හෙළ නාට්‍ය කලාවේ සමාරම්භයට බලපෑ ජන නාඩගම් කලාව

රංජිත් සේනානායක

විනෝදය හා නාට්‍ය රසය බෙදා දුන් ගැමි සමාජයේ ක්‍රියාත්මක වූ නාට්‍ය විශේෂයකි. අඩසියවසකටත් වැඩි කාලයක් ජනප්‍රිය වූවකි. 1790 සිට 1930 දක්වා සියවස් එකහමාරකටත් අධික කාලයක දිගු ඉතිහාසයක් සිංහල නාඩගමට හිමිවී තිබේ (**ශ්‍රී ලංකාවේ නාඩගම් ඉතිහාසය, 43 පිටුව**). විශේෂයෙන් බටහිර මුහුදු බඩ ප්‍රදේශවල ජනතාවගේ ජනාදරයට පත් වූ නාඩගම් හලාවත සිට දකුණේ වෙරළ තීරයේ ගම් බිම්වල එනම් වැලිගම, මාතර, තංගල්ල ප්‍රදේශවල ප්‍රචලිත වූ නාට්‍ය විශේෂයකි. අවශේෂ ගැමි නාටක විශේෂයන්ට වඩා අංග සම්පූර්ණ දෘශ්‍ය කාව්‍ය වේ. මුළුමනින් ම ගීත නාටක විශේෂයක් වීම. පීකිං ගීත නාටකයටත් බටහිර ඔපෙරා නමින් හැඳින්වෙන ගීත නාටකයටත් සමාන කළ හැකි වීම. රංග ශෛලිය අතින් ළං වන්නේ චීන ගීත නාටකයට වීම. නාට්‍ය ධර්මී ක්‍රමය අනුගමනය කිරීම. මුද්‍රා අනුරූපණ හා සංකේත භාවිතය දක්නට ලැබීම. පාත්‍ර වර්ගයා වේදිකාවට පැමිණෙන හා පිටව යන විට චීන නාට්‍යවල නිශ්චිත ලක්ෂණ දක්නට ලැබුණත් නාඩගමෙහි ස්වල්ප වශයෙන් එම ලක්ෂණ දක්නට ලැබීම. කථා වස්තුව කෙටියෙන් ඉදිරිපත් කිරීම, ආදර්ශයක් හෝ අවවාදයක් ලබා දීම, යහපත් ගුණ දැක්වීම, දුර්ගුණයන්හි අනිටු විපාක පෙන්වා දීම ආදී වශයෙන් ලක්‍ෂණ රාශියකි (**ගමගේ, 1997: 37**).

නාට්‍යමය අවස්ථාවන් ඉදිරිපත් කිරීමට පමණක් නො ව රස ජනනය කිරීමට ද ශිල්පීය උපක්‍රම භාවිත කිරීම. වේදිකාව, සංගීතය, වේෂ නිරූපණය වැනි රස නිෂ්පත්තියට තුඩු දෙන අංශයෝ යොදා ගැනීම නිසා අංග සම්පූර්ණ නාට්‍ය විශේෂයක් වීම. කථා වස්තුව ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය වශයෙන් දෙකොටසකට බෙදීම යනුවෙන් තවත් ලක්ෂණ රාශියකි.

සිංහල නාඩගම කවර ලෙසකින්වත් දෙමළ නාඩගම්වල අනුවාදයක් නො වන බවත් එහෙත් සිංහල නාඩගමේ ඇතැම් පුද්ගල භාව ද්‍රවිඩ ක්‍රමයට ලියා ඇති නිසා දැනට මුද්‍රණය කර ඇති ද්‍රවිඩ නාඩගම සිංහල පොතට වඩා කාලය විසින් පැරණි නො වුවද සිංහල ග්‍රන්ථයෙහි අනුවාදයක් ලෙස සැලකීමට නොහැකි බවත් ආචාර්ය ගුණතිලකයන් පෙන්වා දෙයි (**ගුණතිලක, 1999: 303**).

කෝලම් හා නාඩගම් අතර සමාන බව පෙන්වන නිසා එකක් අනිකේ විකාසනය හැටියට පෙනී යන්නේ දකුණු පළාතේ මුහුදු තීරයට නාඩගම් ක්‍රමය පිවිසීමෙන් අනතුරු ව යැයි හැඟී යන බවත්, නාඩගම්වල සන්දර්භයෙහි විශේෂ වෙනස්කම් සනිටුහන් වූයේ පසුකාලයේ බවත්, ඇතැම්හු පෙන්වා දෙති **(ගුණතිලක, 1984: 9)**. නාඩගම් පිළිබඳව සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ මතය වන්නේ

''නාඩගම් වූ කලි අවශේෂ ගැමි නාටක විශේෂයන්ට වඩා අංග සම්පූර්ණ දෘශ්‍ය කාව්‍යයක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. මුළුමනින්ම පාහේ ගීතය මාර්ගයෙන් අනාවරණය වන වස්තු වලින් යුක්ත වූ මේ නාට්‍ය බටහිර ඔපෙරා නමින් හැඳින්වෙන ගීත නාටක වෙසෙසටත් පීකිං ගීත නාටකයත් සමාන කළ හැකිය.'' **(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 137)**

දකුණු පළාතේ බුවනෙකබා, කාපිරි, ජෙමිලා යනාදී නාඩගම්වල රචකයන් කෝලම් කුට්ටම්වලට බෙහෙවින් සම්බන්ධ පිරිසක් නිසාත් කෝලම්, නාඩගම්, රූකඩ රංග ක්‍රම එක ම ප්‍රදේශයන්හි එකම කණ්ඩායම විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නක් බවත්, එ නිසා රංගත්‍රයේ විවිධ භූමිකා, ගී පද බැඳීම, ගමන්තාල, සංගීත භාණ්ඩ භාවිතය ආදියෙහි සමානත්වයක් ඇති විය හැකි බවත් පැවසේ. **(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 10)**. කෙසේ වෙනත් කෝලම් හා නාඩගම් පහතරට ප්‍රදේශවල ප්‍රචලිත වූවත් මේ ගැමි නාටක සම්ප්‍රදායන් දෙකෙහි වෙනස්කම් රාශියකි.

i. කෝලම්වල වෙස්මුහුණු පලඳින අතර නාඩගම්වල නළුවෝ වෙස්මුහුණු නොපලඳිති.

ii. කෝලම් ශාන්තිකර්ම ස්වරූපය ඇදහිලි විශ්වාස ප්‍රකට කළ ද, නාඩගම් විනෝදාස්වාදය ප්‍රමුඛකොට බිහි වූවකි.

iii. කෝලම් දෘශ්‍ය කාව්‍යයක් නො වන අතර නාඩගම් වචනයේ පරිසමාප්ත අර්ථයෙන්ම දෘශ්‍ය කාව්‍යයකි.

iv. කෝලම්වල අනුකරණාත්මක ව ඉදිරිපත් කරන කථා වස්තු අනුපිළිවෙළින් දැක්වූවත් නාඩගම්වල නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවලින් ගොඩ නැගෙන වස්තුවකි.

v. කෝලම්වල ගීත නාද මාලාවක් (වැඩිපුර කවි ගායනා) නාද පරිමාණයන් නාඩගම්වලට වඩා වෙනස් වේ.

vi. රඟුම් ක්‍රම භාවිතයේ දී පහතරට යක් බෙරය (ඇතැම් විට හොරණෑව) භාවිතයට ගනු ලැබුව ද නාඩගම්වල දී කයිතාලම්, මද්දලය, දෙමළ බෙරය යොදා ගැනේ.

v. කෝලම්වල ස්ත්‍රීවර්ගීය ජන ගණත්වය, අභිචාරාර්ථය අරමුණු කළ ද නාඩගම්වල විනෝදයට ඇරුණු රංග මාධ්‍යයක තත්වයට පත් වේ.

