සංවාදී

संवादी

SAṂVĀDĪ

පස් වන කලාපය

සංස්කාරක

පූජ්‍ය කතරගම ධම්මාරාම හිමි

එච්.පී.ඒ. සුලෝචනා

ඩී.එම්.ඒ.කේ.සී. දිසානායක

ඒ.ඒ.එම්.එම්.එම්. අමරතුංග

භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශ ශිෂ්‍ය සංසදය

ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්ව විද්‍යාලය

සංවාදි

संवादी

SAMVĀDĪ

ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

පස්වන කලාපය

ප්‍රකාශනය

භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයන සංසදය

මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යාපීඨය

ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

2022

උපදේශක මණ්ඩලය

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය පූජ්‍ය ශ්‍රාවස්තිපුර ශාන්තසිරි හිමි

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය සමන්චන්ද්‍ර රණසිංහ

මහාචාර්ය නිලන්ති කේ. රාජපක්ෂ

මහාචාර්ය ඩබ්. බී. විතාරණ

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය මනෝරි මනම්පේරි

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය ආචාර්ය ඊ. පී. වජිරා පී. ගුණසේන

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය ආචාර්ය හිමාලිකා රණවීර

කථිකාචාර්ය ආචාර්ය කේ. බී. දීපාල් ගුණසේන

සංවාදී

संवादी

SAMVĀDĪ

ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

පස්වන කලාපය

සංස්කාරකවරු

පූජ්‍ය කතරගම ධම්මාරාම හිමි

එච්.පී.ඒ.සුලෝචනා

ඩී.එම්.කේ.සී.දිසානායක

ඒ.ඒ.එම්.එම්.එම්. අමරතුංග

ප්‍රකාශනය

භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයන සංසදය

මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය

ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය

2022

මෙම සංවාදී ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහයෙහි අන්තර්ගත සියලු ලිපිවල අදහස් ඒ ඒ ලේඛකයන් සතු වන බැවින් සංස්කාරවරුන්ගේ අදහස් පිළිබිඹු නොවන බව සැලකුව මනා ය.

සංවාදී / SAMVADI

ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය / Academic Journal

පස් වන කලාපය	ඃ	ශ්‍රී බුද්ධ වර්ෂ 2566
ප්‍රථම මුද්‍රණය	ඃ	ව්‍යවහාර වර්ෂ 2022
සංස්කාරකවරු	ඃ	පූජ්‍ය කතරගම ධම්මාරාම හිමි එච්.පී.ඒ.සුලෝචනා ඩී.එම්.කේ.සී.දිසානායක ඒ.ඒ.එම්.එම්.එම්. අමරතුංග
ISSN	ඃ	ISSN 2950 - 7197
කවර නිර්මාණය	ඃ	ඒ.එම්. චමෝද් ප්‍රසංග
ප්‍රකාශනය	ඃ	භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයන සංසදය මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය, ගංගොඩවිල, නුගේගොඩ.

පූජා

දහස් සුවහස් දහස් නිම්නැති

නෑ නොනෑ දරුකැලක් අභියස

විදුදැය තක්සලාවෙහි

දිසාපාමොක් පරපුරට

පණ පොවන ඇදුරිඳුනි,

''සංවාදී''

ලිපි අස්වැන්න

ගුරු හද පුදසුන මත

කුසුම් කොට පුදමි.

සංස්කාරක තෙලිතුඩ

අනාදිමත් කලක පටන් මිනිසා විසින් සිය අත්දැකීම් හා පරිකල්පනය ආශ්‍රයෙන් දැනුම ලොවට දායාද කරන ලදී. මෙසේ දායාද වූ දැනුම නූතනය වන විට නවමු මගක් ඔස්සේ මිනිසාගේ උන්නතිය උදෙසා ඉවහල් වෙමින් පවතී. ඒ අනුව මිනිසාට අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් වූ දැනුම මිනිසා ගේ ජීවිතය හා බැඳි අත්දැකීම් හා පරිකල්පනය ආශ්‍රයෙන් දිනෙන් දින දියුණුවෙමින් පවතී. දැනට විද්‍යාමාන හා ඉදිරියේ දී ලොවට දායාද වන දැනුම හුදෙක් තත් කාලයට පමණක් සීමා කළ නොහැක. එය ඈත අතීතයේ පටන් මේ දක්වා මිනිසුන් විසින් ලැබූ අත්දැකීම් හා පරිකල්පනය ආශ්‍රයෙන් විවර වූ දොරටු ය.

මෙහි දී අපරදිග හා පෙරදිග වශයෙන් දැනුම කොටස් දෙකකට බෙදිය හැක. ආධ්‍යාත්මික දියුණුව මූලික කරගනිමින් පෙරදිග දැනුම බිහිව ඇති අතර භෞතික දියුණුවට ප්‍රධානත්වය දෙමින් අපරදිග දැනුම බිහිව ඇත. මිනිසා ගේ දියුණුවට මෙම උභය දැනුම ම අවශ්‍ය වුව ද, භෞතික දියුණුව කොතෙක් තිබුණද ඒ තුළින් මානසික තෘප්තිය නොලැබේ. එයින් තෘප්තියක් ලැබුන ද එය තාවකාලික වේ. ආධ්‍යාත්මික දියුණුව ලද පුද්ගලයා නිතැතින් ම තෘප්තිමත් වේ. මෙහි දී පැහැදිලි වන්නේ තෘප්තිය පවතිනුයේ මනස තුළ මිස අන් කිසිවක නොවන බව යි. භාෂාව හා සෞන්දර්ය යනු දැනුම හා තෘප්තියේ මාධ්‍යය යි.

''සංවාදී'' යනු දැනුම හිතැති විද්‍යාර්ථීන්ට දැනුම මෙන් ම මානසික තෘප්තිය ලබා දෙන ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහයකි. 'සම්' පූර්ව 'වද්' ධාතුවෙන් නිපන් සංවාදී, 'සැමතින් ම එකට එක්ව කතා කිරීම, සාකච්ඡා කිරීම' යන අරුත ගෙන දේ.

භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයන ශිෂ්‍ය සංසදය මගින් එළිදක්වනු ලබන මෙම ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශයෙන් ශාස්ත්‍රීය සමාජයට දායාද කරනු ලබන තවත් එක් සත් කාර්යයකි. පස්වන වරටත් එළි දක්වනු ලබන මෙම ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය 'සංස්කෘත, හින්දි, ප්‍රංශ' යන භාෂාවන් මෙන් ම 'නර්තනය හා නාට්‍යය' වැනි සෞන්දර්යාත්මක විෂයන් හා තදානුබද්ධ පර්යේෂණ ලිපි එකතුවකින් සමන්විත වේ.

දැනුම දිනෙන් දින අලුත් වෙමින් පවතී. එය පැවතිය යුත්තේ යහපැවැත්ම උදෙසා ය. විවිධාකාර දේ ආශ්‍රයෙන් ලැබෙන දැනුම සමාජයට හිතකර ද යන්න තෝරා ගැනීමට බුද්ධිය තිබිය යුතු ය. දැනුම රිසි බුද්ධිමතා නිතැතින් ම සමාජයට වැදගත් මෙන් ම යහපත් දැනුම දායාද කරයි. මෙහි දී මෙම භාරදූර කාර්යය ඉටුකරගැනීම සඳහා සිය දැනුම මුසු කරමින් සැකසූ ලිපි ලබා දුන් සියලුදෙනා සිහිපත් කරමු. මෙම සංවාදී ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය මගින් දයාව, කරුණාව හා සමානාත්මතාවෙන් යුතු, සොබාදහමට ඇලුම් කරන විද්‍යාර්ථීන් පිරිසක් බිහිවේවායි ප්‍රාර්ථනා කරමු.

පීඨාධිපතිතුමාගේ පණිවිඩය

මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨයේ මූලාරම්භක අවධියේ පටන් පීඨයේ දූ දරුවන් වෙත ඉතා සාර්ථකව සිය වගකීම් ඉටුකරමින් ඉදිරියට යන භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශයේ ශිෂ්‍ය සංසදය විසින් ඉමහත් පරිශ්‍රමයකින් යුතුව එළි දක්වනු ලබන ''සංවාදී'' ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහයේ පස්වන කලාපයට සුබ පැතුම් එක් කරන්නට ලැබීම ඉමහත් භාග්‍යක් ලෙස සලකමි.

කලා හැකියාවන්ගෙන් පිරිපුන් විනයානුකූල ශිෂ්‍ය පරපුරක් දැයට දායාද කිරීමට වසර ගණනාවක් පුරා මෙම අධ්‍යයනාංශයෙන් සැපයෙන දායකත්වය සුළුපටු නොවේ. මෙවර ''සංවාදී'' ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය එළි දකින්නේ ද එම අනභිබවනීය මෙහෙවර තවදුරටත් ඉස්මතුවන පසුබිමක් සහිතව වීම අතිශය සතුටට කරුණකි.

සංස්කෘත, හිංදී, ප්‍රංශ යන භාෂාවන් ද නර්තනය හා සංස්කෘතික අධ්‍යයනය වැනි සෞන්දර්ය විෂයයන් ද නියෝජනය කෙරෙන විවිධ ශාස්ත්‍රීය ලිපි ''සංවාදී'' පස්වැනි කලාපයෙහි සංගෘහිත ය. ඒ විෂයයන් හදාරන ශිෂ්‍ය ප්‍රජාවට මෙන්ම සාමාන්‍ය පාඨකයාට ද දැනුමක් සහ වින්දනයක් මේ මගින් ඒකාන්තයෙන් ලද හැකි ය.

කොවිඩ් උවදුර වැනි වසංගත තත්ත්වයක් මෙන්ම අර්බුදකාරී තත්ත්වයන් පවතින කාලවකවානුවක් තුළ විද්‍යාර්ථීන්ගේ අධ්‍යයන කටයුතු මෙන්ම මෙවැනි විෂය සමගාමී කටයුතු සඳහා ද යොමුවීම පිළිබඳ විශේෂ ස්තුතියක් මෙම අධ්‍යයනාංශය වෙත පළ කරනු කැමැත්තෙමි.

විද්‍යාවෙන් ලද ආලෝකය තව තවත් ලෝකයට ලබා දෙන්නට ''සංවාදී'' සඟරාවේ සංස්කාරකයින්ටත් ශාස්ත්‍රීය ලිපි සම්පාදකයින්ටත් ශක්තිය, ධෛර්යය ලැබේවායි අවසන් වශයෙන් ප්‍රාර්ථනා කරමි.

මහාචාර්ය ශිරාන්ත හීංකෙන්ද

පීඨාධිපති

මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය

ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

අධ්‍යනාංශ ප්‍රධානතුමියගේ පණිවිඩය

භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශ ශිෂ්‍ය සංසදයෙන් ශාස්ත්‍රීය ලොවට වාර්ෂිකව සිදු කරනු ලබන මෙහෙවරක් වශයෙන් "සංවාදී ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය" හැඳින්විය හැකි ය. උගත් විචාරශීලී විද්‍යාර්ථීන් පිරිසක් බිහිකිරීමට දායක වන මෙම ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය අධ්‍යයනාංශ ගුරු සිසු දෙපිරිසගේ ම දායකත්වයෙන් මෙවර ද පස්වන කලාපය වශයෙන් එළිදැක්වීමට ලැබීම ඉතා ම අගයකොට සලකමි.

වර්තමානයේ තාක්ෂණය පසුපස ගමන්කරන පරිගණකයට, දූරකථනයට හා කාර්යාලයට සිරවී සිටින මිනිසාට මානසික සුවයක් ලබාදෙන සංස්කෘත, හින්දි, ප්‍රංශ වැනි භාෂාවන් ද නර්තනය වැනි සෞන්දර්ය විෂයයන් ද අශ්‍රයෙන් ලියවුණු ශාස්ත්‍රීය ලිපි මගින් මෙම ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය සැකසී ඇත. එමෙන් ම මෙය එම විෂය ධාරාවන් පිළිබඳ පර්යේෂණ කරනු ලබන විද්‍යාර්ථීනට ද මහඟු අත්වැලක් වනු ඇත.

මෙම කාර්ය සිදුකිරීමෙහි වගකීම දැරූ භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශ ශිෂ්‍ය සංසදයේ ආදරණීය දරු දැරියනට මාගේ ආශීර්වාදය හා සුබ පැතුම් එක්කර සිටිමි. එමෙන් ම මෙම ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය දැනුම, ආකල්ප හා කුශලතා පිරි විද්‍යාර්ථීන් බිහිකිරීමට උපකාරී වේවා යැයි ප්‍රාර්ථනා කරමි.

අංශ ප්‍රධාන,

මහාචාර්ය නිලන්ති රාජපක්ෂ

භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,

ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය,

ගංගොඩවිල - නුගේගොඩ.

උපකාරානුස්මෘතිය

- මෙවන් කටයුතු සඳහා නිබඳව උපදෙස් හා ආශිර්වාද කරන ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලයේ උපකුලපති ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය සුදන්ත ලියනගේ මහතාටත්
- අපට මහත් සවියක් වූ මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨයේ පීඨාධිපති තුමන්ටත්
- අවවාද හා උපදෙස් ලබා දෙමින් මහත් සවියක් වූ අධ්‍යයනාංශ ප්‍රධාන මහාචාර්ය නිලන්ති රාජපක්ෂ මහත්මිය ඇතුළු ඇදුරු මඬුල්ලටත්
- සඟරාවෙහි සාර්ථකත්වය සඳහා විවිධ විෂය ධාරාවන් යටතේ ලිපි ලබා දුන් විද්වතුනට, විද්‍යාර්ථීන්ට
- මෙම සඟරාව සාර්ථකව නිම කර ගැනීම සඳහා බොහෝ සෙයින් උපකාර කළ තාවකාලික සහාය කථිකාචාර්ය අමිත් කසුන් චින්තක දිසානායක මහතාට
- අපට නිරන්තරයෙන් ම සවියක් වන අප අධ්‍යයනාංශයේ එච්.ඩී.වොෂිකා දිල්රුක්ෂි මහත්මියට හා ඉන්ද්‍රසෝම මහතාට
- ශාස්ත්‍රීය සඟරාව එළි දැක්වීමෙහිලා උපකාර කළ සංසදයේ නිලධාරී මණ්ඩලයට
- මේ සඳහා අපට නන් අයුරින් උපකාර කළ සියලුම සහෘදයන්ට අපගේ ගෞරවනීය ස්තුතිය පුද කර සිටිමු.

ලේඛක - ලේඛන නාමාවලිය

භාෂා සාහිත්‍යය **පිටු අංක**

සංස්කෘත භාෂා සාහිත්‍යය

01. **කාව්‍ය ගුණ පිළිබඳ හැඳින්වීමක්** 01 - 11

විජිතපුර ධම්මජෝති හිමි

සංස්කෘත විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

02. **සිංහල ගද්‍ය සාහිත්‍ය විෂයෙහි සංස්කෘත ගද්‍ය රීති හා ලක්ෂණයන්ගේ බලපෑම.** 12 - 15

උඹමැලේ විමලධම්ම හිමි

සංස්කෘත විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

03. **ඉන්දු ආර්ය භාෂා අතරේ සංස්කෘත භාෂාවට හිමි තැන** 16 - 19

පූජ්‍ය කතරගම ධම්මාරාම හිමි

සංස්කෘත විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

04 **ආයුර්වේද සාහිත්‍යයේ ප්‍රභවය හා විකාශය පිළිබඳ හැදින්වීමක්.** 20 - 30

පූජ්‍ය මැදවච්චියේ ධම්මසිරි හිමි

සංස්කෘත විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

හින්දි සාහිත්‍ය

04. **स्वतंत्रता युगीन हिन्दी और सिंहली देशभक्ति पूर्ण कविताओं का तुलनात्मक अध्ययन (मैथिलीशरण गुप्त तथा भन्ते एस महिन्द के संदर्भ में)** 31 - 36

මිහිරි අංජලී සමරසේකර

තාවකාලික සහය කථිකාචාර්ය හින්දි භාෂාව
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

05. **‘साकेत’ महाकाव्य में प्रकृति-चित्रण का उद्दीपन पक्ष** 37 - 44

ඩී. පී. සිනාලි නදීපමා පතිරණ

හින්දි භාෂා විශේෂවේදී

භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,

මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය

ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

06. श्री लंका में रामायण से संबंधित स्थान 45 - 49

ආචාර්ය සරසි උපේක්ෂිකා රණසිංහ

ආරාධිත කථිකාචාර්ය
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

07. **द्वितीय भाषा के रूप में "हिंदी भाषा" को सीखते समय सिंहली मातृभाषी छात्र-छात्राओं के समक्ष प्रस्तुत समस्याएँ।** 50 - 59

කලනි විහංගා පනාගොඩ

හින්දි භාෂා විශේෂවේදී

භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,

මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

ප්‍රංශ සාහිත්‍ය

08. **Une analyse littéraire sur l’homosexualité féminine** 60 - 63

Charitha Liyanage

Lecturer
Department of Languages, Cultural Studies and Performing Arts
Faculty of Humanities and Social Sciences
University of Sri Jayewardenepura

09. **La passion est-elle suffisante pour vivre ?** 64 - 71
Une analyse du roman *Passion simple* d’Annie Ernaux
Ruth Fernando

Department of Languages, Cultural Studies and Performing Arts
Faculty of Humanities and Social Sciences
University of Sri Jayewardenepura

නර්තනය

10. **බෙර වාදකයා හා සිංහල ගැමි සමාජය** 72 - 76

සොහාන් දිනුක හුලත්දූව

නර්තන විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

11. **නාරිලතා මල සහ නාරිලතා නර්තනයේ ආගමික පසුබිම** 77 - 92

මනෝරි මනම්පේරි

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

12. **හෙළ සංස්කෘතියයි, අපේ කමයි, දළදා මැඳුරින් සුබ සංකේතයි.... චාමරයයි.** 93 - 101

අයි.වී.නදීෂා රවිහාරි

නර්තන විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

13. **කළු බණ්ඩාර දේව සංකල්පය** 102 - 108

ආචාර්ය කේ.බී. දීපාල් ගුණසේන

කථිකාචාර්ය
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

14 **උඩරට සාම්ප්‍රදායික ලාක්ෂා කර්මාන්තය හා බැඳුණු මූලික ක්‍රම හා සැරසිලි** 109 - 117

තක්ෂිලා මධුෂානි

නර්තන විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

15. **ආලත්ති තේවය** 118 - 124

පී. ඩබ්. ටී. ඩයන්

ආරාධිත කථිකාචාර්ය
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

16. **දිව්‍ය රටින් නර ලොවටා.... ගෙනා මලකි මෙමඩුවටා....** 125 - 131

එච්.පී. සුලෝචනා

සහකාර කථිකාචාර්ය
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

17. **දේශීය ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය තුළ පොදුවේ දක්නට ලැබෙන හින්දු ආගමික ලක්ෂණ** 132 - 135

ඒ.ඒ.එම්.මේධනී මධුෂානි

තාවකාලික සහකාර කථිකාචාර්ය
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

18. **සෞන්දර්යය හා සෞන්දර්යය ක්‍රියාකාරකම් ළමා මනසට බලපාන ආකාරය** 136 - 139

එච්.ඒ.පී.අයි.පෙරේරා

නර්තන විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

19. **වෙස් නර්තනය හා අද්‍යයතන සමාජය** 140 - 144

කේ.ඒ.සචිනි ප්‍රසාදිකා

නර්තන විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

20. **සන්නි යකුම යාගයේ භාවිත ආහාර්ය අභිනය** 145 -148

ජී.ඩී.මධුෂානි

නර්තන විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

21. **පත්තිනි ඇදහිල්ල මුල් කොටගත් මාතර රංග ශෛලියේ කෝල්මුර යාගය** 149 - 152

ආර්.පී.වයි. හංසනී

නර්තන විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

22. **සබරගමු දවුල සහ එහි වාදන කලාවේ විශේෂතා** 153 - 156

චමත්කා දිල්ෂානි

නර්තන විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

23. **ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගයේ දේශීයයන්ගේ නර්තන කලාව** 157 - 160

එච්.කේ.සඳරුවන්

නර්තන විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

24. **කෝළම් නාටකය හා භරතමුණි නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** 161 - 169

ජනිත් උදාර

නර්තන විශේෂවේදී
භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය,
මානවශාස්ත්‍ර හා සමාජීයවිද්‍යා පීඨය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

කාව්‍ය ගුණ පිළිබඳ හැඳින්වීමක්

විජිතපුර ධම්මජෝති හිමි

සංස්කෘත සාහිත්‍යය වනාහි සකලාංග පරිපූර්ණ වූ කල්පද්‍රෘමයකැයි කීම අතිශයෝක්තියක් නොවනු ඇති. ලොවැ පලට ඉතා වැදගත් වූ යමක් වෙත් නම් ඒ පිළිබඳ මාතෘත්වය හිමි වනුයේ භාරත දේශයට බව අකමැත්තෙන් නමුත් අප විසින් කිව යුතුව ඇත. ඒ නිසාවෙන්ම සංස්කෘත සාහිත්‍යය පිළිබඳව උරුමකම් කියනුයේ ද භාරත දේශයමැයි. 19 වන සියවසෙන් මෙපිට සිදු වූ ඉතා වැදගත්ම සිද්ධිය වන්නේ මානවයා විසින් සංස්කෘත සාහිත්‍යය සොයගැනීම යයි බටහිර විද්වතෙකු වූ එම්. වින්ටර්නිට්ස් මහතාගේ ප්‍රකාශය ද සිහිපත් කර බලන විට සකුසැහිටියාව පිළිබඳ ඇති ඓතිහාසිකත්වය කෙබඳු ද යනු කිවයුතු නැත.

කාව්‍ය සිද්ධාන්ත සියල්ලෙහි සම්භවය භාරතදේශයේ වූවාසේම සෞන්දර්‍යවාදයෙහි ද සම්භවය එහිම වූයේ වීය. සෞන්දර්‍ය සිද්ධාන්තයේ ඉතා වැදගත් වූ සිද්ධාන්තයක් (සංකල්පයක්) වන්නේ කාව්‍ය විචාර සංකල්පයයි. ක්‍රි.පූ. 4 වන සියවස අවසන් වනවාත් සමගම භාරතීය සාහිත්‍යයෙහි පුනර්ජීවනයක් වූ බව භරතමුනි නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙන් මනාව ප්‍රකට වේ. භරතමුනිගෙන් ආරම්භව භාමහාදින්ගෙන් පෝෂණය වූ කාව්‍ය විචාර සංකල්පය ප්‍රභේද ගණනාවකට බෙදී වෙන්ව ගිය බව පෙනේ. විචාරවාදයේ දියුණුවත් සමගම සංස්කෘත කාව්‍ය විදාරවාදීන් සියලු දෙනාම පාහේ කාව්‍යය, ශරීරය - ආත් දෙකකින් යුක්ත වූවක් හැටියට පිළිගෙන තිබුණු බව පෙනේ. කාව්‍යයේ ආකෘතිය ශරීරය ලෙසත්, කාව්‍යත්වය ආත්මය ලෙසත් විග්‍රහ කොට දක්වීමට ඔවුන් වෑයම් කොට තිබෙන්නේ ඒ නිසාවෙනි. එහි දී ශබ්දාර්ථ (ශබ්දාර්ථෞසහිතෞ කාව්‍යම්,භාමහ,කාව්‍යාලංකාර 1-16) සංකලනය ශරීරය (කාව්‍ය ශරීරය) වශයෙන් පොදුවේ පිළිගෙන තිබේ. කාව්‍යයෙහි අන්තර්ගතය (හෙවත් ආත්මය) රසය, ධ්වනිය, රීතිය, වක්‍රෝක්තිය, ඖචිත්‍යය වැනි කරුණු ආත්මය වශයෙන් ප්‍රසිද්ධ කිරීමට කාව්‍යවාද ඉදිරිපත් කළ විචාරකයින් වෙන් වෙන් වශයෙන් උත්සාහ දරා තිබේ.[1] මේ නිසාවෙන්ම පැනනැගුණු විචාරවාද ගණනාවකි.

1. රසවාදය
2. අලංකාරවදය
3. රීතිවාදය
4. ගුණ සංකල්පය
5. අනුමිතිවාදය
6. වක්‍රෝක්තිවාදය
7. ඖචිත්‍යවාදය
8. ධ්වනිවාදය

යන මේවා ඒ අතර ප්‍රධාන වේ. මෙයින් ගණ සංකල්පය ද අද්විතීය වනු පෙනේ. මෙම විචාරවාද අතරින් ගුණ සංකල්පය රීතිවාදය සමගින් බද්ධ ව කාව්‍යවිචාරයෙහි යෙදී ඇති බවක් වටහා ගත හැකිය. එක් එක් කවියා තමන්ට ආවේණික පද තුළින් කවිසංකල්පනා ගොඩ නගයි. සමහර කවියෙක් සරල පද කිහිපයක් උපයුක්ත කරගනිමින් ගැඹුරු අර්ථයක් උද්දීපනය කිරීමට සමත් වෙයි. තවත්

කවියෙක් ස්වකීය කවිය අලංකාර පදයන්ගෙන් ශෝභාමත් කිරීමට අපේක්ෂා කරයි. ඒ අනුව කවියා භාවිත කරන භාෂාව ඔවුනොවුන්ට වෙනස් වේ. කවියා තම රචනය පදබැඳීම සඳහා භාවිත භාෂාව රීතිය හෙවත් ශෛලිය යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබයි. එම ශෛලිය තුළ විවිධ විශේෂ ලක්‍ෂණ අන්තර්ගත වෙයි. ඒවා ගුණ යැයි විශේෂ අභිධානයකින් හැඳින්වේ. එම නිසා කාව්‍ය ගුණ පිළිබඳ විමසීමේ දී රීතිය පිළිබඳවත් අධ්‍යයනය කිරීමට සිදුවේමය.

කාව්‍ය රීතිය පිළිබඳ පළමුව මතයක් දැක්වූයේ වවාමමන ආචාර්යවරයා නොවේ. භාරතීය විචාර කලාවේ වෘද්ධතම විචාර ග්‍රන්ථය වන භරතමුනි නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ සඳහන් වන ප්‍රවෘත්ති සම්බන්ධ සටහන රීති සංකල්පයේ ආරම්භය සේ හඳුනාගත හැකිය.

"චතුර්විධා ප්‍රවෘත්තිශ්ච ප්‍රොක්තා නාට්‍යප්‍රයොගතඃ

ආවන්තී දක්‍ෂිණාත්‍යාච පාංචාලී චෞඩාමාගධී "[2]

භරත මුනිවරයා ප්‍රදේශ කිහිපයක භාවිත ආවේණික ලක්‍ෂණ සහිත ශෛලීන් සතරක් නම් කර තිබේ. ඒ ආවන්තී, දාක්ෂිණාත්‍ය, මාගධී සහ පංචාල යන සතරයි. භරත මෙයින් අදහස් කළේ එම ප්‍රදේශවල භාෂාව පමණක් නොවේ. අඳින පළඳින ආකාරය, ආචාර සමාචාර විධීන් ද මෙහිලා අපේක්ෂිතය. ඒ බව භරත මුනිවරයා දක්වා ඇත්තේ මෙසේය.

"නානාදෙශවෙශ භාෂාචාර්වාර්තඃ ඛ්‍යාපයතීති ප්‍රවෘත්තිඃ"

ඒ අනුව භරත මුනිවරයා සිටි අවධියේ භාරතයේ විවිධ ප්‍රදේශවලට අනන්‍ය ලක්‍ෂණ විද්‍යමාන වූ බව මෙම වර්ගීකරණයෙන් පැහැදිලි වේ. පසුකාලීනව රීතිවාදය හඳුන්වා දීම සඳහා උපස්ථම්භක වන්නේ ප්‍රාදේශීය වශයෙන් දක්නට තිබූ මෙම අනන්‍ය ලක්‍ෂණයන්ය. පංචාලී රීතිය හඳුන්වා දීමේ දී වාමනාචාර්යයන්ට භරත මුනිගේ ප්‍රකාශයේ ආභාසය ද ලැබෙන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය.

හර්ෂචරිතය රචනා කළ බාණභට්ටයන් ද ස්වකීය හර්ෂචරිතයෙහි ආදියෙහි ශ්ලෝක කිහිපයකින් පූර්ව කවියන් පිළිබඳ වර්ණනා කෙරේ. එහි දී එක් ශ්ලෝකයකින් කාව්‍ය ශෛලීන්ගේ ලක්‍ෂණ දක්වා තිබේ. ඒ මසේය.

"ශ්ලෙෂප්‍රායමුදීච්‍යෙෂු - ප්‍රතිච්‍යෙෂ්වර්ථමාත්‍රකම්,

උත්ප්‍රෙක්‍ෂා දාක්ෂිණාත්‍යෙෂු - ගෞඩෙෂ්වක්‍ෂරඩම්බරඃ"[3]

ශ්ලේෂ බොහෝ ලෙස යෙදීම උදීච්‍ය ශෛලියෙහි ද, අර්ථය ප්‍රධාන කොට ගැනීම ප්‍රතීච්‍ය විෂයෙහි ද, උත්ප්‍රේක්‍ෂාව යෙදීම දාක්ෂිණාත්‍ය ශෛලිය විෂයෙහි ද, අක්‍ෂර බාහුල්‍යය ගෞඩ ශෛලිය විෂයෙහි ද වේ. මෙම ලක්‍ෂණ සහිත ශෛලීන් එකම කාව්‍යයක් තුළ යෙදේ නම් එවැනි කාව්‍ය දුර්ලභ වන බව ඔහු පවසයි. බාණගේ මතය වන්නේ මෙම ශෛලීන් සතර එකම කාව්‍යයක දක්නට ලැබේ නම් එම කාව්‍ය උසස් ගණයේ කාව්‍යයක් බවයි. භරත මුනිවරයාගෙන් පසු රීතීන් පිළිබඳ මෙවැනි සංකල්පයක් දැක්වූයේ බාණය.

භාමහගේ කාව්‍යාලංකාරයෙහි රීතීන් පිළිබඳ තොරතුරු සඳහන් වන්නේ ඉන්පසුවය. භරත මුනිවරයා සහ බාණ සඳහන් කළ ශෛලීන් අතරින් ඒ වන විට ඉතා ප්‍රසිද්ධ ව පැවතියේ දාක්ෂිණාත්‍ය සහ ගෞඩ යන ශෛලීන් දෙකයි. සෙසු ශෛලීන් ක්‍රියාත්මක වුව ද එතරම් ජනප්‍රිය වී තිබූ බවක් නොපෙනේ.

උක්ත ශෛලීන් දෙක අතරිනුත් ප්‍රධාන වූයේ දාක්ෂිණාත්‍ය හෙවත් වෛදර්භී රීතියයි. විදර්භ දේශය මුල් අවධියේ පටන්ම කලාත්මක සහ ලලිතමය ප්‍රවෘත්තීන්ට ඉතා ප්‍රසිද්ධ බව නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සඳහන් වේ.

බාණ සඳහන් කරන පරිදි දාක්ෂිණාත්‍ය රීතිය උත්ප්‍රේක්ෂාවට ප්‍රධාන තැනක් දී තිබුන ද, භාමහගේ අවධිය වන විට මෙම රීතිය සියලු අංගයන්ගෙන් සම්පූර්ණ වීය. ගෞඩී ශෛලිය අනුප්‍රාසයටත් දීර්ඝ සමාසයටත් මුල් තැන දෙමින් එලෙසින්ම ක්‍රියාත්මක වීය. වෛදර්භී සහ ගෞඩ රීතීන් හොඳය නරකය යැයි වර්ගීකරණය කිරීමට අනවශ්‍ය බව දක්වන භාමහ ප්‍රසාදාදි කාව්‍ය ගුණ සහිත දීර්ඝ සමාස සහ කර්කශ අනුප්‍රාසාදිය රහිත වූ මෙම රීතිය කණට මිහිරි වූ පමණකින් ප්‍රයෝජනයක් නැති බවත් වක්‍රෝත්ති රහිත වූ සහ කණ පිනවන ගීතයක් බඳු වූ එවැනි ශෛලියකට වඩා අලංකාර යුක්ත, අග්‍රාම්‍ය, අර්ථසංගත, ලොකශාස්ත්‍රසම්මත, නිරවුල් ගෞඩී රීතිය ප්‍රශස්ත වන බව පෙන්වා දෙයි.

<u>ගුණ සංකල්පය</u>

රීති සංකල්පය හා ගුණ සංකල්පය අතර සම්බන්ධයක් පසුකාලීනව හඳුනා ගත්ත ද භාමහ රීතිය හා ගුණය අතර සම්බන්ධයක් ප්‍රකට නොකෙරේ. ඔහු වෛදර්භී රීතිය ගැන කරුණු දක්වද්දී කෝමලත්ව, ප්‍රසන්නත්ව, ශ්‍රැතිපේශලත්ව යනාදී ගුණ එම රීතියෙහි විද්‍යමාන බව දක්වයි. මෙම ගුණයන් කාව්‍යයෙහි අත්‍යවශයෙන් ම ඇතුළත් විය යුතු අංගයක් මෙන් ම එම කාව්‍යයම යහපත් කාව්‍යක් වන බව දක්වයි. කෙසේ වුවද මෙම රීති වර්ගීකරණයට භාමහ විරුද්ධ වූ බව පෙනේ. භාමහ ගුණ විභාගය පිළිබඳ තොරතුරු දක්වනු ලබන්නේ කාව්‍යාලංකාර දෙවන පරිච්ඡේදයේ දීය. ඒ බව දක්වමින් ඉදිරිපත් කර ඇති ශ්ලෝකය මෙසේය.

" ගෞඩීයමිදමෙතත්තු - වෛදර්භමිති කිංපෘථක්

ගතානුගතිකන්‍යායාත් - නානාඛ්‍යෙය මමෙධසාම් "[4]

අර්ථයෙන් අනතිපෝෂිත, වක්‍රෝක්ති රහිත ව හුදෙක් ප්‍රසාද, යථාර්ථ ප්‍රකාශනය, කෝමලත්ව හා ශ්‍රැතිපේශලත්ව ගුණයන්හි අලංකාර වුයේ වෛදර්භි රීතිය බව පිළිගැනේ. මෙම ගුණයන් අධිකව යොදා ගැනීම ද වෛදර්භී රීතිය නීරස වීමට හේතුවක් වන බව භාමහ පෙන්වා දේ. උක්ත ශ්‍රැති පේශලත්ව ආදි ගුණයන් කාව්‍යයක ඇතුළත් විය යුතු ගුණ ලෙස දක්වයි නම් එම ගුණයන් ගෙන් යුතු කාව්‍යය ද ශ්‍රවණ මාත්‍රයෙන් පසු අමතක වන ගීතයක් වැනි යැයි භාමහගේ මතයයි. අලංකාරයන් අධිකව යෙදීම, අර්ථය නිරවුල් නොවීම, අර්ථය හීන වීම, නිරර්ථක බව, ශබ්ද බාහුල්‍යය යන ලක්ෂණයන් නිසා ගෞඩී රීතිය තත්කාලීන කවියන් අතර ප්‍රිය නොවීමට බලපෑ බව භාමහගේ රීති විමර්ශනයෙන් අවබෝධ කර ගත හැකිය.

භාමහගෙන් අනතුරුව රීති සහ ගුණ සංකල්පය පිළිබඳව විචාරයක් ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ දණ්ඩීන්ගේ කාව්‍යාදර්ශයෙනි. ඔහු රීතිය හැඳින්වීම සඳහා භාවිත කළේ "මාර්ග" යන පදයයි. දණ්ඩීන් ඒ පිළිබඳව සඳහන් කරන්නේ මෙසේය.

"අද්ත්‍යනෙකො ගිරාං මාර්ගඃ - සූක්ෂ්මභෙදඃ පරස්පරම්

තත්‍ර වෛදර්භගෞඩීයො - වර්ණ්‍යාතෙ ප්‍රස්ඵුටාන්තරෞ"[5]

වාඞ්මාර්ග විවිධය. ඒවා අතර පවත්නා ප්‍රභේද සියුම්ය. එම මාර්ග අතර ප්‍රසිද්ධ වෛදර්භී සහ ගෞඩී මාර්ග දෙක පිළිබඳ විස්තරයක් කරමි යැයි එයින් ප්‍රකාශ කෙරේ. මෙම මාර්ග අතරෙහි විශාල වෙනසක් දැකිය හැක්කේ වෛදර්භී සහ ගෞඩී මාර්ග අතරයි. වෛදර්භී මාර්ගයෙහි ප්‍රාණය නම් ශ්ලේෂ ආදි දස ගුණයි. ගෞඩී මාර්ගය මෙයට වෙනස් ලක්ෂණවලින් සමන්විත වේ.

"ශ්ලේෂඃ ප්‍රසාදඃ සමතා මාධූර්යං සුකුමාරතා

අර්ථව්‍යක්තිමුදාරත්ව මොජඃ කාන්ති සමාධපඃ

ඉති වෛදර්භමාරගය ප්‍රාණා දශගුණඃ ස්මෘතඃ

එෂඃ විපර්යායඃ ප්‍රායො ලක්ෂ්‍යතෙ ගෞඩවර්ත්මනි"[6]

දණ්ඩී ආචාර්යවරයා දක්වන පරිදි වෛදර්භී රීතියේ ප්‍රාණය වන්නේ දශප්‍රාණයමයි. දණ්ඩී ආචාර්යවරයා අලංකාර සම්ප්‍රදායට අයත් ආචාර්යවරයෙක් බව පැහැදිලිය. භාමහටත් වඩා අලංකාර වාදය පිළිගත් ගුරුකුලයට පක්ෂපාතී වන දණ්ඩීන් ගුණ දහයක් හඳුන්වා දී කාව්‍ය මාර්ගයක් බෙදා දක්වන්නට අලංකාරයන් ද සහය කර ගනී. මෙහි දී විශේෂයෙන් දක්විය යුත්තේ භාමහ වෛදර්භී රීතියට අදාළ ගුණ තුනක් පමණක් දැක්වීමය. දණ්ඩීන් ගුණ සංකල්පයේ දී භාමහට වඩා බොහෝ දුර ගොස් ඇති බව පෙනේ.

දණ්ඩීන් ගෞඩී මාර්ගය පිළිබඳව ද තොරතුරු ඉදිරිපත් කරයි. දණ්ඩීන්ට අනුව අනුප්‍රාසය ගෞඩී මාර්ගයෙහි ස්වභාවයෙන්ම අන්තර්ගත විය යුතුය. ගෞඩී රීතියේ ලක්ෂණ ලෙස යෙදුනේ ශබ්දාලංකාර පමණක් යැයි කිව නොහැකිය. අර්ථව්‍යක්ති, ඖදාර්ය හා සමාධී යන ගුණයන් වෛදර්භී රීතියෙහි මෙන්ම ගෞඩී රීතියෙහි ද සාධාරණව යෙදිය යුතු බව ඔහු දක්වන්නේ එම ගුණයන් කාව්‍යයෙහි අනිවාර්යයෙන්ම යෙදිය යුතු බව ද ප්‍රකාශ කරමිනි.

දණ්ඩීන්ගෙන් අනතුරුව විචාරවාදය නවමු මගකට යොමු කළ වාමනයෝ ප්‍රථම වරට කාව්‍ය ශෛලිය සඳහා රීති යන්න භාවිත කළහ. ඒ බව දැක්වෙන්නේ ඔහු විසින් රචනා කරන ලද කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර වෘත්තියෙහිය. එහි දී ඔහු ගුණ සහ රීති අතර සම්බන්ධය මැනවින් පහදා දෙයි. භරත මුනිවරයා සහ දණ්ඩ්‍යාචාර්යවරයා දක්වන ලද දශගුණ අර්ථ සහ ශබ්ද යනුවෙන් ද්විප්‍රභේද කොට එම ගුණයන් රීතියට සම්බන්ධ වන අයුරු දැක්වූයේ වාමනාචාර්යයන්ය. රීතියේ ලක්‍ෂණ, රීති පරිභාෂා සහ රීතීන් අතර ඇති වෙනස්කම් පිළිබඳ ඔහු සාකච්ඡා කරයි.

"විශිෂ්ටා පදරචනා රීතිඃ විශෙෂො ගුණාත්මාච"[7]

මෙම විග්‍රහයෙන් ඔහු අපේක්‍ෂා කරනුයේ රචනයේ ගුණයුක්තභාවයයි. ගුණයුක්තභාවය නම් කාව්‍යය අලංකාර කරන අර්ථ ශබ්ද ගුණයන්ගෙන් සුපෝෂිත සුන්දර පද යෝජනයයි. එයම රීති යනුවෙන් හැඳින්වේ. උක්ත විග්‍රහය අනුව කාව්‍යාත්මය වූ පද රචනා හෙවත් රීතිය ගුණ ආත්ම කොට ඇත්තකි. හෙවත් ගුණවලින් නිරිමිත වූවකි. එහෙයින් අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් ප්‍රතිබද්ධ වූ එය එකිනෙකින් වෙන් කළ නොහැක්කේය . වෙන් වූ කල්හි දෙවගෙහි ම විද්‍යමානාර්ථයක් නැත්තේය. මෙසේ රීතියේ ස්වභාවය ගුණවල ඒකරාශිභූත භාවයෙන් මතුවන විශිෂ්යතාව වශයෙන් මුලින් ම නිවැරදිව වටහා ගන්නා ලද්දේ වාමානාචාර්යයන් විසිනි.[8] වාමනගේ රීති සංකල්පය කාව්‍ය විචාරයෙහිලා වාඩාත්

ආකෘතිකමය ලක්ෂණ දරන යාන්ත්‍රික ස්වරූපයේ වුවත් ද ගුණ පිළිබඳ ඔහුගේ ඉගැන්වීම අතිශයින් වැදගත් වන්නේ ඔහු ගුණ අලංකාරයර්න්තරය මනාව විග්‍රහයට ලක් කරන ලද බැවිනි. මෙම කරුණු සාකල්‍යයෙන් සලකා බලන විට පැහැදිලි වන්නේ භරත ඉදිරිපත් කළ ගුණ සංකල්පය හුදෙක් එක් කාව්‍යාංගයක් පමණක් වූ බවත් දණ්ඩීන්ගේ ගුණ සංකල්පය පොදුවේ අලංකාරයෙහි ලා ඇතුළත් වුව ද රීතිය තීරණය කිරීමේ නිත්‍ය සාධකය බවට පත් වන බවත් අලංකාර මෙන් නොව කාව්‍යයේ නිත්‍යාංගයක් බවට පත් වන බවත්ය.

භරතමුනි ස්වකීය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ දහසය වන පරිච්ඡේදයේ 95-112 ශ්ලෝකයන්හීදි ගුණ දහයක් ඉදිරිපත් කරයි.

"ශ්ලේෂ් ප්‍රසාද සමතා සමාධි මාධුර්‍යමෞඃපදසෞකුමාර්‍යම්

අර්ථස්‍ය ච ව්‍යත්තිරුදාරතා ද කාන්තිඃ ද කාව්‍යස්‍ය ගුණා දශෛතෙ"[9]

- ශ්ලේෂ - නොයෙක් අර්ථ අපේක්ෂිත අර්ථය සඳහා සංයෝග කිරීම.
- ප්‍රසාද - සරල පද හා යෙදුම් භාවිතය.
- සමතා - අලංකාරව හා ගුණ එකට ගැළපීමෙන් සමතාව ඇති කිරීම
- සමාධි - අලංකාර ආදියෙන් අර්ථය ඒකාග්‍ර කිරීමයි.
- මාධුර්‍ය - කාව්‍යයක් නැවත නැවත යෙදීමෙන් ශ්‍රාවකයා වෙහෙසට පත් නොවීම.
- ඕජස් - ගුණාත්මක බවින්, හීන හා පහත් පද භාවිතයෙන්, ශබ්දාර්ථ සම්පත්තියෙන්, උපරිම අවබෝධයක් ලබා දීම.
- පදසෞකුමාර්‍ය - උච්ඡාරණ පහසුව ඇති පද යෙදීම.
- අර්ථව්‍යක්ති - ලෝකප්‍රවෘත්තියට අනුකූල වූ අර්ථ ගම්‍ය කිරීම.
- උදාරත්ව - විශ්මය ජනිත කරන සුවිශේෂී අර්ථ දෙන ලලිතවත් පද සංයෝගය.
- කාන්ති -ශබ්දාර්ථ රසයෙන් යුත් රචනය.

භරතමුනි විසින් මෙසේ දක්වනු ලැබූ ගුණ දහය නිරවුල් අර්ථකථන සහිත ඒවා නොවේ. එහි ලා භරතයන්ගේ ඉගැන්වීම ප්‍රාමාණික නොවූ හෙයින් පශ්චාත්කාලීන විචාරකයින් විසින් ඒවාට අර්ථ කථන සැපයීමට ගොස් තව දුරටත් අවුල් කරගෙන තිබේ. අභිනවගුප්ත ස්වකීය අභිනවභාරතීයේදී වාමනගේ ගුණ විභාග පිළිබඳ අදහස් ඉදිරිපත් කර ඇති බව එස්. කේ. දේ. වැනි විචාරකයන් පෙන්වා දී ඇති බව හේමපාල විජේවර්ධන මහතා පවසයි.[10] කීත් මහතා දක්වන පරිදි මෙම උක්ත ගුණ දහය වෛදර්භී රීතියෙහි යෙදී ඇත.[11]

උක්ත ගුණයන් සමස්තයක් ලෙස සලකා බැලූ කල්හි ශ්ලේෂ, ප්‍රසාද, සමතා හා ඕජස් ශබ්ද ගුණ ලෙසත් කාන්ති, සමාධි යන ගුණයන් අර්ථ ගුණ ලෙසත් අර්ථව්‍යක්ති දෙකටම අයත් වූවක් ලෙසත් හඳුනාගත හැකිය. මාධූර්‍යය, සෞකුමාර්‍ය, උදාරත්ව යන ගුණයන්ගේ ශබ්ද සහ අර්ථ යනුවෙන් ප්‍රභේද දෙකක් හඳුනාගත හැකිය.

මෙසේ භරත, දණ්ඩී, වාමන යන විචාරකයන්ගේ දශවිධ කාව්‍ය ගුණය නාමිකව සමානත්වයක් උසුලයි. වාමනගේ ගුණ පිළිබඳ අර්ථකථනය පූර්වතර අනෙක් දෙදෙනාටම වඩා විශේෂ වූවක් වන අතර ගුණ

විභාගයේ දීද ඔහු නවතම මගක් ගෙන ඇත. වාමන අනෙක් ආචාර්යවරු මෙන් නොව ගුණ පද්ධති දෙකක් විස්තර කර දක්වයි. ශබ්දාර්ථයන්ගේ මනා සංයෝගය කාව්‍යයෙහි ලා අත්‍යන්තයෙන් වැදගත් බව සෑම කාව්‍ය විචාරකයෙකුම පෙන්වූවා සේම සියල්ලෝම පදයක එබඳු ශක්තිද්වයක් ඇති බව පිළිගත්හ. අලංකාරයෙන් ශබ්දාලංකාර හා අර්ථාලංකාර යනුවෙන් ද්විවිධ කොට දැක්වීමෙන් හා ව්‍යාකරනයේ දී පවා අභිධා හා ලක්‍ෂණා යනුවෙන් ශක්තිද්වයක් පිළිබඳව සාකච්ඡා කර තිබීමෙන් ඒ පැහැදිලි වේ. එකී න්‍යායෙහි පිහිටෙන්ම වාමන ගුණ ද පද්ධති දෙකකට බෙදමින් එක් එක් පද්ධතියකට ගුණ දහය බැගින් ඇතුළත් කරමින් ශබ්ද ගුණ දහයක් හා අර්ථ ගුණ දහයක් ඉදිරිපත් කළේය. ඒ වාමනයන්ගේ පණ්ඩිතමානී ලක්‍ෂණයකි.[12] වාමනයන්ගේ වචනයන්ගෙන්ම දක්වන්නේ නම් ඒ සඳහා වාච්‍ය හා වාචක භේදය මුල් වී තිබේ. ශබ්ද ගුණය වාචිකද්වාරයෙන් ද අර්ථ ගුණය වාච්‍යද්වාරයෙන් ද දිස් වේ. (ශබ්දාර්ථගුණානාං වාච්‍යවාචකද්වාරෙණ භෙදං දර්ශයති.) සිතුවම් විචාරයේ ද දක්‍ෂයෙකු වූ වාමන චිත්‍රයේ මූලික කටුසටහන කාව්‍යයේ ශබ්ද අර්ථ දෙකට ද එනම් කාව්‍යයේ ශරීරයට ද වර්ණ සංයෝජනය ගුණ හා අලංකාර දෙකට ද එනම් කාව්‍යයේ ආත්මයට ද සම්බන්ධ කරයි.[13] ඔහු ශබ්ද හා අර්ථ ගුණ එකිනෙකට අනුරූප වන අයුරින් ඉදිරිපත් කරයි. ශ්ලේෂ ගුණය යැයි කී කල්හි එහි අර්ථ ශ්ලේෂයක් හා ශබ්ද ශ්ලේෂයක් අන්තර්ගත වේ. මෙබඳු ද්විවිධ ඉදිරිපත් කරන එකම ආලංකාරිකයා වාමනය. ඔහුගෙන් පසුව රීතිවාදයේ ද දියුණුවක් දක්නට නොලැබෙන බැවින් මෙම ගුණ සංකල්පයෙහි ද ඉන් ඔබ්බෙහි වූ වර්ධනයක් හෝ භාවිතයක් දක්නට ලැබෙන්නේ නැත.

වාමනගේ ශබ්ද ගුණ පිළිබඳ විස්තර කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර වෘත්තියේ ෂෂෂ.ෂ.4-25 යන සූත්‍රවලින් ඔහු ඉදිරිපත් කර තිබේ. ඔහුගේ ගුණ ඉදිරිපත් කිරීමේ ක්‍රමය අනෙක් දෙදෙනාටම වඩා වෙනස්ය.

"ඔජඃප්‍රසාදශ්ලෙෂසමතාසමාධිමාධූර්යසෞකුමායෞදාරතාර්ථව්‍යක්තිකාන්තයො බන්ධගුණාඃ"[14]

- ඔජඃ - බන්ධනයේ ගාඪ බව, ශබ්ද සංඝටනයේ සමාබද්ධ බව(ගාඪබන්ධනත්වමොජඃ)
- ප්‍රසාද - බන්ධනයේ ලිහිල් බව (ශෛථිල්‍යං ප්‍රසාදඃ)
- ශ්ලෙෂ - ශබ්දයෙහි සිලිටි බව (සෘණත්වං ශ්ලෙෂඃ)
- සමතා - මාර්ගයෙහි තවත් කාව්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමෙහි සම බව, කිසියම් රචනා මාර්ගයක් ආරම්භ කොට එය අවසානය දක්වා පවත්වා ගැනීම.(මාර්ගභොදාඃ සමතා)
- සමාධි - දීර්ඝාක්‍ෂර හෝ ලඝ්වාක්‍ෂර හෝ නැතහොත් සුකුමාල හෝ විචිත්‍ර මාර්ග යෙදීමෙන් සමතුලිත වීම.(ආරොහාවරොහක්‍රමඃ සමාධිඃ)
- මාධූර්ය - දීර්ඝ සමාසවලින් තොර වූ වෙන් වෙන් වූ පද ඇති බව(පෘථක්පදත්වං මාධූයර්‍යං)
- සෞකුමාය්‍ය - බන්ධනය රළු සංයෝගයන්ගෙන් තොර වීම.(අජරඨත්වං සෞකුමාය්‍යං)
- උදාරතා - විශාලත්වය හෙවත් විකටත්වය (විකටත්වමුදාරතා) එනම් පදයන් නටන්නේ මෙන් සිටීම හෙවත් ලීලෝපේත බවින් යුතු වීම.(ලීලායමානමිත්‍යර්ථඃ)
- අර්ථව්‍යක්ති - පදයන්ගේ අර්ථය වහා ලබාදීමේ ස්වභාවය(අර්ථව්‍යක්තිහෙතුත්වමර්ථව්‍යක්ති)

- කාන්ති - බන්ධනයෙහි උජ්වලිත (ඖජ්ජල්‍යං කාන්තිඃ)

මෙසේ ගුණ දහයක් ඉදිරිපත් කරන වාමන තමන් ගුණ සංකල්පය ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ගත් අමුතු ම මග නිසා දෝ මෙම ගුණයන් පිළිබඳව ජනයා භ්‍රාන්ත නොවිය යුතු බවත් ඒවා තිර ලෙසම පවතින බවත් ප්‍රකාශ කරයි. එසේ වුව ද ඔහුගේ ගුණ පිළිබඳ විග්‍රහය එකහෙලා පිළිගත නොහැකිය. අනතුරුව ඉහතින් දක්වන ලද ගුණ දශයම අර්ථ ගුණ වශයෙන් දක්වන්නේ අර්ථයට ගැළපෙන අයුරින් විග්‍රහ කරමිනි.

- ඔජඃ - අර්ථයේ ගර්වය ඕජෝ ගුණයයි.
- ප්‍රසාද - අර්ථයෙ විමල ගුණය කාව්‍ය ප්‍රයෝජනය සඳහා පමණක් යෙදීම.
- ශ්ලෙෂ - චතුරවක්‍ර භාෂණයන්ගේ මාර්ගයෙන් අර්ථයෙන් අර්ථයෙහි මටසිලිටි බව දැක්වීම.
- සමතා - අදහස්වල යථාක්‍රමය නොබිඳීම හා අදහස් පැහැදිලිව වැටහෙන සුලු බව.
- සමාධි - අර්ථය මනාව අවබෝධ කරගැනීම සඳහා වූ චිත්ත සමාධියට හේතු වන බව.
- මාධූර්ය - කීමෙහි විසිතුරු බව.
- සෞකුමාර්‍ය්‍ය - අදහස් නොගැටීම නිසා ඇති වන නොරළු බව.
- උදාරතා - ග්‍රාම්‍යත්වයෙන් තොරවීම.
- අර්ථව්‍යක්ති - වස්තු ස්වභාවයෙහි පැහැදිලි බව.
- කාන්ති - පැහැදිලිව රස ජනනය වීම නිසා අර්ථයෙහි දීප්තිමත් බව.

උක්ත විග්‍රහයට අනුව වාමනයන්ගේ ගුණ සංකල්පය කෙබඳු ස්ථානයක පිහිටන්නේ දැයි පැහැදිලිවේ. මෙම අර්ථ ගුණ තව දුරටත් විග්‍රහ කරන ඒ.පී.මිශ්‍ර ඒවා පුළුල් අර්ථයක පැතිර පවතින බවත් එහිදී සියලු රස කාන්ති ගුණයෙහිත් සියලු ඡායා අර්ථ සමාධි ගුණයෙහිත් උක්තිවෛචිත්‍ර්‍යයන් මාධුර්‍ය්‍ය ගුණයෙහිත් අන්තර්ගත වන බව පෙන්වා දේ.[15]

සමස්තයක් වශයෙන් ගෙන සලකා බැලීමේදී මොවුන් තිදෙනාගේ ගුණ පිළිබඳ ඇතැම් සමානකම් දක්නට ලැබුණ ද අර්ථකථනයන් සාකල්‍යයෙන්ම සමාන වී ඇති බවක් පෙනෙන්නට නැත. ශ්ලේෂ ගුණයේදී දණ්ඩීන් අල්පප්‍රාණාක්ෂර බහුලව තිබිය යුතු බව ප්‍රකාශ කරන අතර භාමහගේ හා වාමනගේ ශබ්ද ගුණ ශ්ලේෂය ඒ හා තරමක සමානකමක් උසුලන නමුත් ඔහුගේ අර්ථ ගුණ ශ්ලේෂ වක්‍රභාෂණය අභිමතය. එය ක්‍රම(ක්‍රියා සන්තතිය) කෞටිල්‍ය (සමත්කම) අනුල්බණත්වය (අනූන-අනධික බව), උප්පත්තිය(සංගතිය) යන ප්‍රයෝගවලින් සිදු වේ. එහිදී එය "සටනා" නමින් විවරණය කෙරේ. මෙම සටනා යන්න වාමන, ක්‍රම ලෙස විස්තර කරයි. එය ශ්ලේෂය සම්බන්ධයෙන් වාමනගේ ස්වාධීන අදහසකි. ප්‍රසාද ගුණයෙහි සමානත්වයක් දෙදෙනාම දක්වන්නේ නමුදු ඕජස් හා එක්ව යෙදුනු කල්හි ප්‍රසාදය ගුණයක් වන බව වාමනයෝ පෙන්වා දෙති. එමෙන්ම එය භරතයන්ගේ සමතා ගුණය සමඟ ද කිසියම් සම්බන්ධයක් දක්වන බව පෙනේ. සාමාන්‍යයෙන් ප්‍රසාද ගුණයේ අදහස ඉතිහාසය පුරා නොවෙනස්ව පැවතී ඇත. සමතාව සම්බන්ධයෙන් පූර්වකාලීන ආචාර්යවරයන් දෙදෙනාගේ මත එකිනෙක සමපාත වේ. ඔවුහූ ආකෘතිකමය ලක්ෂණයන්ගේ ඵලයක් සේ විස්තර කරති. එසේ වුව ද

වාමන අර්ථ සමතාවේ දී අදහස් පැහැදිලිව වැටහෙන සුලු බව යනුවෙන් කාව්‍ය අභ්‍යන්තරයට සම්බන්ධ කරයි. සෞකුමාර්‍ය ගුණය කෝමලත්වය ස්වභාව කොට ගන්නා බව තිදෙනාගේම මතයයි. තිදෙනා කල්‍යාණයෙන්ම සමාන ලෙස අර්ථ දක්වා ඇති එකම ගුණය ලෙස ඍජුවම සඳහන් කළ හැක්කේ සෞකුමාර්‍යයයි. මාධූර්ය හා කාන්ති ගුණයන් සම්බන්ධයෙන් තිදෙනා එකිනෙකට වෙනස් අදහස් ඉදිරිපත් කර තිබේ. මාධූර්ය ගුණයේ දී දණ්ඩීණ් රසය බලාපොරොත්තු වේ. ශෘංගාරාදි රස පෝෂණයෙහි ලා සමත් ශබ්දාර්ථ සුසංයෝගය මාධූර්ය නම් වන බව ඔහු කීය. මෙය මාර්ග දෙකටම පොදු වූ බව දණ්ඩීණ් අග්‍රාම්‍යතා නමින් දෝෂයක් දක්වා තිබීමෙන් පෙනේ. භරත රසය හා සම්බන්ධ කෙරෙන්නේ උදාරත්ව ගුණයයි. ශෘංගාර, අද්භූතාදි රස සමාහිත බව උදාරත්ව නමැයි භරතයෝ ප්‍රකාශ කළහ. වාමන ශබ්ද ගුණ උදාරත්වයේ දී ලලිතවත් බව උදාරත්ව ලක්ෂණය ලෙස කරන විවරණය ද දණ්ඩීණ්ගේ විවරණය හා සමාන වේ. වාමනගේ අර්ථ ගුණ උදාරත්වය ද දණ්ඩීන්ගේ අග්‍රාම්‍යතා මාධූර්යයි. වාමන අර්ථ ගුණ කාන්තිය, රසය හා සම්බන්ධ කරති. ඉන් පෙනෙන්නේ ගුණවලට රසය දනවීමෙහි ශක්තිය ඇති බව වාමනයන් පිළිගත් බවයි.[16] එය රසය අලංකාරයක් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමට වඩා දියුණු ලක්ෂණයකි. එය සෑම කාව්‍යයකම නිත්‍යයෙන් ඇතුළත් විය යුතු අතර වෛදර්භී රීතියේ දී අනිවාර්‍යය ලෙසම අපේක්ෂිතය. ඇතමෙක් "දීප්ත රසත්වං කාන්ති" යන්න අරුත් දක්වමින් ඉන් ව්‍යංගයක් ජනිත වන බවත් එහෙයින් එය කාව්‍ය පරමාර්ථය හා සම්බන්ධ වන බවත් දක්වති. ඕජෝ ගුණය හා සම්බන්ධ අදහස් තරමක විෂම ස්වරූපයක් ගනී. දණ්ඩීණ්ට අනුව මෙය ගද්‍යයේ ප්‍රාණයයි. (ඕජස්සමාසභූයස්ත්වමෙතද්ගද්‍යස්‍යජීවිතම්) භරත, දණ්ඩීණ් දෙදෙනාගේ සමාධි ගුණය සමානත්වයක් භජනය කරයි. වාමන එහිලා ඉදිරිපත් කරන්නේ අවුල් සහගත, නොපැහැදිලි අර්ථකථනයකි. ඒ කෙසේ වුවද සමස්තයක් වශයෙන් ගන්නා කල්හි භරතයන්ගේ සම්පූර්ණ ගුණ විභාගයම තරමක නොපැහැදිලි බවක් උසුලන බවත් දණ්ඩීන් හා වාමනයන්ගේ ගුණ විභාගයේ දී වුව ද ඇතැම් තැනක ගැටළු පැන නගින බවත් පෙනේ. දණ්ඩීන් ඇතැම් ගුණ අලංකාරයන්හි ද අන්තර්ගත කරන බව රාඝවන් පවසයි.[17]

ඓතිහාසික කාව්‍ය විචාරය පිළිබඳ පොදුවේ සලකා බලන විට අලංකාර යන්න අර්ථ දෙකක යෙදී තිබේ. කාව්‍යයේ බාහිර අලංකරණ හෝ කාව්‍යයේ සියලු අලංකරණ, පශ්චාත්කාලීන අලංකාර ලෙස හඳුන්වන කාව්‍යයට අදාළ බාහිර ලක්‍ෂණ යනු ඒ අර්ථද්වයයි.

විචාර සිද්ධාන්තවල ආරම්භයේ පටන් අලංකාර යන්න භාවිත කෙරී ඇති බව භරතයන්ගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ ද අලංකාර සතරක් දක්වා තිබීමෙන් පෙනේ. භාමහ සහ දණ්ඩීන්ද අලංකාර රැසක් දක්වා ඇත. ඒවා ශබ්ද සහ අර්ථ යනුවෙන් වර්ගීකරණය කර තිබේ. ඒ කිසිවෙක් ගුණ සහ අලංකාර අතර වෙනස පෙන්වීමට උත්සුක වී නැත. භාමහ ප්‍රබන්ධ විෂයයෙහි ගුණයක් වූ භාවිකත්ව ගුණය (භාවිකත්වමිති ප්‍රාහුඃ ප්‍රබන්ධවිෂයඃ ගුණඃ) තෙවන පරිච්ඡේදයේ අලංකාර විස්තරය අවසානයේ දක්වා ඇතත් කිසි තැනක දී ගුණ අලංකාර ලෙස දැක්වීමට උත්සුක වූ බවක් නොපෙනේ. ගුණ සහ අලංකාර අතර වෙනස මුලින්ම පෙනෙන්නේ දණ්ඩීන්ගේ කාව්‍යාදර්ශයේය. දණ්ඩීන්ට අනුව ගුණ යනු කාව්‍යශරීරයේ ලක්‍ෂණයයි. එහි අසාධාරණ ධර්ම වන අතර ඒවා රීතිය තීරණය කරයි. අලංකාර යනු කාව්‍ය ශෝභාව ඇති කරන ධර්මයි. ඒවා සාධාරණ ධර්ම වේ.

“කාව්‍යශොභාකරාන් ධර්මානලංකාරාන් ප්‍රචක්‍ෂ්‍යතෙ

තෙ චාද්‍යාපි විකල්පන්තෙ කස්තාන් කාර්ත්ස්නෙ‍්‍යය වක්‍ෂති,

කශ්චින්මාර්ගාවිභාගාර්ථමුක්තඃ ප්‍රාගප්‍යලංක්‍රියාඃ

සාධාරණමලංකාරජාතමද්‍යප්‍රදර්ශ්‍යතෙ.”[18]

දණ්ඩීන් අලංකාර යන්න කාව්‍යශෝභාවට හේතු වන ධර්මතා ලෙස හඳුන්වා (කාව්‍යශොභායාඃ කර්තාරො ධර්මා ගුණාඃ) ඊට ගුණ, අලංකාර, රස, වෘත්ත්‍යංග, සන්ධ්‍යංග සහ ලක්‍ෂණාදි සියල්ල ඇතුළත් කරයි. ඒ අනුව ඔහුගේ අලංකාර නිර්වචනය පෘථුල අර්ථයක් ඔස්සේ පැතිර පවතින බව පෙනේ. වී.රාඝවන් දණ්ඩීන්ගේ ගුණ සහ අලංකාර විග්‍රහය කරුණු සතරක් යටතේ සංග්‍රහ කරයි.[19]

- ගුණ සහ අලංකාර කාව්‍ය ශශරීරය ශෝභාමත් කරන හෙයින් එකිනෙකට සමාන වේ.
- කාව්‍ය සරසන උපමා රූපක වැනි එක් අංගයකි.
- ගුණ යනු රීති විෂයයෙහි එන අසාධාරණ ලක්‍ෂණයන්ය. අසාධාරණ අලංකාරයයි.
- ගුණ සහ අලංකාර ඕනෑම රීතියක දක්නට ලැබෙන ලක්‍ෂණයන්ය. සාධාරණ අලංකාරයයි.

වාමනගේ ගුණාලංකාර විභාගය මෙයට වඩා සංකීර්ණ වේ. වාමන පෙන්වා දෙන පරිදි ගුණයෝ රීතිය හා අත්‍යන්තයෙන් බැඳුණාහු කාව්‍යයේ ආත්මය ඇසුරු කරන ලද්දාහුය. එය කාව්‍යයෙහි ආභ්‍යන්තරික ලක්‍ෂණයෙහි ලා අන්තරගෘහීතය. අලංකාර බාහිර ලක්‍ෂණයෝය. කාව්‍ය ශරීරය හා බැඳී පවත්නාහු කාව්‍යයෙහි ලා නිත්‍ය යෙදවුම්හු නොවෙත්. ගුණ, කාව්‍යයේ ශෝභාව දනවන අතර අලංකාර ඒවා උද්දීපනය කරයි. (තදතිශය හෙත්වස්ත්වලංකාරාඃ) එනම් ගුණ ශෝභහේතු වන අතර අලංකාර ශෝභාතිශයහෙතු වේ. ගුණයන්ගේ ඒ ඒ ගුණවලට වෙන වෙනම ලක්‍ෂණ ඇති නමුත් සමස්ත ඒකරාශී වීමෙන් කාව්‍යයේ ශෝභාව මතු වේ.[20] තරුණ වාචස්පති මෙය ප්‍රතික්‍ෂේප කරමින් මේ දෙකම ශෝභාතිශය හේතු යැයි සඳහන් කරන බව රාඝවන් පවසයි.[21] අලංකාර යන්න ද වාමන අර්ථවත් කරන්නේ විශේෂ ප්‍රස්තුතයක පිහිටාය. අලංකාර හුදෙක් කාව්‍ය සරසන ධර්මයක් පමණක් නොව එය සම්පූර්ණයෙන්ම කාව්‍යයේ සෞන්දර්යයි.(සෞන්දර්යමලංකාරාඃ) කාව්‍යයන්ගේ ස්වරූපය දැකගනු ලබන්නේ ද තත් සෞන්දර්යාත්මක වූ අලංකාරවලිනි. (කාව්‍යං ග්‍රාහ්‍යමලංකාරාත්) ඒ අලංකාර දෝෂ හානියෙන් ද ගුණ හා අලංකාර නිවේශනයෙන් ද සම්පාදනය කළ හැක්කේය.(සදොෂගුණාලංකාරහානාදානාභ්‍යාම්) දණ්ඩීන් මෙන්ම ඔහු ද අලංකාර යන්න අර්ථ දෙකකින් තම කෘතියේ දී භාවිත කර ඇති බව පැහැදිලිය.[22]

01.කාව්‍යයේ සෞන්දර්යය (කාව්‍යයේ ආනන්දමය ස්වරූපය අවධාරණීකෘතය.).

02.කාව්‍ය ශරීරය සරසන අලංකාර(මෙය පුරාණ ඇදුරන්ගේ මතයට සමාන වූවකි.).

මෙතෙක් භරත, භාමහ, දණ්ඩීන් සහ වාමන යන කාව්‍ය විචාරවාදීහු ගුණ සංකල්පය සම්බන්ධයෙන් ඉදිරිපත් කරන ලද කරුණු සාකච්ඡාවට පාත්‍ර කරන ලදී. භරතගෙන් ඇරඹුණු ගුණ විචාර මූලධර්ම වාමනගේ යුගය වන විට ඉතා වැදගත් කාව්‍ය විචාර මූලධර්ම දක්වා විකාශනය වූ අයුරු ඉන් පැහැදිලි වේ. භරත, දණ්ඩීන් සහ වාමන යන තිදෙන අදහස් ඉදිරිපත් කරන්නේ කාව්‍යාකෘතිය මත පිහිටාය. වාමන තමන් කාව්‍යාත්මය සොයාගත් බව ප්‍රකාශ කරන්නේ නමුත් ඔහු සොයාගෙන ඇත්තේ කාව්‍යකෘතියේ ආත්මයයි. එය ගුණ විශ්ලේෂණයේ දී ද්‍රව්‍ය විශ්ලේෂක දෘෂ්ටිකෝණයකින් කාව්‍ය ව්‍යවච්ඡේදනය කිරීමෙහි සහ ආකෘතිය වශයෙන් කාව්‍යයෙහි අගය

විමසීමෙහි නියත ප්‍රතිඵලයකි. එහෙයින් මොවුන් තිදෙනාම කාව්‍යාකෘතිය මත පිහිටා සිය ගුණ සංකල්පය විවරණය කරන බව පැහැදිලිය.

<u>ආන්තික සටහන්</u>

1. ධර්මකීර්ති,තලකිරියාගම,භාරතීය කාව්‍ය විචාරය.
2. Natyasastra, M.Ramakrishna's Edition, Oriental Institute, Baroda, 1934, xiii'22'
3. හර්ෂචරිත,1.7.
4. කාව්‍යාලංකාර,1.34.
5. කාව්‍යාදර්ශ,1.40.
6. -එම,1.42.
7. කාව්‍යාලංකාරසූත්‍රවෘත්ති,1.2.7.
8. Mishra A.P The contribution of Riti of the Excellence of poetic composition, Principles of literary Criticism in Sanskrit, R.C. Dwiwedi's Edition, Mortilal Banarsidass , Delhi, 1969, p 148.
9. Natyasastra, M.Ramakrishna's Edition, Vol. II Oriental Institute, Baroda, 1934, XVI.96
10. විජේවර්ධන, ජී.හේමපාල සංස්කෘත කාව්‍ය විචාර මූලධර්ම, සමීර ප්‍රකාශකයෝ, බත්තරමුල්ල, 2003. පිට 61.
11. කීත්, ඒ.බී.සංස්කෘත කාව්‍ය සාහිත්‍යය, රාජ්‍ය භාෂා දෙපාර්තමේන්තුව, කෝළඹ,1964 පිට 128.
12. -එම,පිට 129.

13'Panday,K.G.Seven priciples of Literary criticism,Priciples of literary criticism in Sanskrit,R.C. Dwiwedi's Edition, Mortilal Banarsidass , Delhi, 1969, p 12.

14. කාව්‍යාලංකාර සූත්‍රවෘත්ති, ආනන්ද කුලසූරිය සංස්ඃ සීමාසහිත ඇම්.ඩී.ගුණසේන සහ සමාගම කොළඹ,1966 ෂෂෂ.ෂ 4
15. Mishra A.P The contribution of Riti of the Excellence of poetic composition, Principles of literary Criticism in Sanskrit, R.C. Dwiwedi's Edition, Mortilal Banarsidass , Delhi, 1969, p 149.

16ග කීත්, ඒ.බී.සංස්කෘත කාව්‍ය සාහිත්‍යය, රාජ්‍ය භාෂා දෙපාර්තමේන්තුව, කෝළඹ,1964 පිට 129.

17.Raghawan,V,Bhoja's Srngara Prakasa,Vol I-part II,Karnatak pulishing house,Bombay,1975,p294.

18. කාව්‍යාදර්ශය, වැලිවිටියේ සොරත හා හල්තොට දෙවානන්ද සංස්ඃ, එස්.ගාඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ,2000,ෂෂ.ෂ.40.
19. Raghawan,V,Bhoja's Srngara Prakasa,Vol I-part II,Karnatak pulishing house,Bombay,1975,p301.

20. Mishra A.P The contribution of Riti of the Excellence of poetic composition, Principles of literary Criticism in Sanskrit, R.C. Dwiwedi's Edition, Mortilal Banarsidass , Delhi, 1969, p 147.
21. Raghawan,V,Bhoja's Srngara Prakasa,Vol I-part II,Karnatak pulishing house,Bombay,1975,p301-302.
22.Kane,P.V.Hitory of Sanskrit poetics, Pandurang Vaman Kane, Angre's Wadi Girgaon, Bobay, 1951, p 358.

සිංහල ගද්‍ය සාහිත්‍ය විෂයෙහි සංස්කෘත ගද්‍ය රීති හා ලක්‍ෂණයන්ගේ බලපෑම

උඹමැලේ විමලධම්ම හිමි

කාව්‍යය, ශ්‍රව්‍ය හා දෘශ්‍ය ලෙස දෙයාකාර ය. ඉන් ශ්‍රව්‍යය, ගද්‍ය හා පද්‍ය ලෙස ප්‍රභේද වේ. ගද් (භාෂණෙ) ධාතුවෙන් නිපන් අතීත කෘදන්ත පදයක් වන ගද්‍ය තුළින් කිවයුත්ත යන අරුත ප්‍රකාශිතයි. වෘත්ත ස්වභාවය හරනා ලද්දේ, ඡන්දසින් මුක්ත වූයේ ගද්‍යයි. එය, කවීන්ගේ කවිත්වය මැනීමට ප්‍රාමාණික උරගල සේ දැක්වීම ස්ඵුට වන්නේ සංස්කෘත ගද්‍ය සාහිත්‍යය සංඛ්‍යාත්මකව අල්පවීම නිසාවෙනි. විද්‍යමාන ගද්‍ය කෘතීන’තර දශකුමාර චරිතය, කාදම්බරිය, ශ්‍රී හර්ෂ චරිතය හා වාසවදත්තා මුඛ්‍ය වේ.

සිංහල භාෂාවට සංස්කෘත ඡායාව මුලින් ම ලැබී ඇත්තේ සෙල්ලිපි ඇසුරෙනි. වෙලේගල සෙල්ලිපිය එහි ලා නිදසුනකි[1]. ස්වස්ති, සිද්ධම් වැනි වචනයක් හෝ වචන කිහිපයකින් එය නිම වුව ද ධම්පියා අටුවා ගැටපදයේ සෑම පිටුවක් පාසා ම ධර්මපදය, සංවර්ණනා වැනි සංස්කෘත වචන ස්වල්පයක් දක්නට ලැබීමෙන්[1]පොළොන්නරු සමය වන විට සංස්කෘත භාෂා භාවිතය වෘද්ධ වී ඇති සෙයකි. සන්න, පරිකථා, ආඛ්‍යාන ඔස්සේ වැඩී, සිංහල සම්භාව්‍ය ගද්‍ය විෂයෙහි ද සංස්කෘත ව්‍යාකරණ, අලංකාර හා රීතීන් උපයුක්තව ඇති’යුරු දක්නා ලැබේ.

සංස්කෘත රීති සංකල්පය පිළිබඳ පවසන දණ්ඩීන් වෛදර්භී හා ගෞඩී රීතිද්වය ද වාමනයන් එයට ම පාඤ්චාලි එක් කොට රීතිත්‍රයක් ද විශ්වනාථයන්, ඒ හා ලාටී රීතිය බද්ධ කොට චතුර්ථයක් ද භෝජරාජයන්, ඒ චතුර්ථයට ම ආවන්තිකා හා මාගධී රීතීන් මුසු කොට ෂට්කයක් ද දක්වා තිබේ. [1]කාව්‍යයෙහි ආත්මය[1] වන රීති අතුරෙන් වෛදර්භිය, (ඕජ ප්‍රසාදාදී) සියලු ගුණයෙන් සමුපේත හෙයින් ගත යුතු බව වාමනයන්ගේ අදහසයි.[1] ඕජස් කාන්ති ගුණයන්ගෙන් යුතු සමාස බහුල, ඉතා බර පද ඇති ගෞඩී රීතියත් මාධුර්ය සෞකුමාර්ය ගුණයෙන් උපලක්ෂිත, නොබර පදයෙන් ද යුතු වූ පාඤ්චාලී රීතියත් සංස්කෘත ගද්‍ය සාහිත්‍ය සරසා තිබේ. දැනට හමුව ඇති පැරණිතම ගද්‍ය කාව්‍යය දශකුමාර චරිතය වන අතර යට කී රීතීන්හි ඇසුර ඉන් හඳුනා ගත හැකි ය.

“තත්‍ර වීරභටපටලෝත්තරංගතුරංගකුඤ්ජරමකරභීෂණසකලරිපුගණකටකජලනිධිමථන–

මන්දරායමානසමුද්දණ්ඩභුජදණ්ඩඃ” [1]

“ඍග්.යජුස්සා’මන් යන වේදත්‍රය විශුද්ධ බුද්ධි ප්‍රභාව භාවිත වූ චිත්තෝත්පාදමාත්‍රයෙකින් ශ්‍රී හස්තතල කලිත කෝමලාමල බාල පල්ලවාදී විලාසයෙන් නිෂ්තුෂ කොටැ නිශ්ශංක වැ”[1] යන දහම් සරණාගත පාඨයෙන් හෙළ ගද්‍යයෙහි ලා උක්ත රීතීන්හි ඇසුර ප්‍රභාමත් වේ.

රීත්‍යනුගත ගද්‍ය රචනයන්හි ශෝභාව දීප්ත කරලීම ගුණාලංකාරයන් වෙතින් ඉටු වේ. උච්චාරණයෙහි අල්පෝත්සාහී අක්ෂරයන් බහුලව ඇති එහෙයින් ම සිලුටු වූයේ ශ්ලිෂ්ට ගුණය යි. ***“ආසීදශේෂනරපතිශිරඃසමභ්‍යර්චිතශාසනඃ පාකශාසන ඉවාපරඃ චතුරුදධිමාලාමේඛලයා භුවො භර්තා ප්‍රතාපානුරාගාවනතසමස්තසාමන්තචක්‍රවර්තිලක්ෂණෝපේතඃ චක්‍රධර ඉව*** .....” [1] දක්වන මෙම පාඨයෙන් එය ප්‍රකාශිතයි. බුත්සරණෙහි එන “***බලන්නන් ඇසට, අසන්නන් කනට, සිතන්නන් සිතට,***

බණන්නන් බසට, වඳින්නන් වැඳුමට, පුදන්නන් පිදුමට තමන් මුත් අනිත් කෙනෙකුන් නැති නියාවට..." [1]යන්න ශ්ලිෂ්ට ගුණය හා බද්ධිත ය.

සිංහල ගද්‍ය විෂයෙහි දක්නට ඇති සුලභ ලක්ෂණයකි, අනුප්‍රාසාත්මක රචනා ශෛලිය. වර්ණයන්ගේ පුනරුච්චාරණය අනුප්‍රාස නම්. සුබන්ධුගේ වාසවදත්තාවේ, " ***මදකලකහංසසාරසරසිතෝද්භ්‍රාන්තභෘඃකූටවිකටප්‍රච්ඡච්ඡටාව්‍යාධූකවිකචක...."*** [1]යන පාඨය ඊට සාක්ෂි සපයයි. මෙහි උරුව ධර්මප්‍රදීපිකාව දක්වන්නේ මෙලෙසිනි. "***මෘෂාවාද නොද කියයුත්තේයැ, නොද කියවිය යුත්තේයැ, නොද පැසැස්ස යුත්තෙයි"***[1]

ගද්‍යය ප්‍රාණවත් කරලීම සඳහා කෙටි වැකි යෙදීම සංස්කෘත කවීන්ට ප්‍රිය වූවකි. දශකුමාර චරිතාගත "***තස්‍ය රෝලම්බාවලී කේශපාලම්, ප්‍රේමාකරෝ රජනීකරෝ විජිතාරවින්දං වදනම්, ජයධ්වජාවමානෝ මීනෞ ජායායුතෝක්ෂියුගලම්, සකලසෛනිකාංගවීරෝ මලයසමීරෝ නිඃශ්වාසඃ, පථිකහෘද්දලනකරවාලඃ ප්‍රවාලශ්වාධරබිම්බම්...."*** [1] යන්න එහි ලා නිදසුනි. අමාවතුරු කතෘ ගුරුළුගෝමීන් එය යෝජනය කරන්නේ මෙලෙසිනි. "***ඔවුන් මව් කුසැ පිළිසිඳ ගත් විගසැ එකපැහැර දසදහසක් ලෝධා කම්පිත වීයැ. දස දහසක් සක්වළැ අපමණ ආලෝක වීයැ. ඒ ශෝභා දක්නට කන්නු ඇස් ලදහ. එ රැව් බිහිරහු ඇසූහ. ගොළුවෝ ගායනා කළහ. පිළුහු නැටූහ. කුදුහු ඉදි සිරුරු ඇති වූහ."*** [1]

අවස්ථා රූපණයේ දී ශබ්ද මාධූර්යය ජනනය කරලනු පිණිස සුලලිත වාග් ධාරා යෙදීම සකු ගද්‍යයන්හි සුලබ ය. "***ආත්මනෝ ජන්ම කස්මින්දේශේ භවාන්කථං ජාතඃ, කේන වා නාම කෘතම්, කා තේ මාතා, කස්තේ පිතා, කථං වේදානාමාගමඃ, කථං ශාස්ත්‍රාණාං පරිචයඃ, කෘතඃ කලා ආසාදිතාඃ, කිංහේතුකං ජන්මාන්තරානුස්මරණම්, උත වරප්‍රදානම්, අථවා විහංගවේෂධාරීකශ්චිච්ඡන්නං නිවසසි, ක්ව වා පූර්වමුෂිතම්, කියද්වා වයඃ, කථං පඤ්ජරබන්ධනම්, කථං චාණ්ඩාලහස්තාගමනම්, ඉහ වා කථමාගමනම් ඉති"*** [1] (තමාගේ උපත සිදුවූයේ කිනම් දේශයක දී ද? යුෂ්මතා කෙසේ උපන්නේ ද? කවරෙකු විසින් නම තබන ලද්දේ ද? ඔබගේ මව කවුද? ඔබගේ පියා කවරේ ද? වේදයන්ගේ උගෙනීම වූයේ කෙසේද? ශාස්ත්‍රයන් පුහුණුව ලැබුවේ කෙසේද? කොතැනින් කලාවෝ හදාරනු ලැබුවාහු ද? කුමක් හේතු කොටගෙන පෙර ජන්මයන් සිහි කිරීමේ හැකියාව ලබන ලද්දේ ද? කෙසේද ඒ කිසිවෙකුගේ වරදානයක් ද? නොහොත් කුරුලු වෙස්ගත් කිසිවෙක් (ඔබ තුළ) සැඟවී වෙසෙයි ද? මීට පෙර වාසය කළේ කොහිද? වයස කීයද? කූඩුවෙහි බැඳුණේ කෙසේද? සැඩොලන්ගේ අතට අසු වූයේ කෙසේද? මෙහි පැමිණීම වූයේ කෙසේද? යනුවෙනි.) මෙය කාදම්බරියෙහි වෛශම්පායන ගිරවාගෙන් රජු විමසන ප්‍රශ්නාවලියකි. උක්ත ලක්ෂණය මින් ප්‍රතීයමාන ය. ගුරුළුගෝමීන් ද මේ අනුව යමින් " ***දතිමි ස්වාමීනි, හැඳින්නෙමි ස්වාමීනි, මහාමායා දේවීන් වහන්සේගේ පුතණුවන් වහන්සේ නුඹ ද? සුද්ධෝදන රජ්ජුරුවන් වහන්සේගේ පුතණුවන් වහන්සේ නුඹ ද? ගැත්තවු කරන පව් ස්වාමීන් ඇසට පැතිණි ද? මෙතෙක් තැන් වැඩියේ හුදකලා ගැත්තවු කෙරෙහි කළ කරුණායෙන් ද? දිවි පමණින් සරණ වන්මි. ඇස නිවී ගියේ, සිත සැනහී ගියේ, කළ පව් ගෙවී ගියේ, ගැත්තවුට කරුණාකොට වදාල මැනව"*** [1] යනාදී ලෙස අවස්ථා නිරූපණය කරයි.

වාමනාචාර්යයන් ගද්‍යයේ ප්‍රභේදත්‍රයක් දක්වයි. එනම්; වෘත්තගන්ධි, චූර්ණ, උත්කලිකප්‍රාය වශයෙනි. පද්‍යභාග හෙවත් වෘත්තභාගයන් ඇති ගද්‍ය විශේෂය වෘත්තගන්ධියයි.

(පද්‍යභාගවද්වෘත්තගන්ධි – කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර වෘත්ති 38 පිට) "***ජය ජය ජනාර්දන සුකෘතිමනස්තඩාගවිකස්වරචරණපද්ම පද්මපත්‍රනයන පද්මාපද්මිනීවිනෝදරාජහංස...*" [1]ඊට නිදසුනි. වෘත්තගන්ධි ශෛලිය, හතරවන හා හයවන මිහිඳු රජ සමයන්ට අයත් ජේතවනාරාම පුවරු ලිපිය, පුලියම්කුලම් ලිපිය, මයිලගස්තොට ලිපි තුළින් ද හමු වේ. ධර්මප්‍රදීපිකාවේ සුළුකළිඟුදාවතින් ද මේ ශෛලිය යොදමින් රචිත පාඨයන් හසු කර ගත හැකි ය.

"සපු සළල සල් වෙනෙහි බිඟු මුමන ගන්වමින් "[1]

"වන විල්හි තිසර උර ගසින් බුන් රළ සැකින්"[1]

"සුර කිනුරුනාගදඹ සිදඹුවන් නුවන්මන වුලුඹුමින්"[1]

සිබවළඳ විනිසාරම්භයේ එන වෘත්තභාග පිහිටුවා පෙළ ගස්වන ලද කොටසකි; "***තුන් ලොවට උතුම් රුවන් තියා වැඳ*** " [1]යන පාඨය. බුත්සරණ, දහම් සරණ, සඟසරණ, පූජාවලිය, උමංදාව වැනි ගද්‍ය කාව්‍යයන්හි ද මෙබඳු තැන් හමු වේ. සිංහල සාහිත්‍යයෙහි, වෘත්තගන්ධි ශෛලියෙන් අනූන වූවක් සේ දළදා සිරිත සම්භාවිත ය.

