9

ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

15 වෙනි කලාපය

1964 ජූනි

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු :

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

15 වෙනි

කලාපය

1964 ජුනි

සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ

සහාය ඇතිවය

ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය.

15 වැනි
කලාපය
1964
ජූනි

පටුන

අභයගිරිභූමියෙන් ලැබුණු රූපකම්
පුරාවිද්‍යා අදිකාරී ආචාර්ය චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ

මෛත්‍රෙය බෝධිසත්ත්ව ප්‍රතිමා
ශ්‍රී ලංකා විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලයේ ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

මිහින්තලය: පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණය—2
ශ්‍රී ලංකා විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලයේ දගොන්නේ උදයධම්ම හිමි

පැරණි ලංකාවේ දෘශ්‍ය කාව්‍ය හා නාටක
එස්. කේ. ජයවර්ධන

නූතන චිත්‍ර හා මූර්ති
ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ කථිකාචාර්ය ආචාර්ය සිරි ගුනසිංහ

පැරණි භාරතීය නාට්‍ය කලාව
ගුණසීල ජයවර්ධන

නෘත්‍ය ග්‍රන්ථයක්

කවරය : ථූපාරාමය අසලින් සොයා ගත් මෛත්‍රෙය
බෝධිසත්ව ලෝකඩ පිළිමය
(ජාතික කෞතුකාගාරයේ අනුග්‍රහයෙනි)

චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ

අභයගිරිභූමියෙන් ලැබුණු රූපකම්

වර්ෂ 1963 දී අනුරාධපුරයේ කළ පුරාවිද්‍යාත්මක කැණීමකදී ලැබුණු ගලින් නිමවූ රූපකර්ම කීපයක් මෙහි විස්තර කරන්නටයි අදහස. මෙම රූපකර්ම ඉතුරුවී තිබුණේ කැලිවශයෙනි. මුලදී ඒ රූප යම් ගොඩනැගිල්ලක් අලංකාර කිරීමට යෙදූබව එම රූකම් සහිත ගල්කැලිවල ආකාර යෙනුත් ඒවායේ සමහරක ඇති සිදුරුවලිනුත් පෙනෙනවා. ඇතැම් රූප එකවරකට වඩා අලංකාරය පිණිස යෙදීමට ගත්තායයි සිතීමට ලකුණුත් තිබෙනවා. ඒ පිළිබඳ විස්තර උදහරණ වලදී පෙනෙයි.

කැණීම්

මෙහි පළකරන රූකම් සහිත ගල්කැලි යටවී තිබුණේ අනුරාධපුරයේ අභයගිරිභූමියේ වටරවුම් පාරේ විශාල පුවරු සෙල්ලිපි පිහිටුවා තිබෙන තැනයි. එනම් වර්තමානයේ ''බරෝස් පැවිලියන්'' නමින් හඳුන්වන අළුතෙන් ප්‍රතිසංස්කරණය කළ ගොඩනැගිල්ල පිහිටි භූමිභාගයේයි. මෙතන ''පැවිලියන් එකට'' අනික් පැත්තේ පාර අයිනේ හුණුගලින් හදපු වැඩඉන්නා බුදුපිළිමයකුත් යකඩ වැටකින් ආවරණය කරලා පිහිටුවා තිබෙනවා. දැන් ස්ථානය සොයාගැනීම පහසුයි. රූපකර්ම ලැබුණේ අළුත් තාරපාරට අඩි හයක් පමණ යටයි. මෙම රූප ලබාගැනීමේ කථාව මෙහෙමයි.

අභයගිරියේ කේන්ද්‍රස්ථානය

අපි දැන් පෙන්වූ තැන අභයගිරිවිහාරභූමියේ කේන්ද්‍රස්ථානය වශයෙන් කාලයක්ම පවතින්ට ඇති. එම නිසායි මෙතැන වැදගත් සෙල්ලිපි පිහිටුවා ඇත්තේ. යටකී පුවරුලිපි අයිතිවන්නේ ක්‍රිස්තුවර්ෂයේ 10 වෙනි ශතවර්ෂය කාලයටයි. මේ කිටටුව ඊට බොහෝ පැරණි ලිපිත් ලැබී තිබුණා. තවත්දුරට මෙම ස්ථානය අනුරාධපුරයේ බුදුසසුන් පිහිටුවා මෑතකාලයකම වන්දනීය භූමියක්වූ බවට එහි සාක්ෂි ලැබුණා. පොළොව මතුපිටම ඉහතින් කී ගලින් නෙළූ වැඩඉන්නා බුදුපිළිමයත් ඊට මද දුරක් ඔබ්බේ තවත් ගල්කණුකැලි ආදියත් තවත් විශාලවූ ආයතචතුරශ්‍ර ගල්ආසනයකුත් තිබුණා.

මෙහි කියන ගල්ආසනය දිගින් අඩි 16 කුත් අඟල් 2 ක්ය. පළල අඩි 6 ක්ය. එහි මත්ත හොඳින් මට්ටම් කරලා පැතිවල බොරදම් බෙරලාය. මේ ඔප්ලා අලංකාරයෙන් සකස්කළ ගල්පුවරුව සාමාන්‍ය මල්ආසනයක් නොවෙයි. එය බුදුන් බෝමැඩ යම් අසුනක් පිට වැඩහිඳ සර්වඥතාඥනය සමධිගමය කළසේක්ද එම වජ්‍රාසනය නිමිත්තෙන් ලක්දිව ආදි බෞද්ධයන් වැඳපිදූ ගල්ආසනයකි. මෙම වජ්‍රාසනය සම්බන්ධයෙන් කරතිබූ ආසන ඝරය නොහොත් අසුන්ගේ පිළිබඳ කරුණු සොයා බැලීමටයි මෙතැන කැණීම් ආරම්භ කළේ. එහෙත් අසුන්ගෙයි පදනම සොයාගන්නට ප්‍රථමයෙන් යටත්පිරිසෙයින් අවස්ථා තුනක ගොඩනැගිලි ශේෂයන් පසුකරමින් කණින්ට සිදුවුණා. මෙම එක එක අවස්ථාවට අයත් බිම්තට්ටුවල ගල්කණු බුදුපිළිම ආදිය සම්බවුණා. මේ බුදුපිළිම ආදි වස්තු විස්තර කරන්නට අපි මෙහි අදහස් නොකරමු. කැණීමේ විස්තර සම්බන්ධයෙන් අප විසින් පළකළ **1962–63 මුදල් වර්ෂය සඳහා පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස් තැනගේ පාලන වාර්තාවේ** 11–12 වෙනි පිටු බලන්න. එක් බුදුපිළිමයක් අපේ ''කලාපෙළේ'' **බුදුපිළිම** නම් පොතේ 10 වෙනි අංකයට විස්තර කරලා ඇති.

2—ආර් 15016—1,505 (66/6)

විසිතුරුරූකම්

මෙහි අප විසින් පෙන්වනු ලබන්නේ කැණුම්කළ භූමියේ පොළෝමට්ටමින් අඩි 6 ක් පමණ යට තිබී සම්බවූ ඉතා විසිතුරු රූකම් ස්වල්පයක්. කුඩුගල් විශේෂයකින් හා කිරිගරුඬවර්ගයකින් කර ඇති මේ රූකම් කැඩී බිඳී හොහින්. මෙම රූප කෙසේ කැඩුණාදැයි කීමට කිසිම සාක්ෂියක් ලැබිලා නැ. එහෙත් අපට සිතාගත හැක්කේ අභයගිරි වාසීන්ගේ ගොඩනැගිලි මහාවිහාරවාසීන් අනුව ගිය රජදරුවන් විසින් විනාශකරන අවස්ථාවකදී මෙම රූකම්ද ඒ රූකම් සහිත ගල්පෝරුවලින් අලංකාරවූ ගොඩනැගිලි සමග විනාශයට පත් කරනලද බවයි. විචිත්‍ර රූපකර්ම සහිතවූ ගල් හුණු සඳහා පුලුස්සන්ට ඇතැයි සිතෙනවා. එම රූප අසභ්‍යයයි ගත්තාවෙන්ට පුළුවනි.

මෙම රූපකැලි ලැබුණේ ආසනඝරයේ කණු පාදම් මට්ටමේ නිසා එම රූප මුලින් අසුන්ගෙය අලංකාර කිරිමට යෙදූවායයි සිතන්නට ඉඩ තියෙනවා. ආසනඝරය කැඩූ කාලයකදී මෙම රූප ශෘංගාරාත්මකයයි සිතා විනාශකළා වෙන්ට ඇති. ඇතැමෙක් මෙම රූප වෙනතැනකින් ගෙනෙන්ට ඇතැයි කියනවා. එසේ සිතීමට නම් සාක්ෂියක් නැ. කෙසේ හෝ වේවා මෙහි අඳුන් වන රූපකැලි ස්වල්පය මුල් රූපපංක්ති කොපමණ අනර්ඝවූවාදැයි මැනගැනීමට තරමක්වත් ප්‍රමාණවත් වෙයි. ඒ රූප ලක්දිව අන් තැනක තවම දකින්නට ලැබී නැති හැටියට අනර්ඝයි ප්‍රියකරයි. නිර්මාණ වශයෙනුත් කලාත්මකභාවයෙනුත් ඉතාම උසස්. කාලය අතිනුත් ඉතාම පැරණියි. එම රූපවලින් උදාහරණ කොටස්වශයෙන් මෙහි පෙන්වමු.

රූපකම් සම්බන්ධ විස්තර

ගලින් කළ රූප

බොහෝ තැන බොරදම් සහිත රූකම් මැදිකළ පුවරුවේ කොටස් ශේෂව ඇත. මෙම රූප ලියවැල් මෝස්තරවලින් යුක්තයි. ලියවැලට මැදිකර නටන්නන් ආදි මනුෂ්‍යවෙශයෙන් කළ රූපත් ඇත. කොටින් බැලුවොත් මේ රූප ගෙයින් පිට ශොභාසෞන්දය්‍ය්‍ය දර්ශනය කරවයි. මෙයින් රූප කොටස් ගණනක් පහත විස්තර කරනු ලැබෙයි.

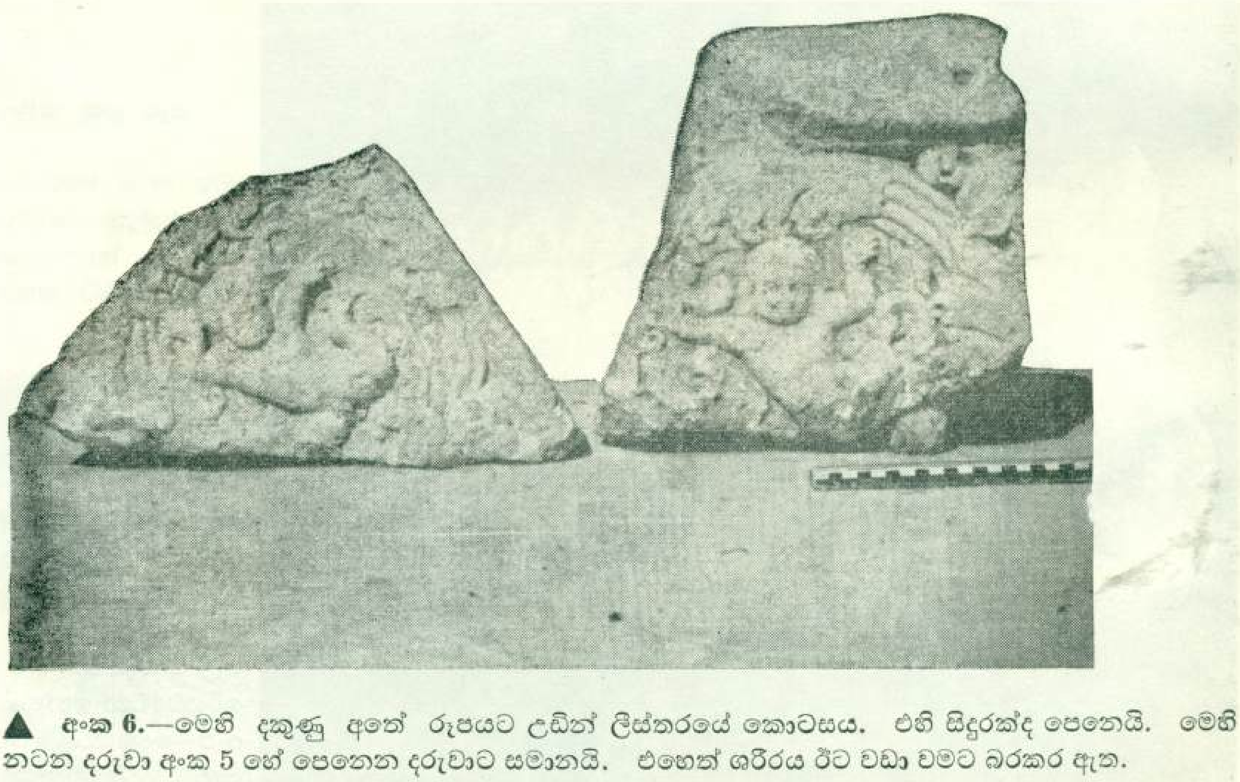
◀ අංක 1.— රූ පුවරුවේ උඩ යටි ලිස්තර ඉතුරු ඇත. ලියවැලක් සමග නටන්නෙකුගේ රූපයකි. ඒ ඉතාමත් වේගයෙන් නැටුම්ගත් අවස්ථාවක්. ලතා ශාඛාද නටන්නාගේ අවයවයන්ද ඒකාකාර ලලිත භාවයකින් රැගුම්ගත්තාක් මෙන්ය.

▲ අංක 2.—රූපුවරුවේ යටි ලිස්තරය පමණක් ඉතුරුව ඇත. මෙහි ලියවැල් රූ හා නටන රූපයේ උඩහරිය ගෙවීගොස් ය. මිනිස්රුවේ අඟපසඟ අනුව බලනවිට එය ස්ත්‍රී රූපයක්යයි සිතෙයි. හස්ත පාද විලාසයද එසේයි. නටනරුවේ එක්පයක සිලම්බුවකි.

▲ අංක 3.—මෙහිද ඇත්තේ රූපුවරුවෙ යටි ලිස්තරය පමණකි. රුකම්වලින් ඉතුරුව ඇත්තේ ද ලතා අලංකාර පමණක්ය.

◀ අංක 4 —මෙහි රුකම් පුවරුවේ උඩලිස්තරය ශේෂව ඇත. රූපකැබැල්ලේ දෙපැත්තේ හිඳි ඉරියව්වෙන් ඉන්නා රූප දෙකකි. ඒ මැද ලියවැලක මුදුන්කොටසකි.

▲ **අංක 5.**—මෙහිද රුකම්පුවරුවේ උඩුකොටස ශේෂය. ඉතාම ප්‍රාණවත්භාවයකින් නිමවූ දරක රූපයක් ලියවැල් සමග ඒකීභූතකර ඇත. ලියවැල් දරුරුවට පණදෙන්නාසේම දරුරුවත් ලියවැල් රූපවලට පණගෙන දෙයි. නටන වේශයෙන් පෙන්වා ඇති දරුවාගේ අතපය හිස ආදි මනාසේ වැඩුණු ශරීරයේ සියලු කොටස් ලියවැල් හා එකසේ නැටුම්විලස් දක්වයි.



▲ **අංක 6.**—මෙහි දකුණු අතේ රූපයට උඩින් ලිස්තරයේ කොටසය. එහි සිදුරක්ද පෙනෙයි. මෙහි නටන දරුවා අංක 5 හේ පෙනෙන දරුවාට සමානයි. එහෙත් ශරීරය ඊට වඩා වමට බරකර ඇත.

වම් අතේ රූපය දකුණු ඇළයෙන් හාන්සිවී සිටින අයුරක් දක්වයි. රූප දෙකේම අත්පය නිරායාස යෙන් ලියවැල් හා එකට ගැළපී චමත්කාර ස්වභාවයක් ගෙන දෙයි.

අංක 7.—මෙහි දකුණතේ රූපයට උඩින් ලිස්තරයේ ශේෂයක් පෙනෙයි. කණුවක එල්බුණු මිනිස් ▲ රුවකි. වමේ ලතාමෝස්තරයක් හා එකට බැඳපු ජංගම ලීලාවක් ගත් මිනිස් රුවකි.

කිරිගරුඬ රූප

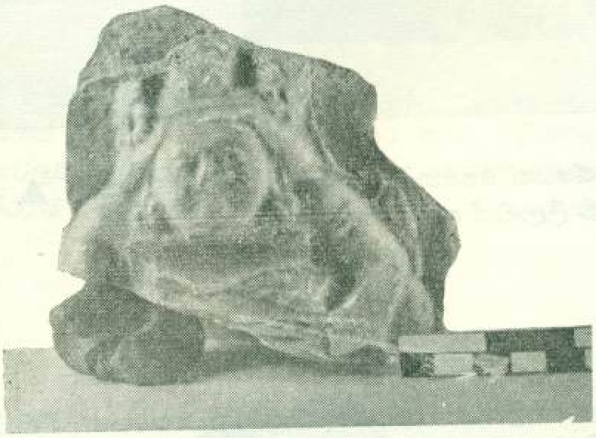
මෙම රූප සමහරක් රූපුවරුවලින්ය. සමහරක් රූකවවලින්ය. මේ රූප ප්‍රධාන වශයෙන් මිනිස් වේශයෙන් කළ රූපවලින් හා ගෘහ නිර්මාණඅංගවලින් යුක්තයි. මල්පෙති වැනි ලියකම් ඇත්තේ අලංකාර වශයෙන් පමණක්ය. මේ රූප වැඩිවශයෙන් ගෙවල් ඇතුළත සෞභාග්‍යය පෙන්වයි.

අංක 8.—රූපුවරුවේ බෙදුම්කණුව පෙනේ. පුවරුව කොටස්වලට බෙදීමෙන් මෙය කථා වස්තුවක් නිරූපණය කරන්නක් සේ පෙනියයි. ස්ත්‍රී රූපයක් ශේෂව ඇති කොටසේ නෙළුම් පොට්ටුවක ආකාර යුත් කුළුණු හිසක් ඇති කණුවක් පිටුපස ඇත්තෙන් එම දර්ශනය ගෙයක් ඇතුළෙහි හෝ ආලින්දයක සිදු වන්නක් බව හැඟෙයි. ▶

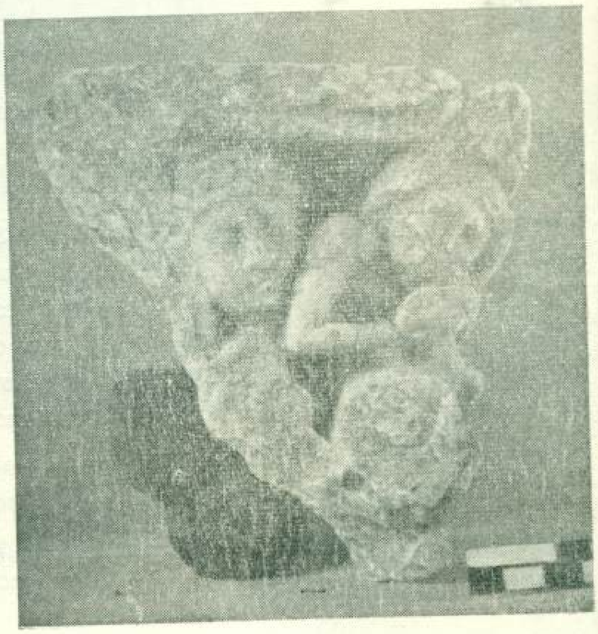
මෙහි ශේෂවූ ප්‍රධාන රූපය නාගිනියක් බව හිසේ විහිදි පෙණමාලාවෙන් වැටහෙයි. මෙය මිථුන රූපයක ස්ත්‍රී කොටසයි. පුරුෂයාගෙන් ශේෂව ඇත්තේ අත් පමණයි. මෙබඳු නාගමිථුනරූප දඹදිව බිහාර් ආදි ප්‍රදේශවලද ලැබෙයි.

නාගිනියගේ හිසෙහි පෙණ සතක් තිබී ඇත. එයින් රූපයේ හොඳින් පෙනෙන්නේ මුදුනේ පෙණය පමණයි. දකුණු පැත්තේ පෙණ තුනත් බොහෝදුරට පෙනෙනවාය. ස්ත්‍රීරූපය අතිකෘශවූ මධ්‍යප්‍රදේශයකින් යුක්තයි. ඉහටියෙන් පහළ මහත්වූ බව රූපයේ ඉතුරුව ඇති කොටසින් කිවහැක. පුන්කලස් වැනි පයෝධරය. පයෝධරයන් මධ්‍යයේ නෙළුම්හුයකටවත් ඉඩක් නැත. බෙල්ල දිගය. දික් නාසයකින් යුක්තවූ මුහුණ ආදිකාලයේ සිංහළ විලාශයක් ගෙනහැරපායි. නාගිනී අර්ධනිමීලිතාක්ෂිව (හෙවත් ඇස් අඩක් පියාගෙන) හිඳී. කට වසාගෙන තොල් එකිනෙකට පාසාගෙනය. දික්වූ කන්වල කුණ්ඩලාභරණය. මාලයක් හා හිණදමක් පැළඳ දුහුල් වතක් ඇඳ සිටිනා කාන්තාවක්ය.

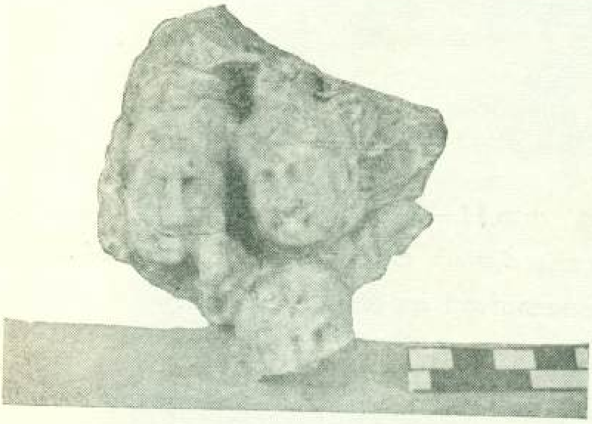
නාගිනී පුරුෂයකුවිසින් ආලිංගනය කරගනය. පුරුෂයා නාගිනියගේ උරහිස තදින් එහෙත් මෘදුව අල්ලාගෙනය. ස්ත්‍රිය තරමක් පුරුෂයාගේ අතට බරව හිඳී. රූපය අසම්පූර්ණවූවත් ස්ත්‍රීරූපයේ ඉහටියේ ආකාරයෙන්ද හිඳගන ඉන්නා ඉරියව්ව වටහාගත හැකිය.



◀ අංක 9.—මුහුණේ වෘත්තාකාරය අනුව බලා ගණරූපයකැයි කියහැකිය. යම් බරක් හිසෙන් දරා ගෙන ඉන්නාක් මෙනි. අතක ඇති වලලුවලින් හා මුහුණේ හැඩහුරුකමින් ස්ත්‍රීරූපයකැයිද කිය හැකිය.

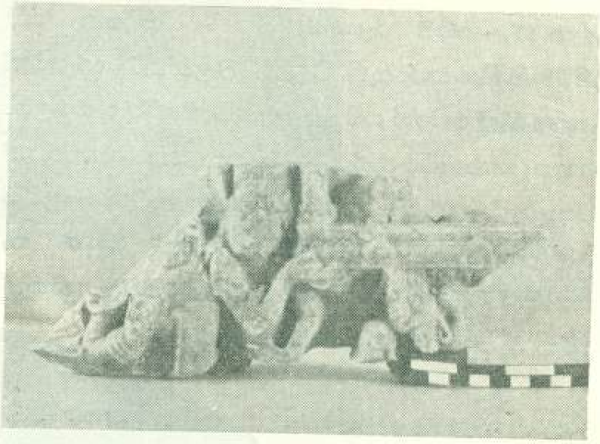


අංක 10.—රූපුවරුවේ උඩලිස්තරය හා රූප තුනක් පෙන්නුම් කරයි. පහතින් ඇති හිස කැඩිලාය. දකුණු පැත්තේ හිසේ හිස්වෙළුමකි. වම්පැත්තේ රූපය වන්දනාමාන කරන්නාවූ ඉරියව්වෙන්ය.

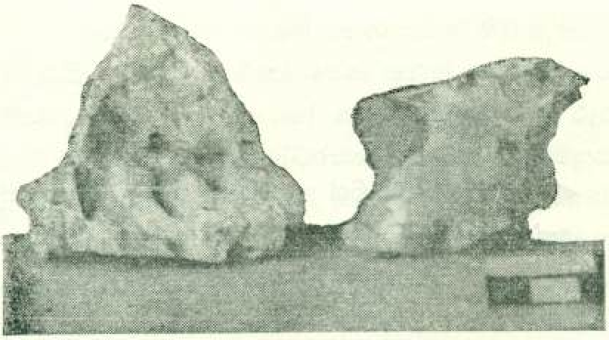


◀ අංක **11.**—හිස් තුනකි. හිස්වෙළුම්වලින් යුක්තය.

