දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාව හා සංකේතාර්ථ පිළිබඳ සංක්ෂිප්ත අධ්‍යයනයක්

- මාදිපොල විමලජෝති හිමි

ප්‍රවේශය

බුදුසමයෙන් කලාවට අනුබලයක් ලැබුනේ බුදුරජාණන් වහන්සේ මෙන්ම උන්වහන්සේගේ ශ්‍රාවකයන් මහජන අධ්‍යාපනය විෂයෙහි ලා නිපුණයන් වූ බැවිනි. සෑම සූත්‍රයකම පාහේ චිත්තාකර්ෂණීය උපමා රූපක යොදගත් බුදුරජාණන් වහන්සේ, ගැඹුරු වූ දර්ශනය පවා චිත්තජ රූප මඟින් ඉගැන් වූ සේක. නිරීක්ෂණයෙන් දැනුම ලබාදීමේ ප්‍රතිපත්තිය උන්වහන්සේ අගය කළ සේක. ජීවිතයෙහි අනිත්‍යතාව සිත්හි කාවද්දලීම සඳහා සුදුරෙදි කැබැල්ලක් පිරිමැදීමට සැලැස් වූයේ උසස් බුද්ධියක් නැත්තෙකුට ඒ සත්‍ය පැහැදිලි කර දීමට ඇති ඉතාමත් කාර්යක්ෂම ක්‍රමය එය වූ හෙයිනි. එසේම ඍද්ධි බලයෙන් මවා පෑ රූප කිහිපයක්ද බෞද්ධ සාහිත්‍යයේ සඳහන් වේ.[1] රූපය පිළිබඳ අභිමානයෙන් සිටි ඛේමා දේවියට යෞවන භාවයෙහි හා රූපශ්‍රීයෙහි අනිත්‍යතාව පෙන්වාදීමට උන්වහන්සේ උපයෝගි කර ගනු ලැබූවේ ඍද්ධි බලයෙන් මවාගත් ජවනිකාවකි. නන්ද කුමරුන්ගේ සිත දමනය කිරීම සඳහා උන්වහන්සේ දෙව්ලොව සිරිය හා එහි සිටින ස්ත්‍රීන්ගේ රූ සපුව පෙන්වාලීම සඳහා ඍද්ධි බලයෙන් දෙව්ලොව ගමන් කළ සේක. මෙසේ බුදුරජාණන් වහන්සේ ඍද්ධි බලයෙන් කළ දෑ පශ්චාත් කාලීන ශ්‍රාවකයන්ගේ සිත කලාව කෙරෙහි නැඹුරු කරලීමට ආධාර වී යැයි අනුමාන කළ හැකිය. ධර්මය මහජනයාට පැහැදිලි කරදීමට නම් මෙවැනි චිත්‍ර, කැටයම් සංකේත ආදිය වැදගත් බව ඔවුන් සිතූ බවට සැකයක් නැත. බුදුරජාණන්

වහන්සේට මෙන් උන්වහන්සේලාට එම ජවනිකා සෘද්ධි බලයෙන් මවා පෑමට හැකියාවක් නොතිබිණ. එහෙයින් ඔවුහු කලාකරුවන්ගේ සහය පැතුවෝය. කැටයම් කලාවත් චිත්‍රකලාවත් මේ සම්බන්ධයෙන් ඉතාමත් වැදගත් මාධ්‍යය දෙකකි.

බෞද්ධ කලාවේ ප්‍රභවය බුද්ධකාලයේදීම වූ බවට අවශ්‍ය සාක්ෂි ත්‍රිපිටක සාහිත්‍යයෙන් දැකිය හැකිය. ඒ බව උපස්ථාන ශාලා කොටුගෙවල් ආදියෙහි පමණක් නොව සැතපෙන ගබඩා පවා සුදු පාට හෝ කළුපාට හෝ ගුරු පිරියම් කිරීමෙන් චිත්‍ර ඇඳීමෙන්ද අලංකාර කිරීමට බුදුරජාණන් වහන්සේ අවසර දී තිබීමත්, චුල්ලවග්ගපාලියේ භික්ෂූන් ස්ත්‍රී පුරුෂ රූප ඇඳි පසු ඒවා නො ඇඳිය යුතු බව දේශනා කර, මල්කම්, ලියකම්, මෝස්තර ආදිය සඳහා අවසරදී තිබීමෙනුත් තත් කරුණ පැහැදිලි කර ගත හැකිය. "**අනුජානාමි භික්ඛවෙ ඔගුම්බෙත්වා උල්ලිත්තාවලිත්තං කාතුං සෙතවණ්ණං කාලවණ්ණං ගෙරුපරිකම්මං මාලාකම්මං ලතාකම්මං මකරදන්තං**"[2] යනුවෙන් එම කරුණ මහාවග්ගපාලියේ දැක්වේ.

මෙසේ ආරම්භ වූ බෞද්ධ කලාව බුදුසමයේ ව්‍යාපත්තියත් කාලයාගේ ඇවෑමත් සමගම වඩාත් දියුණු විය. ආසියාවේ බෞද්ධ කලාව පිළිබඳ සැලකීමේදී එය බෞද්ධ දර්ශනය පදනම් කරගත්, බෞද්ධ දර්ශනයෙන් පෝෂණය වූවක් බව කිව හැකිය. දෙවන ධර්ම සංගීතියෙන් පසු බුදුසමය විවිධ නිකායන්ට බෙදුනි. එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස බෞද්ධ කලාවද විවිධාකාරයෙන් වර්ධනය විය. ආසියාවේ බෞද්ධ කලාව, ථෙරවාද මහායාන වශයෙන් වර්ග කළ හැකිය. ථෙරවාදී හෝ මහායාන යන බෙදීම වෙනස් වූ ඇදහීම් ඉගැන්වීම් පදනම් කරගෙන ඇතිවී තිබුණද පොදුවේ බෞද්ධ යන නමින් හඳුන්වයි. මෙම ඉගැන්වීම් සමස්තයක් ලෙස මුල් බුදුසමය පදනම් කරගෙන නිර්මිතය. මෙම ලිපියෙන් ආසියාවේ බෞද්ධ කලාවේ සංකේත උක්ත අංශ දෙක යටතේම සංක්ෂිප්තව අධ්‍යයනය කිරීමට අපේක්ෂා කෙරෙයි.

දකුණු ආසියානු කලාවේ ප්‍රභවය හා අනන්‍ය චින්තනය

ආසියානු කලාපය යනු මහද්වීපික රටවල් කිහිපයක් එකතු වූ කොටසකි. මෙහි බොහෝ රටවල් බෞද්ධ රාජ්‍යයන්ය. අසියාව පාරම්පරික ජන කොට්ඨාසයක් ජීවත්වන විවිධ සංස්කෘතික ගතිකයන්ගෙන් යුක්ත ප්‍රදේශයකි. මෙහිදී ප්‍රථමයෙන්ම දකුණු ආසියාවේ බෞද්ධ කලාවේ ප්‍රභවය කෙටියෙන් විමසා එහි අනන්‍ය චින්තනය හඳුනා ගැනීම අතිශය වැදගත් වේ.

දකුණු ආසියාවේ බෞද්ධ කලාවේ ප්‍රභවස්ථානය වූයේ මෞර්ය ශිෂ්ටාචාරය ආශ්‍රිත පසුබිමයි. මෞර්ය යුගයට පෙර තිබූ බෞද්ධ කලා කෘති හෝ වාස්තු විද්‍යාත්මක අංග පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීමට තරම් පුරාවිද්‍යාත්මක සාක්ෂි නොමැති බවත්, එම වකවානුවට පෙර සෑම නිර්මාණයක්ම වාගේ අස්ථිර ද්‍රව වැනි මාධ්‍යයෙන් නිම වී ඇති බවත් **මහාචාර්ය ආර්.ඩී.ජී. ජයවර්ධන** පවසයි.[3] අශෝක යුගයෙන් පසුව හමුවන ලෙන් විහාරවල පියසි, ස්තම්භ ඉදිරිපස පෙනුම හා ද්වාර ආදිය පැරණි ලී ගොඩනැගිලි අනුකරණය කරමින් සකස් කළ බව පැහැදිලිය. මේ හැරුණු විට පාලි සාහිත්‍යයෙහි ඇතැම් තොරතුරුවලින් බුද්ධකාලයේ පටන්ම දියුණු වූ බෞද්ධ වාස්තු විද්‍යාත්මක අංග හා ඒ ආශ්‍රිත අලංකරණ අංග පිළිබඳ යම්කිසි අදහසක් ඇති කරගත හැකිය. මේ සඳහා චුල්ලවග්ගපාලියෙහි **සේනාසනක්ඛන්ධකයෙහි** ආරාමවල ක්‍රමික විකාශය හා තදනුබද්ධ අලංකරණ අංග ගැන දැක්වෙන විස්තරය ඉතා වැදගත්ය. පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක ගැන සලකන විට බෞද්ධ කලාව හා ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය ගැන කතා කළ හැක්කේ මෞර්ය ශිෂ්ටාචාරයෙහි නැඟීමත් සමග බවත්, මෙකළ කලාවේ වැඩී යෑමට බලපෑ ප්‍රධාන සාධක තුනක් **මහාචාර්ය ආර්.ඩී.ජී. ජයවර්ධන** දක්වා ඇත. එනම්,

1. අධිරාජ්‍යයේ උදව
2. වාණිජ ප්‍රජාවේ නැගීම
3. විදේශීය සම්බන්ධතා[4] වශයෙනි.

23 JUL 2019

මගධ අධිරාජ්‍යය ගොඩනැගීම සඳහා චන්ද්‍රගුප්ත, බින්දුසාර හා අශෝක රජවරු ක්‍රියා කළ අතර එහිදී විවිධ ප්‍රදේශ අත්පත් කරගත්හ. අවසානයේ මගධ අධිරාජ්‍යය ගොඩනගනු ලැබුවේ අශෝක රජු විසිනි. මෙම අධිරාජ්‍යයට ඈඳාගත් ප්‍රදේශයන්හි විවිධ සංස්කෘතිවලට අයත් පිරිස් වූහ. මෙහිදී අධිරාජ්‍යයේ අඛණ්ඩ භාවය රැකගැනීම සඳහා උපායක් වශයෙන් විවිධ සංස්කෘති අගය කිරීම හා පොදු සංස්කෘතියක් ඇති කිරීම වැදගත් විය. එය අශෝක ධර්මය හරහා මැනවින් සිදු විය. ඒ බව මෞර්ය ශුංග යුගවල බිහි වූ කලා කෘති ජන කලාවන් හැටියට හැඳින්වීමට තරම් එහි විවිධ සංස්කෘතික ලක්ෂණ ගැබ් වී තිබීමෙන් ප්‍රකට වේ. විවිධ ඇදහිලි හා විශ්වාසවලින් පරිපෝෂිත වීම මෙම කලාවේ විශේෂ ලක්ෂණයකි.

මෞර්ය සංස්කෘතිය යටතේ සම්ප්‍රදයික ශිල්ප දියුණු කිරීමේ මාර්ග ප්‍රතිපාදනය කෙරුණි. මේ සඳහා අවශ්‍ය මුදල් යෙදවීමේ වගකීම වාණිජ ප්‍රජාව විසින් දරන ලදි. එම නිසා වාණිජ ප්‍රජාවේ නැගීම කලාවේ ප්‍රභවයට හැම අතින්ම උපකාරයක් විය.

මෞර්ය යුගයේ බිහි වූ උසස් සංස්කෘතියට ග්‍රීක පර්සියන් ආදි විදේශීය සංස්කෘතීන් හා පැවති සබඳතාද හේතු විය. ග්‍රීක පර්සියන් ශිල්පීන්ගේ මඟ පෙන්වීම යටතේ රට තුළ විසූ පාරම්පරික ශිල්පීන්ට තව දුරටත් පුහුණුවක් ලැබුණි. ආක්‍රමණිකයන්, වෙළඳුන්, තානාපතිවරුන් වශයෙන් වරින්වර ඉන්දියාවට පැමිණි ග්‍රීක පර්සියන් ජාතිකයන් විසින් නව කලා සම්ප්‍රදයක් හඳුන්වා දෙන ලදී.