"පැණසරින් සුරගුරා රූ සිරින් මල්සරා තෙද ගුණෙන් දිවයුරා සොම් ගුණෙන් නිසයුරා රුදු ගුණෙන් මෙහෙසුරා ගැඹුරු ගුණ සමුදුරා"[1]

"ඍතුමදවිලම්බිනී විලසිතනිතම්බිනී විවිධරසලම්බිනී විකසිතකදම්බිනී පරිවෘතකාදම්බිනී මධුපකුලචුම්බිනීලුම්බිනීවනෝද්‍යානයෙහි"
1

කෝට්ටේ සමයෙහි ලියැවුණු කුවේණි අස්න ද වෘත්තගත්ධි ශෛලිය මුසු වූවකි. "***නන් රුපුන් මන් ඔබා භානුකර සන්නිභා තේජසින් නන් පහා දුරැර රණ රන් ඉහා වෙන් පසිඳු වෙන් සුබා වෙන් දෙරණ ඉන් සබා වෙන් දැරු සිංහබා*" [1]යන්න නිදසුනි. සිහබා අස්න, දොරකඩ අස්න, අනුසාසනා අස්නාදියේ ද වෘත්තගන්ධි ශෛලියෙන් රචිත තැන් හමු වේ. අදීර්ඝ සමාස පද හා ලලිතවත් පද ද ඇත්තේ චූර්ණය යි. (අනාවිද්ධලලිතපදංචූර්ණම් – කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර වෘත්ති 38 පිට) "***අභ්‍යාසො හි කර්මාණාං කෞශලමාවහති*" [1]යන පාඨයෙන් චූර්ණයේ ලක්ෂණ පෙනෙන අතර දළදා සිරිත දක්වන මතු කොටස ද එහි ලා දැක්විය හැකි ය. "***අප මුනිඳු තිලෝනා සාරාසැකෙවිකප්සුවහස් මතුයෙහි දඹදිව අමරවතී නම් නුවර බමුණු මහසල්කුලයෙක්හි*" *[1]*

කඨෝරාක්ෂර යොදමින් සමාස බහුල කොට කරන රචනය උත්කලිකප්‍රාය යි. (විපරීතමුත්කලිකප්‍රායං – කාව්‍යාලංකාර සූත්‍රවෘත්ති 38 පිට) "***කුලිශශිඛර . ප්‍රචයප්‍රචණ්ඩපෙටාපාටිතමත්තමාතංගකුම්භස්ථලගලන්මදච්ඡටාච්ඡුරිතචාරුකෙසරභාරභාසුරමුඛෙ කෙසරිණි ඉති*" [1]මෙනි. දළදා සිරිත්කරු දක්වන "***දස එකඩමස් පිරුණු වෙසඟ මස පුණු පොහෝ ලද දිනෙ හි, චම්පකාශෝකවකුල සරල පූග පුන්නාග නාග තාල හින්තාල ශාල බන්ධුල නිචුල නක්තමාල තමාල පලාශ කාශ කුශ වංශ නීප නිම්බ කදම්බාම්‍රාදි තරුවරගණෝප ශෝභිත වූ*" *[1]* යන්න ද උත්කලිකාප්‍රායානුගත පාඨයකි.

වේද යුගය දක්වා දිවෙන සංස්කෘත ගද්‍යය, රීතීන්ගෙන් වර්ධිත ව ආවේණික ලක්ෂණ ප්‍රකට කොටැත්තේ, ස්වානුගත භාෂාවන්ට ද තරමක් හෝ දායාද කරමිනි. රීතීන් සරසන ගුණාලංකාරයන් ද සංස්කෘතය සේ ම සිංහලය ද ලංකෘත කරයි. කෙටි වැකි යෝජනයෙහි සමත් දණ්ඩීනාදීන්ගේ ඇසුර සිංහල ගද්‍ය විෂයෙහි සුලබ වූවකි. ගද්‍යය, ඡන්දසින් වියුක්ත වුව පද්‍යභාගයන්ගෙන් බැඳෙන වෘත්තගන්ධ්‍යාදී ශෛලීන් යොදා සරසන්නට සකු–හෙළ ගත්කරුවන් උනන්දු වී තිබේ.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

අමරවංශ හිමි. කොත්මලේ, සිංහල සාහිත්‍ය ලතා, (1968) කුලරත්න සහ සමාගම, කොළඹ 10.

කුලසූරිය ආනන්ද, කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර වෘත්ති, (1966) ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ.

කුලසූරිය ආනන්ද, සිංහල සාහිත්‍යය, (1999) විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ, බොරලැස්ගමුව.

ඤාණාලෝක හිමි. කෝදාගොඩ, අමාවතුර, (2004) බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, නැදිමාල.

තිලකසිරි ජයදේව, සංස්කෘත කාව්‍ය සාහිත්‍යය, (2007) චතුර මුද්‍රණාලය, වැල්ලම්පිටිය.

දහම් සරණ, (2006) බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, නැදිමාල.

ධර්මකීර්ති ශ්‍රී ධර්මාරාම, ධර්මප්‍රදීපිකාව, (1951) විද්‍යාලංකාර මුද්‍රාණාලය.

පඤ්ඤාසාර හිමි. දෙහිගස්පේ, සංස්කෘත සාහිත්‍යය, (2015) චතුර මුද්‍රණාලය, වැල්ලම්පිටිය.

ප්‍රේමරතන හිමි. වැලිවිටියේ, දේවානන්ද හිමි. හල්ගස්තොට, කාව්‍යාදර්ශය, (2001) සමයවර්ධන ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ 10.

බුත්සරණ, (2004) බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, නැදිමාල.

වජිරඤාණ හිමි. හොරණ, සිංහල සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ ප්‍රදීපිකා, (1992) චතුර මුද්‍රණාලය.

සිරිසුමන හිමි. තිඹිරිවැව, සුමනවංශ හිමි. සෙල්වෙහෙරගම, දළදා සිරිත (2008) විශ්ව ග්‍රැෆික්ස්, පන්නිපිටිය.

සෙනෙවිරත්න ආරියදාස, කාදම්බරී, (1996) සමයවර්ධන මුද්‍රණාලය, කොළඹ 10.

සෙනෙවිරත්න ආරියදාස, දශකුමාර චරිතම්, (2002) සමයවර්ධන මුද්‍රණාලය, කොළඹ 10.

සේකර මහගම, සිංහල ගද්‍ය පද්‍ය නිර්මාණයන්හි රිද්ම ලක්ෂණ, (2001) පියසිරි ප්‍රින්ටින්, නුගේගොඩ.

සේනානායක ජී.එස්.බී, සංස්කෘත සාහිත්‍යය, (1960) ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ.

ඉන්දු ආර්යය භාෂා අතරේ සංස්කෘත භාෂාවට හිමි තැන

පූජ්‍ය කතරගම ධම්මාරාම හිමි

වර්තමානයේ ලෝක භාෂාවන් පිළිබඳ විමසන විට ඒවායේ හි සංඛ්‍යාව අති විශාලය. ඉන් ඇතැම් භාෂාවන් පරීක්ෂණවලට ලක් වී ඇති නුමුදු බොහොමයක් පිළිබඳ කරුණු සොයා ගැනීම පවා විරල කරුණකි. කෙසේ හෝ වේවා මෙකී කරුණු සොයා ගැනීමට දුෂ්කර භාෂාවන් වෙන්කර තබා අනෙක් භාෂාවන් පවුල් වශයෙන් හා පන්ති වශයෙන් බෙදා දැක්වීමට ක්‍රමවේදයක් භාෂා පිළිබඳ විමර්ශනයේදී දක්නට ලැබෙයි. එකී ක්‍රමවේදය සඳහා උපයෝගී කර ගත් බෙදීම් ක්‍රම සතරකි. එනම්,

1. ඓතිහාසික සම්බන්ධයට අනුව බෙදීම.
2. වාක්‍ය නිර්මාණය හා පද සිද්ධිය අනුව බෙදීම.
3. ජාති ගෝත්‍ර අනුව බෙදීම.
4. භූගෝල ශාස්ත්‍රීය කරුණු අනුව බෙදීම.

භාෂාවන් අතරේ වන විවිධාකාර වූ සමවිෂමතා සළකා ලෝක භාෂාවන් පවුල් වලට බෙදීම කරනුයේ ඓතිහාසික සම්බන්ධ සළකා ගෙනය. උදාහරණ ලෙස නූතන ඉන්දු ආර්යය භාෂා ගණයෙහි ලා සැලකෙන සිංහල, හින්දි නේපාලි ආදී භාෂා හා යම් සාම්‍යයතාවයක් දක්නට ලැබෙයි. එසේම මධ්‍යතන යුගයට අයත් ප්‍රකෘති භාෂා වෛදික භාෂාවන් හා යම් සබැඳියාවක් දක්නට ලැබේ. මේ ආදිලෙස පාරම්පරික සම්බන්ධයකට සලකා මෙකී භාෂා සියල්ල එකම මූලයකට හෙවත් එකම භාෂා පවුලකට අයත් යැයි සලකනු ලැබේ.

භාෂාවන්ගේ බාහිර ලක්ෂණ සලකා බලා කෙරෙන වර්ගීකරණයක් වෙයි. එහිදි අක්ෂර වින්‍යාසය පද සිද්ධිය ආදි වාක්‍ය නිර්මාණ විෂයෙහි ඇති පාරම්පරික සම්බන්ධය නොසලකා වාක්‍ය නිර්මාණ හා පද සිද්ධි ක්‍රම පමණක් භාවිතා කරමින් මෙම වර්ගීකරණය කරයි. නුමුදු ඇතැම් භාෂා බාහිර ලක්ෂණයන්ගෙන් විනා කිසිදු ක්‍රමයකින් සමානකමක් නොදක්වන හෙයින් එය ශාස්ත්‍රීය නොවේ යැයි උගතුන් පවසති. වාක්‍ය නිර්මාණයට හා පද සිද්ධියට අනුව භාෂාවන් බෙදීමේදි ප්‍රධාන කොටස් දෙකකට ලෝක භාෂාවන් බෙදනු ලබයි.

1. ඓන්ද්‍රිය භාෂා
2. අතීන්ද්‍රිය භාෂා

මූලික වශයෙන් ව්‍යාකරණයක් ඇති භාෂා ඓන්ද්‍රීය භාෂා වන අතර එසේ මූලික ව්‍යාකරණයක් නොමැති භාෂා අතීන්ද්‍රිය භාෂා වෙයි.

භාෂා වර්ගීකරණයේදී ජාතීන් අනුව භාෂා වර්ග කිරීම මැනවැයි මුළදී විද්‍යාඥයෝ පැවසුහ. නුමුදු භාෂාවක පැවැත්මට හෝ නැතිවීමට එසේම පැතිරයාමට බලපාන ප්‍රධාන සාධක වන දේශපාලන, සාමාජික ආගමික ආර්ථික කරුණු පිළිබඳ විමසන විට එම අදහසට එකඟවීම යුක්ති සහගත නොවෙයි. භූගෝල ශාස්ත්‍රීය කලාපවලට ඉහතින් සඳහන් ඓතිහාසික ක්‍රමයට අනුව වර්ග කළ භාෂා පවුල් වෙන් කිරිම භූගෝල ශාස්ත්‍රීය කරුණු අනුව භාෂාවන් බෙදා දැක්වීමේදි කරුණු ලබයි. ලෝකයේ ප්‍රධාන භාෂා කලාප සතරකි.

1. ඇමෙරිකානු භාෂා
2. ශාන්තිකර භාෂා
3. අප්‍රිකානු භාෂා

4. යුරේෂියානු භාෂා

යුරේෂියානු භාෂාවන්ට අයත් එක් භාෂා පවුලකි. ඉන්දු යුරෝපීය (ඔබාරද ඇමරදචැ(ර) භාෂා පවුල. මෙහි කෙන්තුම් සහ සතම් යනුවෙන් දෙකොටසකි. මෙලෙසින් ඇරඹි ඉන්දු ආර්යය භාෂාවන්ගේ ඉතිහාසය පිළිබඳ විමසන කල එක් එක් යුගයට අයත් කාලසීමාවන් මෙසේ වර්ගීකරණය කල හැක.

1. පුරාතන ඉන්දු ආර්යය යුගය - ක්‍රි.පු. 1500 සිට ක්‍රි.පු. 600 දක්වා

2. මධ්‍යතන ඉන්දු ආර්යය යුගය - ක්‍රි.පු. 600 සිට ක්‍රි.පු.1000 දක්වා

3. නූතන ඉන්දු ආර්යය යුගය - ක්‍රි.ව. 1000 සිට අද දක්වා

ක්‍රි.පු. 15 වන ශත වර්ෂයේ හෝ ඊට ආසන්න කාලවකවානුව තුල දී ආර්යයෝ භාරතයට සංක්‍රමණය වූ බව වාග් විද්‍යාඥයන්ගේ මතයයි. ඉරානය හා තදාසන්න ප්‍රදේශවල වාසය කල ඔවුන් වාසය කල භූමියෙන් නැගෙනහිර දෙසට ගොස් ඇෆ්ගනිස්ථානය හරහා හා පර්සියන් වරාය වෙරළබඩ ඔස්සේ භාරතයට ඇතුළු වූහ. මින් ඇෆ්ගනිස්ථානය හරහා සංක්‍රමණය වූ පිරිස බටහිර පංජාබයේ මුල් වාස භූමිය ලෙස සකසා ගත්හ. ආර්යයන් යැයි කියගන්නා ලද මොවුන්ගේ ආර්යය භාෂාවන්හි එවකට උපභාෂා පැවතුනේ අල්ප වශයෙනි. ඔවුහු තමන් ව්‍යවහාර කල බසට අනතුරුව තම ආගමික දේව පූජා යාඥා ආදිය සඳහා කලාත්මකව අර්ථාන්විතබසක් නිර්මාණය කර ගැනීම ආර්යය භාෂාවන් ප්‍රභේදගත වී මෙහිලා ප්‍රධාන සාධකයයි. ඍග්වේදය,තත්කාලික භක්ති ගීත හා සූක්ත ආදිය සකසා ගන්නා ලද්දේ මෙම නවමු බස ඔස්සේය. මෙම ප්‍රස්තුත විෂය සලකා වාග් විද්‍යාඥයෝ එකල ව්‍යවහාර බස ව්‍යවහාර ඉන්දු ආර්යය බස ලෙසත් ග්‍රන්ථාදිය රචිත බස සාහිත්‍යය බස ලෙසත් ද්වයාකාර කොට දක්වති. තවද තත් යුගයේ සාමාන්‍ය ජනයා කතා කල බස ප්‍රකෘති බස ලෙසත් සාහිත්‍ය කෘති නිර්මිත බස වෛදික බස ලෙසත් අන්වර්ථ වුයේ මෙයමැයි.

මෙකී විපාර්යාසයෙන් වූ ඉන්දු ආර්යය භාෂාවන්හි මුල් යුගය පුරාතන ඉන්දු ආර්යය යුගය නම්. ක්‍රි.පු 1500 සිට ක්‍රි.පු. 600 දක්වා වූ කාලය මෙම යුගයෙහිලා ගැනේ. කලින් සඳහන් කල සාහිත්‍ය බස සංස්කෘත බස බිහි වීමෙහිලා මුල බීජය යැයි කිව හැක. මෙම සාහිත්‍යාසික බස වර්ධනය පිළබඳ විමසීමේදී එහි ගම්‍ය ලක්ෂණ අනුව ප්‍රභේදත්‍රයකි.

එනම්,

- වෛදිකභාෂාව
- බ්‍රාහ්මික භාෂාව
- සංස්කෘතභාෂාව

යනුවෙනි.

වෛදික බස නම් මුල ඉන්දු ආර්යයන් අතර වූ බ්‍රාහ්මණයන් ක්‍රි.පු. 1000 පමණ වනතුරු ආගමික යාගහෝම ආදිය සඳහා භාවිත කළ බසයි. ඡාන්දස යනු ද මීට නමකි. මෙම භාෂා අතර පංජාබයේ හා තදාසන්න ප්‍රදේශවල භාවිත කල උදීච්ච නැමති බසින් ඍග් වේදය ප්‍රධාන වෛදික ගීත රචිතය. මෙම වෛදික සාහිත්‍යය බොහෝ කලක් වාච්‍ය පරම්පරාවෙන් පැවත ඒම හේතුකොට නොයෙක් වෙනස්කම් සිදු වුව ද ව්‍යාස විසින් එම ග්‍රන්ථයෝ එක් රැස් කොට ග්‍රන්ථාරූඪ කල හෙයින් පසුකාලීනව මෙම තත්ත්වය මග හැරිණි. බ්‍රාහ්මණික සංස්කෘතය නම් පාශ්චාත් වෛදික බසමය. ක්‍රි.පු. 1000 සිට ක්‍රි.පු.600 පමණ වනතුරු බ්‍රාහ්මණ බස භාරතයේ පැවතිණි. බ්‍රහ්මණ නැමැති ග්‍රන්ථ විශේෂය රචිත බස මෙයයි. මෙකී බස ලක්ෂණ අදහස් හා ස්වරූපයෙන් කුරු බටහිර දේශසීමාවේ කුරු පඤ්චාල භාෂාවලට සාම්‍යයය. මෙම බස පශ්චාත් වෛදික බසම යැයි නිර්වචනය කලද වෛදික බසට වඩා

බෙහෙවින්ම වෙනස්ය. එය කෙතරම් දැයි කිවහොත් බ්‍රාහ්මණික බස පමණක් උගත් අයකුට ඍග් වේදය ආදිය තේරුම් ගැනීමට පවා අපහසුය. මීට ප්‍රධාන හේතුව නම් මුලදී ඍග් වේද බසට සමාන උප බසක් ව්‍යවහාර කල නැගෙනහිර දෙසට ගමන් කිරීමයි. එහිදී මුල බස පාරිසරික සාමාජික හේතූන් මත බොහෝ විපර්යාසනයට පත් විය.

ලෞකික සංස්කෘතය නම් පාණිනි විසින් ව්‍යාකරණකුලව සකස් කරන ලද භාෂාවයි. වෛදික බ්‍රාහ්මණික භාෂාවලට පසු නිපන් එනම් ක්‍රි.පූ.650 පසු භාරතයේ බසයි. මෙම බසෙහි ප්‍රභවය පිළිබඳ තවත් ප්‍රධාන මතයක් වේ. එනම් ඍග් වේදයෙන් ඇරඹි සාහිත්‍යයික බස වෛදික බ්‍රාහ්මණික ආරණ්‍යක හා උපනිශද් හරහා විකාශනය වී ලෞකික සංස්කෘතික හැඩ ගැසුනේය යන්නයි. මීට නූතන වාග්විද්‍යාඥයෝ මෙන්ම සංස්කෘත බස පිළිබඳ හසළ දැනුම ඇති කීත්, බරෝ වැනි වාග් විද්‍යාඥයින්ද එකඟ වෙති. නමුදු බ්‍රාහ්මණ පූජකවරු ආගමික සාහිත්‍යයට පමණක් සීමා වී තිබූ සාහිත්‍යයික බස සාමාන්‍ය ජනයා අත ගැසීමෙන් හානි වී තිබීම නිසා ඒ රකිනු වස් සකස් කරන ලද බව පරිශීලනයෙන් විශද වේ. මින් සිදු වූයේ එහි තිබූ ජීවමය ගතිය, අතුරුදන්ව කෘතිම බව හේතුවෙන් මෙහි වර්ධනයද ජීවමය ගතියද පහව ගියේය. මෙහි ක්‍රමවත් භාවය ව්‍යාකරණමය නීති රීති ආදියට රිසි නොවූ ජනයා පාලි භාෂා ආදි ප්‍රකෘති භාෂාවනට සමීප වූයේ නිරායාසයෙනි.

තවද මෙම බසෙහි ප්‍රභවය පිළිබඳ පළවූ මත පිළිබඳ සන්දෙහයෙන් බැලූ හොඑර්නිලේ, ග්‍රියෙසන් සෙනාර්ට්, සුනිති කුමාර්, චටර්ජි, සුකුමාර් වැනි වාග් විද්‍යාඥයෝ නවමු මතයක් ඉදිරිපත් කරති. සංස්කෘතික බස වෛදික භාෂාවෙන් පැවැත එන්නක් නොව පාණිනි ආදි ව්‍යාකරණ කරුවන් වෛදික බාසාවන් ආශ්‍රය කොට සකස් කරන ලද භාෂාවක් බව බුදු දහම ආදිය හේතු කොට පාළි බස ජනයා අතර ප්‍රචලිත වීම නිසා එම බස සමග තරග කරනු වස් මෙම බස සංස්කරණය කරන ලදැයි ද ඔවුන් කියයි. වෛදික භාෂාවෙහි තරම් විස්තීර්ණ බවක් මෙහි දක්නට නොලැබුන ද පාලි බස හා තරඟ කිරිමට ජනප්‍රියත්වය උදෙසා සකස් කරන ලද භාෂාවක් නම් නාම වර නැගීමේ දී ද්වි වචන භාවිතය, සමාස බාහුල්‍ය, විවිධ කාල භේද ආදි සාමාන්‍ය ජනයාට ව්‍යවහාරයේ දී අහිතකර දෑ මීට එක් කරනුයේ මන්දැයි කීත් තර්ක කරයි. මේ අනුව ක්‍රි.පූ. 4 වැනි සියවසේ පාණිනි අෂ්ඨාධ්‍යායි නැමැති ව්‍යාකරණය වෛදික යුගයේ පටන් පැවැත ආ ව්‍යාකරණ නීති එක්රැස් කොට නිර්මිත බවත් පසු කාලීනව තවත් ව්‍යාකරණ සංයෝජනය කොට උගතුන්ගේ අනුදැනීමෙන් මෙම බස නිර්මිත බවට සිතිය හැක. තව ද සංස්කරන ලද බස යන අරුතින් සංස්කෘත බස යන්න අන්වර්ථ වී ඇත. පුරාතන ඉන්දු ආර්යය භාෂා අතර සංස්කෘත භාෂාව සම්භාවනීය භාෂාවක් බව මින් සක්සුදක් සේ සුපැහැදිලිය.

ලෝක භාෂා

යුරේෂියානු භාෂා ඉන්දු යුරෝපීය භාෂා පවුල

කෙන්තුම් ගණයේ භාෂා සතම් ගණයේ භාෂා

ඉන්දු ආර්යය හෙවත් ඉන්දු යුරෝපීය භාෂා

ඉන්දීය භාෂා

ආර්යය භාෂා

පුරාතන යුගය (ක්‍රි.පූ.1500-ක්‍රි.පූ.600)

වෛදික

බ්‍රාහ්මණික

ලෞකික

මධ්‍යතන යුගය (ක්‍රි.පූ.600 ක්‍රි.ව.1000)

පළමු ප්‍රාකෘතය

දෙවන ප්‍රාකෘතය

තෙවන ප්‍රාකෘතය

නූතන යුගය (ක්‍රි.ව.1000-නූතනය)

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

1 ජයසේකර, ආනන්ද සහ චිත්‍රා ජයසේකර. (2000). තුලනාත්මක වාග් විද්‍යාව. කොළඹ: එස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ. පි. 183 -247).

2 ප්‍රඥාසාර, ශ්‍රී කිරිවත්තුඩුවේ. (1958). ප්‍රාකෘත භාෂා සාහිත්‍යය. කොළඹ: ඩෙස්කෝ මුද්‍රණාලය.

3 සාසනතිලක ස්ථවිර, මාතලේ. (1960). වාග් විද්‍යාව. කොළඹ: ඇම් ඩී ගුණසේන සහ සමාගම.

ආයුර්වේද සාහිත්‍යයේ ප්‍රභවය හා විකාශය පිළිබඳ හැඳින්වීමක්.

පූජ්‍ය මැදවච්චියේ ධම්මසිරි හිමි

❖ ආයුර්වේදය යනු කුමක් ද?

ආයුර්වේදය යනු කුමක්දැයි සැලකීමේ දී අපගේ ප්‍රධාන අවධානය යොමු විය යුත්තේ **"ආයුර්වේද"** යන පදයේ විග්‍රහය උදෙසා ය. ආයුර්වේද යන පදයට දී ඇති ශබ්දකොෂාගත විවරණය නම්,

- **වෙදකම**
- **පෙරදිග වෙදකම**
- **ආයුර්වේදය**

යන්න යි. නමුදු මෙම විවරණයෙහි පූර්ණත්වයක් නොහොත් සරල විග්‍රහයක් දැකිය නොහැකි ය. එසේ හෙයින් ශබ්ද විද්‍යාඥයින් දක්වන විවරණයන් විමසිය යුතු ම ය. ඔවුන්ගේ විවරණයට අනුව **"ආයුර්වේද"** යන පදය නිර්මාණය වී ඇත්තේ **"ආයුෂ් සහ වේද"** යන පද දෙකෙහි සංකලනයෙනි. **"ආයුෂ්"** යන්න **ඊ** ධාතුවෙන් නිෂ්පන්න වී ඇති අතර එයින් ගම්‍ය කරනුයේ,

- **පැවැත්ම**
- **ජීවිතය**
- **චිරජීවන** යන අරුත් ය.

"වේද" යන්න නිර්මාණය වනුයේ විද් ධාතුවෙනි. එහි ගම්‍යමාණ අරුත් නම්,

- **දැනුම (ඥානය)**
- **විද්‍යාව** යන්න යි.

ඒ අනුව ආයුර්වේද යන පදයෙන් ප්‍රකාශිත අර්ථය වනුයේ,

- **ජීවිතය පිළිබඳ විද්‍යාව**
- **ජීවිතය පිළිබඳ දැනුම (ඥානය)**
- **දීර්ඝායුෂ පිළිබඳ දැනුම** ආදිය යි.

එසේ ම ආපදාවකින් තොර ව දීර්ඝායුෂ ලබා ගත හැකි උපාය විස්තර කොට ඇති ශාස්ත්‍රය ලෙස ද **"ආයුර්වේදය"** හැඳින්වෙයි. ආයුර්වේද සාහිත්‍යාගත මූලාශ්‍රයන්ට අනුකූලව ම **"ආයුර්වේද"** යන පදය විග්‍රහ කරන්නේ නම්, ඒ මෙසේ ය.

"ආයුරස්මින් විද්‍යතේ'නෙන වා ආයුර්වින්දන්තීත්‍යායුර්වේදඃ"[1] (**සුශ්‍රුතසංහිතාව 1.1.15**)

(මෙම විද්‍යාවෙන් ආයුෂ දක්නා ලැබෙනුයි හෝ මෙමගින් ආයුෂ විඳිත්, ලබති යන අරුතෙන් ආයුර්වේද වේ.)[2]

''හිතා හිතං සුඛං දුඃඛමායුස්තස්‍ය හිතාහිතම්

මානඤ්ච තච්ච යත්‍රෝක්තමායුර්වේදඃ ස උච්ජතෙ''[3]

(චරකසංහිතා 1.1.41)

(ආයුෂත් එයට හිත අහිත දෙයත් සැප දුකත් ඊට අයති මානයත් යම් තැනක කියයි ද එය ආයුර්වේදයයි.)

චරක සංහිතාව විවරණයේ දී අපට දැකිය හැකි සුවිශේෂීත්වය නම් අන්තර්ගතයට අනුව ආයුර්වේද යන පදය විග්‍රහ කිරීම යි. ඒ කෙසේ වෙතුදු චරකසංහිතාවේ විවරණය වී ඇත්තේ පරිපූර්ණ වූ වෛද්‍ය ක්‍රමයකි. තවද ආයුර්වේදය යනු ප්‍රතිකාර ක්‍රමයක් ම කියාපාන විද්‍යාවක් නොවේ. එය ජීවිතය පිළිබඳ විග්‍රහාත්මක දෘෂ්ටිකෝණයක් ද සහිත වූ විද්‍යාවකි. එයට ප්‍රාමාණිකත්වයෙන් සැලකිය හැක්කේ **''චරකසංහිතාගත''** විවරණය යි. එහි සඳහන් **''ජීවිතය''** යන පදයෙන්,

- ✓ **සිරුර**
- ✓ **සංවේදී අවයව**
- ✓ **මනස සහ ආත්මය**
- ✓ **මරණය සහ ජරාජීර්ණ වීම වළක්වන සාධක**
- ✓ **පුනරුත්පත්තිය සඳහා බලපාන සාධක**

ආදී සියල්ලක් ම ආවරණය වන බව චරකසංහිතාගත විවරණය යි. මෙසේ සැලකීමේ දී පැහැදිලි වනුයේ ආයුර්වේදයෙහි මූලිකාභිප්‍රාය යි. එනම් මිනිසාගේ

- ○ **ශාරීරික**
- ○ **මානසික**
- ○ **සමාජීය**
- ○ **ආධ්‍යාත්මික**

සුසංයෝගයන් මනාව රඳා ගැනීමෙන් දීර්ඝායුෂ විඳීම යි. ඒ අනුව ආයුෂයට හිත සහ අහිත දේ ද රෝගයන්ට හේතුවන දේ සහ රෝගයන් සංසිඳවන උපාය ද විස්තර කොට ඇති පරම ශාස්ත්‍රය ලෙස **ආයුර්වේදය** හැඳින්විය හැකි ය. එසේ ම **''මෙම ආයුර්වේදය ප්‍රතිකාර ක්‍රමයක් පමණක් නොව ජීවිතය පිළිබඳ විද්‍යාවක් ද වේ''** යනු අපට අවසානයේ එළඹිය හැකි නිගමනය යි.

එසේ වූ ආයුර්වේදයේ ප්‍රයෝජන පිළිබඳව විග්‍රහ කරන චරකසංහිතාව එය පෙන්වා දෙන්නේ,

''ප්‍රයෝජනංචාස්‍ය ස්වාස්තස්‍ය ස්වාස්ථාය රක්‍ෂණ මාතුරස්‍ය විකාර ප්‍රශමනංච'' (චරකසංහිතා)

(නිරෝගී අයගේ සනීපාරක්‍ෂාව ඇති කර දීමත් රෝගී අයගේ රෝග සුව කර දීමත් මේ ශාස්ත්‍රයේ ඇති ප්‍රයෝජනයන් වේ.) යනුවෙනි.

සුශ්‍රැතසංහිතාව ද ආයුර්වේදයේ ප්‍රයෝජන පිළිබඳ මනා විග්‍රයක් ඉදිරිපත් කරයි.

''ඉහ බල්වායුර්වේදප්‍රයෝජනං ව්‍යාධ්‍යුපසෘෂ්ටානාං ව්‍යාධිපරිමෝක්‍ෂඃ, ස්වස්ථස්‍ය රක්‍ෂණං ච''[4]

(සුශ්‍රැතසංහිතා 1.1.13)

(රෝගයන්ගෙන් පීඩිත වූ අයගේ රෝග සුවකිරීමත් නිරෝගී අයගේ සනීපාරක්ෂාව ආරක්ෂා කිරීමත් මේ ආයුර්වේද ශාස්ත්‍රයේ ඇති වන ප්‍රයෝජන වෙති.) යනුවෙනි.

❖ ආයුර්වේද සාහිත්‍යයේ ප්‍රභවය හා විකාශය.

ලොව විද්‍යමාන සෑම වස්තුවකම පාහේ හටගැනීමක් සහ විකාශය වීමක් විද්‍යමාන කරයි. එය ලොව විද්‍යමාන සෑම අඩ්ගයකට ම සාධාරණ වූ ලක්‍ෂණයකි. මෙම ලක්‍ෂණය සාහිත්‍ය ලෝකයට ද සධාරණ විය. එසේ හෙයින් යම් විෂයක්‍ෂේත්‍රයක් පිළිබඳ ව පරිපූර්ණාවබෝධයක් ලබන්නේ නම් එහි ''**සම්භවය හා විකාශය**'' ගවේශනය කළ යුතු ම ය. ඒ අනුව ආයුර්වේද සාහිත්‍යයේ ප්‍රභවය හා විකාශය පිළිබඳ තොරතුරු මූලාශ්‍රයානුකූලව විවරණය කිරීමේ දී මාහැඟි දායකත්වයක් ලබා දෙන්නේ **වෘද්ධත්‍රයී** නම් ග්‍රන්ථයෝ යි. එනම්,

- **චරකසංහිතාව**
- **සුශ්‍රැතසංහිතාව**
- **අෂ්ටාංගහෘදයසංහිතාව** යන ග්‍රන්ථ තුනයි.

ආයුර්වේද සාහිත්‍යයේ ප්‍රභවය පිළිබඳ අදහස් ඉතා දුර අතීතයකට විහිද යයි. ඒ අනුව ආයුර්වේදයේ සම්භවය පිළිබඳ ඉදිරිපත් වී ඇති සාම්ප්‍රදායික මතයෝ දෙකකි. එය එසේ වීමට හේතුව විවිධ සම්ප්‍රදායයන් විවිධ වූ මතයන් ඉදිරිපත් කිරීම යි. ආයුර්වේදයේ ආරම්භයේ දී ම ආයුර්වේදය විවිධ වූ සම්ප්‍රදායන් යටතේ විභේදනය විය. එසේ බෙදීමට ලක් වූ

01. ශල්‍ය වෛද්‍ය සම්ප්‍රදාය - (ධන්වන්තරී)

02. කායචිකිත්සා වෛද්‍ය සම්ප්‍රදාය - (ආත්‍රේය)

යන උභය සම්ප්‍රදාය ආයුර්වේදයේ ප්‍රභවය දෙයාකාරයකින් දක්වයි. එය ධන්වන්තරී ඍෂිවරයා (සුශ්‍රැත සංහිතාව) මෙසේ පවසයි.

''අහංහි ධන්වන්තරිරාදි දෙවො - ජරාරුජා මෘත්‍යුහරොමරාණම්

ශල්‍යාඞ්ග මඞ්ගෛරපරෛරුපෙතං - ප්‍රාප්තොස්මි ගාං භූය ඉහොපදේෂ්ටුම්''[5] (සු.සං. 1.1.21)

''එනම් ආදි දෙවි වූ හෙවත් මින් පෙර ආත්මයේ දී දෙවියෙක්ව සිටි ධන්වන්තරී වන මම දෙවියෙක් ව සිටිය දී දෙවියන්ගේ ජරා රෝග මරණ වළකාලීමේ හා සුව කිරීමේ වෛද්‍ය කර්මයෙහි නියුක්ත ව සිටියෙමි. මනුලොව මනුෂ්‍යන්ගේ ප්‍රයෝජනය පිණිස ශල්‍යශාස්ත්‍රය සියළු ම අඞ්ගයන්ගෙන් සම්පූර්ණ වෛද්‍ය ශාස්ත්‍රය ඉගැන්වීම පිණිස දෙව්ලොවින් මනුලොවට පැමිණියෙමි යනු යි'' (තමා ද දෙවියෙකැ යි ධන්වන්තරී පෙනවා දෙයි.)

එසේ ම භාරතීයයෝ ආයුර්වේදය බ්‍රහ්මගෙන් ලැබුණු දායාදයක් ලෙස අර්ථ දක්වයි. එසේ දැක්වීම වරදක් නොවේ. මන්ද භාරතයේ ඇති අනන්‍යතාව එය යි. එනම් භාරතය මාතෘ භූමිය ගොට ගෙන

සම්භවය වන සෑම සාහිත්‍යයක් ම සරසවිය මුව බහාලීම හෝ බ්‍රහ්ම වෙත පැවරීම ඔවුන්ගේ චාරිත්‍රය යි. ඒ කෙසේ වෙතුදු ආයුර්වේදය බ්‍රහ්මගෙන් බිහිවුනි යන්නට සාක්ෂි දරනුයේ අෂ්ටාඞ්ගහෘදයසංහිතාව යි. එය එහි අන්තර්ගත වන්නේ,

''බ්‍රහ්මා ස්මෘත්වායුෂොවෙදං ප්‍රජාපතිරාජිග්‍රහත්

සෝශ්විනෞ තෞ සහස්‍රාක්ෂම් සොත්‍රි'පුත්‍රාදිකාන්මුනීන්

තෙග්නිවේශාදිකාන්ස්තෙ තු පෘතක් තන්ත්‍රාණි තෙනිරේ''[6]

(අෂ්ඨාංගහෘදයසංහිතා 1.1.4)

(මහාබ්‍රහ්මයා ප්‍රකාශ කළ පරිදි ම ප්‍රජාපදී ඔහුගෙන් අශ්විනී දෙදෙනගෙන් ශක්‍රයා ද ශක්‍රයාගෙන් මම ද ඉගෙන ගත්තෙමි යි ධන්වන්තරී ඍෂි කීයේ ය.)

තවද එම කරුණ ම සපථ කරලීම උදෙසා සුශ්‍රැතසංහිතාගත විවරණයෝ ද ප්‍රාමාණිකත්වයෙන් සැලකිය හැකි ය. එනම්,

- ✓ **බ්‍රහ්මා ප්‍රොවාච**
- ✓ **තතඃ ප්‍රජාපතිරධිජගේ**
- ✓ **තස්මාදශ්විනෞ**
- ✓ **අශ්විභ්‍යාමින්ද්‍රඃ**
- ✓ **ඉන්ද්‍රාහං**
- ✓ **මයා ත්විහ ප්‍රදේයමර්ථීභ්‍යඃ ප්‍රජාහිතහෙතොඃ[7]**

(සුශ්‍රැතසංහිතා 1.1.4)

ආදිය යි. මේ හා බැඳි ප්‍රවෘතියක් දක්වන සුශ්‍රැතසංහිතාව පෙන්වා දෙනුයේ **''දිවෝදාස** (ඉන්ද්‍ර) විසින් ධන්වන්තරීට ආයුර්වේදය දෙන (උගන්වන) ලද බවත් ඉන්පසු ධන්වන්තරී මිනිස් ප්‍රජාවෙහි යහපත තකා මනුලොවට මෙම ආයුර්වේද ශාස්ත්‍රය ගෙන එන ලදි.'' යනුවෙනි.

සුශ්‍රැතසංහිතාවේ එසේ සඳහන් වුව ද ආයුර්වේදයේ සම්භවය ගැන අදහස් දක්වන

- **අෂ්ටාඞ්ගහෘදයසංහිතා**
- **චරකසංහිතා**

යන ග්‍රන්ථ දෙකෙහි දී එය පැහැදිලි ව විවරණය කරයි. ඒ මෙසේ ය.

''භාරද්වජ ඍෂිවරයා ඉන්ද්‍ර සමීපයට ගොස් ආයුර්වේදය ලබා ගත්තේ ය. එම වගකීම ඔහු වෙත පවරන ලද්දේ හිමාලය පාමුල පවත්වන ලද ඍෂි සම්මේලනයක දී ඍෂිවරු විසින් ය. ඉන් පසුව භාරද්වාජ ආයුර්වේදය ඉන්ද්‍රගෙන් ඉගෙන විත් ඍෂිවරුන් සමීපයේ ප්‍රකාශ කළේ ය. ඉන් අනතුරු ව පුනර්වසු (ආත්‍රෙය) තමන්ගේ සිසුන් වන **අග්නිවේශ, භේල, ජතුකර්ණ, පරාශර, හාරීත්, ක්‍ෂරපාණී**, ආදීන්ට උගන්වන ලදි.''

මෙසේ කරුණු ගොනු කරන චරකසංහිතාව පියවරෙන් පියවර ග්‍රන්ථ කරණය පිළිබඳ කරුණු දක්වයි.

- ❖ ප්‍රථමයෙන් අග්නිවේශ ආයුර්වේදය ග්‍රන්ථාරූඪ කළේ ය.

(තන්ත්‍රස්‍ය කර්තා ප්‍රථමාග්නිවේශෝ යතෝ භවේත් - චරකසංහිතා 1.1.32)[8]

- ❖ දෙවනුව භේල ආදීහු ග්‍රන්ථ කරණයට එළඹියේ ය.

(අථ භේලාදයශ්චක්‍රුඃ ස්වං ස්වං තන්ත්‍රං - චරකසංහිතා 1.1.4)[9]

- ❖ ග්‍රන්ථ සියල්ල ඍෂි සම්මේලනයට ඉදිරිපත් කරණ ලදි.

(ශ්‍රාවයාමාසුරාත්‍රේයං සර්ෂි සංඝං සුමේධසඃ - චරකසංහිතා 1.1.33)[10]

- ❖ ඍෂිවරුන් මෙය සම්මත කරන ලදි.

(යථාවත් සූත්‍රිතමිති ප්‍රහෘෂ්ඨාස්තෙත්‍ර මේනිරෝ - චරකසංහිතා 1.1.34)[11]

මෙසේ වූ විවරණයන් දෙස අවධානය යොමු කිරීමේ දී පැහැදිලි වන්නේ මෙහි දී ග්‍රන්ථ කරණය සම්බන්ධ ව ඉදිරිපත්ව ඇති විවරණය මනා සංවිධිත ශාස්ත්‍රීය පදනමක් මත පිහිට කරණ විවරණයක් බවයි.

තවද ආයුර්වේදය පිළිබඳ සම්භවය සොයා යාමේ දී ආයුර්වේදය ''**අතර්ව වේදයේ ම අංගයකි.**'' යන විවරණයක් දැකිය හැකි ය. මේ පිළිබඳව අදහස් දක්වන සුශ්‍රැතසංහිතාව එය,

''ඉහ ඛලු ආයුර්වේදමෂ්ටාංගමතර්ව වෙදස්‍යානුත්පාද්‍යෛවප්‍රජාඃ ශ්ලොකශත සහස්‍රමධ්‍යායසහස්‍රං ච කෘතවාන් ස්වයම්භූඃ''[12] (සුශ්‍රැතසංහිතා 1.1.5)

ලෙසින් පෙන්වා දෙයි. තවද ආයුර්වේදය ශාස්වත වූ අඞ්ගයක් වශයෙන් ද චරකසංහිතාව කරුණු දක්වයි. ඒ සඳහා ඔහු අවැසි කොට ගනුයේ ආයුර්වේදයේ ''මුල් අවස්ථාවක් ගැන සඳහන් කළ නොහැකි වීම යි'' යන්නයි. එය චරකසංහිතාව විවරණය කරනුයේ

''සො'යමායුර්වේදඃ ශාස්වතෝ නිර්දිශ්‍යතෙ අනාදිත්වාත් ස්වභාවසංසිද්ධලක්‍ෂණත්වාද්භාවස්වභාවනිත්‍යත්වාච්ච''[13] (චරකසංහිතා 1.3.27)

යනුවෙනි. එසේ විකාශය වූ ආයුර්වේදය අංග අටකින් යුක්ත වේ. එය සුශ්‍රැතසංහිතාගත විවරණයට අනුකූල ව මෙසේ ය.

''තද්‍යතා ශල්‍යං ශාලාක්‍යං කායචිකිත්සා භූතවිද්‍යා කෞමාරභෘත්‍යං අගදතන්ත්‍රං රසායනතන්ත්‍රං වාජීකරණ තන්ත්‍රමිති''[14] (සුශ්‍රැතසංහිතා 1.1.6)

1. **ශල්‍යතන්ත්‍ර** - ශල්‍ය කර්ම
2. **ශාලක්‍යතන්ත්‍ර** - හිස සහ බෙල්ල පිළිබඳ ප්‍රතිකාර
3. **කාය චිකිත්සා** - ශාරීරික අභ්‍යන්තර රෝග ප්‍රතිකාර
4. **භූතවිද්‍යා** - අමනුෂ්‍ය උපද්‍රව සහ මානසික රෝග ප්‍රතිකාර

5. කෞමාරභෘත්‍ය - ළමාරෝග ප්‍රතිකාර

6. අගදතන්ත්‍ර - විෂ වෙදකම

7. රසායනතන්ත්‍ර - මහලු වයස හා සම්බන්ධ රෝග

8. වාජීකරණතන්ත්‍ර - තාරුණ්‍ය වර්ධනය කිරීම පිළිබඳ ප්‍රතිකාර, කාමෝද්දීපන ප්‍රතිකාර

යනු ඒ අඞ්ග අට යි. මෙසේ විවිධ වූ අඞ්ගයන් කේන්ද්‍ර කොට ගනිමින් ආයුර්වේද සාහිත්‍යය අභිවර්ධනය වුව ද මේ අඞ්ග අට ම එක් කෘතියක බහාලමින් රචනා වූයේ ඉතා අල්ප කෘති සංඛ්‍යාවකි. එසේ ලියවුණු කෘති අතරින් කෘතිත්‍රයක් ප්‍රමුඛස්ථානය ගනී. ඒ,

1. චරකසංහිතාව

2. සුශ්‍රැතසංහිතාව

3. අෂ්ටාඞ්ගහෘදයසංහිතාව යන කෘති තුන යි.

ආයුර්වේද සාහිත්‍යයේ දී මේ කෘතිත්‍රය හැඳින්වීම සඳහා භාවිත වනුයේ විශේෂ වූ නාමයකි. ඒ **"වෘද්ධත්‍රයී"** යන නාමය යි. තවද මේ සාහිත්‍යයේ **"ලඝුත්‍රයී"** වශයෙන් සලකනු ලබන ග්‍රන්ථ ත්‍රයක් ද විද්‍යමාන වේ. ඒ,

1. මාධව නිදාන

2. ශංගාධර සංහිතා

3. භාව ප්‍රාකාශ යන ග්‍රන්ථ තුන යි.

ආයුර්වේද සාහිත්‍යය විකාශය වීමේ දී එය සම්ප්‍රදායන් තුනක් යටතේ විකාශය වී ඇත. එනම්,

- **ආත්‍රේය සම්ප්‍රදාය - ආත්‍රේය ඍෂි**
- **කාශ්‍යප සම්ප්‍රදාය - කාශ්‍යප ඍෂි**
- **සිද්ධ වෛද්‍ය සම්ප්‍රදාය - අගස්ති, පුලස්ති ආදී ඍෂීන්** යනුවෙනි.

කෙසේ නමුත් පශ්චාත් වෛදික යුගයේ දී ආයුර්වේදය ආත්‍රේය සහ සුශ්‍රැත යන ප්‍රධාන ශාඛා දෙක ඔස්සේ සංවර්ධනය වී ඉහතින් දක්වන ලද ආයුර්වේද ග්‍රන්ථ ඇසුරින් විශාල සාහිත්‍යක් බවට පත් වී වර්තමානය තෙක් විකාශය වෙමින් පවතී.

❖ ආයුර්වේද සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ

ආයුර්වේද සාහිත්‍යයට අයත් ග්‍රන්ථ අතරින් මෙහි දී වෘද්ධත්‍රයී ග්‍රන්ථ පිළිබඳ පමණක් හඳින්වීමක් කරනු ලැබේ. මන්ද යත් එම ග්‍රන්ථත්‍රය ආයුර්වේද සාහිත්‍යයෙහිලා ප්‍රධානත්වය මෙන් ම ආරම්භයට හා විකාශයට මහත් පිටුවහලක් සැපයූ බැවිනි.

01. චරකසංහිතාව

ආයුර්වේද සාහිත්‍යයේ පැරණි ම කෘතිය සේ සම්භාවනාවට පාත්‍රවන මෙම චරකසංහිතා නම් වූ කෘතිය ක්‍රි.පූ. 2 සිට ක්‍රි.ව. 2 කාලයට අයත් යැයි පෙන්වා දිය හැකි ය. කෘතියේ අන්තර්ගතය දෙස විමර්ශනාක්ෂියෙන් යුතුව බලන කල්හි එහි **චිකිත්සා** ස්ථානයේ පරිච්ඡේද 17ක් හා කල්පසිද්ධි ස්ථානයත් **චරක** සංස්කරණය කරණ ලද **අග්නිවේශගේ** කෘතියේ දක්නට නොමැති බව පෙනී යයි. එසේ හෙයින් එය **දෘඪබල** විසින් ඇතුළත් කරන්නට ඇතැයි සිතිය හැකි ය. එය **"ඉත්‍යගනිවේශකෘතෙ තන්ත්‍රෙ චරකප්‍රතිසංස්කෘතෙප්‍රාප්තෙ දෘඪබල සංපූරිතෙ"** යන්නෙන් පැහැදිලි වෙයි. ආයුර්වේදයේ ආදි පුරුෂයා පිළිබඳ සඳහනක් ද මෙහි දැකිය හැකි ය. ඒ **ආත්‍රේය පුනර්වසු** ගැනයි. එය එසේ සලකන කල්හි චරකසංහිතා යනු පරම්පරා ගණනාවක් නියෝජනය කරන කෘතියක් බව පැහැදිලි වෙයි. එසේ පියවරෙන් පියවර ගලා ආ පරම්පරා ලෙසින්,

- **ආත්‍රේය පුනර්වසු** - (ආයුර්වේදය අවබෝධ කොට ගෙන ප්‍රකාශ කළා)
- **අග්නිවේශ** - (ප්‍රකාශිත ආයුර්වේදය ග්‍රන්ථාරූඪ කළා)
- **චරක** - (අග්නිවේශගේ සංග්‍රහ කිරීම සංස්කරණය කළා)
- **දෘඪබල** - (ඒ සංස්කරණය පසු කාලීනව අඩුපාඩු ඇතුළත් කර ප්‍රතිසංස්කරණය කළා)

චරක යන්න ග්‍රන්ථ නාමයක් හෝ පුද්ගල නාමයක් සේ අරුත් දක්වනවාට වඩා එය ගරුකුලයක් හැඳින්වීම සඳහා යොදන ලද නාමයක් සේ සැලකීම අතිශයින් නිවැරදි සේ දැකිය හැකි ය. එය එසේ සැලකීම වඩා නිවැරදි සේ දිස් වනුයේ උපනිෂද්හි ද මෙය සඳහන් වන බැවිනි. උපනිෂද්හි එය **"කඨචරකාභ්‍යාම්"** යනුවෙන් දැක ගත හැකි ය.

චරකසංහිතාවේ අන්තර්ගතය පරිච්ඡේද 120 කින් යුක්ත වේ. ඒවා ස්ථාන නමින් වූ කොටස් 08ක් යටතේ සංග්‍රහ කර දැක්විය හැකි ය. ඒ,

1. **සූත්‍රස්ථාන - පරි. 30 යි - ආරම්භය මූලධර්ම දර්ශනය**
2. **නිදානස්ථාන - පරි. 08 යි - රොග නිදාන**
3. **විමානස්ථාන - පරි. 08 යි - ඖෂධ පරිපාලනය**
4. **ශරීරස්ථාන - පරි. 08 යි - ශරීර රචනය හා කළල විද්‍යාව**
5. **ඉන්ද්‍රියස්ථාන - පරි. 08 යි - රොගයන්ගේ පෙර නිමිති**
6. **චිකිත්සාස්ථාන - පරි. 08 යි - රෝග හැඳින්වීම ප්‍රතිකාර**
7. **කල්පස්ථාන - පරි. 12 යි - ඖෂධ සැකසීම**
8. **සිද්ධිස්ථාන - පරි. 12 යි - පඤ්චකර්ම චිකිත්සාව**

ආදී වශයෙනි.

ආයුර්වේද සාහිත්‍යයේ සුවිශේෂ තැනකි මේ ග්‍රන්ථය උදෙසා හිමි වනුයේ. එසේ වීමට හේතුව නම්,

- ✓ **මෙහි යොදාගත් භාෂාව සරල වීම**
- ✓ **මනා සංවිධානයකින් යුතුව ග්‍රන්ථය නිමවා තිබීම**
- ✓ **සාහිත්‍යය ලක්ෂණයන්ගෙන් පොෂණය වී තිබීම**

චරකසංහිතාවට කරන ලද භාෂ්‍ය හෙවත් ටීකා තුනක් ද ජනප්‍රිය ව පවතී.

1. චක්‍රපාණිදත්ත විසින් කරන ලද ආයුර්වේදදීපිකා ටීකාව

2. ජේජ්ජට විසින් කරන ලද නිරන්තරපදව්‍යාඛ්‍යාව

3. භට්ටාරචන්ද්‍ර විසින් කරන ලද චරකන්‍යාස යනු එම ටීකා තුනයි.

2. සුශ්‍රැතසංහිතාව

මෙම කෘතිය බිහි වනුයේ ශලය වෛද්‍ය ක්‍රමයට අදාළ ව ය. මෙය අයත් වන ගුරුකුලය නම් **ධන්වන්තරී ගුරුකුලය** යි. මෙහි දී ප්‍රමුඛතාව ලබාදෙන්නේ ශල්‍ය චිකිත්සා ක්‍රමයට යි. මෙම කෘතිය ආධ්‍යාය නොහොත් පරිච්ඡේද 186 කි. එය කොටස් 06 කින් යුක්ත වේ. ඒ,

1. සූත්‍ර 46 යි.	**4. චිකිත්සා 40 යි**
2. නිදාන 16 යි	**5. කල්ප 08 යි**
3. ශාරීර 10 යි	**6. උත්තර 66 යි** වශයෙනි.

ආයුර්වේදය අධ්‍යයනය කිරීම උදෙසා කරන ලද ග්‍රන්ථයක් සේ මෙය සැලකිය හැකි ය. මන්ද එයට ප්‍රාමාණික තොරතුරු මෙහි ම අන්තර්ගත වන බැවිනි. චරකසංහිතාවට වඩා මෙය වෙනසකට බඳුන් වනුයේ මෙම කෘතිය තුළ දී ශල්‍ය ක්‍රමය ප්‍රධානත්වයෙන් සලකා කටයුතු කිරීමෙනි. තවද මෙම ග්‍රන්ථ දෙකෙහි වෙනස අධ්‍යනය කිරීමේ දී චරකසංහිතාගත විවරණයක් ද උපස්ථම්භක කොට ගත හැකි ය. ඒ **"අශ්මරී නිදාන නැමති රෝගය පිළිබඳව දක්වන චරක සංහිතාව එම රෝගය සුව නොවන්නේ නම් ශල්‍ය වෛද්‍යවරයෙකු හමු වීමට උපදෙස් දී තිබීම යි."** මෙම කරුණු සංසන්දනාත්මකව ගෙන බලන කල්හි අපට පැහැදිලි වනුයේ මෙය චරකසංහිතාවෙන් තොර වෙනම ම එකක් බව යි. තවද මෙම ග්‍රන්ථයේ සුවිශේෂීත්වය සැලකීමේ දී

- **ශල්‍ය උපකරණ 100 කට වඩා ප්‍රමාණයක් ගැන තොරතුරු හමු වීම**
- **පළතුරු කැපීම මල් පෙති කැපීම මගින් ආයුධ පරිහරණයෙහි නිපුණත්වය ලබා දීම**

ආදිය මනාව පෙන්වා දීම අතිශයින් ම යුක්ති යුක්ත වේ.

3. අෂ්ටාඞ්ගහෘදයසංහිතාව

වාග්භට ආචාර්යවරයා විසින් මෙම ග්‍රන්ථය රචනා කරන ලදි. ග්‍රන්ථාරම්භයේ දී බුදුරදුන්ට නමස්කාරය කරන නිසා ඔහු බෞද්ධයකු යැයි සැලකේ. නමින් කියැවෙන පරිදි ආයුර්වේදයේ අංග අට ක්‍රමානුකූල ව හදාරන ශිෂ්‍යන්ගේ පහසුව සඳහා පද්‍යයෙන් කර ඇත. බුදුන් වහන්සේ රාගාදී

රෝගයන් දුරු කිරීම සඳහා පහළ වන බවත් එබැවින් උන්වහන්සේට නමස්කාරය විය යුතු බවත් **වාග්භට** ආචාර්යවරයා කිය යි. වාග්භට ආචාර්යවරයාට පළමු ව ඔහුගේ පියා (ජ්‍යෙෂ්ඨ වාග්භට) විසින් රචනා කරන ලදැයි සැලකෙන **අෂ්ටාඞ්ගසංග්‍රහ** නම් ග්‍රන්ථයක් ද වේ. අෂ්ටාඞ්ගහෘදයසංහිතාවේ දක්නට ලැබෙන සරල ක්‍රමානුකූල බව අෂ්ටඞ්ගසංග්‍රහය ඉක්මවා ගිය නිසා වඩාත් ජනප්‍රිය වූයේ අෂ්ටාඞ්ගහෘදයසංහිතාව යි. අෂ්ටාඞ්ගහෘදයසංහිතාවේ පරිච්ඡේද සංඛ්‍යාව 120 කි. එය ද

1. සූත්‍ර 30 යි. **2. ශාරීර 06 යි.**

3. නිදාන 16 **යි.** **4. චිකිත්සා** 22 **යි.**

5. කල්ප 06 යි. **6. උත්තර 40 යි.** යනුවෙන් කොටස් 06කි.

චරකසංහිතාවේ මෙන් ම අෂ්ටාඞ්ගහෘදයසංහිතාවේ ද භාෂාව සුගම ය. පහසුවෙන් වැටහෙන සුලු ය. එසේ ම වාග්භට මානව හිතවාදී ආකල්පයකින් යුක්ත වූවා පමණක් නොව බෞද්ධ ප්‍රතිපදාවන් නො ඉක්මවන පරිදි කටයුතු කිරීමට ද උත්සුක විය.

ඒ අනුව ආයුර්වේද සාහිත්‍යයේ ප්‍රභවය හා විකාශය පිලිබඳ ඉහත කරුනු අධ්‍යනය තුළින් මනා අවබෝධයක් ලබා ගත හැකි ය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

ප්‍රාථමික මූලාශ්‍ර

1. **චරකසංහිතා**, 1960, ආර්. බුද්ධදාස, ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය.

2. **සුශ්‍රැතසංහිතාව** (සිංහලානුවාදය), 1962, ආර්. බුද්ධදාස, ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය.

3. p.v.sharma, Charaka samhitha (text with English translation), (2014), Chaukhambha Orientalia, Varanasi.

4. https://lib.iim.cmb.ac.lk/wp-content/uploads/2020/11/sushruta_sutra.pdf

ද්විතීයික මූලාශ්‍ර

5. ගල්මංගොඩ සුමනපාල, **ආයුර්වේද අධ්‍යයන ඉතිහාසය මූලධර්ම සහ සමගාමී සංකල්ප**, ගම්පහ, වික්‍රමාරච්චි ආයුර්වේද ආයතනය, 2003.

6. කුමාරසිංහ ආර්යදාස, **ආයුර්වේද ඉතිහාසය**, ශ්‍රී ලංකා ආයුර්වේද දෙපාර්තමේන්තුව, 1982.

7. පඤ්ඤාකිත්ති හිමි හිරිපිටියේ, **ආයුර්වේදය ප්‍රාමාණික ඉතිහාසය**, (පරි), කෙළඹ 10, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 2003.

8. පඤ්ඤාකිත්ති හිමි කොටහේනේ, **ආයුර්වේද ශාස්ත්‍රය**, (සංස්), කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, 1962.

9. ඉඳුරාගාරේ ධම්මරතන හිමි සහ මාදුරුඔයේ ධම්මිස්සර හිමි ආදීහු, **ගද්‍යපද්‍යාවලී (III) (ආයුර්වේද සාහිත්‍යය)**, ප්‍රාචී අධ්‍යාපන ආයතනය, 2016.

ශාස්ත්‍රීය ලිපි

10. නාගිත හිමි නිකගොඩ, **''ආයුර්වේද සාහිත්‍යය පිළිබඳ හැඳින්වීමක්''**, සංස්කෘත සාහිත්‍ය අධ්‍යයන (මහාචාර්ය පූජ්‍ය නෙලුවේ සුමනවංස නායක ස්වාමීන්ද්‍ර අභිනන්දන ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය), අයගම සිරි යසස්සි හිමි සහ බෝදාගම සුමනජෝති හිමි ආදීහු, කොළඹ 08, රජයේ මුද්‍රණාලය, 2020.

11. ජයසුන්දර සුජීව, **''සංස්කෘතයෙන් පෝෂණය වුණු ආයුර්වේද වෛද්‍ය විද්‍යාව''**, ශ්‍රී ලංකා ප්‍රාචීන භාෂෝපකාර සමාගම ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, අතුරලියේ ඉන්දරතන හිමි සහ දොරටියාවේ නන්දසාර හිමි ආදීහු, බත්තරමුල්ල, ප්‍රාචීන භාෂෝපකාර සමාගම, 1994.

ආන්තික සටහන්

1. ජයසුන්දර සුජීව, **''සංස්කෘතයෙන් පෝෂණය වුණු ආයුර්වේද වෛද්‍ය විද්‍යාව''**, ශ්‍රී ලංකා ප්‍රාචීන භාෂෝපකාර සමාගම ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, අතුරලියේ ඉන්දරතන හිමි ආදීහු, බත්තරමුල්ල, ප්‍රාචීන භාෂෝපකාර සමාගම, 1994, පිටු 65.

2. සුශ්‍රැතසංහිතා (සිංහලානුවාදය), ආර්. බුද්ධදාස, ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය 1962, පිටු 3.

3. p.v.sharma, Charaka samhitha (text with English translation), (2014), Chaukhambha Orientalia, Varanasi, p.6

4. https://lib.iim.cmb.ac.lk/wp-content/uploads/2020/11/sushruta_sutra.pdf, p.1

5. - එම - p.2

6. ධම්මරතන හිමි ඉඳුරාගාරේ ආදීහු, **සංස්කෘත ගද්‍යපද්‍යාවලී III,** ප්‍රාචී අධ්‍යාපන ආයතනය, 2016, පිටු 57.

7. - එම - පිටු 57

8. p.v.sharma, Charaka samhitha (text with English translation), (2014), Chaukhambha Orientalia, Varanasi, p.5.

9. - එම - පිටු 5.

10. - එම - පිටු 5.

11. - එම - පිටු 5.

12. https://lib.iim.cmb.ac.lk/wp-content/uploads/2020/11/sushruta_sutra.pdf p.1

13. p.v.sharma, Charaka samhitha (text with English translation), (2014), Chaukhambha Orientalia, Varanasi, p.23.

14. https://lib.iim.cmb.ac.lk/wp-content/uploads/2020/11/sushruta_sutra.pdf p.1

स्वतंत्रता युगीन हिन्दी और सिंहली देश्भक्ति पूर्ण कविताओं का तुलनात्मक अध्ययन (मैथिलीशरण गुप्त तथा भन्ते एस महिन्द के संदर्भ में)

මිහිරි රංජලී සමරසේකර

देश भक्ति एक श्रेष्ट गुण है। माँ और मातृ भूमी स्वर्ग से भी महान है। अपने देश के दुखों और खतरों में हमें इसके साथ खड़ा होने, इसके साथ कार्य करने और यदि आवश्यक्ता पड़े तो इस के लिए अपना जीवन अर्पण करने के लिए भी तैयार है। देश भक्ति का तातपर्य अपने देश के साथ प्रेम करना है। यह मानव के हृदय में जलने वाली ईश्वरीय ज्वाला है, जो अपनी जन्म भूमी को अन्य सभी से अधिक प्यार करने की शिक्षा देती है। देश भक्त अपने देश के लिए बड़े से बड़े त्याग करने के लिए आतुर रहते हैं। और अपनी मातृ भूमि के लिए बलिदान होने के लिए सदा तैयार रहते हैं।

जिस व्यक्ति में देश प्रेम की भावना का अभाव है, और जो अपने देश व अपनी जाती की उन्नति अपना धर्म नहीं समझते हैं, उस मनुष्य का जीवन व्यर्थ है। जिस देश में हम पैदा हुए हैं जिसकी धूल में लोट लोटकर हम बड़े हुए हैं, जिसका अन्न खा कर हम रखे हैं, उसके प्रति हमारा प्रेम होना स्वभाविक है। मातृ भूमी माता के समान है। जिस प्रकार माता से हमारा अठूठ प्रेम होता है, उसी प्रकार अपने देश के प्रति हमारा प्रेम अठल होता है। सचमुच माता और जन्मभूमी स्वर्ग से बढ़कर होती है। मनुष्य ही नहीं वरन चर अचर पक्षु–पक्षी सभी अपनी मातृ भूमी से प्यार करते हैं। मैथिलीशरण गुप्त ने ठीक कहा है।

" जो भरा नहीं है भावों से
बहती जिससे रस धार नहीं
वह हृदय नहीं है पत्थर है
जिसमें स्वदेश का प्यार नहीं "

देश प्रेम की भावना से पूर्ण व्यक्ति ही देश की उन्नति में सहायक होते हैं। देश की मान मर्यादा की रक्षा के लिए वे अपना सर्वस्व बलिदान करने को तत्पर रहते हैं। जिस व्यक्ति देश की रक्षा और स्वतंव्रता के लिए तथा देश में प्रचलित कुरीतियों को दूर करने के लिए अपना बलिदान दे सकता है, अंधविश्वास, छुआ छूत, स्वार्थ सिद्ध और भाई भतीजावाद को दूर करने का प्रयत्न करता है, वह सच्चा देश भक्त है। देश प्रेम ही देश की उन्नति का परम साधन है। जिस मनुष्य अपना तन–मन–धन देश पर निछावर कर देता है, वही सच्चा देश प्रेमी है। हृष्ठ पुष्ठ व्यक्ति अपने शारीरिक श्रम द्वारा और विद्वान तथा साहित्यिकार अपनी रचनाओं द्वारा राष्ट्रोत्थान में सहायता कर सकते हैं।

जब भारत अंग्रेज़ों के अधीन रहते थे, तब मैथिलीशरण गुप्त ने अपने युग को कविता के द्वारा आज़ादी रूपी बसन ओड़कर अपने प्रोढ़ गम्भीर शब्दों से स्वतंव्रता संग्राम को प्रोत्साहित किया। सिर्फ भारत में ही नहीं अन्य देशें में भी ऐसी अनेक महान विभूतियों ने जन्म लिया। लेकिन श्री लंका की स्वतंव्रता संग्राम को प्रोत्साहिन करनेवाले कवि भन्ते एस महिन्द तिब्बतीय जाती के है। जब उन्होने साहित्य जगत में पदार्पण किया तब अंग्रेज़ों का शासन चल रहा था। उन्होंने अपना तूलिका श्री लांकियों की देश भक्ति भावनाओं को जागृत करने के लिए ही प्रयोग किया। जब बीस्वीं सदी में श्री लंका तथा भारत अंग्रेज़ी सत्ता के अधीन थे, तब दोनों देशों के साहित्यकारों की औजस्विता राष्ट्र के प्राचीन गौरव तथा तत्कालीन दुर्दशा पर केंद्रित थी। सर्वपल्लि राधा कृष्णन का कहना है कि " साहित्य का कर्तव्य केवल ज्ञान देना ही नहीं हैं। परन्तु एक नया वातावरण देना भी है। "

भन्ते एस महिन्द तथा मैथिलीशरण गुप्त ने तत्कालीन परिस्थितियों से प्रभाव लेकर अंग्रेज़ी सरकार की शोषण नीति के प्रभावों का यथार्थ वर्णन उनकी रचनाओं में विद्यमान किया। उन्होंने देश वासियों को मोह निद्रा में से जगाने के लिए देश प्रेमी कविताओं किये हैं। तथा देश्वासियों के मन राष्ट्रीय चेतनाओं से चिकसित करने के लिए इन्होंने अतीत गौरव का भाव दिखाकर वर्तमान को सुधारने की प्रेरणा दी। मैथिलीशरण गुप्त ने अपनी कविताओं में भारत के प्रकृति चित्रण का गुणगान किया। निम्नलिखित "मातृभूमि" नामक कविता की इस पंक्ति इसका ज्वलंत उदाहरण के रू‍प में दिखा सकते हैं।

" नीलांबर परिधान हरित, तठ पर है।
सूर्य चन्द्र युग मुकुठ,
मेखला रत्नाकर है।
नदियों प्रेम प्रवाह,
फूल तारे मंडन है।
ब्दी जन खग वृन्द,
शेषफन सिंहासन है।
करते अभिषेक पयोद हैं,
बलिहारी इस वेष की।

है मातृभूमी तू सत्य ही,
सगुण मूर्ति सर्वेश की। ”

इसमें भारत के प्रकृतिक सौंदर्य के अच्छी परिपाक देखने मिलते हैं। कवि ने देशवासियों के मन में देश प्रेम की भावना उत्पन्न करने के लिए सही प्रयत्न किया है।

मैथिलीशरण गुप्त की कविता 'भारत भारती' में देश की वर्तमान दुर्दशा पर क्षोभ प्रकट करते हुए कविने देश के अतीत का अत्यन्त गौरव और श्रद्धा के साथ गुनगान किया। ” भारत श्रेष्ठ था, और सदैव रहेगा ” इन पंक्तियों में गुंजायमान भाव हैं।

” भूगोल का गौरव,
प्रकृति का पुण्य लीला स्थल कहाँ ?
फैला मनोहर गिरि हिमालय,
और गंगा जल कहाँ ?
सम्पूण देशों से अधिक,
किस देश का उत्कर्ष है ?
उसका कि जो श्रृषि भूमि है,
चह कौन है, भारत वर्ष है। ”

उनके ” पंचवठी ” नामक काव्य देखिए।

” चारू चंद्र की चंचल किरणों
खेल रही है जल तल में
स्वच्छ चांदनी बिछी हुई है
अवनि और अम्बरतल में
पुलक प्रकठ करती है धरती
हरित तृणों की नोकों से
मानो झीम रहे है तरू भी
मन्द पवन के झोकों से ।। ”

मैथिलीशरण गुप्त की कविताओं में अत्यन्त सुन्दर प्राकृतिक सौंदर्य का वर्णन मिलता हैं। वे वर्णनात्मक काव्य शैली का अत्यन्त सफल प्रयोग करते हैं। भन्ते एस महिन्द की देशभक्ति पूर्ण कविताओं में प्राकृतिक सौंदर्य के वर्णनों में इतना ध्यन नहीं दिया। पर यत्र तत्र में प्राकृतिक सौंदर्य का वर्णन कुछ कविताओं में देखने को मिलता है। निम्नांकित ” दरूनेलविल्ल ” कविता में कई खंड़ देखिए।

” मुनि सिरिपा सिबिमिन्ने
समनोल गिरि पेदेसिन्ने
मद सुलगई मे एन्ने
मगे पुता नेलवेन्ने ”

कवि ने प्राकृतिक सौंदर्य के वर्णन के लिए श्री लंका की धार्मिक स्थलों का चित्रण किया है। उन्होंने अतीत के गौरव के साथ प्राकृतिक सौंदर्य का वर्णन अपने काव्यों में प्रकट किया है। यह पद्य पंक्ति देखिए।

” लस्सन मेन महपोलोवे
अनुरापुर इदि केरूवे
दोरमडले कुमरिदुवे
उबठ पुते सुव एलवे
” सिरि मह बो सिबिमिन्ने
महमेउना पेदेसिन्ने
सुलं दलक मे एन्ने
मगे पुता नेलवेन्ने ”

भन्ते एस महिन्द की कविताओं में वर्णनात्मक शैली पर बहुत अल्प ध्यान देख सकते हैं। उनकी कविताओं में प्रमुख लहर प्राचीन गौरव दिखाकर देशवासियों के मन में राष्ट्र प्रेम जाग्रति है। ” विदेशिकयेकुगेन लक मवठ ” नामक कविता देखिए

” सहगुम कलणि , महवेलि कलु वलवादी
मनरम मे लकगन हदवत तुल पैदी ”

राष्ट्र कवि मैथिलीशरण गुप्त भारतीय संस्कृति की सामाजिकता को ल़क्षय बनाके अपनी राष्ट्र भावना को व्यक्त करने को सक्षम है। उनकी कविता का मूल स्वर राष्ट्रीयता एवं संस्कृति है। प्राचीन भारत का गौरव गान उन्होंने अत्यन्त औजस्वी वाणी में किया है। ” मंगल घठ ” की प्रस्तुत पंक्तियाँ देखिए।

” जाति धर्म का सम्प्रदाय का

न्हीं भेद व्यवधाद यहाँ
सब्का स्वागत सब्का आदर
सब्का समसम्मान यहाँ
राम, रहीम, बुद्ध ईसा का
सुलभ एक सा ध्यान यहाँ
भिन्न भिन्न भव संस्कृतियों के
गुण गौरव का ज्ञान यहाँ "

वे सभी भारतियों की एकता पर लिखते है। सभी जाति, धर्म, को भारत में एक ही स्थानी समसम्मान मिलता है। भारत में सभी धर्म जाति को सहिष्णुता देख सकते हैं।

लेकिन भन्ते एस महिन्द की कविताओं में राष्ट्रप्रेम की भावनाएँ इससे कुछ अलग की हैं। भन्ते एस महिन्द ने अपनी राष्ट्र भावना का लक्षय श्री लांकीय सिंहल जाती तथा श्री लांकीय सिंहल जाती की सामाजिक्ता पर व्यक्त किया है। उनके सभी काव्यों में उन्होंने सिंहल जाती को ही मोह निद्रा में उठने का आह्वान दिया है। उन्होंने अन्य किसी जाती का सम्बोधन नहीं किया है। उन्होंने सिंहल जाति को जाग्रात करने में प्राचीन श्री लंका का गौरव गान अत्यन्त औजस्वी वाणी में किया है। उनकी प्रस्तुत कविता देखिए।

" गिय गिय तेनदि जातिक हेल हडम नगउ
सियगत रिहिरि लक्बिम तेम तेमा हेलउ "

" बलउ पोलोन्नरू अनुरा पुर पेदेस
सितउ पेवति निदहस मेहि पेर दवस
नगउ तव तवत तर सर तरूण गोस
वरेउ यमउ नेगिठिउ नोपियउ देअस "

मैथिलीशरण गुप्त तथा एस महिन्द ने देश–प्रेम कविताओं के द्वारा अपना अतीत गौरव का स्मरण दिखाकर वर्तमान के प्रति असंतोष एवं विक्षोप का प्रकट किया गया है। "भारत भारती" नामक काव्य कृति को प्रस्तुत पद्य पंक्ति देखिए।

"व्यापार"

" ठस स्वर्ग भूमि पर है दवे एसी दीनता
है सोच्य कृषि से कम नहीं व्यापार की भी हीनता
जिस देश का वाणिज्य की सर्वत्र धूम रही
क्या पर सुखापेक्षी नहीं है।
टाज पद पद पर वही ? "

" प्राचीनता के चिन्ह भी क्या
अब मुहावरे रह गये
खण्डहर खडे है कुछ सहौ
पर आज वे भी है नये
सन्ते यहाँ है हाय।
हम जा पहुँचते है जब वहाँ
कोई हमें यह मत कहो, देखो न अब हम है कहाँ। "

भारत भारती के प्राचीण खण्ड में प्रस्तुत पंक्ति देखिए।

" यह पुण्य भूमि प्रसिद्ध है
इसके निवासी आर्य है
विद्या कला कौशल्य सबके,
जो प्रथम् आश्चर्य है।
सन्तान उनकी आज यद्यपि,
हम अधो गति में पड़े।
पर चिन्ह उनकी उच्चता के आज भी कुछ है खड़े। "

कवि ने देश के अतीत गौरव का स्मरण दिलाकर वर्तमान के अभावों के प्रति असन्तोष एवं विरोध उत्पन्न किये हैं।

भन्ते एस महिन्द की कविताओं में भी इसी प्रकृया देखने को मिलती है। कवि देश्वासियों की वर्तमान स्थिति पर आँसू बहाते हैं। उन्होंने अतीत के गौरव पर गर्व करते हुए भविष्य में स्वावलम्बन का पाठ पढ़ाने की प्रेरणा भी दी है। प्राचीन आदर्शों के प्रति आदर का भाव प्रकट करने के साथ महापुरूषों तथा देवियों के स्मरण दिलाकर यौवनों को शक्ति प्रधान की है।

भन्ते एस महिन्द के "निदहसे देहन"

" पेरकुम गेमुणु गजबा रा सिंह सुरो

इवसुम नेतिव विमसति तोपि करन अरो
एम नम मतुरमिन सिंहल सोहो युरो
एक पिम्मेम कउरूत् इदिरियट वरो ”

” आदि अपे जातिक मह वीर वरो
मे दीपये निदहस गेन कथा कलो
नोदी अगतियट सिंहल सोहोयुरो
पैदी तिबेन जातिक पेरमुनट वरो ”

श्री लंका के अतीत के प्रति गौरव एवं, महापुरूष के प्रति आदर आदि लिखने में कलम हाथ में रखते समय भन्ते एस महिन्द अधिकाधिक भावुक बन जाते हैं। पर मैथिलीशरण गुप्त के प्रकृति सौंदर्य की वर्णनात्मक शैली के स्थान पर भन्ते महिन्द ने अपने देश के गौरवमय अतीत के गुण गान करने में अत्यन्त सार्थक्ता दिखाई दी गई है।

तत्कालीन भारत की प्रमुख समस्या हिन्दू मुसल्मान की एकता थी। मैथिलीशरण गुप्त ने अपनी अनेक रचनाओं में दोनों की एकता पर बल दी है। ”काबा और कर्बला” में इन्होंने मुसल्मानों की सहानुभूती प्राकट करने का प्रयास किया। इस प्रकार गुप्त ने समस्त समस्यओं का राष्ट्रीय दृष्ठी से प्रस्तुत किया। फिर भी उनकी कविताओं को ध्यान से पढ़ते समय यह प्रश्न सामने आता है कि वह अपनी महा खण्ड काव्य भारत भारती में सिर्फ हिन्दू समाज की जागृत क्यों करती है ? भारत भारती में प्रस्तुत निम्नांकित कविता देखिए।

” हिन्दू समाज सभी गुणों से आज कैसा हीन है
वह क्षीण और मलिन है।
आलस्य में ही लीन है,
परतंत्र पद् पर विषद में,
पड़ रहा वह दीन है।
जीवन मरण उसका यहाँ
अब एक दैवाधीन है। ”

भारत भारत के ”हिन्दू धर्म” नामक कविता की पंक्तियाँ देखिए

” ऐसी विरोधी काल में भी जो कि सब बिध वाम था।
अक्षुगण रहना एक हिन्दू धर्म का ही काम था।
अथवा किसी के मेठने से सत्य मिठ सकता नहीं।
धन धारज पर सूर्यय का असतित्व खो सकते नहीं ”

भारत भारती के ”हिन्दू” नामक कविता की पंक्ति देखिए।

” इस काल में भी हिन्दुओं में
धीरता कुछ शेष नहीं
थनज पूर्वजों के वीरता गम्भीरता कुछ शेष थी। ”

अपनी जाति के प्रति प्रेम की भावनों का इस कविताओं में बहुधा मिलती है।

मैथिलीशरण गुप्त का समय सम्पूर्ण भारत स्वतंव्रता आंदोलन के पुकारों से मुखरित थे। महत्मा गांधी के असहयोग आन्दोलन और अहिंसावादी सत्यग्रह गुप्त के साहित्य में प्रतिबिम्बित हुआ। मैथिलीशरण गुप्त का आरम्भिक साहित्य हिन्दू राष्ट्रवाद से निर्मित हुआ है। बाद में साहित्यिक प्रेरणाओं और गांधी जी से प्रभावित होकर कविता में अविहिंसावाद और अखिल मानव के कल्याण की भावना आ गयी।

भन्ते एस महिन्द के समय समाज की समस्या थी, सिंहली और मुसल्मानों की एकता। कवि भन्ते एस महिन्द की कविताओं को ध्यान से पढ़ते समय ऐसा लगता है कि वे सिर्फ सिंहली जाति का ही सम्बोधन करते हैं। न किसी अन्य जाती को। ” जातिक तोठिल्ल ” नामक कविता देखिए।

” जातिय रण् विमनक् वे
आगम मिणि पहनक् वे
एय रेक गन्नठ मेलोवे
समत वेतोत् पुत नुब वे ”

इस पद्य में सिंहली राष्ट्रवाद झलकती है। ” सिंहल जाति नामक कविता की निम्न पंक्तियाँ देखिए।

”सिंहलुन मिसक – कवुद लोकये
सितउ बलउ सोयउ – अतोत तवत कियउ
जातियक लेसिन – उसस् मिनिस्सु नम्
अपी अपी सितउ – वनउ उदम् अनउ
उडिन अहस् कुसिन – यठिन सुलं लोवत्

मे दै तुरे दिनू – उतुम् उ जातियक् "

सिंहली जाति ही इस कविताओं में चित्रित है। उनकी किसी भी रचना में अन्य जाती के बारे में नहीं कहा है। उनकी कविताओं को पढ़ते समय ऐसा लगता है कि वह जाति वादी कवि है। लेकिन प्रो. सुनिल आरियरत्न के शब्दों में " वे सिंहली नाम से सभी श्री लांकियों को सम्बोधन करता है।" लेकिन उनकी कविताओं में हिन्दू या द्रविड़ लोगों के प्रति क्रोध का भाव देखने को मिलती है। उदा " दरूणु देमल बलसेन बिद सहमुलिन , देमलुन्गे बल बिदुवा " । इसका कारण यह हो सकता है कि, प्राचीन काल से ही श्री लंका पर दक्षिण भारतीय हिन्दू राजाओं के आक्रमण हो गये, तथा श्री लंका की संस्कृति, समाज, बोद्ध धर्म आदी सभी क्षेत्रों में आघात पहुँचा दिये। इसलिए कवि ने हिन्दू लोगों के प्रति द्वेश की भावना प्रकट की है। "सन् 1915 ई.वी में हिन्दू तथा मुसल्मानों के बीच झगड़ा हुआ तथा अंग्रेज़ों ने सिंहली नेताओं को गिरफतार कर लिया गया" भन्ते एस महिन्द भी उसी परिस्थितियों का प्रभाव अपनी कविताओं के माध्यम से प्रस्तुत किया। मैथिलीशरण गुप्त की युगीन कविताओं पर गाँधी जी का अविहिंसावाद का प्रभाव पड़ा और उनकी कविताओं में किसी न किसी ओज की भावनकएँ देखने मिली वह एस महिन्द की कविताओं की तूलना से बहुत कम् देखने मिलती है।

"युद्ध" नामक कविता के द्वारा कवि संकेत करते है कि वह भी गाँधी जी के समान युद्ध के विरोधी है।

"वीर रस भाव रखता हो
युद्ध आदी में
रौद्र भाव मध्य में
भयानक है अंत में
और परिशिष्ठ में तो
है बीभत्स्य ही सदा "

लेकिन भन्ते एस महिन्द ने अपने भावों को ओजस्वी स्वरों में किया गया। उनकी कविताओं से देश्वासियों में देश्प्रेम से जागृत होने का बल मिलती है। तथा उनकी तेज़ी वाणी में लिखी गई कविताओं से जन मानस किसी लड़ाई के लिए तैयार करने की क्षमता मिलती है। कवि ने उनकी कविताओं के माध्यम् से मातृ भूमि के लिए बलिदान देने के महत्व भी बताया है। अपने देश को दासता के बंधनों से मुफ़्त करना कवि का परम लक्षय था। और देश को स्वतंत्रता प्राप्तकर देना कोई साधारण कार्य नहीं है। शायद मातृ भूमि के लिए बलिदान भी देना होगा। "निदहसे दहन" नामक कविता की पंक्तियाँ देखिए।

" तरसर बवठ सिय जातिक जीव पोवा
मरूनोत रूपुन निदहस् रण बिमे होवा "

" वेद वेडि पहर एकि नेक इन नेगेन गिनी
मेद अद वेठेनु बिहिसुनु मल कदन पेनी
अद नोव सिठिनु हेकिनम् एही उवत् तनी
निदहस सुवय अविदिन् ओप वेलद गनी "

" वियउन बवक् देक्वीमेन मरणयठ
टनुवन दनो यति नोमेरेण मरणयठ "

इन कविताओं में देश प्रेम की भावना झलकती है। उनके ओज पूर्ण, जन मानस देश भक्ति की भावना को जागृत करने के लिए सक्षम है। मैथिलीशरण गुप्त की कविताओं में अनेक शैलियों का प्रयोग देखने को मिलता है। शैलियों के निर्वाचन में गुप्त ने विविधता दिखाई किन्तु प्रधानता प्रबंधात्मक इतिवृतमय शैली में है। रंग में भंग, जयद्रथ वध, नहुष, सिद्धराज, त्रिपथक, साकेत आदि प्रबन्ध शैली में है। यह शैली दो प्रकार की है। खण्ड़ काव्यात्मक साकेत महाकाव्य के अंतर्गत आते हैं। लेकिन भन्ते एस महिन्द की कविताओं में एसी प्रबंधात्मक इतिवृतात्मक शैली के काव्य देखने को नहीं मिलता है और उनकी कविताओं में सामाजिक यथार्त की झलक दिखाई पड़ती है। तथा अतीत गौरव पर कविताओं में आदर का भाव प्रकाट किया है। ड़ॉ. आरिय राजकरूणा के शब्दों में "देश भक्ति की भावनाओं से जन मानस जागृत करना कवि का ज़िम्मेदारी होता है। लेकिन कवि कभी प्रचारक नहीं बनना चाहिए, कवि कवि ही होना चाहिए" उसके कहने से भन्ते एस महिन्द एक देश भक्ति प्रचार करनेवाले प्रचारक है। ड़ा आरिय राजकरूणा के मतानुसार उसकी काव्य रचनाओं में भी बहुत कमियाँ हैं। इससे यह स्पष्ठ होता है कि उसकी कविताओं का मुख्य उपदेश रस निरूपण करना नहीं देशवासियों को जागृत करना है। उनकी देश भक्ति पूर्ण कविताओं में किसी अन्य चेष्ठा नहीं थी।

देश भक्ति अच्छी है। परन्तु इसके द्वारा मानवता के प्रति सर्वभौमिक प्रेम की भावना को दबाया नहीं जाना चाहिए। वास्तव में हम देश भक्ति को राष्ट्रवाद के साथ मिला देते हैं। यदि हम इन दोनों के भेद को स्पष्ठ रख सके तो देश भक्ति की भावना ही हम बड़ी बड़ी ड़ींगों मारने के निरर्थक कार्य से अपने आप को बचा सकते हैं। देश भक्ति सामूहिक उत्तरादायित्व की एक सजीव भावना है। जो बाकी मानव समाज के लिए अपना दरवाज़ा बंद रखती है। यह देश भक्त नहीं होता है कि केवल अपने ही देश को सर्वोत्कृष्ठ माना जाए। हमें अपने देश से तो प्रेम करना ही चाहिए, परन्तु हमें किसी अन्य देश अथवा व्यक्ति की घृणा नहीं करनी चाहिए। सच्चे देश भक्त को दूसरे देशों का वैसी ही सम्मान देना चाहिए। जैसा वह अपने देश का सम्मान करता है। उसे दूसरे देशें से सीखने उनकी सहायता करने और उन्हें सहयोग के लिए हमेशा तैयार

की भावना से बदल जाएगी। वास्तव में इस बात पर ध्यान आकृष्ठ करना चाहती हूँ कि स्वतंव्रता युगीन सिंहली और हिन्दी कवियों की देश भक्ति पूर्ण कविताओं में समानता है या नहीं। इस समस्या ध्यान में रख कर में इस शेधकार्य में निरत होने लगी। ताकि स्वतंव्रता युगीन हिन्दी साहित्य के प्रमुख कवि भन्ते एस महिन्द के देश भक्तिपूर्ण कविताओं पर ध्यान आकृष्ठ करने पर यह स्पष्ठ हुआ कि इन कविताओं में समानता के साथ साथ असमानता भी है। अतः अंत में इस निष्कर्ष तक आ पहुँची कि समान परिस्थितियों के प्रभाव पड़कर एक समान कविताएँ लिखी जा सकती है। लेकिन इसी कविताओं के व्यक्तिगत कारण के हेतु असमानताएँ भी प्रकट हो सकती है।

आश्रित ग्रंथ

1 *ආරියරත්න,සුනිල්(2005)මහින්ද ප්‍රබන්ධ,එස් ගොඩගේ සහෝදරයෝ,කොළඹ.*

2 *රාජකරුණා,ආරිය(2004)නූතන සිංහල කාව්‍ය-☞,එස් ගොඩගේ සහෝදරයෝ,කොළඹ.*

3 *පීරිස්,රූබන්(1964)ජ්‍යෙෂ්ඨ කුමාර පද්‍යමාලා,කෝසල ප්‍රකාශන,දෙහිවල.*

4 *හේවාවිතානගමගේ,උපුල්(1998)හින්දි සාහිත්‍ය ඉතිහාස්,නිව් කැලණි ප්‍රකාශන,හපුගස්කන්ද.*

5 *පල්ලියගුරු,චන්ද්‍රසිරි(1964)හින්දි සාහිත්‍ය ඉතිහාසය,එම්.ඩී ගුණසේන සමාගම,කොළඹ.*

6 *ආරියරත්න,සුනිල්(1997)නූතන කාව්‍ය සංහිතා,එස් ගොඩගේ සහෝදරයෝ,කොළඹ.*

7 *ආරියසිංහ,කේ.ආර්(2009)ජාතිය අවදි කල එස් මහින්ද හිමි,එස් ගොඩගේ සහෝදරයෝ,කොළඹ.*

8 *අබේසිංහ,පී.එම්.පී(2017)උඩරට විත්ති,එස් ගොඩගේ සහෝදරයෝ,කොළඹ.*

9 *මෙන්ඩිස්,ජී.සී(2016)ලංකා ඉතිහාසයේ ගැටළු,එස් ගොඩගේ සහෝදරයෝ,කොළඹ.*

10 *ගුණපාල,ජයතිස්ස(2016)මහනුවර රාජධානියේ බිඳ වැටීම්,එස් ගොඩගේ සහෝදරයෝ,කොළඹ.*

11 *ප්‍රනාන්දු,එලෝර්(2003)නූතන ඉංගිරිසි ඉතිහාස්,එම්.ඩී ගුණසේන සමාගම,කොළඹ.*

12 *අභයගුණවර්ධන,උපාලි(1969)මහින්ද චරිතාපදානය,එම්.ඩී ගුණසේන සමාගම,කොළඹ.*

13 *शुवल,कृष्णशंकर(1993)आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास,हिन्दी साहित्य कुठीर,बनारस.*

14 *लाल,सुन्दर(1968)भारत में अंग्रेज़ी राज पहली जिल्द,त्रिनेवी प्रकाशन,इलाहाबाद.*

15 *सीतारमैया,पठ्ठाभि(———)भारत का आर्थिक शोषण,मातृ भाषा मंदिर,प्रयाग.*

16 *शैली,अरूण(2004)भारत में ईसाई धर्म प्रचार तंव्र,वाणी प्रकाशन,दिल्ली.*

17 *गुप्त,मैथिलीशरण(1984)भारत भारती,साहित्य सदन,चिरंगाँव,झाँसी.*

18 *गुप्त,मैथिलीशरण(2014)मंगल घठ,साहित्य सदन,चिरंगाँव,झाँसी.*

19 *गुप्त,मैथिलीशरण(2001)साकेत,साहित्य सदन,चिरंगाँव,झाँसी.*

20 *गुप्त,मैथिलीशरण(2001)रंग में भंग,साहित्य सदन,चिरंगाँव,झाँसी.*

21 *भठनागर,रामरतन(1962)हिन्दी साहित्य का संक्षिप्त इतिहास,शान्ति प्रकाशन,सागर.*

22 *नगेन्द्र(1975)मैथिलीशरण गुप्त–काव्य संदर्भ किोष,प्रभात प्रकाशन,दिल्ली.*

'साकेत' महाकाव्य में प्रकृति-चित्रण का उद्दीपन पक्ष

सिनालि नदीपमा पतिरण – चौथा साल

ඩී. පී. සිනාලි නදීපමා පතිරණ

'साकेत' महाकाव्य हिंदी साहित्य में सर्वोत्तम महाकाव्यों में से एक है, जिसका सृजन द्विवेदी युगीन प्रतिनिधि कवि मैथिलीशरण गुप्त (1886-1964) द्वारा किया गया है। उस महान कवि ने प्राचीन रामकथा को नवीन रूप प्रदान करने की अग्रणी चेष्टा 'साकेत' महाकाव्य के माध्यम से की है।

वालमीकि कृत 'रामायण' में और तुलसीदास कृत 'रामचरितमानस' में राम को जितनी प्रमुखता दी गयी है, उतनी प्रमुखता मैथिलीशरण गुप्त कृत 'साकेत' के राम को नहीं मिली है। 'साकेत' महाकाव्य में रामकथा शामिल होते हुए भी 'राम' को नहीं 'उर्मिला' को ऊँचे दर्जे में रखा गया है। प्रायः इसलिए मैथिलीशरण गुप्त ने अपने 'साकेत' महाकाव्य में 'उर्मीला' को प्रधानता दी होगी कि द्विवेदी युग में नारी-स्वातंत्रता का उत्कर्ष हुआ है। मैथिलीशरण गुप्त कृत 'द्वापर' में 'विधुता' और 'यशोधरा' में 'यशोधरा' की भाँति 'साकेत' महाकाव्य में 'उर्मिला' भी उपर्युक्त बात साबित करती है। इसलिए पूर्णतया स्पष्ट है कि 'साकेत' महाकाव्य के माध्यम से मैथिलीशरण गुप्त का ध्यान राम से ज़्यादा 'उर्मिला' की ओर आकृष्ट होना युक्तियुक्त है।

'साकेत' महाकाव्य 'उर्मिला' के विरह वर्णन पर आधारित है, वह भी प्राकृतिक उपादानों से जोड़कर किया गया है। राम और सीता वनवास चले जाते समय उनके साथ अपने प्राण-तुल्य पति लक्षमण का भी वनवास चला जाने की वेदना 'उर्मिला' ने चौदह सालों तक सहन ली। 'उर्मिला' की विरह-व्यथा का बेमिलास वर्णन करते समय मैथलीशरण गुप्त प्राकृतिक सौंदर्य का भी प्रयोग किया गया है। विरह-वेदना प्रधान कृति में प्राकृतिक सौंदर्य का वर्णन थोड़ा पृथक

संकल्पना होती है, लेकिन ऐसे कहना तर्कसंगत नहीं है कि साकेत महाकाव्य उस पृथकता से परे है।

प्राकृतिक सौंदर्य चित्रण करते समय किसी भी साहित्यकार द्वारा मुख्यतः इन पाँच स्वरूपों को अपनाया जाता है, जिन्हें आलंबन रूप, उद्दीपन रूप, मानवीकरम रूप, अलंकार रूप व रहस्यात्मक रूप नामों से अभिहित किया जाता है। मैथिलीशरण गुप्त ने भी इन सभी रूपों का प्रयोग साकेत महाकाव्य में किया है और प्रधनतः उर्मिला और कभी-कभी माँ कैकेयी का भी भावनाएँ प्रकृति के माध्यम से तीव्र करने के लिए उद्दीपन स्वरूप का पर्याप्रत प्रयोग 'साकेत' महाकावय में किया है। वास्तव में केवल विरह वेदना को ही नहीं, बल्कि किसी भी मनःस्थिति का वर्णन प्रकृति से जोड़कर करने का ढंग है, लेकिन 'साकेत' महाकाव्य में उद्दीपन रूप का प्रयोग उर्मिला की विरह-व्यथा की दृष्टि से अधिक उपलब्ध हैं।

"नभ-ओर उर्मिला ने देखा,

थी ईर्ष्या-भरी दृष्टि रेखा।

तब नभ भी मानो धधक उठा,

संध्यारुणिमा-मिस भभक उठा।"

बारह सर्गों से युक्त 'साकेत' महाकाव्य के छठे सर्ग में उर्मिला वनवास चले गये अपने पति की याद दिलाते हुए अधिक विरह-व्यथा में समय बिता रही है। उसकी मन में जो विरह भावना है, कवि ने उस भावना को और भी तीक्षण करने को प्रकृति-सौंदर्य का मार्मिक प्रयोग किया है। जब उर्मिला आकाश की ओर देखती है तब उसे लगती है कि आकाश भी धधक रहा है। वह संध्या का समय है और उर्मिला को ऐसा आभास हो रहा है कि अपने दुख से आसमान भी भभक रहा है। यहाँ कवि द्वारा उद्दीपन रूप का अत्यंत सुंदर वर्णन किया है।

"वह कोयल, जो कूक रही थी, आज हूक भरती है,

पूर्व और पश्चिम की लाली शेष-वृष्टि करती है।

लेता है निःश्वास समीरण, सुरभी धूलि चलती है,

उबल सूखती है जलधारा, यह धरती मरती है।

पुत्र-पुष्प सब बिखर रहे हैं, कुशल न मेरी-तेरी,

जीवन के पहले प्रभात में आँख खुली जब मेरी।"

कवि ने यहाँ उर्मिला की विरह को प्रकृति के माध्यम से अत्यधिक तीव्र किया है। वियोगावस्था में विरहिणी को कुछ भी नहीं भाता। जो कोयल पहले प्रसन्नता से कूकती थी, जिसे स्वर कर्ण प्रिय थे वह अब हूक भरती है। पूर्व और पश्चिम की लाली तथा संध्या को समय की रक्ततिमा जो पहले आँखों को शीतलता प्रदान करती थी, अब विरहिणी को ऐसा प्रतीत होता है मानो क्रोध कि वर्षा कर रही हो। मनोदशा को अनुरूप ही प्रकृति सुहावना व कष्टकारी प्रतीत होती है। उर्मिला भी प्रकृति के अभाव में दुखी है। इसलिए उसे कुछ भी नहीं भाता। वायु भी आहें भर रही है। जो सुगंध पहले सारे वातावरण को सुरभित कर रही थी अब वह धूलि चाट रहा है। जो जलधारा पहले पृथ्वी को खींचती हुई बह रही थी अब जल डबल रहा है। धारा क्षीण हो गयी है। बिना सिंचाई के पृथ्वी सूख रही है, हरियाली के आधार पत्ते व फूल झड़ गये हैं। कवि ने यहाँ प्रकृति के माध्यम से उर्मिला की अंतःमनःस्थिति को व्यक्त किया है।

"सखि, विहग उड़ा दे दो, सभी मुक्तिमानी,

सुन शठ शुक-वाणी, हाय! रुठो न रानी।

खग जनकपुरी की ब्याह दूँ सारिका मैं!