අංක **12.**—එක් රුවක් පුවරුරාමුවක් අතින් උසුලාගෙනය. තවත් රූපයක අතක් පෙනෙයි. එම අතේ වලලු ඇති නිසා එය ස්ත්‍රියකගේ අතක් යයි සිතිය හැකිය. ▶

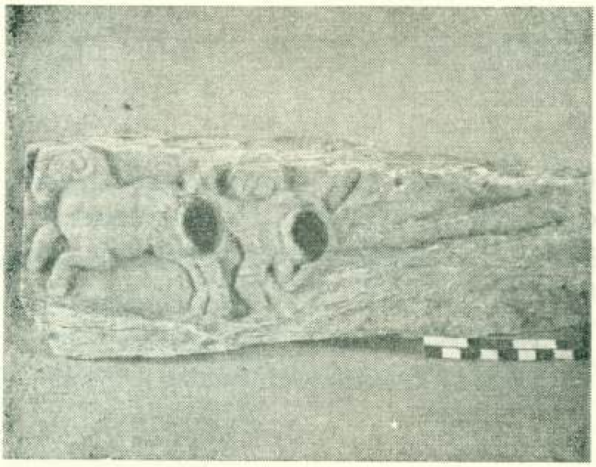


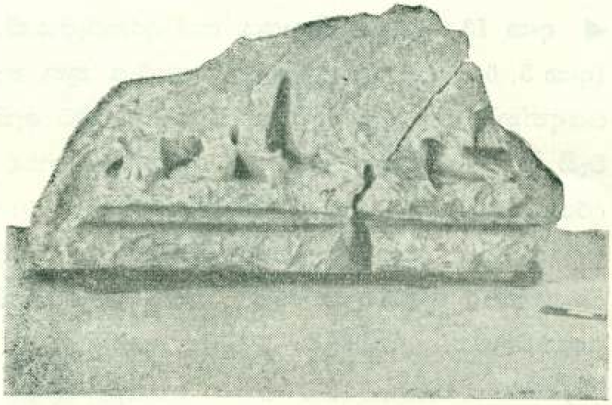
◀ අංක **13.**—නැටුම් විලාසය ගත් දරකරුපය කි. (අංක 5, 6 යට දැක්වූ කුඩුගලින් කළ රූප තුන හා සසඳන්න). කිරිගරුඬ මාධ්‍යයේ රුකම කිරීමට ඇති වැඩි සුදුසුකම නිසා මෙම රුව කුඩුගලින් තෙළූ දරකරුපවලට වඩා හොඳින් දර්ශනය වෙයි. දරුවා පදක්කමකින් යුක්තවූ මාලයක් ඇඳගෙනය. කනෙහි විශේෂාකාර කුණ්ඩලාභරණය. ඉණේ මුතුපොට්කි අතේ වලළුය. අත්විහිදුවා නැටුමක් දක්වයි.



◀ **අංක 14.**—වම් අතේ රූපය ඉහතින් අංක 13 ට දැක්වූ රූපයට සමානකම් දක්වයි. දකුණේ රූවින් පෙනෙන්නේ අත් හා හිස පමණකි.

අංක 15.—මෙම රූපයේ බිත්ති ආදියක සවි කිරීම පිණිස කර ඇති විදමන් බලන්න. දරුවෙක් ගොණෙක් පස්සේ යයි. වෘෂභයාගේ ශරීරය ස්ථූලය. අහක් කරකැවිගොස්ය. දුවගෙන යන ආකාරයක් පෙන්වයි. දරුවාද පස්සෙන් දුව ඇවිත් වාලධිය අල්ලාගෙනය. දරුවාගේ පුෂ්ටිමත් මුහුණ හා හොඳින් වැඩුණු ශරීරය මෙම රූපකර්මවල අනිකුත් දරක රූප හා හොඳින් සසැඳෙයි. ▶



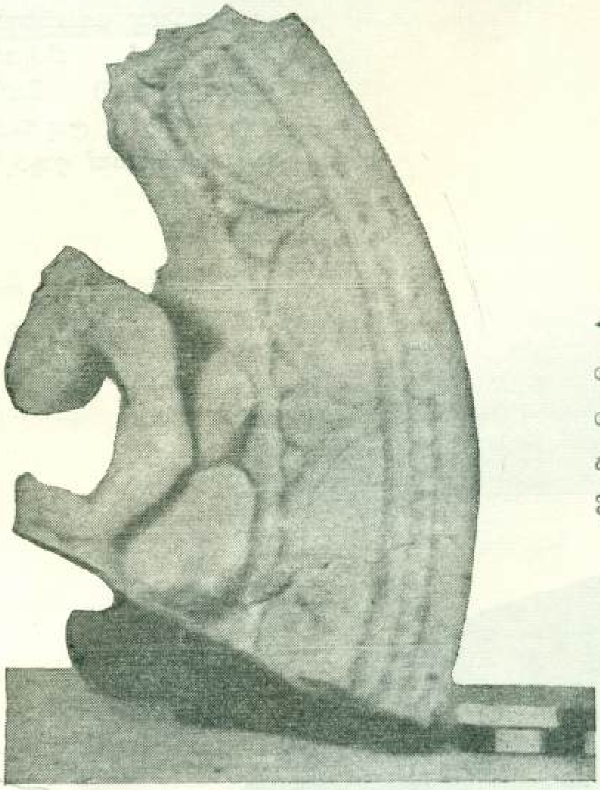


◀ **අංක 16.**—රූපුවරුවක කොටස්. එක් කොටසක බුදුරුවක පහතකැල්ල ය. පාද හා සිවුරේ පහළ කොටස් පෙනෙයි. අනික් කැල්ලේ පාද යුවලකි. පාවලලු වැනි අලංකාර නිසා ස්ත්‍රී රූපයකැයි හැඟේ. මෙයද කථාවක් නිරූපණය කරන තැනක් විය හැක.

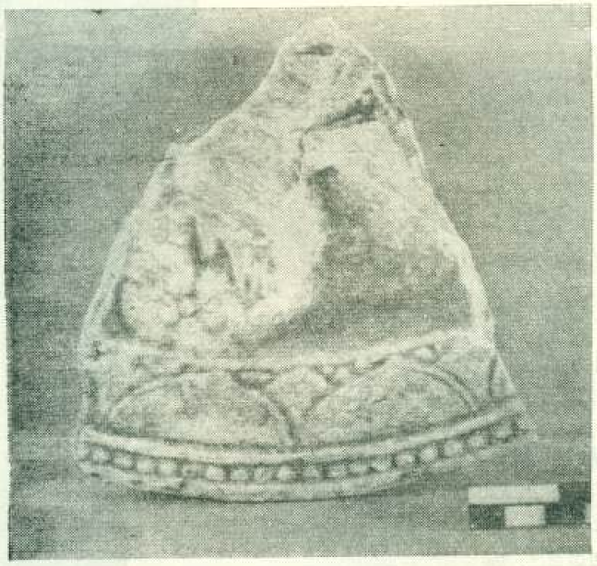
◀ අංක 17.—රූකවයක කොටසකි. කවයේ තීරුවෙ (ලීස්තරේ) බින්දු (තිත්) ලකුණුය. එක හිසක් ඉතුරුව ඇත.

අංක 18.—තවත් රූකවයක කොටසකි. තීරුවේ තිත් වලල්ලය. රූමත් මුහුණක් ශේෂය. ▶

අංක 19.—තවත් රුකවයක කොටසකි. තිරුවට තිත්වලල්ලකින් යුත් ලිස්තරයක් හා නෙළුම්පෙති ලිස්තරයක් ඇත. මිනිස්රුවක අත හිහ හා ශරීරයෙන් අර්ධයකින් යුක්ත කැල්ලක් අවශේෂව ඇත. ▶



◀ **අංක 20.**—තවත් රුකවයක කොටසකි. අයින අංක 19 යේ මෙනි. රූපයක අතක් ඉතුරුයි. අතේ දික් ඇඟිලි ප්‍රියකරුව දිස්වෙයි.



අංක 21.—තවත් රුකවයක කොටසකි. අයින අංක 19 යේ හා 20 සේ මෙනි. රූපවලින් අතක් වැන්නක් ශේෂය. ▶

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

මෛත්‍රෙය බෝධිසත්ත්ව ප්‍රතිමා

මහායාන, හීනයාන දෙකටම පොදුවූ එකම බොධිසත්ත්වවරයා මෛත්‍රෙයයි. මහායානිකයන්ගේ විශ්වාසවලට අනුව මොහු මේතාක් බුද්ධත්වයට පත් නොවූවද, මානුෂික බුදුවරයකු වශයෙන් සැලකුම් ලබයි. මොහුගේ රූපය මැනවින් ඇඹීම සඳහා මොහු දැකීම අවශ්‍යවූ හෙයින්, කිහිපවරක් තුෂිත දිව්‍යලෝකයට යාමට ප්‍රතිමා ශිල්පියාට සිදුවූ බවක් මහායාන ග්‍රන්ථයන්හි සඳහන් වී ඇත. ඉන්දියානු ප්‍රතිමා කලාවෙහි මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව මූර්තිය සර්වාභරණ විභූෂිතව වැඩ සිටින ඉරියව්වෙන් නෙළා ඇත. ඔහුගේ ජටාමකුටයෙහි ස්තූපයක ආකෘතියක් දිස්වේ. දකුණතෙහි නෙළුම් දඬුවක් දරයි. ඇතැම්විට ඔහුගේ අත්වලින් ධර්මචක්‍ර මුද්‍රාව දර්ශිතය. මොහු හඳුනාගැනීමෙ තවත් සංකෙත වශයෙන් කළස, චක්‍රය හා නාගකෙශර පුෂ්පය සඳහන් කර ඇත. තවත් සමහර මූර්තියක මොහු බද්ධ පර්යඞ්කයෙන් හෝ අර්ධ පර්යඞ්කයෙන් සිටිනු පෙනේ. **සාධනමාලා** නම් තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථයෙහි කියවෙන පරිදි ඔහු රන්වන් පැහැයෙන් යුක්තය. පංච-ධ්‍යානි-බුද්ධ සංකෙතයෝ ඔහුගේ හිසින් නිකුත්වන ප්‍රභා මණ්ඩලයෙහි දිස්වෙති. කාශ්‍යප බුදුන්ගේ ශාරීරික ධාතු නිධාන කළාවූ ස්තූපයක් බුද්ධගයාව අසල කුක්කුටපාද නම් පර්වතයෙහි ඇති බවද, මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්වයන් මිනිස් ලොවට බට කල්හි එකී ස්තූපය විවෘත වී කාශ්‍යප බුදුන් එයින් නිකුත් ව මෙම බෝසතුන්ට බුද්ධචීවර පිරිනමන බවක් ඇතැම්හු විශ්වාස කරති. මෛත්‍රෙයගේ ජටා මකුටයෙහි පිළිබිඹුවන ස්තූප සංකෙතය මෙම සිද්ධිය සිහිපත් කරවීම සඳහා බව පැවසේ. ගෞතම බුදුන්ගේ ශාසන අන්තර්ධානයෙන් අවුරුදු 4000ක් ගතවූ කල මෛත්‍රෙය බුදුන් පහළ වන බව මහායාන මතයයි.

මහාවංස, චූලවංස ආදී ඓතිහාසික ග්‍රන්ථයන්හි මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්වයන් ගැන නොයෙක් වර සඳහන් වී ඇත්තේය. ධාතුසේන (ක්‍රි.ව. 463–479) රජතුමා මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව ප්‍රතිමාවකට රාජ පලඳනාවක් පිළියෙල කර පුද එම ප්‍රතිමාවේ ආරක්ෂාව සඳහා යොදුනක් දුරට රැකවල් තැබවීය. I දප්පුල (ක්‍රි.ව. 661–664) රජ රොහණ දෙශයෙහි රියන් පසළොසක් (අඩි 22½ක් පමණ) උස ඇති මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව ප්‍රතිමාවක් කරවූ බව චූලවංසයෙහි ප්‍රකාශිතයි. එය කරවූයේ කවර නම් ස්ථානයකද යනු පැහැදිලිව කියා නැත. එසේම I පරාක්‍රමබාහු (ක්‍රි.ව. 1153–1186) රජ මෙම බෝසතුන්ගේ ප්‍රතිමා තුනක් කරවූ බව කියා ඇති නමුත් ඒ පිළිබඳ විශේෂ විස්තරයක් ඉදිරිපත් කර නොමැත. මහනුවර යුගයේදී ද මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව වන්දනාව පැවති බව කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ (ක්‍රි.ව. 1747–1782) රජුගේ කාලය පිරික්සන විට පැහැදිලි වෙයි. මේ නරපති යාද රජත-විහාරයෙහි (රිදී විහාරය, කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කය) මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්වයන්ගේ ප්‍රතිමා දෙකක් කරවීය. ඒ දෙකම ඉදිවූයේ බුද්ධ ප්‍රතිමා අසලින් අනු-පිළිම වශයෙනි. විශාල ප්‍රමාණයෙන් යුතු වැදහොත් බුදුපිළිමයක දෙපා ළඟ ආනන්ද ස්ථවිර, මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව හා දුට්ඨගාමිණී-රාජ ප්‍රතිමා කරවන ලදී. තවද ඉතා අලංකාරවත් ජීවමානාකාර නිෂණ්ණ බුද්ධ ප්‍රතිමාවක දෙපසින්, කලාත්මක ලෙස අඹන ලද නෙත් සිත් පැහැරගන්නා මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව හා උත්පලවණ්ණ දිව්‍යරාජ ප්‍රතිමා දෙකක් පිහිටුවීය. මෙම කාලයේදී පිළිම ඇඹීම සඳහා වැඩි වශයෙන් භාවිත වූයේ ගඩොල්, මැටි හා හුණුය. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජ කරවූ ප්‍රතිමා සියල්ලම මෙම මාධ්‍යයෙන් කරවනු ලැබීයයි සිතීම අයොග්‍ය නොවේ. මෙම කාලයට අයත් චූලවංස ප්‍රවෘත්තිවල ඉහත සඳහන් පරිදි ගඩොල්, මැටි හා හුණු භාවිත කළ බව ප්‍රකාශ වී ඇත්තේය.

ඓතිහාසික ග්‍රන්ථවල සඳහන් මෙම ප්‍රතිමා කවරේදැයි අපට අද දවස හඳුනා ගැනීම අසීරුය. ලක්දිවින් සමුවී ඇති මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව ප්‍රතිමා අතුරින් සමහරක් ඉහතින් සඳහන් කළ

වර්ගවලට අයත් විය හැකි නමුත් නිශ්චිත වශයෙන් ඒ බවක් ප්‍රකාශ කළ නොහැක. අවශිෂ්ට ප්‍රතිමාවලින් සමහරක් මහායානික විය හැකි වුවද කවරක් ථෙරවාදීන්ගේද කවරක් මහායානික ද යනු හඳුනා ගැනීම සුකර නොවේ. අනුරාධපුර කෞතුකාගාරයේ තැන්පත් පරන්දන් නම් පෙදෙසින් සමු වූ මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව පිළිමය හිරිගලින් තැනූවකි. මේ හැරෙන්ට මෙම බොධිසත්ත්වයන්ගේයයි හැඳින් වෙන ලෝකඩ පිළිම තුනක් කොළඹ කෞතුකාගාරයෙහි තිබේ. හිරිගලින් තැනූ පිළිම දෙකක ශීර්ෂ ද කොළඹ කෞතුකාගාරය සතුව ඇත්තේය. ඉන් එකක් ලැබුණේ අනුරාධපුරයෙනි. අනෙක සේරුවාවිලෙනි.

පරන්දන් පෙදෙසින් සමු වූ ප්‍රතිමාව[1] උසින් අඩි පහකි. උරහිස් අතර පළල අඩි 1 යි අඟල් 4 යි. එහි අතිශය අලංකාරවත් ජටාමකුටයෙහි ස්තූපයක සංකෙතයක් දිස්වේ. රජ පිළිමයක මෙන් ඇඳුම් පැළඳුම් දක්විණ. අත් දෙකම කැඩී ඇත. අනෙක් අවයවාදිය අවශිෂ්ටව පවතියි. දෙ ඇස මදක් පියාගෙන සිටින බව පෙනේ. ගෙල වටා පැළඳි මාලයකි. ඉහටියෙහි බැඳි පටියකින් යටිකය වැසෙන වස්ත්‍රය රැඳිණි. ඉදිරියෙහි එල්බෙන මෙවුල්දමක් වැනි ආභරණය අනෙක් බොධිසත්ත්ව, රජ පිළිම ආදියෙහි මෙනි. මේ පිළිමයෙහි වස්ත්‍රවල එක් ප්‍රකට ලක්ෂණයක් නම් යට ඇඳුම විනිවිද පෙනෙන ආකාරය හැඳින්වීමට කළ උත්සාහයයි. දෙපා වැසෙන පරිදි වස්ත්‍රය හැඳ සිටින පිළිවෙල නිරූපිතය. දක්ෂිණ භාරතීය පල්ලව කලා සම්ප්‍රදයෙහි ලක්ෂණ මෙහි මැනවින් හඳුනාගත හැක. මූර්ති ලක්ෂණ අතින් මීට සමාන යයි සැලකිය හැකි සූයෑ දිව්‍යරාජ ප්‍රතිමාවක්[2] දකුණු ඉන්දියාවේ තිරුත්තනෙශ්වර දෙවාලයෙහි තැන්පත් ව ඇත්තේය. වස්ත්‍ර නිරූපණය අතින් දෙතැන්හි ම සමානකම් පෙන්වා දිය හැකිය. එම සූයෑ දිව්‍යරාජ ප්‍රතිමාව අපරාජිත යුගයට (ක්‍රි.ව. 850–900) අයත් යයි කලා විචාරකයෝ පවසති. පරන්දන් මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව ප්‍රතිමාව මීට මදක් වෘද්ධතරයයි සැලකිය හැකි බැවින් එය ක්‍රි.ව. 7–8 ශතවර්ෂ අතර කාලය තුළදී නිර්මාණය කරන ලද බව හැඟේ.

කොළඹ කෞතුකාගාරයෙහි තැන්පත් ලෝකඩ පිළිම අතරින් අනුරාධපුරයේ ථූපාරාමය අසලින් සොයාගත් ත්‍රිභඞ්ග (තිවංක) පිළිමය[3] පළමුවෙන් සඳහන් කිරීම මැනවි. දණහිස්, ඉහටිය, උරහිස් යන තුන් තැනකින් වක්වූ හෙයින් මෙබඳු පිළිමවලට තිවංකයයි නම් කරති. එහි උස ප්‍රමාණය අඟල් 18ක් පමණ වේ. මෙම පිළිමය සාමාන්‍යයෙන් හැඳින්වෙනුයේ මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව රූපය යනුවෙනි. එම අදහස පිළිගත් ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා එය ක්‍රි.ව. 6–7 ශතවර්ෂ අතර කාලයකට අයත් බව ප්‍රකාශ කළේය. වම් අතින් වරද මුද්‍රාවද දකුණතින් විතර්ක මුද්‍රාවද පෙන්වනු ලැබේ. හිස් පළඳනාව අතිශය ශොභමානය, එහි කුඩා කුහරයක් දිස්වෙයි. මුල් කාලවලදී මාණික්‍යයක් හෝ ස්තූපයක හෝ වෙනත් චිහ්නයක සංකෙතයක් එහි තිබෙන්ට ඇති නමුත් මෙකල අවශිෂ්ටව නැත. කර්ණාභරණ, මාල, වළලු හා නූපුර ආදිය පළඳනා වශයෙන් හඳුනාගත හැකියි. උඩුකය නග්නය. ඉහටියට මදක් උඩින් බැඳි පටියකි. අලංකාරවත් ලෙස දෙපසට විහිදෙන රැළිවාටි සහිත වස්ත්‍රයකින් යටිකය වසන ලද්දේය. වස්ත්‍රය හිණට තද කිරීම සඳහා එකකට එකක් පහළින් සිටින සේ පටි කිහිපයක් යොද ඇත. මෙවුල්දමක් වැනි ආභරණයක් ලම්බාකාරව ඉදිරියෙහි එල්ලෙයි. ගුප්ත කලා සම්ප්‍රදයට අයත් මූර්තීන්හි මෙන් මෙහි ද වස්ත්‍රය ඇඟට ඇලී සිටින අයුරින් නිරූපිතයි. මදක් විවර වූ ඇසින් බලා මද සිනාවක් පාමින් සිටින මෙම පිළිමයෙහි මුහුණ අතිශය ප්‍රසන්නතාවක් පළ කරයි. මේ වූ කලී ගුප්ත යුගයට අයත් කලා කෘතීන්හි ප්‍රකට ලක්ෂණයකි.

මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව රූපය පිළිබිඹු කෙරෙන දෙවැනි ලෝකඩ ප්‍රතිමාවක්[4] ද කොළඹ කෞතුකාගාරයෙහි ඇත. මඩකලපු දිස්ත්‍රික්කයේ මන්නුමනි පත්තුවට අයත් කන්තයනෝදෙ නම් ස්ථානයෙන් ලැබුණු එම හිටි පිළිමය අඟල් 8½ක් උසය. උරහිස් අතර පළල අඟල් 2½කි. මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්වයන්ගේ සංකෙතය වන ස්තූපය මෙම පිළිමයේ ජටාමකුටයෙහි දිස්වේ. පළඳනා දක්වෙන රේඛා හැරෙන්ට උඩුකය නිරුවත්ය. ඉහටියෙන් පහළ සිරුරෙහි වස්ත්‍රයෙකි, දෙපසට විහිදෙන

---

[1] ඡායා රූපය නො. 1 බලන්න.

[2] O. C. Gangoly, *The Art of the Pallavas*, Indian Sculpture Series, Vol. II, 1957, Plate No. 45.

[3] කවරයෙහි ඡායා රූපය බලන්න.

See also : A. K. Coomaraswamy, *Bronzes from Ceylon, chiefly in the Colombo Museum*, Plate V, Fig. No. 9. (Colombo Museum Cat. No. 13.93.284).

[4] ඡායා රූපය නො. 2 බලන්න (Colombo Museum Cat. No. 35.77.12 A).

අලංකාරවත් රැළිවාටි සහ කළවයේ සිට වළලුකර දක්වා වස්ත්‍රයෙහි නැමුම් යෙදුනු සැටි සිත් පැහැර ගන්නා අයුරින් නිරූපිතය. දකුණ තින් ව්‍යාඛ්‍යාන මුද්‍රාව පිළිබිඹු කෙරෙයි. වමතෙහි මහපට ඇඟිල්ල හැරෙන්ට අනෙක් ඇඟිලි සතරම අත්ල දෙසට නැමී ඇත. මහපටඇඟිල්ල පමණක් දබරැඟිල්ල දෙසට නැමුණි. මෙයින් හැඳින්වෙනු යේ කටක-හස්ත මුද්‍රාවෙහි ප්‍රභෙදයක් විය හැකිය. ලක්දිව නැගෙනහිර වෙරළින් ලැබුණු අනෙක් මහායාන ප්‍රතිමා සැලකීමට ගත් කල, මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්වයන් හීනයාන මහායාන දෙකටම පොදු අයකු වුවද, මෙම ප්‍රතිමාව මහායානිකයන් ගේ විය හැකියයි අනුමාන කිරීමට ඉඩ තිබේ.

මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්වයන්ගේ තුන්වැනි ලෝකඩ හිටි පිළිමය[5] කොළඹ කොතුකාගාර යට පරිත්‍යාග කරන ලද්දේ ක්‍රි.ව. 1910 දී එවන්ස් වෙන්ට්ස් මහතා විසිනි. එය ඒ මහතාට සම්භ වූයේ බදුල්ලේ රඹුක්පොත වලව්වේ භූමිභාගයකිනි. එහි උස ප්‍රමාණය අඟල් $7\frac{4}{5}$කි. උරහිස් අතර පළල අඟල් 2කි. ජටාමකුටය අලංකාරවත්ය. සිලින්ඩරාකාරය. ස්තූපයක සංකෙතයක් එහි දිස් වේ. මීට පසුව සඳහන් කෙරෙන, හිරිගලින් තැනූ මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව ශීර්ෂයෙහි ඇති ජටාමකුටය මේ හා සමාන කළ හැකියි. මෙම ලෝකඩ ප්‍රතිමාව හොඳින් ආරක්ෂා වී නොමැත. එහි කැටයම් කර තිබුණු යම් යම් විශේෂ ලක්ෂණා දිය කාලයාගේ ඇවෑමෙන් අභාවයට පත්විය. වැළ මිටින් උඩුපෙදෙසෙහි අඩිගදහරණ දිස් වේ. යටිකය වැසුණු වස්ත්‍රයෙහි, අලංකාරය සඳහා යෙදුණු පිත්තපටිවල සලකුණු දැකිය හැක. වම්උරහිසින් ඉහටිය දක්වා පහතට යැවුණු යඥෙපවිතය, පිටි පසින් නැවත උරහිස දක්වා දිවෙයි. දකුණතින් අභය මුද්‍රාවද වමතින් වරද මුද්‍රාවද පෙන්නුම් කරනු ලැබේ. දෙනෙත් විවෘතව ඇත. මුහුණ අණ්ඩා කාරය. වම්පය මදක් පෙරට තැබිණි. පසු කී ලක්ෂණය, ලාංකික ප්‍රතිමාවන්හි දිස්වනුයේ කලා තුරකිනි. කිසිලි, ඉහටිය ආදී තැන්වලින් පෙනෙන අන්දමට මෙම පිළිමය මුල් කාලවලදී ඝන සායමින් අලංකාරවත් කර තිබුණු බව හැඟී යේ. සම්ප්‍රදයා නුකූල ලක්ෂණ අනුව පසු කී ලෝකඩ පිළිම දෙකම ක්‍රි.ව. 7–10 ශතවර්ෂ අතර කාලය තුළ දී නිර්මාණය කරන ලදැයි සලකමු.

