13

ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

22 වෙනි කලාපය

1966 මාර්තු

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:

ඔස්ටින් ජයවර්ධන

ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

22 වෙනි

කලාපය

1966 මාර්තු

22 වෙනි
කලාපය
1966 මාර්තු

පටුන

1. පොලොන්නරුවේ ගල් විහාරයෙහි තාන්ත්‍රික

1. බලපෑම – 2

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

2. භාරතීය කලාවේ යුග ලක්ෂණ - 3

බලංගොඩ ප්‍රඥාවංශ හිමි

3. බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ නාට්‍ය විප්ලවය

හෙන්රි ජයසේන

4. පහත රට වෙස් මුහුණු නැටුම්: කෝලම් –

හේම ශ්‍රී ගුණතිලක

5. නාථ දෙවි පිළිම

ආචාර්ය නන්දසේන මුහන්දිරම්

6. දවුල් උපත

7. පුරාණ භාරතීය සංගීතාචාර්යවරු

ගුණසීල ජයවර්ධන

කවරය : භාර්හුත්හි ස්තූපයක කැටයමක්. ජාතක කථාවකින් ගත් සිදුවීමක් මෙහි නිරූපිතය.

2——ආර් ආර් 18639—1,506 (66/10)

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ

පොලොන්නරුවේ ගල් විහාරයෙහි තාන්ත්‍රික බලපෑම – 2

විජ්ජාධර ගුහාවෙහි ඇති මූර්තීන්

විජ්ජාධර ගුහාව වූ කලී පර්වතයක් සාරා සකස් කරන ලද්දකි. එහි ලැබෙන ප්‍රධාන ප්‍රතිමාව ධ්‍යාන මුද්‍රාවෙන් වැඩ හිඳින බුදු පිළිමයකි. එය කලින් සඳහන් කළ නිදර්ශනයට එක්තරා ප්‍රමාණයකින් සමානය. ප්‍රතිමාව හිඳ වූ ආසනයේ බොර දම් අතර වජ්‍රා සහ සිංහරූප කැටයම් කර ඇත. පිළිමයට පසුතලය වූයේ මකර තොරණකි. ව්‍යාල රූප දෙපසින් සෑදි මකර ශීර්ෂ දෙකක් පමණක් මේ තොරණෙහි දෙපැත්තෙහි දැක්වේ. ප්‍රධාන රූපයේ සිරස්තලය පිටුපසින් අණ්ඩාකාර වාම් ප්‍රභාමණ්ඩලයක් දැක්විණි. සිරස මත වහලයෙහි ඡත්‍රයක යටිපැත්තක් දිස්වේ. ප්‍රභාමණ්ඩලය දෙපසින් දිව්‍යරූප දෙකකි. ඔවුන්ගේ සිරුරෙහි උඩු කය පමණක් පෙන්නුම් කෙරෙයි. බුඩප්‍රතිමාව දෙපසින් චාමරධාරී රූ දෙකකි. ඒවා හිටි පිළිමය. ප්‍රධාන පිළිමය පිටුපසින් ඇති පුවරුව අර්ධ කවාකාරව සකස් කර ඇත. ඉන්දියානු මූර්ති වල මෙන් නොව බුඩ ප්‍රතිමාව තැබූ ආසනය බොහෝ දුරට ඉදිරියට නෙරා සිටින සේ යෙදී ඇත්තේය.

ප්‍රභා මණ්ඩලය දෙපස දිස්වන දෙවතාරූප දෙකින් බ්‍රහ්ම සහ විෂ්ණු නිරූපිතයයි එච්. සී. පී. බෙල් මහතා[1] ප්‍රකාශ කර තිබුණි. මේ අදහස ප්‍රනාන්දු මහතා ද පිළිගනියි. මාරයන් සතර දෙනාගෙන් දෙදෙනෙක් බ්‍රහ්ම සහ විෂ්ණු යන නම් වලින් හැඳින්වෙති. ඉහතින් දැක්වුණේ මේ මාර යන් දෙදෙනා නම් අනික් දෙදෙනා (එනම් ශිව සහ ඉන්ද්‍ර) නිරූපණය නොකළේ මන්ද යනුවෙන් ප්‍රශ්නයක් නැගෙයි. එසේම එච්. සී. පී. බෙල් මහතාගේ ප්‍රකාශය නිවරදද යනු පරීක්ෂාකාරීව විමසිය යුතුයි.

(1) *A. S. C. A. R.*, 1907., p. 12.

නිෂ්පන්නයොගාවලී නම් තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථයෙහි[2] බ්‍රහ්මයා විස්තර වන අයුරු බලමු. ''අත් සතරක් සහිතව හංසයකු මත බ්‍රහ්මයා දිස්වෙයි. අක්ෂ මාලාව සහ පද්මය රැගත් ප්‍රධාන අත් දෙකින් හෙතෙම අංජලී මුද්‍රාව දක්වයි. අනික් අත් දෙකෙහි යෂ්ටිය හා කෙණ්ඩිය ඇත.'' ගල් විහාර මූර්තියෙහි බුඩ ප්‍රතිමාවට දකුණු පසින් ඇත්තේ බ්‍රහ්ම රූපය බව බෙල් මහතාගේ විශ්වාසයයි. මෙහි ප්‍රධාන අත්දෙකින් නමස්කාර මුද්‍රාව දැක්විණි. පිටු පස අත්දෙකින් එකක පද්මයකි. අනික් අතෙහි ඇති භාණ්ඩය කුමක් දැයි හඳුනාගත නොහේ. විෂ්ණු හැඳින්වීමට **නිෂ්පන්නයොගාවලී** කතුවරයා[3] ඉදිරිපත් කරන විස්තරය පිරික්සමු. ''අත් සතරක් සහිත විෂ්ණු ගරුඩාසනාරූඪව සිටියි. ශංඛය සහ චක්‍රය රැගත් ප්‍රධාන අත්දෙක සිරස මත තබමින් මෙතෙම අංජලිය දක්වයි. අනික් අත් දෙකෙහි ගදව සහ දුන්නද ඇත.'' ප්‍රභාමණ්ඩලයට වම් පසින් දිස්වූයේ විෂ්ණු බව බෙල් මහතාගේ කල්පනාවයි. මෙම රූපයෙහි ප්‍රධාන අත් දෙකින් නමස්කාරය දර්ශිතය. පිටු පස අත් දෙකෙහි ශංඛය හා චක්‍රය පෙනේ. ඉහත සඳහන් කරුණු සලකා බලන විට බෙල් මහතාගේ නිගමනය පිළිගැනීමෙහි දුෂ්කරතා ඇති බව වැටහෙනු නො අනුමානය.

සාධනවලට අනුකූල වන සේ සිටිය යුතු බොධි සත්වයන් වෙනුවට මෙහි දිස්වනුයේ චාමර-ධාරීන් දෙදෙනෙකි. ඔවුන් කෙරෙහි බොධිසත්ත්ව ලක්ෂණ පෙනෙන්ට ඇති නමුත්, ඔවුන් හඳුනාගැනීමට ආධාරවන ප්‍රකට ලක්ෂණ ඔවුන්ගේ ජටාමකුටවල නොලැබේ. මේ කරුණු සියල්ලම විභාග කරන විට අපට තීරණය කළ හැකි එක් කරුණක් නම් මේ මූර්තියෙහි තාන්ත්‍රික යයි කිවහැකි විශේෂ

(2) *Indian Buddhist iconography*, B. Bhattacarya, p. 363.

(3) ibid.,

2*——ආර්ආර් 18639 (66/10)

සලකුණු නොමැති බවයි. ථේරවාද සම්ප්‍රදායට පටහැණි වන සේ යෙදූ විශේෂ ලක්ෂණයක් එහි ඇතුළත් වී නැත.

ලක්දිව තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම

ගල්විහාරයෙහි මේ ප්‍රතිමා කරවූ අවධිය වන දොළොස්වන ශතවර්ෂය පමණේ දී තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම ලක්දිව ප්‍රචලිතව පැවති බව ප්‍රනාන්දු මහතා තමන් ඉදිරිපත් කරන කරුණු කැටිකරමින් කියා පායි. **නිකාය සංග්‍රහයෙහි** පැවසෙන පරිදි I සේන (මත්වලසෙන්—ක්‍රි. ව. 846-866) රාජ්‍ය සමයේ දී එනම් 9 වන ශත වර්ෂය පමණෙ දී තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම ලක්දිවට සැපත් විය. I සේන සමයට පෙරාතුවද තාන් ක බුද්ධාගම මෙරට තිබුණු බවට සාක්ෂ්‍ය ලැබේ. 8 වෙනි ශත වර්ෂයේ මුල් භාගයේ දී වජ්‍රබෝධි සහ අමොඝවජ්‍ර වැනි තාන් ක ආචාර්ය වරුන් චීනයට යන අතරමග ලක්දිවට ද පැමිණි බව අපි දනිමු. චීන ලියකියවිලිවල සඳහන් පරිදි චීනයේ තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම ප්‍රචාරය කිරීමට මහත් රුකුලක් වූයේ අමොඝවජ්‍ර ආචාර්යවරයාය. ලක් දිවට පැමිණිවිට මොහුට සමන්තභද්‍ර නමැති ආචාර්ය වරයකු සමුවිය. අමොඝවජ්‍ර මොහුගෙන් තාන්ත්‍රික පුද පූජාවිධි උගත් බව සඳහන් වී තිබේ.[4] ගුප්ත පූජාවිධි විස්තර කෙරෙන පොතපත මොහු මෙරටින් සොයා ගත් බව ද කියැවේ. ලක්දිවට මෙම තාන්ත්‍රික ආචාර්යවරුන් පැමිණීම සහ ලක්දිවින් ඔවුන් තාන්ත්‍රික චාරිත්‍ර පිළිවෙත් ඉගෙනීම යනාදී කරුණුවලින් අපට පෙනී යන්නේ තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම එකල මෙහි බොහෝ දුරට වර්ධිතව පැවති බවකි. එහෙත් මේ වූකලී අනුරාධපුර යුගයේ අවසාන භාගයයි.

