26 වැනි
කලාපය
1967
අප්‍රේල්

පටුන

1. ගම්පළ සමයේ ලෝකඩ පිළිම
—ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

2. භාරතීය ජාතක කැටයම්
—ඇම්. එච්. ගුණතිලක

3. ශිල්ප ශාස්ත්‍ර — II
—ගුණසීල ජයවර්ධන

4. ජෝන් මිලින්ටන්ගේ සින්ජ්ගේ නාට්‍ය දෘෂ්ටි
—සුනන්ද මහේන්ද්‍ර ද මැල්

5. සිංහල නාට්‍යයේ විදේශීය බලපෑම
—එස්. කේ. ජයවර්ධන

6. චීනයේ බෞද්ධ කලා
—වල්පොල පියනන්ද හිමි

7. භාරතීය රාග කීපයක ඉතිහාසය
—ගුණසීල ජයවර්ධන

8. භවභූති
—ජේ. කේ. ජී. පෙරේරා

9. භාරතයේ චිත්‍ර කලාව — I
—ඊ. එස්. ප්‍රනාන්දු

10. චෛත්‍ය
—රෝහණ ජයවර්ධන

කවරය : ඔරිස්සාවේ නාල්තිගිරියෙහි ක්‍රි. ව. 8 වැනි සියවසට අයත් වජ්‍රපාණි බෝධිසත්ව ප්‍රතිමාවකි.

1**—සිපි 1030 (6/67)

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

ගම්පළ සමයේ ලෝකඩ පිළිම

සම්ප්‍රදායානුකූලව බලන විට ගම්පළ රාජධානි සමයට අයත් යයි සැලකිය හැකි ලෝකඩ පිළිම කිහිපයක් උඩරට බෞද්ධ විහාරස්ථාන කීපයකම තැන්පත් ව ඇත්තේය. මේ පිළිම කිහිපයකටම ඉතිහාසයක් ඇති බැව් ජනප්‍රවාදයේ පවත්නා කථා පුවත් පිරික්සන විට පෙනේ. එම වෘත්තාන්ත කෙරෙහි විශ්වාසය තැබිය හැකි නම් එම ප්‍රතිමා වලින් වැඩි හරියක් මෙරටට විදේශවලින් ගෙන එනු ලැබූ කෞතුක වස්තු වශයෙන් වර්ග කිරීමට පුළුවන.

උඩරට ලංකාතිලකය, පුසුල්පිටිය, කටාරංගල, මාදන්වල, මොරපාය, සහ අලුදෙණිය යන විහාරස්ථානවල තැන්පත් ලෝහමය බුද්ධ ප්‍රතිමා, වත්මන් කල දිස්වනුයේ ඉතා ඝනකමින් යුතුව රන් ඔප ගෑ අයුරිනි. මේවා 14 වන ශත වර්ෂයට අයත් බව මෙම යුගයට අයත් කලාව හදාරන ශිෂ්‍යයාට පැහැදිලි වනු නොඅනුමානය. මේ ප්‍රතිමා ප්‍රධාන වර්ග තුනකට අයත් කළ හැකිය. (i) සහ (ii) කටාරංගල සහ අලුදෙණිය යන විහාරවල තැන්පත් පිළිම අඹා ඇත්තේ ධ්‍යානි මුද්‍රාවෙනි. පුසුල්පිටිය, ලංකාතිලකය හා මාදන් වල යන විහාරයන්හි ඇති එබඳු බුදු පිළිම වලින් මුලින් කී වර්ගය වෙනස් වනුයේ, එහි චීවර යෙදීමේදී චීවරයන්හි නැවුම දැක්වීම සඳහා රේඛා නොයොද ඇති බැවිනි. (iii) ඉහතින් සඳහන් වර්ග දෙකින් වෙනස්වන පිළිමයක් මොරපාය විහාරස්ථානයෙහි ඇත. ඒ වූ කලී අඟල් 23ක් පමණ උස ඇති හිටි බුදු පිළිමයකි. කටාරංගල සහ අලුදෙණියෙහි මෙන් මෙහිද චීවරයෙහි නැවුම දැක්වීම සඳහා රේඛා නොයෙදිණි.

මෙම පිළිම වර්ග තුනෙහිම මුහුණෙහි පිළිබිඹු වන ස්වභාවය එක් බඳුය. මේ යුගයට අයත් අනෙක් බුදු පිළිමවල ද මුහුණෙහි හැඩය මේ හා සමානය. චීවරයෙහි රේඛා දැක්වීමේ ක්‍රමය අනුව, මේ යුගයට අයත් ලෝහ, සෙල්මුවා හා ගඩොලින් කළ බුදු පිළිම සියල්ලම ඉහත කී පරිදි ප්‍රධාන වර්ග දෙකකට බෙදෙයි. ගඩලාදෙණියේ විජයොත්පාය සහ කෑගලු දිස්ත්‍රික්කයේ අලවතුර යන විහාරවල ඇති සෙල්මුවා පිළිම ද එක්තරා කලා සම්ප්‍රදයකට අයත් බව මේ අනුසාරයෙන් කලා විචාරකයකුට නිගමනයකට පැමිණිය හැක්කේය. පසු කී පිළිම සියල්ලෙහිම චීවරවල නැවුම් දැක්වීම සඳහා රේඛා යෙදී නැත. මේ වර්ගයට අයත් නොවූ අන් පිළිම සියල්ලම වෙනත් කලා සම්ප්‍රදයකට අයත් බවද, එම සම්ප්‍රදයයන් දෙකම මේ යුගයේ දී ලක්දිව ප්‍රචලිතව පැවැති බවද මේ නයින් සැලකීම යොග්‍යය.

ගඩලාදෙණි විහාරයෙහි මෙකල තැන්පත් ව ඇති ලෝහමය හිටි බුදුපිළිමය[1] ඉහතින් සඳහන් කළ වර්ගවලට අයත් කළ හැකි නොවේ. අඩි දෙකක් උස ඇති එම පිළිමය ජනප්‍රවාදයේ පවත්නා කථාවලට අනුව ධර්මකීර්ති මාහිමියන් විසින් දඹදිව සිට මෙරටට වැඩමවනු ලැබීය. ඒ හා සමාන කළ හැකි තවත් පිළිම රාශියක් ඉන්දියාවේ

1 ඡායාරූපය නො. 1 බලන්න.

නාලන්ද ප්‍රදෙශයෙහි තිබී හමු වී ඇත. නාලන්ද කෞතුකාගාරයෙහි තැන්පත් එම ප්‍රතිමා කෙරෙහි බල පෑ කලා සම්ප්‍රදය නාලන්දවෙන් නොනැවතී ඇත පෙරදිග ඉන්දියාව සහ ඉන්දු චීනය යන ප්‍රදේශවල ප්‍රචලිතව පැවැති කලාව කෙරෙහි ද බලපෑබව පෙනෙන්ට ඇත.

සෙනාලංකාධිකාර සෙනෙවිරදුන්ගේ පුත්‍රදරාවන් විසින් සෙනාලංකාධිකාරයන් කරවූ විසි අට රියන් මණ්ඩපයෙක් හි තැන්පත් කළ ලෝහමය බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් ගැන ලංකාතිලක පර්වත ලිපියෙහි හා තඹ සන්නසෙහි සඳහන් විය. මෙසේ නම් කරනු ලැබුවේ අඩි දෙකක් පමණ උස ඇති මෙකල ලංකාතිලක විහාර දෙරටුව අබියස පිහිටි මණ්ඩපය තුළ තැන්පත් වූ ලෝකඩ ධ්‍යානී බුද්ධ ප්‍රතිමාව විය යුතුය.[1] එහි දකුණු උරහිස නග්නය. හිසකේ පෙන්නුම් කෙරෙනුයේ කපර්දිකාකාරවය. කලින් සඳහන් කළ පිළිමවල මෙන් සිරස්පත නොහොත් කේතුමාලාව දක්විණි. චීවරයෙහි නැවුම් දක්වීම සඳහා රේඛා යොදනු ලැබිය. චීවරයෙන් කොටසක් වම් උරහිස මතුයෙහි එල් වෙයි. වම් අත්ල මත දකුණු අත්ල යොද වජ්‍රාසනාරූඪව වැඩ සිටින ඉරියව්ව මෙහි පිළිබිඹු විය. දෙනෙත් විවෘතව තිබෙයි. මුහුණෙහි පළ කෙරෙන ස්වභාවය කලාත්මක හැඟීම් දනවන සුලු නොවේ.

පුසුල්පිටිය සහ මාදන්වල යන විහාරස්ථානවල ඇති පිළිමවල විස්තරය ද ඉහතින් සඳහන් කළ අයුරින් විශෙෂයෙන් වෙනස් වනුයේ නොවේ. මේවායෙහි දෙනෙත් අර්ධ වශයෙන් විවෘතව භූමිය දෙසට යොමු වී ඇත්තේය. පුසුල්පිටිය පිළිමය වඩා තාත්වික ස්වරූපයක් ගනියි. මුහුණෙහි දිස්වන මඳ සිනාව සහ උදර ලීලාව ද මේ වර්ගයට අයත් අන් පිළිමවල දක්නට නොලැබෙයි.

1 ඡායාරූපය නො. 2 බලන්න.

අඩි 1 අඟල් 4ක් උස ඇති මාදන්වල පිළිමයෙහි[2] සාමාන්‍ය ලක්ෂණ පුසුල්පිටිය පිළිමය හා සදෘශ වුවද කලා කෞශල්‍යය වඩාත්ම ප්‍රකට වනුයේ පසු කී නිදර්ශනයෙහි ය. ජනප්‍රවාදයෙහි එන කථාවලට අනුව මෙම පිළිම දෙකම දඹදිවින් මෙරටට වැඩම කරවූ පිළිම වහන්සේලායි.

අඟල් 11ක් උස ඇති කටාරංගල පිළිමය සහ ඒ හා සමාන අඟල් 10ක් උස අලුදෙණිය පිළිමය එක කලා ආයතනයක් මගින් බිහි කළ කෘතීන් විය හැකිය. පුසුල්පිටිය, ලංකාතිලක හා මාදන් වල පිළිමවල මෙන් මෙහි චීවරවල නැවුම් සඳහා දක්වූ රේඛා නොමැත. පසු කී වර්ගයෙන් ඒවා වෙන් කරගත හැක්කේ ද එම ලක්ෂණය ආධාර කර ගනිමිනි. මෙම නිදර්ශන දෙක අතුරින් වඩා හොඳින් අඹනු ලැබුයේ කටාරංගල පිළිමයයි. එය මෙකල ඝන රන් බදමයකින් ආලෙප කර ඇත්තේය. පිළිමය හිඳ වූ ආසනය අතිශය කලාත්මක ය. මේ හා සම කළ හැකි "සිංහල බුද්ධ" නමින් හැඳින්වෙන සියම් ප්‍රතිමාවක් මෙකල බැංකොක් නගරයෙහි දැක ගැනීමට[3] පිළිවන. අලුදෙණිය විහාරයෙහි තැන්පත් පිළිමය එම විහාරස්ථානයට පූජා කළේ IV වෙනි බුවනෙකබාහු (ක්‍රි.ව. 1341–1351) රජතුමා විසිනි. කටාරංගල පිළිමය හා ප්‍රමාණයෙන් බොහෝ දුරට එක සමාන වුවද, හාස්කම් ආදිය පිළිබඳව අලුදෙණිය ප්‍රතිමාව[4] එතරම් ප්‍රසිද්ධියක් නො උසුලයි. මේ පිළිමය පියුම් පෙති මෝස්තරයක් අඩංගු ආසනයක තැන් පත් කර, එය අඟල් තුනක් පමණ උස ඇති සුදු හඳුන්වලින් තැනූ නවද ආසනයක් මත තබා ඇත. පසු කී ආසනයෙහි ලියවැල් මෝස්තරයක් දක්වා ඇත්තේය. ලෝහ ආසනය සහිත පිළිමය තැන්

2 ඡායාරූපය නො. 3 බලන්න.

3 Reginald le May *Culture of South East Asia.* p.p. *170-172*

4 ඡායාරූපය නො. 4 බලන්න.

පත් කිරීම සඳහා බුවනෙකබාහු රජතුමා විසින් ම සුදු හඳුන් ආසනය ද පූජා කරන ලදැයි ඇතැම්හු පවසති.

අහල් 23 ක් උස මොරපායේ හිටි බුදු පිළිමය[1] මලියදේව මහරහතන්වහන්සේ විසින් දඹදිව සිට ලක්දිවට වැඩම වූ බව ජනකථායි. එහි චීවරයෙහි නැමුම් දැක්වීම සඳහා රේඛා නොයෙදූ බව මුලින් සඳහන් විය. දකුණු අතින් විතර්ක මුද්‍රාව පෙන්වා දී තිබේ. සිරස්පතක් නොහොත් කේතුමාලාවක් මෙකල නොදැක්වෙන නමුත් සිරසෙහි ඇති විවරයෙන් ප්‍රකට වනුයේ සිරස්පතක් එහි තිබුණු බවය. කපර්දිකාකාරව හිසකේ නිරූපිතය. කන්පෙති සහල සැහෙන ප්‍රමාණයකට දිගය. එල්වෙන වම් අතින් චීවරයේ පොටක් අල්වාගෙන සිටින බවක් පළවෙයි. දකුණු උරහිස නග්නය. චීවරයෙන් කොටසක් පිටුපසින් ගෙන වම් උරහිස මතුයෙහි වැටෙන සේ පෙන්නුම් කර ඇත. අලංකාරවත් පද්මාසනයක් මත පිළිමය ඉඳි විය. මේ පිළිමය හා සමාන කළ හැකි තවත් පිළිම දඹදිව නාගපට්ටිනම් නමැති ස්ථානයෙන් සමුවී තිබේ. ඒවා මෙකල තැන්පත් වී තිබෙනුයේ මදුරාසි කෞතුකාගාරයෙහි ය.

ගම්පළ IV වන බුවනෙකබාහු රජුගේ ප්‍රතිමාව යයි සැලකෙන අහල් 12ක් උස ඇති ලෝකඩ පිළිමයක්[2] උඩරට ලංකාතිලක විහාරයෙහි තැන්පත් කර තිබේ. ලංකාතිලක විහාරය කරවූයේ IV වන බුවනෙකබාහු රජු දවස ක්‍රි. ව. 1344 දී පමණ සෙනාලංකාධිකාර සෙනෙවිරදුන් විසිනි. මේ රජුගේ නමින් නෙලා ඇති පර්වත ලිපිය සිංහල හා දෙමළ යන දෙබසින් ම ලියැවිණි විහාර කර්මාන්තය කරවූයේ සෙනෙවිරදුන්ගේ මෙහෙයීමෙන් වුවද බුවනෙකබාහු රජුගේ නාමය ද ඊට අනිවාර්‍ය්‍යයෙන් ම සම්බන්ධකර ඇත. නමස්කාර මුද්‍රාව දැක්වෙන මේ පිළිමයෙන් ගම්පළ රාජධානි සමයේ ප්‍රතිමා කලාව පිළිබඳ ප්‍රමාණවත් අවබෝධයක් ලබා ගැනීමට පිළිවන. උත්සව අවස්ථාවන්හිදී එකල රාජකීයයන් භාවිත කළ ඇඳුම් පැළඳුම් විශෙෂයක් මෙහි නිරූපිතය. ඌර්ධ්වකාය වැසූ සැට්ටයෙන් සෙන්පතියෙකුගේ විලාසය පළ කෙරෙයි. අධොකාය වැසූ ඇඳුම දෙපසින් පිත්ත පටි මෝස්තරයක් ද ඉදිරිපසින් මෙවුල් දමකට බඳු ලක්ෂණයක් ද දැක්විණ. දෙඅතින් පෙන්වන නමස්කාර මුද්‍රාවටම සරිලන භක්තියෙන් පිරී ගිය මුහුණෙහි මද සිනාවක් රැඳී ඇත. තමන් කරවූ ලංකාතිලක විහාරය දිසාවට නමස්කාර කෙරෙන අයුරක් මෙහි නිරූපිත බැව් සලකමු.

පුසුල්පිටිය, මාදන්වල, කටාරංගල සහ මොරපාය යන විහාරස්ථානවල ඇති පිළිම, දඹදිවින් මෙරටට පැමිණ වූ බව කියන ජනප්‍රවාදය ලෙහෙසියෙන් බැහැර කළ හැකි නොවේ. රුවන්වැලිසැය වාහල්කඩ සහ බදුල්ල යන ස්ථානවලින් ලැබුණු ලෝහමය බුද්ධ ප්‍රතිමා හා සමකරන කල, බුදුන්වහන්සේගේ අධ්‍යාත්මික ගුණ සමුදය පිළිබිඹු කෙරෙන ඉහත කී අනුරාධපුර යුගයට අයත් ප්‍රතිමාවන්ගෙන්, මේ යුගයට අයත් පිළිමවල මහත් වෙනස්කම් පෙනේ. ශරීරයේ බාහිර ලක්ෂණ නිරූපණය කිරීම කෙරෙහි පමණක් 14 වන ශතවර්ෂයේ විසූ කලාකරුවන් වෑයම කළ බව මේ පිළිම හදරන ශිෂ්‍යයාට අවබෝධවනු නිසැකය, කලා ඉතිහාසයෙහි පරිහානි යුගය ප්‍රකට කරන ලක්ෂණය ද ඒ මැයි.

1 ඡායාරූප නො. 5 බලන්න.

2 ඡායාරූප නො. 6 බලන්න.

ඡායාරූපය නො. 1

ගඩලාදෙණි විහාරයේ ලෝකඩ පිළිමය

ඡායාරූපය නො. 2

ලංකාතිලක විහාරයේ ගල්කඩ ධ්‍යානි බුද්ධ පිළිමය

ඡායාරූපය නො. 3

◀ මාදන්වල විහාරයේ ලෝකඩ පිළිමය

ඡායාරූපය නො. 4

අලුදෙනියේ විහාරයේ ලෝකඩ බුදු පිළිමය ▶

ඡායාරූපය නො. 5

මොරපාය විහාරයේ හිටි බුදු පිළිමය ▶

ඡායාරූපය නො. 6

◀ IV වන බුවනෙකබාහු රජුගේ ලෝකඩ පිළිමය
උඩරට ලංකාතිලක විහාරය

1***——සි පි 1030 (6/67)

ඇම්. එච්. ගුණතිලක විසිනි

භාරතීය ජාතක කැටයම්

ජාතියක් වශයෙන් කිසියම් ජන කොට්ඨාශයක් ගැණ සලකා බලන විට, තදීය ජාතියේ ස්වරූපය ඊට අයත් සියුම් කලා මාර්ගයෙන් බොහෝ දුරට පැහැදිලි ව හඳුනා ගතහැකි වෙයි. මිනිසාගේ ඕනෑ එපාකම් හා ගති පැවතුම් සියුම් කලාවන්හි කුලවැද්දී ඇත.

කලාව මිනිස් සිරුරට සම්බන්ධ වී පවත්නා බවත් අපේ ප්‍රජා උරුමයෙහි කොටසක් වන බවත් අර්වින් ඕ. ක්‍රිස්ටෙන්සන්ගේ " වෙස්ටර්න් ආර්ට " නමැති කෘතියේ සංඥාපනයෙන් විශද වෙයි.[1]

සියුම් කලාවෝ කොටස් කිහිපයකින් යුක්තයහ. චිත්‍රකලාව, නාට්‍යකලාව, සංගීතය ආදී වශයෙනි. මේ හැම කලා මාධ්‍යයකම ස්වාභාවික සිතුවිලි ඇතුලත් වන්නේය.

චිත්‍ර කලාව වූ කලී මූලික කොටස් දෙකකින් සමන්විත වන කලා මාර්ගයකි. රූප ඇඳීමත්, රූප නෙලීමත් එම දෙකොටස ය. මූර්ති කලාව ඉන් දෙවැනි කොටසට අයත් වෙයි. මූර්ති කලාව ප්‍රාග් ඓතිහාසික යුගයෙහි සිට පැවත එන්නකි. එහෙත් අපරදිග හා පෙරදිග මූර්ති කලා ක්‍රමයන්හි, වෙනස්කම් විද්‍යමාන වෙයි. බාහිර ලෝකායතික අදහස් පදනම් වූ නිර්මාණයෝ අපරදිග කලාකරුවන්ගෙන් වැඩි වශයෙන් බිහි වූහ. පෙරදිග මූර්ති කලාව ආගම් දර්ශන, ලෝ නැකම් හා ස්වභාව ධර්මයේ විවිධ ලක්ෂණයන්ගෙන් පෝෂණ විය.

මහාචාර්ය රත්නසූරිය මහතා පවසා ඇතිඅයුරු " යුරෝපීයයන්ගේ සංවර්ධන ක්‍රම අතින් හෝ කලා ශිල්ප අතින් හෝ නෘත්‍යය අතින් හෝ පැහැදිලි වනුයේ සිත–කය–වචනය හික්මැවීම් වස් විද්‍යාව ම උපයෝගී කැරගත් බව ය. කායික හා මානසික ශික්ෂණය එයින් ම සකස් වී ඇති බවය."

(ග්‍රීක හා ඇසිරියානු කලා ශිල්ප ක්‍රමත්, පැරණි ක්‍රිස්තියානි චිත්‍රවලින් සමහරකුත් කෙරෙහි ඉහත කී මතය බල නොපායි.)

පෙරදිගට ප්‍රධාන වූ භාරතීය කලා ශිල්ප අතර විද්‍යමාන වන මූර්ති කලා පිළිබඳ ව කල්පනා කර බලන කල්හි පූර්වෝක්ත නිගමනය යුක්ති සහගත සේ පෙනී යයි. ඉඳුරන්ගේ දළ ගතිය පහකර ලන සියුම් කලාවෝ එහි සිලුටු ගතිය ප්‍රකට කරන්නාහ. විනීත වූ ශිෂ්ටාචාරත්වය පළ කරන්නාහ. භාරතීය මූර්ති කලාවෝ වූ කලී අධ්‍යාත්මයට නැඹුරු වූ හදෙකින් යුත් කලාකාමීන් සෞන්දර්යාත්මක අගය පිළිබඳ ව පළකළ අදහස් සංකේතනය කරණ කලා මාධ්‍යයෝ වෙත්.

අශෝක අධිරාජයන්ගේ ධරමාණ සමයයෙහි ව්‍යාප්ත වූ මූර්ති කලාව පෝෂණය වූයේ බෞද්ධ ධර්මයට අදළ සිතුවිලි පරම්පරාවකිනි. භාරුත් හා සාංචි නම් වූ ඓතිහාසික නගරද්වයෙහි අද පවා දක්නට ලැබෙන මූර්ති කලා නෂ්ටාවශේෂයන් ගෙන් එළි පෙහෙළි වනුයේ ද බුදු දහමේ ලක්ෂණයි.

ඉනික්බිති විද්‍යමාන වන අමරාවතී හා ගන්ධාර කලා ශිල්ප ක්‍රමයන්ගෙන් වුව ද අනාවරණය වන්නේ බෞද්ධ කලා ලක්ෂණ ය.

පූර්වෝක්ත මූර්ති කලා ලක්ෂණ අතර ජාතක කථාවෙන් ආලෝකමත් වූ කැටයම් අද්විතීය ස්ථානයක් උසුලයි. බුදු පියාණන්ගේ උත්පත්ති කථා වැඩි වශයෙන් කැටයම් කර ඇත්තේ භාරුත් ශිල්පීන් විසිනි. මහාචාර්ය බරුවා සහ සිංහ යන විද්වතුන් විසින් ලියන ලද " භාරුත් සෙල් ලිපි "[2] නම් වූ ප්‍රකරණයෙහි, එකී ජාතක කථාවන්හි නාමාවලියක්

[1] Western Art—Erwin O. Christensen. Introduction page 8

[2] Bharhut Inscription—Prof. Barua and Sinha

ඇතුළත් වෙයි. අන්ධභූත, ඉසිමිගිය, ලටුකික, කින්නර, භෝජාජානීය, කුක්කුට ජාතක ආදී වශයෙනි.

ඊළඟට ජාතක කථා වැඩි වශයෙන් ගලෙන් නෙලා ඇත්තේ සාංචියෙහි ය. මාෂල් හා කුසෝං යන විද්වතුන් විසින් සකසනු ලැබූ " සාංචි "[1] පුස්තකයෙහි එකී ජාතක කථා නාමාවලිය දක්නට ලැබේ. මහජනයා අතර වැඩි පුර ජනප්‍රිය වූ වෙස්සන්තර, ඡද්දන්ත, මහාකපි, ස්‍යාම වැනි ජාතක කථා එහි ඇත. එහෙත් ජාතක කථා විශාලතම සංඛ්‍යාවක් ඇත්තේ භාරුත්හි ය. සාංචියෙහි කැටයම් කර තිබෙන ජාතක කථා තරම් සංඛ්‍යාවක් අමරාවතියෙහි නොමැත. ඊට පසු කල දක්නට ලැබෙන බුද්ධගයා විහාර කර්මාන්තයන්හි ජාතක කැටයම් දක්නට ලැබෙන්නේ අල්ප වශයෙනි.

මේ අන්දමට අඩු වැඩි වශයෙන් ජාතක කථා කැටයම් කළේ කවර අරමුණකින්දැයි ප්‍රථමයෙන් සොයා බැලිය යුතුය. ගලින් රූප නෙලීමේදී ජාතක කථාම ඒ සඳහා යොදා ඇත්තේ ඇයි දැයි කල්පනා කර බැලිය යුතු ය.

කැටයම් ශිල්පියාගේ අභිප්‍රාය දැනගැනීමට ජන කථාවන්හි ආභාසය ලැබූ වෙනත් සාහිත්‍ය කෘතීන් පරිශීලනය කිරීම ද මැනවි.

මෙම කාරණය අරභයා විවිධ මත අනේක ප්‍රකාර තර්ක පාදක කරගෙන පෙර-අපර දෙදිග ම විචාරකයන් විසින් ඉදිරිපත් කැරිණ. බුදුන්වහන්සේ ජීවමාන ස්වරූපයෙන් තවම වැඩ වෙසෙතැයි ජනතාව තුළ හැඟීමක් ඇතිකිරීම කැටයම්කරුගේ අභීෂ්ටාර්ථය වී යැයි ඇතැම් විචාරකයෝ පවසති. බුදුදහම පොතපතෙහි ලිවීමෙන් හෝ කට වචනයෙන් කීමෙන් හෝ සිදු වන සේවයට වැඩි සේවයක් ගල්කැටයමෙන් ඉටු වෙතැයි ශිල්පීන් අදහස් කළ බව තවත් විචාරකයෝ පෙන්වා දෙති. ස්තූප වන්දනාවේ යෙදුනු සැදැහැතියන්ට පහසුවෙන් බලා දැන ගැනීමට හැකි වන සේ ගල්වැටක හෝ තොරණක හෝ ජනකථා කැටයම් කරන ලදැයි බොහෝ විචාරකයන්ගේ මතය වෙයි. ආගමික උපදෙස් දීම් වස් අනෙකුත් කලාකරුවන් මෙන් ම ජනකථා කැටයම් කරු විසින් ද ජාතක කථා උපයෝගී කර ගනු ලැබුවේ යයි සමහරු පෙන්වා දෙති.

ජීවමාන ස්වරූපයෙන් බුදුරජාණන් වහන්සේ ජනතාවට පෙන්වා දීම මූර්ති ශිල්පීන්ගේ අදහස වී යයි පවසන්නෝ එතුමාගේ රූපය ගලේ කොටා ඇති විලාශය ගැන සලකා බැලීමෙනි. වන සිවුපාවුන් පිරිවරා ගෙන එතුමන් සිටින සිට ජීවමානව වැඩ වසන ස්වරූපය උසුලන බව සැදැහැතියා වට හා ගනී. යක්ෂ රාක්ෂ ආදීන්ගේ වන්දනා මානයට පාත්‍රවන සේ එතුමාගේ රූපය මූර්තිමත් කර තිබෙනු දක්නා කල්හි ආශ්චර්යමත් අද්භූත පුද්ගලයෙක් තමන් ඇස් හමුයෙහි පහළ වී සිටිතැයි නරඹන්නෝ විශ්වාස කරති.

වින්සන්ට් ස්මිත් මහතා ලියූ " භාරතයේ හා ලංකාවේ සියුම් කලා ඉතිහාසය "[2] නමැති ග්‍රන්ථයෙහි මෙසේ දැක්වෙයි.

" සාංචි හා භාරුත් යනාදි ස්ථානවල දක්නට ලැබෙන මෙවැනි දර්ශනයෙන් පෙනී යන්නේ, කිසියම් කථාවක් ඥානාභිවෘද්ධිය සඳහා පැවසීම පමණක් කලා කරුවාගේ අභිප්‍රාය නොවූ බවයි. පිරිනිවී ශාස්තෘන් වහන්සේ ජීවමානව වැඩ වසනා සේක් යැයි නරඹන්නාට ඒත්තු යන ආකාරයට එම කථාව කීමද ඔහුට අවශ්‍ය විය."

බුදුන් වහන්සේ ජීවමානව වැඩ වෙසෙතැයි නරඹන්නා වටහා ගත් පසු බුදු රුවට කාවද්ද ඇති ගතිස්වභාවයෙන් හේ අද්භූත රසයක් විඳි.

ජාතක කථා වූ කලී " ගලෙහි කෙටූ අනුශාසනා" වෙතැයි ඇතැම් විචාරකයෝ පෙන්වා දෙති. ඊ.බී. හැවල් මහතා ඒ මතය සනාථ කළ කෙනෙකි. " භාරතීය මූර්ති කලා සිත්තම "[3] යනුවෙන් ඒ මහතා ලියූ ග්‍රන්ථයෙක මෙසේ සඳහන් වී ඇත.

" ජාතියක ඉතිහාසය සහ පොදු විශ්වාසය වටා එල්බ ගත් ජනසම්මත කථා, කවීන් හා දර්ශනිකයන් විසින් උපයෝගී කරගනු ලැබුයේ සදුපදේශ හා ආගමික ඉගැන්වීම් සඳහා වූ අඩිතාලමක් හැටියටය. කාව්‍ය, උපමා කථා සහ දෘෂ්ටාන්ත මාර්ගයෙන් බුදුන් දෙසූ අති උත්කෘෂ්ට ජීවන න්‍යායය ඔවුහු පිළිබිඹු කළහ."

