රස භාවයන්හි වෙනස්කම්

කන්නිමහර සුමංගල හිමි

මෙතෙක් රසභාවාදිය විස්තර කිරීම පිණිස සිංහලයෙන් ලියවී ඇති, මට කියවන්නට ලැබුණු කිසිම ලිපියකින් ඒ ලේඛකයන්, පැරණියන් ඉදිරිපත් කළ රසභාවාදිය හරි හැටි තේරුම් ගෙන ඇති බවක් නො වැටහිණි. ඒ. බී. කීත් මහතා රසභාවාදී වචනයන් ගෙන් පැරණියන් අදහස් කළ දේ තේරුම් ගෙන ලියා ඇති බව ඔහුගේ සංස්කෘත සාහිත්‍ය ඉතිහාසයන්ගෙන් පෙනේ. ඊ. ආර්. සරච්චන්ද්‍ර මහතා ලියා ඇති ලිපිවලින් රසවාදය පිළිබඳව ඒ මහතාගේ අවබොධය ක්‍රමයෙන් දියුණු වේගන යන සැටි දැක්ක හැකිය. මේ ලිපියෙන් රසවාදය තේරුම් ගැනීමට තරමක හෝ රුකුලක් ලැබේ යයි සිතමි. මෙය ප්‍රාමාණිකත්වයෙන් ගත යුතු යයි නො කියමි.

පැරණි රසභාව විචාරයන්හි නිතර හමුවන වචන දෙකක් වෙයි. රසය හා ස්ථායීභාවය යනු ඒ වචන දෙකයි. රසයෙහි හා ස්ථායීභාවයෙහි ඇති වෙනස කුමක් ද යනු හෙලි කිරීමෙහි ලා බොහෝ විචාරකයන් මුළා වූ බව පෙනේ. සමහරු මේ දෙකෙහි දැක්විය යුතු වෙනසක් නැති බව හඟවති. සමහරු මේ දෙක ම කාව්‍ය රසාස්වාදයේ දී සහෘදයනට ඇතිවන බව කියති. නිවැරදි ලෙස වෙනස දක්වා ඇති තැන් ද නැත්තේ නො වේ. පැරණියන්ගේ මතය කුමක්දැයි සොයා බලමු.

පැරණි මතය තේරුම් ගැනීමට තුඩු දෙන කියමනක් සුබොධාලංකාරයේ එයි.

''සියා සොතූන මානන්දෙ – සොකො වෙස්සන්තරස්සහි''

යනු ඒ කියමනයි.

අසන්නන්ට ආනන්දය ඇතිවන බවත්, ශොකය වෙස්සන්තර රජුට බවත් එයින් කියැවේ. සුබොධාලංකාරකාරයාට මේ කියමන කියන්නට සිදු වූයේ, සමහර ස්ථායීභාවවල අප්‍රියකර ස්වභාවයක් ඇති නිසා එබඳු ස්ථායීභාව මුල්කරගෙන ආනන්ද ස්වරූප වූ රසයක් උපදින්නේ කෙ සේ ද යනු හෙලි කිරීමට ගොස් ය. ශොකය, ක්‍රොධය, භය, ජුගුප්සාව යන ස්ථායීභාවයන් මුල්කරගෙන කරුණ, රෞද්‍ර, භයානක, අද්භූත යන රස උපදී. මේ ස්ථායීභාව ප්‍රියංකර මනොභාව නො වේ. (මේ ලිපියෙහි භාව යන වචනය රස, ස්ථායීභාව, ව්‍යභිචාරීභාව යන චිත්ත වෘත්තීන් සඳහා යෙදේ.) එහෙත් ඒවා මුල්කර ගන උපදින රසය ආනන්දස්වරූපය. මෙය සිදුවිය හැක්කේ කෙසේ ද යනු පැන නගින ප්‍රශ්නයයි. මේ ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු දීමට ය සුබොධාලංකාර

කතුවරයා ඉහත සඳහන් ප්‍රකාශය කෙළේ. එයින් කියැවෙන්නේ ශොක නමැති ස්ථායීභාවය වෙස්සන්තර රජුටත් කරුණ නමැති රසය ඒ කථාව අසන, කියවන, දකින සහෘදයාටත් ඇතිවන බව ය. අජ රජ ඉන්දුමතිය– තම බිසව–මළ කල ශොකයට පත්ව හඬා වැලපෙයි. අජ විලාපය කියවන සහෘදයා කරුණ රසය ආස්වාදනය කරයි. මෙයින් තේරුම් ගත යුත්තේ දික්කාල දෙක්හි පිහිටි, හෙතුඵල සම්බන්ධයක් ඇති මේ ව්‍යවහාර ලෝකයේ ක්‍රියා කරනවිට ස්ථායීභාව ඇතිවන බවය. ප්‍රේමයෙන් වෙලී සත්‍ය ලෙසින් ම එක්වන තරුණ තරුණියනට රති නමැති ස්ථායී භාවය ඇති වේ. එදිනෙදා ජීවිතයේ දී ඇතිවන සිදුවීම්වල දී සිනා යන විට ඇති වන්නේ හාස නමැති ස්ථායීභාවයයි. කිට්ටු සම්බන්ධකම් ඇතියෙක් මළ කල ශොකය ඇති වේ. කිපුණු අවස්ථාවක ක්‍රොධ නමැති ස්ථායීභාවය ඇති වේ. මේ අයුරින් ස්ථායීභාව ඇති වන්නේ ක්‍රියාත්මක ජීවිතයේ දී ය.

රසයේ ඇති වීම මීට වෙනස් ය. රසයක් ඇති වන්නේ කලා කෘතියක මාර්ගයෙනි. දෘශ්‍ය හෝ ශ්‍රව්‍ය කාව්‍යයක් අරමුණු කර ගන්නා සහෘදයාට රසයක් ඇති වේ. සමහර ස්ථායීභාව අප්‍රියකර වතත් හැම රසයක් ම ආනන්ද ස්වරූපය. ස්ථායීභාව ක්‍රියාත්මක ලෝකයේ සිදුවීම් මුල්කර ගන ඇති වේ. රසය ඇති වන්නේ කලා ලෝකයේ මැවීම් මුල් කර ගන ය. සමහර ස්ථායීභාව නැවත නැවත ඇති වෙනවාට අප අකමැති ය. එබඳු ස්ථායීභාවයක් වුවත් මුල් කර ගත් රසයක් නැවත නැවත විඳ ගැනීමට අප අසතුටු නැත. ස්ථායීභාවය පෞද්ගලික සම්බන්ධ-කම් මුල් කර ගන ඇති වන්නකි. රසය සර්ව සාධාරණ නැතහොත් අපෞද්ගලික සිදුවීම් නිසා ඇති වේ. ස්ථායීභාවය ගොරෝසුය. රසය සියුම් ය. රසය ලොකොත්තරයයි ද ස්ථායී භාවය ලෞකික යයි ද කියනු ලැබේ.

කලා කෘතියකට පෞද්ගලික සම්බන්ධකම් ඇතුළු කරගන්නා සහෘදයාට නියම රසයක් ආස්වාදනය කළ නො හැක. ඔහු නියම සහෘදයෙක් ද නො වේ. මා ඔහු හඳුන්වා දෙන්නේ මානසික රොගියකු ලෙස ය. ප්‍රේම කථාවක සංවාදයක් කියවන තරුණයකුට හෝ තරුණිය-කට තමන් තරුණියක හෝ තරුණයකු සමග එබඳු සංලාපයක යෙදී සිටින අවස්ථාවක ඇතිවන තරම් උග්‍ර මනොභාව ඇති වේ නම් ඔව්හු මානසික ලෙඩ්ඩු ය; නියම සහෘදයෝ නො වෙති. උසස් කලා කෘතිය ද මධ්‍යම ප්‍රමාණයේ සහෘදයාගේ ස්ථායීභාව නොව රසය ම මතුවන සේ ලියැවේ. මධ්‍යම ප්‍රමාණයේ සහෘදයා එදිනෙදා ජීවිතයට අද්දා ගන්නා තරමට ගොරෝසු සාහිත්‍ය කෘතිය පහත් තැනක් ගනී. උසස් ම පන්තියේ සහෘදයා පහත් ම කලා කෘතියක් කියවා ද ස්ථායීභාව කුප්පා නො ගනී.

