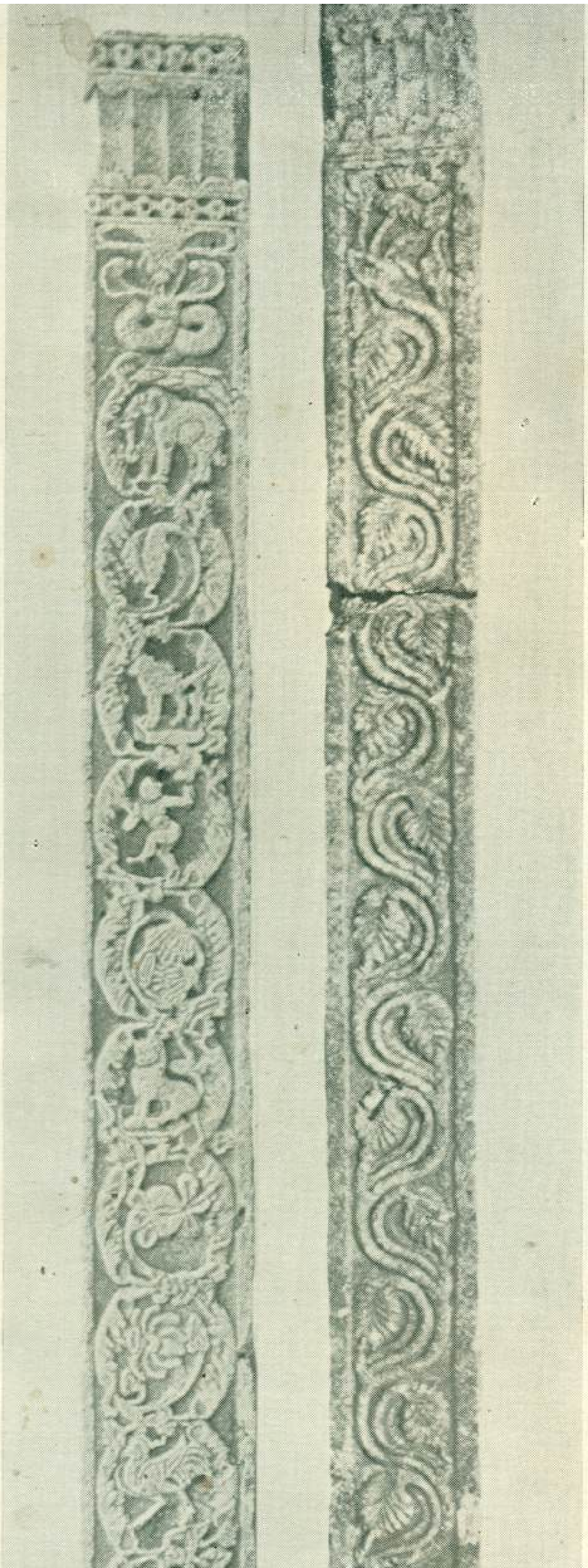


ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

16 වෙනි කලාපය

1964 සැප්තැම්බර්

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු :

මස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

16 වෙනි

කලාපය

1964 සැප්තැම්බර්

සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ

සහාය ඇතිවය

16 වැනි
කලාපය
1964
සැප්තැම්බර්

පටුන

සිංහල සඳකඩ පහණෙහි අරුත—2
ආචාර්ය සෙනරත් පරණවිතාන

බුදුසමය හා භාරතීය කලාවේ ප්‍රකාශන ශක්තිය—2
ශ්‍රී ලංකා විද්‍යාලයේ ආචාර්ය බලංගොඩ ප්‍රඥාවංස හිමි

කොරවක්ගල—I
සෝමරත්න බාලසූරිය

පැරණි භාරතීය නාට්‍ය කලාව—4
ගුණසීල ජයවර්ධන

වණ්ණවත් ඡායාරූකඩ නැටුම්
ආචාර්ය ඇම්. වී. රාමන් මූර්ති

මිහින්තලේ පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණය—III
දගොන්නේ උදයධම්ම හිමි

ලංකාවේ විහාර බිතු සිතුවම්—I
ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ

කවරය :
මිහින්තලේ ගල් කුළුණු දෙකක්
(පුරා විද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ
අනුග්‍රහයෙනි)

2—ආර් ආර් 15270—1,505 (66/6) ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය.

ආචාර්ය සෙනරත් පරණවිතාන

සිංහල සඳකඩ පහණෙහි අරුත–2

දිසාවන් සංකේතාත්මක ව දැක්වීම අරහයා යොද ගත් බව පෙනෙන මේ සත්වරූප පිළිබඳ සියළු නිදසුන්වලින් එක් පොදු ලක්ෂණයක් අනාවරණය වෙයි. එක් සතෙකුගේ රුව අවකාශයෙහි එක් නියත ස්ථානයක් අරා සිටියි. සත්වයා නිරූපණය කොට ඇත්තේ ද ජංගම නො වූ නිශ්චල ඉරියව්වකිනි. මේ වනාහි සිදුවිය යුත්තක් ම ය. මක් නිසාද යත්, දිසාවන් පිළිබඳ සංකල්පය අවකාශයේ නිශ්චලත්වය පිළිබඳ සංකල්පය ම පදනම් කර ගත්තකි. අනිත් අතින්, අපගේ සඳකඩ පහණ් හි විද්‍යාමාන සත්වයෝ ඩෝර ගාඩිනර්ගේ වචනවලින් කියතොත්, ' 'සර්කස් වලල්ල' ක සත්වයින්ගේ බඳු කාය ශක්තියෙකින් එකිනෙකා ලුහුබැඳ යති'. ඔවුහු චතුර්දිසාව සංකේත කොට දක්වන්නාහු නම්, එක සත්වයෙකු දෙවරක්, තෙවරක් හෝ සිව්වරක් එක ම සඳකඩ පහණෙහි පුන පුනා දැක්වීමෙහි අර්ථයක් නැත්තේ ය. තව ද ඇතැම් සඳකඩ පහණ් මතුයෙහි සතුන් සිව්දෙනා ම නිරූපණය කොට ද නැත්තේ ය. කලින් සඳහන් කොට ඇති, පන්කුලියේ සඳකඩ පහණෙහි ඇත්තේ ඇතුන් හා අසුන් පමණකි. ඔග්ගොමුවෙන් හමු වූ නිදසුනක (Ceylon Journal of Science, Section G,Vol. IIPlateLXXXI) ඇතුළත් වන්නේ හස්ති රූපයෝ ය. හස්තීන්, සඳකඩ පහණ්වල සංකේතාත්මක ව දක්වන්නේ දිසාවන් නම්, සතුන් සිව්දෙනා ම දක්වා තිබීමෙන් පළ කෙරෙන්නේ බුද්ධ ශාසනයේ සාර්වභෞම බව නම්, එම තර්කය අනු ව ම, ඔග්ගොමුවේ සඳකඩ පහණෙහි හස්තීන් පමණක් දක්වා තිබීමෙන් පළ කෙරෙන්නේ එම සිද්ධස්ථානය, නැතහොත් බුද්ධ ශාසනය නැගෙනහිර දිසාවෙන් පැමිණෙන ජනයා පමණක් සඳහා ය, යන්න විය යුතු ය. මේ වූකලි විකාර අදහසකි.

නාගාර්ජුනකොණ්ඩයේ සිද්ධස්ථානවලට පිවිසෙන දෙරටුවල ඇති සඳකඩ පහණ් වටා යෙදුණු හුණුගල් තීරවල දිසා සංකේතකොට දක්වන සතුන්ට අමතර ව අනිකුත් සතුන්ගේ රූප තිබීම ද, මේ උපන්‍යාසයට පටහැනි ව යන්නකි. නාගාර්ජුනකොණ්ඩයේ (බුද්ධ චෛත්‍යයේ) ප්‍රතිමා ගෘහයෙහි දෙරටුවේ තැන්පත්කළ සඳකඩ පහණෙහි නිම් වලල්ලට පිරිද්දූ අඩකවාකාර බාහිර වාටිය මතුයෙහි සිංහයා පස්වරක් ද, හස්තියා දෙවරක් ද; මුව, අශ්ව, සූකර, වෘෂභ මහිෂ යන සතුන් එක් වරක් පමණක් බැගින් ද, දැක්වෙයි. (ස්තූප චෛත්‍යයේ) චෛතිය ඝරයේ ද්වාරයෙහි ඇති කැඩුණු සඳකඩ පහණෙහි ඒ හා සම ගැටියෙහි දක්වා ඇති සතුන් නම්, සිංහයාත්, මහිෂයාත් කඟවේනාත් ය[41]. නාගාර්ජුනකොණ්ඩයේ මුළුමනින් ආරක්ෂා වී ඇති සඳකඩ පහණ වටා යෙදුණු විවිධ වර්ගවල සත්වයින්ගේ සංඛ්‍යාව, සතර, සය, අට හෝ බෞද්ධ හින්දු ලිපි ලෙඛනවල දිසා ගණන් ගැනීමේ දී භාවිතා වන සෙසු අංකයක් හෝ නොවේ.

මේ සතුන් සිව්දෙනා සිව්දිසා දක්වන සංකේත වශයෙන් විවරණය කිරීම අනුචිත වන ආකාරයකට[42] ලංකාවේ සෙසු පෞරාණික මූර්ති කෘතීන් හි ද නිරූපණය කර තිබේ. මුල් සමයේ ස්තූපයන්හි වාහල්කඩ ඇලයෙහි පිහිටි ස්තම්භවල ඇති කලස් තුළින් උද්ගත වන යෂ්ටිවලින් මතු වී ඉවතට පියාඹා යන ආකාරයෙන් මේ සතුන් සිව්දෙනාගේ රූප, නග්න පිරිමි ළමයින්ගේ රූ සමග මාරුවෙන් මාරුවට යොද දක්වා ඇත. මේ යෂ්ටිවල නිරූපිත සතුන් සිව්දෙනා ලම්බාකාර ව සංවිධානය කිරීම ද, ඔවුන් ආකාශයට පියාඹා යන්නාක් මෙන් දැක්වීම ද, නග්න රූප ඔවුන් අතරට යෙදීම ද බෙල් මහතාගේ උපන්‍යාසය අනු ව සතුටුදයක අන්දමින් විස්තර

41. T. N. Ramachandran, *Nagarjunakanda Memoirs of the Archaeological Survey of India*, No. 71, *pp*. 13 and 15.

42. *A.S.C. Annual Report for 1947*, Plate III ; S. Paranavitana, *Stupa in Ceylon*, *pp*. 53-54 and Plate X.

2*—ආර් ආර් 15270 (66/6)

කළ නොහේ. මෙම ස්තම්භවල කැටයම් කර ඇති යෂ්ටිවලින් මතු වන්නා වූ ද, ලතාවන්හි ඉති දහර වැටීමෙන් සෑදෙන පෙදෙස් තුළ තිබෙන්නා වූ ද අනෙකුත් සතුන්ගේ රූප, දිසා සංකේත කොට දක්වන්නන් සේ සලකන සතුන්ට අමතර ව සමහරවිට හමුවෙයි.

සමහර අවස්ථාවල දී දිසා සංකේත කොට දක්වනු වස් යොදා ගනු ලැබූ පලියට ම, මේ සතුන් සිව්දෙනා බෞද්ධ කලා ශිල්පයන් හි යෙදෙන සෑම අවස්ථාවක දී ම ඉටු කරන්නේ එක ම කාරිය මැ යි නොගත යුතු බව ඒත්තු ගැන්වීමට, ප්‍රමාණවත් තරම් සාධක ගෙනහැර දක්විනැ යි මම සිතමි. එක් විශේෂ ප්‍රයෝගයක දී එක්තරා අරුතක් නගන්නට යොදනු ලැබූ වචනයකින්, එසේ යොදනු ලැබූ නිසා ම, එය යෙදෙන සෑම තන්හි ම, ඒ අරුත ම නැගීම අවශ්‍ය නො වේ. මේ උපහැරණය අනුගමනය කරමින් ද, වචනයක අරුත ක්‍රම ක්‍රමයෙන් වෙනස්වන ආකාරය වටහා ගැනීමට එය යෙදෙන විවිධ ප්‍රයෝග හැදෑරීම කෙනෙකුට උපකාර වන බැව් සිත්හි ධාරණය කර ගනිමින් ද, දිසා නිරූපණය කළ සංකේත කාලයත් සමග ම වෙනස් අරුත් ලබන්නට ඉඩ තිබුණු බැව් පැහැදිලි කිරීමට, ප්‍රාග් බෞද්ධ හා බෞද්ධ ග්‍රන්ථවල දිසාවන් ගැන සඳහන් ස්ථාන විභාග කර බලමු.

පැරණි භාරතයෙහි දිසා පූජාව ගැන මුලින් ම සඳහන් වන්නේ අථර්වවේදයේ[43] (තුන්වැනි මණ්ඩලයේ—26, 27) මන්ත්‍ර දෙකක ය. මේ දෙකින් පළමුවැනි මන්ත්‍රයෙන්, නමදින්නා කෙරෙහි කරුණා හරිත වන ලෙසත්, ඔහුට ආශිර්වාද කරන ලෙසත්, සදිසාවලින් (සිව් මහදිසා, අහස හා පොළ ව) එක් එක් දිසාවට යාච්ඤා කරනු ලැබේ. දෙවැනි මන්ත්‍රයෙන් එක් එක් දිසාධිපතියාත්, දිසා ආරක්ෂකයාත් දිසාවට නියමිත ශරයත් සඳහන් කොට ඔහු පිදීමෙන් අනතුරු ව පූජකයා මෙසේ කියයි :—'යමෙක් අපට ද්වේෂ කරන්නේ ද, අප ද්වේෂ කරන්නේ යමකුට ද ඔහු ඔබගේ ග්‍රහණයට හසු කරවමු.' සුදුසු ලෙස පූජා සත්කාර නො කළ විට මනුෂ්‍යයන්ට ව්‍යසන පැමිණවීමට තරම් බලවත් භූතයන් ලෙස, දිසාවන් සැලකූ බව මේ අනු ව පෙනේ.

දැන්, බෞද්ධ ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථ දෙසට හැරෙමු. කොසොල් රජුට කළ දෙසුමක දී බුදුන්වහන්සේ මෙසේ වදරති : '. . ඉධ තෙ පුරිසො ආගච්ඡෙය්‍ය පුරත්ථිමාය දිසාය සද්ධායිකො පච්චයිකො, සො තං උපසංකමිත්වා එවං වදෙය්‍ය : ''යග්ඝෙ මහාරාජ ජානෙය්‍යාසි, අහං ආගච්ඡාමි පුරත්ථිමාය දිසාය, තත්ථද්දසං මහන්තං පබ්බතං අබ්භසමං සබ්බෙ පාණෙ නිප්පොථෙන්තා ආගච්ඡති, යං තෙ මහාරාජ කරණීයං තං කරොහී'ති.'' අථ දුතියො පුරිසො ආගච්ඡෙය්‍ය පච්ඡිමාය දිසාය...තතියො පුරිසො උත්තරාය දිසාය, චතුත්ථො...දක්ඛිණාය දිසාය... සො තං උපසඞ්කමිත්වා එවං වදෙය්‍ය : යග්ඝෙ...'' එව රූපෙ තෙ මහාරාජ මහති මහබ්භයෙ සමුප්පන්නෙ දරුණෙ මනුස්සක්ඛයෙ දුල්ලභො මනුස්සත්තෙ කිං අස්ස කරණීයං ති'.

—තොප විසින් ඇදහිය යුතු පිළිගත හැකි වචන ඇති පුරුෂයෙක් පෙරදිගින් එන්නේ ය. හෙතෙමේ තොප වෙත එළඹ ''දෙවයන්වහන්ස, දැන වදළ මැනවි, මම පෙරදිග සිට එමි, එහි අහස හා සම වූ මහපව්වක් දිටිමි. සියලු සතුන් සුණු කෙරෙමින් එයි. දෙවයන් වහන්ස නුඹවහන්සේ විසින් යමක් කටයුතු නම් එය කරනු මැනවැ'' යි මෙසේ සැළ කරන්නේ ය. ඉක්බිති දෙවෙනි පුරුෂයෙක් දකුණු දිග* සිට එයි. . . .ඉක්බිති තෙවෙනි පුරුෂයෙක් පැසුළු දිග සිට එයි . . . . සිව්වැනි පුරුෂයෙක් උතුරු දිග සිට එයි. හෙතෙම තොප වෙත එළඹ දෙවයන් වහන්ස . . . . මහරජ දරුණු වූ, මිනිසුන් නසන මහත් වූ මෙබඳු නපුරු බියක් හටගත් කල්හි දුලබ මිනිසත් බැව්හි වූ තොප විසින් කිමෙක් කටයුතු වන්නේ ද?

රජ මෙසේ පිළිතුරු දෙයි : 'එව රූපෙ භන්තෙ මහබ්භයෙ සමුප්පන්නෙ ...කිං අස්ස කරණීයං අඤ්ඤත්‍ර ධම්මචරියාය සමචරියාය කුසලකිරියාය පුඤ්ඤකිරියායා ති'

[වහන්ස, දරුණු වූ, මිනිසුන් නසන, මහත් වූ මෙබඳු වූ නපුරු බියක් හටගත් කල්හි...ධම්ම චර්‍ය්‍යාව, සමචර්‍ය්‍යාව, කුසලක්‍රියාව පුණ්‍ය ක්‍රියාව හැර අන් කිමෙක් කටයුතු වන්නේ ද?]

43. *Atharvaveda Samhita* Translated by W. D. Whitney (Harward Oriental Series, Vol. III), First Half, p. 133.

*පාලි ග්‍රන්ථ සමිතියේ මුද්‍රණයේත්, බුද්ධ ජයන්ති මුද්‍රණයේත් දිසා මාරු වී යෙදී ඇත ද එය මෙහි දී නොතකා හරින ලදි—පරිවර්තක.

බුදුහු එවිට මේ උපමා කථාව මෙසේ විවරණය කෙරෙති : "ආරොචෙමි බො තෙ මහාරාජ පටිවෙදෙමි බො තෙ මහාරාජ, අධිවත්තති බො තං මහාරාජ ජරා මරණං...[44]"

[මහරජ, තොපට කියමි, මහරජ තොපට දන්වමි, ජරා මරණ දෙක තොප මැඩ ගෙන සිටී.]

එසේ කොට, බුදුන්වහන්සේ ජරා මරණ යන මහා භයෙන් මිදෙන්නට ධම්මචරියාවත්, සම චරියාවත්, කුසලක්‍රියාවත් මිස අනෙක් මගක් නැති බව අවධාරණයෙන් පවසති. අපගේ වර්තමාන කාර්‍ය්‍යය සඳහා මේ දේශනාව වැදගත් වන්නේ, චතුර් මහා භය නැගෙනහිර, බටහිර, උතුර, දකුණ යන සිව් දිගින් පැමිණෙන බව දක්වා තිබීමත්, ජරා මරණ යන මහා භය, මුලින් කී මනඃකල්පිත මහාභයට වඩා සැබෑ භයක් සේ කියා තිබීමත් නිසා ය. සිව් දිසාවන් හි ඇති අනර්ථකාරී ස්වභාවය පිළිබඳ පුරාතන විශ්වාසය මේ උපමා කථාවට පදනම් වන්නට ඇත. එහෙයින් ජරා, මරණ යන මහා භය (සහ අටුවාචාරීන් දක්වන පරිදි 'ව්‍යාධි' 'විපත්තිද' යන සියල්ල) චතුර් දිසා වශයෙන් හැඳින ගෙන තිබේ.

පාලි ත්‍රිපිටකයේ අන් කොතැනකවත් ගෘහ පතියෙකු සඳහා පනවා තිබෙනු දකිය නොහෙන තරම් විස්තර සහිත වූ ශික්ෂාපද විවරණය කරනු සඳහා සිඟාලොවාද සූත්‍රයෙහි දී බුදුන්වහන්සේ විසින් දිසාවන් සම්බන්ධ ආදිකාලීන විශ්වාස උපයෝගී කොට ගෙන ඇත. සිඟාල ගෘහපතියා අලුයම් කාලයේ දිසා (එනම් අථර්ව වේදයේ මෙන් ස දිසාවක්) නමදිනු දැක බුදුන්වහන්සේ විසින් වදරන ලද්දේය යි කියැවෙයි. බුදුන් විසින් ප්‍රශ්න කරනු ලැබ, තමා එසේ කළේ, සැම ද උදේ එසේ කරන ලෙස තමාගේ මිය ගිය පියා තමාට අවවාද දී තිබුණු හෙයිනැ යි සිඟාල කීය. සිඟාලගේ දිසා නමස්කාරය යථා පරිද්දෙන් කෙරෙන්නක් නොවන බව බුදුන්වහන්සේ වදළ හ. තමාට අනුශාසනා කරන්නැ යි සිඟාල අයැද සිටි කල්හි බුදුහු එක් එක් දිසාව ගෘහපතියෙකුගෙන් යුතුකම් ඉටු විය යුතු පුද්ගලයින්, එනම්—නැගෙනහිර දිසාව, දෙමව්පියන් ද; දකුණු දිසාව, ආචාර්යයන් ද; බස්නාහිර දිසාව, අඹුදරුවන් ද ; උතුරු දිසාව, මිතුරන් ද ; උඩ, දැසි දස්සන් ද ; බිම, ශ්‍රමණ බ්‍රාහ්මණයන් ද වශයෙන්—සසඳා, අන්‍යොන්‍ය වශයෙන් එකිනෙකාගෙන් ඉටු විය යුතු යුතුකම් ද විස්තර කොට දක්වූහ[45]. මේ දේශනාවෙහි ගැබ්වුණු ඉගැන්වීම්වල ආචාර ධර්ම්‍ය විශිෂ්ටත්වය කෙරෙහි මෙහි දී අපගේ සැලකිල්ල යොමු නොවේ. අපගේ පරීක්ෂණය සඳහා මෙහි දී වැදගත් වන්නේ එක් එක් දිසාව පිදිය යුතු ආකාරය සවිස්තර ව දක්වීමෙන් පසුව, බුදුන්වහන්සේ ඒ ඒ දිසාවේ නම පමණක් වෙනස් කොට පුන පුනා කියැවෙන එක ම වගන්තියකින් තම ප්‍රකාශය නිම කිරීම ය. නිදසුන් වශයෙන් :

'එවං අස්ස එසා පුරත්ථිමා දිසා පටිච්ඡන්නා හොති. ඛෙමා අප්පටිභයා' [මෙසේ ඔහු විසින් ඒ නැගෙනහිර දිසාව වසන ලද්දේ, ක්ෂේම වූයේ නිර්භය වූයේ වෙයි.]

'අප්පටිභයා' යන පාලි පදයේ අර්ථය 'බියකරු නො වේ' යනුයි. මේ පුනරුක්ති වාක්‍යයෙන් හැඟෙන්නේ සිව් දිසාව නිසි සේ නොපිදුවොත් ඒ දිසා මහා භය බවට පෙරළෙන්නේය යි එකල සාමාන්‍ය විශ්වාසය වූ බව යි.

ඇත්තෙන් ම 'දිසා' යන පදය මේ දෙශනාවෙහි භාවිතා වන්නේ 'මහබ්භය' යන අරුතිනි. ශිෂ්‍ය යෙකු කෙරෙහි ගුරුවරයාගෙන් ඉටු විය යුතු එක් යුතුකමක් 'දිසාසු පරිත්තාණං කුරොන්ති' වශයෙන් සඳහන් කර තිබේ. දිසා යන්නෙහි සම්මත අරුත ගත් කල මේ වාක්‍යයෙහි වචනාර්ථය මෙසේ සිංහලට නැඟිය යුතු වෙයි, '(ඔවුහු—එනම්, ගුරුවරු) දිසාවන්හි දී (ඔහුට—එනම්, ශිෂ්‍යයාට) ආරක්ෂාව සලස්වති'. මෙහි වැඩි අර්ථාන්විත බවක් නැත. අපේක්ෂා කළ හැකි අයුරු ම දිසා යන්නෙහි සම්මත අරුත ගත් පැරණි අටුවාකාරයා මේ වාක්‍යයෙන් ස්ථානෝචිත අරුතක් නංවන්නට මහත් වෙර දරයි. ගුරුවරයා කලා ශිල්ප ඥානය බෙදා දෙන කාරණයෙන් ම සෑම දිසාවක දී ම ශිෂ්‍යයාට ආරක්ෂාව සලසා දෙතැ යි, අටුවාකරු කරන විස්තරයෙන් එය ඔප්පු වෙයි. එම වැකියෙන් පවසන්නට බලාපොරොත්තු වූ අරුත මෙය නම්, එය අනවශ්‍ය පුනරුක්තියක් වන බව ඔහු අමතක කරයි. මක්නිසා ද කලාශිල්ප ඥානය බෙදා දීම ශිෂ්‍යයන් කෙරෙහි ගුරුන්ගේ යුතුකමක්

---

44. *Samyutta Nikāya of the Suttapitaka*–**Leon Feer, Part 1, p. 100.**
පරිවර්තනය : සංයුත්ත නිකාය I, බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථ මාලා අංක 13—පිට 185.

45. **T. W. & C. A. F. Rhys David,** *Dialogues of the Buddha*—**Part III, pp. 173—184.**

බව, වෙන ම දක්වා ඇති හෙයිනි. මෙහි අනෙක් අර්ථයක් නම්, උගෙනීම සම්පූර්ණ කොට පෙරළා එන අතරමග දී, ශිෂ්‍යයා මං පහරන්නන්, වන මෘගයන් හා සර්පයින්ගෙන් උවදුරුවලට නොපැමිණෙනු සඳහා අවශ්‍ය ආරක්ෂා සංවිධාන ගුරුවරයා යොදන බව ය[46]. මෙය ගුරුවරයාට සහතික කළ නොහැක්කක් බව පැහැදිලි ය. අනිත් අතට, ඉහත උද්ධෘත වාක්‍යයෙහි 'දිසා' යන්න අපි භය, එනම්—'අන්තරාය', හෝ 'ව්‍යසනය' යන්න සමග අරුතින් සමවන බව සිතා '(ඔවුහු—එනම්, ගුරුවරු) (ඔහුට—එනම්, ශිෂ්‍යයාට) ව්‍යසනයේ දී ආරක්ෂාව සලසති යනුවෙන් පරිවර්තනය කළහොත්, ඒ වූකලී, තම දෙමව්පියන්ගෙන් ඈත් ව ගුරුවරයාගේ නිවසෙහි නතර වී අධ්‍යාපනය ලබන කාලයේ දී ශිෂ්‍යයා කෙරෙහි ගුරුවරයාගේ සාමාන්‍ය යුතුකම් වලින් එකක් සම්මත කිරීමකි. එබඳු තත්ත්වයක දී ව්‍යාධි, සාගත ආදී අන්තරායන්ගෙන් ශිෂ්‍යයාට රැකවරණය දීම නියතයෙන් ම ගුරුවරයෙකුගේ යුතුකමක් විය. 'පරිත්තාණ' යන පදයෙන් ම පවා හැඟවෙන්නේ බිය හෝ 'අන්තරාය' ඇති කල්හි රැකවරණ සැලසීමයි.

