ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

27 වෙනි කලාපය

1967 අගෝස්තු

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු :

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

27 වැනි

කලාපය

1967 අගෝස්තු

1*—සිපි 1305—5,006 (67/7)

27 වැනි

කලාපය

1967

අගෝස්තු

පටුන

1. නාට්‍යයේ නවීනත්වය හා දේශීයත්වය

   — සුනන්ද මහේන්ද්‍ර ද මැල්

2. ගී පද බැඳුම්

   — මහගම සේකර

3. සංගීතය හා මනස

   — දයාරත්න රණතුංග

4. මළවුන් අවදිකිරීමට වාදනය කළ බට නලාව

   — සී. ද ඇස්. කුලතිලක

5. චෛත්‍ය

   — රෝහණ ජයවර්ධන

6. භවභූති—II

   — ජේ. කේ. පී. පෙරේරා

7. ශිල්පශාස්ත්‍ර—III

   — ගුණසීල ජයවර්ධන

8. තාරා දේවහන පිදීම

   — කේ. එල්. ඒ. ඩී. ජයසේන

9. මූර්ති කලා තුලින් මතු වන පද්ම සංකල්පය

   — දයාපාල ජයනෙත්ති

10. භාරතීය චිත්‍ර කලාව

    — ඊ. එස්. ප්‍රනාන්දු

11. කෝලම් උපත

1**—සිපි 1305 (67/7)

සුනන්ද මහේන්ද්‍ර ද මැල්

නාට්‍යයේ නවීනත්වය හා දේශීයත්වය

නාට්‍ය වූ කලී පැරණිතම වෘත්තීය කලාශිල්පය යයි නිශ්චිත වශයෙන් ම කිව නොහැකි නමුත් පැරණි වෘත්තීය කලා ශිල්ප අතරින් එකක් විය යුතු බව (The Live Theatre) " ද ලයිව් තියටර් " නමින් පොතක් ලියන හ්‍යුහන්ට් පවසයි. වෘත්තීය ජීවිත යට නාට්‍ය පිවිසුනේ එය මුලින් ආගමික කාර්යයක් වශයෙන් පැවතීමෙනි. ආගමානුකූල උත්සවවලදී බෙහෙවින් නාට්‍ය අවස්ථා ඇති වුනු නිසා නාට්‍යය වෘත්තීය කලා ශිල්පයක් බවට පත් වුනි. එය පෙරදිගත් අපරදිගත් එක ලෙසින්ම දක්නට ලැබෙන්නකි.

ජපානයේ නෝ (Noh) නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන් මධ්‍යතන එංගලන්තයේ පැවති ගුප්ත හා ප්‍රාතිහාර්‍ය්‍ය නාට්‍යයන්ද පහල වූයේ ආගමික අවස්ථා පසුබිම් කරගෙනය. දනට වුවද දේවස්ථානයක පූජක වරයා සංකේතාත්මකව ඉදිරිපත් කරන්නේ යේසුස් වහන්සේගේ ජීවිතයෙන් බිඳක් දක්වන නාට්‍යොචිත අවස්ථාවක් බව A life in the Theatre (අ ලයිෆ් ඉන් ද තියටර්) යනුවෙන් පොතක් ලියන Tyrone Guthrie (ටිරොන් ගත්රි) පවසයි.

The priest in Holy Communion re-enacts with imitative but symbolic gestures and in verbal ritual-the breaking of bread and the pouring of wine. He is at this moment an actor impersonating christ in a very solemn drama. The Congregation audience in under no illusion that be really is Christ

" දේවමෙහෙයේදී පූජක වරයා අනුකරන යෙනුත්, සංකේතාත්මක අභිනයෙනුත්, කථා වෙනුත් යලි පෙන්වන්නේ පාන් කඩා දීමක් හා වයින් වත්කර දීමක් හා ජේසු සිරිතෙහි ආ අවස්ථා වන්ය. මෙම මොහොතෙහිදී පූජක වරයා ජේසුස් වහන්සේ නියෝජනය කරන ඉතා නිශ්ශබ්ද නාට්‍යයක රහපාන චරිතයකි. එහෙත් ශ්‍රාවක පිරිස හෙවත් ප්‍රෙක්ෂකයා ඔහු නියම ජේසුස් වහන්සේ විනා අන් කිසිවකු නොවන බව නොදකී.

දේවස්ථානයේ රැස්වුනු පිරිස තුලට ඇතුලත් වන හැඟීම නම් ඔවුන් යේසුස් වහන්සේ අභිමුඛව භක්තිමත්ව සිටින්නෝය යන්නකි. මෙහි ආකෘතික වශයෙන් හෙවත් ස්වරූපය වශයෙන් පවතින්නේ නාට්‍යයකි. එක් නලුවෙකි. නිශ්ශබ්ද නාට්‍යයකි. ප්‍රෙක්ෂකයන් සමූහයකි. නාට්‍යමය දෘෂ්ටියකි.

සැබෑ ලොවේ ක්‍රියාවක අනුකරනයකි නවීන නාට්‍යයකදී ප්‍රෙක්ෂකයා දකින්නේ. තමන් බලන්නේ යථාර්ථයේ ප්‍රතිබිම්බයක් විය හැකිය. එහෙත් තමා නරඹන්නේ කලා කෘතියක් බවත් එය කෙතරම් දුරට ගැටුම් මගින් ඉදිරිපත් වී සාර්ථක අත්දැකීමක් බවට පත්වී ඇත්දැයි සොයන්නේ විචාරවත් ප්‍රෙක්ෂකයාය. ඒ බව ටිරොන් ගත්රි නමැති නාට්‍ය විචාරයකයා " අ ලයිෆ් ඉන් ද තියටර් " (A life in the Theatre) නමැති කෘතියෙහි දක්වන පහත සඳහන් කොටසින් පැහැදිලි වේ.

People do not believe that what they see or have on the stage is really happening. Actor on the stage is a stylised reenactment of real action which is then imagined with audience.

ජීවිතයේදී මුහුන දෙන ප්‍රබල සංකීර්න හැඟුමක් නාට්‍යයකින් මතුපිටින් දක්වීම ඇතැම් විටක ඉතා අපහසු වෙයි. ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක දී මෙය වඩාත් අපහසු වෙයි. ප්‍රබල සියුම් සංකීර්න හැඟීම් ධ්වනිත කිරීම හෝ අභිනයන් මාර්ගයෙන් පෙන්වීම හෝ ශෛලිගත නාට්‍යයකදී දක්විය හැකිය.

ස්වාභාවික ලෝකයේ ගැටුම් හා සංකීර්ණ අවස්ථා කල්පිත තලයකට රැගෙන ගොස් පෙන්නීමද එක් නාට්‍යයක සන්දර්භයක් ලෙස ගත හැකිය. ග්‍රීක නාට්‍ය සම්ප්‍රදයේ ඇති සියුම්තම අංගය මෙය වෙයි. යුරිපිදීස්ගේ (Euripedes) බොහෝ නාට්‍ය වලින් ඉඟි කරන්නේ කල්පිත අවස්ථාවක් මඟින් ස්වාභාවික ලොව සිදුවන්නකි. නිදසුනක් වශයෙන් '' ඊඩිපස් රෙක්ස් '' (Oedipus Rex) නාට්‍ය ගත හැකිය. ස්වාභාවික තල මෙන්ම ඉදිරිපත් කරනු වෙනුවට ප්‍රේක්ෂකයා කල්පිත තලයක් කරා ගෙන යාම දක්නට ලැබෙන්නකි.

නාට්‍යයේ ඉදිරිපත් වන ප්‍රධාන ගැටුම (Central Conflict) රඟදැක්වීමට නාට්‍යය රචකයා විසින් තෝරාගනු ලබන ආකෘතියද එම ගැටුමට සරිලන එකක් විය යුතුය. නිදසුනක් වශයෙන් ඇන්ටන් චෙකෝෆ්ගේ '' චෙරිවත්ත '' නමැති නාට්‍යයේ දී ගැටුම අති ස්වාභාවික තලයකම රැඳී ඇත. ලෝපකින් නමැති සුලු ධනපතියා චෙන්දේසියේදී චෙරිවත්ත මිල දී ගනියි. ඔහු පැමිනෙයි. වත්තට කලක් මුලුල්ලේ අයිතිවාසිකම් කී රෙනෙවස්කි පවුල එය දැක විමතියට පත් වෙයි. මෙසේ ක්‍රමයෙන් උපරිම තලයකට යන ගැටුම නිසා නාට්‍යයේ ක්‍රියාව ප්‍රේක්ෂකයාට ප්‍රබල වත් සජීවී වත් වැටහෙනු ඇත. එහෙත් සකුන්තලා නාට්‍යයේ ගැටුම රැඳී ඇත්තේ කල්පිත අද්භූත තලයකය. දුර්වාසස්ගේ ශාපය නිසා දුෂ්යන්ත රජුට ශකුන්තලා අමතක වෙයි. මුදුව රේමසෙක් තුල තිබී හමුවී එය පැලඳ මාතලී සමඟ අහසින් ගොස් නැවත ශකුන්තලා ඔහුට හමුවේ. නාට්‍ය ක්‍රියාව ඉතා උපරිම තලයකට ගොස් අවරෝහනය වෙයි. කථා වලදී නාට්‍ය ක්‍රියාව සම්ප්‍රදායානුකූලව පැවත එන මිථ්‍යා හෝ දේව කතාවකට සම්බන්ධ කරන නමුත් හැම පුරාන නාට්‍යයකම එය දක්නට ලැබේ යයි කිව නොහැකිය. එසේ මිථ්‍යා හෝ දේව කථා සම්ප්‍රදයක රැඳවුවත් නාට්‍යයක් අසාර්ථක අනුචිත එකක් වන්නේ සමකාලීන ජීවිතය කෙරෙහි එලියක් නොවිහිදුවන්නේ නම් පමනකි. පැරණි කථාවක් ගෙන පැරනි නාට්‍ය ආකෘතියක් තුලට යෙදීමෙන් දේශීය නාට්‍යයක් බිහි වෙයයි අප අතර මතයක් පවතී. එය සාවද්‍ය වූවකි. දේශීයත්වය යනු ගතානුගතිකත්වය හෝ එකම සම්ප්‍රදය අනුකරණය කිරීම නොවේ. කලක් මුලුල්ලේ පැවත ආ දෙයක් කිසියම් රටක මිනිසුන්ට හුරු පුරුදු වූ නිසාද දේශීය විය හැකිය. එහෙත් ඒ දේශීයත්වය කලා නිර්මානයකදී උචිත අනුචිත කම අනුව සලකා ගත යුතු වෙයි. දේශීයත්වයේ ලක්ෂණ පමණක් බාහිරින් පෙන්වීම නිසා කලා කෘතියක් උසස් නොවේ. බෙර තම්මැට්ට දවුල් ගැසූ නිසා හෝ උඩරට නැටුම් හෝ පහත රට නැටුම් නැටූ නිසා හෝ නාට්‍යයක් සාර්ථක නවීන ලක්ෂණ වලින් යුතු නොවන්නේය. ඒ නාට්‍යයේ ඇති දේශීයත්වය මතු පිටින් පමණක් වේ නම් එහි සාර්ථක කලා නිර්මානයක ලක්ෂණ නැත. අර්ථවත් උචිත දේශීය ලක්ෂණ හඳුනා ගැනීම අනවශ්‍යයැයි මම නොකියමි. ඒවා හැඳිනගෙන සමකාලීන සමාජයේ මිනිස් ජීවිත විවරණය වන පරිදි උචිතව යෙදිය යුතුය. එය අවශ්‍ය වශයෙන්ම කල යුත්තක් බව විචාරකයකු වන ටී. එස්. එලියට් පවසන්නේ මෙසේය. '' සංස්කෘතිය යනු මනස හා පෞරුෂත්වය හැඩගස්වන ප්‍රගති මාර්ගයකි. සංස්කෘතිය වැඩි යා යුත්තකි. ගසක් එක්වර ගොඩ නැංවිය නොහැකිය. කල යුත්තේ එය හිටවා බලා සිටීමය. කල්යාමෙන් මුහුකුරා ගොස් එය කෙමෙන් වැඩේ. ''

ජෝන් ද සිල්වා ලියූ නාට්‍ය බොහොමයක්ම මේ අංශයෙන් අසාර්ථක වූයේ කලාත්මක කමින් සුන්වී ගොස් ගොරහැඩි සංගීතයක් ගොරහැඩි අවස්ථා නිරූපනයක් නිසාය. පුද්ගල චරිත විවරණයත්, සියුම් අවස්ථා මැවීමත් ආදිය පිළිබඳ ජෝන් ද සිල්වා තුළ අවබෝධයක් නො තිබුණ නිසා එහි සංගීතය පමණක් පෙනී සියලු නාට්‍ය ධර්ම හරයන් ගිලිහී ගිය බව අපට පෙනේ. ඒ පිළිබඳ දිගුලෙස විවරණයක් කිරීම අවශ්‍යය. අනිත් අතට සරත් චන්ද්‍රයන් අතින් නිපදවුනු ' මනමේ ' ' සිංහබාහු ' යන නාට්‍යයන් සාර්ථක වූයේ හුදෙක් ' දේශියත්වය ' යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන නාට්‍ය ධර්ම එහි තිබූ නිසා නොවේ. පැරණි පුවතක් වුව ද නව් කරනයකින් යුතුව නව අරුත් සැපයීමකින් යුතුව ඉදිරිපත් කිරීමෙන් කලා කෘතියක් සාර්ථක කරගත හැකිය. එහෙත් එයම ඒකීය මාර්ගය නොවේ. පැරනි ජනකතා සහ බනකතා ජාතක කතා ගෙන නාට්‍ය නිපදවීමට ගිය බොහෝ නාට්‍ය කරුවන් අසාර්ථක වූයේ හුදු අනුකරනය විනා නාට්‍ය ධර්ම පිළිබඳ පැහැදිලි දෘෂ්ටියක් නොතිබුණ බැවිනි.

අනිත් අතට හුදු ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය තුලට නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් සාර්ථක නාට්‍යයක් බිහිවේයැයි සිතති. ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේදී සාර්ථක වූ නාට්‍ය වශයෙන් පෙන්විය හැක්කේ ඉතා ස්වල්ප වූ නාට්‍ය සංඛ්‍යාවකි. මෑතදී නාට්‍ය ප්‍රදර්ශනවලට ඉදිරිපත්වුනු නාට්‍ය වලද සාර්ථක ලක්ෂණ දක්නට ලැබුනේ කලාතුර කිනි. නාට්‍යයකින් තවමත් හුදු විනෝදය, කුතුහලය, ත්‍රාසය හා වෙනස් රසභාව හැරුණු විට අර්ථවත් ජීවන අත්දැකීමක් ඉදිරිපත් කිරීමට සිංහල නාට්‍ය කරුවා මැලිවෙයි. 'දේශියත්වය' යයි වරදවා කිසියම් අදහසක් හිසෙහි තබා ගන්නා නවත් නාට්‍යකරුවන් කොටසක් සම්මත සංස්කෘත රංග ශෛලියෙන් හින්නව ආ නාඩගම් සම්ප්‍රදායයත් නවීන ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදායත් ගුරු කොට ගෙන නාට්‍ය ඉදිරිපත් කරති. එයින් බොහෝ විට ප්‍රෙක්ෂකයා ගෙන යනු ලබන්නේ හුදු කල්පිත ලොවකටය. 'ගුත්තිල' 'දූසනිස' ආදි, නාට්‍ය නිදසුන් ලෙස සලකමි. නවකතාවේදී මෙන්ම නාට්‍යයේදී වුවද කල්පිත ලොවක් මවා සමකාලීන ජීවිතයට කුමන සම්බන්ධයක් හෝ නොහඟ වන්නේ නම් ඒ කලා කෘතියෙන් ලබන කවරනම් ආස්වාදයක්ද ?

කලක් ලංකාවේ ප්‍රචලිත ඇතැම් සංවිධානය නොවූ නාට්‍ය අංශවලින් වර්තමාන නාට්‍ය සඳහා අංග එකතු කර ගත හැකිය. එහෙත් ඒවායින් කිසියම් අරුතක් සම්පාදනය විය යුතුය. ආචාර්ය සිරි ගුනසිංහ 'ලංකාවේ වෙස් මුහුණු' නැමැති කෘතියෙන් පවසන පරිදි වෙස් මුහුණු වලින් ඇතැම් නාට්‍යමය මූලික භාවයන් සංකේතාත්මක තලයකින් පෙන්වා දී ඇත. එහෙත් ඒවා මගින් නිශ්චිත අසවල් අසවල් වර්ගයේ චරිත ලක්ෂණ හඳුන්වා දී නැති බවද කතුවරයා පෙන්වයි. තොවිල් පලකදී නැටුමක් මගින් වෙස්මුහුණු මගින් බිය හා ශෝකය ඉතා මූලික වශයෙන් නිරූපනය වෙයි. මෙය ඉතා සියුම්ව නිරීක්ෂණය කරන්නේ නම් ආතුරයාගේ මනසට නගින විවිධ භාවයන්ගේ සංකලනයන් බාහිරව දැක්වීමට ගත් උත්සාහයකි. එය මනෝවිද්‍යාත්මක සංදර්භයක් ලෙස කෙනෙකුට සැලකිය හැකිය.

කිසියම් පර්යේෂණයකින් පසුව මෙම චිරන්තන නාට්‍ය උපක්‍රමය වර්තමාන නාට්‍ය උදෙසා වුවද යොද ගත හැකිය. මනමේ නාටකයේදී වැදි රජුගේ මුහුනෙහි ඇඳි ඉරිවලින් මෙම අදහස සනාථ කල හැකියයි සිතමි. සියුම් ස්පන්දන වේගයකින් යුත් වර්තමාන කලා ශිල්පියාට එක් සම්ප්‍රදායක් පමණක් නොව කොතෙක් සම්ප්‍රදායයන් වුවද උචිතානුචිත විවේක බුද්ධියෙන් සලකා තමා කලා කෘතිය වෙනුවෙන් යොද ගත හැකිය. ජර්මන් ජාතික නාට්‍ය රචකයකු වන බර්ටෝල්ඩ් බ්‍රෙෂ්ට් 'දත්රිපෙනිඔපෙරා' නමැති නාට්‍යයේදී මෙබඳු අත්හද බැලීම් කිහිපයක් කළේය. එහෙත් බ්‍රෙෂ්ට් ගතානුගතිකත්වයේ වහලකු නොව ස්වාමියකු බවත් උචිතානුචිත භේදය සලකන්නකු බවත් පෙන්නුම් කළේය.

නවීන නාට්‍ය ' රචකයා සමකාලීන ජීවිත චිත්‍රය පිළිබඳ අවබෝධයකින් සිටිය යුත්තෙකි. තම දේශයේ මෙන්ම සෙසු දේශවල වාද විවාද මත විවිධ කරුණු දැන හැඳින තුලනාත්මක බුද්ධියක් තිබීම ඔහුගේ නාට්‍ය නිර්මාණයට අත්‍යාවශ්‍යකය. නිදසුනක් වශයෙන් බර්ටෝල්ඩ් බ්‍රෙෂ්ට් මාක්ස් වාදයේ ජයග්‍රහණය හඳුන්වන නාට්‍යය ලියුවේය. නිෂ්පාදනය කළේය. එහෙත් හෙතෙම තම කෘතිය තුලින් මාක්ස්වාදී දේශක දේශපාලනඥයකු නො විය. ඔහුට නාට්‍ය නිෂ්පාදනය සඳහා මාක්ස්වාදය අමු ද්‍රව්‍ය විය. චෙකොෆ්ගේ චෙරිවත්ත විග්‍රහකර බලා පර්ගසාස් නම් විචාරකයා පෙන්වන්නේ චෙකොෆ් පංති භේදය දියකර හැරිය යුතුය යන්න ඇඳහු බවකි. ඔහු එය අවස්ථාවක් මගින් මවා පෙන්නුවේය. චෙකොෆ් චෙරිවත්ත තුලින් නැග එන මැද පන්තිය හා ප්‍රවේනිදාස ක්‍රමය බිඳ වැටෙන අයුරු පෙන්වූයේ කාල්මාක්ස්ගේ හෝ එංගල්ස්ගේ හෝ ශාස්ත්‍රීය නිබන්ධනයක් ලෙසට නොවේ. එහෙයින් විෂය කරුණු හා ඒවා කලාකෘතියක් ලෙස නැගෙන විට නවීනත්වය අන් සියල්ලටම වඩා වැදගත්ය. බොහෝ විට පරිවර්තන හා අනුකෘතින් මගින් නුපුරුදු අත්දැකීම් නුහුරු පරිසරයන් ගතිසිරිත් ආදිය ඉදිරිපත්වුනුවිට ගතානුගතික මග වෙනස් යයි කීමට හෝ සම්ප්‍රදාය යලි රැකගතයුතු යයි කීම අපට දක්නට ලැබේ. සමහර විට ඉදිරිපත්වුනු නවකෘතින් මගින් අප ජීවත්වන සමාජයද යලි බැලීමට හේතු වේ.

මුලින් තිබූ සමාජයෙන් නව සමාජයට එකතු වුනේ මොනවාද යන්නද වෙනස්වුනේ මොනවාද යන්නද බැලීම වැදගත් හැම සියවසකම අලුතින් ඇතිවුනු දැනුම් සම්භාරය කෘතීන් රසවිඳීමට උදව් වෙනවා. ආගමික හර දේශපාලන රීතින් තර්ක විතර්ක ආදිය මගින් අපි කෘතින් විඳින්න පෙලඹීම වළක්වන්න බෑ. ඒ නිසාතමයි පැරණි කෘතින් නව අරුත් වලින් බැලීමට අප පෙළඹෙන්නේ.

1***—සිපි 1305 (67/7)

විදෙශීය බලපෑම් තර්ක විතර්ක ආදිය මගින් නව ද්වාරයක් ඉදිවෙනවා. එය උපකාරි කරගෙන කෘතින් විඳින්න මහන්සි ගන්නවා. අපි ජීවත් වෙනවායයි කියන්නේද අලුත් අත්දැකීම් හා අලුත් දැනුම් සම්භාරයක් එකතුවුනායයි කියන එකයි. කලකොලහාල කරගන්නේත් වාද විවාද කර ගන්නේත් ජීවත්වීමට ඇති උවමනාව නිසයි.

නාට්‍ය පමණක් නොව වෙන කලා කෘතියක් විඳිමත් සැපයීමත් දැනුම් සම්භාරයත් ජීවත් වීමත් නිසා ඇති වෙන දෙයක්. නාට්‍යයක් කුමන විදියකින් කරලිය මත ඉදිරිපත් වුනත් කෙරෙන්නේ ජීවිතය නැතහොත් ජීවිතයට සම්බන්ධ පුවතක් අත් දැකීමක් ඉදිරිපත් කිරීමක්. අපට වැදගත් වන්නේ ඒ කවර පුවතක් ද යන්න නොව එය කෙසේ සිදුවීද යන්න දැන ගැනීමයි. එය කවරකු විසින් කරන ලද්දක් ද කොතැන්හිදී කරන ලද්දක් ද යන්නට වඩා සිදුනු දෙයින් අප තුල කෙබඳු සසලවීමක් වීද යන්න වැදගත්. එසේම එය අපට ඇඳහිය හැක්කේ කෙසේ ද යන්නත් කෘතිය තුලින්ම පෙනිය යුතු නොවේද ?

මේ සඳහා කලාකරුවන් ශිල්පීවිධි හෙවත් උපක්‍රම යොද ගන්නවා. කවරාකාර උපක්‍රම යොද ගත්තත් ඒ මගින් අත්වෙන පලය වඩා වැදගත් වන්නකි. වේදිකාවේදී කුමන සම්ප්‍රදයක් කුමන රීතියක් යොද ගත්තත් කමක් නැත. එහෙත් උවමනා කරන්නේ ඒවා මගින් කුමක් කියන්නට යන්නේද යන්නයි. අද සිටින අපට කුමන කලෙක කවර තැනක සිදුවූ පුවතක් වුවද අර්ථවත් ලෙස විඳ ගත හැකි නම් අප ඊට කියන්නේ ඒ කෘතිය නවීනත්වයකින් යුතුව විඳිගත් බවකි.

ඉතින් මේ නවීනත්වයත්, නූතන හා වර්තමාන යන්නත් අතර ලොකු වෙනසක් තියෙනවා. නාට්‍යයක් මගින් ඉදිරිපත් කෙරෙන ප්‍රවෘත්තිය කුමන තැනක කුමන සියවසෙකදී වූවක්ද යන්නට වඩා අද අපි ඒ දිහා බලන්නේ කෙසේද යන්න නවීනත්වය ලෙස සැලකිය හැකිය. ඇතැම පැරනි කෘතියක නවීනත්වය ඇති අතර ඇතැම් නූතන කෘතියක මේ කරුනු උඩ නවීනත්වය දක්නට නොලැබෙනු ඇත.

සමහරවිට ගතවූ සියවසක පැරණි කතාවක් නවීනත්වයකින් මෙම සියවසෙහි සිටින අපට සොයා ගැනීමට පුළුවනි. නව අරුත් නව රීතීන් මගින් සොයා ගැනීමට පුළුවනි. එනම් නවීනත්වය සඳහා යලි සොයා ගැනීමක් කල හැකිය. ඉතාමත්ම බුද්ධිමත් නාට්‍යකරුවන් විසින් මෙය වරින්වර සෑම සියවසකම සොයාගනු ලබන්නකි. නූතන සිංහල නාට්‍යයේ නවීනත්වය ඉතාමත්ම ප්‍රබලව සොයා ගෙන ඇත්තේ මනමේ සිංහබාහු වැනි නාට්‍යවලදීය. ඒවා තුල නවීනත්වය ඇතිවීමට මූලික හේතුව වූයේ පැරණි කතා පුවත පමණක් ගෙන වේදිකා උපක්‍රම යෙදූ නිසා නොවේ. ඒ පැරණි කතාවලට නව අරුත් සැපයීමත් ඒ මගින් මෙම සියවසෙහි සිටින මිනිසාගේ විඥනයට ඒ අත්දැකීම හසුකිරීම නිසාය. අනිත් අතට පැරණි කතා බොහොමයක් නූතන වේදිකාවේ දිස්වුනු නමුත් ඒවායේ නවීනත්වයක් කෙසේවත් දක්නට ලැබුනේ නැත. මනමේ නාටකයෙන් පසුව ගතානුගතික චින්තන රටාවකට හසුව සෑම ජාතක කතාවක්ම හා සෑම ජනකතාවක්ම නැටුම් ගැයුම් සහිත නාට්‍යයන් ලෙස ඉදිරිපත්වීම දක්නට ලැබින. ඒ බොහෝ නාටකවල තිබුනේ හුදු අනුකරනයක් විනා නවීකරනයක් හෝ නවීනත්වයක් නොවේ. නූතන නොසියුම් ප්‍රෙක්ෂකයින් මිහිරි ගීත නැටුම් ගැයුම් විසිතුරු අබරන ඇඳුම් පැලඳුම් වලට ඇලුම් කරන බැවින් ඉන් ප්‍රයෝජන ගැනීම මුල් බැසගත් රීතියක් විය. එහෙත් ඒවා තුල හද සසල කරවන සුලු නවීනත්වයක් නොතිබූ බැවින් කලක් රැඳිය නොහැකි විය.

නූතන නොසියුම් නිර්මාන වල ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් විනා සම්පූර්ණ ශෛලිගත නාටක රීතිය ප්‍රෙක්ෂකයන්ට නොරිසි වියයි නිගමනය කල නොහැකිය. මීට කලකට ඉහතදී නාඩගමත් නුර්තියත් සම්ප්‍රදයන් වශයෙන් එපාවීමක් දක්නට නොලැබින. එහෙත් දුර්වල නාට්‍ය ගනනින් වැඩි වෙත් වැඩි වෙත්ම ප්‍රෙක්ෂකයන් තුල සම්ප්‍රදයද නොරිසි වණ බව පසු ගිය කාලය ඇතුලත නාට්‍ය ඉතිහාසය හදරන කල පෙනේ.

ශෛලිගත යනුවෙන් හැඳින්වෙන නැටුම් ගැයුම් ඇති සම්ප්‍රදයක නාඩගම් සම්ප්‍රදයට අයත් නාට්‍යය ප්‍රචලිත කිරීමට බෙහෙවින් උපකාරි වූ කෙනෙකු වශයෙනි ආචාර්ය සරත්චන්ද්‍ර ප්‍රකට වන්නේ. මෙයට ඉතාම ප්‍රබල හේතුව වන්නේ සරත්චන්ද්‍ර විසින් ලියා නිෂ්පාදනය කරන ලද '' මනමේ '' නාට්‍යයේ ජනප්‍රියත්වය බව කිව යුතුයි. සරත්චන්ද්‍ර '' මනමේ '' නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කෙළේ ශෛලිගත නාට්‍යය සම්ප්‍රදය ලංකාවේ තහවුරු කිරීමට හෝ නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් වශයෙන් මෙරට

මිනිසුන්ට අත් දැකීමෙන් වින්දනය කළ හැකි එකම මඟ එය බව හෝ ප්‍රත්‍යක්ෂ කර ගත් නිසා යයි හෝ නොසිතමි. සරත් චන්ද්‍ර ඊට වඩා හරවත් චින්තනයක පිහිටා ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදය සියුම් කලාංගයක් ලෙස හඳුන්වා දුන්නේ යයි කල්පනා කළ යුතුයි.

ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ උගතුන් සිංහල නාට්‍යය කෙරෙහි උනන්දුවක් ගැනීමට පෙර සිංහල නාට්‍යය ඉතා ග්‍රාම්‍ය ස්වරූපයකින් තිබුනාය කිය හැකිය. මෙහි ඉතිහාසය ගැන දීර්ඝ ලෙස සෙවීමට මම නොවෙහෙසෙමි. ජෝන් සිල්වා මගින් රසඥතාවයක් ප්‍රේක්ෂකයාට විඳීමට නුපුළුවන් විය. එබැවින් ක්‍රම ක්‍රමයෙන් ඉන් නිෂ්පන්න නාට්‍ය සම්ප්‍රදය උත්තර භාරතීය ශාස්ත්‍රීය සංගීතය හා නැටුම් රඟත් කලාංගයක් පමණක් බවට පත් විය. ඉන් පසුව දක්නට ලැබුණු නාට්‍ය වල " තාත්වික " නමින් හැඳින් වෙන එදිනෙදා ජීවිතයේ සුලබ පුවත් සුලබ අන්දමින් ඉදිරිපත් කිරීමක් දක්නට ලැබුණි. නිදසුන් වශයෙන් මිනර්වා නාට්‍ය හා වෙනත් අද්භූත සිංහළ වේදිකා නාට්‍යය සලකා බැලිය හැකිය. මෙම නාට්‍ය නිෂ්පාදකයන් පොදුවේ තත්කාලීන සමාජයේ දුබලතාවයට පහරදීම් මිනිසුන් අද්භූත ලෝකවලට ගෙන යාම් හා වෙනත් භාවාතිෂය බොළඳ පුවත් වලින් මත් කිරීමක් පමණක් බලාපොරොත්තු වූහ. මෙම අරමුණ තදින් ග්‍රහනය කරගත් නාට්‍ය නිෂ්පාදකයන්ට තම ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ වින්දනය නිවැරදි කිරීමට හෝ ඔවුනට ජීවිතය හඳුන්වාදී සියුම් ආත්මාවබෝධයක් ලබා දීමට හෝ නුපුළුවන් විය. එහෙත් මීට පසුබිම් වූ හේතු රාශියක් වුනි. එම නිෂ්පාදකයින් තුළ උසස් නාට්‍යයන් පරිශීලනය කොට ලත් විචාරාත්මක දැනුම නොවිය. විදේශීය රටවල ශ්‍රේෂ්ඨ නාට්‍ය රචකයෙකු වශයෙන් ඔවුන් පිළිඉගෙන තිබුණේ බොහෝවිට මධ්‍යකාලීන එ ගලන්නයේ ජීවත් වූ ෂෙක්ස්පියර් පමණකි. ෂෙක්ස්පියර්ගේ නාට්‍යයන් සිංහල ප්‍රේක්ෂකයන් හමුවේ මූලික නිර්ව්‍යාජ ස්වරූපයෙන් තවද ඉදිරිපත් කොට නැත. ෂෙක්ස්පියර් නාට්‍ය වල දක්නට ලැබෙන ගීත හා කථාවෙන් ඉතා පහසු ලෙස සිංහල ප්‍රේක්ෂකයන් මත් කිරීමට නිෂ්පාදයන්ට පුළුවන් කමක් තිබුණි. එයින් ඔවුහු වැරදි ප්‍රයෝජන ගත්හ. මෙම පසුබිම යටතේ විශ්ව විද්‍යාලයේ උගතුන් අත මහත් වගකීමක් පැවරී තිබුණි. මෙම මහත් වගකීම විශ්ව විද්‍යාලය ඇතුළත සිටිනවුන්ගෙන් හරියට දුටුවේ ආචාර්යවරු දෙදෙනෙකු පමණකි. ආචාර්ය ලුඩොවයික් හා ආචාර්ය සරත්චන්ද්‍රයන්ය. මොවුන් දෙදෙනා අතරින් මෙරටට ආවේණික වූ මූල්‍ය නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් නැති බව ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර අවබෝධ කර ගත්තේය. ඉන්දියාවෙන් ගලා අවුත් ක්‍රමයෙන් දේශියත්වයට හැරුණු නාඩගම් සම්ප්‍රදය ජනතාව තුළ කලක් මුළුල්ලේ බල පෑ නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් බවද එයින් මිදීමට ඉතා අපහසු බවද ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර තේරුම් ගත්තේය. එහෙත් ගතානුගතිකත්වයේ සමකාලීන දෘෂ්ඨීන් වීමේ අපහසුව වටහා ගැනීම නිසාත් වඩාත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් ගොඩනැඟීම සඳහාත් අවශ්‍ය වන්නේ විදේශීය නාට්‍ය වල ආභාෂය බව හෙතෙම තේරුම් ගත්තේය. එබැවින් ගොගොල්, මොලියර්, ඔස්කා වයිල්ඩ් ආදීන්ගේ කෘතීන් වල ආභාසය මගින් ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් ගොඩ නැඟීමට මුල පිරුණේ. මෙම නාට්‍ය වලින් පසුව කෘතීන් වශයෙන් " වදින්න ගිය දේවාලේ " " බහින කලාව " " පබාවතී " යන නාට්‍ය ලියා නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ. මෙම නාට්‍ය වලින් මුල් නාට්‍ය දෙක සහමුලින්ම බාහිර එවකට ඉතා ජනප්‍රියව තිබූ ස්වාභාවික වාදය පදනම් කරගෙන ලියනලද නාට්‍ය දෙකකි. යුරෝපීය නාට්‍ය කලාවේ මුල් නාට්‍යවලදී දක්නට ලැබුණු අද්භූත ලක්ෂණ හා ව්‍යාජ ප්‍රචාරක ස්වරූපය බිඳ දමන ලද්දේ බර්නාඩ් ෂෝ, ස්ට්‍රින්බර්ග්, හෙන්රික් ඉබ්සන් හා ඇන්ටන් චෙකොව් වැනි නාට්‍ය රචකයන් අතිනි. ඔවුන්ගේ නාට්‍යවල ජීවිතය අතිශයෝක්තියෙන් නොව කථා ස්වරූපයේ ඇති චමත්කාරයෙන් දීප්තිමත් වෙන ආකාරය මැනවින් පෙන්වීමට ගත් ප්‍රයත්නය දක්නට ලැබේ. මෙම නාට්‍ය රචකයන්ගේ සේවාවන් හා ස්වරූපයන් ඉතා පරීක්ෂාකාරී අන්දමින් පරිශීලනය කළ සිංහල නාට්‍ය රචකයන්ගෙන් මුල් තැන ලැබෙන්නේ සරච්චන්ද්‍රයන්ටය. නැඟී එන මැද පන්තියේ ව්‍යාජ ජීවිත චිත්‍රය මැනවින් හෙළි කිරීමට ඔහු නාට්‍ය ප්‍රචාරක මාධ්‍යයක් කරගත් නමුත් මුල් යුගයේ නාට්‍යය රචකයන් මෙන් ව්‍යාජ ප්‍රචාරකයෙකු නොවීය. හැම කලා කරුවෙකුම ඔහු අදහන හර පද්ධතියක ප්‍රචාරකයකු වන නමුදු ඔහු වෙනස් වෙන්නේ තමන් හසුරුවන මාධ්‍යයේ ඇති සජීවී සියුම් කලාඥණය අවබෝධ කර ගැනීමෙනි. මේ අතින් සරච්චන්ද්‍ර නාට්‍ය රචකයකු ලෙස තමන් කලා කෘතීන් ඉදිරිපත් කළ කාලයට ඔබ්බෙන් ජීවත් වූයේය. ව්‍යාජ කලා කෘතීන් වලින් බොළඳ වින්දනයක් ඇතිව හුන් සාමාන්‍ය ප්‍රේක්ෂකයින්ට ඔහුගේ නාට්‍ය වල ඇති හරය වැළඳ ගැනීමට නුපුළුවන් විය. එබැවින්

තමන් මෙහෙවන මාධ්‍යයේ කිසියම් සංශෝධනයක් අවශ්‍ය බව ඔහුට පෙනෙන්නට විය. ශෛලිගත නාට්‍යවල ක්‍රමික ප්‍රභවය යළිත් අවශ්‍ය බව මෙහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස දැනෙන්නට විය. ලංකාවට නාට්‍ය කලාව අතින් පමණක් නොව වෙනත් සංස්කෘතික අංග වලින් ද ඉන්දියාවෙන් ලැබී තිබුණු ආභාසය එක්තරා ගොරහැඩි කමකින් දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් වශයෙන් ලැබී තිබුනත් කිසියම් තියුණු විචාරශීලිවින්දනයක් ඇති පුද්ගල යකු අතින් ඔප මට්ටම් කළ යුතු බව පෙනිණි. මෙය සාමාන්‍ය වශයෙන් විසි වෙනි සියවසේදී ඉංග්‍රීසි නාට්‍යය පුනරුත්ථානයකට නංවාලීමට ටී. ඇස්. එලියට් සෙබර්ටෝල්ස් බ්‍රජට් වැන්නෙකු පහළවීම අවශ්‍ය වූවක් සේය. එලියට් යළිත් වරක් (Poeticdrama) යනුවෙන් කාව්‍යමය නාට්‍ය ශෛලියක් මගින් සමකාලිකයන්ට රුචියක් ඇති කිරීම සඳහා පැරණි නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් අළුත් වැඩියා කෙළේය. මේ සඳහා මුලදී කෙටි ඒකාංක නාට්‍ය වලින් අත්හද බැලුවේය. ජනකථා හා ජාතක කථා වැනි ජන ජීවිතයට සමීපව මිනිසුන්ගේ ස්නායුගත අත් දැකීම් නාට්‍යානු භූති බවට පෙර ලන්නට පටන් ගත්තේය. " රත්තරන් ", කඳ වලලු ", " වෙල්ල වැහුම් ", හස්තිකාන්ත මන්ත රේ ", එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා " ආදී නාට්‍ය රචනා කරන්නට පටන් ගැනීමෙන් එබඳු දෙයක් අපට පෙනුනා. මෙම නාට්‍ය වලින් ප්‍රතිෂ්ඨා පනය කරන ලද රීතියක් නාට්‍යානුභූතිය මගින් " මනමේ " නාට්‍යය රචනා කිරීමට හා නිෂ්පාදනය කිරීමට උචිත වාතාවරණයක් හා ප්‍රවේශ අවස්ථා වක් තැනූ බව කිව යුතුය. එසේම ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයය අලුතෙන් හැඳින්වීමක් අවශ්‍යය විය. නාට්‍යකරුවා මෙහෙයවන රීතිය හා සම් ප්‍රදය තුලින් නාට්‍යානුභූතිය කෙලෙස ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ ද යන්න වඩාත් වැදගත් ප්‍රශ්නය විය. " මනමේ " නාට්‍යයෙන් පසුව එම රීතිය හා සම්ප්‍රදාය අනුගතව නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කළ මුත් බොහෝ දෙනා මෙම කරුණ තේරුම් ගත්තේ යයි අපට කිව නොහැකියි. " මනමේ " නාට්‍ය සම් ප්‍රදය හුදු නැටුම් හා ගීත නිසා සාමාන්‍ය ප්‍රේක්ෂක යින් අතර ජනප්‍රිය වූ නමුදු එහි සාර්ථකත්වය රැඳී පැවැත්තේ ප්‍රබල රංගානුභූතිය මතය. " මනමේ " ශෛලිය අනුගමනය කළ සෙසු අය මෙම ධර්මතාව වටහා නොගත්හ. එහෙයින් සම්ප්‍රදය ගලා නොයන දිය කඩිත්තක් මෙන් විය. මෙම දිය කඩිත්ත එන්න එන්නම එක තැන පල් වෙන්නක් විය. හුදු නැටුම්, ගීත, වේශනිරූපන ශෛලිගත නාට්‍යය සම්ප්‍රදය නොවේ ය යන්න අවබෝධ කර දිය හැකි වූයේ ඊට යළිත් ප්‍රතිවිරුද්ධ නාට්‍යය සම්ප්‍රදයක් ගොඩ නැංවීමෙන් පමණකි. එහි ප්‍රතිඵලයක් වූයේ යළිත් සරච්චන්ද්‍ර මුලදී ආරම්භ කළ ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදය නගා සිටුවීමයි. එහෙත් මේ වර ඊට වඩා ක්‍රමික වූත් ප්‍රබල වූත් ආකාරයකින් එය කිරීම අවශ්‍ය විය. මේ ක්‍රමික පෙරළිය ඉතා උචිත ලෙසත් ප්‍රබල ලෙසත් මුල් වරට අත් හද බලන ලද්දේ සුගතපාල ද සිල්වාගේ " බෝඩිංකාරයෝ " ගුණසේන ගලප්පත්තිගේ " මූදු පුත්තු " හා හෙන්රි ජයසේනගේ " ජනේලය " යන නාට්‍ය තුනෙනි. එහෙත් පසු කල නිවුණ නො සියුම් කලාකරුවන් අතින් මෙම ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයද වරදවා හැඳින්වෙන්නට පටන් ගති. එය කෙටියෙන්ම හැඳින්වෙන්නට පටන් ගත්තේ ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයකට වඩා තාත්වික ලෙස ඇති සරල තලයකින් ජීවිතය පෙන් වීමකට පමණකි. මේ කරුණ ඉතා දීර්ඝ ලෙස විග්‍රහය කල යුත්තකි. ඉංග්‍රීසියෙන් (Realism) යන්නෙහි අර්ථය හුදු මායාවක් හෝ හුදු තථ්‍ය ජීවිත නිරූපනයක් හෝ කිරීම නොවේ. කලා කාර්‍යයක ඇති සීමාවන් වටහා ගැනීම ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයේ වුවද සිදුවි ය යුත්තකි. මෙම කරුන වටහා දීම සඳහා සරච්චන්ද්‍ර ගත් වෙහෙස ඉතාමත්ම ප්‍රකට ලෙස පල කෙරෙන්නේ " පබාවතී " නාට්‍යයෙනි. මෙම නාට්‍ය පුරාණ පුවතම යළි වතාවක් වේදිකා ගත කිරීම නොවේ. නාට්‍ය රචකයාට අවශ්‍ය වී ඇත්තේ කුස–පබවත චරිත දෙස නව දෘෂ්ටියක් හෙළීමය. මෙසේ නව දෘෂ්ටියක් හෙළීම සඳහා නාට්‍ය රචකයා තමන් අභිමත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් උචිත ලෙස යොදගත යුතුය. නාට්‍ය අනුභූතියට සරිලන නාට්‍යයේ අභිප්‍රේතාර්ථයට සරිලන ආකෘති යක් සෙවීමයි වඩාත් අවශ්‍ය. මෙම කරුණ සරච්චන්ද්‍රයන් විසින්ම සඳහන් කර ඇත්තේ මෙසේය.

" කුස ජාතකය ඇසුරු කොට ලියන ලද මේ නාටකයෙන් මා අදහස් කළේ ඒ පැරණි කථාවේ සර්වත්‍රික සර්වකාලීන ලක්ෂන රුවා දක්වා වර්තමාන රචකයාගේ අත් දැකීමට සම් බන්ධ කොට එයින් ආස්වාදයක් ලබා දීමය.

කෙනෙකුගේ ගතිගුණ ඔහුගේ බාහිර රූපයෙන් මැන ගැනීම වූ කලී මනුෂ්‍ය ස්වභාවයකි. එහෙත් එය මනුෂ්‍ය දුර්වල කමක්ද බව දත යුතුයි. බාහිර ලකුණු වල අනුසාරයෙන් කෙනෙකුගේ අභ්‍යන්තර ස්වභාවය ගැන තීරණය කිරීමෙන් වෙහෙසමෙන් අපි මුලාවෙහි වැටෙමු. චිර කාලයක් ඇසුරු කිරීමෙන් මිස කෙනෙකු හොඳින් හඳුනාගත නොහැකිය. පිටස්තර රළු ගතිගුන වලින් බොහෝ විට ඇතුලෙහි තිබෙන මොලොක් හදවතක් වැසී තිබේ. කුස ජාතකයෙහි හරය මෙයයි. එය සර්වත්‍රිකය සර්වකාලීනය. ''

(පබාවතී—බෝසත්සර වැනුම්—සරච්චන්ද්‍ර)

පිටු 143

ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයේ වුව ද ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයේ වුව ද ඉතා උචිත ලෙස රංගානු භූතියක් තෝරා ගෙන එය කරලිය හා ප්‍රේක්ෂකයා අතරට යා කරන මාධ්‍යය පිළිබඳවත් සරච්චන්ද්‍ර තුල තිබුණු තියුණු අවබෝධයට '' පබාවතී '' නාට්‍යය නිදසුනකි. එහෙත් සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල නලු නිලියන් හැසිරවීම, උචිත භාවය නොදනීම ආදිය නිසා නාට්‍යයක් ජනප්‍රිය නොවෙනු ඇත. ජනප්‍රියත්වය යනු සාර්ථකත්වය නොවේ. සාර්ථකත්වය යනු ජනප්‍රියත්වය නොවේ. බුද්ධිමත් ප්‍රේක්ෂකයින් හමුවේ රඟ දක්වෙන සාර්ථක නාට්‍යයක් ඉක්මනින් ජනප්‍රිය නොවුවහොත් එය එතරම් පුදුමයක් නොවේ. වෙළඳ බුද්ධිය විසින් ඉතා දුර්වල නාට්‍යයක් ඉතා ජනප්‍රිය කළ හැකිය. මෙම පසුබිම අනුව පෙනෙන්නේ නවීනත්වය යනු එක් කාලයකට පමණක් සීමාවූ විඳීමක් නොවන බවය. රීතිය, අනුභූතිය ආදිය කෙබඳු වුවද ඉන් ඉදිරිපත් කෙරෙන විඳීමේ සර්වකාලීන ස්වරූපයක් ඇති බවය.

මෑතකදී සිංහලෙන් පෙන්වන ලද නාට්‍යය බොහෝමයක මෙම නවීනත්වය දක්නට ලැබුනේ නැත. ඊට ප්‍රධාන හේතුව වූයේ නාට්‍යකරුවාට නාට්‍යානුභූතිය මගින් විඳීමක් ඇති කරනු වෙනුවට නාට්‍ය රීතිය පිළිබඳව අභ්‍යාසයක යෙදුනු බැවිනි.

මහගම සේකර

ගී පද බැඳුම්

සිංහල ගීත රචනාවල ඉතිහාසය හා වැඩි දියුණුව ගැන සැකෙවින් සාකච්ඡා කිරීමෙන් මෙම ලිපිය ආරම්භ කිරීම ප්‍රයෝජනවත් වේ යැයි මට සිතේ. සිංහල වේදිකා නාට්‍යයට හා චිත්‍රපටියට මෙන්ම සිංහල ගීත රචනාවලටත් එතරම් දීර්ඝ ඉතිහාසයක් නොමැතියි. සිංහල පද්‍ය සාහිත්‍යය ආරම්භ වන්නේ ගී කාව්‍යවලින් බව කවුරුනුත් දන්නා කරුණකි. මෙබඳු ගී රාශියක් සීගිරියේ කැටපත් පවුරෙහිද දක්නා ලැබේ. ගී යන නමින් හැඳින් වුනත්, සාමාන්‍යයෙන් මේවා සැලකෙන්නේ පද්‍ය විශේෂයක් හැටියටයි. අද අප ගීත යන නමින් හඳුන්වන්නේ මෙයට වඩා වෙනස් අන්දමේ ආකෘතියකින් යුක්ත රචනා විශේෂයකි.

එහෙත් මේ සමහම කිවයුතු තවත් වැදගත් කරුණක් ඇත. එනම්, ඈත අතීතයේ පටන්ම සිංහල පද්‍යයත් ගීතයත් අතර දැඩි සම්බන්ධකමක් පැවති බවයි. මීට හේතුව සිංහලයා නිසර්ගයෙන්ම ගීතය ප්‍රිය කරන, ගීතයට පුරුදු ජාතියක් වීමයි. තම දෛනික වැඩ කටයුතුවල යෙදී සිටින අතර ඔවුන් විසින් ගයනු ලබන පැල් කවි, කරත්ත කවි, නෙලුම් කවි ආදී ජනකවි රාශියෙන්ම ඒ බව ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ. ජනතාවගේ මෙම රුචිය ග්‍රන්ථ කර්තෘවරුන් විසින්ද ප්‍රයෝජනයට ගන්නා ලදී. පැරැන්නන් පොත පත ලිව්වේ පුස්කොළ වලයි. මේ නිසා පොතක පිටපත් තිබුණේ ඉතාම සුළු සංඛ්‍යාවකි. එමෙන්ම ඒ පොත පත කියවා තේරුම් ගතහැකි උගතුන්ගේ සංඛ්‍යාවද අල්ප විය. මෙ හේතුකොටගෙන ජනතාවගෙන් විශාල කොටසක් ගද්‍ය පද්‍ය ග්‍රන්ථවල රස වින්දේ කනින් ඇසීමෙනි. එක් උගතකු ශබ්ද නගා පොත කියවන කල පිරිසක් වට වී ඊට ඇහුම්කන් දීමෙන් එහි රස වින්දහ. මේ නිසා අසන්නන්ගේ අවධානය නොකඩවා රඳවා ගැනීමේ උපක්‍රමයක් හැටියට, අර්ථ රසයට සමානම වැදගත් තැනක් ශබ්ද රසයටත් දෙමින්-ශ්‍රැති ගෝචර රටාවක් අනුව-ග්‍රන්ථ කර්තෘවරු ග්‍රන්ථ රචනා කළහ. මිහිරි ලෙස ගායනා කළහැකි වන අන්දමින් විවිධ වෘත්ත, එළිවැට, අනුප්‍රාස ආදිය පද්‍යයට ඇතුළුවූයේ මේ නිසයි. මේ ගීතමය ස්වභාවය කොතරම් තදින් පද්‍යයට ඇතුළුවී තිබේද යන්න ගුත්තිල කාව්‍යය, සැලලිහිණි සන්දේශය, පැරකුම්බා සිරිත වැනි පොත්වලින් පෙනේ. එපමණක් නොව ශබ්ද රසයට ඉඩදීම නිසා අර්ථ රසය සහමුලින්ම වාගේ නැතිවී ගිය පද්‍යද පැරණි සාහිත්‍යයෙන් සොයා ගතහැකියි.

අති පුරාණ කාලයෙහි සිටම සංගීතය මෙරට පැවති බව ජනප්‍රවාද, වංශකථා, සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ ආදියෙහි ඇතුළත් කරුණු අනුව සිතා ගතහැකිය.* ලංකාධිපති රාවණා සංගීතයෙහි ප්‍රවීණතරයෙකු සේ සලකනු ලැබේ. විජය ලක්දිව පැමිණි අවදියෙහි මෙරට සංගීතය පැවති බව විජයාගමන කථාවෙන් පෙනේ. කැළණි හඟබඩ නා මෙනෙවි යන් වීණා වාදනය කරමින් බුදුගුණ ගී ගැයූ අයුරු සැලලිහිණි සංදේශයේත්, සිත් මත් කරවන ස්වරයෙන් ගී ගයමින් නළඟනන් රැඟුම් දැක්වූ අයුරු මයූර සංදේශයේත් සඳහන් වෙයි. මෙවැනි ගී සින්දු ගැන ගුත්තිල කාව්‍යයේද සඳහන් වී ඇත. එහෙත් මේ '' ගී-සින්දු '' අද අප අතර නොමැති හෙයින්, ඒවා කුමන අන්දමේ රචනා දැයි කීමට පුළුවන් කමක්ද නැත.

විරහ ගී, ප්‍රශස්ති, වන්නම ආදී වශයෙන් සංගීතය බොහෝ සෙයින් අඩංගු ජන ගී රාශියක් මහනුවර යුගයේදී සාහිත්‍යයට එකතු වී ඇත. මේවායේ වචන යොදා ඇතිසැටි ගැන විමසා බැලීම මෙහිදී ප්‍රයෝජනවත් වීමට පුළුවනි. වචන භාවිත කිරීමේදි වන්නම් රචකයන් සැහෙන

* ඇම්. ජී. පෙරේරා මහතාගේ ගීත ශික්ෂක නම් ග්‍රන්ථයෙහි ප්‍රස්ථාවනාවේ මේ පිළිබඳ දීර්ඝ විස්තරයක් ඇත.

දක්ෂකමක් දක්වා ඇති බව පෙනෙයි. උදාහරණයක් හැටියට උකුසා වන්නම ගනිමු. එහි මුල් පාදය මෙස්යි :

" මෝරා බීජයෙනා
කළ පත් දෙකඩත් කර සිත් තුටු වෙන්
දෙන්නා අදර බසා "

උකුස්සාගේ ගමන් විලාස දෙක වචනා මගින් නිරූපණය කිරීමට, මෙහිදී රචකයා සමත් වී ඇත. ගුරු අකුරු වැඩි ගණනකින් යුක්ත " මෝරා බීජයෙනා " යන වාක්‍ය ඛණ්ඩයෙන් උකුස්සා පියාපත් නොසලා අහසේ පා වෙන්නාක් මෙන් කරන ගමනත්, මාත්‍රා හතරෙන් හතරට විරාමයක් ඇති කරවන, " කළ පත් දෙකඩත් කර සිත් තුටු වෙන් " යන වාක්‍ය ඛණ්ඩයෙන් ඌ පියා සලමින් වේගයෙන් කරන ගමනත් නිරූපනය වෙයි. ගජගා වන්නමේ එන—

" දෙව් පුර ඇතෙකී
කුඹු දහ සයකී
දිග දළ අටකී
සත් ගැබකී

වැව් පොකුණු ද කී
සත්සිය ගුණ කී
එක පොකුණකකී
සිව් මලකී

සිව් මල පෙති කී
ගැණ තිස් දෙක කී
පෙත්තක නටු කී
සිව් සැට කී.

කව් කර වැණු කී
ලෙව් ඉසි බසෙකී
ගජගා නමකී
වන්නමකී "

—යන වර්ණනය, සැහෙන පමණ චමත්කාරයක් අප සිත්හි ඉපදවීමට සමර්ථයි. දිව්‍යමය බලයක් ඇත්තාවූත්, පරිශුද්ධ වූත් හස්තිරාජයකු පිළිබඳ—සුන්දර හැඟීමක් මෙය ඇසෙන විට අප සිත්හි පහළ වෙයි. මේ ඇතා අද්භූතයක් නොහොත් ව්‍යාජයක් යයි අපට නොසිතේ. ඌ සැබැවින්ම සිටින්නට පුලුවනැ යි මෙය අසන අපට හැඟේ.

ශෘංගාරය, ශ්‍රී නාමය වැනි ග්‍රන්ථ රචනා කිරීමේදී වචන පමණක් නොව වෘත්ත යෙදීමේදීත්-ගීත ගෝවින්ද කාව්‍යය ගුරු කොට ගෙන ඇති බව පෙනේ.

" සිරිපති තාර හර ගිරි කීර සිඳුමුනු
හාර වන   තැල්ලා
බිඳ හැර නැර යස දිග දර මනහර
වාර සඳ   ගල්ලා
සිරි සඳ විර උරෙහි උදර සිය හිමි
පැර ගත   හිල්ලා
උවිඳු කුමාර ලෙසැනවි සූර විකුම්
කුමාර නව   තුල්ලා "

මෙම වන්නම් ආදිය ජන ගායනා හැටියට මිස, අද ව්‍යවහාරයේ පවතින අර්ථයෙන් ගීත හැටියට හැඳින්විය නොහැකිය. ගුවන් විදුලි ගීත, චිත්‍රපට ගීත ආදි වශයෙන් අද අප හඳුන්වන්නේ මීට වඩා වෙනස් රචනා විශෙෂයකුයි. මෙකී අර්ථයෙන්, ගීත හැටියට යන්තමින් හෝ හැඳින්විය හැකි රචනා මුලින්ම අපට හමු වන්නේ සොකරි, කෝලම් හා නාඩගම් යන ජන නාට්‍ය අතුරෙනුයි. කෝලම් හා සොකරි නැටුමෙන් ගත් ගී දෙකක් පළමුවෙන් විමසා බලමු.

කිඳුරු කෝලමේ කිඳුරා කිඳුරියට මෙසේ කියයි :

" අසන් ම පණ වැනි රුබර සවුමිය මවදනා—
සිත — ලෙසින් මෙහිම වැස
නෙක් රස පලවැල බුදිමිනා
මෙවන් පැහැය ඇති මෙ වැලිතලය මත
නිදිගෙනා—
පසු — ගමන් කරමු අපි
සඳ ගිරි පව්වට සතුටිනා "

මේ ගීයෙන් ප්‍රකාශ වන්නේ කිඳුරාගේ සිතෙහි කිඳුරියට පැවති ස්නේහය පමණක් නොවෙයි. කිඳුරන්ගේ අහිංසක කමත් සියුමැලි කමත් ඔවුන් ගේ කලබලයෙන් තොර සන්සුන් ජීවිතයත් මෙහි වචන යොද ඇති සැටියෙන් නිරූපණය වෙයි. " සෞම්‍ය වූ තැනැත්තිය " යන අර්ථය දීමට මෙහි යොද ඇති " සවුමිය " යන ආමන්ත්‍රණ පදය ඉතාම වැදගත්ය. මෙම ආමන්ත්‍රණ පදය කොතරම් විනීත ද යන්න වැටහෙන්නේ පසු කලෙක ගීත රචකයන් මෙ වැනි අවස්ථාවල දී යොද තිබෙන සුදෝ, ප්‍රෙමී, ප්‍රෙම රාජිනී වැනි ග්‍රාම්‍ය ආමන්ත්‍රණ පද සමඟ සසඳා බලන විටයි.