කොළඹ සහ අනුරාධපුර කෞතුකාගාරවල බොධි සත්ත්ව ශීර්ෂ ගණනාවක් තැන්පත් ව ඇතද ඒවා හොඳින් ආරක්ෂාවී නැති හෙයින් හඳුනාගැනීම දුෂ්කර ව පවතියි. කොළඹ කෞතුකාගාරයේ ඇති[6] හිරිගලින් තැනූ බොධිසත්ත්ව ශීර්ෂයේ ජටාමකුටයෙහි දිස්වන ස්තූපයක සංකෙතය නිසා එය මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්වයන්ගේයයි හඳුනා ගනිමු. හිස් පලඳනාව සහිතව මෙය උසින් අඟල් 19කි. ජටාමකුටය පමණක් අඟල් 10කි. ජටාව මතුවෙහි ගොතා බැඳි කැරලි සහිත හිසකේ මනහර අයුරින් නිරූපිතය. ජටාව සිලින්ඩරාකාරය. ලලාටය මතුවෙහි කිසියම් ආභරණයක් වශයෙන් පැලඳ සිටින පටියක් හා රෝසභූෂණ සතරකි. කර්ණාභරණද පලඳවා ඇත. නෙත් යුවල වත්මන්හි අවශිෂ්ටව පවත්නේ නොවේ. ඒ සඳහා කලින් යොද තිබෙන්ට ඇත්තේ මැණික්ගල් විශේෂයක් විය හැකියි.

සේරුවාවිලින් ලැබුණු බොධිසත්ත්ව ශීර්ෂය ද[7] මෙකල කොළඹ කෞතුකාගාරයෙහි තැන්පත් ව ඇත්තේය. ඉහත සඳහන් නිදර්ශනයෙහි මෙන් මෙහි ද ජටාමකුටය සිලින්ඩරාකාරය. සම්පූර්ණ ශීර්ෂයෙහි උස ප්‍රමාණය අඟල් 16කි. ජටාව පමණක් අඟල් 8කි. ජටාවෙහි ස්තූපයක සංකෙතයක් නැත ද එහි එබන්දක් කලින් තිබුණු බවට සලකුණු සොයාගත හැකියි. මෙම ශීර්ෂය බොහෝදුරට ජරාවට පත්වී ඇත. ඉහත සඳහන්

---

[5] ඡායා රූපය නො. 3 බලන්න (Colombo Museum Cat. No. 24.33.397).
[6] A. K. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, Fig. 290.
[7] D. T. Devendra, *Buddha Image in Ceylon*, 1957, Plate XXVIII.

කළ නිදර්ශනයෙහි මෙන් මෙහි ද දෙනෙත් ගැලවී තිබේ. නාසය අර්ධවශයෙන් විනාශයට පත්වී ඇත. පළමු සඳහන් කළ ශීර්ෂයෙහි නාසය සෘජුව, උස්ව අඹා ඇති නමුත් මෙහි එය පැතලි ලෙසින් යෙදූ බවක් සලකාගත හැකියි. සමස්ත යක් වශයෙන් ගත් කල මෙම ශීර්ෂයෙහි දිස් වනුයේ කවාකාර ගතියකි. පළමු සඳහන් කළ ශීර්ෂය එසේ නොව දිගටි හැඩයෙන් යුතුය. එම මුහුණෙහි මහේශාක්‍ය පුද්ගලයකුගේ ස්වභාවය පිළිබිඹු විය. නිදර්ශන දෙක්හිම ජටාමකුට එක හා සමාන බැවින් එම ශීර්ෂ දෙකම මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්වයන්ගේයයි නිග මනය කිරීම මැනවි.

මෙම මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්ව ප්‍රතිමා හා ශීර්ෂ ලක්දිව තිබී සමු වූ නිදර්ශන නිසා, ඒ අනුසාර යෙන් අපට සිතාගත හැක්කේ මතු බුදුවන බුද්ධාං කුරයකු ලෙසින් සැලකෙන මෙතුමා අති පුරාණ කාලයේ සිටම ලාංකික බෞද්ධයන්ගේ වන්දනා මානාදියට ලක් වූ බවය. ඓතිහාසික ග්‍රන්ථ වලින් ද ඒ කරුණ ස්ඵුට වන බව ඉහතින් දැක්වීමු. සිංහල සාහිත්‍යයෙහි ද මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්වයන් (මෙතේ බෝසතුන්) ගැන වරින්වර සඳහන් ලැබේ. **පූජාවලිය** නම් ග්‍රන්ථයෙහි 15 වෙනි පරිච් ඡෙදය මේ සඳහා නිදසුන් වශයෙන් දැක්විය හැකිය. ශාරීපුත්‍ර ස්ථවිරයන් විසින් ආරාධිත බුදුහු අනාගත වංශ දෙශනාව දෙසමින් මෛත්‍රෙය බුදුන්ගේ අතීත අනාගත ප්‍රවෘත්තිය ප්‍රකාශ කරති. මේ මාතෘකාව උපයෝගී කරගත් විල්ගම්මුල මාහිමි යෝද **අනාගතවංසය** රචනා කළහ. **ගුත්තිල කාව්‍යයේ** සතරවන පද්‍යයට අනුව, මෙතේ බෝ සත්හු ලෝකයාට ශාන්තිය දීමෙහි නියුක්තව සිටිති. සමකාලීන **බුදුගුණාලංකාර** කාව්‍යයෙහි මෙම බෝසතුන් හඳුන්වනුයේ එන දවස බුදුවන බුද්ධාංකුරයා ලෙසිනි.

මෙලෙසින් හැම දවස — හැම පින් පුරා නිසි ලෙස
බුදුවන එන දවස — මෙතේ මුනිරජතුමන් දැක තොස
පුද කෙරෙමින් නොමද — බණ'සා උන් සසුන් වැද
හැම කෙලෙසුන් පසිඳ — වසව සැනහී නිවන් පුර වැද

(බුදුගුණාලංකාරය : 607–608 පද්‍ය).

ඡායාරූපය නො. 1

පරන්දන් පෙදෙසින් සමුවූ මෛත්‍රෙය බොධිසත්ව ප්‍රතිමාව—අනුරාධපුර කෞතුකාගාරය.

ඡායාරූපය නො. 2

කන්කයනොදෙ නම් ස්ථානයෙන් ලැබුණු මෛත්‍රෙය බොධිසත්ව ලෝකඩ පිළිමය—කොළඹ කෞතුකාගාරය.

ඡායාරූපය නො. 3

රඹුක්පොත වලව්වේ භූමිභාගයෙන් ලැබුණු මෛත්‍රෙය බොධිසත්ව ලෝකඩ පිළිමය—කොළඹ කෞතුකාගාරය.

දගොන්නේ උදයධම්ම හිමි

මිහින්තලය – පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණය – 2

ඉදිකටුසෑය ථූපය

මෙම ථූපය දිගටි ගර්භයකින් යුත් එකකි. මෙහි පාදම නෙළුම් පෙති බොරදම් යොද තිබේ. ඇතැම් විට පද්මාකාර හැඩයකින් යුතු යයි ද හඳුන්වන්නට ඇත්තේ මෙම ථූපයම විය යුතුය.

ඉදිකටුසෑය ලංකාවේ දක්නට ලැබෙන ඉතාම දුර්ලභ ගණයේ ථූපයකි. මෙම ගණයෙහිලා ගැනෙන ථූප වශයෙන් ගිණිය හැකි ථූපයන් ලක්දිව ඇත්තේ ඉතාම ස්වල්පයක් පමණි. ඒ අතර මිහින්තලයේ ඇති කටුසෑයත්, අනුරාධපුරයේ කුජ්ජතිස්ස නමින් හඳුන්වනු ලබන දගැබත් අනුරාධපුරයට උතුරින් පිහිටි විජයාරාමයේ ථූපයත් මේ ගණයෙහි ලා සැලකිය හැකි තවත් දුර්ලභ ථූපයෝය. මෙම ථූපයන් සියල්ලක්ම වාගේ තනා ඇත්තේ ගල් අල්ලා තනන ලද උස් මළුවක් නොහොත් වේදිකාවක් මත බව ඒවා පරීක්ෂා කරන විට පෙනී යන විශේෂත්වයයි. එම මළුවට පිවිසීම සඳහා ඉතාම චාම් වර්ගයේ කොරවක්ගල් වලින් සහ මුරගල්වලින් යුතු පියගැට පෙළක් ද දක්නට ඇත. ඉදිකටුසෑයේ ඉතිරිව ඇති නටබුන් අනුව පෙනියන්නේ මෙම වේදිකාවට පිවිසීම සඳහා එක් දෙරටුවක් පමණක් පැවති බවයි.

මිහින්තලයෙහි පිහිටි ඉදිකටුසෑයේ පාදම අට පැති එකකි. පැත්තක දිග අඩි 10 අඟල් 6 කි. විෂ්කම්භය අඩි 27 අඟල් 6 කි. අධිතාලම බොරදම් සහිතව ගලින් නිමවා ඇති අතර ගර්භවල පාදය (බොරදම් අවසානවන තුරු) තනි කළු ගලින්ම නිමවා ඇති බව දක්නට තිබේ. මෙම ගණයට වැටෙන කිසිදු ථූපයක් සම්පූර්ණයෙන්ම ආරක්ෂා වී නොමැත. පේසාවලලු 3 කින් පසුව අධෝවෘත්ත පද්මයක් දක්වා ඇතත් තනි කළු ගලින් නිමවා ඇති ථූපයේ එම අධෝවෘත්ත පද්මය විශේෂත්වයක් ගෙන ඇත. එහෙත් මෙවැනි ථූපයක උඩ කොටස කෙසේ තිබෙන්නට ඇද්දැයි සිතා ගැනීම දුෂ්කරය.

ඉදිකටුසෑය ථූපය පළමුව සොයාගත් එච්. සී. පී. බෙල් මහතාගේ 39 පරීක්ෂණයෙන් උපුටා දක්වන පහත සඳහන් ඡේදයෙන් මෙම ථූපයේ තත්ත්වය පැහැදිලි කරගත හැකිය.

"එක් පැත්තක් අඩි 41 අඟල් 3 බැගින් වූ හතරැස් චෛත්‍යය මළුව පොළෝ මට්ටමේ සිට අඩි 5 අඟල් 3 ක් උස් විය. මළුවේ පැතිවල බොරදම් තිබෙනුයේ අනෙක් අංගවලට වඩා සිරස් බිත්ති තලයන්හි ඉඩකඩ ඇතිවන පරිද්දෙනි. එහි ගල්බැම්ම කොටස් හතරකින් යුක්ත වේ. යටි කුරුවූ අබ්ජාකාර පීඨය සහ කලස් බොරදම් (අඩි 1 අඟල් 10) ස්තරය (අඩි 2 අඟල් 4) සහ ද්විඅබ්ජ හෙවත් "නෞතලාකාර" මුදුන් වැස්ම (අඩි 1)යි. මුදුන් වැස්ම මත වෘත්තපාද ඡේද යෙන් යුත් මිටි තාප්පය (අඩි 1 අඟල් 4) පිහිටියේය. මළුවට එළඹිය හැකිවූයේ පියගැට 13 කින් යුත් එකම සෝපාන පන්තියක් මගිනි. සුළු බෑවුමකින් යුක්තවූ මෙය අඩි 6ක් පුළුල්ය. එහි පියගැට දෙපස පැතලි මුනතින් යුත් ඇලයට සෑදූ දිගැති කොරවක්ගල් වේ. මළුවේ ගල්බැම්මේ කලස් බොරදම් සහිත පීඨය කොරවක්ගල් දිගේ නැමී ගොස් එහි අඩිය සෑදී තිබේ. පියගැට පාමුල වූ සඳකඩ පහණ උඩට නෙරා සිටි වෘත්තයන්ගෙන් කැටයම් කර තිබේ. දගැබේ වටකුරු පාදය පැත්තක් අඩි 10 අඟල් 6ක් වූ අටපට්ටම් මළුවකින් පැනනැගේ. එහි සතර දිශා භාගයේ අල්පෝන්නතව බොරදම් කළ පුවරු (අඩි 3 අඟල් 4 × අඩි 1 අඟල් 3) වේ. මෙම අධිතාලම පේසා වන් තුනෙන් ඉහලම පේසාවේ සිට අඩු ගණනේ

39, 1911-12 වර්ෂයේ පුරාවිද්‍යා වාර්තාව, 45 පිට.

බොරදම් පේළි දෙකක් ඉහළට යන තෙක් ග්‍රැනිට් පාෂාණයෙන් නිමවා තිබේ. සාමාන්‍යයෙන් එකක් අඩි 1 අඟල් 10 ක් උස් වූ මෙම ව්‍යාජ වටකුරු පැදකුණු මං තුනම එක්ව ගත් කල මළුබිමේ සිට අඩි 5 අඟල් 6ක් උසින් පිහිටියේය. මින් ඉහළම පේසාව අනුක්‍රමයෙන් පිටට නෙරා ඇති අනෙක් පේසාවන්ට වඩා මදක් උස්වේ. පහළම පේසාව එකිනෙකට අභිමුඛව පිහිටි නෙළුම් පෙති මෝස්තර යෙන් සැදි පටි දෙකක් කැටයම් කළ ද්විචක්‍ර පියයකින්–ආරම්භ වේ. අනෙක් පේසා යුග්මය පැතලි සිරස් ස්තරයෙන් සහ තුණ්ඩිකාවක හැඩය ගත් මුදුන් වැස්ම සහිත කලස් බොරදමකින් (අබජ, උත්තරෝෂ්ඨ සහ සෝපාන) සැදී තිබේ. " ප්‍රදක්ෂිණා පථයන්ට " ඉහළින් දගැබේ උදරය පැනනැඟී ඇත්තේ ද්විචක්‍ර, වට නැම්මක් සම්බන්ධ වීමෙන් සැදුණු මිටි පියයක් (අඟල් 5) මතය. එයින් ඉහළ පිහිටි ගල්පේළි (අඟල් 11) සිරස්ව පිහිටා තිබේ. උපරිභාගයේ සෙසු කොටස් ගඩොලින් නිමවිණි. "

සාරානාත් හා ඉන්දියාවේ වෙනත් ථූපවල දක්නට ලැබෙන පසු කාලවලට අයත් ථූපවල මෙන් ඉදිකටු සෑයෙහි ගර්භයෙහි ද අර්ධ ගෝලාකාර නොව දිගටි හැඩයෙන් යුක්ත බව එහි ප්‍රතිසංස්කරණ කටයුතු කළ **මහාචාර්ය හෝකාර්ට්** විසින් සොයා ගන්නා ලදී. මෙම කරුණු අනුව ඉදිකටුසෑය මධ්‍යකාලීන යුගයේදී ලංකාවේ සෑහෙන බලයක් ඇතිව සිටි මහායානිකයන්ගේ ථූපයක් බව හෝකාට් විසින් ඔප්පු කර ඇත.[40]. මෙම ථූපයේ තිබී **මහාචාර්ය පරණවිතාන** හා **මහාචාර්ය හෝකාට්** යන වියතුන්ට හමුවූ තඹ තහඩු මෙම ථූපය මුලින්ම තනවන ලද කාලයෙහි දී මෙහි තැන්පත් කරවන ලදැයි සැලකිය හැකි නම් ඉදිකටුසෑය ද ඒ වකවානුවේදී කරන ලදැයි එම තඹපත් ලේඛන අනුව සැලකිය හැකිය. ඉදිකටු සෑයෙන් මෙම තහඩු සොයා ගැනීමට බොහෝ කලකට පෙර බෙල් මහතා විසින් විජයාරාම ථූපයෙන් ද ඉදිකටු සෑයෙන් ලැබුණුම තහඩුවලට විශාල වශයෙන් සමාන තහඩු ගණනාවක්ම සොයා ගන්නා ලදී. මෙම තහඩුවල සාමාන්‍යයෙන් බුදු සමය හැරුණු විට තාරා නම් වූ මහායාන දේවතාවියට කරන ලද යාතිකා ද දක්නට ලැබේ. මෙම ලිපිය ද 8 වෙනි සියවසට පමණ අයත් කළහැකි සිංහල අකුරින් ලියා ඇත. ඉදිකටුසෑයෙන් ලැබුණු පත්ඉරුවල අකුරු ද මෙම කාලයටම අයත් බව මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතාගේ අදහසයි.[41] මේ අනුව බලන විට ඉදිකටුසෑය සහ විජයාරාමයේ ථූපයත් 8 වෙනි සියවසට පමණ අයත් වන බවත් ඒවා මහායානිකයන්ගේ නිර්මාණ යන් බව දැක්වීමට හැකි සාධක ඇති බවත්, එබැවින් මෙම ථූපයන් දෙකින් නිදසුන් කෙරෙන ථූප වර්ගය ලංකාවට ගෙන එන ලද්දේ අටවෙනි සියවසේදී පමණ මහායානිකයන් විසින් ඉන්දියාවේ සිට බව සිතීම යුක්ති සහගත බවත් පරණවිතාන මහතා කියයි.[42]

ඉදිකටුසෑයට සැලැස්ම අතින් විජයාරාමයේ ථූපය සමාන වුවත් විජයාරාමයේ ඊට වඩා වෙනසක් දක්නට ලැබේ. ඒ නම් විජයාරාමයේ මළුවට නැඟීම පිණිස හතර පැත්තෙන්ම පියගැට පේළි හතරක් දක්නට ලැබෙන අතර ඉදිකටුසෑයේ දක්නට ලැබෙන්නේ පියගැට පේළි එකක් පමණක් බවයි. මෑත දී **ආචාර්ය ලෝංහර්ස්ට** මහතා විසින් කණින ලද මිහින්තලයේ කටුසෑය ද මේ ගණයටම අයත් බව ලෝංහර්ස්ට් මහතා විසින් පෙන්වා දෙන ලදී. එසේ වුවත් මෙම ථූපයන් ප්‍රධාන අංගයන් වශයෙන් ඉදිකටුසෑය අනුගමනය කරන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය.

අම්භස්ථලය

මෙකල මිහින්තලා පර්වතය නමින් හඳුන්වන පර්වතය මහින්ද ගමනයට පෙර හඳුන්වන ලද්දේ මිශ්‍රක පර්වත නමිනි. මිහිඳු මාහිමියන් ඇතුළු ධර්මදූත පිරිස පළමුවෙන් පැමිණියේ එහි වූ අම්බස්ථලයටයි. අඹගසින් ගැවසීගත් නිසා මෙය අම්බස්ථල නම් වීය. මේ පර්වතය මිහිඳු මාහිමියන් වැඩසිටි නිසාම පසු කාලයේදී මහින්දස්ථල නමින් ද ව්‍යවහාර විණ. මෙම ථූපය මිහින්තලයේ ඇති වැදගත්කමින් ආඪ්‍යයේ සැලකිය හැකි පූජනීය ස්ථානයයි. මිහින්තලයේ මහාදඨික මහානාග (ක්‍රි. ව. 9–19) රජු විසින් දගැබක් කරවූ බවත් එය දැනට මිහින්තලයේ මහාසෑය නමින් හඳුන්වන දගැබ බවත් හඳුනා ගෙන තිබේ.[43] පූජාවලියේ හා සිව්වන මිහිඳුගේ සෙල්ලිපියේ ද මෙම මහාසෑය හඳුන්වන ලද්දේ අඹුලු දගැබ යනුවෙනි. එය

[40] CEYLON JOURNAL OF SCIENCE (G)—Vol. I, පිටු 91–92.
[41] EPIGRAPHIA ZEYLANICA—Vol. III, පිටු 199–212.
[42] ලංකාවේ ස්තූපය—පිටු 87.
[43] 1951; 21 පිට—**ලංකාවේ පුරාවිද්‍යා වාර්තාව.**

අම්බස්ථල යන්නට බොහෝ සෙයින්ම සමානකම් දක්වන හෙයින් එය පිළිගත හැක්කකි. චෛත්‍ය සරයක් දක්නට ඇති ථූප කීපය අතරින් අම්බස්ථල ථූපයද වැදගත් තන්හිලා සැලකේ. මිහිඳු මාහිමියන් හා දෙවනපැතිස් රජු පළමුව හමුවූ තැන මෙම ථූපය සැදවූ බවත් එම ධර්මදූතයන් වහන්සේගේ ශාරීරික ධාතු නිධන් කොට මෙම ථූපය කළ බවත් පාරම්පරික කතාවයි.

මෙම ථූපය මුළුමනින්ම වගේ ප්‍රතිසංස්කරණය කර ඇති හෙයින් මෙහි මුල් ලක්ෂණයන් බොහෝ මයක්ම මැකීගොස් ඇත. එහෙත් ථූපාරාමය හා ලංකාරාමය මෙන්ම මේ ථූපයේ ද පාදම ගලින් නිමවූවක් යයි කියති. අඩි 97 කින් යුත් විෂ්කම්භ යක් ඇති මෙහි සලපතල මළුවක් මත පිහිටා ඇත. මෙහි පාදමේ විෂ්කම්භය අඩි 29 කි. මෙම අම්බස් ථල දගැබ නියම අම්බස්ථලය නොවන බවත් බුදුන් ලක්දිවට වැඩි තුන්වන වාරයෙහි ධ්‍යාන සුවයෙන් වැඩ වෙසෙන තැන කරවන ලදැයි සැලකෙන සිලාචෛත්‍ය බවත් මහාචාර්ය පරණ විතාන මහතාගේ මතයයි.[44]

මෙම අම්බස්ථල ථූපයට කණිට්ඨතිස්ස (ක්‍රි. ව. 165–193) රජු විසින් චෛත්‍යඝරයක් කරවී යයි **මහාවංශයෙහි** සඳහන් වේ.[45] එය ගොඨාභය (ක්‍රි. ව. 254–267) රජු විසින් ප්‍රතිසංස්කරණය කරන ලද බව ද **මහාවංශයෙහි** සඳහන් වෙයි.[46]

මිහින්තලය, අත්තනගල්ල, තිරියාය යන ථූපයන් ගේ වටදාගෙවල්වල දක්නට ඇත්තේ ගල්කුළුණු පේළි දෙක බැගිනි. කුළුණු හිසත් සමග මෙම කුළුණුවල උස අඩි 14 කි. එහෙත් මිහින්තලා වටදාගෙයි කුළුණු දෙපෙළ එකම මට්ටමකින් පිහිටා ඇති බැවින් ඒවා මත පමණක් වහලක් සිටියේ කෙසේ දැයි සැක සිතේ. එහෙත් මෙම ගල්කණු පිහිටුවා ඇති මළුව ථූපයේ පාදය වෙත ළංවෙත්ම ක්‍රමයෙන් උස් වන බැවින් ඇතුළු වටයේ කුළුණු මුදුන් දෙවැනි වටයේ කුළුණු හිස්වලට වඩා අඟල් කීපයක් ඉහළින් පිහිටියේය. කුළුණු හිස්වල මුදුන පැතලිය. ඒ එකකවත් ථූපාරාමයේ මෙන් එලක හෝ කුඩුම්බි දක්නට නොමැත. ඇතැම් විට මෙහි ලී කුළුණුවලින් සැදි තවත් පිටස්තර වටයක් හෝ ගඩොල් බිත්තියක් තිබෙන් නට ඇති බවත්, පියස්සට අවශ්‍ය බෑවුම ලබාදීමට ප්‍රමාණවත් වන පරිදි එහි මුදුන පහත මට්ටමක තිබෙන්නට ඇති බවත් සිතාගත හැකි යයි පරණ විතාන මහතා කියයි.[47] තිරියායේ සහ අත්තන ගල්ලේ පිටවටයේ කුළුණු මුදුන් ඇතුළු වටයේ කුළුණු මුදුන්වලට වඩා සෑහෙන තරම් පහත මට්ටමකවූ බැවින් එම කුළුණු වට දෙකින් පැතලි අර්ධ ගෝලාකාර පියස්සක් උසුලන්ට ඇති බවත් මෙම පියස්සෙන් ථූපය ආවරණය කළ පියස්ස පැනනැහෙන්ට ඇති බවත් ඉහත කී ස්ථාන දෙකින්ම ලීයෙන් නිමවූ තුන්වන කුළුණු වටයක් තිබී දූරාතීතයේදී එය විනාශ වී යන්නට ඇති බවත් සිතිය හැකිය.[48]

ථූපාරාමයේ කුළුණු මහාචාර්ය හෝකාට්ගේ අදහසට අනුව 12 වෙනි සියවසට පමණ අයත් වේ. එහෙත් ඒවා එතරම් මෑත යුගයකට අයත් නොවන බව මිහින්තලයේ අම්බස්ථල ථූපයේ මළුවේ තිබී හමුවූ සෙල්ලිපිවලින් අනාවරණය වන බව පරණ විතාන මහතා කියයි.[49] එයට සාධක වශයෙන් ඒ මහතා ඉදිරිපත් කරන්නේ 8 වෙනි සියවසට පමණ අයත් අක්ෂරවලින් ලියන ලද මෙම ලිපිවල නොඑකුත් පුද්ගලයන් විසින් මෙම ථූපයන් වටා ඇති කුළුණු පරිත්‍යාගයන් කළ බවත් සඳහන් වෙතැයි එහිම කියයි. ඒ නිසා පරණවිතාන මහතාගේ මතය අනුව සලකන කල මෙම ගල් කුළුණු 8 වෙනි සියවසට අයත් යයි කල්පනා කළ හැකිය. ථූපාරාමයේ හා ලංකාරාමයේ වටදා ගෙවල්වල කුළුණු ද මෙම කාලවලටම අයත් බව ඒ මහතා සඳහන් කරයි. මේ හැර ථූපාරාම මළුවේ තිබී හමුවූ කුළුණක ලිපියකට අනුව එය 5 වෙනි සියවසට අයත් කළහැකි බවත් ඒ අනුව අම්බස්ථල ථූපයේ කුළුණු අනුගමනය කරන්නට ඇති බවත් සඳහන් කර ඇත.

