15

ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

24 වෙනි කලාපය

1966 ඔක්තෝබර

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු :

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

24 වෙනි

කලාපය

1966 ඔක්තෝබර

24 වැනි
කලාපය
1966
ඔක්තෝබර

පටුන

1. ගම්පළ සමයේ ලී කැටයම් කලාව
— ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

2. සූනියම් කැපීම
— මාතර ඇම්. කේ. ඩේවිඩ් අප්පුහාමි

3. සිංහල ශෛලීගත නාට්‍යය බිහිවීමට තුඩුදුන් හේතු
— එස්. කේ. ජයවර්ධන

4. බෞඩ සවස්තික සංකේතය
— ශාස්ත්‍රාචාර්ය කේ. එස්. ඒ. ඞී. ජයසේන

5. ලංකාවේ වෙස් මුහුණු නැටුම්—3
— ප්‍රේම ශ්‍රී ගුණතිලක

6. හිරු දෙවියන් පිදීම
— ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

7. ඉන්දීය රාග කීපයක ඉතිහාසය—II
— ගුණසීල ජයවර්ධන

කවරය : ආන්ධ්‍ර දේශයේ තිබෙන අමරාවතී ස්තූපයේ කූඤ්ඤක කැටයමකි, (ක්‍රි. ව. දෙවැනි සියවස)

2—සිපි 167 (67/2)

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ විසිනි

ගම්පළ සමයේ ලී කැටයම් කලාව

දූවයෙන් තැනූ භාණ්ඩ කල් නොපවතින හෙයින්. ශත වර්ෂ සතරකට ඔබ්බ පුරාණ යුගයකට අයත්යයි නිශ්චය වශයෙන් සැලකිය හැකි දූව භාණ්ඩ ලක්දිව විරලය. සුප්‍රසිද්ධ ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ ලී කැටයම් පවා මහනුවර යුගයේ කිසියම් වකවානුවකට අයත් බව පුරාවිදූ මතයයි. අනුරාධපුරයේ වාස්තු විද්‍යාත්මක නටබුන් සියල්ලෙහිම දූවයෙන් කරවූ යමක් ශේෂවී නැත. ඊට පසුව එළඹි පොලොන්නරු, දඹදෙණි, යාපහු, කුරුණෑගල ආදී අවධිවලට අයත්යයි නිශ්චය වශයෙන් කිවහැකි දරුමය භාණ්ඩයක් මෙ වනතුරු අප හමුවේ නොමැත්තේය. භාග්‍යයකට මෙන් දස සතරවන ශතවර්ශයේ අවසාන භාගයට (ගම්පළ යුගයට) අයත්යයි සැලකිය හැකි, කැටයම් සහිත, දූවයෙන් නිර්මිත කෞතුක වස්තුවක් ගම්පළට නුදුරු විහාරස්ථානයක තැන්පත් වී තිබේ.

උඩුනුවර ගහපළාත කෝරළයට අයත් වැලිගල්ල වසමේ පිහිටි උඩ අළුදෙණිය විහාරය ගම්පළින් සැතපුම් 3½ ක් පමණ ඈතින් මහනුවරට යන මහාමාර්ගය අසල පිහිටා තිබේ. මුඛ පරම්පරාගත පුවත්වලට අනුව එය ගම්පළ රජකළ 4 වන භුවනෙකබාහු (ක්‍රි. ව. 1341–1351) රජතුමන් දවස ගොඩනංවනලදී. එහි මෙකල දක්නට ලැබෙන කෞතුක වස්තු විමසිල්ලට භාජන කරත්ම ජනප්‍රවාදයෙන් එන ඉහතකී ප්‍රවෘත්තිය අසත්‍ය නොවන බව පෙනී යයි.

කෞතුක වස්තු වශයෙන් මෙහි දක්නට ලැබෙන්නේ පැරණි ලෝහමය බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් හා 'රඹාව' යන නමින් හැඳින්වෙන සඳුන්හරින් තැනූ මනහර කැටයම් පෙළකින් ශොභමාන වූ උළුවස්සක්ද පමණි. විහාරයේ අප්‍රකට ස්ථානයක තැන්පත් කර ඇති බැවින් මෙකී රඹාව මැතක් වනතුරු පුරාවිද්‍යාඥයන්ගේ සැලකිල්ලට ලක් නොවිය. ලක්දිව පැරණි විහාරස්ථාන කරා ගොස් ඒවා ඉතා ඕනෑකමින් පරීක්ෂාකර බැලූ ජේ. පී. ලෙවිස් මහතාට මේ කෞතුක වස්තුව ප්‍රථම වරට හමුවිය. ලක්දිව තොරතුරු අළලා එච්. ඩබ්ලිව්. කේව් මහතා විසින් සම්පාදිත ග්‍රන්ථයකට 'මහනුවර යුගයේ වාස්තු විද්‍යාව' යන මාතෘකාවෙන් පරිච්ඡේදයක්[1] සැපයූ ඒ මහතා, එය එකල තිබුණේ උඩුමහලකයයි පවසයි. අද දවස උඩුමහලක් සහිත විහාර මන්දිරයක් දක්නට ලැබෙන්නේ නොවේ. මෙකල එය තැන්පත් වූයේ විහාරය පසු භාගයෙහි වූ විෂ්ණු දෙවාලයෙහිය.

මෙකී රඹාව ඉතා පැරණි ලක්ෂණවලින් අනූනය. හරි හතරැස් ටැම් පිට තැනූ පස්රියන් දෙමහල් ප්‍රාසාදයක ප්‍රතිමා ගෘහයට ප්‍රවේශ විය යුතු දොරටුවේ තැන්පත් කර තිබී පසුව ජරාවාසවූ එයින් ඉවත් කර ප්‍රතිසංස්කරණය කළ විහාරය තුළ එය තැන්පත් කරණ ලදූයි කියති. (උස අඩි 7 අඟල් 11, පළල අඩි 5 අඟල් 3).

උළුවස්ස මුදුනෙහි කැටයම පේළි දෙකකි. පළමු පේළියෙහි ගුප්ත කලා සම්ප්‍රදය සිහිපත් කරවන නෙළුම් මල්, හංස රූප, ලියවැල් මෝස්තර ආදියෙන් ශෝභිත කැටයමකි[2]. දෙවැනි පේළියෙහි ගජ ලක්ෂ්මී රූයයක් දෙපස හොරණෑ, කයිතාලම් ආදිය වයමින් නටා යන රූ පෙළකි. කෙයිතාලමක් අතින් ගෙන පියාඹමින් එන අයුරු පෙන්වන 'සිද්ධ' නමින් හැඳින්වෙන ගන්ධර්වයකුගේ ඒකාකාර රූ දෙකක් දෙකළවරෙහි කැටයම්[3] වීය. ගජ ලක්ෂ්මී යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන්නේ පද්මාසනයක බද්ධ පර්යඞ්කයෙන් සිටින ලක්ෂ්මියයි. ඇයට අත් සතරකි. අත් දෙකකින් අභය මුද්‍රාව දක්වෙයි. අනික් අත් දෙකෙහි නෙළුම් මල්ය. ඇය දෙපස ඇතුන් දෙදෙනෙකි. හොඬවලින් ගත් කළස්වලින් ඔවුහු දේවියගේ අත්හි ඇති නෙළුම්

---

[1] H. W. Cave, *Book of Ceylon*, p 357

[2] ඡායාරූපය නො. 1 බලන්න.

[3] ඡායාරූපය නො. 4 බලන්න.

2*—සී පී 167 (67/2)

වලට පැන් වත් කරති. නෙළුම්, අශෝක, ලියවැල්, හංසරූප ආදියෙන් යුත් පළමු පේළියද, නාට්‍යකරුවන් සමූහය දක්වන පේළියද අඛණ්ඩව පහළටම කැටයම් කර ඇත්තේය.

උළුවස්ස පහත දෙපසෙහි රාජකීය[4] යුවලක්ද-, රාජකීයයන්ට සමානයයි සැලකිය හැකි ප්‍රභූ යුවලක්ද[5] දක්වන කැටයමකි. සිහිනිහින් යුත් බිසෝවරු සැට්ට හා හැඩදමූ වස්ත්‍රයන්ගෙන් සැරසී පූජාභාණ්ඩ අතින් ගෙන සිටිති. මකුටාධාරී ප්‍රභූන් දෙදෙනාගේ අත්වලද පුද පිණිස රැගත් යමක් දක්නට ලැබෙන්නේය. එක් අතකින් අල්වා ගෙන උරහිස තබා ගත් කිසියම් ආයුධ විශේෂයක් ඔවුන් කෙරෙහි දැකිය හැක. ඒ කඩුවක් හෝ මුගුරක් විය යුතුයයි අනුමාන කරමු. ස්ත්‍රී පුරුෂ දෙපක්ෂයම කර්ණාභරණ පැළඳ ගෙන සිටිති. ස්ත්‍රීන්ට හිස් වැසුම් නැත. හිස පිටි පසට සිටින සේ ගෙතූ කොණ්ඩය ඉතා පැහැදිලි ලෙස කැටයම් විය. සැට්ට හැඳි පුරුෂයන් හිසේ සිට දෙපා දක්වා වැටෙන සේ හැඳ සිටින ඇඳුම තත්කාලීන ප්‍රභූන්ගේ සහ රාජරාජ මහාමාත්‍යාදීන්ගේ ඇඳුම් විශේෂයක් විය යුතුය. ඉනෝ දවටා ගත් වස්ත්‍රයෙන් කොට සක් මතු කොට කවාකාර හැඩයෙන් යුතුව පහතට වැටෙන සේ යෙදිණි. ස්ත්‍රී පුරුෂ දෙපක්ෂය පා වැසුම් රහිතව සිටිනුයේ ඔවුන් එකල පාවහන් නොහැඳි නිසා නොව විහාරස්ථානයේ සිටින විට පාවහන් ගලවා සිටිය යුතු නිසා යයි සලකමු.

එක් ප්‍රභූ යුවලකට මතුවෙහි ඇති කැටයමෙ වීණාවක් අතින් ගත් කාන්තාවක් දිස්වෙයි. ඇය හැඳ සිටින වස්ත්‍රය බිසෝවරුන්ගේ වස්ත්‍රවලට බොහෝ දුරට සමානය. වෙනසකට ඇත්තේ නෙරිය පමණකි. එකක් මත තවෙකක් වැටෙන සේ යෙදූ නෙරිපට දෙකක් බිසෝවරුන්ගේ වස්ත්‍රයන්හි ඇත. වීණාවාදක කතුන් ගේ වස්ත්‍රයෙහි ඇත්තේ එබඳු එක් පොටක් පමණි. අනික් ප්‍රභූ යුවලට මතුවෙහි සෙමෙර වලිගයක් අතින් ගත් සමාන වස්ත්‍ර හැඳි කත[6]කි. අනෙක් ස්ත්‍රීන්ගෙන් මැය වෙන්කර හඳුන්වන ලක්ෂණය නම් උතුරු සළුවක් උරහිසින් ගෙන සිටීමයි. කෘශ වූ මධ්‍ය ප්‍රදේශය අභිරූපිකාවකගේ ලක්ෂණයක් වශයෙන් පැරණි සාහිත්‍ය කෘතීන්හි ලැබෙන සඳහන රඹාව ගෙතූ ශිල්පියා ගේ සිත්හි තදින් කාවැදී තිබුණු බවට ඔහු කැටයම් කළ ස්ත්‍රී රූපයෝ දෙස් දෙති. මල් වැල්, ලියවැල් ආදිය කෙළවර වෙන දෙතැන් හිම සිංහ රූප දෙකකි. ඉදිරි අත් බිම තබා ගෙන සිටින මොවුහු ලී රාමුවෙහි නැතහොත් ලිය වැල් පේළියෙහි භාරය හිසින් උසුලන ආකාරයක් පෙන්වති. මෙකී කැටයම් බෝඩර සියල්ලම නෙළුම් පෙති පලා පෙති ආදියෙන් තවද අලංකාර වත් කර ඇත. නෙළුම් සහ අශෝක මල් අතර ලපලු සහිත මල් පොහොට්ටුද පෙනේ.

එච්. සී. පී. බෙල් මහතාගේ කෑගලු වාර්තාවේ 43 වැනි පිටුව ඉදිරිපිට ඇති අම්බුලුගල විහාරයේ ගල් උළුවස්සෙහි[7] ද අළුදෙණිය විහාරයේ රඹාවෙහිද සමානකම් දැකිය හැකි බව පවසන ලෙවිස් මහතා, පළමුවැන්න 14 වන ශත වර්ෂයට අයත් විය හැකි බවද, දෙවැන්න ශත වර්ෂ $5\frac{1}{2}$ ක් පමණ පැරණියයිද සලකයි. ලෙවිස් මහතාට රඹාව දක්නට ලැබුනේ මෙම ශතවර්ෂයේ මුල් භාගයේදී පමණය. එය දුටු ඔහු මහත් ප්‍රසාදයට පත්වූ බව පෙනේ. ගම්පළ රජුගේ මාලිගයෙන් තුටු පඬුරක් වශයෙන් එය විහාරයට පූජාවූ බවට මෙකල පවා ජනප්‍රවාදයෙහි ඇති පුවත ලෙවිස් මහතාද පිළිගනී. ගම්පළ රාජධානිය ක්‍රි. ව. 1341–1342 සිට ක්‍රි. ව. 1415 පමණ දක්වා කාලයක් පැවැත්තේය. සිංහල සාහිත්‍යයෙහි වැදගත් කෘතීන්ගෙන් කිහිපයක් මේ යුගයට අයත්ය. ගඩලාදෙණි, ලංකාතිලක ආදී රමණීය විහාරාරාම කිහිපයක්ද මෙකල ගොඩනංවනු ලැබීය. එසේම නියම්ගම්පාය විහාරයද ජරාවාස හරවා අලුත්වැඩියා කරවූ බව ප්‍රකාශිතයි. එකී විහාරයන්හි[8] දක්නට ලැබෙන කැටයම් සියල්ලම 14 වන ශතවර්ෂයේ අවසාන භාගයට අයත් යයි පිළිගනු ලැබේ. ඒ කැටයම් හා රඹාවෙහි ඇති කැටයම් ද ඇතැම් තැන්වලදී බොහෝ සෙයින් සමානය. නියම් ගම්පා විහාරයේ ගල් දෙර උළුවස්සේ ඇතැම් මෝස්තරද, ප්‍රතිමා ගෘහ අඩිතාලමේ නෙළා ඇති නාටක රූප සමූහයක්ද[9], යම්යම් වෙනස්කම් සහිතව රඹාවෙහිද කැටයම් වී ඇත්තේය.

[4] ඡායාරූපය නො. 6 බලන්න.

[5] ඡායාරූපය නො. 5 බලන්න.

[6] ඡායාරූපය නො. 3 බලන්න.

[7] H. C. P. Bell, *Report on the Kegalle District*, p. 43

[8] ඡායාරූපය නො. 7 බලන්න.

[9] ඡායාරූපය නො. 8 බලන්න.

ගම්පළ රජුගේ මාලිගයෙන් විහාරයට පූජාවීයයි යන ජනප්‍රවාදයද සමකාලීන විහාරවල කැටයම් හා සමානත්වයද සැලකීමට ගත් කල, රඹාවද ගම්පළ යුගයට අයත්යයි පිළිගත හැක. ගම්පළ සහ මහනුවර යුගවලට අයත් කලාත්මක නිර්මාණයන් එකිනෙකින් වෙන්කර හඳුන්වන ලක්ෂණ පෙන්වාදීම ඉතා දුෂ්කරය. මහනුවර යුගයේ කලාව ද්‍රවිඩ සංස්කෘතිය හා විශෙෂ සම්බන්ධකම් පෙන්වයි. එමෙන්ම මෙම ආභාසය ගම්පළ යුගයේදී ද නොමඳව දක්නා ලැබේ. ගඩලාදෙණි විහාරය, ශ්‍රී ගණේශ්වරාචාරි නම් ද්‍රවිඩ ශිල්පියකු අතින් නිමවූ හෙයින් එය හින්දු කෝවිලක ස්වභාවය සිහිපත් කරවයි. සමකාලීන ලංකාතිලක විහාරයද ද්‍රවිඩ ශිල්පියකු වූ ස්ථපති රායර නමැත්තා විසින් ඉදි කරන ලද්දේය. පුදුමයකට මෙන් රඹාවෙහි ද්‍රවිඩ ලක්ෂණ සොයාගැනීම අපහසුය. එහි කැටයම් වූ ලියවැල් හා මල්වැල් ද, සිද්ධ විද්‍යාධරයන් හා ස්ත්‍රී පුරුෂ යුග්මයන්ද, ඉන්දිය ලලිත කලාවන්හි ස්වර්ණමය යුගය වශයෙන් සලකනු ලබන ගුප්ත රාජ සමයට අයත් දෙවගර්හි සිද්ධස්ථානයක තබා ඇති දෙර උළුවස්සේ කැටයම් හා සමානකර බලනු යෙහෙකි[10].

උඩ අළුදෙණිය විහාරය පිළිබඳ තොරතුරු ඇතුළත් පුස්කොළ පොතක් ගම්පළ ඇල්පිටියේ මණිනාරාම පුස්තකාලයේ තැන්පත් කර තිබෙන බව ප්‍රකාශ වී ඇත[11]. එයින් උපුටා දැක්විය හැකි පාඨයකට අනුව, රඹාව නම් උළුවස්ස, කෝට්ටේ නුවරින් ගම්පළ නුවරට පඬුරු පිණිස එවන ලද්දකි. අළුදෙණිය විහාරය කරවූ වර්ෂය, ශක වර්ෂ 1266 (ක්‍රි.ව. 1344) වශයෙන් එහි දැක්විණ. ජයවර්ධන කෝට්ටය ගොඩනැංවූයේ ගම්පළ රජ කළ තුන්වන වික්‍රමබාහු සහ පස්වන භුවනෙකබාහු යන රජුන්ගේ අගමැති ධූරය දැරූ අළගක්කෝනාර නම් ප්‍රභූ රාජයා විසිනි. අළුදෙණිය විහාරාරම්භයෙන් කලකට පසුව රඹාව තෑගි වශයෙන් ගම්පළට එවන ලද්දේ යයි සැලකීමේ වරදක් නැත. පළමුව රාජ මාලිගයට පඬුරු වශයෙන් ලැබී, පසුව විහාරයට පූජා කරන ලදැයි සැලකිය හැකි නම්, පුස්කොළ පොතෙහි ඇතුළත් ප්‍රවෘත්තිය ඉවතලිය නොහැකි බව පෙනී යයි.

[10] V. S. Agrawala, *Gupta Art*, Plates 16 and 17.

[11] පණ්ඩිත වරසම්බොධි ස්ථවිර, ගම්පළ ඉතිහාසය, 183 පිටුව.

රඹාව යන වචනයද කුතුහලය දනවන්නකි. දෙර උළුවස්සකට රඹාව යයි ව්‍යවහාර වූයේ මන්ද ? මේ වචනය මෙලෙසින්ම සිංහල සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථයක අපට මේතාක් සමුවී නැත. ඇල්පිටියේ මණිනාරාම විහාර පුස්තකාලයෙහි තැන්පත්වූ පුස්කොළ පොතෙහි ලැබෙනුයේ '' කෝට්ටෙ නුවරින් ගම්පළ නුවරට පඬුරු පිණිස එවූ රඹාව නම් උළුවස්ස '' යනුවෙනි. අළුදෙණිය විහාරවාසී භික්ෂූන් විසින්ද මේ උළුවස්ස හඳුන්වනුයේ රඹාව යන නමිනි. උළුවස්සක් ' රඹාව ' යන නමින් සිංහල සාහිත්‍යයෙහි හඳුන්වා නැති නමුත්, එම වචනයේ පැරණි රූපයක් වශයෙන් සැලකිය හැකි ' රන්-බා ' යන්න **පූජාවලියෙහි** සහ **දළදා සිරිතෙහිද** දක්නට ලැබේ. ' රන්-බා ' යනු රනින් විසිතුරු කළ උළුවස්සයි. රන්-බා, රඹා යන වචන දෙක්හි ඇති සාම්‍යය ඉතා පැහැදිලිය. **දළදා සිරිත**[12] රචනා වූ අවධියේදී දළදා මාලිගයෙහි රන්-බා කිහිපයක් තිබුණු බව පෙනේ. **පූජාවලිය**[13] 13 වන ශත වර්ෂයටද, **දළදා සිරිත** 14 වන ශතවර්ෂයට ද අයත් බැවින් ' රඹා ' යන වචනය එකල උච්චාරණය වූයේ ' රන්-බා ' යනුවෙන් බව පිළිගත හැකියි.

' රන්-බා ' වට ' රනින් කළ උළුවස්ස ' යනුවෙන් අරුත් ලැබුණේ කෙසේද යනු විමසමු. දෙර-බා (සං. ද්වාර-බාහුඃ , පා. ද්වාර-බාහා) යනු උළුවස්සට නමකි. 10 වන ශතවර්ෂයට අයත් **දම්පියා අටුවා ගැටපදයෙහි**[14] මෙන්ම 14 වන ශතවර්ෂයට අයත් ලංකාතිලක තඹ සන්නසෙහි ද[15] මේ වචනය මෙලෙසින්ම දක්නට ලැබෙන්නේය. ' දෙර-බා ' යනු උළුවස්ස නම් ' රන්-දෙර-බා ' යනු රනින් කළ උළුවස්ස විය යුතුය. එසේ වුවද එබඳු වචනයක් සිංහල සාහිත්‍යයෙහි කිසියම් තැනක මේතාක් අපට සමුවී නැත. රන්-දෙර-බා යනු මධ්‍ය පද ලෝපයෙන් රන්-බා යනුවෙන් සිද්ධ වී පසු කලකදී ' රඹා ' යනුවෙන් උච්චාරණය වන්ට වූ බව සිතිය හැකියි. නියම්ගම්පාය විහාර ප්‍රතිමා ගෘහයට ප්‍රවේශ වන තැන තබා ඇති සෙල්මුවා දෙර උළුවස්සට ' ගල්-බා ' යනුවෙන්

[12] ඊ. ඇස්. රාජශෙඛර, — දළදා සිරිත, 56 පිටුව.