तदपि यह वहीं की व्यक्त हूँ दारिका मैं?

कह विहग, कहाँ है आज आचार्य तेरे?

विकच वदन वाले वे कृति कान्त मेरे?

सचमुच 'मृगया मैं?' तो अहेरी नये वे,

यह हत हरिणी क्यों छोड़ यों ही गये वे?"

साकेत महाकाव्य का नवम सर्ग पूरी तरह उर्मिला के विरह-वर्णन से भरा है। इसमें कवि ने उद्दीपन पक्ष का प्रयोग किया है। उर्मिला अपनी सखी से कहती है- अरी सखी! सभी पक्षियों को उड़ा दो, क्योंकि इन सभी को स्वतंत्र हो जाना चाहिए। इस बात को सुनकर तोते सी यह ध्वनि हुई- "हाय! रुठो न रानी।" इसको सुनकर उर्मिला ने कहा- "अरे पक्षी! तुम अप्रसन्न मत हो। मैं तुझे जनकपुरी की सारिका ब्याह दूँगी, किंतु इस बात को समझ लो, मैं उस जनकपुरी-त्यक्त दारिका हूँ। अरे पक्षी! मुझे बता दीजिए कि लक्ष्मण कहाँ है? क्या वे मृगया हत्या हिरणी को यहाँ क्यों छोड़ गये हैं। भाव यह है कि शिकारी स्वयं वृत शिकार का प्रथम ग्रहण करता है और उसको लेकर अन्य शिकार की खोज करता है, किंतु हिरणी की तरह आहत मुझे यहीं छोड़ देना उनका अनाड़ीपन सिद्ध करता है। संवादात्मक शैली से कवि द्वारा यहाँ उद्दीपन रूप का प्रयोग किया गया है।

"कुलिश किसी पर कड़क रहे हैं,,

आलि, तो याद सड़क रहे हैं,

कुछ कहने के लिए लता के,

अरुण अधर वे सड़क रहे हैं।

मैं कहती हूँ-रहे किसी के,

हृदय वही जो सड़क रहे हैं।

अटक अटक कर भटक भटक कर,

भाव वही जो भड़क रहे हैं।"

वर्षा काल में मेघ गर्जन एवं उसमें होने वाली प्राणियों की दशा का वर्णन करते हुए नवम सर्ग में कवि ने ऐसे लिखा है। उर्मिला अपनी सखी से कहती है, देख गगन में वज्र सी गुरु गर्जना हो रही है। मानो बादल ही परस्पर गर्ज-तर्ज रहे हों। इस समय लता से पल्लव प्रकंपित हो रहे थे। उन्हें देखकर ऐसा प्रतीत होता है मानो इस लता को अरुण अधर कुछ उत्तर देने के लिए फड़क रहा है, किंतु सखी मुझे यह भी है कि इस गर्जन को सुनकर न जाने कितनी रानियों को हृदय सड़क रहे होंगे। उस प्रकार कवि ने प्रवाहमयी भाषा के माध्यम से उर्मिला की भावनाएँ प्रकृति के माध्यम से तीव्र कीं हैं।

"सखि बिना गई हैं, कलियाँ;

कहाँ गया प्रिय झुकामुकी में करके दे रंग-रलियाँ?

भुला सकें ही पुनः पवन को अब क्या इनकी गलियाँ,

यही बहुत, ये पर्चे उन्हीं में थी रंगस्थलियाँ।"

बिखरी हुई कलियों का उदाहरण देकर उर्मिला सखी को अपनी मनो दशा या वर्णन कर रहा है- "अरी सखी! देख ये पुष्प की कलियाँ बिखर गयीं हैं। अरे प्रियतम रंगरेली करके न जाने कहाँ चला गया है। क्या पवन इस मार्ग को विस्तृत कर सकेगा? वह तो विकसित होने पर सदैव आया करेगा। यहाँ कवि ने उद्दीपन पक्ष का अत्यंत सुंदर प्रयोग किया है।

"उठती है उर में हाय! हूक,

ओ कोइल, कह, कैन कूक?

क्या ही सकरुण, दारुण, गंभीर,

निकली है सभी का चित चीर,

होते हैं दो दो दृग सनीर,

लगती है लय की एक लूक!

ओ कोइल, कह, कौन कूक?"

यहाँ कवि ने उर्मिला की मनोदशा प्रकृति के माध्यम से अधिक तीव्र करने को कोयल का वर्णन किया है। साथ ही साथ मानवीकरण रूप प्रदान किया गया है। क्योंकि उर्मिला की मनोदशा का प्रस्तुतीकरण तभी सफल हो जाएगा। उर्मिला कोयल को संबोधित करके अपनी भावनाएँ व्यक्त करती है। हे कोयल! तेरी इस कूक एवं कूकने को सुनकर मेरे वि रही हृदय में हूक उठ रही है। यह हूक कितनी करुणा एवं गंभीर है। ऐसा लगता है कि मानो यह हूक नभ का आनंत:स्थल विदीर्ण करके निकली है जिसके कारण मेरे दोनों नयन समीर हो गये हैं।

"री आवेगा फिर भी बसंत,

जैसे मेरे प्रिय प्रेम वतन।

दुखों का भी है एक अंत

हो रहीये दुर्दिन देख मूक।

ओ कोइल कह कैन कूक?

अरे एक मन रोकथाम तुझे मैंने लिया,

दो नयनों ने, शोक, भरस खो दीया, रो दिया।"

उर्मिला कहती है कि हे कोकिल! अब वसंत की समाप्ति है, किंतु एक दिन पुनः वसंत का आगमन होगा। इसी प्रकार मेरे प्रियतम एक दिवस अवश्य लौटेंगे। क्योंकि इस दुनिया में दुखों का भी अंत होता है। इसलिए दुर्दिन के समय चुप रहना चाहिए। यहाँ कवि ने प्रकृति के माध्यम से उर्मिला की विरह-व्यथा को और भी तीव्र करने की चेष्टा की है।

"अब ऊपर दृष्टि क्यों करूँ?

यह नीचे सरयू इसे धरूँ।

इसका कल कर्ण में भरूँ,

जल क्या है, बस डूब ही मरूँ!

धर यों मत बात थी अरी;

मरती हूँ कब मैं मरी मरी?

बस यों ही यह ऊबना यहाँ!"

उर्मिला अपनी विरह वेदना हेतु सरयू नदी को देखकर सोचने लगी कि क्यों ना मैं इसके जल में डूब जाऊँ? लेकिन मुझे तो अपने प्रियतम का ध्यान है, मैं डूब कैसे? वह अपनी सखी से कहती है कि सबी घाट-घाट सुने हो गये हैं। सारा संसार सो रहा है, लेकिन सरयू को कहाँ है? यह तो सागर से मिलने जा रही है। अभिसार ही तो जीवन का सार है। कभी मैं यहाँ उर्मिला की भावनाएँ प्रकृति के माध्यम से व्यक्त कीं हैं।

कवि द्वारा साकेत महाकाव्य में उद्दीपन पक्ष का प्रयोग करते समय केवल उर्मिला की भावनाएँ ही नहीं बाल्कि राम की भी भावनाएँ अत्यधिक तीव्र की गईं हैं।

"हुए गदगद यहीं रघुनंदनानुज,

शिशिर- कण- पूर्ण मानो प्रातरम्वुज।"

राम वनवास के लिए निकलने से पहले लक्ष्मण से बात हो रही है। उस समय लक्ष्मण की बातें सुनकर राम की मन में जो भावनाएँ उत्पन्न होती हैं, साकेत उसके संबंध में कहता है कि रघुनंदन अथवा राम की भावनाएँ मानो सुबह का शिशिर की भाँति प्रसन्नता पूर्ण हैं। प्राकृतिक अंगों के माध्यम से साकेतकार ने राम की मनोदशा अत्यधिक तीव्र की है।

"सुख सागर पार करे यह नागर मानी,

बहुत हमारे लिए यह सरयू में पानी।"

सीता अपहरण और लंका के रावण के साथ अपने पुत्रों की लड़ाई की बातें सुनकर राज महल में माताएँ दुखी हैं। सुमित्रा, कौशल्या से कहती है कि हे जीजी! तुम इस मानी नागरिक को यह आशीर्वाद दो कि वह सुख पूर्वक सागर पारकर लंका पहुंचे और जहाँ तक हमारा प्रश्न है सो हमारे लिए डूब मरने को इस सरयू में काफ़ी जल है। कवि ने यहाँ सरयू के पानी के माध्यम से माताओं की वेदना और भी तेज़ की है।

इस प्रकार कहा जा सकता है कि मैथिलीशरण गुप्त द्वारा रचित 'साकेत' महाकाव्य में उद्दीपन पक्ष का प्रयोग अत्यंत मनमोहक ढंग से किया गया है। वास्तव में रामकथा को जो नवीनता प्रदान करने की कोशिश मैथिलीशरण गुप्त ने की है वह सफल हो गई है। प्राकृतिक सौंदर्य चित्रण के प्रत्येक स्वरूपों में से उद्दीपन पक्ष का जो प्रयोग किया गया है उसने भी इस रचना को महाकाव्य बनाने में अपना अनूठा योगदान दिया है।

श्री लंका में रामायण से संबंधित स्थान

जे. ए. डी. सरसि उपेक्षिका रणसिंह

बाह्य प्राध्यापिका, श्री जयवर्धनपुर विश्वविद्यालय, श्री लंका

ආචාර්ය සරසි උපේක්ෂිකා රණසිංහ

वास्तव में रामायण हिंदू धर्म का एक प्राचीन ग्रंथ है तथा हिंदू रघुवंश के राजा राम की कहानी है। भारत के इस महा काव्य का श्री लंका से बहुत गहरा संबंध है। मोटे तौर पर हम सब यह जानते हैं कि रावण ने कैसे सीता माता का हरण किया, बाद में राम और रावण के बीच श्री लंका में एक युद्घ हुआ और कैसे रावण को पराजय का सामना करना पड़ा। पर रामायण को आज के ज़माने में कई लोग शक की नज़र से देखते हैं। उसे एक काल्पनिक कहानी मानते हैं। लेकिन हम आपको यहाँ पर उन पुख्ता सबूतों के बारे में बताएँगे जिससे सिद्ध हो जाएगा कि रामायण कोई काल्पनिक कहानी नहीं है। क्योंकि श्री लंका में आज भी कुछ ऐसी जगह मौजूद है जिनका संबंध रामायण काल से माना जाता है। और हैरानी की बात यह है कि वे स्थल आज भी श्री लंका में मौजूद हैं, जिनका वर्णन रामायण में जिस तरह किया गया है, उनका स्वरूप वैसे का वैसा ही है। रावण का महल–सीगिरिय, पुष्पक विमान स्थल, अशोक वाटिका, सीता माता का मंदिर, राम सेतु, युदगनाव–राम और रावण का युद्ध स्थल, रावण की गुफ़ा, सीता टियर पॉन्ड, संजीवनी बूटी सहित पर्वत, दिवुरुमपोल विहारय और कोणेश्वरम मंदिर आदि स्थानों से स्पष्ट रूप से यह साबित होता हैं कि राजा रावण सीता का हरण करके श्री लंका ले आये थे। फिर माता सीता को बचाने के लिए हनुमान जी, राजा राम और लक्ष्मण श्री लंका आये थे। श्री लंका से मिलनेवाले इन पुख्ता सबूतों के से यह स्पष्ट होता है कि रामयण कोई काल्पनिक कहनी नहीं है।

1. **रावण का महल – (sīgiriya)**

श्री लंका में दबुल्ल शहर में एक ऐसा महल आज भी मौजूद है कि जिसका संबंध रामायण काल से माना जाता है। उसे लंकापुर, सीगिरि पर्वत या रावण का महल कहा जाता हैं। कहते हैं कि रावण के पिता के आदेश से उस महल को बनाया गया है। इस महल से ऐसे कई गुप्त रास्ते निकलते हैं कि जो उस महल को शहर के अलग अलग केंद्रों से जोड़ते हैं। अनुसंधानों के द्वारा यह साबित हो चुका है कि ये रास्ते स्वाभाविक नहीं है बल्कि मनुष्यों द्वारा निर्मित किये गये हैं। ऐतिहासिक तथ्यों के अनुसार हम यह जानते हैं कि राजा रावण शहर के अलग अलग स्थानों पर अचानक से ही प्रकट हो जाया करता था और क्षण भर में फिर महल में आया करता था। तो हम अनुमान कर सकते हैं कि रावण उस समय इन गुप्त रास्तों का प्रयोग किया करता था। और कहते है कि सीगिरिय या लंकापुर में स्थित King cobra cave में रावण द्वारा सीता को ले आकर रखा गया था। पुष्पक विमान स्थल भी इसी महल में ही स्थित है।

2. **पुष्पक विमान स्थल** – (Vêraganthota)

(sīgiriya) सीगिरिय में –जिसे भारत के लोग लंकापुर कहते हैं, वहाँ वेरगन्तोट (Vêraganthota) नामक एक जगह है। वेरगन्तोट का शाब्दिक अर्थ है – विमान उतारने की जगह। कहते हैं कि पहली बार रावण ने सीता माता का हरण करने के बाद अपना पुष्पक विमान यहाँ उतारा था। आज भी वह जगह हम देख सकते हैं। ऐसा माना जाता है कि रावण के पास अपने पुष्पक विमान उतारने के लिए ऐसे छह हवाई अड्डे थे।

3. अशोक वाटिका – (Nuwra Eliya)

रामायण के अनुसार रावण ने सीता को अशोक वाटिका में रखा था। क्योंकि सीता ने रावण के महल में रहने से इनकार कर दिया था। वह अशोक वाटिका आज भी श्री लंका में मौजूद है। कोलंबो से 155.4km दूरी पर स्थित नुवर एलिया नामक प्रदेश में स्थित इस अशोक वाटिका को आज श्री लंका में हग्गल बॉट्निकल गार्डन (Haggala botanical garden) के नाम से जाना जाता है। और इस उद्यान में वह विशेष जगह जहाँ सीता माता को रखा गया था, उसको सीता एलिय के नाम से जाना जाता है। इतना ही नहीं सब लोगों को हैरान करा देनेवाली दूसरी बात यह है, यहाँ के वृक्ष। रामायण में यह बताया गया है कि अशोक वाटिका को अशोक वाटिका का नाम इसलिए रखा गया है, क्योंकि उस वाटिका में अशोक के पेड़ बहुत हैं। अजीब बात यह है कि रामायण में अशोक वाटिका का वर्णन जैसे किया गया है वैसा ही हग्गल बॉट्निकल गार्डन में आज भी पाया जा सकता है। यह एक प्रबल प्रमाण है।

4. सीता माता का मंदिर

नुवरएलिय के आसपास सीता एलिय में सीता अम्माँ नामक एक मंदिर भी है, जो अशोक वाटिका यानी हग्गल बॉट्निकल गार्डन के आसपास स्थित है। जहाँ आज भी बहुत हिंदू लोग पूजा करने के लिए आते जाते हैं। उस मंदिर के पास एक झरना बहता है। कहते हैं कि माता सीता यहाँ स्नान करने के लिए आया करती थी। इस झरने के आसपास के चट्टानों पर हनुमान जी के पैरों के निशान आज भी देखने को मिलते हैं। और वहाँ वह पर्वत भी है जहाँ हनुमान जी ने पहली बार कदम रखा था। वह पर्वत सीगिरिय और अशोक वाटिका के बीच स्थित है। अजीब बात यह है कि उस पर्वत पर ऐसे पैरों के निशान मिलते हैं जैसा निशान इन चट्ठानों पर हैं।

5. राम सेतु

इस साक्षय ने तो न सिर्फ़ भारत और श्री लंका के लोगों को चौंका दिया है बल्कि अमेरिका के विद्वानों को भी चौंका दिया है। वह है, राम सेतु यानी adam's bridge. रामायण में बताते हैं कि राम श्री लंका तक एक पुल के माध्यम से आये थे। वह आज भी मौजूद है। पुरातत्व विभाग के अनुकूल भारत के तमिलनाडु के दक्षिणी पूर्वी तट के किनारे रामेश्वरम तथा श्री लंका के उत्तरी पश्चिमी तट पर मन्नारम खाड़ी के मध्य पानी के नीचे आज भी 30km लंबा पुल मौजूद है। जिसे 15वीं शताब्दी तक पैदल चलके पार करने योग्य माना जाता था। लेकिन एक चक्रवाह के कारण यह राम सेतु जगह जगह से खंडित हो चुका है। नासा के सेटलइट के द्वारा भी ऐसा बताया गया है कि इस क्षेत्र में एक ऐसा सेतु था। और यह दुनिया का पहला पुल भी हो सकता है। और अनौखी बात यह है कि राम सेतु में प्रयोग किये जाने वाले पत्थर आज भी दक्षिण भारत और श्री लंका में भी मौजूद है, हालांकि उनकी संख्या बहुतकम है लेकिन आज भी रामेश्वरम में ऐसे पत्थर हैं भारी होने के बाद भी पानी पर तैरते हैं। और श्री लंका के मन्नारम खाड़ी पर भी उसी प्रकार के पत्थर पाये जाते हैं जो भारी होते हुए भी पानी पर तैरते हैं। रामायण के अनुसार यह वही जगह है जो राम सेतु श्री लंका जाकर जोड़ा था। आज भी विद्वान यह नहीं साबित कर पाये कि वास्तव में ये पत्थर इतने भारी होने पर भी पानी के नीचे क्यों नहीं डूबते।

6. युद्ध स्थल (Yudaganawa)

श्री लंका के रामायण रिसर्च कमिटि के द्वारा दी गयी जानकारियों के अनुसार अब तक हुए अनुसंधानों से पता चला कि भगवान हनुमान का श्री लंका पर पहला आगमन नागद्वीप से हुआ है। अनुसंधान के दौरान उस जगह की खोज निकाली है ,जहाँ राम और रावण के बीच एक भीषण युद्ध हुआ था। श्री लंका में आज भी वह स्थान मौजूद है जिसे युदगनाव के नाम से जाना जाता है।

7. सीता टियर तालाब (Seetha tear pond)

श्री लंका में कैंडी से लगभग 50km दूरी से नुवरएलिय मार्ग पर स्थित एक तालाब है उसे सीता टियर तालाब कहते हैं। कहते हैं कि बेहद गर्म के दिनों में भी जब आसपास के कई तालाब सूख जाते हैं पर इसका पानी कभी नहीं सूखता। आसपास के ताालाबों का पानी मीठा है, पर इसका पानी आँसुओं जैसा कारा है। कहते हैं कि रावण जब सीता को हरण करके ले जा रहा था तो इसमें सीता के आँसू गिरे थे। इसलिए उस दिन से इस तालाब का पानी कारा है।

8. रावण की गुफा (Cave of Ravana)

श्री लंका में रावणगोडा (Ravanagoda)नामी एक जगह है, वहाँ कई गुफाएँ और सुरंगे हैं। ये सुरंगे रावण के शहर को अंदर ही अंदर जोड़ती थीं। यहाँ के लोगों का कहना है कि कई सुरंगे तो दक्षिण अफ़्रिका तक गयी हैं जिनमें रावण ने अपने सोने और खज़ाना छुपाये थे। और सब स्वाभाविक सुरंगे भी तो नहीं हैं। कहते हैं कि ये सब उनके द्वारा बनायीं गयीं हैं।

9- दिवुरुमपोल विहारय – वेलिमड

श्री लंका के वेलिमड प्रदेश में एक ऐसी जगह है कहते हैं कि वहाँ सीता ने अपनी अग्नि परीक्षा की थी, जिसे दिवुरुमपोल बौद्ध मंदिर के नाम से आज प्रसिद्घ है। यहाँ के लोग इस जगह को बड़ी श्रद्धा से मानते हैं। क्योंकि लोगों की मान्यता यह है कि जिस तरह इस जगह में सीता ने अपनी सच्चाई साबित की थी, उसी तरह यहाँ पर सच्चाई से करने वाले हर काम सही साबित होते है और सच्चे दिल से की माँगने वाली हर मन्नतें पूरी हो जाती हैं।

10. संजीवनी बूटी सहित श्री लंका के पर्वत

रामायण में जैसा वर्णन किया गया है वैसे युद्ध के दौरान जब लक्षण जी को मेघनाद के द्वारा मूर्छित कर दिया गया था। तब उनकी जान जाने ही वाली थी तो उनकी जान बचाने के लिए हनुमान जी द्रोणगिरि पर्वत से संजीवनी बूटी लेने गये थे। लेकिन हनुमान जी को संजीवनी बूटी का ज्ञान नहीं था। इसलिए उसने द्रोणगिरि पर्वत को पूरा का पूरा ले जाने का निर्णय लिया। कहते हैं कि इसी कारण आज भी हिमालय में उस क्षेत्र के लोग हनुमान जी को नहीं पूजते। क्योंकि वहाँ के ग्रामीण लोग यह सोचते हैं कि हनुमान जी उनके क्षेत्र से

संजीवनी जैसी अमृत बूटी श्री लंका ले गये थे, इसलिए वे आज भी वे लोग उनको नहीं पूजते। रामायण के अनुसार ऐसा वर्णन हुआ है कि हनुमान जी उस द्रोणगिरि पर्वत को भी उठाके श्री लंका में आने के मार्ग के बीच उस पर्वत से कुछ अंश श्री लंका के कुछ स्थानों पर गिर गये थे। ऐसे पाँच स्थान आज भी श्री लंका में मौजूद है। उनमें से एक है, कुरुणैगल प्रदेश का दोलुकन्द पर्वत। उस स्थान में यही इकलौता पर्वत है। हैरानी की बात यह है कि इस पर्वत में आज भी वह जड़ी बूटी है, जो़ हिमालय में है। अन्य स्थान है, रिटिगल पर्वत (अनुराधपुर अैर पोलोन्नरुव के बीच), रूमस्सल पर्वत (गोल प्रदेश), कच्चतिउ पर्वत (उत्तर प्रदेश) और तल्लडि (मन्नाारम द्वीप)। तो हम अनुमान कर सकते हैं कि जब हनुमान द्रोण पर्वत को उठाके ले आते वक्त कुछ अंश श्री लंका के इन पांच स्थानों में गिर गये थे। क्योंकि श्री लंका के अन्य प्रदेशों में यह संजीवनी बूटी नहीं है। और सबसे हैरानी की बात यह है कि इन पांच स्थानों से ही मिलने वाली संजीवनी बूटी एक समान है और वे सब हिमालय की संजीवनी बूटी जैसी ही है।

11. कोण्डकट्टुगल

हनुमान जी के द्वारा श्री लंका जला देने के बाद राजा रावण बहुत भयभीत हो गया था कि वापस वह ऐसा हमला कर दे। इसीलिए रावण ने सीता जी को अशोक वाटिका से हठाकर कोन्डाकट्टुगल नामक एक गुफ़ा में रखा था। हैरानी की बात यह है कि इस कोन्डाकट्टुगल गुफ़ा जैसी अनेक गुफ़ाएँ मिली हैं जिनके अंदर से जाकर रावण के महल में सीधा प्रवेश कर सकते हैं। और इन गुफ़ाओं के अंदर सुंदर भित्ति चित्र भी देखने को मिलते हैं। इनसे पता चलता है कि किसी स्त्री को इन गुफ़ाओं के अंदर रखा गया था।

इतना ही नहीं और बहुत स्थान श्री लंका में है जो रामायण से संबंधित है। रामायण के अनुसार हम जानते हैं कि हनुमान ने श्री लंका के एक स्थान को जला दिया था, जो आज भी श्री लंका में मौजूद है। उस स्थान की मिट्टी आज भी खाली है। और यह भी एक हैरानी की बात है कि श्री लंका में भगवान शिव का मंदिर होना। वह है – कोनेश्वरम मंदिर। हम जानते हैं कि रावण भगवान शीव के परम भक्त थे। इसलिए ही रावण ने भगवान शिव के लिए कोनेश्वरम मंदिर की स्थापना की है। वहां रावण की आकृति भी है। और आज ऐसा साक्ष्य भी मिल गया है कि आज तक रावण की देह एक गुफ़ा में सुरक्षित रूप में है। ये स्थान आप लोग आज भी श्री लंका में देख सकते हैं और कोई यह नहीं कह सकता कि ये बातें किसी की काल्पनिक बातें हैं। इन सभी तथ्यों से यह तो स्पष्ट रूप से कह सकते हैं कि राम, सीता, लक्ष्मण और हनुमान श्री लंका में आये थे। इतना ही नहीं भगवान शिव, रावण और सीता में कोई न कोई संबंध ज़रूर था। ये सब श्री लंका में मिलनेवाले रामायण से संबंधित पुख्ता सबूत हैं। और इन सभी तथ्यों से यह भी स्पष्ट हो जाता है कि रामायण कोई काल्पनिक कहानी नहीं है।

आश्रित ग्रंथावली

1. जयतिलक, भद्रजी महेंद्र (2018) रावण नोकी पुवत. अ बेले ओपेरा, सरसवि प्रकाशन, नुगेगोड
2. किसनलाल, शर्मा (2014) रावण संहिता, मनोज पब्लिकेशन, दिल्ली।
3. टीकाकार श्री ज्वालाप्रसाद जी, (2016) रामायण, रूपेश ठाकुर प्रसाद प्रकाशन, वाराणसी़
4. ओबेसेकर, मेरेन्डो (2007) रावण पुवत, समन्ति प्रकाशन

5. ओबेसेकर, मेरेन्डो (2013) श्री लंकावे रावण अधिराज्य, समन्ति प्रकाशन।
6. सेनेविरत्न, आरियदास (2012) लंका रावण राजधानिय, समन्ति प्रकाशन।
7. www.srilanka.travel.ravana
8. En.m.wikipidia.org.wiki.ravana
9. Tripstarsrilankatours.com

द्वितीय भाषा के रूप में "हिंदी भाषा" को सीखते समय सिंहली मातृभाषी छात्र-छात्राओं के समक्ष प्रस्तुत समस्याएँ।

-कलणि विहंगा (चौथा वर्ष)-

संसार-भर में आधे से अधिक (60-75 प्रतिशत के) लोगों द्वारा कम-से-कम दो भाषाएँ बोली जाती हैं। एक उनकी मातृभाषा है और दूसरी उनकी द्वितीय भाषा। यह द्वितीय भाषा क्या होती है? किसी व्यक्ति की द्वितीय भाषा अथवा L2, उस व्यक्ति की मूल भाषा नहीं होती, परंतु बाद में प्रयत्न करके सीखी जाने वाली कोई भी भाषा होती है। यह द्वितीय भाषा अपने ही देश की अन्य भाषा या किसी विदेशी भाषा हो सकती है। उदाहरण के लिए, अधिकतर श्री लंकावासियों की मूलभाषा "सिंहली भाषा" होती है। लेकिन सिंहली बोलने वाले लोग दूसरी भाषा के रूप में अंग्रेज़ी, तमिल, अरबी, हिंदी, जापानी, चीनी, जर्मनी, फ़्रांसीसी व कोरियाई इत्यादि कई भाषाएँ सीखते हैं। कुछ भी हो, नयी भाषा सीखना, मनुष्य को नयी आँख मिलने में तुल्य है। अब सबसे प्रथम हम "हिंदी भाषा का उद्भव और विकास" पर ध्यान देंगे।

भारत की राजभाषा "हिंदी" का आविर्भाव आज से हज़ारों वर्ष पहले भारत में हुआ था। संसार के भाषा परिवारों में से भारतीय-यूरोपीय भाषा परिवार के अंतर्गत आने वाले भारतीय-आर्य भाषा परिवार की एक मुख्य भाषा के रूप में "हिंदी भाषा" मानी जा सकती है। प्राचीन भारतीय-आर्य भाषा, "संस्कृत" से लेकर क्रमशः "प्राकृत" तथा "अपभ्रंश" के क्षेत्रीय रूपों से आधुनिक भाषा स्वरूप "हिंदी भाषा" का उद्भव एवं विकास हुआ है। बीम्स महोदय के अनुसार "हिंदी, संस्कृत की वास्तविक उत्तराधिकारिणी है और आधुनिक युग में इसका अन्यान्य भाषाओं में वही स्थान है, जो प्राचीन काल में संस्कृत का था।" वर्तमान में "हिंदी" ने भारत की सर्वोत्तम भाषा का स्थान प्राप्त किया है।

जगत की अन्य प्रमुख भाषाओं की भाँति हिंदी भाषा की भी अपनी अलग पहचान होती है। संसार-भर की बोली जाने वाली प्रधान भाषाओं में से सबसे प्रथम स्थान पर "चीनी भाषा" प्रस्तुत है। उसके उपरांत द्वितीय स्थान "हिंदी भाषा" ने प्राप्त किया है। भारत तथा फ़िजी देशों की राजभाषा,

"हिंदी" अपनी मूलभाषा के रुप में बोलने वाले, 37 करोड़ों से अधिक लोग एवं द्वितीय भाषा के स्वरुप बोलने वाले, 12 करोड़ों से अधिक लोग विश्वव्यापी हैं। नेपाल, बांग्लादेश, सिंगापुर, त्रिनिदाद और टोबैगो, साउथ अफ़्रीका, सूरीनाम, मॉरीशस, न्यूज़ीलैंड, इंगलैंड, अमेरिका व जर्मनी आदि देशों में अन्य देशों से अधिक मात्रा में हिंदी भाषा बोली जाती है। मगर भारत के पड़ोसी, श्री लंका में हिंदी भाषा का प्रचलन होते हुए भी उतने परिमाण की हिंदी तो बोली नहीं जाती। हालाँकि श्री लंका में उस प्रकार हिंदी बोली नहीं जाती, फिर भी श्री लंका के कुछ स्कूलों में तथा सरकारी विश्वविद्यालयों में पर्याप्त मात्रा में हिंदी भाषा पढ़ायी जाती है।

हिंद महासागर के मोती, श्री लंका में हिंदी भाषा का प्रचलन मुख्यतः इसलिए होता चला आ रहा है कि भारतीय सिनेमा तथा हिंदी गीतों ने बहुत समय से श्री लंकावासियों को अपनी ओर आकर्षित कर लिया है। उसके अतिरिक्त श्री लंका के छात्र-छात्राओं के हिंदी सीखने के अनेक कारण होते हैं। यहाँ के कुछ छात्र उत्तर भारतीय संगीत तथा नृत्य का अध्ययन करते हैं। कुछ छात्र भारतीय सिनेमा, संस्कृति एवं साहित्य आदि पर अपने ज्ञान की वृद्धि कर लेना चाहते हैं। अतएव विद्यार्थी हिंदी भाषा सीखते हैं ताकि उससे अपनी इच्छाओं की पूर्ति कर लेने में सहायता मिल जाए। श्री लंका के देवी बालिका विद्यालय-कोलंबो, समुद्रदेवी बालिका विद्यालय-कोलंबो, आनंद बालिका विद्यालय-कोलंबो, मलियदेव बालिका विद्यालय-कुरुणैगल, राजकीय विद्यालय-कुरुणैगल, महामाया बालिका विद्यालय-कैंडी और बटपॉल महाविद्यालय-अंबलंगॉड आदि कुछ स्कूलों में द्वितीय भाषा स्वरूप हिंदी भाषा पढ़ायी जाती है। न मात्र स्कूलों में बल्कि श्री जयवर्धनपुर विश्वविद्यालय-नुगेगॉड, केलणिय विश्वविद्यालय-केलणिय, सबरगमुव विश्वविद्यालय-बेलिहुलऑय, पाली और बौद्ध विश्वविद्यालय तथा दृश्य और प्रदर्शन कला विश्वविद्यालय-कोलंबो इत्यादि सरकारी विशिवविद्यालयों में हिंदी भाषा की उपाधियाँ भी उपलब्ध हैं। इसके अतिरिक्त स्वामी विवेकानंद सांस्कृतिक केंद्र-कोलंबो, भारतीय कला केंद्र-कैंडी, राजभाषा विभाग-राजगिरिय और भाषा शिक्षा और प्रशिक्षण संबंधी राष्ट्रीय संस्थान-पन्निपिटिय आदि संस्थाओं में भी हिंदी भाषा का शिक्षण कार्य चल रहा है। इस प्रकार के स्कूलों में,

विश्वविद्यालयों में और कक्षाओं में जब सिंहली मातृभाषी छात्र हिंदी सीखते हैं, तब उनके समक्ष कई कठिनाइयाँ प्रस्तुत होती हैं। ऐसी कुछ कठिनाइयाँ आगे के अंश में स्पष्ट दृष्टिगोचर हैं।

हम इन समस्याओं का प्रस्तुतीकरण मुख्य रूप से दो भागों के अधीन कर सकते हैं। वे हैं,

1. भाषण संबंधी समस्याएँ तथा
2. लेखन संबंधी समस्याएँ।

सबसे प्रथम हम भाषण संबंधी समस्याओं पर ध्यान आकृष्ट करेंगे।

1. भाषण संबंधी समस्याएँ

- छात्रों का कुछ हिंदी अक्षरों और शब्दों का दोषयुक्त उच्चारण।

- 'अल्पप्राण' एवं 'महाप्राण' अक्षर

विशेषकर श्री लंका के छात्र इस दोष के अभ्यस्त हो गये हैं। क्योंकि उनकी मातृभाषा, सिंहली का प्रभाव बाल्यावस्था से ही उनपर पड़ा है। सिंहली वर्णमाला में भी हिंदी वर्णमाला की तरह अल्पप्राण व महाप्राण वर्ण उपलब्ध हैं। मगर सिंहलीभाषी लोगों से महाप्राण अक्षरों पर अधिक ध्यान न देकर महाप्राण अक्षरों का उच्चारण भी अल्पप्राण अक्षरों जैसे किया जाता है।

उदाः-	**हिंदी शब्द**	**अशुद्द उच्चारण**	**शुद्ध उच्चारण**
	धर्मपाल	දර්මපාල	ධ'ර්මපාල්
	अभिवृद्धि	අබිවෘද්දි	අ'භිවෘද්ධි

उसी प्रभाव से श्री लंका के छात्र हिंदी भाषा के महाप्राण अक्षर भी सही प्रकार से उच्चारण नहीं किया करते।

- 'ए' और 'ऐ' अक्षर

सिंहली वर्णमाला में क्रमशः 'එ' के उपरांत 'ඒ' वर्ण आ जाता है। परंतु हिंदी वर्णमाला में 'ए' (ඒ) के पश्चात 'ऐ' (ඇ/ඓ) वर्ण आता है एवं हिंदी वर्णमाला में 'එ' ध्वनि के लिए विशेष वर्ण उपलब्ध नहीं होता। अतः सिंहली मातृभाषी विद्यार्थी हिंदी के 'ए' अक्षर के लिए 'එ' ध्वनि और 'ऐ' अक्षर के लिए 'ඒ' ध्वनि का दोष-सहित उच्चारण करते हैं।

उदाः-	**हिंदी शब्द**	**अशुद्द उच्चारण**	**शुद्ध उच्चारण**
	एक	එක්	ඒක්
	ऐसा	ඒසා	ඇසා

- 'क़' और 'ग़' अक्षर

वास्तव में ये दोनों अक्षर फ़ारसी शब्दों से हिंदी भाषा में आगत अक्षर हैं। इसलिए इनका उच्चारण थोड़ा-सा पृथक स्वभाव लेता है। सिंहली भाषा में इस प्रकार के उच्चारण सहित अक्षर अंतर्गत नहीं हैं। अतएव शिष्य 'क़' और 'ग़' उच्चारण में असमर्थता दर्शाते हैं।

- 'ड़', 'ढ़' और 'ण' अक्षर

'ड़' और 'ढ़' सिंहली वर्णमाला में अंतर्गत वर्ण नहीं होते। इसलिए सिंहलीभाषी छात्रों को ऐसे वर्णों के उच्चारण का पूर्व अभ्यास नहीं है। अतः विद्यार्थी 'ड़, ढ़' अक्षरों का भी सही उच्चारण करने में असफल होते हैं। मगर हिंदी तथा सिंहली दोनों वर्णमालाओं में 'ण' वर्ण अंतर्गत होता है। 'ण' अक्षर सिंहली वर्णमाला में अंतर्निहित होते हुए भी सिंहली मातृभाषी उसका उच्चारण 'न' की तरह ही करते हैं।

उदाः-	**हिंदी शब्द**	**अशुद्द उच्चारण**	**शुद्ध उच्चारण**
	दर्पण	දර්පන්	ද'ර්ප'ණ්
	उदाहरण	උදාහරන්	උදාහ'ර'ණ්

- 'हे', 'है' और 'हैं' शब्द

ये तीन शब्द हिंदी भाषा के भिन्न-भिन्न स्थानों पर व्यवहार किये जाते हैं। इन शब्दों में क्रमानुसार ए, ऐ, ऐं वर्ण अंतर्गत हैं। अतएव पहले कथित ए, ऐ अक्षरों के उच्चारण की तरह इन तीनों शब्दों का उच्चारण भी शिष्यों द्वारा त्रुटिपूर्ण आकार से किया जाता है।

उदाः-	**हिंदी शब्द**	**अशुद्द उच्चारण**	**शुद्ध उच्चारण**
	है	හේ	හැ
	हैं	හේ	හැ°

➢ विद्यार्थियों के हिंदी शब्दों का अनुचित उच्चारण।

सिंहली भाषा एक ऐसी भाषा है, जिसके 'अ' वर्ण का उच्चारण विवृत मुख से किया जाता है। परंतु हिंदी भाषा के 'अ' का उच्चारण अर्ध-विवृत स्वरूप लेता है।

उदाः-	**हिंदी शब्द**	**अशुद्द उच्चारण**	**शुद्ध उच्चारण**
	पल	පල්	ප'ල්
	कमल	කමල්	ක'ම'ල්

सिंहली भाषा के प्रभाव से सिंहली मातृभाषी छात्र 'अ'कार सहित हिंदी शब्द भी सिंहली जैसे विवृत मुख से बोलने का प्रयास करते हैं। उससे हिंदी भाषा की मधुरता एक निमेष में ही नष्ट हो जाती है।

➢ 'ऋ' सहित संस्कृत तत्सम शब्दों का भूलयुक्त उच्चारण।

संस्कृत तत्सम शब्द जैसे कि हिंदी में वैसे ही सिंहली भाषा में भी पाये जाते हैं। मगर उन दोनों भाषाओं में संस्कृत तत्सम शब्दों की उच्चारण प्रणाली भिन्न स्वरूप लेती है। हिंदी भाषा में 'ऋ' का उच्चारण 'रि' (රි) की तरह होता है। परंतु सिंहली भाषा में 'ऋ' (ඍ) का उच्चारण 'रि (රි), रु (රු), अर (අර්),' इत्यादि कई प्रकारों में होता है।

उदाः-	**हिंदी शब्द**	**अशुद्द उच्चारण**	**शुद्ध उच्चारण**
	ऋण	රින	රිණ්
	वृक्ष	වෘක්ෂ	ව්‍රික්ෂ්
	हृदय	හර්දය	හ්‍රිද්'ය්

इस प्रकार सिंहलीभाषी छात्र-छात्राएँ संस्कृत तत्सम हिंदी शब्दों का उच्चारण संस्कृत तत्सम सिंहली शब्दों के उच्चारण की तरह करने का प्रयत्न करते हैं, जिससे हिंदी शब्दों का मधुरत्व मिट जाता है।

इसके उपरांत हम लेखन संबंधी समस्याओं का विवरण देखेंगे।

2. लेखन संबंधी समस्याएँ

लेखन संबंधी समस्याओं के अधीन वर्ण विन्यास व शब्द विन्यास आदि का त्रुटिपूर्ण प्रयोग व्याकरणिक दृष्टि से दर्शाया जा सकता है।

➢ शब्दों को लिखते समय छात्रों को इसका कोई बोध अथवा विश्वास नहीं है कि कौन-से स्थान पर कौन-से वर्ण का प्रयोग करना चाहिए।

हिंदी भाषा का सतत अभ्यास न करने के कारण छात्रों को उचित स्थानों में प्रयुक्त किये जाने वाले हिंदी शब्दों का सही ञान नहीं है। प्रायः वे लोग श्रुतिसमभिन्नार्थक शब्दों (युग्म शब्द) के प्रयोग में भ्रम में पड़ जाते हैं।

उदाः-	**शुद्ध रूप**	**अशुद्ध रूप**
	मेरे पास <u>सात</u> पुस्तकें हैं।	मेरे पास <u>साथ</u> पुस्तकें हैं।

आगे से दाहिनी <u>ओर</u> मोड़िए।	आगे से दाहिनी <u>और</u> मोड़िए।
अयोध्या में <u>अवधी</u> बोली जाती है।	अयोध्या में <u>अवधि</u> बोली जाती है।

- सिंहली मातृभाषी विद्यार्थी कुछ हिंदी शब्दों का अर्थ सिंहली में सोचकर उनका भूलयुक्त व्यवहार करते हैं।

यह भी संस्कृत के प्रभाव पड़ने से होने वाला एक प्रधान दोष है। हिंदी व सिंहली दोनों भाषाओं में उपयोग होने वाले संस्कृत तत्सम शब्द हालाँकि कथन में समान श्रुति उत्पन्न करते हैं, फिर भी अर्थ की दृष्टि से उनमें पर्याप्त अंतर है।

उदाः-	**तत्सम शब्द**	**हिंदी अर्थ**	**सिंहली अर्थ**
	कवि	काव्यकार	कविताएँ (කවි)
	अभियोग	दोषारोपण	चुनौती (අභියෝගය)

- सिंहली व्याकरणिक दृष्टि से देखकर कुछ हिंदी व्याकरणों का त्रुटिपूर्ण उपयोग करना।

अपनी मातृभाषा, सिंहली के व्याकरण के प्रभाव पड़ने के निमित्त शिष्यों द्वारा कुछ हिंदी व्याकरणों का दोष-सहित प्रयोग किया जाता है। वे इस प्रकार के हैं,

- 'से' विभक्ति चिह्न के स्थान पर 'को' विभक्ति चिह्न का प्रयोग

सिंहली व्यवहार	**अशुद्ध हिंदी व्यवहार**	**शुद्ध हिंदी व्यवहार**
<u>ඇයට</u> පවසන්න	उसको कहो	<u>उससे</u> कहो
<u>රවීව</u> හමුවන්න	रवी को मिलो	<u>रवी से</u> मिलो

- अनुचित स्थानों पर 'को' विभक्ति चिह्न का प्रयोग

सिंहली व्यवहार	**अशुद्ध हिंदी व्यवहार**	**शुद्ध हिंदी व्यवहार**
<u>මට</u> අමතක වුණි	मुझको भूल गया	<u>मैं</u> भूल गया
<u>කමලාට</u> පාඩම වැටහුණි	कमला को पाठ समझा	<u>कमला</u> पाठ समझी

- 'सकना' के साथ 'को' विभक्ति चिह्न का प्रयोग

सिंहली व्यवहार	**अशुद्ध हिंदी व्यवहार**	**शुद्ध हिंदी व्यवहार**

අපට දුවන්න පුළුවන්	हमको दौड़ सकते हैं	हम दौड़ सकते हैं
ගිරවාට පියාඹන්න පුළුවන්	तोते को उड़ सकता है	तोता उड़ सकता है

- 'को' विभक्ति चिह्न के बिना 'चाहिए' का प्रयोग

सिंहली व्यवहार	**अशुद्ध हिंदी व्यवहार**	**शुद्ध हिंदी व्यवहार**
තෝ යා යුතුයි	तू जाना चाहिए	तुझे जाना चाहिए
ඔහු නිදාගත යුතුයි	वह सोना चाहिए	उसे सोना चाहिए

➢ हिंदी लिंग भेद का दोषपूर्ण प्रयोग।

यह अधिकतर सिंहली मातृभाषी छात्र-छात्राओं की एक मुख्य समस्या है। सिंहली भाषा में स्त्रीलिंग, पुल्लिंग व नपुंसकलिंग नामक तीन लिंग होते हैं। लेकिन हिंदी भाषा में मात्र स्त्रीलिंग व पुल्लिंग होते हैं। हिंदी भाषा में अप्राण वस्तुओं का भी लिंग भेद प्राप्त है। सप्राण वस्तुओं का लिंग पहचानना तो सुगम है। परंतु अप्राण वस्तुओं का लिंग भेद पहचानने में थोड़ा-सा परिश्रम करना पड़ता है।

उदाः-	**शब्द**	**हिंदी लिंग भेद**	**सिंहली लिंग भेद**
	मेज़	स्त्रीलिंग	नपुंसकलिंग
	पानी	पुल्लिंग	नपुंसकलिंग
	पवन	पुल्लिंग	नपुंसकलिंग
	हवा	स्त्रीलिंग	नपुंसकलिंग

➢ हिंदी भाषा की भूतकाल संबंधी समस्याएँ।

हिंदी भाषा के सामान्य भूतकाल वाक्य बनाने के लिए सकर्मक एवं अकर्मक क्रियाओं का पर्याप्त ज्ञान होना चाहिए। सिंहली भाषा के सामान्य भूतकाल वाक्य एवं हिंदी भाषा के सामान्य भूतकाल वाक्यों में यथेष्ट अंतर पाये जाते हैं। अतः क्रियाओं का सही ज्ञान न होने के कारण सिंहली छात्रों द्वारा निम्नलिखित दोष किये जाते हैं।

- सामान्य भूतकाल के साथ सकर्मक व अकर्मक क्रियाओं का भूलयुक्त प्रयोग

सिंहली व्यवहार	**अशुद्ध हिंदी व्यवहार**	**शुद्ध हिंदी व्यवहार**
<u>මම</u> ගීයක් ගැයුවෙමි	मैं गाना गाया	<u>मैंने</u> गाना गाया
<u>රෝගියා</u> නෑවේය	रोगी नहाया	<u>रोगी ने</u> नहाया
<u>ද්විවේදී මහතා</u> කීවේය	द्विवेदी जी ने बोला	<u>द्विवेदी जी</u> बोले

- सामान्य भूतकाल एवं कर्मवाच्य वाक्यों में विभ्रांति

शुद्ध सामान्य भूतकाल वाक्य	**अशुद्ध सामान्य भूतकाल वाक्य**	**कर्मवाच्य वाक्य**
<u>उसने</u> खाना <u>खाया</u>	उसने खाना खाया गया	<u>उससे</u> खाना <u>खाया गया</u>
<u>छात्र ने</u> तस्वीर <u>खींची</u>	छात्र ने तस्वीर खींची गयी	<u>छात्र से</u> तस्वीर <u>खींची गयी</u>
<u>माँ ने</u> कपड़े <u>खरीदे</u>	माँ ने कपड़े खरीदे गये	<u>माँ के द्वारा</u> कपड़े <u>खरीदे गये</u>

- हिंदी मुहावरों तथा लोकोक्तियों का त्रुटिपूर्ण सिंहली अनुवाद।

हिंदी मुहावरे तथा लोकोक्ति आदि पर कम ध्यान देने के निमित्त अनुवाद कार्य करते समय विद्यार्थियों द्वारा उनका त्रुटिपूर्ण अनुवाद किया जाता है।

उदाः-	**उक्ति**	अरे सूर के बच्चे, कहाँ जा रहा है तू?
	अशुद्ध अनुवाद	සූර්ගේ දරුවෝ, උඹ කොහෙද යන්නේ?
	शुद्ध अनुवाद	කොහෙද අන්ධයො යන්නේ?
	उक्ति	कवि बिहारी ने गागर में सागर भर दिया।
	अशुद्ध अनुवाद	බිහාරී කවියා කලයකට මුහුදක් පිරෙව්වේය.

शुद्ध अनुवाद	බිහාරී කවියාගේ කවි තුළ ඇති සීමිත පදවල අසීමිත අර්ථයක් ඇත.

- देवनागरी लिपियों के अनुचित लेखनी रूपों का प्रयोग।

"हिंदी भाषा" 'देवनागरी लिपियों' के प्रयोग से लिखी जाती है व "सिंहली भाषा" 'सिंहली लिपियों' से लिखी जाती है। सिंहली लिपियाँ हर समय पृष्ठ की रेखाओं के निम्न स्तर पर लिखनी चाहिए एवं देवनागरी लिपियाँ रेखाओं के ऊपरी स्तर पर, न कि रेखा के मध्य या निम्न पर।

इनके अतिरिक्त और भी बहुत दोष तथा कठिनाइयाँ सिंहली मातृभाषी शिष्य-शिष्याओं को हिंदी भाषा सीखते समय उत्पन्न होते हैं। सारांश स्वरूप देखते समय इस प्रकार का निष्कर्ष आपके समक्ष प्रस्तुत कर सकती हूँ कि हिंदी व सिंहली दोनों भाषाएँ संस्कृत माँ की बेटियाँ हैं। इसलिए संस्कृत का प्रभाव दोनों भाषाओं पर पर्याप्त मात्राओं में पड़ा है। कभी-कभी ऐसे होने से सिंहली मातृभाषी छात्रों को हिंदी भाषा सीखने में सुगमता समीप कर देता है और कभी-कभी उसके विपरीत भी कार्य हो जाता है। कोई भी नयी भाषा सीखते समय उसका सतत अभ्यास करना अत्यावश्यक होता है। ऊपरलिखित कठिनाइयों का एक प्रधान कारण यह है कि विद्यार्थी हिंदी भाषा का नित्य अभ्यास नहीं करते तथा उनका व्यवहारिक प्रशिक्षण भी बहुत निम्न स्तर पर है।

इसके लिए मैं इस प्रकार का समाधान प्रस्तुत करना चाहती हूँ कि छात्रों को हिंदी शब्दकोशों का निरंतर प्रयोग करना, हिंदी पुस्तकें पढ़नी एवं हिंदी में बातचीत करने का प्रयास करना चाहिए। उसके अतिरिक्त बिना कोई दबाव आनंद के साथ हिंदी सीखने के लिए हिंदी गीत सुनना, हिंदी फ़िल्में देखना व हिंदी भाषा संबंधी मनोरंजक खेल खेलना आदि गतिविधियों का उपयोग भी कर सकते हैं। अध्यापक गण को भी छात्रों का सही मार्गदर्शन करना आवश्यक है। ऊपर अंकित समस्याएँ हिंदी सीखने की पूर्व अवधि में मुझे अनुभव हुआ था। उस समय इसी प्रकार की कठिनाइयाँ मेरे सहपाठियों को भी आ जाती थीं। आज उन्हीं कठिनाइयों ने मुझे इस लेख लिखने में मेरी सहायता बनी।

Une analyse littéraire sur l'homosexualité féminine

Charitha Liyanage

« Hippolyte, ô ma sœur! tourne donc ton visage,

Toi, mon âme et mon cœur, mon tout et ma moitié »[i]

écrit Charles Baudelaire sur Delphine et Hippolyte dans sa poésie intitulée *Les femmes damnées* au XIXe siècle. Mais celui-ci est condamné d'avoir outragé le moral public « pour son érotisme aussi jubilatoire, ou simplement aussi sensuel ». L'amour et le désir n'ont pas de frontière soit dans la vie réelle soit dans le monde littéraire. L'homosexualité féminine, cette attirance sexuelle d'une femme vers à une autre femme, décrite également sous le nom de lesbianisme fait souvent écho dans les écritures féministes. L'objectif de notre étude est d'analyser l'homosexualité féminine évoqué aussi dans le roman *L'Amande* écrit par Nedjma et *Moi, Tituba sorcière* écrit par Maryse Condé, deux romans francophones contemporaines.

In the 1970's a call to political lesbianism by radical feminists was based on the principle that heterosexuality , as social norm , was a further indication of women 's oppression . This evolved from the assumption that only 'true' feminists are lesbians because they choose women as sexual partners. Thus, they truly women centred.[ii]

(Dans les années 1970, un appel au lesbianisme politique par les féministes radicales était basé sur le principe que l'hétérosexualité, en tant que norme sociale, était une indication supplémentaire de l'oppression des femmes. Cela a évolué à partir de l'hypothèse que seules les « vraies » féministes sont lesbiennes parce qu'elles choisissent les femmes comme partenaires sexuelles. Ainsi, ils étaient vraiment centrés sur les femmes.)

La figure sociale de la lesbienne voit le jour avec la vague féministe dans les années 70. Mais celle-ci reste dans l'ombre, voire caricaturale car c'est une idée lancée par les antiféministes[iii], qui voient dans chaque féministe une lesbienne potentielle sans considérer leurs vraies orientations sexuelles.

Inspirées de ces mouvements sociologiques notamment l'essence de l'œuvre du Simone de Beauvoir : *Le Deuxième Sexe*, les romancières francophones, se mettent également à interroger le concept du lesbianisme dans leurs oeuvres littéraires.

Cette idée est itérative tout au long de romans en question : *« Pourquoi les femmes ne peuvent-elles se passer des hommes ? »*[iv] interroge Tituba en montrant que le corps féminin souffre à cause de son attachement au corps masculin. Pourtant, au-delà d'une lecture féministe militante pour l'acceptation sociale et la légalisation d'un tel concept, peut-on voir l'homosexualité féminine comme une expression de désir, une partie intégrante de la vie quotidienne de ces femmes dans ces romans ?

« Peut-on éprouver du plaisir à se serrer contre un corps semblable au sien ?Hester m'indiquait-elle le chemin d'une autre jouissance?[v]

Condé utilise un autre personnage littéraire Hester dans le roman *The Scarlet Letter* par Nathaniel Hawthorne qui avait été punie pour l'amour adultère mais se venge du monde hypocrite en se suicidant. Tituba et Hester sont liées intimement dans la prison et leurs corps sont capables d'éveiller le désir. La question rhétorique a une double énonciation car le personnage féminin se demande de cette possibilité d'aimer un corps pareil à elle-même et ouvre la question aux lecteurs.
D'autre part, c'est une sorte de l'amour du soi, voire l'acceptation du corps féminin comme un espace de l'amour et le désir qui ne subit pas aux tutelles de patriarcat.

Badra, la narratrice dans *L'Amande* aussi raconte d'abord ses souvenirs d'adolescente et la fascination qu'elle éprouvait pour les prostituées (les hajjalas) de son village qu'elle rencontre au hammam.

J'ai pu les admirer tout mon saoul le jour où je les ai croisées devant le bassin d'eau chaude. […] Moi, je suis restée plantée là à les dévorer des yeux. Elles étaient belles et jumelles. Leurs corps moulés dans des combinaisons en fine dentelle […] Les seins, outrageusement lourds, avaient le téton rose et épanoui comme un grain de grenade. […] Elle m'a pris le visage entre ses mains, telle une coupe, et m'a embrassée presque sur la bouche, légèrement d'abord, puis d'une pression chaude et insistante.[vi]

Badra est naturellement attirée par la beauté physique des « mauvaises femmes » dont elle observe chaque partie du corps avec curiosité enfantine. Elle met en valeur poétiquement un corps féminin voluptueux, et sa capacité de donner du plaisir. Le baiser qu'elle reçoit de Saba reste un moment inoubliable dans sa vie. C'est un corps féminin qui rend heureux un autre

corps féminin. D'autant plus que, du fait du rejet social, légal et même de la condamnation religieuse d'un tel acte, nous assisterons ici à une énonciation simple de désir du corps. La conscience enfantine ne subit pas les restrictions sociales dans ce cas, l'innocence de Badra en est le témoin.

D'autre part, l'appréciation de la beauté d'une femme par une autre femme est rare car une femme en général préfère critiquer et souvent jalouse de son propre genre. Dans le cas des prostituées, elles sont le plus souvent marginalisées et discriminées par les autres femmes. Par exemple la mère de Badra « a vite fait demi -tour » en les rencontrant au Hammam. Pour répondre à cette hypocrisie des femmes vis-à-vis de leur propre genre, Nedjma développe le personnage de Badra qui sympathise avec les femmes marginales, les victimes sexuelles. Elle tente de redéfinir le Hammam comme l'espace collectif idéal pour renforcer la solidarité féminine.

Le Hammam est un espace privilégié pour le corps féminin dans la culture musulmane et marocaine et en plus d'être un espace de purification, il est un espace de sensualité où la relation de la femme à son corps est très particulière. Il est aussi un espace collectif et socioculturel où «toute une vie sociale est entretenue [...] lorsque les femmes s'y rencontrent, elles recomposent à l'aune de leurs désirs (ou de leurs espérances) l'humanité proche en contractant toutes sortes d'unions matrimoniales et de parenté et en divulguant les ont dit ravageurs .[vii]

En plus d'être un espace social, le hammam est le lieu du divertissement, de la nudité et de l'intimité féminine. Donc, c'est cet aspect esthétique que l'écrivaine voulait démontrer à travers sa tentative du thème homosexualité féminine.

Cette idée de lesbianisme réapparaît plusieurs fois dans le roman au cours des différentes étapes de la vie de Badra. Quand elle était au lycée, elle dormait avec une autre fille qui s'appelle Hazima. Badra raconte son expérience de toucher le corps d'Hazima :

« J'ai caressé sa peau, la paume moite et ouverte. Son satin frissonnait sous mes doigts et les grains de beauté ondulaient sous leur passage »[viii]

Wafa, la domestique tombe amoureuse de vieille Badra :

« C'est curieux, seule une femme a tenté d'écorcher mon écorce, tombée amoureuse de moi à mon issu avant même que je ne me couche et ne la touche »[ix]

Le corps de Badra est témoin de ce plaisir refusant toute culpabilisation imposée à elle. Le défi que pose le roman maghrébin est de choisir entre le bonheur personnel et le respect des valeurs morales, ce qui nous apparaît un thème universel dans la littérature alors que le roman caribéen met une valeur une femme noire libérée d'un système établi. La caractéristique remarquable de ces deux romancières est qu'elles ont osé briser les tabous de « la pudeur » et de « la honte » associés à la narration de scènes érotiques au lieu de se limiter à une narration de l'oppression que subissent les femmes.

Ainsi, cette banalisation du lesbianisme ou attirance sexuelle des femmes comme une expression de désir au lieu d'une représentation polémique devient une thématique signifiante dans ces deux romans.

Références :

[1] BAUDELAIRE, *Œuvres complètes,* texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 1975, Gallimard, « Pléiade », t. I, p. 153.
[1] GAMBLE, Sarah , *Feminism & Postfeminism*, Edited by Sarah Gamble, Routeledge, London, 2001, p.263.
[1] LAMOUREUX, D. (2003). De la tragédie à la rébellion : le lesbianisme à travers l'expérience du féminisme radical. *Tumultes*, *21/22*, 251–263. http://www.jstor.org/stable/24598408
[1] CONDE, Maryse, *Moi,Tituba sorcière...*, Mercure de France, 1986, p.30.
[1] Ibid,p.190.
[1] NEDJMA, *L'Amande*, Paris, Plon, 2004, p.153.
[1] CHEBEL, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, 1993, p.54.
[1] NEDJMA, *L'Amande*, Paris, Plon, 2004, p.185.
[1] NEDJMA, *L'Amande*, Paris, Plon, 2004, p.283.

La passion est-elle suffisante pour vivre ?
Une analyse du roman *Passion simple* d'Annie Ernaux

Ruth Fernando

« *Un homme sans passion est un roi sans sujet* »

Luc de Clapiers, Marquis de Vauvenargues (1715-1747)

Annie Ernaux est une femme de lettres françaises dont les œuvres sont souvent les objets de controverse. Elle est née à Lillebonne en 1940 et a passé son enfance et sa jeunesse à Yvetot en Normandie. Elle a fait ses études à l'Université de Rouen puis de Bordeaux. Éventuellement, elle est devenue professeure certifiée. Ernaux a publié son premier roman en 1974, titré « *Les Armoires vides* », un roman autobiographique. Dans les années à suivre, elle a publié nombreux livres qui concernant les thèmes divers comme le mariage, la sexualité, la fidélité, l'amour et la passion. Son œuvre *« Les années »* publié en 2008, a été récompensé par de nombreux prix, En 2006, le Prix Annie-Ernaux a été créé rendre hommage à Ernaux.

Annie Ernaux a publié son œuvre titré « *Passion simple* » en 1991. Ce roman court est une autobiographie, un journal intime et aussi une sorte de documentaire romanesque. En bref, ce roman raconte une histoire d'une femme mariée qui tombe amoureuse d'un homme étranger qui n'est introduit que par la lettre « A ». L'histoire continue avec la narratrice qui attend cet amant qui est déjà marié, donc il ne peut lui rendre visite tout le temps. Ensuite, il part sur-le-champ et la narratrice est bouleversée mais elle l'attend. Bientôt, elle devient fatiguée. Et un jour il l'appelle. Ils rencontrent et font l'amour et après il part encore une fois. Le livre termine avec la phrase « Il me semble maintenant que c'est aussi de pouvoir vivre une passion, un homme ou une femme. »

Au début la réception du livre était négative. L'histoire commence avec une scène de sexe. Un grand nombre de gens pensent qu'écrire une scène de sexe entre deux personnes

vivement, est vulgaire et amoral. Ernaux a dit « À l'époque, ça causait un effet de surprise. Aujourd'hui, je ne pense pas que l'effet serait le même ». Mais en même temps, plusieurs personnes ont aimé cette écriture réelle et moderne.

Passion Simple est courte, mais elle traite sur le mariage, l'adultère, la passion et les relations entre les femmes et les hommes sous le grand thème de féminisme. La narration de ce livre est première personne singulière, évidemment elle utilise le mot « je » et lui donne un effet d'une autofiction. L'histoire est racontée à travers les pensées et les sentiments de la narratrice. Ce roman a été lu par les fragments, souvenirs, flash-back, les gestes, les sensations, les pensées et en grande partie, dans la vie moderne. L'attente d'homme lui donne une espérance à vivre. Partout le roman Ernaux semble évoquer la question : « Est-il intelligent d'attendre un homme ? »

C'est un livre romantique et parle de la passion. Mais ce qu'on trouve énigmatique est qu'il est l'amour ou la luxe, ou est-il tout deux ? Parfois, la relation entre la narratrice et A. est ambiguë. Ils semblent manquer d'amour spirituel entre eux. Le lecteur ne voit pas de communication entre eux qui développe leur relation, au lieu de cela, on lit leur relation à travers les yeux de la narratrice. Elle ne sait même pas s'il l'aime vraiment ou pas, car elle dit, « Ainsi, lire dans Vie et destin de Grossman que « lorsqu'on aime on femme les yeux en embrassant me portrait à imaginer que A. m'aimait puisqu'il m'embrassait ainsi » En ce cas, on peut déduire qu'elle est un peu naïve, ou peut-être qu'elle veut justifier le fait qu'il l'aime sachant qu'il ne l'aime pas absolument. Ces réflexions montrent que le lien entre deux personnes est basé sur les désirs charnels.

Une autre raison pour laquelle on peut évaluer leur rapport sous la soif sexuelle est que leur lien est centralisé autour de faire l'amour parce que l'histoire est pleine de descriptions sensuelles sur leur faire l'amour et n'est pas d'élaborations de leur communication. Cependant,

on ne peut pas justifier qu'ils prétendent, mais ce qu'ils sentent est l'amour charnel. La narratrice veut croire qu'ils ont l'amour réel et elle le confond avec la passion.

Les thèmes de l'amour et du luxe s'intercalent et nous sommes obligés de soulever l'argument de celui qui dure le plus longtemps. On peut affirmer que leur relation meurt à cause du fait qu'elle a été construite sur le luxe et non sur l'amour. Selon la narratrice, « la seule vérité incontestable était visible en regardant son sexe.» Cela semble absurde qu'elle ne ressente rien d'autre qu'un désir ardent pour A. Elle ressent même de la jalousie sexuelle quand elle pense à lui et aux autres femmes qu'il pourrait rencontrer. Les vrais détails de leur relation ne sont pas entièrement révélés. On apprend qu'ils se sont rencontrés lors d'une conférence, mais nous ne savons pas comment tout cela s'est passé. Ce fait coïncide avec l'idée que leur lien est basé sur le luxe. Et elle essaie de donner des raisons pour savoir s'il la veut vraiment ou non.

La passion et la sexualité vont de pair dans ce roman et partagent une étroite affinité avec les thèmes de l'amour et du luxe. Dans le contexte du roman, la passion est un sentiment qui les conduit à leur relation sexuelle. Ernaux introduit et représente le sentiment comme la passion et non l'amour. Elle incorpore l'écriture à la sexualité. Elle souligne que, « cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral ».

Ernaux décrit la passion comme une force vitale qui donne à la narratrice l'espoir d'avancer. L'attente de la narratrice est attribuée à la passion. Donc, encore une fois, nous sommes coincés avec la question de savoir pourquoi elle est si obsédée par cet homme. Il semble qu'elle éprouve sa sexualité avec lui. Comme la narratrice confirme, « Il me semble maintenant que c'est aussi de pourvoir vivre une passion pour un homme ou une femme ». Cette phrase paraît problématique. Peut-être qu'Ernaux voulait dire que ce genre de passion

brûle l'âme et donne un espoir de vivre, en même temps elle pourrait faire valoir que la passion n'est pas tout à fait la seule chose qui motive une personne. Dans ce cas, on pourrait dire qu'Ernaux met en garde le lecteur de ne pas se diriger avec passion.

On trouve ici le sujet du sexe est librement discuté, qui est souvent considéré comme un tabou. La narratrice aime tout ce qui fait le rappelle de l'existence de A, elle dit que « je me demandais s'il était en train regarder la même émission ou le même film que moi, surtout si le sujet en était l'amour ou l'érotisme ». Même, lorsqu'elle a visité le musée, elle est « attirée par les statues d'hommes nue », ce révèle que le texte est lourd avec la sexualité.

Tout au long du roman, on la perçoit comme une femme célibataire, ses fils sont en train d'étudier, elle pourrait donc manifestement être une femme d'âge moyen. On la retrouve en train d'explorer sa sexualité avec cet homme. Ernaux suggère que la passion soit ce que qui guide la sexualité.

L'auteur éclaire les thèmes du mariage et de l'adultère. Il y a un adultère tout au long du roman. La narratrice a une liaison avec un homme marié. Elle ne semble pas affligée par le fait qu'ils ne peuvent pas entretenir de bonnes relations, car elle explique que, « les contraints que m'imposait sa situation d'homme marié – ne pas lui téléphoner – ne pas lui envoyer de lettre – ne pas lui faire des cadeaux qu'il justifierait difficilement – dépendre constamment de ses possibilités de se libérer – ne me révoltaient pas ». Il est presque inhabituel de voir comment ils procèdent.

Annie Ernaux présente l'adultère comme quelque chose normale. Elle normalise le fait à travers l'explication de la narratrice, « je me suis rappel les femmes, seul ou mariés, mères de famille […] recevaient en cachette un homme l'après-midi » Le lecteur est obligé de poser la question morale entourant le problème. Les normes sociales ne permettent à aucune femme ou homme d'avoir des affaires en dehors de leur mariage. Une personne peut avoir une relation

et cela est légalisé par le mariage, toute autre relation au-delà est considérée comme amorale. Si c'est le cas, alors Ernaux pourrait essayer d'être didactique ici et faire des remarques sarcastiques sur les affaires extra-conjugales, mais puisqu'elle donne une justification aux affaires extra-conjugales à travers la pensée de la narratrice, on pourrait aussi dire qu'elle ne veut pas vivre selon les règles dictées par la société.

Le fait que la narratrice elle-même semble frustrée par l'idée qu'A. puisse poursuivre d'autres femmes qu'elle est plus ou moins problématique. Elle pense que, « je me rendais compte que A. n'était ni plus ni moins que l'un d'entre eux, d'abord soucieux de sa carrière, avec des accès d'érotisme, peut-être d'amour, pour une femme nouvelle tous les deux ou trois ans » Compte tenu de sa situation, a-t-elle le droit de critiquer l'homme ? Étant critique envers l'homme jette également la moitié des critiques sur elle. L'histoire est pleine de complications, de possibilités et d'impossibilités et de justification morale des actes considérés comme immoraux.

Lorsqu'il s'agit de mariage, c'est uniquement la situation matrimoniale de l'homme, qui est évoquée, quant à la narratrice, même si elle est mère, on ne sait pas si elle est mariée, célibataire, séparée, divorcée, veuve ou non. L'interprétation courante pourrait être qu'elle est mariée et divorcée, dans ce cas la narratrice devient presque une femme d'un mariage infructueux conduisant un homme vers la rupture de son mariage. Cela pourrait être la connotation patriarcale de leur relation. Cela pourrait changer dans le point de vue féministe.

Il est important de noter le fait qu'ils ne se marient pas. La narratrice ne le mentionne pas. A. aurait pu l'épouser, mais il ne le fait pas. Alors, il met en valeur que leur rapport n'est que physique. Le mariage entre eux n'est pas une option. Étant donné ce fait, on peut soulever quelques questions variées. En premier lieu, pourquoi ne l'épouse-t-il pas ?, et puis, leur

relation est-elle morale ? En somme, on peut justifier que leur relation est une formation pour passer le temps.

Le roman est écrit sur une femme par une femme. Ainsi, il favorise les femmes, justifie leurs passions et leurs désirs et leur donne la parole. Nous voyons une femme indépendante avec une joie qui aspire à un homme, à l'accomplissement de ses désirs physiques. L'histoire nous ouvre les yeux sur la psyché intérieure de la femme. Elle nous montre à quel point la femme aspire à l'amour, mais elle ne l'a pas entièrement. Cette passion – avec un homme marié – qui semble plutôt à sens unique est bien cruelle. Elle devient un objet de l'homme, qui il utilise à passer le temps et plus tard, oublié. Le fait qu'Ernaux focalise sur l'état psychologique de la femme dans une relation adultère, c'est pour montrer que ce qu'une femme doit subir pour assouvir sa passion. On peut dire qu'Ernaux essaie d'avertir par la narratrice que, son comportement si soumis et son sacrifice, peut-être pourrait être une chute.

Le roman discute aussi sur la psychologie de la femme moderne. La femme moderne est plus indépendante, sociale et libérée sexuellement que la femme traditionnelle. Alors, elle est passionné et possessive. Dans l'histoire on trouve qu'une femme comme ça. Mais elle psychologiquement est très affectée par A et leur relation. Elle dit que « Quand j'allais à Paris, quelque quartier que ce soir, je m'attendais toujours à la voir passer en voiture avec une femme à côté de lui » Ici, on peut voir sa jalousie. Partout le jour elle pensant sur A. Ernaux projet la nature de la femme comme une dépression. Par exemple, « C'est surtout en parlent que j'avais l'impression de vivre sur ma lancée. Les mots et les phrases, le rire même se formaient dans ma bouche sans participation réelle de ma réflexion ou de ma volonté » Ici, on trouve qu'elle porte un énorme bagage émotionnel.

La narratrice est euphorique et morbide en même temps. Elle a l'air délirant. Dans le roman elle décrit comment sa psychologie change en attendant son amant : « Durant cette

période, je n'ai pas écouté une seule fois de la musique classique, je préférais les chansons. Les plus sentimentales, auxquelles je ne prêtais aucune attention avant, me bouleversaient ».

En résumé, on peut réaliser comment Ernaux utilise un style personnel et original d'exprimer la relation entre la femme et l'homme. Elle s'engage dans une conversation littérale avec le lecteur. Même si sa narration est souvent attribuée à l'autobiographie, elle n'est pas la narratrice, elle ne l'habite pas. Les techniques littéraires d'Ernaux ne sont pas difficiles à comprendre, elle s'en tient au réalisme et au modernisme. À la fois, la tonalité du récit est dramatique, satirique, sentimentale, romantique et tragique, de plus l'auteur incorpore le suspense et mystère pour transmettre l'idée que parfois les relations peuvent être ambigüe.

On ne peut pas affirmer précisément que ce roman est un œuvre féministe, car cela ne rend pas les femmes autonomes. Néanmoins, l'intrigue se développe dans la forme d'un conte didactique, spécialement pour les femmes et les hommes qui cherchent le bonheur et la satisfaction charnelle dehors le mariage légal. En analysant de près, on trouve que la relation entre la locutrice et le mystérieux A. est fracturé dès le début. Partout dans le roman on trouve que la narratrice a confondu la passion et le désir charnel. Elle veut son corps et elle l'envie, sa liberté étant un homme. La fin est méfiante. Cela nous vaguement point que leur relation est terminée. Ensuite, son identité comme un étranger aussi montre qu'un jour cet homme partirait.

Finalement, on observe que comment Ernaux s'engage d' une expérience différente et nous donne l'idée que l'attente d' un homme ou une femme, quelquefois problématique. Avec la phrase à la fin, « Il me semble maintenant que c'est aussi de pouvoir une passion pour un homme ou une femme », Ernaux nous donne un avertissement.

Les références :

i. ERNAUX, Annie. *Passion Simple*, Paris, Gallimard, 1991

ii. Wikipédia contributoires. (2021, Juillet 2). *Annie Ernaux*. Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/Annie_Ernaux

iii. LITTERAIRE, B. (2019, Avril 21). *Passion simple d'Annie Ernaux : « Le sens de cette passion est de ne pas en avoir* ». Récupéré de http://www.buzz-litteraire.com/passion-simple-dannie-ernaux-le-sens-de-cette-passion-est-de-ne-pas-en-avoir/

iv. Wikipédia contributoires. (2021, Janvier 25). *Passion simple*. Récupéré de https://fr.wikipedia.org/wiki/Passion_simple

v. LEMIRE, Catherine. (2018, Mai 1) *Passion simple de Annie Ernaux*. Le direct. France Culture Récupéré de https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-fiction/passion-simple-de-annie-ernaux

බෙර වාදකයා හා සිංහල ගැමි සමාජය.

සොහාන් දිනුක හුලත්දූව

සියවස් කිහිපයක සිට ශ්‍රී ලාංකික ගැමි සමාජය තුළ ආගමික, සමාජීය, සංස්කෘතික කටයුතු සහ බෙර වාදනය අත්‍යන්ත බැඳීමකින් යුතුව පැවතුණි. දීර්ඝ කාලයක සිට මෙම වාදන සම්ප්‍රදාය අඛන්ඩව පවත්වාගෙන ඒමට මූලික වුයේ බෙර වාදකයා ය. ඔවුහු පාරම්පරිකව පැවත එන පිරිසකි. එකී පරම්පරාවන් සහ ඒ හා සම්බන්ධ සමාජ පසුබිම පිළිබඳව කරුණු දැක්වීම මෙහි දී ඉතා වැදගත් ය. මක් නිසාද යත් අද්‍යතනයේ පරම්පරා ක්‍රම ක්‍රමයෙන් විවිධ වෙනස්කම්වලට භාජනය වෙමින් පවතින බැවිනි. මෙම තත්වය නිසා ශ්‍රී ලංකාවේ සාම්ප්‍රධායික බෙර වාදන කලාව ද ක්‍රමයෙන් වෙනස් වෙමින් අභාවයට යාමේ ලකුණු පිළිබිඹු කරන බව කිව යුතුය.