---

1 'Sanchi'—Vol I Marshall and Coussens,

2 A History of Fine Art in India and Ceylon—V. Smith

3 Indian Sculpture and Painting—E. B. Havell

ජාතක කථාවන්හි බෙහෙවින් අන්තර්ගත වනුයේ උපමා කථා, දෘෂ්‍යාන්ත යනාදියයි. පොදු ජනතාවට ලෙහෙසියෙන් හා ඉතා ඉක්මණින් කරුණු වටහා දීමට ජාතක කථාවෝ උපකාරී වෙති. ජාතක කථාවල බලය සහ ශක්තිය පැහැදිලි කරන මහාචාර්ය රීස් ඩේවිස් ජාතක කථාවෙන් මතු කෙරෙන සදුපදේශය "බිළිඳුන්ට පොවන කිරි "[1] වැනි යයි ප්‍රකාශ කරයි. මේ අනුශාසනා හා සදුපදේශ බුද්ධ ධර්මය ව්‍යාප්ත කරවීමේ මාර්ගය විය. බුදු පියාණන් පිරිනිවීමෙන් පසු ජනතාවගේ ශාස්තෘවරයා හැටියට සලකනු ලැබුයේ එතුමාගේ ධර්මයයි. භාරුත් ස්තූපයෙහි කැටයම් යොදනු ලැබුයේ සම්බුද්ධ පරිනිර්වාණයෙන් අනතුරුවය. එබැවින් බුද්ධ ධර්මය එකම උපදේශකයා" හැටියට සලකනු ලැබූ බැව් පෙනී යයි.

පොදු ජනයා අතර ජනප්‍රිය වූ ජාතක කථා වස්තුන් බෙහෙවින් නිරූපණය වූයේ සාංචි ගල් කැටයම්වල ය. ඡද්දන්ත හා වෙස්සන්තර වැනි ජාතක එහි දක්නට ලැබේ. මේ වස්තුවල භාවෝචිත අවස්ථා මතු වන පරිදි කැටයම් සකස් කර ඇත. පරාර්ථචර්යාව මූර්තිමත් කිරීම වෙසතුරු සිරිතෙහි අභිප්‍රායය යි. ශාසනික ශ්‍රද්ධාවත් සුලභ භක්තියත් ඉන් නිරූපිත ය.

ගෝකුල්දස් දේ මහතා ජාතක කථාවල වටිනාකම හා වැදගත්කම පිළිබඳව පළකළ කෘතියක මිලින්දපඤ්හයෙන් උපුටාගත් මතු දැක්වෙන අදහස් ඇතුලත් කරයි. "බුදුන් වැඳ සැදැහැවත්තු මතු ආත්මයේදී හෝ මේ ආත්ම භවයේදී හෝ සැප සම්පත් ලබාගැනීමම අදහස් කළහ."[2]

විහාරයෙහි හෝ ස්තූපය අසල හෝ කැටයම් කළ ජාතක කථාවලින් පූර්වෝක්ත අභිප්‍රාය ඉටු කර ගත හැකි වන්නේ ය. යමක් කියවීමෙන් ලබාගන්නා හැඟීම් වලට වඩා විශාලවූ හැඟීම්සමුදයයක් එය ඇසීමෙන් හෝ බැලීමෙන් හෝ ඇති කර ගැනීමට පොදු ජනතාව සමත් වෙයි. ස්මරණ ධාරණ ක්‍රමය, අධ්‍යාපනයෙහි අනිවාර්ය අංගයක් වූ එම කාලයෙහි මේ පිළිවෙල මහෝපකාරී විය. එබැවින් මිනිසාගේ සිත් ඇදී ගියේය . සිත්නරා වූ කලී ප්‍රතිමාද්‍යමාන රසය තිව්‍ර කිරීම සඳහා බුදුරුව කෙරෙහි භක්තිභාරාවනත සැදැහැතියන්ගේ සිත් වඩ වඩා යොමු කරවීම් වස් එතුමන්ගේ උත්තර මානුෂීය ගති ස්වභාවය මූර්තිමත් කරන්නෙකි.

වනසතුන් එතුමන් පිරිවරාගෙන සිටින සේ ද, යක්ෂ රාක්ෂසයන් ඉදිරියෙහි දණගසා සිටින සේ ද චිත්‍රණය කළ කල්හි උපාසික උපාසිකාවෝ බුදුන්වහන්සේ පුදුම බලයකින් යුත් ආශ්චර්ය පුද්ගලයකු හැටියට සලකන්නට පුරුදු වූහ.

භාරුත් වාසීහු බුදුන් වැන්දහ. දඹදිව විවිධ ප්‍රදේශවලින් පැමිණි ජනී ජනයා බුදුන්ගේ රුව බලා අසීමිත ශ්‍රද්ධා භක්තියෙන් ඉල්පුණාහ. ජාතක කථා කැටයම් කිරීමෙන් මේ ජන කොට්ඨාශ බුද්ධ ධර්මය කෙරෙහි අවනත කරවා ගැනීමට සිත්තරු සමත් වූහ.

මාෂල් හා කුසොං නමැති රචකයන්ගේ හවුල් කෘතියක් වූ "සාංචි" ග්‍රන්ථයෙහි එන මේ විග්‍රහය විමසා බලන්න :

"දර්ශන ක්ෂෙත්‍රයෙහි කලාව අපැහැදිලි වෙයි. කලාව බැඳී ඇත්තේ දෘශ්‍ය ලෝකය හා සමගය. දර්ශනය වූ කලී භාවවාචී (Abstract) වෙයි. මේ දෙක එක් කිරීමෙහි අවශ්‍යතාව මතු විය. මෙය ඉටු කළේ සර්ව සාධාරණ තත්ත්වයක් ඇති කිරීම සඳහායි."[3] මෙම සේවය ඉෂ්ට කිරීමෙහි ලා අඳින ලද හා කැටයම් කළ චිත්‍ර උපකාරවත් විය. පූර්වෝක්ත ප්‍රකාර හැඩ ගස්වනු ලැබූ කලාව සාංචි ග්‍රන්ථ කර්තෘන් විසින් හඳුන්වා දෙනු ලැබුයේ " පූජකයන් සතු වූ ගෝප්‍යතා කලාවක් හැටියට ය.

එතකුදු වුව ද බෞද්ධ සැදැහැවතුන්ගේ ස්තූප වන්දනා දෘෂ්ටිය ද ජාතක කථා කැටයම් කිරීමෙහි ලා බොහෝ සෙයින් බල පා ඇත. මේ වකවානුවෙහි ස්ථූපයන් වන්දනා මානයෙහි යෙදීම ප්‍රචලිත සිරිතක් විය. වැඳීමේ ප්‍රධානතම අරමුණ වූයේ ද ස්තූපයයි. බෞද්ධ ස්තූප ගොඩ නැංවීමට හේතු වූයේ මූලික වශයෙන් බුදුන් වහන්සේගේ ධාතූන් වහන්සේලා ආරක්ෂා කර තැබීමය. තත් කාලීන ජෛන භක්තිකයන් අතර පවා ස්තූප වන්දනය විශාල ලෙස පැතිරී ගොස් තිබිණ. එබැවින් හුදෙක් ස්තූපයට වැඳීම ම බෞද්ධයාගේ එකම අධ්‍යාශය වීම නිසා, බුදුන් වහන්සේට කළ යුතු

---

1 Buddhist India —Rhys Davids

2 Significance and Importance of the Jatakas.—Gokuldas De.

3 " Sanchi—Vol I"—Marshall and Coussens.

ගෞරවය පිළිබඳ ව වන්දනා කරුවා තුළ ප්‍රබල හැඟීමක් ඇති කර වීමට ඇවැසි වූයේත්, තථාගත යන්ගේ ජිවය වටා ගෙතුණු ජාතක කථා ස්තූපය අවට කැටයම් කිරීමට සිත්තරු පෙළඹුණාහ.

වින්සන්ට් ස්මිත් මහතා පවසන මේ අදහස විම සා බැලුවමනාය. "මෙකී පූජා විධියත් (එනම්— ස්තූප වන්දනය) බෞද්ධාගමයත් අතර ඒකත්වය තහවුරු කිරීම වස් යම් කිසිවක් අනිවාර්‍ය්‍යයෙන් ම කළ යුතු වී ය. ශාස්තෘන් වහන්සේගේ නම වටා ගෙතුණු ජාතක කථා වල දර්ශනයන්ගෙන් හුදෙක් ස්තූපය ම අලංකාර කිරීමට වැඩියෙන් මේ අදහස සඵල කර ගත හැකි අන්‍ය වූ මාර්ගයක් නො වීය."

ස්තූපය වට කළ ගල් වැටෙහි කැටයම් කරණ ලද ජාතක කථා විමසා බලන විට, පූර්වෝක්ත මතය බොහෝ දුරට සත්‍ය හැටියට පෙනී යයි. මේ ජාතක කථා ගල් කැටයම් චෛත්‍ය වන්දනයෙහි යෙදුණු අයගේ ඇසට කෙලින් ම හසු වන්නේය. එබැවින් ඔව්හු එම කථා කැටයම් උනන්දුවෙන් නරඹති. "චෛත්‍ය නැරඹීමට පැමිණියවුන්ගේ චිත්ත ප්‍රීතිය ඇති කිරීම ද ජාතක කථා කැටයම් කිරීමේ එක් අදහසක් වූ බව මහාචාර්‍ය්‍ය රීස් ඩේවිස් පෙන්වා දෙයි. ගල් වැටෙහි ජාතක කථා කැටයම් කර තිබෙන්නේ ද වන්දනාකරුවන්ගේ කුතුහලය මතු කෙරෙන භාවෝචිත අවස්ථා මතුවන නියායෙනි.

සිංහල සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථයක්වූ බුත්සරණ එම පොත අදහස් කළ ජනතාවගේ මානසික තත්ත්වයට සරිලන සේ සැකැසිණි.

"වනවෘක්ෂයෙහි බමර රව, පිපෙන මල් මුව විවෘත කොට මද්‍රිදේවීන්ට දරුවන් ගිය බව කියන්නා වැනිය. එවනෙහි පක්ෂි මෘගයො දෙබිහිත්තන් කෙරෙන් වියොවූ ශෝකයෙන් මහ හඬින් හැඬූහ." බුත්සරණ—වෙයතුරු සිරිත යටකී අයුරු ගස්කොළන් හා වනසතුන් ඇසුරෙන් තියුණු සංවෙගයන් මතුකිරීමට එකී ග්‍රන්ථ රචකයා සදර්ථ වූ පරිද්දෙන් ම, පැරණි ජාතක කථාකරුවා ද අනුවේදනිය හැඟුම් පිවිසුවන දර්ශන, පරිසරය ආශ්‍රයෙන් ජාතක කථා කැටයම්වලට ඇතුළත් කෙළේය. ජාතක කථාවෙන් මතු කෙරෙන උප දේශය වන්දනාකරුවන්ගේ සිත ඇතුළට කිඳා බස්නා සේ ජාතකකථා කැටයම් කරනු ලැබීය.

ජාතක කැටයම් පිහිටියේ ගල්වැටෙහි පමණක් ම නොවේ. තොරන් උඩ ගල් පේලියෙහි හා ඡත්‍රාකාර මණ්ඩලයෙහි ද ජාතක කථා කැටයම් කර තිබෙනු දක්නට පුළුවන. චෛත්‍යයද අහස්කුසට තුඩු දී සිටින නිසාත් එබඳු ම අයුරින් තොරණ ද අහසට නැගී සිටින හෙයිනුත්, තොරණේ ඉහළින්ම ජාතක කථා කැටයම් කිරීම ආනුභාව සම්පන්න කාර්යයක් ලෙස කැටයම්කරුවා සැලකුවා වන්නට ඇතැයි සිතියහැකි වෙයි.

කනිංහැම් මහතාගේ කැණීම්ලින් සොයා ගත් ඇතැම් නෂ්ටාවශෙෂයන්ගෙන් පෙනී යන්නේ භාරුත් ස්තූපය අවට ඇති තොරන්වල හා ගල් කණුවලද ජාතක කථා කැටයම කර තිබුණු බව ය.

මේ අයුරින් නෙරා සිටින සේ රූප නිර්මාණය හා සිද්ධීන් කැටයම කිරීම අෂර්බානිපාල් රාජ්‍ය සමයයේ ඇසිරියානු කලා ශිල්පීන්ගේ ද කාර්යය වූ බව පෙනී යයි. ඒ වූකලී ක්‍රිස්තු පූර්ව 668—625 අතර වූ වකවානුවයි. එපරිද්දෙන් ම මැසපොටේමියාවේ ද රාජමන්දිරයන්හි කිරිගරුඬ පට්ටිකාවල මේ ක්‍රමයට කැටයම් කළ දර්ශන දක්නට ලැබේ.

එම මූර්තින්ගෙන් විශාල වශයෙන් නිරූපණය වන්නේ සංග්‍රාමාවතීර්ණ වූ රජවරුන්ගේ හා යුද්ධ භටයින්ගේ විවිධ ජවනිකා ය. එලමයිට්ස්වරුන් අෂුර්බානිපාල් අතින් පරාජය වූ අන්දමත් විජයග්‍රාහී සේනාංකයේ ජයපානයත් කැටයමකින් නිරූපනය කර තිබේ. එහි කොටු පවුරට පහරදීම හා එය ගිනිබත් කිරීම, ඉහළින් දක්වෙන කැටයමින්ද කොල්ලකාගත් භාණ්ඩ රැගෙන පැමිණෙන ඇසිරියානු සේනාව දෙවැනි කැටයමෙන් ද, ජයපානය බොන භටයන් පහළ ම කැටයමෙන් ද නිරූපිත ය.[1] දෙවැනි කැටයමෙහි ගස් නිරූපණය කළ ආකාරයට ජාතක කැටයම් වල ද නිරූපණය කර තිබේ.

මෙවැනි කැටයම් නරඹන ජනතාව උද්දාමවීම පුදුමයට කරුණක් නොවේ. කියැවීමෙන් ඇතිවන හැඟීම්වලට වඩා බලගතු ලෙස මෙනයින් පොදු ජනතාව තුළට හැඟීම පිවිස වීමට පුළුවන. දේශය අතින් වෙනස් වුව ද හැම කලාකරුවා ම වාගේ

1. page 43–Western Art

මේ ලක්ෂණ වටහාගත් බව පෙනේ ; ජාතකකථා නිරූපණය කලේ බෙහෙවින් ම ජීවිතයේ ශූන්‍යතා ගුණය මතු කැර ලීමෙහි සමත් කථා පුවත් ය.

කලාත්මක ලක්ෂණ

ජාතක කැටයම්වල කලාත්මක ලක්ෂණ සොයා බැලීමේ දී කරුණු කිහිපයක් ඉස්මතු වී පෙනේ. සත්වරූප චිත්‍රණය කෙරෙහි වැඩි කැමැත්තක් දැක්වීම ප්‍රථම කාරණයයි.

න්‍යග්‍රොධමිග, ඡද්දන්ත, කුක්කුට, ලටුකික, මහාකපි ආදී ජාතක වලින් ඒ බව වටහා ගතහැකිය. ඡද්දන්ත ජාතකයෙහි ප්‍රධාන චරිතය වූකලී හස්තියෙකි. න්‍යග්‍රෝධ මිග ජාතකයෙහි මුවෙකි. මහාකපි ජාතකයෙහි වඳුරෙකි. භාරුත් හා සාංචි කැටයම්වල මේ ලක්ෂණයට මුල්තැන ලැබී ඇත. හැම ජාතක කථාවක ම නායක චරිතය සත්වයකු ලෙස නොසැලකුවමනා ය. ගෝකුල්දස් දේ මහතා පවසන මෙවදන් මෙනෙහි කරන්න.

"බුද්ධවංශයට කලින් සත්ව චරිත දක්නට ලැබුනේ සියයට හතරකි. චරියා පිටකය කාලයෙහි එය සියයට තිස්තුනක් පමණ වැඩි විය. මිලින්දයෙහි එය සියයට පනස් පහක් පමණ විය. ජාතකට්ඨකථාවෙහි සම්පූර්ණයෙන් සත්වචරිත මුල් තැන ගත්තේය."[1]

සත්ව චරිතයන්ගේ මාර්ගයෙන් දෘෂ්ටාන්ත හා උපහැරණ ඉදිරිපත් කිරීම ජාතකකථාකරුට පමණක් සීමා නොවී ය. ආදිකාලීන මිනිසා දේව චරිත නිරූපණයේ දී සත්ව රූප ඉවහල් කරගත් අයුරු හැතෝර් දෙවඳුවගේ රුව සහිත ස්මාරකයකින් පෙනී යයි. මේ විස්තරය ජෝසෆ්ප් පිජොන්ගේ කලා ඉතිහාසය [2] කෘතියක ඇතුළත් වෙයි.

තීබන් රාජවංශිකයන් නයිල් ඩෙල්ටාවෙහි රජය කළ කාලයෙහි මේ ස්මාරකය පිහිටුවා ඇත. දෙවඳුව එළදෙනෙකුගේ හැඩය ගෙණ ඇත. ප්‍රතිමාවට පහළින් ඊට ගෞරව සම්මාන දක්වන රාජයකුගේ රූපයක්ද එයි.

පුරාණ මිසරවාසීන්, ස්වකීය දෙවියන් සත්ව රූප මාර්ගයෙන් නිරූපණය කළ අන්දම ලුවි ස්පෙන්ස්ගේ "දේවකථාවන්හි සංක්ෂේප තොර තුරු" [3] නැමැති ග්‍රන්ථයෙහි පැහැදිලි කර ඇත. "හෝරස් නමැති ඉරු දෙවියා උකුසු රුව දරයි. නයිල් නදී දේවතාවා වූ සෙබෙක් මිසර අත්පිටපත්හි කිඹුලකු හැටියට නිරූපණය වී ඇත."

බෞද්ධ කලා ශිල්පියා ජාතක කථාවන්හි සත්ව චරිත වැඩි වශයෙන් තෝරා ගත්තේ කවර හෙයින්ද ? බෞද්ධ ජාතක කථාවලින් විශාල සංඛ්‍යාවක නායක බෝසත් චරිතයක් වූ නිසාද ? එහෙත් හැම ජාතක කථාවක ම ප්‍රධාන චරිතය සත්ව චරිතයක් නොවී ය. වෙස්සන්තර, තේමිය ආදී ජතකයන්හි බෝසතාණෝ මනුෂ්‍යයෝම වූහ.

මිනිසුන් කෙරෙහි නොපිහිටි ගතිපැවතුම සතුන් සතුව ඇතැයි පෙන්වා දීමෙන් උපහාස්මක ස්වරයක් ද මතුකරවන අතර, උපදේශයද මිනිසුන්ගේ සිත් තුළට කාවැද්ද වීමට හැකි වෙතැයි ජාතක කථාකරු සිතුයේය. පරහට පිහිටි වීමෙ මහඟු ගුණය න්‍යග්‍රෝධ මුවරජුන් තුළ පැලපදියම් වී තිබිණ.

පරාර්ථචර්යා ගුණය මහා වානරයා තුළ පිහිටි බව මහාකපි ජාතකය වටහාදෙයි. එම ජාතක කැටයම් නරඹන්නා යථෝක්ත ගතිපැවතුම් හා චරියාධර්ම පසක් කර ගනී.

දූවැන්ත හස්තිරාජයකු දමනය කිරීම සඳහා ඇවැසි වන්නේ අංකුශය පමණ ය. එතකුදු වුව මිනිසා දමනය කිරීම එතරම් ලෙහෙසි කරුණක් නොවේ. එබැවින් ඇතුන් දමනය කරන අයුරු පෙන්වීමෙන් මිනිසාට උපදේශයක් දීමට කලාකරුවා උත්සාහ දැරීය.

වක්‍රෝක්තියේ මාර්ගයෙන් උපහාසය උපදේශයට හැරවීම කැටයම් ශිල්පියාගේ දස්කමකි. මෙවැනි වක්‍රෝක්තීන් පුරාතන යවන හා රෝම කථා පුවත්වල ඇතුළත් ව තිබෙනු පෙනී යයි. "සිංහ

---

1 Significance and Importance of the Jatakas—Gokuldas De.
2 History of Art—Joseph Pijoan.
3 Outlines of Mythology—Lewis Spence

හමට වැඳුණු බුරුවා '' වැනි කථාපුවත් ය ඒ. සිංහල සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථවන පූජාවලිය, බුත්සරණ හා සද්ධර්මරත්නාවලිය යන කෘතීන්හි ජාතක කථා ඇතුළත් වූයේ බොහෝ දුරට ආගමික උපදේශ ලබා දීමට ය. බුත්සරණින් උපුටාගත් මෙම පාඨය කියවා බලන්න.

'' ගොන්වැ පන්සියයක් ගැල් නරාවලින් ඇඳ කුඩු දී වැඩූ මැහැල්ලාට දහසින් බැඳි පියල්ලක් දී කෙලෙහි ගුණ දත් . . . . . ., වටුවැ වැදහොත් කසල් ල තුබුගෙන කපක් මුළුල්ලෙහි සිසාරා . . . . . . '' දහම් උපදෙස් දීමට ජාතක කථා උපයෝගී කර ගත්තේ ප්‍රධාන ගුණාංග කැපී මෙවැනි වර්ණනා ක්‍රමයක මාර්ගයෙනි.

ග්‍රන්ථ රචකයාත් සිත්තරාත් එක්මැ අදහස ධාරණය කැරගත් අයුරු සසදකරුගේ මෙම ගීයෙන් වැටැහෙයි.

''මෙද බඳ අලෙවි—පටැ වැටිසනෙව් දක්වා
විසිතුරු රහ තවරමෙන්—පිළිමෙහි විතර පානෙම්

රචකයාත් සිත්තරාත් අතර දක්වෙන සමානත්වය ඒ ය. මේ අයුරින් කැටයම් කරුවා ජාතක කථා නිරූපණයෙහි ලා පෙන්වූ දක්ෂතාව මී ළඟට විමසා බැලුවමනා ය.

කැටයම් දස්කම්

කැටයම් ශිල්ප ක්‍රම අතින් භාරුත් මූර්ති කලාවට වඩා සාංචි මූර්ති කලාවෙහි ප්‍රාණවත් භාවයක් දක්නට ලැබේ. එහෙත් සාංචියෙහි කැටයම් කර ඇති ජාතක කථා සංඛ්‍යාව භාරුත්හි දක්නට ලැබෙන ප්‍රමාණයට වඩා අධික වන්නේ ය. ප්‍රමාණයෙන් අධික වුවද භාරුත් කැටයම්වල කථා නිරූපණය සාංචියෙහි තරම් පැහැදිලි නැත. සිත්කාවදින සුළු ද නොවන්නේ ය.

භාරුත්හි ජාතක කථා කැටයම් කර ඇත්තේ කවාකාර පට්ටිකාවල ය. එම කැටයම් අරහයා ජෝ'ජ් වුඩ්කොක් පවසන මෙම අදහස් විමසා බලන්න. '' භාරුත්හි ජාතක කථා විස්තරය කරන කවාකාර කැටයම් පුවරු නිර්මාණය වී ඇත්තේ වැදගත් රූපවල විස්මයාවහ ස්වරූපය පිළිබඳ ව ළාමක ලෙස නොසලකා හැරීමෙනි.'' [1] ප්‍රධාන රූප කෙරෙහි නියමිත අවධානය යොමු කිරීමට සාංචි කැටයම් ශිල්පීන් මෙන් භාරුත් ශිල්පීහු සමත්කම් නොදක්වූහ. කථාව නිරූපණය කිරීමෙහි පමණක් නොව රූප ලාලිත්‍යය හා සම්බන්ධයෙන් ද සාංචි ශිල්පියා එකසේ දස්කම් පෑවේ ය.

වෙස්සන්තර, ඉසිමිග, මහාකපි හා ඡද්දන්ත වැනි ජාතක කැටයම් කිරීමේදී ඔහු පෙන්වූ සමත්කම විශාල ය. සාංචි තොරණෙහි බෙහෙවින් දක්නට ලැබෙන්නේ විශ්වන්තර හෙවත් වෙස්සන්තර ජාතකයයි. ඉතාමත් පැහැදිලි ලෙස කැටයම් කළ වෙස්සන්තර ජාතකය දක්නට ලැබෙන්නේ උතුරු තොරණේ තුන්වැනි පට්ටිකාවෙහි ඉදිරිපසිනි. මේ කැටයම අවස්ථා පසකින් සමන්විත වන්නේ ය.

1. වෙස්සන්තර රජු ඇතා දන්දීමේ සිද්ධිය.
2. එතුමා දෙමව්පියන්ගෙන් සමුගැනීම.
3. දේවියද සමග අසුන් බැඳි රියෙන් වනයට යාම.
4. දරුවන් දන්දීම.
5. බමුණා දරුවන් රැගෙන පිටවී යාම.

මෙහි ප්‍රථම අවස්ථාව ද යළිත් කොටස් තුනකින් නිමියේ ය. රජතුමා ඇතා පිටින් ඇවිදින්නට යාම, බමුණාගේ අයැදුම හා ඇතා දන්දීම යනුවෙනි.

ඉහත කී අවස්ථාවන් තව දුරටත් විස්තර කරණ සාංචි කලා ශිල්පියා තොරණේ ඉතිරි කොටස්වල ද වෙස්සන්තර ජාතකය කැටයම් කෙළේ ය. තොරණේ නැගෙනහිර හා බටහිර පාර්ශ්වයන්හි ඇති පට්ටිකාවල ද ඉදිරි කොටසේ මැද පට්ටිකාවෙහි ද එය යළිත් සිත් ඇදගන්නා අයුරින් කැටයම් කර ඇත.

වෙස්සන්තර රජු අසපුවෙහි විසීම, දරුවන් දන්දීම, බමුණා දරුවන් රැගෙන යාම, මද්‍රදේවිය දන්දීම, අවසානයේදී රජු—දේවි—දරු යන සියලු දෙනා ම මුණ ගැසීම යන අවස්ථා එක ම පුවරුවෙහි නිරූපණය කර ඇත්තේ ඒ ඒ සිද්ධීන්හි සුළු බාහිර අංග පවා සියුම් ලෙස පැහැදිලි වන

[1] The Greeks In India—George Woodcock P. 177

ආකාරයට ය. එක සිද්ධියක අවස්ථා තුනක් එක් ම කර අනාවරණය වන පරිදි උතුරු තොරණෙහි කැටයම් කර ඇත. බෝසතානන්ට බමුණා සමුවීම, ඔහු බෝසතුන්ගෙන් යමක් ඉල්ලීම, එම ඉල්ලීම ඉටුකිරීම යන අවස්ථා තුනම එක්වර පැහැදිලි වන සේ කැටයම් කර තිබේ. තුන් අවස්ථාවෙහි ම බමුණා එහි සිටි බව පෙන්වා දීමට එකකට එකක් උඩින් සිටින සේ බමුණාගේ හිස් තුන කැටයම් කර ඇත.

මේ අවස්ථාවේ තියුණු සංවේගය නරඹන්නන්ගේ සිත් තුළට ඇතුල් කරවීම සඳහා වෙසතුරු රජු ඇලි ඇතුන් දන්දෙන ආකාරය සිමැඳුරු කවුළුවෙහි සිට දුකින් බලා සිටින පියරජතුමා ද, පිරිවර ජනයාගෙන් කිහිප දෙනෙකු ද නිරූපණය කර ඇත.

හැකිතරම දුරට ස්වාභාවික ලෙස විවිධ අවස්ථා නිරූපණය කොට වාස්තවික චිත්‍රයක් ඉදිරිපත් කරනු වස් කලා ශිල්පියා දරූ නැත සාර්ථකවූ බව සාංචි තොරණේ නැගෙනහිර පාර්ශ්වයෙහි කැටයම කළ වෙස්සන්තර ජාතක කථාව පෙන්වා දෙයි.

වෙසතුරු රජු තපස් රකියි. ඇඳි ඇඳුම, ගස්වල පට්ට වලින් හා සතුන්ගේ හම් වලින් සැදුනේ විය. ස්වාභාවික ලක්ෂණ හා ඉරියව් කාටයමේ කාවද්ද ඇත. වනාන්තරයක් බැව් හෙළි කරන්නේ ගස් කිහිපයක් කැටයම කිරීමෙනි. ක්‍රමයෙන් කරකැවෙමින් ඇඹරෙමින් ඉහළ යන රේඛාවල මාර්ගයෙන් ගින්න නිරූපණය වෙයි. ජලය බව ඇඟවීමට මත්ස්‍යයන් හා හංසයන් යොදා ගෙන ඇත. වන පරිසරයේ ශාන්ත භාවය මතුවන ලෙස වනසතුන් හා වෘක්ෂලතාදිය කැටයම් කර තිබේ.

එක් එක් " ජවනිකාවෙන් " මතුවන සියුම් රසය තදින් ම සිතට වදින සේ කැටයම කළ බව පෙන්වන තවත් නිදසුනකි, රජමාළිගය අත්හැර වෙසතුරු නිරිඳා වනගත වන අවස්ථා නිරූපණය.

මහා රාජ්‍යයකට අධිපතිව වැජඹුණු වෙසතුරු මහරජාණෝ පිරිවර කිසිවක් නොමැතිව, අසුන් බැඳි රිය පදවමින් වනය බලා ගමන් කරන ආකාරය කණගාටුව මතු කරන අවස්ථාවකි. මද්‍රි දේවිය පමණක් වෙසතුරු නිරිඳුන්ට චාමරයෙන් පවන් සලන්නීය. සිනිඳු වස්ත්‍ර සළු අබරණ හා තුමුල අත්හැර වනපෙත් වනසතුන් මැද දිවි පෙවත ගෙන යාම් වස් නික්මෙන සිය සැමියාණන්ගේ, දුක–සැප දෙකම බලා කියා ගැනීමට සිටින්නී ඕ තොමෝ පමණක් බව එයින්ම ප්‍රබල ලෙස නිරූපණය නොවේද ?

ඉසිමිග ජාතකය කැටයම් කිරීමේදීත් මූලික අවස්ථා තුනක් නිරූපණය වෙයි. අසපුවෙහි ගත කරන ජීවිතය, දරුවා පොකුණෙන් ස්නානය කිරීම, දෙහොත් දෙහොත් නගා පියා ඉදිරියෙහි සිටීම එකී අවස්ථා තුන වන්නේය. මෙම කැටයම් දක්නා ලැබෙනුයේ සාංචියේ උතුරු පස තොරණේ පට්ටිකාවෙහි ය. සාංචි ශිල්පියා ජාතක කථා කැටයම් කළේ තොරණෙහි පමණක් නොවේ. සාංචියේ ගල්ටැම්වලද කථා කැටයම් කර ඇත. බටහිර දොරටුවෙහි ඉදිරිපස ගල්ටැම් නෙළා ඇත්තේ මහා කපි ජාතකයයි. පසු පස ගල්ටැම්හි දක්නට ලැබෙන්නේ සාම ජාතකයය.