ගල්විහාර ප්‍රතිමා කරවූයේ I පරාක්‍රමබාහු රජ සමයේදී ය. ථේරවාද බුද්ධාගමට ප්‍රතිවිරුද්ධවූ තාන්ත්‍රික ධර්මයන්ට මේ රජ ගරු කළේ ද යන ප්‍රශ්නය ඉතා සාවධානව විමසිය යුතුය. මහා විහාර, අභයගිරි සහ ජේතවන යන නම්වලින් හැඳින් වූ තුන් නිකාය සමගි කොට, දුසිල් මහණුන් ශාසනයෙන් නෙරපා හැර ශාසන ශුද්ධියක් ඇති කරවීම මේ රජතුමාගේ විශිෂ්ට ශාසනික සේවාව බව **චූලවංසයෙහි** ප්‍රකාශිතයි[5]. ශාසන ශුද්ධිය කර වන සමයේ දී සංඝයාගේ තත්ත්වය විස්තර වශයෙන් මේ ඓතිහාසික ග්‍රන්ථයෙහි දක්වා ඇත. සංඝයාගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා වෙන් වූ ගම්වල අඹුදරුවන් පොෂ්‍යය කිරීම මෙකල භික්ෂූන්ගේ චාරිත්‍රය විය. ඔව්හු අලජ්ජී වූහ. සංඝයා අතර නිකාය භෙදය බොහෝ කාලයක් පැවැත් තේය. ආගමික කටයුතුවලින් බොහෝ දුරට ඉවත්ව සිටි අභයගිරි සහ ජේතවන විහාරවාසී භික්ෂූහු වෛතුල්‍ය පිටකයෙහි ඇතුළත් මිථ්‍යා අදහස් සත්‍ය බුද්ධධර්මය බව ප්‍රකාශ කළාහුය. ශාසන ශුද්ධිය පිළිබඳ ව කෙරෙන සඳහනට බොහෝ පසුව උත්තරාරාමය කරවීම ගැන චූල වංස කතුවරයා[6] විස්තරයට බසියි. **චූලවංසයෙහි** ප්‍රකාශිත වචන එලෙසින් ම දැක්වීම මෙතැන්හිදී යෝග්‍ය සේ පෙනේ. ''මහාථූපයට නුදුරින් පිහිටි පර්වතය කණවා, දක්ෂ කාර්මිකයින් ලවා, විසිතුරු කර්මාන්තාදියෙන් යුතු විජ්ජාධර ගුහාව, වැඩ හිඳින පිළිමය සහිත ගුහාව සහ වැදහොත් පිළිමය සහිත ගුහාව යනුවෙන් ගුහා තුනක් (මේ රජතෙමේ) කරවිය''.

ඉහතින් දැක්වූයේ පාලි ගාථාව සිංහලයට අනුවාද කිරීමකි. චූලවංස පාලියද උපුටා දැක්වීමෙන් අප අදහස් කරන කාර්යය වඩා පහසු වනු ඇත. **සබ්බ කම්මානි දසෙසත්වා විජ්ජාධර ගුහම්පි ච ඉචෙචවං තීණි ලෙණානි කාරෙසි දක්ඛ තාරුහි.** විසිතුරු කර්මාන්ත කරවීම සඳහා විශේෂ ඥයන් බඳු ශිල්පීන් යෙදවූ බව මෙහි පළවිය. සොයාගත හැකි සෑම තැන්වලින්ම මේ කාර්මික යන් ලබාගත් බව අප විසින් සැලකිය යුතුයි. ස්වදේශීය එමෙන්ම විදේශීය ශිල්පීන් ද මෙ කරුණේ දී උපස්ථම්භක වූ බව සිතාගැනීම පහසු ය. අධික වියදමක් දරන්ට යෙදෙන මෙබඳු බැරෑරුම් කටයුත්තක දී නොයෙක් ආකාර විසිතුරු ලක්ෂණ එහි ඇතුලත් කරන්ට සිදුවීම අපට බලාපොරොත්තු වන්ට පුළුවන් කරුණකි. විදේශීය ශිල්පීන් ගෙනෙන ලද නම් ඔවුන් ස්වකීය දේශයන්හි පුරුදු පුහුණු කළ ශිල්ප ක්‍රම මෙබඳු කටයුත්තක දී උපයෝගී කරගත් බව සිතීම අයෝ ග්‍ය නොවේ. ඔවුන් කවර විධියේ අමුතු ලක්ෂණ ඇතුළත් කරන්ට අදහස් කළේ වී නමුත් ඒවා ථේරවාදයට පටහැණි නොවන සේ යෙදීමට ඔවුන්ට අණ ලැබී තිබුණා විය හැකියි. ඔවුන්ගේ විදේශීය ශිල්ප ක්‍රම, අලංකාර මෝස්තර විභූෂණාදිය ස්වදේශීය අවශ්‍යතාවයන්ට අනුව සකස් කර යෙදීමට ඔවුන් වග බලාගත යුතුව තිබුණා විය හැකියි.

(4) *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. VIII, 1944–5, pp. 272–307.

(5) *Culavamsa*, ed. W. Geiger., Ch. 73, v.11–22 and. Ch. 78, v. 1–30.

(6) ibid. Ch. 78., v. 74–76.

මන්ත්‍ර පිරිවැහීම සඳහා ධාරණී-සර නමැති[7] ගොඩනැගිල්ලක්ද, බුදුන්ගේ ජාතක කථා පුවත් ශ්‍රවණය කිරීම සඳහා මණ්ඩල මන්දිර නම් ගොඩ නැගිල්ලක්ද[8] කරවූ බව **චූලවංසය** කියයි. **මණ්ඩල** මන්දිරයෙහි ජාතක කථා දෙසීමට විශේෂයෙන්ම පත් කළ ආචාර්‍ය්‍යවරයෙක් විය. ධාරණී පිරිවැහීම සඳහා තාන්ත්‍රික බෞද්ධයන් ධාරණී-සරයෙහි රැස්වූ බව ප්‍රනාන්දු මහතාගේ මතයයි. **බ්‍රාහ්මණෙහි තතො සන්තිං කාරෙතුං හෙම මන්දිරං-පරිවත්ත නත්‍ථං මන්තානං මනුඤ්ඤං ධාරණීසරං (චූල වංසය** 73-71) (බ්‍රාහ්මණයන්ගේ ශාන්තිකර්ම හා මන්ත්‍ර පිරිවැහීම සඳහා රුවන්මුවා මන්දිරයක් ද ධාරණී සරයක් ද මේ රජතෙමේ කරවිය). මෙහි දී අප විසින් සැලකිය යුතු කරුණක් නම් බ්‍රාහ්මණයන් ගැන කර තිබෙන සඳහනයි. බෞද්ධාගමට හින්දු ආගමේ විශ්වාස හා පුදපිළිවෙත් ආදිය ඇතුළු වූයේ මේ කාලයේ දීය. ධාරණී-සරය තැනවූයේ මන්ත්‍ර පිරිවැහීම සඳහා බව අවධාරණයෙන් කියන ලදී. මෙහි සඳහන් බ්‍රාහ්මණයන් හින්දු ආගම ඇදහූ අය බවට සැකයක් කළ නොහැක. බෞද්ධාගම සමග උරෙනුර ගැටෙමින් හින්දු ආගම පැවති බව මේ යුගයේ ලංකා ඉතිහාසය හදළ කල්හි පෙනී යනු ඇත. අන්‍යාගම් කෙරෙහි සාධාරණ අයුරින් කටයුතු කිරීම සිංහල බෞද්ධ රජුන්ගේ චාරිත්‍රය විය. හින්දූන් මහායානිකයන් මෙන් හිරි හැර වධබන්ධනාදියට ලක්දිව දී ගොදුරුවූයේ ඉතා කලාතුරකිනි. I විජයබාහු (ක්‍රි. ව. 1056–1111) රජ සොළීන් පලවා හැර ලක එකසත් කර ශතවර්ෂයක් ගතවීමට පෙර I පරාක්‍රමබාහු රාජ්‍යයට පත් විය. සොළීහු හින්දු ධර්මය වැළඳ ගත් අය වූහ. ඔවුන්ගේ පාලන සමයෙහි දී හින්දු දෙවතාවන් පිදීම සඳහා කෝවිල් රාශියක් ඉදි විය. මේ කරුණු හේතු කොට ගෙන හින්දු චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර පුද පූජාවිධි ආදිය ලාංකෙය ජනතාවටද පුරුදු පුහුණු වූ බව පිළිගත හැකිය. පුරාණ කාලයේ සිටම හින්දූන් ලාංකික ජනතාවගේ කොටසක් විය. I පරාක්‍රමබාහු සමය වන විට භාරතයේ හින්දු ආගම තුළට නොයෙක් ආකාරයේ තාන්ත්‍රික පූජා විධි ඇතුළත් වී තිබුණි. හින්දු පූජකයන් වන බමුණන් මෙහි සිටීමෙන් ප්‍රකට වනුයේ මෙරට ජනතාවගෙන් කොටසක් අබෞද්ධ වූ බවය. අන්‍යාගමිකයන්ගේ ආගමික අවශ්‍යතාව යන් සපුරාලීමට කටයුතු සැලසීම I පරාක්‍රම බාහුගේ යුතුකමක් වූ බව අප විසින් සිහිපත් කිරීම මැනවි. බෞද්ධයන්ගේ මෙන්ම අබෞද්ධයන්ගේ ද උවමනා එපාකම් පිරිමසාලීමෙන් ඔවුන් කාගේත් සිත් දිනාගැනීම ධාර්මික රාජ්‍ය පාලනයෙහි වැදගත් අංගයකි.