ඔබේ පෞද්ගලික තොරතුරු දන්නා කවුරුන් හෝ ප්‍රසිද්ධ වුවහොත් ඔබට ලජ්ජා උපදවන සිදුවීමක් මුල් කර ගන කථාවක් ලීවා යයි සිතමු. මෙබඳු අවස්ථාවක දී සාමාන්‍යයෙන් ඔබට රසයක් උපදවා ගත හැකි යයි බලාපොරොත්තු විය නො හැකිය. එහෙත් ඒ පුවත ඔබ ගැන බව දන්නේ ඔබත් ලේඛකයාත් පමණක් නම් ඔබට රසය උපදවා ගැනීමට එතරම් අපහසු නැත. ඒ පුවත ඔබ ගැන ගෙතුණකැයි ලෝකයා දනිතැයි ඔබට සිත්තු යන තරමට රසය උපදවා ගැනීම දුෂ්කර වෙයි. මෙබඳු අවස්ථාවක දී ඔබට පෞද්ගලික සම්බන්ධකම් ඇති පාඨකයනට ද රසයක් ඇතිකර ගැනීම අපහසු වේ. ඔබේ මැණියනට පියාට සහෝදර සහෝදරියනට එයින් රස උපදවා ගනු දුෂ්කර විය හැකිය. මෙසේ අන්‍ය පාඨකයනට රසයක් උපදවන ඒ කෘතියෙන් ඔබටත් ඔබට කිට්ටු සම්බන්ධකම් ඇති අයටත් ලජ්ජාවක් හෝ ක්‍රොධයක් ඉපදීමට ඉඩ ඇත. ඔබ ගැන ම ලියන ලද සාමාන්‍යයෙන් ඔබට ලජ්ජා උපදවන සිදුවීම් ඇති කෘතියකින් එය ඔබ ගැන ලියැවුණක් බව අන් අය දනිතැයි සිතමින් ම ඔබට රස විඳිය හැකි නම් ඔබ ශ්‍රේෂ්ඨ ම ගණයේ සහෘදයෙකි. රසය නැතහොත් ස්ථායීභාවය ඇති වන්නේ කිසියම් සිදුවීමක් කලා ලෝකයට අයත් ද නැතහොත් සැබෑ ලෝකයට අයත් ද යනු පිළිබඳ ව සහෘදයා ඇතිකර ගන්නා විශ්වාසය අනුව ය. අහඹරු ලෝකයෙන් මිනිසුන් බැස මේ ලෝකය ආක්‍රමණය කිරීම පිළිබඳ නාට්‍යයක් ගුවන් විදුලියෙන් ප්‍රචාරය වේ යයි සිතමු. ඒ නාට්‍යය ඇතුළේ ම මිනිසුනට ආරක්ෂා සහිත ස්ථානවලට යන්නට යැයි ගුවන් විදුලියෙන් කෙරෙන ආයාචනයකුත් ඇතැයි සිතන්න. මෙය ගුවන් විදුලි නාට්‍යයක් බව නො දන්නෝ මේයින් ස්ථායීභාව ඇති කර ගනිති. ඊට අනුව ක්‍රියා ද කරති. ආරක්ෂා සහිත ස්ථාන කරා දුව යති. නාට්‍යයක් බව දන්නෝ රසයක් ඇති කර ගනිති.

සමහර හැඟීම් සැබෑ ලෝකයේ සිදුවීම් මාර්ගයෙන් ඇති වුවත් කලා කෘතියක මාර්ගයෙන් ඇති වුවත් ලොකු වෙනසක් නැති සේ ද පෙනෙන තැන් තිබේ. කාව්‍ය ලෝකයේ දී විඳ

ගන්නා හාස්‍ය රසයේත් එදිනෙදා ජීවිතයේ දී ඇති වන හාස ස්ථායීභාවයේ ත් වෙනස කුමක් ද? වෙනසක් තිබේ යයි කිව යුතු යයි සිතමි. සාහිත්‍ය කෘතියක් කියවා සාමාන්‍ය ජීවිතයේ දී තරම් හය්යෙන් හිනැහෙන්නෙක් නැත. එසේ හිනැහෙන්නෙක් සිටී නම් ඔහු ඉහත සඳහන් කළ ගණයේ මානසික රොගියෙකි. පිළිකුල් කටයුතු දෙයක නම ඇසූ පමණින් ඒ වස්තු ඉන්ද්‍රිය ගත වූ කලක තරම් මනොභාව කුප්පා ගන්නා ගැන ද කිවයුත්තේ මේ ටිකම ය. සාහිත්‍ය කෘතියක එන හිනා කථාවක් දෙ තුන් දෙනෙකුන් සාකච්ඡා කරන විට දී යමකු විසින් කිවා යයි සිතමු. එවිට නම් හය්යෙන් සිනාසෙනු බලාපොරොත්තු විය හැකි ය. ඒ කථාවේ කලාත්මක කම කී පමණින් නැති වී ද? නැති වූයේ නො වේ. එහෙත් මෙහි දී එදිනෙදා ජීවිතයට සම්බන්ධ වන තැනක් ද ඇති වූ බව අමතක කළ යුතු නො වේ. සැබෑ ලෝකය කොතනින් කෙළවර වේද, කලා ලෝකය කොතනින් ඇරඹේ ද යනු තීන්දු කිරීම, තෙත් කලාපයේ හා වියලි කලාපයේ සීමාව ඉරකින් දක්වීම සේ දුෂ්කර ය. ''අන්න ටැලිග්‍රෑම් එකක් ආවා අම්මා මැරිල කියල'' යන මේ ප්‍රකාශය ම ඔබ ඒ ඒ අවස්ථා අනුව හාර ගන්නා අයුරින් ඔබට විවිධ හැඟීම් ඇති කරවයි. සහෘදයාගේ විශ්වාසය ම ඇතිවන මනොභාවය තීන්දු කිරීමේ ප්‍රධාන සාධකය වේ.

පැරණියන් ප්‍රකාශ කළ රස සහ ස්ථායීභාවයන් ගැන ඊ. ආර්. සරච්චන්ද්‍ර මහතා සාහිත්‍ය විද්‍යාවේ කරන විවේචනය වැරදි අවබොධයක් මත රැඳී ඇති බව නො කියා බැරිය. රසය කලා කෘතියක මගිනුත් ස්ථායීභාවය එදිනෙදා ජීවිතයේ සිදුවීම් මගිනුත් ඇති වන බව ඒ මහතා අමතක කොට ඇත. දෙකේ වෙනස ඉහත කී අයුරින් තේරුම් ගත හොත් සරච්චන්ද්‍ර මහතාගේ සමහර විවේචන රසවාදයට එල්ල නොවන බව වැටහෙනු ඇත.

