14

ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

# කලා සඟරාව

23 වෙනි කලාපය

1966 ජූනි

හේම ශ්‍රී ගුණතිලක

# පහත රට වෙස් මුහුණු නැටුම්— කෝලම් 2

කෝලම් රංගයට පාත්‍රයින් අවතීර්ණ වන ක්‍රමය ඇතැම් පළාත් අනුවද ගුරු පරම්පරානුකූලව ද තරමක් දුරට වෙනස් වෙයි.

බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරයෙහි ආරක්ෂා කර ඇති කෝලම් නැටුම් පිළිබඳ පුස්කොල පිටපතෙහිත්, ගරහඩුවෙ මෙතියෙසේ ගුරුන්නාන්සේගේ පිට-පතෙහිත් දැක්වෙන හැටියට තොරතුරු කථාකාරයා හෙවත් පොතේගුරුට පසුව සබයට පිවිසෙන්නේ අණබෙර කරුයි. මිරිස්ස, උඩුපිල, කඹුරුගමුව, බෙන්තර, බෙන්තොට යනාදි ප්‍රදේශයන්හි ද මේ ක්‍රමය අනුගමනය වෙයි.

එහෙත් කොළඹ කෞතුකාගාරයෙහි ඇති පුස් කොළ පිටපතෙහිත්, මහ අම්බලන්ගොඩ ටී. ඩබ්ලිව්. ගුණදසගේ අත් පිටපතෙහිත් දැක්වෙන අයුරු පොතේගුරුට ඉක්බිති ව සබයට ඇතුල් —වන්නේ ලියනරාලයි. විදනෙ ආරච්චි කෝලම යි ඊට නම් කෙරේ. කැලවේගේ පිටපත[1] අනුවද අණබෙර කෝලම, හේවා කෝලමටත් පසුවය පැමිණෙන්නේ. මේ වෙනස නිසා ආකෘතියෙහි විශාල විපර්යාසයක් ඇති නො වේ. මේ පිටපත් සකස් කළ කර්තෘවරුත් ඒ ඒ පළාත්වල මෙම නැටුම් දුටු විචාරකයෝත් සමහර විට තමන්ට අත්දකින්නට ලැබුණු දේ ග්‍රන්ථාගත කළා මිස, ඒ ඒ පාත්‍රයන්ගේ සාමූහික සම්බන්ධය ගැන විශ්ලේෂනයක් කළ බවක් පැහැදිලි නැත.

රංගයට ඇතුල් වන පාත්‍රවර්ගයා තරමක් දුරට අනු පිළිවෙළින් වෙනස් වුවද ඔවුන්ගේ කාර්යය එකමය. එනම්, රජතුමා පැමිණෙන බව දැන්වීම හෝ එතුමාගේ ආගමනය සඳහා කටයුතු සම් පාදනය කිරීමය.

ඇතැම් පළාත්වල කෝලම් නාට්‍ය කණ්ඩායම් විසින් මේ අවස්ථාව නිරූපනය කරනු පිණිස නවත් අලුත් චරිතයක් ඇතුළත් කර ඇත. එනම්, පොලිස් කෝලමයි. කාලය අනුව කෝලම් රංග ශෛලිය සකස් වූ අන්දම ඉන් පෙනී යයි. රජතුමා පැමිණීමට කලින් එතුමන්ගේ ආගමනය බලා-පොරොත්තුව සිටින ජනතාව හැසිරවීම හේවායන්ට භාරවූ කරුණක් වුව ද වර්තමාන සමාජයෙහි විනයාරක්ෂක කටයුතු පොලිස් නිලධාරීන් විසින් ඉටු කෙරෙන හෙයින්, ඒ ගැන සළකා බැලූ කෝලම් නාට්‍යකරු පොලිස් කෝලමක් ඇතුළත් කළේය. නම වෙනස් වුව ද කාර්යය එකමය. " මෙවැනි නව නිෂ්පාදන පැරණි චරිතවල අලුත් වර්ග හැටියට " පෙර්ටෝල්ඩ් අදහස් කරයි[2].

කළු කෝට් සහ දිග කළු කලිසම් හැඳ සබයට පැමිණෙන පොලිස් කෝලම්කරුවෝ කරලියෙහි පෙරළියක් ඇති කරති. පාත්‍රයෝ දෙදෙනෙක් හෝ සිව්දෙනෙක් හෝ මේ කෝලම් නැටුමට සහභාගි වෙති. ඔවුනොවුන් අතර බහින් බස් වීමකින් පසු වීන අඩි සෙල්ලම් දක්වති. එකෙක්

[1] Yakkun Nattanawa and Kolan Nattanawa—Cingalese Poems—Oriental Translations Fund—Translation of Callaway.

[2] "These new innovations speak of new types of old characters"—*Archiv Orientalni*, Part II.

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

# කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු :

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

23 වෙනි

කලාපය

1966 ජූනි

සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ

සහාය ඇතිවය

23 වැනි
කලාපය

1966 ජූනි

# පටුන

1. ඇම්බැක්කේ දේවාලය සහ පුරාවස්තු
ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

2. පහත රට වෙස් මුහුණු නැටුම්: කෝළම් – 2
හේමසිරි ගුණතිලක

3. භාරතීය කලාවේ ඉන්දු-ඉස්ලාමික ගෘහ නිර්මාණය
බලංගොඩ ප්‍රඥවංශ හිමි

4. ලේඛන කලාවේ ප්‍රභවය හා ව්‍යාප්තිය
ආචාර්ය සද්ධාමංගල කරුණාරත්න

5. හෙන්රික් ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යවල මානව හිත වාදය
සුනන්ද මහේන්ද්‍ර ද මැල්

6. ඉන්දීය රාග කීපයක ඉතිහාසය
ගුණසීල ජයවර්ධන

7. බුදු පිළිමයේ උපත පිළිබඳ වියතුන්ගේ මත කීපයක්
සොමරත්න බාලසූරිය

8. වාමන රූපවලින් හෙළිවන මූර්ති කලාවේ නිපුණත්වය
ජේ. ජයනෙත්ති

9. සංගීත සවර පද්ධතිවල විකාශනය
සී. ද ඇස්. කුලතිලක

**කවරය :** කාලිය නාගරාජයා මත නටන කෘෂ්ණ දෙවියා. (දකුණු ඉන්දියාවේ ක්‍රි. ව. 900 පමණ කාලයෙහි කරන ලද ලෝහමය ප්‍රතිමාවකි.)

2—ආර්. 19460 (66/12)

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

# ඇම්බැක්කේ දේවාලය හා පුරාවස්තු

පැරණි සිංහල ලී කැටයම් පිළිබඳ මහත් ප්‍රසිද්ධියක් ඇති ඇම්බැක්කේ දෙවොල පිහිටියේ මහනුවර දිස්ත්‍රික්කයේ උඩුනුවර මැද පළාතෙහිය. පේරාදෙණියේ සිට ඇඹිල්මීගම දක්වා වැටී ඇති මහා මර්ගයෙහි දවුලගල නම් මංසන්ධියකි. එතැන් සිට ගංහත දක්වා දිවෙන පාරේ සැ. ½ ක් පමණ ගිය කල සමුවන වෙල්යායක් සහිත ගම්මානයක් මධ්‍යයෙහි මෙම දෙවොල සාදවා ඇත්තේය.

දේවාලය ඉදිරියෙන් විහිදෙන මාර්ගය දෙපස ගෙවල් රුසකි. නුදුරින් ඇති වෙල්යායෙහි ගල් තලාවක ඉදිවූ දිගටි හතරැස් ගොඩනැගිල්ල **අම්බලම** යන නමින් හැඳින්වේ. කලකට පෙර දැකුම්කලු ස්වභාවයකින් පැවතියේ වී නමුත් එය මෙකල ජරාවාස වී පවතියි. දේවාලය ඉදිරියෙහි ඇති මාර්ගයෙන් ගමන් ගත් කල හමුවන කුඩා කඳුගැටයක් මුදුනේ **සිංහාසනය** යනුවෙන් හැඳින් වෙන ගොඩනැගිල්ල දක්නා ලැබේ. දේවාල භූමියෙන් පිටතවූ අම්බලම සහ සිංහාසනය යන මේ ගොඩනැගිලි දෙකද දේවාලයටම අයත්ය. ප්‍රාකාරයකින් පරික්ෂිප්ත දේවාල භූමිය ඇතුළත වහල්කඩ, දිග්ගෙය, මහාදේවාලය, පල්ලේ දේවාලය, බුදු ගෙය, මුලුතැන් ගෙය, වී අටුව යන ගොඩනැගිලි සාදවා ඇත. මේ අතුරෙන් ඉතා වැදගත් වන්නේ මහාදේවාලය ඉදිරියෙන් ඉදිවූ දිග්-ගෙය නොහොත් හේවිසි මඩුවයි.

ඇම්බැක්කේ දේවාලය කතරගම දෙවිඳුන් විසින් අධිගෘහීත බව විශ්වාස කරනු ලැබේ. ස්කන්ද කුමාරයා (කඳ කුමරා) නොහොත් කතරගම දෙවියාගේ හාස්කම්වලින් ධෛර්යයට පත් බොහෝදෙනා මේ ස්ථානය කරා පා නගන්නේ මහත් භක්තියෙනි. III වික්‍රමබාහු (ක්‍රි. ව. 1356/7–1374) රජුගේ කාලයේ දී ඉදි කරන ලදැයි සලකනු ලබන මේ ස්ථානයෙහි 14 වන ශතවර්ෂයට අයත් යයි සැලකිය හැකි නෂ්ටාවශේෂ හඳුනා ගැනීම අසීරුය. ජනප්‍රවාදයෙහි එන කථා පුවත්ද, **ඇම්බැක්කේ වර්ණනාව** නම් කාව්‍යයෙහි සඳහන්[1] තොරතුරුද සැලකීමට ගත්කල, මෙම ස්ථානයේ මුල් ආරම්භය තුන්වන වික්‍රමබාහුගේ සමය බව පිළි ගැනීමට හේතු සාධක ඇත. ඓතිහාසික වැදගත් කමක් නොමැති බු. ව. 1953 (ක්‍රි. ව. 1410/11) දතම දරන කෙටි සෙල්ලිපියක්[2], අසල කුඹුරේ ගල්තලාවක තෙළා ඇති නමුත් එයින් මේ දේවාල යේ ඉතිහාසය ගැන යමක් එළිවන්නේ නොවේ. **ඇම්බැක්කේ වර්ණනාවට** අනුව මේ ස්ථානය ඉදිවූයේ වික්‍රමබාහු රජුගේ සමයේදීය. "**නිරිඳුන්හට සැලකළෝ විකුම්බා**" (26 පද්‍යය) "**මිතුරුකුල කොත් විකුම්බා නරනිඳු ද අගමැති සමග එම විට**" (41 පද්‍යය) යනුවෙන් වික්‍රමබාහු රජතුමාගේ නාමය මේ කාව්‍යයෙහි කීප තැනකම සඳහන් වෙයි. සෙනකඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය ඔහුට අගමෙහෙසුන් වූ බව 15 වන පද්‍යයෙහි සඳහන් විය. වික්‍රමබාහුගේ අගනුවර ගම්පළ (ගඟසිරි පුර) වූබව 13 පද්‍යයෙහි ප්‍රකාශ විය. ගම්පළ නගරය රාජධානිය කරගෙන විසූ එම නමින් පෙනී සිටි එකම නිරිඳා තුන්වන වික්‍රමබාහු වන බැවින් ඔහුගේ කාලයේදී ඇම්බැක්කේ දේවාලය ඉදිකරන ලදැයි කිව හැකිය.

**ඇම්බැක්කේ** වර්ණනාව සඳහන් පරිදි එම දේවාලය ගොඩනැංවීමට හේතුවූයේ රංගම නම් ගමේ විසූ වයස්ගත සෙබළෙකි. ඔහු බෙර වයන කුලයකට අයත්වූබවක් ඇතැම් කථාවක සඳහන්ව ඇත. ඔහුට වැළඳී තිබුණු කුෂ්ට රෝගයක්

[1] විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල සංගමයේ **සිංහල සහරාව**, 1962—1963, පිටු 157—166.
[2] Notes & Queries, J. C. B. A. S., Pt. vii, p. cxxi.

කතරගම ගොස් කළ කන්නලව්වකින් පසු සුව විය. වර්ෂයක් පාසා කතරගම ගොස් එහිදී බෙර වයා සුරිඳුන්ට කෘත ගුණ දක්වීමට ඔහු පුරුදුව සිටියේය. කල්යාමේදී වයස්ගතවූ ඔහුට පුරුදු පරිදි කතරගම යාම අපහසු විය. අවසන් වරට එහි ගිය හෙතෙම නැවත එහි පැමිණිය නොහැකි බව දන්වා සිටියේල. එදින රාත්‍රියේ කඳකුමරු මොහුට සිහිනයෙන් පෙනී සිට මෙසේ කීය : '' බිය නොවී ගමට යව. නොබෝ දිනකින් රුකකින් ලකුණක් පෙන්වා මගේ අනුසස් පාමි. එවිට මගුල් බෙර ගසා බුහුමන් කරව. ''

ගමට ගිය ඔහුට මඳ කලකින් සුභාරංචියක් අසන්නට ලැබිණ. එනම් වික්‍රමබාහු රජුගේ මෙහෙසියවූ සෙනකඳ බිසෝ බණ්ඩාරට අයත් ඇම්බැක්කේ මල් උයනෙහි කටුකොහොල් හැරවූ උයන්පල්ලා කදුරුගසකට කැති පහර දුන්විට එයින් රුධිර ධාරාවක් නිකුත් වීමයි. මේ පුදුම ආරංචිය නියම්ගම්වල පැතිරිණ. බෙර වයන්නා වහා එතැනට පැමිණ බෙර ගසා රැස්වූ පිරිසට කතරගම දෙවිඳු සිහිනෙන් පෙනී සිට කී කරුණ විස්තර කරදුනි. එවිට රැස්වූ ජනයා එතැන වහා කොළ සෙවෙනි කළ දෙවොලක් තනවා, ගඟසිරිපුර වික්‍රමබාහු රජුට මේ කාරණය සැල කළාහුය. මැති ඇමති ගණයා, පිරිවරා එතැනට වන් රජතුමා දෙව් විමනක් බඳු තෙමහල් පායක් කරවිය. **ඇම්බැක්කේ වර්ණනා** කාව්‍යයෙහි මෙකී ප්‍රාසාදාය තැනවීම විස්තර සහිතව දක්වන ලද්දේය. කණු මුල් සිඳවා භූමි ප්‍රදේශය බෙර ඇසක් මෙන් තනවා අවටින් ප්‍රාකාරයක් බඳවා සුබ මොහොතින් මඟුල් කප සිටුවා, ඉඩම් (අම්බලම්), මණ්ඩප, මුළුතැන් ගෙවල්, ගබඩා අටු, ළිං, පලතුරු සහ මල් උයන්, බොධි වෘක්ෂ, බුද්ධ පූජාව සඳහා පිළිම ගෙවල්, විදිය කෙළවර පෙරහැර කාලයේදී භාවිතය සඳහා දෙමහල් ගෙයක් යනාදිය කරවා දේවාලයෙහි බිතු සිතුවම්ද අඳවන ලද්දේ ය. එයිනික්බිති ඇම්බැක්කේ සිට ගම්පළ දක්වා විහිදී ගිය මාර්ගය කණුමුල් උදුරා ශුද්ධ කර සරසවා පෙරහරින් පැමිණි රජතෙමේ සුබ මොහොතින් දෙවාලයෙහිවූ සිංහාසනය මත කඳ කුමරාගේ රූපය හිඳවීය. ඒ මඟුල නිමිත්තෙන් සැණකෙළි සහිත උත්සව යක් ද පැවැත්විණි. දේවාලයේ නඩත්තුව සඳහා ගම්වර කිහිපයක් ද කෙත්වතු අසූපස් අමුණක් ද අලි ඇතුන් ආදිය ද රජතුමා විසින් පුදන ලද්දේය.

සෙනකඳ බිසෝ බණ්ඩාර උඩුනුවර මාත්ගමුව නම් පියසේදී බෙලි ගෙඩියක් තුළ ඕපපාතිකව උපන් බව ජනකථායි. සතර කෝරළයට අයත් බෙලිගල විහාරස්ථානයේ බෙලි ගසක විශාල බෙලි ගෙඩියක් හටගත් බවත්, යම් කිසිවකු විසින් සිහිනයෙන් පෙනී කී පරිදි විහාරවාසී භික්ෂුව විසින් එය මල් අසුනෙහි තබා ආරක්ෂා කළ ඉක්බිති නොබෝ දිනකින් සෙනහඬකට බඳු ශබ්දයකින් යුතුව බෙලිගෙඩිය පුපුරා කුමරියක උපන් හෙයින් ඇයට සෙනකඳ බිසෝ බණ්ඩාර යයි නම් වූ බවත් තවද කථාවකි. කල්යාමේදී වැඩිවිය පත් ඕතොමෝ අධික රූපශ්‍රීයෙන් යුක්ත වූවාය. තමා සරණ පතා ආ සියලු තරුණයන්ම ඇය විසින් ප්‍රතික්ෂෙප කළ බව එක් කථාවකින් කියවේ. තවත් කථාවකට අනුව ඕතොමෝ වික්‍රමබාහු රජුගේ අග මෙහෙසිය වූවාය. **ඇම්බැක්කේ වර්ණනාවෙහි** ද ඇය හඳුන්වා දී ඇත්තේ රජ මෙහෙසිය සැටියටය.

ඇම්බැක්කයෙහි ඇගේ මල් උයන පිහිටා තිබුණි. ඇගේ අධික රූපශ්‍රීයෙන් වශීවූ කතරගම දෙවිඳු පුසුල්පිටියේදී දෝලාවකින් යමින් සිටි ඇගේ ගෙල මිරිකා මරා දමා තමාගේ දෙවඟන කරගෙන ඇයට ඇම්බැක්කේ දේවාලෙයහි අධිපති පදවිය පිරිනැමීය. ඇගේ මෘත ශරිරය කහට කොටයකින් තැනූ දෙණක තැන්පත් කර භූමදාන කළ නමුත් වැසි වතුරට ඉල්පී මහවැලි ගඟේ පාවී ආ හෙයින් ගම්පළ දූනට කහටපිටියයි සම්මත ස්ථානයෙහි දී ගොඩ ගන්නා ලදී. මේ පුවත උනම්බුවේ අදි කාරම විසින් රජවාසලට සැලකළෙන් රජතුමා එහි පැමිණ පස්දිනක් අවමඟුල් පෙරහර පවත්වා මළ සිරුර ආදහනය කළේය. ඒ ස්ථානය සිහිවීම පිණිස ඉදිවූ කුඩා දේවාලය අද දවසද පවත්නේය.

මෙකල ඇසළ පෙරහර අවසානයේදී දිය කැපීම සඳහා මෙතැනට පැමිණෙන ඇම්බැක්කේ දේවාල යේ කපුරාළවරු ඇගේ අවමඟුල සිහි කිරීම වස් කලුපැහැති කාන්ගම්වලින් (කාංගම් ඉස්සෝලි යල්) හිසවසාගෙන පැමිණෙති. උඩුනුවර සින්දු රන් කන්ද, කොත්මලේ මැද්දේගොඩ මාලිගා තැන්න, මාවෙල හුන්බත්පත්බැම් ගල්ලෙන, උඩහේවාහැට ආදී පෙදෙස්වලද ඇය කලින් කල විසූ බව කියනු ලැබේ. පේරාදෙණිය අසල හේතේදෙණිය විහාරයද, මාවෙල හිඳගල සහ ඉලුපැන්දෙණිය විහාරද මේ දේවිය විසින් කරවූ බව ජනප්‍රවාදයෙහි පවතියි. ඇය ජලස්නානය

කළ රන්පිහිල්ල පිහිටි තැන මෙකල රංගම යයි ව්‍යවහාර කරති. ඇම්බැක්කේ දේවාලයෙහි තැන්පත් වී ඇති ඇත් දත් දෝලාව (කුණම) මේ තැනාත් තිය විසින් භාවිතා කරන ලද්දකැයි සමහරු විශ්වාස කරති. උඩහේවාහැට රහතුන්ගොඩ නම් පෙදෙසේ පිහිටි වැගම රජමහා විහාරයෙහි සෙනකඳ බිසෝ බණ්ඩාරගේ යයි හඳුන්වා දෙනු ලබන අඩි 4 අඟල් 3ක් උස ඇති සපුලීයෙන් කළ පිළිම

උඩහේවාහැට වැගම රජමහාවිහාරයේ තැන්පත් වී ඇති සෙනකඳ බිසෝබණ්ඩාරගේ යයි හඳුන්වනු ලබන සපු ලීයෙන් කළ ප්‍රතිමාව

යක් තැන්පත්ව ඇත[3]. ස්ත්‍රී අවයව හඳුනා ගැනීම දුෂ්කර වන මේ පිළිමය ප්‍රහේලිකාවකි. එහි ශීර්ෂය මකුටයකින් සැරසිණ. කන්පෙතිවල සැහෙන ප්‍රමාණය කට ලොකුවූ කර්ණාභරණ පළඳවා ඇත. ගෙල වටා තුන්පොටකින් යුත් මාලයකි. ඉහටියෙන් පහල පෙදෙස දෙව්රුවක් මෙන් වස්ත්‍රයෙන් වැසූ අයුරු නිරූපිත හෙයින් දේවාලවල තැන්පත් වූ දිව්‍ය රාජ ප්‍රතිමා සිහිපත් කරවයි. උඩුනුවර ලංකාතිලකයෙහි තැන්පත්වූ විභීෂණ, සමන්, උපුල්වන් ආදී දෙවිවරුන්ගේ පිළිමවල ඇඳුම් ඇඟලා තිබෙන ආකාරය නිරූපිත වූයේ මේ හා සමාන අයුරිනි. දකුණු අතින් අභය මුද්‍රාවද වම් අතින් වරද මුද්‍රාවද හැඟින්වේ. ස්ත්‍රී රූපයක දක්විය යුතු පියයුරු මඬල මෙහි නොලැබෙන හෙයින් මෙය කුමන ගණයකට අයත් පිළිමයක්ද යනු විමසිය යුතුව ඇත. මරණින් පසු දේවත්වයට පත් සෙනකඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය ඇම්බැක්කේ දේවාල පදවිය ලත් බව ඇම්බැක්කේ වර්ණනාවෙහි පවසන ලදී. ඇයගේ පිහිට පතා දේවාලය බලා යන අයට බොහෝ සෙයින් දේවාරක්ෂාව ලැබෙන බවත් නොයෙක් හාස්කම් පවා දක්නට ලැබෙන බවත් ජනතාවගේ විශ්වාස යයි.

වික්‍රමබාහු රජතුමා දේවාලයට පුද කළ ඇත් දත් යුවළ, ලන්දේසීන්ගෙන් දෙවැනි රාජසිංහ රජුට තෑගි ලැබුණු ඔවුන්ගේ ඔටුණු සලකුණු සහිත කුණම, ඇහැලේපොළ අදිකාරමගෙන් තෑගි වශයෙන් ලැබුණු තබ්බෝරුව සහ වෙනත් ආභරණ ආදිය මෙකල දේවාලයේ තැන්පත්ව ඇති පැරණි කෞතුක වස්තූය. එසේම ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතාට දක්නට ලැබුණු දෙකෙළවර රිදී තහඩු සවිකළ (උත්සව අවස්ථාවන්හි දී පමණක් භාවිතා කරන) මගුල් කඳ මේ ස්ථානයෙහි තැන්පත්වූ කලාත්මක වටිනාකමක් ඇති වස්තුවකි[4]. මහා දේවාලයෙහි දක්නට ලැබෙන ප්‍රධාන උළුවස්ස සහ රන්කොත ගම්පළ රජ මැඳුරෙන් ගෙන ගොස් තබන ලදැයි කියති. මහා දේවාලය පිහිටියේ රුධිරධාරාව නික්මුණු කඳුරුගස පිහිටි තැනය. එහි කඳුරු කණුවක කතරගම දෙවිරුව මයුරවාහනා රූස්කර මැවියෙන් නිමවා සිත්තම් කර ඇති බව තතු දත් අය පවසති. කලින් කල පැමිණි සතුරු උවදුරු නිසා මේ ස්ථානයෙහි තැන්පත්ව තුබූ මහඟු වස්තුව විනාශ විය. දේවාලයේ ආරම්භය ගම්පළ තුන්වන වික්‍රමබාහු රජුගේ කාලයේ වුවද ඒ රජුගේ රාජ්‍යකාලය තුළ වූ කවර වර්ෂයකදී ඒ සිද්ධිය විදැයි දැනගැනීම අපහසු වී ඇත. ඇම්බැක්කේ වර්ණනා කාව්‍යයට අනුව බු. ව. 1914 දී (ක්‍රි. ව. 1371/2) මෙය ඉදි වූ බව කොඩ්රිංටන් මහතා පවසයි[5]. කොළඹ කෞතුකාගාරයේ

[3] ඡායාරූපය බලන්න.
[4] A. K. Coomaraswamy, *Medieval Sinhalese Art*, p. 206 and Plate. LII. 2.
[5] J. C. B. R. A. S., Vol. XXXII, No. 86, p. 273.

සහ මහනුවර ප්‍රාචීන පුස්තකාලයේ තැන්පත් වී ඇති පුස්කොළ පොත් දෙකෙහිම මේ පුවත දක්නට නොලැබෙන හෙයින් කොඩ්රිංටන් මහතාට සමුවූ **ඇම්බැක්කේ වර්ණනා** පිටපත මෙතාක් අප්‍රකටව පවතින බව සැලකිය යුතුය. මේ ස්ථානයේ ආරම්භය ගම්පොළ සමයෙහි වූ බව පිළිගැනීමට ඉහතින් සඳහන් කළ (දේවාලය අසල උයන් දෙණිය නම් කුඹුරේ ගල්තලයේ නෙළා ඇති) සෙල්ලිපිය ප්‍රමාණවත් වෙයි. එසේ වුවද මෙකල මෙහි දිස්වන ගොඩනැගිලි හා කැටයම් සියල්ලම මහනුවර යුගයට අයත් කළ යුතුය. **ඇම්බැක්කේ වර්ණනා**වෙහි සඳහන් තෙමහල් පහය මෙකල අතුරුදහන් වී ඇත. මෑතක් වන තුරු ජරාවාසව පැවති දික්-ගෙය නොහොත් හේවිසි මඩුව පුරා විද්‍යා අධිකාරිය මගින් ප්‍රතිසංස්කරණයට පත් කරවා දිරාගිය දැවකණු වෙනුවට අලුතින් කැටයම් කළ කණු කිහිපයක්ද ඉදිකරන ලද්දේය.

දේවාල භූමිය මැද පිහිටි මහාදේවාලය නොහොත් වැඩසිටින මාලිගය නමින් හැඳින්වෙන ගර්භගෘහය 28′×23′ 7″) දෙමහල් වන සේ තනා ඇත. මුදුන් මහලය පියස්සකින් සෙවෙනි විය. පහත මහලයේ බිත්ති ආවරණය වීම සඳහා සතර පැත්තෙන්ම පියසි කොන් යොදා ඇත. පහත මාලයෙන් මුදුන් මාලය වෙන් කෙරෙනුයේ ලොකු දඳු කැටයක් මත ඊට ප්‍රමාණයෙන් කුඩා වූ දඳු කැටයක් තැබූ ආකාරයෙනි. මුදුන් මහලේ බිත්ති සතර වටා ඉදිවූ කණු මත මුදුන් පියස්ස නංවනු ලැබීය. සතර වටේට දේවරූප සතරක් සවිකළ කොතක් මුදුන් පියස්ස මත රඳවිණි. මුදුන් මහලයේ ඉදිරි බිත්තිය ලියකම් යොදා දැකුම්කලු කර ඇත. ගර්භගෘහයට ඇතුල් විය යුත්තේ අන්තරාලයක් 55′7″×23′7″ මගිනි. දේවාලයට අයත් නොයෙක් ආභරණ හා පූජා උපකරණ ආදිය තැන්පත් කිරීම සඳහාද මෙය භාවිතා වෙයි. අන්තරාලයට ඇතුල් විය යුත්තේ දෙපස සිංහරූප දෙකකින් යුත් මකර තොරණක් මැදිනි. හේවිසි මඩුව නොහොත් දිග්-ගෙය සමග යාකර තැනූ අන්තරාලය අතරින් ගර්භගෘහය කරා පිවිසිය හැක්කේ එහි ආවතේව සඳහා කැපවූ කපුරාළවරුන්ට පමණකි.