ආසියාවේ ජනයාගේ ජීවන ක්‍රමයට අනන්‍ය චින්තනයක් ඇත. ඒ සඳහා බලපා ඇති ප්‍රබලතම චින්තනය ලෙස බුදුසමය හඳුන්වා දිය හැකිය. එහෙත් මෙහිදී ජාතියෙන් ජාතියට වෙනස් වූ චින්ත ධාරාවක් තිබුනේද යන්න විමසිය යුතුව ඇත. අසියාවේ පොදු චින්තන ධාරාව බුදුසමය පදනම් කරගෙන නිර්මිත බව උගතුන්ගේ මතයයි. ආසියාවේ දිවිගෙවන ජනයා තුළද බුදුදහම ප්‍රධාන කරගත් චින්තන ක්‍රමයක් ඇත. එම චින්තන ක්‍රමය

පදනම් කරගෙන නිර්මාණය කරන දේ කලාවයි. ඒ අනුව ආසියාවේ විශාල කලා ක්ෂේත්‍රයක් ඇත. චීනය, ටිබෙටය, ලාඔසය, ඉන්දියාව, ශ්‍රී ලංකාව, කාශ්මීරය, පකිස්තානය, බංගලාදේශය වැනි රටවල ඓතිහාසික ලක්ෂණ ගවේශනය කිරීමේදී ආසියාවේ කලා කෘති නිර්මාණය කිරීමට බුදුදහම පසුබිම් වී ඇති ආකාරය මෙන්ම තත්කාලීන ජනයාගේ සිතුම් පැතුම්ද එකී කලාකෘති තුළ විද්‍යමාන වන අයුරු දැකිය හැකිය. මෙම කලා කෘති තුළ මානව චින්තනය හා අත්දැකීම් දක්නට ලැබේ. සෑම කලා කෘතියකටම චින්තනයක් ඇති අතර එය පුද්ගලික හෝ සාමාජික විය හැකිය. විශේෂයෙන් ආසියාවේ ජනයා ආගමික විශ්වාස සිතුම් පැතුම් තුළින් නිර්මාණය කරගත් ලෝකයක් සමඟ ජීවත් වූ බවත්, හැසිරුණු බවත් බෞද්ධ කලා කෘති ඇසුරින් පැහැදිලි කරගත හැකිය. එහෙයින් ආසියාවේ අනන්‍යතාව වන්නේද ආගමික ලෝකයක් තුළ ජීවත් වන ජීවත් වූ ජනතාවක් විසීමයි.

ආසියාවේ කලා කෘති සඳහා බලපෑ ප්‍රබල චින්තන විධි තුනක් දැකිය හැකිය. එනම්, බුද්ධ, ධම්ම, සංඝ යන ත්‍රිවිධ රත්නයයි. මෙහි බුද්ධ යනු මිනිසා දියුණු කරන ලද මානසික තලයේ උපරිම අවස්ථාවයි. එහෙයින් එවැනි උත්කෘෂ්ට පුද්ගලයෙකු කලා කෘතියකින් ඉදිරිපත් කිරීමට උත්සුක වී ඇත. බුද්ධත්වය සඳහා වන දසපාරමිතා සම්පූර්ණ කිරීම ආදි ලක්ෂණද ආසියාවේ බෞද්ධ කලාවට වස්තු විෂය වී ඇති බව කලාකෘති විමසීමේදි පැහැදිලි වේ.

උත්තරීතර තත්වයට පත් වූ බුදුරජාණන් වහන්වහන්සේ තමන්වහන්සේ අවබෝධකරගත් ධර්මය ප්‍රකාශ කරනු ලැබූවේ භාෂා මාධ්‍යයෙනි. එය ධර්මයයි. එහෙයින් බෞද්ධ කලාවේ එක් අරමුණක් වන්නේද ධර්මය පැහැදිලි කිරීමයි.

එමෙන්ම ශ්‍රාවක සංඝයාද උන්වහන්සේ අවබෝධකරගත් ධර්මය පසක් කරගෙන මානසික තලයේ උපරිමයට ගමන් කළහ. බුදුරජාණන්වහන්සේගේ ජීවන චරිත ආදියද බෞද්ධ කලාවේ වස්තු විෂයන් හැටියට භාවිත වේ.

කර්මය පිළිබඳ සංකල්පයද මෙහිදී අතිශය වැදගත් වේ. එයද තවත් එක් චින්තන ක්‍රමයක් ලෙස හඳුන්වා දිය හැකිය. මේ අනුව කලාව සමග අනන්‍ය චින්තනයක් ඇති බව පැහැදිලිය. බෞද්ධ කලාවේ අවසන් පරමාර්ථය නිවනයි. සීල සමාධි පඤ්ඤා යනු නිවන සඳහා වන අනුපූර්ව ප්‍රතිපදාවයි. කලාව පදනම් කරගෙන තත් ශික්ෂණය කෙසේ ලැබිය හැකිද යන්න මෙහිදී සියුම්ව විමසිය යුතුය.

සීල - කලා කෘති තුළින් සිදුවන ශික්ෂණය ස්වභාවික වූවකි. එයින් පුද්ගල සන්තානයට වැදගත් පණිවිඩයක් දෙයි. නිදසුනක් ලෙස නිර්මාණය කරන ලද ජාතක කථාවකින් ලබාදෙන පණිවිඩය සාමාන්‍ය ජනයා මැනවින් වටහාගෙන යහපත් ජීවිතයක් ගත කිරීමට නැඹුරු වේ. ලක්දිව ඇති පන්සල්වල විහාර මන්දිරයන්හි චිත්‍ර ඇඳ ඇත. මෙයින් සාමාන්‍ය ජනයා යමක් ඉගෙන ගනී. එය ස්වභාවික වූවකි. අත්දැකීම් රූප මාධ්‍යය කරගෙන ආගමික අනුභූතියක් ලබා ගනියි.

සමාධි - කලා කෘති තුළින් චිත්තේකාග්‍රතාවය ඇති කෙරේ. නිදසුන් ලෙස සමාධි පිළිමය දෙස බලා සිටීමෙන් පුද්ගලයෙකුගේ සිත සමාධි ගත කරගත හැකිය.

පඤ්ඤා - බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් දෙස බලා ප්‍රඥා අනුභූතියකට යෑම. බුදුන්වහන්සේ වැනි ශ්‍රේෂ්ඨ ශාස්තෘවරයෙකුගේ දර්ශනය බුදුපිළිමයක් දෙස බලා සිටිමින් මෙනෙහි කළ හැකිය. රූපයක් දෙස හෝ ප්‍රතිමාවක් දෙස බලා ශික්ෂණයක්, චිත්තේකාග්‍රතාවයක් ප්‍රඥාවක් ආසියවේ ජනයා ලබා ඇත. මේ සඳහා මහායාන බලපෑමද ලැබී තිබේ.

ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේතවල ඓතිහාසික පසුබිම

මානව වර්ගයා පිළිබඳ තොරතුරු එක් රැස් කර ගැනීමේ වැදගත් මාධ්‍යයකි සංකේත. එහිදී සෑම විචාරකයෙක්ම චිත්‍ර, මූර්ති, ආදි කලාවන්ද අක්ෂර වැනි ලේඛණ කලාවන්ද පොදුවේ සංකේත ලෙස හඳුන්වාදී ඇත. සංකේත සඳහා ග්‍රීක භාෂාවේ

සිම්බොලොන් යන වචනය භාවිත වන අතර එයින් "විශදව නොපෙනෙන සැඟවුණු දෙයක් ප්‍රායෝගික වශයෙන් ඒකීභූතකොට දැක්වීම"[5] යන අරුත ප්‍රකට වේ.

සංකේත යනු කුමක්දැයි හඳුන්වා දෙන ඇතැමෙක් සංකේත මිනිස් අදහස් දක්වන්නක් බවත්[6] තවදුරටත් සිතිවිලි අනුව නිරූපණය කරන ලද, පෙන්විය නොහැකි යම් කිසි දෙයක ආකාරය පිළිබඳ දෘශ්‍යමාන නිදර්ශනයක් බවත්, එවැනි සංකේත යථාර්ථය හා සම්බන්ධ බවත් කියති.[7] සංකේත යනු මිනිස් සිත හා සම්බන්ධ වූ නිර්මාණයක් බව පැහැදිලි කරන නිගමන කිහිපයක් මෙසේය "සංකේතවලින් සිතිවිලිද සිතිවිලිවලින් සංකේතද නිරූපණය වේ."[8]

දකුණු ආසියාවේ බෞද්ධ කලාවේ සංකේත නිරූපණය පැහැදිලි වශයෙන් විද්‍යමාන වන්නේ ක්‍රි.පූ. 3 ශතවර්ෂයේ මෞර්ය අධිරාජ්‍යය නැගීමත් සමඟය. වෙසෙසින්ම වර්ෂ පනහකට පමණ සීමා වූ අශෝක අධිරාජ්‍යයාගේ පාලන සමය බෞද්ධ කලාවේ සංකේත එකම විෂයක් සේ සලකා එහි ඉතිහාසය පිරික්සීමේදී මේ වකවානුවට පෙර ඉන්දීය කලාවේ සංකේත යෙදුණු බවට සාක්ෂි ඉදිරිපත් කළ හැකිය. අශෝක යුගයට පෙර පැවති සංකේත පරීක්ෂා කර බෞද්ධ කලාවේ සංකේතවලය මූලාදර්ශ වූ පසුබිම් තුනක් මහාචාර්ය ආර්.ජී.ඩී. ජයවර්ධන දක්වා ඇත. එනම්,

1. ප්‍රාග් බෞද්ධ විශ්ව ව්‍යාප්ත සංකේත
2. ප්‍රාග් බෞද්ධ ඉන්දීය සංකේත
3. බෞද්ධ සාහිත්‍යාගත උපමා රූපක සංකේත වශයෙනි.[9]

මෙම පසුබිම් හරහා වැඩී ආ සංකේත තවදුරටත් විවිධ ජාතීන්ගේ සිතුම් පැතුම් මෙන්ම ආගමික මතිමතාන්තර තුළින් ප්‍රාණවත් විය. ආදි කල්පික මිනිසා යම්කිසි හැඟීමක් හෝ විශ්වාසයක් හුවා දැක්වීමට සත්ව, වෘක්ෂ හෝ ආම්පන්න ආදියෙහි ආකෘතිය යොදගත්හ. ගෝත්‍රවල ව්‍යාප්තියත් සමඟ

එවැනි සංකේත ප්‍රාදේශීය වශයෙන් ව්‍යාප්ත විය. එය ප්‍රාග් බෞද්ධ විශ්ව ව්‍යාප්ත සංකේත වශයෙන් හඳුන්වයි.

