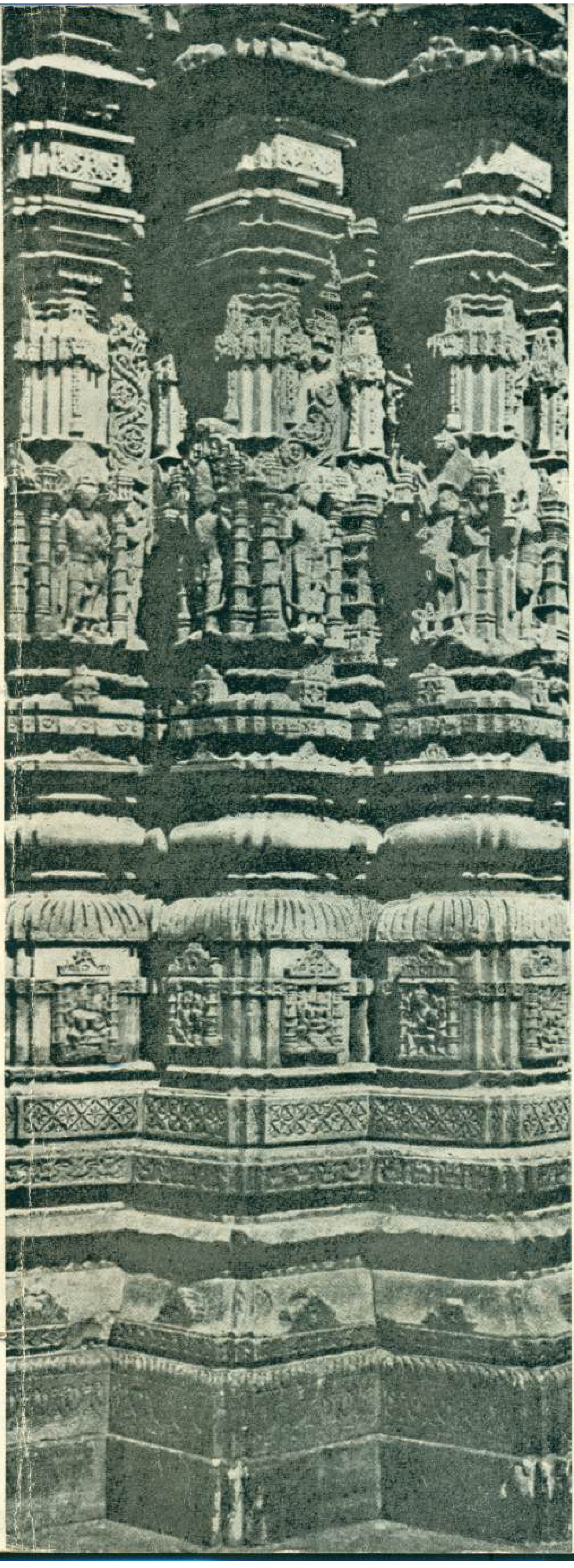


12

ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

21 වෙනි කලාපය

1965 දෙසැම්බර්

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

21 වෙනි

කලාපය

1965 දෙසැම්බර්

සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ

සහාය ඇතිවය

CNT3BEA01P L2608-60004

21 වැනි
කලාපය
1965
දෙසැම්බර

පටුන

1. පොලොන්නරුවේ ගල්විහාරයෙහි තාන්ත්‍රික බලපෑම — 1

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සෙ

2. භාරතීය කලාවේ යුග ලක්‍ෂණ — 2

බළංගොඩ ප්‍රඥවංශ හිමි

3. ගිරේ උපත

4. උභයවරාභානනා

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සෙ

5. රන්ගිරි දඹුල්ල පිළිබඳ ඓතිහාසික ගවේෂණයක්

එස්. කේ. ජයවර්ධන

6. සිංහාසන කලාකෘතිය

ශාස්ත්‍රාචාර්ය කේ. එල්. ඒ. ඩී. ජයසේන

7. ක්‍රියා පදාර්ථය

වින්සන්ට් සෝමපාල

8. පුරාණ භාරතීය සංගීතාචාර්යවරු

ගුණසීල ජයවර්ධන

කවරය :

ක්‍රි.ව. 1059—1080 අතර කාලයෙහි මධ්‍ය භාරතයේ උදයපුරයෙහි නීලකණ්ඨේශ්වර දේවාලයේ බිත්තියක කොටසක්.

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

පොලොන්නරුවේ ගල් විහාරයෙහි තාන්ත්‍රික බලපෑම—I

චූලවංසයෙහි උත්තරාරාමය නමින් සහ වර්තමාන ව්‍යවහාරයෙහි ගල් විහාරය යනුවෙන් ද හැඳින්වෙන ස්ථානයෙහි ඉදි කර ඇති ප්‍රතිමාවල දිස්වන විශෙෂ මූර්ති ලක්ෂණ පිළිබඳව සඳහන් කරමින් ආචාර්ය පී. ඊ. ඊ. ප්‍රනාන්දු මහතා විසින් **සිලෝන් යුනිවර්සිටි රිව්ව්** සඟරාවට ලිපියක්[1] සපයා ඇත (XVIII කාණ්ඩය, නො. 1 සහ 2, ජනවාරි–අප්‍රියෙල් 1960, 50–66 පිටු). ඉදිරිපත් කර ඇති කරුණුවලට අනුව පොලොන්නරුවේ ගල් විහාරයෙහි සහ තන්තිරිමලයෙහි ප්‍රතිමාවල තාන්ත්‍රික බුද්ධාගමේ බල පෑමක් ඇති බව ඒ මහතාගේ පිළිගැනීමයි. මේ විහාර ඉදිවූ කාලය වශයෙන් සැලකෙන ක්‍රි. ව. 12 වන ශත වර්ෂය පමණේ දී ලක්දිව තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම ප්‍රචලිතව පැවති බව මේ ලිපියෙහි සඳහන් විය. ප්‍රතිමාවල දිස්වන මූර්ති ශිල්ප ලක්ෂණවලට අමතරව සාහිත්‍යමය සහ අනෙක් පුරාවිද්‍යාත්මක සාධකයන්ගේ වහලින් ඒ මහතා නිගමනය කරන්නේ I පරාක්‍රම බාහු (ක්‍රි. ව. 1153–1186) රජ දවස තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම ලක්දිව ආගමික බලවේගයක් වශයෙන් පැවති බවය. ප්‍රනාන්දු මහතා ඉදිරිපත් කරන සාධක පරීක්ෂා කර බැලූ අපට එළඹිය හැකි තීරණය ඊට ඉඳුරා වෙනස් වෙයි. ගල් විහාර ප්‍රතිමාවල දිස්වන විශෙෂ මූර්ති ලක්ෂණ පළමුවෙන් විභාග කර එයිනික්බිතිව සාහිත්‍යමය සහ පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක සියල්ලම අපගේ දෘෂ්ටි කෝණයට ලක්වන පරිදි පිරික්සීම අප අදහසයි. ක්‍රි. ව. 12 ශත වර්ෂය පමණ වන විට තන්ත්‍රයානය ලක්දිව ආගමික බලවේගයක් වශයෙන් පැවැත්තේ ද යනු එම කරුණු විමසන විට අපට පැහැදිලි වනු ඇත.

ගල් විහාරයෙහි ඇති ප්‍රතිමා සතරකි. ඒවා මෙසේය :—(අ) වජ්‍රාසනාරූඪව ධ්‍යාන මුද්‍රාවෙන් වැඩ හිඳින බුදු පිළිමය[2], (ආ) දෙපසින් පිරිවර දෙවියන් දෙදෙනෙකු සහිතව එම ඉරියව්වෙන්ම වැඩ හිඳින බුදු පිළිමය[3], (ඉ) බුදුන් වහන්සේගේ ප්‍රධාන උපස්ථායකයා වූ ආනන්ද ස්ථවිරයන්ගේ යයි ඇතැමුන් විසින් සලකනු ලබන හිටි පිළිමය[4], (ඊ) විශාල ප්‍රමාණයෙන් යුතු සැතපෙන බුදු පිළිමය[5].

ප්‍රනාන්දු මහතාගේ කල්පනාවට අනුව (ආ) (ඉ) පිළිමවල මුහුණු බිහාරයේ සහ බෙංගාලයේ ලැබෙන ඇතැම් ප්‍රතිමාවක මුහුණ හා සමාන කළ හැක. මේ සඳහා නිදර්ශන තුනක්[6] ඉදිරිපත් කර තිබේ. (i) සූරපාල රජුගේ තුන්වැනි වර්ෂයෙහි ඉදි වූ හිටි බුදු පිළිමය—මේ නිදර්ශනය (ආ) පිළිමයේ මුහුණ හා දුර සම්බන්ධකමක් ඇති නමුත් (ඉ) සමග බොහෝ අසමානය. සූරපාල රජ සමයෙහි ඉදි වූ මේ පිළිමයේ චීවරයෙහි නැමුම් දක්වීම සඳහා රේඛා නොයෙදිණි. සමස්තයක්

(1) *University of Ceylon Review*, Vol. XVIII, Nos. 1 & 2, Jan. – Apr. 1960, pp. 50–66.

(2) නො. 1 දරන ඡායාරූපය බලන්න. (35 වැනි පිට)

(3) නො. 2 දරන ඡායාරූපය බලන්න. (36 වැනි පිට)

(4) නො. 3 දරන ඡායාරූපය බලන්න. (37 වැනි පිට)

(5) නො. 4 දරන ඡායාරූපය බලන්න. (38 වැනි පිට)

(6) *Eastern Indian School of Medieval Sculpture*, A.S.I. (New Imperial Series), Vol. XLVII, R. D. Banerjea, Delhi, 1933, Plates II (c), XXIV (e), XXVI (b).

CNT3BEA01P L2698-80004

වශයෙන් ගත් කල (ආ) (ඉ) පිළිම දෙකින් බොහෝ දුරට වෙනස් බවක් පළ කරයි. (ii) භාරතයේ නාලන්ද දිස්ත්‍රික්කයෙන් ලැබුණු කැටයම් පුවරුව (ලංකාවේ වයඹ පළාතේ පඬුවස් නුවරින් ද මෙබඳු කැටයම් සහිත පුවරුවක් ලැබී ඇත)—(ආ) (ඉ) සමග නාලන්ද නිදර්ශනය සමකළ හැකි නොවේ. (ඉ) මුහුණෙහි දක්වෙනුයේ අධික තරබාරු ගතියකි. (iii) ධර්ම චක්‍ර මුද්‍රාව දක්වන බුදු පිළිමය—මෙහි ද මුහුණෙහි ආකෘතිය (ආ) (ඉ) හා සැම අයුරින්ම සමාන වන්නේ නොවේ. විශෙෂ විස්තර දක්වීමේ දී චීවරය හා උෂ්ණීෂය වෙනස් කම් පෙන්වයි. (ආ) සමඟ කිසියම් සමාන කමක් දක්විය හැකි නම් එසේ කළ යුත්තේ මහත් වෑයමිනි.

(අ) සහ (ඊ) පිළිමවල මුහුණු පිළිබඳව සමාන කම් දක්වන ප්‍රනාන්දු මහතා චීන ප්‍රතිමා තුනක්[7] ඒ සඳහා උදහරණ වශයෙන් ඉදිරිපත් කරයි. (i) ගලින් නෙළූ බොධිසත්ත්ව ප්‍රතිමාව—මේ ප්‍රතිමාවෙහි දිස්වනුයේ විශෙෂයෙන්ම චීන මුහුණකි. එය ඉදිවූයේ ක්‍රි. ව. 6 වන ශතවර්ෂයේ මැද භාග යේදී පමණය. චීන නිදර්ශන සමග සමානකම් දුටු පමණින් ගල් විහාරයේ ප්‍රතිමාවල මුහුණුවලින් චීන දේශීය ලක්ෂණ පිළිබිඹු වෙයයි කීම සාධාරණ නොවේ. මේ කාලයේදී ලංකාව හා බුරුමය අතර සංස්කෘති සම්බන්ධකම් පැවති බව වංශ කථාවල සඳහන් විය[8]. ගල්විහාර ප්‍රතිමාවන්ගේ මුහුණු වල චීන දේශීය ආභාසය නොව බුරුම ජාතික ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරන බව ප්‍රකාශ කිරීම යුක්ති සහගත බව පෙනේ. (ii) බටහිර පාරාදී සය දක්වන සෙල්මුවා කැටයම්—දකුණු අතින් අභය මුද්‍රාව දක්වමින් වම් අත උකුලෙහි තබාගෙන හිඳින බුදුරුවක් මෙහි දර්ශිතයි. මේ ප්‍රතිමාව ගුප්ත සම්ප්‍රදයට අයත් සාර්නාත් බුදු පිළිමය[9] හා සමාන කළ හැකියි. (iii) ක්‍රි. ව. 7 ශත වර්ෂයේ ටාං රාජසමයට අයත් සෙල්මුවා අවලොකිතෙශ්වර මූර්තිය—මේ නිදර්ශනය දෙස බලන අපට පෙනී යනුයේ එහි ලැබෙන මුහුණ චීන දේශීය ලක්ෂණ වලට නොගැළපෙන විදේශීය ස්වරූපයක් දරන බවය. මේ ප්‍රතිමාව නෙළීමේ දී උතුරු ඉන්දියානු ශිල්ප ක්‍රම බල පෑ බව කලා ඉතිහාසය හදරන ශිෂ්‍යයකුට වැටහෙනු ඇත.

ප්‍රනාන්දු මහතා මේ නිදර්ශන ඉදිරිපත් කරන්නේ, ගල් විහාර ප්‍රතිමා කරවීමේ දී චීන හා පාල සම්ප්‍රදයන් බලපා ඇති බව පෙන්වා දීමටය. එසේ වුවද එම නිදර්ශන අනුසාරයෙන් එබඳු අදහසක් සනාථ කරලීම අපහසු බව අපට පෙනේ. ප්‍රනාන්දු මහතාගේ පරමාර්ථය වනුයේ ගල් විහාර ශිල්පීන් තාන්ත්‍රික බෞද්ධයන් වූ බව කියා පෑමය. ඉදිරිපත් කෙරෙන නිදර්ශනවලට අනුව එබඳු අදහසක් පළ කරන්නේ කෙසේ ද යනු අපට වැටහෙන්නේ නොවේ. යම් යම් දුර සම්බන්ධකම් දක්විය හැකි වුවද එබඳු සමානකම්වලට හේතුව චූල වංසයෙහි[10] ප්‍රකාශිත පරිදි නොයෙක් ශිල්ප ශාස්ත්‍ර හසළ කාර්මිකයන් ගල් විහාර කර්මාන්තයෙහි යෙදවීමයි. නා නා දෙශවලින් ඔවුන් පැමිණි බව ද, තමන් හසළ ශිල්ප ක්‍රම මේ ප්‍රතිමා නෙළීමේදී ඔවුන් අනුගමනය කළ බවද මෙහි ලා සැලකිය යුතුය.

ගල්විහාර කර්මාන්තයෙහි නියුක්ත වූ එමෙන්ම පොළොන්නරු යුගයේ විසූ මූර්ති ශිල්පීන් බුදු පිළිම නෙළීමේ දී අනුගමනය කළ පිළිවෙතක් නම් චීවරයේ නැමුම් දක්වීමේ දී සමාන්තර රේඛා දෙකක් බැගින් යෙදීමය. මෙබඳු පිළිවෙතක් බිහාරයේ සහ බෙංගාලයේ (ක්‍රි. ව. 8 වන ශත වර්ෂයට පමණ අයත්) පාල යුගයේ ප්‍රතිමාවල දිස්වන බවද කියා ඇත.

ලංකාවේ බුදු පිළිමයෙහි විකාසනය හදරන ශිෂ්‍යයාට අවබෝධ විය යුතු කරුණක් නම් චීවරය දක්වීමේ දී ඉහතින් සඳහන් කළ පිළිවෙත නොයෙක් අයුරු වෙනස් කම් සහිතව වර්ධනය වී ඇති බවයි. අනුරාධපුරයේ රුවන්වැලි සෑය[11], මැදිරිගිරිය[12] සහ කොළඹ කෞතුකාගාරය[13] ආදී තැන් වල තැන්පත් බුදු පිළිමවලද මෙබඳු අයුරින් චීවරයේ නැමුම දක්වා ඇති හෙයින්, ගල් විහාර ප්‍රතිමා

(7) *An Introduction to the Study of Chinese Sculpture*, L. Ashton, Plates XVII, XXII (Fig. 2), XXX (Fig. 2.)

(8) *University History of Ceylon*, Vol. I, Part II, p. 563.

(9) *History of Fine Art in India and Ceylon*. V. Smith, Plate 60, No. A.

(10) *Culavamsa*, ed. W. Geiger, Ch. 78, v. 76.

(11) *Art and Architecture of India*, B. Rowland, 1956, Plate 137 A.

(12) *Buddha Image in Ceylon*, D. T. Devendra, 1957, Plate XII.

(13) *Ibid.*, Plate XVIII.

ඉදිකිරීමට බොහෝ කාලයකට පෙරාතුව ම මෙකී පිළිවෙත ලක්දිව ව්‍යාවහාරව පැවති බව පෙනේ. ලක්දිව බුදු පිළිමය පහළ වූයේ ක්‍රිස්තු වර්ෂාරම්භ යේදී පමණය. අවශිෂ්ටව ඇති නිදර්ශන අතරින් පැරණිම බුදු පිළිමය වශයෙන් සැලකෙනුයේ මහ ඉලුප්පැල්ලමින් ලැබුණු හිටි පිළිමයයි[14]. ගල් විහාර ප්‍රතිමාවල චීවරයන්හි නැමුම් දක්වීම සඳහා යෙදූ උපක්‍රමය අති පුරාණ ප්‍රතිමාවල පවා දිස්වන බව ප්‍රනාන්දු මහතාම පිළිගනියි. එහෙත් එපමණ පුරාණ කාලයකදී එබඳු පිළිවෙතක් ඇති වූයේ කෙසේ ද යනු ඒ මහතා විස්තර කරන්නේ නැත. 12 වන ශතවර්ෂයේදී එම උපක්‍රමය යෙදුනේ 8 වන ශතවර්ෂය පමණේ දී ඇති වූ තාන්ත්‍රික බලපෑම නිසායයි, ඊට අමතරව කියා ඇත. ප්‍රනාන්දු මහතා ඉදිරිපත් කරන මේ අදහස තර්කානුකූල නොවේ.

වැඩ හිඳින බුද්ධ ප්‍රතිමාව (අ)

ගල් විහාරයේ ධ්‍යාන මුද්‍රාවෙන් අඹන ලද විශාල බුදු පිළිමයෙහි ඊට පෙර ඉදි වූ ප්‍රතිමාවල නො ලැබෙන යම් යම් විශෙෂ ලක්ෂණ ඇතැයි ආචාර්‍ය ප්‍රනාන්දු මහතා ප්‍රකාශ කරයි. ඒ මෙසේය :—

(1) ආසනයෙහි බොරදම් මැදින් විශ්ව වජ්‍රයක් නෙළා තිබීම. මීට සමාන නිදර්ශනයක්[15] ඩැකා කෞතුකාගාරයෙහි ඇති බවද එය උජ්ජනි පෙදෙසින් ලැබුණු බුදු පිළිමයක් බවද කියන ලදී. පසු කී නිදර්ශනයෙහි විශ්ව වජ්‍රය යෙදුනේ සරල සමාන්තරව සිටින අයුරිනි. ඒ වනාහි නිසැකයෙන් ම වජ්‍රයක සලකුණකි. ගල් විහාර නිදර්ශන යෙහි මේ යෙදුඅන් ලම්බාකාරව සිටින අයුරිනි. වජ්‍රයක් නුදුටු අයවලුන් එය ගිනි දලුවක් හෝ අලංකාර මෝස්තරයක් වශ යෙන් වරදවා තේරුම් ගැනීමට බැරි නොවේ. ඉන්දියානු මූර්තිය ද පොලොන්නරු නිදර්ශන යෙන් තරමක් දුරට වෙනස්කම් පෙන්වයි. ඉන්දියානු මූර්තියෙහි දිස්වනුයේ භූමි ස්පර්ශ මුද්‍රාව දක්වන බුදුන්වහන්සේය. ගල් විහාරයෙහි ලැබෙනුයේ ධ්‍යාන මුද්‍රා වයි. ප්‍රධාන ආසනයෙහි තැබූ විශ්ව පද්ම යක් මත වජ්‍ර සංකෙතය දැක්විය යුතු බව සාධනමාලා නම් තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථයෙහි[16] එන ප්‍රකාශයකි. මේ සඳහා ප්‍රනාන්දු මහතා ඉදිරිපත් කරන නිදර්ශනය ලැබෙන්නේ බිහාරයේ කුර්කිහාර් ප්‍රදේශයෙනි[17]. ක්‍රි. ව. 12 වන ශත වර්ෂය පමණේ දී ඉන්දියාවේ ව්‍යවහාර වූ මූර්ති ලක්ෂණ සාධන මාලාවෙහි ඇතුළත් ය. ගල්විහාර ප්‍රතිමා ද මේ හා සමකාලීන බැව් සැලකිය යුතුයි. ගල් විහාර ප්‍රතිමා අඹන ලද්දේ තාන්ත්‍රික මූර්ති ලක්ෂණ අනුව නම් ගල් විහාර ප්‍රතිමා ලක්ෂණවලත් සාධනවලත් කිසියම් අනුකූලතාවයක් නොලැබෙනුයේ කවර හෙයින් ද යනු අප තුළ ඇතිවන විමතියකි.

(2) මේ ප්‍රතිමාව අවටින් ඇති මකර තොරණෙහි නැගෙනහිර ඉන්දියානු ලක්ෂණ නො ලැබෙන බව ප්‍රනාන්දු මහතා පවසයි. මීට පුරාණ යුගයක දී මථුරාවේ ශිල්පීන් ඉදි කළ ජෛන මකර තොරන් මේ හා සදෘශයයි කියා ඇත. එහෙයින් ප්‍රනාන්දු මහතාගේ නිගමනයට අනුව එහි තාන්ත්‍රික ආභාසයක් නොලැබේ.

(3) පිළිමයේ සිරස අවට යෙදුණු අලංකාරවත් ප්‍රභා මණ්ඩලය හා සමානයයි සැලකෙන ප්‍රභාමණ්ඩල පාල යුගයට අයත් කෘතිවල ලැබෙන බව කියන ලදී. මේ සඳහා නිදර්ශන සතරක් දැක්විණ[18]. (i) මෛත්‍රෙය බොධිසත්ත්වයා—මෙහි ප්‍රභා මණ්ඩලය අලංකාර වත් නමුත් ඒ හා සමාන කළ හැකි නිදර්ශන යක් ලක්දිවින් සොයා ගැනීම අපහසුය. (ii) ලොකනාථ—ප්‍රභාමණ්ඩලයෙන් කොට සක් පමණක් අවශිෂ්ටව ඇත. (අනික් කොටස කාලයාගේ ඇවෑමෙන් විනාශ විය). මේ නිදර්ශනය ඉතා චාම්ය. ප්‍රභා මණ්ඩලය දැක්වීම සඳහා උපයෝගී වූයේ සමකේන්ද්‍රිකව යෙදූ රේඛා තුනකි. (iii) නාලන්දව අසල ජග්දිස්පූර් ප්‍රදේශ

(14) *University History of Ceylon*, Vol. I, Pt. I, Plate XI (b).

(15) *Iconography of Buddhist and Brahmanical Sculptures in the Dacca Museum*, N. K. Bhattasali, Dacca, 1920, Plate VIII.

(16) *Sadhanamala*, Vol. I, p. 20.

(17) *A. S. I. A. R.*, 1903/4, Calcutta, 1906, p. 216 and Plate LXII.

(18) *Eastern Indian School of Medieva,l Sculpture* Plates X (a), XI (b), XX (a), XXII (b).

යෙන් ලැබුණු ශිලාස්ථම්භය—මෙහි භූමි ස්පර්ශ මුද්‍රාව දක්වෙන බුද්ධරූපයක් ඇත. මේ නිදර්ශනයෙහි ලැබෙන ප්‍රභා මණ්ඩලය ඉතා චාම්ය. එහි සමකේන්ද්‍රිකව යෙදූ ප්‍රධාන රේඛා දෙකකි. එයින් පිටත යෙදූ රේඛාව ඇතුළත් කරමින් අලංකාර මෝස්තරයක් යෙදිණි. (iv) බුදුන් භූමි ස්පර්ශ මුද්‍රාවෙන් වැඩ හිඳින ආකාරය දක්වන කැටයම් පුවරුව—මෙහි ප්‍රභාමණ්ඩලය හැඳින්වෙනුයේ සමකේන්ද්‍රික රේඛා දෙකක් නොහොත් අර්ධ කවයන් දෙකක් මගිනි. එයින් පිටස්තරව යෙදූ රේඛාව ඇතුළත් කරමින් ගිනිදළු මෝස්තරයක් ඇත.

ඉහත කී නිදර්ශන සියල්ලම තුලනාත්මකව පරීක්ෂා කරන අයෙකුට, ඒවා ගල් විහාර ප්‍රතිමාව හා සමාන කළ නොහැකි බව පැහැදිලි වනු නො අනුමානය.