හේවිසි මඩුව නොහොත් දිග්-ගෙය (52′10″× 25′9″) නමින් හැඳින්වෙන මණ්ඩපයෙහි සතර වටේට සවිවූ කණු පේළියක් ඇතුළත තව ද කණු පේළියකි. කලුගල් මත සවිකළ මේ දැව කණුවල ප්‍රමාණය ගණනින් 32 කි. කණු ජෝඩුවල එකිනෙකට මුහුණලා යෙදී ඇති පැතිවල පේකඩ නොලැබේ. කණුවක මුල් කොටස සතරැස් වුවද ඊට පසුව අටපට්ටම් සහිත වෙමින් ක්‍රමයෙන් සිහින් වෙයි. මෙහි කණුවක උස ප්‍රමාණය යට ලීයේ සිට පහතට අඩි 8 අඟල් 9 කි. මහනුවර යුගයේ ගොඩනැගිලිවල දැවකණු සුලභව දක්නට ලැබෙයි. ඇම්බැක්කේ දේවාලයෙහි කණු සාදා ගනු ලැබුවේ ගම්මාළු නම් ගස් වර්ගයකිනි. ''කප'' යනුවෙන් හැඳින්වෙන මෙහි මුල සහ අග කොටස් දෙක සම සතරැස්ය. දෙපස අටපට්ටම්වූ ඝන චතුරස්‍රයක් සහිත මැද කොටස, විවිධාකාර මෝස්තර වලින් අලංකාර කර ඇත. ඝන චතුරස්‍රයෙහි ගජසිංහ, හංස, නෙළුම, වෘෂභ කුංජරය, නළඟන, මල්ලව පොරය, හස්ති කුම්භ විදාරණය, කිඳුරා, සැරපේන්දියා, අසරුවා, භේවායා, ඇත්කඳ ලිහිණියා, ගිජුලිහිණියා, භෙරුණ්ඩ පක්ෂියා, මල්ගහ, ලණු ගැටය, කිබිහිමූණ ආදී චිත්‍ර ද අටවක් කොටසෙහි පැතිවල බෝ කොළ මෝස්තරද, කුළුණු හිස මුතු දැල් මෝස්තරයක්ද, කුළුණු පාදයෙහි ආසන-කඩය වැනි කැටයමක්ද දක්නට ලැබේ. අටපට්ටම හෝ චතුරස්‍රය පෙන්වන තැන නාග-බන්ධය හෝ ගැට-ලිය-පත් මෝස්තරය හඳුනාගත හැකියි.

වෙයන්ගෙන් ආරක්ෂිත වීම සඳහා දැවකණු ඉදිකලේ ගලින් හෝ සිමෙන්ති වර්ගයකින් කළ අත්තිවාරමක් මතය. කුළුණු හිසෙන් සතර දිගට පහතට එල්බෙන පේකඩය බොහෝ විට සැරපේන්දියා මුවකින් නික්මෙයි. පේකඩයෙහි යටිකුරු කොටසෙහි ඇතැම් විට හංස පුට්ටුවක්, නළඟනක් කැටයම් කර ඇත. පේකඩය වනාහි යටිකුරු කළ නෙළුම් මලක් හා සමාන වූවකි. පළල පැත්තෙහි කණුවල ඇත්තේ පේකඩ දෙකක් පමණි. පේකඩය වූ කලී විජයනගර වාස්තු විද්‍යාඥයන් විසින් මෙරටට ඇතුළත් කළ අංගය කියි සමහරු කල්පනා කරති. ශ්‍රී ගණේශ්වරාචාරී නම් ද්‍රවිඩ ශිල්පියාගේ උපදෙස් අනුව ඉදි කළ ගඩලාදෙණි විහාර මණ්ඩපය අභිමුඛයෙහි ඇති සෙල්මුවා කුළුණු හිස්හි ද අලංකාර පේකඩ දක්නා ලැබේ.

ඇම්බැක්කේ හේවිසි මඩුවෙහි පේකඩ මත නැංවූ තලාඳවලද කැටයම් වැලකි. තලාඳයන්ගේ ආධාරයෙන් හේවිසි මඩුවේ පියස්ස ඉදිවූ ආකාරය කුතුහලය දනවයි. ජෝඩු තලාඳ සහ බාල්කවල ආධාරයෙන් නැංවූ කුරුපා මුදුනෙහි පියස්සේ මුදුන් යටලීය සවි විය. මෙහි ඉදිරි පලයෙහි දිග අතට හා පළල අතට යෙදූ පරාල ගණනාවක්

මුදුන් යටලීයේ කෙළවරට සම්බන්ධ කර ඇති බැවින් ඊට මඩොල් කුරුපාව යයි නම් කර ඇත.[6] මෙහි ආකාරය කුඩයකින් විහිදෙන නන රාශිය මෙනි. මුදුන් යටලීයට සහ අංශ යටලීයටත් අතර තුර පරාලවල යටිපැති තුන් පළකින් නැමී සිටින සේ පට්ටම් ගා ඇත. වහලයේ කෙළවර තෙක් කණු පේළියෙන් ඉවතට දික්වූ, පරාල කොන් කැටයම් වූයේ වඩිම්බු ලැල්ලක් මෙනි. පියස්ස උළුවලින් සෙවිලි කරන ලද්දේ විය. ඈතක සිට නරඹන කල මෙහි මුදුන් පැත්ත දිස්වනුයේ සම චතුරස්‍රයක් මෙනි.

දේවාල භූමියට ප්‍රවිෂ්ටවන තැන පිහිටි වහල්කඩ (22'11"×18'8") නම් ගොඩනැගිල්ල ආයත චතුරස්‍රාකාර හැඩයක් ගෙන ඇත. එහි කැටයම් කළ දූවකණු දහයකි. මෙහි ද හේවිසි මඩුවෙහි කණුවල මෙන් එකිනෙකට වෙනස්වන, නානා විධ කැටයම් දක්නට ලැබේ. ඒ අතර ලියපතේ වර්ධන කිහිපයක්, මව සහ දරුවා, පලාපෙති මෝස්තර, සිංහයා ආදී කැටයම් ද ඇත. වහල්කඩ නම් වූ මේ ගොඩනැගිල්ල මැදින් දේවාලයට ඇතුල්වීමේ දොරටුව තනා ඇත. වහල්කඩෙහි පියස්ස ඉදිවූයේ තලාඳ, බාල්ක, කුරුපා, මුදුන් යටලී, පරාල යනාදිය ආධාරයෙනි. තලාඳයට යටින් එක් කණුවක පේකඩ සතර බැගින් යෙදී ඇත. පල සතරක් වන සේ තැනූ වහලය උළුවලින් සෙවෙනි විය.

පල්ලේ දේවාලය (47'5"×23'5") මහා දේවාලය පසකින් ප්‍රාකාරයට යාව තනනු ලැබිය. ඒ නිසා තුන් පැත්තකට දිවෙන ආලින්දයක් එහි ඇත. දේවාලයට ඇතුළුවන දොරටුව ඉදිරිපිට දූවමුවා මහා දොරටුවකි. මේ දේවාලය ඉදිකර ඇත්තේ දේවතා බණ්ඩාර නම් දෙවියන් සඳහාය. අඩි 5ක් පමණ උස ඇති දේවතා බණ්ඩාර දෙවියන්ගේ සායම් කළ දූවමුවා පිළිමයක් මෙහි තැන්පත් වී ඇති බව ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා පවසයි[7]. කතරගම දෙවිඳුගේ අදිකාරම් ධුරය මොහුට භාර වී ඇති බව කියති. මොහු යක්ෂ සේනාවට නායකයකු වූ බවද ගෝබර බණ්ඩාර නමැත්තිය ඔහුගේ බිරිය බවද, කොළඹ කෞතුකාගාරයේ තැන්පත් වී ඇති ඇම්බැක්කේ වර්ණනාවෙන් අභ්‍යන්තර වූ ඇම්බැක්කේ අලංකාරය නම් කාව්‍යයක සඳහන් වෙයි.

දිග්-ගෙයට පිවිසි තැනැත්තාට වම් පසින් පල්ලේ දෙවාලයද, දකුණු පසින් විහාර ගෘහයද දිස්වෙයි. පසු කී ගොඩනැගිල්ල එනම් බුදු ගෙය (32' 2"×19") ආලින්දයකිනුත් දොරටු තුනකිනුත් යුක්තය. අලංකාර කැටයම්වලින් යුත් උළුවස්සක් මෙහි මැද දොරටු වශයෙන් තබා ඇත්තේය. මහා දේවාලයේ සිට සරසට විහිදී යන සේ ඉදිවූ මේ ගොඩනැගිල්ලෙහිම බුදු ගෙය හා සම්බන්ධවූ කුඩා දේවාල දෙකක් ඇත්තේය. මීට නුදුරින් පිහිටි බොධිවෘක්ෂය හතරැස් ප්‍රාකාරයකින් (22' 9"×22' 7") පරික්ෂිප්ත විය. පල්ලේ දේවාලයට නුදුරින් වී අටුව නොහොත් අටු මඩුව (39' 4"×13" 7') සහ මුලුතැන්ගෙය (29' 3"×12' 7") ඉදි වී ඇත. දේවාලය සන්තක ධනධාන්‍යාදිය කලින් කලට අටුමඩුවෙහි තැන්පත් කරණු ලැබේ. මේ වනාහි කොටස් දෙකකට වෙන් කළ එකම වහලයකින් යුත් ගොඩනැගිල්ලකි. දෙවාලය සම්බන්ධ සියලුම ආහාරපානාදිය පිළියෙල කෙරෙන මුලුතැන්ගෙයද කොටස් දෙකකින් යුක්තය. දේවාල භූමියෙන් යාර 100 ක් පමණ ඈත කුඩා කඳු ගැටයක් මුදුනෙහි සිංහාසනය (18' 1"—15' 6") යනුවෙන් හැඳින්වෙන ගොඩනැගිල්ලකි. මීට නැගීම සඳහා පසෙකින් තැනූ පියගැටපෙළක් ඇත. එහි මුදුනේ කුඩා කවුළුවකි. මේ ගොඩනැගිල්ල අවශ්‍යවනුයේ පෙරහර පටන්ගනු ලබන කාලයෙහිය.

දේවාලයට සැතපුම් කාලක් පමණ උතුරු දිගින් වෙල්යායක් මධ්‍යයෙහි වූ ගල්තලයක අම්බලම (23' 10"×18' 10") නමින් හැඳින්වෙන හතරැස් ගොඩනැගිල්ලකි. මෙය දූනට ජරාවාසව පවත්නේ වී නමුත් මැතක් වන තුරුම දූකුම්කලු තත්ත්වයකින් පැවැත්තේය. 20 වන ශතවර්ෂයේ මුල් අවුරුදු කීපය තුළ දී ඇම්බැක්කෙයට පැමිණි ජේ.පී. ලෙවිස් මහතා විසින් ලියා තැබූ වාර්තාවකට අනුව (අන් ගොඩනැගිලිවල පෞරාණික තත්වය කෙබඳු වුවද) මඩම නොහොත් අම්බලම නම් මෙම ගොඩනැගිල්ල, ගම්පළ රජකළ III වන වික්‍රමබාහු සමයේ දී ඉදිවූවකි[8]. ඉහතින් විස්තර කළ ගොඩනැගිලිවල මෙන් නොව මෙහි ඇත්තේ සෙල්මුවා වැම්ය. ගණනින් 16 ක්වූ මේ වැම් නෙළා ඇත්තේ එකාකාරවය. බිම සිට අඩි 3 ක් පමණ උසව්

[6]H. W. Cave, *The Book of Ceylon*, Plate No.

[7]A. K. Coomaraswamy, *Medieval Sinhalese Art*, p. 149

[8]H. W. Cave, *The Book of Ceylon*, p. 334 (Article by J. P. Lewis on Kandyan Architecture).

හතරැස් වන සේ පිළියෙල වූ කුළුණු පාදය එයිනික්බිතිව අඟල් 12 ක ප්‍රමාණය අටපැති වී නැවත අඩියක් පමණ තැන් හතරැස් වෙයි. ඊට පසුව නැවත අටපැති වූ කුළුණ අවසන් වනුයේ හතරැස් පැතිවය. සංක්ෂේපයෙන් කිවහොත් මුල, මැද, අග යන කොටස් සතර පැතිවද, මධ්‍යයෙහි දෙකොටසක් අටපැතිවද තිබේ. කුළුණු හිස පේකඩ සහිත ලී රාමුවකි. කුළුණෙහි සෑම සතරැස් කොටසකම චිත්‍ර සටහන් වී ඇත. මහනුවර මගුල් මඩුවේ පියස්සට සමානවූ ශීඝ්‍ර බෑස්මක් පෙන්නුම් කරන පල සතරකන් යුතු වහලය, තලාඳ, බාල්ක, කුරුපා, මුදුන් යටලීය, පරාල ආදිය ආධාරයෙන් ඉදි වී පෙති උළුවලින් සෙවිලි කරන ලද්දේය. සෙල්මුවා ටැම්වල ඇති හතරැස් පැතිවල මුල් කොටසේ ලියපත් මෝස්තර ද, මැද කොටසෙහි වාටි මෝස්තරයක් තුළ කැටයම් වූ නළඟන, භේරුණ්ඩ පක්ෂියා, මකර, හංස, ලණු ගැටය ආදී රූපද, අග කොටසෙහි සිංහ, ඇත්, හංස ජෝඩු, හංස පූට්ටු වැනි රූප ද දක්නට ඇත. පලාපෙති ලියවැල් ආදිය ආශ්‍රයෙන් කැටයම්වූ මෝස්තර, පේකඩය ආසන්න කොටසෙහි දිස්වෙයි.

ලී කැටයම් පිළිබඳව ප්‍රසිද්ධියක් උසුලන ඇම්බැක්කේ දේවාලය ආරම්භ වූයේ ගම්පළ සමයේදී බව ඉහතින් සඳහන් විය. එහෙත් ඒ කාලයට—එනම් 14 වන ශත වර්ෂයේ අවසාන භාගයට අයත් යයි සැලකිය හැකි යමක් මෙහි අවශිෂ්ටව ඇති දැයි කීම දුෂ්කර කරුණකි. ජේ. පී. ලෙවිස් මහතාගේ මතය වූයේ අම්බලම නම් ගොඩනැගිල්ලේ දිස්වන සෙල්මුවා ටැම් මේ යුගයට අයත් කළ හැකි බවය. 20 වන ශතවර්ෂයේ මුල් අවුරුදුවලදී මේ ස්ථානය බැලීමට පැමිණි ඒ මහතාට ජනප්‍රවාදයක් වශයෙන් පැවති මේ පුවත අසන්නට ලැබුණා විය යුතුය.

එක් වරටම ඉවතලිය නොහැකි මේ මතය පිළිගත යුතු නම් එසේ කළ යුත්තේ අතිශය පරීක්ෂාකාරීවය. වරින්වර පැමිණි සතුරු උවදුරු නිසා මේ දේවාලයද, එය සතු වස්තුවද විනාශවූ බව මුලින්ම සඳහන් විය. එසේද වුවත් මහනුවර රජුන්ගේ කාලයකදී මෙහි කිසියම් ප්‍රතිසංස්කරණයක් ඇති වූවා නිසැකය. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ (ක්‍රි. ව. 1747–1782) රජුගේ කාලයේ දී කන්ද උඩරට රාජධානියෙහි ජරාවාසව පැවති නොයෙක් වෙහෙරවිහාරාදිය අලුත්වැඩියා කළ බව චූලවංසයෙහි සඳහන් වේ. මහනුවර මගුල් මඩුවේ දවමුවා ටැම්වලට හා කැටයම්වලට ඉතා සමීප සම්බන්ධයක් පෙන්වන ඇම්බැක්කේ දේවාලයද මේ කාලයේදී නොහොත් මීට ආසන්න කාලයකදී, මෙකල දක්නට ලැබෙන පරිදි ප්‍රතිසංස්කරණය කරන ලදැයි කිවහොත් සත්‍යයෙන් එතරම් දුරට ඈත් නොවනු ඇත.

වැටි තුවාල වෙයි. ඉන්පසු වෛද්‍යාචරයකු වෙත ගෙන යන බව පෙන්වා පාත්‍රයන් කරලියෙන් ඉවත් කරනු ලැබේ. පොලිස් කෝලමින් නිරූපනය වන්නේ ජන කලාකරුවාගේ තියුණු පරිහාස ශක්තියයි. කෝලම් මුහුණත්, එහි මුදුනත ඇඳ ඇති 1918 වැනි වර්ෂ හඳුන් වන ඉලක්කම් කිහිපයත් වැඩි වැඩියෙන් හාස්‍ය ඇති කරවීමට සමත් වෙයි.

හේවා කෝලම

විදනෙ ආරච්චි පැමිණෙන්නේ නියෝග කවරේදැයි රැස්ව සිටින අයට පැහැදිලි කර දීමටය. මෙහිදී කියැවෙන කවි කිහිපයක් මෙසේ ය:

" නිල තල ලබා ගෙන — එවිට ලෝ වැසියෝ
අණපනත් පිළි පදිමින — සතුටු සිත්ගෙන සිටියෝ
රාජකාරිය ගැන — තැනක ගොස් සිටියෝ
රාළහාමින් සබේ නික්මින — ඇවින් වාසල මුරේ සිටියෝ "

කොළඹ කෞතුකාගාර පුස්තකාලයෙහ් ඇති පිටපත්හි විදන ආරච්චි කෝලම නමින් හැඳින් වෙන්නේ මොහු ය:

'' පණිවිඩ කරව නා
ලෙසට සබයට එමි නා
බස්තමක් රැගෙ නා
එන්ඩ සැරසී සබයෙ සිටි නා ''

විදනෙ ආරච්චින් සමග ඔහුගේ ලේකම් ද පැමිණෙයි. ලියනප්පු නමින් හැඳින්වෙන්නේ ඔහුයි. විදනෙ ආරච්චි රජතුමාගේ ආඥවන් ප්‍රකාශයට පත්කරන පුද්ගලයා හැටියට හඳුන්වා ඇත. මීරිස්සේ අත්පිටපත්හි ඒ බව පැහැදිලිවම සඳහන් වෙයි:

'' රජුගේ පනතට මෙසබට පැමිණු න
මැතිගේ බස සිඳුකර දෙමි අද දි න

ආරච්චි මැතිඳු න්
පිවිස මෙසබට නොලසි න්
දූන් පණිවිඩ තොසි න්
කරවු නොවරදවාම වෙසෙසි න් ''

කෝලම් නැටුම් බැලීමට ජනකායක් රැස්ව සිටිති. නාට්‍ය රචකයා ඒ පිරිසත් කෝලම් රංගයේ කොටසක් බවට පත්කරවයි. මේ පිරිස වූකලි රජතුමාගේ අණ කවරේදැයි දැන කියා ගැනීමට වාසල මුරේ රැස්ව සිටින්නාහු වෙති. ආරච්චි කෝලමින් නිරූපණය වන්නේ රාජ අණ පැවැසෙන අන්දමයි.

මෙම සිද්ධිය කෝලම් නැටුම්කරුවා අත තරමක හාස්‍යයක් ඇති කරවන තත්ත්වයකට පෙරළෙයි. තානායම් පොළේ රාජකාරි හා සම්බන්ධයෙන් විදනෙ ආරච්චිත් ලියනප්පුත් අතර සාකච්ඡාවක් ඇති වෙයි.

**විදනෙ ආරච්චි** :'' ඒ බං ලියනප්පු, බලනවකෝ මෙතන ජනගහණය කොපමනද කියල.''

ලියනප්පු වටයක් යයි. ඒ අත මේ අත බලයි. ර්ර්රුං යනුවෙන් වෙස්මුහුණ තුළින් හඬක් නංවයි. රවුමේ ගොස් බෙරකරු දෙසට හැරෙයි. එවිට බෙරකරු පද කට්ටියක් ගසයි. ලියනප්පු ජනගහනය කොපමණ දැයි සටහන් කර ගන්නේ ඒ තාලය අනුවය. හේ පදයට නටයි. පදයට ලියයි. මේ අතරතුර විදනෙ ආරච්චිත් කාරියකරවන රාළත් අතර යම් යම් දේ කථාබස් වෙයි. තානායම් පොළේ වහළ දිරාපත් වී තිබේද, එහි ලී දඬු විනාශ වී තිබේද යනාදී කරුණු සම්බන්ධයෙනි. මේ අතර වහළේ ලී දඬුවල ගණන කාරියකරවන රාළ තරමක් උස් හඬින් පවසයි. ලියනප්පුට එය ඇසේ. ඔහු ලියා ගන්නේ ඒ ගණන් මිණුම්ය. විදනෙ ආරච්චි ඒ බව වටහා ගනී.

**විදනෙ ආරච්චි** : '' ලියනප්පු මොනවද මේ කරන්නේ. ඔය පොතේ පිට නාස්ති නොකර අනික් පිටේ හරියට ගණන් ලියනව ''

එවිට ලියනප්පු කරන්නේ විදනෙ ආරච්චිගේ පිටේ ඒ ගණන් ලිවීමයි!

මේ පිළිවෙලට ඔවුන් අතර ඇතිවන දෙබස් හාස්‍යජනක ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් වෙයි. මෙවැනි සංවාද කෝලම් නැටුමෙහි කොතෙකුත් දක්නට ලැබේ. කෝලම් නැටුම, හුදෙක් දෘශ්‍ය ස්වරූපයට, එනම් විවිධ නැටුම්වලට පමණක් මුලදී සීමාවිය. දෙබස් ඇතුළත් වූ යේ පසුව යැයි මතයක් තිබේ. වෙස් මුහුණින් වචන පිටකිරීමේ අපහසුව ගැනත්, නැටුම් විලාශ ගැනත් කල්පනා කර බැලීමේදී ඒ අදහස තරමක් දුරට සත්‍යයකි. එහෙත් කාරියකරවන රාලගේ එක් රාජකාරියක් වනුයේ, ඇත්ත වශයෙන් ඔහු සබයෙහි දිගටම රැඳී සිටින්නේ පාත්‍රයන්ගේ සංවාද, පිරිසට ඇසෙන සේ ප්‍රතිරාවය කිරීමට නොවේද ? පහත දැක්වෙන අවස්ථාව ගැන විමසා බලන්න.

**විදනෙ ආරච්චි** : '' ලියනප්පු '' (ලියනප්පු වටේ දුවයි. නොඇසුනාක් මෙන් සිටියි.)

**විදනෙ ආරච්චි** : ''ලියනප්පු, ලි-ය-න-ප්-පු.'' (ඒත් නොඇසුන බව හඟවයි.)

**කාරියකරවන රාල** : ''මේ 'ලියනප්පු' උඹට කථා කරනව ඇහුනෙ නැද්ද ?''

අන්න ඒ පිළිවෙළට කෝලම් නැටුම්කරුවන් අතර වූ කථාබස් මුළු පිරිසටම ඇසෙන සේ යළිත් වරක් ශබ්ද නගා කීම කාරියකරවන රාළගේ එක් ප්‍රධාන කාර්යයකි. මුල සිට ම දෙබස් තිබූ බවට එක් ලකුණකි ඒ.

මෙ අන්දමින් ඉදිරිපත් කෙරෙන අවස්ථාව හාස්‍ය ජනක වුවද ඇතුළත් සිද්ධිය කථාවට වැදගත් වෙයි. එනම්, පැමිණ සිටින පිරිස කෙතෙක් දැයි ගණන් කර දැනගැනීම ය. පිරිස අඩු වුවහොත් විදනෙ ආරච්චිට මදිකමක් වන බැවිනි.

මේ සිද්ධිය අවසන් වන්නේ, තානායම් පොළ නියම ලෙස සකස් කරනමෙන් තානායම්කරුට දන්වා සිටින සේ කාරියකරවන රාළට පැවැසීමෙනි.

ඇතැම් අවස්ථාවල දී විදුනෙ ආරච්චි ඇඳුම උඩරට ඇඳුමක් ලෙස ද හඳුන්වා ඇත. ඕ. පෙර්ටෝල්ඩ්ගේ විමර්ශනයෙහි එසේ සඳහන් වෙයි.

විදුනෙ ආරච්චි

හේවා කෝලම ද සියුම් ලෙස හාස්‍යය මතුකරන වෙස් මුහුණකින් යුත් නැටුමකි. හේවා කෝලමට කියන කවි කිහිපයක් මෙසේ ය.

''නිරිඳුන්ගෙන් පොර ත
සිටින තනතුරු ලැබගෙ න
නමින් බඩජල ය න
බොළඳ මුක්කං කුණෙක් දූන් එන ''

(කෞතුකාගාරයේ පිටපත පිටුව 4)

'' කග පලග අතක ට
ගත් සැරමිටිය සුරත ට
වෙන කෝලම් කුම ට
වරෙන් හේවාරාළ හනික ට ''

(කෞතුකාගාරයේ පිටපත, පිටුව 4)

හේවා කෝලම පිළිබඳ ව ඒ ඒ කෝලම් ග්‍රන්ථවල තරමක් වෙනස් පුවත් සටහන්වී ඇත. වෙනස ඇත්තේ හේවාරාළගේ ස්වරූපය අරභයා කැරෙන විස්තරවල නොව ඔහු පැමිණියේ කිනම් දේශයකින් දැයි ඇසූ විට පිළිතුරු දෙන විටය. කැලවේගේ ඉංගිරිසි පරිවර්තනයෙහි මෙසේ එයි :

හේවායාගේ බිරිඳට ඔහු හඳුනාගත නොහැකිය· "කොරගහමින් එන මේ තැනැත්තා කවුද?".

"මා ඔබේ ආදරවන්ත පුරුෂයා. මා මලබාර දේශයෙහි යුද කොටයි දැන් ආපසු පැමිණෙන්නේ".

"මගේ පිරිමියා හරි ලස්සනයි. උඹ වාගෙ කොරෙක් නොවෙයි. මට, පනේ, පනේ කියන්න ආවොත් මූණට අනිනවා".

"මා තමයි ඔබේ පුරුෂයා. දැන් මගේ නාහෙ නැතිවුනාට මම මේ රටේ හරියට ප්‍රසිද්ධව සිටියා."

අනිකුත් බොහෝ පිටපත්වල, හේවායාගේ බිරිඳ ගැන සඳහනක් නැත. හේවායා (බොහෝ විට සිව්දෙනෙක් එති) පැමිණෙන්නේ, දෙමළ සටනට ගොසිනැයි ගුණදස ගේ පිටපත් හි සඳහන් වෙයි:

"දෙමළ සටනටා ගොස් ජය රැගෙන යුද කොටා".

පැරණි කෝලම් නැටුම්කරුවන් අතර මේ පිළිබඳව විවිධ මත පවතී. සුද්දගොඩ අමරසේ ගුරුන්නාන්සේ පැවැසූ හැටියට මේ හේවායෝ බිම්තැන්න, මාතලේ, වෙල්ලස්ස ආදී පළාත්වල යුද කොට ආපසු පැමිණි අය වෙති. හේවා මුහුණු වල, ඇතුළට කාවැදීගිය සිදුරු ඇත. මුහුණ විකෘතවී ගොස්ය. තැනින් තැන කුඩැල්ලන්ගේ රූප කැටයම් කර ඇත. හේවායෝ මාතලේ, කුඹියංගොඩ බටගාලකදී තමන්ගේ මුහුණුවලට වතුර ඉසගත් අවස්ථාවේ දී කුඩැල්ලන් එල්ලුණු බව ඔහුගේ අදහසයි.

හේවායෝ වූකලි නිළ ආරක්ෂකයෝ වන්නාහ. එබැවින් රාජ සම්ප්‍රාප්තියට පෙරාතුව ඔවුන්ගේ පැමිණීම පිළිගත නොහැක්කකි :

"ඇඳ පුටු මේසව ල්  
වාඩිවීමට නැතිව පිළිකු ල්  
කනබොන දේ සිය ල්  
නොතිබුණොත් දැන් පලමී පිටව ල්"

(ගුණදසගේ පිටපත)

නියම පිළිවෙළට සබය පිළියෙල කරවා දීමද, ඔවුන්ගේ කාර්යයයි.