සොකරි නැටුමේ සොකරි සබයට එන්නේ මෙසේයි :

" සොකරි එන්නී — සබයෙන් අවසර ගන්නී
නැටුම් නටන්නී — තාලෙට රාග කියන්නී
පද අල්ලන්නී — පියයුරු ලැම සොල්ලන්නී
කැටපත ගන්නී — සුරතින් මූණ බලන්නී

අඳුන් ගාන්නී — නෙත් දෙක ඔමරි කරන්නී
මල් ගවසන්නී — කොංඩේ ගොතා හෙලන්නී
තෝඩු දමන්නී — පවලත් මාල බඳින්නී
සේල අඳින්නී — පටකින් ඔමරි දමන්නී "

මෙය රචනා කර ඇත්තේ පළමු ගීයේ මෙන් අභිංසක ආදරයක් ප්‍රකාශ කිරීමට නො වේ. නරඹන්නන් කාමයෙන් මත් කොට තමා කෙරේ පොළඹවා ගැනීමට සොකරි කරන කියන දේ කියා පෑමටයි. සොකරි ගේ තායම් මායම් මෙහි වර්ණනා කර ඇත්තේ ඉතාම ස්වාභාවික අන්දමටයි. සබයට පැමිණ, සොකරි නටන තාලය පවා මෙ ගී කියවන විට අප සිත්හි ඇඳේ.

වචන අතින් බැලුව ද, ගායනා විලාසය අතින් බැලුව ද මේ ගී දෙකෙහි දක්නට ලැබෙන්නේ ජන ගායනා ස්වරූපයකි. හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීමට උචිත වචන තෝරා ගැනීම සම්බන්ධයෙන් ජන කවීන් තුළ පැවැති දක්ෂකම මේ ගීවලින් පවා පැහැදිලි වෙයි. මෙවැනි කාව්‍යමය වටිනාකමක් නාඩගම් ගී වල දක්නට නොමැතියි. එහෙත් ගීත රචනා හැටියට සලකන විට—එක් අතකින් නාඩගම් ගී මීට වඩා වැදගත්ය. මීට හේතුව භාෂාව, රචනා ශෛලිය හා ගායනා විලාසය අතින් නාඩගම් ගී මීට වඩා වෙනස් ස්වරූපයක් ගැනීමයි.

දහ නම වන සිය වසේ මුල් භාගයේ දී ප්‍රචාරයට පැමිණි නාඩගම්, කවි හා සින්දුවලින් යුක්තයි. මෙම කවි හා සින්දු වලට දකුණු ඉන්දියානු රාග තාල පදනම් වී ඇත. නාඩගම්වල ආදි කර්තෘවරයා හැටියට සැලකෙන්නේ කම්මල් වැඩ කළ පිලිප්පු සිංඤෝ නමැත්තෙකි. සෑහෙන පමණ ප්‍රකාශන ශක්තියක් තිබුණත් පිලිප්පු සිංඤෝ ව්‍යක්තයෙක් නොවෙයි. ඔහු කවි හා සින්දු රචනා කර ඇත්තේ ඔහුට ම ආවේණික අමුතුම අන්දමේ භාෂාවකිනි. සිංහල වචනත්, දෙමළ වචනත්, කැඩිච්ච සංස්කෘත වචනත් අමුතුම ක්‍රමයකට මිශ්‍ර කිරීමෙනි, ඔහු මේ භාෂාව නිපදවා ගෙන ඇත්තේ. මින් සමහර වචනයක අර්ථය පවා වටහා ගැනීම අපහසුයි. පිලිප්පු සිංඤෝ මේ සංස්කෘත වචන යොදා ඇත්තේ තම භාෂාවට හිස් ඝෝෂාවකුත් මහන්තත්ත කමකුත් ආරූඪ කරන අදහසින් විය හැක. මෙම සංස්කෘත වචනවල තරම ඇහැලේපොල නාඩගමේ ප්‍රාරම්භයෙන් පෙනේ.

" පූර්වයෙන් සුමුල සුයම්බ වූ —
අමර මුරු ශෘෂ්ටි කළ සව් සතුන්
මතිදවන් තෙද මහිම තෙදිව පිරිවර
වැජඹී — අප්‍රමාණ අනුග්‍රහයෙන්
දෙව් බඹුන් මා රකිනු සිහි නැණ දී —
දෝෂ හළ නමෝ නිති බක්තියෙන්
මහා අබ්දයෝනි උපෙන්ද්‍ර මහේස්වර
ත්‍රිමූර්ති පංචග්‍ග්‍ර සර්වඥ බගවතුන් "

නිකම් ඝෝෂාවක් මිස හැඟීම් දනවීමේ ශක්තියක්, පිලිප්පු සිංඤෝ යෙදූ වචනවල නොමැති බව මින් පෙනේ. ඇහැලේපොල නාඩගමේ මොල්ලිගොඩ කියා ගෙන යන සින්දුව මෙසේයි :

" අයියෝ අහෝ
ත්‍රිලෝකේශ්වර දේව සුරේන්ද්‍රනේ
දයි මගේ බෝ දුක් වැදී ලැය
ගාත්‍රය හානි උනේ
සිද්ද උනු මේ බුද්දි නියෝගය
ඇද්ද මින් පෙර සිද්ද වී ලොවෙ "

පැරණි සාහිත්‍යයෙහි එන වචන ගැනත් තරමක දැනීමක් නාඩගම් රචකයන්ට තිබුණු බව ඇතැම් ගී වලින් හෙළි වේ. ඉයුජින් නාඩගමේ ඉයුජින් කුමරිය ගයන සින්දුව ඊට නිදසුනකි.

" මෙමගින් ගිය රුසිරු එ තරුණා
දැකලා පෙර දින
රෑ තුන් යම නින්ද නොලැබුණා
රුසිරෙන් සුර කුමරෙකු ලෙද
සොබමන් එ තරුණා කවුරුද
සරකල් සසඳර සෙ ඔහු වතා
වට කර සැදි නිල්
ගන සුල් වැනි එදූලි පැහැපතා "

ක්‍රිස්ටියන් පෙරේරා විසින් රචනා කරන ලද මෙම ගීය සෑහෙන කවිත්වයක් පළ කරයි. ක්‍රිස්ටියන් පෙරේරා පැරණි සාහිත්‍යයෙන් උපමා උපුටා ගනියි. ඔහු යොදා ඇති වචන ද ඉහත සඳහන් පිලිප්පු සිංඤෝ ගේ ගී වල වචන මෙන් ග්‍රාම්‍ය නැත.

උතුරු ඉන්දියානු සංගීතයේ බලපෑම ලංකාවට ලැබුණේ නාඩගම් ක්‍රමය පිරිහී යමින් පැවති අවදියේදී ඩී. සී. දෙන් බස්තියන් ප්‍රමුඛ නූර්ති රචකයන් විසින් ජනප්‍රිය කරන ලද උතුරු ඉන්දියානු සංගීත ක්‍රමය මෙ රට මුල් බැස ගත්තේ එතැන් සිටය.

නීතිඥ ජෝන් ද සිල්වා සහ චාල්ස් ඩයස්, නූර්ති රචකයන් අතර කැපී පෙනෙන දෙදෙනෙකි. ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ නාට්‍යයේ ප්‍රස්තාවනාංවෙහි දැක්වෙන අන්දමට, ජෝන් ද සිල්වා ගේ සිංහල ආර්ය සුබෝධ නාට්‍ය සභාවේ පරමාර්ථ වලින් සමහරක් නම්—අතුරුදහන් වී තිබෙන සිංහල සංගීතය යළිත් ලක්දිව් වැසියන් අතරේ පුරුදු කරවීම, ජනතා අතරේ පවතින දුශ්චරිතයන්ට තදින් පහර දීම, සිංහල ජාත්‍යාලය පෙර මෙන් ඇති කර දැමීම, සිංහල භාෂාවට අප්‍රිය බාල පරම්පරාව අතරේ ජන්ම භාෂාවට ආසාවක් ඉපදවීම යන මේවායි.

ජෝන් ද සිල්වා නාට්‍ය රචනා කළේ රස නිෂ්පාදනයට වඩා, වෙනත් පරමාර්ථ මුදුන් පත් කර ගැනීමට බව මින් පෙනේ. එහෙත් ඔහු ලියූ නූර්ති ගීත මෙරට බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වී ඇත. මීට හේතු කිහිපයක් පෙනේ. ඉන් එකක් නම ඔහුගේ ගීතවල අඩංගු අදහස්, මහජනයාගේ සිත් වලට කාවදින අන්දමේ ඉහත සඳහන් පරමාර්ථ වලට අදාළ ඒවා වීමයි. අනෙක, එම අදහස් ගීත වලින් කියා පෑමේ දී ඒ සඳහා ඉතාම උචිත රාග, එම ගීතවලට යොද තිබීමයි. තුන් වන හේතුව ජෝන් ද සිල්වාට සෑහෙන කවිත්වයක් ද තිබීමයි.

" දන්නෝ බුදුන්ගේ ශ්‍රී ධර්මස්කන්ධා
ජේවි රකිති සොඳ සීලෙ නිබන්ද
ක්ලෙශ නස්නා භික්ෂු ඇත්තෙය බෝ සේ
රහතුන් නිවසනා පායා ප්‍රකාශේ
භූලෝ මතේ මේ දෙව් ලෝ පැවා සේ
පේනා මෙ පුර මුනි සාසන වාසී
එර්දියෙන් යන්නා වූ නෙක් රහතුන්ගේ
සෙවනැල්ලෙනි හිරු රශ්මිය භංගේ "

මෙ වැනි ගීතයක ඇති සිත් ගන්නා ස්වභාවයට උදක් ම හේතු වන්නේ එහි වචන මාලාවයි. සිංහල හා සංස්කෘත වචන මෙහි මිශ්‍ර කර ඇත්තේ ඉතා උචිත අන්දමිනි. ගීතයට අමුතු ප්‍රාණවත් භාවයකුත්, මාධූර්යයකුත් එනිසාම ලැබෙයි. මෙය නාඩගම් ගීවලත්, විරහ ගීවලත් පමණක් දක්නට ලැබෙන දුර්ලභ ගුණයකි.

ගීතයෙන් පැවසෙන අදහස ද එසේ ම වැදගත්ය. කවියා ගේ අදහස අනුරාධපුර ශුද්ධ නගරය වර්ණනා කිරීමයි. "භූ ලෝ මතේ මේ දෙව් ලෝ පැවා සේ" යන යෙදුම පැරණි සාහිත්‍ය කරුවන් ද නිතර යොද ඇත. මිහි බට සුරපුර ආදී වශයෙන් සන්දේශ කාව්‍යාදියෙහි නිතර එය අපට හමු වේ. එහෙත් මෙහි එය යොද ඇති සැටියෙන් එය අළුත් අදහසක් මෙන් අපට හැඟේ. එර්දියෙන් යන රහතුන්ගේ සෙවනැල්ලෙන් හිරු රශ්මිය වැළකෙන බව කීම ද රසවත් අදහසකි. අනුරාධපුර නගරයට ඉහළින් අහස් තලයෙහි රහත් හාමුදුරුවරු වඩිති. රහතුන් ගේ සංඛ්‍යාව කොපමණ විශාල ද කිවහොත් ඒ නිසා හිරු රශ්මිය පොළොවට නොවැටේ. රහතුන් ගේ සෙවනැල්ල නිසා ග්‍රීෂ්මය යටපත් වෙයි. වටිනා සංකේතාර්ථයක් ද මින් ලැබේ. එනම් සසර බිය නමැති දහය රහතුන්ගේ කරුණා සිසිලෙන් සමනය වන බවයි.

ජෝන් ද සිල්වා නාට්‍ය රචනා කළේ සිංහල භාෂා ශාස්ත්‍රාදිය තදින් පිරිහී පැවති කාලයකයි. එබඳු කාලයක පැරණි පත පොත ආයාසයෙන් පරිශීලනය කර, මෙබඳු ගීත රචනා කිරීමෙන් ඇත්ත වශයෙන් ම ඔහු කර ඇත්තේ අගනා සේවයකි.

ජෝන් ද සිල්වා ගේ ගීත සමඟ සසඳා බලන විට චාල්ස් ඩයස්ගේ ගීත එතරම් උසස් ලෙස සැලකිය නො හැකියි. පංඩුකාභය නාට්‍යයේ පංඩුකාභය කුමරු කියන පහත සඳහන් ගීතය ; "දන්නෝ බුදුන්ගේ" ගීතයත් සමඟ සසඳා බැලීම වටී.

" රශ්මියෙහි සඳුගෙ ගීත
සුන්දරියේ මා
මන්දිරෙ දූන් දිලෙ මෙ රාත්‍රී
දිව්‍ය විමන සේ
ආදරී වෙනට යම මෙ රාත්‍රී
බලෙන් මෙ යන්ත්‍රෙ
නින්ද ගොසින් ඇද්ද මෙද
මාගෙ සුන්දරී "

දයාරත්න රණතුංග

සංගීතය හා මනස

සංගීතය විවිධාකාරවූ අද්භූත රසයෙන් යුක්ත සියුම් කලාවකි. සමහර අවස්ථාවලදී එය අපේ මනසට ඇතුළු කරන හැඟීම් විස්තරකිරීමට අපහසුය. වචන නොමැතිව ශබ්දය පමණක් ආධාරයෙන් මනසට ප්‍රීතිය, සංවේගය, උද්වේගය හා ශාන්ත රසය ආදී රසභාවයන් ඇතුළුකිරීමට හැකි බලයක් සංගීතයට ඇත. එහෙත් මේ රස උත්පාදනය කාටත් පොදු මුහුණුවරක් නොගනී. එකම ස්වර සංගතියෙන් පුද්ගලයන් දෙදෙනෙකුගේ මනසෙහි දෙආකාර හැඟීම් හටගැනීමට හැකිය. උදාහරණයක් වශයෙන් කියතොත් එකම ස්වර සංගතියෙකින් එක් අයෙකුගේ චිත්ත සංතානයට සංවේගයක් ඇතුළුවන අතර වෙන අයෙකුගේ චිත්ත සංතානය ශාන්ත රසයෙන් ආලෝකවත්වීමට හැකිය. මේ කරුණම සංගීත කලාවේ අද්භූතත්වය හෙළිකිරීමට ප්‍රමාණවත් වේ.

"මොසාට්" සඳහන් කරඇති අන්දමට "හැඟීම් නිරන්තරයෙන්ම උපදිනවා මිසක් කෙසේ කොහෙන් ඒවා ඇතිවෙනවාදැයි කීම අපහසුයි. මෙකී භාවයන් තමාගේ ආත්මය තුල රැඳී සිට අවස්ථානුකූලව මතුවෙනබව පමණක් පැහැදිලිය. එහෙත් හැඟීම් නිරන්තරයෙන්ම මතුවෙනවා මිසක් බලයෙන් මතුකිරීමට නොහැකි බවද පැහැදිලිය." ඔහු මෙසේද කියයි. "මගේ මනසෙහි රැඳිඇති කාව්‍යමය සිතුවිලි අවස්ථාවෝචිතව ගලායයි; ඒවා මා හදවතට පමණක් ඇසෙනසේ චිත්තජ නාදයෙන් ගයමි. මෙකී නාදවලි කිහිපයක් එකතු කිරීමෙන් යමෙකුගේ සිතෙහි භාවයක් ඇතිකිරීමට මට හැකිය. මෙසේ මා නිශ්පාදනය කළ යමක් පහසුවෙන් අමතක නොවේ. මට ලැබී ඇති එම ශක්තිය දිව්‍යමය වස්තුවක් හැටියට සලකමි."

සංගීතයේ ප්‍රධාන අරමුන රසභාවයක් ඇතිකිරීමයි. සංගීතඥයා සිහින ලෝකයක ජීවත්වෙමින් එකතුකරන හැඟීම් ස්වරාක්ෂර මාර්ගයෙන් සඳහන්කර ප්‍රකෘති ලෝකයේ ජීවත්වන රසකාමීන්ගේ හැඟීම් අවුස්සයි. වෙනත් ආකාරයකින් සඳහන් කරනවා නම් පවිත්‍ර සංගීතය ස්වර මාධ්‍යයෙන් ප්‍රකාශයට පත්කරන ලද සිහිනයක මතක සටහන්වේ. සංගීතඥයා එක් මාධ්‍යයෙකින් හැඟීම් රැස්කර වෙනත් මාධ්‍යයකින් ප්‍රකාශයට පත්කරයි.

සංගීතය සම්බන්ධව මනෝවිද්‍යාත්මක විග්‍රහයක් කිරීමේදී, සංගීතයෙහි පැවැත්ම, භෞතික වශයෙන් උත්පාදනයවූ ස්වර අසන්නාගේ කර්ණේන්ද්‍රිය ඔස්සේ මනස කෙරෙහි යොමුවුනු අවස්ථාව යැයි කිව හැකියි. මනෝවිද්‍යාව සංගීතය තුල ගැබ්වී ඇති රහස් සම්පූර්ණයෙන් හෙළිකිරීමට තරම් ශක්තිමත් නොවේ. එහෙත් ඇතැම් කරුණු පැහැදිලිව අවබෝධකර ගැනීමට එය උපකාරී කර ගත හැක. සංගීතය සම්බන්ධව මනෝවිද්‍යාත්මක ගවේෂනයක් ආරම්භ කලේ විසිවෙනි ශතවර්ෂයේ මුල්භාගයේදී එක්සත් අධිරාජ්‍යයේ විසූ "කාල් සිෂෝ" විසිනි. එතුමා විසින්, සංගීතයට පදනම්වී ඇති භෞතික විද්‍යාත්මක හා මනෝ විද්‍යාත්මක කරුණු රැසක් සම්බන්ධව පරීක්ෂණ කරණ ලදී. ඔහු වඩාත් ප්‍රසිද්ධියට පත්වී ඇත්තේ එක් එක් පුද්ගලයන්ගේ සංගීතයට ඇති දක්ෂතාව මැනීමට සොයාගත් ක්‍රම සම්බන්ධයෙනි. විවිධ පුද්ගලයන් තුල ඇති උපන් හපන් කම් විවිධ තත්වයක ඇති අතර එම තත්වය මැනීමට මුල් හෝ කුඩා අවධියේදී පහසු බව ඔහු කියයි. ඔහු කළ පරීක්ෂණ සමහරක් 1919 දී නැටිගතකර ප්‍රසිද්ධියට පත්කරන ලදී. නමුත් ඔහුගේ මේ පරීක්ෂණ නිසා ඔහු තදින් විවේචනයට භාජන විය. සාමූහිකත්වය මත ගොඩ නැගුනු සංගීතය වැනි කලා විෂයයක්, මැනීම සඳහා කොටස්වලට කැඩීමේ දී එහි ඇති උසස් ගුණ විනාශවේ යයි බොහෝ දෙනෙක් ප්‍රකාශ කළහ.

ස්ව–තන්ත්‍රව ගායනයක් හෝ වාදනයක් ඉදිරිපත් කරන සංගීතඥයෙකුගේ රස වගාවේ තත්වය එය අසන්නාගේ රස වින්දනය මත රඳා පවතී. තවද සංගීතය ශ්‍රවණය කරන්නා හා රස විඳින්නා අතර සැහෙන වෙනසක් ඇත. සංගීත රස වගාව පෝෂනය කරන්නේ රසවිඳින්නා මිස ශ්‍රවනය කරන්නා නොවේ.

සංගීතයට සවන් දෙන විට රසවිඳින්නාගේ මනසෙහි ඇතිවන භාව රූපය එම අවස්ථාවෙහි ඔහුගේ සිතේ ඇතිවී තිබුනු භාවයට නෑකම් දක්වයි. සංගීතය ඉදිරිපත් කරන සංගීතඥයාගේ සිතේ මේ අවස්ථාවේදී ඇතිවන භාවරූපය සමහරවිට රසවිඳින්නාගේ භාවරූපයට බොහෝ සෙයින් වෙනස් වන්නට ඉඩ තිබේ. උදහරණයක් වශයෙන් රසවිඳින්නා සංගීතය ඉදිරිපත් කිරීමට මොහොතකට පෙර සිටියේ සංවේගය මුසුවූ හැඟීම්වලින් යුතුව නම් සංගීතයද කරුණා රසයෙන් පිරුනේ නම් ඔහුගේ චිත්ත සන්තානය සංවේග රසයෙන් පිරෙන්නට පුළුවන. එහෙත් සංගීතඥයා සමහරවිට එම සංගීතය ඉදිරිපත් කරන්නේ භක්ති රසය විඳීමේ පරමාර්ථයෙන් විය හැකිය. මෙවැනි සිදුවීම් වලට හොඳ උදහරණ ඉන්දියානු සංගීතයේ පැවතෙන රාග ක්‍රමවලින් සොයාගත හැකියි. ඉන්දියානු රාගවලින් බොහොමයක් රස කිහිපයකින් යුක්තවේ. උද:—භෛරවී රාගයේ කරුණා රසයත් භක්ති රසයත් ගැබ්වී ඇත. එම නිසා භෛරවී රාගය ගැබ්වී ඇති සංගීතයක් රසාස්වාදනයෙහිදී අසන්නන්ගේ චෛතසික තත්වය අනුව රසය වෙනස් ස්වභාවයක් උසුලයි.

සංගීතය යම් අවස්ථාවලදී අසන්නාගේ සිත අතීතයෙහි සිදුවීම් කරා යොමු කරවීමටද ශක්තිමත්ය. චිත්‍රපටියක නාටිකාංගනාවකගේ නැටුමකට අනුව යෙදුනු සංගීතයක් ඊට සෑහෙන කාලයකට පසුව ගුවන් විදුලි යන්ත්‍රයකින් ඇසෙන විටත්, එම නාටිකාංගනාවගේ රසවත් මුද්‍රා සිහියට නැගෙනවා නොවේද? මා විසින් තැටිගතකරන ලද ගීතයක් ඇසෙන විට ඊට සම්බන්ධ නොයෙකුත් සිදුවීම් තවමත් සිහියට නැගෙයි.

සංගීතය වෙනස් සියුම් කලාවන්ට වෙනස් ''ගතික'' (dynamic) ලක්ෂණ වලින් යුක්තය. ප්‍රධාන ලක්ෂණය වශයෙන් සැලකිය යුත්තේ එය ''කාලය''ට සම්පූර්ණයෙන්ම සම්බන්ධ ඒ මතම ගොඩනැගුනු සියුම් කලාවක් වශයෙනි. රිද්මයානුකූලව ස්වර පිහිටුවූ විට සංගීතයක් බිහිවේ. එනම් කාලය කොටස් වශයෙන් වෙන්කොට එම කොටස් මත නොයෙක් ස්වර පිහිටුවූ විට සංගීතය සෑදෙයි. වෙනත් ආකාරයකින් පවසනවා නම් කොටස් කළ කාලයේ යම් ස්ථානවල ස්වර පිහිටුවීමෙන් සංගීත රටාවක් සෑදෙයි. තවද සංගීතය ''චාලක'' (kinetic) ලක්ෂණ වලින්ද යුක්තය එනම් තාලයට අනුව අත්පුඩි ගසා හෝ අතපය සෙලවීමෙන්ද නර්තනයේදී අංග චලන විලාසයෙන්ද භාවයක් නිරූපනය කිරීමට සංගීතයට හැකිය. චිත්‍රයක රටාව සෑදෙන්නේ රේඛා, පැහැය, ක්ෂෙත්‍රය පැහැයේ තදගතිය හෝ අඩුවැඩි ගතිය යන අංග වලිනි. සංගීතයක රටාව සෑදෙන්නේ කාල අන්තරය ස්වර, ග්‍රාම, ශබ්දයේ අඩුවැඩි ගතිය යන අංග වලිනි. චිත්‍රයක් රසවිඳීමේදී කාලය වැදගත් කාර්‍යයක් ඉටුකරයි. නමුත් එය චිත්‍රයෙහි ක්ෂෙත්‍රය අනුව වෙනස් වෙයි. ඇත්ත වශයෙන්ම චිත්‍රයක රස වින්දන ස්වභාවය ''ස්ථිතිකයි'' (static) නමුත් සංගීතයක රස වින්දන ස්වභාවය ''ගතිකයි'' (dynamic).

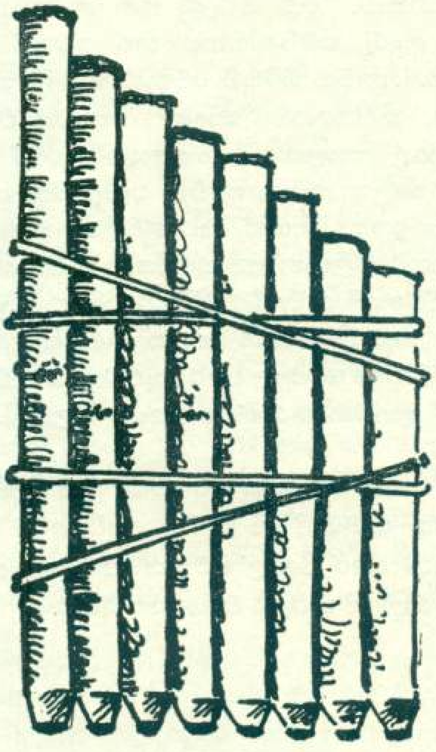
ඕනෑම කෙනෙකුගේ සාමාන්‍ය ජීවිතයේදී ඇතිවන භාව උත්පාදක ශක්තියට ප්‍රධාන වශයෙන් කරුණු තුනක් බලපායි. එනම් i. ලැබූ අත්දැකීම් ii. තමාට නුපුරුදු නවක සිදුවීම් iii. පුරුදු අත්දැකීම් හා නුපුරුදු අත්දැකීම් අතර සම්බන්ධතාවය හෝ සංධ්වනිතාව. මේ කරුණු තුන සංගීතයට බලපාන අයුරු සම්පිණ්ඩනය කර මෙසේ දැක්විය හැකියි. i. නැවත කිරීම ii. වෙනස්කිරීම iii. සංධ්වනිතාවය, සංගීතයෙහි ''තාලය'' කොටස් වශයෙන් වෙන්කල කාලයයි. ගායනයකදී හෝ වාදනයකදී තාලය නැවත නැවත පැවැත්විය යුත්තකි. එනිසා ඉහත සඳහන් කරුණුවලින් පළමුවැන්න සංගීතයට බලපාන්නේ එසේය. සංගීතයක ස්වර හා රිද්මයෙහි පැවැත්ම වරින්වර වෙනස් මුහුනුවර ගනී. දෙවැනි කරුණ එලෙස සංගීතයට බලපායි. ස්වර, රිද්මය හා තාල අතර ඇතිවන සංධ්වනිතාවයෙන් තුන්වන කරුණ සංගීතයට බලපායි.

මිනිසාගේ සාමාන්‍ය ජීවිතයේදී වන සිදුවීම් නිසා ඇතිවන භාවයන් හා සංගීත රසවිඳීමේදී ඇතිවන භාවයන් අතර විශාල සම්බන්ධතාවයක් ඇති බව ඉහත සඳහන් කරුණු වලින් පෙනීයයි.

සි. ද එස්. කුලතිලක

මළවුන් අවදිකිරීමට වාදනය කළ බට නලාව

ස්වර වාද්‍ය සංගීත භාණ්ඩ වලින් ඉතාමත් ම දීර්ඝ ඉතිහාසය හිමිවන්නේ '**බටනලාවටයි.**' ස්වාභාවිකව වැවෙන බට ගායක කුහරයකින් වායුව ගමන් කරවීමෙන් උපදින ශබ්දය නොවෙනස්ව පවතින ස්වරයකි. ලෝකයේ මුලින්ම භාවිත වූ බට නලා වල, අද මෙන් ස්වර උපැයීමට අවශ්‍ය සිදුරු යොදගත්තේ නැත. එක බට නලාවක් දික් අතට පිඹීමෙන් එක ස්වරයක් පමණක් ඉපදුනි. ස්වර දෙකක් උපදවාගැනීමට බට නලා දෙකක් යොදගනු ලැබීය. එමෙන්ම සංගීතයේ ස්වර හඳුනාගත් පසු ස්වර ගණනාවක් ඉපැයීමට අනු ක්‍රමයෙන් කෙටි වන බටනලා ගණනක් එකට සිටිනසේ සකස් කරගත් ආදි භාණ්ඩයක් වූ '' පැන්ස් පයිප් '' (Pan's Pipe) නලා කැටිය සඳහන් කළ හැක.



'' පැන් '' නමැති ග්‍රීක දෙවියා වෙනුවෙන් නම්කර ඇත. '' පැන්ස් පයිප් '' භාණ්ඩය

මෙවැනි භාණ්ඩ අද බහුල වශයෙන් පවතින්නේ චීන, තායිලන්ත, ආදී මොන්ගෝලියානු රටවලය. එක බටනලාවකින් ස්වර ගණනක් උපයාගැනීම, එක තතකින් ස්වර ගණනක් උපයාගැනීමේ න්‍යාය අනුවම කරනු ලබති. එනම් බට නලාවේ සම්පූර්ණ දිග ප්‍රමාණය යොදමින් ශබ්දය උපදවාගැනීමට සිදුරු සියල්ලම වසා වාදනය කළ යුතුව ඇත. ඈත කොනේ සිට ස්වර සිදුරු එකින් එක විවෘත කිරීමෙන් බට නලාවේ දිග ප්‍රමාණය ද ක්‍රම ක්‍රම යෙන් කෙටි වෙයි. මේ ආකාරයෙන් බටනලාවේ දිග ප්‍රමාණය අඩු කිරීමෙන්, එයින් ලැබෙන ශබ්දයද උස්වෙයි. තතක් කෙටි කිරීමෙන් ද වන්නේ මෙම ප්‍රතිඵලයමයි. එක බටනලාව ම ටිකෙන් ටික කෙටි කරනවාට වඩා එම වෙනස්වන දිග ප්‍රමාණ යන් අනුව බටනලා කිහිපයක් රැගෙන එකට තබා සකස් කර ඇති '' **පැන්ස් පයිප්** '' භාණ්ඩය, ක්‍රමවත් ස්වර ආරෝහණය ගැන මිනිසාගේ ඥාන ශක්තියේ නොමේරූ අවස්ථාවක් පිළිබිඹු කරයි.