මහාචාර්ය අන්ඩ්‍රෙ ලොරොයිස්, ගුර්හැම් වැනි ප්‍රකට විචාරකයෝ ආදී ගොත්‍රික ජනයා සංකේත මඟින් මිථ්‍යා ආගමික විශ්වාස නිරූපණය කිරීමට පෙළඹී සිටි බව සඳහන් කරති.[10] මොවුන්ගේ අදහස් සලකා බැලූ ඇනට් ලොවිං ඊට එකඟත්වය පළකර ඇත.[11] භූතාත්ම ඇදහිල්ල සැලකිල්ලටගත් නොදියුණු මිනිසා මියගිය මුතුන් මිත්තන්ගේ ආත්මය සතුන්ගේ ස්වරූපයෙන් පෙනීසිටන බව සැලකුවේය.[12]

පැරණි මිනිසා වර්ෂාව වැනි ස්වභාවික ක්‍රියා සංකේතවත් කිරීමේදී වුවද යෝග්‍ය සතෙකු තොරාගනු ලැබීය. එසේ තොරාගනු ලැබූ සතා වර්ෂාව ලබා ගැනීමට සිදු කරන අභිචාරවලදී යඥවට භාජනය කළේය. ඉන්දු චීනයේ සුදු ඇතා මෙවැනි ගුප්ත බවේ හා පූජනීයත්වයේ සංකේතයක් විය. බොහෝ ශිෂ්ටාචාරයන්හි සුදු පැහැති සතුන් පූජනීයත්වයට හා ගුප්ත විශ්වාසවලට යොමු විය.[13] එසේම ආදී මිනිසා අභිචාර කටයුතුවලදී කළු පැහැති සතුන්ද යොදගත්තේය. වර්ෂාව අපේක්ෂාවෙන් කරන අභිචාරවලදී කළු පැහැති සතුන් යොද ගැනීම සාමාන්‍ය සිරිතකි. වැසි වළාකුළුවල අඳුරු ගතිය සතුන්ගේ කාල වර්ණය හා මැනවින් ගැළපෙන බැවින් මෙසේ කළු පැහැති සතුන් වර්ෂාව සංකේතවත් කිරීමට යෙදිණි.[14]

ආර්ය භාෂා කථා කරන මනුෂ්‍ය කොට්ඨාශයකින් භින්නව ආ තවත් ජාතියක් වශයෙන් පැහැදිලි ඉතිහාසයක් ඇති මීඩියන්වරුද සත්ව වන්දනයට පුරුදුව සිටියහ. මොවුහු මුලින්ම නාග ඇදහිල්ල කළහ. යුදෙව් ග්‍රන්ථ අනුව මීඩියන්වරු වර්ෂ 3500 වඩා පැරණි මනුෂ්‍ය කොට්ඨාෂයක් වෙති. මොවුන්ගෙන් ආරම්භ වූ නාග ඇදහිල්ල මිනිසුන්ගේ ශිෂ්ට, අශිෂ්ට භාවය, කරුණාව, දරුණුකම හා නානා වර්ණ අනුව විවිධත්වයකින් පැතිරිණි.[15]

පැරණි ඊජියන් මුහුදු කලාපයේ ව්‍යාප්තව ගිය මෙඩිට්රේණියන් ශිෂ්ටාචාරයේ සුලභව දැකිය හැකි ඇදහිල්ල වනුයේ වෘක්ෂ හා සත්ව ආදීන්ය. සත්ව හා වෘක්ෂ ඇදහිලි අභිබවා මහාදෙවි වන්දනය ඉදිරියට ඒමත් සමඟ පුරාණ ග්‍රීක ජාතිකයෝ ඇය පැළෑටි හා සත්වයින්ටත් එමෙන්ම මිනිසුන්ටත් බලපාන විශ්ව මාතාවක් වශයෙන් සශ්‍රිකත්වයේ සංකේතයක් වශයෙන් සැලකූහ. මෙසේ සංකේත භාවිතය ක්‍රමයෙන් අර්ථ පරිණාමයට පත්විය.

ඇතැම් විදේශීය සංකේත ඉන්දියානුවන් අතරද ජනප්‍රිය විය. ඇලෙක්සැන්ඩර් රජු ඉන්දියාව මැසිඩෝනියන් රාජ්‍යයට ඈඳා ගැනීමට දරූ ප්‍රයත්නය සමග මෞර්ය සමයට පෙර පටන් පැවත ආ කලා කෘති ග්‍රීක, පර්සියන් කලාවෙන් පෝෂණය වන්නට ඇතැයි විචාරකයෝ පවසති.[16] අශෝක ස්ථම්භය මුලදී ස්මාරක වශයෙන් පිහිට වූ අතර, ඒවා බැබිලොනියානු ස්මාරක හා සාදෘශ්‍ය බැවින් මෙකල කලාකෘති කෙරෙහි එහි බලපෑම සිදු වූ බව කැපී පෙනේ. මේ මතය ඉන්දීය ඉතිහාසඥයන් සහ පුරාවිද්‍යාඥයන් විසින් බොහෝ දුරට පිළිගෙන ඇති බව මහාචාර්ය ආර්.ජී.ඩී. ජයවර්ධන පවසයි.[17]

මෙනැණ්ඩර් රජු කල සිදු වූ ඉන්දු ග්‍රීක සම්පර්කය නිසා සුවිශේෂී කලා සම්ප්‍රදයයක් බිහි විය.[18] මෙකල නිතර සිදු වූ ග්‍රීක සම්පර්ක නිසා කලාව සමග විදේශීය සංකේතද ඉන්දියාවට ඇතුළුවන්නට ඇත. ඓතිහාසික යුගවලදී වෙළඳාම, සංක්‍රමණය හා ආක්‍රමණ මගින් ග්‍රීක ජාතිකයෝ වරින්වර දකුණු ආසියාතික ප්‍රදේශ කරා ව්‍යාප්ත වූහ. ඒ සමඟම ඔවුන් දැන සිටි කලාශිල්ප ක්‍රමද ව්‍යාප්ත විය.[19] විශේෂයෙන් පාරිපෝෂිත කලා කෞෂල්‍යයක් ඇති ඇකිමනිඩ් යුගයේ පටන් පර්සියානු ශිෂ්ටාචාරය මේ උද්භවයේ හවුල් වෙමින් සින්ධු ප්‍රදේශය දක්වා විහිදී ගියේය.[20]

පර්සියන් ශිල්පීන් ඉන්දියාවට සංක්‍රමණය වීම හේතුවෙන් ඉන්දීය මූර්ති ශිල්පයේ සහ ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පයේද චිරස්ථායි ලක්ෂණ ඇති කිරීමට අනියම් ලෙස හේතු වී ඇති බව

ඇතමෙක් පවසති.[21] සාරානාත්හි සිංහ රූප ග්‍රීක ආභාෂය දක්වන බවද කියැවේ. මෙයින් එළඹිය හැකි වැදගත් නිගමනය නම් බෞද්ධ කලාවේ සංකේතවල ප්‍රාග් ඉතිහාසය එක් පැත්තකින් බාහිර සභ්‍යත්වය හරහා විහිදී යන බවයි.

බෞද්ධ කලාවේ සංකේතවල දෙවැනි පසුබිම පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීමේදී ඉන්දියාවේ පැරණි සංස්කෘතික අදහස් සමග සකස් වෙමින් ආ කලා කෘති තවදුරටත් නොනැසී අඛණ්ඩ සබැඳියාවක් ඇති කළ බවට ඇතැමෙක් ඉදිරිපත් කරන සාක්ෂි වැදගත් වේ.[22] එහෙත් ප්‍රතිමතධාරීහු ඉන්දු කලා සම්ප්‍රදය අඛණ්ඩව පවත්වාගෙන ගිය බවට සාධක නොමැති බව කියති.[23] දැනට සොයාගෙන ඇති පරිදි ඉන්දියාවේ හරප්පා සංස්කෘතියට අයත් උසස් මුද්‍රාව ශිවගේ ප්‍රතිමූර්තියක් වන පශුපති මූර්තියයි. ඉන්දු සභ්‍යත්වයට අයත් හරප්පා සංස්කෘතිය වූ කලී වයඹ දිග ඉන්දියාවට සම්බන්ධ නාගරික සභ්‍යත්වයකි.[24]

අනාර්යයන් යටපත් කළ ආර්යයන් ඉන්දු සභ්‍යත්වය සම්පූර්ණයෙන්ම පෙරළා දැමූ බවට සාධක නොමැති බැවින් ඉන්දු සභ්‍යත්වයේ පටන් පැවති ආධ්‍යාත්මික යෝගී වෘත බුද්ධ කාලය වන විට ඉස්මතුවෙමින් ආ බව සිතිය හැකිය. පසුකාලීන ප්‍රතිමා ලක්ෂණද ආධ්‍යාත්මික ගුණයෙන් අනූනය. මේ පිළිබඳව අදහස් දක්වා ඇති **මහාචාර්ය ආර්.ජී.ඩී. ජයවර්ධන** මෙසේ පවසයි.

"මෙයින් අප අදහස් කරනුයේ ඉන්දු සභ්‍යත්වයේ සහ මෞර්ය ශුංග යුගයන්හි කලාව එකිනෙකට සම්බන්ධයක් දක්වන බවය. මෞර්ය ශුංග කලාවේ ලක්ෂණ අනුව ඒවා ශතවර්ෂ ගණනාවක් තුළ සකස් වන්නට ඇත. ආධුනික නොවන මේ කලා කෘති ඉන්දීය පැරණි කලා ආරය නොනැසී පැවත ආ බවට සාක්ෂි දරයි."[25] ඉන්දියාවේ ප්‍රාග් ඓතිහාසික කෘති පරීක්ෂා කළ **එච්.ඩී. සංකලියා** ඉන්දියාවේ ඉතිහාසය හරප්පා සභ්‍යත්වයේ පටන් පැවත එන බවට සාමාන්‍ය සාධක ඇතැයි පෙන්වා දී ඇත. ක්‍රි.පූ. තුන්වන ශතවර්ෂයේ සිට පැහැදිලිව දැකිය හැකි ඉන්දීය කලාව අරමුණ අතින් ආගම හා සම්මිශ්‍රිතය. එමෙන්ම

හරප්පා සංස්කෘතියට අයත් කලා කෘතිද ආගමික අදහස් සමඟ බැඳී පැවතිණි. හරප්පා සංස්කෘතියට අයත් මුද්‍රා අතර අඤ්ජලිකම් මුද්‍රා, නමස්කාර ලක්ෂණ සහිත මුද්‍රා ක්‍රි. පූ. 3 වන ශතවර්ෂයෙන් පසුව බිහි වූ මූර්තිවලද ඒ ආකාරයෙන් දක්නට ලැබේ. **සර් ජෝන් මාර්ෂල්** ඉන්දීය මූර්තිවල එන ආසන හා මුද්‍රා ඉන්දු සභ්‍යත්වයේම ඒවා හැටියට පිළිගෙන ඇත.[26] මථුරා යක්ෂණී රූප පරීක්ෂා කළ ඇතැමෙක් ඉන්දියාවේ පුරාණ ස්ත්‍රී රූප වුවද හරප්පා ආභාසයෙන් නිපැයුණු බව විශ්වාස කරති.

බෞද්ධ මුද්‍රා හා හරප්පා මුද්‍රා සසඳා බලන ඇතම්හු ඒවායෙහි දක්නට ලැබෙන ආගමික සාදෘශ්‍යය ඉන්දු සභ්‍යත්වයේ සිට පැවත එන කලා සම්ප්‍රදයයක් ඉන්දියාව සතු බව දක්වන බව ප්‍රකාශ කරති. ඉන්දු ශිෂ්ටාචාරයෙන් හමු වූ මුවන් පිරිවරන ලද පශුපතිගේ මූර්තිය හා බුදුරජාණන් වහන්සේ ඉසිපතන මිගදායේදී පවත්වන ලද ප්‍රථම ධර්ම දේශනය පිළිබිඹු කරන කැටයම් ඓතිහාසික වශයෙන් සමානත්වයක් දැරීම මේ අදහස තව දුරටත් තිවැරදි කරයි. එසේම ඉන්දියානු කලාවේ සංකේතවල ස්වරූපය සලකා බැලූ **ඒ.කේ. කුමාරස්වාමි මහතා**, ඒවා ද්‍රවිඩ හා ආර්ය අදහස් මත බිහි වූ බව කියයි.[27] අජන්තා රාජ්පුට් සිතුවම් සහ එහි ජන කලා ලක්ෂණ ද්‍රවිඩ ආර්යයන්ගේ ආභාෂයෙන් පණ ගැන්වූ බව සඳහන් කරන එතුමා ආර්යන් විසින් යටපත් කරන ලද දසයන් ද්‍රවිඩයන් බවත්, නාග ඇදහිල්ල ද්‍රවිඩ සංස්කෘතියේ අංගයක් බවත් දක්වා ඇත.[28]