උත්සාහ ස්ථායීභාවය හා වීර රසය පිළිබඳව ද සරච්චන්ද්‍ර මහතා කරන විවේචනය වැරදි තේරුම් ගැනීමක් මත රැඳී ඇතැයි සිතමි. ඔහු උත්සාහය යන්නෙන් තේරුම් ගන්නේ ඉච්ඡාවන් ලබා ගැනීම පිළිබඳව ඇතිවන මානසික ප්‍රයත්නය බව පෙනේ. මේ සඳහා භාරතීයයන් වැඩි පුර යෙදූ වචනය 'ප්‍රයත්න' නැතහොත් 'යත්න' යන්නය. ''ජානාති, ඉච්ඡති, යතතෙ'' යනාදි යෙදුම් වලින් එය හෙලිවෙයි. මේ වචන වලින් භාරතීයයන් බටහිර මනොවිද්‍යාඥයන් Cognitive, Affective, Conative, යන වචන වලින් අදහස් කරන මනසෙහි, ඥානාත්මක, ඉච්ඡාත්මක, ප්‍රයත්නාත්මක අංශයන් අදහස් කළ බව පෙනේ. පැරණියන් උත්සාහ ස්ථායීභාවය ලෙස නම් කෙළේ අප වීරකම් හැටියට සලකන දේ එදිනෙදා ජීවිතයේ දී කරන්නකු තුළ ප්‍රධාන වශ යෙන් කැපී පෙනෙන සේ ඇතිවන මනොභාවයෙකි. එය ම කලා කෘතියක මාර්ගයෙන් ඇතිවන විට වීර රසය යන නම ලබයි. ඉංග්‍රීසියෙන් ලියන මනොවිද්‍යාඥයන් දෙදෙනකුගේ ලිපිවල පවා සමාන අදහස් නැති ඉංග්‍රීසි වචන වලින් ලැබේ යයි සරච්චන්ද්‍ර මහතා සිතන අදහස් ඒ අන්දමින් ම පැරණි භාරතීයයන් යොදූ ඇති වචන වලින් බලාපොරොත්තු වීම සුදුසු නො වේ. විද්‍යාඥයන් කීප දෙනෙකුට සාධාරණව විෂය කර ගත නො හැකි මනොභාව නියම මනොවිද්‍යාවෙන් බැහැර කළ යුතු බව කියන මනොවිද්‍යා සම්ප්‍රදයයන් ඇති බව සරච්චන්ද්‍ර මහතාට අමුතුවෙන් කිව යුත්තක් නො වේ.

පැරණියන් පිරිසිදු ම මනොභාව ඇතැයි හෝ ඒවායේ නියමිත ම සංඛ්‍යාවක් ඇතැයි හෝ සැලකූ බව ද සිතීම දුෂ්කරය. ව්‍යභිචාරීභාවයයි කියා තිබෙන්නේ ස්ථායීභාව වටකොට සිටිය හැකි ප්‍රධානත්වයට නො පැමිණි හැඟීම් කොටසකට ය. එහෙයින් පැරණි ආලංකාරිකයන් සංකීර්ණ හැඟීම් පිළිගත් බව සිතිය යුතු වේ. සංකීර්ණ ස්ථායීභාව ඇසුරෙන් සංකීර්ණ රස ඇතිවිය හැකිය. එහෙත් හැම රසයකම කැපී පෙනෙන ලක්ෂණය ආනන්දය යි. ව්‍යභිචාරී භාවයන් නෙන් මානසික හැඟීම් අදහස් නො කරන ලදැයි සිතීමට සමහර ව්‍යභිචාරී භාවයක නාමයන් නිසා සිදු වේ. නම් කෙසේ වෙතත් ව්‍යභිචාරීභාව යන්නෙන් ස්ථායී භාව ගණයේ ම චිත්ත වෘත්ති අදහස් කළ බව, රස නිෂ්පාදක නොවන තන්හි ස්ථායීභාව ද ව්‍යභිචාරීභාව බවට පෙරළෙන බව කීමෙන් හෙළි වෙයි.

''ථායී සම්බන්ධිනො භාවා යිතිසීලා න හොන්ති වෙ
තද සබ්බෙපි තෙ භාවා භවන්ති ව්‍යභිචාරිණො'' යනු ආලංකාරිකයන්ගේ පිළිගැනීමයි. එයින් කියවෙන්නේ ස්ථායී භාව ස්ථිති ශීලී නොවූ කල්හි හෙවත් රසයට බීජ නොවී සිටි කල්හි ව්‍යභිචාරීභාව විය හැකි බවය.

''රත්‍යාදයො ත්‍යනියතෙරසෙ සත්‍යූර් ව්‍යභිචාරිණඃ'' යනුවෙන් ද එයම කියන ලදී. මේ කියමන් වලින් ව්‍යභිචාරීභාව යන්නෙන් අදහස් කර තිබෙන්නේ ද ජීවිතයේ දී ස්ථායීභාව තරම්

බහුලව නැගී නො සිටින මනොභාව ම බව සිතාගත හැකිය. ප්‍රධානත්වයට පැමිණි ව්‍යභිචාරී භාවයක් ද කලා කෘතියක මාර්ගයෙන්, විශෙෂ නාමයක් නැතත් රසත්වයට පැමිණිය හැකිය යනු පැරණි රසවාදයෙහි ගැබ්ව ඇති බව අනුමාන කළ හැකි ය. තව ද වර්තමානිකයන් බලාපොරොත්තු වන සමහර හැඟීම් කාව්‍ය මාර්ගයෙන් පැරණියන් ඉදිරිපත් නො කෙළේ ඔවුන්ට ඒ මනොභාව ගැන දැනීමක් නො තිබුණු නිසා නො වේ. ඔවුන්ගේ දර්ශනය ඊට බාධා කළ හෙයිනි. වර්තමානිකයන් බලාපොරොත්තු වන ඇතැම් හැඟීම්, පැරණියෝ රස ලෙස නොව රසාභාස ලෙස දුටහ. රසාභාස නම් නියම රස නොව රස සෙවනැලිය. පැරණි මතයට අනුව ගුරු භාර්‍යාව සමග ශිෂ්‍යයාගේ ප්‍රෙම සම්බන්ධයක් නිරූපණය කිරීමෙන් රසයක් නොව රසාභාසයක් උපදී.

රස වාදයෙන් කෙරෙන්නේ නියම සාහිත්‍ය විවේචනයක් නොව ලේබල් ගැසීමකි, යන දෙෂාරොපණය මැතක රසභාව පිළිබඳව සිංහලයෙන් ලියැවී ඇති සමහර පොත් පත් නිසා ඇති වූ වැරදි අවබොධයක් පදනම් කරගත ඇත්තකැයි සිතමි. මැතක දී සමහරුන් සාහිත්‍ය විවේචනයයි ලේබල් ගැසීම කළ බව සත්‍යයකි. මට වැටහෙන හැටියට නම් පැරණියන් රසවාදය ඉදිරිපත් කොට ඇත්තේ සාහිත්‍ය විවේචනයක එක් අංශයක් පිළිබඳ ව මනොවිද්‍යාත්මක වූ ත් දර්ශනික වූ ත් පදනමක් වශයෙන් මිස තනිව ගත් කල ප්‍රමාණවත් වන භාවිත විවේචන මාර්ගයක් වශයෙන් නො වේ. ඒ ඒ වාද වලට ප්‍රධාන තැන දුන්නා මිස පැරණි හැම ආලංකාරිකයෙක් ම වාගේ තවත් බොහෝ දේ ගැන කථා කෙළේය. හැම අලංකාර කෘතියකම වාගේ ගුණ, දෙෂ, රස, අලංකාර හා තවත් බොහෝ දේ ගැන විමසීම් දක්නට ලැබේ. මේ ලේබල් ගැසීම රසවාදය විවේචනය කරන, අලුත් විවේචනවල ද දක්නට ලැබේ. 'ව්‍යඞ්ග්‍යාර්ථ' වාච්‍යාර්ථ ආදී වශයෙන් ලේබල් ගැසූ පමණකින් විවේචනයක් සිදු නො වේ. විවේචනය ලේබල් ගැසීමකට ම සීමා වේ නම් එය විවේචනය කළ යුතුම ය.