බටනලා පිඹීම නොදියුණු ගෝත්‍රිකයන් අතර ජනප්‍රිය නොවූයේ එය වාදනය කිරීමෙන් ඇතිවේ යයි විශ්වාස කළ භයානක ප්‍රතිඵල නිසා විය යුතුය. බට නලාව පිඹීමෙන් භූතයන් අවදිවේය යන විශ්වාසය ලංකාවේ පමණක් නොව ඉපැරණි මිසර ශිෂ්ටාචාරයේ පවා පැවතුනි. අපේ යක් දෙස්සෝ භූතයින් ට අඬගසන්නේ යක් නලාව '' **වස් දණ්ඩ** '' පිඹීමෙනි. යක් දෙස්සන්ගේ වස්දණ්ඩට ස්වර සිදුරු නැත. එහෙත් දික් හැඩයට පිඹිනු ලබන මෙම නලාවෙන් ශබ්ද තුනක් උපදවා ගන්නේ දිවේ ආධාරයෙනි. මිසරයේ පිරමිඩ සොහොන් ගෙවල් වල මල මිනී තැන්පත් කිරීමේදී දිග සිහින් බටනලා දෙකක් එක වර පිඹිනු ලැබේ. මළ මිනිය රැගත් පෙරහැරෙහි මුලටම යන්නේ '' ගින්ග්‍රොයි '' (Gingroi) නමැති මෙම බටනල යුගලය පිඹින තැනැත්තාය. පිරමිඩ සොහොන් ගර්භ වල චිත්‍ර වලින් පෙන්නුම් කරන මෙම නලා වාදකයා දෙපා විලංගු සහිත යන වහලෙකි. ඉතා සිහින් මෙම පැපිරස් නලා එකක් අඩි 2½ පමණ ද

රෝහණ ජයවර්ධන

චෛත්‍ය

චෛත්‍ය පිළිබඳව පසුගිය කලාපයට සැපයූ ලිපියෙහි අප විසින් ගෙනහැර දැක්වූයේ හින්දු සහ බෞද්ධ පොත්පත්වලින් ලැබෙන තොරතුරු ය. මේ ලිපියෙන් අප ඉදිරිපත් කරන්නේ ජෛන පොත්වලින් ලැබෙන තොරතුරුය.

ජෛනයන්ගේ ආචාරාඞ්ග සූත්‍රයෙහි චෛත්‍ය පූජාව (චෙඉයමහෙසු) සඳහා පවත්වන ලද උත්සවත් ඉන්ද්‍ර, රුද්‍ර, ස්කන්ධ, මුකුන්ද, භූත, යක්ෂ, නාග, ස්තූප, වෘක්ෂ, කඳු, අගඩ, විල්, පොකුණු, ගංගා ආදිය නිමිතිකොට පැවැත්වූ උත්සවත් සඳහන් කොට එවැනි උත්සවවලදී බෙදන ආහාර පිළි නොගත යුතු බව ජෛන භික්ෂූන්ට අවවාද කර තිබේ. එවැනි උත්සව ලැයිස්තුවක් ඥාතාධර්මකථාසූත්‍රයෙහි ද දක්වා තිබේ. **පණ්ඩිත් හංසරාජ ශාස්ත්‍රී** කල්පනා කරන අන්දමට යථෝක්ත සූත්‍රවල සඳහන් වන **චෙඉය** හෙවත් චෛතිය මහොත්සව යාගයක් අවසානයේ දී පවත්වනු ලැබිණි. මේ අදහස අශ්වලායන ගෘහ්‍ය සූත්‍රයෙහි සඳහන් චෛත්‍ය-යඥ ගැන සිතාගෙන ඉදිරිපත් කරන ලද්දක් සේ පෙනේ. චෛත්‍ය මහොත්සව පිලිගත් චෛත්‍යයක් හෝ පූජ්‍ය ස්ථානයක් නිමිතිකර ගෙන පවත්වන ලද උත්සව විය යුතුය. එහෙත් යක්ෂ, නාග ආදීනුත් යථෝක්ත ලැයිස්තුවලට ඇතුලත් නිසා එහි චෛත්‍ය මහොත්සව යන්නෙන් අදහස් කළේ යඥස්ථාන හෝ වෛදික චයන හෝ බුදුන් වහන්සේ විසින් සඳහන් කරන ලදැයි කියන ත්‍රිවිධ චෛත්‍ය හෝ සියලු පූජ්‍යස්ථාන හෝ නිමිතිකොටගෙන පවත් වන ලද උත්සව සේ පෙනේ.

ආචාරාඞ්ග සූත්‍රයේ තවත් තැනක ජෛන භික්ෂූන් උදෙසා ඉදිකරන ලද ආවාස යන අර්ථයෙන් **චෙඉයාඩං** යන වචනය යොදා තිබේ. ශීලඞ්ක ආචාර්‍ය්‍යවරයා විසින් දී තිබෙන ඒ අර්ථ කථනය ඒ වචනය යෙදී තිබෙන තැනට අනුචිත නොවේ :

"තදෙවංභූතෛඃ අගාරාදිභිඃ ගෘහමෙධෛඃ බහූන් ශ්‍රමණාදීන් උද්දිශ්‍ය තත්‍ර තත්‍ර ආරාමාදෞ යානශාලාදීනි ස්වාර්ථං කුර්වද්භිඃ ශ්‍රමණාද්‍යවකාශාර්ථං 'චෙඉයාඩං' මහාන්ති කෘතානි භවන්ති, තානි චාගාරාණි ස්වනාමග්‍රානං දර්ශයන්ති ...."

'රුක්ඛං වා චෙඉයකඩං, ථූභං වා චෙඉයකඩං' යනුවෙන් තවත් චෙඉය (චෛතිය) වර්ගයක් ගැන ආචාරාඞ්ග සූත්‍රයෙහි සඳහන් වෙයි. ඒ පාඨය ශීලඞ්ක විසින් තෝරා තිබෙන්නේ මෙසේයි :

"රුක්ඛං වා චෙඉයකඩංති වෘක්ෂස්‍යාධො ව්‍යන්තරාදිස්ථලකං ස් තූපං වා ව්‍යන්තරාදිකෘතං"

මේ අර්ථකථනය අනුව චෛත්‍යාධිශ්ඨිත හෙවත් චෛත්‍යොපලක්ශිත යනුවෙන් වෘක්ෂ හෝ ස්තූප හඳුන්වන ලද බව පෙනේ. ජීවජීවාභිගම සූත්‍රයෙහි **චෛත්‍යවෘක්ෂ, චෛත්‍යස්තූප** සහ **චෛත්‍ය ස්තම්භ** ගැන සඳහන් වී තිබේ. ජම්බුද්වීපප්‍රඥප්තියෙහි **චෛත්‍යස්තූප** ගැන සඳහන් කර ඇත. මෙ තැන්වල චෛත්‍යවෘක්ෂ සහ චෛත්‍යකෘතස්තූප යනුවෙන් හැඟෙන්නේ යඥිය හෙවත් යඥසම්බන්ධි-වෘක්ෂ සහ යඥසම්බන්ධි-ස්තූප බව පණ්ඩිත් හංසරාජ ශාස්ත්‍රී කල්පනා කරයි. ඒ අදහස තහවුරු කිරීම පිණිස ඔහු ලෞගාක්ෂ ගෘහ්‍ය සූත්‍රයෙහි එන 'යඥියස්‍ය වෘක්ෂස්‍ය ප්‍රගායතාං ශාඛාං' යන පාඨය දක්වයි.

මෘතක චෛත්‍ය තිබෙන ස්ථානවල හෝ මෘතක ස්තූප අසල මල පහ කිරීම හෝ මුත්‍රා කිරීම ජෛන භික්ෂූන් විසින් නොකළ යුතු බව ආචාරාඞ්ග සූත්‍රයෙහි සඳහන් වේ (—මඩයචෙඉගෙසු වා මඩයථූභියාසු වා). මෙහි චෛත්‍ය යන්න යොදා තිබෙන්නේ ධාතුවක් තැන්පත් කළ පූජනීය ස්ථානයක් හෝ පූජ්‍යස්ථානයක් ලකුණු කිරීම සඳහා ඉදිකළ ගොඩනැගිල්ලකි. එහි එන මඩය (=මෘතක) යන වචනය **මෘත** යන අර්ථය ගෙන දේ.

කෙසේ වුවත් චෛත්‍ය යන වචනය පූජ්‍ය ස්ථානයක් යන අර්ථයෙන් එහිත් යොදා තිබෙන බව නිගමනය කළ හැකිය.

ජෛන පොත්වල නිතර හමුවන පාඨයකි 'කල්ලාණං මංගලං දෙවයං චෙඉයං විණඑණ පජ්ජුවාසනිජ්ජො (හෝ පජ්ජුවාසෙමො).'

ජෛන සූත්‍රවල නොයෙක් විධියේ චෛත්‍ය ගැන සඳහන් වෙයි. ඒවා සාමාන්‍යයෙන් පිහිටා තිබුණේ ගමක, කුඩා නගරයක නැත්නම් මහා නගරයක සීමාවෙන් එපිටය. ස්වකීය චාරිකා වලදී මහාවීර නොයෙක් චෛත්‍යවල වැඩ විසූ බව ද ජෛන පොත්වල වාර්තා වී තිබේ. චම්පා නුවරින් පිට පිහිටි පූර්ණභද්‍ර චෛත්‍යයෙහි, ආමල කප්පාවේ ආම්‍රශාලවන චෛත්‍ය, රාජගෘහයේ ගුණසිල චෛත්‍යය, ඔහු වැඩවිසූ චෛත්‍යවලින් කීපයකි. ඒ චෛත්‍ය සඳහන් කර තිබෙන හැම තැනම ටීකාකරුවෝ චෛත්‍ය යන්න තෝරා ඇත්තේ **ව්‍යන්තර ආයතන** (ව්‍යන්තර වර්ගයට අයත් දෙවියෙකු උදෙසා ඉදිකල ගෘහයක්) යනු වෙනි. විපාක සූත්‍රයෙහි සමහර තැනෙක **ජක්ඛායයණ** (=යක්ෂායතන) යන වචනය යෙදේ. රාජගෘහයෙහි මුද්ගරපාණි-යක්ෂ උදෙසා ඉදිකරන ලද චෛත්‍යයක් ගැන සඳහන් වෙයි. එවැනි චෛත්‍ය සම්බන්ධයෙන් කර තිබෙන විස්තරය ඖපපාතික සූත්‍රයෙහි පූර්ණභද්‍ර චෛත්‍ය ගැන කර තිබෙන විස්තරයට සමාන වේ.

'කල්ලාණ මංගලං දෙවයං චෙඉයං විණඑණං
පජ්ජුවාසණිජ්ජො'

යනුවෙනි පූර්ණභද්‍ර චෛත්‍ය විස්තර කර තිබෙන්නේ. ඒ පාඨය අභයදෙව නමැති අටුවා කාරයා තෝරා ඇත්තේ මෙලෙසිනි :

"කල්‍යාණං අර්ථහේතුඃ, මංගලං අනර්ථප්‍රතිපත්ති හෙතුඃ, දෛවතං දෙවං චෛත්‍යං ඉෂ්ට දෙව ප්‍රතිමා ...."

මෙහිදී අපගේ සිහියට එන්නේ අර්ථශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වන චෛත්‍ය දෛවත සහ දෛවත චෛත්‍යං වැනි යෙදුම්ය. ඒ යෙදුම් ජෛන සූත්‍ර වල සඳහන් වන දෙවයං චෙඉයං යන්න තේරුම් ගැනීමට උපකාර වෙයි. දෙවයං චෙඉයං යන්නෙන් අදහස් කරන ලද්දේ දෙවියකු හෝ භූතයකු උදෙසා ඉදි කරන ලද පූජ්‍යස්ථානයකි. චෛත්‍ය යෙහි වැඩවසන දෙවියා යන අර්ථයෙන් චෛත්‍ය දෛවත යන වචනය යොදන ලද බව පෙනේ.

ඉහත සඳහන් කරුණු අනුව අශ්වලායන ගෘහ්‍ය සූත්‍රයෙහි එන 'චෛත්‍ය-යඥ' යන්නෙනුත් 'චෛත්‍යයට බලි පූජා කළ යුතුය' යන්නෙනුත් හඟවන ලද්දේ පුද පූජාදිය සඳහා දෙවතාවකු වෙනුවෙන් ඉදි කරන ලද දෙවාලයක් බව නිගමනය කළ හැකිය. චෛත්‍ය ගැන සඳහන් වන ජෛන පොත් අශ්වලායන ගෘහ්‍ය සූත්‍රය සකස් වුවායින් පසුව සකස් කරන ලද නමුදු මහාවීර විසූ අවධියෙහි තොරතුරු ඒ පොත්වල බොහෝ දුරට වාර්තා වී තිබෙන බව පිළිගනු ලැබේ. එමනිසා ජෛන පොත්වල චෛත්‍ය සම්බන්ධයෙන් දක්වා තිබෙන විස්තර සම්පූර්ණයෙන්ම ප්‍රතික්ෂෙප කළ නොහැකි ය.

මෞර්ය යුගයේ සිට තිබුණු යක්ෂ ප්‍රතිමා පුරාවිද්‍යාඥයන් විසින් දැන් සොයාගෙන තිබේ. ඒ ප්‍රතිමා අනුව මෞර්ය යුගයෙහි දෛවත චෛත්‍ය සහ චෛත්‍ය දෛවත තිබුණායයි නිගමණය කළ නොහැකි ද ? ජෛන ඖපාතික සූත්‍රයෙහි සඳහන් පූර්ණභද්‍ර චෛත්‍ය 'පොරාණ' සහ 'චිරාතීත' (පැරණි සහ සුප්‍රකට) යනුවෙන් විස්තර කර තිබේ. මේ පොරාණ වුත් චිරාතීත වූත් චෛත්‍යයෙහි මහාවීර කලක් වාසය කළ බව ඉහතින් සඳහන් කලෙමු.

පූජාවට පාත්‍රවූ වස්තුවක්, පූජනීය ස්ථානයක් හැඳින්වීම පිණිස චෙතිය යන වචනය බෞද්ධ පොත්පත්වල යොදා තිබෙන බව කලින් දැක්වීමු. චෙතිය යන වචනය **ස්තූප** සඳහා ද යොදනු ලැබීය. ඒ අර්ථයෙන්ම චෙතිය යන වචනය දෙමළ භාෂා වෙහිත් යෙදේ. එම නිසා චෛත්‍ය හෙවත් චෙතිය ආර්‍යයන්ගේ නිර්මාණයක් ද ? නැත හොත් ආර්‍යයන් විසින් ද්‍රවිඩ සංස්කෘතියෙන් ලබා ගන්නා ලද්දක් ද ? යන ප්‍රශ්න ඇතැමෙක් මතු කර තිබේ.

චෛත්‍ය යන වචනයේ මූලික අර්ථය (චි-චයනෙ ධාතුවෙන්) ගොඩගසන ලද්දකි. එහෙත් මළ කෙනෙකු සම්බන්ධ ධාතු සහ යක්ෂයන්ට වැඳුම් පිදුම් කරනු ලැබූ ස්ථාන, චෛත්‍ය හෙවත්

චෙතිය යන්නෙන් හඳුන්වනු ලැබීම නිසා යෑදිය චෛත්‍ය හෙවත් යෑදිය-චිත්‍ය සහ මෘතකචෛත්‍ය යන චෛත්‍ය විශෙෂයෙන් දෛවත චෛත්‍ය වෙන් කර දක්වා තිබෙතියි ඇතැමෙක් සිතති.

පූර්වොක්ත තොරතුරුවලින් නිගමනය කළ හැක්කේ ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගයෙහි, නැත්නම් යටත් පිරිසෙයින් ක්‍රි. ව. පූර්ව 6 වැනි සියවසෙහි චෛත්‍ය පූජාව පැවත් බවය. මේ චෛත්‍ය ප්‍රතිමා සහිත හෝ රහිත පූජාගාර විය. ධාතු චෛත්‍ය ද ඒ අවධියෙහි තිබුණි.

යෑදිය චිත්‍ය වල, සෑදිය ශාලාවල වාසය කිරීමට මහාවීර ප්‍රිය නොකෙළේය. වෛදික නොවූ, බොහෝ ජනයා පැමිණි චෛත්‍යවලය මහාවීර වාසය කිරීමට තෝරා ගත්තේ. එමනිසා පූර්ණභද්‍ර චෛත්‍යත් අනිකුත් චෛත්‍යත් වෛදික නොවූ අනාර්‍ය්‍ය වූ යටින් ශිලාපට්ටයක් තබන ලද මහා චෛත්‍ය-වෘක්ෂයකින් සමන්විත වූ බව අනුමාන කළ හැකිය.

නන්දිශ්වරද්වීපයට අහසින් ගොස් එහි තිබෙන චෛත්‍ය (චෙඉයාඉං) වලට වැඳුම් කිරීමට හැකි වන පරිදි අතිමානුෂ බල ලබා සිටි ජෛන භික්ෂූන් ගැන භගවතී සූත්‍රයෙහි සඳහන් වේ. ඒ චෙඉයාඉං (චෛත්‍ය) එක එක කඳු මුදුන්හි පිහිටා තිබුණු ශාස්වත-ජින-ආයතන වේ. සමහර පොත්වල ඒවා සිද්ධායතන නමින් හඳුන්වා තිබේ. සිද්ධායතනය යක් පිළිබඳ සාමාන්‍යයෙන් කර තිබෙන විස්තරය අනුව චෛත්‍යයේ දෙරටු සතර ඉදිරියෙහි **මුඛ මණ්ඩප** ඉදිකර තිබුණි. සෑම මුඛමණ්ඩපයක්ම ඉදිරිපිට **ප්‍රෙක්ෂාගෘහයක්** ඉදිකර තිබුණේය. සෑම ප්‍රෙක්ෂාගාරයක්ම ඉදිරියෙහි **මණිපීඨිකාවක්** (මැණික් වේදිකාවක්) ඉදිකරන ලද **චෙතිතථූභක** යකි (ස්තූපයකි). සෑම ස්තූපයක් උඩින් මැණික් එබූ වේදිකාවක් ඇත. ඒ වේදිකාව මත ස්තූපයට මුහුණ ලා සිටින ජින-ප්‍රතිමා (ජින-පඩිමා) තිබේ. මැණික් එබූ වේදිකා මත වඩන ලද චෙතිතරුක්ඛ (චෛත්‍ය වෘක්ෂ) ද තිබුණි. ඒ **චෙතිතථූභ** අභය දෙව විස්තර කරන්නේ මෙසේයි :

> චෙතිතථූභා චෛත්‍යස්‍ය සිද්ධායතනස්‍ය ප්‍රත්‍යාසන්නා ස්තූපාඃ ප්‍රතිතාශ්චෛත්‍ය ස්තූපාඃ, චිත්තාහ්ලාදකත්වාද් වා චෛත්‍යාඃ ස්තූපාඃ චෛත්‍ය ස්තූපාඃ

චෙතිතථූභ ගැන කරන මේ විස්තරයෙනුත් **චෙතිත-රුක්ඛ** ගැන කෙරෙන විස්තරයෙනුත් පැහැදිලි වන අන්දමට මෘතකස්තූප (මළවුන් නිමිති කොට තනන ලද ස්තූප) යන අදහස ඒවායින් ප්‍රකාශ නොවේ. මියගිය ජිනවරුන්ගේ ඇටකටු දියමන්ති පෙට්ටිවල දමා **මාණවකස්තම්භවල**, එල්ලා වැඳුම් පිදුම් කරන ලද බව ජෛන සූත්‍රවල සඳහන් වේ. එක එක ඉන්ද්‍රයාගේ සුධර්මා සභාවෙහි ඒ **මාණවක-ස්තම්භ** පිහිටුවා තිබෙන බව ද ඒ සූත්‍රවල වාර්තා වෙයි.

මේ නයින් බලන විට **චෛත්‍යවෘක්ෂ** මළවුන්ට සම්බන්ධ වූ චෙතිය නොවන බව පෙනී යයි. පූජනීයත්වයට පත් වූ වෘක්ෂයකි චෛත්‍යවෘක්ෂ යන්නෙන් හඳුන්වනු ලැබූයේ. ඒ වෘක්ෂයේ යට වේදිකාවක් ද ඉදිකරනු ලැබීය. පූර්වොක්ත විස්තරයෙහි සඳහන් චෛත්‍ය ස්තූප මෘත-චෙතිය නොවූ බව ද පෙනේ. භාගවතී සූත්‍රයෙහි වර්ණිත පූජ්‍යස්ථානය දෙව්ලොව තිබුණකි. පෘථිවි තලයෙහි එවැනි පූජ්‍යස්ථානයක් තිබුණු බවක් ජෛන පොත්වල සඳහන් වන්නේ නැත. මහාවීර ජින ආයතනයකට ගිය බවක් ද ජෛන පොත්වල වාර්තා නොවේ. තීර්ථඞ්කරයන් උදෙසා ඉදිකරන පූජ්‍ය ස්ථාන (චෙඉය) මහාවීර විසූ කාලයට පසුව තනන ලද ඒවා බව පෙනේ. ස්තූප පූජාව බෞද්ධයන් අතර මෙන් ජෛනයන් අතර ජනප්‍රිය වූවක් නොවිය. එහෙත් ප්‍රතිමා පූජාවට ජෛනයන් පුරුදු වූයේ බෞද්ධයන්ට කලින්.

ජෛන සූත්‍රවල අර්ථකථනය කළ ආචාර්‍ය්‍යවරු **චෛත්‍ය** යන්න විග්‍රහ කළේ,

> චිතෙර් ලෙප්‍යාදිචයනස්‍ය භාවඃ කර්ම වා චෛත්‍යම්, තච්ච සංඥශබ්දත්වාද්දෙවතාබිම්බෙ ප්‍රසිද්ධං ; තතඃ තදශ්‍රයභූතං යද්දෙවතායාඃ ගෘහං තදප්‍යුපචාරාච්චෛත්‍යමුච්‍යතෙ.

මේ නිර්වචනය අනුව චෛත්‍ය යන වචනය චිති හෝ චිත යන වචනයෙන් සෑදුණකි. ‘ දෙවතා ප්‍රතිමා ’ යන අර්ථය දීම සඳහා ද ඒ වචනය භාවිතා කරනු ලැබීය. ප්‍රතිමාවක් (චෛත්‍ය) තැන්පත් කිරීම සඳහා චෛත්‍ය උපයෝගී කරගනු ලැබූ නිසා ඒ ගෘහය ද උපචාර වශයෙන් චෛත්‍ය යනුවෙන් හැඳින්විනි.

උත්තරාධ්‍යයන 9.9.10 හි එන චෙඉඑ යන වචනයට ' උද්‍යාන ' අර්ථය ටීකාකරුවන් විසින් දී තිබේ. යාකෝබිගේ (Jacobi) කල්පනාව අනුව එයින් අදහස් කළේ ' ගස 'කි. මහාභාරත යෙහි පූජනීය වෘක්ෂ " චෛත්‍ය " නමින් හඳුන්වා තිබේ. දෙව, යක්ෂ, නාග, අප්සර, භූත ආදීන් චෛත්‍ය ආශ්‍රය කරන නිසා චෛත්‍යයක කොළයක් වත් නොකැඩිය යුතු බව මහාභාරතයෙහි (ශාන්ති පර්ව 69.42) සඳහන් වේ. වැටකින් වටකරනු ලැබූ ගසක් හරප්පාවෙන් ලැබුණු එක් මුද්‍රාවක නිරූපණය කර තිබේ. ඒ ගස චෛත්‍ය වෘක්ෂයක් වූ හයි සිතීම අපහසු ද ? හරප්පා මුද්‍රා භාවිත වූ අවධියෙහි පුදපූජා පිළිබඳ නිශ්චය වශයෙන් තොර තුරු කිසිවක් දැනගැනීම අපහසු නිසා යථෝක්ත මුද්‍රාවෙහි නිරූපිත වෘක්ෂය පූජනීය වෘක්ෂයක් වූයේ ද යන්න නිසැකව දැන ගැනීම දුෂ්කරය.

මෙතෙක් සාකච්ඡා කරන ලද කරුණු වලින් අපට පහත සඳහන් නිගමන දෙකකට එළඹීමට පුලුවන.

(i) චෛත්‍ය යන වචනයෙන් මූලික වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබූයේ චයනය හෙවත් යඥ ස්ථානය යි. දෙවනුව ගොඩගැසූ යමක් හැඳින්වීමට ද ඒ වචනය යෙදිණි.

(ii) මෘත ශරීරයක් වලලා ඒ මත යම්කිසි ස්මාරකයක් ගොඩනගන ලද්දේ නම් එය චෛත්‍ය නමින් හඳුන්වනු ලැබීය. ශ්මශානය (සොහොන) සතරැස් හෝ කවාකාර වූ බව ශතපථ බ්‍රාහ්මණයෙහි සඳහන් වේ. පුදසත්කාර කිරීම සඳහා ගොඩනැගූ දේ චෛත්‍ය හෙවත් චෛත්‍ය ස්තූප යන්නෙන් හැඳින්විනි. යට වේදිකාවක් සහිත පූජනීය වෘක්ෂයක් හෝ වැටකින් වටකැරුණු වෘක්ෂයක් හෝ චෛත්‍ය හෙවත් චෛත්‍ය-වෘක්ෂ යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබීය. අනතුරුව සියලුම පූජනීය වස්තු සහ පූජ්‍යස්ථාන සාමාන්‍යයෙන් චෛත්‍ය යන නමින් හඳුන්වන ලදී. පූජ්‍ය ස්ථානයක තැන්පත් කළ වස්තුව හෝ ප්‍රතිමාව ද උපචාර වශයෙන් චෛත්‍ය යන නම ලැබීය.

ජේ. කේ. ජී. පෙරේරා

භවභූති – II

භවභූති විසින් රචනා කරන ලද දෙවැනි නාට්‍යය **මාලතීමාධව** යි. විශාල බලාපොරොත්තු ඇතිව නිපදවන ලද **මහාවීරචරිත** නාට්‍ය සාර්ථක නොවීම නිසා ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සහ විවේචකයන්ගෙන් පලිගැනීමේ අටියෙන් **මාලතීමාධව** නාට්‍ය භවභූති විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද බව මහාචාර්ය දීක්ෂත් අනුමාන කරයි. **මහාවීරචරිතය** ඔහු රචනා කරන්නට ඇත්තේ උගත් ප්‍රේක්ෂකයන් උදෙසා විය යුතුය. **මාලතීමාධව** නාට්‍ය උගතුන්ට පමණක් නොව සාමාන්‍ය ජනයාටත් තේරුම් ගත හැකි නාට්‍යයක් විය.

මාලතීමාධව නාට්‍යයට වස්තු වී තිබෙන්නේ ප්‍රේමකථාවකි. එහි නායකයෙක් සහ උප–නායකයෙක්ද නායිකාවක් සහ උප–නායිකාවක් ද ඇතුලත් ය. එහි සේවක සේවිකාවන්ගේ ප්‍රේමජවනිකාද නිරූපනය කර තිබේ. ත්‍රාස ජනක සිදුවීම් වලින් යුක්ත මාලතීමාධවගේ ප්‍රේමකථාව කාමශාස්ත්‍රයේ රීති අනුගමනය කරයි. සියලු දෙනාම බියගන්වමින් ව්‍යාඝ්‍රයෙක් නගරයෙහි ගමන් කරයි. උපනායකයා සිය පෙම්වතා බේරා ගන්නා අනතුරට පත්වන්නට ඔන්න මෙන්න කියා තිබියදිය. සොරා වුත පිලිපදින කපාලිකාවන් එහි දක්නට ලැබේ. අද්භූත බල ලබා ගැනීම සඳහා නායකයා මිනීමස් විකිණීමෙහි යෙදේ. බිල්ලට දීම පිණිස නායිකාව කපාලිකාවන් විසින් සොරා ගෙනයනු ලැබේ. ඇය බිල්ලට දෙන්න ඔන්න මෙන්න කියා තිබියදී නායකයා අවුත් ඇය බේරා ගනී. දෙවැනි වතාවටත් ඇය සොරා ගෙන යනු ලැබූ විට සන්දමිනී විසින් ඇය බේරා ගනු ලැබීය. කාන්තාවකගේ වෙෂය ගත් මිනිසෙක් රජුගේ ප්‍රියතමයකුට විවාහවී ඒ ප්‍රියතමයා පෙම්කිරීමට පැමිණෙනවිට ඔහුව ප්‍රතික්ෂෙප කරයි. කුලවත් කාන්තාවෝ ප්‍රේමයත් ප්‍රේම–සිහින ගැනත් කථාකරති. සිහිනෙන් පෙම්වතුන් සමග ලැබූ ආස්වාද විස්තර කරති.

මාලතීමාධවයේ සමහර චරිත කෘත්‍රිමය. මාධව ප්‍රමාණය ඉක්මවා තර්ක කරන කල්පනාශීලී පුද්ගලයෙකි. මාලතීට ප්‍රේමකිරීමට හේතුව, ඇය වැළඳ ගැනීමට ඉඩ දෙන ලෙස ඉල්ලීමට හේතුව, වචන කිපයක් ඇය සමඟ කථා කිරීමට අවසර ඉල්ලීමට හේතුව ඔහු තර්කානුකූලව දක්වීමට උත්සාහ කරයි. මාධව දක්වන ප්‍රේමයට වඩා මාලතී උසස් කොට සළකන්නේ සිය කුලයේ ගෞරවයත් ලවඞ්ගිකාගේ යහපතත් ය.