බෞද්ධ කලාවේ සංකේත විකාශනය වීමේදී පළමුව ග්‍රීක පර්සියන් වැනි වෙනත් සභ්‍යත්වල සිට විකාශනය වෙමින් ආ සංකේත කලාවේ ආභාෂයද, දෙවනුව හරප්පා සභ්‍යත්වයේ සිට විකාශය වෙමින් ආ දේශීය සංකේතද තෙවනුව පැරණි බෞද්ධ සාහිත්‍යාගත කලාත්මක උපමා රූපකද මූලාදර්ශ කොටගෙන බෞද්ධ කලාවේ සංකේතවල විකාශය සිදු විය. මෙම පසුබිම් තුන මුල් කරගෙන බෞද්ධ කලා කෘති නිපයීමේදී බෞද්ධ සාහිත්‍යාගත සාධකයන්ට විශේෂ තැනක් දී ඇත. එහිදී පිටස්තර සංකේත බෞද්ධ කලාවේ සංකේත බවට පරිවර්තනය කර ගත්තේය. බුද්ධ චරිතය කියා පෑමට හෝ බුද්ධ ධර්මයේ දර්ශනික

අදහස් සංකේතවත් කිරීමට නැත්නම් බුදුරජාණන් වහන්සේගේ පණිවිඩය පොදු ජනයා වෙතට ගෙන ඒමට අශෝක රජු විසින් ක්‍රි.පූ. 273-232 දෘශ්‍ය මාධ්‍යයක් වශයෙන් සංකේත යොදගනු ලැබීය.[29] බුදුරජාණන් වහන්සේ නිරූපණය කිරීම වෙනුවට බෝධි වෘක්ෂය, ස්තූපය, සිරිපතුල, ධර්මචක්‍රය, ඡත්‍රය මෙසේ යොදගත් සංකේත විය. මේවායේ ඉතිහාසය ඉහත සඳහන් කරන ලද පසුබිමක් ඔස්සේ ගමන් ගන්නා බව සඳහන් කළ යුතුය.[30]

අශෝක රජු බුදුදහම වැළඳගත් පසු ධර්මයෙන් දිනීම උසස් ජයග්‍රහණයක් ලෙස සැලකූ චක්‍රවර්ති සංකල්පය ගැන සිත යොමු කර ඇති බව පෙනේ. චක්‍රරත්නය, හස්තිරත්නය, අශ්වරත්නය, චක්‍රවර්ති රාජ්‍යයේ සලකුණුය.[31] මේවා ස්ථම්භ ශීර්ෂ මත කැටයම් කර තිබුණි. තවත් අතකින් මෙවැනි සංකේත පැරණි ආගමික සහ ගෝත්‍රික ලාංඡන වශයෙන් පැවතුණු ඒවා බව මහාචාර්ය ආර්.ජී.ඩී. ජයවර්ධන පවසයි.[32]

ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේතාත්මක අදහස

බෞද්ධ කලාව බුදුදහමේ ප්‍රාදේශීය ව්‍යාප්තියත් සමග දකුණු ආසියාවේ ප්‍රදේශයන්හි පැතිර ගියේය. මෙහිදී ප්‍රස්තුත මාතෘකාවට අදළව කරුණු විමසා බලන කල්හි බුද්ධගයාව, සාංචි, භාර්හුට්, මථුරා, ගන්ධාර, අමරාවතී, නාගර්ජුනීකොණ්ඩ සහ අජන්තා, එල්ලොරා, නාසික්, කර්ලි, යන ලෙන් විහාරවල මෙන්ම පැරණි ලක්දිව පුරාවස්තුද සැලකිල්ලට ගෙන මහාචාර්ය ආර්.ජී.ඩී. ජයවර්ධන සංකේත කොටස් තුනකට වර්ග කර ඇත. එනම්,

1. සත්වගණයේ සංකේත
2. උද්භිත ගණයේ සංකේත
3. කල්පිත ගණයේ සංකේත වශයෙනි.

මේ පිළිබඳ අදහස් දක්වා ඇති එතුමා අවම වශයෙන් මේ සංකේතවල ඉතිහාසය ප්‍රෝටෝ ඓතිහාසික සහ මූල

ඓතිහාසික යුග තෙක් ගමන් කරන බවත්, මේවායේ ප්‍රභවය කෙරෙහි ආගමික විශ්වාස සහ ගෝත්‍රික චිහ්න පිළිබඳ අදහස් බලපා ඇති බවත් දක්වයි.[33]

බෞද්ධ කලාවේ එන සංකේත සියල්ල විමසා බලා එහි සංකේතාර්ථ විමසීම ඉතා පුළුල් කාර්යකි. ඒ අනුව පහත සඳහන් සංකේතයන්හි සංකේතාත්මක අදහස් මෙහිදී කෙටියෙන් විමසා බැලීම සිදු කෙරෙයි.

1. සත්වගණයේ සංකේත - නාග, හස්ති, සිංහ
2. උද්භිත ගණයේ සංකේත - වෘක්ෂ, ලතා
3. කල්පිත ගණයේ සංකේත - මකර, ධර්ම චක්‍ර, ත්‍රිරත්න[34]

එමෙන්ම පද්මය පූර්ණඝටය පිළිබඳවද කෙටියෙන් අවධානය යොමු කෙරේ.

මෙසේ වර්ග කරන ලද සංකේත විටෙක සත්‍යයේ ප්‍රතිමූර්තියක් වන අතර තවත් විටක මිත්‍යා සංකල්ප වශයෙන්ද පෙනී සිටියි.[35] බෞද්ධ කලාවේදී මෙය වඩාත් සමීප වන්නේ සත්‍යය පිළිබඳ අදහස්වලටය. මුලදී නාග, හස්ති, සිංහ, ඇත්, සංකේත නොදියුණු ඇදහිලි ඇසුරින් බිහි විය. ඒවා සත්ව වන්දනයට හා ස්වභාවික වස්තු වන්දනයට සීමා විය. වෘක්ෂ ලතා යන සංකේත වෘක්ෂ ඇදහිල්ල හා විශ්ව අදහස් පසුබිම් කරගෙන බිහිවිය. මකර, ධර්ම චක්‍රය, ත්‍රිරත්නය මිත්‍යා ආගමික මත තුළින් ප්‍රභවය විය. මෙසේ නොදියුණු මිනිසා අතින් බිහි වූ සංකේත බෞද්ධ කලාවේදී ඉතා දියුණු සංකල්ප නිරූපණය කිරීමට යොදගෙන තිබේ. ක්‍රමයෙන් ඒවා බෞද්ධ සංස්කෘතිය පැතිර ගිය ප්‍රදේශවල සංස්කෘතිකාංග වශයෙන් මුල් බැසගෙන ඇත. මෙහිදී උක්ත සංකේත වෙන වෙනම කෙටියෙන් විමසා බැලෙයි.

නාග සංකේතය

පැරණි සභ්‍යත්වවල සිට පැවති නාග සංකේතය දකුණු ආසියාවේ බෞද්ධ කලාව තුළ ඉතා ඉක්මනින් රෝපණය විය. ආගම බිහිවීමේදී එම වකවානුවට අයත් මිනිසාගේ සිතුම් පැතුම් සහ සමාජ විශ්වාසවලින් ආගම පෝෂණය වන්නා සේම පැවති විශ්වාසද නවාර්ථයකින් සකස්වේ.

නාග සංකේතයේ ඉතිහාසය මිසරය, ග්‍රීසිය, ඊජිප්තුව, බැබිලෝනියාව, ඉරාණය වැනි පැරණි සභ්‍යත්ව දක්වා ගමන් ගනී. නාග සංකේතය මේ සමාජවල සිට විවිධ සමාජ වෙත ව්‍යාප්ත විය. එය මධ්‍යධරණී ප්‍රදේශවල සිට නැගෙනහිර ප්‍රදේශවලට පැතිරගිය බව සැලකේ. මුලදී මෙම නාග ඇදහිල්ල ඉරාණයේ ඇති වී පසුව එය ලොව පුරා පැතිර ගිය බවට මතයක් වේ. මෙය මුල සිට ඇදහිල්ලක් වශයෙන් පැවතියේ නම් එය නාග අදහන්නන්ගේ ආගමික සංකේතයක් වශයෙන් පවතින්නට ඇත. බොහෝවිට වංශ චිහ්න පිදීම ප්‍රාථමික ආගම්වල ලක්ෂණයක් වූ බැවින් ආගමික සංකේතයක් වශයෙන්ම ආරම්භ වන්නට ඇත. පසුව විවිධ වර්ණයන්ට අයත් මිනිසුන්ගේ ශිෂ්ට භාවය, අශිෂ්ට භාවය, කරුණාව රෞද්‍රකම අනුව ඇදහිල්ල විවිධත්වයකින් ව්‍යාප්ත වන්නට ඇතැයි ඇතැම් විචාරකයෝ කල්පනා කරති.[36]

නාග ඇදහිල්ල පිළිබඳ අදහස් දක්වන **ඒ.එල්. භෂාම්**, ආදි වනචාරි යුගයකට අයත් මිනිසුන්ගෙන් නාග ඇදහීම පැවත එන්නට ඇති බව සඳහන් කරයි.[37] මේ පිළිබඳ වේදයේ හෝ ප්‍රාග් බෞද්ධ උපනිෂද්වල කරුණු සඳහන් නොවන බැවින් **රීස් ඩේවිස්** මෙම ඇඳහිල්ල ස්වභාවික වස්තු වන්දනය මුල්කොටගෙන බිහිවූ බව කල්පනා කළේය. **ජේ.පී.එච්. වෝගල්** මහතා නාග වන්දනාවේ උපත වර්ෂාව හා සම්බන්ධ බවට අදහස් දක්වා ඇත. වර්ෂා කාලයේ ගුල් වතුරෙන පිරෙන බැවින් සර්පයෝ එළියට ඇදෙති. ගෙවල් කරාද එති. මෙකල පැරණි ඉන්දියානුවෝ ප්‍රත්‍යාවරෝහණ නම් උත්සවයක් පවත්වති. මේ උත්සවය නම්, බිම නිදන මිනිසා යහන් ගතවීම යන්නයි.[38] මේ

අනුව වෝගල්ගේ සහ රීස් ඩේවිස්ගේ අදහස් ස්වභාව ධර්මය පදනම් කරගෙන ඉදිරිපත්වන බව පෙනේ.

බුදුදහම තුළට නාග සංකේතය එකතු වූයේ බුදුරජාණන් වහන්සේ ජීවමාන සමයේදීම බව උන්වහන්සේ වදළ උපමා රූපක සහිත ධර්ම පර්යායවලින් පෙනේ. බුදුරජාණන් වහන්සේගේ ජීවමාන අවධියේ සහ පරිනිර්වාණයෙන් පසුවද බුදුදහම උතුරු ඉන්දියාවේ සහ තදසන්න ප්‍රදේශයන්හි ඉතා ශීඝ්‍රයෙන් ව්‍යාප්ත වන්නට පටන් ගත්තේය. ඒ සමඟම මෙම ප්‍රදේශවල පිහිටි ගැමි විශ්වාසවලට බෞද්ධ මුහුණුවරක් ලැබුණි. ක්‍රි.පූ. 3 වන සියවසෙන් මෙපිට හමුවන කලාව හා සාහිත්‍යය තුළ මේ තත්වය වඩාත් කැපී පෙනෙයි.