සාංචි ශිල්පියා ඉදිරිපත් කළ බොහෝ රූපවල ප්‍රාණයක් හා ජීවයක් ඇත. වෙස්සන්තර ජාතකයෙහි අශ්වයන්ගේ ජව වේගය පැහැදිලි ව නිරූපිත ය. ඔවුන්ගේ පාද නිරූපණ ය කළ ආකාරයෙන් ම එය මනාව පැහැදිලි වෙයි. මෙවැනි චල චිත්‍ර ඉදිරිපත් කිරීමෙහි ලා දස්කම් පැ ශිල්පීහු ක්‍රිස්තු පූර්ව නව වැනි සියවස්හි සිටියහ. විශේෂයෙන් අශ්වයන්ගේ වේග ධාවනය ඔව්හු පිළිඹිබු කළහ.

සාංචි ශිල්පියා තරම් භාරුත් ශිල්පියා මේ අංශයෙන් දස්කම් පා නැති බව කුරුංගමිග ජාතකයේ රූප දෙස බැලීමෙන් පෙනී යයි. භාරුත් ශිල්පියා ද සාංචියෙහි මෙන් අවස්ථා කිහිපයක් එක් ම පුවරුවෙහි නිරූපණය කළ බව නාග ජාතක කැටයමෙන් වැටහෙයි. එහෙත් සාංචියෙහි මෙන් සිද්ධිය පහසුවෙන් වටහා ගැනීමට හැකි වන සේ රූප කොටා නැත.

සාංචියෙහි ජාතක කථා කැටයම් කළේ භාරුත්හි මූර්තීන්ට පසුව ය. එබැවින් අත් දැකීමෙන් ලත් පළපුරුද්ද සාංචි ශිල්පීන් ලබා තිබුණා විය හැකිය. තදනන්තර ව දක්නට ලැබෙන්නේ අමරාවතී හා ගන්ධාර කැටය මය. භාරතීය හා ග්‍රීක කලා සම්ප්‍රදායයන්හි සංකලනය අමරාවතී හා ගන්ධාර කැටයම්හි විද්‍යමාන වෙයි. ගන්ධාරය වූ කලී වර්තමාන ඉන්දීය–පාකිස්තානු දේශ සීමාව අසල පිහිටි පෙදෙසක් විය.

ගන්ධාර මූර්ති

බුදුන් වහන්සේ දක්වෙන රූප ගන්ධාර මූර්ති භාරුත්හි සහ සාංචියෙහි නැත ද අමරාවතියෙහි දක්නට ලැබේ. මෙම අලුත් මූර්ති සම්ප්‍රදය කෙරෙහි ග්‍රීක කලා සම්ප්‍රදයය බෙහෙවින් බල පා ඇතැයි එච්. බුෂ්තාල් මහතා පෙන්වා දෙයි.[1] බුදුන් පිළිබඳව නව සංකල්පයක් ප්‍රථම වරට ගල් කැටයමින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබුයේත් එතුමන්ගේ ජීවය වටා ගෙතුනු විරාගත පුරාකථාවන්ටත් වෘත්තාන්තයන්ටත් ආරෝපණය කළ නව අරුතක් මුල් වරට මතු කළේත් ගන්ධාර මූර්ති කලාව විසිනි.

ගන්ධාර මූර්ති ශිල්පියා ජාතක කථා විස්තර කිරීමේ දී, දිගට ම එක් පටියකින් කථාව කියා දීමේ පැරණි ක්‍රමය අත් හැර, ගෘහ්‍ය නිර්මාණ ක්‍රමයට අනුව හැඩ වැඩ දැමීමෙන් වෙන් කළ කැටයම් පුවරු ඒ සඳහා යොදා ගත් බව පවසන ජෝජ් වුඩ්කොක් මහතා, මෙම '' වෘත්තාන්ත කැටයම් පුවරු '' කෙරෙහි තත්කාලීන අලෙක්සන්ද්‍රියානු හා ඇසිරියානු මූර්ති කලාව විශාල වශයෙන් බල පෑ බව පෙන්වා දෙයි. ග්‍රීක බෞද්ධ කලාවේ අන් හැම අංශයකට ම වඩා එම කැටයම් කෙරෙහි යටකී බල පෑම දක්නට ලැබෙන බව පවසන වුඩ්කොක් මහතා ග්‍රීකයන්ගේ මුල් නිර්මාණයන් හා එකී කැටයම් පුවරු සැසඳෙන්නේ නිර්මාණ ශෛලිය නිසා ම පමණක් නොවන බව ද, විශේෂ චිත්‍රයක් හා පසුබිම් දර්ශන යෙදීමේ බලවත් කැමැත්තක් වුව ද ඒ දෙක අතර ඇති සමානත්වය පෙන්වා දෙතැයි ද විස්තරය කරයි.[2] මධ්‍ය භාරතයේ ඉන්ද්‍රසාල ගුහාවෙහි භාවනානුයෝගීව වැඩ විසූ බුදුන් වහන්සේ කරා ඉන්ද්‍ර දෙවිඳුන් පැමිණීම විදහා දක්වන චිත්‍ර ඉහත කී මතය සනාථ කරන වැදගත් සාක්ෂි හැටියට ඒ මහතා තව දුරටත් සඳහන් කරයි.

ගන්ධාර ශිල්පියා යොදා ගත් ශිල්ප ක්‍රමයෙහි වැදගත් ලක්ෂණයක් වනුයේ බුද්ධත්වයට පත් වූ පසු තථාගතයන් වහන්සේ කළ කී දේ ශාසනික ශ්‍රද්ධාව ඇති කිරීමේ අරමුණින් ගලෙහි කැටයම් කර තැබීමය. සුරන්, බඹුන්, නරන්, යකුන් සතුන් ආදීන් දමනය කළ ප්‍රතාපවත් ලීලාව, ඒ සිදුවීම් ආශ්‍රිත කථා මාත්‍රයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට හේ දැඩි අභිරුචියක් දක්විය. එසේ ම වෙනත් ආගම් ශාස්තෘවරයන් හා කළ වාද විවාද ද විදහා පාන චිත්‍ර මාර්ගයෙන් ගන්ධාර ශිල්පියා බෞද්ධාගමයේ බල පරාක්‍රමය නිරූපණය කළේය. කාශ්‍යප ගුරුන් හා කළ වාදය මෙහි ලා වැදගත් නිර්මාණයක් ලෙස සැලකේ.

ක්‍රිස්තියානි කලාවෙහි මෙන් මෙකී බෞද්ධ කලාවෙහි ද සමාන ලක්ෂණ දක්නට ලැබෙතැයි පවසන ජෝජ් වුඩ්කොක්, ක්‍රිස්තුස්වහන්සේගේ උත්පත්තිය හා ස්වර්ග ප්‍රාප්තිය හා සමාන සිද්ධීන් බෞද්ධ කලාකරුවා ද ගලෙහි නෙලූ බව පෙන්වා දෙයි. ප්‍රධාන රූපය අනුපාතික වශයෙන් ප්‍රමාණයෙන් විශාල වන සේ නිර්මාණය කිරීම ග්‍රීක කලාවට ද ආසියාතික කලාවට ද එක සේ පොදු ලක්ෂණයක් වෙයි. දේහ විලාශය අතින් ද නායක චරිතය විශාල ලෙස නෙලා ඇත. මෙය වූ කලී ගන්ධාර කලාවේ වැදගත් ලක්ෂණයක් වෙයි. බුදුන් වහන්සේ ගේ රූපය (බුද්ධත්වයට පසු) සම්පූර්ණ මුව මඩල පෙනෙන සේ ගලෙහි නෙලා ඇත. භාවනානුයෝගීව සැදැහැවතාට එතුමන් දෙස බලා අසීමිත ශ්‍රද්ධාවක් එවෙලේම ඇතිකර ගැනීමට එය පිටුවහලක් විය.

බුදු පාමොක් මහසඟන නිරූපනය කිරීමේ දීද ග්‍රීක මූර්ති කලාවේ ආභාසය ලබා ඇති බව, චීවරය නිරූපණය කළ අයුරින් වටහා ගැනීමට හැකි වෙයි. පහත දක්වෙන රූප බලන්න. ''' සූර්ය දේවයා හෙවත් ආපෙලෝගේ සිරසත් ටෝගාවෙන් සැරසුණු රෝම උත්තර මන්ත්‍රීවරයකුගේ සිරුරත් ඉන්දීය සාධුවරයකු අඩ බැල්මෙන් යුක්ත ව බද්ධ පර්යංකයෙන් වැඩ සිටින ආකාරයත් එකට එක් කිරීමෙන් ගන්ධාර කලා කරුවා බුදු පිළිමය නෙළීමෙන් අත්පත් කර ගත්තේ ඉන් පෙර නොවූ විරූ කලාත්මක අර්ථ සිද්ධියකි''යි 1967.3.23 වැනි ද '' ලංකාදීප '' පුවත් පතට ලිපියක් සපයන හර්නූර් රෂීඩ් පැහැදිලි කරයි. එසේම ක්‍රිස්තියානි චිත්‍ර කලාවත් බෞද්ධ මූර්ති කලාවත් අතර සම ලක්ෂණ '' ලාසරස් ප්‍රශංසනය හා අංගුලිමාල දමනය ''[3] යන මූර්ති දෙකින් පැහැදිලි වන්නේය. ලාසරස් ප්‍රශංසනය දක්නට ලැබෙන්නේ රොසානෝ ආසන දෙව් මැදුරෙහිය. ලාසරස් තුමා ගැලවුම් කරුවෙකු ලෙස නිරූපිත ය.

---

[1] The Western Aspects of Gandhara Sculpture—H. Buchthal.

[2] Greeks in India—George Woodcock—1966—p.p.177—178.

[3] Praising of Lazarus.

බුදුන් වහන්සේ අංගුලිමාලයන් දමනය කිරීමෙන්, අංගුලිමාලයන් ද පවින් මුදගත් අතර, උහුගෙන් ඇතිවූ දහසකුත් එකක් වධහිංසාවෙන් ගම්වැස්සන් ද ගලවා ගත්හ. ක්‍රිස්තියානි ''ගැලවුම්කාර'' අදහස් කෙසේ වෙතත් බටහිර සම්ප්‍රදයයෙහි බලපෑම අංගුලිමාල දමනයෙහි දක්නට ලැබෙන බව බුෂ්තාල් මහතාගේ අදහසය.

භාරුත් හා සාංචි යන ස්ථාන දෙක්හි මැ ජාතක කථා කැටයම්වල අවස්ථා කිහිපයක් ඉදිරිපත් ව ඇති නමුත් ගන්ධාරයේ අංගුලිමාල දමනයෙන් විදහා දක්වෙන අයුරු අඟුල්මල් හොරා පහර දෙන්නේත් යළි දණින් වැටී වඳින්නේත් එක්මැ බුදුරුවට ය. අවස්ථා දෙක්හි ම ඇත්තේ එකම බුදුරුව ය. මීට සමාන ශිල්ප ක්‍රමයක් ක්‍රිස්තියානි ක්ෂුද්‍ර රූප සිත්තම්වලින් හෙළි වන බැව්පවසන බුෂ්තාල් මහතා, කිතුවසින් දහවැනි සියවස්හි විසූ කලාකරුවකු විසින් මූර්තිමත් කරනු ලැබූ ''ජෝෂුවාහි රෝටයුලස්'' නමැති චිත්‍රය ඒ මතය සනාථ කරන නිදසුනක් කර ගනියි.

ජෝෂුවාට ස්වාමීන්ගේ සුරදූතයා දක්නට ලැබේ. මුලින් ඔහු කරන්නේ සුරදූතයා හා සටන් කිරීම ය. ඊළඟට හේ සුර දූතයාණන් හැඳින ගෙණ දණින් වැටී වඳියි. ඔහු දණින් වැටී වඳින්නේද පහරදීමට තැත් කළ රූපයටම ය. ගන්ධාරයේ අංගුලිමාල දමනයත්, දීපංකර විවරණයත්, එකම රූපය අවස්ථා දෙකක යොදා ගැනීමේ මූර්ති ශිල්පීය ලක්ෂණ විදහා දක්වයි.

ජාතක කථා කැටයම් හා කතෝලික මූර්ති කලාව අතර සමානත්වය පෙන්වා දෙතහැකි තවත් චිත්‍රයක් ඔටන්හි ශාන්ත ලාසර දේවස්ථානයේ පනේලයක දක්නට ලැබේ. [1] ක්‍රිස්තු කථා ශරීරයද ආගමික සිතුම් පැතුම් හා ධර්මඥනය අළලා සකස් කරනු ලැබූ චිත්‍ර අතර ලා ''අවසාන දේව විනිශ්චය'' නම්වූ ඉහතකී චිත්‍රය ද අගය කරණු ලැබේ. මෙය දෙළොස් වැනි සියවසට අයත් වූවකි.

මෙ චිත්‍රය අරභයා එර්වින් ඕ. ක්‍රිස්ටන්සෙන් කරණ විස්තරයක සාරාංශය පහත දැක්වේ.

''අවසාන දේව විනිශ්චයයේ දී මිනිසුන්ට සිදුවියහැකි දේ මේ මූර්තියෙන් විදහා දක්වෙයි. පහතම කොටසින් නිරූපණය වන්නේ ක්‍රිස්තුස් වහන්සේගේ විනිශ්චය බලාපොරොත්තුවෙන් නැගී සිටුනා මළවුන් ය. කුඩා ළමුන්ගේ හැඩය ගත් ආත්මයෝ මයිකල් සාන්තුවරයාණන් විසින් කිරා බලනු ලබන්නාහ. මැද චිත්‍රයේ දකුණු පසින් එය විදහා දක්වෙයි. ස්වර්ගලෝකයට නියම වූ ආත්මයෝ චිත්‍රයේ මැද වම් පසින් ද යමලොවට නියමවූවෝ දකුණු පසින් ද වෙති. යමලොවට කැප වූවන් නිරයෙහි දෙරටුවට විසි කරන යක්ෂයෙක් වම්පසින් සිටී. ඒ අසල තවත් යක්ෂයෙක් ද වෙයි. වැරදි කළ අයගේ ගෙල මිරිකන ''විශාල අත්'' පහළ රූපයේ දකුණු කෙළවරෙහි දක්නා ලැබේ. ඔවුන්ගේ දුක හා වේදනාව මනාව නිරූපණය වී ඇත. මෛථුන කාමරතියෙහි යෙදුනාහු දැවැන්ත නාගයන්ගේ ග්‍රහණයට හසුවී සිටිත්. යහපත් දිවියක් ගතකළාහු ස්වර්ගලෝකයට රැගෙන යන අයුරු පස ඉහළින් නිරූපිතය. මධ්‍යතන චින්තනය සමූහ වශයෙන් ගත්විට එහි සංක්ෂෙපය පැහැදිලි කරන්නා වූ, කරුණාවත් සංත්‍රාසයත් යන දෙක්හි සම්මිශ්‍රණය මෙහි දක්නා ලැබේ.''[2]

මෙ චිත්‍රයෙන් මතු කෙරෙන කාරණයම ජාකෝමේ ගොන්සල්වෙස් පියතුමාගේ ''සුවිශේෂ විසර්ජනයෙහි'' මනාව නිරූපිතය.

පව් කිරීමෙන් මෙවැනි ගොර දුක් ඇති වෙය, පින් කිරීමෙන් මෙබඳු මහත්ඵල මහානිසංස ලැබෙය, යනු විසින් කෙලින් ම නොලියා ඒ දුක් කවරේද, ආනිසංස කෙබඳුදැයි චිත්‍රවල හා කැටයම් වල මාර්ගයෙන් වඩාත් සිතට වදින අයුරින් උපදේශ දීම බෞද්ධ වෙහෙර විහාරයන්හි කැටයම් නෙලූ සිත්තරුන්ගේ ද සිරිත විය. පරදර සේවනය සඳහා කටුඉඹුලට නැගීමට සිදුවන හැටි, වෙනත් පාප කර්මයන් හේතු කොට ගෙන රෞරව මහා රෞරව ලෝකුඹු වැනි නිරයයන්හි ද අවීචියෙහි ද ගිනිජාලාවන් මැද තැවෙන දැවෙන ආකාරය විදහා දක්වෙන චිත්‍ර, විහාරයට පැමිණෙන සැදැහැවතුන්ගේ නෙතට ලක්වෙන අයුරින් ඇඳ තිබෙනු අද පවා බෞද්ධ රටවල වෙහෙර විහාර යන්හි වන්දනාවේ යෙදෙන අයට පෙනී යන්නකි.

---

[1] Tympanum of Church of St Lazare Autun.

[2] A pictorial History of Western Art—Erwin O Christensen Pages 139—140.

ජාතක කථා ද ''ගලින් පැවැසෙන අනුශාසනා'' හැටියට හැවල් මහතා විසින් විස්තරය කරුණු ලැබුයේත් මේ හේතුවෙනි. ග්‍රීක කලා සම්ප්‍රදයය ආශ්‍රයෙන් පසු කාලයෙහි කැටයම් ක්‍රමය හැඩගසා ගත් බෞද්ධ මූර්ති කලා ශිල්පියා, ගැඹුරු අභිධර්මය වෙනුවට වැඩි වශයෙන් නිරූපණය කළේ දන්දීම, සිල්රැකීම යනාදි ගුණාංගයන්ගෙන් ඇති වන අනුසස් ය.

සියලු කලාකෘතීන් ස්වභාව සෞන්දර්යයේ විවිධ වස්තුවල මාර්ගයෙන් අලංකාර කිරීමට භාරතීය කලාකරුවෝ විශේෂ කැමැත්තක් දැක්වූහ. ජාතක කථා කැටයම් කළ ශිල්පියා ද බොහෝ විට චිත්‍රයේ අර්ථය උද්දීපනය කිරීමට ස්වාභාවික පරිසරය උපයෝගී කර ගත්තේ ය. එහෙත් එකී පරිසරය යොද ගත්තේ විශේෂ අරමුණක් උඩ ය. එනම් ලෞකික ආශාවලින් වියුක්ත වූ විමුක්ති සුවය බලාපොරොත්තු වෙනි. මේ සඳහා හැම විට ම පරිසරයේ ශාන්ත භාවය ම පෙන්වීමට හේ ප්‍රයත්නය දැරි ය. විරාගී අදහස් මතුකැරැලීමද ජාතක කථාකරුගේ විශේෂ ලක්ෂණයෙකි.

සකු කවියා ස්වභාව සෞන්දර්යයේ විවිධ වස්තූන් උපකාර කැරැගත්තේ ශෘංගාර මතු කිරීම සඳහායි. ජාතකකරු ද සොබා සිරිය යොද ගනී. එහෙත් ජාතක කථාවන්හි ශෘංගාරය මතු කිරීම බොහෝ දුරට අප්‍රස්ථාවිත වී. ඖචිත්‍ය හීනද වී ය. පහත දැක්වෙන ශ්ලෝකය කියවා බලන්න.

''වෙණීභූතප්‍රතනුසලිලං සාවතී තස්‍ය සින්ධුඃ
පාණ්ඩුච්ඡායා තටරුහතරුභ්‍රංශිභිඃ ජීර්ණපණෛඃ
සෞභාග්‍යං තෙ සුභගවිරහාවස්ථයා ව්‍යංජයන්ති
කාර්ශ්‍යං යෙන ත්‍යජති විධිනා සත්ව යෙවොප
පාද්‍යඃ

විරහ වේදනා පාඨකයන්ගේ ද සාධාරණී කරණය සඳහා මෙම ශ්ලෝකය බැඳ ඇත. සින්දු නදී තොමෝ ඉඩෝරයෙන් සිඳී ගිය දියත්තක් බඳු විය. කාන්තාවද විරහයෙන් වියැළී ගියා ය. රචකයා මෙහි දී පරිසරයේ වස්තූන් උපකාර කැරැගත්තේ විප්‍රලම්භ ශෘංගාරය උද්දීපනය කරන විභාවයක් හැටියට ය. එහෙත් එවැනි ම පරිසරයකට පා තබන වෙසතුරු රජ හා බිසව අරභයා කැරෙණ වර්ණනාවේ දී ජාතක කථාකරු තුරුලිය හා දිය දහරාවන් වර්ණනා කළේ ශාන්ත රසෝද්දීපන විභාවයක් ලෙසය. අරමුණ අතින් කලාකෘතීන් දෙක්හි වෙනස එනයින් වටහා ගතතැකි වෙයි. ජීවිතය අනිත්‍ය හැටියටත් කාලය මිථ්‍යාවක් ලෙසත් සැලකූ හෙයින් එසේ වියැයි සිතේ.

ජාතක කථා වලින් මතු කෙරෙන වාතාවරණය, විහාරයට හා පන්සලට පැමිණි සැදැහැවතා තුළ අවස්ථාවෝචිත හැඟීම් කර වීමට සමත් වන්නේ ය. පසුකාලවල දී එම කැටයම් නරඹන අයට පැරණි භාරතීයයන්ගේ සිරිත් විරිත් ගෘහ නිර්මාණ ක්‍රම හා ජීවන ක්‍රම පිළිබඳ ව සැලකියයුතු අවබෝධයක් ද ලැබගත හැකිවෙයි.

ගුණසීල ජයවර්ධන

ශිල්ප ශාස්ත්‍ර—II

ප්‍රතිමා කලාව, චිත්‍ර කලාව සහ වාස්තු විද්‍යාව යන විෂයත්‍රය සම්බන්ධ ශාස්ත්‍ර **ශිල්පශාස්ත්‍ර** යනුවෙන් ගැනේ. එම නිසා භාරතීය ශිල්ප ශාස්ත්‍රයේ මූලධර්ම ගැන විමසන විට ඒ විෂයත්‍රය සම්බන්ධ ශාස්ත්‍ර ගැන ද සඳහන් කළ යුතු වේ. මේ ලිපියෙහි අපගේ විමර්ශනයට ලක් වන්නේ ශිල්පශාස්ත්‍ර අනුව ප්‍රතිමා ලක්ෂණ හෙවත් ප්‍රතිමා නෙලීමේ දී මූර්ති ශිල්පියා විසින් කල්පනාවට ගත යුතු ප්‍රධාන කරුණු ය.

ප්‍රතිම ඇඹීමට හෝ නෙලීමට හෝ නොයෙක් ද්‍රව්‍ය මූර්ති ශිල්පියා විසින් උපයෝගි කර ගනු ලැබේ. ලී, මැටි, මැණික්, රත්‍රන්, රිදී, පිත්තල සහ කළුගල් ඒ ද්‍රව්‍යවලින් සමහරකි. ප්‍රතිමාව ඇඹීම සඳහා උපයෝගි කර ගන්නා ද්‍රව්‍ය අනුව ප්‍රතිමාවකින් ලැබෙන ඵලය වෙනස් වන බව පැරණි ශිල්ප ශාස්ත්‍රඥයන්ගේ මතය විය. වරාහ මිහිරගේ බෘහත්සංහිතාවෙහි ඒ ඵල ප්‍රයෝජන දක්වා ඇත්තේ මෙසේ ය :

ආයුඃශ්‍රීබලජයද දරුමයී මෘන්මයී තථා ප්‍රතිමා ;

ලොකහිතාය මණිමයී සෞවර්ණී පුෂ්ටිද භවති.

රජතමයී කීර්තිකරී ප්‍රජාවිවෘද්ධිං කරොති තාම්‍රමයී,

භූලාභං තු මහාන්තං ශෛලො ප්‍රතිමාථවා ලිංගම්.

මේ පද්‍යය අනුව ලීයෙන් හෝ මැටියෙන් කරන ලද ප්‍රතිමාව දීර්ඝායුෂ, සමෘධිය, ශක්තිය සහ ජය ගෙන දෙයි. මැණිකෙන් කරන ලද ප්‍රතිමාව ලෝකයාට යහපත සලසයි. රනින් කළ ප්‍රතිමාව පුෂ්ටිමත් බව ඇති කරයි. රිදීයෙන් කරන ලද ප්‍රතිමාව කීර්තිය ගෙන දෙයි. පිත්තලෙන් කළ ප්‍රතිමාව ප්‍රජා වර්ධනයට හේතු වෙයි. ගලින් කරන ලද ප්‍රතිමාව භූමි ලාභය ඇති කරයි. ප්‍රතිමා නෙලීමට හෝ ඇඹීමට උපයෝගි කර ගත් නොයෙක් ද්‍රව්‍ය ශිල්ප ශාස්ත්‍ර පිළිබඳ පොත්වල සඳහන් කර ඇතත් ඒ හැම ද්‍රව්‍යයකින් ම නෙලන ලද ප්‍රතිමා පැරණි නෂ්ඨාවශේෂ අතර දක්නට නැත. තිබෙන නටබුන්වලින් පෙනෙන්නේ ඈත අතීතයේ සිට ම පැරණි භාරතීය කලාකරුවා විසින් මූර්ති නෙලීම පිණිස ගල් උපයෝගි කර ගත් බව ය. විශාල පර්වත ඒ සඳහා ඔවුන්ට බෙහෙවින් උපකාරි විය. බිහාර් ප්‍රදේශයේ වැලි ගල් වර්ගයක් ද මධුරාවේ රතු ගල් වර්ගයක් ද අමරාවතියේ සුදු ගල් වර්ගයක් ද ප්‍රතිමා සෑදීම පිණිස උපයෝගි කර ගනු ලැබී ය. භාරතයේ පමණක් නොව ලංකාවේත් ඈත අතීතයේ සිට ම ප්‍රතිමා නෙලීම සඳහා ගල් වර්ග උපයෝගි කර ගන්නා ලදි. රනින් හා රිදියෙන් ද ප්‍රතිමා නෙලනු ලැබී ය. ලංකාවේ පැරණි දාගැබ්වල තිබී සොයා ගත් රන්මුවා ප්‍රතිමා හා රිදීමුවා ප්‍රතිමා රාශියකි. දකුණු ඉන්දියාවේ පැරණි තඹ ප්‍රතිමා විශාල සංඛ්‍යාවක් දක්නට ලැබේ. අනික් ප්‍රදේශවල ද ඒ ලෝහ වර්ගය ප්‍රතිමා සෑදීම සඳහා උපයෝගි කර ගනු ලැබේ.

ප්‍රතිමාවල මිනුම්

ප්‍රතිමා නෙලීමේ දී හෝ ඇඹීමේ දී ප්‍රතිමාවේ උස මහත ද ඉතා වැදගත් කරුණක් විය. මේ අනුව සාමාන්‍යයෙන් ප්‍රතිමා කොටස් දෙකකට දෙකකට වර්ග කරනු ලැබිණි. එක් වර්ගයකට සාමාන්‍ය ප්‍රතිමා ඇතුළත් විය. දෙ වැනි වර්ගයට විශේෂ ප්‍රතිමා ඇතුළත් වේ. ප්‍රතිමාවේ මිනුම් දක්වා ඇත්තේ **අංගුලි** අනුව ය. මත්ස්‍යපුරාණයෙහි මිනුම් ක්‍රමය දක්වා තිබෙන්නේ මෙසේ ය :

සූර්ය රශ්මියක දක්නට ලැබෙන රේණුවක් ත්‍රසරේණු නම්.

ත්‍රස රේණු 8ක්	=	වාලාග්‍ර එකයි
වාලාග්‍ර 8ක්	=	ලික්ෂා එකයි
ලික්ෂා 8ක්	=	යූකා එකයි
යූකා 8ක්	=	යව එකයි
යව 8ක්	=	අංගුලි එකයි

වරාහමිහිරගේ **බෘහත්සංහිතාවෙහි** ද මීට සමාන මිනුම් ක්‍රමයක් දක්වා ඇත. එහි සූර්ය රශ්මියේ **රේණු** වෙනුවට සඳහන් කරන්නේ **පරමාණුවයි.**

පරමාණු 8ක්	=	රජඃ එකයි
රජඃ 8ක්	=	වාලාග්‍ර එකයි
වාලාග්‍ර 8ක්	=	ලික්ෂා එකයි
ලික්ෂා 8ක්	=	යූකා එකයි
යූකා 8ක්	=	යව එකයි
යව 8 ක්	=	අංගුලි එකයි

අංගුලිය එක් මාත්‍රාවක් වශයෙන් සලකන ලදි. එය මුෂ්ටියකින් $\frac{1}{4}$ක් ලෙසයි **ශුක්‍රනීතියෙහි** දක්වා ඇත්තේ.

භාරතීය ශිල්පශාස්ත්‍රඥයා ප්‍රතිමාවක මිනුම් දක්වූයේ **තාල** අනුව ය. ප්‍රතිමාවක් තාල 4කින් හෝ 6කින් හෝ 7කින් හෝ 8කින් හෝ 10කින් හෝ යුක්ත විය හැකි ය. **ශුක්‍රනීතියෙහි** එන විග්‍රහය අනුව අංගුල 12ක් එක් **තාලයකි. විෂ්ණුධර්මෝත්තර පුරාණයෙහි** ද එවැනි විග්‍රහයක් ඇතුළත් ය. **ප්‍රතිමාමානලක්ෂණ** නම් ග්‍රන්ථයෙහිත් ඒ විග්‍රහය ම දක්වා තිබේ. **ශුක්‍රනීතියෙහි** සඳහන් වන අන්දමට ඒ ඒ ප්‍රදේශයේ චාරිත්‍ර අනුව ප්‍රතිමාවක උස ප්‍රමාණය වෙනස් වේ. **සත්‍ය** යුගයේ ප්‍රතිමා **තාල** 10ක් උස බවත්, **ත්‍රේතා** යුගයේ ප්‍රතිමා **තාල** 9ක් උස බවත් **ද්වාපර** යුගයේ ප්‍රතිමා **තාල** 8ක් උස බවත්, **කලි** යුගයේ ප්‍රතිමා තාල 7ක් උස බවත් එහි තවත් තැනක සඳහන් කර තිබේ. එහෙත් ඒ මතය භාරතීය ශිල්ප ශාස්ත්‍ර පිළිබඳ පොත් ලියූ සියල්ලන් විසින් ම පිළිගත් බවක් නොපෙනේ. භාරතීය මූර්ති ශිල්පීන් විසින් ද එය අනුගමනය නොකරනු ලැබීය.