(4) ප්‍රභාමණ්ඩලය මතුවෙහි යෙදුණු ආදර්ශ තොරණ හා සමාන කළ හැකි නිදර්ශනයක් පාල යුගයට අයත් කෘතීන්හි ලැබෙන බව කියැවිණි. ඒ හා සමානයයි සැලකෙන නිදර්ශන[19] තුනක් ඉදිරිපත් කර ඇත. (i) ලොකෙශ්වර—ගල්විහාරයෙහි මෙන් අලංකාරවත් තොරණක් මෙහි නොමැති බව වැඩි පරීක්ෂාවක් නොමැතිව බැලූ විට පවා පෙනෙනු ඇත. තොරණෙහි අලංකාරය ඇති කිරීම සඳහා විශෙෂ උපක්‍රම යෙදීමේ දී නිශිතාග්‍ර වැනි අමුතු ලක්ෂණ කිහිපයක් ඇතුළත් කිරීමට සිදු විය. කන්හේරි ගල්ගුහාවල ද මෙබඳු නිදර්ශනයක්[20] ඇතිබව සැලකිය යුතුය. (ii) වික්‍රම්පූර් පෙදෙසින් ලැබුණු බසර්පණ ප්‍රතිමාව—තොරණෙහි දළ සටහන ඉහතින් සඳහන් කළ නිදර්ශනයෙහි මෙනි. (iii) දම්සක් පැවතුම් සූත්‍රය දෙසන බුදුන්වහන්සේ—නිශිතාග්‍ර වැනි ලක්ෂණ මෙහි වැඩියෙන් දක්විණ. ඒවා යොදනු ලැබුවේ පිටතට විවෘත වන සේය. සාමාන්‍යයෙන් මේවා ගල් විහාර නිදර්ශනයට සමාන කළ හැකි නමුත්, විස්තර ඇතුළත් කිරීමේ දී යම් යම් වෙනස්කම් සහිතව යෙදූ බව පෙනෙයි. එහෙයින් ගල් විහාර කර්මාන්තයේ දී නැගෙනහිර ඉන්දියානු සම්ප්‍රදාය බල පෑ බව ස්ථිර වශයෙන් ප්‍රකාශ කිරීම අපහසුය.

(5) ධ්‍යානි බුද්ධ රූපයක් සහිත කුඩා විමාන ගණනාවක් බුදු පිළිමයේ සිරස්තලයේ අවටින් යෙදීම තාන්ත්‍රික බලපෑම නිසායයි ප්‍රනාන්දු මහතා කල්පනා කරයි—මහායාන බොධිසත්ත්වයන්ගේ ජටාමකුටයෙහි සාමාන්‍ය වශයෙන් ධ්‍යානි බුද්ධ රූපයක් ලැබෙන බව අප දන්නා කරුණකි. වැලිගම කුෂ්ටරජාගල නොහොත් අවලෝකිතෙශ්වර මූර්තියෙහි[21] ජටාමකුටය මෙබඳු ධ්‍යානි බුද්ධ රූප සතරකින් සැදුම් ලද බව සත්‍යයක්. මහායානික බෝසතුන් සැමදෙනාම ධ්‍යානි බුදුවරුන් පස් දෙනාගෙන් එක්තරා බුදුවරයකුගේ කුලයට අයත් කර ඇත. බුදුවරයකු වූ කලී බොධිසත්ත්වවරයකුට වඩා උසස් තැනක් දරන අයෙකි. මහායානිකයෙකුගේ උසස් ම ප්‍රාර්ථනාව බුද්ධත්වයයි. බුදුවරයකුගේ සිරස්තලය අවට ධ්‍යානි බුද්ධ රූප යෙදීමේ අදහස මහායාන ප්‍රතිමා කලාව හදළ අයකුට තේරුම් ගැනීම අපහසුය. එලෙස දක්වුණු මූර්තියක් මේ වනතුරු අපට දක ගන්නට ලැබී නැත. බුදුවරයකුගේ සිරස අවට එබඳු සලකුණු යෙදිය යුතු යයි සාධනමාලාව ප්‍රකාශ නොකරයි. මේ ප්‍රශ්නය පිළිබඳව ප්‍රනාන්දු මහතා ඉදිරිපත් කරන අනෙක් අදහස් මතිමාත්‍ර වශයෙන් සලකමු. ජෛන තීර්ථකයකුගේ පිළිරුව දක්වන ලෝකඩ මූර්තියක් පුදුකෝට්ටෙයි කෞතුකාගාරයෙහි[22] තිබේ. ඒ අවට ධ්‍යාන මුද්‍රාව දක්වෙන තවද රූප රාශියක් ලැබේ. ක්‍රි.ව. 9–10 ශතවර්ෂ පමණ කාලයේ දී අඹන ලද මේ මූර්තිය චාලුක්‍ය යුගයට අයත්ය. මෙසේ අමතර රූප යෙදීමේ අදහස නම් එය බලන බැතිමතාගේ ආගමික හැඟීම් දියුණු කරවාලීම විය යුතුයි. අජන්තා ගල් ගුහාවක[23], පර්වත භිත්තිය ඇතුළට

(19) *Ibid.*, Plates, XV (d), XXVI (d), XXXIX (d).

(20) *History of Fine Art in India and Ceylon*, Plate 66.

(21) *C. J. Sc.*, Sec. G., Vol. II, Plate XXXIII.

(22) *History of Fine Art in India and Ceylon*, Plate 139A.

(23) *Ibid.*, Plate 68B.

නෙරා සිටින සේ නෙළා ඇති ධ්‍යානි බුදු රුවක් වටා වැඩහුන්, වැඩ සිටින කුඩා බුදුරු ගණනාවක් ඇත. මේ මූර්තිය ක්‍රි.ව. 6 ශත වර්ෂයට පමණ අයත් වෙයි. ප්‍රෙක්ෂක යාගේ ආගමික හැඟීම් උත්සන්න කරවීම අජන්තා ශිල්පියාගේ අදහස වූ බව සලකමු. ගල් විහාර ප්‍රතිමා ඉදි කළ ශිල්පීන්ගේ අදහස ද එබඳු වියයි සැලකීම යුක්ති සහගතය.

(6) ගල් විහාර ධ්‍යානි බුදු පිළිමය අවට ස්තූප සංකේතයක් දිස්වන බැවින් නාගපට්ටන යෙහි ලැබෙන එබඳු මූර්තීන් පිළිබඳ ව ප්‍රනාන්දු මහතා අදහස් පහළ කරයි. එසේම බිහාරයේ සහ බෙංගාලයේ ශිලාස්ථම්භ වල ද[24] තාන්ත්‍රිකයන් විසින් එබඳු සංකේත ඇතුළත් කරන ලදැයි කියැවේ—අද මෙන්ම එදද හීනයාන මහායාන බෞද්ධ යන් විසින් ඒකාකාරව ම ස්තූප වන්දනා වෙහි යෙදුණු බව අප දන්නා කරුණකි. ලක්දිව ද අනෙක් රටවල ද ලැබෙන මෛත්‍රෙය බෝසතුන්ගේ ප්‍රතිමාවල ජටා මකුටයෙහි ස්තූප සංකේතයක් ඇති බව රහසක් නොවේ. මධ්‍ය ඉන්දියාවෙ සිර්පූර් පෙදෙසින් ලැබී ඇති ක්‍රි.ව. 9 ශත වර්ෂයට අයත් ලොහ ප්‍රතිමාවක[25] බුදු පිළිමයේ සිරස මත ඇති ඡත්‍රය මුදුනෙහි ස්තූපයක ආකෘති යක් ලැබේ. මෙසේ ස්තූප සංකෙත යෙදුණේ එම මූර්තියට වඩා පූජනීය ස්වභාවයක් ආරෝපණය කිරීමට ය.

නාග පට්ටනය හා ලක්දිව අතර පැවැති සංස්කෘති සම්බන්ධතා පිළිබඳව ද ප්‍රනාන්දු මහතා සඳහන් කරයි. මේ යුගය වූ කලී භාරතයෙහි ද බුද්ධාගම පිරිහෙමින් පැවති අවධියයි. I විජයබාහු (ක්‍රි. ව. 1056–1111) රජුගෙන් පසුව ලංකාවේ බුද්ධාගම කෙරෙහි උතුරු ඉන්දියානු ආභාසයක් නො දිස් වෙයි[26]. මේ කාලයේ සිට ඈත පෙරදිග ඉන්දියානු රටවල් සහ ලංකාවත් අතර ආගමික කටයුතු පිළිබඳ සම්බන්ධකම් පැවැති බවක් වංශ කථාවලින් එලි දරවු වෙයි. කාංචියේ ද නාගපට්ටනයෙහි ද සැහෙන ප්‍රමාණයක බෞද්ධ පිරිසක් සිටි බව සැබැය, ඔවුන් ලක්දිව බෞද්ධයන් සමග සම්බන්ධකම් පැවැත් වූ බවද නො රහසකි. මෙහි දී ප්‍රශ්නයක් වනුයේ I පරාක්‍රමබාහු (ක්‍රි. ව. 1153–1186) රජ දවස ලක්දිවට ඉන්දියාවෙන් පැමිණි බෞද්ධ යන් තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම ඇදහූ අයද යනුයි. ක්‍රි.ව. 8 වන ශත වර්ෂය තුළ දී ලංකාවෙ තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම ප්‍රචලිතව පැවැති බව අපි පිළිගනිමු. මේ කාලය පමණේදී වජ්‍රබොධි (ක්‍රි.ව. 661–730) නමැති වජ්‍රයා නික ආචාය්‍ර්‍යවරයෙක් පල්ලව දේශයේ සිට චීනයට යන අතරමග ලක්දිවට ද පැමිණි යේය. පොලොන්නරු යුගය ඇරඹුණේ මීට බොහෝ කාලයකට පසුවය. වංශ කථාවලින් අපට දැනගන්නට ලැබෙන පරිදි I පරාක්‍රමබාහු රජ ශාසන ශුද්ධියක් ඇති කර දුශ්ශීලයන් සසුනින් පලවා හැරිය. එහෙයින් ඒ රජුගේ කාලයේ දී දකුණු ඉන්දියාවෙන් ලංකාවට පැමිණි බෞද්ධයන් තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම , ඇදහූ අය බව පිළිගැනීමට හේතුවක් නැත.

(7) සහ (8) පිළිමය පිටුපස ගල් පුවරුවෙහි ආකෘතිය සහ එය මුදුනෙහි බොරදම් සහිත පාදම වැනි අංගය යනාදිය පාලයුගයට අයත් තාන්ත්‍රික ශිලා ස්ථම්භයන්හි ලැබෙන බව ප්‍රනාන්දු මහතාගේ ප්‍රකාශයයි. —ධ්‍යානි බුද්ධ රූප පිළිබඳව මීට කලින් අප අදහස් පැවසීමු. පිටුපස ගල්පුවරුවෙහි ආකෘතිය හා සම කළ හැකි නිදසුනක් කල්කටාවේ ඉන්දියන් කෞතුකාගාරයේ[27] ඇති බව කියන ලදී. පසු කී මූර්තිය අඹනු ලැබුවේ අප හමුවෙහි ඇති සාධන වලට අනුකූලව නොවන හෙයින් ඒ පිළිබඳව යමක් පැවසීම අයොග්‍යය. එහි මූර්තිමත් වූයේ බොධිසත්ත්වවරයෙකි.

(24) *Eastern Indian School of Medieval Sculpture*, Plates II (c), III (c), V (a), VIII (c).

(25) *History of Fine Art in India and Ceylon*, Plate 112.

(26) *University History of Ceylon*, Vol. I, Pt. II, p. 565.

(27) *Eastern Indian School of Medieval Sculpture*, Plate XV (d).

ගල් විහාරයෙහි ධ්‍යාන මුද්‍රාව දක්වන බුදු රුව නිරූපිතය. දෙනැත්හිම පිටුපසින් ඇති පුවරුවල සමානකම් ඇති නම් ඒ වූ කලී අනායාසයෙන් වූවක් විය හැකියි. ශ්‍රාවකයන් පිරිවරා සිටින බුදුන් නිරූපිත ගන්ධාර මූර්තියක[28] පිටු පසින්ද මෙවැනි පුවරුවක් දක්නා ලැබේ. ගල් පුවරුවක ආකෘතිය වැනි නොවැදගත් ලක්ෂණයක් සාධක කර ගනිමින්, 12 වන ශත වර්ෂයේ ඉදි වූ ගල් විහාර මූර්තිවල ගන්ධාර ශිල්ප සම්ප්‍රදයේ ආභාසය දිස්වේයයි කීම සාධාරණ නොවේ. ලංකාවේ බුද්ධාගම කෙරෙහි උතුරු ඉන්දියානු බලපෑම් මේ යුගය වන විට අභෝසි වී පැවති බව මීට කලින් අප විසින් සඳහන් කරනු ලැබීය.

ඉහතින් සඳහන් කරුණු කැටි කරමින් නැවත විමර්ශනය කරමු. (අ) බිහාරයේ සහ බෙංගාලයේ පාල සම්ප්‍රදය (ආ) නාගපට්ටනයෙහි ප්‍රචලිතව පැවති දකුණු ඉන්දියානු කලාව (ඉ) මථුරාවෙහි ජෛන මූර්තිය යනාදී වශයෙන් ගල් විහාර ධ්‍යානි බුද්ධ ප්‍රතිමාවෙහි ත්‍රිවිධාකාර ආභාසයක් දක්වෙන බව ප්‍රනාන්දු මහතාගේ නිගමනයයි. මෙහිදී අප විසින් සිහි තබාගත යුතු කරුණක් නම්, සාධනමාලාවෙහි දක්වෙන කිසියම් සාධනයකට අනුකූල නොවන පරිදි මෙකී ප්‍රතිමාව නෙළා ඇති බවය. **සාධනමාලාව** වූකලී ගල් විහාරය හා සමකාලීන යයි, සැලකිය හැකි තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථයකි. මෙහි පැරණිම පිටපත ක්‍රි. ව. 1165 දී පමණ රචනා විය[29]. එහෙත් එහි ලැබෙනුයේ තාන්ත්‍රික බෞද්ධයින් විසින් කාලයක් තුළ භාවිත කරමින් සිටි සාධන බව සැලකිය යුතුයි. ගල් විහාර ප්‍රතිමා ලක්ෂණයන්හි යම් යම් තැන්වල තාන්ත්‍රික ශිලාස්තම්භ හා සමතාවන් මෙන් ම විසමතාවන් ද දක්වෙන බැවින් ගල් විහාර බුද්ධ ප්‍රතිමාව නෙළනු ලැබුවේ තාන්ත්‍රික මණ්ඩලයක ආකාරයට අනුව'ය යන ප්‍රකාශය ඉතා පරීක්ෂාකාරීව විමසිල්ලට ලක් කළ යුතුය.

අප විසින් ඉහතින් දක්වූ කරුණු පිළිගනු ලැබේ නම්, ගල් විහාර ශිල්පීන්ගේ අදහස වූයේ තාන්ත්‍රික මූර්ති නෙළීම නො වන බව පාඨකයාට වැටහෙනු ඇත. මේ යුගය වන විට තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම ලක්දිවින් තුරන් වී පැවති හෙයින් එබඳු වැයමක් නිරර්ථක විය යුතුයි. I පරාක්‍රමබාහු රජ සමය පිළිබඳ ව මතු සඳහන් වන බැවින් එම යුගයේ ශාසනික ඉතිහාසය පිළිබඳව කෙරෙන විවරණයෙහි දී මේ කරුණ පැහැදිලි වනු ඇත.

(මතු සම්බන්ධයි)

(28) *A Survey of Indian Sculpture*, S. K. Saraswathi, Calcutta, 1957, Plate XIV, No. 60.

(29) *Indian Buddhist Iconography*, B. Bhattacarya, Calcutta, 1958, p. 16.

බළංගොඩ ප්‍රඥාවංශ හිමි

භාරතීය කලාවේ යුග ලක්ෂණ—2

(මූර්ති සහ වාස්තුවිද්‍යා)

මථුරා ගුරුකුලය හා සමකාලීනව අතිශයින් ම ක්‍රියාත්මක ව පැවැති භාරතීය කලාවේ විශේෂ අංග සමූහයකින් සමන්විත අපූර්ව කලාගුරුකුලයක තොරතුරු ගන්ධාරමූර්තීන්ගෙන් හෙළි වේ. මෙහි සම්භවය පිළිබඳ මතභෙදයට තුඩු දුන් කරුණු බොහෝ ය. එය කලා විචාරකයන් ගේ විවාදාත්මක ක්ෂේත්‍රයන්ගෙන් එකකි. මෙසේ සම්භවය කවර මාර්ගයකින් සිදු වී ද යන්න මතභෙදයට තුඩු දී පවතිනත් එය භාරතීය කලාවෙහි විදේශීය අංගයක් බව නිරනුමාන ව ම කිවහැකිය. ගන්ධාර දේශය පසුබිම් කොට ගෙන මෙම මූර්තිකලා ගුරුකුලය පහළ වූ හෙයින් ඒ නමින් ම හැඳින් වේ. ඉන්දියාවේ නූතන බෙදීම්වලට පූර්ව යුගයේ වයඹදිග දේශ සීමා ප්‍රදේශ ද ඇෆ්ඝනිස්තානයේ ඇතැම් කොටස් ද ගන්ධාර දේශයට අන්තර්ගත වේ. පෙෂාවෝර් (පුරුෂපුර), තක්ෂිලා සහ හඩ්ඩා යන තැන් මේ ගුරුකුලයේ මධ්‍යස්ථාන සේ සැලකේ. ගන්ධාර මූර්ති ග්‍රීක සම්ප්‍රදය අනුගමනය කළ විදේශීය ශිල්පීන්ගේ කෘති ය. මේ විදේශීයයන් එම ප්‍රදේශයේ නිවාස ග්‍රහණය කරන්නට ඇත්තේ ක්‍රි. පූ. 327 දී සිද්ධ වූ ග්‍රීකයන් ගේ භාරත ආක්‍රමණයෙන් පසු ව විය හැක. මෙම ප්‍රදේශයන්හි පාලනය ප්‍රථමයෙන් ඉන්දු-ග්‍රීක සහ ඉන්දු-සිතියන් (ශක) රජවරුන් අතට ද අනතුරු ව කුශාන රජවරුන් අතට ද පත්වුණු බැව් පෙනෙන්නට තිබේ.

සාමාන්‍යයෙන් මේ මූර්ති ගුරුකුලයේ ආරම්භය ක්‍රි. පූ. 60 වන වර්ෂයයේ දී පමණ ඉන්දු-සිතියන් පාලනය යටතේ දී සිඩවිණැයි අනුමාන කළ හැකි. ප්‍රධාන වශයෙන් ඉන්දු-ග්‍රීක එමෙන් ම ඉන්දු-රෝමක කලා ක්‍රමයන්ගේ ආභාසය නිසා මේ කලාගුරු කුලය පෝෂණයට පත් වූ බව නිරනුමාන ය. ග්‍රීක ඇපෝලෝ දෙවියාගේ පිළිරුවල මුහුණට සමකම් දක්වන බුඩ ප්‍රතිමාවල මුහුණුවර ද රෝමකයන්ගේ ජාතික ඇඳුම වන ටෝගාවට සමකම් දක්වන බුදුපිළිමවල චීවර පාරුපනය ද මේ ග්‍රීක-රෝම ආභාසය පිළිබිඹු කරතැයි සිතියහැක.

කුශාන රජවරු (ක්‍රි. ව. 20—420) ගන්ධාර කලාකාරයන්ට අනුග්‍රහ දැක්වූහ. බෞඩ විෂයයන් සඳහා ම කැපවුණු ගන්ධාරකලාවේ අතිවිශාල නිර්මාණ මේ රාජකීය අනුග්‍රහයේ ප්‍රතිඵලයකි. කණිෂ්ක (ක්‍රි. ව. 123—153), මේ ගණයෙහි ලා සැලකෙන විශිෂ්ටතම පුද්ගලයා ය. මෞර්ය කලාවට අශෝක අධිරාජයාගෙන් සැලසුණු උදර මෙහෙය, කණිෂ්ක අධිරාජයා නිසා ගන්ධාර කලාවට සිදුවුණ බව කිවහැකි ය. බටහිරින් ඇෆ්ගනිස්තානයේ පටන් නැගෙනහිර බිහාර ප්‍රදේශය තෙක් ම කණිෂ්කගේ විජිත පැතිර පැවැත්තේ ය. බුදුසමය වැළඳගත් හෙතෙම ඒ සම්බන්ධ ව මහත් සැලකිලි දක් වූ බව භාරතීය ඉතිහාසයේ චිරප්‍රසිඩ ය. උපදේශාත්මක අගය සලකා ජාතක කථා මූර්තිමත් කොට දක්වනු පිණිස මොහු විසින් ගන්ධාර කලාකරුවන් රාශියක් ම යොදවන ලදී. මේ ගුරුකුලයේ නිෂ්පාදන අතිවිශාල විය. ඒ අතර කුශාන රජවරුන් ගේ ප්‍රතිරූප කිහිපයක් ද ජෛන සහ හින්දු සමයයන්ට අයත් විෂය කිහිපයක් ද දක්නට ඇත. කුශාන රජවරුන් ගේ මූර්ති නිර්මාණය කිරීමේ දී ගන්ධාර කලාකරුවා කල්පිත කලාලෝකයෙන් මඳක් බැහැරට ගිය බව පෙනේ. කෙසේ වුවත් ස්වාභාවිකත්වය නිරූපණය කිරීමේ දී ඔවුන් දක්වන ආධුනිකත්වය ඒ කෘති මගින් උදක් ම පැහැදිලි ය. දේශීය වූත් විදේශීය වූත් භාරතීය කලාකාරයෝ ස්වාභාවිකත්වය දැක්වීමෙහි ලා බුහුටිකම් නොපෑහ. ක්‍රි. වර්ෂයෙන් සිව්වන සියවසින් පසු ගන්ධාරකලාවේ ප්‍රවර්තක ශක්තිය

ක්‍රමයෙන් පරිහානිපථාවනත වන්නට විය. පස් වන සියවසේ හන් (හූන) ආක්‍රමණයෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් මේ ප්‍රදේශයේ බුදුසමය හා බෞඩ නිර්මාණාත්මක කෘති විනාශ වී යාමෙන් පසු මෙම ගන්ධාර මූර්ති ගුරුකුලය ද අභාවයට පත් විය.

ගන්ධාර මූර්ති කලාව, වස්තු විෂය වශයෙන් බලන විට භාරතීය වුවත් නිර්මාණය වශයෙන් විමසන විට විදේශීය සම්ප්‍රදායකට අයත් වන ආකාරය වෙසෙසින් ම පැහැදිලි වේ. දේශීය කලාව කෙරෙහි මෙමගින් විශාල බලපෑමක් සිදුවුණුබවට සාක්ෂ්‍ය විරල ය. මෙම ගුරුකුලයේ විශිෂ්ටතම ලක්ෂණය නම් බුදුවරුන්ගේ සහ බෝසත්වරුන්ගේ රූප අතිවිශාල සංඛ්‍යාවක් නිර්මාණය කිරීම යි. බුඩප්‍රතිමා ජනප්‍රිය කරලීමේ අංශයෙන් බලනවිට ගන්ධාරකලාව සිදු කළ මෙහෙය සුළුපටු නොවේ. එහෙත් බුඩප්‍රතිමාව ප්‍රථමයෙන් නිර්මාණය කරලීම ගන්ධාර කලා කාරයන් අතින් සිදුවිණැයි යන අදහස එලෙසින් ම පිළිගැනීම යුක්ති සහගත නොවේ. ක්‍රි. ව. ප්‍රථම ශතවර්ෂයේ දී සමකාලීන ව ගන්ධාර සහ මථුරා කලායතනයන්හි බුඩ සහ බෝධිසත්ව ප්‍රතිමා නිර්මාණය කරනලද්දේ යැයි පිළිගැනීම සාධාරණය.

මෞර්ය අධිරාජ්‍යයේ ඇද වැටීමත් සමග ම දක්ෂිණ භාරතයේ පාලනය ආන්ධ්‍රයන් සතු විය. අශෝක අධිරාජයන් දවස ම ආන්ධ්‍ර ප්‍රදේශයේ බුදුසමය පිහිටුවනු ලැබුවත් එහි ව්‍යාප්තිය සහ සංවර්ධනය ආන්ධ්‍ර අධිරාජයන් යටතේ ම සිද්ධ විය. දකුණු ඉන්දියාවේ පහත ගෝදවරී නිම්නයේ ගුන්තාපල්ලෙ, ජග්ගයාපෙත, නාගාර්ජුනිකොණ්ඩ, අමරාවතී සහ තවත් තැන්වල ක්‍රි. පූ. 200 සිට ක්‍රි. ව. 300 දක්වා කාලයට අයත් බෞද්ධ නෂ්ටාව ශේෂ මහත් රාශියක් දක්නට ඇත. මේ අතර ක්‍රි. ව. 150–200 කාලපරිච්ඡේදයට අයත් අමරාවතී ස්තූපයෙන් මැනවින් දක්වෙන පරිදි අතිවිශිෂ්ට කර්මාන්ත කෞශල්‍යයෙන් අනූන මූර්තිකලා ගුරු කුලයක් මෙහි ඉතා සමෘද්ධිමත් ව පැවති බව පෙනීයන්නේය. මෙම ස්තූපයේ බාහිර අංශය සුදු කිරිකරුඬගලින් නිමවී ඇත. අමරාවතියේ ගරාදි කැටයම් අති විශිෂ්ට ය. වර්ග අඩි 17,000ක් පමණ ප්‍රදේශය බුද්ධචරිතය සම්බන්ධ විවිධ මූර්තීන්ගෙන් පිරී පවතී. අති පුරාතන සම්ප්‍රදායට අනුකූල වන පරිදි බුදු රජාණන් වහන්සේ සංකේතානුසාරයෙන් දක්වෙනු මෙන් ම උන් වහන්සේ මිනිස් රූවින් නිරූපණය කිරීම ද මෙහි දක්නට ලැබේ. එක ම සිද්ධිය හා සම්බන්ධ වන ස්ථාන දෙකක මේ දෙ අයුරින් ම මූර්තිගත කිරීම තරමක ගැටළුවකි. පුරාතන සහ නව සම්ප්‍රදාය දෙක ම කලාකාරයා අවිශේෂයෙන් භාවිත කිරීමට පෙළඹුණු බැව් පෙනේ. ජාතක කථා චිත්‍රිත කොට ඇති පුවරු සංඛ්‍යාව ද මහත් බව කිව යුතු ය. පැරද යන මරසෙනඟ අතරත බැතිබරව බුදුන් නමදින සුරඟ නන් ද විය. රුහුණු නාලාගිරි ඇතු රජගහ නුවර වීථි මැදින් දිවෙන අයුරු ද බුදුරජාණන් වහන්සේගේ සිරිපා හමුයේ බැතිබර ව වැඳ වැටෙන කතුන් ද මෙහි මූර්ති ගත කොට තිබෙන ආකාරය ඉතා විසිතුරු ය. සිදුහත් කුමරුන් මව් කුසින් බිහිවීම, අසිත තවුසන් බෝසත් කුමරුවන් දකිම ආදිය ද මූර්තිකාරයා ඉතා දක්ෂ ලෙස නිරූපණය කරයි. මේ තැන්වල බෝසත් කුමරුවන් මූර්තියෙන් නොදක්වෙතත් ඡත්‍ර, චාමර සංකේත අනුසාරයෙන් ඒ බව ප්‍රකට කොට ඇත. මහායාන බුදුසමය මගින් ඉස්මතු කරන ලද භක්තිවාදයේ සෙවනැල්ල සෑම මූර්තියකට ම වැටී ඇති අයුරු පැහැදිලි ය. සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල්හි මේ සියල්ල චිත්‍රිත කොට ඇති උද්‍යෝගිමත් විලාසය සහ එම චිත්‍රවල විද්‍යමාන ශිල්ප නෛපුණ්‍යය, නවදර්ශන යේ සහ ලබ්ධියේ ආස්වාදය මිනිස් සිත් තුළ කාවැදුණු අයුරු මැනැවින් ම දක්වයි. දීර්ඝිකෘත සහ ශෝභාපූර්ණ අමරාවතියේ නරනාරීන්ගේ රූප ලලිත මාරුත්වයක් ප්‍රදර්ශනය කරයි. ඔවුන් ස්වරූපයෙන් දෙවියන් හා සමතැන් ගන්නා බවක් ද ප්‍රකට වෙයි. භාරුත් සහ සාංචි යන පුරාතන ශිල්ප සම්ප්‍රදායයන්ගේ පරිපූරණත්වය අමරාවතී යෙන් කුළු ගැන්වී ඇතැයි කියතොත් ඒ බෙහෙවින් සත්‍යයට ළංවන කියුමකි. ඒ කෙසේ වෙතත් මේ අතිවිශිෂ්ට නිර්මාණය එහි මූලස්ථානයෙන් දැනට සම්පූර්ණයෙන් ම ඉවත් වී ඇත. ලන්ඩන යේ බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරයෙන් ද මදුරාසි සහ කල්කටා කෞතුකාගාරයන්ගෙන් ද ඒ පිළිබඳ මහා අධ්‍යාපනයක් ලබා ගත හැකි.