පැරණි මිනිසා නාග සංකේතයෙන් උපත දක්වා ඇත. මුල් බෞද්ධ ග්‍රන්ථයන්හි බෝසත් උපත නාග අදහස් සමග එකතු වී නැතත් පසුකාලයේදී බෝසත් උපතටද නාග සංකේත එකතු වී ඇත. "බෝසතුන් මෙලොවට බිහි වී සත් පියවරක් ඉදිරියට ගමන් කර කළ ප්‍රථම උදනය අවසන් වෙත්ම නාග රාජයෝ දෙදෙනෙක් පොළොවෙන් නැගී අහසෙහි සිටගෙන එකෙක් මුඛයෙන් සිහිල් පැන්ද අනෙකාගේ මුවින් උණු පැන්ද පිට කොට බෝසතුන් ස්නානය කර වූහ."[39] පර්වත හා කඳු ආශ්‍රිතව වෙසෙන නාගයින් පූජනීයත්වයෙහිලා සැලකූ බව නිසැකය. බුදුසමයේ ව්‍යාප්තියත් සමග පූජාවට ලක් වූ එවැනි ස්ථාන බෞද්ධ විහාරාරාම බවට පත්විය. මෙම විශ්වාසවලටද බෞද්ධ මුහුණුවරක් ලැබුණි. මුලදී බෝසත් උපත කෙරෙහි නාග අදහස් එක් වූවා සේම බෞද්ධ භික්ෂූන්ගේ අතීත භව හා ඇතැම් කර්මවල නිධානද නාග අදහස් සමග එක්විය. ක්‍රි.ව. 7,8 ශතවර්ෂ වන විට නාග අදහස් බෞද්ධ කර්මවාදය හා සම්බන්ධ වී ඇත.

නාලන්ද විශ්වවිද්‍යාලය ඉදිකළ බිම මුලදී නාගයන්ට අධිගෘහිත බිමක් විය. එහි අඹවනය මැද පිහිටි විලක වාසය කළ නා රජු නිසා ඊට නාලන්ද යන නම යෙදුණි.[40] පැරණි ඉන්දියානුවන්ගේ නාග විශ්වාසවලට භාජනය වූ මෙවැනි ස්ථාන

ආශ්‍රිතව බෞද්ධ ආරාම ඉදිවීමේදී අළුතින් බෞද්ධ අදහස් එකතු වූ බව පැහැදිලි කරුණකි.

නාග සංකේතය බෞද්ධ මූර්ති කලාවට එකතුවීමට ප්‍රථම සාහිත්‍යාගත දර්ශනික උපමා රූපකයක් වශයෙන්ද යෙදුණි. ඒ බව නාගවග්ගය, නාග සංයුක්තය, නාග සූත්‍රය ආදියෙන් පැහැදිලි වේ. නාග ශබ්දය රහතන් වහන්සේ හැඳින්වීමට මෙන්ම ඇතා හැඳින්වීමටද යොදන ලද අතර එයින් විශේෂ ලක්ෂණයක් ඉදිරිපත් කර ඇත.

බෞද්ධ මූර්ති කලාවේ නාග රූපය යෙදුනේ ආරක්ෂක ලාංඡනයක් හැටියට බව පිළිගත් අදහසකි. පාලි සාහිත්‍යයේදී නාග උපමාවෙන් කාමයත්, ආරක්ෂාවත් අතර සම්බන්ධතාවක් දක්වේ. කලාවේදී පෙන ගොබ නවයක් සහිත නාග රාජ මුරගල් ආදිය ආරක්ෂාව සඳහා යෙදුණේ නම් ඒ සමගම වස්තු කාමයේ ලක්ෂණ නිරූපණය කළා විය හැකිය. භර්හුට් නාග මූර්ති අධ්‍යයනය කළ ඇතැමෙක් එහි දක්වෙන නාග මූර්ති විෂයන් තුනක් යටතේ සාකච්ඡා කර ඇත.

1. නාග ලෝකය
2. නාග රාජ
3. අර්ධ මානව ලක්ෂණ සහිත නාග රාජිණි ලෙසයි.[41]

ලාහෝර් කටුගේ වෙනත් කැටයමක බුදුරජාණන් වහන්සේ වජ්‍රපාණි බෝසතුන් හා නාගයන් සමග සාකච්ඡාවක යෙදුණු ආකාරයක් නරූපිතය. මෙය මහායාන අදහස් අනුව නිපයුණකි. මහායානයේදී බුද්ධත්වය මෙන්ම බුද්ධ බීජයක් වන බෝසත් ආත්මයද උත්කෘෂ්ටමත් තත්වයක් වේ. බුදුන් වහන්සේ හා යෙදුණු නාග සලකුණ මහායානසේ සංවර්ධනයත් සමග බෝසත් චරිතයටද ඇතුළත් විය.[42]

මේ අනුව ප්‍රජනනය, සශ්‍රීකත්වය, ජලය, තේජස, අග්නිය, හොඳ නරක සහ ආරක්ෂාව සංකේතවත් කළ ප්‍රාග් බෞද්ධ නාග සංකේතය බෞද්ධ කලාවේ බුදුසිරිත දක්වෙමින් තණ්හාව සහ

ආරක්ෂාව සංකේතවත් කිරීමේත් නිරූපණාංගයක් වූ බව මහාචාර්ය ආර්.ජී.ඩී. ජයවර්ධන පවසයි.

හස්ති සංකේතය

මානව සංස්කෘතියේ පූර්ව යුගයේ සිට දක්නට ලැබෙන මෙම සංකේතය බෞද්ධ කලාවේ සංවර්ධනයට පූර්ව ශතවර්ෂවල සිට ජනප්‍රියව පැවති සංකේතයක් වශයෙන් හඳුන්වා දිය හැකිය. චක්‍රවර්ති රාජ්‍ය සංකල්පයේ සප්තවිධ රත්නවලින් මංගල හස්තියා එක් රත්නයකි. කල්ප වෘක්ෂ විධානයේදී එහි හස්ති රූප යොදන ලද්දේද මංගල සලකුණක් හා සෞභාග්‍යයේ සංකේතයක් ලෙසය. පුරාතන ඉන්දියාවේ ජන විශ්වාස අනුව ඇතා නැගෙනහිර දක්වන හෙයින් දිසා සංකේතයකි. හිමාලයෙහි අනවතප්තවිලෙහි නැගෙනහිර මුවින් නිකුත්වන ගංගාවක් ඇතැයි සලකා මෙසේ නැගෙනහිර සංකේතවත් කිරීමට ඇත් මූර්තිය යෙදුණි.

භාර්හුට්, බුද්ධගයා, සාංචි, උයදගිරි, ආදියෙහි මහාමායා දේවිය දුටු සිහිනය නිරූපණය වන බෝසත් උපත සංකේතවත් කිරීමට ඇත් සංකේතය යෙදීම ජාතක කථා හා පාලි සාහිත්‍යාගත විස්තරවලට බෙහෙවින්ම සැසඳෙයි. හස්ති සංකේතය විමර්ශනය කළ බොහෝ විචාරකයෝ එය ආගමික සංකේතයක් බව කියති. ඇතා ආත්මීය බලයේ සංකේතයයි. එමෙන්ම අධ්‍යාත්මික දිව්‍යමය හා භෞතික ලෝකයේ ක්‍රියා දක්වයි. එයින් සියලු ගුණය දක්වේ. එය දැනුම ප්‍රඥාව හා විචක්ෂණ භාවයත් උසස් මානසික ස්වභාවයත් සංකේතවත් කරයි.[43] ඔහුගේ සොඬය ඉහළින් වූ දිව්‍යමය රශ්මිය නියෝජනය කරයි. ස්වේත වර්ණ ඇත් රුවකින් බෝසතුන් මහාමායාදේවියගේ කුසට ප්‍රවේශ විය. ස්වේත වර්ණය ආත්මීය පාරිශුද්ධත්වයේ සලකුණය. ලෝකයේ පාපිෂ්ඨ ගති නැති කිරීම බෝසත් උපතේ අදහසය. එය කාරුණික උපතකි. එබැවින් ඇතා හා යෙදුණු පද්මය කරුණාව නිරූපණය කරන බව ඇතමෙකුගේ මතයයි.[44]

මුල් යුගයේ බෞද්ධ ශිල්පීන් හස්ති රුව නෙලීමට නැඹුරු වූ මූලික හේතුව වනුයේ ජාතක කථා හා ඇතැම් සූත්‍රවල සඳහන් වන ඇත් උපමාවය. ජාතක කථා සාහිත්‍යයේ දැක්වෙන පරිදි බෝසත් ඇත් රජු වටා බොහෝ කථා වස්තු ගෙතී ඇත. මේ සෑම කථාවකින්ම කිසියම් ආධ්‍යාත්මික ගුණයක් හෝ ආධ්‍යාත්මික වර්ධනයක් බලාපොරොත්තු විය. ඡද්දන්ත ජාතකය ඇත් ජාතියේ උපන් බෝසතාණන් වහන්සේගේ ඉවසීම නිරූපණය කරයි.[45] බෞද්ධ සමාජ ආචාර පද්ධතියේ ඉවසීම උත්තර මානුෂික ගුණයක්වේ. එය සංග්‍රාමයකදී දුණු හී පහර ඉවසන හස්තියකුගේ ගුණයට උපමා විණි.[46]

කුරු ධර්ම ජාතකය ඇතා මංගල සලකුණක් ලෙස දැක්විය. බුදුරජාණන් වහන්සේ කොසඹෑනුවර ඝෝෂිතාරාමයේ ධර්මධර විනයධර භික්ෂූන්ගේ අසමගිය හේතු කොටගෙන පාරිලෙය්‍ය වනයට වැඩියහ. මෙහි හුදකලාව වාසය කළ බුදුරජාණන් වහන්සේට පාරිලෙය්‍ය ඇතු උවටැන් කළේය. නාලාගිරි දමනය බුදුරජාණන් වහන්සේගේ පුරිසදම්මසාරථී ගුණය සංකේතවත් කරයි. ඇතා සම්බන්ධකරගත් මෙවැනි බෞද්ධ කතා වස්තු තත්කාලීන ජන සමාජයේ සදාචාරය නගාලීමටත් සාමාන්‍ය අවබෝධය දියුණු කිරීමටත් බෙහෙවින් අදළ වී ඇත.[47]

චුල්ලහත්ථිපදෙපම සූත්‍රයේ[48] ඇත් පාද උපමාවක් මුල් කරගෙන බෞද්ධ පර්යේෂණ ක්‍රමය හා ඥාන විභාගය විවරණය කරයි. ආදි බෞද්ධ දර්ශනයේ මාර්ග ප්‍රතිපදාව සහ එයින් ප්‍රගුණ වන ආධ්‍යාත්මික බලය හස්තියෙකුගේ ශරීර අංගවලට උපමා කර ඇත.[49] මේ ආකාරයට ත්‍රිපිටක සාහිත්‍යයේද හස්ති සංකේතයේ ලක්ෂණ දැකිය හැකිය.

භර්හුට් ශිලා ප්‍රාකාරයේ ශීර්ෂ ශිලාවේ මණ්ඩලයක ඇතුන් දෙදෙනෙකු විසින් ජලය ඉසිනු ලබන මෙවැනි තවත් ගජ ලක්ෂ්මී රූපයක් දැක්වෙන අතර එයින් පැරණි සෞභාග්‍ය ප්‍රකටවන බව සඳහන් කරන නමුදු ඇතමෙක් ඒවා ශාක්‍යමුනි බුදුරජාණන් වහන්සේගේ උපත නිරූපණය කිරීමට යෙදුණු බව

දක්වයි.[50] බෞද්ධ හා අබෞද්ධ චින්තන ඔස්සේ මෙසේ සංවර්ධනය වූ හස්ති සංකල්පය දකුණු ආසියාතික බෞද්ධ කලාවේ අලංකරණ අංගයක් මෙන්ම සංකේතයක් ලෙස ප්‍රකට වේ.