බුදුන්ගේ ජාතක කථා ශ්‍රවණය කිරීම සඳහා තැනූ මණ්ඩල මන්දිරය වූ කලී වෘත්තාකාර හැඩයට ඉදි කළ ගොඩනැගිල්ලක් බව පෙනේ. ජාතක කථා දේශනය සඳහා විශේෂයෙන් පත් කළ ආචාර්‍ය්‍යවරයෙක් ඒ සඳහා එහි පැමිණි බව කියන ලදී. මණ්ඩල-මන්දිර යනුවෙන් මෙහි දී අදහස් කරනු ලැබුවේ වාස්තු විද්‍යා ලක්ෂණයකි. මේ ගොඩ නැගිල්ල තාන්ත්‍රික පූජා විධි සඳහා ඉදිවූවක් බව ප්‍රනාන්දු මහතාගේ කල්පනාවයි. චූලවංස කතුවරයා මේ ගොඩනැගිල්ල තැනවීමේ අදහස පැහැදිලි ලෙස කියා ඇති නමුත් ප්‍රනාන්දු මහතා ඒ ප්‍රකාශය නොසැලකුවේ මන්ද යනු මෙහි දී අපට ඇතිවන විමතියකි. I පරාක්‍රමබාහුට තිබුණු නානා ප්‍රකාර උපාධිනාම අතරට 'දුර්ලබ්ධි-මථන' යන්නක්ද එකතු වී තිබුණු බව **නිකාය සංග්‍රහයෙහි** ප්‍රකාශිතයි. මේ රජුගේ ආගමික ප්‍රතිපත්තිය කෙබඳු වීද යනු මේ ගෞරව නාමය ගැන විමසුම් සහිත වීමෙන් පෙනී යනු ඇත. ථෙරවාදයට තර්ජනයක් වශයෙන් බුද්ධාගමට තුළට වරින්වර ඇතුළත් වන්ට මාන බැලූ මිථ්‍යා අදහස් පිළිබඳ ව චූලවංස කතුවරයා විශේෂයෙන් සැලකිලිමත් වී විස්තර ඉදිරිපත් කරයි. දුර්-ලබ්ධි යනුවෙන් මෙහි දී අදහස් කෙරෙනුයේ හින්දු, ජෛන හෝ එබඳු අන්‍යාගම් නොව මහායානය නොහොත් වෛතුල්‍ය වාදයයි. වෛතුල්‍යවාදය විනා අන් කිසිම ආගමික බලවේගයක් ලක්දිව ථෙරවාදයට තර්ජනයක් වී පැවැත්තේ නොවේ. මණ්ඩල-මන්දිරය තැනවීමේ අදහස ජාතක කථා ශ්‍රවණය (**ජාතකානි නිසාමෙතුං**) බව **චූලවංසය** පැහැදිලි කරයි. එහෙයින් තාන්ත්‍රික පූජාවිධි පැවැත්වීම සඳහා එම ගොඩනැගිල්ල සකස් විය යන ප්‍රනාන්දු මහතාගේ අදහස පිළිගත හැකි නොවේ.

පඤ්ච-සතනති මන්දිර[9] (පන්සැත්තෑදෙනාගේ මැදුර - මතුළ පැන් හා නූල් තැන්පත් කරන ගොඩනැගිල්ල) යනු තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථයක් කියවීම සඳහා භාවිත කළ ගොඩනැගිල්ලක් බව ප්‍රනාන්දු මහතා කල්පනා කරයි. දුර්ලබ්ධි-මථන යන අපර නාමයක් දැරූ නරපතියෙක්, ථෙරවාද බුද්ධධර්මය පතළ දේශයක තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථ කියවීම වැනි කාර්‍ය්‍යයකට රුකුල් දුන්නේද යනු සැක සහිතය.

(7) ibid., Ch. 73, v. 71–72.

(8) ibid., Ch. 73., v. 73

(9) ibid.,

ථෙරවාද බුධාගම යළි නගා සිටුවීම සඳහා මේ රජ මහත් වැයමක් දරූ බව අප දන්නා කරුණකි. සංඝයාගේ විශුඩිය පවත්වාගෙන යාම රජුගේ පරමාර්ථය විය. භෙද භින්නව සිටි සංඝයා අතර සාමග්‍රිය ඇති කරවීමෙන් ලංකා ශාසනික ඉතිහාස යෙහි සවණ්මය අක්ෂරයෙන් ලියැවෙන සේ විශිෂ්ට ජයග්‍රහණයක් මේ රජතෙමේ අත්පත් කර ගති. මේ වූ කලී මීට පෙර විසූ නරපතියන්ට කළ නොහැකි ව තිබූ දුෂ්කර කාය්‍යයකි. එම කාය්‍ය යථාර්ථයෙන්ම සඵලත්වයට පත් කිරීම නිසා මොහුට ඉහත සඳහන් විරුද නාමය යොදන්නට ඇතැයි සලකමු. පඤ්ච-සත්තති මන්දිරය නැංවූයේ මතුළ පැන් හා නූල් **(පරිතෙතාදක සුත්තඤ්ච)** තැන්පත් කිරීම සඳහා ය. ඒවා රජු අතට පත්කළේ කාෂාය වස්ත්‍ර හැඳි යතිවරයන් විසිනි. **(කාසාය වසෙන යතිහි)**. පරිතෙතාදකසුත්ත යන පාලි වචන පිරිත් පැන් හා පිරිත් නූල් යනුවෙන් සිංහලට නැගිය හැකි යි. මේවා තැන්පත් කිරීමට මේ ගොඩනැගිල්ල ඉදි කළ බව නිසැකය. කාලයෙන් කාලයට එහි පිරිත් දෙසුම් පැවති බව සිතමු. වත්මන් කල වුව ද පිරිත් සජ්ඣායනා කරන කල, රැස්වූ පිරිස අතරට දිගු නූල් පටක් යැවීම සිරිතකි. පිරිත් අවසන් වන තුරු නූල් පට අතෙහි රඳවා ගනු ලැබේ. සජ්ඣායක භික්ෂූන් ඉදිරියෙහි පැන් කළය හා නූල් බෝලය තබා ඇත. පිරිත් දෙසුම අවසානයෙහි නූල් පටෙන් කැබෙල්ල බැගින් ගෙන ගෙල වටා හෝ අතෙහි ගැටගසා ගැනීමෙන් සියලු උවදුරුවලින් ආරක්ෂාව ලැබෙන බව කියති. පිරිත් පැන් හිස ගැල්වීමද මෙබඳු ආරක්ෂාවක් ගෙනදීමෙහි සමත් බව විශ්වාස කරනු ලැබේ. අමනුෂ්‍ය, සාගත සහ රෝග යන තුන් මහ බියකින් පෙළුණු ලිච්ඡවීන්ගේ විශාලා මහනුවරට බුදුන් සැපත් විගස ඒ බිය පහවූ බව ද එම නුවරට තවත් ආරක්ෂාව සැලසීම සඳහා රතන සූත්‍රය පිරිවැහීමට බුදුන්වහන්සේ ආනන්ද ස්ථවිරයන්ට නියම කළ බව ද බෞඩ සාහිත්‍යයෙහි ප්‍රකාශිතයි. පිරිත් දෙසුම් සඳහා පඤ්ච-සත්තති මන්දිරය ඉදි කළ බව **චූලවංසයෙහි** නිශ්චිත වශයෙන් ප්‍රකාශ කර ඇති හෙයින්, පඤ්ච-සත්තති යනු තාන්ත්‍රික ග්‍රන්ථයක් විය හැකිය යන ප්‍රනාන්දු මහතාගේ අදහස පිළිගැනීම අපහසු ය.

විල්හෙල්ම් ගයිගර් මහතා කියන පරිදි මේ රජ කරවූ ධම්මාගාර නම් ගොඩනැගිල්ල[10], රෙදිවල ඇඳි බුදුරුව දක්වන සිත්තම් රාශියකින් හොබනේ විය, **පටාරොපිත සබ්බඤ්ඤු බිම්බමාලා විරාජිතං** යන වචනවල අරුත් පිරික්සන ප්‍රනාන්දු මහතා එම සිත්තම්වල විස්තරයට අනුව ඒවා තාන්ත්‍රික මණ්ඩල යෙදූ, චීන සිත්තම් විය හැකියයි කියයි. ('පට' යන පාලි වචනය 'රෙද්ද' යන අරුත් දෙයි. ගයිගර් මහතා එයට 'රෙද්ද' යනුවෙන්ද, ප්‍රනාන්දු මහතා 'සිල්ක්' යනුවෙන් ද අරුත් සපයා ඇත). සිල්ක් සඳහා යෙදෙන පාලි වචනය 'පට්ට' යන්නයි. **චූලවංසය** ප්‍රකාශ කරන්නේ සර්වඥයන් වහන්සේගේ **(සබ්බඤ්ඤූ)** චිත්‍ර එහි ඇඳ තිබුණු බවකි. **බිම්බමාලා විරාජිතං** යනු ගයිගර් තේරුම් කරන්නේ '(සිත්තම්) රාශියකින් හොබනා' යනුවෙනි. මේ පාඨයේ කිසියම් තැනක තාන්ත්‍රික මණ්ඩලයක් ගැන කියවෙන්නේ නැත. **සද ධම්මානුවත්ති** (නිරතුරු ධර්මය අනුව පැවති) යනුවෙන් **චූලවංසයෙහි** වර්ණිත පරාක්‍රමබාහු රජු, ධර්මය දෙසීමට ඉදි කළ මන්දිරයක තාන්ත්‍රික මණ්ඩල සිත්තම් කරවූ බවක් සලකා ගැනීම අසීරුය, ධම්මාගාරය ගැන සඳහන් කෙරෙන පාඨයෙහිම මේ රජුට **සද ධම්මානුවත්ති** යන විශේෂණ පද යෙදිණ. ධම්මාගාරය තැනවූයේ ථෙරවාද බෞද්ධයන් සඳහා මිස තාන්ත්‍රික බෞද්ධයන් සඳහා නොවිය යුතුයි. මෙම ආගාරයෙහි දෙසුම් පැවැත්වූ භික්ෂූන්ද ථෙරවාදී වූ බව නිසැකය. මේ කාලය වන විට ශාසන ශුද්ධිය ඇති කරවා බොහෝ කාලයක් ගත වී තිබුණි. (ශාසන ශුද්ධිය ගැන විස්තරය මීට කලින්—එනම් 73 පරිච්ඡෙදයේ 1–22 දක්වා පද්‍යයන්හි ඇතුළත් විය). ශාසන ශුද්ධිය ඇති කරවූ නොබෝ කලකින්, එය කරවූ රජතුමාගේ ජීවිත කාලය තුළදීම තාන්ත්‍රික ධර්මයන් නැවත ලක්දිව ප්‍රචාරය වී නම්, බලසම්පන්න නරපතියකු විසින් කරවූ ශාසන ශුද්ධිය හා සංඝ සාමග්‍රියෙහි තත්ත්වය කෙබඳුද? **චූලවංස** කතුවරයා අති උත්කර්ෂවත් අයුරින් වර්ණනයට බටුයේ එතරම් ආයුහීන ශාසන ප්‍රතිෂ්ඨාපනයක් පිළිබඳව ද?

විජ්ජාධර-ගුහා යන නාමය පවා තාන්ත්‍රික පුද පූජාවියි සිහිපත් කරවන්නක් බව ප්‍රනාන්දු මහතා ඉදිරිපත් කරන තවත් අදහසකි. තාන්ත්‍රික බල පෑම ගැන කලින් සඳහන් කළ කරුණු මේ මතය පිරික්සීම සඳහාද උපයෝගී කරගත හැකිය. ථෙරවාද බුද්ධාගම තුළට මිථ්‍යා අදහස් ඇතුළත් කිරීමට I පරාක්‍රමබාහු රජුගෙන් රුකුලක් නොලැබුණු බව කීපවරක්ම පැවසීමු. ශාසන ශුද්ධියක් කර මිථ්‍යා මත බැහැර කළ එම රජතුමා විසින්ම ගල් විහාරය (නොහොත් **චූලවංසයේ** සඳහන්

(10) ibid , Ch. 73., v. 77.