මෙය කෙසේ වෙතත්, ගිහියන් හමුවෙහි අද මෙන්ම අතීතයේ දී ත් නිතර විස්තර කර දෙන ලද යි සිතිය හැකි ධර්මදේශනා දෙකක ම 'දිසා' යන්න 'මහා භය' යනු හා එකට සම්බන්ධ ව යෙදී තිබීමෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන්, ඒ දෙක ම එකිනෙක හා සමාන කොට සැලකීමක් හොඳ මිනිසුන්ගේ සිත්හි වීය යි සිතිය හැකි ය. එහෙයින්, මුල දී දිසාවන් සංකේතිත සංකේතයෝ කාලයාගේ ඇවෑමෙන් 'මහාභය' ද හඟවන්නට වූහ. භාරතයේ නගර ග්‍රාම අවිද්‍යමාන උවදුරුවලින් ගහන මහා වනාන්තරවලින් එකිනෙකින් වෙන් ව පැවති බුද්ධ පූර්ව සමයේ දී ජනාවාස ප්‍රදේශවලින් බැහැර තුබූ දිසාවන්, භය, අන්තරාය හා ව්‍යසන ගැබ්වුණු පෙදෙස් ලෙස සැලකූයේ කෙසේ ද යි කල්පනා කිරීම අපහසු නොවේ. අංගුත්තර නිකායෙහි දී තිබෙන සංඛ්‍යානයට අනු ව මහාභය ද, දිසාවන් සේ ම ගණනින් සතරකි : ජාති, ජරා, ව්‍යාධි, මරණ[47] යනුවෙනි. එහෙත්, මේ සංඛ්‍යාව නොවෙනස් වන්නක් නො වීය. කොසොල් රජුන්ට දෙසා වදාල 'සබ්බතුපමා' යේ දී, සිව් දිසාවෙන් සිව් මහා බියක් සියල්ල සුණුවිසුණු කරගෙන පැමිණෙන බව කිව ද බුදුන් සඳහන් කරන්නේ ජරා මරණ දෙක පමණක් බව අපි දුටුවෙමු. අනික් දෙක සපයන අටුවාකරු අංගුත්තර නිකායේ දී අංකනය නො කළ 'විපත්ති' යන්නක් ද ඇතුළත් කරයි. සමහරුන්, වෙනත් 'භය' ද සැලකිල්ලට ගන්නට ඇත.

මේ කරුණු අනු ව, අනුරාධපුරයෙහි වඩාත් විසිතුරු කළ සඳකඩ පහණ්වල සතුන් සිව් දෙනා චතුර් මහා භය සංකේතාත්මක ව දැක්වීම අරමුණු කොට ගත් බව මම නිගමනය කරමි. මේ විග්‍රහයට අනු ව, සත්ව පංක්තිය නිර්මාණය කොට ඇත්තේ, සඳකඩ පහණ සමස්තයක් ලෙස ගත් විට සංකේතාත්මක ව දක්වන්නට බලාපොරොත්තු වූ භව චක්‍රයෙහි තවත් ලක්ෂණයක් නිරූපණය කරනු අරභයා ය. මෙවැනි ව්‍යාඛ්‍යානයක්, සඳකඩ පහණ මත සතුන් නිරූපණය කොට ඇති ආකාරයත් සමග හොඳින් ගැලපෙයි. අංක සතරෙහි සිට සත දක්වා ඇති සඳකඩ පහණ් සතරෙහි සතුන් දකුණේ සිට දක්වා ඇත්තේ හස්ති, වෘෂභ, සිංහ, අශ්ව යන පිළිවෙලින් එකිනෙකා ලුහුබැඳ යන අන්දමිනි. මේ සිව්දෙනාගේ කණ්ඩායම දෙවරක් දක්වා තිබේ. ගොඩනැගිල්ලෙහි පදනමින් යට වී, දෘෂ්ටිපථයෙන් වැසී ඇති අඩ කවය වෙත ඔවුන් දිගට ම යන බව අඟවමින් හස්තියා වම් කෙලවරෙහි නැවතත් පෙනී සිටියි. අංක දෙක සහ තුන දරන සඳකඩ පහණ් වල, හතරේ කණ්ඩායම් තුනක් දැක්වෙයි. වම් කෙලවරෙහි දහතුන් වැනි සත්වයා හස්තියෙකි. මේ නයින්, සත්වයෝ අනන්ත චක්‍රයක එකිනෙකා ලුහු බැඳ යති. මේ වූකලී ජාති, ජරා, ව්‍යාධි, මරණ යන අනන්ත චක්‍රය සහිත සංසාරය යි.

එක් එක් සත්වයා අනුසාරයෙන් දක්වන්නට බලාපොරොත්තු වූ භය කුමක්දැ යි ඒකාන්ත වශයෙන් දක්වන්නට අපට පුලුවන්කමක් නැත. එහෙත් අපි, දකුණු දෙසට යන ඔවුන්ගෙන්, දකුණේ සිට පළමුවැන්නා ලෙව්හි පහළ වන පිළිවෙලින් මුල් බිය ලෙස ගතහොත්, හස්තියා, ජාති ; වෘෂභයා, ජරා ; සිංහයා, ව්‍යාධි ; සහ අශ්වයා, මරණයත් සංකේත කොට දක්වතැ යි ගත හැකි ය. එහෙත්, ජාති හෝ ජරා, මරණයෙන් අනතුරු ව පැමිණිය යුතු ද යන්න ගැන මතභේද

[46] *Sumangala-vilasi*—P.T.S. Edition, p. 954-55.

[47] චත්තාරි'මානි භික්ඛවෙ භයානි, කතමානි චත්තාරි, ජාති භයං, ජරා භයං, ව්‍යාධි භයං, මරණ භයං. ඉමානි ඛො භික්ඛවෙ චත්තාරි භයානි—*Anguttara Nikāya* P.T.S. Editions, Vol. I p. 120.

නැගෙන්ට ඉඩ ඇත. කණ්ඩායමෙහි අවසානයා වන අශ්වයා, මරණය සංකේත කොට දක්වනවා විය යුතු ය. මේ වනාහි, අනික් බිය තුන, උත්පත්තියෙහි (ජාති) ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් පැමිණෙන්නේ ය යන කල්පනාව උඩ කෙරෙන නිගමනයක් බව සැබෑ ය ; එහෙත්, උත්පත්ති මාත්‍රය ම පවා මරණයෙහි ප්‍රතිඵලයෙකැ යි කෙනෙකුට තර්ක කළ හැකි ය. තෙලකටාහගාථා[49] නම් කෘතියෙහි එක් ගාථාවක (අංක 15) මරණය වෘෂභයාටත් අනෙක් දෙකක (අංක 21 හා 22) හස්තියාටත් උපමා කොට ඇත්තේ ය.

'පබ්බතූපමාවේ' දී බුදුන්වහන්සේ භය අතුරින් දෙකක් පමණක් එනම්—ජරා මරණ—ගණන් ගත්තේ යම්සේ ද, එසේ ම, භය අතුරින් දෙකක් පමණක් සංකේත කොට දැක්වීම වුව ද සෑහේ යයි සමහරුන්ට සිතෙන්ට ඇත ; එහෙයින්, පත්කුලියේ සඳකඩ පහණෙහි ඇත්තේ, හස්ති අශ්ව යන සතුන් දෙදෙනා පමණකි. ඇතැම්විට මේ දෙදෙනා ජාති මරණ දෙක නිරූපණය කරනවා විය හැකි ය. තව ද අනෙක් තුන් බිය මරණයේ හෝ උත්පත්තියේ ප්‍රතිඵල වශයෙන් ඇති වන්නේ යයි තර්ක කර, එක් සත්වයෙකු පමණක් නෙලා දැක්වීමෙන් තෘප්ත වන්නට සමහරුන්ට ඉඩ තිබිණි ; එබැවින්, ඔග්ගොමුවේ සඳකඩ පහණෙහි දක්වා ඇත්තේ හස්ති පංක්තියක් පමණකි. උත්පත්ති චක්‍රයක් ලෙස සංසාරය දැක්විය හැකි ය. ව්‍යාධිය නිතර සිදුවන්නක් නමුදු ජාති හෝ මරණ ජීවිත කාලයක දී පැමිණෙන්නේ එක් වරක් පමණි. එහෙයින් එක් සත්වයෙකු අනෙක් සතුන්ට වැඩි වාර ගණනක් නිරූපණය වන්නට ඉඩ ඇත. බෝමළුවේ ඇති සඳකඩ පහණක, හස්ති, වෘෂභ, හස්ති වෘෂභ, හස්ති, අශ්ව, හස්ති, වෘෂභ, හස්ති අශ්ව, හස්ති, වෘෂභ, හස්ති, වෘෂභ, හස්ති යන පිළිවෙලින් සතුන් තිදෙනෙකු දක්වා ඇත. පොළොන්නරුවේ සඳකඩ පහණ්වල—නිදසුන් වශයෙන් වටදගෙයි සඳකඩ පහණ්වල—එක් සත්ව වලයක් වෙනුවට එකිනෙක වෙන් වූ ද, එකිනෙකෙහි එක් එක් සත්වයාගෙන් පේලියක් බැගින් කැටයම් කළා වූ ද, වලයන් තුනක් දක්නට තිබේ. වෘෂභයා එහි දක්වා නැත. බෝමළුවේ සහ පොළොන්නරුවේ සඳකඩ පහණ් කැටයම් කරන්නට ඇත්තේ ඇතැම් විට, සත්වයින් පිළිබඳ සංකෙත ක්‍රමය අමතක වූ, එහෙත් එහි තේමාව නොයෙක් විපරිණාමයන්ටත් සම්මිශ්‍රණයන්ටත් භාජන කළ හැකි කාලයක ය.

සත්වයින් විසින් සංකේත කොට දක්වන්නේ භය යයි පිළිගතහොත්, වාහල්කඩවල ස්තම්භයන්ගේ මුණතෙහි ඔවුන් කැටයම් කොට ඇත්තේ මන්ද යන්න ද, සාර්ථක ව විස්තර කළ හැකි ය. සාංචි තොරණවල ස්තම්භයන්හි ඇති, මීට සමාන සැරසිලි මෝස්තර සේ ම, මේ ස්තම්භ මුණතේ නෙලා තිබෙන කලස් තුළින් මතු වී විහිද යන පල්ලවයෙන් යුතු යෂ්ටි ද 'අපදානයේ'[50] හා වෙනත් පාලි ග්‍රන්ථවල ස්තූප අසල පිහිටුවන බව කියා ඇති 'කප්පරුක්ඛ'[51] (කප්රුක්) වශයෙන් පැහැදිලි ලෙස ම, ගත හැකි ය. සාමාන්‍ය විශ්වාසය අනු ව 'කප්පරුක්ඛ' සියළු කාමයන් උපදවනැ යි කල්පනා කරනු ලැබේ. ලංකාවේ දගැබ්වල ස්තම්භ මුණතේ දක්වා ඇති කප්රුක්වල නිරූපිත, 'කාම රූප' වශයෙන් අපට නම් කළ හැකි, නග්න දරක රූප, ජීවිතය සමග බැඳී පවත්නා කාමයන් මූර්තිමත් කරනු වස් නිර්මාණය කොට ඇති බව පැහැදිලි ය. එහෙත්, ජීවිතය කාමයන් පමණක් නිෂ්පාදනය කරන්නක් නො වේ. එය, ජාති, ජරා, ව්‍යාධි, මරණ ද නිපදවයි. එහෙයින්, කාමරූප සමග මාරුවෙන් මාරුවට අර සත්වයින් සිව් දෙනාගේ රූප ද යොද තිබේ. යෂ්ටි මුල සිට බලන කල සතුන් සිව්දෙනා සැමවිට ම ඇත්තේ සඳකඩ පහණ්වල සිටින අනුපිළිවෙලින් ම නොවේ. එහෙත්, හස්තියා සාමාන්‍යයෙන් මුලින් ම එයි. දක්ඛිණථූපයේ ස්තම්භයෙහි සුපුරුදු සතුන් සිව් දෙනාට අමතර වශයෙන් වහලයෙකුගේ රූපයක් ද වෙයි. මිරිසවැටියේ ස්තම්භයෙහි හස්තියාට පසු ව, කේශර සිංහයෙක් ද, වෘෂභයෙක් ද, අනුපිළිවෙලින් සාමාන්‍ය සිංහයින් තිදෙනෙක් ද යොද ඇත. මේ ස්තම්භ සරසන කල්පලතාවන්හි ඉති දහර වැටීමෙන් සෑදෙන පෙදෙස් තුළ ද එම සතුන් සිව්දෙනා දක්වා තිබේ. මෙහි යලිදු සංකේත වී ඇත්තේ, ජීවිත ලතාව අදෘශ්‍යමාන භයින් ගහන තැනක් බව ය. මේ ලතාවන් වුව ද, සුපුරුදු සතුන් සිව්දෙනාගෙන් පරිබාහිර සතුන් ද ඇතැම්විටයෙදී ඇත. මේ කාරණය විස්තර කළ හැක්කේ ජීවිතයේ භය, සුපුරුදු හතරේ ඉලක්කමට ම සීමා

[49]. *Journal of the Pali Text Society for 1884*, p. 55-68.

[50]. P.T.S. Edition, p. 90-91.

[51]. සාංචියේ කප්රුක් අනුකෘති ගැන කියවන්න. *The Monuments of Sāñchī* by Sir Jonh Marshall and Alfred Foncher, Vol. I, pp. 142-147, සහ *Elements of Buddhist Iconography*, p.7.

නොවුණු බව සැලකීමෙනි. මීරිසවැටි දගැබෙ බටහිර වාහල්කඩෙහි ඉහළ ම ලිස්තර දෙක අතර ඇති මුණතෙහි සතුන් සතරදෙනාගේ පේලිය දෙවරක් යෙදූ මිනිස් රුවක් සහිත ව දක්වා තිබේ. සමහරවිට, මේ මිනිස් රුවින්, සතරාකාර භය, සත්වයින්ට බලපාන්ට හේතුභූත වන කර්මශක්තිය මූර්තිමත් කෙරෙනවා විය හැකි ය.

මේ සතුන් භය සංකේත කොට දක්වති යි ගතහොත්, අනුරාධපුරයේ සඳකඩ පහණ්වල යෙදෙන සතුන්ට අතිරේක ව, මුව, මහිෂ හා සූකරයා ද අඩංගු වනසේ, නාගාර්ජුනකොණ්ඩයේ ප්‍රතිමාගෘහයේ දෙරටුවේ තැන්පත් කළ වාම් සඳකඩ පහණෙහි නේමිය සිසාරායත් වලයක, සතුන් සංවිධානය කර ඇති ආකාරය ද විවරණය කළ හැකි වෙයි[53] සැදූහැවන්තයා සඳකඩ පහණ හරහා සිද්ධස්ථානයට පිවිසි කල්හි සංකේතානුකූල ව ඔහු, භවයේ භය ඉක්මවා ගොස් එයින් විනිර්මුක්ත තැනකට පැමිණියේ වෙයි. බුදුන්වහන්සේ, මේ භය විසින් සිසාරාගත් ලෝකය ඉක්මවා ඉන් ඔබ්බට ගොස් සිටිති යි යන අදහස ද පළ කෙරෙයි.

ඌව පළාතේ, මාලිගාවිල නම් ස්ථානයේ හුණුගලින් නිමියා වූ අඩි 40 ක් පමණ උසැති දූවැන්ත බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් තැන්පත් කළ, හත්වැනි සියවසට[54] අයත් යයි අනුමාන කළ හැකි නටබුන් සිද්ධස්ථානයකට පිවිසෙන සොපාන පංතියක් අබියස සත්ව රූප සංවිධානය කොට තිබෙන්නේ ඉහත සඳහන් වූ නාගාර්ජුනකොණ්ඩ සඳකඩ පහණෙහි ඔවුන් මූර්තිමත් කළ ප්‍රතිපදව පිට ම බව පෙනේ. මාලිගාවිල සිද්ධස්ථානයට පිවිසෙන සොපාන පංක්තිය අබියෙස මලුවෙහි ආයත චතුරශ්‍රාකාර හුණුගල් පුවරු අතුරා තිබේ. පහළ ම පියගැටය ළඟට අතුරා ඇති පුවරු පේළියේ මැද ගල් පුවරුවෙහි සිංහ රූප වලල්ලක් සහිත, උඩට නෙරා ආ අඩ කවාකාර කොටසක් වෙයි. එය ඉදිරියෙහිත්, දෙපසත් ඇති ගල්පුවරුවල මඳ වශයෙන් උඩට නෙරූ නානා සතුන්ගේ රූප නෙලා ඇත. අත්‍යන්ත බාහිර ගල් පේළියෙහි මැද ගල් පුවරුවේ, තිදෙනා බැගින් එක් කොට යෙදූ සිංහ රූප හයක් වෙයි. මේ සිංහයෝ මඳ වශයෙන් උඩට නෙරා සිටින්ට නෙලූ අඩ කවාකාර කොටසක, බාහිර වලයක මැදට ගමන් කරති. සිද්ධස්ථානයට පිවිසීමේ දී, මෙහි දී ද වන්දනාකරු සත්වරූප පසු කොට ය යි; එනම්, සංකේතානුකූල ව බලන කල, බියව තමා හසු කොට ගත නොහෙන තැනකට ඔහු පිවිසෙයි.

සාරානාත් කණු හිස් මස්තකයෙහි නිරූපිත සතුන් සිව් දෙනා ද, චතුර් දිසා නො ව, සිව් මහා භය සංකේත කොට දක්වති යි විවරණය කළහොත්, එය වඩාත් අර්ථාන්විත වෙයි. දිසා සංකේත කරණයකැ යි නිගමනය කිරීමට අවශ්‍ය වන පරිද්දෙන්, මේ සත්වයෝ නිසල ව සිටින්නෝ නො වෙති. ඔවුන් දක්වා ඇත්තේ, බියෙන් භ්‍රාන්ත ව මෙන්, එකිනෙකාට පිටුපසින් ධර්ම චක්‍රය ද ඇති ව දිවයන්නන් ලෙසිනි. මේ, බුදුන් ඉසිපතනයේ දී—(බුද්ධ කාලයේ දී සාරානාථය හැඳින්වූයේ ඒ නමිනි) කළ ධම්මචක්කප්පවත්තන යේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ලෝකය සිසාරාගත් සිව් මහා භය,—එනම්, ජාති, ජරා, ව්‍යාධි, මරණ— පළවා හරින ආකාරය පිළිබඳ සිත් කාවදින නිරූපණයෙකැ යි මගේ හැඟීමයි. ඇත්තෙන් ම, භාග්‍යවතුන්වහන්සේ ඉසිපතනයේ දී ස්වකීය ධර්මය දෙසා වදාළ පස්වග මහණුන් විසින්, තමා සම්බන්ධ ජාති, ජරා, ව්‍යාධි, මරණ යන මේ සිව්මහා සමූල ඝාතනය කරන ලදැ යි, ශ්‍රී මුඛයෙන් ම ප්‍රකාශිත යයි සලකන වචනවලින්, සටහන් කර ඇත[55]. එහෙයින් ධම්මචක්කප්පවත්තනය අනුස්මරණය කරනු වස් ඒ උත්කෘෂ්ට සිද්ධිය සිදු වූ ස්ථානයෙහි ම ඉදි කළ ස්මාරකය මනැසෙහි භය පලවා හරිනාකාරය දක්වෙන එ බඳු සිත් කාවදින මූර්තියක් මැවීම අතිශයින් ම උචිත ය.

පිට සිට බලන විට තුන් වැනි වලයෙහි අලංකාර පත් මල් සහිත නතෝන්නත ලියවැලක්, විසිතුරු ලෙස සැරසූ සඳකඩ පහණ්වල තිබේ. 'තණ්හාව' ලතාවකට උපමා කෙරෙන පාඨ පාලි ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථවල බොහෝ තැන්වල එයි. නිදසුනක් වශයෙන්, ධම්මපදයේ සූවිසිවන වග සත් වැනි ගාථාවෙහි මෙසේ දක්වෙයි : 'ඔයවල් සැම තැන ගලා බසී ; තණ්හා නම් ලතාව නැගී සිටියි ; ඒ ලතාව උපදිනු දැක එහි මුල් නුවණින් සිඳිව'[56].

---

[53] Ramachandran, *Nagarjunakonda*, *ASI Memoirs No. 71* pp. 13 & 15.

[54] මෙම සිද්ධස්ථානය නම්, රුහුණේ දප්පුල කුමරුන් විසින් ඉදි කරවන ලද යි, චූල වංශයේ (පරි. 45 ගි 43—44) පඳහන්කර ඇති 'ප' ටිමා විහාරය ' බව පෙනේ.

[55] Lord Chalmers, *Further Dialogues of the Buddha*, Vol. I, p. 123.

[56] 'සවන්ති සබ්බධි සොතා—ලතා උබ්භිජ්ජ තිට්ඨති
තං ච දිස්වා ලතං ජාතං—මූලං පඤ්ඤාය ඡින්දථ.

ථේරගාථාවේ[57], තණ්හාව නම් කර ඇත්තේ 'බහු විධ අනුවර්තන සහිත වැලක්' වශයෙනි. කාම තණ්හා, භව තණ්හා, විභව තණ්හා වශයෙන් තණ්හාව තුන් ආකාර වෙයි. ලතාවෙන් සංකේතිත වන්නේ භව තණ්හා, එනම් ජීවිතාශාව යි.

මහාභාරතයේ[58] සංසාර ස්වභාවය දෘෂ්ටාන්ත කොට දක්වන්නට දී තිබෙන 'ළිඳේ වැටුණු මිනිසා' පිළිබඳ සුප්‍රකට උපමා කථාවෙහි ද ලතාව යෙදී ඇත්තේ නියතයෙන් ම එම අරුත ම නගන්නයි. මේ උපමා කතාව මෙසේ මනහර ලෙස දක්වා තිබේ : ''වනාන්තරයේ දී වල්මත් වූ බමුණෙක් වලකට වැටුණේ ය. එසේ වැටෙනවාත් සමග ම ඔහු එහි ගැටවෙහි වූ වැලක් අල්ලා ගෙන පැසුණු ගෙඩියක් මෙන් එල්ලුනේ ය. මේ අතර, වල පතුලේ සිටි දූවැන්ත නාගරාජයෙක් ඔහු ගිල දැමීමට තම කැදර කට ඇර ගත්තේ ය ; වැලෙහි මුල හුන් සුදු මීයෙක් හා කලු මීයෙක් ඔහුගේ දුබල ආධාරය හපන්නට වූහ. මේ සියල්ල ම මදිවාක් මෙන් හිස් හයක් හා පා දෙළසක් ඇති කලු ඇතෙක් ඔහු නැසීමට ආයේ ය. වල අසල වූ ගසෙහි තිබුණු බෙනයක බැඳි මීයක මී පැනි, එල්ලෙමින් සිටි මිනිසාගේ අත පොව්වන තරම් දුරින් උකු බින්දු වශයෙන් වටුනේ ය. එවිට, නුදුරින් ඇති අනතුර ගැන නොතැකූ බමුණා, අත දික් කොට ලොල්කමින් පැනි කෑයේ ය'. ජාතක කථාවන්හි එන විධුර පණ්ඩිත මෙන් ම නැනවතෙකු ලෙස නිරූපිත විදුර ඍෂිවරයා විසින් කියනු ලබන්නාවූ ද, ජීවයෙන් අතිශයින් ම බෞද්ධ වූ ද, මේ උපමා කතාන්තරය බෞද්ධයන් අතර පැතිර පවතින්නට ඇති බව නාගාර් ජුනකොණ්ඩයේ එක් මූර්තියකට එය වස්තු වීමෙන් පෙනේ[59]. මෙහි එන බමුණා අප කවුරුත් නිරූපණය කරන්නා ය. වනාන්තරය වූකලි භාව චක්‍රය යි. වලෙහි සිටි දූවැන්ත නාගරාජයා 'කාලය' නමැති විනාශකයායි ; ලතාව ජීවිතාශාවයි ; හිස් සයකුත් පා දෙළසකුත් ඇති හස්තියා, ෂඩ් ඍතුවකින් ද දෙලොස් මසකින් ද පරිමිත වර්ෂයයි. මීයන් දෙදෙනා දිවා රාත්‍රි දෙකයි. මධු බින්දු වූකලි තර්ජනාත්මක—'භය' ගැන නොතකා අප ඩැහැ ගන්නා ජීවිත සම්පත්තියයි.

සඳකඩ පහණ මත නිරූපිත ලතාවේ නතෝන්නත දණ්ඩ ථේරගාථාවන්හි 'බහුවිධානුවත්තනිං' (බහු විධ අනුවර්තන ඇති) බැව් කී තණ්හා ලතාවේ ඒ ලක්ෂණය සමග ගැලපෙනවාත් හැර, සමහරවිට ඒ දණ්ඩ ම වුව ද තණ්හා ලතාව සංකේත කොට දක්වනවා ද විය හැකි ය. එවිට, එහි මල් හා කොල තණ්හාවෙහි ප්‍රතිඵල වශයෙන් ජීවිතයට පහළ වන දේ විය හැකි ය. ධම්මපදයේ පැරණි සිංහල සන්නයට අනු ව, තණ්හාව ලතාවකට උපමා කොට ඇත්තේ භවයේ එක් අත්බවක් තවත් අත්බවක් හා සම්බන්ධ කරන නිසාත්, ඒ එකිනෙක වෙලා පටලවා ගන්නා නිසාත් ය. ලතාවෙහි කොල බහුල ව ඇතත්, මල් හෝ ඵල ස්වල්ප වීම සැලකිය යුතු කරුණකි. සමහර සඳකඩ පහණ්වල (උදා. අංක 5) මෙසේ දුර්ලභ මලක පැනි උරා බොන පක්ෂියකු දක්වා ඇත්තේ, ජීවිතයේ සම්පත් කාලාන්තරයකින් පහළ වුණු කල්හි ඒ ඩැහැ ගැනීමට සමත් වන සංචාරක පක්ෂීන් බඳු, භව චක්‍රයේ සත්වයින් මෙනි.

සඳකඩ පහණෙහි බාහිර වලලු තුනෙන් මෙසේ දක්වා ඇති ආකාරයෙන් එහි සංකේත ක්‍රමය නම්, ලෝකයේ — භව චක්‍රයේ — පදනම ගිනි ගෙන දැවෙයි ; ලෝකය වූකලී ජාති, ජරා, ව්‍යාධි, මරණ විසින් දිගින් දිගට පැමිණෙන සතරවිධ භය පරම්පරාවකි. ලෝක ස්වභාවය මෙනෙහි නො කොට, ජීවිතාශාව විවිධාකාරයෙන් පහළ වෙමින් ප්‍රබලව පැවතෙයි. එහෙත්, භව චක්‍රයේ සැරිසරණ සත්වයාගේ ආස්වාදය පිණිස ලැබිය හැකි වස්තු ඉන් උපදින්නේ අල්ප වශයෙනි. හික්මීය නො හෙන ගල් මතුයෙහි සිංහල බෞද්ධ මූර්ති ශිල්පීන් ගේ කටුවෙන් සාර්ථක ව නිර්මාණය කළ, අත්‍යන්ත සුන්දර සත්වරූප හා ලතා රූපවලින් මෙතෙක් මූර්තිමත් කරන ලද්දේ යථාභූත ලෝක ය යි. එහෙයින්, නිසියාකාර අනුශාසනා ලත් සැදැහැවතාගේ සිත තුළ යථාභූත ලෝකය කෙරෙහි වීතරාගී සිතිවිලි උපදී. ඉහළින් වැඩ හිඳිනා බුදුහු ඔහු කෙරෙහි කරුණා සම්ප්‍රයුක්ත ව බලා වදරති.