අමරාවතියට වඩා නාගාර්ජුනීකොණ්ඩ චෛත්‍යය ශතවර්ෂයකින් පමණ මෑත භාගයෙහි නිමවන ලදැයි සැලකේ. කැටයම් සහිත ගල්පුවරු වලින් වැසුණු බඳ ඇති මේ චෛත්‍යය බෞද්ධ ගෘහනිර්මාණ ශිල්පයෙහි සංවර්ධනය සඳහා වැදගත්

වන පුරාවස්තුවකි. නාගාර්ජුනිකොණ්ඩයේ මූර්ති සහ නිරූපිත සිද්ධි අමරාවතිය හා බෙහෙවින් සමකම් දක්වයි. එක ම කලාසම්ප්‍රදායක සංවර්ධනය එමගින් පිළිබිඹු වේ. අනවශ්‍ය පාත්‍රවර්ගයා නිසා අමරාවතියේ මූර්තිවල ' තදබදයක් ' දක්නට ඇතත් නාගාර්ජුනියෙහි ප්‍රසාදජනක විවෘතබවක් විද්‍යමාන වේ. බුදු උපත හා අසිත තවුසා බෝසතුන් දැකීම යන අවස්ථා මෙහි නිරූපණය වී ඇතත් බෝසතුන් දක්වෙන්නේ මිනිස් රුවින් නොවේ. සංකේත මාධ්‍යයෙනි. මාරයුද්ධය සහ නන්දභිමියන් තව්තිසාවට වැඩම කරවීම යන මූර්ති දෙක, සාහිත්‍යයික ආස්වාදයෙන් ද අනූන කලාගුරු පරම්පරාවක් මගින් මේවා නිමවා ඇති බවට සාධක සේ ඉදිරිපත් කරන්නට පුළුවන. සිදුහත් තවුසාණන්ගේ ජයත් මරසෙනඟගේ පරාජයත් සමකාලීන ව නිරූපණය කර ඇති මාරයුද්ධ මූර්තිය එම ගණයේ එක ම කෘතිය වන අතර කලාකාරයන්ගේ තියුණු ප්‍රතිභාශක්තිය ද විදහා දක්වන්නකි. මේ සියල්ල මෙසේ වුවත් දමෝදර ගංගා නිම්න සංවර්ධන යෝජනා ක්‍රමය යටතේ නාගාර්ජුනිකොණ්ඩය එක ම ජලාශයක් බවට පත්වෙනු සමග ම, මේ කලා කෘති පිළිබඳ අධ්‍යයනයට කෞතුකාගාරයන්හි පිළිසරණ ලැබියයුතු වේ.

හින්දු සංස්කෘතියේ පුනරුත්ථාන සමය වූ ගුප්ත යුගය මූර්ති සහ වාස්තුවිද්‍යාත්මක කලාවන්හි විපුල සංවර්ධනය ද ප්‍රකට කරයි. ක්‍රි. ව. 350–650 තෙක් කාලය එයට පසුබිම් වෙයි. ගුප්ත අධිරාජයන්ගේ ආධිපත්‍යය ඉන්දියාවේ විශාල කොටසක ව්‍යාප්තියට පත්විය. ඔවුන්ගේ විජිතයන්හි සාමය සහ භෞතික සශ්‍රිකත්වය ශතවර්ෂ තුනක් පමණ අඛණ්ඩවම පැවතිණි. බුද්ධිවිෂයක කාර්යයන්හි මනා සංවර්ධනය මෙම යුගයේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. දර්ශන, ශිල්පකලා, කාව්‍ය, නාට්‍ය යන මේවා පිළිබඳ අධ්‍යයනය මේ කාලය තුළ විශිෂ්ට දියුණුවකට පත් විය. භාරතීය ඉතිහාසයේ ස්වර්ණමය යුගය ලෙස බ්‍රාහ්මණ සංස්කෘතිය අගය කරන ඇතැමුන්ගේ සම්මානයට පාත්‍ර වන්නේ මෙම කාලපරිච්ඡේදය යි. ශෛව, වෛෂ්ණව, සහ තාන්ත්‍රික යන අංශයන් සහිත ව හින්දු සමය ද මහායාන බුදුසමය ද උද්දීප්තිමත් ව නැගී සිටියේ මේ අවධියේ ය.

භාරතීය සංස්කෘතියේ දේවවාදී සංවර්ධනය පිළිබඳ මේ අභිනව අවස්ථාවේ දී ප්‍රතිමා නිර්මාණ කලාව ද ව්‍යවස්ථිත කලාරීතීන්ට අනුව විකාශනයට පත් විය. ආරාමික ගෘහ නිර්මාණය ද එයට ම ආවේණික වූ අංගෝපාංග සහිත ව බ්‍රාහ්මණකලාව දියුණුවට පත්වීම ද යන කරුණු සම්බන්ධයෙන් ගුප්ත යුගය වැදගත් වෙයි. මෙම කාලපරිච්ඡේදය තුළ හින්දු දේවාලය විශාල සංඛ්‍යාවක් ගොඩ නගන ලද්දේ වී නමුදු එයින් ඉතිරි ව ඇත්තේ ස්වල්පයකි. මේවා අතර තිගාව, නම්නද, පර්භතියා සහ දෙඕසර් යන දේවාලය සඳහන් විය යුතුය.

ගුප්ත කලාවේ දක්ෂිණ දේශීය ආභාසය කපෝතේශ්වර සහ ලාඩඛාන් (ක්‍රි. ව. 5 ශ. ව.) යන ස්ථානයන්හි දක්ක හැකි ය. භෝපාල්හි උදය ගිරියේ සහ අයිපෝල්හි ලාඩඛාන්හි (ක්‍රි. ව. 450) දක්වෙන පරිදි මුල් යුගයේ ගුප්ත ආරාම ප්‍රමාණයෙන් කුඩා ය. සමතල පියස්සෙන් ද යුක්ත විය. අයිපෝල්හි දුර්ගා දේවාලයේ ද දෙඕසර්හි ද චක්‍රරේඛා සහිත ගෘහ ශෘංග භාරතීය කලාවේ ප්‍රථමවාරයට දක්ක හැකි ය. මේවා ක්‍රි. වර්ෂ සයවන ශතවර්ෂයේ ආරම්භාවස්ථාවට ඇතුළු වෙයි. බ්‍රාහ්මණ ආරාම නිර්මාණ කලාවේ විශේෂාංගය බවට පත් වූ මේ ලක්ෂණය චිත්තාකර්ෂණීය උදරත්වයක් ඒවාට ගෙන දුන් අතර අනුක්‍රමයෙන් ඒවායේ කැපී පෙනෙන ලක්ෂණය බවට ද පත් විය. ගුප්තයුගයේ ආරාමික ගෘහ නිර්මාණයේ පූර්ණාවස්ථාව දෙඕසර් දේවාලයේ පිළිබිඹු වෙතැයි විශ්වාස කරනු ලැබේ. පූජ්‍යස්ථානය මත්තෙහි ස්තම්භාකාරව උඩට නැගී සිටීම ද කණුසහිත වූ වේදිකා ද විචිත්‍ර වාහල්කඩ ද එහි විශේෂ ලක්ෂණ ය. ගංගා, යමුනා සහ සරස්වතී යන නදී දෙවඟනන් ඔවුනොවුනට නියමිත වාහනාරූඪ ව වාහල්කඩ මත කෙරුණු අභිනව අලංකරණයක් සේ මෙහි නිරූපිත ව ඇත. මෙය බෙහෙවින් ජනප්‍රියබව ලැබූ සැරසිල්ලක් බවට පත් විය. අජන්තාවේ අංක 16, 17 සහ 19 දරණ ගුහා ද එල්ලෝරාවේ විශ්වකර්ම රූපය ද මේ යුගයට අයත් විශිෂ්ට ස්මාරක සේ සැලකේ.

ගුප්ත මූර්ති එම යුගයේ ශිල්පකලා පූර්ණත්වය මෙන් ම එයට ආවේණික වූ ලාලිත්‍යය ද මැනවින් පිළිබිඹු කරයි. අතිවිශිෂ්ට ගණයේ ගැනෙන එකී නිර්මාණ අතර මථුරා සහ සාරානාත් බුද්ධප්‍රතිමා ද (මේ ගැන කලින් සඳහන් ව ඇත) සුල්තාන්ගංජ්හි

තබින් කළ බුද්ධ ප්‍රතිමාව ද (බ්‍රිමින්හැම් කෞතුකාගාරය) සාංචියේ බෝධිසත්ත්ව කවන්ධය (වික්ටෝරියා සහ ඇල්බට් කෞතුකාගාර), දෙඕසර් දෙවොලේ රාමායණ පුවරු කැටයම්, උදයගිරියේ වරාහරූප, අජන්තාවේ එකුන්විසිවන ගුහාවේ නාගරාජ පංක්තිය යන මේවා ද වේ. විශේෂයෙන් ම ගුප්තයුගයේ කලාකාරයෝ මනුෂ්‍ය රූපයේ ආකෘතිය පිළිබඳ ව පූර්වකාලීනයන්ට වඩා සැලකිලිමත් වූහ. ශෝභාව, සමතුලිතබව සහ අතිගම්භීර ආධ්‍යාත්මික ප්‍රකාශනය යන අංගයන් ගෙන් ද මේවායේ ඇති විශිෂ්ට බව සඳහන් විය යුතු ය. ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමී ගුප්ත යුගයේ කලාවන් පිළිබඳ සැළකිය යුතු අංග අගය කරමින් මෙසේ පවසයි: '' ගුප්ත කලාව සුසංවිහිත කලාසම්ප්‍රදයක මල් ගැනිමකි. චින්තනය සහ භාවවාහී ගුණය ප්‍රකාශයට පත් කෙරෙන සංස්කෘත භාෂාව මෙන් එය උද්දීප්තිමත් පරිපූර්ණ කලා මාධ්‍යයකි. ගුප්ත කලාව ස්වාධීන ද නාගරික ද වේ. ඒ සමග ම ඵලභරිත වූ කලක මෙන් සමෘද්ධිමත් වූ එය කලා සම්මුතීන්ගෙන් ද සමන්විතය. මේ කලාව මගින් දර්ශනය සහ භක්තිය එකසේ ම ප්‍රකට වෙයි. අතීන්ද්‍රිය මෙන් ම ඉන්ද්‍රිය විෂයක ද වන ගුප්ත කලාව සංයත මෙන් ම සානුරාගී ලක්ෂණයන්ගෙන් ද අනූන ය. ''

ගුප්තකලාව ඉන්දියා අර්ධද්වීපයට පමණක් සීමා වූයේ නොවේ. භාරතීය සංස්කෘතික සහ ආගමික බලවේගයන් විහිද ගොස් මුල් බැසගත් අනික් රටවලද එහි ආභාසය දක්ක හැකිය. ලංකාවේ ද ඉතිහාසය, සාහිත්‍යය සහ කලාව සංස්කරණය කිරීමෙහි ලා ගුප්ත පුනරුත්ථානය හේතුභූත විය.

ගිරි ගෘහ නිර්මාණය අතින් ද ගුප්ත යුගය විශේෂ ස්ථානයක් ගනියි. මෙම ලෙන් විහාර තැනීම පිළිබඳ ඉතිහාසය මෞර්ය යුගය තෙක් ම දිවෙන හෙයින් භාරතීය කලාවේ මෙම අංශය මඳක් සවිස්තරව දක්වියයුතු වේ. ඉන්දීය නිර්මාණ කලාවේ ඉතිහාසය සම්බන්ධයෙන් අතිශයින් වැද ගත් ස්මාරක වන බටහිර ඝාටහි පිහිටි භාජ් සහ කර්ලා යන ස්ථානයන්හි පර්වතවල නෙලූ සිද්ධ ස්ථාන ගැන ඉහතින් යම්තම්න් සඳහන් විය. මෙම ගිරි ගෘහනිර්මාණයන්ගේ (ලෙන්විහාරවල) සංවර්ධනය බුදුසමයේ ව්‍යාප්තිය හා සමකාලීන වන අතර චෛත්‍යයන්ගේ සහ විහාරයන්ගේ අත්‍යවශ්‍ය කතාව මුල් කොට ගෙන ඇති වුණු බැව් සලකන්නට පුළුවන. ආගමයේ ඖදාර්යය ඉස්මතු වන අයුරු ඉර–හඳ පවත්නා තෙක් ස්මාරක යන් ඉදිකර තැබීම බුදුසමයේ අනුග්‍රාහකයන්ගේ ද කාර්මික ශිල්පීන්ගේ ද අධ්‍යාසය විය. මේ සඳහා ඔවුන්ගේ සිත් නැඹුරු වූයේ සුවිශාල පර්වත දෙසට ය. ශෛලයේ තහවුරු බව සහ කල්පවත්නා බව කෘතියක් බොහෝ කලක් පවත්වා ලීමේ අසහාය මාර්ගය බව බෙහෙවින් ම පැහැදිලි විය. දැඩිගලින් සිද්ධස්ථාන නෙලීමේ දී විශාල ශ්‍රමයක් ද අප්‍රමාණ ධනස්කන්ධයක් ද වැය කළයුතු විය. ගිරිගුහා නිර්මාණයක නැත්නම් ලෙන්විහාර යක අංග සමූහයකි. ස්තම්භ සහිත ශාලාවන් ගෙන් ඒවා සමලංකෘත ය. ප්‍රතිමා සහ පූජ්‍ය වස්තු සඳහා කැනුණු විශේෂ ලෙන් ද වේ. චතුරස්‍ර ස්තම්භයන්ගෙන් ද භික්තිශීර්ෂයන්ගෙන් ද ඒවා මනාව සරසා ඇත. මේ අතරත පූජ්‍යයන් සඳහා තැනුණු නිවාසස්ථාන ද වේ. මෙම අංග ලක්ෂණයන්ගෙන් ශොභමාන වූ ගිරිගුහා නිර්මාණ යෙහි ලා සුවිශේෂ නෛපුණ්‍යයක් ද ධෛර්ය සම්පන්න බවක් ද අධිවාසනා ශක්තියක් ද සියල්ල අබිබවා සිටි භක්තිනම්‍රතාවක් ද අත්‍යවශ්‍ය විය.

සුංග යුගයෙහි සමාරබද්ධ වූ මෙ ගිරිලෙන් කැණීම ක්‍රි. ව. 10 වන ශත වර්ෂය තෙක් ම අඛණ්ඩ ව පැවැත්තේ ය. මේ කාලපරිච්ඡේදය ඇතුළත කණිනුලැබූ ගිරිලෙන්වල සංඛ්‍යාව 1,200 කට ද අධික බව සංඛ්‍යාලේඛනවලින් අනාවරණය වේ. ආජීවකයන් සඳහා පිළියෙළ වුණු ලෙන් පිළිබඳ ව අශෝක යුගයෙහි සඳහන් වෙනත් ගිරිලෙන් වලින් වැඩිහරිය බෞද්ධයන් සතුය. හින්දු සහ ජෛන ලෙන් ද ඒ අතරත විද්‍යමාන වේ. ක්‍රි. පූ.

3 වන සියවසේ පටන් ක්‍රි. ව. 2 වන සියවස තෙක් ප්‍රතිපාදිත වූ මුල් ම යුගයට අයත් ගිරිලෙන් ප්‍රධාන වශයෙන් අයත් වන්නේ හීනයාන බුදු සමයට යි. සාමාන්‍යයෙන් සලකා බලන කල්හි මේ යුගයේ ලෙන් විහාර හැඩයෙන් කුරුසියකට බඳු සටහන් ඇත්තේය. ප්‍රදක්ෂිණාව සඳහා ප්‍රමාණවත් ඉඩක් ඇති ලෙනේ කොණක ඇති ස්තූපයකින් ද කණු සහිත දීර්ඝ ශාලාවකින් ද මේවා යුක්ත වේ. ගිරිලෙන් නිර්මාණ කලාවේ ආදිම යුගය හා සම්බන්ධ වූ ද භාරතීය නිර්මාණ අතර අතිවිශිෂ්ටත්වයක් දරන්නා වූ ද බොම්බේ රාජ්‍යයෙහි බටහිර සාටහි පිහිටි ක්‍රි. ව. 1 වන ශතවර්ෂයට අයත් කර්ලා (කර්ලි) ස්තූපය ගිරිලෙන් නිර්මාණ කලාවේ අතිරමණීය ආදර්ශයකි. එහි ශෝභනීය ප්‍රසාදද්වාරයකි. අශ්වලාඩමකට බඳු සටහන් ඇති කවාටයන්ගෙන් එය වෙසෙසා තිබේ. ශක්තිමත් ගිරාදිවැටින් ද ශොභමාන ප්‍රතිමා සමූහයෙන් ද විභූතිමත් ටැම් සහිත චෛත්‍යශාලාවකින් ද නැමී පියස්සකින් ද එය සැදී ඇත. නෙලනලද ලෙන් වල ඇති ටැම්වලට නියමිත කාර්‍ය්‍යයක් නැතැයි සිතෙතත් මෙම ගෘහ නිර්මාණ ව්‍යවස්ථාවේ එය අභ්‍යන්තර කොටසක් සේ ම සැලකේ. දූවයෙන් සහ අනිකුත් ද්‍රව්‍යයන්ගෙන් නිර්මාණය වුණු සාමාන්‍ය ගොඩනැගිලි අනුකරණය කරමින් ඒවාට සැසඳෙන සේ මේවා නිමවන්නට ශිල්පීන් යත්න දැරූ හෙයින් ලෙනකට අනවශ්‍ය අංග ද ඇතුළු වූවාසේ සලකන්නට පුළුවන. කර්ලා චෛත්‍ය ශාලාවේ ටැම්පෙළ එකිනෙකට ඉතා ළං වන සේ පිහිටුවා ඇත. ශිල්පීන්ගේ දක්ෂකම් බොහොමයක් ම මෙම ටැම් වෙනුවෙන් කැප වී ඇති අතර මේ වන තෙක් ම එම කණුවල දීප්තිය නොනැසී පවත්නා බව ද පෙනේ. අනුක්‍රමයෙන් ගිරිගුහා නිර්මාණ ශිල්පීන්ගේ අවධානය ටැම් දෙසට වඩ වඩා ම යොමුවුණු බැව් පෙනෙන්නට තිබේ. ඊළඟ ශතවර්ෂ වල දී අජන්තාවේ අංක 19 දරන ලෙනේ ද බදමයේ ද ඇල්ලෝරාවේ දුවර්ලෙනාහි ද දක්නා ලැබෙන ටැම් එහි ගැබ් වන රුචිරත්වය සහ අලංකාරාත්මක නිර්මාණය නිසාම උච්චස්ථානයකට පත් වේ.

ගිරිලෙන් නිර්මාණය පිළිබඳ ඇනහිටීමක් ක්‍රි. ව. 3 වන ශතවර්ෂයේ දී පැවැති බැව පෙනේ. ක්‍රි. ව. 5 වන ශතවර්ෂයෙන් ආරම්භ වන ලෙන් විහාර කැණීම 10 වන ශතවර්ෂය තෙක් ම පැවැත්තේය. ඒ ගිරිගුහා නිර්මාණ කාර්‍ය්‍යයේ දෙවන යුගය යි. ගිරිලෙන් පිළිබඳ උදුරතම කාලපරිච්ඡේදය ද මේ යැයි කිවයුතු ය. අතීතයෙන් ලත් අභ්‍යාසයෙන් ද මහායාන බුදුසමය, ජෛන සමය, හින්දුසමය යන මේවායේ ව්‍යාප්තිය නිසා ඇති වූ අවශ්‍යතාවන් නිසා ද ගිරිලෙන් නිර්මාණ කලාව උච්චතම අවස්ථාවකට ප්‍රවිෂ්ට විය.

අජන්තාවේ සහ ඖරංගබද්හි මහායාන ලෙන් විහාර ද මහාබලිපුරම්හි මණ්ඩප සහ රථ ද ඇලිෆන්ටා, දුවර්ලෙනා, විශ්වකර්ම, රවන්-කි-ඛෛ, දශාවතාර සහ ඇල්ලෝරාවේ කෛලාශ දේවාලය ද මේ යුගයට අයත් වන විශිෂ්ට නිර්මාණ ය. ශිල්ප නෛපුණ්‍යය පිළිබඳ බලවත් ඇදහිල්ලක් ඇති භාරතීය ශිල්පීහු මේ යුගයේ දෘඪ පරිශ්‍රමයෙන් ක්‍රියාත්මක වූහ. වාස්තුවිද්‍යාවට වඩා මේවායින් ප්‍රකට වන්නේ මූර්තිකලාවේ උසස්බව යි. මෙම අතිවිශාල නිර්මාණ කවර යුගයක වුව ද නිර්මාණ කලාකාරයන්ගේ චින්තන විෂය ඉක්මවා යන සුලුය. හීනයාන බුදුදහමින් කැරුණු ප්‍රතිශේධ නොතැකූ මහායාන බුදුසමය දැවැන්ත බුදු රූ නිර්මාණය කෙළේය. විහාර ආසන්නයෙහි සංඝාරාම ඉදිකිරීම ද මේ යුගයෙහි තබන ලද නවපියවරකි. චෛත්‍ය කවාට ප්‍රමාණයෙන් කුඩා වූ අතර චෛත්‍යශාලා ද්වාර නව මුහුණුවරක් ගත්තේ ය. උස් ටැම් සහිත ශාලා විහාරාංගයක් බවට පත් විය. ගලින් නෙලූ විහාර සහ චෛත්‍ය 29 ක් පමණ පවත්නා අජන්තාවෙන් කලාරීතිවල විපර්යාසය ප්‍රකට වෙයි. එමෙන් ම එහි ඇතැම් ලෙනක ලෝකයේ විශිෂ්ටතම කලාභවනයක් ද දක්කහැකි යි.

සත්වන අටවන සියවස්වල නිමවුණු ගිරිලෙන් නිර්මාණයන් සමග ම එම කලාව එහි පරිපාක අවස්ථාවට අවතීර්ණ විය. එමෙන්ම අතීත යුග

සියල්ල ම අබිබවාගෙන ද නැගී සිටියේය. මහාබලිපුර, ඇලිෆන්ටා සහ ඇල්ලෝරා යන ස්ථානවල දක්නට ඇති ප්‍රධාන නිෂ්පාදන මේ යුගයේ නිර්මාණ විශිෂ්ටත්වය හොඳින් ම පැහැදිලි කරයි. මේ සෑම දෙවොලක් ම විසිතුරු නිමැවුම්වලින් ශොභමාන ය. මේවායේ දක්නට ඇති විශේෂ ම ලක්ෂණය නම් ඒවා ගොඩනැගූ දේවාලයවල ශෛල අනුකරණයෙන් වීම යි. මහාබලිපුරම්හි මණ්ඩප සහ රථවලින් ද ඇලිෆන්ටාවේ දක්නට ඇති විවිධ ආකෘතිවලින් ද ගලින් තෙලූ හින්දු දේවාලයයන්ගේ විභූතිමත් නිර්මාණය වන ඇල්ලෝරාවේ කෛලාශ දේවාලයයෙන් ද කෙනෙකුට මෙම නිර්මාණයන්ගේ විකාශනය දතහැක්කේ ය. ඇල්ලෝරාවේ කෛලාශ දේවාලය දූවමැට් ආදියෙන් නිර්මිත වූ දෙවොලක සකලාංගයන්ගෙන් සමුපෙත වූ ශෛලමය අනුකරණයකි.