සිංහල ගැමි සමාජය තුල පවතින විවිධ ශාන්තිකර්ම පැවැත්වීම සඳහා පුරාණයේ සිට විශේෂ පිරිසක් ලාංකික සමාජයේ සම්මත කරගෙන සිටිති. එකී සම්මතයට අනුව යක්ෂයින්ගෙන් පැවත එන රෝග උපද්‍රව සුව කිරීම සඳහා පහතරට පලාත් හි දී මූලික වන්නේ යකදුරා ය. ඔහු ඇඳුරා, කට්ටඩියා, කට්ටඩි රාල, කට්ටඩි උන්නැහේ, ආදී විවිධ නම්වලින් හඳුන්වනු ලැබේ. (බෙන්තරගේ,1988:183)

දෙවියන්ගෙන් පැමිණෙන උවදුරු දුරුකර ගැනීම සඳහා සම්මත කරන ලද පුද්ගල පිරිසක් වන්නේ පත්තිනිවරුන්ය. ඔවුන් පත්තිනි හාමි, කපු පත්තිනි, කපුවා, දේවාල පුල්ලියා යනා දී නාමයන්ගෙන් ද හැඳින්වේ. ග්‍රහයින්ගෙන් වන රෝග නිවාරණය සඳහා මූලික වන්නේ බලි ඇඳුරන්ය. (සරච්චන්ද්‍ර,2013:43)

මෙම ඇඳුරු පක්ෂය මඟින් පවත් වනු ලබන සියලු තොවිල්වල දී බෙර වාදනයෙන් සහය වන පිරිස වන්නේ බෙර වාදකයෝ ය. ඔවුහු ගුරුන්නාන්සේ, බෙර කාරයා, ගුරා යන නම් වලින් ද හැඳින්වේ. මේ හැරුණු විට හේනේ මාමා පිරුවට සැපයීමෙන් හා පන්දම්, විලක්කු සැපයිමෙන් තොවිලයට සම්බන්ධ වන අතර අතෝරකරු සියලු කටයුතුවල දී සහය වන්නකු වශයෙන් පෙනී සිටි. මේ සියලු පිරිස ගැමියන්ගේ ලෙඩ රෝග සුව කිරීමේ ක්‍රියාවලියේ දී මූලික වන්නක් හැටියට සැලකේ. එබැවින් මොවුහු ඇඳුරු පාර්ශවය යන ගෞරව නාමයෙන් ද ඇමතුම් ලබති. මේ ආකාරයට බෙර වාදකයා සිංහල ගැමි සමාජය තුළ අත්‍යාවශ්‍ය කෙනෙකු බවට ගැමියා විසින් පිළිගෙන තිබේ. ගැමියාගේ දැඩි විශ්වාසයට ගෞරවයට පාත්‍ර වූ ශාන්තිකර්ම සඳහා අවනද්ධ වාද්‍ය භාණ්ඩයන්ට හෙවත් බෙරයට හිමිව ඇති ස්ථානය, ගැමියා හා බෙරය අතර ඇති සමීපතාවය පෙනීයනු ඇත.

දේශිය භේරි වාදන සම්ප්‍රධාය හා සම්බන්ධ ශිල්ප ශාස්ත්‍ර විධි හැදැරීමේ දී හා ඉගැන්වීමේ දී මේ හා බැඳුනු ආගමික වටපිටාවක් මෙන් ම චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර පද්ධතියක් ද පැවතිණ මේවා තත් විෂය ක්ෂේත්‍රය සම්බන්ධයෙන් පැවති ගුරු පරම්පරා ආශ්‍රිත ව මෑත යුගය දක්වා පැවත එන බව පෙනේ. තම පරපුරේ නාමයත්, චිර ප්‍රසිද්ධියත් සැලකු සිංහල ගුරුකුල පරම්පරා ප්‍රකට කිරීමේ දී තමන් ජීවත් වූ ප්‍රදේශ හැඳින්වීමේ නාමයෙන් ද මූලික කොටගෙන ඇති අතර මෙකී හේතුව නිසා ශිල්ප ශාස්ත්‍ර හැදෑරීම ආධුනිකයන් අතර ද තම ගැරුකුලය රැක ගැනීමේ තරඟකාරීත්වයක් ඇති විය.(රාජපක්ෂ,අධ්‍යාපනය පනීභාරත පූජාභිනන්දනා:48)

එක් පරපුරකින් තවත් පරපුරක් බිහිකරමින් පැවත ආ ගුරුකුල සම්ප්‍රදායේ දී එයට සම්බන්ධ වූ පිරිස් එකම කුලයකට අයත් ව පැවති බවට තොරතුරු අනාවරණය වේ. සමාජ සම්මතයට අනුව බෙර වාදකයින් සැලකෙන්නේ නැකති කුලයට අයත් වන්නවුන් හැටියට ය. ඒ බවට දිවයින පුරා විසිර සිටින්නා වූ විවිධ ගුරු පරම්පරා හා බැඳි පෙළපත් නාමයෙන් ද තහවුරු කෙරේ. ඊට නිදසුන් කිහිපයක් පහත දක්වේ.

- සිත්ත්‍රචාරී නැකතිගේ පුංචිගුරු (අල්ගම, බෙර හෙවිසි)
- පනාවල නැකතිගේ ඩිංගිරිගණිතා (රුවන් වැල්ල, හේවිසි)
- බ්‍රහ්මචාරි නැකතිගේ සුද්දනා(නෙළුන් දෙනිය, ගම්මැට්ටම්, බෙර)
- හිටිනාමළුව නැකතිගේ ගුණසේන (අංගම, හේවිසි)
- පිනුම්කාර නැකතිගේ නෝමිස්(මතව කෙහෙළගෙදර නැටුම්, බෙර)

පුරාණයේ බෙර වාදකයින් මෙම කාර්තව්‍යය කරනු ලැබුවේ තම පාරම්පාරික වෘත්තිය වශයෙනි. මොවුන් නැටුම්, තූර්ය භාණ්ඩ වාදනය, ආගමික සිද්ධස්ථාන හා බැඳි තේවා කටයුතුවලට ද සම්බන්ධ විය, එහි එක් එක් පරපුර වඩාත් දක්ෂතාවය දක්වූ වාදන භාණ්ඩය හැඳින්වෙන නාමය ද පෙළපත් නාමයට සම්බන්ධ වී තත් පරම්පරාවෙන් ප්‍රසිද්ධියට පත් ව තිබේ.

- බෙර කාරයලාගේ
- බෙරකාර පනික්කියලගේ
- දවුල් කාරයලගේ
- දවුල්කාර ගෙදර
- බෙරකාර ගෙදර

ආදී නාමයන් ඊට නිදසුන් ලෙස දක්විය හැකිය

මෙසේ පැරණි සමාජයේ බෙර වාදන සඳහා වෙන ම කුලයක පිරිසක් වෙන් වී සිටි නමුදු කල්යාමේ දී මෙම සම්ප්‍රදාය ක්‍රමයෙන් වෙනස් වූ බව පෙනේ. ගොවිගම, කරාව, සලාගම ආදී වෙනත් කුලවලට අයත් පුද්ගලයින් ද පසු කාලීනව බෙර වාදනයේ නියෙලීමට පටන් ගෙන ඇත. සතර කෝරලයේ බෙර වාදනය සඳහා ශාන්තිකර්මවලට සහභාගි වන පිරිසෙන් බොහෝමයක් අයත් වන්නේ නැකති කුලයට ය. එහෙත් මෑත යුගයේ ගොවිගම කුලයට අයත් වුවෝ ද බෙර වාදනයට සම්බන්ධ වේ. කරුණු කෙසේ වුවත් ශාන්තිකර්ම පැවැත්වීමේ දී නම් මේ සෑම කුලයකම පිරිස් භේදයකින් තොරව ඒ ඒ ශාන්තිකර්මයෙහි දී වත්පිළිවෙත් අඛන්ඩව පැවැත්වීමට දායක වේ.

පාරම්පරික බෙර වාදන ගුරුකුල මෙරට හැඩ ගැසී තිබුණේ පැරණි අධ්‍යාපන ක්‍රමය හැඩගසා තිබූ ආකාරයට බව පෙනේ. පැරණි අධ්‍යාපන ක්‍රමයේ මූලික ලක්ෂණය වුයේ පරම්පරාවන් සතුව පැවති දැනුම් සම්භාරය ඊලග පරපුරට ලබා දීම සඳහා ඒවා වාචෝත් ගත කරවීම යි. එනම් වනපොත් කරවීම

යි. බෙර වාදන ශිල්ප අනෙකුත් පාරම්පරික වෘත්තීන් මෙන් ම පියාගෙන් පුතාට පාරම්පරිකව පැවත එන්නකි. එහෙත් එය පියා විසින් ම තම පුත්‍රයා ට ඉගැන්වීමේ ක්‍රමයක් නොවේ. බෙර වාදනය උදෙසා ආධුනිකයෙක් යොමු වන්නේ නම් පාරම්පරික ශිලිපියෙකු යොමු කරනු ඇත. මේ සඳහා නියමිත වයස් සීමාවක් නොමැත. එනමුදු සාමාන්‍ය වශයෙන් අවුරුදු හතේ දී ගුරුගෙදරට එන්නේ ගුරුවරයාට තෑගි බෝග සහිත කඳමළු බැදගෙනය. ඔහුගේ ජන්ම පත්‍රය පරික්ෂා කරන ගුරුවරයා කරන්නේ ඔහුට ශිල්පය ආරම්භ කිරීමට උචිත සුභ නැකැත් බලා ඒ අනුව ඉගැන්වීම ආරම්භ කිරිමය. ඇතැම් විට ජන්ම ප්‍රත්‍රය පරික්ෂා කිරිමෙන් අනතුරුව ශිෂ්‍යයා ගෙදර නේවාසිකයෙකු වශයෙන් සිට ඉගෙනීම එහි අනිවාර්‍ය අංගයකි.

අධ්‍යාපනය ලබන කාල සීමාව තුළ ගැරුගෙදර නේවාසිකයෙකු වශයෙන් සිට ඉගෙන ගැනීම එහි අනිවාර්ය අංගයකි අධ්‍යාපනය ලබන කාලසීමාව තුළ ගුරුගෙදර බොහෝ කටයුතු සඳහා උදව් උපකාර කිරීමට ද ශිෂ්‍යයාට සිදුවිය. ඒ අතරතුර සවස් කාලයේ දී හා වෙනත් විටෙක අවස්ථාවල දී ගුරුවරයා විසින් ගෝලයාට ශිල්පශාස්ත්‍ර හුරු පුරුදු කිරීම සාමාන්‍ය පිළිවෙලයි. බෙර වාදනය පුහුණු කිරීමේ දී බෙර දෙ ඇසින් පිරිසිදු ලෙස බෙර අක්ෂර ඉපදවීමට අධුනිකයා උත්සහ ගන්නා නිසා කල්යාමේ දී බෙර දෙ ඇසින් රෙදිකඩ ඉවත් කොට වාදනය කරන විට අක්ෂර උත්පාදනය වඩා පිරිසිදු වීම තවත් හේතුවකි. එමෙන් ම අක්ෂර නිවැරදි ආකාරය වාදන වීම සඳහා ගුරුකුලවල ගුරුවරු වතුර භාජන තුලට දෑත් යොමුකර එය තුල සරඹ ක්‍රියාකාරකම් පුහුණු කරනු ලැබේ. එහි දී ජලය මඟින් ඇතිවන බලපෑම් නිසා බෙර වාදනයට අවශ්‍ය ශක්තිය ඇඟිලි තුළ ස්ථාවර වේ. එමඟින් එම සරඹ බෙරය මඟින් වාදනය කිරීමේ දී නිවැරදි අක්ෂර හඬ බෙරය මඟින් නිපදවීමට ආධුනික ශිල්පීන්ට හැකියාව ලැබේ. ජලය මතුපිට ද මෙම සරඹ අභ්‍යාසය ඔවුන්ට ලබා දෙනු ලැබේ. දෑත හුරු කිරීම සඳහා ප්‍රථම වරට වාදනය කරනු ලබන්නේ සාම්ප්‍රදායිකව පැවත එන බෙර සරඹ නම් වූ අභ්‍යාස පද්ධතියයි. බෙර සරඹ ආම්භ කිරීමට පෙරාතුව බුදුන්ට දෙවියන්ට හා ගැරුවරුන්ට වැඳීමේ අරමුණින් නමස්කාර සරඹය නම් වූ විශේෂ පදයක් වාදනය කරවීම චිරාගත චාරිත්‍රයයි. මෙය සිංහල ගැමි සමාජයේ පවත්නා ශිල්පාරම්භක වෙනත් අවස්ථා හා සමාන ස්වරූපයක් ගන්නා බව කිව හැකිය.

ශිෂ්‍යයෙකු ගුරුගෙදර නේවාසිකයෙකු වශයෙන් සිටිය ද එකවර ම ශිල්ප ඉගැන්වීමේ ක්‍රමයක් ගුරුගෙදර අධ්‍යාපන ක්‍රියාවලිය භාවිතා නොවීය. එහි දී අදාල චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර මෙන් ම ගුරුවරයා ගේ හා ගුරුගෙදර අන් අයගේ විශ්වාසය දිනා ගැනීමට අධුනිකයා සමත්විය යුතුය. එසේ නොවුවහොත් ගෝලයා හා ගුරුගෙදර අතර සම්බන්ධය විනාශ වී යාමෙන් සුවිශේෂ වූ ශිල්ප කොටස් ඉගෙන ගැනිමේ අවස්ථාව වැලකී යනු ඇත. ඇතැම් විට ගුරු ශිෂ්‍ය විශ්වාසය කෙතරම් තහවුරු වුව ද ඇතැම් ශිෂයන්ට විශේෂ ශිල්පීය කොටස් නොලැබී යනු ඇත. ගුරු මුෂ්ටි නමින් හැඳින්වෙන්නේ එවැනි කොටස් ය. ගුරු මුෂ්ටි ලැබෙන්නේ ගුරුවරයා ගේ සහජතා පුත්‍රයෙකුට හෝ අතිශයින් ම විශ්වාසය දිනාගත් ශිෂ්‍යන්ගෙන් කෙනෙකුට පමණි.

බෙර වාදනය පිළිබඳ සාමාන්‍ය දැනුමක් ලබාගත් ගෝලයා ගුරුවරයා ගේ අත් උදව් කාරයෙකු වශයෙන් ශාන්තිකර්ම වලට සහභාගි වීම ආරම්භ කරයි. එහි දී ඔහු ලබා ගන්නා අත්දැකීම් සරඹ අභ්‍යාස තරමටම වැදගත් කොට සැලකිය හැකිය. මක්නිසාද යත් ගුරුවරයාගෙන් ලබා ගත් ශිල්පය ප්‍රායෝගිකව හසුරවන ආකාරය අවබෝධ කරගනු ලබන්නේ ශාන්තිකර්ම වැනි සැබෑ අවස්ථාවන්ට සම්බන්ධ වී කටයුතු කිරීමේදී වන බැවිනි.

ගුරුවරයා ඇතුලු වැඩිහිටි ඇඳුරන් සමඟ සර්ව රාත්‍රික ශාන්තිකර්ම රඟ මඬලේ රැඳී සිටින අධුනිකයාට එහි දී සරල බෙර පද වාදනය කිරීමේ අවස්ථාව උදා වේ. ජ්‍යෙෂ්ඨ බෙර වාදකයින් ගේ ක්‍රියා කාරකම් ආදර්ශයට ගැනීම තම බෙර වාදන කුසලතාව වර්ධනයට වේ. මෙසේ ආධුනික බෙර වාදකයා විසින් ප්‍රකට කරනු ලබන හැකියාවන් අනුව බෙර වාදන ශිල්පියෙකු වශයෙන් සමාජයට එක් වනු ඇත. මේ සඳහා චාරිත්‍රානුකූලව පවත්වනු ලබන උත්සව 'මඟුල්බෙර මංගල්‍යය' නමින් හැඳින්වේ.

එමගින් ගෝලයා තම ගුරු ඇඳුරු හට ගෞරවයෙන් යුක්තව ශිල්ප දක්වීමත්, තම ගෝලයාගේ දස්කම් දෙමව්පියන්ට ඥාතීන්ට හා සමාජයට දක්වීමත් සිදු කෙරේ. ඒ අතර ම තූර්ය වාදන පැවැත් වීම සඳහා සුදුස්කම් ලැබූ බව සමාජයට සනාත කිරීමක් සිදු වේ.(පණිභාරත පූජාභිනන්දනඃ53,54)

ප්‍රවීණ බෙර වාදකයෙකු වශයෙන් පිළිගැනීම සඳහා සියලු බෙර වාදන කොටස් වැයීමේ හැකියාව ඔහු සතු විය යුතුය.

- ගායනය සඳහා බෙර වාදනය.
- ගායනය කරමින් බෙර වාදනය.
- නර්තනය සඳහා බෙර වාදනය.
- වාදනයට පමණක් සීමා වූ බෙර වාදනය.
- බෙර හඬ නියමිත පරිදි සකසා ගැනීම හා බෙර සකස් කර ගැනීමේ හැකියාව.
- නාට්‍යමය පෙළපාලිවලට අයත් සංවාද හා අදාල බෙර පද වාදනය.
- ශාන්තිකර්ම හා බැඳි රංග භූමි, රංග භාණ්ඩ හා ඇඳුම් පැළඳුම් නිර්මාණය කිරීමේ හැකියාව.
- බලි ඇඹීම සහ බලි ඇඹීමේ කළාව පිළිබඳ අවබෝධයෙන් යුතු වීම මෙහි ලා වැදගත් වේ.

ඉහත සඳහන් තොරතුරුවලින් ගම්‍ය වන්නේ ආධුනිකයකු බෙර වාදන ශිල්පියෙකු වශයෙන් සමාජයට ප්‍රවිෂ්ඨ වීමේ දී, පසු කළ යුතු පියවර කිහිපයකි. එහෙත් මෙම නවක ශිල්පියා තවත් කාලයක් අත්දැකීම් ලබා පරිණතභාවයට පැමිණෙන තුරු ප්‍රවීනයෙකු වශයෙන් පිළිගැනීමට පාත්‍ර නොවේ. විවිධ ගුරු පරම්පරාවලට ආවේණික ශිල්පීය ක්‍රම පිළිබඳව අවබෝධයක් ලබා ගත් පසු ඔහු ප්‍රවීණ වාදකයෙකු වශයෙන් පිළිගැනීමට ලක් වේ.

ප්‍රවීණ වාදකයෙකු විවධ බෙර වාදන අවශ්‍යතා ඉටු කිරීම සඳහා දායක වීම අනිවාර්ය ලක්ෂණය විය. ශාන්තිකර්ම, ආගමික පුද පූජා හා බැඳි අවශ්‍යතා සහ ගෘහස්ත පුද පූජා මෙකී කොටසට අයත් වේ. මේවාට අමතරව මංගල අවස්ථා හා වෙනත් උත්සව වෙනුවෙන්ද බෙර වාදනය කිරීමට සිදුවේ. ඒ අනුව බෙර වාදන ශිල්පියා මිනිසාගේ උපතේ සිට මරණය දක්වා විවිධ අවස්ථාවන්ට අවශ්‍ය පුද්ගලයෙකු වශයෙන් සැලකීම සිංහල ගැමි සමාජයේ එක් ලක්ෂණයක් විය.

තමා ප්‍රගුණ කළ ශිල්ප ඉදිරි පරම්පරාවට ප්‍රදානය කිරීමේ වගකීම බෙර වාදකයා සතුය. එබැවින් තම පුත්‍රයාට හෝ ඥාතියෙකුට ඉගැන්වීම යුතුකම සේ හේ පිළිගනී. මෙයින් පෙනීයන්නේ ශ්‍රී ලාංකික ගැමි සමාජයේ පැරණි චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර සාරධර්ම රැකගැනීමට බෙර වාදකයා බැඳී සිටින බවයි.

දේශීය බෙර වාදකයා තාක්ෂණ ශිල්පියෙකි. බෙර කඳ සෑදීම සඳහා සුදුසු ගස් තෝරා ගැනීම, ගස කපා නියමිත මිනුම් ක්‍රම උපයෝගී කර ගනිමින් බෙරය සාදා ගැනීම, එය වාදනයට සුදුසු පරිදි සකස් කිරීම, අලුත්වැඩියා කර ගැනීම ආදී විවිධ ක්‍රියාවන් පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් ඔහු ලබා තිබිය යුතුය.

ආගමික වශයෙන් ද බෙර වාදකයා උසස් පුද්ගලයෙකු වශයෙන් සමාජයේ පිළිගැනීමට ලක් වී සිටි බව පෙනේ. බෙර උපත බුදුන්ට සම්බන්ධ කොට එයට බෞද්ධ ස්වරූපයක් ආරෝපනය කිරීමෙන් සිංහල ගැමි බෞද්ධ සමාජය තුළ බෙරයට පූජනීය තත්වයක් ලබා දී ඇති අතර, බෙරයේ උපත එහි අංගෝපාංග, ප්‍රථම වාදන අවස්ථාව මහා බ්‍රහ්මයා, පංචසිඛ, ගාන්ධර්ව දිව්‍ය පුත්‍රයාත් ආදී දේව සංකල්ප හා සම්බන්ධ කොට ගැනීමෙන් බෙරයට සමාජ පිළිගැනීමක් ලබා ගැනීමට උත්සහ ගත් බව පෙනේ.

මෙවැන් පසුබිමක් යටතෙහි බෙර වාදකයා ද දේවාශ්‍රිත පුද්ගලයෙකු ලෙස හුවා දක්වීමට උත්සහ ගෙන තිබේ. බෙර වාදකයාගේ හිසෙහි ශ්‍රී දේවිය ද, නළලෙහි උමයාන්ගනාව ද, දෙකෙණ්ඩාවෙහි අංගුලිමාල, ද දෙපතුලෙහි මහී කාන්තාවද වාසය කරණ බව යාතුකර්ම සාහිත්‍යයෙහි ලිය වී තිබෙන්නේද බෙරය හා බෙර වාදකයා කෙරෙහි සිංහල ගැමි සමාජය උසස් ආකල්පයක් දැරූ නිසා ය. ඉතා මිට්ටන්, මට්ටයන්, ගොළුවන්, විකලාංග වූවන්, බිහිරන්, ඇඟ අකුරුස්සන්, ඉස පුපුරුට්ටියන් යනාදීන් බෙර වාදනයට නුසුදුස්සන් ලෙස පිළිගෙන තිබෙන්නේ ද එහෙයිනි. බෙරය දේව නිර්මාණයක් සේ සලකා එහි කොටස් ඒ ඒ දේව කොට්ඨාසය හා සම්බන්ධ කොට තිබීමෙහි දී අපේ සැලකිල්ලට යොමු විය යුතුය. දේව නිර්මාණයක් වූ බෙරය වයන්නෝ ද උසස් ගණයෙහි ලා සැලකීමට උත්සහ ගෙන ඇති බැව් මෙයින් ගම්‍යමාන වේ. උපත් කතාවලට අනුව ප්‍රථම බෙර වාදකයා ද ගාන්ධර්ව දිව්‍ය පුත්‍රයා ලෙස නම් කොට තිබීමෙන් පෙනීයන්නේ සමාජයේ බෙර වාදකයාට උසස් ස්ථානයක් හිමි වූ බවයි.

නාරිලතා මල සහ නාරිලතා නර්තනයේ ආගමික පසුබිම

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය මනෝරි මනම්පේරි

නාරි හෙවත් ස්ත්‍රිය හා පුරුෂ පක්ෂය එසේත් නැතහොත් කුමර කුමරියන් ගැන විවිධාකාරයෙන් සාකච්ඡාවට බඳුන්ව ඇත. ස්ත්‍රී පුරුෂ සංකලනයෙන් මනුෂ්‍ය ලෝකයේ පැවැත්ම සනිටුහන් කරන බැවින් මේ දෙපක්ෂයම එක සමාන කාර්ය භාරයක් ඉෂ්ට කරති. එහෙත් වැඩිවශයෙන් සාකච්ඡාවට බඳුන්ව ඇත්තේ නාරිය ගැනයි. නාරිලතා වැල, නාරිලතා පුෂ්පය, නාරිලතා නැටුම්, නාරිලතා කෝලම ආදි වශයෙන් නාරිලාලිත්‍යයෙන් යුතු බොහෝ වස්තු නිර්මාණය ව ඇත. නාරිය ගැන විවිධ විෂය ක්ෂේත්‍ර සම්බන්ධ කරගනිමින් අධ්‍යයනයට ලක්කර ඇත. මෙම අධ්‍යයනයේ දී නාරිලතා නර්තනයට වැඩි ඉඩක් වෙන් කෙරේ.

සිංහල නර්තන කලාවේ උඩරට, පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදාවල නාරිලතා නර්තනයට හිමිව ඇත්තේ සුවිශේෂී ස්ථානයකි. ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රචලිතව පවතින වෙස්මුහුණු කලාවෙන් දේශීය කැටයම් නිර්මාණකරුවන්ගේ මෙන්ම නර්තන, ගායන, වාදන ශිල්පීන්ගේ ප්‍රතිභාව හෙළි වේ. අම්බලන්ගොඩ, මිරිස්ස, ඔලබොඩුව ආදී ප්‍රදේශවල වෙස්මුහුණු රඟ දක්වන කණ්ඩායම් වේ. පහතරට පළාත්වල පමණක් නොව වර්තමානයේ කෝලම් වෙස්මුහුණු කලාව ලංකාව පුරා විසිරව පවතියි. කෝලම් මඩුවේ මානව චරිත මෙන්ම යක්ෂ, රාක්ෂස, දේව, සත්ත්ව සහ මනඃකල්පිත චරිත රැසක් ඉදිරිපත් කෙරේ. එහි නාරිලතා වෙස්මුහුණු නර්තනයට හිමිව ඇත්තේ සුවිශේෂී ස්ථානයකි. නාරිලතා වෙස්මුහුණට අවුරුදු 200ක පමණ පැරණි ඉතිහාසයක් ඇත. කෝලම් පුරාවෘත්තයට අනුව මෙය පවත්වා ඇත්තේ මහාසම්මත රජුගේ දේවියගේ දොළ සන්සිඳුවීමටය. කෝලම් මඩුවේ ප්‍රථම භාගයේ සාමාන්‍ය මනුෂ්‍ය චරිත රඟ දැක්වේ. රජ හා බිසව රඟ මඩුවට පැමිණීමෙන් අනතුරුව රඟමඬලට පැමිණෙන චරිත අතර නාරිලතා කෝලම් චරිතය රඟ දක්වයි. කෝලම් මඩුව අවසානයේ ආදර්ශවත් කථාපුවත් රඟදක්වයි.

නාරිලතා කෝලම් වෙස්මුහුණ සහිත නර්තනාංගය මිරිස්ස උඩුපිල කෝලම් කුට්ටමේ නිර්මාණයකි. නාරිලතා කෝලම් නර්තනය නූතන විශ්වවිද්‍යාල අධ්‍යාපන පද්ධතියේ නර්තන විෂය මාලාවේ ප්‍රධාන නර්තනාංගයක් ලෙසින් හඳුන්වා දෙමින් ප්‍රථම වරට වේදිකාවට සරිලන අයුරින් සකස් කරන ලද්දේ නර්තනාචාර්ය කේ. එස්. ප්‍රනාන්දුය. උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායට අනුව ද නිර්මාණාත්මක අයුරෙන් සැකසුණු නාරි ලතා නර්තනාංග ඇත. නාරිලතා පුෂ්පය සම්බන්ධයෙන් විවිධ මිත්‍යා මත ප්‍රචලිතව ඇත. නාරිලතා නර්තනය පමණක් නොව විවිධ චිත්‍ර, කැටයම්වල ද දැකගත හැකිය. එපමණක් නොව ගීතය, කවිවලින් නාරිලතා ගැන විවිධ අදහස් ප්‍රකාශ කෙරේ.

නර්තන සම්ප්‍රදාවල නාරිලතා නර්තනාංගය මෙන්ම නාරිලතා නමින් විවිධ කලාකෘති නිර්මාණය වීමට පසුබිම් වූ හේතු මොනවාද? අධ්‍යයනය ගැටලුවයි. නාරිලතා මල හා නාරිලතා නර්තනාංගයේ පසුබිම විමර්ශනය කිරීම මෙමගින් අරමුණු කෙරේ.

පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය ලෙස ගුණාත්මක පර්යේෂණ ක්‍රමය යොදා ගැනිණි. ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රය හා ද්විතීයික මූලාශ්‍රය (Primary and Secondary Sources) භාවිතයට ගන්නා ලදි. පොත් පත්, සඟරා ලිපි ආදියෙන් ද, විද්‍යුත් මාධ්‍යවලින් ලබා ගත් තොරතුරු ද ශ්‍රව්‍ය, දෘෂ්‍ය පට ආදිය ද උපයෝගී කර ගන්නා ලදි. කෝලම් වෙස්මුහුණු ගැන ජෝන් කැලවේ (යකුන් නටනවා කෝලම් නටනවා, 1829),

ඕ පර්ටෝල්ඩ් (ආර්කිව් ඔරියෙන්ටල්නි, 1930), ආනන්ද කුමාරස්වාමි (මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, 1962), එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර (සිංහල ගැමි නාටකය, 1968), නන්දදේව විජේසේකර, එම් එච් ගුණතිලක ජයසේන කෝට්ටගොඩ, බන්දු විජේසූරිය, ලයනල් බෙන්තර කේ. ජී. අමරසේකර, අශෝකා දිසානායක ආදී විද්වතුන් කෝලම් ගැන විවිධ අධ්‍යයන සිදුකර ඇත. එහෙත් නාරිලතා කෝලමේ හෝ නාරිලතා නර්තනවල හෝ විවිධ කලා කෘතිවල ඇති නාරිලතා මලෙහි ආකෘතිය ගැන සාමාන්‍ය පැහැදිලි කිරීමක් මිස නාරිලතා මලෙහි ඇති යථාර්ථය පැහැදිලි කර නොමැත. එහි පෘථුලාර්ථයක් ගැබ්ව ඇති බව හැඟෙන බැවින් ඒ බව සොයා බැලීමට මෙම අධ්‍යයනයේ පරමාර්ථය යි.

නාරිලතා ගැන අරුත් විමසීමේ දී නාරි යනු ස්ත්‍රිය, ලතා යනු වැල යනුවෙන් ද, නාරිලතා කාන්තා නාමයක් ලෙසින් ද යෙදේ. නාරි පදය විවිධාර්ථ ගනී. එනම් ගඳ, ගෙන්ද යනු ගස් ජාතියකි. නාරි පල්ලැක්කිය ආදි වශයෙන් ද යෙදේ. නාරි පල්ලැක්කිය යනු නාරිය මෙන් සැදුණු ස්ත්‍රී රූපයන්ගෙන් යුත් චිත්‍රයයි. නාරිවාහනය යනු වෙසමුණි හෙවත් වෛශ්‍රවනගේ වාහනයයි. නාරි වෙම්බු ඔසු වෙසෙසකි, නාරී උපුල් යනු ස්ත්‍රී ස්වරූප පුෂ්ප විශේෂයකි. නාරිගණ යනු ස්ත්‍රී සමූහයා, නාරිලතා යනු ස්ත්‍රී ස්වරූප වැල් වෙසෙසකි (සොරත හිමි, 1999, 501). වෛශවනගේ වාහනය ලෙසින් ස්ත්‍රිය යොදා ගැනීම ස්ත්‍රීත්වයට කරන නිගරුවක් සේ හැඟේ.

නාරිලතා මල ලියතඹරා නාමයෙන් ද හඳුන්වයි. නාරි රුවැති මල් විශේෂයක් කේරලයේ ද, ලංකාවේ ද ඇති බවත් එය හෙබෙනරියා ක්රිනිෆෙරියා (Habenaria crinifera) යන ඉංග්‍රීසි නාමයෙන් හඳුන්වන ඕකිඩ් විශේෂයකි. මේ හැරුණු විට තපසුන්ගේ සිල් බිඳින තරම් චිත්තාකර්ශනීය මල් වෙසෙසක් ගැන විද්‍යාත්මක සඳහනක් නැත. පහත දැක්වෙන්නේ ඕකිඩ් පවුලට අයත් මල් විශේෂයකි.

රූප සටහන 1. (Basnayaka, 2013. 10. 17)

ඇතැමෙක් මෙය පහතරට තෙත් කලාපවල වැවෙන බව පවසා ඇත (https://mavcure.com/narilatha/) නාරිලතා මල් යයි හඳුන්වා තිබුණ ද තවුසන්ගේ සිල් බිඳෙන තරම් ආකර්ශනීය බවක් මෙම මල් වල දක්නට නැත. මෙම මල් විශේෂය ඓතිහාසික ගන්නොරුවේ වනාන්තරයෙන් හමුව ඇති බව පවසා ඇත (Newsfirst.lk 2020/10/30).

ලංකාවේ එම මලේ රුවැති මුද්දරයක් ද හඳුන්වා දී ඇත.

රූප සටහනඃ 02 WishwayaSinhalen. (2014/10/31).

මෙවැනි මල් හැරුණු විට තවුසන්ගේ සිල් බිඳෙන තරම් කාන්තා රූපශ්‍රීයෙන් යුතු මල් විශේෂ නොමැති බව පෙනේ. කාන්තා රූ සපුවෙන් යුතු මල් වර්ග විවිධ මාධ්‍යවල දක්වා ඇතත් ඒවා ජනයා රැවටුණු පිණිස එක්කර ඇති මල් විශේෂ බව පෙනේ (Youtu.be - RodicaMadan, 2015/11/16).

රූප සටහන ඃ 03 (WishwayaSinhalen. 2014).

ඉහත ඡායාරූපයෙන් දක්වෙන්නේ ව්‍යාජ අන්දමට සකසන ලද කාන්තාවකගේ රුවින් යුතු නාරිලතා මලක කෘත්‍රිම අනුරුවකි. තායිලන්තයෙන් වාර්තා වෙන ස්ත්‍රියකගේ හැඩයෙන් යුත් ලියතඹරා මලේ ඇත්ත කථාව යනුවෙන් සාරා ගුනරත්න (2021/07/10) පවසා ඇත්තේ තායිලන්තයේ හෝ ඉන්දියාවේ හෝ වෙනයම් ප්‍රදේශයක තවුසන්ගේ සිත් ඇදගන්නා තරම් අරුම පුදුම මලක් හෝ වෘක්ෂයක් වාර්ථා වී ඇති බවට විද්‍යාත්මක සාධකයක් ද දක ගන්නට නොලැබෙණු බවයි.

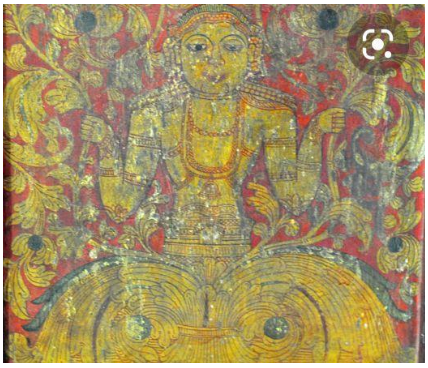
නාරිලතා මල උඩරට සිංහල මෝස්තර කලාවේ මූලිකාංගවල දිව්‍ය, සත්ත්ව ආදි වර්ගීකරණය අතර මිත්‍යා ශාක ලෙසින් දක්වේ (https:// si. m. wiki pedia.org/wiki/)

නාරිලතා වැල ද, මල ද මිත්‍යා විශ්වාස පදනම් කර ගෙන ගොඩනැගී ඇති බව සඳහන් වේ.

''සාකල්‍යයෙන්ම මිත්‍යා වෘක්ෂ ගණයට අයත් නාරිලතා වැල අතිශය විශිෂ්ට වූ ද බෙහෙවින් භාවිත වන්නාවූ ද සැරසිල්ලයි. එය මනෝමය (හිතලු) ලතාවකි. මෙහි පුෂ්පය හැම අතින්ම සර්වාංග සම්පූර්ණ ශෝභනත්වයෙන් හා මනහර ලාලිත්‍යයෙන් හෙබි කාන්තාවකගේ පෙනුමෙන් යුක්තය. අන් හිතලු දේ මෙන් මෙයද හිමාලයේ වැවෙයි. මෙයින් එහි වාසය කරන තවුසන්ගේ අධිෂ්ඨානය චඤ්චල කෙරෙන බව ප්‍රසිද්ධය. මෙය උඩරට මෝස්තර පිළිබඳ බෙහෙවින් පොදු මූලධර්මයකි'' (කුමාරස්වාමි, 2011, 90)

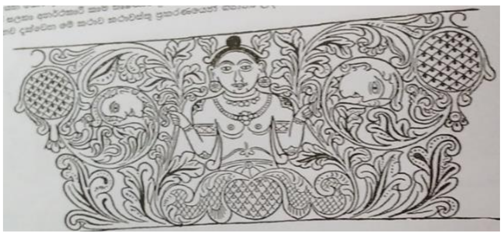
නාරිලතා මල ඇත් දත් පනා, බිතිසිතුවම්, ලී කැටයම් ආදිය සඳහා මල් කැටයම් එක්ව ඇත. ඇතැමෙක් ශාන්තිකර්ම සැරසිලිකරණයේ දී මෙය හබරල කොළයෙන් කැටයම් කර ඇති බවත් කාන්තාවගේ ඉගෙන් පහළ කොටස මලක් මත යොදා ඇති බව සඳහන්ය (දිසානායක, 2001, 706).

රූප සටහන 04. (ඇම්බැක්කේ දේවාල ලී කැටයම්) (Holydays.com. (2016).

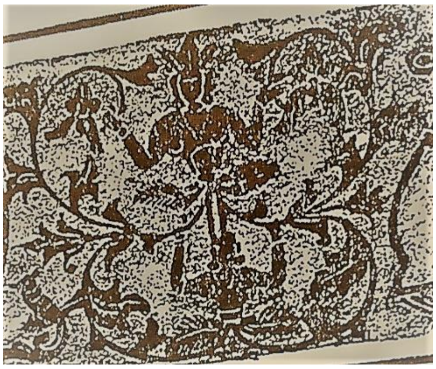


රූපසටහන 05. (ගඩලාදෙණිය විහාර චිත්‍ර (Dreamstime.com, 2000)

රූ සටහන 6. රිදී විහාරයේ සිත්තම් කළ පෙට්ටියක නාරි ලතා වැල (කුමාරස්වාමි, 2011, 1961, 91)



රූ සටහන 7. මැටි හැලියක සිත්තම් කර ඇති නාරිලතා රුව(කුමාරස්වාමි 2011 91)



රූප සටහන 08. (උඩරට පිත්තල දුම්කොළ- (කුමාරස්වාමි, -හෙප්පුවක්, 2011, චිත්‍ර පුවරුව)

රූපසටහන 09 ඇත්දත් පනා කැටයමක් -2011, 90).

නාරිලතා සම්බන්ධයෙන් රචනා වූ කතාපුවත් ද නිර්මාණයව ඇත.

පන්සිය පනස් ජාතක කථාවලින් එකක් වන අලම්බුසා ජාතකයෙන් ප්‍රකාශිත වන්නේ ඉසිගලි තවුසාගේ සිල් බිඳිණු පිණිස අලම්බුසා නම් දෙවඟන සක් දෙව්රජ යෙදවූ බව දැක්වෙන ජාතකයයි. / ගිහිකල භාර්යාව කෙරෙහි ලෝභ ඉපද වූ භික්ෂුවක් අරභයා දේශනා කළ එකකි(මුණසිංහ, 1924, 1157). එම ජාතකය මතු දැක්වේ. දඹදිව කසී රට බරණැස් නුවර බඹදත් නම් රජතුමකු සව්සඟරාවත නොපිරිහෙළා රජ සිරි විඳින කල පිටිසර ගමෙහි බමුණු තරුණයෙක් වාසය කළේය. මව්පියන් ඇවෑමෙන් ඔවුන් සතු සියළු ධනය හිමි වූ ඔහු ගිහි සැප විඳින කල බොහෝ තාපසවරු වැසි කාලයෙහි හිමාලය වනයෙන් බරණැස මිනිස් පියසට පැමිණ මඟුල් උයන ආදි ස්ථානයන්හි සැප සේ කල් ගෙවන්නාහු නගරයෙහි වීථින්හි ඔබමොබ හැසිරූහ. පුරවැසියෝ තවුසන් දැක ආහාර පාන සපයා ඔවුනට දී වැසි සමය අවසන් වනතුරු එහි වසන ලෙස ආරාධනා කළහ. තාපසවරු ඒ පිළිගෙන මඟුල් උයන් ඈ තන්හි විසූහ. පුර වැසියෝ නොයෙක් රස අහරින් ඔවුනට සංග්‍රහ කළහ. මෙකල එක් දවසක් යට සඳහන් බමුණු කුමරා නගරයට පැමිණියේ තවුසනට මහත් සතුටින් සංග්‍රහ කරන මිනිසුන් දැක තවුසන් වෙත ගොස් කීප දවසක් සිට 'මම ද තවුසෙක් ව බඹසර දහම් පුරමි; එවිට මම ද මෙසේ සංග්‍රහ කරනු ලබන්නෙමි' යි සිතීය. මෙසේ තවුස් පිරිකර දැරීම යහපතැයි සිතූ හෙතෙම ගෙට පැමිණ තම නෑදෑ හිත මිතුරන්ට චඤ්චල, නිශ්චල සියලු දේපළ පවරා දී තවුසෙක් වූයේ වන මුල් පලා පල ඈ ආහාර අනුභව කරමින් එක්තරා ගල් ලෙනක වාසය කළේය. මඳ කලකින් ධ්‍යාන උපදවා අහසින් යාමට සමත් වූ හෙතෙම දිනක් තම ගල්ලෙන සමීපයෙහි නාරි ලතා නම් වැලක පිපුණු සාකල්‍යයෙන් අතිශය ශෝභන, ලාලිත්‍යයෙන් යුතු ඉතිරි රූ දරන පුෂපයක් දුටු මොහොතේ ඔහු දැඩි ආත්ම සංයමයෙන් බොහෝ කල් පුරුදු පුහුණු කරන ලද දැහැනින් පිරිහුණි; කාම සැප ගැන සිතීමෙන් ඔහුගේ ධ්‍යාන අන්තර්ධාන විය; රාගය ඇවිස්සුණි. මෙයින් බොහෝ දුකට පත් හේ මම කුමක් කරම්ද? මෙසේ දුක් විඳිමින් වනයෙහි විසීමෙන් කවර යහපතක් වේ ද? මිනිස් පියසට පැමිණ බිරිඳක් පාවා ගෙන සැප සේ වසමි' යි සිතා මිනිස් පියසට පැමිණ තවුස් පිරිකර දුරු කොට ගිහියෙක් වී දරුවන් ලැබූයේය. වෙළදාමෙහි යෙදුණු හේ දුක සේ අඹු දරුවන් රැක දිවි කෙළවර කම් වූ පරිදි බ්‍රහ්මලෝකෝත්පත්තියට අහිමි ව මිය ගියේ ය. මෙසේ ධ්‍යාන ලාභීහු පවා රාගය නිසා ධ්‍යාන බලයෙන් පිරිහෙන්නාහු සසර දුකට භාජනය වෙති. කාම තෘෂ්ණාව වූ කලී මසට කටුවක් වැන්න; පිරිසිදු දිවි පෙවෙත සොරා ගන යන සොරකු වැන්න; (තවුස්) වනය දවා හලු කරන මහා ගින්නක් වැන්න යි මෙනෙහි කරන්නෝ නොමඳ දොස් සලකා අනර්ථකාරී කාම තෘෂ්ණාව දුරින් දුරු කොට සිල්වත් දිවි පෙවෙතක් ගත කරති.'' මෙම කථාවෙන් කාම තෘෂ්ණාවේ ආදීනව දැක්වේ (කුමාරස්වාමි, 2011, 91).

ඉහත සඳහන් ජාතකයට සමාන පුරාණ ග්‍රීසියෙහි පැවැති ජන කථාවක් ද කුමාරස්වාමි තම කෘතියෙහි සඳහන් කර ඇත. ''වසන්ත ඍතුවේ දී එක්තරා වනයක අති විශාල වනයක, අති විශාල මල් කැකුළු සමූහයක් පොළොවෙන් මතු විය. මේ මල් පිපෙන විට එකිනෙක මලින් තරුණ ස්ත්‍රිය බැගින් එළියට පැන්නාය. ඔවුහු වර්ණයෙන් ද මල් වැනි වූවාහු රක්තමය හා ශුභ්‍රමය වූහ (භාරතීය කථාවෙහි ඔව්හු පුෂ්ප ම වූහ)----මල් පරවන විට---ශෝභන තරුණියෝ ද කාලක්‍රියා කළහ---අලිසන්දර සහ ඔවුහු වීරයෝ මේ මායාකාරී වනයට පැමිණ ශෝභන පුෂ්ප කුමාරියන් හා සමග සමහන් සුව විඳිමින් එකිනෙක දෙව් දුව මැරෙන තෙක්---තෙ මසකට වැඩි කලක් පරම ප්‍රීතියෙන් කල් ගෙවූහ. ඉන් පසු රජුට සහ ඔහුගේ සහචරයනට දුකින් හරිත ව තම ගමන නැවතත් අරඹන්නට සිදු විය'' (කුමාරස්වාමි, 2011, 91). ජීවිතයේ නිස්සාරවත් බව ප්‍රකාශ කිරීමට මෙම කථාපුවත් නිර්මාණයව ඇති බව පෙනේ. මෙමගින් මල් මෙන් මනුෂ්‍ය ජීවිත ද, මියැදෙන බව ද රාග තෘෂ්ණාව දුකට මුල වන බව පසක් කරවයි.

මේ පිළිබඳ අධ්‍යයනයක් කළ සේනාසිංහ තායිලන්තයේ නාරිපොන්, මක්කලි පොන් ආදි නම්වලින් හැඳින්වෙන වසර විස්සකට වරක් හට ගන්නා දුර්ලභ පලයක් ගැන සඳහන් වෙන නමුත් එය මල් වර්ගයක් ලෙස නොව ගෙඩි වර්ගයක් ලෙසට සඳහන් කර ඇත. එවැනි මල් කිසිදු විද්‍යාවකින් අනාවරණය වී නොමැති බවත් තායිලන්තයේ නාරිපල වෘත්තාන්තය බෞද්ධ පුරාවෘත්ත හා බැඳී පවතින බවත් සඳහන් කර ඇත. සේනාසිංහ මේ ගැන පවසා ඇත්තේ වෙස්සන්තර රජු මතු බුදුබව පතා බවුන් වැඩීම පිණිස හිමාල වනයට පමිණි පසු පලවැල නෙළීම පිණිස බිසව වනයට ගිය පසු එහි ධ්‍යාන වඩන තවුසන්ට බිසවගේ දර්ශනයෙන් ධ්‍යාන වැඩීමට හානියක් වේ යයි සිතා ඉන්ද්‍ර දෙවි තම බිසවගේ නග්න රූපකාය සහිත ගෙඩි හට ගන්නා ගස් මැවූ බවත් එයට ලොබ බැඳි තවුසෝ මාස හතරක කාලයක් නින්දට පිවිසුණ බවකි (සේනාසිංහ, 2022. 01. 22). එම පුරාණෝක්තියට අනුව කාන්තාවක සේ කෘතීමව සකසා ගත් නාරිලතා මල් සහිත නිමැවුම් විවිධ වෙබ් අඩවිවල ඇති බැවින් ඒවාට නොරැවටෙන ලෙසතිලක් සේනාසිංහ අරුණ පුවත් පතේ ලිපියක පවසා ඇත.

නාරිලතා ගැන ප්‍රකාශිත කවි හා ගේය පද රැසක් ද නිර්මාණයව ඇත. එයින් කිහිපයක් මතු දැක්වේ.

ජනකවි ඇසුරෙන් නිර්මාණය කළ පහත නාරිලතා කවි උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායට අනුව නිර්මාණාත්මකව ඉදිරිපත් කරන උඩරට නර්තන ශිල්පීන් අතර ප්‍රචලිත නාරිලතා නර්තනයේ කවි පහත දැක්වේ. සාම්ප්‍රධායික නාරිලතා සින්දුව ජනසංගීත පර්යේෂකයකු වන සී ද එස් කුලතිලක විසින් සංගීත අධ්‍යක්ෂණය කෙරුණු ශ්‍රී ලංකා ගුවන්විදුලි සංස්ථාව විසින් මුල්ම දීර්ඝ ධාවන (LP) තැටිය වන හෙළ ජන ගී තැටියෙහි අඩංගු වී ඇත. එය ගායනා කරන ලද්දේ අයිවෝ ඩෙනිස්, ටී. එම්. ජයරත්න ඇතුළු ගායන වෘන්දය විසිනි.

සිරි දූරු මල් උයනේ අතරු ලතරු බඹරු ලතාවයි

හිමගිරි කුළු මුදුනේ නිතර නිතර කිඳුරු ලතාවයි

සැම තැන මල් එවනේ එහිම රඟන නාරි ලතා වයි

දුටු දන කුල්මතිනේ මලෙක තරුණ කුමරු ලතා වයි

සුළඟට නද දෙමිනේ කනක රජත එමිනි ලතා වයි

දෙවඟන නටන මෙනේ ගමන දැත ඔමරි ලතා වයි

දෙව්පුර විමන මෙනේ දසත සුවඳ පැතිර හමා යයි

තපසිඳු නැත එවනේ සිටියෝතින් සීල බේද වෙයි

සැමතැන අසනු අනේ මෙකී පදට නොසිපි විකල්

අතිරති මත් ලෙසිනේ මෙම රුව දැක නොකරන සිත අවුල්

ලොව්තුරු මුණිඳු බණේ මකියන ලෙස දෙසා ඇත විපුල්

මෙලෙසයි රුව වරුනේ එහිම ගතය නාරිලතා මල්

නාරිලතා මල ගැනම පමණක් නොව නාරි කුමරිලතාව මෙන්ම කුමර කුමර රැඟුම් ද දුටුවොත් තපසුන්ගේ සීලයට බාධා ඇතිවන බව පවසා ඇත. තපසුන් හිමාල වනයට තපස් රකින්නට යන්නේ ද මනුෂ්‍ය වාසයෙන් ඈත්ව ධ්‍යාන වැඩීමටයි. මල් වැනි කුමර කුමරියන්ගේ රැඟුම් දුටුවොතින් එම ධ්‍යාන බිඳෙන්නට හැකි බව පවසා තිබීමෙන් කුමර කුමරි දෙපක්ෂයම තවුසන්ගේ ධ්‍යාන බිඳීමට මුල්වන බව ඉහත කවි මගින් පැහැදිලි කෙරේ.

නාරිලතා සින්දුව ඇසුරෙන් චන්ද්‍ර රත්න මානවසිංහ 1963 දී තිරගත වූ සිකුරු තරුව චිත්‍රපටයට ගේය පද රචනා කරමින් ඇස් පණීභාරත සමගින් විමලා ගුණරත්න නාරිලතා ගීතය ගායනය සිදුකරමින් එයට රංගනයෙන් ද දායක වී ඇත. මෙම ගීතය HMV WN 734 අංක දරණ ග්‍රමෆෝන් තැටිය ලෙස ද නිකුත් වී ඇත. එහි අදහස අනුව

හිමගිරි කුළු මුදුනේ // සිහිල පවන // හමන ලතාවයි

පිබිදුණු මල් අතරේ // රමන බමණ //බමර ලතාවයි

දෙවඟන උකුලු තලේ // සැලෙන නැටෙන // මෙවුළු ලතාවයි

දිවසළු විදෙන බඳේ පිරුණු ළමැද නැටෙන ලතාවයි

සුබොළඳ කුමරි වගේ පිපෙන කුසුම නාරි ලතාවයි

තපසුන් දුටු විගසේ දැහැන් මුදන කාම ලතාවයි යන එන ලැසි ගමනේ

නිකරු නිතඹ ලලිත ලතාවයි

රන් රසු දූල් බැන්ද කිංකිණි හඬ දිදී නටයි මෙන් උරුවිසි දේව සුන්දරී

චංචල ඉඟ රංගවාහිනී ඔද වඩා සලයි කෝමල බඳ මධුර මෝහිනී

පෙම් රස මුසු මන්දහාසිනී රතු කොපුල් තලය රත්සර පෙති පෑ සිනා වැනී

දුන් නෙතු අග බැල්ම රාගිනී පැන වැලඳ ගනී නාරිලතා කුන්ද ලෝචනී (අමරදේව, වි. (11. 03. 2021).

1952 දී තිරගත වූ සුජාතා චිත්‍රපටයේ ගීතයකි. ගායනයඃ මොහිදින් බෙග්, පදඃ සිරිසේන විමලවීර, තනුවඃ අනිල් බිස්වාස්, සංගීතයඃ එස්. එස්. වේදා

නාරිලතා පූෂ්පේ---කී ස්ත්‍රී නාරිලතා පූෂ්පේ ස්ත්‍රී නාරිලතා පූෂ්පේ

ධ්‍යාන වඩවනා යෝගි මඩවනා නාරිලතා පූෂ්පේ, නාරිලතා පුෂ්පේ---

විෂ සෝරනාග විෂ කලතා සූකිරි ද පැණී එහි දවටා //

කලතලා සැටක් සිවු මායමේ බඹා මැවූ මෙ ස්ත්‍රී ඊර්ඊර්

බඹා මැවූ මේ ස්ත්‍රී ලෝකෙට බඹා මැවූ මේ ස්ත්‍රී ලෝකෙට, නාරිලතා පූෂ්පේ---

සණ මේඝ වලාකුළු නැගලා හද ආල වියෝ දුක වැදිලා//

හඬලා නුබ පුපුරාලා ගියත් මදි ඇයි ද කළේ ආලේ //

ස්ත්‍රී නාරිලතා පුෂ්පේ---(GEE Arana, 2020 12 02)

ලියතඹරා හෙවත් නාරිලතා ගීතය

ගායනය හා සංගීතයඃ ආත්මා ලියනගේ, ගී පදඃ රෝහණ ජයසිංහ

ලියතඹරා මුදු කුසුමකි ඈ තවුසන්ගේ දැහැනේ සම බිඳිනා නෑ ලෝකේ ජීවේ ඇයයි

මායාව මායාව ලොව රවටනා සිහිනයකි සිහිනයකි අඳුරෙ පාවෙනා

වීණාවේ තත් නගන මුදු ස්වරය ඇයමයි මා හදට රස ගෙනෙන මදු විත ඇයයි

මිරිඟුවකි මිරිඟුවකි ලොව රවටනා දුරු ඈත සිතිජයකි ඉම නොපෙනෙනා

නිල් නයන බිඟු දූලකි නෙත් සරය සුමුදුයි මගේ ජීවේ වැලි කතරෙ දිය බිඳ ඇයයි ලියතඹරා---(www.sinhalalyricsPedia.com/2021/04/liyathambara-mudu-kusumaki.html?m=1) නාරිලතා මල සිහිපත් කරමින් මෙම ගේය පදය මගින් පෙන්වා දෙන්නට වෑයම් කර ඇත්තේ පෙම්වතා රැවටූ පෙම්වතියක් ගැන විය හැකිය.

උඩරට නර්තන ශිල්පීන් අතර ප්‍රචලිතව ඇති සින්දු ගායනා විශේෂයට අයත් නාරිලතා සින්දුව පහත දක්වේ.

තානම : තම්දන තම්දාන තානෙනා තම්දාන තනෙන - තම්දන තම්දන තා නෙනා

සුන්දර සිරි නංග නාරි පෙම්බරී හට නිගා කරන නන්දන වන නාරී පින්බරී

සුරලොව බැලුවත් එහි නැත - නාලොව බැලුවත් එහි නැත

බඹ ලොව බැලුවත් එහි නැත - සව්සිරි පිරි මනු ලොව හිමගිර මිස මෙ දිනී පිය වනා.

සුන්දර සිරි නංග---

වඩන බවුන් ඇත ගරුකර තවුසෝ මුත් ඇත සමහර

දැහැනෙන් පිරිහෙති කරදර කාමසලෙලු මන පිනවන

ඉතිරියෙකැයි සිතා රාගෙන- සුන්දර සිරි නංග

අඩව්ව---- (ආරියරත්න, 2008, 107). ජාතක කතාවේ අරුතින් යුතු මෙම කවි නර්තනය සඳහා ද භාවිත කෙරේ. මෙහි එන නන්දන වනය යනු තව්තිසා දෙව්ලොව ඇති වනෝද්‍යානයක නමයි. නාරිලතාව බඹලොව සුර ලොව කිසිදු ලොවක නොමැති බවත් මනුලොව හිමාල පර්වතයේ උපත ලද පියුම බව පවසා ඇත. කාමාධික බව නිසා ඇතැම් තපසුන් දැහැන් බිඳ ගනිමින් කරදර විඳින බව ප්‍රකාශිතය. කාමාශාවන්ට වහල් නොවිය යුතු බව ඇඟවීමට මෙය නර්තනයට හවුල් කරගෙන ඇත්තේ ජනතාවට මෙම පණිවිඩය සන්නිවේදය කිරීමට පහසු වන හේතුවෙනි.

නාරිලතා වෙස්මුහුණ ගැන අමරසේකර මෙලෙස සඳහන් කර ඇත. ''නාරිලතා වෙස්මුහුණ උඩුපිල කෝලම් කුට්ටමේ ඇති දර්ශනීය වෙස්මුහුණකි. එහි කෝලම් පිටපතේ ද විස්තර වන මෙය, නාරිලාලිත්‍යය පළ කෙරෙන කෝලම් රංගනයක් බව පැවසිය යුතුය. වෙනත් කිසිදු කෝලම් පිටපතක නාරිලතා කෝලම ගැන විස්තර සඳහන් නො වීමත් මිරිස්ස උඩුපිල කෝලම් කුට්ටමේ පමණක් මෙය තිබීමත් විශේෂයෙකි'' (අමරසේකර, 2002, 116).

පහතරට මිරිස්ස කෝලම් මඩුවේ නාරිලතා නර්තනය ප්‍රථම වරට වේදිකාවට සරිලන අයුරින් සකස් කරන ලද්දේ සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ නර්තනාචාර්ය කේ. එස්. ප්‍රනාන්දු ය. එතුමන් විසින් නිර්මාණය කළ නර්තනාංගය ආචාර්ය පාලිකා සමන්ති විසින් ඉතා අගනා නව නිර්මාණයක් ලෙසින් සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ සිසුවියන් සහභාගි කරවා ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ජෝන් ද සිල්වා සමරු රඟහලේය. නාරිලතා නැටුම කුමාර ලියනවත්තගේ සංගීතයෙන් ද, නෙලූ අධිකාරී කවි ගායනයෙන් ද, ජයනාථ වරකාගොඩගේ බෙර වාදනයෙන් ද අරුත් ගැන්විණි.

සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ උපාධි අපේක්ෂිකාවක ලෙස සිටි අවධියේ කේ. එස්. ප්‍රනාන්දු කථිකාචාර්යවරයාගෙන් උගත් නර්තනය, මවිසින් ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලයේ සිසුවියන් දසදෙනකු ගේ සහභාගිත්වයෙන් නර්තන නිර්මාණය කරන ලදි. 1997 ජනවාරි 26 වැනි දින ජාතික රූපවාහිනියේ සංස්ථාව සති අන්තයේ විකාශනය කරන 'ආයුබෝවන්' වැඩසටහනට ජපුර සිසු සිසුවියන් දහස් ගණනකගේ සහභාගිත්වයෙන් රැඟුම්, වැයුම්, ගැයුම්වලින් සමන්විත වැඩසටහනක් සජීවව විකාශනය විය (ආරියරත්න, 2009, 119). මවිසින් නිර්මාණය කරන ලද නාරිලතා නර්තනය ද ජපුර එම වැඩසටහනට ඉදිරිපත් කරන ලදි. එහි වාදන නිර්මාණය සෞන්දර්ය විශ්වවිද්‍යාලයේ මහාචාර්ය කරුණාරත්න බණ්ඩාරගේය. කවි ගායනයෙන් සහභාගි වූයේ විශ්වවිද්‍යාලයේ ම සිවුවෙනි වසරේ සිසුවියකි.

පහත දැක්වෙන්නේ පහතරට නර්තන විෂය නිර්දේශයේ ඇතුළත් නාරිලතා නර්තනාංගයයි.

රූප සටහන 8. නාරිලතා වෙස්මුහුණු (Bentharage, 2015, 59)

නාරිලතා වෙස්මුහුණ ලීයෙන් කැටයම් කර ඇත. වෙස්මුහුණේ හිසෙහි නාරිදේහයකි. එහි ඉහළ කාන්තා රුවකින් ද, පහළ කොටස මලක කැටයමෙන් ද යුක්තයි. මිරිස්සේ උඩුපිල කලා සංගමයට අයත් විචිත්‍ර වූ නාරිලතා වෙස්මුහුණ අවුරුදු දෙසීයකටත් වඩා පැරණිය (කොට්ටගොඩ, 1996, 116).

නාරිලතා කෝලම හඳුන්වා දීමේ කවි ඃ

1. වනේ පිපි මලිනා - දිලෙන අඟනකි සසොබනා ආ-----

   තපස් සිල් බිඳෙනා - මෙසේ එනු බල නාරි අඟනා ආ----

2. දනන් තුටු කරනා - පද ඉරට්ටිත් අල්ලනා ආ----

   රඟන මේ රැඟුමා - සැම දනන් සිත් පිනයි තුටිනා ආ-----

   රන්වන් පාටිනා සුදිලෙයි නිතර මුහුණා

   සුදුවන් අඳිමිනා මෙසේ මේ ලිය සබේ එන්නා

හිස පිට මලක් වෙති මල පිට රුවක් නම් වෙති

කළ පිනෙන් රුව ඇති මෙසේ නාරිලතා නම් වෙති

ලතාවෙන් සැමදෙන මුලාවෙන් සිත බබළන

කලාවෙන් සිත ගෙන බලා සිටිනේ සබේ සැමදන

නාරිය ළඳුන් නේ වාසිය නිතර දෙන්නේ

කාරිය කෙරෙන්නේ ලතාවක් දූන් සබේ එන්නේ (පීරිස්, 2009, 7)

1. තිත ඃ 2/4 සුලු මහ දෙතිත

බෙර පදය ඃ

/ දොම් - / දිත් - ත - / දොම් - / දිත් - ත - / දොම් - දිත් - ත - / දොම් - /දොම් - - -/

/ රිම් - / ග දි ග ත / ගු ඳ / ග ති ග ත / ග දි / ග ත ගුම් - / දිත් - / - - තත් - /

හමාර පදය ඃ

/ දොම් - / ග දි ග ත / දිත් - / ග දි ග ත / දොම් - / දි කු ද ක / දූ හිම් - - /

2. තිත ඃ 4 / 4 මහ තනි තිත

කවියට අයත් බෙර පදය ඃ

/ දි ත ග ත / ගත් - - - / දූ හිම් - - / දූහිම් - - / ගුම් - - -/ දොම් - - - /

/ ව නේ - - / පි - - - / පෙ - - - / නා - - - / - - - - / - - - - - /

/ ම ලේ - - / රූ - - - / ව - - - / දූ - - - / ක - - - / - - - - - /

/ ත ප ස් - / රැ - - - / කි - - - / සි ල් - - / - - - - / - - - - - /

/ බි දෙ මි - / නා - - - / - - - - / - - - - / ආ - - - / - - - - /

/ හි සේ - - / රැ - - - / ඳි - - - / ම ල් - - / - - - - / - - - - - /

/ පි යු ම - / පි - - - / ට - - - / රු - - - / ව - - - / - - - - - /

/ දි ලෙ න - / අ - - - / ග - - - / න - - - / කි - - - / - - - - - /

/ බ බ ළ - / නා - - - / - - - - / - - - - / ආ - - - / - - - - /

/ මෙ සේ - -/ මේ - - - / ල - - - / ඳ - - - / - - - - / - - - - - /

/ දු වු ව - / ත - - - / රු - - - / ඥ න් - - / - - - - / - - - - /

/ රා ග - - / යෙන් - - / මත් - - - / - - - - / - - - - / - - - - - /

/ වී - මෙ - / නා - - - / - - - - / - - - - / ආ - - - / - - - - - /

/ ස බේ - - / න - - - / ට - - - / නා - - - / - - - - / - - - - - /

/ නා - රි - / කෝ - - - / ල - - - / ම - - - / - - - - / - - - - - /

/මෙ හි මි - / ස ක් - - / වෙ - - - / න - - - / - - - - / - - - - - /

/නැ ති තැ - / නා - - - / - - - - / - - - - / ආ - - - / - - - - - /

ඉරට්ටිය :

දො ම් ත ග / දි ත ග ත / ගු ඳි ත ක / රෙ ගු ඳ කු / දොම් - - -/

3. තිත : මහතනි තිත

බෙර පදය :

දි ත ග ත / ග - දි - / ත - කු - / දොම් - - -/

+ + ත බා / - - - -/ පා - - - / ද - ය - / + + තා - / - - ල -/ ය - ට - / ය - න -/

+ + ග ම / න - - -/ කි - ය - / මේ - - - / + + ලෙ සි/ න් - - -/ නේ - - -/ - - - - /

+ + සු බා / - - - - / ව - ට - / ඇ - ති - / + + ප ද / ඉ - - - / ර ට - - / ටි ත් - -/

+ + අ ල් / - - ල - / මින් - - -/තො - ස -/ + + ක ර / න් - - - / නේ - - -/ - - - - /

+ + ලො බා / - - - - / දු - වු - / ස - ත - / + + තැ -/ - - ගි - / දෙ න් - -/න - ට -/

+ + සි තේ / - - - - / නි - ත - / ර - ම - / + + ති බෙ/ න් - - -/ නේ - - -/ - - - - /

+ + ස බා / - - - - / වේ - - - / මේ - - -/ + + නා - / - - රි - / කෝ - - -/ ල - ම-/

+ + නැ ටුම් / - - - - / සි - රි - / දෑන් - - -/ + + බ ල / න් - - - / නේ - - -/- - - - /

ඉරට්ටිය :

තත් - ර් ර් / රිං - - - / තත් - - - / දොං - ත ග / දි ත ග ත / ගුහි තිග දිරි කිට / ගු ඳ ග ත /

ගු ගු ඳ ග / දි ත ග ත / ගුහි තිග දිරි කිට / ගුඳ - ගත් - / දොං - ත ග / දිත ගත් - / රු ද ගු ද/

ගු දි ත කු / දොං - - - / දි ත ග ත / ග දි ත ක / දි කු ඳ කු / දොම් - - - /

4 තිත ඃ මැදුම් තනි තිත

බෙර පදය ඃ

ගුග් - ගු / ඳ ගත් - / දූහිම් - - / දෙ ග ත /

ලො ල් ව / ඩ ව න / මෙ ම ලෙ / ව රු ණ /

නැ ත බො / හො අ ය / ද න් නේ / - - - /

ම ල් පෙ / ති ව ට / ක ර සු / ර අ ග /

න කි මෙ / හි උ ප / දි න් නේ / - - - /

සි ල් ර / කි නා - / ත ප සු / න් මේ - /

ක ල නැ / ත මෙ හි / ඉ න් නේ / - - - /

නා - රි / ල තා - / මේ - කෝ / - ල ම /

ස බ යේ / - න ට / මි න් නේ / - - - /

අවසාන ඉරට්ටිය ඃ

ගුග් - ගු / ඳ ග ත / ගුග් - ගු / ඳ ග ත /

ගුග් - ගු / ඳ ග ත / ගු ඳ ත් / දූහිම් - - /

ග ති ග / ත ග ත / ග දි ග / ත ග ත /

ග දි ග / ත ග ත / ගු ඳත් - / දූහිම් - - /

ගුග් - ගු / ඳ ගත් - / ගු දත් - / දූහිම් - - /

ග ති ග / ත ගත් - / ග තත් - / දූහිම් - - /

ග ති ග / ත ගත් - / ගු ඳත් - / දූහිම් - - /

ග ති ග / ත ගත - / ග තත් - / දූහිම් - - /

ගු ඳත් - / ද හිම් - / ග තත් - / දූහිම් - - /

ගු ඳං - / දෙ ග ත / ග ති ගු / ඳ ගත් - /

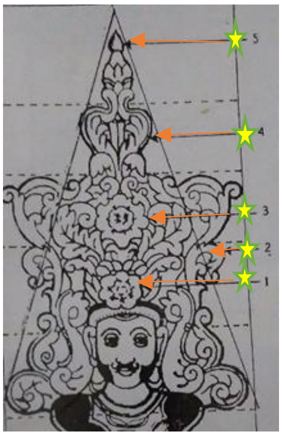
තා - - / (කෝට්ටගොඩ, 1995, 115 - 119)

කෝලම් මඩුවට පැමිණීමට ප්‍රථම හඳුන්වා දීමේ කව්වලින් චරිත ලක්ෂණ කියාපායි. පසුව වේදිකාවට පිවිසෙන්නේ පහතරට බෙරයෙන් (යක් බෙරය) නැගෙන මාත්‍රා 3/4 අයත් පද කොටසකිනි. විලම්භ ලයට වැයෙන මාත්‍රා 4/4 අයත් පද කොටසක් ද, මාත්‍රා 4/4 අයත් මධ්‍ය ලයට වැයෙන පද කොටසක් ද, අවසානයේ 3/3 අයත් දෘත ලයට වැයෙන පද කොටසකට ද අනුව නර්තනය ඉදිරිපත් කෙරේ. එක් එක් කවිය අවසානයේ පදයට අයත් ඉරට්ටියක් නැටීම මෙහි සිරිතයි. අවසානයේ දීර්ඝ ඉරට්ටියක් නටා නර්තනය නිමා කරයි. මෙම කව්වලින් නාරිලතා පියුමෙන් තපස් සිල් බිඳෙන බව පවසා ඇත. මෙමගින් නාරිලතා මල මනුෂ්‍ය කාන්තාවකට සමාන කරමින් රාගාධික බවින් යුතු කාන්තාවන් කෝලමක් /විකාරයක් /විගඩමක් ලෙසට නිරූපනය කළා විය හැකිය.

නාරිලතා නර්තනාංගය ගැන අදහස් පළ කර ඇත. විවිධ නාදමාලාවලින් යුතු කවි, ශාස්ත්‍රීය පද කොටස්වලින් සමන්විත බව ද, සුදුවත් ඇඳි ලියකි; හිස පිට රුවකි; තපස් රැකි සිල් පවා බිඳීමට සමර්ථ බව ද (ගුණතිලක, 2007, 63), හිමාල වනයේ පිහිටි අති සුන්දර වූ පුෂ්පයක් ලෙස හැඳින්වෙන නාරිලතා වූ කලී හිමාලයෙහි තපස් රකින තපසුන්ගේ සීල බලය බිඳින්නට තරම් හැකියාවක් ඇතැයි ද නාරිලතා මල විහාර දේවාල ආශ්‍රිත සිතුවම්වල ඇති බවයි (කෝට්ටගොඩ, 2014, 49).

ඇතැම් පැරණි කෝලම් මුහුණු අතර නාරිලතා වෙස්මුහුණේ හිසෙහි නාරිලතා මල කැටයම් කර ඇති අතර මුහුණ කාන්තා ස්වරූපයෙන් පමණක් නොව පුරුෂ ස්වරූපයෙන් ද නිර්මාණය කර ඇති බව ඉහත වෙස්මුහුණු ඡායාරූපවලින් පෙනී යයි. අලම්බුසා ජාතකයට අනුව කාන්තා රුව සහිත වෙස්මුහුණ නාරිලතා මල ලෙසටත්, ධ්‍යාන බලයෙන් පිරිහුණු තරුණ තවුසා පුරුෂ ස්වරූප වෙස්මුහුණකින් නිරූපනය කර ඇති බව පැහැදිලි වේ. කතාපුවතේ එම චරිතවලට සරිලන අයුරින් එම අවස්ථාව සිහිපත් කර යායුතු බොදු මාර්ගය පෙන්වා දීමට වෙස්මුහුණ නිර්මාණය කළ බව පෙනේ. බොදු හර පද්ධති පෙන්වා දෙන නර්තනාංග රැසක් කෝලම් මඩුව අවසානයේ රඟ දැක්වෙන බැවින් ඒ බව තවත් තහවුරු වේ. එනම් මනමේ සහ සඳ කිඳුරු කෝලම් ආදි ජාතක කථාය.

කෝලම් මඩුවේ විශාලතම වෙස්මුහුණ වන මහාසම්මත රජුගේ වෙස්මුහුණේ කැටයම්වලින් ද සන්නිවේදනය කෙරෙන්නේ නිර්වාණ මාර්ගය සොයා යා යුතු බවකි. අම්බලන්ගොඩ කෝලම් කුට්ටමෙන් ඒ බව පෙන්වා දී ඇත (විජේසූරිය, 1999, 15).



රූපසටහන 9. (විජේසූරිය, 1999, 15)

රූප සටහන 10. Bentharage, 2015, 207

1 ★ බුද්ධත්වයට පෙරුම් පිරීමේ ආරම්භක සංකේතය

2 ★ සංසාරය

3 ★ බුදුවීමට ප්‍රථම බෝධිසත්ව ආත්මය

4 ★ තව්තිසා දෙව්ලොව

5 ★ නිර්වාණය

ස්ත්‍රීත්වයට ගරු කිරීම ඇයට යා යුතු මඟ පෙන්වීමට විය හැකිය. මෙයට යම් සටහනක් එක්කළ යුතුය 'ගැහැණුකමේ ස්ත්‍රීභාවයේ මුදුන් මල්කඩ අම්මා වෙද්දී ඒ ස්ත්‍රියම බිරිඳ, දියණිය හෝ සොහොයුරියක ලෙස අපේ ජීවිතවලට ළං වෙයි. සමස්ත ස්ත්‍රී වර්ගයාට යට කී භූමිකා සතරට අයත් කළ හැකි වෙයි. මේ සියලු දෙනා වෙනුවෙන්ම භාවිත කළ හැකි තවත් හොඳ වචනයක් අපට තිබේ. ඒ වූ කලී මිතුරිය සතු අවියෝජනීය ගුණාංගය වෙන්නේ මෛත්‍රී සහගත භාවයයි. ඒ මිත්‍රත්වය ද සඳ කිරණවලින් ඇය මුලු මහත් ලොව නහවන බැවිනි''(රණසිංහ, 2015). මෙවැනි නාරියක ගැබෙන් උපත ලද සිදුහත් කුමරාගේ සිට සියලු ආගම් නායකයන් ද උපත ලබා තිබීමත්, මහාමායා දේවිය යශෝදරා ප්‍රජාපති ගෞතමිය වැනි කාන්තාවන් ද උපත ලබා ඇත්තේ ද එලෙසින්මය.

නාරිලතා පුෂ්පය පන්සල් විහාර දේවාල චිත්‍ර හා විවිධ කැටයම් අතර ද ඇත්තේ කාන්තාවට මෙන්ම පුරුෂ පක්ෂයට ද සංවරව යායුතු මඟ පෙන්වා දීමට විය හැකිය. මෙලෙසින් නාරිලතා සංකල්පය භාවිතයට ගෙන ඇත්තේ හිමාල වනයේ තපස් රකිනා තපසුන්ගේ සීලය බිඳිනා කෙනකු නොවන බවත්, බුදුන් දේශන කළ මඟ ඔස්සේ ගියහොත් ස්ත්‍රියට සසරින් එතෙර වීමට හැකියාව ඇති බව පෙන්වා දීමටත්, පුරුෂයන් ද කාන්තාවට ආරක්ෂකයෙකු විය යුතු බව පෙන්වා දීමටය.

නිගමනය :

නාරිලතා මල මිත්‍යා මල් විශේෂයක් බවත්, මෙය සිංහල ජනසමාජයේ විවිධ නිර්මාණ අතරට එක්ව ප්‍රචලිත වීමට හේතු වූයේ අසම්බුලා ජාතක කතාවේ එන නාරිලතා මල සම්බන්ධ කථාවේ ඇති හරයයි. එම කථාවේ එන නාරිලතා පුෂ්පය චිත්‍ර ශිල්පියාගේ චිත්තයෙහි ඇඳුණු මනෝමය සිතුවම වඩාත් හොඳින් ජනතාවට පැහැදිලි කර දීමට විහාර දේවාල චිත්‍ර මගින් නිරූපනය කෙරිණි. එහි ඇති අනන්‍යතාව අනෙකුත් කලාකරුවන්ගේ චිත්තයේ ද ඇඳී ගිය බැවින් අනෙකුත් කලාශිල්පවලට ද එක්කර ගත් බව පැහැදිලි විය. කෝලම් වෙස්මුහුණු කැටයම්කරුවා නාරිලතා මල ගැන ඇති චින්තනය විශිෂ්ට අයුරින් මෙහෙයවා නාරිලතා වෙස්මුහුණ කැටයමට නඟා ඇති බව තහවුරු විය. නාරිලතා කෝලම නමින් නර්තනයක් නිර්මාණය කිරීමට ඉවහල් වූයේ ද අසම්බුලා ජාතක කථාවේ හරය ජනතාවට පසක් කිරීමට බව තහවුරු විය. විහාර දේවාල චිත්‍ර අතරට ද මෙම මල එක්කර ඇත්තේ ආගමානුකූල දිවිපෙවෙතක් ගත කිරීමට අවශ්‍ය පරිසරය සකසා ගැනීමට දෙන පණිවිඩයක් බව පැහැදිලි වේ. මේ අනුව ආගමික වශයෙන් ඇති කරගත යුතු සංවර බව පෙන්වා දීමට මිස නාරිලතා මල චිත්‍රයට ද නර්තනයට ද එක්කර ගැනීමේ අරුත කාන්තාව හිමාල වනයේ තපසුන්ගේ සීලය බිඳීමට පවා සමත් බව කියා පෑමට හෝ නාරිලතා නමැති පුෂ්පයක ඇති සුන්දරත්වය ප්‍රකාශ කිරීමට නොවන බව මෙම අධ්‍යයනයෙන් පැහැදිලි විය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ :

1. අමරසේකර, කේ. ජී. (2022). *කෝලම් නාටක චරිත.* කර්තෘ ප්‍රකාශයකි. මාතරඃ රුහුණු විශ්වවිද්‍යාලය.

2 ආරියරත්න, එස්. (2008). *සුනිල් ආරියරත්න ප්‍රණීත සින්දු විස්තරය,* ඇස්. ගොඩගේ සහෝදරයෝ.

2 ආරියරත්න එස් (2009). *ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලයීය වෘතාන්තය (රූපමය අතීතාවලෝකනය),* එස්

ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

3. කුමාරස්වාමි, ඒ. (1962). 2011, *මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා,* දෙහිවල, තිසර ප්‍රකාශකයෝ.

4. කෝට්ටගොඩ, ජේ. (1995). *පහතරට නර්තන ප්‍රායෝගික 1,* බොරලැස්ගමුව, ජේ. කේ.

පබ්ලිකේෂන්ස්.

5. කෝට්ටගොඩ, ජේ. (2018), *සාම්ප්‍රදායික නර්තන ඇඳුම් ආයිත්තම් සහ වෙස් ගැන්වීම් කලාව,*

බොරලැස්ගමුවඃ ජේ. කේ. පබ්ලිකේෂන්ස්.

6. කෝට්ටගොඩ ජේ. (2018), *විහාර කර්මාන්තයෙන් ඔපවත් වූ දකුණේ වෙස්මුහුණු හා බලි කලාව,*

බොරලැස්ගමුවඃ ජේ. කේ. පබ්ලිකේෂන්ස්.

7 ගුණතිලක, එම්. එච්., (2007), *කෝලම් නාටක හා ලංකාවේ වෙස්මුහුණු,* කොළඹ. රත්න පොත්

ප්‍රකාශකයෝ.

8. දිසානායක, එම්., *නර්තන වාක් කෝෂය,* කොළඹ : ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

9. මුණසිංහ ජී එෆ්., (1924) *පන්සිය පනස් ජාතක පොත,* කොළඹ.

10. පීරිස්, එන්., (2009), *ශ්‍රී ලාංකේය ගැමිනාටක විමසුම,* දන්කොටුව, වාසනා පොත් ප්‍රකාශකයෝ.

11. රණසිංහ එස්. (2015.10.08), *ස්ත්‍රී රත්නය,* නුගේගොඩඃ භාෂා හා සංස්කෘතික අධ්‍යයනාංශය, ශ්‍රී

ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය.

12. ලියනගේ, එස්., බෞද්ධ ශබ්දකෝෂය 1 සහ 11, දෙහිවලඃ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය.

14. සොරත හිමි, වි., 1999, ශබ්දකෝෂය ප්‍රථම භාගය, කොළඹඃ ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සහ සහෝදරයෝ.

1. අමරදේව, විමලා. (11. 03. 2021). *නාරිලතා සින්දුව.* Retrieved from https://www. miyasi.lk/ blog/p41/.
2. Bentharage, L. (2015). *The art of Mask Making in Sri lanka.* The National trust Sri Lanka.

3. Basnayaka, D. l. (2013/10/17). *Liyathambara*, https://bmdanu.blogspot/2013/10/narilatha-mal-liyatham bara-mal.html?m=1, 2022.01.02.
4. Gunarathne, s. (2021 08 10). *තායිලන්තයෙන් වාර්ථා වෙන ස්ත්‍රියකගේ හැඩයෙන් යුත් ලියතඹරා මලේ ඇත්ත කතාව.* Retrived from https://www.about-themythical-narilatha-flower-and-hoax-from-thaliland/ 2022 /01/ 22
5. සේනාසිංහ, ටී., (2022-01-19) *අන්තර්ජාලයේ හොල්මන් කරන කවුරුද මේ නාරිලතා.* අරුණ පුවත් පත, Retrived from https://www.aruna.lk/ 2022.01.19
6. GEE Arana, (2020 12 02), *නාරිලතා පුෂ්පේ,* Retrieved from https://geearana.blogspot.com/2020/12/blogspot _34.html. 2022/01/17.
7. Dreamstime.com. (2000). *Famous Ancient Wood Carving at Embekke.* Retrieved from https://images.app. goo.gl/rd8QQYeJZPk6Wb1.2022/01/17
8. Holydays.com. (2016). *Gadaladeniya temple Sri Lanka's best Gampola-period paintings.* Retrieved from https://www.lanka-excursions-holidays.com/gadaladenya,html.
9. Mavcure Editorial Team, 2008 /09/8 *Narilatha: IsThis Really Exist? Find Out* 2022/01/16
10. Sinhala Lyricspedia. *Liyathmbara*, Retrieved from https://www.sinhalalyricsPedia.com /2021/04/ liyathambara-mudu-kusumaki.html?m=1 .
11. Wimalasiri, A.D. News first.lk. (2020/10/03). *Narilatha*, Retrieved from https://Youtu.be /XOzSgUNs5c#SMB#lka#News1st#KandyDistrict#GannoruwaForest.
12. Wishwaya Sinhalen. (2014). *නාරිලතා මල ගැන සත්‍ය විස්තර මෙන්න.* etrieved from https://Wishwayasinhalen.blogpot.com/2014/10/blog-spot_31.htm?m=1 (2022/01/22)
13. YouTube Rodica Madan, (2015/11/16). *Narilatha*, Retrieved from http://
14. YouTube, (2020/03/29) *කැටයම් කලාවෙන් ලොව පුදුම කළ ඇම්බැක්කේ දේවාලය.* Retrieved from http:// youtu.be/qsgGugEyzDM.2021/01/16

හෙළ සංස්කෘතියයි, අපේ කමයි, දළදා මැඳුරින් සුභ සංකේතයි.......චාමරය.

අයි.පි.නදීෂා රවිහාරි

සංස්කෘතිය විශ්වීය වටිනාකමකින් යුතු සාමාජීය ප්‍රස්තුතයක් වන මිනිසාගේ ජීවන ප්‍රපංචයකි. ලෝකයාගේ අවශ්‍යතාවයන් හා දියුණුව සමඟ සිසිලසක් ලබා ගැනීම හා දාහය නිවා ගැනීම සඳහා නිර්මාණය වූ උපකරණයක් ලෙස චාමරය හැඳින්විය හැකිය. එකල දෙවියන්. බුදුන්, රජුන් හා මහාමාත්‍ය සඳහා ගෞරවාර්ථය, භක්තිය හා පාක්ෂිකභාවය නිරූපණය සඳහා චාමර භාවිතා වූ අතර චාමරය වර්තමානයෙහි ජනතාව අතර සුභ සංකේතයක් බවට පත්ව ඇත. මංගල සංකේත හෙවත් ශුභ සංකේත භෞතික සංස්කෘතිය හා බැඳුණු සංකල්පයකි. මෙලෙස මිනිසාගේ ලෞකික ශුභ සිද්ධියේ විවිධ අංශ ඉටුකර දීමේ ශක්තියක් මේ සංකේත පැවති විශ්වාසය හේතු කොට ගෙන ශුභ සංකේත බිහිවී ඇත(කෝට්ටේගොඩ.2001;306). සශ්‍රීකත්වය හා සෞභාග්‍ය නියෝජනය කරමින් ගෞරවනීයත්වය මුල් කරගෙන බිහිවූ සුභ සංකේතයක් වන චාමරය බුදුන් විසින් දේශනා කර ඇති මංගල ලකුණු 108න් එකකි. චාමරය හා බැඳුණු උපත් කවි වලින් සනාථ වනු ලබන්නේ මෙය ප්‍රථමයෙන් භාවිත කර ඇත්තේ අප මහා ලොව්තුරු බුදුරජාණන් වහන්සේ උප්පත්තියත් සමඟ බවයි.

ලුම්බිනියේ සිදුහත් තෙර උපත් — වගයි
අමාප්තයේ සලු සලමින් උදම් — මනයි
පියුම් හතක් පිට කුමරුන් වඩින — වගයි
සතුටුව දෙව් බඹුන් චාමර පවන් — සලයි (කරුණාදාස,ස.සා.2020.2.29).

ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතිය තුළ දළදා මාලිගාව මුදුන් මල්කඩ වශයෙන් හැඳින්විය හැකියි. සාම්ප්‍රදායික බෞද්ධයෝ දළදා මාළිගය ගන්ධකුඨය ලෙසත් දන්ත ධාතුන් වහන්සේ ලෙසත් සලකා පුද පවත්වති. මහනුවර දළදා මාලිගයේ සුවිශේෂී කරඬුවක ගෞතම බුදුරජාණන් වහන්සේගේ යටි වම් දන්ත ධාතුව ඇතැයි විශ්වාස කෙරේ. එහෙයින් මෙය දළදා මාළිගය නමින් ව්‍යවහාර කරති. දළදාව තැන්පත් කර ඇත්තේ දළදා මාලිගය තුළ වූ වැඩසිටින මාළිගාව නම් වූ සුවිශේෂී කාමරයකය. එහි වීදුරු ආවරණයකින් සෑදූ මණ්ඩපයක් ඇති අතර ඒ මත කරඬු හතරකින් සුරක්ෂිත ඇත්තේ දළදා කරඬුවය.

ක්‍රිස්තු වර්ෂ 4 වන සියවසේ සිරි මේඝවණ්ණ රජුගේ නවවැනි රාජවංශයෙහි දන්ත කුමරු හා හේමමාලා යන දෙදෙනා විසින් දළදා වහන්සේ රැගෙන අනුරාධපුරට පැමිණ මේඝගිරි විහාරයේ දළදාව තැන්පත් කළහ. පසුව සිරි මේඝවණ්ණ රජු ඇතුලු නුවර දළදා මාලිගයක් තනවා එහි තැන්පත් කළහ. එහිදී ජනතාවට ප්‍රදර්ශනය කළ අතර වසරින් වසර දළදා පෙරහැර පැවැත් විය(දිසානායක.1993;108).

ශ්‍රී දළදා මාලිගාවේ වැඩ සිටින වාම ශ්‍රී රදනක දාඨා ධාතුන් වහන්සේ ශ්‍රී ලාංකීය බෞද්ධයන් පමණක් නොව සකල ලෝකවාසී බෞද්ධයෝ ම ජීවමාන බුදුරජාණන් වහන්සේ ලෙස සලකා දළදා වහන්සේ වන්දාභි වන්දනයෙන් හා නන්විධ පූජාවෙන් පුද ලබති. දළදා වහන්සේ යනු ජීවමාන බුදු බුදුරජාණන් වහන්සේ බවට බලවත් විශ්වාසයක් හා හැඟීමක් බෞද්ධයන් අතර පවතීහ. මේ නිසාම රාජ්‍ය පාලකයන් ගේ පමණක් නොව පුරවැසියන්ගෙන් ඇති උතුම් පූජා සංකේතයක් ලෙස දළදා වහන්සේ සම්භාවනාවට පාත්‍ර විය. රාජ්‍යත්වයේ සංකේතයක් මෙන්ම කලට වැසි ලබා දී රට සමෘද්ධිමත් කළ

හැකි විශ්මිත බලයක් ඇති මහාර්ඝ වස්තුවක් ලෙස ද සැලකිණි. මෙම පූජනීය වස්තුව සඳහා දළදා මාළිගය තුළ දිනපතා තුන්වරු පූජාව සතියේ බදාදා නානුමුර මංගල්‍ය පූජාව පසළොස්වක පෝය දින පූජාව හා වාර්ෂික සතර මංගල්‍යය පූජා ආදී වශයෙන් බුද්ධෝපස්ථාන කල බුද පුද තේවා අදටත් චිරාගත සම්ප්‍රදානුකූලව ශ්‍රී දළදා වහන්සේ විෂයෙහි ශ්‍රී දළදා මාලිගය තුළ අඛණ්ඩව පැවැත්වේ(මීගහකුඹුර,ස.සා.2020.2.28).

ශ්‍රී දළදා වහන්සේ සඳහා පූජා විධි හා වත් පිළිවෙත් සමුදායක් පවතින අතර බුදුරජාණන් වහන්සේ පරිනිර්වාණයෙන් පසුව දඹදිව සිදුකරන ලද පුද පූජා චාරිත්‍ර හා සමාන වනු ඇත. මෙහිදී සංඝමිත්තා මහ තෙරණියන් ලක්දිවට ශ්‍රී මහා බෝධීන් වහන්සේ වැඩම වීමත් සමඟ දඹදිව පැවැති පුද පූජා චාරිත්‍ර ලංකාවට සංක්‍රමණය වන්නට විය. මේ සඳහා වෙනම පිරිසක් සිටි අතර ඔවුන් ගාන්ධර්ව කුලයට අයත් වනු ඇත. ක්‍රි. ව. 310 වැන්නේ කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු විසින් දළදා මාලිගාව තුළ ධාතූන් වහන්සේට පූජා තේවාවන් සිදු කිරීම සඳහා මෙම ගාන්ධර්ව කුලයේ පිරිස් යොදාගෙන ඇත.

ලංකාවේ දී දළදාව රාජ්‍ය උරුමයේ ප්‍රධාන සංකේතය ලෙස පත්ව තිබූ අතර ධර්මය ත් රාජ්‍යය ත් දෙකම නියෝජනය කරමින් දළදාව රජු සමීපයෙහි වැඩ සිටියහ. අද්‍යතන දළදා මාලිගය තුළ දළදා පූජෝත්සව චාරිත්‍ර තුළ බුදු මැදුරක කෙරෙන වතාවත් හා රජ මැදුරක කෙරෙන වතාවත් ද දැකිය හැකිය. වර්තමානයේ මෙම පූජාවන් තේවාවන් ලෙස හැඳින්වෙන අතර අතීතයේ එය බුද්ධ පූජාවක් ලෙස තිබෙන්නට ඇත.

අතීත සිංහල රජවරුන් මහනුවර යුගයේ කවිකාර මඩුවේ ප්‍රශස්ති ගායනා කල අතර වන්දි භට්ටයන්මෙන් දළදා වහන්සේට ස්තුති මුඛයෙන් ගුණ ගායනා කරන කවිකාර මඩුවේ ගායක පරම්පරාවක් අතීතයේ මෙන් වර්තමානයේදී දක්නට ඇත. මෙම කවිකාර මඩුව තුළ දළදා වහන්සේට ප්‍රශස්ති ගායනා සිදුකරන අතර රජුන්ට ඇමතිවරුන්ට චාමර සැලීම සිදු කර ඇත. මෙහිදී රජුන්ට දහඩිය නිවීම හා සිසිලස ලබා දීම සඳහා සෙමෙර සැලීම හෙවත් චාමර සැලීම සිදු කර ඇත. ඒ තුළ ලාංකීය සංස්කෘතිය සමඟ සුභ සංකේතයක් වන චාමරය බැඳී ඇති ආකාරය පැහැදිලි වනු ඇත.

බුදුරජාණන් වහන්සේට ගෞරවය හා භක්තිය දැක්වීම සඳහා මෙම දළදා තේවාවන් සිදු කරන අතර මෙම තේවාව දෛනිකව මූලික අවස්ථා තුනකින් සමන්විත වනු ඇත. එය අලුයම් තේවාව, දවල් තේවාව සහ සවස පූජාව නමිනි. මෙම තේවාව සඳහා භාවිත පූජා භාණ්ඩ අතර මූලික පූජා භාණ්ඩ ලෙස,

- රන් නූලෙන් අලංකාර කල තුන් පාට සිවුර — දැහැමි අත් බන්දේසි දෙකක්
- මැණික් ඔබ්බවා රනින් කරන ලද අවාන — කාලාංචිය
- රන්මිට සහිත චාමරය — පඩික්කම්
- රන් මිණි ගෙඩිය — නෙක මත්තුව
- රත්හඳුන් කරඬුව — පැන් කෙණ්ඩිය
- කපුරු මල් අත්ත — රන් දළුමුර තට්ටුව(දිසානායක.1993;114).

මෙම පූජා භාණ්ඩ බුදුන් වහන්සේට වෙන් කළ පූජා භාණ්ඩ කොටසක් වන අතර ඒ තුළින් චාරිත්‍රානුකූලව මෙම තේවා කටයුතු සිදුකරනු ඇත. ශ්‍රී දන්ත ධාතු මන්දිරයේ සිදුකරනු ලබන බුද්ධෝපස්ථාන තේවාව ලෙස හඳුන්වන අතර විවිධ උපකරණ භාවිත කොට ගනිමින් තේවාව තුළ දී භාග්‍යවතුන් වහන්සේ උදෙසා උපස්ථානයක් දාසයක් අනුකරණයෙන් සිදුකරනු ලැබේ. සොළොස් උපස්ථාන, සොළොස් පූජාව යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන්නේ ද එයමය. එම පූජා සොළොස වන්නේ

- අභිෂේක පූජාව
- කපුරු පහන් පූජාව
- දැහැත් පූජාව
- සිවුරු පූජාව
- පහන් පූජාව
- පැන් පූජාව
- සුවඳ දුන් පූජාව
- ආහාර පූජාව(මෙන්ඩිස්.2019;402).

සඳුන් පූජාව
මිණි පූජාව
ව්‍යංජන පූජාව
මල් පූජාව
කැඳ පූජාව
ආසන පූජාව
චාමර පූජාව

මෙම පුද පූජාවන් උදෙසා ම නිබන්ධනය කරන ලද සුවිශේෂී ගාථා පංතියක්ද සේවාව තුළදී සජ්ඣායනය කරනු ලැබේ. දළදා පූජාව මගින් සෞභාග්‍ය සාමය උදාවන බවත් ඒ තුළින් සුවිශේෂී අනුහස් බලයක් සිදු වන බවත් බොහෝ සෙයින් සන්නිවේදනය කෙරේ. සෞභාග්‍යයේ සංකේතයක් වන චාමරය මේ අතර සුවිශේෂී ස්ථානයක් ගනු ලැබේ. මෙම දළදා තේවාව තුළ තවත් සුවිශේෂී පූජා කාර්යයක් වනුයේ නානුමුර මංගල්‍යය හා කාර්තික මංගල්‍යයයි.

මෙම නානුමුර මංගල්‍යය යනු දළදා මාලිගාවේ ඇති රන්කෙන්ඩිය, හඳුන් කරඬුව, රන්හඳුන් කරඬුව, දැහැමි කොකු දෙක, රන් රිදී බන්දේසි, රන් රිදී කුසලාන ආදිය නහවා පිරිසිදු කිරීමයි. නානුමුරය සිදු කරනු ලබන්නේ බදාදා දින වලදී පමණි. ඒ සඳහා අවශ්‍ය වන සුවඳ පැන් අඟහරුවාදා සකස් කර කරන අතර සමන්පිච්ච පැන් සාදනු ලැබේ. අතීතයේ දඹදිව වැඩ විසූ ආනන්ද තෙරුණ් විසින් බුදුරජාණන්ගේ ස්නාන මංගල්‍යය සිදු කර ඇති ආකාරය සංකේතවත් කරමින් එහි චාරිත්‍රානුකූලව සිදු කිරීම් මෙම නානුමුර මංගල්‍යය තුළ ද සංකේතාත්මකව සිදුකරනු ඇත(මීගහකුඹුර, ස.සා. 2020.2.28).

බදාදා දිනවල අලුයම පූර්වෝක්ත භාණ්ඩ පිළිවෙලට තබා උණු වතුර වත්කොට මදිනු ලැබේ. භාණ්ඩ මැදීම වට්ටෝරුරාලට අයත් රාජකාරියකි. සෝදා පිරිසිදු කරනු ලබන භාණ්ඩ පස තෙත මාත්තු කොට පසෙකින් තැබීම තේවා ප්‍රධාන භික්ෂුවගේ වගකීමයි. මෙහිදී සෝදන ලද භාණ්ඩද සිවුරු සන්ධාව,චාමර, වටාපත ආදියද ආසනයක් මත තබා දුම් අල්ලා වන්දනාමාන කොට සාන්ධාව වයනු ලැබේ. හේවිසි මුරයක් පැවැත්වෙන අතර උඩු මහලේ හා යටි මහලේ ඇති සියලුම භාණ්ඩ පිරිසිදු කරති.(දිසානායක.1993;117).

මෙම නානුමුර මංගල්‍යය සිදුකිරීමේදී උණුවතුරෙන් අත් සෝදා මහර රන් කෙණ්ඩියෙන් තිබූ උණු පැන් භාගය දක්වා ද කුඩා පැන් කෙණ්ඩියේ ඇති සුවද කොළ පැන් දක්වා තෙත මාත්තු කොට ආදාසය සිය තේවය අවසාන කරයි. මෙහිදී තේවය අවසානයේ ශ්‍රී දන්තධාතුන් සඳහා මල් දැමීමත් ,චාමර සැලීමත් සිදු කරනු ලැබේ. මෙම චාමර සැලීම තුළින් ලාංකේය ජනයා තුළ ආගමික හා සුභ

සංස්කෘතික නිමිත්තක් ගම්‍යමාන වනු ඇත.ශ්‍රී දන්ත ධාතූන් වහන්සේට මෙම චාමර සැලීම චාරිත්‍රානුකූලව සිදු කරන අතර මෙම ගාථාව සජ්ඣායනා කරනු ඇත.

තිලෝක නාථං බුද්ධං - සිද්ධම් සුද්ධ ගුණාකරම්

මහාරහේන සුගතං - පූජනේ චාමරේනහං (කරුණාදාස,ස.සා.2020.2.29).

මෙලෙස සියළුම තේවා කටයුතු සඳහා එකින් එකට චාරිත්‍රානුකූලව සිදු කිරිමේදී ගාථාවන් සජ්ඣායනය සිදු කරනු ඇති බව අදට ද දක්නට ඇත. මෙහිදී මෙම ශ්‍රී දාතූන් වහන්සේට චාමර සැලීමේ කර්තව්‍ය සිදු කිරීම සඳහා මාලිගය තුළ වෙනමම පිරිසක් පත්කර ඇති අතර එය අතීතයේ පටන් වර්තමානය දක්වා චාරිත්‍රානුකූලව පවත්වාගෙන එනු ඇත. දළදා මාලිගය තුළ සේවයන් සිදු කිරීම සඳහා විවිධ පරම්පරා හතරක් යටතේ සිදුකරන අතර එනම් උඩුවෙල, මොළගොඩ , මාළගම්මන හා ඉහළ වෙළ යන පරම්පරාවන්ය. නමුදු චාමර සැලීම සඳහා පරම්පරා පුද්ගලයන් නො සිටින අතර ඒ සඳහා සේවකයින් පත් කරනු ලබන්නේ ශ්‍රී දළදා මාලිගය භාරව සිටින මල්වතු හා අස්ගිරි මහනායක හිමියන් හා දියවඩන නිලමෙ තුමන් විසිනි. වසර දහයකට වරක් ඡන්දයකින් මෙම පුද්ගලයන් පත් කර ගන්නා අතර ඔවුන් ඕනෑම අවස්ථාවක අස් කිරීමේ හැකියාව ඇත්තේ ද ඔවුන්ට පමණි. මොවුන් සඳහා වැටුප් ගෙවනු ලබන්නේ රජ මාලිගය තුළින් ම වන අතර මොවුන් රාජ්‍ය සේවකයන් නොවනු ඇත. මාලිගය තුළ මෙම චාමර සැලීම සඳහා අතීතයේ පත් කර සිටිනු ලබන චාමර සලන පුද්ගලයන් හඳුන්වන නම් වනුයේ

- උඩුමාලේ රාළ
- පල්ලෙ මාලේ රාළ වශයෙනි.(කරුණාදාස,ස.සා.2020.2.29).

මෙම නානුමුර චාරිත්‍ර අතීතයේ පටන් පැවත ආ බුද්ධ පූජා චාරිත්‍ර වශයෙන් හැඳින්විය හැකිය. දළදා මාලිගාව හා බැඳුණු සුභ සංකේතයක් වන චාමරය පිළිබඳව අධ්‍යයනය කිරීමේ දී මෙය භාවිත වන තවත් සුවිශේෂ අවස්ථාවක් වනුයේ දළදා පෙරහැරයි. දළදා පෙරහැර ආරම්භ වී ඇත්තේ හතරවන සියවසේදීය. යුගයෙන් යුගයට විවිධ රජවරුන් විසින් මෙම දළදා පෙරහැර පූජා වත් පිළිවෙත් හා චාරිත්‍රානුකූලව බෞද්ධ සමාජය තුල ප්‍රතිස්ථාපනය කර ඇත. මහනුවර නාථ, විෂ්ණු ,කතරගම හා පත්තිනි යන සතර දේවාල දළදා මාලිගාවත් එක්ව පවත්වන මහා පෙරහර ඇසළ පෙරහර නමින් හඳුන්වනු ඇත. මේ සඳහා භාරතයේ පැවැති ආෂාඪ උත්සවය ආභාෂය ද ලැබී ඇත. (දිසානායක.1993;126).

චාරිත්‍රානුකූලව හා සුභ මොහොතින් ආරම්භ කරනු ලබන මෙම දළදා පෙරහැර තුළ දළදා කරඬුව රැගත් හස්තිරාජයා මෙහි මුදුන් මල්කඩ වනු ඇත. දළදා කරඬුව රැගත් මංගල හස්තිරාජයා තම පිට මත දළදා කරඬුව වඩම්වා ගෙන යන අතර මංගල හස්ති රාජයාගේ කන් දෙපස චාමර දෙකක් සවි කර තිබීම මෙහි සුවිශේෂී කරුණක් වනු ඇත. මේ තුළින් අතීතයේ බුදුරජාණන් වහන්සේට පවන් සැලීම පුද පූජා චාරිත්‍රය සංකේතවත් කරමින් හා ධාතූන් වහන්සේට ගෞරවනීයත්වය හා එහි අලංකාරයට යන්න හේතු කොට ගෙන මෙම චාමරය සවි කර ඇත. එම චාමර සෙමෙර සත්ත්වයාගේ වලිගයෙන් සකසා ගත් අලංකාර මිටක් සහිත උපකරණයක් වනු ඇත(කරුණාදාස,ස.සා.2020;2.29).

දළදා මාලිගාව තුළ අතීතයේ පටන් මංගල හස්ති රාජයා ලෙස සිටි රාජා ඇත් රජුගේ කන් දෙපස මෙම සෙමෙර වව්ගයෙන් සැකසූ චාමරය සවි කර ඇති ආකාරය අනුරුවක් ලෙස රාජ මාලිගයට ආසන්නව ඇති ඇත් රජ මාලිගාව තුළ පවතින කෞතුක පිළිමයක් ලෙස අදට ද දැකගත හැකිවනු ඇත.

දළදා කරඬුව රැගත් මංගල හස්තිරාජයා දෙපස තවත් අනු ඇත් රජුන් දෙදෙනෙකු පිට නැගී පාරම්පරික මාලිග සේවක පුද්ගලයින් දෙදෙනෙකු දළදා කරඬුව සඳහා පවන් සලමින් වීදි සංචාරය සිදු කරනු ලැබේ. මෙහිදී මෙම කර්තව්‍ය සිදු කරනු ලබන්නේ දළදා මාලිගාව තුළ ධාතූන් වහන්සේට චාමර සැලීම සඳහා වෙන්ව ඇති උඩුමාලේ රාළ හා පල්ලේමාලේ රාළ විසිනි. දළදා කරඬුව රැගත් මංගල හස්ති රාජයාගේ වම්පසින් හා දකුණුපසින් මෙම පුද්ගලයින් දෙදෙනා චාමර සැලීම සිදුකරනු ලැබේ. චාරිත්‍රානුකූලව මෙම සේවයන් සිදු කරන අතර ඔවුන් ඒ සඳහාම කැප වී සිටිනු ඇත. (කරුණාදාස,ස.සා.2020.2.29).

වීදි ප්‍රදර්ශනය කෙරෙන දළදා කරඬුව රැගත් මංගල හස්තිරාජයා දළදා මාලිගාවේ වාහල්කඩින් නික්මීමට ආසන්න මොහොතේ හේරි වාදන ශිල්පීන් විසින් ශබ්ද පූජා පවත්වන අතර මෙකී අවස්ථාවේ දළදා මාලිගාවේ වාහල්කඩ ඉදිරිපිට මාර්ගයේ සිටින නර්තකයින් විසින් දළදා වහන්සේට ආශිර්වාද පතා බුද්ධ ධම්ම සංඝ යන ත්‍රිවිධරත්නය මුදුන් පත් කොටගෙන මංගල තාලය නමින් ගුරුකුලවල ප්‍රකටව ඇති නර්තන අවස්ථාව රඟ දැක්වීම චාරිත්‍ර පිළිවෙත වෙයි. මෙහිදී වීදි ප්‍රදර්ශනය ආරම්භ වන අතර නර්තකයන් විසින් ගමන් තාල නර්තන අවස්ථාව ආරම්භ කෙරේ. ඉන් පසු ආලත්ති පද කොටසක් නර්තනය කරන පසුව මහ තනි තිතට අයත් ගජගා වන්නම නර්තන අවස්ථාව ඉදිරිපත් කෙරේ. එය හමාර වන්නේ ගජගා වන්නමට අයත් වන්නම් අලංකාර හෙවත් වන්නම් පටුනට අයත් ඉපැරණි ගායනා ඉදිරිපත් කොට ඊට අයත් නර්තන අවස්තා ඉදිරිපත් කිරීමෙන් අනතුරුවයි. ගජගා වන්නම හා සම්බන්ධ මෙම වන්නම් අලංකාරයෙහි හෙවත් වන්නමේ පටුන මගින් කියවෙන ගායනා මගින් දළදා කරඬුව රැගෙන යන මංගල හස්තිරාජයා හා චාමර බැඳී ඇති ආකාරය මනාව පැහැදිලි වනු ඇත.

රන් සිවි ගෙන ඇතුපිටින් වඩින කල දෙපසෙහි චාමර විහිදෙන්නේ

ගම්බෙර දෙපසෙන් ඉර සඳ කොඩියද රැලි මම් දම් වට ලෙලදෙන්නේ

පංච තූර්ය නාද පවත්වා ඇත් රජ ගමනට නික්මෙන්නේ

දොංත කුදන්ගත දොං යන තාලෙට ගජගා වන්නම උපදින්නේ(රාජපක්ෂ.2002;155).

මේ ආදී වශයෙන් පැරණි අවධියේ ඇසළ පෙරහැර දළදා මාලිගාව හා සතර දේවාලයන්හි නර්තන හා බෙරෙ වාදන ඉදිරිපත් කිරීමේ ශිල්ප ශාස්ත්‍ර විදි ක්‍රමයක් පාරම්පරික ගුරු කුල සතුව පැවතුණි. මෙසේ වර්තමානය තෙක්ම සංස්කෘතිය හා ආගමික කටයුත්තක් වශයෙන් වර්ෂයක් පාසා සිදු කරනු ලබන දළදා පෙරහැර තුළ විවිධ නර්තන අංග හා විශේෂාංග දැකගත හැකිය.

- ආරක්ෂක රථය — කසකරුවන්
- ගිනිබෝල කරුවන් — බෞද්ධ කොඩි
- දිසා කොඩි — පිත්තල දිසා කොඩි

- කඩු ගෙන යන්නන් — හස්තයෙකු පිට ගමන් ගන්නා පෙරමුණේ රාළ
- හේවිසි කරුවෝ — ගජනායක නිලමේ
- හොරණෑ වාදකයෝ — චාමර නැටුම
- ලී කෙළි නැටුම — පන්තේරු නැටුම
- තාලම් නැටුම — නෛයියඩි නැටුම
- පනතේරු නැටුම — වේවැල් නැටුම
- උඩැක්කි නැටුම — රබන් නැටුම
- වෙස් කණ්ඩායම — කාරිය කරවන රාළ
- නාග සිංහම් — මංගල හස්ති රාජයා හා දැලේ ඇතුන් දෙදෙනා
- බෞද්ධ කොඩි දෙකක් — කවිකාර මඩුව
- දියවඩන නිලමේ — සෙසු නිළ කරුවෝ(දිසානායක.1993;110).

මෙතැන් සිට දළදා මාලිගා පෙරහැරට පසු නාථ විෂ්ණු කතරගම පත්තිනි සිවු මහා දේවාලයන්හි පෙරහැර අනුපිළිවෙලට ගමන් කරනු ලැබේ. මෙහිදී චාමර නැටුම විශේෂ වන අතර මෙමගින් ශ්‍රී දළදා වහන්සේට සහ රජවරුන් ඇතුලු ප්‍රභූන්ට පවන් සැලීම මුල් කරගෙන ගෞරවනීයත්වය හා අලංකාරය පිණිස මෙම නැටුම දළදා පෙරහැරට එකතු වී ඇත. හුදු විනෝදාස්වාදය ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා සරල බෙර පද හා නර්තන ඇසුරු කර ගනිමින් නිර්මාණය වී ඇති ඒ සඳහාම ලියවී ඇති කවි ගායනා මූල් කරගෙන මෙම නැටුම් නිර්මාණය සිදුකරගෙන ඇත. මෙම චාමර නර්තනය ස්ත්‍රී ලාලිත්‍ය ඉස්මතු කොට දැක්වෙන ආකාරයෙන් නිර්මාණය වී ඇති කාන්තාවන් සඳහා වඩාත් යෝග්‍ය නර්තනාංගයකි.

චාමර නැටුම සඳහා ගයනු ලබන ගායනා චාමර කවි නැතහොත් චාමර ගීත ලෙස හැඳින්වේ. විවිධ නාද මාලා අනුව ගායනා කරනු ලබන මෙකී ගීත උක්ත නර්තනයෙහි තේමාව හා චලනයන්ගෙන් සුවිශේෂී ලක්ෂණයන් අනුව එයට අනුගතව නිර්මාණය වී ඇති බව පෙනේ. චාමර නර්තනයෙහි ගායනාවන්ගේ නාද මාලාවත්, ලය ප්‍රභේදයත් නර්තනයෙහි චලන ඖචිත්‍යය හා බැඳී ඇත. චාමර කවි ගායනා ශෛලිය ප්‍රභවය ලබන්නේ තේමාවන් හා එහි ස්වරූපයන් මුල් කොට ගනිමින. භාවය මඟින් හා සමාජ පිළිගැනීම මගින් එකී ස්වරූපය සාම්ප්‍රදායික එකක් ලෙසට පිළිගැනීමක් ඇත. චාමර නැටුමට අදාළව කලගෙඩි මාලය, ගොයම් මාලය, පැදුරු මාලය වැනි ස්ථාපිත වූ සාම්ප්‍රදායික ගායනා නැත. ජන නැටුමක් ලෙස සංවිධානය වීමේ දී එයට අදාළ ගායනා විවිධ මූලාශ්‍ර මඟින් උපුටා ගන්නා ලදී. ඒ අනුව චාමර නර්තනයට ද යොදා ගනු ලබන ගායනාවන් ප්‍රභේද තුනක් ලෙස හඳුනා ගත හැකි ය.

- බුදුරජාණන් වහන්සේ බුද්ධත්වයට පත් වීම සහ ඒ මොහොතේ බුදුන් වහන්සේට චාමර සැලූ දෙව්බඹුන් සුරා සුරයන්ගේ පුවත් ගැන කියවෙන භක්තිය මුල් කොටගත් පද රචනයන්.

■ රාජ හා මහා අමාත්‍යවරුන්ගේ රාජ ඓශ්වර්යය මුල් කොට ගෙන රාජ සභාවේ නිත්‍ය රාජකාරියක යෙදුණු චාමර ධරයන් විසින් චාමර සැලීමේ කාර්යය කරන ලද හී රාජ ප්‍රශස්ති එකේ නර්තනය සඳහා යොදා ගැනීම.

■ රාජ්‍ය සභාවේ චාමර සැලීමෙන් යෙදුණු චාමර ලඳුන්ගේ සුන්දරත්වය, ඔවුන්ගේ ලාලිත්වයත්, ඔවුන්ගේ මුදු මොළොක් බව හා අනුරාගී බව කියවෙන වර්ණනාවන් ගෙන් යුත් පද මාලාවන්.

අතීතයේ චාමර සෙමර නම් සත්වයෙකුගේ වලිගයෙන් සකසා ගෙන ඇති බැවින් එය සෙමර ලෙස හැඳින්වෙන අතර එම උපකරණයෙන් යොදා ඉටු කර ගත් කාර්යය චාමර සැලීම හෙවත් පවන් සැලීම ලෙස හැඳින්වෙන අතර ඒ ඇසුරින් සකස් වූ ගැමි නැටුම චාමර නැටුම ලෙසින් ද හඳුන්වනු ලැබේ. දළදා මාලිගය තුළ තේවා කටයුතු හා පෙරහර කටයුතු සමඟ සම්බන්ධව ඇති මෙම චාමරය අතීතයේ පටන් සුභ සංකේතයක් වශයෙන් භාවිතා කළ එකකි. මෙහිදී අතීතයේ පටන් ශ්‍රී දන්ත ධාතූන් වහන්සේ ද වාතාශ්‍රය ලබාදීම සඳහා පෙරහැරවලදී දළදාව රැගෙන යන හස්තිරාජයාගේ කන්වල බැඳීම සඳහා භාවිතා කරනු ලැබූ විවිධ චාමර වර්ග දළදා මාලිගා කෞතුකාගාරයයේ කෞතුක වස්තුවක් ලෙස වර්තමානය වන විට දැකබලා ගැනීමට හැකි වන ආකාරයෙන් ආරක්ෂා කර ඇත.

අතීතයේ පටන් මෙම දළදා මාලිගය හා බැඳී සුභ සංකේතයක් ලෙස චාමරය භාවිතා කර ඇති අතර එකල රජ මාලිගය තුළ ද රජු සඳහා වාතාශ්‍රය හා සිසිලසක් ලබා දීම සඳහා මෙම චාමරය අවානක් මෙන් භාවිතා කර ඇත. මේ තරමක් විශාල චාමරයක් වනු ඇත.(රාජපක්ෂ, ස.සා.2020.2.29). දළදා මාලිගය තුළ තිබෙන රජ මාලිගය ස්ථිර රජ මාලිගයක් නොවන අතර රජුගේ ගමන්වාර අනතුරුව නැවතී සිටින ස්ථානයක් වශයෙන් භාවිතයට ගන්නා ඇතැයි විශ්වාස කළ හැකයි. මෙහිදී ද මෙම චාමර සැලීමක් සිදු වී ඇති අතර ඒ පිළිබඳව එම රජ මාලිගයේ ඇතුළත ඇති මූර්ති මගින් සනාථ වනු ඇත.

එකල රජ වාසල තුල සේවය කරන දාසි කාන්තාවන් විසින් රජුන්ට පවන් සැලීම සඳහා මෙම චාමරය භාවිත කර ඇති බව එම මුහුර්ති මගින් සනාථ වනු ඇත.(මීගහකුඹුර,ස.සා. 2020.2.28). එසේම රජුන් වඩින් විට, වීදි ගතවන විට සේවකයන් විසින් දෙපස සිට චාමර සැලීමක් සිදු කර ඇති අතර රාජ සභාවේ කවිකාර මඩුවේ සිටි නර්තකයින් විසින් කවිකාර මඩුවේ ගායනා කරන කවි, ප්‍රශස්ති කියමින් රජුගේ ගමන් ගන්නා මාර්ගය තුළ නර්තන සිදු කර ඇත(රාජපක්ෂ,ස.සා.2020.2.29). දළදා මාලිගය හා රාජ සභාව සමග චාමර බැඳී ඇති ආකාරය ගම්‍යමාන වනු ඇත.මෙහිදී එකල දළදා මාලිගය හා රාජ සභාව තුළ භාවිත කළ විවිධ චාමර වර්ග මෙසේය,

- සෙමර වලිගය සහිත චාමරය.
- රන්වන් මිටක් හා සෙමර වලිග සහිත චාමරය.
- හන මිටක් හා සෙමර වලිග සහිත චාමරය.
- ලාක්ෂා වලින් වැඩ දැමූ මිටක් හා සෙමර වලිගය සහිත චාමරය.
- රිදී වන් මිටක් හා සෙමර වලිග සහිත චාමරය.
- සඳුන් ලීයෙන් කැටයම් කළ මිටක් සහිතව පට්ටා විශේෂයකින් කෙදි සෑදූ කොපුවක් සහිත චාමරය.

- රිදියෙන් වැඩ දැමූ චාමර මිට.

මේ අනුව චාමරය සෙමර, වල්විදුනාව, විජිනිපත හා චාල විජිනිය යන නම් වලින් හඳුන්වනු ලැබේ. ඇසළ මහා පෙරහැර හා සම්බන්ධ ප්‍රධාන දේවාල පෙරහැර හතරක් වනු ඇත. එනම් නාථ විෂ්ණු, කතරගම හා පත්තිනි පෙරහැරයි. දළදා මාලිගය තුළ මෙම දේවාල හතර පිහිටා ඇති අතර සෞභාග්‍යයේ සංකේතයක් ලෙස මෙම චාමරය මෙම දේවාල හා සම්බන්ධ වනු ඇත.

දළදා මාලිගයෙන් ප්‍රධාන දේවාලයක් වන විෂ්ණු දේවාලය පිවිසුම් තොරණ තුළ ඇති බිතු සිතුවම් තුළින් විෂ්ණු දෙවියන්ට චාමර සැලීම සිදුකර ඇති බවත් ඒ සඳහා දෙපස චාමර රැගත පුද්ගලයින් දෙදෙනෙකු ඇති බවත් ගම්‍යමාන වනු ඇත. විෂ්ණු දේවාලය හා සම්බන්ධ පෙරහැර ගත් පසු එහිදී රන් ආයුධ, රන් හිලි ගෙයක තබා දෑලේ ඇතුන් සමග ප්‍රධාන ඇතුන් විසින් ගෙන යනු ලැබේ.

විෂ්ණු දේවාලයේ බස්නායක නිලමේ ලංකාතිලකය, ගඩලාදෙනිය, අලවතුගොඩ, හගුරන්කෙත, මොරපේ යන දේවාලවල බස්නායක නිලමේ ලා සමග ගමන් ගන්නා අතර නැටුම් කණ්ඩායම් ද ගමන් ගනී. මෙම මහා විෂ්ණු දේවාලය සතු විවිධ කාර්යන් සමුදායක් නිසාවෙන් එය පරවේනි පංගු 107 ක් පිහිටා ඇති අතර මහා දේවාලයේ අවම පංගු ප්‍රමාණය 545 කට වඩා වැඩි බව පෙනී යයි. සෑම පංගුවකටම හිමි අංකයක්, නාමයක් හා නියමිත පංගුකාර පැවරී තිබුණි. මේ අතර චාමර සැලීම සඳහා චාමර පංගුවක් පත් කර සිටි අතර නිදසුන් ලෙස පංගු වර්ග කිහිපයක් පහතින් දැක්වේ.

පංගුවේ නම්	පංගුවේ නම්	පංගුවේ මූලික ස්වභාවය
කපු පංගුව	පහයි	තේවා කටයුතු
කට්ටියන් පංගුව	තුනයි	හේම කඳ වැඩමවීම
මුරුතැන් පංගුව	තුනයි	මුලුතැන් පිසීම
බෙර පංගුව	තුනයි	තේවාව සඳහා බෙර ගැසීම
හොරණෑ පංගුව	තුනයි	තේවාව සඳහා හොරණෑ පිඹීම
හක්ගෙඩි පංගුව	තුනයි	තේවාව සඳහා හක්ගෙඩි පිඹීම
චාමර පංගුව	දෙකයි	පෙරහැරේ රන් ආයුධ වැඩමවන දෙපසින් චාමර සැලීම

(සීල විමල හිම.232;232).

මෙම වෙන් වෙන් පංගු සඳහා වැටුප් ගෙවනු ලබන්නේ මහා දේවාලය මගින් වනු ඇත. ඔවුන් අතින් අතීතයේ පටන් අද දක්වා ඒ සඳහාම සේවය කිරීම සඳහා බැඳී ඇත. විෂ්ණු දේවාලය තුළ සුභ සංකේතයක් වන චාමරය බැඳී ඇති ආකාරය තුළින් ලාංකීය සංස්කෘතිය තුළ එය ප්‍රධාන වශයෙන් අන්තර්ගත වනු ඇතිබව ගම්‍යමාන වේ.

දළදා මාලිගාව හා බැඳී ඇති තවත් දේවාලයක් වන පත්තිනි දේවාලය තුළ ද මෙම චාමරය ඇති බව පැහැදිලි වේ. මෙහිදී පත්තිනි දෙවියන් සඳහා සේවය කරනු ලබන කාන්තාවන් දෙදෙනෙකු නැතිනම් දාසීන් දෙදෙනෙකු විසින් පවන් සලන ආකාරය පත්තිනි දේවාල විහාර බිතු සිතුවම් වලින්

සනාථ වනු ඇත. වාතාශ්‍රය ලබා දීමේ අරමුණින් මෙය සිදුකර ඇති බව පැහැදිලි වනු ඇත. දේවත්වය හා පූජනීයත්වයෙන් මුල්කරගෙන දෙවියන්ට, බුදුන්ට මෙන්ම රජවරුන්ට මෙම චාමරය ගෞරව කිරීම හා සිසිලසක් ලබා දීම සඳහා භාවිතා කර ඇති බවත් දළදා මාලිගය සමග බැඳී ඇති සුභ සංකේතයක් බවත් සනාථ වන අතර ලාංකේය ජනයාගේ සිතුම් පැතුම් ඇදහිලි විශ්වාස ආගම දහම හා සමාජ සංස්ථා සංස්කෘතින් ඒ සමඟ බැඳී ඇති බව අනාවරණය වනු ඇත.

ඒ අනුව ආගමික මෙන්ම ප්‍රබල සමාජයීය පසුබිමක් තුළ සම්භවය ලද චාමරය ලාංකේය සංස්කෘතියෙහි බෞද්ධයන්ගේ මුදුන් මල්කඩ වන ශ්‍රී දළදා මාලිගයේ සාම්ප්‍රදායික කුල සිරිත් සඳහා පූජනීය භාණ්ඩයක් වශයෙන් යොදා ගනු ලැබේ. අතීතයේ පටන් පැවත ආ මෙම පූජනීය භාවයකින් යුත් සුභ සංකේතය විවිධ අවස්ථාවන් සඳහා භාවිතා කර ඇති බව කෞතුකාංග හා විහාර බිතු සිතුවම් වලින් අර්ථවත් වේ.ලාංකේය සංස්කෘතිය තුළ බුදුන් වහන්සේට ඇති ගෞරවයය හා භක්තිය නිසාවෙන් දන්ත ධාතුන් වහන්සේට පුද උපස්ථාන සිදු කරන අතර චාමර සැලීම තුළ සිසිලසක් ලබා දීම හා ගෞරවනීයත්වයට පාත්‍ර වේ. සාම්ප්‍රදායික කුල සිරිත් වන හෙයින් චාමර සැලීමේ දී ගාථා සජ්ඣායනය සිදුවන අතර එහි රහස්‍යභාවය අදට ද ආරක්ෂා කරනු ලැබේ. දළදා පෙරහැර තුළ චාමර නර්තනයක් ද අන්තර්ගත වන අතර පූජනීය වස්තූන් සඳහා සලකනු ලබන හෙයින් චාමරය යන සුභ සංකේතය අප හෙළ සංස්කෘතිය විදහා පානු ඇත.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

කෝට්ටේගොඩ, පියසේන. (2001). සම්භාව්‍ය නර්තන සමීක්ෂා. මහරගමඃ තරංජි ප්‍රින්ටර්ස්

ටෙන්ඩිස්, වසන්ත. (2019). බෞද්ධ සන්නිවේදය. සමර් ප්‍රකාශකයෝ

දිසානායක, මුදියන්සේ. (1993). සිංහල නර්තන කලාව. වැල්ලම්පිටියඃ චතුර මුද්‍රණාලය

සීලවිමල හිමි, බෝගොඩ. (2005). බෞද්ධ ප්‍රතිමාසරය තුළට පිවිසි නිරිඳු දෙවියෝය. වැල්ලම්පිටියඃ චතුර මුද්‍රණාලය

සම්මුඛ සාකච්ඡා

මහනුවර දළදා මාලිගාවෙහි ප්‍රධාන කාර්යාල උපදේශක මීගහකුඹුර.2020.02.28. දින දළදා මාලිගාවෙහි දී සිදු කරන ලද සම්මුඛ සාකච්ඡාව.

දළදා මාලිගාවෙහි තේවාව භාර පාරම්පරික බෙරවාදක ශිල්පී කරුණාදාස.2020.02.29.දින දළදා මාලිගාවෙහි දී සිදු කරන ලද සම්මුඛ සාකච්ඡාව.

ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලයේ ආධුනික කථිකාචාර්ය වෛද්‍යවතී රාජපක්ෂ.2020.02.29. දින එතුමියගේ නිවසෙහිදී සිදු කරන ලද සම්මුඛ සාකච්ඡාව.

කළු බණ්ඩාර දේව සංකල්පය

කථිකාචාර්ය ආචාර්ය දීපාල් ගුණසේන

දේව ඇදහිලි විශ්වාස මානව පරිණාමය තුළ කවර කාලයක ආරම්භ වූවා දැයි නිශ්චිතව පැවසිය නොහැකි වුවද දුරාතීතයේ සිටම එය පැවති බව පෙනේ .සිංහල බෞද්ධයන් අතර දෙවිවරු රාශියක් පුද පූජා ලබති. මෙම දේව විශ්වාසයන් හා සම්බන්ධ ඓතිහාසික කරුණු අධ්‍යයනයේ දී සිංහල දෙවිවරුන්ගේ ප්‍රභවය විවිධාකාරය. එහි පංචවිධ ප්‍රභේදයක් දකගත හැකි ය (ධර්මදාස, තුන්දෙණිය, ඃ 96).

(1) භාරතීය හින්දු සම්ප්‍රදායෙන් පැමිණි දෙවිවරුෑ- විෂ්ණු, ස්කන්ධ, පත්තිනි ගණේෂ

(2) ප්‍රාග් ඓතිහාසික අවධියෙහි සිදුවූ ස්වදේශීය ජන්මයක් ඇති දෙවිවරු ඃ- විභීෂණ, සමන්, උපුල්වන්, දැඩිමුණ්ඩ

(3) ඓතිහාසික යුගයේ දී දේවත්වයට නංවනු ලැබූ වීර පුරුෂයෝ ඃ- මින්නේරි දෙවියෝ, කීර්ති බණ්ඩාර දෙවියෝ, නිරාමුල්ලේ යාපා බණ්ඩාර, කිවුලේගෙදර බණ්ඩාර

(4) දේවත්වයට පත් වූ සංක්‍රමණිකයෝ ඃ- පිටියේ දෙවි, දෙවොල් දෙවි, පණම් බණ්ඩාර

(5) බුදු සමය තුළින් දේවත්වයට පත් වූ අය ඃ- නාථ දෙවි

මෙම දෙවිවරු අතර ''බණ්ඩාර'' දෙවිවරු සුවිශේෂී පිරිසකි. ''බණ්ඩාර'' යන නාමයේ ප්‍රභවය පන්තාරම් යන්න බව ඉතිහාසඥ දේවරාජා පෙන්වා දෙයි. දහතුන සහ පහළොස් වැනි සියවස්වලදී දක්ෂිණ භාරතීය සංක්‍රමණික පිරිස් ලක්දිවට පැමිණ පදිංචි වූ සමයෙහි පන්තාරම් නැමැති වෙල්ලාවල වංශික පූජක පිරිසක් ලක්දිවට පැමිණ ඇත (ෘැඩ්ර්ව්ල 1972 ඵ 1707 - 1760) .පන්තාරම් (ඡ්බා්ර්ප) කුලයට අයත් වූයේ දක්ෂිණ භාරතයේ පූජා කාර්යයන්හි නිරත වූ පිරිසකි. ඔවුහූ විශේෂයෙන් අම්මන්, මුණි, කරුප්පු, අයියනාර් හට පූජා පැවැත්වූ අය වෙති ^http:/www.quura.com/what-is-meant-by-the-cast-pandarama-in-Tamil-Nadu&.

''බණ්ඩාර'' යන පදය මැලේසියාවේ පෙන්දහාර් නම් උසස් ප්‍රභූන් හා සම්බන්ධ වූවක් බව පෙනේ. බණ්ඩාර යන පදය මලයාවේ රජුට දෙවැනි වන පාලකයා හඳුන්වන පණ්ඩර හෝ පෙන්දහාර යන්නෙන් මෙරටට ලැබුණු බව පරණවිතානයන්ගේ මතයයි. ලක්දිව මුදල් කටයුතු වැනි උසස් තනතුරු සඳහා බණ්ඩාර යන පදය යෙදීම ආරම්භ වූයේ 14 වැනි සියවසේ සිට 16 වැනි සියවස අතර දී බවත් සමහර විට මේ තනතුර ලැබුවේ රජ පවුලේම අය හෝ රජු පවුලට සමීප සබඳතා ඇති අය වූ බව පරණවිතානයන්ගේ මතයයි (ඡ්ර්බ්ඩසඡ්බ්ල 1966 ඵ 209).බණ්ඩාර නමින් හැඳින්වෙන ජන කොට්ඨාසය ස්වදේශීකයන්, පිරිසක් නොවන බව මේ කරුණු වලින් ගම්‍යමාන වන අතර, මලල දේශයේ සිට පැමිණ කණ්ඩායමක් පිළිබඳ වූ ප්‍රවාද කතා මෙන්ම මුද්‍රිත හා අත්පිටපත් රාශියක් සත් කෝරළය ප්‍රදේශයේ ඇත.

තුඩුගල විසිදාගම පැවති නම් පැරණි ලිපි අනුව මෙසේ පැමිණි මලල සොලීහු එකල සිංහල රජුගෙන් සම්මාන සහ උසස් පවුල්වල කුලකුමරියන් ලබාගෙන මෙරට බණ්ඩාර වලියක් පිහිටුවාගත් බව පෙනේ (ලංකානන්ද ස්ථවර, :1959 : 06).

පිරිසිඳු සිහල හිරුගොත් රාජ	පරපුරකි
රිවිඳු විලස නිමලව පවතිනා වරහි	බඳු
පතළ තෙද බල නැණ විකුම් සර	පිරිසිදු
වලිය ඇති විය ලක	බණ්ඩාර

(මන්දාරම් පුරපුවත, 37 පද්‍යය)

ආර්ය වංශය සහ සූර්ය වංශය එක්වීමෙන් ලංකාවේ බණ්ඩාරවලිය ඇති වූ බව මන්දාරම් පුවත මෙසේ සඳහන් කරයි.

ආරිය බමුණු ගහපති කුල	මහසාර
සූරිය වංස රජ කුල මුසුවිය	එවර
සූරිය දෙවිඳු ලෙස තෙදබලැති	නොවිකර
බෝවිය බණ්ඩාරවලි ලකළ	එවර

(මන්දාරම් පුරපුවත, 38 පද්‍යය)

මන්දාරම් පුවතට අනුව 15 - 16 වැනි සියවස්වල දී ලංකාවේ බණ්ඩාරවලිය ඇති වී යැයි නිගමනය කළ හැකිය.

''ත්‍රිසිංහලයේ කඩඉම් සහ විත්ති'' යන්නෙහි දැක්වෙන ආකාරයට බුවනෙකබාහු රජුගෙන් අනතුරුව රජ පැමිණ සවැනි පරාක්‍රමබාහු රජු සිත් දිනාගෙන කටයුතු කළ මොවුන් අතරින් කිහිප දෙනෙකු ඇතුන්, මෙල්ල කිරීමෙහි දක්ෂ වූ හෙයින් රජු විසින් ඔවුනට ''බණ්ඩාර'' යන ගෞරව නාමය පටබැඳින ලද බව සඳහන් වේ (මාරඹේ, 1926 : 27-29).

බණ්ඩාරවලියේ ප්‍රභූහු ගම්පොළ යුගයේ සිට ලංකාවේ රාජ්‍ය පාලන කාර්යය සඳහා ඉදිරියට ගමන්ගත් පිරිසක් වූහ. බණ්ඩාර වංශය යන නාමයෙන් ලංකාවේ ඇරඹි පෙළපත මේ අනුව කාලයාගේ ඇවෑමෙන් ලංකා රාජ්‍යයට හිමිකම් ඇති පරම්පරාවක් දක්වා විකාශනය වූබව පෙනේ. කෝට්ටේ රාජ්‍ය අවසාන වන විට බණ්ඩාරවරු මරණින් පසු මෙරට දෙවියෙකන් බවට ද පත්වූහ (සන්නස්ගල, 1973 : 5 - 7)

ලක්දිව පුද ලබන දෙවිවරු අතර විශේෂයෙන් ''බණ්ඩාර'' දෙවිවරුන් අතර මියගිය ජන ප්‍රධානීහු ගණනාවක් සිටිති. උඩුවේරියේ කපුරු හාමි බණ්ඩාර, කිතගම හිටි බණ්ඩාර, කිවුලේගෙදර බණ්ඩාර, කීර්තිබණ්ඩාර, ගඟේ බණ්ඩාර, ගලේ බණ්ඩාර ආදීහූ ඒ අතර වෙති. මොවුන් දේවත්වයට

නැංවීම මානව සමාජයේ ඈත අතීතයේ සිට පැවති එන මුතුන් මිත්තන් පිදීමේ චාරිත්‍රයට අනුගතව සිදුව ඇත. මෙය ලක්දිව පමණක් නොව ලෝකයේ බොහෝ මානව සමාජයන්හි දක්නට ලැබෙන්නකි (ජයවර්ධන, 1967 : 52). පැරණි ලංකාවේ ආගම් හා පුදපූජා ග්‍රන්ථයේ දක්වෙන්නේ මළවුන් පිදීම ලංකාවේ තදින්ම පවතින්නේ වැද්දන් අතර බවත් වන්නි ප්‍රදේශයන්හි මෙය භූත උපද්‍රව මැඩලීමේ පියවරක් බවත් උඩරට ප්‍රදේශවල බණ්ඩාර පිදීම මළවුන් පිදීමක් සේ සලකා සිදු කරන ලද්දක් බවයි (ජයවර්ධන, 1967 : 54). සමාජයෙහි ප්‍රබල ස්මරණයන් රැඳවූ පුද්ගලයන් මරණින් පසු දේවත්වයට පත් කොට ඇත. උක්ත සඳහන් බණ්ඩාරවරු ශාරීරික ශක්තිය, යුධෝපාය වැනි වික්‍රමාන්විත කර්තව්‍යයන් කළාහු වෙති. සිංහල දෙවිවරුන්ගේ ප්‍රභවය විමසා බලන විට සිංහල ජන සමාජයන්හි ජීවත්ව සිට ජීවත්ව සිට මියගිය අය දේවත්වයට නැංවීමට උත්සුකව ඇති බව පෙනේ. දැදුරු ඔය නිම්නයේ ප්‍රචලිත දේව විශ්වාසයන් වන හිටි බණ්ඩාර, නාරාමුල්ලේ යාපා බණ්ඩාර, උඩුවේරිය කපුරු හාමි බණ්ඩාර, උඩුගම්පොළ කළුදේවතා බණ්ඩාර, යන සිව්දෙනාම පුරාණ ප්‍රාදේශීය වීර පුරුෂයෝ වෙති (කරුණාතිලක, 1985 : 31).

සිංහලයන්ගේ බණ්ඩාර දේව විශ්වාසය වැදි ජනයා අතර පවතින නෑයකුන් පිදීමේ චාරිත්‍රයෙන් පැවත එන්නක් විය හැකි යැයි අනුමානයක් පවතී. 17 වන සියවසේ අග භාගයේ රොබට් නොක්ස් කරන ලද අනාවරණක් අනුවද පෙනීයන්නේ දෙවිවරුන්ගේ ප්‍රාදේශීය ආධිපත්‍යය නෑයකුන් ප්‍රභවය හා සම්බන්ධ වන බවයි (ණබදංල 1958 ඵ 122).

නෑයකුන් පිදීමේ චාරිත්‍රයෙහි ආභාසයෙන් පැවත එන්නක් ලෙස සැලකෙන - බණ්ඩාර දේව සංකල්පයෙහි කාර්යයන් පසු කලෙක වෙනස් විය. එනම් කිසියම් දෙවි කෙනෙකු ප්‍රාදේශීය ඇදහිලි සමුදායකට ඇතුළත් කර ගැනීමේ පිළිවෙතක් විය (සිරිපාල (සංස්.) 1990 : 189). ඒ ඒ දෙවියන්ට අයත් බලප්‍රදේශයන් ඇත යන ජන සමාජගත විශ්වාසයක් විය. එම ප්‍රදේශවාසීන් විසින් නියමිත අවස්ථාවන්හී එකී ප්‍රදේශයට අධිපති දෙවියන්ට පුද සත්කාර පැවැත්විය යුතු යයි විශ්වාස කළහ. එලෙස සිංහල ජන සමාජගත බණ්ඩාර දෙවිවරු රාශියකි. ඉන් ප්‍රකට සාධකය නම් බණ්ඩාර දෙවිවරු හැටහත් කට්ටුවක් පිළිබඳ සංකල්පය යි (ධර්මදාස, තුන්දෙනිය, 1994 : 72). බණ්ඩාරදෙවිවරු අතර 'කළු බණ්ඩාර දෙවි' ප්‍රාදේශීයව පුද ලබන දෙවි කෙනෙකු ලෙස ප්‍රකටය.

ශ්‍රී ලාංකේය ජන විශ්වාස අනුව ජය ශ්‍රී මහා බෝධියට ආරක්ෂාව පිණිස සිටින ප්‍රධාන ආරක්ෂක දෙවියන් වන්නේ කළුබණ්ඩාර දෙවියන්ය. ඔහු අදෘශ්‍ය මාන බලවේගයක්ව ජය ශ්‍රී මහා බෝධිය රකින අතර, ජය ශ්‍රී මහා බෝධි වන්දනාවේ එන සැදැහැවතුන්ට ආරක්ෂාව සළසන බවත් ජන සමාජගත විශ්වාසයකි. කළුබණ්ඩාර දෙවියන් පිළිබඳ ජනප්‍රවාද රාශියක් පවතී. කළුබණ්ඩාර දෙවිඳු පිළිබඳව කෝල්මුර කවිවල මෙසේ සඳහන් ය.

''එරන්දතී කුස පිළිසිඳ පූර්ණක පිය රජු   දාකොට
තරම් වයස සත් අවුරුදු කුමරු කෙළිය පිරුණු   කලට
නිරන්තරේ පිය රජු ගෙන් උදහස් ලැබුණෙන්   කුමරුට
නරන් රකින්නට වල්වැද පැන්නාසක් ගවු   හිමයට''

(ධර්මදාස, තුන්දෙණිය, 1994 : 190)

මේ අනුව කළුබණ්ඩාර දෙවිගේ මව එරන්දතියයි. පියා පූර්ණක රජුය. කළුබණ්ඩාර කුඩා කළ සිට දඟකාරයෙකු වූ අතර ඒ හේතුවෙන් සත් හැවිදිරිවියේදීම පියාගේ උදහසට ලක්ව කළුබණ්ඩාර හිමාලයට පලා ගිය බව කියැවේ.

පසුව අයියනායක සහ පත්තිනි යන දෙවිවරුන්ගේ අවසරයෙන් ශ්‍රී මහා බෝධිය ආරක්‍ෂා කිරීම ඔහු බාරවූ බව ජනශ්‍රැතිගත විශ්වාසයකි. එය කෝල්මුර ගායනාවන්හි මෙසේ සඳහන් වේ. (ධර්මදාස, තුන්දෙණිය, 1994 : 190)

''සුද්ද ලේසි ගමෙන් ගමට ලැබුවා මතු පන් දහසට
ඇද්ද තවත් මට වැඩියෙන් වල් වැද පැන්නේ හිමයට
යුද්ද සපිරි අයියනායක දෙවි පත්තිනි හට සැලකරන්නට
මැද්ද දේසයට පලයන් ශ්‍රී මහබෝ වඩින තැනට''

ජනප්‍රවාදගත තවත් මතයක් වන්නේ, ජය ශ්‍රී මහා බෝධි ශාඛාව මහ මෙව්නා උයනේ රෝපණය කළ පසු පළමු කිරිපිඬු පූජාව සිදු කර ඇත්තේ කළුවා නම් අනුරපුරවාසී ගොවියෙකි. ශ්‍රී මහා බෝධියට දීර්ඝ කාලයක් කිරිපිඬු පිදූ මේ කළුවා නම් ගොවියා කළුබණ්ඩාර, කළු දේවතා බණ්ඩාර ලෙස උපත ලද බවයි (2016-08-05 දින හේතුවාගේ විල්ලියා සමඟ කරන ලද සෑ සා.). ජනප්‍රවාද ගත මෙම පුවතද බණ්ඩාර දෙවිවරුන්ගේ ප්‍රභවය හා ඒ පිළිබඳ අධ්‍යයනයේ දී සාම්‍යයක් දක්වයි. ප්‍රාදේශියාධිපති පුද්ගලයින් සහ ඒ ඒ ප්‍රදේශයන්හි සුවිශේෂී පුද්ගලයන් මරණින් පසු දේවත්වයෙන් පුදදීම මත ලක්දිව මහා බෝධි ශාඛාව රෝපණය කළ පසු පළමු කිරිපිඬු පූජාව කළ සහ එම කාර්යය දීර්ඝ කාලීනව සිදු කළ පුද්ගලයා මහා බෝධිය කෙරෙහි පැවති ගෞරව භක්තිය මුල් කොට ගෙන කළුවා නම් පුද්ගලයා මරණින් මතු කළුබණ්ඩාර දෙවි ලෙසත්, මහා බෝධියේ ආරක්‍ෂක දෙවි ලෙසත් ඒපුර වාසීන් සලකන්නට පටන් ගැනීම යුක්ති යුක්තය.

ජය ශ්‍රී මහා බෝධීන් වහන්සේ රකිනවා සේම, කළුබණ්ඩාර දෙවිඳුන් හට සැදැහැවතුන්ගේ මුරුතැන්, කිරි ඉතිරුම් භාරගැනීමේ වරම ලැබුණු බව කෝල්මුර කාව්‍ය සාහිත්‍යගතව එයි.

''උඩමළුවේ ජය රන් කඳ භාර වෙලා වැඩ සිටින්නට
ඍද්ධ වෙලා දන් මුරුතැන් කිරි ඉතිරුම් භාර ගන්ට
වැඩි කර එන නැව් කප්පර පොඩි කර දස අත දමන්ට
හැඩමානා උතුම් කෙනෙකි කළුබණ්ඩාර මැඩමවන්ට''

කළුබණ්ඩාර දේව විස්තරය අනුව කළුබණ්ඩාර දෙවි මහා බෝමුල රක්‍ෂා කරන ආරක්ෂක දෙවි කෙනෙකු ලෙස වැඩ සිටිය ද අකුණු හඬක් සේ සෝෂාකර සුරතට මුගුරක් රැගෙන, වැරදි කරන අයට සැර වැර දමන අතර, ඔහු හා සිටින දහස් සංඛ්‍යාත යක්‍ෂ සේනාව සමඟ මිහින්තලේ පොකුණකට දිය නෑමට නිතරම වඩින බව කාව්‍ය සාහිත්‍යයේ සඳහන්ය.

''අකුණු හඬක් ඝෝෂා කරමින් සුරතට මුගුරක් ගෙන වැඩියේ

ලකුණු ඇතිව ඔබ දහස් ගණින් යක්සෙන් පියවර ගෙන සිටියේ

පොකුණු හතේ මැද කළු දිය පොකුණේ දිය කෙළියට නිතරම වැඩියේ

දකුණු දොරටුවේ ජය රන් කඳ මුල නම නැති දෙවි කැටුවයි සිටියේ''

දොළහ දෙවියන් අතර පුදපෙත් ලබන දෙවිකෙනෙකු ලෙස ද කළුබණ්ඩාර දෙවි පුද ලබයි (සන්සන්ගල, 1961 :704). හියුනෙවිල්ගේ කාව්‍යාවලිය ඇසුරෙන් රචිත සිරිලක දෙවිවරු කෘතියේ ඒ සඳහන් දොළහ දෙවිවරු අතර කළුබණ්ඩාර දෙවි පිළිබඳ සඳහන් වේ (කාරියවසම්, 1991 : 134 - 137). අප්පුහාමි පිහිල්ලේගෙදර විසින් සංගෘහිත ''මල්පල'' කවිපොතේ සඳහන් දොළහ දෙවිවරු අතර ද කළුබණ්ඩාර දෙවි පිළිබඳව සඳහන් වෙයි (පිහිල්ලේගෙදර සතු අත්පිටපත)

කළුබණ්ඩාර දෙවි වනය හා සම්බන්ධ දෙවි කෙනෙකු ලෙස සැලකේ (ධර්මදාස, තුන්දෙණිය, 1994 : 219 - 220)

''හුන්නස්ගිරියේ කන්දේ කොට ති

දුන්නක් ඇරගෙන දඩයම් කරති

දඩයම් කළ තැන විමසා බලතී

කළුබණ්ඩාර දෙවි යහනට වඩිතී''

''උදුරා ගල සිටි අතු සම් වැද්දෝ

අතු සම් ඇඳ ඇඳ එන්නම් වැද්දෝ

අතුසන් මිතුසන් දුන්සන් වැද්දෝ

කළුබණ්ඩාර දෙවි මලයට විද්දෝ''

වැදි ජනයා අතර භාවිතයේ එන කොළ අතු එල්ලීමේ දී කරන යාගය කොළ මඩු යාගයයි. මෙම කොළ මඩුව යාගයේ දි කළුබණ්ඩාර දෙවියන්ට පිදවිලි කොට දඩයම් ලබා දෙන ලෙස අයදිනු ලැබේ (දිසානායක, 2001 : 323). කළුබණ්ඩාර දෙවියෝ බින්තැන්න හා සම්බන්ධ අයෙක් ලෙස සලකන අතර බින්තැන්නේ විෂ්ණු දේවාලයට ඔහුගෙන් මුරසේවාව ලැබී තිබේ.

හියුනෙවිල් කවි සමුච්චයේ සඳහන්වන ''කළු දිවියා කවි'' නම් කවි පෙළේ ''කළුබණ්ඩාර'' නමින් මෙම දෙවියන් පිළිබඳව සඳහන් වේ. මොහුට කළු දිවියා ලැබුණේ මැණික් රාජාගෙනි. කළුබණ්ඩාර, පදිංචිව සිටින බල හෙළියන් වැද්දන් තුන් දහසක් පිරිවරා ගෙන බැස එන්නේය. රතු දිවියා සොයා ඌ අල්ලා බැඳ ගනී. මොරපොතාන පන්සලට යයි. මැණික් රජා දුන් කළු දිවියා ලැබුණේ සමනළ හිමයෙනි. කළුබණ්ඩාරගේ අණින් සන්තානේ කළුබණ්ඩා රත්මලෙන් උපන් කොසඹ දෙවියෝත් දිවස් දෙවිඳුන් එක් වී ඔහුට කළුදිවියා දුන් බවත් එහි සඳහන් ය (හැඩසකකැල 1954 ඵ 159).

''ඉරුරැස් සේමයි අණ පවතින්නේ

තරුරැස් ගණනින් වට විහිදෙන්නේ

සඳරැස් පායන ලෙසට වඩින්නේ

කළුබණ්ඩාර කළු දිවියා දෙන්නේ''

සිංහල සාහිත්‍ය වංශයේ පුංචි බණ්ඩාර සන්සන්ගලයන් කළු වැදි දේවතා, කළුකුමාර, කළුරජ, කළුබණ්ඩාර යන නම්වලින් දක්වා අත්තේ එකම දෙවියෙකුයි පවසයි. (සන්නස්ගල, 1961 : 690).

නමුත් කොහොඹා කංකාරියේ දී පුද ලබන කළුකුමාර, කළුවැදි දේවතාවුන් එකිනෙක වෙනස් ජන්මයන් සහිත පිරිසකි (දිසානායක,).

කළුබණ්ඩාර දෙවි සඳහා දුනුකේ බැද්දේ ද, දිය බුබුල ඇල්ලේ ද, වැව තැන්නේ ද, බූටා වත්තේ ද, දොරපොතගල ද දේවාල පැවති බව කියැවේ.

යමක දීර්ඝ කාලීනව සමාජය තුළ ස්ථාපිත වන්නේ එහි සමාජ උපයෝගීතාවයක් පවතින නිසා වෙනි.ජන ආගමේ එන ප්‍රාදේශීය කාර්ය භාරයක් සහිත දෙවිවරු අතර ශ්‍රී ලංකාවේ බණ්ඩාර දේව ධූරාවලියේ පුද ලබන බණ්ඩාර දෙවිවරයකු ලෙසත් ,අනුරාධපුර ශ්‍රී මහා බෝධිය රකින ආරක්ෂක දෙවි කෙනෙකු ලෙසත්, ප්‍රාදේශීය දේව සංකල්ප අතර වඩාත් ප්‍රචලිත දේව සංකල්පය ලෙසත් ''කළුබණ්ඩාර'' දේවතා සංකල්පය සඳහන් කළ හැකිය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

- කරුණාතිලක, ඇන්.ටී (1985) දඩුරු ඔය බඩ ජන ඇදහීම්. කොළඹ : ගොඩගේ සහෝදරයෝ
- කාරියවසම්, තිස්ස. (1991) සිරිලක දෙවිවරු, හියුනෙවිල් කාව්‍යාවලිය ආශ්‍රයෙනි. කොළඹ : තරංජි ප්‍රින්ටර්ස්
- ජයවර්ධන, කේ. එස්. (1967), පැරණි ලංකාවේ ආගම් හා පුදපූජා. කොළඹ : ගුණසේන සමාගම.
- දිසානායක, මුදියන්සේ (1988) කොහොඹායක් කංකාරිය සහ සමාජය, කොළඹ : එස්. ගොඩසේ සහ සහෝදරයෝ
- දිසානායක, මුදියන්සේ (2001) නර්තනවාක්කෝෂය, කොළඹ එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ
- ධර්මදාස කේ. එන්. ඕ. තුන්දෙණිය, එච්. එම්. එස්. (1994) සිංහල දේව පුරාණය, කොළඹ : එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ
- මාරඹේ, ඒ. ජේ. ඩබ්ලිව් (1926) ත්‍රිසිංහලයේ කඩඉම් සහ විත්ති, ෂ කාණ්ඩය නුවර : ලංකාදීපයන්ත්‍රාලය
- ලංකානන්ද ස්ථවිර, ලබුගම (සංස්) (1958) මන්දාරම්පුර පුවත, කොළඹ : එම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම
- සන්සන්ගල, පුංචිබණ්ඩාර (1961) සිංහල සාහිත්‍ය වංශය, කොළඹ : ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්
- සන්සන්ගල, පුංචිබණ්ඩාර (1973) සොරගුණ දේවාල පුවත, කොළඹ : ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්
- සිංහල, නෝමන් (සංස්) (1990) ගොවිගෙදර ජනකවි, කොළඹ, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව

- Devaraga, L. S. (1972) The Kandyan Kingdom Colombo : Lake House Investments.
- Knox, Robert (1958) An Historical Relation of Ceylon. 1681, Ceylon Historical Journal, Vol IV, 1956 - 7, Maharagama : Saman Press
- Neville, Hugh : (1954) Ethnology Vols 1,2 3 ed, P, E. P. Deraniyagla, Colombo, Government press.
- Paranavithana, S. (1966) Ceylon and Malayasi. Colombo : Lake House Investment Ltd.

අන්තර්ජාල

- http//www.quora.com/what-is meant-by-tha-cast-pandaram-inTamil-Nadu

සම්මුඛ සාකච්ඡා

- 2016-08-01 දින ජය ශ්‍රී මහා බෝධියට තේවා කරන විල්ලි පුර පරපුරේ හේතුවාගේ විල්ලියා සමඟ කරන ලද සම්මුඛ සාකච්ඡාව.

උඩරට සාම්ප්‍රදායික ලාක්ෂා කර්මාන්තය හා බැඳුණු මූලික ක්‍රම හා සැරසිලි

තක්ෂිලා මධුෂානි

ශ්‍රී ලාංකීය ජන සමාජය විවිධ ජන වර්ග,විවිධ ආගම් හා විවිධ භාෂා කතා කරන කණ්ඩායම්වලින් සමන්විත බහු සංස්කෘතික ස්වරූපයක් උසුලනු ලබයි.සෑම සමාජයකටම ඊට ආවේණික වූ සංස්කෘතියක් පවතී. ඕනෑම සමාජයක මිනිසුන්ගේ හැසිරීම්,පුරුදු,සිරිත් විරිත්, ආකල්ප,විශ්වාස ආදී සියල්ල සංස්කෘතියට අයත් වේ. අපි සෑම දෙනාම සංස්කෘතියකට අයත් වන අතර අපේ හැසිරීම් රටාව,විවිධ පුරුදු,ඇබ්බැහිකම්,සිරිත් විරිත්,සිතුම් පැතුම් හා විශ්වාස ආදී සියල්ල සංස්කෘතිය ලෙස සරලව හැඳින්විය හැකිය. සෑම සමාජයකම පැවැත්ම සඳහා සංස්කෘතිය මගින් ඉටු කරනු ලබන මෙහෙය අතිශය වැදගත් වේ. එක් එක් සංස්කෘතියට ආවේණික වූ සුවිශේෂී සංස්කෘතික ලක්ෂණ පවතී. සෑම ජාතියක්ම තම සංස්කෘතිය හා ජාතික අනන්‍යතාවය බාහිර සමාජයට විදහාපාන සුවිශේෂී සංස්කෘතිකාංගයන්ගෙන් සැදුම් ලබයි. දැනුම, ආගම්, කලා ශිල්ප, ඇඳුම් පැළඳුම්, සාහිත්‍යය, අධ්‍යාපනය ඉන් කීපයකි.ඒ අතරින් කලාවට හිමිවන්නේ සුවිශේෂී ස්ථානයකි.

ආර්යන් පැමිණීමෙන් පසුව ලක්දිව ප්‍රබලතම සංස්කෘතික විප්ලවය සිදුවූයේ මහින්දාගමනයත් සමගයි. එනම් ක්‍රිස්තු පූර්ව 236 දී භාරත දේශයෙන් ලක්දිවට වැඩම කළ අශෝක මහාධිරාජයාගේ පුත්‍ර හා මහින්ද තෙරුන් ප්‍රධාන ධර්මදූත පිරිස්ගේ ආගමනයෙනි. මෙතෙක් දුරට පැවැති අවිධිමත් සංස්කෘතික රටාව වෙනුවට සංවිධිත සංස්කෘතියක් නිර්මාණය වීම මහින්දාගමනයෙන් ලැබුණු සුවිශේෂී දායාදයක් ලෙස සැලකිය හැකිය. මහින්දාගමනයෙන් පිවිසි බුදු දහමෙන් මෙරට භාෂාව සාහිත්‍ය කලා ශිල්ප හා චින්තනය පෝෂණය වී වර්ධනය වීම හා එයින් පසුව බෞද්ධ සංස්කෘතියක් නිර්මාණය වීම සිදුවිය. මහින්දාගමනය යනු ධර්මදූතයන් වහන්සේලාගේ ආගමනයක්ම පමණක් නොව සංස්කෘතිය බෞද්ධාගමික ස්වරූපයට පත් වීමේ සිට බොහෝ උත්තුංග දායාද රාශියක් උරුම කර දුන් සුවිශේෂී කරුණක් බව සඳහන් කළ යුතුයි.

මහින්දාගමනයෙන් පසු නිර්මාණය වූ බෞද්ධ සංස්කෘතිය තුළින් ආගමික සමාජයක් නිර්මාණය වීමත් ඉන් හය මසකට පසුව දුමින්දාගමනය එනම් සංඝමිත්තා තෙරණියගේ ලංකාගමනය සිදු විය. සංඝමිත්තා තෙරණියගේ ලංකාගමනයත් සමග ශ්‍රී මහා බෝධීන් වහන්සේ ලංකාවට වැඩම වීමත් එතෙක් පැවති විවිධ ඇදහීම් යටපත් කිරීමට බෝධි සංස්කෘතිය සමත් විය. සංඝමිත්තා තෙරණිය භාරත දේශයෙන් වැඩම වූ බෝධීන් වහන්සේගේ ආරක්ෂාව සඳහා සඟමිත් තෙරණිය සමඟ කුල 18 ක් මෙරටට පැමිණි ඇත. එනම්,

1. කරා කුලය
2. රදා කුලය
3. වහම්පුර කුලය
4. රොඩී කුලය
5. රදන කුලය
6. කුඹල් කුලය
7. ගොවිගම කුලය

8. නවන්දන්න කුලය
9. පදු කුලය
10. සලාගම කුලය
11. හකුරු කුලය
12. නැකැති කුලය
13. උණු කුලය
14. දුරාව කුලය
15. ගහල කුලය (පෙරේරා.2001;118).

බෝධීන් වහන්සේගේ ආරක්ෂාව සඳහා පැමිණි මෙම කුල ශ්‍රේණීන් නිසා ලක්දිව ආර්ථිකයට ද ඉමහත් බලපෑමක් ඇති කෙරිණි. ජනතාවගේ එදිනෙදා ජීවිතයේ කටයුතුවලට ද ඒ බලපෑම් ඇති වූ අතර ඒ හේතුවත් සමඟ ලාංකීය සාම්ප්‍රදායික කර්මාන්ත ආරම්භ විය(පීරිස්.2003;48-49).

අතීත මිනිසා තමන්ට අවශ්‍ය සියලුම දේ තමන් විසින් නිෂ්පාදනය කර ගැනීමට උත්සාහ කරන ලදී. එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස කර්මාන්ත බිහිවිය. මිනිසාගේ මැදිහත් වීම තුළින් නිෂ්පාදන සාධක සමඟ ස්වභාවික සම්පත් හා මිනිස් අවශ්‍යතා සපුරාලීම ආරම්භ විය. මානව ශිෂ්ටාචාරය ආරම්භ වූ යුගයේ සිට අද දක්වා මිනිස් අවශ්‍යතා ඉටු කරගැනීම සඳහා විවිධ දෑ නොයෙක් අයුරින් නිෂ්පාදනය කර ගැනීමට මිනිසා උනන්දු විය. එහිදී සමාජය තුළ කර්මාන්ත රැසක් බිහිවිය. සාම්ප්‍රදායික කර්මාන්ත ලෙසින් හඳුන්වනු ලබන්නේ ආදිතම කාලයක සිට පැවැත එන පරම්පරානුගතව පවත්වා ගෙන ආ ගෘහ කර්මාන්තය. මේවායේ හුදෙක් පදනම වූයේ මිනිස් වාසය තුළ පරිසරයෙන් පහසුවෙන් සපයා ගත හැකි අමුද්‍රව්‍ය භාවිතා කරමින් තම දෛනික අවශ්‍යතා සපුරා ගැනීම සඳහා තමන් විසින්ම කළ නිර්මාණයන් වීමයි. එසේ බිහි වූ කර්මාන්ත ලෙස පිත්තල කර්මාන්තය, මැටි කර්මාන්තය, පන් පැදුරු කර්මාන්තය, කැටයම් කර්මාන්තය, පේෂ කර්මාන්තය හස්ත කර්මාන්තය ලෙස කර්මාන්ත රාශියක් බිහි වන අතර ඒ අතරින් හස්ත කර්මාන්ත ගණයට අයත් ලාක්ෂා කර්මාන්තයට හිමි වන්නේ සුවිශේෂී ස්ථානයකි.

දුමින්දාගමනය හා ශිල්ප කලාවන්ගේ සම්මිශ්‍රණයෙන් උපන් කලා ක්ෂේත්‍රයක් ලෙස ලාක්ෂා කලාව හැඳින්විය හැකිය. දේශීය හස්ත කර්මාන්ත අතර ලාක්ෂා කර්මාන්තයේ ඉතිහාසය ක්‍රිස්තු පූර්ව යුගයට අයත් බැව් ඓතිහාසික මූලාශ්‍ර සාක්ෂි දරයි(සිල්වා.1998;93).මුලින්ම චීනයේ ආරම්භ වූවායැයි සැලකෙන අතර කොරියාව, ඉන්දියාව, ඇෆ්ගනිස්ථානය වැනි රටවල ව්‍යාප්තව පවතී. මෙම කලාව ආරම්භ වූයේ සංඝමිත්තා තෙරණිය ලංකාගමනයත් සමග පැමිණි 18 කුලයන්ගෙන් එකක් ලෙස සැලකෙන නවන්දන්න කුලයේ ශිල්පීන්ගෙන් ය.අනුරාධපුර යුගය නිජබිම කොට ගනිමින් ඇරඹී මෙම ලාක්ෂා කලාවට දීප්තිමත් කාල වකවානුවක් උදා වන්නේ මහනුවර යුගයේදී ය. ලාක්ෂා කර්මාන්තයේ නියැලෙන්නන්ට නින්දගම් ප්‍රදානය හා මෙම කර්මාන්ත සඳහා ප්‍රධානීන් ඇති කොට අක්තපත්‍ර ලබාදීම වැනි හේතු කාරණා නිසා මහනුවර යුගයේ දී වැදගත් රාජානුග්‍රහය මෙම ලාක්ෂා කර්මාන්තයට ලැබී ඇත.මහනුවර යුගයේ දී රජවාසලට අවශ්‍ය වූ කොඩි, අව් අතු, මුර ආයුධ, හැරමිටි ආදිය ලාක්ෂා කර්මාන්තකරුවන් විසින් සැපයිය යුතුව තිබුණි(ආරියපාල.2003;46).

එම කාල වකවානුවේ දී සමාජ අසමානතා විශේෂ ස්වභාවය සමාජ ස්තරායනය තුළින් හඳුනාගත හැකිය. ධනය, බලය, ගරුත්වය මූලික සමාජයක් තුළ නිර්මාණය වූ සමාජ ස්තරායනය සිංහල සංස්කෘතියේ කුල බෙදීම කෙරෙහි බලපැවැත් වූ සාධකයක් ලෙස හැඳින්විය හැකිය. බෝධි භාරක කුල සමඟ පැමිණි වඩ්ඩක නම් උප කුලයක් ලෙසට ලාක්ෂා කාර්මිකයෝ හඳුනාගත හැකිය.(සිල්වා.1998;94). දඹදෙණි හා කෝට්ටේ යුගවල ලාක්ෂා කාර්මිකයින් සමාජයේ උසස් තැනක් හිමි කරගෙන සිටිය ද මහනුවර යුගයේ කුල ස්තරායනය මත පදනම් වූ රාජකාරි ක්‍රමය හේතුවෙන් කාලීන හා කුලහීන වශයෙන් ප්‍රභේද දෙකක් සමාජයේ ස්ථාපිත විය. 15 වන සියවසයේ රචිත ජනවංශයෙහි හීන කුලයක් ලෙස දක්වන වඩු කුලය යටතට ලාක්ෂා ශිල්පීහු අයත් වූහ(ආරියපාල.2003;48-49).

මෙම ලාක්ෂා යන වචනය සංස්කෘත භාෂාවේ වචනයක් වන අතර එහි අරුත වන්නේ **"ලක්ෂයක්"** යන්නයි.ලාක්ෂා කර්මාන්තය එසේත් නොමැතිනම් ලාකඩ කර්මාන්තය ලෙස හඳුන්වන මෙය අතීතයේ ආසියාව මෙන්ම යුරෝපයේ ද පැවතිය ද අද වන විට එය ආසියානු කලාපයේ පකිස්ථානය, ඉන්දියාව, මාලදිවයින, චීනය යන රටවල පමණක් ව්‍යාප්තව පවතී. වසර 400 පමණ අතීතයක් ඇති ලාක්ෂා කර්මාන්තය"**ඊ වඩු**" යන නාමයෙන් ද හඳුන්වනු ලබයි.

ලාක්ෂා කර්මාන්තය අතීතයේ සිට පැවත ආ දැව භාණ්ඩ වර්ණ ගැන්වීම සඳහා භාවිත වූ ක්‍රමවේදයකි. ලක්දිව පවතින ප්‍රාග් කාර්මික ශිල්ප කලා පිළිබඳ අවධානය යොමු කළ විට පාරම්පරිකව කුල ගෝත්‍ර අනුව පැවත එන ස්වභාවික අමුද්‍රව්‍ය භාවිතයෙන් කරන්නා වූ පූර්ණ කාලීන වෘත්තියක් වශයෙන් හඳුනාගත හැකිය. උඩරට සාම්ප්‍රදායික ලාක්ෂා කර්මාන්තය උක්ත පැරණි දේශීය කාර්මිකයන්ගේ එක් දිශාවක් නිරූපණය කරන්නකි. 1887 ලොරි නම් ඉංග්‍රීසි ජාතික සමීක්ෂකයා සඳහන් කරන්නේ එකල ලාක්ෂා කර්මාන්තය **පල්ලෙකන්ද, හුරිකඩ හා හපුවිද** ප්‍රදේශ තුළ උපන් බවයි. ඒ අතරින් **හපුවිද,** ලාක්ෂා කර්මාන්ත ගමක් ලෙස හඳුන්වා ඇත(හේරත්,තුසිත.2004;45). තත් ප්‍රදේශයට ලාක්ෂා ශිල්පීන්ගේ පැමිණීම පිළිබඳ හෝඩුවාවක් ජනප්‍රවාද සාධක තුළ පවතී. රජරට පැවැති ලාක්ෂා ශිල්පය රාජසිංහ රජු සමයේ දී මහනුවර වත්තේගමට නුදුරු යටිවර ගම්ටත් මාතලේ හපුවිද ගමටත් ව්‍යාප්ත විය. මෙම හපුවිද ග්‍රාමය දෙවන රාජසිංහ රජුගෙන් ලද ගම්වරයක් ලෙස හැඳින්විය හැකිය.(ආරියපාල.2003;46). මෙසේ ආරම්භ වූ දේශීය ලාක්ෂා කර්මාන්තය අතුරින් උඩරට ලාක්ෂා කර්මාන්තයට හිමි වන්නේ සුවිශේෂී ස්ථානයකි.

මෙම ලාක්ෂා කර්මාන්තයේ නිෂ්පාදන සඳහා යොදා ගන්නා මූලික අමුද්‍රව්‍ය වන්නේ ලාක්ෂා"හෙවත් "ලාකඩ"ය. කෝන්,මසන්,කැප්පෙටියා,මොර යන ශාක ඇසුරෙහි සිටින ලාක්ෂා කෘමීන්ගෙන් ලංකාවේ මෙම ලාකඩ ලබා ගනී. අනිත් ලාකඩ විශේෂය වන තලකිරියා ලාකඩ විශේෂය තලකිරියා ශාකය ඇසුරින් නිෂ්පාදනය වේ(කුමාරස්වාමි.1962;213). එසේ ලබා ලබා ගන්නා ලාකඩ ශුද්දකොට ලාකඩ කැලි නිර්මාණය කරගනු ලබයි. ඉන් අනතුරුව ස්වභාවික ද්‍රව්‍ය තුළින් මෙන්ම වර්තමානය වන විට යන්ත්‍රානුසාරයෙන් නිෂ්පාදනය කරනු ලබන වර්ණ යොදා ගනිමින් වර්ණවත් ලාකඩ කැබලි නිර්මාණය කරගනු ලබයි. ලාක්ෂා කර්මාන්තයේ කලාත්මක හා නිර්මාණාත්මක අංශය වන්නේ නිමැවුම් භාණ්ඩ සඳහා ලාක්ෂා ආලේපනය සහ සැරසිලි මෝස්තර යෙදීමේ ශිල්පී ක්‍රමයයි. නියපොතු වැඩ හා පට්ටල් වැඩ යන මූලික ක්‍රම දෙක ඔස්සේ කලාත්මක භාණ්ඩ රැසක් නිෂ්පාදනය කරගනු ලබයි. එනම්,

- කොඩි
- සේසත්
- හෙල්ල
- වටාපත්
- පුටු මේස කනප්පු ආදිය කකුල්
- ආභරණ හෙප්පු
- මල් බඳුන්
- බෙර
- නලා වැනි අලංකාර භාණ්ඩ රැසක් ලාක්ෂා කර්මාන්තය සතු කරගෙන ඇත(උල්ලුවිස්හේවා.2013;237).

මානවයා අතින් නිමවුණු අපූර්වතම වුද අත්විතීය වූද මෙවලම භාෂාවයි.චින්තනය සඳහා එහිදී තම සිතෙහි හටගන්නා සිතුවිලි අන්අය හා බෙදාහදා ගැනීමටත්,අන්‍යෝන්‍ය ක්‍රියාකාරිත්වයටත්,තම සංස්කෘතිය ප්‍රවාහනයටත් මානවයා භාවිත කරන මාධ්‍ය භාෂාවයි. මානවයාට භාෂාාව කෙතරම් වැදගත් වූවක් දැයි පැවසුවහොත් භාෂාව නොමැති මානව සමාජයක් පිළිබඳව සිතීමට පවා අපහසුය. මානවයා අතර භාවිතා වන සන්න්වේදන මාධ්‍ය වන්නේ භාෂාවයි. භාෂාව වූ කලි මනුෂ්‍ය කණ්ඩායම් තමන් අයත් යම් සමාජයක භාවිතා කරන මූලික සන්නිවේදන පද්ධතිය වේ. සංස්කෘතියක ප්‍රධාන ප්‍රවාහකයා භාෂාවයි. දුරාතීතයේ සිට පැවත එන සාම්ප්‍රදායික දේශීය කර්මාන්තයක් වූ ලාක්ෂා කර්මාන්තය හා බැඳී වාග් කෝෂය වූ කලි සිංහල සංස්කෘතියේ අනන්‍යතාවය මනාව හෙළි කරන්නකි.එමෙන්ම තත් කර්මාන්තයට පමණක් ආවේණික වදන් වූ කලී කුලයේ සහ ශිල්පයේ අනන්‍යතාවය තහවුරු කරන්නකි.

ලාක්ෂා ශිල්පයේ කලාත්මක හා නිර්මාණාත්මක අංශය වන්නේ නිමැවුම් භාණ්ඩ සඳහා ලාක්ෂා ආලේපන සහ සැරසිලි මෝස්තර යෙදීමේ ශිල්ප ක්‍රමයයි. මූලික ක්‍රම දෙකක් ඔස්සේ මෙකී පාරම්පරික ලාක්ෂා ශිල්පයේ කලාත්මක අංශ දෙකක් සකස් වී ඇත.