[13] සද්ධාතිස්ස ස්ථවිර, පූජාවලිය, 152 පිටුව.

[14] සර් ඩී. බී. ජයතිලක, දම්පියා අටුවා ගැටපදය, 236 පිටුව.

[15] *U. C. R.*, Jan-Apr. 1960, p. 25

නියම්ගම්පා සෙල්ලිපියෙහි[16] නම් කර ඇත. එය තැනවීම සඳහා වී සතර යාල දස අමුණක් සහ පණම් පන්සිය පනසක් වැයවූ බව සඳහන් විය. ගල්–දෙර–බා යනු පසු කලකදී ගල්–බා යනුවෙන් ව්‍යවහාර වන්ට වූ බව සලකමු.

ආකෘති මාත්‍ර වශයෙන් රඹාවට සමානකම් දක්වන, එහෙත් ඊට මඳක් පැරණියයි සැලකිය හැකි සෙල්මුවා දෙර උළුවස්සක් දෙවුන්දර විෂ්ණු දේවාලය ඉදිරිපසින් දිස්වෙයි[17]. කුරුණෑගල රජ කළ සතරවන පණ්ඩිත පරාක්‍රමබාහු (ක්‍රි.ව. 1325–1330) රජතුමා විසින් දෙවුන්දර දෙමහල් ප්‍රතිමා ගෘහයක් තැනවූ බව **චූලවංසයෙහි** කියන ලදී. එහි බුදු පිළිමය අභිමුඛයෙහි දෙරටු සතරක් වූ බව ද කියා ඇත. මේ දෙරටු සතරින් දැනට ඉතිරිවී ඇත්තේ එකකි. එයද රැකවරණයක් නොමැති වීම සහ අව් වැසි යනාදී ස්වාභාවික හේතූන් නිසා බොහෝ දුරට ගෙවී ගොස් ඇත්තේය. චූලවංසාගත ප්‍රවෘත්තියට අනුව එය 14 වන ශතවර්ෂයේ මුල් භාගයට අයත්ය. ආකෘති වශයෙන් එය රඹාව හා සමතැන් ගනියි. එසේ වුවද කැටයම් අතින් වෙනස්කම් පෙන්වයි.

සංගීත භාණ්ඩ සහිතව නටා යන[18] රූ පෙළ සහ ලිය වැල් මෝස්තර ආදිය ද දෙතැන්හිම හුහක් දුරට සමානය. දෙවුන්දර උළුවස්සේ මුදුන් ලිස් තරය මකර මුඛද්වයකින් සහ ගන්ධර්ව හිසකින්ද ශොභමාන වන්නේය. එහෙත් රඹාවෙහි මකර මුඛ ලක්ෂණයක් දක්නට නැත. මේ වූ කලී රඹාව සමකාලීන කැටයම් කලාවෙන් වෙන්කර හඳුනාගැනීමට ඇති ලක්ෂණයකි. මහනුවර යුගය වන විට මකර මුඛය අතිශයින් ජනප්‍රිය වූ බවට ඒ කාලයේ ඉදිවූ විහාරාරාමයෝ දෙස් දෙති. දෙවුන්දර උළුවස්සෙහි ප්‍රභූ යුවලක් හෝ රාජකීය යුවලක් දක්නට නැත. ඒ වෙනුවට ඇතුළත් වූයේ උළුවස්සෙහි බර උසුලමින් සිටින වාමන රූප දෙකකි. කැටයම් ශිල්පය අතින් රඹාවෙහි සහ ගුප්ත කලා සම්ප්‍රදායෙහි සමානකම් ඇති බව කලින් සඳහන් විය. ඉන්දියාවේ දේවගර් සිද්ධ ස්ථානයේ සෙල්මුවා උළුවස්සේ ඡායාරූපයක් සහිතව රඹාව පරීක්ෂණයට ලක් කළ හොත් දෙතැන්හිම ඇති සමානකම් ප්‍රකට වනු පමණක් නොව, ලාංකික හා ගුප්ත යන ශිල්පීන් දෙදෙනාගෙන් වඩා දක්ෂකම් පෙන්වන්නේ කවරකු විසින් දැයිද සලකාගත හැක්කේය.

[16] ඉතිහාසය, 3 කාණ්ඩය, 1 කලාපය, 1961, පිටු 12–21.

[17] S. Paranavitana, *Upulvan Devundara*, Plate XIX.

[18] ඡායාරූපය නො. 2 බලන්න.

මාතර ඇම්. කේ. ඩේවිඩ් අප්පුහාමි

සූනියම් කැපීම

ඈත අතීතයේ භාරතයේ හෙවත් දඹදිව මහා සම්මත නම් බලපරාක්‍රමයෙන් සපිරුණු යටත්වැසියාගේ යහපත පිණිසම වෙහෙසෙන "මහා සම්මත" නම් නරෝත්තමයෙක් දැහැමෙන් සෙමෙන් රාජ්‍ය විචාර ලූයේය. එවැනි ශ්‍රේෂ්ඨ නරවීරයකුගේ බිසවුන් වීමට වාසනා ලද්දේ මැණික්පාල නම් රූපත් කුමරියකි. රජු ශ්‍රේෂ්ඨත්වයෙන් අගතැන් පත්වූ අතර බිසව රූපාලංකාරයෙන් අගතැන්පත් වූවාය. කුමරියගේ රූප ලාවණ්‍යය කෙතරම්ද යත් ඔඩ්ඩිස නම් තවත් කුමරෙක් ඇයගේ රූපයට වශීකෘත වූයේ ඇයට ප්‍රෙම කරන්නට වූයේය. මහාසම්මත රජුගේ ප්‍රේමය පිළිගෙන තිබූ මෙ කුමරිය ඔඩ්ඩිස කුමරුගේ ප්‍රේමය පිළිගන්නට තරම් චපල නොවූවාය. තමාගේ ආදරය මැණික් පාල කුමරිය පිළිගන්නට සූදනම් නොවීම ඔඩ්ඩිස කුමර ගේ බලවත් කෝපයට සාධක වූයේය. මෙයට පිළිගැනීම් වශයෙන් ඔහු කරන ලද්දේ වසවත් මරු ලවා ඇයට වින හෙවත් සූනියම කරවීමය. වසවත් මරු පොළොං වෙසක් මවා ගෙන විත් ඇය බිය ගැන්වූයේය. මැණික්පාල බිසවතොමෝ කෙතරම බියට පත්වූවාද යත් ඇයගේ පියවි සිහිය මූර්ඡා විය.

මෙම අකරතැබ්බයට මුහුණ දෙන්නට ඇයට සිදුවූයේ ඇයගේ ස්ථිරසාර ගුණයයි. මෙය බලවත් අපරාධයකි. එබැවින් මෙම අවස්ථාවේ ශක්‍ර දේවේන්ද්‍රයාගේ පඬුපුල් අස්න උණුවී ගියේය. තමාගේ පඬුපුල් අස්න උණුවී ගියේ මක්නිසාදැයි, සක්දෙවිඳුන් මනුලොව දෙස තමාගේ දහසක් නුවන් යොමුකර බලන්නේ කුමරියට සිදුවී ඇති විපත දුටුවේය. ක්ෂණයකින් එතැනට පැමිණි ශක්‍ර දේවේන්ද්‍රයා විසින් මැණික්පාල කුමරියට අමාපැන් ඉසින ලදී. ඕ තොමෝ ඉන් පියවි සිහිය ලැබුවාය.

එතකින් නොනැවතුන සකදෙවිඳු ඍෂිවරුන් සමූහයා කැඳවිය. ඊශ්වර, ජලමේඝ, වාතමේඝ, වැසිමේඝ, අන්ධකාර, නීලබන්ධ, ඔඩ්ඩිස, ජල නන්දන, සංඛපාල යන ඍෂිවරු නවදෙනා කැඳවන ලද්දේ, කුමරියට හෝමශාන්ති ක්‍රමයක් කරන ලෙස සක්දෙවිඳුන් මේ නවදෙනාට අණ කරන ලද්දේය. අනතුරුව මේ නවදෙනා සාකච්ඡා කර පොළොව සකස් කරන ලදී. සකස් කරන ලද්දේ උතුරුදිගින්ය. එහි සරසන ලද සූවිසි මංගල සාදන ලදී. අනතුරුව සූනියම හෙවත් විනය කැපීමෙන් කුමරියට සෙත සලසන ලදී. ජන ප්‍රවාදයේත් කට්ටඩි ශාස්ත්‍රයේත් පැවසෙන පරිදි සූනියම් කැපීමේ ආරම්භය හෙවත් ප්‍රභවය ලද්දේ ඒ අයුරෙන්ය.

මෙයින් පැහැදිලි වන්නේ සූනියම් කැපීම ඈත අතීතයේ පටන්ම පැවත එන බවය. දැනට සකස්වී ඇති අයුරෙන් මෙම සූනියම් කැපීමේ තොවිලය කරගෙන යන්නේ මෙසේය. සාමාන්‍ය යෙන් තොවිලය ආරම්භ වන්නේ අපරභාග හයට පමණය. අපරභාග හයේ සිට රාත්‍රි අට වන තෙක් ඇත්තේ නානු මුරයයි. සූනියම් කැපීමේ ප්‍රථම අංකය එයයි. රාත්‍රි අටේ සිට නවය වනතෙක් කවි මන්ත්‍ර කීමෙන් ආතුරයාට මොට්ටක්කිළි රෙද්ද පැළඳවීම සිදුවෙයි. රාත්‍රි දහයේ සිට හූනියම් දේවතාවා ප්‍රධාන කොට යක්ෂයනට ආරාධනා කිරීම සිදුවෙයි. එමෙන්ම අනතුරුව විෂ්ණු, කතර ගම, සමන්, නාථ යන සතර දෙවිවරුනට පැමිණෙන

ලෙස ඇරයුම් කරනු ලබයි. ඉන්පසු පුද පඬුරු දීම, ඇදුරා විසින් දෙරටු පැන පිරිත් හුය ඇදීම, ආදිය සිදු කෙරේ. මෙය මෙසේ කෙරෙන්නේ තකරි, මකරි, යමී, යමදූති යන යක්ෂණියන්ට ඉවත්ව යනු පිණිසය. ඉන්පසු හත්අඩිය තැබීම, අඩියේ දෙහි කපා විදිය අභ්‍යන්තරයට පිටත් කිරීම සිදුවෙයි.

අනතුරුව තොවිලයේ ඉතාමත් උසස් අවස්ථාවක් එළඹෙයි. එනම් වඩිගපටුනයයි. නරඹන්නන් ඉතා ඕනෑකමින් බලාපොරොත්තුව සිටින අවස්ථාවකි මෙය. වඩිගපටුනය යනුවෙන් දැක්වෙනුයේ බමුණු වේශධාරීව පැමිණෙන නැට්ටුවන්ගේ නෘත්‍යයයි. ඒ අතරම ඔව්හු රෝගියාට සෙත් ශාන්ති කරනු ලබති. නැට්ටුවන්ගේ නෘත්‍යයයේ දක්ෂ අදක්ෂකම් මැනගැනීමට ලැබෙන අවස්ථාවක් ලෙස නරඹන්නන් මෙම අවස්ථාව ප්‍රයෝජනයට ගනු ලබයි. පැය හත අටක් ඉතා ඕනෑකමින් තොවිලය නරඹා වෙහෙසට පවත් සිටින නරඹන්නන්ගේ වෙහෙස මගහැර, ඔවුන්ගේ නිදිබර ගතිය හැරලන අවස්ථාවකි මෙය. කෙසේදයත් නැට්ටුවන් මේ අවස්ථාවේ ඉදිරිපත් කරන හාස්‍ය රසයෙන් අනූන විකට කථාවලින්ය. සිංහල උසුරුවන්නට නොහැකි ද්‍රවිඩයන් ලෙස ඔවුන් හැසිරෙති. ඔවුන්ගේ විකට කථා තවතවත් හාස්‍ය රසයෙන් ඔප් නංවන්නට, උද්දීපනය කරන්නට බෙර වයන්නෝද හවුල් වෙති. ඉන්පසු යකුනට දෙළ පිදේනි දීම, වැල් වළලු රෝගියාට පැළඳවීම, අඹකොළ අත් තෙන් මැතිරවීම, වැල් වළලු කැපීම, දෙහි කැපීම, ඉන්පසු දහඅටපාලිය ආදිය පිළිවෙලින් කරගෙන එනු ලබති.

දහඅටපාලිය යනු යකුන් මෙන් වෙස්ගෙන නැටීමයි. ඒ අතරම ආතුරයාට ශාන්ති කරනු ලැබේ. සූනියම් කැපීමේ තිබෙන උද්වේගතර අවස්ථාව දහඅටපාලිය නටන අවස්ථාවයි. නරඹන්නාට විනෝදය ලබාදෙන්නත් දහඅටපාලිය නටන නැට්ටුවා අමතක නොකරයි. එක් එක් වෙස්ගත් යකුනට දී ඇති නාමයන් නම් වාත සන්නි, පිත් සන්නි, සෙලෙස්මා සන්නි, කොර සන්නි, කෝල සන්නි, දෙමළ සන්නි, අමුක්කු සන්නි, අභවත සන්නි, ගුල්ම සන්නි, කොක්හඩ සන්නි, ගිනිජල සන්නි, නාග සන්නි, පන්දම්පාලි සන්නි, බිල්ල සන්නි, දේව සන්නි, තාල සන්නි, හීත සන්නි යනුවෙන්ය. මේ නාමයන් දෙස බලනවිට පැහැදිලිවම පෙනී යන්නේ යකුන් ලෙස සලකන්නේ නොයෙක් නොයෙක් අපට වැළඳෙන ව්‍යාධීන්ම බවය.

වට්ටින් ගොඩින් සූයම්භා ලොවට එබී බලන්නට පටන් ගනිත්ම දහඅටපාලිය හෙවත් යක් වෙස් ගෙන නෘත්‍ය දැක්වීම අවසන් වෙයි. ඉන්පසු ඇරඹෙන්නේ විදිය කැපීමයි. සෙත් ශාන්ති කරමින්ම විදිය කපනු ලබයි. විදිය මැද්දේ ආතුරයා තබාගෙන පියවි සිහියෙන් තොරව නෘත්‍යයයේ යෙදෙමින්ම විදියේ සෑම කොටසක්ම කුඩා කුඩා කැබලිවලට කපා දමනු ලැබීමත් සමගම ඇරඹෙන්නේ සූනියම් කැපීමේ අවසාන අංකයයි. එනම් මහතීන්දුව කැපීම අරඹනු ලබයි. මහතීන්දුව කැපීම යනු කට්ටඩියා නිදා සිටි පසු ඔහු මත සුදු පොරෝනයක් හොවා බුලත් කොළයක් ඒ මත තබා, ඊට උඩින් අලුපුහුලක් තබා, ඊ මත දෙහි ගෙඩියද තබා ඇති අතර ඇදුරා විසින් තව දුරටත් මන්ත්‍ර මතුරනු ලබයි. මේ අතරම රෝගියා ලවා අවස්ථා ත්‍රයයකදී දෙහි ගෙඩිය හා අලුපුහුල කැපීමෙන් පසු සූනියම් කැපීම හෙවත් වින කැපීම නම් තොවිල් උත්සවය නිමාවට පත්වෙයි. මහතීන්දුව කැපීමත් සමගම සියලු ලෙඩ රෝග ව්‍යාධීන්ද විනාශවී ගොස් සෙත් ශාන්තිය උදවූ බවට පිළිගැනීම සම්ප්‍රදායිකවම සිදුවේ.

එස්. කේ. ජයවර්ධන

"සිංහල ශෛලීගත නාට්‍යය බිහිවීමට තුඩුදුන් හේතු"

ලොකධර්මී, නාට්‍යධර්මී යයි නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රභෙද දෙකකි. පෙරදිග නාට්‍යය පොදුවේ නාට්‍ය ධර්මී ක්‍රමය අනුගමනය කරන බව කිව හැක. චීන ගීත නාටක ජපානයේ නෝ, කබුකි, ෂිංගිකි ඊට උදහරණයි. වර්තමාන බටහිර නාට්‍ය බොහෝ දුර ස්වාභාවික සම්ප්‍රදය අනුගමනය කළත්, බටහිර නාට්‍යයේ උපත ලැබූ ග්‍රීක් නාට්‍ය මුලදී ස්වාභාවික නොවූ අතර ෂේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍ය පවා ස්වාභාවික නොවිය (මනමේ—II මුද්‍රණය—ප්‍රස්තාවනා—10 පිට). සිංහල ශෛලිගත නාට්‍යය බිහිවීමට තුඩු දුන් හේතු හදිසියේ උද්ගතවූ ඒවා නොවේ. නුදුරු අතීතයේ කාලයක් තිස්සේ පැවති හේතු නිසා ශෛලිගත නාට්‍යය බිහිවිය. එනිසා නුදුරු අතීතය ගැන යමක් කිව යුතුයි. ශෛලිගත ක්‍රමයේ හා ස්වාභාවික ක්‍රමයේ ඇතැම් අංග මිශ්‍රව සංකරවූ භාරත නාට්‍ය කලාව 19 සියවස අග දශකයේදී සී. දොන් බස්තියන්, ජෝන් ද සිල්වා, චාර්ල්ස් ඩයස් ආදීහු ලංකාවට ගෙනාහ. මෙය නාඩගම් ක්‍රමයෙන් වෙන් කර ගැනීම සඳහා පොදුජනයා "නූර්ති" යන නම ව්‍යවහාර කරන ලදී. නූර්ති ලංකාවට ආවේ නාඩගම් කලාව එපාවී තිබූ අවදියකයි. මේ නූර්ති අතර සී. දොන් බස්තියන් ගේ "රොලිනා, රොමියෝ ඇන්ඩ් ජුලියට්, රොම් ලින්, සිංහබාහු, ෂූලා, ස්වර්ණතිලකා ද, ජෝන් ද සිල්වාගේ දුටුගැමුණු, රාමායණ, ශකුන්තලා, වෙස්සන්තර, රත්නාවලි, නාගානන්ද ද, චාල්ස් ඩයස්ගේ ඔතැලෝ, නාගානන්ද, ධර්මාශෝක, පද්මාවතී, දැක්විය හැක (සිංහල නවකථා–25 පිට).

නූර්තිවල දුර්වලකම් කීපයක් විය. නාට්‍ය රසය ඉස්මතු නොවීම, රාග තාල පැරණි නාඩගම්වලින් උපුටා ගැනීම, ඒ අතර ප්‍රධානය. සරත්චන්ද්‍ර මහතා කියන පරිදි"—නාට්‍යරසය නොදන සිටීම නිසා නූර්ති නැටුම් ගැයුම් සංවාද ඇතුළත් විවිධ ප්‍රසංග බවට පත්විය"—(මනමේ—ප්‍රස්තාවනාව—16පිට).

නූර්ති අසාර්ථක වන විට ජයමාන්න නාට්‍ය දියුණු විය. ශෛලිගත හා ස්වාභාවික සම්ප්‍රදය මිශ්‍රකළ ජයමාන්න නාට්‍යවලට වස්තු බීජ වූයේ අද්‍යතන සමාජයයි. හැකිතරම් ස්වාභාවිකවූ ජයමාන්න නාට්‍යවල ශෛලිගත නාට්‍යයට යෙදුණු භාෂා විලාශය, ගී ගැයුම ඇතුළත්වූ බැවින් කලාත් මක අතින් දුර්වල විය. ජයමාන්න නාට්‍යවල තිබූ ප්‍රධාන දුර්වලකම් නම් භාෂා විලාසය දුර්වලකම හා අද්‍යතන සමාජය වටා ගෙතුණු කථාවල ව්‍යවහාරයෙන් තොර වචන හා යෙදුම් බහුල වීමයි. ජයමාන්න නාට්‍ය අසාර්ථක විය.