ඊළඟට අණබෙර කෝලම සබයට පැමිණෙයි. අණබෙරකරු, පනික්කලේ යන නමින් ද හැඳින් වෙයි.

සබාවට වැඳගෙන, සිත්කාවදින නැටුම් තාලය කින් සබයට පැමිණෙන අණබෙර කෝලමට නියමිත ඇඳුමක් හා මුහුණක් ඇත. ඔහු පච්ච වඩමක් පැළඳ ගෙන සිටී. දවුලක් කරේ එල්වා ගෙන සැරයටියකින් වාරු දිදී පැමිණෙයි. ජටාවක් බඳියි. ඇතැම් වෙස්මුහුණුවල ජටාව වෙස්මුහු- ණෙහිම කැටයම් කර ඇත. ඇතැම් කෝලම් නැටුම්කරුවෝ රැවුලක් සහිත වෙස්මූණු පළඳිති. අණබෙරකරු සබයට පැමිණෙන්නේ බීමත්ව බව පෙනේ :

"බීමත ලෙසි න්නේ  
දවුල උරලා ග න්නේ  
නොහැර වෙවුල න්නේ  
මෙවර අණබෙර ගුරා එ න්නේ

සැරයටිය අතක ට  
දවුල ලා ගෙන උරපි ට  
ගන් ගන්වලම සි ට  
කරයි අඩබෙර රාජ පණත ට"

(කොළඹ කෞතුකාගාරයෙහි පිටපත, 5 පිටුව)

අණබෙරකරු රාජ සේවය නියෝජනය කරන එක් වර්ග චරිතයක් බව දෙවැනි කවියෙන් හෙළි වෙයි.

පෙර්ටෝල්ඩ්ගේ විස්තරය අනුව අණබෙරකරු බරවා කකුළක් සහිත කුදෙකි. මිරිස්සේ පිටපත හා ගුණදසගේ පිටපත ද ඒ බව සනාථ කරයි. මෙවැනි චරිත දෙස ජනකලාකරුවා උපහාසාත්මක ව බැලූ අයුරුය ඉන් පෙනී යන්නේ. එහෙත් ඒ උපහාසය යටින් දුක් වේදනාත්මක ස්වරයක් ද මතුවන බව මිරිස්සේ පිටපත කදිමට නිරූපනය කරයි. පහත දැක්වෙන කවිවලින් ඒ බව වැට හෙයි :

"මහළු මුත් මෙකල ට  
නොලැබෙයි නිවසෙ හිඳින ට  
දරුවොත් නැත පිහි ට  
රාජකාරිය නොකර බැරි ම ට

සිරුර නැත බලය ත්  
දෙපය අඩුවිය සවිය ත්  
වෙවුලමින් වුවන ත්  
උරෙහි එල්ලා බෙරය ත්"

අණබෙර කෝලම

අණබෙර කරු සමග දරුවන් ද පැමිණීම අම්බලංගොඩ පළාතේ කෝලම් නැටුම්වල දී සැමවිටම දක්නට ලැබේ. අණබෙරකරුගේ පුතා, දුක්කිනියා යන නමින් හැඳින්වෙයි.

අණබෙරකරු සියුම් තාලයකට නටයි. කවි කිහිපයක් කියයි. කාරියකරවනරාළත් සමග කථා බස් කරයි. යළි නටයි. අවසානයේදී පිස්සු බල්ලෙක් තමන් හපා කෑ බව පවසා බිම ඇද වැටෙයි. ඔහු වැටෙත්ම අණබෙරකරුගේ බිරිඳවන නොංචි අක්කා සබයට පිවිසෙයි. හැම කෝලම් නැටුමකම වාගේ ස්ත්‍රී චරිත නිරූපණය වන්නේ පුරුෂයන් අතිනි. ජපානයේ කබුකි නාට්‍යවල මෙනි. ස්ත්‍රී චරිත නිරූපණය කිරීමෙහි දස්කම් පෑ කෙනෙකු හැටියට සුද්දගොඩ අමරසේ ගුරුන්නාන්සේ හඳුන්වා දෙතහැකිය.

නොංචි අක්කාගේ නැටුම සිත් කාවදින සුළුය. සැටටය හැටියට රෙදි පටක් දෙළරින් දමාගෙන රෙදිකඩක් පමණක් හැඳ පැමිණෙන නොංචි අක්කා නරඹන්නන් තුළ හාස්‍ය රසය මතු කරන චරිතයකි. ජනකලාකරුවාගේ අග්‍රේශර කලා ඥානයත් ජන පරිහාස ශක්තියත් මේ චරිත නිරූපණයෙන් මනාව වැටහෙයි. ඇතැම් පළාත්වල, විශේෂයෙන් මාතර පළාතේ, නොංචි අක්කා චරිතය නිරූපණය කරන කෝලම්කරුවා, වැහැරී ගිය පියවුරු හැඟීන්වීමට මයියොක්කා අල දෙකක් ළපැත්තෙහි එල්වා ගනී.

නොංචි අක්කාට කාරියකරවන රාල කථාකරයි.

**කාරියකරවන රාළ :** ''නොංචි අක්කේ''

(නොංචි වටේ යයි. නටයි.)

**නොංචි අක්කා :** ''මල්ලියෙ, මටද කතා කළේ?''

සාමාන්‍යයෙන් නොංචි අක්කා එහෙම කථා කරන්නේ ටිකක් තරහ ගිය කල්හිය.

(ඊළඟට කෝප නොවූ බව අඟවමින් මෙසේ පවසයි.)

නොන්චි අක්කා

" ඒකයැ පොඩි මහත්තය, මං ගියා කොරටුවට පලා කඩන්න, එනකොට දවුලත් නෑ. කඩිපුකත් නෑ. ගෙදර උන්න දුක්කිනියත් නෑ. දුක්කිනියගෙ අප්පෙත් නෑ. පොඩි මහත්තයවත් දැක්කෙ නැද්ද ? "

මේ පිළිවෙළට හාස්‍ය ජනක සංවාදයකින් අනතුරුව, බිම වැටී සිටි අණබෙරකරු නොංචි අක්කාට දක්නට ලැබේ. ඇ ඔහු වෙත ගොස් ජරමර කොට කථා කරයි.

**කාරියකරවන රාළ :** " ඔහොම හරි නෑ බං. උඹ උඹේ මිනිහට ආදරයෙන් කථා කරන හැටියට කථා කරහං ".

(එවිට ඇ ලවා පවසන්නේ සාමාන්‍යයෙන් උරණවී කථාකරන විට යොදන වචනයි. එහෙත් මේ පුද්ගලයන් අතර ආදරයට ව්‍යවහාර වන්නේත් එම වචනමය.)

අණබෙරකරු ඇයට සැරයටියෙන් අනියි. ඇ පැන දුවයි. අණබෙරකරුද අමාරුවෙන් නැගිට කාරියකරවනරාළගේ කීම පිට සින්දු වන්නමක් නටා පිටවී යයි.

නොංචි අක්කාගේ ගමන් විලාසය සිත් ගන්නා සුළු තත්ත්වයකට පත්කර වීමේ දී පද තාලයට අනු ව සකස් වූ පදමාලාව ද බෙහෙවින් උපකාරවත් වෙයි :

" දක්ක හිමිට දුක්ක කිය කි යා
හක්ක මහ හබුක්ක පිය පි යා
අක්ක මෙහි සෙනෙක්ක වර ති යා
නෙක්ක හැම දෙනෙක් ම විය පි යා "

(ගුනදසගේ පිටපත)

මොවුන්ගේ නැටුම (නෙර්තනය) හාස්‍යෝත් පාදක වුවද, වර්ග චරිත හැටියට ගත් විට මූලික සිද්ධියට එනම්, රාජ ආගමනයට කෙලින්ම සම්බන්ධ වෙයි.

රජුගේ පෙරමගට වියන් බැඳීම සිරිතකි. ජේඩි හෙවත් ජස කෝලමෙන් ඒ අවස්ථාව නිරූපිත ය :

"ගම්බීර කාලිංග නුවර නිරිඳුගෙ වාසල කුලය ට
මන්නදනා සේම රජුට සෝද සළු පිළී සොඳ ට
ඉන් නරනා තැබු නම මට ජේඩි විදනේ සත්ත ට
මන් මෙතනා ආමි වියන් බඳිනට නරනිඳු එනවට"

(ගුණදසගේ පිටපත)

මේ කවියෙන් කියැවෙන හැටියට, සබයට අවතීර්ණ වන්නේ රජ ගෙදර ජේඩි විදනේය. එයින්ම ඔහුගේ තත්ත්වය පෙනී යයි.

ජස කෝලමේ ද ගමන් තාලය හාස්‍ය ජනකය. ජසයා එන කවිය මෙසේය :

" තෙන තෙම් තෙන තෙනා
තෙනා තෙන තෙම් තෙනින තෙන තෙනිනා

බින්න මුසු බස යා
කරමින් දබර ගොස යා
දූඩි සිතැති රොස යා
බලන් එන රහ විසුලු ජස යා "

ජසයා හා සමග සේවකයෙක් ද පැමිණෙයි. ඔහු හැඳින්වෙන්නේ " සෙබර " යන නමිනි. ජස කෝලමත් සෙබර කෝලමත් ගැන කොළඹ කෞතුකාගාරයෙහි පිටපත්හි හෝ කැලවේගේ පරිවර්තනයෙහි හෝ සඳහනක් නැත්තා සේය.

මීළඟට සබයට පිවිසෙන්නී ලෙංචිනාය. ලෙංචිනා වූකලි ජේඩිගේ බිරිඳයි. ලෙංචිනා අතිශය රූමත්ය. ඇයට කියන පොතේ කවිවලින් ද ලාස්‍ය නැටුම් සම්ප්‍රදයයක් පිළිබිඹු වෙයි.

ජසයාගේ චරිතය ජූජක බමුණාගේ චරිතයටත්, ලෙංචිනාගේ චරිතය තරුණ බැමිණියගේ චරිතයටත් හාත්පසින්ම සමානය.

ජසයාගේ ස්වරූපය මෙසේ නිරූපණය වෙයි.

" තබමින් බරවා කකුලක් හෙමින් ඔබ ඔ බා
බලමින් වට පිට නැමී නැමී මඳක් කර බ බා
අදිමින් දන පමණට වත් නෙරිය නොම ත් බා
ඇවිදින් රහ දෙන සැටි දූන් බලව මේ ස බා "

ලෙංචිනාගේ ස්වරූපය ඊට හාත්පසින්ම වෙනස් වෙයි :

" තරුණ සොබන යව්වන කත කොමළී සිරි උදු ලී
දිගු-වරල නෙරලි තබමින් බඳිමින්නා
ලෙලදෙන්නා
වරුණ දිලෙන දල මුතු පෙළ ලකලී පැහැදවලී
නිසි කොමළ සිනහවෙන් දන වෙත පෙන්නා
මනගන්නා."

පවුල් ජීවිතයට අදළ ගතානුගතික නැටුමක් කෝලම්කරුවා ද උචිත ලෙස චරිත යොද සකස් කරගත් අයුරු මේ කවි දෙකින් පෙනී යයි. ජූජක

යාට, තරුණ බැමිණිය පාවා දුන්නේ ඇයගේ සිතට විරුද්ධවය. ලෙංචිනා, ජසයාට පාවා දී ඇත්තේ ද එසේමය:

"මං වගෙ ජේඩි කතෙක් මනා—
දුටුවාද ලොවේ රුසිරෙන් දිනා
මං පෙර කළ පවකින් මනා—
මට හිමිවූයෙ මහලුවූ වෙසමුනා
මන්වගෙ රුවමයි මැනියන්—
මම උන්ලෙස පැවතුනෙ කල් සිටන්
මව්පියන් නිදහස් වෙන්නටා—
මාව දුන්නයි නාකිවූ හමෙකුටා"

ජූජක බමුණාගේ සිද්ධිය නිරූපණය කරන සිංහල ජනකවියාද යොදගත්තේ ඒ චරිත දෙකට යෝග්‍ය පදමාලාවකි. මෙතැන්හි දී ද කෝලම් නාට්‍යකරුවා ඊට දෙවැනි නොවන පදමාලාවක් යොදගනී.

පරිහාස ශක්තිය කෙතෙක් දුරට ප්‍රබලවිදයි පෙනෙන්නේ මේ චරිතයට අදළ සමාජය පිළිබිඹු වන පහත දක්වෙන පද මාලාවේ ධ්වනිතාර්ථ උඩය.

"සෝදවාල සුදු කෝට් එකක්—
මිල දුන්නේ නැතෙයි අර තරුණයා
මද්දවාල පට සරමකුත්—
ඇඳ ජෙන්ඩි පහට ඉන්නා හැඩක්
නිවසට විත් අර තරුණයා—
රෙදි ගන්න ඇවිත් කළ කවටයා
ඇට දෙපටක් දෙනවයි කියා—
මාව රවට ගියේ අර තරුණයා"

මේ අයුරින් බලන විට ගම්බද දිවියේ සංවිධාන යට අදළවූ චරිත දෙකක පෞද්ගලික ස්වරූපයද සමාජ සංවිධානයට ඒ චරිත සම්බන්ධ වන ආකාරයද, එසේම ඔවුනතර ඇතිවන අසහනයද මේ සිද්ධියෙන් නාට්‍යාකාරව නිරූපනය වන්නේය.

ලෙංචිනාත් ජසයාත් අතර හබයක් ඇතිවෙයි. ඊළහට සබයට පිවිසෙන මුදලිතුමා අතින් හබය විසැඳෙයි.

ලංගොඩ ප්‍රඥාවංශ හිමි

# භාරතීය කලාවේ ඉන්දු-ඉස්ලාමික ගෘහ නිර්මාණය

මුස්ලිම් ආගමනය සහ එම පාලනය ඉන්දියාවේ ප්‍රතිෂ්ඨාපනය වීම මුල් කොට ගෙන දේවස්ථාන, සොහොන්ගැබ් වැනි අනගාරික ගොඩනැගිලි ද මාලිගා, මන්දිර සහ බලකොටු වැනි අගාරික සහ සංග්‍රාමික ගොඩනැගිලි ද ඉදිකිරීම අවශ්‍ය විය. මේ නිසා ආරුක්කු සහ බුබ්බුලාකාර ශිඛර ඇති ගොඩනැගිලි කර්මාන්තයේ නව ව්‍යවස්ථා ද ගොඩනැගිලිවලට උපයෝගී කරගත් මූලික ද්‍රව්‍ය ඒකාබද්ධ කිරීමෙහි ලා හුණු බදම භාවිතය වැනි අභිනව ශිල්පක්‍රම ද ප්‍රචාරයට පත් විය. මෝසල් චිත්‍ර කර්මය මෙන් ම මුස්ලිම් ගෘහනිර්මාණ කලාව ද හින්දු-ඉස්ලාමීය සංස්කෘති දෙක්හි සංකලනයෙන් උද්ගත වූවක්බව පසක් වේ. මූලික වශයෙන් වෙනත් අංග ලක්ෂණවලින් යුක්ත වූවත් කල්යත් ම මුස්ලිම් ගෘහ නිර්මාණයෙහි ද ඉන්දීය ලක්ෂණ ඉස්මතු විය. භාරතීය කලාවේ මෞර්ය ගන්ධාර ආදී කලාගුරුකුලවලට අනාර්ය, පර්සියානු, ග්‍රීක සහ රෝමක ආභාසයන් ලැබී නව පරිච්ඡේදයක් උදවුණු සැටි භාරතීය කලාවේ ඉතිහාසය අද්ධ්‍යයනය කරන්නන්ට උදක් ම පැහැදිලි ය. භාරතයේ ගෘහනිර්මාණකලාවට මෙම ඉස්ලාමික ආභාසයෙන් කිසියම් අපූර්වත්වයක් ලැබුණුබව ද එසේ ම පිළිගතයුතු වේ.

ක්‍රි. ව. 12 වන ශත වර්ෂය වන විට දිල්ලියේ මුස්ලිම්බලය ස්ථාවර ව ගොඩ නැගී තිබිණි. අනුක්‍රමයෙන් එය ඉන්දියාවේ සෑම ප්‍රදේශයක් කරා ම ව්‍යාප්ත විය. ඉන්දියානු සංස්කෘතිය කෙරෙහි මෙම මුස්ලිම්බලයේ ව්‍යාප්තිය විවිධාකාරයෙන් තුඩු දුන් අයුරු මෙබඳු සංක්ෂිප්ත ලිපියක කිසිසේත් අපේක්ෂා කරනු නොලැබේ. ප්‍රධාන වශයෙන් එය ගෘහනිර්මාණ කලාව කෙරෙහි නොමැකෙන අයුරින් පිහිට වූ සලකුණු පමණි මෙයින් දක්වෙන්නේ.

භාරතීය මුස්ලිම් ගෘහ නිර්මාණය, සම්ප්‍රදයයන් වශයෙන් ඉතා පුළුල් ලෙස ගුරුකුල තුනකට වෙන් කොට දැක්වීමට පුළුවන. ඉන් ප්‍රථමය සේ හැඳින්වියහැකි දිල්ලියේ ප්‍රාග්-මෝසල් ගුරුකුලය ක්‍රි. ව. 1200 දී පමණ ආරම්භයට පත් ව 1557 තෙක් ම අඛණ්ඩ ව පැවැත්තේය. දස රාජවංශිකයන්ගේ (ක්‍රි. ව. 1200–46) ගෘහ නිර්මාණ කටයුතුත් සමග ම ආරම්භයට පත් එය ඊළඟට පැමිණි පාලකයන් වන බිල්ජිස්, තුග්ලක් සහ සෙයියද් යන මොවුන් යටතේ සංවර්ධනයට පත් විය.

කුට්බ්–උද්–දින් නමැති දස රාජවංශයේ ප්‍රතිෂ්ඨාපකයා හින්දු දේවාලයයන් බිමට සමතලා කොට එයින් රැගත් ද්‍රව්‍ය යොද මුස්ලිම් දේවස්ථාන ඉදි කෙළේය. අනෙක් බොහෝ මුස්ලිම් පාලකයන් අනුගමනය කෙළේ ද මෙම ප්‍රතිපත්තියමය. ආක්‍රමණිකයන් වශයෙන් පෙරදිගට පැමිණි බොහෝ බටහිර ජාතීන් ද යටත් විජිතයුගයේ අනුගමනය කෙළේ මෙයට ඉඳුරා සමවන ප්‍රතිපත්තියකි. බොහෝ මුස්ලිම් දේවස්ථාන මේ අනුව පිහිටුවන ලද්දේ බෞද්ධ සහ හින්දු ආරාම පදනම් මත ය. මෙම දේවස්ථාන ඉදි කරණු සඳහා කැඳවනු ලැබුයේ ද පාරම්පරික ආරාම නිර්මාණයෙහි අතිශයින් නිපුණ වූ දේශීය ශිල්පීන් ම ය. භාරතීය මුස්ලිම් ගෘහනිර්මාණයට නොවරදින ඉන්දීය සලකුණු ප්‍රවිෂ්ට වූයේ කවර මාර්ගයකින් ද යනු මෙයින් අනාවරණය වේ. මෙපරිදි මිශ්‍ර ලක්ෂණ

යන්ගෙන් යුක්ත වූ ප්‍රථම යුගය තුළ ඉදි කළ වැදගත් ගොඩ නැගිලි අතර ඉල්තුත්මිෂ්, ෆිරෝෂ් ෂා, තග්ලක්, ඉසා ඛාන්, අලෙල දූර්වෂා, මොති මුෂ්පිද්, ක්විලා–ඉ–කුහ්නා, කුලාන් මුෂ්පිද් යන මොවුන්ගේ සොහොන්ගැබ් සඳහන් වියයුතු ය. එහෙත් කලාත්මක අංශයෙන් විශිෂ්ට තත්ත්වයක් මෙම කෘතිවලට හිමි නොවේ.

දීප්තිමත් නිර්මාණයන්ගෙන් විභූතිමත් වූ අනූදර නව කාලපරිච්ඡේදයකට මුස්ලිම් ගෘහ නිර්මාණය පිවිසියේ මෝසල් බලය ඒකාබද්ධ කිරීමත් සමගය. මෝසල් පාලකයන්ගේ අසීමිත ධනස්කන්ධය ද උසස් රසිකත්වය ද නිසා එයට අවශ්‍ය තීරණාත්මක ශක්තියක් ද නියත මාර්ග දේශකත්වයක් ද ලැබිණි. අක්බාර්ගේ සාමකාමී සහනශීලි ජීවිත දර්ශනය ද සංස්කෘතික උද්‍යෝගය ද මෝසල්වරුන්ගේ ශ්‍රේෂ්ඨත්වයට පදනම විය. හින්දු සහ ඉස්ලාමික සංස්කෘති සංකලනය ද මහා අක්බාර්ගේ අභිප්‍රායයක් විය. මෙලෙසින් හෙතෙම මෝසල් ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය බිහි කෙළේය. බුලන්ද් දර්වශාව සහිත ෆටේපුර් සික්රිය අක්බාර්ගේ අසාමාන්‍ය ගෘහ නිර්මාණාත්මක කෘති අතර විශිෂ්ඨ ස්ථානයක් ගනී. කලා නෛපුණ්‍යයේ මාණික්‍ය රත්න සේ ගිණිය යුතු ජෝධ්බායි මාලිගය, බීර්බල් මන්දිරය සහ සලිම් කිස්ටි සුසානස්තම්භය ද මෙ පරිද්දෙන් ම සැලකිල්ලට ලක්විය යුතු වේ. අග්‍රාහි බලකොටුව ද මේ ගණයෙහි ලා ම තැකිය යුතු අනගි නිමවුමකි. එහෙත් එය ෂා ජෙහාන්ගේ යුගයේ අභිනවයෙන් කෙරුණු අතිරේක අංගයන්ගෙන් මහත් වෙනස්කම්වලට බඳුන් විය. රත් පැහැති වැලිගල් ඉවත ලූ හෙතෙම ඒ වෙනුවට කිරි ගරුඬ යෙද විය.

හුමායුන්ගේ වැන්දඹුව විසින් ඉදි කැරුණු ඔහුගේ සොහොන් කොත ද විසිතුරු ගොඩනැඟිලි අතරත එකකි. පර්සියානු සහ ඉන්දියානු ගෘහ නිර්මාණ සම්ප්‍රදයයන්ගේ සංකලනයක් වූ එය පශ්චාත් කාලීන අග්‍රාහි අසමසම තාජ්මහල් මන්දිරයට ද ආකෘතිය සම්පාදනය කිරීමෙහි ලා උපස්තම්භක විය.

බෙහෙවින් ම රතු වැලිගලින් ඉදි කළ අක්බාරයන්ගේ ගොඩනැගිලිවලින් තාරුණ්‍යයෙන් පිරි පුරුෂ පරාක්‍රමය පිළිබිඹු වන අතර භාරතීය ශිල්ප කලා ලක්ෂණ ද මූර්තිමත් වේ. අක්බාර්ට පසුව රජ පැමිණි ජෙහාන්ගිර්ගේ (ක්‍රි. ව. 1605–27) රසිකත්වය යොමුව පැවැත්තේ චිත්‍ර කර්මය දෙසටය. විශිෂ්ට නිර්මාණයක් වන අක්බාර්ගේ සොහොන් කොත හැරුණු විට ජෙහාන්ගිර්ගේ කාලයෙහි සිද්ධ වුණු උසස් ගොඩනැගිල්ලක් පිළිබඳව සඳහන් කිරීම අපහසු ය.

ෂා ජෙහාන්ගේ (ක්‍රි. ව. 1627–58) උද්‍යෝගය ප්‍රධාන වශයෙන් ම නැඹුරුව පැවැත්තේ ගෘහ නිර්මාණය කෙරෙහිය, මෝසල් ගෘහ නිර්මාණ කලාව එම යුගයේ දී සංවර්ධනයෙහි ලා කෝටිප්‍රාප්ත විය. රතුවැලි ගලෙහි තැන කිරි ගරුඬගලට හිමි විය. එය එම යුගයේ පැවැති සශ්‍රීකත්වය ද ගොලු බසින් පවසනු වැනි විය. රති ප්‍රමෝදයෙන් අනූන කාන්තා ලාලිත්‍යය මෙවක ගෘහ නිර්මාණ කලාවේ මූලික ප්‍රතිපත්තිය විය.

අති විශිෂ්ට නිර්මාණයන්ගෙන් අගතැන් පත්ව රමණීයත්වයෙන් අභිෂික්තව ලාලිත්‍යයෙන් සහ රේඛා සංලක්ෂ්‍යයන්ගෙන් විචිත්‍ර ව නිමවුණු කිරිගරුඬ ගල හැර අන් කිසිවක් තම සඳදරණීය මුම්ටාස් මෙහෙසිය කෙරෙහි පවත්නා සඳ දලුලන ප්‍රේමලතාවේ මෘදු බව පළකරන්නට අපොහොසත් යැයි ඔහු කල්පනා කළා විය හැක. ප්‍රේම කළ තවත් බොහෝ උදවිය ලෝකයෙහි දක්ක හැක. ගොඩනැගිලි ඉදි කළ තවත් බොහෝ දෙන ලෝකයෙහි දක්ක හැක. එහෙත් ප්‍රේමයේ නාමයෙන් මෙසා උදර මෙසා විචිත්‍ර ස්මාරකයක ස්වරූපය ගත් රමණීය මන්දිරයක් ඉදි කළ රජකු පිළිබඳ සඳහනක් කළ නොහැක්කේය.

මේ රජු ඉදි කළ අනෙක් කලාත්මක කෘති අතර පර්ල් දේවස්ථානය ද දිවානි ඛාස්, දිවානි ආම් සහ අග්‍රාහි ඛාස් මහල් මන්දිර ද සඳහන් කළ යුත්තේ ය. මේ සියල්ල ම පාහේ මෝසල් ගෘහ නිර්මාණ කලාවේ අනභිභවනීය සාක්ෂ්‍ය සේ ඉදිරිපත් කිරීමට නුපුළුවන.

ෂා ජෙහාන්ගෙන් පසු යුගය මෝසල් අධිරාජ්‍යය පරිහානිපථාවනත වූ සමය යි. එහෙයින් ම එමගින් පෝෂිත වූ කලාව ද පරිහානි පක්ෂය භජනය කරන්නට විය. මේ සියල්ලක් ම ක්‍රි. ව. 1685—1707 දක්වා රජය කළ අවුරංග්ෂිබ්ගේ අසහනශීලි, අදූරදර්ශී, උම්මත්තක ක්‍රියාකලාපයේ නියත ප්‍රතිඵල විය. ලාහෝරයේ බද්සහි දේවස්ථානය ද දිල්ලියේ පර්ල් දේවස්ථානය ද මේ යුගයට

මෙන් රතුවන් දකුණු මුහුණට වජ්‍රය හා පාශය රැගත් පුරන්දරයා නමස්කාර කරන්නේය. තර්ජනාංගුලිය, අශෝක ගසේ අත්ත, වජ්‍රාංකුශය, කපාලය, බ්‍රහ්ම ශීර්ෂය, ඝටය, ඉදිකටුව, අංකුශය, තෝමරය, පිහිය, සැරයටිය යනාදී දේවල් ඇයගේ අත්වල දිස්විය යුතුය. ඇගේ ජටාමකුටයෙහි ධ්‍යානි-බුද්ධ වෛරොචනගේ ප්‍රතිමාවකි.

බ්‍රහ්ම, විෂ්ණු, ශිව ආදී හින්දු දෙවියන් පයින් පාගමින් සිටින මැයට සතරවරම් දෙවියෝ භක්ති ප්‍රණාමය කරති. ඇගේ රථය, රථාචාර්යයන් වන සූකරයන් සත්දෙනා සහ පිරිවර දෙවඟනන් වන වර්තාලී, වදලී, වරාලී, වරාහමුඛී පිළිබඳ ව මෙම සාධනයෙහි යමක් සඳහන් වී නැත.

කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයෙහි මෙකල තැන්පත් කර[1] ඇති ගල්පුවරුවක (රිජිස්ටර් නො. 24-57-61-12) ඉහතින් සඳහන් කළ විස්තරයට සරිලන මූර්තියක් නෙළා ඇත්තේය. ගල්පුවරුව උසින් අඩි 2, අඟල් 10කි. පළලින් අඩි 1, අඟල් 7කි. මෙහි ඇතැම් කොටස් සිඳී බිඳී පැවතුන ද මූර්තියෙහි සටහන පැහැදිලි ලෙස දැකගන්නට පුළුවන. මෙහි නෙළා ඇත්තේ වම් පසට ඇළ වී දෙඅත් ඉහෙහි තබාගෙන සිටින රූපයකි. වම් කකුලට ඇළ වන සේ තැබූ මුගුරක් මත වම් වැළමිට රැඳිණි. මෙම රූපයට ඇත්තේ එක් මිනිස් මුහුණකි. ඒ දෙපස සූකර මුහුණු දෙකක් දක්වා ඇත. මේ සූකර මුහුණුවල හොම්බ ඉතා පැහැදිලි ලෙස පෙනේ. කර්ණාභරණ සහ ජටාමකුටය පිරික්සන කළ, පියොවුරු මඬල නොදිස්වුවද, මේ මූර්තියෙහි ස්ත්‍රීරූපයක් නිරූපණය වූ බව සැලකීම සහේතුකය. කාලයාගේ ඇවෑමෙන් බොහෝදුරට ගෙවී ගිය හෙයින් මේ ගල්පුවරුවෙහි නිරූපිත රූපයෙහි ශෝභනත්වය අඩු වී ගිය බඳුය. පරීක්ෂාකාරීව බලතහොත් පියොවුරු මඬලක් තිබුණු බවට සලකුණු සොයාගැනීම අපහසු නොවේ.

ධ්‍යානි-බුද්ධ වෛරොචනගේ භාර්යාව වන මාරීචී පෙන්නුම් කරනුයේ නිතරම ආලීඪ නමැති ඉරියවුවෙනි. **සාධනමාලා** වෙහි ලැබෙන සාධන දහසයක, මාරීචීගේ අවතාර හයක් විස්තර වූ බව කලින් සඳහන් විය. මීට අනුව උඩත් පිරිසෙයින් ඇයට මුහුණු සයක් සහ අත් දොළසක් තිබෙන්ට පුළුවන. ඇය හඳුනාගැනීමේ පහසුම සංකේතය නම් සූකර මුහුණක් දක්වා තිබීමයි. උභය-වරාහ-ආනනා (උභයවරාහානනා) යනුවෙන් ඇයගේ එක් අවතාරයක් නම් වූයේ ද ඒ නිසායි. ඉන්දියාව, ටිබෙටය සහ චීනය යන රටවලින් මාරීචී නිරූපිත ප්‍රතිමා රාශියක් ලැබී ඇත.

සාධනයන්හි ප්‍රකාශිත සියලුම ලක්ෂණ කොළඹ කෞතුකාගාරයේ ඇති ගල් පුවරුවෙහි නෙළා නැත. එසේම ලක්දිවින් ලැබෙන තවත් මහායාන

(1) ඡායාරූපය බලන්න.

ආචාර්ය සද්ධාමංගල කරුණාරත්න

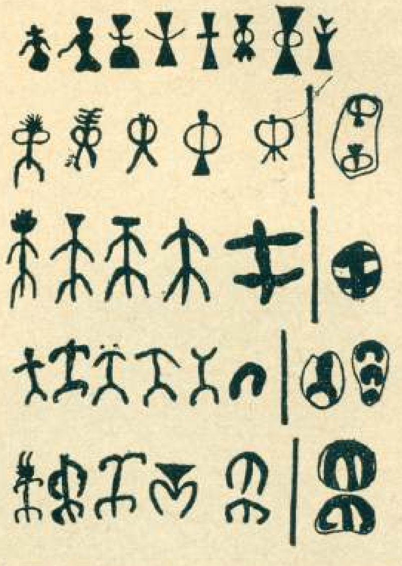
# ලෙඛන කලාවේ ප්‍රභවය හා ව්‍යාප්තිය

භාෂාවේ හා ලෙඛන කලාවේ ප්‍රභවය හා ව්‍යාප්තිය පිළිබඳව විද්‍යානුකූල නිගමනයකට එළඹීමට නම් ප්‍රාග්-ඓතිහාසික යුගයේ සිට ඒ පිළිබඳව විමර්ශනයක යෙදිය යුතුය. ප්‍රාග්-ඓතිහාසික පුරාවිද්‍යාව අනුව බලන කල ආදි මිනිසා වානර ගණයෙන් වෙනස්වන්නේ බුද්ධිය මෙහෙයවා මෙවලම් හෝ උපකරණ සොයාගත් අවධියේ සිටය. ලෝකයේ පුරාණතම නටබුන් දේ අතර ආදි මිනිසා ප්‍රයෝජනයට ගත් ගල් ආයුධ වැදගත් ස්ථානයක් ගනී. තමන් සොයාගත් ප්‍රාථමික උපකරණවල ආධාරයෙන් ආහාර වැඩිපුර උපයාගැනීමට සමත්වූ ආදි මිනිසා ක්‍රමයෙන් සාංස්කෘතික ලක්ෂණ ලබාගන්නට පටන් ගති. ගින්න උපයෝගි කරගෙන ආහාර පිසීම, වාසස්ථාන තනාගැනීම, සතුන් ඇතිකිරීම, ඔරු පාරු, පහන්, මැටි බඳුන් හා ඇඳුම් පැලඳුම් ප්‍රයෝජනයට ගැනීමාදිය තවදුරටත් ආදි මිනිසාගේ සාංස්කෘතික සංවර්ධනයට හේතුවිය. මෙසේ විවිධ වූ සාංස්කෘතික ලක්ෂණ ඇතිව වනගතව ගම්බදව හෝ තැනින් තැන සංචාරය කරමින් හෝ ජීවත්වූ පාෂාණ යුගයේ මනුෂ්‍යයෝ ලෝකයේ අප්‍රිකාව, ආසියාව හා යුරෝපය යන මහාද්වීපවල පහළවූහ.

ආදිම සංස්කෘතීන් ස්ථාවර බවට පත්ව නාගරික ශිෂ්ටාචාරයක් යම්කිසි විටෙක ඇතිවූයේ භාෂාව හා ලෙඛන කලාව දියුණුවී මිනිසාට අදහස් හුවමාරු කරගැනීමට හැකිවූ දවසේ සිටය.

ආදිම මිනිසා රූප සටහන්වල මාර්ගයෙන් සිය අදහස් අන් අයට කියා පෑමට උත්සාහ කළබව පාෂාණ යුගයට අයත් පුරාණ රූප සටහන්වලින් පෙනේ. වර්තමානයේ පවා නොදියුණු සමාජවල සමහර ගෝත්‍රිකයෝ මෙවැනි රූප සටහන් අදහස් හුවමාරු කරගැනීමට යොද ගනිති. එපමණක් නොව, වර්තමාන මාර්ග සංඥා ආදියෙන්ද සිදුවනුයේ එද ඈත අතීතයේ සිදුවූ දෙයම හෙයින් සංඥා මාර්ගයෙන් අදහස් දීමේ පුරුද්ද මේ දක්වාම නොසිඳී පැවැත්මද ඉතා වැදගත්ය.

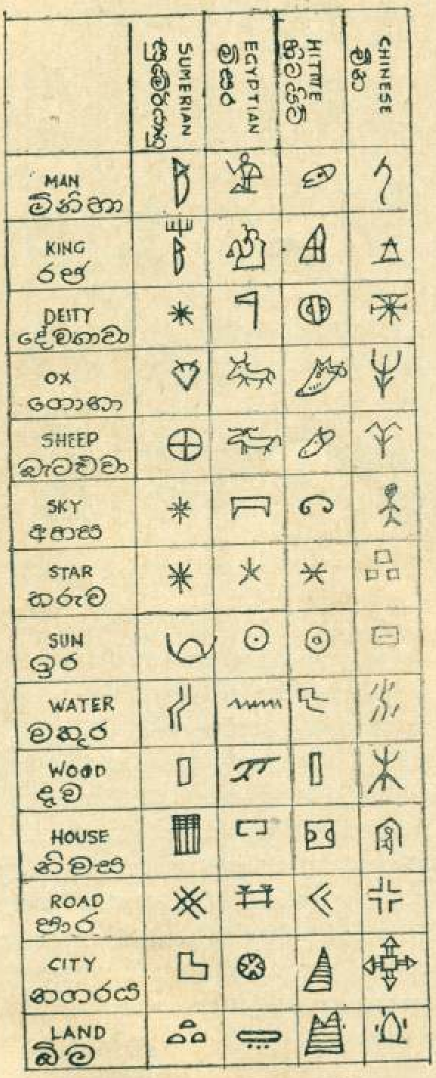
සලකුණු මාර්ගයෙන් අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ ආරම්භක අවධියේදී මිනිසා ස්වභාව ධර්මයේ ප්‍රකට වස්තූන් වූ ඉර, හඳ, තාරකා, වෘක්ෂලතා,



රූපය 1.—පාෂාණ යුගයට අයත් රූප සටහන්

ගංගා ආදිය චිත්‍රයට නගා සංඥා වශයෙන් භාවිත කොට ඇති අතර එහිම දෙවැනි පියවර වශයෙන් තමා දෛනික ජීවිතයේදී ප්‍රයෝජනයට ගන්නා මෙවලම් හා භාණ්ඩ ආදියද යෑම්, ඊම් ආදි ඉරියව් හා හදවැඩූ සතුන්ගේ රූපද සංඥා වශයෙන් උපයෝගීකොට ගෙන ඇත. මුල්ම අවස්ථාවෙහිදී රූප සටහනකින් අදහස් කර ඇත්තේ එයින් නිරූපණය වන වස්තුව කුමක්දැයි හැඳින්වීම පමණය. උදහරණයක් වශයෙන් ගතහොත් මුලින්ම කුඩා කවයකින් අදහස් කරන ලද්දේ සූර්‍ය්‍යය. නමුත් පසුව එම සංකේතයම උෂ්ණත්වය හෝ තාපය දැනවීම සඳහා ප්‍රයෝජනයට ගෙන ඇත. එමෙන්ම මුලදී වතුරබොන භාජනයක සටහනකින් එම වස්තුව හැඳින්වුණත් පසුව ඉන් "සිසිල් ජලය" යන අරුතක් ප්‍රකාශ කෙරිණ.

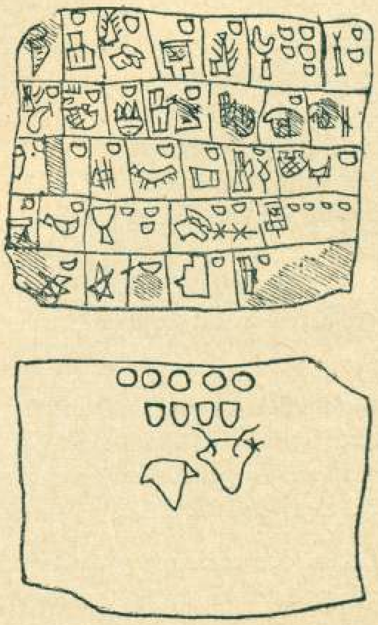
තවද සහරා කාන්තාරයේ යන අරාබි සංචාරකයෝ වතුර හමුවූ විට එතැන හම් බාල්දියක් හා ලණුවක් හඟවන රූපයක් ඇඳීමේ පුරුද්දක් ඇත. මේ රූපය දුටුවිට එතැනට පැමිණෙන අනික් අයටත් එතැන සෑරූවිට වතුර ලැබෙන බවට එය සලකුණක් විය. අමෙරිකාවේ ඉන්දියානු ගෝත්‍රිකයෝද නොයෙක් රූප සටහන් ඔවුන්ගේ එදිනෙද ජීවිතයේදීද, යුද්ධවලදීද භාවිත කරති. මෙසේ මෙම සළකුණු යෙදීමේදී ඉන් ප්‍රකාශවෙන අදහසට පමණක් මුල් තැන දී තිබෙන අතර කථා කරන භාෂාවේ ශබ්දයන් ගැන තැකීමක් කොට නැත. එම සලකුණු වලට ශබ්දයන් ආරූඪ කිරීම සිදුවී ඇත්තේ රූපාක්‍ෂර සංවර්ධනයේ පසුකාලයකදීය.




රූපය 2.—සුමේරියානු, මිසර, හිටයිට් හා චීන රූපාක්‍ෂර

ලෝකයේ ප්‍රථම වරට රූපාක්‍ෂර ක්‍රමයක් බිහිකළේ සුමේරියන්වරුන් යැයි යන්න පුරාවිද්‍යාඥයන්ගේ පිළිගැනීමයි. මෙය ක්‍රිස්තුවර්ෂයට පෙර අවුරුදු තුන්දහසකටත් වඩා ඉහතදී සිදුවූවකි. සුමේරියානු රූපවල ආධාරයෙන් අක්‍ෂරවිද්‍යාත්මක පරිණාමයක් අවුරුදු පන්දහසක් අතරතුර කාලය තුළ වැඩුණු අයුරු පුරාවිද්‍යාත්මක පර්යේෂණවල සාධක අනුව විදහා දැක්වීම වර්තමානයේ එතරම් අපහසු කාර්‍යයක් නොවේ. එහෙත් මේ කාලය අතරතුර පවා සමහර ලෙඛන තවමත් ව්‍යාකූලව පවතී. නමුත් කෙතරම් අඳුරු පරිච්ඡෙද තිබුණත්, සංකේත, රූපාක්ෂර, වර්ණමාලා, හෝඩි, යනාදි වශයෙන් දැනට ලෝකයේ දක්නට ලැබෙන ලෙඛන ක්‍රමවල පුළුල් විකාශයේ ඒ ඒ අවධීන් ගැන මනා අවබොධයක් පුරාවිද්‍යාඥයින් විසින් ලබාගෙන ඇත.

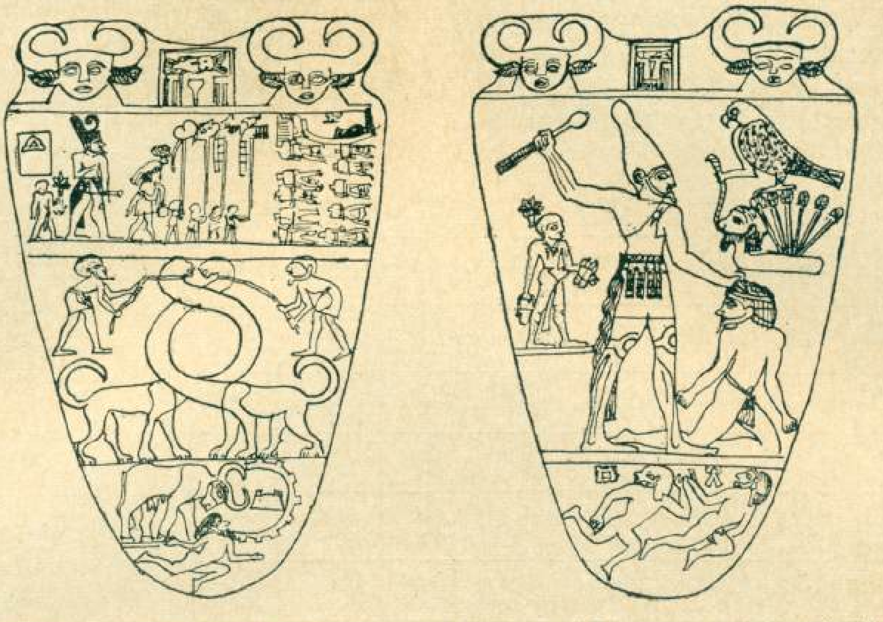
නව පාෂාණ යුගයේදී තරමක් දියුණුවූ සමාජයක ප්‍රථම ප්‍රශ්නය වූයේ පුද්ගලික භාණ්ඩ වෙන් වශයෙන් හඳුනා ගන්නේ කෙසේද යන්නයි. මේ



රූපය 3.—ගණන් ගිළවූ දක්වෙන සුමේරියානු රූප

නිසා පුද්ගලික මුද්‍රාවක් අවශ්‍ය විය. මැටියෙන් තැනුණු මුද්‍රාවකින් හෝ තෙත මැටි මත ඔබ්බන ලද මුද්‍රාවකින් හෝ පුද්ගලික අයිතිය ආරක්ෂා විය. සුමේරියාවේ ප්‍රධාන තැන දේවාලය වූ නිසා දෙවියන්ට අයත් දේ විශේෂ මුද්‍රාවකින් වෙන්කර

දක්වීම අවශ්‍ය විය. දෙවියන්ට ගෙනා එළුවන්, හරකුන් හා ධාන්‍ය වර්ගවල ගණන් හිලව් තබාගැනීමට සිදුවිය. මෙසපොටේමියාවේ එරෙක් සහ **ජම්දත් නසාර්** යන තැන්වලින් ලැබුණු මැටි පුවරුවල දක්නට ලැබෙන්නේ මෙවැනි භාණ්ඩවල ගණන් දක්වෙන සටහන්ය. මෙසේ ආදිම සංකේතවලින් එළුවන් බැටළුවන් ආදී යමක් මිස ඉන් බැහැර අදහසක් හෝ ශබ්දයක් පිළිබිඹු නොවිය.



රූපය 4.—හි-එරා-කොන්පොලිස් නමැති තැනින් හමුවුනු මිසර රජෙකුගේ විජයග්‍රහණය දක්වෙන **නර්මේර්** පුවරුව

සුමේරියානුන්ගේ රූපාක්ෂර ක්‍රමය මිසරයේ නයිල් ගඟබඩ පුරාතන ශිෂ්ටාචාරයක් තැනූ ඊජිප්තු වාසීන් රැගෙන එය වහ වහා දියුණු කළ බවට සාධක සොයාගෙන තිබේ. මිසරයේ තිබෙන මහා ස්මාරක වලින්ම ඔවුන්ගේ ආදිම ලේඛන කලාව සුමේරියාවේ ජම්දත් නසාර් යුගයට සමකාලීන බවට සාක්ෂි දරයි. මිසරයේ තීබ්ස් නගරයට සැතපුම් 50 ක් පමණ දකුණින් පිහිටි **හිඑරාකොන්-පොලිස්** නමැති තැනින් ලැබුණු ගල්ලැලි අතරින් **නර්මේර්** පුවරුව විශේෂ තැනක් ගනියි. මෙහි ආදි කාලීන මිසර රජෙක් තම පසමිතුරාට වෛරයකින් ගැසීමට සූදනම් වී සිටී. පක්ෂියා රජතුමාගේ දේවත්වය පිළිබිඹු කරන හෝරස් දෙවියාය. ක්‍රිස්තු පූර්ව 3000 දී පමණ මෙනේස් නමැති ආදිම මිසර රජ පහළ ඊජිප්තුව ජය ගත් හැටි මෙ ඵලකයෙන් පිළිබිඹු වෙතැයි මිසර විශෙෂඥයෝ සිතති.

රූපයක් ඇඳීමෙන් එයින් දක්වෙන්නේ රූපය නොව ශබ්දය යැයි පිළිගැනීමෙන් රූපාක්ෂර ක්‍රමය බිහිවිය. එවිට ශබ්ද කිහිපයක් එකතු කිරීමෙන් තවත් වචනයක් පිළිබිඹු කිරීමට රූප කිහිපයක් යොදගත හැක. එක්තරා ශබ්දයකට විශෙෂ වර්ණයක් යෙදීමෙන් අක්ෂර මාලාවක් බිහිවිය. හෝඩියක් නියම වශයෙන් හැදෙන්නේ ගාත්‍රාක්ෂර හා ස්වර වලට වෙන වෙනම අකුරු යොද ඒ අකුරුවලින් වචන තැනීමෙන්ය. මෙසේ ඉංග්‍රීසි ලතින් ග්‍රීක භාෂාවන්හි හෝඩියක් පාවිච්චි වේ. සිංහල හා දෙමළ අක්ෂරවල ''අ'' යන්න ගැබ්වී තිබෙන නිසා ඒවා නියම හෝඩි නොව අක්ෂර මාලාවන් ය. ''ක'' යන්නේ ඇත්තේ ''ක්'' සහ ''අ'' යන ශබ්ද දෙකකි. මේ ශබ්ද වලට වෙනම අකුරු ඇත්නම් නියම හෝඩියක් ඇතිවෙයි.

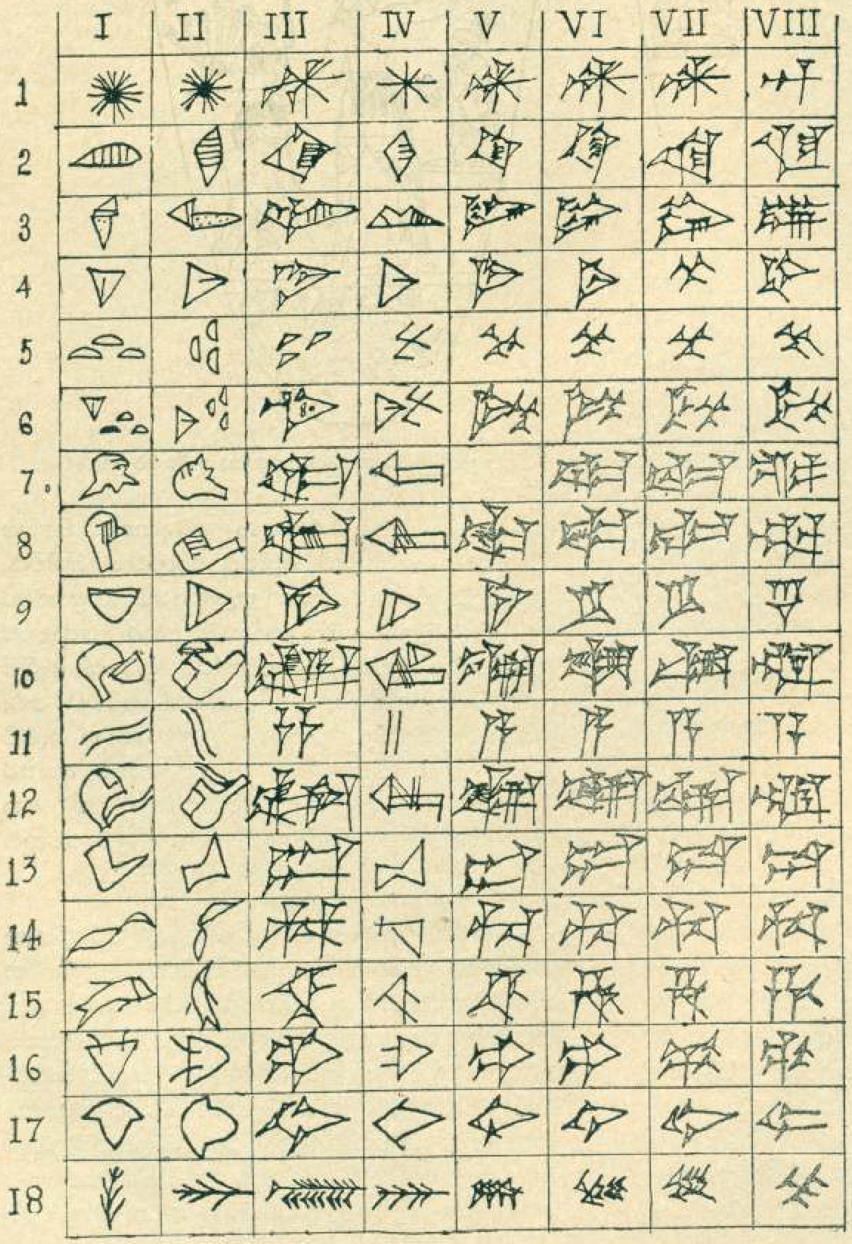
ක්‍රි. පූ. 3000 ක් පමණ වූ සමයෙහි සුමේරියානු රූපාක්ෂර **ජම්දත් නසාර්** යුගයේ සිට දියුණුවී ගෙන එන අවස්ථාවේදී ප්‍රාථමික එලමයිට වරුද ඉන් ආභාසය ලබා ගත් බව පෙනේ. ඊලම් රටත් මිසරය මෙන්ම සුමේරියන්වරු ජීවත්වුණු මෙසපොටේමියාවේ අසල්වැසි රටකි. යම්කිසි නව අදහසක් එක්තරා සමාජයක් බිහිකළ පසු වෙළඳ ගණුදෙනු, දේශපාලන ගැටීම් හෝ ආක්‍රමණ ආශ්‍රයෙන් එය වහා පැතිරෙයි. සමහර විටෙක තවත් ආක්‍රමණ-

යෙකින් එය යටපත් වෙයි. **බැබිලෝනියාව** ඊලම් රට ජයගත් විට සුමේරියානුවන්ගෙන් ලබාගත් අක්ෂර ක්‍රමය යට පත්විය. මෙසේ උගත් හා නුගත් සංස්කෘතීන්වල ගැටීම් ලේඛන කලාවේ නැගීමට හා වැටීමට හේතුවිය.

පැරණි දඹදිව **මොහොන්ජොදරෝ** සහ **හරප්පා** වැනි තැන්වල ඇති රූපාක්ෂර ක්‍රමය ක්‍රි. පූ. 2400 පමණ සිට ඇතිවූ බව කියති. මෙහි සංකේත එක්තරා ක්‍රමවත් පිළිවෙළකට යොද තිබෙන බව දැනට සොයාගෙන තිබෙන මුද්‍රාවලින් හෙළිවෙයි.

රූපය 5.—මොහොන්ජොදරෝ මුද්‍රාවක්

ලංකාවේ **බ්‍රාහ්මී** ලිපි සමගද මේ හා සමාන සංකේත ඇති නිසා බ්‍රාහ්මී අ ක් ෂ ර ය න් ගේ ප්‍රභවය සෙවීමේදී මේ සංකේත ඉතා වැදගත් වන්නට පුළුවන. සින්ධු රූපාක්ෂර පිළිබඳව පුරාවිද්‍යාඥයන් හා විද්වතුන් අතර නොයෙකුත් පරස්පර විරෝධි අදහස් ඇති අතර මෙම අක්ෂර ක්‍රමය තවමත් බොහෝ දෙනාට ප්‍රහේලිකාවක්ව පවතී.




◀ රූපය 6.—
සුමේරියානු කූඤ්ඤාක්ෂරවල විවිධ අවස්ථා

හරප්පා සංස්කෘතිය හා මෙසපොටේමියාව අතර සම්බන්ධතා ඇතිවූ බව එම සින්ධු මුද්‍රාවලට සමාන මුද්‍රා මෙසපොටේමියාවේ තිබී සොයාගැනීමෙන් පෙනේ. සුමේරියානු අක්ෂර ක්‍රමය දඹදිවට හා චීනයට ගියබව සමහර උගතුන්ගේ මතයයි. සුමේරියාවේ එය **'කියුනි ෆෝම්'** හෙවත් කූඤ්ඤාක්ෂර (කූඤ්ඤ සමාන අකුරු) වලටත් දඹදිව සින්ධු රූපාක්ෂරවලටත් චීනයේ ආදිම රූපාක්ෂරවලටත් විහිදී ගිය බවද තවත් සමහර උගතුන් දරන මතයකි.

ඉන්දු-ආර්ය ජනයාගේ විහිදීම අනුව වෛදික සාහිත්‍යයෙන් පටන්ගෙන ජෛන, බෞද්ධ, හින්දු ආදි සාහිත්‍යවලින් අපි පොෂණ ය ලද සැටි ඓතිහාසික

යුගයේ කරුණු වලින් අපට හොඳින් පැහැදිලිය. ලංකාවේ ලේඛන කලාව පටන් ගැනෙන්නේ බ්‍රාහ්මී අක්ෂර මාලාව මෙහි භාවිතයට ආ අවධියේ සිටයි. **දෙවානම්පිය තිස්ස** රජුගෙන් පසු ශිලාලිපි ඇතිවූවත් ඊට යටත් පිරිසෙයින් අවුරුදු 300 ක් වත් කලින් අපි බ්‍රාහ්මී අක්ෂර මාලාව දූන සිටි බවට සාධක ඇත. දකුණු ඉන්දියා-වේ පුරාතන ද්‍රවිඩ ලිපි ලියා තිබෙන්නේ බ්‍රාහ්මී අක්ෂර වලිනි. මෙයින් පැහැදිලි වන විශේෂ කරුණු ඉතා වැදගත්ය. එනම් එකිනෙකට හාත්-පසින්ම වෙනස් භාෂා—එනම් ආදිම සිංහල හා දෙ-මළ වැනි **ආර්ය හා ද්‍රවිඩ** භාෂා—එකම අක්ෂර මාලා වක් උපයෝගී කරගෙන ඒ ඒ භාෂාවලට සරිලන සේ අකුරු හැඩගස්වා ගැනීමය. මෙයින් සිංහල හා දෙමළ අක්ෂර මාලා දෙකම, එකම බ්‍රාහ්මී මූල-යෙකින් ආ බවත් සිංහල හා ද්‍රවිඩ ශබ්ද මාලාවන් මූලික වශයෙන් වෙනස් නිසා දෙ ආකාර විකාශයක් වූ බවත් පෙනේ.