පරිදි උත්තරාරාමය) කරවන ලදි. තමන් විසින් බැහැර කරවූ ථෙරවාද විරොධි මතිමතාන්තර නැවත තමන් විසින්ම යලි ඇතුළත් කරවන ලදැයි සිතීම අපහසු කරුණකි. ජනප්‍රවාදයට අනුව විජ්ජාධර ගුහාවට එම නාමය යෙදුණේ එහි ලැබෙන මූර්ති අතර විද්‍යාධර රූපද ලැබෙන හෙයිනි. බොධිසත්ත්ව ප්‍රතිමාවල දක්නට ලැබෙන ඇතැම් ලක්ෂණ චාමර–ධාරීන් දෙදෙනා කෙරෙහි ද ඇති නමුත් ඔවුන් බොධිසත්ත්වයන් වශයෙන් හඳුනාගැනීම අපහසු බව මීට කලින් ප්‍රකාශ විය. ධ්‍යානි බුධ අමිතාභ සහ ස්තූපය යන සංකෙත, අවලොකිතෙශ්වර හා මෛත්‍රෙය බෝසත්වරු සිය ජටාමකුටවල දරන බව **සාධන මාලා**වෙහි කියැවිණි. මේ වැදගත් ලක්ෂණ මේ රූපවල ජටාමකුටයන්හි දක්නේ නොවේ. බුදුන්ගේ ප්‍රභාමණ්ඩලය දෙපසින් ඇති දේවතාරූපවලින් බ්‍රහ්ම සහ විෂ්ණු නිරූපිතයයි එච්. සී. පී. බෙල් මහතා කියූ නමුත් ඒ මතය පිළිගැනීම අපහසු බව අප විසින් මීට කලින් පෙන්වා දෙනු ලැබීය. අද දවස අප හමුවෙහි ඇති සාධක ප්‍රමාණවත් කරගෙන අප විසින් තීරණය කළ යුත්තේ මේ රූපවලින් කිසියම් දේවතාවන් දෙදෙනෙකු නිරූපිත බවය. පළමු සඳහන් කළ පරිදි විජ්ජාධර ගුහාව දක්ෂ ශිල්පීන් විසින් **(දක්ඛ නාරුහි)** කරවනු ලැබීය. ඔවුහු එම කාර්‍යයෙහිදී විසිතුරු කර්මාන්ත දක්වූහ **(සබ්බ කම්මානි දස්සෙත්වා)** හැකිතාක් දුරට බැතිමතුන් තුළ ආගමික භක්තිය නොහොත් ශ්‍රද්ධාව දනවීම මේ මූර්තිය නෙළූ ශිල්පීන් තුළ පැවති පරමාර්ථය විය හැක. බුදුන් දෙපස චාමරධාරීන් ද, ප්‍රභාමණ්ඩලය දෙපස නමස්කාර මුද්‍රාව දක්වන දේවතා වන්ද යෙදීම මේ ශිල්පීන් තම අදහස මුදුන්පත් කරවීමෙහිලා උපයෝගි කරගත් අනෙක් උපක්‍රම වශයෙන් සලකමු. වන්දනාමාන කිරීම සඳහා විහාරය වෙත ළඟාවන බැතිමතාගේ ශ්‍රද්ධා චිත්තය දියුණු තියුණු කිරීමට මේ උපක්‍රම උපයෝගී වූවා නිසැකය.

මේ බුදුපිළිමය වජ්‍රාසනාරූඪ බවක් කියන ප්‍රනාන්දු මහතා එහි භූමිස්පර්ශ මුද්‍රාව නොලැබෙන බවද පවසයි. මහනුවරින් ලැබුණු (මෙකල කාමි කායෙල් සාමිවරයා සතුව ඇති) කැටයම් පුවරුවෙහිද[11], පඬුවස්නුවරවිහාරයෙහි ඇති කැටයමෙහිද, නාගරී අක්ෂර ලිපි ලැබෙන සියලුම ලාංකික බුදුපිළිමවලද භූමි ස්පර්ශ මුද්‍රාව දක්වෙන බව මෙහි දී අප විසින් සැලකිය යුතුය. ප්‍රනාන්දු මහතා විසින් ඉදිරිපත් කළ තර්ක සියල්ලම සලකා බැලූ අපට ගතහැකි තීරණය නම් විජ්ජාධර ගුහාවෙහි තාන්ත්‍රික පූජාවිධි පැවැත්වූ බවකට සලකුණු නොමැති බවය.

(11) J. R. A. S. (Bengal), New Series. Vol. XI, 1915, pp. 297–303, Plate XX.

තන්ත්‍රිමලය නම් ස්ථානයේ ඉදි වී ඇති ප්‍රතිමා[12] පිළිබඳවද ප්‍රනාන්දු මහතා මීට සමාන අදහසක් ඉදිරිපත් කර ඇත. එහෙත් මෙම කරුණෙහි දී ඉවහල් කරගත හැකි සාධක එතරම් වැදගත් නොවේ. වජ්‍රසංකෙතයක් හෝ එබඳු සලකුණක් තන්ත්‍රිමලයෙහි නැත. **තන්ත්‍රි**-මලෙ යන ස්ථාන නාමයෙහි තන්ත්‍රි යන වචනය ලැබෙන හෙයින් එම කාරණය ප්‍රමාණවත් කරගනිමින් ප්‍රනාන්දු මහතා අදහසක් පළ කරයි. තන්ත්‍රි යන වචනය සමාසයක කොටසක් වශයෙන් යෙදී ඇති ස්ථාන නාම කිහිපයක් වන්මත් කල මෙරටින් සොයා ගත හැකිය. පානදුර නගරාසන්නයෙහි ඇති එක්තරා ග්‍රාමයකට තන්තිරි-මුල්ල යයි ව්‍යවහාර වෙයි. එසේ වුවද එම ග්‍රාමය තාන්ත්‍රික බුධාගම සහ සම්බන්ධබවක් අප අසා නැත. තන්ත්‍රි-ගේ, තන්තිරි-ගේ වැනි වාසගම සිංහල මිනිසුන් අතර ව්‍යවහාරයේ පවතින බව අපි දනිමු. ප්‍රමාණවත් සාධක නොමැතිව මේ අයවලුන් තාන්ත්‍රික බෞද්ධයන්ගෙන් පැවතෙන්නන් බව කීම සාධාරණ නොවේ. සාලිය කුමරු සහ අසෝකමාලා ජීවත් වූයේ තන්තිරිමලයෙහි බව ජනප්‍රවාදයයි. වරක් ඇය විසින් රසවත් තම්පලා ව්‍යංජනයක් පිළියෙල කර මයිලණුවන් වන දුටුගැමුණු රජතුමාට යවන ලදී. එය අනුභව කිරීමෙන් ප්‍රසාදයට පත් මයිලණු තෙමේ ලේලියට රන් තන්ත්‍රියෙන් (හුයෙන්) කළ මාලයක් ත්‍යාග වශයෙන් එවීය. එම නිසා ඇය වාසය කළ ප්‍රදේශයට තන්තිරි-මාලයයනුවෙන් ව්‍යවහාර වූ බව ජනකථාවන්හි එන ප්‍රවෘත්ති යයි.

ප්‍රනාන්දු මහතා කෙතෙක් කරුණු ඉදිරිපත් කළත්, 12 වැනි ශතවර්ෂයේදී තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම ලංකාවෙ පැවති බව පිළිගැනීමට තරම් සෑහෙන සාධක නොලැබේ. නාලන්ද-ගෙඩිගේ ශිලා ස්ථම්භය, ඊසාන දිග ඉන්දියාව අතර පැවති සංස්කෘති සම්බන්ධතා, පාල සම්ප්‍රදායානුකූලව ලක්දිවම තනා ඇති ශිලා ස්තම්භ, අභයගිරි ස්තූපය අසලින් සොයාගත් ධාරණී ලියැවුණු ගල්පුවරු ආදී සාධක රැසක් ප්‍රනාන්දු මහතා ඉදිරිපත් කරන්නේ I පරාක්‍රමබාහු සමයට පෙර ලක්දිව තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම පැවති බව පිළිගැන්වීමටය. ක්‍රි.ව. 7 වන ශත වර්ෂයේ සිට අනුරාධපුර යුගයේ අවසාන

(12) *A. S. C. A. R.* 1896., pp. 7–8 and Plate XXXI and *A. S. C. A. R.* 1907, p. 33.

භාගය දක්වා (ක්‍රි.ව. 1017 දක්වා) වජ්‍රායානබුද්ධාගම ලක්දිව ආගමික බලවේගයක් වශයෙන් පැවති බව ඓතිහාසික සත්‍යයකි. මෙහි දී අප විසින් සොයා බැලිය යුතුව තිබුණේ 12 වැනි ශතවර්ෂයේ විසූ I පරාක්‍රමබාහු රජතුමා, ලංකාවේ තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම පතළ කර හැරීමට අනුබල දුන්නේ ද යන්නයි. ඒ පිළිබඳව ප්‍රමාණවත් කරුණු රැසක් මීට කලින් සඳහන් කර සාකච්ඡාවට භාජන කරන ලදී.

12 වන ශත වර්ෂයේදී තාන්ත්‍රික අදහස් ලක්දිව තිබුණු බවට ඉදිරිපත් කළ හැකි එකම සාධකය නම් පොළොන්නරුවේ පබලු වෙහෙරින් ලැබුණු තඹ තහඩු ලිපියයි[13]. මෙහි ලැබෙනුයේ ක්‍රි.ව. 9–10 ශත වර්ෂවලදී ව්‍යවහාරයේ පැවති සිංහල අකුරුයි. ලිපියෙහි පෙළ මෙසේය :—ඕං මණි **පද්මෙ සොවාස්ති.** මේ වූ කලී තාන්ත්‍රිකයන් භාවිත කළ මන්ත්‍රයකි. එය තඹතහඩුවෙහි රචනා වූයේ තාන්ත්‍රික අදහස් ලක්දිව ප්‍රචලිතව පැවති අවධියකය. මන්ත්‍ර ගුරුකම් පිළිබඳ විශ්වාසයක් තිබුණු අයකු විසින් තමාට පරම්පරාවෙන් ලැබුණු දායාදයක් වශයෙන් සුරක්ෂිත කරගෙන තිබුණු මේ ලේඛනය, භක්තියෙන් පිරී ගිය සිතින් යුතුව පබලු වෙහෙරෙහි නිධාන කරන්ට ඇතැයි මෙහිදී අපට සැලකීමට ඉඩ ඇත. මේ ලේඛනය ක්‍රි.ව. 9–10 ශත වර්ෂවලට අයත් බැවින්, එම සාධකය වහල් කරගෙන, ඊට ශතවර්ෂ දෙකකට පසු I පරාක්‍රමබාහු රජ සමයේ පවා තාන්ත්‍රික බුද්ධාගම පැවැත්තේ යයි ප්‍රකාශ කිරීම අසීරුය.

