10

ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

18 වෙනි කලාපය

1965 මාර්තු

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

18 වෙනි

කලාපය

1965 මාර්තු

සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ

සහාය ඇතිවය

ආර් ආර් 16254—1,505 (66/7) ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය.

18 වැනි
කලාපය
1965
මාර්තු

පටුන

1. සිංහල කලාවේ අවිච්ඡින්නව එන ඇතැම් අංග — I
— ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි

2. ලක්දිව මහායානික ගොඩනැගිලි — II
— ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

3. යුරෝපයේ ප්‍රාග් ඓතිහාසික කලාව
— හේමසිරි ගුණතිලක

4. සිංහබාහු නාටකයෙන් පිළිබිඹුවන ෂට්ටනය
— සෝමරත්න බාලසූරිය

5. පැරණි භාරතීය නාට්‍යකලාව — 6
— ගුණසීල ජයවර්ධන

කවරය : බිහාරයේ, නාලන්දාවේ
පද්මපාණී බෝධිසත්ව ප්‍රතිමාව

ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි

සිංහල කලාවේ අවිච්ඡින්නව පැවත එන ඇතැම් අංග—I

මධ්‍යතන යුගයේ එංගලන්තයෙහි පැවැති කලාව සහ ජීවිතය සම්බන්ධ මඳ දැනුමකින් යුතුව, එහෙත් පුරාතන භාරතීය ජීවිතයේ සහ කලාවේ වැඩි දැනුමකින් තොර ව, මම කන්ද උඩරට ශිල්පකලා සහ එයට පසුබිම් වුණු ජීවන ක්‍රමය පිළිබඳ අධ්‍යයනය ආරම්භ කෙළෙමි. ශතවර්ෂයකින් ඔබ්බෙහි කන්ද උඩරට ප්‍රදේශයන්හි ජීවිතය විවිධ අංශවලින් මධ්‍යතන යුගයේ යුරෝපීය ජීවිතය හා සමවන බැව් මට පසක් විය. එමෙන් ම එම යුගයේ සමාජ සංවිධානයෙහි ශේෂව පවත්නා දෙයින්, වර්ෂ ගණනාවක් හුදෙක් එංගලන්තය පමණක් මුල් කොට ගෙන කෙරෙන අධ්‍යයනයකදීට වඩා, මධ්‍යතන එංගලන්තය පිළිබඳ වුව ද විශද තාත්ත්වික අවබෝධයක් කෙනෙකුට පිඩු කොට ගතහැකි වනු ඇත. මෙනයින් ශතවර්ෂයකට පමණ ඔබ්බෙහි දී ග්‍රාමීය ජන සමූහ, පෘථුල වශයෙන් ප්‍රජාතාන්ත්‍රික ද ප්‍රතිපත්තියක් වශයෙන් සමසමභොගික ද විය. අනික් අංශවලින් බලනවිට ද නින්දගමක් ඉංග්‍රීසි මැනරයක් (Manor) සිහිපත් කරවයි; ගමරාළ Bailiff කෙනෙකුන්ට ද වෙල්විදානේ හෝ ගම්මුලාදැනියා ඉංග්‍රීසි Praepositus කෙනෙකුන්ට ද සම කළහැකියි. වැඩිදුරටත්, එහි ලා කුලියට වැඩ කරන නිදහස් කෘෂිකාර්මික කම්කරු පඞ්ක්තියක් ද නොවීය. කෙළින් ම අයිතියක් නැති ඉඩම් පැවතියේ සේවාකාලය සඳහා බුත්තියට පමණි. දේශපාලනාත්මක සමතාවට ළං නොවූවත් බුත්තියේ සුරක්ෂිතතාව සහ සමාජ සම්බන්ධතාවන්හි සාමාන්‍ය ස්ථාවරබව මැනවින් පැහැදිලි විය. මෙයින් මුලින් සඳහන් වූ කරුණ කුලක්‍රමය නිසා තහවුරු විය. අකුලීනයකුගේ සේවය හා සම්බන්ධ ව පැවැති ඉඩම් කුලීනයකුට හිමිකරගැනීම හෝ ත්‍යාගවශයෙන් ලැබීම හෝ නුපුළුවන් විය. සාමාජික උන්නතිකාමය පිළිබඳ ශක්‍යතාවන් බැහැරකිරීමෙන් මේ නිසා දෙවැනි ව සඳහන් කරුණ ද සම්පූර්ණ විය. ජනතාවගෙන් වැඩි කොටසක් සියතින් ම බිම් වගා කෙළේය. කාර්මික කුලවල අද තෙක් ම පවත්නා චාරිත්‍රය මෙබඳු ය. කුඹුරුවල හෝ හේන්වල බොහෝ මිනිසුන් එකතුව වැඩ කිරීමත්, එසේ වැඩ කරන අතර කරන ගායනයත් Piers Plowman ගේ *Faire Feldeful of folke* යන ගීතය සිහිපත් කරවයි. එහි බහුල ව පැවැති විදේශීය වාණිජ්‍යයක් නොවීය. ස්වල්ප වශයෙන් පැවති වෙළඳාම තවලම් ගොනුන් මත බඩු ගෙන ආ මරක්කල වෙළඳුන් අත පැවැත්තේය. සිංහලයෝ, ඇතැම් අංගයන්ගෙන් දක්ෂ ශිල්පීන්ගෙන් යුක්ත ජාතියක් වුවත් කිසිකලෙක 'සාප්පුකාරයන්ගේ ජාතියක්' නොවීය. අනික් පෙරදිග ජාතීන් මෙන් සිංහලයෝ ද කුලියට මෙහෙ කිරීම දීනකමකැයි කල්පනා කළහ. යුරෝපීය වතු කම්කරුවන් ලෙස හෝ නැත්නම් ඉන්දියාවේ පරිපාලන සේවයෙහි හෝ ඔවුන් මැනවින් තම සේවය කළත්, සම්පූර්ණ ස්වාධීන මනුෂ්‍යයකුගේ පරම නිදහස කිසි දිනක ලැබිය නොහැකිය. පොත් පැවැත්තේ අත් පිටපත් හැටියට පමණකි. දැන් වුව ද කිසියම් පුද්ගලයකු සතුව පිටපත් කිහිපයක් හෝ එකක් පමණක් ඇති, දුර්ලභ, අමුද්‍රිත පොතක් පවතිතැයි අසන්නට ලැබුණොත් එය පෞරාණිකත්වය පිළිබඳ පුදුම හැඟීමක් ඇතිකරලීමෙහි පොහොසත් වේ. එකලත් සමෘද්ධිමත් ගම්වල වාසය කළ පාරම්පරික ශිල්පීහු සෞන්දර්යාත්මක සහ ස්වාධීන කලාකෘති නිෂ්පාදනය කළහ. එහෙත් දැනට ශේෂව ඇත්තේ ඒවායේ නටබුන් පමණකි. මෙලෙස මා මැනවින් දත් මට බෙහෙවින් ප්‍රිය මධ්‍යතන එංගලන්තයේ පුනර්ජීවයට පත් මේ ප්‍රතිබිම්බය බෙහෙවින් ප්‍රමෝදජනක විය.

එහෙත් මඳ කලකට අනතුරුව මධ්‍යතන යුගයන්ගේ මෙම නිසැක අවශිෂ්ටයන්ගේ සහ සමතාවන්ගේ එයට බෙහෙවින් පැරණි කාලවල සලකුණු මට පෙනෙන්නට විය. ඇතැම් විට ඒවා අතිචිරන්තන යුගයක චින්තන ක්‍රම ද ශිල්ප කෞශල්‍යයේ උපක්‍රම ද පිළිබිඹු කරනු වියහැක. පුරාතන ආර්ය යුගයේ සිට ඒවා පරම්පරානීත යැයි ද කිවහැක. නියතයෙන් ම 'සිංහගෝත්‍රය' ප්‍රභව වී යැයි ඓතිහාසික නයින් සැලකෙන උත්තර භාරතයේ කලාකෘති දක්වා ම එහි සම්බන්ධය දැක්විය හැක. එමෙන් ම එම කලා කෘතිවල සැලසුම් පිළිබඳ ඉතිහාසය ඊටත් වඩා පුරාතන විය හැක.

සිංහල කලාවෙ ශෙෂව පවත්නා සැරසිලි මෝස්තර (අලංකරණ විධි) පිළිබඳ අධ්‍යයනයකින් සිංහලයෝ උත්තර භාරතීය ගෝත්‍රයකට අයත් ය යන මතයට අනුබල ලැබෙතැයි සිතිය හැක. එමෙන් ම අශෝක සමයේ උත්තර භාරතය සහ ලංකාව අතරත ඊළහට පැමිණි සම්බන්ධය ද අනාවරණය කරනු ඇත. අවුරුදු දෙදහසකට ඉහත දී උත්තර භාරතයේ පැවති ග්‍රාමීය ආර්ථික තත්ත්වයෙන් කන්ද උඩරට ගැමි ආර්ථික තත්ත්වය මූලික වශයෙන් වෙනස් වන්නේ අත්‍යල්ප වශයෙන් යැයි අපට නිගමනය කළ හැක. (බලන්න : රිස් ඩේවිඩ්ස්ගේ **බෞද්ධ භාරතය,** 3 වන පරිච්ඡේදය සහ ශ්‍රීමත් ජෝන් බඩ්[පියර්ගේ **භාරතයේ සහ ලංකාවේ ආර්ය ග්‍රාම** යන කෘති). වැඩිදුරටත් ශ්‍රීමත් ජෝර්ජ් බර්ඩ්වුඩ්ගේ පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශනය සලකා බැලීම යෝග්‍යය. ''බයිබලය ද හෝමරය ද ග්‍රීක කාව්‍ය ද සාමාන්‍ය වශයෙන් පුරාතන ග්‍රීසියේ, සිරියාවේ සහ ඊජිප්තුවේ ප්‍රමුදිත ග්‍රාම ජීවිතය පිළිබඳ දර්ශනයන්ගෙන් පිරී ඇත. යුරෝපීය ශිෂ්ටාචාරයේ දූෂණයන්ගෙන් පරිබාහිර ව ජීවත්වන භාරත දේශීය ජනයාගේ දෛනික ජීවිතයේ මේවා අද තෙක් ම සාමාන්‍ය සිද්ධිය.'' මේ අනුව බලන විට සමස්ත භාරතය සහ ලංකාව අතීතයේ නෂ්ටාවශෙෂයන්ගෙන් ගහණබව පෙනී යනු ඇත. එහෙත් මෙම ලිපිය මගින් මා අනාවරණය කිරීමට බලාපොරොත්තු වන්නේ කන්ද උඩරට කලාවට විශේෂත්වයක් දෙන ඇතැම් කලාකෘතියක ඉතිහාසය පමණි.

සිංහල කලාව සහ සංස්කෘතිය වෙසෙසි ළබඳිනසුලුබවක් ද හරයක් ද විදහා දක්වයි. ඉන්දියාවේ අන් කිසි ම තැනකට වඩා, පශ්චාත්තන පුරාණ කෘති සහ මහමදික ආභාසයන්ගෙන් විනිර්මුක්ත වූ ආර්යමය අතීතයක ද 'පුරාතන භාරතීය' හෝ 'ඉන්දු-පර්සියානු' කලාත්මක සම්ප්‍රදයයක ද නෂ්ටාවශේෂ එමගින් දැකියහැකි බැවිනි. සැලකියයුතු තරමේ පවිත්‍රතාවකින් පුරාතන චින්තන ප්‍රස්තරය සහ පුරාතන කලාත්මක සම්ප්‍රදය ආරක්ෂා කරන දිවයින් අතර ලංකාව ද එකකි. (මෙවැනි අනිත් දිවයින් නම් අයිස් ලන්තය සහ අයර් ලන්තය යි.) සමීපවර්ති අනිත් මහාද්වීප කිසිවක් හා සම්බන්ධ දිවයිනකට වඩා ලංකාව ඒ අතින් උසස් ය. අන්‍ය ස්ථානවල අභාවයට ගිය දේ මෙලෙස සංරක්ෂණය කරතිබීම ගැන අපි මේ මිනිසුනට ණයගැත්තෝ වෙමු. එසේ නොසිදුවන්නට ලෝකය මෙයට වඩා කලාත්මක උද්‍යෝගයෙන් සහ පරමාදර්ශයන්ගෙන් දුගී වියහැකි බැවිනි. මෙතැන් පටන් මම දහ අටවන ශතවර්ෂයේ සිංහල (කන්ද උඩරට) කලාව සහ භාර්හුත්හි මූර්තිකලාව අතරත විද්‍යමාන විශේෂතාවන්ගේ සවිස්තර සමීකරණය ආරම්භ කරමි.

භාර්හුත්හි මූර්ති, උත්තර භාරතීය ජීවිතයේ සහ චින්තනයේ විශ්වසනීය ප්‍රතිරූපය. ඒවා ප්‍රධාන වශයෙන් බෞද්ධබව සත්‍ය වුවත් අවශ්‍යයෙන් ඒවා ක්‍රි.පූ. ද්විතීය ශතවර්ෂයේ භාරතීය කෘති නොවන්නේ ද නොවේ. නියත ග්‍රීක ආභාසයට මූර්ති රූප බඳුන් වන්නට පළමු යථාර්ථවත් භාරතීය කලාවේ පවිත්‍රතම වූ ද ශ්‍රෙෂ්ඨතම වූ ද තත්ත්වය නියෝජනය කරන්නේ මෙම මූර්ති යි. එමෙන් ම මෙම කෘති අනාගත භාරතීය පුනර්ජීවනයේ ''ප්‍රාග්-රෆ්පායලියයන්'' (pre-Raphaelites) පුබුදුවනු ඇතැයි ද මම අපේක්ෂා කරමි. දැන් අපි ඒවායේ දක්නට ඇති අප්‍රධාන ලක්ෂණවලින් සමහරක් කන්ද-උඩරට 18 වන ශතවර්ෂයේ බිතු සිතුවම් හා සම කොට බලමු. මෙම සමීකරණය සඳහා අපට දනගිරිගල සහ දෙගල්දෙරුව තෝරා ගත හැක. එම සමීකරණයේ දී සාමාන්‍ය ශෛලිය සහ කලාත්මක විශේෂතා යන අංශ දෙක ගැනම සැලකිල්ල යොමු කරනු ලැබේ.

මූලික වශයෙන් අලංකරණ කලාවේ නියැලුණු සියලු ම කලාකාරයෝ, තමනට ලබාගතහැකි සියලු ම ඉඩ–කඩ සම ලෙස සැරසුම්වලින් පුරවාලීමේ අවශ්‍යතාව පිළිගෙන සිටියහ. එමගින් ඔවුහු නෙරාතිබීමේ නොමනා පෙනුම බැහැර කිරීමත් කෘතියේ අලංකාරාත්මක ස්වභාවය අවධාරණය කිරීමත් අපේක්ෂා කළහ. භාර්හුත්හි මූර්ති පරීක්ෂා කර බලන අපට, අවකාශ ස්ථාන, කැටයම් කළ පද්ම ලක්ෂණයන්ගෙන් සම්පූර්ණ කොට තිබෙන නිදසුන් කිහිපයක් ම හමුවේ. එහෙත් ඒවා සැලැස්මේ අත්‍යවශ්‍ය අංග නොවේ. හුදෙක් ඒවා අවකාශ ස්ථාන පුරවනු සඳහා ද මතුපිට ආලෝකය සහ ඡායාව බෙදීයාම සමකරනු සඳහා ද ප්‍රවේශ කරනලද ඒවා ය. කන්ද උඩරට සිතුවම්වල ද එම පද්මලාංඡන ඒ අයුරින් ම උපයෝගී කොට ගෙන ඇතිබැව් දක්නා ලැබේ. මෙම කුසුමභූෂණ (මල්සැරසුම්) හෝ පද්මලාංඡන 'මාලා' යනුවෙන් හැඳින්වේ. යම් කෘතියක ප්‍රියදර්ශනය බාධා කරන සෑම අවකාශ ස්ථානයක ම මෙම ලක්ෂණ තන්හි තන්හි යොද ගෙන ඇත. මේ හැරුණු විට චිත්‍රයේ අවශේෂ කොටස් සමග ඒවායේ ආංගික සම්බන්ධතාවක් ද නැත. (නිදසුන් වශයෙන් දනගිරිගල අංක 2 දරන සිතුවම සහ දෙගල්දෙරුව අංක 3 දරන සිතුවම බලන්න.) මේ හැරුණු විට කලා ලෝකයේ අනික් තැන්වල ද මෙබඳු කුසුමභූෂණ යොද ගෙන ඇතිබැව් මේ අතර ම සිහිපත් කිරීම වටී. නිදසුන් ලෙස පැරණි ග්‍රීක සිත්තම් ඉදිරිපත් කළහැක. (බලන්න, පර්සි ගර්ඩිනර්ගේ **'ග්‍රීක කලාවේ ව්‍යාකරණය'** නමැති කෘතියෙහි 45 වන සිතුවම).