නාඩගම් කෘතිවල පවත්නා පැරණි බව පිළිබඳව විද්වතුන් අතර මතභේද පවතී. සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ මතය අනුව දැනට තිබෙන ඉපැරණිම මුද්‍රිත සිංහල නාඩගම්

පෙළේ ස්ථාක්කි නාඩගම (1881) හැටියට පවසතත් ඊට පෙර මුද්‍රිත ඇහැළේපොල නාඩගම (1870), මාතලන් නාඩගම (1870) යන්නෙහි කෘති බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරයේ ඇති බව ඇතැමුන්ගේ මතය යි **(Wikramasinghe, 1901:** 34 පිටුව).

නාඩගම් ප්‍රභවය පිළිබඳ ව මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ අදහස වන්නේ 'සිංහල නාඩගම් ප්‍රභවය ලැබුවේ දක්ෂිණ භාරතයෙහි 'තෙරුක්කූත්තු' හෙවත් වීථි නාටක වශයෙන් හැඳින්වෙන ගැමි නාටක විශේෂයෙන් යැයි මේ නාටක වර්ග දෙකේ රංග ශෛලිය හා සංගීතය ද සන්සන්දනය කිරීමෙන් ස්ඵුට වේ.......... 'නාට්ටුකූත්තු' වශයෙන් ඒ පළාත්වල හැඳින්වෙන මේ නාටක විශේෂය දක්ෂිණ භාරතයෙහි පවත්නා තෙරුක්කූත්තුවලට ප්‍රභේදයක් වුවද සිංහල නාඩගම් ආදර්ශ කොට ගෙන ඇත්තේ ඇතැම් ප්‍රදේශවල කතෝලික ජනතාව විසින් මුල් ද්‍රවිඩ තෙරුක්කූත්තු ඇසුරු කොට ගෙන සකස් කර ගන්නා ලද නාටක විශේෂයක් යැයි හැඟේ. මීට ඔවුහු 'කර්ණනාඩගම්' **යැයි** කියති **(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 137).**

නාඩගම් රචනයෙහි ආරම්භකයා කොළඹ උපන් කම්මල්කරුවෙකු වන පිලිප්පු සිඤ්ඤෝ ය.ඒ අනුව මුල් කාලයේ දී රචනා කරන ලද නාඩගම් ලක්ෂණ රාශියකි.

i. ආකෘතිය අතින් දෙමළ නාඩගම් සම්ප්‍රදාය ගෙන තිබීම.

ii. ඇඳුම් පැළඳුම් යුරෝපීය එනම් බටහිර ඉංග්‍රීසි තාලයට සහ කතෝලික ඌරුව ගෙන තිබීම.

iii. නාඩගම්වල අතුරු විකට කථා ජවනිකාවලින් සිංහල ගැමි කථා පළවීම.

iv. ඉංග්‍රීසි සිංහල දෙවිධියේ රාජකීය ඇඳුම් ආයිත්තම් හා උඩරට පහතරට සාමාන්‍ය ජනයාගේ ඇඳුම් ද ප්‍රයෝජනයට ගෙන තිබීම.

(රත්නායක, 2014: 24)

ඔහු අතින් රචිත නාඩගම් රාශියකි. **මාතලන් (1875), සේනගප්පු (1814), සිංහවල්ලි (1840), ජුසේපුත් (1807), හෙලේනා (1812), විශ්ව කර්ම(1820), සන්නිකුලා (1810), රජතුන්කට්ටුව (1806), සුබුලාවතී (1874), හුණු කොටුවේ (1816)** යනුවෙනි. රජ තුන්කට්ටුව යනුවෙන් නාඩගම් දෙකක් රචිත බවත් ඒවාට ගොන්සාල්විශ්කෘතීන්හි ආභාසය බෙහෙවින් ලැබුණ ද ඉන් බාහිර වූ යම් යම් විදේශ නාටක ග්‍රන්ථයන්හි එන වැනුම් එකී ග්‍රන්ථවලට පිවිසුණු බවත් හුදෙක් නාඩගම් සැකසුනේ දෘශ්‍ය ආකෘතියට මුල් තැනක් ලබා දෙමින් බවත් ඒ නිසා නාට්‍යයක ආකෘතියට යෝග්‍ය වන අන්දමට කථා මාර්ගය සකස් කර ගැනීමට භාෂාඩ්‍ය රචකයන්ට සිදු වූ බව කිව නොහැකි යයි ගුණතිලකයන්ගේ අදහස විය **(289 පිටුව).** මේ අතරින් **ඇහැලේ පොළ හෙවත් සිංහලේ නාඩගම (1870)** සංස්කරණය කළ ඩී.පී.ඩී. අල්විස් මහතා සිය ප්‍රස්තාවනාවෙහි පිලිප්පු සිඤ්ඤො 1770 උපන් අයෙකු බව පැවසේ. (පාදක සටහන) **ඇහැලේ පොළ නාඩගම** රචනා කළේ කම්මලේ වැඩ කරන අතරතුර රටහුණු කැල්ලකින් බිත්තියේ කවි ලිවීමෙන් බව පැවසේ. ඇහැලේපොල නාඩගමෙහි

කථා පුවත කිසි පොතපතකින් ගන්නා ලද්දක් නො ව එකල බොහෝ දෙනාගේ තුඩ තුඩ පැවති සිද්ධීන් බව පැහැදිලි යයි ආචාර්ය ගොඩකුඹුරයන්ගේ අදහස යි **(Godakumbura :113)**. පසු කාලයේ නාඩගම් රචකයන් බොහෝ දෙනෙක් රෝමානු කතෝලික ආගම වැළඳගත් අය වීම විශේෂත්වයකි.

ක්‍රිස්තියන් පෙරේරා විසින් **ඉයුජින්**, බැලසන්ත, බ්‍රම්ෆෝඩ් (1892) යනුවෙන් නාඩගම් කිහිපයක් ද ස්ටීවන් සිල්වාගේ කර්තෘත්වයෙන් 'දිනතර නාඩගම', (1899) සොකරි නාඩගම (1903)එර්දිතුරඟ නාඩගම (1903) පානදුරේ පී.ඇම්.ඩී. සිල්වා අතින් කැලොරිනා නාඩගම (1903) නාඋල්ලගේ ජුවානිස් ප්‍රේරා විසින් සින්න මුත්තු නාඩගම (1904) ඇල්. මරියානු ප්‍රනාන්දු රොලීනා නාඩගම (1904) මාදම්පේ ජයමාන්න මියුලන් සහ මිලීනා නාඩගම (1912) ජුවන් පින්තු 'හරිස්චන්ද්‍ර නාඩගම', 1769 උපන් පේදුරු සිල්වා ගුරුතුමා 'සෙලෙස්තිනා නාඩගම' චාර්ලිස් 'කත්තිරිනා නාඩගම' ආදි වශයෙන් නාඩගම් බොහෝ ගණනක් රචනා වී තිබේ.