ප්‍රතිමාමානලක්ෂණයෙහි තාල 9ක ප්‍රමාණයේ ප්‍රතිමාවක ඒ ඒ අංගයන්ගේ මිනුම් දක්වා ඇත්තේ මෙසේ යි :

හිස	—	අංගුලි 4 යි
මුඛය	—	,, 12 යි
ග්‍රීවය	—	,, 4 යි
දෙහය	—	,, 24 යි
නිතම්බය	—	අංගුලි 2 යි
කටිය	—	,, 4 යි
ඌරු (කලව)	—	,, 24 යි
ජානු (දනිස)	—	,, 4 යි
පිණ්ඩ (ජංඝා)	—	,, 24 යි
ගුල්ඵ (මැණික් කටුව)	—	,, 2 යි
අධොභාගය	—	,, 4 යි
හික්කාංශය	—	,, 17 යි
බාහුභාගය	—	,, 16 යි
ප්‍රබාහුය	—	,, 18 යි
කරභාගය	—	,, 12 යි

අෂ්ටතාල ප්‍රතිමාවක ඒ ඒ කොටස්වල මිනුම් මෙසේයි :

ශිරස	—	අංගුලි 3 යි
මුඛය	—	,, 12 යි
ග්‍රීවය	—	,, 3 යි
දෙහය	—	,, 22 යි
නිතම්බය	—	,, 1 යි
කටිය	—	,, 3 යි
ඌරු	—	,, 22 යි
ජානු	—	,, 3 යි
පිණ්ඩ	—	,, 22 යි
ගුල්ඵ	—	,, 1 යි
අධොභාග	—	,, 3 යි
හික්කාංශ	—	,, 9 යි
බාහු	—	,, 14 යි
කර	—	,, 12 යි

මේ අන්දමට ප්‍රතිමාවක තාල ප්‍රමාණය අනුව ප්‍රතිමාවේ ඒ ඒ කොටස්වල මිනුම් ද අඩු වැඩි වේ. ප්‍රතිමා සාදන විට ඒ මිනුම මූර්තිශිල්පියා විසින් අනුගමනය කළ යුතු බව ප්‍රතිමාමානලක්ෂණයෙහි සඳහන් ය. අදත් බෙංගාලයෙහි ඔරිස්සාවෙහි හා

දකුණු ඉන්දියාවෙහි පරම්පරානුගත මූර්ති ශිල්පීන් විසින් ප්‍රතිමා අඹන විට ශිල්ප ශාස්ත්‍රයන්හි නියමිත මිනුම් අනුගමනය කරනු ලැබේ.

ආසන

ඈත අතීතයෙහි සිට ම තෙලන ලද හෝ අඹන ලද ප්‍රතිමා විවිධ ඉරියව්වලින් නිරූපිතය. ඒ ඉරියව් හඳුන්වන්නේ **ආසන** යන නමිනි. භාවනා කිරීමට පහසු වන ඉරියව් හෙවත් ආසන **යෝගසූත්‍ර** නම් ග්‍රන්ථයෙහි දක්වා තිබේ. ශිව දෙවියා විසින් **ආසන** 84,000ක් පමණ දක්වන ලද බව සඳහන් වේ. ඒ සංඛ්‍යාවෙන් ඉතා ම වැදගත් යයි සළකනු ලැබූ **ආසන** 32ක් **සෙරණ්ඩ සංහිතාවෙහි** විස්තර කර තිබේ. ඒ **ආසන** 32 මෙසේයි :

සිද්ධ	පද්ම
භද්‍ර	මුක්ත
වජ්‍ර	ස්වස්තික
සිංහ	ගොමුඛ
වීර	ධනු
මෘත	ගුප්ත
මත්ස්‍ය	මත්සේන්ද්‍ර
ගොරක්ෂ	පශ්චිමොත්තාන
උත්කට	සංකට
මයූර	කුක්කුට
කූර්ම	උත්තානමණ්ඩූක
උත්තානකූර්මක	වෘක්ෂ
මණ්ඩූක	ගරුඬ
වෘෂ	සලභ
මකර	උෂ්ට්‍ර
භුජංග	යොග

යෝග ශාස්ත්‍රයෙහි දක්වෙන මේ ආසන 32න් භාරතීය ප්‍රතිමාවල දක්නට ලැබෙන්නේ පහත සඳහන් **ආසන** පමණි.

පද්මාසන	යෝගාසන
වීරාසන	ස්වස්තිකාසන
	වජ්‍රාසන

මුද්‍රා

පුරාණ භාරතීය ශිල්ප සම්ප්‍රදාය අනුව ප්‍රතිමාවක තවත් වැදගත් ලක්ෂණයකි මුද්‍රා. යෝග සාස්ත්‍රය අනුව මුද්‍රා 25ක් ඇත. **සෙරණ්ඩ සංහිතාවෙහි** ඒ මුද්‍රා නම් කර ඇත්තේ මෙසේයි :

මහාමුද්‍රා	නභොමුද්‍රා
උද්දියාන	ජාලන්ධර
මූලබන්ධ	මහාබන්ධ
මහාවෙධ	ඛෙචරි
විපරීතකාරි	යොණි
ශක්තිචාලනි	වජ්‍රොනි
තදගී	මාණ්ඩවී
සාම්භවී	පංචධාරණා
අශ්විනි	පාශිනි
කාකී	මාතංගී
	භුජංගී

මේ මුද්‍රා භාරතීය ප්‍රතිමාවල දක්නට නැත. මෙතෙක් සොයා ගෙන තිබෙන ප්‍රතිමාවලින් දක්වන්නේ මුද්‍රා දෙකක් පමණි.

1. **අභය** සහ
2. **වරද**

යනුවෙන් ඒ මුද්‍රා දෙක හැඳින් වේ.

සුනන්ද මහේන්ද්‍ර ද මැල්

ජෝන් මිලින්ටන් සින්ජ්ගේ නාට්‍ය දෘෂ්ටි

' අයිරිෂ් නැෂනල් තියටර් ' නමින් හැඳින්වෙන ' අයර්ලන්ත ජාතික නාත්‍යාගාරය ' මුලින්ම ආරම්භ කරන ලද්දේ ග්‍රෙගරි ආර්යාව සහ ප්‍රකට කවියකු වන නාට්‍යය රචකයකු වන විලියම් බට් ලර් යෙට්ස් විසිනි. මොවුන් දෙදෙනාම අයිරිෂ් ජාතිකයන්ගේ පුනරුදයේ පුරෝගාමීහු වූහ. තමන්ගේ අදහස්වලට ගැලපෙන පරිදි නාට්‍යයන් ලිවීමට හැකි දක්ෂ පුද්ගලයන් සෙවීමෙහි ඔවුහු නිරත වී හුන්හ. මෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ඔවුනට ජෝන් මිලින්ටන් සින්ජ් නමැති තරුන ලේඛකයා මුනගැසුනේය. ඔහු අයර් ලන්තයෙන් නික් මී ජර්මනියට ගොස් සංගීතය හදරමින් සිටියේ ය. එයද සමාප්ත කල ඔහු පැරිසියේ ජීවත් වූයේ ප්‍රංශ සාහිත්‍යය ඉංග්‍රීසි බසට පරිවර්තනය කරන්නෙකු ලෙසිනි. ග්‍රෙගරි ආර්යාව සහ යේට්ස් කවියා මුන ගැසීමෙන් ඔහු ප්‍රධාන වශයෙන් දූන උගත් කරුනු දෙකක් විය. මූලික වශයෙන් සාහිත්‍යයක් ජාතික යනුවෙන් හැඳින්විය හැක්කේ එය බිහි වූ රටෙ ජන සංස්කෘතිය ඇසුරෙන් උපන් විටය. අනික් කරුන නම් හැම ලේඛකයෙකු ම තම සංස්කෘතිය පිලිබඳ මූල්‍ය දූනුමක් ඇතිව සිටිය යුතුය.

ප්‍රංශ සාහිත්‍යය ඉංග්‍රීසි බසට පෙරලීමෙහි කාර්යය බැහැර ලූ ඔහු, ඒරන් දූපතට ගොස් එහි අයර්ලන්ත මුල් වැසියන් සමග කලක්ම විසුවේය. ඔවුන් ඇසුරෙන් නව සාහිත්‍යයක් ගොඩ නගා ගැනීමට පුලුවන් බව ඔහුට පෙනින. ජනකතා ජනකවි ආදිය එක් රැස් කර ගැනීමට ඔහුට පුලුවන් විය. ජෝසප් වුඩ් ක්‍රච් නමැති විචාරකයා පවසන පරිදි ජන ජීවිතය ඇසුරු කිරීමෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ඔහුට යටත් පිරිසෙයින් උත්තරීය නාට්‍යයන් දෙක තුනක් හෝ බිහි කිරීමට පුලුවන්කමක් ඇති විය. ' ප්ලේ බෝයි ඔෆ් ද වෙස්ටර්න් වර්ල්ඩ් ' ' ද වෙල් ඔප් ද සේන්ට්ස් ' ' රයිඩර්ස් ටු ද සී ' ආදිය නිදසුන් ලෙස ගත හැකිය.

එවකට පැතිර පැවති නවීන යයි සම්මත සාහිත්‍යය ගැන සින්ජ් කීවේ ඒවා තුල සත්‍යය හා සෞන්දර්යය නැති බවය. ජනකතාවෙහි ඇති සත්‍යය හා සෞන්දර්යය ආභාසයට ගෙන මිනිස් හදට සමීප නිර්ව්‍යාජ සාහිත්‍යයක් ගොඩ නගා ගත හැකි අන්දම ඔහු නාට්‍යය රැසක් ලියා පසක් කලේය. ජන වහරෙන් තොරව සාහිත්‍යයක් බිහිවීම ඔහු හැඳින් වූයේ සංස්කෘතියේ මුල් ඉදිරීමක් ලෙසිනි. බර්නාඩ් ෂෝ, යේට්ස්, ජේම්ස් ජොයිස්, ඉබ්සන් වැන්නවුන්ගෙන් ලෝක සාහිත්‍යයට සිදු වූ අනල්ප සේවය ගැන සිංහල පාඨකයා දනියි. සින්ජ් ද මේ ගනයට අයත් කීර්තිධර ලේඛකයෙකි.

ඔහු 1904 දී ලියූ ' රයිඩර්ස් ටු ද සී ' කෘතියත් ' සැඩෝ ඔප් ද ග්ලේන් ' සහ ' ඩියර්ඩරි ඔප් ද සරෝස් ' යන කෘතින් වල මෙම ගුනය ඉතා තදින් කාවැදී ඇති බව පෙනේ.

මගේ අභිප්‍රාය වන්නේ ඔහු ලියූ සුද්ද ජලය යන අරුත් ඇති ' ද වෙල් ඔප් ද සේන්ට්ස් ' නමැති කෘතිය පිලිබඳ මුලින් විවරනයක් කිරීමය.

මෙම නාට්‍යයේ පලමු අංකයෙන් පෙන් වන්නේ අන්ධ හිඟන්නෙකු වන මාර්ටින් ඩූල් සහ ඔහුගේ අන්ධ බිරිඳ වන මේරි ඩූල් ප්‍රාතිහාර්යයකින් සුව වූ බවයි. ඔවුනට නෙත් අඳ බව නැතිකර ගැනුමට උපකාරි වන්නේ ඉර්සින් වහන්සේ කෙනෙකු ගෙන එන සුද්ද ජලය නිසාය. එතුමා ඒ ජලය ගෙන එන්නේ අසල දිවයිනක සාන්තුවරයන්ගේ විලකිනි.

එහෙත් සිදු වූ ප්‍රතිඵලය විනාශකාරිය. තමන් ඉතා රූමත් යුවලක් යයි මුලින් හිතා ගත් ඔවුන් දෙදෙනා දුන් හරියටම ඔවුන්ගේ රූ සපු දූක බලා ගනිති. ඔහු ' මිටි මහලු කිලිටි මිනිසෙක් ' බවත් ඇය ' මහලු වැරහැලි හැඳගත් වක රැලිවුනු ගැහැනියක් ' බවත් දූක ගත හැකිය. තමන්ගේ අඳ කාල

යේදී මිහිරි සරන් සවන් මත් කල මොලිබයර්ස් කෙරෙහි මාර්ටින් වශී වෙයි. මොලි ඊට කැමති නැත. ඒ අතරම ඔහු දැන් නෙත් අඳ නැති නිසා වැඩ කිරීමට ද සිදු වේ. තව දුරටත් හිඟා කෑ නො හැකිය. එබැවින් ඇස් පෙනීම මිනිසෙකුට මහත් කරදරයක් බව දැනෙයි.

එහෙත් දෙවෙනි අංකයේ අගට අපට පෙනෙන්නේ ප්‍රාතිහාර්යයෙන් ඇති වුනු සුවයෙහි බලය හීන වූ බවයි. මාර්ටින් සහ ඔහුගේ බිරිඳ නැවතත් අඳ බවට පත් වෙයි. ඔවුන් අඳ වූ පසු වේදිකාවේ දිස් වෙන ජවනිකාවෙන් කොටසක් ගෙන හැර දක්වමි. මෙහි වඩාත්ම අගය කල යුතු අංගය නම් එහි එක්තරා අද්භූත කාව්‍යමය ගුනයක් ද එය යථාර්ථයට ලංවන ආකාරයත්ය. වෙල් ඔෆ් ද සේන්ට්ස් (ශුද්ධ ජලය) නාට්‍යයේ ඇති අද්භූත කඩතුරාව ඉරාගෙන පෙනෙන්නේ යථාර්ථය පිලිබඳ සත්‍යයකි. එනම් අන්ධකාරයේ ලෝකයෙහි හෙවත් අවිද්‍යාවෙහි සිටින තාක් කල් ඒ ලෝකය සුන්දරය. ඇලුම් බැඳුම් සහිත දෘශ්‍යමාන ලෝකය ඊට වඩා ගොරහැඩිය. කාර්යයෙන් යුක්තය.

ශුධ ජලය

III අංකය :—

(පටු මාර්ගයක් අසල, වනරොදක් පසුබිම කර ඇත. එක් පැත්තක ඇත්තේ පල්ලි දොරයි. එය අසලද ගස් වැල් වැවී ඇත. යලිත් නෙත් අඳ මේරිඩූල් වමෙන් වේදිකාවට ඇතුල් වී ඉඳ ගනියි. ඇගෙ අතින් ගසකින් කඩා ගත් අතු කිපයකි. මේ වසන්ත සෘතුවේ එක් උදෑසනකි.)

මේරි ඩූල් : (දොම්නසින්) දෙවියනේ මට පිහිට වෙන්ඩ. දෙවියනේ මට පිහිට වෙන්ඩ. අන්ධකාරය මේ තරම් අන්ධකාර ලෙනක් බව මම මුලින් දැන ගෙන හිටියේ නෑ. මාව දැන් ඒ අන්ධකාරයෙන් වැනසිල. මේ තනි වුන ලෝකේ මට කාගෙනුත් පිහිටක් නෑ. හමා ගෙන එන හුලහත් හරිම හීතලයි. මම මේ කොළ අතු ටික බිම අතුරගන්න ඕන. දැන් ඉතින් මට කෙටි කාලයක් උනත් දිග කාලයක් වගේ දැනේවි. මම විතරක් මෙතන ඉඳගෙන. කවුරුවත් පේන්නෙත් නෑ. කාගෙවත් කටහඬක් ඇහෙන්නෙත් නෑ. මගේ හිතේ ඇතුලත කැකෑරෙන්නේ මගේ සැමියා—මාර්ටින් ඩූල් —කරපු වංචාවට පඩිසන් දෙන්න ඉල්ලන යාඥාවයි. දැන් ඉතින් මාව පහු කරගෙන යන මිනිස්සු මට ඇඟිලි දික් කර කර විහිලු කරනවා ඇති. මම ඉතින් මෙහෙමම මහලු වෙලා යාවි. මගේ හිස කෙස් සුදුවට සුදුවෙලා දිගටවැඩිල මුහුනත් වැහේවි. (ඈ මඳක් කන් යොමු කර කිසිවෙකු කතා කරන හඬ ඇසී) කවුද දන්නේ නෑ කතා කරන හඬක් ඇහෙනවා. දෙවියනි මට පිහිට වනු මැනවි. ඔව්, ඔව්, ඒ එන්නේ ඒ මිනිහ තමයි. එයා එන හඬ තමයි මට ඇහෙන්නේ.

(අඩි ශබ්ද—මාර්ටින් ඩූල් ද පැමිණ ඉඳගනියි.)

මාර්ටින් ඩූල් : (මලානික හඬින්) මට බොරු කෙරුවට මේකිව යකාට බිලි වෙන්න ඕන. ඒකිගේ හැටි මට පෙන්නුවාට අර නාකි ඉරිසින් වහන්සේ කෙනෙක්ය කියාගෙන ආපු මිනිහවත් යකාට බිලි වෙන්න ඕනෑ. (ඔහු ඉඳ ගනියි) මාව බඩගින්නේ ඉන්දල ඉන්දල උදේ ඉඳන් රෑ වෙන තුරු මගෙන් වැඩ ගත්තු ටිමී කියන ඒ කම්මල්කාරයාවත් යකාටම බිලි වෙන්න ඕනෑ. ඔව් යක්කු දහකට බිලි වෙන්න ඕනෑ කරන එකියක් තමයි මාව රවට්ටපු අර මොලි බයර්ස් කියන එකී. ලෝකේ ඉන්න හුඟාක් ගැනුන්ගේ හිත් වංචාවෙන් පිරිල. උන් ඔක්කෝම යකාට යන්න ඕනෑ. (දුකින්) අද පටන් මම තනි වෙනවා. ඇස් පේන මිනිස්සු මේ තරන් නරක දුෂ්ට මිනිස්සු නන් අඬු ගනනේ නාකි වුනත් වක රැලි ගැහිච්ච එකියක් වුනත් මගේ තනියට ඉන්න එකී ඔක්කෝටම වඩා හොඳයි. මගේ දැන් මරනේ ලඟා වේ ගෙන එනවා. මේ හමා ගෙන එන හුලහත් මගේ ඇඟේ දැවටෙන කොට මට හරි හීතලක් දැනෙනවා. රාත්‍රිය මාව වසා ගෙන යන හැටි මට දැනෙනවා. කපුටෝ කරව් කර කර වන රොද උඩින් යනවා. එක කරත්තයක් දකුනු පැත්තේ පාරෙන් එනවා. තවත් එකක් උතුරු පැත්තෙන් එනවා. බල්ලෙක් බුරලනවා. හමා ගෙන එන හුලහ දැවටිලා ටික් ගාලා ගසක රිකිල්ලක් කැඩුන. (ඔහු ඇහුම් කන් දී හුස්ම දැඩි ලෙස හෙලයි). දැන් මට විනාශයක් ඇති වේ ගෙන එන හඬ ඇහෙනවා. මෙතන මම ඉඳ ගෙන ඉන්න කොට මට මගේම අඩි ශබ්දය ඇහෙනවා (මේරි ඩූල් හුස්මක් හෙලයි.) උඹ මරනේ වන තුරු ඉන්නවා. මම දැන් යන්න ඕනෑ. ම

දන්නේ නෑ මාව කොයිබකට යැවේවිද කියල. මට දැනෙන භීතියෙන් ත්‍රාසයෙන් මාව වැන සේවි.

(ඔහු ඇගේ මුහුන අතගායි)

මගේ අත ගැවෙන මුහුන හරිම හිතලයි. (ඔහු දුවන්නට තැත් කරයි. එහෙත් ගැටී වැටෙයි.) ආ, මගේ කකුල හැප්පුනා. මට යන්න ඕන පාර පේන්නෙ නෑ. මං මුලාවෙලා. දෙවියනි මට පාර පෙන්වන්න. මා යා යුත්තේ කුමන පාරේද කියා පෙන්වනු මැනවි. මම ඔබතුමාට උදේ ඉඳන් රෑ වෙන තුරු යාඥා කරනවා. මීට පස්සේ නම් මම රූමත් ගෑනුන්ගේ කටහඬට වශී වෙලා හිස අවුල් කර ගන්නේ නෑ. වෙනත් ඇලුම් බැඳුම්වලටත් නතු වෙන්නේ නෑ. මම ඒ ප්‍රතිපත්තිය මැරෙන තුරා පිළිපදිනවා.

මේරි ඩූල් : උඹ හඳන්නේ දෙවියන්වහන්සේටත් බොරු කියන්නයි.

මාර්ටින් : ආ මේරි නේද ? ආ හැබැට මේරි ඩූල් නේද ?

මේරි : හුඟ කාලෙකින් අහපු නැති සුන්දරකමක් උඹෙ කටහඬෙ දැන් තියෙනවා. මං හිතන්නේ උඹට හිතෙනවා ඇත්තේ මම මොලි කියල වෙන්නැති.

මාර්ටින් : (ඇ වෙත සමීප වෙමින් ඔහු දඟඩිය පිස දමයි).

ඇත්තෙන්ම ඇස් පෙනීම මහ පුදුම දෙයක්. ඒක මිනිහෙකුගෙ පෙනීම නැති කරන දෙයක්. මිනිසෙකුගේ සිහිය කලඹවන දෙයක්. උඹට ඇති ආදරය මම අද වෙනතුරු හිටියයි කියල හිතන කොටත් මට හරි බයක් තියෙනවා. ඒ බය ම හරවගෙන මම උඹ ලඟට එන්නන්.

මේරි : එහෙම උනොත් උඹ හොඳ මිනිහෙක්. මම කියන්නේ බොරු නෙමේ.

මාර්ටින් : (ඇට මඳක් ඈත්ව දුරින් හිඳ ගනිමින්) උඹ ඔහොම කතා කරන්නේ දැන් උඹත් මං වගේම අන්දයිනේ.

මේරි : ඔව් මට දැන් අන්ධ වෙලා උනත් හිතන්න පුළුවන් මම විවාහ වෙලා ඉන්නෙ ලෝකෙන්ම ඉන්න ලොකුම මෝඩයත් එක්කල. ඌ කළුම කලු මිටි කැත මිනිහෙක්. මම තව දෙයක්—තදින්ම හිතේ හියාගෙන ඉන්නේ ඒ මෝඩ මිනිහ ඒ මිනිහගෙ ගැනි මරණාසන්න—වෙලා ඉඳිද්දි හිස ඔල්මාදෙන් දහලන්න පටන් ගත්තු හැටි.

මාර්ටින් : ඇයි උඹට අමතක ටිකකට ඉස්සෙල්ල. උඹ උඹේ මූණ ලිඳෙන් බලපු හැටි. එතකොට නිකං හොඳ ලස්සනට පැහැපත්ව තිබුණා.

මේරි : ඔව්, මීම ඒක දන්නවා. ඒ වෙලාවේ මගෙ හිතේ හරි භක්තියක් සන්තෝසයක් තිබුණ. මට පෙනුන ලිඳේ වතුර මා දිහා බුබුළු නගමින් මා දිහා සන්තෝසෙන් බලා ඉන්නව කියල. (ඈ නැවතත් ඇගේ කෙස් සකස් කර ගනියි.)

මාර්ටින් : (ව්‍යාජෝක්තියෙන් සිනා වී) මට ඇහුනු හුඟක් මිනිස්සු කියනව මගෙ සිහිය නරක් වෙ ගෙන එනව කියල. ඒත් මම එහෙම වෙන එකෙක් නෙමේ. දෙවියන් වහන්සේගේ පිහිට ලැබේවා. උඹ ලෝකෙ ඉන්න ලස්සනම ගෑනුන්ගෙන් එකෙක් වෙන්නේ නැත්තන් අඩු ගානේ ලෝකෙ ඉන්න පිස්සුම ගෑනුන්ගෙන් එකියක් වෙන්න ඕනෑ.

මේරිඩූල් : (කේන්තියෙන්) උඹ හැම තිස්සෙම කියන දෙයක් නේ උඹේ කනට බොරු කියනව නම් තේරෙනව කියල. දෙවියන්ට පින් සිද්ද වෙන්න—හැමදම උඹේ කනට ඇහෙන්න ඕනෑ බොරුමයි.

මාර්ටින් : උඹ හැට පිරුනු මැහැල්ලක්නේ. උඹ හිතන්නේ උඹ එහෙම එකියක් නෙවේ කියලද?

මේරි : මම ඔහොම හිතන්නෙ නෑ මාර්ටින්. (ඈ ඉතා ප්‍රේමාන්විතව කතා කරයි.) මගේ මූණ ඒ විදිහට ලිඳේ වතුරෙන් පේනකොට මට කල්පනා වෙන්නෙ මම කවද හරි මහළු වෙලා රැලි වැටිල ඉන්න හැටි. මගෙ හිස කෙස් සුදු වෙලා තියේවි. ඒ සුදු කෙස් මුහුණටම වැටිල තියේවි. මම වගේ අවලස්සන ගෑනියක් කොහෙ වත් ඉන්න එකක් නෑ.

මාර්ටි : උඹ හරි පුදුම විදිහට කල්පනා කරන ගෑනියෙක්නෙ මේරි. උඹ කියන දේ බොරු නෙවේ.

මේරි : (ජයග්‍රාහීව) ඔව් මම කැමතියි මම එහෙම වෙලා ඉන්නව දකින්න. මහලු වයස හිතට හරි ජයග්‍රහනයක් දෙන කාලයක් බව මම දන්නවා. ඒ වුනාට කවුරුත් මා දිහා බලන එකක් නෑ. මටම මගේ ලෝකෙ මවා ගෙන ඉන්න පුළුවන්.

මාර්ටි : (සිනා වී) මේරි උඹ හිතනවද මමත් එහෙම වෙයි කියල. මගෙ මුහුනත් එහෙම වෙයි කියල.

මේරි : උඹද ? තව ටික දවසකින් උඹ ලෝකෙ ඉන්න අවලස්සනම එකා වෙයි. උඹෙ ඔළුව නැඹිලියක් වගේ හැදේවි. ඊට පස්සේ උඹ හිතන ඔය ජීවිතේ සන්තෝසෙ ඔක්කොම ඉව රයි. උඹ එතකොට පැත්තකට වෙලා උඩ බලා ගෙන ඉඳිවි.

මාර්ටි : උඹේ කතාවෙන් මගෙ හිත පැරුනා. මම කල්පනා කළේ ඉස්සර වගේ අපි දෙන්නට හිතේ සැනසිල්ලෙන් ඉන්න පුළුවන් වෙයි කියල. උඹනත් මහලුවීම ගැන සන්තෝසයි. ඒත් මටනන් ඒක උහුලන්න බෑ.

මේරි : මට උඹේ මූණ පෙන්නනන්න බෑ. උඹේ ඇස් දෙක මීයෙකුගේ වගේ. කන් දෙක අස්ස යෙකුගෙ වගේ.

මාර්ටින් : වෙන මොනවද (හිනා වී) කියාපන් වෙන මොනවද ?

මේරි : උඹේ කකුල්වල හැටි. උඹේ බෙල්ලෙ හැටි. දනිස් දෙකේ හැටි. එකකට එකක් හැප් පිල කලු වෙලා.

මාර්ටි : උඹ හරි හපනි. කතාවට උඹ හරි හපනි. (සතුටින්)

මේරි : දැන් ඉතින් උඹට කියන්න තියෙන්නෙ මොනවද ?

මාර්ටි : මට කියන්න තියෙන දේ අහගනින්. මම මගේ රැවුල වැවෙන්න අරිනවා. හරි ලස්සන දිග සුදු රැලි ගැහුණු රැවුලක් වැවෙන්න අරිනවා. මුලු පෙරදිග ලෝකෙම එහෙම ලස්සන රැවුලක් නැතිවෙයි. මහල්ලෙකුට සුදු රැවුලක් වගේ වස්තුවක් තවත් නෑ. රන් රිදී වලට ගන්න බෑ ඒ වගේ වස්තුවක්. ඒත් එහෙම දෙයක් උඹට— හිමි කර ගන්න බෑ. ඒ නිසා උඹට නිශ්ශබ්ද වෙන්න වෙනවා.

මේරි : (සතුටින් සිනා වී) හොඳයි හොඳයි, අපි දෙන්නම හරි අපූරු මිනිහෙකුයි ගෑනියෙකුයි බව පිලිගන්න ඕනෑ. අපි මැරෙන්න ඉස්සෙල්ල අපිට හුඟාක් හොඳ හොඳ දේවල් ගැන කතා කරන්න පුලුවන්.

මර්ටි : ඈ පටන් අලුත් ජීවිතයක්.

මේරි : මට ඇහෙනවා කහකුරුල්ලෙක් සින්දු කියන හඬ. උන් එන්නේ සයුරෙන් එතෙර ඉඳන් වසන්ත කාලෙදි. දැන් ඉතින් ඉරේ රස් නෙන් අඩු වෙනවා. හමා ගෙන එන හුලඟත් සිහිල්. අපි අවට පොලෝ ගත හැම පණ ඇති වස්තුවක්ම වැඩෙන හැටි පේනවා. මෙතන නිස් කලංකව ඉන්න එකේ සහනයක් තියෙනවා.

මර්ටි : මට දැනෙනවා කන්ද උඩ පිපෙන කහමල් වල සුවඳ. ටිකක් නිශ්ශබ්දව ඉමමු. ළන්දෙ ඇවිදින බැටලුවන්ගේ හඬත් ඇහේවි.

මේරි : බැටලුවන්ගේ හඬ මටත් ඇහෙනවා. ඇත්තමයි. වැලි කුකුලු කිකිලියන්ගේ හැඬලු මක් ඇහෙනවා කන්ද පැත්තෙන්.

'ශුද්ධ ජලය' නමැති මුලු නාට්‍යයම කියවන කල අපට පෙරදිග ඇතැම් ජනකතාවක් හෝ අද් භූත කතාවක් හෝ සිහිපත් වනු නිසැකය. මේ අනුව හැම රටකම ජන සාහිත්‍යයේ පොදු රසඥ තාවක් ඇති බවද වැටහෙනු ඇත. අයර් ලන්තයේ ශ්‍රෙෂ්ඨ කවියෙකු වූ යේට්ස් ගේ 'ඩියඩ්රි' නමැති

කවි නාටකය කියවන කල අපගේ සිහියට නැගෙන්නේ සඳකිඳුරු පුවතයි. සඳකිඳුරු කතාවේ එන කාව්‍යමය චමත්කාරයත් පති වෘත්තාව පිලිබඳ ජීවන ආස්වාදයට සමාන චමත්කාරයක් ඩියඩ්රි කතාවෙහි ඇත.

ජෝන් මිලියන්ටන් සින්ජ් විශාල සංඛ්‍යාවක් නාට්‍යය ලියුවේ නැත. දිග නාට්‍ය වශයෙන් ඔහු ලියා ඇත්තේ නාට්‍යයන් තුනකි. ‘ වෙල් ඔප් ද සේන්ට්ස් ’ (ශුද්ධ ජලය) ; ද ජ්ලේ බෝයි ඔප් ද වෙස්ටර්න් වර්ල්ඩ් ; සහ ඩියඩ්රි ඔප් ද සරෝස්, යන නාට්‍යය තුනයි. අන්තිම නාට්‍යය සම්පූර්ණ වශයෙන් සංශෝධනය කර ඇත. ඊට ඇතුලත් වන්නේ මුලින් කී ජනප්‍රවාදයයි.