විශ්වවිද්‍යාලය මගින් මුළුමනින්ම ස්වාභාවික ක්‍රමය අනුගමනය කරන ලද්දේ මෙවැනි අවදියක දීයි. විශ්වවිද්‍යාලයීය සිංහල සමිතිය හා සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය මගින් ස්වාභාවික නාට්‍ය රඟ දක්වන ලදී. 1945 පිහිටවූ රංග සභාව මීට මුල් විය. ලුඩොවයික් මහතාගේ මෙහෙයීමෙන් රඟදැක්වූ "කපුවා කපෝති" සංවාද නාට්‍යවලට ආදර්ශයක් විය. "කපුවා කපෝති" ඉතා ජන ප්‍රියව ලංකාවේ 50 වරක් පමණ කොළඹ හා වෙනත් පළාත්වල පෙන්වන ලදී. එදිනෙද ව්‍යව හාරවන සරල බස සංවාදයට යොද ගැනීමෙන් නාට්‍ය රසය හා චරිත නිරූපණය ප්‍රාණවත් වන අයුරින්. නාට්‍යයක නියම සන්දර්භය මහජනයාට නියම ලෙස දැනගැනීමට ලැබුණේත් "කපුවා කපෝති" නාට්‍යයෙනි (මනමේ—ප්‍රස්තාවනා—17 පිට). "කපුවා කපෝති" නාට්‍යය ගොගොල්ගේ "විවාහය" ආශ්‍රයෙන් රචිතයි. මොලියර්, ඔස්කා වයිල්ඩ්, චෙකොප් ආදි විශ්ව සාහිත්‍යයට අයත් උසස් ලේඛකයන්ගේ කෘති සිංහල ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ආවේ ස්වාභාවික නාට්‍යවලිනි. බටහිර ආභාෂය ලැබ නිපදවූ ස්වාභාවික නාට්‍ය අතර හැංගිහොරා, රහස් කොමසාරිස්, වලහා, මගුල්

ප්‍රස්ථාව, මැනේජර්, ඉබේවෙද, යන්නම් ගැලවුණා දැක්විය හැක. ස්වාභාවික නාට්‍යයට නැඹුරු ස්වතන්ත්‍ර නිර්මාණ අතර බහිනකලාව, වඳින්න ගිය දේවාලේ උදාහරණයි.—''බහින කලාව නම්වූ කෘතියෙහි මා බෙහෙවින් අනුගමනය කළේ බටහිර නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයි ''—(බහිනකලාව—හැඳින්වීම—II පිට).

සැබැවින්ම ස්වාභාවික නාට්‍යයේ තිබූ දුර්වලතා නිසා ඊට පිළිතුරක් ලෙස ශෛලිගත නාට්‍යය බිහිවූ බව කීම නිවැරදිය. 1956 සරච්චන්ද්‍ර මහතා නිෂ්පාදනය කළ '' මනමේ '' පළමු සිංහල ශෛලිගත නාට්‍යයයි. ශෛලිගත නාට්‍යය යනු කුමක්දැයි විග්‍රහයක් අවශ්‍යය—''ස්වාභාවික සම්ප්‍රදායෙන් ඈත්වී කාල්පනික අන්දමකට ඉදිරිපත් කරන නාට්‍ය පොදුවේ ශෛලිගත නමින් හැඳින්විය හැක ''—(නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ හැඳින්වීමක්—66 පිට). තවත් පැහැදිලි කරන කල—''ශෛලිගත නාට්‍යය යනු කාව්‍යය, සංගීතය, නැටුම, අංග ලක්ෂණ කොටගත් ප්‍රකෘති ජීවිතය වෙනුවට කාල්පනික ක්‍රමයක් අනුගමනය කරන නාට්‍ය විලාශයකි''—(සංස්කෘති 12 : 1 කලාපය—48 පිට). ශෛලිගත නාට්‍යය පූර්ණ ශෛලිගත හා අර්ධ ශෛලිගත යනුවෙන් බෙදිය හැක. මනමේ, සිංහබාහු පූර්ණ ශෛලිගත නාට්‍යයන්ය. ගමන් විලාශ ගද්‍ය සංවාද හා ගීත ඇති නරිබැණා, ජනේලය වැනි නාට්‍යත් භාවෝත්සන්න අවස්ථාවල ගීත යෙදූ කදවළලු, රත්තරන් වැනි නාට්‍යත් අර්ධ ශෛලිගතයි. ශෛලිගත ක්‍රමය අනුව නිෂ්පාදිත '' මනමේ '' හි සංස්කෘත නාට්‍යවල එන සූත්‍රධාරියා ඇත. ඉන්පසු නිෂ්පාදිත ශෛලිගත නාට්‍යවල කෝලම්, තොවිල්, සොකරි යන ගැමි නාට්‍ය හා නෝ, කබුකි හා චීන ගීතනාටකවල ආභාෂය ලබා ජනප්‍රිය විය—'' පබාවතියෙහි සිංහල නාඩගම් ක්‍රමයෙන්හා සංස්කෘත නාට්‍යයෙන්ද ආභාෂයලබන්නට මම තැත් කළෙමි ''—(බහිනකලාව—හැඳින්වීම—II පිට)—'' මෙය සංස්කෘත නාට්‍යයේ ශෛලියට සමාන වන අතර චීන නාට්‍ය කලාවද මා ආදර්ශ කොට ගත් බව කිව යුතුයි ''—(හස්තිකාන්ත මන්තරේ—ප්‍රස්තා වනා).

සරච්චන්ද්‍රගේ රත්තරං හා පරාස්සයා, නරිබැණා යන නාට්‍ය තොවිල් හා කෝලම්වලද, කදවළලු නාට්‍යයේ කබුකි ප්‍රේක්ෂාගාරවල යොදන හනමිචියද, රත්නාවලී, මැටිකරත්තය සංස්කෘත නාට්‍යයෙන්ද, පිංගුත්තර නාට්‍යයේ චීන ආභාෂයද පෙනෙයි (නාට්‍යචින්තා—1966—17 පිට). මනමේ නාට්‍යයෙන් බිහිවූ ශෛලිගත ක්‍රමය ජනප්‍රිය වූයේ '' නරිබැනා '' නාට්‍යයෙනි. එතෙක් ජනකථා, ජාතක කථා, පුරාණෝක්ති කියාපෑමට යොදගත් ශෛලිගත නාට්‍යය මගින් සමකාලීන අත්දැකීම් කියාපෑමට තැත්කළ අයුරු ජනේලය, ආඩි ටිකයි අම්බලමයි යන නාට්‍ය පෙන්වයි.

ශෛලිගත නාට්‍යය බිහිවීමට තුඩු දුන් හේතු කැටිකොට දැන් බලමු. ස්වාභාවික නාට්‍යවලට ප්‍රතික්‍රියාවක් ලෙස ශෛලිගත නාට්‍යය බිහිවූ බව පෙනෙයි. ස්වාභාවික නාට්‍ය රැසක්ම පරිවර්තන කෘතිවූ අතර ස්වතන්ත්‍ර නිර්මාණ හිඟවිය. විශ්ව සාහිත්‍යයට අයත් උසස් ලේඛකයන්ගේ කෘති ආශ්‍රිතව සැකසුණු මේ ස්වාභාවික නාට්‍ය උගත් නාගරික පංතිය පසුබිම් කරගත් බැවින් ඔවුන්ටම සීමාවූවා විනා පොදුජනයාට ගැලපුනේ නැත. ඒ නිසාම පොදුජනයා අතර ස්වාභාවික නාට්‍ය ජනප්‍රිය නොවීය. ස්වාභාවික නාට්‍ය ලෙස ඉදිරිපත් කළ නාට්‍ය රැසක් විදේශීය කෘති වූවා මෙන්ම ඒවා සිංහලට නැගීමේදී දුර්වලකමද අසාර්ථක වීමට හේතුවක් විය. තුන්වැනිව ස්වාභාවික නාට්‍ය කලාව ගැන දැනුමක් ඇතිව සිටි බුද්ධිමත් ප්‍රේක්ෂකයන් එකල හිඟවිය. ප්‍රේක්ෂකයන් හිඟවීම නාට්‍ය අසාර්ථක වීමට මුල් වෙයි. හතරවැනි කරුණ ලෙස ස්වාභාවික නාට්‍යවල භාෂාව භාවික ගුණයෙන් ඌනවීම දැක්විය හැක. සමකාලීන අත්

දැකීම් කියාපෑමට මේ නාට්‍යවල යොදගත් භාෂාව දුර්වල විය. එය තත්කාලීන භාෂාවේම නෛසර්ගික දුර්වලකමක් විය (සනාතන අරගලය—61 පිට). කාලාන්තරයක් තිස්සේ විදේශීය ආධිපත්‍යයට යටවී සිටීම නිසා ව්‍යඤ්ජනා ශක්තියෙන් අනූන භාවික ගුණයෙන් පොෂිත භාෂා මාධ්‍යයක් වර්ධනය වීම ඇන හිටියේය (ප්‍රේක්ෂා 1963–64 කලාපය—55 පිට). පස්වැනිව මේ සංවාද නාට්‍ය ක්ෂණික ජනප්‍රියත්වයට පත්නොවීම දක්විය හැක. නාට්‍යයක් සාර්ථක ලෙස ක්ෂණික ජනප්‍රියත්වය නොලැබුවහොත් නිෂ්පාදකයෝ පසු බසිති. මන්දෙත් සාහ වෙති. හයවැනිව ස්වාභාවික නාට්‍යයට චිත්‍රපටය සමග තරඟ කිරීමට සිදුවිය. චිත්‍රපටයේ තරඟය නිසා නාට්‍ය නරඹණ ප්‍රේක්ෂක සංඛ්‍යාව අඩු විය (මනමේ—ප්‍රස්තාවනා—18 පිට). චිත්‍රපටයේ ක්ෂෙත්‍රය පුළුල්වූ බැවින් පොදු ජන රුචිය ඇදගන්නා පරිදි පසුබිම් දර්ශන ආදිය පහසුවෙන් පෙන්විය හැකි විය. ස්වාභාවික නාට්‍ය දේශීය හා සංස්කෘතික රටාවට ආගන්තුකවීම හත්වැනි කරුණයි. අටවැනිව එකල පොදුජන රුචිය නුදුරු අතීතයේවූ සොකරි, නාඩගම්, තොවිල් වැනි නැටුම් ගැයුම් වැයුම් සමග ඒකාබද්ධව තිබුණු අතර බටහිර නාට්‍ය ආභාෂයෙන් උපන් ස්වාභාවික නාට්‍යය ඉන් ඈත්විය. ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මේ ගැන මෙසේ කියයි.

"පෙරදිග නාට්‍යයට හුදු නාට්‍යරසය හැරුණු විට කාව්‍ය රසයද ගීත රසයද නෘත රසයද යන මේ රස ඇතුළත් වේ. මේ නොයෙකුත් කලාවන් එක්තැන්වන කේන්ද්‍රස්ථානයකි රඟ මඬල. මේ සියළු රසයන් එක්තැන් කිරීමට අවස්ථාවක් ලැබෙන්නේ දේශීය නාට්‍යකලාවක් ගොඩනැංවීමට තැත්කළොත් පමණකි" (මනමේ—ප්‍රස්තාවනා—18 පිට). වර්තමාන වූවද ස්වදේශීය නාට්‍ය කලාවට පිටුපා සිංහල නාට්‍ය කලාවක් ගොඩනැංවීම උගහට යයි සරච්චන්ද්‍ර මහතා "බහින කලාව" ප්‍රස්තාවනාවේද කියයි. සිංහල පළමු ශෛලිගත නාට්‍යයවූ මනමේ 1956 බිහිවූයේ මේ හේතු මතයි.

ශාස්ත්‍රාචාර්ය කේ. එල්. ඒ. ඩී. ජයසේන

බෞද්ධ ස්වස්තික සංකේතය

බෞද්ධ කලාකරුවාගේ චිත්තාභ්‍යන්තරයෙහි ජනිත වූ ඇතැම් හැඟීම් අන්‍යයන්ට දක්වීමට යොදගන්න ලද එක් මාධ්‍යයක් නම් සංකේතයි. ගැඹුරු මෙන්ම විස්තෘත වූ ද ගුප්ත අදහසක් ගැබ්කර ගත්තාවූ ද ඇතැම් සංකේත අප බෞද්ධ කලාව සතුව ඇත. දඩි ශ්‍රමයක් කැප කොට අනවශ්‍ය අංගොපාංගයන්ගෙන් සමන්විතව යම්කිසි කලා කෘතියක් නිපදවනවාට වඩා ඉතා පහසුවෙන් ඒ අදහස ඉදිරිපත් කිරීමේ හැකියාව සංකේත සතුව ඇත. මෙකී බෞද්ධ සංකේතයන්ගෙන් එකකි ස්වස්තිකය. පැරණි කාසිවලද, පැරණි සෙල්ලිපි වලද, ඇතැම් ආභරණවලද ස්වස්තික සංකේතය දකිය හැකිය. මෙහිලා අපගේ ප්‍රයත්නය වනුයේ බෞද්ධ ස්වස්තිකය කුමන අදහස් මුල්කොට ගෙන විකාශය වී ඇද්දැයි විමසුමට ලක්කිරීමය.

සංස්කෘත ස්වස්තික ශබ්දයෙන් අදහස් කෙරෙන්නේ ශුභ ලක්ෂණයකි. ස්වස්තික ශබ්දය පාලියට බිඳී එන්නේ ''සොවත්ථික'' යනුවෙනි. ''සොත්ථි' (යහපත, සැප, ප්‍රීතිය) යන ශබ්ද බලාගෙන හෝ ''සු'' උපසර්ගයට ''අත්ථික'' යන පදය එකතු වීමෙන් හෝ ''සොවත්ථික'' ශබ්දය ආයේයි හඟිමු. ජාතක ගාථා VI—339 දී සොවත්ථික යනු ස්වස්තික හැඩය ඇති යමකට යෙදූයේ ද යි සිතේ. පෙතවත්ථුවේදී ද ''සොවත්ථික'' ශබ්දය හමුවේ. ''සාරථිං ආමන්තයී රාජා අයං මග්ගො රමණීයො ඛෙමො සොවත්ථිකො සිවො ඉමිනා සාරථී යාහි සුරට්ඨානංසංතිකෙ ඉතො'' (පෙතවත්ථු මහා වග්ගය IV—3 ගාථාව 3). මෙහිදී ''සොවත්ථිකො'' යන්නට 'සොත්ථිභාවවාහ' යි පෙතවත්ථු අටුවාව විස්තර කරයි. ''සොවත්ථික අලංකාරය'' (ස්වස්තික අලංකාරය) ගැන ජාතක ගාථා පාලි VI—488 හිදී හමුවේ. මෙකී සාධකයන්ගෙන් අනාවරණය වනුයේ බෞද්ධ පොත පතද ස්වස්තිකය-ගැන දනගෙන සිටි බවය. බෞද්ධ සූත්‍ර දේශනා අනුව පිරික්සන විටද හැඟී යනුයේ ''ස්වස්තික'' ලක්ෂණය සැප, ප්‍රීතිය, භාග්‍යය යන අරුත් දීම සඳහා යෙදුනේද යනුයි. සුත්ත නිපාතයෙහි චූල්ල වග්ගයෙහි පළමුවැනි සූත්‍රය වන රතන සූත්‍රයෙහි ''එතෙන සච්චෙන සුවත්ථිහොතු'' යන යෙදුම බොහෝ විට හමුවේ. මීට අරුත් සපයන පරමත්ථජෝතිකාසුත්ත නිපාත අටුවාව ''සොත්ථි හොතු'' සොභනානං අත්ථිතා හොතු—අරොගතා නිරුපද්දවතාති'' යි කියයි. අරෝග්‍යභාවය, නිරුපද්‍රවභාවය, සෞභාග්‍යය යන අරුත් ''සුවත්ථි'' යන්නෙන් ලැබෙන නිසා ''ස්වස්තිකය'' ද සෞභාග්‍යය ළඟාකරදෙන යම්කිසි සංකේතයක් සේ සැලකිය හැකිය.

බෞද්ධ ස්වස්තික ලක්ෂණය අපට වැඩි වශයෙන් හමුවන්නේ කාසි හා සෙල් ලිපිවලදීය. බෞද්ධ සංකේතයක් වශයෙන් 'ස්වස්තික' භාවිතය වීමට මූලික හේතුව වූයේ එය ගෞතම බෝධිසත්ත්ව යන්ගේ අටතුරාසියක් මංගල ලක්ෂණයන්ගෙන් එකක් වීමය. මයූරපාද පරිවෙණාධිපති බුද්ධපුත්‍ර ස්වාමීන් වහන්සේ තම පූජාවලී කෘතියෙහි මෙසේ කියයි. ''එකල කාලදේවලයෝ ....සිරිපතුල් සුන්දෙක තමන්ගේ දැතින් අල්වාගෙන මඟුල් ලකුණු බලන්නාහු පළමුකොට විසිතුරු වූ මලස් නක්සේ දෙපතුල් පුරා තිබූ අටතුරාසියක් මඟුල් ලකුණු දුටහ. දෙ පතුල් මැද පිහිටි සක් ලකුණු දෙක දුටහ. එකී එකී චක්‍රය සියාරා සිටි දෙදහසක් දව් දක—දව්වටා සිටි රේඛා දක—අතරතුරෙහි ශ්‍රීමුඛ ලක්ෂණ දක එහි පෙළමල් රූසක් තිබූ සිරිවස දෙකය—ස්වස්තික දෙකය—නඳවට දෙකය ...... යන මේ දෙසිය සොළොස් මඟුල් ලකුණු ඒ බෝසතානන්ගේ ශ්‍රීපතුල් සුන් දෙකින් බලා දක ඒකාන්තයෙන් ඒ උතුමා බුදුවේමැයි දක තවද පාදන්තය පටන් කේශාන්තය දක්වා බලනුයේ දෙතිස්මහා පුරුෂ ලක්ෂණයන් දිටි.'' බෝසතුන්ගේ මඟුල් ලකුණු බෞද්ධ කලාකරුවාගේ මංසලකුණු විය. බෞද්ධ කලාව මගින් එකී එක් එක් ලක්ෂණයට නව පණක් දී එය එක්තරා ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් කිරීමට බෞද්ධ කලා ශිල්පීහු උත්සාහ

දුරුභ. බෝධිසත්ත්ව චරිතයත්, බුදුන් වහන්සේගේ අපරිමිත ගුණාංගත් බෞද්ධ කලාකරුවාගේ ජයස්ථම්භ විය. මෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ස්වස්තිකයද බෞද්ධ කලාවට ඇදී ඒම නො වැලැක් විය හැකිය. පාලි මහාවංශයේ තිස්සත්වන පරිච්ජේදයේ 82 ගාථාවේ ''සොත්ථියාකර'' නම් විහාරයක් ගැන පෙනේ. ශ්‍රී මේඝවර්ණ රජතුමා මහෙන්ද්‍ර රහතන් වහන්සේ සිහිවීම පිණිස පෙර හැර සංවිධාන කොට එකී මිහිඳු ප්‍රතිමාව නගරයෙන් නැගෙනහිර දෙරටුව පසෙක තමා විසින්ම කරවන ලද ''ස්වස්ත්‍යාකර'' නම් විහාරයට වැඩම කරවා එහි තුන් දිනක් පුදපූජා පැවැත්වූ බැව් කියනු ලැබේ. මෙකී විහාරය ''ස්වස්තික'' ආකෘතිය මුල්කරගෙන ගොඩනැංගූ එකක්දැයි සෙවීම වටී.

ස්වස්තික සංකේතය සහිත කාසි පළමුවන වරට හඳුන්වා දුන්නේ එච්. සී. පී. බෙල් මහතාය. බෞද්ධ සංස්කෘතික ලක්ෂණයෙන් සැදුම්ලත් කාසි ක්‍රිතුවසින් පෙර පළමුවැනි සියවසේ සිට ක්‍රිතුවසින් හයවැනි සියවස දක්වා භාවිතය වූයේයි නිගමනය කෙරේ. මෙතෙක් සොයා ගන්නා ලද පුරාවිද්‍යාත්මක වස්තූන් අතර ඉන්දියාවෙන් හමුවූ ඖදුම්බර කාසිවල ස්වස්තික ලක්ෂණය විද්‍යමාන වේ. එච්. ඩබ්ලිව්. කොඩ්රිංටන් මහතා මේ ස්වස්තික ලක්ෂිත කාසි හා ක්‍රිතුවසින් පෙර දෙවැනි සියවසට අයත් කුනින්දස්හි කාසි සාම්‍යයක් දරතැයි කියයි. බෞද්ධ කලා කෘති නිපදවීමෙහි මාර්ගෝපදේශකත්වය දැරූ භික්ෂූන් වහන්සේ මෙකී කාසිවලට ස්වස්තික ලක්ෂණය ඇතුළත් කිරීමෙහිදු ක්‍රියා කරන්ට ඇත. භාරතීය ආභාසය මෙන්ම බෞද්ධ ආභාසයද ස්වස්තික කාසිවලට ලැබෙතැයි සිතිය හැකි බැව් කොඩ්රිංටන් මහතා සඳහන් කරයි. මහාචාර්ය ඊ. ජේ. රැප්සන් තම ''භාරතීය කාසි'' නැමැති කෘතියෙහි කියන්නේ මේ කාසිවල ලාඤ්ඡනය කාලයෙන් කාලයට එක් එක් සංකේත එකතු වෙමින් තිබී පසු කාලයේදී ස්ථිර සංකේතයක මුහුණුවර ගත් බවයි. භාරතයේ සමහර ප්‍රදේශවල හමුවූ කාසිවල විදේශීය බලපෑමද දැකිය හැකි බැව් හේ වැඩිදුරටත් සඳහන් කරයි. බෞද්ධ ස්වස්තික කාසි මුදල් අංශයෙන් පමණක් නොව ආගමික හා සෞන්දර්යාත්මක අංශයෙන් ද වැඩි වටිනාකමක් දරයි. ''ලංකාවේ සමහර පැරණි කාසි'' මැයෙන් රාජකීය ආසියාතික සමිතියේ ලංකා ශාඛාවේ සඟරාවකට (XIX වෙළුම, අංක 58) ලිපියක් සපයන ජෝන් ස්ටිල් මහතාද මේ කාසි සංකේත බෞද්ධ පරිසරයෙන්ම ප්‍රභවය ලද්දේයයි කියයි. ඇත්ත වශයෙන්ම ස්වස්තිකය බෞද්ධ සංකේතයකි. යම් රජෙක් මෙකී සංකේතය කාසිවල මුද්‍රණය කළේද කිසි සැකයක් නැතිව හෙතෙම දැහැමි බෞද්ධයෙක් විය යුතුය. මේ කාසි බිහිවූ කාලය බෞද්ධාගමේ උත්කෘෂ්ට අවධියයි. ඒ නිසා කාසිවලද එකී බෞද්ධ බලපෑම විද්‍යමාන විය යුතුය. ජීවිතයේ සෑම අංශයකටම බෞද්ධ සිතුම් පැතුම් බලපෑයේය. පරිහරණය කරනු ලබන වස්තූන්ටද බෞද්ධ ආභාසය කැවීම පුදුමයක් නොවේ. ඒ නිසා එදිනෙදා ජීවිතයේ පරිහරණය කරනු ලබන කාසියට කලාකරුවා බෞද්ධ සංකේතය ගිල්වීය.