මධ්‍යතන සිංහල කෘති හා ද සමකම් දක්වන භාර්හුත්හි මහා පද්ම මුද්‍රාවන් අතරත, පද්ම පත්‍රයන්ගේ බාහිර ආවර්තය නාගශීර්ෂ (නයිපෙණ) මගින් නිරූපණය කර තිබෙනු ද දක්ක හැකිය. මධ්‍යස්ථානය වටා ඒ පෙණ සියල්ල ම දකුණට හෝ වමට හෝ යනුවෙන් එක් අතකටම නැඹුරු කොට තිබෙනු ද පෙනේ. (කනිංහැම් ගේ **භාර්හුත් ස්තූප xxxviii** පුවරුවේ 4 වන, 5 වන සිතුවම් බලන්න). අනික් ඒවායේ ද එම ආකෘති ම හැඳින ගත හැකියි. එහෙත් නාගශීර්ෂයන්හි සම්මුතිබද්ධතාව ඉතා අධික හෙයින් අනික් වර්ගයන්ගේ මාර්ගෝපදේශකත්වයෙන් තොරව හැඳිනගැනීම දුෂ්කර විය හැක. (කනිංහැම් ගේ xxxviii පුවරුවේ 6 වන සිතුවම බලන්න). නාගශීර්ෂයන්ගෙන් හුදු සම්මුතිබද්ධ ආකෘතිවලට පරිණාමය වීම භාර්හුත්හි දී ම දක්නට ලැබීම විශේෂයෙන් සඳහන් වියයුත්තකි. කන්ද උඩරට කලාවේ ශේෂ ව පවත්නේ වඩාලා ම සම්මුතිබද්ධ වර්ග පමණකි. (දනගිරිගල බිතුසිතුවම්වලින් 1 වන සිත්තම බලන්න). දෙගල්දෙරුව, රිදීවිහාරය සහ තවත් තැන්වල එම ආකෘතිය ම දක්නට ඇත. එම සම්මුතිබද්ධ නාගශීර්ෂ ම කර්තෘවරයාගේ ස්වාමීත්වයෙහි පවත්නා කැටයම් කළ මේසයක ද ගෙත්තම් කළ බුලත් මඩිස්සලයක වාටියේ ද දක්නා ලැබේ (පළමුවන චිත්‍රයේ තුන්වන රූපය : 17 වන රූපයත් බලන්න). මෙම ආකෘතියෙන් වෙන් කොට හැඳින ගැනීමට දුෂ්කර පියුම්පත්වල හෝ පෙතිවල සම්මුතිබද්ධ ආකෘතියකින් ප්‍රභව වූ වෙනත් ආකෘතියක් ද පසුව දක්නා ලැබේ. (7, 9, 11 යන රූප බලන්න : එමෙන් ම 1 වන චිත්‍රයේ 1 සහ 2 රූප බලන්න.) එහෙත් මේවා මධ්‍යගත ඍජු රේඛාවක හාත්පස සුසටිතාකාරයෙන් රචනය කොට තිබේ. එහෙත් නාග ආකෘති දක්නට ලැබෙන්නේ සමාන අන්දමින් පූර්වදිශාවට අවනත වූ අංගයන්ගේ අවිච්ඡින්න ශ්‍රේණියක ආකාරයෙනි. (බලන්න, 4–6 රූප සහ I වන චිත්‍රයේ 3B රූපය.)

ඉදින් අප දුන් භාර්හුත්හි මූර්ති සහ කන්ද උඩරට සිතුවම්, ශෛලිය සහ මුඛ්‍යවස්තු ප්‍රතිපාදනය යන අංගයන්ගෙන් සම කරතොත්, පුරාතන සහ නූතන කලාකාරයන්ගේ සම්මුති බෙහෙවින් සමානවන බව වැටහී යනු ඇත. ''දිගට ම කතාව කියාගෙන යෑමේ'' පැරණි ක්‍රමය මේ දෙකේ ම සාධාරණ ලක්ෂණය යි. එක ම චරිත නැවත නැවත එකම චිත්‍රයේ හෝ පුවරුවේ කථාවට අනුකූල වන ක්‍රියා අනුක්‍රමයෙන් නිරූපණය කරමින්, පුනර්නිර්දේශයන්ගෙන් යුක්ත ව ම කථාව කියනු ලැබේ. ඇතැම් විට සමස්ත සිද්ධිය ම එක් භූමිප්‍රදේශයකට ආරෝපණය කරනු ලැබේ. දර්ශනපථයේ පරස්පර සම්බන්ධය පිළිබඳ අල්ප ප්‍රයත්නයක් ඉඳ හිට දක්නට ඇතත්, ඇතැම් විට නැත්තට ම නැතිබව ද පෙනේ. අතිසූක්ෂ්ම

මේ සියල්ලෙහි ම සිංහල කලාවේ ඉතිහාසය හා සම්බන්ධයක් ඇත. පුරාතන ඉන්දියානු හෝ ඉන්දු-පර්සියානු ගුරුකුලයේ සම්මුතීන්ගේ හා පරමාදර්ශයන්ගේ අවිච්ඡින්න ප්‍රවෘත්තියක් (නො සිඳපැවැත්මක්) අපි එහි ලා දක ඇත්තෙමු. මෙම අවස්ථාවෙහි අති සංක්ෂෙප වශයෙන් ඉහත දැක්වුණු අදහස් අනුසාරයෙන් සීගිරි චිත්‍ර පිළිබඳ සලකාබැලීම වටී. (එහෙත් සීගිරි චිත්‍ර හෝ කන්ද උඩරට බිතුසිතුවම් හෝ යථාර්ථයෙන් ම 'Frescoes' එනම් 'මණ්ඩෝදකාලෙඛ්‍ය' (තෙත් සායමෙහි ඇඳි බිතුසිතුවම්) සේ සැලකීමට නුපුළුවන. ශෛලිය අනුව, අජන්තා චිත්‍ර හාර්හුත් මූර්තිවලින් වෙනස් වන්නාක් මෙන්, සීගිරි චිත්‍ර ද කන්ද උඩරට සිතුවම්වලින් වෙනස් වේ. එවායේ දක්නට ඇති මනෝහාරී ස්වරූපය, හාර්හුත් කලාවට ද සිංහල කලාවට ද එකසේ ම අසංගත ය. අජන්තා සහ සීගිරි චිත්‍රවල (දෙවැනි ව සඳහන් චිත්‍රයන්හි කෙතරම් ශෝභාව හෝ ලාලිත්‍යය ඇතත්) කන්ද උඩරට සිතුවම්වල සහ හාර්හුත් මූර්තීන්හි දක්නට ඇති ඒ සියුම් විස්තර පිළිබඳ අභිරුචිය සහ විශද ආකෘති සහ රේඛා පිළිබඳ ආස්වාදය දක්නට නැත. සීගිරි සිතුවම කන්ද උඩරට ශිල්පීන්ගේ කෘති නොවනබව පෙන්වීමට ඉහතින් දැක්වුණු සංලක්ෂ්‍ය පමණක් වුව ද ප්‍රමාණවත් යැයි මට හැඟේ. සීගිරි චිත්‍ර ශිල්පීන් පුරාතන භාරතීය ගුරුකුලයෙන් පරම්පරාගත ව පැවැතෙන්නන් ලෙස හෝ කන්ද උඩරට ගුරුකුලයේ මුතුන් මිත්තන් ලෙස හෝ විශ්වාස කිරීමට නුපුළුවන. ශෛලියෙන් සහ හැඟීමෙන් ශෛලකර්මාන්තයනට අතිශයින් ම සමීපවන, බිතුසිතුවම් පිළිබඳ ගුරුකුලයක් හාර්හුත්හි පැවැතිබවට දැඩි සේ අනුමාන නො කිරීමට මට නුපුළුවන. (පුරාතන ලී කර්මාන්තයන්හි තැන් ගත්තේ මේ ශෛල කර්මාන්තයි). කන්ද උඩරට බිතුසිතුවම්, අජන්තා හෝ සීගිරි චිත්‍ර කර්මවලට වඩා, ඉහතින් දැක්වුණු වැනි පුරාතන බිතුසිතුවම් ගුරුකුලයක සම්බන්ධතාව දරන්නක් මය යනු මගේ විශ්වාසයයි.

(මෙය ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි විසින් *Some Survivals in Sinhalese Art* යන මැයින් ලියන ලද ලිපියක අනුවාදයකි. අනුවාදය, බලංගොඩ ප්‍රඥාවංශ සථවිරයන්වහන්සේ විසිනි.)

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

ලක්දිව මහායානික ගොඩනැගිලි – II

(ආ) විජයාරාම හා පුලියන්කුලම විහාර

(i) විජයාරාමය

අනුරාධපුරයේ විජයාරාමයද පුලියන්කුලම විහාර යද මහායානිකයන් විසූ ස්ථාන වශයෙන් පුරා විද්‍යාඥයන් විසින් හඳුනාගෙන ඇත. මහායාන බෝධිසත්ත්වවරුන්ගේයයි සැලකෙන රූප ගණනා වක් විජයාරාමයේ '' ශාලාව '' නමින් හැඳින්වෙන මණ්ඩපයේ බිත්තිවල කැටයම් වී ඇති නිසාද, තාන්ත්‍රික දෙව්දෙවතාවන්හට කළ යාතිකා කිහිප යක් තඹ තහඩුවල ලියවා විජයාරාම ස්තූපයේ නිදන්කර තිබී සමු වූ හෙයින්ද, විජයාරාමය මහායාන ගොඩනැගිල්ලක් වශයෙන් නිසැකවම හඳුනාගත හැකිය. විජයාරාම බිම් සැලැස්ම පිළියෙල වූ ආකාරය පුලියන්කුලම ආරාමයේ සැලැස්මට බොහෝ සෙයින් සමානය. පසු කී ආරාමයෙහි සමුවූ සෙල්ලිපිවලින් ප්‍රකාශිත පරිදි, එහි විසූ පුද්ගලයෝ ' ධර්මධාතුව ' යන නමින් හැඳින් වූ ආගමික වස්තුවකට වන්දනාමාන කළහ. ' ධර්මධාතු ' යනු කුමක්දැයි විමසීමට මෙහිදී මඳක් අවකාශ ලබාගත යුතුය.

මහායානිකයන්ගේ පූජා සත්කාරවලට ලක්වූ ධර්මධාතුව සිලාකාල (ක්‍රි. ව. 526–539) රජුගේ 12 වෙනි අවුරුද්දේදී, පූර්ණ නම් වෙළඳ පුත්‍රයකු විසින් භාරතයෙහි සිට ලක්දිවට ගෙනෙනු ලැබ මහත් පුද සත්කාර සහිතව ජේතවන විහාරයෙහි (දෙනා–වෙහෙර) තැන්පත් කළ බව වංශ කථාවල සඳහන් වේ. අභයගිරිවාසී භික්ෂූහු ද ඊට මහත් සම්මාන කළහ. සිලාකාල රජ සමයෙහි දී දෙනා–වෙහෙර භික්ෂූන් වෛතුල්‍යවාද ගත් බවද, මහා–විහාර භික්ෂූන් ධර්මධාතුවට ගෞරව නොකළ බවද සඳහන් වී ඇත. පූර්ණ නම් වෙළඳ පුත්‍රයා ලක්දිවට ගෙන ආ දූර්ලබධීන්, සිලාකාල සමයෙහි සිට මෙරට අඥාන ජනයා අතර පැවති බව **නිකාය සංග්‍රහයෙහි** පැවසේ. මෙම කතුවරයා ධර්මධාතුවක් ගැන සඳහන් නොකර වෙළඳ පුත්‍රයා ලක්දිවට ගෙන ආයේ වෛතුල්‍යවාද ලියූ පොතක් බව ප්‍රකාශ කරයි. **චූලවංස** කතුවරයා පොතක් ගැන සඳහන් නොකර එම වෙළඳ ගෙන ආයේ ධර්මධාතුව බව පවසා ඇත. මහා යානිකයන්ගේ වජ්‍රසත්ත්ව නම් ධ්‍යානි බුදුවරයාට ධර්මධාතු නම් අපර නාමයක් ඇති බව **අද්වය වජ්‍රසංග්‍රහ** නම් මහායාන ග්‍රන්ථයෙහි ප්‍රකාශිතයි. වජ්‍රසත්ත්ව[1] ධ්‍යානි–බුද්ධ ලෝහ ප්‍රතිමාවක් මැදිරි ගිරියේ තිබී පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය මගින් සොයාගනු ලැබ මෙකල අනුරාධපුර කෞතුකාගාරයෙහි තැන් පත් කර ඇත. ක්‍රි. ව. 15 වන ශතවර්ෂයට අයත් **සද්ධර්ම රත්නාකරය** නම් ග්‍රන්ථයෙහි කියන පරිදි කාශ්‍යප නම් රජකු විසින් ධර්මධාතුව අභය ගිරි ස්තූපයෙහි තැන්පත් කරන ලදී. ධම්ම–චෙතිය නම් ස්තූප විශේෂයක් ඇති බව ද එම ග්‍රන්ථයෙහිම සඳහන් විය. වෙළඳ පුත්‍රයා ලක්දිවට ගෙන ආයේ වෛතුල්‍යවාද ලියූ පොත පමණක් ද යනු මෙහිදී පැන නගින ප්‍රශ්නයකි. වෛතුල්‍යවාද ග්‍රන්ථයන් සමඟ වජ්‍රසත්ත්ව ප්‍රතිමාවක් ද ඔහු ලක්දිවට ගෙනා බව සැලකිය හැකි නම් මේ අවුල තරමක් දුරට නිරාකරණය කර ගත හැකියි. වර්තමානයෙහි අප හමුවේ ඇති සාධක ප්‍රමාණවත් කරගෙන මේ ප්‍රශ්නය තීරණාත්මක ලෙස විසඳිය නොහැකිය. කෙසේ වුවද ඉහතින් සඳහන් කළ කරුණු විමසා බලන විට අපට පෙනී යන්නේ ' ධර්මධාතු ' යනුවෙන් හැඳින්වූයේ මහායානික

---

[1] 1 වෙනි හා 2 වෙනි ඡායාරූප බලන්න.

යන්ගේ මහත් ගෞරවාදරයට පාත්‍ර වූ ආගමික වස්තුවක් බවයි. පුලියන්කුලම විහාර වාසි භික්ෂූන් ඊට සම්මාන කළ බව සැලකිය හැකි හෙයින් පුලියන්කුලම විහාරය මහායානික භික්ෂූන්ගේ ආයතනයක් වූ බව පිළිගැනීම මැනවි.

විජයාරාම සහ පුලියන්කුලම විහාර ඉදි වූයේ ක්‍රි. ව. 9–10 ශතවර්ෂ ඇතුළත දී බව නිගමනය කිරීමට එම ස්ථානවලින් ලැබුණු සෙල්ලිපි සහ තඹ තහඩු ආධාර වනු ඇත. විජයාරාම ස්තූපයෙන් ලැබුණු තඹතහඩුවල තාරා නැමැති තාන්ත්‍රික දෙවඟනට කළ යාතිකා විශේෂයක් ලියැවී ඇත්තේය. ක්‍රි. ව. 9–10 ශත වර්ෂවලදී ව්‍යවහාර වූ සිංහල අක්ෂරවලින් මෙකී තඹ තහඩු ලියැවිණි. පුලියන්කුලම විහාරයේ සෙල්ලිපිවල අකුරු ද මේ කාලයට අයත් කළ හැකිය. මෙ සමයෙහි දී මහායාන බලය ලක්දිව සංවර්ධිතව පැවති හෙයින් මේ ආරාමවල මහායානිකයන් විසූ බවට සැකයක් කළ නොහැකියි.

විජයාරාමයේ ගොඩනැගිලි ඉදිවූයේ අඩි 288 ක් දිග අඩි 268 ක් පළල චතුරස්‍රයකය. ඊට ඇතුල්වීම සඳහා සතර දිශාවෙන්ම ප්‍රවේශ ද්වාර සාද තිබුණි. ආරාමයේ පූජනීය පෙදෙස උස් වේදිකාවකින් යුතු විය. ප්‍රතිමා ගෘහ තුනක් හා ස්තූපයක් ද එහි ගොඩ නංවා තිබුණි. පූජනීය පෙදෙසට උතුරු දිගින් මණ්ඩපයක් විය. එච්. සී. පී. බෙල් මහතා[1] ඊට ' ශාලාව ' යයි නම් කළේය. පූජනීය පෙදෙස වටේට ප්‍රදක්ෂිණා පථයක්ද ' කුටි ' බඳු ගොඩනැගිලි 12ක් ද විය. එක් පැත්තකට සතරක් බැගින් සිටින සේ තුන් පැත්තකින් මෙම ' කුටි ' ඉදිවිය. සියලුම වැදගත් ගොඩනැගිලි මුහුණ ලා තිබුණේ ස්තූපය දෙසටය. දකුණින් සහ බටහිරින් තවද කුඩා ගොඩනැගිලි කිහිපයක් තිබුණි. මේ සියලුම ගොඩනැගිලි ඇතුළත් වන සේ සතර වටින් දිය අගලක් ද එයින් ඔබ විශාල ප්‍රාකාරයක් ද ද විය[2].

විජයාරාම ගොඩනැගිලි අතරින් ස්තූපය සහ ඊට උතුරු දිගින් පිහිටි ශාලාව (මණ්ඩපය) ද මහායාන ස්මාරක වශයෙන් හඳුන්වා දෙන හැකියි. මහායාන ස්තූප පිළිබඳව පසුව සඳහන් කරන කල විජයාරාම ස්තූපය ගැන විස්තරයක් ඉදිරිපත් කරමු. විජයාරාම මණ්ඩපය වූ කලී අනුරාධපුරයේ වාස්තු විද්‍යාත්මක නටබුන් අතුරින් අති විශිෂ්ට ලක්ෂණයන්ගෙන් සමන්විත, ලක්දිව අන් තැනක ඊට සමාන කම ඇති නිදර්ශනයක් නොලද හැකි, අමුතු විධියේ ගොඩනැගිල්ලකි.

ස්තූපය පිහිටි උස් වේදිකාවේ උතුරු පැත්තෙන් බැසීමට සකස් වූ පඩිපෙළකින් මණ්ඩපය කරා ළඟා විය හැක. ආයත චතුරස්‍රාකාර ගොඩනැගිල්ලක් වූ මෙය දිගින් අඩි 69 ක් ද පළලින් අඩි 63 ක් ද විය. මණ්ඩපය ඉදිකිරීම සඳහා කවර විධියේ වැම් භාවිත වී දැයි කිව නොහැක. ටැඹක සලකුණක් පවා මෙකල අදෘශ්‍යමානය. එහි අවශිෂ්ට ව ඇත්තේ භාගයක් උසට සතර දිගින් බැඳි බිත්ති පමණකි. මණ්ඩපයේ වහලය කෙසේ සකස් වී ද යනු කිව නොහැකිය. දැවයෙන් තනනු ලැබූ වහලයක් එහි වූ බව අනුමාන කරමු. මණ්ඩපය ඇතුළත ගෙ–බිම සකස් කළේ පස් පුරවා තද කිරීමෙනි. එහි ගල් පුවරු අතුරා තිබුණු බවක සලකුණු නොලැබේ. ගොඩනැගිල්ලේ සෙල්මුවා අඩිතාලම අඩි 3 අඟල් 4 ක් උසට නැඟෙයි. පද්ම–බන්ධ, කුමුද ආදී බොරදමින් අලංකාරවත් වූ එහි අවස්ථා 5 ක් දිස් වෙ.