පුරාතන **ඉන්දු-ආර්ය** ජනයාගේ විහිදීමේදී ඔවුන් පැමිණි ලෝකයේ දක්ෂිණතම රට ලංකාව යයි ගණන් ගතහොත් ආර්ය ද්‍රවිඩ මිශ්‍රණය වැඩිකොටම දක්නට ලැබෙන රටත් ලංකාවයයි කීමත් නිවරදය. එකම අක්ෂර භාවිත කළ පුරාණ අනුරාධපුර යුගයේදී සිංහල සහ ද්‍රවිඩ ජනයාට අදහස් හුවමාරු කරගැනීමට එතරම් අපහසු නොවන්නට ඇත. අනුරාධපුර "**රතනපාසාදය**" ට නුදුරින් ද්‍රවිඩ ගෘහපතියන්ගේ මණ්ඩපයෙහි ද්‍රවිඩ නාවිකයන්ගේ හා වෙළෙඳුන්ගේ නම් බ්‍රාහ්මී අකුරෙන් හා ආදිම සිංහල ප්‍රාකෘතයෙන් ලියැවී ඇත. අටවෙනි ශත වර්ෂයේදී පමණ දක්නට ලැබෙන **වටටෙලෙත්තු** නමැති අක්ෂර වලින් නවීන දෙමළ අක්ෂර මාලාව විකාශය විය. අපේ සිංහල අක්ෂර මාලාව බ්‍රාහ්මී ස්වරූපය අතහැර දමා "ඇ" යන්නත් සමග සම්-පූර්ණව හැඩ ගැසුනේ හත්වෙනි සියවසින් පසුවය.

---

### ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ


1. ලෝක ප්‍රාග්-ඉතිහාසය—මහාචාර්ය ග්‍රෙහැම් ක්ලාක්.
*World Pre-history, an Outline*—Grahame Clark, Cambridge University Press, 1965.

2. පුරාවිද්‍යාව හා සමාජය—මහාචාර්ය ග්‍රෙහැම් ක්ලාක්.
*Archæology and Society* by Grahame Clark, London, 1947.

3. මානව සංහතියේ ඉතිහාසය—යුනෙස්කෝ.
*History of Mankind, Cultural and Scientific Development*, Vol. I, Unesco Publication, 1963.

4. හෝඩිය—ඩිරින්ජර්.
*The Alphabet* byDavid Diringer, Great Britain, 1953.

5. වොයිසස් ඉන් ස්ටෝන්—ඩොබල් හොෆර්.
*Voices in Stone* by Ernst Doblhofer, Gt. Britain, 1961.

6. දකුණු දඹදිව අක්ෂර විද්‍යාවේ මූලධර්ම—බර්නෙල්.
*Elements of South Indian Palaeography* by A. C. Burnell, London, 1878.

7. ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ ලංකා ඉතිහාසය.
*University of Ceylon, History of Ceylon*, S. Paranavitana, Colombo, 1960.

8. සීගිරි කුරුටු ගී—පරණවිතාන.
*Sigiri Graffiti*, Oxford University Press, 1956.

9. දඹදිව පුරාවිද්‍යාවේ වාර්ෂික පොත් නාමාවලිය, කර්න් ආයතනය.
*Annual Bibliography of Indian Archæology*, Kern Institute Publication, Leyden, 1940.

10. ලේඛන කලාවේ හැදෑරීම—ගෙල්බ්.
*Study of Writing*, I. J. Gelb, London, 1952.

සුනන්ද මහේන්ද්‍ර ද මැල්

# හෙන්රික් ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යවල මානව හිත වාදය

යුරෝපීය නාට්‍ය කලාවේ අභිවර්ධනයට චෙකොෆ් ගෙන් හා බර්නාඩ් ෂෝ ගෙන් ලද ආභාසය අමතක කල නොහැකිවාක් මෙන්ම නොර්විජියානු ජාතික හෙන්රික් ඉබ්සන්ගෙන් අත්වූ ආභාසයද උසස්ය. නිසි පරිවර්තන වශයෙන් හෙන්රික් ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යය ඉදිරිපත් වීමෙන් යුරෝපීය නාට්‍යය ක්‍රමවත්ව දියුණුවුනු හැටි Drama From Ibsen to Eliot නමින් පොතක් ලියූ රේමන්ඩ් විලියම්ස් පෙන්වා දෙයි.

මෙම ලිපියෙන් මා අදහස් කරන්නේ හෙන්රික් ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යවල පොදුවේ දක්නට ලැබෙන මනුෂ්‍යත්වයත් එය ඔහු විසින් ඉදිරිපත් කර ඇති ආකාරය විමසීමටත්ය. චෙකොව් (1860–1904) හා ඉබ්සන් (1828–1906) දෙරටක ජීවත්වූ නමුත් සමකාලිකයන් වීය. එහෙත් ඒ කරුනට වඩා වැදගත් වන්නේ ඔවුන්ගේ කෘතීන් තුල ඇති සමානත්වයයි. ඔවුන් දෙදෙනාම සමාජයේ පවතින නිවට නියාලු අමනකම් දක්‍ක ඉන්කම්පනයවී කෘතීන් කලහ. මිනිසුන් වැඩ කල යුතු බවත් මිනිසුන් කරන වැඩ සමාජයට වැඩදයක වන අතර තමන්ගේ ආත්ම තෘප්තිය සඳහා විය යුතුයයි ඔවුහු ඇදහූහ.

1884 දී ඉබ්සන් විසින් ලියන ලද Wild Duck නාට්‍යය මූලික වශයෙන් තමන් විසින්ම ලියන ලද "The enemy of the People" නැමැති නාට්‍යයට ලියන ලද පිලිතුරක් ලෙස සලකනු ලැබේ. Wild Duck (වන තාරාවා) නාට්‍යයේදී ඉබ්සන්ට උව මනා කර ඇත්තේ කෙනෙකු තුල හටගන්නා පරම සත්‍යයට මුහුනදීගෙන සිටිය හැකි ශක්තිය පෙන්වීමයි. දහසක් බෙදවාචකයන් හා නිර්මෝහනයන් මධ්‍යයේ වුවද හිස ඔසොවාගෙන සිටීම ඉතා දැඩි අධිෂ්ඨානයක් ඇතියකුට පමනක් කල හැකි දෙයකි. ජීවිතයේ නිර්මෝහනයට ඉඩ නොදී සිටින මිනි- සෙකි ඉබ්සන් පෙන්වන්නෙ. හෙල්මර් එක්ඩල්, හොඳින් කා බී වැඩුනු මහත්තත්වය පිලිබඳ සිහින මවන්නෙකි. තමන් මහා නිර්මාන ශිල්පි- යෙක්ය, ඡායාරූප ශිල්පියෙක්ය යනුවෙන් හිතා සිටින නමුත් සත්‍ය වශයෙන්ම ඔහු ව්‍යාජයෙකි. ග්‍රෙගර්ස් වර්ල් හොඳ නිර්මාන ශිල්පියකු වීමට ඉඩ තිබී අකාලයේ බෙදවාචකයන්ට මුහුන දෙන පුද්ගලයෙකි. ඉබ්සන් මවන මීට හාත්පසින්ම වෙනස් පුද්ගලයා නම් දෙස්තර වෙලින්ය. ඔහු කිසියම් පරම අරමුනක් පිලිබඳ හිතන්නෙකි. සත්‍යය යනු හිතට එකඟව ක්‍රියාකිරීමයයි ඔහු හිතයි. මොහුගේ චරිතය මුනිවරයකුට ලංවන හැටි කෘතිය කියවන කල පෙනේ. නොර්විජියානු පැරනි ජනප්‍ර වාදය අනුව තුවාලලත් වන තාරාවකු තම තාරා කැලට එක් නොවෙයි. ඌ මුහුදේ පතුලටම ගිලී පතුලේ පැලෑටි බදගෙන මියයයි. මෙය ඉබ්සන් විසින් මිනිසුන්ගේ චරිත සංකේතාත්මක ලෙස පෙන්වීමට යොදගනියි. වන තාරාව නාට්‍යයේදී අපට මුන ගැසෙන එක්ඩල් ග්‍රෙගර්ස් වර්ල් ආදීන් වන තාරාවුන් බඳුය. එසේ නොවන්නේ එහි එන ජිනා පමනකි. යුරෝපීය නාට්‍යය චෙකොව් හා ඉබ්සන් ප්‍රවේශ වීමට පෙර මනුෂ්‍ය අනුභූති සියුම් ලෙස ගවේෂනය කිරීමට කැපවූ බවක් නොපෙනේ. ඉබ්සන් හා චෙකොව් මිනිසුන් පුද්ගලයන්,වශයෙන් සමාජ ප්‍රශ්නවලට මුහුන දෙන ආකාරය ගවේෂනය කිරීමට පෙලඹුනහ. සමාජය හා මිනිසුන් වෙන් වෙන් වශයෙන් සැලකීම අද්භූත නාට්‍යය සම්ප්‍ර- දයයේ මූල්‍ය ස්වරූපය විය. මිනිසුන්ගේ අභ්‍යන්- තරික ප්‍රශ්නවල ස්වරූපය අනුදක්නයකින් බැලීමට සැලැස්වීම ලෝකයේ මනෝ විද්‍යාව ඉතා සියුම්ව දියුණුවීමේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස සිතිය හැකිය. මෙහෙයින් හැම කලා කරුවෙකුම තරයේ සිතට එකඟව ඇදහිය යුතු නග්න සත්‍යයන් කීපයක්විය. මිනිසුන්ගේ නිදහසට ඇති ප්‍රිය මනාපකම, වගකීම,

ප්‍රේමය, අහිංසකත්වය, අමනත්වයෙන් තොර ප්‍රීතිය යනාදි ධර්මතාවල රැඳී සත්‍යතාව ඉබ්සන්ට හෝ වෙකොව්ට හෝ පිටුපෑමට බැරිවිය. නිර්ව්‍යාජත්වය කලා නිර්මානයේ පදනම බැවින් ඒ නිර්ව්‍යාජ සත්‍යයන්ට පිටුපෑ කලා කෘතීන් හරසුන් ප්‍රලාප බවට පත්වෙන බව ඔවුහු ඇදහූහ. ''පියර්ජින්ට්'' නම් නාට්‍යයේදීත්, ''ද පිලර්ස් ඔප් කොමියුනිට'' නම් නාට්‍යයේ දීත් ජීවත්වීමට ඇති සත්‍යය නිදහස සහ හිතට එකහව ක්‍රියා කිරීමට ඇති නිදහස පිළිබඳ ඉබසන්ගේ ධර්මය ඉදිරිපත් වී ඇත. ඔහුගේ එම ධර්මය කිසිවිට නාට්‍යය තුලදී හුදු ප්‍රචාරාත්මක ආකල්පයක් නුවූ බව අප විසින් සැල–කිය යුතුය. මිනිසුන්ගේ නිදහස් මතික බවත් හිතට එකහව තීරනයන් ගත යුතු බවත් මනුෂ්‍ය යුක්තිය ඉතා තියුණුව ප්‍රකාශ කර ඇත්තේ පසුකල ලියන ලද ''ද ලේඩි ෆ්‍රොම් ද සී'', සහ ''ලිට්ල් ඉයෙලොප්'' යන නාට්‍යවලය. එබඳු ධර්මයන්ට එකහව ජීවත්වීම යනු බොරු හිතුවක්කාරයන් ලෙස ජීවත්වීම නොව පැහැදිලි තර්කානුකූල ස්වභාවයකින් ජීවත්වීම බව ඉබ්සන් පෙන්වා දී ඇත. මෙම නාට්‍යයෙන් පෙන්වන පරිදි ප්‍රේමය යනු හිතට එකහව උනුනුන් තේරුම් ගෙන ජීවත්වීම විනා මතුපිටින් ගැහැනියක හා මිනිසෙකු කතාබහ කිරීමෙන් හෝ කායික සුවයෙන් ලබන්නක් නොවන බව පෙන්වාදී ඇත. ''ද ලේඩි ෆ්‍රොම් ද සී'' නාට්‍යයේ එන ඉලිඩා නම් යුවතිය මුල් කාලයේදී නැවියකුට ප්‍රේමකරයි. ඇයට ඔහු මුන ගැසෙන්නේ තම පියාගේ කම්හලට පැමිනිවිටදීය. ඔවුන් දෙදෙනා අතර හටගන්නා ස්නේහය පලනෙලා ගැනීමට පෙර නැවියාට බැහැර යාමට සිදුවෙයි. ඔවුන් දෙදෙනා සිය ඇගිලිවල දමූ මුදු දෙක දම්වැලකින් ගැටගසා මූදේ ඈතට ඈතට විසිකරයි. එය මුහුද හා විවාහවීමක් ලෙස ධවනිත කරයි. ඉන් අනතුරුව නැවියා මුහුදු යයි. එහෙත් කල්යත්ම ඔහු තමන් යාත්‍රා කල නැවෙහි කපිතන් නැන මැරූ බවත් අනතුරුව දියෙහි ගිලී නැසුනු බවත් ඉලිඩා දැන ගනියි. මෙසේ කලක් ගත කරන අතර තම ප්‍රියාදර තරුන බිරිඳ මියයාමෙන් ශෝකයට පත්වෙන මැදිවයස්ගත වෛද්‍යවරයකු වන වැන්ගල් මහතාට ඇය මුනගැසෙයි. වැන්ගල් තම ශෝකය නිවා ගැනීමටත් සිය විවාහයෙන් ඇතිවුනු දූවරු දෙදෙනා රැක ගැනීමටත් ඉටාගෙන ඉලිඩා හා කතා කර යලි විවාහවෙයි. දෙස්තර වැන්ගල්ට උවමනාකර ඇත්තේ තම හිතේ හටගත් ශෝකය තුනීකර තෘප්ත වූ ජීවිතයක් ගෙවීමය ඉලිඩාට මේ වනවිට උවමනා කර ඇත්තේ ද එබඳුම ජීවිතයකි. දෙස්තර වැන්ගල් තම මුල් විවාහය ගැනත් තම හද ශෝකය ගැනත් පවසයි. එසේම ඉලිඩාද තමන් පෙම්කල නැවියා ගැනත් එය කෙතරම් ප්‍රබලද යන්න ගැනත් පවසයි. දෙදෙනාම අලුත්ජීවිතයකට මුහුනපාන නමුත් ඔවුන් දෙදෙනාම සත්‍ය වශයෙන්ම ශෝකයත් ප්‍රමෝදයත් අතරතුර දැඩි ලෙස රැඳුනාහු වෙති. විටෙක ඔවුහු තර්කයෙන් පමනක් ජීවත්වීමට වෙහෙසෙති. එය නිශ්ඵල ව්‍යායාමයකි. ඔවුනොවුන්ට තමන් රිසි ජීවිතයක් ගෙවීමට නම් ඔවුන් විසින්ම යලි තනාගත යුතු වාතාවරනයක් ඇති බව හැඟෙයි. තම මවිනයට මෙන් පැරනි පෙම්වතාවූ නැවියා යලි ආ බවක් දැනගන්නා ඉලිඩා තුල මෙතෙක් සැඟවී තිබූ භීතිය උත්සන්න වෙයි. ඇයගේ හිත මහත් ව්‍යසනයකට ගොදුරුවූ බව ඉබ්සන් පෙන්වයි. මෙම මානසික තත්වය පෙරදිග ඇදහිලි අනුව එක්තරා ප්‍රමානයක යක්ෂ බිය උපද්‍රවයන්ට භාජනය වූ ආතුරයකුගේ ස්වභාවයක් ලෙස අපට පෙනේ. යක්ෂ උපද්‍රවයන්ට ගොදුරුවුනු විට සුව කල හැක්කේ කායික වශයෙන් බෙහෙත් දීමෙන් නොවේ. මානසික සුවයක් අත්කර දීමෙනි. නාට්‍යයේ එන වැන්ගල් නම් වෛද්‍යවරයා ඇයගේ මනැස නිසි ලෙස පරීක්ෂා කර බලා රෝගයට ප්‍රතිකාර කරයි. එහෙත් ඔහුද උත්තරිය මනුෂ්‍යයකු නොවේ. අවසානයේදී නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂකයින්ට හෝ කෘතිය කියවන පාඨකයින්ට පෙනෙන්නේ ඉලිඩාගේ හිත භාවාත්මක පැහැදිලි වාතාවරනයක් වශයෙන් සුවවූ බවයි. ඇගේ ජීවිතයට ස්නේහය නැමැති මනුෂ්‍ය ඔසුව ප්‍රතිකාරයක් වෙයි. එවිට ඇයට ඇගේ අතීතයෙන් ආ පෙම්වතා හුදු මියගිය මිනිසෙක් බවට පත්වී පෙනේ. එහෙත් ඇය එසේ හිතන්නේ ජීවිතයේ තෘප්තියක් සැනසුමක් ලබන කල් පමනකි. අතීත පෙම්වතා සමග භාවාතිශය ලෙස කල්පනා ලොවක සැරිසැරීමෙන් ඇයගේ යථාර්ථ ජීවිතයට අත්වෙන පලක් නොමැති බව ඇයට පසක් වෙයි. ඇය මෙම නග්න යථාර්ථය තුල දිවි ගෙවිය යුතුය. එසේ කිරීමට ඇය තමන් විසින්ම හිතින් හදගත් ජීවිතයට සම්බන්ධ හරයන් රැකිය යුතුය. දුෂ්කර කාර්‍යයක් වුවද එය කල යුතුය. එය එක්තරා ප්‍රමානයක හිතුවක්කාරකමක් වෙතත් යථාර්ථය හඳුනා ගැනීමට කරන හිතුවක්කාරකමක් විය යුතුය. ඇය විසින් සතුට, ප්‍රසන්නතාව, නිදහස, ආත්ම ධෛර්‍යය යනාදිය හරයන් ලෙස තරයේ අවබෝධ

කට යුතුය. මෙලෙසින් ඉලිඩාගේ ජීවිතයේ පසු කල වැළඳගත් හරයන් ප්‍රේක්ෂකයන් හා පාඨකයන් තුලද කෙමෙන් රෝපනය වෙයි.

ප්‍රේක්ෂකයා නොදැනුවත්වම නාට්‍ය රචකයාගේ පරිසමාප්ත නිර්මානය තුලට කැඳවාගෙන යාම ඉතා අපහසු කාර්‍ය්‍යයකි. ඉතා ඉවසිලිවන්ත ප්‍රේක්ෂකයකුට විනා ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යවල එන කාව්‍යමය ස්වරූපය වින්දනය කල නොහැකිය. ප්‍රේක්ෂක සහභාගීත්වය ඇති කිරීමට හුදු ක්‍රියාවන් පමනක් ඇති නාට්‍යය ප්‍රයෝජනවත් නොවේ. නාට්‍යයක වදන් හා නලුනිලියන්ගේ මුහුනුවලින් නිශ්චල අන්දමට හෙලිදරව් වන භාවයන් ඉතා වැදගත්ය. ඒවා හැමෙකක්ම මනුෂ්‍යත්වයයි. මෙම පසුබිම යටතේ ජෝන් හාවඩ් ලෝසන් නමැති විචාරකයා " Theory and Technique of play writing and Screen writing " නමැති පොත් දක්වන අදහසක් සිහිගන්වනු වටී.

> "සමකාලීන නාට්‍ය කලාව බෙහෙවින්ම රැඳී ඇත්තේ ඉබ්සන් විසින් උත්පාදනය කරන ලද අදහස් හා ඒ අදහස් බහාලූ රීතිය මතය. එබැවින් සමකාලීන නාට්‍යය කෙරෙහි උනන්දුවක් ඇති ශිෂ්‍යයන් විසින් ඉබ්සන්ගේ නාට්‍ය හා රීතිය කෙරෙහි අවධානය යොමුකල යුතුවේ. ඒ අනුව ස්වකීය කෘතීන් සංයමයෙන් සකස් කර ගැනීමටත් සීමාවන් ඉගෙන ගැනීමටත් පුලුවන්වේ." (පිටුව 64)

සමකාලීන සමාජයේ මිනිස් සම්බන්ධතාවන් වඩාත් රැඳී පවතින්නේ මුදල නිසා බව ඔහු දුටු වෙය. මුදල හා දේපොල මිනිසුන් දූෂ්‍යයට පත්කරන භයානක උවදුරු ලෙසද ඔහුට පෙනින. මෙම ධර්මතාව ඔහු ඉතා සියුම් ලෙස " ඩොල්ස් හවුස් " හා " බ්‍රැන්ඩ් " යන නාට්‍යවලින් පෙන්නු වෙය. " බ්‍රැන්ඩ් " නැමැති නාට්‍යයේදී ඔහු පෙන්නුවේ මෙබඳු දූෂ්‍යයට යටත් පුද්ගලයන් ඇනත් මිනිසෙකුට ආත්ම ශක්තිය විසින් මිදී සිටිය හැකි බවයි. මෙම ගුනය ඔහු නාට්‍යවලට ආභාසය ලබාගත්තේ ෂෝපන්හුවර් නමැති දර්ශනිකයාගේ මත අනුවය. මිනිසෙකුගේ උගත්කම යනු මිනිස් කමම නොවන බව ඔහු පෙන්වයි. උගත්කමක් නැතත් ආත්ම ශක්තියක් ඇත්තෙකුට කළ නොහැකි දෙයක් නැති බව ඔහු " හෙඩා ගබ්ලර් " නාට්‍යයේදී පෙන්වයි. මෙම නාට්‍යයේ පුවත පිලිබඳ දීර්ඝ විවරනයක් අන් තැනෙක ඇත.[1]

ප්‍රත්‍යක්ෂ ඥානය තර්ක ඥානය අභිබවා සිටින බව කීමට ඉබ්සන් බෙහෙවින් උත්සාහ දැරුවේය. ඔහු ලියූ " ලීග්ස් ඔෆ් යූත් " සහ " පිලර්ස් ඔෆ් කොමියුනිටි " බඳු නාට්‍යවල මේ ගුනාංග රැඳී පවතී. එබැවින්ම ඇතැම් විචාරකයෝ ඒ නාට්‍යය විචාරය කරමින් ඒවායින් දේශපාලන න්‍යායන් මතුවන බව පෙන්වා දෙති. එහෙත් ඉන් ඔහු වඩාත් පෙන්වීමට මහන්සි ගත්තේ මිනිසා ජීවත් වෙන සමාජය කෙතරම් භෞතික ලෙස වෙනසට භාජනයවී ඇතත් ඇත්ත වශයෙන්ම වෙනස්විය යුත්තේ මිනිස් හදවත බවයි. මිනිස් හද මානව හිතවාදය දෙසට නැඹුරුවිය යුතුයයි ඉබ්සන් කල්පනා කලේය. එසේ නැති මිනිසුන් ජීවත් වෙනවාට වඩා මියයාම යහෙකැයි ඔහු කල්පනා කරයි. එබැවින් නාට්‍යය කීපයකම මිනිසුන් දිවි නසාගැනීමට සලසයි. නාට්‍යවලදී චරිත දිවිනසා ගැනීමෙන් ක්ෂනික නාට්‍ය ක්‍රියා ඇතැමෙකු බලාපොරොත්තු වුවද එම ත්‍රාසය ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යවලින් නොලැබේ. ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යවල මරනය, දිවි නසා ගැනීම, එක්වීම මනුෂ්‍යත්වයට උරුම සහේතුක අංග ලෙස සිදුවන්නකි.

ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යවල එන මිනිසුන් සියල්ලක්ම කාර්මික නගරවලින් මදක් ඈත්ව වෙසෙන මිනිස්සුය. 1896 දී බර්නාඩ් ෂෝ කී පරිදි ලන්ඩනයට ආසන්න නගරවල ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යවල සිටින හැම කෙනෙකුම ජීවත්වෙයි.

ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යය අනුකරනය කර ලියන ලද නවීන නාට්‍ය බොහෝමයකින්ම පැවසෙන්නේ මධ්‍යම පන්තිය බලාපොරොත්තු නුවූ ලෙස පරිහානිගත වන හැටිය. එහෙත් ඉබ්සන් පෙන්වූයේ මධ්‍යම පන්තිකයන් ඔවුනොවුන් ආරක්ෂා කර ගැනීමට වෙහෙසෙන හැටි හා පරිහානියෙන් බේරාගැනීමට වෙහෙසෙන හැටිය.

සැමියා මියගිය පසු බෙහෙවින් ශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථ කියවීමට පුරුදුවුනු ගැහැනියකගේ බුද්ධි මහිමය ගැන හෙලිවෙන නාට්‍යයකි " ගෝස්ට්ස් " කෘතිය. " ගෝස්ට්ස් " (1881) ඉබ්සන් ලියූ මහත් කැළඹිල්ලක් ඇති කල නාට්‍යයකි. මුලින් ගැටලුවක් මෙන් පෙනෙන නාට්‍යය අවසානයේදී ඛේදවාචකයක් බවට පත්වෙයි. මෙම නාට්‍යයේ මතුපිටින් පෙනෙන්නේ ඇතැම් ප්‍රවේනි ගති පැවතුම් නිසා දුක්වෙන පුතෙකු හා මවක පිලිබඳ පුවතකි.

1. ගැහැනියක් නාට්‍යය — ප්‍රස්තාවනාව

ඔවුන්ගේ ආත්මයන් නොබිඳිය හැකි ලෙස බැඳී පවතී. අතීත ප්‍රවේනිය වර්තමානය දවන ගින්නකි. ඇල්වින් මහත්මිය වැන්දඹුවකි. ඇ කපිතන් ඇල්වින් නමැති තම සැමියාගේ නමින් අනාථ නිවාසයක් විවෘත කිරීමට සැරසෙයි. එහෙත් ඇ පූජකවරයකු වන මැන්ඩර්ස් සමග කථා කරද්දී මියගිය තම සැමියාගේ නියම ආත්මය හෙළිදරව් කරයි. මේ කතාවේදී මැන්ඩර්ස් ද ඇගේ ජීවිතය බෙදනියත්වයට පත්කිරීමට රුකුලු දුන් කෙනෙකු බව පෙනේ. තව දුරටත් අපට පෙනෙන්නේ ඇය කිසියම් බලවේගයක් මැද මිය ගිය සැමියා හා විවාහ ජීවිතයට ඇතුලත් වුනු බවයි. ඒ වනවිට ඇගේ හද රැඳී තිබුනේ මැන්ඩර්ස් කෙරෙහිය. ඇගේ සැමියා මිය ගිය පසු බෙහෙවින් ශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථ කියවීමට පුරුදු වුනු ඇගේ බුද්ධි මහිමය ගැන දූන් මැන්ඩර්ස් පුදුම වෙයි. ඇගේ මෙම බුද්ධියත් මැන්ඩර්ස් තුල පවතින සමාජයට ඇති බියත් (වෙසෙසින් පුවත් පතට හා ජන මතයට ඇති බිය) ඉබ්සන් අවධාරනයෙන් දක්වයි. කෙසේ වුවද ඇල්වින් මහත්මියට යථාර්ථයට පිටුපෑ නොහැකිය. මේ අතරතුර ඔස්වල්ඩ් නමැති ඇගේ තරුණ පුතා පැරිසියේ සිට පැමිණෙයි. ඔහු පැමිණෙන ගෙයත් පරිසරයත් ඔහුගේ කලා රසඥතාවයට හුරු නොවන්නකි. එම ගෙදර මෙහෙ කරුකමෙහි යෙදී සිටින රෙජිනා නැමැති යුවතිය කෙරෙහි ඔහුගේ හිත බැඳෙයි. ඇය තම පියාගේ අනිත්‍යානුකූල විවාහයකින් උපන් දරුවෙකු බව ඇල්වින් මහත්මිය දනියි. '' ඩෝල්ස් හවුස් '' නාට්‍යයේ එන නෝරාගේ මෙන්ම ඇගේ සිතත් ද්විත්ව ස්වරූපයකට පෙරලෙයි. ඔස්වල්ඩ් හා රෙජිනා සහෝදරයින් බව දූනගෙන වුවත් ඇය එය මැඩගන්නට වෙහෙසෙයි.