සිංහ සංකේතය

සිංහ සංකේතයද ඉන්දීය ඉතිහාසයේ ප්‍රාග් ඓතිහාසික යුගය තෙක් ගමන් ගන්නා බව පැහැදිලිය. මහා පුරුෂ ලක්ෂණ බුද්ධ චරිතයේ උත්කෘෂ්ටමත් සංකල්පයක් වශයෙන් පෙළ සාහිත්‍යයේ පෙනෙයි. මනුෂ්‍යගති සහ කිසිවිටකත් තුල්‍ය නොවන බුදුරජාණන් වහන්සේගේ ශ්‍රේෂ්ඨ ගති සිංහ කාය සහ සිංහ ගතිවලට සමාන උපමාවලින් නිරූපිතය. බුදුරජාණන් වහන්සේ විසින්ම ස්වකීය ශ්‍රේෂ්ඨගති සිංහ උපමා මඟින් සරලව විස්තර කර තිබීමත් පශ්චාත් සාහිත්‍ය කරුවන්ටත්, කලාකරුවන්ටත් විචිත්‍ර ලෙස සිංහ සංකේතය ඉදිරිපත් කිරීමට අනුබලයක් සැපයීය. "මහණෙනි සිංහ යනු අර්හත් සම්‍යක් සම්බුද්ධ තථාගතයන්ට යෙදෙන අධිවචනයකි."[51] මේ අදහසම එම අර්ථයෙන්ම තවත් තැනක යෙදේ. "ඒ අනුත්තර වූ භාග්‍යවත් බුදුරජාණන් වහන්සේ සීහ නම් වේ."[52] සිංහ යනු බුද්ධ ශරීරයේ පිහිටි එක් ලක්ෂණයකි. ඉරියව් පැවැත්ම වශයෙන් බුදුරජාණන් වහන්සේගේ සයන ලීලාව පාදයෙන් පාදය ගැටෙන සේ දකුණැලයෙන් යුතු සිංහ සෙය්‍යාවෙන් විය.[53]

පැරණි බෞද්ධ ශුද්ධ වස්තූන්වලට පුද පූජා තබන පූජාසන දෙපස සිංහ රූ සටහන් කිරීම පූජනීයත්වය හා ශ්‍රේෂ්ඨත්වය සලකා කරන ලද කැටයමක් ලෙස සැලකිය හැකිය. එසේම බෝසත් ප්‍රතිමා යට සිංහ රූප එකක් හෝ වැඩි ගණනක් නෙළීමේ අදහස ශ්‍රේෂ්ඨ පුරුෂයෙකු ආසනය මත නැගී සිටින බව දැක්වීමය. මුල් යුගයේ නිර්මාණ මථුරා සහ ගන්ධාර සම්ප්‍රදායට අයත් බුද්ධ ප්‍රතිමාවල ආසන යට දැක්වුණු වැදගත් සංකේතයද සිංහ සලකුණය. මෙවැනි ආසනවල වැඩ සිටින බුදුපිළිමය ගැන අර්ථ දක්වන ඉන්දීය කලා විචාරකයෝ එය

බුදුරජාණන් වහන්සේගේ ශාක්‍ය සිංහ යන විරුදවලිය සංකේතවත් කරන බව කියති.

දකුණු ආසියාවේ බෞද්ධ කලාවට ඇතුළු වූ සිංහ සංකේතය පැරණි පාලි සාහිත්‍යයේදී සහ මෞර්ය කලා කෘතිවලදී ශ්‍රේෂ්ඨත්වය උත්තර ගුණ ධර්ම ආදිය දැක්වීමට යෙදුණු ආකාරය දැකගත හැකිය.

වෘක්ෂ සංකේතය

වෘක්ෂ සංකේතය ආදි කල්පික ගෝත්‍රිකයන්ගේ විවිධ විශ්වාසවලින් ව්‍යාකූල වූවකි. එබැවින් එහි මූලාරම්භය සොයා යෑම එතරම් පහසු කාර්යයක් නොවේ. පැරණි නෂ්ටාවශේෂ හා මිත්‍යා කථා අනුව වෘක්ෂය ගෝත්‍රික සමාජවල මූලයත් අනන්‍යතාවත් තහවුරු කළ වංශ චිහ්නයක්ද පූජනීය සලකුණක්ද විය. ගෝත්‍රිකයන් සශ්‍රීකත්වය පතා සිදු කළ අභිචාරවිධිවලදී එය සෞභාග්‍යයේ සලකුණක් ලෙසද යෙදුණි. වංශ මූලය නිරූපණය කළ චිහ්නයට ක්‍රමයෙන් මුතුන් මිත්තන් පිදීමට යොදගත් සලකුණක් මෙන්ම සශ්‍රිකත්වය දක්වන සලකුණක් වශයෙන්ද ආගමික වටිනාකමක් ලැබුණි.

වෘක්ෂ සංකේතය තුළින් සශ්‍රීකත්වය ගුඪාත්මවාදය, විශ්ව වෘක්ෂය, සදචාරය හා දුරාචාරය, තණ්හාව ආදී ආගමික සංකල්ප පිළිබිඹුවන අතර ඉන්දීය ආගමික පසුබිම මත මුල් බැසගත් වෘක්ෂ සංකල්පය එහි විකාශනයත් සමගම දියුණු ආගමික අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ සලකුණක්ද විය. ඉන්දීය ආගමික සාහිත්‍යයේ හා කලාවෙන් පෝෂණය වූ දර්ශනික හා සදචාරාත්මක අර්ථ වෙනුවෙන් පෙනී සිටියේය.

බුදුදහම දර්ශනයක් ලෙස ආරම්භ වුවද පොදු ජනයාගේ ආගමික විශ්වාසවලට ඉඩකඩ ලබාදීම හෝ ඔවුන්ගේ විශ්වාසවලට එකඟතා දැක්වීම බලාපොරොත්තු විය යුතුය. බෞද්ධ සාහිත්‍යයේදී වෘක්ෂ, දේව යක්ෂ ආදී අමනුෂ්‍ය ගණයා

අධිගෘහිත වීමක් ලෙස සැලකුණි. මිනිසා භීතිය හේතුවෙන් ආරාම රුක්ඛ චෛතියවල සරණ පැතුවේය.

බෝධිය සිදුහත් කුමරු උපන් දින හටගත් බවත් කල්ප විනාශය තෙක් එය නොනැසී පවත්නා බවත් අටුවා මතයයි. බුද්ධත්වය සඳහා ආධාර වූ බෝධි වෘක්ෂය ත්‍රිවිධ චෛත්‍ය වලින් එකකි. බුදුරජාණන් වහන්සේ සිහි කිරීමට ආනන්ද හිමියන් ජේතවනාරාමයේ රෝපණය කළ ආනන්ද බෝධිය බුද්ධ සංකේතයක්ද වේ. එසේම බෝධි වෘක්ෂය පුරාණ විශ්ව වෘක්ෂව සංකේතවත් කිරීමටද යෙදුණි.

පොදු ජන ඇදහිලි බැහැර කිරීමට වඩා ඒවාට බෞද්ධ ස්වරූපයක්දීම වැදගත් විය. වෘක්ෂ ඇදහිල්ල බුද්ධ චරිතයේ සුවිශේෂ සිද්ධි හා සම්බන්ධ කෙරුණු අතර තවත් පැත්තකින් බෞද්ධ සදචාරය හා දර්ශනික අදහස් නිරූපණය කරන උපමා බවට පත්විය.

පුරාණ සභ්‍යත්වවල ප්‍රජනනය හා මාතෘත්වය සංකේතවත් කළ වෘක්ෂය බෝසත් උපත කෙරෙහි කිසියම් බලපෑමක් සිදු කර තිබේ. ලුම්බිනි සල් උයනට පැමිණි මායා දෙවිය සල් අත්තක් වැළඳ ගැනීමත් සමග බෝසතුන්ගේ උපත සිදු විය. බුද්ධත්වයද ජයශ්‍රී මහා බෝ සමිඳුන් සමීපයෙහි සිදු විය. බුද්ධ පරිනිර්වාණයද කුසිනාරාවේ උපවත්තන සල් උයනේ සල් රුක් දෙකක් අතර සිදු විය. මෙසේ බුද්ධ චරිතයේ ඓතිහාසික සිද්ධි වෘක්ෂවලට සම්බන්ධ කිරීමේ අදහස එකල භාරතයේ මුල් බැස පැවති වෘක්ෂ ඇදහිල්ලට බෞද්ධ මුහුණුවරක් ලබාදීමය. ඉන්දු සභ්‍යත්වයේ පටන් පූජනීයත්වයට පත් ඇසතු ගස බුද්ධ චරිතයට සම්බන්ධ කිරීම හැම අතින්ම පුරාණ විශ්වාසවලට බෞද්ධ මුහුණුවරක් ලබාදීමක් ලෙස සැලකිය හැකිය.

බෞද්ධ සදචාර දර්ශනයේ සත් ක්‍රියා හා අසත් ක්‍රියා විස්තර කිරීමටත් ඒවායේ ප්‍රතිවිපාක දැක්වීමටත් වෘක්ෂ සංකේතය යෙදී ඇත. සදචාරාත්මක වටිනාකමක් සහිත සිල්වත් පුද්ගලයා මල් ගෙඩිවලින් පිරුණු අතු කොළ පොතු ආදියෙන් සරු

සාරවත් වෘක්ෂයක් බඳුය.[54] ධාර්මිෂ්ඨයා සරු වෘක්ෂයක් වැනිය. දුෂ්ඨයා නිසරු වෘක්ෂයක් වැනිය. බෞද්ධ වෘක්ෂ උපමාවකට අනුව බොහෝ දෙනෙකුට යහපත සිදු කරන ශ්‍රද්ධාවත් කුල පුත්‍රයා සිව් මංසලක හාත්පස පක්ෂීන්ට පිළිසරණ වන නුග රුකක් බඳු යැයි දැක්වේ.[55]

වෘක්ෂය පිළිබඳ ආගමික හා සෞන්දර්යාත්මක මෙන්ම කෘතඥතා පූර්වක ආකල්පය පැරණි බෞද්ධ කලාවෙන් නිරූපණය වන වැදගත් අර්ථයකි. බෝසත් උපත දැක්වෙන ගන්ධාර කැටයමෙහි ලුම්බිනි සල් උයනද, පරිනිර්වාණය දැක්වෙන කැටයමෙහි උපවත්තන සල් උයනද, ජේතවන පූජාව දැක්වීමේදී ජේතවන උයනද මහත් අභිරුචියෙන් ශෛලගත කර ඇත.

ලතා සංකේතය

ස්වභාවික පරිසරයේ සරුවට වැඩීයන ලතා වර්ග ඉන්දීය කවියන්ගේ සිත්සතන් පැහැරගත් කලාත්මක වස්තු බීජයක් විය. මෙයද අබෞද්ධ චින්තනයෙන් පෝෂණය වූ සංකල්පයකි.

ලතාව බෞද්ධ කලාවට ඇතුළු වූයේ වෘක්ෂ සංකේතය හා සමාන පසුබිමක් යටතේය. වනාන්තර හා ගෙවතුවල සුලභව වැවෙන ලතා වර්ග ඖෂධ, ආහාර, අලංකාර, මල් වර්ග, විවිධ උපකරණ සෑදීමට ප්‍රයෝජනවත් උද්භිත විශේෂ බැවින් ඉන්දීය ජනයාගේ සිත්වල විවිධ සංකල්ප ඇති කළේය. එය එක් ජන කොට්ඨාසයකට සීමා වූ සංකේතයක් නොවේ. පොදු අදහස් මත සැකසුණු මෙම සංකේතය හින්දු බෞද්ධ සංස්කෘතීන් විසින්ද හසු කරගන්නා ලදී. ලතාව බෞද්ධ කලාවේ අලංකරණ සංකේත ලෙස යොදාගෙන ඇත්තේ එකල පැවති පොදු ජන චින්තනය හේතු කොට ගෙනය.

ආදි බෞද්ධ කලාවේ සිත් ගන්නා සංකේතයක් වන ලතාව බුදුරජාණන් වහන්සේ ධර්ම උපමාවලට බෙහෙවින් යොදාගත් නිදර්ශනයකි. තණ්හාව ලතාවක් බඳු යැයි

(තණ්හාලතා) ථෙරගාථා පාලියේ දැක්වේ. අග්ගඤ්ඤ සූත්‍රයේ උද්භිත වර්ග අනුභව කළ සත්වයා තුළ තවදුරටත් තෘෂ්ණාව වැඩීගිය අයුරු දැක්වේ.