සෑම නාඩගමකට ම නිශ්චිත කථා පුවතක් තිබීම කැපී පෙනේ. **ඉයුජින් නාඩගමේ** කතා වස්තුව ගොඩ නැගී තිබෙන්නේ ත්‍රිකෝණාකාර පෙම් පුවතක් වටාය. කථා නායිකාව ඉයුජින් කුමරිය වේ. නායකයා මිලන් කුමාරයා ය. කතාව අවසානයේ දී ඔවුන්ගේ ප්‍රේම සම්බන්ධයට එරෙහි වූ ගැටලු නිරාකරණය වේ. වෙලාඩින් රජු, මිලන් කුමාරයා ඩෙන්මාර්ක් රටේ ලැම්බට් රජු, ඉයුජින් කුමරිය, ලින්ටන් කුමාරයා, සිටුවරයාගේ පුත් ගිරින්ලන් යනුවෙන් නිශ්චිත චරිත භාවිත කොට තිබේ. **'බැලසන්ත නාඩගම'** ප්‍රංකර දේශයේ පෙපයින් නම් රජුගේ සහෝදරිය වන බැලසන්ත කුමරිය පිළිබඳ කතාවයි. **'බ්‍රම්ෆොඩ් නාඩගම'** වොලිලන්ඩ් නම් සිටු පුත්‍රයෙකුගේ කතාව. සෙලෙස්තිනා නාඩගම විදේශීය කතා පුවතකි. කාපිරි නාඩගම පෙරදිග කතාවකි. දිනතර නාඩගම අපරදිග අත්භූත කතාවකි. මේ අනුව නාඩගම්වල කතා පුවතක් යොදා ගැනීම විශේෂ ලක්ෂණයකි **(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 137)**. ඇන්ටන් චෙකොෆ්, ශ්‍රී හර්ෂ නාට්‍ය වස්තුවට ලෝක ප්‍රකට කතා ප්‍රවෘත්තියක් යොදා ගැනීම අවශ්‍ය බව පෙන්වා දී ඇති අතර පසු කාලයේ ජාතක පුවත් බීජ කොට ගෙන නාඩගම් රචනා කිරීම සිදු විය. **වෙස්සන්තර නාඩගම** (1830) (වෙස්සන්තර ජාතකය), **විධුර නාඩගම** (විධුර ජාතකය), **සඳකිඳුරු නාඩගම** (සඳකිඳුරු ජාතකය), **කුස නාඩගම** (කුස ජාතකය), **පදමානවක නාඩගම** (පදමානවක ජාතකය) යනුවෙන් ජාතක කථා රාශියක් මූලාශ්‍රයට ගෙන තිබේ.

ඉතිහාස ප්‍රවෘත්ති හා පැරණි චරිත ආශ්‍රයෙන් නාඩගම් රචනා කොට තිබීම. **බුවනෙකබාහු නාඩගම, පැරකුම්බා නාඩගම, සිංහවල්ලි නාඩගම, සුබුලාවතී නාඩගම** ඒ අතුරින් කිහිපයකි. ඇම්.එච්. ගුණතිලකයන්ගේ අදහස අනුව නාඩගම්කරුවන්ගේ අභිෂ්ටාර්ථය වූයේ රංග ශිල්ප ක්‍රම මනා ව පුරුද්දා ගත් සන්දර්භයක් තුළ කිසියම් කථා පුවතක් දැක්වීම ය **(ගුණතිලක, 1999, 285)**.

පෙරාපර දෙදිග කලාත්මක නාට්‍යයන්හි ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් වන්නේ කථා වස්තුව යි. නාඩගම් අඩසියවසකටත් වැඩි කාලයක් ලක් දෙරණේ ප්‍රදේශ කිහිපයක ජනප්‍රිය වීමේ සාධක අතර නිශ්චිත කථා පුවතක් දක්නට ලැබීම විශේෂත්වයකි.

පී. ක්‍රිස්තියන් පෙරේරා විසින් රචිත **'ඉයුජික් නාඩගමේ'** විකාසනය වන කථා ප්‍රවෘත්තියේ වස්තු බීජය වන්නේ ඉයුජින් කුමරියට මිලන් ලින්ටන් සහ ගිරිලන් යන තිදෙනා ප්‍රේම කිරීම පිළිබඳ පෙම් පුවතකි **(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 140)**. **'බැලසන්ත නාඩගමට'** වස්තු බීජ වූයේ ප්‍රංකර දේශයේ පෙපැයින් නම් රජුගේ සහෝදරිය වන බැලසන්න කුමරිය පිළිබඳ කථා පුවතකි. වොලිලන් නම් සිටුපුත්‍රයෙකු වටා ගෙතුණු පුවතක් **'බ්‍රම්ෆෝඩ් නාඩගමට'** වස්තු බීජ කොට ගෙන තිබේ. විදේශීය කථාවක් ඇසුරින් **'සෙලෙස්තිනා නාඩගම'** රචනා විය. **'කාපිරි නාඩගම'** පෙරදිග කථා වස්තුවක් සේ පෙනෙන අතර අපරදිග අද්භූත කථාවල ලක්ෂණ දරන බව මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ අදහස යි **(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 141)**. දිනතර නාගමට මූලාශ්‍රය වූයේ අද්භූත කථාවකි. දෙමළ බසින් සිංහලයට පෙරළන ලද **'ස්ථාක්ති නාඩගම'** ද්‍රවිඩ **ස්ථාක්තියාර්** නම් කතෝලික නාඩගමේ සිංහල අනුවාදයකි.

මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර **වෙස්සන්තර නාඩගම** (1874) පිළිබඳ ව දැක්වූයේ මෙවන් අදහසකි.

''නාඩගම්කරුවන් ජාතක කථා ආශ්‍රයෙන් නාට්‍ය රචනා කරන්නට පටන් ගත්තේ මෑතකදී ය. මේවා අතර ඉතා ජනප්‍රිය වූවකි වෙස්සන්තර නාඩගම'' (සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 144)

මහාචාර්ය තිස්ස කාරියවසම්ගේ අදහස වූයේ,

''වෙසෙතුරු නාඩගම පිලිප්පු සිඤ්ඤෝගේ සම්ප්‍රදායට හාත්පසින් ම වෙනස් වූ කෘතියකි. එහිදී අනුගමනය කර ඇත්තේ නාඩගම් සම්ප්‍රදායයයි කියන්නට අපහසු ය. මෙවැනි කථා පුවතක් මගින් ඇතිවන ශාන්ත රසය නාඩගම වැනි වීර හා ශෘංගාර රස ප්‍රමුඛ රචනා මාධ්‍යයකින් ඉදිරිපත් කිරීම උගහට ය **(කාරියවසම්, 1979 :94).**

1870දී ප්‍රකාශනයට පත් වූ **'කුස නාඩගම'** හා 1874 රචනා කරන ලද **'වෙස්සන්තර නාඩගම'** බොහෝ දුර්වලතා ඇතැත් ආදිතම සිංහල නාට්‍ය බව අමතක කළ යුතු නැතැයි ද එකී නාඩගම් රචකයන් හොඳ කවිකාරයන් නොහොත් සින්දු කාරයන් බව පෙන්වා දිය හැකි යැයි සුනිල් ආරියරත්නයන්ගේ අදහස යි **(ආරියරත්න, 2008: 32)**.

හාස්‍ය රසය දැනවීමට සෙල්ලන් ළමා, කෝ නංගි, බහුභූතයා, බහුභූත කෝලමා යනුවෙන් චරිතයක් යොදා ගැනීම විශේෂත්වයකි. සංස්කෘත නාට්‍යවල විදූෂක නමින් චරිතයක් ඇතුළත් කර ගත්තේ නාට්‍ය රසය ජනිත කිරීම පිණිස ය. සිංහල නාඩගම ටිකෙන් ටික සමාජයට ගැළපෙන අයුරින් සකස් වී තිබීම. විනෝදාස්වාදය ලබා දීම ප්‍රමුඛ කොට රචිත නාඩගම් අවශේෂ ගැමි නාටක මෙන් රාත්‍රී කාලයේ දී රංගනයේ යෙදීම සිරිතකි. රැඟුම අවසන් වන්නේ හිරු උදාවීමත් සමඟ ය. සරල ජන ජීවිත ගත කරන ජනතාවගේ ජීවන රටාවට ගැළපෙන අයුරින් හැඩ ගැසුණු නාඩගම් දින 7ක් රඟ පෑමේ චාරිත්‍රයක් තිබූ බව පැවසේ (සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 141-142). පූර්ව රංගනය සඳහා යොදා ගන්නේ බහුබූතයා, සෙල්ලන් ළමා, බෙරකාරයන් යන ස්ථාවර පාත්‍රයන් ය. සමාජයට අනුව වෙනස් නො වීම නිසා

විනාශ වීම. එහෙත් පසු කාලයේ බිහි වන සම්භාව්‍ය නාට්‍ය කලාවට බලපෑම, අපට ආවේණික වූ සාහිත්‍ය කලාව නැටුම් වාදනය නිසා සම්භාව්‍ය නාට්‍ය කලාව දියුණුවට පත් වීම යනාදී කරුණු සලකා බලන විට නාඩගම් කලාවේ සමාරම්භකයා වන පිලිප්පු සිඤ්ඤෝ නාඩගම් කලාව සමඟ ඉදිරියට පැමිණි නාට්‍ය කලාව ගත් විට,

i. සාහිත්‍ය ලක්ෂණ සහිතව නාට්‍යමය ගුණය ව්‍යාප්ත වීම.

ii. ඔහු නිර්මාණය කළ භූමිකා නිරූපණයේ දී වීර රසයෙන් යුක්ත වීම.

iii. ඔහුගේ නිර්මාණවලදී රූපණයට ප්‍රධාන තැනක් ලැබීම.

iv. සින්දු යොදා ගැනීමට පියවර ගැනීම.