[13] *A. S. C. A. R.* 1937, p. **11.**

කලින් සඳහන් කරුණු සියල්ලම පිඩු කරගත් විට, I පරාක්‍රමබාහු රජතුමා ථේරවාදයට පටහැණි අදහස්වලට ධෛර්‍ය නුදුන් බව අප විසින් නිගමනය කළ යුතුය. ප්‍රදේශ රජුන් අභිභවා සිය අණසකට ගෙන, භෙදභින්නව පැවති ලක්රජය එක්සත් කළ I පරාක්‍රමබාහු රජුට එයිනික්බිතිව සිදුවූයේ සංඝ සමාජය ප්‍රතිසංවිධානය කර, නිකාය භෙදය දුරලා, දුශ්ශීලයන් ශාසනයෙන් නෙරපා දමා සංඝ සාමග්‍රිය ඇති කරවීමය. ශාසනයෙන් ඉවත් කළ පුද්ගලයන් ගිහි සමාජය ඇතුළතට ප්‍රවිෂ්ට කරවූයේ කෙසේද යනුත් චූලවංසය වාර්තා කරයි[14]. මෙම ශ්‍රේෂ්ඨ නරපතියා වැජඹුණු කාල පරිච්ඡේදයට නුදුරු සමයක ජීවත්වූ චූලවංස කතුවරයා මේ මහා ශාසන ශුද්ධිය කරවූ ආකාරය විස්තර කරනුයේ එය සියැසින් දුටු අයකු මෙනි.

භාරත දෙශයෙහි ද මේ යුගය බුදුදහම පිළිබඳව අඳුරු කාලපරිච්ඡේදයකි. ඒ වන විට බුද්ධාගම අන්ත පරිහානියට පත් වී තිබුණි. ඊට අවසාන මාරක ප්‍රහාරය එල්ල කළේ මුස්ලිම් ආක්‍රමණිකයන් විසිනි. එතැන්පටන් ලක්දිව බුද්ධාගමට නවාංග එක්වූයේ නැත. ඊට අවසථාවක් නොලැබුණු හෙයිනි. එදවස සිට මෙහි ආගමික කටයුතුවල යම්බඳු වෙනස්කමක් **වී** නම්, ඒ වූ කලී ඊට කලින් රටට වැදගෙන තිබී ජනයා අතර ප්‍රචලිතව පැවති මත් මතාන්තරයන්ගේ ක්‍රමානුකූල විකාසනයක් පමණි.

[14] *Culavamsa*, Ch. 78, v. 26–27.

බළන්ගොඩ ප්‍රඥවංශ හිමි

භාරතීය කලාවේ යුග ලක්ෂණ — 3

ගුප්ත යුගයේ දී ඉතා පැහැදිලි ව පෙනී ගිය කරුණක් නම් හින්දු සමය නැගී සිටීම යි. හින්දු සමයේ මෙම පුනරුත්ථානය ඊළඟ ශතවර්ෂවල දී ස්ථාවර තත්ත්වයකට පත්වූණු බැව් කිවහැකිය. නවවන ශතවර්ෂය පමණ වන විට ඉන්දියාවේ බුදුසමය ක්‍රියා විරහිත ස්වභාවයකට පත් විය. භාරතය සම්බන්ධයෙන් ක්‍රි.ව. සත්වන ශත වර්ෂය පටන් දසවන ශතවර්ෂය තෙක් ඇති කාලපරිච්ඡේදය සාමාන්‍යයෙන් පිළිගැනී ඇත්තේ ආදි මධ්‍යතන යුගය ලෙස යි. ගුප්ත යුගයේ විකාශනයට පත් සම්ප්‍රදායයන් තවදුරටත් වෙනස් වෙමින් නව මුහුණුවරක් ද ගත් මේ යුගය පරිවර්තන කාල පරිච්ඡේදයක් සේ ද සැලකීම උචිත ය. ඩෙකාන යේ, එනම් දක්ෂිණ භාරතයේ චාලුක්‍ය, රාෂ්ට්‍රකූට සහ පල්ලව රාජවංශ යටතේ කෙරුණු විශිෂ්ට නිර්මාණ සම්බන්ධයෙන් මේ ශතවර්ෂ තුන ඉතා වැදගත් ය. අන්‍යොන්‍ය විසදෘශතාව නියතයෙන් ම පිළිබිඹු වන ගෘහනිර්මාණ කලාවේ සම්ප්‍රදාය තුන බිහි වූයේ ද මෙම කාලපරිච්ඡේදය තුළ ය. උත්තර දේශීය කලාව වක්‍රරේඛා සහිත ගෘහ ශෘංගයන්ගෙන් ද දක්ෂිණ දේශීය කලාව සෝපාණ-කාරයෙන් නැගෙන පිරමීඩයකට බඳු ආකෘති ඇති ශිඛරයෙන් ද වෙසෙසා දත හැක්කේ ය. මෙම උත්තර සහ දක්ෂිණ දේශීය යුග ලක්ෂණයන්ගේ සංකලනයෙන් ද තවත් අතිරේක අංග කිහිපයකින් ද යුක්ත වූ තෙවන සම්ප්‍රදායයක් ද කන්නඩ දේශ යෙහි සම්භවයට පත් විය. මේ සඳහා නිදසුන් වශයෙන් චාලුක්‍ය යුගයේ (ක්‍රි. ව. 8 වන ශ. ව.) පට්ටදකල්හි විරූපාක්ෂ දේවාලය ද ක්‍රි. ව. තෙළෙස් වන සියවසේ අවසාන භාගයට අයත් සෝමනාත පුරයේ කේශව දේවාලයද ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.

දක්ෂිණ භාරතයේ මහත් බලයක් ඉසිලූ චාලුක්‍ය යෝ (ක්‍රි. ව. 450–650) සත්වන සියවසේ මධ්‍ය භාගයේ දී රාෂ්ට්‍රකූටයන් විසින් අභිභවනය කරන තුරු ම ඩෙකානයේ සහ ආන්ද්‍ර දේශයේ ද ඇතැම් කොටස් පාලනය කළහ. මේ යුගයේ ඉදි කළ ආගමික කලාකෘති අතරත අයිහෝල්හි දේවාලය යන් ද පට්ටදකල්, බදමි සහ අජන්තා ගුහා ද (නො. 1–5 සහ 21–26 ගුහා) එල්ලෝරා, ඖරංග බාද් සහ එලිෆන්ටාවේ ප්‍රතිමා ද සඳහන් කළයුතු වේ. චාලුක්‍ය සහ රාෂ්ට්‍රකූට ගොඩනැගිලිවල උතුරු සහ දකුණු දිග සම්ප්‍රදායයන්ගේ සම්මිශ්‍රණය පැහැදිලිව ම දකින්නට පුළුවන. අතිශයින් ම අලංකාර කරන ලද මෙම ක්‍රමයේ උපරිම අවස්ථාව දෙළොස්වන සියවසට අයත් සෝමනාත පුර, මයිසූරයේ බෙලුම් සහ හලෙබිද් දේවාලයයන් ගෙන් දත හැකියි. විරූපාක්ෂ සහ මල්ලිකාර්ජුන යන පට්ටදකල්හි දේවාලයයන්ගෙන් පෙනෙන්නේ පල්ලව ආභාසය යි. විරූපාක්ෂ දෙවොල නිසැක යෙන් ම පිළියෙළ කොට තිබෙන්නේ, කාංචි පුරම්හි කෛලාශනාථ දෙවොල ආදර්ශ කොට ගනිමින් ය. එමෙන් ම මෙහි බදමි සහ අයි හෝල් යන ස්ථානයන්ට වඩා චාලුක්‍ය කලාව විශිෂ්ට ලෙස දැක්වේ.

ඉහතින් ද සඳහන් ව ඇති දශාවතාර සහ දූමර් ලේන, කෛලාශ සහ එලිෆන්ටා යන ස්ථාන ගිරි වාස්තුවිද්‍යාත්මක රමණීය නිදර්ශන පමණක් නොව නිර්මාණ කලා අංශයෙන් ද ඉතා වැදගත් වේ. ඇල්ලෝරාවේ කෛලාශ දේවාලයේ දැක් වෙන රාවණාගේ කෛලාශ පර්වත කම්පනය ද එහි ම දශාවතාර දේවාලයේ නරසිංහගේ හිරණ්‍ය ඝාතනය ද මූර්තිමත් කොට දක්වන්නේ විශිෂ්ට රචනා ශෛලියකි. ඒවායින් ප්‍රදර්ශනය වන නාට්‍ය යාත්මක ස්වරූපය කමනීය බැව් කිව යුතු ය. මේවා භාරතීය ශිල්පකලා නෛපුණ්‍යයේ විශිෂ්ට අවස්ථා සේ හඳුන්වාලීමට කිසි බාධාවක් නැත. රාෂ්ට්‍රකූට මූර්තිකලාවේ පරිපාක අවස්ථාවෙහි විශිෂ්ටත්වය හඟවන එලිෆන්ටාව (බොම්බාය අසල) ඒ පිළිබඳ දීප්තිමත් ස්මාරකයකි. එහි ටැම්පෙළින් සැදුණු ශාලාවෙහි සැම පුවරුවක් ම

විශිෂ්ට ශිල්පීන්ගේ උසස්තම නිර්මාණ ය. මෙහි දක්නට ඇති සාමාන්‍යයෙන් ත්‍රිමූර්තිය යැයි හැඳින්වෙන මහේශ මූර්තිය නිර්මාණයක් වශයෙන් ද කලාත්මක සංකල්පයක් වශයෙන් ද බෙහෙවින් ම අගය කළ හැක්කකි.