සාංචියේ උතුරු දෙරටුවේ ස්ථම්භයක පුන් කලසකින් මතුව එන සප්‍රාණික බවක් දැක්වෙන කල්ප ලතාව සෞභාග්‍යයේ සංකේතයක් වශයෙන් යොදන්නට ඇත. කල්ප ලතාව සිතු පැතු සම්පත් ලබාදෙන ලතාවකි. මෙය පූජනීය භූමියකට පිවිසෙන අයෙකු තුළ පවතින අපේක්ෂා සපුරාලන බව සංකේතවත් කිරීමට යොදාගෙන ඇති බව සාමාන්‍ය පිළිගැනීමයි. මේ ආකාරයට ලතා සංකේතයද ප්‍රාග් බෞද්ධ සංකේතයක් වන අතර එහි බෞද්ධ සංකේතාත්මක අර්ථද පසුව ගැබ්ව ඇත.

මකර සංකේතය

ආදි කල්පික ශිෂ්ටාචාරවල මුල්බැස තිබූ සත්ව වන්දනා තුළින් මකර සංකල්පය පළමුව ව්‍යාප්ත වූ බව පෙනී යයි. ජලාශ්‍රිත ප්‍රදේශවාසීන් වූ ඊජිප්තු දේශවාසීහු සත්ව වන්දනය ඉතා ඉහළ මට්ටමකින් සිදු කළ මනුෂ්‍ය වර්ගයකි. මකර සංකේතය ජලයට සම්බන්ධ කිරීමේ පැරණි විශ්වාසය ඉන්දීය සාහිත්‍යවල සුලභව දැකිය හැකි කරුණකි. ගංගා හා යමුනා දේවියගේ වාහනයද මකරාය.[56]

පැරණි රෝමන්වරු වෙනත් අර්ථයක් සඳහා මකර සංකේතය උපයෝගි කරගත්හ. ඔවුහු ජ්‍යෝතිශ ශාස්ත්‍රය පදනම් කරගෙන අනාවැකි ආදිය පළ කිරීමේදී මකර රූපය මරණයේ සලකුණක් ලෙස සැලකූහ. මේ අනුව මකර ශබ්දයේ අර්ථය අනුව ජලය, කාලය, සශ්‍රිකත්වය, ප්‍රජනනය, මරණය, වැනි විවිධ අර්ථ ප්‍රකාශ කිරීමට යෙදීම වරදක් නැත.

බෞද්ධ සාහිත්‍යයේද මෙය මරණය හා කාමය පිළිබඳ අදහස් දැක්වීමේදී යෙදී ඇත.[57] බෞද්ධ කලාවේ මුල්ම මකර රූපය යක්ෂ යක්ෂණී හා දෙව් දෙවතාවියන්ගේ වාහනය ලෙස නිර්මාණය විය. ඒ අනුව බෞද්ධ කලාවට මකර රූප එකතු

වීමේ පළමු පියවර සාංචි, භාර්හුට්, මථුරා සහ ගන්ධාර කැටයම් අතර දැකිය හැකිය. ජන විශ්වාස හා ඇදහිලි මුල්කරගෙන සකස් වූ අමනුෂ්‍ය ප්‍රතිමා මුලදී සශ්‍රිකත්වයේ ජනකයන් ලෙස පූජාවට ලක්විය.

ධර්මචක්‍ර සංකේතය

චක්‍ර සටහන් පැරණි සභ්‍යත්වයෙහි බොහෝ සෙයින් දක්නට ලැබෙන බැවින් එහි මූලාරම්භයේ උරුමය එක් දේශයකට සීමා කළ නොහැකිය. පූරාණයේ මෙම චක්‍රය කාලය හඟවන සලකුණක් ලෙසද භාවිත වී ඇත. වෛදික යුගයේ චක්‍රය ආධ්‍යාත්මික ආලෝකය පිළිබඳ සංකේතයක් ලෙසද පැරණි චීන ජාතිකයෝ හොඳ නරක පිළිබඳ සදචාරාත්මක අදහස් සංකේතවත් කිරීමටද යොදගෙන ඇත. එසේම එය චරක ගුප්ත අදහස් ක්‍රියාත්මක කරවන යන්ත්‍ර විධි සඳහාද සලකුණක් විය. හින්දූන්ගේ මණ්ඩලය එබඳු සලකුණක් ලෙස යෙදුණි. ජීවිතයේ දර්ශනික පැති විවරණය කිරීමේදී ඉන්දීය දර්ශනයට වැදගත් සංකේතයක් වූයේ චක්‍රයයි. මරණය හා උපත සතුන් කෙරෙහි බලපාන අනිවාර්ය ලක්ෂණයක් වේ. රථයක චක්‍රය පෙරළෙන්නාක් මෙන් ලක්ෂය එක දිගටම බල පැවැත්වේ.

පැරණි ලෝකයේ සූර්ය වන්දනය, උපත, පැවැත්ම, විනාශය, කාලය, ධර්මය, හොඳ නරක යන සංකල්ප සංකේතවත් කළ චක්‍රය ක්‍රමයෙන් බෞද්ධ සංකල්ප හඳුන්වාදෙන සලකුණක් බවට පත්විය. මුලින්ම චක්‍ර සලකුණ ව්‍යවහාරයට ගනු ලැබූවේ බුද්ධ දේශනය හෙවත් ධර්මය සංකේතවත් කිරීමටය. පැරණි සූත්‍රවල චක්‍රයට සංකල්පීය වශයෙන් අර්ථ තුනක් දී ඇත. එනම්,

1. දේශනා චක්‍රය 2. ආඥා චක්‍රය 3. ලක්ඛණ චක්‍රය වශයෙනි.[58]

බුදු පිළිම නෙලීමට පෙර බෞද්ධ මූර්ති ශිල්පීහු බුදුරජාණන් වහන්සේ දැක්විය යුතු තැන් දැක්වීම සඳහා ඒ වෙනුවටද ධර්ම චක්‍රය සංකේතයක් ලෙස යොද ඇත. අමරාවති කැටයම් පුවරුවක බුදුරජාණන් වහන්සේ දම්සක් පවත්වන

ආකාරය දැක්වීමේදී "භගවතො ධම චකම්" යන්නෙන් සඳහන් කරමින් ධර්ම චක්‍රය දැක්විණ. මෙය ලක්දිව බෞද්ධ සිද්ධස්ථානවලද ආගමික ලාංඡනයක් බවටද පත් වී ඇත.

ත්‍රිරත්න සංකේතය

ත්‍රිශූලය, වජ්‍රය ත්‍රිරත්නය මූලික ආකෘතිය අතින් බෙහෙවින් සමානතාවයක් ගෙන තිබේ.[59] එහෙත් ඒවා කලාත්මක ස්වරූපයෙන් සහ සංකේතාර්තයෙන් එකිනෙකට වෙනස් මඟක් ගනී. වෙනත් සංකේතාර්ථ බිහි කර ගැනීමට පෙර බෞද්ධ තිරත්නය හින්දු ත්‍රිශූලය සහ වෛදික වජ්‍රය එකම මූලයකින් බිහි වන්නට ඇත. ත්‍රිශූලය මගින් ආදි කාලයේ මිනිසාගේ ගොවි ජන ජීවිතය අර්ථවත් වන බවත්, ශෛලමය ත්‍රිශූල ආකෘතිය ගොවි සමාජයේ හා දඩයමට යොදගත් ආම්පන්නයක් ලෙස ගත්විට එය ආර්ථික සංකේතයක්ද වේ. පුරාණ ජන කථා ත්‍රිශූලය යුද්ධොපකරණයක් වශයෙන් හඳුන්වා ඇත. ඊජිප්තු අපිස් දෙවතාවාගේ හිස අං තට්ටුවක හැඩයෙන් යුතු ත්‍රිශූලාකාර ලක්ෂණයක් ගනී. ත්‍රිශූල සංකේතය සත්ව ඇදහිල්ල තුළින් බිහි වන්නට ඇතැයි ජෝන් මාෂල්, පවුචර්, බෙන්ජමින්, රොලන්ඩ්, හෙන්රිච් යන විචාරකයෝ පවසති.

හින්දු ලෝක දර්ශනය නිර්මාණය, පැවැත්ම, විනාශය යන ලක්ෂණ තුන සංකේතවත් කරනුයේද ත්‍රිශූලයෙනි. එයින් බ්‍රහ්ම, විෂ්ණු, ඊෂ්වර යන ත්‍රිත්ව දේව ක්‍රියා නිරූපණය වේ.[60]

ත්‍රිපිටකයේ ත්‍රිරත්නය ගැන සඳහන් වන්නේ අල්ප වශයෙන් වුවත් අට්ඨකථා සාහිත්‍යය තුළ ත්‍රිරත්නය වඩාත් ව්‍යවහාරයට පත්ව ඇත. එයින් බුද්ධ, ධම්ම, සංඝ හෙවත් ශාස්තෘවරයා ඔහුගේ ධර්මය සහ ශ්‍රාවකයන් උතුම් ශ්‍රේෂ්ඨ යන අර්ථයෙහිලා රත්න නමින් හැඳින්වීම අටුවාචාරීන්ගේ අභිමතය විය. රතන යන්නෙන් ධනය යන අරුතක්ද ගම්‍ය වන අතර

බෞද්ධයින් තෙරුවන ඉතා දුර්ලභ ධනයක් වශයෙන් සලකන අතර එයට පුදපූජා කිරීම අභිවාදනය කිරීම මංගල කරුණකි.[61]

වජ්‍රයද ජලය පිළිබඳ සංකේතයක් වශයෙන් හඳුන්වා ඇත. එසේම ආනන්ද කුමාරස්වාමි වජ්‍රයෙන් අග්නිය සංකේතවත් කළ බව දක්වයි.[62] අග්නි ශක්තිය නිරූපණය කිරීමට වෛදික ජනයා යොදගත් වජ්‍ර සලකුණ හින්දු සහ බෞද්ධ සම්ප්‍රදයන් විසින් ස්වකීය අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමට යොද ගැනීමත් සමඟ එය ඉන්දීය ආගමික කලාවේ සුලභ නිර්මාණයක් විය. බෞද්ධ සම්ප්‍රදයේදී මහායාන තන්ත්‍රයාන ථෙරවාද යන ශාඛා විසින් ඒවාට ආවෙණික සංකල්ප නිරූපණය සඳහා යොදාගන්නා ලදි. මහායානිකයෝ සෑම බෝසත්වරයෙකුටත් බුදුවරයෙකුටත් ආවේණික වූ ආධ්‍යාත්මික ප්‍රඥ ශක්තිය නිරූපණය කිරීමට වජ්‍රය යොදගත්හ. තිබ්බත කලාවේදී ප්‍රඥපාරමිතාව වජ්‍රපාණී බෝසතුන් වැළඳ සිටින අයුරින් දක්වේ. තන්ත්‍රයානයේදී වජ්‍රය මගින් ශක්තිය දක්වේ.[63]

පද්මය

ස්වභාව ධර්මය හා සම්බන්ධ ප්‍රාග් බෞද්ධ ඇදැහිලි අතර පද්මය විශේෂ තැනක් ගනී. හින්දු දේව පුරාණවල දැක්වෙන පරිදි අහස පොළො හා ජීවමාන දෙවියන්ට පළමුව ජලය පැවැතුණි. නාරායන ජලය මත සිටි විට එහි වූ පද්මයකින් බ්‍රහ්මන්ට උපත ලබා දුන්හ. පද්මයේ දණ්ඩ නාරායනගේ නාභියෙන් හට ගත්තේය. එහි ජලයෙන් ජීවය හට ගත්තේය. මෙම දේවපුරාණාත්මක අදහස ක්‍රමයෙන් අලංකාර කලාවක් බවට පත් විය. පද්මය මල් පත්‍ර සහිත මාලාකර්ම ස්වරූපයෙන් කලාව තුළ නිරූපනය විණි. ජලයෙන් පැන නැගුණ පද්මය පසුව යක්ෂ මුඛයෙන් හෝ පූර්ණ ඝටයෙන් නොවේ නම් විවෘත හනු ඇති මකර මුඛයෙන් හෝ මත්ස්‍යාකාර වරලක් සහිත ඇතකුගේ මුඛයෙන් නැති නම් සංඛයෙන් නිකුත් වන ලෙස නිරූපනය කෙරුණි. මෙම සංකීර්ණ නිර්මාණ ජලය සරුබව වැනි අදහස් නිරූපණය කරයි. මෙසේ පද්මය වෙනත් වස්තු හා ආබද්ධ විය. යක්ෂත්වය ජලයට සම්බන්ධ නිසා ඒ හා