කුළුණු හිස්වල සිංහරූප හා හංස රූප පැහැදිලිව ම දක්නට ලැබේ. බහිරව රූප ද කුළුණුවල පහත කොටසෙහි දක්නට ලැබේ. මේ කුළුණු හිස්වල මුදුන පැතලිය. ඒ එකකවත් ථූපාරාමයේ කුළුණු හිස්වල මෙන් එලක හෝ කුඩිම්බි දක්නට නැත.

වර්තමානයේදී මෙම ථූපය ප්‍රතිසංස්කරණය කරද්දී කරවන ලදැයි සිතිය හැකි මල් අසුන් ඉදිරිපිට සංකේත සහිත සෙල්ලිපියක් දක්නට ලැබේ.

[44] **සිංහල විශ්වකෝෂය** 1 (සංස්කරණය මහාචාර්ය ඩී. ඊ. හෙට්ටිආරච්චි, 691 පිට).
[45] ම. ව. 36. 9 ගා.
[46] ම. ව. 36. 206 ගා.
[47] ලංකාවේ ස්තූපය—84 පිට.
[48] ලංකාවේ ස්තූපය—84 පිට.
[49] ලංකාවේ ස්තූපය—85 පිට.

මහා සෑය හා මිහිඳු සෑය

මහාසෑය ථූපය මිහින්තලා කඳුමුදුනෙහි මහදලියා මහානාග (ක්‍රි. ව. 7–12) රජු විසින් කරවන ලද බව **මහාවංසයේ** සඳහන් වේ.[50] මිහින්තලා කඳු මුදුනෙහි උස්ම ස්ථානයක පිහිටි මෙම මහාසෑය එහිවූ විශාලතම දගැබ ද වේ. අනුරාධපුර ථූපයන් පමණ විශාල නුවූව ද මෙම මහාසෑය සැහෙන විශාලත්වයකින් යුක්තවේ. මෙහි පාදයේ විෂ්කම්භය අඩි 136 කි. මෙහි හතරැස් කොටුව බොහෝ දුරට තවමත් ආරක්ෂාවී පවතී යයි මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතා සඳහන් කරයි.[51] එසේම මෙම මහාසෑයේ හතරැස් කොටුව මගින් ලංකාවේ පැරණි ථූපවල හතරැස් කොටුව නමැති අංගය පිළිබඳව වැදගත් තොරතුරු දතහැකි බවත් මෙහි ජේසාවන් ක්‍රමයෙන් කඩා ඉවත් කොට නැවත බැඳීමේදී මෙම ථූපය පළමුව ඉදිකිරීමෙන් පසුව නැවත විශාල කොට බඳවා ඇති බවත් එහිම විස්තර කොට දක්වා ඇත.

මහාසෑයට බස්නාහිර පැත්තෙන් මෑත කාලයක තනන ලද විහාරයක් වෙයි. ඒ විහාර මළුවෙන් පහළ බස්නාහිර තවත් කුඩා ථූපයක් වෙයි. මිහින්තලය පිළිබඳ ඓතිහාසික විස්තරයට අනුව මෙම කඳු මුදුනේ ථූපයන් තුනක් පැවති බව පෙනේ. ඉන් පළමුවැන්න බුදුන්වහන්සේ තෙවැනිවරට ලක්දිවට පැමිණි අවස්ථාවේදී සමවැද මඳවේලාවක් වැඩසිටි තැන කරන ලදැයි සැලකෙන සේලචේතිය නොහොත් අම්බස් ථලයයි. දෙවැන්න මහාදාඨික මහානාග රජු විසින් කරවන ලදැයි සැලකෙන මහාසෑයයි. තුන්වැන්න උත්තිය (ක්‍රි. පූ. 207–179) රජු විසින් මිහිඳු මාහිමියන් වහන්සේගේ ධාතු නිධන් කොට කරවන ලදැයි සැලකෙන මිහිඳු සෑයයි. මේ ථූපය එනම් මිහිඳු ථූපය ප්‍රතිසංස්කරණය කරන අවස්ථාවන්හි දී ආදිම බ්‍රාහ්මී අක්ෂරයන්ගෙන් යුත් ගඩොල් මේ දගැබෙහි සුන්බුන් අතර තිබී හමුවී ඇත.

1949 දී මෙම දගැබේ නෂ්ටාවශේෂ පර්යේෂණයකට භාජනය කළ ආචාර්ය පරණවිතාන මහතා මෙම ථූපය ක්‍රි. පූ. ශතවර්ෂයන්ට අයත් යයි ප්‍රකාශ කෙළේය. ඔහු මෙම නිගමනයට බැසගෙන ඇත්තේ ඉහතින් සඳහන් කළ ගඩොල්වල තුබූ පැරණි යුගයන්ට අයත් යයි සැලකෙන බ්‍රාහ්මී අක්ෂරයන් උපයෝගී කොටගෙනය.

[50] ම. ව. 34. 71–74 ගා.
[51] ලංකාවේ ස්තූපය—6 පිට.

මිහින්තලා ආරාම හා පිළිම ගෙවල්

චේතියගිරිය වැනි මුල්ම භික්ෂු ආරාම වශයෙන් සැලකිය හැකි ස්ථාන ලක්දිව ඇත්තේ කීපයක් පමණි. ඒ අතරට වෙස්සගිරිය, සිතුල්පව්ව, රිටිගල හා ගල්ඔය නිම්නයේ පිහිටි රාජගල යන තැන්වල තිබෙන ලෙන් ද ආදිම කාලයේ ආරාම වශයෙන් ගතහැකිය. මෙයින් චේතියගිරියෙහි මිහිඳු මාහිමියන් ඇතුළු ධර්මදූත පිරිස වස්විසීම ඉතාම ඓතිහාසික සිද්ධිය ලෙස සැලකිය හැකිය. මෙවැනි ගල්ගුහා මුලින්ම භික්ෂූන් ගේ වාසස්ථානයට ගන්නට ඇත්තේ මේ සා විශාල භික්ෂු පිරිසකට නිවාස පහසුව එක්වරම විසඳීමට රජුට පවා නොහැකි වූ නිසා ද විය හැකිය.[52] මේ හැර චේතියගිරි ආරාමයන් තවත් අතකින් වැදගත් වේ. එනම් ලක්දිවදී ප්‍රථම ධර්මදූත පිරිස විසින් ප්‍රථම ධර්ම දේශනාව කරන ලද්දේ ද මෙහිදී වීමයි. ඒ හැමම ධර්මදූත ව්‍යාපාරය නිසා ලක්දිව විශාල විපර්යාසයකට, පරිවර්තනයකට පත්වීම ද මෙහි අගය තවත් වැඩිකරවන්නකි.

මිහිඳු මාහිමියන් වැනි අය මේ ලෙන්වල භාවනානුයෝගීව වාසය කිරීම නිසා පසුකාලවල දී ද චේතියගිරියේ භික්ෂූන් රහතුන්වහන්සේලා යනුවෙන් රටවැසියාගේ ජනාදරයට පවා පත්වූ බව පෙනේ. ඒ බව බුද්ධඝෝෂ මාහිමියන් තම **විසුද්ධිමාර්ගයෙහි** ද පෙන්වා ඇත.[53] 5 වෙනි සියවසේදී ෆාහියන්[54] ද චේතියගිරියේ සිටි සිල්වත් භික්ෂූන්වහන්සේ නමක් ගැන කීමෙන් මෙහි විසූ භික්ෂූන්වහන්සේලාට කාගේත් සැලකිල්ල යොමුවූ බව පෙනී යයි. මෙවැනි ස්ථානවල පිහිටි ලෙන් ආරාම මුලින් රජවරුන් විසින්ම කරවා දුන් අතර පසුකාලවලදී වෙනත් නොඑකුත් ප්‍රභූ පක්ෂයන් පමණක් නොව සාමාන්‍ය මහජනයා විසින් පවා ශුද්ධකරවා දුන් බව ඒ ලෙන්වල කොටා ඇති ලිපිවලින් පැහැදිලි වේ.

කළුදිය පොකුණ අසල දක්නට ඇති ගඩොල් බිත්ති, ගල් කවුළු සහ ගල් සිලිමකින් යුක්තව සැදුණු ගල්ලෙන පෙනුම අතින් ගල්කනු මත ලීයෙන් තනන ලද ගෙයකට සමානය. මේවා යෝගාවචර භික්ෂූන් සඳහා කරවූ ඒවා බව පෙනේ. මෙම ගොඩනැගිල්ලෙහි දොරක් හා ජනෙල් දෙකක් ද දැනටත් ඉතිරිව ඇත. ඇතුල්වන දොර වුවේ ඇති මුරගල් පැත්තකට හරවා ඇති අතර

[52] ලංකාවේ බුද්ධ සමයෙහි ඉතිහාසය—147 පිට.
[53] විසුද්ධිමාර්ගය—(පාලි ග්‍රන්ථ සමාගම), 89 පිට.
[54] ෆාහියන් වාර්තාව—107 පිට.

දෙර උළුවස්ස කැටයම් කර ඇත. මේ අසලම ප්‍රතිමාගෘහයක නටබුන් ද දක්නට ලැබේ. එය හත රැස් කොටුව හා ඇතුල්විමේ දෙරටුවකින් යුක්තය. මේ හැර ආරණ්‍යක භික්ෂූන්ගේ තවත් ලෙන් තිබුණු බවට අවට ඇති ලෙන් හා වෙනත් නටබුන් සාක්ෂිදරනු ඇත.

මෙම ලෙන් ගුහා අතර ඇති මිහිඳු ගුහාව වඩාත්ම ප්‍රකට යයි කිවහැකිය. මිහිඳු මාහිමියන්වහන්සේ වස්කාලය තුළ වැඩසිටින්නට ඇත්තේ මෙහිය. උන්වහන්සේගේ යයි ජනප්‍රවාදගත ශෛලමය සයනාසනයක් දූනටත් මෙහි දක්නට ලැබේ. පියංගු ගුහා නමින් හඳුන්වන තවත් ප්‍රකට ගුහාවක් ගැන පප චසූදනියෙහි සඳහන් වේ. එම ගුහාවෙහි ලෝමසනාග නම් තෙරනමක් විසූ බව ද එහිම සඳහන් වේ.[55]

මෙම ලෙන්, ගුහා ආදිය හැරුණු විට මිහින්තල නගරය තුළ රජුන්ගේ හා ප්‍රභූන්ගේ වාසස්ථානවලට සරිලන සේ හෝ ඊටත් උසස් අන්දමේ ගොඩනැගිලි ද තනාදි තිබුණු බව පෙනේ.[56]

වෙදහල හා පඩිපෙළ අතර තවත් පැරණි ආරාමයක නටබුන් දක්නට ලැබේ. මෙය පවුරකින් වෙන්කර ඇති අතර අඩි 125ක් පමණ හතරැස්ය. මැද ප්‍රාසාදයකි. එයට නිරිතින් හා ගිනිකොනින් අතුරු ප්‍රාසාද දෙකකි. මෙම ප්‍රාසාදයන්හි දෙරටු මකර තොරවක්ගලින් හා නාග දෙරටුපාල රූපවලින් යුක්ත අතර පියගැට පෙළකින් ද යුක්තය. අනුරාධපුරයේ පැරණි බෞද්ධ ආරාමයක තත්වය මෙයින් දතහැකිය. පාරේ වම්පස පඩිපෙළ අසලම තවත් ආරාමයක් දක්නට ලැබේ. මෙහි සීමාව මැද පිළිම ගෙයක් හා ඒ පිළිමයෙහි සතරකොණ පිරිවෙන් සතරක් ද පිහිටා ඇත. මේ පිරිවෙන් හතරෙහි සෝපාන හතරක් ඉදිරියට නෙරා ඇත. මේවායේ සඳකඩ පහණ කැටයම් රහිතය. පිරිවෙන් තුනක කුළුණු 12 බැගින්වූ අතර හතරවැන්නේ කුළුණු 14 කින් යුක්තවිය. මෙවා සිරිත් පරිදි හතරැස් කර තනා ඇත. මේ හැර නැගෙනහිර පර්වතය ළඟ තවත් තනි ගොඩනැගිල්ලක් වෙයි. එහි ඉහල කොටස පෙළකට හතර බැගින් යුත් කෙටි ගල්කණු පේලි දෙකකින් යුක්තය. මේ ගෙය ආරාමයට අයත් වැසිකිලිය වියහැකි යයි පිළිගෙන ඇත.[57] මෙය වෙනමම පිහිටා තිබීම ඊට තවත් නිදසුනකි.

[55] පපංචසූදනි (පා. ග්‍රා. ස.), 78 පිට.
[56] අනුරාධපුර යුගය—(ආචාර්‍ය ලියනගමගේ—ආචාර්‍ය ගුණවර්ධන සංස්කරණය), 157 පිට.
[57] මිහින්තලය (පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව මගින් නිකුත්කරන්නෙකි), පිට 8.

ඉහතින් කී කුටිපෙළට අසලින් විහාරය දක්නට ඇත. මෙම කුටිපෙළත් විහාරයත් අතර පරතරය අඩි 18 අඟල් 6ක් පමණි. එසේ වුව ද පසුපස හා ඉදිරිපස ඉඩප්‍රමාණය එයින් භාගයකි. පවුර මැද අඩි 6 ක් හෝ 7ක් දුරින් ගඳකිළිය පිහිටා ඇත. මෙය හතරැස් ගොඩනැගිල්ලකි. (අඩි 28×අඩි 27 අඟල් 6) මේ ගඳකිලියේ දෙරටුව ඇත්තේ දකුණු පැත්තෙනි. එය පවුරේ දෙරට කෙළින්ම පිහිටා ඇත. මෙහි වහලයේ පරාල ලීයෙන් තනාතිබෙන්නට ඇතැයි කල්පනා කරයි.[58] ඒ පරාල රැඳී ඇත්තේ ගල්කුළුණු 12ක් මතයි. මේ කුළුණු හතර බැගින් වෙන් වෙන්ව පිහිටා ඇත. මේ ගඳකිලියේ මැද හිටිපිළිම තුනක් තිබුණු බවට සාධක තිබේ. එනම් බුදුන්වහන්සේගේ හා ශ්‍රාවකයන් දෙදෙනාගේත්ය. එයට සාධක වශයෙන් පිළිමයක පාදයක් හා පද්මාසනය තවමත් ඉතිරිව ඇති බව පෙනේ.[59]

තුන්වැනි පියගැට පෙළ අවසානයෙහි මෙම ආරාමයන්හි දනශාලාව පිහිටා ඇති බව පෙනේ. එහි නටබුන් දූනටත් විද්‍යාමානය. මෙහි දිග අඩි 62 ක් වන අතර පළල අඩි 25 ක් වේ. මෙය මැද මිදුලක් වටා පිහිටි කුළුණු සහිත ගබඩා පෙළකින් ද යුක්තය. බස්නාහිර හා දකුණුපස පිහිටි ගබඩා මුළුතැන් ගෙවල් ලෙස භාවිතා කළ බවක් පෙනේ.[60] දකුණු පසවූ මුළුතැන් ගෙවල් මැදින් ගල්කණු මත රැඳවූ ගල් පිල්ලකි. මෙය කෑම ඉවීමට ජලය ගෙනඒම සඳහා භාවිතා කළා වියහැකිය. මෙහි ජලනළ ක්‍රමය ඉතාම ක්‍රමවත් අන්දමින් කර තිබෙන්නට ඇතැයි මෙයින්ම සිතාගත හැකිය. උඩ මළුවේ සිට පහත මළුවට ජලය ගෙනැවිත් ආවරණය කළ කාණුවකින් මැද මිදුලට වැටී එහි ගිනිකොණ පිහිටි කාණුවකින් පිටවන ආකාරයට මෙය පිළියෙළ කර ඇති බව පෙනේ. අඩි 45 ක් පමණ යුත් උතුරු පැත්තේ පිහිටි ගබඩාව දනශාලාව නොහොත් භෝජනාගාරය වශයෙන් භාවිතා කරන්නට ඇතැයි සිතේ. මේ දනශාලාව නිර්මාණය අතින් අනුරාධපුරයේ මහාපාලි දනශාලාවට සමාන බව පෙනේ.[61] දනය සඳහා තැන්පත් කළ බත්ඔරු හෝ කැඳ ඔරු දෙකක් මෙහි දක්නට ලැබේ. අභයගිරි විහාරයට අයත් දන්සැලේ හා මහාපාළි දන්සැලේ ද මෙවැනිම ඔරු දෙකක් දක්නට ලැබේ.[62]

[58] 1910—11 පුරාවිද්‍යා වාර්තාව, 19 පිට.
[59] 1910—11 පුරාවිද්‍යා වාර්තාව, 19 පිට.
[60] මිහින්තලය 13 පිට.
[61] මිහින්තලය 13 පිට.
[62] මිහින්තලය 13 පිට.

මෙම දනශාලාවට ඉහලින් ළඟින්ම වෙන්වූ මළුවක දොරටුව දෙපස සෙල්ලිපි දෙකක් සහිත පිළිමගෙයක් දක්නට ලැබේ. මෙහි දක්නට ඇති නටබුන් අනුව මෙය ගන්ධකුටි වර්ගයේ පිළිම ගෙයක් වශයෙන් සැලකිය හැකිය. මෙම පිළිම ගෙය මුල්ම යුගයට අයත් කළහැකි නිසා එය වඩාත් තහවුරු වෙතැයි සිතේ. පිළිමගෙට නැගීම සඳහා සෝපාන පේළි 30 ක් පමණ තිබුණු බව පෙනේ. කැටයමින් තොර දොරටුපාල ගල් දෙක කින් හා කොරවක්ගලින් සෑදි පඩි පෙළක් මෙම පිළිම ගෙයි දොරටුවේ දක්නට ඇත. විහාරමළුව ඉතා කුඩා බැවින් මෙහි පිරිවර ගෙවල් කිසිවක් දක්නට නොලැබේ. මෙම පිළිමගෙය සතරකොණ කුඩා දගැබ් සතරක් ද දක්නට ලැබේ.

ආරෝග්‍යශාලාව

2 වෙනි සේන රජු (ක්‍රි. ව. 912–29) විසින් චෛත්‍ය ගිරියෙහි ආරෝග්‍යශාලාවක් කළ බව **මහාවංසයෙහි** සඳහන් වෙයි.[63] 5 වෙනි කාශ්‍යප රජු හා සේන නමැති අමාත්‍යයකු විසින් ද තවත් ආරෝග්‍යශාලා දෙකක් කරවූ බව කියවේ.

අනුරාධපුර යුගයේදී ආරෝග්‍යශාලා සේවය හා වෛද්‍ය වෘත්තිය ඉතාම උසස්ව පැවති බවට සාධක තිබේ. වෛද්‍යවරයන්ගේ සැපපහසුකම් ගැන ද රජයේ විශේෂ සැලකිල්ල යොමුවූ බව පෙනේ. සෑම ගම් දහයක මණ්ඩලයකටම වෛද්‍ය වරයන් පත් කළ බවත් ඔවුන්ට වෛද්‍ය ග්‍රන්ථ ලබාදුන් බවත් වැටුප් වශයෙන් කුඹුරු දහයක අස්වැන්න දුන් බවත් **මහාවංසයේම** සඳහන් වෙයි.[64] ඒ හැර එකල රජවරුන් මේ ගැන බොහෝ උනන්දුවූ බව බුද්ධදස රජුගේ රාජ්‍ය කාලය ගැන සැලකිල්ල යොමු කරවන විට පෙනී යයි. මිහින්තලයේ දක්නට ලැබෙන්නේ ද මෙ වැනිම ආරෝග්‍යශාලාවක නටබුන් ය. මෙම ආරෝග්‍යශාලාවේ මිනිසකුගේ ප්‍රමාණයේ බෙහෙත් ඔරුවක් දූනට පවා ඉතිරිව තිබීමෙන් එකල පැවති ආයුර්වේද ක්‍රමයක් වත්මන් අයට ද දත හැකිය. මෙම ආරෝග්‍යශාලාව විහාරයට ගිනි කොණින් පිහිටා ඇත. මෙතෙක් ඉහතකී වර්ගයේ බෙහෙත් ඔරු සොයාගෙන ඇත්තේ ලංකාවේ තවත් දෙකක් පමණකි. මෙහි දිග අඩි 7 ක් ද පළල අඩි 2 අඟල් 6 ක් ද ගැඹුර අඩි 2 ක් ද වේ. මෙය මිනිසකු සම්පූර්ණ යෙන්ම ඒ තුළට බැස්සවිය හැකිවන සේ මිනිස් ප්‍රමාණයට අනුව තනා ඇත.

මෙම යුගයේ සංඝාරාමයක දක්නා ලැබෙන අංගෝපාංගයන් අතර ආරෝග්‍යශාලාවක් ද වූ බව පෙනේ. එය සංඝාරාමයකට ආවශ්‍යක අංගයක් ලෙස සැලකූ බවක් ද පෙනේ. මිහින්තලයේ මහා විහාර භූමියේ නටබුන් අතර ආරෝග්‍යශාලාවක නටබුන් තිබීමෙන්ම ඒ බව පැහැදිලි වේ.

එච්. සී. පී. බෙල් මහතා විසින් සොයාගෙන ඇති තොරතුරුවලට අනුව මෙම ආරෝග්‍යශාලාව දිග අඩි 118 ක් අඟල් 6 ක් ද පළල අඩි 96 ක් අඟල් 6 ක් ද වේ. පිටතින් තාප්පයක් දිගේ එක හා සමාන කාමර 27 ක් තිබූ බව පෙනේ. මේ කාමර සියල්ලම පිළිමගේ දෙසට මුහුණලා ඇති බව ද දක්නට තිබේ. අඩි 10 ක් පමණ දිග පළල ඇති මේ කාමර එකිනෙකට වෙන්කර ඇත්තේ බරාඳය කිනි. ආරෝග්‍යශාලාවට ඇතුළුවීම සඳහා දකුණු පසින් දොරටුවක් ඇති අතර සමචතුරස් විහාරයක නටබුන් මෙම ආරෝග්‍යශාලාව මැද දක්නට ලැබේ. මෙම පිළියගෙයි බුදුන්වහන්සේගේ හිටි පිළිමයක් තිබෙන්නට ඇතැයි මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතා අදහස් කරයි.[65] එයට සාධක වශයෙන් මෙම නටබුන් අතර තවමත් දක්නට ඇති සිදුරු සහිත පද්මාසනයක් හා ප්‍රතිමාලයක් ද පෙන්විය හැකිය.

මෙම ආරෝග්‍යශාලාවේ මුරගලක කොටන ලද කුඩා සෙල්ලිපියකට අනුව මෙම ආරෝග්‍ය ශාලාව දෙවෙනි සේන රජු විසින් මෙහි විවෘත්ත කරන ලද ආරෝග්‍යශාලාවම වියහැකි යයි සිතාගත හැකිය.

---

[63] ම. ව. 51—74 ගා.
[64] ම. ව. 37. 11.—49; 33.42 ගා.
[65] අනුරාධපුර යුගය—කලාශිල්ප—1962 පිට.

එස්. කේ. ජයවර්ධන

පැරණි ලංකාවේ දෘශ්‍ය කාව්‍ය හා නාටක

කලා සහරාවේ 12 වැනි කලාපයට මා සැපයූ ''පැරණි ලංකාවේ දෘශ්‍ය කාව්‍ය හා නාටක'' නම් ලිපියේ සඳහන් නොවූ අමතර වැදගත් කරුණු හා එහි කෙටියෙන් සඳහන්වූ වැදගත් කරුණු පිළිබඳ විස්තර මේ ලිපියේ එයි. ශිලාලිපි, වංශකථා, විදේශීය වාර්තා, පුරාවිද්‍යාත්මක සොයා ගැනීම් හා සාහිත්‍ය මූලාශ්‍ර ආශ්‍රයෙන් මේ තොරතුරු මතුකරගන්නා ලදී. ලංකාවේ අතීතයේ සිටවූ නැටුම් කොටස් කීපයකට බෙදිය හැක.—

1. යක්ෂයන් සඳහා පැවැත්වූ පුදපූජා පිළිබඳ නැටුම්—වඩාත් පැරණි ය.
2. දේව පුදපූජා පිළිබඳ නැටුම්—පසුකාලවල නළහන රඟුම් දෙවපූජා පිණිස විය.
3. ආගමික නැටුම්—බුද්ධාගම හා ඇඳී තිබූ නැටුම්.
4. රාජ ජීවිතය සම්බන්ධ වූ නැටුම්—කඳවුරු සිරිත හා පශ්චාත්කාලීන මූලාශ්‍ර ආශ්‍රයෙන් රජුගේ විනෝදය සඳහාවූ නැටුම් ගැන තොරතුරු එයි.