සාමාන්‍යයෙන් ශතවර්ෂ තුනක් පමණ කාලයෙහි, එනම් ක්‍රි. ව. 600–900 දක්වා වූ කාල පරිච්ඡේදයෙහි දක්ෂිණ භාරතයේ පරම බලධාරීහු පල්ලව රාජවංශිකයෝය. ඔවුන්ගේ අග්‍ර රාජධානිය වූයේ කාංචිපුරය යි. කලාවේ විශේෂ අනුග්‍රාහකයන් වූ පල්ලව පාලකයන්ගේ කීර්ති කදම්බයෙන් බිඳක් කාංචිපුරයෙහි සහ මහාබලිපුරම් දේවාලයයන්හි මෙතෙක් ම රැඳී පවතිතැයි කිවයුතු ය. ගලින් ම නෙලන ලද්දා වූ ද ගොඩ නගන ලද්දාවූ ද අංශ දෙකට ම අයත් ගෘහනිර්මාණාත්මක කෘති පල්ලව යන් සතුව ඇත. ගිරිවාස්තුවිද්‍යාවට අයත් පල්ලව නිර්මාණ මහාබලිපුරම්හි (මදුරාසිය අසළ) රථ සහ මණ්ඩපවලින් මැනවින් ම නියෝජනය වෙයි. ටැම්පෙළින් ද සිවුරැස් කණුවෙන් ද ශෝභමාන වූ කණින ලද ශාලා ' මණ්ඩප ' නාමයෙන් හැඳින් වේ. එහි නිමවා ඇති කණු, විවිධාකාරයෙන් මූර්තිමත් කරන ලද, මෙම දේවාලයයන්ට විශේෂ ශෝභාවක් ගෙන දෙන ප්‍රතිමා තැබීමට පිළියෙළ කළ අත්‍යවශ්‍ය අංග බව වැටහේ. මණ්ඩප අතර බෙහෙවින් සැළකිය යුතුවන්නේ වරාහ, ත්‍රිමූර්ති සහ දුර්ගා යන මණ්ඩප ය.

ගොඩනඟන ලද දේවස්ථාන්යන් අනුකරණය කළ, නෙලනලද ඒකස්තම්භිය සිඩස්ථාන ' රථ නාමයෙන් හැඳින්වේ. මෙම රථ නම් කොට ඇත්තේ මහාභාරත කථාවේ වීරයන්ගේ නම් ඇසුරු කොට ගෙන ය. ශොභමාන බව පිළිබඳව සැලකිල්ලට ලක්වියයුතු මෙම ' රථ ' වල අති පුරාතන ද්‍රවිඩ ගෘහනිර්මාණ අංග ආරක්ෂිත ව පවත්නේය.

ගොඩනගන ලද දේවාලයයන් පල්ලව කලාවේ දෙවන යුගයට අයත් සේ සැලකේ. ඒවා අතර බෙංගාල බොක්කේ ජලපහරට අවුරුදු දහස් ගණනක් ම ලක් ව ඇති වෙරළෙහි පිහිටි මහාබලිපුරම්හි දේවාලය ද කාංචිපුරම්හි මහා දේවාලය ද කෛලාශනාථ සහ වෛකුණ්ඨපෙරුමාල් දේවාලයයන් ද සඳහන් කළයුතුවේ. ද්‍රවිඩ පූජ්‍යස්ථානයන්හි සැලකිල්ලට ලක්විය යුතු සියලු ම අංග පල්ලව දේවාලයවල දැක්ක හැකි ය. එහි ලා වෛකුණ්ඨපෙරුමාල් දේවාලයයේ පිරමීඩාකාර ශිඛරය විශේෂ සැලකිලි ලැබිය යුතු ය. අනුක්‍රමයෙන් ශතවර්ෂ කිහිපයක සංවර්ධනයට පත් මෙය දකුණු ඉන්දියාවේ දේවාලයවල කැපී පෙනෙන ලක්ෂණය බවට පත් ව ඇත. මෙහි ඇති විවිධ මණ්ඩපයන්ගේ ගරාදිවල පල්ලව මූර්තිකලාවේ විශිෂ්ට අවස්ථා දක්නට ලැබේ. සදකාලික සර්ප ශයනයෙහි නිදිගත් විශ්ණු, ඔහුගේ ම ත්‍රිපදවික්‍රමය, ගෝවර්ධන පර්වතය උසුලන ශ්‍රී කෘෂ්ණ, මහිසාසුරඝාතනයෙහි නියුක්ත දුර්ගා යනාදීන් එම මූර්ති අතරත දැක්ක හැකි ය. මේ සියල්ල ම උසස් කලානිර්මාණ සේ පිළිගැනී ඇත. විවෘත ගිරි නිර්මාණයක් වන ගංගා නදී අවතරණය සුවිශාල වූත් ළගන්නා සුලුවූත් කලාකාර්යයකි. එය දිගින් අඩි 96 ක්ද පළලින් අඩි 45 ක්ද වේ. ගලින් නෙලූ කථා කාව්‍යයක් වන මෙය පල්ලව මූර්තිකලාවට ආභරණයකි. සත්ත්වරූප නිමවා ඇති මනහර බව වටහා ගැනීමට මහාබලිපුරම්හි නෙලා ඇති සත්ත්වරූප සමූහය ම ප්‍රමාණවත් ය. මුව, ඇත්, වඳුරු සහ ගොන් රූප මෙහි නිමවී ඇත්තේ බෙහෙවින් ම මනබඳින අයුරිනි. ආචාර්ය ස්ටෙලා ක්‍රමරිෂ්ගේ වචනවලින් කියතොත් ' පල්ලව කලාව සුවිනීත ශක්තියක් ද සුසංස්කෘත සංයතබවක් ද පළකරන්නකි. එය සම්පූර්ණයෙන් ම වාගේ අභිජාතයන්ගේ කලාවකි. '

පල්ලව බලය බිඳ වැටීමෙන් පසු දකුණු දිග බලය ලැබූ චෝලයෝ දශම ශතවර්ෂයේ පටන් ද්වාදශම ශත වර්ෂය තෙක් ම එහි ප්‍රධාන බලවේගය බවට පත් විය. විශාල සාමුද්‍රික බලයක් ද දැරූ ඔවූහු උසස් නිර්මාණ ශක්තියක් ඇත්තෝ ද වූහ. චෝල ආධිපත්‍යය යටතේ දියුණු වූ ද්‍රවිඩ ගෘහ නිර්මාණයේ උසස් අංග තන්ජෝර් දේවාලයයෙන්ද ගංගෛකොණ්ඩ චෝල පුර දේවාලයයෙන් ද (කුම්බකෝණම් අසල) මැනවින් ම දත හැක්කේය. අභීත ව්‍යායාමයන් වූ මේ දෙක ම අත්‍යුදාර නිර්මාණ ය. ද්‍රාවිඩීය ශිඛර මැනවින් විකාශනයට පත් ව ඇති අයුරු තන්ජෝර් දේවාලයයේ විමානයන්ගෙන් දතහැකි ය. එය උසින් අඩි 190 ක් තරම වේ. ස්ථාවර ශක්තිය, සම්භාරතාව, සහ ශෝභාව යන සියල්ලෙන් ම එය අනූන ය. කලා විචාරක පර්සි බ්‍රවුන් කියන පරිදි ද්‍රාවිඩීය ශිල්ප නෛපුණ්‍යයේ රමණීයතම නිර්මාණය කැයි කිව හැකි මෙය, සමස්තයක්වශයෙන් ගත් කල්හි භාරතීය ගෘහ නිර්මාණයේ විශිෂ්ටත්වය විමසා බැලීමෙහි උරගලක් ද වන්නේය.

ක්‍රි. ව. 1100 පටන් 1350 තෙක් පැවති පාණ්ඩ්‍ය යුගය තුළ ද දක්ෂිණ භාරතීය දේවාලයයන්හි විශේෂ ලක්ෂණ ද නව සංවර්ධන ද ඉස්මතුව ආයේය. ගෝපුර සහිත වාහල්කඩින් යුත් මහා ප්‍රාකාරයන් දෙවොල් වටා ගොඩනැගීම මේ යුගයට අයත් වෙයි. විශාල දේවාලයවල සමකේන්ද්‍රික ප්‍රාකාර ඉදි කරනලදී. එක් එක් ප්‍රාකාරයෙහි සුවිශාල ගෝපුර ද ඉදි කරනලදී. එහි ලා අවසාන ප්‍රතිඵලය වූයේ බලකොටු සහිත නගරයක ශෝභාව දෙවොලට ලැබීම ය. තිරුචිරප්පල්ලි ආසන්නයෙහි ශ්‍රී රංගම් දේවාලය ද (13–18 ශ. වර්ෂ) මදුරෙ සහ චිදම්බරම් දේවාලයයන් ද මෙම සංවර්ධනයේ නූතන අවස්ථාව පිළිබිඹු කරන සාධක් ය.

මේ කාලය වන විට ඉන්දියාවෙ මුස්ලිම් ආක්‍රමණික බලවේගය ද නැගී එන්නට විය. ඒ සමග ම දක්ෂිණ භාරතයේ හින්දු බලය ස්ථාවර ව විජයනගර අධිරාජ්‍යය ඉස්මතු වී දකුණු දිග ව්‍යාප්ත ව ගියේය. තුදුස්වන සියවසේ අවසාන සමයයේ පටන් සොලොස්වන සියවසේ මධ්‍යභාගය තෙක් (ක්‍රි. ව. 1350—1565) ශතවර්ෂ දෙකක පමණ කාලය තුළ විජයනගර අධිරාජ්‍යය පැවැත්තේය. මේ කාලය තුළ එහි අග්‍ර රාජධානිය වූ විජයනගර්හි ධනසම්පත්තිය සහ උදරත්වය ප්‍රවාදයට එක් විය. ගෘහනිර්මාණ සහ මූර්තිකලා යන අංග දෙක්හි ම නවප්‍රබෝධයකින් ඉස්මතු වූ නවශක්තිය පිළිබඳ ප්‍රකාශනය පැහැදිලි ලෙස ම දක්ක හැකි විය. මූර්තීන්ගෙන් සහ අලංකාර ටැම්පෙළින් සැදි වෙල්ලෝර් සහ තදිපත්රි දේවාලයයන් ද කාංචිපුරමහි වරදරාජස්වාමි දේවාලය ද ශ්‍රී රංගම් දේවස්ථානයේ අශ්වමණ්ඩපය ද මෙම උසස් කලාකෘති අතර සඳහන් වියයුතු ඒවා ය. එහෙත් මේ යුගයේ අතිවිශිෂ්ට කලාකෘති දක්නට නටබුන් ව පවත්නා විජයනගර්හි ම දක්කහැක. එහි ලා විත්ථල සහ හෂරාරාම දේවස්ථාන ඉතා සැලකිය යුතු ඒවා ය. මෙම දේවාලයයන්ගේ අතිවිශිෂ්ට ලක්ෂණය නම් මැනවින් නෙලනලද ටැම් සහ ගරාදි කණු ය. ආචාර්ය පර්සි බ්‍රවුන් පවසන පරිදි මේ සංකීර්ණ රචන ගලින් නෙලනලද අලංකාරාත්මක නාට්‍යයන්ගේ ස්වරූප ගෙන ඇත. වෙසෙසින් ම මේ කුළුණු කඳන් බෙහෙවින් අලංකාර කළ මූර්තීන්ගෙන් සැරසී ඇත. එමෙන් ම ඒවා බොහෝ අවස්ථාවන්හි ප්‍රමාණයෙන් ද අතිවිශාල ය.