ස්වස්තික කාසි ලංකාවේ පළාත් කීපයකින්ම දැනට හමු වී තිබේ. හෙන්රි පාකර් මහතා විසින් පළමුවැනි වරට තිස්සමහාරාමයෙන් මේවා සොයා ගන්නා ලදී. පසුව මිහින්තලය, නාගදීපය, දිගාමඩුල්ල, අනුරාධපුරය යන ස්ථානවලින්ද මේ කාසි සොයාගනු ලැබිණි. බෞද්ධ ස්වස්තිකය දරණ කාසි අඟල් $1\frac{1}{4}$ක් පමණ විෂ්කම්භයක් ඇති ඒවා කොටසකි. සංකේතයන් සියල්ලම වටවී තිබෙන්නේ ඒක කේන්ද්‍රීය වෘත්තයන් දෙකකිනි. මේ වෘත්තයන් දෙදෙනාගේ පරතරය අඟලකින් $\frac{1}{10}$ ක් පමණි. මේ පරිධිය දෙක අතර තවත් රේඛාවකි. එහෙත් එය එකිනෙකට විරුඬ ස්ථාන දෙකකදී තිත් බවට හැරී කැඩුණු අයුරු දැකිය හැකිය. මුලදී මෙකී වෘත්තය අනුරාධපුර තිසාවැව නටඹුන් අතර හමුවූ ''සක්වල චක්‍රය'' යි සිතන ලදී. නුමුත් එය එසේ නොවන බැව් හෙට්ටිආරච්චි මහතා පවසයි. එහෙත් එය පූජනීය ස්ථානයන්හිදී හමුවන ප්‍රදක්ෂිණපථය විය හැකියයි තවත් මතයකි. මේ කාසියේ එක් පැත්තක ස්වස්තිකයක්ද, තුන්කොත් සටහණක්ද ගමන් කරන ලීලාවක් දක්වන ඇත්රුවක්ද, අඩසඳ සල කුණු තුණකින් සැලසුණු දගැබ් සටහණක්ද හතරැස් කොටුවක් සහිත අතු තුණකින් යුත් බෝගසක්ද වෙයි. කාසියේ අනිත් පැත්තේ අපට දැකිය හැක්කේ ස්වස්තිකය, එකට බැඳුණු තුන්කොත් සටහන් දෙකක්ද, අඩතුන් කවයකින් සැලසුණු දගැබ් සටහණක් ද හා ත්‍රි ශූලවි සටහණක් ද පමණි. විශාලම රූපය ඇත් රූපයයි. කාසියේ දක්වෙන ඇත් රූපය ගමන් කරනුයේ වම් පැත්තටය. සොඬ දිගුකර, වල්ගය වඩාත් පසු පසට දික්කර ගෙන ගමන් කරන විලාශයක් දක්වන ඇත් රූපය කාසියේ වැඩි කොටසක් වසා සිටී. ඇත් වලිගයේ කෙසේ තුන් බෙදුමක් ලෙස විහිදෙයි. එමෙන්ම

තුන් බෙදුමෙන් යුත් ශාඛා තුණක් ඇති බෝගසක සටහණක් අපට මී ළඟට දැකිය හැකිය. මේ බෝධිය වටා ඇති සමචතුරශ්‍රය සමචතුරශ්‍රයන් සතරකට බෙද ඇත. දක්ෂිණාවර්ත ස්වස්තිකය සිරස් රේඛාවකට සම්බන්ධවන තිරස් රේඛාවකින් දරා ඇත. මෙම තිරස් රේඛාවේ දෙපස සිරස් රේඛාවේ සිට එම අතටම විහිදෙන හා සමාන උසින් යුත් තිරස් රේඛා දෙක බැගින් දැකිය හැකිය. වෙනත් ක්‍රමයකින් කියතොත් සිරස් රේඛාවක් ඇඳ එහි සමදුරින් සිටින සේ එම උසින් යුත් තිරස් රේඛා පහක් සමදුරින් හා එකම අතට ඇඳ එයින් මැදම රේඛාවේ ස්වස්තිකය සවිකලාක් මෙනි. මීළඟට අපට දැකිය හැක්කේ ගර්භ තුණක් සහිත චෛත්‍යයක් වැන්නකි. මෙහි අර්ධ කව දෙකක් එකම තලයක එකම අතට පිහිටා තිබෙන අතර අනිත් අර්ධ කවය මුලින් සඳහන් කරන ලද කව දෙක මත පිහිටා තිබේ. මේ කාසිවල ඇති හඳුනා නොගත හැකි සංකේත ඉන්දු නිම්න ශිෂ්ටාචාර ක්ෂෙත්‍රවලින් හමුවන නටබුන් අතර දැකිය හැකිය.

ස්වස්තික සංකේතයත් තවත් හඳුනාගත නොහැකි සංකේත කීපයකුත් ලංකාවේ සෙල්ලිපි වලින්ද සොයා ගැනීමට හැකිවීම අපගේ විමර්ශනයට බඳුන් විය යුතු. ලංකා ශිලාලිපි සංග්‍රහයේ පස්වැනි වෙළුමේ දෙවෙනි කොටසෙහි ඇතුළත් කර ඇති සමහර සෙල්ලිපි අපගේ ප්‍රස්තුතයට උපයෝගී කරගත හැකිය. මිහින්තලා 10 වැනි ගුහා ලිපියෙහි '' ගමණිධමරඣශ පුතශ අස— අශලිස ලෙණෙ '' යන පාඨයට මුලින් එක් සංකේතයක් යොද ඇත. කණ්ටක චෛත්‍යයට වයඹින් පිහිටි ගුහා ලිපියක අවසන සංකේත දෙකක් හමුවේ. '' ගමණි උති මහරඣහඣිත අබි-තිශය ලෙණෙ දශ දිශශ සගසෙ දිනෙ. මත පිතශ අටය '' ගාමිණී උත්තිය මහ රජුගේ දුව වූ අභිතිස්සා කුමරිය විසින් දස දෙසින් එන සංඝයා උදෙසා මේ ලෙණ පූජා කරන ලද්දේ තම මවුපියන් වෙනුවෙනි. මෙම ලිපි පාඨයට අගින් අපේ බෞද්ධ කාසියේ දැකිය හැකි සමාන සංකේතයක් හා ඉතා පැහැදිලිව දැකිය හැකි දක්ෂිණාවර්ත ස්වස්තිකයද වෙන වෙනම හමුවේ. ස්වස්තික ලක්ෂණය වෙනම සංකේතයක් වශයෙන් යෙදූ බවට මේ ලෙන් ලිපිය කදිම නිදසුනකි. වවුනියා දිස්ත්‍රික්කයේ පෙරියපුලියන්කුලම්හි එක් ලෙනක ලියා ඇති, '' බරත මහතිශහ ලෙනෙ සගශ නියතෙ '' (මහා තිස්ස ස්වාමීන්ගේ ලෙණ සංඝයා උදෙසා පුදන ලදී.) යන පාඨය කෙළවර සංකේත සතරක් යොද ඇත. මෙයින් තෙවනුව යොද ඇති ස්වස්තික ඉතා පැහැදිලිව දැකිය හැකිය. ස්වස්තිකය බ්‍රාහ්මී අක්ෂර ලිපි පාඨවලට එම ගැන තවත් සාධකයකි ඒ. කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ ගල්ලෙන විහාර ගුහා ලිපි අතර බෞද්ධ ස්වස්තික ලක්ෂණය හමු වේ. අප මුලදී සාකච්ඡා කරන ලද ස්වස්තික කාසියේ ස්වස්තික සංකේතය යම් සේ යොද ඇද්ද එම ලාංඡනය ගල්ලෙන ගුහා ලිපි වලද දැකීම ඉතා වැදගත් කරුණකි. ඒ හැර තවත් සංකේතයක් ද ඒවායේ පෙනේ. සමචතුරශ්‍රයක් හතරට බෙද ඊට කොක්කක් සහිත රේඛාවක් සම්බන්ධ කළාක් මෙන් දෙවන සංකේතයද පෙනේ. තිස්ස කුමාරයාගේ සෑම සෙල් ලිපියකම මේ සංකේත දෙක උඩින් හෝ යටින් හෝ දැකිය හැකිය. ගමණී තිස්ස රජුගේ දඹුල්ල ගුහා ලිපියේද මුලින් යොද ඇත්තේ ස්ථම්භය මත නංවන ලද ස්වස්තිකය සහිත සංකේතයයි. මෙම සංකේතය මුලින් සඳහන් කළාක් මෙන් පැරණි තඹ කාසිවලද හමු වෙ. '' ස්වස්ති '' හෝ '' සිඩං '' යන ආශිර්වාදයෙන් සෑම සෙල් ලිපියක්ම පාහේ පටන්ගන්නා බැව් අපි දනිමු. ස්වස්තික සංකේතයෙන්ද එකී ආශිර්වාදය කෙරෙන බැව් හැඟේ. මේ හේතුව නිසා ගල්වඩුවා විසින් වැකිය අගද ස්වස්ති යන්න යෙදීමේ බලාපොරොත්තුවෙන් එකී අර්ථය ගෙන දෙන ස්වස්තික ලක්ෂණය යෙදූවේ දැයි සිතීම වටී.

බෞද්ධ ස්වස්තික කාසියේ පෙනෙන සංකේතය හේනන්ගල ශිලා ලිපියේත්, වට්ටගාමිණී අභය රජුගේ ගල්ලෙණ ශිලා ලිපියේත් තිබීම විශේෂ දෙයකි. එකී සංකේතයේ උපරිම කොටස් ලිපියෙන් ලිපියට ඒ ඒ ලිපියේ පුද්ගලයා අනුව වෙනස් වේ. අධම කොටස වෙනස් නොවීම පැරණි සිංහල රජදරුවන් යොද ගත් ගෞරව උපාධිය හැඟවීමට කරන ලද්දකැයි පිළිගනු ලැබේ. හෙන්රි පාකර් මහතා සිතනුයේ මේ සංකේතය පැහැදිලි රාජ්‍ය ලාඤ්ඡනයක් බවය. ස්වස්තික සංකේතය සමහර ජාතීන් සතු රාජ්‍ය මුද්‍රවක් වෙයි. ආර්ය වර්ගයාගේ මුල් ජාතියක් වූ ජර්මානු ජාතිකයන් ස්වස්තිකය මුද්‍රව වශයෙන් යොදන බැව් පෙනේ. එපමණක් නොව භාරතීය කැටයම් හා කලා කෘති අතර ද ස්වස්තික ලක්ෂණය දැකිය හැකිය.

දූන් එක් එක් සංකේතය ගැන විමර්ශනයක් කිරීමට අපි පළමුව ඇතා දෙසට හැරෙමු. ලංකා චිත්‍ර ශිල්පයේ ගෞරවයට පාත්‍ර වූ සත්ත්වයෙක් නම් ඇතාය. බොහෝ සිංහල චිත්‍රවල දළ දිගු කරගෙන සිටින හස්තියා තේජාන්විතය. ස්වස්තික ලක්ෂණය දරණ කාසියේ ඇතා වමට යයි. එමෙන්ම අශෝකයන්ගේ සෙල්ලිපිවලද ඇතා මේ ආකාරයෙන්ම විද්‍යමානය. කාල්සි පර්වත ලිපියේ '' ගජතමෙ '' (උත්තම ඇතා) ධෞලි ලිපියේ '' සෙතො '' (සුදු ඇතා), ගිර්නාර් ලිපියේ '' සර්ව ස්වෙතො හස්ති සර්වලොකසුඛාහාරො නාම '' (ඇලි ඇතා ඇත්ත වශයෙන් ම සෞභාග්‍යය ගෙන එයි) යනුවෙන් ද ඇත. භාග්‍යමත් සතුන් ගෙන් ඇලි ඇතා ශ්‍රෙෂ්ඨ බැව් අපි දනිමු. වෙස තුරු රජුටද ඇලි ඇතෙක් සිටි බැව් ජාතක අටුවාව කියයි. එරටට සෞභාග්‍ය ළඟාකර දුන්නේ මේ ඇලි ඇතාය. එහෙයින් ඇලි ඇතුන් යෙදීමට කලා කරුවාද අමතක නො කළේය. බෝසතුන් මවු කුස පිළිසිඳ ගන්නා අවස්ථාවේ දී නෙළුම් මලක් සොඬින් ගත් සුදු ඇත් පැටවකු මහාමායා බිසවුන්ගේ කුසට ඇතුළු වන්නාසේ සිහිනෙන් දුටු සැටි ජාතක නිදනඛකථාව පවසයි. බුද්ධ චරිතයෙන් විවිධ සිද්ධීන් ගෙන කැටයම් කර ඇති සාංචිහි මහාමායා දේවියගේ සිහිනය ද කැටයමට නගා ඇත. සුදු ඇත් පැටවෙක් එන අයුරු එහි දක්වා තිබේ. එහෙයින් ඇතා කාසියේ යෙදීම බෞද්ධ පරිසරයක් සිහියට නැඟීම හා සෞභාග්‍යය හුවා දැක්වීමට ඉමහත් උපකාරයක් වේ.

ඇත් සංකේතයට පසුව අපගේ විමසුමට ඉලක්කය වනුයේ බෝගසයි. වෘක්ෂ වන්දනය මොහෙන්ජදරෝ හා හරප්පා සංස්කෘති ප්‍රභවයේ සිට පැවැත එන්නකි. බුද්ධ කාලයේද වෘක්ෂ වන්දනාව ජනප්‍රිය වූ බැව් අපට පොත පතේ සාධක මගින් වැටහේ. කිරිපිඩු දනය පිළිගැන්වූ සුජාතා සිටු දුව බෝසතුන් වෘක්ෂ දේවතාවයි සැක කළා පමණක් නොව ඒ වෘක්ෂය වෙනුවෙන් බලි පූජාවක්ද කළාය. පාළි ධම්මපදඬ කථාවේ චක්ඛුපාල වත්ථුවේ සඳහන් මහාසුමණ කෙළඹියා දරුපල සඳහා නුග ගසකට පූජා සත්කාර කළ බැව් අනාවරණය වේ. '' ඒ කෙළෙඹි පුත්‍රයෝ . . . . නුග ගස් ආදියෙන් එක් ගසක් දැක මේ ගස ඉතා ශෝභාමත. මෙසේ වූ ගසෙක ආනුභාව සම්පන්න දේවතා කෙනෙකුන් ඇත මැනවි''යි සිතීය. ඊට පසු ඒ ගසවට අතුගා දේව පූජාවක් ද පැවැත් වූ බැව් පෙනේ. මෙයින් ද පැරණි වෘක්ෂ වන්දනය තහවුරු වේ. පාළි මහා වංශයේ එන පණ්ඩුකාභය රජතුමා අනුරාධපුරය ගොඩනැංවීමේ දී වෘක්ෂ දේවතාවුනට ද දෙවොල් තැනූ අයුරු අපි දනිමු. ඒ නිසා බෝධි වන්‍දනය ආදි කල්පික චාරිත්‍රයකි. එහෙයින් බෝධිය බෞඩයන් ගේ පූජෝපහාරයට භාජන විය. බෝධිය වටා ඇති චතුරශ්‍රය බෝධිසත්ත්වයන්ට ගිහිගෙය හැර යාමට තුඩු දුන් කරුණු සතර ගැන සංකේතයයි. තවද බෝධිය ශාඛා තුණකින් යුක්තය. බුධ ' අවබෝධයේ ' ධාතුවෙන් නිපන් බෝධිය ධර්මය අවබෝධ කර ගැනීමට පදයකි. අපේ ප්‍රස්තුතයට අදලවන ස්වස්තික කාසියේ දැක්වෙන බෝධිය ශාඛා තුණකින් තනා ඇත්තේ ඒ බෝධිය නිසා බෝසතුන්ට ත්‍රිවිද්‍යාව පහළ වූ බැව් පෙන්වීමටය. බුදුවන ද උන්වහන්සේට පූර්වෙනිවාසානුස්මෘති ඥාන, පරචිත්තවිජානන ඥාන හා ආශ්‍රයවක්ෂයකර ඥාන යන ත්‍රිවිද්‍යාව පහලවිය. එය සංකේතානුසාරයෙන් පෙන්වීමටයි බෝධිය ශාඛා තුනකින් යුක්තව ඉදිරිපත් කළේ. බෝධියේ එක් එක් ශාඛාවක් නැවත රිකිලි තුනකට බෙදේ. එය බුදුන් වහන්සේගේ ශාසනය අංග නවයකින් යුක්තවන බැව් පෙන්වීමට දැරූ ප්‍රයත්නය කැයි අපි සිතමු. සුත්තං, ගෙය්‍යං, ව්‍යාකරණං, ගාථා, උදනං, ඉතිවුත්තකං, ජාතකං, අබ්භූතධම්මං, වෙදල්ලං යනුවෙන් සත්ථු ශාසනය අංග නවයකට බෙදූ ඇති අයුරු මජ්ඣිම, අංගුත්තර ආදී නිකායන්ගෙන් අනාවරණය වේ. මේ බෙදුම සංකේතාත්මකව ඉදිරිපත් කිරීමට බෞද්ධ කලා කරුවා කාසියේ දැක්වෙන බෝධිය ශාඛා තුනකින් හා අනුශාඛා නවයකිනුත් දැක්වූවා නිසැකය.

බෝධියේ විකාශය සොයා බැලීමට කාසිය ද ඉවහල් වන සැටි අපි දනිමු. උතුරු ඉන්දියාවේ සිට දකුණු ඉන්දියාවට ගෙනෙන ලද සාතවාහන කාසිවලද බෝරුකක ලාංඡනය දැකිය හැකිය. මොහෙන්ජදරෝ සංස්කෘති ක්ෂෙත්‍රයේ ද මෙවැනි ලක්ෂණ හමුවේ. එහෙත් ගල්ලෙන ලිපියෙහි එන මෙවැනි සංකේතයක් කර්ෂාපණය බැව් මහාචාර්‍ය පරණවිතාන පවසයි. බෝධිය ලංකාවේ සංස් කෘතික විප්ලවයක් කළ බෞද්ධ රුකකි. එය මෙහි ගෙන ඒමෙන් විවිධ සංවිධාන ඇතිවිය. බෝධිය සිංහල බෞද්ධයා කෙරෙහි ප්‍රබලව බල පෑය. එහෙත් ලාංකික කලාකරුවාට මුණ ගැසුණේ භාරතයේ මවුබෝධිය නොව අනුරාධපුර

ශ්‍රී මහාබෝධීන් වහන්සේය. ලක්දිවට බෝධිය වැඩමකිරීම ගැන හෝ කිසිවක් මෙයින් අදහස් කෙරේද යි සිතා බැලිය යුත්තකි. තවත් අතකින් බැලුවොත් බෝධිය පිහිටුවා ඇති චතුරශ්‍රය චතුස් සත්‍ය දැයි සැක කළහැකිය. බුදුන්ට බුද්ධත්වය ලබා ගැනීමට ආධාර කළ බෝධිය නිසා උන් වහන්සේට චතුරාර්ය සත්‍යය අවබෝධ විය. එය බෝධිමූලයේ දීම අවබෝධ කළ යුත්තකැයි කීමට කලාකරුවා චතුරශ්‍රය යෙදීය. එහෙයින් එවැනි කලාකෘතිවල ගැඹුරුකම වටහා ගැනීම ද ඉතා අවශ්‍යය. බෝධිය වටා උසට එක් වේදිකාවක් බැඳීමද ඊට ගෞරවය දක්වන එක් මාධ්‍යයක් විය. බෝධිමූලය ආරක්ෂාවීමටත් අලංකාරයත් බෝධි ප්‍රාකාරයෙන් බලාපොරොත්තු වූවා විය හැකිය. පැරණි බෝධි සරවලින් දැනට ඉතිරිවී තිබෙන්නේ කැටයම් කළ බෝධිඝරයකි. එහෙයින් කාසියේ ඇති එකී සටහන බෞද්ධයන්ගේ සද ගෞරවයට පාත්‍ර වූ එක් වස්තුවක් සංකේතාත්මකව ඉදිරිපත් කිරීමට සමත් වී ඇත.