අඩිතාලමෙන් උඩට විහිදෙන මිටි බිත්තිය විශාල ගල් පුවරු එකට ඇඳීමෙන් සකස් කරගනු ලැබූවකි. මේ ගල් පුවරුවල ඉදිරියට නෙරා සිටින සේ, මහායාන දෙවිදෙවතාවන්ගේ රූප නෙළා ඇත්තේය. භිත්ති ශීර්ෂයද පද්ම බන්ධ ආදී බොරදමින් යුක්ත විය. බිත්තියක උස ප්‍රමාණය අඩි 3 අඟල් 6 කි. අඩිතාලම සහ බිත්තිය යන දෙකම බිම මට්ටමේ සිට අඩි 6 අඟල් 10 ක් උසට නංවනු ලැබීය. බටහිර සහ නැගෙනහිර බිත්ති සිදුරු කර සෙල්මුවා දිය–පිලි තනා තිබුණි. අනවශ්‍ය ජලය ගෙබිමෙන් ඉවත් කිරීම සඳහා මෙම උපක්‍රමය ආධාර කර ගන්නා ලද්දේය.

බිත්තිවල පිටපැත්තේ කැටයම් වූ තොරන් ඇතුළත[3] දේවතා රූප දිස්වෙයි. මේ තොරන්වල කලාත්මක ගතිය සිත් පැහැර ගන්නා සුලු යි. ඒවා කැටයමට නැඟූ ආකාරය මෙසේය :— නැගෙනහිර සහ බටහිර— එක් පැත්තක 4 ක් බැගින් ; ඉදිරිය සහ පිටුපස—එක් පැත්තක 2 ක් බැගින්. කැටයම්වල මුළු ගණන 12 කි. මේ

[1] නො. 1 දරණ බිම් සැලැස්ම බලන්න.

[2] නො. 2 දරණ බිම් සැලැස්ම බලන්න.

[3] 3 වෙනි ඡායාරූපය බලන්න.

තොරන් අතර කොටස් අලංකරණය කිරීමටද ශිල්පියා වෙහෙස ගත් බඳුය. ලම්බාකාර රේඛා[1] ඇතුළත පළලින් අඟල් 6 ක් පමණ වන ප්‍රමාණයක ලියවැල් හා මල්වැල් මෝස්තර යෙදීමෙන් බිත්ති වල කලාත්මක අගය වැඩි විය.

ආරාම භූමියේ උතුරු දිගින්, ස්තූපය පිහිටි වේදිකාවට යාබදව මෙබඳු ශාලාවක් නොහොත් මණ්ඩපයක් ඉදි කළේ මන්ද යනු නොපැහැදිලි කරුණකි. උපොසථාගාරයක්, සන්නිපාත ශාලාවක් හෝ භෝජනාගාරයක් වශයෙන් එය ප්‍රයෝජනයට ගන්ට ඇතැයි සැලකීමට ඉඩ තිබේ. මෙහි පිටුපස බිත්තියට නුදුරින් කළ කැණීමේ දී වළං කැබෙලි කිහිපයක් සමුවිය. මේ සාක්ෂියම ප්‍රමාණවත් කරගෙන මේ ගොඩනැඟිල්ල භෝජන ශාලාවක් වී යයි සිතීම අසීරුය. එය බණ මඩුවක් හෝ චංක්‍රමණ ශාලාවක් විය යුතු යයි එච්. සී. පී. බෙල් මහතා අනුමාන කළේය. කැණීමේදී මතු වූ වළං කැබෙලිති නිසා භෝජනශාලාවක් වශයෙන් එය භාවිත කළ බව සැලකිය හැකිය යිද ඔහු කීය. මෙහි දී අප විසින් සිහි කළ යුතු කරුණක් නම් මේ ගොඩනැගිල්ල ස්තූපය පිහිටි වේදිකාවට කෙළින්ම සම්බන්ධ කර තිබීමය. විජයාරාම සැලැස්මට සමානකම් පෙන්වන පුලියන්කුලම විහාරයෙහි මෙම මණ්ඩපය වෙනුවට ඉදි වූයේ ප්‍රතිමා ගෘහයකි. ඒ නිසා මේ මණ්ඩපය ආගමික කටයුතු හා සම්බන්ධ වූ ගොඩනැගිල්ලක් බව සැලකීමට ඉඩ ඇත්තේය. බිත්තිවල මහායාන දෙවිදෙවතාවන් ගේ රූප[2] නෙළා ඇති හෙයින් එහි ආගමික ස්වරූපය වඩාත් කැපී පෙනෙයි. කෙසේ වුවද මේ පිළිබඳ ස්ථිර නිගමනයකට යොමුවීමට මෙකල ඉදිරිපත් ව ඇති සාධක ප්‍රමාණවත් නොවේ.

මේ මණ්ඩපයේ මැද භාගයෙහි, ගෙ-බිමෙන් අඩි 4 ක් යටට කැණී කල ගඩොලින් තැනූ ධාතු ගර්භයක් වැනි කුඩා ආවාටයක් මතුවිය. ස්තූපය පිහිටි උස් වේදිකාවේ තැනූ ප්‍රතිමා ගෘහ දෙකකද ගෙබිමට යටින් මෙබඳු ආවාට තනා තිබුණි. විජයාරාම මණ්ඩපයේ මෙම ආවාටය වසා තැබීමට සෙල්මුවා පියන්පතක් හෝ පුවරුවක් නොවීය. එය තුළ යමක් තැන්පත් ව තිබුණේ ද නැත. මේ ස්ථානය මීට කලින් නිදන් සොරුන් විසින් විවෘත කර තිබුණි. මණ්ඩපය වටේට ඉදි වූ බිත්ති පුවරු ද පුරාවිද්‍යාඥයන් පැමිණෙන විට තිබුණේ කැබෙලි වශයෙන් කැඩී සුන්බුන් රාශියක අයුරිනි. එච්. සී. පී. බෙල් මහතා මහත් ආයාස දරා ගොඩ නැගිල්ලේ සුන්බුන් එකතු කර ශක්ති පමණින් එය ප්‍රකෘති තත්ත්වයට පත්කර ලීය. විජයාරාම යේ පිහිටි මේ ගොඩනැගිල්ල හා සම කළ හැකි අනෙක් නිදර්ශනයක් ලක්දිව නටබුන් අතරින් මේ තාක් ලැබී නැත.

(ii) පුලියන්කුලම විහාරය

අනුරාධපුරයෙන් සැතපුම් 2¼ක් පමණ ඔබ්බෙන්, මල්වතු ඔයට සැතපුමක් පමණ නැගෙනහිරින්, යාපනයට යන මහා මාර්ගය අසල පිහිටි පුලියන් කුලම විහාරය, වංශකථාවන්හි සඳහන් පුබ්බාරාමය බව පුරාවිද්‍ මතයයි. විජයාරාම බිම් සැලැස්මෙන් වෙනසකට මෙහි පෙන්වාදිය හැක්කේ ශාලාව (මණ්ඩපය) වෙනුවට ඉදි කළ ප්‍රතිමා ගෘහයයි. විජයාරාමය හා සමකරන විට පුලියන්කුලම විහාරය ඊට වඩා විශාල බිම් ප්‍රදේශයක් ආධාරයෙන් ඉදිවූ[3] බව පෙනේ.

ආයත චතුරස්‍රාකාර බිම් තීරයක (යාර 360 × යාර 330) ඉදි වූ මේ ගොඩනැගිලි සමූහය ප්‍රාකාරය කින් පරික්ෂිප්ත විය. ප්‍රතිමා ගෘහ තුනක් සහ ස්තූපයකින් ද සමන්විත පූජනීය පෙදෙස උස් වේදිකාවක් වශයෙන් පෙනෙන්ට තිබේ. මීට ඇතුල්වීමට සතර දෙසින් ප්‍රවේශද්වාර විය. මෙහි ඇති ප්‍රතිමාගෘහ තුනේ ආකෘතිය විජයාරාමයෙහි මෙනි—එනම් (අ) ගන්ධකුටි වර්ගය, (ආ) ප්‍රාසාද වර්ගය, (ඉ) සතර දිගින්ම ඇතුල්වීමේ දොරටු යෙදූ වර්ගය යනාදී වශයෙනි. ප්‍රතිමාගෘහවලට නැගෙන හිරින් ස්තූපය පිහිටියේය.

පූජනීය පෙදෙසට මුහුණ දෙමින් ඒ වටා ගොඩ නැගිලි 24ක් සාදන ලදී. එක් පැත්තක 8ක් බැගින් තුන් පැත්තකම මෙසේ දක්නා ලැබේ. විජයාරාමයෙහි ඉදි වූයේ 12ක් වුවද මෙහි එමෙන් දෙගුණයක් වූයේ ආරාමයෙහි විශාලත්වය නිසාය. මේවා තනනු ලැබුවේ ' කුටි ' විශෙෂයක් මෙනි. මේ ගොඩනැගිලි සමූහය වටා විජයාරාමයෙහි මෙන් දිය අගලක් විය. ප්‍රාකාරය පිහිටියේ දිය අගලට ද ඔබ්බෙනි. ආරාමය අසල උතුරු දෙසින්

[1] 4 වෙනි ඡායාරූපය බලන්න.

[2] 5 වෙනි ඡායාරූපය බලන්න.

[3] නො. 3 දරන බිම් සැලැස්ම බලන්න.

මේ කරුණු විමසීමේ දී, වයඹදිග ඉන්දියානු වාස්තු විද්‍යාව විජයාරාම හා පුලියන්කුලම විහාර කරවීමේ දී බලපා ඇති බව පැහැදිලි වනු නො අනුමානය. අප රටට ගැළපෙන පරිදි යම් යම් වෙනස්කම් සහිතව මෙකී ඉන්දියානු ගොඩනැගිලි වල සැලසුම්, සිංහල වාස්තු විද්‍යාඥයන් විසින් උපයෝගී කරගත් බව පෙනේ. තොලුවිල, පාචීන–තිස්ස–පබ්බත වැනි ථෙරවාදී විහාරයන්හි සැලසුම් ද සකස් වූයේ ඉන්දියානු නිදර්ශන ඇසුරින් බව අපගේ වැටහීමයි.

බිම් සැලැස්ම පිළිබඳව විජයාරාම හා පුලියන් කුලම විහාරවල සමානකම් මෙන්ම යම් යම් අසමානකම් ඇති බව දුටිමු. වැදගත් අසමානකම් කිහිපයෙකි. එනම් (අ) විජයාරාම ශාලාව වෙනුවට යෙදූ ප්‍රතිමා ගෘහය, (ආ) ස්තූපය සහිත වේදිකාවේ[1] නො. 1 ප්‍රතිමා ගෘහය ඇතුළත කුඩා දගැබක් බැඳවීම යනුයි. (අ) ලක්ෂණය පිළිබඳව කලින් කරුණු සඳහන් විය. (ආ) පිළිබඳව යමක් කිවයුතුව ඇත.

වයඹදිග ඉන්දියානු විහාරවල උස් වේදිකාවේ පිහිටි ස්තූපය දෙසට මුහුණ ලා ඉදිකළ ගොඩ නැගිලි ඇතුළත බුදු පිළිමයක් හෝ කුඩා දගැබක් වූ බව පෙන්නුම් කරන ලදී. විජයාරාම සහ පුලියන් කුලම විහාරවල ස්තූපය පිහිටි වේදිකාවෙහිම ප්‍රතිමා ගෘහ තුනක් කරවන ලදී[2]. විජයාරාම ප්‍රතිමා ගෘහවල බුදු පිළිම පමණක් තැන්පත් විය. පුලියන්කුලම ස්තූප වේදිකාවේ පිහිටි ප්‍රතිමාගෘහ තුනින් එකක කුඩාවට තැනූ තවද ස්තූපයක් විය. එම ගොඩනැගිල්ලට ඇතුළුවීම සඳහා සතර දෙසින්ම ප්‍රවේශද්වාර තිබුණි. එහි ගෙබිම සෙල් මුවා පුවරු අතුරා සකස් විය. විෂ්කම්භය අඩි 9ක් පමණවූ කුඩා ස්තූපය කරවූයේ එම ගෘහය ඇතුළත හරි මැදිනි. ප්‍රවේශද්වාරාභිමුඛව මල් අසුන් ද ඉදි විය. මෙම මල් අසුන් තැබුවේ ස්තූපයට පිටුපස ලා අඹන ලද බුදු පිළිම ඉදිරියෙනි. ඊට සමාන නිදසුන් පොළොන්නරුවේ වටදගෙයින් ද මැදිරිගිරියෙන් ද ලැබේ. පුලියන්කුලම ප්‍රතිම ගෘහයේ පිහිටි මේ දගැබෙහි හෝ පිළිමවල යමක් මෙකල අවශිෂ්ටව නැති නමුත්, ඒවා එසේ කරවා තිබුණු ඇති බවට සාධක බොහෝය. උස් වේදිකාවෙහි ස්තූපය තිබිය දී, එම වේදිකා වෙහිම ප්‍රතිමා ගෘහයක් ඇතුළත ප්‍රමාණයෙන් කුඩාවූ අනෙක් ස්තූපයක් නැංවීම වූ කලී ඉන්දියානු නිදර්ශනයන් අනුගමනය කිරීමට කළ වෑයමක් බඳුය.

මේ කාලයේදී උතුරු ඉන්දියාව හා ලංකාව අතර නොයෙක් අයුරු සම්බන්ධකම් පැවැත්තේ ය. ඉන්දියාවේ පූජනීය ස්ථාන වැඳපුදා ගැනීමට ගිය වන්දනාකරුවන්, පෙරළා ලක්දිව පැමිණි විට ඔවුන් සියැසින් දුටු විහාරවල විස්තර වාස්තු විද්‍යාඥයන් හමුවෙහි තැබූ බව සිතාගත හැකියි. ඉන්දියාව හා ලංකාව අතර පැවති සංස්කෘති සම්බන්ධතා නිසා එකල ඉන්දියාවෙහි ප්‍රචලිතව පැවති වාස්තු විද්‍යා සම්ප්‍රදායන් ලක්දිව ද අනුගමනය කරන්ට වීම පුදුමයට කරුණක් නොවේ. විහාර ගෘහයක් ඇතුළත චෛත්‍යයක් කරවීම පිළිබඳ තවද නිදසුන්[3] අජන්තා, එල්ලෝරා, ඖරන්ගබාද් යන ස්ථානවල ලැබෙන බව මෙහි ලා සඳහන් කළ යුතුය. ලංකාවේ මධ්‍යම පළාතේ පිහිටි වෙගිරියේ ලොකෙශ්වර-නාථ දේවාලය ඇතුළත බුදු පිළිම කරවූ කාමරයෙහි ම කුඩා දගැබක් තනා ඇත. දේවාලය අසල පර්වත භූමිභාගයෙහි නෙළා ඇති සෙල්ලිපියක සඳහන් පරිදි එම දේවාලය ක්‍රි.ව. 14 වන ශතවර්ෂයට අයත් වෙයි.

(මතු සම්බන්ධයි)

---

[1] *A. S. C. A. R.*, 1896, p. 3.

[2] *A. S. C. A. R.*, 1891, pp. 4–5; A. S. C., 5th *Progress Report*, pp. 5–11; *C. J. Sc*,. Sec. G, Vol. II, Plates XVII and XVII.

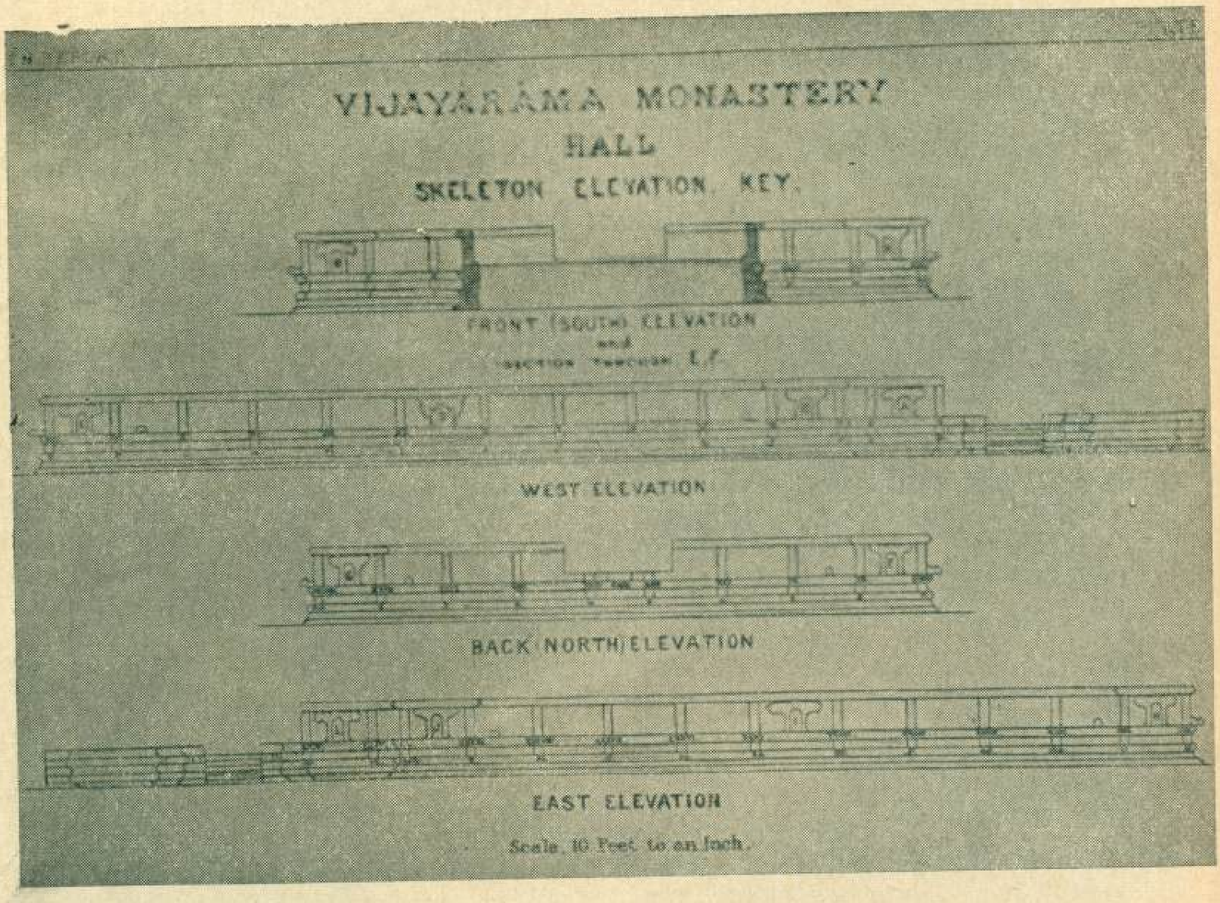
[3] P. Brown, *Indian Architecture*, pp. 68–74.