මේ හැරුනු විට ඔහු කෙටි නාට්‍ය කිහිපයක් ද ලියා ඇත. රයිඩර්ස් ටු ද සී, ටින්කර්ස් වෙඩින්, ‘ද සැඩෝ ඔප් ද ග්ලේන් ; ඒ නාට්‍යයන්ය. ටින්කර්ස් වෙඩින් නාට්‍යයට ඔහු ලියූ ප්‍රස්තාවනාව කියවන කල සින්ජ් නාට්‍යය කරනය පිලිබඳ දරූ ඇතැම් බුද්ධිමත් අදහසක් දැනගත හැකිය.

“ නාට්‍යයක ඇති සියුම් කම ශාස්ත්‍රියකම රැඳී ඇත්තේ ඉන් මතුවන ගැටලු අනුව නොවේ. ඉන් සහෘදයා තුල ඇතිවන රස ඥනාත්මක තෘප්තිය අනුවය. එය රස අහරක් තෘප්තියකින් යුක්තව අනුභව කරන්නා බඳුය. නාට්‍යයක නිරස බවත් අතෘප්තියත් ඇති වන්නේ එය මගින් උපදේශය දීමට තැත් කල විටය. නාට්‍යයකට ඇතුලත් විය යුතු දේ අතුරින් හාස්‍යය ඉතා වැදගත් වන්නකි. එහෙත් එය විනාශ කිරීම හෝ ග්‍රාම්‍යත්වයට හැරවීම හෝ නුසුදුසුය. නාට්‍යය ශිල්පය සංගීත සංධ්වනියක් වැන්න. එයින් යමක් ඉගැන්වීමට හෝ ඔප්පු කිරීමට හෝ සැරසෙන්නේ නැත.”

මේ සින්ජ් දරූ අදහස්වල සම්පින්ඩනයක් පමණි. ඔහු තම අදහස් නාට්‍යය මගින් විෂයබද්ධ අවස්ථාවලට පත් කලේය.

‘ ද ජ්ලේ බෝයි ඔප් ද වෙස්ටර්න් වර්ල්ඩ් ’ නාට්‍යයට ඔහු ලියූ ප්‍රස්තාවනාව මගින් රංගෝචිත භාෂාව පිලිබඳ ඔහු දරූ අදහස් කීපයක් විමසීම උචිතය.

“ කෙනෙකුට භාෂාවේ ප්‍රාඥයෙකු විය හැකිය. එහෙත් ඒ අතරම ඒ වචන ශක්තිය සියුම් කලා නිර්මානයකට යොමු කිරීම වැදගත්ය. කලා නිර්මානයකින් අවශ්‍ය කරන්නේ මිනිසුන්ගේ සංකල්පය පුලුල් කිරීමයි. ඉතා සියුම් ලෙසත් සංක්ෂිප්ත ලෙසත් මෙය ඉටු කල යුතු වෙයි. වේදිකාවේදී පෙන්විය යුත්තේ යථාර්ථයයි. එබැවින්ය ඇතැම් වර්තමාන බුද්ධිමත් නාට්‍යය නිරස කලා කෘතියක් බවට පත්ව ඇත්තේ. ව්‍යාජ වදන් යෙදීමත් සංගීතයෙන් හා අභිනයෙන් මතු කරන හාස්‍යයත් ප්‍රේක්ෂකයින් තුල කලකිරීමත් ඇති කර ඇත. කවියෙන් තොර කතාවක් නැත. එබැවින් නාට්‍යයේ මුඛ්‍ය රසය කාව්‍යය රසයයි.

ජන ව්‍යවහාරය මත පිහිටා රංගෝචිත බසක් සොයා ගැනීමත් එය බහුතර සංඛ්‍යාවක් ප්‍රේක්ෂකයන් සමග අනුභූති ප්‍රකාශනයට මාධ්‍යයක් කර ගැනීමත් සින්ජ්ගේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන ගුනාංගයකි.

එස්. කේ. ජයවර්ධන

"සිංහල නාට්‍යයේ විදේශීය බලපෑම්"

නූතන සිංහල නාට්‍යයේ ක්‍රමයෙන් විදේශීය බලපෑම් වැඩිවී ගන යයි. දියුණු නාට්‍යකලාවක් ගොඩනැංවීම සඳහා දියුණු රටවලින් උචිත ආභාෂය ලැබීම වරදක් නැත. මෑත යුගයේ නාඩගම් අවදියේ පටන් අද දක්වා සිංහල නාට්‍යකරුවා විදේශීය වශයෙන් ලැබූ ආභාෂය පිළිබඳ සමාලෝචනයකි මේ. නාඩගම සැබැවින්ම නාට්‍ය ගණයට නොවැටෙයි. සරච්චන්ද්‍ර මහතා පෙන්වාදෙන පරිදි නාඩගමේ සංවාදය නාට්‍යයට ළංවෙයි. සින්දු, නැටුම් හැර පාත්‍රයන්ගේ චෙෂ්ටා නිරූපණය අඩුයි. කථාවස්තුව නාට්‍යරීතිය අනුව ගලපා නැත. නාඩගම් අංකවලට බෙද නැති අතර මුළු රෑම නටයි. (කපුවාකපෝති—44 පිට) නාඩගම් දකුණු භාරතයේ නොයෙක් පළාත්වල ප්‍රකට යක්ෂගණ, භගවතීමේලානාටක, තෙරුක්කුත්තු හෙවත් වීථි නාටක නම්වලින් හැඳින්වෙන ගම්බඳ නාට්‍ය ගණයෙහිලා සැලකිය හැකි ද්‍රවිඩ නාට්‍ය විශේෂයකි. නාඩගම ලංකාවට ආවේ ද්‍රවිඩයන් මගින් යයි සිතිය හැක. (සිංහල නවකතා—18 පිට) දෙමල නාඩගම් රෝමානු කතෝලිකයන් ගෙනෙන ලදුව ලංකාවේ උතුරේ ද්‍රවිඩ කතෝලිකයන්ට පෙන්වූ බව සිතීම නිවැරදියි. යාපනයේ හා මඩකලපුවේ තෙරුක්කුත්තු ආදර්ශයට ගෙන සිංහල නාඩගම සකස්කරණ ලද බව සරච්චන්ද්‍ර මහතා සිතයි. (මනමේ—ප්‍රස්තාවනාව—15 පිට)

නාඩගම් විදේශීය නාට්‍ය ක්‍රමයක්වුවත් කාලයක්ම ලංකාවේදී සකස්වීම නිසා දේශීය මුහුණුවරක් ගත්තේය. විදේශීය දෙයක් නමුදු එය අපේ ගැමි නාට්‍යයට සමානවූ බැවින් පහසුවෙන් ලංකාවේ මුල්බැසගත්තේය. කලක් යාමේදී නාඩගම් දේශීය දෙයක් බවට පත්වූයේ එබැවිනි. ආදිම සිංහල නාඩගම් රෝමානු කතෝලිකයන්ගේ රචනායි. ඒවාට වස්තු බීජ වූයේ ක්‍රිස්තියානි කථාය. දෙමල නාඩගම්වල පරිවර්තන යයි සිතියහැකි සමහර නාඩගම් සිංහලෙන් ඇත. නාඩගම්වල රාගතාල ද්‍රවිඩ ශාස්ත්‍රිය සංගීතයේ රාගතාලවලින් ප්‍රභවයලත් ඒවාය. දකුණු ඉන්දිය ප්‍රකට දෙමළ සංගීත විශේෂ ක්‍රමයකට අයිතිවූ මෙහි නළුවන්ගේ නැටුම් ගැයුම්වලට වාදනය කරණ දෙමළබෙර දෙකෙණ් එකක අඩුතාලයද, අනිකේ වැඩි තාලයද වාදනය කරයි. මෙකල ලංකාවේ පැතිරී තිබූ සොකරි කථාව පතිවත බිඳීමේ පුවතක් කියාපායි. සොකරි යනු හින්දි භාෂාවේ "චොක්‍රි" යන්නෙන් බිඳී ආවකි. "චොක්‍රි" යනු "ප්‍රියාව, සුන්දරිය," යන අර්ථ දෙයි. (කපුවා කපෝති—45 පිට).

1850 පමණ විසූ පිලිප්පු සිංඤෝ ආදිම නාඩගම් රචකයා සේ ගැනෙයි. ඔහුගේ නාඩගම් සමහරක් දේශීය කථාවස්තු වූ අතර සාන්ත ජෝන් ; සුසෙව්; හෙලේනා; සාන්ත නිකොලස්; වූර්තගම්; මාතලන්; සෙනගප්පු; රජතුන්කට්ටුව යන නාඩගම් විදේශීය කථා බව පෙනෙයි. පිලිප්පු සිංඤෝගේ "ස්තාක්කි නාඩගම" දමිල රෝමානු කතෝලික නාට්‍යයක් වූ "ස්ථාක්කියාර්" හි සිංහල අනුවාදයක් බව සිතිය හැක. නාඩගම් වලට මෙකල බහුල ලෙස කතෝලික කථා ගත්නා ලදී. සමහර කථා ද්‍රවිඩ හෝ බටහිර ඒවා විය. ඩී. ක්‍රිස්තියන් පෙරේරා 1887 දී වූ 'බ්‍රම්පෝට්' නාඩගම ස්කොට්ලන්ත කතාවකි. "ධරිසොන් හා පාලෙන්තන්" ක්‍රිස්තියන් පෙරේරාම විදේශීය කථාවක් අනුව පෙන්වූ නාඩගමකි. පී. සිරිස් 1890 ඉයුජින් නාඩගමද 1890 දීම "ප්‍රොටියන් හා වැලන්ටයින්" ද තවත් උදහරණයි. 1901 පෙන්වූ "හරිශ්චන්ද්‍ර" දමිල කථා පුවතකි. "රොලීනා" ඉංග්‍රීසියෙන් සකස් කරණලදී. තවත් නාඩගම්කරුවකුවූ චාර්ල්ස් ද ආබ්‍රෙව් "සෙලෙස්තිනා" දියෝගු කුමරු හා 'එංග්‍රෙස්කුමරියගේ කථාව' යන කථාවස්තුව පිටින් ගත්තේය.

පාර්සි නාට්‍ය

19 සියවස දෙවන භාගයේ උතුරු භාරතයේ සිට ලංකාවට ආ පාර්සි නාට්‍ය කංඩායම් නාඩගම් බලමින් සිටි ජනයාගේ රුචිය අළුත්මගකට යොමු කළහ. මෙ පාර්සි නාට්‍යවල ගැයුවේ ගුජරාටි ගීතයි. බලිවාලාගේ නායකත්වයෙන් ආ පළමු පාර්සි නාට්‍ය කණ්ඩායම අරාබි නිශොල්ලාශයේ කථා ආශ්‍රයෙන් ඇලඩින්, අලිබබා වැනි නාට්‍යද, ෂේක්ෂ්පියර්ගේ ඔතැලෝ, රොමියෝ හා ජුලියට්, හා හරිශ්චන්ද්‍ර වැනි භාරතීය නාට්‍යද රඟදැක්වූහ. බලිවාලාගේ නායකත්වයෙන් ආ බලිවාලා පාර්සි කොම්පැණිය හා වික්ටෝරියා පාර්සි කොම්පැණිය වැනි පාර්සි නාට්‍ය කංඩායම් නිසා සිංහල නාට්‍යවල මෙතෙක් තිබූ දකුණු ඉංදිය සංගීතය වෙනුවට උතුරු භාරතීය හින්දුස්ථානි සංගීතය අනුගමනය කිරීම ආරම්භ විය.

නූර්ති

පාර්සි නාට්‍ය කංඩායම්වල බලපෑම නිසා ඒ අනුව ලාංකිකයෝ සිංහල නාට්‍ය ලිවූහ. ඔවුහු මේ නාට්‍යවල ද පාර්සි නාට්‍යකලාව මෙන්ම පැරණි නාඩගම්වල අංග ද මිශ්‍ර කළහ. එහි යෙදුවේ උතුරු ඉන්දිය සංගීතයයි. පොදු ව්‍යවහාරයේ මේ අළුත් නාට්‍ය ක්‍රමය "නූර්ති" නමින් හඳුන්වන ලදී. නූර්තිවල පෙරදිග ගීත නාට්‍යය හා අපරදිග සංවාද නාට්‍යවල සංකලනයක් දක්නට ලැබේ. (සිංහල නවකථා—24 පිට) පළමුවරට මේ නූර්ති වල බටහිර නාට්‍යවල මෙන් අංක හා ජවනිකා බෙදීම ආරම්භවිය. බටහිර ස්වාභාවික නාට්‍ය හා පෙරදිග ශෛලිගත නාට්‍යයේ අංග මිශ්‍රකොට සංකර වූ නූර්ති ලංකාවට හුරුකලේ සී. දොන් බස්තියන්, චාර්ල්ස් ඩයස්, ජෝන් ද සිල්වා ආදීන් ය. 1852 උපන් සී. දොන් බස්තියන් ජයවීර බංඩාර තම නූර්තිවලට පොහෝ කථා වස්තු ගත්තේ අපරදිගිනි. ඒ බව ඔහුගේ රොමියෝ හා ජුලියට් (1885), ෆ්‍රැන්ක්ලෝ හා ඇංගර්ලි (1885) ලියොනයින් හා එව්ලිං (1835) රොමලින් (1886) ප්‍රෝටියස් හා වැලන්ටයින් (1886) යන නූර්ති වලින් පෙනෙයි. මෙකල රඟදැක්වූ නවත් නූර්ති වලට වස්තුබීජවූයේ පාර්සි, අරාබි නිශොල්ලාශයේ හෝ ෂේක්ෂ්පියර්ගේ කථාය. ඇලඩින්, බැවෝරා, අලිබබා, පෝර්ෂියා යන නූර්ති ඒවාට උදහරණයි. මෙකල ප්‍රකටම නූර්ති කරුවා වූ ජෝන් ද සිල්වාගේ (නලරාජ (1886) රාමායණ, සකුන්තලා, උත්තර රාමචරිත, රත්නාවලී, නාගානන්ද වැනි නාට්‍ය වලට කථාවස්තු උතුරු ඉන්දිය සාහිත්‍යයෙන් ගත් ඒවා විය. චාර්ල්ස් ඩයස් ගේ ඔතැලෝ, නාගානන්ද විදේශිය කථා රැගත් නූර්තිය ජෝන් ද සිල්වාගේ නාට්‍යංවලට යොදගත්තේ හින්දි සංගීත යයි. ඔහුගේ නූර්ති සඳහා සංගීතය සැපයුවේ "විශ්වනාථ ලවාජි නම් සංගීතඥයෙකි. (කපුවා කපෝති—47 පිට) නූර්ති ගී රචනයකල ගුජරාටි හා හින්දි භාෂා හා සිංහලය අතර සමානත්වය ඒ ගී ජනප්‍රියවීමට හේතුවිය.

ස්වාභාවික නාට්‍ය

ජයමාන්න නාට්‍යයන් හා නූර්තිවල අසාර්ථකත්වය මත ලංකා විශ්ව විද්‍යාලය මගින් ස්වාභාවික නාට්‍යය හඳුන්වාදෙන ලදී. 1945 පිහිටවූ රංග සභාව එයට මූලිකවිය. මහාචාර්ය ලූඩොවයික් නිපදවූ "කපුවාකපෝති" පළමු වැදගත් ස්වාභාවික නාට්‍යයයි.

"—ලංකාවේ වෙන් වෙන්ව වැඩුණු ඉංග්‍රීසි හා සිංහල රංගකලාව එක්වූයේ කපුවා කපෝති නාට්‍ය යෙනි"—(කපුවා කපෝති—පසු කවරය) කපුවා කපෝති' නාට්‍යයට වස්තු බීජ වූයේ මැදිවියට පත් අවිවාහකයකු තුල විවාහයට ඇති ආශාව හා බිය අතර ගැටුමයි. මේ කථාව රුසියානු ජාතික නිකොලායි ගොගොල්ගේ "විවාහය" නාට්‍යය ආශ්‍රයෙන් සකස් කරණ ලදී. ඉන්පසු රඟදැක්වූ ස්වාභාවික නාට්‍ය රැසක් ප්‍රංශ, ඉංග්‍රීසි, රුසියන් හා ස්පාඤ්ඤ නාට්‍යවල කථාවස්තු රැගත් ඒවාවිය. එසේම මේ සංවාද ස්වාභාවික නාට්‍ය බොහෝ සෙයින්ම ප්‍රහසන විය.

විශ්ව විද්‍යාලයය මගින් රඟදැක්වූ "කලකිරීම" නාට්‍යය රුසියානු ජාතික චෙකොෆ්ගේ "ඉවාන් ඉවනොව්" නාට්‍යය ආශ්‍රිතයි. "රහස් කොමසාරිස්" ගොගොල්ගේ නාට්‍යයක් ආශ්‍රයෙන් සකස් විය. "මගුල්ප්‍රස්තාව" ට වස්තු බීජ වූයේ ඇන්ටන් චෙකොෆ්ගේ The Proposal නම් නාට්‍යයයි. සරච්චන්ද්‍ර මහතා "මගුල් ප්‍රස්තාව" ගැන විමංශනයක් තම "කල්පනාලෝකය" (116–132 පිටු) හිදී කරයි. ගොගොල්ගේ කථාවක් ආශ්‍රිතව "වලහා" නාට්‍යය සකස්විය. "හැංගිහොරා" මොලියර්ගේ "The Importance Being Earest" නාටයේ අනුවර්තනයකි. ජුබාල් නිෂ්පාදනය කල

''වෙදහටන'' ප්‍රංශ ජාතික මොලියර්ගේ ''ල මැල්දේ ඉමැජිනේයර්'' හෙවත් ''The Imaginary Invalid'' ආශ්‍රිතයි. මොලියර්ගේ ම The bourgeious gentleman'' අනුව ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයය මගින් ''මුදලාලිගේ පෙරලිය'' රඟදක්වන ලදි. ප්‍රංශ ජාතික මාෂල් පඤ්ඤෙල්ගේ ''ටෝපාස්'' නාට්‍යය අනුව සංවාද නාට්‍යයක් වූ ''පුෂ්පරාගය'' සකස්විය.

''ගොළු බිරිඳ'' ඇනටෝල් ප්‍රාන්ස්ගේ කථාවක් මත නිපදවන ලදි. ''වැදගත්කම'' ඔස්කාර් වයිල්ඩ්ගේ '' a Woman of No Importance '' ආශ්‍රිතයි. ස්වාභාවික නාට්‍ය රුසක්ම විදේශීය නාට්‍යවල පරිවර්තනවූ අතර ''බහිනකලාව'' වැනි ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍යද බිහිවිය.

''—බහින කලාවෙහි මා බෙහෙවින් අනුගමනය කලේ බටහිර නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයි''—(බහිනකලාව—ප්‍රස්තාවනාව)

මෙ විදේශීය උසස් නාට්‍ය ඉංග්‍රිසි උගත් ප්‍රේක්ෂක යන් අතලොස්සකට ගැලපුනා විනා පොදුජන රුචිය දිනාගත්තේ නැත. මධ්‍ය පංතිය පසුබිම කරගත් මෙ ස්වාභාවික පිරිහීමට හේතු අතර ඒ නාට්‍ය සිංහලට නැගීමේදී වූ යම් යම් දුර්වලකම්ද බලපෑවේය. (සනාතන අරගලය—63 පිට)

ශෛලිගත නාට්‍යය

ස්වාභාවික නාට්‍යය පොදුජනයා අතරට නොගිය කාලයක 1956 සරච්චන්ද්‍ර මහතා ''මනමේ'' නිපද විය. ''මනමේ'' ගැන සරච්චන්ද්‍ර මහතා මෙසේ කියයි.

''—කාව්‍ය රසය, ගීතරසය, හා නෘත්‍යරසය යන මේ රසයන් නිසිලෙස යෙදීමෙන් නාට්‍ය රසය දියුණු කළ හැකිය. මේ සියළුම රසයන් එක්තැන් කිරීමට අවස්ථාවක් ලැබෙන්නේ දේශීය නාට්‍ය කලාවක් ගොඩනැංවීමට තැත් කළොත් පමණකි. මෙහි නාඩගම් සම්ප්‍රදය පදනම්කොට මා විසින් රචනා කළ ....''—(මනමේ—ප්‍රස්තාවනා—18 පිට) මනමේ 1956 බිහිවීමට පෙර ද සරච්චන්ද්‍ර මහතා 'පබාවතී' ගැන මෙසේ කියයි.

''—පබාවතියෙහි සිංහල නාඩගම් ක්‍රමයෙන්ද සංස්කෘත නාට්‍යයෙන්ද ආභාෂයක් ලබන්ට තැත් කළෙමි''—(බහින කලාව—ප්‍රස්තාවනා—2 පිට) ''—පැරණි රජකථාවක් නාට්‍යයකට පෙරලීමේදී කථාව්‍යවහාරයෙහි එන බස යොදන ලද ප්‍රථම වාරයයි මේ''—(පබාවතී—148 පිට)

මෙ අළුතින් බිහිවූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදය ශෛලිගත (Stylized) නම්විය. ''—කාල්පනික විලාශයක් අනුව නිෂ්පාදිත නාට්‍ය ශෛලිගතයි''—(සංස්කෘති 12 : 1 කලාපය—49 පිට) මනමේ නාට්‍යයෙන් බිහිවූ ශෛලිගත සම්ප්‍රදය ''නරි බෑනා'' නාට්‍යයෙන් ජනප්‍රිය විය. ශෛලිගත නාට්‍ය වැඩි හරියකට පසුබිම්වූයේ. ජනකථා හා පැරණි කතා ය. එතෙක් පැරණි කතාවලට සීමාවූ ශෛලිගත මාධ්‍යයෙන් අද්‍යතන කථාපුවතක් ගෙනආවේ හෙන්රි ජයසේනගේ ''ජනේලය'' මගිනි. 1956 ට පසු නිෂ්පාදිත ශෛලිගත නාට්‍යවලට කෝලම්, තොවිල්, සොකරි යන ගැමිනාට්‍යවලින් මෙන්ම නෝ, කබුකි, යන ජපන් නාට්‍ය හා චීන ගීතනාටකවල ආභාෂය ද වැද්දගන්නා ලදි. ශෛලිගත නාට්‍යවල විදේශීය වශයෙන් කෙලින්ම ගත් කථාපුවත් අඩුයි. සරච්චන්ද්‍රගේ ''රත්තරන්'' දයානන්ද ගුණවර්ධනගේ 'නරිබෑනා පරාජයා'' වැනි නාට්‍යවල තොවිල්, කෝලම්වලින් ද, සරච්චන්ද්‍රගේ ''වෙල්ල වැහුම්'' හි සොකරි රංග ශෛලියද, සරච්චන්ද්‍රගේ ''හස්තිකාන්ත මන්තරේ' සංස්කෘත රංග ශෛලියෙන්ද, පී. වැලිකල නිෂ්පාදනය කළ රත්නාවලි මැටිකරත්තය සංස්කෘත රංග ශෛලියෙන්ද, සරච්චන්ද්‍රගේ ''කදවලලු'' හි කබුකි රංග ශාලාවේ භාවිතා කරන හනමිචියද, දයානන්ද ගුණවර්ධනගේ ''පිංගුත්තර'' චීන නාට්‍ය

යේ ආභාෂයද පෙන්නුම් කරයි. (නාට්‍ය චින්තා— 1966—17 පිට) පී.වැලිකල නිෂ්පාදනය කළ රත්නාවලී හා ''මැටිකරත්තය'' පැරණි සංස්කෘත නාට්‍ය වූ අතර සංස්කෘත රංග ශෛලියද යොදු ගන්නාලදී. බන්දුල ජයවර්ධන නිෂ්පාදනය කළ ''බෙරහඬ'' ග්‍රීක් සැටර් (Satyr) නාට්‍යයක් වූ ''ඉකෙන්නවුතායි'' ඇසුරෙන් සිංහලට නැගුවකි. බන්දුල ජයවර්ධනගේම ''ස්වර්ණහංසයා'' ග්‍රීක් නාට්‍ය සම්ප්‍රදය පෙන්නුම් කරයි. ගුණසේන ගලප්පත්ති හා මහගම සේකර නිපදවූ ''මූදු පුත්තු'' ස්පාඤ්ඤජාතික ''ගාර්ෂියා ලොර්කා'' ගේ ''යේර්මා'' ආශ්‍රිතයි. 1962 ''මූදුපුත්තු'' නිෂ්පාදනය විය. ''යේර්මා'' ගොවි ජීවිතය පසුබිම් කරගත් අතර ''මූදුපුත්තු'' මසුන් මරන්නන්ගේ ''ජීවිතය'' පසුබිම්කරගනියි. එහෙත් 'යේර්මා' සකස්කල නිෂ්පාදකයාගේ ''මූදුපුත්තු'' නාට්‍යයේ ස්වතන්ත්‍රතාවය කැපී පෙනෙයි.

නූතන නාට්‍ය

ජී. ඩී. ඇල් පෙරේරාගේ ''සාමා'' නාට්‍යය චීන කෙටිකතාවක් ආශ්‍රිතව සකස් විය. බෙහෙවින් ජනප්‍රියවූ ''සාමා'' පසුව ඔහු විසින්ම චිත්‍රපටයට ගන්නා ලදී. ජී. ඩී. ඇල්. පෙරේරා 1962 නිපදවූ ''රතුරෝස'' ෂේක්ස්පියර්ගේ ''රොමියෝ ඇන්ඩ් ජුලියට්'' ආශ්‍රිත නාට්‍යයකි. 1963 ජී. ඩී. ඇල්. නිපදවූ ''මතය'' කෙටි නාට්‍යය චාර්ල්ස් ලී ගේ ''මිස්ටර් සැම්සන්'' නම් ප්‍රහසනය ආශ්‍රය කරණ ලදී. ඔහුගේ අළුත් නිෂ්පාදනය වූ ''යකාගේ ගැණු'' ජර්මන් ජාතික බර්ටෝල්ඩ් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ ''මදර් කරේජ්'' නාට්‍යය අනුව නිපයුමකි.

දයානන්ද ගුණවර්ධන 1960 වේදිකාගතකළ ''ඇමතිපට්ටම'' බල්ගේරියානු උපහාස කතාවකි. ඔහුගේම ''බක්මහ අකුණ'' ''පියාරාගේ විවාහය'' නම් ප්‍රංශ නාට්‍යය අනුව නිෂ්පාදිතයි. 1965 නාට්‍ය උළෙලට දයානන්ද ගුණවර්ධන ඉදිරිපත්කල ''ඉබ්කට්ට'' බර්ටෝල්ඩ් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ නිෂ්පාදනවල රංග ක්‍රම පෙන්නුම් කරයි.

''—බ්‍රෙෂ්ට්ගේ නාට්‍ය ශිල්පය අනුව රංග අලංකරණය, වෙස් ගැන්වීම හා රඟපෑම සකස් කිරීමට මෙහි තැත්කොට ඇත''—(1965 නාට්‍ය උත්සවය වැඩසටහන)

ජර්මන් ජාතික බර්ටෝල්ඩ් බ්‍රෙෂ්ට් (1898–1956) ගේ රංග ශෛලිය යන්තමින් දයානන්ද ගුණවර්ධන ගේ 'ඉබ්කට්ට, මනරංජන වැඩවර්ජන' ආදියේ ඇත. ගුණසේන ගලප්පත්තිගේ ''ලියතඹරා'' ප්‍රංශ ජාතික ජීන් පෝල් සාත්‍රෙගේ නාට්‍යයක් ආශ්‍රිතයි. බලයේ සිටින ආංඩුවක් සමග ,විප්ලවවාදී දේශපාලන පක්ෂයක් සම්මුතියකට තැත්කිරිම රඟන් ''ලියතඹරා'' දේශපාලනමය කතාපුවතක් රඟන් එකකි. හෙන්රි ජයසේන 1957 නිෂ්පාදනය කල ''ඇත්ත කුමක් ද'' ග්‍රීක් ජාතික ''ඇරිස්ටෝෆනීස්'' ගේ ''වලාකුළු'' නාට්‍යය අනුව සකස්කල එකකි. 1964 ඔහු ඔස්කාර් වයිල්ඩ්ගේ කතාවක් රැගෙන ''වැදගත්කම'' නිපදවීය.

හෙන්රි ජයසේනගේ ''අහස්මාලිගා'' අමරිකානු ජාතික ටෙනසී විලියම්ස්ගේ ''ග්ලාස් මෙනාජරි'' නාට්‍යය අනුවයි. ටෙනසී විලියම්ස් මෙම නාට්‍යයට පසුබිම් කරගත්තේ මවකු පුතකු හා දුවක් වටා ගෙතුණු කතාවකි. දුවගෙ ශරීරාබාධය බරක් හැටියට සලකන මව දුව විවාහකරදී නිදහස්වීමට දඟලයි. හෙන්රි ජයසේනගේ ජනේලයේ බ්‍රෙෂ්ට්ගේ රංග ශෛලිය යන්තමින් පෙනෙයි. එස්. කරුණාරත්න නිපදවූ ''එරබදු මල් මොට්ටු පිපිලා'' ගීද මෝපසාංගේ කෙටිකථාවක් අනුව සකස්විය.