නාඩගමට දෘශ්‍ය කාව්‍ය ලක්ෂණ බිහි කිරීමට මුල් වීම. කෝලම්වල මෙන් වෙස් මුහුණු කලාවක් නොමැති අතර නාඩගම තුළ පියවි භාව ප්‍රකාශන සඳහා උපක්‍රම යොදා ගැනීම යනුවෙන් තව දුරටත් කරුණු දැක්විය හැකි ය.

නාඩගම් රංග ශෛලිය

නාඩගම් රඟපානු ලබන්නේ සෙසු ගැමි නාටක වන සොකරි,කෝලම් මෙන් රාත්‍රී කාලයේ ය. රැඟුම අවසන් වන විට හිරු උදාවේ. එක දිගට දින හතක් පමණ රඟ දැක්වෙන අතර

i. පූර්ව රංගනය - බහුභූතය, සෙල්ලන් ළමා බෙරකාරයන්, ස්ථාවර පාත්‍ර වර්ගයා කරන රැඟුම

ii. පොතේ ගුරුන්නාන්සේ කරළියට පැමිණීම.

iii. අත්වැල් ගායනය සඳහා දෙතුන් දෙනෙක් සහභාගි වීම.

iv. බෙර වාදකයන් දෙදෙනෙක්, හොරණෑකරුවෙක් හා කයිතාලම් ගසන්නෙක් සහභාගි වීම.

v. පොතේ ගුරුන්නාන්සේ විසින් ප්‍රාරම්භක ගීතය ගායනා කිරීම. ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාරයකින් මේ ගීය ගොඩ නැඟී තිබීම. (පොතේ කවිය හෙවත් පූර්ණ විරිදුව නමින් ද හැඳින්වේ.)

vi. කථා වස්තුවේ සාරය හෙවත් වස්තු බීජය දැක්වීම.

vii. සභාවට පළමු ව කැඳවන්නේ බහුභූතයා ය. (කෝමාලි, කෝලමා, කෝනංගි, බහුභූතයා, බහුභූත කෝලමා යන නම්වලින් ද හැඳින් වේ.)

viii. අනතුරු ව පොතේගුරු තාලයුක්ත ගීතයකින් පාත්‍රයා විස්තර කිරීම.

ix. පාත්‍රයා ද ගීයක් ගායනා කරමින් තාල නැටුමක යෙදීම.

x. දෙවෙනි ස්ථාවර පාත්‍රයා වන සෙල්ලන් ළමා හෙවත් සෙල්ලපිල්ලේ රඟමලට පැමිණීම.

xi. අනතුරුව හඬ දූතයෝ පැමිණීම.

xii. ස්ථාවර පාත්‍රයන් කරලියට පිවිසීමෙන් අනතුරු ව රජ මැති ඇමති පිරිවර පැමිණීම.

xiii. අනතුරු ව නාට්‍ය වස්තුව අනාවරණය කිරීම.

xiv. නාට්‍ය වස්තුව රඟ දැක්වීමෙන් නාඩගම් අවසාන වන්නේ මංගල සින්දුව ගායනා කිරීමෙන් පසු ව ය.

ඇහැලේපොළ නාඩගමේ රංගාවතරණ අනුපිළිවෙළ

1. නමස්කාර ගීතය, 2. බහුභූතයා, 3. සෙල්ලපිල්ලේ, 4. දිවැස් ප්‍රසාදි, 5. අණ බෙරකරුවෝ, 6. රජුගේ හඬ දූතයෝ, 7. රජ පෙරහැර, 8. රජු අසුන් ගෙන මහ ඇමති ඇහැලේපොළ අදිකාරම් කැඳවා තොරතුරු විමසීම කතා වස්තුව ඇරඹෙන්නේ 8 වෙනි ජවනිකාවෙන් පසු ව ය.

නාඩගම්වල වේෂ නිරූපණයේ දී භාවිත කළ නොයෙකුත් ආලේප වර්ග

''නුග, අරළු හා මයිසූර් පරිප්පු වතුරෙන් ද, කුඹුක් පොතු වේලා කුඩුකර මොර් සමඟ ද, මසන් ඇට දී කිරෙන් අඹරා ගැමෙන් එදා නාඩගම් නළු නිළියෝ සිය පෞද්ගලික ජීවිතයේ දී මුහුණුවල ප්‍රිය වර්ධනය කර ගත්හ.'' **(රත්නායක, (2014)ඃ 31 පිටුව)**

යොදාගත් සංගීත භාණ්ඩ

මද්දල වාදනය නාඩගමේ ප්‍රධාන තූර්ය භාණ්ඩය යි. ... ස්වර භාණ්ඩයක් ලෙස නාඩගම්වලදී හොරණෑව පාවිච්චි කිරීම, නාග සුරම් (පිඹින නලා දෙක) බෑන්ඩ් කණ්ඩායම හා උඩරට සංගීත භාණ්ඩ ... රවිකිඤ්ඤා සර්පිනාව වැනි භාණ්ඩ ද යොදා ගත්තේ පසු කලකය... වර්ෂ 1795 දි පියානෝ, ඕර්ගන් සහ හර්මෝනියම් යන සංගීත භාණ්ඩ **(එම 32 පිටුව)**

නාඩගම් ප්‍රදර්ශනයට ආලෝකය යොදා ගැනීම

පෙර පටන් එළිය ලැබූ කපු, ඉඟිණි ඇට පහන් සහ පොල් තෙල් පහන් ආලෝකය නාඩගම් ප්‍රදර්ශනය සඳහා .... 1815 හෙන්ද්‍රික් අප්පු ගුරුන්නාන්සේ සිය නාඩගම් ප්‍රදර්ශනයට කරළිය උඩුමහල් වටේටත් සහ මධ්‍යයෙහි හා ඇතුළත නො. 15 චිමිනි ලාම්පු 25ක් එල්ලා.... 1872 අගෝස්තු 5 දින කොළඹ නගරය ගෑස් ලාම්පුවලින් ආලෝකය කළ... **(කර්තෘ, වර්ෂය? ඃ** 33**)**

නාඩගම් මඩු (කරළිය, නෘත්‍ය මණ්ඩලය, රඟ මඩල)

ඉපැරණි කල්හි දඬුමාන, සීදුව, කටුනායක, මීගමුව ආදී පළාත්හි කතෝලික **වාඩිප්පු නාඩගම්** මඩුවල තිර වෙනුවට පාවිච්චි කළේ රතු හෝ කළු හා සුදු රෙදි උඩ සිට පහළට එල්ලා වැටෙන සේ ය. 1817 පටන් රතු හෝ තද වර්ණ ඇති තිරයක්

පමණක් කරළියේ එල්ලා ගෙන ඒ අභියස ප්‍රදර්ශනය කළ සිංහල නාඩගම් පසු ව විචිත්‍රවත් ජවනිකා කිහිපයක් කරළියේ යොදා මෙ කල (1820-1876) රඟ දැක්වූහ **(කර්තෘ, වර්ෂය? : 35).**

පුරාණ රජතුන් කට්ටුවෙහි දේශනාවාදීන්ගේ දේශනාවට පහත දැක්වෙන අයුරින් පදමාලාවක් ඇතුළු වෙයි.