← 1 වෙනි ඡායා රූපය

මැදිරිගිරියෙන් ලැබුණු වජ්‍රසත්ත්ව ලෝකඩ පිළිමය (ඉදිරි පස)
(අනුරාධපුර කෞතුකාගාරය)

2 වෙනි ඡායා රූපය →

මැදිරිගිරියෙන් ලැබුණු වජ්‍රසත්ත්ව ලෝකඩ පිළිමය (පසු පස)
(අනුරාධපුර කෞතූකාගාරය)

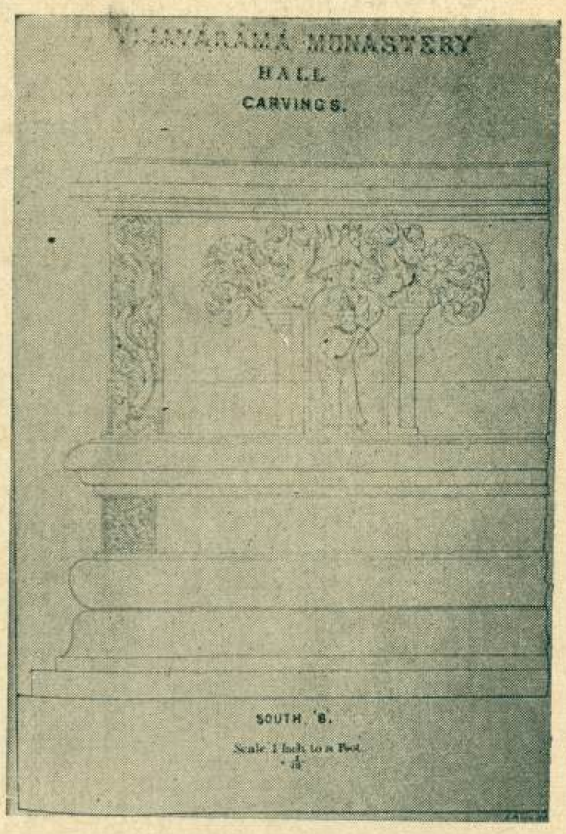


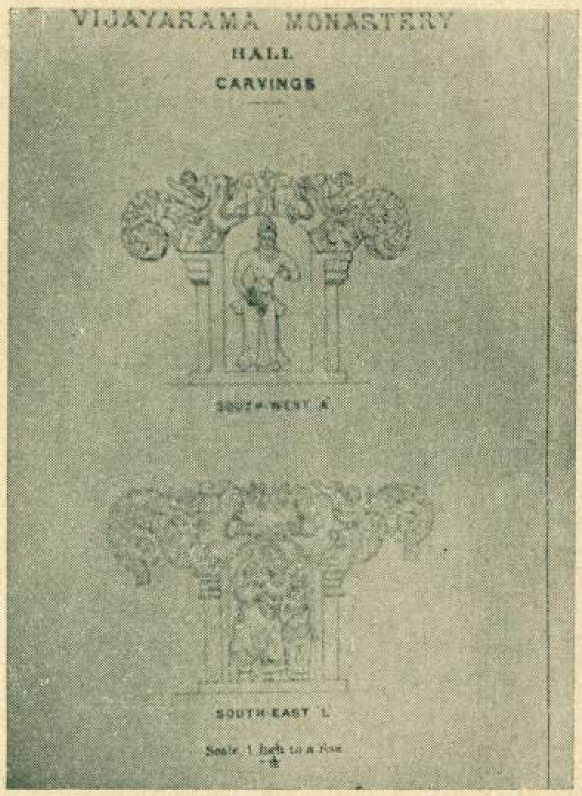
3 වෙනි ඡායා රූපය

විජයාරාම ''ශාලාව''—ගොඩනැගිලි සටහන
(පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි)

4 වෙනි ඡායා රූපය →

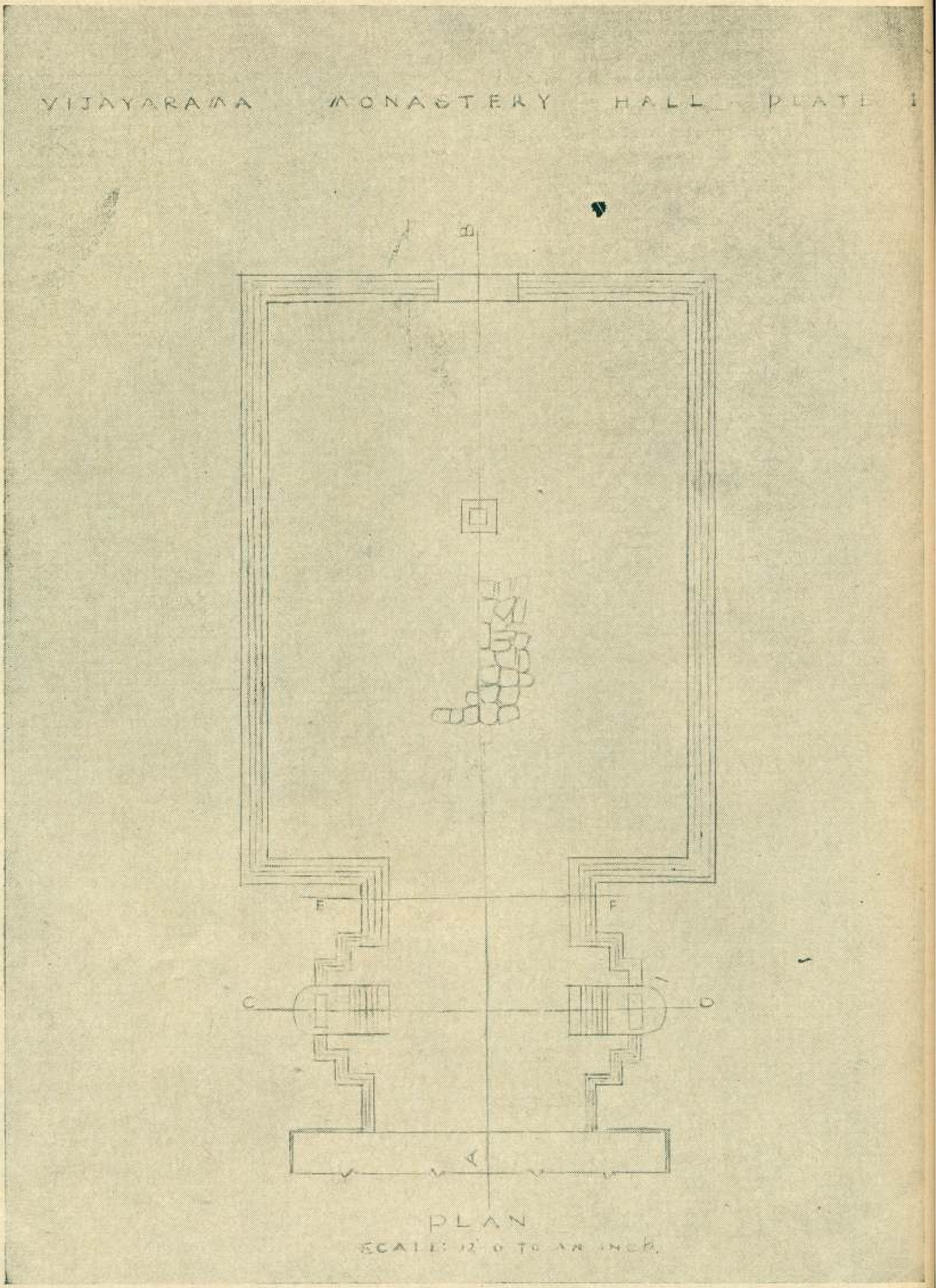
විජයාරාම "ශාලාව"—දෙවතාරූප හා ලියවැල් මෝස්තර
(පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි)





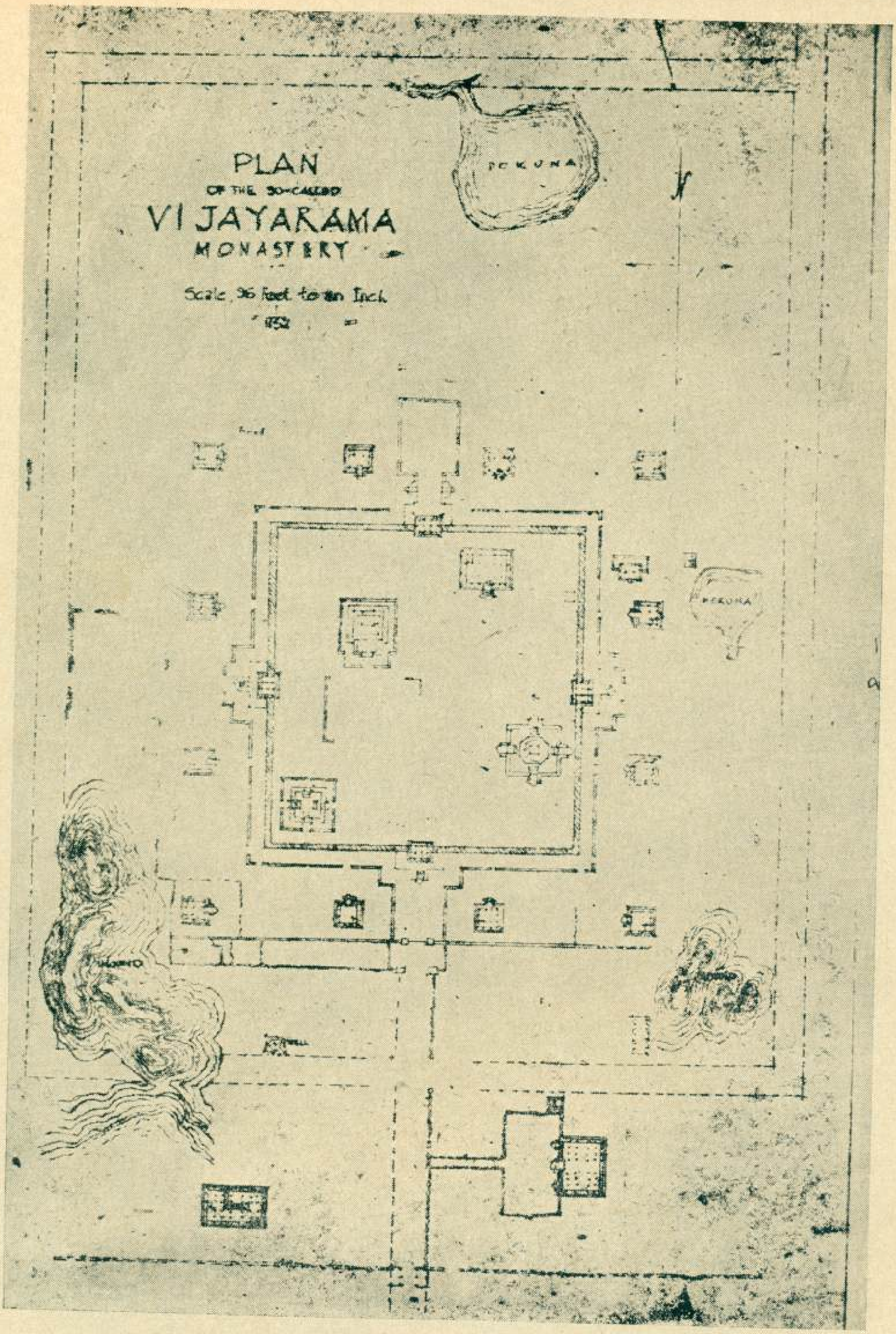
← 5 වෙනි ඡායා රූපය

විජයාරාම "ශාලාව"—දෙවතාරූප
(පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි)

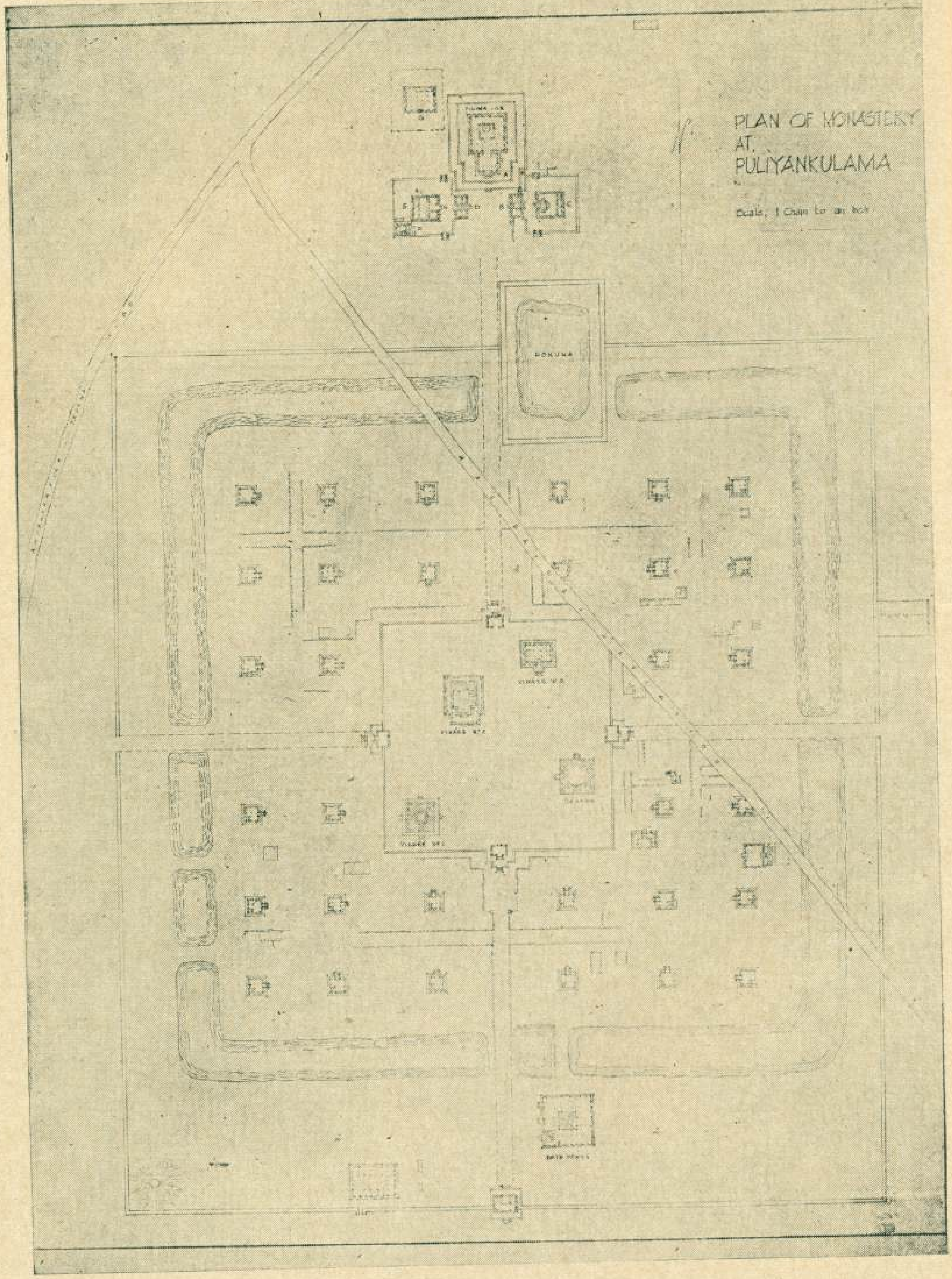


නො. 1 දරන බිම් සැලැස්ම

විජයාරාමයේ "ශාලාව" නොහොත් මණ්ඩපය (පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි)



නො. 2 දරන බිම් සැලැස්ම
විජයාරාමය—අනුරාධපුරය (පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි)



නො. 3 දරන බිම් සැලැස්ම

පුලියන් කුළම—අනුරාධපුරය (පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි)

හේමසිරි ගුණතිලක

යුරෝපයේ ප්‍රාග් ඓතිහාසික කලාව

පුරා පාෂාණ යුගයේ අවසාන භාගයට අයිති ප්‍රාග් ඓතිහාසික සිත්තම් කලාව විශාල වශයෙන් දියුණු වූ බව පෙනෙන්නේ හිම යුගයේ (Ice Age) ගුහා සිත්තම් පරීක්ෂා කර බලන විට ය. මේ සිත්තම්, හිස් ගල් බිත්තිවල ඇඳ තිබේ. වැඩි වශයෙන් සිත්තම්කර තිබෙන්නේ පිනිමුවන් හා ගවරුන් වැනි දඩයම් සතුන් ගේ රූප ය.