සිද්ධස්ථානය දෙසට හැරී සඳකඩ පහණ දෙස තවදුරටත් බලන ආදිකාලීන වන්දනාකරුටත්, නූතන විනෝද සංචාරකයාට මෙන් ම, සඳකඩ පහණෙහි පිට පැත්තේ සිට සිව් වන වලයෙහි නිරූපිත හංසාවලිය පෙනෙන්ට ඇත. පිටින් ම තිබෙන වලයෙහි වන ප්‍රචණ්ඩ වූත්, කැළඹී පැද්දී ගත්තාවූ ත්, ගිනිසිළුවලටත්, දෙවන වලයෙහි සත්වයින්ගේ අතිශය කලබලකාරී ධාවනයටත්, තෙවන වලයෙහි ලතාවේ වෙළුම් පැටලුම්වලටත්

57. *Theragathā*, P.T.S. Edition V. 1004, තණ්හාලතං බහුවිධා නුවත්තනිං.
58. *Northern Recension*, Cittaśāla Press, Poona, 1191, XI, 5.
59. Prof. J. Ph. Vogal in *Revue des Ars Asiatiques xi*, p. 189.

වෙනස් වන්නා වූ මේ හංසයෝ උදර, ලලිතාකාර යෙන් ගමන් කරති. ඔවුන් ගමන් කරන බව, ඔවුන් හිස් සලන ආකාරයෙනුත්, පා තබා සිටින ආකාරයෙනුත් හැඟ වෙයි.

හොඳ නරක තෝරා බේරා වෙන්කර ගැනීමේ සාමාර්ථ්‍යය සම්බන්ධයෙන් හංසයා, භාරතයේත් ලක්දිවත් පැතුරුණු කීර්තිය ඇත්තෙකි. කිරිත් දියත් මුසුකොට දුන් කල ඌ කිරි උරා බී දිය ඉතිරි කරයි[06]. එහෙයින්, සඳකඩ පහණෙහි බාහිර තුන් වලයෙන් විදහා දක්වන ලද ලෝකය කෙරෙහි, හංස රූපයෙන් සංකේත කොට දක්වන ආකාර පුද්ගලයෙකුගේ හැඟීම කුමක් වේදැයි අපට අනුමාන වශයෙන් නිගමනය කළ හැකි ය. අප ගේ මේ අනුමානයට අනුකූල වන පරිදි ම හංසයෝ තණ්හා ලතාව දෙසට පිටුවා සිටිති. මෙම හංසාවලියෙන් සංකේතිත ව දක්වන්නේ කුමක් ද යනු ධම්මපදයේ ගාථාවක (VII වග 2 වන ගාථාව) පැහැදිලි ලෙස පවසා ඇත්තේ ය : 'මනා සිහි ඇත්තෝ තුමූ ම වීයඈ වඩති ; ඔවුහු එක් වාසස්ථානයක් කෙරේ නො ඇලෙති ; විල අතහැර යන හංසයින් මෙන් ඔවුහු ගෙදර දෙර හැරපියා ගති'[61]. සඳකඩ පහණ්වලින් බහුතර සංඛ්‍යාවක හංසයින් තම විල අත්හැර යන බව ඔවුන්ගේ ම ඉරියව්වෙන් හැඟේ. එහෙත්, මේ අදහස පැහැදිලි ලෙස මූර්තිමත් වී නැතැ යි හැඟී ගිය සමහර ශිල්පීන්, තමන්ගේ අභිප්‍රාය පිළිබඳ සැකයක් ඇති නොවනු වස්, වෙනස් උපක්‍රම ද යෙදූ බවක් පෙනේ. සඳකඩ පහණ්වලින් තුනක (අංක 2, 3, 4) හංසයෝ තමන්ගේ තුඩුවලින් නෙළුම් කැකුළු ඔසවා ගෙන යති. සමහර විට ඉන් ඉඟි කෙරෙන්නේ ඔවුන් මඟට ආහාර පිණිස ඒවා ගෙන යන බව විය හැකි ය. වර්ෂා කාලය ආසන්න වී හංසයින් මානස විල කරා ගමන් අරඹන කල්හි ආහාර පිණිස ඔවුන් ලා නෙළුම්දලි රැගෙන යන බව කාලිදස මෙඝදූතයෙහි (I. 12) පවසයි. තවත් එක් සඳකඩ පහණක (අංක 7), හංසයින්ගේ හිස් හා ගෙල, ඔවුන් සිටින කවයෙන් පිටට නෙරා ගොස්, ලතාවෙන් ඔවුන් වෙන් කරන පටු වාම් වලයට ද වැදී සිටියි. එය නිසැක ව ම හංසයින් තමන්ගේ නවාතැන අත්හැර යන බව දැක්වීමට යෙදූ උපක්‍රමයකි. පියාඹා යන ආකාරයෙන් ම ඔවුන් මූර්තිමත් කිරීම, සැරසිල්ල සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල ගැලපෙන්නක් විය නොහැකි ය. එමෙන් ම සඳකඩ පහණින් ඉෂ්ට කර ගැනීමට බලාපොරොත්තු වූ ගෘහනිර්මාණ ශිල්පීය අභිප්‍රායන්ටත් එය එකඟ නො වූවා විය හැකි ය.

සඳකඩ පහණ්වලින් බහුතර සංඛ්‍යාවක හංස පංක්තිය එන්නේ මධ්‍යගත පද්මය එක්ක ම පිටිනි. තමන්ගේ ගෙදර දෙර හැරපියා යන්නවුන් හංසයින් විසින් සංකේත කොට දක්වන කල්හි, එබඳු අභිනිෂ්ක්‍රමණයකින් ඔවුන් ලබන ඵලය, ඔවුන් යමින් සිටින්නේ පද්මය වෙතට බැවින්—ඉන් නිරූපණය විය යුතු ය. පද්මයේ සංකේත ක්‍රමය ගැන, දැනට ම අප විසින් ලුහුඬින් සඳහන් කර ඇත්තේ ය. අප අනුමාන කළාක් මෙන් ඉන් මූර්තිමත් කෙරෙන්නේ සුද්ධාවාසය නම්, තමන්ගේ ගේ දෙර හැරපියා පැමිණියවුන් අනාගාමි පද ප්‍රාප්ත වූවන් වශයෙන් සැලකිය යුතු වෙයි. නන්ද තෙරුන් අරහත් බව ලැබීම පිළිබඳ දීර්ඝ විස්තරයේ දී, අශ්වඝෝෂ මේ ප්‍රගමන අවස්ථාව මෙසේ වර්ණනා කරයි : 'කාමධාතුවෙන් චුත වනු වස්, පිටුපසින් සිට පහර දෙන සතුරන් මර්දනය කොට, මෙලොව පුනරුත්පත්තියට විෂය නොවන ඵලාධිගමයට, යෝග මාර්ගයෙන් පිළිපන්නා වූ හෙතෙම, නිවරපුර වදනා දෙරටුවේ මෙන් එහි හැසුරුනේ ය'[62] එසේ ම, අපගේ මතයේ ප්‍රකාර ධර්ම ප්‍රසාදයේ (එනම්, නිර්මාණයේ) ප්‍රතිමූර්තියක් වන සිද්ධ ස්ථානයට පිවිසෙන සෝපාන පංක්තියේ, පහත ම පියගැටය සඳකඩ පහණෙන් පද්මය සමග ගැවී තිබේ.

සඳකඩ පහණ් අතුරින් දෙකක (අංක 2, 3) හංස වලය පද්මයෙන් වෙන් වෙන්නේ ලිය වැලකිනි. එහි මල් මහනෙල් මල්වලට සමානය. මේ ලියවැල බාහිර ලියවැල තරම් සංකීර්ණ නො වෙයි. එහෙයින්, ඉන් සංකේත කොට දක්වන්නේ තණ්හාවේ බලය සමනය කළ අවස්ථාවකි. පද්ම යෙන් සංකේතිත භව අවස්ථාව, ගේ දෙර හැරපියා යන්නවුන් පිළිබඳ මූර්තිය ළඟට ම යෙදීම නො මැනව යි ද ඒ අතර මධ්‍යස්ථිත අවස්ථාවක් තිබිය යුතුය යි ද සමහර විට මේ සඳකඩ පහණ් සැලසුම් කළවුන්ට හැඟෙන්ට ඇත. මේ වලයෙන් බලාපොරොත්තු වූයේ ඇතැම්විට, ස්වර්ග ආත්ම භාවයන් මූර්තිමත් කිරීම විය හැකි ය.

06. J. Ph. Vogal, *The Goose in Indian Literature and Art, in Art.*
61. Radhakrishnan—*Dhammapada*, p. 89, [and letters Vol. XXVIII, p. 17-24.
62. *The Saundarananda*, Translated by E. H. Johnston—Oxford, p. 106. සෞන්දරානන්දය.

සැ. යු.—මේ ලිපියේ ප්‍රථම කොටස 12 වැනි කලාපයෙහි පලවිය.

බලංගොඩ ප්‍රඥාවංශ හිමි

බුදුසමය හා භාරතීය කලාවේ ප්‍රකාශන ශක්තිය – 2

බුදුරජාණන් වහන්සේ අනුක්‍රමයෙන් දේවත්වයට පත්වනු සමග ම උන්වහන්සේගේ පුද්ගලත්වය ජනතාවගේ දෘඪ භක්තිය දල්වීමෙහි ලා බෙහෙවින් ප්‍රබල විය. එය හුදෙක් වෘක්ෂය, පාදලාංඡනය සහ චක්‍රය වැනි භාවාත්මක සංකේතයන්ගෙන් පමණක් කළ හැක්කක් නොවේ. මේ අනුව කලාත්මක සංවර්ධනයක් හැටියට භාරතීය කලාවේ බුද්ධ ප්‍රතිමාව පහළවනු නොවැළැක්විය හැකි විය.

මෙය සිද්ධ වූයේ සම්බුද්ධ පරිනිර්වාණයෙන් ශතවර්ෂ පහකට ආසන්න වූ කාලපරිච්ඡේදයක දී ය. කවර ද්‍රව්‍යයකින් කවර ආදර්ශ රූපයකින් මේ බුද්ධප්‍රතිමාව නිර්මාණය වූයේ ද යනු නිතැතින් ම නැගෙන ප්‍රශ්නයකි. කෙසේ වුවත් බුදුරජාණන් වහන්සේ, ඉතිහාසයේ යම්කිසි නියත කාලපරිච්ඡෙද යක ජනිත ව මෙලොවින් චුත වුණු මනුෂ්‍යයකු වශයෙන් තවදුරටත් සැලකීම විස්මරණය කරන ලද්දේ ය. එවක් පටන් සම්භාවනාවට පාත්‍ර වූයේ උන්වහන්සේගේ වෛශ්වරූපය යි. නැති නම් සදකාලික බුද්ධත්වය යි. එවැනි ස්වරූපයක් ඇති බුදුරජාණන් වහන්සේ කිසිසේත් ම සාමාන්‍ය මනුෂ්‍යයකු වීම නොවිය හැක්කකි. උන්වහන්සේ අශීත්‍යනුව්‍යංජන ලක්ෂණයන්ගෙන් ශොභමාන මහා පුරුෂයෙකි. උත්තරීතර මනුෂ්‍යයෙකි. මේ නිසා එකී ලක්ෂණ නිරූපණය වන සේ, එක්තරා නිශ්චිත නීතිමාලාවකට ද අනුකූලවන සේ කලාත්මක ලක්ෂණයන්ගෙන් අනූන වූ උන්වහන්සේගේ රූපය සකස් විය. ශිව, විෂ්ණු වැනි දෙවිවරුන්ගේ රූපාකෘති ද මෙබඳු පරිකල්පන පදනම් කොට ගෙන ම පැන නැගී ඇත. එහෙයින් උත්තරීතර මහාපුරුෂ ලක්ෂණයන්ගෙන් යුක්ත බුද්ධප්‍රතිමාව වූකලී නියතයෙන් ම අපූර්ව උත්පාදනයකි.

වෘක්ෂමූලයක භාවනානුයෝගී වූ භාරතීය යෝගියාගේ ආකෘතිය, අද බෙහෙවින් ප්‍රචලිත ව පවත්නා වැඩ සිටින බුදුපිළිමයට ආදර්ශ රූපය සපයන ලද්දේ යැයි පිළිගැනීම සාධාරණ ය. සාමාන්‍ය පිළිගැනීමට අනුව යෝගියා සත්‍යාවබෝධය කළ තැනැත්තා ය. හෙතෙම පුණ්‍ය පාප දෙක ම ඉක්මවූ තැනැත්තෙකි. භාරතීය සංස්කෘතිය පිළිබඳ පුරාවෘත්තයේ මනනුවන් බැඳගන්නා පුද්ගලයා යෝගී රූපය මිස අන් කිසිවක් නොවේ. දූනට කරුණු අනාවරණය වී ඇති පරිදි පුරාණතම භාරතීය ශිෂ්ටාචාරය සේ සැලකෙන ඉන්දු-නිම්න ශිෂ්ටාචාරයේ ද යෝගී ආකෘතියක් සේ විස්තර කළහැකි මුද්‍රාවක් දකින්නට ඇත.

වැඩ සිටින බුදුපිළිමවලින් බෙහෙවින් ම සිත් ගන්නේ ඉන්ද්‍රිය දමනය මූර්තිමත් කොට ප්‍රදර්ශනය කරන සමාධි ලක්ෂණ යුක්ත ප්‍රතිමා ය. එහි දෙනෙත් අඩවන් වී ඇත. දෙඅත් උකුළ මත ය. අතුල් එකක් මත එකක් වන සේ මනාව පිහිටා ඇත. එම අත් තබා ඇත්තේ ධ්‍යාන මුද්‍රාවෙනි. වාඩි ගෙන ඇති අසුන දැඩි ය. පළක් බැඳි පා පිටිපතුල් පෙනෙන සේ තබා ඇත. මේ මුද්‍රාව හැඳින්වෙන්නේ වජ්‍රාසන යන නාමයෙනි. ප්‍රතිමාවේ ශරීරය ඍජු ය. අචල ය. ස්වභාවය ශාන්ත ය අකම්ප්‍ය ය. උදර ය. මෙම ප්‍රතිරූපය නිවාත ස්ථානයක දල් වූ නිශ්චල ප්‍රදීපයකට සමාන වන්නේය.

වැඩ සිටින බුදු පිළිමයක දකුණත පහතට හෙළා තිබේ නම් එය භූමිස්පර්ශ මුද්‍රා යැයි කියනු ලැබේ. මෙම මුද්‍රාව එයට ම ආවේණික වූ කථාවක් කියාපාන්නකි. බෝධි සත්ත්වයන් පරාජය කිරීමට ගත් සකල ප්‍රයත්නයක් ම ව්‍යර්ථ වූ පසු මාරයා තමාගේ දසබිම්බර මාරසේනාව සමග

අවසාන ප්‍රහාරය දෙනු පිණිස පැමිණ, බෝධිද්‍රැමය යට ඇති වජ්‍රාසනයෙහි වාඩි වන්නට ඔබට ඇත්තේ කවර අයිතියක් දැයි සිද්ධාර්ථ ගෞතම තවුසාණන්ගෙන් විමසයි. පූර්ව ජන්මයන්හි පූරිත පාරමිතා ශක්තියෙන් තමන් ලද අයිතියට දෙස් කියන සේ සිදුහත් තවුසාණෝ එම අවස්ථාවෙහි දී මිහිකත දෙසට අත පාති. ගුගුරා පැන නැගුණු මිහිකත දුටු මර සෙනග හිස් ලූ ලූ අත පලා යති. එහෙයින් මේ මුද්‍රාව මාරපරාජය ද පීඩාවට පත් මනුෂ්‍ය සංහතියේ මුක්තිය සඳහා උන්වහන්සේ තුළ පැවැති අචල අධිෂ්ඨාන ශක්තිය ද නිරූපණය කරයි.

බුද්ධචරිතයේ ද බුදුසමයේ ඉතිහාසයෙහි ද ඉතා විශිෂ්ට සිද්ධියක් වශයෙන් සැලකෙන්නේ උන් වහන්සේගේ ප්‍රථම ධර්මදේශනයයි. බරණැස ඉසිපතනයේ මිගදයෙහි දී මේ ධර්ම දේශනාව සිද්ධ විය. දෙවියන්ගේ ද මිනිසුන්ගේ ද අසහාය ආචාර්යවරයා වශයෙන් බුදුන් වහන්සේ පිළිගැනුණේ මෙම ධර්මදේශනාවෙන් අනතුරුව ය. මේ නිසා ධර්ම දේශනා විලාසය පිළිබිඹු කරන ප්‍රතිමා පහළ විය. මේ පිළිමවල අත් ඇත්තේ ධර්මචක්‍ර මුද්‍රාවෙනි. එනම් ධර්මය පැහැදිලි කරන විලාසයෙනි. වමතේ මැදැඟිල්ල මත දකුණු අතේ මහපටැඟිල්ල සහ දබරැඟිල්ල එකට එක්කොට තැබීමෙන් ධර්මචක්‍ර මුද්‍රාව නිරූපණය වේ. ඉසිපතනයේ දක්නට ඇති කලාත්මක බුදු පිළිමය මේ මුද්‍රාවෙන් නිමැවී ඇත.

ශ්‍රාන්ත වූ ද පීඩිත වූ ද මනුෂ්‍ය සංහතියට උද්‍යෝගය සහ ජීවන අපේක්ෂාව ගෙන දෙන 'බිය නොවනු මැනැව' යි යන අදහස ඉස්මතු කරන අභය මුද්‍රාව ද ප්‍රචාරයට පත් වූ තවත් ජනප්‍රිය හස්ත විලාසයකි. මෙහි දකුණත වැලමිටින් නැවී ඇත. විවෘත අත්ල බලාසිටින්නන් දෙසට අභිමුඛ කොට ඇත. මෙම අභය මුද්‍රාව බුදුන් වහන්සේගේ අපරිමිත කරුණා මහිමය ද පීඩිතයන්ගේ අපේක්ෂා ස්ථිර කිරීම ද පිළිබිඹු කරයි.

මෙම සුප්‍රකට මුද්‍රා ලක්ෂණ හැරුණු විට බුදු පිළිමයේ සලකා බැලියයුතු තවත් ලකුණු කිහිපයක් වේ. බුදුරජාණන් වහන්සේගේ හිස වටා ඇති ව්‍යාමප්‍රභා මණ්ඩලය එබඳු ලකුණු අතර ප්‍රමුඛ ස්ථානයක් ගනී. බුද්ධ ශරීරයෙන් නිකුත්වුණු ෂඩ් වර්ණ රශ්මිමාලාව මෙයින් දැක්වේ. ලංකාවේ ප්‍රතිමාවල සිරස් පතේ විකාශනය මෙය මුල් කොට ගෙන ආරම්භ වුවත් භාරතීය ප්‍රතිමාවල සිරස්පතක් දක්නට නැත. ව්‍යාමප්‍රභා මණ්ඩලය අනන්ත ලෝක ධාතුවල ව්‍යාප්තියට පත් වූ බුද්ධාලෝකයේ සලකුණ යි.

බුදු පිළිමයේ පා සාමාන්‍යයෙන් පිහිටා තිබෙන්නේ පද්මාසනයක් මත ය. පවිත්‍රත්වය සහ උත්තරීතර මනුෂ්‍යත්වය පිළිබඳ සංකෙතයකි පද්මය. ඇතැම් විටෙක බුදු පිළිමය සිංහාසනයක් මත ද දැක්වේ. උදර රාජකීය මහිමයන්ගෙන් සපිරි සිංහයා සත්ත්ව ලෝකයේ අධිරාජයා ය. එහෙයින් සිංහාසනය චක්‍රවර්තිවරයකු වන බුදු රජාණන් වහන්සේට යෝග්‍ය ආසනයකි.

දෙතිස් මහ පුරිස් ලකුණු අතර උෂ්ණීසය සහ ඌර්ණරෝමය විශිෂ්ට ම ලක්ෂණ දෙක ය. උෂ්ණීසය දැක්වෙන්නේ හිස මත ඇති කේශ කලාපයක ආකාරයෙනි. මේ වූකලී බුද්ධශරීරය අතිරේක ව උඩට විහිදයාමකි. මෙයින් අදහස් කරන්නේ සාමාන්‍ය ශාරීරික තත්ත්වය ඉක්මවා සිටීම ය. බුදුරජාණන් වහන්සේ සියලු සීමාවන් ඉක්මවා සිටින බව ද එයින් ම දැක්වේ. දෙබැම මැද පිහිටි රෝමයක් වන ඌර්ණය ශිවගේ ලලාටාක්ෂිය සිහිගන්වන සුලු වේ. ප්‍රවාදයට අනුව, එයින් නිකුත් වන ආලෝකධාරාවෙන් සමස්ත විශ්වය ම ප්‍රභාවත් වෙයි. බුදුන් වහන්සේගේ ශ්‍රේෂ්ඨතම අධ්‍යාත්මික ශක්ති එමගින් දැක්වේ.

භික්ෂුවක් වුවත් උන් වහන්සේ මුඩුහිසින් දැක්වෙන්නේ ඉතා කලාතුරකිනි. කැරලි කෙසින් හිස වැසී ඇති අයුරු දැක්වේ. සුප්‍රකට සැම්සන්ගේ කතාවෙනුත් දැක්වෙන්නාසේ කෙස් ශක්තියේ සලකුණකි. දීපංකර පාදමූලයේ ප්‍රථම විවරණය ලැබූ ද බිම අතුළ කෙසින් එම බුදුරජාණන් වහන්සේගේ පාදස්පර්ශය ලබන විට උන්වහන්සේගේ සකල ශක්තියක් ම සුමේධ බෝසතාණන් ලැබූහයි බොහෝ ඈත කාලයක සිට ප්‍රවාදගත ව පවතී. භවයෙන් භවයට අනන්ත කාලපරිච්ඡේදයක් තුළ එම බුද්ධබලය මුහුකුරා ගියේය. අප්‍රමාණ ව හිස මත කැරලි ගැසී තිබෙන්නේ එම අනන්ත වූ බුද්ධ ශක්තිය යි. එම කරාල කේශයෝ (රැළි ගැසුණු කෙස්) දක්ෂිණාවර්තයහ. ආරම්භයක් හෝ අවසානයක් නොපෙනෙන පරිදි කුටිල ව වක්‍ර ව පිහිටා ඇති මේ කෙස් සදනනත්වයේ ද සංකේතයකි. අප්‍රමේය වූ බුද්ධ ශක්තිය කාල වශයෙන් සීමිත කළහැක්කේ නොවේ.

බුදුරජාණන් වහන්සේගේ ශරීරය බඹුගේ මෙන් ඍජු යැයි සලකනු ලැබේ. ඉන්දියාවේ ජාතික කෞතුකාගාරයේ තැන්පත් ව ඇති ගුප්ත යුගයට අයත් මථුරා බුද්ධප්‍රතිමාවේ මෙම ලක්ෂණය දකින්නට ඇත. බුද්ධ ශරීරය මෘදු, දීප්තිමත් සදනන තාරුණ්‍යයෙන් ඔප් නැංවුණු විලාසයෙන් ම මෙහි දක්වී ඇත. ක්‍රියාශීලී අභ්‍යන්තර බලය උසුලන්නට උජ්ජ්වලිත තාරුණ්‍යයෙන් යුත් එවැනි සිරුරක් ම අවශ්‍ය යැයි කලාකාරයා කල්පනා කරන්නට ඇත.

ප්‍රතිමාවන්හි දකින්නට ලැබෙන විශාල කර්ණ යන් ද කිසියම් විශේෂ අදහසක් දක්වනු පිණිස ම එලෙස නිර්මාණය කොට ඇතිබැව් පෙනී යයි. ලොකු කන් භාග්‍යයේ සංකේතයකැයි ද පිළි ගන්නෝ සිටිති. බොහෝ දේ ඇසූ බව පෙන්වන සලකුණක් සේ ගැනෙන මේ විශාල කර්ණ බුදු රජාණන් වහන්සේගේ සර්වඥතාව හඟවත් නකි.

හිටි පිළිමයක් වුවත් වැඩ සිටින පිළිමයක් වුවත් ඔත් පිළිමයක් වුවත් කලාකාරයා මහන්සි ගත්තේ එමගින් බුදුසමයේ දක්වෙන පූර්ණ ශාන්තිය අංශු මාත්‍රයකින් හෝ මූර්තිමත් කොට දක්වීමට යි. විශේෂයෙන් ම කලාත්මක ව නිර්මාණය කොට ඇති වැඩ සිටින පිළිමයක දක්වෙන ප්‍රකාශන ශක්තිය, බුද්ධත්වය වෙනුවෙන් භාරතීය කලා කාරයා පිරිනමා ඇති උසස් ම උපහාරය සේ පිළිගන්නට පුළුවන.

බුද්ධ සංකල්පය මුල දී දක්වුණේ සංකේත අනුසාරයෙන් බව භාරතීය කලා ඉතිහාසය ගැන යම්තම් හැඟීමක් ඇත්තෝ ද දනිති. එහෙත් එම සංකේත මගින් නොකළහැකි පුද්ගලත්වය ඉස්මතු කර දක්වීමට ප්‍රතිමාව නිර්මිත විය. එහෙත් එම ප්‍රතිමාව ද යථාර්ථයේ ම සංකල්පයකි. ප්‍රතිමාව නිර්මාණය කිරීමෙහි ලා උපයෝගී කොට ගත් සංකේත සංඛ්‍යාව ද අනල්ප ය. බුද්ධ ප්‍රතිමාව විකාශනය කොට ඇත්තේ එම සංකේත මගින් දක්වෙන ගම්භීර විශේෂත්වය යි. එම සංකේතයන්ගේ අපූර්ව සම්මිශ්‍රණය යි.

සෝමරත්න බාලසූරිය

කොරවක්ගල - I

පියගැට පේළි දෙපස දක්නා ලැබෙන කොරවක්ගල වූකලි අනුරාධපුර යුගයේ ගෘහ නිර්මාන ශිල්පයේ සුලභ ලක්ෂණයක් බව පෙනේ. සඳකඩ පහන වැනි ඇතැම් අංග ආගමික ගොඩනැගිලි හා මාලිගාදියට සීමාවුනු අංගයක් සේ පෙනෙතත් කොරවක්ගල ආගමික මෙන් ම සාමාජික හා වෙනත් හැම ස්ථානයකට ම පොදු වූ ලක්ෂණයක් බව මාලිගා, විහාර, චෛත්‍ය, වටදගෙවල්, පිළිම ගෙවල්, බොධිඝර, පොකුණු ආදි හැම ස්ථානයක ම පඩි පෙළ දෙපස යෙදීමෙන් පෙනේ. කොරවක් ගල තනන්නට ඇත්තේ තරප්පු පෙළෙහි ස්ථාවරත්වය–ආරක්ෂාව මුල් කර ගෙනමියයි සිතීමට ද එය හේතු වෙයි. මුරගල සඳකඩ පහන අලංකාරය සලකා කරන ලදි. කොරවක්ගලේ දක්නා ලැබෙන කලාත්මක අගය සලකන විට පැරණි ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පියා අවශ්‍යතාව මෙන් ම සුන්දරත්වය ප්‍රිය කළ හැටි මනාව පෙනේ.

