවල වටිනාකමක් නැත. ආත්මයේ තුවාල සහ සදාචාරයේ කැක්කුම අනු දක්නයක් තුළ විශ්ලේෂණය කෙරෙයි. අඳුරට ඇති බිය නියෝජනය කෙරෙන ආත්මීයතාව හෝ සුළු දෙයකින් හෝ කම්පාවට පත්වන විඥානය මෝස්තරයක් බවට පත්ව ඇත්තේය. අවසානයේ දී අප සියලු දෙනාම විශාල කොටුවූ ප්‍රදේශයක් තුළ වටේට දුවමින් අප එකිනෙකා තුළ ඇති හුදෙකලාව ගැන වාද විවාද කරන්නේ, එකෙකු අනෙකාට සවන් නොදෙමිනි. එසේත් නැතිනම් අප හැම දෙනාම හුස්ම හිරවී මැරෙන තත්ත්වයකට තල්ලුවී යන බව නොදැනය. පුද්ගලවාදීන් එකිනෙකා දෙස බලන්නේත්, සෙසු අය ගැන නොසලකා සර්වබලධාරි අප්‍රසිද්ධියට යාඥාකරන්නේ, සමාජය බේරා ගැනීමේ ශක්තිය ප්‍රීතියට ඇති බව නොදැනය. අපට අපගේ විෂම චක්‍රය මගින් වස පොවා ඇත්තේ ය. අපි, අපගේම සංතාපය නිසා ඇත්තෙන් බොරුව වෙන් කර ගැනීමට, නොහැකිව සිටිමු. මැරයන්ගේ පරමාදර්ශීබවත්, අවංක උඩගු නොවීමත් වෙන් කොට ගත නොහැකිව සිටිමු.

මගේ චිත්‍රපටවල අරමුණ පිළිබඳ ප්‍රශ්නයට මා පිළිතුරු දිය යුතුය. මගේ පිළිතුර මෙසේය: මිටියාවතට ඉහළින් ඇති දේවස්ථානය නොඩනැගූ කලාකරුවන් ගෙන් එකකු වීමට මම කැමැත්තෙමි. ගලකින් නෙළූ මකරකුගේ හිසක්, දේවදූතයෙක්, සාන්තුවරයෙක් සේත් නැතිනම් යක්ෂයාගේ රුවක් තැනීම සඳහා මට නිරත විය හැකිය. ඒ කුමක් වුවත් මට කම් නැත. මා එයින් සතුටක් ලබමි. මම භක්තිවන්තයකු වුවත් නැතත්, කිතුනුවකු වුවත් නැතත්, අනෙක් සැම දෙනා මෙන්ම දේවස්ථානය ගොඩ නැගීමේ කාර්යයෙහි නිරත වන්නෙමි. මක්නිසාදයත් මා කලාකරුවකු මෙන්ම ශිල්පියකු ද වන නිසාය. මට ගලෙන් මුහුණු, අත්, පා, සිරුරු මතු කළ හැකි නිසාය. අනාගත පරම්පරාවේ හෝ මගේ සමකාලීනයන්ගේ විනිශ්චයන් ගැන මම කලබල නොවෙමි. මගේ මුල්නම හෝ අග නම කොතැනකවත් කොටා නැත. ඒවා මා සමගම අතුරුදහන් විය යුතුය. නමුත් මගේ ආත්මයේ පුංචි කොටසක් නිර්නාමිකව, ජයග්‍රාහී ලෙස සමස්තය තුළ ඉතුරු වනු ඇත. මකරා යකා හෝ සාන්තුවරයා, ඒ කුමක් වුවද මට කම් නැත.

• 1956 ජූලි මස Cahiers du Cinema සංග්‍රහයෙහි පළ වූ ලිපියෙහි සිංහල පරිවර්තනයයි.

• ඉන්ග්මර් බර්ග්මන් - ස්විඩනයේ වෙසෙන සම්භාව්‍ය චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරයෙකි. ඔහු අධ්‍යක්ෂණය කළ චිත්‍රපට අතර The Seventh Seal (1956) Wild Strawberries (1957) Persona (1966) Hour of the Wolf (1967) Shame (1968) Fanny and Alexander (1983) කැපී පෙනෙන නිර්මාණ සේ සැලකෙයි.