මාලතීමාධව අංක දහයකින් සමන්විත නාට්‍යයකි. මේ නාට්‍යයේ වස්තුව ගැන භවභූති කොතරම් ආඩම්බර වූයේද කිවහොත් ඔහුම එය ප්‍රශංසාවට ලක්කරයි [අහො සරසරමණීයතා සංවිධානස්‍ය (අංක VI); අස්තිවා කුතාශ්චිත්‍රවදහුතං විචිත්‍රරමණී යොජ්ජ්වලං ප්‍රකරණම් (අංක IX)]. එහෙත් ඒ කථා වස්තුව විචාරකයන්ගේ ප්‍රශංසාවට එතරම් ලක් වූ බවක් නොපෙනේ. මාලතීමාධවයෙහි සිත් ඇදගන්නා සිදුවීම් වලින් ගහන වුවද ඒවා මැනෙවින් සම්බන්ධ කොට ඉදිරිපත් කර නැති බව ඒ විචාරකයෝ පවසති.

මේ නාට්‍යයෙහි කථාවස්තු දෙකක් ඇතුලත්ය. ප්‍රධාන වස්තුව මාලතී සහ මාධව පිළිබඳ කථා පුවතකි. දෙවැනි වස්තුව මදයන්තිකා සහ මකරන්ද පිළිබඳ කථා ප්‍රවෘත්තියයි. මදයන්තිකා ප්‍රධාන කථාවස්තුවේ ප්‍රතිනායකයා වන නන්දන ගේ සොයුරිය මැනෙවින් දක්වීම නිසාත් මකරන්ද මාධවගේ මිතුරකු ලෙස දක්වීම නිසාත් නාට්‍යයේ කථාවස්තු දෙක වශයෙන් සම්බන්ධ වී තිබේ. එහෙත් මකරන්ද සහ මදයන්තිකා පිළිබඳ කථා පුවත මාලතී සහ මාධව පිළිබඳ කථා පුවතට වඩා මැනෙවින් කැපී පෙනෙන බව හැඟේ.

කථාවස්තුවේ ක්‍රියාව අංක දහයකට බෙද ඇතත් එය අන්‍යොන්‍ය සම්බන්ධයකින් යුතුව දක්වා නැති බව ප්‍රකටය. සමහර අංකවල ක්‍රියාව ඉක්මණින් විකාශය වේ. සමහරක ක්‍රියා දිග්ගස්සා ඇත්තේ ප්‍රකරණ වර්ගයේ නාට්‍යයක් ලිවීමට කතෘගේ අභිලාෂයවූ නිසාදැයි නොහැඟේ. IV වැනි අංකයෙහි නිරූපිත ක්‍රියාව III වැනි අංකයෙහි ක්‍රියාවමය. එය අංක දෙකකින් දක්වීම අනවශ්‍ය

බව පෙනේ. IX වැනි අංකය වික්‍රමෝර්වශියේ IV වැනි අංකය සමග තරඟ කිරීමට ඉදිරිපත් කරනු ලැබුවක් සේ සිතේ. මාලතීව දෙවැනි වර සොරෙන් ගෙනයෑමත් සෞදමිනී ඇය මුදවා ගැනීමත් මාධවගේ උදසීන භාවයත් අනුචිත ලෙස දිග්ගස්සා ඇත. ඒ සිදුවීම් ලෙහෙසියෙන්ම අංක දෙකකින් නිරූපණය කළ හැකිව තිබුණි. මාලතීමාධවයේ කථාවස්තුව භවභූතිගේ නිර්මාණයක් වුව ද කථාවේ සිදුවීම් දක්ෂ ලෙස සංවිධානය කර නැතිබව ආචාර්ය භණ්ඩාර්කර් පවසයි. මෘච්ඡකටිකය සහ මුද්‍රාරාක්ෂස යන නාට්‍ය අවසාන කිරීමේදී ඒ නාට්‍යරචකයන් විසින් දක්වන ලද දක්ෂතාවය මාලතීමාධවය අවසාන කිරීමේදී භවභූති පෙන්වා නැති බව ද භණ්ඩාර්කර සිතයි. අමුසොහොනේ ජවනිකාවට අනතුරුව එන සිදුවීම් බලෙන් කථාවස්තුවට සම්බන්ධ කර තිබෙන්නා සේ ය. විරහ වේදනාවෙන් පෙලෙන්නෙකුගේ හැනීම නිරූපණය කිරීමට අවකාශ ලබාගැනීම සඳහා කපාලකුණ්ඩලා විසින් මාලතී සොරාගෙන යෑමේ සිද්ධිය නිරූපණය කර ඇතැයි ඇතැම් විචාරකයෝ කල්පනා කරති.

වුවමනාවට වඩා දෛවයට දී තිබෙන නිඃභය නාට්‍යයේ තවත් දුර්වලකමක් සේ දැක්විය හැකිය. ආචාර්ය කීත් ප්‍රකාශ කර ඇති පරිදි නාට්‍යයේ කථාවස්තුව කෙතරම් සිත්ගන්නා එකක් වුවද එය ගොතා තිබෙන අන්දම සිත් නොගනී. නාට්‍යයේ ක්‍රියාව බෙහෙවින් රඳා තිබෙන්නේ අහම්බෙන් වන සිදුවීම් මතය. දෙවරක්ම මරුමුවට ගොදුරු වීමට ඔන්න මෙන්න කියා සිටි මාලතී මුදගනු ලබන්නේ අහම්බෙනි. නාට්‍යයේ චරිතද ජීවිතයට සම්බන්ධ නැත. මෘච්ඡකටිකයෙහි මෙන් ඒ චරිත නගරයක හැසුරුණ ද ඔවුන් ජීවත්වන්නේ ඔවුන්ට සීමාවූ ලෝකයකයි. නායකයා තුලත් නායිකාව තුලත් දක්නට ලැබෙන පෞද්ගලිකත්වය ඉතාම අල්පය.

නාට්‍යයෙහි කථාවස්තු දෙක ගලපා ඇති ආකාරයත්, මාධව සමග මාලතී පැන යෑමට නියමිත අවස්ථාවෙහි දේවාලයට මාධව පිවිසීමත්, මාලතී මෙන් වෙස්වලාගත් මකරන්ද නන්දන ප්‍රතික්ෂෙප කිරීමත්, මකරන්ද සමග මදයන්තිකා පැනයෑමත් දක්ෂ ලෙස නිරූපණය කර තිබෙන බව කිවයුතුය. එහෙත් අනිත් සිදුවීම් එතරම් දක්ෂතාවයකින් නිරූපණය කර ඇති බවක් නොපෙනේ. නාට්‍යයේ බොහෝ තැන්වල රජ කරන්නේ කෘත්‍රිමභාවය, අතිමානුෂ බල වේග සහ දෛවයයි.

මාලතී සහ මාධව, මදයන්තිකා සහ මකරන්ද, කාමන්දකී නාට්‍යයේ ප්‍රධාන චරිතයි. ලවඞ්ගිකා, බුද්ධරක්ෂිතා, කලාංහස, සෞදමිනී ඊළඟ තැන ගනී. උප–නායකයා සහ උප–නායිකාව සමග සසඳන විට නායකයා සහ නායිකාව එතරම් සිත්කළු නොවේ. කලින් සඳහන් කළ පරිදි මාධව ඉතාම දර්ශනිකය. කල්පනාශීලිය. ඔහු සාමාන්‍ය ප්‍රෙමවන්තයකුගේ චරිතයක් නොවේ. විවාහයෙන් පසුවත් මාලතී සමග මාධව වැඩිය කතාබහ නොකරයි. නියම පෙම්වතුන් දෙදෙනෙකුගෙන් ප්‍රකාශවන හැඟීම් ඔවුන් දෙදෙනා ප්‍රකාශ නොකරති. ප්‍රෙමය ශාරීරික සහ අධිභෞතික වශයෙන් කොටස් දෙකක් වශයෙන් භවභූතිට පෙනුනේ නැත. මාධව වීරත්වයෙන් හීන නායකයෙකි. ඉක්මණින් ක්‍රියාකළ යුතු තැනදී ඔහු පද්‍යයක් දෙකක් කීමට සූදනම් වෙයි. අඝොර ඝණ්ඨ සමග කළ සටනෙහිත් නගරාරක්ෂකයන් සමග මකරන්ද කළ සටනේදී මකරන්දට උපකාර වූ අවස්ථාවෙහිත් පමණි මාධවගේ ශූරවීරත්වය විදහා දක්වෙන්නේ. සටන් කිරීමට ඔහු ඇලුම් කළ කෙනෙක් නොවේ. මේ දර්ශනික පෙම්වතාට ම සුදුසු පෙම්වතියකි මාලතී. මාධව සහ තමන් ගැන නොවෙයි ඇ වැඩිය කල්පනා කරන්නේ. තම උසස් කුලයත් දෙමාපියනුත් ඇ වැඩියෙන් අගය කරයි. ඇ ප්‍රෙමකරයි. එහෙත් එය මැනෙවින් ප්‍රකට කිරීමට ඇයට ශක්තිය නැත. විවාහයෙන් පසු මාධව සමග සතුටින් කල් ගෙවනවාට වඩා ලවඞ්ගිකාගේ යහපත ගැන ඇ වෙහෙසෙයි. ඇ මාධවට ප්‍රෙමකරන නමුදු එය නිදහසේ ප්‍රකාශ නොකරයි. මකරන්ද සහ මදයන්තිකා ඒ දෙදෙනාට වඩා වෙනසි. මකරන්ද නිර්භීතය. සිය හිතවතාට පක්ෂපාතය. ලැදිය. සිය මිතුරා සඳහා ඔහු නිර්භයව මාලතී මෙන් වෙස්වලාගෙන හැසිරෙයි. මේ නිර්භීත ධෛර්යමත් චරිතයට අතිශයින්ම ගැලපෙන චරිතයකි මදයන්තිකා. ඇ මකරන්දට ප්‍රෙමකරයි. ඔහු සමග සොරෙන් පැනයාමට වුවද ඇ සූදනම්ය. එහෙත් මාලතී සමග කරන ගනුදෙනුවලදී ඇ අවස්ථාවාදියෙක් බව පෙන්වයි. මාලතී මාධවට පෙම්කරන බව හොඳින්ම දැන දැනත් ඇයට නන්දනට විවාහ කරදීමේ යෝජනාව ඔහු සතුටින් පිලිගනී. නමුත් පසුව හොඳ භාර්යාවක් වන ලෙස ඇ මාලතීට අවවාද කරයි. මේ ක්‍රියාව ප්‍රෙමය පිළිබඳ හොඳ අත්දැකීමක් ඇති මදයන්තිකාට නොගැලපෙන්නකි. මාලතීට අනුකම්පා කළ යුතුව තිබුණු නමුදු මදයන්තිකා

එවැන්නක් නොදක්වයි. මෙය ඇගේ චරිතයේ එක් කැලලක් සේ පෙනේ. නාට්‍යයේ ක්‍රියාවට ප්‍රධාන හේතුව වන්නේ කාමන්දකී ය. ඈ භික්ෂුණියකි. එහෙත් සිය මහණකම ගැන ඈ එතරම් සළකන්නේ නැත. කිසියම් පරමාර්ථයක් මුදුන් පමුණුවා ගැනීමට මාධ්‍යයක් ලෙසයි ඈ මහණකම උපයෝගී කරගන්නේ. මාලතී සහ මාධව අතර සම්බන්ධය ඇති කර එය තහවුරු කිරීමට කාමන්දකී රහසේ උත්සාහ දරයි. රජුගේත් නන්දගේ ත් ප්‍රබල විරුද්ධත්වය මධ්‍යයෙහිය ඒ දෙදෙනා අතර ප්‍රේම සම්බන්ධය කාමන්දකී ඇති කරවන්නේ. එය ඈ ඉටු කරන්නේ විවිධ උපාය මගිනි. උපායෙහි දක්ෂ යන අර්ථය නගන 'කායඨීනිධාන' යන විශෙෂණය ඇයට යොදතිබීම ඉතාම උචිතය. මාලතී මාධවයේ චරිත විවිධය. ඒ චරිත නිරූපණය සෑහෙන්න හොඳ වුවද උත්තරරාමචරිතයේ චරිත නිරූපණයට වඩා බොහෝසෙයින් ම පහත්ය.

මාලතීමාධවයේ කථාව තමන්ගේම නිර්මාණයක් ලෙස පෙන්වීමට භවභූති උත්සාහ කර ඇතත් ගුණාඪ්‍යගේ බෘහත්කථාවට ඔහු ණය ගැති බව පෙනේ. පෛශාචි භාෂාවෙන් රචනා කරන ලදැයි සැලකෙන ඒ බෘහත්කථාව සම්පූර්ණයෙන්ම අභාවයට ගොස්ය. ඒ ග්‍රන්ථය ඇසුරු කරගෙන සංස්කෘතයෙන් ලියන ලද බෘහත්කථාමඤ්ජරිය සහ කථාසරිත්සාගරය ආරක්ෂා වී තිබේ. කථාසරිත්සාගරයේ XIII වැනි කොටසෙහි මාලතී මාධව කථාවට සමාන කථාපුවතක් දක්නට ලැබේ. එහෙත් භවභූතිගේ කථාව වඩාත් සිත්ගන්නකි. කාමන්දකී සහ ඇගේ ශිෂ්‍ය පිරිස කථා පුවතට ඈතුල් කර තිබීම දශකුමාරචරිතයේ බලපෑම පෙන්වතියි සමහර විචාරකයෝ පවසති. භික්ෂුණින් මගුල් කපුවන් ලෙස ක්‍රියා කිරීම දශකුමාරචරිතයෙහි ද දක්නට ලැබේ. වාත්ස්‍යායනගේ කාමසූත්‍රයේ ආභාසය ද එහි මැනෙවින්ම ප්‍රකටය.

ඌර්වශී නැතිවීමෙන් වියරු වැටුණු පුරූරවස් ඇය වනාන්තරයෙහි සොයමින් වනසතුන් ඇමතීම නිරූපණය කරන වික්‍රමෝර්වශියේ IV වැනි අංකයේ ආභාසය මාලතීමාධවයේ IV වැනි අංකයෙහි දක්නට ලැබේ IX වැනි අංකයේ 25–26 පද්‍යවල කාලිදාසගේ මෙඝදූතයේ ආභාසය පෙනෙන්නට තිබේ. එහි භාවයත්, සාමාන්‍ය අර්ථයත්, වචනත් මෙඝදූතයෙන් ණයට ගෙන ඇති බව හැඟේ.

මාලතී මාධවය කාලිදාසගේ කෘති අනුකරණය කිරීමට උත්සාහ කර ඇතත් කාලිදාසගේ කෘතිවල දක්නා මටසිලුටු බවත් රමණීයත්වයත් භවභූතිගේ කෘතියෙහි දක්නට නොලැබේ.

භවභූති විසින් ලියන ලද උසස්ම නාට්‍ය ගුණ අගුණ දෙකින්ම මිශ්‍රය. මහවීර–චරිතයෙහි මෙන් මාලතීමාධවයෙහිත් ප්‍රමාණය ඉක්මවා අලංකාරවලට බර වීම දක්නට ලැබේ. මේ නාට්‍ය දෙකේම අඩුපාඩු කම් ගැන තේරුම් ගෙන ස්වකීය ප්‍රතිභාවට ප්‍රධාන තැන දෙමින් භවභූති උත්තරරාමචරිතය ලියූ බැව් පෙනේ. මුල් නාට්‍ය දෙකින්ම භවභූතිට ලැබුණු ජනප්‍රියත්වය උත්තරරාමචරිතයෙන් ඔහුට මොනවට ලැබුණි.

අංක සතකින් යුක්ත උත්තරරාමචරිත නාට්‍යයෙහි නිරූපණය කරන්නේ යුතුකමත් ප්‍රේමයත් අතර ගැටුමකි. ප්‍රේමයත් ජීවිතයත් කැපකර යුතුකමට ප්‍රධාන තැන දිය යුතු බවයි මේ නාට්‍යයෙන් භවභූති ප්‍රකාශ කරන්නේ. එම තේමාව සඳහා උචිත කථාවස්තුවකි සීතා අතහැරීමේ කථාව. රාවණත් ඔහුගේ සේනාවත් පරාජය කිරීමෙන් පසු රාමට සීතා ආපසු ලැබුණි. එහෙත් රාමගේ සිත් තුල මතු වූ ප්‍රශ්නය නම් රාවණගේ ප්‍රාසාදයෙහි බලයෙන් තබා ගත් සීතාව නැවතත් බාර ගත යුතු ද? යන්නයි. මෙවැනි ප්‍රශ්නයක් මතු කිරීම සීතාගේ පවිත්‍රත්වයට කරන විග්‍රහයක් ලෙස භාරතීයයාට සිතෙන්නට පුලුවන. එහෙත් සාමාන්‍ය මිනිසා එසේ කල්පනා කරතියි නොසිතේ. රාවණා විසින් කාලයක්ම බලයෙන් සිය මාලිගයෙහි තබාගත් සීතාගේ පවිත්‍රත්වය සුරක්ෂිත වූහයි සාමාන්‍ය මිනිසා නොසිතනු ඇත. සාමාන්‍ය ජනයාගේ ඒ කල්පනාව රාමට දැනෙන්නට ඇත. ඒ නිසා වියයුතුයි ඔහු සීතාට දැන්වූයේ තිබෙන තත්වය අනුව සීතාව ආපසු බාර ගැනීමට ඔහුට නොහැකි වන බව. රාමගේ ඒ වචන ඇසූ සීතා අපේක්ෂාශූන්‍යත්වයට පත් වී මැඩගත නොහැකි ශොකය නිසා ගින්නට පැන්නේය. ඒ අවස්ථාවෙහි අග්නි දෙවියා ඇගේ පවිත්‍රත්වය පෙන්වා දී ඇය නැවතත් රාමට බාර දුන්නේය. සීතා ගින්නට පැනීමත් අග්නිදෙවියා ඇගේ පවිත්‍රත්වය පෙන්වීමත් දෙවියන්, මනුෂ්‍යයන් වානරයන් සහ වෙනත් අය සමග රාම නරඹා සිටියේය. සීතාගේ පවිත්‍රත්වය ප්‍රකාශවූවායින් පසු රාම ඇය පිලිගෙන පෙරලා අයෝධ්‍යාවට පැමිණි පසු ඔහු එහි රජු වශයෙන් අභිෂෙක කරනු ලැබීය. එහෙත්

රටේ මහජනයා රාම විසින් සීතා පිළිගනු ලැබීම ගැන වැඩි සතුටට පත් වූ බවක් නොපෙනේ. සීතාව යළි බාර ගැනීම මහජනයා විසින් විවේචනය කරන ලදි. අග්නි දෙවියා සීතාගේ පවත්‍රත්වය ප්‍රකාශ කළ අයුරු අයොධ්‍යා වැසියෝ නුදුටහ. ඒ 'අග්නිදිව්‍ය' විශ්වාස කිරීමටද ඔවුහු සූදනම් නොවූහ. මහජනයා තුළ පැවති ඒ අසන්තුෂ්ටිය රාමට දැනගන්නට ලැබුණි. දැන් චෝදිතයාගේ විනිශ්චයකරුත් රාම ම විය. රජු පරපුර විසින් උසස් කොට සළකන ලද ප්‍රජානුරඤ්ජනය නොසළකා හැරීමට රාමට ශක්තියක් නැත. ඒ රජු පිළිවෙත උසස් කොට සැලකූ රාමට කළ යුතුව තුබුණේ සීතා අත හැරීමය (සීතා ත්‍යාග). 'ස්නේහය දයාව, සෞඛ්‍යය, ජානකී (සීතා) යන මේ කවරක් වුවත් මහජනයා සතුටු කිරීම පිණිස අතහැර දැමීමට සිදු වුවොත් ඒ ගැන මට කිසිදු වේදනාවක් ඇති නොවේයයි රාම ඒ අවස්ථාවේදී ප්‍රකාශ කරයි. ඉක්බිති කිසිදු බියක් නොමැතිව, මඳකුදු පසුබට නොවී සීතාගේ පවිත්‍රත්වය ගැන හොඳින් දැන දැනත් සීතා අතහැරීමට රාම තීරණය කළේය.

මේ සීතා ත්‍යාගය දෙස දෙවිධියකට බැලිය හැකිය. සීතාව අත්හැර දැමීමට රාම ගත් තීරණය අයුක්ති සහගත කෲර තීරණයක් වශයෙන් දැක්වීමට පුළුවන. සීතාගේ ස්වාභාවික පවිත්‍රත්වය හැරුණුවිට අග්නි දෙවියා විසින්ද ඇගේ පිවිතුරු බව ප්‍රකාශ කර තිබේ. මේ ගැන දැන දැනත් සීතා අතහැර දැමීමෙන් රාම කළේ යුක්ති යුක්ත වැඩක්ද? සත්‍යයට පිටුපා රාජධර්මය පිළිපැදිය යුතු ද? ස්වකීය තීරණය ගැන කිසිදු දැන්වීමක් සීතාට නොකර ඇයව අත්හැර දැමීමට රාම ඉටා ගත්තේ මක්නිසා ද? මේ පැණයට පිළිතුරක් දීම දුෂ්කරය. රාජධර්මයත් ප්‍රේමයත් අතර සාමය ඇති කිරීම පිණිස සීතා අතහැර දැමීම වෙනුවට රාජ්‍ය ලක්ෂ්මණට පවරා සීතා සමග යෑමට ඔහුට ඉඩ තිබුණේ නැද්ද? මේ ප්‍රශ්න මතුවන්නේ රාමගේ තීරණය අයුක්ති සහගත එකක් ලෙස දකින විටය. එහෙත් රාමගේ ක්‍රියාව අනුමත කරන අයට පෙනෙනුයේ වෙනත් කරුණුය. සීතාගේ පවිත්‍රභාවය ගැන කිසිදු සැකයක් නොතිබුණත් රජකු වශයෙන් තමන්ගේ පරම යුතුකමක් වූ 'ප්‍රජානුරඤ්ජනය රාම පැහැර හැරිය යුතුද? සාමාන්‍ය ජනයා සිතන පිළිවෙල සාවද්‍ය යයි සිතා ඔහු සිය යුතුකම ඉටු නොකළ යුතුද? ක්‍රමයෙන් මහජනයා යහමගට පිවිසවා නිවැරදි ලෙස කල්පනා කළ යුතු අයුරු පෙන්වා දීම රජකු වශයෙන් රාමගේ යුතු කම නොවේ ද? පෞද්ගලික ජීවිතයේ යුතුකමත් ප්‍රේමයත් උසස් කොට පොදු යුතුකම පැහැර හැරීම සුදුසුද? රජකු වශයෙන් පොදු යහපත උසස් කොට සැළකීමේ ආදර්ශය මහජනයාට දැක්වීම රාමගේ යුතුකම නොවේ ද? මේ විධියට බැලුවහොත් සීතා අතහැර දැමීමට රාම කළ තීරණය යුක්ති සහගත වූවක් සේ පෙනේ.

යුතුකමත් ප්‍රේමයත් අතර ඇති වන මේ ගැටුම විසඳා ලීමටයි භවභූති උත්සාහ ගෙන තිබෙන්නේ? විවිධ දෘෂ්ටිවලින් බලා ඒ විසඳීම කිරීමට භවභූති ප්‍රයත්නයක් ගෙන ඇත. එක් විවේචකයෙක් පවසා ඇති පරිදි භවභූති උත්සාහ කර ඇත්තේ රාමගේ ජීවිතය නිරූපණය කිරීමට නොව එය තේරුම් කර දීමයි.

උත්තර රාමචරිතයේ වස්තුව රාමායණයෙන් ගත්තකි. එහෙත් ඒ කථාවස්තුව ස්වකීය පරමාර්ථය අනුව ඔහු බෙහෙවින් සකස් කළේ ය. සීතා පාතාල ලෝකයෙහි පෘථිවි සහ ගඞ්ගා යන දෙදෙනාගේ ආරක්ෂාව යටතේ සිටීම පිළිබඳ පුවත භවභූති ගේ නිර්මාණයකි. වැඩිහිටියන් වාල්මීකි ගේ අසපුවෙහි විසීමේ පුවත, වාසන්ති, ආත්‍රෙයී, තමසා, මුරලා, ආදී චරිත ද භවභූති ගේ නිර්මාණය වාල්මීකිගේ රාමායණය අවසන් වන්නේ සීතාව පෘථිවියේ කුසට පිවිසීමේ ශෝකාන්ත සිද්ධියෙනි. භවභූතිගේ උත්තරරාමචරිතය අවසන් වන්නේ දීර්ඝ කාලයක් දුක් වේදනාවෙන් පෙලෙමින් සිටි රාමත් සීතාත් එකතුකර සත්‍ය ප්‍රේමය අන්තිමේදී ජයගන්නා බව දක්වමිනි. රාම සහ සීතා වැනි අයගේ පිරිසිදු සත්‍ය ප්‍රේමය අවසානයේදී විජයග්‍රහණය කරන බව පෙන්වීමටය භවභූතිට අවශ්‍ය වූයේ.

උත්තරාමචරිත නාට්‍යයෙහි චරිත රාශියක්ම දක්නට ලැබේ. ඔවුන්ගෙන් වේදිකාවෙහි රඟපාන්නේ තිස්හය දෙනෙක් පමණි. අනික් චරිත පසුතලයෙහි සිටිති. නාට්‍යයේ ප්‍රධාන චරිත දෙක

සීතා සහ රාම, රාජර්ෂිවරයෙක් වූ ජනක, දයාන්විත ගඞ්ගා සහ පෘථිවි, ලව, කුශ,, සහ චන්ද්‍රකේතු, කඤ්චුකින්, චරපුරුෂ දුර්මුඛ, ලක්ෂ්මණ, ආත්‍රෙයි සහ වාසන්තී, ශුද්‍ර සෘෂිවරයෙක්වූ ශම්බුක, කෞශල්‍යා, අරුන්ධතී සහ සුමන්ත්‍ර යන අයයි.

ධර්මයට ඇති ලැදියාව මූර්තිමත් කරන චරිතයකි රාම. පෞද්ගලික යුතුකම් සහ ඇලීම් ඉවත ලා පොදු යුතුකම සහ යහපත ඉටුකිරීමට ඔහු පසුබට නොවේ. ශොකයෙන් මඩනා ලද අවස්ථාවෙහිත් ඔහු සිය ප්‍රජාවට ඉටු කළ යුතු යුතුකම ගැන අමතක නොකරයි. සීතා උදර ගුණ සම්පන්න ස්වාමි-යෙකුට සුදුසු උදර කාන්තාවකි. රාම විඳින දුක්සැපවලට සීතාත් සහභාගී වෙයි. තමාව අත් හැර දැමීමට රාම කළ තීරණය ගැන සීතා අතිශය වේදනාවට මුලදී පත්වන නමුදු රාමගේ අධ්‍යාශය ඉක්මණින්ම ඇයට ප්‍රත්‍ය වෙයි.

'එකො රසඃ කරුණ එව නිමිත්තභෙදද් භින්නඃ පෘථක් පෘථගිවාශ්‍රයතෙ විවර්තාන්'

යනුවෙන් භවභූති උත්තරරාමචරිතයේ III 47 න් ප්‍රකාශ කරයි. මේ කියමන බෙහෙවින් විමර්ශ-නයට ලක්වූවකි. කරුණ රස නිරූපණයෙහි භවභූති දක්ෂයෙක් බවයි සාමාන්‍ය පිළිගැනීම—කාරුණ්‍යං භවභූතිරෙව තනුතෙ. විවිධ රස ඉතා සාර්ථක ලෙස ඔහුගේ නාට්‍යවල නිරූපිතය. මහාවීර චරිතයේ ප්‍රධාන රසය වීරයි. මාලතී-මාධවයේ ප්‍රධාන රසය ශෘංගාරයි. උත්තරරාම-චරිතයේ ප්‍රධාන රසය කරුණ යි.

ආකාශ භාෂිත හෙවත් ආත්මකථන රාශියක්ම උත්තරරාමචරිතයෙහි ඉතා දක්ෂ ලෙස යොද තිබේ. ඒ ආත්මකථන බොහෝමයක්ම කරන්නේ රාමය. ඒවා මගින් ඒ චරිතයාගේ මනස ක්‍රියා කරන අයුරු ඉතා මැනවින් දක්වා තිබේ. රාම සහ සීතා නිරූපණය කර තිබෙන්නේ දෙවියන් මෙන් නොවේ. ඔවුන්ගේ මනුෂ්‍යත්වය කර්තෘ අමතක කර නැත. එහෙත් ඔවුන් තුල දේවත්වයක් ඇත.

ගුණසීල ජයවර්ධන

ශිල්ප ශාස්ත්‍ර—III

සමහර විචාරකයන්ගේ මතය අනුව චිත්‍රකලාව පිළිබඳ ව ලියන ලද කිසිදු පොතක් ඉන්දියාවේ නොතිබිණි. මෙය සත්‍යයෙන් ඈත් වූ කියමනක් බව **විෂ්ණුධර්මොත්තර පුරාණ, ශිල්පරත්න** සහ **චිත්‍රලක්ෂණ** නම් කෘතියේ ටිබෙට් පරිවර්තනය බලන්නෙකුට පැහැදිලි වන කරුණකි.