ගතානුගතික ගද්‍ය රීතිය ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යවල මාධ්‍යය නොවීය. ඔහු නාට්‍යය සංවාද තුලට කාව්‍යමය ස්වරූපය ගැන්නුවේය. ඔහුට එසේ කිරීමට උවමනා කළේ ඔහු බොහෝ විට නාට්‍ය වලින් විවරනය කළේ හිරවුනු ආත්මයන් ඇති පුද්ගලයින් වන බැවිනි. එබඳු පුද්ගලයන් විමුක්ති සුවය ලබන්නේ තම චිත්තාභ්‍යන්තරය දෙසට නැඹුරුවී එහි ඇතුලත ඇති හැඟීම් අනිකුත් සමග බෙදා ගනිමිනි. මේ කරුනා හුදෙක් ක්‍රියා වලියකින් නොව ගීතයක් හෝ කාව්‍යයක් ලෙස අගය කළ යුත්තකි. මේ රීතියම අයිරිෂ් ජාතික සින්ජ් නමැති නාට්‍යය රචකයා විසින්ද අනුගමනය කර ඇත. පසුකල එංගලන්තයේ ටී. එස්. එලියට් ''Poetic Dramas'' යනුවෙන් මෙම රීතියම වඩාත් කාව්‍යමය පක්ෂයකට නැඹුරු කලේය.

'' ද ඩෝල්ස් හවුස් '' (1879) හි තම සැමියා වන ටොවල්ඩ් මරනින් මුදවා ගැනීම සඳහාත් මරන මංචකයේ සිටින තම පියා කැළඹිල්ලෙන් මුදවා ගැනුම සඳහා නෝරා හොර අත්සනක් යොද මුදලක් ලබාගනී. ඈ ජීවත්වෙන භෞතික පරිසරය කිසිම කැළඹිල්ලකට පත්වී නැත. හැම දෙයක්ම හොඳින් සිදුවෙන බව පෙනේ. සියල්ල සිදුවන මෙම හොඳ කාලය නම් නත්තල් සමයයි. ටොවල්ඩ් නමැති ඇගේ සැමියා ඇයට ආදරයෙන් කතාබහ කරයි. ලමයිද ආදරයෙන් කතා කරති. එහෙත් ඇගේ හද ඇතුලත නලියන බියක් පවතී. ඇයට විටෙක ගිලී මියයන්නට හිතේ. ඈ තුල ප්‍රේමයක් ඇති බව ඈ දනියි. ඇගේ ක්‍රියාව කිසිදු වරදක් නැති දෙයක් ලෙස වරෙක ඇයට පෙනේ. එහෙත් එසේ බියවිය යුත්තේ මන්දැයි ඇයට පැනයකි. මේ සියල්ලක් මැදම තමන්ගේ සැමියා නිර්ව්‍යාජත්වයට තමන්ගෙන්පිටු පෑ බවක් පෙනේ. එබැවින් ඈ ඉන් මිදී සිටීමට වෙහෙසෙයි. මේ සියල්ලෙන් මිදී තම හිත පිළිබඳව මෙනෙහි කිරීමට ඈ පෙලඹෙන්නේ හුදෙකලා වීමෙනි. ඈ කෙලි ලොල් බෝනික්කියක මෙන් සිට කෙමෙන් යථාර්ථයෙහි ඇති බියකරු කම දකින ගැහැනියක වීම ඉතා ප්‍රබල ලෙස ඉබ්සන් පෙන්වයි. නාට්‍යය උපරිම අවස්ථාවකට පත්වන්නේ සියල්ල මැද ඈ තදින්ම දොර වසාගන්නා ජවනිකාවෙනි.

ඉබ්සන් මනුෂ්‍යත්වයට උරුම හැම අංගුවක්ම මෙසේ සිය නාට්‍යවලින් විවරනය කළේය.

ගුණසිල ජයවර්ධන

# ඉන්දීය රාග කීපයක ඉතිහාසය

ඉන්දීය රාගයන්ගේ ප්‍රභවයත් විකාශයත් දැන ගැනීමට උපකාර වන පැරණි සංගීත පොත් ඇත්තේ ඉතාමත් ම ස්වල්පයකි. ඒ ස්වල්පය අතුරෙන් භරතගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයත් මාතංගගේ බෘහද්දේශීයත් සෙසු පොත්වලට වඩා මහෝපකාරී වේ. එක එක රාගය යම්කිසි නමකින් හැඳින් වීම ප්‍රථමයෙන් දක්නට ලැබෙන්නේ මාතංගගේ බෘහද් දෙශියෙහි ය. ඊට කලින් ලියනු ලැබූ පොත්වල ඒ ඒ රාගය නමකින් හඳුන්වා ඇත. භරතගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි ඇත්තේ **ග්‍රාම-රාග** සහ **ජාති-රාග** සංඛ්‍යාවක් පිළිබඳ විස්තර ය. ඒ රාග සංඛ්‍යාව ම යි 13 වැනි සිය වසෙහි ලියන ලද සංගීත රත්නාකරයෙහිත් දක්නට ලැබෙන්නේ. ක්‍රි. ව. 1131 දී චාලුක්‍ය සොමෙශ්වර විසින් ලියන ලද **අභිලසාර්ථ-චින්තාමණි** නම් ග්‍රන්ථයෙහි රාගය න්ගේ විකාශයත් යම් යම් රාග පදනම් කර ගෙන ඇති වූ වෙනත් රාගත් මැනෙවින් නිරූපණය කර තිබේ. රාග පිළිබඳ ව එහි එන ඒ විස්තරය ඉතා වැදගත් එකකි. ඒ විස්තරය අනුව සාමවෙදයෙන් ස්වර ජනිත විය. ස්වරයන්ගෙන් **ග්‍රාම** බිහිවිය.

> සාමවෙදාත් ස්වර ජාතෙ
>   ස්වරෙභ්‍යො ග්‍රාමසම්භවඃ

**ග්‍රාම**යන්ගෙන් **ජාති** ඇති විය. **ජාති** විසින් රාග නිර්ණය කරනු ලැබිණි.

> ග්‍රාමෙභ්‍යො ජාතයො ජාතඃ
>   ජාතිභ්‍යො රාග නිර්ණයඃ

රාග පදනම් කර ගෙන **භාස-රාග** සහ **විභාස-රාග** ත් අනතුරුව **අන්තර භාසික** රාගත් ඇති විය :

> රාගෙභ්‍යො තථා භාස විභාසශ්චාපි
>   සඤ්ජාතං තථෛවාන්තරභාසිකා.

භාරතයේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි **ග්‍රාම-රාග** එකොලොසක් සහ **ජාති-රාග** තිස්පහක් දක්වා තිබේ. ඒ එක රාගයකටවත් නමක් දී නැත.

ක්‍රි. ව. 4 වැනි සියවසෙහි ආචාර්‍ය්‍ය දත්තිල විසින් ලියන ලද සංගීත ග්‍රන්ථයක එක් **මූර්ඡනා** වක් **ශෞබිරි** නමින් හඳුන්වා තිබේ. මෙ නමින් පසු කාලයෙහි හැඳින් වූයේ රාගයකි. දත්තිලගේ කෘතිය බිහිවූයේ ඉන්දීය රාග බෙහෙවින් දියුණු වී පැවති අවස්ථාවක ය.

මාතංගගේ ග්‍රන්ථයෙහිය අපට ප්‍රථම වරට ඒ ඒ රාග යම්කිසි නමකින් හඳුන්වා තිබෙන්නේ. රාග යනු කුමක් ද ? එහි ලක්ෂණ කවරේදැ යි කෙනෙක් මාතංගාචාර්යගෙන් අසයි. මේ විමසී මට පිළිතුරු වශයෙන් මාතංග රාගයන්ගේ අර්ථ යත් ඒවායේ ලක්ෂණත් පෙන්වා දෙයි. රාග පිළිබඳ තමන් කියන්නට යන කරුණු භරත විසින් හෝ වෙනත් ආචාර්යන් විසින් එතෙක් නොපව සන ලද බව මාතංග සඳහන් කරන්නේ ඉමහත් ආඩම්බරයෙනි :

> රාග මාර්ගස්‍ය යද් රූපං යන්නොක්තං
> භාරතාදිභිඃ නිරූප්‍යතෙ තදස්මාභිඃ
> ලක්ෂ්‍ය-ලක්ෂණ සංයුතම්

ආචාර්ය මාතංග රාගයේ ලක්ෂන දක්වන්නේ මෙලෙසිනි :

> ස්වරවර්ණ විශෙෂෙන
>   ධ්වනිභෙදෙන වා පුනඃ
> රඤ්ජ්‍යතෙ යෙන යඃ කශ්චිත්
>   ස රාග සම්මතඃ සතාම්.

ස්වර වර්ණ විශේෂයන්ගෙන් හෝ ධ්වනි භෙද යෙන් හෝ යමෙක් රඤ්ජණය කරනු ලැබේ ද එය රාග යනුවෙන් උගතුන් විසින් හඳුන්වනු ලැබේ.

මේ විග්‍රහය තවත් විස්තර කරමින් ඔහු මෙසේ කියයි :

> යො'සෞ ධ්වනි විශෙෂස්තු
>   ස්වරවර්ණ විභූසිතඃ
> රඤ්ජක ජනචිත්තානං
>   ස ච රාග උදාහෘතඃ

මිනිසුන්ගේ සිත අලවන ස්වර වර්ණයන්ගෙන් අලංකාර වූ යම් ධ්වනි විශේෂයක් වේ ද එය රාග නමින් හඳුන්වනු ලැබේ.

චිත්තය රඤ්ජනය කිරීමෙන් **රාගය** ජනිත වූ බව ඔහු තවත් තැනක පවසයි :

> ඉත්‍යෙවං රාගශබ්දස්‍ය
>   ව්‍යුත්පත්තිරභි ධීයතෙ
> රඤ්ජ නාජ්ජායතෙ රාගො
>   ව්‍යුත්පත්ති සමුදාහෘතඃ

මෙසේ රාග ශබ්දයේ ව්‍යුත්පත්ති කීපයක් ම දක්වා මාතාංග **ගීති** සතක ලක්ෂණ දක්වයි. ඉන් පසු ඔහු රාග අටක් නම්කර විග්‍රහ කරයි (රාග වෂ්ටෞ ප්‍රකීර්තිතඃ) ඒ රාග අට මෙසේ ය :

| | |
|---|---|
| (1) තකු | (5) හොත්තා |
| (2) ශෞබීර | (5) ලතා හින්දොලක |
| (3) මාලාව | (7) තක්කකෛශික |
| (4) බාදව | (8) මාලවකෛශික |

මෙහි හින්දොල සහ මාලවකෛශික (මාල්කෞස) හැර පසුකාලයෙහි ප්‍රධාන තැනක් ලැබූ රාග හයෙන් එකක් වත් සඳහන් වන්නේ නැත.

යථොක්ත රාග අට දෙස බලන විට පෙනී යන්නකි ප්‍රදේශයක හෝ ඉපැරණි අනාර්ය ගොත්‍රයක නමින් ඒ රාග හඳුන්වා තිබෙන බව. මාලව, මාලවකෛශික, තකු (පසු කාලයෙහි තංකු රාගිනී) යන නම් මාලාව, තොඩක යන නම්වලින් හැඳින් වෙන පැරණි ගොත්‍රිකයන් අපට සිහිගන්වයි.

පැරණි ගොත්‍රිකයන්ගේ ජනගීවල දක්නට ලැබෙන අනාර්ය ගොත්‍රිකයන්ගේ රාග ගැන සඳහන් කරන මාතාංග අනාර්ය **දෙශී-රාග** සහ **මාර්ග** වර්ගයේ රාග අතර ඇති වෙනස පෙන්වා දෙයි.

> චතුඃ ස්වරාත් ප්‍රභෙති න මාර්ගඃ, ශවර-පුලින්ද-කාම්බොජ-කිරාත-වහ්ලිකාන්ධ්‍ර - ද්‍රවිඩ වනාදිෂු ප්‍රයුජ්‍යතෙ.

ස්වර තුනකින් හෝ සතරකින් යුක්ත රාග නියම රාග නොවේ. ඒවා මාර්ග ගණයෙහි ලා ගැනෙන්නේ නැත. ස්වර තුනකින් හෝ සතරකින් යුක්ත ගී දක්නට ලැබෙන්නේ පුලින් ද, කාම්බොජ, කිරාත, වහ්ලික, ආන්ද්‍ර, ද්‍රවිඩ ආදි වනගත ගොත්‍රිකයන් අතර ය.

මේ ඉපැරණි ආර්ය ගොත්‍රිකයන් අතර පැවති රාග බොහොමයක් ම අඩු ස්වර එකතු කර මාර්ග වර්ගයෙහි ලා ගැනෙන ආර්ය රාග සමූහයට ඇතුල් කරනු ලැබිය. මේ කාරණය **පුලින් ද රාගිනියේ** විකාශය දෙස බලන විට පැහැදිලි වෙයි.

පැරණි පොත්පත්වලින් ලැබෙන තොරතුරු ස්වල්පය අනුව රාග කීපයක ඉතිහාසය අපි දැන් විමසා බලමු.

### විලාවල් රාගය

**වෙලාවලි** යන සංස්කෘත නාමයකින් හැඳින් වෙන මේ රාගයේ මුල් රූපය **වෙල-උල්ලි** යන නමින් හඳුන්වනු ලැබිය. මේ **වෙල-උල්ලි** පැරණි අනාර්ය රාගයක් වූ බව පෙනේ.

විලාවල් රාගය ප්‍රථමයෙන් ම හමුවන්නේ ක්‍රි. ව. 700–900ත් අතර කාලයෙහි නාරද නම් ආචාර්යවරයකු විසින් ලියන ලද **සංගීත මකරන්ද** යෙහි ය. ඉන්පසු එය ක්‍රි. ව. 1165–1330ත් අතර කාලයෙහි පමණ විසූ ශ්‍රී පාර්ශ්වදෙව නමැත්තෙකු විසින් ලියන ලද **සංගීත සමයසාර** නම් ග්‍රන්ථයෙහි දක්වා තිබේ. මේ ග්‍රන්ථයෙහි එන විස්තරය අනුව වෙලාවලි **භාෂාංග-රාගයන්ගෙන්** එකකි. එය බිහි වූයේ **කකුභ** රාගය ආශ්‍රය කර ගෙනය. විප්‍රලම්භ ශෘංගාරය ප්‍රකාශ කිරීම පිණිස උචිත රාගයකි වේලාවලි. **ප්‍රතාප වෙලාවලි** මේ විලාවලි රාගයේ උපාංගරාගයක් ලෙස දක්වා තිබේ.

විලාවලි රාගය අනාර්ය රාගයක් ආශ්‍රයයෙන් බිහි වූවක් බව පෙන්වීමට උපකාර වන එක ම සාක්ෂිය නම් එහි මුල් රූපය හැඳින් වූ වෙල-උල්ලි යන නම පමණි.

### භෛරව රාගය

**භෛරව** රාගය මුලින් ම ඇති වූ රාගය බව සමහර පොත්වල සඳහන් වෙතත් පැරණි පොත්වල සඳහන් රාග අතර ඒ රාගය දක්වා නැත. **භෛරව** රාගය ප්‍රථමයෙන් ම හමුවන්නේ 8 වැනි සියවසෙහි ලියන ලද සංගීතමකරන්දයෙහි ය. මහ දෙවි ශිව ආශ්‍රිත රාගයක් ලෙස අද මෙය හැඳින් වෙතත් ශාරදාතනයන්ගේ භාවප්‍රකාශයෙහි එන පාඨයක් අනුව ජෙලම් නදියේ බස්නාහිර ඉවුරෙහි (පංජාබ-හිමාලය පෙදෙසේ තිබුණු භීර නම් ස්ථානයෙහි) විසූ භෛරව ගොත්‍රිකයන්ගෙන් ලැබුණු

රාගයක් ලෙස සළකනු ලැබේ. සංගීතමක රන්දයට කලින් ලියන ලද පොතක භෛරව රාගය දක්වා නැති නිසා 8 වැනි සියවස දක්වා ඒ රාගයේ විකාශය ගැන නිශ්චය වශයෙන් කිසිවක් කිව නොහැකි ය. පාර්ශ්වදෙවගේ සංගීතසමය සාර නම් ග්‍රන්ථයේ එන විස්තරය අනුව **භින්න ෂඩ්ජය** පදනම් කර ගෙන ඇති වූ රාගයකි භෛරව. මෙය දෙවි දේවතාවන් අමතා ගයන ගී වලට— ප්‍රාර්ථනා ගීතවලට උචිත රාගයකි :

භින්නෂඩ්ජසමුද්භූතො
මන්‍යසොධංසභූසිතඃ
සමස්වරො රි-ප-ත්‍යක්තඃ
ප්‍රාර්ථනෙ භෛරවඃ ස්මෘතඃ

මාතාංගගේ බෘහද්දෙශියෙහි **තාන** සතෙන් එකක් **භෛරව** නමින් හඳුන්වා ඇත. එයින් පෙනෙන්නේ එය ඒ අවධියෙහි නියම රාගයක් වශයෙන් නොපිළිගෙන තිබුණු බවය :

භෛරවඃ ක්‍රමොදශ්චෛව
අකුස්තොභ්‍යශ්ච පාලකඃ
සෘශ්ටිකෘද්වර්ෂකාන්තරඃ
සප්ත මො මක්ෂිතඃ ස්මෘතඃ

ඉති මධ්‍යමෙ ග්‍රාමෙ ඖඩුවිතතාන නාමනි.

අනාර්ය රාගයක් ලෙස පිළිගත යුතු **භෛරව** පසු කාලයෙහි ශිව දෙවියා ආශ්‍රිත රාගයක් වශයෙන් දක්වා එය ආර්ය රාග සංඛ්‍යාවෙහි ලාගිණිනු ලැබීය. ක්‍රි. ව. 1625 දී පමණ චතුරදාමොදර මිශ්‍ර විසින් ලියන ලද සංගීතදර්පණය අනුව ශිවගේ නෘත්‍ය ආරම්භ වූ අවස්ථාවෙහි ඔහුගේ මුහුණු පහෙන් රාග පහක් උද්ගත විය. පළමුවෙන් ම උද්ගත වූයේ **ශ්‍රී රාගයයි**—සද්‍යො වක්ත්‍රාත්තු ශ්‍රීරාග ; දෙවනුව **වසන්තක රාගය** බිහිවිය—වාමදෙවාද් වසන්තකඃ. තුන් වෙනුව **භෛරව රාගය** බිහිවිය—අඝොරාද් භෛරවො'භූත්. සිව්වෙනුව **පඤ්චම රාගය** බිහිවිය—තත්පුරුෂාත් පඤ්චමො'භවත්. පස් වෙනුවට උද්ගත වූයේ **මෙඝ රාගයයි**—ඊශනඛ්‍යාද් මෙඝරාගො. සංගීත දර්පණයෙහි එන මේ මිථ්‍යා කථාව අනුව ද භෛරව රාගය ප්‍රථමයෙන් ම ඇතිවූ රාගය (ආදිරාග) යන මතය පිළිගැනීම දුෂ්කර වේ.

සෝමරත්න බාලසූරිය

# බුදු පිළිමයේ උපත පිළිබඳ වියතුන්ගේ මත කීපයක්

බුද්ධ පරිනිර්වානයෙන් කලක් ගතවන තෙක් බුද්ධ ප්‍රතිමාව නිර්මාණය නොවූ බව පුරාතත්වඥ මතයයි. ක්‍රි.පූ. තුන්වන ශතවර්ෂයේ කරන ලද සාංචි, භාර්හුත් කැටයම් අතර බුදු පිළිමයක් දක්නා නොලැබේ. බුදුන් වෙනුවට යොදා ඇත්තේ ශ්‍රී පාද පද්මය, ධර්ම චක්‍රය, ආසනය වැනි සංකේතයෝයි. ඊට හේතුව බුදුන් ගේ දෙතිස් මහා පුරුෂ ලක්ෂණ නිර්මාණය කළ නොහැකිය - නොසුදුසුය - යන අදහස විය හැකිය. එහෙයින් බුදු පිළිමයේ උපත ඊටත් කලකට පසුව වූවක් බව පිළිගත යුතු වෙයි.

බුදු පිළිමයේ උපත පිළිබඳව ප්‍රචලිත මත කීපයක් වේ. මේ මත ප්‍රකාශ කරන්නන් අතර පුරාවිද්‍යාඥ සෙනෙරත් පරණවිතාන, ඩී. ටී. දේවේන්ද්‍ර, සිරි ගුනසිංහ, නන්දදේව විජේසේකර ආදීහු වෙති.

ක්‍රි. වර්ෂය ආරම්භයත් සමග බුදු පිළිමය ගන්ධාර යේ උපත ලැබීය. මෙකල රජවූයේ කනිෂ්ක යෝයි. මහායානික මත වාදවල උපත සිදුවෙමින් පැවතියේ ද මෙම සමයේය. කණිෂ්කයන්ට පර්සියාවේ ඔක්සස් නදී තීරය දක්වා මුහුදු ප්‍රදේශය අයත් විය. එහෙයින් බටහිරත් සමඟ දේශපාලන මය හා සංස්කෘතික සබඳතා පුළුල් විය. ග්‍රීකයන් විසින් ඇපොලෝ නම් දෙවියාගේ පිළිමය නිර්මාණය කර තිබුණි. එම දේවරූප වල ආභාසය ඇතිව ගන්ධාර ශිල්පියා බුද්ධ ප්‍රතිමාව නිර්මාණය කරන ලදී. භාරතීය කලා විචාරකයෝ මෙහි බුද්ධ ලක්ෂණවලට වඩා දේව ලක්ෂණ නිරූපනය වෙතැයි කියති. ස්මිත්, කොඩ්රිංටන්, ප්‍රූෂ, මාෂල් එම පඬිවරු අතර වෙති.

මෙම සමයේ මථුරා ප්‍රදේශයේද පිළිමයේ උපත ඇති විය. මෙම පිළිමය දේශීය සම්ප්‍රදයය ඇසුරු කර ගෙන වැඩුනකි. ඉන් පිළිබිඹු වූයේ දේශීය ලක්ෂණය. මෙම සම්ප්‍රදයේ මුල් පිළිමවල ආකෘතික ලක්ෂණ යක්ෂ රූප වලට සමාන වූ බව පෙනේ. එය ක්‍රමයෙන් දේශීය ලක්ෂණ ඇසුරු කොටගෙන වැඩුණි.

මෙසේ දේශීය හා විදේශීය සම්ප්‍රදයයන් ඇසුරින් වැඩුන මෙම සම්ප්‍රදය දෙක (ගන්ධාර, මථුරා) ඇසුරින් නවත් අළුත් කලා සම්ප්‍රදයත් විසින් පිළිමය තනන ලදී. එය අමරාවතියේ සම්ප්‍රදය විය. එය මේ සම්ප්‍රදය දෙකෙහිම ලක්ෂණ එකතාගත් දියුණු නිර්මාණයක් විය. මේ වන විට භාරත ලංකා බෞද්ධ සබඳතා ඇතිවී තිබිනි. එමගින් ලංකාවට බුදු පිළිමය පැතිරින. ලංකාවේ පිළිමය උපත ලැබුයේ එම සම්ප්‍රදය ඇසුරිනි යනු පරණ විතාන මහතාගේ හා දැනට ප්‍රචලිතව පවතින මතයවේ.

මෙම මතය සනාථ කෙරෙන සාධක කීපයක්ද අනුරපුරෙන් ලැබී ඇත. අනුරාධපුර දිස්ත්‍රික්කයේ මහඉලුප්පල්ලමනම් ස්ථානයෙන් ලැබුනු බුදු පිළිමය දකුණු ඉන්දියාවේ ප්‍රචලිත කිරිගරුඬ විශේෂයකින් තනණ ලද්දකි. මෙහි බාහිර ලක්ෂණ අනුව ද අමරාවතී ලක්ෂණ දැක්ක හැකිය. පරණවිතාන මහතා මෙම පිළිමය අමරාවතියේ සිට ගෙනෙන ලද්දක් ලෙස සලකයි.

අනුරාධපුරය රුවන්වැලිසෑ මළුවේ දී මෙවැනිම කිරි ගරුඬින් තනණ ලද පිළිම කීපයක් ලැබී ඇත. මේ පිළිබඳ ක්‍රි.ව. දෙවන-තුන්වන ශත වර්ෂ වලට අයත් කළ හැකි වන අතර අමරාවතී ලක්ෂණ ගැබ්වුණ පිළිමසේ සලකනු ලැබේ. මෙම සාධක අනුව පරණවිතාන මහතා භාරතීය බුදු පිළිමයේ ආභාෂයෙන් ලංකාවේ පිළිමය උපත ලැබීය යන මතය ප්‍රකාශ කරයි.

මෙම ප්‍රචලිත මතයට විරුද්ධව අදහස් ඉදිරිපත් කරන කලා විචාරකයන් කීප දෙනෙකු වෙයි. ඔවුන් අතර ඩී. ටී. දේවේන්ද්‍ර, ආචාර්ය සිරි ගුනසිංහ, නන්දදේව විජේසේකර ආදීහු වෙති. දේවේන්ද්‍ර මහතා මෙම මතය සනාථ කිරීමට මහාවංශාගත සාක්ෂි උපයෝගී කොටගනී. වංශකතා අනුව පිළිමයේ උපත ඔහු මෙයට වඩා පැරණි කාලයකට අයත් කරයි.

දෙවන පෑතිස් රාජසමයේ ථූපාරාමයේ පිහිට වූ ශිලාමය (ශිලාපඩිමා) බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් ගැන මහාවංශයේ සඳහන් වේ. මෙය ථූපාරාමය පිළිසකර කරවද්දී දෙටුතිස් රජුට හමු වූ බව මහාවංශයේ සඳහන් වෙයි. දෙටුතිස් රජු එය රැගෙන විත් පාචීන පබ්බත විහාරයේ තැන්පත් කර විය. මහසෙන් රජ එය අභයගිරියට රැගෙන ගියේය. බුද්ධදාස රජතුමා එහි මැණික් වලින් නෙත් තැබ්බ විය. එම මැණික් සොරුන් ගත් කල ධාතුසේන රජු යළිත් තැබ්බවිය. සලමෙවන් රජු ද මෙය මැණික් වලින් අලංකාර කරන ලද්දේය. මෙම මහාවංශ ගත ඓතිහාසික තොරතුරු කෙසේවත් ඉවතලිය නොහැකි බව ඔහු පවසයි. එම තොරතුර පදනම් කරගන්නා දේවේන්ද්‍ර මහතා බුදු පිළිමයේ උපත ලංකාවේමය යන මතය ඉදිරිපත් කරයි.

දේවේන්ද්‍ර මහතා තම මතය සනාථ කරණු සඳහා මෙසේ ද පවසයි. ඉන්දියාවේ මහායානය විකාශය වූයේ ක්‍රි.ව. 1–3 අතර වාය. ඉන්දියාවේ මේ සමය තුළ පිළිම බහුල විය. ඉන්දියාවෙන් මහායානයත් සමඟ පිළිම වන්දනාව හා නිර්මාණය ලංකාවට පැමිණියේ නම් මෙම කාලය තුළ ලංකාවේ ද පිළිම බහුල විය යුතුය. එහෙත් ලංකාවේ තත්ත්වය එය නොවේ. එහෙයින් පිළිමයේ උපත ඉන්දියාවේ මහායානය සමඟ සම්බන්ධයක් නොව එය ලංකාවේ ස්වාධීන නිර්මානයක් බව ඔහුගේ මතයයි.