කොරවක්ගල නම් යම්කිසි ස්ථානයකට ඇතුල් වීම සඳහා ඇති පඩි පෙල දෙපස ස්ථාවරභාවය හා අලංකාරය මුල් කර ගෙන තනන ලද්දකි. කොරවක්ගල පිළිබඳ නියම විස්තරයක් නොකළ හැක්කේ එය විවිධ ලක්ෂණයන් අනුව තනා ඇති හෙයිනි. පියගැට පෙළ දෙපස පිහිටි කොරවක්ගල් බොහෝ විට නිමවා ඇත්තේ තනි ගලිනි. පඩි පෙළ උස් එකක් නම් ඇතැම් තැන කොරවක්ගල දෙකක් තනා තිබෙනු දක්ක හැක. කොරවක්ගල වේදිකාවටත් මුරගලටත් අතර ස්ථිර ලෙස පිහිටුවා තිබේ. ඒවා තැන්පත් කර ඇත්තේ පොලොව මට්ටමට තනන ලද පාද තලයක් මතය. බොහෝ විට කොරවක්ගල මකර මුඛ හා ඉන් නිකුත් වන ලිය වැලකින් නිමවා ඇත. අනුරපුර යුගයේ ප්‍රචලිත ලක්ෂණය මෙය වුවත් චාං ලෙස නිම වූ ආදර්ශ කුළුණු හිස් හා ගරාදි සටහන් ඇති කොරවක්ගල් ද ඇත් හිස, සිංහ රුව, ගජසිංහ රුව, ආදිය ද නෙළුම් මල කැටයම් කරන ලද කොරවක්ගල් ද දක්ක හැකිය.

මකර මුඛය කොරවක්ගල්වල දක්නා ලැබෙන බහුල ලක්ෂණය හෙයින් ඒ ගැන පමණක් මෙහි දී විමසමු. මකර මුඛයෙන් ලිය වැලක් නිකුත් වේ. එම ලිය වැල අවසන් වන්නේ විශාල සංඝසූරි ලතා කරණයෙකිනි. ලියවැලේ මුදුන සමතලා කොට හෝ ඇතැම් විට දර සහිතව නිමවා ඇත. මකරාගේ පාද පියගැට පෙළ දෙපස පිහිටා ඇත්තේ ඉදිරියට නෙරන ලෙසට තැනූ තොල්ලකය. අනෙක් පාදය පිහිටා ඇත්තේ ගලේ පිටපැත්තේ සරසා තිබෙදන ආදර්ශ කුළුණක පේකඩය මතය. පිටපැත්ත ස්ථම්භ රූප (ආදර්ශ කුළුණු) වලින් සරසා ඇත. ඇතැම් ඒවායේ නොගැඹුරු ලෙස වාමන රූප, සිංහ රූප, හස්ති රූප, නාග රූප, නෙළුම් මල හා විමාන කැටයම් කර තිබේ.

කොරවක්ගලේ ආරම්භය විමසීමේ දී තරමක් දුෂ්කරතාවයකට මුහුණ දීමට සිදුවේ. පරණවිතාන මහතා දූනට ලංකාවේ ශේෂව ඇති කොරවක්ගල් සියල්ල 7 වන සිය වසෙන් මෑත ශෛලියෙන් යුක්ත බව නියත වශයෙන් පවසයි.[1] එහෙත් කොරවක්ගල ඊට පෙර සිංහල කලාකරුවා අතින් නොනිම වී යයි කිව නොහැකිය. ඊට පෙර චෛත්‍යාංගන අවට විහාරාංගන අවට සැරසිලි කරන්නට ඇත්තේ ලීයෙනි. ඉන්දියාවේ ද ඒවා ගලින් තනා ඇත්තේ කලාතුරකිනි.

"අනුරාධපුර දගැබ්වල ගරාදි වැටවල් තනා තිබුණේ ලී වලිනැයි නිශ්චය කළ යුතුය. පැරණි ඉන්දියාවේ ස්තූපයන් විශාල සංඛ්‍යාවක් අතර ගල් ගරාදි වැටවල් තිබුණේ ඉතා සුළු ගණනක් පමණි".[2]

1. ලංකාවේ ස්ථූපය. 62 පිට.

2. ලංකාවේ ස්ථූපය, 57 පිට.

මේ අනුව කොරවක්ගල් හා වෙනත් චෛත්‍යාංගන සැරසිලි ලීයෙන් කළ බවත් ඒවා විනාශ වී යන්නට ඇති බවත් අපට නිගමනය කළ හැකිය. ඒ මීස කොරවක්ගල තනන ලද්දේ 7 වන සියවසෙන් මෑත යයි කිව නොහැකිය. ලීයෙන් නිම වූ කොරවක්ගලේ විනාශ වීම නිසා ගලෙන් නිම වූ කොරවක්ගල් පසුව තනන්නට ඇති බව පරණවිතාන මහතාගේ ද අදහසයි. එනිසා කොරවක්ගල ලංකාවේ තනන්නට ඇත්තේ චෛත්‍ය, ආරාමවල ආරම්භයත් සමග ම යයි නිගමනය කළ හැකිය.

ඊළඟට අප විමසිය යුත්තේ කොරවක්ගල සිංහල කලාකරුවාගේ ස්වාධීන වූ ලංකාවට ම ආවේණික වූ නිර්මාණයක් ද නැතහොත් ඇතැම් බෞද්ධ ගොඩනැගිලි හා කලා ශිල්ප මෙන් ඉන්දීය ආභාසයෙන් නිර්මාණය කරන ලද්දක් ද යන්නයි.

"චෛත්‍යයන්ගේ දොරටුවල පිහිටා ඇති කොරවක්ගල් මුරගල් හා සඳකඩ පහන් අනුරාධපුරයේ සහ ලක්දිව වෙනත් ස්ථානවල පිහිටි පැරණි ගොඩනැගිලිවලට අයත් දොරටු සියල්ලක ම පාහේ දක්නා ලැබේ. ඒවා සාමාන්‍ය ගොඩනැගිලිවලට මෙන් ආගමික ගොඩනැගිලිවලට ද පොදුවේ යොදනු ලැබී ය. කෙසේ වුව ද ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පයේ සුලභව දක්නා ලැබෙන මෙම අංගයන් මුලින් ම ලබා ගත්තේ ඉන්දියාවෙන් බව පෙනේ. ඉන්දියානු ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පීන් මේ අංගයන් කෙරෙහි වැඩි සැලකිල්ලක් නොදැක්වූ හෙයින් ඒවා ක්‍රමයෙන් අභාවයට ගිය අතර මෙම දිවයිනෙහි ඒවායේ විශේෂ දියුණුවක් ඇති විය."[3]

පරණවිතාන මහතාගේ අදහස කොරවක්ගල ඉන්දීය ආභාසය ඇතිව ලංකාවේ ප්‍රභවය ලැබූ බවයි. මෙම අදහස සත්‍යයයි පිළිගැනීමට ආධාර වන තවත් සාධක කීපයක් දැක්විය හැකිය. කොරවක්ගල හා චෛත්‍යය ඇතුළු චෛත්‍යාංගන ප්‍රදේශයේ සෙසු කලා අංග බොහොමයක් ඉන්දියාවෙන් ලැබූ ආභාසය අනුව මෙහි ඇති වූ බවට පිළිගත හැකි සාක්ෂි ඇත්තේය. එම කලා අංග මෙන් ම කොරවක්ගල ද ඉන්දීය කලාකරුවන්ගේ ආභාසයෙන් නිර්මාණයකළා යයි අපට විශ්වාසකළ හැකිය.

සාන්චි ස්තූපය කැණ බැලූ කනිංහැම් මහතා ස්තූපය පිළිබඳ මහාවංශ විස්තරය හා විද්‍යමාන වන සම්බන්ධය විස්තර කරන්නේ මෙසේය.

"මහාවංශයේ දැක්වෙන මහාථූප විස්තරය සාංචි චෛත්‍යයේ අද පවත්නා තත්ත්වය හා කෙතෙක් දුරට සැසඳේද යනු එය සාංචියේ ම විස්තරයක් සේ පෙනේ. අර්ධ කවාකාර හැඩය මුදුනේ සතරැස් කොටුව, හා ඡත්‍රාතිඡත්‍ර මෙන් ම සතර වාහල්කඩේ ඇති සූර්ය ලකුණු ද එසේ ම ය."[4]

කනිංහැම් මහතා පෙන්වන පරිදි සාංචිතූපය හා මහා ථූපය අතර ඉතා කිට්ටු සම්බන්ධ මොනවට පැහැදිලි වේ.

කොරවක්ගල හා සෙසු අංගයක් වන මුරගල ද ඉන්දීය ආභාසය තනිව දියුණු වූ බවට වැදගත් සාධක ඇත. මථුරා ප්‍රදේශයේ තිබී හමු වූ උසින් අඩි 3 යි අඟල් 1 ක් පමණ නාග පෙන සහිත මිනිස් රුව ක්‍රි. ව. 2 ශ. ව. පෙර නිර්මාණයකි. කුෂාන් කැටයම් ශිල්පයේ ලක්ෂණ ඇති මෙය ලංකාවේ මුරගල්හි නාග රූපවලට බෙහෙවින් සමානය.[5]

ලංකාවේ කලාකරුවාගේ නෛපුණ්‍ය ප්‍රකට කරන සඳකඩපහන වුව ද මුල් ම ආභාසය ලබා ඇත්තේ ඉන්දියාවෙන් යයි විශ්වාස කරනු ලැබේ. නාගර්ජුනකොණ්ඩයේ දී ලංකාවේ සඳකඩ පහනට සමාන සැලැස්මක් ලැබී ඇත. අමරාවතියේ ද ඊට සමාන කැටයම් විද්‍යමාන වේ.[6]

මෙසේ චෛත්‍යාංගන ප්‍රදේශයේ කොරවක්ගල් හා සෙසු බොහෝ අංග වන මුරගල සඳකඩපහන ථූපය ඉන්දියා ආභාසය අනුව දියුණු වී ගිය බවට සාධක ඇත. එසේ නම් කොරවක්ගල ද ඉන් ලැබූ ආභාසයෙන් ප්‍රභවය ලැබූවක් යයි සිතිය නොහැකි ද ? ඊට තවත් වැදගත් සාක්ෂි කීපයක් ඉදිරිපත් කළ හැකිය.

---

3. ලංකාවේ ස්ථූපය, 62 පිට.
4. අනුරාධපුර සංස්කෘතිය 86 පිට
5. ස්ථූපය, 64 පිට.
6. ස්ථූපය, 64 පිට.

කොරවක්ගල මුලින් ම ඉන්දියාවේ තැනුනේ ගරාදි වැටක ආකාරයෙන් බව පරණවිතාන මහතා පෙන්වා දෙයි.– එම ගරාදිවැටක් පිළිබිඹු කරන කැටයම් ඉන්දියාවේ ලැබී තිබේ.

"සාංචි හා භාරුත්වල ස්තූප තොරන් හා ගරාදිවැටවල් (කොරවක්ගල්) අලංකාර කෙරෙන කැටයම් අතර ක්‍රි. පූ. 2 වන හෝ 1 වන සියවස් කාලයේ දී පැවති ආකාරය දක්වෙන ස්තූපයත් නිරූපණය කෙරෙන ගල් කැටයම් කිපයක් වේ."[7]

සාංචි හා භාරුත්වල ආභාසය චෛත්‍යාංගන කැටයම්වල දක්නා ලැබෙන නිසාත් කොරවක්ගල මුලින් ගරාදිවැටක ආකාරයෙන් පැවති යයි සැක කරන නිසාත් සාංචි හා භාරුත් හි මෙම ගරාදිවැටවල්වල ආභාසය ලබා ගත්තේ යයි සිතිය හැක.

මෙය ඔප්පු කළ හැකි වැදගත් ම සාධකය නම් ලංකාවේ දනට විද්‍යමාන ඉපැරණි ම කොරවක් ගල්හි ආකෘතිය එම ගරාදිවැටේ ම විකාශනයක් බව පරණවිතාන මහතා ඔප්පු කර තිබීමයි.

"සාංචියේ ඇති පියගැටපෙළ දෙපැත්තෙහි ඇති කොරවක්ගල් නිම වී ඇත්තේ ගරාදි වැටක් ලෙස ය. මේ ආකාරයට නිම වූ කොර වක්ගල් රුවන්වැලි සෑයේ උතුරු වාහල්කඩේ ද ඇත්තේ ය."[8]

සාංචි කැටයම්වලට සමාන කැටයම් කණ්ඨක චෛතියෙහි ද ඇත්තේ ය.

9 මුලින් ම කොරවක්ගල් ගැන සඳහන් වන්නේ බුද්ධ කාලයේ ඉන්දියාවෙන් ය. කුලීන ගෘහ යන්හි පඩි පෙළ දෙපස ගරාදි වැටවල (කොරවක් ගලේ මුල් අවස්ථාව) තිබිණ. මහාසුදස්සන සූත්‍ර යෙහි චක්‍රවර්ති රජෙකුගේ මාලිගයක් පිළිබඳ කෙරෙන විස්තරයේ පියගැටපෙළි හා සම්බන්ධ ස්ථම්භ සූචි හා උණ්හිස ගැන සඳහන් වෙයි.[12] එම නාමයෝ ම සාංචි හා භාරුත් ගරාදි වැටවලට අයත් කැටයම්හි කෙටූ සෙල් ලිපිවල ද සඳහන් වේ.[13] බුද්ධ කාලයේ සිට විකාශනය වූ කොරවක් ගල් සාංචි ස්තූපයේ තිබුණු බව සාංචි මාලකයට නැගීමට තනාතිබූ ගරාදි වැට පිළිබඳ විස්තරයෙන් පෙනේ. මෙසේ විකාශනය වුන මෙම කොරවක් ගලේ ආභාසය ලංකා කලාකරුවාට ද ලැබෙන්නට ඇත. ඉන් පසුව ලංකා කලාකරුවා එය ස්වාධීන නිර්මාණයක් සේ වර්ධනය කරන්නට ඇත.

කොරවක්ගල මුලින් තනන ලද්දේ ලීයෙනි. ඉන්දියාවේ බොහොමයක් තනා තිබෙන්නට ඇත්තේ ලීයෙන් බව පරණවිතාන මහතා පවසයි. ලංකාවේ ද මුලින් ම තනන්නට ඇත්තේ ලීයෙනි. කල් යත් ම මෙම දැව විනාශ වීම නිසා එය ගලෙන් නිමවීමේ අදහස කලාකරුවා තුළට පිවිසෙන්නට ඇත. (කොත්කැරැල්ල වෙනුවට තිබූ ඡත්‍රාවලිය ද මුලින් තනන ලද්දේ ලීයෙනි.) ඔවුන්ට ගරාදි වැට ගලෙන් තැනීම අපහසු නොවීය. ඒ වෙනු වට ගරාදි වැට සංකේතවත් කොට තනි ගලෙන්, වඩාත් චාංච අලංකාරවත් ලෙස කොරවක්ගල තනන්ට ඇත. දනට ශේෂව ඇති පැරණි ම කොරවක්ගලක් විමසන විට එහි ගරාදිවැට සංකේතවත් කරන ලක්ෂණ පැහැදිලිව දක්නා ලැබේ. එම ලක්ෂණ පරණවිතාන මහතා මෙසේ පෙන්වා දෙයි.

"රුවන්වැලි සෑ උතුරු දෙරටුවෙන් සොයා ගත හැකි සාමාන්‍ය වර්ගයේ කොරවක්ගලක හැඩහුරුකමින් හා බාහිර සැරසිලිවලින් පෙනී යනුයේ පුරාණ කාලවල දී පැරණි දාගැබ්වල සහ වෙනත් ගොඩනැගිලිවල පියගැට පේළි දෙපස කණුවලින් හා හරස්කඩවලින් යුත් ගරාදි වැට තිබුණ බවයි—මේ වර්ගයේ කොර වක්ගල් රුවන්වැලි උතුරු දෙරටුවේ පිහිටා ඇත. එහි පිට පැත්තේ උන්නතව දක්වෙන ඉහ සහිත කුඩා ස්තම්භයක් වේ. එහි මුදුන වසා සිටින බොරදම බිත්ති කුළුණකින් දරා සිටින උඩු ලිස්තරයක හෝ හරස් කඩයක හෝ ආකාරය දක්වයි. මෙම ගලෙහි පිට පැත්තේ දක්වෙන උන්නත කැටයම කණුවලින් සහ හරස් කඩවලින් සෑදි ලී අත්වැලකට දක්වන සමානකම ඉතා පැහැදිලි ය. (තූපයේ) හතරැස්

7. ස්තූපය 10 පිට.
8. ස්තූපය 71 පිට.
9. දීඝනිකාය.
10. ස්තූපය 62 පිට.

කොටුවේ පිහිටි ගරාදි වැට, මෝස්තරය මගින් එතැන්හි ආරම්භයේ දී පිහිටි සැබෑ ලී ගරාදි වැට ව්‍යාජ ලෙස පෙන්නුම් කළාක් මෙන් ඉහතකී ගල්කැටයම ද මෙම ගෘහ නිර්මාණ අංගයම ගල් සුලභ වීමට පෙර භාවිත කළ ලීයෙන් නිම වූ සැබෑ කොරවක්ගලක් ව්‍යාජ ලෙස දැක්වීමක් විය හැකි ය.,,[14]

කොරවක්ගල පිළිබඳ නිශ්චිත සටහනක් මුල් යුගයේ දී ම ලැබේ. ඊට හේතුව ලැබී තිබෙන සැම කොරවක්ගලක්ම නිර්මාණාත්මක ලක්ෂණ අතින් ඊට පසු යුගයට අයත් වීමයි. යම් යම් ඉහත දක්වන ලද සාධක අනුව මෙම යුගයේ කොරවක්ගල් ලීයෙන් තනා තිබූ බවත් ඒවා කාලයාගේ ඇවෑමෙන් විනාශ වී ගිය බවත් විශ්වාස කළ හැකි ය. කොරවක්ගල තනන ලද්දේ ලීයෙන් මෙන් ම ඉන්දියානු ක්‍රමයට අනුව යයි විශ්වාස කළ හැකි ය. දැනට ලැබෙන මුල් ම කොරවක්ගල මෙම දූවමය ගරාදි වැට සංකේතවත් කොට තනන ලද ඉතා චාං එකකි.

රුවන්වැලි සෑ උතුරු දෙරටුවේ කොරවක්ගල අනුරාධපුර යුගයේ විශිෂ්ටතම නිර්මාණය වෙයි. ඉතා චාං ලෙස නිම වූ මෙය මුල් දූවමය ගරාදි වැටේ ස්වරූපය ඇසුරින් නිර්මාණය කරන ලදැයි සිතිය හැකි ය. තනි ගල් පුවරුවේ ගරාදි වැට සංකේතවත් කරන කුළුණු හා හරස්කඩ චාං ලෙස පැත්තේ කොටා ඇත. අනුරාධපුර යුගයේ ශෛල මය කැටයම් කලාවේ නිපුණත්වය මෙම කොරවක් ගලේ ද දක්නා ලැබේ. චාං බවින් හා අලංකාර යෙන් මෙම කොරවක්ගල අන් කොරවක්ගල් වලට වඩා උසස් ය. කුට්ටම් පොකුණේ දක්නා ලැබෙන කොරවක්ගල්හි ද දක්නා ලැබෙන්නේ මෙම ලක්ෂණයෝයි. බටහිර ආරාමයන්හි ත්‍රිකෝණාකාර හැඩයෙන් යුත් චාං කොරවක්ගල් ද මෙම සමයට අයත් කළ හැකි, චාං වූත් අලංකාර වූත් නිර්මාණයෝ ය.

අනුරාධපුර යුගයේ ප්‍රචලිත වූ මකර මුඛය හා ලියවැල කැටයම් කරන ලද කොරවක්ගල් ක්‍රි. ව. 9–10 කාල සීමාවට අයත් වෙ යයි සිතිය හැක. මේ යුගයේ කොරවක්ගල් හි සැලකිය යුතු ලක්ෂණ කිහිපයක ම වෙනස්කම් ඇති විය.

ඉතා විශාල ලෙස හමු වන මකර මුඛයෙන් නිකුත් වන ලියවැල මේ යුගයේ ප්‍රධාන වශයෙන් වූ වෙනස්කමයි. ඊට පෙර පැවතියේ ඉතා චාං ලෙස නිම වූ චක්‍ර නො වූ ගරාදි වැට සංකේතවත් කළ චාං කොරවක්ගල් ය. මේ කොරවක්ගල් අතර වැදගත් කොරවක්ගල් කිහිපයක් විමසා බලමු.

ථූපාරාම පිළිමගෙයි කොරවක්ගල සලකා බලමු. පියගැට පෙල දෙපස තනි ගලින් නිමැයුණු මෙම කොරවක්ගල මකර මුඛයෙන් නිකුත් වන ලිය වැලින් යුක්ත ය. ලියවැල ඇත් හොඬක ආකාර යෙන් නැවී ගොස් ඇත. ලියවැලේ මුදුන සමතලා කර ඇත. එහි නොගැඹුරු ලෙස කෙඳි පේලියක් කැටයම් කර ඇත. මකරාගේ පාදයක් පියගැට පෙල පැත්තේ ඉදිරියට නෙළූ තොල්ලක පිහිටා ඇත. අනෙක් පාදය ආදර්ශකුළුණු හිසක පේකඩය මත පිහිටා ඇත. කොරවක්ගල පිට පැත්ත පැරණි කොරවක්ගලේ මෙන් ම ආදර්ශ කුළුණු හිසකින් අලංකාර වී ඇත. මෙම කොරවක්ගල්හි දක්නා ලැබෙන නවත් විශේෂයක් නම් මෙතෙක් චාං ලෙස ඔපමට්ටම් කර පැවති කොරවක්ගලට සත්ව රූප ආරෝපනය කිරීමයි. මෙහි කුළුණු හිසෙහි පේකඩය මත දණ ගසන ලද ප්‍රාණවත් හස්ති රූපයක් ඇත.

ථූපාරාමය අසල පිහිටි කොරවක්ගල් දෙකක් වෙයි. මාලිගාව යයි සැලකෙන ගොඩනැගිල්ලෙහි ද්වාරයේ පඩි පෙළ දෙපස පිහිටි කොරවක්ගල ඉතා කුඩා වූත් චාං වූත් අලංකාර නිර්මාණයකි. මෙහි ද දක්නා ලැබෙන්නේ මකර මුඛය හා ලියවැල වුවත් එය මනාව ඔපමට්ටම් කොට නිමවා ඇත. මකර රුව මත විවෘත නෙළුම් මලක් කැටයම් කර තිබේ. ආදර්ශ කුළුණු හිස් මධ්‍යයේ ඉදිරියට හැරී වාඩි වී සිටින සිංහ රූපයක් කොටා ඇත. වාඩි වී බලා සිටින සිංහ රුව හා මකර හිස උඩ පිහිටි නෙළුම් මල මෙහි දක්නා ලැබෙන විශේෂයන් වශයෙන් පෙන්නුම් කළ හැකිය.

ථූපාරාමය අසල ම පිහිටි අංක 2 ස්ථානයේ නවත් කොරවක්ගලක් වෙයි. මෙම පොදු ලක්ෂණ එහි ඇත ද නවත් විශේෂ ලක්ෂණ කීපයක් ඇත. මේ ගණයේ හමු වන එක ම කොරවක්ගල මෙය වේ. තරමක් විශාල මෙම කොරවක්ගලේ ද මකර මුඛය හා චක්‍ර ලියවැල දක්නා ලැබේ. ලියවැල

14. ස්තූපය, 62–63.

බහුල ලෙස කැටයම් කර ඇත. මකර හිස අධික කැටයමින් අලංකාර කර ඇති අතර අනෙක් මකර රුවවලට වඩා ප්‍රාණවත් භාවයක් දක්ක හැකිය.

මකර රුවට පහළින් පැත්තේ ආදර්ශ කුළුණු හතරක් කැටයම් කර ඇත. එම කුළුණු හිස් මධ්‍යයේ විමානයක සැලැස්ම කැටයම් කොට ඇත. ඇතැම් විට එය අනුරාධපුර ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පයේ පොදු ලක්ෂණ ඇතුළත් එකක් වීමට පුළුවන. මෙවැනි ම විමාන සැලැස්ම කැසිකිලි ගල්හි ද දක්ක හැකිය. ඇතැම් විට මෙම ගෘහ සැලැස්ම මෙම ගොඩනැගිල්ලේ සැලැස්ම ම විය යුතු යයි සැක කළ හැකි ය. මෙම සමයේ දක්නා ලැබෙන කොරවක්ගල්වල දුර්ලභ ලක්ෂණයක් ලෙස මෙය හැඳින්විය හැකි ය.

අලංකාර ලියවැලට පහළින් පැත්තේ තවත් විශේෂ වූ කැටයමක් දක්නා ලැබේ. මෙ වැනි කැටයමක් දක්නා ලැබෙන එක ම කොරවක්ගල මෙය වන්නේ ය. කොරවක්ගලෙහි මධ්‍යයේ එතරම් රෞද්‍ර විලාශයක් නොදක්වන සිංහයෙකු කැටයම් කොට ඇත. මේ යුගයේ බොහෝ කොරවක්ගල්වල දක්නා ලැබෙන සත්ව රූපවලට වඩා සංයමයෙන් යුතුව මෙම සිංහ රුව නිමවා තිබේ. සිංහ රුවට උඩින් වටා නානා විධ කැටයම් කළ රූප රාශියක් දක්ක හැකිය. මෙම රූප කිපය බැගින් කොටස් 9ක් පමණ ඇත. එහි එන රූ සටහන් අනුව ජාතක කථාවක් හෝ කථා කිපයක් කැටයමට නැඟීමට දරූ උත්සාහයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැකි ය. මෙහි පැහැදිලි ලෙස දේව රූප මිනිස් රූප හඳුනා ගත හැකි ය. ඇතැම් රූපයක් හිස දන් දීම නිරූපණය කරතියි සිතිය හැකි ය. නයි මුගටි පොරය පැහැදිලිව දක්නා ලැබේ. තවත් කැටයමක් දම් දෙසීම නිරූපණය කරතැයි සිතීමට තුඩුදෙයි. වඳුරා, නයා, මුගටියා, මොනරා අඳුනා ගත හැකි සත්ව රූප අතර වෙති. ගෘහ සැලැස්ම කැටයම් කළ රූප—කැටයම් බාහුල්‍යය විශාලත්වය මෙහි දක්නා ලැබෙන විශේෂතම ලක්ෂණ ලෙස පෙන්වා දිය හැකි ය. එහෙත් අනුරාධපුර මුල් යුගවලට අයත් වාං කොරවක්ගලේ තරම් සිත් ගන්නාසුලු ලක්ෂණ මෙහි දක්නා නොලැබේ.