චිත්‍ර ලක්ෂණයෙහි චිත්‍ර කලාවේ ආරම්භය දක්වන කථා පුවතක් මෙසේයි : '' පුරාණ කාලයෙහි **භයජිත්** නමින් ධාර්මික රජෙක් විසුවේය. මේ රජුගේ පාලනය යටතේ සිටි සියලු ම වැසියෝ සුඛිතමුදිත වූහ. සමෘද්ධිමත් වූහ. දිනක් එක් බ්‍රාහ්මණයෙක් හඬමින් රජු වෙත පැමිණ '' රජතුමනි, ඔබගේ රාජ්‍යයෙහි ඇත්ත වශයෙන් ම පව් කරන්නෝ සිටිති. එවැන්නන් සිටින නිසයි මගේ පුත්‍රයා අකාලයෙහි මරුමුවට පත වූයේ. කරුණා කර පරලොවින් මගේ පුත්‍රයා මට ආපසු ගෙන දෙනු මැනවි '' යි කීය. බමුණාගේ ඒ ඉල්ලීම අනුව ඔහුගේ පුත්‍රයා ආපසු භාර දෙන ලෙස රජතුමා **යමට** කීය. යමරජු ඒ ඉල්ලීම ප්‍රතික්ෂෙප කළෙන් **භයජිත්** සහ **යම** අතර සටනක් ඇති විය. ඒ සටනේ දී **භයජිත්** ජය ලැබුවේය. එවිට ලෝකය නිර්මානය කළ **බ්‍රහ්ම** රජු වෙත පැමිණ මෙසේ පැවසීය. '' **ජීවිතයත් මරණයත්** පවතින්නේ ඒ ඒ පුද්ගලයා කරන කර්මය අනුවයි. ඒ සම්බන්ධයෙන් **යම** රජුගේ කිසිම බලපෑමක් නැත. ඔබ විසින් කළ යුත්තේ ඒ බමුණු පුත්‍රයාගේ රූපය චිත්‍රයට නැඟීමයි. '' රජු එය කළේය. බ්‍රහ්ම ඒ චිත්‍රයට පණපොවා රජුට මෙසේ කීය. '' නග්න ප්‍රෙතයන් ඔබ විසින් පරාජය කිරීම නිසා මින් ඉදිරියට ඔබ **නග්නජිත්** යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. '' බ්‍රාහ්මණ පුත්‍රයාගේ චිත්‍රය ඔබට ඇඳීමට පුළුවන් වූයේ මගෙන් ලැබුණු අනුග්‍රහය නිසා ය. මේ චිත්‍රය ලෝකයෙහි අඳින ලද ප්‍රථම චිත්‍රයයි. එම නිසා **විශ්වකර්මන්** නැමැති ශිල්පියා වෙත යන්න. ඔහු ඔබට **චිත්‍ර විද්‍යාව** උගන්වනු ඇත. ''

චිත්‍ර විද්‍යාවේ උපත පිළිබඳ ව **විෂ්ණුධර්මෝත්තර පුරාණයෙහි** එන කථාව මීට වඩා වෙනසි. ඒ කථාව අනුව ලෝකයේ යහපත පිණිස **නාරායන** ඍෂිවරයා විසින් චිත්‍ර කලාවේ මූලධර්ම ඇති කරන ලදී. එහි **මාර්කණ්ඩේය** ඍෂිවරයා ප්‍රකාශ කර ඇති අන්දමට **නර** සහ **නාරායන** යන ඍෂිවරු දෙදෙන වදරිගේ අසපුවෙහි තපස් රකිමින් සිටියහ. ඒ දෙදෙනාගේ තපස්‍යාවට බාධා කිරීම පිණිස අප්සරාවෝ පැමිණියහ. ඒ අප්සරාවෝ මල් නෙලමින් ඒ ඍෂිවරු දෙදෙනාගේ සිත් කළඹන අදහසින් ඔබමොබ හැසුරුණහ. අප්සරාවන්ගේ අදහස තේරුම් ගත් **නාරායන** ප්‍රෙමය අවුස්සන අඹ ගසක යුෂ ගෙන සුන්දර අහපසඟින් සමන්විත අප්සරාවක් ඇඳ ඇයට පණපෙවූයේය. ඒ සුරූපී අප්සරාව විශාල ඇස් ඇත්තියක් වූවාය. ඇයට සමාන කළ හැකි කිසිදු දෙව්දුවක් හෝ ගාන්ධර්වියක් හෝ අසුර කන්‍යාවක් හෝ නාග කන්‍යාවක් හෝ නො සිටියාය. ඒ සුන්දර සුරූපී අප්සරාව දුටු අනික් අප්සරාවෝ ලජ්ජාවට පත් ව ඉක්මනින් එම ආශ්‍රමයෙන් ඉවත් ව ගියහ. මෙසේ නාරායන විසින් නිර්මානය කරන ලද ඒ සුන්දර අප්සරාව ඌර්වශීය. අප්සරාවන් සියල්ල පරදවන සුන්දර රූපයක් ඇට ලැබුණේ චිත්‍ර විද්‍යාව මඟිනි. මේ චිත්‍ර විද්‍යාව නාරායන ඍෂිවරයා විශ්වකර්මන්ට ඉගැන්වූයේය.

භාරතයේ ඇති වූ සෑම විද්‍යාවක් ම සෑම ශාස්ත්‍රයක් ම බ්‍රහ්මයාගෙන් හෝ සර්වබලධාරී දෙවියෙකුගෙන් හෝ මහානුභාව සම්පන්න ඍෂිවරයෙකුගෙන් හෝ ඇති වූහයි පෙන්වන කථා භාරතීය සාහිත්‍යයෙහි සුලභ ය. මේ කථා ඓතිහාසික වැදගත්කමක් ඇති ප්‍රවෘත්ති ලෙස සැලකීම උගහට ය. භාරතීය චිත්‍ර කලාවේ ආරම්භය කවරකු අතින් සිදු වුවත් මුල් ම චිත්‍ර කෘති ගැන අපට අසන්නට ලැබෙන්නේ බුද්ධ කාලයෙහි ය. බුද්ධ කාලයෙහි විසූ **ප්‍රසේනජිත්** රජතුමාට සුන්දර චිත්‍රා

ගාරයක් තිබුණු බවත් ඒ චිත්‍රාගාරයට ඇතුල් වීම භික්ෂුණීන්ට තහනම් කර තිබුණ බවත් බෞද්ධ පොත් පත්වල සඳහන් වෙයි.

දැනට තිබෙන චිත්‍ර අතර පැරණි ම භාරතීය චිත්‍ර දකින්ට ලැබෙන්නේ **රාම්ඝර්** කන්දෙහි තිබෙන **ජෝගිමාරා** ලෙනෙහි ය. 1904 හි මේ ලෙනට පිවිසි **ආචාර්ය බ්ලොක්** එහි තිබෙන බිතුසිතුවම් ක්‍රි. ව. පූ. 3 වැනි ශතවර්ෂයට අයත් විය හැකි බව ඒ ලෙනෙහි තිබෙන බ්‍රාහ්මී අක්ෂරයෙන් ලිඛිත කුඩා සෙල්ලිපියක් අනුව නිගමනය කළේය. **සර් ජෝන් මාර්ෂල්ගේ** මතය අනුව ඒ බිතුසිතුවම් ක්‍රි. ව. 1 වැනි ශතවර්ෂයට අයත් ය. මේ ලෙනෙහි තිබෙන බිතුසිතුවම් පැහැදිලි ව පෙනෙන්නට නැත. **සර් ජෝන් මාර්ෂල්** කල්පනා කරන අන්දමට මුලින් එහි අඳින ලද චිත්‍රවල වර්ණය මැකී යාම නිසා පසු කාලයෙහි එය නැවත වරක් වර්ණවත් කර තිබේ. ඒ වර්ණ ද ක්‍රමයෙන් මැකී ගොස් දැන් ශේෂ වී ඇත්තේ ඒ මුල් චිත්‍රවල රේඛා කීපයක් පමණි. **අජන්තාවේ** අංක 9 සහ 10 දරණ ලෙන්වල තිබෙන චිත්‍ර ද ක්‍රි. ව. 1 වැනි ශතවර්ෂයට අයත් බව පවසනු ලැබේ. දැනට තිබෙන භාරතීය චිත්‍ර අතුරෙන් පැරණි ම චිත්‍ර සමූහයට ඒ අජන්තා චිත්‍ර ද ඇතුළත්ය.

භාරතීය සාහිත්‍යයෙහි සිවුසැට කලාවන් ගැන බොහෝ විට සඳහන් වේ. මේ කලාවන් අතර චිත්‍ර කලාවට ප්‍රධාන තැනක් ලැබුණි. වාත්ස්‍යායනගේ කාමසූත්‍රයෙහි චිත්‍ර විද්‍යාවට දී තිබෙන්නේ සතර වැනි ස්ථානය යි. ධර්ම, අර්ථ, කාම, මොක්ෂ යන චතුර්වර්ග ඵලයන් ලබා දෙන චිත්‍ර කලාව සියලු ම කලා අතර ප්‍රථම තැන ගන්නා බව විෂ්ණුධර්මොත්තරපුරාණයෙහි සඳහන් වේ. යම් කිසි ගෘහයක චිත්‍රයක් තිබේ නම් ඒ ගෘහයට යහපතක් සිදු වන බව ඒ පුරාණයෙහි පැවසේ.

විෂ්ණුධර්මොත්තරය අනුව ශිල්පාචාර්යවරුන් විසින් චිත්‍ර වර්ග සතරකට බෙදනු ලැබීය :—

1. **සත්‍ය** — පෘථිවියේ රූපයකට අනුකූල චිත්‍රය මේ වර්ගයට ඇතුළත් ය. උචිත හැඩහුරුකමින් සමන්විත සුන්දර රූපයක් ය සත්‍ය නමින් හඳුන්වනු ලැබුවේ.

2. **වෛණික** — සිත්කළු ඉරියව්වලින් යුක්ත උචිත පරිදි සකස් වූ අඟපසඟවලින් යුත් චතුරශ්‍රාකාර පසුබිමක් ඇති චිත්‍රය වෛණික ගණයට වැටේ.

3. **නාගර** — වටකුරු අඟපසඟින් යුක්ත මාලාභරණ ස්වල්පයකින් අලංකාර වූ රූපය නාගර ගණයට වැටේ.

4. **මිශ්‍ර** — සත්‍ය, වෛණික සහ නාගර යන වර්ගවලට අයත් චිත්‍රවල ලක්ෂණ සියල්ල ම පාහේ මිශ්‍ර ගණයෙහි ලා ගැනෙන චිත්‍රයක දකින්ට ලැබේ.

භාරතීය සාහිත්‍යයේ මෙන් ම චිත්‍ර කලාවෙහි ද **නවවිධ** රසයක් තිබෙන බව සඳහන් වේ. ශෘංගාර, හාස්‍ය, කරුණා, රෞද්‍ර, වීර, භයානක, බීභත්ස, අද්භූත සහ ශාන්ත යනු ඒ රස නවයයි. ශිල්පාචාර්යවරුන්ගේ නියමය අනුව මේ රස නවයම ප්‍රකාශ වන චිත්‍ර ගෙදරක තබා ගත යුතු නොවේ. ගෘහයක් අලංකාර කිරීම සඳහා ශෘංගාර, හාස්‍ය සහ ශාන්ත රස දනවන චිත්‍ර ගත යුතු බවත් අනිත් රස දනවෙන චිත්‍ර කිසිම ගෘහයක තබා නොගත යුතු බවත් ශිල්පාචාර්යවරුන්ගේ මතය යි. එහෙත් රජ මාලිගාවක හෝ දේවාලයක සියලු ම රස දනවන චිත්‍ර තබා ගැනීම වරදක් නැති බව ඔව්හු පැවසූහ.

චිත්‍රයක කලාත්මකත්වයට හානිකර ලක්ෂණ ද ශිල්පාචාර්යවරුන් විසින් දක්වා තිබේ. අපැහැදිලිකම, සමතාවයෙන් තොරවීම, නිරූපණය විශදත්වයෙන් හීනවීම, මහත තොල් සහ විශාල ඇස් ඇති මිනිස් රූප නිරූපණය කිරීම, ගති සහ ක්‍රියාසංවරයෙන් තොරවීම, චිත්‍රයක දුර්වලකම් ලෙස ඒ ආචාර්යවරු දැක්වූහ. නියම අන්දමට වර්ණ නොගැල්වීම ද චිත්‍රයක දුර්වලකමක් ලෙස දක්වා තිබේ. චිත්‍රයක තිබිය යුතු හොඳ ගුණ වූ කලී මාධුර්යය, විචිත්‍රත්වය, පසුතලය නිරූපනය කරනු ලබන රූපයට උචිත පරිදි විශාලවීම, සහ තාත්වික බව ය.

වාත්සායනගේ කාමසූත්‍රයට යශෝධර විසින් සපයන ලද ටීකාවෙහි චිත්‍ර ශිල්පියා විසින් සැලකිය යුතු ෂඩඞ්ගයක්—අංග සයක් මෙසේ දක්වා තිබේ:—

රූපභෙදා ඃ ප්‍රමාණානි—භාවලාවණ්‍යයොජනා
සාදෘශං වර්ණිකාභෙද—ඉති චිත්‍රං ෂඩඞ්ගිකම්

(රූපභෙද, ප්‍රමාණ, භාව, ලාවණ්‍ය–යොජන, සාදෘශ්‍ය සහ වර්ණිකා භෙද චිත්‍රයට අංග සයයි) මේ අංග සය බෞද්ධ කලාකරුවන් විසින් සම්පූර්ණයෙන්ම අනුගමනය කරනු ලැබූ බව අජන්තා සහ බාග් හි තිබෙන චිත්‍ර පිරික්සන්නෙකුට පෙනේ.

වර්ණ යෙදීම පිළිබඳව විෂ්ණුධර්මොත්තර පුරාණයෙහි සඳහන් විස්තරය අනුව මූලික වර්ණ සුදු, කහ, නෙල්ලි ගෙඩියේ පාට, කලු, සහ නිල් ය. එහෙත් භාරතයේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි සුදු (සිත), නිල් (නීල), කහ (පීත) සහ රතු (රක්ත යන වර්ණ සතර පමණක් මූලික වර්ණ වශයෙන් සඳහන් වේ. මේ එක එක වර්ණය වෙනත් වර්ණයක් නමහ මිශ්‍ර කිරීමෙන් විවිධ වර්ණ සෑදේ. චිත්‍රශිල්පියා ස්වකීය චිත්‍රයට උචිත පරිදි වර්ණ පිළියෙල කරගත යුතුය.

පුරාණ භාරතීය ශිල්පියා ගුහා බිත්තිවල හෝ දේවාල බිත්තිවල හෝ ලෑලිමත හෝ රෙදි මත හෝ චිත්‍ර ඇන්දේය. රෙද්දක් මත අඳින ලද චිත්‍රය පට නමින් හැඳින්වේ. පංචදශීයෙහි පටයක් පිළියෙල කරගතයුතු අන්දම මෙසේ දක්වේ :

යථා චිත්‍රපටෙ දෘෂටමවස්ථානාං චතුෂ්ටයම්.
පරමාත්මානි විඥෙයං තථාවස්ථා චතුෂ්ටයම්
යථාධෞතඝට්ටතිශ්ච ලාඤ්චිතො රඤ්ජපටඃ
ස්වතඃ ශුභ්‍රෝත්‍ර ධෞතඃ ස්‍යාත් ඝට්ටිකාන්නවිලෙපනාත්
මස්‍යාකාරෛර ලාඤ්ඡිතඃ ස්‍යාත් රඤ්ජිතො වර්ණපූරණාත්

මේ විස්තරය අනුව චිත්‍ර–පටයක අවස්ථා සතරක් ඇත.

(i) ධෞත — සේදීම

(ii) ඝට්ටිත — බත් ආලෙප කිරීම

(iii) ලාඤ්ඡිත — තීන්තෙන් රූප ඇඳීම

(iv) රඤ්ජිත — උචිත වර්ණවලින් පාට කිරීම·

බෞද්ධ තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථයක් වන ආයඞීමඤ්ජු ශ්‍රීමූලකල්පය අනුව පටයක් (චිත්‍රයක්) ඇඳිය යුත්තේ වාටියක් ඇති අලුත් සුදු රෙද්දකය. එය දිගින් රියන් දෙකක් විය යුතුය. පලලින් රියනක් විය යුතුය. ගහක පොත්තක් වුව ද පටයක් සකස් කිරීමට ගත හැකිය. ඒ පොත්ත නූල් රහිත පිරිසිදු එකක් විය යුතුය.

ශාස්ත්‍රාචාර්ය කේ. එල්. ජේ. ඩී. ජයසේන විසිනි

තාරා දෙවඟන පිදීම

බැතිමතුන්ගේ පූජෝපහාරයන්ට ලක්වන දේවතා සමූහය අතර දෙවඟනන්ටද අද්විතීය ස්ථානයක් ලැබුණි. තාරා දෙවඟන දෙවඟනන් අතර මහත් ගරු සැලකිල්ලට ලක්වන්නිය. අද අපි භද්‍රකාලි, සරස්වතී, ලක්ෂ්මී ආදී විවිධ ගණයේ දෙවඟනන් පුදමු. එමෙන්ම තාරා දෙවඟන පිදීම භාරතයේ මෙන්ම ලක්දිව ඉතා ජනප්‍රිය වී තිබුණ බැව් ඉතිහාසයෙන් පෙනේ. තාරාදෙවඟන ප්‍රතිමා වන්දනාමානය පිළිබඳව සාක්ෂ්‍ය අනාවරණය කර ගැනීමට අපට ක්‍රම 4 ක් තිබේ. (1) සෙල්ලිපි; (2) සාහිත්‍ය කෘති; (3) මූර්තිකැටයම්; (4) ජනප්‍රවාද යනු ඒවාය.

දෙවඟනන් පිදීම මිනිසාට ඈත අතීතයේ දී පුරුදු පුහුණු වූ වක් බැව් පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණ එළිපෙහෙළි කරයි. මාතෘ දෙවියන් වැඳීම ඉන්දියාවේ හැම කාලයේම ජනප්‍රිය වූ බැව් පෙනේ. ක්‍රිස්තුපූර්ව 2500–2000 අතර කාලවලදී දෙවඟනන් පිදීම කෙරුණු බැව් කුල්ලි නම් ස්ථානයේ හමුවූ දෙවඟන රූපයෙන් ඔප්පුවේ. එහි මාල කීපයක්ම කැටයම් කර ඇත. හිසකෙස් කැපී පෙනෙන සේ දක්වේ. මුහුණ විසුළු ආකාරයකින් තනා ඇත්තේ නුමුදු මෙහි සෙසු ලක්ෂණ සිත්ගන්නා සුළුය. මෙම කාලපරිච්ඡේදයටම අයත්වන දෙවඟන රූප ශෝබ්හිදී ද ලැබුණි. එහිදු ශීර්ෂාවරණයක් වැනි යමක් පෙනේ. මුහුණ බෙහෙවින් බියගන්වන සුළුය. හරප්පාවෙන් ලැබුණු දෙවඟන රූපයේ ශීර්ෂාවරණයත් පියවුරු සහලත්; බෙල්ලේ දමා ඇති මල්මාල ද: මේඛලාදමය ද පැහැදිලිය. කෞශාම්බිහිදී හමුවූ ක්‍රිස්තු පූර්ව 100 ට අයත් දෙවඟන රූපයේ ශීර්ෂාවරණය හා ඇඳුම හඳුනාගත හැකිය. මේ දෙවඟන රූප මාතෘ දේවතාවිය නිරූපණය කිරීමට කරන ලද ඒවායයි වියත්හු අදහත්. වෛදික යුගයේද දේව වන්දනාව ප්‍රචලිත වී තිබුණි. පුරාණයේ සිට මිනිසා දේව වන්දනාව පුරුදු පුහුණු වී තිබුණු බවට පැරණි සංස්කෘත ක්ෂේත්‍රවලින් අනාවරණය වේ. දේවතාවිය දේවතාවගේ ශක්තියයි සැලකිණ. අක්‍රියාකාරීයයි සලකන ලද දෙවියා ලෝකෝත්තර ස්වභාවයක් උසුලන ලදී. ස්ත්‍රිය ක්‍රියාකාරී අන්තරඃස්ථ මූල ධර්මය විය. දෙවිවරුනටද දෙවඟනන් ඇතැයි සැලකූ මිනිසා තම දේවස්වාමීන් පසුපස ගමන්ගත් ස්ත්‍රිය ද දේවත්වයට නැගී ය. මේ හේතුවෙන් මිනිසා කල්යත්ම දෙවඟන රූප තැනීම පමණක් ඒවා සඳහා වෙනම දේවොල් ගොඩනැගීමට තරම් පොහොසත් විය.

ලක්දිවට තාරා දෙවඟන පිදීම පුරුදු වූයේ මහායාන බෞද්ධාගමේ සංක්‍රමණයෙන් පසුව ය. බෝධිසත්වයානය මහායානයේ එක් ලක්ෂණයකි. අවලොකිතේශ්වර; මඤ්ජුශ්‍රී ආදීන් මහායාන බෝසත්වරු අතර ඉතා වැදගති. තාරා එසේත් නැත්නම් ආර්ය තාරා අවලෝකිතේශ්වරයන් ගේ ප්‍රිය භාර්යාවය. සත්වයන් සංසාර සාගරයෙන් එතර කරන නිසා ඇයට තාරා යි අන්වර්ථනාමයක් විය. උෂස්; සරස්වතී; පෘථිවි; රාත්‍රි ආදී දෙවඟනන් වෛදිකයන්ගේ වන්දනාවට පාත්‍ර වූවා සේම තාරා දෙවඟන මහායානිකයන් ගේ පුදපූජා වලට ලක්වූවාය. අපට හමුවන සාක්ෂ්‍ය අනුව ක්‍රිස්තුවර්ෂ හයවන සියවස වනවිට ඉතා ජනප්‍රිය වූනි.

අපගේ සෙල්ලිපිවල තාරා දෙවඟන එන්නේ මිණිනාල් නමිනි. ''දගෙහි ඉසා, මහුල් මහ සල පිළිම ගෙහි ඉසා; නයින්ද ඉසා මිණිනාල් දෙව්දුන් ගෙහි ඉසා කතුමහ සැයෙහි ඉසා කිරිබඩ පවු දගැබෙහි ඉසා'' (මිහින්තලා ලිපිය 33–34 පේළි) ධාතුගෘහයෙහි ද; මංගලමහා ශෛල ප්‍රතිමාගෘහයෙහි ද; මහාබෝධිගෘහයෙහි ද; නයින්දනම ගෘහයෙහි ද; මිණිනාල් දෙව්දුවගේ ගෘහයෙහි ද; කතුමහ සැයෙහි සහ ගිරිභණ්ඩ පර්වතදගැබෙහි ද... ....යනුවෙන් එන එකී සෙල්ලිපියේ මිණිනාල

දෙව්දුව ගැන සඳහනි. මහාසෑයේ ධාතුගර්භයේ කරවන ලද රූප අතර වෙස්සන්තර ජාතකය ආදියත් විවිධ දේවරූපත් රනින්ම තනා තිබුණි. බෝසත් රූප හා දේවරූප තිබුණේ නම් දේවතාවියන් ගේ රූපත් තිබෙන්නට පුළුවන. මහාවංසය මේ ගැන එක එල්ලේ එසේ සඳහන් නොකළේ වී නමුදු දේවතා රූප ගැන කියනවිට දේවතාවියන්ගේ රූපද තිබුණේයි සලකමු. ධාතුසේන රජතුමා බෝගෙයි වම්පස බෝසත් ගෙයක්ද මෛත්‍රී බෝධි සත්ව ප්‍රතිමාවක්ද තනවා ඊට රාජාභරණද කරවීය. දෙවන මිහිඳු රජු රිදියෙන් බෝධිසත්ව රූපයක් තනවා සිලාමේඝ මෙහෙණි අසපුවෙහි තැන්පත් කළබැව් මහාවංසය කියයි. දෙවන සේනරජතුමා මණිමේඛලා නම් ප්‍රාසාදයෙහි බෝසත් රූ වැඩූ බැව් කියැවේ. මනිමේඛලා හා මිණිනාල් අතර කිසියම් සාම්‍යයක් පවතින බැව් පෙනේ. සමහර විට මෙය මිණිනාල් දෙව්දුවට පුදකළ ප්‍රාසාදයක්වන්ට පුළුවන. දඹදෙනි යුගයේ නාථ; මෛත්‍රී දෙවි වරුන්ට දෙවන පැරකුම්බාවුන් විසින් කරවන ලද පූජා ගැන ඇසිය හැකිය. මෙවැනි විවිධ දේවපූජා ගැන කොතෙකුත් සාධක අපට ලබා ගත හැකිය. මේ දෙවිවරු අතරට දෙවිඳුන්ද ඇදී ඒම අනිවාර් යෙන් කෙරෙන්නකි.

තාන්ත්‍රික ධර්මය අනුව තාරා ආර්යාව වර්ග සතරකට නම් කෙරේ. අවලෝකිතේශ්වරයන්ගේ භාර්යාව වන සිත තාරා මෙයින් පළමුවන කොටසට අයත්වේ. සිත තාරා දෙවඟන රූප බොහෝ විට සිටිම් ඉරියව්වෙන් යුක්තය. ඇය දකුණු අතින් වරමුද්‍රාවද; වමතින් විතර්ක මුද්‍රාවද දරයි. සිත යනු සුදුපැහැයයි. ඒ නිසා සිතතාරා ගේ ශරීරය සුදුපැහැයෙන් අලංකාර කෙරේ. ආභරණද මනාව පළඳා ඇත. ඇයට සප්තාක්ෂි ණුවෙන්ද ව්‍යවහාර කෙරේ. ඇයට සාමාන්‍ය දෙ ඇසක් තිබෙන නුමුදු නළලේ ඥනාක්ෂියද දෙ අතෙහි හස්තාක්ෂියද දෙ පතුල පාදක්ෂියද ඇත. සිත තාරා දෙවඟනට දෙ පසින් සිටින තවත් දෙවඟනන් දෙදනකි. දකුණුපස මරීච නම් දෙවඟන ද වම්පස මහා මයූරී නම් දෙවඟන ද දැකිය හැකිය. හරිත තාරා දෙ වැනි දෙවඟන රූපයයි. පද්මාසනයක හිඳගෙන සිටින ඇය සියල්ලන්ටම වඩා ආදිතමයයි කියනු ලැබේ. ආභරණ හා ඔටුණු ද පැළඳ දකුනින් වරමුද්‍රාවද වමතින් විතර්ක මුද්‍රාවද දක්වන ඇය අවුල්වූ කෙස් කළඹින් යුතුය. ඇගේ මුඛයෙහි අමොඝ සිද්ධි බෝසතුන් ගේ ප්‍රතිමාවද නළලේ ඌර්ණරෝමධාතුවද පෙනේ. බැකොට් ගේ කලා සංග්‍රහයෙහි තාරා රූප රැසක් දැක්වේ. එහි එන එක් තාරා දෙවඟනක් පද්මයක හිඳගෙන සිටියි. ඇය වම්පස නමාගෙන සිටියි. පාදයේ ගිගිරි වලලු රැසකි. කරපළඳ ඇති මාලය කලාත්මකය. ශීර්ෂාවර්ණයෙහි බුදුරුවක් ඇත. ටිබැට්හි ඇය ජනප්‍රිය දෙවඟනකි. හරිත තාරා වටේ තවත් දෙවඟනන් විසිඑකක් සිතුවම්කිරීම එරට සිරිතය. හරිත තාරා දෙවඟන ඇසුරු කරන අනිත් ප්‍රධාන දෙවඟනන් නම් මයූරී; එකජ්ටා; මහාමයූරී ය. රක්ත තාරා හා නීලතාරා තාන්ත්‍රික ගණයට ඇතුලත් කර ඇත. ඒනිසා වැදගත් තැන ගන්නේ සිත තාරා හා හරිත තාරා ය. පසළොස්වන සියවසෙහි තාරා දෙවඟන පිදීම ලංකාවේ ඉතා ජනප්‍රිය වූණි. දෙරවක විහාරය තුළ නාථ හා තාරා දේවිය පිළිම තනා තිබුණි. තිසර සංදේශයේ එන සටහනකින් මෙය වඩාත් තහවුරු වන්නේ මෙසේය—

"බෝරා යස වියන මහරු
සිරිලක් මැඳුර වෙසෙ සි
තෝරා හැර දුසිරි සුසිරි
ලකරින් ලකල එක සි
වා රා නොවැ රුසිරු ඉසුරු
දෙන සුරඹිදෙන් සදි සි
තා රා බිසොවුනුදු නැමද
යාගත් එයින් නොලැ සි"

නාථ දෙවිඳු අවලෝකිතේශ්වර නොහොත් මෛත්‍රී නාමයෙන්ද හැඳින්වුනැයි සිතිය හැකිය. තාරා හා නාථ දේව රූප බුදුමැඳුර තුළ තනා තිබීමෙන් අනාවරණය වන්නේ බුදුන් මෙන්ම ඒ දේවගණයාද බැතිමතුන්ගේ පූජා හා උපහාර වලට ලක්වූ සැටියි. ලක්දිව ථෙරවාදී බෞද්ධ ජනතාව පවා නාථ; තාරා දෙව්සමූහයා පිදූ බැව් පොතපතින් පෙනේ. කුෂ්ටරාජ ප්‍රතිමාව අවලෝකිතේශ්වරයන් ගේ යයි මතයකි. මෛත්‍රී දයාව හා අනුකම්පාව අවලෝකිතේශ්වරයන්ගේ අනුපම ලක්ෂණයක්ය. මේ අතර ඔහුගේ ප්‍රියාව වන තාරා දෙවඟන දයානුකම්පාවේ ප්‍රතිමූර්තියකි. චීන බෞද්ධයෝ ඇය ස්වර්ගරැජිණ වශයෙන්ද සලකත්. ටිබැට් ලාමාවරු ඇයට දක්වනුයේ ඉමහත් භක්තියකි, ගෞරවයකි. පැරණි තඹපත් වල ලියූ ස්තොත්‍ර රැසක්ම තාරා දෙවඟන උදෙසා නිබන්ධනය කරන ලද බැව් අනුරාධපුර සමයේ

තඹසන්නස් ආදිය පෙරලා බැලීමේදී පැහැදිලිවේ. ලංකාවේ තාරා වන්දනාව වඩාත් ප්‍රචලිත කරන ලද්දේ කෝට්ටේ යුගයේ මෙහි පැමිණි ශ්‍රී රාමචන්ද්‍ර පඬිතුමා විසිනැයි සිතේ. පොදු මහජනයා පමණක් නොව පඬිවරුද තාරා පිදූහ. ලෞකික ජීවිතයේ පරම සුඛාස්වාදනයක් ලෝකෝත්තර වශයෙන් මෝක්ෂයත් අවසානයේ දී බුද්ධත්වයත් ලබා ගැනීමට දයානුකම්පාවේ මූර්තියක් වන තාරා දෙවඟන ඇදහීම මහායානිකයන්ගේ විශ්වාසයයි.