''සිනිඳු පටසළු ද කුරුස අස්ථ කොඩි ලෙල දෙන''

දෙවෙනි රජදත් කට්ටුවට අනුව

සොබන තුංග සගපුර නිතින් ද වැඩබිව්

ආනන්ද දෙව් පිතුරුනේ - ඔබ **(ගුණතිලක, 1984:44)**

එළිවැට භාවිත කරමින් (මුල-අග) පොතේ ගුරු විසින් ප්‍රේක්ෂකයාට සොකරිය හඳුන්වා දෙන්නේ

"ගොල්ල දෙගුරුන්ට නැති පෙර කරපු අකුසලෙ න්

ලොල්ල වත් කිසිත් වස්තුවක් නැති වූ සෙයි න්

ඉල්ලා කන්ටත් බැරිව කුලඟනක් වූ බැවි න්

කෙල්ල සොකරිය සබයෙ එති හොරට යන ලෙසි න්"

(ආරියරත්න, 2008: 233)

නාඩගම් භාෂාවෙහි ලක්ෂණ කිහිපයකි. දෙමළ සංස්කෘත වචන මිශ්‍ර කර ගත් එදිනෙදා ව්‍යවහාර බස. ශබ්ද මාධූර්යක් ඇති කිරීම පිණිස අනුප්‍රාස භාවිත බස. ගාම්භීර ගතියක් ඇති කිරීමට අවශ්‍ය වචන භාවිත කිරීම එහි දක්නට ලැබේ. පිලිප්පු සිඤ්ඤෝ පිළිබඳ සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ අදහස වනුයේ වාග් චතුර්යයෙන් යුක්ත කෙනෙක් වුවත් ඔහු භාෂා සාහිත්‍ය පිළිබඳ බුද්ධිමතෙකු නොවේ යන්න යි **(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 144)**. දෙමළ බසින් සිංහලට පෙරළන ලද නාඩගමක් වන **ස්ථාක්ති නාඩගමෙහි** ඇතුළත් ගීතයකි.

1. "නිල් සිකි පිල සේ දිගු වරලා

හෙලා පුලා වී අදරි

මදන සිසාරා

සුගුන විචාරා

රංග ශෘංගාර තුංග ජොගියේ හෙලා පුලා

තරුණ සුබාවි" **(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 144)**

හෙළ වදන්, සංස්කෘත වචන සාමාන්‍ය ව්‍යවහාරයේ පවතින වචන භාවිතය දක්නට ලැබීම.

ඇහැලේපොළ නාඩගමේ නමස්කාර පාඨය අපභ්‍රංශ සංස්කෘත ශෛලිය ඇසුරෙන් නිපදවා ගත්තකි.

"ගණ තිමිර මුළු ලොවේ ජල වෙනස් කර සප්ත මහා සාගරෙන්

වියලි කර නුඹ දෙරණ තල පූර්ව සක්වලාරම්භයෙන් "

(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 145)

ප්‍රශස්ති කාව්‍යක රීතිය සිහි ගන්වන බසකි. අලංකරණ විශේෂයන්ගෙන් සමන්විත භාෂාව ඉයුජින් නාඩගමෙහි පහත කොටසේ දැක්වේ.

"දුල් නිමල් සිසි සේ දිසි සරදඹරේ සිරි

කල් ලකල් නිතර රැඳි උර මැදුරේ - තෙද නැබලා - කිත් පතලා - දිසි ලන්දු

නයන නිති ඇන්දු රසදුන බන්දු මපිය නර නින්දු සසොබන"

(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 146)

එදිනෙදා ව්‍යවහාරයේ එන බසට සමානකමක් දැක්වුවත් නාඩගම් රචකයන්ගේ පාණ්ඩිත්‍යය ද ප්‍රකට වීම. ගාම්භීර වචන යොදමින් භාෂාවේ ප්‍රාණවත් බව රැකීම. ඇතැම් අවස්ථාවල ගැමියන්ගේ කටට හුරු පුරුදු අයුරින් ම උච්චාරණය දැක්වීම. පොදු ව්‍යවහාරය යොදා ගැනීම යනාදී වශයෙන් ලක්ෂණ රාශියකි. නාඩගම් රංගනය ආරම්භ කරන්නේ පොතේ ගුරුන්නාන්සේ පැමිණ ආරම්භක ගීය හෙවත් ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාරය ඉදිරිපත් කිරීමෙන් අනතුරු ව ය. පොතේ කවිය, පූර්ව විරිඳුව යනුවෙන් ද පැවසේ. **ඉයුජින් නාඩගමේ** ආරම්භ ගීතය.

"දෙරණ මනු මාංශ පක්ෂි සව්සතුන් සර්ව දේ අනිල නල ජලය නා

ගඟන දිසි තරු විවිධ දිලෙන හිරු සඳ මඩල මෙලො හෙළි කර දෙනා"

(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 47)

බ්‍රම්ෆෝඩ් නාඩගමේ බහුබූත කෝලමා පොතේ ගුරු විසින් හඳුන්වා දෙනු ලබන්නේ

"කෙතේ බැඳි පඹයා සේ වැරලි ඇඟ කොරළ ගත වසාගෙ න

කැතේ යන තුරා බී සුරාමත් වෙමින් බඩ නෙරා ගෙ න

නෙතේ රතු කරවමින් නාට කර විහිළු මැත දොඩා ගෙ න

සිතේ ලෙද සබ මැදට බහුබූත කොළමා එන්නේ හඬ දී ගෙ න"

නාඩගම් වේදිකාව සම්ප්‍රදායානුකූල ය. එළිමහන් භූමියක පස් ගොඩක් තනා කරළිය පිටතට නෙරා එන්නට සලස්වා ඊට යාබද ව පොල් අතු මඬුවක් තැනීම. මඩුවත් කරළියත් අතර සිතුවම් කර ලද තිර දෙකක් හෝ තුනක් යොදා ගැනීම. ප්‍රේක්ෂකාගාරය එළිමහන් භූමි භාගය අර්ධ කවාකාර වේදිකාව වටා ප්‍රේක්ෂකයන් බිම වාඩි වී නාඩගම් නැරඹීම. පොතේගුරා සාම්ප්‍රදායික වේශය දැරීම. පළල් දිග

අත්වලින් යුත් සුදු ලොගුවක් හිසට ජටාවක් බ්‍රාහ්මණ සන්‍යාසිවරුන් විලාසයෙන් පැමිණීම ආදී වශයෙනි.

ඇහැලේපොළ නාඩගමේ කුමාරිහාමිගේ චරිතය වර්ණවත් කොට තිබෙන්නේ දෙමළ අපභ්‍රෂ්ට සංස්කෘත වචන මිශ්‍ර කර ගත් ශබ්ද මාධූර්යයෙන් යුත් අවස්ථාවක් ලෙසිනි.