මේ වන විට ද්‍රාවිඩීය දේවාලය නිර්මාණය සම්පූර්ණයෙන් ම සංවර්ධනයට පත් වී අවසාන ය. 17 වන සියවසට අයත් මදුරෛ, රාමේශ්වරම් සහ සුචින්දරම් යන දෙවොල් ද 18 වන සියවසට අයත් සේ සැලකෙන තන්ජෝර්හි සුබ්‍රමනියා දේවාලය ද එම ශෛලියේ අවසාන යුගයට නිදසුන් සපයයි. මෙම දේවාලය නිර්මාණ ශෛලිය අද තෙක් ම දක්ෂිණ භාරතයේ පවතින්නේ වේ. යෝග්‍ය අනුග්‍රහයක් ලැබෙතොත් නැවත වරක් කලාත්මක පරිපූර්ණත්වයෙන් ද එයට ම ආවේණික දක්ෂතාවෙන් ද යුක්ත ව එය නගා සිටුවීමට පුළුවන.

දක්ෂිණ ඉන්දීය දේවාලයවල සැල්කිල්ලට ලක් වියයුතු අංගය විමාන සහ ගෝපුරම් ය. මණ්ඩප නම් වූ ටැම්පෙළින් ගහණ වූ ශාලා ද අප්‍රධාන පිළිම ද ඒ සමග ම සැලකිල්ලට ලක්වියයුතු වේ. මේ සියල්ලෙහි ම දක්නට ඇති සාධාරණ ලක්ෂණයක් නම් බහුල ව යොදා ඇති මූර්ති විභූෂණය යි. කලාත්මක දක්ෂතාව ද නොඅඩුව ම මෙම කෘතිවල පිළිබිඹු ව පවතී. මධ්‍යතන යුගයේ දේවාලය ලක්ෂණ නූතන උත්සව, පූජාවිධි සහ වැඩිදියුණු වූ දේවකුලයන් සමග ම ව්‍යාප්තියට පත්ව තිබෙන අයුරු මේ සියල්ලකින් ම අනාවරණය වේ.

ආන්ධ්‍ර සහ පල්ලව කලාවන්හි කමනීය ලෙස ප්‍රකාශිත වූ දක්ෂිණ භාරතීය මූර්ති ශිල්ප සම්ප්‍රදයයන්ගේ අභිනව නිර්මාණාත්මක යුගයකට පිවිසීම මේ යුගයේ දී දක්කහැකි ය. මෙම යුගයෙහි කලාවේ දක්නට ඇති අතිරේක විභූෂණය සහ ලබ්ධි විෂයක ප්‍රතිමාවල ඇතැම් දැඩි ලකුණු ද හැරුණු විට ජීවපූර්ණත්වය සහ නිර්මාණාත්මක සංවේදනය විශේෂ සලකුණු සේ ගිනිය හැක. දශම ශතවර්ෂයට අයත් කුම්බකෝණම්හි නාගේශ්වර ස්වාමි දේවාලයේ වරලක්ෂමිය සහ එම ශතවර්ෂයට ම අයත් තිරුත්තන්හි දේවාලයේ කාලිය ද ඒ සඳහා දක්වියහැකි හොඳ ම නිදසුන් ය.

ව්‍යක්ති බහුල ශෛලමූර්තීන්ගෙන් ද මේ යුගය ආඪ්‍ය ව පවතී. එහෙත් විශේෂ අවධානය යොමු ව පැවැත්තේ ලෝහ ප්‍රතිමා නිර්මාණය සඳහා ය. චෝලයන්ගේ අනුග්‍රහය යටතේ සංවර්ධනයට පත් වූ එය දක්ෂිණ භාරතීය මූර්තිකලාවේ විශිෂ්ටත්වය ද ඉස්මතු කෙළේය. ලෝහ ප්‍රතිමා වාත්තු කිරීම පල්ලව යුගයේ අවසාන භාගයේ දී ආරම්භ වී චෝලසමයේ දී පූර්ණත්වයට පත්ව 18 වන ශතවර්ෂය තෙක් ම නොසිඳ පැවැත්තේය. මේ

මාධ්‍යයෙන් නිමැවුණු විශිෂ්ට කෘති අතර නටරාජ ගේ සහ ශිවගේ අනෙක් ප්‍රතිමා ද (තන්ජෝර් කලාභවනයේ ඇති ලෝහයෙන් කළ වෘෂභ වාහනාරූඪ ශිව (ක්‍රි. ව. 11 ශ.), නල්ලූර් දේවාල යෙහි නටරාජශිව, අපර පල්ලව යුගය ක්‍රි. ව. 9 වන ශ. ව.) කෝදණ්ඩ රාම ප්‍රතිමා, පාර්වතී ප්‍රතිමා, නෘත්‍යාවතීර්ණ කෘෂ්ණ හා ගණේශ ප්‍රතිමා, අප්පර් ස්වාමි, මාණික්කවාසගර්, තිරුඥන සම් බන්ධර්, සුන්දරමූර්ති යන දක්ෂිණ භාරතීය ආගමික පුද්ගලයන්ගේ ප්‍රතිරූප යන මේවා සඳහන් විය යුතු ය. මෙම විස්මයාවහ ලෝහ ප්‍රතිමාවල මෙම ශාන්ත පුද්ගලයන්ගේ භක්තිය ද ඒ ඒ දෙවියන් කෙරෙහි ඇති ගූඪ භක්ති මහිමය ද ඔවුන් විඳගන්නා ආගමික ආස්වාදය ද ඉතා දක්ෂ ලෙස නිරූපණය වී ඇත. මූර්තිය මධ්‍යය කොට ගෙන අලෞකික ආස්වාදය මේවායේ පිළිබිඹු කොට ඇති ආකාරය නම් නිරනුමානයෙන් ම කලාත්මක ප්‍රාතිහාර්ය යකැයි කිවයුතු ය. මේ සඳහා නිදසුන් සේ ක්‍රි. ව. 9 වන ශතවර්ෂයට අයත් ශ්‍රවණ බෙලි ගෝලාවේ බහුබල නම් ජෛන මුනිවරයා තපශ් චරණයෙහි නියුක්ත විලාසය දක්වෙන ලෝහ ප්‍රතිමාව ද (මෙය බොම්බායේ වේල්ස්කුමාර කෞතුකාගාරයෙහි ඇත) 14 වන ශතවර්ෂයට අයත් තිරුඥන සම්බන්ධර් ස්වාමිගේ ලෝහ ප්‍රතිමාව ද (මෙය බොස්ටන්හි ලලිතකලා කෞතුකා ගාරයෙහි) නිදසුන් සේ දක්විය හැක.

ද්‍රාවිඩීය ලක්ෂණ අනුනව ප්‍රකට කෙරෙන කලා කෘතීන්ගෙන් දක්ෂිණ භාරතය පිරී පවතිතත් ඉන්දියාවේ අනික් කොටස්වලින් අනාවරණ වන්නේ මෙයට ඉඳුරා ම වෙනස් තත්ත්වයකි. අනික් සෑම තැන ම උත්තර දේශීය හෙවත් ' නාගර ' ගෘහනිර්මාණ කලාව දකින්නට පුළුවන. එහි සංවර්ධනය පිළිබඳ අවස්ථා කිහිපයක් වෙන් කොට දක්විය හැකි ය. මෙම සංවර්ධනයෙහි ප්‍රථමඅවස්ථාවෙහි ලා සැලකියහැකි අංග විකාශන යට පත් වූයේ පෙරදිග භාරතයේ ඔරිස්සාවේ ය. ඒ ක්‍රි. ව. 750—1250 යන කාලපරිච්ඡේදයට අයත් ශතවර්ෂ පහ ඇතුළත ය. මේ ගුරුකුලය පිළිබඳ හොඳ ම නිදර්ශන භුවනේශ්වර ගණයට අයත් දේවාලය තිහ ආශ්‍රයෙන් ලැබිය හැකි යි. එහි විශේෂතම ලක්ෂණය නම්, කුලිච්චමක් වැනි කොත් කැරැල්ලෙන් හෙබි වක්‍රරේඛා විශාල සඟිඛ්‍යාවකින් උපශෝභිත වූ ශිඛරය යි. මෙම ගණයේ අතිසම්භාවිත වූත් කලාවේ පරිපාක අවස්ථා ව පිළිබිඹු කරන්නා වූත් දේවාලයයන් නම් ලිංග රාජ දේවාලය සහ කොනරක්හි සූර්ය දේවාලය යි. ක්‍රි. ව. 10 වන ශතවර්ෂයට අයත් ලිංගරාජ දේවාලය අඩි 520 ක් දිග අඩි 465 ක් පළල කොටුවකින් පරික්ෂිප්ත ව පිහිටා ඇත. මධ්‍ය පූජ්‍යස්ථානය වටා අප්‍රධාන සිධස්ථාන කිහිපයක් පිහිටුවා ඇත. මෙම ආගමික ගෘහනිර්මාණ රචනාක්‍රමය පශ්චාත් කාලීන ගිර්නාර් සහ ශත්‍රුංජය යන ජෛන ආරාම යන්හි ද ජාවාහි බොරෝබුදූර්හි ද දක්නට ඇත. ක්‍රි. ව. 11 වන ශතවර්ෂයට අයත් ඔරිස්සාවේ භුවනේශ්වර් ලිංගරාජ දේවාලයේ අඩි 125 ක් පමණ උඩට විහිද යන ශිඛරය අත්‍යුදර දර්ශනයක් මවාපායි. 13 වන ශතවර්ෂයට අයත් කොනරක් දේවාලය සූර්ය දේවයාට කැපකරන ලද්දකි. හිරු දෙවියාට අනුරූප වන පරිද්දෙන් ම එහි සැලැස්ම, අත්‍යලංකාර ලෙස මූර්තිමත් කළ අශ්වයන් සත් දෙනෙකුන් විසින් අදිනුලබන විශාල චක්‍ර දෙළසකින් යුත් රථයක ආකාරයෙන් පිළියෙළ කොට තිබේ. එම අපූර්වතම සැළැස්ම ඒ ගණයට අයත් වන එක ම කලාකෘතිය යි. අලංකාර විරහිත අභ්‍යන්තරයට බෙහෙවින් ම අසමාන වන පරිද්දෙන් බාහිරය මූර්තිමත් කරන ලද ප්‍රතිමාවන්ගෙන් පුරවා ඇත. කාමී අවස්ථාවන් මූර්තිමත් කෙරෙන අනුරාගී ස්වරූපය උතුරා යන රූප ඉතා විවෘත ව ව්‍යක්ත ව ජීවමාන ආකාරයෙන් ම දක්වා ඇත. කොනරක්හි බෙර වයන්නිය සහ ගජශාර්දූලරූප මේ සඳහා නිදසුන් සේ ගත හැකි ය. මහා අක්බාර්ගේ රාජකීය ඉතිහාසය ලේඛකයා මවිතයට පත් ව විශේෂයෙන් සඳහන් කළ අසාමාන්‍ය සෞන්දර්යයෙන් යුත් මේ උදාර ගොඩනැගිල්ල අද පවත්නේ බෙහෙවින් ජරාවාස තත්ත්වයක ය.