ස්වාභාවික නාට්‍යය යලිත් පණගැංවීමට සුගතපාල ද සිල්වා තැත්කරයි. ඔහු අළුත් හඳ බැලීම් මගින් සංවාද නාට්‍යය ඉදිරියට ගෙන යාමට පියවර ගනියි. 1965 නාට්‍ය උලෙලට ඔහු ඉදිරිපත් කල ''හරිම බඩු හයක්'' ලුයිජි පිරැන්ඩලෝ නම් ඉතාලි නාට්‍යකරුවාගේ '' Six Characters in search of an author'' නාට්‍යයේ සිංහල අනුකෘතියකි. ඉන්පසු සුගතපාල ද සිල්වා ඉදිරිපත් කල ''හෙලේ

නැග්ග ඩෝං පුතා'' අමරිකානු ජාතික ටෙනසි විලියම්ස් ගේ ''අ කැට ඔන් අ හොට් ටින් රූෆ්'' නාට්‍යය අනුසාරයෙන් සකස්කරණ ලදී. ප්‍රේම රංජිත් තිලකරත්නගේ ''තොත්තබබා'' නාට්‍යය ජෝ ඔස්ටින්ගේ ''එන්ටර්ටේනිං මිස්ටර් සිලෝන්'' නම් එංගලන්තයේ බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වූ නාට්‍යයක අනුවාදයකි. ප්‍රේමරංජිත් තිලකරත්නගේම ''අම්මයි අප්පයි'' ස්වීඩන් ජාතික ඕගස්ට් ස්ට්‍රින් බර්ග් ගේ 'The Father' නාට්‍යයෙන් සකස් කෙරුණකි. ප්‍රාම් දෙල්දෙණිය 1965 නාට්‍ය උළෙලට ඉදිරිපත්කළ ''ගරාවැටුණු ජීවිත'' ඇන්ටන් චෙකොෆ්ගේ ''අන්කල් වනියා'' හි පරිවර්තනයකි —එහෙත් පරිවර්තනය අප්‍රාණිකයි. (සංස්කෘති 13 : 4 කලාපය—33 පිට) තිලක් ජයරත්නගේ ''ශංඛනාද'' ජෝන් ඔස්බෝන් ගේ ''Look back in anger'' හි අනුකෘතියකි. හෙන්රි ජයසේන නිපද වූ ''හුණුවටයේ කතාව'' බර්ටෝල්ඩ් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ The Caucasian Chalk circle'' නාට්‍යය අනුව ගියේය. බර්ටෝල්ඩ් බ්‍රෙෂ්ට් මෙම නාට්‍යය ලිව්වේ මුල්කරගත්තේ පැරණි චීන නාට්‍යයක කතාවක් ඇසුරෙනි. මෙම කථාපුවත උම්මග්ග ජාතකයේ දරු ප්‍රශ්නයට සමානය. (සංස්කෘති 14:1 කලාපය—71 පිට) සුනන් ද මහේන්ද්‍ර ද මැල් 1965 නාට්‍ය උළෙලට ඉදිරිපත්කල ''ගැහැණියක්''හෙන්රික් ඉබ්සන්ගේ ''හේඩා ගැබ්ලර්'' නම් නෝර්විජියානු නාට්‍යයෙන්ද, ඉන්පසු ඔහු ඉදිරිපත්කල ''සයුරෙන් ආ ළඳ'' නෝර්විජියානු ජාතික ඉබ්සන්ගේම ''The Lady from the Sea'' ආශ්‍රිතය. ධම්ම ජාගොඩ නිපදවූ ''වෙස්මුහුණු'' අමරිකානු ජාතික ටෙනසි විලියම්ස්ගේ ''අ ස්ට්‍රීට් කාර් නේම්ඩ් ඩිසයර්'' නාට්‍යය අනුසාරයෙන් සකස්විය. 1966 නාට්‍යඋළෙලට ඉදිරිපත්කල කේ. කේ. විජේරත්නගේ ''චණ්ඩාලිකා'' රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්ගේද, බන්දුල විතානගේ ''මේඝ ගර්ජනා'' නාට්‍යය හැරල්ඩ් පින්ටර් ගේ ''කලෙක්ෂන්'' නාට්‍යයද, රංජිත් ධර්මකීර්තිගේ ''මහගෙදර'' ඇන්ටන් චෙකොෆ්ගේ ''චෙරිවත්ත'' ද පී. වැලිකල නිෂ්පාදනය කළ ''අන්ද කයිප්පු'' ''ආසනික් ඇන්ඩ් ඕල්ඩ් ලේස්'' නාට්‍යයද ආශ්‍රිත විය.

වල්පොල පියනන්දහිමි

චීනයේ බෞද්ධ කලා

යම් රටක චිත්‍රකලාවක් දියුණුවන්නේ ඒ රටෙ දෛනික සිරිත් විරිත් අනුවය. ඇතැම් අවස්ථා වලදී මංගල්‍ය අවමංගල්‍ය මුල්කරගෙන ද කලාව සැකසේ. මිසරයේ චිත්‍ර කලාව වැඩුනේ බෙහෙන් කැවූ මලමිනි ඇසුරුකරගෙනය. බොහෝවිට ආගම මුල්කරගෙනද කලාබිහිවිය. හියරොග් ලිපිස් (Hierogliphies) ඊජිප්තියන් සටහන්ද ආකේඩියන් කීලාක්ෂර Cunelforom ආගමික රූ සටහන් විය. පෙරදිග කැටයම්, මූර්ති, චිත්‍ර කලා ඇතිවූයේ බුද්ධාගම මුල්කරගෙනය. යුරෝපයේ කැටයම් කලාව ක්‍රිස්තියානි ආගම මුල්කරගෙන ඇතිවිය.

චීනයේ චිත්‍රකලාව පිළිබඳ තොරතුරු සෙවීමේදී පෙනීයන්නේ ක්‍රි.පූ. එක්දස් පන්සියයේදී (ක්‍රි.පූ. 1500) ආගමික චිත්‍ර ලිපි තිබුන බවය. බුදුදහම චීනයට පිවිසීමට පෙර " කාඕ " ධර්මය රජයන සමයේ චීනයේ පහලවූ මුල් චිත්‍රකලාවේ කිසියම් ගුප්ත හැඟීමක් ඇතිවිය. දකුණු චීනයේ චිත්‍ර සහ කැටයම් ඉන්දියානු කැටයම් කලාවේ ආභාෂය ඇතිව සකස් විය. දකුණු චීනයත් ඉන්දියාවත් අතර පුරාතනයේ සිට වෙළඳ සම්බන්ධකම පැවැති නිසා චීන කැටයම කලාව කෙරෙහි ඉන්දීය කැටයම් කලාවේ ආභාෂය ඇතිවීයයි සිතිය හැකිය. ඉන්දීය කැටයම් කලාවට මුල්වූයේ බොටානය නිසා, එය ක්‍රමයෙන් දියුණුවී චීන දේශ සීමාවට ඇතුල්වූයේයයි සමහරු පවසති.

චීන වැසියා ඉන්දීය බෞද්ධකලාව අන්ධානුකරනයෙන් අනුගමනය නොකලේය. මුල්කථා පුවත් ඉන්දීය කථාපුවත්වලින් උපුටාගෙන දේශිය ඌරුවක් ආරූඪකර ඒ රටෙ ව්‍යවහාර යම් යම් සිද්ධාන්තයන් ඇතුල්කර චීනයට ආවේනික බෞද්ධකලාවක් ඇතිකරන ලදි. ඉන්දීය බෝධිසත්ව සහ බුද්ධරූප ඉතා චාන්ලෙස සරසා ඇති අතර චීවරය මටසිලිටු අන්දමින් සිරුර විනිවිද වනසේ දක්වා ඇත.

බුදුරජානන් වහන්සේගේ සිරුර ඒ තුලින් විනිවිද පෙනෙන අයුරු දක්වීමට උත්සාහ දරා ඇත. ප්‍රතිමාවල ගෙලවටාද විසිතුරු ආභරනවලින් සරසා ඇත. සිරුරේ සෙසු කොටස් විවෘතව ඇත. එහෙත් චීන වැසියා තම දේශීය ඌරුව අනුව මුළු සිරුරම වැසෙන සේ ප්‍රතිමා නෙලන්නට විය. පාද මුහුන පමනක් දක්වෙනසේ බුද්ධ සහ බෝසත් රූප සකස්කර තිබෙන අතර සිරුරේ අවශේෂ කොටස් සම්පූර්ණයෙන් වැසෙනසේ වස්ත්‍රවලින් සරසා තිබුනි. මේ නිසා කලාත්මක අතින් තරමක් හීනවිය. චීනයේ බෞද්ධකලාවේ මූලික ස්වරූපය පරීක්ෂාකිරීමේදී පෙනීයන්නෙ මධ්‍යාසියාවේ බොටානයේ බෞද්ධකලාව අනුව සකස් වී ඇති බවය. කල් යෑමේදී " කුවාන් " හි බෞද්ධ කලාවේ ආභාසය ලබන ලදී. " කුවාන් " සම්ප්‍රදය සැකසුනෙ බොටාන් හා ගන්ධාර කලා අනුවය.

" වෙයි " රජ පරපුර බලවත්වූ පසු චීන බෞද්ධ සංස්කෘතියේ විශේෂ ප්‍රභොදයක් ඇතිවිය. "වෙයි" රජවරු " කුංහුවාං " දක්වා තම බලය පතුරුවා ගති. " කුවාං " " කුංහුවාං " ජනපදවල විසූ ජනතාව " එංෂෙ " හි ජනපදවලට පැමිණියහ. බුදුදහම හා බෞද්ධකලාව පිළිබඳ ඔවුන්තුළ තිබුන අවබෝධය නිසා " එංෂි " ජන පදයේ බෞද්ධ ප්‍රභොදයක් ඇතිකරවීමට ඔවුනට හැකිවිය. " කුංහුවාං " ගිරිලෙන් බෞද්ධ ආරාම සහ විහාරවලට පරිවර්තනය කරගෙන තිබුන මේ පුරාතන වැසියා " යුවිකාං " පර්වත විශාල

වසයෙන් පිලියෙල කොට එහි විහාරාරාම සහ භික්ෂූන්ට නේවාසිකා ගාර තනා දුන්හ. වර්ෂ තිස් පහක් තුල නොකඩවා කරන ලද ව්‍යායාමයේ ප්‍රතිඵල වසයෙන් '' යුවිකාං '' ගිරිලෙන් බෞද්ධ ආරාමයන් බවට පත්විය. ස්වාභාවික ගිරිලෙන් වාසයට සරිලන පරිදි උලුවහු කුලුණු ශීර්ෂ කුලුණු පේකඩ යන ඒවා ඉන්දීය බෞද්ධකලාව අනුව සකස් කරනලදී. අතර ලෙන්තුළ එක් කෙළවරක විශාල බුද්ධරූප හා බෝසත් රූප මූර්තිමත් කරන ලදී. ගල් ලෙන් බිත්තියේ හා පර්වත ශීර්ෂයන්ගේ විසිතුරු සිතුවම් අඳින ලදී. ඇප්ගනිස්ථානයේ බමියාන් නගරයේ විශාල බුදු පිළිමය අනුගමනය කරමින් අඩි හතලිස් පහක් උස ඔත් පිළිමයක් කිරීමට '' එංෂි '' ජනපදවාසීන් පොහොසත් විය. මේ බුදුපිළිමය ධ්‍යාණ මුද්‍රාවෙන් වැඩසිටින ආකාරයෙන් නිමවා ඇත. ඉතා කලාත් මක අන්දමින් ශරීර අවයව සිරුරට ගැලපෙන අන්දමින් සකස් වී ඇත. ඍජුනැහැය, ත්‍රිකෝනා කාර සැලැස්මකින් යුක්තය. මෙහි මුඛය සහ දෙතොල් ඉන්දියානු බුද්ධරූපවල කොටස්වලට වඩා ප්‍රමාණයෙන් කුඩාවූ අතර බුදුරජානන් වහන්සේගේ අධ්‍යාත්මික ගුණසමුදය ප්‍රකාශ කිරීම සඳහාද මුඛයෙන් මද සිනාරැල්ලක් ප්‍රකාශවන අයුරෙන් මෙය කැටයමට ආරෝපනය කරතිබේ. ඉන්දියාවේ සහ මධ්‍යාසියාවේ බුද්ධරූපවල වම් උරහිස සහමුලින් වැසෙන ලෙස දක්වා ඇති අතර දකුණු උරහිස සම්පූර්ණයෙන් විවෘතව දක්වා ඇත. එහෙත් චීන ප්‍රතිමාවල වම් උරහිස සහ මුලින් වැසෙනසේ දක්වා ඇති අතර දකුණු උරහිස අඩක් වැසෙනසේ කැටයමට නගා දක්වා ඇත. එමෙන් ගන්ධාර ප්‍රතිමාවලමෙන් චීවරය රැළි සහිතව දක්වා තිබේ. ගන්ධාර ප්‍රතිමාවල චීවරය අර්ධකවාකාරව නිමවා ඇතත් '' තුංහුවාං '' ප්‍රතිමාවල චීවරය පැතිලි ආකාරයෙන් රේඛා දක්වා ඇත.

ක්‍රි. ව. පස්වැනි සතකයේ මැදභාගයට අයත්යයි සැලකෙන ලැබෙන '' යුංකාං '' කඳුවැටියේ විශාල ගල්පර්වතයක් කැනීමෙන් සකස්කරගත් ගල්ලෙන් තුල විශාල බුද්ධරූප සහ බෝසත් රූප දක්නට ඇත. '' තංයාඔ '' නැමැති භික්ෂුවගේ උපදෙස් පිට ක්‍රි. ව. හාරසිය හැටේදී (460) මේ ගල්ලෙන් සකස්කලබව සෙල්ලිපි පාඨයක සඳහන් වේ. පිළිවෙලින් එක්පේලියක සකස්වූ ලෙන් විසිතුනක් මෙහි ඇත. ඉතා පැරනි බුද්ධරූප පිහිටා ඇත්තේ විසිවෙනි ලෙනේය. මේ බුදුරුවෙහි ළැම පෙදෙසෙහි සහ ස්ථූල උරහිස් සකස් වී ඇති ආකාරයෙන් තේජාන්විත භාවයක් දිස්කරවයි. ගන්ධාර හා ගුප්ත පිළිම අනුව දකුණු උරහිස අඩක් වසා ප්‍රතිමාව සකස්කර ඇත.

පස්වෙනි සතකයේ අගභාගයේදී '' යුන්කාන් '' ගිරිලෙන්වල තිබුනු බුද්ධරූප එක්තරා නව්‍යසව රූපයක් ගති. එකොලොස්වැනි ගිරිලෙනේ ඇති බුද්ධරූපය ධ්‍යානී ආසනයකින් යුත් විශාල බුද්ධ රූපයකි. මෙහි දකුණත අභය මුද්‍රාවකින්ද වමත වරමුද්‍රාවකින්ද යුක්තය. ශරීරය සියුම් ලෙසත් සිහින් ලෙසත් නිමවා තිබුනි. නිකට කුඩා සිදුර කින් යුක්තය. මුඛය කුඩාය. සිහින් දෙතොල් අතරින් මඳසිනාවක් ප්‍රකාශවන අයුරෙන් සැකසී තිබේ. මෙහි චීවරයද විසිතුරුය. පැතලිය. එකක් මත එකක් වැටෙනසේ රැලිසකසා ඇත. දේශීය ලක්ෂණ කවා ඇති පිළිම සිහින් ඉහටියෙන් යුක්තය. මේ බුද්ධරූප දෙපසෙහි තබා ඇති බෝසත් රූප හැඟීම් දනවනසේ විසිතුරු අන්දමින් නිමවා ඇත. මේ බෝසත් රූප ඉදිරියට මදක් නැඹුරුතාවයක් දක්වන අතර ශීර්ෂය දකුණට නැමී ඇත. ක්‍රි. ව. හයවන සියවසවනවිට චීන දේශීය ලක්ෂණ බෝසත් රූප තුලටද ඇතුලුවිය. පස්වෙනි හයවෙනි ගිරිලෙන්වල කුහරවල තැන් පත්ව ඇති බෝසත් රූපවල මේ දේශීය ලක්ෂණ මැනවින් දක්වේ. ශීර්ෂය තරමක් දිගටිවූ අතර අත්පා ක්‍රමයෙන් සිහින්ව දක්වා ඇත. මේ බෝසත් රූපවලින් ප්‍රතිමා සිල්පියා විනිවිද දක් වීමට තැත්කර ඇත්තේ ආධ්‍යාත්මික ගුණ සමුදයන් ප්‍රකට කිරීම හා ඒ තුලින් බෝසත් වරුන්ගේ උත්තරීතර භාවය ප්‍රකට කිරීමට ය.

ක්‍රි. ව. හාරසිය අසූපහේදී ඇතිවූ දේශපාලන විපර්‍යාස නිසා චීන අගනුවර '' ලොයාය '' නගරයට ගෙනයන ලදී. එතැන් පටන් චීනයේ දේශීය ලක්ෂණ වඩාත් කැපී පෙනෙන්නට විය.

අගනුවරට සැතපුම් දහයක් නොදුරෙන් පිහිටි " ලුන්මන් " ප්‍රදේශයේ විශාල් කඳුවැටියක පිහිටි ගල්වර්ග යුන්කාන් ප්‍රදේශයේ පිහිටි ගල්වර්ගවලට වඩා සියුම්ය. එම නිසා කැටයම් පහසුවිය. අප්සරා හා අහසේ පාවෙන වලාකුල් අතරින් මේ චිත්‍රවල කිසියම් චලනභාවයක් දක්නට ඇත. යුන්කාන් ප්‍රදේශයේ " පින්යාගේ " නමින් හැඳින්වෙන ගිරිලෙන තුළ ඇති බුද්ධරූපය ක්‍රි. ව. පන්සිය විසිතුනේදී නිමවිය. එහි එක් කෙලවරක විශාල බුද්ධරූපයක් විය. ඒ පිළිමය දකුණු පසින් ආනන්ද හිමියන්ගේද වම්පසින් මහාකාශ්‍යප හිමියන්ගේද ප්‍රතිමා දක්නට ලැබේ. බුදුන්තුළ මහේශාක්‍ය ලීලාව හා උසස් පුරුෂ භාවයක් මතුකර දැක්වීමට ශිල්පියා වැරදරා ඇත. මේ බුදුරුව දෙපසින් විහිදෙන රශ්මිධාරා අවට සිවිලිම තෙක් විහිදී ඇත. රශ්මිධාරාව නොයෙක් ලියවැලින්, පුෂ්පයන්ගෙන් හා අප්සරා රූපයන්ගෙන් නිමවා ඇත. තවත් බුද්ධරූපයක දෙපස අවලෝකිතේශ්වර හා මහාස්ථාන බෝසත් රූප නිමකර ඇත. සිවිලිම මුදුනේ විවිධ ජාතක කථා චිත්‍රයට නගා ඇත.

ක්‍රි. ව. හය හත යන සියවස්වල ආසියා ලෝකයේම උසස්යැයි සම්මතව පැවැති ඉන්දියාවේ නාලන්ද විශ්ව විද්‍යාලයේ ඵාහියන්, "හියුංසාං" "ඉට්සිං" යන චීන භික්ෂූන් අධ්‍යාපනය ලැබීමට පැමිණියහ. මේ සමය වනවිට ඉන්දියාවේ මූර්ති ශිල්පයේ ස්වර්ණම යුගයයි. සාරානාත් මථුරා බුද්ධබෝසත් රූපත් ඇල්ලෝරාහි දක්වෙන චිත්‍ර කලාවේත් උපරිම අවදිය ගුප්තයුගයවූ මේ අවදියයි. මේ ඉන්දිය ආභාෂය නිසා චීන මූර්ති හා චිත්‍ර කලාවේ සජීවී සප්‍රාණි භාවයක් මතුවුනි. මේ අතර අගර දහරවී එකට ගෙතී ඇඹරී කරකැවී උඩට නැගීයන පුෂ්පලතාවන්ද කැටයමට විශේෂයෙන් යොදන ලදි.

චීන බුදුදහමේ ස්වර්ණමය යුගය වශයෙන් සැලකිය හැක්කේ සත්වෙනි සියවසේ රජකළ " තාං " සමයයි. " සීලාභද්‍ර " ආදී භික්ෂූන් නාලන්ද විශ්ව විද්‍යාලයේ මහායාන ධර්ම හදරා චීනයට ගියපසු මෙහි මන්ත්‍රයාන, තන්ත්‍රයාන ධර්ම ප්‍රචාරය විය. මේ නිසා කිසියම් චීන කැටයම් කලාවේ කිසියම් ප්‍රභොදයක් ඇති විය. මේ අනුව සැලකීමේදී චීනයට කලාවක් ලැබුනේත් එය දියුණුවූයේත් බුදුදහමිනි.

ගුණසීල ජයවර්ධන

භාරතීය රාග කීපයක ඉතිහාසය

ක්‍රි.ව. 7 වැනි සියවසටත් 9 වැනි සියවසටත් අතර කාලයෙහි විසූ **නාරද** ආචාර්ය්‍යයන් විසින් ලියන ලද **සංගීත-මකරන්ද** නම් ග්‍රන්ථයෙහි රාග වර්ග කිරීම් දෙකක් ඇත. එක් වර්ගීකරණයක ප්‍රධාන රාග 8ක් ද රාගිනී 24 ද දක්වා තිබේ. අනික් වර්ගීකරණයෙහි ප්‍රධාන රාග 6 ද රාගිනී 36 ද ඇතුලත්ය. මෙ දෙවැනි වර්ගීකරණය විස්තර කරන කොටසෙහි පෙල සම්පූර්ණයෙන්ම ආරක්ෂා වී නැති නිසා ඒ ගැන සියලුම විස්තර දැනගැනීමට පුළුවන් කමක් නැත.

ප්‍රධාන රාග 8ක් සහ රාගිනී 24ක් දක්වන පහත සඳහන් වර්ගීකරණය දෙවැනි වර්ගීකරණයට වඩා පැරණි බව පිලිගනු ලැබේ.

i. භූපාල —වෙලාවලී
මලහරී
වහුලී

ii. භෛරව —දෙවක්‍රියා
පෞරාලී
කාම්භාරී

iii. ශ්‍රීරාග —කාමභොජී
හල්ලාටී
කුරඤ්ජිකා

iv. පඩමඤ්ජරී—දෙශී
මනොහරී
තුණ්ඩී

v. නාට —සාරඞ්ග
නාටාඛ්‍යා(?)
අභරී

vi. වඞ්ගාල —නාරායණී
ගාන්ධාරී
රඤ්ජී

vii. වසන්ත —පරාටී (වරාටී ?)
ද්‍රාවඩී
හංසී

viii. මාලව —ගුණ්ඩක්‍රියා
—ඝූර්ජරී (ගුර්ජරී ?)
ගෞඩී

ප්‍රධාන රාග 6ක් සහ රාගිනී 36ක් දක්වන දෙවැනි වර්ගීකරණය මෙසේයි :

i. ශ්‍රීරාග —ගෞඩී, කොලාහලී
ද්‍රාවලී, අන්‍දොලිකී
මාධවී, දෙවගාන්ධාරී

ii. පඤ්චම —ශුද්ධනාටා, සාවෙරී
සෛන්ධවී, මාලාතී
ත්‍රොටී, කෞමොදකී

iii. මෙඝරාග —සෞරාෂ්ට්‍රී, කාම්භාරී
වඞ්ගාලී, මධුමාධවී
දෙවක්‍රී, භූපාලී.

iv. නටනාරායන—වල්ලභා, මාධවී
විදග්ධා, අභිසාරිකා
ත්‍රිවෙණී, මෙඝරඤ්ජී

v. වසන්ත
vi. භෛරව } —මෙ රාග දෙක යටතේ එන රාගිනී සඳහන් පෙල ලැබී නැත.

සංගීතනාරායණයෙහි ආචාර්ය්‍ය මම්මටගේ **සංගීත-රත්නමාලා** නම් ග්‍රන්ථයෙන් උපුටා දක්වෙන පාඨ අනුව ආචාර්ය්‍ය මම්මට රාග හයක් සහ රාගිනී 36ක් පහතින් සඳහන් පරිදි දක්වා තිබේ.

i. කර්ණාට —චන්ධනී(?), මාලවශ්‍රී
සන්ධූ, වෙලාවලී
ප්‍රපාටිනී, විභාෂා

ii. නාට —කාම්බොජී, නාටභාෂා
තුදිකා, ගුණමඤ්ජරී
(ගුණක්‍රියා ?)
ශෙබරී, මුබරී

iii. (මෙඝ)–මල්ලාර—මල්ලාරී, ලලිතා
පටමඤ්ජරී, මධුකිරි
භාෂකාරී, දෙශී

iv. දෙශාඛ —ගුඤ්ජරී, රාමකිරි
(ගුජ්ජරී ?)
ගුණ්ඩකිරි, සුතොදිකා
ධනාසී, වරාටී

v. මාලව —ශිවි (?), කෙදර
මෙෂමා (?), ජීවිකා
කන්දුශ්‍රිතා, ත්‍රිවණා

vi. වසන්ත —භෛරවී, රෙගහාරී (?)
(රෙවගුප්තා ?)
මෙඝතාලි, සුපඤ්චමී
අම්බාතොජී (?),
(තොටික ?)
ආම්භොජී (?), (තඩික)

මේ වර්ග කිරීමෙහි භෛරවී රාගය ප්‍රධාන රාගයක් වශයෙන් දක්වා නැත. එය වසන්ත රාගයේ රාගිනියක් ලෙසයි දක්වා තිබෙන්නේ.

සංගීත රත්නමාලාව ලියූ ආචාර්ය මම්මට 11වැනි සියවසෙහි කාව්‍යප්‍රකාශය සම්පාදනය කළ ආචාර්ය මම්මට බව ඇතැමෙක් කල්පනා කරති.

ක්‍රි.ව. 850–1000 ත් අතර කාලයෙහි ලියන ලදැයි සිතෙන **නාට්‍යලෝචනා** නම් ග්‍රන්ථයෙහි **රාග** ප්‍රධාන වශයෙන් කොටස් තුනකට බෙදා තිබේ.

(i) **ශුද්ධරාග.—**

පඤ්චමමාලව, මාධවාරි
හින්දෙල, මාලසික
වෙලාවලී, තොඩි
ගාන්ධාර, නාට

(ii) **ශාලඞ්කරාග.—**

ලලිත, නාරදභෛරවී
භාෂ, වසන්ත
ගුර්ජරී, කොඩදෙශාග්
දෙශවරාටී, විචිත්‍රා
ගෞණ්ඩකිරි, වරාඩී
වඞ්ගාල, කර්ණාට
රාමකිරි, සාලඞ්ක
දෙශාග, මාලවරාග

(iii) **සන්ධිරාග** (? සංකීර්ණරාග)

මල්ලාර, පඨමඤ්රී
ධනාසී, කකුභා (?)
හිමකිරි, සවරී
දිවාඩි, බංවාවති
තක්ක, කාමොද
දෙවකිරි, ලෞඞගිරාති (?)
මොටකී, හල්ලාත
වාහෙඩී, ගුණකිරි
කොකිරිකා, මධුකිරි
ගෞඩී, අනුනි

ක්‍රි.ව. 1097–1154 ත් අතර කාලයෙහි පමණ නාන්‍යදෙව රජුගේ **සරස්වතී හෘදයාලංකාර** නම් ග්‍රන්ථයෙහි මූලරාග විශෙෂයක් ගැන සඳහන් කර තිබේ. ඒ මූලාරාග මොනවාද යන්න ඔහු දක්වා නැත. ෂඩ්ජග්‍රාම, මධ්‍යග්‍රාම සහ ගාන්ධාර ග්‍රාම යන වර්ගත්‍රය යටතේ නොයෙක් රාග පිළිබඳ විස්තර නාන්‍යදෙව රජු විසින් සපයා තිබේ. එහි එන එක් වර්ග කිරීමක් මෙසේයි :

ගීති —ශුද්ධ, භින්න
ගෞඩ, වෙසර
සාධාරණ

ප්‍රධාන භාෂා —මාලව වෙසරි, දෙසාඛ්‍ය
මාලව, සෞරාෂ්ට්‍රි
සෛන්ධවී, ස්වරාඛ්‍ය
මධ්‍යදෙහ (?), පඤ්චමලක්ෂිත ?

හෘදයාලංකාරයෙහි එන තවත් වර්ගකිරීමක් මෙසේයි :

භාෂා.—

හම්මානි, භෛරවී
|
පෞරාලි, හින්දෝලී
සාවෙරී,
|
පල්ලවී, වරාටී
ආන්ධාලී, මධුකරී
|
ඍණ්ඨාරව

කාලිදසටත් කියා තිබේ. ඒ ඉල්ලීම අනුව-දෙදෙනා විසින් නිපද වන ලද පදා භුවනේශ්වරී නම් දේවාලයට ගෙන ගොස් තරාදියක දමා කිරා තිබේ. තරාදියට දැමූ අවස්ථාවේ භවභූති ගේ පදා බහාලූ බඳුන ඉහළට ගොස් ඇත. එවිට ඒ බඳුන කාලිදස ගේ පදා බහාලූ බඳුන හා සමාන තත්ත්වයකට ගෙන ඒම පිණිස සරස්වතී දේවිය විසින් ඇගේ අතේ තිබුණු පියුම යෙන් පැණි ටිකක් භව භූති ගේ පදා බහාලූ බඳුනට දැමූබව කියනු ලැබේ.

තවත් ජනප්‍රවාදයක් අනුව භවභූති **උත්තරරාම චරිතය** රචනා කිරීමෙන් පසු එය සමීක්ෂණය කරවා ගැනීම පිණිස කාලිදස වෙත ගෙන ගියේ ය. ඒ අවස්ථාවේ දී කාලිදස ශාරි නම් ක්‍රීඩාවක යෙදී සිටියේය. භවභූති පැමිණ නාට්‍ය ඔහුට ඉදිරිපත් කළ විට එය හඬ නගා කියවන ලෙස ඔහු භව-භූති ට දැන්වූයේය. ඒ කියවීමට කාලිදස සවන් දුන්නේ ශාරි ක්‍රීඩාවේ යෙදෙමිනි. මේ ගැන භවභූති මඳක් අසතුටට පත් විය. එහෙත් නාට්‍ය කියවා අවසාන වූ පසු කාලිදස එය ඉතා ඉහළින් පැසසී ය. වරදකට වශයෙන් ඔහු විසින් පෙන්වා දී තිබෙන්නේ එක් පදායක වූවමනාවට වඩා යෙදී ඇති අනුස්වාර ය. මේ අන්මදට භවභූති ගේ කවිත්වයත්, දක්ෂතාවයත් පෙන්වීම පිණිස නොයෙක් ජනප්‍රවාද ප්‍රචලිත වී ඇත. මේ ජන-ප්‍රවාද කොතරම් දුරට සත්‍යය ද යන්න නිගමනය කිරීමට පුළුවන් කමක් නැත.

තිබෙන තොරතුරු අනුව භව භූති විසූයේ ක්‍රි.ව. 7 වෙනි ශත වර්ෂය අවසාන භාගයේ සහ ක්‍රි.ව. 8 වැනි ශත වර්ෂයේ මුල් භාගයේ බව නිගමනය කළ හැකිය.

ඉහතින් සඳහන් කළ පරිදි මහාවීරචරිත, මාලතී-මාධව, උත්තරරාමචරිත යනුවෙන් නාට්‍ය 3 ක් භව භූති විසින් රචනා කරන ලදී. මෙයින් මහා වීරචරිතයේ සහ උත්තරරාමචරිතයේ කථා වස්තු ලබා ගෙන ඇත්තේ **රාමායනයෙන්** ය. මාලතී මාධවයේ කථා වස්තුව කථා සාහිත්‍යයේ එන කථා පුවතක් ආශ්‍රිත ය. මේ නාට්‍ය තුන අතුරින් භවභූති ගේ ප්‍රතිභාව මැනවින් පිළිබිඹු වන්නේ උත්තරරාමචරිත නාට්‍යයෙහි ය.