පළමුවෙන් කන්දක තුන් පැත්තකින් උමං කැන පදනමේ මට්ටම තෙක් ම දිගින් අඩි 200 ක් ද පළලින් අඩි 100 ක් ද උසින් අඩි සියයක් ද වූ විශාල ප්‍රදේශයක් ගල්පව්වකින් ඉවත් කරන ලදී. මුදුනෙහි සිට වැඩ පටන් ගත් දක්ෂ කාර්මිකයෝ නොවරදින ශිල්පකලා නෛපුණ්‍යයෙන් යුක්ත ව මෙහි රමණීය දේවාලයක් ඉදි කළහ. සිවරැස් ටැම්, බිත්ති හිස්, පිළිම සඳහා වෙන්වුණු තැන්, කණු, වේදිකාශාලා, අතිරේක මූර්ති යන මේවා නිර්මාණකලාවෙ විශිෂ්ටත්වය රැකෙන සේ ද ප්‍රතිපාදිත විය. දෙවාලය පිහිටා තිබෙන්නේ විශේෂයෙන් පිළියෙළවුණු පදනමක් මත ය. එහි බිත්ති හිස හස්තිරූප සහ සිංහරූපයන්ගෙන් අලංකෘතය. අවලෝකනය කරන්නකුට පෙනී යන්නේ සම්පූර්ණ සිද්ධස්ථානයේ භාරය ඔවුන් මත පිහිටා ඇති බව ය. ඇල්ලෝරාවේ කෛලාශ දේවාලය පිළිබඳ කලා විශාරද පර්සි බ්‍රවුන් මෙසේ කියයි.

" ඇල්ලෝරාවේ කෛලාශ දේවාලය ඉන්දියාවේ ඉදිවුණු අතිවිශාල කලාකෘතිය පමණක් නොව, ගිරිනිර්මාණ සම්බන්ධයෙන් අනභිභවනීය කෘතිය ද වන්නේය. පර්සියාව, ඊජිප්තුව, ග්‍රීසිය, ඇසිරියාව යන රටවල ගිරි නිර්මාණකලාව ප්‍රගුණ කරන ලද්දේ වී නමුදු ඉන්දියාවේ තරම් කලාත්මක සහ නිර්මාණාත්මක තත්ත්වයකට ඒ එකද රටක් වත් එළඹ නැත්තේය".

ගිරේ උපත

1. රන්ගිරේ විත්තිය ය
පැවති කතුරේ විත්ති ය
දෙවියො පැවැත්ති ය
කියන් ගිරය උපන් විත්ති ය

2. පියන් බටු නැරෙ
වියන් යන වාරෙ
සමංදෙවි බාරෙ
කියං ගිරේ අලන් කාරෙ

3. ගිරේ ගෙන දකු නිනා
වමතට රුවන් දෙසි ගෙනා
ඔඩ්ඩිස වරං දෙනා
කියං ගිරේ උපත කවි යෙනා

4. මැනික්පාල බිසව ට
වසවතු කරපු විනය ට
එවින රුසි හරින ට
කපා හරිමි ආපි ට

5. ඉස සිට දෙපතුල ට
අටගති විනය මෙලෙස ට
සැම දෙවිඳු වැඩ සිට
කපා හරිමි ආපි ට

6. නාරජ නාලොවදි වැඩිය කල
වාත මේග යුදයට වං වෙල
පැටළු ගිරග මෙරවට සත්දර නල
වේගයෙං පොඩිව ගිය මෙරගල් තුගුල

7. එදු මේග නාරජ වයිර බදි මින්
සඳ ගිරග පිට දරු විසනු දෙවි විසින්
මුදු මෙවින හරිනට ඔඩ්ඩිස කුමරු විසින්
මැවු සැටි ගිරෙ උපත කියං කොයි ලෙසින්

8. සක් ගිරගේ බිඳගිය ගල්බාන සැරෙන්
මත් දදිම වැල්ලදමමිං ලේමි අභුරෙන්
යුත් කර සැදු විස්කම් යහල චිත්‍ර රුවින්
ගත් උස් උෂත උසගති පලෙගුවාන සැරෙන්

9. විට බැඳි උෂත උස සිවුරියනකිං බැඳා
වට බැඳි පටිය පිට බිම තාලි සම බැඳා
යට සුරගට පිට සඳ නාලා දෙක සොඳා
ගති වැල්ලේ වලහක දුනි සුලං නඳා

10. පු ර මි න් අඟුරු පසුකර ගල් ඉන්
නොවරා
ව ස මි න් අඟුරු පසුකර ගල් ඉන්
නොවරා
කො ට මි න් බරුව විස්කං සිට
එවරා
මෙ ලෙ සි න් කියත් මැවු සැටි යකඩ
ඉසිවරා

11. කිබිද සුන්කර පලිඟු ගල යටින් එන
බෝරේ
අරිමින් බෝරෙ මදකින් පමන කර
විතරේ
කොටමිං බරුව විස්කන් සිට ගන
එවරේ
මෙ ලෙ සිං කියන් මැවූ සැටි යකඩ
ඉසිවරේ

12. ය ම ගු රු දේව නාමා මාපට
ඇඟිලි වනි
මෙ ලෙ ස දඩුව දඩුව දඩු පතු වැලට
දුනි
එ ගි නි කොන්ද අල්ලා බ්‍රහ්ම
රුසිදුනි
මි ටි කො ද පුටුව කම්මල් බ්‍රහ්ම
රුසිදුනි

13. ම හ ත් ගිරි කුළනු මුදුනේ තුනම
කිය
එ ගි නි රුසිරු බලමින් උපත මා
නොකිය
ලෝ ක ඩ කිනිහිරක් ගෙන උස්තල
ගතිය
එ වි ට යකඩ කුළ ගැසි ලෝ
දර රුසිය

14. ඉඳු නිල් මිනි පරුවත
මුදු නා
පත්‍ර තුනක් ගැසි දඹ රුකයෙන්
සොබ නා
විස්ත්‍ර එසත් පාගයි ඇතු
යන ගම නා
උස්න තැනුවයි විස්කම් ය
මා නා

15\. ම වා උසන්නක් කඩසක්
රුසි වස න
හෙ ලා දන වැල්ලෙන් සුගා
ලෙල දූ න
ව ලා කුලක් සේ එම අහුරෙන්
ගිනි ජල් මැවූ න
ම වා එකම්මල චිත්‍රා ගිරි
මුදූ න

16\. ව ම ති න් අඩුව දකුණෙන් අහුරු
කොක් ගෙ න
ඉ සි මි න් පදම් තුවැලෙන් බොර
දිය පදම් බලමි න
මෙලෙ සින් පුපුරු උඩ ගිය පදම්
බලමි න
මෙලෙ සින් රුසිවරුන් රන් ගිරේ
මවමි න

17\. වමතින් දඩුඅඩුව අල්ලාගන රුසි එත න
දකුණෙන් පිර අරගෙන පිරි ගාමි න
වට කර ආස් පොකුනැ එතනට සදග න
මෙලෙ කුන්ඩු ඇස්පත් ඇන සද ග න

18\. අසුර ගිරේ ඇර ගෑක් සුරින් ද
සුසිරි රුක මන් දෙමි ඉසිවර ලඟ කැන් ද
අසුර ගිරේ මිහිතෙල් පහනක් බන් ද
සුරගුරු එවිස්කම පන පොවමින් ද

19\. ස ද රහ මඩල දෙව් පිරිවරා යා
පු ද මල බුලත් තටු අට කොනේ යා
එ ද මෙවින කැපු ඕඩ්ඩිස රුසි යා
එ ද ලොවට පැවතුනි රන් ගිරේ යා

20\. අ ඳු න් මාල දෙවියෝ ඇස්
පොතේ වැ සේ
ස ඳු න් මාල දෙවියෝ කුන්ඩුවේ
වැ සේ
ස ම න් දෙවිඳු ගිරයේ පිට
වැටී වෙ සේ
ස ඳු සෙනසුරු කැපුමට
බේදුරේ වෙ සේ

21\. විස්මකර්ම දෙව් මගෙ දකුණතේ වැ සේ
එවිට උපුල් සක්රජ උරපොටේ වෙ සේ
ලසේ වෙමින් සැම දෙවියන්ගෙ අනුහ සේ
වඩමි රංගිරේ බිසවුන් අතට මෙ සේ

22\. බිසවු සිත් පැහැද රංගිරේට ලොබ වේ ලා
ඉස සිට දෙපතුලට ගනිමින් පිස ලා
ලසේ වෙමිං ඇඟ යට විත එළිය වෙ ලා
ඇළු මිහි දෙවිඳු රං ගිරේ සිනැසි ලා

23\. මිහිකත් රං ගිරේ මගෙ දකුණත වැඩු වා
සමන් ගත දෙවිඳු ගතු සිතේ දුටු වා
විමන් දහස් ගිනි වැදනා දුටු වා
සමන් දෙවිඳු ගිරයේ කුංඩුවෙ නැටු වා

24\. ඉන්ද්‍ර අග්නි යම නිරිතේ බලන් නේ
මැවුනු අඩු තලේ සුබ නැත කියන් නේ
වර්ණ වයතුරු ඉසකේ බලන් නේ
සුබ යහපොතට බිසවගෙ විත කපන් නේ

25\. උ තු රු දෙසට වැටුණොත් අඩු තලේ යා
ස තු රු කොමින් දුජනෙක් කළ විනේ යා
ඉ තු රු නොවෙයි වරිගේ මුල නයි යා
ම තු ර ලා කපන් ඔඩ්ඩිසේ යා

26\. ද කු ණු දිගට වැටුනොත් අඩු තලේ යා
ල කුණු ඇතුව ඉරි පැන්නුන් විනේ යා
ති බු ණු තැනම බඩු සොරු ඇර ගියෝ යා
ඇ දි න ගන කියන් ඇදුරනි සැබෑ යා

27\. නැගෙනහිරට වැටුනු ගිරේ ලකුණු දූ නා
දෙරන තිබු වස්තුව ගවයින් නැසු නා
දෙරන තුලිං එක පොලකිනි වා වැදූ නා
කරපු දේස වෙයි පෙර රුසිවරු කිය නා

28\. තුට අරදිගලමිං දෙව් දුටු වා
සුබ කර මෙ ආතුර සල් වන පිට සිටු වා
වට කර සිනැසි දෙවියෝ ආවැඩු වා
බටහිර දිගට වැටුනෝතිං තීන්දු වා

29. වර්ණ දිගට වැටුණෝතින් ලකුණු ග තා
නිබඳ බඩ ලෙඩයි ගිනියම් කුසේ ග තා
පවතී මොහුගේ විපිලිකා කුසේ ග තා
මෙවෙනි ලකුණු දුටු කල විත මෙතන නැ තා

30. ඉසානයට වැටුනොත් අඩු තලේ යා
දියා නපුරු දූජනෙක් කල විනේ යා
සසර පැමිණි විත රෝගෙන් හැරෙ යා
ඉසානයේ ලකුණු දූන කිවු රුසි යා

31. ඉසානයේ වැටුණු ගිරේ ලකුණු දු වා
බාල් බිලිඳු ලමයි වැඩ වෙයි සොඳ වා
ආල වඩන නැසියො පිහිටවෙත් අප වා
කෝල නැතුවත් මෙලකුණු දු වා

32. මෙ අට කොනට වැටුණු ගිරේ ලකුණු දූනා
මෙ අට කොනට නවදෙන රුසිවර සිටිනා
මෙ අට කොනට නවදෙන රුසිවර සිටි නා
මෙ අට කොනට තිබූ විත අද කැපුනි දූනා

33. ඔඩඩිස දකුණතට දෙරනින් ගිරේ ගෙ න
මතුර දපා පෙල දෙවි දකුණත් රෑගෙ න
මැනලා කැපූ ලෙස විත කපා ල න
ඉතුරුණෝව කැපු අද සූනියන් වි න

34. ස ර න ඉසා වරන් ඔඩඩිස
කුමරුව නේ
දෙ ර න පලදිමින් පත්තිනි
දෙවි සර නේ
ඇ ර න සමන් දෙවි කඳ
කුමරිඳු සර් නේ
දෙ ර න දූමු ගිරෙ ගඤ්ඤම්
විස්නු දෙවිය නේ

35. විදුලිය වලහක දෙවි වැඩ
මොවන් නේ
උපුල් සක් රජුන් බැඳි රන්
තොරණෙ නටන් නේ
අඩා ඉසුරු අඩවති අට මගලෙ
නටන් නේ
සිද්ධ විත කරපු යකු කප මුලෙ
නටන් නේ

36. ව ස් අරවා සක් රජ දෙවි
ළහ සි ට
වෙ ස් අවතාරයෙන් වැඩියාය
උතුර ට
දෙ ස් ඇරවා කැපුවෙමි මෙවින
බිසව ට
ව ස් ඇර කපන් ඇරගන
ගිරේ දකුණ ට

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

උභයවරාහානනා

සාධනමාලා නම් තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථයෙහි පැවසෙන පරිදි ධ්‍යානි-බුද්ධ වෛරොචනගේ කුලයට අයත් සියලුම දෙවිවරු ධවලවර්ණවත්ය. නැතහොත් වෛරොචනගේ පැහැයෙන් යුක්තය. ඇතැම් මහා යාන දෙවඟනන්ගේ ජටා මකුටයෙහි එම ධ්‍යානි බුදුවරයාගේ ප්‍රතිමාවක් තැන්පත් කර ඇත. එයින් අදහස් වන්නේ එම දෙවඟනන් ධ්‍යානි-බුද්ධ වෛරොචනගේ කුලයට අයත් බවය. මොවුන් අතරින් වැදගත්කමින් ප්‍රථම ස්ථානයට හිමිකම කියනුයේ මාරීචී දෙවඟනයි. තාන්ත්‍රික බෞද්ධයන් අතර අතිශය ජනප්‍රිය භාවයට පත්ව සිටින මෝතොමෝ, ඇතැමුන්ගේ විශ්වාසවලට අනුව, ධ්‍යානි-බුද්ධ වෛරොචනගේ භාර්යාව වශයෙන් ද සැලකුම් ලබන්නීය.

ටිබෙට් දේශයේ ලාමාවරුන් මාරීචීට යාතිකා කරන්නේ සූර්යෝදයෙහිය. සූර්යයා හා මැය අතර කිසියම් සම්බන්ධකමක් ඇති බව මින් අපට හැඟෙයි. හින්දූන්ගේ සූර්ය දිව්‍ය රාජයාට මෙන් මාරීචීට ද රථයක් තිබේ. හිරුගේ රථය ඇදීමට අශ්වයන්ද, මාරීචීගේ රථය සඳහා සූකරයන්ද යෙදී ඇත. **සාධනමාලා**වෙහි සාධන 16ක්ම මාරීචීගේ අවතාර සයක් විස්තර කිරීම සඳහා වෙන්වීය. ඒ අනුව, ඇට මුහුණු එකක්, තුනක්, පහක් හෝ හයක්ද, අත් දෙකක්, අටක්, දහයක් හෝ දොළසක් ද තිබෙන්ට පුළුවන. වර්තාලී, වදලී, වරාලී සහ වරාහමුඛී යන දෙවඟනන් ඇගේ පිරිවරට අයත් ය. සූකරයකුගේ මුහුණ හෝ රථාචාර්යයන් වන සූකරයන් සත්දෙනා නිරූපිත නම් ඒ වනාහි මාරීචී හඳුනාගැනීමෙහිලා නොවරදින සාක්ෂ්‍යයකි.

ඉදිකටුව සහ නූල්පට මැයගේ අනෙක් සංකේත වශයෙන් දක්වා ඇත. අධර්මිෂ්ට ජනයාගේ නෙත්‍ර සහ මුඛ වසා මසා දැමීමට මේවා ඇයට ආධාරවන බව කියති.

මාරීචී පිළිබිඹු කරන පිළිම රැසක් භාරත දේශයෙන් ලැබී තිබේ. ටිබෙට් සහ චීන දේශ වලද එබඳු ප්‍රතිමා ගණනාවක් ලැබේ. **නිෂ්පන්න යොගාවලී** නම් තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථයෙහි නිර්දිෂ්ට මාරීචී-මණ්ඩලයෙහි මාරීචී දෙවඟන ප්‍රථම ස්ථානය ගන්නීය. එහි ප්‍රකාශිත පරිදි ඇයට මුහුණු තුනක් සහ අත් සයක්ද ඇත. මැගේ අධ්‍යාත්මික පිතෘවරයා ශාශ්වත නොහොත් වෛරොචන බව එම මණ්ඩලයෙහිම ප්‍රකාශිතයි. අශොකකාන්තා, ආර්යා-මාරීචී, මාරීචීපිචුවා, උභයවරාහානනා, දශභුජසිත-මාරීචී, වජ්‍රධාත්වීශ්වරී-මාරීචී යනාදී දෙවඟනන් මාරීචීගේ අවතාර වශයෙන් තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථයන්හි දැක්විණ.

මාරීචී දෙවඟනගේ මෙම අවතාර අතුරින් අපගේ අවධානය යොමුවිය යුත්තේ උභයවරාහානනා කෙරෙහිය. **සාධනමාලා**වේ නො. 145 දරන සාධනය මැය පිළිබඳ විස්තරයක් කරයි. ඒ අනුව ඕතොමෝ දිවිසමක් පැළඳ සිටින්නීය. ඇය රක්ත වර්ණවත්ය. මැණික් එබු ජටාමකුටයක් දරමින් නොයෙක් ආභරණ ද ඈ පලඳියි. ඇගේ වාසභවනය චෛත්‍ය ගර්භයයි. ආලීඪ නමින් හැඳින්වෙන ඉරියව්වෙන් සිටින ඇයට මුහුණු තුනකි. ප්‍රධාන මුහුණෙහි මද සිනාවක් ඇත්තේය. දෙපසින් ඇති සූකර මුහුණු අතිශයින් ම විරූපිය. වම්පසින් ඇති රතුපැහැති මුහුණට වජ්‍රයක් හා මුගුරක් අතින් ගත් දෙවියෙක් ප්‍රණාමය කරයි. සෛන්ධව ලවණය

මෙන් රතුවන් දකුණු මුහුණට වජ්‍රය හා පාශය රැගත් පුරන්දරයා නමස්කාර කරන්නේය. තර්ජනාංගුලිය, අශෝක ගසේ අත්ත, වජ්‍රාංකුශය, කපාලය, බ්‍රහ්ම ශීර්ෂය, ඝටය, ඉදිකටුව, අංකුශය, තෝමරය, පිහිය, සැරයටිය යනාදී දේවල් ඇයගේ අත්වල දිස්විය යුතුය. ඇගේ ජටාමකුටයෙහි ධ්‍යානි-බුද්ධ වෛරොචනගේ ප්‍රතිමාවකි.

බ්‍රහ්ම, විෂ්ණු, ශිව ආදී හින්දු දෙවියන් පයින් පාගමින් සිටින මැයට සතරවරම් දෙවියෝ භක්ති ප්‍රණාමය කරති. ඇගේ රථය, රථාචාර්යයන් වන සූකරයන් සත්දෙනා සහ පිරිවර දෙවඟනන් වන වර්තාලී, වදලී, වරාලී, වරාහමුඛී පිළිබඳ ව මෙම සාධනයෙහි යමක් සඳහන් වී නැත.

කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයෙහි මෙකල තැන්පත් කර[1] ඇති ගල්පුවරුවක (රිජිස්ටර් නො. 24-57-61-12) ඉහතින් සඳහන් කළ විස්තරයට සරිලන මූර්තියක් නෙළා ඇත්තේය. ගල්පුවරුව උසින් අඩි 2, අඟල් 10කි. පළලින් අඩි 1, අඟල් 7කි. මෙහි ඇතැම් කොටස් සිඳී බිඳී පැවතුන ද මූර්තියෙහි සටහන පැහැදිලි ලෙස දැකගන්නට පුළුවන. මෙහි නෙළා ඇත්තේ වම් පසට ඇළ වී දෙඅත් ඉහෙහි තබාගෙන සිටින රූපයකි. වම් කකුලට ඇළ වන සේ තැබූ මුගුරක් මත වම් වැළමිට රැඳිණි. මෙම රූපයට ඇත්තේ එක් මිනිස් මුහුණකි. ඒ දෙපස සූකර මුහුණු දෙකක් දක්වා ඇත. මේ සූකර මුහුණුවල හොම්බ ඉතා පැහැදිලි ලෙස පෙනේ. කර්ණාභරණ සහ ජටාමකුටය පිරික්සන කළ, පියොවුරු මඬල නොදිස්වුවද, මේ මූර්තියෙහි ස්ත්‍රීරූපයක් නිරූපණය වූ බව සැලකීම සහේතුකය. කාලයාගේ ඇවෑමෙන් බොහෝදුරට ගෙවී ගිය හෙයින් මේ ගල්පුවරුවෙහි නිරූපිත රූපයෙහි ශොභනත්වය අඩු වී ගිය බඳුය. පරීක්ෂාකාරීව බලතහොත් පියොවුරු මඬලක් තිබුණු බවට සලකුණු සොයාගැනීම අපහසු නොවේ.

ධ්‍යානි-බුද්ධ වෛරොචනගේ භාර්යාව වන මාරීචී පෙන්නුම් කරනුයේ නිතරම ආලීඪ නමැති ඉරියවුවෙනි. **සාධනමාලා** වෙහි ලැබෙන සාධන දහසයක, මාරීචීගේ අවතාර හයක් විස්තර වූ බව කලින් සඳහන් විය. මීට අනුව උඩත් පිරිසෙයින් ඇයට මුහුණු සයක් සහ අත් දෙළසක් තිබෙන්ට පුළුවන. ඇය හඳුනාගැනීමේ පහසුම සංකේතය නම් සූකර මුහුණක් දක්වා තිබීමයි. උභය-වරාහ-ආනනා (උභයවරාහානනා) යනුවෙන් ඇයගේ එක් අවතාරයක් නම් වූයේ ද ඒ නිසායි. ඉන්දියාව, ටිබෙටය සහ චීනය යන රටවලින් මාරීචී නිරූපිත ප්‍රතිමා රාශියක් ලැබී ඇත.

සාධනයන්හි ප්‍රකාශිත සියලුම ලක්ෂණ කොළඹ කෞතුකාගාරයේ ඇති ගල් පුවරුවෙහි නෙළා නැත. එසේම ලක්දිවින් ලැබෙන තවත් මහායාන

(1) ඡායාරූපය බලන්න.

ප්‍රතිමා රාශියක් ම සාධනවලට සර්වප්‍රකාරයෙන් අනුකූලව අඹා නැති බව කලින් පැවසිමු. අනුරාධ පුර යුගයේ අවසාන භාගයේදී ලක්දිව විසූ තාන්ත්‍රික බෞද්ධයන් මාරීචි දෙවඟන දැන හැඳින සිටි බවට ලැබෙන සාධක මෙහිලා අපගේ විමසිල්ලට ලක් විය යුතුය.

මෙකල කේම්බ්‍රිජ් විශ්ව විද්‍යාලයේ තැන්පත් ව ඇති නේපාලයෙන් ලැබුණු අත්පිටපතක සිත්තම් කිහිපයක් දක්නා ලැබේ. එහි දෙවඟනන් දෙදෙනකු විසින් පිරිරනු ලැබූ අවලොකිතෙශ්වර බෝසතුන් ගේ රූප දෙකක් ඇත. මේ සිත්තම් හඳුළ සුප්‍රකට පුරාවිද්‍යාඥයකු වූ එම්. ෆූෂේ මහතා, එයින් එක් අයකු මාරීචි දෙවඟන බව ප්‍රකාශ කළේය. (1) සිංහලද්වීපෙ ආරොග්‍ය ශාලා ලොකෙශ්වරඃ (2) සිංහලද්වීපෙ ආරොග්‍ය ශාලා ලොකනාථඃ යනුවෙන් මේ සිත්තම්වල ඇති අවලොකිතෙශ්වර රූප හඳුන්වා දී ඇත. සිංහලද්වීපයේ අවලොකිතෙශ්වර බොසතුන්ගේ පිරිවර සිංහලද්වීපයෙහි ම අයවලුන් විය යුතුය. **මාරීචුද්භවතන්ත්‍ර, මාරීචිකල්ප, මාරීචි ගුහ්‍ය කල්ප, මායාමාරීචි කල්ප** යනුවෙන් නම් වූ තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථ සතරක් ක්‍රි. ව. 14 වන ශත වර්ෂයේ විසූ **නිකාය සංග්‍රහ** කතුවරයා පවා දැන සිටියේය. ඉහතින් සඳහන් කළ සාධක පිරික්සන විට අපට පෙනී යනුයේ අනුරාධපුර යුගයේ අවසාන භාගයේ දී තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම මෙහි වර්ධනය වී පැවති බවත් මාරීචි දෙවඟන ලක්දිව මහායාන (තාන්ත්‍රික) බෞද්ධයන්ගේ පුදපූජා සත්කාර ආදියට ලක් වී සිටි බවත් ය. නො එසේ නම් ඇයගේ පිළිරුව සෙල්මුවා පුවරුවකට නැංවීමට තරම් ප්‍රබල හේතුවක් ගැන සිතීම අපහසු කරුණකි.

ඉහත සඳහන් සාධනයෙහි නිර්දිෂ්ට සියලුම ලක්ෂණ කොළඹ කෞතුකාගාරයෙහි තැන්පත් මූර්තියෙහි නොලැබෙන බව සැබවි. එසේ වුවද, ප්‍රධාන රූපය දෙපස පිහිටි සූකර මුහුණු නිසා මේ මූර්තියෙහි මාරීචි නිරූපිතයයි අපට නිසැකයෙන්ම ප්‍රකාශ කළ හැකි ය. **සාධනමාලාව** ග්‍රන්ථාරූඪ වීමට කලින් භාවිතයේ පැවති මූර්තිලක්ෂණ වලට අනුව මේ පිළිරුව කැටයමට නංවන ලදැයි කීම අසත්‍යයක් නොවේ. මාරීචිගේ අවතාරයක් වන උභයවරාහානනා දෙවඟන දෙළොස්වන ශත වර්ෂය පමණ වන විට භාරතයෙහි බොහෝ සෙයින් ජනප්‍රියත්වයට පත්ව සිටියාය. ඒ නිසා නොයෙක් ආයුධ, සංකෙත හා රූපලක්ෂණ ආදිය එකල විසූ බැතිමතුන් විසින් ඇයට ආරෝපණය කරන ලදී. මෙබඳු අදහස් වැඩිදියුණුවන්ට ප්‍රථම උභයවරාහනනාගේ රූපය සංකල්පනය වූ ආකාරය කොළඹ කෞතුකාගාර නිදර්ශනයෙහි පිළිබිඹු වේ.