බෞද්ධ කාසියේ ඉතා වැදගත්ම තැන ගන්නේ ස්වස්තිකයයි. එය ලංකාවටම ආවේණික කලාත්මක වස්තුවකි. උස්සා තබන ලද ස්වස්තිකයට සමාන වූවක් භාරතේවත් මුළු ලෝකයේවත් තවම සොයාගෙන නැති බැව් විද්වතුන්ගේ මතයයි. ඒ නිසා ස්වස්තිකය ස්වදේශීය කැටයමකි. එපමණක් නොව එය බෞද්ධ අදහස් කැවීමේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් විකාශය වූවකි. වෙන් කර යොද තිබෙන ස්වස්තිකයත් වැටත් මත නංවන ලද ස්වස්තිකයත් ක්‍රිතුවසින් පෙර පළමුවැනි හා දෙවැනි සියවස්වල ලංකාවේ ලියන ලද බ්‍රාහ්මී සෙල් ලිපිවල දැකීමට පුළුවන. ස්වස්තිකය බෞද්ධ සිද්ධාන්ත රැසක් කියාපෑමට සකස්වූවක් බැව් කිවයුතුය. හෙන්රි පාකර් වැනි විද්වත්හු ස්වස්තික ලක්ෂණය තත්කාලීන රජවරුන්ගේ රාජ්‍යමුද්‍රාව කැයි සිතත්. ස්වස්තිකය යනු සෘජුකෝණීව එකි නෙක කැපුණු සෘජු රේඛා දෙකක් එහි සතර කොන්වලින් දකුණට විහිදී නැමීගිය තවත් සෘජු රේඛා කැබැලි සතරකින් ද යුත් සටහනකි. සර් මොනියර් විලියම්ස් පඬිතුමා කියන්නේ එය අරයන් සතරකින් පමණක් යුක්ත චක්‍රය, එහි පරිධිය පිළිවෙළින් සතර තැනකදී කඩා තනාගන්නා ලද රූපයක් බවය. එය බොහෝ දුරට පිළිගැනීමට පුළුවන් කරුණකි. පූර්වොක්ත සෙල්ලිපිවලත් අපගේ ප්‍රස්තුතයට බඳුන්වන කාසියේත් හමුවන ස්වස්තිකය ස්ථම්භයක් මත රඳවන ලද්දකි. එකී ස්ථම්භයත්, ඒ දෙපස එක සමාන උසකින් යුක්තව එකම සිරස් රේඛාවක පිහිටි තවත් ස්ථම්භ සතරකුත් දැකිය හැකිය. මේවායින් දෙකක් ස්වස්තිකය දරණ ස්ථම්භයේ දකුණු පසත් දෙකක් වම් පසත් එකම පරතරයක් ඇතිව සිටුවා තිබේ. ස්වස්තිකය පමණක් ගත් විට එය චක්‍රවත්ති රාජයාගේ චක්‍රයෙන් සකස්කර ගත්තකැයි සිතේ. දීඝ නිකායේ මහා සුදස්සන සූත්‍රයෙහි එන මහා සුදස්සන රජතුමා සතු චක්කවත්ති චක්‍රායුධය අපට සිහි වේ. චක්‍රායුධය ඕනෑම ප්‍රදේශයකට ගොස් නතර වූ විට එකී ප්‍රදේශය රජුට අවනත වෙයි. බුදුන් වහන්සේගේ ධර්මය නිතරම පාහේ ඉදිරිපත්කර ඇත්තේ සංකේතාත්මකවය. මෙකී චක්‍රයෙන් බුදුන් වහන්සේ සිහි කෙරේ. ස්වස්තිකය චක්‍රය සංස්කරණය කිරීමෙන් තනා ගත් එකක් නම් එයින් ද බුදුන් වහන්සේ ඉදිරිපත් කෙරේ. ධර්මචක්‍රය ඉදිරිපත් කිරීමට ද ස්වස්තිකය යොදගෙන ඇති බැව් පෙනී යන කරුණකි. අශෝක ස්ථම්භයන් පරීක්ෂා කර බලනවිට මෙකී කරුණ වඩාත් පැහැදිලි වෙයි. ස්වස්තිකයේ එන සතර අරයන් චතුස්සත්‍යය විය හැකිය. විනය මහා වග්ගයේදී බුදුන් වහන්සේ චතුරාර්‍ය සත්‍යය ඉදිරිපත් කළ සැටි අපි දනිමු දම්සක් පැවැතුම් සූත්‍රය ඉදිරිපත් කිරීමට ස්වස්තිකය යොද ගත් බැව් ද මෙහිලා සඳහන් කළ යුතුය. ස්වස්තිකයේ සතර කොන් සිට විහිදෙන කුඩා සෘජු රේඛාවලින් දක්වනුයේ සෝවාන්, සකෘදගාමී, අනාගාමී, අර්හත් යන ඵල සතරය. මෙහි රේඛා සෘජු ආකාරයක් ගැනීම ද සලකා බැලිය යුතුය. ''සම්මා'' යන්නෙන් හරි, සෘජු යන අරුත් දෙයි. බුද්ධ දේශනය සෘජුය. එහි කිසිද තැනක වක්‍ර. ස්වාභාවයක් දැකිය නො හැක. ඒ නිසා ස්වස්තිකයද සෘජු රේඛාවලින් තනා ගැනීමට කලාකරුවා උත්සාහ කළ බැව් පෙනේ. ජීවමාන බුදුන් වහන්සේගේ ශ්‍රී දේහ සම්පත්තිය නිරූපණය කිරීමට තත්කාලීන කලාකරුවා පසුබට විය. එහෙත් හේ තම චිත්තාභ්‍යන්තරයෙහි හට ගත් සිතැඟියාව ඉදිරිපත් කිරීමට යම් යම් සංකේත තනා ගති. ධර්මචක්‍රය පෙන්වීමෙන් මුළු ධර්ම ස්කන්ධයම අදහස් කෙරේ. ස්වස්තිකය ධර්ම චක්‍ර මුද්‍රාව නිරූපණය කිරීමට යොද ගත්තේ යයි අපට වඩාත් සිතිය හැකිය. බුදුන් වහන්සේගේ සමකාලීන ශාස්තෘවරයකු වන ජෛන මහාවීරතුමා විසින් ද තීර්ථ සඳහා සංකේත භාවිතාකර ඇත. මෙය බෞද්ධයන්ටත් පෙර ජෛනයන් සංකේත භාවිතය කළ බවට නිදර්ශනයකි. එපමණක්

නොව ජෛනයන්ගේ අපට මංගලවලට සවස්තිකය ද අයත් වෙයි. එහෙයින් එය භාරතයේ ද ප්‍රචාරයට පැමිණි සංකේතයක් බැව් කිවයුතුය.

බෞද්ධ සවස්තිකය එක හා සමාන පරතරයක් ඇති ලම්බාකාරව පිහිටි ඍජුරේඛා සතරක් මැද පිහිටුවා තිබීමද සලකා බැලිය යුත්තකි. බුද්ධ පර්ෂදය භික්ෂු භික්ෂුණී උපාසක උපාසිකා යනුවෙන් චතුර්වර්ගිකය. සවස්තික චතුරාර්ය සත්‍යයේ සංකේතය ලෙස මුලදී පෙන්වා දුනිමු. ධර්මය පිළිපදින්නෝ මෙකී චතුර්වර්ගික පර්ෂදය. භික්ෂු, භික්ෂුණී, උපාසක, උපාසිකා යන සිවුවණක් පිරිස මේ උතුම් ධර්මචක්‍රය දරණ බැව් පෙන්වීමද සවස්තිකය නංවා තැබීමේ තවත් පරමාර්ථයකි.

බෞද්ධ සවස්තිකය සමග තවත් වැදගත් සංකේතයක්ද යොද ඇති බැව් පූර්වෝක්ත කාසි පරීක්ෂා කිරීමේ දී පැහැදිලිවෙයි. මෙය චෛත්‍යයකි. ඇත්තෙන්ම එය අප දක පුරුදු චෛත්‍යයට සමාන නොවේ. එහෙත් කොඩ්රිංටන් ආදීහු මෙය චෛත්‍යයක් වශයෙන්ද නම් කර ඇත. චෛත්‍යය ගොඩනංවනුයේ බුදුන් වහන්සේගේ ධාතු තැන්පත් කිරීම සඳහාය. වෛදික යුගයේ පවා මියගියවුනගේ යම් යම් වස්තූන් තැන්පත් කර ස්තූප වැනි ගොඩනැගිලි තැනූ බැව්ද පෙනේ. බෞද්ධයෝද බුදුන් උදෙසා චෛත්‍යයන් ගොඩ නැගූහ. එහි උන්වහන්සේගේ ධාතු තැන්පත් කිරීම සිරිතය. පූජ්‍යත්වයට එන ධාතු තෙවර්ගයකි. ශාරීරික, පාරිභෝගික හා උද්දේසික යනු ඒ තෙවර්ගයයි.

සවස්තිකය සහිත කාසිවල චෛත්‍යය වැනි රූපයක්ද දකිය හැකිය. ඇත්ත වශයෙන්ම එහි වෙන් වෙන්ව තැනූ ස්තූප තුණක් ඇති බැව් පෙනේ. මෙකී ත්‍රිත්ව ස්තූපය අනිත්‍ය, දුක්ඛ, අනාත්ම යන ත්‍රිවිධ ලක්ෂණය පෙන්වීමට කරන ලද්දකැයි සිතේ. එහෙත් එය බුදුන් වහන්සේගේ ත්‍රිවර්ගීය ධාතු තැන්පත් කිරීම සඳහා භාවිත ස්තූපයදැයි සෙවීමද වටී. කාසි මුලින්ම නිපදවූ අය තම මුතුන් මිත්තන් විසින් උපහාර දක්වූ කිසියම් ස්තූප තුණක් සිහිපත් කිරීමට මෙකී සංකේත යෙදූවේදැයි සලකා බැලිය යුත්තකි. සමහරවිට මේ ස්තූප තුණ පැරණිම ස්තූප වන මහියංගනය, කැළණිය හා ගිරිහණ්ඩ යන ස්තූප විය හැකිය.

අනුරපුර යුගයේදී නම් මේ වැදගත් ස්තූප තුන මහාථූපය, මරිච්චවට්ටි හා දීඝවාපි විය හැකිය. යම් හෙයකින් බෞද්ධකාසි වලගම්බා සමයේ තැනුනේ නම් මේ සංකේතයෙන් දක්වෙනුයේ අභයගිරි, දක්ෂිණ හා වෙනත් ස්තූපයක් විය හැකියි සැක කිරීමට පුළුවන. කෙසේ වුවද බෞද්ධ ජනයා තම කාසි තුළින් චෛත්‍ය සංකේතයද ඉදිරිපත් කළහ.

සමස්ථයක් වශයෙන් ගත්විට සවස්තිකය සහිත කාසිය බුද්ධ චරිතයෙහි උත්කෘෂ්ඨ අවස්ථා සතරක් කියා පාන්නක් බැව් පැහැදිලිය. ඇතා බෝධි සත්වොත්පත්තියත්, බෝධිය බුද්ධත්වයත්, සවස්තිකය ප්‍රථම ධර්මදේශනයත් එනම් ධම්මචක්කප්පවත්තනයත්, ස්තූපය බුද්ධ පරිනිර්වාණයත් නිරූපණය කෙරේ. බෞද්ධ සවස්තිකය දරණ කාසියේ තවත් සංකේත කීපයක්ද ඇත. ත්‍රිකෝණාකාර සලකුණ ඉන් එකකි. වෙස්සගිරි ලිපියකද මීට සමීපවන සංකේතයක් ඇත. පෙරියපුලියංකුලම් ලිපියේද එවැනිම රූපයක් දකිය හැකිය. බ්‍රාහ්මී අක්ෂරයන්හි 'ම' යන්නට සමාන රූපයක් ද එහි පෙනේ. හස්ති රූපය වෙනුවට අනිත් පැත්තේ තිබෙනුයේ මෙකී සංකේතය හා ත්‍රිත්ව ස්තූපයකි. සමහරෙක් මේ 'ම' කාර බ්‍රාහ්මී අක්ෂරය වැනි රූපය ඉර හඳ ලෙසද සලකත්. එයද සැලකිල්ලට යොමු කළ යුත්තකි. මහපා උද රජුගේ දෙරබාවිල වැව් ලිපියේ ඉර හා අඩ හඳ එයි. එපමණක් නොව තවත් සෙල්ලිපි රාශියක ඉර හඳ සලකුණ දකිය හැකිය. කාසියේ එන ඉර හඳද මෙවැනි සංකේතයකැයි සිතන්ට පුළුවන. මළුතිස රජතුමන්ගේ ශිලා ලිපියක පෙනෙන එකට සම්බන්ධව පිහිටි ත්‍රිකෝණ දෙකේ සලකුණ කාසියේද පෙනේ. මේ හැර කුඩා වෘත්තයන් එක, දෙක, දෙක, හතර වශයෙන් ද කැටයම් කර ඇත. එහෙත් ඒවාට අරුත් සැපයීම දුෂ්කරය. සවස්තිකය සහිත කාසිය බෞද්ධයන්ගේ වටිනා වස්තුවක් බවත් විශෙෂයෙන්ම සවස්තිකය ගැඹුරු අරුතක් විදහා දක්වන්නක් බවත්, අවධාරණයෙන්ම සඳහන් කළ හැකිය. සමහර විටක බෞද්ධාගම ප්‍රචාරය සඳහා මෙකී කාසිය පරිහරණය කරන්ට ඇත. කාසියටද අලංකාරය ගෙන දුන් සවස්තිකය බෞද්ධ ධර්මයෙන් ඔප් නැගුනු චින්තාවලියක මෙහෙයවීමෙන් බෞද්ධ කලාකරුවා විසින් ධර්මධර භික්ෂූන් වහන්සේගේද උපදෙස් පරිදි නිපැයුණු විශිෂ්ටතම සංකේතයක් බවත් අවසාන වශයෙන් පවසමු.

හේම ශ්‍රී ගුණතිලක

ලංකාවේ වෙස් මුහුණු නැටුම් – 3

අද රජයේ ගැසට් නිවේදනයකින් සිදු කෙරෙන රාජකාරිය මීට ශත වර්ෂයකට පමණ කලින්, බොහෝ අවස්ථාවල දී අණබෙර ප්‍රසිද්ධියෙන් ඉටු කරනු ලැබී ය. අණබෙරකරු වූ කලී රාජ නීතිය ප්‍රචාරයට පත් කිරීමේ මාර්ගය වී ය.

රැස් ව සිටින පිරිස වෙත නමස්කාරයෙන් පැමිණෙන අණබෙරකරු කෝලම් නැටුමේත් එක් අංගයකි. පනික්කලේ යනුවෙන් හැඳින් වෙන්නේ ද මේ කෝලම ය. රජතුමා තානායම්පොළට පැමිණීමට කලින් සියලු වැඩ කටයුතු ලක ලැහැස්ති කිරීමට පැමිණෙන චරිත කිහිපයට අණබෙර කරු ද එක් වෙයි.

අණබෙර කෝලමට අයත් කවි කිහිපයක් මෙසේ ය.

''රජුන් දෙන අන සා
අනබෙර කරව විග සා
එතොරතුරු පව සා
ඒය බෙරකරු මහලු විල සා

''අනබෙර කරන්න ට
දවුල්ලා ගෙන උරපි ට
ගම්ගම්වල ම සි ට
කරයි අණබෙර රාජ පනත ට

(මිරිස්සේ උඩුපිල එක්සත් කලා මණ්ඩලයේ අත් පිටපතිනි.)

පෙර්ටෝල්ඩ්ගේ විස්තරය අනුව අණබෙරකරු කුදෙකි. අනිකුත් සෑම කෝලම් පොත්වල එන විස්තරවල ආකාරයට ම පෙර්ටෝල්ඩ් ද අණබෙර කරුගේ බරවා කකුල ගැන සඳහන් කරයි. මිරිස්සේ, උඩුපිල අත් පිටපත්හි මෙසේ එයි :

'' සිරසට තඹ කෙස් වැනිවූ
ඇඳගෙන රෙදි පවුල ත්
පිටවක ගැසි පිලිකුල් ලෙස
කකුලේ බරවයකු ත්,
උරපිට බෙර එල්ලා අතකට
ගෙන සැරයටිය ත්
සිරිතට පැමුනුන කුලයෙන්
ආ හැටි නාකියෙකු ත්''

ගුණදසයේ අත් පිටපතේ විස්තරය ද, එබඳු ම ය :

'' අමන් කන්කර කුදේ වක්කොට
දවුල් කබලක් සොල්ව සොල්ලා ''

'' අතකට ගෙන සැරමිටියක්
තලපත හා රැගෙ නේ
ඉනවට බැඳි පච්ච වඩම
දවුලක් උරලම් නේ
වටපිට සිටි සැම දනහට
වැඳ වැඳ වෙරිමති නේ
සබයට අණ බෙර කෙරුමට
ආ සැටි බල මෙත නේ ''

අණබෙරකරු හා සමග ඔහුගේ දරුවන් ද පැමිණීම ඇතැම් පළාත්වල කෝලම් නැටුම්හි දක්නට ලැබේ. මාතර පළාතේ අණබෙර කෝලම තනිව ම පැමිණෙයි.

අම්බලංගොඩ හා බෙන්තර ප්‍රදේශයේ කෝලම් නැටුම්කරුවෝ ' දූක්කිනියා ' නමින් හැඳින් වෙන, අණබෙරකරුගේ පුතා ද සබයට අවතීර්ණ කරවති. ශුද්ධ මාත්‍රා තාලයකට සභාවට පැමිණෙන අණ බෙරකරු, බීමත් වූ ස්වභාවයක් අඟවයි. කාරිය කරවනරාළ හා සමග සුළු සංවාදයකින් පසු, පිස්සු බල්ලකු විසින් තමාගේ පාදය සපා කෑ බව පවසමින් බිම ඇද වැටෙයි. අණබෙරකරුට සිදු වූ දෙය කාරියකරවනරාළ විසින් සබයට දන්වා සිටිනු ලැබේ.

දූන් සබයට පිවිසෙන්නේ නොංචි අක්කා ය. නොංචි අක්කාගේ චරිතය පිරිමින් විසින් නිරූපණය කැරේ. මාතර පළාතේ සිදුවන හැටියට නොංචි අක්කා පැමිණෙන්නේ මරු රාස්සයටත්

පසුවයි. නොංචි අක්කාගේ චරිතය එක් අතකින් හාස්‍යයත් තවත් අතකින් උපහාසයත් නිරූපණය කෙරෙන සේ සකස් වී ඇත. මැගේ වෙස්මුහුණ තුළට ඒ හැඟුම් දෙක ම කාවද්දා තිබෙන්නේ සියුම් ලෙස ය.

"කොන්චි එක වරු නේ
පුන්චි වයසත් පසුවන් නේ
කොන්චි මා විසි නේ
නොන්චි අක්කා එන්න එන් නේ

"කටේ දත් වැටෙමී න
කබත් කුනු කෙල පෙරමී න
ගතත් වෙවුලා ගෙ න
නොංචි අක්කා ඒය දුවගෙ න

"නිවස නැත දන් නේ
සවස ගෙදරින් එන් නේ
වයස පසුවන් නේ
නොංචි අක්කා සබේ එන් නේ

(උඩුපිල කලා මණ්ඩලයේ අත් පිටපත)

මාතර පළාතේ නොංචි අක්කාගේ වේශ නිරූපණය සහ ගමන් තාලය සිත් කාවදින සුළු වෙයි. වැහැරී ගිය පියයුරුත් දත් වැටී විකෘත වූ මුහුණත් හැම කෙනකු තුළ ම හාස්‍යය ඇති කරවයි. ප්‍රේක්ෂකයා තුළ රසය ඇති කර වීමේ දී පාත්‍ර වර්ගයා විසින් විභාව උද්දීපනය කරනු ලබන බව සත්‍යයක් නම්, කරලියට පැමිණෙන නොංචි අක්කාගේ වෙස්මුහුණත්, නැටුම් තාලයත් ඒ කාර්යය අකුරට ම ඉටු කෙරීමෙහි ලා සමත් වන බව පැහැදිලිව ම පැවැසිය හැකි ය.

නොංචිඅක්කාත් කාරියකරවන රාළත් අතර ප්‍රථමයෙන් සංවාදය මතු වෙයි.

කාරියකරවනරාළ : නොංචි අක්කෙ.

කොංචි : (වටයේ යයි. නැටුමක් පුරයි. ඉනික්බිති කාරියකරවනරාළ ට මෙසේ පවසයි.)

"මල්ලියෙ මොකද කතා කළේ ?"

කාරියකරවනරාළ : (තමන් 'මල්ලියෙ' යි අමතනු ලැබීම ගැන උරණ වී නොංචිට පහර දෙන්නට යයි).

කොංචි : 'ඒකයැ පොඩි මහත්තය' (යනුවෙන් ගරුනම්බු දී කථා කරන්නට පටන් ගනී). පොඩි මහත්තය, මං ගියා උදෙන්ම කොරටුවට, පලා කඩන්න. ගිහිල්ල එනකොට දවුලත් නෑ. කඩි පූකත් නෑ. ගෙදර උන්න දුක්කිනිත් නෑ. දුක්කිනියගෙ අප්පෙත් නෑ. පොඩිමහත්තය හෙම උන්ව දැක්කෙ නැද්ද ?"

මේ අවස්ථාවෙහි අණබෙරකරු කරලියේ එක් කක්ෂ්‍යාවක දිගා වී සිටී. මෙහිදී ඇති වන්නේ හාස්‍යෝත්පාදක සංවාදයකි.

කාරියකරවනරාළ නොංචි අක්කාට කථා කොට, "අන්න බං උඹගෙ මිනිහ බී ගෙන වැටිලා ඉන්නවා"යැ යි පවසයි. ඈ එතැනට ගොස් ඔහුගේ ඇඟ අතගා හඬයි. කථා කරයි.

කාරියකරවන රාළගේ ඉල්ලීම පිට ඈ සිය සැමියාට ආදරයෙන් කථා කරයි. මෙහිදී යොදන වචනවලින් පෙනෙන්නේ උපහාසයයි. ඈ ආදරබර වචන හැටියට, තමන්ට හුරු පුරුදු වචන භාවිතය කරයි. "යකෝ නැගිටපන්" ආදි වශයෙනි.

අවසානයේ දී අණබෙරකරු පැමිණ ඇයට සැරයටියෙන් ගසන්නට තැත් කරයි. ඈ රංගයෙන් පිටවෙයි.