මිනිසුනට ඇති වන හැඟීම් ස්ථායීභාව නවයට සීමා කළ නො හැක යනු ද රස වාදයට එල්ල කරන චොදනාවකි. මට වැටහෙන හැටියට නම් ඉහත සඳහන් කළ අයුරින්, ව්‍යභිචාරීභාව නමින් හැඳින්වෙන්නේ විටෙක රසත්වයට පැමිණිය හැකි තවත් භාව කොටසකි. එහෙයින් මේ සීමා කිරීමේ කථාව එතරම් දුරට එල්ල වන විවේචනයක් නො වේ.

ඒ. බී. කීත් මහතා ''ස්ථායීභාව'' යන්න 'Emotions' කියා ද 'රස' යන්න 'Sentiments' කියා ද ඉංග්‍රීසියට නගයි. 'Sentiments' යන්න බොහෝ විට තේරුම් කරනු ලබන්නේ කිසියම් අරමුණක් වටා ගෙතුණු සංකලනයෙන් සියුම් බවට පත් මනොභාව පොදියක් ලෙසටය. ඉහත සඳහන් කළ සමහර විවේචකයන් ද ස්ථායීභාව යන වචනය ඉංග්‍රීසි "Emotions" යන වචනයට පර්යාය කොට ගන්නා බව පෙනේ. මේ අලුත් විවේචනවලට උදව්වට කැඳවා ගන්නා නවීන මනොවිද්‍යාඥයන්ගෙන් ද ඇසිය යුතු ප්‍රශ්නයක් තිබේ. ඒ ප්‍රශ්නය නම් "Emotions" ගණන සීමා කරන්නේ ඇයි යනුය. විවිධ මනොවිද්‍යාඥයෝ "Emotions" වල ස්වරූපය ගැන ද සංඛ්‍යාව ගැන ද නො එකඟ මත දරති. මැක්ඩුගල් සහජ නමුත් 'instincts' දහ හතරක් හා ඊට සම්බන්ධ 'ප්‍රාථමික මනොභාව' "Primary Emotions" දහ හතරක් ද දක්වයි. මෙසේ වී ඇත්තේ උපකරණවල ද මාර්ගයෙන් මනොවිද්‍යාත්මක පරීක්ෂණ කරනු ලබන විසිවැනි සියවසේ දී ය.

රසවාදය පිළිබඳව කථා කිරීමේ දී තව වචන කීපයක් ද තේරුම් ගත යුතුව තිබේ. ඒවා නම්, විභාව, අනුභාව, සාත්වික භාව යන මොහුය. සරච්චන්ද්‍ර මහතා කලා මණ්ඩලයේ කලා සහරාවේ ප්‍රථම කලාපයට ලියා ඇති 'රසාස්වාදය හා සාධාරණීකරණය' යන ලිපියෙන් කියන පරිදි මේවා තේරුම් ගැනීමට රසවාදය මුලින් ඇති වූයේ නාට්‍ය පිළිබඳ ව බව මතක තබා ගත යුතුය. බොහෝ විට මේ රසයන් හඳුන්වනු ලබන්නේ ද නවනාට්‍ය රසය යන නමිනි. භාව ඇතිවීමට හේතු වන පරිසරයේ ඇති සාධක විභාව නමින් හැඳින් වේ. විභාව ආලම්බන විභාව උද්දීපන විභාව නමින් කොටස් දෙකකට බෙදේ. ස්ථායීභාවය ඇති වීමට ඉලක්ක වන ප්‍රධාන අරමුණ් ආලම්බන විභාව නමින් හැඳින් වේ. රාම සීතා පිළිබඳ කථාවක දී රාමගේ රති ස්ථායීභාවයට සීතා ආලම්බන විභාවය වේ. සීතාගේ රති ස්ථායීභාවයට රාම ආලම්බන විභාවය වේ. ඒ ස්ථායීභාව බලවත් වීමට ඉවහල් වන අනික් බාහිර සාධක උද්දීපන විභාව නම් වේ. රති ස්ථායීභාවයට වසන්ත සෘතුව, මඳ පවන්, සඳරැස්, ආදිය මෙසේ උද්දීපන විභාව විය හැකිය. මෙසේ දෙපරිදි වූ විභාවයන් නිසා ස්ථායීභාව ඇති වූ විට එසේ ඇති වී ඇති බව ඒ භාව ඇති වූවන්ගේ ශාරීරික වෙනස් කම් වලින් බලා ඉන්නවුන්ට තේරුම් ගත හැකි වේ. ලොමු දැහැ

ගැනීම්, ගොත ගැසීම්, ඇස් රතුවීම්, ආදියෙන් ස්ථායීභාව ඇති වී ඇති බව බාහිර ලෝකයාට තේරුම් යයි. මෙසේ ස්ථායීභාව බාහිර ලෝකයාට ප්‍රකාශ කරන කායික විකෘති ඇතැම් අය විසින් අනුභාව නමින් ද තවත් අය විසින් සාත්වික භාව නමින් ද හඳුන්වා තිබේ. සමහරු මේ වචන දෙක සමානාර්ථ වචන සේ සලකති. මේ වචන දෙක තේරුම් දෙකක් දේ යයි ගතහොත් අනුභාව යන්නෙන් ස්ථායීභාව ඇති වූ තැනැත්තාට අවශ්‍ය නම් පාලනය කර ගත හැකි විකෘතින් සාත්වික භාව යන්නෙන් එසේ පාලනය කර ගත නො හැකි විකෘතින් ගැනෙන බව කිව හැකිය. ස්ථායීභාව පිටට ප්‍රකාශ කරන බැලීම් කියමන් ආදිය අවශ්‍ය නම් පාලනය කර ගත හැක. ඇස් රතුවීම්, ලොමු දැහැ ගැනීම් ආදිය එසේ පාලනය කර ගත නො හැක.

රසයක් විඳ ගැනීමට නම් සහෘදයන් තුළ සසර දී හෝ ඇති වූ ස්ථායීභාව ශක්තිය-සංස්කාරය-අනුශය වශයෙන් හෝ තිබිය යුතුය යනු සමහර ආලංකාරිකයන්ගේ මතය බැව් පෙනේ. රසයක් විඳ ගැනීමට අත් දැකීම් අවශ්‍යය යනු ද මේ මතය ම බව පෙනේ. සමහරුන් අභවන හැටියට මේ භාවවලට ස්ථායීභාව-තහවුරු භාව- යන නම ලැබුණේ මෙසේ සියල්ලනට ම සාධාරණව අනුශය වශයෙන් හෝ පවතින නිසා ය. මේ තේරුම් දීම රසයට බීජ නො වූ පිරිවර වශයෙන් සිටි ස්ථායීභාවය ව්‍යභිචාරිභාව බවට හැරේ යන මතය හා නො ගැලපේ යයි සිතමි. ස්ථායීභාව යන වචනයට තව ද තේරුමක් දිය හැකිය. රසයකට අවශ්‍ය වශයෙන් ම මුල් වන භාවය ස්ථායීභාව නම් වේ යනුය ඒ තේරුම. මේ තේරුම් දීමට ඉහත සඳහන් කළ වොදනාව එල්ල නො වේ. රසය යන නම දී ඇත්තේ සහෘදයන් විසින් විඳ ගනු ලබන්නය යන අදහසිනි. විභාව යන්නේ තේරුම ස්ථායීභාව ඇති කරවන සාධකය-නිමිත්ත-යන්නය. අරමුණක් බවට පත් විභාවය ආලම්බන විභාව නම්. බැබලවීමට ඉවහල් වන විභාවය උද්දීපන විභාව යන නම ලබයි. අනුභාව යන වචනයෙන් ස්ථායීභාව ප්‍රකාශක යන අදහස දෙයි. සාත්වික භාව යන්නට තේරුම් දෙකක් දිය හැකිය. සත්ව ගුණය යයි කියනු ලබන ප්‍රාණවත් ගතිය නිසා ඇතිවන විකෘතිය යනු එක් තේරුමකි. 'සත්ව' යන්නෙන් රහ දක්වන්නන් විසින් ඇති කර ගත යුතු චිත්ත සමාධිය ද කියවේ. එය සිතේ එකහ කමකි. මෙසේ ඇති කර ගත් සත්ව යයි කියනු ලබන චිත්ත සමාධිය නිසා ඇති වන කායික විකෘති සාත්වික භාව යන්නෙන් ගත් බවද සිතිය හැකිය.