මේ සෙල්මුවා පුවරුව මතු වූයේ අනුරාධපුරයේ අභයගිරිය අසල නටබුන් අතරිනි. එහි නිරූපිත මූර්තියෙහි ලක්ෂණ ශිල්ප සම්ප්‍රදායානුකූලව විමසන කල, එය ක්‍රි. ව. 10-11 ශත වර්ෂවල දී පමණ නෙළන ලදැයි ප්‍රකාශ කළ හැකිය.

එස්. කේ. ජයවර්ධන

රන්ගිරි දඹුල්ල පිළිබඳ ඓතිහාසික ගවේෂණයක්

මාතලේ-අනුරාධපුර මහා මාර්ගයේ 29 සැතපුම් කණුව අසල දඹුල්ල පිහිටා ඇත. මුහුදු මට්ටම මෙන් අඩි 1,758 උස්වූ දඹුල්ල දර්ශණීය හා පූජනීය ස්ථානයකි. දඹුල්ල තවම තියුණු ඓතිහාසික ගවේෂණයකට යොමුවී නැත. මේ ලිපිය දඹුල්ල පිළිබඳ ලබාගත හැකි ඓතිහාසික තොරතුරු විවේචනාත්මකව සාකච්ඡා කරයි. මේ අවට නටබුන් වැව්-ගල්කණු-ශිලාලිපි දක්නට ලැබේ. දඹුල්ල අවට පැරණි ලෙන් හා විහාර කීපයකි. දඹුල්ල-ගලේවෙල පාරේ පිහිටි 'ඇඹුල්අඹේ' ලෙන්විහාරය වැදගත්ය. මෙහි 'පොව්නරාජ' නම් කිසිම වංශකථාවක නොසඳහන් ප්‍රාදේශීය රජකුගේ ලෙන් ලිපියක් ඇත (*A. I. C.* No. 34 හා *A. S. C. A. R.*, 1911–12, p. 121). ඇවරියපනහ හා බම්බාව දඹුල්ලට නුදුරු පැරණි විහාර දෙකකි.

දඹුල්ල යනු "දඹගස්බහුලබිම" යන අර්ථය දෙයි (**ශිලා ලේඛන සංග්‍රහය,** 2–67 පිට). දඹුල්ල සන්න "ජම්බුකෝල, ජම්බුසුල" යන දෙ අගුරින් ම පාලියට නැගෙයි. දඹුල්ල පිළිබඳ මුල් තොරතුරු අඳුරුය. ඇත්තේ ජනප්‍රවාද පමණකි. ව්‍යාප්තව ගිය එක් ජනප්‍රවාදයක් පරිදි දඹුළුලෙන වලගම්බා රජු (ක්‍රි. පූ. 104/88–76) කල වැද්දකු විසින් සොයාගන්නා ලද්දකි. එහෙත් දඹුල්ලේ දේවරාජ ගල්ගුහාවේ ඉහළ ඇති බ්‍රාහ්මී අකුරින් ලියවුණු ලෙන් ලිපියකින් දඹුල්ල වලගම්බාට වඩා පැරණි යුගයකට නෑකම් කියන බව ඔප්පු වෙයි. ඒ බ්‍රාහ්මී ලෙන් ලිපිය මෙසේය : "දෙවනපිය මහරජ ගමණිතිසහ මහලෙනෙ අගත අනගත චතුදිශ ශගශ" (*A. I. C.*—Muller–No. 3). මෙහි කියවෙන පරිදි ගමණිතිස්ස මහරජු සංඝයාට ලෙන පුද ඇත. දඹුලු ලෙන් ලිපියේ කියවෙන ගමණිතිස මහරජු සද්ධාතිස්සයි (ක්‍රි. පූ. 137–119).

පරණවිතාන මහතාට ඉන්දුනිමන ශිෂ්ටාචාරයේ මුද්‍රා කියවීමට දඹුලු ලෙන් ලිපියද උදව් විය. (සින්ධු ලේඛන කියවීමට යෝජිත ක්‍රමයක්—**සුමංගල සහරාව**—215–240 පිටු). සද්ධාතිස්ස රජුට පසු දඹුල්ල වටා ගෙතුණු ජනප්‍රවාදවල මුල්තැනක් වලගම්බා රජුට හිමිවෙයි. වලගම්බා රජුට තිස්ස නම් බමුණාගේ කැරැල්ල සමග දමිළ ආක්‍රමණයක් ද විය. රජු පැරදී වනගත වූ අතර දෙමළු රට පාලනය ගෙන ගියහ. මෙකල උදාවූ බැමිණිටියාසාය ගැන අනුවේදනීය තොරතුරු ආචාර්ය අදිකාරම් අටුවා ආශ්‍රයෙන් දක්වයි. පරණවිතාන මහතාගේ අදහස පරිදි දෙමළු තිස්ස බමුණා නමින් රජකොට පාලනය ගෙන ගියහ (*C. H. C.*, p. 70 ; *U. H. C.*, Pt. I, p. 167). මෙකල වනගතව සිටි වලගම්බා ගල්ලෙන්වල සිටි බව **රාජාවලිය** (16 පිට) කියයි. දෙමළුන් පරදවා යලි රජවූ වලගම්බා යම දෙවියාමෙන් පෙනී සිටි බව පරණවිතාන මහතා කියයි (*The God of Adam's Peak*, pp. 61–67 ; *C. H. C.*, p. 72). සමහරවිට වලගම්බා කමාට මුලදී උදව්වූ දඹුළු ලෙන සකස් කළා විය හැක. දඹුල්ල වලගම්බා කරවූ බව මහනුවර අවදියේ තරම් පැතිරිගිය අදහසකි. **රාජරත්නාකරය** ඒ බව මුලින් කියයි : "තෙර කෙනෙකුන්ට පිලිගන්වා නැවත දඹුලු විහාරය ද කරවා" (**රාජරත්නාකරය,** 16 පිට). නරේන්ද්‍රසිංහ රජු දුන් දඹුලු විහාර තුඩපතේ ද ඒ බව එයි: "නැවත ගිරිදුර්ග වනදුර්ගාදියෙහි ප්‍රවෘත්ති ඇසූ තැනේදී එහි වසන වැදි පුත්‍රයෙක් දඹුලුගල පර්වතයෙහි ගිරිගුහාවක් තිබෙන වග වලගම්බා අබා මහ

රජාණන්ට සැලකල තැනේදී ......'' (**ඉතිහාසය,** 2 : 2 කලාපය—104 පිට). කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජුගේ දඹුලු විහාර තුඩපතේද එම පුවත සඳහන්ය. '' වැද්දකු විසින් පානාලද මාර්ගයෙන් වැඩ දඹුළු මහා විහාරයෙහි එක්සිය හතලිස් රියන් ගල්ලෙන දැක වදාරා මහත් ප්‍රීති සන්තෝෂයට පත්වන ලෙස කටාර කොටවා ...... '' (**ඉතිහාසය,** 2 : 2 කලාපය—115 පිට).

දුටුගැමුණු රජු අනුරාධපුර බලාගිය යුද ගමනේ හමුවන ' ජම්බු ' යනු දඹුල්ල බව සිරිමල්රණවැල්ල මහතා සිතයි (**ඓතිහාසික ලේඛන සංග්‍රහය**—4—1965 පෙබර—37 පිට). දඹුල්ලේ පැරණි ලෙන් ලිපියක ' දුනු අචරිය ' (දුනු ආචාර්යයන්) ගැන සඳහන් ය (*U. C. R.*, Vol. VII, No. 2, p. 126). පැරණි සාහිත්‍ය හා වංශකථාවල එන දිඹුලාගල යනු දඹුලුගල යයි සිරිමල් රණවැල්ල සිතුවත් (**ඓ. ලේ. සංග්‍රහය**—2—1962 ජූලි—39 පිට) එය මතිමාත්‍ර යක් පමණකි. තෙන්නකෝන් විමලානන්ද මහතා තම **පැරණි ලංකාව හා ශිලා ලිපි** ග්‍රන්ථයේ දඹුල්ලේ ඇති ලෙන් ලිපි ගණනාවක්ම ගැන ද, දඹුලු ලෙන ලිපි 28 කට කිට්ටු ගණනක් හා දඹුලු පර්වතයේ ලිපි 40 කට කිට්ටු ගණනක් ඇතිවග කියයි (**පැරණි ලංකාව හා ශිලා ලිපි**—උප ග්‍රන්ථය (අ) xxi පිට). අනුරාධපුර අවදියේ දඹුල්ල ගැන තොරතුරු හිඟය.

පොළොන්නරු අවදිය

මහාවංශයේ පළමුවරට I විජයබාහු රජු (ක්‍රි. ව. 1055–1111) කල දඹුල්ල ගැන එයි (**චූ. ව.** XXXVI—36). I විජයබාහු රජු ජරාවාස වූ දඹුළු ලෙන් විහාරය ප්‍රතිසංස්කරණය කරවා ගම්වරපිදූ බව **චූලවංශය** කියයි (*C. V.*, Geiger, Pt. II, p, 120).

දඹුලු ඉතිහාසයේ ඊළඟ වැදගත්ම රජු නිශ්ශංක මල්ල යි (ක්‍රි. ව. 1187–1196). කීර්ති ශ්‍රී නිශ් ශංකමල්ල රජුගේ දඹුලු ශිලා ලිපිය වැදගත් ය. දඹුලු ලිපියේ එන කරුණු අතර ඔහු විජය පර පුරෙන් පැවත එන බව—සතුරු බල බිඳීම—ලංකාව පුරා අවුරුදු 5 ක් අයබදු නොගැනීම—තුලාභාර දනයදීම—බදුගත්හැටි—දක්ෂකම් කළ අයට තඹ පත්වලලියවා සන්නස්දීම—ලංකාව වටා තුන් වරක් ඇවිදීම—ලක්දිව එක්සත්කොට සාමය රැකීම—පිටරටින් පඩුරු ගෙන්වාගැනීම—රාමේශ්වරමේ දෙවොලක් ගොඩනැගීම—තුන්නිකා සමගිකරවීම—නටබුන් වෙහෙර විහාර ප්‍රතිසංස්කරණය හා දඹුළු ලෙණ කරවීමයි. දඹුළුලෙණ කරවීම ගැන ලිපිය අග මෙසේ එයි:

'' (ක) රවා, දම්බුළු ලෙණැ හොත් හුන් සිටි පිළිම වෙහෙරට් (ප) (සත) රන්මය කරවා (ස) ත් ලක්ෂයක් ධන වියදම්කොට මහාපූදකරවා සුවණ්ණ ගිරිගුහා යයි නම් තබා කරවා වදල ශිලාලේඛයයි '' (*E. Z.*, Vol. I, No. 9, pp. 129–130). දඹුලු ලිපිය ජේලි 25 කි. දිග 6' 9" පලල 3' 6" කි. දඹුල්ලට '' ස්වර්ණගිරිගුහා '' (රන්ගිරිදඹුල්ල) යයි නිශ්ශංක මල්ල රජු තැබූ නාමය ජනප්‍රිය විය.

නිශ්ශංකමල්ල රජුගේ ප්‍රතිදනකමණ්ඩප ලිපියේ රජු දඹුළු විහාරයේ පිළිම 73 ක් කරවූ බව එයි (*E. Z.*, Vol. I, No. 29). **චූලවංශයද** (80 : 23) රජු දඹුලු විහාරයේ පිළිම 73ක් කරවූ බව කියන පුවත ඔහුගේ ප්‍රතිදානකමණ්ඩප ශිලා ලිපියෙන් සනාථ වෙයි. නිශ්ශංකමල්ල රජුගේ ගල්පොත ශිලා ලිපියේ ඔහුගේ සියළු කාර්‍යයන් විස්තර වෙයි (*E. Z.*, Vol. II, p. 108). නිශ්ශංකමල්ල රජු දඹුල්ල කරවීම ගැන **රාජාවලිය** මෙසේ කියයි:

'' දම්බුළු වෙහෙර කරවා රන්පතින් වස්වා දෙසැත්තෑවක් පිළිම කරවා රන් ගාවා රන්ගිරි දඹුල්ලයයි නම් තබා '' (**රාජා.,** 68 පිට). දඹුළු ලෙනේ දක්නට ලැබෙන සමන් හා උපුල්වන් දෙවිරූප සමහරවිට නිශ්ශංකමල්ල රජු පිහිටවූවා විය හැක (*U. H. C.*, Pt. II, p. 578).

මධ්‍යයුගයේ තොරතුරු

12–13 සියවස්වලට අයත් යාපහුවේ ශිලා ලිපියක සුවණ්ගිරිපිරිවෙන අධිපතිහිමියන් කළ පූජාවක් ගැන කියයි. ' සුවණ්ගිරිපිරිවෙන ' යනු දඹුල්ල බව ඩී. ටී. දේවේන්ද්‍ර මහතා කියයි (*Yapahuwa*, D. T. Devendra - p. 3). **සඳකිඳුරුදකව** ලිවූ විල් ගම්මුල හිමි රන්ගිරිසිර අසල විසූ බව කියයි. මේ රන්ගිරිසිර දඹුල්ල යයි මතයකි.

'' රන්ගිරි සිර අස ල—මල්පලරමින් මන කල
තුන්බෝ සැදිව්පු ල—පසිඳු දෙනගමු වෙහෙර
හැම කල ''

(සඳකිඳුරු ද කව—431)

සෙනරත් රජු (1604–1636) දඹුලු බුද්ධ ප්‍රතිමාවට නෙත්‍රාතැබූ බව කියවෙයි. II රාජසිංහ රජු (1636–1687) සමග සටනට උදව්වූ හැත්තෑදහසක් ජනයා අතර දඹුලු යුද භටයන් ද වියයි **මන්දරම් පුරපුවත** (322 කව) කියයි. ශ්‍රී වීරපරාක්‍රම නරේන්ද්‍රසිංහ රජු (ක්‍රි. ව. 1707–39) දඹුලු විහාරයට දුන් තුඩපතක විහාරයේ ඉතිහාසය හා තොරතුරු එයි. මෙය ශ්‍රී වීර පරාක්‍රම නරේන්ද්‍රසිංහ රජු විසින් බු. ව. 2269 දෙන ලද්දකි. (**ඉතිහාසය**, 2 : 2 කලාපය, 103–114 පිටු). දඹුලු රජමහ විහාරයේ ඉදිරිපස ගල් සණ්ඨාවක් පිහිටවූ අවස්ථාවේ II විමලධර්මසූර්‍ය රජු (ක්‍රි. ව. 1687–1707) එහි කාර්මිකයා වූ මාහේන්ගල ගල්අද්දාට අමුණක ඉඩමක් හා පනම් දෙසියක් මුදල් දුන් බව දඹුල්ල ගල් සන්නස කියයි (**මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා**, 267 පිට). කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු (ක්‍රි. ව. 1747–1782) විසින් දඹුලු විහාරයේ එවකට අධිපති වූ පොතුහැර රතනපාල තෙරුන්ට දෙන ලද දඹුලු තුඩපත විහාරයේ ඉතිහාසය කියයි. මෙ තුඩපත කීර්ති ශ්‍රී රජු දෙන ලද්දේ ක්‍රි. ව. 1780 දී ය. (**ඉතිහාසය**, 2 : 2 කලාපය—114–118 පිටු).

කීර්ති ශ්‍රී රජු දඹුළු විහාරය ප්‍රතිසංස්කරණය කළ බව **සුළු පූජාවලිය** (23) කියයි. **මන්දරම්පුර පුවත** ඒ සිද්ධිය මෙසේ කියයි : ''— කැලණි දඹුළු ගහරම් පිළිසකර යෙනි''—(**මන්ද**—813 කව). වැලිවිට සරණංකර සඟරජු දඹුල්ල ලැබ දියුණු කොට තම ශිෂ්‍යයන්ට පැවරීය (**සරණංකර සංඝ රාජ සමය**—220 පිට). දඹුළු ලෙනේ චිත්‍ර අඳින ලද්දේ ප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පියකු වූ දෙවරගම්පල සිල්වත් තැනයි. කීර්ති ශ්‍රී රජු දෙවරගම්පොල සිල්වත්තැනට පැහැදී නින්දගමක් හා පල්ලැක්කියක් පිදිය.

1817–18 කැරැල්ල කල තොරතුරු

1817–18 උඩරට විමුක්ති සටනේදී දඹුල්ල වැදගත් විය. මෙ කැරැල්ල කාලයේ දෝරුවැවේ උන්නාන්සේ නම් බෞද්ධ ඔත්තුකාර භික්ෂුවක ගෙන් කුරුණෑගල පිහිටාතිබූ ඉංග්‍රීසි කඳවුරට රහස් ඔත්තුවක් ලැබුණි. එනම් උඩරට කැරලිනායක යන් වූ පිලිමතලව්වේ හා මඩුගල්ලේ දිසාවගේ වැඩ පිළිවෙලක් අනුව දඹුලු රජමහාවිහාරයේදී අළුත් රාජකුමාරයකු අභිෂේක කිරීමට සූදානමකි. මදුරාපුරයෙන් ගෙන් වූ මලබාර් කුමරකු දඹුල්ලේදී අභිෂේකයට නියමවිය. එවකට කැරලිකරුවන්ගේ රජු ලෙස පෙනී සිටි 'විල්බාවේ උන්නාන්සේ' නුරුස්සන අය මේ අළුත් මලබාර් කුමාරයාට පක්ෂපාත වනබව ඉංග්‍රීසින්ට දැනගන්නට ලැබුණි (**සිංහලේ නිදහස් සටන**—122–23 පිටු).

මෙ වැඩ පිළිවෙල අසාර්ථක කිරීමට සිතූ ඉංග්‍රීසිහු කපිතන් හුක් යටතේ දඹුල්ලට ඉංග්‍රීසි සේනාවක් යැවූහ. ඉංග්‍රීසින් දඹුල්ලට යනවිට පිලිමතලව්වේ හා පිරිස දඹුල්ල හැර ගොස් තිබුණි. 500 කින් යුතු සේනාංක තුනක් සමග මහනුවරින් පිටත් වූ ඉංග්‍රීසි අණදෙන නිලධාරි 'කර්නල් කෙලී' දඹුල්ලට විත් 'කර්නල් හුක්' ට එකතුවිය (**සි. නි. සටන**—123 පිට). 1818 කැරැල්ල අසාර්ථක විය. අන්තිමේ දඹුල්ලේදී අභිෂේක කිරීමට සිටි මලබාර් කුමරු මන්නාරමේ සිට සේනාවක් ගෙන ගිය ඉංග්‍රීසි යුද හමුද නිලධාරි 'බැක් හවුස්' මහතාට කැලයකදී හමුවී අල්ලාගන්නා ලදී.

1833 වර්ෂයේ ලියවුණු **නාරිසන් සන්දේශය** නාතගණේ ස්ත්‍රීන් හත්දෙනකු දඹුලු විහාරය වැඳීමට ගිය පුවතක් කියයි. කර්තෘ මැටිඔළුවගම ශිල්පාධිපති ය. **නාරිසන් සන්දේශයේ** කවි 150කි. දඹුල්ල ගැන විසිතුරු වැණුම් **නාරිසන් සන්දේශයේ** එයි.

''—බලාපන් මිතුර පුර දඹුලු විස්තරේ''—112 කව.

''අතුරු කිරණ සර සඳ වැනි සිසිල ගුන
යතුරු මිහිජ නොලබත් මුතු බුබුලු තැන
ඉතුරු නිඳු නිලෙව් වගුරල පබළු රන
මිතුරු බල සොඳින විසිතුරු දඹුලු ලෙන

(114 කව).

1848 කැරැල්ල කල තොරතුරු

1848 උඩරට කැරැල්ල ගොංගාලේගොඩ බංඩා හා පුරං අප්පුගේ මූලිකත්වය ඇතිව ඇවිලුණි. 1848 කැරැල්ලේදී දඹුල්ල ඉතා වැදගත් විය. 1848 ජූලි 28 වැනිද ඉංග්‍රීසින් සතුවූ වාරියපොල කෝපි වත්තට පහරදුන්නේ එවකට දඹුලු විහාරයේ නැවතී කටයුතු කළ මොරටුවේ වැසියකු වූ පුරං අප්පුය. 1848 ජූලි 29 සිංහල කැරලිකරුවෝ මාතලේ නගරයට පහරදී ගොඩනැගිලි වැනසූහ.

1848 ජූලි 30 වැනිද ශුභ හෝරාවකින් කැරලි නායක ගොංගොලේගොඩ බංඩා එවකට දඹුල්ලේ රජමහාවිහාරාධිපතිතුමන් විසින් සිංහලේ රජු ලෙස

අභිෂේක කරණ ලදී. ගොංගාලේගොඩ බණ්ඩාගේ ඥාති සොයුරුවූ හඟුරන්කෙත ඩිංගිරාළ නොහොත් වීදි පැලැල්ලේ බංඩා යුවරජු විය. පුරංඅප්පුට මහ ඇමති පදවිය පිරිනමන ලදී. වැබැද්දේ ලේකම් තමැත්තා ඉංග්‍රීසින්ට සැපයු වාර්තාවක් පරිදි දඹුල්ලේ එද පැවැත්වූ රාජාභිෂේක උත්සවයට 5,000 කට අධික පිරිසක් රැස්වූහ. භික්ෂූන් සෙත් පිරිත් කියද්දී ගොංගාලේගොඩබණ්ඩා දඹුල්ලේ නායක හිමිගේ ආශිර්වාද ලැබ ගිරන්නේගම ඉන්දජොති හිමි අතින් අභිෂේක ලැබිය. ඉන්පසු දෝලා දෙකකින් රජවරු දෙදෙන දඹුල්ලේ සිට ගෙනයන ලදී. ගොංගාලේගොඩ බංඩා රජු ගමන් කළ මග රාජකීය භටයෝ 300 ක් පමණවූහ. දඹුලු රාජාභිෂේකයට මාතලේ කෝරාල, අතු කෝරාල, රටේ මහත්වරු 84 ක් පමණ ආහ. ඔවහු රජු ඉදිරියේ දණ්ඩනමස්කාර යෙන් වැඳවැටී පක්ෂපාතබව ප්‍රකාශ කළහ (**සිළුමිණ, 26.2.1961**).

1848 මාතලේ නගරයට පහරදීමට ගිය ගොංගාලේගොඩ බංඩා දෝලාවක නැගී ගියේය. සේනාධිනායක කරෝඅප්පු හා දීනිස් යටතේ බල ඇණිය 1848 අගෝස්තු 1 කුරුණෑගලට පහරදීමට ලැහැස්තිව් දඹුල්ලට නුදුරු ලේනදෙර පන්සලේ ලැගුම් ගත්තේය. මේ බල ඇණි කඳවුරු පිහිටවූ අතර රජු හා යුවරජු ලේනදෙර බණමඩුවේ රැ ගෙවූහ. ඉංග්‍රීසින්ට විරුද්ධව 1848 කැරැල්ල මෙහෙයවූ නායකයන්ට උදව් දුන් නිසා දඹුල්ල රාජද්‍රෝහි ස්ථානයක් සේ සලකන ලදී. ඒ නිසා ත්‍රිකුණාමලයේ ඉංග්‍රීසි හමුදංක දෙකක්වින් දඹුලු ගල්ලෙන් විහාරය සතු දේපොල බඩු රාජසන්තක කොට නායක හිමි සිරබාරයට ගැනීමට නියෝග නිකුත්කරණ ලදී. ඒ නිසා දඹුල්ලේ භික්ෂුහු වනගත වූහ. භික්ෂූන් වනගත වූ පසු ඉංග්‍රීසිහු දඹුලු ලෙන් විහාරයට වැදී ධනය කොල්ල කා ආරාම කඩා බිඳ දමා වී ගබඩා විනාශ කළහ. ඔත්තු අනුව වනය පීරා ගිය ඉංග්‍රීසින්ට දඹුළු විහාරාධිපති ගිරන්නේගම ඉන්දජෝති හිමි ඇතුළු භික්ෂූන් පස් නමක් සිරට ගතහැකි විය. සිරට ගත් භික්ෂූන් හා රාජසන්තක කළ විහාර දේපොල මාතලේට යවන ලදී. පවුම් 2,241 සිලිම් 9 පැන්ස 7 වටිනා කුඹුරු, ගවයන්, වී, පිත්තල බඩු මුට්ටු, පිළිම, මුදල් රාජසන්තක විය. ඉංග්‍රීසින් පහරදීම නිසා ලෙන් විහාරයේ ඉදිරි කොටස විනාශවූයෙන් අද ඒවා ප්‍රකෘතිමත්කර ඇත (**සිළුමිණ, 12.3.1961**)

ඓතිහාසික ලෙන්වල දුටුගැමුණු එළාර යුද්ධය වැනි සිතුවම්—මුද්‍රා සහිත බුද්ධ රූප—18 රියන් සැත පෙන කදිම බුදු පිළිමයක්—හින්දු දේවරූප—වල ගම්බා රජරුව ආදිය ඇත. බොහෝ රූප ගලින්ම නෙලා ඇත. ලෙන් ඇතුලත අඳුරුය. පසළොස් වක පෝයද පමණක් රෑ විදුලි ආලෝකය මගින් ලෙන් එළියවෙයි. දඹුල්ලේ සැතපෙන බුදුපිළිමය ගැන බෙල්මහතා වාර්තාකරයි : "—මෙහි ඉරියව් ශාන්ත ය; කඩවසම් ය" යි බෙල් කියයි.

(*Kegalle Report*, pp. 38–39).

හික්කඩුවේ ශ්‍රී සුමංගල හිමිට ශුභපතා 1911 කොළඹ සිට දඹුල්ලේ විෂ්ණු දෙවොලට වැහි ලිහිණි සන්දේශය යවන ලදී (සිංහල සංදේශ සාහිත්‍යය—35 පිට). දඹුල්ල ගැන ජනකවියේ ද එයි :

"පාන්දරින් මා නැගිටල බලන   විට
මල් සුවඳක් එනවා මගෙ පණ   යන්ට
මොකද කියා මා වටපිට බලන   කොට
සල්මල් ගොඩක් ගෙන යනවා දඹුල් ලට"

දඹුල්ල ගැන ජනප්‍රවාද හා පිරුළුද රැසකි. දඹුළු පර්වතය පාමුල ගල්තලාව මනරම්ය. රෑ සඳපහනේ සඳරැස් වැතිරීගිය කළ එය විසිතුරුය. දඹුලුගලට ඈතින් සීගිරිය ලක්ෂණට පෙනෙයි. දඹුලුගලට නැගීමට ගල්පියගැට ඇත. දඹුල්ල අවට වැව්–කඳු–ගොඩනැගිලි රැසක් ගල්තලාවට පෙනෙයි. දඹුල්ලේ ලෙන්විහාර පහකි. වලගම්බා රජු කළැයි සලකන ලෙන්විහාර තුන නම් දෙවරාජ, රජමහා හා පශ්චිමවිහාරයයි. අළුත්විහාරය නම් ලෙන කීර්ති ශ්‍රී රජු කරවූ අතර දෙවන අළුත් විහාරය මෑතදී කරවූවකි.