ඉසුරුමුණියෙහි ද තරමක් වැදගත් කොරවක් ගලක් දක්නා ලැබේ. මෙය මධ්‍යම ප්‍රමාණයේ මකර මුඛය හා ලියවැල කැටයම් කළ වාං නිමාවකි. මෙහි දක්නා ලැබෙන සුප්‍රකට පෙම් යුවලගේ රූ සටහන, ඇත් හිස හා මිනිස් රුව ගුප්ත හා පල්ලව බලපෑම් ඇතිව කරන ලද නිර්මාණයෝය. එහෙත් කොරවක්ගල එයට පසුව නිර්මාණය වී යයි සිතීමට පුළුවන. මෙහි ඉදිරියේ තනා ඇති මුරගලේ ලක්ෂණ අනුවත් දක්නා ලැබෙන වාං නිමාවක්—සංයම ස්වරූපයත් සලකා බලන විට පල්ලව බලපෑම් ඇති සමයක කරන ලද නිර්මාණයකියි විශ්වාස කළ හැකිය. මෙම කොරවක් ගලෙහි පැත්තක හස්ති රුවක් කැටයම් කොට ඇත. එක ඇතෙකු ආධාර කර ගෙන නො ගැඹුරු ලෙස කොටන ලද හස්ති රූප තුනක් ඉන් නිරූපණය කොට ඇත. මෙහි පොකුණේ ද ජලස්නානය කරන හස්ති රූප දක්නා ලැබේ.

නිල්අක්ගම බෝධිඝරයේ ද්වාරයේ පිහිටුවා ඇති කොරවක්ගලේ ද මෙම ලක්ෂණයක් දක්ක හැකිය. මෙම සමයේ බහුලව දක්නා ලැබෙන මකර මුඛය ලියවැල මෙහි ද දක්ක හැකිය. හැඩි දැඩි බවෙන් තොරව වාං ලෙස මෙය නිමවා ඇත. මෙම සමයේ කොරවක්ගල දවල දක්නා ලැබෙන බහුල ලක්ෂණය මකර මුඛය සහිත ලියවැලයි. ඇතැම් විට මුලින් ම ලැබෙන ගරාදි වැට සංකේත වත් කරන කොරවක්ගල් ද ලැබේ. මකර මුඛය සහිත ලියවැල එහි ම විකාශනයක් යයි සිතිය හැකි කිසිම සත්ව රූපයක් කොටා නැති වාං කොරවක්ගල් ද මෙම සමයේ දක්ක හැකිය.

9 වෙනි ශත වර්ෂයට අයත් යයි සැලකිය හැකි විජයාරාමයේ අංක 4 දරණ ගොඩනැගිල්ලෙහි කොරවක්ගල් මෙම ගණයට අයත් කළ හැකිය. ගොඩනැගිල්ලේ සතර පසින් කොරවක්ගල් සත රකි. මකර මුඛය කොටා නැතත් ඊට සමාන හැඩයකින් ගල ඔපමට්ටම් කොට ඇත. ලියවැල, මකරා සහිත කොරවක්ගලේ තරම් වක්‍ර නො වේ. ඊට කිට්ටු හැඩයකින් වාං ලෙස නිමවා ඇත. ඉදිරියේ ඇති මුරගල පුන්කලස කැටයම් කරන ලද්දකි. වෙන කිසි ම කැටයමක් කොරවක් ගලේ දක්නා නො ලැබේ. මහායානික ස්ථානයක් යයි සැලකෙන මෙහි නිර්මාණ ශිල්පියා ඉතා වාං ගති ප්‍රිය කළ කෙනෙකු වූවාට සැක නැත. අපට මෙම යුගයේ විශේෂතා වශයෙන් දැකිය හැක්කේ ගරාදි වැට සංකේතවත් කළ කොරවක්ගල තවත් කලාත්මක වෙනත් හැඩයක් ගැනීමයි. එමෙන් ම සත්ව රූප ආරෝපණය කිරීම මෙම යුගයේ සිදු විය. බහුල වශයෙන් මකර රුව භාවිතයට ගන්නා ලදී. මෙම මනඃකල්පිත සත්වයා වැදගත් ස්ථානවල ගෘහ ප්‍රවේශයන්හි කැටයම් කෙළේ

ඇයි ? වර්තමානයේ පවා විහාර ගෙවල් තුළ මකර රුව නිර්මාණය කිරීමෙන් මූල පටන් ම ආගම හා මකර රුව සම්බන්ධව පැවති බව පෙනේ. ඇතැම් විට මෙම සතා කිසියම් මිථ්‍යා විශ්වාසයක් නිසා කලාකරුවාගේ මනසට පිවිසෙන්නට ඇත. මුල් කොරවක්ගල්වල හැඩය වෙනස් වී ගිය ද එහි ගැබ් වූ වාං බව මෙම සමයේ ද බොහෝ දුරට ආරක්ෂා විය. කැටයම් අඩු වශයෙන් යෙදීම ඔපමට්ටම් බව පරිණත භාවය මේවායේ දක්ක හැකිය. මකර මුඛය හා ලියවැල ගරාදි වැට සංකේතවත් කළ වාං කොරවක්ගල සත්ව රූප නැති ලියවැල සහිත කොරවක්ගල යන ත්‍රිවිධ ලක්ෂණයන් ම මේ යුගයේ කොරවක්ගලෙහි දක්නා ලැබේ.

පොළොන්නරු සමයේදී නව දුරටත් කොරවක්ගල වෙනස්වීම කිහිපයකට ලක්වූ බව පෙනේ. 9,10 වන ශතවර්ෂවල මෙන් මෙහිදී සිදු වූයේ කොරවග්-ගලේ හැඩයේ වෙනස්වීමක් නොවේ. එහි වෙනසක් වූයේ මඳ වශයෙනි. මේ සමයේ කොරවග් ගලට විදේශීය කලා ලක්ෂණවල ආභාසය දනිත. එමෙන්ම මෙතෙක් පැවති වාං ලක්ෂණ හා පරිණත ලක්ෂණ ඉන් ක්‍රමයෙන් තුරන් වන්ට විය. නව නවත් සත්වරූප හා කැටයම් එක් කෙරිණි. මෙම ලක්ෂණ අනුවය, අපට මෙම සමයේ කොරවග්ගල විපර්යාසාත්මක අවස්ථාවක් වශයෙන් සැළකිය හැක්කේ.

පොළොන්නරු යුගයේ වටදගෙයි සතර දෙරටු ප්‍රවේශයන්හිම කොරවග්ගල් පිහිටුවා තිබේ. මෙහි ද නිරූපිතව ඇත්තේ බෙහෙවින් ප්‍රචලිත මකර මුඛය හා ඉන් නික්මෙන ලියවැල වුව ද මෙහි වෙනස්කම් දක්ක හැකිය. මකර මුඛය හා පාද ගැඹුරට කොටා ඇති අතර හිස බහුලලෙස කැටයම් කර ඇත. ලියවැල බොහෝ වක්‍රව ගොස් තිබේ. ලියවැලේ බහුල ලෙස රැලි කැටයම් කර ඇත. කුළුණු හිසෙහි පාදම් මෙහි වැඩිය. කොරවග්ගල පැත්තෙහි වාමන(ගණ) රූපයක් කොටා තිබේ. බිත්ති පාදම්වල හා මුරගලේ පිහිටි වාමනරූප කොරවග්ගලට ප්‍රවේශ වී ඇති බව පෙනේ. කැටයම් බාහුල්‍යය ද්‍රවිඩ බලපෑම් නිසා ඇති විනැයි සිතිය හැකිය. පොළොන්නරුවේ කලා අනුරපුර යුගයේම විකාශයක් වූවද ද්‍රවිඩ ලක්ෂණ ඊට පිවිසී ඇති බව පෙනේ.

තිවංක පිළිමගෙය ඉදිරිපස පඩිපෙල දෙපස දක්නා ලැබෙන කොරවග්ගල ද සැළකිය යුතුය. අනුරපුර සියුම් ලෙසත් වාං ලෙසත් නිමවන ලද මකර හිස මෙහි විරූපී හැඩ දැඩි කැටයම් බහුල එකක් බවට විකාශනය වී තිබේ. මකර හිස උසට තනා ඇත. ලියවැල ඉතා වක්‍රව ගොස්ය. පැත්තෙහි අත ඔසවා ගමන් කරන විලාස ගත් සිංහ රූපයක් කොටා ඇත. මූණ ඉදිරියට හරවා තිබේ. කුළුණු හිසින් වෙන් කර ඊට පිටු පසින් නාග රූපයක ලක්ෂණ ඇති මිනිස් රුවකි. දකුණ-තින් මල් බඳුනක් රැගෙන වමත ඉහටියෙ තබාගත් විලාශය පෙන්වන මෙම කැටයම මුරගලේ රූප කොරවග්ගලටද ප්‍රවේශ වීමක් ලෙස පෙන්වි හැකිය. මෙහිදී එක්තරා ගැටලුවක් මතුවෙයිය එම මිනිස් රූ කැටයම අනෙක් පස කොරවග්ගලේ නොමැත. එනිසා වෙනත් ස්ථානයකින් ගෙනවුත් මෙය සවි කලේ දැයි සැක උපදී. පරණවිතාන මහතා පෙන්වා දෙන පරිදි පොළොන්නරුවේ ඇතැම් කොරවග්ගල් වෙනත් ස්ථාන වලින් ගෙන-වුත් සවිකළ ඒවාය. ලංකාතිලක කොරවග්ගල උදහරණ වශයෙන් පෙන්වා දෙයි[1]. මෙම කොර-වග්ගලද වෙනත් ස්ථානයකින් ගෙනවුත් සවිකලක් ද යන්න සැක උපදවයි. පොළොන්නරු යුගයේ ගල් හිහවීම ඇත පෙදෙස්වලින් ගෙන ආ බව විශ්වාස කළ හැකි නිසා එවැනි අවස්ථාවක සිදුවූ ප්‍රවාදයක් ලෙස මෙය සැලකිය හැකිය. එහෙත් මෙහි නිර්මාණාත්මක ලක්ෂණ අනුවනම් එය මුල් කාලයට අයත් යයි කෙසේ වත් කිව නොහැකිය.

මෙම කාලයටම අයත් කළ හැකි ඉතා වාං කොරවග්ගලක් ශිව දේවාලයේ දක්ක හැකිය.

කිසිම සත්ව රූපයක් මෙහි නැත. ලියවැල අන් කොරවග්ගල්වල මෙන් වක්‍රව ගොස් නැත. එහෙත් ලියවැල මධ්‍යයේ වක්‍රවූ තැන් දක්ක හැකිය. ලියවැලේ අවසාන වක්‍රය මිටි කුළුණු හිසක් වැනි යමක තබා ඇත. දිගට විහිදී යන හරස් පාදම් කිහිපයකි. මධ්‍යයේ රවුම් වාං කැටයමකි. මෙම වාං කොරවග්ගල පිහිටා ඇත්තේ ද්‍රවිඩ ශිවදේවා-ලයේය. එහෙත් මෙම කොරවග්ගල්හි ලක්ෂණ ද්‍රවිඩ ලක්ෂණ නො වේ. ඉන්දියාවේ කොරවග් ගල ක්‍රිස්තු වර්ෂය ඇරඹී ටික කලකින් අතුරුදහන් විය. [2]එය ගරාදි වැටක ආකාරයෙන් ඔබ්බට

1. පොළොන්නරු යුගය
2. ලංකාවේ ස්තූපය — සෙනරත් පරණවිතාන

විකාශනය වූ බවක් නොපෙනේ. ශෛලමය කොරවග්ගල් ඇත්තේද ඉතා ස්වල්පයකි. කොරවග්ගල ස්වාධීන නිර්මානයක් ලෙස විකාශනය වූයේ ලංකාවේය. ද්‍රවිඩ ලක්ෂණ අනුව තැනුන ශිව දේවාලයට කොරවග්ගල් නිර්මානය කිරීමේදී සිංහල කලා කරුවාගේ සහාය ලබාගත්ට ඇත. සිංහල කලා කරුවකුගේ ස්වාධීන වාං නිර්මාණයක් ලෙස මෙය හැඳින්විය හැක.

පොළොන්නරුවේ ලංකාතිලක විහාරය ඉදිරිපස පඩිපෙළ දෙපස පිහිටුවා ඇති කොරවක්ගල කෙරේද අපගේ සැලකිල්ල යොමුවිය යුතුය. එය සුලභ මකර මුඛය හා ඉන් නිකුත්වන වක්‍ර ලියවැලින් නිමවී තිබේ. මකර හිසමත කීර්තිමුඛයක හැඩයෙන් යුතු කැටයමක් තිබේ. කොරවක්ගලෙහි පැත්තෙහි කුළුණු හිසත් ඒ දෙපස කඩුවක් අතින්ගත් මිනිස් රුවක් ද අත ඔසවා එඩිතර විලාසයකින් සිටින සිංහ රුවක්ද වේ. මිනිස් රුව, සුලභව මුරගල්හි දක්නා ලැබෙන මිනිස් වෙස්ගත් නාග රූපයක් බව විශ්වාස කළ හැකිය. මීට පෙර ද මුරගලේ තිබූ වාමණ(ගණ) රූප ආදිය කොරවග්ගලට ආරූඪ කළ අවස්ථා ඇත. ලියවැල කෙඳි සහිත කැටයමින් යුතුව නිමවා ඇත.

පොළොන්නරු යුගයේ නිර්මානය කරන ලද මන්දිරයක මෙය පිහිටුවා ඇතත් පරණවිතාන මහතා මෙම කොරවග්ගල් එම සමයේ සිටි කලාකරුවන්ගේ නිර්මාණයක් සේ පිළිගැනීමට මැලිවේ.

> "පොළොන්නරුවේ ඇති ගණන් නැති මකර කොරවග්ගල්වලින් කවරක් හෝ ඒ නගරය දිවයිනේ සංස්කෘතික සහ දේශපාලනමය මධ්‍යස්ථානය වශයෙන් පැවති කාලයේ විසූ ශිල්පීන්ගේ කෘතීන් යැයි පිළිගැනීම උගහටය. ලංකාතිලකයේ පුළුල් පියගැට පෙළ යා කෙරෙන කොරවග්ගල් එම ගොඩනැගිල්ල සඳහා මුලදී අදහස් කරන ලද්දක් නොවීම මීට නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකිය[1]"

කොරවග්ගල සවිකොට තිබෙන ආකාරය විමසන විට පඩිපෙළ හා නොගැලපෙන ස්වභාවයක් ඇති බව පෙනේ. එහි නාගරූපය නිමවා ඇති සුන්දර ආකාරයත් වස්ත්‍රාභරණ බාහුල්‍යයත් සලකන විට මෙය තරමක් මුල් යුගයට අයත් එකකැයි සැක කළ හැකිය. අනුරපුර පිරිහීමත් සමග එම කලාකරුවන් හා කලා කෞශල්‍යයත් පිරිහිනැයි කිව නොහැක. පොළොන්නරුව සශ්‍රීක වූයේ අනුරපුර ජනකායගෙන්මය. එම කලාකරු පරපුරෙන්ම හා එම කලාකෞශල්‍යයෙන්මය. අනුරපුර යුගයේ වාං සුන්දර ලක්ෂණ එසේ නම් මෙම කොරවග්ගලට පිවිසීමට නොහැකි ද? අනුරපුර ශිල්පී පරපුරින් ආ කලාකරුවකුගේ සුන්දර නිර්මානයක් ලෙස එය නොසැලකිය හැකිද? ලංකාතිලකය (පොළොන්නරුව) ඉදිරියේ ඇති කොරුවග්ගල පරණවිතාන මහතා පොළොන්නරනිර්මාණ ශිල්පියකුගේ නිර්මාණයක් නොවෙයයි විශ්වාස කරයි.

අනුරපුර සමයේ කැටයම් හා කලාශිල්පයන්හි තිබූ සුන්දර වාං ලක්ෂණ පොළොන්නරු සමය වන විට බොහෝදුරට හීනවී ගියේය. පොළොන් නරු සමයෙන් පසුව වුව ද යලි දියුණු තත්වයක් දක්ක නොහැකිය. මෙම සමයෙන් පසුව හමුවන කොරවග්ගල් කිහිපයක් ගැන අපගේ සැලකිල්ල යොමු කරමු.

දඹදෙනියේ ,යාපහුවේ හා ගඩලාදෙනියේ දක්නා ලැබෙන කොරවග්ගල් විමසන විට මකර රූපය වෙනුවට හස්ති රූපය හා ගජසිංහ රූපය කොරවග්ගලට පිවිසි බව පෙනේ. එහෙත් මෙම කොරවග්ගල්හි හැඩි දැඩි රළු බව මිස සියුම් කලා ලක්ෂණ එතරම් සුලභ නොවේ.

යාපහුවේ කොරවග්ගල ඉතා විශාල වූවකි. මෙය විශාල ලෙස නිමවීමට සිදු වූයේ බලකොටුවක් වූ යාපහුවේ නැගීමට ඇති උස පඩිපෙළ නිසාය. කොරවග්ගල නිමවී ඇත්තේ කොටස කිහිපයකිනි.

1. පොළොන්නරු යුගය 97-98 පිටු

මකර මුඛය වෙනුවට මෙහි පිවිස ඇත්තේ විශාල දැවැන්ත ගජ සිංහ රූපයකි. මෙම ගජසිංහ රූපයන්ට ඉදිරියෙන් විශාල සිංහ රූප දෙකක් වෙයි. මෙය මෙහි දක්නා ලැබෙන විශේෂයක් ලෙස සැලකේ. සිංහයාට ඉදිරියෙන් තවත් මකර කොරවක්ගලකි. එය මකර රූපයයි කීමට පුලුවන් වුවත් පැහැදිලි කමින් අඩුය. ඊට ඉදිරියෙන් කීර්ති මුඛය ඇත.

කොරවග්ගලේ පැත්තෙහි පහලින් නැටුම් කංඩායමක් නිරූපනය කෙරෙන කැටයම් පෙළකි. මෙම කැටයම් පාදම්හිද දක්ක හැක. මෙවැනි නැටුම් විලාසය දක්වන එකම කොරවග්ගල ද මෙය වෙයි. මෙම කැටයම් (නැටුම්) වල බෙර කරුවෝ–වීණාකරුවෝ–නැටවුවෝ සිටිති. මෙම නර්තන විලාස දක්වන කැටයම් ද්‍රවිඩ දේවාලවලට දක්නා ලැබේ. ඉන්දියාවේ විජය නගර්හි ''හැම්පි'' මාලිගාවේද මෙවැනි කැටයම් දක්ක හැක. ලංකාවේ–ගඩලාදෙණිය–නියම්ගම්දෙර – අලවතුර යන සථානවලද මෙවැනි කැටයම් ඇතත් පැරණිම සථානය යාපහුව වේ. මෙම නර්තන විලාස මත්පැන් බී මත්ව සිටින කාමුක විලාස ගනී. ද්‍රවිඩ ආභාසය අනුව මෙම කැටයම් කොරවග්ගලට හා පාදමට පිවිසෙන්නට ඇත.

මෙහි ද්‍රවිඩ බලපෑම් ඇතැයි සිතීමට බහුලව දක්නා ලැබෙන කීර්ති මුඛ ද සාධකයෙකි. කීර්තිමුඛ තැනීම ද්‍රවිඩ ලක්ෂණයක්, හෙයිනි. මෙම කොරවග්ගල ලංකාවේ විශාලතම කොරවග්ගල හා දුර්ලභ එකක් ද විය යුතුය. හැඩි දැඩි ලක්ෂණ මෙහි දක්ක හැකිය. මෙය 13 ශ.ව. අවසාන භාගයේ තනන්ට ඇතැයි සිතිය හැකිය.

දඹදෙනිය හා ගඩලාදෙනිය යන සථානවලට දක්නා ලැබෙන තවත් විශේෂ වූ කොරවග්ගල් දෙකක් වෙයි. දඹදෙනියේ දක්නා ලැබෙන මෙම කොරවග්ගල හස්තිරූව කැටයම් කරන ලද්දකි. වෙනත් සත්ව රූප මෙහි දක්ක නොහැකිය. කැටයම් ද ඇත්තේ ඉතාම අඩු වශයෙන් දැවැන්ත ඇත් රූප පඩිපෙල දෙපස කොරවග්ගල් නිමවා ඇත. හස්ති රූවෙහි තරමක ප්‍රාණවත් ලක්ෂණ ඇතත් එතරම් උසස් නිර්මාණාත්මක කලා කෞශල්‍යයක් එහි දක්ක නොහැකිය.

ගඩලාදෙනිය විහාරයේද ගජසිංහ රුව නිරූපණය කෙරෙන කොරවග්ගලක් දක්ක හැක. ඉතා අඩුවෙන් කැටයම් ඇති මෙහි ද වෙන කිසිම සත්ව රූපයක් දක්ක නොහැක. විහාරස්ථානයක දොරටුවේ ගජසිංහ රූපයක් තනන්ට ඇත්තේ වැදගත් අදහසක් ඇතිව යයි සිතිය හැකිය. ගජසිංහයා සතකු නොවේ. හස්තියාගේ ඉදිරිපස කොටසත් සිංහයාගේ පිටුපස කොටසත් පෙන්වන මෙම කැටයම ඉතා තියුණු මිත්‍රත්වය හා මෛත්‍රිය පිළිබඳ සංකේතයකි. සදකල් වෛරයෙන් පසුවන මෙම සත්ව රූප දෙක එකක් කොට කරන ලද මෙම කල්පිත නිර්මානය මෛත්‍රිය වැඩවීම සඳහා කලා කරුවා විසින් නිර්මාණය කරන්ට ඇත. විහාරය කට ඇතුල්වීමට පෙර එවැනි කලාත්මක නිර්මාණයක් නැරඹීමෙන් මෛත්‍රී සහගත චිත්තයක් ඇති කිරීම පහසු වන්ට ඇතැයි නිර්මාන ශිල්පියා කල්පනා කරන්ට ඇත. සඳකඩ පහන මගින් විහාරයට ඇතුල්වීමට පෙර වැදගත් අදහසක් දී චිත්තසමාධියක් ඇති කිරීමට සිංහල කලා කරුවා අපේක්ෂා කළා නම් ගජසිංහ රූපයනේ ද එවැනි ගැඹුරු අදහසක් අපේක්ෂා කළා යයි සිතිය හැකිය.

ගුණසීල ජයවර්ධන

පැරණි භාරතීය නාට්‍ය කලාව – 4

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි විග්‍රහ කර තිබෙන දශවිධ රූපක අතුරෙන් ප්‍රධාන තැන ගන්නේ **නාටකයයි.** නාට්‍ය යක තිබිය යුතු සියලුම අංග නාටකයෙහි දක්නට ලැබේ. උපරූපක දශයෙන් ප්‍රධාන වූත් වැදගත් වූත් නට්‍යය **නාටිකාවයි.** කාලිදාසගේ ශාකුන්තලය සංස්කෘතික නාටක අතුරෙන් උසස්ම නාටකයයි. ශ්‍රී හර්ෂගේ රත්නාවලිය නාටිකා අතර උසස්ම තැන ලබයි.

නාට්‍ය වස්තුව

නාටකයක වස්තුව **ආධිකාරික** සහ ප්‍රාසඞ්ගික වශයෙන් ද්විවිධය. (නා. ශා. xix–2). නාට්‍ය වස්තුවෙහි නායකයාගේ අභිමතාර්ථ සාධනය පිණිස නැතහොත් ඵලප්‍රාප්තිය පිණිස කෙලින්ම උපකාර වන කොටස ආධිකාරිකය. අවශේෂ කොටස ප්‍රාසඞ්ගිකය. මේ ප්‍රාසඞ්ගික කොටස නායක යාගේ ඵලප්‍රාප්තියට මාධ්‍යයක් පමණි. එය කෙලින්ම ඵලප්‍රාප්තියට උපකාර වන්නක් නොවේ. (නා. ශා. xix. 3–5).

ප්‍රාසඞ්ගිකය **පතාකා** සහ **ප්‍රකරී** වශයෙන් දෙවැදෑරුම්ය. ඒ දෙකින්ම හඳුන්වන්නේ ඵල ප්‍රාප්තියට කෙලින්ම සම්බන්ධ නොවන සිදුවීම්ය. පතාකා නමින් හැඳින්වෙන සිදුවීම කුඩා අතුරු කථාවක ස්වරූපය ගනී. භවභූතිගේ මහාවීරචරිත නම් නාට්‍යයෙහි රාමගේ හිතවතකුවූ සුග්‍රීවගේ වික්‍රම පතාකාවට නිදර්ශනයකි. ශාකුන්තලයේ vi වැනි අංකයෙහි චේටීන් දෙදෙනා අතර ඇතිවන සංවාදය ප්‍රකරී යන්නට නිදසුනකි.

නාට්‍යයන්ට විෂය වන වස්තු ප්‍රධාන වශයෙන් වර්ග තුනකට බෙදේ:

(i) **ප්‍රඛ්‍යාත වස්තු**—මෙයින් හඳුන්වන්නේ නාට්‍යයකට වස්තු කරගන්නා විරාගත ප්‍රසිද්ධ කථාවකි.

(ii) **උත්පාද්‍ය වස්තු**—කර්තෘ විසින් නිර්මාණය කරන ලද කථාවස්තුවකි.

(iii) **මිශ්‍ර වස්තු**—විරාගත ප්‍රසිද්ධ කථාවස්තුවක් ආශ්‍රයෙන් කර්තෘ විසින් නිර්මාණය කරන ලද කථාවස්තුවකි.

අවස්ථා

නාට්‍යයක ක්‍රියා අවස්ථා පහකට බෙදනු ලැබේ. (නා. ශා. xix. 7–9).

(i) ප්‍රාරම්භ (හෙවත් ආරම්භ)
(ii) ප්‍රයත්න
(iii) ප්‍රාප්ත්‍යාශා (හෙවත් ප්‍රාප්තිසම්භව)
(iv) නියතඵලප්‍රාප්ති (හෙවත් නියතාප්ති)
(v) ඵලයොග

ඵලයෝගය නැතහොත් යම්කිසි අභිමතාර්ථයක් මුදුන් පමුණුවා ගැනීම සඳහා දක්වනු ලබන ආශාව, නැත්නම උත්සුකතාවයි ප්‍රාරම්භ අවස්ථාවෙහි නිරූපණය වන්නේ. ශාකුන්තලයෙහි කණ්ව ඍෂිවරයාගේ අසපුවට ලඟාවන දුෂ්‍යන්ත රජුගේ බාහුව (ශකුන්තලා හමුවන්නට යන බවට පෙර නිමිත්තක් වශයෙන්) ස්පන්දනය වීමත්, අනතුරුව ශාකුන්තලා දැකීමත්, ඇය යලිත් හමුවීමට රජු තුළ ඇතිවන ආශාවත් ප්‍රාරම්භ අවස්ථාවයි. රත්නාවලී නාටිකාවෙහි නායක නායිකා දෙදෙන එක්කිරීමට යෞගන්ධරායණ ඇමතියා තුළ ඇතිවන ආශාව ඒ නාට්‍යයේ ප්‍රාරම්භ අවස්ථාවය.

ඒ ආශාව සපුරා ලීමට ගන්නා තැතයි ප්‍රයත්නාවස්ථාවෙහි නිරූපණය වන්නේ. ශාකුන් තලයෙහි ශකුන්තලා යලි හමුවීමට කිසියම් උපායක් යෙදීමට දුෂ්‍යන්ත රජතුමා දක්වන උනන්දුවත්, රත්නාවලියෙහි වත්ස රජුගේ රූපය චිත්‍රගත කිරීමට සාගරිකා දක්වන උනන්දුවත් ප්‍රයත්නාවස්ථායි.