සතුන්ගේ උස මහතට ම වාගේ ඇඳ ඇති මේ රූපවල වාස්තවික බව (realism) අතිශය සිත් ගන්නා සුළු ය. මෙ ම ගුහා මනුෂ්‍යවාස ව තුබූ බවක් නො පෙනේ. තව ද මේ ගුහාවලට ඇතුල් වීමත් ඉතා දුෂ්කර ය. මෙහි ඇඳ තිබෙන රූප අතර මිනිස් රුවක් දක්නට ලැබෙන්නේ කලාතුරකිනි. එද යක්දෙස්සකු හෙවත් මන්ත්‍රකාරයකු හැටියට ය.

මිනිසුන්ට ශාන්තිය ගෙන දෙන අභිචාර විධීන් පිළිබඳ ව වූ විශ්වාසයන්හි දැඩි ව එල්බ ගත් ප්‍රාග් ඓතිහාසික මිනිසා, මේ සතුන්ගේ රූප තුළ, ජීවමාන සතුන් ආකර්ෂණය කිරීමේ ශක්තියක් ගැබ් ව ඇතැයි ඇදහීය. ජීවයට පාදකස්ථානය හැටියට සැලැකුණු මහා පෘථිවිය වූකලි ප්‍රජනනයේ සංකේතයකි යි හේ අදහස් කෙළේ ය. එබඳු තත්ත්වයක් යටතේ වනාවත් පිරිම පිණිස ශුද්ධ රක්ෂස්ථානයක් ලෙස, ලෙණ පාවිච්චි කරනු ලැබීය. ප්‍රජනනය (fertility) ඇති කරවන අභිචාර විධීන් හේතු කොට ගෙන සතුන්ට අධික කාලයක් ජීවත් වීමට හැකි වෙතැයි විශ්වාසය කරනු ලැබී ය. මිනිස් දිවිය රඳා පැවැතුනේ මේ සතුන් මත ය.

අනුකරණාත්මක අභිචාර (sympathetic magic) ක්‍රමයන්ගේත්, ප්‍රජනන අභිචාර ක්‍රමයන්ගේත් මාර්ගයෙන් යටකී විධියේ ඉෂ්ටානිශංස ලබා ගත් අතර, හදි හූනියම් වැනි විනාශකාරී අභිචාර විධි (death magic) පවා දඩයම්කරුවා තමා ගේ ප්‍රයෝජනයට ගත්තේය. හේ තමාගේ ඉලක්කය වඩාත් නිවැරදිකර ගත්තේ එකී නාශක අභිචාර ක්‍රමවල මාර්ගයෙනි. ඒ එක්කම මළ සතුන් සත් සිඳුවීමට හේ යොද ගත්තේ තවත් අභිචාර විධියකි. එනම්, ප්‍රීණන අභිචාර (propitiatory magic) විධියයි. මේ පිළිබඳ විශාරද විස්තරයක් *The History of Western Art* නමැති ග්‍රන්ථයෙහි සඳහන් වෙයි (පිටු 16–18).

අපට වඩාත් ආසන්න කාලවල විසූ ආදිකාලේ මිනිසුන්ගේ විශ්වාසයන් පිළිබඳ ව අප දන්නා දේ ගැන කල්පනා කර බලන විට, ප්‍රාග් ඓතිහාසික යුගවල දී අභිචාර විධීන් කවර ලෙසකින් ක්‍රියාත්මක වී දැයි දැනගැනීමට පුළුවන. මිනිසාට ස්වකීය ජීවිකාව උදෙසා විශාල සටනක් කෙරීමට සිදු වී ය. එසේ විශාල ප්‍රයත්නයක් දරන කල්හි තමන්ටත් ආරක්ෂාවක් තිබේ ය යන හැඟීම ඔහු තුළ තහවුරු වූ යේ අභිචාර විධි හේතු කොට ගෙන යි. එහෙත් මෙය ඉෂ්ට කර ගත්තේ කලාවේ මාර්ගයෙන් බව පෙනී යයි. එයින් අදහස් වන්නේ කුමක් ද? පුරා ඉතිහාසයෙහි කලාකරුවා ඉසිලූ තැන වැදගත් ව තිබී ඇති බවයි. මේ පුරා පාෂාණ යුගයේ දඩයම්–සංස්කෘතියෙහි අපර භාගයේ දී චිත්‍රකලාව නොනැසී ආරක්ෂා වූ යේ ස්කැන්ඩිනේවියානු රටවල විවෘත පර්වත කටාරයන්හි කොටා තිබූ සත්ව රූප හේතු කොට ගෙන යි.

අපර පාෂාණ යුගයේ (Neolithic Period) නව ශිලා අවධියෙහි සිත්තම් කලාව උත්තර යුරෝපයෙන් අතුරුදහන් වී ය. එය රඳා ගතහැකි වූ යේ ස්පාඤ්ඤය හා උතුරු අප්‍රිකාව යන රටවල යි. එද අල්පමාත්‍ර වශයෙනි. හිම යුගයේ ශෛලිය අනු ව දක්නට ලැබුණු පරිදි, සිහිපත් කරන්නට පුළුවන් උදාරබවක් එහි නො වී ය.

අස්වැන්නේ ලැබීම නොලැබීම රඳා පැවැතුණු සෘතුන්ගේ ඉක්මයාම නිරූපණය කිරීමට ඒ වන විට රේඛා ප්‍රමාණවත් වී ය. මිනිසා ධන ධාන්‍ය වගා කිරීමට ඉගෙන ගත් හෙයින් තවදුරටත් දඩයමින් ම ජීවිකාව ගෙනයාමට අවශ්‍යතාවක් නො වී ය.

එබැවින් ජීවමාන සතුන් ආකර්ෂණය කිරීම පිණිස සතුන්ගේ උසමහතට වාස්තවික රූප ඇඳීම මිනිසාට අනවශ්‍ය වී ය. ලෝහ යුගයේදී (Bronze Period) ස්වීඩිෂ් පර්වත කැටයම්වලට ඇතුළත් නැව් වැනි දේ ඔහුට ප්‍රයෝජනවත් වී ය. එම දේවල් ඔහුගේ ම අතින් තැනූ දේ වී ය (1 වැනි රූපය බලන්න).

මේ උත්තර යුරෝපීය සංස්කෘතිය, අන්තිමේ දී වඩා දියුණු මධ්‍යධරණී ශිෂ්ටාචාරය හා ආශ්‍රයට වැටුණු කල්හි, ඒ ආනුභාවය (influence) කලාවේ ද පිළිබිඹු වී ය. දැනට බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරයෙහි ඇති රාමුකළ ලෝකඩ බාල්දියකින් එය පැහැදිළි කර ගතහැකි ය (2 වැනි රූපය බලන්න). පුරා ඉතිහාසයත් ඓතිහාසික කලාවත් ආශ්‍රයට වැටුණු ආකාරය එයින් පෙනී යයි.

ඇල්ටමීරා ගුහා චිත්‍රය, ස්පාඤ්ඤය (3 වැනි චිත්‍රය බලන්න)

ගුහා බිත්තිවල කිහිපවාරයක් ම සිත්තම් අඳිනු ලැබී ය. සමහර විට එක ම බිත්තියේ සිත්තමක් තුබූ තැන තවත් සිත්තමක් හෝ සිත්තම් කිහිපයක් හෝ වරින් වර ඇඳ තිබේ. මේ අනුව බලන විට බිත්තිවල අඩියේ ම ඇති සිත්තම්, ඒමත ඇඳි සිත්තම්වලට වඩා පැරණි වියයුතු ය. මෙයින් අපට වැටැහෙන්නේ කුමක් ද? ඉහතින් දැක්වූ චිත්‍රයෙහි පහතින් පෙනෙන රේඛා, සතුන්ගේ රූප නිර්මාණය කිරීමට කලින් පැවැති බව යි. මේ රේඛාවලින් අරුතක් නො ලැබෙන්නට පුළුවන. එහෙත් එම රේඛා ඉබේ ඇතිවූ සැටියට සැලැකිය නො හේ. සමහර විට ඒවා අඳින්නට ඇත්තේ සෙල්ලමට මෙන් වියහැකිය.

ඇටවල කළ කැටයම්, ස්විට්සර්ලන්තය (4 වැනි චිත්‍රය බලන්න)

මෙය ඇටයකින් කළ කැටයමකි. මේ කැටයම කොටා ඇත්තේ සමහර විට තමන්ට වාසනාව ළඟා කර ගැනීමේ යන්තරයක් හැටියට දඩයම්කරුවකු විසින් පාවිච්චි කර ඇති කුඩා ඇටකටුවකිනි. මෙහි රූපය කොටා ඇත්තේ එක් අංශයකින් පමණක් දක්වෙන ලෙසිනි. මේ විදියේ අංශ චිත්‍ර (profile) දර්ශන වූකලි ගුහා බිත්තිවල සතුන්ගේ රූප කෙටූ මුල් අවස්ථාව පෙන්වා දෙන රූප හැටියට සැලකියහැකිය. එහි ඇත්තේ සාමාන්‍යයෙන් එක් අංශයකින් පමණක් පෙනෙන පාද දෙකකි. සතාගේ රූපය හැටියට ඇත්තේ කටු සටහනක් පමණයි. මේ රූපයේ දක්වෙන්නේ ගෝනෙකි. ඌ හෙමින් සීරුවේ අඩි තබා තණ කමින් සිටිනු දක්නට පුළුවන. මෙ ම චිත්‍රය ඇඳි සිත්තරා දක්ෂයෙකු බව පෙනී යන්නේ මේ සුළු සටහනට වුව ද තමාට අවශ්‍ය හැම විස්තරයක් ම පාහේ කාවැද්දීමට හේ සමත් ව ඇති හෙයිනි. මෙම ශෛලිය දියුණුවත් ම, චිත්‍රයට නැඟූ සතුන්ගේ ජීවමාන ස්වරූපය තව තවත් කැපී පෙනිණි.

සිටගෙන සිටින ගවරෙක්, ඇල්ටමීරා ගුහාවෙහි (5 වැනි චිත්‍රය බලන්න)

මෙ ම ගවරාගේ චිත්‍රයෙන්, පුරා පාෂාණ චිත්‍ර ශෛලියේ දියුණු වූ අවස්ථාවක් පෙන්නුම් කෙරේ. උගේ අං සියුම් ලෙස චිත්‍රණය කර ඇත. උගේ ඉස කෙස් හා කුර ද එමෙන් ම සියුම් ලෙසත් කැපී පෙනෙන අන්දමිනුත් නිරූපණය කර ඇත. මේ බව අපට වඩාත් වැටහෙන්නේ උගේ මාංශයෙන් පිරුණු සිරුරේ මැද කොටසෙහි දර්ශනයත් සමඟ සසඳන විට ය. පිටත හැඩය දක්වා ඇති අයුරිනුත්, සමප්‍රමාණයෙන් යුක්තව ඇඳ තිබෙන පිළිවෙළිනුත් වැටහෙන්නේ මේ චිත්‍රයේ සිත්කාවදිනසුළු ගතියයි. ඌ සිටගෙන සිටින භූමිය පෙන්වා නැත. එබැවින් උගේ පාදවල ලඹ දෙන ස්වරූපයක් ඇහෙයි. එහෙත් ඇත්ත වශයෙන් ඇල්ටමීරාහි හැම සත්ව-

යකු ම සිත්තම් කර ඇත්තේ තලයක් වැනි මතුපිටක නො ව, ගුහාවේ ඇතුල් වහලෙහි නෙරා ගිය සමතලා නැති කොටසක ය. මේ රූපය නෙරා මතු වී එන්නේ ගොඩැල්ල නිසයි. එය සමතලා හැටියට පෙනෙන්නේ පිටපත් කරන විට ය.

මෙ විධියට ස්ථූල භාවය පළ කිරීමට උත්සාහ ගෙන තිබෙන්නේ අභිචාර ක්‍රම පිළිබඳ විශ්වාසයන් උඩ වන්නට ඇති.

පර්වතයක කොටා ඇති ගෝන්නු දෙදෙනා, ස්විඩනය (6 වැනි රූපය බලන්න)

ස්විඩනයේ ගලක අයිනෙහි මේ රූප දෙක කොටා ඇත. ඇල්ටමීරා ගවරා මෙන් පූර්ණ සිරුරකින් යුත් වාස්තවික බවක් මෙහි දක්නට නැත. මෙය වූකලි සම්පිණ්ඩන ශෛලියකින් කෙටූවකි. ශෛලියේ දිළිඳු බවක් ද ඉන් පෙනේ. මෙ ම සතා ඉදිරියට අඩි තබා ගමන් කරන ස්වභාවය පෙන්වා දෙන්නේ ඉදිරියට නෙරා ගිය, මඳක් පහත් කරගත් හිසින් හා මඳක් නැමුණු පාදයන් ගෙනි. බාහිර හැඩය එතරම් සියුම් ව ඇඳ නැත.

ගලේ ඇඳි සිත්තම, ස්පාඤ්ඤය (7 වැනි රූපය බලන්න)

ඉහතින් දැක්වෙන්නේ, ස්පාඤ්ඤයේ Cueva del Civil, Valtorta Gorge හි තිබී සොයා ගත් ගලේ ඇඳි සිත්තමකි.

අපර පාෂාණ යුගයට අයත් මේ සිත්තමින් පෙනෙන්නේ සිත්තම් මාධ්‍යයේ නව මුහුණුවරකි. මිනිසා, තමාගේ වැදගත්කම හා ප්‍රභුත්වය පිළිබඳ වඩා දියුණු හැඟීමකින් මේ සිත්තම ඉදිරිපත් කර ඇත. දිව යන සතුන් එහුබඳින මිනිස්සු මෙහි වෙති. ඔවුහු රංචු ගැසී දඩයමේ යෙදෙන බව මෙම චිත්‍රය පෙන්වා දෙයි. නොයෙකුත් ශිල්ප ක්‍රම පහළ වූවායින් පසු, කෘෂිකාර්මික අර්ථ ක්‍රමයක් ඇති වීනැයි සිතීමට මෙය තුඩු දෙයි.

අපි යළිත් වරක් 1 වැනි චිත්‍රය වෙත නෙත් යොමු කරමු. ලෝහ යුගයේ (Bronze Age) දී වාස්තවිකත්වය පිරිහුණු සැටිත් වාස්තවික චිත්‍රවල අපර භාගයත් මෙයින් පෙන්වා දෙයි. ඉහළින් ම දක්නට ලැබෙන නැවේ, ලම්බාකාර ව ඇති සමාන්තර රේඛාවලින් නිරූපණය කරන්නේ බාගවිට නාවිකයන් වියහැකි ය. චිත්‍රමය ශෛලිය, ජ්‍යාමිතික (geometric) ශෛලියක් බවට පෙරළුණු සැටි එයින් පෙනේ. මෙහි හඳුනාගැනීමට හැකි රූප, එක්කෝ මිනිසුන්ගේ නැත්නම් දෙවියන්ගේ රූප වියහැක. අඩියක සිට අඩි කීපයක ප්‍රමාණය තෙක් එම රූප උසින් විවිධත්වයක් උසුලයි. මීට කලින් මරණය හා ආශ්‍රිත වූ ද ප්‍රජනනය හා ආශ්‍රිත වූ ද ව්‍රතචාරිත්‍රවල අරුත වෙනස් වී, කාලයාගේ ඇවෑමෙන් ඒවා ස්මාරක තත්ත්වයට පත් වූ අයුරු මෙයින් පෙනේ.

අප මෙහි දී ළං වන්නේ, අප දැන් අදහස් කරන පිළිවෙළේ කලාත්මක ප්‍රකාශනයකට වඩා චිත්‍ර භාෂා තත්ත්වයකට බව මෙයින් වැටහී යයි.