අවුරුදුපතා පැවැත්වෙන ඇසල දඹුලු පෙරහර කල දඹුල්ල එකම හිස් ගොඩකි. ස්වභාවධර්මයේ ආහ්ලාදජනක නිර්මාණයක් වන දඹුල්ල නගින අයගේ විඩාව දුරුකරමින් දඹුලු වනය පිරාගන හමන ඇසැල මල් සුවඳ මුසුවූ මදනල ඔවුන් සිත් ප්‍රබෝධ කරවයි.

ශාස්ත්‍රාචාර්ය කේ. එල්. ඒ. ඩී. ජයසේන

සිංහාසන කලාකෘතිය

සිංහල රජුන් විසින් පරිභෝග කරන ලද සිංහාසනය උඩරැටියන්ගේ කලා කෞශල්‍යය කියාපාන අගනා කෘතියකි. උසින් අඩි පහක් ද, පළලින් අඩි තුණක් ද ගැඹුරින් අඩි දෙකක් ද වූ මේ කමනීය ආසනයත්, ඊටම සරිලන පරිදි අඩි දෙක හමාරක් දිග, අඩියක් පළල හා අඟල් දහයක් උස ද ඇතිව තනන ලද පා පුටුවත්, පෘතුගීසීන් විසින් හෝ ලන්දේසීන් විසින් හෝ තනවා සිංහලයනට තෑගි කරන ලද්දකැයි ඇතැමෙක් සැලකුවත් එහි එන කලා ලක්ෂණ අනුව—විශේෂයෙන්ම පෙරදිගට ආවේණික කලා ලක්ෂණ අනුව—එය ලාංකිකයන්ගේම කලා නිර්මාණයක් ලෙස සැලකිය හැකිය. බ්‍රිතාන්‍ය බලා ගිය මේජර් බ්‍රවුන්රිග් උඩරට ධවජය, තවත් කොඩි දෙකක්, සිංහාසනය හා මඟුල් කඩුව ගෙන ගිය බව 1815 අප්‍රෙල් මස 5 වැනි දින දරණ ආණ්ඩුවේ ගැසට්පත්‍රයේ සඳහන් වේ. රාජකකුධ භාණ්ඩ හැර අන් සියල්ල කොල්ලකා ගත් බඩු පිළිබඳ කටයුතු කරන ඒජන්ත තැනට භාරදිය යුතුය යි 1815 අගෝස්තු මස 3 වැනි දින ඩොයිලි බ්‍රවුන්රිග් ආණ්ඩුකාර තැනට යෝජනා කළේය. බ්‍රිතාන්‍යයන්ට එතෙක් භාර නුදුන් රාජ කකුධ භාණ්ඩ සියල්ලම තමන්ට භාර දෙන ලද බව 1816 නොවැම්බර් මස 2 වැනි දින ඩොයිලි වාර්තා කළේය. ඇහැලේ පොල නිළමේගේ දූනුම ඇතිව ඌවේ දිසාවේ විසින් මේ භාණ්ඩ භාර දෙන ලද බැව් පෙනේ. මේ රාජ කකුධ භාණ්ඩවලින් ඔටුන්න, මඟුල්කඩුව, කඩුකොපුව සහ විල්ලුද පටියද, රාජසිංහ රජුගේ සිංහාසනය හා පා පුටුවද අප රටට 1934 දී නැවතත් ගෙනන ලදී. ඒ සමඟ රන්මුවා යෂ්ටියද ගෙණිනි. මේවායින් වැදගත් කාණ්ඩය නම් සිංහාසනය යි.

මෙම පෞරාණික කලා භාණ්ඩය ගැන සිත් යොමා කල්පනාකර බලන විට එය විකාශනය වූයේ කෙසේ ද? නූතන මුහුණුවර ගත්තේ කවර කරුණකින්ද? කලා අංග ඊට පිවිසුනේ කවර ක්‍රමයකින් ද? ඒවායේ කලාත්මක වටිනාකම කුමක් ද ආදී ප්‍රශ්ණ කෙනෙකුට ඇති වනු නියැතය. සිංහාසනය සංස්කෘත "සිංහාසන" පාලි "සීහාසන" යන්නෙන් බිඳී ආ ශබ්දයකි. අපේ වංශකථාවල සිංහාසනය ගැන මුලින්ම සඳහන් වනුයේ පාලි මහාවංශයේ පස්වන පරිච්ඡේදයේ 65 වන ගාථාවේ දී ය. නිග්‍රෝධ සාමණේරයන් දුටු ධර්මාශෝක මහරජ උන්වහන්සේ කෙරෙහි පැහැදී රාජමන්දිරයට කැඳවා හිඳගැනීමට ආරාධනා කළේය. එවිට උන්වහන්සේ රජුගේ සිංහාසනය වෙත ගොස් එහි හිඳගත් සේක. මෙකී ආසනය සුදු කුඩයක් (ස්වෙතච්ඡත්ත) යට තබා තිබුණකි. පාලි දීපවංශයේ "සිංහාසන" යන්න නො එයි. රාජපල්ලඞ්කය වශයෙනි එහි විද්‍යමාන වනුයේ. **වංසට්ඨප්පකාසිනී** නැමැති මහාවංශ අටුවාව "සීහාසන" ශබ්දය තේරුම්කරන්නේ පල්ලඞ්කය වශයෙනි. විනය පිටකාදී පාලි ග්‍රන්ථයන්හි එන පල්ලඞ්කය කවිච්චියක්, සෝපාවක් ආදිය වශයෙන් අරුත් දෙයි. කෙසේ වුවද සිංහාසනය හිඳගැනීමට භාවිතා කරන ආසනයක් බැව් පැහැදිලිය. ධර්මාශෝක රජතුමා තම මිත්‍ර දේවානම් පියතිස්ස රජුගේ දෙවන අභිෂේකය සඳහා වල්විදුනාව, මඟුල් කඩුව, සේසත, මිරිවැඩි සඟල, ඉස්වෙළුම, පාමඟ, කෙණ්ඩිය, හරි පර්වතයෙහි හටගන්නා සඳුන්, නොසෝද පාවිච්චිකරන කෙළක් වස්ත්‍ර, වටිනා අත්පිස්නා, නයින් විසින් ගෙනෙන ලද අංජන, අරුණුවන් මැටි, අනොතත්තවිලින් ගෙනා ජලය, ගංගා නදියේ ජලය, හක්ගෙඩිය, නන්ද්‍යාවෘතය, වර්ධමානකය, කුමාරිකාය, රත්රන් භාජන, මාහැඟි සිවිකා, මාහැඟි අරළු හා නෙල්ලි, අමාඔසු, පක්ෂීන් විසින් ගෙනෙන ලද ඇල් හාල් අමුණු හැට දහසක් ආදී උපකරණ තෑගි වශයෙන් එවූයේ නුමුදු සිංහාසනයක් ගැන එහි නො සඳහනි. රාජාභිෂේකයට අවශ්‍ය ද අතර සිංහාසනයට එතරම් වැදගත් තැනක් නො ලැබූ නිසා මෙසේ කරන ලද දෝ හෝයි අපට සැකයක් පහළවේ. ලක්දිව ඇතිවූ පළමුවැනි මෞලි මංගලය වූ විජය

CNT3BEA01P L2698-S0004

රජුගේ අභිෂෙකයේ දී ද සිංහාසනයක් ගැන දැනගන්නට නැත. දුටුගැමුණු රජතුමාගේ මෞලි මංගල්‍යත්, මහ පැරකුම්බා රජතුමාගේ මෞලි මංගල්‍යත් ගැන වංශකථා සඳහන් කළේවී නමුදු සිංහාසනය හෝ වෙනත් අභිෂෙක භාණ්ඩ ගැන හෝ යමක් කියා නැත.

මහා සම්මත වංශයෙන් පැවැත එන රාජ පරම්පරාවට සිංහාසනය සම්බන්ධ වන්ට ඇත්තේ ඉතා ඈත යුගයක දී බැව් සිතේ. සිංහාසනය ගැන පැරණිතම විස්තරයක් එන්නේ **ඓතරේය බ්‍රාහ්මණ** නම් වෛදික ග්‍රන්ථයේය. ''බ්‍රාහ්මණයා අඳුන් දිවිසමක් සිංහාසනය මත අතුරන්නේ එහි ලොම් උඩුවට සිටින පරිද්දෙනි. දිවියාගේ බෙල්ලේ ලොම් නැගෙනහිර අතට සිටින සේ සකස් කරනු ලැබේ. මක්නිසා ද? දිවියා වනාන්තරයේ සතුන් අතර ක්ෂත්‍රියා හැටියට සැලකෙන බැවිනි. රජතුමා සිංහාසනයේ වාඩි ගන්ට එනුයේ ඒ සිංහාසනය පිටුපසිනි. නැගෙනහිර දෙසට මුහුණලමිනි රජතුමා එහි එන්නේ. මෙසේ අවුත් දෙදණ නවන්නේ දකුණු දණහිස පොළොවට වදින පරිද්දෙනි. රජතුමා මෙසේ සිට දැතින්ම සිංහාසනය අල්ලාගෙන මන්ත්‍රයක් ජපකරයි.'' මෙයින් පෙනෙන්නේ වෛදික මතය අනුව නම් සිංහාසනය රාජාභිෂෙකය සඳහා අවශ්‍ය උපකරණයක් බවය. එහෙත් මෙකී සිංහාසනය කෙබඳු හැඩයක් ඉසිලීදැ යි දැන ගැනීම දුෂ්කර කාර්‍යකි. එහෙත් ලක්දිව ලියැවී ඇති සෙල්ලිපි කීපයක ඇසුරෙන් සිංහාසනය ගැන කරුණු සොයා බැලීමට පුළුවන. පස්වන දප්පුල රජතුමන් දවස කරන ලදුව වෙස්සගිරියේ තිබී සොයාගත් පදර ලිපියේ ''මගුල් සිහසුන් රක්ගල් තල අරා'' පාඨයත් අනුරාධපුරයේ පුවරු ලිපියක එන ''මගුල් සිහසුන් රක් අරායේ'' පාඨයද විශේෂයෙන් උපයෝගී කරගත හැකියි. කොණ්ඩවටවන ටැම් ලිපියේ ''සිරිවන් සොමි මගුල් සිහසුන් රක්ගල් තල අරායේ'' යන පාඨයේ සිහසුන සඳහනි. සිහසුන වශයෙන් පාවිච්චිකරන ලදුයේ පැතැලි ගලක් වැන්නකට බවත් එය මනොසිල පාෂාණයෙන් නිර්මිතවූවක් බවත් හැඟෙයි. පූර්වොක්ත සෙල්ලිපි පාඨවල එන ''රක්'' යන ශබ්දය ''ආරක්ෂා'' යන අරුතෙහි නො වැටෙන බවත් ''මනොසිල පාෂාණ පැහැයෙන් යුත්තක් හැඟවීමට එය යොදන ලද බවත් **ජාතකඅටුවා ගැටපදයේ** එන ''මනොසිලාතලෙ–රක්ගල් මුදුනෙහි'' (පිටුව 15), **මහාබෝධිවංශ ගැටපදයේ** එන ''මනොසිලාපඩික–රක්කලල් සෙයින්'' (පිටුව 17), **ධම්පියා අටුවා ගැටපදයේ** ''මනොසිලාරසෙ–රක් දියෙහි'' (පිටුව 139) යන පාඨවලින් ස්ඵුට වෙයි.

බුදුරජාණන් වහන්සේගේ වජ්‍රාසනයත්, බෞද්ධ දේවකථාවල නිතරම පාහේ එන දෙදෙව් ලොවට අධිපති සක්දෙව් රජුගේ පාණ්ඩුකම්බල ශෛලාසනයත් සිංහාසනය පිළිබඳ මූලික හැඟීමක් දීමට උදව්වනු ඇතැයි සිතිය හැකිය. **පූජාවලියේ** එන විස්තරයක් සිංහාසන නිර්මාණයෙහි ලා ඉතා උපකාර විනැයි සිතීමට මේ ඡේදය බහාලමු. ''එවේලෙහි ස්වාමීදරුවෝ සක්දෙව් රජුහු සිතූ සිත දැන 'මේ ශක්‍රයා තමාගේ අස්න මහතැයි සිතීය; මා කුඩායි සිතීය. බුදුන්ගේ ආනුභාව මෝහට දක්වාලමියි සිතාලා තමන් වහන්සේගේ සුගත් වියතින් දිග නවවියත් පුළුල සවියත් තමන්වහන්සේගේ සඟල සිවුර විදැ දිව්‍යසේනාව බල බලා සිටියදීම සතර පටින් පත්කොට දිග දෙසිය සතළිස් පුළුල දෙසියයක් ගව් උස සැටගව් වටින් අටසිය ගවුවක් පමණ ඇති ඒසා මහත් වූ ආසන යෙහි හෙලාඑැසේක. එකෙණෙහි මහා තෙලිසමක් කුඩා පුටුවක වසාඑැ වාසේ ආසනය සඟල සිවුරු සතර පටින් වැසීගිය. දෙවියන්ට ආසනයෙන් කිසිවක් නොපෙනෙයි. බැලූ බැලූ අතම සඟල සිවුර පෙනෙයි. ඒවේලෙහි ස්වාමීදරුවෝ පලක් බැඳ ආසනයේ වැඩහුන් සේක. බුදුන්ට ආසනය හොබනේය. ආසනයට බුදුහුම හොබනා සේක. බුදුන් දැක ආසනය කුඩා වූයේත් නැත. ආසනය දැක බුදුන් මහත්වූයේත් නැත. මෙසේ අචින්ත්‍ය වූ බුද්ධ විෂයෙන් බුදුහු ඒ පාණ්ඩුකම්බලාසනයෙහි විරාජමානව මුළු සක්වල නැඟූ දිව පාණක් සේ දිලිහි දිලිහී සියළු දෙවියනට පෙනෙන සේක.'' මෙයින් අනාවරණය වනුයේ ශක්‍රයාගේ ආසනයේ ප්‍රමාණය හා ස්වභාවයයි. මෙහි ඇති අද්භූත කොටස් ඉවත්කරගත් විට ආසනයේ දිග පළල ගැන දළ අවබෝධයක් අපට ලැබේ. මනුෂ්‍යයන් අතර දෙව් ලෙස හැඳින්වූ රජතුමාටද මෙවැනි ආසනයක් පිළියෙල කරන්ට කලා කරුවා පෙළඹීම සිංහාසනයේ උපත විය හැක. නිග්‍රෝධ සාමණේර හිමි එද ධර්මාශොක රජුගේ ආසනයේ හිඳිනවිට ශක්‍රදේවේන්ද්‍ර විලාශය ඉසුලූ බැව් **මහාවංශය** පෙන්වා දෙයි. එම සිංහාසනය සුදු ඡත්‍රයක් යට තිබුණු සැටි අපි දනිමු. පුරඳරාගේ වැණුමක් හා සැසඳීමෙන් සිංහාසනයේ පරිසරය සකස්වුණු ආකාරය ගැන හෝඩුවාවක් ලබාගත හැක.

"උදුල දළ පුබුල කළ තරල තර කර ගිගිණි මිණි කිකිණි රසු දලින් මුතුලැලින් මදනලින් ලෙල කනක වලපත්‍ර පත්‍රයෙන් විචිත්‍ර වූ ඡත්‍රයෙහි වසන සුර වර රදු මන්දර ගිරිහිසින් ධරණී සුන්දර පුරන්‍දර පුරයට ගොස් එපුර සභාවෙහි ප්‍රභාතර ප්‍රභාධර සභාපූර ස්වර්ණ මණි කර්මයෙන් නිර්මිතොත්-තුඞ්ග වර ශෛලාසන අරා දිව සෙනහ පිරිවරා උන් සුරාධිප වරා පුරදරා දූක " **(කුවේණි අස්න)** යන පාඨයෙන් පුරදුරු ගල් අසුන අරා සිටි අයුරු දක් වෙන අතර ඊට මිනිස් ලොව නරදේවයන්ගේ සිහසුන් හෙවත් සිලා ආසන (ශෛලාසන) තැනීමට උපකාර විණැයි සිතේ. අපේ සිංහල ව්‍යවහාරයේ එන "සිහසුන", "සිහසුන්", "සිංහාසන" යන පදයන්ගෙන් සිංහ යන ශබ්දය රාජ අර්ථයේ යෙදී තිබෙන සැටි ඔප්පුවේ. **කාව්‍යශේඛරයේ** ද "සිහසුන" උතුම් අසුන යන අරුතට දී තිබෙන අයුරු තව දුරටත් වැටහේ.

"අතුරු මහ සභ   ස—
    තරු පිරිවරු සඳ ලෙ   ස
සිහසුන් උදුහි   ස—
    මුනිඳු වැජඹෙති තිලෝ පින්රැ   ස
සිහසුන් අරාහි   ද—
    සිවුරඟ සෙනඟ දූක තො   ද
රජ සිරිතින් මෙබ   ද—
    පැවැති ඉක්බිති නිරිඳු මනන   ද"

(කාව්‍යශේඛරය)

පැරණි නටබුන් අතර හමුවන විශාල සිංහරූප ආදී රජවරුන්ගේ සිංහාසන වූයේ දැයි සිතීමට සාධක තිබේ. මුල් යුගයේ දී ආසනය ගලින් නිමවූවකි. නිශ්ශඞ්කමල්ල කාලිඞ්ග රජු කලැ ඕයනලද සෙල්ලිපි කීපයක දක්වෙන පරිදි ගලින් සදන ලද ආසනයකට සිංහාසනය යි නම්කළ බැව් පෙනේ. "......දශරාජධර්මයෙන් රාජ්‍ය කෙරෙ-මින් කාලිංග වනයෙහි නෘත්‍ය ගීත බලා වැඩ හින්දිනා ශිලාසනයයි" (කාලිංග වනොද්‍යාන ගල් ආසන ලිපිය), "රුවන් වස්ත්‍රාභරණාදීන් ලොවැස්-සන්ද දිළින්දු හැරැ ලොසසුන් වැඩැ කොට කලා ක්‍රීඩා විනොදන පිණිසැ වැඩැහිඳිනා ආසනය යි" (කලා ක්‍රීඩා විනෝද ගල් ආසන ලිපිය), "දශ රාජ්‍යධර්මයෙන් රාජ්‍ය කෙරෙමින් කාලිංගොද්‍යා-නයෙහි නෘත්‍ය ගීතාදී කලා ක්‍රීඩා පිණිසැ වැඩහිඳිනා සිංහාසනයයි. මෙ ගල එඩෙර ගල්ලෙන් ගෙන්වා වදළෙ" (තවත් කාලිංග වනොද්‍යාන ගල් ආසන ලිපියක්), "රුවන්වැලි දගැබ කරවා වදරන කලැ කර්ම්මාන්ත බලා වදරා වැඩහුන් මුළුගලින් කළ ආසනයයි" (රන්කොත් දගැබ ගල් ආසන ලිපිය) යන සෙල්ලිපි පාඨවලින් සිංහාසනයට ලැබෙන අරුත් දත හැකියි. නිශ්ශංකමල්ල රජතුමාගේ පොළොන්නරු රාජසභාශාලාවේ ඉකළවර සිංහා-සනයක් විය. එකී සිහසුන ශෛලමය සිංහරූපයක් මත තනා තිබුණකි. සිංහයා මුව අයාගෙන තේජාන්විතව සභාව දෙස බලාහෙන ලැග සිටියි. සිංහ රූපයෙහි "ශ්‍රී විරුදු රාජ විර වෙශ්‍යාභුජංග නිශ්ශංක ලංකේශ්වර කාලිංග චක්‍රවර්ති ස්වාමින් වහන්සේ වැඩහුන් වීර සිංහාසනයයි" යන වාක්‍ය කොටා තිබේ. මෙම සිංහරූපය දැනට කොළඹ කෞතුකාගාරයේ තිබේ. සිංහාසනයේ වැඩහුන් රජු දෙපස සිටියයුතු නිලධාරීන් හා ඔවුනගේ ස්ථානයන්ද සෙල්ලිපිවල කොටවා තබා ඇත. මෙයින් පෙනෙන්නේ දෙළොස්වන තෙළෙස්වන සියවස්හි සිංහාසනය සිංහරූපයක් මත ගොඩනඟන ලද ආසනයක් බවය. සිංහ රූපය ආසනයට ඇදී ආයේ කරුණු රැසක් පදනම් කරගෙනැයි සිතේ. සිංහළ ජාතියට සිංහයකුගේ සම්බන්ධයක් ඇත. වංශකථාවලිනුත් ඇතැම් ජනකථාවලිනුත් මෙකී සිංහ සම්බන්ධය අනාවරණය වේ. සිංහල ජාතියේ සංකේතය සිංහයා වූ බවට සැකකළ හැකියි. මහා සම්මත වංශාදී ශාක්‍යවංශයයේ බුදුහු නර සිංහයකි. මිනිසුන් අතර සිංහයෙකි. උතුම් පුද්ගලයෙකි. බුදුසමය ලංකාවෙහි පිහිටුවීමෙන් පසුව සිංහරූපය යෙදීම වඩාත් ප්‍රචලිත වූනි. රාජාසනය සිංහයකු මත තැනීමෙන් පූර්වොක්ත කරුණු වඩාත් කැපීපෙනේ. නිශ්ශංකමල්ලද තමාට ඉහත පැවැත ආ රජ සිරිතක් වශයෙන් සිංහ රූපයක් මත ගල් ආසනයක් තැනුවායි සිතාගත හැකියි.

දසවැනි සියවසැ චීනයෙහි ප්‍රකනයෙහි විදේශීය වෙළඳාම පිළිබඳ පරීක්ෂක තැන්පත් ච වා ජු කුවා විසින් ලියන ලද විස්තරයක් අනුව මෙම දිවයිනේ නරදෙවුවාගේ වාසභවනයේ සිංහාසනය තබා තිබූ අයුරුත් එම මාලිගයේ විවිධ අලංකාරත් ගැන විවරණයක් බලාගත හැකිය. "වැස්මක් නැති නම හිස නොපිරු සිලන්හි (ලංකාවේ) රජ කළේය. වෛවර්ණ කපු රෙද්දක් ඔතාගත් ඔහු වෙන ඇඳුමක් නොඅඳියි. රත් නූලෙන් ගැටගැසූ රතුවන් සමින් කළ පාවහනක් ඔහු පාවිච්චි කරයි. ඔහු ගමන් කරන්නේ ඇතු පිටිනි. නැත්නම් දෝලාව තිනි. මුතු අළු බුලත් හා පුවක් එක්කර බුලත්විටක්

දවස මුළුල්ලේම හපයි. ඔහුගේ මාලිගය වෛරොඩි, නිල් සහ අඟනා රතු මැණික් ගල්, රතුකැට හා අනිත් රත්නයන්ගෙන් අලංකාරය. ඔහු ඇවිදුනා ගෙබිම එසේම අලංකාර කොට තිබේ. පෙරදිග හා අපරදිග වශයෙන් එහිම මාලිගා දෙකකි. ඉන් එක් මාලිගයක ස්වර්ණමය වෘක්ෂයකි. එහි සියළු අතු හා කඳන් ස්වර්ණමය. මල් ගෙඩි හා කොළ වෛදූර්යමය. නිල් හා අගනා රතුමැණික් හා එබඳු රත්නවලින් සාදනලදී. මෙම වෘක්ෂමූලයත් හි විනිවිද නොපෙනෙන වීදුරු කඩතුරා සහිත ස්වර්මය සිංහාසන ඇත. රාජසභා පවත්වන කල පෙරවරුයේ පෙරදිග මාලිගය ද පස්වරුවේ අපරදිග මාලිගයද ප්‍රයෝජනය සඳහා ගනියි. රජු හිඳගත් කලැ සූය්‍ර්‍යරශ්මියෙන් ජ්වලිතවන රත්නයන් එකිනෙක පරයමින් දිලියෙන වීදුරු කඩතුරාවන් හා ස්වර්ණමය වෘක්ෂ උදවන සූය්‍ර්‍යාගේ ශ්‍රී විභූතිය විදහාපායි.'' මෙම විස්තර-යෙන් අනාවරණ කෙරෙනුයේ රජතුමාට සිංහාසන රාශියක් තිබුණු බවය. ඒවා කමනීය ගසක් යට සවිකර තිබුණු අයුරුත් වැටහේ. මෙකී ගස පසුතල සේසත වූවා දැයි සෙවීම වටී. මේ අතර සිංහාසනයයි ඇතෙකුගේ පිට උඩ සවිකළ අසුන-කට ද ව්‍යවහාර කළ බැව් සින්බාද් නැමැති අරාබි නාවිකයාගේ වාර්තාවකින් පෙනේ. ''එතුමා (ලංකාවේ රජතුමා) නගරයේ ප්‍රදර්ශනය කරන කලැ ඇතකු පිට සවිකර තිබෙන සිංහාසනයක නැගී දෙපසින් එතුමාගේ මන්ත්‍රීන්ද මිත්‍රයන්ද රජවාසල වෙනත් පිරිසද කැටුව යයි. එම ඇතා පිට එතුමාට පෙරමුණෙන් සිටින මුලාදෑනියෙක් රන්හෙල්ලක් ගෙන සිටියි. එම සිංහාසනයට පස්සෙන් රත්රන් මුගුරක් ගත් තවත් මුලාදෑනියෙක් සිටියි.'' රජු හිඳගැනීමට ගත් සෑම අසුනක්ම සිංහාසනයයි ව්‍යවහාර කළබැව් මේ විස්තරයෙන් ස්ඵුට වේ.