පළමුවෙන්ම වංශකථාව හෙළිකරණ තොරතුරු බලමු. පොළොන්නරුවේ I පරාක්‍රමබාහු රජු කාව්‍ය, ශාස්ත්‍ර, ගී, නැටුම් හදළ බව චූලවංශය (64 : 64) කියයි. එරජු නැටුම් ගී දන්නා අය ගම්වල නැටුම් දැක්වීමට යවා ඔවුන් මගින් රහස් තොරතුරු ලබා ගත්තේ ය. (චූ. ව. 66 : 133) පරාක්‍රමබාහු කුලවතුන්ගේ පුතුන් නැටුම් හා ගීයෙහි යෙදවී ය. රජු ආවිට ලයාන්විතව ගායනා කොට නටන නාටක ස්ත්‍රීන් සමග කෙතාරවය වගුරුවා අනවතරයෙන් පටන්ගත් නැටුම් ඇති ජනයා ආශ්චර්යයෙන් විශ්මකරන්නා වූ උතුම් මොනරකුගෙන් හෙබි ධර්මාගාරයක් රජු කරවීය යි චූලවංශයේ එයි. රජු ගී ඇසීමට, නැටුම් බැලීමට රන්මුවා ටැඹින් යුතු තමාගේ චරිතයෙන් යුක්ත සිතියමින් මනහර චිත්‍ර කැටයම්කල සරස්වතී මණ්ඩපය ඉදිකරලීය (චූ. ව. 73 : 82–86). I පරාක්‍රමබාහු රජු නාටක ශාලා පහක් කරවූ බව චූලවංශය (79 : 77) පැහැදිලිව ම කියයි.

මහා පරාක්‍රමබාහු රජු නාටක ශාලා 5 ක් පොළොන්නරුවේ කරවූ නිසා එද සංස්කෘත දෘශ්‍ය කාව්‍ය ඒවායේ රඟදක්වන්නට ඇති. ලංකාවේ ලියවුණු දෘශ්‍ය කාව්‍ය වූවානම් ඒවාද රඟදැක්වූවා විය හැක. පොළොන්නරු අවදියට අයත් ධර්ම ප්‍රදීපිකාව, බොධිවංශ ගැටපදය හා සසදවත සන්නයේ සංස්කෘත දෘශ්‍යකාව්‍යවල කොටස් හා ශ්ලෝක උපුටා දක්වයි. ඉන්දියාවේ පවා රාමගර්හි එක් ගුහාවක් නාට්‍ය සන්දර්ශන සඳහා පාවිච්චිකලත් නිරන්තර පාවිච්චිය සඳහා රංග ශාලා නොවී යයි බෂාම් මහතා කියයි (අසිරිමත් ඉන්දියාව—541 පිට) පැරණි දඹදිව පර්වත මුදුනේ පැවැත්වූ 'ගිරග්ග සමජ්ජ' උත්සවය ගැන විස්තරයක් සද්ධර්ම රත්නාවලියේ 'අගසවුවත' කියයි. අශෝක රජුගේ පළමුවැනි ශිලාලිපියේ සමජ්ජ නොකළයුතු බවත්—සමජ්ජවල දෙස් දෙවානංප්‍රියරජුට පෙනීගොස් ඇති බවත් කියයි. ලංකාවේ සීගිරි ගල මුදුනට නන් දෙසින් බොහෝ ජනයා ගලා ඒමට එක් හේතුවක් නම් සීගිරි මුදුනේ පැවැත්වූ 'ගිරග්ගසමජ්ජ' උත්සවයට සහභාගි වීමට යයි මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතා අනුමාන කරයි. ඇතැම් සීගිරි ගීයක ගල මුදුනේ පැවැත්වූ ගී ගායනා, වැනි දේ ගැන එයි.

ශිලා ලිපිවලින් තවත් තොරතුරු ලැබෙයි. පොළොන්නරු අවදියේ තරම් ඇත දේවදසින් වූ බව පොළොන්නරු යුගයට අයත් පාලමොට්ටායි දෙමල ශිලා ලිපියෙන් පෙනෙයි. සමහර විට දේවදසින් මගින් දෙවියන්ට නැටුම් පුදපූජා පැවැත්වීම ආරම්භ වන්නට ඇත්තේ ලංකාව සොලීන්ට යටත්වීමෙන් පසුවයි.

...... '' ඩියාණහප් පෙණ්ඩුගල් එලවරන් න [ලෙ ඉ] ලෙළච්චිනෙය් ඉට්ටු ඉවර්ගලුක්කුනි [ලෙ] පොලියුව්වු නිබන්ධ මාග ඉට්ට කාශු 23 ආ

... (E : Z : vol. iv p. 195) (නළලෙහි සලකුණු තබා දේවදාසීන් හත්දෙනකු පිදූ බවත්—ඔවුන්ට තැන්පත් කළ මුදලක පොලියෙන් මාස්පතා කාසි 23 ගෙවූ බවත් කියවෙයි) ඉන්දියාවේ නළලේ සලකුණු තබා දේවාලවලට පිදූ දේවදාසීන් ගණිකා වන් ලෙස ජීවත්වීම සිරිතවිය. ලංකාවේත් ඒ සිරිත වූයේ ද?

නිශ්ශංකමල්ල රජුගේ (ක්‍රි.ව. 1187–96) ශිලා ලිපිවලින් නැටුම් ගැන තොරතුරු හෙළිවෙයි.

...''කාලිංගවනයෙහි නෘත්‍ය ගීත බලා වැඩ හින්දිනා ශිලාසනයයි''...

(කාලිංගවනොද්‍යාන ගල්ආසන ලිපිය)

...''කලා විනොද [නළු] පිණිසැ වැඩ හින්දිනා ආසනයයි...''

(කලා ක්‍රීඩාවිනෝද ගල් ආසන ලිපිය)

...''කාලිංගවනොද්‍යානයෙහි නෘත්‍ය ගීත කලා පිනිසැ වැඩ හින්දිනා සිංහාසනයයි''...

(කාලිංගවනොද්‍යාන ගල් ආසන ලිපියක්)

විදේශීය වාර්තා නැටුම් හා නාට්‍ය ගැන කියන තොරතුරු අපේ අවධානයට යොමුවිය යුතුයි. දෙවුන්දර දෙවොලේ රෑ තිස්සේ ගී ගයමින් දේව ප්‍රතිමා ඉදිරිපිට නටන පන්සියයක් හින්දු බාලිකාවන් වූ බව 14 සියවස ලංකාවට ආ ''ඉබන්බටූතා'' කියයි. රෝමානු කතෝලික ආගම ප්‍රචාරය කිරීම සඳහා පෘතුගීසීන් විසින් යාපනය වැනි පළාත්වල කතෝලික නාට්‍ය රඟදැක්වූ බව බෝල්ඩියස් (Ba!d aus) නම ග්‍රන්ථයේ කියයි. 1602 විමලධර්ම සූර්ය රජු සමුවීමට ආ 'ස්පිල්බර්ජන්' අළුත්නුවර පෙරහරේ නැටුම් ගැන මෙසේ කියයි. පෙරහරේ රූමත් තරුණියෝ ලක්ෂණට නටති. ඔවුන්ගේ උඩුකය මුළුමනින්ම නිරුවත්ය. යටිකයේ වැඩ දැමූ වස්ත්‍ර ඇඳ ඇත. මහනුවර සිරකරුවකුව සිටි 'රොබර්ට් නොක්ස්' මහනුවර ඇසළ පෙරහරේ තේවාව සඳහා නටන නළඟනන් ගැන තම ග්‍රන්ථයේ දී කියයි. විවිධ කුලවලට අයත් නළඟනෝ තේවාව පිණිස පෙරහරේ නැටූහ.

සාහිත්‍ය පොත්වල එන සාක්ෂි කීපයක් මෙසේය— ''සද්ධර්මාලංකාරය'' එක් තැනක ...''රඟමඩලක පුරමාට්ටු පානා කෙනෙකු මෙන්''...යන උපමාව යොදයි. එහිම ''රිහල් වස්තුවේ'' ...''පිදුරු වෙණිය හැඳ තූ තූ නටන කිඩින්ට වත් කාරියක් ලද නෙයියාඩමැයි කීවාසේ''... යන උපමාව ඇත. 'පූජාවලියේ' එන උපමා මෙසේය—

...''වෙස් බැඳ පානා විකාර සේ''...(12 පරි.)

...''වෙස් බැඳ පානා විකාර රූපයක් සේ''... (19 පරි.).

...''අඳුරු ගෙයි නැටුවා සේ අප්‍රසිද්ධ වෙයි''...

ගුරුළුගෝමීන්ගේ 'ධර්මප්‍රදීපිකාවේ' සුළුකලිඟු දවනේදී ශ්‍රී හර්ෂ රජුගේ 'රත්නාවලී' නාට්‍යයෙන් උපුටාගත්...''ද්වීපාදන්‍යස්මාදපි''...යන ශ්ලෝකය එයි (ධර්මප්‍රදීපිකා—300 පිට). ගුරුළුගෝමි උපුටා දක්වන ඒ ශ්ලෝකය අවස්ථාවට ඉතාම උචිතයි. සාගරිකා හා උදයන රජු ඈත දෙරටක සිට දෛවබලයෙන් මුණ ගැසුනාක් මෙන් සුළු කලිඟුදවනේ කුමරුට කුමරිය මුනගැසුනේද අහම් බෙනි. 'සසදවත සන්නයේ' 'සකුන්තලා' හා 'බාලරාමායනය' යන සංස්කෘත දෘශ්‍ය කාව්‍යවල කොටස් උපුටා දක්වා ඇත. ''සසදවත සන්නයේ'' 37 හා 117 ගී සන්නවල ''බාලරාමායනය'' කොටස් ද, 51 ගී සන්නයේ කාලිදසගේ සකුන්තලා නාට්‍යයේ කොටසක් ද හමුවෙයි. පොළොන්නරු යුගයටම අයත් බොධිවංශ ගැටපදයේ 'නාගානන්ද' නාට්‍යයේ කොටසක් උපුටා දක්වයි.

කෝට්ටේ යුගයේ නාට්‍යය ඉතා දියුණු තත්ත්වයකට පත්වූ බව අනුමාන කළ හැක. ගුත්තිල කාව්‍යයේ එන උදේනිපුර සැණකෙළිය (116–30 කවි) සැබැවින්ම කෝට්ටේ අවදියේ වූ සැණකෙළියක මුහුණුවර ගනියි. එහිදී ගැහැණු පවා සින්දු කියමින් නැටූහ (ගුත්. 124). සින්දු පවා අඩුම වශයෙන් කෝට්ටේ යුගය දක්වා පැරණිය. ගුත්තිලයේම සුරඟන රඟුම් වැණුම කෙතරම් ළ'ගන්නා සුළු ද?

...''රූ රැසේ අදිනා ලෙසේ අත්
ලෙල දිදී විදුලිය පබා
රන් රසේ එක්වන ලෙසේ වෙන
නාදනූ පා තබ තබා''...

කැරගල පද්මාවතී පිරිවෙනේ නාට්‍යය විෂයයක් ලෙස ඉගැන්වූ බව හංසයේ "...ඇසේ කියන විසිතුරු කවි නළු සතර"...(182) කියයි. කැරගල වනරතන හිමි නාට්‍යය පහත් දෙයකැයි සලකා එය අත්හැර දමූ බව හංසයේ එන—

..."ගලා රසෙයි පැවසූ කවි නළු ගැඹුරු
බලා පලාපයකැයි නොකළේය ගරු"...
(හංස 195) සඳහන්ය.

ශ්‍රී රාහුල හිමි නාට්‍ය දැනසිටියේ ය.

..."සෙද දත් සියළු කවි නළු මගද සකු බස (පරවි)

සැලලිහිණි සන්දේශයේ නළඟන රඟුම ජීවමාන උසස් එකකි.

..."විදෙන ලෙලෙන නරු බර පුළුලුකුල සැදී
සැලෙන පහන සිළු වැනි රඟනලිය සැදී"...

විදගම හිමි මෙසේ කියයි—

..."සසරෙහි සබව දත්-සිල්වත් දනෝ නැනවත්
තුමූ රඟ නොකරත්-අනුන්කළ නැටුමකුත්
නොබලත්"
(බුදු—169)

අනුරාධපුර මුල අවදියේ සිටම රජුට නළඟනන් වූ බව මහාවංශය හා චූළවංශය කියයි. මේ බව කැටයම්වලින් ද ඔප්පු කළ හැක. මිහින්තලේ සිංහ පොකුණේ කටට උඩින් ගල්ලැල්ලක නළඟන රුවක් දක්නට ලැබේ. පොළොන්නරු යුගයට අයත් අටදගේ කුළුණුවල නටන රූ කැටයම් හමුවෙයි. යාපහුවේ දළද මාලිගාවේ නළඟන රූප ඇත. එහි දළද මාලිගාවට නගින පියගැට පෙළේ බෙරවයන, නටන ගැහැණු රූප පෙනෙයි. දැදිගම සුතිඝර චෛත්‍යයේ නාවැට පහතේ දම් වැලක ලෝහමය නළඟන රුවකි. ඇම්බැක්කේ ලී කැටයම්වල කලාත්මක නළඟන රූප ඇත. රිදී විහාරයේ දෙරේ ඔබ්බවා ඇති ඇත්දත් කැටයම් වල නළඟන රූප දක්නට ලැබෙයි.

'භරත' යනු දකුණු ඉන්දියාවෙන් ලංකාවට සංක්‍රමණයවූ නැටුම් විශේෂයකි. දඹදෙණියේ II පරාක්‍රමබාහු රජු 'බරත' හැදූරූ බව 'දඹදෙණි අස්න' කියයි. සන්දෙශ කාව්‍යවල එන නළඟන රඟුම්වලත් 'බරත' නම පැහැදිලිවම එයි.

..."නියෙනග බරතැදුරන් කී ලෙසටා
බැස රඟනට ගතු පදයෙහි පිහිටා"...
(තිසර 164).

..."බරත සතර රඟටම කළ හැසාල ම
වයත නොහැර මද්දල සුද්ද තාල ම"...
(හංස 111).

..."රුසිරි යුතු නළඟන බරත සත ලෙද"
(සැවුල්)

යාපහුවේ හා ගඩලාදෙණියේ රූපවල බරත නැටුම් නිරූපණය වෙයි.

සිංහල රජුගේ නාටිකාංගනාවන් පුරුදු කිරීමට මහනුවර යුගයේදී නැටුම් ඉලංගමක්වීයයි සිංහල විශ්වකෝෂයේ එයි (ප්‍රථම භාගය—16 පිට). ඉන්ද්‍රජාල, පිණුම්, බොරු කකුල්දමා ඇවිදීම, නැටුම් පුරුදු කිරීමට "වාහල ඉලංගමක්" ද විය. දෙවුන්දර දෙවොලේ පන්සියයක් නළඟනන් වූ බව "ඉබන්බටූතා" කියයි. වීරපරාක්‍රම නරේන්ද්‍රසිංහ රජු කල විසූ දස්කොන් "කවි අන්ද්‍රය හෙවත් "කඬේ නැටීම" නම් පොතක් ලියා ඇත. 'කවිඅන්ද්‍රයේ' 13 කවියේ දස්කොන්ගේ නම එයි. (Sinhalese Literature—p. 236) කඬේ නටන නිළියන්ට වරින්වර නටමින් ගැයීමට මේ පොත ලියා ඇත. ශ්‍රී වික්‍රමරාජසිංහ රජු කතරගම දෙවොලේ වූ රූමත් දේවදාසියක් වූ නළඟනක් ලබාගැනීමට කොතෙකුත් වෑයම්කළත් ඒ අසාර්ථක විය.

සීතාවක යුගයේ සිට බිහිවූ 'කවිකාරමඩුව' මහනුවර ද්‍රවිඩ රජුන් යටතේ දියුණු විය. දකුණු ඉන්දියාවේ සංගීතය පවා මෙයට වැද්දගන්නා ලදී. කවිකාරමඩුවේ ශබ්දමාධූර්ය ඇති රචනා බිහිවිය. නළඟන රඟුම් රජු විනෝද කරවිය. උඩරට අවසාන රජුගේ කවිකාරමඩුව හා සංගීත භාණ්ඩ ගැන ඩේවි (Davy—p. 156) විස්තරකරයි.

ලංකාවේ වඩාත් පැරණි යක්ෂයන් සඳහා වූ පුද පූජා හා නැටුම්ය. සශ්‍රීකත්වය, ආදිය පතා කළ දුරාචාර පුදපූජා පවා මේ ගණයට වැටෙයි.

පඩුවස්දෙව්රජුට කළ යාගයක් ගැන ''රාජාවලිය'' සඳහන් කරයි. 'කුවේණිඅස්න' හා 'සිහබාඅස්න' මේ ගැන අතිරේක විස්තර කරයි. කොහොඹ කංකාරිය, සන්නියකුම වැනි දේව හා යක්ෂයන් පිළිබඳ නැටුම් බිහිවන්නට විය. මහනුවර පෙරහරට පසු වස්දෙස්යාම පිණිස වලියකුන් නටති. වලියකුන් නැටීම ගැන ''මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා'' ග්‍රන්ථයේදී ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා විස්තර කරයි (Medival Sinhalese Art—p 40). වීදගම මෛත්‍රිය හිමි ලිව්යයි සලකන ''රත්නාලංකාරය'' නම් බුදුගුණ ආශ්‍රිත බලිකවි පොතක් බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරයේ ඇත. ගණින්නාන්සේලා ගිහි නිවෙස්වල රැ ශාන්තිකර්ම කළ බව 'සහරාජවත' (59–60 කවි) කියයි.

මහනුවර ශාසනය පිරිහී යන අවදියේ පහත් කුලවලින් පැවිදිවූ සමහරුන් පැවිදිවූ පසුත් නැටූ බව 'මන්දරම්පුරපුවත' (104–105 කවි) කියයි. මෙකල සමහර පැවිද්දන් පවා බෙරගසමින් නැටූ වග 'වගේගොඩ සන්දෙශය' සඳහන් කරයි. වෙස්සන්තර වැනි කථා මෙකල මිහිරි හඬින් කියනලදුව එක් තෙර නමක් උඩැක්කිය වැයූ අතර අනික් තෙර නමක් මිහිරි හඬින් කථාව කීම සිරිත විය. ඒ දේශනා වෘත්තගන්ධි වැනි මිහිරි විරිතින් බඳින ලදී (සරණංකර සංඝරාජ සමය—61 පිට). මහනුවර යුගයේදී දකුණු ඉන්දිය නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයට අදළ පොත්පත් බෞද්ධ භික්ෂූන් ලිවූ බවට සාධක ඇත. 'නාගපට්ටලමේ ධර්ම කීර්ති උන්නාන්සේ' නමැති භික්ෂුව ලිවූ ''නෘත්‍ය උපත'' එයට උදහරණයකි. තූර්ය හා ගීතවිස්තර ''නෘත්‍ය උපතේ'' වැඩිපුරම දක්නට ලැබෙන්නේ බුද්ධචරිතය හා බුදුගුණ ආශ්‍රිතවයි. රූකඩ, කෝලම්, නාඩගම් වැනි ප්‍රභේද ගැන තොරතුරු එයි. උඩරට නැටුම් ද්‍රවිඩ ආභාෂය අනුව මහනුවර යුගයේ මැද අවදියේදී පමණ මෙරටට සංක්‍රමණය විය. ''වන්නම'' යන වචනය පවා දෙමළ බල පැමක් පෙන්වයි. මුසලඩි, වැනි වන්නම්වල නම් පවා දෙමළය. මෙවැනි සුළු නාට්‍ය ප්‍රභෙද ගැන චාර්ල්ස් ගොඩකුඹුරේ මහතා තම ''Sinhalese Literature'' (Chap. xxiv—Folk Drama) හි විස්තර කරයි.

නාඩගම් දකුණු ඉන්දියාවෙන් මෙරටට ආවේය. නාඩගම ජනප්‍රියවූ බව ''නාඩගම් නටනවා, මොන නාඩගමක් ද මේ'' වැනි ව්‍යවහාරවලින් පෙනෙයි. යක්ෂගණ, භාගවතී මේල නාටක වැනි කොටස් වලට නාඩගම් අයිති අතර, එය ලංකාවට ආවේ ද්‍රවිඩයන් නිසාය. මෙරට ගම්බද නැටුම්වට හුරු නිසා නාඩගම මෙහි මුල්බැස ගත්තේය. නාඩගම් හා සිංහල ගැමි නැටුම් අතර සමානකම් කීපයකි. නළුවන් සභාවට හඳුන්වාදීමට ගායකයා ගී කීම, සැම නළුවකු ම නියමිත නැටුමකින් සභාවට ඒම, නායකයා හා නළුවන් අතර ක්ෂණික සංවාද ඇතිවීම ඉන් කීපයකි. නාඩගම් සංගීතය දියුණු ය. නාඩගම්වල ගීත රාග ද්‍රවිඩ තාලවලින් ප්‍රභවය වූවා විය හැකියි ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර ප්‍රකාශ කරයි. යාපනයේ හා මඩකලපුවේ ''තෙරුක්කූට්ටු'' නම් නාටක ක්‍රමය රෝමානු කතෝලික ධර්මය ප්‍රචාරය කිරීම සඳහා පූජකවරු උපයෝගී කරගත්හ. ක්‍රිස්තියානි කථා දෙමළෙන් ඒ ක්‍රමය අනුව රඟ දක්වන ලදී. 'බෝල්ඩියස්' ද තම ග්‍රන්ථයේ දී යාපනයේ ක්‍රිස්තියානි නාට්‍ය පෙන්වූ බව කියයි.

දූනට බෞද්ධ නාටක ලෙස ඉතිරිවී ඇත්තේ අතලොස්සකි. මිලින්දප්‍රශ්නය, දෙරකඩඅස්න, අඹවිදමන, ආලවක දමනය, සච්චක දමනය, කාලගෝල නාඩගම, සූවිරෝම දමනය, ගම්මඩු ඉන් කීපයකි. **යුගාසන ධර්මදේශනා** නාට්‍ය ස්වරූපය ගනියි. මැතක සිට සත්සති, සූවිසි විවරණ, පන්සාලිස් ජනප්‍රිය වන්නට විය. සඳකිඳුරු, මනමේ වැනි කථා ටිබැට් කාම්බෝජය හා බුරුමය යන බෞද්ධ රටවල ද පැතිරී ඇත. vi පරාක්‍රමබාහු රජුකල නෙත්‍ර මංගල්‍ය උත්සවයකදී සොණ්ඩිපේරුම බංඩාර නමැත්තා 'දෙරකඩඅස්න' කියන ලදුව රජු පැහැදී තෑගි දුන් බව 'බෙලිගල සන්නස' කියයි (Kegalle Report Beal p. 28). බෞද්ධ කථා නොවූවත් ගැමි නාටක ලෙස සොකරි, වැනි කථා ජනප්‍රියවන්නට විය. ඒවා දකුණු ඉන්දියානු බලපෑම පෙන්වයි.

සංස්කෘත දෘශ්‍ය කාව්‍ය ලංකාවේ පරිශීලනය කළ බවට සාධක ඇත. ලංකාවේ නාට්‍ය පොත් ලියවුනත් ඉතිරිවී නැත (Sinhalese Literature p. 304). ලංකාවේ බෞද්ධ දෘශ්‍ය කාව්‍ය ජනප්‍රිය

නොවීමට හා පහළ නොවීමට හේතු කීපයකි. බෞද්ධයන් නාට්‍යය පහත් දෙයක් ලෙස සැලකීම, බුදුන්වහන්සේ චරිතවලට ගැනීමට පොදුජනයා විරුද්ධ වීම, දඹදෙණි කතිකාවත වැනි නීතිරීති නිසා බෞද්ධ භික්ෂූන් දෘශ්‍ය කාව්‍ය රචනය අත්හැරීම, ඊට ප්‍රධාන හේතුවයි. කෝට්ටේ යුගයේ පිරිවෙන් වල පවා 'නාට්‍යය' විෂයයක් වූ නිසා මෙරට ලියවුණු නාට්‍ය පොත් තිබුණා විය හැක. අඩුම වශයෙන් අභයගිරි වාසින් සංස්කෘත දෘශ්‍ය කාව්‍ය පරිශීලනය කරමින්, සංස්කෘත හෝ සිංහල දෘශ්‍ය කාව්‍ය රචනය කළා විය හැක. අද ඒවා විනාශවී ඇත. සංස්කෘත දෘශ්‍ය කාව්‍ය ආදර්ශ කරගන සිංහලෙන් දෘශ්‍ය කාව්‍ය ලිවීම ගැටළුවක් විය. සංස්කෘත නාට්‍යවල රජවරු, බමුණන් ආදි උසස් අය සංස්කෘතයෙන් ද, ස්ත්‍රීන් හා පහත්කුලවල ජනයා සෞරසේනි, පෛශාචි ආදි පහත් භාෂාවලින් ද කථා කළහ. එකම දෘශ්‍ය කාව්‍යයේ සංස්කෘත, සෞරසේනි, පෛශාචි, ප්‍රාකෘත වැනි භාෂා සම්මිශ්‍රණයක් විය. ලංකාවේ පැරණි යුගයේ භාවිතා වූයේ සංස්කෘත, පාලි හා සිංහලයි. ඒ භාෂාවක් උසස් හෝ පහත් ලෙස සලකා නාට්‍ය රචනාකිරීම ගැටළුවක් විය. සිංහල දෘශ්‍යකාව්‍ය රචනය නොවීමට මෙය හේතුවක් වන්න ඇති. භාෂා සම්මිශ්‍රණයට උදාහරණයක් ලෙස ශ්‍රී හර්ෂ රජුගේ 'රත්නාවලී' නාට්‍යයෙන් කොටසක් ගනිමු. මෙහි රජු සංස්කෘතයෙන් කථා කරයි.

රජු :—'ප්‍රියෙ වාසවදත්තෙ'...(1 අංකය)

රජු :—...''විජයවර්මන් අපි ජිනාඃ කොශලාඃ''...