ඵලප්‍රාප්තිය සඳහා තිබෙන මාර්ගයත් ඒ මාර්ග යෙහි පවත්නා බාධකත් ප්‍රාප්ත්‍යාශා අවස්ථාවෙහි දැක්වේ. දුර්වාසස් ඍෂිවරයා විසින් ශකුන්තලාට කළ ශාපය බොහෝ දුරට ප්‍රශමණය වී ඇයට යලි

දුෂ්‍යන්ත රජු හමුවන බවට ලකුණු පහළ වීම ශාකුන්තලා නාට්‍යයේ ප්‍රාප්ත්‍යාශා අවස්ථාවයි. රත්නාවලියේ ද්විතීය අංකයෙහි වත්ස රජතුමා රත්නාවලිය ස්වල්ප වේලාවකට හමුවන්නේ වාසවදත්තා බිසවට අසුවෙතියි යන බියෙනි. ඒ අවස්ථාව රත්නාවලි නාට්‍යයේ ප්‍රාප්ත්‍යාවස්ථා වයි.

ඵලප්‍රාප්තිය සඳහා තිබෙන බාධක යටපත් වී අභිමතාර්ථය නිත්‍ය වශයෙන්ම සාර්ථක වන බව දක්වෙන්නේ නියතඵලප්‍රාප්ති අවස්ථාවෙනි. ශකුන්තලාට දුෂ්‍යන්ත රජුගෙන් ලැබුණු මුද්ද නැතිවී තිබී ආපසු ලැබීමත් අනතුරුව රජුට ශාකුන්තලා මතක් වීමත් ශාකුන්තලා නාට්‍යයේ නියතාප්ති අවස්ථාවය. රත්නාවලි ලබාගැනීමට පුලුවන් එකම මාර්ගය වාසවදත්තා දේවියගේ ප්‍රසාදය දිනා ගැනීම බව වත්ස රජුට අවබෝධවීම රත්නාවලි නාටිකාවේ නියතාප්ති අවස්ථාවය.

ඵලාගම හෙවත් ඵලයොග අවස්ථාවෙහි දක් වන්නේ නායකයාගේ අභිමතාර්ථය මස්තකප්‍රාප්ත වීමයි.

අර්ථප්‍රකෘති

නාට්‍යවස්තුවෙහි දක්නා ඒ අවස්ථා පහ හැරුණු විට තව අර්ථප්‍රකෘති පහක් ද තිබෙන බව නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වේ.

බීජඃ බින්දුඃ පතාකාංච
ප්‍රකරීකාර්යමෙව ච
අර්ථප්‍රකෘතයඃ පඤ්ච
ඥත්වා යොජ්‍යා යථාවිධි

(නා. ශා. xix. 22).

බීජ, බින්දු, පතාක, ප්‍රකරී, කාර්‍ය යනු ඒ අර්ථ ප්‍රකෘති පහයි.

සවල්ප වශයෙන් මතුවී ඵලප්‍රාප්තිය දක්වා පැතිරී පවත්නේ **බීජයයි.** (නා. ශා. xix. 23). මේ බීජයෙනි නාට්‍යයේ ක්‍රියාව (action) ආරම්භ වන්නේ. රත්නාවලි කුමරිය වත්සරජතුමාට ලබා දීම සඳහා යෞගන්ධරායණ ඇමතිවරයා යොදන උපාය රත්නාවලි නාටිකාවේ බීජයයි. ඒ බීජය අඛණ්ඩව වැඩෙන බව හඟවන දර්ශනය **බින්දු** ය දියට දැමූ තෙල් බිඳක් ලෙස පැතිරී යන නිසා ඒ අවස්ථාව බින්දු යන නමින් හඳුන්වන බව දශරූපක කර්තෘ ධනඤ්ජය පවසයි.

බින්දුර් ජලෙ තෛලබින්දුවත්.
ප්‍රසාරිත්වාත් (I. 17).

අනංග පූජෝත්සවය අවසන් වූ කෙණෙහි අනංගයා යයි සිතා සිටි තැනැත්තා තමන් විවාහ වීමට බලාපොරොත්තු වූ වත්ස රජු බව රත්නාවලී හඳුනා ගැනීම නිසා නාට්‍යයේ ක්‍රියාව යලි විකාශනය වන්නට පටන් ගනී. මෙය ඒ නාටිකාවේ බින්දු නම් අර්ථප්‍රකෘතියයි. මේ අර්ථප්‍රකෘතිය නාට්‍යයේ ඉතාම වැදගත් අවස්ථාවක් වශයෙන් සළකනු ලැබේ.

පතාක නමින් හඳුන්වන්නේ නාට්‍යයේ මුඛ්‍ය වස්තුවට උපකාරවන කුඩා අතුරු කථාවකි (නා.ශා. xix. 25). ශාකුන්තලා නාටකයේ විදූෂක සම්බන්ධ වෘත්තාන්තය පතාක යකි. මේ පතාක කලින් සඳහන් කළ ප්‍රාසඞ්ගික වස්තුවේ ප්‍රභෙදයකි. ආචාර්‍ය ධනඤ්ජය සහ ආචාර්‍ය විශ්වනාථ කර තිබෙන විස්තර අනුව මේ අතුරු කථාව නාට්‍යයේ ගර්භ සන්ධියෙන් හෝ විමර්ශ සන්ධියෙන් අවසන් විය යුතුය.

ප්‍රකරී යන්නෙන් හඳුන්වන්නේ මුඛ්‍ය වස්තුවට උපකාර වන අතුරු සිද්ධියකි. පතාක මෙන් ප්‍රකරී ත් ප්‍රාසඞ්ගික වස්තුවේ ප්‍රභෙදයකි. ප්‍රකරියක් සඳහා ගනු ලබන කාලය පතාකයකට ගනු ලබන කාලයට වඩා බෙහෙවින් සීමිතය. (නා. ශා. xix. 26).

නායකයාගේ අභිමතාර්ථ සාධනය පිණිස උපකාර වන සිද්ධියයි කාර්‍ය නමින් හඳුන්වන්නේ. ඒ සිද්ධිය අවසන් වත්ම නාට්‍යද අවසානයකට එයි. ආරම්භ, ප්‍රයත්න, ප්‍රාප්ත්‍යාශා, නියතාප්ති සහ ඵලාගම යන අවස්ථා මගින් නාට්‍යයේ ක්‍රියා විකාශනය වන්නේ ඒ **කාර්‍ය** උදෙසාය. ප්‍රකරී සහ පතාක උපකාර වන්නේත් ඒ කාර්‍ය සාධනය පිණිසය.

ලමාතැනී : පලයං යකෝ මුදලිතුමා එයි.

ප්‍රෙමදස : යන්නං හැබැයි මට පගාවක් ඕනැ නැත්නං දන්නවනෙ වෙන දේ.

ලමාතැනී : පලයං යකෝ.

ප්‍රෙමදස : හොඳයි මුදලිතුමා දූන් පබුලිනා අක්කා ළඟට එන හින්ද ලමාතැනී තනියමනෙ මම යන්නං ලමාතැනී ළඟට.

මුදලි : පේනවද මුගෙ කතාව දූව බල්ල (ගලකින් ගසයි).

ප්‍රෙමදස : මුදලිතුමා නේද? (දුවයි).

ලමාතැනී : දූවපං.

පබුලිනා : (ඉවත සිනාසෙයි).

මුදලි : පූදුමෙ ඌ ගුටිකාල හිනාහෙනව.

ලමාතැනී : පිස්සු කොල්ල.

මුදලි : දහසක් පෙරුම් පූරල හදගත්තු වෙලාවට තමා හැම කරදරයක්ම නේද..... පබුලිනා දූන් හුහක් වෙලාද ඇවිදින් ඇයි මේ අත වෙව්ලන්නෙ.

ලමාතැනී : හීතලේට.

මුදලි : වචනත් ගොත ගැහෙනව.

ලමාතැනී : ඒක නේන්නං.

මුදලි : පබුලිනාටත් ලමාතැනීගෙ කථාව පුරුදුවෙලා ලමාතැනීගෙත් කටෙ තියෙන්නෙ ඔය වචනෙමයි.

ලමාතැනී : හම්. හම්.

මුදලි : පබුලිනා පබුලිනා ඇයි මේ ඔලුව වහගෙන ඉන්නෙ ඕක ගලවන්න.

ලමාතැනී : අනේ මට ලැජ්ජයි.

මුදලි : මොන ලැජ්ජාවක්ද...... පබුලිනාගෙ ලස්සණ මුහුන මට බලන්න ඕනැ. ලමාතැනීට මෙහෙම ලස්සනක් තියෙනව ද?

ලමාතැනී : ඇයි. මුදලිතුමා ලමාතැනී ලස්සනයිනෙ. මට වැඩිය ඇයි ඇට ආදරේ නැත්තේ.

මුදලි : ආදරේ හරියට තණකොළ කන හරකෙක් වගෙ. හොඳ හොඳ තණකොල තියෙන තැන් හොය හොයා යනව.

ලමාතැනී : ඒ කියන්නෙ මුදලිතුමාත් ඒ වගේ කෙනෙක්.

මුදලි : කවිද එහෙම නැත්තෙ පබුලිනා.

ලමාතැනී : ඇයි ලමාතැනීට ආදරේ නැත්නම් ඇව කසාද බැන්දෙ.

මුදලි : ආදරේ තිබුන හින්ද තමයි බැන්දෙ දූන් පරන වෙලා හින්ද ඒක නිකං සාදරේට හැරිල.

ලමාතැනී : මොනවද ලමාතැනීගෙන් ලැබෙන්න ඕන. ආයෙ ඒක ආදරේට හරව ගන්න.

මුදලි : පබුලිනාගෙන් ලැබෙන දේ.

ලමාතැනී : මට තේරුනේ නැහැ.

මුදලි : ඒක හරියට විස්තර කරන්න බෑ පබුලිනා. ඒ කියන්නේ මේ හැමදම එක විදියටම නැතුව අමුතු අමුතු දේ තියෙන්න ඕනැ ජීවිතේ. අන්න ඒකයි. ලමාතැනී හැමදම එක වාගෙයි මට ආදර කරන්නෙ. එකම විදියට කිසිම අමුත්තක් නැහැ.

ලමාතැනී : හොඳ පාඩම ඒක මට.

මුදලි : මිනිස්සුන්ව සතුටු කරන්න ගෑනු දන්නෙ නැහැ.

ලමාතැනී : එතකොට අපියි සේරම කරන්න ඕනැ ඇයි මිනිස්සු.

මුදලි : අපි ගෑනුන්ව කසාද බඳිනව. ගෑනු දූනගන්න ඕන අපිව ආදරෙන් තියාගන්න. අන්න ඕක තමයි ගෑනුන්ගෙ වැරැද්ද. මිනිහව සතුටු කරල තියාගන්න දන්නෙ නෑ.

ලමාතැනී : ඉගෙන ගත්ත පාඩම.

පබුලිනා : (ඉවත) ඉගෙන ගනී පාඩම.

ජාසෝං : (ඉවත) උගන්නනව පාඩම.

මුදලි : දෝංකාරෙද මන් දන්නෙ නෑ මොකක්ද සද්දයක්. පබුලිනා මේ මොහොතෙ මගෙ ජීවිතේ ආයෙ කවදාවක් ලැබෙයිද. පබුලිනා මම උඹට මොන තරම් නයද. මෙන්න ඒකට මගෙන් සේරටම ඉස්සරවෙලා තෑග්ගක් (රන්මාලයක් දෙයි).

ලමාතැනී : පබුලිනාගෙ වාසනාව.

ජාසෝං : (ඉවත) පරබැල්ලී හිටපිය මම එනව කුලල් කෙටියෙන් අල්ල ගන්න.

ලමාතැනී : සද්දයක් ඇහෙනව.

මුදලි : නෑ ඒ රබං ගහන සද්දෙද කොහෙද.

ලමාතැනී : නෑ අන්න කවිද එනව වාගෙ.

මුදලි : අපි හැංගෙමු අන්න අතන.

ලමාතැනී : එතන කරුවලයිනෙ.

මුදලි : එහෙනං එලියෙද හැංගෙන්නෙ.

ජාසෝං : (පිවිස) හිටපියව් මම එනව.

මුදලි : කවිද?

ජාසෝං : මම මම.

මුදලි : ජාසෝං! අපි දුවමු.

(ලමාතැනී හා මුදලි පසුපස ජාසෝං එලවයි. ඔවුන් දෙදෙනා වේදිකාවේ දකුණුපස සැඟවෙති.)

ජාසෝං : මොනව විදිල්ල වගේ දිව්ව කොහෙ-

ආචාර්ය ඇම්. වී. රාමන් මූර්ති

වර්ණවත් ඡායා (හම්) රූකඩ නැටුම් හෙවත් ඉන්දීය "තෝලුබොම්මලතාලු"

විනිවිද පෙනෙන අමු හම් හා සකස් කරන ලද හම් ආධාර කොට ගෙන වර්ණවත් ඇඳිවිදින රූකඩ ඡායා දැක්වීමෙහි විශෙෂ දක්ෂතාවක් ආන්ධ්‍ර ජාතිකයන් ලබා ගෙන ඇති බව ප්‍රකට කරුණකි. හම් රූකඩ කලාව භාරතයේ ජනගත වස්තුවක් ලෙස සලකනු ලැබේ.

පල්ලව හා කාකටීය රජවරුන් (දැන් ඉන්දුනීසියා නමින් ප්‍රසිද්ධ) ජාවා දූපත් තම අණසකට පවරා ගත් විට ඒ දූපත්වල නිවැසි ජනයන්ට මෙ හම් රූකඩ කලාව හඳුන්වා දුන් බැව් **ආන්ධ්‍ර සරස්වාමු** නම් කෘතියෙහි සඳහන් වේ.

12 වන සිය වසෙහි ආන්ධ්‍ර ප්‍රදේශයෙහි හම් රූකඩ හා ලී රූකඩ (නූල් රූකඩ) දර්ශන බොහෝ සෙයින් පැවති බව පල්කුරිකි සෝමාරාධ විසින් රචිත **බසව පූරාණ පණ්ඩාය තාරාධාය චාරිත්‍ර** නම් කෘතියෙහි සඳහන් වේ. අතීතයෙහි මේ පාරම්පරික රූකඩ නළුවන්ගේ මුතුන් මිත්තන් බුරුමය, සියමය, මලයාව, ඉන්දුනීසියාව, චීනය, ජපානය සහ වෙනත් පෙරදිග රටවලට ගොස් විශාල කීර්තියක් අත්පත් කර ගත්හ.

දකුණු ඉන්දියාවේ රූකඩ නැටවූවෝ මහා රාෂ්ට්‍රියෝ ය. ඔවුහු ආන්ධ්‍ර ප්‍රදේශයෙහි මහා රාෂ්ට්‍ර-ආන්ධ්‍ර ජාතිකයන් ලෙස ද තමිල් නාඩයෙහි සහ මයිසෝර් කේරල පෙදෙස්වල ද මහාරාෂ්ට්‍ර දෙමළ ජාතිකයන් ලෙස ද හැසිරෙත්. ඔවුන් භාවිත කරන්නට යෙදුන භාෂා පරිසරය අනුව වෙනස් වුව ද **මහාභාරතය** හා **රාමායණය** නම් ප්‍රසිද්ධ මහා කාව්‍යවලින් කථාවස්තු උපුටා ගත් බව පෙනේ.

තමිල් නාඩයෙහිත් කේරල පෙදෙසෙහිත් භාවිත වන හම් රූකඩ අඩි දෙකක් උස් වන අතර ආන්ධ්‍ර ප්‍රදේශයෙහිත් මයිසෝරයෙහිත් ඒවා අඩි හයක් උස වර්ණවත් රූප වේ.

"**ඡායා ඡර්ම චිත්‍ර නාටකම්**" යයි මේ නැටුමට යොදන තවත් නමකි. එක නළුවකු එක රූකඩයක් එක් වරකට මෙහෙයවයි. මිනිස්සු මිනිස් රූකඩ සුදුසු කටහඬ යොද නැටවූ අතර ස්ත්‍රීහු ඊට සරිලන බසකින් ස්ත්‍රී රූකඩ මෙහෙයවූහ. කණ්ඩායමේ සෙසු පිරිස සංගීතය හා සුදුසු ශබ්ද නිපදවූහ. මිලිමීටර් 35 හේ චිත්‍ර පටියක භාවිත කරන තිරයකට සමාන තිරයක් රූකඩ දර්ශනයෙහි දක්නට ලැබේ. ආන්ධ්‍ර හා මයිසෝර් පෙදෙස්වල භාවිත කරනුයේ සාරියක දිග තිරයේ දිග ලෙසත් සාරි දෙකක පළල දනිහේ උස ප්‍රමාණයට එකතු කිරීමෙන් සාදගත් උස ප්‍රමාණයයි. තමිල් නාඩයෙහි ප්‍රචලිත ඡායා රූකඩ නැටුම්වල විශෙෂ ලක්ෂණය නම් ඒවා කුඩා ළමුන්ට විනෝදය ගෙන දෙන සේ සකස් කොට තිබීමයි. මෙහි මෙ නැටුම් **තොල් බොම්මලට්ටම්** යයි දෙමළ බසින් ද **තොල් බොම්මලාටා** යයි තෙළඟු බසින් ව්‍යවහාර වේ. **තොගලු බොම්මෙයි** ආටට හෙවත්

වක්කල ගොම්බෙයි ආට්ට යනු ද ව්‍යවහාර යයි. (තොගලු හා **වක්කල** 'හම්' යන අර්ථයෙන් යෙදේ).

මහා රාෂ්ට්‍රයෙහි හම් රූකඩ නැටුම් දක්නට නොලැබෙතත් මහා රාෂ්ට්‍රයේ නළුවෝ තම රටෙහි හම් රූකඩ නාට්‍ය කලාව පැන නැගි බව පවසත්. **ඡර්ම බහුලි නාට්‍ය** යනු මෙය බව ඔවුහු හඳුන්වති.

කේරලයෙහි මෙය **තොල් පවෙ කූතු** යයි ප්‍රකටය. **පවෙ** යනු 'රූකඩයට' ද **කූතු** යනු 'නැටුමට' ද ව්‍යවහාර කෙරේ). කේරලයෙහි මේ කූතු නටවන්නෝ දෙමළ රටෙහි වැසියෝ ය. ඔවුහු දෙමළ කවි හා ගී කියමින් නරඹන්නන් ඉදිරියෙහි මලයාලම් බසට ඒවා පරිවර්තනය කරත්. **නිඩල් කව්වි** (ඡායා නැටුම්) යයි මේවාට භාවිත වේ. **කථා කාලක්ෂෙපම්*** නම් ගණයට අයත් කථා වර්ගය මෙයට ගැබ් වේ. රූකඩවල සුදු හා කළු සෙවනැලි තිරයෙහි දක්නට ලැබේ.

දෙමළ රට, මයිසෝරය, ආන්ධ්‍ර ප්‍රදේශය යනු පළාත්වල රූකඩ වර්ණවත් ය. ඒවායේ අත් පා සෙලවිය හැකිය. රූකඩ ඡායා ද වරණවත් ය.

මලබාර් රූකඩවලට සමාන වූ රූකඩ ඔරිස්සා වෙහි ඇත. ඒවා **රාවන් ඡායා** යයි හැඳින්වේ. එහෙත් ඒ නැටුම්වලට පසුබිම් ගායනයක් නොමැතිය. ඔරිය හෝ ඔඩිස්සි නම් දේශීය භාෂාව මෙහි භාවිත වේ.

මදුරාසියේ පිහිටා ඇති **මධ්‍ය චර්ම පර්යේෂණ ආයතනයේ** අධ්‍යක්ෂක තනතුර දරන ආචාර්ය වෛ. නයිදූම්මා සහ ඔහුගේ සහකාර නිලධාරීහු පිරිහීගෙන යන මේ පාරම්පරික, රාජ සම්මත, පැරණි කලාව දියුණු කිරීමට උනන්දු වී ඒ සඳහා ආයතනයක් පළමු වරට ආරම්භ කළහ. මේ කලාවේ පාරම්පරික සෞන්දර්ය රැක ගනිමින්ම නවීන ශබ්ද හා ආලෝක පහසුකම් සහිතව එයට සම්බන්ධ වූ විවිධ අංගෝපාංගයන්ගෙන් යුතුව එයට නව පණක් දී පර්යේෂණ පවත්වා ප්‍රචාරය කිරීම මේ ආයතනයේ පරමාර්ථයයි.

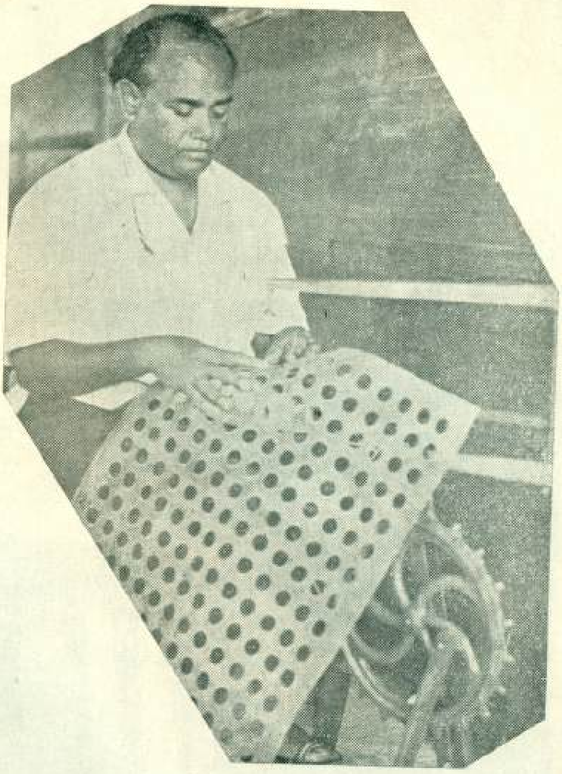
ඉනාමත් නවීන උපක්‍රම, උපකරණ, යන්ත්‍ර, කාර්මික විධි හා රූකඩ සාදන හම් වර්ග යොදා පාරම්පරික කලාව දියුණු කිරීමෙහි යෙදී සිටින මේ ආයතනය දැනට මත් සැලකිය යුතු දියුණුවකට පා තබා සිටී. මහජනයාගේ විනෝද රසය උසස් තත්ත්වයකට නැංවීමට මේ නයින් හැකි වෙතැයි මේ ආයතනයේ බලාපොරොත්තුවයි.

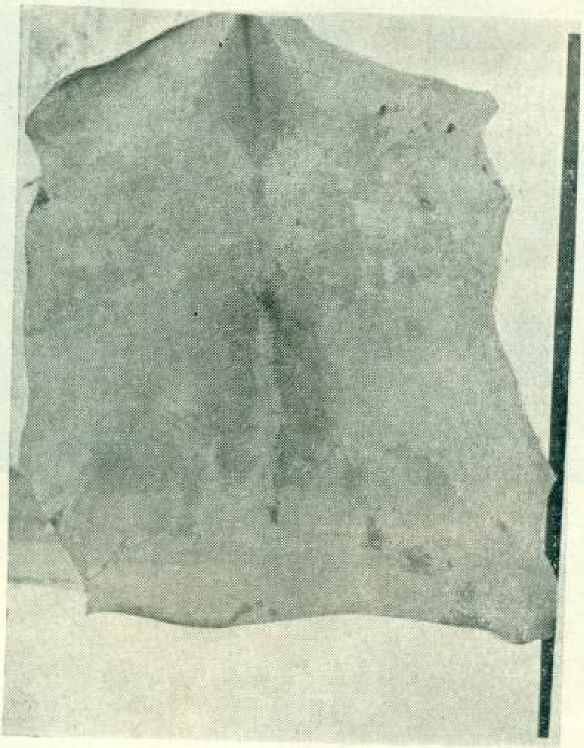
හස්ත කර්මාන්ත සංවර්ධන වැඩ පිළිවෙල අනුව මේ ආයතනයෙහි හම් රූකඩ කලාව පිළිබඳ පුහුණුවක් දීමේ මධ්‍යස්ථානයක් ඇරඹීමට මදුරාසියේ රජය විසින් අනුමතිය දී දීතිබේ. 1965 දෙසැම්බර මස අවසාන සතියේ **මදුරාසි නාට්‍ය සංඝයේ** මෙහෙයීමෙන් මෙය පවත්වන ලදී. පාරම්පරික සිසුන් හා කලා ගුරුවරුන් හය දෙනෙකුට පුහුණුව දෙනු ලැබේ. එක ශිෂ්‍යයකුට රු.75 මාසික වේතනයක් ගෙවනු ලැබේ.

---

*කථා කාලක්ෂෙපම් යනු භාරතයේ ප්‍රචලිතව කථා කීමේ ක්‍රමයකි. මෙයට ගද්‍ය, පද්‍ය, ගී හා හාස්‍ය රසය එක් වේ.

සැ.යු. මෙය ඉංග්‍රීසි ලිපියක අනුවාදයකි. අනුවාදය ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ ආචාර්ය ජයදේව තිලකසිරි මහතාගේය.





මේ පින්තූරවලින් පෙනෙන්නේ රුකඩ කැපීම සඳහා නවීන යන්ත්‍රෝපකරණ උපයෝගී කර ගැනීමයි

'රාවණ' රූකඩය තිරය පිටුපසින් සිට නටවයි ආචාර්ය රාමන් මූර්ති

'රාවණා සහ සීතා' රුකඩ නාට්‍ය නටවයි — ආචාර්ය රාමන් මූර්ති

දගොන්නේ උදයධම්ම හිමි

මිහින්තලේ පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණය—III

චෛතියගිරියේ ආරාම

වෙදහල හා පඩිපෙළ අතර පැරණි ආරාමයක නටබුන් දක්නට ලැබේ. මෙය පවුරකින් වෙන් කර ඇති අතර අඩි 125ක් පමණ සතරැස්ය. මැද ප්‍රාසාදයකි. එයට නිරිතින් හා ගිනිකොනින් අතුරු ප්‍රාසාද දෙකකි. ප්‍රාසාද දෙරටු මකර තොරණක් ගලින් හා නාග දෙරටුපාල රූප සහිත පඩි පෙළින් යුක්තය. අනුරාධපුරයේ පැරණි බෞද්ධාරාමයකට, නිර්මාණය අතින් සමාන කළ හැකිය.

පාරේ වම් පස පඩිපෙළ අසලම තවත් ආරාමයයක් දක්නට ලැබේ. මෙහි සීමාව මැද පිළිම ගෙයක් හා ඒ පිළිම ගෙයි සතර කොණ පිරිවෙන් සතරක්ද පිහිටා ඇත. මහල්වලින් යුත් මේ පිරිවෙන් නිර්මාණය අතින් එක සමානය. ගිනිකොණ එක හැර අනෙක් ඒවායේ කුළුණු 12 බැගින් පිහිටියේය. ගිනිකොණ පිරිවෙනේ වැඩිපුර කුළුණු දෙකක් ද වේ.