අණබෙරකරු හෙවත් පනික්කලේ, නොංචි සහ දුක්කිනියාත් අතර ඇති වූ දෙබස රංගයට හැඩගැස්වූ ස්වරූපය මෙයින් වටහා ගතහැකි ය.

මීළඟට ජේඩි හෙවත් ජස කෝලම සභාවට අවතීර්ණ වෙයි. රාජකාරි කටයුතුවල යෙදෙන මේ චරිතය ද එක් නිශ්චිත කාර්යයක් සඳහා රජුගේ පෙරමගට පැමිණෙතත් කෝලම්කරුවා මේ අවස්ථාවද පෙර-පසු සිද්ධීන් හා ගැළපී ය.

ජසයා මෙසේ පවසයි.—

"ගම්බීර කාලිංග නුවර නිරිඳුගෙ
වාසල තුලය ට
මන්නදනාසේම රජුට සෝද
පට පිළි සොඳ ට
ඉන්නරනා තැබූ නම මා
ජේඩි විදනේ සත්ත ට
මන් මෙතනා ආමි වියන්
බඳිනට නරනිඳු එනව ට."

දකුණු ඉන්දියාවත් සමග, කෝලම් කථාවේ ඇති සම්බන්ධය මෙයින් වටහා ගතහැකි ය. හැම කෝලම් චරිතයක් ම සබයට ඇතුල් වීමට කලින් කාරියකරවන රාළ ඒ චරිතය අරභයා කෙටි වර්ණනයක් කරයි.

"බින්න මුසු බස යා
කරමින් දබර ගොස යා
දැඩි සිතැති රොස යා
බලන් එන රඟ විසුළු ජස යා.

"පිලි බැඳ පොදිය ත්
උරදරාගෙන නොයෙකු ත්
කරදර කර නොයෙ ක්
පැනපි ජසයා සබේ විගසි න්."

ඉන්පසු ඒ ඒ චරිත තමන් ගැන ම යම් යම් දේ පවසති.

" ග ම් බි ර මහ නිරිඳු සහ උතුමන්
වැඩමවන බැවි න
සු න් ද ර උඩුවියන් දවල වටතිර
පාවාඩ එල න
මෙන්වර ලැබ ආමි මෙතන මහතුන්
අවසර යදිමි න
පෙම්බ ර මගෙ පියඹ සහය නැත මට
ආගිය කිසිතැ න."

(ගුණදසගේ පිටපතිනි).

ඇතැම් පළාත්වල ජසයා හා සමග සේවකයෙක් ද පැමිණේ. සෙබර යන නමින් ඔහු හඳුන්වනු ලැබේ.

ජස කෝලමට කියන කවි කිහිපයක් මෙසේය :

" නාද අසමින් නේ
ආද පා තබමින් නේ
තාලයට එන් නේ
යෝද ජසයා එන්ට එන් නේ."

" නා ද අසා කළ බෙර නද ගෝ සේ
ආ ද පාද තබා නටමින් නොව ලා සේ
බේ ද නැතුව දෙවකු නොව ලා සේ
සොඳ බාල පැටියො නැටුමට නිසිවෙ සේ."

(උඩුපිල-පිටපත).

" තබමින් බරවා කකුලක්
හෙමින් ඔබ ඔබා
බලමින් වට පිට නැවි නැවි
මදක් කර බබා
අදි මින් දන පමනට වත්
නෙරිය නොම තබා
ඇවි දින් රඟ දෙන සැටි දූන්
බලව මේ සබා."

(ගුණදසගේ පිටපත).

මේ ගීතවල තාලය එකකට එකක් වෙනස් වෙයි. පදතාල ද ඊට ම හුරු වන ලෙස සැකැසී තිබේ.

ජසයාගේ විහිළුතහළුවලින් අනතුරුව ලෙංචිනා සබයට පිවිසෙන්නීය. ලෙංචිනා සබයට හඳුන්වා දෙන්නේ මෙසේ යි :—

"පුංචි කාලේ සි ට
වංච බස් දී තෙපුල් හිමිහ ට
සංචල් නොව සිත ට
ලෙන්චිනා ඒය සරඹ ගමන ට

"සැම තරුනන්ගෙ සි ත
මවිත කරවන ලෙසින් දූන් එ ත
මෙසබයට දිවුන ත
ඒය රුසිරෙන් දිලි පේඩික ත

(උඩුපිල පිටපත).

"තරුණ සොබන යව්වන කත කොමලී—
සිරි උදුලී දිගු වරල නෙරලී තබමින්
බඳිමින්නා ලෙලදෙන්නා
තරුණ දිලෙන දල මුතු පෙල ලකලී—
පැහැදවලී නිසි කොමල සිනහවෙන්
දනවෙත පෙන්නා මනගන්නා
තරුණ මෙසළු කත තුනු ඉඟ සලලී—
පුළුලුකුලී දිමු සලෙලු නුවන් ගෙන මන
පිත වන්නා ලෙස එන්නා."

(ගුණදසගේ පිටපත).

පදමාලාවත්, පදතාලයත් ලාස්‍ය නැටුම් විලාසයද ශෘංගාර රසය ද මතු කර වීමෙහි සමත් වෙයි.

ජසයාත් ලෙංචිනාත් අතර හබයක් ඇති වෙයි. ඊළඟට පැමිණෙන මුදලි ඒ හබය බේරීමට ඉදිරිපත් වෙයි.

මුදලිගේ පැමිණීම අරභයා ගයන ගීතය මිහිරි ය.

" මිණිහෙබි සිරි කග උර දරමින් තේ
සිරුරට දිලිපට පිළි රැලි දෙන් තේ
කගපලඳින කබාය දිලි සෙන් තේ
පෙල දිලි සැදි මුතු මිණි මුතු බරණින්
සැරසෙන් තේ."

මින් අනතුරුව තානායම් ආරච්චි නමැති චරිතයක්, අම්බලංගොඩ කෝලම් කුට්ටමට ඇතුළත් කර තිබේ.

රජ කට්ටුව, එනම් රජ, බිසව සහ ඇමතිවරුන් පැමිණ අසුන් ගන්නේ මෙවිට ය. මුල් කථා පුවතෙහි දැක්වෙන පිළිවෙළට කෝලම් නැටුම් නැටුවේ රජු ඉදිරිපිට දී ය.

පොතේ කවිවලින් පෙනෙන අන්දමට රජතුමා යහනාවකින් පැමිණේ.

" නානා වන්නම් රාග කියන් තේ
පානා නැටුනුත් නිරිඳු බලන් තේ
ගහනා කරනම් පිනුම් දකින් තේ
යහනාවෙන් බැස රජුන් වඩින් තේ."

මොවුන් ඉදිරියේ රාක්ස නැටුම් සහ සතුන්ගේ, එනම්, සිංහ, කොටි ආදීන්ගේ, නැටුම් පවත්වනු ලැබේ.

රාක්ස නැටුම් විශාල සංඛ්‍යාවක් දක්නට ලැබෙන්නේ මාතර හා බෙන්තර කෝලම් නැටුම්වල ය. මිරිස්සේ උඩුපිල, කෝලම් නැටුම්වලට පහත දැක්වෙන රාක්ස කෝලම් අයත් වෙයි.

පූර්නක, ගුරුළු, ගරුඩ රාක්ෂ, මරු, කාලකූට, නරසිංහාවතාර, රත්නකූට, කිලගරච්, මහගරච්.
මෙහි රාක්ස නැටුම් ද ප්‍රතාපවත් වෙයි. මෙ හැර නාග කන්‍යා, ගිරිදේවි, අනග බහිරව, දේවගිරි, නාරිලතා, යනුවෙන්, සිත් කාවදින සුළු වෙස්මුහුණු නැටුම් මේ කෝලම් කුට්ටමට ඇතුළත් වන්නේ ය.

රාක්ස මුණු කැපීම හා සම්බන්ධයෙන් දනට මහ අම්බලංගොඩ ආරියපාල ගුරුන්නාන්සේ ද ගුණදස ගුරුන්නාන්සේ ද අතිශය ප්‍රසිද්ධයහ. ගුණදස ගුරුන්නාන්සේගේ කවරාක්ෂ මුහුණත්, ආරියපාල ගුරුන්නාන්සේගේ මරු රාක්ෂ මුහුණත් එක සේ ආනුභාව සම්පන්න වන්නේ ය.

කෝලම් නැටුම් අවසන් වන්නේ ගරව නැටීමෙනි. රස්ව සිටින අයගේ වස්දෙස් දුරුළීම මෙහි අදහසයි. වස්දෙස් දුරුළීම සඳහා ආඩිගුරුගේ චරිතය ද යොදගනු ලැබේ.

ආඩිගුරු පිළිබඳව කියැවෙන කවි කිහිපයක් මෙසේ ය :

" ඉපිද බෙංගා ලේ
කංසාවලට ආ ලේ
වෙඩි සැරද බා ලේ
පුරුදු කරවා කියන් ආඩිරා ලේ

" වෙඩිලිගෙන නොවදු රු
තඩිමුගුරු සුරතට ද රු
වඩිග ගෝසා ද රු
සාස්ත්‍ර කීමට වරෙන් මහගු රු "

(උඩුපිල—පිටපත).

ලංකාවේ ඉතා ඈත කාලයක සිට පැවැත එන යක් නැටුම්වල තාල හා වෘත කිහිපයකුත්, වෙස් මුහුණුවල ස්වරූපත් කෝලම් නැටුම්වල දක්නට ලැබේ.

නරසිංහ අවතාරය ගැන කියැවෙන මේ කවි කිහිපය ඒ ලක්ෂණ සඳහා සුළු වශයෙන් නිදසුන් කරගත හැකි වෙයි :

" නොබිය සැරසෙන් තේ
පිටවරල ලා ගන් තේ
කුරිරු හඬ දෙන් තේ
මහා නරසිහ යකෙකි එන් තේ

" නරසිංහ නම්ව න
රකුසෙක් ඒය විගසි න
දනන් බිය කරමි න
නටයි ඇවිදින් තාල දනගෙ න

" වෙසමුනි රජුන්ගෙ න්
වරන් ලැබගෙන ඇවිදි න්
නරලොවට බසිමි න්
නරන් බිය කරවාය සතොසි න්

" බිරන් හඬ දෙන් තේ
නරන් සිත බිය වන් තේ
උරන් ලේ බොන් තේ
මෙදුන් නරසිහ යකෙක් එන් තේ

'' සිරසඳ දෙසව නේ
ඇත්රුව දෙපස සැඳු නේ
සිංහරුව උඩ් නේ
නරන්නේ උරිරු බොත් නේ

'' උවන රත් පාටි න
නුවන් යුග රවමින් එ න
හඬගසා සරොසි න
ඇවිත් සබයට වදී විගසි න ''

(උඩුපිල—පිටපත).

මේ හැර, පෙර්ටෝල්ඩ් හා කැලවේ විස්තරය කළ චන්ද්‍රකාව රාස්ස නැටුමත්, පූර්ණක හා පැල්මඩුල්ලා යන රාස්ස නැටුම් දෙකත් යථෝක්ත අදහස සනාථ කරයි. (රට යකුමේදී ගැබිනියට සෙත් ශාන්ති කරන්නාක් මෙන් ගැබිනියන්ට සෙත් ශාන්ති කරන නැටුම, කෝලම්වල දක්නා ලැබේ. එහෙත් යක්නැටුම්වල දී මෙන් හැමවිට ම ' රාස්ස චරිත ' බිය ජනක ලෙස කෝලම් රැඟුම්වල දී නිරූපණය වන්නේ නැත. නරසිංහ අවතාරය ගැන අවසාන වශයෙන් මෙසේ පැවසෙයි.

'' පයක් තබමින් තාල දැනගෙන නට
නටා වට පිට බලන් නා
උගත් පමනට **වැඩීය විසිලුත්** සමග
ඔල මොල කරන් නා ''

(උඩුපිල—පිටපත)

කාල රත්නකූටයා ගැන මෙසේ කියැවෙයි :

'' බියකොට ඇවිදින් සබයට පැන් නේ
රුදුවන හඬමයි නිතර ගසන් නේ
තෑගිබෝග ගන්නට රුති වන් නේ
රත්නකූට කෝලම දූන් එන් නේ ''

(උඩුපිල පිටපත).

යක් නැටුම් විලාස තිබුණ ද, භයානක ස්වරූපය දිගටම මැවීම කෝලම්කරුගේ සිරිත නොවී ය. හේ එහි හාස්‍ය ජනක ස්වරූපයක් දකියි. නරඹන්නන් තුළ විනෝදයක් ඇති කරවීමට ඔහු උත්සහාය ගනී.

කෝලම්වලින් විශාල වශයෙන් සතුට, විනෝදය ඇති කෙරේ. හාස්‍යය උපදිනා නැටුම් විලාස ඊට ඇතුළත් වූ හෙයිනි.

කරපිට කෝලම, කොක් කෝලම, මරක්කල කෝලම, සුද්දා, යනාදී වශයෙන් ඒ ඒ අවස්ථාවල දී අලුත් චරිත ද හාස්‍යය හා උපහාසය මතු වන ලෙස ජනකලාකරුවා ඉදිරිපත් කෙළේ ය.

කරපිට කෝලම ගැන විස්තරය වන්නේ මෙසේ ය.

'' ඕලන්ද දෙසෙ සි ට
මෙලන්කාවට ගොඩ බ ට
තිබත් හිමි කර පි ට
බලන් එන රඟ නෝන නැටුම ට

'' රූප පෙර ලබා හිමි ගැන පේම ගුන සි ති න්
බෝම සිටි ලොබා නමුත් වයස එක වෙ මි න්
රාල කර තබාගෙන දූන් නෝන එන ලෙසි න්
ප්‍රේමයෙන් සබා වෙ මැතිඳු බලනු සැම සි ති න් ''

(උඩුපිල පිටපත)

ලන්දේසි තරුණ-තරුණියින් අරභයා ජන කලාකරුවා පොඩි සරදමක් මෙයින් ඉදිරිපත් කරයි.

මේ පිළිවෙළට යම් යම් වැදගත් සිද්ධීන් හා අවස්ථා පරිහාසයටත් උපහාසයටත් ලක් කොට හාස්‍ය රසය මතු කිරීමට ද හේ නොපසුබට වී ය.

කෝලම් නැටුම්, පූජා විධියක් ලෙස තවමත් දකුණු ඉන්දියාවේ හින්දු කෝවිල්වලට ආබද්ධ ව ආගමික උත්සව සමයන්හිදී පවත්වනු ලැබේ.

සියවසකට පමණ ඉහත දී දේශීය ලක්ෂණ ලංකාවේ කෝලම් නැටුම්වලට ඇතුළත් විනි. ඒ නැටුම්වල බොහෝ දුරට හාස්‍යෝත්පාද ලක්ෂණ තිබුණු බව යට දක්වන ලදී.

නොංචි, ජස, කරපිට, මුදලි වැනි කෝලම් වලින් හාස්‍ය රසයක් මතු කෙරෙන නිසා මුළු කෝලම් නාට්‍යම හුදු හාස්‍යය ඇති කරවන ප්‍රහසනයක් ලෙස හඳුන්වා දීම සුදුසු නැත. මෙබඳු චරිතවලින් හාස්‍යය ඇති කරන්නෙ, කිසියම් අභීෂ්ටාර්ථයක් කුළු ගැන්වීමට යි.

කෝලම් නාට්‍යය මූලික වශයෙන් කොටස් දෙකකට වෙන් කර ගත් විට මේ කරුණු පැහැදිලි කරගන්නට පුළුවනි. රජකට්ටුව සබයට අවතීර්ණ

වීමට පෙර හා පසු අවස්ථා දෙකට, මේ සම්පූර්ණ නාට්‍යය බෙදිය හැක. රජකට්ටුව අවතීර්ණවීමට කලින් හාස්‍යජනක ජවනිකා ඇතුළත් වුනත් ඒ ජවනිකාවල කිසියම් අභ්‍යන්තර සම්බන්ධයක් තිබේ.

හේවායෝ පැමිණෙන්නේ, රජතුමා ඒමට කලින් සභාව සන්සුන් කරවීමටයි. පොලිස් කෝලමෙන් ඉටුවන්නේත් ඒ කාර්යයමයි. විදනෙ පැමිණෙන් නේ, සභාවේ පිරිස කෙතරම්ද? ඔවුන් අඩ දබර කර ගන්නවාද යනු විසින් කරුණු දැන ගැනීමටයි. මෙන්න මේ සංවාද කොටසින් ඒ බව පැහැදිලි වනවා.

" **විදනෙ ආරච්චි** :—ලියනප්පු, බලනවකො ජනගහණය කොච්චර ද කියල "

ජෙඩි කෝලම ඇතුල් වන්නෙ, රජතුමා එන පෙරමගට පාවාඩ දැමීමටයි. අණබෙර කරු සබයට අවතීර්ණ වන්නෙත් පිරිස හිනැස්සීමට ම නො වේ. රජතුමා පැමිණෙන බව ප්‍රචාරය කිරී මටයි.

එබැවින් ඒ එක් එක් චරිතවලින් නිශ්චිත කාර්යයක් ඉටු වන අතර, ඒ හැමෙකක් ම, රජ තුමාගේ පැමිණීම නමැති මූලික සිද්ධියට සමීප වශයෙන් සම්බන්ධ වී සිටී.

දෙවැනි කොටසේ ඇති රාස්ස නැටුම්, රජ තුමාගෙත්, බිසවගෙත්,—විශේෂයෙන් බිසවගේ—සිත සතුටු කරවීමටයි රඟ දක්වන්නෙ. අත් පිටපතේ පෙනෙන හැටියට බිසවගේ දෙළදුක සන්සිඳුනෙ, මෙ වැනි රාස්ස මුණු දමා ගෙන කළ නැටුමකිනි. එහෙම නම් ඒ නැටුම් ප්‍රධාන වශයෙන් සම්බන්ධ වන්නෙ, බිසවගේ දෙළදුක පිළිබඳ පුවතටයි.

මේ පිළිවෙළට බැලුවහ ම, මහාචාර්ය පෙර් ටෝල්ඩ් කෝලම් නාට්‍ය පිළිබඳ ව ඉදිරිපත් කළ මතය බොහෝ දුරට පිළිගන්නට පුළුවන් හැටියට අපට පෙනේ.

ඔහු පවසන හැටියට මේ නාට්‍යය ගර්භ පූජාවක—ඔහු යොදන්නෙ pregnancy rite කියලයි—ස්වරූපය උසුලයි.

එහෙම කියන්නෙ, කාරණා කිහිපයක් හේතු කොට ගෙනයි.

කෝලම් නැටුම් උපතේදි සඳහන් වෙනව මෙන්න මේ විධියට :—

" එරජුගෙ මහනඳ — න
අගබිසව පින් බලයෙ — න
දරු උපතක් ලැබු — න
විය දෙළදුක් සිතේ දින — දින

වදහළ බස් පිළිගෙණ රජු එදි — නේ
සඳ කැපූ කෝලම් නොව පම — නේ
නඳ සිතින් රඟ දක්වූ සඳි — නේ
එද බිසව දෙළදුක සන්සිඳු — නේ "

මේ නැටුමේ උපත, දෙළදුකක් සන් සිඳවීම හා සම්බන්ධයි.

ඊ ළඟට මෙන්න මේ නැටුම් විලාශ ගැන සිත් යොමු කරන්න.

කෝලම් නැටුමට බඩදරු කෝලමක් ඇතුළත් වන බව බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරයේ කෝලම් අත්පිටපතින් දැනගන්නට ලැබෙනව. කැලවේ මහතාගේ පරිවර්තනයෙහිත් ඒ ගැන සඳහන් වනවා. මෙ ස්ත්‍රිය ගයන නැළවිලි ගීයක් ද කෝලම් නැටුමේ දී ගායනා කරන බව පෙනී යනවා. ඒ බැව් කැලවේගේ පිටපතේ සඳහන් වනව.—Kolam Nattanawā—147 වැනි කවිය, ඉංගිරිසියට පරිවර්තනය කරමින් ඔහු මෙසේ කියයි :

" She never uttered lies with her lips. She was separated. She parts from longing, having no rest".

තේරුම :

" ගර්භනී ස්ත්‍රිය කවදවත් බොරුවක් කීවෙ නැ. තමාගේ ස්වාමිපුරුෂයාගෙන් ඇය වෙන්කරනු ලැබුවා. ඒ වෙන්වීමේ දුකින් ඇය පෙළෙනවා. ඇයට විවේකයක් නැහැ."

ඉන්පසු " තෙයි-නා-නා " යන තාලයට ගයන ගීයක් ද ඇත.

කැලවේ ඉදිරිපත් කළ පරිවර්තනයේ මුල් පිටපත සොයා ගැනීම දුෂ්කර ය. එහෙත් කෞතු කාගාරයේ ඇති නවත් මුද්‍රිත පිටපතක මෙන්න මේ කවිය සඳහන් වේ.

" එ ද සිටම වදව ඉ — දා
පු ද පඬුරු දෙවිඳු වැ — දා
ව ද ගන්ට කරපු ව — දා
ව ද ගතිම් දරු බිළි — දා "

ප්‍රජනන අගය පිළිබිඹු කරන අදහස් එහි දක්නට ලැබෙන බව වටහා ගැනීම එතරම් දුෂ්කර නැත.