(4 අංකය)

සේවිකාවක් කථාකරන්නේ ප්‍රාකෘතයෙනි.

නිපුනිකා:—''...කධං සුසංගදෙ! හලා සුසංගදෙ!!...''

සුසංගතා:—...''වි අසහිං සා අරිඅම''...(2 අංකය)

සිරි ගුනසිංහ

නූතන චිත්‍ර හා මූර්ති

නූතන ලංකාවෙහි කලාත්මක වටිනාකමක් ඇති චිත්‍ර හා මූර්ති ඇත්තේ අතලොස්සකැයි කිවහොත් එකඟවන පිරිස ඉතාම අල්පය. පැරනි සම්ප්‍රදය යන්න පනගැන්වීම උදෙසා කෙරෙන කතා අනල්පය. වාර්ෂික ප්‍රදර්ශන පිළිබඳව ලියැවෙන ප්‍රශංසනාත්මක වාර්තා ද බොහෝය. චිත්‍ර හා මූර්ති කලා පුහුණුව හා රස වින්දනය සඳහාද පිහිටුවා ඇති සංගම් කිහිපයෙක්ද වේ. ලංකා කලා සංගමය, ප්ලාස්ටික් කලා පිළිබඳ ජාතික සංගමය, 43 වැනි කණ්ඩායම, තරුන කලා කට්ටිය හා ජාතික කලා පෙරමුන ද ඒවායින් කිහිපයකි. මේ සංගම්වල පරමාර්ථයන්ගේ අවංක භාවය ගැන කිසිදු සැකයක් නැත්තා සේම, මේ සංගම් එකකට හෝ නොබැඳී නිදහස් කලාකරුවන් වශයෙන් කටයුතු කරන පුද්ගලයන්ගේ පරමාර්ථයන්ගේ අවංක භාවය ගැනද කිසිදු සැකයක් නැත්තේමය. එහෙත්, ඔවුන්ගෙන් වන සේවය කෙතෙක්ද ? වෙනත් විධියකින් කියතොත් ඔවුන්ගේ කලා කෘතීන් මහජන ජීවිතය කෙරෙහි කොතෙක් දුරට බලපා තිබේද ? ඔවුන් හා ඔවුන් ඇප කැපවී සිටින සමාජයත් අතර කොයිතරමක අන්‍යොන්‍ය සම්බන්ධයක් ඇත්ද ?

සමාජය කෙරෙහි කලාවන්ගේ ඇති සාමාන්‍ය බලපෑම කෙතෙක් දුරට සිදුවී ඇත්දැයි සමීක්ෂනය කරන්නෙකුට නූතන ලංකාවේදී නම් බලාපොරොත්තු සුන්කර ගැනීමට සිදුවනු ඒකාන්තය. ඇත්ත වශයෙන්ම කලාවන් කෙරෙහි අපගේ කිසිදු තැකීමක් නැත. අප කරන්නේ ඒවා ගැන කථා කිරීම පමනි. " අපි සාමාන්‍ය කලා සම්ප්‍රදයක උරුමක්කාරයෝ වමු " යි යන සිතිවිලි මාත්‍රයෙන් පමනක්ම අපි තෘප්තියට පත්වී සිටිමු. එහෙත්, මේ කියුම්වල කිසිදු හරයක්නම් නැත්තේමය. නූතන කලා කරුවනට ආභාසයක් හා අනුබලයක් ලැබිය හැකි විශිෂ්ඨ කලා සම්ප්‍රදයක් අපට තිබේදැයි යන්න පවා සැක සහිතය. විවිධ න්‍යායයන් දෙසීම සඳහා ශාස්ත්‍රඥයන්ටත්, අසීමිත ජාතිවාත්සල්‍යයෙන් ඇලලීගියවුන්ගේ පහන් සංවේගය සඳහාත් සීගිරිය ඉතා හොඳවිය හැකිය. එහෙත්, කෘත්‍රිම මල් බඳුන් හා පුටු කවර සාදන්න වුනට මිස, ඒ සිතුවම් වලින් නවකයනට ලබාගතහැකි කාලීන ආභාසයක් නැත්තේමය. සීගිරි සිතුවම්වල කලාත්මක රස හීනතාවයක් ගැන මින් අදහස් නොකෙරේ. චිත්‍රකලා සම්ප්‍රදයක් වශයෙන් ඒවාටම ආවේනිකවූ යම් යම් දුර්වල කම් සීගිරි සිතුවම්වල ඇති බැව් කව්රුත් දන්නා කරුනකි, ශෛලිය වැඩී විහිදීයන සම්ප්‍රදයක් සීගිරි සිතුවම්වල නොමැතිය. ඒවා කාශ්‍යප රජුගේ සිත්තරුන් නැවැත්වූ තැනම ඇනහිට තිබේ. අද බොහෝ කොට අවශ්‍යවූ ජීවයෙන් පිරි නූතන කලා සම්ප්‍රදයක් බිහිකිරීමේ පදනම සීගිරි කලා ශෛලියට ලිය හැකිවේදැයි යන්න සැක සහිතය. කාලීන සමාජ චින්තනය තැන්පත් බවෙන් තොරය. එයට එක් තැනෙකම රැඳී දිරා යෑමට තරම් අවකාශයක් නැත. නානා විධ අනුභූති හා නානා විධ පර්යේෂණ නූතන චින්තනයට අවශ්‍යය. චිරාගත සම්ප්‍රදයන් ගැන කථා කරන්නෝ ඔවුනට නිර්මානාත්මක චින්තනයක් නොමැති බැව් හඟවති. ඉන්දියාවේ අජන්තා කලා ශෛලීන් ආශ්‍රයෙන් කරන ලද අත්හද බැලීම්වලින් චිරාගත සම්ප්‍රදයන්ගේ අඩුලුහුඩු කම් මැනැවින් පැහැදිලිවේ. අජන්තා කලා ශෛලීන් ගැන සලකා බලන විට, සීගිරි කලා ශෛලියෙන් නිර්මානාත්මක කලා කරුවාට ලැබිය හැකි ආභාසයෙහි අල්ප බව නිරායාසයෙන්ම පෙනීයයි. උඩරට පන්සල්වල ඇති මධ්‍ය කාලීන චිත්‍රයන්ගෙන් ඊට වඩා ප්‍රයෝජනවත් ආභාසයක් නූතන කලා කරුවනට ලැබිය හැකියයි කිව හැක.

නූතන චිත්‍ර හා මූර්ති කලාවන්ගේ වැඩි වර්ධනයට එරෙහිව නැගෙන බලවත්ම අවහිරය මෙන් පෙනී යන්නේ ජාතික කලා සම්ප්‍රදයක් උදෙසා කෙරෙන උද්ඝෝෂනයයි. දේශපාලනඥයන් මෙන් කලාකරුවෝ ජාතිවාදීහු නොවෙති. ජාතිකත් වයේ කොටු පවුරු බිඳ දැමීමට කලාකරුවනට අවශ්‍යතාවයක් නැත. චිරන්තන සිද්ධාන්තයනට

අනුකූලවම කටයුතු නොකිරීම නිසා කලාකරුවෙක් විජාතිකයෙක් වෙතැයි කිසිවෙකුට කිව නොහැකිය. පැරිසියේ යම් යම් සම්ප්‍රදයන්ගේ ආභාසය ලත් හෙයින්ම ජෝර්ජ් කීට් ප්‍රංශ ජාතිකයෙකියි ගිනිය යුතු නැත. හෙන්රි මුවර් සහ සඩ්කින් යන කලාකරුවන්ගේ මූර්ති ශෛලීන්හි දක්නා ඇතැම් ලක්ෂන තිස්ස රණසිංහගේ මූර්තිවල පිළිබිඹු වන නිසාම හේ විදේශික මූර්ති ශිල්පියෙකැයි තීරනය කළ හැකිද ?

ජාතික ශෛලියක් අනුව චිත්‍ර අඳිතැයි සිතන, චිත්‍රශිල්පීන්යයි කියාගන්නා, ඇතැම් පුද්ගලයන් විසින් අතිශයෝක්තියෙන් අභපසහ නිරූපනය කර අඳින අසභ්‍ය නාරිරූප නිසාම ඔවුහු ජාතික කලා සම්ප්‍රදය රක්නා මුර දේවතාවෝ නොවෙති. ඇත්ත වශයෙන්ම ජාතික යන වචනය අප විසින් පාවිච්චි කරන විධියෙහි යම්කිසි වරදක් ඇතිබව පෙනේ. ඉන්දියාවෙහි නූතන යුගයෙහි බිහිවී ඇති කලා සම්ප්‍රදයයන් ඇසුරු කිරීමෙන් හෝ, කලාව පිළිබඳවූ අනන්‍ය සාධාරන ධර්මතාවය හඳුනාගැනීමට හෝ අපගේ ජාතිකයයි කියා ගන්නා කලාකරුවන්ට හැකිවේයැයි පෙන්වා දිය හැකිය. කවියෙකුට වඩා චිත්‍රශිල්පියෙකු වශයෙන් උසස් කෞශල්‍යයක් ලබා සිටි තාගෝර් සිය චිත්‍ර නිම කලේ අජන්තා කලා ශෛලිය අනුව හෝ මෝගල් චිත්‍ර සම්ප්‍රදය අනුව හෝ නොවේ.

තාගෝර් චිත්‍ර කලාවට වැටුනේ අහම්බෙන් යයි කෙනෙකුට කිව හැකිය. එහි සත්‍යයක් ඇත. එහෙත්, එයින් අපගේ තර්කය අනාථ නොවේ. අහම්බෙන්ම චිත්‍ර කලාවලට ඇබ්බැහි නොවූ චිත්‍රශිල්පීන් තවත් බොහෝ ගණනක් භාරතයේ අම්රිතා ෂේර් ගිල්, ජයිමිනි රෝයි, සයිලොස් මූකර්ජි, රාසා, පායි, පදම්සේ, සූසා සහ බෙන්ඩ්‍රේ ඔවුන්ගෙන් සමහරෙකි. මොවුහු චිත්‍රකලා ලෝකයෙහි නොමැකෙන සලකුණු තැබුවෝ වෙති. ඔවුහු '' ජාතික '' චිත්‍ර ශිල්පීන් නොවූවද, ඉන්දියානු ජාතික නොවෙතැයි කිසිවෙක් නොකියයි. ඔවුහු මූලික වශයෙන් චිත්‍ර ශිල්පීහුය. චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වශයෙන් ජෝර්ජ් කීට් හට ඉන්දියාවෙන් ලැබෙන සැලකිල්ලම මෙම චිත්‍ර ශිල්පීහුද ඉන්දියාවෙන් ලබති.

ලංකාවේ උසස් චිත්‍ර ශිල්පීන් ජාතික චිත්‍ර ශිල්පීන් නොවේයැයි සිතන නිසාම ලංකාව ඔවුනට ගරු නොකරයි. මෙයට ප්‍රධාන හේතුව චිත්‍ර මූර්ති ආදි කලාවන්හි ඇති කලාත්මක වටනාකම් අවබෝධ කොට ගැන්මට අපට ඇති නුපුරුදු බවය. චිත්‍ර හා මූර්ති කලාවන් කලා මාධ්‍යයන් හැටියට අපගෙන් ලබා ඇත්තේ කුඩම්මාගේ සැලකිල්ලයයි කිවහොත්, එය පුදුමයට කරුණක් වනු ඇත. (එහෙත් එහි පුදුම විය යුත්තක් තිබේද?) ඒවා සුදුසු වන්නේ ආගමික ප්‍රචාරක මාධ්‍යයන් වශයෙන් පමනකැයි හැඟීමක් ඇත. ලෝකයේ වෙනත් රටවලද මෙය මෙසේ ම වූ බව සැබැවි. එහෙත් ලංකාවේ මෙය කොතරම් කල් මුල් බැසගෙන තිබුනේද යත්, අද කවුරුත් වාගේ දන්නා **ලංකා කලා සංගමයේ** ආරම්භය දක්වාම, මේ අදහස ප්‍රචලිතව තිබින. එහෙත් ලංකා කලා සංගමයද ශාස්ත්‍රීය අංශයට පමනක් බර වූවා මිස අලුත්අත්හද බැලීම් කිරීම ප්‍රතික්ෂේප කළා ; පැරණි මත වෙනුවට අළුත් මත ඉදිරිපත් කිරීමටද පෙළඹුනාය. මේ අළුත් මතය වූයේත් අන් කිසිවක් නොව අනවශ්‍ය ප්‍රමාණයෙන් සරල භාවයට නැඹු ස්වභාවය ප්‍රතිරූපනය කිරීමය. පැරණි ශාස්ත්‍රීය වර්න සංකලනය මද වශයෙන් හෝ වෙනස් කිරීමට ඔවුන් උත්සාහ කල මුත්, එහි ප්‍රතිඵලය ලැබෙන තුරු එම අත්හද බැලීම කරගෙන යාමට ඔවුනට නොහැකි විය. චිත්‍ර කලාවේ නවමං බිහි කිරීමේ භාරදූර කාර්යය **43 වන කන්ඩායම** මත පැටවින. වර්න හා රේඛා, හැඟීම් ප්‍රකාශනය කිරීමේ සාර්ථක මාධ්‍යයන් ලෙස උපයෝගීකොට ගතහැකි බව ඔවුහු වටහා ගත්හ. ඔවුන් විසින් සොයාගත් මේ අළුත් ලෝකයේ වර්නය මල්පලගෙන වැඩී ගියේය. දීප්තියක් මෙන්ම අළුත් ජීවයක්ද ඒ වර්නවල විය. හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීමේ මාධ්‍යය වශයෙන් බාහිර සංකේතයන් උපයෝගීකොට ගැන්ම අනවශ්‍ය විය. රේඛාවෙහි ප්‍රානවත් බවක් මෙන්ම, එයින්ම නිෂ්පන්න අර්ථයක්ද විය. මේ අළුත් ශෛලිය නිකම්ම අනුකරනයක් නොව, අපූරු නව නිර්මානයක් ද විය. 43 වැනි කණ්ඩායම ගත් නව මගත් සමගම, චිත්‍ර ශිල්පය නිර්මානාත්මක කලාවක් බවට පත්විය. මෙම කන්ඩායමෙහි ගතානුගතිකත්වයෙන් තොරවූ ශිල්පීහු, හුදෙක් අත්හද බැලීමම කරගෙන ගියෝය. මේ නිර්මානාත්මක අත්හද බැලීමම, ඔවුන්ගෙන් නූතන චිත්‍ර කලාවට සැළැසුනු විශාලම සේවය විය.

මේ හේතුකොට ගෙනම, කලාවන් පිළිබඳව විශිෂ්ඨ උද්ඝෝෂනයක් ඇති නොවූවත්, උසස් යැයි සැලකිය හැකි හැම චිත්‍රශිල්පියෙක්ම 43 වැනි කන්ඩායම මගින් සනාථ කරනු ලැබූ මේ නිර්මා

නාත්මක අත්හද බැලීම් හේතුකොටගෙන ප්‍රබෝධමත් කරනු ලැබුවෙකි. එවැනිම පිබිදීමක් සාමාන්‍ය මහජනයා තුලත් ඇතිවී ඇත්දැයි යන්න නම් සැක සහිතය. ජාතික කලාවක් සඳහා නිරන්තරයෙන් කෙරෙන උද්ඝෝෂනය හේතු කොට ගෙන, ඔවුන්ගේ රසඥතාවයන් හීන වී ගියා සේය. එහෙත් ජාතික කලාවන් නමින් හැඳින්වෙන්නේ කුමක්ද ? අවබෝධයකින් තොරව කෙරෙන මැලවිගිය සායම් ගැමක් හා ජීවයෙන් තොරවූ සංකීර්ණ රේඛා කරනයක්ද මගින් බිහිවන බොළඳ චිත්‍ර ගනයකි. ඒවා හැඟීම් වලින් මෙන්ම කලාත්මක භාවයෙන්ද තොරය.

ඊනියා ජාතික කලාවක් උදෙසා කෙරෙන උද්ඝෝෂනයෙන් නොපෙලඹුනු චිත්‍ර හා මූර්ති ශිල්පීන් කිහිප දෙනා හට ස්තුතිවන්ත විය යුතුය. නූතන චිත්‍ර සම්ප්‍රදය සම්පූර්ණයෙන්ම නොනැසී තිබීම සතුටට හේතුවකි. 43 වෙනි කණ්ඩායම දැන් සම්පූර්ණයෙන්ම වාගේ ජීවයෙන් තොරව ඇත. ඔවුන්ගේ මුල් කෘතීන්හි දක්නට ලැබුණු නැවුම් බව හා ප්‍රාණවත් බවද තවත් ඒවායේ නොමැත. ජෝර්ජ් කීට් හා හැරී පීරිස් වැනි පුරෝගාමීකයන් ආත්ම තෘප්තියෙන් සෑහීමකට පත්වී නිහඬව සිටීමම, 43 වැනි කණ්ඩායමේ දුර්වලත්වයට හොඳම සාධකයයි. නිර්මානාත්මක අත්හද බැලීම් පිළිබඳව තුබූ උනන්දුව 43 වැනි කණ්ඩායම දැන් අත්හැර දමා ඇත. ඔවුන්ගේම අතීතය ගැන මෙනෙහි කිරීමෙන්ම පමණක් ඔවුහු උදරම්ව තෘප්තියට පත් වෙති. මේ හැම දෙනම කිසියම් උදාසීනත්වයකින් පෙලෙන බැව් පෙනී යයි. උදාහරණයක් වශයෙන් නවසිය හතලිස් ගණන්වලදී තමා විසින් ලබා ගත් ගෞරවය ගැන මෙනෙහි කිරීමෙන් ජෝර්ජ් කීට් දැන් තෘප්තියට පත් වන බැව් පෙනී යයි. නූතන ලාංකික චිත්‍ර ශිල්පීන් අතර දක්ෂම ශිල්පියා හැටියට ප්‍රසිද්ධ වීමෙන් පසු, ඔහු තම දූවැන්ත සෙවනැල්ල දෙස පමණක් බලමින් කල් ගෙවයි. මෑතකදී නිම වන ලද චිත්‍ර අතුරෙන් වර්ණ රේඛා කිහිපයක් හා, පුද්ගලික එකතුවක ඇති එක් පාටහුණු චිත්‍රයක්ද හැරුනු විට අන් සියල්ලම ඔහුගේ තත්ත්වයේ ශිල්පියකුගෙන් බලාපොරොත්තු නොවිය යුතු තරමේ බොළඳ නිර්මාණයන් වේ. ඒවායේ පැසුණු බවක් හෝ නවතාවයක් හෝ නොමැතියි. ගාමිණි වර්ණසූරිය වැනි තරුණ ශිල්පීන් කීප දෙනෙකු හැරුනු විට, මෙම කණ්ඩායමේ අනික් හැම දෙනම පාහේ නිර්මානාත්මක භාවය අත්හල ශිල්පීන් යැයි සිතේ. ජෝර්ජ් කීට් හා ගේබ්‍රියෙල් වැනියවුන්ගේ මුල් අවධියේ කෘතිවල දක්නට ලැබුණු නැවුම් බව හා ජීවයත් නිර්මාණාත්මක භාවයත්, වර්ණසූරියගේ රේඛා නිර්මාණයෙහි හා වර්ණ සංයෝගයෙහි දැකිය හැකිය. මෑත අතීතයේදී මෙම කණ්ඩාය මෙන් බිහිවුණු ඉතාම වැදගත්ම කෘති හැටියට සැලකිය හැක්කේ වර්ණසූරිය ගේ කෘතීන්ය.

තරුණ කලා කට්ටියේ සාමාජිකයන් පර්යේෂණයන්හි යෙදෙන බවට සැකයක් නම් නැත. එහෙත් සිය නිර්මාණ ශක්තිය ඵල ගන්වනවා වෙනුවට පැරණි ගුරුවරුන් පසුපස යෑමෙන් පමණක් ඔවුන් සතුටට පත්ව සිටින බැව් පෙනී යයි. මේ නවකයන්ගේ වර්ණ සංයෝගයන්හි නැවුම් බවක් හා ප්‍රාණවත් බවක්ද ඇත. එහෙත් ඔවුන්ගේ කෘතීන් වැඩි වශයෙන් අලංකාරය දෙසටම බරවී ඇති සැටියෙන් පෙනේ. අලංකාරයට පමණක් බරවූ චිත්‍ර උසස් යයි ගිණිය නොහැකිවා සේම, සියළුම උසස් චිත්‍ර අලංකාරයටම බර වූ ඒවා ද නොවේ. මේ ශිල්පීන්ගේ අවසාන ප්‍රදර්ශනය අසාර්ථක එකක් විය.

මෙම ප්‍රදර්ශනය සඳහා තබා ඇති චිත්‍රවලින් පෙනී යන අයුරු සල්දින්, සැම් වීරතුංග, ඩබ්ලිව්. ඒ. ආරියසේන, ටී. පී. පීරිස් සහ ගුණදස ද සිල්වා යන තරුණ කලාකරුවන් සම්බන්ධයෙන් බලාපොරොත්තුවක් ඇති කර ගත හැකැයි සිතේ. ඔවුන්ගේ චිත්‍ර විශිෂ්ඨ නවතම නිෂ්පාදනයන් ලෙස ගිණිය නොහැකි බව සැබවි. කලා ලෝකයෙහි ප්‍රචලිත නොයෙක් සම්ප්‍රදයන්ගේ සංකලනයක්, ඔවුන්ගේ චිත්‍රවලින් පිළිබිඹු වේ. එහෙත්, මේ සිතුවම් අගය කිරීමට එයම මිම්මක් කොට ගත යුතු නොවේ. එක් වරම ඉස්මතුවී පෙනෙන වර්ණ සංයෝගයකින් යුතු ගුණදස ද සිල්වාගේ චිත්‍ර ගැන විශෙෂයෙන් සැලකිල්ල යොමු කළ යුතු යයි හැඟේ. ඔහුගේ චිත්‍රවල ඇති නැවුම් බව ගැන සලකා බලන විට, ගුණදස අතින් තවත් කෘතීන් නිමා වන තුරු බලා සිටීම මැනැවයි සිතමි.

නූතන කලා ශිල්පීන් අතර ඉතාම ජනප්‍රිය කලා සංගමය **ජාතික කලා පෙරමුණ** යයි සිතමි. චිත්‍ර හා මූර්ති කලාවන් පිළිබඳව මෙන්ම, දේශීය කලාවන් පිළිබඳවද විශාල උනන්දුවක්, ඔවුන් විසින් ජනතාව තුළ බිහි කර ඇත. එහෙත්, එකම සැලකියයුතු කලා කරුවකු හෝ බිහි කිරීමට ජාතික කලා පෙරමුණ සමත් වී නැත. මෙතෙක් ඔවුන් විසින් පවත්වා ඇති ප්‍රදර්ශන කීපයෙන්

ජාතික යයි හැඳින්වෙන කලාවක් බිහි කිරීම සඳහා ගත් තැතෙහි අසරණකම මැනැවින් පැහැදිලි වේ. ජාතික යැයි හැඳින්වීමට තැත් කරන, කලාවන් තුළ සොයා ගත නොහැකි, එහෙත් මෙම පෙර මුණෙහි කලා කරුවන් තුළ නෛසර්ගිකව පිහිටා ඇති කලාත්මක හැඟීම්, නිදහසේ ප්‍රකාශ කිරීමට ඉඩ දෙන්නේ නම් යෙහෙකැයි හැඟේ. ජාතික යැයි හැඳින්වීමට තැත් කළ කලා සම්ප්‍රදයන් අතරින් හැඩ ගැසුණු චිත්‍ර ශිල්පීන් අතරින් සුමන දිසානායක, සැලකිල්ලට භාජන විය යුතු කලා කරුවෙකි. සුමන දිසානායක නවකයෙක් නොවේ සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව සඳහා නිම කර ඇති ඔහුගේ අළුත්ම කෘතීන් දෙස බලන විට මේ ශිල්පියා නව මගකට පිළිපන් බව පෙනී යයි. නව සම්ප්‍රදයකින් අඳින ලද මෙම සිතුවම්වල විෂය ලංකාවේ ඉතාමත් ජනප්‍රිය එමෙන්ම පැරණිම කලා බීජය වූ බුද්ධ චරිතයයි. මේ චිත්‍ර දේශිය චිත්‍ර කලාවට නව ජීවනයක් දීමට සමත් වී ඇති බැව් නියත වශයෙන්ම සඳහන් කළ හැකිය. සුමන දිසානායකගේ මේ අළුත් ශක්තිය, කීටගෙන් හෝ පිකාසෝ ගෙන් ලබා ගත්තේ ද එසේත් නැතහොත්, අළුත් අළුත් දේ බිහි කිරීම සඳහා කලාත්මක චින්තනය තුළ පවත්නා නෛසර්ගික ශක්තිය විසින් මෙහෙය වූ අසහනය විසින් බිහි කරන ලද්දක් දැයි කිව නොහැක. ඔහුගේ අළුත් කෘතියක් වූ '' මාර යුද්ධය '' පිකාසෝගේ '' ග්වෙර්නිකා '' සිහි ගන් වයි. සුමන දිසානායක පිකාසෝ අනුකරණය කරන බවක් නම් මෙයින් අදහස් නො කෙරේ. මෙය ඔහුගේම පර්යේෂණයක ප්‍රතිඵලයක් විය හැකිය. ඔහුගේ සිතුවම්වල ඇති මේ නැවුම් බව කෙසේ වෙතත්, සුමන දිසානායක පැරණි සම්ප්‍රදයන් පිළිබඳ බැඳීම් වලින් මිදී ඇතැයි කිසිසේත් කිව නොහැකිය. වර්ණ සංයෝගය මෙයට හොඳම සාධකයයි. ඔහුගේ තෙලි තුඩ නම අතිශයින්ම ප්‍රාණවත්ය. එහෙත් වර්ණ ඡවිය පැරණි හරයම බඳ ගෙන ඇත. එසේ වෙතත් චිත්‍ර කලාව පිළිබඳව ඔහු ලබා ඇති අලුත් අවබෝධයත්, ආභාසයත්, අළුත් දේ සෙවීමෙහි නොසන්සුන්තාවයත් නිසා, ඔහුගේ අනාගතය දීප්තිමත් එකක් වනු ඇත. එය නූතන චිත්‍ර කලාවටද ශුභ මග සළකුනකි.