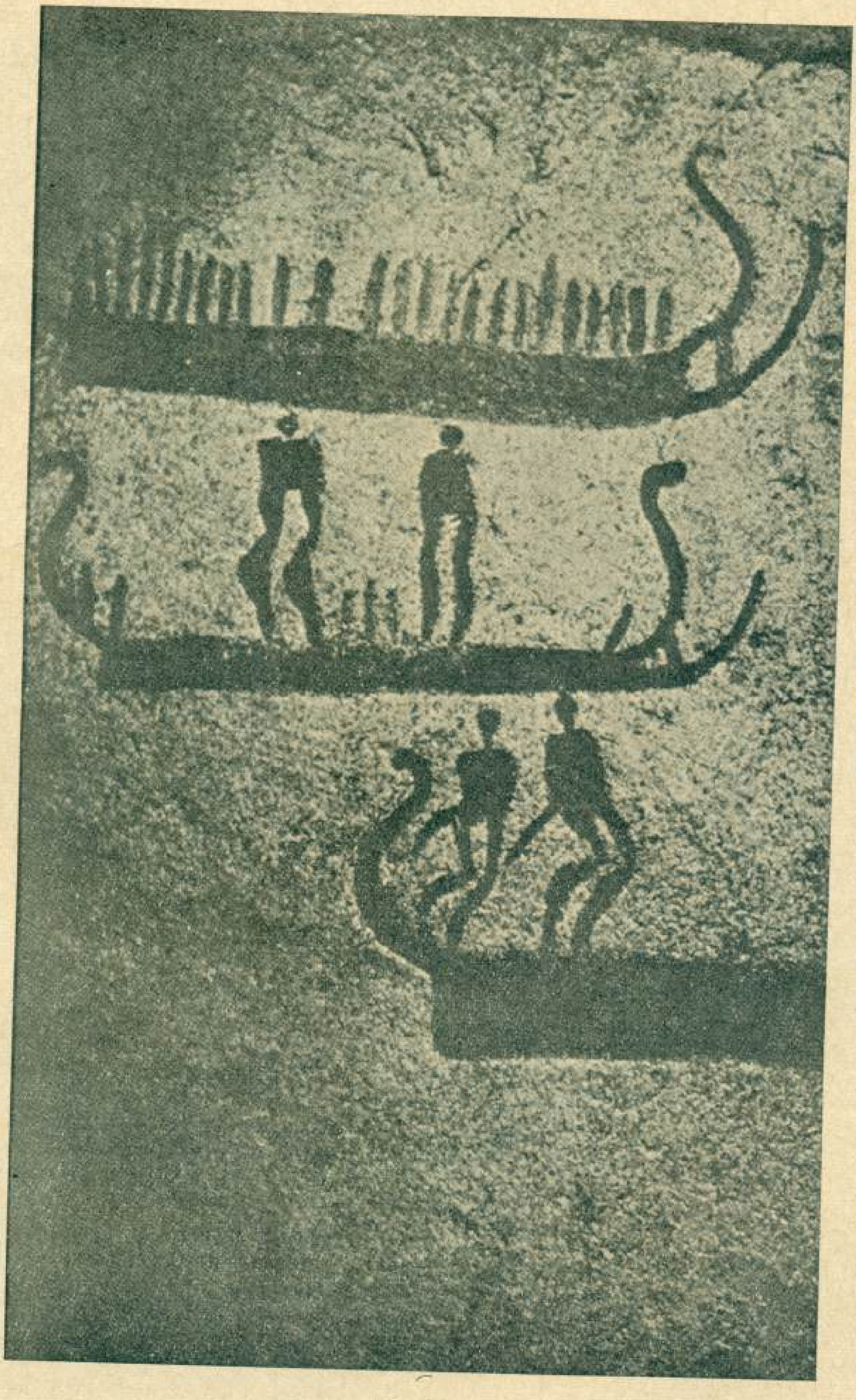
උතුරු දිග අපර පාෂාණ හා ලෝහ යුගවල දී අවකාශය වසා පැතිරුණු ස්ථූල ගෘහ්‍ය නිර්මාණ නො වී ය. මූර්ති කලාව, චිත්‍රකර්මය තරමට ම පැරණි වියහැකි ය. එතකුදු වුව, පූර්ව පාෂාණ යුගයට අයත් මූර්තීන් වැඩි කොටසක් ක්ෂුද්‍ර ප්‍රමාණයෙන් යුක්ත වී. ඒවාට ඇතුළත් වූ කැටයම් උසුලාගෙන යා හැකි තරමට කුඩා වී ය. ඒ වූකලි "ජංගම" (mobile) කලාවක් ලෙස හැඳින් වෙයි. අපර පාෂාණ යුගයෙහි, මැටි බඳුන් හැම තැන ම වාගේ දක්නට ලැබිණ. භූ පිහිටීම අනුව ඒවායේ ශෛලිය වෙනස් වුවත් ඒ හැමෙකකට ම පොදු වූ මූලික ජ්‍යාමිතික ස්වරූපයක් තිබිණ.

යුරෝපීය අපර පාෂාණ යුගය අවසන් වීමට කලින් තඹ (copper) පාවිච්චියට ගන්නා ලදී. පළමුවෙන් මේ ලෝහය යොදා ගත්තේ සුළු වෛචාරණ්‍ය වැඩවලට ය. උත්තර යුරෝපයට කලින් මධ්‍යධරණී ප්‍රදේශවල තඹ පාවිච්චි කරන්නට යෙදුණි. අවි, උපකරණ යනාදිය තැනීමට ලෝහ පාවිච්චි කිරීම පැතිරී ගිය අන්දම සොයා බැලීම ප්‍රාග් ඓතිහාසික පුරාවිද්‍යාවට අයත් විශේෂ කාර්යයකි. අපර පාෂාණ යුගය, තඹ, ලෝහ (Bronze) හෝ යකඩ අවි (Iron) යුගය වැනි පාඨ යොදන විට, හැම රටක්ම එක් මැ විට එකී එකී අවස්ථාවලට පත් වී යැයි අදහස් නො කෙරේ. මිසරය (Egypt) ලෝකඩවලින් අවි තැනීමට පටන් ගත්තේ ක්‍රි.පූ. 3000 පමණේ දී වුවත් උතුරු යුරෝපය ඒ වකවානුවේ දී ඔප දැමූ ගල්පතුරු පාවිච්චි කළා ය. අනික් අතට ක්‍රි.පූ. 1800 පමණ වන තුරු ලෝකඩ අවි උත්තර යුරෝපයේ භාවිතය වූ බවක් පෙනෙන්නට ද නැත. පූර්ව පාෂාණ හිම යුගයෙහි (Palaeolithic Ice Age) චිත්‍රකර්මය අතින් බටහිර යුරෝපය මුල් තැන් ගෙන තිබිණ. ගුහා සිත්තම්වලින් ඒ බව වැටැහෙයි. මධ්‍ය යුරෝපය කලාත්මක අංශයෙන් නැඟී ආයේ අපර පාෂාණ යුගයේ දී යි. ලෝකඩ භාවිතයත් සමග (ක්‍රි.පූ. 2000–1600 අතර) අග්නිදිග යුරෝපය කලාව අතින් මුල් තැනක් ගත් අතර මිසරයේත් ආසන්න පෙරදිගත් ඒ වනවිට ලේඛන ක්‍රමය පහළ වී, ඉතිහාසය ඇරඹී තිබිණ. පූර්ව අක්ෂරකරණ (pre-literate) වකවානුවලට අයත් සමයයන්හි උතුරු දිග් භාගවලින් තනි තනි ව සොයා ගෙන ඇති දේවලින්, මිසර, යවන හෝ රෝම වැනි ඓතිහාසික ශෛලියක් හෙවත් මෝස්තරයක් හෙළිදරව් වන අවස්ථා දක්නට ලැබේ. එවිට අපට වැටහෙන්නේ එම කලාකරුවන් විසින් අනුකරණය කිරීමට හෝ තමන්ට පුළුවන් හැටියට තරමක් වෙනස් කිරීමට හෝ තැත් කළ ඓතිහාසික කෘතීන් ගැන ඔවුන් තුළ කුලුපග දැනුමක් තිබුණු බව ය. ඒ පිළිවෙළට කල්පනා කොට බ්‍රිතාන්‍යයේ (කෙන්ට්, අයිල්ස්-ෆේර්ඩ්හි) තිබී හමුවූ යකඩ අවි යුගයට අයත් සොහොන් කොත (tomb) ශ්‍රීමත් ආතර් එවන්ස් විසින් ක්‍රි.පූ. පළමු වැනි ශතවර්ෂයට අයත් සේ සලකා තිබේ.

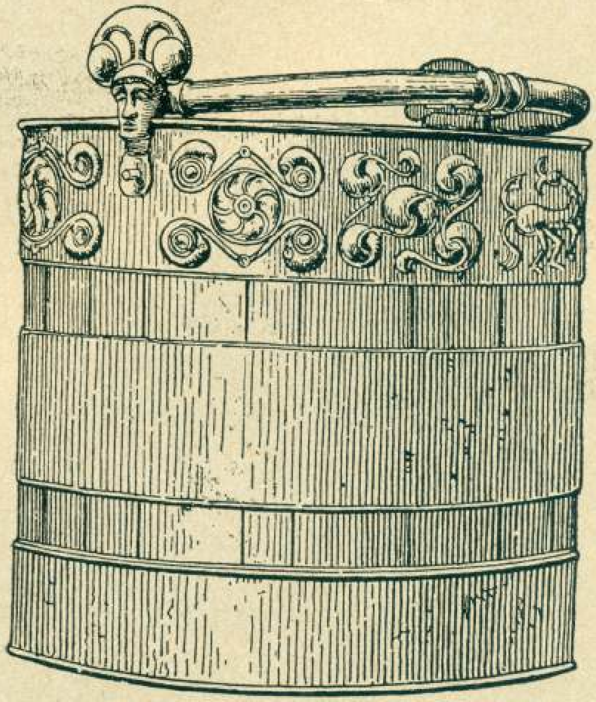
මීට කලින් සඳහන් කළ ලෝකඩ–රාමු බාල්දිය ගැන යළිත් විමසා බලමු (2 වැනි චිත්‍රය).

මෙ ම බාල්දිය සොයා ගත්තේ ඉහත කී සොහොන් කොත ඇතුළේ තිබී ය. මෙහි උස අඟල් දහයකි. කට වටේ නෙරා සිටින සේ ලියවැල් කැටයම් ඇත. සම්භාවනීය මෝස්තර ස්වදේශික කැල්ටික් (Celtic) වරුන් විසින් සුදුසු සේ සකස් කර ගත් අයුරු ඉන් පෙනී යයි.

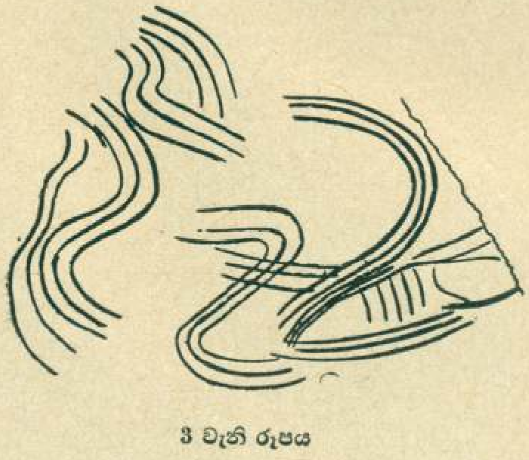
රෝම ශිෂ්ටාචාරය හා සම්බන්ධයක් ඇති කර ගැනීමට කලින්, නැගෙනහිර දිග සිට බටහිර දිග් භාගය දක්වා ප්‍රාග් ඓතිහාසික උත්තර යුරෝපීය කලාව ලෝහමය අලංකාර කලා විලාශවලින් දියුණුවක් පෙන්වීය. මෙ ම ලෝකඩ බාල්දිය අයත් වන්නේ ක්‍රි.පූ. 1000–100 අතර වූ, පැරණි යකඩ අවි යුගයේ La Tene යුගයට, එනම් ක්‍රි.පූ. 500–100 අතර වූ වකවානුවටයි. ක්‍රි.පූ. 55 දී සීසර්ගේ ආක්‍රමණ කාලයට මෙය දතම් කර ඇති හෙයින් ප්‍රාග් ඓතිහාසිය යුරෝපීය කලාවේ අවසානය ඉන් නියෝජනය කෙරෙන සේ සැලකිය හැකිය.



1 වැනි රූපය

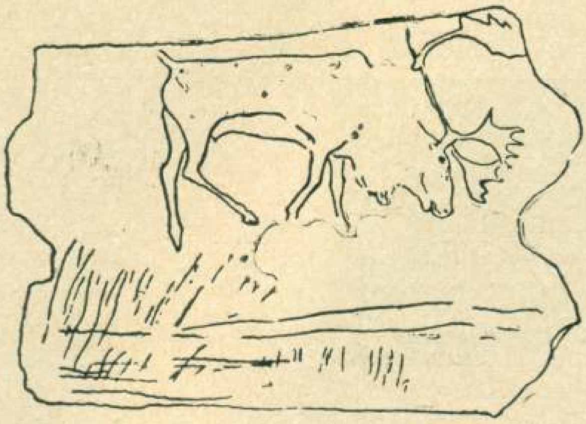


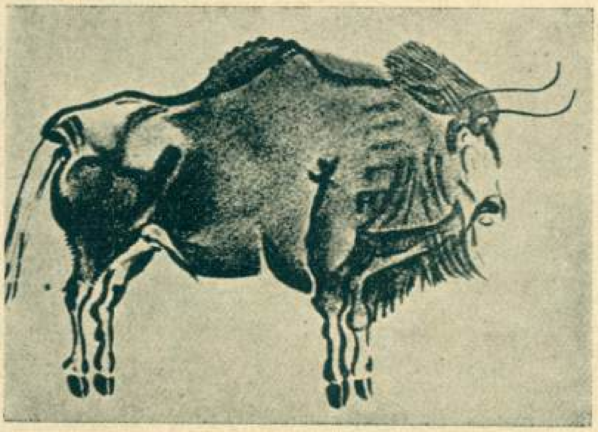
2 වැනි රූපය



3 වැනි රූපය

4 වැනි රූපය





5 වැනි රූපය

6 වැනි රූපය

7 වැනි රූපය

සෝමරත්න බාලසූරිය

සිංහබාහු නාටකයෙන් පිලිබිඹුවන සට්ටනය

හැම නාට්‍යයක්ම කිසියම් ගැටුමක් විදහා දැක්විය යුතුය. ගැටුම නාට්‍යයේ අනිවාර්‍ය අංගයකි. ගැටුමක් නැති තැන නාට්‍යයක් ද නොමැත.

—බර්නාඩ් ෂෝ

සිංහලට හුරුපුරුදු කතාවක් සිංහබාහු නිෂ්පාදනයට ඉවහල් කරගෙන ඇතත් ඉන් පිලිබිඹුවන සට්ටනය ජනකතාවෙහි හෝ ඒ ඇසුරින් රචනා කර ඇති **සියබස් මල්දමෙහි** හෝ දක්නා නොලැබෙන්නකි. පිලිප්පුසිඤ්ඤෝ විසින් නිෂ්පාදිත සිංහවල්ලි නාඩගම හා ජයවීර බණ්ඩාර මහතාගේ සිංහබාහු නාටකයට මෙම වස්තුව ඒ ලෙසම නාටකාකාරයෙන් දැක්වීමට දරන ලද ප්‍රයත්නයක් පමණි. චාල්ස් ගුණසිංහ මහතා කෝලම් සම්ප්‍රදයට අනුව නිෂ්පාදිත සිංහවල්ලි නාටකයෙන් ද දක්නට ලැබුණේ සම්ප්‍රදය රැකගන්නට තැත් කළ නිෂ්පාදකයකු මිස නාට්‍යෝචිත සට්ටනය ගැන සැවතාවයකින් සිතූ නිෂ්පාදකයකු නොවේ. ඔවුන්ට ජනප්‍රවාදයෙන් බැහැරව සිතිය නොහැකිවිය.

ආචාර්‍ය සරච්චන්ද්‍ර විසින් 1961 නිෂ්පාදිත සිංහබාහු නාටකයෙන් ඉදිරිපත් කළ සට්ටනය සමාජයේ වැදගත් ප්‍රශ්නයක් මූර්තිමත් කිරීමක් ලෙස පෙන්වා දිය හැකිය. පිඩුකොට පවස තොත් සිංහබාහු නාට්‍යයෙහි ඇත්තේ සියල්ලෙහි සත්‍ය සොයා යන විචාරශීලී පුත්‍රයකු හා අඹුදරු සෙනෙහස රැකගැනීමට තැත්කරන පියෙකු අතර ගැටුමයි. ඔහු උත්සාහ දරා ඇත්තේ පැරණි කතාව වර්තමාන සමාජයේ දක්නට ලැබෙන සට්ටනයක ආකාරයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමටයි. සිංහබාහු නාටකයේ වැදගත්කම ප්‍රධාන වශයෙන් රඳාපවත්නේ මේ සට්ටනය උඩයි.

සියබස්මල්දමෙහි දක්නා ලැබෙන්නේ හොඳ නරක පව්පින් අතර සට්ටනයයි. එහි කවියාට ජාතකකතා ශෛලියෙන් ඉදිරියට යාමට බැරිවිය. ඒ අනුව සුප්පාදේවී මාලිගයෙන් බැහැරවන්නේ ඉවසිය නොහැකි කාමතෘෂ්ණාව නිසාය. ඇ සියලු විපත්තීන්ට ගොදුරුවන්නේ ඒ පාපයෙනි. කවියා ඇ දෙස බලන්නේ සානුකම්පික ඇසින් නොවේ.

ලොව ඇති බිම හැම දුක් හැම විපත් ද නපු   රූ
නොවලහ පැමිණෙයි රාගාලය කළහට නිබො   රූ
සුවවිඳ විසු එකුමරි සඳ රාගසිතින් රුදු   රූ
ලොවපවතින විලස රාගකුලයට කළ නිග   රූ

එහෙත් සිංහබාහු නාටකයේ සුප්පාදේවී පලා යන්නේ නැකත්කරුවන් හා සිය යෙහෙළියන් විසින් මෙහෙය වන ලද සිතකිනි.

සිංහබාහු නාටකයේ වැදගත්කම ප්‍රධාන වශයෙන්ම සට්ටනය උඩ පවතී. එය පොදු මනුෂ්‍යත්වය පිළිබඳ සත්‍යයක් හෙළිකරන්නක් වන හෙයිනි. මෙහි එන සුප්පාදේවිය රජසැප අතැර කුලසිරිත් අතැර නිර්මල ප්‍රේමය උඩ කටයුතු කළ ස්ත්‍රියකි.

සුප්පා දේවි :

වගුරට නරනිඳු දඹදිව පරසිඳු
හටදවූ මම වෙමි දෙටු දූ
සරණාගිය සිහ සමිඳුනේ
සමග වෙසෙමිය ගිරිලෙනේ

දැස ලෙසේ මේ දරුවන් නොලසේ
හදවඩා ගනිමින් සුවසේ
රාජමාලිග ඇ සියල්
නොදේ මේ වන් සැප විපුල්

ලෝ දහමෙන් වැදෙනා රළු පහරින්
ගනසිත රිදෙනා කල නිතියෙන්
නැත ලොවෙ අන් රසඳුනා
ආදරේ සේ සුව දෙනා

(16 පිට)

ඇ රජමාලිග ලෝ සිරිත් අතැර ගියේ සිංහයා කෙරේ හටගත් ප්‍රේමයෙනි. හුදෙක් මෙය කුමරියක හා සිංහයකු අතර ඇතිවූ ප්‍රේමයක් නොවේ. එය වූ කලී වීරාගත සිරිත් හා කුලදහම් නොතකා හැර අවංකව සිතැඟි අනුව කටයුතු කිරීමේ, සමාජය පිළිබඳ පොදු සත්‍යයක් එළිකරන අවස්ථාවකි.

සිංහබාහු නාටකයේ සිංහයා සුප්පාදේවි හා සිංහබාහු අතර ත්‍රිකෝණික ඝට්ටනයක් දක්නා ලැබේ. රජ සැප අතැර මාලිගයෙන් පිටවී වනගත වීම සිංහයා අතර සිංහබාහු හා මව හා නැගණිය පලායාමට තීරණය කිරීම—සිංහයා මරාදැමීමට ඉදිරිපත්වීම යන ප්‍රධාන සිද්ධීන්හි ප්‍රධාන වශයෙන් මෙම ඝට්ටනය දක්නා ලැබේ. මෙම ඝට්ටනය ක්‍රමිකව නාට්‍ය අවසානය තෙක් දිවේ.

සිංහයා තම අඹුව හා පුතුන් කෙරේ උපන් සෙනේහයෙන් කටයුතු කළෙකි. ඔහු තම දූ පුතුන් ගේ සිතැඟි ගැන තැකුවකු නොවේ. ඔහු පුළුල් අවබෝධයකින් සමාජය දෙස බැලුවකු නොව ආත්මාර්ථය වැනි පටුකල්පනාවන්ගෙන් යුක්තවූවෙකි. ඔහු සිංහබාහු සිංහසීවලී හා සුප්පා දේවි හිරකර තබා කැමගෙන වුත් දෙමින් ඔවුන් රක්ෂා කරයි. ඔහු සිතන්නේ තම අඹුව හා දූ පුතුන් කෙරේ ඇතිවිය හැකි උපද්‍රව ගැනයි. ඔවුන්ට අවශ්‍ය ආරක්ෂාව ගැනයි. ඔවුන්ගේ සිතැඟි ගැන නොසිතයි.

සිංහයා:

මේ ලෙන් දෙර වඩා මැනවින් තර
කොට තැබියයුතු බව මට පෙනේ.
ශක්තිසම්පන්න දේහයකින් වැඩෙනා
මාගේ පුත්‍රයාට මෙතනින් බැහැර යන්
නට සිතුනොත් ඔහුට ද මාගේ අඹුවට ද
දියණියට ද වන්නේ මහත් විපතකි.

(සිංහබාහු නාටකය, 22 පිට)

අපට මෙහිදී සිහියට එන්නේ වර්තමාන සමාජයේ ආපසු යැමට තැත් කරන මධ්‍යම පන්තික චරිතයක් නොවේ ද? සිතැඟි යුතුකම් ගැන නොදන්නා පටුකල්පනාවෙන් යුත් චරිතයක් නොවේ ද?

සිංහබාහු ඔවුන්ට අත්ව ඇති ඉරණම ගැන සිතයි. ඒ පිළිබඳව සිතන සිංහයා ශෝකයට හා කෝපයට පත්වෙයි. මෙහිදී ප්‍රධාන වශයෙන් නාට්‍යයේ ඝට්ටනය පියපුතු දෙදෙනා අතර වෙයි. සුප්පා දේවිය ඒ අතරට මැදි වූ සන්ධිස්ථානයකි. සිංහබාහු වැඩිවියට පත්වූවෙකි. හිරගෙයක් බඳු ගුහාව ඔහුට රිසි නොවේ. තම මවගෙන් මේ ගැන ප්‍රශ්න කළ ඔහුට තමා වගුරට රජපවුලට හිමිකම් ඇත්තන් බව දැනගනී. ඔහු වනගත සිරජීවිතය අත්ඇරීමට සිතන්නේ ඇයි?

සිංහබාහු:

සිත නොම සැනසේ හිඳිනට මෙලෙසේ
දිවිහිමියෙන් මේ ලෙනේ
බොහෝ ආදර ඇතිමුත් මා පිය අපහට
පල නැත මේ දිවියෙන් **(24 පිට)**

යන්ට දැන්නම් කාලෙ වේ
මැණියන් හා නැගණි සමගින්
උරුමෙ අපගේ සොයමිනා
වංගදේසේ වෙසෙන ජනතා
කෙරෙහි වේ මා යුතුකමා

(සිංහබාහු, 28 පිට)

ඔහු වඩාත් හිතන්නේ තම යුතුකම ගැනයි. මෙම වනගත ජීවිතයෙන් පලක් නැති බව දනී. එනිසා ඔහු තම මවටත් නැගණියටත් මේ ගැන කියයි. පියා සමඟ වනගතව සිටීමට වඩා තමාවෙත පැවරී ඇති වගකීම ගැන ඔහු සිතයි. ඒ අනුව තම පියා අතැර යැමට ඔහු පෙළඹෙයි. ගතානුගතිකව හිතන පියෙකු හා ඍජුව සිතන පියෙකු අතර ගැටීමක ආකාරයෙන් මෙම අවස්ථාව ඉදිරිපත් වේ.

සුප්පාදේවිගේ සිත සන්ධිස්ථානයක් වැනිය. ඇ කුමන මඟක් ගතයුතු දැයි සිතයි. සිංහබාහු තමාගෙන් වගුරට ජනයාට යුතුකම් ඉටුවියයුතු යයි සිතයි. ඒ සියල්ල අමතක කර වනගතව මියයාම ඔහු නොඉවසයි. එනිසා තම මවට ඇවිටිලි කරයි.

සිංහබාහු:

මැණියනි කීව ඔබ බස් අසා
සනිටුහන් කර ගතිමි
නොපමාව යා යුතුය
මේ ලෙනෙන් ඔබ දෙදෙන
මා සමග යා යුතුය
වනවාසය හැරදමා
නරවාසෙ සොයමිනා
අප දෙදෙන හට උරුම
ජීවිතේ මේ නොවේ

(සිංහබාහු, 28 පිට)

සුප්පාදේවිට මෙහිදී තම පුතුගේ තර්කයට පටහැණි වීමට නොහැකිය. ඈට විරුද්ධවීමට ශක්තියක් නැතැයි කිව නොහේ. ඈ තම පුතුන්ගේ අනාගතය මෙන්ම වගකීම ගැන සිතයි. මෙහිදී ඇති වන්නේ තම දූ පුතුන්ගේ වගකීම, අනාගතය හා සැමියා කෙරේ හටගත් සෙනෙහස පිළිබඳ ගැටුමයි. ඈ ස්වාමියා අතැර දරුවන් සමග යෑමට තීරණය කරයි. බොහෝ දුරට මෙම ප්‍රශ්නය නිරවුල් වන්නේ වර්තමාන සමාජයේ මනුෂ්‍ය ජීවිතයේ දක්නට ලැබෙන පොදු ප්‍රශ්නයක් ලෙස නොවේද?

සිංහයා මැරීමට සිංහබාහු ඉදිරිපත් වීම නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වශයෙන් දක්නට ලැබෙන ගැටුමේ උච්ච අවස්ථාවයි. මෙහිදී සිංහබාහු සිතන්නේ තමාගේ යුතුකම ගැනයි. වැසියන් හට පැමිණි දුක ගැනයි.

වැසියෝ :

නිරිඳුනි දියනා
වෙනුය කරුණා
විසූ දූ පුතුන් හා
අප මේ උපන් බිම

හැරද යන ලෙස අන නොකරනු — මැන
යොදවා නිසි විදි අප රැකගනු — මැන

මරණය යෙහෙකි
සිදු වුව යන්නා
අප නෑසියන් හා
තැනු ගේ දෙරත් ද

වඟු රට අදිරජිඳුන් හට — දන්වා
රැක ගනු මැන අප බල ඇණි — ගෙන්වා

(41 පි.)

සිංහබාහු තමවැසියන් කෙරේ යුතුකම ඉටුකළ යුතු ද? තම පියා මරාදැමිය යුතු ද? යන සට්ටනය මෙහිදී ඇති වේ.

සිංහබාහු :

විදලන්නෙමි මේ හියෙනා
හිසදෙන්නෙමි ගෙන පාමිනා
මේ වැසියන් හට දුක සැනසෙන්නට
එඩිබුන් ඒ සතුරා
සුවසේ වෙසෙනා ලෙස උන් පෙරෙසේ
අඹුදරුවන් රකිමින්

(සිංහබාහු, 42 පි.)

සිංහයා මරා දමා වැසියන් සුවපත් කිරීම යුතුකම සේ ඔහුත් හිතයි. ඔහු මෙහෙයවූයේ තමා සතු යුතුකම නමැති බලවේගය විසිනි. මෙහිදී සුප්පා දේවි ඔහුව වැලකීමට උත්සාහ ගන්නේ ඔහුගේ පියා මැරීමට ඉදිරිපත්වීම නිසා නොව තම පුතු හැඩිදැඩි සිංහයා අතින් මැරේය යන බියෙනි.

සුප්පාදේවි :

පරාදවෙයි නුඹ සටනින් නිසැකව
දරා ගන්නෙ මා කෙලෙස ද එම දුක

(43 පි.)

සිංහබාහු :

ඒ සිංහයා මගේ පියා වුව ද ඔහු අතින් මෙරට වැසියන්ට වන්නාවූ පීඩා බලා සිටිය නොහැකිය, පෙම්බර මව්නි. මා හැර මොවුන් මේ විපතින් මුද වන්නට කෙනෙක් නැත.

(සිංහබාහු, 43 පි.)

නාට්‍යයේ කතාපුවතේ ගැටීම අවසන් වන්නේ සිංහයා මැරීමෙනි. තම දූ පුතුන් පළාගියේ ඇයි දැයි සිංහයා නොදනියි. ඔහු ගම්වැදුණේ ඔවුන් සෙවීමටයි. ඔහුට විරුද්ධව එන මිනිසුන් තම දූ පුතුන් සඟවාගෙන ඇතැයි ඔහු සිතයි. ඔහු ගම්වදින්නේ එහෙයිනි. සිංහබාහු ඔහු මැරීමට පෙළඹෙන්නේ වැසියන් මුදවා ගැනීමටයි. සිංහයාගේ මරණය සමාජයේ අවශ්‍යතා හා යුතුකම් නොදන පටු ආත්මාර්ථකාමී හැඟීමෙන් යුතු පුද්ගලයෙකුගේ පරාජය සිහිගන්වයි.

නාට්‍යයක ශෛලිය ආලෝකය සංගීතය ද බාහිර අංග පමණි. එය නාට්‍යයක සාර්ථකත්වයට ඉවහල් වෙතත් ප්‍රධාන වශයෙන් නාට්‍යයේ වැද ගත්කම රඳාපවත්නේ එහි ගැටීම උඩයි. සිංහබාහු නාටකයේ ත්‍රිකෝණාකාරව විකාසනය වන සට්ට නය ලිහෙන්නේ වර්තමාන සමාජය මානුෂීය පොදු සත්‍යයක් හෙළි කරමිනි. එහි ගැටීම තිරිසන් පියෙකු හා මිනිස් පුතෙකු අතර ගැටුමක් නොව වර්තමාන මධ්‍යම පන්තියේ දක්නට ලැබෙන ගතානුගතිකව සිතන අඹුදරු සෙනෙහස රැක ගැනීමට තතනන පටු ආත්මාර්ථකාමී හැඟීමෙන් යුතු පියෙකු හා විචාරශීලි යුක්තිගරුක පුතෙක් අතර ගැටුමකි.

ගුණසීල ජයවර්ධන

පැරණි භාරතීය නාට්‍යකලාව – 6

ප්‍රතිනායකයා

නාට්‍යයක නායකයාට ප්‍රතිපක්ෂ වූ නායකයා ප්‍රතිනායකයා නමින් හැඳින්වේ. ඔහු දරදඬු ගති ඇති කෙනෙකි. ලෝභයෙකි. පව්වූ අදහස් ඇත්තෙකි. දුෂ්ටයෙකි. සංයමයෙන් යුක්ත උද්ධච්ච පුද්ගලයෙකි—

> ලුබ්ධො ධීරොද්ධතඃ ස්තබ්ධඃ
> පාපකෘද්ව්‍යසනී රිපුඃ
>
> (දශරූපක, II 9)

පියමර්ද

පියමර්ද නායකයාගේ සහායකයෙකි. නායකයා තුළ පවත්නා ගතිපැවතුම් සමහරක් පියමර්දට ද ඇත. නාට්‍යයක එන ප්‍රකරී, පතාක ආදී අතුරු කථාවල ප්‍රධාන චරිතයයි පියමර්ද නිරූපණය කරන්නේ. ඔහු බුද්ධිමත්ය. නායකයාට නිතරම උපකාරවීමට සූදානම් වී සිටින හිතවතෙකි.

නායිකා

නාට්‍යයේ ප්‍රධාන ස්ත්‍රී චරිතය නායිකා නමින් හඳුන්වනු ලැබේ. නායිකාව නායකයාගේ භාර්‍යාව විය හැකියි. නැත්නම් වෙනත් කෙනෙකුගේ ස්ත්‍රියක් විය හැකියි. එසේත් නැත්නම් ගණිකාවක් විය හැකියි. නායකයාගේ භාර්‍යාව ඍජු විය යුතුය. හොඳ ගති පැවතුම්වලින් යුක්ත විය යුතුය. ඇය ලාමක (මුග්ධා) හෝ පලපුරුදු (ප්‍රගල්භා) කාන්තාවක් විය හැකිය. එසේ නැත්නම් වැඩිය ලාමකත් නොවන තරමක් පලපුරුදු (මධ්‍යා) කාන්තාවක් විය හැකිය.

ලාමක භාර්‍යාව ප්‍රණයයෙහි ලජ්ජා සහිතය. සිය සැමියා වෙනත් කතුන්ට දක්වන ඇල්ම ගැන ඇ කෝපයට පත් වුවද මෘදු පැවතුම් ඇත්තියකි. තරමක් ලාමක වූත් තරමක් පලපුරුදු වූත් භාර්‍යාව (මධ්‍යා) යෞවන ප්‍රේමයෙන් පිරිපුන් කතකි. ඒ ප්‍රේමය නිසා සමහර අවස්ථාවලදී ඇ මුසපත් වන්නීය. ස්වාමියාගේ අනාදර ක්‍රියාවන් කෙරෙහි කුපිත වූ කල්හි, සංයමයෙන් යුක්ත වුවොත්, ස්වාමියාට ශ්ලෙෂාර්ථයෙන් යුත් පදවලින් දෙස් නගන්නීය. කුපිත වූ විට, සංයමය මඳක් අඩු වුවොත්, ඇ කඳුළු සලමින් සැමියාට බැණ වදිනු ඇත. සංයමයෙන් තොර වුවොත් පරුෂ වචනයෙන් ඇ ඔහුට බැණ වදින්නීය. පලපුරුදු නිර්භීත (ප්‍රගල්භා) භාර්‍යාව ප්‍රේමයෙන් උමතු වූවෙකි. ඇ කෝපයට පත් වූ විට, සංයමයෙන් යුක්ත වුවොත්, කතාබහ නොකර සැප සම්පත් කෙරෙහි උදාසීනත්වයක් දක්වන්නීය. සංයමයෙන් තොර වුවොත් ඇ තර්ජනය කරමින් පහර දෙනු ඇත. සංයමය මඳ වුවොත් ඇ ඇණුම් පද කියමින් දෙස් නගනු ඇත.

අන් මිනිසකුගේ භාර්‍යාවකට වෙනත් පුරුෂයෙකු දක්වන ප්‍රේමය නාට්‍යයක ප්‍රධාන රසයට පදනම් නොවේ. පුරුෂයෙක් තරුණ කාන්තාවකට දක්වන ප්‍රේමය යි නාට්‍යයකට වස්තු කරගන්නේ. කාටත් සාධාරණ වන වනිතාවකි ගණිකාව (සාධාරණී). ඇ සියලුම කලාවන්හි නිපුණ නිර්භීත, කපටි ස්ත්‍රියකි. බෙහෙවින් ධනය ඇති අඥානයකු හෝ හිතුවක්කාරයකු හෝ ආත්මාර්ථකාමී පුද්ගලයෙකු තම පෙම්වතා ලෙස ඇ තෝරා ගනී. ඔවුන්ගේ ධනය පිරිහී ගිය විට ඇ ඔවුන් පලවා හරියි. ගණිකාවක් නායිකාව වුවහොත් ඇ යමකුට ප්‍රේම කරන්නියක ලෙස නිරූපණය කරනු ලැබේ. එබඳු චරිතයකි මෘච්ඡකටිකාවෙහි එන වසන්තසේනා. දිව්‍ය චරිතයක් හෝ රාජ චරිතයක් නාට්‍යයක නායකයා වුවහොත් ගණිකාවක් නායිකාව වශයෙන් දැක්වීම පැරණි භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය නොවී ය.

නායක-නායිකා දෙදෙන අතර පවත්නා සම්බන්ධය අටවැදෑරුම් විය හැකි බව පැරණි නාට්‍යාචාර්‍ය්‍යවරු පවසති;

(i) ස්වාධීනපතිකා—ස්වාමියා ගේ අසහාය භාර්‍ය්‍යාවයි. ස්වාමියා ද ඒ බිරිඳගේ වහලකු ලෙස හැසිරේ.

(ii) වාසකසජ්ජා—හොඳට හැඳ පැළඳගෙන පෙම්වතා පැමිණෙන තුරු බලා සිටින කාන්තාවකි.

(iii) විරහොත්කණ්ඨිතා—පෙම්වතා නොපැමිණීම නිසා දුක්වන පෙම්වතියකි.

(iv) ඛණ්ඩිතා—සිය පෙම්වතාගේ සිත් දිනා ගැනීමට තැත් කරන තවත් කතක් විසින් ඔහුට දතින් සහ නියෙන් දෙන ලද පහර දැක කෝපවන පෙම්වතිය.

(v) කලහාන්තරිතා—කලහයකින් පසු පෙම්වතාගෙන් වෙන්වූ පෙම්වතිය.

(vi) විප්‍රලබ්ධා—කලින් ගිවිස ගත් ස්ථානයකට පැමිණීමට පොරොන්දු වී පෙම්වතාගේ නොපැමිණීමෙන් රැවටුණු පෙම්වතිය.

(vii) ප්‍රොෂිතප්‍රියා—විදෙශයකට ගිය පෙම්වතෙකු ඇති පෙම්වතිය.