කිසියම් වාදයක් විවේචනයට කලින් එය තේරුම් ගත යුතුය. ආරම්භයේ සිට ම විවේචනයට පටන් ගතහොත් තේරුම් ගැනීම දුෂ්කර වේ.

රස වාදය ගැන ලියා ඇති සමහර පැරණි ආලංකාරිකයන් විසින් ආලම්බන, උද්දීපන විභාවයන් නිසා පාත්‍ර වර්ගයාට ඇති වූ, අනුභාවයන් නැතහොත් සාත්වික භාවයන් විසින් බාහිරව ප්‍රකට කරන ලද ව්‍යභිචාරි භාවයන් විසින් පිරිවරන ලද ස්ථායීභාව ශ්‍රව්‍ය හෝ දෘශ්‍ය කාව්‍යයක මාර්ගයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් සහෘදයන්ට ප්‍රධාන ලක්ෂණය ආනන්දය - සොම්නස වූ රසය උපදිනැයි සිතන ලද බව පෙනේ. ඉන්දුමතියගේ මරණයෙන් අජ රජ වැලපෙයි. කාලිදාස අජගේ ශෝකය අජගේ හැඩීම් වැලපීම් මගින් නිරූපණය කරයි. පාඨකයාට කරුණ රසය ඇති වේ. මේ විස්තරය සෑම රසයකට ම එකාකාරව ගැලපෙන බවක් නො පෙනේ. පිළිකුල් උපදවන කුණු මස් කන බළල් කුණකු ගැන කරන වර්ණනයකින් බීභත්ස රසයක් නො උපදී ද? වර්ණිත වූයේ බළලාට උපන් ජුගුප්සා ස්ථායීභාවය ද? මේ බඳු වර්ණනා ස්ථායීභාව කුප්පනවා යයි බැහැර ලමුද? කවියාගේ ජුගුප්සා ස්ථායී භාවය වර්ණිත යයි ගනිමුද? එසේ නම් අජ විලාපයේ දී ද වර්ණිත වූයේ කාලිදාස ගේ ශොකය යයි ගත යුතු නොවේද? කවියා ඇතින් සිට ගෙන, හැඟීම් වර්ණනයකින් තොරව යමක් වැණීමෙන් පමණක් පාඨකයාට රසයක් ඉපද විය නො හැකි ද? මේ ප්‍රශ්න ගැන සිතන විට රසවාදය ඇති කරන ලද්දේ නාට්‍යය ගැන කල්පනා කිරීමෙන්ය යන මතය තව තහවුරු වේ. නාට්‍යයේ දී නටයන්ට ඇති වූ බව අභවන හැඟීම් අනුසාරයෙන් ප්‍රෙක්ෂකයනට රසය උපදී.

අතීතය තේරුම් ගැනීම, අනාගතය ගොඩ නැගීම භාරව ඇති වර්තමානය විසින් කළ යුතු දෙයකි.



1 (අ).

අනුරාධපුරයේ
කුට්ටම් පොකුණේ
ලෝකඩ නළඟන
රූව

සිංහල නාට්‍ය ය

වාල්ස්

ලංකා කලා මණ්ඩලය විසින් 1961 මාර්තු මාසයේදී නිකුත් කළ කලා සහරාවේ දෙවෙනි කලාපයට අප විසින් සැපයූ ලිපියක සිංහල නැටුම් ගැයුම් හා ඊට උපයෝගිවූ තූර්ය භාණ්ඩාදිය පිළිබඳව රූපකර්ම හා චිත්‍රකර්මයන්ගෙන් ලැබෙන සාක්ෂි අතුරෙන් කාල වශයෙන් ඉතාම පැරණියයි සැලකියහැකි උදාහරණ ස්වල්පයක් සලකා බැලුවෙමු. දැන් වනාහි ඒ විමසීම තවත් දුරට කරගෙන යමු.

පසුගිය කලාපයේ ඇළවූ යට කී ලිපියෙහි ගුරුළුගෝමීන් කළ අමාවතුරේ වීණාවක් හා වීණාවාදනයක් විස්තර කරන තැනකින් පාඨයක්ද උපුටා පෙන්වූයෙමු. සීගිරි කැටපත්පවුරේ ලියා තිබූ ගී අතුරෙන් ඉතිරිව දැනට ප්‍රසිඩකරනු ලබා ඇති සංඛ්‍යාව අතරේද වීණාව සඳහන්



1 (ආ).

එම රූපය
පැත්තෙන්
පෙනෙන හැටි

හා වා දා නා ය

ගොඩකුඹුරේ

කරන ගී දෙකක් වේ. මේ ගීවලින් කියවෙන්නේ සීගිරිය බලන්ට ගිය අයට ඇසට දකින්ට ලැබුණු දේයයි විශ්වාස කළ හැකිය. වීණාව සඳහන් කරන ගී දෙකින් එකක පදයක් මෙසේය:

තනරන්මලි වෙණ අතිනි ගත් හො රන්වන් ලී

(පරණවිතාන, අංක 19)

(පයෝධරයන් උඩ ස්වර්ණවර්ණ මල්මාලාවක් ඇති වීණාවක් අතින්ගත් රන්වන් වූ ඕ තොමෝ... යනු භාවයයි.) දැනට සීගිරිපව්වේ වීණාවක් අතින්ගත් රන්වන් ස්ත්‍රියකගේ

රූපයක් නැතද පර්වතයේ බටහිර බෑවුමෙහි සම්පූර්ණයෙන්ම මෙන් පින්තූර ඇඳ තිබූ කල්හි වීණාවක් අතින් ගත් රන්වන් ස්ත්‍රියකගේ රූපයක්ද තිබුණාවිය හැකිය. වීණාව සඳහන්වන අනික් ගීය මෙයයි:

ගන රිසිකොට් වයමිනි වෙණ ඔරත් ළඟ කොට්
නිරිඳ් ඉසිරා මෙළෙ යි ඇනැ කඩ නොකළ වෙණ රන්වන්

(පරණවිතාන, අංක 84)

(වෙණ ඔරත් ළඟ කොට්, වීණාව උරිසට ළඟ කරගෙන; රිසිකොට් වයමිනි, ආශාවෙන් වාදනය කොට උන්; රන්වන්, ස්වර්ණවර්ණවූ ඕතොමෝ; ඉසිරා නිරිඳ් මෙළෙයි, ස්වකීය ඊශ්වරවූ නිරිඳු තෙමේ මෙළේයයි; වෙණ ඇනැ, වීණාව (බිම) ගසා; කඩ නොකළ, කැලි නොකොළාද යනු සන්නයි)

2 දැදිගම සුතිඝරවේතියේ පුදුම ඇත්පහනේ දම්වැල සම්බන්ධ නළඟන



3 එහිම තාලම්පොට ගසන්නා



කාලිදාස මහකිවියන්ගේ මෙඝදූතකාව්‍යයෙහි උත්තරමෙඝයේ:

උත්සඞ්ගෙ වා මලිනවසනෙ සෞම්‍ය නික්ෂිප්‍ය වීණාං

(අපරමෙඝය, 25)

යනාදි ශ්ලෝකයට (සෞම්‍ය, හෙ සෞම්‍යය, මලිනවසනෙ, කිලුටු වස්ත්‍ර ඇති, උත්සඞ්ගෙ, ඇකයෙහි, වීණාම්, වීණාව, නික්ෂිප්‍ය, තබා.....) ආදි වශයෙන් එකොළොස්වන දෙළොස්වන සියවසෙහි පමණ කරනලද සිංහළ සන්නයේ මතු දක්වන විස්තරයද එන්නේය.