''සුනිල වරල පටු නළගත සඳ සේ අඹ   උදුල දෙබැම ඉඳු වර්ණ සේ සදිසි

දෙවුර දෙබැම ස්වර්ණ මතුපිට හෙවු වෙති විතර ඉගය සූත්‍ර මිටියට හැසිරේ''

මේ ආකාරයට පොදුවේ නාඩගම් භාෂාවෙහි ලක්‍ෂණ විමසන කල

i. කාව්‍යමය මුහුණුවරක් දක්නට ලැබීම.

ii. අනුප්‍රාසාදී අර්ථාලංකාර භාවිතයෙන් ශබ්ද මාධූර්ය ගුණය ඉස්මතු කිරීමට උත්සුක වීම.

iii. ප්‍රශස්ති කාව්‍ය රීතියට අනුගත වෙමින් රචනා ශෛලියක් දක්නට ලැබීම.

iv. සාහිත්‍යික වචන හා භාෂාව නූගත් ගැමියන්ගේ කටට හුරු අයුරින් ම භාවිතයට ගෙන තිබීම.

v. උච්චාරණයේ දී තාලුජ, මූර්ධජ ස්වරූපය වෙනුවට දන්තජ අක්‍ෂර භාවිතය

vi. නාඩගම් ගීවලින් පියවි ගැමි මනස පිළිබිඹු කිරීමට උත්සාහ ගැනීම ආදී ලක්‍ෂණ හේතු කොට ගෙන මෙර ට නාඩගම් ප්‍රචලිත වූයේ විනෝදාස්වාදය ආගම් ප්‍රචාරය අරමුණු කොට ගෙන නිසා වසර 50කටත් වඩා වැඩි කාලයක් ප්‍රේක්‍ෂක ප්‍රතිචාර ලැබූ ගැමි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් වශයෙන් හඳුනා ගත හැකි ය. පසු කාලයේ සම්භාව්‍ය නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රවර්ධනය කෙරෙහි ද නාඩගම් සම්ප්‍රදායෙන් සිදු වූ මෙහෙය සුළුපටු නො වන බව ඒ පිළිබඳව පර්යේෂණවල යෙදෙමින් නාට්‍ය රචනයෙහි නියැළුණු රචකයන්ගේ නිර්මාණයෙන් පිළිබිඹු වේ.

කවි නාඩගම්

පහත රට සොකරි, කෝලම් අභිබවා ප්‍රචලිත වූ කවි නාඩගම නාටක පෙළ, කාව්‍යකරණය ආදියෙන් දක්‍ෂකම් පෙන්වූ ගී කලාවෙහි, හුරුපුරුදු වූ අයගේ නිර්මාණ බව සඳහන් කළ හැකි ය. මනමේ සඳකිඳුරු ආදි කථා පුවත් රඟත්කවි නාඩගම් කෝට්ටේ සමයෙහි හෝ ඊට පෙර සම්පාදිත බෞද්ධයන්ගේ ස්වාධීන නිර්මාණයක් බව මාර්ටින් වික්‍රමසිංහගේ මතය වේ(පාදක සටහන). කවි නාඩගම නාඩගමට වඩා ශාන්තිකර්ම හා කෝලම් ආදර්ශ කොට ගෙන විකාසනයට පත් වූ බව ඇතැමුන්ගේ අදහස යි **(ගලප්පත්ති, 1959 :පෙරවදන)**. මහනුවර සමයේ ශ්‍රී වික්‍රම පරාක්‍රම නරේන්ද්‍රසිංහ අවධියේ මෙරටට සංක්‍රමණය වූ නාඩගම් ක්‍රම, තොවිල් කරුවන් සහ

කෝලම්වල නියුක්ත වූවන් තමාට හුරුපුරුදු මාධ්‍යය ඇසුරු කර ගෙන කතාවක් රඟ දැක්වීමට උත්සාහ කිරීමේ ප්‍රතිඵලයක් හැටියට නාඩගම් බිහි වූ බව තව දුරටත් සඳහන් කරයි. සිංහල ගැමි නාටකයේ දී සරච්චන්ද්‍රයෝ

- වේෂ නිරූපණ ශිල්පය
- කෝලම් රංග ක්‍රම භාවිතය
- පහතරට ශාන්ති කර්මයන්හි රංග අවස්ථා භාවිතය
- ශෛලීගත සම්ප්‍රදායට අනුගත වීම
- සංගීතය සංකලනය කොට ගැනීම ආදියෙන් කවි නාඩගම බිහි වන්නට ඇතැයි විශ්වාස කෙරේ. **(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 11-12)**

කවි නාඩගම ජන කලාකරුවාගේ ප්‍රතිභාව නිරූපණය කරන්නක් බවත් අසංකීර්ණ රංග කාර්යන්ගෙන් සමන්විත බවත් සරල හා සංවේදී බව හේතු කොට ගෙන නාඩගම් බොහෝ කාලයක් ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර ලැබූ නාටක සම්ප්‍රදායයක් බවත් මුදියන්සේ දිසානායකගේ මතයයි. (දිසානායක, (2009) 146 පිටුව)

කවි නාඩගමේ සමාරම්භය පිළිබඳ ව අදහසක් දක්වන මහාචාර්ය ගාමිණී අතුල සිරිසේනයන් පවසන්නේ අමුතුවෙන් හෝ විශේෂයෙන් සකස් කර ගත්තක් නොවන අතර නාඩගම් නාටකයම සුළු වෙනස් කිරීම් ඇති කොට ගෙන බිහි වූ නාටක විශේෂයක් බවත් ය **(දැල බණ්ඩාර, 2000: 19).**

සතර කෝරළයේ සහ උඩරට සමහර ප්‍රදේශවල රඟ දක්වනු ලැබූ කවි නාඩගමෙහි විශේෂතා විමසීමේදී

i. කෝලම් නාටකයේ විකාසනයේ ප්‍රතිඵලයක් බව පිළිගැනීම.

ii. කෝලම් නාටකයේ රංග ශෛලියට සමාන වීම.

iii. වෙස් මුහුණු නොපැලඳීම.

iv. වාදනය සඳහා පහතරට යක් බෙරය භාවිතයට ගැනීම.

v. නාඩගම ආරම්භයේ දී පොතේ ගුරුන්නාන්සේ විසින් නමස්කාර කවි ගායනා කිරීම.

vi. පාත්‍ර වර්ගයා විසින් සිදු කරනු ලබන කවි සංවාදයෙන් කථා වස්තුව අනාවරණය කිරීම.

vii. පාත්‍රවර්ගයා රංග භූමියට ප්‍රවේශ වන විට විශේෂිත නැටුම් භාවිතයක් හෝ නැටුම් පද කවි ගායනයක් නොමැති වීම.

viii. කෝලම් නාටකයෙහි භාවිත වන බෙර පද, කවි ගායනා නොවෙනස් ව

භාවිතයට ගැනීම යනාදී කරුණු පෙන්වා දෙමින් මේ පිළිබඳ පර්යේෂණවල යෙදුනු විද්වතුන් පවසන්නේ කවි නාඩගම කෝලම් නාටකයේ ම තවත් දිගුවක් ලෙසින් ග්‍රාමීය ජන සමාජය තුළ ජනප්‍රිය ව පැවතුණු බවයි.

කවි නාඩගමේ රංග ශෛලිය

කෝලම් නාටකයෙහි මෙන් කවි නාඩගමෙහි රංග ශෛලිය සමානත්වයක් පෙන්නුම් කරන අතර මස් මාංස අනුභවයෙන් තොර ව පේවී රංගනය ආරම්භ කිරීමට පෙර සියලු පාත්‍ර වර්ගය සහ සංගීතකරුවෝ පොතේ ගුරු හෙවත් ගුරුන්නාන්සේට වැඳ නමස්කාර කොට තෙරුවන් නැමඳුමෙන් ආරම්භ කරති. අනතුරු ව දෙමාපියන් ගුරුවරුන්ට ද නමස්කාර කොට කවි නාඩගම ඉදිරිපත් කිරීමට සරසවියගෙන් අවසර ඉල්ලා සිටිති.

පොල් ගෙඩියක් මත කපුරු තබා දල්වා ඉසවටා කර කැවීම, එයින් වස් දොස් දුරු කිරීම අපේක්ෂා කරන අතර අනතුරු ව පාත්‍ර වර්ගයා කරළියට පැමිණෙන විට ගුරුන්නාන්සේ විසින් ඔවුන්ව ප්‍රේක්ෂකයාට හඳුන්වා දෙනු ලැබේ.