(viii) අභිසාරිකා—යම්කිසි ස්ථානයක දී හමුවීම පිණිස පෙම්වතකු සොයා යන හෝ පෙම්වතකු කැඳවන පෙම්වතිය.

විදූෂක

බොහෝ සංස්කෘත නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන විකට චරිතයකි විදූෂක. ඔහු රජුගේ විශ්වාසදායක හිතවත් මිත්‍රයකු ලෙසයි සංස්කෘත නාට්‍යවල නිරූපණය කර තිබෙන්නේ. ඔහු ජාතියෙන් බ්‍රාහ්මණයෙකි. ඔහුගේ ඇඳුමත්, කතාබහත් හැසිරීමත් සිනහ උපදවන සුළුය. විකෘත වාමනයකුගේ ස්වරූපය උසුලන ඔහු මුඩු හිසක් ඇත්තෙකි. ඉදිරියට නෙරා ආ දත් ඇත්තෙකි. රතු ඇස් ඇත්තෙකි. නිතරම ප්‍රාකෘතයෙන් දෙඩමින් අන්‍යයන්ගේ හාස්‍යයට ලක්වන්නෙකි. ආහාරවලට ඔහු ඉතාම කැදරය. තෑගිබෝගවලට අතිශයින් ප්‍රිය කරයි. නාට්‍යයේ සෙසු චරිත ඔහුට නිතර විසුළු කරයි. එහෙත් ඔහු හැමවිටම රජතුමාට පක්ෂපාතය. රජුගේ ප්‍රේමසම්බන්ධවලදී විශ්වාසදායක හිතවත් මිතුරකු ලෙස කටයුතු කරන්නේ විදූෂකය. ඒ ප්‍රේම සම්බන්ධවලදී ඔහු රජුට දෙන්නට පුලුවන් සෑම සහයක්ම දෙයි. ඇතැම් අවස්ථාවලදී අධික උනන්දුව නිසාත් මෝඩකම නිසාත් ඔහුගේ ක්‍රියාවලින් රජු අමාරුවෙහි වැටේ. ඒ අමාරු අවස්ථාවලින් රජුව ගොඩගන්නේත් විදූෂකය.

මෙ වැනි විකට චරිතයක් සඳහා බ්‍රාහ්මණයකු ගත්තේ මක්නිසාදැ යි තේරුම් ගැනීම අපහසුය. එය පැහැදිලි කර ගැනීමට භාරතීය නාට්‍යකලාව පිලිබඳ සංස්කෘතයෙන් ලියැවී ඇති ග්‍රන්ථවලින් කිසිදු පිටුවහලෙක් ලැබෙන්නේ නැත. මේ චරිතය අශ්වඝොෂගේ නාට්‍යවලත් භාසගේ නාට්‍යවලත් දක්නට ලැබේ. එහෙත් භාස මහාභාරතයෙන් හෝ රාමායණයෙන් වස්තු ගෙන රචනා කර තිබෙන නාට්‍යවල විදූෂක ඇතුලත් නැත. පසු කාලයෙහි රචිත සෑම නාට්‍යයකම පාහේ විදූෂක ගේ චරිතය අවශ්‍ය අංගයක් වී තිබේ.

නටී විදූෂකො වා'පි පාරිපාර්ශ්වක එව වා
සූත්‍රධාරෙන සහිතඃ සංලාපං යත්‍ර කුර්වතෙ
ආමුඛං තත්තු විඥෙයං නාම්නා ප්‍රස්තාවනාපි සා.

සාහිත්‍ය දර්පණයෙහි එන මේ විග්‍රහය අනුව නටී සමග හෝ පාරිපාර්ශ්වක සමග හෝ විදූෂක සමග හෝ සංලාපයෙහි යෙදෙමින් සූත්‍රධාර පෙනී සිටින පූර්වදර්ශනය ප්‍රස්තාවනා හෙවත් ආමුඛ යනුවෙන් හැඳින් වේ.

ප්‍රස්තාවනාව වූ කලී සංස්කෘත නාට්‍යයේ ඉපැරණි අංගයකි. එසේ නම් සංස්කෘත නාට්‍යවල පෙනී සිටින චරිත අතුරෙන් ඉතාම පැරණි චරිතයක් ලෙස සැළකිය යුතු නොවේද?

චාරුදත්ත සහ මෘච්ඡකටික යන නාට්‍යවල හැර සෙසු නාට්‍යවල විදූෂක පෙනී සිටින්නේ රජුගේ ඉතාම සුහද මිතුරෙකු ලෙසයි. පසු කාලයෙහි නාට්‍යකලාව පිලිබඳ ග්‍රන්ථයන් හි දක්වන ලද විදූෂකගේ චරිත ලක්ෂණවලින් සමහරක් දැනට තිබෙන නාට්‍යවලින් පැරණිතම නාට්‍ය සමූහයට අයත් භාසගේ ස්වප්නවාසවදත්තයෙහි එන විදූෂකගේ චරිතයෙහි දක්නට ලැබේ. එහි ඔහු නිතර කෑම බීම ගැන කතාකරයි. ඔහු දෙඩමලුවකු ලෙස එහි දක්වා තිබේ. එහෙත් වසන්තක යන නමින් අමතනු ලබන ඒ විදූෂක පසුකාලයෙහි නාට්‍යවල මෙන් පල් මෝඩයකු ලෙස නිරූපණය කර නැත. භාසගේ නාට්‍යයෙහි—විදූෂක අවංක මිත්‍රයෙකි. මනුෂ්‍ය ස්වභාවය කෙරෙහි ඔහුගේ

දෘෂ්ටිය නිතර යොමු වී ඇත. ඔහු උපායඥනයෙන් යුක්ත සහායකයෙකි. විදූෂකගෙන් ඉටුවන තවත් සැළකිය යුතු කාර්යයක් ඇත : නායකයා හඳුන්වා දීමට උපකාරවන එකම චරිතය ඔහුය. නායකයාගේ අභිමතාර්ථය ඉෂ්ට කර ගැනීමට ඇතැම් විට ඔහු බාධාවක් වෙයි. එහෙත් නායකයාත් සෙසු චරිතත් අතර සම්බන්ධකම වර්ධනය කරන්නේ විදූෂකය. විදූෂක නාට්‍ය ප්‍රධාන චරිතය හඳුන්වා දෙනවා පමණක් නොව අවස්ථාවත් පරිසරයත් ප්‍රේක්ෂකයන්ට හඳුන්වා දෙයි. මෙය බොහෝ සංස්කෘත නාට්‍යවල විදූෂකගෙන් කෙරෙන කාර්යයකි.

පලල් අත්දැකීමක් ඇති තියුණු නිරීක්ෂණ ශක්තියක් ඇති චරිතයක් ලෙස ද විදූෂකව නිරූපණය කර තිබේ. සංස්කෘත නාට්‍යවල එන ඇතැම් වටිනා රසවත් කියුම් කියන්නේ ඔහුය. සමාජයේ අත්දැකීම් ඉතා සැකෙවින් පැවසීමට ඔහු දක්ෂය. යමක් කිව යුතු වෙලාවත් ස්ථානයත් ඔහු ඉතාම හොඳින් දනී. විහිළු කළ යුතු තැනත් වෙලාවත් නොදන්නා මෝඩයකු ලෙස තමන්ව නොපිලිගන්නා ලෙස මෘච්ඡකටිකයේ තෘතීය අංකයෙහි විදූෂක පවසයි (යථා නාම අහං මූර්ඛඃ තත් කිං පරිහාසස්‍ය අපි දෙශකාලං න ජානාමි?). හරි දෙය හරි හැටියට කළ විට එය අගය කිරීමට විදූෂකට අමතක නොවේ. ඔහුගේ තියුණු නිරීක්ෂණ ශක්තිය ඔහු කථා කරන වචනවලින් හෙලිවෙයි. විදූෂක තියුණු බුද්ධියක් ඇති දක්ෂ පුද්ගලයෙක් බව පසුකාලයෙහි නාට්‍යවලින් ද මනාව පැහැදිලි වේ. කාලිදසගේ නාට්‍යත්‍රයෙහි නිරූපිත විදූෂකයන් තිදෙනා සමාන නොවුවත් ඔවුහු තියුණු නිරීක්ෂණ ශක්තියක් ඇති පලපුරුදු අයය. සරල වූත් අර්ථවත් වූත් දේ කීමට ඔවුහු සමත්හුය. මේ ගතිය විදූෂක තුල දක්නට ලැබෙන්නේ ඔහු බ්‍රාහ්මණයෙකු වූ නිසා යයි ඇතැමෙක් සිතති. බ්‍රාහ්මණයා දැන උගත් පලපුරුදු කෙනෙක් ලෙස පිලිගැනිණි. ඉගැන්වීමටත් විවේචනය කිරීමටත් සුදුසුකම තිබුණු එකම පුද්ගලයා බ්‍රාහ්මණයා විය. එමනිසා බ්‍රාහ්මණ විදූෂක කියන ඕනෑම දෙයක් යුක්ති සහගත වෙයි.

විදූෂකව නිරූපණය කර තිබෙන්නේ නිකම්ම පලපුරුදු පුද්ගලයෙකු හැටියට නොව පලපුරුදු හින්දු භක්තිකයකු ලෙස ය. දෛවය කෙරෙහි ඔහුගේ තද විශ්වාසයක් ඇත. වෛධෙය යන නමින් ඔහු හඳුන්වන්නට ඇත්තේ ඒ විශ්වාසය නිසා යයි සිතේ. ඔහු නොදැනම දුකටත් සැපටත් පාත්‍ර වෙයි. දෛව ශක්තිය ඉක්මවිය නොහැකි බව ඔහු ස්වප්නවාසවදත්තයේ රජුට පවසයි— (අනතික්‍රමණීයො හි විධිඃ, ඊදෘශ්මි දනී මෙතත්).

විට

බොහෝ සංස්කෘත නාට්‍යවල දක්නට නොලැබෙන සැළකිය යුතු චරිතයකි විට. ඔහු කලාවන්හි දක්ෂ කවියෙකි. සංගීතය පිලිබඳ උසස් දැනුමක් ඔහුට ඇත. ගණිකාවන්ගේ ගති පැවතුම් ගැන ඔහුට ප්‍රමාණවත් අවබෝධයක් තිබේ. කොටින් කියතොත් විට නොයෙක් විෂයයන් පිලිබඳ අවබෝධයක් තිබෙන පුද්ගලයෙකි. **භාණ** නම් නාට්‍යයෙහි අවශ්‍යම චරිතයකි විට. අනික් නාට්‍යවල ඔහු නිරූපණය කරන්නේ සුළු කොටසකි. කාලිදසගේ සහ භවභූතිගේ නාට්‍යවල මේ චරිතය දක්නට නැත. හර්ෂගේ නාගානන්ද නම් නාට්‍යයෙහි ඔහු සුළු කොටසක් නිරූපණය කරයි. මෘච්ඡකටිකයෙහි විට වැදගත් තැනක් ගනී. භාසගේ චාරුදත්තයෙහිත් විට ට තැනක් ලැබී තිබේ.

ශකාර

මෘච්ඡකටික, චාරුදත්ත සහ ශාකුන්තල යන නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන චරිතයකි ශකාර. රජු සමග රහස් සම්බන්ධයක් ඇති ස්ත්‍රියකගේ (නැත්නම් ගණිකාවකගේ) සහෝදරයෙක් වන ඔහු පහත් කුලයකට අයත් කෙනෙකි. ඔහු ඉක්මණින් කෝපයට පත් වෙතත් පහසුවෙන්ම ඒ කෝපය සංසිඳවීමට පිලිවන. ඇඳුම ගැන ඔහු බෙහෙවින් සැලකිලිමත් ය. ස්වකීය ධූරය ගැන ඔහු ඉතාම ආඩම්බරය. එහෙත් ඔහු නොයෙක් දූෂණවලට පෙලඹෙන ආකාර්‍යීක්ෂම චරිතයකි. ශකාර සහ විට යන චරිත සංස්කෘත නාට්‍යයේ මුල් අවස්ථාවේ වැදගත් චරිත වූ හයි සිතීමට ඉඩ තිබේ.

දූත

රජුගේ ප්‍රේම සම්බන්ධවලදීත් වෙනත් වැදගත් කටයුතුවලදීත් රජුට සහාය වීම පිණිස දූතයකුගේ සහාය අවශ්‍යය. ඒ තනතුර දරන්නා රජතුමාට පක්ෂපාත විය යුතුය. ධෛර්‍යයෙන් සහ උත්සාහයෙන් යුක්ත කෙනෙකු විය යුතුය. හොඳ ස්මෘති

යක් ඇත්තෙකු විය යුතුය. හදිසි අවස්ථාවකදී සුදුසු පරිදි කටයුතු කිරීමේ බලය ඔහුට තිබේ. ඒ බලය සීමාසහිත එකක් ද විය හැකිය. නැත්නම් පණිවිඩ ගෙනිමට පමණක් ඔහු යොදවනු ලැබේ.

මහාදේවී

ස්ත්‍රී චරිත අතුරෙන් අතිශයින්ම වැදගත් මහාදේවී හෙවත් රජුගේ ප්‍රධාන බිසව. ඇ වයසිනුත් තත්වයෙනුත් රජුට සමවන්නියකි. රජුගේ අනාදර ක්‍රියා නිසා ඇ අමනාප වෙතත් ස්වකීය ආත්ම ගෞරවය කෙලෙසන ආකාරයට ඇ නො හැසිරෙයි. භාග්‍යමත් අවස්ථාවලදී මෙන් අභාග්‍යමත් අවස්ථා වලදීත් ඇ රජුට හිතවත්ය. පක්ෂපාතය. නිතරම රජුගේ යහපතම ප්‍රාර්ථනා කරන්නිය.

දේවී

දේවී රජුගේ බිසවකි. ඇ වෙනත් රජකුගේ දියණි යකි. ඇ අහංකාරය. සිය තරුණ බවත් සුරූපී බවත් නිසා මත් වූ කාන්තාවකි. පෙම් සැප කෙරෙහිය ඇගේ සිත නිතර යොමු වී තිබෙන්නේ.

මන්ත්‍රීන්

අමාත්‍ය හෙවත් මන්ත්‍රීන් වැදගත් පවුලකට අයත් බුද්ධිමත්, සියලුම කාර්යයන්හි දක්ෂ, රටේ යහපත නිතර ප්‍රාර්ථනා කරන පුද්ගලයෙකි.

සෙනාපති

සෙනාපති ද උසස් පවුලකට අයත් කෙනෙකි. ඔහු සංග්‍රාමයෙහි දක්ෂයෙකි. මෘදු වචන කථා කරන්නෙකි. සතුරාගේ දුර්වලකම් වටහාගෙන සුදුසු වෙලාවට සතුරාට පහරදීමට ඔහු හොඳින් දනී.

ප්‍රාඩ්විවාක

නීතිය හොඳින් හැදෑරූ අධිකරණ කටයුතු පිළිබඳ සම්පූර්ණ අවබෝධයක් ඇති, අපක්ෂපාත, ස්වකීය වගකීමත් යුතුකමත් ගැන සම්පූර්ණ හැඟීමක් ඇති, කෝපයට පත් නොවන අහංකාරයෙන් තොර තමන්ගේ කාර්ය හොඳින් දන්න නිලධාරියෙකි ප්‍රාඩ්විවාක. නඩුහබ ආදියට සවන් දී සාධාරණ විනිශ්චයක් දීමයි ඔහු කළේ.

සෙසු නිලධාරීන් ද බුද්ධිමත්, කාර්යශූර, ස්වකීය සේවයට ලැදියාවක් ඇති අය විය යුතුය.

සෙනාපතියකුගේ හෝ ඇමතියකුගේ ප්‍රියතම දියණිය **ස්වාමිණී** නමින් හැඳින්විනි. ඇගේ රූප සෞන්දර්යයත් බුද්ධිමත්භාවයත් නිසා කවුරුත් ඇයට වශී වෙති. රජුගේත් අන්‍යයන්ගේත් ගෞරවයට ඇ ලක්වන්නී ය.

ප්‍රතිහාරී නමින් හැඳින්වුණු දොරටුපාලයා යුද්ධ ප්‍රකාශ කිරීම, සාමය ගිවිස ගත් බව යනාදී වැදගත් දේශපාලන සිදුවීම් රජුට නිවේදනය කළේය.

ස්වකීය ආගම ධර්මය ඉගෙනීම අවසන් කළ බ්‍රාහ්මණයා **ස්නාතක** නමින් හැඳින්විනි. ආගමික කටයුතු සහ සමාජයේ ගති පැවතුම් පිළිබඳ දැනුමක් ඇති ඔහු වාසය කළේ රජුගේ මාලිගය තුළය.

කඤ්චුකින් නමින් හඳුන්වනු ලැබුවේ මහලු බමුණෙකි. ඔහු රජුට සේවය කරමින්ම මහලු වියට පත් වූවෙකි. සෑම දෙයක් ගැනම ඔහු කල්පනාවෙන් හා සැළකිල්ලෙන් සිටී. මාලිග යෙහි රජු දෙන නියෝග ඒ ඒ අයට නිවේදනය කිරීමෙහි ඔහු දක්ෂය.

ඉහතින් සඳහන් චරිත හැර සංස්කෘත නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන තවත් සුළු සුළු චරිත ඇත. මහත් තරා, ස්ථායිනී සහ භොගිනී, ආයුක්ත, වර්ෂධර, නිර්මුණ්ඩ, උපස්ථායිකා, ඒ සුළු චරිතවලින් සමහරකි. මේ අය ගැන විස්තර මෙහි නොදක් වන්නේ ඔවුන් එතරම් වැදගත් තැනක් සංස්කෘත නාට්‍යවල නොගන්නා බැවිනි. ප්‍රාඩ්විවාක, ස්වාමිණී, ප්‍රතිහාරී, සනාතක යන චරිත ත් එතරම් වැදගත් කොටස් නිරූපණය කරන චරිතයෝ නොවෙති.