I. නියපොතු වැඩ
II. පට්ටල් වැඩ

නියපොතු වැඩ හෙවත් මේවර වැඩ

පට්ටලයක් භාවිත නොකොට මහපට ඇඟිල්ලේ ආධාරයෙන් ලාක්ෂා නිර්මාණ කරණයේ යෙදීම"නියපොතු වැඩ""නම් වේ. අතින් ලාකඩ ගෑම හා ඔප දැමීම"මේවර වැඩ"ලෙස හඳුන්වයි. නියපොතු වැඩ දුමින්දාගමනයේ අටලොස් කුල ශිල්පී හා බැඳී ඇති අතර ශ්‍රී මහා බෝධීන් වහන්සේට කොඩි,සේසත් මිටි ලාක්ෂා මේවර වැඩ තුළින් අලංකාර කිරීම හරහා තත් ක්‍රමය සමාජයේ ප්‍රචලිත වී ඇත. නියපොතු වැඩ සඳහා මාතලේ පල්ලෙ හපුවිද ග්‍රාමය අතීතයේ සිටම ප්‍රසිද්ධියක් උසුලන්නේ මෙහි වූ ලාක්ෂා ශිල්පීන් අනුරාධපුරයේ සිට පැමිණි බවට වන විශ්වාසය පෙරදැරිවය(රණසිංහ.2011;13).

මේවර වැඩ සඳහා පළමුව භාණ්ඩයේ ලාක්ෂා ආලේප කළ යුතුය. වැලි කඩදාසි අල්ලා හෝ යතු ගා මෘදු පෘෂ්ඨයක් බවට පත් කළ භාණ්ඩය හා වර්ණ ගැන්වූ ලාකඩ රත් කර භාණ්ඩයේ හොඳින් තවරා තල් කොළ ආධාරයෙන් මැදීම කරනු ලබන්නේ භාණ්ඩයට ලාක්ෂා මනාව කාවැද්දීමටත් ඔපවත් වීමත් අරඹයා ය. අවසානයේ රෙදි කැබැල්ලක් රත් කර භාණ්ඩය පිරිමැදීමෙන් අපේක්ෂා කරන්නේ භාණ්ඩයේ දීප්තිමත් භාවයයි. ක්‍රම කිහිපයක් ඔස්සේ සාම්ප්‍රදායික ශිල්පීන් ලාක්ෂා ගැල්වීම සිදු කර ඇත.

* කවලම් ගෑම - ද්වි වර්ණ හෝ වර්ණ සංකලනය කරමින් භාණ්ඩයක විවිධ පැති ආලේපණය කර මැදීම කවලම් ගෑම නම් විය.

* වරිච්චි ගෑම - එක් වර්ණයක් භාවිතයෙන් භාණ්ඩයක් ආලේප කර ඒ මත වෙනත් වර්ණයකින් තමනට අභිමතය කොටස් වර්ණ ගන්වා රත්කර මැදීම මෙහි දී සිදු වේ(සංජීව.2007;41).

භාණ්ඩයක් මෙලෙස සකසා ගැනීම**"මේවර කිරීම"**නම් වේ. කිසියම් භාණ්ඩයක ලාක්ෂා අතින් නොගා (මේවර නොයොදා) නිය වැඩ සිදු නොකිරීම සම්ප්‍රදාය යි. මේවර වැඩ යනු නියපොතු වැඩ වල ආරම්භක යෙදීම ප්‍රධානතම කාර්ය ලෙස සැලකිය හැකිය.මෙලෙස සැකසූ භාන්ඩයන්හි ලාක්ෂා කෙඳි මඟින් සැරසිලි මෝස්තර වැඩ සඳහා අවශ්‍ය ප්‍රමාණයට **"ලාකඩ කෙඳි"**සකසා ගත යුතුය. ලාක්ෂා නිර්මාණය සඳහා ශිල්පීන්ට සතතාභ්‍යාසය තිබිය යුතුය. භාණ්ඩයේ ලාක්ෂා මහපට ඇඟිල්ලේ නියපොත්ත ආධාරයෙන් අලවන්නේ අභිමත මෝස්තර රටා නිරූපණය වන පරිදිය. අනතුරුව තල් කොලයක් භාවිතයෙන් මදිනු ලැබීමෙන් මෝස්තරය ඔපවත් කරනු ලබයි(සේනාරත්න.2010;188).

සාම්ප්‍රදායික නියවැඩ මගින් ඔපවත් වූ භාණ්ඩ අතීතයේ සිටම දෙස් විදෙස් පිළිගැනීමට ලක්විය.ඒවා පහත පරිදි වේ.

* අවි අතු මිටි
* අංකුස
* කොඩි මිටි
* මුර ආයුධ මිටි
* වටාපත් මිටි
* වියන් මිටි
* හැරමිටි
* බස්තම්
* තිර පොලු
* පොත් කම්බ, හැරමිටි

නියවැඩ සහිත ලාක්ෂා නිෂ්පාදන හෙවත් නියපොතු වැඩවල දී සාම්ප්‍රදායික දේශීය මෝස්තර රටාවන් වූ

* වැල් පොත
* ආදාර කොණ්ඩු(සරල රේඛා)
* බිංදු සහ ගල් (දියමන්ති හැඩ ඇති කැබලි)
* කොළ වැල(එතෙන අතු හෝ වැල් මෝස්තරයක්)
* ලණු ගැට
* පතුර(විෂම පාද ත්‍රිකෝණ)
* බෝ කොළ
* දැල
* සුලි වැල
* වැනි දේශීය මෝස්තර රැසක් ලාකඩ වැඩ සඳහා යොදා ගනු ලබයි(රුද්‍රිගු.2007;85).

පට්ටල් වැඩ

භාණ්ඩ සදහා ලාක්ෂා මෝස්තර යෙදීමේ ක්‍රමවේද අතර පට්ටලයෙන් වැඩ දැමීම අනෙක් සම්ප්‍රදායයි. දුම්බර දිසාවේ හුරිකඩුව මාතර දිසාවේ අගුල්මඩුව ශිල්පීහු පැරණි පට්ටල් ක්‍රමයට ප්‍රසිද්ධ වුවෝ වෙති. චක්‍රාකාර භාණ්ඩ නිර්මාණය පට්ටල් ක්‍රමවේදය මගින් සිදුවේ.පැරණි පට්ටල් ක්‍රමය ක්‍රියාත්මක වූයේ ශිල්පීන් දෙදෙනකුගේ ශ්‍රම පූර්ණයෙනි. ලණුව ඇද භාණ්ඩය කැරකැවීම එක් ශිල්පියෙකු සිදු කරද්දී කටුව අල්ලා ලියවීම අනෙක් ශිල්පියාගේ රාජකාරිය යි. තනි පාට හා ඉරි ගෑම පමණක් පට්ටල මගින් සිදුවිය. වර්ණ දෙකක් සංකලනය වන අවස්ථාවේ දී එය කළු වැනි තද වර්ණ ඉරි ගෑම පට්ටල් සම්ප්‍රදාය විය. වැටකේ කොළයෙහි තැවරූ පොල්තෙල් යොදා භාණ්ඩය ඔප කිරීම පැරණි පට්ටල් ක්‍රමවේදය යි.ලංකාංවේ භාවිතා වූ පැරණි පට්ටලයට වඩා වර්තමානයේ හපුවිද ප්‍රදේශයේ භාවිත වන පට්ටලය භාණ්ඩ ලියවීම හා ලාකඩ ආලේප කිරීම යන කාර්ය සිදුකළ හැකිය.

* පටි ගෑම
* කැටයම් ගෑම
* ලාක්ෂා ගිල්ලවීම
* බතික් හා ෂේඩින් ක්‍රමය
* බිංදු සිටන සේ ගෑම (සේනාරත්න,2010:185)

පටි ගෑම

නූතන පට්ටල් වැඩ ප්‍රධාන මෝස්තර ක්‍රමවේද වශයෙන් හඳුනාගත හැකිය. කැටයම් කැපීම් පිණිස කැටයම් ගෑම සිදු කළ යුතුය. කිසියම් භාණ්ඩයක එක් එක් වර්ණයෙන් යුත් ලාකඩ තට්ටු එක පිට එක තවරා පිති කැලි මගින් මට්ටම් කොට අවසානයේ පොල්තෙල් තවරන ලද වැටකේ කොලයෙන් හා රෙදි කැබැල්ලකින් ඔපදමා කැටයම් කැපීම සඳහා යොදා ගනී(දිසානායක.2014;3).

කැටයම් ගෑම

ලාක්ෂා තට්ටු ආලේපනයේ ප්‍රමාණය අනුව වර්ණ සංයෝජනයෙන් කැටයම් කැපීම සිදු කළ හැක. ලියවැල්,මල්වැල්,හංස පූට්ටුව,ගජසිංහ රූප වැනි මෝස්තර සාම්ප්‍රදායික භාණ්ඩ සඳහා යොදනු ලබන කැටයම් වේ. ශිල්පියාගේ දක්ෂතාවය මත කැටයම් වල ගුණාත්මක හා කලාත්මක භාවය රැඳි පවතී(දිසානායක.2014;3).

ලාක්ෂා ගිල්ලවීම

කැටයම් ගිල්ලවීම අනෙක් ක්‍රමය යි. ලියවන ලද භාණ්ඩය වැලිකඩදාසි අල්ලා සකස් කර ගැනීමෙන් අනතුරුව ඝන ලාක්ෂා තට්ටුවක් ආලේප කර පිහි කැල්ලකින් මට්ටම් කොට ඒ මත කැටයම් කටුව හෝ උල් කටුව භාවිතයෙන් අභිමත මෝස්තර කැපිය යුතුය. මෝස්තර මත ලාකඩ තවරා මට්ටම් කිරීමෙන් කපන ලද කැටයම් තුළට ලාකඩ කා වැදෙයි.රෙදි කඩක බහාලූ බොරගල් කුඩු වැසීගිය මෝස්තරයේ ඇතිල්ලීමෙන් ලාකඩ කාවැදුනු මෝස්තරය මතුකර ගනී. එවිට බොර ගල්කුඩු ඉවත් කර පොල්තෙල් ස්වල්පයක් තැවරූ රෙදි කැබැල්ලකින් ඔප දැමීම සිදු කරයි. මේ ක්‍රමවේදය ඔස්සේ එකම භාණ්ඩයේ කොටස්වල නොයෙක් වර්ණවත් ලාක්ෂා ගිල්ලවා මෝස්තර නිර්මාණය කළ හැකිය.

බතික් හා ෂේඩින් ක්‍රමය

පට්ටල් වැඩ වලදී භාවිත කරන මෝස්තර යෙදීමේ ක්‍රම අතර බතික් හා ෂේඩින් ක්‍රමයට විශේෂ තැනක් හිමි වේ. මට්ටම් කිරීමක් හෝ ඔප දැමීමක් නොකර බතික් ක්‍රමයේ දී භාණ්ඩයක සණකම ක්‍රමයෙන් අඩුවන සේ ලාක්ෂා තට්ටු තුනක් තවරනු ලැබේ. අවසානයේ දී පිහි ලැල්ල හෝ වැටකේ කොළ ආධාරයෙන් මට්ටම්කර රෙදි කැබැල්ලක පොල්තෙල් යොදා ඔප දමනු ලබයි. ෂේඩින් ක්‍රමයේ දී පළමු තට්ටුව ගා මදින නමුත් දෙවැනි තට්ටුව බුරුල් ලාකඩ කැට සිටින්නට තැවරීම සම්ප්‍රදාය යි.කැට හිටින්නට ගෑමේදි මැද මට්ටම් නොකරේ(දිසානායක.2014;4).

බිංදු සිටින සේ ගෑම

බිංදු සිටිනසේ ගෑම පට්ටල් ක්‍රමයේ දී භාවිත කරන මෝස්තර යෙදීමේ තවත් ක්‍රමයක් ලෙස හඳුනාග ගත හැකිය. ලාක්ෂා සඳහා සැකසූ භාණ්ඩය පට්ටලයට සවිකර සාමාන්‍ය ලාකඩ තට්ටුවක් තවරා මට්ටම් කිරීමෙන් පසු බුරුල් ද්වි වර්ණ ලාකඩ කැබලි පළමු ලාක්ෂා තට්ටුව මගින් අත බුරුලෙන් ඇල්ලීමෙන් ලාකඩ බිංදු නිර්මාණය සිදු වේ. තෙත රෙදි කඩක බහාලූ බොර ගල් කුඩු මගින් භාණ්ඩය මදින විට දි ත්‍රී වර්ණ බිංදු මතු වේ.එහිදී පොල් තෙල් තැවරූ රෙදි කැබැල්ලක් මගින් භාණ්ඩ ඔප දමා ගැනීම සම්ප්‍රදාය යි(දිසානායක.2014;5).

පාරම්පරික භාණ්ඩ, නවීන භාණ්ඩ හා උපයෝගීතා භාණ්ඩ වශයෙන් පට්ටල් ක්‍රමයේ දී භාණ්ඩ වර්ග තුනක් තනනු ලැබේ.පට්ටල් වැඩ වල දී පාරම්පරික භාණ්ඩ සඳහා සංස්කෘතිමය වටිනාකමක් හිමි වේ.

පට්ටල් වැඩ මගින් නිපදවන පාරම්පරික භාණ්ඩ රැසකි.

* අළු බඳුන්
* ආභරණ හෙප්පු

* ඉලත්තට්ටු
* මල් පෝච්චි
* බීරලු
* පවුඩර් පෙට්ටි
* බෙර වර්ග
* දුන්න,ඊතල(කුමාරස්වාමි.1962;213).

පට්ටල් වැඩ හා නියපොතු වැඩ මිශ්‍ර ශිල්පීය ක්‍රමය

යන්ත්‍රාණුසාරයෙන් කෙරෙන පට්ටල් වැඩ හා ශිල්පීය නිපුණතාවයෙන් මෙන්ම සිදු කරන නියපොතු වැඩ මිශ්‍රව කිරීමෙන් තත්වයෙන් උසස් ලාක්ෂා භාණ්ඩ අඩු කාලයෙන් නිපදවිය හැකිය.වර්තමානයේ ලාක්ෂා භාණ්ඩ නිෂ්පාදනයේ ප්‍රවණතාවය මෙයයි. පට්ටල් වැඩ සඳහා බහුලව භාවිතා වන්නේ බුරුල් ලාකඩ වුවත් නියපොතු වැඩ සඳහා හැම විටම තද ලාකඩ භාවිතා කළ යුතුය. නියපොතු වැඩ සඳහා බුරුල් ලාකඩ භාවිතය අයෝග්‍ය හෙයින් පට්ටල් වැඩ හා නියපොතු වැඩ මිශ්‍ර කර්මාන්තයේ දී පට්ටල් වැඩ කොටස සඳහා තද ලාකඩ පමණක් භාවිතා කිරීමට සිදුවේ. මිශ්‍ර ශිල්පය යටතේ නිර්මාණය වන භාණ්ඩ මෙසේ පෙල ගැස්විය හැක.

* උඩැක්කි
* පෙට්ටගම්
* බලත් හෙප්පු
* සෙරක්කාල
* සෝපා
* හොරණෑව

ලාක්ෂා කර්මාන්තයේ දී භාණ්ඩයේ හැඩය තනා ගැනීමටත් ඒ භාණ්ඩය සඳහා යොදනු ලබන සැරසිලි මෝස්තර යෙදීමත් පිළිබඳව හොඳ අවබෝධයක් ලාක්ෂා ශිල්පියා සතු වේ. ලාක්ෂා භාණ්ඩයෙහි මෝස්තර සැරසිලි යෙදීමේ දී ආධාර රේඛා,කටු සටහන් ආදී උපක්‍රමයන්ගේ පිළිසරණක් නොමැති නිසා සෑම සැරසිලි මෝස්තරයක්ම මතක ශක්තියෙන් ඇඳීමට ලාක්ෂා ශිල්පියා දක්ෂ වේ. භාණ්ඩය පසුතලයේ ඉඩ ප්‍රමාණය අනුව මෝස්තර යොදා විසිතුරු කිරීමේ හුරුකම ලාක්ෂා ශිල්පියා සතු වේ.

පැරණි දේශීය කර්මාන්ත රාශියක ම එහි අලංකාරය හා දීප්තිය වැඩි දියුණු කිරීමට අපගේ සාම්ප්‍රදායික සැරසිලි හා මෝස්තර යොදාගෙන තිබේ. පැරණි සිංහල සැරසිලි ක්‍රමය දිව්‍ය, සත්ව,වෘක්ෂලතා,ජාමිතික,වගුප්පත්ති යනුවෙන් කොටස් පහකට බෙදා දැක්විය හැක,

- දිව්‍ය - චන්ද්‍ර,සූර්ය හා බලි සිතුවම්
- සත්ව රූ සත්ත්ව හා කල්පිත රූප - මකර,කිඳුරු,හේරුනණ්ඩ,හංස,ලිහිණි,නරසිංහ, ගජසිංහ,සිංහ,මත්ස්‍යය,මොනර

- වෘක්ෂලතා - සමන්පිච්ච,නෙළුම්,කඩුපුල්,අන්නාසි මල,කතුරු මල,ලියපත්,ලියවැල්

තවද වැල් පොට හෙවත් සේර අඩිය නම් සැරසිල්ල ද ලාක්ෂා කර්මාන්තයේ යොදන දර්ශනීය මෝස්තර සැරසිල්ලකි. හැරමිටි හා යෂ්ටි ආදියෙහි ඉහළ කොටසේ සාමාන්‍යයෙන් වැල් පොට යෙදීම බහුල ව සිදු වේ. විහාර දේවාලයන් හි බිත්තිවල ඉහළ කෙරවල වටේ සැරසිල්ලක් ලෙස භාවිතා කරයි. විශේෂයෙන් ගල් කුලුණු කැටයම් වල දක්නට ලැබෙන සුවිශේෂී වූ සැරසිලි මෝස්තර රාශියක්ම ලාක්ෂා කර්මාන්තය සැරසිලි මෝස්තර හා සමාන්තර බැව් පෙනේ.

මෙසේ ලාක්ෂා කර්මාන්තය සඳහා යොදා ගනු ලබන සැරසිලි හා මෝස්තර ඈත අතීතයේ සිට චිත්‍ර කලාව සමඟ සම්බන්දව පැවති ඒවා ලෙස හැඳින්විය හැකිය. මෙම සාම්ප්‍රදායික මෝස්තර අනෙක් කර්මාන්ත සමඟ නිබඳව බැඳී පවති. බටහිර සංස්කෘතික සංස්පර්ෂයට පෙර වූ සිංහල සංස්කෘතියේ ගතිසොබා පෙන්නුම් කරන වෘත්තිමය කලා ක්ෂේත්‍රයක් ලෙස පාරම්පරික ලාක්ෂා කර්මාන්තය හඳුනාගත හැකිය. පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට රැගෙන ආ මෙම කර්මාන්තය අද වන විට ඉතා සීමිත ප්‍රජාවක් නියැලී සිටින කලාවක් බවට පත් වී ඇත. වර්තමානය වන විට මෙම ලාක්ෂා කර්මාන්තය අභියෝගතා රැසකට මුහුණ දෙනු ලබයි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

ආරියපාල,ඇම්,බී.(2003).ජනවංශය,චතුර මුද්‍රණාලය,වැල්ලම්පිටිය.

උල්ලුවිස්හේවා,ජී.(2013).සිත්තම් කලා විචාරය,චතුර මුද්‍රණාලය, වැල්ලම්පිටිය.

කුමාරස්වාමි,ආනන්ද,කේ,(1962)මධ්‍යකාලින සිංහල කලා,ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය.

දිසානායක,කේ,වී,(2014),ලාක්ෂා කර්මාන්තයේ ශිල්ප ක්‍රමය,දිවයින.

පීරිස්,රැල්ෆ්.(2001).සිංහල සමාජ සංවිධානය,විසිදුණු ප්‍රකාශකයෝ,බොරලැස්ගමුව.

ප්‍රනාන්දු,පී,එස්.(2004).සිංහල සැරසිලි සිතුවම් කලාව,සීමාසහිත ඇම්.ඩී.ගුණසේන සහ සමාගම,කොළඹ 11.

රණසිංහ,යූ,(2011),සාම්ප්‍රදායික කර්මාන්ත රැක ගනිමු,දිවයින.

රුද්‍රිගු,ඊ.(2007),හෙළගොස,සේසත ප්‍රකාශන,කොළඹ 10.

සංජීව,එන්,එම්,එම්.(2007),ශ්‍රී ලංකාවේ දේශීය කර්මාන්ත,වින්දන ප්‍රකාශන,නුගේගොඩ.

සිල්වා,එම්,යූ,ද.(1998),ශ්‍රී ලංකාවේ කුල වැඩ වසම් ක්‍රමය, අභය මුද්‍රණ ශිල්පියෝ සහා ප්‍රකාශකයෝ.

සේනාරත්න,ඇම්,පී.(2015),ශ්‍රී ලංකාවේ කර්මාන්ත පුරාණය,සමන්ති පොත් ප්‍රකාශකයෝ,

ජා ඇල.

හේරත්,තුසිත,කේ,(2007).පැරණි කලා ශිල්ප තුළින් ආභාසය ලැබුණු අපේ ලාක්ෂා කලාව.විදාරණී සඟරාව.48.

ආලත්ති තේවය

පී.ඩබ්.පී.ඩයස්

ඉන්දියානු මහා සංස්කෘතියෙහි ලක්ෂණ ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතියට විසරණය වීම ඉතිහාසය පුරාම නිරායාසකර හෝ ආයාසකර ලෙස සිදු විය. එකී සංස්කෘතිකාංග අතරෙහි ආගමික වශයෙන් මෙරට ස්ථාපිත වූ ඉන්දියානු අංග බොහෝමයකි.

අනුරපුර, පොලොන්නරු අවධීන් හී මෙරට ගොඩනැගුණු හින්දු දේවාලවල නටඹුන් අදටත් විෂද කරවන්නේ එකී ආගමික සංස්කෘතියේ විසරණයයි.

අතීතයේදී, ලක්දිව තම රාජ්‍ය බලය ස්ථාපිත කරන්නට චෝල පාණ්ඩ්‍යය ආදී ආක්‍රමණිකයන් නොයෙක් විට උත්සාහ දරූ අතර බොහෝ අවස්ථාවල දී එකී උත්සාහයන් සාර්ථක විය. අනුරාධපුරයෙන් නිරත දිගට රාජධානි සංක්‍රමණය වූයේ මෙවැනි ආක්‍රමණ හේතුවෙනි.

හින්දූහු කිසියම් රාජ්‍යයක් යුධ බලයෙන් අත්පත් කරගත් විට සිය ගණින් ශිව, විශ්ණු ආදී දේවාල ඉදි කොට අල්ලාගත් බල ප්‍රදේශවල ආගමික බල ව්‍යාප්තිකරණයක යෙදීම සිරිතක් කොට ගෙන තිබිණි. අනුරපුර, පොළොන්නරු රාජධානි පුරා ව්‍යාප්තව ඇති සිය ගණනක් වූ හින්දු දේවාලවල නටඹුන් පසක් කරවන්නේ එකී බල ව්‍යාප්තිකරණයයි.

ථේරවාදී බෞද්ධ දර්ශනය ලක්දිව ප්‍රමුඛ දහම වුවද සිංහල බුද්ධාගම බොහෝවිට සකස් වූයේ හින්දු ආගමික පුදපූජා සිරිත්වල සම්මිශ්‍රණයෙනි. අතීතයේ සිටම බෞද්ධාගමික පූජ්‍යස්ථාන ඇසුරේ හින්දු දෙවි දේවතාවුන් උදෙසා දේවාල ඉදි වූ අතර ඒවා ආශ්‍රය කොටගෙන හින්දු පුද සිරිත් රැසක් ද සිංහල බෞද්ධකරණයට ලක් වී ඇත.

එසේ බෞද්ධාගමික පුද සිරිත් අතරට එක් වූ හින්දු ආගමික චාරිත්‍රයකි ''ආලත්ති තේවය''.

ආසිරි පිණිස දල් වූ පහනින් පානා රංගනය, රජුන්ගේ මග කතුන් ගැයූ ආසිරි ගී, පූජාව, මෙහෙය, රජුගේ උපස්ථායක යනාදී වූ අරුතක් ආලත්ති යන පදය උදෙසා සරසවි සිංහල-සිංහල ශබ්ද කෝෂයේ දක්වා ඇත. එහිම ආලත්ති අම්මා යන දෙපදයට, ආවැඩූ ස්ත්‍රීහු යනුවෙන්ද, ආලත්ති බෑම, යනු දේවාල දොර සිට ස්ත්‍රීන් රජුට කරන ආවැඩුම ලෙසත්, දේවාලයන්හී දෛනික පූජාවේ අංගයක් වශයෙන් කෙරෙන ආලත්ති බෑම, ආලත්ති තේවය යනුවෙන්ද දක්වා ඇත.

රැල්ෆ් පීරිස් (1964) තම ''සිංහල සමාජ සංවිධානය'' යන කෘතියට සම්පාදනය කරනු ලබන ගැටපද විවරණයෙහි 'ආලත්ති' යනුවෙන් දක්වා සිටින්නේ දෙවියන් උදෙසා පහන් පිදීම, ආසිරි පැතීමක් වශයෙන් වැදගත් පුද්ගලයෙකු ඉදිරියේ හෝ හිස උඩින් හෝ වැනූ පහන, කන්‍යා ස්ත්‍රීන් විසින් රජුගේ ගමනාරම්භයට පෙරාතුව කරන ආශිර්වාදය, උපහාරය හෝ පූජාව හෝ පෙරහැරෙහි ගරු කටයුත්තන් ඉදිරියෙහි ආශිර්වාද කරමින් වැනූ තෙල් - පහන්, කහදිය, කසාවත්, ආහාර පිඬු ආදී වශයෙනි.

අතීතයේ මෙකී ආලත්ති බෑමේ කර්තව්‍ය රාජ මාලිගය තුළදී රජු වෙුනවෙන්ද ඉටු කළ බවට සාධක හමුවේ. රජු භූමියේ දෙවියාය. පෘතුවීෂ්වර යනුවෙන් රජු පර්යාය නාමයකින් හඳුන්වනු ලැබුවේ

එහෙයිනි. රජුට ආවැඩීම සඳහා ඇතැම් විට දහස් ගණන් ආලත්ති අම්මාවරුන් රජ මාලිගයෙහි වූ බව රිදීවිහාර අස්නෙහි එන තොරතුරුවලින් හෙළිවේ. (සෝරත හිමි ත 1993)

වර්තමානය වන විටත් කතරගම මහ දේවාලය, මහනුවර දළදා මාලිගාව හා රත්නපුර මහ සමන් දේවාලය යන පූජාස්ථානයන්හී ආලත්ති තේවය රාජකාරිමය කටයුත්තක් වශයෙන් සිදු වේ. රාජකාරී නිලපංගු කරුවන් අතර අදටත් ආලත්ති අම්මාවරුන් සක්‍රීය නිල තනතුරකි. ඉතිහාසයේ සිට පැවත එන චාරිත්‍ර විධියක අඛණ්ඩතාව පවත්වා ගැනීමට මෙම පූජ්‍යස්ථාන ත්‍රිත්වය නානාවිධ ප්‍රයත්නයන් ගෙන ඇති බව ඒවා විමසීමෙන් පෙනේ. මෙම ලිපියෙන් අපේක්ෂා කරන්නේ උක්ත පූජ්‍යස්ථාන ත්‍රිත්වයේ ක්‍රියාත්මක ආලත්ති තේවය හා බැඳි සංස්කෘතිමය වටපිටාව තුලනාත්මකව අධ්‍යයනය කිරීමයි.***

01. මහනුවර දළදා මාලිගාවේ ආලත්ති අම්මාවරු

මහනුවර දළදා මාලිගාවේ දෛනික, සත්තාහක, මාසික හෝ වාර්ෂික තේවාවන් අතුරෙහි සිටින එකම කාන්තා නියෝජනය ආලත්ති අම්මාවරුන්ය. මෙය ඇතුල් කට්ටලේ නිල පංගුවකි. එනම් දළදා වහන්සේ වැඩසිටින මාලිගාවේ අභ්‍යන්තර තේවා කටයුතුවලට දායකත්වය ලබාදෙන නිල තනතුරකි. අතීතයේ සිටම දළදා මාලිගාවේ තේවා කටයුතු සඳහා ආලත්ති අම්මාවරුන් දෙදෙනෙකු සහභාගි වී ඇත.[1] මෙම නිල පංගුව පරපුරෙන් පරපුරට පැවත එන එකකි. අම්මාගෙන් දුවට, අක්කාගෙන් නංගීට හෝ ඥාති සහෝදරකමට මෙම නිල නාමය උරුම වෙයි.[2]

''බදාදා තේවාව කළ ''ආලත්ති අම්මා'' නමින් හැඳින් වූ ගොයිගම කුලීන මහලු ස්ත්‍රීන් දෙදෙනාට වර්ෂයකට වී බූසල් පහලොව බැගින් දෙන ලදී.'' (1964) යනුවෙන් රැල්ෆ් පීරිස් හොකාට්ගේ (1931) වාර්තාව උපුටා දක්වයි.

ආලත්ති අම්මාවරුන්ට දළදා මැදුරේදී ඇති රාජකාරිමය කටයුත්ත නම් නානුමුර තේවාව කරන අවස්ථාවේදී පහන් දෝලනය කරමින් ආලත්ති බෑමයි. සෑම බදාදා දිනයකදීත් පුරපසළොස්වක පොහොය දිනවලදීත්, පෙරහැර දිනවලදීත්, අලුත් සහල් මංගල්‍යය මෙන්ම කාර්තික මංගල්‍ය උත්සව දිනවලදීත් නානුමුර මංගල්‍යය පැවැත්වීම සාමාන්‍ය සිරිතයි. ජීවමාන බුදුන් වහන්සේ ස්නානය කරවීම යන අරුතින් අදත් දළදා කරඬුවට නානුමුර මංගල්‍යය පවත්වන අතර එහිදී සිදුවන්නේ සුවඳ ද්‍රව්‍ය මිශ්‍ර කොට තනාගන්නා නානු ලෝකඩ කැඩපතක තවරා දළදා කරඬුවට දර්ශනය කිරීමයි. දළදා මැදුරේ තේවා භාර නායක හිමියන් නානුමුර තේවාව පැවැත්වීමෙන් පසු ආලත්ති අම්මාවරුන්ට ඇතුල් කුටියේ දොළොස් මහේ පහනින් දල්වා දෙනු ලබන පහන් තිරයක් තැබූ රිදී පහනක් අතින් ගෙන ඉහල සිට පහළටත්, දෙපසටත් චක්‍රාකාරව දෝලනය කරමින් ආල්තති අම්මාවරුන් තේවාව ඉටු කරති. ඒ අතරතුර

*** සොරගුණේ කුඩා කතරගම දේවාලය, උග්ගල් අලුත් නුවර කතරගම දේවාලය, මහනුවර විශ්ණු දේවාලය ආදී පූජ්‍යස්ථානයන්හීද ආලත්ති තේවාව වර්තමානයේ දී පවා ඉටු කරනු ලබන අතර මා පර්යේෂණයේදී ඊට අවධානය නොදුන්නේ එකී සංස්කෘතිය කතරගම මහ දෙවොල, දළදා මාලිගාව වැනි මහා සංස්කෘතීන් තුළින් විසරණය වූ උපසංස්කෘතික ලක්ෂණයන් නිසාවෙනි.

1 2014-08-06 වන බදාදා දින මහනුවර දළදා මාලිගාවේ නානුමුර මංගල්ලය සඳහා පැමිණි ජී. ජී. ලොකුමැණිකා ආලත්ති අම්මා සමඟ දළදා මාලිගාවේදී කරන ලද සම්මුඛ සාකච්ඡාව.

2 -එම-

''කප්පාන්තිරේකට තිරහත් කාලයකට ඉරහඳ පවතිනා තෙක් ආයුබෝවේවාෟ'' යන පාඨය සජ්ඣායනය කරති.[3]

ඊට අමතරව වාර්ෂික අලුත් සහල් මංගල්ලයේදී සහල් කද රැගෙන යන පෙරහැරේ සහල් කදට දෙපසින් සිට අතින් ගත් චාමරයකින් චාමර සැලීමද ආලත්ති අම්මාවරුන්ට අයත් කටයුත්තකි.[4]

දළදා මාලිගාවේ ආලත්ති අම්මාවරුන්ගේ සාම්ප්‍රදායික ඇඳුම් ආයිත්තම් වශයෙන් සුදු ඔසරියකින් සැරසී සිටීම සිරිතයි.

නානුමුර මංගල්‍ය දිනක ආලත්ති තේවය සඳහා පැමිණි
මහනුවර දළදා මාලිගාවේ ආලත්ති අම්මාවරුන් දෙදෙනා

මෙම ඇඳුම් ආයිත්තම් මහනුවර යුගයේදී සංවිධානයට පත්ව මේ දක්වා පැවත එන බව කිව හැකිය.

02. කතරගම මහදේවාලයේ ආලත්ති අම්මාවරු

කතරගම මහ දේවාලයේ ආලත්ති අම්මාවරුන් යනු වල්ලි මාතාවගේ අංගාරක්ෂිකාවන් සංකේතවත් කරන කාන්තාවෝ වෙති. වල්ලි මාතාව කතරගම දෙවියන්ගේ භාර්යාවන් දෙදෙනාගෙන් කෙනෙකි. (සෝරත හිමි ත 1993) මහා දේවාලයේ දෛනික පූජා අවස්ථාවන්හිදීත් වාර්ෂික මංගල්‍ය අවස්ථාවන්හිදීත් සතිපතා පැවැත්වෙන නානුමුර මංගල්‍යයේදීත් ආලත්ති අම්මාවරුන්ගේ තේවය අනිවාර්යය අංගයකි.

[3] 2014-08-06 වන දින දළදා මාලිගාවේ නානුමුර තේවාව නැරඹීමෙනි.
[4] 2014-08-06 වන බදාදා දින මහනුවර දළදා මාලිගාවේ නානුමුර මංගල්ලය සඳහා පැමිණි ජී. ජී. ලොකුමැණිකා ආලත්ති අම්මා සමඟ දළදා මාලිගාවේදී කරන ලද සම්මුඛ සාකච්ඡාව.

දෛනික පූජාවේදී ආලත්ති අම්මාවරුන් දෙදෙනෙක් පමණක් ඊට සහභාගී වුවද නානුමුර මංගල්‍යයේදී හා වාර්ෂික පෙරහැර මංගල්‍යයේදී දේවාල තේවාව සඳහා කැපවූ, ආලත්ති අම්මාවරුන් 12 දෙනාම ඊට සහභාගී වීම සිරිතයි.

නිල ඇඳුමින් සැරසී තේවාවට පැමිණෙන ආලත්ති අම්මලාට නියමිත පහන් සහ පහන්තිර සපයන්නේ පැරණි සම්ප්‍රදායානුකූලව දේවාලයේ තේවාව භාර කපුරාල විසිනි. දේවාලයේ ඇතුලු දොරටුවේ දැල්වෙන පහනින් දල්වා දෙනු ලබන පහන් තැටි ගත් අතැතිව එකිනෙකාගේ මුහුණු බලාගෙන ආලත්ති වාක්‍ය කියන ආලත්ති අම්මලා දේවාලයේ වට්ටාරම වෙත ගොස් යළි ආලත්ති පූජාව කොට දකුණත මහපටැඟිල්ල නළලෙහි තබා ගනිති. (සෝරත හිමි, 1993)

නානුමුර මංගල්‍යය පැවැත්වෙන්නේ සෙනසුරාදා දිනයන්හිදී උදය කාලයේදීය. එදිනට මහා දේවාලයේ දෛනික මුළුතැන් පූජාව පවා අත්හිටවනු ලැබේ. (සෝරත හිමි,1993)

නානුමුර මංගල්ලය යනුවෙන් සිදු කෙරෙන්නේ මහා දේවාලයේ පිටුපස ඇති ඉපැරණි අෂ්ඨඵල රුහ බෝධීන් වහන්සේ ජලයෙන් ස්නානය කරවීමයි. ඒ සඳහා මැණික් ගඟේ විශේෂිත ස්ථානයකින් ජලය ගෙන ඒම ආලත්ති අම්මාවරුන්ට අයත් රාජකාරියකි.

එමෙන්ම පෙරහැර සමයේදී ආලත්ති අම්මාවරුන් නොමැතිව පෙරහැර පිටත්වීමක් හෝ ගෙවැදීමක් හෝ වැඩම වීමක් සිදු නොවේ. දේව රාජකාරීන්හිදී ආලත්ති අම්මාවරුන්ගේ වගකීම ඉන් හෙළිවේ. (සෝරත හිමි, 1993)

ආලත්ති පූජාව පවත්වන කාන්තාවන්ට වසරකට මුදලින් රු. 2.82 ක්ද මසකට වී කුරුණි 16 බැගින් ද දීම පුරාණයේ සිට පවත්නා සාම්ප්‍රදායික ගෙවීම් ක්‍රමයයි. (සෝරත හිමි, 1993)

වර්තමාන තත්ත්වය මීට වඩා වෙනස් වේ. වේතන ගෙවීමේදී වටිනාකම මීට වඩා ඉහළ අගයක් ගන්නා අතර දේවාල තේවාව සඳහා කැපවූ ආලත්ති අම්මාවරුන් සිටින ගම ආලත්තිගම යනුවෙන් වෙන් කොට ඇත.

කතරගම දෙවොලේ ආලත්ති තේවය පිළිබඳ තොරතුරු කහකුරුළු සංදේශයෙන් දක්වා ඇත.

හසවන් සිටි පියයුරු රන් පටින් බැඳ

මනරන් තුනු රුසිරෙන් දන නුවන් බැඳ

ගනිමින් එරන් තැටි වේ දෙපස සිට ළඳ

කියමින් සවතිඳුට ආසිරි වදන් සොඳ

(කහකුරුළු සංදේශය, 165 කව)

හංසයන් මෙන් වූ පයෝදර රන් පටියෙන් බැඳ යහපත් රූපශ්‍රීයෙන් යුක්ත වූ මිනිසුන්ගේ නෙත්සිත් බැඳි කාන්තාවෝ රන් තැටි අතට ගනිමින් දෙපස සිට සවතිඳු නොහොත් කඳ කුමරුට ආසිරි වදන් කියමින් තේවාව කළ බවත් ඉන් කියැවේ.

කතරගම දෙවොලේ ආලත්ති අම්මාවරුන්ගේ ඇඳුම් ආයිත්තම් තරමක් ඉන්දියානු ආභාසයකින් නිර්මාණය වූ ඒවා බව කීම යුක්ති යුක්තය. ඉදිරි පසු දෙපස ආවරණය කෙරෙන තන පටකින් හා කම්බායකින් සැරසීම ආලත්ති අම්මාවරුන්ගේ සිරිතයි.

කතරගම මහා දේවාලයේ ආලත්ති තේවය ඉටු කරන ආලත්ති අම්මාවරු දෙදෙනා

03. රත්නපුර මහසමන් දේවාලයේ ආලත්ති අම්මාවරු

වර්තමානයේ සබරගමු මහ සමන් දේවාලයේ ද නිල රාජකාරීකරුවන් අතර සිටින එකම ස්ත්‍රී නියෝජනය ආලත්ති පංගුවයි. අද වන විට දිග්ගේ නර්තන ක්‍රමය දේවාල චාරිත්‍ර අතරත් ඉවත් වී ගොස් ඇත. නැතිනම් දිග්ගේ රාජකාරිය සඳහා පැවති මාණික්ක මහගේ නම් වූ නිල පංගුවද ස්ත්‍රීන් සතු වූ එකකි. (රාජපක්ෂ ත 2009)

කතරගම දේවොල, දළදා මැදුර යන ස්ථානවල මෙන්ම සමන් දේවාලයේ ආලත්ති අම්මාවරුන්ගේ රාජකාරිමය බැඳීම එකක් බව පෙනේ. උදෑසන අලුයම් පූජාවේදීත් රාත්‍රී මහ පූජාවේදීත් සමන් දේවාලයේ ආලත්ති අම්මාවරුන් සමන් දෙවියන් උදෙසා ආලත්ති බෑමේ කාර්යය අනිවාර්ය අංගයකි. මහ සමන් දේවාලයේ වැඩසිටින මාලිගාව නැතිනම් පත්තිරිප්පුවේ පහතම මාලයේ සඳකඩපහන අභියස සිට අතින් ගත් පහන් වැටි දෝලනය කරමින් ආලත්ති වාක්‍ය කීම ආලත්ති අම්මාවරුන්ගේ රාජකාරියයි. එමෙන්ම වාර්ෂික ඇසල මංගල්ලයේ දී ආලත්ති අම්මාවරුන් දේවාභරණ රැගත් දිව්‍ය රථය දෙපස දෙදෙනා බැගින් ගමන් කරති.

පෙරහැර මංගල්ලයේදී දේවාභරණ රැගත් දිව්‍ය රථය දෙපස ආලත්ති අම්මාවරුන් දෙදෙනා බැගින් ගමන් කිරීම සබරගමු සමන් දේවාල චාරිත්‍රයයි.

දේවාලයේ දැනට රාජකාරියේ නියුතු ආලත්ති අම්මාවරුන් ගණන 4 කි. මොවුන්ගේ යැපීම සඳහා වර්තමානයේ වේතන හිමිවේ. අතීතයේ දී නම් පරවේණි කුඹුරු ඉඩම් ක්‍රමයක් පැවති බව සඳහන් වේ.[5]

සමන් දේවාලයේ ආලත්ති අම්මාවරුන්ගේ රාජකාරී ඇඳුම් ආයිත්තම් වශයෙන් ඔවුන් සැරසෙන්නේ ධවල වර්ණ ඔසරියකිනි.

කෙසේ වෙතත් ආලත්ති අම්මාවරුන්ගේ ක්‍රියාපටිපාටිය තුළ විෂද වන්නේ බෞද්ධකරණය වූ හින්දු පූජා විධියකි. අතීතයේ හින්දු දේවාලවල ස්ථිර රාජකාරී ක්‍රමයක්ව පැවතී දේවදාසී සංස්ථාවේ ශේෂයක් ලෙස ආලත්ති සේවය හැඳින්වීම නිවැරදිය. දේවදාසීහු කෝවිල් හෝ ඒ අවට ජීවත් වෙමින් ඒ ආශ්‍රිතව යම් යම් රාජකාරී කටයුතු ඉටු කළ අතර ආගමික උත්සව ආදියට ද සහභාගී විය. එහිදී දිව්‍ය රථ යාත්‍රා දෙපස චාමර සැලීම, මල් ඉසීම, පහන් දැරීම ආදී කටයුතු කිරීමට මොවුන්ට සිදුවිය. ඃස්අක් ත 2000*

ආලත්ති අම්මාවරුන්ද දෙවියන් උදෙසා කැපවූ ස්ත්‍රියකි. ඇය දෙවියන් වෙනුවෙන් පහන් වැඩීම මූලික කොටගත් අවශේෂ ක්‍රියා රැසක් ඉටු කිරීමට රාජකාරීමය වශයෙන් බැඳී සිටී.

දළදා මාලිගාවේදී දන්ත ධාතූන් වහන්සේ උදෙසා මෙකී චාරිත්‍ර ඉටු කළද එය පවා දේවාල අභ්‍යන්තරයෙන් සංක්‍රමණය වී ස්ථාපිත වූ චාරිත්‍රයක් බව කීම යුක්ති යුක්තය.

[5] 2014-09-07 වන දින සබරගමුව මහසමන් දේවාලයේ ප්‍රධාන කපු දුරන්ධර ශ්‍රී විජය නාරායන කපු මහතා සමඟ සමන් දේවාල භූමියේදී කරන ලද සම්මුඛ සාකච්ඡාව.

කතරගම දේවාලය හා සමන් දේවාලයේ ආලත්ති තේවයද බෞද්ධාගමික පරිසරයක් යටතේ සංස්කරණය වී ඇත. නමුදු කතරගම දෙවොලේ ආලත්ති අම්මාවරුන්ගේ ඇඳුම් ආයිත්තම් සෘජුවම හින්දු දේවදාසීන්ගේ බාහිර ස්වරූපය ඇසුරු කොටගෙන නිර්මාණය වී ඇති බවක් දක්නා ලැබේ.

එමෙන්ම වල්ලිමාතාවගේ අංගාරක්ෂිකාවන් නියෝජනය කරවන බවට වූ මතවාදය ද ඇඳුම් ආයිත්තම් මේ ආකාරයෙන් නිර්මාණය වන්නට හේතුවන්නට ඇත. වල්ලිමාතාව වැදි ජන සම්භවයකක් සහිත ස්ත්‍රියකි. කතරගම ආලත්ති නිලයේ බාහිර ස්වරූපය කිසියම් ප්‍රාථමික ගෝත්‍රික සංස්කෘතියකට නෑකම් කියන බව පැවසිය හැක.

ආලත්ති නිලය පරපුරෙන් පරපුරට පැවත එන නිල පංගුවකි. ඒ තුළ වැඩවසම් සමාජ ක්‍රමයේ පැවති කුල ධූරාවලිය නියෝජනය කරයි. රැල්ෆ් පීරිස් ආලත්ති නිලයට හිමිව තිබූ රාජකාරීමය වටිනාකම වශයෙන් දක්වන්නේ වී බුසල් පහළොවකි. වර්තමානය වනවිටත් ආලත්ති නිලය ක්‍රියාත්මක වන තද් පූජ්‍යස්ථාන ත්‍රිත්වයම ඔවුන්ගේ යැපීම සඳහා වේතන ගෙවනු ලබන අතර අත්‍යවශය රාජකාරීමය කටයුත්තක් ලෙස සලකයි. එමෙන්ම රැකගත යුතු සංස්කෘතිකාංගයක් වශයෙන්ද සලකා ඉදිරි පැවැත්ම උදෙසා කටයුතු කරන බවත් විෂද වෙයි.

කෙසේ වෙතත් පුරුෂාධිපත්‍යය තුළ ජීවමාන වන පුද පූජා විධි රටාවක් නියෝජනය කරන කතරගම මහ දෙවොල, මහනුවර දළදා මාලිගාව රත්නපුර මහ සහන් දේවාලය යන පූජ්‍යස්ථානයන්හී ආලත්ති නිලය නමින් නියෝජනය වන එකම ස්ත්‍රී භූමිකාව තුළ දක්නා ලැබෙන්නේ හින්දු ආගමික සංස්කෘතිය තුළින් විසරණය වී බෞද්ධාගමික වටපිටාවක් තුළ පෝෂණය වූ සිංහල සංස්කෘතියේ වටිනා අංගයකි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

<u>සිංහල</u>

දිසානායක ත ජේ. බී, (2014), <u>*සිරි දළදා මාලිගාව*</u>, සුමිත ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ.

පීරිස් ත රැල්ෆ් (1964), <u>*සිංහල සමාජ සංවිධානය*</u>, විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ, බොරලැස්ගමුව.

රාජපක්ෂ ත ශ්‍රියාණි (2009), <u>*සමන් දේවාල පුද සිරිත්*</u>, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10.

සේනාරත්න ත පී. ඇම්. (2012), <u>*පෙරහැර පුරාණය*</u>, ෆාස්ට් පබ්ලිෂන් (ප්‍රයිවට්) ලිමිටඩ්, කොළඹ 10.

සෝරත හිමි ත අලුත්වැව (1993), <u>*කතරගම පුද සිරිත්*</u>, අජිත් ප්‍රින්ටර්ස්, බොරලැස්ගමුව.

<u>ඉංග්‍රීසි</u>

Chawla ; Anil (2000), <u>*Devadasis Sinners or Sined Agsint*</u>, India

දිව්‍ය රටින් නර ලොවටා - ගෙනා මලකි මෙමඩුවටා ---------------

එච්. පී. ඒ සුලෝචනා

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් පහන්මඩු ශාන්තිකර්මය සුවිශේෂී චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර මෙන්ම නර්තනාංග රසකින් අනූන ය. ඒ අතර මල් මඩුපුරය හා මල්පදය විශේෂී වේ. පොල් මල සාමාන්‍ය ජන සමාජ සන්දර්භය තුළ ද සශ්‍රීකත්වය නිරූපණයට යොදාගැණුනි. ශාන්තිකර්ම භූමිය තුළ ද මෙකී සශ්‍රීකත්වය ලබාගැනීමේ අරමුණ පෙරදැරිකර ගනිමින් මල් භාවිතාකර සිදුකරන ශාස්ත්‍රීයවූත් විශේෂිතවූත් නර්තනාංගයක් ලෙස මල්මුඩුපුරය හා මල් පදය හැඳින්විය හැකි ය . පේ කරන ලද පොල් ගසකින් කපා ගන්නා ලද පොල් මල මඩුවට ගෙනඒමෙන් අනතුරුව එය මල් යහනකින් තැම්පත් කරයි. නොපුබුදු පොල් මල්වලට(කොපුව ඉවත් නොකළ) දුම් අල්ලා යහනේ තැම්පත් කිරීම පාරම්පරික සිරිතකි. නියමිත දිග පළලට සකසන ලද මඩුව මධ්‍යයෙහි තබන ලද පුටුවක සුදු පිරුවටයක් දමා නොයිඳුල්ව ගෙනෙන ලද නොපුබුදු හෙවත් කොපුව ඉවත් නොකළ පොල් මල් කිහිපයක් තැබීම සිදුවේ. මක්නිසාදයත් එක් එක් ශිල්පීන් සඳහා මල් පද නැටීමේදී පොල් මල් එක බැගින් අවශ්‍යවන බැවිනි.

මල්මඩුපුරය ආරම්භ කරනුයේ ආශිර්වාද කවි ගායනාවන් සමග ය. පද්‍ය සාහිත්‍ය තුළ ද මල් මඩුපුරය සම්බන්ධව ගොඩනැගුණු ජන විශ්වාස, ඇදහිලි, චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර ආදිය පිළිබඳව අන්තර්ගත ය. ඕනෑම ශාන්තිකර්මයක් ආරම්භයට ප්‍රථම බුද්ධ, ධම්ම, සංඝ ත්‍රිවිධ රත්නය මුලික කරගත් දේවමණ්ඩලයෙන් ආශිර්වාද ලබා ගැනීම සම්මත සිරිතය.

සව්සත් පිරි නිතොරා - පිළිවෙළ තරග බෝ කරා

සසගණ මුනි ගැඹුරා -වදිමි මහ සස මෙහැම සමුදුරා

බෝසත් බඹ දෙවිදු - බෝසත් ඔව්දු සුරනිදු

සුරනිදු රිවි තරිදු - මෙහැම දෙවි සෙත් දෙනා මෙබඳු

ආදි ලෙසින් නොයෙකුත් ගායනාවන් ඉදිරිපත් කරමින් මඩුව වටා ගමන් කරයි . සබරගමු පහන් මඩුවේ මල්මඩුපුරය හා මඩුපුරයේ ප්‍රධාන රංග භාණ්ඩය වන පොල් මල් පිළිබඳව ගොඩනැගුණු ජනප්‍රවාද රාශියක් කවි ගායනා තුළින් විද්‍යමාන වේ. මඩුපුර යාදින්නේ සඳහන් වන පරිදි සේරිමන් රජතුමාට ඇති වූ හිස රුදාව සුව කිරීම සඳහා රජතුමා දුටු සිහිනය විමසා බලා යාතු කර්මයක සිදු කළ යුතුයැයි පැවසු විට එම යාය සිදු කිරීම සඳහා විශ්වකර්ම දෙවි පැමිණ සම්මත දිග පළලට මඩු සාදා තොරණ තානා සේරිමාන් නිරිඳුගේ හිසරදය සුව කළ බැව් සඳහන් වේ . එහි දී කළස හා මල ගැන සඳහන් වේ.

"සිරිසේ ලෙඩට- යාගයක් කරන්නට- විශ්වකර්ම දෙවි ඇවිත් - මඩුවකුත් සඳන්නට- ගත්තු මැන දිග සැට රියන් - පුථල ගෙන තිස් රියන් - ගඩොල් සහ සුදු වැලිත් - රන් මහල් තොරණකුත් - රනෙන් එහි බැද සරප්- සුබ වැඩට කළසකුත් - කලස පිට බැඳ මැණික්- කලසට ප් කරන්නට - රන් තැඹිලි

මල් ගෙනත් - සක්‍ර බවනට හරින්- සේරිමන් නිරිඳුනේ - ඉස රදය හොද වුනේ- උදෑසන කිව්ද ඉද- නරලොවට පවතින්න- එදා සිට පැවත එන-------”

මේ අනුව රන් තැඹිලි මල් ගෙනත් යනුවෙන් සඳහන් කිරීමේ දී තැඹිලි මල පොල් මල හා සමාන කර ඇති බැව් මෙතුළින් උපකල්පනය කළ හැකි ය . අතිතයේ දී පොල් මල වෙනුවට භාවිත කර ඇත්තේ තැඹිලි මලය (කරුණාරත්න, ස.ස). රංග භාණ්ඩය ලෙස තැඹිලි මල මෙහි දී පරිහරණය කෙරේ(දිපිකා, ගයානි, 2004) කාලානුරූපීව එය වෙනස්ව ඇති බවත් වර්තමානයේ ද මේ සඳහා පොල් මල් භාවිතා කිරීමත් දක්නට ලැබේ - පොල් හා තැඹිලි මල් එකම කුලකයකට අයත් වන බැවින් එහි සම්‍යතාවක් ඇති බැව් පෙන්වා දිය හැකි ය. මල්මඩුපුරයේ ගායනාවන්හි දැක්වන්නේ පහත පරිදිය

එබස් අසා සක් දෙවිඳු -නැඳුන් උයන වට පසිඳු

රන් තැඹිලිය මල සිනිඳු -තබා ගන්න කිව් මෙබඳු

දැක සක් රජ නෙතන් සුභා -රන් ඉනිමග ගසට තබා

මල් කපමින් එමින් බඹා -ගෙනා සැටිය අසන් සුභා

සුර දෙවියෝ එමල වටා-පංච ගීත කරයි නටා

දිව්‍ය රටින් නර ලොවටා -ගෙනා මලකි මෙමඩුවටා

අතු සොළසක් පැතිර ඇති - මුදුන් ගොබේ සඳුන් ඇති

මාරුක් මල්සුවඳ ඇති -නරලොව සැම දොස හරිති

මෙපරිදි විස්තරාත්මකව ගෙනහැර දැක්වෙන පද්‍ය වලින් ගම්‍යමාන වන තවත් කරුණකි කුල ස්ථරායනය. ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය තුළ මෙකි සංකල්පය නිරතුරුවම නිරූපණය වන්නකි. අතීත සමාජ සන්දර්භය තුළ කුලය නැමති සමාජ මිණුම් දණ්ඩ සමාජය තුළ ඉහළින්ම පැවතුණි. සමාජය තුළ ඉහළයැයි සම්මත කුලයන් හා පහළයැයි සම්මත කුල සමාජයේ ප්‍රධාන අංගයක් ලෙස නිරූපණය විය. කුල ස්ථරායනය පිළබඳව ද මෙම මල්මඩුපුරයේ කවි තුළින් ඉස්මතු වේ.

රජකුලයට මොන මලදෝ - බමුණු කුලට මොන මලදෝ

වෙළඳ කුලට මොන මලදෝ -ගොවිකුලයට මොන මලදෝ

රජකුලයට රනින් මලයි

බමුණු කුලට රිදී මලයි

වෙළඳ කුළට තඹෙන් මලයි

ගොවි කුලයට මෙපොල් මලයි

ආදි ලෙසින් කුල ධූරාවලියට නතු වූ සමාජ යථාර්ථවාදය මෙහිදී සියුම් ව විවරණය කෙරේ. මෙම මල් මඩුපුරය හා මල් පදය ශාන්තකර්ම භූමිය තුළ සිදුකිරීමේදී ඇදුරන් හැසිරිය යුතු චර්යා පිළිවෙළත් බාහිර හා අභ්‍යන්තරව සැකසිය යුතු අන්දම පිළබඳවත් මනාව පද්‍ය තුළින් විස්තර කෙරේ.

නොයිදුල් දුහුල් ඇඳ-පිරිසිදු වෙමින් සහසුද

දෙසුවොත් කවි පැහැද -දුකක් නොවමින් ඉදිරි සැප විද

එකල යාගය මෙන් -රැගෙන මේ මල් සුරතින්

පාළිය තරම් දැන් -පැමිණ තිබු හැම දෝස දුරලන්

කරන ලෙස පාළිය -සැදෙමින් වටට පේළිය

රැගෙන මල තැඹිලිය -අදත් කරනෙම් මෙමල් පාළිය

යක් දෙසුනි බාලය -පේවූ ලෙසට ශිලය

රති කෙළිය ආලය -වුවොත් ලං වෙය උන්ට කෝලය

ඉහත දැක්වෙන පරිදි මෙම නර්තනාංගය හා බැඳුණු පද්‍ය සාහිත්‍ය තුළින් ඒ වටා ගොඩනැගුණු මූලික පසුබිම හඳුනාගත හැකි ය. පද්‍ය සාහිත්‍ය තුළ මල් මඩුපුරය පිළිබඳ කරුණු විස්තර කිරීමත් සමග ශාන්ති කර්මයට අදාළව ශාන්තිකර්ම භූමිය තුළ මෙම නර්නාංගය සිදු කිරීමේ දී සම්ප්‍රදායානුකූලව වෙනස්කම් කිහිපයක් දක්නට ලැබේ. පේ කරන ලද පොල් මල මඩුව මධ්‍යයෙහි සුදු පිරුවටයක අතුරා තැබීමෙන් අනතුරුව ඇදුරන් ඒ වටා චක්‍රාකාරව ගමන් කරනුයේ ඉහතින් දක්වන ලද පද්‍ය ගායනා කරමින්ය. විවිධ වූ නාද මාලාවන්ට අනුකූලව කවිගායනා ඉදිරිපත් කෙරෙයි. ගායනාවලින් අනතුරුව පේ කරන ලද පොල් මල් අත ගන්නා ප්‍රධාන ඇඳුරා ඇතුළු පිරිසේ කිහිපදෙනෙකු මෙලෙස පේ කරන ලද මල් ප්‍රධාන තොරණවන පත්තිනි තොරණේත් දෙවොල් තොරණේත් තැම්පත් කරනු ලැබේ. පහන්මඩු ශාන්තිකර්මයේ පත්තිනි ඇඳහීම විශේෂ වුවකි.

මඩු ශාන්තිකර්ම වලදී වැඩි වශයෙන් ප්‍රධාන දෙවියන් ලෙස පුද ලබන්නේ පත්තිනි දේවතාවිය ය. පහන්මඩුව සබරගමු මඩු ශාන්තකර්ම අතර ප්‍රධාන ශාන්තිකර්මයක් ලෙස ප්‍රචලිතව පවතී. පත්තිනි ප්‍රධාන විශ්ණු, කතරගම, සමන්, නාථ, දැඩිමණ්ඩ, වාහල ඇතුළු සපිරවාර දෙවිවරුන් පුද ලබන මෙහි දෙවොල් දෙවියන්ට ද ප්‍රධාන තැනක් හිමි වේ.(බණ්ඩාර, වික්‍රමසිංහ, 1997)

ප්‍රධාන තොරණ් දෙකෙහි තැම්පත් කිරීමට රැගෙන යන පොල් මල හිසමත තබා රැගෙන යනුයේ එය දෙවියන් වෙනුවෙන් සිදුරන්නක් වන බැවින් ඒ සඳහා ගෞරව ලබා දීම උදෙසා ය. අනතුරුව මඩුවෙහි සකසා ඇති දෙවිවරුන්ට අයත් යහන්වලට ද ගොස් පොල්මල් තබා මල්පද නැටීමට සූදානම් වෙයි. මෙහි දී දකුණු අතට මල ගැනීම සම්මත ක්‍රමය වේ.

බමුණු යාග සේම වේදයට බඹරැස් රැක සිටිනා

මෙනර ලොවේ සිටින භූත ප්‍රේත පියස් දුර හරිනා

දිලෙන පාට රත් නිල් බිලයෙන් වෙන වෙන මෙදිනා

දකුණු අට මල ගනිමින් පත්තිනි තොරණේ තබනා

පොල් මල් කිනිති විහිදි සිටින සේ දකුණත ගන්නා පොල් මල රැගෙන ඇදුරෝ මල් පද නැටීමට සූදානම් වෙයි.

මල් මඩුපුරයෙන් අනතුරුව කොපුව ඉවත් කර ගන්නා පොල් මල රැගෙන ඉදිරියේ ඇති යහන්වලින් ආශිර්වාද ලබා ගන්නා ඇදුරෝ දෙපළ සැදි මල් පද නැටීමට මුල පිරීම සිරිත ය. ඉන්පසුව එළබෙනුයේ තරගකාරී ස්වරූපයකි. මඩුවෙහි දෙපිළකට බෙදෙන ඇදුරන් දවුල් වාදකයන් සමග තරගකාරී ස්වරූපයකින් මල් පද ඉදිරිපත් කිරීම සිදු වේ.

ශිල්පීය දක්ෂතාව විදහා දැක්වෙන පරිදි විවිධ වූ පද කොටස් සහිත මල් පද නැටීම මෙහිදී සිදු වේ.සබරගමු මල් පද ගණනිකන් මෙපමණක්යැයි ප්‍රකාශ කිරීමට නොහැකි ය. මක්නිසාදයත් සබරගමු සම්ප්‍රදාය තුළ බදුල්ල, රත්නපුර, කලවාන, බලංගොඩ ආදි ශෛලින්ට වෙන් වෙන් වූ විවිධමල් පද වර්ග රැසක් දැකගත හැකි බැවිණි. එය පාරම්පරික ශිල්පීන්ගේ ශිල්පීය දක්ෂතාව හා ශිල්පීය දැනුම විශද වන පරිදි ක්‍රමානුකූලව ගොඩනැගෙන පද රාශියක් කැටිකොට ගනිමින් සකසන ලද ශාස්ත්‍රීය පද සමූහයකි. අදවන විටත් ප්‍රචලිත නොවූ මල් පද රාශියක් පාරම්පරික ඇදුරන් සතුව ඇත . මඩුව තුළ ඉදිරිපත් කළ යුතු මල් පද ගණනින් හෝ මෙපමණයි යන්න සම්මතයක් නොමැත . ශිල්පීන්ගේ දක්ෂතාව විදහා දැක්වෙන පරිදි මල් පද ඉදිරිපත් කෙරෙන අතර එක් එක් ශිල්පියාට නොදෙවනි වන පරිදි මල් පද නැටීමට ඔවුහු උත්සුක වෙති. විශේෂත්වය වනුයේ එක් ශිල්පියෙකු ඉදිරිපත්කළ මල් පදයක් තවත් ශිල්පියෙකු විසින් නැවත ඉදිරිපත් නොකිරීමයි. මල් පද වට්ටම් නැටීම ඒවා මුදුන් කිරීම හා අදාළ අඩව්වක් නැටීම පාරම්පරික සිරිතට අනුව සිදුවන්නක් අතර විවිධ මල් පද නැටීමෙන් අනතුරුව එම පද මුදුන් කිරීම සිදුවේ. මල් පද දක්ෂ අන්දමට නටන ශිල්පියා නරඹන්නන්ගෙන් තුටු පඩුරු ලබා ගන්නා අවස්ථා ද එමටය. එය පාරම්පරික චාරිත්‍රයකි.(දීපිකා ,ගයානි, 2004)

මල් පද නැටීමෙන් අනතුරුව මල් ගැසීම හෙවත් මල් වරම් ගැනීම සිදු වේ. අතීතයේ මෙම චාරිත්‍රය සිදු කරන ශිල්පියා පත්තිනි තොරණ, දෙවොල් තොරණ හා අනෙකුත් දෙවිවරුන් සහිත තොරණ්

අසලට ගොස් වැද නමස්කාර කොට මන්ත්‍ර ගායනා සිදු කිරීමෙන් අනතුරුව දුම් ඇල්ලීම සිදු වේ. මල් වරම් ගැනිමේ දී පත්තිනි තොරණ ඉදිරියේ දී දුම්මල ගසා තම ශරිරයට වෙනත් ස්වරූපයක් ආරූඪ කරගැනීම මෙහිදී සිදු වේ. එහිදි ආවේශ වන ශිල්පියා පොල් මල රැගෙන පොල් මලෙහි ඇට විසිවන පරිදි ඉතා වේගයෙන් හිසෙහි හා මුහුණෙහි ගසා ගනී. පොල් මලෙහි ඇට (පොල මලෙහි පුමංගි පුෂ්පය) මඩුව පුරා විසිරෙන අතර අවසානයේ නටුව පමණක් ඉතිරි වේ. මෙය සිදුකරනුයේ ප්‍රකෘති සිහියකින් නොවන අතර තම ශරීරයට ආරූඪ කරගත් ස්වරූපයෙනි. අතීතයේ දී පහන් මඩුව තුළ මෙය අනිවාර්ය අංගයක් වුවද වර්තමානය වන විට පවතින කාලසීමාව සමග සියල්ල සීමා සහිත වන බැවින් මෙවැනි අංග සංකේතාත්මකව පමණක් බොහෝ අවස්ථාවන්හි ඉදිරිපත් කිරීම දක්නට ලැබෙන්නකි. මල් වරම් ගැනීම අවසානයේ දී ශිල්පියාට ප්‍රකෘති සිහිය ලබා ගැනීම සඳහා තොටමෙට ගොස් පෙරහරින් ගෙනෙන ලද පැන් කළයෙන් ස්වල්පයක් පිරිත් කර පොවනු ලැබේ. (දීපිකා, ගයානි, 2004) පිරිත් කරනලද පිරිත් පැන් පෙවීම හා ඉසීමෙන් අනතුරුව ප්‍රකෘති තත්ත්වයට පත්වන ශිල්පීයා සියලු දෙනාට ආශිර්වාද කරනු ලබයි.

මල් පද නැටීමේ දී ශිල්පීන් සැරසෙන වස්ත්‍රාභරණය සුවිශේෂිය. මෙතෙක් ශාන්තිකර්මයේ නර්තනාංග දැක්වීමේදී ශීර්ෂාභරණ පැළඳ සිටි නමුත් මෙහිදි ශිර්ෂාභරණ වෙනුවට සුදු රෙදිකඩක් හිසට පැළඳීම සිදු වේ. බොහෝවිට මෙහිදී සුදු රෙදිකඩකින් හිස ආවරණය කරනුයේ මල් වරම් ගැනීමේදී මලින් හිසට ගසා ගැනීම යන ද්විත්ත්වය අතර සහසම්බන්ධය හේතුවෙනි. ශිර්ෂාභරණ පැළඳ සිටීමෙන් මෙකි කාර්යය සිදුකිරීමට අපොහොසත් වන බව සත්‍යයකි. නමුත් පිරුවටයකන් හිස ආවරණය කිරීමෙන් එම චාරිත්‍රය මනාව ඉටුකිරීමේ ශක්‍යතාව ඇතිබව එතුළින විද්‍යමාන වේ .

ශෛලින් වශයෙන් ගත්විට සබරගමු සම්ප්‍රදාය විවිධ අවස්ථාවන්හි වෙනස්කම් පවතී. ඒ අනුව රත්නපුර සම්ප්‍රදායේ පහන්මඩුව තුළ දක්නට ලැබෙන මල් මඩුපුරය හා මල් පදය බලංගොඩ සම්ප්‍රදාය තුළ විශේෂිත වෙනස්කම් රාශියකින් අනූන වූවකි. සබරගමු සම්ප්‍රදායට අයත් බලංගොඩ ශෛලියෙහි මල්මඩුපුරය හා මල් පදය රත්නපුර සම්ප්‍රදායට වඩා වෙනස් ස්වරූපයක් ගනී. ඒ හා බැඳුණු චාරිත්‍ර විධි හා නර්තනාංග අනුපිළිවෙළ ආදිය එකිනෙකට සසදා බැලීමේ දී එකනෙකට පරස්පරය. බලංගොඩ සම්ප්‍රදායේ දී ප්‍රධාන කපු මහතා විසින් පේ කරන ලද පොල් ගසෙන් කපා ගන්නා ලද පොල් මල හේවිසි වාදනය සමග උඩුවියන් හා පාවඩ මැදින් මලේ කවි ගායනා කරමින් පහන්මඩුව පැවැත්වෙන දිනයට පෙර දිනයේ සවස් බාගයේ දී මල ඉතා ගෞරවයෙන් මඩුවට වැඩමවීම චාරිත්‍රානුකූලව සිදු වේ. බලංගොඩ සම්ප්‍රදායේ දී පහන්මඩුව ආරම්භ කරනුයේ පොල් මල ශාන්තිකර්ම භූමියට වැඩමවීමෙන් අනතුරුවය. එයට අදාල වූ ශ්ලෝක සන්න ගායනා කරමින් ශාන්තිකර්ම භූමියට වැඩම කරන ලද පොල් මල් දෙවොල් තොරණේ තැම්පත් කර ඉතිරි චාරිත්‍ර සිදු කිරීම බලංගොඩ ශෛලියේ සුවිශේෂිත්වයයි. සුදු පිරුවටයකින් ඔතන ලද පොල් මල ඇඳුරන් දෑතට ගැනීමට ප්‍රථම පිරුවට ඉවත් කිරීමට ද වෙනම ම වු ගායනා හා චාරිත්‍රවිධින් කිහිපයක් වේ. මල කලසට වැඩමවීම ලෙසින් ප්‍රධාන චාරිත්‍රයක් බලංගොඩ සම්ප්‍රදායෙහි සිදු කෙරෙයි. එහිදී දේවාභරණ තැම්පත්කර ඇති පූජාසනය ඉදිරියේ තබා ඇති කලසට පොල් මල් වැඩම කිරීම හා එයට අදාළ වූ කවිගායනා කිරීම සිදු වේ.

කලස බලා සිටියෙමිනා - හිස් කලසට නොයම් දැනා

දෙව් සමගින් ආවෙමිනා - ගොප් සුබ මල ගෙනෙත දැනා

ගායනාවන් සිදු කිරිමේදී උඩැක්කිය භාවිත කිරීම ද සුවිශේෂිය වේ. එය බලංගොඩ සම්ප්‍රදායටම ආවේණික වූවකි. බලංගොඩ සම්ප්‍රදාය තුළ මල් පදයක කොටස් කිහිපයකි. මාත්‍රය, මල් පදය, පාළිය යනුවෙන් කොටස් ත්‍රිත්වයකින් යුක්ත ය .ඇතමෙක් මල් පද පාළි නැටීම යනුවෙන් ද බලංගොඩ ශෛලියේ දී ව්‍යවහාර කෙරේ (දීපිකා, ගයානි, 2004) රත්නපුර සම්ප්‍රදායේ මෙන් මල් වරම් ගැනීමේ චාරිත්‍රයක් බලංගොඩ මල් පද නැටීමේ දී දක්නට නොලැබේ. දෙදෙනා බැගින් මල් පද ඉදිරිපත් කර මල් පද නැටීම අවසන් කරනු ලැබේ .

පහන්මඩු ශාන්තිකර්මය තුළ අන්තර්ගත මෙම නර්තනාංගය උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් කොහොඹායක්කංකාරි ශාන්තිතර්මය තුළ ද නාමිකව හා අරමුණු අතින් සමානකම් දක්වයි. සම්ප්‍රදායට අනුකූලව ගොඩනැගෙන පද කොටස් මෙන්ම සම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරන පරිදි සම්ප්‍රදායානුකූලව නිර්මාණය වු මල් පදය, උඩරට හා සබරගමු සම්ප්‍රදායන් වලදී යම් යම් සමානකම් ප්‍රකට කරයි . පහන්මඩුවේදී නොයිදුල් පොල් මල් රැගෙන සුවඳ දුම් අල්ලා තැම්පත් කරන්නා සේම උඩරට කොහොඹායක්කංකාරි ශාන්තිකර්මයේ ද යක්දෙස්සෝ පේ කරන ලද ගස්වලින් කපාගෙන යහනමත තැම්පත් කල නොපුබුදු පොල් මල්වලට දුම් අල්ලා ඒවා කොපුවෙන් (හනස්ස) ගලවා දෑතට ගෙන කංකාරිමඩුව වටේ කෝල්මුර කවි කියමින් යති (දිසානායක, මුදියනසේ,1995) ගණනික් මල් පද 07 ක් යැයි පිළිගැනෙන උඩරට නොහොඹාකංකාරි ශාන්තිකර්මයේ දී මුලික පද 07 අමතරව අලංකාර පද නැටීමක් දක්නට ලැබේ. පහන්මඩුවේදී මල් වරම් ගන්නා සේම කොහොඹාකංකාරියේදී ද මල ගැසීම සිදුවේ. එයද ආරූඪයෙන් සිදු කරන්නකි. මල් පද වැයීමෙන් හා ඊට අනුරූපව නැටීමෙන් ඉක්බිති මල ගැසීම ආරම්භ කෙරේ. සියලුම බෙරකරුවන් එක්ව එකම බෙර පදයක් වාදනය කරද්දී යක්දෙස්සන් පොල් මල් අධි වේගයෙන් මුහුණෙහි ගසා ගනිමින් එහි වූ ඇට විසිරුවියි. ඇතැම් කංකාරිවලදී මල ගැසීම සඳහා යක්දෙස්සන් සහභාගී නොවෙති. ඒ සඳහා ඒ වෙනුවෙන් ගෙන්වනු ලැබූ කපු පත්තනිවරු වෙති. ඔවුහු කංකාරියේ දී දේවා ආරූඪයෙන් කරති (දිසානායක, මුදියනසේ,1995) කොහොඹාකංකාරි ශාන්කතිකර්මයේ දී ආරම්භයේ සිට අවසානය දක්වාම වෙස් ඇඳුම් කට්ටයෙන් සැරසෙන යක්දෙස්සන් මල් මඩුපුරය හා මල් හත් පදය අංගයේදී ද ඒම රංග වස්ත්‍ර කට්ටලයෙන්ම සැකසී සිටියි. වෙස් තට්ටුව හිසෙහි පැළඳ සිටින අවස්ථාවේ දී පොල් මලෙන් හිසට ගසා ගැනීම ප්‍රායෝගිකව දුෂ්කර වන අතර වර්තමානය වන විට යක් දෙස්සන් විසින් එම අංගයයේදී තම උරහිසට පොල් මලෙන් ගසා ගැනීමක් දක්නට ලැබේ.

උඩරට හා සබරගමු සම්ප්‍රදායන් ද්විත්තවයේදී මෙපරිදි පොල් මල් රැගෙන නැටීම සිදු වූවද පහතරට සම්ප්‍රදාය තුළ එවැන්නක් දක්නට නොලැබේ. සංකේතාත්මකව දෙවොල් මඩු භූමියේ දී පොල් මල් භාවිතා කළද නර්තනාංගයක් ලෙස ගත්කළ පොල් මල භාවිත කිරීමක් පහතරට සම්ප්‍රදායේ ද දක්නට නොලැබේ.

ඒ අනුව සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් පහන්මඩු ශාන්ති කර්මයේ මල්මඩුපුරය හා මල් වරම් ගැනීමේ චාරිත්‍රය සුවිශේෂි අංගයක් බැව් හැඳීන්වීම යුක්ති සහගතය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

දීපිකා, මද්දුමාගේ,(2004) සබරගමු පහන්මඩු යාගය, කොළඹ: ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ .

දීපිකා, මද්දුමාගේ,(2019) බලංගොඩ දේවාල සංස්කෘතිය, කොළඹ: ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ .

රාජපක්ෂ , ශ්‍රීයානි,(2014) සබරගමු නර්තන කලාව, කොළඹ: ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ .

දිසානායක, මුදියන්සේ,(1995) කොහොඹායක් කංකාරිය සහ සමාජය,කොළඹ: ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ .

සබරගමු බෙරවාදන ශිල්පී එම්.එම් කේ පුංචි බණ්ඩාර මහතා සමග කළ සම්මුක සාකච්ඡාව

සබරගමු බෙරවාදන ශිල්පී ප්‍රියන්ත කරුණාරත්න මහතා සමග කළ සම්මුක සාකච්ඡාව

දේශීය ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය තුළ පොදුවේ දක්නට ලැබෙන හින්දු ආගමික ලක්ෂණ.

ඒ.ඒ.එම්.මේධනී මදූෂානි අමරතුංග

ශ්‍රී ලාංකේය ජන මානවයා සතු සුවිශේෂ පූජාකර්ම විශේෂයක් ලෙස දේශීය ශාන්තිකර්ම නම්කළ හැකි ය. ලාංකේය ජන සංස්කෘතිය තුළ ආවේණික ලක්ෂණ ප්‍රකට කරවන්නා වූ උරුමයක් වන ශාන්තිකර්ම සකල සත්ත්වයා කෙරෙහි පැමිණෙන්නා වූ අට අනූවක් රෝග ,නව අනූවක් ව්‍යාධි ,දෙසිය තුනක් අතුරු අන්තරාවන් ද , සර්වාංගයට යක්ෂ, භූත, පිසාචාසීන්ගෙන් සිදුවන සියලුම දෝශාන්ධකාරයන් ද,අණ විණ, කොඩිවිණ, හදි හූනියම් ,පැන්නුම් කැපුම් යනාදිය කරණ කොට ගෙන සිදුවිය හැකි විපත් හා විනාශයන් ද,රවි,සඳු,කුජ,බුධ,ගුරු,ශුක්‍ර,ශනි,රාහු,කේතු යනාදී නවග්‍රහයින්ගෙන් සිදුවන අපල උපද්‍රවයන් ද, වදුරු වසංගත , නියං සාගත,ඇස්වහ කටවහ හෝවහ අඳෝ වැඩියාවන්ගෙන් සිදුවන දුක්ඛ දෝමනස්සයන් ද දුරීන් භූත කොට සෙතක් ශාන්තියක් සැලසීමේ අරමුණින් පවත්වනු ලබයි.(පීරිස්,2009:09)

''ශාන්තිය'' යන පදයෙහි සරල අර්ථය වන්නේ සෙතක්,යහපතක් සැලසීමයි. ''කර්ම'' යන පදයෙන් ක්‍රියාවක් හැඟවෙන හෙයින් ''ශාන්තිකර්ම'' යනු සෙත සැලසීමේ ක්‍රියාවක් ලෙස අර්ථ ගැන්වීම සාවද්‍ය වේ.

> ''සනරාමර ලෝක දිවාකර අප භාග්‍යවත්
> තිලෝගුරු සම්මා සම්බුදු රාජෝත්තමයාණන්
> වහන්සේගේ පූජා ගුණ මේ රෝගාතුරයන්ගේ
> සර්වාංගයට පිටුවාහල,යක්ෂ භය දුරු කරල
> රෝග භය දුරු කරල,සෙත් ශාන්තියක් කරල......''(පීරිස්,2009:09)

යනාදී වශයෙන් ශාන්තිකර්ම තුළ ගැයෙන සන්න,සැහැලි හා ගායනා ආදිය තුළින් එම අදහස තවදුරටත් තහවුරු වේ.

ශ්‍රී ලංකාව තුළ විවිධ ප්‍රදේශයන් මුල් කොට ගෙන ශාන්තිකර්ම රාශියක් බිහි වී ඇත.එකී ශාන්තිකර්ම ප්‍රධාන වශයෙන් සම්ප්‍රදායන් ත්‍රිත්ත්වයක් යටතට ගොනු කළ හැකි වේ. එනම් උඩරට,පහතරට හා සබරගමු ආදී වශයෙනි.මෙකී සම්ප්‍රධායන්ට අදාලව ප්‍රාදේශීය වශයෙන් වෙන් වෙන් වූ ප්‍රකට මෙන්ම අප්‍රකට ශාන්තිකර්මයන්ද පවතින බව කිව යුතුම කරුණකි.

ලාංකේය ජන සංස්කෘතිය කාලයේ වෙනස්කම් හා විවිධ පරිවර්තන අවස්ථාවන් මත වෙනස්කමවලට භාජනය වී ඇති බව දක්නට ලැබේ. අනුරාධපුර ,පොලොන්නරුව,දඹදෙණිය,යාපහුව,කුරුණෑගල,ගම්පොළ,කෝට්ටේ,මහනුවර හා කොළඹ යන්නා වූ සංස්කෘතික යුග පසු කරමින් පැමිණි ලාංකේය සංස්කෘතිය පෝෂණය වීමට දෙස් විදෙස් සංස්කෘතිකාංගයන් හි විවිධ අංග බලපානු ලැබීය.එකී විදේශීය බලපෑම් අතර අප රටට ආසන්නතම රාජ්‍ය වන ඉන්දියාව හෙවත් භාරතයේ සංස්කෘතික ලක්ෂණ වැඩිමනක් හේතුකාරක වීය. ලාංකේය සංස්කෘතික අංග අතර ප්‍රමුඛ ස්ථානයක් හිමිකරගෙන සිටි ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය තුළටද භාරතීය සංස්කෘතිකාංග මුල්බැස ගන්නා ලදී.එකී මුල්බැස ගැනීම හේතු කොට ගනිමින් ශාන්තිකර්මයන්හි

චාරිත්‍රාංග,රංග වස්ත්‍රාභරණ,රංග භාණ්ඩ,සැරසිලි,නර්තනාංග,ගායනා හා වාදන මෙන්ම නාට්‍යමය අංගයන් තුළ පොදුවේ භාරතීය හින්දු ආගමික ලක්ෂණ ද මතු වී ඇත.

හින්දු ආගම ලෝකයේ පවත්නා පැරණිතම ආගම් අතුරින් එකක් වන අතර එම ආගම සනාතන ධර්මය ලෙසද හඳුන්වනු ලබයි.හින්දු ආගම වසර 3000ක් පැරණි බවත් බුදු දහම බිහිවන්නනේ හින්දු ආගම බිහි වී වසර 500 කට පමණ පසු බවත් සඳහන් වේ.බුදු දහම මෙන්ම මෙම හින්දු ආගම ද අවිහින්සාව මුල් කොටගත් ආගමකි.ඒ නිසාවෙන්ම ලාංකේය සංස්කෘතිය තුළට එම ලක්ෂණ පැමිණීම ආගම පරිහානියට පත් වීමට හේතු නොවීය. හින්දු ආගමේ විශේෂත්වය වන්නේ අන්‍ය ආගම් තුළ මෙන් ආගමික නායකයෙක් පොදුවේ නොමැති වීමයි.දෙවියන් රාශියක් විවිධ බැතිමතුන්ගේ කැමැත්ත මත වන්දනා කිරීමත් ,වේද ග්‍රන්ථ හා භගවත් ගීතාවලිය යන්නා වූ පුස්ථක තුළ ඇති ධර්ම කරුණු මත ආගම පදනම් කර ගැනීමත් දක්නට ලැබේ. ශිව දෙවියන් මුල්කොට ගෙන අදහන පිරිස ශිවසම් ලෙසද ,විෂ්ණු දෙවියන් මුල් කොටගෙන අදහන පිරිස විෂ්ණුවසම් යනුවෙන්ද,ශක්ති දෙවඟන මුලුකොටගෙන අදහන පිරිස ශක්තිසම් ආදී වශයෙන් ද කොටස් කිහිපයකට ඉහත කී පරිදි බෙදා දක්වනු ලබයි.(දිවයින,online,)

හින්දු සංස්කෘතිය එසේ ප්‍රධාන දේව කොටස්වලට බෙදී වෙන්වුවද පොදුවේ දේව සමූහයක් ඔවුන්ගේ ආගම තුළ ප්‍රතීයමාන වේ.එම දෙවිවරුන්ගෙන් බහුතරයක්ම අප ලාංකේය ජන සංස්කෘතිය තුළ ගෞරවයට මෙන්ම වන්දනාමානයට පාත්‍ර වී තිබේ.විෂ්ණු ,කතරගම,පත්තිනි,සරස්වතී,ගණදෙවි,ලක්ෂ්මි,ඊෂ්වර යන්නා වූ දෙවිවරුන් කෙරෙහි ලාංකේය ජනතාව තළ පවතින්නේද දැඩි භක්තියකි.

ශාන්තිකර්ම තුළ පවතින්නා වූ හින්දු ආගමික ලක්ෂණයන් දෙස විමසුම් ඇස යොමු කිරීමේදී බුදුන් වහන්සේට පසුව දෙවියන් පිදීමත්,දෙවියන් වෙනුවෙන් මල් පහන් පූජා කර ශ්ලෝක ගායනාවන් ඉදිරිපත් කිරීමත් දක්නට ලැබේ.සෑම ශාන්තිකර්මයක් තුළදීම දෙවියන් වෙනුවෙන් මල් යහනක් ඉදි කිරීම චාරිත්‍රාංගයකි. නිදසුනක් ලෙස පහතරට දෙවොල්මඩු ශාන්තිකර්මය ගතහොත් මෙම ශාන්තිකර්මය තුළ මාලිගාවක ආකෘතියෙන් රඹ තොරණක් සාදා තොරණ උඩ පත්තිනි දෙවියන් පත්මයක සිටින ආකාරයට විදහාපාන සිතුවමකි.රන් සළඹ,රතු වස්ත්‍ර තැම්පත් කෙරේ.පත්තිනි දෙවියන්ගේ තොරණට මුහුණලා දෙවොල් දෙවියන්ගේ යහන තනනු ලැබේ.(ප්‍රේමතිලක,1993:196) මෙලෙස භාරතීය හින්දු සම්බවයක් පවතින දේව කොට්ඨාශ ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය තුළ කොතෙකුත් දැකගත හැකි වේ.සන්නි යකුම,රිද්දියාගය,කොහොඹා කංකාරිය,කිරිමඩුව.... ආදී බොහෝමයක් ශාන්තිකර්මයන් තුළ ලාංකේය ප්‍රාදේශිය දෙවිවරුන්ට අමතරව හින්දු ආගමික දෙවිවරුන් සතරවම් දේව ගණයට යොදා ගනිමින් පුද පූජා පැවැත්වීම,ඔවුන් වෙනුවෙන් නර්තනාංග ඉදිරිපත් කිරීම හා පිහිට ආරක්ෂාව අපේක්ෂා කිරීම දැකගත හැකි වේ.