විප්‍රලම්භ ශෘංගාරය වැනි හැඟීමක් නිරූපණය කරන සිද්ධීන් රාශියක් මේ කෝලම් නාට්‍යවල දී රඟ දක්වන කථාවලට ඇතුළත් වනව. මනමේ කථාව අවසාන වන්නෙ, කුමාරයාගේ මරණයෙනි. සඳකිඳුරු කථාවෙන්, ප්‍රිය විප්පයෝගය දක්නට ලැබෙනවා. ගෝඨයිම්බර කථාවෙත් තිබෙන්නෙ ඒ ලක්ෂණයමයි. වෙනත් කථා තෝරා නොගෙන මෙවැනි ශෝකාන්ත කථාම තෝරා ගත්තේ ඇයි ? කෝලම, හුදු හාස්‍යයට බරවූවක් නම් ශෝකාන්ත කථා ඇයි යොද ගත්තෙ ? ඒවායේ මූලික සිද්ධිය, හුදෙක් කාමදේව අදහස නිරූපණය කරන නිසාවත් ද ?

තවත් කරුණු දෙකක් මෙහි දී මතු කරන්නට කැමැතියි. විදානෙ ආරච්චිත් සමග කරලියට පැමිණෙන හෙංචා, රැස්ව සිටින පිරිස ගණන් කරන විට, භාගයක ගණනක් කියන්නෙ මොකද ? ' සීයයි භාගයයි, ' නැත්නම් ' දෙසීයයි භාගයයි ', එහෙමත් නැතිනම් '' රාළහාමි, මෙතන 205½ ක් ඉන්නවා '' යනාදි වශයෙන් පවසන්නෙ ඇයි ? පිරිස අතර ගැබ්ගත් ස්ත්‍රියක් ද සිටින නිසායි ඔහු එසේකියන්නේ.

කෝලම් මුහුණුවලින් කෙරෙන බොහෝ රැඟුම් විලාශ, කාම දෙවියන් පිදීම වැනි හැඟීමක් දෙයි. අනංග භෛරව, නාග කන්‍යා, ගිරිදේවි, කවරාක්ෂ වැනි නැටුම්වලින් කාමෝද්දීපනය වීම ස්වභාව යෙන් අදහස් වෙයි. කවරාක්ෂ නැටුම පිළිබඳ ව කියැවෙන එක කවියක මෙන්න මෙහෙම කිය මනක් තිබෙනව.

'' කතුන්හට සිත් ලොබින් මේ හිස මුදුන
ගිරිදේවියකි ඇත් තේ ''

මේ නැටුම නටන විට සබයේ ස්ත්‍රීන් මෝහනයට පත් වන බව ඇතැම් කෝලම් නාට්‍යකරුවෝ පවසනව.

ඊළඟට අප විසින් ඉදිරිපත් කරන වැදගත් ම කරුණ නම් මිරිස්සේ උඩුපිල කෝලම් කුට්ටමෙ දක්නට ලැබෙන '' පංචනාරිඝට '' කෝලම් මූණයි. මේ විධියේ කෝලම් මූණක් දක්නට නැතෙයි කියල පෙර්ටෝල්ඩ් මහතා ඔහුගේ විචාර ග්‍රන්ථ යෙහි සඳහන් කළත්, ඉතා පැරණි හැටියට සැල කෙන මේ කෝලම් මූණ අපට දැකගන්නට ලැබුණා.

' පංචනාරිඝටය ' කියන මේ මුහුණ, ස්ත්‍රීන් පස් දෙනෙක්, එකට ගෙතී, කළයක හැඩය ලැබෙන ලෙස සකස් වූවකි.

මේ මුහුණ පෙන්වා දෙන්නෙ කාමදේව සංකල්පයයි. යම් යම් ද්‍රව්‍යවල, එහෙම නැත්නම් සතුන්ගේ හැඩය ලැබෙන පිළිවෙළට ස්ත්‍රී රූපය කැටයම් කිරීම භාරතයේත් දක්නට ලැබෙන ශිල්ප ක්‍රමයක්. සප්තනාරී තුරඟ, අෂ්ටනාරී රථ, නවනාරිකුංජර, යනාදී චිත්‍ර හා කැටයම්වලින් ඒ බව පෙනී යනව. භාරතයේ ඛජුරහෝ-කාණ් ඩායඃ මහාදේව කෝවිලේ ඇති ස්ත්‍රීන් සිව්දෙනාගේ රූපය එබන්දක්. මේ කැටයම්වල අනංග රූපය පිහිටා තිබෙන නිසා, කාමදේව සංකල්පය හොඳටම පැහැදිලි කරගන්නට පුළුවන්. පංචනාරියට මුහු ණේත්, මැද ඇති රුව, එවැන්නක් හැටියට කල්පනා කරන්නට ඉඩ තිබෙනව.

මේ මුහුණ දමාගෙන කළ නැටුමේ විලාශය අප නොදුටු නමුත්, කැලවේගේ විස්තරයෙන් එය තරමක් දුරට වටහා ගන්නට පුළුවනි. ඔහු පවසන හැටියට ස්ත්‍රීන් පස්දෙනෙකුගේ නාට්‍ය විලාශයක් ඊට ඇතුළත් වී තිබේ.

තවදුරටත් අපි මේ ගැන සලකා බලමු. කෝලම් නැටුම්වල දී යොද ගන්නා ඇතැම් රාක්ෂස නැටුම් වලින්, සිහිපත් කරවන්නෙ, රට යකුමේත් ගරා යකුමේත් රංග විලාශයයි. රට යකුමේ දී ගැබ්ගත් ස්ත්‍රීන්ට සෙත් ශාන්තිය කිරීමට උපයෝගී කර ගන්නා යම් යම් නාට්‍ය විලාශ, කෝලම් නැටුමේදීත් දක්නට ලැබෙනව. ගරා යකුමේ, වෙස්පැම, කෝලම් නාට්‍යයේ ගරව නැටුමින් පෙනීයනවා.

මේ සියලුම කරුණුවලින් පෙනෙන්නේ ස්ත්‍රීන් තුළ, විශේෂයෙන් ගැබ්ගත් ස්ත්‍රීන් තුළ අනුවේදනීය හැඟීම් ඇති කරවීමට ඒවා යොමු වී තිබෙන බවයි.

ගර්භ පරිහාරගත ගර්භ පූජාව දී මෙ වැනි ලක්ෂණ මතුවන හෙයින් මේ කෝලම් නැටුම්වල

මූලික අර්ථය එවැන්නක් දැයි තවදුරටත් සොයා බැලීම ඉතාමත් අවශ්‍ය කරුණකි.

සිංහල කෝලම් පොත් කියවාගෙන යනවිට කෝලම් උපත හාස්‍ය උත්පාදක සිද්ධියකින් මතු වූ හැටියට නො පෙනේ.

"සිත සන්තොසක් විය
මෙසේ බිසවට දොළදුකක් විය"

(කොළඹ කෞතුකාගාර පිටපත) යනු විසින් දැක්වෙන පරිදි, බිසවට වූ දොළදුක සංසිඳුවීමට කෝලම් නටන ලදි. දරුගැබක් හටගැනීම හාස්‍යෝත්පාදක සිද්ධියක් නොවේ. ඒ සඳහා වනාවත් පැවැත්වීම ද හාස්‍යය මතුකරන දෙයක් නොවේ.

පංචනාරිසට වෙස්මුහුණෙන් ද, එම නැටුමින් ද, කවරාක්ෂ නැටුමින් හා නාගකන්‍යා නැටුමින් ද, කැලවේ පෙන්වා දුන් ගැබගත් ස්ත්‍රිය පිළිබඳ පුවතින් ද පෙනී යන්නේ මේ නැටුම් මුල් වකවානු වෙදී ගර්භපරිහාරයක් ව, ප්‍රජනනය (fertility) සඳහා පැවැති බවයි.

(ලබන කලබේ සිට, මිරිස්සේ, උඩුපිල, එක්සත් කලා මණ්ඩලයේ වෙස්මුහුණු විස්තරය සහ කෝලම් කවිපොත කාණ්ඩ වශයෙන් පළ වෙයි. කෝලම් කවි, ඇස්. ඇන්. පේදිරිස් ගුරුන්නාන්සේ සහ ඇස්. පී. ඇඩ්වින් ගුරුන්නාන්සේලා දෙපලගේ අනුමැතිය ඇතිව චාර්ලිස් සේනාරත්න මහතා විසින් සකස් කරන ලදි. කෝලම නැටුම් අග එන කතා, පී. ජී. මවදියස් අප්පු ගුරුන්නාන්සෙ මහත්මයාගේ අනුමැතිය ඇතිව චාර්ලිස් සේනාරත්න මහතා විසින් සකස්කර ලියන ලදි.)

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ විසිනි

හිරු දෙවියන් පිදීම

හිරු දෙවියන් පිදීම ලෝකයේ නොයෙක් රටවල නොයෙක් අයුරින් පවතින්නකි. ඔස්ට්‍රේලියාවේ ඩියරි ගෝත්‍රිකයන්ගේ විශ්වාසයට අනුව සූර්‍ය්‍යා වූ කලී ඩියරි ගෝත්‍රික ගැහැණියකගේ දූරියකි. නවසීලන්තයේ මාවෝරි මිනිසුන්ගේ වීරයකු වූ මාවෝ නමැත්තා විසින් හිරු දෙවියා තළා මඩිනු ලැබූ බව එම මිනිසුන්ගේ ඇදහීමයි. සූර්‍ය්‍ය දිව්‍ය රාජ වන්දනය පර්සියාවේ ද උතුරු ඉන්දියාවේ ද පැවති බවට නොයෙක් සාධක ඉදිරිපත් කළ හැකිය. වත්මන් කල මෙන්ම ඈත අතීතයෙහිද ලක්වැසියන් විසින් හිරුදෙවියා පුදන ලදී. සිංහල යන්ගේ මුල් වාසභූමිය භාරත දේශය බැවින් ඔවුන් මෙහි සංක්‍රමණය වන විට ඔවුන්ගේ මත මතාන්තර හා ඇදහිලි විශ්වාසාදියද මෙහි ප්‍රචාරය වී ගිය බව සැලකීම යුක්ති සහගතය.

සූර්‍ය්‍යා පිළිබඳ විශෙෂ උත්සවාදිය පැවැත්වීම දඹදිව මෙන්ම මෙරටද සිරිතක්ව පැවැත්තේය. අද දවස සිංහල අලුත් අවුරුද්ද යනුවෙන් හැඳින් වෙනුයේ ද සූර්‍ය්‍යා මීන රාශියෙන් මේෂ රාශියට සංක්‍රමණය වීම නිසා ආරම්භ වන අභිනව වර්ෂයයි. සෑම අවුරුද්දකම අප්‍රියෙල් 13 වෙනිදා හෝ 14 වෙනිදා පමණ හිරු මේෂ රාශියට සැපත්වීමෙන් අභිනව සූර්‍ය්‍ය වර්ෂය ඇරඹෙයි. මේෂ රාශිය වූ කලී රාශි දෙළසෙන් පළමුවැන්නයි. දෙළොස් වැනි මීන රාශියට අයත් රේවතී නැකතේ සතර වැනි පාදයෙහි අවසනට පැමිණි සූර්‍ය්‍යයා මේෂයට අයත් අස්විද නැකතේ පළමුවැනි පාදයට සැපත් වන විට අභිනව වර්ෂය ආරම්භ වන බව ජ්‍යොතිෂ මතයයි. නවග්‍රහ මණ්ඩලයට අයත් දෙවියකු වශයෙන් පමණක් නොව මහාබ්‍රහ්ම, විෂ්ණු ඊශ්වරාදීන් මෙන් ආගමික වශයෙන් වැදගත් දෙවියකු වශයෙන් ද මොහු සැලකුම් ලබන්නෙකි. කියන ලද මැයි :—

සුගත් මෙන් බෝ සත්
විදුරත් තිනෙත් පියුමත්
ගහණත් තිනෙත් පුත්
මෙසත් සුර සත් ලොවට සෙත් දෙත්

(ගුත්තිලය 4 වැනි පද්‍යය)

සත් අත් සක් සක'ත්
වත් අත් තිනෙත් බරනෙත්
පත්මත් තලත් නත්
සෙත් කෙරෙත් සත් ලොවට මෙසුගත්

(කුසජාතක කාව්‍යය 4 වැනි පද්‍යය)

හිරුගේ පුත්‍රයා වනාහි මහාසම්මත රජතුමා ය. එහෙයින් මහා සම්මත රජුට '' සූර්‍ය්‍යවංශාභිජාත '' යන උපපදයක්ද විය. සමහර සිංහල රජවරුන් මහා සම්මත පරම්පරාවෙන් පැවත එන්නන් බව ඇතැම් සෙල්ලිපි වලද පැරණි සිංහල සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථයන්හිද ප්‍රකාශ වී ඇත.'' අර්ක බන්ධු '' '' ආදිත්‍ය බන්ධු '' යනු බුදුන්වහන්සේගේ ද විරුද නාමයකි.

දිනකර කුල මෙනිරිඳු අයුරු පුරඳුරු
ගන තෙද නල දිවයුරු කිරණින් රුදුරු

(පරෙවි සන්දේශය, 22 පද්‍යය)

ගුවන් මිණි කුල'ග ගුවනා ගුවන් මිණි
මෙවන් රජ මිණි ව දිලෙනා මුදුන් මිණි

(මයුර සන්දේශය, 15 පද්‍යය).

නුබමිණි කුල කිරුළු අග රඟ මිණෙව් යෙදූ
නවමිණි දෙරණිසුරු රජ කුමරුවන් ලදූ
ගුණමිණි අනගි අබරණ පැලඳි පිරිසිදූ
ලියමිණි බිසෝ හිමි රජකුල සිරින් සැදූ

(**මයූර සන්දේශය,** 17 පද්‍යය)

දියනෙත කුලපති මෙරජුගෙ මනනඳ

(**පැරකුම්බා සිරිත,** 39 පද්‍යය).

හිරු දෙවියන් පිදීම වෛදික කාලයෙහි ද දඹදිව ප්‍රචලිතව තිබුණු බවට ඍග්වෙදය සාක්ෂි දරයි. ‘ මිත්‍ර ’ නම් ආදි පර්සියානු දෙවියා සමග වෛදික සූර්ය දිව්‍ය පුත්‍රයා සමානත්වයට පැමිණ, එම දෙවියන් පිළිබඳ ප්‍රතිමා දඹදිවට පැමිණි බව භාරතීය කලා ඉතිහාසයෙන් පෙනේ. ලක්දිව ද හිරු දෙවියන් පිදීම පැවති බව ජනකවි සාහිත්‍ය යෙහි පවා ප්‍රකාශිතයි.

උදයට පායන ඉරු දෙවියන්නේ
සවසට පායන සඳ දෙවියන්නේ

යනුවෙන් සිංහල මිනිසුන් ගොයම කවි කීවේ මෙබඳු වන්දනයක් පැවති හෙයින් විය යුතුය.

කුරුණෑගල විස්තරය ([1A]) නම් ග්‍රන්ථයෙහි ප්‍රකාශිත පරිදි කුරුණෑගල පිහිටි පර්වතයක් මතුවෙහි හිරු-දෙව්-පිදීම සඳහා වෙන් වූ ස්ථානයක් පැවැත්තේය. “ . . . මල් රොන් වගුළ සිහිල් සුවඳ සුදු වැලිතලාවන් ඇති ජයසම්පන්න මනෝහර ගල් තලා පිට සිට **හිරු නමස්කාර කරන ගල පිට** පහුරු සතරක් හා නුවරට ආධාර බැම්මක් හා . . . ” **සූර්යශතකය** වූ කලි මයූර නමැත්තකු විසින් හිරු දෙවියා අභිවාදනය කෙරෙමින් ලියූ සංස්කෘත ශ්ලොක සියයකි. විල්ගම්මූල මහා ස්වාමීන් විසින් මීට සිංහල බසින් පදගතසන්නයක් ලියූ කරුණින් පෙනී යනුයේ මෙම ග්‍රන්ථය එකල මෙරට බහුල වශයෙන් හදළ ග්‍රන්ථයක් බවයි. අද දවස වුවද බෞද්ධ විහාරස්ථානයන්හි පැවැත්වෙන දහම් පාසැල්වල කියවීම් පොතක් වශයෙන් මෙය භාවිත කරනු ලැබේ.

[1A] කොළඹ කෞතුකාගාරයේ Z 10 නොම්මරය දරන පුස්කොළ පොත.

හිරු දෙවියාට වන්දනාමාන කිරීම සඳහා ඉදි කළ ප්‍රතිමා කිහිපයක් අනුරාධපුරයෙන් සහ පොලොන්නරුවෙන් ලැබී ඇත. සෙල්මුවා පුවරු වල කැටයම් වූ රූප සතරක් අනුරාධපුරයේ නටබුන් අතරින් මතුවිය. ඒවා මෙකල තැන්පත් කර ඇත්තේ කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාර යෙහිය. (රිජිෂ්ටර් නො. 24–57–58–11 ;[1] 24–57–19–5 ;[2] 24–57–54–11 ;[3] 24–57–270–41)[4]. පදවි යෙන් ලැබුණු ගල්පුවරුවක ද[5] හිරු දෙවියා නිරූපිතය. මෙකල අනුරාධපුර කෞතුකාගාර යෙහි ඇති එම පුවරුව කාලයාගේ ඇවෑමෙන් බොහෝ දුරට ගෙවී ගිය බඳුය. මෙම පුවරු පසෙහිම දක්නට ලැබෙනුයේ බොහෝ දුරට එක හා සමානයයි සැලකිය යුතු මූර්ති ලක්ෂණයි. උරහිස් දෙක්හිම පතිතව සිටින සේ යෙදූ නෙළුම් දඬු දෙකක් දැතින් උසුලන හිරු දෙවියාට එම කරුණින් පියුමත්, පත්මත් යන අපරනාමයන් ආරොපණය විය. මෙම ගල් පුවරු අතුරින් දෙකකම මොහු සමග පිරිවරට අයත් වූවන් ද නිරූපිතය. අනෙක් තුනෙහි ඔහු සිටින්නේ තනිව මයි. අනුරාධපුරයෙන් ලැබුණු පුවරු මතුවූයේ අභයගිරි විහාරයට උතුරු දෙසින් පිහිටි භූමි භාගයකිනි. අනුරාධපුර යුගයේ අවසාන කාල පරිච්ඡෙදයට අයත් කළ හැකි මේ මූර්තිවල වහලින් අපට නිගමනය කළ හැක්කේ සූර්ය දිව්‍ය රාජ වන්දනය එකලද ඉතා බහුල වශයෙන් පැවති බවය. පොලොන්නරුවෙන් ලැබුණු ලෝකඩින් නෙළා ඇති ඉරු දෙව් මූර්තිය ඉහත සඳහන් කැටයම් පුවරුවලින් මඳක් වෙනසි. දෙ අතින් ගෙන උරහිස්හි තැබූ නෙළුම් දඬු මෙහි නොලැබීම එහි දක්වෙන ප්‍රධාන වෙනස්කමයි. එසේම දකුණු ඉන්දියානු ශිල්ප ලක්ෂණ එහි ප්‍රකටව පෙනේ. එහෙයින් එය පොළොන්නරුවේ චෝළ ආධිපත්‍යය පැවති සමයේ දී දකුණු ඉන්දියා වෙන් මෙරටට සංක්‍රමණය වූවකියි අනුමාන කරමු.

[1] 1 වෙනි හා 2 වෙනි ඡායාරූප බලන්න.

[2] 3 වෙනි ඡායාරූපය බලන්න.

[3] 4 වෙනි ඡායාරූපය බලන්න.

[4] 5 වෙනි ඡායාරූපය බලන්න.

[5] 6 වෙනි ඡායාරූපය බලන්න.