තාරා දෙවඟන පිදීම කෙතරම් ප්‍රචලිතවී දැයි අනාවරණය වන්නේ ඈ පිළිබඳව ලියා ඇති ග්‍රන්ථ සමූහයෙනි. කාශ්මීර දේශීය සර්වඥමිත්‍ර නම් භික්ෂුව විසින් ලියන ලද ස්‍රග්ධරා ස්තොත්‍රය තාරා දෙවඟනගේ අනුපම තේජෝබලපරාක්‍රමය විදහා දක්වයි. මේ අතර තාරා දෙවඟන පිළිබඳව ග්‍රන්ථ අසූපහක් පමණ ලියා ඇති බැව් පෙනේ. ආර්‍යතාරා නාමෂ්ට උත්තර ශතකම්; තාරාදේවී ස්තොත්‍රම්; තාරා සාධනම්; ආර්‍යතාරා මූලකල්ප; උග්‍රතාරාදේවී සාධනම්; තාරාකල්පලතා; තාරා සූකනම්; ආදිවශයෙන් ග්‍රන්ථ අසූපහක් පමන දිස්වේ. ස්‍රග්ධරා ස්තොත්‍රයෙහි අෂ්ට භය පහ කිරීමට තාරාවුන් සතු බලයත්; එමෙන්ම ඇයගේ අසමසම ශක්තියත් වර්ණනා කර ඇත. මේ ග්‍රන්ථයේ ශ්ලොක ශබ්ද මාධුර්යට තැනදී ලිඛිත බැව් පෙනේ. ඒවා ගායනය කිරීමෙන් විවිධ දේවාසිරි ලබාගැනීමටත් බිය හා දුක්ව්‍යසන දුරුකර ගැනීමටත් පුළුවන.

''ගර්ජිත මුත මූර්ති ත්‍රිමදමදනාදි
බද්ධ ධාරාන්ධකාරෙ
විද්යුද්දොත්‍යායමාන ප්‍රහරණ කිරණෙ
නිෂ්පතද්වාණවර්ෂෙ
රුද්ධඃ සංග්‍රාමකාලෙ ප්‍රබලභුජබලෛර්
විද්විෂද්භිර් ද්විෂද්භිස්
ත්වද්දත්තොත්සාහප්‍රෂ්ටිඃ
ප්‍රසභමරිමභීමෙක වීරඃ පිනෂ්ටි''

ගුගුරන මේඝයකට බඳු ආකාර ඇති; තුන් තැනකින් මද වැහෙන හස්තීන් ගේ මදජල ප්‍රවාහ යෙහි ඇලුනාවූ වැසිධාරා කරණකොට ගෙන අඳුරු වූද විදුලිය මෙන් බබලන ආයුධ කාන්තිය ඇත්තාවූ වැටෙන හී වැසි ඇති යුද්ධකාලයෙහි ශක්තිමත් බාහුබලය ඇති මහත්වූ ක්‍රෝධ ඇති සතුරන් විසින් වටකරන ලද අසහාය වීරපුරුෂ තෙමේ (භගවත් තාරාවෙනි) ඔබ විසින් දෙනලද ධෛර්‍යයෙන් පෝෂිත වූයේ බලාත්කාරයෙන් සතුරු යුද්ධ භය විනාශකරයි. තාරා දෙවඟන අදහන යම් අයෙක් ඇද්ද හේ සියලු යුදබිය වනසා සතුරා ජයග්‍රහණය කරයි. මෙයින් තාරාවුන්ගේ ප්‍රබලත්වය මොනවට පැහැදිලි නොවේද? මෙසේ ශ්ලෝක 36 කින් ආර්‍යතාරා ගුණ ගැයූ ස්‍රග්ධරා කතු අවලෝකිතේශ්වර බෝසතුන්ගේ පාද ස්පර්ශ යෙන් ශුද්ධවූ සුඛාවතියේ ඉපදේවායි ප්‍රාර්ථනයක්ද කරයි. තාරා ඇදහීමේ පරමාර්ථය මෙයින් වඩාත් පැහැදිලිවෙයි.

මගධරට තිලාඪක සංඝාරාමයේ තාරා දෙවඟන පිදීම උත්කෘෂ්ට ආකාරයකින් සිදුවූ බැව් හියුංසාං සඳහන් කරයි. එහි මධ්‍යයෙහිවූ මන්දිරය තුළ අඩි 30 ක් උස පිළිමයක්ද ඊට වම්පසින් තාරාදේවී ප්‍රතිමාවක්ද දකුණු පසින් අවලෝකිතේශ්වර ප්‍රතිමා වක්ද තනි කලුගලින් නෙලා තිබුණි. නාලන්ද විශ්වවිද්‍යාලය භූමියෙහි ගඩොලින් තැනූ ගෙයක තාරාදේවීන් ගේ ඉතා උස්වූ ප්‍රතිමාවක් තබා තිබුණු බැව් වැඩිදුරටත් හියුංසාං කියයි. මෙකී ප්‍රතිමාව බෙහෙවින් ප්‍රසාදජනක විය. සැම පොහෝ දිනවල එහි මහා පූජා පැවැත්වූයේය. වර්ෂයකට වරක් අසල රටවල රජවරුද ඇමතියෝද ධනවත්හුද මැණික් එබූ කොඩි හා වියන්ද; පුෂ්පසුගන්ධන්ද ගෙනවුත් තූර්යවාදනය කරමින් සත්දිනක් මුළුල්ලේ මහා පූජෝත්සවයක් පැවැත්වීමද එකල චාරිත්‍රයයි. මඤ්ජුශ්‍රී මූලකල්පයෙහි එන සටහනකින් තාරා දේවී වන්දනාව ප්‍රාචීනදේශය දක්ෂිණපථය; හරි කෙලය; කාමරූපය; කර්මරාගය; කලාශය ආදී දේශවලද ව්‍යාප්තවී තිබුණ සැටි පෙනේ.

තාරා වන්දනාව ලංකාවේ බෙහෙවින් ප්‍රචලිතවී තිබුණ බැව් සනාථ කිරීමට ලෝහ ප්‍රතිමා හා ශෛලමූර්ති අපට උපකාරී වෙයි. මහායානික ස්වරූපය දරණ වජ්‍රසත්ව; අවලෝකිතේශ්වර; තාරා හා ජම්භල ආදීන් ගේ ප්‍රතිමා කීපයක්ම සොයා ගෙන ඇත. ත්‍රිකුණාමලයේ නටඹුන් ස්ථානයකින් සොයාගන්නා ලද තාරා දෙවඟන රූපය අඩි 4 යි අඟල් 10 ක් උසය. මෙකී රූපයේ ඇති ප්‍රතිමා ලක්ෂණ ඉන්දියාවෙහි හෝ ලංකාවෙහි අන් සියළු තැනක හමුවූ රූපයකට සමාන කළ නොහැක. එය එතරම් කලාත්මක නිර්මානයකි. කොළඹ කෞතුකාගාරයේ දක්නට ලැබෙන තාරා දෙවඟන ප්‍රතිමාව විශිෂ්ටතරය. වර්ෂ 1940 දී පමණ කුරුණෑගල පළාතේ තිබී සොයාගත් තාරාදෙවඟන

ප්‍රතිමා හයවෙනි ශතවර්ෂයට අයත් එකක් බැව් නිගමනය කෙරේ. හැඩහුරුකමින් හා සිරස පළන්දනයෙන්ද එය සීගිරි ළඳුන් සිහිපත් කරවයි. මේ ප්‍රතිමාවේ ශරීර යටිභාගය ධෝතියකින් වැසී ඇත. මේ වස්ත්‍රය රූපයේ පිටුපස විජිනිපතක ආකාරයෙන් පැතිරීයන්නේ රැළි හයක් නංවමිනි. වස්ත්‍රය ශරීරයට ඇලී තිබෙන ආකාරය හුවා දක්වයි. එක් එක් ජංඝාවෙහි රැළි හයක් නැගෙන සේ වස්ත්‍රය ඇඳ සිටී. මේ ප්‍රතිමාවෙහි පාදයුග්මය දක්වා සරුවාලයක්ද පෙනේ. හිනවට මේඛලාවකි. බුදුරුවගල; දඹදෙනිය; විජයාරාමය ආදියේද තාරා දෙවඟන රූප හමුවී තිබේ. ජෝසප් හුකින්ස් ටිබැට යේ භාරතීය කලාව ගැන විස්තර කරමින් තාරා ප්‍රතිමා ගැනද සඳහන් කරයි. වැල්ලවාය අසල බුදුරුවගල අවලොකිතේශ්වර මඤ්ජුශ්‍රී ප්‍රතිමාවන් හා එම ශක්තීන්ද හමුවේ. බුදුපිළිමයට දකුණු පසින් අවලොකිතේශ්වරද වම්පසින් මඤ්ජුශ්‍රී නෙලා ඇත. මොවුන් දෙදනාගේ දෙ පස ඔවුන් ගේ භාය්‍යාවන් සිවුදෙන දැකිය හැකිය. එයින් රුහුණේ පැවති මහායානික අදහස්ද දෙවඟන පිදීමද පැහැදිලිවේ. මෙසේ ලංකාවේ නානා පෙදෙස්වලින් හමුවූ සාධක තාරා දෙවඟන පිදීම පැරණි ලක්වැසියන් ගේ එක් ආගමික විශ්වාසයක් වූ බවට ප්‍රමාණවත් සාක්ෂ්‍යය.

හොරණ, විද්‍යාරත්න විද්‍යාලයේ ආචාර්ය,
ශාස්ත්‍රාචාර්ය දයාපාල ජයනෙත්ති විසිනි.

මූර්ති කලා තුළින් මතුවන පද්ම සංකල්පය

පෙරදිග කලාවන් අතර සම්භාවනීය ස්ථානයක වැජඹෙන පද්මය, පාරිශුද්ධත්වයේ විචිත්‍රත්වයේ හා සෞභාග්‍යයේ සංකේතාත්මක මූර්තිය ලෙස සැලකේ. එහෙයින් එය ආදි කාලීන යුගයේ සිට අද දක්වාම පෙරදිගුවන් ගේ සර්වතොභද්‍ර මංගල ලක්ෂණයක්ව පවතී.

සියලු දෙවියන්ට අසහාය වූ මහා බ්‍රහ්මයා ලොවට පහළ වූයේ පද්ම ගර්භයෙනැයි යන විශ්වාසයක් පවතී. අනන්ත නාග රාජයාගේ දරණ වැල මැද සැතපුණු ශ්‍රී විෂ්ණු දිව්‍ය රාජයාගේ නැබෙහි පහළවූ පද්මයෙන් බ්‍රහ්මයා උපන් බව කියැවේ. ඔහුට 'පියුම් ගොත්' යන නම යෙදුනේ ඒ නිසා යයි කියති. ශ්‍රී විෂ්ණුගේ නාභියෙහි මෙන්ම අතෙහිද පද්මයක් දක්වා ඇත. ඔහුගේ භාර්යාව වන ශ්‍රී කාන්තාව වැඩ සිටින්නේද පද්මාසනයක ය. මහා බ්‍රහ්මයාගේ භාර්යාව වූ සරස්වතී දේවියගේ ආසනයද ශ්වෙත පද්මයක් බව සරස්වතී ස්තෝත්‍රයෙහි සඳහන් වේ.

ප්‍රාග් ආර්ය යුගයේ සිටම සෘශ්‍රීකත්වයයේ හා ප්‍රජනනයේ මූර්තිය ලෙස හඳුන්වන මව් දෙවඟන හා සම්බන්ධව ද පද්ම සංකේතය යෙදී ඇත. විෂ්ණු කිරි සාගරයට සම්බන්ධ වූවා සේම ඇයද පද්මයට සම්බන්ධ වූවාය. ''ප්‍රජනම් භවසි මාතා'' යනුවෙන් ඍග් වේද ශ්ලෝක වල ඇය ගැන සඳහන්ව ඇත. මේ පද්ම දේවතාවිය පිළිබිඹු කරන පිළිමයක් ක්‍රි.පූ. තුන් වැනි ශත වර්ෂයට අයත් බසාර්හි නටබුන් අතර තිබී සොයා ගෙන ඇත. මේ දෙවඟන පද්මාසනයක් මත නැගී සිටින අතර ඇ අසල පිපුණු පද්ම දෙකක් හා පොහොට්ටු දෙකක් දක්නට ඇත.

මේ අලංකාර පුෂ්පය ආර්ය ජනතාව හා සමග සම්බන්ධ වූයේ ඍග් වේදිය යුගයේ දී මය. පුණ්ඩ-රීක නොහොත් ධවල පද්ම ගැනද පුෂ්කර නොහොත් නීල පද්ම ගැනද ඍග් වේද සාහිත්‍යයේ සඳහන් වේ. අශ්වින් නැමැති උද දෙව්වරු දෙදෙන පද්මයන් මාලා කොට ඇත්තෝ වෙති. එය මිනිස් හදවතකට සමකොට අථර්ව වේදයේ දක්වා ඇත.

දියෙහි යට මඩෙහි හට ගෙන ක්‍රමයෙන් වැඩී දියෙන් මතුව දියේ නොඇලී පිපී සුවඳ විහිදුවන පද්මය, උත්පත්තියේ සංකේතයක් ලෙසත් නිවනේ සංකේතයක් ලෙසත් සැලකූ බව බුදුන් වහන්සේගේ ජීවිතයේ විවිධ අවස්ථා පද්මය මතුයෙහි කලා කරුවන් විසින් මූර්තිමත් කොට තිබීමෙන් පෙනේ.

මධ්‍යකාලීන යුගයේ ඉංග්‍රිසි කලාවට සෙව්වන්දි පුෂ්පය යම්සේ වැදගත් වීද පූර්ව දේශීය කලාවට පද්මය ද එසේම වැදගත් වූ බව ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි කියයි. ස්වාභාවික දැක්මට නොහසු-වන සංකීර්ණ ලක්ෂණ එහි ගැබව පවතී. භාවිත-යෙහි පවතින ආවේණික ලක්ෂණයන්ගෙන් යුක්ත සරළ පද්ම මෝස්තර හැම කලා කෘතියකට උපයෝගී කරගනු ලැබීය.

බුද්ධ ප්‍රතිමා බොහොමයක්ම පාහේ වැඩ සිටින්නේ පද්මයක ස්වරූපයෙන් තැනූ ආසන-යකය. පද්මාසනයක වැඩ සිටින ආකාරය දක්වන බුද්ධ ප්‍රතිමා රාජ්ගිර්, බිහාර්, කාන්හේරි ගුහා සහ ගන්ධාර මූර්ති අතරද දක්නට ඇත. ලංකාවේද බොහෝ සෙයින් හිටි පිළිමවල පද්මාසන දැකිය හැක. චීන ජපන් බුද්ධ ප්‍රතිමා ද පිහිටුවා ඇත්තේ පද්මාසනය මතය. ඇතැම් බුද්ධ ප්‍රතිමා පද්මයන් කීපයක් මත පිහිටුවා ඇත. සාරානාත්හි ඇති

සුප්‍රකට බෝධිසත්ව ප්‍රතිමාවද ටිබෙට්, ජාවා රටවල අවලෝකිතේශ්වර නමින් හැඳින්වෙන බෝසතුන් ගේ ප්‍රතිමාද පද්මාසනවල පිහිටුවා ඇත. අවලෝකිතේශ්වර බෝධි සත්වයෝ පද්මයක් අතින් දරා සිටින බැවින් එතුමාට පද්මපාණී යන නමද යෙදේ.

නාලන්දවේ කලා ශිල්ප අතර නෙලුම් දණ්ඩක් අතින් ගත් පද්ම පාණී අවලෝකිතේශ්වර බෝසතුන්ගේ ප්‍රතිමා කීපයක් දක්නට ඇත. නවගුණ වැලක්ද නෙලුම් දණ්ඩක්ද අමෘතය පිරි බඳුනක් ද අත්වලින් දරණ ප්‍රතිමාද දක්නට ලැබේ.

අජන්තාවේ අංක 1 දරණ ගුහාවේ පද්මපාණී බෝධිසත්වයන් පිළිබිඹු කර ඇති අගනා චිත්‍රයක් ඇත. අවලෝකිතේශ්වර බෝසතුන්ගේ පත්නිය ලෙස සැලකෙන තාරා ද සිටින්නේ පද්මාසනයක් මතුයෙහි ය. මහායාන ධර්මයේ පද්මයට විශේෂ තැනක් ලැබෙන හෙයින් තද් කලා කෘති තුලටද පද්මය බෙහෙවින් වැද්ද ගෙන ඇත. ලංකාවේ වැල්ලවාය, බුදුරුවගල ඇති මහායානික ප්‍රතිමාවල හා වැලිගම කුෂ්ටරාජ ගලේ ප්‍රතිමාවේද අත්වල පද්මයන් තිබුණු බවට සලකුණු දක්නට ලැබේ.

බෙංගාලයේ බෞද්ධ පුනර්ජීවනයක් ඇතිවුණු කාලයේ නිර්මාණය වී යයි සැලකෙන පද්ම සංකේතය සහිත බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් බොස්ටන් නුවර ලලිත කලා කෞතුකාගාරයෙහි තැන්පත් කොට ඇත. එහි පද්මය මූර්තිමත් කොට ඇත්තේ ඉතා සියුම් ලෙස කැටයම් කර ඇති පුවරුවක ය. මේ පද්මය මත භූමි ස්පර්ශ මුද්‍රාවෙන් පලක් බැඳ වැඩ සිටින බුදුන් වහන්සේ දක්වෙයි. පද්මය යට ස්ත්‍රී රූප තුනකි. ඉන් වම් පැත්තේ දෝත් නගා වඳින අයෙකුගේ රූපයක් ඇත. මේ ප්‍රතිමාවෙන් පිළිබිඹු කර ඇත්තේ බුද්ධත්වයට පැමිණීම විය යුතුය.

එල්ලෝරාවේ ප්‍රතිමා ගෘහයන්හි අලංකාර පද්මාසනයෙහි හිඳ ගත් බුද්ධ ප්‍රතිමා දක්නට ලැබේ. එල්ලෝරාවේ ඇති නාගාර්ජුන් ඔසවා සිටින පද්මාසනගත බුද්ධ ප්‍රතිමාව කලාත්මක ගුණයෙන් උසස්ය.

කණිෂ්ක ස්තූපයෙහි තිබී සොයා ගන්නා ලද ධාතු කරඬුවේ තැන්පත් කර තිබෙන ඔත්පිළිමය පද්මාසනයක් මතුයෙහි සිටින ආකාරයක් පිළිබිඹු කෙරේ. විදේශික ප්‍රතිමා ශිල්පීන් අතින් නිමැයුණු නිසා පද්මයක් ඇසුරු කරගෙන සකස්වූ ආසනය නියම පද්මාකාරයෙන් දක්වා නැත. එහි පද්මය අන්නාසි ගෙඩියකට සමානය. විදේශීය කැටයම් කරුවා දේශීය වස්තුවක් වූ පද්මය තාත්වික අන්දමින් නිරූපණය කිරීමට අසමත් වී ඇත.

භාරතයේ ගන්ධකුටි චෛත්‍යයේ සතරැස් ගර්භයෙහි හරි මැද පද්මාසනයක් කරවා ඒ මත හිටි පිළිමයක් තැන්පත් කිරීම එම ගොඩනැගිලි වල විශිෂ්ටත්වයට තුඩු දේ. බුද්ධ ප්‍රතිමා පද්මය මත තැබීමෙන් අදහස් කරන්නට ඇත්තේ බුදුන් ධර්ම ප්‍රසාදයට නැගී ලොව දෙස බලන්නේය යන අදහස විය හැක. ඉන්දිය කලා කෘති තුළින් විද්‍යමාන වන වැදගත්ම ලක්ෂණය පද්ම සංකේත යයි. විශ්ව නිර්මානයේ දී විෂ්ණු ගේ නාභියෙන් නැගුණු පද්මයක් මත සිට මහා බ්‍රහ්මයා ලෝකය නිර්මාණය කළ බව කියැවේ. පද්මයේ මැද කොටස කර්ණිකාව නමින් හඳුන්වති. මහා මේරු පර්වතයට ද එම නම යෙදී ඇත. බුදුන් වහන්සේ ඒ මත නැගී සිටීමෙන් සකල සත්ව ලෝකයාටම වඩා උත්තරීතර තත්වයට පත් වූ බව ප්‍රකාශ වෙයි.

සූර්‍ය මණ්ඩලය දක්වන මූර්තියක් බවට ද පද්ම සංකේතය යෙදී ඇත. සූර්‍යෝදයත් සමගම විකසිත වන, සූර්‍ය අස්තංගමයත් සමගම මුකුලිත වන පද්මය හා සූර්‍යයා අතර සම්බන්ධය චිරන්තන එකකි. බුදුන් වහන්සේ පද්මය මත නංවා තිබීමෙන් ලොව සියලු ඝනාන්ධකාරය නසන සූර්‍යයා මෙන් උන් වහන්සේ භවාන්ධකාරය නැසූ බව කියැවෙයි. හින්දු කලා නිර්මාතෘ වරයන් මෙන්ම බෞද්ධ කලා කරුවන් ද තම ප්‍රතිමා පද්මයන් මත ඉදි කළේ මනුෂ්‍යත්වය ඉක්මවූ අසහාය දේවත්වයට බුදුන් පත්වූ බව හැඟවීමට යි. එහෙත් බුද්ධ ප්‍රතිමා වලට යටින් යන්ත්‍ර ගලක් තැන්පත් කොට ඇති නිසා බුදුන් වහන්සේ දේවාති දේවත්වයට පත්වූ බව දක්වීමට උත්සාහ කොට ඇත. එම යන්ත්‍ර ගල සිව්රැස් ගල් කැබෙල්ලක් වූ අතර එහි එක පැත්තට කොටු තුන බැගින් හෝ පහ බැගින් හෝ සිටින සේ කළ කොටු නවයක් නැත්නම් විසි පහක් දක්නට ඇත.

බෞද්ධ ප්‍රතිමා කලාවේ අග්‍රගණ්‍ය කෘතියක් ලෙස සැලකෙන සුප්‍රසිද්ධ මථුරා බුද්ධ ප්‍රතිමාවල බුදුරැස් වලල්ලට යොද ඇත්තේ ද පද්මයන් ය.

එම පද්මයන්හි දක්වෙන සියුම් බවත් චාම් බවත් මථුරා කලාවේ සුපිරිපුන් ලක්ෂණයන්ට කදිම නිදසුනකි.

පද්මය බොහෝ දෙවිවරුන් හා සමහද සම්බන්ධ බව දේව මූර්තීන් ගෙන් හෙළිවේ. මේ පිළිබඳ ආදිම සාක්ෂ්‍ය සාංචි හා භාර්හූත් මූර්ති තුළින් දැකිය හැක. පද්මයන් මත සිට ඇතින් පද්මයන් දරා සිටින අර්ධ නග්න ස්ත්‍රී රූපද පද්ම දෙකක් මැද පිහිටි පද්මයක සිටින ස්ත්‍රී රූපද ඒ අතර දක්නට ඇත. මුල් වර්ගයෙන් ලක්ෂ්මිය නිරූපනය වන බව බෙන්ජමින් රෝලන්ඩ් මහතා කියයි. නොයෙක් දෙවගනන් හඳුන්වන මූර්ති පුවරු මුදුනේ පද්ම සටහන් දැකිය හැක. නයිල් නිම්න ශිෂ්ටාචාරයේ නටබුන් අතර පුරාණ ඊජිප්තුවේ මහාදෙවි ඔසිරිස්ද ඔහුගේ පුතෙකු යයි සිතන හොරස් දෙවියා ද පද්මයන් මත සිටින අයුරු දක්වෙන මූර්තීන් දක්නට ඇත. ඉන්දියාවේ අලම්පූර් කෞතුකාගාරයෙහි තැන්පත් කර තිබෙන 8 වැනි ශත වර්ෂයට අයත් සූය්‍ර්‍ය දේවයාගේ ප්‍රතිමාවද පද්මාසනයක් මත ඉදිකර තිබේ. එම දෙවියාගේ දෑතේ අඩක් විකසිත පද්ම කැකුළු දෙකක් වෙයි. එයින් පද්මය හා සූය්‍ර්‍යයා අතර ඇති සම්බන්ධතාව ද තහවුරු කෙරේ.

සාංචි හා භාර්හූත් කලා නිර්මාණයන්හි දෙරටු අසල පද්ම සහිත පුන් කලස් දැකිය හැක. අනුරාධපුර අවධියේ ප්‍රාග් ගොඩ නැගිලිවල දෙරටු දෙපස ඇති මුරගල් හි පුන්කලස මතින් නැගෙන පද්මයක් හමුවේ. මුලදී නාග රූපය මුර ගලේ තනිව යොදා පසුව නාග සංකල්පයට මානුෂකත්වය දුන් පසු පද්ම සහිත ඝට එම පුද්ගලයාගේ අතට දී ඇත. අනුරාධපුරයේ අභයගිරි චෛත්‍යයේත් පොලොන්නරුවේ විජයබාහු මාලිගයේත් මුරගල්වල දක්නට ඇති දෙරටුපාල රූපවල පද්මාකාර හිස් වැසුම් හා ඒ මත ශංඛ රූප දක්වේ. පද්ම හා ශංඛ රූප දක්වීමෙන් එනම්න් සිටින කුවේරයාගේ සේවකයින් දෙදෙනා නිරූපනය කෙරෙන බව මහාචාය්‍ර්‍ය පරණවිතාන මහතා කියයි. මෙහි දක්වෙන කලස යෝනියේ සංකේතයක් ලෙස මැකැන්සි පඬිතුමා දක්වා ඇත. ඒ නිසා එය මෙම කැටයම් පිළිබඳ උපත දක්වතැයි කිව හැක. පද්මය විශ්වයෝනිය හඟවන බවටද තවත් මතයක් ඊ. බී. හැවල් මහතා දක්වා ඇත. විශ්වජලය ඇසුරු කොට ගෙන පෙති දහසකින් යුත් සවර්ණමය පද්මයක් පැන නැගුණ බවත් සූය්‍ර්‍යයා මෙන් දීප්තිමත් වූ එය විශ්වයෝනියේ විවරය වූ බවත් එච්. සිමර් පඬිතුමා කියයි.

පද්මය මංගල සම්මත ලකුණක් ලෙස අනාදිමත් කාලයක සිට පැවත එයි. භාර්හූත් චෛත්‍යයේ ෂද්දන්ත ජාතකය පිළිබිඹු කරන එක් කැටයමක එහි හස්තියා මංගල හස්තියෙකුගේ විලාසය දක්වීම සඳහා හස්ති කුම්භයෙහි පද්ම සැරසිල්ලක් දක්වා ඇත. දකුණු ඉන්දියාවේ අමරාවතී කැටයම් අතර අමරාවතී චෛත්‍ය වටා ඉදිකර ඇති ගල් වැටේ මුදුන් කොටසෙහි දර්ශනීය පද්මයන් පෙලා තිබේ. මෙහි කැටයම් කර ඇති පද්මයන් අඩක් විකසිත අයුරින්ද සම්පූර්ණ යෙන්ම විකසිත වූ අයුරින්ද දක්වේ.

විවිධාකාර දගැබ් නිර්මාණ අතර පද්මාකාර දගැබ්ද වෙයි. දැදිගම සූතිඝර චෛතිය හා පොලොන්නරු දෙමල මහසෑය ඊට නිදසුන් ලෙස මහාචාය්‍ර්‍ය පරණවිතාන මහතා දක්වන අතර මහියඞ්ගන ස්ථූපයෙන්ද පද්මාකාර දගැබ් ආකෘතියක සැලැස්මක් සොයාගෙන ඇත. ඇතැම් ගොඩනැගිලිවල උඩ කොටස පද්මාකාරයෙන් ඉදිකිරීම මෝගල් ගෘහ නිර්මාණ සම්ප්‍රදයයේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. ඒවායේ මුදුන් නෙලුම් පොහොට්ටුවක ආකාරය ගෙන ඇත.

පද්ම සංකල්පය ගැබ්ව ඇති පැරණි මූර්තීන් අතර අනුරාධපුර යුගයේ කලා නිර්මාණ වැදගත් තැනක් ගනී. එම පද්මයන් තුළින් ලාංකික වාස්තු විද්‍යාවේ සුවිශෙෂ නිපුණත්වයක් විදහා පෙන්වයි. අනුරාධපුරයේ විශිෂ්ඨ නිර්මාණයක් සේ සැලකෙන කුට්ටම් පොකුණේ පඩි පේලිවල දෙ පැත්තේ දක්නට ලැබෙන කුඩා කුළුණු මුදුනේ ද ලොකු පුන් කලසක් දරා සිටීම සඳහා දර්ශනීය පද්මයක් තනා ඇත.