මේ හැර නැගෙනහිර පර්වතය ළඟ තවත් තනි ගොඩනැගිල්ලක් වෙයි. එහි ඉහල කොටස පෙළකට සතර බැගින් යුත් කෙටි ගල් කුළුණු පේළි දෙකකින් යුක්තය. මේ ගෙය ආරාමයට අයත් වැසිකිළිය විය හැකිය. මෙය තනිකරව පිහිටා තිබීම එයට හොඳම නිදසුනකි. දැනට මෙහි වෙනත් ස්ථිරසාර පැහැදිලි නිදසුන් පෙන්විය නොහැකිය.

නිරිත දිග පිරිවෙන අසල තවත් පිරිවෙනක නටබුන් දක්නට ලැබේ. මේ ආරාමයද අනුරාධපුර ආරාමවලට වඩා වෙනසක් දක්නට නැත. චෛතියගිරිය (මිහින්තලය) වැනි මුල්ම භික්ෂු ආරාම වශයෙන් ගත හැකි ස්ථාන ලක්දිව ඇත්තේ කීපයක් පමණි. ඒ අතරට වෙස්සගිරිය, සිතුල්පව්ව, රිටිගල හා ගල්ඔය නිම්නයේ පිහිටි රජගල යන තැන්වල තිබෙන ලෙන් ද ආදිම කාලයේ ආරාම වශයෙන් ගත හැකිය. මිහිඳු මාහිමියන් ප්‍රමුඛ භික්ෂු පිරිස මෙහි මුල් වස් කාලය ගත කිරීම ඉතාම වැදගත් කොට සැලකිය හැකිය. මෙවැනි ගල්ගුහා භික්ෂූන්ගේ වාසයට ගන්නට හේතුවන්ට ඇත්තේ මේ තරම් විශාල පිරිසකට නිවාස පහසුව එක්වරම විසඳීමට නොහැකි නිසා වන්නට ඇත.[2] එහෙත් මෙයින් චෛතියගිරියේ ලෙන් වඩාත්ම වැදගත් යයි කිව හැක්කේ ලක්දිව බුදුසසුන පිහිටුවා මිහිඳු මාහිමියන් ඇතුළු භික්ෂූන් පළමුව මේ ලෙන්වල වස්විසීමත්, ලක්දිවදී කළ ප්‍රථම ධර්ම දේශනාව මෙහිදී කරවීමත් නිසාය. ඒ හැර මේ ධර්ම දූත ව්‍යාපාරය නිසා ලක්දිව විශාල විපර්යාසයකට, පරිවර්තනයකට පත්වීම ද මෙහි අගය තවත් වැඩි කරවන්නකි.

මිහිඳු මාහිමියන් වැනි අය මේ ලෙන්වල භාවනානුයෝගීව වාසය කිරීම නිසා පසු කාලවලදී ද චෛතියගිරියේ භික්ෂූන් රහතුන්වහන්සේලා යනුවෙන් රටවැසියාගේ ජනාදරයට පවා පත්වූ බව පෙනේ. ඒ බව බුද්ධඝෝෂ මාහිමියෝ තම විසුද්ධි මාර්ගයෙහි ද දක්වා ඇත.[3] 5 වෙනි සියවසේදී පාහියන්[4] ද චෛතියගිරියේ සිල්වත් භික්ෂූන් වහන්සේ නමක් ගැන කීමෙන්ද මෙහි විසූ භික්ෂූන් වහන්සේලාට කාගේත් සැලකිල්ල යොමුවූ බව පෙනී යයි. මෙවැනි ස්ථානවල පිහිටි ලෙන් ආරාම මුලින් රජවරු විසින් කරවා දුන් අතර පසුකාල වලදී වෙනත් නොයෙක් ප්‍රභූ පක්ෂය පමණක් නොව සාමාන්‍ය මහජනයා විසින් පවා ශුද්ධ කරවා දුන් බව ඒ ලෙන්වල කොටා ඇති ලිපි වලින් පැහැදිලිවම පෙනේ.

මිහින්තලයෙහි කළුදිය පොකුණ අසල දක්නට ඇති ගඩොල් බිත්ති, ගල් කවුලු සහ ගල් සිලිමකින් යුක්තව සෑදුනු ගල්ලෙන පෙනුම අතින් ගල්කනු මත ලීයෙන් තනන ලද ගෙයකට සමානය.

---

1. මිහින්තලය—(පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව) පිට 8
2. ලක්දිව බුදුසමයේ ඉතිහාසය—148 පිට
3. විසුද්ධිමාර්ගය (පාලිග්‍රන්ථ සංගම) 89 පිට
4. පාහියන් වාර්තාව—107 පිට

මේවා යෝගාවචර භික්ෂූන් සඳහා කරවූ ඒවා බව පෙනේ. මෙම ගොඩනැගිල්ලෙහි දොරක් සහ ජනෙල් දෙකක් ද දැනටත් ඉතිරිව ඇත. ඇතුල් වන දොරටුවේ ඇති මුරගල් පැත්තකට හරවා ඇති අතර දොර උළුවස්ස කැටයම් කර ඇත. මේ අසලම ප්‍රතිමා ගෘහයක නටබුන්ද දක්නට ලැබේ. එය හතරැස් කොටුව හා ඇතුල්වීමේ දොරටුවකින්ද යුක්තයි. මේ හැර ආරණ්‍යයක භික්ෂූන්ගේ තවත් වාසස්ථාන තිබුණු බවට අවට ඇති ලෙන් හා වෙනත් නටබුන් සාක්ෂි දරයි.

මෙම ලෙන් ගුහා ආදිය හැරුණු විට මිහින්තලා නගරය තුළ රජුන්ගේ හා ප්‍රභූන්ගේ වාසස්ථානවලට සරිලන පරිදි හෝ ඊටන උසස් අන්දමේ ගොඩ නැගිලි ද තනාදී තිබුණු බව පෙනේ.

මිහින්තලයේ නොහොත් චේතියගිරියේ ඇති ලෙන් අතර ගුහා නමින් සඳහන් වන මිහිඳු ගුහාව වඩාත්ම ප්‍රකට එක යයි සිතිය හැකිය. මිහිඳු මාහිමියන් වහන්සේ වස්කාලය තුළ වැඩසිටින්නට ඇත්තේ මෙහිය. උන්වහන්සේගේ යයි කියන ශෛලමය සයනාගාරයක් දැනටත් මෙහි දක්නට ලැබේ. පියංගු ගුහා නමින් හඳුන්වන තවත් ගුහාවක් ගැන පංචසූදනියෙහි සඳහන් වේ. එම ගුහාවෙහි ලෝමසනාග නම් තෙරනමක් විසූ බවද එහිම කියයි.[1]

V කාශ්‍යපගේ සෙල්ලිපියට අනුව ඇත් වෙහෙර හා සෑගිරිය අභයගිරි කපාරමූලයට අයත්ය. ධාතු සේන රජු විසින් අඹතල වෙහෙර ප්‍රතිසංස්කරණය කර එම වෙහෙර මහසෙන් රජු කල පටන් එහි වැඩසිටි අභයගිරි විහාරික ධර්මරුචිකයන්ට පූජා කළ බව මාහාවංශයේ එයි.

එසේම මිහින්තලා ලිපියෙහි සඳහන් වෙන පරිදි මේ ස්ථානය පාලනය කිරීම පිණිස අභයගිරියෙන් ද භික්ෂූන් පැමිණිය යුතු බව කියා තිබේ. (ඒ පුවරුව 20–23 පේළි) ඒ නිසා මෙම විහාරය අභයගිරි කපාර මූලයට අයත්ව පැවති බව වැඩිදුරටත් පැහැදිලි වේ.

දන්සැල

තුන්වැනි පියගැට පෙළ අවසානයේ පිහිටි මිහින් තලා දන් ශාලාවේ නටබුන් දක්නට ලැබේ. මේ දන ශාලාව දිග අඩි 62 කින් හා පළල අඩි 25 ක් වන මැද මිදුලක් වටා කළ කුළුණු සහිත ගබඩා පෙලකින් යුක්තයි. බස්නාහිර හා දකුණු පස පිහිටි ගබඩා මුළුතැන් ගෙවල් ලෙස භාවිත කළ බවත් පෙනේ.[2] දකුණු පස වූ මුළුතැන් ගෙවල් මැදින් ගල්කඳු මත රැඳවූ ගල් පිල්ලකි. මෙය කෑම ඉවීමට ජලය ගෙන ඒම සඳහා භාවිතා කළා විය හැකිය. මේ ජල නළ ක්‍රමය ඉතාම ක්‍රමවත්ව යොදා තිබුණු බව මෙයින්ම පැහැදිලි වේ. උඩ මළුවේ සිට පහත මළුවට ගෙනැවිත් ආවරණය කළ කාණුවකින් මැද මිදුලට වැටී එහි ගිනිකොණ පිහිටි කාණුවකින් පිටවන ආකාරයට මෙය පිළි යෙලකර ඇති බව පෙනේ.

අඩි 45ක් පමණ යුත් උතුරු පැත්තේ පිහිටි ගබඩාව දනශාලාව නොහොත් භෝජනාගාරය වශයෙන් භාවිත කරන්නට ඇතැයි සිතේ. මේ දන ශාලාව නිර්මාණය අතින් අනුරාධපුර මහාපාලි දන්සැල හා සමාන බව පෙනේ. දනය සඳහා තැන්පත් කළ දන් ඔරු හෝ කැඳ ඔරු දෙකක් මෙහි දක්නට ලැබේ. අභයගිරි විහාරයට අයත් දන්සැලෙහි හා මහාපාලි දන්සැලෙහිද මෙවැනිම ඔරු දක්නට ලැබේ.

විහාරය

දන ශාලාවට ඉහළින් ළඟින්ම වෙන්වූ මළුවක දොරටුව දෙපස ලිපි දෙකක් සහිත විහාරයක් දක්නට ලැබේ. මෙය පිළිමගෙය විය හැකිය. එසේ නම් මෙය ගන්ධකුටිවර්ගයට අයත් කළහැකි පිළිම ගෙයකි. විහාර මළුවට නැගීම සඳහා සෝපාන පේළි 30 ක් පමණ තිබුණු බව පෙනේ. කැටයමින් තොර දොරටුපාල ගල් දෙකකින් හා කොරවක් ගලින් සැදි පඩි පෙලක් විහාර දොරටුවේ වෙයි. විහාර මුළුව ඉතා කුඩා බැවින් මෙහි පිරිවර ගෙවල් කිසිවක් දක්නට නොලැබේ. මේ විහාරයේ සතර කොණ කුඩා දගැබ් සතරක් දක්නට තිබේ.

සන්නිපාත ශාලාව

සන්නිපාත ශාලාව විහාරස්ථානයකට අයත් ප්‍රධාන තම අංගයන්ගෙන් එකක් ලෙස සැලකිය හැකිය. මෙය භික්ෂූන් හා ගිහියන් එක්වී රැවීම් පැවැත්වීම සඳහා ද සාකච්ඡා පැවත්වීම සඳහා ද වෙන්වූ බව පෙනේ. මෙය විවේක ගන්නා ස්ථානයක් වශයෙන් මෙන්ම භෝජන ශාලාව වශයෙන් ද සඳහන් වී ඇත.

---

1. පපංචසූදනී (පා.ද.ස.) 78 පිට
2. මිහින්තලය 13 පිට

දන ශාලාව පිහිටි තලාවේ ප්‍රධාන පඩිපෙළට බස්නාහිරින් චෛත්‍ය පබ්බතයේ නොහොත් මිහින් තලයේ සන්නිපාත ශාලාව පිහිටා ඇත. අඩි 62 ක් දිග පළල ඇති එම ශාලාවේ ගල්කණු 48 ක් පමණ දක්නට ලැබේ. වහලය මේ කණු මත පිහිටා තිබෙන්නට ඇත. මේ ගොඩනැගිල්ලේ නටබුන් පරීක්ෂාකර බලනවිට මෙහි බිත්ති වූ බවක් නොපෙනේ. ඇතුල්වීම සඳහා පඩි සහිත පියගැට පේළි හතරක් දක්නට ලැබෙන අතර ඉතාම වාම් මුරගල් හා කොරවක් ගල් ද දක්නට ලැබේ.

ශාලාව මැද උස් වේදිකාවක් දක්නට ලැබෙන අතර එය සංඝ නායක ස්ථවිරයන් වහන්සේගේ ආසනය වූවාට සැක නැත. මේ ශාලාවෙහි කෙරෙන කටයුතු ගැන විස්තරයක් 4 වෙනි මිහිඳු රජුගේ මිහින්තලා පුවරු ලිපියෙහි සඳහන් වේ.

(සෙල්ලිපි ගැන කරන විස්තරයේදීත් ඒ පිළිබඳව විස්තරයක් ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ.)

රාජගිරිලි ලෙණ කන්ද

ඉදිකටු සැයට බස්නාහිරින් මේ රාජගිරි ලෙණ කන්ද පිහිටා ඇත. මෙම කන්ද මුදුනෙහි ගල්ලෙන් කීපයක් හා පොකුණක් ද වෙයි. ක්‍රි. පූ. 3 වෙනි සියවසට අයත් දෙවන පැතිස් රජුගේ ලෙන් ලිපියක් මේ වායින් එක් ලෙනක කටාරමක කොටා ඇත. මෙහි ඇති වෙනත් ලෙන්වල කොටා ඇති ලිපිවලින් ඒවා පූජා කළ අය ගැන තොරතුරු දත හැකිය. 9 වෙනි සිය වසට අයත් සංස්කෘත අක්ෂරවලින් ලියන ලද සෙල් ලිපියක් ද මේ ලෙන්වල දක්නට ඇත. මේ ලිපිය මහායානික යන්ගේ එකක් යයි පිළිගෙන ඇත. ඒ අනුව මේ කාලය වන විට මේ ලෙන් පවා මහායානික යන්ගේ වාසස්ථාන වන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය.

සද්ධාතිස්ස රජුගේ කාලයේදී සෑගිරියේ වැඩ සිටි ප්‍රධාන භික්ෂුව වූයේ කාල බුද්ධරක්ෂිත තෙරණුවෝය. මෙම රාජගිරි ලෙණෙහි උපෝෂථ ශීලය සමාදන් වූ රජු අනෙකුත් දයකයන් හා උපාසකයන් අතර රජු යයි හැඳිනගත නොහැකි වන සේ මුළු රාත්‍රි කාලයේම ධර්ම ශ්‍රවණය කළ බව කිය වේ. මෙම ලෙණ රාජගිරි ලෙණ නමින් හැඳින්වෙන්නට ඇත්තේ ද ඒ නිසාම විය යුතුය.

වාරිමාර්ග ක්‍රම

මිහින්තලා සිද්ධස්ථානයේ ඉතාම ක්‍රමානුකූල වාරි මාර්ග ක්‍රමයක් පැවති බවට දනට ඉතිරිවී ඇති නටබුන්ම සාක්ෂි දරනු ඇත. කන්ද මුදුනට පවා ජලය ගෙනයාම සඳහා ජලනල ක්‍රමයක් භාවිතාවූ බවට බොහෝ සාධක දක්නට ලැබේ., මිහින්තලය අනුරාධපුරය ආදී ස්ථානවල ආරාමවල දක්නට ඇති නාන පොකුණුවලට ජලය සැපයීමට වැව්වලින් බෝක්කු ක්‍රමයක් තනා තිබුණු බව පෙනේ. අපිරිසිදු වූ ජලය හා පරණ වූ ජලය හිස් කිරීම සඳහා පොළව යට කුඩා කාණු දමා ඇති බවද පෙනේ. මෙවැනි පොකුණුවල නටබුන් අද මිහින්තලයේ විශාල වශයෙන් දක්නට ලැබේ. මෙම පොකුණුවලින් ගෙනගිය වාරි මාර්ග ක්‍රමවත් වූ නිසාම ආරාමවල නාන කාමර පවා පැවති බව මහාචාර්ය සෙනරත් පරණවිතාන මහතා කියයි.[1]

නාග පොකුණ

මිහිඳු සැයට නැගෙනහිර දිසාවෙන් මෙම පොකුණ පිහිටා ඇත. පළමුවන අග්ගබෝධි (ක්‍රි. ව. 571–604) රජු විසින් සෑගිරියෙහි මෙම පොකුණ කරවූ බව මහාවංශයෙහි සඳහන් වේ. ඒ ගැන මහාවංශය කියන්නේ "තිරදිය ඇති නාග සොඩි" නම් පොකුණ වශයෙනි. මෙහි ජලය නියං සමයේ දී පවා නොසිඳෙන අතර මෙම ගලේ පෙණගොබ පහකින් යුත් නාගයකු නෙළා ඇත. මේ විදියට නෙළා ඇති විශාලම නාග රූපය මෙය වියහැකි යයි පුරාවිද්‍යා ගවේෂකයෝ පවසති.

සිංහ පොකුණ

අතිශයින්ම විනාශයට පත්වුවද දනට පවා එහි නටබුන් ද ඉතිරිව ඇත. විනාසවී ගිය අරාමවලින් ගහණ ප්‍රදේශයේ මෙම පොකුණ දක්නට ලැබේ. එහි එක් පැත්තක පස්සා කකුල් දෙක පමණක් පෙනෙන සේ නෙළා ඇති සිංහ රූපයකි. එය උසස් කලා කෘතියක් සේ සැලකිය හැකිය. ඉහතකී නාග පොකුණෙන් සිංහ පොකුණට ජලය සැපයූ බවට සාධක තිබේ.

කළුදිය පොකුණ

රාජගිරි ලෙණෙන් නැගෙනහිර පැත්තේ මේ පොකුණ පිහිටා ඇත. මෙහි දිය කළුපාට නිසාම මේ නම ලැබී ඇති බව පෙනේ. මේ පොකුණ

---

1. අනුරාධපුර යුගය — 1 මුද්‍රණය, 162 පිට

ඇති ප්‍රදේශයේ නාන ගෙවල්, භාවනා ශාලා, පිරිවෙන් ශාලා, ගල්ගුහා ආදියෙන් යුක්තව පැවති බව පෙනේ. මිහින්තලා සෙල් ලිපියෙහි ද මේ පොකුණ ගැන සඳහන් වෙ.

මිහින්තලයේ පිළිම

අම්බස්ථල දගැබ අසල දනට දක්නට ලැබෙන පිළිමය දේවානම් පියතිස්ස රජුගේ යයි ආචාර්ය නන්දදේව විජේසේකර මහතා කියයි[1]. අඩි 6 ප්‍රමාණයේ මෙම පිළිමයේ දෙ අත් උරහිස් මුලින්ම බිඳී ගොස් ඇත. මෙම පිළිමයේ විලුඹු ඇටය තෙක් ධෝතියකින් වැසී ඇති බව පෙනෙන අතර උඩුකය වස්ත්‍රවලින් ආවරණයවී නැති බව පෙනේ. හිසෙහි හිස් වැස්මක් හෝ පළඳනාවක් ඇති බව පෙනේ. කන්වල තෝඩු පැළඳ ඇති බවක් පෙනෙන අතර ගෙලද සරසා ඇති බව පෙනී යයි. පිටින් කිසිම ආවරණයක් නොතිබුණු බවක් ද පෙනීයයි. ආචාර්ය විජේසේකර මහතා මෙය දෙවනපෑතිස් රජුගේ යයි සැලකුවද සමහරවිට මෙය බෝධිසත්ව පිළිමයක් ද වන්නට බැරි නැත. කාලයක්ම මිහින්තලා විහාරස්ථානය ධර්ම රුචිකයන්ගේ වාසස්ථානයක් බවට ද පත්වී තිබුණු නිසා මෙය බෝධිසත්ව පිළිමයක් ලෙසද සැලකීමට හා සැක කිරීමට ඉඩ තිබේ.

මූර්ති ශිල්පය

කණ්ඨක චේතියේ වාහල්කඩ පැරණි චෛත්‍යයක් සමගම සෑදුවක් දැයි සැක උපදී. අනුරාධපුරයේ රුවන්වැලිසෑය, මිරිසවැටිය හා නැගෙනහිර දගැබ ආදියේ මෙන්ම මෙම ථූපයේද වාහල්කඩ පසුකාල යකදී සෑදුවක් විය හැකිය. මෙහි දක්නා ලැබෙන කැටයම් අනුව මෙකී වාහල්කඩවල් ක්‍රි. පූ. 2 වන ශතවර්ෂයන්ට අයත් කළ හැකිය. මෙම ථූපයේ චෛත්‍යකවාට මෝස්තර කැටයම් අමරාවතී කැට යම්වල ලක්ෂණ හා සමානය.

කණ්ඨක ථූපයේ වාහල්කඩවල ඉතා සුලභව දක්නා ලැබෙන සැරසිලි මෝස්තරයක් නම් වාමන යකු (ගණ) උසුලාගෙන සිටින කලසින් පැන නඟින ලියවැලයි. ලිය වැලෙන් නඟින එකපිට එකක් ඇති වෘත්ත පහක් ඇත. මෙම වෘත්තයන්හි පිළිවෙළින් අලියා, ගොනා, අශ්වයා, මොනරා යන සතුන්ගේ රූප දක්නා ලැබේ. ඊට උඩින් ගැනු, පිරිමි, රූපයක් ද දක්නා ලැබේ. මෙහි එන්නේ කුරුළු රූපයක් බව පෙනේ. ඇතැම් විට කුකුළකු හෝ මොනරකු විය හැකිය.

කණ්ඨක චේතියේ නැගෙනහිර වාහල්කඩ දෙපස පිහිටි ස්තම්භයන්ගේ පැති සැරසිලි විමසනවිට අනුරාධපුර යුගයේ වෙනත් ස්ථානයන්හි දක්නට නොලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණයක් මෙහි දැක්ක හැකිය. එනම් එම ස්තම්භයන් කුඩා කොටස් (රාමු) කීපයකට බෙද ඒවා මල්–ඇතුන්–පක්ෂීන් ආදීන්ගෙන් යුත් කලසින් අලංකාර කොට ඇත. මෙහි ඇති පක්ෂීන් හරි හැටි පැහැදිලි නැතත් පැටවුන් සහිත මොනරකු හඳුනාගත හැකිය. මෙහි දක්නා ලැබෙන මිනිස් හා සත්ව රූපවලින් යුත් කලසකින් නැඟෙන ලියවැල් මෝස්තරය සාංචියේ කුළුණුවල දක්නා ලැබෙන සැරසිලි හා සමාන කළ හැකිය. මෙහි එන නාගරූප අමරාවතී කලාව හා දැඩි සම්බන්ධතාවක් දක්වතියි ආචාර්ය කුමාරස්වාමි මහතා පවසයි[2].

නැගෙනහිර වාහල්කඩ දෙරටුවේ දෙපැත්තේ ඇති ටැම් දෙකින් තාල වෘක්ෂයේ ගසක් දිගටම යන අතර ත්‍රිරත්න සංකේතයක් මුදුනේ ඇත. මෙහි මුදුණේ හස්ති රූපයක් ද දක්නට ලැබේ. මෙහි අනෙක් පැත්තේ ඇතෙක්, මල් මෝස්තරයක්, මොනරු. කලසක්, නැවතත් මොනරු ආදී වශයෙන් කැටයම් දක්නට ලැබේ. මේ කැටයම් ක්‍රි. පූ. 2 වෙනි ශත වර්ෂයේදී යයි කිය හැකිය. කුළුණේ මුදුනේ යම්කිසි දිසාවක් බලා සිටින දෙවි කෙනෙක් දක්නට ලැබේ.

ලක්දිව කලාකරුවාට ආගමික හැඟීම් නිසා දස්කම් දැක්විය නොහැකි වුවද මෙවැනි අවස්ථාවකදී නම් නොයෙකුත් බැම්වලින් මිදී ඔහුගේ දස්කම් විසිතුරු ලෙස දක්වා ඇත.

කණ්ඨක චේතියෙහි පමණක් සාංචියෙහි මෙන් රූප හා ලියවැල් කැටයම් ඇත. මීට හේතුව විය හැක්කේ වස්තු දෙක අතර පැවති කාලසීමාවේ සමීප බව විය හැකිය. සාංචියේ මූර්ති කලාවෙහි තැන්පත් බවක් හා සෞම්‍යකමක් ඇත. මිහින් තලා කණ්ඨක චේතියේ එසේම නැත. ගස් වැල්, මිනිස්, සත්ව රූප එකිනෙකට ගැලපී තනිකම

---

1. Early Sinhalese Sculpure 40–41
2. History of Indian and Inddnesion art, p.161
3. 1958 ජූනි 18 සිළුමිණ ශාස්ත්‍රීය අතිරේකය—නන්දදේව විජේසේකර

පෙනේ. කණ්ඨක චේතියේ දක්නට ලැබෙන්නේ මෙවැනි කලාවේ මුල් අවධිය බවත් කලාකරුවන් ගේ පරිචය මුහුකුරා නොගිය අවස්ථාවක් බවත් වැටහේ යයි ආචාර්ය නන්දදේව විජේසේකර කියයි[3].

මිහිඳු සෑය

මෙම ථූපය කැණීමේදී හමුවී ඇති වැදගත් පුරා වස්තු අතර ඉතිරිවී තිබී ඇත්තේ රන් කරඬුවක්-බුදු පිළිමයක් හා මැටි කරඬුවක් පමණි. මෙම පූජා වස්තූන් පසු කලෙක ථූපය ප්‍රතිසංස්කරණ අවස්ථාවකදී තැන්පත් කළ ඒවා යයි සිතීමට තුඩුදෙන සාධක කීපයක් හමුවී ඇත. බුදු පිළිමයේ ලක්ෂණ අනුව එය නිගමනය කරගත හැකිව තිබේ. මෙම පූජා භාණ්ඩ 7 වෙනි සියවසට අයත් යයි පුරාවිද්‍ය අධිකාරීන් විසින් තීරණය කර ඇත. මෙහි තිබී හමුවූ මැටි කරඬුව සියුම් කලා නිර්මාණයකි. මේ තාක් මෙතරම් දියුණු තත්වයක කුඹල් කර්මාන්තයක් ලක්දිව තාම හමුවී නැති තරම්.

මෙම මැටි කරඬුව තුළම තිබී තවත් රන් කරඬුවක් හමුවී ඇත. මෙම රන් කරඬුව සාංචිථූපයේ ආකෘතියක් යයි සිතිය හැකිය. මෙම රන් කරඬුව ඇතුළත තිබී හමුවී ඇති ධාතු මිහිඳු මාහිමියන්ගේ යයි සැලකේ.

1960 දී මෙම මිහිඳු සෑය ප්‍රකෘතිමත් කිරීමෙන් පසු එහි පළමුවන පේසාව අඩි 104ක් දිගටද අඩි $2\frac{1}{2}$ ක් පළලට ද අඩි $3\frac{1}{2}$ ක් උසට ද ගඩොල් බැම්මක් කර ඇත. (1961 පුරා. වාර්තාව—23 පිට) දෙවන පේසාව අඩි 114 ක් දිගටද අඩි $2\frac{1}{2}$ ක් පළලට ද අඩි 3ක් උසටද ගඩොල් බැම්ම කර ඇත. දැනට සෑයේ ප්‍රතිසංස්කරණ කටයුතු අනුව අඩි 119 දිගද අඩි $2\frac{1}{2}$ත් 3ටත් අතර පළල හා අඩි 4ක් උස කොටසක් හා අඩි 60 ක් දිග $2\frac{1}{2}$ ක් පළල අඩි 12 ක් උස තවත් කොටසක් ද ප්‍රතිසංස්කරණය කර ඇත.