නූතන මූර්ති ශිල්පය ගැන සාකච්ඡා කිරීමේදී කෙනෙකුගේ සිතට නැගෙන එකම කලාකරුවා තිස්ස රණසිංහය. මූර්ති ශිල්පය හදරන්නවුන් අතුරින්, විෂයය පිළිබඳ පැහැදිලි අවබෝධයක් ඇත්තේ ඔහුටම පමණකැයි සිතේ. රොදැන්, මරියෝ මරිනි සහ සඩ්කින් වැනි මූර්ති ශිල්පීන්ගෙන් රණසිංහ ආභාසය ලබා ඇතුවාට සැක නැත. එහෙත් මූර්ති ශිල්පියකු වශයෙන් ඔහුගේ අගය රැඳී ඇත්තේ මෙම අනුකරනයන් මත නොවේ. ඔහු අනුකරනය කරන්නෙකු නොව සැබෑ නිර්මාන ශක්තිය ඇති කලා කරුවෙකි. මේ යුරෝපීය ශිල්පීන්ගෙන් ඔහු යම් කිසිවක් ඉගෙන ඇත්නම්, ඒ මූර්ති කලාව පිළිබඳ නිවැරදි වැදගත් අවබෝධයක් පමනි. මූර්තිය වූ කලී දෘෂ්ටිගෝචර වූවක් පමනක් නොව ස්පර්ශයද විෂය වූවකැයි යන්න ඒ අදහසය. ඔහුගේ අළුත්ම කෘතීන් දෙකක් වන '' ශිව '' හා '' සත්වැනි සතිය '' තුලින් ආලෝකයේ හා සෙවනැලිවල විවිධත්වය නිසා බිහි වන රටාවක් මැනැවින් පෙනේ. ඒවා ප්‍රශාන්ත නිර්මානයෝ වෙති. මුල් අවධියේදී ඔහුගේ කෘතිවල දක්නට ලැබුන දර්පනය හා ශක්තිමත් බව පමනක් වෙනුවට '' ශිව '' ආදී ඔහුගේ අළුත් කෘතීන්හි දක්නට ලැබෙන්නේ පැරනිම බුදු පිළිම වල ඇති මනහර ශාන්ත භාවයයි.

කැටයම් ශිල්පයටම සීමා වූවකු වුවත්, මූර්ති ශිල්පියකු වශයෙන් සෝමබන්ධු අමතක කළ නොහැක්කෙකි. ශ්‍රී ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයෙහි ඇති ඔහුගේ කැටයම් දෙස දැනට වඩා අපගේ සැලකිල්ල යොමු විය යුතුය. ලී සහ ගල් කැටයම් වැඩ ලංකාවේ බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වූ කලා ශිල්ප දෙකකි. ගෘහ නිර්මානයේදී අතිශයින් ප්‍රයෝජන වත් විය හැකි මේ ශිල්ප ක්‍රම දෙක ජනප්‍රිය කිරීමට අවශ්‍ය ශක්තිය සෝමබන්ධුට තිබේ. අපගේ නව මැඳුරුවල ඇතුලත මෙන්ම පිටතද අරක්ගෙන ඇත්තේ ඒකාකාර හිස් බවයි. මේ හිස් බව මැකීමට සෝමබන්ධුට ශක්තිය තිබේ.

නූතන ලංකාවේ චිත්‍ර හා මූර්ති පිළිබඳව අපගේ යල් පැන ගිය අදහස් විමර්ශනයට භාජන කිරීමට දැන් කාලය එළඹ තිබේ. නූතන යැයි කිව හැකි චිත්‍ර හා මූර්ති ලංකාවේ ඇත්තේ ඉතාම ස්වල්පයකි. නූතන යන්න මෙහිදී භාවිත වන්නේ කාල පරිච්ඡේදයක් හැඳින්වීමට පමණි. නූතන යන්න කාල පරිච්ඡේදයකට පමණක් නොව කාලීන සමාජයේ රසානුභූතීන් හැඳින්වීමට ද භාවිත කළ යුත්තකි. මේ බැව් වටහා ගෙන ඇත්තේ නූතන කලා ශිල්පීන් කිහිප දෙනෙකු පමනි.

3—ආර් 15016 (66/6)

ගුණසීල ජයවර්ධන

පැරණි භාරතීය නාට්‍ය කලාව

නාට්‍ය අභිනය සතරකින්—ආංගික, වාචික, ආහාර්‍ය සහ සාත්වික—සමන්විත නිර්මාණයක් බව භරත පැවසීය. ඒ අභිනය සතර පසුගිය කලාපයට සපයන ලද ලිපියෙහි විස්තර කළෙමු. ඒ අභිනය සතරින් යුත් නාට්‍ය **රූපක** සහ **උපරූපක** වශයෙන් කොටස් දෙකකට බෙදනු ලැබේ.

රූපක නමින් හැඳින්වෙන නාට්‍ය දශවිධය. ඒ බව නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි (XI : 2–3) සඳහන්වේ.

> නාටකං සප්‍රකරණමඞ්කො ව්‍යායොග එවච
> භාණඃ සමවකාරශ්ච වීථී ප්‍රහසනං ඩිමඃ
> ඊහාමෘගශ්ච විඥෙයො දශමො නාට්‍ය
> ලක්ෂණෙ
> එතෙෂාං ලක්ෂණමහං ව්‍යාඛ්‍යාස්‍යාම්‍යනුපූර්වශඃ

නාටක, ප්‍රකරණ, ව්‍යායොග, භාණ, සමවකාර, වීථී, අංක, ප්‍රහසන, ඩිම, ඊහාමෘග යනු ඒ නාට්‍ය වර්ග දසයයි. නාට්‍ය විචාරක කොහල, සාත්වක, තොටක සහ රාසක යනුවෙන් තිබෙන තවත් නාට්‍ය විශේෂත්‍රයක් ගැන සඳහන්කර ඇති ආචාර්‍ය භොජගේ ශෘඞ්ගාර ප්‍රකාශයෙහි වර්ග දෙලොසකට නාට්‍ය බෙදා තිබේ. තොටක නම් නාට්‍ය විශේෂය ඔහුගේ වර්ග කිරීමට ඇතුළත්වී නැත.

නාටක

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි විග්‍රහ කර තිබෙන දශවිධ නාට්‍ය අතුරෙන් නාටකය නාට්‍යයක තිබිය යුතු සියළුම ලක්ෂණයන්ගෙන් සමන්විතය. නාටකයට වස්තුවිය යුත්තේ ප්‍රසිද්ධ වූත් වැදගත් වූත් කථා ප්‍රවෘත්තියකි. ඒ කථාව, රාම–සීතා කථාව වැනි චිරාගත ඓතිහාසික කථා ප්‍රවෘත්තියක් විය යුතු බව සාහිත්‍ය දර්පණයෙහි සඳහන් වන අතර, චිරාගත කථා පුවත් හෝ කර්තෘ විසින් නිර්මාණය කරන ලද කථාවක් හෝ චිරාගත කථා පුවත් ඇසුරෙන් නිර්මාණය කරන ලද කථාවක් හෝ විය හැකියයි දශරූපකයෙහි සඳහන්වේ. නාටකයෙහි නිරූපණය විය යුත්තේ උදාර ගුණයෙන් අනූන ප්‍රසිද්ධ චරිතයකි. ඔහු රජකු හෝ රාජර්ෂිවරයකු හෝ දෙවියකු හෝ මිනිස් රුවින් සිටින දෙවියකු හෝ විය හැකියි. නාට්‍යයේ ප්‍රධාන රසය ශෘඞ්ගාර හෝ වීර විය යුතුය. කථා වස්තුව සරල එකක් විය යුතු අතර එහි එන සිද්ධි එකිනෙකට සම්බන්ධ විය යුතුය. නාට්‍යයේ බස සිලිටි විය යුතුය. ප්‍රසාද ගුණයෙන් අනූන විය යුතුය. නාට්‍යයට විෂය වූ වස්තුව අංකවලට බෙදා ඉදිරිපත් කළ යුතුය. ඒ අංක ගණන පහකට නොඅඩු විය යුතු අතර වැඩිම වුවහොත් දහයක් විය යුතුය.

රීතිය මෙය වුවද දහසකට වැඩියෙන් සමන්විත නාටකත් අංක 5 කට අඩුවෙන් යුක්ත නාටකත් සකුවෙන් ලියා තිබේ. රවිදේවගේ **මිථ්‍යා ඥාන විඩම්බන** නම් නාට්‍යය එක අංකයකින් යුක්ත නාටකයකි. වේදාන්ත වාගීසගේ **භෝජ චරිත** නම් නාටකය අංක දෙකකින් යුක්තය. සණාෂ්‍යාමගේ **නව ග්‍රහ චරිත** නම් නාටකය අංක 3 කින් සමන්විතය. මධුසූදනගේ **ජානකී පරිනයනය** අංක 4 කින් සමන්විත නාටකයකි. කවි භූසනගේ **අද්භූතාර්ණවය** අංක 12 කින් යුක්ත නාටකයකි.

ප්‍රකරණ

ස්වරූපය විසින් නාටකයකට බෙහෙවින්ම සමාන වන ප්‍රකරණ නම් නාට්‍ය විශේෂය කර්තෘ විසින් නිර්මාණ කරන ලද කථාවක් වස්තු කරගනී.

> යත්නාටකෙ මයොක්තං වස්තු—
> ශරීරංච වෘත්තිභෙදශ්ච
> තත් ප්‍රකරණෙ'පි කාර්යං—
> කෙවලමුත්පාද්‍ය වස්තු ස්‍යාත්
> (නා.ශා. —19 98)

ප්‍රකරණයක කථා නායකයා බමුණකු හෝ අමාත්‍යවරයකු හෝ වැදගත් ධනවත් වෙළෙන්දකු හෝ විය යුතු අතර කථා නායිකාව වෙසඟනක් හෝ

වැදගත් පවුලකට අයත් කාන්තාවක් හෝ විය යුතුය. කථා නායිකාව වැදගත් පවුලකට අයත් කාන්තාවක් වූ විට එය ශුද්ධ ප්‍රකරණයක් හැටියටද, වෙසඟනක් කථා නායිකාව වුවහොත් එය සංකීර්ණ ප්‍රකරණයක් හැටියටද හඳුන්වනු ලැබේ. මෙ වර්ගයට අයත් නාට්‍යයක මුඛ්‍ය රසය ශෘඞ්ගාර විය යුතුය. වීර රසයත් මුඛ්‍ය රසය වශයෙන් තබාගන්නට පුළුවන් බව දශරූපක කර්තෘ ධනංජය පවසයි. ප්‍රකරණයක අංක ගණනද නාටකයක මෙන් අඩුම වූවොත් 5 කි. වැඩිම වූවොත් 10 කි. එහෙත් භාසගේ ප්‍රතිඥා යෞගන්ධරායණ නම් ප්‍රකරණයෙහි ඇත්තේ අංක 4 ක් පමණි.

ව්‍යායෝග

විරාගත කථා ප්‍රවෘත්තියක් වස්තු කොට ගන්නා ව්‍යායෝගය ඒකාංක නාටකයකි. එහි කථා නායකයා දෙවියකු හෝ රාජර්ෂිවරයකු විය යුතු අතර කථාවේ, නිරූපණය කරන කාර්ය එක් දිනකට සීමා විය යුතුය. මේ නාට්‍යයට වස්තු වන්නේ යුද්ධ හා කලහ ආශ්‍රය කරගත් කථාවකි.

භාණ

භාණ නමින් හැඳින්වෙන නාට්‍යයත් ඒකාංක නාට්‍යයකි. එයට විෂය වන්නේ කර්තෘ විසින් නිර්මාණය කර ගත් කථා ප්‍රවෘත්තියකි. නාට්‍යයෙහි රඟපාන්නේ එකම චරිතයයි. ඔහු තමන්ගේ අත්දැකීමක් හෝ වෙන කෙනෙකුගේ අත්දැකීමක් තනිවම විස්තර කරයි.

සමවකාර

අංක 3 කින් සමන්විත වන සමවකාර නම් නාට්‍ය විශේෂය සුරාසුරයන් සම්බන්ධ විරාගත කථා ප්‍රවෘත්තියක් විෂය කරගනී. මනුෂ්‍යයන්ද එම කථාවට සම්බන්ධ කරගත හැකිය. කථා නායකයන් එක්කෙනෙකුට වැඩියෙන් මේ නාට්‍යයට ඇතුළත් විය යුතු අතර, එහි මුඛ්‍ය රසය විය යුත්තේ වීර රසයයි. නගර වටලෑම, යුද කෝලාහල, ආදිය මේ නාට්‍ය මගින් නිරූපණය කරනු ලැබේ.

ඩිම

විරාගත සුප්‍රකට කථා ප්‍රවෘත්තියක් වස්තු කරගන්නා ඩිම නම් නාට්‍යය අංක 4 කින් යුක්තවේ. දෙවියන්, අසුරයින්, රාක්ෂසසයන්, යක්ෂයන්, පිශාචයන් නිරූපණය වන මේ නාට්‍යයෙහි නායකයෝ 16 දෙනෙකි. මායා, ඉන්ද්‍රජාල, සංග්‍රාම, සූර්යග්‍රහණ හා චන්ද්‍රග්‍රහණ ඩිම නම් නාට්‍ය මගින් ඉදිරිපත් කළ හැකිය. ශෘඞ්ගාර හා වීර රස දෙක හැර ඕනෑම රසයක් ඩිම නම් නාට්‍යයේ මුඛ්‍ය රසය විය හැකිය. එහෙත් බොහෝවිට භයානක රසයයි, මේ නාට්‍ය විශේෂයේ මුඛ්‍ය රසය වනුයේ.

ප්‍රහසන

ප්‍රහසනයද ඒකාංක නාට්‍යයකි. කර්තෘ නිර්මාණය කරන උපහාසාත්මක කථාවක් මේ නාට්‍යයට වස්තුවේ. එම උපහාසය එල්ල වන්නේ යතිවරයන්ට, බ්‍රාහ්මණයන්ට, ධනවත් වෙළෙන්දන්ට, සමාජයේ උසස් තත්ත්වවල වැජඹෙන්නන්ට හා රාජ කුමාරවරුන්ටය. මේ නිසා ප්‍රහසන නාට්‍යවල මුඛ්‍ය රසය හාස්‍යයයි. නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර කර්තෘගේ මතය අනුව ප්‍රහසන නාට්‍ය ශුද්ධ හා සංකීර්ණ වශයෙන් ද්විවිධය. යතිවරයන්, බමුණන්, දස දසින් ඇතුළත් ප්‍රහසනය ශුද්ධයි. වෙසඟනන්, ධූර්තයන්, නපුංසකයන්, සොරුන් ඇතුළත් වන ප්‍රහසනය සංකීර්ණයි.

වීථි

භාණ නමින් හැඳින්වෙන නාට්‍ය විශේෂයට සමාන වන්නකි වීථි. මේ නාට්‍යයට ඇතුළත් වන්නේ එක් චරිතයක් පමණි. ඔහු වේදිකාවට අවුත් ආකාශ භාසනයක (තනිවම කරන කථාවක) යෙදෙයි. එක් අංකයකින් යුක්ත මේ නාට්‍යයේත් මුඛ්‍ය රසය හාස්‍යයයි. හාස්‍යෝත්පාදක සංවාද වලින් සමන්විත ප්‍රේම කථාවක් මේ නාට්‍යයට වස්තු වෙයි.

අංක

අංක නමින් හඳුන්වනු ලබන නාට්‍යයද ඒකාංකයකි. මිනිසකු කථා නායකයකු වන ප්‍රකට කථා ප්‍රවෘත්තියක් මේ නාට්‍යයට වස්තු විය යුතුය. නාට්‍යයේ ප්‍රධාන රසය කරුණ රසයයි.

ඊහාමෘග

දේව කන්‍යාවන් උදෙසා සටන් කරන දෙවිවරුන් නිරූපණය කරන කථාවක් වස්තු කරගන්නා ඊහාමෘග නාට්‍ය අංක 4 කින් යුක්තවේ. මේ නාට්‍යයේ මුඛ්‍ය රසය ශෘඞ්ගාරය හෝ හාස්‍යයයි.

උත්සෘෂ්ටිකාංග

විරාගත ප්‍රසිද්ධ කථාවක් හෝ එවැනි කථාවක් පදනම් කරගෙන කර්තෘ විසින් නිර්මාණය කළ කථාවක් හෝ වස්තු කරගත යුතු උත්සෘෂ්ටිකාංකයද ඒකාංක නාට්‍යයකි. එහි නායකයා මනුෂ්‍යයෙකි. යුද කෝලාහල අවසන්වූ අවස්ථාවක ස්ත්‍රීන් විසින් කරනු ලබන විලාප ආදිය නිරූපණය කැරෙන මේ නාට්‍යයේ මුඛ්‍ය රසය වන්නේ කරුණ රසයයි.

නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි විග්‍රහ කර තිබෙන පූර්වෝක්ත රූපක දශයට පසුකාලයෙහි උපරූපක නමින් හැඳින්වෙන නාට්‍ය විශෙෂයක් ද එකතුවිය. ඒ උපරූපක 18 වැදෑරුම් බව දශරූපයෙහි සඳහන්වේ. භාවප්‍රකාශනයෙහි උපරූපක 20ක් විස්තර කර ඇත. සාහිත්‍යදර්පණයෙහි විස්තර කර තිබෙන්නේ උප රූපක 18 කි. රූපක දශය හැරුණු විට නවත් ක්ෂුද්‍ර නාට්‍ය වර්ග 17 ක් තිබෙන බව අග්නි-පුරාණයද පවසයි.

දශරූපකයෙහි සහ සාහිත්‍ය දර්පණයෙහි එන විස්තර අනුව ඒ උපරූපක දහඅටේ ලක්ෂණ සැකෙවින් මෙසේයි.

ත්‍රොටක

මෙය අංක 5ක් හෝ 7ක් හෝ 8ක් හෝ 9ක් ඇති නාට්‍ය විශෙෂයකි. දෙවියන් හා මිනිසුන් පිළිබඳ කථාවක් මේ නාට්‍ය වර්ගයට වස්තුවේ. නාට්‍යයේ සැම අංකයකම විදූෂක රඟපායි. කාලිදසගේ වික්‍ර-මෝර්වශී නාට්‍යය ත්‍රොටකයකි.

ගොෂ්ඨි

මෙහි මිනිසුන් 9 ක් හෝ 10 ක්ද ස්ත්‍රීන් 5ක් හෝ 6 ක් ද පෙනී සිටින ඒකාංක නාට්‍ය විශෙෂයකි.

සට්ටක

සට්ටක නම් නාට්‍යය **නාටිකා** වට බෙහෙවින් සමානය. වෙනසකට ඇත්තේ එහි සම්පූර්ණ-යෙන්ම ප්‍රකෘත භාෂාව යෙදීමත් විෂ්කම්භකය සහ ප්‍රවේශකය නොයෙදීමත්ය. මෙහි අංක හැඳින්-වෙන්නේ ජවනිකාන්තර කියායි. ත්‍රොටකයෙහි මෙන් සට්ටකයෙහිත් එක්තරා නෘත්‍ය විශෙෂයක් ඇතුලත්ය.

නාට්‍යරාසක

මෙය බොහෝ තාල සහ ලය (බහු තාල ලය ස්ථිති) ඇතුලත් ඒකාංක නාට්‍යයකි.

ප්‍රස්ථාන

ප්‍රස්ථානක නමිනුත් හැඳින්වෙන මේ නාට්‍ය වර්ග යෙහි ඇත්තේ අංක දෙකකි. දශ රූපයට සපයා ඇති **අවලොකයෙහි** මෙය අනුකරණාත්මක නෘත්‍ය විශෙෂයක් ලෙස හඳුන්වා ඇත.

උල්ලාප්‍ය

මෙයත් ඒකාංක නාට්‍යයකි. සටන්වලින් බහුල කථා ප්‍රවෘත්තියක් නිරූපණය කරන මේ නාට්‍ය විශෙෂයෙහි වස්තුවට උචිත පසුබිම් ගායන (පසුගීත) ද උපයෝගී කරගනු ලැබේ.

කාව්‍ය

එකාංකයකින් යුත් හාස්‍යොත්පාදක නාට්‍යයකි කාව්‍ය. ඛණ්ඩමාත්‍රා, ද්විපදිකා සහ භග්නතාලාදි ගී මේ නාට්‍යයෙහි යෙදේ. ප්‍රේම සංවාද ද ඇතුලත්ය. දශරූපකයට සපයා ඇති අවලොකය අනුව ගීවලින් සහ නැටුම්වලින් මිශ්‍ර වූ නාට්‍ය වර්ගයකි කාව්‍යය.

ප්‍රෙඞ්ඛණ

ඒකාංක නාට්‍යයක් වන ප්‍රෙඞ්ඛණයෙහි සූත්‍රධාර ඇතුලත් නැත. මෙහි නාන්දියත් ප්‍රරොචනාවත් ගයන්නේ තිරය පිටුපස (නෙපථ්‍යෙ) සිටය.

රාසක

චරිත පහක් පමණක් ඇතුලත් එකාංක නාට්‍යයකි රාසක. අවලොකයෙහි එන විස්තර අනුව මෙය ගී–නැටුම් ඇතුලත් නෘත්‍ය විශෙෂයකි.

සංලාපක

අංක එකක් හෝ තුනක් හෝ සතරක් ඇතුලත් නාට්‍ය විශෙෂයකි.

ශ්‍රීගදිත

මෙයත් එකාංක නාට්‍යයකි. මේ නාට්‍යයෙහි ශ්‍රී යන වචනය නිතර යෙදීම නිසාත් ශ්‍රී දෙවිය (සිරිකත) ගී ගයමින් හා කථාකරමින් පැමිණෙන නිසාත් ශ්‍රී ගදිත නමින් මෙ නාට්‍යය හැඳින්වේ. අවලොකය අනුව මෙයත් නෘත්‍යභෙදයකි.

ශිල්පක

අංක සතරකින් සමන්විත වන මෙ නාට්‍යයෙහි ආරභටී, කෛශිකී, සාත්වතී සහ භාරතී යන වෘත්ති සතරම යෙදේ. හාස්‍ය රසය මෙහි නොයෙදේ. දුවෙන සොහොන් (ශ්මශාන) පිළිබඳ විස්තරද මේ නාට්‍යයට ඇතුලත්වේ.

විලාසිකා

මෙයත් එකාංක නාට්‍ය විශෙෂයකි. සමහරු මෙය වීනයිකා නමින් හඳුන්වන අතර සමහරු දුර්මල්ලිකා නමින් හඳුන්වති.

දුර්මල්ලි

අංක සතරකින් යුත් නාට්‍ය විශෙෂයකි. ප්‍රථම අංකයේ කාලය නාඩිකා තුනකි. එහි විට රහපායි. විදූෂක ඇතුලත්වන දෙවැනි අංකයේ කාලය නාඩිකා 5 කි. පීඨමර්ද පෙනී සිටින තෙවැනි අංකයේ කාලය නාඩිකා 6කි. පුරවැසියන් පෙනී සිටින සිව්වැනි අංකයේ කාලය නාඩිකා 10 කි.

ප්‍රකර්ණිකා

සාර්ථවාහ පඞ්ක්තියට ඇතුලත් නායක–නායිකාවන් දෙදෙනෙකු ඇතුලත්වන මේ නාට්‍යය නාටිකා විශෙෂයකි.

හල්ලීශ

එකාංක නාට්‍යයක් වන හල්ලීශයෙහි කෛශිකී වෘත්තියට ප්‍රධාන තැන ලැබේ. මෙය සංගීතය සහ නෘත්‍ය බහුල නාට්‍යයකි.

භාණිකා

මෙයත් එකාංක නාට්‍යයකි. අවලොකය අනුව මෙය සංගීතය සහිත නෘත්‍ය විශෙෂයකි.

නාටිකා

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ එක් තැනක (1) නටී හෙවත් නාටිකා නමින් හැඳින්වූ නාට්‍ය විශෙෂයක් ගැන සඳහන්වේ. නාටිකා නමින් පසුකාලයෙහි හඳුන්වන ලද උපරූපකය භරත සඳහන් කරන ඒ නටී නම් නාට්‍ය විශෙෂය විය යුතුයයි ඇතැමෙක් කියති.

නාටිකාවට වස්තුවන කතා පුවත ප්‍රකරණ නාට්‍යයකට වස්තුවන කථා ප්‍රවෘත්තියට සමානය. නාටිකාව අංක සතරකින් යුක්තය. එහි නායකයා නාටකයක එන නායකයාට සමානය. නාටිකාවෙහි ප්‍රධාන තැන දෙන්නේ කෛශිකී වෘත්තියටය. (හර්ෂගේ රත්නාවලියත් ප්‍රියදර්ශිකාවත් නාටිකාවට නිදර්ශනය).