''ෂඩ්ජය, ඍෂභය, ගන්ධාරය, පඤ්චමය, මධ්‍යමය, ධෛවතය, නිෂාදයයි ස්වර සප්තකයෙක. ෂඩ්ජග්‍රාමය, මධ්‍යමග්‍රාමය, සාධාරණග්‍රාමයයි ස්වරසමූහ තුණෙක. වාදනවියින් ෂඩ්ජාදි එකෙකස්වරයක්හුගේ වශයෙන් තුන් තුන් මූර්ච්ඡනාවක් බැවින් උත්තරා මන්ද්‍රා-රජන්‍යුත්තරා යනාදිවූ එක්විසි මූර්ච්ඡනා කෙනෙක. සුරතයන්ගේ මන්දතාරව්‍යවස්ථාව කරන්නාවූ ස්ථානභෙදයෝ එකෙකස්වරයක්හටම සප්තසප්තකයක් බැවින් එකුන් පණසෙකැයි මෙසේ වීණාවෙහි ස්වරමණ්ඩලය වන්නේ යි.''

අප විසින් පසුගිය කලාපයට සැපයූ ලිපියෙන් සංගීතභාණ්ඩයන් දරන්නාවූද මුඛවිකාරයන් දක්වන්නාවූද ගලින් නෙලූ ගණරූපයන් පෙන්වා මඳක් විස්තර කෙළෙමු. මේ ලිපියෙහි ලෝකඩිනුත් ගලිනුත් කළ නැටුම් දක්වන රූප ස්වල්පයක් සඳහන් කරමු. ඉන් සමහරක් බෙර තාලම්පොට නළා හොරණෑ ආදී සංගීතභාණ්ඩද අතේ දරනවාය.

අනුරාධපුරයේ අභයගිරිවිහාර භූමියෙහි පිහිටි කුට්ටම්පොකුණුවල මඩ අස්කොට තහවුරු කිරීමේ වැඩ කරනවිට නළඟනකගේ විලාසය දක්වන ලෝකඩින් කළ කුඩාරුවක් සම්බවිය. ඒ ඉතාවේගයෙන් ශරීරය භ්‍රමණය කරවීමේ අවස්ථාවක ආකාරයක් පෙන්වයි. (ඡායාරූපය, 1 අ). එම රූපයේ පිටේ තිබෙන අමතර කොටසින් එය යමක සවිකර තබන ලද්දක්යයි සිතෙයි. (ඡායාරූපය, 1ආ). ඇතැම් විට මේ වනාහි නොයෙක් ප්‍රකාරවූ වෙනස් වෙනස් අඞ්ගවිකාර හා නාට්‍යවිලාස දක්වන මෙබඳු රූපගණනකින්ම යුක්තවූ පෙළකින් එකක් විය හැකි ය.

දෙළොස්වන සියවසෙහි දෙවන භාගයෙහි එනම් වර්ෂ 1153 යේ සිට 1186 ය දක්වා රජ කළ මහළු පැරකුම්බා රජුකල්හි කරවූ හතරකෝරළේ දැදිගම කොටවෙහෙර නොහොත් සූතිසරවෙතියේ පළමුවන ධාතුගර්භයෙන් ලැබුණු අපූරු අලිපහන එල්වන දම්වැලට සම්බන්ධවූ නළුරුවත් තාලම්පොට ගසන්නාගේ රුවත් බෙරයක් වයන්නාගේ රුවත් යන ලෝහයෙන් කළ රූප තුන මෙහි සඳහන් කරමු (ඡායාරූප: 2, 3, 4.). මෙහි නාට්‍යය ලාස්‍යාකාරයෙන් කෙරෙයි. බෙර හා තාලම්පොට ගැසීමද එසේ ය. මේ රූපයන්හි ඇඳුම් හා අනුරාධපුරයේ මුල් කාලයට අයත් ඇතැම් නැටුම්විලාස දක්වන ගලින්කළ රූපයන්හි ඇඳුම්ද පෙන්වා ඇති ආකාරයෙන් සමාන කම් සැලකිය යුතුයි. එසේම අද උඩරට සිංහල නැටුවා අඳින ආයිත්තමෙද මේ දෙකටම ඇති සමානකම බලමු. මෙබඳු පරීක්ෂණවලින් අද දින පවතින නාට්‍යකලාව කොපමණ බාහිර සම්බන්ධකම්වලින් මිශ්‍රවුවත් අවිච්ඡින්න ප්‍රවේණියකට අයත් කලාශිල්පයක් බව අපට හොඳ හැටි ඔප්පුවේ.

ළඟදී පුරාවිද්‍යාදෙපාර්තමේන්තුවට ලැබුණු රූපකර්ම අතුරෙන් නාට්‍යය හා සම්බන්ධවූ තූර්‍යවාදනයන් පෙන්නුම්කරන අනර්ඝත්වය පරිමිත කළ නොහැකි රූපයක් නම් පොළොන්නරුවේ. ශිවදෙවොලක් සමීපයෙහි වළලා තිබුණු ලෝහයෙන් නිමවූ ශිවනටරාජරූපයයි. මෙම නෘත්තමූර්තියෙන් සිටින්නාවූ ශිවරූපයට පද්මාසනයක්ද වේ. මේ පද්මාසනයෙහි ඉදිරිපැත්තේ සිංහරූප හා කෘත්‍රිමස්ථම්භ පඞ්ක්තියකට උඩින් තාණ්ඩව නාට්‍ය කරන්නාවූ ශිව දෙවියන් දක්වන රැහුම හා සම්බන්ධවූ නොයෙක් ශරීරවිකාර හා මුඛවිකාරයන්ගෙන් යුක්තවූ සංගීතවාදකයන් පෙන්වන රූපපෙළක් මෙම ආසනයේ පළමු රූපපෙළ මත්තෙහි එක්කොට තිබේ. දකුණු ඉන්දියාවේ ට්‍රවන්කෝර්පළාතේ ගලින් කළ ඇතැම් නටන ශිවදෙවිරුවක් සමග යෙදුවාවූ යම්කිසි සංගීතවාදකයන්ගේ රූප විනා ලෝකඩනටරාජ ප්‍රතිමාවක මේ ආකාර සංගීතවාදකයන්ගේ රූප අපට දකින්ට ලැබී නැත.