ආචාර්ය සිරි ගුනසිංහ, ආචාර්ය නන්දදේව විජේසේකර ආදීන්ගේ මතයට අනුව බුදු පිළිමය ලංකාවේම උපත ලැබුවකි. ආචාර්ය සිරි ගුනසිංහ ඒ සඳහා කරුණු රාශියක් ඉදිරිපත් කරයි. රුවන්වැලිසෑ විස්තරයේදී බුදු පිළිමයක් ගැන මහාවංශයේ විස්තර වෙයි. ඒ වන විට භාරතයේ බුදු පිළිමය තැනීම කළ බවට කිසිදු සාධකයක් දක්නට නැත. ශ්‍රී මහා බෝධිය වටා ඝරයන්හි බුදු පිළිම තබා තිබූ බව මහාවංශයේ සඳහන් වේ. මේවා සඳහන් වශයෙන් පමණක් ගෙන නොසලකා හැරිය නොහැකි ය. ඒවායේ ඓතිහාසික සත්‍යයක් තිබිය යුතුය. විශේෂයෙන් මහාවිහාරිකයෙකු වන මහාවංශ කර්තෘ මහායාන පිළිවෙතක් වන පිළිම වන්දනය ගැන සඳහන් කිරීම ඉතා වැදගත්ය. ඒවායේ සත්‍යයක් තිබිය යුතුය.

ස්ථූපය ඉන්දියාවේ ආභාෂය ඇතිව ලංකාවට ආවේය. එය ලංකාවට විත් ලංකා ශිල්පින් අතින් ලාංකේය නිර්මාණයක් තරමට ස්වාධීනව දියුණු කරගති. එය ජීවමාන අංගයක් වශයෙන් අදත් පවතී. එයින් පැරණි සිංහල ශිල්පියා සතු නිර්මාණ කෞශල්‍යය මනාව පෙනේ. ප්‍රතිමාඝරය–කොරවක්ගල–සඳකඩ පහනද එසේය. ඒවා භාරතයේ ඇතිවී ශත වර්ෂ කීපයකින් නැතිවී ගියමුත් ලංකා ශිල්පියා අතින් ඒවා ස්වාධීනව වර්ධනය විය. මෙවැනි නිර්මාණ කෞශල්‍යයක් තිබූ සිංහල කලාකරුවා ඉන්දියාවේ සංකේතයක් ලෙස පෙන්නූ බුද්ධ ලාංඡනය බුදුන්ගේ අභ්‍යන්තරික ගුණාංග නිරූපණය කරන ප්‍රතිමාවක් ලෙසට නිර්මාණය කලාට සැක නැත.

බුදු පිළිමය භාරතයෙන් ලංකාවට ආවායැයි පවසතොත්, ඉන්දියාවේ එයට පෙර පැවති බුදුන් වෙනුවට භාවිතා කළ සංකේත ක්‍රමයද ලංකාවට පැමිණිය යුතුය යනු සිරි ගුනසිංහගේ (ඔහුගේ) මතයයි. එහෙත් ඉන්දියාවේ බුදුන් වෙනුවට භාවිතා කළ සංකේත ලංකාවේ භාවිතා කළ බවට කිසිදු සාධකයක් නැත. ඇතැම් සංකේත කීපයක් පැරණි නටබුන් අතරින් හමුවී ඇතත් ඒවා පොළව යට ඉතා රහසිගතව තැන්පත් කර තිබීමෙන් එම සංකේත බුදුන් නිරූපණය කළ ඒවා නොවන බව පෙනීයයි. භාරතයේ සාංචි, භාරුත් ආදියේ කලක් භාවිතවූ සංකේත ක්‍රමය ලංකාවට නොපැමිණ

එකවරම පිළිම නිර්මාණය පමණක් ඉන්දියාවෙන් ආවේද ? ආචාර්ය සිරි ගුනසිංහ පවසන හැටියට එය පිළිගැනීම අපහසුය. එය ලාංකේය ශිල්පියා ගේ ස්වාධීන නිර්මාණයකි.

මේ මතය සනාථ කිරීම සඳහා තවත් කරුණු කීපයක් සිරි ගුනසිංහ මහතා ඉදිරිපත් කරයි.

තොළුවිල සමාධි ප්‍රතිමාව ක්‍රි. ව. තුන්වන ශත වර්ෂයට අයත් යැයි පුරාවිද්‍යාඥ රෝලන්ඩ් විශ්වාස කරයි. ඉන්දියාවේ ප්‍රතිමාව ඇති වූයේ ද ක්‍රි.ව. පළමුවන ශත වර්ෂයට පසුව යයි කර්න් පවසයි. දැනට පැරණිම පිළිමය සහිත කරඬුව ක්‍රි.ව. 42 අයත් යයි සොයාගෙන ඇත. එසේ නම්, ක්‍රි.ව. 3 වන විට ඉන්දියාවෙන් ලංකාවට පිළිම කලාව සංක්‍රමණය වී බුදුන්ගේ ආධ්‍යාත්මය නිරූපිත තොළුවිල ප්‍රතිමාව වැනි උසස් පිළිමයක් නෙලීමට සිංහල ශිල්පියා සමත්වී ද ? එසේ නිර්මාණය කළ හැකි වූයේ ඊට පෙර සිට ලංකාවේ පිළිම නිර්මාණය උපත ලබා තිබුණ හෙයිනි. ඒ මිස ඉන්දියාවෙන් පිළිමය ලංකාවට සංක්‍රමණය වී වර්ෂ කීපයකින් එතරම් උසස් නිර්මාණයක් කළේය යන්න පිළිගැනීම අපහසුය.

ලංකාවේ බුදු පිළිමය උපත ලැබුයේ ඉන්දියාවේ පිළිම ඇසුරින් නම් භාරතයේ ඒ ඒ කාලවල පිළිමයන් අතරත් ලංකාවේ පිළිමයන් අතරත් සමාන ලක්ෂණ තිබිය යුතුය. එහෙත් මෙම සම්ප්‍රදයන් දෙකෙහි සමානකම් වලට වඩා අසමාන කම් වැඩිය. එනම් මුලින්ම ලංකාවේ තනා ඇත්තේ හිඳි පිළිමයි. නමුත් අමරාවතියේ තනා ඇත්තේ හිටි පිළිමය. ලංකාවේ පිළිමත් ඉන් උපත ලැබී නම් පළමුව තැනිය යුත්තේ හිටි පිළිමය. එහෙයින් ලංකාවේ ප්‍රතිමාව මෙහිම උපත ලැබුවකියි යන්න ආචාර්ය සිරි ගුනසිංහ මහතාගේ මතයයි.

තවද ලංකාවේ පිළිමය ඉතා පහසුවෙන් එරමිනිය ගොතාගෙන ඇති ආකාරය නිරූපිතය. එහි කය ඍජුය. ශක්තිය ඉන් නිරූපනය වේ. එහෙත් ඉන්දියාවේ හිඳි පිළිමය එරමිනිය ගොතා ගත්තේ ඉතා අපහසු ආකාරයෙනි. එහි පිටිපස යම් යම් රූප හා අක්ෂර කොටා තිබේ. අමරාවතී පිළිම වලින් කරුණාව නිරූපනය වන අතර ලංකාවේ ප්‍රතිමාවල ප්‍රඥව, ශක්තිය වැනි ගුණාංග නිරූපිතය.

ඉන්දියාවේ ප්‍රතිමාවල උර්ණ රෝම ධාතුව ශක්තු මාලාව ආදිය නිරූපණය කර ඇතිමුත් ලක්දිව ප්‍රතිමාවල එසේ නිරූපිතව නැත. තවද අමරාවතියේ පිළිමවල දෙඋර වසා ඇති මුත් ලක්දිව පැරණි එකද පිළිමයකවත් දෙඋර වසා නැත. භාරතයේ ආභාෂය ඇතිව ලංකාවේ පිළිම උපත ලැබීනම් ඉන්දියා පිළිමවල එම ලක්ෂණ ලක්දිව පිළිම වලද අන්තර්ගත විය යුතුය. එහෙත් මෙම සම්ප්‍රදයයන් දෙකේ දක්නා ලැබෙන බාහිර හා ආභ්‍යන්තරික ලක්ෂණ වල වෙනස්කම් හේතු කොටගෙන ලක්දිව පිළිමය ලංකාවේම ශිල්පින් අතින් උපත ලැබූ ස්වාධීන එකක් සේ ආචාර්ය සිරි ගුනසිංහ පිළිගනී.

දැනට අමරාවතී සම්ප්‍රදයට අයත් යයි සැලකෙන පිළිමයක් මදුරාසි කෞතුකාගාරයේ තැන්පත් කොට ඇත. කුමාරස්වාමි මහතා එය අමරාවතී සම්ප්‍රදයට වඩා ලංකා සම්ප්‍රදයට අයත් යයි විශ්වාස කරයි. නාගර්ජුනිකොණ්ඩයේ භික්ෂු ආරාම ද ලංකා සම්ප්‍රදයට අයත්ය. එසේම අමරාවතියෙන් ලැබුන පිළිම කීපයකම හරිහැටි කාලය නිර්ණය නොකොට අමරාවතී සම්ප්‍රදයට අයත් කොට ඇත. එම පිළිමවල ලක්ෂණ අනුව ආචාර්ය සිරි ගුනසිංහ මහතා ඒවා ලංකාවේ රුවන්වැලිසැය අසලින් ලැබුන පිළිමයන්ට සමාන බව පෙන්වා දෙයි. මේ සාධකය අනුව බුදු පිළිමය ලංකාවේ උපත ලැබූ බවත් නාගර්ජුනිකොණ්ඩ, කොන්ජිවරම් ආදී බෞද්ධ මධ්‍යස්ථාන මගින් භාරතීය වැසියන්ට එහි ආභාෂය ලැබුන බවත් ඔහු පවසයි.

බුද්ධාගම ඇතුළු ස්ථූපය ආදී සංස්කෘතික අංග වෙනත් බෞද්ධ ගෘහ නිර්මාණත් උත්තර භාරත යෙන් පැමිණියේ නම් පිළිමය පමණක් දකුණු ඉන්දියාවෙන් ආවේය යන්න පිළිගත නොහැකි බව ආචාර්ය සිරි ගුනසිංහ මහතා පවසයි. මෙම සාක්ෂි අනුව බුදු පිළිමයේ උපත ලක්දිවමයයි ඔහු විශ්වාස කරයි.

ජේ. ජයනෙත්ති

# වාමන රූපවලින් හෙළිවන මූර්ති කලාවේ නිපුණත්වය

පැරණි මූර්ති කලා ශිල්පීහු ගතානු ගතික කලා රීතීන් විසින් හික්මවනු ලැබූවන් වූහ. එම ගතානු ගතික කලා රීතීන් නිසා කලා නිර්මාණයන්ගේ නිර්මලත්වය ආරක්ෂාවිණ. එයින් මූර්ති කලාවේ සම්ප්‍රදයික ලක්ෂණ රැකිණ. ආවේනික කලා රීතීන් වියලි රිටිමෙන් නොනැමිය හැකි විධාන පද්ධතියක් ද නොවීය. බෞඩ කලා ශිල්පියාගේ පහන් සංවේගය ප්‍රකට කරනු පිණිස අවකාශ පැවති සුබනම්‍යතාවයක් පැරණි හෙළ කලා රීතීන් තුළ දක්නට ලැබිණි. පැරණි හෙළ කලා රීතීන්ගේ සුබනම්‍යතාවත් එයින් අවදි වූ පැරණි කලාකරුවාගේ විස්මිත කුසලතාවත් කියන හොඳම නිර්මාණයෝ වාමන රූප ලෙසින් ප්‍රකට කලාකෘති වෙත්. පැරණි කලාරීතීන්ගේ සුබනම්‍යතාව පැවසෙන වාමන රූප රාශියක් ලෝවාමහපායෙහිද ඉසුරුමුනියේ සහ පොළොන්නරුවෙහි තිවංක පිළිමගෙයි බිත්ති සරසමින්ද සිටියි.

වාමන රූප නෙළීම පිළිබඳව පැවති අරමුණ කුමක් වුවද ඒවා නෙළීමේදී ප්‍රකට කරන නිපුණත්වය සියුම් වූවකි. වැඹීන් ගිලිහී බිම පතිතව ඇති ලෝවාමහපාය කණු හිස් සැරසූ වාමන රූපවලින් පළ වන ජංගම ලක්ෂණ රළු ගලට පණපෙවූ පැරණි කලා කරුවාගේ විනීතරුචිය මැනවින් හඳුන්වයි. මෙ වාමන රූප අතර ගායකයන්, බෙරවයන්නන්, නැට්ටුවන්, සක් පිඹින්නන් හා නන් වෙසින් විගඩම් පාන්නන්ද බහුලවෙති.

ලෝවාමහපායෙහි වාමනරූප අතර නැට්ටුවන්සේ නිරූපිත මූර්තීන්ගේ සටහන් 1, 2, 3 යන රේඛා චිත්‍රවලින් දක්වෙයි. එයින් පළමු වැන්නාගේ නැටුම් ලාලිත්‍යය දෙ අතට හා පයකට ද නැගු සැටි මූර්තිකලාවේ හාස්කමක් වැන්න. පයක් හා අතක්ද උස්සා අඩවිපාන මේ වාමනයාගේ නැටුම් උජාරුව ඇලවුනු හිසෙන් ප්‍රකට වෙයි. නැටුමෙන් උපන් රංග ප්‍රීතිය එහි දෙඇස හා මුවට නැගු සැටි අපූරුයි. නැට්ටුවෙකුගේ නැගෙන බැසෙන අත් හා පාදත් නැටුමෙන් උපන් ප්‍රීතියත් පළකිරීමට වාමන රූප නෙලූ ශිල්පියා දක්වූ නිපුණත්වය ආශ්චර්යමත්ය.

1 වන චිත්‍රය →

2 වන වාමනයාගෙන් පළවනුයේ ගමන් තාල යන නැට්ටුවෙකුගේ විලාසයයි. පැත්තකට විසි වුනු දකුණතින් හා වම් උරමත නැගීඑන උතුරු සලුවෙනුත් පළවනුයේ කය ඒ අත මේ අත පදවමින්

← 2 වන චිත්‍රය

තාල ගමනින් යන ආකාරයයි. 3 වන වාමනයා මහවැයමෙන් හිස හා කඳද අඹරවමින් නටයි. එහි හිස පිටිපසට වන් වමතත් දකුණුතෙහි උරහිස හා කයෙහි පිහිටීමත් නිසා එම වාමනයාගේ උනුසුම් නැටුම් විලාසය අපට හඟවයි. මෙලෙස

යන මොවුන්ගේ ගණන දෙසිය පණසකටත් වැඩිය. මොවුන්ට වඩා ආනන්දයෙන් පිම්බුණු ගැනු පිරිමි අභිනක් අනික් තැනකින් සොයා ගැනීම අමාරුය. ඔවුහු එකිනෙකා තල්ලු-බල්ලු කරමින්, විගඩම් පාමින්, කෙළිමින්, කාබී සන්තෝෂ වන විනෝද කාමීන් මෙන් ප්‍රීතිය උතුරුවති.

එකිනෙකට වෙනස් ඉරියව් ඇති මේ වාමන රූප සැලකිල්ලෙන් උගැන්මට වටින නිර්මාණ යකි. පණ ලැබුවත් වැනි මේ කුඩා රූපයන්ගේ ජීවිතයෙහි පිරිපුන් හර්ෂයෙන් පුපුරන තරම් පිම බුණු වාමනයන්ගේ—පෙරහැර අපගේ සිත් ඇද බඳියි. ඒ රූප තැනූ උළුවඩුවාගේ විස්මය ජනක හුරුබුහුටි කමත් පුළුල් දක්ම හා ශක්තියත් ඒ රූප වලින්ම තරයේ ප්‍රකට වෙයි'' (කළුනික සෙවීම 125 පිට).

බැල් මහතා මෙලෙස හඳුන්වන පොළොන්නරු තිවංක පිළිම ගෙයි වාමන රූප හිසෙහි ලක්ෂණ අතින් ද කායික ඉරියව්වල විවිධත්වයෙන් ද ලෝවාමහපාය වාමනයින්ට වෙනස් වෙයි. එහෙත් හැඟීම් ප්‍රකාශණය අතින් තිවංක පිළිමගෙයි වාමනයන්ගේ ස්වභාවය අරිට දෙවෙනි නොවේ.

තිවංක පිළිම ගෙයි වාමනයන් අතර එකෙක් (5 වන චිත්‍රය) පස්සට විදහා ගත් පාද ළය මත බැඳ ගත් දෙ අත් ද ඇතිව ඉඟි මරමින් සිටින ආකාරය නිර්මාණය කොට ඇත්තේ විශ්මය ජනක නිපුණත්වයකිනි. එම රූපයෙහි පස්සට විදහා ගත් දෙ පයෙහිත්, ළය මත බැඳගත් දෙ අතෙහිත් ඉඟිමරන දෙ ඇසෙහිත් එක්වන් ප්‍රකාශණයට හුරුවන අයුරු මුවට මඳසිනා නැගෙයි. මහා කාරියක් අවසන් කොට ඉඟියෙන් ප්‍රීතිය පාන්නෙකුගේ විලස් මේ රූපයට ආරූඪ කර ඇති ආකාරය මූර්ති ශිල්පියාගේ ශූර කමට සාධකයකි. ඉපැරණි වාමන රූප කලාවේ තතු මෙලෙස කිව හැකි නොවේ. මෙහි හැඳින් වූ කීපයක් රූප වලින් මෙන්ම ඉතිරි සියල්ලකින්ද පළ වන්නේ ඉතා සියුම්කමට මිනිස් සිතෙහි හැඟීම් මූර්තිමත් කර ඇති ආකාරයයි. සිතක හැඟීම් සුළු ක්ෂෙත්‍රයකදී මූර්ති මත් කොට ඇති හොඳම නිර්මාණයන් ගවේෂණය කරන්නෙකුට වාමන රූප තරම් මාහැඟි වෙනත් කෘතීන් සොයා ගැනීම බෙහෙවින්ම උගහටය. ඒවායින් පළවන මූර්ති කලාවේ නිපුණත්වය; හිසෙහි, කයෙහි, මුහුණෙහි, දෙ ඇසෙහි පමණක් නොව අතෙහි ඇඟිලි තුඩුවක පවා පිළිබිඹු වන බැවිනි.

නිමි.

සි. ද එස්. කුලතිලක

# සංගීත ස්වර පද්ධතිවල විකාශනය

ද්‍රව්‍යයන්ගේ ගැටීමෙන් ඇතිවන සෑම ශබ්දයක්ම සංගීතයට හිතකර නැත. සංගීතයට ඇතුලත් කරගත හැකි ශබ්ද හෝ නාද—'' මිහිරි '' ශබ්ද වශයෙන් සැලකෙන නමුත්, ශබ්දයක මිහිරි අමිහිරි භාවය විසඳාගන්නේ කෙසේද ? '' ස්වරය '' යනුවෙන් හැඳින්වෙන සංගීතයට අදාළ ශබ්දයකට අවශ්‍ය විය යුතු අංග කිහිපයක් ඇත. උපදින ශබ්ද යේ '' පැවතීම '' ඉන් එකකි. ශබ්දයක් පවතින්නේ එය උපත ලැබූ ස්ථානයේ ඇති වන කම්පනය හේතු කොටගෙනය. ශබ්දයක් උපන් විගසම ක්ෂණයකින් නැතිවේ නම් එය සංගීතයට හිතකර නොවූ බොල් ශබ්දයකි. ශබ්දයක පැවතීම ද නොවෙනස්ව එක ආකාරයකට එකම තත්ත්වයකින් පැවතිය යුතුව ඇත. මෝටර් රථයක ඇන්ජිමක් ක්‍රියාකාරී වීමේ දී ද ඇතිවන ශබ්දය පැවතීමෙන් යුතුය. ඉතා සුපරීක්ෂාකාරීව බලන විට මෙම පැවතීම ඇතිවන්නේ එකිනෙකට වෙනස් වූ ශබ්ද රැසක් එකට ඇදීමෙන් බව අපට වැටහී යනවා ඇත. යම් ශබ්දයක් ස්වරයක තත්ත්වයකට වැටේනම්, එය ඉපදුන ආකාරයටම නොවෙනස්ව එකම තත්වයකින් පැවතිය යුතුයි. මෙම අවශ්‍යකම් ඇතිව වුවද, සමහරුන්ට අමිහිරි යැයි ගණන් ගැනෙන ශබ්ද තිබෙන්නට පුළුවන. එය පොදු වශයෙන් නොව පුද්ගලික හේතූන් උඩ ඇති වන දෙයකි. සමහරුන්ගේ ශ්‍රවණ ඉන්ද්‍රියයන්ට දරාගත නොහැකි කම්පන වේගයෙන් යුත් ශබ්ද, කර්ණ කඨෝර අමිහිරි ශබ්ද වශයෙන් එම අයට ඇසීමට ඉඩතිබේ.

ගායනයෙහි ශබ්දය උස් පහත් කරගැනීමේදී ශබ්දය නිතැතින්ම රැඳෙන ස්ථාන සංගීත ස්වර වශයෙන් සම්මත කරගන ඇත. මිනිසා මුලින්ම ගායනය කළ ශබ්ද ස්ථාන ඉතා සුළු පරතරයක පිහිටා තිබුනි. අද මෙන් ශබ්ද ස්ථාන 12 කින් සමන්විතවී ඇති ශබ්ද පරතරයක් ඇත යුගවල අයට අවශ්‍ය නොවිය. එමෙන්ම දීර්ඝ කාලයක් තුළ ශ්‍රවණය ලැබීම නිසා අද ලංකාවේ අපට හුරුවී ඇති ශබ්ද ස්ථාන ලෝකයේ සෑම ජාතියකටම හුරුවී නැත. අපගේ ස්වර පද්ධතියේ ශබ්ද ස්ථාන හඳුන්වා ඇති '' නම් '' එක ආකාරයෙන්ම ලෝකයේ සෑම තැනම පවතින්නේ ද නැත. තනි රටක් වශයෙන් ගැනෙන භාරතයේ වුවද සම්මත කරගත් ස්වර පද්ධති දෙකක් අද පවා භාවිතය වේ. අපට හුරු උතුරු ඉන්දියානු ස්වර පද්ධතිය දකුණු ඉන්දියානු කර්ණාටක ස්වර පද්ධතියට වඩා වෙනස් වූවකි.

භාණ්ඩවල ආධාරයෙන් තොරව ගායනයෙන්ම ඇතිකරගත් ස්වර පද්ධති ශබ්දයේ භෞතික බලය අනුව හැඩ ගැසී ඇත. එහෙත් භාණ්ඩවල ආධාරයෙන්ම වාගේ පිහිටුවාගත ඇති ස්වර පද්ධතිද ලෝකයේ ඇත. චීන ස්වර පද්ධතිය ඉන් එකකි. ඈත පෙරදිග රටවල්වලට වැඩි වශයෙන් බලපා ඇත්තේ චීන ස්වර සැදුම යැයි කීම නිවැරදි බව පෙනේ. බුරුමයට දකුණු දිගින් පිහිටි ජාවා, සුමාත්‍රා, බෝනියෝ ආදී දූපත් සහ බුරුමයට නැගෙනහිරින් පිහිටි සෑම රටක් ම වාගේ චීන ස්වර පද්ධතිය හෝ ඉන් බිඳී සකස් වී ඇති ස්වර පද්ධති අනුගමනය කරති. භාරතයේ පිහිටි ස්වර සැදුම බටහිර රටවල ඇති ස්වර සැදුමට බොහෝ සේ සමාන හෙයින් බටහිර ස්වර පද්ධතියත් භාරත ස්වර පද්ධතියත් එක හා සමාන වූ න්‍යායයන් මත සකස් වී ඇතැයි සිතිය හැක.

බටහිර රටවල ව්‍යාප්තවී ඇති සංගීතයේ මුලස්ථානය ග්‍රීසියයි. එමනිසා ප්‍රචලිත ස්වර සාදන ගැන සොයාබැලීමේ දී ග්‍රීසිය, ඉන්දියාව හා චීනය යන රටවල ස්වර ස්ථාන පිහිටුවාගත් ආකාරය ගැන විශේෂයෙන් සැලකිලිමත් විය යුතුයි. '' ටෙට්‍රකෝඩ '' නමින් යුත් ස්වර හතරකට සීමාවී තිබුනි. ග්‍රීක ස්වර සැදුම පසුව විකාශනය වූයේ තත්

භාණ්ඩවල ආධාරයෙනි. භාරත ස්වර සැදුම ගාය නයෙන්ම වාගේ පිහිටුවාගනු ලැබූ බව පෙනේ. එහෙත් ස්වභාවිකව වැවුන බට ගස්වල ආධාරයෙන් චීනයේ ස්වර සැදුම සකස් වී ඇති බව පොත පතෙහි සඳහන් වී ඇත.

### සාමවේදීය පද්ධතිය

මුල් අවධියේ වූ ගායනයන්ට මනුෂ්‍යයාට ස්වර 7 ක්ම අවශ්‍ය නොවීය. භාරතයේ ආදිම ස්වර සාදනය වශයෙන් හඳුන්වා ඇති "**සාමන් සාදනයට**" (Saman Chant) තිබුනේ ස්වර තුනක් පමණි. දේව යාඥ කිරීම සඳහා උපයෝගී කරගනු ලැබූ මෙම ස්වර ඛණ්ඩය "උදත්ත", "අනුදත්ත" සහ "ස්වරිත" යන ශබ්ද ස්ථාන වලින් සමන්විත විය. යාඥ කිරීමේදී වඩා වේග වත් වූ අක්ෂරයන් "**උදත්ත**" නම් උස්වූ ස්වර ස්ථානයෙහි පිහිටුවන ලදී. මෙම ගැයීමේදී කට හඩ ඇසුරු කළ පහත්ම ස්ථානය "**අනුදත්ත**" වශයෙන් ද, මේ දෙකට මැදින් වූ "**ස්වරිත**" නම් ස්ථානය මූලික ශ්‍රැතිය වශයෙන්ද (Tonal) හඳුන්වා ඇත. මෙම ස්වර ස්ථාන තුන, මන්ද කෝමල නිශාදයත්, කෝමල ඍෂභයත්, ෂඩ්ජයත් වශයෙන් ආචාර්ය රතනජන්කර් මහතා පෙන්වා දෙයි (Folk Songs and Music. JRSCB New Series Vol. II Part II ) එහෙත් උදත්ත අනුදත්ත යන ස්වර දෙකට හිමි නියම ස්ථාන ගැන ස්ථිර වශයෙන් නිගමනයකට බැසිය නොහැක. ස්වාභාවික ගැයීමේදී මනුෂ්‍යයාගේ කටහඩ මුල් ස්වරයට භෞතික වශයෙන් සංවාදීතව ඇති ශබ්ද ස්ථානයක් කරා යයි. එම නිසා "උදත්ත" වශයෙන් නම්කර ඇති ස්ථානය, ෂඩ්ජයට සංවා දිතව පිහිටා ඇති මධ්‍යම ස්වරය කරා යෑම ස්වභා විකයි. ෂඩ්ජයේ සිට මධ්‍යමය තෙක් උස්වූ ශබ්දය ක්‍රමක්‍රමයෙන් පහළට බසී. ෂඩ්ජය ස්වරිත වශයෙනුත් මධ්‍යමය උදත්ත ස්වරය වශයෙනුත් සමහරුන් හඳුන්වා ඇත්තේ මෙහෙයිනි.

සාමන් ස්වර සැදුමේ දෙවන අවස්ථාව විකාශනය වීමේ දී මෙම ෂඩ්ජයටත් මධ්‍යමයටත් අතර වූ පරතරය තවත් ස්වර ස්ථාන වලින් පුරවන ලදී. එවිට උදත්ත වෙනුවට එම ස්වර ස්ථානය, "ප්‍රාථමා" වශයෙන් හැඳින්වුනි. ගැයීමට උපයෝගී කරගත් ස්වර සැදුමේ මුල් ස්වරය වූ හෙයින් මෙසේ "ප්‍රථම" යන අදහසින් එය හැඳින්වුනි. සාදනයේ ඉතිරි කොටස සකස් වී ඇත්තේ මෙම ස්වරයේ සිට පහළට එන ස්වර ස්ථාන වලිනි. ප්‍රාථමා, ද්විතීය, තෘතීය, චතුර්ත වශයෙන් ඒවා හඳුන්වනු ලැබීය. "චතුර්ථ" වශයෙන් නම්කර ඇත්තේ "**ස්වරිත**" වශයෙන් හැඳින්වුන ස්ථානයමයි.