මහාවීරචරිතය :—

මහාවීරචරිතය උසස් නාට්‍යයක් නොවේ. ඔහු ගේ ප්‍රතිභාවත් කුශලතාවත් එහි පිළිබිඹු වී ඇත්තේ ස්වල්ප වශයෙනි. භව භූති හොඳ අනාගතයක් ඇති ප්‍රතිභානවත් නාට්‍යරචකයකු බව **මහාවීර චරිතය** මැනෙවින් විදහා පායි. සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල **මහාවීරචරිතය** හොඳ නාට්‍යයක් වශයෙන් පිළිගත නොහැකි වුවත් එහි සමහර කොටස් කලාත්මක අගයෙන් අනූන බව විචාරක යෝ පිළිගනිති.

නළුවන්ගේ මිත්‍රයෙක් වූ ලොකු ආත්ම විශ්වාස යක් තිබුණු, තරුණ වියෙහි සිටි භවභූති කාලිදසගේ කීර්තියට සමාන කීර්තියක් ලැබීමට උත්සාහ කරන්නෙක් බව මහාවීර චරිතයෙන් පෙනෙතියි එක් විචාරකයෙක් කල්පනා කරයි. ඔහු ස්වකීය නාට්‍යයට වස්තු කර ගත්තේ එද කවුරුත් නිතර කියවීමට ප්‍රිය කළ **රාම කථාව** ය. එම කථාව, මුල සිට රාම ලංකාවට ගොස් රාවණා සමඟ යුද්ධ කර ආපසු ආයොධ්‍යාවට පැමිණීම දක්වා ඔහු නිරූපණය කළේ ය. අයෝධ්‍යාවට පැමිණීමෙන් පසු සිදු වූ දේ උත්තරරාමචරිතයෙහි නිරූපිත ය.

මහාවීරචරිතය අංක සතකින් සමන්විත නාට්‍ය යකි. රාම ආපසු අයොධ්‍යාවට පැමිණීම දක්වා කථාව ඔහු බුද්ධිමත් ව ඉදිරිපත් කර ඇත. දීර්ඝ කාලයක් තුළ සිදු වූ සියල්ල ඔහු සම්පිණ්ඩනය කර ඇත්තේ ඉතා දක්ෂ ලෙස ය. මුල් කථාවෙහි කර තිබෙන වෙනස් කම් ද නාට්‍යමය අවස්ථා විකාශනය කර තිබෙන ආකාරය ද ඕනෑවට එපාවට කරන ලද්දක් බව නොපෙනේ. තම පරමාර්ථය පිළිබඳ පැහැදිලි අවබෝධයකින් යුතු ව සිතාමතා ඒවා කර තිබෙන බව පැහැදිලි ය. ඔහු ගේ පරමාර්ථය වූයේ රාම කථාව කථනය කරවීම නොව රාම කථාව තේරුම් කර දීම ය—එනම්, මනුෂ්‍යත්වයෙහි තිබෙන දේවත්වය පෙන්වා දීම ය. එයයි ඔහු මහාවීරචරිතයෙහිත් උත්තරරාමචරි යෙහිත් නිරූපණය කරන්නට උත්සාහ දරා ඇත්තේ. මුළු නාට්‍යයෙහි ම රාම ක්‍රියා කරන්නේ මනුෂ්‍ය යෙකු ලෙසිනි. ඔහුගේ සිතත් කයත් මානුෂික ය. ඔහුගේ ගැහීම් මානුෂිකය. ඔහු විඳින ප්‍රීතිය සහ ශෝකය, මනුෂික ය. ඔහුගේ සිතෙහි ඇතිවන බලාපොරොත්තුත් ඒ බලාපොරොත්තු සුන්වීමත් මානුෂික ය. ඒ සෑම අවස්ථාවක් තුලින්ම විකසිත වන්නේ දෙවත්වයකි. රාම සියලුම සටන් කරන්නේ තම යුතුකම කෙරෙහි පරම ලැදියාවකිනි. යුතුකමට ඔහු දක්වන සාතිශය ඇල්ම විශ්වප්‍රේමයේ ප්‍රකාශනයකි.

. මහා වීර චරිතයට වස්තු වී ඇත්තේ රාමායණයේ කථාව බව කලින් සඳහන් කළෙමු. ඒ කථාව රාමායණයෙහි එන පිළිවෙලට ම මහා වීරචරිතයෙහි

භින්නගීති—

භින්නකශික, භින්නමධ්‍යම
භිමෂඩ්ජ

භින්නමධ්‍යම යටතේ ගෞණ්ඩගීති වර්ගකර තිබේ. ගෞණ්ඩගීති පහත සඳහන් පරිදි වර්ග කර ඇත.

ආන්ධ්‍රගෞඩ, ගෞඩ
කෛශිකමධ්‍යම, ගෞඩපඤ්චම

සාධාරණ ගීති—

රෙවගුප්ත, හම්මානපඤ්චම,
රූපසාධාරිත

අන්තරභාෂා—

ප්‍රොතාඛ්‍ය, හසලී
තානොද්භව, මධුරී(?)
සාලවාහිනී

ක්‍රියාඞග (පැරණි ලැයිස්තුව)—

කුමුදකෘති, හනුකෘති
ශිවකෘති, නාමකෘති
රාමකෘති.

ක්‍රියාඞග (පසුකාලයෙහි එකතුවූ ලැයිස්තුව)—

දෙවකෘති, දම්වකෘති
ත්‍රිනෙත්‍රකෘති, භාවකෘති
ධාන්‍යකෘති.

රාගදර්‍පණයෙහි එන පහත සඳහන් වර්ගකිරීම ක්‍රි.ව. 1131 දී පමණ සොමෙශ්වරදෙව විසින් ලියන ලද පොතකින් උපුටා දක්වා තිබේ. මෙ වර්ග කිරීම සමහරවිට සොමෙශ්වරදෙවගේ **සංගීත-** රත්නාවලියෙන් උපුටා ගන්නට ඇතැයි ඇතැමෙක් සැක කරති.

(i) **ශ්‍රී රාග—**

මාලශ්‍රී, ත්‍රිවණී
ගෞරී, කෙදරී
මධුමාධවී, පාහාඩිකා.

ii. **වසන්ත—**

දෙශී, දෙවගිරි
වරාටී, තොඩිකා
හින්දෝලී, ලලිතා

iii. **භෛරව—**

භෛරවී, ගුර්ජරී
රාමකිරි, ගුණකිරි
වඞගාලී, සෛන්ධවී

iv. **පඤ්චම—**

විභාෂා, භූපාලී
කර්ණාටී, වදහංසිකා
මාලවී, පටමඤ්ජරී

v. **මෙඝරාග—**

මල්ලාරී, සෞරාටී
සාවෙරී, කෞශිකී
ගාන්ධාරී, හරශෘඞ්ගාර

vi. **නට්ටනාරයන—**

කාමොදි, කල්‍යාණී
ආභීරී, නාටිකා
සාරඞගී, නාට්ටහාංවීර.

ක්‍රි.ව. 1210–1240 අතර කාලයෙහි ශාරාඞ්ගදෙව ආචාර්යවරයා විසින් සපයන ලද සඞ්ගීතරත්නාකර **රාග** පිළිබඳ ඓතිහාසික විමර්ශනයක් ඇතුලත්ය. ඔහු **ග්‍රාමරාග** 30ක් දක්වයි. ඒ ග්‍රාමරාග වර්ගකර තිබෙන්නේ මෙසේයි :

ශුද්ධ—

1. ෂඩ්ජ කෛශිකී 2. ෂඩ්ජමධ්‍යම
3. ශුද්ධසාධාරිත 4. ෂඩ්ජග්‍රාම (ෂඩ්ජී ?)
5. පඤ්චම 6. සාඞව
7. ශුද්ධ කෛශිකී.

(මෙයින් පළමු 4 ෂඩ්ජග්‍රාමයට ද අනික් 3 මධ්‍යම ග්‍රාමයට ද අයත් වේ.)

භින්නක—

1. කෛශිකමධ්‍යම 2. භින්නෂඩ්ජ
3. තාන 4. කෛශික
5. භින්නපඤ්චම

(මෙයින් 1 සහ 2 ෂඩ්ජග්‍රාමයට ද 3, 4 සහ 5 මධ්‍යමග්‍රාමයට ද අයත් වේ.)

ගෞඩ—

1. ගෞඩ කෛශිකමධ්‍යම
2. ගෞඩපඤ්චම
3. ගෞඩකෛශික

(මෙයින් 1 සහ 2 ෂඩ්ජග්‍රාමයට ද අනික මධ්‍යම ග්‍රාමයටද අයත් වේ).

වෙසර—

1. ටක්ක
2. වෙසරබාඩව
3. සෞවීර(?)
4. වොට්ට
5. මාලවකෛශික
6. මාලවපඤ්චම
7. ටක්කකෛශික
8. හින්දෙල

(මෙයින් 1 සහ 2 ෂඩ්ජග්‍රාමයට ද, 3, 4, 5 සහ 6 මධ්‍යමග්‍රාමයට ද, 7 සහ 8 ග්‍රාම දෙකටම ද අයත් වේ.) මේ වෙසාර රාග අට රාගගීති නමින් හඳුන්වනු ලැබේ.

සාධාරිත—

1. රූපසාධාරිත
2. ශක
3. භම්මාණපඤ්චම
4. නර්තගාන්ධාර
5. පඤ්චම
6. සඩ්ජකෛශික
7. කකුභ

(මෙයින් 1, 2, සහ 3 ෂඩ්ජග්‍රාමයට ද, 4, 5 සහ 6 මධ්‍යම ග්‍රාමයට ද 7 ග්‍රාමදෙකටම ද අයත්වේ).

උපරාග

1. ශකතිලක
2. තක්කසෛන්ධව
3. කොකිල
4. රෙවගුප්ත
5. පඤ්චමෂාඩව
6. භාවනාපඤ්චම
7. නාගගාන්ධාර
8. නාගපඤ්චම

පහත සඳහන් රාග 17 ද දක්වා තිබේ.

ශ්‍රීරාග	නට්ට
වාඩිගල	භාෂා
මධ්‍යමෂාඩව	රත්තහංස
කොහ්ලහාස	ප්‍රසව
භෛරවධ්වනි	මෙඝරාග
සොමරාග	කාමොද
අභ්‍ර (ආමු-) පඤ්චම	කන්දර්ප
දෙශාඛ්‍ය	කෛශිකකකුභ
නට්ටනාරායණ	

ජනකරාග—

1. සෞවීර
2. කකුභ
3. තක්ක
4. පඤ්චම
5. භින්නපඤ්චම
6. තක්කකෛශික
7. හින්දෙල
8. භොට්ට
9. මාලවකෛශික
10. ගාන්ධාරපඤ්චම
11. භින්නෂඩ්ජ
12. වෙසරෂාඩව
13. මාලවපඤ්චම
14. තාන
15. පඤ්චමෂාඩභ.

ජේ. කේ. ජී. පෙරේරා විසිනි

භවභූති

පුරාණ භාරතීය ලේඛකයන් බොහෝ දෙනෙක් ම පොත් ලියූ විට ඒ පොත් පත්වල ඔවුන් ගැන තොරතුරු සඳහන් නොකළහ. ඔවුන් ගේ නම්වත් සඳහන් කර නැති බවයි පෙනෙන්නේ. මේ නිසා පුරාණ භාරතීය සාහිත්‍ය කෘති රාශියක ම කර්තෘවරු, ඒ කර්තෘවරුන් ඔවුන් විසූ කාලයත් පිළිබඳ තොරතුරු දැන ගැනීම ඉතා ම දුෂ්කර වී ඇත. මෙහි දී පුරාණ භාරතීය සාහිත්‍යයේ ඉතිහාසය විමසන්නෙකුට උපකාර වන්නේ වෙනත් පොත්පත්වලින් ලැබෙන තොරතුරු ය. ඉන්දියාවේ ශ්‍රේෂ්ඨතම කවියෙකු වශයෙන් පිළිගැනෙන කාලිදාසයන් ගැන පවා නිශ්චය වශයෙන් තොරතුරු දැනගැනීමට නුපුළුවන. කාලිදාසත් ඔහු විසූ කාලයත් නිර්ණය කළ හැක්කේ අනුමාන වශයෙනි.

පොත්පත් වල තමන් ගැන තොරතුරු සඳහන් නොකිරීම ඒ පැරණි ලේඛකයන් ගේ සාමාන්‍ය සිරිත වශයෙන් පෙණුන ද ලේඛකයන් ස්වල්ප දෙනෙක් පමණක් ඔවුන් ගේ කෘතිවල ඔවුන් පිළිබඳ සෑහෙන තොරතුරු සඳහන් කර ඇත. භවභූති ඒ ලේඛකයන් ස්වල්ප දෙනාගෙන්කෙනෙකි මොහු නාට්‍ය කරුවෙකි. උසස් පෙළේ කවියෙකි. **මහාවීරචරිත, මාලතීමාධව** සහ **උත්තරරාම** චරිත නමින් නාට්‍ය 3 ක් ඔහු සම්පාදනය කළේය. මේ නාට්‍ය තුනේ ප්‍රස්ථාවනාවේ භවභූති තමන් ගැන විස්තරයක් ඇතුළත් කර ඇත. භවභූති පිළිබඳ බෙහෙවින් විස්තර සඳහන් වී ඇත්තේ මහාවීරචරිත නම් නාට්‍යයෙහි ය. නාට්‍යවල සඳහන් තොරතුරු හැරුණු විට භවභූති පිළිබඳ තවත් විස්තර වෙනත් පොත් පත්වලින් ද ලැබේ. මේ නිසා මේ නාට්‍ය රචකයා ගැන ප්‍රමාණවත් තොරතුරු එකතු කර ගැනීම දුෂ්කර නොවේ.

ඉහත සඳහන් භවභූති ගේ නාට්‍යවල සඳහන් තොරතුරු අනුව **විදර්භ** දේශයේ දකුණෙහි පිහිටි **පද්මපුර** නම් නගරයේ **කාශ්‍යප** වංශයට අයත් බ්‍රාහ්මණ පවුලක ඔහු උපන්නේ ය. මෙම පවුල හඳුන්වනු ලබන්නේ **උදුම්බර** යන නමිනි. පවුලේ සෑම බ්‍රාහ්මණයෙක් ම වාගේ වේදය ඉතා හොඳින් හදරා සිටියේය. භවභූති ගේ පියාණන් වන **නීලකණ්ඨ** ගේ පියා **ගොෂ්ටි ගෝපාල** නමැත්තෙකි. භවභූති ගේ මව **ජතුකර්ණී** නම්. ඔහුට ශ්‍රීකණ්ඨ යන ගෞරව නාමය ද ලැබී තිබුණි. ව්‍යාකරණ ශාස්ත්‍රය, මීමාංශා සහ න්‍යාය යන විෂයයන් ඔහු සම්පූර්ණයෙන් ම හැදෑරී ය. වේද, උප නිෂද්, සාඬ්ඛ්‍ය සහ යෝග දර්ශන ද ඔහු ඉගෙන ගත්තේ ය. ඥාණසිද්ධි භව භූති ගේ ආචාර්‍ය වරයා ය.

භවභූති විසින් ලියන ලද නාට්‍ය සියල්ල ම වේදිකා ගත කරන ලද්දේ **කාලප්‍රිය** ගේ උත්සව යේදී ය. **කාලප්‍රිය** නමින් හඳුන්වන ලද්දේ **උජ්ජයිනි** නගරයේ විසූ මහාකාල බව ඇතැමෙකු ගේ මතයයි. සමහරෙක් කාලප්‍රිය නමින් සඳහන් කර ඇත්තේ **කාල්පි** නගරයේ ශිව දේවාලය යයි පවසති. තවත් සමහරෙක් පද්මාවතී නුවර තිබුණු ශිව දේවාලයත් කාලප්‍රිය නමින් හඳුන්වනු ලැබූ බව සඳහන් කරයි.

කනෞජ් රාජධානියේ යශොවර්මණ් රජු ගේ රාජ සභාවට භව භූති සම්බන්ධ වී සිටි බව වාර්තා වී ඇත. කල්හන ගේ රාජතරංගනී අනුව භවභූති සහ වාක්පතිරාජ යන දෙදෙනා යශොවර්මන් ගේ රාජ සභාව බැබළවූ හ.

ඉහත සඳහන් තොරතුරු හැරුණු විට භවභූති ගේ ජීවිතය ගැන වෙනත් තොරතුරු ලබා ගත හැක්කේ ජනප්‍රවාද සහ පොත් පත්වල එන කථාන්තර ආශ්‍රයෙන් ය. ඉහළ පෙළේ කවියෙකු වශයෙන් පිළිගෙන තිබුණු නිසා භවභූති ගැන නොයෙක් කථා ඇති විය. මේ කථාවල එන තොරතුරු කොතරම් දුරට පිළිගත හැකි ද යන්න ප්‍රශ්නයකි.

භවභූති සහ **කාලිදාස** එකම යුගයක විසූ කවීන් බවයි ඇතැම් විද්වතුන් ගේ මතය වන්නේ. භොජප්‍රබන්ධයේ එන එක් කථාවක් අනුව, භොජ රජු පද්‍යයක් ප්‍රබන්ධ කරන ලෙස භවභූතිටත්,

නිරූපණය කර නැත. නාට්‍යයට උචිත පරිදි ඒ කථාව භවභූති සකස් කළේ ය. රාම සහ සීතාත් ලක්ෂමණ සහ ඌර්මිලාත් විශ්වාමිත්‍ර ගේ ආශ්‍රමයෙහි හමුවීම ඔහු කළ මුල්ම වෙනසයි. රාවණා විසින් රාක්ෂස දූතයෙකු එවීමත් විශ්වාමිත්‍ර ගේ ආශ්‍රමයෙහි දී ශිවගේ දුන්න කැඩීමත් භව භූති විසින් නාට්‍යයට ඇතුළත් කරන ලද නවත් අලුත් සිදු වීම් දෙකකි. මාල්‍යවාන් ඇමතිවරයා ගේ චරිය ද භව භූති ගේ නිර්මාණයකි. රාමට විරුද්ධ ව පරශුරාම කුපිත කරවාලීමට මාල්‍යවාන් දූරුඥනවන්ත උත්සාහයත් පසු ව රාමට විරුද්ධ ව වාලි ව කුපිත කරවීමට ගත් ප්‍රයත්නයත් භවභූති ගේ සංකල්පනා ය. වාලි ව කුපිත කරවීම පිළිබඳ සිද්ධිය ඇතුළත් කිරීමෙන් වාලිවධය යුක්ති යුක්ත ක්‍රියාවක් බව ඒත්තු යයි. මුල් කථාවෙහි වාලිවධය හේතු රහිත ක්‍රියාවක් බවයි පෙනෙන්නේ. පරශුරාම—රාම සිද්ධිය භවභූති විසින් නිරූපණය කර තිබෙන අයුරු ඉතා ම ප්‍රාණවත් ය. මෙ සේ ඔහු නාට්‍යයට උචිත පරිදි අලුත් සිදුවීම් ඇතුළත් කළා පමණක් නොව රාමායණයෙහි දීර්ඝ වශයෙන් නිරූපණය කර තිබෙන ඇතැම් අවස්ථා සම්පිණ්ඩිත කොට දැක්වූයේ ය.

නාට්‍යයෙහි කථා වස්තුව මෙන් ම චරිත ද වැදගත් වේ. මහා වීරචරිතයෙහි තරමක් සාර්ථක ලෙස චරිත නිරූපණය කර තිබේ. රාම, පරශුරාම, සහ මල්‍යවාන් නාට්‍යයෙහි කැපී පෙනෙන චරිත තුනකි. සීතා, ලක්ෂමණ සහ රාවණ ට දී තිබෙන්නේ දෙවැනි තැන ය. විශ්වාමිත්‍ර, වශිෂ්ට සහ ශතානන්ද යන ඍෂිවරුන් ජනක සහ දශරථ යන රාජර්ෂිවරුන් උදාරත්වයෙන් අනූන කොට නිරූපණය කර තිබේ. සෙසු චරිතවලට දී තිබෙන්නේ සුළු තැනකි.

සියලු ම යහපත් ගුණත් උදාර ගුණත් රාම ගේ චරිතය මූර්තිමත් කරයි. රාම ගේ චිත්තයේ නෛසර්ගික උදාරත්වයත් සාමාන්‍ය මිනිසාට ඔහු දැක් වූ සැලකිල්ලත් නාට්‍යයේ පළමුවැනි අංකයෙහි රාවණ සීතා ලබා ගැනීමට දක්වන ආශාව සාධාරණ හැඟීමක් බව පෙන්වන අවස්ථාවෙන් විදහා පායි. රාවණ සිය ක්‍රියාවලින් රාම ගේ සතුරෙකු වී ඇතත් රාවණ ගේ උත්කෘෂ්ඨ ගුණ අගය කිරීමට රාම කිසිසේත් මැලි නොවේ. ස්ත්‍රියක් වූ තටාක මැරීමට රාම පසුබට වන අවස්ථාව රාම ගේ උදාර ගුණයක් නිරූපණය කරයි. එහෙත් ධර්මය මැනෙවින් හදාරා ඇති විශ්වාමිත්‍ර ගේ උපදෙස් පරිදි ලෝකයේ යහපත උදෙසා ඇය මැරීමට ඉදිරියට යයි. රාම නිහතමානී පුද්ගලයෙකි. අතිශයින් ම උසස් ජයග්‍රහණ ලැබූ අවස්ථා වල ත් ඒ නිහතමානිත්වය මඳකුදු අඩු නොවේ. රාමත් පරශුරාමත් අතර ඇතිවූ ගැටුමෙහි දී රාම ගේ උත්කෘෂ්ඨ ගුණ සමුදය මැනෙවින් ප්‍රකාශ වේ. පරශුරාම සමඟ කරන ලද සටනේ දී රාම ජය ලබයි. ඒ ජයග්‍රහණය පරශුරාම පවා පසසයි. වනයෙහි සීතා නැති වූ විට රාම අතිශය ශොකයට පත්ව තමන්ට දෙස් කියා ගනී. මිත්‍රයෙකු වූ රාවණට උපකාර කිරීම පිණිස වාලිත් රාම මැරීමට එන බව අසන රාම වාලින් ගේ මිත්‍රභක්තිය ප්‍රශංසාවට ලක් කරයි. දෙමව්පියන්ටත් සුළු මවුන්ටත් දැක් වූ ඇල්ම, නිසාත්, තම සහෝදරයන්ට දැක් වූ ආදරය නිසාත්, ගුරුවරුන්ටත් වැඩිහිටියන්ටත් දැක්වූ ගෞරවය නිසාත්, මිත්‍රයන්ට දැක් වූ සැලකිල්ල නිසාත්, සීතාට දැක්වූ ප්‍රේමය නිසාත්, සවකීය සතුරන්ට පවා දැක්වූ කරුණාව නිසාත්, සිය යුතුකම් ඉටු කිරීමට දැක්වූ ලැදියාව සහ උනන්දුව නිසා ත් රාම සියල්ලගේ ම ආදරයටත් ගෞරවයටත් පාත්‍ර වී ඇත.

පරශුරාම ගේ චරිතය බ්‍රාහ්මණ තේජසේත්, ක්ෂත්‍රිය ආනුභාවයේ ත් සංකලනයකි. ඔහු දැඩි ශිව භක්තිකයෙකි. ක්ෂත්‍රියන් කෙරෙහි මුල් බැස ගත් වෛරයක් ඇත්තෙකි. ඔහු ගේ බ්‍රාහ්මණ ගති පැවතුම් හා සිතුවිලි හොඳින් කැපී පෙනෙන පරිදි නිරූපණය කර තිබේ. පරශුරාම—රාම සමඟ සටනට එන්නේ ඔහු ගේ ගුරුවරයා වූ ශිවගේ දුන්න රාම විසින් කඩනු ලැබීම නිසා ය. ශිවගේ ඒ දුන්න කැඩීමට රාම ක්ෂත්‍රියකු වශයෙන් කිසිසේත් පසුබට නො වී ය. එහෙත් පරශුරාමට එය ඉවසිය නොහැකි අභියෝගයකි. විශ්වාමිත්‍ර, වශිෂ්ඨ, ශතානන්ද ආදී ඍෂි වරුන්ගේ උපදෙස් නො තකා පරශුරාම—රාම සමඟ සටනට යයි. පරශුරාමව සන්සුන් කිරීමට උත්සාහ කළ ඍෂි වරුන්ට ඔහු අපහාස කරයි. එහෙත් රාම සමඟ සටහන ගොස් පරාජය වීමෙන් පසු ඔහු ගේ පරාජය නිර්භීත ව පිළිගෙන රාමට අපහාස කරයි. ඉක්බිති පරශුරාම වේදිකාවෙන් පිට වන්නේ ඍෂිවරුන් ආරක්ෂා කිරීමේ භාර දූර වගකීම රාමට පවරමිනි.

මාල්‍යවාන් තවත් ප්‍රධාන චරිතයකි. ඔහු දක්ෂ දේශපාලනඥයෙකි. ඕනෑම අවස්ථාවක් ඉක්මණටත්, අපක්ෂපාතවත් විනිශ්චය කර ගැනීමට ඔහු සමත්ය. ඔහු සතුරා ගේ දුර්වල කම් මෙන් ම තමන් ගේ රජුගේ දුර්වලකම් ද දන්නෙකි. පරශුරාම සහ වාලි දෙදෙනා ම රාමකෙරෙහි කුපිත කරවා

ඉදිරිපත් කර වීමේ උපක්‍රමය මග හරවා රාවණ ආරක්ෂා කිරීමට මාල්‍යවාන් බෙහෙවින් උත්සාහ කළේ ය. එහෙත් රාවණ ගේ සීමාව ඉක්මවා යන ආත්ම විශ්වාසය නිසා රාවණ විපතට පත් වෙයි. රාවණට සිදුවන්නට යන විපත ගැන මාල්‍යවාන් ඇමතිවරයා කලින් දැන සිටියේ ය. එහෙත් ඒ සම්බන්ධයෙන් කිසිවක් කිරීමට ඔහුට ශක්තියක් නොතිබුණි. කළ හැකිව තිබුණේ හැකි තාක් හොඳට සවකීය යුතුකම ඉටු කිරීම ය.

රාම ගේ භක්තිමත් සහෝදරයෙකු ලෙසයි ලක්ෂමණ නිරූපණය කර තිබෙන්නේ. රාම ගේ සියලු ම අණ ලක්ෂමණ ගෞරවයෙන් ඉටු කරයි. සීතා ලජ්ජා සහිත කාන්තාවකි. රාම ගේ සෞම්‍ය දර්ශනය ඇගේ සිත් ඇදගනී. ඈ ඔහුට ප්‍රෙම කරමින් තම සවාමියා වශයෙන් ඔහු ලබා ගැනීමට ඈ උත්සාහ කරයි. තටාකා සහ පරශුරාම සමඟ රාම යුද්ධයට පිටත් වූ විට සීතා තුළ සාතිශය බියක් ඇති වේ. පරශුරාම සමඟ යුද්ධයට යෑම වළක්වා ලීමට සීතා උත්සාහ දරයි. රාවණ නිරූපණය කර තිබෙන්නේ අදූරදර්ශීව සටනට යන වීරයෙකු ලෙස ය. තමන්ගේත් තම මිතුරන්ගේත් බල පරාක්‍රමය ගැන පමණක් සිතා ඔහු සංතෝශයට පත් වෙයි.

භවභූති ගේ මේ නාට්‍ය ජනප්‍රියත්වයට පත්වූ බවක් නො පෙනේ. ඔහු තෝරා ගත්තේ ඉන්දියා වේ කවුරුත් ප්‍රිය කරන කථාන්තරයකි. දක්ෂ ලෙස ඒ කථාව නිරූපණය කර ඇතත් බොහෝ තැන්වල ප්‍රමාණය ඉක්මවා අලංකාරයට බර වීම නිසා ඒ නාට්‍ය ප්‍රෙක්ෂකයන්ගේත් පාඨකයන්ගේත් සිත් නොගත් බව පෙනේ. නාට්‍යයෙහි සාඩම්බර පද මාලාවෙන් යුක්ත පද්‍ය සියයකට අධිකය ඒවා බොහොමයක් ම පහසුවෙන් ඉවත් කළ හැකි ව තිබුණි. තවත් පද්‍ය ගණනක් ම වඩාත් සරල ව ඉදිරිපත් කළ හැකි ව තිබුණේ ය. ඔහු දක්ෂ නාට්‍ය රචකයෙකි. ප්‍රතිභා පූර්ණ කවියෙකි. එහෙත් සාඩම්බර දුර්ගම පද මාලාවක් සවකීය රචනා සඳහා උපයෝගී කර ගැනීම නිසා ඔහුට ලැබිය යුතුව තිබුණු නියම කීර්තියත්, ප්‍රසිද්ධියත් නොලැබුණු බව පෙනේ. ප්‍රමාණයට වඩා වීර රසය ඔහු ගේ නාට්‍ය වලින් නිරූපණය කර ඇත. ශෘංගාර රසයත්, හාස්‍ය රසයත් නාට්‍යයෙහි නැති තරම් ය.

නාට්‍යයක් නැරඹීමට ප්‍රෙක්ෂකයන් එන්නේ ලේඛකයා ගේ බුද්ධි මත් කථාවලට සවන් දීමට වත් භාෂාව මගින් ඉදිරිපත් කරන හරඹ නැරඹීමට වත් නොවේ. නාට්‍යයක පරමාර්ථය ප්‍රීතියත් විනෝදයත් දැන වීම නම් එය සාර්ථක ලෙස භවභූති ගේ නාට්‍යයෙන් ලබා ගැනීමට අපහසු ය. මීට හේතුව මොළය වෙහෙසන පද මාලාවක් සවකීය රචනයක් සඳහා බොහෝ සෙයින් උපකාර කර ගැනීමයි.

ඊ. එස්. ප්‍රනාන්දු

භාරතයේ චිත්‍ර කලාව — I

ප්‍රාග් ඉතිහාසය

භාරතයේ චිත්‍ර කලාවට දීර්ඝ ඉතිහාසයක් ඇත. පුරා විද්‍යාත්මක ගවේෂණවලින් හෙළි වන අන්දමට පුරාණතම භාරතීය චිත්‍ර ක්‍රිස්තු වර්ෂ ආරම්භයට පූර්ව 3000 ට පමණ අයත් වේ. ඒ පැරණි චිත්‍ර දෙස බලන විට පැහැදිලි වන කරුණකි පුරාණ භාරතීය චිත්‍ර කලා කරුවා වර්ණයටත්, රටාවටත් ප්‍රිය කළ බව.