හඳුනා නොගත් චෛත්‍යයක තුඹු චිත්‍ර

1951 දී පුරාවිද්‍යා අංශය මගින් මෙම ථූපය කැණ ඇත. එහි විෂ්කම්භය අඩි 88 කි. පොළොන් නරුවේ කිරිවෙහෙර තරම් විශාල යයි කිව හැකිය. ධාතු ගර්භයේ තිබී රත්තරනින් කළ කුඩා මලක් පමණක් හමුවී ඇත. නිදන් සොරුන් විසින් විනාස කර තිබීම නිසා මෙහි තිබී නිදන් වස්තු හමුවී නොමැත. එහෙත් මෙහි ඉතා වැදගත් විධියේ චිත්‍ර 28 ක් පමණ දක්නට තිබුණි. ඒවායේ සිතුවම් කර ඇත්තේ ඉහෙන් උඩ කොටස පමණි. පහළ කොටස වලා කුලින් වැසිගිය ලෙස චිත්‍ර ශිල්පියා විසින් දක්වා තිබේ. ඒවායින් දෙවිවරුන් පිලිබිඹු කරතියි මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතා අදහස් කරයි.

මෙහි ඇති චිත්‍ර සීගිරි සම්ප්‍රදයට අයත් යයි කිව හැකිය. ධාතු ගර්භය 8 වෙනි ශත වර්ෂයට අයත් යයි විශ්වාස කරන අතර චිත්‍ර එතරම්ම පැරණි දැයි සැක උපදී.

මෙහි චිත්‍ර ඇඳ ඇත්තේ රේඛා සටහන් මගිනි. චිත්‍රවලට වර්ණ යෙදීම ද සීගිරි චිත්‍ර සම්ප්‍රදයට අනුවම කර ඇති බව පෙනේ. රතු, කහ, කලු, පලාවන් යන වර්ණයන් භාවිත කර ඇත. වර්ණ සංයෝජනය හැඟීම් ප්‍රකාශනය පිළිබඳ කලාකරුවා ගේ නෛපුණ්‍යය එකල ඉතා උසස් චිත්‍ර සම්ප්‍රදයක් පැවති බවට වැදගත් සාධකයක් වෙයි.

චිත්‍ර එකිනෙකට වෙන්කර ඇත්තේ උඩ සිට පහළට ඇඳි ඉරකිනි. මෙම චිත්‍රවලින් පැරණි චිත්‍ර සම්ප්‍රදය පිළිබඳව වැදගත් කරුණක් හෙළි කරන්නකි. මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතාගේ අදහසේ හැටියට සීගිරි චිත්‍ර ඉහෙන් ඉහල කොටස පමණක් නිරූපණය කර තිබෙන්නේ ගල් ඉඩ මඳකම නිසා නොව අවශ්‍යතාවයේ පමණට බවයි. එම අදහස මෙම චිත්‍රවලින් ද සනාථ වේ. මෙම චිත්‍ර චාතුර්මහාරාජිකයේ දෙවිවරුන් නිරූපණය කරතියි යන්න පිළිගත් මතයයි.

8 වෙනි ශත වර්ෂයට අයත් මිහින්තලයේ මෙම ථූපයෙන් වලා කුළුවලින් නැගෙන දේවතාවන්ගේ රූ සටහන් සොයාගෙන ඇත. පරණවිතාන මහතා ගේ මතයට අනුව සිත්තරා බලාපොරොත්තු වූයේ චිත්‍රය මෙතෙකින් අවසන් කිරීමටද එසේ නැතහොත් වෙනත් කරුණක් නිසා චිත්‍රයේ වැඩ අවසන් කළ නොහැකිවිද යන්න අභිරහසක් බවයි.

ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ

ලංකාවේ විහාර බිතුසිතුවම් — I

(ලංකා කලාමණ්ඩලයේ මෙහෙයීමෙන් කරන ලද පරීක්ෂණයක වාර්තාවකි).

අපේ චාරිකාව ප්‍රධාන වශයෙන් ඌව පලාතටත් නැගෙනහිර හා සබරගමු පලාත්වල ඇතැම්කොටස් වලටත් සීමා විය. විශේෂයෙන්ම ඌව පලාතේ වෙල්ලස්ස හා බින්තැන්න යන ප්‍රදේශවලද, සබරගමු පලාතේ කුකුල් කෝරළයේද කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජුගේ කාලයේ සිට පවත්නා බොහෝ විහාර අපට හමුවිය. මේවායින් බොහොමයක් ඒ රජු විසින්ම සාදවන ලද බව කියනු ලබන මුත් ඒවා හොඳින් පරීක්ෂා කිරීමේදී, වැඩි කොටසක් ප්‍රාදේශික අධිපතියන් විසින් තනවන ලද ඒවා බව හෙළිවිය. එම විහාර ඔවුන්ගේ වත්කම අනුව මධ්‍යම ප්‍රමාණයට සාද සුළුවෙන් චිත්‍ර ඇඳි කුඩා ඒවාය. මේ අධිපතියන්ට ලැබුණේ, රජුට සේවය කළ උසස් චිත්‍ර ශිල්පීන්ට සමාන කළ විට වැඩි දක්ෂකමක් නැති චිත්‍රශිල්පීන්ගේ සේවය බව පෙනේ. මේ කිසිසේත් පුදුමයට කරුණක් නොවේ ඒ නිසාම මේ කුඩා විහාරවල බිතුසිතුවම් අදහස් අතිනුත් නිර්මාණය අතිනුත් බොහෝ විට මහනුවර රාජධානියේ හා ඒ අවට ඇති වඩා දියුණු චිත්‍ර තරම් උසස් ගනයේ ඒවා නොවීමද පුදුමයට හේතුවක් නොවේ. එහෙත් මේ චිත්‍රවල කිසිදු වැදගත් කමක් නැතැයි අපි මෙයින් අදහස් නොකරමු. මේවායින් ප්‍රකටවන නිපුණත්වය අඩු නමුත් ඉන් සමහරක් උඩරට චිත්‍ර කලාවේ ප්‍රාදේශික ශෛලීන් පිළිබඳ ඉතා හොඳ උදාහරණයෝ වෙති. අපේ අවධානය ඒ කෙරෙහි යොමුවිය යුත්තේ එහෙයිනි. මෙම චිත්‍ර නිර්මාණ ශක්තියෙන් හා උගත් කමින් හීන ගැමි චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ කෘතීන් බව පැහැදිලිය. ලංකාවේ චිත්‍රකලා ඉතිහාසයේ ඉතා වැදගත් පරිච්ඡේදයක් හෙළිකරන ඒවා ලෙස මෙම චිත්‍ර සැලකිය යුත්තේද එනිසාමය.

අපේ චාරිකාවේදී අපගිය විහාර මුළු ගනන හතලිස්තුනකි. ඉන් වැඩි හරියක් වෙල්ලස්ස, බින්තැන්න පලාතේ ඒවා විය. මෝටොරියෙන් යා හැකි විහාර මේ අතර තිබුණේ ඉතා සුළු ප්‍රමාණයකි. මින් වැඩි හරියකට බොහෝ දුර-සමහර විට සැතපුම් පහකටත් වඩා-ඇවිදීමට සිදු වූ අතර බොහෝ විට අඩිපාරවල් පවා නොතිබුණ හෙයින් වනමැද කඳුපාරවල් සොයාගෙන යාමටද අපට සිදුවිය. මෙම සමහර චිත්‍ර දැනට ඇති දිරාපත් වූ තත්වයෙන්වත් විනාශ නොවී රැකීතිබීමට ප්‍රධාන හේතුව, ඒවා කරා යාමට ඇති අපහසුකම බව පිළිගත යුතුව තිබේ. අප විහාර හතලිස් තුනකට ගිය නමුත් ඒ සියල්ලෙහිම චිත්‍ර තිබුණේ නැත. එහෙත් මේවා ගැන කලින් දැනගන්නට ලැබුණු කරුණු ඉතා මඳ වූ හෙයින් ඒ ඒ ස්ථාන වලට නොගොස් හරියාකාර යමක් සොයා ගැනීමට නොහැකි විය. අප ගිය සමහර විහාර කිසිම දිනක කිසිම චිත්‍රයක් නොතිබුණු ඒවාය. කෙසේ වෙතත් අදට වඩාත් දැරිය නොහැකිවූයේ මෙය නොව, එක් අතකින් නොසලකා හැරීමේත් අනික් අතින් අළුත් වැඩියා කිරීම නමින් කරතිබූ කෙලෙසීමේත් ප්‍රතිඵල ලෙස ඇතිව තිබූ විනාශයන් බව කිව යුතුය.

සුප්‍රසිද්ධ ඌවේ කැරැල්ලෙන් පසු දීර්ඝ කාලයක් තිස්සේ මේ විහාර වැඩි හරියක් අමතකව තිබුණු බව පෙනේ. මුතියංගනය වැනි සමහර, වඩා වැදගත් ඒවාට බ්‍රිතාන්‍යයන් විසින් බොහෝ අලාභහානි පමුණුවා තිබූ අතර, අනික් ඒවා භික්ෂූන් වහන්සේලා විසින් බියෙන් අත් හැර දමාගොස් ඉතා මෑතක් වනතුරුම කිසිවෙකුගේ සැලකිල්ලට භාජනොවී තිබුණේය. භික්ෂූන් වහන්සේලාගේත් ගිහියන්ගේත් සැලකිල්ලට නැවත ලක්වීමෙන් පසුවද ඒවා ගැන වැඩි තැකීමක් නොකරන ලදී. වඩා දියුණු වූ, ප්‍රසිද්ධ පන්සල් වලට අයත් යටත් විහාර ලෙස මේවා පැවතින. මෙයින් සිදුවූයේ හුදෙක් ගම වැසියන්ගේ පාංසුකූලාදී ආගමික චාරිත්‍ර ඉටුකිරීමටත්, පෝය දිනවල

විහාරය පිරිසිදුව තබා ගැනීමටත් නායකහිමියන්ගේ ගෝලහිමිනමක් ඒවායේ නැවැත්වීම පමණකි. මෙබඳු බොහෝ තැන්වල පරව් වියලී ගිය මල්, ඉටිපන්දම් කිරි හා හඳුන්කූරු කැබලි අපට දක්නට ලැබිණ. මේවා කලින් වෙසක් පෝය දවසේ පටන් තිබෙන්නට ඇතැයි සිතන්නට පුළුවන. කීපතැනක ප්‍රධාන බුද්ධ ප්‍රතිමාව මුළුමනින්ම වාගේ වසා සිටි දූවිලි තට්ටු ගතන් තිබුණේය. වහලේ සිදුරු හා පුපුරා ගිය බිත්ති ආදිය සලකාගෙන කොපමණ ඉඩ හැර කල්පනා කළත්, මෙසේ දූවිලි ගොඩගැසෙන්නට අවුරුදු කීපයක්වත් ගත වීම අවශ්‍ය බව පෙනේ. මේ පරිද්දෙන් නොසලකා හැර තිබීම නිසා මේ ගරා වැටෙන බිත්තිවල තැනින් තැන යන්තමට පෙනෙන මැකී ගිය චිත්‍ර සටහන් පමණක් ශේෂවීම ගැන අප පුදුම නොවිය යුතුය. මෙයින් වැඩි හරියක පසු තලය සකස් කිරීම හා චිත්‍රය ඇඳීම යන දෙකම පිළිබඳ ශිල්පය ඉතා දුර්වල වූ බව කලින්ද සඳහන් කරන ලදී. බොහෝ තැන්වල බිත්ති පවා ඉතා බාල ද්‍රව්‍ය වලින් සාද තිබේ. මහනුවර සහ ඒ අවට විහාරවල පාවිච්චිකර ඇති සායම්වර්ගවලට සමකළ විට ඉතා බාල වර්ගයට වැටෙන මෙ සායම්වලට වඩාත් හානිකර වූයේ බෙහෙවින් කැඩෙන සුළු යට සායමයි. යන්තමින් ස්පර්ශ කළ පමණින් එය පාටත් සමගම බිත්තියෙන් ගැල වී වැටෙන සුලුය. බොහෝ කොට අවුරුදු ගනනාවක් තිස්සේ නොසලකා හැරීම නිසා මේ තත්ත්වය ඇති වූ බව සත්‍ය වුවත් චිත්‍ර රැකගැනීම සඳහා යම් සැලකිල්ලක් දක්වන ලද විහාරවල පවා චිත්‍ර ගරා වැටීමට බොහෝ අවකාශ ඇත්තේය. ඒවා එක්කෝ බිත්තියෙන් ගැල වී වැටේ. නැතහොත් ඒවායේ වර්ණ පහසුවෙන් මැකී යයි. පසුතලයේද, චිත්‍ර ඇඳීමේද, අඩුපාඩු හැරුණු කල බිතු සිතුවම් මෙසේ විනාශ වී යාමට හේතු වූ තවත් සාධකයක් ලෙස මෙම කුඩා විහාරවල බිත්තිවලත් ඇතුලත වාතයේත් නිරන්තර තෙත් ගතිය දැක්විය හැකිය. කිසිදු වාතාශ්‍රයක් මෙවායේ නැති අතර තිබෙන එකම ප්‍රධාන දොරටුව කලා තුරකින් විවෘත කරන අවස්ථාවලදී හැර ඇතුලට ඉර එළිය වැටීමට අන් ඉඩක් නැත. එපමණක් නොව, භික්ෂූන්වහන්සේලා පදිංචි වී ඇතත් මේ කුඩා විහාර වැඩිහරියක් වවුලන්ගෙන් ගහනව පවතී.

ඉහත විස්තර කළ නොසැලකිල්ල නිසාම පැරණි චිත්‍රවල සලකුණු කිහිපයක්වත් ඉතිරි වී තිබෙන බව අප පිළිගත යුතුය. චිත්‍ර විනාශ වීමට වැඩි කොටම හේතු වී ඇත්තේ විහාර ප්‍රතිසංස්කරණය කිරීමට සමහර භික්ෂූන් වහන්සේලා දක්වන උනන්දුවය. පැරණි පන්සල් බොහොමයක් මුළු මනින් ම බිඳහෙලා ඒ වෙනුවට අළුත් ඒවා ගොඩ නගා ඇත. මෙම 'ප්‍රතිසංස්කරණ' පසුගිය අවුරුදු තිහ හතලිහ තුලදී කරන ලද අතර දැන් ඒවායේ බිත්ති '' අලංකාර '' කරන චිත්‍ර ගැන සඳහන් කිරීමට පවා නොවටී. අළුත් විහාරවල බහුල වශයෙන් ඇති මේ චිත්‍ර ඉතා පහත් ගනයේ ඒවාය. මේ ප්‍රතිසංස්කරණ බොහොමයක් කරනු ලබන්නේ පන්සල් වල ගිහි දයකයන් සතුටු කිරීමේ අදහසින් බව අපට දැනගන්නට ලැබිණ. ස්ථාන භාරව සිටින භික්ෂූන්වහන්සේලා, ප්‍රතිසංස්කරණය පිළිබඳ උනන්දුවක් දක්වන් ගිහියන්ගේ අදහස් වෙනස්කරවීමට තරම් එම පැරණි චිත්‍රවල අලං කාරය හා අගය නොදැන සිටීම කණගාටුවකි. මෙසේ කරනු ලබන්නේ ඉතා හොඳ අදහසින් බවට නම් සැකයක් නැත. එහෙත් මේ විහාර අද සැදැහැවතුන්ගේ සිත් පිනවන පරිදි අලංකාර කිරීමට ඉතා සුළු මුදලකට තැනින් තැන යමින් ඉදිරිපත්වන ඊනියා චිත්‍රශිල්පීන්ගේ ක්‍රියා මාර්ගය නම් අපි තරයේ හෙලා දකිමු. භික්ෂූන්වහන්සේ ලාගේ ප්‍රධාන අදහස තමන්ට සිතෙන පරිදිවිත්තා කර්ශනීය හා අලංකාර චිත්‍රවලින් සැදැහැ වතුන් සතුටුකිරීම වන අතර මේ පුද්ගලයන්ගේ ප්‍රධාන අදහස මුදල් ගරා ගැනීමයි. ඔවුන් විසින් මෙම චිත්‍රවලට තවත් හානි පමුණුවනු ලැබීමට පෙර ඒවායේ අගය පිළිබඳ අවබෝධයක් ඔවුන්ට ලබා දීමට කටයුතු කළ යුතු බව මේ නිසා අපි කල්පනා කරමු. සෞන්දර්යය අතින් බලන කල ඉතා වැදගත් නොවූවත්, ශාස්ත්‍රීය හා ඓතිහාසික අතින් විශාල වැදගත්කමක් උසුලන චිත්‍ර විනාශ කොට ඒ වෙනුවට අළුත් පිළිම ගෙවල් ගොඩ නැගීමට තීරණය කොටතිබූ පන්සල් දෙකකට අපි ගියෙමු. ඔවුන් කරන්නට සූදානම් වූයේ අගනා ජාතික වස්තූන් විනාශ කිරීමක් බව එම පන්සල් බාරව සිටි භික්ෂූන්වහන්සේලාට අවබෝධ කරවීමට අපට හැකි විය. අප පිටත්ව ආපසු ඔවුන් කුමක් සිතන්ට ඇතත් එවෙලෙහි නම් අප කී දෙය ඔවුන් පිළිගත් බව පෙනුණි. ඉතා ජරාවාස වී

තිබෙන ගොඩනැගිලි මෙසේ අළුත්වැඩියා කිරීමට හේතු වශයෙන් භික්ෂූන් වහන්සේලා දක්වන්නේ ඒවා ඒ ආකාරයෙන් තිබෙන්නට හැරීම ඔවුන්ගේ ශ්‍රද්ධාවට කැලලක් මෙන්ම වගකීම් පැහැර හැරීමක්ද බවයි. එහෙත් මෙම ජාතික වස් තුන්ගේ අගය අවබෝධ කරවීමට යම්කිසි ප්‍රබල ව්‍යාපාරයක් අරඹනු ලැබේ නම්, ඒවා වැඩි හරියක් සම්පූර්ණ යෙන් විනාශ වී යාමට නොදී රැක ගත හැකිවේ යයි අපට වැටහින. රටේ සංස්කෘතිය සම්බන්ධ වූ රජයේ දෙපාර්තමේන්තුවල හෝ වෙනත් සංවිධාන වල අවධානය මේ විහාර කෙරෙහි යොමු නොවූ බව නිසැකය. එමෙන්ම මෙම සමහර පිළිමගෙවල් පිළිබඳව පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවට දන්වන ලද නමුත් චිත්‍ර ආරක්ෂා කිරීම සඳහා දෙපාර්ත මේන්තුව මගින් කිසිවක් නොකරන ලද බව කණගාටුවෙන් සඳහන් කළ යුතුව තිබේ. බොහෝ තැන්වල වහලයෙහි සුළු ප්‍රතිසංස්කරණ මගින් මෙම විනාශයෙහි වේගය අඩු කරන්නට තිබිණ. පුරා විද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව විසින් උඩරට සම්ප්‍ර දයට අයත් චිත්‍ර කලා සම්බන්ධයෙන් අමුතු උදසීනත්වයක් නිතරම දක්වන ලද හෙයින් ඔවුන්ගේ මේ ආකල්පය ගැන අපි පුදුම නොවිමු. තවද මෙම දෙපාර්තමේන්තුව ඉතා පහසුවෙන් යා හැකි ලංකාතිලක, දෙගල්දෙරුව හා මැදවෙල වැනි ස්ථානවල පවා තත්ත්වය මෑතක් වනතුරුම සැලකිල්ලට ගෙන නොතිබුණි. මෙවැනි තත්ත්ව යක් තිබියදී මේ චිත්‍ර ආරක්ෂා කිරීමට ගත යුතු හොඳම පියවර නම් ඒවා ජාතික වස්තූන් බව ප්‍රකාශයට පත්කොට කෙළින්ම රජයේ පාලනය යටතට ගැනීමයයි සිතේ. මෙබඳු පියවරකින් දැනට ඇති චිත්‍ර ආරක්ෂා කරගත හැකි වනවා පමණක් නොව චිත්‍රශිල්පීන් ලෙස පෙනී සිටින අදක්ෂයින් විසින්, ඒවා කෙලෙසීමද වැළැක්වෙනවා ඇත.

මෙම වාර්තාවද මින් පසු ඉදිරිපත් කරනු ලබන වාර්තාවන්ද මුල්කොටගෙන, සංස්කෘතික කටයුතු පිළිබඳ දෙපාර්තමේන්තුව හෝ පුරාවිද්‍යා දෙපාර්ත මේන්තුව හෝ මගින් මෙම චිත්‍ර සංරක්ෂණය හා ප්‍රතිසංස්කරණය පිළිබඳව සම්පූර්ණ වැඩ පිළිවෙලක් සකස් කළ යුතුයයි අපි මේ අතර යෝජනා කරනු කැමැත්තෙමු. තවද මේ ඇතැම් පිළිම ගෙවල් උඩරට ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය දක්වන කදිම උදහරණයන් වන බවද පුරාවිද්‍යාඥයින්ගේ අවධාන යට ලක්විය යුතු ඒවා බවද කියනු කැමැත්තෙමු.

උඩරට චිත්‍රකලා සම්ප්‍රදයයේ ප්‍රාදේශික ශෛලි යක් දක්වන හෙයින් මෙම චිත්‍ර අපට වැදගත් වන බව මෙහි කලින් සඳහන් කරන ලදී. මේවා මූලික වශයෙන් උඩරට ලක්ෂණ දක්වන බවට සැකයක් නැත. පසුතලය සකස් කිරීම හා වර්ණ අතින් මෙම චිත්‍රවල දක්නට ලැබෙන ශිල්ප ක්‍රමය පොදුවේ උඩරට වශයෙන් හඳුන්වනු ලබන චිත්‍රවල ක්‍රමයම බව නොපැකිල කියන්නට පුළුවන. සුළු විස්තර හෙවත් අප්‍රධාන කරුණු පිළිබඳ විෂමතා ඒකාන්තයෙන්ම තිබිය හැකි නමුත් එබඳු විෂමතා වලට හේතුව ශිල්ප ක්‍රමයේ වෙනසක් නොව ඒ පිළිබඳ ඥණයේ දුර්වල කමයැයි සිතිය හැක. උඩරට රාජධානිය හා අවට ශිල්ප ක්‍රමයට ඉඳුරා වෙනස් වූ ප්‍රාදේශීය ශිල්ප ක්‍රමයක් තිබුණේ යයි කියන්නට සාධක නැත්තේය. වෙනස්කම් පෙනෙන්නේ රූප නිර්මාණය පිළිබඳ ශෛලියෙහි හා වර්ණ මිශ්‍රණයත් යෝජනයත් පිළිබඳ ක්‍රම යෙහිය. මේ අතින් නම් මෙම චිත්‍ර ඉතා දුර්වල බව කිව යුතුය. උඩරට පලාත්වල වඩා හොඳ චිත්‍රවල තරම් මෙම චිත්‍රවල රූප අලංකාර හෝ මනා අනුපාතයෙන් යුක්ත හෝ නොවේ. බොහෝ විට රූප එක්තරා විකෘත බවකට ලං වේ. මින් නිගමනය කළ හැක්කේ මේවා නූගත් ගැමි චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ පුහුණුවෙන් ඔප මට්ටම් නොවූ සහජ ශක්තියෙන් පමණක් නිම කරන ලද කෘති බවය. වෙනත් උඩරට චිත්‍රවලට සමකළ විට ඉතා අසම්මතයැයි කිව හැකි ආකාරයකට සම්බන්ධ කරන ලද මේ වර්ණ මඳ වශයෙන් යොදා ඇතිවා පමණක් නොව උඩරට පලාතේ බහුලව භාවිත කරන ලද වඩා හොඳ ආධාරක ද්‍රව සමග මිශ්‍රකර නැත්තේද වේ. බොහෝ අවස්ථාවල වර්ණවලින් මැවෙන ගුණය ඉතා දුර්වලවන අතර උඩරට කලාවේ රතු හා කහ වර්ණවල සාමාන්‍යයෙන් දක්නට ඇති දීප්තියද කොහෙත්ම දක්නට නැත. ලා නිල් වර්ණ හා බොර දුඹුරු වර්ණ නිතර දක්නට

ලැබේ. සමහර අවස්ථාවල මෙය දුර්වර්ණ වී යාමේ ප්‍රතිඵලයක් විය හැකි නමුත් වැඩි වශයෙන් මීට හේතු වූයේ 'වර්ණඵලකය' හෙවත් වර්ණ සමුදය පිළිබඳ වෙනසකි. උඩරට සම්ප්‍රදය දැඩිව අනුගමනය කිරීමට උත්සාහ ගන්නා ලද නමුත් උඩරට චිත්‍රවල ඉතා වැදගත් අංගයක් වන දක්ෂ ලෙස රේඛා යෙදීම මේවා අතර නැත්තේය. අප කලින් කී පරිදි දනට වඩා උනන්දුවකින් මෙම චිත්‍ර ගැන අප සලකා බැලිය යුත්තේ මේ නිසාය. මෙම ප්‍රාදේශීය ශෛලිය ඇතුලත උප ප්‍රභේද කිහිපයක් සොයා ගැනීමටද අපට හැකි විය. බදුල්ල අවට ඇති චිත්‍ර මොනරාගල ප්‍රදේශයේ චිත්‍රවලට වෙනස් බව පැහැදිලි අතර මේ දෙවර්ග යේම චිත්‍ර බුත්තල හෝ රත්නපුර ප්‍රදේශවල බිතුසිතුවම් වලින් වෙනස් වේ. ඒ ඒ කලාකරු වන්ගේ පුද්ගලිකත්ත්වය නිසා හා මහනුවර රාජධානියේ අගනුවරින් ඈත් වීම නිසාද ඇති වී යැයි සිතිය හැකි මෙවැනි විෂමතා ඇතද, මෙම සියළු චිත්‍ර මූලික වශයෙන් උඩරට චිත්‍ර සම්ප්‍රදයටම අයත් වෙයි. එහෙයින් මේ පිළිබඳ අධ්‍යයනය ආශා උපදවන සුලු මෙන්ම වැඩදයක වූද එකක් වන්නේය. අප විසින් කරන ලද්දේ ඉතා හදිසි, නොගැඹුරු පරීක්ෂණයක් වූ නමුත් මේ චිත්‍ර සම්බන්ධයෙන් තවමත් හෙළි නොවූ දීර්ඝ ඉතිහාසයක් ඇති බව අපට පෙනී ගියේය.

මේ ලිපියේ දෙවැනි කොටසෙහි චිත්‍ර තිබුණාවූ විහාර එකිනෙක ගැන වඩා සවිස්තර විවරණයක් කිරීමට අදහස් කරමු. විහාර දෙකකට හෝ කීපය කට සාධාරණවූ කරුණු පිළිබඳ විස්තර පුන පුනා දක්වනු නොලැබේ. එමෙන්ම මෙය මූලික වශයෙන් චිත්‍රවල වර්තමාන තත්ත්වය පිළිබඳ විස්තරයක් වන හෙයින් ඒවායේ ඓතිහාසික වැදගත්කම හෝ සෞන්දර්යාත්මක අගය හෝ සම්බන්ධයෙන් විමසීමක් නොකරනු ලැබේ.