කවි නාඩගමේ නළුවෝ වේදිකාවට පිවිසෙන විට කෘත්‍රිම ගමනක් නොමැති අතර කවි තාලයට සරිලන අන්දමින් නැටුමක යෙදෙති. කෝලමේ මෙන් කවි නාඩග මෙහි වෙස් මුහුණු භාවිත නොකරන අතර මුහුණට ආරූඪ කර ගන්නා විවිධ ඉරියව් මගින් හැඟීම් ප්‍රකාශනය කිරීමෙන් සාත්වික අභිනය ප්‍රයෝජනය ගැනේ. වේදිකාවේ ඉදිරිපත් කළ නොහැකි සූච්‍ය අවස්ථා ගුරුන්නාන්සේ විසින් ගායනයෙහි ඉදිරිපත් කරනු ලබන අතර චරිත ප්‍රේක්ෂකයාට හඳුන්වා දෙන අවස්ථාවේ අත්වැල් ගායනයක් ද දක්නට ලැබේ. මෙහි ඉතාමත් සිත් ඇදගන්නා නාටක සම්ප්‍රදායයක් දක්නට ලැබෙන අතර කලාත්මක ලක්ෂණ අනුගමනය කරන්නේ ගැමි නාටක ලක්ෂණ මෙන්ම වීදී නාටක ස්වරූපයෙන් බව මුදියන්සේ දිසානායකයන්ගේ අදහසයි.

(දිසානායක,2009, 149 පිටුව)

1949 දෙසැම්බර් 3 වෙනි දින කෑගලු දිස්ත්‍රික්කයේ දිප්පිටිය එළිමහන් රංග පීඨයේ දී මාහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් නරඹන ලද සඳකිඳුරු නාඩගම පිළිබඳ තොරතුරු රාශියක් ගැමි නාටකයෙහි දැක්වේ. සඳකිඳුරු නාඩගමට අනුව කණ්ඩායමේ නායකයා හෙවත් පොතේ ගුරුන්නාන්සේ නාටකය ආරම්භ කරමින් වස්තු නිර්දේශය දැක්වේ.

සඳ කිඳුරුව ඉපි ද
අප මහ බෝසත් ස ඳ
සමඟින් කිඳුරු ළ ඳ
කියමි පෙර කළ උපත මන නඳ
එමගිරි අර නේ
ඉපිද සිටි කල දෙර නේ

කිඳුරගන ලොබි නේ
අසන් විද මැරූ සැටිය ඉති නේ **(දිසානායක, 2009, 253 පිටුව)**

කතාවක් කවියෙන් කීම සඳහා පැරණි යුගයේ සිට භාවිත කරන සරල විරිතක් වන්නේ පියුම් විරිත යි. පළමු සහ තෙවන පාදවල මාත්‍රා 9යක් වන අතර දෙවෙනි පාදයෙහි මාත්‍රා 11කි. සිව්වැන්නෙහි මාත්‍රා 14 කි. සාමාන්‍ය ජන වහරට සමීප වෙමින් සිද්ධිය කෙටියෙන් දැක්වෙන්නේ ජනකවි රීතියට අනුගත වෙමින් ය.

කිඳුරා සහ කිඳුරිය ප්‍රේමණීය හැඟීමෙන් යුතු ව රංග භූමියෙහි හැසිරෙන අයුරු දැක්වෙන කවි ගායනා ශබ්ද අර්ථ මාධූර්ය ගුණයෙන් පිරිපුන් ය.

සුර පුර ලිය මෙන් නා - පෙනෙන්නා - සොමි ලෙස බබළන්නා
ගනඳුරු දුර ලන්නා - ලෙසින්නා - තුරුලිය වළඳන් නා

(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 114)

කිඳුරු දෙපොළ ගංතෙර වැලි තලාවෙහි සැතපී සිය හැඟීම් බෙදා හදා ගනී. සිව්පද විරිතෙන් බැහැර ව ප්‍රේක්ෂකයාගේ අවධානය යොමු කර ගනිමින් කිසියම් වෘත්තයකින් කෙරෙන සංවාද කෙතරම් රුචි ගෝචර ද? යන්න හැගේ.

කිඳුරා - කුසුම් පිඬකි පෙම්බර මා අදරී
යෞවන මා පෙම් උයනේ සුපිපී
කිඳුරිය - රොන් ගැනුමට ගුම් නාදය පතුරා
ඔබවද සාමිනි කැකරෙන බඹරා
කිඳුරා - වඩමු කුසුම් බිඟු සේ පෙම් වෙනෙහි
කිඳුරිය - පුදනෙමි පෙම් පැණි ගයනෙමි පෙම් ගී
ප්‍රාණය ලෙසින් වසමු දෙදෙනා - අපි
ප්‍රාණය ලෙසින් වසමු දෙදෙනා

(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 115)

බඹදත් රජුගේ ඊ පහර වැදීමෙන් කිඳුරා මිය යයි. ඒ මොහොතේ බිම වැටී සිටින කිඳුරාගේ මළ සිරුර වැළඳ ගෙන කිඳුරිය හඬා වැළපෙන්නී බඹදත් රජු ඉදිරි පිට සිටින මොහොතේ දී ය. ප්‍රේම වියෝගය නිරූපණය කෙරෙන සානුකම්පිත අවස්ථාවකි. ඒ සඳහා සමුද්‍රඝෝෂ විරිත භාවිතයට ගැනිණි.

අය්යෝ මාගේ හිමි හට මක් උනා දෝ
ලෙය්යො ඇවිලි ගින්න නිවනුය කවුරු දෝ
මෙව්යො දුකට පැමිණුනෙ මගේ පවක් දෝ
දෙවියෝ නොබලන්නේ අපි මක් කළා දෝ

සිය සැමියාගේ වියෝවෙන් වැළපෙන කිඳුරිය අමතා බඹදත් රජතුමාගේ අගමෙහෙසිය වන ලෙස අයැද සිටී. එබසට කිඳුරිය දුන් පිළිතුර වන්නේ

''නිම්මා නැති දුකයි අද පත් උනේ   මට
පෙම්මා වඩන හිමිසඳ නැගිටින් සොඳ   ට
දැන් මා කියන්නේ කාටද මෙදුක සි   ට
අම්මා තබා ගනු අග මෙහෙසුන් කම   ට'' **(දිසානායක, 2009, 248 පිටුව)**

යනුවෙන් දැඩි උපහාසයක් රජු කෙරෙහි එල්ල කරමින් කිඳුරිය පවසන්නේ තමා ස්වකීය ස්වාමි වියෝගය විඳ දරා ගැනීමට නො හැකි ව ය.

සඳකිඳුරු කථාව ගොඩ නැගී තිබෙන්නේ කිඳුරියගේ පතිභක්තියට ප්‍රමුඛස්ථානයක් ලබා දෙමින් ය. **'චන්දකින්දර'** ජාතක කථාවේ ද පැවසෙන්නේ එම අර්ථයම වේ. බඹදත් රජු තමාගේ අගමෙහෙසිය වන්නට යැයි කළ ආරාධනයෙන් පසු රජුගේ ඉල්ලීම ප්‍රතික්ෂේප කළා පමණක් නොව පිළිකුල් සහගත ව රජු ප්‍රතික්ෂේප කරන්නේ ද කිඳුරිය පතිභක්තියක නිසා ය.

කිඳුරිය - ඔහු සමග නොයන්නෙමි - පති දහම රකින්නෙමි
මපෙම්බර කිඳුරු හිමි - නමට දිවි පුදන්නෙමි
මළ වුවද මා හිමිය - ඔහු දමා මම නොයමි
ඔහු දමා මම නොයමි - ඔහු සමග මම සිටිමි
(එම, 162පිටුව)

යනුවෙන් ඇය විසින් කරන ලද ප්‍රකාශනයෙහි ප්‍රේක්ෂක සන්තානයෙහි ඇ කෙරෙහි අනුකම්පාවක් ජනිත වේ.