රාජාධි රාජසිංහ රජු සමයෙහි ශ්‍රීවර්ධන පුරයෙන් පිටත්ව ගිය පට්ටිපොල මොහොට්ටාල ආදී පිරිසට සියම් රජු හිඳගෙන සිටි සිහසුන දැකීමට පුළුවන් විය. ''නානාප්‍රකාර රන්කමින් හෙබියාවූ මහ වාසල්කඩ පෙනෙන තැනේදී රථවලින් බස්වා නානාප්‍රකාර පරමදන අතුර තිබූ මණ්ඩපයක මදක් කල් පොරොත්තු කර එහි සිරිත් ලෙසට සපුමල් රදල චොරුනට බෙද දෙමින් දෙවෙනු ඇතුළු වාසලට ගොස් නානා රන්කම් කළ වාසල්කඩ දෙකින් ඇතුළුව මහාසිංහාසනය දෙපාර්ශ්වයෙහි ව්‍යාඝ්‍ර රූප දෙකකින්ද සිංහ රූප දෙකකින්ද භූත නාගරූප දෙකකින්ද භෛරව යකාරූප දෙකකින්ද මෙකී මැද ඔටුණු පළං දෙවරුවකින්ද නානා රන්කම් කමින් හෙබි එහි මැද උස දස රියන් පමණට ඇතැයි කියන්ට ප්‍රමාණ වූ සිංහාසනය වටා රන් සේසත් නංවා අනර්ඝ රන්කම හර එල්වා වියන්පොරු සිබරබිත්ති රන්කම් හා මත්තේ රන් කොත් කැරලි තැනූ එක භූමක මණ්ඩපයේදී රදලවරුන් දක්වාගෙණ සමක්කට්ටු ලැබී තානායම් පදිංචියට එන්ට යෙදී'' **(ස්‍යාමවර්ණනා)** මේ ආදී කෙරෙන විස්තරයෙන් සියමේ සිංහාසනය ගැන අවබෝධයක් ලබාගතහැකියි.

කෝට්ටේ සමය උදවනු සමහම පාලන තන්ත්‍රය හා රජ වාසල කටයුතු, නිළධාරී, ආදීන් ගැන විස්තර එළිදක්නේ සාහිත්‍ය කෘති තුළිනි. අපගේ ප්‍රස්තුතයට අදල වන සිංහාසනය පිළිබඳව විශේෂ යෙන් ම සන්දේශ පොත්වලින් කරුණු උපුටාගත හැකියි. **කාව්‍යශේඛරයේ ද** මදුරට රජසබ වැණු-මක් එයි. කෝට්ටේ රජ සබයද බොහෝදුරට ඊට සමාන බැව් පෙනේ. සිංහාසනය තබා තිබූ තැන රනින් කළ මකර තොරණක් ද මැණික් ඇල්ලූ වියන යට සුදු කුඩය ද සවි කර තිබූ අයුරු කොවුල් සන්දේශකරු පවසයි:

නන් මිණි පෙළින් පෙළ විසිතුරු
ලෙසට ඔබා
බන් සුදු වියන් යට
සේසතිනි හිමි පබා
රන් කම් කළ රුසිරු—පුවතර මුවර තොරණි න්
හිමසෙල් නිමල් සුවිපුල් සී අස්න මතු
සුවිමල් රුවන් බරණින් සැරසී දි මුතු

සිහසුන විශාල වූ අතර හිමමෙන් සුදු පැහැයක් ඉසිලීය. නානා මාදිලියේ මැණික් හා රුවන්කම එහි විය. රජුගේ හිසෙහි මැණික් කිරුළකි. සිංහාසනය දෙපස චාමර සැලේ. මුතුලැල් යෙදූ සේසතින් සිංහාසනය අලංකාර වූ අතර සේසත් කර්ණිකාව ඇත් දළින් නිමවී ඇති බැව්

ගිරාසඳෙස්කරු පවසයි. සිංහාසනය හැම කල්හි බබළන පිරිසිදු කෛලාස පර්වතය වැන්න. හංස සන්දේශකරුට අනුව සිංහාසනය පට පිළියෙන් අතුරණ ලද්දක් බවත් එය වඩාත් උස බවත් පෙනේ. සීතාවක රාජසිංහයන්ගේ සිහසුන වණන සැවුල් සඳෙස්කරුවා කියන්නේ එය නානා රන්කම් වලින් යුක්ත ආසනයක් බවය.

'සිහ' ශබ්දය ශ්‍රෙෂ්ඨාර්ථයෙහි යෙදේ. සිහසුන යනු ශ්‍රෙෂ්ඨ ආසනයයි. පද්මාසන, ශඞ්ඛාසන, ගජාසන, හංසාසන, සිංහාසන, භෘඞ්ගාසන, මෘගාසන හා හයාසන වශයෙන් රාජාසන අට වර්ගයකි. පුරාණයේ රාජලාඤ්ජනය දක්වූයේ පුටුවේ හෙවත් සිංහාසනයෙහි නොවේ. එය සිංහාසනය (රාජාසනය) තබා තිබූ කූඩුවේ දෙපස දක්විණ. කල් යාමේ දී කලාකරුවන් විසින් රාජලාඤ්ජනය රාජාසනයෙහිම සටහන් කරන්ට ඇත. තවද ''කතරගම කන්දට කුඩා කතරගමට මහ කතරගමට සෙල්ලන්දූවට මැණික් ගංහාවට මුතුපන්තියට කිරිවෙහෙර වහන්සේට සිංහාසනේට චාමරේට... යහතින් බැල්ම ලූවාලූ'' යනාදි වශයෙන් එන යාදිනිවල පෙනෙන පරිදි කඳකුමරු සිංහාසනයට අරක්ගත් බැව් පැවසේ. අපරට කෙරෙන හූනියම් කැපීම බලිබිලි පිදීම හා යාග ආදී පූජාකර්මවල හා තොවිල්වලදී කියන ඇතැම් කියමන්වල සිංහාසනය ගැන එයි. යාගයට තුඩුදෙන කරුණු රැසක් ගෙන එන ඔඩ්ඩිසකුමරු පිළිබඳ විස්තරයේ සිංහාසනය විවරණය කර ඇත :

රත් නිල් පාටින් වටතිර අදිනා—
රන්දද චාමර මුදුනට බදි නා
මුතුලැල් දල්වා සේසත් දිලෙනා—
මේලෙස සිංහාසන සරසමි නා

මෙම යාග විස්තරයෙන් අනාවරණය කරනුයේ සිංහාසනය මාලිගයක් ඇතුළේම තිබියයුතු පුටුවක් නොව අභ්‍යවකාශයේ තිබෙන උතුම් ආසනයක් බවය. සිංහරූපය සිංහාසනයට ආයේ කෙසේ දැයි මීළඟට එන ප්‍රශ්නයයි. **රාජවඩුග පටුන** නම් පොතක් පවසන අයුරු නොයෙක් ගුරුහරුකම් කර බලිබිලි දී ලබාගත් වඩුගපටුන නම් පොත සුදුගවරකු පිට තබාගෙන යැමෙන් එයට ගවහිං නම් එක්තරා දෝෂයක් වැදුනුබවත් එය දුරු කිරීමට එම පොත සිංහාසනය මත තබා මන්ත්‍ර ජපකර යාගයක් කළ බවත් පෙනේ :

තේවාකර එතනින් නික්මෙන් නේ
සෙංකඩගල නුවරට වැඩමන් නේ
සිංහාසන පිට පොත තබමින් නේ
ගවහිනි අරිනට මංත්‍ර දෙසන් නේ

සිංහාසනයේ තබා කළ මෙම යාගය එම පොතට වැදුනු ගවහිං දෝෂය දුරුකෙරිණි. මහා සම්මත රජ්ජුරුවන්ටද සිංහාසනයේ හිඳුවා යාගයක් කළ බැව් කියනු ලැබේ. මෙයද හිං දෝෂයක් වීමට පුළුවන. මෙම දෝෂය පළමුවෙන් ඇතිවූයේ මහා සම්මත රජුටය. එතැන් සිට පරපුරෙන් පරපුරට මෙම යාගය පැවැත එනුයේ වින කිරීම යාගයට මුල්වූ හෙයිනි. පසු කලකදී විනයේ නම ආසනයට වැටී ''හිංආසන'' ''සිංහාසන'' වී යයි සැක කළ හැකියි.

මේ අතර ලංකාවේ මුහුදුබඩ පළාත් ආණ්ඩුකළ **පොල්ක්** නම් ඕලන්ද ආණ්ඩුකාරයා සිංහල රජවරුන්ගේ අභිෂෙක ගැන කරුණු සෙවීය: ''අභිෂෙක මංගල්‍යට විසිතුරු මැදුරක් තැනේ. එහි මැද උදුම්බරලීයෙන් කැටයම් කළ අනගි මණ්ඩපයක් වේ. මිණිමුතුලැල් ආදියෙන් හෙබි අභිෂෙකාසන මත රජු හිඳුවන්නේ ශුභමොහොතිනි. රන් කඩුව පසෙක තබන අතර ආසනය මුතුකුඩය යටය. මිරිවැඩි සඟල අනිත් පසිනි. ස්තුති ගී ගයනවිට දියවත් කිරීමෙන් ඔටුණු පැළඳීම කෙරේ.'' මෙයින් පෙනෙන්නේ අභිෂෙකාසනය සිංහාසනය වූ සැටියි.

පෞරාණික සිංහාසනය චාම් ස්වරූපයක් ගෙන දුන් බැව් පූර්වෝක්ත සාකච්ඡාවෙන් අනාවරණය වූනි. බොහෝ විට පැරණි සිහසුන ශෛලමය එකකි. බුදුන්වහන්සේගේ වජ්‍රාසනයද ශෛලමය සිංහාසනය මෙන් අලංකාරයන්ගෙන් වෙන්වූවක් බැව් සාංචිකැටයම්හි නෙලූරුවලින් පෙනේ. සිංහාසනය කැටයම් සහිතවූයේ කෝට්ටේ අවදියේය. මේ අතර ලීවලින් තැනූ සිංහාසනද තිබුණි.

CNT3BEA01P L2698-60004

සිංහාසන තැනීමට මී ලීය භාවිතාකෙරේ. විනදෙස් දුරුකිරීමේදී කෙරෙන සැරසිල්ල සිංහාසන සැරසිල්ලට සමාන බැව් පැවැසේ.

අද අප සතුව ඇති සිංහාසනයේ අනගි කැටයම් රැසක් දැකිය හැකිය. රත්තහඩු ඔබ්බවා අඩතෙස් මැණික් ද ඇතුව ඊමත කරන ලද කැටයම් දැඩි ශ්‍රමයක ප්‍රතිඵලයකි. මෙහි අත් ඇඳිදෙක කෙළවර තේජාන්විත සිංහ යුවලකි. ගාත් අඩතිස් මිණෙන් තනා ඇත. මුලදී පෙන්වා දුන්නාක් මෙන් නිශ්ශංක මල්ලරජුගේ සිංහරූපයත්, කොරවක් ගලත් මෙම කැටයම් කරුවා කෙරෙහි බලපාන්ට ඇත. සමහර කොරවක් ගල්වල සිංහරූපද දැකිය හැකියි. මෙකී කරුණු දෙක ගැන අවධානය යොමු කළ කලාකරුවා සිංහාසනයේ එය තෙලුවාට සැකනැත. සිංහාසනයේ ඇන්ද කමනීය කැටයමකි. මැදට අඹතිස්මිණක් සවිකළ සූර්‍යකාන්ත පුෂ්පයකි. සූර්‍යවංශය හඟවන සංකේතය එයයි. දෙපස දේවරූප දෙකකි. ඒ ආරක්ෂාක දෙවි දෙදෙනකි. ඒ ආශ්‍රිතව කුඩා කැටයම් රාශියකි. ගල් බිංදුව, මල්වැල ආදී සියුම් කැටයම් රැසක් දැකිය හැකිය. පා පුටුවද අනගි නිමාවකි. රජතුමා එහි වැඩ සිටින අවස්ථාවේදී අසුනේ කාන්තිය හා අලංකාරය රාජලීලය රුවා දැක්වීමට සමති. එහි එන කැටයම් පරීක්ෂාකර බලන විට එය උඩරට කලා කරුවාගේ උසස් ප්‍රතිඵලයක් සේ හැඟේ.

සිංහාසන තැනීමට මී ලීය භාවිතාකෙරේ. චීන දෙස් දුරුකිරීමේදී කෙරෙන සැරසිල්ල සිංහාසන සැරසිල්ලට සමාන බැව් පැවැසේ.

අද අප සතුව ඇති සිංහාසනයේ අනගි කැටයම් රැසක් දැකිය හැකිය. රන්තහඩු ඔබ්බවා අඩතෙස් මැණික් ද ඇතුව ර්මත කරන ලද කැටයම් දැඩි ශ්‍රමයක ප්‍රතිඵලයකි. මෙහි අත් ඇදිදෙක කෙළවර තේජාන්විත සිංහ යුවලකි. ගාත් අඩතිස් මිණෙන් තනා ඇත. මුලදී පෙන්වා දුන්නාක් මෙන් නිශ්ශංක මල්ලරජුගේ සිංහරූපයන්, කොරවක් ගලත් මෙම කැටයම් කරුවා කෙරෙහි බලපාන්ට ඇත. සමහර කොරවක් ගල්වල සිංහරූපද දැකිය හැකියි. මෙකී කරුණු දෙක ගැන අවධානය යොමු කළ කලාකරුවා සිංහාසනයේ එය නෙලුවාට සැකනැත. සිංහාසනයේ ඇන්ද කමනීය කැටයමකි. මැදට අඹතිස්මිණක් සවිකළ සූර්යකාන්ත පුෂ්පයකි. සූර්යවංශය හඟවන සංකේතය එයයි. දෙපස දේවරූප දෙකකි. ඒ ආරක්ෂාක දෙවි දෙදෙනාකි. ඒ ආශ්‍රිතව කුඩා කැටයම් රාශියකි. ගල් බිංදුව, මල්වැල ආදී සියුම් කැටයම් රැසක් දැකිය හැකිය. පා පුටුවද අනගි නිමාවකි. රජතුමා එහි වැඩ සිටින අවස්ථාවේදී අසුනේ කාන්තිය හා අලංකාරය රාජලීලය රුවා දැක්වීමට සමති. එහි එන කැටයම් පරීක්ෂාකර බලන විට එය උඩරට කලා කරුවාගේ උසස් ප්‍රතිඵලයක් සේ හැඟේ.

වින්සන්ට් සෝමපාල

ක්‍රියා පදර්ථය

තාල පිළිබඳ දශප්‍රාණයේ එක් ප්‍රාණයකි, ක්‍රියා පදර්ථය. ලගක්‍රියා, රචනක්‍රියා, ගානක්‍රියා හා අලංක්‍රියා යි ක්‍රියා සතරකි. ලඝු ගුරු යෝජනාව හෙවත් වෘත්ත නියමය ලගක්‍රියා නමි. ලගක්‍රියාව අනුව කරනු ලබන පදනියමය හෙවත් ගීතප්‍රබන්ධය රචනක්‍රියා නමි. රචනක්‍රියාව ගීතයක් වශයෙන් නිරූපණය කිරීම හෙවත් ගැයීම ගානක්‍රියා නමි. ගායනයේදී ගීතයේ ප්‍රස්තුතාර්ථය [පදනියමයෙන් පැවසෙන අදහස] මතු කොට දැක්වීම පිණිස යෙදෙන අලංකාර සංඛ්‍යාත විශිෂ්ට වර්ණසංදර්භය අලංක්‍රියා නමි. අලංක්‍රියා යනු අලංකාර යන්නෙහි පර්යාය වචනයකි. උතුරු ඉන්දියානු සංගීත සාහිත්‍යයෙහි එන "වාග්ගේයකාර" යන පදය සැකැසී ඇත්තේ ඉහත විස්තර කරන ලද ලගක්‍රියා, රචනක්‍රියා, ගානක්‍රියා හා අලංක්‍රියා යන චතුර්විධ ක්‍රියා පදර්ථය හකුළුවාගත් වාක්+ගේය+කාර යන පද තුන සමාස පදයක් වශයෙන් එක් වීමෙනි. වාක් යන්නෙන් ගීතයේ පදනියමයත් ගේය යන්නෙන් ගීතයේ නාදනියමයත් කියැවේ. පදනියමය කරන තැනැත්තේ වාක්කාර නමි. එහි නාදනියමය සපයන තැනැත්තේ හෝ ගයන තැනැත්තේ ගේයකාර නමි. පදනියමයත් නාදනියමයත් දෙකම කරන තැනැත්තේ "වාග් ගේයකාර" නමි. ඒ බව—

"වාං මාතුරුච්‍යතෙ ගෙයං
ධාතුමිත්‍යභිධීයතෙ
මාතුං ධාතුං ච කුරුතෙ
යඃ සවාග්ගේයකාරකඃ"

යන ආප්ත වචනයෙන් පැහැදිලි වේ. මෙහි අර්ථය වාග්සංඛ්‍යාත පදයෝජනාව මාතු යි කියනු ලැබේ. ගේයසංඛ්‍යාත ගීතස්වර යෝජනාව ධාතු යි කියනු ලැබේ. යමෙක් මාතු ධාතු (පදයෝජනාවත් ස්වරයෝජනාවත්) යන දෙකම කෙරේ නම් හේ "වාග්ගේයකාර" නමි යනුයි. ගාන ක්‍රියාවෙහිදීම අලංක්‍රියා මැවීමෙහි ශක්තිසම්පන්න හෙයින් භාවික රචනක්‍රියා මාතු නම වූ බව ටීකාකාරයෝ පවසති.

ලගක්‍රියා රචනක්‍රියා යන දෙක වාක් පක්ෂයෙහි වැටේ. ගානක්‍රියා අලංක්‍රියා යන දෙක ගේය පක්ෂයෙහි වැටේ. වාක් පක්ෂයෙන් පද්‍ය සාහිත්‍යය කියැවේ. ගේය පක්ෂයෙන් ගායනය කියැවේ. වාග්ගේයකාර යන පදයෙන් නියම සංගීතඥයා පැවසේ. පද්‍ය සාහිත්‍යය සංගීතයේ පදනම බවත් සංගීතය පද්‍ය සාහිත්‍යයේ විකාශනය බවත් එයින්ම පැවසේ. මේ දක්වන ලද ලගක්‍රියා, රචනක්‍රියා, ගානක්‍රියා හා අලංක්‍රියා යන සතර එකිනෙක පහත විස්තර වේ.

ලගක්‍රියාව අක්ෂරවෘත්ත හා මාත්‍රාවෘත්ත වශයෙන් දෙපරිදි ය. අක්ෂරයන්ගේ සංඛ්‍යානියමය හා පාදයේ ලඝු ගුරු සංඛ්‍යාත ආකෘතිනියමය අක්ෂරවෘත්ත ලගක්‍රියාවය. මාත්‍රා වෘත්ත නියමය අනුව කැරෙන ලගක්‍රියාව මාත්‍රාවෘත්ත ලගක්‍රියාවය. මාත්‍රා වෘත්ත ජාති නාමයෙන් ද ගැනේ. මෙතැන ජාති යන්නෙන් ගත යුත්තේ පෙරදිග ඡන්දශ්ශාස්ත්‍රයෙහි ජාති නමින් එන ආර්යා ආදි මාත්‍රාවෘත්ත නො වේ. ප්‍රතිෂ්ඨා (චතුරක්ෂර) ඡන්දසට අයත් වෘත්ත හෙවත් ලගක්‍රියා සොළොස ලඝුමාත්‍රාවලින් ගත් විට ලැබෙන තාලසාධක ජාතිනියමයයි. චතුරක්ෂරඡන්දස ප්‍රතිෂ්ඨා නම් වූයේ තාලසාධක ජාතිනියමයේ ප්‍රතිෂ්ඨාව හෙවත් තාලයේ පිහිටීම එහි ඇති නිසා බව ශාබ්දිකයෝ පවසති.

රචන ක්‍රියාව භාවික හා වාර්තික වශයෙන් දෙපරිදිය. කලාත්මක පැවසුම් හෙවත් භාවාත්මක හැඟීම් මොළවන පදසංයෝග භාවික රචනක්‍රියා නමි. හුදෙක් වාර්තා ස්වරූපයෙන් කැරෙන පදයෝජනා වාර්තික රචනක්‍රියා නමි. හර්ෂය, ද්වේෂය, යාචනය හා භක්තිය වැනි භාවෝද්ගත

හැඟීම් පවසන රචනාක්‍රියා භාවික ගණයෙහි වැටේ. නො එසේවූ හුදු පුවත් වැනි ඖපේක්ෂික අදහස් පවසන රචනාක්‍රියා වාර්තික ගණයෙහි වැටේ.

ගානක්‍රියාව ස්ථායි, ආරෝහ, අවරෝහ හා සංචාරි යන වර්ණ සතරකින් යුක්තය. මෙතැන වර්ණ යන්නෙහි අර්ථය එකිනෙකට වෙනස් ගමන යනුයි. එකම ගීතස්වරය යලි යලිත් චලනය කිරීම ස්ථායි නම්. ගීතස්වර අනුක්‍රමයෙන් නැග යාම ආරෝහ නම්. ගීතස්වර ප්‍රතික්‍රමයෙන් බැසප්ම අවරෝහ නම්. ස්වර කිහිපයක හැසිරීම සංචාරී නම්. ඒ බව,

> ''ගාන ක්‍රියොච්‍යතෙ වර්ණඃ
> ස චතුර්ධා නිරූපිතඃ
> ස්ථායාරෝහාවරොහශ්ච
> සංචාරීත්‍යථ ලක්ෂණම් ''

යන්නෙන් පැහැදිලි වේ. මෙහි අර්ථය ගාන ක්‍රියාව වර්ණ යී කියනු ලැබේ. එය ස්ථායි ආරෝහ අවරෝහ හා සංචාරි යී සතර අයුරෙකින් නිරූපිතය යනුය. වර්ණ යන පදය සංගීතයේදී සාමාන්‍ය විශේෂ [හෝ විශිෂ්ට] යන දෙඅයුරකින් වෙසෙසේ. සාමාන්‍ය වර්ණ යන්නෙන් ගාන ක්‍රියාව පැවසේ. විශේෂවර්ණ යන්නෙන් අලංක්‍රියා පැවසේ. එය විශිෂ්ට වර්ණසංදර්භමලංකාරාන් ප්‍රචක්ෂතෙ [විශේෂ වර්ණ සංදර්භය අලංකාර යී දක්නා ලැබේ] යන්නෙන් ද ස්ඵුට වේ.

ගුණක්‍රියා තානක්‍රියා හා පදක්‍රියා යී අලංකාර තුනකි. ගුණක්‍රියා යනු ප්‍රථම කාලයෙන් හෙවත් යෝග්‍යකාලනියමයෙන් ගයනු ලබමින් පවතින ගීතයක් අර්ථොද්දීපනය පතා ද්විතීය චතුර්ථ ආදි කාලවලින් ගැයීමය. තානක්‍රියා යනු ප්‍රථම කාලයට අනුරූප ශීඝ්‍ර කාලවලින් පැවැත්වෙන විශේෂ ස්වරසංදර්භයයි. පදක්‍රියා යනු මූලික පදනියමය හෙවත් රචනාක්‍රියාව ගයනු ලැබීමේදී එහි වූ භාවාත්මක වාග්සංගති හෝ ඒ වාග්සංගති වලට අයත් පද පුනරුක්තියෙන් [යලි යලිත් යෙදීමෙන්] හෝ ස්ථාන මාරුකොට යෙදීමෙන් කැරෙන අර්ථාවධාරණයයි.

පූර්වකල්පිත හෙවත් කලින් සකස්කොට වණපොත් කොටගෙන යොදනු ලබන අලංකාර කල්පිත අලංක්‍රියා නම්. අපූර්ව කල්පිත අලංකාර හෙවත් භාවිකපදනියමය ගයනු ලබන විට ප්‍රස්තුතාර්ථයේ උපනිශ්‍රයෙන් සිදුවන තත්කාල මනෝවිකෘතිය අනුව නිරායාසයෙන් ගලා එන අලංකාර භාවික අලංක්‍රියා නම්. භාවික අලංකාර යෝජනාව පෙරදිග ශාස්ත්‍රීය සංගීතයේ උසස්ම ගායන ක්‍රමය වශයෙන් සැලකෙන ''ගායකී'' ක්‍රමයෙහි විශේෂ ලක්ෂණයයි.

ගායනය මාතු ධාතු යන දෙපක්ෂයෙන්ම යුක්ත හෙයින් සංගීතයේ මුඛ්‍ය විෂයයි. තූර්යවාදනය හුදෙක් ගේය පක්ෂය ඇසුරු කොට කෘත්‍රිම උපකරණයකින් යෙදෙන හෙයින් ගායනයේ අනුවිෂයයි. නෘත්‍යය දෘෂ්ටිගෝචර විෂයකි. වාදනයත් නෘත්‍යයත් ඉහත විස්තර කරන ලද චතුර්විධ ක්‍රියාපදර්ථයෙහිලා නොගැනුණේ එහෙයිනි. ක්‍රියාපදර්ථය මේ විස්තර කරන ලද්දේ ඉතාම සැකෙවිනි.