4

එහිම බෙර වයන්නා

5 පොළොන්නරුවේ නටරාජශිවරූපයේ ආසනයේ පෙනෙන සංගීත වාදකයන්ගේ රූප පංක්තිය



වර්ෂ 1960 වෙදී පොළොන්නරුවෙන් ලැබුණු නටරාජරූපය සම්බන්ධ ආසනයේ පහත සඳහන් කරන සංගීත වාදකයන් පෙන්වනු ලැබේ (5 වෙනි ඡායාරූපය). දකුණේ සිට වමට: 1. තාලම්පොටක් ගසන්නියක් 2. හක්ගෙඩියක් පිඹින්නෙක්. 3. වස්දඬුවක් (බටනළාවක්) පිඹින්නෙක්. 4. කුම්බ නම් බෙරයක් ගසන්නියක්. 5. තවත් තාලම්පොටක් ගසන්නෙක්. (අඳිනලද රූප: 1—5)

මීළඟට යාපහුවේ දළදාමාලිගයේ ශෛලමය සොපාන පංක්තිය දෙපැත්තේ ඇති නාට්‍ය රූපවලින් උදාහරණ පෙන්වමු (ඡායාරූප: 6—8; අඳින ලද රූප 6—8). මෙහි නටන්නන් වයන්නන් අතේ බෙර රබාන හොරණෑ තාලම්පොට ආදිය වේ.

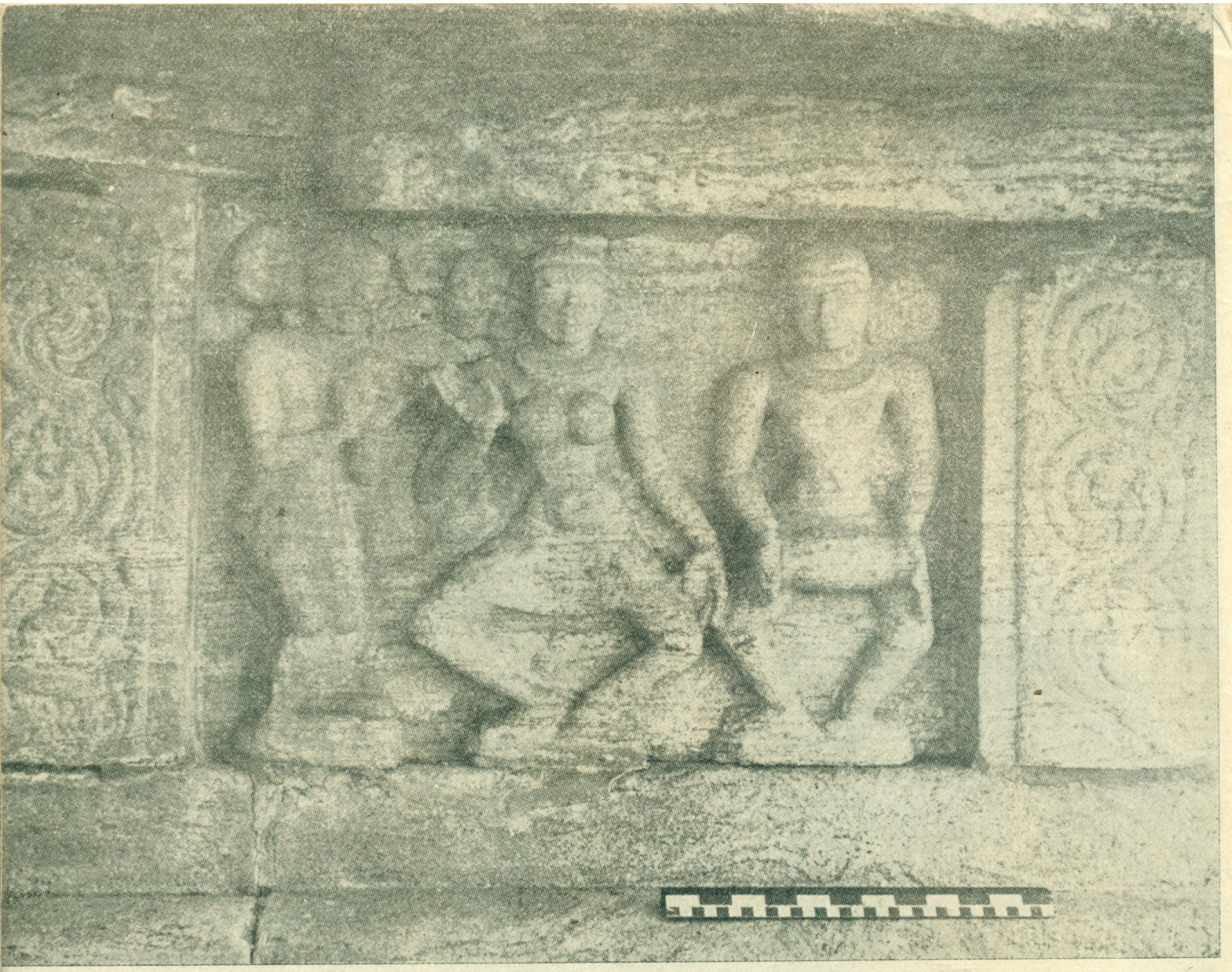
යාපහුවේ නාට්‍යසංගීත දක්වන රූප ක්‍රිස්තුවර්ෂයෙන් දහතුන්වන ශතවර්ෂයේදී කරන ලද්දේය. එම කාලයටම අයත් දඹදෙණිඅස්න නම් කුඩා ඓතිහාසික ලියවිල්ලක නොයෙක් ආකාර බෙර සක් සින්නම් වීණා යනාදි තූර්යභාණ්ඩයන්හි නාමලේඛනයක් එයි. ඒ මෙසේය.

> තවද නිසාන තම්මැට දවුල් ලොහො දවුල් ජිනදවුල් තප්පු තලප්පු මහබෙර ලොහබෙර පටාබෙර එකැස්බෙර පනාබෙර ගැටබෙර පොකුරුබෙර මිහිඟුබෙර නාදබෙර වයන බෙර බුරුඑබෙර මහරිකුට්ටම් මද්දල මහුමකුඩම් අතතය (ආතතය) විතතය විතතාතය ඝනය සුසිරය හොරණෑ වීරන්දම් කොම්බු දරසක් දකුණුසක් විදුරුසක් රන්සක් රිදීසක් කරසක් ධවලසක් ජයසක් ලෝඅංග වරඅංග අනුක්කම් තුණ්ඩි විජයොඩවනි රන්දරා රිදිදරා දලදරා වඩිගක්කොම්බු නාගස්වරම් රන්සින්නම් රිදීසින්නම් වංගී වස්දඬු වස්කුලල් යතුරුකුලල් වේණුවීණා මෘදංගවීණා හස්තිවීණා ක්ෂුද්‍රවීණා මහාවීණා ධවනිවීණා මධුරවීණා තන්තිරි ආලවන්නි යනාදි තූර්‍යනාදයෙන්.....
>
> (දඹදෙණිඅස්න, 1928, 4 වෙනි පිට)

සිංහලරටේ ලියනලද පොතපතෙහි නොයෙක් සංගීතභාණ්ඩ සඳහන්වන නමුත් ඒ ඒ තූර්ය විශේෂයන් අලංකාර මුඛයෙන් නම් කරන ලද්දේද නැතහොත් අන්‍ය ග්‍රන්ථයන් ආශ්‍රයෙන් ඒ ඒ තැනට එක් කරන ලද්දේද නැතදහොත් ඇසින්ම දුටු දකින දේම සඳහා කියන්නේද යයි එකහෙළා කීම දුෂ්කරය. මක්නිසාද කියතොත් ඒ ඒ ග්‍රන්ථයන්හි එන වර්ණනා ශෛලීප්‍රයෝගය අනුව කර තිබෙන හෙයින් සියරටේ ඇති දෙයක් ගැන කියනවාද නැතහොත් දඹදිව වැනි වෙන රටක සංස්කෘත පාළි වැනි අන්‍ය භාෂාවකින් ආ දෙයක් අනුව කියනවාදැයි නිශ්චය කරගැනීම බෙහෙවින් අසීරු කරුණක් වන නිසාය.