ගැයීමෙන් පිහිටුවා ගනු ලැබූ මුල් ස්වර සාදන පහළ සිට ඉහළට නොව, ඉහළ සිට පහළට සකස් වුන ස්වර සාදන විය. පසුව අනුදත්ත ස්වරය ඔස්සේ තවත් පහළට වැඩුන ස්වර සාදනය, **ප්‍රාථමා, ද්විතීය, තෘතීය**, චතුර්ථ, **අති ස්වර, මන්ද්‍ර** සහ **ක්‍රැෂ්ට** වශයෙන් හඳුන්වා ඇත. ස්වර ස්ථාන හතකින් සමන් විත වූ මෙම සාදනයේ **ස්වරිත ස්වරය** අද පවතින **ෂඩ්ජය** සමග සැසඳූ කල, ප්‍රාථමා, ද්විතීය, ත්‍රිතීය යන ස්වර සඩ්ජයට ඉහළින්ද, අතිස්වර, මන්ද්‍ර සහ ක්‍රැෂ්ට යන ස්වර සඩ්ජයට පහලින් ද යෙදුනි. එක් අවස්ථාවක දී ග්‍රීසියේ වුවද ටෙට්‍රකෝඩ නමින් යුත් චතුස්වර ඛණ්ඩ දෙකක් සම්බන්ධ කිරීමේ දී, එම ස්වර ඛණ්ඩ දෙකට මැදි වූ 'Mese" නමැති ස්වරය මුළු ස්වර පද්ධතියේම වැදගත් ස්වර ස්ථානය විය. භාරත ස්වර සප්තකයේ මුල් ස්වරය "ෂඩ්ජය" වශයෙන් හැඳින්වීමට ආරම්භවූයේ ස්වර හතකින් සමන්විත වූ ස්වර සාදනයක එය ප්‍රථම ස්වරය වශයෙන් පිහිටුවා ගනු ලැබූ පසුවය. "ෂඩ්ජය" යනු සතක් ජනිත කළ යන අර්තය ගෙනදෙයි. දෙවෙනි සාමන් සාදනය අද ස්වර සාදනයත් සමග සසඳා ඇති ආකාරය මෙසේය :—

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | (ක්‍රැෂ්ට) | ... | (පංචමය) | |
| 1. | ප්‍රාථමා | ... | මධ්‍යමය | |
| 2. | ද්විතීය | ... | ගන්ධාරය | |
| 3. | තෘතීය | ... | ඍෂභය | |
| 4. | චතුර්ත | ... | සඩ්ජය | |
| 5. | අතිස්වරය | ... | නිශාදය | මන්ද්‍ර සප්තකය |
| 6. | මන්ද්‍ර | ... | සධවතය | |
| 7. | (ක්‍රැෂ්ට) | ... | පංචමය | |

භරත මුනිගේ "**නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි**" (ක්‍රි. පූ. 100–ක්‍රි. ව. 200) ෂඩ්ජය, ඍෂභය, ගන්ධාරය, මධ්‍යමය, පංචමය, ධෛවතය, නිශාදය වශයෙන් දැනට ඇති ස්වර නාම සත දී ඇත. එයට පසුව ස්වර ස්ථාන තවත් වැඩිවී, 1215 පමණ ස්වර ස්ථාන 19 කුත්, 1550 දී ස්වර ස්ථාන 14 කුත් පැවති බව ෆොක්ස් ස්ට්‍රැන්ග්වේස් (Fox Strangways—"Music of Hindustan") මහතා සඳහන් කරයි. අද පවතින ස්වර ස්ථාන 12 සාදනය සම්මත කර ගන්නා ලද්දේ 16 වන ශතවර්ෂයේ දී බව ස්ට්‍රැන්ග් වේස් මහතා කියයි. ශ්‍රැති ස්ථාන 22 ක් මත

විහිදී ඇති අද පවතින ස්වර සාදනය ප්‍රථම වරට සඳහන් කර ඇත්තේ "**සංගීත පරිජාත**" නම් ග්‍රන්ථයේය. එහෙත් දක්ෂිණ භාරතයේ අද පවා භාවිතය වන සාදනයේ ශුද්ධ ස්වර පිහිටීම උත්තර භාරතීය ක්‍රමයට වඩා වෙනස්ය. උත්තර භාරතීය පද්ධතිය සමග සැසඳූ කල දක්ෂිණ **භාරත** කර්ණාටක පද්ධතිය මේ ආකාරයෙන් ගැනේ—

ස රි$^{v}$ රි ම ප ධ$^{v}$ ධ ස̇

**ග්‍රීක**

පහළ සිට ඉහළට යන ස්වර සාදනය බිහිවූයේ භාණ්ඩවල ආධාරයෙනි. තතක් හෝ බටනලා වක් උපයෝගී කරගත පිහිටුවා ඇති ස්වර සැඳුම් පහළ සිට ඉහළට යන ආකාරයෙන් සකස් විය. තතකින් හෝ බටනලාවකින් ලැබෙන මුල් ශබ්දය, එම තත හෝ බටනලාව ක්‍රමක්‍රමයෙන් කෙටි කිරීමෙන්, උස් වේ. මෙසේ ලබාගත් ස්වර ස්ථාන ඉතාමත් පැහැදිලි ක්‍රමයකට සකස් කළේ ක්‍රි. පූර්ව 500 පමණ ග්‍රීසියේ විසූ **පයතගොරස්** නමැති ශාස්ත්‍රඥයාය. බටහිර ස්වර සාදනය බෙදා වෙන්කර ගැනීමට ගනු ලැබූ "**ටෝන්**" (Tone) නම් පරතරය තීරණය කරගැනීමට පයතගොරස් කළ පර්යේෂණ උපකාරී විය.

තතක් පිරිමැදීමේ දී ඉන් නගින මුල් ශබ්දයට අමතරව නැගෙන සිහින් ශබ්ද ගණනකි. ඒවා මුල් ශබ්දයේ ඉහළ අංශු (Upper Partials) වශයෙන් හඳුන්වා ඇත. මුල් ශබ්දයට සම්බන්ධ වූ මෙම සිහින් ශබ්ද උච්ච ෂඩ්ජය, පංචමය, මධ්‍යමය, ගන්ධාරය වශයෙන් නම් කර ඇති ශබ්ද ස්ථාන යෝය. මෙම ශබ්ද එම තතෙන්ම නියමාකාරයෙන් ලබාගැනීමට වෙහෙසුන පයතගොරස්ට මුල් තතේ දිග ප්‍රමාණය $\frac{1}{2}$ වශයෙන් ගත් කළ උච්ච ෂඩ්ජයද, $\frac{3}{4}$ වශයෙන් ගත් කළ පංචම ස්ථානයද, $\frac{2}{3}$ වශයෙන් ගත් කළ මධ්‍යම ස්ථානයද ලබා ගැනීමට හැකිවිය. මධ්‍යම ස්වර ස්ථානයටත් පංචම ස්වර ස්ථානයටත් මැදි වූ ශබ්ද පරතරය ටෝන් එකක් ලෙස තීරණය කරගත් ඔහු ෂඩ්ජයේ සිට මධ්‍යමය දක්වා වූ ග්‍රීක චතුස්වර ඛණ්ඩය (Tetrachord) අමතර කොටස් වලට බෙදීමට මෙම ටෝනය යොදා ගත්තේය. මේ අනුව ටෙට්‍ර කෝඩය ටෝන් $2\frac{1}{2}$ කට බෙදන ලදී. දෙවන ටෙට්‍රකෝඩයද මේ ආකාරයෙන්ම $2\frac{1}{2}$ කට බෙද ටෙට්‍රකෝඩ දෙක සම්බන්ධ කිරීමට තව ටෝනයක් යෙදිය.

පයතගෝරස්ගේ මෙම ස්වර සාදනයට එක හා සමාන ටෝන් 5 කුත්, බාග ටෝන් 2 කුත් ඇත. අද භාරත සප්තකයේ ෂඩ්ජයේ සිට ඍෂභය දක්වා වූ ශ්‍රැති 4 පරතරය ටෝනයක් වශයෙන් ගත්කල පයතගොරස්ගේ සාදනයට ශ්‍රැති 24 ලැබෙයි මෙම ටෝන් පිහිටා ඇති පිළිවෙල මාරු කිරීමෙන් වෙනස් වූ ස්වර මේල ලබාගැනීම ග්‍රීක් ක්‍රමය විය. (සටහන බලන්න.) ඉහළ සටහන් කර ඇති ස්වර බෙදුම, භාරතයේ **බිලාවල්** මේලයේ ස්වර බෙදුම හා සමානය. අර්ධ ටෝනය මැදට යෙදී මෙන් ඩෝරියන් (Dorian) සැදුම ද අර්ධ ටෝනය මුලට යෙදීමෙන් fප්‍රිජියන් (Phrygian) ස්වර සැදුමද ලබා ගත්තේ ය.

පයතගොරස්ගේ ස්වර සැදුම ගණිතානුසාරයෙන් ලබාගත් දෙයකි. එය "**හාප්**" වැනි ස්වර පුවරු භාණ්ඩවල ක්‍රියාත්මක කිරීමේ දී නිශාදයට යොදන ලද කම්බියේ ඉහළ අංශු උච්ච ෂඩ්ජයට යොදන ලද කම්බියේ ඉහළ අංශු සමග මිශ්‍ර වීමෙන් එම ස්වර දෙක වාදනයේ දී ව්‍යාකූල ශබ්ද මිශ්‍රණයක් ඇතිවූ හෙයින් බටහිර ස්වර සාදනයට ශුද්ධ නිශාද ස්වර ස්ථානයක් නොමැති විය. ශුද්ධ නිශාදයේ ස්ථානය බටහිර සාදනයට ඇතුල් කරන ලද්දේ 16 වන ශත වර්ෂයේ දී ය. එය කිරීමට අනික් ස්වර ස්ථාන ස්වල්ප වශයෙන් පහත් කිරීමට සිදුවිය. ගන්ධාරයේ සිට මධ්‍යමයට ඇති දුර ප්‍රමාණය අඩුකරමින් ගන්ධාරයේ මුල් ස්ථානය පහත් කරන ලදී. ඒ හා සමාන තත්වයක් දෙවෙනි ටෙට්‍රකෝඩයේ ද ඇති කරමින් නිශාද ස්වර ස්ථානයට තැනක් සලසන ලදී. එවිට දෙවෙනි හා පස්වැනි ටෝන්, මයිනර් ටෝන් වූ අතර මුල් තත්වයේ පැවති 1 වෙනි, 3 වෙනි, 4 වෙනි ටෝන් මේජර් ටෝන් වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබීය. භාරත ස්වර සප්තකය ද අද මේ තත්වයෙන් පවතියි. "ටෙම්පර්ඩ් ස්කේල්," (Tempered Scale) නමින් අද හඳුන්වා ඇත්තේ මෙයයි.

පයතගොරස්ගේ ස්වර සාදනය ස්ථිර ස්වර යතුරු සහිත (පියානෝ වැනි) භාණ්ඩ සකස් කිරීමටත් සටහන් කරන ලද ස්වර පුවරුසහිත (Fretted finger Boards) භාණ්ඩ තැනීමටත් බෙහෙවින්ම උපකාරී විය. ශබ්දයක ඉහළ අංශු වශයෙන් සඳහන් වුන උච්ච ෂඩ්ජය, පංචමය, මධ්‍යමය, ගන්ධාරය වැනි ස්වර භෞතික වශයෙන් මුල්

ස්වරයට කොපමණ දුරට බලපාන්නේ දැයි දැන ගැනීමට ශබ්ද තරංග සටහනක් මෙහි සපයා ඇත. මෙම ඉහළ අංශු වශයෙන් සඳහන් ස්වර, මුල් ස්වරය හා සංවාදීනව යෙදෙන (Harmonics) ස්වරයි.

### භෞතික මිනුම්

මෙම සටහනෙහි මුල් ස්වරයට සඩ්ජයට, කම්පන වාර 256 ක් හිමිවේ නම් අනික් සංවාදිත ස්වරවලට හිමි කම්පන වාර ගණන් මෙසේය :

සඩ්ජය

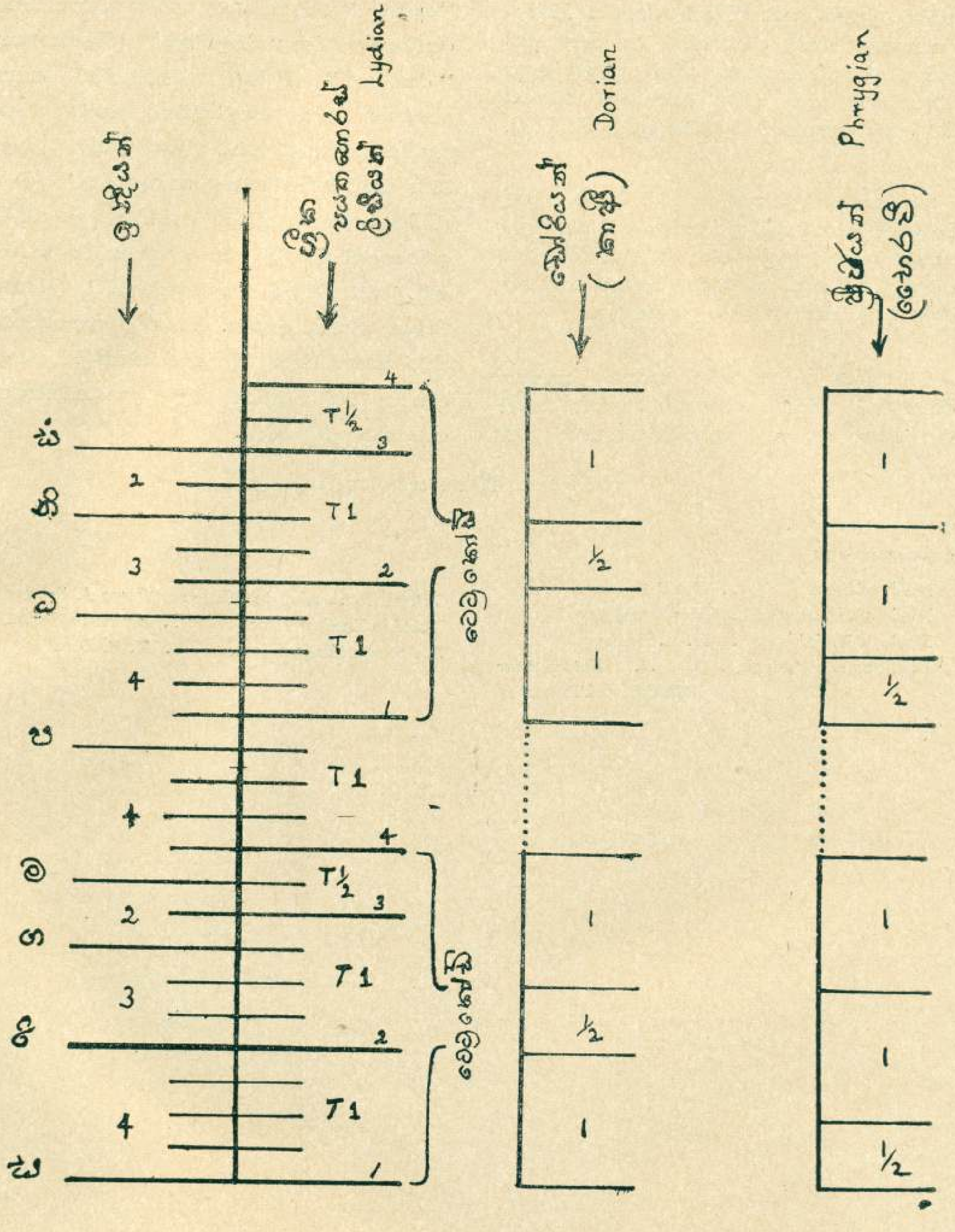
| | | |
|---|---|---|
| ගන්ධාරයය | 320 | .........මුල් ස්වරය මෙන් $1\frac{1}{4}$ ගුණයයි |
| මධ්‍යමය | 341·3 | .........මුල් ස්වරය මෙන් $1\frac{1}{3}$ ගුණයයි |
| පංචමය | 384 | .........මුල් ස්වරය මෙන $1\frac{1}{2}$ ගුණයයි |
| උච්ච ස්වරය | 512 | .........මුල් ස්වරය මෙන් 2 ගුණයයි |

සටහනෙහි X සිට Z, තතෙහි මුල් ස්වභාවයයි. (Fundamental) 256 කම්පන වාර ගණනට හිමි ආයාමය (Wave length) X–C වශයෙන් තද රේඛාවකින් පෙන්වා ඇත. 256 එක් වරක් කම්පනය වන විට 512 X–O දෙවරක් කම්පනය වේ. 384 (පංචමය) X–G $1\frac{1}{2}$ වරක් කම්පනය වී, 256 ආයාමය සමග නිෂ්පන්ද (Node) ස්ථානයේ දී ගැටෙයි, 341·3 (මධ්‍යමය) X–F $1\frac{3}{4}$ වරක් කම්පනය වේ. 341·3ට හිමි ආයාමය 256 ආයාමයන් සමග ගැටෙන විට 256 ආයාමය $1\frac{1}{2}$ වරක් ද 341·3 ආයාමය 2 වරක් ද ගොස් ඇත. 256 ආයාමය 1 වරක් කම්පනය වන විට 320 (ගන්ධාරය) $1\frac{1}{4}$ වරක් කම්පනය වේ. මේ ආයාම දෙක නිෂ්පන්ද ස්ථානයක දී ගැටෙන විට 256 ආයාමය 2 වරක් ද 320 ආයාමය $2\frac{1}{2}$ වරක් ද ගොස් ඇත. මේ සටහනෙන් අපට පැහැදිලිව වටහාගත හැකි දෙකක් නම් ෂඩ්ජය 256 සමග මුලින්ම සංවාදීත වන්නේ උච්ච ෂඩ්ජය 512 බවය. ඉන්පසු පංචමය ද 384, ඉන්පසු මධ්‍යමය ද 341·3 අවසානයට ගන්ධාරයද 320 සංවාදිත වෙති. සංගීත භාණ්ඩ වලින් තොරව ගැමියා කළ ගායනයේ දී ඔහුගේ ශබ්දය මධ්‍යම ස්ථානයෙහිත් ගන්ධාර ස්ථානයෙහිත් නිතැතින්ම වාගේ රැඳුනේ ඉහතින් පෙන්වන ලද නාදයේ භෞතික බලය නිසයි. සංවාදිත වන ස්වරයන්ගෙන් මුල් ස්වරය වූ සඩ්ජයට ඉතා ආසන්නව මේවා පිහිටා තිබීමෙන් පංචම ස්ථානය ගැනීමට පෙර මෙම ස්ථානයන්හි ශබ්දය රැඳීම ස්වභාවිකයි.

### චීන

ඈත පෙරදිග රටවලට පවා බලපා ඇති චීන ස්වර සැදුම ගායනයෙන් සකස්කරගත් පද්ධතියක් නොවේ. එය පිහිටුවාගනු ලැබුවේ භාරතයේ හෝ ග්‍රීසියේ ක්‍රමයන්ට අනුකූල නොවූ ක්‍රමයකටයි. භාරත, ග්‍රීක පද්ධති දෙකෙහිම ප්‍රබල සංවාදිත ස්වරයක් වූ පංචමය, චීන පද්ධතියේ නැත. මෑතකදී ඇමෙරිකන් ආධිපත්‍යයට වැටුන ජපානයේ ජාතික ගීතය, බටහිර සංගීත ක්‍රමය අනුව සංවාදනය කරන්ට යෑම අපහසු වී ඇත්තේ මෙම සංවාදිත ස්වර ස්ථාන වූ පංචමය හෝ මධ්‍යමය චීන ස්වර පද්ධතියේ නැති හෙයිනි.

පිටස්තර ලෝකයේ එද දියුණුව පැවති සංගීත ක්‍රමවලට වඩා වෙනස් ස්වරූපයකින් යුත් සංගීත ක්‍රමයක් චීන්නු පිහිටුවාගෙන ඇත. "ලුස්" නමින් හැඳින්වෙන චීන ස්වර වලට සහ ඒවායේ පරතර ආදියට දිව්‍යමය සම්බන්ධයක් ඇඳාගත් චීන්නු ඒවා වෙනස් නොකර හැකි තරමක් දුරට මුල් ආකාරයෙන්ම පවත්වාගෙන යෑමට උත්සාහ දැරූහ. මේ හෙයින් ඉතා ඈත යුගයේ පැවති ස්වර බෙදීම හා සංගීත භාණ්ඩ ආදියද බොහෝ දුරට නොවෙනස් තත්වයකින් අද පවා දකින්නට ලැබේ. සමහර ආගමික උත්සවවලට විශේෂයෙන්ම නියම වූ සංගීත භාණ්ඩ ඇත. ඒවායින් තොර ආගමික උත්සවයකුත් ආගමික උත්සවයෙන් තොර එම භාණ්ඩ වාදනය කිරීමක් හෝ චීනයේ නැත. චීන ස්වර සාදනය පිහිටුවා ගැනීමට මූලික වශයෙන් උපකාරී වී ඇත්තේ එරටෙහි ස්වභාවික ව වැවෙන බට ගසයි. බට ගසක එක් පුරුකක සිට අනික් පුරුක දක්වා වූ දිග ප්‍රමාණය, සාදනයේ මුල් ස්වරය නිෂ්පාදනය කිරීමට යොදගන්නා ලදී. මෙම බට ගස් වල වටප්‍රමාණයෙහි ද සම්මතයක් ඇති කර ගන්නා ලදී. ඒ අනුව මුල් ස්වරයට හිමි බටගසේ කුහරය පිරවීමට සාමාන්‍ය ප්‍රමාණයේ මිලට් ඇට 1,200 ගන්නා ලදී. බටයේ මුල් දිග ප්‍රමාණය $\frac{3}{4}$ වශයෙන් අඩුකළ විට ලැබෙන (පංචම ස්වරය) ශබ්දය ඊළඟ ස්වරයටත්, දෙවෙනි බටය ද $\frac{3}{4}$ වශයෙන් කොට කරගත් කල ලැබෙන ශබ්දය තුන් වෙනි ස්වරයටත් ආදී වශයෙන් ස්වර ස්ථාන 12 කින් යුත් චීන ස්වර පද්ධතිය මෙයට වර්ෂ 4500 කට පමණ පෙර පිහිටුවා ගන්නා ලද බැව් චීන ජාතිකයන්ගේ විශ්වාසයයි. (බටවලින් මේ ආකාරයෙන් තගා ගත් පංචමය නියම පංචමයට වඩා


Lydian
Dorian
Phrygian
T½
T1
T1
T1
T½
T1
T1
1
½
1
1
½
1
1
1
½
1
1
½

අඩුබව සැලකිය යුතුයි. (World's Earliest Music– Hermann Smith) මෙම ස්වර 12 කින් යුත් චීන ස්වර පද්ධතිය අපේ ස්වර පද්ධතිය අනුව මනිනවානම් එය මධ්‍ය සප්තකයේ ෂඩ්ජයේ සිට උච්ච සප්තකයේ මධ්‍යමය දක්වා විහිදී යයි.

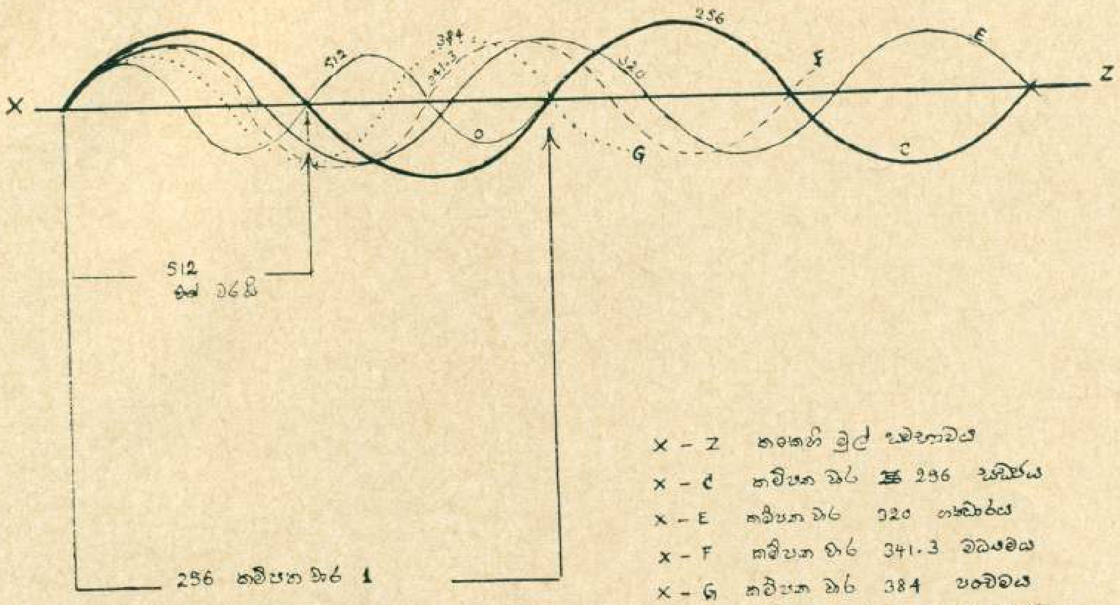
තත් භාණ්ඩවලට තත් යෙදීමේ දී වුව ද තත් වල ඝනත්වය අඩු වැඩි කර ගත්තේ එම තත් වලට යොදන ලද පට නූල් ගණන අඩු වැඩි කිරීමෙනි. පට නූල් 240 එකට අඹරා එක තතකට යෙදූ කල ඊළඟ ඉහළ තතට 206 යොදා ගත්තේය.

බට වලින් සාදගත් ස්වර සාදනයේ ආභාසය චීනය අවට රටවලට ද පැතුරුනි. ජාවා රටෙහි ශත වර්ෂ 600 කට අධික ඉතිහාසයක් ඇති "ගැමිලෑං" (Gamelang) නමැති තූර්ය සංවාදන යෙහි භාවිතය වන "ස්ලෙන්ඩ්‍රෝ" (Slendro) සහ "පෙලොග්" (Pelog) නමැති ස්වර සාදන දෙකෙහිම පංචම හෝ මධ්‍යම ස්ථාන නැත. නියමිත දිග ප්‍රමාණ අනුව ලොකු කුඩා බට නලා 13 ක් එකට තැබීමෙන් සාදගන ඇති චීන "ෂෙං" (Chinese Sheng) නමැති භාණ්ඩය ඉතා පැරණි ඉතිහාසයක් ඇති, අද පවා ජනප්‍රිය සංගීත භාණ්ඩ යකි. එය බටහිර "මවුත් ඔගන්" (Mouth Organ) ගණයට අයත්ය. චීන ස්වර සාදනයට එද ස්වර ස්ථාන 12 ක් ඇති කරගත්තේ 12 අංකය ආගමික වත් පිළිවෙත් වලට ඉතා බෙහෙවින් යොදගනු ලැබූ හෙයිනි.

(මෙහි සියළු හිමිකම් කර්තෘ සතුයි)


ආශ්‍රිත පොත පත:

Music of Java .. *Kunst*
Music of Hindoostan .. *Fox Strangways*
Music of India .. *H. A. Popley*
Folk Songs and Music .. *S. N. Ratnajankar JRSCB. Vol. II part II*
Oxford Companion to Music : *Percy A. Scholes*
World,'s Earliest Music .. *Hermann Smith.*
The Hindu Musical Scale .. *K. B. Deval*


X
Z
512
384
341.3
320
256
E
F
O
G
C
512
එක් වරකි
256 කම්පන වාර 1
X - Z තතකති මුල් ස්වභාවය
X - C කම්පන වාර 256 ෂඩ්ජය
X - E කම්පන වාර 320 ගාන්ධාරය
X - F කම්පන වාර 341.3 මධ්‍යමය
X - G කම්පන වාර 384 පංචමය
X - O කම්පන වාර 512 උච්ච ෂඩ්ජය.