මෙ තෙක් සොයා ගෙන තිබෙන පුරාණ භාරතීය චිත්‍ර අතුරින් පුරාණතම චිත්‍ර දක්නට ලැබෙන්නේ තාම්‍ර යුගයෙහි බලූකිස්ථානයේ ජනපදවලට හා ඉන්දු නිම්නයේ සභ්‍යත්වයට අයත් මැටි බඳුන් වල ය. මෙ මැටි බඳුන්වලින් බොහොමයක්ම ක්‍රිස්තු වර්ෂ පූර්ව 3000–2000 කාලයෙහි නිම වන ලද කෘති ය. ඒ අවධියෙහි මිනිසා කලාවන් කෙරෙහි දක්වූ ලැදියාව ඒ මැටි බඳුන්වලින් මොනවට පැහැදිලි වෙයි. වෘෂභ රූප, මයූර රූප, මත්ස්‍ය රූප සහ විසිතුරු ආභරණ ඒ ඉපැරණි ශිෂ්ටාචාරවල නෂ්ටාවශේෂ අතර තිබී සොයා ගෙන ඇත. ඒ රූප වර්ණ පහකින් පමණ පාට කර තිබේ. ඒ අවධියෙහි ම බටහිර යුරෝපයෙහි නිමවන ලද කෘතිවල මෙන් මේ මැටි රූ සෑදීමේ දී හා මැටි බඳුන්වල චිත්‍ර ඇඳීමේ දී තත්කාලීන ඇදහිලි හා විශ්වාස බලපා තිබෙන බව පැහැදිලිවම පෙනේ.

භාරතයේ තාම්‍ර යුගයේ මැටි කෘතිවල ඇඳ තිබෙන රූප ක්‍රමානුකූල ව නිරූපණය කර තිබේ. පැරණි මෙසපොටේමියාවේ මැටි ආභරණවලට ඒවා බෙහෙවින් සමාන ය. සමහර චිත්‍රවල ශෛලිය පුරාණ ග්‍රීසියේ ජ්‍යාමිතික ශෛලියට සම කර තිබේ. ඒ චිත්‍රවල සංකේත ක්‍රමයෙන් වර්ධනය වෙමින් ආ චිත්‍රමය භාෂාවට නිදසුන් ලෙස ඇතැමකු සලකති. පුරාණ මිසරයේ සහ චීනයේ චෛ යුගයේ චිත්‍රමය භාෂාවට ඉන්දු නිම්නයේ දක්නා චිත්‍ර සංකේතයන්ට සමාන බව පෙනේ. එහෙත් අද වන තුරු ඒ චිත්‍ර සංකේත කියවීමට මෙ තෙක් කිසිදු පුරා විද්‍යාඥයෙක් සමත් වී නැත.

දූරාතීතයෙහි ඉන්දු නිම්නය අලංකාර කළ මහා නගරවල නෂ්ටාවශේෂ අතර එකද චිත්‍ර කැබැල්ලක් වත් සොයා ගෙන නැත. දැනට ලැබී ඇත්තේ ඉහතින් සඳහන් කළ මැටි බඳුන්වල නිරූපිත චිත්‍ර පමණි. ඒ වකවානුවේ ඉදි කරන ලද ප්‍රාසාද හා ගෘහවල, පවුරුවල කිසිදු අලංකාරයක් නොකරන ලද බව ඇතැම් පුරා විද්‍යාඥයෝ අනුමාන කරති. මේ අතින් මෙසපොටේමියාවේ සහ ක්‍රීටයේ තිබුණු ගොඩනැගිලිවලට වඩා ඉන්දු නිම්නයේ ගොඩනැගිලි වෙනස් වූ බව පෙනේ. නටබුන් ගොඩනැගිලිවල චිත්‍ර කිසිවක් දක්නට නොලැබෙන නිසා ඒ යුගයෙහි චිත්‍ර කලාවක් නොතිබුණේ යයි නිගමනය කිරීම අපහසුය. ලී වල හෝ රෙදිවල චිත්‍ර ඇඳීමේ සිරිතක් එද තිබුණා නම් ඒවා අවුරුදු දහස් ගණනක් ආරක්ෂා වී නො පවතිනු ඒකාන්තය. සමහර මැටිබඳුන්වල නිරූපණය කර තිබෙන පත්‍ර රටා, පක්ෂීන් හා වෙනත් සතුන්, දැල් ගත් මසුන් අල්ලන්නෙක් ආදියෙන් පෙනෙන්නේ මැටි බඳුන් අලංකාර කිරීම ඒ අවධියේ පැවති එක් කලාවක් පමණක් බවය. ඒ මැටි බඳුන් එද එබඳු විවිධ වර්ණවත් ආකෘති හෙවත් රූප සඳහා එක් නිදර්ශනයක් වශයෙන් සැලකෙ. විසිතුරු මෝස්තර සහිත කපු වස්ත්‍ර එද පාවිච්චි කරන්නට ඇතැයි විශ්වාස කළ හැකි ය. ඉන්දු නිම්න සභ්‍යත්වය පැවති යුගයේ කලා කරුවන්ගේ උසස් කලා කෞශල්‍යයත්, මිනිසුන් ගේ කලා ඥානයත් පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබා ගැනීමට ඒ මැටි බඳුන්, මැටි රූප සහ මුද්‍රා බෙහෙවින් ප්‍රයෝජනවත් වේ.

ක්‍රිස්තු වර්ෂ පූර්ව 1500 දී පමණ ඉන්දු නිම්නයේ සභ්‍යත්වය නැතිවී ගියේ ය. ඉන් පසු අවුරුදු 1000 කට අධික කාලයක් ගත වන තුරු භාරතීය කලා කෘති කිසිවක් හමුවන්නට නැත. යළි

පහාර පැවත්වූහ. අජන්තා ප්‍රදේශයෙන් බුද්ධාගම සම්පූර්ණයෙන්ම වගේ තුරන් වූවායින් පසු ඒ ලෙන් වවුලන්ගේ වාසස්ථාන බවට පත් වී තිබේ. දරුණු විෂ සහිත මී මැසි වර්ගයා (දෙබරු විශේෂයක්) ඒ ලෙන්වල වද තනා ගෙන ගැවසී සිටි. නොයෙක් යාචකයෝ එ ලෙන්වලට පැමිණ ගිනි ගොඩවල් ගසා ගෙන රාත්‍රිය ගත කරති. වාසනාවට, මේ හිරිහැර වලින් අජන්තාවේ චිත්‍ර සම්පූර්ණයෙන්ම විනාශයට පත්වූයේ නැත.

බොම්බායට කිට්ටු සත කාලෑ බද ප්‍රදේශයක පිහිටි අජන්තා ලෙන් 27 කින් සමන් විත ය. ඒ ලෙන් සියල්ලම එකම කාළයක් තුලදී තනනු ලැබූ ඒවා නොවේ. ශත වර්ෂ 8 මපණ කාලයක් තුල ඒ ලෙන් වරින් වර තනනු ලැබූ බව පිළි ගැනීමට ප්‍රමාණවත් සාධක ඇත. ලෙන් 27 න් පැරණි ම වන්නේ අංක 13 දරණ ලෙන ය. අවසාන වරට අජන්තාවට එකතු වූයේ අංක 1 දරණ ලෙනයි. පැරණිම ගල් ලෙන ක්‍රිස්තු වර්ෂ පූර්ව 2 වැනි සිය වසේ පමණ ඉදි කරන ලද අතර අවසාන වරට සාදන ලද ලෙන ක්‍රිස්තු වර්ෂ 7 වැනි සියවසට පමණ අයත් වේ. ඒ ලෙන් වලින් සමහරක් විවිධ වර්ණවත් චිත්‍රවලින් ඉතා සුන්දර ලෙස අලංකාර කර තිබුණු බව දනට ලෙන් 7ක ශේෂ වී ඇති චිත්‍ර වලින් පෙනේ.

අජන්තා බෞද්ධ ආරාමයකි. මුල් අවධියේ දී භික්ෂූන් වහන්සේලා සෑමදම එක ම ස්ථානයක වැඩ විසුවේ නැත. "චරථ භික්ඛවේ චාරිකං බහුජන හිතාය. . . . ." යනාදී වශයෙන් බුදුන් වහන්සේ විසින් කරන ලද අනුශාසනාව පරිදි එද භික්ෂූන් වහන්සේලා ධර්මය දේශනා කරමින්, වත් පිළිවෙත් පුරමින් තැනින් තැනට ගමන් කළ හ. එක් ස්ථානයක දීර්ඝ කාලයක් වාසය කිරීමෙන් ඇති විය හැකි ඇල්ම දවසින් දවස තැනින් තැනට සංක්‍රමණය වීමෙන් ඇති නොවේ. එහෙත් මේ චාරිත්‍රය දිගු කලක් නොපැවතුණි. කල් යැමෙන් තැනින් තැනට ගමන් කිරීම නතර වන්නට විය. වස් කාලයේ දී දයකයන් විසින් ඉදි කරන ලද ආරාමවල භික්ෂූහු වාසය කරන්නට පටන් ගත් හ. මේ ආරාමවල මුලදී තාවකාලිකව දිගු කලක් වාසය කළ නමුදු අනුක්‍රමයෙන් සැමද ම වාසය කිරීම සඳහා භික්ෂූන් වහන්සේලා පුරුදු වූහ. භික්ෂූන් වහන්සේලාගේ වාසය සඳහා දයකයන් විසින් තනා දෙන ලද නිවාස වර්ගයෙන් එකකි ගල් ලෙන්. මේ ගල් ලෙන් නිත්‍ය වාසය සඳහා උපයෝගී කර නොගත් බව පෙනේ. අජන්තාවේ අංක 11, 8 සහ 12 දරණ ලෙන් තාවකාලික වාසය සඳහා සකස් කර දුන් බව පෙනේ. සමූහයක් වශයෙන් එක් තැනකට වී ධර්මය පුරුදු පුහුණු කරමින් සමාජයට සේවය කළ හැකි බව ක්‍රම ක්‍රමයෙන් භික්ෂූන් වහන්සේලාට අවබෝධ වී යැම නිසා විහාරාරාම රටේ නොයෙක් තැන්වල ඇති වන්නට විය. ඒ විහාරාරාම අතුරෙන් පැරණි තම ආරාමයකි අජන්තා.

රෝහණ ජයවර්ධන

චෛත්‍ය

සංස්කෘත **චෛත්‍ය**, අර්ධමාගධී **චෙත්ත** හෙවත් **චෙඉය** සහ පාලි **චේතිය** යන වචනවලින් හඳුන්වන්නේ පූජනීය වෘක්ෂ, ස්මාරක ශිලා, පූජනීය ස්ථාන, ප්‍රතිමා, ස්තම්භ, ආදි පූජාර්හ දේවල් ය. **කර්න්** ගේ මතය අනුව ‘ පූජනීයත්වයක් දරණ සියලු ම ගොඩනැගිලි **චෛත්‍ය** ය. එහෙත් සියලු ම චෛත්‍ය ගොඩනැගිලි නොවේ ’. (‘All edifices bearing the character of sacred monuments are caityas, but not all the caityas are edifices’—Manual of Indian Buddhism).

වෛදික **චයන** යන්නෙන් **චෛත්‍ය** යන වචනය ඇති වූ බව සාමාන්‍ය පිළිගැනීම ය. චි—(චයනෙ) ධාතුවෙන් සෑදුණු **චෛත්‍ය** යන වචනයේ සාමාන්‍ය අර්ථය ‘ ගොඩගැසූ දෙයක් ’ යන්නයි. එම ධාතුවෙන් ම සෑදුණු **චිති** හෙවත් **චිත්‍ය** යන වචනවලින් හඳුන්වන්නේ යාග හෝමාදිය සඳහා දල්වන ගින්නය. **චිත්‍ය** වූ කලී **චයන** සඳහා පාවිච්චි කළ හැකි දෙයකැයි ශතපථ බ්‍රාහ්මණයෙහි සඳහන් වේ. **චෛත්‍ය** යන වචනය වේද සංහිතාවල යෙදී නැත. එහෙත් **චිත්‍ය** නැතහොත් **අග්නි-චිත්‍ය** ඓතරෙය බ්‍රාහ්මණ, ශතපථ බ්‍රාහ්මණ සහ තෛත්තිරීය සංහිතා යන ග්‍රන්ථවල යොදා තිබේ. මේ **චිත්‍ය** යන වචනයෙන් **චෛත්‍ය** යන්න සෑදුණු බව නිසැක ව ම පෙනේ. පූජාවන්ට ලක් වූ **අග්නි-චිත්‍ය** ගැන තෛත්තිරීය සංහිතාවෙහි සඳහන් වේ.

පණ්ඩිත හංසරාජ ශාස්ත්‍රීගේ **චෛත්‍ය වාද සමීක්ෂාවෙහි** වෛදික සාහිත්‍යයෙහි චිති, චිත්‍ය, චයන ආදි වචන යෙදී ඇති තැන් දක්වා **චිත්‍ය** යන්නෙන් ප්‍රධාන කොට හැඳින් වූයේ **යඥස්ථාන** බව පෙන්වා ඇත.

අශ්වලායන ගෘහය සූත්‍රයෙහි ප්‍රථම වරට **චෛත්‍ය යඥ** ගැන සඳහන් වී ඇත. **චෛත්‍යයඥ ප්‍රාක් ස්විෂ්ටකෘතශ් චෛත්‍යාය බලිං හරෙත්.** චෛත්‍යයටබලි පූජා කරන ලදී. චෛත්‍ය පිහිටියේ ඈත ස්ථානයක නම් බලිය කොළයක් මත තබා යැවිය යුතු ය. ඒ කොළය දූතයකු ලෙස සළකනු ලැබීය. මේ ගෘහ්‍ය සූත්‍රයට නාරායන විසින් සපයා ඇති ටීකාවෙහි චෛත්‍ය යන්න තෝරා ඇත්තේ **චිත්ත** භව යනුවෙනි. නාරායනගේ මතය අනුව යම් කිසි බලාපොරොත්තුවක් සාර්ථක කර ගැනීම පිණිස මිනිසෙක් දෙවියෙකු වෙත ගොස් වැඳ පුද ස්වකීය බලාපොරොත්තුව සාර්ථක වුවහොත් පූජාවක් කරන බවට භාර වෙයි. බලාපොරොත්තුව ඉෂ්ට වීමෙන් පසු කරනු ලබන පූජාව **චෛත්‍ය-යඥ** නම්. මේ පූජාව හුදු සංකේතාත්මක එකක් නොවූහයි ඕල්ඩන්බර්ග් කල්පනා කරයි. චෛත්‍ය යන්නෙන් දේවාලයක් හෝ දේවාලයෙහි තිබුණ ප්‍රතිමාවක් හඳුන්වනු ලැබුයේ නම් බලි පූජා කළ යුත්තේ ඒ චෛත්‍යයට ය. චෛත්‍ය ඈත ස්ථානයක පිහිටියේ නම් **බලි** කොළයක් මත තබා යැවිය යුතු යයි අශ්වලායන ගෘහ්‍ය සූත්‍රයෙහි සඳහන් වේ. මෙයින් පෙනෙන්නේ අශ්වලායන ගෘහ්‍ය සූත්‍රය ලියන ලද අවධිය වන විට **යඥස්ථාන** හැඳින්වීම සඳහා පමණක් චෛත්‍ය යන වචන භාවිත නොකරන ලද බව ය. අශ්වලායනගේ ගෘහ්‍ය සූත්‍රයේ සිට චෛත්‍ය යන වචනයේ අර්ථය ක්‍රමයෙන් පෘථුල වී තිබේ. අශ්වලායන ගෘහ්‍ය සූත්‍රය ක්‍රි. ව. 6 වැනි ශතවර්ෂයෙහි හෝ ඊට කලින් රචනා කරන ලද්දක් බවයි සාමාන්‍ය පිළිගැනීම. මේ අවධිය වන විට චෛත්‍ය යන වචනය අග්නි චෛත්‍යයට පමණක් සීමා නොවී **අනග්නි-චෛත්‍ය** හැඳින්වීමටත් උපයෝගී කරගත් බව තිබෙන තොරතුරුවලින් අනාවරණය වේ.

චෛත්‍ය-යඥ වූ කලී වෛදික පූජා ක්‍රමයකි. නොයෙක් දෙව් දෙවතාවුන් උදෙසා මේ චෛත්‍ය-යඥ පවත්වන ලදී. නාරායනගේ ටීකාවෙහි සඳහන් අන්දමට ශංකර, ශූපපති, අර්යා, ජ්‍යෙෂ්ඨා ආදීන් චෛත්‍ය වශයෙන් සලකා බලි පූජා පවත්වනු ලැබීය. රුද්‍ර, ස්කන්ධ, වෛශ්‍රවන, මුකුන්ද,

නාග, යක්ෂ, ඉන්ද්‍ර ආදි දෙවිවරුන් සහ යක්ෂ රාක්ෂාදීන් සඳහා ඉදි කළ දේවාල ද **චෛත්‍ය** වශයෙන් ඒ කාලයේ සලකන්නට ඇතැයි සිතීමට පුලුවන. මේ **චෛත්‍ය-යඥ** ආර්ය ඌරුවක් ගත් ද්‍රවිඩ පූජා ක්‍රමයක් විය යුතු යයි ඇතැමෙක් සිතති. ජගන්මාතා පිදීම, නාග සහ යක්ෂයන් පිදීම, ආදිය අනාර්ය ගෝත්‍රිකයන් අතර පැවති ඇදහිලි බව අද බොහෝ දෙනෙක් පිළිගනිති. ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි පඬිතුමාගේ මතය අනුව අනාර්ය ජනයා නැතහොත් ද්‍රවිඩ ගෝත්‍රිකයන් අතර ප්‍රචලිත වී තිබුණු ඇදහිලි ක්‍රම ප්‍රතිමා පූජාවේ විකාශනයට බෙහෙවින් බලපා තිබේ. චෛත්‍ය හෙවත් චිත්‍ය සහ වෛදික යඥ අතර මුලින් පැවති සම්බන්ධය මහා භාරතය සකස් වූ අවධියෙහි ද පැවතිනි. චෛත්‍ය-යූප සිය ගණනින් පවිත්‍ර වූ ප්‍රදේශයක් ගැන මහා භාරතයේ සඳහන් වෙ.

චෛත්‍යත් යූපයත් (යාගස්ථම්භයත්) තිබුණේ එක ම තැනක ය. එහෙත් මහා භාරතයේ තවත් තැනක **චෛත්‍යවලින්** හා යූපවලින් ගහන ප්‍රදේශයක් ගැන වර්ණනා කර තිබේ. මෙහි **චෛත්‍ය** යන්නෙන් හඳුන්වා ඇත්තේ ශුද්ධ යාග පැවැත් වූ ස්ථානය. දේවාල සහ ස්තූප හැඳින් වීම සඳහා ද ඒ වචනය යොදන්නට ඇතැයි ඇතැමෙක් අනුමාන කරති. චෛත්‍ය යන්නෙන් අදහස් කරන්නේ **යඥස්ථාන** හෙවත් **යඥයතන** බව පැහැදිලි කිරීම පිණිස භරතගේ පාඨයක් ශබ්ද කල්පද්‍රැමයෙහි දක්වා තිබේ. මෙ යඥස්ථාන හෙවත් යඥයතන යාග පැවැත් වීම සඳහා සුදුසු පවිත්‍රස්ථානයකි.

රාම කොසොල් දනව්ව ඔස්සේ දණ්ඩකාරණ්‍යයට ගිය විට එය චෛත්‍යවලින් සහ යූපවලින් අලංකාර වී තිබුණු බව රාමායනයෙහි සඳහන් වේ. **බ්‍රහ්ම ඝෝෂ** සහ **යඥමණ්ඩප** සමඟ **චෛත්‍ය** සම්බන්ධ වී තිබුණු බව මෘච්ඡකටිකයේ 10 වැනි අංකයෙහි සඳහන් වේ.

එහෙත් රාමායනයෙහි සහ මහා භාරතයෙහි **චෛත්‍ය** යන වචනය යොද ඇත්තේ පුළුල් අර්ථයකිනි. රාමායනයෙහිත් චෛත්‍ය ගෘහ, චෛත්‍ය ප්‍රාසාද, චෛත්‍ය වෘක්ෂ ගැන සඳහන් වී තිබේ. රාවණගේ ප්‍රාසාදය චෛත්‍යයක් ලෙස සලකනු ලැබීය. ලංකාපුරයේ අධිගෘහිත දේවිය වෙනුවෙන් ඉදි කළ දේවාලය ද චෛත්‍යයක් ලෙස සලකන ලදී.

කෞටිල්‍යගේ අර්ථශාස්ත්‍රයේ නොයෙක් තැන්වල ද චෛත්‍ය ගැන සඳහන් වේ. එහි බොහෝ තැනක චෛත්‍ය යන්න යොද ඇත්තේ පිළිමයක් තැන්පත් කළ ගෘහයක් නැතහොත් දේවාලයක් හැඳින්වීම සඳහා ය. රාමායනයේ යුද්ධ කාණ්ඩයේ සඳහන් ලංකාවේ **නිකුම්භිලා** චෛත්‍යය නිකුම්භිලා නමට ඉදි කළ දේවාලයක් බව සමහර ටීකාකරුවෝ ප්‍රකාශ කරති. **චෛත්‍ය දෛවත** සහ **දෛවත චෛත්‍ය** යනුවෙන් චෛත්‍ය දෙවර්ගයක් අර්ථශාස්ත්‍රයේ සඳහන් කර තිබේ. චෛත්‍ය දෛවත යනුවෙන් හැඳින් වූයේ චෛත්‍යයක හෙවත් දේවාලයක අධිගෘහිත දෙවියා ය. දෛවත චෛත්‍ය යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබුවේ දෙවියෙකු හෝ භූතයකු නමට වෙන් කළ ගොඩනැගිල්ලක් හෝ පවිත්‍රස්ථානයකි.

යක්ෂයින්ගෙන් සිදු වන දුක් කරදර මහ හරවා ලීම පිණිස මිනිසුන් විසින් චෛත්‍යවලට පූජා පැවැත් වූ බව කෞටිල්‍ය සඳහන් කරයි. පෝය දිනවල චෛත්‍ය වෙත ගොස් ඡත්‍ර, කුඩා කොඩි සහ එළමස් පූජා කොට චෛත්‍යයේ අධිගෘහිත දේවතාවන් හෝ භූතයන් සතුටු කිරීමට මිනිසුන් එකල පුරුදු වී සිටි බව අර්ථ ශාස්ත්‍රයේ එන විස්තරවලින් පෙනේ. අර්ථශාස්ත්‍රය සකස් වූ අවධියෙහි චෛත්‍ය පූජාව වැද ගත් තැනක් ලැබූ බව යථෝක්ත නිදර්ශනවලින් පැහැදිලි වේ.

මෙතෙක් දක්වන ලද කරුණු වලින් පෙනී යන්නේ යඥස්ථානය හැඳින් වීම සඳහා මුලින් භාවිත කරන ලද චෛත්‍ය යන වචනය ක්‍රමයෙන් ස්මාරකයක්, පූජා වස් තුවක් හෝ ප්‍රතිමාවක් තැන්පත් කළ ගෘහයක් හැඳින් වීම සඳහා භාවිත කළ බව ය. යාගයක් පැවැත්වීමෙන් පසු ශේෂ වන භාජන ආදිය ද, යාගය පැවත් වූ ස්ථානය ද, බිත්තියකින් වටේට ආවරණය කොට පූජ්‍යස්ථානයක් වශයෙන් සලකනු ලැබීය. චෛත්‍ය යූප ද පූජනීයත්වයට පත් වූයේ එලෙස ය. මිය ගිය කෙනෙකු සිහි කිරීම පිණිස ඉදි කරන ලද ස්මාරකය මියගිය කෙනෙකු ආදාහනය කළ ස්ථානය පූජාවලට සුදුසු යයි සැලකූ පැරණි ජනයා ඒවා චෛත්‍ය නමින් හැඳින් වූහ. ආදාහනය කරන ලද භූමියෙහි **චෛත්‍යද්‍රැමයක්** ඇති විය හැකි ය. අර්ථශාස්ත්‍රයේ ඒ විධියේ **චෛත්‍ය** හෙවත් ද්‍රැම ගැන සඳහන් වෙ. **චෛත්‍යස්ථාන** යන්නෙන් අර්ථශාස්ත්‍රයේ හඳුන්වා තිබෙන්නේ මියගිය පුද්ගලයකු වැළලූ තැනයි. ශ්මශාන චෛත්‍යයක් මෙන්

රාවණ බිහිසුණු ස්වරූපයක් ගත් බව රාමායනයේ එක් තැනක සඳහන් වේ. මේ ශ්මශාන චෛත්‍යය වූ කලී අමුසොහොනකි. මනුස්මෘතියේ 10 වැනි අධ්‍යායේ 50 වැනි පද්‍යය අනුව චණ්ඩාලයන් විසින් වාසය පිණිස හා යුත්තේ සොහොන් බිම්වල තිබෙන චෛත්‍ය වෘක්ෂ යටට ය. යාඥවල්ක්‍යගේ ධර්ම ශාස්ත්‍රය අනුව ග්‍රාම හෙවත් ජනපදවල සීමාව වශයෙන් ගත්තේ වෘක්ෂ චෛත්‍ය සහ අස්ථි චෛත්‍ය ය.

චෛත්‍ය වෘක්ෂ සීමා වූයේ සොහොන් බිම්වලට ම නොවේ. ගස්වලට වැඳීම දුරාතීතයේ සිට ම ඉන්දියාවෙහි පවත්නා චාරිත්‍රයකි. සමහර ගස් චෛත්‍ය වශයෙන් සළකා වැඳුම් පිදුම් කරනු ලැබීය. බෝධි වෘක්ෂය ඒ විධියේ ගසකි. උය නක හෝ වත්තක සීමා ලෙස ද චෛත්‍ය වෘක්ෂ ගනු ලැබිණි. චෛත්‍ය වෘක්ෂයක අතු කපා දැමීම යාඥවල්ක්‍ය ධර්මසූත්‍රයෙහි තහනම් කර තිබේ. මේඝදූතයේ 23 වැනි පද්‍යයෙහි ග්‍රාම-චෛත්‍ය යන වචනය සඳහන් වී තිබේ. ග්‍රාම චෛත්‍ය නමින් එහි හඳුන්වා ඇත්තේ චෛත්‍ය වෘක්ෂ බව මේඝ දූතයට ටීකාවක් සැපයූ මල්ලිනාථ පවසයි. මනුස්මෘතියට ටීකාවක් සම්පාදනය කළ කුල්ලූක එහි දහවැනි අධ්‍යායයෙහි 50 වැනි පද්‍යයෙහි එන **චෛත්‍ය-ද්‍රැම** යන්න තෝරා ඇත්තේ **ග්‍රාමාදිසමීපෙඛ්‍යාතවෘක්ෂ** ඃ (ග්‍රාමාදිය සමීපයෙහි ප්‍රසිද්ධ වෘක්ෂ යනුවෙනි. **ත්‍රිකාණ්ඩශෙෂකොෂ** යෙහි පිප්පල වෘක්ෂ යන්නට සමාන අර්ථ ඇති වචනයක් ලෙස **චෛත්‍ය-ද්‍රැම** දක්වා තිබේ. භග වත් ගීතාවේ 15 වැනි අධ්‍යායයෙහි **අශ්වත්ථ වෘක්ෂය** කල්ප වෘක්ෂයන් (කල්පද්‍රැම) ලෙස සඳහන් කර තිබේ. මේ චෛත්‍ය වෘක්ෂ අනික් ගස්වලින් වෙන් කර දැක්වීම පිණිස එහි කඳ වටෙ වේදිකාවක් හෝ වැටක් බඳිනු ලැබූ බව පෙනේ—**චෛත්‍යය රුක්ඛා—බද්ධපීඨවෘක්ෂ :' යෙෂා මධ ඃ කෙවලානායුත්පන්නානි ඉති.**

චෛතිය පූජාව බෞද්ධයන් අතර ද බෙහෙවින් දියුණු විය. බෞද්ධ සාහිත්‍යයෙහි **චෛතිය** යන වචනය යෙදී ඇත්තේ ආදහන කළ තැනක් හෝ භූමදනයක් කළ තැනක් හැඳින්වීමට ම නොවේ. පූජනීය වස්තූන්, ධාතුවක් තැන්පත් කළ ගර්භයක් හැඳින්වීමට ද **චෛතිය** යන වචනය භාවිත කරනු ලැබේ. කාලිංගබොධි ජාතකයෙහි ශාරීරික, පාරිභොගික, සහ උද්දෙසික වශයෙන් චෛතිය වර්ග තුනක් තිබෙන බව සඳහන් වෙයි. මෙයින් ශාරීරික සහ උද්දෙසික චෛතිය පහත් කොට සළකා බුදුන් වහන්සේ බුද්ධත්වයට ආශ්‍රිත වූ මහා බෝධි වෘක්ෂය පමණක් **චෛතිය** වශයෙන් සැළකිය යුතු බව අනුශාසන කර ඇත. මෙය මහාබෝධි වංශයෙහි ද සඳහන් වන්නකි. චෛතිය පිළිබඳ මහාබෝධිවංශයෙහි එන පාඨය ගැන විස්තරයක් කරන ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි චෛතිය යනුවෙන් හැඳින් වූයේ ගොඩනැගිල්ලක් ම නොව පූජනීයත්වයක් ආරෝපනය කරනු ලැබූ ඕනෑම වස් තුවක් බව පවසයි. **චෛතිය ගෘහ** වශයෙන් සළකන ලද්දේ විහාරයකි. ඛුද්දකපාඨ අට්ඨ කථාවෙහි උද්දෙසිකචෛතිය යන්නට අරුත් දී ඇත්තේ **බුද්ධප්‍රතිමා** කියායි.

ඡන්න සිදුහත් කුමරුගේ ආභරණ ගෙන පැමිණි ස්ථානයෙහි චෛතියක් ඉදිකරන ලද බව ලලිත විස්තරයෙහි සඳහන් වේ. ඒ චෛතිය **ඡන්දක නිවර්තන-චෛත්‍ය** නමින් හැඳින්විණි. බුදුන් වහන්සේගේ කේශධාතුව තව්තිසා දෙව්ලොවට ගෙන ගොස් තැන්පත් කර ඒ මත චෛත්‍යයක් සාදා දෙවියන් විසින් වැඳුම් පිදුම් කරනු ලබන බව බෞද්ධ පොත්වල සඳහන් ය. ධාතු චෛත්‍ය ඉදිකිරීමේ ආනිශංස බුදුන් වහන්සේ දේශනා කළ බවත් උදෙන, ගොතම, සත්තම්බක ආදි චෛත්‍ය වෙත උන්වහන්සේ වැඩම කළ බවත් මහාපරි නිබ්බාන සූත්‍රයෙහි වාර්තා වී ඇත. වරක් භෝජ නගරයට වැඩම කළ බුදුන් වහන්සේ ආනන්ද චෛතියෙහි වැඩ විසූ බව දීඝනිකායෙහි සඳහන් වේ.

(මතු සම්බන්ධයි.)