හින්දු ආගම තුළ දූම පූජා,බලි පූජා,ස්තෝත්‍ර, යන්ත්‍ර මන්ත්‍ර මෙන්ම දොල පිදේණි ලබා දීම ආදී වූ චාරිත්‍රාංගයන් ඔවුන්ගේ එදිනෙදා දේවාල පූජා පැවැත්වීමේදී සිදු කරනු ලබයි. දැඩි භක්ති සහගතව දෙවියන්ට මෙකී ගායනාවන් ඉදිරිපත් කිරීම මගින් ඔවුන් බලාපොරොත්තු වන්නේ දේව ආශිර්වාදයයි.අපගේ ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය තුළද ප්‍රධාන අරමුණ වන්නේ ආතුර පාර්ශවය වෙත සෙතක්

ආශිර්වාදයක් සැලැස්වීමය.එම නිසාවෙන් ලාංකේය ශාන්තිකර්මයන්හි ද දෙවියන් වෙනුවෙන් ගැයෙන ස්තෝත්‍ර හා කවි ගායනා,ශ්ලෝක දැකගත හැකිවේ.

''සම්මා සම්බුදු බව පතා රක්ෂා කලේ පතිදහම්

නම්මා සිත්ගෙන බව බැව්හි දැඩිව දුක්

වින්දේ අමායැයි සිතා

දූන් මේ අප සැලකළ වදන්

නම්මා අසාලා පෙමින්

අම්මා සාමිනි දොළහ පත්තිනි

උතුම් මල් යහන් දිවස්ලා''

පත්තිනි දෙවියන් උදෙසා ගැයෙන ශ්ලෝක ගායනා ගම්මඩු ශාන්තිකර්මය පහතරට(පීරිස්,2009:118)

ශාන්තිකර්ම ගායන අවස්ථාවන්හි එන ඕම්,ශ්‍රීං,නමහ:,ඒස්වහ:,පුහ: යන වචන භාවිතය භාරතීය ශ්ලෝක ස්තෝත්‍රයන්හි භාවිතා වන්නකි.

උඩරට කොහොඹා කංකාරි ශාන්තිකර්මයේ හත් පද පෙළපාලියෙහි එන දුම්මල පදය,කොතල පදය යන්නා වූ ඒකල නර්තනාංයන් තුළින් ද විද්‍යාමාන වන්නේ හින්දු ආගමික ලක්ෂණයන්ය .හින්දු භක්තිකයන් නිරන්තර දේව පූජා පැවැත්වීමේදී දුම් ඇල්ලීම සිදු කරනු ලබයි.සුවඳ දුම් ඇල්ලීමෙන් දෙවියන් හා දේවාල භූමිය සුවඳවත් කිරීම අරමුණු වේ. කොහොඹා කංකාරි ශාන්තිකර්මයේ එන දුම්මල පදය නැටීමේදීද දුම්මල දකුණතින් ගෙන දමමින් සුවඳ දුම් පූජාවක් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමෙන් අපේක්ෂා කරන්නේද එයයි.(දිසානායක,2010:49) එමෙන්ම කහදියර කොතල පදේ යනුවෙන් හැඳින්වෙන නර්තනාංගයේදී පැන් ගොටෙන් ගෙන ආ පිරිසිඳු ජලයට කහ ස්වල්පයක් මිශ්‍ර කර එම දියර කංකාරි මඩුව වටේට ඉසිමින් මඩුව පවිත්‍ර කරමින් ,දෙවියන්ට පැන් වඩමින් ඉදිරිපත් කරයි.(දිසානායක,2010:48-49) හින්දු සංස්කෘතියෙහි එන කහදියර යොදා විසබීජහරණය කිරීමේ ලක්ෂණය ලාංකේය ශාන්තිකර්ම පද්ධතියට පැමිණ මුල් බැස තිබීම මෙමගින් පෙනීයයි.උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ පමණක් නොව මෙම දුම් ඇල්ලීම හා කහ දියර ඉසීම ආදී වූ චාරිත්‍ර හා නර්තනාංග සම්ප්‍රදායන් ත්‍රිත්ත්වයෙහිම ශාන්තිකර්ම තුළ දැකගත හැකිවේ.

දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායන් ත්‍රිත්ත්වය තුළම දැකගත හැකි ශාන්තිකර්ම වෙසෙසක් ලෙස බලි ශාන්තිකර්ම හඳුන්වා දීමට හැකිවේ.බලි ශාන්තිකර්මයන්හි විශේෂත්වය වන්නේ නවග්‍රහයන් මුල් කරගැනීම හා බලි රූප ඇඳීම හෝ ඇඹීමයි.මෙම ක්‍රමය ඉන්දියානු භාරතීයයන්ගේ සංස්කෘතියෙන් විසරණය වී ලංකාවට පැමිණි ක්‍රමයකි.ඔවුන්ගේ බොහෝමයක් ඇදහීම් ක්‍රම හා පූජාකර්මයන්ගෙන් ලද්දා වූ ආභාසය අතීත ඉන්දීය සබඳතා මතම ගොඩනැංවූ ඒවා බව මනාව පෙන්නුම් කෙරේ.

හින්දු ආගමික ලක්ෂණ ඉතා හොඳින් ප්‍රතීයමාන වන තවත් අවස්ථාවක් වශයෙන් ගින්දර භාවිතය දැක්වේ. පහතරට දෙවොල් මඩුවේ හා සබරගමු පහන් මඩුවේ ගිනි පෑගීමේ චාරිත්‍ර දැඩි දේව භක්තියෙන් යුතුව සිදුකරනු ලබන්නකි.අභිචාර කර්මයක් ගණයටද මෙම චාරිත්‍රය ගැනේ.දකුණු ඉන්දියානු වැසියන්

දේව පූජා වෙනුවෙන් ද භාරහාර වීම් ඔප්පු කිරීම් සඳහාද ගිනි පෑගීම නම් අභිචාරාත්මක චාරිත්‍රය සිදු කරයි.

ශාන්තිකර්මයන් තුළ පවතින සැරසිලි කලාව තුළ ඇත්තේ සැබවින්ම ස්වාභාවික වූ අලංකාරයකි. මෙකී සැරසිලි සඳහා කෙසෙල් පතුරු,ගොක් කොළ,මල් වර්ග,දෝතලු,පොල්,තැඹිලි ආදී ගෙඩි වර්ග,දලු පත්‍ර,වැල් වර්ග,දැව වර්ග,බුලත් කොළ..... වැනි බොහෝමයක් ස්වභාවධර්මයෙන් ලබා ගන්නා වූ අමුද්‍රව්‍යයන් යොදා ගැනේ. සෙතක් සැලසීම ආශිර්වාදයක් ලබා දීම චාරිත්‍රාංග මගින් පමණක් නොව මෙම ස්වභාවික සැරසිලි මගින්ද ලබා දෙයි.හින්දු භක්තිකයන්ගේ විවාහා උත්සව මෙන්ම ආගමික වශයෙන් පවත්වන සියලුම උත්සවයන් සඳහා යොදා ගන්නේ ස්වභාවික දේවල්වලින් අලංකාර කරගන්නා ලද සැරසිලිය.ඒ අතර කෙසෙල් බඩ,කෙසෙල් අතු ,විවිධ වර්ණයෙන් යුතු මල් වර්ග,බුලත්,දලු පත්‍ර ආදී අමුද්‍රව්‍ය අපගේ ශාන්තිකර්ම සැරසිලිවලට සමානව යොදාගනු ලබයි.භාරතීය ආභාසය දේශීය ශාන්තිකර්ම තුළ වඩාත් තීව්‍ර වී පෙනීමට මෙය තවත් කදිම උපහැරණයකි.

දේශීය ශාන්තිකර්ම පද්ධතියෙහි එන බොහෝමයක් පුරාවෘත්ත කතා සහ එහි සිටින බොහෝමයක් චරිතයන් භාරතීයයන් වීමද විශේෂ කරුණකි.භාරතීය ආභාෂයන් මෙතරම් දුරට ශාන්තිකර්මයන් හා සම්බන්ධ වීමට හේතු සාදක වී ඇත්තේ මෙමගින් බව සිතීම සාවද්‍ය නොවේ යයි මට හැඟෙන්නකි. නිදසුනක් ලෙස උඩරට කොහොඹා කංකාරියෙහි එන විජය,පඬුවස් දෙව් රජ,මලය රජ තුන්කට්ටුව ද පහතරට දෙවොල් මඩුවේ හා සබරගමු පහන් මඩුවේ එන සේරමාන් රජු ද පහතරට යක් තොවිල් වන සන්නි යකුමේ එන සංඛපාල රජ,ආයුපාල දේවිය ද රිද්දි යාගයේ එන රිද්දි බිසව් ද ඊට අමතරව මෙම ශාන්තිකර්මයන්හි චාරිත්‍රාංගයන්ට අදාල අවශේෂ කතා පුවත් සඳහා සම්බන්ධ වන පත්තිනි,දෙවොල්,වඩිගයන්,යකුන් ආදී චරිතයන් භාරතීය හින්දු සංස්කෘතිය හා සෘජුව සම්බන්ධ වීම පෙන්වා දිය හකිවේ.

දේශිය ශාන්තිකර්ම පද්ධතියට හින්දු ආගමික ලක්ෂණ මෙලෙස ලැබීමට හේතුව ඉන්දියාව හා ලංකාව අතර තිබූ භුගෝලීය පිහිටීමත්,මහින්දාගමනයට පෙර සිට මෙන්ම ඉන් පසුව ඇති වූ මිත්‍ර සබඳතා හා වෙළඳ කටයුතුත් විය හැකිය.යුගයන් අතර විකාශනයේදී මෙරට පාලනය කළා වූ රජවරුන් විදේශීය බිසෝවරුන් විවාහා කර ගැනීමත්,සංක්‍රමණිකයන් මෙරටට පැමිණ මුල්බැස ගැනීමත් හේතුවෙන් භාරතීය සංස්කෘතිකාංග මෙරට ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය තුළ ද සදාකාලික වී ඇත. එලෙස එක් වූ චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර,සැරසිලි,දේව ඇදහීම්,පුරාවෘත්ත,රංග භාණ්ඩ, ගායනා විශේෂ අද වනවිටත් යම් යම් ප්‍රාදේශීය වෙනස්කම් මත පැවත එන්නේය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

- පීරිස් ,ඥානසිරි.(2009)ශාන්තිකර්ම හා අභිචාර විධි.දංකොටුව:වාසනා ප්‍රකාශකයෝ.
- දිසානායක,මුදියන්සේ.(2010)සිංහල නර්තන කලාව.කොළඹ 10:ඇස්.ගොඩගේ හා සහෝදරයෝ.
- ප්‍රේමතිලක,නිමල්.(1993) අපේ දේශීය නැටුම් කලාව.බණ්ඩාරගම:දීපශිඛා ලලිත කලායතනය.
- දිවයින online,(2015) හින්දු දහම පිළිබඳ ඔබ දැනුවත්ද?(ලිපිය)

සෞන්දර්ය හා සෞන්දර්ය ක්‍රියාකාරකම් ළමා මනසට බලපාන ආකාරය

එච්.ඒ.පී.අයි.පෙරේරා

සෞන්දර්ය වූ කලී මිනිසාගේ උප්පත්තිය හා බද්ධව ඇති කලාංගයකි. මිනිසාගේ ජිවිතය සමඟ කලාවට ඇත්තේ ඉතා කිට්ටු ආශ්‍රයකි. මනුෂ්‍ය වර්ගයා ආයාසයකින් තොරව හා කිසිදු දැනීමකින් තොරව සෞන්දර්ය සමඟ සබඳතාවයන් පවත්වාගෙන යයි. මිනිසාගේ ඇවිදීම තුල කලාවක් පවතී. දිවීම තුල කලාවක් පවතී. කතා කිරීම තුළ කලාවක් පවතී. සරලව කියතොත් මිනිසාගේ උප්පත්තියේ සිට අවසන් මොහොත දක්වාම මිනිස් ජිවිතය තුළ මේ කියන්නා වූ කලාව අන්තර්ගත වී පවතී. චිත්‍ර, නැටුම්, සංගීතය, නාට්‍ය පමණක් නොව අත්කම් කලාව, ඇඹීම්, ගෙතීම්, ලාක්ෂා කලාව ආදීය පමණක් නොව නිහඩතාවය තුළ ද කලාව ගැබ් වී පවතී. මේ කියන්නා වූ සියලු කලාංග පරිශිලනය කිරීම තුළින් මිනිසා යම් ආකාරයක රසවින්දනයක් ලබා ගන්නා අතර එලෙස ග්‍රහණය කරගන්නා රසවින්දනය පුද්ගල බද්ධ ස්වරූපයක් දරණු ලබයි. මෙලෙස කලාවන් තුළින් අප ලබා ගන්නා රසවින්දනය හුදෙක් තාවකාලික රසවින්දනයක් නොවේ. කලාවන් තුලින් මිනිසාට රසවින්දනයකට එහා ගිය දැක්මක්, චින්තනයක් හිම්වන අතර එය ග්‍රහණය කරගැනීමට කලාකාමී පුලුල් මනසක් හිමිවිය යුතුය. එලෙස පුලුල් මනසකින් කලාව ග්‍රහණය කරගන්නා උසස් රසවින්දනයකට නතු වන්නනේය. කලාවට සෞන්දර්යට නතු වීම තුළින් මිනිස් මනස සුභවාදීව ජිවිතය දෙස බැලීමට පුරුදු පුහුණු වේ. සෞන්දර්ය කුමක් ද යන්න විවිධ පුද්ගලයින් විවිධ මත පල කර ඇති අතර ඒවා අධ්‍යාපනය තුලින් සෞන්දර්ය යන්නෙහි සැබෑ අර්ථය විග්‍රහ කර ගත හැකිය.

'' විවිධත්වනයේ ඇති ඒකබද්ධතාවය යම් දෙයක් ලස්සන කරන බවයි.'' (Unformity in Varity always makes and object beautiful)

- ෆ්‍රැන්සිස් හච්සන් -

'' සෞන්දර්ය යනු මිනිසා යහමඟට යොමු කරවන ප්‍රබල මාධ්‍යයකි. ඔහු තුළ ගුණධර්ම ඇතිකළ හැක්කේ ඒ මඟිනි. ''

- හර්බට් රීඩ් -

'' සෞන්දර්ය පුද්ගලයාගේ රසවින්දනය දියුණු කරයි. කලා කෘතියක් ඉදිරියේ පුද්ගලයෙකු ලබන කිසියම් මනෝභාවයක් වේ නම් එය සෞන්දර්ය වේ.

- මහාචාර්යී සුචරිත ගම්ලත් -

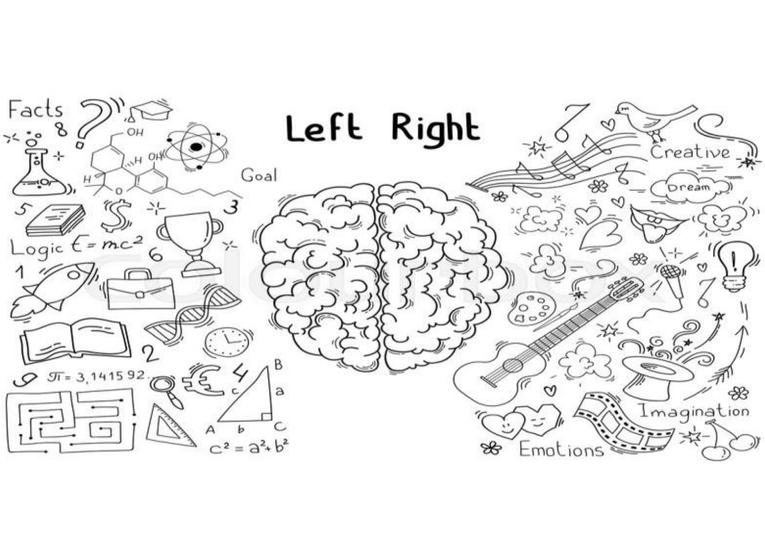
උක්ත නිර්වචන අධ්‍යයනය කිරීම තුළින් විද්‍යාමාන වන්නේ සෞන්දර්ය යන්න රසය ජනිත කරවන මාධ්‍යයක්, හදවත් පෝෂණය කරන මිනුම් දණ්ඩයක්, විශ්ව මාධ්‍යයක් සහ විශ්ව භාෂාවක් යන්නයි. එමෙන්ම ගුණධර්මවලින් හෙබි මිනිසෙකු යහමඟට යොමුකර කිරීමට සෞන්දර්ය මනා පිටිවහලක් වනු ඇත. සෞන්දර්ය මුලික වශයෙන් දෙයාකාර වේ.එනම්,

(1) ස්වභාවික සෞන්දර්ය
(2) නිර්මිත සෞන්දර්ය

ස්වභාවික සෞන්දර්ය යන්න මනුෂ්‍ය අතපෙවීමකින් තොරව ස්වභාව ධර්මයා විසින්ම නිර්මාණය කරගත්තා වූ ඉර හඳ ගහකොළ සතුන් ආදී ස්වභාව සෞන්දර්යයි. සාහිත්‍ය චිත්‍ර සංගීතය නැටුම් නාට්‍ය යනු මිනිසා විසින් නිර්මාණය කරගත්තා වූ නිර්මිත සෞන්දර්යයි. මේ කියන්නා වූ දෙකොටසෙහි සුන්දර බව හා එහි ගුණාගුණ විමසා බැලීම සෞන්දර්ය තුල දී සිදු වන්නේය.

ඒ අනුව මිනිසාගේ මානසික වර්ධනයට මේ කියන්නා වූ සෞන්දර්ය අත්‍යවශ්‍ය සාධකයක් වන්නේය. මිනිසාගේ පියා ලෙසින් හඳුන්වන්නේ ළදරුවාය. ශක්තිමත් ගසක් මෙන් මිනිසා පලදැරීමට නම් මිනිසාගේ ළමා කාලය සාරවත් ලෙස ගොඩ නැගිය යුතු වන්නේය. දරුවාගේ ළමාවිය අවධි කිහිපයක් ඔස්සේ සංවර්ධනය වන්නේය. ඉන් දරුවාව නිසි අධ්‍යාපනයට යොමු කිරීම වැඩිහිටියන්ගේ යුතුකමක් වන්නේය. පුද්ගලයෙකුට සිය ප්‍රාථමික අධ්‍යාපනය එක් වරක් ලබා ගැනීමට හැකිවන අතරම එය සුන්දර මතකයක්වනවා සේම ජිවිතයේ ඉදිරි හැඩගැසීම් සඳහා ද පුද්ගලයාගේ ළමා කාලය හා අධ්‍යාපනය යම්කිසි ආකාරයට බලපානු ලබයි. ඒ අනුව ප්‍රාථමික අධ්‍යාපනය මෙන්ම ද්විතික අධ්‍යාපනය ද ළමයාගේ වර්ධනයට අවශ්‍යකරන සාධකයකි. වයස අවුරුදු 5න් පසු ආරම්භ කරන ප්‍රාථමික අධයාපනය තුළදී ඔවුන් ආදරය, දක්ෂතා ප්‍රදර්ශනය, අනුබද්ධතාවය වැනි අවශ්‍යතාවයන්ගේ සම්පූර්ණ වූ පිරිසක් බවට පත් වෙයි. අත්වැඩ මෙන්ම දිවීමට, පැනීමට, පෙරලීමට මෙන්ම සංගීත රිද්මයට නර්තනයේ යෙදීම වැනි කලාවන්ට වැඩි නැඹුරුතාවයක් ඔවුන් තුලින් දක්නට ලැබේ. සෑම මොහොතකම ඔවුන් සිටින වටපිටායෙහි අවධානය මතා වෙත රඳවා ගැනීමට ඔවුන් උත්සම දරනු ලබයි. දරුවගේ මනසයෙහි සෞන්දර්ය කුසලතා ඇතිවන්නනේ බිළිඳා ඉපදීමටත් පෙර සිටය. එනම් බිළිඳා මවගේ කුසෙහි සිටින කාලයේ සිටම මව සමඟ සන්නිවේදනය සිදු කරනු ලබයි.

මිනිස් ශරීරයෙහි දක්නට ලැබෙන සංකීර්ණම ඉන්ද්‍රිය වන්නේ මෙළයයි. ප්‍රාථමික අධ්‍යාපන කාල සීමාව තුල සිදුවන කායික වර්ධනයට සමාන්තරව සිසුන්ගේ මොළයේ වැඩීම නොකඩවා සිදු වේ. එය ප්‍රමාණයෙන් මෙන්ම කාර්යක්ෂමතාවෙන් ද වැඩි වේ. මොළයේ ක්‍රියාකාරිත්වයට හේතුවන විවිධ ක්ෂේත්‍ර සහ දකුණු අර්ධය හා වම් අර්ධය වශයෙන් කොටස් දෙකක් පිහිටා තිබෙන බව අප සියලුම දෙනා දන්නා පෙදු කරුණකි.



ඒ අනුව වම් අර්ධයෙන් භාෂාව හා සම්බන්ධ ශබ්ද, වචන, අකුරු, ගණිතය, විද්‍යාව, තර්කනය පාලනය කරන අතර දකුණු අර්ධයෙන් නර්තනය, සංගීතය, චිත්‍ර, නිර්මාණකරණය ආදී සෞන්දර්යාත්මක ක්‍රියාවන් හසුරුවනු ලබයි. ඒ අනුව ඕනෑම පුද්ගලයෙකුගේ මොළයේ උක්තින් සඳහන් කල අර්ධයන් දෙකෙන් එක් අර්ධයකට වැඩි නැඹුරුතාවයක් පවතී. එලෙෂ වඩා වැඩි නැඹුරුතාවයක් දක්වන ක්ෂේත්‍රයෙන් එම පුද්ගලයා දක්ෂතාවයන් දක්වනු ඇත. ඒ කෙසේ වෙතත් ළමා මනසේ වර්ධනීය අවස්ථාවේදි මේ අර්ධයන් දෙකම භාවිතයට ගන්නා අතර දරුවාගේ වර්ධනයට සෞන්දර්යාත්මක පසුබිමක් අතවශ්‍ය සාධකයක් වන්නේය. ළමයා ප්‍රමාණවත් ලෙස සෞන්දර්යාත්මක ක්‍රියාකාරකම්වල යොමුවීම මඟින් පෞර්ෂ සංවර්ධනය, චිත්තවේගික සංවර්ධනය, සන්නිවේදන කුසලතා සංවර්ධනය, නිර්මාණාත්මක කුසලතා, සංජානනය වැනි අංශ සඳහා බලපානු ලබයි. ඒ අනුව ළමයාට සෞන්දර්යාත්මත විශයන් ඉගැන්වීමට වඩා සෞන්දර්යාත්මක ක්‍රියාකාරකම් සඳහා ළමයා යොමු කිරීම සාර්ථක යැයි සිතමි. ඇඹීම්, නෙලීම්, ඇදීම් වැනි ක්‍රියාකාරකම් ද නැටුම් රංගන වැනි ක්‍රියාකාරකම් ද සිසුන්ගේ සියුම් සහ දළ චාලක හැකියා සංවර්ධනය සඳහා උපකාරී වේ. එපමණක් නොව දරුවා සිය භෞතික පරිසරයට මෙන්ම සමාජ පරිසරයට ද සංවේදී වීම සඳහා ද සෞන්දර්යාත්මක ක්‍රියාකාරකම් යොදා ගනු ලබයි. ළමයා සෞන්දර්යාත්මක ක්‍රියාකාරකම්වල නිරත වීම නිසා පරිසරය තුළ ඇති සංවේදීතාවයන් හදුනා ගන්නා අතරම පුද්ගලයින්ගේ හැගිම් සහ අදහස් පිළිබඳව සංවේදීව බැලීමට පුරුදු වෙයි.

ළමා කාලය තුළ සිදුවන ජීව විද්‍යාත්මක වර්ධනයට සෞන්දර්යාත්මක ක්‍රියාකාරකම් බොහෝ ප්‍රයෝජනවත් වේ. සෞන්දර්ය ළමා මනසට බලපාන ආකාරය පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරිමේ දි සෞන්දර්ය දරුවාගේ පෞර්ෂත්ව සංවර්ධනයට ලැබෙන දායකත්වය අති ඉමහත්ය. ළමයා තමා තුළ තිබෙන අතෘප්තකර පීඩාකාරී හැගිම් සෞන්දර්ය ක්‍රියාකාරකම් ආශ්‍රයෙන් සංවේදී ව ප්‍රකාශ කරති. ඒ තුළින් ඔවුන් ලබන නිදහස්වීම ඔවුන්ගේ අභ්‍යන්තරික සංවර්ධනය සඳහා අතිශය ලෙස ප්‍රයෝජනවත් වේ.(ලේකම්ගේ,2010:78)

දරුවන් ඔවුන්ට ප්‍රකාශ කිරීමට අවශ්‍ය දෑ සිතුවමට නගමින්, කතන්දර නිර්මාණය කරමින් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. එයින් ඔවුන් සතුව ඇති ආකල්ප ඔවුන් සිතන පතන ආකාරය ඉස්මතු වී පෙනේ. පන්ති කාමරය තුළදී ගායනය නර්තනය සිදු කරන විට සාමුහික වශයෙන් එක්වී වැඩ කිරීමටත් ඔවුන් පුරුදු පුහුණු වේ. ගායනය පමණක් නොව ළමා නාට්‍යකරණය ආදිය මඟින් ද දරුවාගේ කලා කුසලතා ඉස්මතු වී පෙනේ.

ඒ අනුව පැහැදිලි වන්නේ දරුවන්ගේ මනස වර්ධනයට සෞන්දර්ය බෙහෙවින්ම ඉවහල්වන බවයි. සංජානනය කලා කුසලතා පමණක් නොව සංවේදී හදවත් ඇති පුද්ගලයෙකු ලෙස සමාජය දෙස බැලීමට සෞන්දර්ය ඉවහල් වෙයි. නමුත් වර්තමානයවන විට දරුවාගේ සෞන්දර්ය පසුබිම පිළිබඳව ඇත්තේ අසතුටුදායි තත්වයකි. අදවන විට කාර්යබහුල ජිවිතාවක් ගෙවන දෙමවුපියන්ට සිය දරුවාගේ සෞන්දර්යාත්මක කුසලතා වර්ධනය පිළිබඳව සෙවීමටත් කාලය නැති තරමය. වර්තමානයවන විට දරුවා ජංගම දුරකථනය ඔස්සේ සමාජ ජාලා මත යැපෙමින් සෞන්දර්ය සෙවීමට උත්සහගෙන ඇත. නමුත් අසතුටට කාරණාව නම් අවුරුදු 03ක දරුවා පවා ජංගම දුරකථනයෙන් යූ ටියුබ් හෝ මුහුණු පොත වැනි සමාජ ජාලා තනිව පරිහරණය කිරිමට හැකියාවක් ලැබීමයි. මෙමගින් වැරදි සමාජ

ජාලා තුළට පිවිසී නොගැලපෙන කරුණු සොයා යැමට ඇති සම්භාවිතාව මෙමගින් වැඩි වේ. යූ ටියුබ් වෙතට පිවිසී ගීතයක් රසවින්ද පමණින් දරුවෙතුගේ කලා කුසලතාවය දරුවාගේ සෞන්දර්යාත්මක චින්තනය වර්ධනය වන්නේ නැත. ඒ සඳහා නිසි මඟ පෙන්වීමක්, නිසි අධිකාරිත්වයක් තිබිය යුතුය.

දවසින් දවස සංවර්ධනය ලෝකය තුළ දරුවා ළිං මැඩියෙකු සේ කිසිදු තාක්ෂණික උපකරණයක් ලබා නොදී සිරකරුවෙකු සේ තබා ගත නොහැකිය. නමුත් සිදුවිය යුත්තේ එකී තාක්ෂණික උපකරණ ඵලදායී ලෙස භාවිතා කරමින් දරුවාගේ සෞන්දර්යාත්මක කුසලතා වර්ධන කරවීමයි මඟ පෑදවීමයි. නමුත් වර්තමානය වන විට වීඩියෝ ක්‍රීඩා තුළ සිරවී සිටින දරුවා සිය දෛනික ජීවිතයත් වීඩියෝ ක්‍රීඩාවක් යැයි සිතා ජීවත්වන දරුවන් බොහෝ හමු වී තිබේ. වීඩියෝ ක්‍රීඩා තුළ ඇති වෙඩි තබා ගැනීම්, පහරදීම්,අනෙකා කෙසේ හෝ පරදවා ජය ගැනීම් ආදීය නිතර නිතර අත්දකින හෙයින් ඔවුන් ඒවා සිය පෞද්ගලික ජීවිතය තුළ ප්‍රායෝගිකව භාවිතා කිරීමට පෙළඹී ඇත. ආත්මාර්ථකාමීත්වය, නපුරුබව, නිතර නිතර කේන්ති ගන්නා සුලු බව, වැඩිහිටියන් කෙරෙහි ගෞරවයක් නැති වීම ආදී ගුණාංග වර්තමාන දරුවන් තුළ බහුලව දක්නට නොලැබීම හේතුව ඔවුන්ට අධ්‍යාපනය තුළ දී සෞන්දර්ය අධ්‍යාපනය, සෞන්දර්ය ක්‍රියාකාරකම් නිසිපරිදි නොලැබී යාම හේතුකොට ගෙනය. එමෙන්ම තම දරුවාගේ චර්යාවන්ට මුලික ලෙස බලපාන්නේ සිය දෙමවුපියන්ගේ චර්යාවන්ය.

දරුවා සෑමවිටම අනුකරණය කරන බැවින් දෙමවුපියන්ද දරුවාට ආදර්ශයක් වන අයුරින් සෞන්දර්යාත්මක වටිනාකමෙන් යුත් කලාංග ඇසුරු කරමින් දරුවන්ට ආදර්ශමත් විය යුතුය. නමුත් අදවන විට පාසල් දරුවෙකු අරුත්බර ගීයක් රසවිඳීමට හෝ එයින් සමාජයට දී ඇති ආදර්ශය පිලිබඳව විචාරශිලි බුද්ධියකින් විමසා බැලීමට නොහැකි වී තිබේ. හරසුන් ගීත පමණක් රසවිඳීමට යොමු වී තිබේ. දරුවා දිනක සමාජය ඉදිරියේ යහපත් පුද්ගල චරිතයක් ලෙස නැගී සිටුවීමට නම් ඔහු මුලික අධ්‍යාපනයෙන් පරිපූර්ණ කරනවා සේම සෞන්දර්යාත්මක ක්‍රියාකාරකම් සඳහාද යොමු කල යුතු වේ. කලාංග උපයෝගී කරගනිමින් ජිවිතයේ හොඳ නරක දරුවාගේ මනසට ඇතුල් කල යුතු වේ. සමාජයට වෛද්‍යවරුන්, නිතීවේදීන්, ඉංජිනේරුවන්, ගණකාධිකාරින් බිහිකරනවා සේම මිනීමරුවන්, දූෂකයින්, වංචාකාරයින්, කැළැ පාලුවන් බිහිවන්නට ඉඩ නොදී මානව හිතවාදී කලාකාමී පෞර්ෂත්වයකින් හෙබි පුද්ගලයෙකු සෞන්දර්ය උපයෝගි කර ගනිමින් නිර්මාණය කළ යුතු වේ.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

- ලේකම්ගේ,ආචාර්ය සුරවීර.(2010)ළමාවිය,සංවර්ධනය සහ ප්‍රාථමික අධ්‍යාපනය.පන්නිපිටියඃෂාප් ග්‍රැෆික් හවුස්.

- සෞන්දර්ය විද්‍යාව , ලස්සන සහ ප්‍රාසංගික කලා අතර සම්බන්ධය.මහාචාර්ය. දයා එදිරිසිංහ(ලිපිය)

- දරුවන්ටත් සෞන්දර්ය අවශ්‍යයි,පුන්‍යා චාන්දනී(2017.01.23)

- සරසවියඃ(2018) සෞන්දර්ය ඒ කුමක්ද(ලිපිය

වෙස් නර්තනය හා අද්‍යතන සමාජය

කේ. ඒ සචිනි ප්‍රසාදිකා

ශ්‍රී ලාංකේය අනන්‍යතාවය ලෝකයට ගෙන යන දේශීය නර්තන කලාව ප්‍රාදේශීය විවිධත්වය අනුව උඩරට, පහතරට, සබරගමු වශයෙන් සම්ප්‍රදායන් තුනක් යටතේ හඳුනා ගත හැකිය. දීර්ඝ ඉතිහාසයකට උරුමකම් කියන මෙම සම්ප්‍රදායන් ත්‍රිත්වය එකිනෙකට වෙනස් වූ ලක්ෂණ ප්‍රතීයමාන කරමින් අද වන විට ලංකාව පුරා ව්‍යාප්ත වී ඇත. ශ්‍රී ලංකාවේ උඩරට යැයි හඳුන්වන මහනුවර, උඩුනුවර, යටිනුවර, සත් කෝරළය. සතර කෝරළය, දුම්බර, හාරිස්පත්තුව වැනි ප්‍රදේශ පුරා ව්‍යාප්තව පවතින උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදාය මෙම සම්ප්‍රදායන් ත්‍රිත්වය අතුරින් විශේෂිත වූ නර්තන සම්ප්‍රදායකි. උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායෙහි මූල බීජය හෙවත් උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ කෝෂ්ඨාගාරය ලෙස සැලකෙන්නේ කොහොඹාකංකාරී ශාන්තිකර්මය යි. මෙම කොහොඹාකංකාරී ශාන්තිකර්මය උඩරට සම්ප්‍රදායට අයත් ප්‍රධාන ශාන්තිකර්මය වන අතර වලියක් මංගල්‍යය, කඩවර කංකාරිය වැනි අවශේෂ ශාන්තිකර්ම ද මෙම සම්ප්‍රදාය තුළ අන්තර්ගත වේ.

මෙම සම්ප්‍රදායෙහි ඉතිහාසය විජය හා කුවේණියගේ කාලය දක්වා දිව යයි. විජයට පසු රජකම් කළ පඬුවස්දෙව් රජුට වැළඳුනා වූ දිවිදොස දුරු කිරීම උදෙසා ශාන්තිකර්ම රාශියක් සිදු කර ඇති අතර එසේ පැවැත්වූ එක් ශාන්තිකර්මයක් කොහොඹා යක් කංකාරිය නමින් හැදිවීය (දිසානායක, 2003: 36). මෙම දිවිදොස සුව කිරීම උදෙසා පැමිණි මලය රජු එකී ශාන්තිකර්මය අවසන් කර ආපසු යන අවස්ථාවේදී වැලිහේළ නම් ග්‍රාමයේදී කොහොඹ ගසක් යට දී කුමාරයකු නොමර යක් කළ බව සඳහන් වෙයි. එම කුමරා අලුත් කොහොඹා නමින් හැඳින්වූ අතර මලය රජු විසින් ඔහුට එම ශාන්තිකර්මයේ දෙවිවරුන් අතර ප්‍රධාන ස්ථානය ලබා දුන්නේය. මෙම ශාන්තිකර්මයේ ප්‍රධාන දෙවියන් කොහොඹා දෙවියන් වූ නිසා මෙම ශාන්තිකර්මයට කෙහොඹා යන නාමය එකතු වී ඇත (දිසානායක, 2003: 37). මෙසේ බිහි වූ කොහොඹාකංකාරි ශාන්තිකර්මය මූලික කොට ගෙන උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදාය ගොඩ නැගී ඇති සැවොම දන්නා කරුණකි. උඩරට නර්තනයෙහි එන බොහෝ දෑ මෙම ශාන්තිකර්මය හා බැඳී පවතී. එසේ ගොඩනැගුණු උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදාය යුග ගණනාවක් ඔස්සේ දියුණු වෙමින් හා විවිධ නවාංග එකතුවෙමින් විකාශනය විය.

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායෙහි ප්‍රධාන ඇඳුම් කට්ටලය වන්නේ වෙස් ඇඳුම් කට්ටලය යි. කොහොඹාකංකාරියේ මෙන්ම වලියකුම හා කඩවර කංකාරිය වැනි උඩරට සම්ප්‍රදායට ආවේණික ශානතිකර්ම සියල්ලෙහිම මූලික ඇඳුම් කට්ටලය වන්නේ මෙයයි. මෙම ඇඳුම් කට්ටලය මලය රජුගේ ඇඳුමෙහි අර්ධයක් බව බොහෝ දෙනා විශ්වාස කළ නමුත් එය මෙතෙක් සනාථ වී නොමැත. මෙම වෙස් ඇඳුම් කට්ටලය අතීතයේ සිටම පූජනීය වස්තුවක් ලෙස සැලකුහ. මෙය ස්ත්‍රීන්ට ස්පර්ශ කිරීමට පවා තහනම් වූ අතර යක්දෙස්සෝ මෙය පැළඳීමට පෙර දෙහි ගා ස්නානය කර පේ වීම සිරිතක් වශයෙන් සිදු කෙරුහ. මෙම වෙස් ඇඳුම් කට්ටලයේ ප්‍රධානතම කොටස් ලෙස සැලකෙන්නේ ජටාව, පායින්පත, නෙත්තිමාලය හා වෙස් තට්ටුව (ශිඛා බන්ධනය) යි. මෙම සියලු කොටස් හිසට පළඳින්නාවූ ආභරණ වන අතර මෙම ආභරණ ඕනෑම අයෙකුට හිතුමතේට පැළඳීමට අවසර නැත. මෙය පැළඳීමට හැකියාව ඇත්තේ උඩරට නර්තනයේ සියලු ශිල්ප ප්‍රගුණ කර අවසන් වූ ශිල්පීන්ට පමණි. එමෙන්ම කාන්තාවන්ටද මෙම ඇඳුම පැළඳීමට අවසර නොමැති අතර මෙවැනි පිළිවෙත් අනුගමනය

නොකරන්නන්ට වස් වදින බව පාරම්පරික විශ්වාසයයි. සියලු ශිල්ප ප්‍රගුණ කර වෙස් ඇඳුම ඇඳීමට සුදුසුකම් ලබන ආධුණික ශිල්පියා හට වෙස් තැබීම ඉතාමත් පූජනීය කටයුත්තක් ලෙස සලකයි. එය වෙස් තැබීමේ මංගල්‍යය යනුවෙන් ව්‍යවහාරයේ පවතින අතර චාරිත්‍ර ගණනාවකින් යුක්තව සිදු කරනු ලබ උත්සවයකි.

මෙසේ චාරිත්‍රානුකූලව සිදු කරන වෙස් පැළඳවීමේ මංගල්‍යයෙන් පසු අංග සම්පූර්ණ වෙස් ඇඳුම් කට්ටලයෙන් සැරසෙන ශිල්පියාට එතැන් පටන් වෙස් නැට්ටුවා යන නාමය බැඳේ. කංකාරි මඩුව තුළ විවිධ නර්තන කොටස් ඉතා ගාම්භීර ලීලාවෙන් යුතුව ඉදිරිපත් කරන වෙස් නැට්ටුවා කංකාරි මඩුවෙන් මිදී ක්‍රමක්‍රමයෙන් සාමාන්‍ය සමාජය තුළ නරතනයට යොමු විය. වෙස් නර්තන ශිල්පීන් විසින් ඉදිරිපත් කරන නර්තනයන් සමාජය තුළ ව්‍යාප්ත වීමත් සමඟ එම නර්තන 'වෙස් නැටුම්' යනුවෙන් ජන වහර තුළ භාවිතා වන්නට පටන් ගත්හ. උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදාය තුළ යක්කැනුම, ආවැන්දුම, හත් පද පෙළපාලී, අස්නෙ ආදී වූ නර්තන කොටස් රාශියක් දැකිය හැකි නමුත් වෙස් නැටුම යනුවෙන් නර්තන කොටසක් උඩරට සම්ප්‍රදායෙහි කිසිදු ස්ථානයක දැකිය නොහැක. එසේ නමුත් වෙස් නැට්ටුවන් විසින් සිදු කරන නර්තනයන් වෙස් නැටුම් යන නාමයෙන් සමාජය තුළ අදටත් ව්‍යවහාර පවතී.

නර්තන ඉතිහාසයෙහි කොළඹ යුගය වෙස් නර්තනයේ සුවිශේෂි සංධිස්ථානයක් සනිටුහන් කළ යුගයකි. 1919 වසරේ වෙස් නැටුම දළදා පෙරහැරට එක් වීමත් සමඟ වෙස් නර්තනය සමාජගත වීම ආරම්භ වුණි. එදා පටන් අද දක්වාම දළදා පෙරහැරෙහි ප්‍රධානතම අංගය ලෙස වෙස් නැටුමට මූලිකත්වය හිමි විය. එමෙන්ම ශ්‍රී ලංකාවේ පැවැත්වෙන සෑම පෙරහැරක් සඳහාම වෙස් නැටුම ප්‍රධානතම නර්තන අංගය බවට පත්ව ඇත. එසේම කොළඹ යුගයෙහි සිදු වූ සුවිශේෂි සිදුවීම් සමඟ මෙම වෙස් නර්තනය තුළ කැපී පෙනෙන වෙනස්කම් රාශියක් ඇති විය. විශේෂයෙන් වෙස් නර්තනය ශාන්තිකර්මයෙන් මිදී වේදිකාවට උචිත පරිදි සකස් වීමයි. ඒ සඳහා චිත්‍රසේන, පණිභාරත වැනි පැරණි ශිල්පීන්ගෙන් ඉටු වූ සේවාව අති මහත්ය. මේ අයුරින් බොහෝ ශිල්පීන්ගේ කැපවීම මත සමාජගත වූ වෙස් නර්තනය අද වන විට ශ්‍රී ලාංකිකයින් පමණක් නොව මුළු මහත් ලෝකයක්ම වැළඳගෙන ඇත්තේ ශ්‍රී ලාංකික ප්‍රෞඪත්වය කියා පාන්නා වූ සංකේතයක් වශයෙන්.

ශ්‍රී ලංකාවේ අද්‍යතන සමාජය තුළ ව්‍යාප්තව ඇති වෙස් නර්තනය මුල් කාලීනව පැවති වෙස් නර්තනයට වඩා සුළු සුළු වෙනස්කම් කිහිපයක් ගම්‍යමාන කරයි. විශේෂිතම කාරණය වන්නේ වෙස් නැට්ටුවා යන සංකල්පයයි. දණ්ඩිකඳෙන් ආරම්භ කරන උඩරට නර්තනයෙහි පරතෙරට ගිය ශිල්පියෙකුට චාරිත්‍රානුකූලව වෙස් පළන්දවා ඔහුට වෙස් නැට්ටුවා යන අන්වර්ත නාමයක් ලබා දෙයි. ඒ කරා ලඟා වීම සුළුපටු කටයුත්තක් නොවන අතර ඒ සඳහා දැඩි ශාරීරික වෙහෙසක් සමඟ මනා සංයමයක් හා විශාල කැපවීමක් තිබීම අත්‍යවශ්‍ය විය. එසේ නමුත් අද වන විට සිදුව ඇත්තේ ඊට හාත්පසින් වෙනස් වූ තත්වයකි. නූතන වෙස් නර්තන ශිල්පියෙකු වීමට එවැනි කැපකිරීම් කරන බවක් දක්නට නැත. වත්මන් සමාජය තුළ වෙස් නැට්ටුවන් බොහෝ පිරිසක් දැකිය හැකිය. එම ශිල්පීන් අතර වයස අවුරුදු 10, 13 වැනි වයස් අතර වෙස් බැඳි නැට්ටුවන්ද දැකිය හැකිය. එවැනි නැට්ටුවන් බිහිව ඇත්තේ නිවැරදි අයුරින් ශිල්ප හදාරා නොවන බව පැහැදිලි කරුණකි. විවිධ වූ අරමුණු මුල් කොට ගෙන එවැනි වූ බාල වයස් දරුවන්ට වෙස් බැඳීම අයදතනයේ දැකිය හැකි සුලභ තත්වයකි. අතීතයේ උඩරට ඇඳුරන් නරතකයෙකුගේ දක්ෂතාවය, උගත්තම, ඉවසීම, සංයමය යන ගුණාංගයෙන් යුත් නැට්ටුවන් වෙස් බැඳීමට තෝරා ගත්තද අද වන විට දක්ෂතාවය හා ලාභ ප්‍රයෝජන මත නැට්ටුවන්ට

වෙස් පැළඳවීම සිදු කරයි. උදාහරණයක් ලෙස ගතහොත් අද වන විට පිනුම් ගැසීමට, කැරකීමට ආදී දක්ෂතාවයන්ගෙන් යුත් වෙස් නර්තන ශිල්පීන්ට වැඩි ඉල්ලුමක් හා වැඩි ආකර්ශනයක් ඇත. එම හේතුවෙන් එවැනි දක්ෂතා පමණක් මූලික කොටගෙනද වෙස් පළඳා වෙස් නැට්ටුවන් බිහි කරන අවස්ථා බොහොමයක් මාගේ අද්දැකීම්වලටද හසුව ඇත. එය එසේ වුවද උඩරට නර්තනයත්, පිනුම්, කැරකිම් වැනි ශිල්පත් යන සියල්ල මනා ලෙස ප්‍රගුණ කළ ශිල්පීන්ද සිටින නමුත් බොහොමයක් ශිල්පීන් එක් දෙයකට පමණක් සීමා වූ විවිධ ලාභ ප්‍රයෝජන උදෙසා බිහි වූ ශිල්පීන් වේ. එවැනි නැට්ටුවන් වත්මන් සමාජය තුළ වෙස් නැට්ටුවන් නමින් බොහෝ ස්ථාන තුළ නර්තනයේ යෙදෙනු දැක ඇත. මේ හේතුව නිසා වෙස් නර්තනය නවමු මාවතකට යොමු වී ඇති බවක් දැකිය හැකිය. වෙස් නර්තනය කියූ සැනින් කරනම්, පිනුම් මනසට යොමු වන තෙක්ම එය පැතිරී ගොස් හමාර නමුත් වෙස් නැට්ටුවෙකු කියූ සැනින් අපට මතක් විය යුත්තේ ගාම්භීරත්වය හා එහි ඇති දේශීයත්වයයි. කෙසේ නමුත් මෙවැනි වූ වෙස් නර්තන ශිල්පීන් අතරේ නිවරදිව උඩරට නර්තනය හාදාරා, සම්ප්‍රදාය රැක ගනිමින්, විවිධ ශිල්පීය දක්ෂතාද ප්‍රගුණ කරමින් හා වෙස් නර්තනයෙහි අනන්‍යතාවද ආරක්ෂා කර ගනිමින් වෙස් නර්තනයේ ප්‍රෟඪත්වය ලෝකයට ගෙන යන වෙස් නර්තන ශිල්පීන් රාශියක් අද්‍යතනයේ ශ්‍රී ලාංකීය නර්තන කලාවටම විශාල සේවයක් සිදු කරන බව කිව යුතුම වේ.

වත්මන් වෙස් නර්තන ශිල්පියා පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීමේදී වෙස් ඇඳුමට ඇති නූතන තත්වය පිළිබඳවද සාකච්ඡා කිරීම ක්ෂේස්ත්‍රයෙහි නියලෙන්නෙකු වශයෙන් කළ යුතුම දෙයකි. වෙස් නර්තන ශිල්පියෙකුට වෙස් ඇඳුම් කට්ටලය යනු ඔහුගේ අනන්‍යතාවයයි. බොහෝ දෙනා වෙස් ඇඳුම් කට්ටලය පූජා භාණ්ඩයක් වශයෙන් සලකන අතර නර්තන ශිල්පියා වෙස් ඇඳුම ඇගලා ගැනීමට මත්තෙන් නා පේ වීම චාරිත්‍රයකි. නමුත් වර්තමානය වන විට එම සිරිත රකිනා බවක් දකින්නට නැත. බොහෝ විට වෙස් නර්තනයේ යෙදෙන ශිල්පීන් වෙස් ඇඳුම් කට්ටලයට නිසි ගෞරවයක් ලබා නොදෙන අවස්ථා බොහොමයකි. නිසි පිරිසිදුකමකින් තොරව, අපිළිවෙලකින් යුතුව වෙස් අඳුම පළඳින අතර වෙස් ඇඳුමෙන් සැරසී අනිසි අයුරෙන් හැසිරෙන අවස්ථාද දක්නට ඇත. විශේෂයෙන් එසේ සිදු වීමට හේතුව වන්නේ ඔවුන් ලාභය හා වෙනත් අනිසි අරමුණු වෙනුවෙන් වෙස් බැදි නිසාවෙන් බව කිව හැකිය. අතීතයේ නර්තන ශිල්පියා ඉතා වෙහෙස වී වෙස් බැඳීමට වරම් ලබා ගත් නිසා ඔවුන්ට එහි වටිනාකම වැඩි නමුත් අද්‍යතනය තුළ ඉතා පහසුවෙන් වෙස් බඳින නැට්ටුවන්ට එහි වටිනාකමක් නැති බව පසක් වේ. එමෙන්ම කාන්තාවට ස්පර්ශ කිරීමට පවා තහනම්ව තිබුණු වෙස් ඇඳුම් කට්ටලය වර්තමානය තුළ කාන්තාවන් පවා අඳින අවස්ථා දැක ඇත. එහි සුදුසු නුසුදුසු බව එක් එක් පුද්ගලයා දරණ මතයන් අනුව විවිධත්වයක් ගනී. මෙවැනි අයුරින් වෙස් ඇඳුමට සිදු වෙන්නා වූ අකටයුතු කාරණා හේතුවෙන් සමාජයෙන් තුරන්ව යන්නේ වෙස් නර්තනයට මෙන්ම වෙස් ඇඳුමට ඇති වටිනාකම හා ගෞරවය බව නර්තන ශිල්පීන් මෙන්ම, අදුරන් හා ක්ෂේස්ත්‍රයේ නියලෙන සියලු දෙනාගේ අවධානයට යොමු විය යුතු කරුණකි.

නවීකරණය වූ වත්මන් ශ්‍රී ලාංකික සංසකෘතිය තුළ කලාවටද නවීකරණය මුසු වී ඇති බව අප දැනටමත් අත්විඳින කාරණාවකි. ඒ අනුව වෙස් නර්තනය තුළද විවිධ වූ නවීන තත්වයන් දැකිය හැකි අතර අයදතනයේ වෙස් නර්තනය පැවැත්වීමේ අවස්ථාවන්ට අනුව එය තහවුරු කර ගැනීමට හැකියාව ලැබේ. පූජාර්ථය ප්‍රධාන අරමුණුකොට සිදු කළ ශාන්තිකර්මවලට සීමා වූ වෙස් නර්තනය ක්‍රමක් ක්‍රමයෙන් පෙරහැර දක්වා ගමන් කළේය. පසු කාලීනව මිනිසුන් වෙස් නැටුම සුභ සංකේතයක්

ලෙස සලකන්නට වීමත් සමග සාමාජය තුළ සිදුවන උත්සව කටයුතු සඳහා වෙස් නර්තනය යොදා ගැනීම මිනිසුන් සිරිතක් වශයෙන් මේ වන විටත් සිදු කරනු ලබයි. එසේ විවාහ උත්සව, විවෘත්ත කිරීමේ උත්සව ආදී වූ සෑම උත්සව අවස්ථාවක් සඳහාම වෙස් නර්තනය යොදා ගැනීමට වත්මන් සමාජය තුළ සිරිතක් ලෙස සිදු වේ. එපමණක් නොව විදේශීය රටවල් තුළ දේශීයත්වය නියෝජනය කරන්නාවූ නර්තනයක් ලෙසද මෙම වෙස් නර්තනය යොදා ගනී. එසේ යොදා ගනිමින් ශ්‍රී ලාංකික අනන්‍යතාවය හා දේශිය නර්තන කලාවේ ප්‍රෞඩත්වය මුළු ලෝකය වටා ගෙන යාමට තරම් උසස් වූ නර්තනයක් බවට පත්ව ඇත.

වෙස් නර්තනය වූ කලී පූජාර්ථය මූලික අරමුණුකොට සිදු කළ නර්තනයකි. ශාන්තිකර්ම නර්තනයේදී සශ්‍රීකත්වය, ලෙඩ රෝගවලින් දුරු වීම, වසංගත රෝග ආදියෙන් ආරක්ෂා වීම ආදී අරමුණු මත වෙස් නැටුම සිදු කර ඇත. නමුත් අද පවතින වෙස් නර්තනය විවිධාකාර අරමුණු මත යොදා ගනු ලබයි. වෙස් නැටුම විවාහ උත්සව සඳහා යොදා ගැනීමට ආරම්භ වූයේ විවාහපත් වන යුවලට ආශිර්වාදයක් එකතු කර ගැනීමේ අරමුණිනි. වෙස් නර්තන ශිල්පියා සිදු කරන ගායනාවන් හා නර්තන කොටස් විවාහ යුවලට ආශිර්වාදයක් වන බවත් එය සුභ දසුනක් බවත් විශ්වාසයේ පැවතිණි. නමුත් අද වන විට එම අරමුණ පසෙකලා අනුකරණය කිරීමක් වශයෙන් වෙස් නැටුම යොදා ගන්නා බවක පෙනේ. විවාහපත්වන යුවලට හෝ එහි වැඩිහිටියන්ටද වෙස් නර්තනය විලාසිතාවක් පමනක් වී ඇත. ඔවුන් එය යොදා ගන්නේ සුළු හෝ දැනුමක් නොමැතිව ඡායාරූප ලබා ගැනීමට හෝ විවාහ උත්සවය අලංකරණය කිරීම සඳහා පමණක් බව මාගේ අද්දැකීම් වලට අනුව සනාථ වු කරුණකි. එමෙන්ම වර්තමානය තුළ යොදා ගන්නා වෙස් නැටුම් බොහොමයක් සිදු කරන්නේ උත්සව අලංකරණය සඳහා මිස වෙනයම් අරමුණකින් නොවන බවද කිව යුතුය. කෙසේ නමුත් කුමන හෝ අරමුණක් සඳහා වෙස් නැටුම සමාජීය උත්සව අවස්ථාවන් සඳහා නැතුවම බැරි අංගයක් බවට පත්ව තිබීම තරමක් සතුටු විය හැකි කරුණකි. ඒ මගින් වෙස් නර්තනය නැතහොත් දේශීය නර්තන කලාව සමාජය තුළ නොනැසී පවතී. එසේ නොනැසී පවතතින වෙස් නර්තනය සම්ප්‍රදායන් රැන ගනිමින්, දේශීය සිරිතට ගරු කරමින් නිවැරදි අයුරින් පවත්වාගැනීම වෙස් නර්තන ශිල්පීන් ඇතුළු සියලු නර්තන ශිල්පීන්ගේ වගකීම හා යුතුකම බව ආවර්ජනය කළ යුතුය.

ලෝකයේ සියල්ල ලාභය මත පදනම්ව තිබෙන්නා වූ මෙවැනි කාලයක වෙස් නැටුමද ලාභය මත පදනම් නොවන බව කිව නොහැකිය. නූතනය වන විට සමාජයෙහි සෑම දෙයකටම අරමුණ වී ඇත්තේ ලාභය, මිල මුදල් යන කාරණාවන් වෙස් නැටමටද බලපා ඇත. සමාජය විසින් වෙස් නර්තනය විවිධ වූ අරමුණු සඳහා යොදා ගන්නා අතර වෙස් නර්තනයේ යෙදෙන පුද්ගලයන්ගේ අරමුණුද මේ වන විට වෙනස් වී ඇත. අතීත වෙස් නර්තන ශිල්පීන් මෙන්ම ඕනෑම නර්තන ශිල්පියෙකු නර්තනයෙහි යෙදෙන්නට වූයේ ශාන්තිකර්ම භූමියක හෝ පෙරහැර නර්තනයන් සඳහාය. එම අවස්ථාවන් සඳහා නර්තන ඉදිරිපත් කිරීම පූජාර්ථය මත පදනම් විය. එමෙන්ම වෙස් නැට්ටුවන් තමන්ට කිසියම් හෝ ආශිර්වාදයක් ලැබේ යැයි සිතා එම අවස්ථාවන් සඳහා සහභාගී වී ඇත. ඊට අමතරව පෙරහැර නර්තනයන් සිදු කිරීමේදී තමන්ගේ දක්ෂතා ජනයාට ප්‍රදර්ශනය කිරීමද වෙස් නැට්ටුවන්ගේ අභිමථාර්තය විය. එමෙන්ම විදෙස් රටවල ගොස් හා විදේශිකයින් පිලිගැනීමට වැනි අරමුණු උදෙසා වෙස් නැට්ටුවන් නර්තනයේ යෙදී ඇති අවස්ථා රාශියක් නර්තන ඉතිහාසය තුළ මෙන්ම අද්‍යතනයේද දැකිය හැකිය. එහිදී වෙස් නැට්ටුවන්ගේ ප්‍රධානතම අරමුණ වූයේ ශ්‍රී ලාංකීය නර්තන කලාව

අන්තර්ජාතික මට්ටමට ගෙන යාම හා දේශිය නර්තන කලාවන් ව්‍යාප්ත කිරීමයි. එමගින් ඔවුන්ගේ අරමුණු ඉටු වූ බව වත්මන් සමාජය නිරීක්ෂණයේදී පැහැදිලි වේ. අද වන විට ලෝකය පුරා මෙම වෙස් නැටුම ව්‍යාප්තව ඇත්තේ ඔවුන්ගේ මහත් කැපවීම නිසාවෙනි. දේශීය නර්තන කලාව අන්තර්ජාතික මට්ටමට ගෙන යෑම, පූජාර්ථය යනාදී අරමුණු පසෙකලා නූතනය වන විට ලාභය අරමුණු කර ගත් වෙස් නැටුම් කලාවක් නිර්මාණය වී තිබීම දේශීය නර්තන කලාවටම සිදු වූ අභාග්‍ය සම්පන්න තත්වයකි. මිල මුදල් වෙනුවෙන් නර්තනයේ යෙදෙන ශිල්පීන්ට අවශ්‍ය වන්නේ මුදල් පමණක් වන අතර ඔවුන් සම්ප්‍රදායට හා සිරිතට විරිතට ගරු නොකරයි. එය රැක ගැනීමට උත්සාහ නොදරයි. ඒ අතර සම්ප්‍රදායට ගරු කරමින්, සම්ප්‍රදාය රැක ගනිමින් නර්තන ක්ෂේසත්‍රයෙහි රැදෙන ශිල්පීන්ද සිටින අතර ඔවුන්ගේ කැපවීම මත සම්ප්‍රදාය ඉදිරියට ගෙන යෑමට අවස්ථාවක් උදා වී ඇත.

මේ අයුරින් ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතිය ලොවට විදහා පාන වෙස් නර්තනය ශ්‍රී ලංකාවට ඇති සංස්කෘතික උරුමයක් ලෙස මේ වන විටත් පැවතීම සතුටට කරුණකි. සමස්ථයක් ලෙස ගත් කළ වෙස් නර්තනය සමාජය තුළ ගැඹුරු ලෙස ව්‍යාප්ත වී ඇත. එම ව්‍යාප්තිය කුමන ආකාරයේ ව්‍යාප්තියක්ද යන වග දැනටමත් අපට අවබොධයක් ඇත. අද්‍යතන වෙස් නර්තනය වෙස් නැටුමේ විනාශ වීමට ඇති මූලික ආරම්භය යන්න පිළිබඳ සැක මතු වේ. අතීත මුතුන් මිත්තන්ගෙන් පැවත ආ මෙම වටිනා සම්ප්‍රදායික නර්තනය අනාගත පරපුර වෙනුවෙන් රැක ගත යුතු අතර මෙම සම්ප්‍රදායික වෙස් නැටුම වැනි නර්තන සංරක්ෂණය කිරීමට ආරම්භ කළ යුතු කාලය එලබී ඇත. ඒ වෙනුවෙන් සියලු ඇදුරන්, ශිල්පීන් හා කලාවෙහි උගත් පිරිස තුළ අවධානය යොමු විය යුතුය. එමෙන්ම සංවිධානය විය යුතුය. කෙසේ හෝ වෙස් නැටුම මෙන්ම දේශීය නර්තන කලාව ආරක්ෂා කර ගැනීමට මූලික පියවරක් තැබීමට යුතුම කාලය බව පසක් කරලීම නර්තන කලාවට ආදරය කරන්නෙකු වශයෙන් මාගේ යුතුකමකි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

- දිසානායක, මුදියන්සේ. (2010)සිංහල නර්තන කලාව, කොළඹ 10:ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ
- https://en.wikipedia.org/wiki/Kandyan_dance
- https://disco.teak.fi/asia/the-kandyan-dances/
- https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/stap.29.2.187_3?journalCode=rstp20

සන්නි යකුම යාගයේ භාවිත ආහාර්ය අභිනය

ජී. ඩී මධුෂානි

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ එන යක්තොවිල් අතරින් ප්‍රධානතම යක් තොවිලය වන සන්නි යකුම් හෙවත් දහඅට සන්නිය ලංකාවේ පහතරට ප්‍රදේශයේ ප්‍රචලිත්ව පවතී. සන්නි යක්ෂයාගෙන් ඇතිවන දෝෂාන්ධකාරයන් මග හරවා ගනු වස් එම යක්ෂයා ප්‍රධානව එම සමාගමට අයත් අන් යකුන් උදෙසා පවත්වනු ලබන පුද පූජා ඇතුළත් ශාන්තිකර්මය සන්නි යකුම හෙවත් දහඅට සන්නිය නමින් හැඳින්වේ. සන්නි සමයම යන ප්‍රාදේශීය යෙදුමින් ද ඇතැම්විට මෙම ශාන්තිකර්මය හැඳින්වේ. මෙම ශාන්ති කර්මය පැවැත්වීමේ අරමුණු වන්නේ වා, පිත්, සෙම් කිපිමෙන් ඇතිවන ලෙඩ රෝග දුරු කිරීමටය එසේම බයවීම ඉදිමීම බෙල්ලේ, ඇවිලීම,සිහි මූර්ජාව, අංශභාග වැනි රෝග උදෙසා මෙය පවත්වන බව මාතර ප්‍රදේශයේ ප්‍රචලිතය. වැලිගම සම්ප්‍රදායට අනුව සන්නි යකුන් විසින් ඇති කරනු ලබන රෝග පීඩා උවදුරු අතර ඇඟ සීතල වීම, නිතර උණ ගැනීම, වා පිත් සෙලෙස්මල ආදිය නිසා මෙම තොවිලය සිදුකරන බව සඳහන් වේ.

පහතරට ශාන්ති ශාන්තිකර්ම අතරින් සන්නි යකුම සුවිශේෂී වන්නේ එහි අන්තර්ගත වන්නාවූ නාට්‍යමය ලක්ෂණ නිසාවෙනි. මෙහි අන්තර්ගත සිද්ධි වින්‍යාසයෙහි නාට්‍යකරණය සඳහා අවශ්‍ය විභවතා බොහොමයක් ගැබ්ව තිබේ. **'ලෝකයේ පැවැත්ම අනුකරණය කිරීම නාට්‍යයයි'** යනුවෙන් භරත මුනිවරයා සඳහන් කර ඇත. භරත මුනිවරයා ඉදිරිපත් කරන ලද නෘත, නෘත්‍ය,නාට්‍ය යන සංකල්පයෙන් නාට්‍ය වෙනස් වන්නේ නාට්‍යයක මූලිකම ලක්ෂණ වන සතර අභිනය භාවිතා වන නිසාය. එකී සතර අභිනය නම්, **ආංගික අභිනයල වාචික අභිනයල තාත්වික අභිනයල ආහාරය අභිනය** යන අභිනයන් සතරයි. අභිනය යනු සංස්කෘත වචනයකින් සෑදී ඇත. අභිනය යන සංස්කෘත වචනය සැක්සී ඇත්තේ 'අභි 'යන අව්‍ය පදය සමඟ 'ගෙනයාම' යන අර්ථය සමඟ යෙදෙන 'නි' නමැති මූල සමග එකතු වීමෙනි. ඒ අනුව කිසියම් අදහසක් ඉදිරියට ගෙන යෑම යන අර්ථය අභිනය යන්නෙහි අදහසයි. ආහාර්‍ය අභිනය යනු ශරීරාංග වලට පරිබාහිරව වෙනත් ප්‍රකාශන මාධ්‍යයන් ඇසුරෙන් අදහස් ප්‍රකාශ කිරීම්යි. ආහාරය අභිනයට අයත් වන කොටස් වන්නේ, රංග වස්ත්‍රාභරණ, වේශ නිරූපණය, ආලෝකකරණය, රංග භාණ්ඩ, පසුතලයල පසුබිම් සංගීතය ආදී අනුශාංගික අංග වේ. ආහාර්ය අභිනය නාට්‍යයක තිබිය යුතු නාට්‍යමය ලක්ෂණ අතුරින් ප්‍රබල අංගයකි. මන්ද නාට්‍යයේ අවස්ථා වඩාත් තීව්‍ර ලෙස ප්‍රේක්ෂකයාට ගෙනයෑමට ආහාරය අභිනය තුළින් මනා පිටුවහලක් ලැබෙන නිසා නිසාවෙනි, එලෙසම ප්‍රබල දායකත්වයක් සන්නියකුම සඳහාද ආහාරය අභිනය මගින් ලැබේ.

දහ අට සන්නිය වෙනුවෙන් නිර්මාණය වන ප්‍රධාන සැරසිල්ල භාවිතා කරන්නේ හුදු සැරසිලි ලෙස නොව නළුවන්ට තම රංගනයේ දී භාවිතා කළ හැකි අන්දමිනි. ආහාර්‍ය අභිනයේ කොටසක් වන සැරසිලි හෙවත් පසුතල නිර්මාණය සන්නියකුමට ගෙන දෙන්නේ ඉමහත් ආලෝකයකි. සන්නි යකුම වීදිය හෙවත් සංඛපාල වීදිය යනුවෙන් හඳුන්වන ප්‍රධාන සැරසිල්ල තොරණ හතකින් සමන්විතවේ. ඇතැම්විට තොරණ දහ අටක් අයත් බැව් පැවසේ.

තොරණ හත බඳිමි **න**

පහන් අවුල සැනෙකි **න**

එරන් දුම්මල ගෙ **න**

කියන් දුම්මල උපත විගසි **න**

සන්නි යකුම් වීදිය භාවිතාවන්නේ පසුතල නිර්මාණයක් ලෙසය. එමගින් යාගයේ තේමාව හා අවස්ථාවේ ස්වභාවය ප්‍රේක්ෂකයාට වටහා ගැනීමට හැකි වේ. තොරණ සියල්ල එකට යා වන අයුරින් උඩින් මැස්සක් බැඳ එහි ගොක්කොල එල්ලා තබනු ලැබේ. යාගය අතරතුර සන්නියකුන් මැස්ස උඩට නැග නිරූපණයන් කරන අවස්ථා දක්නට ලැබේ. දහඅටසන්නිය දී සකස් කරගන්නා වූ සන්නි කුඩුව ශක්තිමත් පාදමකින් යුතුව සකස් කරගන්නේ කැරකෙන ආකාරයටය. මෙසේ කැරකෙන සන්නි කුඩුව එතැනට පැමිණෙන යක්ෂයාට හෝ පාලියට සෘජුවම ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට එන්නට ඉඩනොසලස්වා ප්‍රේක්ෂකයාගේ කුතුහලය, ආතතිය ඇති කරවමින් නාට්‍යමය කුතුහලය ඇති කරයි තමන්ගේ මුහුණ එකවරම නොපෙන්වා මෙයට මුවාවෙමින් මදින් මද තම චරිතය ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ගෙන ඒමට උපකාර වේ. යාගයෙන් භාවිතාවන සැරසිලි විවිධ සම්ප්‍රදායන්හි දී යම් යම් වෙනස්කම්ව වලට ලක් වුවද පොදුවේ සන්නි යකුමේ දැකිය හැකි සැරසිලි අතර, **කපාල කුඩුවල කත්තිරික්කල දැරහැවල පිල්ලු වීදිය** ආදී සැරසිලි පෙන්වාදිය හැක. මෙම සැරසිලි සකස් කිරීමට ස්වභාවික පරිසරයේ ඇති පත්‍ර වර්ග, පතුරු වර්ග, වැල් වර්ග, කෝටු වර්ග භාවිතා කෙරේ. කැටයම් ආදියද මෙහි දක්නට ලැබේ. එමගින් යාගයේ පසුතලයට අලංකාරයක් එක් කරයි. ආහාරය අභිනය ම කොටසක් වන රංග වස්ත්‍රාභරණ හා උපකරණ සන්නි යකුමේ දී කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයකි. මන්ද යත් විවිධ වූ චරිත වලට අදාල වෙස්මුහුණු, පැළඳුම්, රංග භාණ්ඩ දක්නට ඇති බැවිනි. බෙරකරුවන් පොදු බෙරවාදන ඇඳුමෙන් සැරසෙන අතර අනෙක් සියළු චරිත වලට එම චරිතය වෙන්කොට හඳුනාගත හැකි ආකාරයට සහාගත වේ. සන්නි යකුම් යාගයේ දී මහා කෝළ සන්නි යක්ෂයා සහ සන්නියකුන් දහඅට දෙනා පමණක් නොව රීරි යක්ෂයා, මහසෝන් යක්ෂයා, අභිමාන යක්ෂයා, කළු කුමාරයා, සූනියම් යක්ෂනිය යන මේ ආදී නොයෙක් යක්ෂයන්ගේ වෙස් ගෙන ඇදුරෝ නර්තනයේ යෙදේ. සන්නි දහ අටට වෙන් වෙන් වූ වෙස්මූණු දහ අටක් ඇති අතර ඒවා අදාල සන්නියේ රෝග ලක්ෂණ නිරූපනය වන අයුරින් සකසා ඇත. යාගයේදී පුද ලබන අවශේෂ යකන්ට ද වෙන වෙනම වෙස්මුහුණු දක්නට ලැබේ. මහසෝන් යක්ෂයා ට වෙස්මුහුණක් වෙනුවට කට කැල්ල යොදාගැනේ ගොක් කොළ හා රතු මල් පේළි දෙකක් යොදාගෙන ඇත මෙය ගෝනුසු රටාව නම් වේ. අන් යක්තොවිල් වලදීමෙන් සන්නි යකුම සඳහාද කහදියර වළඳ, තැඹිලි ගෙඩිය, කලස, අඟුරු දුම්මල කබල, කුකුළා, ඊ ගස, චාමර, සළුව, කඩතුරාව ආදී වූ පොදු රංග භාණ්ඩ පරිහරණය කරනු ලැබේ. බෙන්තර ප්‍රදේශයේ දී යාගයට දෙකොන විලක්කුව යොදා ගන්නා බැවින් එයද රංග භාණ්ඩයකි. හැන්දෑ සමයමේදී යකුන් සභාවට කැඳවීමේදී බෙන්තර සම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ වන බැවින්

කළු යකා - කඩුව

රීරි යකා - රීරි මුගුර

අභිමාන යකා - මුගුර

යන භාණ්ඩ රංග භාණ්ඩ ගණයට අයත්වේ. එසේම මහා කෝළ සන්නි යක්ෂයාට ඉන්නට, හිසට, දෑතට පිදවිනි තටු සැකසේ. මෙහිදී පරිහරණය කරනු ලබන අප්ප, කැවුම්, කෙසෙල්, සනස් පත්‍රය ආදී රංග භාණ්ඩ කෙසෙල් පතුරුව වලින් සකසා ගනී.

එසේම පාලි සඳහා භාවිතා වන රංග උපකරණ අතර බුරුල්ල කොළ මිටි, පොලු මුගුරු, කඩු, කෙණ්ඩි හෝ කලස් ආදිය දැකගත හැක. අදාළ චරිතයට ගැළපෙන හා එම චරිතය අවබෝධ කරගත් හැකි ලක්ෂණ වලට අදාලව ඇඳුම් පැළඳුම් වර්ණ ගැන්වීමද සිදු කර ඇත. බොහෝවිට කළු රතු වර්ණ භාවිතා වන්නේ භයානක රසය උද්දීපනය කිරීමට ය. යාගයට සැරසෙන නළුවන් අංග රචනය කර ගන්නේ ද තමන් විසිනි. මහසෝන් සමේදී කට කැල්ල පමණක් ඇති නිසාවෙන් මුහුණේ ඉතිරි කොටස නළුවා විසින් අංගරචනය කරගනී. මෙහිදී කටෙන් උඩු ප්‍රදේශය කළු පැහැයෙන් වර්ණගන්වා ඇස්වටා සුදුපාටින් ඉරක් අඳිනු ලබයි. එමගින් යක්ෂයාගේ මුහුණට රෞද්‍ර බවක් එක්වෙයි. අංගරචනය වර්තමානයේ දී **'ෆේස් පේන්ට්'** ආදී අමුද්‍රව්‍ය භාවිතා කළද අතීත යාග නළුවා ස්වභාවික වර්ණ සකසා ගත්හ. උදාහරණයක් ලෙස කෙසෙල්බඩ පතුරට පහන් දැල්ල අල්ලා එහි එකතුවන දැලි වලට පොල්තෙල් ටිකක් එක්කොට කළු වර්ණ සකසා ගන්නා ලදී. කළු වර්ණය ගැල්වීමෙන් මුහුණට දිස්නයක් එක්වන අතර සභා ගැබේදී ආලෝකයෙන් මුහුණේ රෞද්‍ර බව ප්‍රේක්ෂකයාට වඩාත් හොඳින් දැකගත හැකිවේ. එමගින් භයානක රසය උද්දීපනය වේ.

පසුබිම් සංගීතය ලෙස ගැනෙන යක්බෙරය බෙරහඬ යාගයේ ගුප්ත බව වඩාත් ඉස්මතු කරවයි. සංගීතය සපයන්නන් බෙරවාදකයින් වේ. එක් එක් චරිතය සභා ගතවීමට පෙර කෙරෙන යක් බෙර වාදනයෙන් ඊළඟට සභා ගත වන චරිතයේ ස්වභාවය පිළිබඳ කුතුහලයක් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ඇති කරවයි. නාට්‍යයක් රසය උද්දීපනය කිරීමට වඩාත් ඉවහල් වන පසුබිම් සංගීතයට බෙරයෙන් ලැබෙන දායක දායකත්වය ඉතා ප්‍රබලය.

හැන්දෑ සමයමේදී සවස හයේ පමණ සිට රාත්‍රී නවය පමණ වන තුරු මුළු රංග භූමිය සහ අවටත් දැකිය හැක්කේ පහන් සහ විලක්කු පමණි මල් බුලත් පුටුවේ, මල් යහනේ, හා පුන්කලස් වල ඇත්තේ කුඩා මැටි පහන් ය. ඒවායෙන් ලබා දෙන්නේ මන්දාලෝකයකි. මෙවැනි මන්දාලෝකයක් හැන්දෑ යාමයට වඩාත් සුදුසු වේ. මන්දයත් ඒ සමග නැගෙන හා ගුප්ත යක්බෙර හඬ, වස්දඬු රාවය සහ මන්ත්‍ර සජ්ජායනය යාග භූමියට එක්කරන්නේ අද්භූත ස්වභාවයකි. එය සන්නි යකුමේ යාගයට ම උචිත අයුරින් සකස් වී ඇත. එමගින් ප්‍රේක්ෂකයාගේ නාට්‍යමය කුතුහලය වැඩි වේ. ඉන්පසු යකුන් එන්නට පෙර පසෙක දුම්මල කීල් වලින් මතුවන ආලෝකයත් යක්ෂයාගේ ඉදිරියට ගසන දුම්මල කීල් වලින් නැගෙන ආලෝකයෙනුත් චරිතයේ නාට්‍යෝචිතභාවය වැඩි දියුණු කරයි. මෙලෙස ස්වභාවිකව ලබා ගන්නා ආලෝකයෙන් යාගමඩුව ආලෝකමත් වේ.

මේ ආදී ලෙස ආහාර්ය අභිනයට අයත් වන රංගවස්ත්‍රාභරණ, රංග උකරණ, පසුතල නිර්මාණය, අංගරචනය, පසුබිම් සංගීතය, ආලෝකකරණය යන ආනුශාංගික කලාවන් ලොව අනෙකුත් නාට්‍යවල මෙන්ම සන්නි යකුන් යාගයේ දී ද භාවිතා වී ඇති බව ඉහත නිදසුන් වලින් පෙනේ. එම ආනුශාංගික අංග දේශීයත්වය හා සන්නි යකුම් යාගයේ එන භයානක රසය ට අදාළව වන ලෙස භාවිතා වී ඇති බැවින් යාගයේ අනිකුත් නාට්‍යමය ලක්ෂණ ඉස්මතු කරලීමට මෙය ඉමහත් පිටිවහලකි.

ආන්තික සටහන්,

- කාරියවසම් තිස්ස, දහඅට සන්නි විග්‍රහය, 2014, සී ස ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, පිටු අංක 185,184
- කෝට්ටගොඩ ජනක, සන්නියකුම හා සමාජ සන්නිවේදනය, 2014, ජේ.කේ. පබ්ලිකේෂන්, පිටු අංක 16
- කෝට්ටගොඩ ජයසේන, පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය, 2013, ආර්. පී ග්‍රැපික්ස්, පිටු අංක 156, 159
- පීරිස් ඥානසිරි, ශාන්තිකර්ම හා අභිචාර විධි, 2009, වාසනා ප්‍රකාශකයෝ, පිටු අංක 415, 431
- ප්‍රනාන්දු මීගම කේ. ඇස්., සන්නියකුම හෙවත් දහඅට සන්නිය, සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව
- සරච්චන්ද්‍ර ,එදිරිවීර ,සිංහල ගැමි නාටකය, 2017, සී /ස ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ පුද් සමාගම, පිටු අංක 50, 57

පත්තිනි ඇදහිල්ල මුල් කොටගත් මාතර රංග ශෛලියේ කෝල්මුර යාගය.........

ආර්. ජී. වයි. හංසනී

ලෞකික දිවියේ විවිධ අපේක්ෂාවන් පූර්ණය කර ගැනීම පිණිස විවිධ වූ වත් පිළිවෙත් පැවැත්වීමට සිංහල ගැමි බෞද්ධයෝ පුරුදුව සිටිති. බුදු දහම තුළින් සාක්ෂාත් කර ගැනීමට නොහැකි වූ අපේක්ෂාවන් මෙහිදී ප්‍රමුඛත්වය හිමි විය. ඒවා හඳුන්වනු ලැබුවේ ශාන්ති කර්ම, තොවිල්, යාග, කංකාරි, මඩු, වෛද්‍ය ආදී නම් වලිනි. ඒවා දෙවියන්, යකුන්, ග්‍රහයන් විෂයෙහි පවත්වන අතර මෙහිදී සාකච්ඡා කෙරෙන කෝල්මුර යාගය ද දේව තොවිල් ගණයෙහි ලා සැලකේ. මාතර හා තදාශ්‍රිත ප්‍රදේශයන් හි පැතිර පවත්නා මෙකී යාගය කප් ඉන්දුම් මඩුව, කප් ඉන්දුම වැනි නම් වලින්ද හඳුන්වනු ලැබේ. පොදුවේ මෙම යාගය දේව තොවිලය නමින් තත් ප්‍රදේශයන් හි ප්‍රචලිකව පවතී. එමෙන්ම මෙම යාගය මානව වර්ගයාගේ පැවැත්මට ඉවහල් වන සශ්‍රීකත්වය හා සෞභාග්‍ය අරබයා ගොඩ නැගී ඇති බව පෙනී යයි.

ප්‍රකෘතික ලෝකය යථා ස්වරූපයෙන් අවබෝධ කොටගත නොහැණු ප්‍රාථමික ජනයා ක්‍රමිකව පැතිර යන රෝගී තත්වයන් හා ස්වභාවික විපත් වලින් තමා වෙත, තම අස්වනු වෙත පැමිණෙන උපද්‍රවයන් කිසියම් අදෘශ්‍යමාන බලපෑමකින් සිදුවන්නේ යැයි විශ්වාස කළහ. එම නිසා එවැනි රෝග උපද්‍රවයන්ගෙන් ආරක්ෂා වීමටත්, බවභෝග සම්පත්වල වර්ධනයටත්, ගව මහීෂාදීන්ගේ ආරක්ෂාව උදෙසාත් අදෘශ්‍යමාන බලවේගයන්ගේ පිහිට පැතුහ. එවැනි අවස්ථාවලදී පත්තිනි දේවතාවිය මුල් කොට ගනිමින් ගොඩනගන ලද වත් පිළිවෙත් රට පුරා ව්‍යාප්තව පැවතුණි. ඒවා උඩරට ප්‍රදේශයේ දී ගම්මඩු නමින් ද, රයිගම හා සියනෑ කෝරළයේ දී දෙවොල්මඩු හා ගම්මඩු නමින් ද, සබරගමු පළාතේ දී පහන්මඩුව නමින් ද හඳුන්වනු ලැබේ. මාතර හා තදාශ්‍රිත ප්‍රදේශයන්හි දී එය හඳුන්වනු ලබන්නේ කෝල්මුර යාගය නමිනි.

මෙය එක් එක් දෙවිවරුන්ගේ උපන් විස්තර ආදිය ඇතුළත් ගායනා විශේෂයක් සේ සැලකේ. ඒ ඒ දෙවිවරුන්ගේ උපන් විස්තර ආදිය ඇතුළත් ගායනා විශේෂයක් වන කෝල්මුර ගැයීමෙන් දෙවියන්ගේ ආශිර්වාද ලබා ගැනීමේ සිරිතක් ශාන්තිකර්ම ඇසුරෙහි දැකගත හැකිය. දෙවියන් යහන්වලට කැඳවා ඔවුන්ගේ හොඳ බල පරාක්‍රමයන්, වීර වික්‍රමාන්විත බව සහ දේහ ලක්ෂණ යනාදිය විස්තර කර පිහිට ආරක්ෂාව බලාපොරොත්තුවෙන් ඔවුන් වෙනුවෙන් සුබ ගායනා කිරීම් මෙහිදී සිදු වේ. මෙම ගායනා මගින් දෙවියන්ට මල් යහන්වලට ආරාධනා කරනු ලබන හෙයින් මල්යහන් කවි නමින්ද හඳුන්වනු ලබයි. ''කෝල්මුර දක්වනවා, කෝල්මුර කරනවා'' යන ක්‍රියාවන් මගින් අදහස් කරනුයේ ද දෙවිවරුන් මල්යහන් වලට කැඳවීමයි. දේව ගුණ වර්ණනා සහිත කවි යනුවෙන් ද හැඳින්වේ. දෙවියන්ගේ පිහිට ඉල්ලා කරනු ලබන කන්නලව්ව, යාදින්න, සිංහල ශබ්දකෝශය, කෝල්මුර කවි හඳුන්වනු ලබයි. එයට සමාන අදහසක් ප්‍රායෝගික සිංහල ශබ්ද කෝශය ද ඉදිරිපත් කෙරේ. දෙවියන්ට යාඥා කිරීමේ දෙවියන්ට ස්තුති කිරීමෙ කවි යන අරුතද කෝල්මුර කවි සඳහා ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ.

කෝල්මුර යාගය පත්තිනි දේවතාවිය මුල් කොටගෙන ගැයෙන පන්තිය කෝල්මුර ගායනාවන්ට මූලිකත්වය දෙමින් ඒ වටා ගොඩනැගී ඇති බව පෙනේ. මේ ආකාරයට සශ්‍රීකත්වයත්, සෞභාග්‍යයත්

උදෙසා ශ්‍රී ලාංකේය ජන සමාජයෙහි දීර්ඝ කාලයක් මුළුල්ලෙහි ගොඩ නැගී ක්‍රමිකව විකාශය වූ ඇදහිලි, විශ්වාස, සිරිත් විරිත් හා සාරධර්ම පාදක කොටගෙන ගොඩ නැගුණු පූජා කර්ම අතරින් කෝල්මුර යාගය යනු සුවිශේෂී අවධානයකට ලක් නොවූ මාතර ප්‍රදේශයන්ටම ආවේණික වූ පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ එන තවත් යාගයක් බව කිව හැකිය.

කෝල්මුර යාගයේ ඓතිහාසික පසුබිම පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීමේ දී ප්‍රථමයෙන් ම යාග සංකල්පය යනු කවරක්දැයි විමසා බැලීම කළ යුතුය. යාග සංකල්පයෙහි ප්‍රභවය හා විකාශනය පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීමේ දී ''යාගය'' නම් වූ පදය විවිධාර්ථ දනවන ආකාරය හඳුනාගැනීම වැදගත් වන්නේය. ඉංග්‍රීසි භාෂාවෙහි ''යාගය'' වන වචනය හැඳින්වුයේ ීජරසසෙජැ යනුවෙනි. ඒ සඳහා යාගය. පූජාව, බලි කර්මය, කැප කිරීම වැනි විවිධ අරුත් ඉදිරිපත් කෙරේ. ීජරසසෙජැ යනු ලතින් භාෂාවෙහි ීජරසසෙජසමප යන වචනයෙන් බිඳී ආ ලෙස සැලකේ. ිජ්රු යනු ීජරුා රසඑමි හෙවත් ''ශුද්ධ වූ වත් පිළිවෙත්'' යන්නයි. ස්ජැරු යනු එද ාද හෙවත් ''කිරීමට'' යන්නයි. එනම් ''ශුද්ධ වූ වත් පිළිවෙත් කිරීමට'' යන අදහස් ීජරසසෙජසමප යන වචනාර්ථය වේ. කිසියම් වූ උසස් අරමුණක් උදෙසා ආහාර, වෙනත් පූජා ද්‍රව්‍ය, සතුන් ආදිය පූජා කරමින් කරන ලද ක්‍රියාවලිය ''යාගය'' ලෙස හැඳින්වේ. යාගය යනු ගිහි දෙවියා පිදීම, බලිය, බලි ඇරීම, තොවිලය, දෙවියන් පිදීම, පූජා පැවැත්වීම, බිලි පූජාව, පල්ලියේ කරන පූජාව යනුවෙන් කෝෂ ග්‍රන්ථවල සඳහන් වේ. තවදුරටත් කරුණු විමසීමේ දී එය දෙවියන්, ග්‍රහයන්, භූතයන් උදෙසා පිදීම, සතුන් ආදිය ගින්නට දමා කරන පූජාව, යාග කර්මය, තොවිලය, බලිය, දෙවියන්ට කරන කන්නලව්ව, දානය ආදිය ද ''යාගය'' නමින් හඳුන්වයි. ඔය් ච්කස එැංඑ් දජසැඑහි. ච්කස ඇබටකසිය ඃසජජඑසදබ්රහ හි දැක්වෙන අන්දමට යාගයන් මගින් සිදු කරනුයේ පූජාවකි. මෙහිදී බෞද්ධාගමික මතවාදයට අනුව ත්‍යාගය, දානය, පිං කිරීම ආදිය යාගය වේ. කිසියම් ශාන්තියක් අපේක්ෂාවෙන් සිදු කරනු ලබන පූජා විධි, අභිචාර විධීන් ද යාග නමින් හැඳින්වේ.