නිරූපිත පද්මය තව දුරටත් සශ්‍රිකත්වය, ධනය සංකේතවත් කරයි.[64]

පූර්ණඝටය

පූර්ණඝටය ස්වභාව ධර්මයේ සරු බව සෞභාග්‍යය පිළිබඳ ඇදැහිල්ල තුළින් බිහි වූ කලා කෘතියක් හා සංකේතයක් වශයෙන් හැඳින්විය හැකිය. වෘක්ෂ හා ජල ඇදැහිල්ල මෙම නිර්මාණයේ ඉතිහාසයයි. විෂ්ණු දෙවිගේ පාදයෙන් පටන්ගෙන අහස් ගංගාව ලෙස ගලා ශිව දෙවියාගේ ජටාවෙන් පොළොවට බට ගංගා නදිය සහ අතු ගංගාවක් වූ යමුනා දේවතාවියක් ලෙස සලකා භාරතීය ජනයා ජලය පිරුණු සෑම වස්තුවක්ම ශුද්ධ වස්තු ලෙස සැලකූහ. විල් පොකුණු වුවද මේ නිසා පූජනීයත්වයේලා සැලකූහ. හිමාලයේ කෛලාසකූටය අසල වූ මානස විල මානස දේවිය නමින් දක්නා ලදී. ඇය පිළිබඳ දැක්වෙන සාහිත්‍ය විස්තර අනුව එක් අතකින් ඇය කලසක් දරා සිටී. එය සෞභාග්‍යය පිළිබඳ අදහසයි. පූර්ණ ඝටය යොදන ලද තවත් අවස්ථාවක් නම් වෘක්ෂයට සම්බන්ධ කිරීමය. එයින්ද සෞභාග්‍යය දැක්වේ. මෙම නිර්මාණය බහුලව හමුවන්නේ ක්‍රි. පූ. 3 වන සියවසින් පසුවය.[65]

නිගමනය

දකුණු ආසියාවේ බෞද්ධ කලාව හා ඒ ආශ්‍රිත සංකේත එම කලාපය තුළ ජීවත් වූ ආදි ජනතාවගේ සිතුම් පැතුම් නිරූපණය කිරීම සඳහා යොදගෙන තිබූ සත්ව, උද්භිත ආදි කල්පිත ගණයේ කෘති භෞතික සාධකවල බලපෑම් හේතුකොටගෙන නිමවී ඇත. භෞතික විවිධත්වය නිසා වැඩෙන වනාන්තර උද්භිත වර්ගද එහි වෙසෙන නාග, හස්ති, සිංහ වැනි සතුන්ද දකුණු ආසියාතික ජනයාගේ ජන ජීවිතය කෙරෙහි නිතර බලපෑම් කළේය. ඒ අනුව ආගම, සාහිත්‍යය, කලාව ආදි සංස්කෘතිකාංග බිහි විය. අවට පරිසරය පිළිබඳ නොතේරුණ දෑ ගුප්ත ආගමික අදහස් බවට හැරුණි. සිත්වල කා වැදුණු සතුන් ගස් වැල් කල්පිතව සකස් කරගත් රූප සටහන් ආදියෙන්

සංකේතවත් විය. මෙසේ ආදී ජනයා විසින් පවත්වාගෙන ආ සංකේත ඒ ඒ ආගමික ඉගැන්වීම්වලට අනුරූප වන පරිදි පසුකාලයේදී යොදගෙන තිබෙන බව පෙනෙයි. ඒ අනුව එම සංකේත බුදුසමය තුළද ප්‍රතික්ෂේප නොකරමින් ඒ සඳහා නව්‍ය සංකල්ප එක් කරමින් ධර්මය තේරුම් කරදීමට මෙන්ම දර්ශනික අර්ථ විග්‍රහයන්ද, බුදුසමය පොදු ජනයාට අවබෝධ කරදීමට පහසු මාධ්‍යක්ද වශයෙන්ද යොදගෙන තිබෙනු දක්නට ලැබේ. වෙසෙසින්ම මේවා බෞද්ධ කලාව විසින් ග්‍රහණය කරගත් පසු පරිණත අදහස් නිරූපණය කිරීම සඳහා යොදගෙන තිබීම වැදගත් කරුණකි. බෞද්ධ කලාවේ ඉපැණි සංකේත සේ සැලකෙන මෞර්ය, ශුංග, හා සාතවාහන යුගවල නිර්මාණ බෞද්ධ අදහස් නිරූපණය කරන අතරම කාලීන වශයෙන් අවශ්‍ය වූ පොදු සංස්කෘතික අදහස්ද නිරූපණය කරයි.

ආන්තික සටහන්

1 . ගුරුගේ, ආනන්ද, දඹදිව බෞද්ධ කලාව, සී/ස කරුණාරත්න සහ පුත්‍රයෝ, කොළඹ, 1998. 48 පිට.
2. මහාවග්ගපාලිය. බු.ජ.ත්‍රි., 2006, 232 පිට.
3. ජයවර්ධන, ආර්.ඩී.ජී, දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේත, 2014, එස්. ඇන්ඩ්. එස්. ප්‍රින්ටර්ස්, කොළඹ, 18 පිට.
4 . -එම-
5. *The Encyclopedia of America*, 1958. Printed in the U.S.A. pp. 161,164.
6. Rollo May, *Symbolism in Religion and Literature,* 1960. Printed in the U.S.A. p. 79.
7. *Encyclopedia of Britannica,* Volume, 21, printed in Great Britain, pp.2700, 2701.
8. *The Encyclopedia of America*, 1958. Printed in the U.S.A. pp. 159,164
9. ජයවර්ධන, ආර්.ඩී.ජී, දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේත, 10 පිට.
10. Sankalia, H.P. *Pre Historic Art in India*, 1978, Delhi. p.94.
11. Ibid, p.94
12. James hastings, *Encyclopedia of religion and ethics*, Voll. XII , 1934, p.485.
13. Ibid, 485.
14. ජයවර්ධන, ආර්.ඩී.ජී, දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේත, 11 පිට.

15. Larousse. *Encyclopedia of Mythology*, 1959. London, p.87.
16. ආනන්ද ගුරුගේ, දඹදිව බෞද්ධ කලාව, 1962, සමගි මුද්‍රණය, මහරගම, 6 පිට.
17. ජයවර්ධන, ආර්.ඩී.ජී, දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේත, 11 පිට.
18. මොටිමර් විලර්, ආදි ඉන්දියාව හා පකිස්තානය, 1971, අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව, 4 පිට.
19. -එම- 11 පිට.
20. -එම- 10 පිට.
21. -එම- 11 පිට.
22. Narain, A.K. *Studies in Buddhist Art of South Asia,* 1985, New Delhi, p.1.
23. Ibid, p. 2.
24. Ibid, 2.p.
25. ජයවර්ධන, ආර්.ඩී.ජී, දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේත, 15 පිට.
26. Narain, A.K. *Studies in Buddhist Art of South Asia*, 1985, New Delhi, p.30.
27. Coomarswamy, A.K. *History of India and Indonesian Art*, 1965, New York, p.5.
28. Narain, A.K. *Studies in Buddhist Art of South Asia,* 1985, New Delhi, p.1.
29. Romila thapar, *History of India,* 1973, p. 60.
30. ජයවර්ධන, ආර්.ඩී.ජී, දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේත, 17 පිට.
31. දීඝනිකාය, චක්කවත්තිසීහනාද සූත්‍රය, බු.ජ.ත්‍රි., 1974, 99 පිට.
32. ජයවර්ධන, ආර්.ජීඩී., දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේත, 20 පිට.
33. -එම- 23 පිට.
34. -එම- 23 පිට.
35. -එම-
36. -එම- 30 පිට.
37. බෂාම්, ඒ.එල්., අසිරිමත් ඉන්දියාව, 1965, අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව, 407 පිට.
38. Vogel, J.P.H. *Indian Serpent lore*, 1962, London, p.11.
39. විමලබුද්ධි හිමි, බලගල්ලේ, පාහියන් ගමන් විස්තරය, 1958, ගුණසේන සමාගම, 78 පිට.
40. -එම- 33 පිට.
41. ජයවර්ධන, ආර්.ජී.ඩී., දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේත, 58 පිට.
42. -එම- 65.

43. Gaskell, G.A. *Dictionary of all Scriptures and Myths,* 1960, julian prees, New York. p .247.
44. Ibid p.247.
45. අමරමොලි හිමි, වෙරගොඩ, **පන්සියපනස් ජාතක පොත,** 1961, ශ්‍රී ලංකා ප්‍රකාශන සමාගම, කොළඹ, 1064 පිට.
46. **ධම්මපදපාලිය,** නාගවග්ගය, 1960, බු.ජ.ත්‍රි., 104 පිට.
47. ජයවර්ධන, ආර්.ජී.ඩී., **දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේත,** 97 පිට.
48. **මජ්ඣිමනිකාය,** චුල්ලහත්ථිපදෝපම සූත්‍රය, 1964. බු.ජ.ත්‍රි., 426 පිට.
49. සොඬය - පච්කිරීම, පූර්වපාද - සීලය හා කරුණාව, පසුපාද - ස්මෘතිය හා සම්‍යග් ප්‍රඥාව, ස්වේත වර්ණ දළ-උපේක්ෂාව, ග්‍රීවය - ස්මෘතිය, ඇස් ශ්‍රද්ධාව, ශීර්ෂය - ප්‍රඥාව, විමර්ශනය - ධර්ම චින්තාව, කුක්ෂිය - ධර්මය, සමථ විදර්ශනාව, වාලධිය - විවේකය.
50. ජයවර්ධන, ආර්.ජී.ඩී., **දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේත,** 105 පිට.
51. "සීහො ඛො භික්ඛවෙ තථාගතස්සෙතං අධිවචනං අරහතො සම්මා සම්බුද්ධස්ස" **සීහනාද සූත්‍රය,** බු.ජ.ත්‍රි., 1977, 62 පිට.
52. "එසො භගවා බුද්ධ එස සීහො අනුත්තරො, **ආලවක සූත්‍රය ,** බු.ජ.ත්‍රි., 1962, 50 පිට.
53. "දක්ඛිණෙන පස්සෙන සීහ සෙය්‍යං කප්පෙයි. පාදෙ පාදං අච්චාදය, **සීහනාද සූත්‍රය,** බු.ජ.ත්‍රි., 1977, 64 පිට.
54. අංගුත්තරනිකාය, දුස්සීල සූත්‍රය, 1968, බු.ජ.ත්‍රි., 3 පිට.
55. "චාතුම්මහාපථෙ මහා නිග්‍රොධ සමන්තතා පක්ඛීනං පටිසරණං හොති. එව මෙව ඛො සද්ධා කුල පුත්තො බහුජනො ජනස්ස පටිසරණා හොති, -එම-.
56. ජයවර්ධන, ආර්.ජී.ඩී., **දකුණු ආසියානු බෞද්ධ කලාවේ සංකේත,** 229 පිට.
57 -එම- 234, 235.
58 -එම- 265.
59. -එම- 284.
60. -එම- 287.
61. **ඛුද්දකනිකාය,** මංගල සූත්‍රය, බු.ජ.ත්‍රි., 1960, 6 පිට.
62. -එම- 290.
63. -එම- 291.
64. **බෞද්ධ හා පාලි අධ්‍යයන,** සංස්. ගොඩගම මංගල හිමි, මාදිපොල විමලජෝති හිමි, ගොඩගේ සමාගම, 2014. 255 පිට.
65. -එම-.