කිඳුරියගේ විලාපය කරුණා රසය උද්දීපනය කෙරෙන අවස්ථාවකි.

ගුණෙන් සපිරි පුන් සඳ වැනි මහිමි ස   දා
මැරුන් කෙළේ දුජනෙක් දුනු සැරෙන් වි   දා
නුවන් දහස් හැර බලමින් සක්සුරි   ඳා
මෙවන් දුකට පිටිපා ඉන්නේ කිම   දා **(එම, 250 පිටුව)**

මේ පැදිය කියවන කළ අප සිතට නිරතුරු ව නැගෙන්නේ යසෝදරා විලාපයයි.

කියන මැසිවිල්ල හිමි හට නො ඇසේ   වා
රන් කඳ මහිමි මට හීනෙන් නොපෙනේ   වා
කම් රස විඳීමක් නැත මම දිවුරන   වා
වෙන් කර ගියත් මම සීලේ පිහිටන   ව
(සේනානායක, 2004 :75 පිටුව)

මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන් සිංහල ගැමි නාටකයේදී මනමේ කවි නාඩගම ද දැක තිබූ බව පැවසේ **(සරච්චන්ද්‍ර, 1999: 116)**. නාට්‍ය පෙළක් නොමැති බවත් හිටවන කවි ස්වරූපයෙන් සංවාදය සකස් කර ගෙන ඇති බවත් පැවසෙන අතර බොහෝ විට ඒ කවි ගායනා සතර පැදියෙන් යුක්ත ය.

මනමේ කුමරු කුමරිය විවාහ කරගෙන වනය මැදින්ගමන් කරන අවස්ථාවේ වැදි පිරිස හමුවේ. එහි දී වැදි රජු දකින කුමරිය බියට පත් වී පවසන්නේ

සිතට බියක් හිමියනි මේ මොකක් දෝ
මෙමට කියනු පහදා මේ යකෙක් දෝ
ඔබට මහිමි සඳිනේ මේ නොපෙනේ දෙ
දැනට ඇවිත් සිටිනේ මූ රකුසෙක් දෝ **(සඳකිඳුරු නාඩගම)**

වාචිකාභිනයෙන් ඇයගේ සිත තුළ උපන් හැඟීම් පැවසේ. මනමේ නාට්‍යයේ මේ සිද්ධි දැක්වෙන්නේ කුමරු කුමරු සංවාදයකින් ය.

කුමරි : වන් මේ අරන්නේ - මන් බිය වන්නේ
නන්දන මාහිමි - වූ නරනින්දේ
තුංග මෙ ගිරි තුළ සිංහ වලස් රැළ
ළං වෙය තැන තැන - රිංගා රප්පාවල

කුමරු : ගත්සර තැසිනි - විත් සිය යොදුනි
සිත් බිය පත් වේ - සියුමැලි කොමළඟිනි
චණ්ඩ වූ වන සත - එන්ට නොදෙමි වෙත
දුන්න රැගෙන විද - සුන්කර ලමි සෙද **(සරච්චන්ද්‍ර)**

චරිත ද්විත්වයන්ට පණ පොවමින් සජීවී අවස්ථාවක් ගොඩ නගා තිබෙන්නේ එක් පැත්තකින් කුමරියගේ භීතිය අනෙක් අතින් කුමරුගේ දුනු ශිල්පියෙහි ප්‍රගුණත්වය ගම්‍ය වන පරිද්දෙනි.

මනමේ කවි නාඩගමෙහි වැදි රජු කෙරෙහි ඇති වූ අනුරාගය නිසා කුමරිය ඔහු මැරවීමට උපක්‍රමශීලී වූවා ය.

"ඇදලා කඩුව වැදි රජු සුරතට දෙමි නේ
සිඳලා දැමිය නිරිඳුගේ හිස විගසකි නේ
එකලා නැගී බිසවක් සමගිව ගොසි නේ
බැසලා ගන් තෙරට වැදි රජ මේ ලෙසි නේ"
(දිසානායක, 2009, 263 පිටුව)

ජාතක පුවතට අනුව යමින් බිසවගේ චපලත්වය නිරූපණය කරයි. එහෙත් මනමේ නාට්‍යයේ දී සරච්චන්ද්‍රයන් මනමේ කුමරියගේ චරිතය මේ මොහොතේ දී හසුරුවන්නේ

"දිරියෙන් යුද කළ ඔබ සමඟින් නේ
සෙනඟින් පිහිට ද නොම සොය මින් නේ
තනියෙන් සටනට සැරසි එමින් නේ
මෙකඟින් ඇයි ඔහු ගෙල සිඳ ලන් නේ"

(සරච්චන්ද්‍ර, (2011) ඃ 28 පිටුව)

කිසිවෙකුටවත් කඩුව නොදී ඈ වික්ෂිප්ත ව බලා සිට වැදිරජු නො මරන ලෙස ඉල්ලා සිටීමෙන් ය. නාට්‍ය රචකයා ඒ පිළිබඳව පවසන්නේ

''ගැමි ජනතාව අතර ප්‍රකට වූ මනමේ කතාව මා නාට්‍යයක ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් කළේ චපල ස්ත්‍රියක ලෙස නිරූපණය කිරීමේ අදහසින් නොවේ. කථාව පළමු වර මා ඇසූ අවස්ථාවෙහි කුමාරිකාව ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ අනුකම්පාවට පාත්‍ර වෙතැයි මට සිතිණි.'' (එම, ප්‍රස්තාවනාව, 15 පිටුව)

1956 දී කරළියට නැංවූ මනමේ නාට්‍යය ජනප්‍රියත්වයේ මස්තකයට පැමිණියේ නාඩගම් සම්ප්‍රදායෙන් ලැබූ ආභාසයත් එම ශෛලිය භාවිතයෙන් කළ මෙහෙයත් නිසා ය. බ්‍රාහ්මණ සංකල්පය තුළ චපලත්වයේ ප්‍රතිමූර්තිය ලෙස සැලකූ ස්ත්‍රිය කෙරෙහි සානුකම්පිත දෘෂ්ටියක් ඇති කරමින් නැවුම් අරුතක් ලබා දීමේ සුවිශේෂත්වය නිසා ය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

ආරියරත්න සුනිල්, 1992, **ජෝන්ද සිල්වා නාට්‍ය කෘති එකතුව,** (ප්‍රථම භාගය), ඇස්.ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10ඃ

ආරියරත්න සුනිල්, 2008., **පුරාණ සිංහල නාඩගම් පිටපත්,** (තෘතිය භාගය) ඇස්.ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10ඃ

ආරියරත්න සුනිල්, 2008, **පුරාණ සිංහල නාඩගම් පිටපත්,** (චතුර්ථ භාගය), ඇස්.ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10ඃ

කුමාර රංජිත් පී.ඩී., 1999, **අනුභූතිය හා නිර්මාණය,** සිකුරු ප්‍රකාශකයෝ.

කුමාරසිංහ සිරි, 1991, **රූකඩ රූපණ කලාව,** ලස්සන ප්‍රකාශකයෝ, වැල්ලම්පිටියඃ

ගුණතිලක එම්.එච්., 1964, **කෝලම් නාටකය සහ ලංකාවේ වෙස් මුහුණු කලාව.**

දැල බණ්ඩාර ගාමිණී, **සිංහල නාඩගම් සම්ප්‍රදාය,**

දිසානායක මුදියන්සේ, 2009, **සොකරි සහ කවි නාඩගම්,** ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10ඃ

රත්නායක ඇල්.බී., රත්නායක නිමල්, 2011, **නීතිඥ චාර්ල්ස් ඩයසේගේ නාට්‍ය ඉතිහාසය,**

රත්නායක ඇල්.ඩී.ඒ. 2014, **ශ්‍රී ලංකාවේ නාඩගම් ඉතිහාසය,** සංස්කාරක සහ ප්‍රකාශන, එන්.ඩී. රත්නායක.