''යාගය'' නම් වූ පදය ඇසුරින් ගොඩ නැගී ඇති තවත් පද රාශියකි. තොවිල්, ශාන්ති කර්ම පැවැත්වීම හෙවත් දෙවියන්, යක්ෂණියන් හෝ ග්‍රහයින් උදෙසා පුද පූජා කිරීම, පිදේනි දීම ආදිය යාග කිරීම යනුවෙන් හැඳින්වේ. ශාන්තිකර්මයන්හි භාවිත කවි, ගී, සිලෝ, සන්න ආදී ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍යය යාග ගී වශයෙන් ව්‍යවහාරික අතර යාග නැටුම් යනු ශාන්තිකර්මවල භාවිත නර්තනයන් ය. යාග නර්තෘ යනු කිසියම් දේ යාඥාවක්, යාග කර්මයක් සිදු කරනු ලබන තැනැත්තා ය. ඔහු යාගකරුවා යනුවෙන් ද හැඳින්වේ. යාග හෝම ආදී පූජා කර්ම යාගකර්ම වශයෙන් ද යාග කාරක යන්න යාග කරන, යාග පවත්වන ආදී අරුතින් ද භාවිතය. යාගය සඳහා ගින්නට පුදන ආහාර, මත්ස්‍ය මාංශ, ගිතෙල් ආදියේ සුවඳ යාග ගන්ධය යනුවෙන් හඳුන්වයි. යාග හෝමය යනු ගිනි දල්වා එයට පූජා ද්‍රව්‍යයන් දැමීමෙන් ගිනි දෙවියන් උදෙසා කරන පූජාවයි. යාගය පවත්වන ස්ථානය ''යාග වල'' නමින් හැඳින්වෙන අතර යාගයේ සංවිධානය, යාගය පැවැත්වෙන ක්‍රමය ''යාග විධිය'' නම් වේ. යාග හෝම කිරීමෙන් බලාපොරොත්තු වන යහපත යාග ශාන්තියයි. එවැනි හෝමයන්ගෙන් ශේෂ වූ අවස්ථාවන් අපගේ ශාන්ති කර්ම පද්ධතිය ඇසුරෙහි ද හමු වේ.

ශ්‍රී ලාංකේය ජන සමාජය ඇසුරෙහි ද ''යාගය'' වෙනුවෙන් ව්‍යවහාරික පද රැසකි. යාගය, යකුම, තොවිලය, වෛද්‍ය, කංකාරි මඩුව, මංගල්ලේ, සමයම, පාලිය, පූජාව ආදී වශයෙනි. මෙරට විවිධ වත්

පිළිවෙත් හැඳින්වීමේ දී භාවිත සංඥා නාමවලදී ඒ ඒ යාගයට මුල් වූ දෙවියා හෝ යක්ෂයා හෝ පූජා භාණ්ඩය හඳුන්වන නාමයෙන් පරව ''යාගය'' යන පදය යෙදේ. කෝල්මුර යාගයේ විකාශනය පිළිබඳ අධ්‍යානය යොමු කිරීමේ දී කෝල්මුර යාගය රුහුණු ප්‍රදේශයට අවේනික වූ අවේණික වූ චාරිත්‍ර පද්ධතියකින් හා පූජා විධි රටාවකින් සමන්වවි නාට්‍යමය ලක්ෂණ උක්ත අර්ථ විග්‍රහයන් පිළිබඳව සමස්ථයක් වශයෙන් සැලකීමේ දී ''යාගය'' යනු කිසියම් ශාන්තියක් අපේක්ෂානේ නොපෙනෙන බලවේගයන්ගේ පිහිට පතා ඔවුනට පුද සත්කාර කිරීම යනුවෙන් අර්ථ දැක්විය හැකිය. එවැනි විවිධාර්ථ දනවන යාගය නම් වූ සංකල්පය පෙර අපරදෙදිග ලෝකයෙහි විකාශනය වූ ආකාරය ද මෙහිලා හඳුනාගැනීම වැදගත් සේ සැලකිය හැකිය.

අලංකාර ඇඳුම් පැළඳුම් සහ රංග සැරසිලිවලින් හෙබි ශාන්තිකර්මයකි. පාරම්පරික කපු පත්තිනිවරුන් සහ නර්තන හා වාදන ශිල්පීන් විසින් මෙම යාගය නොනසා පවත්වාගෙන එනු ලැබේ. දේවාල, පන්සල්, කමත් සහ පොදු ස්ථාන ආශ්‍රිතව පවත්වනු ලබන කෝල්මුර යාගය මගින් යහපත් මානව හා සාමාජීය සබඳතාවයක් ගොඩනංවන බව හඳුනාගත හැකි වේ. තත් යාගය හා බැඳි දීර්ඝ ඉතිහාසයක් පවතින අතර එකී ඓතිහාසික පසුබිම මෙහි ලා සාකච්ඡාවට බඳුන් කිරීම වැදගත් වේ. දෙවොල් මඩු, පහන් මඩු ආදී වූ මඩු ශාන්තිකර්මයන්හි උපන් කතාව සේ සැලකෙන සේරමාන් රජුට වන හිස රුදාව සුව කිරීම හා බැඳි කතා පුවතම කෝල්මුර යාගයේ ද උපන් කතාව සේ සැලකේ.

කෝල්මුර යාගයෙහි ඓතිහාසික විකාශනය සලකා බැලීමේ දී දොවොල් මඩුව ආදී වූ මඩු ශාන්තිකර්ම සමඟ ද සබඳතාවයක් පවතින බව හඳුනාගත හැකිය. යම් යම් ප්‍රාදේශිය වෙනස්කම් වලින් සහ හඳුන්වනු ලබන නාමයෙන් මෙන්ම ඒ ඒ යාගයන්හි ස්වභාවය හා පැවැත්වීමේ අරමුණු අනුව වෙනස් වුවද දොවොල් මඩුව හා කෝල්මුර යාගය යන ශාන්තිකර්ම ද්වයම එකක් සේ සැලකිය හැකිය. කෝල්මුර යාගය ව්‍යාප්ත වන්නේ දෙවුන්දර දේවාලය ආශ්‍රිතව බැවිනුත් එහිලා පන්තිස් කෝල්මුර ගායනය මුල් තැනක් ගනු ලැබීම නිසාවෙනුත් ''කෝල්මුර යාගය'' නමින් ව්‍යවහාර වේ. බෙන්තර, රයිගම, සියනෑ කෝරළවලදී ගම්මඩු, දෙවොල් මඩු, පූණා මඩු, පහන් මඩු, දානේ මඩු, ගිනි මඩු, දේවාල මඩු යනුවෙන් ව්‍යවහාර වන මඩු ශාන්තිකර්ම රුහුණු ප්‍රදේශයේ දී කෝල්මුර යාගය, කප් ඉන්දුම් මඩුව, දොවොල් භාගේ ලෙස හැඳින්වේ.

මෙලෙස හඳුනාගත හැකි කෝල්මුර යාගය කෙරෙහි ජනතාව තුළ පවතින විශ්වාසය හා භක්තිය තවමත් නොනැසී පවතින බව කිව හැකිය. ගැමි ජනයා තවමත් ඔවුන්ගේ ජීවිතවලට බලපාන සාධක සඳහා නොපෙනෙන බලවේගයන්ගේ පිහිට අපේක්ෂා කරති. ඒ තුළින් යහපත් ගුණ ධර්ම, සංස්කෘතිකමය වටිනාකම් රැසක් සමාජයට එක් කරනු ලබන කෝල්මුර යාගය වැනි ශාන්තිකර්ම නොනැසී පත්වාගැනීමට හැකියාව අප සතු විය යුත්තතේය.

<u>ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය</u>

- ශාන්ත කුමාර අනුර, කොල්මුර යාගය සහ සමාජය. ඇඩ් ඇඩ්ස්, 272/5, ඉසුරු පෙදෙස, හයිලෙල් පාර, මහරගම., 2017

- කෝට්ටේගොඩ ජයසේන, පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය, දළුවත්ත ප්‍රින්ටර්ස්, එල්. පී. 15, පීපලස් පාර්ක්, කොළඹ 11, 1995

<u>සම්මුඛ සාකච්ඡා</u>

සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයේ පහතරට නර්තන අධ්‍යයනාංශයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය අනුර ශාන්ත කුමාර මහතා සමඟ සිදුකළ කොට් සම්මුඛ සාකච්ඡාව ඇසුරිනි.

සබරගමු දවුල සහ එහි වාදන කලාවේ විශේෂතා

චමත්කා දිල්ෂානි

සිංහල සංස්කෘතියේ අනන්‍යතාව විදහා දක්වන ප්‍රබල කලා මාධ්‍යයක් ලෙස ''හේරීවාදන කලාව'' හැඳින්විය හැකි ය. මෙම ශිල්පය ත්‍රිවිධ නර්තන සම්ප්‍රදායන් පදනම් කොට ගෙන එකී පළාත්වල ව්‍යාපත් වී ඇත. බෙර වාදන ශිල්පයේ හෝ ශබ්ද නිපදවා ගැනීමේ ආරම්භය ප්‍රාග් ඓතිහාසික යුගය තෙක් දිවයන බවට සාධක පවතියි. ප්‍රාග් ඓතිහාසික යුගයේ මිනිසා බෙරයක් මඟින් නොව ඔවුන්ගේ ශරීරාවයවයන් උපයෝගී කරගෙන ශබ්දය නිපදවාගෙන ඇත. මෙයින් ඉපැරණි මානවයාගේ බුද්ධි වර්ධනය සමඟ සන්නිවේදන ප්‍රකාශන මාධ්‍යය සහ ඔවුන්ගේ වින්දන ක්ෂේත්‍රය කිසියම් දියුණුවක ලක් වී ඇති බව මානව විද්‍යාඥයන්ගේ පිළිගැනීමයි. මේ අනුව බෙරයේ ප්‍රභවයට මූල බීජය මඟින් මෙයින් රෝපණය වූ බව පිළිගැනීමට තරම් වූ සාධක හමුවෙයි. හම් බැඳි බෙරය බිහි වූ කාලය තෙක් ම ගෙවුණු වකවානුව තුළ එහි ඓතිහාසික විකාශනය පහත පරිදි අවධි 4කට බෙදා දැක්විය හැකි ය.
සග අද්‍රව්‍යමය ධ්වනි අවධිය සසග ප්‍රකෘති ද්‍රව්‍යමය ධ්වනි අවධිය සසසග නිර්මාණාත්මක ද්‍රව්‍යමය ධ්වනි අවධිය සඩග හේරිමය ධ්වනි අවධිය හෙවත් බෙරයට හම් යෙදූ අවධිය යනුවෙනි. ධ්වනි නිෂ්පත්තිය පිළිබඳ මූලික අවධි 3 ක් පසු කළ ඔවුහු සිව්වන අවධියේ දී සම් උපයෝගී කරගෙන සිදු කළ හඬ නිපදවීමේ ක්‍රමවේද වෙත අවතීර්ණ වී ඇති බව මින් පැහැදිලි වෙයි. මේ අවධිය හම් බැඳි බෙරවල ආරම්භක අවධිය ලෙස සැලකෙයි. සම්බැඳි බෙරවල මෙතෙක් ආ ගමනේ දී වර්තමානය වන විට ''දවුල'' ට ලැබෙනුයේ සුවිශේෂී ස්ථානයකි.

බොහෝ සෙයින් ම දවුල බෞද්ධාගමික කටයුතුවලදී දේවාල හා බැඳි පූජා අවස්ථාවන්හිදී අනාදිමත් කාලයක පටන් භාවිත වූ අතර, මංගල සහ අවමංගල කටයුතුවලදී භාවිත කරන තූර්ය භාණ්ඩයක් ලෙස ප්‍රකට වී ඇත. වැඩවසම් සමාජ ක්‍රමයේ ද අණබෙරයක් ලෙස අත්‍යාවශයෙන් ම භාවිත වූ අතර දවුල් වාදන කලාව සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් ලෙස ද පිළිගැනෙයි. මෙහි ප්‍රභවය ඉපැරණි පර්සියාව තෙක් දිවයන බව සී ද එස්. කුලතිලක මහතා අදහස් කරයි. බටහිර බෙංගාලයේ භාවිත ''දොවුල්'' නැමැති භාණ්ඩය ආකෘතිමය වශයෙන් දවුලට බෙහෙවින් සමාන බව බොහෝ විද්වතුන්ගේ පිළිගැනීමයි. කේරළයේ භාවිත වන ''චෙන්ඩාව'' නම් වාද්‍ය භාණ්ඩය ද දවුලට බෙහෙවින් සමාන බවක් දැකිය හැකි ය. නමුත් චෙන්ඩාව දවුලේ ආකෘතියට සමාන වුවත් වාදනයේ දී දවුලේ කඩිප්පුවට ආදේශ කළ හැකි වාදන උපකරණයක් භාවිත කළ ද එහි වාදන ක්‍රමය හා කඩිප්පුවට සමාන උපකරණය වාදනයේ දී භාවිත කරන ආකාරය වෙනස් ය. ශ්‍රී ලාංකේය හේරී වාදන සංස්කෘතයෙන් තුරන්ව ඇති ''තම්බෝරුව'' වාද්‍ය භාණ්ඩය ද ආකෘතිමය වශයෙන් දවුලට සමාන කමක් දක්වයි.

මේ කෙසේ වුවත් පාරම්පරික කලා භාණ්ඩ ආදී යුගලවල සිට ක්‍රමිකව වර්ධනය වී මධ්‍යකාලීන යුගය වන විට පරිපූර්ණත්වයට පැමිණ ඇති බව පිළිගත හැකි ය. ජන සම්ප්‍රදාය නිරන්තරයෙන් වෙනස්කම් සිදුවනු දක්නට ලැබෙන්නේ එය ජීවමානව පවතින කලාවක් වන හෙයිනි. මෙකී ජන සම්ප්‍රදායක ප්‍රභවය සහ මූලික ලක්ෂණ විමසීම එතරම්ම අපහසු කටයුත්තකි. ''දවුල'' ද ජන සම්ප්‍රදායන්ට අයත් වන්නක් හෙයින් මෙහි මූලික ස්වරූපය පිළිබඳව පැහැදිලිව කිව නොහැකි ය. එවැනි පසුබිමක සිට විදේශීය සම්භවයක් ආරෝපණය කිරීම ද සුදුසු නොවේ.

තත්කාලීන සමාජයේ අපේක්ෂාවන්ට අනුව ඔවුන්ගේ ජීවන රටාවට අයත් අංග ලෙස නිපදවාගත් භාණ්ඩ ක්‍රම ක්‍රමයෙන් විකාශනය වී වර්තමාන තත්ත්වයට පත් වී ඇති බව පැහැදිලි ය. මේ අනුව ලංකාවේ අනාර්ය ජනතාව අතර, බෙර භාවිත වූ බව පැහැදිලි තොරතුරු සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රවලින් හෙළි වෙයි. මහියංගනය හා සොරබොර වැව ආශ්‍රිතව විසූ ආදි මානවයා අතර ''විල්ලි'' නම් වූ හේවිසි වාදක පරපුරක් පිළිබඳ කරුණු අනාවරණය වී ඇත. තව ද ඔවුන් සබරගමුවට සම්බන්ධ අතීත ගෝත්‍රික සමාජ ක්‍රමය හා බැඳී ඇති බවට පිළිගැනෙන මතයකි. ලාංකේය සංස්කෘතිය පෙරළියක් ඇති වූයේ මහින්දාගමනයෙන් පසුව යැයි පිළිගැනෙන අතර, මෙරට විසූ අනාර්ය ජනතාව හේවිසි වාදනය වෘත්තීය කොට ගත් පිරිස පිළිබඳව ''සමන්ත පාසාදිකාව'' කරුණු දක්වයි. තූර්ය භාණ්ඩ වාදනය හා බැඳී කලා කටයුතුවල නිරතවූවන් ''තාලාවචර'' නමින් හඳුන්වයි. මේ අනුව පැහැදිලි වන එක් කරුණක් වන්නේ දවුල ආදී මානව සමාජයේ ආරම්භය තෙක් ම දිව යන බවයි.

ඉහත ආකාරයට දිගු ඉතිහාසයකට උරුම කම් කියන දවුල නිර්මාණය කර ගැනීමට රත් ඇහැළ, කළු ඇහැළ, කොහොඹ, සඳුන්, කිතුල 'සහ වාය යනාදී තද අරටුවකින් යුත් වෘක්ෂ තෝරා ගනියි. ''අකුණු සැර'' හෙවත් ''හෙණ'' වැදුණු වෘක්ෂ දවුල් නිෂ්පාදනයට අතිශය සුදුසු බව බෙර නිර්මාණකරුවන් අදහස් දක්වයි.

දිගින් අඟල් 15 ක් ද, වට ප්‍රමාණයෙන් අඟල් 45 ක් ද, වන සේ දවුල් සකසයි. දවුල් කඳක නියමිත ඝනත්වය අඟල් 1/4 කි. කඳ සැකසීමට පෙර අඟල් 3 ක පමණ ඝනත්වයක් තිබිය දී හැරීම නවත්වයි. අනතුරුව ලියවන පට්ටලයක ආධාරයෙන් ලියවයි. දවුල් තට්ටුවලට හම් එළීමට ගැටවැල් සකසා ගැනීමට වැල් කැප්පෙට්ටියා, රතඹලා, ලේනතරි ආදියෙන් තද අරටුවකින් යුත් වැල්වර්ග කපා පිටිපොත්ත ඉවත් කර අවශ්‍ය ප්‍රමාණයට සුද්ද කර ගැටිවැල් කවාකාරව බැඳ තබා අවශ්‍ය දිග ප්‍රමාණයට අනුව වෘත්තාකාරව බැඳ තබයි. ගැටිය සැකසීමේ ක්‍රම 3 ක් අනුගමනය කරයි.
පළමුවැන්න ''උඩැක්කි ගැටිය'' (උඩැක්කි හැක්ම) දෙවැන්න ''කඳහිර ගැටිය'' (ගල් හැක්ම) තෙවැන්න ,කට උඩ ගැටිය, (ගිණි හැක්ම)
මින් යොග්‍යතම ''උඩැක්කි ගැටිය'' බව වාදකයින්ගේ පිළිගැනීමයි.

ඇසළය පසළොස්වක දා	-	මිල්ලය පේ කරපු එ දා
නියමිත සුබ මොහොත එදා	-	දවුලට කඳ කැපුව එ දා
කඳ දිග පසළොස් අඟුලේ	-	වට සතළිස් පස් අඟුලේ
මේ දැන රැසි නියම කළේ	-	මේ ලෙස නියමයි දවුලේ
ගැටිය ද සුළු නයෙක් විතර	-	ලණුව නෙළුම් නැට්ට විතර
තට්ටු ද ලණු ලමින් නො හැර	-	සැදූ දවුල කඳ ගොලු හැර

ඉහතින් දැක්වූයේ දවුලක් සැකසීමට අවශ්‍ය ප්‍රමිතිය ඇතුළත් සාම්ප්‍රදායික ශල්පීන් සතුව ඇති කවි පන්තියකි.

ගැටිය බැඳීමෙන් අනතුරුව දවුල් තට්ටු සකසා ගනියි. එහි දී එළහරක් හම් මී හරක් හම් උපයෝගී කර ගත හැකි මෙන් ම වඩාත් උචිත මී දෙනුන්ගේ සහ මී වසු පැටවුන්ගේ හම් බව ප්‍රවීණ වාදකයෝ කියති. හම එළීමෙන් අනතුරුව කිතුල් හෝ පුවක් පටියකින් සකසා ගත් ඉල්ලම් කුර නැමති උපකරණයෙන් හම ගැටිය තුළට කවයි. මේ තට්ටුවේ ශක්තිය තවත් තහවුරු කර ගැනීමට බාඳුරා වැල් විශේෂ ගැටිය තුළට කැවීම සිදු කරයි. ඉන්පසුව ඉල්ලම් කපයි. (ලණු ඇද ගැනීමට විදිනු ලබන සිදුරු) දවුල් තට්ටුවේ පරිධිය කොටස් 12කට බෙදා ඉල්ලම් 12 ක් විද ගැනීම නියමිත ප්‍රමාණයයි. ''නියඳ'', ''හන'' කෙඳි ඇසුරින් අඹරා ගන්නා ලද ලණු, දවුල් තට්ටු ඇද බැඳ ගැනීමට උපයෝගී වෙයි. ''ඇට්ටේරියා'' , ''රතඹලා'' , ''මැඩියා'' යන ලී වර්ගවලින් දවුල් කඩිප්පුව සකසා ගනියි. දුන්නක හැඩයෙන් යුත් කෝටු තෝරා ගත යුතු අතර වාදකයාගේ මහපට ඇඟිල්ල සහ දබරැඟිල්ල දිග හැරිය විට ඒ අතර දුර ප්‍රමාණය සේ දෙගුණයක් දිගින් කඩිප්පුව තනා ගනී. මේ අයුරින් සාදා නිම කර ගන්නා ලද දවුල් වාදනයේ දී සුවිශේෂ වනවාක් මෙන් ම මෙම දවුල් වාදන කලාවේ ද සුවිශේෂීත්වයක් පවතියි. දවුල, සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන වාද්‍ය භාණ්ඩය වුවත් ශ්‍රී ලංකාවේ ඇති අනෙකුත් නර්තන සම්ප්‍රදායන් ද්විත්වයෙහි ද එකී සම්ප්‍රදායානුකූල ගතව දවුල භාවිත වීම ම මෙහි ඇති විශේෂත්වයකි. සබරගමු දවුල් වාදනයේ ආකාර ද්විත්වයකි. එනම් දෙඅත්ල පමණක් යොදා වාදනය කිරීම සහ කඩිප්පුවත් එක් දෑතක් පමණක් යොදා ගනිමින් වාදනය කරන ආකාරයයි. බලියාගවලදී, තොවිල් කවි ගායනයේ දී, කන්නලව්, සෙත්කවි ආදී අංග වලදී දෙඅත්ලෙන් පමණක් වාදනය කෙරෙයි. තාණ්ඩව නර්තනවලදී සහ නර්තනයට පමණක් සීමා වූ දේව කෝල් පාඩුව, මුදුන් තාලය, යහන් දැක්ම, පන්දම් පද, මල් පද, වට්ටම් වලදී මෙන් ම කලාසම සහ අඩව්ව ආදී අංගවලදී කඩිප්පුව සමඟ වාදනය කරනු ලබයි. අත්ල පමණක් යොදා ගන්නා ක්‍රමය සෙසු දවුල් වාදක ක්‍රම අතරින් සබරගමුවට ම සුවිශේෂී වූවකි. එහෙයින් ම ආධුනිකයෙකුට මූලිකව හුරු කරවනුයේ දවුලට ''අත එළීම'' අවබෝධ කරවීමයි. එසේ නැතිනම් දවුල් ඇස්වලට අත වැදිය යුත්තේ කෙසේද යන්නයි. එහි දී වාදනයේ දී හඬ උස් පහත් කර ගැනීම, අක්ෂර වැදීමේ නිවැරදි බව, හඬ දෝංකාර සහිතව හෝ රහිතව වාදනය කිරීමේ ආකාරය ආදී වූ නිවැරදි දවුල් පද වාදනයට අවශ්‍ය මූලික අඩිතාලම සකසයි. දෙඅත් දවුලට හුරු වූ පසු ''කඩිප්පුව'' ලබා දීම මීළඟ පියවරයි.

මෙහි සුවිශේෂීත්වය වන්නේ කඩිප්පුව තුළින් ආකාර ත්‍රිත්වයකින් අක්ෂර වාදනය කිරීමේ කලාවයි. මුලින්, මැදින්, අගින් වශයෙන් අක්ෂර වාදනය තෙවැදෑරුම් ය. දවුලෙහි ද වම සහ දකුණ වශයෙන් දෙපැත්තකි. දවුල අවශ්‍ය ප්‍රමාණයට ඉල්ලම්වලින් තද කිරීම මගින් ශබ්දය ධ්වනිත කිරීමේ දී ''තියුණු'' විහිදෙන හඬ ඇති පැත්තට කඩිප්පුව උපයෝගී කර වාදනය ද , ''ගැඹුරු'' ලෙස හඬ විහිදෙන පැත්ත අතින් ද වාදනය කළ යුතු ය.

දවුල් වාදන සම්ප්‍රදායේ සබරගමු සම්ප්‍රදායට ආවේණික අංග ලෙස ''පූජා මංගල භේරිය'' සහ ''මංගල භේරිය'' සුවිශේෂීව හඳුනාගත හැකි ය. පූජා මංගල භේරි වාදනයට දෙඅත්ල පමණක් උපයෝගී කර ගනී. මෙය බොහෝ දුරට වාදනය කරන්නේ තෙරුවන් උදෙසා ය. බුද්ධ පූජා, පෝය හේවිසි

ආරම්භයට ප්‍රථමයෙන් ද දේවාභරණ වැඩමවීමට මත්තෙන් සහ ජාම / යාම හේවිසි වාදනය අතරට, ආදී අවස්ථානුකූලව පූජා මංගල බෙර පද කණ්ඩ වාදනය කරයි. මංගල භේරි වාදනය සහ කඩිප්පුවෙන් වාදනය කරයි. විවිධ තිත් රූපවලට අනුව අත්‍යා බෙර හෙවත් ''අත්‍යා දවුල් පද'' වාදනය සුවිශේෂ ලක්ෂණයකි.

අනතුරුව අපට අපතාලාත්මක වාදනක්‍රමය හඳුනාගන්නට හැකි ය. විවිධ තිත්රූපවලට පද වාදනය කිරීමේ දී නියමිත තිත් රූපයට පරිබාහිරව අපතාලාත්මකව වාදනය කිරීම සුවිශේෂී ලක්ෂණයකි. හැට පැය හේවිසි, පෝය හේවිසි, හැක්දෑධූර අලුයම් ධූර ආදී හේවිසි වාදනවලදී වලිනඩ ගැසීමෙන් අනතුරුව විවිධ තිත්රූපවලට එවැනි වාදන සිදු කරයි. තව ද මංගල භේරි වාදනයට අදාළ අත්‍යා දවුල පද වාදනයේදී ද මේ ක්‍රමය අනුගමනය කරයි. අපතාලාත්මක වාදනය කරන බෙර පද අවසානයේ දී නියමිත තිත් රූපය මත හමාර කිරීමට වාදන ශිල්පියාට හැකියාව තිබිය යුතු ය.

තව ද සුවිශේෂී ව දවුල සඳහා ම ආවේණික වූ අත්තම් ගෙවීමේ හෙවත් අත්‍යා පද රාශියක් ඇත. මෙකී දවුල් වාදනයේ සුවිශේෂීත්වය ඉස්මතු කරනු ලබන්නේ කඩිප්පුවත්, දෙඅත්ලත්, මවන්නා වූ ධ්වනි ශබ්දයයි. සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායෙහි දවුල් වාදන කලාව පිළිබඳවත් දවුල පිළිබඳවත් අනෙක් සම්ප්‍රදායන්ගෙන් වෙන් වූ සුවිශේෂී ලක්ෂණත් මෙයින් හුවා දක්වා ඇත.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

- බණ්ඩාර, කරුණාරත්න. (2018) ,උඩරට බෙර වාදන කලාව. ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම
- රාජපක්ෂ, ශ්‍රියානි (2014) ,සබරගමුව නර්තන කලාව. ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම
- සංඛ, 'විශේෂ කලාපය' (2004) , සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව

ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගයේ දේශීයයන්ගේ නර්තන කලාව.

එච්.කේ.සඳරුවන්.

සෑම කලාවකම ආරම්භය කවදා කොතන සිදු වුනිද්දයි යන්න නිශ්චිතව හඳුනාගත නොහැක. මානව පරිනාමයේ සෑම අවස්ථාවකදීම නර්තනය යොදා ගන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය. එනම් ඔවුන් රිද්මයානුකූල චලන මඟින් අදහස් අන්‍යයන්ට ප්‍රකාශ කරන්නට ඇත. ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයාගේ ක්‍රියාකාරකම් පිළිබඳව ඉතා වැදගත් සාක්ෂි සපයනුයේ ගුහා සිතුවම් වලිනි. මෙරට ඉපැරණි ගුහා සිතුවම් කලාවක් පැවති බවට සාක්ෂි කුවේණිගලින් ලැබේ. නමුත් ඒවා අඳුරු රූසටහන් පමණක් වීම නිසා නිශ්චිතව අපට ඒවායේ ස්වරූපය අධ්‍යයනය කල නොහැක. එනමුදු ඔවුන් ශරීරයේ අංගෝපාංග යොදා ගෙන දක්වූ අදහස් පිළිබඳව එහි සඳහන් වන්නට ඇතැයි සිතිය හැක.

ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගයේ නර්තන කලාව පිළිබඳ අධ්‍යනය කිරීමට පුරාවිද්‍යාත්මක මූලාශ්‍ර අල්පය. එම නිසා සාහිත්‍ය මූලාශ්‍ර හා ජනප්‍රවාදයේ එන කතා තුලින් එකල නර්තන කලාව පිළිබඳ තොරතුරු අධ්‍යයනය කළ හැකිය.

ශ්‍රී ලංකාවේ සංස්කෘතික ලක්ෂණයන්ගෙන් යුක්ත වූ ජනකොට්ඨාශයක් පිළිබඳව වංශකතාවල දැක්වෙන්නේ ආර්යය සංක්‍රමණයෙන් පසු එනම් විජයගේ පැමිණීමෙන් පසුවයි. එසේ වුවද එම පිරිසගේ සම්ප්‍රාප්තියට ප්‍රථම ලංකා ජන සමාජය තුළ යක්ෂ, නාග, දේව යන ගෝත්‍රික කණ්ඩායම් ජීවත් වූ බව මහාවංශය, දීපවංශය, පාහියං වාර්තාව, හියුංසාං වාර්තා ආදියෙහි දක්වේ. එහිදී මූලිකවම ඔවුන්ගේ අනන්‍යතාව මුසු වූ ඔවුන්ටම ආවේණික ලක්ෂණයන්ගෙන් යුක්ත නර්තන විලාසයක් පැවති බවට තොරතුරු සපයනුයේ මහාවංශය තුලිනි.

“මේ ශිරීෂවස්තුපුරයෙහි නැටුම් ගැයුම් වැයුම් සහිත මහත් උත්සවශ්‍රීයෙන් යක්ෂයින්ගේ ආවහ මංගල්‍යයක් පැවැත්වූ බව” (මහාවංශය,07 වන පරි,30 ගාථාව)

මෙමගින් පැහැදිලිවනුයේ විජයාවතරණයට ප්‍රථම මෙරට ජනයාට ආවේණික වූ නර්තන විලාසයක් පැවති බවට අනුමාන කල හැකිය. එම නිසා මෙරට දේශීයන්ගේ නර්තන කලාවේ මූලාරම්භය එය වන්නට ඇතැයි පිළිගත හැකිය.

විජය රජු කුවේණිය නම් යක්ෂ ගෝත්‍රික කාන්තාවක් විවාහා කර ගත් අතර ඔවුන්ට ජීවහත්ත සහ දිසාලා යනුවෙන් දරුවන් දෙදෙනෙකි. රජකම ලැබීමෙන් පසුව කුවේණියව හා දරු දෙදෙනා පන්නා දමන අතර ඉමහත් වේදනාවකින් වෛර බැඳ ගත් කුවේණිය දිව්දෙනක් වී පැමිණ රජුගෙන් පලිගන්නා බවට ශාප කලාය. එම ශාපයෙන් රජු මියගිය අතර පන්නා දැමූ දරු දෙදෙනාගෙන් වැදි ජනයා බිහි වූ බවට කිය වේ. එම නිසා වැදි ජනතාවගේ ආදීවාසී නැටුම් බිහිවීමද එම ආසන්න කාලයේදීම සිදුවන්නට ඇත.

විජය රජුට හා පාණ්ඩ්‍ය බිසවට දරුවන් නොසිටි බැවින් විජය රජුගේ සොහොයුරු සුමිත්ත රජුගේ බාල පුතණුවුන් වූ පණ්ඩුවාසදේව කුමරුව ලංකාවට එවන ලදී. විජය රජුගේ ඇවෑමෙන් ලක් රජයේ බලයට පත් වූයේ පණ්ඩුවාසදේව රජුයි.මෙහිදී විජය රජුට කුවේණිය විසින් කළ ශාපය පඬුවස් දෙව් රජුටද බලපෑවේය. ඒ අනුව රජුටවන් දිවිදෝෂය දුරුකර ගැනීම උදෙසා කොහොඹාකංකාරිය නමින් ශාන්තිකර්මයක් පැවැත්විය යුතු බවත් මෙම ශාන්තිකර්මය සිදුකරලීමට දේව දරුවන් වන මළය රටින් මළය රජු ගෙන්වාගත යුතු බවත් ඒ සඳහා දෙවියන්ගේ මැදිහත්විමෙන් මළය රජු ගෙන්වා ගන්නා ආකාරයත් .කංකාරි පුරාවෘත්තයේ සඳහන් වේ.

පඬුවස් නිරිඳුගේ දිවිදෝස හරිනට උපතිස්ස නුවර නන්දන නම් මහමෙවුනා උයනේ රඟමඩලක් තනා උත්සවශ්‍රීයෙන් යාතුකර්මයක් කරයි. එය අද දක්වාම පැවත එන කොහොඹාකංකාරිය බවට විශ්වාස කෙරේ. මෙහි සඳහන් වන්නා වූ මළය රජු ශ්‍රී ලංකාවේ කන්ද උඩරට ප්‍රදේශයට ගෙන්වාගත් බවට මතයක් පවතී. මේ තුළින් පැහැදිලි වන කරුණු වනුයේ කන්ද උඩරට ප්‍රදේශය ඇසුරු කර ගනිමින් නර්තන ක්‍රමවේදයක් පැවති බවයි. එනම් උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායට ආවේණික වූ පදනම සැකැස්ම, පිළිවෙළ බලපවත්වා ඇති ආකාරය පිළිබඳ මේ තුලින් නිගමනයට එළඹීමට හැකියාව ලැබේ. එම නිසා පුරාතන යුගයේ ශාන්තිකර්ම මට්ටමට දියුණු වු නර්තන කලාවක් පැවතමී නිසා දේශීයයන්ගේ නර්තන කලාවේ ඓතිහාසික වටිනාකම තව තවත් ඔප් නැංවේ.

පණ්ඩුවාසදේව රජුගෙන් පසුව ඔහුගේ පුත් අභය වසර 20 ක් ද මෙරට බලයට පත් වන අතර පසුව බලයට පත් වනුයේ අභයගේ සොහොයුරියගේ පුත් පණ්ඩුකාභය කුමාරයාය. වංශකතාවට අනුව චිත්‍රාට උපදින දරුවා අනාගතයේ මාමාවරුන් ඝාතනය කරන බවට අනාවැකිකරුවෙකු පවසන නිසා හොර රහසේම පණ්ඩුකාභය කුමරුව දොරමඬලාව නම් ගමකට පිටත් කර යවයි. එහි සිට හැදී වැඩෙන කුමරු තම මව පිළිබඳව විමසන අතර ඇයව දැක ගැනීමට නොඉවසිලිවන්ත වෙයි. කුමරුට මෑණියන්ව බැහැදැක ගැනීමට සලසනුවස් කුමරුගේ ආරක්ෂකයන් උපක්‍රමයක් කල්පනා කරයි. මේ වන විට මාලිගයේ උත්සවයකට දක්ෂ නර්තන, නාට්‍ය කණ්ඩායම් කැඳවන අතර නර්තන කණ්ඩායමක් ලෙස වෙස්වලාගත් කුමරු ඇතුළු පිරිස මාලිගයට ගොස් තිබේ. මෙහිදී මොවුන් නර්තනය පුහුණු විම් කළ බවද පණ්ඩුකාභය පුරාවෘත්තයේ සඳහන් වේ. එම නිසා තත් කාලයේ නර්තන තරඟ, නර්තන කණ්ඩායම්, උත්සව ආදී වශයෙන් නර්තනයේ දියුණුකර අවස්ථා පැවති බැවින් දේශීය නර්තනයේ පැවති දියුණුව තවත් පැහැදිලි කරයි.

අනුරාධපුරයේ රාජ්‍යයත්වයට පත් වූ පණ්ඩුකාභය විසින් අනුරාධග්‍රාමය රජ මාළිගා, පුණ්‍යස්ථාන, රෝහල්, සුසානභූමි ,දිය අගල්, රැගුම්හල් ආදියෙන් සමන්විත පුරයක් බවට පත් කරන ලදී. එම නිසා දශක 60 කට අධික කාලයක් දේශීය රාජ්‍යයක් අනුරාධපුරයේ පැවවීමට මෙතුමාගේ මෙම සේවය බලපෑවේය. මෙහිදී රජු විසින් තමාට සහය වූ අමනුෂ්‍යය බලවේගයන්ට කෘතුගුණ සලකනු වස් දේවාල ඉදි කළේය. මහෙජ, වලවාමුඛී, පච්චිමරාජිණී බලශෝදර,ජුතින්ධර ආදී යක්ෂ යක්ෂණීන්ට දේවාල තනා දුන් බව වංශකතාවේ දැක්වේ.එමෙන්ම මෙම යක්ෂයින්ට වාර්ෂිකව බලි දානය නමින් පූජාවක් කල බවද සඳහන් වේ. එම නිසා බලියාග හා සම්බන්ධ ඇතැම් පුවතද් හඳුනාගත හැකිය. එම නිසා බලියාගවල ආරම්භක අවස්ථාවද මෙය විය හැකිය.

පණ්ඩුකාභය රජු චිත්තරාජ හා කාලවේල යක්ෂයන් සමඟ සම අසුන් වල හිඳ දෙව්මිනිස් නැටුම් නැරඹූ බවද මහාවංශයේ හා දීපවංශයේ සඳහන් වේ. කෙසේ වෙතත් රජු ඉදිරිපිට දෙවියන් ලෙසින් රංගනයේ යෙදුනේ දෙවියන් ලෙස වෙස්ගත් මනුෂ්‍යයෝ විය හැකිය. ඔවුන්ව දිව්‍යංගනාවන් ලෙස දකින්නට ඇත. එම නිසා අලංකාර රංගවස්ත්‍රාභරණ හා නර්තන විදීන් එකල පවතින්නට ඇත. එම නිසා තත්කාලයේ දේශීයයන්ගේ නර්තනයේ පැවති අලංකාරීත්වය මෙම තොරතුරු මඟින් තවත් ඉස්මතු වේ.

තවද මහාවංශයට අනුව පණ්ඩුකාභය රජු සොත්ථිශාලා නමින් ගෘහයක් ද සිවිකාශාලා නමින් ගෘහයක් ද තනා ඇත. මහාවංශ ටිකාව වන වංසත්තප්පකාසිනයේ දක්වෙන්නේ මෙම, සොත්ථි ශාලා - බ්‍රාහ්මණයන්ට ශ්ලෝක ගායනා කිරීම සඳහාත් ශිවිකාශාලා - ශිව ලිංගය තැන්පත් කිරීම සඳහාත් භාවිතයට ගෙන ඇති බවයි. ඒ අනුව ශිව වන්දනය ද පැවති බවට වන අනුමානය තුළින් දෙවියන් ඉදිරියේ පූජා පවත්වන්නට ඇති බව අපට සිතිය හැකිය.

කම්මාර නමින් තවත් දෙවියෙක් ගැන සඳහන් වෙයි. තේරුම කර්මාන්ත දෙවියන් යන්නයි. එමඟින් එක් එක් ක්‍රියාවන්ට අධිගෘහිත දෙවිවරුන් සිටින්නට ඇත. එම නිසා නර්තනය මුල් කොට ගෙන දෙවියෙක්ට වඳින්නට ඇතැයිද සිතිය හැකිය. එම නිසා පණ්ඩුකාභය රජ දවස නර්තනයේ වඩාත් දියුණුවක් වූ බවට පෙනී යයි.

පණ්ඩුකාභය රජුගෙන් පසුව ඔහුගේ පුත් මුටසීව රජු බලයට පත් වේ. පසුව බලයට පැමිණියේ ඔහුගේ කනිටු පුතු දේවානම්පියතිස්ස ය.දේවානම්පියතිස්ස රජ දවස මිහිඳු හිමියන්ගේ වැඩමවීමත් සමඟ ලාංකේය සංස්කෘතිය නව මානයකට යොමු වේ.මේ අවධියේ ඉදිවන ථූපාරාමය ලක්දිව ඉදිවන ප්‍රථම ස්තූපය ලෙස සැලකේ. මෙහි නිදන් කිරීමට සුමනසාමනේර හිමියන් විසින් වැඩම වූ ධාතූන් අනුරාධපුරයට වැඩම කරවන්නේ අලංකාරව සරසන ලද ඇතෙකු මත බවත් නැටුම්, ගැයුම්, වැයුම් වලින් සමන්විත පෙරහැරකින් එම ඇතා පිරිවරන ලද බවත් සමන්තපාසාදිකාවේ සඳහන් වේ. මේ අනුව බුදුදහම මෙරටට පැමිණීමට පෙර සිටම නර්තන කලාවක් මෙන්ම වාදන කලාවක් ද පැවති බවට මනාව පැහැදිලි වෙයි.

ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගයේ දේශීයයන්ගේ නර්තන කලාව යනුවෙන් අධ්‍යයනයක් කිරීමේ ඇති වැදගත්කම වනුයේ සංඝමිත්තා තෙරණියි ගේ ආගමනයත් සමඟ මෙරටට සියළුම කලාවන් පැමිණි බවට සලකන නිසාවෙනි. 18 කුලයක ශිල්ප ශ්‍රේණි එත් සමඟ පැමිණි බවත් නර්තන ශිල්පය ද ඒ අතර පවතනීනට ඇති බවත් විශ්වාස කෙරේ. මෙහිදී එම නර්තන කලාව දේශීය නර්තනය හා බද්ද වන්නට ඇත. කරුණු අධ්‍යයනය කර බැලීමේදී දේශීයයන්ගේම නර්තන කලාව ලෙස අගය කල හැකි වන්නේ විජය රජුට පූර්ව අවධියේ සිට දේවානම්පියතිස්ස රජු දක්වා අතර කාලසීමාව තුළ මෙරට පැවති නර්තන කලාවයි. එම නිසා භාරතීය නර්තන කලාවක් පැමිණීමට පෙර ලංකාවට ම ආවේණික වූ දේශීය නර්තන කලාවක් පැවති බව ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගයේ දේශීයයන්ගේ නර්තන කලාව අධ්‍යයනය කිරීමෙන් මනාව පැහැදිලි වේ.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

- ඤාණානන්ද හිමි පූජ්‍ය කිරිබත්ගොඩ, මහාවංශය (සරල සිංහල අනුවාදය)

- දිසානායක මුදියන්සේ, 2016, කොහොඹායක් කංකාරිය සහ සමාජය, ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ පීරිස් ඥානසිරි, 2012, 12,13 ශ්‍රේණි සඳහා නර්තනය -01, වාසනා පොත් ප්‍රකාශකයෝ

- ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ ලංකා ඉතිහාසය 1 කාණ්ඩය, 1964, විද්‍යාලංකාර විශ්ව විද්‍යාලයේ පර්යේෂණාංශයේ සිංහල පරියර්තනය

සම්මුඛ සාකච්ඡා

- ශ්‍රී ලංකා ගුරු සේවයේ නියුතු යූ.අයි.එල්. නුවන්සිරි මහතා සමඟ කල සම්මුඛ සාකච්ඡාව යූ.අයි.එල්.නුවන්සිරි,ශාස්ත්‍රවේදී කොළඹ (ඉතිහාසය හා ජනසන්නිවේදනය)

කෝලම් නාටකය හා භරතමුනි නාට්‍යශාස්ත්‍රය

ජනිත් උදාර දිසානායක

නර්තනය, සංගීතය, කවි ගායනය, දෙබස් හා සංවාද ආදිය භාවිතයෙන් විවිධ නිරූපණ ඔස්සේ යම් කතා පුවතක් හෝ කිහිපයක් හෝ රඟ දක්වන ජන කලාව පොදුවේ 'ගැමි නාටක' නැතහොත් 'ජන නාටක' ලෙස අරුත් ගැන්විය හැකි ය. ඕනෑ ම රටක ගැමි ජනයා අත්විඳි අව්‍යාජ අද්දැකීම්, ක්‍රියා කලාපය, මතිමතාන්තර, විශ්වාසාදිය පිළිබිඹු කෙරෙන සාමූහික කලා මාධ්‍යයක් වූ මෙය දීර්ඝ ඉතිහාසයකට උරුමකම් කියන්නකි. කෘෂිකාර්මික දිවි පෙවෙතක් ගත කළ පුරාතන ලාංකේය ගැමියා ද සිය අස්වනු නෙළා ගැනීමෙන් අනතුරු ව විඩාව කාන්සිය දුරලමින්, තමන් ලද විවේකය නිදහසේ ප්‍රීති ප්‍රමෝදයෙන් යුතු ව ගත කිරීම උදෙසා මෙවන් ගැමි නාටක රඟ දක්වා තිබෙන බැව් පෙනේ.

'සොකරි', 'කෝලම්', 'නාඩගම්', 'නූර්ති', 'රූකඩ' යනාදී වශයෙන් හුවා දැක්විය හැකි මෙරටට අයත් ගැමි නාටක අතුරින් පහතරට සම්ප්‍රදායට අයත් එක ම ගැමි නාටකය ලෙස සැලකෙන **'කෝලම් නාටකය'** වනාහි දේශීය ගැමි නාට්‍ය කලාවෙන් ඔබ්බට ගිය රංග විශේෂයකි. ඇතැම් විද්වතුන් විසින් කෝලම් වූ කලී ගැමි නාට්‍ය කලාවක් නොව ශාස්ත්‍රීය පසුබිමක් හා විදග්ධ ගැඹුරක් සහිත සම්භාව්‍ය රංග කලාවක් බව තහවුරු කරලීම උදෙසා විවිධ අදහස් ගෙනහැර දක්වා තිබීමෙන් මතු නොව (කෝට්ටගොඩ,2009:58) **භරතමුනි** විසින් පොදුවේ නාට්‍ය පිළිබඳ ව, විශේෂයෙන් සංස්කෘත නාට්‍ය පිළිබඳ ව කරුණු දක්වමින් රචිත **නාට්‍යශාස්ත්‍ර**යෙහි අන්තර්ගතයන් හා සැසඳීමෙන් ද මෙහි පවත්නා විශේෂත්‍ව බව ගම්‍යමාන වනු ඇත.

රංගගත කිරීමේ අභිප්‍රේතාර්ථය විමසීමේ දී කෝලම් නාටකයෙහි එන ඇතැම් චරිතයන් තුළින් මතු කොට දක්වන හාස්‍ය රසයත්, ඇතැම් චරිතයන් තුළින් මතු කොට දක්වන සියුම් උපහාසයත් කරණ කොට ගෙන කිසියම් වින්දනයක් ඇති කරලීමට සමත් වන හෙයින් මෙය විනෝදාස්වාදය අරමුණු කොට ගෙන සිදු කරන්නක් බව බොහෝ දෙනා පිළිගත් මතය යි. එමෙන් ම කෝලම් මුල් වරට රඟ දක්වන්නට යෙදුණේ මහා සම්මත රජ බිසවට වන් දොළ දුකක් සංසිඳවීම නිමිති කොට ගෙන හෙයින් මෙය ගර්භණීන් උදෙසා පැවැත්වූ ගර්භ ශාන්තියක් බවට පර්ටෝල්ඩ් නම් පඬිවරයා කරන සඳහන ද (සරච්චන්ද්‍ර,2019:110) මෙහි එන ඇතැම් අංග ශාන්තිකර්ම හා සසඳමින් මෙය සන්නි යකුම යාගයෙන් ප්‍රභවය ලැබූවක් බවට මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන් කරන සඳහන ද (සරච්චන්ද්‍ර,2019:111) සැලකීමේ දී මෙය පූජාර්ථය අරමුණු කොට ගෙන සිදු කළ බවක් ද පෙනී යන නමුත් මහාචාර්ය ජයසේන කෝට්ටගොඩ (කෝට්ටගොඩ,2009) ගාමිණී දැළ බණ්ඩාර (දැළ බණ්ඩාර,2000) වැනි ඇතැම් විද්වතුන් එම ප්‍රකාශයන් බැහැර කොට ඇත. කෙසේ නමුත් නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි ද කියැවෙන පරිදි නාට්‍යය ආරම්භ වී ඇත්තේ විනෝදාස්වාදන අවශ්‍යතාව අරමුණු කොට ගෙන බැවින් (සුරවීර,2014:215) කෝලම් නාටකය ද එසේ බිහි වූ නාට්‍යයක් බව සිතිය හැක.

ඕනෑ ම නාට්‍යයක් රඟ දැක්වීම සිදුවන්නේ කිසියම් ආකෘතියකට අනුව ය. කෝලම්වලට ද එය එසේ ම ය. ප්‍රාදේශීය මට්ටමින් හෝ නළු කණ්ඩායම් මට්ටමින් හෝ කෝලම් චරිත හා රංගාවතීර්ණය වන අනුපිළිවෙළ වෙනස් වුව ද ඒවා නො සලකා පොදුවේ එහි සන්දර්භය ගැන පමණක් සලකා බලන

කල්හි කෝලම් නාටකයක් සම්පූර්ණ වීමේ දී සාමාන්‍යයෙන් ප්‍රධාන කොටස් ත්‍රිත්ත්වයකින් සමන්විත වන බව පසක් වනු ඇත.

1. ආරම්භයේ සිට රජකට්ටුව පැමිණ අසුන් ගැනීම තෙක් රඟ දැක්වෙන ප්‍රාරම්භක රැඟුම

2. රජ කට්ටුව ඉදිරියේ රඟ දක්වන නැටුම්

3. කතා පුවත් රඟ දැක්වීම

ඊට අවශේෂ වශයෙන්,

- ගරා වෙස් පාම

- දෙවියන්, දෙමාපියන්, ගුරුවරාදීන්ට පින් දීම ආදිය ද දැක ගත හැක.

(අමරසේකර,2019:73)

පූර්ව රංගය යනු කෝලම් නාටකයක ප්‍රාරම්භය වන අතර සබය හෙවත් රංග භූමිය පසෙක ඉදි කෙරෙන පහන් පැල හෙවත් මල් අසුන හා සම්බන්ධ චාරිත්‍ර ද බෙර කට්ටියක් ගැසීම ද ඊට ඇතුළත් වේ. තෙරුවන් නැමදීම, දේව ස්තෝත්‍ර ගායනය, පහන් දැල්වීම, සුවඳ දුම් ඇල්ලීම ආදී වතාවත් ඉටු කිරීම ද එහි දී සිදු කෙරෙන කාර්යයන් ය. කණ්ඩායම් නායකයා හෙවත් පොතේ ගුරුන්නාන්සේ විසින් සංස්කෘත වචන සහිත ස්තෝත්‍ර ගායනය සිදු කෙරෙන අතර එකී ගායනාවල මූලික අරමුණ වන්නේ ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාරය යි. (අමරසේකර,2019:73) එනයින් කෝලම් රංගයෙහි පළමු කොටස පූජාර්ථය වෙනුවෙන් වෙන් වී ඇති බව පැහැදිලි ය.

සෑම කෝලම් පිටපතක ම පාහේ පළමු පද්‍යය හෝ පද්‍ය කිහිපය ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාරය උදෙසා වෙන් ව පවතින අතර 19 වන සියවසට අයත් පිටපත් සියල්ල ම ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාරයෙහි යෙදෙන බැව් දක්නා ලැබේ. එසේ ම කැලවේ පිටපත හැර අන් සියල්ලක් ම සෙත් පැතීමේ කාර්යයෙහි ද නියැලීම විශේෂත්වයකි. මෙසේ කෝලම් ආරම්භයේ දී කරන ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාරය සංස්කෘත නාට්‍යයේ සඳහන් පරිදි මහා බ්‍රහ්මයා ඇතුළු නාට්‍ය කලාවට සම්බන්ධ වූ දෙවි දේවතාවුන්ට ප්‍රමුඛත්වයක් දී යොදා තිබීම විශේෂාවධානය යොමු කළ යුත්තකි.

ස්වස්ති ශ්‍රී දේවරාජං ප්‍රවර සුරනරන් වර්න වර්න ප්‍රභූතන්

ස්වර්ණන් චාරුවිභීසනාලංක්‍රතෞ බ්‍රහ්මෙන්ද්‍රවර්ننා දිනේ

චන්ද්‍රාර්කඃ ප්‍රභවංසුභම් ධ්‍රුතිමත් සසමනකීර්තිශ්‍රීයම්

අස්මින් සර්ජිතයොජනන් දින දිනේ කුර්වන්තුතේ මංගලම්

ශ්‍රී ම ත් පාරණ චන්ද්‍රසේකර හරිනාගා නනාවේපචිත්

ශ්‍රී ප ත් මත් මයුරාසනාරතවිගත් සිවු දෙව්වරන් වාසයෙන්

ශ්‍රී යු ත් මෙරඟ මඩලේ වෙත පටන් ලොකු කුදු සියල්ලෝ මහත්

ශ්‍රී සෙත් දී මේ මුරෝ විසින් රැක දෙවන් පස්වා දහස්කල් යෙහෙන් (දැළ බණ්ඩාර,2000:37)

බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාර කෝලම් පිටපතට අනුව එහි ආරම්භක පද්‍ය වන මේ සඳහා පද්‍ය අටක් වෙන් ව ඇති අතර පළමු ශ්ලෝකයෙන් මහා බ්‍රහ්මයාට නමස්කාර කරන බවත් දෙවන පද්‍යයෙන් ඊශ්වර, ස්කන්ධ, සිව්වරම් දෙවිවරුන්ට අභිවාදනය කරන බවත් තෙවන පද්‍යයෙන් කෝලම් රංගය නැරඹීමට කෙරෙන ආරාධනාවක් බවත් සිව්වන පද්‍යයෙන් නැවතත් මහා බ්‍රහ්ම, හිරු, සඳු, උමා, ඊශ්වර, ගණපති, කුවේර, විෂ්ණු, අංගහරු, සරස්වතී, බ්‍රහස්පති ආදීන් නමස්කාර කොට ලෝකවාසීන්ට සෙත් ප්‍රාර්ථනා කරන බවත් ඉතිරි පද්‍ය තුනකින් ත්‍රිවිධ රත්නයට නමස්කාර කොට නැවතත් දෙවිවරුන් ආමන්ත්‍රණය කොට පුරවරයෙහි සත්ත්වයන්ට සෙත දෙන ලෙස ඉල්ලා සෙත් ප්‍රාර්ථනා කරන බවත් සඳහන් ය. (කලුආරච්චි,බණ්ඩාර(සංස්),2018:150)

නාට්‍යශාස්ත්‍ර කෘතිය සම්පාදනය කිරීමේ දී 'නාටක' යන වචනයට භරතමුනීන් ප්‍රිය කළ සියලු නාට්‍යාංග එනම් පූර්වරංග, නාන්දි, ප්‍රස්තාවනා, භරත වාක්‍යම් යනාදිය ඇතුළත් කොට ඇති අතර එම අංග පිරික්සා බලන කල මෙවන් 'පූර්වරංග' යන්නක් එහි ද අන්තර්ගත වන බැවින් ඒ පිළිබඳ ව අවධානයක් යොමු කරනු වටී. නාට්‍යාරම්භයේ දී ප්‍රදර්ශනය කෙරෙන බැවින් මේ රංගන පූර්වරංග නමින් හැඳින්වෙන බවත්, ඒ ඒ තැන සංගීත භාණ්ඩ තැන්පත් කිරීම, ගායකයන් අසුන් ගැන්වීම, විවිධ සංගීත භාණ්ඩ වාදනය කොට සකස් කිරීම යනාදිය මීට ඇතුළත් වන බවත් සඳහන් වේ. එසේ ම 'නාන්දි' නැතහොත් ආශිර්වාදය යන්නෙන් දෙවිවරුන්ගේ, බ්‍රහ්මණයින්ගේ සහ රජුන්ගේ ආශිර්වාද ප්‍රාර්ථනය අදහස් කෙරෙන අතර මෙය සූත්‍රධාර විසින් මැදුම් ලයකින් ගායනා කෙරෙන්නකි.

නමෝස්තු සර්ව දෙවෙභ්‍යො	- ද්විජාතිභ්‍යඃ භුභම් තථා
ජිතම් සොමෙන වෛරාඥා	- ආරෝග්‍යං ගොභ්‍ය එව ච.
(සියලු දෙවිවරු නමස්කාර වෙත්වා	- ද්වි ජාතීන්ට යහපතක් වේවා
සෝම යාගය නිසා රජවරු ද	- ගවදෙන්නු ද සුවපත් වෙත්වා.) (සුරවීර,2014:14)

එනයින් සංස්කෘත නාට්‍ය නියම වශයෙන් ආරම්භ වීමට පෙරාතුව දෙවිවරුන්ට කරන ලද පුද පූජා අන්තර්ගත ව පූර්ව රංගයක් සිදු කරන බව පැහැදිලි ය. එමෙන් ම මෙහි නැටුම් සහ ගී ගැයුම් ද ඇතුළත් වන බවත් අනතුරුව සූත්‍රධාරයා විසින් ගැයෙන නාන්දියෙන් නාටකය ආරම්භ වන බවත් සඳහන් ය. මෙම නාන්දියෙන් බොහෝ විට නාට්‍ය කලාවේ ආදි කර්තෘ ලෙස සැලකෙන ශිව දෙවියන්ගේ ගුණ ගැයෙනවා සේ ම සාමාන්‍යයෙන් ඉෂ්ට දේවතාරාධනාව ද එමගින් සිදු කෙරෙන බව කියැවේ. යථෝක්තයන් මැනවින් පිරික්සා බැලූ විට කෝලම් නාටකයෙහි එන ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාර පාඨයන්හි අන්තර්ගතය සම්භාව්‍ය සංස්කෘත නාට්‍ය කලාවෙහි නාන්දියේ අන්තර්ගතය හා සමාන වන බව පමණක් නොව කෝලම් නාටකයෙහි එන තොරතුරු කතාකාරයාගේ භූමිකාව සංස්කෘත නාට්‍යයන්හි එන සූත්‍රධාර භූමිකාව හා සැසඳෙන බවත් පැහැදිලි ය.

'කාරියකරවන රාළ', 'තානායම්පොළ ආරච්චි', 'සබේ විදානේ', 'තොරතුරු කතාකාරයා' යනුවෙන් හැඳින්වෙන කෝලම් කණ්ඩායම් නායකයකු සිටින අතර කැලවේගේ පොතෙහි 'Reader' යනුවෙන් පරිවර්තනය කර තිබෙන්නේ ඒ අර්ථයෙනි. (අමරසේකර,2014:16) කෝලම් නාටකවල පොතේ ගුරුන්නාන්සේගේ භූමිකාව හොබවන මොහු ව විවිධ පළාත්වල විවිධ නාමයන්ගෙන් හැඳින්වෙනු ඇත. කෝලම් නාටකයක ප්‍රාරම්භක ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාරය ඇතුළු මූලික වතාවත්වල

සිට නාට්‍යාවසානය දක්වා ම සබයට පැමිණෙන පාත්‍ර වර්ගයා මෙහෙයවීමේ වගකීම් සහිත භාරදූර කටයුත්ත පැවරෙන්නේ මොහුට ය. මොහු සංවාදයෙහි දක්ෂ මුඛරි පුද්ගලයකු වීම වැදගත් කොට සැලකෙනුයේ ඔහුගේ ක්‍රියාශීලීභාවය අනුව සහභාගී වන ප්‍රේක්ෂකයන්ට ලැබෙන ආස්වාදය ද බෙහෙවින් තීරණය වන බැවිනි. මේ අයුරින් පොතේ ගුරු භූමිකාවක් යොදා තිබීම නාට්‍යධර්මී නාට්‍ය ලක්ෂණ පිළිබිඹු කරන්නක් ලෙසට හැඳින්විය හැක.

කෝලම් නාටක පිළිවෙත්හි එන 'කෝලම් උපත ගායනා කිරීම' නම් අංගය ගායක කණ්ඩායමේ ද බෙර වාදකයාගේ ද හොරණෑ වාදකයාගේ ද සහයෝගයෙන් තොරතුරු කතාකාරයා විසින් ඉදිරිපත් කෙරේ. මෙහි ලා ගායනය ප්‍රධාන ඉදිරිපත් කිරීම වන අතර එය තීව්‍ර කිරීම උදෙසා පහතරට බෙර වාදනයත්, හොරණෑ වාදනයත් සහාය වන බැව් කිව මනා ය. (කලුආරච්චි,බණ්ඩාර(සංස්),2018:151) මෙම අංගය භරතමුනි විසින් දක්වන ලද නාට්‍යාංග හා සසඳා බලන කල ස්ථාපක නැතහොත් පොතේ ගුරු පැමිණ නාට්‍ය රචකයාගේ නම ප්‍රකාශ කොට නාට්‍යයේ තේමාව විස්තර කෙරෙන 'ප්‍රස්තාවනා' නැතහොත් 'පූර්විකාව'ට (සුරවීර,2014:141) යම් සමාන බවක් දක්වනු ඇතැයි අනුමාන කළ හැක.

භරතමුනි විසින් නාට්‍ය ව්‍යුහය පූර්ව රංගය සහ අපර රංගය යනුවෙන් කොටස් දෙකකට වර්ග කොට "නාට්‍යයේ උපත, උවදුරු සමනය කිරීම, දේවතාවන්ගේ පූජනීයත්වය අවබෝධ කරගැනීමෙන් අනතුරු ව රංග මණ්ඩලයේ නාට්‍ය ප්‍රයෝග අවස්ථාවෙහි ම මුලින් ම යොදනු ලබයි ද එය 'පූර්ව රංගය' වන්නේ ය" යැයි දැක්වීමේ දී මෙම පූර්ව රංග අංගයන් නිසි පරිදි වාද්‍ය හා තාල වාද්‍යවලට අනුව ගද්‍ය පාඨ උච්චාරණයන් සහිත ව ඉදිරිපත් කළ යුතු බව ද එහි දැක්වීමෙන් (කලුආරච්චි,බණ්ඩාර(සංස්),2018:38) කෝලම් නාටකය ද එකී නාට්‍යාකෘතියට යම් සමීපත්වයක් උසුලන බැව් යථෝක්තයන්ගෙන් පැහැදිලි ය.

බොහෝ නාට්‍ය මධ්‍යයේ දී ප්‍රේක්ෂකයන් පිනවීම, ඔවුන්ගේ ඒකාකාරීත්වය දුරලීම, චමත්කාරයක් එක් කිරීම ආදී අරමුණුවලින් යුතු ව නර්තන මාධ්‍යය උපයුක්ත කොට ගන්නා අවස්ථා ද නාට්‍ය කලාව තුළ දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණයකි. එනයින් කෝලම් නාට්‍යකරුවා ද එසේ කරන්නට ඇතැයි සිතිය හැක්කේ කෝලම් නාටකයේ මධ්‍ය අංගය ලෙස 'සබ නැටුම්' වෙසෙසක් යොදා ඇති බැවිනි. මෙය මධ්‍යම රාත්‍රියේ දී රජු හා බිසවගේ පැමිණීමෙන් පසුව ආරම්භ වන්නක් වන අතර බොහෝ විට ඒකල නර්තනාංග වශයෙන් ඉදිරිපත් කෙරේ. කතා පුවත් කිසිවක් නොමැති මෙහි සංකීර්ණ බෙර පද කොටස් ඇතුළත් වන හෙයින් එම පද කොටස් නර්තනයේ යෙදීම ද සංකීර්ණ වනු ඇත. රාක්ෂ, කාන්තා, සත්ත්ව, සංකල්පීය චරිත ආදී වශයෙන් පැමිණෙන සබ නැටුම් රාශියක් කෝලම් පිටපත්වල විවිධාකාරයෙන් දැක ගත හැකි ය.

නාට්‍යයේ දී නර්තනයේ වැදගත්කම සහ උපයෝගීතාව භරතමුනි විසින් ම නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි විවරණය කෙරිණි. ඒ කෙසේදයත්, නාට්‍යයේ දී නර්තනය භාවිත කරන්නේ කිම දැයි මුනිවරු ඔහුගෙන් විමසූහ. නර්තනය නාට්‍යයේ අරමුණට හෝ අර්ථයට අනුකූල නො වන බවත්, නාට්‍යයේ කාර්ය සඳහා අභිනය ප්‍රමාණවත් බවත් ඔවුන් දැරූ මතය විය. ඊට පිළිතුරු දුන් භරතමුනි පවසා සිටියේ "නර්තනයෙන් ඒ නිශ්චිත අරමුණ ඉටු වන්නේ නැති බව සැබෑ ය. නර්තනය භාවිත වන්නේ හුදෙක් එහි ඇති රමණීයත්වය නිසා ය. සියලු දෙනා ම පාහේ නර්තනය ප්‍රිය කරති. එය මංගල සම්මත වූ ද ආස්වාදනීය වූ ද අංගයකි." යනුවෙනි. (සුරවීර,2014:200) භරතමුනි පවසන පරිදි නර්තනය අවශ්‍ය වන්නේ ඒ සතු රමණීය, දීප්ත ගුණ නිසා මෙන් ම පොදු ජන මනසට විෂය වන නිසාත් ය. ඔහු නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි

පූර්ව රංගය විස්තර කිරීමේ දී එහි ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ දෙවියන් සතුටු කරවන නර්තනාංග බවත් යම් දෙවියෙක් යමකින් සතුටු වෙයි ද යමක් යමකුගේ මනසට ප්‍රිය වෙයි ද එය පූර්ව රංගයේ දී දෙවියන්ට පූජා කිරීම ප්‍රේක්ෂකයන් හා නාට්‍ය ප්‍රයෝගකරුවන්ට ධර්මය, යසස සහ දීර්ඝායුෂ ලබා දෙන්නක් බව සඳහන් කර ඇත. එසේ ම මෙහි ඉදිරිපත් කෙරෙන නර්තනාංගවල දී ශිල්පීන් විසින් පාද තැබීම ක්‍රමානුකූල ව සිදු කළ යුතු බවත් ඔහු සඳහන් කරයි. (කලුආරච්චි,බණ්ඩාර(සංස්),2018:38,39) තවද මෙහිදී නර්තනය නාට්‍යයේ ආභරණයක් යැයි ද කියැවෙන හෙයින් කෝලම් නාට්‍යකරුවාට ද සිය නාට්‍ය කාර්යයේ දී නර්තනය අත්‍යන්තයෙන් ම ආභරණයක් වූ බව පැවසීම නිවැරදි ය.

ඔහු විසින් නර්තනය තාණ්ඩව සහ ලාස්‍ය වශයෙන් කොටස් දෙකකට වර්ගීකරණය කොට දක්වා තිබීම ද මෙහි ලා සිහිපත් කරනු වටී. එම වර්ගීකරණය හා සසඳන කල කෝලම් නාටක සබ නැටුම් අතරෙහි එන ගුරුළු රාක්ෂ, මරු රාක්ෂ, නාග රාක්ෂ ආදී දැඩි ස්වභාවයකින් යුතු ව නර්තනයේ යෙදෙන චරිත 'තාණ්ඩව' ගණයටත් නාරිලතා, සුරඹවල්ලි, නාගකන්‍යා වැනි සියුම් ස්වභාවයකින් යුතු ව නර්තනයේ යෙදෙන චරිත 'ලාස්‍ය' ගණයටත් අයත් වන බව පැහැදිලි ය. මේ අනුව බලන කල්හි භරතමුනි විසින් දක්වන එකී සම්භාව්‍ය නාට්‍ය හා බැඳි නර්තන ලක්ෂණයන්ගේ ඇතැම් ලක්ෂණ කෝලම් නාටකයට ද යම් යම් සමානකම් දක්වනු ඇතැයි සිතිය හැක.

නාට්‍යයක දී දැකිය හැකි අනිවාර්යය ලක්ෂණය වන්නේ කිසියම් කතා පුවතක් හෝ ඇතැම් විට කතා පුවත් කිහිපයක් රඟ දැක්වීමකි. මුල, මැද, අග ගැළපීමෙන් යුතු කතා වින්‍යාසයක් සමස්ත කෝලම් නාටකය පුරා ම නොවූ ව ද කිසියම් නිශ්චිත තේමාවන් පාදක කොට ගත් කතා පුවත් රඟ දැක්වීමක් කෝලම් නාටකයෙහි අපර රංගයේ දී සිදු වීම විශේෂිත ය. 'සබ කතා' නමින් හැඳින්වෙන මේවා සබ නැටුම්වලින් අනතුරු ව ඉදිරිපත් කෙරෙන අතර සෑම කෝලම් පිටපතක් හෝ නළු කණ්ඩායමක් හෝ සතු ව ම මනමේ කතාව, සඳකිඳුරු කතාව, ගොන්කොටි කතාව, ඡත්‍රපානි කතාව, ගම කතාව, අන්ධභූත කතාව, ගෝඨයිම්බර කතාව වැනි කතා පුවත් කිහිපයක් ම දැක ගත හැකි ය.

භරතමුනි විසින් නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි යම් තේමා මුල් කරගෙන ගෙතුණු කතා ප්‍රවෘත්ති නාට්‍යානුසාරයෙන් ඉදිරිපත් කරන අංගයන්ගෙන් සමන්විත අවස්ථාව 'අපර රංගය' ලෙස හඳුන්වන අතර මෙහි දී ශාන්තිය, හාස්‍යය, ධර්මය, ක්‍රීඩාව, යුද්ධය, සාමය වැනි කිනම් තේමාවක් හෝ මුල් කරගෙන සැකසුණු පුවත් නාට්‍යානුසාරයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන බව දක්වා සිටී. එසේ ම යම් කතා පුවතක් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී නානා භාවයන්ගෙන් එහි ස්වභාවය මතු කරමින්, සතර අභිනයෙන් යුතු ව අනුකරණාත්මක ව නව රස මවමින් ඉදිරිපත් කෙරෙන බව ද සඳහන් කරයි. (කලුආරච්චි,බණ්ඩාර(සංස්),2018:41) එකී ලක්ෂණයන් හා සාම්‍ය බවක් කෝලම් සබ කතා රංගනයෙහි ද දක්නා බැවින් කෝලම් නාටකයෙන් පිළිබිඹු වන සම්භාව්‍ය නාට්‍යමය ලක්ෂණයන්ට එමගින් ද නිදර්ශන සැපයෙනු ඇත.

කෝලම් නාටකයක සියලු කාර්යය අවසන් කිරීමෙන් පසුව කණ්ඩායම් නායකයා ඇතුළු නළුවෝ සියල්ල එක් වී දෙවියන්ට පින් දීම සිදු කරති. පහන් පැල නැතහොත් මල් අසුන ඉදිරියට ගොස් ඒ වන විට නිවී ඇති පහන් ඇතොත් ඒවා දල්වා ආලෝකමත් කිරීමෙන් මෙය සිදු කරන අතර දෙවියන්ට පින් දීමට අමතර ව නැටුම් පුහුණු කරන ලද ගුරුවරුන් ආදීන්ටත් ඔවුන් ඇති දැඩි කළ දෙමාපියන්ටත් ගුණ සිහි කර පින් දීම මෙහි දී සිදු වේ.

සසඟ සියල් බඹලොව වැසෙන දෙවිය	නි

උරග ගුරුළු යක් බූ නර අසුරයි	නි

නොළඟ ළඟ වැසෙන දියගොඩ සව් සතු	නි

සමග මේ පින් අනුමෝදන් වෙනු බැති	නි (අමරසේකර,2019:83,84)

භරතමුනි විසින් නාට්‍යයේ අවසාන ආශිර්වාද වාක්‍ය වශයෙන් භරත වාක්‍යම් නැතහොත් 'ආශිර්වාද' යන්නක් දක්වා ඇති අතර සංස්කෘත නාට්‍යකරුවන් විසින් තම නාට්‍ය අවසන් කරනු ලැබුවේ මෙවැනි ආශිර්වාදයකිනි.

කිං වාන්යත් ශස්‍ය පූර්ණභවතු - වසුමති නෂ්ඨ දුර්භික්ෂ රෝගා

ශාන්ති භො බ්‍රහ්මණානං - භවතු නරපතිඃ පාතු පෘථිවිං සමග්‍රාම්.

(තව කුමක් කියම් ද? පෘථිවියෙහි ධාන්‍ය බහුල වේවා, දුර්භික්ෂයෙන් හා රෝගයෙන් දුරුවේවා, බමුණන්ට ද දෙනුන්ට ද ශාන්තිය ලැබේවා, නරපති තෙම මුළු ලොව රකීවා.) (සූරවීර,2014:141)

මේ පිළිබඳ ව අවධානයක් යොමු කළ විට මෙහි අන්තර්ගතයත්, කෝලම් නාටකයෙහි සෙත් පැතීමේ අන්තර්ගතයත් අසමානාර්ථ පෙන්නුම් කළ ද ඒ දෙකෙහි ආකෘතිය හා අරමුණ අතින් නම් නාට්‍යාවසානයේ දී කෙරෙන කාර්යයන් අතර සමාන බවක් ඇතැයි සිතිය හැක. කෝලම් නාට්‍ය ආකෘතියෙහි එන මේ සියලු අංග එසේ සසඳා බැලුවහොත් භරතමුනි විසින් නාට්‍යාංග ලෙස දක්වන්නට යෙදුණ පූර්වරංග, නාන්දි, ප්‍රස්තාවනා, ආශිර්වාද යන අංග සියල්ලක් ම සුළුවෙන් හෝ කෝලම් නාටකාන්තර්ගතයෙහි දිවෙන බව පෙනේ. එනයින් කෝලම් නාටකය වනාහි සම්භාව්‍ය නාට්‍යමය ලක්ෂණයන්ට ද උරුමකම් කියන්නක් බව ගම්‍යමාන වනු නිසැක ය.

නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි "නාට්‍ය යනු, ලෝකයේ පැවැත්ම අනුකරණය යි." යනුවෙන් දක්වා තිබීමෙන් 'අනුකරණය' යන්න නාට්‍යයක නිතැතින් ම බලාත්මක වන්නක් බව අමුතුවෙන් පැහැදිලි කළ යුතු නැත. කෝලම් නාටකයෙහි ද මෙය අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් බවට පත් ව ඇති අතර මෙහි පූර්ව රංගයේ දී සත්‍ය වශයෙන් ම සිදු වන්නේ එක් නිශ්චිත කථා වින්‍යාසයක් රහිත හුදෙක් කිසියම් සිදුවීම් පෙළක් රඟ දැක්වීම වන නමුත් ඇතැම් විද්වතුන් සඳහන් කරන අන්දමට මෙම පණිවිඩ කෝලම් සියල්ලෙන් ම සිදුවන්නේ එක්තරා අනුකරණයකි. එනම්, කෝලම් බැලීමට රාජකීය පිරිස සම්ප්‍රාප්ත වීමට පූර්වයෙන් පෙර මග සංවිධාන කටයුතු සඳහා පැමිණෙන මොවුන් කෝලම් ප්‍රථම වරට රඟ දැක්වූ යම් දිනක් වේ ද එදින සිදු වූ සියලු සංසිද්ධීන් කතාවක් සේ ගොතමින් අනුකරණය කොට දක්වන බැව් කියැවේ. (අමරසේකර,2019:49)

භරතමුනි විසින් විවිධ චරිත වර්ග සහ ඔවුන්ගේ ගති ස්වභා සවිස්තර ව පැහැදිලි කිරීම සඳහා නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සූතිස් වන පරිච්ඡේදය මුළුමනින් ම යොදා ගෙන ඇති අතර ස්ත්‍රී, පුරුෂ දෙපිරිසේ ම චරිත සාමාන්‍යයෙන් කොටස් තුනකට බෙදෙන බව ඔහු පවසයි. එනම් උත්තම, මධ්‍යම, අධම වශයෙනි. (සූරවීර,2014:157) මෙකී පාත්‍ර වර්ගීකරණය කෝලම් නාටකයෙහි එන ඇතැම් මානුෂ චරිත කෙරෙහි ද යම් යම් වලංගු ස්වභාවයන් දක්වන හෙයින් එය ද මෙහි ලා සිහිපත් කරනු වටී. එහි උදාර

චරිත ලක්ෂණයන්ගෙන් යුතු උතුම් පුද්ගලයින් 'උත්තම චරිත' ලෙසට කරන දැක්වීමට කෝලම්හි රාජකීය චරිත යම් සාම්‍ය බවක් උසුලනු පෙනේ. එසේ ම ආචාර ධර්ම නො තකන, උදාසීන, ස්ත්‍රී ලෝභී, විශ්වාසය තැබිය නො හැකි ආදී පහත් ගති ඇති පුද්ගලයින් 'අධම චරිත' ලෙසට එහි කරන දැක්වීම කෝලම් නාටකයෙහි පූර්ව රංගයෙහි එන පණිවිඩ කෝලම්වලට අදාළ චරිතයන්ට වලංගු යැයි සිතිය හැක. මන්ද ඒ සියල්ලකින් ම සිදු කොට ඇත්තේ ද සමාජයේ දුර්වලතා සහිත මනුෂ්‍යයන් නිරූපණය කිරීමකි. එබැවින් කෝලම් නාටකය පාත්‍ර වර්ගයා යොදා ගැනීම අතින් ද ප්‍රශස්ත ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරනු ඇත.

කෝලම්හි සිදු වන චරිත නිරූපණයේ දී රංගනය මෙන් ම චරිත පිළිබඳ ව විස්තර කරමින් සිදු වන දෙබස්, කවි ගායනා, නර්තන, වාදන පමණක් නොව එක් එක් චරිතයට අනන්‍ය වන පරිදි වෙස්මුහුණෙහි දක්වන ලද විශේෂිත කැටයම් ද ප්‍රේක්ෂකයා තුළ රස නිෂ්පත්තියකට තුඩු දෙන බව මෙහි ලා අමතක කළ යුතු නැත. එහෙයින් නාට්‍යයක යෙදෙන නව නළු රස සංකල්පය කෝලම් නාටකය තුළ ගැබ් වූ ප්‍රශස්ත ලක්ෂණයක් ලෙස ගිණිය හැකි අතර ඊට නිදසුන් කිහිපයක් ද මෙසේ සඳහන් කරනු වටී.

- ශෘංගාර රසය - නාරිලතා වෙස්මුහුණෙහි ඉහළ කොටසෙහි ඇති නිරුවත් කාන්තා උඩුකය
- හාස්‍ය රසය - හෙංචප්පු, ජසයා වැනි වෙස්මුහුණුවල කට විවෘත වන සේ දත් විරිත්තීම
- රෞද්‍ර රසය - රාක්ෂ වෙස්මුහුණුවල ඇස් බොහෝ විවෘත ව හෝ ඉදිරියට නෙරා තිබීම
- වීර රසය - රජ, බිසව, මුදලි වැනි වෙස්මුහුණු
- බීභත්ස රසය - හේවායන්ගේ වෙස්මුහුණෙහි ඇති කුඩැල්ලකුගේ පැල්ලම

කෝලම් නාට්‍යකරුවා වෙස්මුහුණු සඳහා වර්ණ තෝරා ගැනීම නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි භරතමුනි විසින් විග්‍රහ කර ඇති රංග වස්ත්‍රාභරණ සහ අංග රචනා විග්‍රහය සමග සංසන්දනය කළ හැකි වීම මෙහි ලා විශේෂ්‍ය කොට දැක්වුව මනා ය. නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි කළු, නිල්, කහ, රතු වශයෙන් මූලික වර්ණ සතරක් ද ද්විතීය වර්ණ සයක් ද සමග අනුවර්ණ රැසක් පිළිබඳ ව දක්වා ඇත. (කෝට්ටගොඩ,2009:72,73) ඒ ඒ චරිත සඳහා නාට්‍යශාස්ත්‍රය වෙන් කර දී ඇති වර්ණයන් කෝලම් නාටක චරිත සමග සසඳන කල යම්තාක් දුරට සාම්‍ය ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරන අවස්ථා ද පවතින බවට නිදසුන් ගෙන හැර දැක්විය හැක.

චරිත ප්‍රභේදය	වර්ණය	කෝලම් නාටක චරිත
දේව චරිත, අප්සරාවන්	ගෞර	අනංග භහිරව, පංචනාරිසටය, නාරිලතා
රාක්ෂ, පිසාච, යක්ෂ, වැදි	තද නිල්, තද කොළ	වැදි රජු, වැදි දෙටු, වැදි පිරිස

එමෙන් ම භරතමුනි විසින් නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි සය වන අධ්‍යායෙහි රස පිළිබඳ ව විස්තර කිරීමේ දී ඒ ඒ රසයට අදාළ ව වර්ණයක් ලබා දී ඇති අතර (මාරසිංහ,2017:126) කෝලම් නාටකයෙහි චරිතවලට උචිත ලෙස වර්ණ යොදා ගැනීමේ දීත් මේ හා සමාන ක්‍රමයක් අනුගමනය කර ඇති බවට ද ඇතැම්

චරිතවලට අදාළ වෙස්මුහුණු මැනවින් පිරික්සීම තුළින් වැටහෙනු ඇත. එනයින් කෝලම් නාට්‍යකරුවා එක් එක් චරිතයට ආවේණික ගති ස්වභාවයන් වෙස්මුහුණ තුළින් පිළිබිඹු කොට දැක්වීමේ දී රස නිෂ්පත්තිය පිළිබඳ විශේෂාවධානයක් යොමු කරන ලද බව පැහැදිලි ය.

ඍසය	වර්ණය	චරිතය
හාස්‍ය	සුදු	ආඬිගුරු
රෞද්‍ර	රතු	නාග රාක්ෂ, මරු රාක්ෂ, ගිනිජල් රාක්ෂ
ඕර	ගෞර හෙවත් පඬු	රජු, බිසව, මුදලි
භයානක	කළු	වලසා
අද්භූත	බහ	නරසිංහ අවතාර, අනංග භහිරව

පූර්වෝක්ත සියල්ල අනුව නාට්‍ය අරමුණු, නාට්‍ය ආකෘතිය, නර්තන භාවිතය, කතා පුවත් රඟ දැක්වීම, චරිත ප්‍රභේද, රස සංකල්පය ආදී භරතමුනිගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි අන්තර්ගත සමහරක් අංග බොහෝ සෙයින් කෝලම් නාටකය තුළ සාම්‍ය ව බලපවත්නා බව පැහැදිලි ය. ඇතැම් විචාරකයන් විසින් ලාංකේය අග්‍රගණ්‍ය කලාංගයන් බොහෝවිට භාරතීය කලාංගයන්ට ණයගැති බැව් සනාථ කිරීමට නිරන්තර උත්සාහයක නිරත වනු පෙනුණ ද දේශීය ව ප්‍රභවය ලත් සාම්ප්‍රදායික කෝලම් නාටකය භරතමුනි පඬිවරයා විසින් රචිත නාට්‍යශාස්ත්‍රයට ණයගැති බවක් උපකල්පනය කළ නො හැක්කේ භාරතය වැනි විදෙස් රටක දී රචිත නාට්‍යශාස්ත්‍රය පිළිබඳ කරුණු ලාංකේය කෝලම් නාටකකරුවා දැන සිටීමට තරම් වපසරියක් එවකට නො වන්නට ඇති බැවිනි. එනම්, භාරතීය සංස්කෘත නාට්‍ය කලාව සම්බන්ධ තොරතුරු සපයා ගෙන එය අනුව යමින් අනුකරණය කොට හෝ ආභාස කොට ගෙන පිටපත් කළ අන්‍ය කලාකෘතියක් ලෙසට කෝලම් නාටකය කිසිසේත් අඩුතක්සේරුවට ලක් කළ නො හැකි බව අත්‍යන්තයෙන් ම අවධාරණය කළ යුතු ය. සාම්ප්‍රදායික ශාන්තිකර්ම පවා පවත්වාගෙන ඒමට ශක්‍ය වූ ලාංකේය කලාකරුවාගේ ම තවත් එක් සුවිශේෂ පැතිකඩක් ලෙස රංගනය, නර්තනය, ගායනය, වාදනය, වෙස්මුහුණු කලාව ආදී බහුවිධ කලා මාධ්‍යයන් එක්තැන් කොට ගත් කෝලම් නාටකය පෙරදිග සංස්කෘත නාට්‍ය කලාව හා නොදෙවෙනි මට්ටමකට ඔසවා තැබිය හැකි සම්භාව්‍ය ගණයේ කලා නිර්මාණයක් ලෙසින් එයට ම අනන්‍ය වූ සුවිශේෂතා පිළිබිඹු කරන්නට යෙදෙන බැව් මෙනයින් දැක්වුව මනා ය.

මූලාශ්‍ර

- අමරසේකර, කේ.ජී. (2014) කෝලම් නාටක චරිත. කොළඹ: සී/ස ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම.
- අමරසේකර, කේ.ජී. (2019) කෝලම් නාටක පුරාණය. කොළඹ: සී/ස ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම.
- කලුආරච්චි, ආරියරත්න. බණ්ඩාර, කරුණාරත්න (2018) (සංස්.) නර්තන ගවේෂී. බත්තරමුල්ල: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

- කෝට්ටගොඩ, ජයසේන (2009) කෝලම් ගැමි නාටකයක් නොවේ. බොරලැස්ගමුවඃ ජේ.කේ. පබ්ලිකේෂන්ස්.
- දැළ බණ්ඩාර, ගාමිණී (2000) සිංහල කෝලම් සම්ප්‍රදාය. කැලණියඃ සම්භාව්‍ය ප්‍රකාශන.
- මාරසිංහ, වෝල්ටර් (2017) භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර (පළමු භාගය). කොළඹඃ සී/ස ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම.
- සුරවීර, ඒ.වී. (2014) ඇරිස්ටෝටල් සහ භරත. නුගේගොඩඃ සී/ස සරසවි ප්‍රකාශකයෝ.
- සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර (2019) සිංහල ගැමි නාටකය. කොළඹඃ සී/ස ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම.