ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

20 වෙනි කලාපය

1965 සැප්තැම්බර්

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

20 වෙනි

කලාපය

1965 සැප්තැම්බර්

සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ

සහාය ඇතිවය

20 වැනි
කලාපය
1965
සැප්තැම්බර්

පටුන

1. සිංහල සඳකඩ පහණෙහි අරුත – IV
— ආචාර්‍ය සෙනරත් පරණවිතාන

2. ඉසුරුමුනියේ පෙම්වතා මංජුශ්‍රී ද ?
— ආචාර්‍ය නන්දසේන මුදියන්සේ

3. සිංහල චිත්‍රකර්මයේ ශිල්ප නියමය
— ආචාර්‍ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි

4. භාරතීය කලාවේ යුග ලක්ෂණ – I
— බළංගොඩ ප්‍රඥාවංස හිමි

5. මිහින්තලය: සෙල්ලිපිවලින් හෙළිවන තොරතුරු
— දගොන්නේ උදයධම්ම හිමි

6. සීගිරි රූප හා විචාරාත්මක සාරාංශය
— එස්. කේ. ජයවර්ධන

7. කෝට්ටේ යුගයේ සඳකඩ පහන්
— ආචාර්ය කහටපිටියේ රාහුල හිමි

8. භාරතීය වාස්තු ශාස්ත්‍රය – I
— තිස්ස කාරියවසම්

කවරය : උඩින් ඇත්තේ 5 වැනි සියවසට අයත් ගන්ධාර බුද්ධ ප්‍රතිමාවක හිසකි.
යටින් ඇත්තේ 4 වැනි සියවසට අයත් ගන්ධාර බොධිසත්ව ප්‍රතිමාවක හිසකි.

ඇස්. පරණවිතාන

සිංහල සඳකඩ පහණෙහි අරුත-IV*

'පඤ්ඤ' සංකේත කොට දක්වන බිම්තලයත් පියය නොහොත් ආසනය මත වැඩ සිටිනා පිළිමය පිහිටුවා ඇති ඇතුල් මන්දිරයෙහි ගෙබිමත්, එක ම මට්ටමක පිහිටා තිබේ. බිම්තලයේ එහා කෙළවර අබියෙස තවත් කුඩා ගල් පුවරුවක් තබා තිබෙනු දක්නට ඇත. ඇතුල් මන්දිරයට පිවිසෙන දෙරෙහි එළිපත්ත රඳවා ඇත්තේ ඒ ගල්පුවරුව මත ය. බිම්තලයෙන් සංකේතිත වන්නේ 'පඤ්ඤ' යන්න නම්, ද්වාර මාර්ගයෙන් පිවිසෙන තැනැත්තා පා තබන කුඩා ගල් පුවරුවෙන් නිරූපණය කිරීමට අපේක්ෂා කරන ලද්දේ කුමක් ද ? ථෙරවාද බුද්ධ ධර්මයේ මෙන් ම මහායානයේත්, 'පඤ්ඤ' ඇසුරු කොට ඇත්තේ 'කරුණා' ය. අශ්වඝොෂගේ මතය අනු ව, බුදුන්වහන්සේ 'පුබ්බෙනිවාසානුස්සති' ඥාණය ලැබීමේත් සංසාරයේ සැරිසරණ සත්ත්වයා දැකීමෙහිත් ප්‍රතිඵලය වූයේ උන්වහන්සේගේ සිත්හි මුලු මහත් ලෝකය කෙරෙහි අනන්තාපර්යන්ත මහා කරුණාවක් වැඩීම ය. බුදුන්ගේ 'පඤ්ඤ' ගුණයට සියලු වස්තූන් ග්‍රහණය වූයේ යම්සේ ද, එසේ ම, උන්වහන්සේගේ 'කරුණා' ගුණයෙන් සකල සත්වයා වෙළාගත් බව පවසමින් බුද්ධඝොෂ හිමියෝ බුදුන් පසසති[84]. බුදුහු මහා කරුණා සමාපත්තියෙන් නැගී තමන්ගේ කරුණාවත්, සරණත් ලබන්නට උපනිශ්‍රය ඇති සත්වයින් දකිනු වස් ලෝකාවලෝකනය කරති[85]. මෙබඳු මන්දිර තුළ බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් පිහිටුවීමේ පරමාර්ථය වූයේ, උන්වහන්සේ 'ධම්මමය පාසාදයේ' සිට දුකින් පරිපීඩිත සත්වයා දෙස කුළුණු ඇසින් බලා වදරන ආකාරය නිරූපණය කිරීම නම්, 'පඤ්ඤ' මූර්තිමත් කොට දක්වන ගල් තලයට යාබද ව ඇති ගල් පුවරුව 'කරුණා' නිරූපණය කරනු වස් යෙදිණැ යි නිගමනය කිරීම සහේතුක ය.

සිද්ධස්ථානයන්ට එළඹෙන සෝපාන පංක්තිය, 'කොරවක් ගල්' නමින් හැඳින්වෙන ගල් ඇඳි දෙකකට සවිකොට තිබේ. එක් පාදයක් කුඩා කුලුනක් මත තබාගත් මකර රූපය බැගින් ඒ ඇඳි දෙකෙහි මූර්තිමත් කොට දක්වා තිබේ. විශාල දඟර ලතාවකට සම්බන්ධ වන බොරදම් සහිත ලියවැලක් මකරාගේ විවෘත මුඛයෙන් නිකුත් වෙයි. ලියවැලේ මුදුන පැතලි කොට, නොගැඹුරු රැලි කීප පෙළකින් විචිත්‍ර කොට තිබේ. එක් එක් ගල් ඇන්දෙහි අන්තය ඉදිරියේ, 'මුරගල්' නමින් හඳුන්වන, එක් අතකින් මල් ඉත්තක් ද අනිකින් මලින් පිරුණු කලසක් ද ගත්, මනුෂ්‍යාත්වාරෝපිත නාග රූපයක් සහිත, වටකුරු මුදුනක් ඇති ගල් පුවරුවක් බැගින් වෙයි. මෙ සිද්ධස්ථානවල දෙරටුවල පිහිටුවා ඇති අනෙක් සැරසිලි අංගෝපාංගවල අප විවරණය කරන්නට ආයාස ගත් අන්දමේ සංකේතාත්මක අරුතක් ඇත්නම්, 'කොරවක් ගල්වලත්' මුරගල්වලත් මූර්තීන් හුදු අලංකරණය ම සඳහා කළ ඒවා විය නො හැකි ය. එසේ ම, සිද්ධස්ථානයෙන් පළ කරනු අපේක්ෂිත කේන්ද්‍රිය අදහස සමග ගැළපෙන ලෙස, මේ අංග දෙකෙහි සංකේත ක්‍රමය විවරණය කරන්නට අපට හැකි වේ නම්, සඳකඩ පහණ පිළිබඳ ව අප දී ඇති අරුත සනාථ කරන්නට එය ඉවහල් විය හැකි ය.

*මෙ ලිපියේ මුල් කොටස් 12, 16, 19 යන 'කලා සහරා' කලාපවල පළ විය.

84 කරුණා විය සත්තේසු පඤ්ඤා යස්ස මහෙසිනො:
ඤෙය්‍යධම්මෙසු සබ්බෙසු පවත්තිත්ථ යථාරුචි
Atthasālinī, P. T. S. Edition, p. 1.

85 බලන්න : *Dīgha Nikāya*, P. T. S. Edition, Vol. II, p. 237 and *Dhammapadaṭṭakatha*, P. T. S. Edition, Vol. I, p. 21 and 367.

2—ආර් ආර් 16696 (66/8)

පළමුවෙන් ම අපි නාග රූපය ගෙන බලමු. ළිදේ වැටුණු මිනිසා පිළිබඳ උපමා කථාවෙහි නාගයා, 'කාලය' නිරූපණය කරන්නා බව අපි දුටුවෙමු. බෝධිසත්වයන් බෝධිමූලයේ දී විදුරසුන් නැගීමට මොහොතකට පෙර, 'කාල' නම් නාග රාජයෙකු උන්වහන්සේ වැඳීමට පැමිණි බැව්, **බුද්ධ චරිතයේත්** (XII වග, 116 ගිය) **නිදාන කථාවේත්**[86]. සඳහන් වෙයි. **නිදාන කථාව** ට අනු ව, මේ නාගයාගේ ආයු ප්‍රමාණය, අසංඛ්‍ය දීර්ඝ කාලයකි. ලොව පහළ වන බුදුවරයින් දෙදෙනකු අතර ඇති දීර්ඝ කාල පරිච්ඡේදය 'කාල' ගේ දින දර්ශනයේ එක් දිනක් පමණි. අනුරාධපුරයේ මුරගල්වල නිරූපිත නාග රූපයේ එක් අතක ඇති මල්පල්ලවයෙන් යුත් පුන් කලස නිසා, නාගයා 'කාලය' සංකේත කොට දක්වති යන මතය තහවුරු වෙයි. මන්ද, පූර්ණ කුම්භයෙන් හෙවත් භාජනයෙන් කාලය සඟවන බව **අථර්වවේදයේ** (XIX, 53) එන, 'කාලයේ' ගුණ වර්ණනාත්මක මන්ත්‍රයකින් ද පැවසෙයි[87]. එහෙයින්, **අථර්වවේදයේ** 'කාලය' සලකන ලද්දේ යම් සේ ද, එසේ ම මේ මුරගල්වල නිරූපිත නාගරාජයා ද, සියලු දෙයෙහි 'නිෂ්පාදකයා' වශයෙන් ගෙන 'කාලය' නිරූපණය කරති යි අපට නිගමනය කළ හැකි ය.

ඉ-ට්සිංගේ මතය අනු ව, මහාකාල නම් දෙවියකුගේ රුවක් වූ බවත්, බැතිමතුන් පූජා සත්කාර පැවැත්වීමේ දී නිරන්තරයෙන් වත් කරන තෙලින් ඔහුගේ පැහැය කාල වර්ණ වූ බැවින් ඔහු ට ඒනම ව්‍යවහාර වූ බවත් සඳහන් කිරීම මෙහිලා වැදගත් වෙයි[88]. මේ විවරණය වූකලී, 'කාල' යනු 'කාලය' වශයෙන් ගනු වෙනුවට 'කලු' යනුවෙන් අරුත් නැගීමෙන් සිදුවූ අවුලක් බව නිසැක ය.

ප්‍රේමයට අධිපති භාරතීය දෙවියා මකරද්වජය දරන්නෙකු බව පාඨකයාට සිහිගන්වමින්, මකර රුවෙහි සංකේත ක්‍රමය පිළිබඳ අපගේ විවරණය අරඹමු. අශ්වඝොෂගේ[89]. මතය අනු ව, බෝමැඩ දී විදුරසුන් නැගි බුදුන් සමග යුද වැදුනු 'මාරයා' අන් කිසිවකු නො ව මකරද්වජ හෙවත් කාමදේවයා ය. මෙයට අනුකූල වෙමින්, ගන්ධාර මූර්ති කෘතීන්හි 'මාරයා' නිරූපණය කර ඇත්තේ මකරද්වජය සහිතව ය [90]. 'මාර' යනු 'මරණය' යි. සියලු දෙයෙහි විනාශකයා වශයෙන් ගෙන 'කාල' නමින් හඳුන්වන 'මරණයත්', 'මකරා' ත් අතර පවත්නා සම්බන්ධය මෙසේ අපට පෙනේ. 'කාලකිරියා' යනු මරණය හඳුන්වන පාලි පදයයි. ජාවාහි බෞද්ධ ස්මාරකවල බහුල වන 'කාලමකර' නම් සැරසිල්ලෙහි, මකර රූ දෙකක්, ආරුක්කුවක් සෑදෙන සේ, 'කාල ශීර්ෂ' නම් අස්වාභාවික හිසකට සම්බන්ධ වෙයි. ලංකාවේ බෞද්ධ විහාරස්ථානවල සුලභ වූ 'මකර තොරණේ' හි සැකැස්ම ද මෙසේ වෙයි. 'කාල', 'මකර' යන දෙදෙනාගේ මේ සම්බන්ධය නිසා හුදු 'මකර' රූපයෙන් පමණක් යම් කලක 'කාලය' සංකේතිත නොවිනි ද යන ප්‍රශ්නය නැගෙයි. ආදි කාලීන ස්මාරකයන්හි මකරා නිරූපිත ආකාරය නිසා මේ ප්‍රශ්නයට එසේ සංකේතිත විය යන පිළිතුර දීමට අපට හැකි වෙයි. මහාචාර්ය ෆෝගල්[91] පෙන්වා දෙන්නාක් මෙන් මකරාගේ නිරූපණ කාර්‍ය්‍ය ආරම්භ වූයේ කිඹුලකු වශයෙනි. කල් යාමේ දී ඌට හස්ති, තිමිංගල වැනි අනෙක් සතුන්ගේ අංගොපාංග එක් කරනු ලැබී ය. අප දන්නා ආදිම මකර රූපයේ—එනම්, බරබාර්හි ලෝමස් ඍෂි ලෙනට[92] යන දොරටුව මස්තකයෙහි—මකරා දක්වා ඇත්තේ කිඹුලකු මෙනි. ආරුක්කුවේ දෙකෙළවරෙහි ඌ දක්වා තිබෙන්නේ, එහි මැදට හැරී සිටින, සිවුදෙනෙකුගෙන් සමන්විත ඇත් පේළියේ පිටුපසින් ම සිටිනා ඇතා ගිල දැම්මට මුව අයා ගෙන සිටින ඉරියව්වෙනි. ඇතුන් කඹ දමා ශක්තිමත් කනුවල බැඳ ඇත. මෙය 'කාලො ඝසති භූතානි' (කාලය සියල්ල ගිල දමයි) [93]. යන ආප්ත වාක්‍යය පිළිබඳ සිත් කාවදින මූර්තියක්

---

[86] *Jātaka*, edited by Fausboll, Vol. I, p. 70.
[87] *Atharvaveda-Samhitā*, transalated by W. D. Whitney, Second Half, p. 988.
[88] Alice Getty, *Gods of Northern Buddhism*, p. 144.
[89] *Buddhacarita*, Canto XIII, v. 2.
[90] A. Foucher, *L' Art Greco Bouddhique du Gandhāra*, Tome II, p. 196, fig. 400 and 401.
[91] J. Ph. Vogel, *Le Makara dans la Sculpture del' Inde* in *Revue des Arts Asiatiques* for 1930, pp. 130-147.
[92] *Cambridge History of India*, Vol. I, Plate XI, fig. 25.
[93] *Jātaka*, Fausboll Vol. II, p. 260. මේ ආප්ත වාක්‍යය යෙදී ඇත්තේ බෞද්ධ කෘතියකවුවද එබඳු ආප්ත වාක්‍ය එක් ආගමකට පමණක් විශේෂයෙන් හිමි දේ වියයි ගත නො හැකිය.

ලෙස පෙනේ. මකරාට ඇතුන් ගිල දැමිය හැකි නම්, කුඩා සතුන් ගැන කියනුම කවරේ ද ? මධ්‍යයෙහි නිරූපිත සුද්ධ වෘක්ෂයක් වෙතට එළඹෙන ඇතුන් දෙදෙනකු කෙරෙහි මුව අයාගත් මකර රූපයක් බැගින්, භාරුත් හි තොරණක කනු දෙකෙළවර වෙයි[94]. මේ අද්භූත විනාශකයාගෙන්, වම්පසින් ස්තූපයකින් ද, දකුණු පසින් චෛත්‍ය ඝරයකින් ද වෙන් වී සිටින හෙයින්, මෙහි නිරූපිත ඇත්තු ආරක්ෂිතය හ. ඉන්දීය පුරාවිද්‍යා ගවේෂණ පිළිබඳ 1903–04 වාර්ෂික වාර්තාවෙ (Annual Report of the Archaeological Survey of India) 22 වැනි රූපයේ, කවයක් සැදෙන සේ එකට යා කළ මකරුන් තිදෙනකුගේ සැරසිල්ලක් තිබේ. මේ අද්භූත සතුන් එහි දක්වා ඇත්තේ තමන්ට ඉදිරියෙන් සිටින්නා වහාම ගිලදැමීමට සැරසී සිටිනා ලෙස ය. මේ වූකලී, අතීත වර්තමාන අනාගත වශයෙන් තුනට බෙදුණු, එකක් අනික විසින් ගිලගනු ලබමින් චක්‍රයක ගමන් කරන 'කාලය' නිරූපණය කරන අපූරු සංකේතයකි. ගිල දමමින් හෝ වමාරමින් සිටිනා කාරයෙන් සිංහයින්ගේත්, යුගල වශයෙන් ඇති ප්‍රේමවන්තයින්ගේත් රූ කටින් ගත් මකර රූප, ලංකාවේ සමහර මුරගල්වල නාග රුවට පිටුපසින් වෙයි[95]. අනුරාධපුරයෙන් සොයා ගනු ලැබූ වතුර මලක නිරූපිත මකරකුගේ කටින් සිංහරුවකුත්, සිංහයාගේ කටින් තවත් සතෙකුගේ රුවකුත් එල්ලෙයි. මේ වූකලී ලෝකයේ 'පරස්පරාමිෂිභූත' (එකෙකු අනිකාගේ ගොදුර වන බව)[96] කියන නාගාර්ජුනගේ ප්‍රකාශය පිළිබඳ අගනා මූර්තියකි. මේ නයින්, බෞද්ධ කලා කෘතීන්හි මකරා විසින් සංකේතිත වූයේ, 'කාලය නමැති විනාශකයා' බව නිගමනය කිරීමට සෑහෙන තරම් සාධක තිබේ.

මේ නයින්, බුදු මැදුරු වෙතට යොමුවුනු සෝපාන පංතිවල යෙදුණු ඇඳි, 'කාලය' දෙයාකාරයකින් නිරූපණය කරන සංකේතයෝ වෙති. ලංකාවේ ස්තූප වාහල්කඩවල නිරූපිත කල්ප වෘක්ෂවලින් ජීවිතයේ සැපතත් විපතත්, දෙක ම මූර්තිමත් කරන ලද්දේ යම්සේ ද, එසේ ම, 'කාලය' මෙහි සංකේත කොට දක්වන ලද්දේ ද 'නිෂ්පාදකයාත්', 'විනාශකයාත්' යන දෙදෙනා ම වශයෙනි. මේ විවරණයට අප එකඟ වෙතොත්, සිද්ධස්ථානයක දෙරටුවේ 'කාලය' නිරූපිත මූර්තීන් තැබීමේ අරමුණ කුමක්වී ද ? සමාධි ප්‍රාප්තියේ විවිධ අවස්ථා සංකේත කොට දක්වන්නා වූ සෝපානයන් වද්ද තිබෙන මේ ගල් ඇඳිවල අර මුණ පැහැදිලි එකකි. උපරිම 'ඣාන'යේ දී ලබන්නා වූ අධ්‍යාත්මික දියුණුවේ දී පවා කෙනෙකුට 'කාලය' සමග පවත්නා සම්බන්ධතාව ඉක්මවා යා නොහැකි ය. ගල් ඇන්ද, 'පඤ්ඤා' සංකේතිත බිම්තලයෙන් පිටතට නෙරා එයි. බිම්තලය ගල් ඇන්දෙන් බොහෝ ඈතට විහිදී යයි. එහෙයින්, කෙනෙකු 'කාලික' බවෙහි සිට 'අකාලික' බව කරා ගෙන යන්නේ 'පඤ්ඤ' විසිනි. ඉදිරියට නෙරා එන ප්‍රමුඛය මිස, ප්‍රධාන මන්දිරය ගල් ඇඳි සමග කෙළින් ම සම්බන්ධ කොට නැත. එහෙයින්, ප්‍රධාන මන්දිරයෙන් සංකේත කොට දක්වන ධර්මය 'අකාලික' ය. බුදුන්වහන්සේ 'කාලය' ඉක්මවා ගිය සේක. එබැවින්, සෝපාන පංතිය ඔස්සේ බුද්ධ මන්දිරයට එළඹෙන සැදැහැවතා 'කාලික' ලෝකයෙන් 'අකාලික' ලෝකයකට සංකේතාත්මක ව පැමිණෙයි. බෞද්ධ සිද්ධස්ථානවල දෙරටුවේ යෙදූ මකරතොරණ ද ස්තූප දෙරටුවල නිරූපිත මකර රූප ද සිද්ධස්ථාන දෙරටුවල තබා ඇති පූර්ණ ඝට ද යන සියල්ල එලෙසින් ම විවරණය කළ හැකි ය.

පූර්ණ ඝට, මකර හා නාගරූප සම්බන්ධයෙන් අප විසින් ආරෝපණය කරන ලද අරුත, මුල් ම මූර්තියේ පටන් ම තිබිණැ යි, මෙහි ලා තර්ක නො කෙරේ. ආරම්භයේ දී මේවා සශ්‍රීකත්වයේ සංකේත වූවා විය හැකි ය. තමන්ට පෙර බ්‍රාහ්මණයින් විසින් භාවිතා කරමින් තුබූ වචනවලට බෞද්ධයෝ බොහෝ විට නව අරුත් දුන්හ. නිදසුන් වශයෙන් දක්වතොත්, 'විද්‍යා' (පාලි : විජ්ජා) සහ 'චරණ' යන පද වලින් පාලි සාහිත්‍යයේ දී නැගෙන අරුත්, වෛදික ග්‍රන්ථවලදී නැගෙන අරුත් ම නොවේ. එසේ ම, තමන්ගේ අරමුණ සමග ගැලපෙන නව අරුතක් නැංවීම සඳහා බෞද්ධයින් මේ සංකේත ජන ඇදහිලිවලින් ගෙන යෙදූවා විය හැකි ය. බෞද්ධයින් නව අරුත් නගන සේ යෙදූ හේතුවෙන්, 'විද්‍යා' හා 'චරණ' යන පදවල පැරණි අරුත් බ්‍රාහ්මණයින් අතර යල් පැන නොගියේ යම්සේ ද, එසේ ම, බෞද්ධයින්

[94] Cunningham, *The Stūpa of Bharhut*, Plate IX.
[95] බලන්න : Plate 72, fig. 210 of Vol. I, *Memoirs of the Archaeological Survey of Ceylon.*
[96] *Parasparāmiṣibhūte loke* ; *J. R. A. S* for 1936, p. 425.

2*—ආර් ආර් 16696 (66/8)

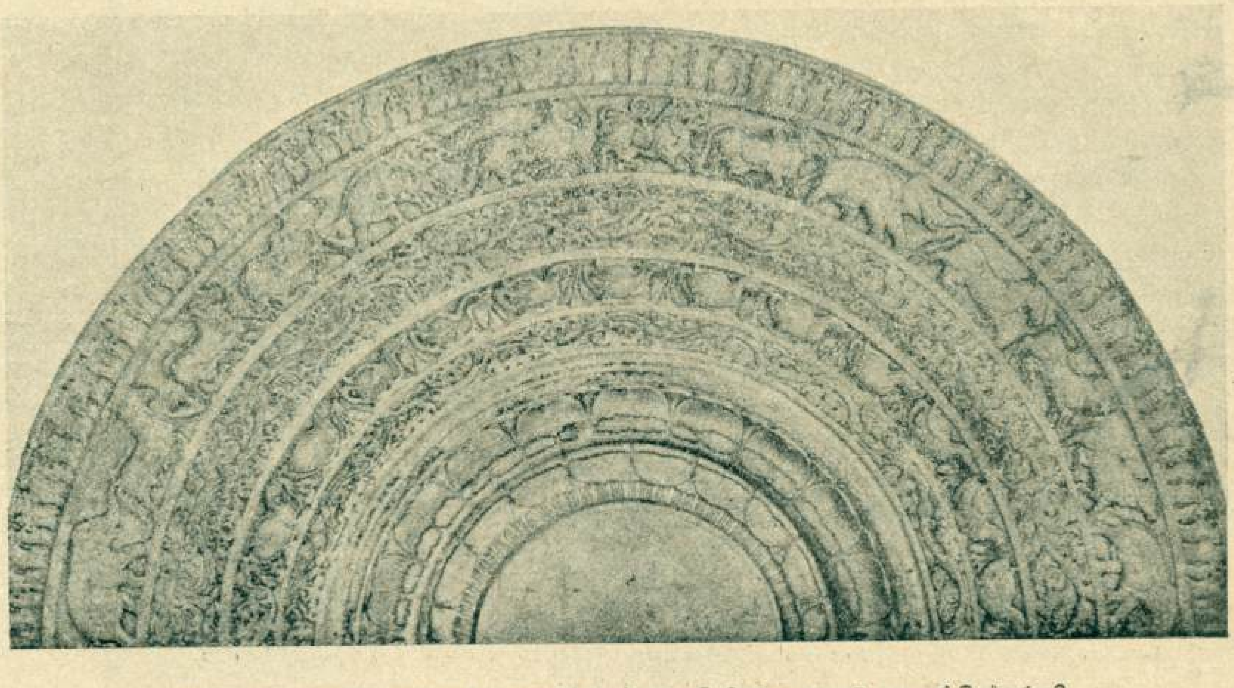
මෙන් ම දර්ශනික මනසක් ඇති සෙස්සන් විසින් ද නව අරුත් නැගූ පසු ද මකර, පූර්ණඝට වැනි සංකේත, ඒවායේ ප්‍රාකෘතික අරුතින්මත් පැවතුනා විය හැකි ය.

මේ අනුව, අනුරාධපුරයේ මේ වර්ගයේ සිද්ධස්ථානවල සෝපාන පංතිවලින් සංකේතකොට දක්වන්නේ බුදුන්වහන්සේ 'ධම්මපාසාද' ආරෝහණය සඳහා අනුගමනය කළා වූ ද, ස්වකීය අභිමතාර්ථ සාධනය සඳහා සියලු බෞද්ධයින් විසින් අනුගමනය කළ යුතු වූ ද, විසුද්ධිමාර්ගය යි. සඳකඩ පහණ මත පියවර තබා සෝපාන පංතිය නැග, බිම්තලයට ගොඩනැගී දෙරටුවෙන් බුද්ධ මන්දිරයට පිවිසෙන සැදැහැවතා කරන්නේ 'විජ්ජා' ලාභය කරා තමා අනුක්‍රමයෙන් පමුණුවන පිළිවෙත, නිසි කාලයේ දී අනුගමනය කරනු සඳහා, උපනිශ්‍රය සම්පත් ලැබීමට, බුදුන්වහන්සේ කළ කාර්‍ය්‍ය ම සංකේතානුසාරයෙන් කිරීම යි.

සෝපාන පංති පාමුල සඳකඩ පහණ් දක්නට ඇති අනුරාධපුරයේ සෑම ගොඩනැගිල්ලක් ම බුද්ධ ප්‍රතිමා නේවාසිත කිරීමට තැනූ ඒවා නොවිය හැකි ය. එසේ ම, ආජීව පාරිශුද්ධිය සම්බන්ධයෙන් ප්‍රකට සංඝයා වෙනුවෙන් ඉදි කළ මන්දිරවලට ද සුදුසු සංශොධන සහිත ව මේ අදහස යෙදුවා විය හැකි ය. මක්නිසා ද, ඔවුන් ලබන්නට වීර්‍ය්‍ය කරන ජයග්‍රහණය වූකලී, බුදුන්ගේ ජයග්‍රහණය වූ අභිඥ ලාභය ම වන හෙයිනි. කෙසේ හෝ වේවා, දෙලොස් වැනි සියවස පොළොන්නරු වේ ජනයාට සඳකඩ පහණ පිළිබඳ අරුත අමතක ව ගියා සේ පෙනේ. හුදු අලංකරණයක් වශයෙන් සඳකඩ පහණ සලකනු ලැබී ය. අනුරාධපුර සඳකඩ පහණ්වලට සැලැස්මෙන් වෙනස් වන්නා වූ සඳකඩ පහණ්, ලෞකික වටිනාකම් ඇති ගොඩනැගිලි දෙරටුවල සෝපාන පංති පාමුල තැන්පත් කොට තිබේ.

සෝපාන පංතියත් ඒ හා සම්බන්ධ වූ සඳකඩ පහණ් ඇතුළු විවිධ අංගොපාංගයන්ගේ අරුත අප ඉහත විවරණය කළ ආකාර එකක් වී නම්, විවිධ අංගොපාංග තනිව ගත්කල ස්වකීය අදහස් පළ වන තරම් සියුම් ලෙස ද, ඒ සියල්ල සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල, අපට වඩා වෙනස් ආකාර සංස්කෘතික උරුමයන් ඇත්තන් විසින් පවා 'විරල වර්ගයේ සුන්දර කෘතීන්' යයි නම් කිරීමට හැකිවන තරම් සෞන්දර්ය ගුණයෙන් පරිපූර්ණ ව ද, ඒවා නිර්මාණය කළ වාස්තුවිද්‍යාඥයින් හා කලා ශිල්පීන් ද, ස්වකීය අදහස් ප්‍රකාශනයෙහි ලා අතිශයින් ම සාර්ථක වී ඇති බව පළ කළ හැකි ය. මේ නයින්, සඳකඩ පහණ් හා සෝපාන පංති නිර්මාණය කළ ශිල්පීහු, ශ්‍රී මුඛ පාඨයක් වශයෙන් ම සැලකෙන 'සබ්බං රසං ධම්මරසො ජිනාති' (දහම් රසය සියලු රස දිනයි) යන ප්‍රකාශයේ ඇති සත්‍යතාව නිරූපණය කොට දක්වති.

පරිවර්තක : චන්ද්‍රදාස මහානාම



අනුරාධපුර අභයගිරි පෙදෙසෙහි මහසෙන් මණ්ඩපයෙහි තිබෙන සඳකඩ පහණේ පින්තූරයකි.

උඩින් ඇත්තේ අනුරාධපුර ථූපාරාමයේ සඳකඩ පහණේ පින්තූරය යි.
යටින් ඇත්තේ රුවන්වැලි සෑයට අපර දිගින් බසවක්කුලම අසල තිබෙන සඳකඩ පහණේ පින්තූරය යි.

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

ඉසුරුමුනියේ පෙම්වතා මංජුශ්‍රී ද ?

අනුරාධපුරයේ ඉසුරුමුනි විහාරය ඉදිරියෙහි ඇති පෙම්වතුන් යුවළක්[1] දක්වන කැටයම පිළිබඳව හිටපු පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස්වරයකු වූ මහාචාර්ය පී. සී. සෙස්ටියරි මහතා **ඊස්ට ඇන්ඩ් වෙස්ට්** නමැති සඟරාවට ලිපියක් සපයමින් (මාර්තු-ජූනි 1959, 94–98 පිටු) අලුත් මතයක් පහළ කර ඇත. මේ කැටයම් පුවරුව සාමාන්‍යයෙන් හැඳින්වෙනුයේ 'පෙම්වතුන් යුවළ' යනුවෙනි. සෙස්ටියරි මහතා එය හඳුනාගෙන ඇත්තේ මහායානික බෝධිසත්ත්වවරයකු වූ මංජුශ්‍රීගේ අවතාරයක් වන ස්ථිරචක්‍ර සහ ඔහුගේ භාර්යාව වන ප්‍රඥා වශයෙනි.

මෙම කැටයමෙන් නිරූපිත අදහස පිළිබඳව මෙතාක් ඉදිරිපත්ව ඇති මතභේද රාශියකි. ඒවා සියල්ලම හැඳින්වීමට මේ අවස්ථාව යෝග්‍ය නොවේ. පෙර අපර දෙදිග සම්භාවනීය කලා විචාරකයන් සියලු දෙනාම එකමතිකව බැසගත් සම්මතය නම් මෙහි පෙම්වතුන් යුවළක් නිරූපිත බවය.

සෙස්ටියරි මහතාගේ අභිනව මතයට පදනම වූයේ ඉසුරුමුනි පෙම්වතාගේ දකුණු උරහිසට පිටුපසින් දිස්වන වෘත්තාකාර ද්‍රව්‍යය නම් බබළන ප්‍රභාමණ්ඩලයකි යන්නයි. කවාකාර හැඩය සහිත මේ ද්‍රව්‍ය මතුවෙහි කඩුවකි. පසුකී ආයුධය පිළිබඳව කලාවිචාරකයන් අතර මතභේදයක් මෙතාක් ඉදිරිපත් වී නැත. කඩු මිටක සලකුණු එහි නොවරදවාම දැකගත හැකි හෙයින් සැම දෙනාම අවිවාදයෙන් කළා වූ එම සම්මතය පිළිගැනීම යුක්ති සහගතය.

සෙස්ටියරි මහතා කල්පනා කළේ කවාකාර ද්‍රව්‍යයෙහි වටේටම ඇති තියුණු දැති වැනි ලක්ෂණයෙන් පෙන්නුම් කරනුයේ ප්‍රභාමණ්ඩලයෙන් ගිනිදලු නොහොත් රශ්මීන් විහිදීම බවයි. මේ අදහසෙහි පිහිටා, කැටයමෙහි නිරූපිත පුරුෂයා පැළඳි කඩුව වටා නිකුත්වන ප්‍රභාමණ්ඩලයක් ඇති බව ඔහු ප්‍රකාශ කළේය. බබළන ප්‍රභාමණ්ඩලයෙන් යුතු දීප්තිමත් කඩුවෙන් අවිද්‍යා අන්ධකාරය දුරුවන බවද, ඒ ලක්ෂණය වූ කලී මංජුශ්‍රී බෝධිසත්ත්වයන්ගේ අවතාරයක් වන ස්ථිරචක්‍රගේ සංකේතය බවද **සාධනමාලා** නම් තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථය පවසයි.

සෙස්ටියරි මහතා පළ කළ අදහස පිළිගත යුතු නම්, පළමුවෙන්ම අප විසින් කළ යුත්තේ සාධනයන්හි ප්‍රකාශිත පරිදි මේ කැටයමෙහි දැක්වෙන ලකුණු කිසියම් ලෙසකින් ගැළපේ ද යනු පිරික්සා බැලීමය. ස්ථිරචක්‍ර අවතාරය ගැන සාධනවල මෙසේ සඳහන් වීය.

"එක් අතකින් ඔහු කඩුවක් දරයි. අනික් අතින් හැඳින්වෙනුයේ වරද මුද්‍රාවය. ඔහු ධවලවර්ණවත්ය. පද්මයක් මත පිහිටි චන්ද්‍රයා ඔහුගේ ආසනයයි. සිරුර වසා හැඳි චීවරයෙන් ඔහුගේ ප්‍රභාව වැඩිවෙයි. ඔහුගේ පලඳනා රාජාභරණය. අධික ශෘංගාරය දනවන කාමුක විලාසයක් පෙන්වන ඔහු අධික රූපශ්‍රීයෙන් යුතු ප්‍රඥා නමැති සිය භාර්යාව සමග ගැවසෙයි. ප්‍රඥා තොමෝද කාමුක විලාසය පාමින් නිතරම සිනාවෙන් මුව සරසා සිටින්නීය."

මංජුශ්‍රී බෝධිසත්වයන්ගේ ස්ථිරචක්‍ර අවතාරය නිරූපිත ප්‍රතිමා අතිශය දුර්ලභය. කල්කටාවේ වඞ්ගීය සාහිත්‍ය පරිසද් මූර්තිය පිරික්සන කලා විචාරකයාට ස්ථිරචක්‍රගේ කිසියම් ලක්ෂණයක් එහි හඳුනාගැනීමට අවකාශ ලැබෙන හෙයින් එයින් ස්ථිරචක්‍ර නිරූපිත යයි අනුමාන කිරීමට පුළුවන. පසු කී ප්‍රතිමාවෙහි විශෙෂ ලක්ෂණය නම් පද්මයක් මත තැබූ කඩුවයි. පියුමෙහි නටුව බෝසතුන්ගේ වම් අතෙහි රැඳිණි. දකුණු අතින් වරද මුද්‍රාව දැක්වේ. පද්මයක් මත තැබූ චන්ද්‍රයා ස්වකීය ආසනය වශයෙන් භාවිත කරන මොහු ලලිතාසන විධියට වම්පසින් ප්‍රඥා දේවියද සමඟ හිඳගෙන සිටියි.

[1] 1 වැනි ඡායා රූපය බලන්න.

ස්ථිරචක්‍රගේ යයි අනුමාන කරන එම මූර්තියෙහි දිස්වන පියුම මත තැබූ කඩුව එම බෝසතුන් හඳුනාගැනීමේ ලකුණ වශයෙන් පිළිගැනීමට පුළුවන. එහි ජටාමකුටය ඉතා උසය. කෝණාකාරය. ජටාමකුටය ඉදිරියෙහි පෙනෙන විවරය තුළ ධ්‍යානි–බුද්ධ රූපයක් ඇතැයි අනුමාන කරමු. මේ ප්‍රතිමාවේ ඡායාරූප සියල්ලකම මේ විවරය පැහැදිලිව පෙනෙන හෙයින්, අමිතාභ හෝ අක්ෂොභ්‍ය ධ්‍යානි–බුද්ධ රූපයක් එහි ඇතැයි කීම සහේතුකය.

ලක්දිව මහායාන ප්‍රතිමා කලාව හදළ අයකුට ඉසුරුමුනියේ පෙම්වතුන් යුවළ මහායාන මූර්තියක් වශයෙන් හඳුනාගැනීම දුෂ්කරය. ලක්දිවින් ලැබී ඇති අනෙක් මහායාන ප්‍රතිමා සමග කෙරෙන තුලනාත්මක පරීක්ෂණයක දී පෙනියන කරුණක් නම්, මේ කැටයමෙහි මහායාන සබඳකමක් කිසි අයුරකින් දැකගැනීම අපහසු බවය. ස්ථිරචක්‍රගේ යයි වඬගීය සාහිත්‍ය පරිසද් මූර්තියෙහි, කඩුව සහ වරද මුද්‍රාව යන සංකේත දෙකක් දක්නා ලැබේ. ඉසුරුමුනි කැටයමෙහි වරද මුද්‍රාවක් දක්වා නැත. කඩුව පෙන්වා ඇති නමුත් එය කොපුවක ලා දකුණු උරහිස පිටුපසින් එල්වා තිබේ. කඩුව හා සම්බන්ධ කෙරෙන කවාකාර දෙයක් කඩුව අවට දිස්වෙයි. ඒ වූ කලී ගැටියෙහි තියුණු දැති යෙදූ පලිහක් බව අපගේ වැටහීමයි.

සාමාන්‍යයෙන් ප්‍රභාමණ්ඩලයක් පෙන්නුම කරනුයේ දෙවතා මූර්තියක සිරස්තලය අවට්හි. කඩුවක් වැනි සංකෙතයක් වඩා ප්‍රභා මණ්ඩලයක් යෙදීම භාසෝත්පාදජනකය. මංජුශ්‍රී බොධිසත්වයන් ගේ කඩුවෙන් නිකුත්වන රශ්මිය දැක්වීමට අවශ්‍ය වී නම් ඔහුගේ අතෙහි එම කඩුව පෙන්නුම කර එයින් රශ්මිය විහිදෙන බව දැක්වීමෙන් මූර්ති ශිල්පියාට තම සිතැඟි මනොඥ ලෙස ඉටු කිරීමට පුළුවන්කම තිබුණි. මෙ බෝසතුන් හඳුනාගැනීමේ නොවරදින ලකුණක් නම් ඔහු සිය අතින් දරන් කඩුවයි. ලංකාවේ ඇලහැර නම් ප්‍රදෙශයෙන් ලැබුණු මංජුශ්‍රී බොධිසත්ත්ව ප්‍රතිමාවෙහි[1] දකුණු අතින් දරන කඩුවෙන් පහරක් ගැසීමේ ඉරියව්ව පෙන්නුම් කරනු ලැබේ. ක්‍රි.ව. 4 වන ශත වර්ෂයට පමණ අයත් කළ හැකි මේ ප්‍රතිමාව මෙකල අනුරාධපුර කෞතුකාගාරයෙහි තැන්පත් කර තිබේ. මංජුශ්‍රී බෝසතුන්ගේ යයි හඳුනාගෙන ඇති අනෙක් බොහෝ ප්‍රතිමාවල පෙන්වනුයේ කඩුව කින් පහරක් ගසමින් සිටින ඉරියව්වයි. ඉසුරුමුනි කැටයමෙහි එම ආයුධය දකුණු උරහිස පිටුපසින් කොපුවක ලා දක්වෙන බව ඉහතින් සඳහන් විය. අනික් හස්තයෙන් වරද මුද්‍රාව පෙන්විය යුතු නමුත් එබන්දක් මෙහි නොලැබේ. එසේ හෙයින් සාධන-වල ප්‍රකාශිත ලක්ෂණ මෙහි නොදැක්වෙන බැවින් මංජුශ්‍රී බෝසතුන්ගේ අවතාරයක් වන ස්ථිරචක්‍ර මෙහි නිරූපිතයයි නිගමනය කිරීමට ප්‍රමාණවත් සාධක නොමැත.

ලංකාවේ නොයෙක් තැනින් ලැබුණු මහායාන බෝධිසත්ව ප්‍රතිමාවල දිස්වෙන ලකුණක් නම් ජටාමකුටයෙහි ඇති ධ්‍යානි–බුද්ධ රූපයයි. ඇල-හැරින් ලැබුණු මංජුශ්‍රී ප්‍රතිමාව උසින් අඟල් 2 ක් පමණ වෙයි. ඉතා කුඩාවට තැනූ මේ පිළිමයේ ජටා මකුටයෙහි ධ්‍යානි–බුද්ධ රූපයක් ඇතුළත් කිරීම අපහසු කාරියකි. යම්හෙයකින් එබඳු සලකුණක් එහි ඇතුළත් කරන ලද නම්, කාලයාගේ ඇවෑමෙන් ඒ සංකේතය හඳුනාගත නොහැකි සේ ගෙවියාම අපට අනිවාර්යයෙන් බලාපොරොත්තු විය හැකි කරුණකි. ඉසුරුමුණියේ පුරුෂ රූපය පැලඳ සිටින ජටා මකුටය සාමාන්‍ය බොධිසත්ත්ව රූපවල දිස්වන ආකාරයට වෙනස්ය. ධ්‍යානි–බුද්ධ රූපයක් එහි නොලැබේ. එබඳු සලකුණක් තිබුණු බවක් සලකාගැනීමට සෑහෙන සාධකයක්ද නොමැත.

පුරුෂයාගේ දකුණු පසින් සිටින ස්ත්‍රිය දකුණු අතින් කරන මුද්‍රාව දක්වන්නීය. ඇගේ වම් අත ආසනය මත රැඳිණි. **සාධනමාලාවෙහි** ප්‍රකාශිත පරිදි ස්ථිරචක්‍රගේ භාර්‍යාව නිතරම සිනාසෙමින් සිටින ආකාරය පෙන්විය යුතුය. දෙවිවරුන්ගේ භාර්‍යාවන් නිරූපිත ප්‍රතිමාවල සාමාන්‍යයෙන් එක් හස්තයකින් වරද මුද්‍රාව දැක්වෙයි. එහෙත් මේ කැටයමෙහි නිරූපිත ස්ත්‍රිය දෙවඟනක විසින් වර දානය කරන අයුරක් පෙන්වන්නේ නොවේ. පෙම්-වතුන් යුවළක අතර සාමාන්‍ය වශයෙන් ඇතිවිය හැකි පෙම්බස් හුවමාරු කිරීමේ අවස්ථාවක් මෙයින් දර්ශිතය. මෙහි සිටින පුරුෂයා ස්ත්‍රියගේ ආලය පතයි. ඊට තමන් අකමැති බවක් හඟවන ස්ත්‍රිය පුරුෂයා වෙතින් මඳක් ඉවත්වීමට මාන බලන්නීය. සත්‍ය වශයෙන්ම මේ කාන්තාව පුරුෂයාට ඇලුම් කරන බව ඇගේ මුහුණෙහි රැඳි රාග නිඃශ්‍රිත මද

[1] 2 වැනි ඡායා රූපය බලන්න.

සිනාවෙන් පෙනේ. පෙම්බස් දෙඩන පළමු අවස්ථාවල දී ඊට අකමැති බවක් හැඟවීම ස්ත්‍රීන් තුළ නිසර්ගයෙන් පිහිටි ගතියකි. මේ පුවරුවෙහිද එම 'ගැහැණු-ගතිය' කලා කාමියාගේ සිත් පැහැර ගන්නා අයුරින් නිරූපිත යයි කීම අතිශයොක්තියක් නොවේ.

ඉහතින් සඳහන් කරුණු සියල්ලම සාමූහිකව ගෙන බලන කල, මහායාන ග්‍රන්ථයන්හි ප්‍රකාශිත පරිදි ස්පීරචක්‍ර හඳුනාගැනීමේ ලක්ෂණ මෙහි ඇතුළත් නැතැයි සලකමු. උසස් කලා විචාරකයන්ගේ මතානුකූලව මේ මූර්තිය ක්‍රි.ව. 5 වන ශත වර්ෂයට පමණ අයත් වෙයි. මේ වූ කලී භාරත දෙශයෙහි ගුප්ත කලා සම්ප්‍රදය වර්ධිතව පැවති සමයයි. ගුප්ත ශිල්පීන්ගේ ආභාසය මේ කැටයමෙහි ද දිස්වන බව ඉතා පැහැදිලි කරුණකි.

සාධනමාලා නම් තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථය දෙළොස්වැනි ශත වර්ෂයට අයත් කෘතියකි. නෙවාරි අක්ෂරයෙන් ලියූ එහි පැරණිම පිටපත ක්‍රි. ව. 1165 දී රචනා විය. මෙම සාධනවලින් වැඩිහරියක් කාලයක් මුළුල්ලේ භාවිත වෙමින් පැවත අවුත් දෙළොස්වෙනි ශතවර්ෂය පමණේ දී ග්‍රන්ථාරූඪ වී යයි සැලකේ. එහි සඳහන් ප්‍රතිමා ලක්ෂණ ලක්දිව මහායාන මූර්තීන්හි මුළුමනින්ම දක්නේ නොවේ. ලක්දිවට සම්ප්‍රාප්ත නොවී දඹදිව ම ප්‍රචලිතව පැවති මූර්ති ලක්ෂණ රාශියක් **සාධනමාලාවෙහි** දර්ශිතය.

ඉසුරුමුනි කැටයම මහායානිකයන්ගේ කෘතියක් නොවන හෙයින් සාධනවල නිර්දිෂ්ට මූර්ති ලක්ෂණ කෙතෙක් දුරට එහි ඇතුළත් දැයි සෙවීම අනවශ්‍යය. අනෙක් මහායාන මූර්තීන් හා යම්බඳු සබඳකමක් මෙහි දැකගැනීම සුකර නොවේ. වත්මන් කල මේ පුවරුව හිඳුවා ඇත්තේ ඉසුරුමුනි විහාරය අබියස ඇති ප්‍රකාරයට සම්බන්ධ කරමිනි. එය අන් කිසියම් ස්ථානයකින් මෙහි ගෙන එනු ලැබූ බව බොහෝ දෙනාගේ විශ්වාසයයි. එහි දක්වෙන පෙම්වතුන් යුවළ කිසියම් රසවත් කථාවක් ඇසුරින් නිරූපිත බව සැලකීමට හේතු ඇත. ආගමික ස්වරූපයක් එහි දිස්වනු නොවේ මැයි.

1 වැනි ඡායා රූපය

ඉසුරුමුණියේ පෙම්වතුන් යුවල

2 වැනි ඡායා රූපය

ඇලහැරින් ලැබුණු මංජුශ්‍රී බෝධිසත්ත්ව ප්‍රතිමාව

(අනුරාධපුර කෞතුකාගාරය)

ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි

සිංහල චිත්‍රකර්මයේ ශිල්ප නියමය

ගෘහනිර්මාණය හැරුණුවිට සිංහල කලාවේ අති ශයින් ම සම්භාව්‍ය වූ ද අතිශයින් ම රම්‍ය වූ ද ශාඛාව වන සිංහල චිත්‍ර කර්මය පිළිබඳ ප්‍රමාණවත් විස්තරයක් ඉදිරිපත් කිරීමට සුළු ඉඩකඩකින් නම් නුපුළුවන. ආගමය සහ කලාව සම්බන්ධයෙන් ත්‍යාගශීලී අනුග්‍රාහකයකු වූ කීර්ති ශ්‍රී රජුන් වෙනු වෙන් කරනු ලැබූ, මෙතෙක් මැනවින් ආරක්ෂිත ව ඇති 18 වන සියවසේ නිර්මාණ පවත්නා දෙගල් දෙරුව, රිදීවිහාරය, දනගිරිගල යන මෙ පැරණි විහාර චිත්‍රකලාව අධ්‍යයන කිරීමට හොඳ ම තැන් ය. මේ හැරුණු විට සිතියම් කළ පැරණි ගෘහභාණ්ඩ වලින් ද 18 වන සහ 19 වන සියවසේ මුල් කොට සට අයත් ඉතා මැනවින් අලංකාර කොට ඇති දූනට විද්‍යමාන ඇතැම් කඩදසි අත්පිටපත්වලින් ද මෙ සම්බන්ධයෙන් යම්කිසිවක් දතහැකි වෙ.

විහාර චිත්‍රකර්ම බිත්ති මත සහ සිලිමෙහි සාය මින් නිමවා ඇත. මෙ සිත්තම්වල සාමාන්‍ය විෂය වියයුතු පරිද්දෙන් ම ආගමික වෙ. ජාතක කථා, බුඩචරිතයේ දර්ශන, මාරයුඩය, සූවිසි විවරණ යන මේවා ඒ අතර දක්ක හැක. දේවරූප ද සුලභය. විහාරය පරිත්‍යාග කළ තැනැත්තාගේ හෝ ප්‍රතිසංස්කරණය කළ තැනැත්තාගේ පිළිරුව ද බොහෝ විට සිතුවම් කොට ඇත. මෙ පිළිරු 18 වන ශතවර්ෂයේ ඇඳුම්–පැළඳුම් පිළිබඳ ප්‍රයෝජනවත් වාර්තා ය.

සාමාන්‍යයෙන් විහාර බිතුසිතුවම්වල අන්තර් ගත වන්නේ ජාතක කථා නිරූපණ යි. ඒවායේ අනුගමනය කොට ඇත්තේ අඛණ්ඩව කථාව කීවේ සම්ප්‍රදය යි. එනම් එම රූප ම නොකඩවා සිතුවම් පුවරු ගණනාවකම නැවත නැවත දක්වීමේ ක්‍රමය යි. එසේ දක්වෙන්නේ කතාව ඉදිරියට යාමට උචිත විවිධ අවස්ථා දක්වනු පිණිස ය. කතාව චිත්‍රගත කරන්නේ සමස්තයක් වශයෙන් මිස, හුදෙකලා පිළිරු සමූහයක් ලෙස නොවේ. මෙ චිත්‍රවල පෙනෙන ඉතා පැහැදිලි අංගයක් නම් ඒවායේ ඇති අත්‍යන්ත කෝමලත්වය යි. නිරන් තරයෙන් ම, ඒවායේ පිටපත් කරගැනීමට බෙහෙවින් දුෂ්කර සියුම් ලකුණු මහත් සංඛ්‍යාවක් විද්‍යමාන වේ. ශෛලිය අත්‍යන්තයෙන් ම අනුරූප ද අලංකාරාත්මක ද වේ. අත්‍යන්ත ශාන්තබව ද ප්‍රසන්න බවද වෙ. ප්‍රතිරූප ඔවුනොවුන් අභිභවනය කරනසුලු නොවේ. එහෙත් උවමනා විටෙක දී වෙන් කොට ගැනීම දුෂ්කර ද නොවේ. මොරිස් (Morris) උඩෘත කොට දක්වතොත් "බිත්තිය බිත්තියක් ම මිස වා කවුළුවක් නොවේ; නැත හොත් එය පොතක් වැනි ය. ඔබ කැමති නම් එහි දෙවියන්ගේ සහ වීරයන්ගේ කථා කියවිය හැක. ඔබ කියවනත් නැතත් ඒවායේ ගැබ්වන චරිත ඔවුන්ගේම ආකෘතික සහ වර්ණ සෞන්දර්‍යයෙන් ඔබ නිරන්තරයෙන් ම ප්‍රමුදිත කරනු ඇත."

කෙසේ වුවත් කන්ද උඩරට සිත්තරා නියත යෙන් ම විශිෂ්ට වන්නේ සැලසුම් තැනීමෙහි ය. මෙම ගණයේ අභිරමණීය කෘති නම් දහඅටවන සහ දහනවවන සියවසේ මුල් කොටසේ ඇතුල් සෙවෙනි (සීලිං) සිත්තම් ය. උචිත ජ්‍යාමිතික රචනයන් පදනම් කොට ගත් විචිත්‍ර රටා ද ප්‍රසාද ජනක සෞවිජකතාව පදනම් කොට ගත් ඒවා ද දක්නා ලැබේ. මෙ ගණයේ හොඳ ම නිර්මාණ කවර තැනක හෝ කොට ඇති හොඳ ම සැලසුම් රටා සමග සම තත්ත්වයෙහි තැබීමට පුළුවන. ඒ ඒ රටා හැරුණු විට ඇතුල් සෙවෙනි සිත්තම් අතර නිරතුරු ව ම පාහේ කැලණියෙහි මෙන් නවග්‍රහ මණ්ඩලය ද සෞරග්‍රහමණ්ඩලයේ දෙළොස් රැස් ද (සියල්ල පුද්ගලත්වාරෝපණයෙහි) එවැනි අනික් විෂය ද අන්තර්ගත වේ. නොනැසී පවත්නා හොඳ ම ඇතුල් සෙවෙනි සිත්තම් අතරත කැලණිය ද පැල්මඩුල්ලේ ගණේගොඩ විහාරය ද සඳහන් කළ යුතු වේ.

පරිහරණය කළ ගෘහභාණ්ඩ ප්‍රමාණය අත්‍යල්ප බැවින් ශෙෂ ව පවත්නා සිත්තම් කළ නිදසුන් කිහිපය මචිනයට කරුණු නොවේ. මධ්‍යතන යුරෝපීය ශිල්පියා මෙන් කන්ද උඩරට ශිල්පියා ද ලී සහ ඇත්දත් නිමවුම් සියල්ල ම සිත්තමින් සැරසූබව ද පැහැදිලි වේ. මා දන්නා සිත්තම් කළ ලී වැඩ පිළිබඳ රම්‍යතම නිදර්ශනය නම් රිදී විහාරයේ ඇති විශාල පොත්පෙට්ටිය යි.

අටළොස්වන සිය වසේ අලංකාර කළ අත් පිටපත්වලින් ශේෂ ව පවත්නේ ඉතා ටිකකි. එහෙත් විවිධ අංගයන්ගෙන් මේවායේ ඇති විශිෂ්ටතාව පෙනෙන විට අනිත්‍වා අභාවයට පත්වීම බෙහෙවින් ම ශෝකජනක ය. විද්‍යමාන ඒවා නිමවා ඇත්තේ ලන්දේසි කඩදසියෙහි ය. ඒවායේ අන්තර්ගත ව ඇත්තේ චිත්‍රයන්ගෙන් ද සම්ප්‍රදායාත්ම ක අලංකරණයෙන් ද සැරසුණු බෞද්ධ ආගමික ග්‍රන්ථ ය.

එමෙන් ම අටළොස්වන සියවසේ නිම වූ ලන්දේසි කඩදසියෙහි දක්වෙන, නිර්මාණ චිත්‍ර ද ආදර්ශ චිත්‍ර ද විද්‍යමාන වේ.

පැරණි චිත්‍ර නිමවා ඇත්තේ මැලියම් මාධ්‍යයකින් සහ සීමිත වර්ණ පඩික්තියකිනි. එනම් රතු, කළු සහ කහ ය. මෙම චිත්‍රවල ලාපාට නිපදවන්නේ සුදු මිශ්‍රකිරීමෙනි. නිල හා කොළ දක්නට ලැබෙන්නේ කලාතුරකිනි.

පැරණි සායම් වර්ග පිළියෙළ කරගන්නා ලද්දේ පහත දක්වෙන පරිදි ය :–

සුදු : මේ මකුල් හෝ කිරිමැටි ය; එය ප්‍රධාන වශයෙන් ලබා ගෙන ඇත්තේ මතුරට අසලිනි. මෙය ලාරත, අළුපාට නිපදවා ගනු සඳහා අනිත් වර්ණ සමග නිතර මිශ්‍ර කරන ලදී.

රත : මේ සාදිලිංගම් හෝ රත්හිරියල් ය. මෙය දුනුදු වෙළඳපළින් මිළට ගතහැක. පාවිච්චිය ද පෙර මෙනි. ඛනිජ ලංකාවේ පැවති බව අඥාත ය. විදේශයන්ගෙන් ම ලබාගත්තා වියහැක.

කහ : මේ ගොකටු ගසේ මැලියම් ය. එහෙත් ලී සිත්තම් වැනි දේ සඳහා භාවිත වූයේ හිරියල් ය. ගොකටු වඩා හොඳ වුවත් හිරියල් භාවිතය ම වර්තමාන චාරිත්‍රය යි.

කළු : මේ පාන් දූලිය. මෙය පිළියෙළ කර ගැනීමේ දී කොහොල්ලෑ, කැකුණ තෙල් සහ දුම්මල එකට අඹරා කපුරෙදි කැබලි සමග මිශ්‍ර කරනු ලැබේ. ඉන්පසු පිරිසිදු සැළියක බහා තවත් හැළියකින් වසා මඳගින්නේ තබනු ලැබේ. දූල්ල මුනින් නැමූ සැළියේ බැඳුණු පසු එක් කරගනු ලැබේ.

නිල : මෙම වර්ණය ඉතා කලාතුරකින් දක්නා ලැබේ. එය ලබා ගත්තේ නිල්ගසේ කොල වලිනි. එහෙත් ලබා ගත හැකි වූයේ ඉතා ටිකකි. පැරණි සිත්තම් වැඩි හරියක නිල් පාට නැත. කොළපාට ද එවැනි යි.

කොළ : නිල සහ කහ මිශ්‍ර කොට නිපදවා ගන්නා ලදී. යොදා ඇත්තේ ඉතා කලාතුරකිනි. සාමාන්‍යයෙන් නැති තරමැයි කිවයුතු ය.

රන්වන් : මා දුටු (18 වන සියවසට අයත්) පරණ පත්නයේ පොතක රන්වන් පාට යොදා ඇත. දහ අටවන සියවසේ ම 'බණදහම් පොතක' ද දක්නා ලැබේ. නරේන්ද්‍රසිංහ රජුට අයත් සේ සැලකෙන කඩදසියෙන් නිමැවුණු පූජාපොතක ද ඇත. සායම් කිරීමට යොදගත් රන් සියමෙන් ගෙන්වා ගත් සේ සැලකේ. කෙසේ වුවත් මෙය දේශීය නොවන්නකි.

වර්ණ ප්‍රභේද

ලාරත (ඉඹුල් සිවි). අළු (සුදුකළු හෝ නිල්සිවි) සහ ලානිල (නිල්සිවි) යන වර්ණ සුදු සමග අනුක්‍රමයෙන් රත, කළුව සහ නිල මුසු කරගැනීමෙන් නිපදවාගන්නා ලදී. නිල සහ කොළ යන වර්ණ යන් ස්වාභාවික හෝ අවශ්‍ය යැයි පෙනුණු තැන්වල සාමාන්‍යයෙන් අළුපාට යොදනලදී. නිදසුන් වශයෙන් විෂ්ණු රූප (නිල් දෙවියා) සහ වෘක්ෂ දක්විය හැකි ය. අළුපාටට මඳ ව යෙදූ කහ පැහැයෙන් යම්තමක කොළ පැහැයක් මතු වේ. මෙම වර්ණ ප්‍රභේද උපයෝගී කර ගැනීමෙන් කිසි විටෙකත් අලංකරණයෙහි අනවශ්‍ය නෙරා සිටීමක් හෝ සමතාවට හානියක් හෝ සිදු වී නැත. එමෙන් ම අනික් වර්ණවල සීමිත ප්‍රමාණයක් ද (විශේෂයෙන් ම සිත්තම් කළ ලී කර්මාන්තයන්හි කොළ පාට) චිත්‍රය වටා කළුවෙන් යොදන බාහිර රේඛාව ද

රතු සහ කහපාටවල දෘඪගතිය සම කිරීමෙහිලා පොහොසත් ය. උපයුක්ත වූ වර්ණ පඞ්ක්තිය අතිශයින් ම සීමිතබව කල්පනා කළ හැකිය. එහෙත් ඒ මගින් ප්‍රමාණවත් ලෙස විවිධ පරිහරණයන් කළහැකි බැව් ද පැහැදිලි වේ, එමෙන් ම මේ වර්ණයන්ගේ සීමිතබව කන්ද උඩරට සිත්තරුන්ගේ ප්‍රතිභා ශක්තිය ආරක්ෂා කරන්නක් ද පුබුදුවන්නක් ද වූ බැව් පෙනේ.

ඉහතින් සඳහන් කළ වර්ණයන් උචිත පරිදි ඉතා සියුම් ලෙස කුඩුකොට දිවුල් ලාටු සහ වතුර සමග මිශ්‍රකරන ලදී. එය දීප්තියෙන් තොර ව ඉක්මනින් වියලී යයි.

තෙල් සායම් කිසිවිටකවත් භාවිත නොකරන ලදී. එහෙත් පොත්කම්බ, පොත්පෙට්ටි, අනික් ලීබඩු සහ බාහිර ලී කර්මාන්තවල වලිච්චි යොද වර්ණයේ ආරක්ෂාව සලසා ඇත. මෙම වලිච්චිය සාද ගන්නේ මෙසේ ය. පිරිසිදු සුදු පැහැති දුම්මල කුඩු කොට දෙරණ තෙල් හා මුසු කරනු ලැබේ. ඉන් පසු පැය බාගයක් පමණ උණු කොට නිවෙන්නට හරිනු ලැබේ. එවිට එය භාවිතයට යෝග්‍යය. එහෙත් එය දින දෙක තුනකින් නැවතත් දෘඪ වන්නට පටන්ගනී. එවිට තවත් තෙල් යොද නැවත උණුකළයුතු වේ. මෙසේ පිළියෙළ කරගත් වලිච්චිය තද ටර්පන්ටයින් සුවඳක් විහිදුවයි. එය ඉතා ඉක්මණින් වියලෙයි. කහපැහැති ගොකටු සායම වලිච්චියෙන් තොරව ම මනා දීප්තියක් දෙයි. කුඩා ලීබඩු ඔපදැමීමේ ඉතාම හොඳ ක්‍රමය නම් සායම පිරිසිදු කැප්පෙටියා ලාකඩවලින් තුනීයට ආලේප කිරීම යි. පැරණි පුස්කොළ පොත් කම්බ මෙලෙසින් ඔපදමා ඇතිබව පෙනී යයි.

සිත්තම් කරනු සඳහා භාවිත කළ තෙලිකුරු පිළියෙළ කරගන්නා ලද්දේ බලල් හෝ ලේන ලොම්වලිනි. මේ ලොම් ඉතා කුඩා ද මෘදු ද වේ. මෙසේ ම සියුම් රේඛා අඳිනු සඳහා දිග දෘඪ තෙලිකුරු සාදනලද්දේ තෙලිතණ නන්ඩුවලිනි. විශාල තූලිකාවන් පිළියෙළ කරගත්තේ වැටකෙයියා අරළුවලිනි.

පැරණි සිංහල සිත්තරුන් අතර පැවැති විශේෂ දක්ෂතා අතර වර්ණ ප්‍රතිපාදනය සහ එයට අවශ්‍ය ද්‍රව්‍ය පිළිබඳ විඥානය ද චිත්‍රකර්මය සඳහා උවමනා කරන උපකරණ පිළිබඳ හසළ දැනුම ද සඳහන් කළයුතු වේ. එමෙන් ම ඒවායේ ස්වාභාවික සීමිත වීම නිසා සංයතබව ද ගාම්භීර්යය ද නිතැතින් ම රැකුණේය. මේ පුරාතන ක්‍රමයන් මැනවින් දත් ඇතැම් ශිල්පීහු මේ වන තෙක් ම ඉතා හොඳින් ඒවා උපයෝගී කරගනිති. එහෙත් අභාග්‍යයකට මෙන් අභිනව විහාර අලංකරණයෙහි නියුක්ත වන්නෝ මේ පැරණි ශිල්පීන්ගේ සේවය ලබා ගැනීමට වෙහෙස නොගනිති. මේ සඳහා බොහෝ විට උපයෝගී කර ගන්නා වරිම ගණයේ ශිල්පීහු බාලවර්ගවල වර්ණාලේප යොද මහත් විනාශයක් සිදුකරති. ඔවුන් බොහෝ විට මෙම වර්ණ යොද අඳින චිත්‍ර ගැලපෙන්නේ කසිකබල් නත්තල් පත්වලට මිස විහාර බිත්ති අලංකරණයට නොවේ. ඉතා අගනා ආකෘතිවල පවා සෞන්දර්යය නසන, අළුත්, ඇස් නිලංකාර වන වර්ණ භාවිතයට දක්ෂ ශිල්පීන් පවා නොපෙළඹී සිටින්නේ කලාතුරකින් බව පෙනෙන්නට තිබේ. උසස් ගණයේ ශිල්පීන් පුරාතන සම්ප්‍රදායයන් රකින්නට වෑයම් කළත්, මේ විහාර කර්මාන්තයන්හි නිරත වන්නන් ලාබ යමක් ගෙනදී යම් කිසිවක් මඩිගසාගැනීමට තැත්කරති. ඇත්ත වශයෙන් ම හොඳ වර්ණ භාවිතයටත් ඒවා පිළියෙළ කරගැනීමටත් විශාල කාලයක් ද ධනයක් ද යෙදවීමට සිදු වන බව අප සිහිකළ යුතු ය. මෙම කාරණා සම්බන්ධයෙන් සිංහලයනුත්, විශේෂයෙන් ම බෞද්ධ විහාරාරාමයන්හි දායක පක්ෂයත් අනාගතයේ දී තම වගකීම පිළිබඳ දෘඪ හැඟීමක් ඇතිකර ගනිතියි අපේක්ෂා කිරීම යුක්ති සහගත ය. එසේ නොවුවහොත් පුරාතන විශිෂ්ට කර්මාන්තයන්ගේ සංරක්ෂණය නොසිදුවේ. අනික් අතින් බලනවිට, මෙම වගකීමෙන් බැහැර වුවහොත් සිදු වන්නේ තමන් අතීතයෙන් ලද විශිෂ්ට උරුමයට වඩා බෙහෙවින් පහත් නිෂ්පාදන අනාගත පරම්පරාවට හිමිකර තැබීමට ය.

සැ.යු.—ආචාර්ය ආනන්ද කුමාර ස්වාමිගේ ලිපියකින් මෙය පිළියෙළ කරදෙන ලද්දේ පූජ්‍ය බලංගොඩ ප්‍රඥාවංශ හිමියන් විසිනි.

බලංගොඩ ප්‍රඥාවංශ හිමි

භාරතීය කලාවේ යුග ලක්ෂණ - I

(මූර්ති සහ වාස්තුවිද්‍යා)

අතිදීර්ඝ වූ ද උත්තේජනීය වූ ද භාරතීය කලා ඉතිහාසයේ මූර්ති සහ වාස්තුවිද්‍යාකලාවන්හි වැදගත් ලක්ෂණ සමූහයක් දක්නට ඇත. මේ සම්භාවනීය අංග ලක්ෂණ භාරතීය කලාවේ යුග ලක්ෂණ වශයෙන් හෝ ඉන්දීය කලාක්ෂේත්‍රයේ මග සලකුණු වශයෙන් හෝ නම් කිරීම උචිත ය.

භාරතීය කලා ඉතිහාසය සම්බන්ධයෙන් ගවේෂණය කරනු ලැබූ පුරාණතම යුගය ඉන්දු නිම්න සංස්කෘතියට අයත් වෙයි. එය සාමාන්‍යයෙන් ක්‍රිස්තු පූර්ව තෘතීය සහශ්‍රවර්ෂය තෙක් දිවෙන්නකි. ඉන්දු නිම්න සංස්කෘතියට අයත් උපකරණ සහ ද්‍රව්‍ය විශාල සංඛ්‍යාවකි. මේ සියල්ලක් ම සින්ධ දේශයේ මොහෙන්ජො-දරෝවෙන් සහ පන්ජාබ් දේශයේ හරප්පාවෙන් සොයා ගනු ලැබූ ඒවා ය. මෙම ගවේෂණ අතර ඇත්දලින් සහ පිහන් මැටියෙන් කළ මුද්‍රා ද දුඹුරුවන් මැටියෙන් සහ හුණුගලින් කළ රූප ද රන්අබරණ ද මුදල් ද මැටිබඳුන් ද ගඩොලින් මනාව ගොඩ නැගූ මහල් සහිත ගෙවල් ද දක්නට ඇත. මනා නිමාවකින් යුත් මෙම සුවිසල් ගෙවල් පිහිටා ඇත්තේ පුළුල් වීථිවල ය. සෞඛ්‍ය සංරක්ෂණ විධිවිධාන අංශයෙන් මැනවින් ආරක්ෂිත වූ මෙම වීථිවල ජලනල මගින් කසල ඉවත්කිරීමේ ඉතා ම නවීන යැයි කිවහැකි ක්‍රම පවා විද්‍යමාන වේ. ධාන්‍ය තැන්පත් කිරීම සඳහා විශාල ධාන්‍යාගාර ද එහි දක්නා ලැබේ. ඉන්දු නිම්න නාගරිකයන්ගේ ජීවිතයේ තවත් විශිෂ්ට අංගයක් ලෙස සැලකෙන පොදු නාන තැන් ද සඳහන් කළයුතු වේ. ඒ තැන්වල ජලය පිරවීම සහ හිස්කිරීම සඳහා යොද ඇති අපූරු ක්‍රම ශිල්ප කෞශල්‍යය පිළිබඳ වැදගත් සාධක ය. ශිල්පීන් නගර නිර්මාණයෙහි විශෙෂ නෛපුණ්‍යයක් දක්වූබව ද ගොඩනැගිලි විචිත්‍රබව ද කවරකුට වුවත් පැහැදිලි වේ. නිර්මාණ කාර්යයන්හි උපයෝගී කොට ගත් ද්‍රව්‍ය ද මනාව සකස් කරගත් ඒවා ය.

මේ සියල්ල ම මෙනෙහි කොට බලනවිට පෙනෙන්නේ ඉන්දුනිම්න වාසීන් භෞතික සශ්‍රීකත්වයෙන් සහ කලාත්මක නම්‍රතාවකින් ද යුක්ත වූ බව ය. කුඩා හුණුගල් පිළිම, දුඹුරුවන් කුඩා රූ, ලෝහප්‍රතිමා, මුද්‍රා මත ඇති ආකෘති යන මේ සියල්ල ම ඉන්දු නිම්න කලාකාරයන්ගේ නානා කලාමාධ්‍ය පිළිබඳ පරිඥානය ද විවිධ රීති පිළිබඳ කෞශල්‍යය ද විදහා දක්වයි. හරප්පාවේ නෂ්ටාවශේෂ අතර සිරුරක පිටිපස දක්වන කවන්ධ රූපයක් දක්නට ඇත. එහි ඇති චතුරබව විදහා දක්වන ආකෘතිය, පරිමාණ ඥානය සහ මූර්තිවිෂයක අවබෝධය විශිෂ්ට ය. කලාකෘතියක් හැටියට එයට අගය ගෙන දෙන්නේ මෙම ලකුණු ය. අනික් නිර්මාණ කෘති කොයි එක ගෙන බැලුවත් ඒවායේ ද උත්කෘෂ්ට පරිසමාප්තියක් දක්නට ලැබේ. මෙම උදර කලාකෘති හා සමවන්නක් සොයාගැනීමට අපට ග්‍රීක මූර්ති දෙසට විමංසනාක්ෂිය යොමු කිරීමට සිදුවේ. එහෙත් එහි ලා එම ග්‍රීක කෘති අඩු ගණනේ මෙයට අවුරුදු දෙදහසකින් පමණ ලාබාල වනබව අප සිහිකළයුතු වේ. මොහෙන්ජොදරෝ හි නිළියකගේ කුඩා ලෝහ පිළිමය ද කලාවිචාරකයන්ගේ ප්‍රසාදයට ලක් වූ තවත් ගවේෂණයකි. එය ආදර්ශ රූපයේ ලාකිරි හෝ ඉටි බඳමය උණුව වැගිරයනසේ නිමවනුලබන ශිල්පනියමයට අයත් වන්නකි. මෙම ශිල්ප විධිය අතිපුරාතනයේ පවා භාරතයේ ප්‍රචලිත ව පැවතිබවට මෙය අගනා නිදසුනක් සේ සලකනු ලැබේ. එය දේශීය කලාකෞශල්‍යයට උපහාරයක් සලසනු පිණිස ශේෂවූවක් වැන්න.

මෙම මූර්ති නිර්මාණ ක්‍රමය අවුරුදු දහස් ගණනකට පසුවත් කලාත්මක නෛපුණ්‍යය විදහා දක්වමින් අද තෙක් ම නේපාලයේ සහ දකුණු ඉන්දියාවේ අතිශයින් දියුණු තත්ත්වයක පවත්නාබව සඳහන් කළයුතු ය.

ඉහතින් දැක්වුණු නිළියගේ රූපය තන්වංගියක ගේ (සිහින් සිරුරු ඇත්තියකගේ) බව පෙනේ. එය චිරන්තන භාරතීය සෞන්දර්ය විඥානයෙන් ද අනුමත වූ සුරූපී කාන්තාවගේ ආකෘතිය යි. මෙම මූර්තියෙහි ඇගේ කෘශත්වය තුළ ප්‍රබලබව ද ලාලිත්‍ය සංකේත ද මැනවින් සලකුණු ව ඇත. සිහිනිඟ මත එක් අතක් ඇති මෙම පැරණි නිළියගේ චමත්කාරජනක දේහවින්‍යාසය මේ වන තෙක් ම විවිධ ජන නැටුම්වල ද ශාස්ත්‍රීය නෘත්‍යවල ද එක සේ ම දැක්කහැකි යි.

ඉන්දු නිම්න සංස්කෘතියට අයත් මුද්‍රාවන්ගේ සංඛ්‍යාව අතිවිශාල ය. සත්ත්වරූප, මනුෂ්‍යරූප, වෘක්ෂලතාරූප රාශියක් ම ඒවායේ දැක්කහැකියි. මේවායින් සත්ත්වරූප ඇතුළත් මුද්‍රා පිළිබඳ ව මහාචාර්ය බෙන්ජමින් රෝලන්ඩ් (කණිෂ්ඨ) මෙසේ කියයි : 'නිර්දිෂ්ට සකල රූපයක ම දක්නට ඇති කලාත්මක ආකෘතියෙන් ඒවායේ අවශ්‍ය සියල්ලක් ම අන්තර්ගතබව ද, ඒවා නිර්මාණය කළ කලා කාරයන්ගේ නෛපුණ්‍යය මුළුලොව උසස් ම ප්‍රකාශන ශක්තියෙන් අනූනබව ද පැහැදිලි වෙයි.'[2]

ඉන්දීය කලාවේ යුග ලක්ෂණ අනුව විමසා බලන විට බෙහෙවින් වැදගත් වන්නේ, ඉන්දුනිම්න කලාවේ බොහෝ අංග, පශ්චාත්කාලීන ඓතිහාසික යුගයේ භාරතීය කලාවන්හි ද අන්තර්ගත ව පැවතීම ය. මේ අතරත ගැනෙන කාලය අඩු ගණනේ අවුරුදු දෙදහසක් තරම් පැරණි විය යුතු ය. මේ කාලපරිච්ඡේදය තුළ කලා ඉතිහාසය සම්බන්ධයෙන් අප ලබාගෙන ඇති දැනුම ද බෙහෙවින් සීමිත එකකි. එහෙත් ඓතිහාසික යුගයේ ඇතැම් කලාකෘති අතර සහ ඉන්දුනිම්න සංස්කෘතියට අයත් කෘති අතර ද දක්නට ඇති ඇතැම් සමකම්වලින් පැහැදිලි වන්නේ, ඒ අති පුරාතන යුගයේ පටන් අවිච්ඡින්න ව පැවැත ආ කලා සම්ප්‍රදායක් පැවතිබව යි. භාරතීය කලාකෘති අතර නිතර මුණගැසෙන ගව, හස්ති රූප ඉන්දු නිම්න යුගයේ ද ප්‍රචලිත ව පැවතුණි. එමෙන් ම වෘක්ෂ අතර බෝධිද්‍රැමය ඉන්දුනිම්න කලාවේ ද සටහන් ව ඇත. හරප්පාවේ රතුගලින් නිමැවී ඇති කුඩා ප්‍රතිමාවේ ලෙහෙසියෙන් උසුලන මහබර ද එහි ම දක්නට ඇති කවන්ධරූපයේ ප්‍රසාරිත ස්වරූපය ද යෝගී ස්වරූප මුද්‍රාවේ නාසිකාග්‍රයට යොමුව ඇති ශාන්ත බැල්ම ද යනාදි ශාරීරික ලක්ෂණ විරහිත ව පශ්චාත්තන ඉන්දියානු මූර්තිකලාව ගැන සිතීම වුව ද අපහසු ය. ඉන්දුනිම්න මුද්‍රාවල නම්‍රතාව සහ චලනය දක්වෙන ගස් ද ඒ අයුරින් ම භාරතීයකලාවෙහි නොසිඳ පැවත එයි. ආරුක්කුවක් ලෙස නැමී මධ්‍යයෙහි ඇති රූපය පරික්ෂිප්ත ව මෙන් දැක්වෙන වෘක්ෂ ලාංඡන, පශ්චාත්කාලීන දේවරූපවල සහ පූජනීය පුද්ගලරූපවල හිස වටා ඇති ප්‍රභාමණ්ඩලය පිළිබඳ මුල් ම සලකුණු සිහිගන්වයි. අතිමානුෂ බලය නිරූපණය කරනු සඳහා අනන්තශීර්ෂ සහ අංග ප්‍රත්‍යංග උපයෝගී කොට ගැන්ම ඉන්දු නිම්න කලාවෙහි ද දැක්ක හැකියි. ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා ද සඳහන් කොට ඇති පරිදි බද්ධ පර්යංකයෙන් දෙපස බැතිමතුන් වට කොට ගෙන සිටින සේ නිර්මිත ඉන්දු නිම්න ප්‍රතිමාවල ආභාසය පශ්චාත්තන බෞද්ධ කලා කෘතිවල පිළිබිඹු ව පවතී. ත්‍රිරත්න, ත්‍රිශූල සංකේතයන්ගේ ද නාගශීර්ෂ සහ පද්මභූෂණ අලංකරණයන්ගේ ද ආදර්ශ රූප ඉන්දු නිම්න යුගයට සම්බන්ධ කරලීමට විචාරකයෝ කැමතිවෙති.

කරුණු මෙසේ වුවත් ඉන්දු නිම්න යුගයේ පටන් ඇරඹෙන ශතවර්ෂ විස්සක පමණ කාල පරිච්ඡේදය තුළ විද්‍යමාන ඓතිහාසික මූලාශ්‍රය ස්වල්පයෙන්, තත්කාලීන දේශපාලන සහ ආර්ථික තත්ත්වය ගැන ද කලාත්මක කෘති පිළිබඳව ද නිශ්චිත ව දතහැක්කේ මඳ තොරතුරකි. සාධාරණ ලෙස සලකා බලා අති සංක්ෂිප්ත ව අපට කිව හැක්කේ කවර හේතුවක් නිසා හෝ සිදුවුණු ආර්යයන්ගේ සංක්‍රමණයෙන් සහ ගංගා නදී නිම්නය දෙසට සිදුවුණු ඔවුන්ගේ ව්‍යාප්තියෙන් අතිශයින් විපර්යාසාත්මක ඓතිහාසික ක්‍රියාපරම්පරාවක් ආරම්භ වුණු බව පමණකි. සාමාන්‍යයෙන් පරිවර්තනශීලී මෙම යුගයේ ආරම්භය ක්‍රි.පූ.1500–1000 අතරත කාලයේ සිද්ධවුණු බව මධ්‍යස්ථ විචාරකයන්ගේ අදහස යි. කලාව සම්බන්ධයෙන් නම් මේ යුගය අතිශයින් ම අන්ධකාර කාලපරිච්ඡේදයක් බව කිවහැකි ය.

ඉන්දුනිම්න යුගය එක්තරා ප්‍රමාණයකින් කලාත්මක අගයෙන් පෝෂිත වුවද භාරතීයකලාව පිළිබඳ ව නිශ්චිත ව යමක් දතහැකි කාලපරිච්ඡේදය මෞර්ය යුගය බැව් කිවහැක. ක්‍රි.පූ. 322–185

කාලය එයට අයත් සේ සැලකේ. විජයග්‍රාහී මහා ඇලෙක්ෂණ්ඩර් රජු ඇති කළ ග්‍රීකබලය උතුරු ඉන්දියාවේ බිඳ වැටෙනු සමග ම චන්ද්‍රගුප්ත ඇති කළ මෞර්ය අධිරාජ්‍යය උත්තර සහ මධ්‍ය භාරතයේ ව්‍යාප්ත විය. විදේශීය සම්බන්ධතාවන් ගෙන් සහ සංවර්ධිත වාණිජ්‍යයෙන් යුත් මේ කාලපරිච්ඡේදය අතිශයින් ම සමෘද්ධිමත් විය. ලෝක ඉතිහාසයේ අතිසම්භාවනීය පුද්ගලයකු සේ සැලකෙන අශෝක නරපති තුමා (ක්‍රි.පූ. 272–232) මෞර්ය රාජවංශය බිහි කළ විශිෂ්ටතම පාලකයා විය. බුදුසමය වැළඳගත් අශෝක අධිරාජයා එයට බෙහෙවින් අනුග්‍රහ දැක්වීය. අශෝකගේ ධර්මදූත ව්‍යාපාරය ආසියාතික සීමාවන් අතික්‍රමණය කොට ලෝකයේ අනික් මහාද්වීපයන්හි ද ව්‍යාප්ත විය. ලෝක ඉතිහාසයේ සඳහන් අතිවිශිෂ්ට සංස්කෘතික ව්‍යාපාරයක් ද වන මෙයින් භාරතීය කලාව, සංස්කෘතිය සහ ආගම ආසියාවේ නොයෙක් රටවල ස්ථාවර විය. ලෝකයේ සමහර ප්‍රදේශවල මේවා සම්බන්ධ ප්‍රබෝධයක් ඇතිකරලීමෙහි ද පොහොසත් විය.

මෞර්ය කලාව යන නමින් දැනට අප හැඳින ගන් නේ, හුදෙක් මෞර්යවංශිකයන් ම ඇති කළ නව නිර්මාණයක් නොව, අවිච්ඡින්න ව පැවත ආ දේශීය කලාවේ සහ අශෝක නරපතිතුමන් අනුග්‍රහ දැක්වූ රාජසභා කලාවේ ද සංකලනයකි. මේ කාලයට අයත් නෂ්ටප්‍රාය සේ සැලකෙන කෘති අනුසාරයෙන් විමසන විට පෙනී යන්නේ, කල් නොපවත්නා දැව ආදියෙන් කළ කලාකෘතිවල විශිෂ්ට නෛපුණ්‍යයක් සහ පූර්ණත්වයක් ලබා සිටි කලාකාරයන්ගේ පරම්පරාවක් දූරාතීතයේ සිට ම පැවත ආ බව යි. මෞර්ය යුගයේ විද්‍යමාන හොඳ ම කලාකෘතිවලට නිදසුන් වශයෙන් ගත හැක්කේ බේස්නගර්හි යක්ෂි (කල්කටා කෞතුකාගාරය) පර්ඛම්හි යක්ෂ (මථුරා කෞතුකාගාරය) දිදර්ගන්ජ්හි යක්ෂි (පැට්නා කෞතුකාගාරය) යන රූප සහ සුප්‍රකට අශෝක ස්තම්භ ය.

මෙම යක්ෂ, යක්ෂින්ගේ ශෛලරූප නිර්මාණය කොට ඇත්තේ අති විශාල ලෙස ය. එහෙත් එමගින් උසස් කාර්මික පරිපූර්ණත්වයක් ද කලාත්මක වින්දනයක් ද පිළිබිඹුවෙයි. සුවිශාල දේහධාරී වුවද ඒවායේ ස්වරූපය උදාර ය. රමණීයත්වයෙන් ද අනූන ය. මෙම පිළිරූ සරසන අබරණ ද විශේෂයෙන් ම රූපවලට ශෝභාව ගෙන දෙන ඇඳුම් ද සකසා ඇති ආකාරය සිහිකටයුතු ය. භාරතීයකලාවේ සෑම යුගයක දී ම වාගේ විවිධ අවධාරණයෙන් යුක්තව මෙම අංශයන් දැක්කහැකි බැවිනි. පර්ඛම්හි යක්ෂරූපයේ විනිවිද පෙනෙන, ප්‍රතිච්ඡාදනයට වඩා විවෘතබව පළකරන ඇඳුම්, මෙම අතිපුරාතන යුගයේ ද පැවති කලාසම්මතය පළකරන්නකි.

අශෝකගේ රාජසභා කලාව හොඳින් දැනගත හැක්කේ වැලිගලින් තනා මනා ව ඔප කොට ඇති, ඔහුගේ සුප්‍රකට ලිපි ද කොටා ඇති, ස්තම්භ වලිනි. පර්සියානු කලාවට ඒවා දක්වන ඥාතිත්වය නිසා මෙම ස්තම්භ හැඳින්වෙන්නේ 'Persepolitan Pillars' යනුවෙනි. මෙබඳු ස්තම්භ දහයක් පමණ දැනට ද දැක්කහැකි ය. ඒවායේ පිළිබිඹු වන අතිවිශිෂ්ට ලක්ෂණය නම් සත්ත්වරූප සහිත වූ ස්තම්භ ශීර්ෂ ය. මෙම සත්ත්වරූපවල ඇති සංකේතාත්මක අගය වටහාගැනීමට සාරානාත් සිංහ ස්තම්භය (ක්‍රි.පූ. 250) බෙහෙවින් ම උපකාරී වේ. සිව් දිසා රක්නවුන් සේ පිළිගැනෙන හස්ති, අශ්ව, ගව සහ සිංහ රූප කුළුණුහිස වටා දැක්ක හැකි ය. කුළුණුහිස මත අලංකෘත සිංහරූප ය. මෙම සිංහරූප කුළුණුහිසෙහි සත්ත්වරූපවලට වඩා වෙනස්බවත් පර්සියානු ආභාසය පිළිබිඹු කරනබවත් පැහැදිලි ය. සිංහයන් මත තබා ඇත්තේ ධර්මචක්‍රය යි. ලෝකයේ සතර දිසාවේ ම සම්බුද්ධ ධර්මය ප්‍රචාරය කරනබව එයින් අදහස් කරනලදී.

රම්පූර්වාහි ගවස්තම්භය ද (දැනට නවදිල්ලියේ ජාතික කෞතුකාගාරයේ) සත්ත්ව මූර්ති පිළිබඳ ඉතා මාහැඟි කලානිර්මාණයකි. ශ්‍රීමත් ජෝන් මාර්ෂල් එය පුරාතන ලෝකයේ එම වර්ගයට අයත් විශිෂ්ටතම කෘතිය සේ අගය කරයි.

අශෝක ස්තම්භ සියල්ල ම ගැඹුරින් කැටයම් කොට ඇත. උත්කෘෂ්ට ලෙස වාත්තු කොට ඇත. සමතෝලනයෙන් ද යුක්ත ඒවායේ ඇති උද්දීප්තබව අද දක්වා ම පැහැදිලි ව දැක්කහැකි ය. ක්‍රි.ව. 5 වන සියවසේ දී භාරතයට පැමිණි චීනයාත්‍රික පාහියන් භික්ෂූන් වහන්සේ ද මේ ස්තම්භ දැක ඒවා විදුරු මෙන් දිලිසෙනබව සඳහන් කොට ඇත. සාරානාත් කෞතුකාගාරයේ තැන්පත් කොට ඇති 'ශෝකී කාන්තාව' ගේ රූපය මේ සියල්ලට ම වඩා අමුතු මුහුණුවරක් ගන්නකි. අතිශයත්වයෙන් බැහැර ව එහි දැඩි ශෝකය පිළිබිඹු කොට ඇති ආකාරය මනොඥ ය.

මෞර්යකලාවේ සහ ඊළඟට එන සුංගයුගයේ ද කලාකෘතිවල තවත් අංගයක් හෙළි කරන දුඹුරුවන් බදමයෙන් කළ කුඩා පිළිම මැනවින් දියුණුවුණු රීතියකට අනුව නිර්මාණය වී ඇත. භාරතීය කලාවේ තවත් රමණීය අංගයක් විදහා දක්වන මේ ප්‍රතිමාවලට කලාවිචාරකයන් දක්වා ඇති සැලකිල්ල ප්‍රමාණවත් නොවනබව කිවයුතු ය. ක්‍රි.පූ. දෙවන ශතවර්ෂයේ සුංග යුගයට අයත් මෙවැනි කාන්තා ප්‍රතිමාවක් පැට්නා කෞතුකාගාරයේ දක්කහැක. සාමාන්‍යයෙන් ක්‍රි.පූ. 200–ක්‍රි.ව. 20 තෙක් භාරත ඉතිහාසයේ සුංග යුගය සේ පිළිගැනේ.

උත්තර භාරතයේ ප්‍රධාන පාලනබලය මෞර්ය යන්ගෙන් පසු සුංගයන් අතට පත් විය. මේ අතර දක්ෂිණ භාරතය ඩෙකානය ද ඇතුළු ව ආන්ධ්‍රයන්ගේ අණසක යටතේ විය. භාර්හුත් සහ සාංචි යන සුප්‍රකට ස්තූප ද බටහිර ඝාටහි භාජ සහ කාර්ල යන ස්ථානයන්හි ගලින් නෙලූ පූජනීය ස්ථාන ද නාසික්හි විහාර ද මේ කාලයට අයත් ය. බුද්ධගයා විහාරයේ ගරාදි කිහිපයක් ද මථුරාවේ ඇතැම් මූර්ති ද දක්ෂිණ භාරතයේ ගුඩිමල්ලම්හි ශිවලිංගය ද මේ කාලයට ම අයත් වේ.

පුරාතන භාරතීය කලාව ගැන කරන අධ්‍යයනයක දී භාර්හුත් සහ සාංචි ගැන කෙරෙන කවර ප්‍රකාශන යක් වුවද අතිශයෝක්තියෙන් තොර යැයි සිතේ. භාරතීය කලාවේ බොහෝ කැපී පෙනෙන ලකුණු ද ප්‍රතිමා වර්ග ද මෙම පුරාතන කලාත්මක ස්මාරක වල අවශ්‍යයෙන් ම අන්තර්ගත ව ඇත. භාර්හුත් සහ සාංචි නියතයෙන් ම බෞද්ධ කෘති ය. එහෙත් ඒවායේ ප්‍රාග්-බෞද්ධ කලා සංකේත ද ඇතැම් අනාර්ය ලක්ෂණ ද ගැබ් වී නැතැයි ස්ථිර ව ම ප්‍රකාශ කිරීමට නුපුළුවන. බුදුසමයට මෙන් ම බ්‍රාහ්මණ, ජෛන ආදී අනික් සමයයන්ට ද පිවිස ඇති, කථා කැටයම් කළ පුවරුවල පාත්‍රවර්ගයන් බවට පත්ව ඇති, යක්ෂ, යක්ෂි සහ නාග රූප වැඩි හරියක් ම සප්‍රාණික, අප්‍රාණික සෑම දෙයක ම ජීවාත්මයක් ද ඇතැයි යන අදහස පදනම් කොට ගෙන රචිත කලා කෘති සේ පිළිගන්නට පුළුවන. යක්ෂ, යක්ෂින් මූලික වශයෙන් සලකනලද්දේ වන, විල් සහ ගස්වලට අධිගෘහිත දෙවියන් සහ භූතයන් ලෙස ය. එමෙන් ම සශ්‍රීකත්වය ගෙන දෙන භූත විශේෂයන් ද මෙම සංකල්ප මගින් අදහස් කරනුලැබේ. සාංචියේ සහ අමරාවතියේ පුවරුවල යක්ෂරූප කිහිපයක් විචිත්‍ර වනස්පති සංකේතයන් සමග නිරූපණය වේ. අවිශේෂයෙන් යක්ෂරූපවල නාභියෙන් හෝ මුඛයෙන් පද්මනාල යක් නිකුත් ව තිබෙනු දක්කහැකි ය. එය සශ්‍රීකත්වය ගෙන දෙන භූතවිශේෂබව පැහැදිලි කෙරෙන ලකුණකි. යක්ෂින් වෘක්ෂයන් සමග බහුල ව ම දක්නට ඇත. ඔවුහු ඇතැම් විටෙක ගසෙහි අත්තක් අතින් ගෙන සිටිති; නැත්නම් ගසෙහි කඳ එක් කකුලකින් වෙලා ගෙන සිටිති. කල්කටා කෞතුකාගාරයේ ඇති භාර්හුත් හි යක්ෂි චූලකෝක දේවතා ප්‍රතිමාව මෙය මැනවින් ම හෙළිකරන නිදර්ශනය යි.

ශෝභාසම්පන්න කායික වක්‍රතාවන්ගෙන් ද ලලිතාචාරයන්ගෙන් ද හෙබි කාන්තාරූප සහිත වෘක්ෂ ඉන්ද්‍රිය කලාවේ නිතර දක්වෙන රමණීය විෂයයකි. තාරුණ්‍යය පිරි යක්ෂින්ගේ මෙම රූප වල සජීවිගතිය උතුරා පවතියි. භාරතීය කලාවේ කාන්තාරූපවල ආවෙණික ලක්ෂණ වන පීන, පීවර, ඝන පයෝධර ද විස්තෘත ශ්‍රෝණිතටය ද සුලභ අනුරක්ත ස්වරූපය ද යක්ෂි රූපවල බෙහෙවින් ප්‍රකට ය. මෙම ඉන්ද්‍රියවිෂයක ශෝභාතිශය බව ස්ත්‍රීත්වයේ රමණීයබව සහ මෝහනය දක්වන්නට පමණක් නොව කල් යත් ම ස්ත්‍රීභාවයේ අත්‍යුදර තත්ත්වය වන මාතෘත්වය හැඟවීමට ද යොදන්නට විය. අත්‍යුන්නත පයෝධර භද්‍රතාරුණ්‍යයේ රුචිරත්වය කැටිවුණු තැන් ය. ප්‍රේමයේ සහ අසීමිත මෘදුත්වයේ උත්පත්තිස්ථාන ය. ජීවන සෞභාග්‍යයේ ද මූලස්ථාන ය. මෙම කලාකෘති මෙනයින් විකාශනය වනු සමග ම සිද්ධ වූයේ යථා තත්ත්වයෙන් පුද්ගලත්වය නිරූපණය කිරීම නොව, කිසියම් සම්මුතිබද්ධ කලාරීතියකට අනුකූලවීම පමණ ය.

ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා පෙන්වා දෙන පරිදි නම් මෙම යක්ෂ, යක්ෂි රූප ඉස්මතු කොට දක්වන ස්වාභාවිකත්වය මිස ගැඹුරු අන්තර් දර්ශනයක් පිළිබිඹු කරන ඒවා නොවේ. පසු කාලයට අයත් භාරතීය කලාකෘතිවල දක්නට

ලැබෙන සූක්ෂම රුචිරත්වය උවමනාවෙන් ම මවා ගත් රීතියකි. ඉන්දීය මූර්තිකලාවේ දිව්‍ය සහ මනුෂ්‍ය රූප විකාශනය වීමේ දී මේ යක්ෂ, යක්ෂි රූප ප්‍රධාන ස්ථානයක් ගෙන ඇත.

සාංචියේ සහ භාර්හුත්හි බොහෝ පුවරු වෙන් වී තිබෙන්නේ ජාතක කථා නිරූපණය කිරීමට යි. මෙවා අලංකාරාත්මක ව කථා කීමේ කලාව පිළිබඳ මාහැඟි නිදසුන් ය. මේ පුවරුවල කථා කීමේ දී නිරූපිත දේ අතර විශිෂ්ට රජ පෙරහැර, නළුනිළියන්, ගෘහාශ්‍රිත දර්ශන, ගංගා සහ විල්, ජලයාත්‍රා, උද්‍යාන, රථ සහ ඇත්අස්ගවමුවවඳුරු ඈ සතුන් ජීවමානාකාරයෙන් දක්වේ. ෆර්ගියුසන් දක්වන පරිදි ලෝකයේ කවර පෙදෙසක වුවද දක්නට ඇති සත්ත්ව රූප අතර විශිෂ්ටතම ඒවා මෙ ස්ථානයන්හි දැක්කහැකි ය. එමෙන් ම නිරූපිත ව ඇති වෘක්ෂලතා සහ වාස්තුවිද්‍යාත්මක විස්තර රුචිරත්වයෙන් ද පරිපූර්ණත්වයෙන් ද මනබඳිනසුලු ය. මනුෂ්‍යරූප සම්බන්ධයෙන් ද ඔහු (ෆර්ගියුසන්) සඳහන් කරන්නේ, සෞන්දර්‍ය්‍යය සහ ශෝභාව සම්බන්ධ මිම්වලින් අපරදිග කෘති වලට වෙනස් වෙතත්, රෆායෙල්ට පළමු කලාව අනුව බලන විට මෙයට වඩා හොඳ අන් කිසිවක් ලෝකයේ කොතැනින් හෝ නොලැබියහැකිබව ය.

සාංචියේ සහ භාර්හුත් හි කෘති ආශ්‍රයෙන් පෙනෙන්නේ කලාවේ පරමාර්ථය ජීවිතය නිරූපණය කිරීම බව යි. මානවවාදය නැත්නම් භූතදයාව පිළිබඳ දැඩි හැඟීමක් මෙම කෘති මාර්ගයෙන් අනාවරණය වේ. ජීවයේ ඒකීභාවය සහ සමානාත්මතා වාදය පිළිබඳ හැඟීම් එයට මුල්වන්නට ඇත. භූද්‍ර කාල්පනිකත්වයෙන් මිදුණු, අලංකාරාත්මක විචිත්‍රත්වයෙන් පිරුණු මේ යුගයේ කලාව දේශීය වූ ද ජීවපූර්ණ වූ ද ජනප්‍රිය කලාත්මකචින්තනයේ ජයග්‍රහණයට තැනුණු ස්මාරකයක් වැන්න. භාරතීය කලාව සුවිශාල මන්දිරයක ස්වරූපයෙන් පරිකල්පනය කරනු ලැබුව හොත් ඒ සඳහා අවශ්‍ය විපුල වූ ද විස්තෘත වූ ද පදනම ඉතා ශක්තිසම්පන්න ආකාරයෙන් මෙම මුල් යුගයේ දී වැටී ඇතිබව කිවයුතු ය.

බාහිර බලපෑම්වලින් සම්පූර්ණයෙන් ම වාගේ විනිර්මුක්ත වූ, දේශීය සම්ප්‍රදයයන් ශතවර්ෂ කිහිපයක් ම නිපුණ ව උපයෝගීකරගැනීම සහ ආරක්ෂා කිරීම නිසා මථුරා මූර්ති කලා ගුරුකුලය ද ඉන්දීය කලා ඉතිහාසයේ අසහාය ස්ථානයක් දරයි. ශිලාලේඛන මගින් සහ නටබුන් අතර තිබී හමුවුණු කැටයම් කැබලිවලින් හෙළිවන සාක්ෂ්‍ය අනුව ක්‍රි.පූ. දෙවන සියවස තුළ දී ද මෙම මථුරාවෙහි ආගමික කලාකෘති නිපදවා ඇත. ක්‍රි.පූ. ප්‍රථම ශතවර්ෂයට අයත් කලාකෘති සමූහයක දිනය සනිටුහන් කොට තිබේ. මෙවක පටන් ගුප්ත යුගය තෙක් ම මථුරා කලා ගුරු කුලය ක්‍රියාත්මක ව පැවැත්තේය.

මථුරා ගුරුකුලයේ නිෂ්පාදන බෙහෙවින් ව්‍යාප්තියට පත් ව ඉන්දියාවේ ද ඉන් බැහැර ද දේශීය සම්ප්‍රදයයන් කිහිපයක් ම පෝෂණය කොට ඇත. බුදුරජාණන් වහන්සේගේ සහ බෝධිසත්ත්වවරයන්ගේ අමිශ්‍ර භාරතීය ප්‍රතිරූප මථුරා කලායතනයන්හි නිෂ්පාදිත විනැයි විශ්වාස කරනු ලැබේ. එමෙන් ම මථුරාවේ කලාකාරයන් භාරතයේ පශ්චිම යුගයේ කලාපරම්පරාවන්ට ආදර්ශ සම්පාදනය ද කොට අභිනව ජීවවේගයක් මතු කළබව ද කිවයුතු වේ. මථුරා ගුරුකුලයේ විශිෂ්ට නිර්මාණ වශයෙන් සැලකෙන්නේ බලබෝධිසත්ත්ව ප්‍රතිරූපය (ක්‍රි.ව. 123, සාරානාත් කෞතුකාගාරය) කත්‍ර බෝධිසත්ත්ව රූපය (මථුරා කෞතුකාගාරය) කන්කල්තිලාහි ජිනරූපය (ලක්නව් කෞතුකාගාරය) සූර්යදේවයාගේ සමහර ප්‍රතිමා යන මේවා ය. ඉහතින් සඳහන් කළ මථුරා කලාවේ ආදිම යුගයට අයත් කෘති ආධ්‍යාත්මික ප්‍රකාශනයෙන් පෝෂිත වී නැත. ආචාර්‍ය්‍ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි දක්වන පරිදි මේ කෘති ඉන්ද්‍රිය විෂයක සීමාවන් අතික්‍රමණයෙහි අපොහොසත් වන ඒවා ය. මෞර්ය යුගයෙහි මෙන් යක්ෂි රූප ද මථුරා කලාවේ දක්නට ඇත. මේ හැරුණු විට මව සහ බිළිඳා දක්වෙන මථුරා රූපය (ක්‍රි.ව. 2 වන ශ.ව.) මල්බඳුනක් අතින් ගත් යක්ෂි රූපය (ක්‍රි.ව. 2 වන ශ.ව.) දෙවන සියවසට ම අයත් පිළිරූ හිසක් සහ සයවන සියවසට අයත්

කාන්තා ශීර්ෂයක් යන මේවා මථුරා නිර්මාණ අතර නාමමාත්‍ර වශයෙන් හෝ සඳහන් වියයුතුම ය.

මථුරා යුගයේ පුවරුවල නෙලා ඇති කැටයම් ද එම කලාශිල්පීන්ගේ දක්ෂතාව විදහා දක්වයි. දෛනික ජීවිතයේ සුහද දැකුම් බොහොමයක් ම මේවාට විෂය වී තිබේ. බිළිඳුන් සහ කුරුල්ලන් සමග කෙළිදෙලෙන් පසුවන කතුන්, සුවඳ විලවුනින් සැරසෙන්නන්, පන්දු කෙළින ලියන්, සිහිල් දිය සනහන රූමතියන්, මධු පානය කරන සුන්දරියන් ඒ අතර දක්කහැකිය. ඔවුන් නියැලෙන්නේ කවර කටයුත්තක වුවත් ඒ සියල්ලෙහි ම අපූර්ව චමත් කාරයක් පවත්නා බව කිවයුතු ය. නවතාරුණ්‍ය යෙන් පිරිතිරෙන ඔවුන්ගේ රූ ප්‍රමෝදයෙන් දීප්තිමත් ය. ඔවුන්ගෙන් දක්වෙන්නේ සම්පූර්ණ යෙන් ම තෘප්ත කාන්තාවන්ගේ ස්වරූපය යි.

ගුප්තයුගය තුළ (ක්‍රි.ව. 350–650) මථුරා කලා යතනය සතතයෙන් ම ක්‍රියාශීලී ව පැවතිණි. බුදුන් වහන්සේගේ වෘහත් ශීර්ෂය (මථුරා, ගුප්ත යුගය, ක්‍රි.ව. 5 ශ.ව.) නැගී සිටින පිළිමය (ඉන්දියාවේ ජාතික කෞතුකාගාරය, ගුප්තයුගය, ක්‍රි.ව. 5 වන ශ.ව.) සහ විෂ්ණු දේවප්‍රතිමාව ද අත්‍යුදර කලාපූර්ණත්වය මැනවින් ම හෙළිකරයි. මේ අතර ඉහතින් දක්වුණු මථුරා හිටි පිළිමය, බුදුපිළිම අතර අග්‍රගණ්‍ය යශෝගීතයට පාත්‍ර වූවකි. ශතවර්ෂ කිහිපයක ම කලාවිඥානය මෙම ප්‍රතිමාවෙන් කුළුගැන්වුනාක් බඳු ය. එහි ශොභනීය මුවමඩල, අඩවන් දෙනෙත, තොල් මත නැවරෙන මන්දස්මිත ය, යන මේ අංග පද්මභූෂණයෙන් විචිත්‍ර වුණු ප්‍රභාමණ්ඩලයෙන් අපූර්ව චමත්කාරයක් ඉස්මතු කරයි. අක්බඹුරු කෙස් ද සරැළි ව විනිවිද පෙනෙන දුහුල් සිවුර ද ප්‍රතිමාවේ විශේෂතා ය.

මෙනයින් බලන විට, මුළුමනින් ගත් කල්හි මථුරා යුගය භාරතීය කලාවේ පුෂ්ප සමය සේ නම්කිරීම නිවැරැදි ය.

දගොන්නේ උදය ධම්ම හිමි

මිහින්තලය: සෙල්ලිපිවලින් හෙළිවන තොරතුරු*

ඉදිකටුසෑයෙන් ලැබුණු තඹපත්

මහාචාර්ය හෝකාට් විසින් ඉදිකටුසෑය ස්තූපය ප්‍රතිසංස්කරණය කරද්දී පළමුවන මෙම තඹතහඩු කීපයක් සොයාගන්නා ලදී. මේවා ගැලවී ගිය ලේඛන සහිත ගඩොල් අතර තිබුණි. ඉදිකටු සෑය ගැන හෝකාට් සිය අදහස් ප්‍රකාශ කරන විට මෙම තඹතහඩු කියවා නොතිබිණ. ඊට පසුව මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතා විසින් කියවීමෙන් පසු එහි අන්තර්ගතවී තිබෙන්නේ **පංචවිංසති සාහශ්‍රිකා ප්‍රඥාපාරමිතා** නමැති මහායාන ග්‍රන්ථයකින් උපුටා ගත් කොටස් කීපයක් බව සොයාගත හැකිවිය[1]. මේ මහතාගේ පර්යේෂණවලින් පසු හෝකාට්ගේ අනුමාන අදහස් ඉවුකරගත හැකිවිය. මෙම තඹ තහඩු ලියා ඇත්තේ 8 වෙනි සියවසට පමණ අයත් පල්ලව ග්‍රන්ථාක්ෂරවලිනි. මෙම තහඩු සොයා ගැනීමට කලකට උඩදී අනුරාධපුර විජයාරාමයෙන් **එච්. සී. පී.** බෙල් මහතා විසින් ද මෙවැනිම තඹ තහඩු කීපයක් සොයා ගන්නා ලදී. එම තහඩුවල අකුරු ද ඉදිකටුසෑයෙන් සොයාගත් තඹතහඩුවල අකුරුවලට සමානකම් ඇති 8 වෙනි සියවසට පමණ අයත් කළ හැකි පල්ලව ග්‍රන්ථාක්ෂරවලින් ලියා තිබුණි. මේ අනුව ඉදිකටු සෑය සහ විජයා-රාමය යන දෙකම 8 වෙනි සියවසට පමණ අයත් කළ හැකි බවත් එම විහාරස්ථානයන් මහායානිකයන් ගේ නිර්මාණයන් බවත් **මහාචාර්ය සෙනරත් පරණවිතාන** මහතා විසින් නිගමනය කොට ඇත[2].

ඉන් පසුවද බෙල් මහතා විසින් තඹපත් රාශියක් සොයා ගන්නා ලදී. මහායානිකයන් ගේ තවත් මූලස්ථානයක් වන ඉහතින් කියන ලද විජයාරාම-යෙන් ද මෙවැනිම තඹතහඩු වගයක් ලැබී ඇතත් ඒවායේ වචනවල ශබ්ද කිරීම මීට වඩා බෙහෙවින්ම වෙනස්ය. ලංකාවේ මහායාන බෞද්ධයන් තම ධර්ම ග්‍රන්ථයන්ගෙන් උපුටාගත් කොටස් ඇතුළත් කොට ඇති මෙම තඹපත් ඔවුන්ගේ පූජනීය ස්ථානයන්හි හා දාගැබ්වල තැන්පත් කිරීම සිරිතක් වශයෙන් පැවති බව දැනට ඔප්පුවී ඇති නිසා ඉදිකටුසෑයෙන් ලැබුණු තඹපත්වලින් ද පෙනී යන්නේ එම මහායාන ධර්මයම බවට කිසිදු සැකයක් නැත. මහාචාර්ය පරණවිතාන විසින් පසුව සොයාගන්නා ලද තඹපත්වල ලියවී ඇති ධර්මය මහායාන ධර්මයට බෙහෙවින්ම සමාන බව **ආචාර්ය ලූඩර්ස්** විසින් ද පිළිගෙන ඇත.

බෙල් මහතා විසින් සොයාගන්නා ලද තඹපත්වල **සද්ධර්මපුණ්ඩරීකයෙන්** කොටස් ගෙනහැර දක්වා තිබීමෙන් පෙනියන්නේ චෛත්‍යගිරිය නොහොත් මිහින්තලය මහායාන මධ්‍යස්ථානයක් වශයෙන් පැතිර ගොස් තිබුණු බවයි.

කෙසේ වුවත් ඉදිකටුසෑයෙන් දැනට ලැබී ඇති තඹතහඩු දෙස බලන විට දැනට ඉතිරිවී ඇති සාධකවලට වඩා විශාල වශයෙන් මහායාන සංස්කෘත ග්‍රන්ථ රාශියක් තිබිය යුතු බව පෙනියයි.

ත්‍රිකායස්තව සෙල්ලිපිය

මෙම සෙල්ලිපිය සේලචෛත්‍ය අසල ඇති ගලක කොටා ඇති අතර දැනට දිරාපත්වී ඇති බවක් පෙනීයයි. මෙම ලිපිය ක්‍රි: ව: 8 වෙනි ශතවර්ෂයට පමණ අයත් කළ හැකිය. අකුරු බොහෝ දුරට

---

* මේ ලිපියට අයත් මුල් ලිපි තුනක් කලා සඟරාවේ අංක 14, 15, 16 යන කලාපවල පළ විය.

[1] E. Z., Vol. III, pp. 199–212.

[2] ලංකාවේ ස්තූපය, 87 පිට.

පල්ලව ග්‍රන්ථාක්ෂර වලට සමානය. ස්‍රග්ධරා වෘත්තයෙන් ලියනලද බුද්ධශ්‍රෝත්‍ර මාලාවක් මෙහි දක්නට ලැබේ. ධර්මකාය, සම්භෝගකාය, නිර්මාණකාය යනුවෙන් බුදුන්ගේ කායත්‍රයක් මහායානිකයෝ දකිති. මෙම ත්‍රිකායස්තව ලිපිය එම මහායාන ත්‍රිකායන්හට කළ නමස්කාරයකි. ශ්ලෝක 3 කින් යුත් මෙම ත්‍රිකායස්තවය චීන බසකින් ලියූ ග්‍රන්ථයක ද සඳහන් වෙයි[1]. මහාචාර්ය සිල්වන් ලෙවි විසින් චීන බසින් පැවති ශ්ලෝක සංස්කෘතයට පරිවර්තනය කරන ලදී. එය ජර්මන් ජාතික හොල්ස්ටීන් විසින් ප්‍රකාශයට පත්කරන ලදී. ආචාර්ය පරණවිතාන මහතාට මිහින්තලා ත්‍රිකායස්තව ලිපිය කියවා ගැනීමට බොහෝ සෙයින් ආධාර වූයේ සිල්වන් ලෙවීගේ පරිවර්තනයයි.

මෙම සෙල්ලිපියේ සඳහන් විස්තරවලට අනුව මිහින්තලය හා ඒ අවට ප්‍රදේශ මහායානිකයන්ගේ මධ්‍යස්ථාන වශයෙන් පවතින්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය.

ඉදිකටුසෑය ස්තූපයෙන් හා විජයාරාමයෙන්ද ලැබුණු තඹතහඩු අනුව පෙනී යන්නේ ද එකල ලක්දිව බෞද්ධයන් අතර ඇතැම් බෞද්ධ සංස්කෘත ග්‍රන්ථ අති පූජනීය ලෙස සැලකූ බවයි. ඒ නිසාම එම ග්‍රන්ථයන්ගෙන් උපුටා ගත් කොටස් ධර්මධාතු වශයෙන් තඹපත්වල ලියා ස්තූපවල නිදන් කොට පුදපූජාවලට පවා යොද ගැනීමෙන් එය වඩාත් පැහැදිලි වේ. ඉදිකටුසෑයෙන් තඹතහඩු 40 ක් පමණ **පංචවිංසති සාහශ්‍රිකා ප්‍රඥාපාරමිතා** නම් මහායාන බෞද්ධ සංස්කෘත ග්‍රන්ථයේ මුල් පරිච්ඡේදයෙන් උපුටා ගත් කොටස් බව පෙනේ. ඉතිරි තහඩු 45 න් 15 ක් පමණ **කාශ්‍යප පරිවර්ත** නම් කෘතියෙන් උපුටා ගත් බව ද පෙනේ[2].

මිහින්තලා සෙල්ලිපි

දැනට සොයාගෙන ඇති පරිදි බ්‍රාහ්මී සෙල්ලිපි අතරින් පැරණිම සෙල්ලිපිය ලෙස සැලකෙන්නේ මිහින්තලා කණ්ඨකචේතියෙහි දක්නට ලැබෙන "ගමණි උති මහරජ" නමැති ලිපියයි. මිහින්තලයෙන් ලැබුණු ආදිම සෙල්ලිපි ලෙන් ලිපිය. ඒවා මුල්ම යුගයන්ට අයත් ලෙස සැලකිය හැකිය. මිහිඳු මහරහතන්වහන්සේ ප්‍රධාන භික්ෂූන්ට ලෙන් පූජා කළ අවස්ථාවලදී ඒවා පූජා කළ අයගේ නම්ගම් ආදිය ඇතුළත් මෙම ලිපිවල ප්‍රධාන වශයෙන් සඳහන්වන්නේ සතර දිගින් පැමිණි භික්ෂූන් සඳහා මෙම ලෙන් පූජා කළ වගයි. ලිපි වශයෙන් මේවායේ එතරම් වැදගත්කමක් දක්නට නැතත් සිංහල භාෂාවිකාශය ගැන පර්යේෂණ කරන උගතුන්ට ඉන් විපුල ප්‍රයෝජන සැලසේ. ඒ හැර මෙම ලෙන් පූජා කළ අයගේ නම ගම රැකීරක්ෂා හා තනතුරුද මේ ලෙන් වලින් දත හැකිය. ඒ අනුව එකල සමාජ තත්වය සොයන අයට ද මේ ලිපි මහත්සේ වැඩදායි වේ.

මේ ලෙන්ලිපි හැර මිහින්තලයෙන් ම බොහෝ අබලන්වී කැඩී බිඳී ගිය තවත් සෙල්ලිපියක් ද ලැබී ඇත. ඒ අනුව මිහිඳු මාහිමියන්ගේ පැමිණීම ඓතිහාසික වශයෙන් ද පිළිගතහැකිව තිබේ. ඒ නිසා මෙම ලිපිය ඉතාම වැදගත් කොට සැලකිය හැකිය. එහි එන "**මහිද තෙරහ ච භද්‍රසාල තෙරහ ච ඉටික තෙරහ ච උති තෙරහ ච**" යන පාඨයට අනුව මෙම ධර්මදූත ව්‍යාපාරයට සහභාගී වූවන් සඳහා මිහිඳු මාහිමියන් ප්‍රමුඛ භද්‍රසාල, ඉත්තිය, උත්තිය ආදීන් ගැන සඳහන් වේ. මෙම ලිපිය බොහෝ සෙයින්ම අබලන්වී ගොස් ඇති නිසා අනෙක් හරිය ගැන යමක් කිව නොහැකිය. එහෙත් සම්බල භික්ෂූන් වහන්සේගේ නම ඇතුළත්විය යුතුව තිබේයයි සිතිය හැකිය. ඒ කොටස මැකී ගොස් ඇති බවක් පෙනේ. මෙම සෙල්ලිපිය **ආචාර්ය මූලර්ගේ මතයට**[3] අනුව සිරිමේඝවර්ණ (ක්‍රි: ව: 301–330) කාලයට අයත් කළහැකි අතර මහාචාර්ය පරණවිතාන මතයට අනුව අක්ෂර ස්වරූපයෙන් මෙන්ම එහි එන "**දෙවන පිය පුතකණ ගමණෙ**" යනුවෙන් සඳහන්වන කුටකණ්ණතිස්ස වියයුතු බැවිනුත් ක්‍රි: පූ: හෝ ක්‍රි: ව: පළමුවැනි ශතවර්ෂයට හෝ අයත් කළහැකි යයි පළ කරයි.

මිහින්තලයෙන් හමුවන විශාලතමවූ ද වැදගත්වූ ද සෙල්ලිපි වශයෙන් සැලකිය හැක්කේ 4 වෙනි මිහිඳු රජුගේ සෙල්පුවරු ලිපි දෙකයි. මේවා 10 වෙනි සියවසට අයත් යැයි සැලකේ. මිහින්තලා විහාරස්ථානයට බොහෝ කෙත්වත් පිරිනැමීමත් ඒවා පාලනය කිරීමත් අභ්‍යන්තරික ජීවිතය පිළිබඳවත් කරුණු විදහා දැක්වෙන ආඥා ලිපියක් බව ඇතුළත් කරුණු අනුව සැලකිය හැකිය.

[1] සංකල්පනා සහරාවේ ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේගේ ලක්දිව මහායානය නම් ලිපිය, 59 පිට.
[2] E. Z., Vol. IV, p. 242.
[3] Ancient Inscriptions in Ceylon, Muller, 1883, No. 20, p.p. 30–31.

මෙහි අක්ෂර 10 සියවසේ අග හා 11 වන සියවසේ මුල් යුගයේ සිංහල වර්ණමාලා වේ අකුරුවලට සමාන වෙයි. **ආචාර්ය ගෝල්ඩ්ස්මිත්** පඬිහු පවසන අන්දමට අකුරුවල වටකුරුකම හා එකිනෙක අතර ඇති සමානකම අනුව ද ඒවා වර්තමාන පල්ලව ග්‍රන්ථාක්ෂර හා බොහෝ සේ සමානය. මෙම ලිපියෙහි භාෂාවිලාසය ගැන **ගෝල්ඩ් ස්මිත්** පඬිහු මෙසේ පවසති[1].

"මේ දසවැනි සියවසට අයත් සෙල්ලිපිවල පාලි සහ සංස්කෘත තත්සම වචන මිශ්‍රව තිබෙතත් ඒවා ද සිංහල වචන මෙන්ම සකස්කර භාවිතා කොට තිබෙත්. ඇපා මිහිඳු හැටියට මයිලගස්තොට ලිපියෙහි ද සිරිසඟබොයි අබහය් හැටියට මිහින්තලේ සෙල්ලිපියෙහි ද සඳහන් මේ රජුගේ ලිපි දෙකේම යෙදූ සංස්කෘත වචන එකිනෙකට වෙනස්ව තිබීම විස්මයජනකය. තව ද මයිලගස්තොට සන්නසෙහි රද්න (සං. රාජන්), රැද්න (සං.රාඥි) යන වචන තිබෙත්. සැකෙවින් මේ ගැන කිය යුත්තේ එවකට අන්‍යභාෂාවල ශබ්ද ස්වකීය උච්චාරණයට අනුව හැඩගස්වා ගෙන තිබෙන බවය. මිහින්තලේ ලිපියෙහි මෙම වචන සංස්කෘත ශබ්ද යන්ට බොහෝ සෙයින් ස්වරූපව යොද ඇත. එමෙන්ම නියම සිංහල වචන ඒවායේ සංස්කෘත වචනයන්ට බොහෝ සෙයින් බරව ලිවීමට මෙකල භාවිතයක් තිබුණු බවක් ද පෙනේ. මෙයාකාරයෙන් සිංහල "දෙන" යන්නට පාළි හෝ සංස්කෘත "ජන" යයිද "රද්" යන "රැද්න" යනු වෙනුවට "රජ්" සහ "රැජ්න" යයි ද ආදි වශයෙන් බොහෝ විට යෙදූහ. පා., සං. "සමජාත" යන්නට "සමජැයං" කියා ද, පාළි "සංසන්දෙති" යනු වෙනුවට "සැසැඳ" යයි ද අශ්ලීල ව්‍යවහාරයෝ දක්නා ලැබෙත්. මිහිඳු රජු ස්වභාවයෙන්ම පුරාණ වචන ගැන ගරු කළ කෙනෙකි. සෙයිගිරි යන තන්හි "සෙය්" යයි යෙදූ නියායි. "සෙ" සහ "සැ" යන ශබ්ද මීට වඩා අලුත් නමුත් මේ සන්නසට වඩා පැරණි ලිපිවල එම වචන ලියා තිබේ."

ආචාර්ය ගෝල්ඩ්ස්මිත් මහතා මෙසේ කියතත් ආචාර්ය මුලර් මහතා කියන්නේ මිහිඳු සමයෙහි ව්‍යවහාර භාෂාවට වඩා මෙම සන්නසෙහි භාෂාව වඩාත් පැරණි බවයි[2].

මෙම මිහින්තලා සෙල්පුවරු ලිපි දෙක ඓතිහාසික කරුණු අතින් එතරම්ම වැදගත්යයි කිව නොහැකිය. එහෙත් 11 වන ශතවර්ෂයේ විහාරාරාමයන් නිසිසේ පිහිටුවා පාලනය කරන ලද බෞද්ධ සිද්ධස්ථානයක තොරතුරු මින් හෙළිවේ. මෙහි ඇතුළත් කර ඇති වත් පිළිවෙත් යුරෝපයෙ මධ්‍ය යුගයේ සිරිත්වලට බොහොසෙයින්ම සමාන බව පෙනේ. මිනිනාල් නැමැති දෙව් දුවගේ දේවාලයක් ගැන මෙහි සඳහන්වන නිසා ලංකාවේ ද වෙනත් රටවලද අද පවා දක්නට ලැබෙන ග්‍රාම දේවතාවන් පිදීම එවකට බෞද්ධයන්ගේ සාමාන්‍ය වන්දනා ක්‍රමයක් බවට පත්ව තිබූ බව සිතිය හැකිය[3].

මෙහි මිහින්තලා කන්දට අයත් විහාරස්ථාන නම් වශයෙන්ම සියල්ලක්ම වාගේ සඳහන්වේ. එහි දක්වා ඇති ක්‍රමයට අනුව "ධාතුමන්දිරය—මඟුල් මහා සලපිළිමය—මහාබෝධි මන්දිරය—නයින්ද මිනිනාල් දෙව් මැදුර" යනාදි වශයෙන් දක්වා ඇත. මෙහි එන නයින්ද යන වචනයට **ආචාර්ය වික්‍රමසිංහ** මහතා අර්ථ දී ඇත්තේ "නාග" හෝ "නාගරාජ" යන තේරුම ගතහැකි සංස්කෘත=නාගේන්ද්‍ර, > පාළි=නාගින්ද අර්ථ විය හැකියයි ඒ මහතා කියයි. එහෙත් ඒ ගැන මහාචාර්ය පරණවිතාන මහත කියන්නේ බෝධියත්—පිළිමගෙයත්—ධාතුමන්දිරයත් සමග එක්කොට කීමට තරම් පැරණි බෞද්ධ විහාරස්ථානයක නා රජුන් පිදුම් ලදැයි යන්න සැක සහිත බවයි. ඒ මහතාගේ මතය අනුව මෙය සංස්කෘත නාථේන්ද්‍ර යන්නෙන් ද බිඳගත හැකි බවයි[4].

මේ කාලය වන විට මිහින්තලය මහායාන අදහස් පැතිරී තිබුණු ස්ථානයක් බවට එමට සාක්ෂි ලැබෙන බවත් "නයින්ද" යන්න "නාථේන්ද්‍ර" යනුවෙන් බිඳී ආවක් ලෙස ගැනීම යුක්තිසහගත බවත් මේ කියන දෙව් මැදුර අවලෝකිතේශ්වර දෙවියන් සඳහා කළ එකක් වශයෙන් ගැනීම වඩා උචිත බවත් පරණවිතාන මහතා වැඩි දුරටත් කියයි[5]. මෙහි කියැවෙන "නයින්ද" අවලෝකි-

---

1 Ceylon Sessional Paper XI, 1876, p. 10.

2 J. C. B. R. A. S. 1880, I 6 පිට.

3 මිහින්තලා සෙල් ලිපිය, (A) පුවරුව, 33, 34 පේළි.

4 පුරාණ යුගය—ලක්දිව මහායාන වාදය, පරණවිතාන, 190 පිට.

5 —එම—

තේශ්වර වශයෙන් ගතහැකි නම් සෙල්ලිපියෙහිම සඳහන් වන "මිණිනාල්" යනු අවලෝකිතේශ්වර දෙවියන්ගේ භාර්‍ය්‍යාව වන තාරා දේවියට මෙරට භාවිතා කළ නම වියහැකි යයිද පරණවිතාන මහතා කියයි.

මිහින්තලා සෙල්ලිපියෙන් හෙළිවන ආරාම පාලනය

පුරාණ ලංකාවේ ආරාම පාලනය ගැන තොරතුරු සොයන විට සෙල්ලිපි වලින් ලැබෙන සාධක ඉතා ම ප්‍රයෝජනවත් කොට සැලකිය හැකිය. විශෙෂයෙන්ම 4 වෙනි මහින්ද රජුගේ යයි පිළිගෙන ඇති මිහින්තලා පුවරු ලිපි දෙක ද, 5 වෙනි කාශ්‍යප රජුගේ පුවරු ලිපිය ද, 4 වෙනි මහින්ද රජුගේම ජේතවනාරාම සෙල්ලිපිය ද මේ අතරින් ඉතාම වැදගත් කොට සැලකිය හැකිය. මේ සෙල්ලිපි ක්‍රි : ව : 8–9 ශ. ව. වලට අයත් කළහැකි වූවත් ඒවායින් ලැබෙන තොරතුරු ඊට බොහෝ පැරණි කාලවල සිට පැවත එන තොරතුරු වූවාට සැකයක් නැත. මිහින්තලා සෙල්ලිපියෙහි එන "සෙය්ගිරි වෙහෙර්හි පෙරෙ තුබූ සිරිත් නිජ අභයගිරි වෙහෙර්හි සිරිත් නිජ රුස්වා ගෙනැ මෙවෙහෙර මෙ සිරිත් තුබුව වට්......"[1] යන පාඨය උදහරණ යක් වශයෙන් පෙන්විය හැකිය. මෙහි එන හැටියට චෛත්‍යගිරියෙහි හා අභයගිරියෙහි පෙර පැවැති සිරිත් මෙම විහාරයට ද යෝග්‍යයයි කියා තිබීමෙන් පෙනෙන්නේ එම විහාරවල පැවැති ව්‍යවස්ථා නීතිරීති වෙනත් විහාරවලට ද ගත් බවත්, අභය-ගිරියෙහි හා සැගිරියෙහි එන නීතිරීති පැරණි ඒවා බවත්ය.

විහාර–ආරාම පාලනය පිළිබඳව මෙතෙක් ලැබී ඇති සෙල්ලිපි සියල්ලක්ම වාගේ මහායාන අනුසස් පැවති ආරාමවලට අයත් ඒවා ලෙස සඳහන් කළ හැකිය. එසේම එම ආරාමවල මහායාන බලයද පැවති තැන්ය. ජේතවනාරාම සංස්කෘත සෙල්-ලිපියෙන් කියවෙන්නේ එවැනි ආරාම කීපයක පාලනය ගැනයි. මිහින්තලය ද 4 වෙනි ශතවර්ෂ-යේදී මහසෙන් සමයේදී ධර්මරුචිකයන්ට වාසස්-ථානයක්ව පැවති හෙයින් එයද මහායාන අදහසට පාත්‍ර විය[2]. පසුකාලවලදී පවා මිහින්තලය ධර්ම-රුචිකයන් අත්පත් කරගෙන තිබුණු බව පෙනේ. බුදුරජාණන්වහන්සේගේ ත්‍රිකායස්තවය විස්තර කෙරෙන අඩාලවී ගිය සංස්කෘත ශ්ලෝක කීපය-කින් යුත් සෙල්ලිපියක් මිහින්තලයේම තිබීම ඒ මතය වඩාත් තහවුරු කරන්නක් බව පෙනේ[3].

මේ නිසා 4 වෙනි මිහිඳු රජුගේ මිහින්තලා පුවරු ලිපියෙහි ද දක්නට ලැබෙන්නේ අනෙකුත් මහා-යාන අනුහස් පැවති ආරාමයක පාලනය පිළිබඳ නීති යයි සිතීමට තරමක් ඉඩ ඇත. එය ස්ථිර කරන නවත් සාධකයක් පෙන්විය හැකිය. එනම් පොළොන්නරු ගල්විහාර ලිපිය හැර මෙතෙක් ථෙරවාදීය මහාවිහාරයේ හෝ වෙනත් ආයතන යක හෝ පාලන ගැන නීතිරීති කිසිවක් අඩංගු සෙල්ලිපියක් ලැබී නොතිබීමයි.

සෙල්ලිපියෙහි පළමුවන භාගයෙහි ආරාමයෙහි කළයුතු වතාවත් පිළිබඳව තොරතුරු හෙළිවෙයි. මෙහි අඩංගු තොරතුරු ජේතවනාරාම සංස්කෘත සෙල්ලිපියෙහිද 5 වෙනි කාශ්‍යපගේ අනුරාධපුර පුවරු ලිපියෙහිද අංඩගු තොරතුරු වලට බෙහෙ-වින්ම සමානය.

දෙවන භාගයෙහි ආරාම සේවකයන් ගැන හා ඔවුන්ගේ පඩිනඩි දීමනා ආදිය ගැනද විශාල වශයෙන් තොරතුරු ඇතුළත් වේ. මෙම කොටසින් පැහැදිලි වන ප්‍රධානතම කරුණක් නම් මුදල් හෝ නින්දගම් වශයෙන් හෝ නැතහොත් ආහාර වශයෙන් හෝ වැටුප් නෙගෙවා කිසිම සේවයක් නොගත් බවයි. ඇතැම් සේවකයන්ට දිනපතා ආහාර සමග නින්දගම් ද තවත් පිරිසකට නින්දගම් පමණක් ද ලැබුණු බව සෙල්ලිපියේ ඇතුළත් තොරතුරු වලින් පැහැදිලි වේ.

නොහොබිනා වෙළදාම්, පණිවුඩ හුවමාරු ගෙන යාම් ආදී නොපණත්කම් කරන සංඝයාට මිහින්තලා කඳු මායිම තුළ වාසය කිරීමට නොදිය යුතුයයි මෙම සෙල්ලිපියෙහි සඳහන් කරුණු අතර දක්නට ලැබේ[4].

[1] E. Z., Vol. I, 9 පිට ; E. Z., Vol. II, 6–7 පිටු.

[2] ලංකාවේ බුදු සමයේ ඉතිහාසය—ආචාර්‍ය රාහුල හිමි, 172 පිට.

[3] *Ceylon Journal of Science*, Vol. II, 42 පිට.

[4] මිහින්තලා සෙල්ලිපිය, 42–43 පේලි.

මෙම සෙල්ලිපියෙහි 10 වෙනි පෙළෙහි විනය ග්‍රන්ථයක් ගැන සඳහන් වේ. මෙම කෘතිය **සිබවළඳ විනිස** වියහැකි යයි සමහර උගතුන් කල්පනා කරති.

මේ හැර සෙල්ලිපියට අනුව හෙළිවන තවත් වැදගත් කරුණක් නම් අභිධර්මය ඉගෙනීමේ විශාල උනන්දුවක් මෙම යුගයේදී පැවති බවයි. විනය පිටකය අළලා දේශනා කරන භික්ෂූන් සඳහා පස්වගක් වටිනා ආහාර හා වස්ත්‍රද, සූත්‍ර පිටකය අළලා දේශනා කරන අයට සත් වගක් වටිනා දේ ද, අභිධර්ම පිටකය අළලා දේශනා කළවුන් සඳහා 12 වගක් වටිනා දේ ද දියයුතු යයි නියෝග කර ඇත[1]. අභිධර්මය ගැන පැවති උනන්දුව මෙම දීමනා වලින්ම පැහැදිලි වේ. මේ යුගයේදී අභිධර්මය ගැන මෙවැනි උනන්දුවක් ඇතිකරවන්නට ඇත්තේ සමහර විට මේ කාලයේ දී පැවති පරවාදී අදහස් (මහායාන බලපෑම්) ආදිය නිසා විය හැකිය

මිහින්තලා පුවරු ලිපියේ ආරාමයක පාලනය හා ඊට අයත් භික්ෂූන්, ආරාමිකයන්, දසයන්, විහාර ගම්බිම් පාලනය ආදිය පිළිබඳව ව්‍යවස්ථා ඇතුළත් කර තිබේ. මෙම ව්‍යවස්ථා පනවන ලද්දේ රජතුමා විසින් වුවද මහා සංඝයාගේ අනුමතිය ඊට ලැබිය යුතුවිය. කාර්මිකයන් ආදී කිසිම සේවකයෙකුට හෝ දඩුවම දියහැකිව තිබුණේ භික්ෂූන්ගේ අවසරය පරිදිය.

මෙම පාලනයේ විශේෂ ලක්ෂණයක් වූයේ කිසිවෙකුගේ තනි පාලනයක් යටතේ කිසිවක් සිදු නොවීමයි. විහාරාරාම ආදයම පාලනය කරන ලද්දේ ද භික්ෂූන් විසින්මය. දිනපතා ම අය වැය පොත්වල ගණන් මිනුම් සඳහන් කළ අතර වර්ෂාවසානයේදී ඒවා පිළිබඳ සම්පූර්ණ අය වැය ලේඛනයක් ඉදිරිපත් කළයුතුව තිබුණි. මුදල් පිළිබඳ අය වැය ලේඛනයේ යම්කිසි අග හිඟයක් වූයේ නම් ඒ පිළිබඳව පරීක්ෂා කර බැලීමට වෙනම භික්ෂූන් වහන්සේ නමක් සිටියේය. ඉතාම උසස් නිලධාරියාගේ පටන් ඉතාම පහත් නිලධාරියා වෙනුවෙන් පවා වැටුපක් නියමව තිබුණු අතර ඒවා විහාරාමවල ආදයමෙන්ම ගෙවන ලදී. භික්ෂූන්ට ද නියමිත රාජකාරිය සඳහා වැටුපක් ගෙවන ලදී[2].

දුසිල් මහණුන් විහාරාමවලට වැද්ද නොගන්නා ලදී. කලකෝලාහල කරගත් භික්ෂූන්ගේ ආහාරය බලුකපුටන්ට දැමිය යුතුබව කළුදිය පොකුණ සෙල්ලිපියේ දක්වා තිබේ[3]. වෙනත් ආරාමයක භික්ෂුවකට වෙනත් ආරාමයකට බලයක් පෑමට හෝ අයිතියක් හෝ නොවීය.

මේ ලිපියෙන් කියැවෙන පරිදි භික්ෂූන්ගේ වාසස්ථාන නිසියාකාරව පාලනයවීම වැදගත් සිද්ධියක් කොට සැලකිය හැකිය. බොහෝ සෙයින් ප්‍රධාන විහාරයට සම්බන්ධ තවත් බොහෝ විහාරස්ථාන ඇති මිහින්තලා විහාරය වැනි විශාල ආයතනයක් මැනවින් පාලනය වීමෙන් භික්ෂු සමාජය ශක්තිමත් වෙයයි සිතිය හැකිය. මෙවැනි ස්ථානයක ක්‍රමානුකූල පාලනයක් නැතිනම් සංඝ සංවිධානය දුර්වල වේ. එය කල්යාමේ දී බිඳ වැටීමට ද ඉඩ තිබේ. එබඳු තත්වයකට පත්නොවී නිසියාකාර අන්දමින් පාලනය ගෙනයාමට මිහින්තලා විහාර පාලක නිලධාරීන් සියලු විධිවිධාන යොද ඇති බවක් මේ ලිපියෙන් මනාව පැහැදිලි වේ. එහි නඩත්තුව හා දියුණුවට කටයුතු කළ අතර අයථාක්‍රම පැනනැගීමට ඉඩ නොතැබූ බව පැවැසීමද ඉතාම වැදගත්ය.

මෙසේ ක්‍රමවත්වූත් දැඩිවූත් පාලනයක් එකල ආරාමයක පැවැති බව මිහින්තලා පුවරු ලිපියෙන් පෙනේ. මෙවැනි ක්‍රමවත් පාලනයක් ගෙනයාම සඳහා විශාල භික්ෂු පිරිසක්ද විශාල සේවක පිරිසක් ද මිහින්තලයේ සිටින්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය. පාහියන් හිමියන් කියන පරිදි මිහින්තලයේ භික්ෂූන් 2000 ක් සිටි බව පෙනේ[4]. සෙල්ලිපියට අනුව සේවකයන් ද 200 ක් පමණ සිටි බව පෙනී යයි. ඒ අනුව ෆාහියන් හිමියන්ගේ කියමන පිළිගත හැකි යයි සිතේ. චෛතිය ගිරිය ගැන ෆාහියන් කරන විස්තරයට අනුව 4 වන මිහිඳුගේ මිහින්තලා සෙල්ලිපියෙන් හෙළිවන කරුණු කිසිවකුගේ සැකයට හේතු නොවේ[5].

---

[1] E. Z., Vol. I, 100 පිට.
[2] E. Z., Vol. I, 85, 87 පිටු.
[3] E. Z., Vol. III, 258, 259 පිටු.
[4] ෆාහියන් වාර්තාව, 116 පිට.
[5] ෆාහියන්ගේ දේශාටන වාර්තාව—බලගල්ලේ විමලබුද්ධි හිමි, 24 පිට.

එස්. කේ. ජයවර්ධන

සීගිරි රූප හා විචාරක මත

සාරාංශය

1. සීගිරිය තෝරාගැනීමට හේතු.
2. කුවේරයා මෙන් සිටි කාශ්‍යප රජු ආලක මන්දාවක් මෙන් සීගිරිය ගොඩනැගූ හැටි.
3. ඒ බව තිඹිරිවැව ශිලා ලිපිය හා **ශ්‍රමණදූත කාව්‍යයෙන්** ඔප්පුවන අයුරු.
4. සීගිරි චිත්‍ර ඇන්දවූ යුගය—**ශ්‍රමණදූත කාව්‍යය** කියන අදහස්.
5. සීගිරියේ ඇත්තේ බිතුසිතුවම්ද ? තෙල් සායම් චිත්‍ර බව මතයකි. මාත්තු පින්තාරු ක්‍රමය බව තව අදහසකි. හිඳගල චිත්‍ර.
6. චිත්‍ර රූසක් එද වූ බව—සීගිරි ගී හා **ශ්‍රමණදූත කාව්‍යයෙන්** හෙළිවන අයුරු.
7. චිත්‍ර ඇඳීමට ගත් ද්‍රව්‍ය—විවිධ මත.
8. චිත්‍රවලින් නිරූපණය වන්නේ කුමක් ද ?
    (1) බෙල්
    (2) ඊ. බී. හැවල්
    (3) හොකාට්, කොඩ්රිංටන්, බෙන්ජමින් රෝලන්ඩ්
    (4) ආනන්ද කුමාරස්වාමි
    (5) මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ
    (6) නන්දදේව විජේසේකර
    (7) දැරණියගල
    (8) අබය ආර්යසිංහ
    (9) පරණවිතාන—මහතුන්ගේ අදහස්.
    (10) **ශ්‍රමණදූත කාව්‍යයෙන්** හෙළිවන අළුත්ම තොරතුරු.
9. සීගිරි රූප කුවේර පූජාවට යන යක්ෂ කන්‍යාවන් බව **ශ්‍රමණදූත කාව්‍යය** කියයි.
10. ලංකාවේ කුවේර පිදීම—කුවේරයා ගැන තොරතුරු.

සීගිරි පර්වතය රාජධානියක් ලෙස තෝරාගත්තේ කාශ්‍යප කුමරුයි. අනුරාධපුරය හැරදමා ඔහු සීගිරිය තෝරාගත්තේ හේතු කීපයක් මතයි. නිත්‍යානුකූලව ඔහුට රජකම උරුම නොවීම, මුගලන්කුමරු සේනා වාහනගෙන ඉන්දියාවේ සිට ඒවී යන බිය නිසා අනුරාධපුරයට වඩා සුරක්ෂිත දුර්ගම පර්වතයක් වීම, පොදුජනයා හා මහාවිහාර සංඝයා පිතෘ ඝාතක කුමරුට විරුඬවීම ඉන් හේතු කීපයකි. එහෙත් මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතා "Sigiriya—The Abode of a God King"—*J. R. A. S. C. B. N. S.*, Vol. I, 1950 හි පෙන්වා දෙන පරිදි කාශ්‍යප රජු (ක්‍රි. ව. 473–491) සීගිරි රාජධානිය ගොඩනගා ආලකමන්දාව මෙන් විසිතුරුකොට කුවේරයා මෙන් දේවත්වය ආරූඪ කරගත රජකලේය. සීගිරිය ගොඩනැංවූයේ තමා දෙවියකැයි යන හැඟීම පොදුජනයාට කවා ඒමගින් ඔවුන්ගේ පක්ෂපාත බව දිනාගැනීමටයි. **චූලවංශයේ** එන " කත්වා රාජසරං හත්ථ දස්සනෙය්‍යා " යන ගාථාව පරිදි රජු කුවේරයා මෙන් සීගිරියේ සිටි බව එයි **(ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයීය ඉතිහාසය,** 1–286 පිට). I කාශ්‍යප රජුගේ තිඹිරි වැව ශිලා ලිපියේ රජු හඳුන්වා ඇත්තේ " කසබල අලකපය මහරජ " යනුවෙනි. අලකපය යනු ' අලකාපති ' යන්නෙන් බිඳී ආවකි. ඔහු මෙය ආලකමන්දාවක් කිරීමට රජමැදුරු උයන් කරවිය. ආලකමන්දවේ නිතර වලාකුළු ගැවසී ඇති බව ආටානාටිය සූත්‍රයේ එයි **(කලා සඟරාව—2 කලාපය)**.

කාශ්‍යප රජු කුවේරයා මෙන් දේවත්වය ආරූඪ කරගත විසූ බව 1954 විල්පත්තු අභය භූමියේ මරදන්මඩුව අසල තිඹිරිවැව තිබී සොයාගත් ශිලා ලිපියෙන් තහවුරු විය. ක්‍රි. ව. 485 ' බුඩමිත්‍ර ' නම් අභයගිරිවාසි හිමිනමක් ලියන ලදුව ළඟදී සොයාගත් **ශ්‍රමණදූත කාව්‍යය** පරිදි රජු කුවේරයා මෙන් සිටි බව සනාථවෙයි. " රජු නිතරම දිලින්දන් සතුටුකරමින් දන්දුන්නේය. පස්ගෝ

රස වැළඳීමට වාසනාව තිබූ බැවින් ගව හිමියෝ මිත්‍රවූහ. සෘධියෙන් යුතු රුවිය ඇතිකරණ සුළු සිරුරකින් හෙබි කඳුමුඳුනක විසූ කාශ්‍යප රජු බොහෝ නිධානයන්ට හිමිකම් ඇතිව ධනේශ්වර යක්ව රජුන්ගේත් රජෙක් විය. '' මේ පද්‍යයේ ඔහු කුවේරයා මෙන් පෙනී සිටි බව කියවෙන්නේ යයි මිල්ටන් කුමාරනායක මහතා කියයි. **ශ්‍රමණ දූත කාව්‍යයේ** තවත් ශ්ලෝකයක කුවේරයාගේ මෙන් කාශ්‍යප රජුගේ නළලෙහි ගෝරෝචන සහිත කහපැහැති තිලකයක් ඇති බව එයි. එය අමාවක පොහෝද ලොවෙහි අඳුර නොවේවායි මහබඹු විසින් නළල මැද අඳින ලද සඳකල් පිරුණු සඳක් වැනියයි උපමා කර ඇත. තවත් ශ්ලෝක යක් පරිදි රජු කුවේරයා පමණක් නොව සූර්යයාද අනුකරණය කළ බව ධ්වනිත වෙයි. තවත් පද්‍ය යක ඔහු මහාබ්‍රහ්මයාට සමාන කර ඇත. ඉන්දියාවේ රජවරු පවා රජකම තහවුරු කර ගැනීමට දේවත්වය ආරූඪ කරගත් බවට සාධක ඇත. අලහබාද් ප්‍රශස්තියේ සමුද්‍රගුප්ත රජු (ක්‍රි. ව. 330–380) ඉන්ද්‍ර, කුවේර, වරුණ හා යම ට සමාන කර ඇත. තවත් ශිලා ලිපියක ස්කන්ධගුප්ත රජු ශක්‍රයාට සමාන කර ඇත (C. I. I., Pt. III, p. 61).

චිත්‍ර ඇඳි යුගය

ආලකමන්දාව මෙන් සීගිරිගල සකස් කළ රජු උයන්-පොකුණු-මණ්ඩප කරවිය. සීගිරි ගුහාවල අඳින ලද චිත්‍ර ඒ අතර වැදගත්ය. සීගිරි රූප අන්දවන ලද්දේ කාශ්‍යප රජුට පසුව යයි සමහර විචාරකයන්ගේ මතය විය. එහෙත් **ශ්‍රමණදූත කාව්‍යය** පරිදි කාශ්‍යප රජුගේ අණින් චිත්‍ර ශිල්පීන් විසින් සිවංගුරුවලින් සීගිරියේ උස් බෙයදෙහි චිත්‍ර ඇන්ද බව කියවෙයි.

බිතුසිතුවම් ද ?

සීගිරියේ අද චිත්‍ර 21 ක් පමණ ඉතිරිව ඇත. මේවා බිතුසිතුවම් බව සාමාන්‍ය පිළිගැනීමයි. සීගිරිය බැලීමට ආ රසිකයෝ සීගිරි රූප වර්ණනා කරමින් ගී කැටපත් පවුරේ සටහන් කළහ. එවැනි කුරුටු ගී 708 ක් සොයාගෙන ඇත. ඉන් 685 ක් ගීය. නොබෝ ද නව ගීයක් සොයාගෙන ඇත. බෙල් මහතා නොසළකා හල මේ ගී කියවූයේ පරණවිතාන මහතා යි. සීගිරියට ජනයා ඇදී ආවේ චිත්‍ර නැරඹීමටම නොව සීගිරිගල මුදුනේ වූ ' ගිරග්ග සමජ්ජ ' වැනි උත්සවයකට සහභාගිවීමට යයි පරණවිතාන මහතා අනුමාන කරයි. (*Sigiri Grafftti* – Introduction, Vol. I, p. ccxv).

මේවා බිතුසිතුවම නොව තෙල් සායම් චිත්‍ර බව පුරාවිද්‍යා උප කොමසාරිස් ආර්. ටී. ද සිල්වා මහතා කියයි (*Sunday Observer*, 2.9.1962). තවත් අයෙක් සීගිරි රූප සැබෑ බිතුසිතුවම් නොව ' මාත්තු පින්තාරු ක්‍රමය ' බව කියති. '' මාත්තු පින්තාරු ක්‍රමය නම් බදාම ගා වෙලෙන්නට තබා රෑ හා උදය නැවත තෙත් කොට සායම්වලින් ඒ මත ඇඳීමයි '' (**සිංහල සිතුවම කථාව**—12 පිට).

සමහරු සීගිරි සිතුවම් හා අජන්තා සිතුවම් අතර කිසියම් සමානත්වයක් දකිති. සීගිරි චිත්‍ර සම කාලීන චිත්‍ර සමග සසඳන විට ඒ තරම් මට සිළුටු නොවේ යයි පරණවිතාන මහතා කියයි. සීගිරි සම්ප්‍රදායට අයත් චිත්‍ර හිඳගල ඇත. හිඳගල ඇත්තේ මාරදූත් පරාජය කිරීම බව හොකාර්ට් මහතා කියයි. එහෙත් එහි ඇත්තේ තපස්සු භල්ලුකගේ දනය හා බුදුරජු තුසිත බවනේ මාතෘ දිව්‍යරාජයාට දහම් දෙසීම බව ඩී. ටී. දේවේන්ද්‍ර කියයි.

චිත්‍ර සංඛ්‍යාව

අද ඉතිරිව ඇත්තේ සීගිරි චිත්‍ර 22 ක් පමණක් වුවත් එද චිත්‍ර රැසක් වූ බව පෙනෙයි. කැටපත් පවුරේ 19 ගීයේ වීණාවක් අතින් ගත් කාන්තාවක් ගැන එයි (තණ රන් මලී වෙන අතින් ගත්—19). එවැනි රුවක් අද නැත. 44 ගීයේ පන්සියයක් කාන්තාරූප ගැන සඳහන්ය. තවත් ගී දෙකක අඟනුන් 500 ක් ගැන කියවෙයි.

''—පන්සිය අඟනන් රිසිසේ බලයි ගිරිතෙ (ලෙ)—'' 249

''—පන්සිය අග්නන් නිරින්දු සිනාසර—'' 560

ශ්‍රමණදූත කාව්‍යයේ ද අද නැති චිත්‍ර කීපයක් වර්ණනාවෙයි. අඩක් පිපුණු රත් පියුමක් අතින් ගත් දකුණු අතින් එය ස්පර්ශ කරණ, රන්මාලයක් හා වළලු පැළඳගත්, මැණිකක් සහිත කේශාලංකාරය දරණ ප්‍රකට පියයුරු ඇති රූපයක් එක් ශ්ලෝකයක වර්ණනා වෙයි. අද එවැනි රුවක් නැත.

දික්ඇස් ඇති දසියක් පිපුණු මල් පිරි රන් බඳුනක් හිසමත දරා කහ, නිල්, රතු කැබලි සහිත හැට්ටය කින් පපුව වසා නැටුම් විලාසයකින් ගමනට පිටත්ව කුවේරයා පුදන බව තව පද්‍යයක කියයි. ඒ රුව විනාශව ඇත. කුවේරයා පිදීමට සුවඳ දුම් කබලක් ගෙන ඉන්නා රුවක් ගැන **ශ්‍රමණදූත කාව්‍යයේ** තව ශ්ලෝකයක එතත් අද එය නැත. මුල් යුගයේ චිත්‍ර සියගණනක් වුවත් කාලය සමග ඒවා විනාශවිය.

ගත් ද්‍රව්‍ය

සීගිරි රූප ඇඳීමට ගත් ද්‍රව්‍ය ගැනද යමක් කිව යුතු යි.

" සීගිරි බදම මතුපිට අඟල් $\frac{1}{4}$ සිට $\frac{1}{2}$ දක්වා ඝන කම් වූ අඩු වශයෙන් සුදු හුණු තට්ටු දෙකක් වත් ආලේපකල අඟල් $\frac{1}{4}$ පමණ ඝනකම රතට හුරු දුඹුරු පැහැති පස් හා කිරිමැටි මිශ්‍රණයක පදනමක් අනාවරණය කරයි. දහයියා යෙදීමෙන් මැටි පාදය ශක්තිමත් කර ඇත. මතුපිට ආලේපය හුනු හැන්දෙන් මෘදු කර ඇත. " (**සිංහල සිතුවම් කථාව**—13 පිට).

" ගොළුබෙල්ලන් හා දියබෙල්ලන් කටු පුළුස්සා පිළියෙල කරගත් හුණු ඉතා සියුම් ලෙස අඹරණ ලද වැලි සමග මිශ්‍ර කොට සකස් කරගත් බදමය මත සීගිරි බිතු සිතුවම් පිංතාරු කර ඇත. ඉහත කී හුණු බදමය ආලේප කරණ ලද්දේ සියුම්වූ රතුමැටි බදමක් උඩයි. මේ හුඹස් මැටි, දහයියා හෝ ගස්වල පොතු, ඇලෙන මැලියම් සමඟ මිශ්‍ර කිරීමෙන් මෙම රතු මැටි වර්ගය සකස් කරගන්නට ඇත. " (ආරාම බලකොටුවක් වූ සීගිරි සන්දර්ශනය —දැරණියගල—10 පිට).

" කවරෙක් කොහි සිට කෙසේ ඒ ගුහාවල සිත්තම් කලේ ද යනු සිතාගත නොහැක. හුනු, වැලි, දහයියා, මැලියම් යන මේ පමණ ගෙන යෙදීමෙන් බදම සකස් කෙරිණි. " (**සීගිරි බිතු සිතුවම්**—53 පිට).

" සීගිරි සිත්තරුන්ගේ වර්ණ එලකවල තිබුණේ කහ, දුඹුරු හා කොළ පාටවල් ය. රූපවල, රේඛාවෝ මුලදී රතුපාටින් අඳින ලද්දාහු ය. ඉක්බිති අහපසහවල පිරිපුන්බව පලවන පරිද්දෙන් සායම් ආලේප කරණ ලද්දේය. මේ සිතුවම් අඳින ලද්දේ වියලි හුනුබදමය උඩය. සායම් හදන ලද්දේ ඛනිජවර්ග වලින් ය." (**ලංකා විශ්ව විද්‍යාල ඉතිහාසය,** 1–389 පිට, පරණවිතාන).

චිත්‍රවලින් නිරූපණය වන්නේ කුමක් ද ?

සීගිරි චිත්‍රවලින් නිරූපණය වන්නේ කුමක් ද යනු මතභේද පවතී. එවැනි මත කීපයක් සැකෙවින් බලමු.

පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස්ව සිටි බෙල් මහතා සිතුවේ " කාශ්‍යප රජුගේ බිසෝවරුන් හා සේවිකා වන් අසල ඇති පිදුරංගල විහාරයට වන්දනාවේ යන බවයි. රන්වන් ළඳුන් බිසෝවරුන්ය. කළු පැහැති ළඳුන් සේවිකාවන්ය. බිත්ති ඉඩ මදකම නිසා යටභාගය නොදැක්විය." (*J. R. A. S. C. B.*, XV, No. 48—1897 හා *A. S. C. A. R.* 1905—p. 17).

ඊ. බී. හැවල් කියන පරිදි තුසිත පුරෙහි සිටින අයුරු සිහිනෙන් දුටු කාශ්‍යප රජුගේ බිසවකගේ හා තොරතුරු පරිදි—එනම තුසිත දෙව්ලොව අප් සරාවන් පරිද්දෙන්—අඳිනු ලැබූ කාශ්‍යප රජුගේ බිසෝවරුන් හා සේවිකාවෝ වන්දනාවේ යති.

ආනන්ද කුමාරස්වාමි කීවේ—"වලාපටලයකින් යට භාගය වැසීමෙන් ඔවුන් දෙවඟනන් බව පෙනෙයි. මල්වට්ටි ගත් පරිවාර කාන්තාවන් සහිත කුමාරියන් විලාශයෙන් නිරූපිත අප්සරා වන් ය." (*History of Indian and Indonesian Art* හා **මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා**—176 පිට).

සීගිරි චිත්‍රවලින් නිරූපණය වන්නේ අප්සරාවන් යයි කොඩ්රිංටන් සිතයි. (*A Short History of Ceylon*, p. 88). ඒ. එම්. හොකාර්ට් ද අප්සරාවන් බව සිතයි. බෙන්ජමින් රෝලන්ඩ් කීවේ ඉහටි යෙන් පහළ දක්වා නැති මේ රූප අප්සරා හෝ දෙවඟනන් බවයි.

මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ මහතා—දියකෙළියට යන කාශ්‍යප රජුගේ අන්තඃපුරයයි. එක් චිත්‍රයක දියෙහි එබූ යටිකොන සහිත මල්දමකි. ඔවුන් දියකෙළියට ඔබින රතු ඇඳුම් ඇඳ ඇත. දිය කෙළියේදී ගන්නා පැන් මාලාව එක් කාන්තාවක් අත ඇත. (**පුරාණ සිංහල ස්ත්‍රීන්ගේ ඇඳුම,** 57–65 හා 98–102 පිටු).

මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ මහතා පසුකල කීවේ ඉංදීය සමාජය අනුගමනය කරමින් රජු හා උසස් සමාජය පිනවීමට කළ චිත්‍ර බවයි (*Ceylon Observer*, October 24, 1961).

ආචාර්ය නන්දදේව විජේසේකර කියනුයේ සීගිරි කාශ්‍යප රජුගේ වියෝගය නිසා දුක්වන ඔහුගේ අන්තඃපුර වනිතාවන් බවයි. මේ මතය අනුව සීගිරි චිත්‍ර කාශ්‍යප රජුට පසු අඳින ලද බව පිළිගැනීමට සිදුවෙයි. දැරණියගල මහතා මුලදී කීවේ සීගිරි රූප අතර එක් වෘඩ කාන්තාවක් ඇත. ඒ නිසා දෙවඟනන් නොවේ. වෘද්ධ කාන්තාවක් විසින් පාලනය කරණ නළඟනන් රැසක් හෝ සිය සේවිකාවන් සහිත අප්සරා විලාශය ගත් රාජකීය වනිතා සමූහයක් බවයි. (*Sigiriya*—Deraniyagala, pp. 10-11).

පසුකල දැරණියගල මහතා කීවේ සීගිරි රූප ලිංග පූජාව හා සම්බන්ධ උළෙලකට සහභාගී වන ළඳුන් බවයි. සීගිරියට නුදුරු තබ්බෝව හා මරදන්මඩුව සංස්කෘතියේ ලිංග පිදීම විය. "Some New Records of the Tabbowa and Maradanmaduwa Culture of Ceylon"—*Spolia Zeylanica*, Vol. XXIX, Pt. 2—1961).

අබය ආරියසිංහ මහතා කියන්නේ කාශ්‍යප රජු ප්‍රජාවගේ පියා ලෙස හින්දු කථාවල එන කාශ්‍යප මුනි බවත්, සීගිරිගල මහාමේරුව බවත් සීගිරි රූපවලින් කාශ්‍යප මුනිගේ දියණියන් නිරූපණය වන බවත්ය. කාශ්‍යප රජුට දියණියන් දෙදෙනකු විය. රජු ඔවුන්ට ඉතා ආදරේය. වැඩිමහල් දියණිය 'බොධි' වූ අතර නැගණිය උප්පලවණ්ණාය. 'බොධි' යනු 'බුද්ධිය'යි. බුද්ධිය නිතරම රන්වන් පැහැයෙන් නිරූපණය වෙයි. උප්පලවණ්ණා නිල්පාටයි. මේ අනුව රන්වන් රූප බොධි කුමරියගේ වන අතර නිල්වන් රූ උප්පලවණ්ණාගේය. රජු තම දූන් දෙදෙන විවිධ ඉරියව්වල යෙදී සිටින අයුරු රූපවල අන්ද වන්න ඇති." (**සංකල්පනා**—1962—1 කලාපය—39–44 පිටු හා 2.12.62 **රිවිදින**).

මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතා කියන පරිදි කළු පැහැති ළඳුන් මේඝ කුමාරිකාවන් හා රන්වන් ළඳුන් විජ්ජු (විදුලි) කුමාරියන්ය. වැසිවලා සමග නිතර විදුලිය ඇත. අනුරාධපුර යුගයේ දී වී ගොවිතැනට වුවමනාවූ වැස්ස හා විදුලිය දේවත්වයෙන් පුදන ලදී (U. H. C., Pt. I, p. 385). ඉසුරුමුණියේ කැටයමක එන මිනිස්රුව හා අශ්වහිස ද අග්නි හා පර්ජන්‍ය නිරූපණය කරණ බව පරණවිතාන මහතා කියයි. **මහාවංශටීකාවේ** ද විදුලි කුමරියන් ගැන සඳහන්ය. ආටානාටිය සූත්‍රයේ නිතරම වලාකුළුවලින් ආලකමන්දාව ගැවසී ඇති බව එයි. වලාකුළුවලට දේවත්වය ආරූඪ කිරීම පැරණි ඉන්දීය බෞද්ධ සිරිතකි. විදුලිය නිතර මේඝය සමග ඇත. රන්වන් රූප විදුලියයි. වලාකුළු නිල්වන් රූපයි. වලාකුළු හා විදුලියට ජීවයක් ඇති බව සැලකුවත් ප්‍රකෘතිය දැක්වීමට කොටසක් මනුෂ්‍ය අයුරින් දක්වා ඉතිරි කොටස වලාකුළුවලට සම්බන්ධකර ඇත. (**කලා සඟරාව**, 2 කලාපය).

පරණවිතාන මහතාගේ අදහස **ශ්‍රමණදූත කාව්‍යයේ** පද්‍යයක කියවෙන පරිදි තරමක් වෙනස් කළ යුතු වෙයි. රන්වන් හා කළු පැහැති බබලන විදුලිය හා වලාකුල එකතුවීමේ ශ්‍රියගත් යක්ෂ කන්‍යාවන් බව එහි කියවෙයි.

ශ්‍රමණදූත කාව්‍යය

අළුතෙන් සොයාගත් **ශ්‍රමණදූත කාව්‍යය** පරිදි සීගිරි ළඳුන් කුවේර පූජාවට යන යක්ෂ කන්‍යාවන් බව ඔප්පුවෙයි. වලාකුළු හා විදුලිය මෙන් බබලන සීගිරි රූප මෙහි වර්ණනා වෙයි. එක් ශ්ලෝකයක දිගු ඇස් ඇති කළු පැහැති දසියක් පිපුණු මල් පිරුණු රන්බඳුනක් හිස මත දරා කහ, නිල්, රතු කැබලි සහිත හැට්ටයකින් ලැම වසා ගෙන කුවේරයා පිදීමෙහි යෙදෙමින්, නැටුම් විලාශයකින් ගමනට පිටත්වන බව කියයි. තවත් ශ්ලෝකයක ස්ත්‍රියක් සුවඳකුඩු පිරුණු දුම්කබලක් අතින් ගෙන කුවේරයා පිදීමට දුම්නංවමින් තම කෙස්වැටිය පරදවන සුළු දුම්වැටිය දෙස රවා බලන බව එයි. සීගිරි රූප ගැන තිබූ මතභේද **ශ්‍රමණදූත කාව්‍යය** මගින් නිරාකරණය වෙයි.

කුවේර

කාශ්‍යප රජු (ක්‍රි. ව. 473–491) කුවේරයා මෙන් දේවත්වය ආරූඪකරගන සීගිරිය ආලකමන්දව මෙන් ගොඩනගා රජකළබව පරණවිතාන මහතා පෙන්වාදෙයි. සීගිරි රූප කුවේර පූජාවට යන යක්ෂ කන්‍යාවන් බව **ශ්‍රමණදූත කාව්‍යයෙන්** පැහැදිලිවෙයි. එනිසා කුවේරයා ගැන තොරතුරු මඳක් විමසා බැලීම අවශ්‍යයි.

කුවේරගේ මවපියන් විශ්‍රාවස් හා ඉල්විලා ය. බ්‍රහ්මයාගේ වර ලැබූ කුවේර අමරණීය විය. උතුරු දිගට අධිපතිය. බ්‍රහ්මයාගෙන් ඔහුට පුෂ්පක රථයද ලැබුණි. යක්ෂ හා කින්නරයන්ට අධිපතියාය. මුලදී ලංකාවේ විසූ කුවේර ඔහුගේ සුළු මවගේ පුත්‍ර රාවණා විසින් ලංකාවෙන් නෙරපන ලදුව කෛලාශකූටයේ ජීවත් විය. ආලකමන්දාව ඔහුගේ රාජධානියයි. පුත්‍රයා “ නල ”යි. රාවණ විසින් කුවේර පරදවා පුෂ්පක රථය ද ගන්නා ලදී. කුවේරට දත් අටකි. පා තුනකි. කු+වෙර යනු ‘ අශෝභන ශරීරයක් ඇත්තා ’ යන තේරුම දෙයි. ආටානාටිය සූත්‍රයේ ආලකමන්දවේ මහාවිලක විස්තර—නගරවල නම ආදිය එයි. ආටානාටිය සූත්‍රය මහායානිකයන්ගේ ප්‍රබන්ධයක් විය හැක (**පාලි සාහිත්‍යය**—1–40 පිට). භාරුත් උතුරු වාසල දොරටුව කුවේරයාට කැපකර ඇත. අලහබාද් ශිලා ලිපියේ සමුද්‍රගුප්ත රජු කුවේරයාට ද සමාන කරයි.

කුවේර හෙවත් වෛශ්‍රවණ පිදීම ලංකාවේ මුල කල පටන්ම පැවතුණි. පණ්ඩුකාභය රජු වෛශ්‍රවණ නුගගසක වැස්වීය (**ම. ව.**, X,89). දුටුගැමුණු රජු කුවේරයාගේ නාරිවාහනය ගැන අසා එබඳු රත්නමණ්ඩපයක් ලොවාමහාපායේ කරවීය (**ම. ව.**, 27 : 29). රුවන්වැලිසෑයට මේඝවර්ණ පහන් ගෙනඒමට උත්තර හා සුමණ සාමනේරවරු උතුරු කුරු දිවයිනට ගියහ (**ම. ව.**, 30 : 57). බෞද්ධ යුගයට පෙර පිදූ කුවේර කල්යනවිට බෞද්ධ දෙවියකු සේ සලකන ලදී. සුමංගලවිලාසිනී පරිදි කුවේර කථාවේ දක්ෂයි. බුදුන්ගේ මිත්‍රයෙකි. කලින් ඔහු යගදවෙන් ගසා යක්ෂයන් දහස් ගණන් මැරූ බව **පරමත්ථ ජොතිකාව** කියයි. පසුකල සෝවාන් වූ ඔහු සෝවාන්වීමට පෙර රවාබලා කුම්භාණ්ඩයන් මැරූ බව **සමන්තපාසාදිකාවේ** එයි. එක් වෛශ්‍රවණයකු මියගිය පසු නව වෛශ්‍රවණයකු පත්වන බව **ජාතකට්ඨකථා** කියයි. අනුරාධපුර යුගයේදී කුවේර ඇදහීම ලංකාවේ පැතිරිගියබව පරණවිතාන මහතා කියයි. කාශ්‍යප රජු ආලකමන්දාවේ කුවේරයා මෙන් දේවත්වය ආරූඪ කරගත්තේ ය (*U. H. C.*, Pt. I, p. 297). ලංකාවේ කුවේර රූප ලැබී ඇත (*C. J. S.*, G. II, p. 39 ff). පොළොන්නරු ආලාහන පිරිවෙනේ භග්මාවශේෂ ථූපයේ ගර්භයේ තිබී කුභවරල, අග්නි, යම රූප සමග කුවේර රුවද ලැබුණි. වෛශ්‍රවණ රූපයක් කොළඹ කටුගේ ඇත. මැදිරිගිරියේ තිබී කුවේර රුවක් සොයාගෙන ඇති අතර (**අනුරාධපුරයුගය**—25 චිත්‍ර පුවරුව) අවුකනින් වෛශ්‍රවණ රුවක් ලැබුණි (*A.S.C.A.R*–1955). නාලන්ද ගෙඩිගේ විද්‍යාධරයන් පිරිවරාගත් වෛශ්‍රවණ රුවකි. මැදිරිගිරි කුවේර රුව මැදිරිගිරි බුදු පිළිමයක ආසනයක් යට වලලා තිබූවකි.

අනුරාධපුර දකුණු දගැබේ වාහල්කඩක මුදල් පසුම්බියක් විසුරුවා ගත් කුවේර රුවක් නෙලා ඇත. පාංශුකූලික විහාරයක් වූ පශ්චිමාරාමයේ ධනයට ගැරහීමක් ලෙස කැසිකිලි ගලක කුවේර රුව නෙලා ඇත. මුල් යුගයේ වාහල්කඩ හා දගැබ්වල වෛශ්‍රවණ රුව නෙලා ඇත (*U. H. C.*, Pt. I, p. 248). අභයගිරි හා ජේතවන දගැබ්වල කොරවක්ගල් අද්දර නාගරූප වෙනුවට කුවේරයාගේ ධනය රකින වාමනයන්වූ ශංඛ හා පද්මගේ රූප නෙලා ඇති අයුරු දැකිය හැක. 11 සියවසට අයත් වංග ලිපියක ලංකාවේ ජම්බාල (කුවේර) දෙවි ගැන එයි (*C.J.S.*, G II). විල්පත්තුවේ තිඹිරිවැව අසල කාශ්‍යප රජුගේ ශිලාලිපියක රජු “ කසබල අලකපය ” යනුවෙන් හඳුන්වයි. සීගිරි නටබුන් ආලකමන්දාවේ විස්තර අනුව නිමවූ බව කියාපායි.

I පරාක්‍රමබාහු රජු කල පරාක්‍රමපුර ආලකමන්දව වැනි විය (**චූ.ව.**, 74 : 16). උරුවෙල කාශ්‍යප දමනයේදී උතුරුදිග වෛශ්‍රවණ ආරක්ෂා කළ බව **බුත්සරණ** (108 පිට) කියයි. උතුරුකුරු දිවයින ගැන විස්තරයක් **පූජාවලිය** (570–574 පිටු) කරයි. මාර පරාජයේදී වෛශ්‍රවණ බිය නැතිව ආයුධ ගෙන උතුරු දෙස රැකවල් කළ බව **සසදවත** (179 ගිය) කියයි. මේ අනුව සීගිරි රූපවලින් නිරූපණය වන්නේ යක්ෂකන්‍යාවන් කුවේර පූජාවට යන අයුරුයි.

ආචාර්ය කහටපිටියේ රාහුල හිමි

කෝට්ටේ යුගයේ සඳකඩ පහන්

සිංහල කලාශිල්ප අතර අද්විතීය ස්ථානයක් සඳකඩ පහණට හිමිවෙයි. විශේෂයෙන් අනුරපුර යුගයේදී නිර්මාණය වූ සඳකඩ පහන් මේ අතින් ප්‍රමුඛස්ථානය ගනී. සඳකඩ පහන තුළින් කිසියම් අපූර්ව අදහසක් ඉදිරිපත් කිරීමට එම කලාකරුවන් අදහස් කළ බවක් පෙනේ. එහෙත් අනුරපුර යුගයට පමණක් මෙය සීමිත විය. පොළොන්නරු යුගය වන විට මෙම තත්වය ක්‍රමයෙන් වෙනසකට භාජනය වූ බවක් පෙනෙන්නට තිබේ. පොළොන්නරු යුගය ආරම්භ වූයේ ලංකාව සොළී ආධිපත්‍යයට නතුවීමේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. ලංකාව සෑහෙන තරම් කාල පරිච්ඡේදයකට සොළී රජවරුන්ගේ යටත් විජිතයක් වශයෙන් පැවතින. සිංහල සහ බෞද්ධ කලාශිල්පවල සෑම අංශයක් කෙරෙහිම කිසියම් බලපෑමක් ඇතිකරලීමට එම සොළී ආක්‍රමණ සමත් නොවූවත් එම ආක්‍රමණ ලාංකික කලා ශිල්ප කෙරෙහි කිසිම බලපෑමක් ඇති නොකළහයි කීමටද හැකියාවක් නැත. මේ නිසාම කලා ශිල්ප වල සමහර අංශ කෙරෙහි සොළී බලපෑම සෑහෙන තරම් දුරට දක්නට ලැබෙතැයි සඳහන් කළ හැකිය. මෙම සොළී බලපෑම පැහැදිලිවම පිළිබිඹු කරන්නකි පොළොන්නරු යුගයේ බිහිවූ සඳකඩ පහන.

හින්දු භක්තිකයන්ගේ වන්දනා මානන පූජා සත්කාරයන්ට අතිශයින්ම පාත්‍ර වූ සත්ව විශේෂයකි, වෘෂභයා. මේ නිසාම පාදයට ස්පර්ශවන ස්ථානයක පිහිටුවනු ලැබූ සඳකඩ පහනට වෘෂභයාගේ මූර්තිය අන්තර්ගත කිරීමට ඔවුහු නොකැමති වූහ. එහෙයින් අනුරපුර යුගයේ ජාති, ජරා, ව්‍යාධි සහ මරණ යන සිව් බිය පිළිබිඹු කිරීමට යොදගනු ලැබූ හස්ති, වෘෂභ, සිංහ සහ අශ්ව යන සතුන් සිව්දෙනාම පොළොන්නරු සඳකඩ පහණ තුළින් දිස්නොවෙයි. එම සඳකඩ පහන් තුළින් ජරාව පිළිබිඹු කළ ගොනාගේ රූපය ගිලිහිගියේ ඉහත සඳහන් කළ පරිදි හින්දු බලපෑමේම කිසියම් ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි.

එමෙන්ම බොහෝවිට අනුරපුර යුගයෙන් පසු කාලින වකවානුවේදී නිර්මාණය වූ සඳකඩ පහන් තුළින් දිස්වෙන්නේ කලා කෞශල්‍යයෙන් අනූන ලක්ෂණ නොව ශිල්පීය නෛපුණ්‍ය දක්වන ලක්ෂණය. පොළොන්නරු අවධියෙන් පසු කාලීන වකවානුවේදී නිර්මාණයවූ සඳකඩ පහන් දෙස බලන විට මෙම කරුණ වඩාත්ම පැහැදිලි වෙයි. පොළොන්නරු යුගයෙන් පසු දියුණුවක් තරමක් දුරට හෝ දක්නා ලැබෙන්නේ සාහිත්‍යයෙහි පමණකි. සෙසු සෑම අංශයන්හිම කිසියම් ආකාරයක පරිහානි සහගත තත්වයක් දිස්වෙයි. කලා ශිල්ප ආදිය බොහෝ දුරට දියුණු වන්නේ රාජ අනුග්‍රහය උඩ බව ප්‍රකට කරුණකි. දඹදෙනි යුගයෙන් පසු මෙරට දේශපාලන තත්වය බෙහෙවින් ව්‍යාකුල විය. මේ නිසාම මෙරට දේශපාලන ඒකාබද්ධතාවයක් ඇති කරලීමට එවකට සිටි පාලකයන්ට හැකියාවක් නොලැබුණි. එබැවින් කලාත්මක අංශයන් සැමෙකකම පාහේ කිසියම් පරිහානියක් විද්‍යමාන වෙයි. මෙම වකවානුවෙහි සිටි පාලකයන් අතර ලංකාව ඒකාබද්ධ කිරීමට සමත් වූ පාලකයා සවැනි පැරකුම්බාරජුය. මේ නිසා කෝට්ටේ යුගයේ දී කලා ශිල්ප හා සාහිත්‍යය සෑහෙන තරම් දුරට දියුණුවියයි ගැනීම යුක්ති යුක්තය.

දඹදෙනි යුගයේ දී නිර්මාණය වූ සඳකඩ පහන් අතර බෙලිගලින් ලැබී ඇති සඳකඩ පහනට හිමිවන්නේ වැදගත් ස්ථානයකි. මෙම සඳකඩ පහන ඉන් පෙර නිර්මාණය වූ සඳකඩ පහන් හා කිසියම් භින්නත්වයක් පිළිබිඹු කරයි. එහෙත් මේ අවධිය වන විට සඳකඩ පහන් විකාශනයට පත්වීමට ආරම්භ වී තිබුණ බව මෙය දෙස බලන විට පැහැදිලිව පෙනෙයි. අනුරපුර යුගයේ නිර්මාණය වූ සඳකඩ පහනට වඩා පොළොන්නරු යුගයේදී බිහිවූ සඳකඩ පහනෙහි දක්නට ලැබෙන්නේ යම් යම් සීමිත වෙනස්කම් කිහිපයක් පමණකි. ඉහත සඳහන් කළ පරිදි වෘෂභයා අන්තර්ගත නොවීම වැනි ලක්ෂණයි.

එහෙත් සඳකඩ පහන මූලික ලක්ෂණ අතින් කිසියම් වෙනසකට පාත්‍ර වීම දඹදෙනි යුගයේදී ඇරඹුන බව මෙම සඳකඩ පහනින් අවබොධ කර ගැනීමට පුළුවන. මෙම සඳකඩ පහනින් නිරූපණය වන්නාවූ සතුන් පොලොන්නරු යුගයේදී නිර්මිත ආකාරයට වඩා වෙනස් ස්වරූපයක් දරයි. මේ අනුව බලන විට අනුරපුර යුගයේ සිට දඹදෙනි යුගය දක්වා වූ අන්තර් වකවානුව තුළ සඳකඩ පහන යම් යම් විකාශනයන්ට මූලික වශයෙන් පාත්‍ර විය. එහෙත් එම වෙනස්වීම කෝට්ටේ යුගයේ බිහිවූ සඳකඩ පහන් තුළින් විකාශනයට පත්වූ තත්වයට වඩා හාත්පසින්ම වෙනස් ස්වරූපයක් දරයි.

කෝට්ටෙ යුගයේදී මෙරට සිංහල සාහිත්‍ය පිළිබඳ ස්වර්ණමය යුගය උදවූ බව ඇතැම් විචාරකයෙක් අදහස් කරති. සාහිත්‍ය කෘති විශාල සංඛ්‍යාවක් බිහිවීමත් එමෙන්ම සාහිත්‍යය පිළිබඳ විවිධත්වයක් දෘශ්‍යමාන වීමත් එම මතය ඉදිරිපත් කිරීමට ප්‍රධාන හේතුව වී තිබේ. කෙසේ වුවද ඉහත සඳහන් කළ පරිදි රජුන්ගේ අනුග්‍රහ ලැබීමේ තත්වය මත ඒ ඒ කලාවන්ගේ උද්දීප්තිය හෝ පරිහානිය රැඳී පවත්නා බව සඳහන් කළ හැකිය. හවැනි පැරකුම්බා රජුගේ කාලයේදී රටේ දේශපාලන ඒකාබද්ධතාවය රැකුණු අතර සාහිත්‍ය හා අනෙකුත් කලාශිල්ප කෙරෙහි අනුග්‍රහ දැක්වීමට මේ නිසාම ඔහුට අවස්ථාවක් සැලසුනි.

පැරකුම්බාවන් වැනි පාලකයන්ගේ අනුග්‍රහය, ආධාරය සහ උපකාරය ලැබ දියුණු වූ කලා ශිල්ප පිළිබඳව ප්‍රමාණවත් අවබොධයක් ලබා ගැනීමට තරම් පුරා විද්‍යාත්මක නටබුන් සැහෙන සංඛ්‍යාවක් ලැබී තිබීම අපගේ වාසනාවකි. කෝට්ටේ යුගය වන විට සාහිත්‍ය පමණක් නොව සෙසු කලාවන්ද යම් යම් වෙනස් වීම්වලට පාත්‍ර වූ බව එම පුරා විද්‍යාත්මක නටබුන් විශ්ලේෂණයකට භාජනය කිරීමේදී ප්‍රකට වෙයි. ලැබී ඇති මෙම වකවානුවට අයත් නටබුන් අතර හොරණ රජමහා විහාරයෙන් ලැබී ඇති නටබුන් විශේෂ සඳහනකට හිමිකම් කියයි.

මෙම ලිපියෙහි අදහස කෝට්ටේ යුගයේ දී සඳකඩ පහනේ දක්නට ලැබුන විශේෂතාවයන් පිළිබඳ ව කිසියම් විග්‍රහයක් කිරීමයි. ඒ අනුව අපි මේ යුගයේ සඳකඩ පහන් හා ඒවායේ දක්නා ලැබෙන විශේෂ අංග ලක්ෂණයන් සැලකිල්ලට ලක් කරමු.

ඉහත සඳහන් කළ හොරණ රජමහා විහාරස්ථානයෙන් මේ යුගයට අයත්වන සඳකඩ පහන් කිහිපයක් ලැබී තිබේ. මෙහි තිබී ලැබී ඇති ප්‍රධාන සඳකඩ පහන්වල සංඛ්‍යාව තුනකි. මෙම සඳකඩ පහන් විශේෂ ලක්ෂණ රාශියක් පිළිබිඹු කරන අතර සඳකඩ පහනේ විකාශනය දෙස නෙත් සිත් යොමන්නන්ට අවශ්‍යයෙන්ම යොමුවිය යුතු ඒවා හැටියට ද මෙම සඳකඩ පහන් නම් කිරීමට පුළුවන. මෙම සඳකඩ පහන් තුන පොදුවේ ගෙන සලකා බැලීම අසීරුය. ඇතැම් විට සඳකඩ පහනේ විකාශනය පිළිබඳව සමහර සමාන ලක්ෂණ පිළිබිඹු කරතත් එකිනෙකට හාත්පසින්ම වෙනස්වන ලක්ෂණ ද විශාල සංඛ්‍යාවකි. මේ නිසා පළමුව මෙම සඳකඩ පහන් එකිනෙක වෙන් වශයෙන් ගෙන ඒවා පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් කොට එයින් අනතුරුව විකාශනය පිළිබඳව එන පොදු ලක්ෂණ ඉදිරිපත් කරමු.

අංක 1 දරණ සඳකඩ පහන අර්ධ කවාකාරව නිර්මානය කර ඇතත් ක්‍රමෝන්නව යන ලකුණු පිළිබිඹු කරයි. ප්‍රමාණය අතින් ගෙන සලකා බලන විට අනුරපුර පොලොන්නරු අවදිවල සඳකඩ පහන්වලට වඩා අතිශයින්ම කුඩා බවක් පෙනෙන්නට තිබේ. මෙය පඩිපේළිය හා එක එල්ලේ ම සම්බන්ධ නොවෙයි. එක්තරා පදනමක් සඳකඩපහනේ සැරසීම් වලල්ලත් පඩි පේලියත් අතර දිස්වෙයි. එහෙත් එම පදනම සඳකඩ පහන නිර්මාණය කරන ලද ගලින් ම නිර්මාණය කිරීමට කලාකරුවා සමත් වී ඇති බව පෙනෙයි. මෙහි ආරම්භක කොටස් සැරසීම් වලින් තොරව පැවතීම ද නවත් විශේෂ ලක්ෂණයකි. එමෙන් ම පැරණි කලාකරුවා සඳකඩ පහන් නිර්මාණය කිරීමේ දී සඳකඩ පහන සම්පූර්ණ චක්‍රයකින් සමන්විත වූවක් බවත් එහෙත් එම පූර්ණ චක්‍රය පඩිපේලියට යටවී ගිය බැව් හැඟවීමටත් තැත්කළ බව කිව හැකිය. එහෙත් මෙම උදහරණයෙහි එවැනි බලාපොරොත්තුවක් කලාකරුවා තුළ පැවැති බවක් නොපෙනේ. මේ නිසාම මෙය අර්ධ කවාකාර ලක්ෂණ පිළිබිඹු නොකරයි. අනෙක් අතට එය පදනම හා කෙළින්ම සම්බන්ධතාවයක් නොපෙන්වයි. සම්පූර්ණ නිර්මාණයම සංකෙතානුසාරයෙන් තොරව පැහැදිලි ලෙසම එම සඳකඩ පහන තුළින් දිස්වෙයි.

සෑම සඳකඩ පහනකටම පොදු වූ ලක්ෂණයක් වූ මධ්‍යගත පද්මය මෙහි ද මධ්‍යයෙහිම විද්‍යාමාන වෙයි. එහෙත් මෙහි දක්නා ලැබෙන විශේෂත්වය නම් පැරණි යුගයේ සඳකඩ පහන් මෙන් අර්ධ පද්මය නොව විකසිත වූ පූර්ණ පද්මයම විද්‍යාමාන වීමයි. ඉහත සඳහන් කළ පරිදි මුළු සඳකඩ පහනේම හැඩය වෙනස්වීම මෙය මෙසේ වීමට අතිශයින්ම බලපෑ බව පැහැදිලිය. එමෙන්ම මෙම මධ්‍යගත පද්මයෙහි කෙමිය තුළ හංස රූප යකි. පද්මය පිටුපසින් ඇත්තේ තවත් පූර්ණ කවයකි. එම කවය රේඛාවන්ගෙන් කොටස් නමයකට බෙදා දක්වා ඇත. මෙසේ බෙදා දක්වා ඇති කොටස් නමයෙන් පහකම දිස්වන්නේ ඇතුන්ගේ රූපයි. එම ඇතුන් ගමන් කරන අයුරක් නිරූපිතයි. එසේම එම ඇතුන්ගේ ප්‍රතික්‍රියාවන් ද විවිධය. ඇතැම් ඇතෙක් හොඬය ඔසවා ගෙන සිටින ආකාරයක් නිරූපණය කරන අතර ඇතැමෙක් හොඬය පහත් කොටගෙන ඉතා ශාන්ත දාන්ත විලාශයක් නිරූපණය කරයි.

මෙම සත්ව පේළිය ගමන් කරන්නේ තනි පැත්තට නො වේ. ඇතැමෙකු දකුණේ සිට වමටත් ඇතැමෙකු වමේ සිට දකුණටත් ගමන් කරනු දක්නා ලැබේ. මේ නිසා මුදුන් කොටු දෙකෙහිදී ඇතුන් දෙදෙනෙකු මුහුණට මුහුණ ලා සිටුනු දක්නා ලැබේ. මෙසේ එකිනෙකාගේ මුහුනු දෙස බලා සිටින ඇතුන් දෙදෙනාගේ හොඬවැල් දෙක එකිනෙක සම්බන්ධවන අයුරක් පෙන්වයි. මේ සතුන් දෙදෙනාගේ සම්බන්ධතාවය බිඳ හෙළන්නේ කොටස් වෙන් කරන රේඛාව විසිනි. ඉහත සඳහන් කළ කොටු නමයෙන් ඉතිරි සතරෙහි නිරූපණය වන්නේ සිංහ රූපයන්ය. මෙම සිංහ රූප ඇතුන්ගේ රූප මෙන් විවිදත්වයක් පෙන්නුම් නොකරයි. මේ සෑම රූපයක් ම එක හා සමාන ලක්ෂණ නිරූපණය කරයි.

මෙම කොටු නමය වටා ඇති වලල්ලේ දිස්වන්නේ හංසයින්ගේ සහ මොනරුන්ගේ රූපයන්ය. එකා පසුපස තව එකකු ගමන් ගන්නා විලාසයක් පෙන්නුම් කරමින් දකුණේ සිට වමට හංසයන් පස් දෙනෙකුත්, එමෙන් ම වමේ සිට දකුණට ඒ අයුරින්ම ගමන් ගන්නා හංසයන් පස් දෙනෙකුන්ගේ රූපයනුත් එම පටියෙහි අන්තර්ගත වෙයි. මෙසේ හංසයන් දහ දෙනෙකුගේ රූප එහි නිරූපණය වෙයි. එපමණක් නොව මෙම හංසයන් දහ දෙනාගේ දෙපැත්තෙහි මොණරෙකු වැනි සතුන් දෙදෙනෙකු දක්නට පුළුවන. ඇතැම් ඉතිහාසඥයෙකු අදහස් කරන අන්දමට මෙයින් නිරූපණය වන්නේ මොණරුන් දෙදෙනෙකි. එහෙත් එම අදහස පිළිගැනීමට හැකියාවක් නැත. මේ නිසාම ඇතැම් අයෙක් එම අදහස පිළිගැනීමට මැලිවෙති. එම පක්ෂීන් දෙදෙනාගේ මුඛයෙහි සර්පයන් ඩැහැගෙන සිටින ආකාරයක්ද පැහැදිලිව නිරූපණය වෙයි. කවි සමයෙහි ගුරුළන්ගේ ගොදුර වශයෙන් නාගයන් සැලකෙයි. මේ පිළිබඳ කොතෙකුත් උදාහරණ සිංහල සාහිත්‍යයෙන් පෙන්වීමට පුළුවන.

මේ කරුණු අනුව බලනවිට මෙම සඳකඩ පහන තුලින් මූර්තිමත් වන්නේ නයින් ඩැහැගෙන සිටින ගුරුළන් යයි නිගමනය කිරීම අසීරු නැත. දැනට රයිගම් කෝරළයේ ඡත්‍රය ලෙස භාවිත වන්නේද නයෙකු කටින් ඩැහැගෙන ඉන්නා අයුරක් නිරූපණය කරන ගුරුළකුගේ රූපයකි. මෙම ඡත්‍රය සකස්කොට ගන්නා ලද්දේද මෙම සඳකඩ පහනෙහි දිස්වන මෙම රූපය දෙස බලා ගෙනය. මෙම ගුරුළන් දෙදෙනාගෙන් එම හංස පේළිය අවසන් වෙයි.

මීළඟට මධ්‍යගත පදනම දිස්වෙයි. එහි මධ්‍යයෙහි කිසියම් නිර්මාණයකුත් ඒ දෙපස එකිනෙකාගේ මුහුණ දෙසා බලා සිටිනා සිංහයන් දෙදනෙකුගේ රූප දෙකක්ද දිස්වෙයි. එම සිංහ රූප දෙපස කලින් සඳහන් කළ ගුරුළු ලාංඡනයටම සමාන ලාංඡනයක් ද දක්නට පුළුවන. මෙහි මධ්‍යයෙහි දිස්වන්නේ කුමක්ද ? යන්න බෙහෙවින් නො පැහැදිලිය. ඇතැමෙක් එයින් පිළිබිඹු වන්නේ කැස්බෑවෙකුගේ රූපයකැයි කියති. එහෙත් සිංහයන් දෙදෙනෙකුගේ රූප දෙපසෙහි දිස්වන නිසා මෙයින් ඔවුන්නක් පිළිබිඹු වෙතැයි අනුමාන කිරීමට පුළුවන. රාජ්‍යය නිරූපණය වන සංකෙතය ලෙස පසු කාලයේ දී සැලකුනේ ඔටුන්න දෙපස එකිනෙකාගේ මුහුණ බලාගෙන සිටින සිංහ රූප දෙකකි. මේ නිසාම මෙහිදීද කලාකරුවා රාජ්‍ය පිළිබඳ සංකෙතය ඉදිරිපත් කිරීමට බලාපොරොත්තු වීයයි අනුමාන කළ හැකි ය. එය එසේ නම් මෙම මධ්‍යගත රූපයෙන් නිරූපණය වන්නේ ඔටුන්නයි.

මෙයින් අනතුරුව එම සඳකඩ පහනෙහි ඉතා වාම් ගල් රවුම පමණක් දිස්වෙයි. මෙම සඳකඩ පහනෙහි විශේෂතාවන් කිහිපයක් දක්නා ලැබෙයි.

එනම් පැරණි සඳකඩ පහන මෙන් ම අභ්‍යන්තර යෙහි සිට බැහැරට ගමන් කරන්නහුගේ නෙතට දිස්වන අයුරින් නිර්මාණය කර ඇත. එමෙන්ම මෙහි සැරසිලි ආදියට සම්පූර්ණයෙන්ම පාහේ යොදගෙන ඇත්තේ විවිධ තිරිසනුන් පමණක් වීමද තවත් විශේෂ වැදගත් කමකට හිමිකම් කියයි. එසේ තිරිසන් සතුන්ගෙන් පරිබාහිරව යොද ගෙන ඇත්තේයයි නිශ්චිත වශයෙන් නිගමනය කළ හැක්කේ මධ්‍යගත පද්මය පමණකි. මධ්‍යගත පද්මය ලංකාවේ සෑම සඳකඩ පහනකම අවශ්‍යම අංගයක් ලෙස සැලකුණි. ඒ හැරුණ විට අනෙක් සෑම තැනකම නිරූපණය වී ඇත්තේ විවිධාකාර සතුන් පමණකි.

මීළඟට එම ස්ථානයේ ම තිබී ඇති අංක 2 දරණ සඳකඩ පහන කෙරෙහි අපගේ අවධානය යොමු කරමු. මෙම සඳකඩ පහන යම් යම් මූලික අංග ලක්ෂණ අතින් කලින් දක්වූ සඳකඩ පහන හා සාම්‍යයක් පෙන්වතත් සැරසීම් රටාව වැනි ඇතැම් අංග ලක්ෂණ අතින් මේ සඳකඩ පහන් දෙක හාත් පසින් ම වෙනස් වූ ලක්ෂණ පෙන්වයි.

මෙම සඳකඩ පහනෙහි දක්නට ලැබෙන මූලික ලක්ෂණය මෙය සම්පූර්ණ උද්භිදමය සැරසීම් රටාවකට පමණක් සීමිත වීමයි. හොරණින් ලැබී ඇති සඳකඩ පහන් අතර ඉතාමත් සිත්ගන්නා සවභාවයකින් යුත් සඳකඩ පහන මෙයයි. මෙහි මධ්‍යගත පද්මය ද කලින් සඳහන් කළ සඳකඩ පහනෙහි දිස්වන්නාක් මෙන්ම පූර්ණ පද්මයකි. සෙසු සඳකඩ පහන් දෙකෙහි මෙන් මෙහි දිස් වන්නේ තනි පෙති පේලියක් නොවේ. මෙහි පෙති පේලි දෙකක් දක්නට පුළුවන. එම පද්මය මධ්‍ය යෙහි ද කිසියම් උද්භිදමය සැරසිල්ලක් දක්නට හැකිය. ඉතාමත් චමත්කාර ජනක උද්භිදමය සැරසිල්ලක් වූ මෙහි කලාකරුවා එම සැරසිල්ල ඉදිරිපත් කිරීමෙන් බලාපොරොත්තු වූයේ කිනම් පරමාර්ථයක් මුදුන් පමුණුවා ගැනීමට ද යන්න නොපැහැදිලිය. ඇතැම් විට මෙය අභ්‍යන්තරික හැඟීම් දනවීමට වඩා එයින් පරිබාහිර වූ අලංකාර සැරසීම් මාත්‍රයක් පමණක් ලබාදීමට ඔහු උත්සාහ කළා විය හැකිය.

එම පද්මයෙහි පෙති වළලු දෙකින් ඇතුළතින් පිහිටි පෙති රවුම සම්පූර්ණ කවයකින් යුක්තය. දෙවැනි පෙති රවුම පදනමට කැපී ගිය අයුරක් පෙන්වයි. එම පෙති වළලු දෙක වටා තවත් උද්භිදමය වූ සැරසිල්ලක් දිස්වෙයි. මෙය ද ඉතාමත් චමත්කාර ජනක සැරසිලි විශේෂයකි. මෙබඳු සැරසිලි රටාවන් පැරණි යුගයට අයත් සඳකඩ පහන් තුළින් දකගැනීම අපහසුය. සඳකඩ පහනේ අලංකාරත්වය බෙහෙවින් අභිවර්ධනය වීමට මෙම සැරසිල්ල අතිශයින් උපයෝගීවී ඇති බව අවශ්‍යයෙන් ම සඳහන් කළ හැකි ය.

මෙම සැරසීම් වලල්ල වටා වාම් හිස් තීරුවක් වෙයි. එම තීරුව තුළ කිසිදු සැරසිල්ලක් විද්‍යා මාන නොවෙයි. සඳකඩ පහනේ අලංකාරත්වය බෙහෙවින් වැඩිවීමට මෙම හිස් තීරුව ද ආධාර වූවාසේ පෙනේ. මෙම හිස් තීරුව වටා දිවෙන්නේ සඳකඩ පහනේ කෙළවරේ ම වළල්ලයි. මෙම කෙළවරම පිහිටි වළල්ල නැවතත් නෙළුම් පෙතිවලින් යුක්ත හැසිරීම් රටාවකින් නිමැවී ඇත.

සෙසු සඳකඩ පහන් දෙක හා සසඳා බලන විට මෙය මේ යුගයේ නිරූපණය වී ඇති සඳකඩ පහන් අතර කලාත්මක අංශයෙන් අගතැන්පත් වූ නිර් මාණය ලෙස හඳුනා ගැනීමට බාධාවක් නැත. මෙම සඳකඩ පහන ද නිමැවී ඇත්තේ අභ්‍යන්තර යේ සිට බලන්නෙකුගේ අවධානය සැරසීම් රටා වන් කෙරෙහි යොමුවන ආකාරයටය.

මීළඟට අපගේ සැලකිල්ලට භාජනය වන්නේ අංක 3 දරන සඳකඩ පහන පිළිබඳවයි. මෙම සඳකඩ පහන ඉහත විස්තර කළ සඳකඩ පහන් දෙකටම වඩා අතිශයින් සරල වාම් ස්වරූපයක් දරයි. මෙහි දිස්වන්නේ එකම මූර්තියක් පමණකි. එයද සෑම සඳකඩ පහනකම අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් ලෙස සැලකුනු මධ්‍යගත පද්මයට පමණක් සීමිත වෙයි. එම පද්මය සඳකඩ පහනෙහි මධ්‍යයෙහි නිර්මාණය වී ඇත. එම පද්මය ද මෙහි මුල දී විස්තර කළ සෙසු සඳකඩ පහන් දෙකෙහි මෙන්ම පූර්ණ පද්මයකින්ම සමන්විතය. එම පද්මය වටා ඉතා මත් වාම වූ වලල්ලක් දිස්වෙයි. පද්මය මධ්‍යයෙහි හංසයෙකුගේ රූපයක් දිස්වෙයි. එම හංස රූපය සෙසු සඳකඩ පහන්හි දිස්වන හංසයන්ට වඩා වෙනස් ස්වරූපයක් දරයි. මෙම නෙළුම් මල වටා ඇත්තේ හිස් අර්ධචන්ද්‍රාකාර පහන පමණකි.

මෙම සඳකඩ පහන කෙතරම් වාම්බවක් පෙන්වූවත් සඳකඩ පහනේ විකාශනය පිළිබඳව කරුණු විමසන්නෙකුගේ නෙත් සිත් අවශ්‍යයෙන් ම මෙම සඳකඩ පහන දෙසට ද යොමු විය යුතුය.

සෙසු සඳකඩ පහන් දෙක හා සසඳා බලන විට මෙහි ඇති විශේෂත්වය වඩාත්ම පැහැදිලිව කැපී පෙනෙයි. එනම් ඉහත කී සඳකඩ පහන් දෙකම අභ්‍යන්තරයෙහි සිට බලන්නෙකුගේ අවධානය යොමුවන පරිදි නිර්මාණය වූවත් මෙම සඳකඩ පහන නිර්මාණය වී ඇත්තේ පරිබාහිරව සිට අභ්‍යන්තරයට ප්‍රවිෂ්ට වන්නකුගේ නේත්‍රයට යොමුවන පරිදිය. හංස රූපය දෙස බලනවිට මෙම කරුණ වඩාත්ම පැහැදිලි වෙයි.

එමෙන් ම ඉහත විස්තර කළ සඳකඩ පහන් දෙකෙහි ම පදනම ශක්තිමත්ව නිරූපණය වී ඇත. එහෙත් තෙවැනි උදහරණයෙහි පැහැදිලි ලෙස පදනම නිර්මාණය කිරීමට කලා කරුවා කිසියම් උත්සාහයක් දරා ඇති බවක් නොපෙන්වයි. මෙහි පදනමක් ඇති බවක් වුවද රසිකයාට, වටහා ගැනීමට ඉඩකඩ සැලසී ඇත්තේ ලියතරවලින් තොරව, ඉතාමත් වාම් අන්දමට පිටතට නෙරා යන ආකාර යක් දැක්වීමට නිර්මාණ ශිල්පියා ගෙන ඇති උත් සාහය නිසාය.

කෝට්ටෙ යුගයෙහි ලා අන්තර් ගත කළ හැකි සඳකඩ පහන් කිහිපයක් පිළිබඳ කෙටි විස්තරයක් මෙහි දී ඉදිරිපත් කළෙමු. මෙම ලක්ෂණ සියල්ල පොදුවේ ගෙන විග්‍රහ කර බලතහොත් සඳකඩ පහනේ විකාශනය පිළිබඳ ව අවස්ථා කිහිපයක් මෙයින් පැහැදිලි වෙතැයි සඳහන් කිරීමට පුළුවන.

පැරණි යුගවල බිහි වූ සඳකඩ පහන් බිහිකළ නිර්මාණ ශිල්පීහු එම සඳකඩ පහන් තුළින් කිසියම් දර්ශනික අදහසක් නිරූපණය කිරීමට යත්න දැරූහ. එහෙත් පසු කාලීන යුගවලදී ජීවත් වූ නිර්මාණ ශිල්පීහු එබඳු දර්ශනික අදහසක් ඉදිරිපත් කිරීමට අපොහොසත් වූහ. මෙම පරිහානි සහගත ස්වරූපය සඳකඩ පහනට පමණක් සීමිත වූවක් නොවිය. සෑම කලා අංශයෙක්හි ලාම මෙම පරි හානි සහගත තත්වය දිස්වෙයි. බුදුරජාණන් වහන්සේට වන්දනා මාන කිරීම සඳහා විහාරයට ප්‍රවිෂ්ට වන භක්තිමතාගේ එම බුද්ධ භක්තිය වඩාත්ම තීව්‍ර කර ගැනීමට මුල් යුගයේ බිහිවූ සඳකඩ පහනක් දෙස බැලීම නිසා එම බැතිමතාට හැකියාවක් ලැබුණි. එයට උපයෝගිවන අයු- රින්ම එද සඳකඩ පහන ද නිරූපණය විය. එහෙත් පසුකාලීන කලාශිල්පියාගේ එබඳු අදහසක් හෝ බලාපොරොත්තුවක් නොවූ බව මෙම සඳකඩ පහන් දෙස බැලීමේ දී පහසුවෙන්ම වටහා ගැනීමට පුළුවන. ඔහු බලාපොරොත්තු වූයේ අලංකාර වූ කිසියම් සැරසීම රටාවක් ඉදිරිපත් කිරීමට පමණක් බවද මේ අනුව පැහැදිලි වෙයි.

එසේම පැරණි යුගයේ දී බිහිවුනු සඳකඩ පහන් වල අමුතු පදනමක් දක්නට නොලැබුණි. සැරසීම් වළලු පඩි පේළිය හා අත්‍යන්තයෙන් ම බැඳී පැවැත්තේය. සමහර හැසිරීම් රටාවන්ගෙන් බාග යක් පමණක් දිස්වන්නේ එහෙයිනි. එහෙත් මෙම සඳකඩ පහන්හි එබඳු අසම්පූර්ණ සැරසීම් රටාවන් දිස්වන්නේ නොවේ. එමෙන්ම පඩිපේළියෙන් සැරසිලි වළලු වෙන් කරන කිසියම් පදනමක් දිස් වෙයි. එපමණක් නොව පැරණි සඳකඩ පහන්වල සැරසීම් වළලු අර්ධ වලල්ලකින් ම සමන්විත විය. එහෙත් මේවායේ පූර්ණ රවුම් දිස්වෙයි. පැරණි සඳකඩ පහන් නිසියාකාර ලෙස දර්ශනය කළ හැකි වූයේ අභ්‍යන්තරයේ සිට බලන්නෙකුට ය. එහෙත් මේ සඳකඩ පහන් වලින් ඇතැම් එකක් පරිබාහිරව සිට අභ්‍යන්තරය දෙස බලන් නෙකුගේ අවධානය යොමු වන අයුරින් නිර්මාණය වීමද විශේෂ වැදගත් කමකට හිමිකම් කියයි.

එපමණක් නොව පැරණි සඳකඩ පහන්වල දක්නා ලැබුණේ අර්ධවෘත්තාකාරව නිමැවුන සැර සිලි රවුම් පමණකි. එහෙත් මේ සඳකඩ පහන් තුලින් විවිධ මෝස්තර අනුව නිරූපණය වූ සත්ව රූප දක්නට ලැබේ. එසේම මෙතෙක් කල් සඳකඩ පහන්වල සැරසිලි කෙරෙහි බහුල වශ යෙන් භාවිත නොවූ උද්භිදමය සැරසිලිවලට මෙම සඳකඩ පහන් අතර වැදගත් ස්ථානයක් හිමිවීම ද වැදගත් වෙයි. මෙතෙක් කල් සඳකඩ පහනට නොයොදා ගත් සතුන්ව යොදා ගැනීමද තවත් විශේෂ ලක්ෂණයකි.

මේ අනුව සලකා බලන විට කෝට්ටේ යුගයේ සඳකඩ පහන් සිංහල කලාවේ ශ්‍රේෂ්ඨතම අංග ලක්ෂණයක් වූ සඳකඩ පහනේ විකාශනය පිළිබඳ වැදගත් අවස්ථාවක් මෙන්ම පිරිහීම පිළිබඳ කිසියම් ලක්ෂණයකුත් විදහා දක්වන බව අවශ්‍යයෙන් ම සඳහන් කළ යුතුය.

තිස්ස කාරියවසම්

භාරතීය වාස්තු ශාස්ත්‍රය—I

වාස්තු ශාස්ත්‍රය පිළිබඳව භාරතයෙහි ලියැවුණු විවිධ ශිල්පශාස්ත්‍ර ග්‍රන්ථයන් අතර **මානසාර වාස්තුශාස්ත්‍ර** නම් ග්‍රන්ථය මහත් ඵලදයී එමෙන්ම වැදගත් වූත් කෘතිය වෙයි. විවිධාකාර සුන්දර මූර්ති නිර්මාණය කිරීමට මෙන්ම ඒ පිළිබඳව සෛද්ධාන්තික ග්‍රන්ථකරණයටත් භාරතීයෝ මහත් කුසලතාවයක් දැක්වූහ. මෙම **මානසාර වාස්තු ශාස්ත්‍ර** නම් කෘතිය පළමුවැනි වරට විද්වතුන් ඉදිරියට සංක්ෂෙප වශයෙන් පැමිණියේ දහනව වැනි ශතවර්ෂයේ තුන්වැනි දශකයේදීය. **රාම්රාස්** පඬිවරයා විසින් මෙම මහාර්ඝ ග්‍රන්ථයෙහි පරිච්ඡෙදයන් කිහිපයක් පමණක් පාඨකයන් වෙත ඉදිරිපත් කළේ වුවද සංස්කෘත භාෂාවෙහි පාරප්‍රාප්ත මහ පඬිවරයයෝ ඒවා "ඉතාමත් දුර්වල සංස්කෘතයකින්" ලියැවුණු පාඨයන්යයි බැහැර කළහ. ඉන් පසුව මෙම කෘතිය පිළිබඳ මූලික වශයෙන් කරුණු සොයා බලා අත් පිටපත් රාශියක් එක් කොට ග්‍රන්ථය සංස්කරණය කිරීම පිළිබඳ භාරදූර කර්තව්‍යය 1914 අවුරුද්දේදී අලහබාද් විශ්ව විද්‍යාලයේ ශාස්ත්‍ර පීඨාධිපති **ප්‍රසන්න කුමාර් ආචාර්ය** තුමා විසින් ආරම්භ කරන ලදි. එතැන් සිට සමහර විට දවසකට පැය දහසයක් එක දිගටම මෙම කාර්යයෙහි තමන්ට නියුක්ත වීමට සිදු වූ බව ඒ මහතා ප්‍රකාශ කොට තිබේ. 1932 අවුරුද්දේ දී නාගරී අකුරින් එක් මූලික පිටපතක් ද එහි ඉංග්‍රීසි පරිවර්තනයක් ද මුද්‍රණද්වාරයෙන් නිකුත් විය.

භාරතයෙහි ගෘහ නිර්මාණය හා මූර්ති ශිල්පය පිළිබඳව ලියැවුණු හැම ග්‍රන්ථයකටම පාහේ මූලික ගුරු පොත වී ඇත්තේ **මානසාර වාස්තු ශාස්ත්‍රයයි.** දනට අපට හමු වී ඇති පැරණිම වාස්තු විද්‍යාත්මක උපදේශ කෘතිය වන මෙහි කතුවරයා ගැන මෙන්ම රචනා වුණු කාලය පිළිබඳව ද පැහැදිලිව අදහසක් ඉදිරිපත් කිරීම දුෂ්කර කාර්යක් වී ඇත. මේ කරුණු පිළිබඳව උගත්තු විවිධ අදහස් දරති.

මෙහි කතුවරයා එක් පුද්ගලයෙකු නොවේ යැයි යන්න බොහෝ උගතුන්ගේ අදහසකි. මානසාර නමින් හැඳින්වෙන එක්තරා ඍෂි කුලයක් වී යැයි ඔවුහු අදහති. සමහරු ඒ නමින් යුත් එක් තැනැත්තෙකු මෙම ග්‍රන්ථය රචනා කෙළේයැයි සිතති. මෙයට වඩා වෙනස් වූ තවත් මතයක් ඇත. ඒ අනුව මෙය ගෘහ නිර්මාණය හා මූර්ති ශිල්පය පිළිබඳ සියලුම මානයන්ගේ සාරය ගත් සංග්‍රහයකි.

ග්‍රන්ථයෙහි සංස්කරණය පිළිබඳ කාලය ද එවැනිම විවාද ගෝචර වූවකි. ක්‍රිස්තු පූර්වයේ 25 වැනි වර්ෂයේ රචනා කරන ලද **විෂ්ට්‍රුවියස්ගේ** ග්‍රන්ථය හා **මානසාරය** අතරත් බොහෝ සමානකම් දකින්නට ඇත. එහෙයින් මේ ග්‍රන්ථ දෙකේ රචනා කාලය එක ළහම විය යුතුයයි කියති. මෙයින් අදහස් කරන්නේ එක් කෘතියක් අනික් කෘතිය බලා ගෙන රචනා කරන ලදූයි යන අදහසක් නොවේ. දෙදෙනාම තමතමන්ගේ ග්‍රන්ථවලට එකම මූලාශ්‍රයකින් වග වාසගම් උපුටා ගත් බවයි. විෂ්ට්‍රුවියස්ගේ කෘතිය ලියැවුනේ ක්‍රිස්තු වර්ෂාරම්භයට අවුරුදු විසි පහකට කලින් බව සියලුම උගත්තු පිළිගනිති. එහෙයින් අපට මේ අනුව එක් මත වාදයකට බැස ගත හැකිය. එනම් මෙම **මානසාර වාස්තුශාස්ත්‍ර** නම් ග්‍රන්ථය එම කෘතිය රචනා කිරීමෙන් ශතවර්ෂ කිහිපයකට පෙරාතුව හෝ පසුව සංග්‍රහය කෙළේය යනු ඒ මතවාදයයි. එහෙත් අප මතක තබා ගත යුතු වැදගත් කරුණ නම් මෙම විෂ්ට්‍රුවියස් නමැත්තා රෝමානු ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පියෙකු බවය.

ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය පිළිබඳව භාරතයෙහි ලියැවුණු අත් පොත් හෙවත් උපදේශ ග්‍රන්ථ තුන්සියයක් පමණ වෙතියි විශ්වාසයක් තිබේ. එහෙත් මෙයින් බොහොමයක් තවම ඇත්තේ මුල් අත් පිටපත් වශයෙනි. එහෙයින් ඒවා තවම විද්වතුන්ගේ සැලකිල්ලට ලක් වී නැත. කෙසේ වුවත් එසේ ඉතිරි වී ඇති පිටපත් බොහොමයක්ම

වාගේ තමන්ගේ ගුරුපොත වශයෙන් මෙම **මානසාරය** පිළිගත් බවට පැහැදිලි සාක්ෂ්‍ය තිබේ. **මානසාරය** ළඟට ඇති වැදගත් ග්‍රන්ථය නම් **ගන්නමාචාරිය** ගේ **මයමත ශිල්ප ශාස්ත්‍රයයි.** අඩංගු කරුණු අතින් පමණක් නොව පරිච්ඡෙදවල අභිධාන වශයෙන්ද මේ ග්‍රන්ථ දෙක අතර සමාන කම් පවතියි. **මයමතයෙහි** මුල් පිටපතේ එක් කොටසක එහි නම කියැවී ඇත්තේ **මානසාර** කියාය. මෙයින් පෙනෙන්නේ **මයමතය මානසාරය** මුල් කර ගෙන සංග්‍රහය වූවක් බවය. අනික් කවර පැරැණි හෝ නූතන ග්‍රන්ථයක් ගත්තත් මෙම **මානසාර** ග්‍රන්ථයෙහි බලපෑම ඒ හැම එකකම වාගේ පැහැදිලි ව පෙනී යයි.

මානසාර වාස්තු ශාස්ත්‍රයෙහි අධ්‍යාය යන් 70ක් තිබේ. ගොඩනැගිලි හා පිළිම ආදිය නිර්මාණය පිළිබඳ උපදෙස් මේ පරිච්ඡෙදවල ඉතාමත් සවිස්තර ව දක්වා ඇත. ඒ පිළිබඳව අපට වැදගත් යයි සිතෙන කරුණු ක්‍රමයෙන් සිංහල පාඨකයින් වෙත මෙතැන් සිට ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ.

සංග්‍රහ නම් වූ ප්‍රථම අධ්‍යාය

මුළු ලෝකයම පිළිබඳ උත්පත්තියත් රක්ෂණයත් විනාශයත් යන ත්‍රිවිධ කාර්යය භාරව සිටින්නා වූ මහා බ්‍රහ්මයාට නමස්කාර කරමි.

මෙම වාස්තු ශාස්ත්‍රයෙහි සමාරම්භකයා ශිවය. ඔහුගෙන් බ්‍රහ්මයා වෙතද එතැනින් පිළිවෙළින් විෂ්ණු, ඉන්ද්‍ර, බ්‍රහස්පති හා නාරද යන ඇත්තන් කරා ද ආවා වූ මෙම ශාස්ත්‍රය මානසාරර්ෂිවරයා විසින් මනා සේ සම්පූර්ණ වශයෙන් සංග්‍රහ කරන ලදී. (ඉන්පසුව අන්තර්ගත කරුණු කෙටියෙන් දක්වා ඇත.)

ශිල්පී ලක්ෂණ හා මානෝපකරණවිධාන නම් වූ දෙවැනි අධ්‍යාය

මහා බ්‍රහ්මයා විශ්වකර්ම නම් වන්නේය. (ලෝකය නිර්මාණය කරන්නාය.) හෙතෙමේ මේ බ්‍රහ්මාණ්ඩයෙහි නිර්මාතෘවරයාය. බ්‍රහ්මයාට මෙන් මුහුණු හතරක් ඇතිව මෙම විෂ්වකර්ම ඉපදීම ලැබුවේය. නැගෙනහිර පැත්තේ මුහුණ නමින් විෂ්වභූ වන්නේය. දකුණු පැත්තේ මුහුණ විෂ්වවිත් ය. උතුරු පැත්තේ මුහුණ විෂ්වස්ථ නම් වෙයි. බටහිර පැත්තේ මුහුණ විෂ්වස්‍රෂ්ට්‍ර නම් වෙයි. මෙම මුහුණු හතරින් පිළිවෙළින් ශිල්පී කුල හතරක් පහළ විය. එම ඍෂි කුලවල නම් පිළිවෙළින් මෙසේය : විෂ්වකර්ම, මායා, ත්වෂ්ට හා මනුය. මේ හතර දෙනා පිළිවෙළින් ඉන්ද්‍රස, සුරේන්ද්‍ර, වෛශ්‍රවණ හා නල යන අයගේ දියණි යන් සමඟ විවාහ වූහ. මේ විවාහ නිසා ඔහු දරුවන් ලැබූහ. ඒ පුත්තුන්ගේ නම් පිළිවෙළින් ස්ථපති, සූත්‍රග්‍රාහින්, වර්ධකී හා තක්ෂක වෙයි. ශිල්පීන් හතර වර්ගයක් වූයේ මේ නිසා ය.

මොවුන් අතරින් වඩාත් වැදගත් වන්නේ ස්ථපතිය. ඔහු සියලු ශාස්ත්‍ර පාරග විය යුතු අතර වේදය ද මැනවින් ප්‍රගුණ කළ යුතුය. ඔහුට ස්ථපති යැයි කියන්නේ මේ ස්ථාපන කටයුතු පිළිබඳ ඔහු දක්වන ප්‍රගුණභාවය නිසාමය. ඔහුගේ අනුශාසකත්වය යටතේ සූත්‍රග්‍රාහීන් ඇතුළු අනික් දෙදෙනා මේ නිර්මාණ කටයුතු කළයුතු වෙයි. සූත්‍රග්‍රාහීන් වේදය දත යුතු අතර ශාස්ත්‍රයද දැන ගත යුතුය. ඔහු හොඳම රේඛාඥයාය. වර්ධකී විචාර වත් ව දැනුම තේරුම ඇතිව චිත්‍රකර්මාන්ත ආදියෙහි දක්ෂයාය. තක්ෂකයා කැටයම් ආදියෙහි ප්‍රගුණ වූයේ හොඳ ගතිපැවැතුම් හා ආචාර ශීලයෙන් හෙබි සමාජප්‍රිය පුද්ගලයෙක් වන්නේ ය.

ගෘහ නිර්මාණයෙහි දී සියල්ලම සාර්ථක කර ගත හැකි වන්නේ මේ කියන ලද ලක්ෂණධාරී ශිල්පීන් හා ගුරුන්ගේ ආධාරය ලැබීමෙනි.

මෙතැන් සිට මානෝපකරණ ගැන කරුණු දක්වනු ලැබේ.

පුරාණර්ෂිවරුන් විසින් ඇසින් දැකිය හැකි ඉතාම කුඩා වස්තුව පරමාණු නමින් හඳුන්වන ලදී. පරමාණු අටක් රථධූලි එකක් වෙයි. රථධූලි අටක් එක්කළ කල්හි වාලාග්‍ර (කෙස්ගස්අග්ගිස්සක්) එකක් වෙයි. වාලාග්‍ර අටක් ලික්ෂා එකකි. ලික්ෂා අටක් යූක එකකි. යූක අටක් යව එකකි. යව අටක් අඞ්ගුල එකකි. අඞ්ගුල දෙළසක් එක විතස්තියකි. විතස්ති දෙකක් කිෂ්කු එකකි. එයට අඞ්ගුලයක් එක් කළ කල්හි එය ප්‍රාජාපත්‍ය එකක් වෙයි. අඞ්ගුල විසි හයක් එක ධනුර්මුෂ්ටියකි. අඞ්ගුල විසිහතක් ධනුර්ග්‍රහ එකකි. ධනුර්මුෂ්ටි හතර දණ්ඩ එකකි. දණ්ඩ අටක් එක් රජ්ජුවකි. (ඉන් පසුව මෙම මානයන් තනා ගත යුතු ගස් වර්ග හා ඒ මානයන් උදවු කර ගෙන මැනිය යුතු ගොඩනැගිලි ගැනත් එම මානයන්හි වාසය කරන දෙවියන් ගැනත් කරුණු කියවෙයි.)

වාස්තු ප්‍රකරණ නම් වූ තුන්වැනි අධ්‍යාය

විද්වතුන් විසින් ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද වස්තු හතර වර්ගයක් මෙම වාස්තුශාස්ත්‍රයෙහි විස්තර කර තිබේ. ඒවා නම් පිළිවෙළින් ධරා, හර්ම්‍ය, යාන හා පර්යංක වෙති. මෙම වස්තු හතර අතරින් ධරා හෙවත් පොළව සියල්ලටම වඩා ප්‍රධාන වෙයි. පුරාතනයින් විසින් හර්ම්‍ය යන්නෙන් විමාන, ප්‍රාසාද, මණ්ඩප, සභාශාලා හා රංගය ද අදහස් කරන ලදී. දෝලා, පල්ලැක්කි, රථය යන සියල්ල යාන යන්නෙන් අදහස් කරන ලදී. ඇඳ, සෝපාව, කකුල් අටේ ඇඳ, ලී ඇඳ, එලකය යන සියල්ල පර්යංක ගණයට වැටෙයි. ගොඩනැගිල්ලක් තැනීමට කලින් භූමියක් තෝරා ගත යුතුය. එහි ආකාරය, සුවඳ, වර්ණය, ශබ්ද, රස, ස්පර්ශ යන සියල්ල පරීක්ෂා කළ යුතු වන්නේය.

මෙසේ පරීක්ෂා කරන ලද භූමිය ඒ ඒ කුලවල ඇත්තන්ට වාසය සඳහා සුදුසු වෙයි. බ්‍රාහ්මණයින්, ක්ෂත්‍රියයන්, වෛශ්‍යයන් හා ශුද්‍රයන් ඒ ඒ තම තමන්ට හිමි භූමි නැවතත් පරීක්ෂා කළ යුතු වන්නේය.

භූමි සංග්‍රහ විධාන නම වූ හතරවැනි අධ්‍යාය

දකුණු පැත්තට කෙමෙන් උස්ව යන්නාවූ හතරැස් භූමිය දෙවියන් වෙනුවෙන් ගොඩනැගිලි තැනීම සඳහා සුදුසු බිම වන්නේය. බටහිර පැත්තට ක්‍රමයෙන් උස්ව යන්නාවූ බිම මනුෂ්‍ය වාසය සඳහා ගොඩනැගිලි තැනිය යුතු භූමියයි. අශ්වයින් හා ඇතුන් ආශ්‍රය කරන භූමිය සැප ගෙන දෙයි. උණ ගස් වැවී ඇති ප්‍රදේශය යහපත්ය. එළදෙනුන් ඉන්නා බිම හොඳය. නෙලුම් ඇට හා තවත් නොයෙක් ඇටවල සුවඳින් සුවඳවත් වූ බිම මනහරය. නුග, නිඹ, අසෝක, රුක්අත්තන ගස් ඇති බිම වාසය සඳහා යෝග්‍යය. සුදු, රතු, කහ, කළු හෝ අළු යන වර්ණවලින් යුත් පොළොව සුදුසුය. එහි පැමිණි කල්හි ඇහට සැහැල්ලුවක් හා සැනසිල්ලක් ඇති වන්නේය. යටකියනලද ගුණයන් ගෙන් යුත් බිම ගොඩනැගිල්ලක් තැනීමට අතිශය සුදුසුතම භූමිය වන්නේය.

භූමියෙහි දකුණු පැත්තෙන් ජලාශයක් ඇත් නම හොඳය. බැලූ බැල්මට නිල් ගහකොළ ආදිය පෙනී යන බිමක් නම් දකින්නාගේ හිතද එක වරම සතුටු වෙයි. කෘමි සතුන්, වේයන්, මීයන් ආදීන් නොමැති බිමක් විය යුතුය. හිස්කබොලු, ඇට, වැලි හා හිල් නැති බිමක් විය යුතුය.

එමෙන්ම එම පොළොවෙන් මීපැණි ගඳ, තෙල්, වෙඩරු ගඳ ආදිය දැනෙන්නේ නම් ඒ බිම අත් හළ යුතුය. යමක් පිච්චී ඇති ගතියක් දැනෙනවා නම් ඒ බිමෙහිද ගෙවල් තැනීම කළ නොයුතුය. මාළු ගඳ, මිනීමස්ගඳ ඇති බිමද අත් හළ යුතුය.

රාජ මාලිගයට නුදුරෙහිද, සභාශාලා හා චෛත්‍ය යන්ට නුදුරෙහිද ගෙවල් තනා නොගත යුතුය. කටු සහිත ගස් ඇති බිමද, සමතලා නොවන බිමද, කර්මාන්තශාලා, යකඩ වැඩපළවල් ආදියෙන් නැගෙන කළු දුම්වලින් වැසී යන බිමද, හතරමං හන්දි, දෙමං හන්දි හෝ මහ මාවත නුදුරෙහි ඇති බිමද, සල්ගස් ඇති බිමද, විස සහිත සරුපයන් ඇති බිමද, වල් ඌරන්, වඳුරන් හා නරින් ගැවසෙන බිමද යන මේ කියන ලද හැම බිමක් ම ගෙයක් තැනීම පිණිස නුසුදුසු වන්නා වූ භූමිය බව දත යුත්තේය.

ගෙයක් තනා ගැනීමේ දී මූලික වස්තුව වන්නා වූ මෙම භූමිය (ධරා) තෝරා ගැනීම පිළිබඳව යම් කිසි කෙනෙකු අතින් නොදැනීමෙන් හෝ ඉතා සුළු හෝ වරදක් සිදු විණි නම් එය සියලුම ආපදාවන්ට හා අවුල්වලට සාගරයක් වන්නේය. ගෙය තනන බිමට හැම පැත්තෙන්ම පැමිණිය හැකි වන සන්ධි ස්ථානයක් නොවිය යුතුය. එහෙයින් ගෙයක් තනන්නට කලින් මෙම ධරා හෙවත් භූමිය පිළිබඳව මහත් සැලකිල්ලක් දැක්විය යුතු වන්නේය.

භූ පරීක්ෂා විධාන නම් වූ පස්වැනි අධ්‍යාය

මෙසේ ඉහත කියන ලද පරිදි ඉඩමක් හෙවත් භූමියක් තෝරා ගැනීමෙන් පසු දක්ෂ පක්ෂ ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පියා ශාස්ත්‍රෝක්ත විධි ගරු කොට බිලියම් දිය යුත්තේය. පසඟ තුරු ගොස මැද සුභ මොහොතකින් මේ පිදවිලි ඔප්පු කළ යුත්තේය. එහිදී මෙම මන්ත්‍රය ජප කළ යුතු වන්නේය :

"ගච්ඡන්තු සර්ව භූතානි රාක්ෂසා දේවතා අපි
අස්මාත්ස්ථානාන්තරං යායාන් කුර්යාත්
පෘථ්විපරිග්‍රහාත්."

(සියලු දිගේ භූතයින් ඩ
අප කියනා දේ අසන් ඩ
මෙතන අපට ඉඩ ලැබෙන් ඩ
අන් තැනකට දැන් වඩින් ඩ

දෙවියනේ රකුස නේ
අපට මේ බිම අනේ
දී සමා වනු මැනේ
වඩිනු මැන අන් තැනේ)

ශිල්පියා මෙම මන්ත්‍රය නැවත නැවතත් ඉතාමත් පහත් හඬින් ජප කළ යුතු වන්නේය. එළදෙනුන්, ගොනුන් හා වසු පැටියන් ද එහි ගෙන ආ යුතුය. එම ගවයන්ගේ පාදයන්ගෙන් හා හුස්ම හෙළීමෙන් ඒ බිම පරිශුද්ධභාවයට පත් කර ගත යුතුය. යව හැම තැනම විසුරුවා බිම සුදු පාටට පත් කළ යුත්තේය.

ඉන් පසුව එක්තරා සුභ දිනයක නැකත් තරු පායා තිබෙන මොහොතක, සුභ වූ කරණයක, සුභ වූ ලග්නයක, ශාස්ත්‍රධාරී බමුණන් මංගල ගීත ගායනා කරන්නා වූ කල්හි තෝරා ගත් භූමියෙහි ගොඩනැගිල්ල තැනීම සඳහා පස් පිඩැල්ල කැපිය යුතුය. මෙසේ කපා ගන්නා වූ පස් පිඩැල්ල හතරැස් විය යුතුය. එම හාරන ලද බිම් කොටස හස්ත මාත්‍රයක් පමණ විය යුතුය. එසේ හාරා ගන්නා ලද වලෙහි හතර පැත්තෙන්ම එක ගණනට සම සේ සිටින පරිදි වතුර පිරවිය යුතුය.

ශාස්ත්‍ර නියමයෙහි හැටියට සුන්දරදේහධාරී අම්බිකා දෙවඟන මුතු, මැණික්, ගඳ සුවඳ දුමින් හා තෙල් මල් පහනින් පිදිය යුතුය. ශිල්පියා විසින් එදින උදසන කිරිබතින් ඇය පිදිය යුතු වන්නේය. එදිනද තවත් මන්ත්‍ර ආදිය ජප කිරීමෙන් පසුව රාත්‍රියෙහි උපවාස කොට පසු දින උදෑසන සියලුම ශිල්පීන් පෙර දින කැපූ වලෙහි ජලය පරීක්ෂා කළ යුතුය. එම වාපියෙහි ජලය ඉතිරි වී තිබේ නම් එය සුභ පල කියන්නකි. වතුර සියල්ලම වේලී ගොස් ඇත්නම් එයින් කියැවෙන්නේ ධනධාන්‍ය විනාශයයි. මෙ සියල්ල පරීක්ෂා කොට ශිල්පියා ඒ බිම තෝරා ගත යුතුය. එසේ තෝරා ගන්නා ලද යහපත් පොළොව කාමධේනුව මෙන් කැමැති කැමැති සැප සම්පත් ලබා දෙන්නේය.

බිම සෑම පිණිස ගන්නා ගවයන් වර්ණයෙන් සුදු, දුඹුරු, රතු හෝ රන්වන් විය යුතුය. අං පහතට නැමුණු හෝ කැඩුණු ගොනුන් නොගත යුතුය. වඩා තරුණ ගොනුන් මෙන්ම වඩා මහලු ගොනුන්ද අත් හළ යුතුය. ඇස් නොපෙනෙන්නා වූත්, දත් වැටුණා වූත්, කොර ගසන්නා වූත් ගොනුන් මේ අවස්ථාවට නුසුදුසුය. උපතින්ම සුදු පාට වූ පා හතරෙහි ඉදිරියේත්, අභ, නළල යන ස්ථාන වලත් තිලක ලකුණු දරන්නා වූ මලක් වැනි ඇසක් ඇත්තා වූ, වෘෂභයා මේ කාර්යයට අතිශය සුභඵල ගෙන දෙන්නේය. එම වෘෂභයාගේ අං අග හා කුර අග රනින් සරසා නළල්පට බැඳ, කණ රනින් සරසා සෑම කළ යුතුය. බ්‍රාහ්මණයන් ගීත ගයද්දී, මඟුල් තුරු ගොස මැද ස්ථපතියා සෑම කළ යුතුය. කොයි කවර ගොඩනැගිල්ලකට වුවත් ආධාර වී සිටින්නේ භූමිය බැවින් එය තෝරා ගැනීමේ දී හා පරීක්ෂා කිරීමේ දී නොදැනුමකින් හෝ කිසිම වරදක් නොසිදු විය යුතුය.

ශංකුස්ථාපන ලක්ෂණ නම් වූ සය වැනි අධ්‍යාය

සූර්යයා උදවන්නා වූ මොහොතෙහි ශංකුව ඉදි කිරීම කළ යුතුය. පසළොස්වක් පොහොය හැර අන් කිසියම සුභ දිනයක සුභ මුහුර්තයකින් ශංකුව පිහිටුවීම කරන්නේය. ක්‍රිතමාල, ශාමී, සුදු හඳුන්, රත් හඳුන්, ඛදිර යන ගස්වල අතුවලින් ශංකුවක් තනා ගැනීම යහපති. එය දිගින් අඟල් දහඅටක් විය යුත්තේය.

මෝක්ෂය කැමැත්තන් තමන්ගේ ගොඩනැගිලි තැනිය යුත්තේ නැගෙනහිරට මුහුණලන පරිද්දෙනි. පන්සල් හා දේවාල තැනිය යුත්තේ ඒ අයුරිනි. භොගය හෙවත් සතුට පතන්නවුනගේ ගෙවල් මුහුණ දැමිය යුත්තේ ඊසාන දිසාවටයි. විශේෂයෙන්ම වාසය සඳහා සදන ගොඩනැගිලිවල මුහුණත ඊසාන පැත්තට තැබීම වඩාත් මැනවි. ගිනිකොණ දිසාවට මුහුණ ලා ගෙයක් තැනුව හොත් ඒ ගෙය සෑදූ තැනැත්තා වෙත සියලුම අපල උපද්‍රව ළං කෙරේ. එහෙයින් ඊසානයට මුහුණ ලා ගෙවල් තැනීම වර්ජනය කළ යුත්තේය.

පද වින්‍යාස ලක්ෂණ නම් වූ සත් වැනි අධ්‍යාය

භූමියෙහි පද බෙදීම හෙවත් ලකුණු කිරීම මෙහි කියවෙයි. මෙහි මෙවැනි පද තිස් දෙකක් විස්තර කර තිබේ. එක පදයක් ඇත්තේ සකල නම්. ඒ ඒ පදවලට අධිපති දෙවිවරුන් ගැන ද මෙහි දිග විස්තරයක් කර ඇත.

බලිකර්මවිධාන නම් වූ අටවැනි අධ්‍යාය

ග්‍රාම නිර්මාණ ආදී කවර කර්තව්‍යයකදී වුවද මෙසේ බිලියම් පිදීම කළ යුතු වන්නේය. පළමුවෙන්ම භූමිය හෙවත් වාස්තුව ශුද්ධ පවිත්‍ර කළ යුතුය. ඉන්පසුව දෙවියන් සඳහා භූමියෙහි කොටස් වෙන් කළ යුතුය. මහා බ්‍රහ්මයාට මෙන්ම අනික් සියලුම රාක්ෂසයන්ට ද බිලියම් ඔප්පු කළ යුතු වන්නේය. ස්ථපතියා මුල්දින ර. උපවාසයෙහි යෙදී සිට, පිරිසිදු වූ ශරීරයෙන්ද සිතින්ද යුක්ත ව හොඳ ඇඳුම් ඇඳ පිදවිලි පිණිස ද්‍රව්‍ය එකතු කර ගත

යුතුය. එදින උදසන ස්ථපති තෙමේ කෙල්ලක් සමඟ බිලියම් ද්‍රව්‍ය ගත් අත් ඇතිව නැතහොත් රන් අබරණ පැළඳි මනහර ගණිකාවකගේ අතින් පාත්‍රයට ලූ බිලියම් ද්‍රව්‍ය ඇතිව, එම පිදවිලි ඔප්පු කළ යුතුය. මේ අවස්ථාවේදී බිලියම් ඇති තැටිය ඔහු තමන්ගේ වම් අතින් අල්ලාගෙන දකුණු අතින් ඒ ද්‍රව්‍ය එහා මෙහා විසි කළ යුතුය. මෙහිදී ගායනයට නිසි මන්ත්‍ර ද ජප කළ යුතු වන්නේය.

මඟුල් බෙර ගොස මැද ඒ ඒ දෙවියන්ට හා බ්‍රහ්මයාට නිසි මන්ත්‍ර ජප කොට මේ පිදවිලි දීම කළ යුතුය. මෙහිදී හැම මන්ත්‍රයකම මුලදී " ඕම් " යන පදයත්, අවසානයේදී " නමඃ " යන පදයත් භාවිතා කිරීමට මතක තබා ගත යුතු වන්නේය. දේවාල තැනීමේ කටයුත්තකදී සාමාන්‍ය බිලියම්ද, ගම් තැනීමේදී විශේෂ වූ බිලියම්ද එක් රැස් කර ගත යුතුය. මිදුණු කිරි හා පිසන ලද බත් සාමාන්‍ය බිලි පිදේනිය. මහා බ්‍රහ්මයා වෙනුවෙන් පූජාව පැවැත්වීමේදී ගන්ධ ධූප මාලා, කිරි, මීපැණි, වෙඬරු, කිරිබත් හා ධාන්‍ය වර්ග ගත යුතුය. අසුරයන් සඳහා රුධිරය පිදවිලි පිණිස ගත යුතුය. මිත්‍ර, මහීධර, පර්ජන්‍ය, භාෂ්කර, අග්නි, අන්තක, ගන්ධර්ව, භෘංගරාජ, මරුත්, සෝම, උදිත, සාවිත්‍ර, ඉන්ද්‍ර, රුද්‍ර විදරී යන සියලු දෙවි දේවතාවන්ට ගමෙහි ආරක්ෂාව හා සුභසිද්ධිය පිණිස පිදවිලි දියයුතු වන්නේය. මෙහිදී මේ මන්ත්‍රයද ජප කළ යුතුය :

" ඉහ ග්‍රාමස්‍ය රක්ෂාර්ථං සුප්‍රසන්නා භවන්තු තෙ "

" මේ ගමට සැප පිණිස—සුපහන් වන්න දෙවියනේ "

ඉන් පසුව පිදේනි දිය යුතුය. මෙම පූජාකර්ම නොකරන්නා වූ භූමියක ගෙයක් ගොඩනැඟීම නොකළ යුතුය. එසේ වුවහොත් එම භූමිය අතිශය දරුණු වූ රකුසන් විසින් විනාශ කරනු ලබන්නේය.

ග්‍රාම ලක්ෂණ නම් වූ නව වැනි අධ්‍යාය

ශාස්ත්‍රෝක්තවිධියෙන් ග්‍රාම වින්‍යාසය පිළිබඳ කරුණු දක්වමි. ග්‍රාම හෙවත් ගම් අට වර්ගයක් තිබේ. ඒ බෙදිල්ල කරන්නේ රූපය හෙවත් හැඩය බලා ගෙනය. ඒ අට නම් දණ්ඩක, සර්වතොභද්‍ර, නන්ද්‍යාවර්ත, පද්මක, ස්වස්තික, ප්‍රස්තර, කාර්මුක හා චතුර්මුඛ ය.

පළමුවෙන්ම ගම මැනිය යුත්තේය. දෙවැනිව පාද බෙදිල්ල කළ යුත්තේය. තුන්වැනිව පිදවිලි ඔප්පු කළ යුතුය. සතරවැනිව ග්‍රාම වින්‍යාසය කළ යුතුය. පස්වැනිව ගෘහ වින්‍යාසයත් ඒවායේ පදනම් දැමීමත්, සයවැනිව ගෘහ ප්‍රවේශය තැනීමද කළ යුතු වන්නේය. ගම් මැනිල්ලේදී ධනුර්ග්‍රහ නම් කෝදුව උදව්වට ගත යුතුය.

දණ්ඩක නම් වූ කුඩාම ග්‍රාමය සුදුසු වන්නේ වානප්‍රස්ථ ජීවිතය සඳහාය. සර්වතොභද්‍ර ග්‍රාමය බ්‍රාහ්මණයින්ට හා දෙවියන්ට වාසය සඳහා සුදුසුය. පද්මක ග්‍රාමය වඩාත් සුදුසු වන්නේ බ්‍රාහ්මණයින්ට යයි පැරැන්නෝ කීහ. ස්වස්තික ග්‍රාමය රාජ වාසය සඳහාය. කාර්මුක ගම වෙළෙන්දන් හෙවත් වෛශ්‍යයන් සඳහා සුදුසු වූවකි. චතුර්මුඛ ග්‍රාමය ශූද්‍රයන් සඳහාය.

දණ්ඩක ග්‍රාමය ආයත චතුරශ්‍රාකාරය. රථවීථි තුනක් හෝ පහක් තිබිය යුතුය. කුඩා වීථිද තිබිය යුතුය. ගම වටා දිය අගලක් හා පවුරක් තිබිය යුතුය. නැගෙනහිර, දකුණු, බටහිර, උතුරු ආදී වශයෙන් ප්‍රධාන ප්‍රවේශ හතරක් තිබිය යුතුය. කුඩා දොරටුද තිබීම වටනේය. බහිර්ග්‍රාමයෙහි විෂ්ණු සඳහා දේවාලයක් තිබිය යුතුය. ඒ තුළ ශ්‍රීධර, වාමන, වාසුදේව, ජනාර්දන, කෙශාව හා නාරායණ යන විෂ්ණුගේ කවර හෝ ප්‍රතිමාවක් තැබිය යුතුය. ගමේ පවුරෙන් පිට ශිව දේවාලයක්ද තනා ගත යුතුය. මෙවැනි දණ්ඩක ගමක් මෙලොව වසන දෙවියන් වන බ්‍රාහ්මණයින්ගේ වාසය සඳහා අතිශය සුදුසු වූ තැන වන්නේය.

(මේ අයුරින් අනික් ග්‍රාම නිර්මාණ විස්තර පිළිබඳව දිගින් දිගටම මෙහි විස්තර කර තිබේ. ස්වස්තික ග්‍රාමය පිළිබඳ විස්තරයේ දී බුද්ධාගම හා ජෛනාගම හා සම්බන්ධ පන්සල් වෙන වෙනම නිර්මාණය කළ යුතු බවත් කියවෙයි. බයිරව කෝවිලක්ද, ගනේෂ හා හිස් හයක් ඇති කාර්තිකේය සඳහාත් වෙන වෙනම දේවාල ද තැනිය යුතු බව කියැවෙයි. ගෙවල් තැනීමේදී ඒවා තට්ටු දෙළසක් දක්වා උස් විය හැකිය. පහත් කුලිකයන්ගේ ගෙවල් තැනිය යුත්තේ තනි මාලයෙනි.)

මෙසේ නිර්මාණය කරන ලද්ද වූ ග්‍රාමය සැප හා සම්පත් ලබා දෙන්නේය. මෙසේ ගොඩනැඟිලි වැඩ නිමා වූ කල්හී ඔහු විසින් ශිල්පීන්ගේ ගුරුට බොහෝ තෑගිබෝග ආදිය සොම්නස් සිතින් දිය

යුත්තේය. එසේ ප්‍රදනය කරනු ලබන වස්තු භෝග අතර කන්‍යාවක්ද රන් අබරණ, ධාන්‍ය, ඉඩම් හා ගෘහදසින්ද විය යුතු වන්නේය. ගෙයක් තනා ගත් කිසියම් තැනැත්තකු විසින් ආචාර්යවරයා වෙත ගරුකාර සත්කාර ආදියෙන් සම්භාවනා නොකෙළේ නම් ඒ තැනැත්තා ඉර හඳ පවතිනා තුරු එම ණය නොගෙව්වා වන්නේය. ඔහුට යහපතක් නම් සිදු නොවන්නේය.

නගරවිධාන නම් වූ දස වැනි අධ්‍යාය

අස්ත්‍රග්‍රාහීන් නම් රජුන්ගෙන් පටන් ගෙන සියලුම රජවරුන් සඳහා සුදුසු වන්නා වූ නගර පිළිබඳ ලක්ෂණ තන්ත්‍රශාස්ත්‍රානුගතව මෙතැන් සිට පවසමි. මෙහි දක්වා ඇති රජවරුන් අතර අස්ත්‍රග්‍රාහී, ප්‍රාභාරක, පට්ටභාජ්, මණ්ඩලේශ, පට්ටධර, පාර්ශ්ණික, නරේන්ද්‍ර, මහාරාජ හා චක්‍රවර්ති වරුද වෙති. මේ එක එක රජවරුන්ගේ නගරවල දිග පළල මෙහි විස්තර වශයෙන් දක්වා ඇත. නගර අට වර්ගයක් ඇත. රාජධානීය නගර, කේවල නගර, පුර, නගරී, ඛෙට, ඛර්වට, කුබ්ජක හා පත්තන ඒවාය. එහෙයින්ම දුර්ගයන්ද අට වර්ගයක් වෙයි. ශිබිර, වාහිනීමුඛ, ස්ථානීය, ද්‍රෝණක, සම්විද්ධ, කොලක, නිගම හා ස්කන්ධ-වාර එම දුර්ගයන්ය.

ගං ඉවුරක තවත් බොහෝ ධනවතුන් විසින් වට කොට ගත් රජ කෙනෙකු තනා ගන්නා වූ නගරය රාජධානී යන නම ලබයි. නගරයට ප්‍රවේශ වන තැන හෝ නගර මධ්‍යයෙහි විෂ්ණු දේවාලයක් තිබිය යුතුය. ප්‍රධාන දිශාවන් හතරෙහි ප්‍රවේශ හතරක් ඇති ගොපුර ආදියෙන් සමන්විත වූ මුර ගෙවල් හා බැරැක්කවලින් යුත් වෙසෙන වෙළෙන්දන්ගෙන් හා අවන් හලින් වට වුණු විවිධ ආගමික සිද්ධස්ථානයන්ගෙන් යුක්ත වූයේ කේවල නගරයයි තාන්ත්‍රිකයෝ ප්‍රකාශ කළහ. වතු පිටි ආදියෙන් සැදුණු නිතරම වෙළෙන්දන් හා බඩු මිළට ගන්න වුන්ගෙන් පිරී ගිය වෙළෙඳශාලා ඝෝෂයෙන් නිතරම කන් වැසී යන්නා වූ නගරය පුරයයි. එවැනිම ලක්ෂණවලින් සමන්විත වූ එහෙත් අමතරව රාජ මාළිගයක් ඇත්තේ නගරීය. පර්වත යක් හෝ නදියක් අසබඩ පිහිටි ශුද්‍රයන්ගේ වාසය සඳහා වූ නගරය ඛෙටයි. ඒ වටා උස් තාප්පයක් තිබේ. ඛර්වට නම් නගරයෙහි හැම කුලයකම ඇත්තෝ වාසය කරති. ඛෙට හා ඛර්වට අතර පිහිටි තාප්පයක් හෙවත් පවුරක් වටේට නැති නගරය කුබ්ජකයි. පත්තනය ජල මාර්ගවලට නුදුරෙහි වෙළඳ බඩු පිටරට යවන හා ගෙන්වන්නාවූ විවිධ කුලවල අය වසන නගරයයි.

ශිබිර ආදී දුර්ගවල යුද්ධ හමුදාවේ අය සිටිති. එහෙත් ද්‍රෝණයෙහි වසන්නේ කුණන හා විකුණන වෙළෙන්දන්ය.

මීට වඩා වැදගත් වූ රජ කෙනෙකුට අන් රජ කෙනෙකුගෙන් ඇත්තෙන්ම ආරක්ෂා වීම සඳහා පිහිටා ඇති වෙනත් දුර්ග වර්ග කිහිපයක් ඇත. ඒවා නම් ගිරිදුර්ග, ජල දුර්ග, වන දුර්ග, පඞ්ක දුර්ග, රථ දුර්ග, දේව දුර්ග හා මිශ්‍ර දුර්ගන්ය. ගිරිදුර්ගය කඳු මුදුනක හෝ කන්දක් අසබඩ හෝ කන්දක් අවට හෝ තැනේ. වන දුර්ගයට ප්‍රවේශය තිබිය යුත්තේ ඉහළිනි. ජල දුර්ගය මුහුදින් හා ගඟකින් වට වූවකි. රජතුමා ඇත්ත වශයෙන්ම පඞ්ක දුර්ගයක් තනා ගෙන එහි ජීවත් වීම වඩාත් සුදුසුය. එය සතුරන්ට ළං විය නොහැකි වන අතර, පර්වත ගුහා සමඟ එය සම්බන්ධ කර ගත යුතුද වන්නේය. රථදුර්ගය හොරුන් අල්ලා ගැනීමට උචිතනා වේ. හැම දුර්ගයක්ම පවුරක් හා දිය අගලකින් වට විය යුතුය. පිට වීම හා ඇතුල් වීම සඳහා සවිශක්තිමත් ද්වාර පිහිටවිය යුත්තේය.

ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය, කොළඹ.