අනුරාධපුරයේ පැරණි වට රවුම් පාර අසල තිබී හමු වී ඇති දණ්ඩකින් යුත් විකසිත පද්මය උසින් අඟල් දහයකි. පද්මයක හට ගැනීමත් කොල දළු නගමින් එය වැඩී යාමත් පිළිබිඹු කෙරෙන මෙම ආකෘතිය ලාලිත්‍යයෙන් අගතැන් ගනී. මෙම නෙලුම් දණ්ඩෙන් පැන නැගෙන පොහොට්ටු දෙකක් ද වේ. මුදුනේ ඇති පද්මයේ දක්නට ඇත්තේ වටේ පෙති පමණකි. එය මැටි පහනක්

තැබීමට හෝ සුවඳ ද්‍රව්‍යයන් දල්වීමට භාවිත කරන්නට ඇතැයි සිතේ. නෙලුම් දණ්ඩක ව්‍යාජයෙන් කරන ලද ගල් කුළුණු පොලොන්නරුවේ නිශ්ශංක ලතා මණ්ඩපයේ අදත් දක්නට ඇත.

සඳකඩ පහණ ද පද්ම සංකල්පය අන්තර්ගත වූ, සිංහල කලාවේ සුපිරිපුන් ලක්ෂණ විදහා පෙන්වන, ශ්‍රෙෂ්ඨ කලා කෘතියකි. මධ්‍යගත පද්ම රටාව වාස්තු විද්‍යාවේ උපරිම තලයක් මූර්තිමත් කෙරෙයි. ජලය ඇසුරු කොට වැඩී ජලයේ නොගැවී සිටින පද්මය විෂය ලෝකය ඉක්මවූ තත්වයක් ධ්වනිත කර දක්වයි. විහාරයකට හෝ ප්‍රතිමා ගෘහයකට පිවිසෙන දොරටුවේ පද්මය මධ්‍යගත කළ සඳකඩ පහණ තැබීමෙන් අදහස් කරන්නට ඇත්තේ සියලු කෙලෙස් මළ බැහැර කර විහාරය තුළට යා යුතු බවය. සඳකඩ පහණෙහි උසස්ම තැන ගෙන ඇති පද්මය බුද්ධි ගෝචර හෝ ඉන්ද්‍රිය ගෝචර ලෝකයේ ඉහලම මට්ටම සංකේත කොට දක්වෙන බවත්, එයින් ලෞකික කාමාශාවන්ගෙන් විමුක්ත වූ පුද්ගලයා නිරූපණය කෙරෙන බවත් මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතා සිතයි. සෝපානවල හා බිම්තලයේ පැතිවල යෙදූ සැරසිල්ලට ඇතුලත් වන පද්ම පෙති වලින් පැවසෙන්නේ ද සඳකඩ පහණේ නිරූපිත පද්ම සංකේතයෙන් පිළිබිඹු වන අර්ථයම බව එතුමාගේ කල්පනාවයි.

පසුකාලීන සඳකඩ පහන්වල මධ්‍යගත පද්මය පූර්ණ කවාකාර ස්වරූපයක් දක්වයි. සඳකඩ පහණේ හැඩය වෙනස් වීමට මෙය හේතුවී ඇති බව ඉතිහාසඥයෝ කියති. මධ්‍යගත පද්මයේ කෙමිය තුළ ද හංසයෙකු සිටිනු ඇතැම් පසුකාලීන සඳකඩ පහන් වලින් පෙනේ. මෙයට උදහරණයක් හොරණ රජමහා විහාරයෙන් ලැබේ. එම පද්මයෙහි ඇතුලතින් පිහිටි පෙති රවුම පූර්ණ කවාකාර ස්වරූපයක් දක්වයි. ගැට්ට නෙලුම් පෙති මෝස්තර වලින් සැරසූ සඳකඩපහන් ලංකාවේ නැගෙනහිර වෙරලේ තිරියායි වටදාගෙයි සෝපාන පන්ති පාමුල දක්නට ලැබෙන බව පරණවිතාන මහතා කියයි. අමරාවතී හා නාගර්ජුනකොණ්ඩයෙහි නෙලුම් මෝස්තර වලින් අලංකාර කළ සඳකඩ පහණ් දැකිය හැක.

භාවිතයෙහි පවතින ආවේණික ලක්ෂණයන්ගෙන් සමන්විත සරල පද්ම මෝස්තර හැම කලා කෘතියකට ම උපයෝගි කරගනු ලැබීය. අනුරාධපුරය අජන්තා ආදියෙහි දක්නට ඇති ස්වාභාවිකත්වය කරා නැඹුරුවන පද්මයන්හි සුන්දරබවක් දැකිය හැක. එහෙත් ඉන්පසුව මධ්‍යකාලීන යුගයේ ඇතිවුණ වෘත්තාකාර පද්ම මෝස්තර නොයෙක් ආකාරයෙන් දක්නට ලැබෙන බව ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි කියයි.

ගල්ලෙන් වියන්වල පද්මයන් බොහෝවිට අඳිනු ලැබේ. සතර කෝරළයේ හැලමඩ ලෙන් විහාරයක වියනේ විෂ්කම්භය අඩි හතරක්වූ පෙති අටකින් යුතු පද්මයක් වටකොට පිහිටි ලොකු හා කුඩා පද්මයන් ඇත.

පලාපෙති ද පද්ම ප්‍රභව කොට ඇති සැරසිලි විශේෂයකි. එය සිංහල කලාවෙහි මෙන්ම භාරතීය කලාවෙහිද නොමඳව දක්නට ඇත. මෝස්තරයේ අවකාශ පිරවීමටත් පැතලි බව හා සමතුලිත බව රැකීමටත් පද්මයන් උපයෝගී කර ගැනීම මේ කලා සම්ප්‍රදයයන් දෙකේම දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණයකි. මධ්‍යකාලීන ඇතැම් පද්ම තද්භවයන්ට සමාන රූප මීසර, මධ්‍යධරණී ආදි අනෙක් ශිෂ්ටාචාරයන්හිද විද්‍යමාන වන බව ආචාර්ය කුමාරසඩාමි මහතා කියා ඇත.

ඊ. එස්. ප්‍රනාන්දු

භාරතීය චිත්‍ර කලාව-II

අජන්තාවේ ලෙන් වර්ග දෙකකට බෙදනු ලැබේ. මේ වර්ග දෙකටම අයත් ලෙන් කැටයම්වලින් සහ මූර්තිවලින් අලංකාර කර ඇත. පළමු වන වර්ගයට අයත් වන්නේ චෛත්‍ය-ලෙන්ය. මේ ලෙන්වල එක් කෙළවරක කළුගලින් නෙලන ලද ස්තූපයක් තිබේ. අජන්තාවේ ලෙන් සාදන ලද අවදියෙහි චෛත්‍ය බුද්ධ–ස්වභාවය සහ පරමාර්ථ සත්‍යය හඟවන සංකේතයක් වශයෙන් පිළිගෙන තිබුණු බව අනුමාන කරන සමහර විචාරකයෝ අජන්තාවේ ලෙන්වල ඇති ස්තූප ද ඒ සංකේතය නිරූපණය කරතියි කල්පනා කරති. අජන්තාවේ තිබෙන චෛත්‍ය ලෙන් හතරකි. (අංක 9, 10, 19 සහ 26 දරණ ලෙන්) මෙයින් අංක 9 සහ 10 දරණ ලෙන් දෙකෙහිම චිත්‍ර දක්නට ලැබේ. අංක 10 දරණ ලෙනෙහි තිබෙන චිත්‍ර පැරණිම චිත්‍ර ගණයෙහි ලා ගැනේ. මෙ ලෙන් පාවිච්චි කරන ලද්දේ ධර්ම ශාලා වශයෙන් යයි ඇතැමෙක් අනුමාන කරති. නවක භික්ෂූන් වහන්සේලාගේත්, ගිහියන් ගේත් ප්‍රයෝජනය සඳහා ධර්මය උගත් භික්ෂූන් වහන්සේලා විසින් සූත්‍ර සජ්ඣායනා කිරීම මෙ ලෙන්වල කරන්නට ඇතැයි ද සිතනු ලැබේ.

දෙ වැනි වර්ගයෙහි ලා ගැනෙන්නේ විහාර ලෙන්ය. මේ ලෙන් වටා කුඩා කාමර ඇත. මැද සාලය ආයතන චතුරශ්‍රාකාරය. විශාල ලෙන් කීපයකම කණු සිටුවා උඩුමහලක් සාද එහි කාමර ඉදි කර තිබේ. මෙ විහාර ලෙන්වල තිබෙන කාමර අනුව බලන විට ක්‍රි. ව. 7 වැනි ශත වර්ෂ යෙහි අජන්තාවෙහි භික්ෂූන් වහන්සේලා 300 නමක් පමණ වැඩ සිටින්ට ඇති බව අනුමාන කරනු ලැබේ. මෙ විහාර ලෙන්වලින් අංක 13 දරණ ලෙන හැර, අනෙක් ලෙන් සියල්ලම චිත්‍ර වලින් අලංකාර කර තිබුණු බව පිළිගත හැකිය. එහෙත් ඒ පැරණි චිත්‍ර විහාර-ලෙන් සියල්ලෙහිම ආරක්ෂා වී නැත. අංක 1, 2, 16 සහ 17 දරණ ලෙන්වල පැරණි චිත්‍ර වලින් බොහොමයක්ම ආරක්ෂා වී තිබේ. අංක 4, 5, 6, 7 සහ 11 දරණ ලෙන්වල පැරණි චිත්‍රවලින් කොටස් ශේෂ වී ඇත.

අජන්තාවේ විහාර ලෙන් සහ චෛත්‍ය ලෙන් ද, ඒවායේ නිරූපිත චිත්‍ර හා කැටයම් ද එකම අවදියකදී කරන ලද ඒවා නොවේ. ක්‍රි. ව. 100–700 දක්වා කාලය තුළදී ඒ ලෙන් සකස් වුණි. අංක 9 සහ 10 දරණ ලෙන්වල තිබුණු බිතුසිතුවම් ක්‍රි. ව. 100 ට පමණ අයත් ය. අංක 10 දරණ ලෙනෙහි තිබෙන කණු වල නිරූපිත චිත්‍ර ක්‍රි. ව. 350 දී හෝ ඊට පසු කාලයක අඳිනු ලැබූ බව පෙනේ. අංක 16 සහ 17 දරණ ලෙන්වල තිබෙන බිතු සිතුවම් ක්‍රි. ව. 500 දී පමණ ඉදි කරන ලද ඒවාය. අංක 1 සහ 2 දරණ ලෙන්වල තිබෙන බිතු සිතුවම් ක්‍රි. ව. 626–628 කාලයෙහි නිම කර තිබේ. මෙයින් පෙනෙන්නේ ශත වර්ෂ 6 ක් තුළදී පැරණි භාරතීය චිත්‍ර කලාවේ විකාශය ඒ අජන්තා ලෙන්වල තිබෙන චිත්‍ර විදහා පාන බවය.

අජන්තාවේ ලෙන්වල චිත්‍රණය කර තිබෙන්නේ බෙහෙවින්ම බෞද්ධ කථා වස්තුය. ඒ කථා වස්තු සියල්ලමවගේ බෞද්ධ ජාතක කථාවලින් ගත් ඒවාය.

අංක 9 සහ 10 දරණ ලෙන්වල තිබෙන චිත්‍ර අජන්තාවෙ පැරණිම චිත්‍ර වශයෙන් පිළිගත යුතු බවයි විචාරකයන්ගේ මතය. කලින් සඳහන් කළ පරිදි ඒවා අඳින ලද්දේ ක්‍රි. ව. 1 වැනි ශත වර්ෂයේ පමණය. ශෛලිය අතින් ඒ චිත්‍ර භාරුත්, අමරාවතී සහ සාන්චි යන ස්ථානවල තිබෙන කැටයම්වල ශෛලියට සමානය. මෙ සමානත්වය ඒ චිත්‍රවල කාලය නිර්ණය කිරීමට උපකාර වී තිබේ. අජන්තාවේ තිබෙන ඒ පරණි චිත්‍ර ඉන්දියාවේ චිත්‍ර කලාවේ ආරම්භක අවස්ථාවෙහි පැවතුන ද, පරිණත කලා ඥානයක් ඒ චිත්‍රවලින් නිරූපණය වේ. ඒවා පලපුරුද්දක් නැති චිත්‍ර කලාකරුවන්ගේ නිර්මාණ වශයෙන් සැලකිය නොහැකිය. චිත්‍ර කලාවෙහි

ඉතා දක්ෂ, චිරාගත සම්ප්‍රදය මැනවින් හදල කලාකරුවන් පිරිසක් විසින් ඒ චිත්‍ර ඇඳ තිබෙන බව පිළිගනු ලැබේ. පොත්වල එන තොරතුරු අනුව බුද්ධ ධර්මය පහළවීමට කලින් චිත්‍ර කලාව භාරතයෙහි ඉතා දියුණු තත්වයකට පැමිණ තිබුණු බව පෙනේ. ඒ ප්‍රවෘත්තිය තහවුරු කිරීමට අජන්තාවේ තිබෙන පැරණිම බිතු සිතුවම් උපකාර වෙයි.

අංක 9 සහ 10 දරණ ලෙන් සාද ඇත්තේ එහි අවට ප්‍රදේශය ද්‍රවිඩ රජවරුන්ගේ ආධිපත්‍ය යටතේ පැවති අවදියකය—එනම්, ක්‍රි. පූ. 27–ක්‍රි. ව. 236 අතර කාලයේය. ඒ රජවරු බ්‍රාහ්මණ ධර්මය අනුගමනය කළ නමුදු බුද්ධ ධර්මයට කිසිදු හිරිහැරයක් නොකළහ. කිසියම් කුමාරයකු විසින් ඒ ලෙන් සාද චිත්‍ර හා කැටයම්වලින් අලංකාර කරන ලද බව සිතා ගත හැකිය. ඒ සඳහා ඒ ලෙන්වල වැඩවිසූ ප්‍රධාන භික්ෂූන් වහන්සේලාගේ සහාය ද ලැබුණු බව පෙනේ. පසුව ඒ ලෙන්වල වැඩ සිටි භික්ෂූන් වහන්සේලාගේ සහ ඒ ප්‍රදේශ යටත් කර ගෙන සිටි රජවරුන්ගේ අන්‍යොන්‍ය සහයෝගයෙන් අජන්තාවේ ලෙන් සකස් වන්ට ඇත. එහෙත් මේ කලාව වර්ධනය වූයේ කවර විධියේ සමාජ තත්වයක් අතර ද යන්න පැවසීම දුෂ්කරය. තිබෙන කරුණුවලින් පෙනෙන්නේ අජන්තාව බෙහෙවින් ජනශූන්‍ය ස්ථානයක් වූ බවය. අවට ප්‍රදේශවල පැවති දේශපාලන අවුල්-වියවුල් ගැන කිසිදු දැනීමක් නොමැතිව ඒ ලෙන්වල සිටි ඇතැම් කලාකාමී භික්ෂූන් වහන්සේලා විසින් ලෙන්වල චිත්‍ර ඇඳීම සහ කැටයම් කිරීම කළ බව ඇතමෙක් විශ්වාස කරති. එහෙත් ඒ භික්ෂූන් වහන්සේලා දූන සිටි ජීවිතය අජන්තාවේ ලෙන්වලට පමණක් සීමා වූයේ නැත. නිරූපණය කර තිබෙන චිත්‍රවලින් අනාවරණය වන අන්දමට අවට ලෝකයේ ජනයාගේ සිතුම්-පැතුම් හා ගති-පැවතුම් ගැන ඒ කලාකරුවන්ට සෑහෙන දැනුමක් තිබුණි. ඒ චිත්‍ර මූලික වශයෙන් ආගමික වුව ද, ඒවා ප්‍රාණවත්ය. ලෞකික ජීවිතය කෙරෙහි දක්වූ සැලකිල්ලද ඒ චිත්‍රවලින් නිරූපණය වේ. අජන්තාවේ මුල්ම බිතු සිතුවම්වල කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයක් නම් සරල ශෛලියක් අනුගමනය කිරීමය. සෑම චිත්‍රය කින්ම නිරූපණය කරන දර්ශනය මැනවින් සකස් කර තිබේ. සමහර පුද්ගලයන්ගේ අත්වලින් ප්‍රකාශ වන හැඟීම ඉතාමත් පැහැදිලිය.

ඉහත සඳහන් කළ චිත්‍ර ඇඳ අවුරුදු 250 ක් පමණ ගත වූවායින් පසුවයි ඊළඟ චිත්‍ර සමූහය අපට හමු වන්නේ. ඒ චිත්‍ර අංක 10 දරණ ලෙනේ කණුවල නිරූපණය කර තිබේ. එහි බෙහෙවින් දක්නට ලැබෙන්නේ තනි රූපය. ක්‍රි. ව. 350 දී පමණ ඒ චිත්‍ර ඇඳ නිම කරන්ට ඇතැයි සමහරු කියතත්, සමහර විට ඊට පසු කාලයකදී ඒවා අඳින්නට ඇතැයි සිතේ. මේ කණුවල තිබෙන චිත්‍රත්, කලින් සඳහන් කළ චිත්‍රත් අතර කාලය විශාල පරතරයක් තිබෙන නිසා ශෛලිය අතින් ද වෙනසක් ඇතිවීම අනිවාර්යයෙන්ම සිදු විය යුත්තකි. ඒ කණුවල නිරූපණය කර ඇති චිත්‍ර බෙහෙවින් සමාන වන්නේ ගන්ධාර දේශයේ මූර්තිවල ශෛලියටය. ස්වරූපය අතින් සම්ප්‍රදායානුගත වුව ද, ඒවා සරලය. උදාර ඉරියව්වලින් යුක්තය. පැරණි චිත්‍රවලට වඩා පරිණත තත්වයක් එහි දක්නට ලැබේ. මේ චිත්‍ර අඳින ලද කාලයෙහි ඩෙකැන් ප්‍රදෙශයෙහි පැවති දේශපාලන තත්වය හරි හැටි පැහැදිලි නැත. එහෙත් තිබෙන තොරතුරු වලින් පෙනෙන්නේ ගුප්ත රාජ්‍ය කාලය ආරම්භවීමත් සමග ඒ චිත්‍ර ඇඳීම පටන් ගත් බවය. සමුද්‍ර ගුප්තගේ ප්‍රබල පාලනය යටතේ සියළු කලා ශිල්පයන්ගේ වර්ධනයට ලැබුණු අනුග්‍රහය සහ අනුබලය යථෝක්ත චිත්‍රවලද ප්‍රතිබිම්බිත බව ඇතැමෙක් කල්පනා කරති.

අංක 16 සහ 17 දරණ ලෙන්වල 6 වැනි ශත වර්ෂයෙහි පුරුදු පුහුණු කළ චිත්‍ර කලාව නිරූපණය වී තිබේ. මේ අවධියෙහි අවට ප්‍රදේශය වාකතක රාජ වංශය යටතේ පැවතුනි. අංක 16 දරණ ලෙනෙන් පිට තිබෙන ඛණ්ඩිත සෙල් ලිපියකින් ප්‍රකාශ වන අන්දමට ඒ ලෙන් සාදනු ලද්දේ වාකතක රජ කෙනෙකුගේ අමාත්‍යවරයකුගේ පුත්‍රයකු විසිනි. වාකතක රාජ වංශය ප්‍රබල ක්ෂත්‍රිය පවුලක් වූ බවට බෙහෙවින් සාක්ෂි ඇත. ඔවුන් ගුප්ත රජවරුන් සමග මිත්‍ර සම්බන්ධයක් ඇති කර ගත් බව ද වාර්තා වී ඇත. අංක 16 දරණ ලෙනෙහි ඇඳ තිබෙන චිත්‍ර අංක 17 දරණ ලෙනෙහි තිබෙන චිත්‍රවලට වඩා තරමක් පැරණිය. එහෙත් චිත්‍ර වැඩිහරියක් ශේෂ වී ඇත්තේ අංක 17 දරණ ලෙනෙහිය. අජන්තා චිත්‍ර කලා:රුවන්ගේ නියම ශෛලිය නිරූපණය කරන චිත්‍ර බෙහෙවින්ම ඇත්තේ මේ ලෙනෙහිය. මේ ශෛලිය වූකලී කථා රීතියකි. ඒ චිත්‍රවලින් බුදුන් වහන්සේගේ උත්පත්තියේ සිට මරණය දක්වා කාලයේ සිදු වූ යම් යම් වැදගත් අවස්ථා තෝරා නිරූපණය කර තිබේ. නාට්‍යමය ස්වරූපයක් ඒ චිත්‍ර උසුලයි. මානුෂික හැඟීම් මැනවින් නිරූපණය කර තිබෙන නිසා ඒවා නිරීක්ෂකයන්ගේ සිත් ඇදගන්නා සුළුය. එහි සෑම චිත්‍රයක්ම ඉතා ප්‍රාණවත් ලෙස නිරූපණය

කර තිබේ. මේ චිත්‍ර නිරූපණය කළ අවදියෙහි බුද්ධාගම පරිහානි තත්වයකට වැටෙමින් තිබුණු බව පෙනේ. ඒ අනුව බලන විට අංක 17 දරණ ලෙනෙහි චිත්‍රවලින් පෙනෙන්නේ චිත්‍ර මාර්ගයෙන් මහජනයාට බුද්ධ ධර්මයේ පණිවුඩය ප්‍රකාශ කිරීමට කලාකරුවන් උත්සාහ කළ බවය.

අංක 1 සහ 2 දරණ ලෙන්වල දක්නට ලැබෙන්නේ අජන්තා අවධියේ අවසාන කාලයට අයත් චිත්‍රය. මේ ලෙන් දෙකේම චිත්‍රවල කාලය නිර්ණය කර තිබෙන්නේ අංක 1 දරණ ලෙනේ තිබෙන චිත්‍රයක් අනුවය. ඒ චිත්‍රයෙන් ක්‍රි.ව. 626–628 කාලයෙහි පමණ පර්සියානු රජකු වූ ඛර්සු පර්විස් රජතුමා විසින්, එවන ලද දූත පිරිසක් ඉන්දියාවේ දෙවැනි පුලකේශින් විසින් පිළිගනු ලැබීම දක්වා තිබෙන බව ඇතැමෙක් විශ්වාස කරති. ඓතිහාසික අවස්ථාවක් නිරූපණය කරන මේ චිත්‍රය හැර, එම ලෙන් දෙකෙහි තිබෙන චිත්‍රවල ලක්ෂණ පර්සියාවේ කලා ආශ්‍රිත බවක් නොපෙනේ. අංක 1 දරණ ලෙනෙහි චිත්‍ර රාශියක්ම දක්නට ලැබේ. එක් චිත්‍රයකින් ගෞතම බුදුන් වහන්සේගේ රූපයක් ඉතා චමත්කාර ලෙස නිරූපණය කර ඇත. මේ ලෙනෙහි ඇඳ තිබෙන චිත්‍ර කලාකරුවන්ගේ සැලකිල්ලට විශේෂයෙන් භාජන වන්නේ ක්‍රි.ව. 850 දී පමණ ජාවා රටේ මධ්‍ය ප්‍රදේශයෙහි දක්නට ලැබෙන බෞද්ධ මූර්තිවල ඇති සමානත්වය නිසාය. මෙයින් හැඟෙන්නේ අජන්තාවේ කලා සම්ප්‍රදය භාරතීය ජනයා විසින් ඈත පිටරටවලට ගෙන යනු ලැබූ බවය.

අංක 2 දරණ ලෙනෙහි දක්නට ලැබෙන්නේ අජන්තාවේ අවසානම කාලයෙහි අඳින ලද චිත්‍රය. එහි තිබෙන සමහර චිත්‍රවලින් නිරූපණය කරන්නේ චිත්‍ර කලාවේ පරිහානියේ ආරම්භයයි. එම ලෙනෙහි චිත්‍රවලට පසුව අජන්තා චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ නිකායට අයත් වෙනත් චිත්‍ර දක්නට නොලැබේ. සමහරුන්ගේ මතය අනුව ඉන්දියාවේ බෞද්ධ චිත්‍ර කලාවේ අවසානය සිදු වූයේ අංක 2 දරණ ලෙනෙහි ඇති චිත්‍රවලිනි. මේ ලෙනෙහි චිත්‍ර බෝටාන් ප්‍රදේශයෙහි තිබෙන සමකාලීන චිත්‍රවලට සමානත්වයක් උසුලන බව පිළිගනු ලැබේ. මෑතදී ටිබෙට් රටෙහි අඳින ලද චිත්‍රවලට ද අංක 2 දරණ ලෙනෙහි චිත්‍ර සමානත්වයක් උසුලයි. එහෙත් ඒ චිත්‍රවල සමරූපතාවක් දක්නට නොලැබේ. සමහර චිත්‍ර ඕනෑවට එපාවට ඇඳ තිබෙන බව පෙනේ. චිත්‍ර කලාවට අළුතෙන් බැස්ස පළපුරුද්දෙන් අඩු පුද්ගලයකු විසින් ඒ චිත්‍ර නිරූපණය කර තිබෙන බවයි කෙනකුට හැඟෙන්නේ. එහෙත් ඒ චිත්‍රවල තිබෙන ප්‍රධාන රූප දක්ෂ කලාකරුවන් විසින් නිරූපණය කර තිබෙන බව පිළිගත යුතුය. මේ කරුණු නිසා අනිත් බිතුසිතුවම්වලට වඩා අංක 2 දරණ ලෙනෙහි චිත්‍ර පහත්යයි පිළිගැනීම අපහසුය. ඇත්ත වශයෙන් ඒ චිත්‍රවලින් නිරූපණය කරන්නේ බෞද්ධ චිත්‍ර කලා සම්ප්‍රදයේ පිරිහීමයි.

කෝලම් උපත

1. සිත් සතහ මිහි ඳු
ගුණමිනි සපිරි මුහු ඳු
කෙලස ගුණ දිනි ඳු
වඳිම අදරින් සරණ මුනි ඳු

2. සමතිස් පෙරුම් සො ඳ
සපුරා බුදුව මරු බි ඳ
පලකල දහම් ක ඳ
වඳිම් අදරින් සරනදිලි බැ ඳ

3. නම් කල පමණකි න
සගමොක් ඉසුරු ගෙන දෙ න
ගුන නුවණින් තෙවු න
වඳිම් අදිරින් මහගු සහ ග න

4. බඹ උවිඳු සතර න
ගිනිසුරු දිනිඳු බර නෙ න
සුරගුරු සඳ තිනෙ න
මෙපුර සතහට කරන් සුබසෙ න

5. නුඹෙ දිසි මනහ ර
පොබේ කර මෙන් කොඳ ස ර
ලොබේ කර ගරු න ර
සබේ සැමගෙන් අපට අවස ර

6. මින් කිසි වරද ඇ ත
නොගෙන කුලුනෙන් අප වෙ ත
සතොස් වඩමින් සි ත
අපට අවසර ලැබෙනු යහප ත

7. පවර මුලු දිය තේ
නොහැර පැවතෙන දිය තේ
ඇසුවන්ඩ යහප තේ
කියම් කෝලම් පැවති උප තේ

8. අගනිඳු සඳ පබ ඳ
දෙමල ආගමෙහි මන න ඳ
කී පුවත් නොවර ඳ
කියම් සිංහල බසින් පද බැ ඳ

9. සිරි ලක් පුර සිරි න්
සිව් රඟ සෙනඟ සමගි න්
මහ සම්මත නර න්
පසිඳු නිරිඳෙක් විය සොබම න්

10. රජුට එය දූන් වී
දරු ගැබ පෙලහරක් වී
සිත් සන්තොසක් වී
මෙසේ බිසවට දෙල දුකක් වී

11. ප ස න් ගුනැති බිසවට සිරිමත් විය
ම සි න් මසට ගැබ පිරි සැපැත් විය
ඉ නි න් නිනර රසබොජුන් අහින් විය
නැමුන් සිනා කෙලි දකිනු කැමැත් විය

12. වාසි රටින් රට දනවින් සපි රි
නිසි මලක්කා කරනම් බහු රි
රාසි ගනන් අල්ලා මිහි දෙද රි
සිසි කියා බිසවගෙ සිත් අපි රි

13. මෙලෙසින් දින නලු ගන එහි රැස් වී
වෙසෙසින් කෙලිපානා නොවලස් වී
බැටිවෙන් දෙල හරිනට උන් රොක් වී
එ ත නි න් ඉවනට ගියෝය අස් වී

14. නොසන් සිඳුන බව දුක දෙල හර නා
නැ නි න් සොයා හිත යුතුවක් කර නා
ත ම න් වෙනට මැනියන් කැඳවම් නා
ක ර න් ඩ නිව් කෝලම් රුව එදි නා

15. වඩු දන අපමන කැඳවා එතන ට
දඩු කප්පා පලවා දී ඔවුන ට
අඩු කෝලම් කරවන ලෙස එම වි ට
දඩු රුව කෝලම් දක්වමු බිසව ට

16. ව ද ල බස් පිලිගෙන රජ එදි නේ
ස ද කැපූ කෝලම් රුව එදි නේ
න ද සිතින් රහ දැක්වූ සඳි නේ
එ ද බිසව දෙලදුක් සන් සිඳු නේ

17. කුමක් කෝලන් ද
පලමුව නොදන් සත් ද
තුටුව නරනින් ද
මෙසේ ඇමතින් ලහට කැන් ද

18. විරාජිත කර පෙ ම
ගරායකු ලෙස බැස බි ම
උරා බොන ලේ හැ ම
ගරා යක් කෝලමකි මනර ම

19. ඇතුන් ලෙස කෝල න්
සුරිඳුන් විලස කෝල න්
වගවලස් කෝල න්
දරුණු ගොර මරු විලස් කෝල න්

20. මරුවාගෙ කෝල ළ
සමගිව සිංහ කෝල ළ
කරපිට ද කෝල ම
නදින් නටනා ගුරුලු කෝල ම

21. විර බද්ද නම ව න
වල හැඩියන්ද සමගි න
ගොනා සමගින් ය න
නටන දිවියන් සමග මෙලෙසි න