ගුණසීල ජයවර්ධන

පුරණ භාරතීය සංගීතාචාර්යවරු

භාරතීය සංගීතය වූ කලී භාරතීය ජනතාවගේ පමණක් නොව සමස්ත මානව සංහතියේම උත්කෘෂ්ට සංස්කෘතික උරුමයකියි පැවසීම අතිශයොක්තියකැයි නොසිතමි. භාරතීය සංගීතය අද ලෝකයේ දියුණු කලාවකි. එහෙත් භාරතීය සංගීත ශාස්ත්‍රයේ ඉතිහාසය කෙරෙහි සංගීතඥයන්ගේ සැලකිල්ල යොමු වී ඇත්තේ මඳ වශයෙනි. විද්වත් සංගීත ධරයන් අතලොස්සක් පමණි භාරතීය සංගීතයේ ප්‍රභවයත් වර්ධනයත් අධ්‍යයනය කිරීමට උත්සාහයක් දරා ඇත්තේ. මේ විෂය කෙරෙහි විචාරාක්ෂිය යොමු කර ඇති වියතුන් ස්වල්ප දෙනා අතුරෙන් වැඩිදෙනා යුරෝපීය ජාතිකයෝය. අල්බෙෂ්ට් වෙබර්, ඒ. සී. බර්නල්, ජේ. ග්‍රොසට්, රිචඩ් සයිමන්, විල්සන් ආයර්‍ය්ච, මෝඩ්මාන් මහත්මිය, ඊ. ක්ලෙමන්ට්ස්, ඒ. එච්. ෆොක්ස් ස්ට්‍රැන්වේස්, එච්. ඒ. පොප්ලි, පිලිප් ස්ටර්න්, එදල් රොසෙන්දල්, ඒ. ඒ. බේක්, ඇලන් ඩැනිලෝ භාරතීය සංගීත ඉතිහාසය අධ්‍යයනය සඳහා උනන්දු වූ ඒ යුරෝපීය වියතුන්ගෙන් සමහරෙකි.

භාරතීය සංගීතයේ ප්‍රභවයත් වර්ධනයත් අධ්‍යයනය කිරීම පිණිස තිබෙන එක් ප්‍රධාන දුෂ්කරතාවයක් නම් අවශ්‍ය තොරතුරු එක්රැස් කිරීමට පහසු නැතිකමය. තිබෙන පොත්පත්වල ඇතුලත් විස්තර අනුව භාරතීය සංගීතය ගැන පොත් රාශියක් පැරණි සංගීතාචාර්යයන් අතින් සම්පාදනය වුණි. ඒ පොත්වලින් බොහොමයක් ම විනාශ වී ගොස් ය. ආරක්ෂා වී ඇති පොත් සියල්ල ද තවම එකතු කරගෙන නැත. භාරතීය සංගීතයේ විකාශය විචාරාත්මක අධ්‍යයනයක් ආරම්භ කිරීමට මත්තෙන් කළ යුතුව තිබෙන්නේ කාලය විසින් අපට ආරක්ෂා කර දී ඇති ඒ පැරණි පොත්පත් සියල්ල එකතු කර ගැනීමය. මේ ගැන දැන් ඇතැම් වියත් සංගීතඥයන්ගේ සැලකිල්ල යොමු වී තිබෙන බව සඳහන් කළ යුතුය.

භාරතීය සංගීතයේ ඉතිහාසය සොයන්නා ස්වකීය දෘෂ්ටිය ප්‍රථමයෙන් යොමු කළ යුත්තේ වෛදික සාහිත්‍යයටය. භාරතීය සංගීතයේ ප්‍රභවය අධ්‍යයනය කිරීමට උපකාරවන පාඨ සැලකිය යුතු ප්‍රමාණයක් වේද ග්‍රන්ථවල දක්නා ලැබේ. එහෙත් ඒ පාඨ බොහෝමයක් ම අපැහැදිලිය ; දුරවබොධය. මේ නිසා ඒවායේ නියම ප්‍රයෝජනය නො ලැබේ.

වෛදික ග්‍රන්ථවලට පසුව විචාරකයන්ගේ පර්‍යේෂණයට ලක්වන්නේ **දත්තිලමුනි** නමැත්තෙකු විසින් රචිත සංගීත ග්‍රන්ථයක කොටස් කීපයකි. අවාසනාවට ඒ පොත සම්පූර්ණයෙන් ම ආරක්ෂා වී නැත. ඉන්පසු හමුවන වැදගත් ම කෘතිය භරතමුනිගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයයි. දැනට තිබෙන නාට්‍යශාස්ත්‍රය සකස් වූයේ ක්‍රි. ව. තෙවැනි හෝ සිව්වැනි ශතවර්ෂයට පෙරයයි සිතීම උගහටය. ඒ අවධියට කලින් ලියැවුණු නාට්‍ය හා සංගීත ග්‍රන්ථ රාශියක් ම ආශ්‍රය කරගෙන භරතමුනි නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය සකස් කළ බව විශ්වාස කිරීමට නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි ම ඇතුලත් තොරතුරු අනුබල දෙයි. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ අධ්‍යාය (28–33) හයක් සංගීතය විස්තර කිරීමට වෙන් වී ඇත. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහිත් පසුකාලයේ ලියැවුණු සංගීත පොත්වලත් සඳහන් වන සංගීතාචාර්යවරු ස්වල්ප දෙනෙකු පිළිබඳ සංක්ෂිප්ත විස්තරයක් පහතින් දක්වමු.

කාශ්‍යප

ශාර්ඞ්ගදේව විසින් කාශ්‍යප ආචාර්යවරයා හඳුන්වා ඇත්තේ සංගීතය පිළිබඳ විශෙෂඥයකු හැටියටය. නාරදගේ **සංගීත මකරන්දයෙහිත්** මාතඞ්ග ගේ **බෘහද්දෙශයෙහිත්** අභිනවගුප්තගේ **අභිනව භාරතියෙහිත්** කාශ්‍යප සඳහන් වී ඇත. කාශ්‍යප සංගීතය ගැන පමණක් නොව නාට්‍ය ගැනත්

ආර් ආර් 17604 (11/65)

අලංකාර ගැනත් පොත් ලියූ කෙනෙකි. දණ්ඩින්ගේ කාව්‍යාදර්ශයට සපයා ඇති **හෘදයංගම** නම් ටීකාවෙහිත් කාශ්‍යප සඳහන් වී තිබේ.

බෘහත් කාශ්‍යප

බෘහත් කාශ්‍යප ද සංගීතය ගැන පොත් ලියූ ආචාර්යවරයෙකි. **ලඝුකාශ්‍යප** සහ **බෘහත් කාශ්‍යප** යන කෘති දෙකේ කර්තෘත්වය ඔහුට ආරොපනය කරනු ලැබේ.

නන්දිකෙශ්වර හෙවත් නන්දින්

නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ කාව්‍යමාලා සංස්කරණයේ අවසාන කොටස නන්දිකෙශ්වර ගේ කර්තෘත්වයට ආරොපිතය. **නන්දි භරත** යනුවෙනි ඔහු එහි හඳුන්වා තිබෙන්නේ. පොත් ගණනක් ම නන්දිකෙශ්වර විසින් ලියන ලද බව වාර්තා වී ඇත. නන්දිභරත නමින් ඇති සංගීත පොතක් නන්දිකෙශ්වරට ආරොපනය කරනු ලැබේ. **භාරතාර්ථචන්ද්‍රිකා** නමින් ඇති පොතක කතෘත්වයත් නන්දිකෙශ්වරට ආරොපනය කර තිබේ. නන්දිකේශ්වර සහ පාර්වති අතර ඇති වූ සංවාදයකි ඒ භාරත චන්ද්‍රිකාවෙහි තිබෙන්නේ. මේ කෘතිය තංජෝර් පුස්තකාලයෙහි තිබෙන **භාරතාර්ණව** නම් ග්‍රන්ථයේ දශ වැනි අධ්‍යාය බව ඇතැමෙක් පෙන්වා දෙති. භාරතාර්ණවය නන්දිකෙශ්වර විසින් ලියන ලද ග්‍රන්ථයක් ලෙස සළකනු ලැබේ. නන්දිකෙශ්වරට ආරොපිත **තාලලක්ෂණ** නමැති ග්‍රන්ථයක් ද තංජෝර් පුස්තකාලයෙහි ඇත. ආචාර්ය නන්දිකෙශ්වර විසින් ලියන ලද අභිනය දර්පණ නම් ග්‍රන්ථය බෙහෙවින් ජනප්‍රිය කෘතියකි. තිබෙන තොරතුරුවලින් පෙනෙන්නේ නන්දිකෙශ්වර වැඩියෙන් ලියුවේ සංගීතය පිළිබඳව නොව නාට්‍ය ගැන බව ය.

නාරද

ගාන්ධර්ව යන වචනයේ නිරුක්තියත් අර්ථයත් නිරූපණය කරන අතර අභිනවගුප්ත **නාරද** නමින් සිටි ආචාර්යවරයකු ගැන සඳහන් කරයි. ප්‍රීතිවර්ධනමිති නාරදීය නිර්වචනමපි සූචිතෙ.

බෘහද්දෙශි කර්තෘ මාතඞ්ග ආචාර්යවරයාට කලින් විසූ දත්තිල ද නාරද සඳහන් කර ඇත. නාරද නමින් ආචාර්යවරු දෙදෙනෙක් සිටියහ. එක්කෙනෙක් **ශික්ෂා** නම් කෘතියේ කර්තෘය. දෙවැන්නා **සංගීත මකරන්ද** නම් ග්‍රන්ථයේ කර්තෘය. ආචාර්ය නාරද ක්‍රි. ව. 7 වැනි සියවසෙහි පමණ විසූවෙකි.

කොහල

කොහල ගැන හොඳම විස්තරය ලැබෙන්නේ **කල්ලිනාථ** නම් ටීකාචාර්යවරයාගෙනි. කල්ලිනාථ සංගීත රත්නාකරයට ටීකාවක් සැපයීය. එහි කොහල විසින් දක්වන ලද කරවර්ණනා කීපයක් සඳහන් කර තිබේ.

කල්ලිනාථ සඳහන් කරන විස්තරය අනුව කොහල විසින් **සංගීත මෙරු** නමින් ග්‍රන්ථයක් ලියා තිබේ. එය රචනා කර තිබෙන්නේ සංවාද ශෛලියකිනි. එහි ශාර්දූල ඍෂිවරයා විසින් අසනු ලබන ප්‍රශ්නවලට කොහල පිලිතුරු සපයයි. එහි පද්‍ය සියල්ලම අනුෂ්ටුප් වෘත්තයෙනි. ග්‍රන්ථයේ මුල් කොටස නාට්‍ය පිළිබඳ විස්තරයකි. දෙවැනි කොටස සංගීතය පිළිබඳ විස්තරයකි. **තාල ලක්ෂණ** නමින් පොතක් ද කොහල විසින් ලියන ලද බව ඔෆ්‍රෙෂ්ට් (Aufrecht) පිලියෙල කල ග්‍රන්ථනාමාවලියෙහි දැක් වෙ. **අභිනය ශාස්ත්‍ර** නමින් ග්‍රන්ථයක් ද කොහලට ආරොපිතය.

දත්තිල

දත්තිල යන නම සමහර තැන්වල දන්තිල යනුවෙන් ද සඳහන් වෙ. බොහෝ තැන්වල දත්තිල සහ කොහල යන නම් දෙකම සඳහන් වෙයි. කොහල වගේම පැරණි ආචාර්යවරයෙකි දත්තිල. ඔහුගේ අදහස් අභිනවගුප්ත කීප තැනක සඳහන් කර ඇත. මේ ආචාර්යවරයාත් සංගීතය ගැන පමණක් නොව නාට්‍ය ගැනත් විශෙෂ දැනුමක් ලබා සිටි කෙනෙක් බව පෙනේ.

අඤ්ජනෙය

නාට්‍ය ගැනත් සංගීතය ගැනත් පොත් ලියූ ආචාර්යවරයෙකි අඤ්ජනෙය. සාර්ඞ්ගදේව සහ නාරද යන ආචාර්යවරුන්ගේ කෘතිවල අඤ්ජනෙය සඳහන් වී ඇත. කල්ලිනාථ ද ආඤ්ජනෙය ගේ කෘතිවලින් පාඨ උපුටා දක්වා තිබේ. **සංගීත දර්පණයෙහි** ඔහුගේ නම දෙතැනක සඳහන් ය.

ශාර්දූල

සාර්ඞ්ගදෙව සහ නාරද සඳහන් කරන ආචාර්යවරයෙකි ශාර්දූල. කොහල **සංගීත මෙරු** නම ග්‍රන්ථය සපයා ඇත්තේ ආචාර්ය ශාර්දූල විසින් නගන ලද ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු වශයෙනි. මාතඞ්ගගේ **බෘහද්දෙශයෙහිත්** ශාර්දූල ගැන සඳහන් වෙ.

දුර්ගාශක්ති

මාතඞ්ගගේ කෘතියෙහි මේ ආචාර්යවරයාගේ නම සඳහන් කර තිබෙන්නේ දුර්ගශක්ති යනුවෙනි. ශාර්ඞ්ගදෙව ද ඒ නම සඳහන් කරයි.

යෂ්ටික

සංගීතය පිළිබඳ විශෙෂඥයෙකු වශයෙන් සලකනු ලැබූ ආචාර්යවරයෙකි යෂ්ටික. මේ නම ශාර්ඞ්ගදෙවගේ ලැයිස්තුවෙහි ඇතුලත්ය. නාන්‍යදෙවගේ කෘතියක ද ඔහු සඳහන් වේ. කල්ලිනාථ ද යෂ්ටික සඳහන් කරයි.

කම්බල සහ අශ්වතර

මේ නම් දෙක හැමවිටම එකට යෙදේ. කම්බලත් අශ්වතරත් සංගීතය පිළිබඳ විශෙෂඥයන් වූ බව ශාර්ඞ්ගදෙව කියයි. භාරත දූරු මතවලට වෙනස් වූ මත ඒ ආචාර්යවරු දෙදෙනා දූරු බව කියනු ලැබේ. මේ ආචාර්යවරු දෙදෙනා සරස්වතී දේවියට පූජෝපහාර පවත්වා නාද විද්‍යාව ඉගෙන ශිව දෙවියාගේ කුණ්ඩල බවට පත් වූ බව **දමෝදර** යන්නේ සංගීත දර්පණයෙහි එන කථාවකින් පැවසේ. කම්බල සහ අශ්වතර දෙදෙනා නාගයන් දෙදෙනෙක් බව මහභාරතයේ ආදිපර්වයෙහි සඳහන් වේ.

'කම්බලාශ්වතරෞ චාපිනාග : කාලියකස්තථා.' මේ දෙදෙනා පිළිබඳ කථාවක් මාර්කණ්ඩ පුරාණයෙහිත් ඇතුලත් ය.

මාතඞ්ග

මාතඞ්ග විසින් ලියන ලද ග්‍රන්ථයකි බෘහද්දෙශී. මේ කෘතිය සම්පූර්ණයෙන් ම ආරක්ෂා වී නැත. බෘහද්දෙශිය ක්‍රි. ව. 9 වැනි ශතවර්ෂයෙන් පසු ලියන ලද ග්‍රන්ථයක් බව පෙනේ. දමෝදර ගුප්තගේ කුට්ටනිමතයෙහි දැක්වෙන අන්දමට මාතඞ්ග බට ලී නලා වාදනයෙහි දක්ෂයෙක් වූයේය.

> සුශිරස්වරප්‍රයොගෙ ප්‍රතිපාදන මණ්ඩිතො මාතඞ්ගමුනිඃ

බෘහද්දෙශියෙහි එන සුශිරාධ්‍යාය නිසා ඒ ග්‍රන්ථය ප්‍රසිද්ධ වූ බව පෙනේ. බට ලී නලා වාදනයෙන් ආචාර්ය මාතාඞ්ග ශිව දෙවියා සතුටු කළ බව ද කියනු ලැබේ. බෘහද්දේශියෙහි එන වාද්‍යාධ්‍යාය ද ඉතා උසස් කොට සැළකේ.

විශාඛිල

ගෙයාධිකාරය පිළිබඳව අභිනවගුප්ත කරන විග්‍රහයෙහි විශාඛිලාචාර්යවරයාව හය තැනක සඳහන් කර තිබේ. මේ ආචාර්ය වරයා විසින් ලියන ලද කෘති දත්තිලාචාර්යයන්ගේ කෘතිවලට කලින් සැපයුණු බව සිතීමට ඉඩ තිබේ.

වායු

ශාර්ඞ්ගදෙව සහ නාරද සඳහන් කරන ආචාර්යවරුන්ගෙන් කෙනෙකි වායු. මොහු ගැන වෙනත් පොත්වල සඳහනක් වී නැත. සංගීතය ගැන කෙටි විස්තරයක් ඇතුලත **වායුපුරාණය** , වායු යන්නෙන් අදහස් කරතියි ඇතමෙක් සිතති.

විශ්වාවසු

ශාර්ඞ්ගදෙව විසින් සඳහන් කර තිබෙන සංගීතාචාර්යවරුන්ගෙන් කෙනෙකි විශ්වාවසු. සංගීතය පිළිබඳ ඔහු විසින් දරනු ලැබූ යම් යම් මත මාතඞ්ගගේ බෘහද්දෙශියෙහි දැක්වේ. සංගීතරත්නාකරයට ටීකාවක් සැපයූ සිංහභූපාල විශ්වාවසුගේ කෘතියකින් ඡේදයක් ගෙනහැර දක්වා ඇත. සංගීතඥයන් වශයෙන් හැඳින් වෙන ගාන්ධර්වයන්ගෙන් කෙනෙක් විශ්වාවසු නමින් හැඳින්වේ. නාරද ඍෂිවරයා සමග ද විශ්වාවසු සඳහන් වී තිබේ.

රම්භා සහ අර්ජුන

රම්භා යනු අද නමක් පමණි. ඈ දෙව්ලොව නාට්‍ය ඉගැන්වූ අප්සරාවකි. නාට්‍ය ඉගැන්වීමට බෘහන්නලා යන නම ගෙන නාට්‍යාචාර්යවරයකු වශයෙන් විරාටගේ රාජ සභාවට ගිය අර්ජුනට රම්භා හමු විය. තංජෝරයේ සරස්වතී මහල් පුස්තකාලයෙහි අර්ජුනභාරත නමින් තිබෙන කෘතියක් ඒ අර්ජුන විසින් කරන ලද්දකියි ඇතැමෙක් සිතති.

රාවණ

සාමගානයත් එක්තරා **වීණාවකුත්** නිෂ්පාදනය කළ කෙනෙකු ලෙස රාවණ හඳුන්වා තිබේ. ශිවදෙවියා රාවණ ඉදිරියෙහි නාට්‍ය දර්ශනයක් පැවැත්වීම නිසා කොහල විසින් රාවණ ප්‍රශංසා කරනු ලැබීමේ දර්ශනයක් රාජශෙඛරගේ බාල රාමායණ නාට්‍යයෙහි ඇතුළත්ය. රාවණගේ කර්තෘත්වයට ආරොපනය කරන ස්තොත්‍ර රාශියක් ඇත.

ස්වාති

ශාර්ඞ්ගදෙවගේ ලැයිස්තුවෙහි ඇතුලත් නමකි **ස්වාති**. ඉන්ද්‍රධ්වජ උත්සවයේ දී ප්‍රථම නාට්‍ය රඟදැක්වීමට භාරත පිටත් වූ විට ස්වාති සහ නාරද යන ආචාර්යයන් දෙදෙනාවත් භරතමුනි ගෙන ගිය බව නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ ප්‍රථම අධ්‍යායයෙහි සඳහන් වේ. ස්වාති කැඳවා ගෙන ගියේ භාණ්ඩවාද්‍ය සඳහාය. නාරදව ගෙන ගියේ ගායනය ඉදිරිපත් කිරීම සඳහාය. පුෂ්කර නමැති බෙරය නිර්මාණය කළේ ස්වාති බව ආචාර්ය අභිනවගුප්ත වාර්තා කර ඇත. ස්වාති නමින් ඍෂිවරයෙක් ද සිටියේය.

ස්වාතිඃ ඍෂිවිශෙෂඃ යෙන ජලධර සමයනිපතත් සලිලධාරා වෛචිත්‍ර්‍යා'භිහන්‍යමානා පුෂ්කර දල විලසිත රචිත විචිත්‍රවර්ණානුහරණ යොජනයා යථාස්වං වෘත්තිනියමෙන පුෂ්කර වාද්‍ය නිර්මාණං කෘතමිත්‍යර්ථ ඃ.

ධෛනුක

කාල ගැන ග්‍රන්ථයක් ලියූ **ධෛනුක** නම් ආචාර්ය වරයෙක් විසූ බව දමොදරගුප්තයන්ගේ කුට්ටනි මතයෙහි එන එක් පාඨයකින් පෙනේ. මේ ධෛනුක කවුද ? ඔහු ලියූ පොතේ නම කුමක් ද ? යන්න නොදනිමු. අනික් සංගීත හා නාට්‍ය පොත් වල ඔහුගේ නමවත් සඳහන් වන්නේ නැත.

දක්ෂ ප්‍රජාපති

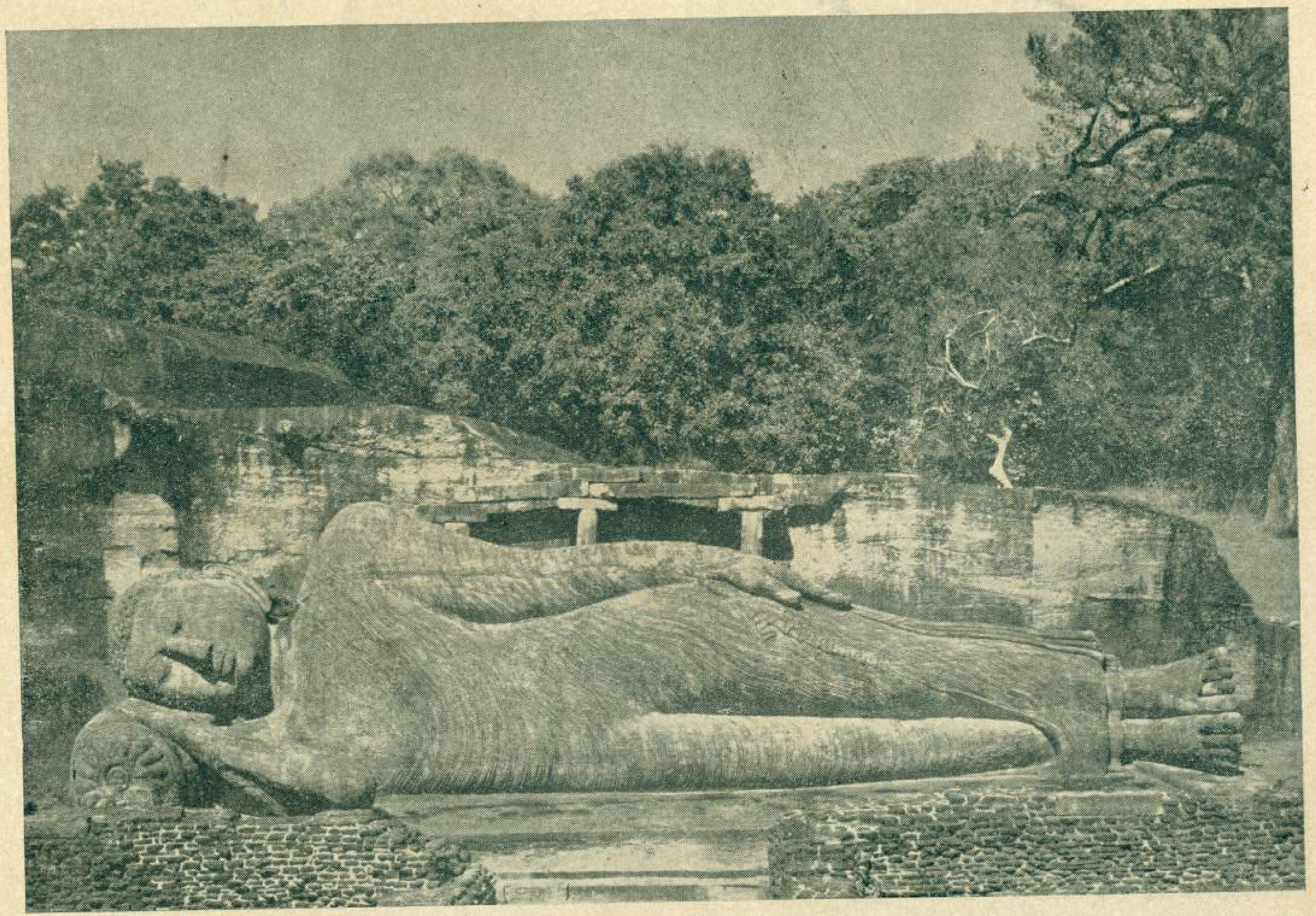
සංගීතරත්නාකරයේ ස්වරාධ්‍යායට ටීකාවක් සපයා ඇති සිංහභූපාල දක්ෂ ප්‍රජාපති නමින් සිටි ආචාර්ය වරයෙකුගේ කෘතියකින් පාඨයක් උපුටා දක්වයි. ඒ පාඨයෙන් අනාවරණය වන අන්දමට ඔහුගේ කෘතිය ඉතා වැදගත් එකක් වූ බව පෙනේ.

මෙතෙක් සඳහන් කළ ආචාර්යවරුන් විසූකාල යත් ඔවුන් සැපයූ පොත් පත් ගැනත් ප්‍රමාණවත් තොරතුරු දැනගැනීමට පුළුවන් කමක් නැත. ඔවුන් පිළිබඳ තොරතුරු ඇතුළත් වාර්තා ඉතා මත් ම අල්ප බැවින් ඒ ආචාර්යවරුන්ගෙන් සමහරෙක් ඓතිහාසික පුද්ගලයන් වශයෙන් පිළිගැනීමට බොහෝ විද්‍යාර්ථීහු පසු බට වෙති. ඒ ආචාර්යවරුන් ගැනත් ඔවුන්ගේ පොත්වල ඇතුළත් වූ කරුණු ගැනත් ප්‍රමාණවත් වාර්තා ඉතිරි වී තිබුණා නම් භාරතීය සංගීතයේ ක්‍රමික විකාශය හැදෑරීමටත් භාරතීය සංගීතයේ අනාගත වර්ධනයටත් ඒවා බෙහෙවින් ප්‍රයෝජනවත් වනු නිරනුමානය.

ගල්විහාරය—වජ්‍රාසනාරූඪව ධ්‍යාන මුද්‍රාවෙන් වැඩ හිඳින බුදු පිළිමය

ගල් හාරය—දෙපසින් චමරධර දෙවියන් දෙදෙනෙකු සහිතව එම ඉරියව්වෙන්ම වැඩ හිඳින බුදු පිළිමය

ගල්විහාරය—ආනන්ද ස්ථවිරයන් යැයි සලකනු ලබන හිටි පිළිමය



පොළොන් නරුව ගල් විහාරයේ සැතපෙන පිළිමය