1 වෙනි ඡායාරූපය

1. අළුදෙණිය විහාරය–රඹාව–මුදුන් ලිස්තරය

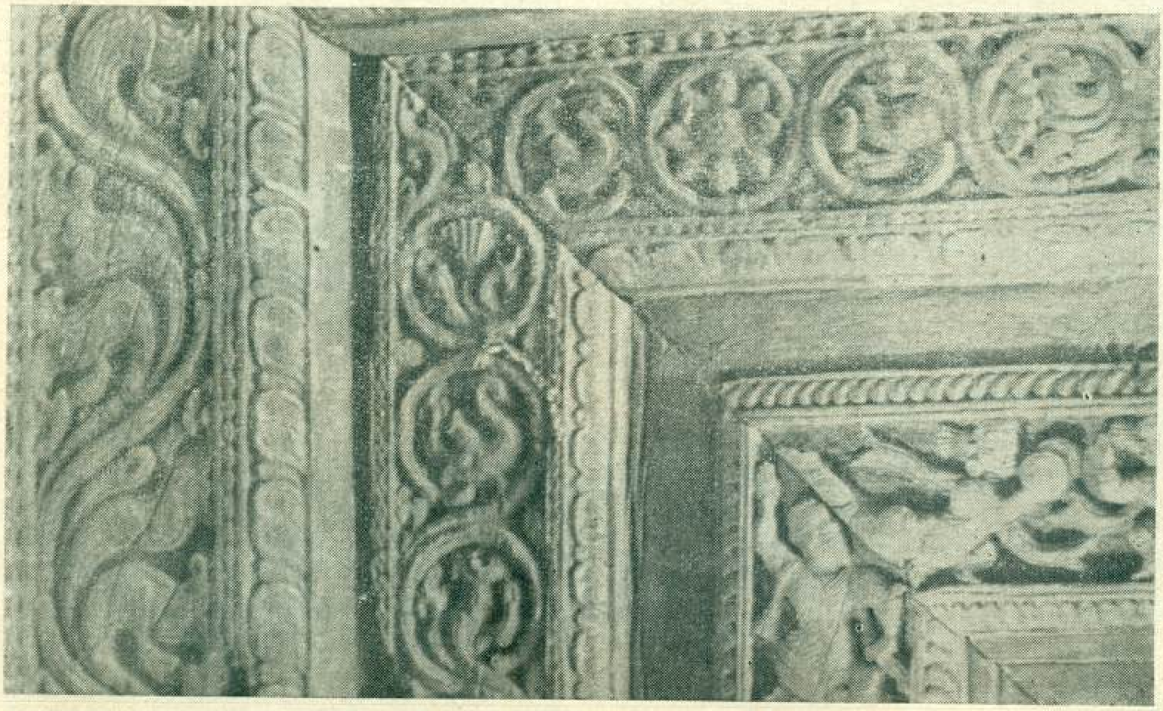
2 වෙනි ඡායාරූපය

2. අළුදෙණිය විහාරය–රඹාව
සංගීත භාණ්ඩ රැගෙන වයමින් සිටින රූප

3 වෙනි ඡායාරූපය

3. අළුදෙණිය විහාරය–රඹාව
සෙමෙර වලිගයක් අතින් ගත් කාන්තාවක්

4 වෙනි ඡායාරූපය



4. අළුදෙණිය විහාරය–රබාව–නෙළුම් මල් හා ලියවැල් මෝස්තර

5 වෙනි ඡායාරූපය

5. අළුදෙණිය විහාරය–රඹාව
ප්‍රභූ යුවලක්

6 වෙනි ඡායාරූපය

6. අළුදෙණිය විහාරය–රඹාව
රාජකීය යුවලක්

7 වෙනි ඡායාරූපය

7. නියම්ගම්පාය විහාරය—අධිතාලයේ කැටයම් වූ තූර්ය භාණ්ඩ රැගත් නළු පිරිසක්

8 වෙනි ඡායාරූපය

8. නියම්ගම්පාය විහාරය—අධිතාලයේ කැටයම් වූ පෙරහරක්

9 වෙනි ඡායාරූපය

1. හිරු දෙවි නිරූපිත ගල් පුවරුව
කොළඹ කෞතුකාගාරය
(රිජිෂ්ටර නො. 24–57–58–11)
(එක් පැත්තකින් පෙනෙන අයුරිනි)

10 වෙනි ඡායාරූපය

2. හිරු දෙවි නිරූපිත ගල් පුවරුව
කොළඹ කෞතුකාගාරය
(රිජිෂ්ටර් නො. 24–57–58–11)
(ඉදිරි පාර්ශ්වය)

11 වෙනි ඡායාරූපය

3. හිරු දෙවි නිරූපිත ගල් පුවරුව
(රිජිස්ටර් නො. 24-57-19-5)
කොළඹ කෞතුකාගාරය

12 වෙනි ඡායාරූපය

4. හිරු දෙවි නිරූපිත ගල් පුවරුව
(රිජිස්ටර් නො. 24-57-54-11)
කොළඹ කෞතුකාගාරය

13 වෙනි ඡායාරූපය

5. හිරු දෙවි නිරූපිත ගල් පුවරුව
(රෙජිස්ටර් නො. 24–57–270 41)
කොළඹ කෞතුකාගාරය

14 වෙනි ඡායාරූපය

6. පදවියෙන් ලැබුණ හිරු දෙවි නිරූපිත ගල් පුවරුව
(අනුරාධපුර කෞතුකාගාරය)

ගුණසීල ජයවර්ධන

ඉන්දීය රාග කීපයක ඉතිහාසය - II

කණාඩ

කර්ණාට, කර්ණාටි යන නම් වලින්ද මේ කණාඩ රාගය හඳුන්වනු ලැබේ. කර්ණාට යන සංස්කෘත වචනයේ ප්‍රාකෘත රූපයයි කණාඩ. **කර්ණාට** නමින් හැඳින්වෙන්නේ **රාගයයි. කර්ණාටි** නමින් හැඳින්වෙන්නේ **රාගිනි** යයි. මෙ රාගිනිය **දීපක** රාගයට සම්බන්ධ වූවක් බව සඳහන් වේ. කර්ණාට, කණාඩ, කර්ණාටි යන නම්වලින් පෙනෙන පරිදි මේ රාගය කර්ණාට දෙශයෙහි ඇතිවූවකි.

මේ කර්ණාට රාගය අපට පළමුවරට හමු වන්නේ ක්‍රි.ව. 11 වැනි සියවසෙහි විසූ **මම්මට** නමැති ආචාර්යවරයකුට ආරොපිත **සංගීත රත්නමාලා** නම් ග්‍රන්ථයෙහිය. එහි ප්‍රධාන රාග හයක් දක්වා තිබේ : කර්ණාට, නාට, (මෙඝ) මල්ලාර, දෙශාඛ, මාලව, සහ වසන්ත. මේ සෑම රාගයකටම සම්බන්ධ රාගිනි සයක් තිබෙන බව ආචාර්ය මම්මට පවසයි. **කර්ණාට** රාගය යටතේ වර්ග කර තිබෙන රාගිනි හය මෙසේයි : චන්ධනි (?), මාලවශ්‍රී, සින්ධු, වෙලාවලි, ප්‍රපාටිනි, විභාෂා.

ක්‍රි.ව. 1440 දී පමණ නාරද නමැති ආචාර්ය වරයකු විසින් ලියන ලද **පංචම සංහිතාවෙහි** ද දක්වා ඇති ප්‍රධාන රාග හයෙන් එකකි **කර්ණාට**. මේ රාගය යටතේ වර්ග කර තිබෙන රාගිනි හය මම්මට දක්වා ඇති ලැයිස්තුවට වඩා වෙනසි. නාටිකා, භූපාලි, ගය්ඩා, රාමකෙලි, ඝාමොදි, සහ කල්‍යාණි—ඒ රාගිනි හයයි.

පැරණි භාරතීය සංගීතාචාර්යවරුන්ගේ මතය අනුව සෑම රාගයකම රූප දෙකක් ඇත : එක් රූපයක් **නාදත්ම** ය. අනික් රූපය **දෙවමය** වේ :

සුස්වරවර්ණවිශෙෂං රූපං
රාගස්‍ය බොධකං දෙවධා
නාදත්මං දෙවමයං
තත්‍රාමතෝ නෙකමෙකං ච

රාග විබොධ නම් ග්‍රන්ථයෙහි එන මේ විග්‍රහය අනුව යහපත් ස්වර වර්ණයන්ගෙන් විභූෂිත වූ රාගයාගේ රූපය ද්විවිධ වේ. එක් රූපයක් **නාදත් මය.** ඒ නාදත්ම රූපයේ අනෙකවිධ ස්වරූප ඇත. දෙවැනි රූපය **දෙවමය** වේ. එය එකම ස්වරූපයක් දරන්නකි.

මෙ රාගරූප වාදීන්ගේ මතය අනුව කර්ණාට රාගයේ දෙවමය රූපය කෘෂණයි. මොණරපිල් කලඹක් හිසෙහි පැලඳගත් කෘෂණගේ රූපය ජෙජ්පූර් කලාකරුවන් විසින් මේ කර්ණාට රාගයට ආරොපනය කර තිබේ. එහෙත් සංගීත දර්පණයෙහි එන

කෘපණපානිගජදන්ත ඛණ්ඩං
එකං වහන් දක්‍ෂිණහස්තකෙන
සංස්තූයමානඃ සුරචාරනෞඝෛඃ
කර්ණාටරාගඃ ක්‍ෂිතිපාලමූර්තිඃ

යන පද්‍ය අනුව මුලදී කර්ණාට රාගයෙන් නිරූපණය කළේ රජ කෙනෙකි. ඒ රජුගේ වම් අතෙහි අසිපතකි. දකුණතෙහි මොහොතකට කලින් නසන ලද ඇතකුගේ දන්තඛණ්ඩයකි. රජු ඉදිරියෙහි ඔහුගේ පරාක්‍රමය වර්ණනා කරන චන්දිභට්ටයන් කීපදෙනෙකි. මේ චිත්‍රය පසු කාල යෙහි ගජාසුරයා මර්දනය කළ කෘෂණට සම්බන්ධ කිරීම එතරම් අපහසු නොවිය. මුලින් දැක්වූ රූප යෙහිත් පසුකාලයෙහි දැක්වූ රූපයෙහිත් ඇත් දඩයම සුරැකී ඇත. මේ රාගයේ **රස** විග්‍රහ කර බලන විට භාව දෙකක් දක්නට ලැබෙන බව මහාචාර්ය ගඞ්ගෝලි පවසයි. රජු විසින් ඇතාව නැසීම නිසා චන්දිභට්ටයන් දක්වන ප්‍රීතිප්‍රමෝදය එක් භාවයකි. ඇතා අවසාන හුස්ම හෙලමින් මැරීම නිසා ඇතිවන දුක අනික් භාවයයි.

මෙඝ රාගය

මෙඝරාගය පළමුවෙන්ම අපට හමුවන්නේ ක්‍රි.ව. 7—9 සියවස් අතරතුර විසූ ආචාර්ය නාරද විසින් ලියන ලද **සංගීතමකරන්ද** නම් ග්‍රන්ථයෙහිය.

එහි දක්වා ඇති ප්‍රධාන රාගයන්ගෙන් එකකි මෙඝරාගය. මේ රාගය යටතේ පහත සඳහන් රාගිනී හය වර්ග කර තිබේ : සෞරාෂ්ට්‍රි, කාම්භාරි, වංගාලි, මධුමාධවි, දෙවක්‍රී සහ භූපාලි. මේ රාගිනී සයම නොවෙ අනික් සංගීත ග්‍රන්ථවල දක්වා ඇත්තේ. ඒ ඒ ආචාර්යවරයා විසින් දක්වා ඇති රාගිනී සංඛ්‍යාවත් ඒවායේ නමුත් වෙනසි. ලිපිය අනිසි ලෙස දීර්ඝවීම වැලැක්වීම පිණිස ඒ ඒ ආචාර්යවරයන් විසින් දක්වා ඇති රාගිනී ලැයිස්තුව මෙහි සඳහන් නොකරමු.

සංගීත මකරන්දයෙහි දක්වා ඇති රාගිනී හයෙන් කාම්භාරි සහා දෙවක්‍රී දූන් භාවිතයෙහි නැත. මෙය **මෙඝ රාගයේ** පැරණි බවට සාධකයක් වශයෙන් සැළකිය නොහැකිද ? මේ රාගයේ පැරණි කම පෙන්වන තවත් සාධක කීපයක් පහතින් දක්වමු.

ක්‍රි.ව. පූර්ව 2 වැනි සියවසටත් ක්‍රි.ව. පලමුවැනි සියවසටත් අතර කාලයෙහි එකතු කර සකස් කරන ලද ජාතක සංග්‍රහයට අයත් මත්ස්‍ය ජාතක කථාවක වර්ෂාව ගෙන එන **මෙඝගීතියක්** ගැන සඳහන් වෙ. මේ **මෙඝගීතිය** මෙඝරාගයේ පැරණි තම රූපය සේ සළකනු ලැබේ. මත්ස්‍ය ජාතකය අනුව කොසොල් රටෙහි තද නියඟක් තිබුණි. මේ නියඟ නිසා ඇල දෙලවලත් විල් පොකුණු වලත් දිය බිඳක්වත් නොමැතිවූයෙන් ගොවිතැන් විනාශ වී ගියේය. ජේතවන විහාරය ඉදිරියෙහි තිබුණ පොකුණෙහිත් ජලය සම්පූර්ණයෙන්ම සිඳී ගොස් තිබුණි. එහි විසූ මත්ස්‍යයන්, ඉබ්බන්, සහ වෙනත් ජලචර ජීවිහු මඩෙහි පෙරලෙමින් සිටියහ. මාලුවන් කන පක්ෂිහු ඒ පොකුණට ඇවිත් පණ රඳා ගැනීමට දඟලන ඒ මත්ස්‍යාදීන් කන්නට පටන් ගත්හ. ඒ මාලුවන් ඉබ්බන් ආදීන් නැසෙනු දුටු බුදුන් වහන්සේ වහාම වර්ෂාව ලබාදීමට තීරණය කළ සේක. ඉක්බිති අලුයම උන්වහන්සේ කළ යුතු කටයුතු සියල්ල හිමක පිඩුසිඟා යන වේලාව එන තෙක් සිටියහ. ඒ වේලාව පැමිණි කල්හි භික්ෂු සංඝයා පිරිවරාගෙන උන්වහන්සේ පිඩු පිණිස සැවත් නුවරට වැඩියහ. පිඩු සිඟා ආපසු එන ගමනේදී ජේතවන විහාරයේ පොකුණ ලඟ සන්සුන්ව සිටගෙන ආනන්ද හිමියන් අමතා ජේතවන පොකුණෙහි ස්නානය කිරීමට නානකඩ ගෙනෙන ලෙස දැන්වූසේක. එවිට ආනන්ද හිමියෝ දිය බිඳක්වත් නැති මඩ සහිත ඒ පොකුණෙහි ස්නානය කරන්නේ කෙසේදැයි බුදුන් වහන්සේගෙන් විමසූහ. එවිට උන්වහන්සේ මෙසේ පැවසූ සේක. ''ආනන්දය බුද්ධානුභාවය අප්‍රමාණය. ගොස් මගේ නානකඩ ගෙන එන්න.'' ආනන්ද හිමි නාන කඩ ගෙනත් දුන් පසු බුදුන් වහන්සේ ඒවා ඇඳගෙන පොකුණේ පඩි උඩ සිටගෙන 'මේ ජේතවන පොකුණෙහි නාන්නට මම කැමැත්තෙමි'යි පැවසීය. එකෙණෙහිම සක් දෙවිඳුගේ පාණ්ඩුකම්බල ශෛලාසනය උණු විය. හදිසියේ තම ආසනය උණුවීමට කරුණු සොයා බැලූ ශක්‍රයාට ස්නානය කිරීම පිණිස ජේතවන පොකුණේ පඩිමත සිටගෙන සිටින බුදුන් වහන්සේ දුටුවේය. එය දැක ඔහු වහා වැස්සවලාහක දෙවිවරුන් අමතා මුලු කොසොල් දනව්වටම වැසි වස්සන ලෙස අණ කෙළේය. එවිට ඒ දෙවිවරු **මෙඝ ගීතිය** ගයමින් පෙරදිගට වහා දුවගෙන ගියහ. අහස වැහි වලාකුලින් වැසී ගියේය. මොහොතක් යන්නට මත්තෙන් මහා වැසි වැස සියලු ඇලදෙල සහ විල් පොකුණු පිරී ඉතිරී ගියේය. ඉක්බිති බුදුන්වහන්සේ ස්නානය කොට දෙව්රම් වෙහෙරට වැඩි සේක. මේ කථාවේ සත්‍යාසත්‍යතාව කුමක් වුවත් කථාවෙහි සඳහන් වන **මෙඝ ගීතිය** සංගීත ඉතිහාසඥයාට ඉතාම වැදගත් වෙ. මෙයින් පෙනෙන්නේ වර්ෂාව වස්වන ගීතියක් ගැන ඒ අවධියෙහි මිනිසුනුත් දැනගෙන සිටි බවය.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි භරත සඳහන් කර තිබෙන්නේ **රාගගීති** මිස **රාග** නොවේ. මත්ස්‍ය ජාතකයෙහි සඳහන් **මෙඝගීති** ය මෙඝ රාගයේ මුල් රූපය ලෙස සැළකිය යුතුය. පසු කාලයෙහි මෙඝරාගය කෘෂණ ඇදහිල්ලට සම්බන්ධ වී ඒ රාගයේ දෙවමය රූපය කාලවර්ණ කෘෂණ වශයෙන් දක්වනු ලැබිය.

කල්‍යාණ

කල්‍යාණ රාගය ප්‍රථමයෙන්ම හමු වන්නේ ක්‍රි.ව. 1131 දී පමණ රජ කළ සොමෙශ්වර දෙව ගේ **මානසොල්ලාස** නම් කෘතියෙහිය. එහි **නත්ත නාරායණ** වර්ගයන්ට අයත් රාගිනියක් ලෙසයි කල්‍යාණ (හෙවත් කල්‍යාණි) දක්වා තිබෙන්නේ.

ක්‍රි.ව. 1570—1573 අතර කාලයෙහි රාජ්‍ය කළ තිරුමලරාය නමැති විජයනාගර රජුගේ රාජ සභා කවියෙකු වූ **චතුර දමොදර** විසින් සම්පාදනය කරන ලද **සංගීත දර්පණ** නම් ග්‍රන්ථයෙහි ප්‍රධාන රාගයන්ගෙන් එකක් කල්‍යාණ බව සඳහන් වෙ.

එය **කල්‍යාණ නාට** යනුවෙන්ද හඳුන්වා තිබේ. රාගදර්පණයෙහි එන පහත සඳහන් පද්‍යය අනුව එය රිෂභත්‍රයෙන් යුක්ත සම්පූර්ණ රාගයකි.

කල්‍යාණනාටෝ විඥෙයඃ
සම්පූර්ණෝ රිත්‍රයො මතඃ
සද්‍යත්‍රයෝපි කශ්චිත් තු
සම්ප්‍රදිෂ්ටා මනීෂිභිඃ

ක්‍රි.ව. 1609 දී සොමනාථ විසින් ලියන ලද **රාගවිබොධයෙහි** කල්‍යාණ **මේලාරාග** විසි තුනෙන් එකක් බවත් **කම්භොදි** සහ **දෙවක්‍රී** යන රාගිනි දෙක කල්‍යාණ වර්ගයට අයත් බවත් සඳහන් වේ. එය සවස් කාලයෙහි ගායනය කළයුතු සම්පූර්ණ රාගයක් බව සොමනාථ පවසයි.

සවස් කාලයෙහි ගායනය කළයුතු රාගිනි බොහෝමයක්ම සම්පූර්ණ කල්‍යාණ මේලා වෙන් මතු වන බව ක්‍රි.ව. 1562 පුණ්ඩරික විත්ඨල විසින් ලියන ලද **ෂඩ්රාග චන්ද්‍රොදය** නම් ග්‍රන්ථයෙහි සඳහන් වේ. සංගීත පොත් බොහෝමයකම **කල්‍යාණ මේලාවෙන්** ඇති වූ **රාගිනී** ගණනක්ම ඇති වූ බව සඳහන් වී තිබේ. එහෙත් ඊට නිදසුන් වශයෙන් රාගිනි දෙකකට වඩා දක්වා නැත.

ක්‍රි.ව. 1375—1400 කාලයෙහි අලෞදීන් ඛිල්ජි රජුගේ ඇමතිවරයෙක් වූත් සුප්‍රකට කවියෙක් වූත් **අමීර් ඛුස්රො** පර්සියානු රාගතාල ඉන්දීය රාග සමූහයට එකතු කරමින් ඉන්දීය සංගීතයේ වර්ධන යට විශාල සේවයක් කළේය. ඔහු **කල්‍යාණ** රාගය **ඉමාන්** නමැති පර්සියානු රාගය සමග මිශ්‍ර කළේය. මේ මිශ්‍රණයෙන් බිහිවූ රාගය **ඉමාන් කල්‍යාණ්** නමින් අද හැඳින් වේ. අලුතින් ඇති මේ රාගය නිසා පැරණි රාගය ශුද්ධ කල්‍යාණ යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. පුණ්ඩරික විත්ඨලගේ **රාග මඤ්ජරියෙහි** ඉන්දීය රාග සමූහයට පර්සියානු රාග දහසයක් එක් කර තිබේ.

ක්‍රි.ව. 1525—1550 අතර කාලයෙහි පමණ විසූ නාරද නමැති ආචාර්යවරයකු විසින් ලියන ලදැයි කියන **චත්වාරිංශච්ඡත රාග නිරූපණම්** නම් ග්‍රන්ථ යෙහි **කල්‍යාණී** රාගයක් විස්තර කර තිබේ. මේ කල්‍යාණී රාගය **කල්‍යාණ** රාගයට වඩා වෙනස් වූවකි'යි ඇතැමෙක් පවසති.

සංගීත දර්පණයෙහි දක්වන ධ්‍යාන පද්‍යයක් අනුව කල්‍යාණ රාගය කඩුවක් අතින් ගත් වීරෝදර රජකුගේ රූපය දරන්නකි. සොමනාථගේ රාගවි බොධයෙහිත් නරපතියකුගේ රූපය කල්‍යාණ රාග යට දී තිබේ. මීට වඩා වෙනස් රූපයකි කල්‍යාණී රාගිනියට දී ඇත්තේ.

චත්වාරිංශච්ඡතරාග නිරූපණ යෙහි එන වර්ග කිරීම අනුව **වසන්ත** මේලා රාගය යටතේ වර්ග කර ඇති රාගිනියකි **කල්‍යාණී.** මුවකු සුරතල් කරන තරුණ කාන්තාවකගේ රූපය මේ කල්‍යාණී රාගිනියට ආරොපනය කර ඇත. නාරදගේ **සංගීත මකරන්දයෙහි බ්‍රම්හා** නමින් සිටි පුරාණ සංගීතාචාර්යවරයකු ගැන සඳහන් වේ. **ගාන්ධර්ව වේදසාරං** යන කෘතිය බ්‍රම්හා විසින් සම්පාදනය කරන ලද්දක් බව වාර්තා වී ඇත. මේ ආචාර්ය වරයා විසින් දක්වා ඇති වර්ගකිරීම් අනුව **නාටරාග** යටතේ එන රාගිනියන්ගෙන් එකකි කල්‍යාණී. **සංගීසාර සංග්‍රහයෙහි** එන විග්‍රහය අනුව මේ කල්‍යාණරාගිනිය සුරූපී කාන්තාවක් වැනිය.