එහෙත් පාළි ජාතකපොතේ නැති විස්තර එළු ජාතකපොතේ එයි. ඊට උදාහරණ දක්වමු. පාළි මහාඋම්මග්ගජාතකයෙහි ''තූරියත්තෙන ජනෙන පවත්තිතෝ වෙළුක්බෙපෝ පවත්තථ'' යයි එයි (හේවාවිතාරන සංස්කරණය, හත්වන කාණ්ඩය, පිට 409). සිංහළ ජාතකපොතේ වනාහි මෙතැන ''ඒ වේදේහරජුගේ විධානයෙන් සියලු වීනාවාද්‍ය ඉතා සිත්කළුකොට ගායනා කළහ. තවද කරසක් විජයසක් ජයතුරාසක් ආදිවූ පණ්වප්‍රකාර සංඛනාද පැවැත්වූහ. ආතතය, විතතය, විතතතාය, ඝනය, ශුෂිරය යන පඤ්චාංගිකතූර්යනාද පැවැත්වූහ.'' මෙසේ තූර්ය භාණ්ඩ විස්තර වශයෙන් නම්කරත්.

තවද සිංහල රූපකර්ම ශිල්පීහු මනාකොට මුඛවිකාර හස්තවිකාර අඞ්ගවිකාරයන් දක්වා ගණරූප ආදි රූප නෙලූ මෙන්ම හා එසේම බිතුසිතුයම් ආදි චිත්‍රයන් ඇන්ද මෙන්මද සිංහල කිවියෝ ශබ්දස්වරයෙන්ම බෙරෙහි හෝ අනික් තූර්යභාණ්ඩයක හෝ හැඩ අනුකරණ ශබ්ද යෙදීමෙන් දක්වන්නට සමර්ථවූහ. දුන්දුභි නම් මංගල අවස්ථාවන්හි වාදනය කරන කන්කළු ධ්වනියක් ගෙන දෙන්නා වූ මහාබෙරයයි. ඩිංඩිම නම් අවමංගල්‍ය කල්හි ගසන ''ඩිං ඩිං'' යන අනුකරණයෙන් කර්කශස්වරයක් ගෙන දෙන්නාවූ හෙරි විශේෂයක්ය. සිංහළ කවි කුමාරදාසයන් විසින් මේ බෙර දෙකොටස පිළිබඳව එකම ශ්ලෝකයේ කියන්නේ මෙසේය.



6 යාපහුවේ දළදාමාලිගයෙහි අලංකාර කරනලද සොපාන පංක්තිය සම්බන්ධවූ නළු පෙළක්

ශවඩිණ්ඩිමනාමහිවුජත්‍ය —
හිෂෙකොත්සව දුන්දුහිඃ ක්ෂණාත්
ඉති පාතිනි ජීවිතෙ කථං
සුබමාලමාම්බ්‍යා සෘජන්ති සත්පථම්.

(ජානකීහරණ, 4, 43)

මේ අභිෂේකෝත්සව දුන්දුභියද ඇසිල්ලකින් සවසිළු බවට නොහොත් අවමඟුල් බෙරවල ස්වභාවයට යෙයි. ජීවිතය මෙසේ නස්නාකල්හි සුවය එල්බ සන්මාර්ගය කෙසේ හරිද්ද. (පුරාණසන්නයෙන්.) ශබ්දයෙන් අර්ථය වැටහෙන පරිදි කවි බැඳුමෙහිලා මෙය ඉතා වැදගත් උදහරණයකි.

යට ගෙනහැර දක්වන ලද මේඝදූතසන්නයේ කීපරිදි නොයෙක් තාල භෙදයන්ට තත් සත යොදා විණාගායනයද වාද්‍ය විශේෂයන් දත් නළුහනත් නාට්‍ය දක්වන හැටිත් ශ්‍රී රාහුල හිමියෝ පරෙවිසන්දේශයේ මෙසේ වර්ණනා කරත්.

ච ත් වත් පුට ඇ දැනැ තලබේ දත්
ස ත් තත් මියුරුව සහ වෙණ නා දත්
නෙත්නත් දෙවහන පානා වා දත්
වි ත් දත් නළහන දකු සිත පා දත්

(විජයවර්ධන සංස්කරණය, (1925),175)

මෙතෙකින් අප විසින් ශ්‍රී රාහුල හිමියන්ම කාව්‍යශෛලියෙහි

සක් සින්නම් දළහං සිරිවිළි ලක ළ
ඩැක්කී උඩැක්කී බෙර මිහිහු මද්ද ළ
වස්දඩු කුලල් වීණා කනක කාහ ළ
කළෝ එසඳ තුරුරැව් දසදිග පත ළ

(ධර්මාරාම සංස්කරණය, 1935, 8වෙනි සර්ගය 32වැනි කවිය)

යනුවෙන් කියනලද තූර්යභාණ්ඩ විශේෂයන් මඳ පමණින්වත් හඳුන්වාදී ඇතැයි විශ්වාසකරමු.

7 එහිම තවත් නළ රූ පෙළක්



8 එහිම තවත් නළු රූ පෙළක්



1 කයිතාලම් ගසන්නියක්

2 හක්ගෙඩියක් පිඹින්නෙක්

3 වස්දඬුවක් පිඹින්නෙක්

සිංහල නාට්‍යය හා වාදනය

ඡායාරූප

1 (අ). අනුරාධපුරයේ කුට්ටම්පොකුණේ ලෝකඩ නළඟනරුව

(ආ). එම රූපය පැත්තකින් පෙනෙන හැටි

2. දඹදිගම සුතිසරවේතියේ පුදුම ඇන්පහනේ දම්වැල සම්බන්ධ නළඟන

3. එහිම තාලම්පොට ගසන්නා

4. එහිම බෙර වයන්නා

5. පොළොන්නරුවේ නටරාජශිවරූපයේ ආසනයේ පෙනෙන සංගීත වාදකයන්ගේ රූප පංක්තිය

6. යාපහුවේ දළදාමාලිගයෙහි අලංකාර කරනලද සොපාන පංක්තිය සම්බන්ධ වූ නළු රූ පෙළක්

7. එහිම තවත් නළු රූ පෙළක්

8. එහිම තවත් නළු රූ පෙළක්.



4 කුම්බනම් බෙරයක් ගසන්නියක්

5 කයිතාලම් ගසන්නෙක්

(1—5) පොළොන්නරුවේ නටරාජශිවදෙවි රූපයේ ආසනයෙන්: (1) කයිතාලම් ගසන්නියක්, (2) හක්ගෙඩියක් පිඹින්නෙක්, (3) වස්දඬුවක් පිඹින්නෙක්, (4) කුම්බ නම් බෙරයක් ගසන්නියක්, (5) කයිතාලම් ගසන්නෙක්—මේ රූප ඇන්දේ ඉහළින් පස්වනුවට සඳහන් කළ ඡායාරූපය අනුව මිස මුල් රූපයම බලා නොවේය.

(6) යාපහුවේ දළදාමාලිගයෙන්: රබන්ගසන්නෙක්. (8වෙනි ඡායාරූපයෙන්)

(7) එහිම නළුවෙක් (8වෙනි ඡායාරූපයෙන්ම)

(8) එහිම තවත් රබන් ගසන්නෙක් (8වෙනි ඡායාරූපයෙන්ම).



(6) රබන් ගසන්නෙක් (7) එහි නළුවෙක් (8) රබන් ගසන්නෙක්