නාටිකාව අංක සතරකින් සමන්විත විය යුතු බව නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වෙතත් අංක සතරකට අඩු නාටිකාවන් රචනා කිරීමටත් පුලුවන් බව ධනංජය දශරූපකයෙහි ප්‍රකාශ කරයි.

භරතගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි විග්‍රහ කරතිබෙන රූපක නම් නාට්‍ය විශෙෂයේ ලක්ෂණ දක්නට නොලැබුණු නාට්‍ය පසුකාලයෙහි නිර්මාණය වන්නට ඇත. පිලිගත් රූපක ලක්ෂණ ඒ නාට්‍යවල නොතිබීම නිසා ඒවා උපරූපක යනුවෙන් හඳුන්වා වර්ගකොට දක්වන ලදැයි සිතේ.

උප රූපකයෙහි කායාභිනයටත් සංගීතයටත් මුඛ්‍ය තැනක් ලැබේ. රූපකයෙහි ඒවාට ප්‍රධාන තැනක් ලැබෙන්නේ නැත. සාත්වික අභිනයත් අභිකූත් අභිනයත් රූපකයෙහි යෙදිය යුතුය. භාව ප්‍රකාශනයෙහි පැහැදිලි කර ඇති අන්දමට රූපක රසාත්මකය; උපරූපක භාවාත්මකය. රූපක නාට්‍ය භෙදයකි. උපරූපක නෘත්‍ය භෙදයකි.

(නාට්‍ය වාක්‍යාර්ථාභිනයාත්මක හැටියටත් නෘත්‍ය පදර්ථාභිනයාත්මක හැටියටත් භාව ප්‍රකාශනයෙහි විග්‍රහ කර තිබේ.)

---

(1) මෙය පසු කාලයෙහි ඇතුලත් කළ පාඨයක් ලෙසයි ඇතැම් විචාරකයන් සළකන්නේ.

4—ආර් 15016 (66/6)

නෘත්‍ය ග්‍රන්ථයක්

න න් දි දිනි දිනි තින්දි දිනි මද්දල් ගත්
　　　　　මේ පෙදෙ　　ණ්

න න් දි ගතිරුති නන්දිපෙති ඇති නටා
　　　　　නෙර්තය සෝභිථ　　ණ්

සි න් දු පදයට සින්දු එකයුරු නායෙන්
　　　　　ලෙල ගීතයෙ　　ණ්

න න් දි රුසිහට නන්දි පෙති ඇති මල්සේ
　　　　　පිදු පස්පා සා ජාලියෙ　　ණ්

ගනකඩ මහබොල් පොළොව නටන්　　නේ
අට ශට දහසක් සුනෙර නටන්　　නේ
සත්තකුට පර්වත ලෙල දෙන්　　නේ
බුදු වෙන බෝසත් කෙනෙකි උපන්　　නේ

සුර පුර දෙපසෙයි සඳමින් රුව　　ටා
වර වර කියමින් වාසිද පොර　　ටා
පෙර පුර නුදුටුමු රුව දැක සතු　　ටා
පුර අර ගල සමුදුර වෙති දුර　　ටා

කි න් දෝ මෙනුවර මැවුනු රුවින්　　දෝ
බැ න් දෝ දෙර දෙර රන් තොරනින්　　දෝ
වි න් දෝ සුර පුර මීට වැඩින්　　දෝ
ඉ න් දෝ මෙනුවර රුසිරු කොයින්　　දෝ

ශැ දි සොඳ වීතිය බැඳි ධජ පති　　න්
වැ ඩි උනුනට නොතසවයි අනවාසි　　න්
ශ දි ධජ අරගල මිණි ගොස කොරම්　　න්
සැ දි සුර පුර වෙනි එනුවර මෙලෙසි　　න්

ම ල් පියුම් පිට නටන නැටුමට
　　　　　කුමක් සරිදෝ අ　　නේ

තු ල් අතුල් පොඩි ඔබ ඔබා යන රන්
　　　　　එරන් හස් ගමනින්　　නේ

ම ල් සුහක් ගෙන දෝ අතින් දෝ පුස්ප
　　　　　අංජලි එමෙ　　නේ

ම ල් මොලොක් දෙමොම මොලොක් දෝ
　　　　　කියා සබ මැද පාමි　　නේ

සත් හට වන බව දුක් දුරු කැර සො　　ද
සත්බඹ තුන් ලොව මතු වැඩ පිණිස　　ද
අස්න දස්සි මුනි විවරණ ලැබ සො　　ද
සිත් ලෙස නමදින් ඒ මුනි සිරි ප　　ද

හැමසඳ දිලි රන් රුවනක් වැන්　　නේ
හැමසඳ මෝරන පුන් සඳ වැන්　　නේ
කකුසඳ මුනි බුදු වෙති සතොසින්　　නේ
හැමසඳ සිරිපා වඳිමි බුදුන්　　නේ

දේ නා කිරිසක මෙන් කුල සුද්　　ද
පා නා නිවනට මග නොවරද්　　ද
කෝ නා ගම මුනි වැඳ වර ලද්　　ද
පි නා ඒ මුනි වඳිමින් සද්　　ද

දෙතිස් රාගය මුල කියාලන් දෙන්න
　　　　　ගුරුවරයෝ හැ　　මා

මෙසේ සිවුශට සර්ව බරණෙ වැසෙන
　　　　　දෙවියන් කියන　　මා

ඊට තද්දික් යන පධාවෙ වැසෙන
　　　　　දෙවියන් කියන　　මා

ඉඩ ආතුර කී සොලොවේ ලකුණු
　　　　　දනිතොත් කියන　　මා

ලක්ෂණ ගුණ ඇති රුසිරෙන් සොබ　　නා
මෙත්සිරි සතහට කරුණා කොර　　නා
කක්ෂප මුනි වැඳ විවරණ රැගෙ　　නා
සිත්ලෙස නමදින් ඒ මුනි සර　　ණා

කපිල වස්තු පුර ශාක්‍ය කුලය　　ට
අදිපති සුද්ධෝදන මහ නිරිඳු　　ට
අග මෙහෙසුන් කර මායා බිසව　　ට
පෙන්නා සීනය උපදින විලස　　ට

සතර වරන් දෙව් ඇවිදිං සි　　නේ
නිතර බිසවු සැතපෙන රං යහ　　නේ
සිරස තබාගෙන ගොස් පිළි වෙලි　　නේ
රිදී තලෙක සැතපෙන ලෙස පෙනු　　නේ

අනෝතත්ත විල දිය සිහිලැල් ලේ
නාවා බිසළුන් කැර සිත ලොල් ලේ
පිනුවාලා රං පර්වතක ඇසිල් ලේ
යනවා දෙවියා දූක සිවු මැල් ලේ

උ න් නා එබිසවු යහනත පිලිවි ස
ගෙ න් නා ගොස් දෙවියො කල නිසි ලෙ ස
ඉ ස් නා නය කර පිරිසිදු සක ලෙ ස
ගෙ න් නා කඩුපුල් පරසතු මල් රැ ස

ජටිල ගුටි ජටි මුකුරු කුරු කුරු පටසටික
තාලම් උයනු ග ම්
මසිත හස්සිත විබර කර නික
තාලම් උයනු ග ම්
දිකු කිදි කුඹුරු කිකු දිකු තත් ගතත්
තොත් තාලග ම්
නටති හරිහස්තයට නෙර්තය
රන්ගමේ චතුරන්ගම ම්

පෙ න් නා යහනක් මවමින් එවිග ස
ව න් නා එබිසවු සැප නිදි සන්තො ස
පෙ න් නා සිවු ගවු රිදියෙන් ගල කු ස
පෙ න් නා ඇලි ඇත් පැටවකු එවිග ස

රන් පර්වතයක් උඩ ඉඳලා යේ
ඇලි ඇත් පැටවෙක් එලි බැස ලා යේ
දකුණු දලින් ඇන පිබිඳ කලා යේ
බිසළුන් කුස ඕත්තාය දූකලා යේ

සි නේ දූක බිය ගෙන එබිසෝ ල ඳ
ය හ නේ නිදි නැත සැතපි වැඩ ඉ ඳ
ය හ නේ ඔත් නිරිඳුට යෙම් බිස වැ ඳ
සි නේ දුටු ලෙස නිරිඳුට කිවු සො ඳ

සි නේ අසමින් මණ්ඩපයක් ක ර
ය හ නේ මල් තුල සමග රනිඳු ක ර
ඥ නේ සිනෝ නෝරා විස්ත ර
ය හ නේ නින්දක් නොලැබ පහන් ක ර

බේ ද නොකරම දීලෙන අටකුරු සතර
අක්ෂර කියාල න්
ක්‍රෝ ද සිත් ඇර නවුව නාටක කර
සයකුත් ඇති අසාල න්
ක්‍රෝ ද සිත් හැර නෙර්ත ගීතෙන්
සුබාපාදේ සිට නමාල න්
වා දූ දනිතොත් දෙතිස් රාගය උපන්
තැන්මට කියාල න්

වේද ඒ සිල්පය දූන ගන්නැ රා
වේද ය බමුණන් ගෙන්නා තෝ රා
වේද එකිරිබත් කවමින් මී රා
වේද කියවූ බමුණනි දූන් තෝ රා

තුන් ලොව සතහට කප්රුක වැන් නේ
තු ◦ ලොව සතහට මවුපිය වැන් නේ
තු ◦ ලොව සත සසරින් ගොඩලන් නේ
තු ◦ ලොවටම බුදු කෙනෙකි උපන් නේ

සිනෝ නෝරා කී බිසවුන් හ ට
දනෝ වස්තුව දීපුව තුටු කො ට
සිලේ රකිනා කෙනකුන් විලස ට
නොයදී ලොකුස් පරදරයක ට

බ ලා එබොසත් වඩිමින් එම වි ට
ව ලා යටින් එන පුන්සඳ විලස ට
බ ලා නමන් මවු දූකලා සහතු ට
බ ලා වනිය මවු මායා කුසය ට

තිස් දෙකක් රාගයෙන් පළමුව ඊය
කොයි රාගය ද කී වේ
සවු ශටක් හස්තයෙන් පළමුව ඊට
කොයි හස්තයද පෑ වේ
තජික තත්තොත් දින් යත් කටින් ටින් ටින්
කියා කී තාල මද ගැසු වේ
එකී විජ්ජා ලකුනු නෙදනම රගට කොයි
කාරියද බටු වේ

මැනික් ගැබෙක රං රුවසෙ පෙනෙන් නේ
මසින් මසට මෝරන සඳ වැන් නේ
අනික් දෙයක් නං ඔබ සරිලන් නේ
උද කල රිවි මඬලක්සෙ පෙනෙන් නේ

රිවිසඳ කුමටද ඔබ සරිලන් නේ
විහිදෙන රුස්වැඩි ඉරි දෙවියන් නේ
සඳ ලප හැම කල් නොහැර තිබෙන් නේ
සොම් ගුණයෙන් මෞකුස වැඩ ඉන් නේ

දෙ ප සේ රන් රිදියෙන් තොරනින් ද
ඔ ප සේ දිලිහෙන මිනි තොරනින් ද
එ ම සේ වටකොල රන් තොරනින් ද
අ හ සේ රන් රිදියෙන් දජ බන් ද

ප ත් ත්‍ර ක විස්ත්‍රක පාද දින් දින් පාද දෙන්
දෙම් පස්ත්‍ර කනක නො ක
මි ස් ත්‍ර ක නාඨක දෙතිස් රාගය ද සඳහ
සක්වලට පූජි ක
වි චි ත් ත්‍ර ක පැ ආ සක් දිෂ්ටි මුෂ්ටිත්
කුංචිනාට ක
ත ර් ක්‍ර ත ක නොකර ගෙන සිවු වෙස් මර්ධ
තුටු කොට පැ පු නාට ක

රන් රසු දූල් මිනිමුතු දූල් බන් ද
රන් නිල් දජ කොඩි අහස පලන් ද
රන් කුඹු පන්කුඹු දෙපසෙහි ඉන් ද
රන් මුතු සුදු වැලි අතුටකුමුන් ද

රන් කලසින් රිදි කලසින් සැදූ නේ
රන් කන්කල වියනුත් බැඳ මුදු නේ
රන් තැබිලිඳ දෝනලු වලු බඳි නේ
රන් රිදියෙන් කරවා නිති තොර නේ

සපු දුනුකේ සිහිනිද්ද බෝලිද් ද
සේපාලිකා කිනිහිරි වතු සුද් ද
සිරි මුක මානෙල් බඳු වද වැද් ද
උයනේ මෙමලින් පිපෙයි නොයෙද් ද

සිහින් කෙන්ද බිම පිපි හවු කෙන් ද
කොබෝනිල රොඩි පිච්ච මලින් ද
සඳුන් කපුරු මල් සුවඳ කුමුන් ද
මෙකී මලින් උයනේ මනනන් ද

ඇඹල ඉපුල මානෙල් මල් ඇත් නේ
පරසතු නාමල් සපු නාමල් ඇත් නේ
සියළු දෙයින් බිහු රොං රොත්තන් රොත් නේ
කැමති ලෙසට රොන් ගෙනියති නිස් නේ

මෙලෙසින් සරහා උයන සකස් කො ට්
මැතිදෙ ඇවිදින් දන්වති නිරිඳු ට
බිසළුන් උයනට වඩිනා විලස ට
නොලසින් බෙරලති මුලු පුරයේ ව ට

ගී නා යෙ න් ගී නාලමින් ගී තා ලමින්
ඝෝෂ්ඨා ගන් නේ
ආ ව යෙ න් දෝ භාවයෙන් දෝ
ලලිතයෙන් දෝ සැපහන් නේ
හු මි යෙ න් සත් අඩියකුත් සත් අඩිය
සබ මැද තබා ගන් නේ
ආ දි යෙ න් නලුනාටකින් රසු තාලමින්
අද නටන් නේ

සුද්ධෝදන මහ නරනිඳු එවි ටා
සිවුසැට බරණින් සැරසී සොඳ ටා
මඟුල් ඇතු ගෙන්නා සරසා පිට ටා
ආවඩවා ඉඳ දෙවුරජ ලෙස ටා

ලොල් වූ එබිසවු සුවඳට චිත් තේ
ව ල් ඌ එබිසවු සුවඳ කැමැත් තේ
සෙල් ඌ සුවඳැති මල් බිහු රොත් තේ
ඇතුල්ඌ සිටියකු මෙන් සල් අත් තේ

වලා නුමුසු සඳ මෙන් සිවු මැල් ලේ
බලා ඇවිද කෙල උයන මුලුල් ලේ
මලේ සුවඳ විහිදෙන සිසිලැල් ලේ
විලි පටන්ගනි මද ඇසිල් ලේ

සිරිසර එබිසවු විලිවැද ගත් තේ
පිරිවර සුරහන වට සිට ගත් තේ
වැරකර අල්වා එම සල් අත් තේ
සුරබඹ අනටයි බිහිවි ගත් තේ

ඩැක්කි බුම්මැඩි වන්ගි වස් දඬු
නාද පුර බෙරලා සො දේ
නාලනාදත් රාග ගීතත් හස්ත
භාවෙන් කර සො දේ
මිහිඟු හෙර යැයි ගැට පනා බෙර
මද්දිලින් නිසිලා සො දේ
සියලු දෙසය ඇර රකිති නිති
මෙවෙනි ආතුර කර සො දේ

දෙවියන් සිවුපිරිවර ගෙන රැකසී ට
සමගින් සක්රජ පිබිජය සක්තු ට
ගිරිලෙන් නික්මුනු කෙසරිඳු විලස ට
කුසයෙන් නික්මුනු මහබඹු විලස ට

අනික් අතට ගෙන සිවුවර අති නේ
බැතින් නැමී සිට ගියරජ මැති නේ
ඉතින් කුමරු බැසි මැයි කී සිනි නේ
යතින් පියුම් පිපුනේ දෙරනනි නේ

රනාස්සර ගෙවූනා දූනගන් නේ
පිනා මනුස්කුස තුනම උපන් නේ
සිනා සතර දූන මෙහැම සතුන් නේ
දිනා කැරැ සත්පියුමට පැන් නේ

තර්ක දිනදින දිදින දින දින දිර්ක දිමි
ගතිදෙමි තිදෙ මි
දිර්ක දින දින දිදින දින දින දිර්ක දිමි
තනි දෙමි තිදෙ මි
ක්‍රිස්ට කන්ටක තාලබ්‍රන්කවි පුස්ප අන්ජලි
හස්ති දෙමි දෙ මි
රන්ග දුන දුන දුදුන දුන දුන රන්ග නායක
පාති දෙමි දෙ මි

අ දි ති නොයෙක් සිත්තං ලොව අ හා
බ දි ති නොයෙක් මුතුමිණි දූල් න ගා
ස ද ති දෙපසයට කලසින් රන් ගා
බ දි ති නොයෙක් ධජකුඹ උඩ න ගා

ගොසි න් කුමරු වඩිමින් මාලිගය ට
තොස න් බලා නිරිඳුන්ගෙ වෙත සි ට
ඈ ස න් කඳුලි වාසියි තම ලම පි ට
තොසි න් වඩා ගත්නයි මා හදලා සි ට

නැර ඒ සුදසුන් මහ නිරිඳුන් නේ
ගුරුවර තාපස කෙනෙකි ඔවුන් නේ
පෙරවරු රජගෙයි දී වලඳන් නේ
පස්වරු සක්පුරයේ ගොස් වන් නේ

මෙසේ එබෝසත් කුමරු උපන් දි න
අසා සදෙවු ලොව දෙවියෝ වෙන වෙ න
නොසා කෙරෙති රග මඬළ තැනින් තැ න
මෙසේ නටති සණකෙලිති මගුල් දූ න

වර්තොක් හස්ථන් වර්තොත් පාදන්
දිෂ්ටි මෂ්ඨින් ජ්කවින්තනු න්
තාල නාදන් රාගගීතන් සින්ධු
ගීතන් ඌම රුධිර න්
හන්ස ලීලන් ගීත රුවෙන්
නො ද වර්ණයකුක්කුඨ න්
අමා බුත්භූත් ආයුලන් උලන් ලනා
පල්ලව රාජිත න්

ගොස් උන්දෙවු ලොව තපස්ව එක ලා
දෙවියන් කෙලිනා සැනකෙලි දක ලා
මෙමයි බසකින් අසමී සිතා ලා
දෙවියන් ගැන කෙලියෙන් නවතා ලා

සුද්ධ වංශ සුදසුන් නිරිඳුන් නේ
සුද්ධ වංශ ලෙස කුමරු උපන් නේ
සුද්ධ එමරුවන් බිඳ ජය ගත් නේ
සුද්ධ එබෝමුලදී බුදුවන් නේ

වඩා වඩා කුමරුට පෙන් බැන්දෙ මි
අඩා විඩා ඇර සොරතල් වින්දෙ මි
වඩා වඩා සවු සිරි සැප වින්දෙ මි
වඩා ගොසින් මගේ ගුරුවර වැන්දෙ මි

පුෂ්ප වර්ජිත මන්ද මාරුම
කුඤ්චිතාලම් ශමගි නේ
මඬබ්‍රන් කවිණ්ධබ්‍රරන් කවි
එකී අක්ෂර රාජි නේ
වාමහස්ත අදෝමුකයුරු
රු ධ්‍රහස්ථය දක්ෂි නේ
නවුව නාටක පුස්ප අඤ්ජලි
ඉල්දිර මාලිග සාලි නේ

දෙවි බඹ දූකවත් නොබසිති බිම වා
කුමරු වඩා එනවා දූක වෙත වා
සතුටු සිතින් ගුරුවර ඉස්සර වා
ඉඳගත් අස්නෙන් බැසලා බිම වා

සොබනා සුරසෙන් ජයසක් පි ඹූ
හ ව නා යක්සෙන් දෙවිතර ලැ ඹූ
සොබනා සුරසෙන් පැ මැඬලැ ඹූ
සු බ නාටකයට අවු උඩබ ඹූ

ලිය නෙක් අඩුතුන් කෙලගනණෙක් මේ
බි ය දු ක් හරිනා සිවුවරමෙක් මෙ
වයනෙක් දෙතිසක් දෙවිශම එක් මෙ
ජය සක් ගත් අත් එක් දහසෙක් මේ

මහසුලු එකෝම ත්
කුසුමන් නෙර්තමංඩල ත්
පුස්ප අංජලිය ත්
මේ නම් සලසම් රංගමාලය ත්

අයෙනු මුල අකුරු යි
ලයෙන මුලසුලකුරු යි
යවහන් සිවුකුරු යි
මෙතුන දනිතොත් නිලකුරු යි

රූප සන්කා රේ
පන්තිස් අලන්කා රේ
ගුරුලගත් කා රේ
නෙදන සතහට බයන්කා රේ

ක්‍රෙතය නෙර්තය පවතින රා ගේ
ඇ ත ය මැතය නොකියන රං ගේ
ජා ත ය නීතිය ඇර අසුරං ගේ
ගී ත ය නෙර්තය නොසවරදරං ගේ

රකිනා සුරහන ඔබ උතුං ගේ
දකි නා අබයක් මෙන් සිතුරං ගේ
ශකිනා ගහිනා මවු උමයන් ගේ
දකි නා ලෙසිනා අවුසුර රන් ගේ

ප ව රා ලතරා ගී උමයහ වා
ලත රා නදරා කරසිතු රහ වා
සතු රා අසුරා දුරුවන ලෙස වා
ඉ සු රා මහරා වණි එක රහ වා

දෙමින් නුවන් තදින් එවි ට
ලමි න් ලලිත පැපැ රුව ට
සව න් දිදි බෙරි පුර ට
ත දින් තර්ක තන්ග දිග ට

වෙරල නිල නෝරුන්තුනු තව් රා
ඇරලත් පස්වග තුනු ඇහ වැහැ රා
ඇරගති සිවුවෙස් තුනු ඇහ විසි රා
සැරසෙති රහනාටකයට ඉසු රා

සුද්ධ සතක බෙරි තා ල
සුද්ධ නාද ගීත තා ල
වර්ධිත ඉසුරෙන් විසා ල
අර්ධිත යයිනෙර්තකා ල

සු බ නා ටක තාල ගී ත
නා ද නා නද පවසේ ත
සොබනා මන්මතද රන් ත
ර හ ණා රහ නෙර්තගී ත

ච ලි ත හ්ති හාවතුන් ග
හ රි ත හස්ති පාද පතන් ග
ල ලි ත තන්ග පළරන් ග
බාරි ත නදික් තාලඹ හ

මැ දි න් ලලිත පැපැරුව ට
සොඳින් හස්ත කුසුන්දම ට
ඉ දි න් නුවන් නෙදින් නිව ට
ත දි න් තර්ක තන්ග දිග ට

ශන්දෑ නෙර්තය අලියම නෙර්ත ය
තාඩම් නෙර්තය සිවුශට නෙර්ත ය
රහනුය නෙර්තය පැමැඩ හස්ත ය
සතුටුව නෙර්තය රහනුය නෙර්ත ය

රො න් දි රහනුය රුදු රුපු කන් දි
ක න් දි අසමින් දුරුකර දෙන් දි
දෙ න් දි තාලම් වයමින් තන් දි
න න් දි පූජා ලැබ සිරි වින් දි

අ කු ල මොකද ගිනිදල්ල නොයේ නං
රු කු ල මොකද රසම් නොබඳී නං
කැකු ල මොකද මල කුමුදු නොවේ නං
ක වි ය මොකද තාලම්පොට නැත් නං

වැඩි සිටිනා ශැටි දක ලා
රහසිං පනිවිඩ ඇර ලා
ගොල්ල නැතුව මම ඉඳ ලා
ගොල්ලක් නැති ශැටි දක ලා

පිරිවර මම ගෙන්නා ලා
දෙස් කියමුව කිවු සිට ලා
දෙස් කියමුව ශැටි දක ලා
ශ්‍රී හස්ථය දිගු කර ලා

නොවන් දුකක් සිතට ලැසි න්
මීට උපා කරමු ඉති න්
මහනා බැඳ දෙමුව ගොසි න්
මීට සි නැසී සතුටි න්

ඇසූ මරහන මෙදූක් නි සා
මීට උපායක් නොකල සා
කියමුව කී බසට ල සා
අස හිමි සඳ බස මෙලෙ සා

තනමන්තෙන උඩ වැඩ ලා
විහි දෙවි ලද ගෙන්නා ලා
වැඩ සිටි ලද ලිය දක ලා
කීම් බසක් දුර නොබ ලා

වසවතු එනශැටි දක ලා
උන්නුව පොලොවත් වෙවු ලා
බියගෙන දෙවියො සිට ලා
දුවපුව නොසිටම එක ලා

තනි උනු මුනිඳුං දක ලා
යුදයට පැමුනුනෙ එක ලා
සිහිකල දම්පිම් දක ලා
පරසක්වල ගැසුනු ක ලා

සැ.යු.—ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ පුස්තකාලයාධිපති කේ. ඩී. සෝමදස මහතා විසින් පැරණි පුස්කොළ පොතකින් පිටපත් කර දෙන ලදී. පුස්කොළ පොතේ ප්‍රමාණය මෙසේයි :

පත්ඉරුවක දිග පළල $11\frac{1}{10} \times 1\frac{7}{10}$
පේලියක දිග $8\frac{7}{10}$
පේලියකට අකුරු 47
පත්ඉරුව—ගා (ගු ඞි ඞි ෙබ බඃ ග අඩුයි) පේලි 4 බ
අහලකට අකුරු 6