දසවැනි සියවසේ පටන් දහ සතර වැනි සියවස තෙක් බටහිර ඉන්දියාවේ ගුජරාටයේ සහ කතිය වර්හි දේවාලයයන් විශාල සංඛ්‍යාවක් ඉදි කොට ඇත. මෙයින් වැඩි හරියක් මුස්ලිම් ආක්‍රමණික යන් විසින් විනාශ කරනලදී. මෙම අතිවිශාල ගොඩනැගිලි කාර්යය සොලන්කි පාලකයන්ගේ සහ වස්තුපාල, තේජපාල යන සුප්‍රකට සහෝදරයන් දෙදෙනාගේ අනුග්‍රහය නිසා සිඩ විය. එමෙන් ම මෙම ප්‍රදේශ ආශ්‍රිත ව පැනනැඟුණු වාණිජ්‍ය ප්‍රබෝධය නිසා ද එම කාර්යය දියුණු විය. ගල් වෙනුවට කිරිගරුඬ භාවිතය මේ යුගයේ දී බහුලව දක්නට ඇත්තේ තත්කාලීන ශ්‍රී සමෘද්ධිය පිළිබඳව ද ඉඟියක් කරනු මෙනි. කෙසේ වුවද ගුජරාති කලාශිල්පීන්ගේ පාරම්පරික නිපුණතාව මේ

දේවාලයයන් කරණ කොට ගෙන මැනවින් ම ප්‍රකාශනයට පත් විණ. එකොලොස්වන ශත වර්ෂයට අයත් මොධෙරාහි සූර්ය දේවාලය ද 13 වන ශතවර්ෂයට අයත් අබු පර්වතයේ විමලසහ දේවාලය ද එම දක්ෂතාවන් කුළු ගන්වයි. අලංකරණ සමෘධියෙන් සහ කලා නෛපුණ්‍යයෙන් අබු කන්දේ ජෛන ආරාම අතිවිශිෂ්ට ස්ථානයක් ගනී. මේවායේ සිලින්, කණු, උළුවහු ආදියෙහි දක්නට ඇති අතිසියුම් කැටයම් නියතයෙන් ම විස්මයාවහ ය. කිරිගරුඬයෙන් අතිසියුම් ව නෙලා ඇති ඇතැම් අලංකරණ සුන්දරත්වය පිළිබඳ සිහින ලෝකයකට ගෙනයනසුලු වේ. මෙබඳු නිර්මාණයන්ට අසාමාන්‍ය ශිල්ප වෛශාරද්‍යයක් අවශ්‍ය බව නිරායාසයෙන් ම වැටහේ. දහසයවැනි දහහත්වැනි සියවස්වලට අයත් ජෛන ආරාම අතිශයින් ම අලංකාරකිරීම මුඛ්‍ය පරමාර්ථය සේ සලකා නිමවා ඇත. මෙනයින් කඳු මත ඉදිකරනලද ජෛන ආරාම වෙනුවෙන් අපරිමිත ධනස්කන්ධයක් වැය කොට ඇත. මෙම ගොඩ නැගිලි ඉදිකිරීමේ කාර්යය බොහෝ කාලයක් පැවැත්තේය. පලිතානය ආසන්නයේ ශත්‍රුංජය සහ ජුනගධහි ගිර්නාර් යන ' ආරාම නගරයන්ගේ ' ඇතිවීම එහි ප්‍රතිඵලයකි.

ක්‍රි. ව. 8 පටන් 11 දක්වා වූ ශත වර්ෂ තුන තුළ රමණීය ආරාම ඉදිකරනලද තවත් ප්‍රදේශයක් නම් රාජ්පුටානාව යි. ජෝධ්පූර් ආසන්නයේ ඔසියාවෙහි විවිධ සැලසුම්, උසස් සැරසිලි සහ සොඳුරු නිමැවුම යන අංශවලින් හොබනා ආරාම කිහිපයක් ම දක්නට ඇත. මෙම ආරාම ජෛන සහ හින්දු යන ලබ්ධි දෙකට ම අයත් වෙයි. මධ්‍යතන යුගයට අයත් අතිවිශිෂ්ට හින්දු ගෘහ නිර්මාණ කිහිපයක් ම රාජ්පුටානාව ආරක්ෂා කොට ඇත. මාලිගා හෝ බලකොටු වශයෙන් හැඳින්විය හැකි මේවාට වඩා පැරණි ගොඩනැගිලි ඉන්දියාවේ කවර පෙදෙසකින් හෝ නොලැබිය හැකි තරම් ය. මෙයින් පැරණිතමය වන්නේ ග්වලියෝර්හි ' මන් ' මන්දිරයයි. මෙය කිතු වසින් පසළොස්වන සියවසට අයත් වන්නකි. ඉන්දියාවට අයත් බොහෝ දේ දැඩි විවේචනයට ලක් කළ බබුර්ගේ පවා සමාදරය දිනාගැනීමට මෙම මන්දිරය සමත් වී ඇත. මෙය ගොඩ නඟන ලද්දේ සුප්‍රසිද්ධ මන් සිංහ විසිනි (ක්‍රි. ව. 1486–1516). මන් මන්දිරය පිළිබඳ ව සුප්‍රකට කලා විශාරද පර්සි බ්‍රවුන් මෙසේ සඳහන් කරයි. 'මෝසල් ගොඩනැගිලි කෙතරම් අලංකාර කරනලද්දේ වී නමුදු මෙම මන් මන්දිරයේ තරම් විචිත්‍ර විලාසයක් හෝ වර්ණ සෞන්දර්යයක් හෝ ඒවායේ නොදක්ක හැකි ය. භාරතයේ විශිෂ්ට නිර්මාණ අතර මේ ද එකකි.

ඔර්චිෂා, දටියා, උදෙයිපූර්, අම්බර් ජෝධ්පූර්, ජෙසල්මර් සහ බිකනර් යන ස්ථානයන්හි දක්නට ඇති මන්දිරයන්ගෙන් ප්‍රකට වන්නේ බටහිර ඉන්දියාවේ ගෘහනිර්මාණ කලාවට මෝසල් ආභාසය අනුක්‍රමයෙන් ලැබුණු සැටි යි.

භාරතීය කලාවේ යුග ලක්ෂණ සම්බන්ධයෙන් සාකච්ඡා කෙරෙන විට ක්‍රි. ව. 9–13 ශත වර්ෂය තෙක් පැවති මධ්‍ය ඉන්දියානු කලා කෘති සම්බන්ධයෙන් ද මඳක් හෝ කරුණු දැක්විය යුතු ය. සෑහෙන ප්‍රමාණයේකලාකාර්යයක ආස්වාදය මධ්‍ය ඉන්දියාව ලැබුයේ චන්දෙලා පාලකයන් යටතේ ය. එවක ගොඩ නැඟුණු 85 ක් පමණ වූ දේවාලයයන්ගෙන් දැනට ශේෂ ව පවත්නේ කිහිපයක් පමණි. මෙයින් අතිශයින් ම ප්‍රසිද්ධියට පත් ව ඇත්තේ කණ්ඩාරිය මහාදේව දේවාලය යි. ඛාජුරාහෝහි පිහිටි මෙය ක්‍රි. ව. 11 වන ශත වර්ෂයට අයත් වන්නකි. මධ්‍ය ඉන්දීය දේවාලයයන්හි ශිඛරය, උත්තර දේශීය අනෙක් දේවාලයවල සම්ප්‍රදයයන්ට වඩා කලාත්මක අගයෙන් ද රමණීයත්වයෙන් ද වැඩි ය. කුඩා කොත් සමූහයක් අනුපිළිවෙළින් තැබීමෙන් මේ තත්ත්වය ඇති වී තිබේ.

පදනමේ සිට ශිඛර මස්තකය තෙක් ම මද්ධ්‍යතන යුගයේ දේවාලයයන් මූර්තීන්ගෙන් සරසා තිබේ. ඉන්දියාවේ විවිධ ප්‍රදේශයන්හි කලා කෘති මද්ධ්‍යතන යුගයේ දී විශිෂ්ටත්වයට පත් ව ඇති බව පෙනී යයි. එක් එක් ප්‍රදේශය එයට ආවේණික කිසියම් ලක්ෂණයක් පිළිබිඹු කොට තිබේ.

බිහාරයේ සහ බෙංගාලයේ පාල සහ සේන පාලකයන්ගේ අනුග්‍රහය යටතේ (ක්‍රි. ව. 730–1197) සංවර්ධනයට පත් පූර්ව දේශිය භාරතීය මූර්ති කලා ගුරුකුලය අනුරාගී ලාලිත්‍යයෙන් සහ උදර ලීලාවෙන් අනූන ය. ගෘහ නිර්මාණ කලාවේ සහ මූර්ති කලාවෙ අපූර්ව සංකලනය දක්නා හැක්කේ ඔරිස්සාවේ දේවාලය වල ය. ඔරිස්සා මූර්ති කලාව විශේෂයෙන් ම නිර්මාණ මෘදුතාව සහ උතුරා යන ලාලිත්‍යය යන අංශයන්ගෙන් වැදගත් ය. ලිංගරාජ දේවාලයේ සුරසුන්දරි මූර්ති (ක්‍රි. ව. 11 වන ශ. ව.) හා කොණරක්හි හෙරිවාදි කාව (ක්‍රි. ව. 13 වන ශ. ව.) මේ සඳහා දක්විය හැකි නිදසුන් ලෙස කලින් ද සඳහන් විය. භාරතීය කලාවේ ආදි මද්ධ්‍යතන යුගයෙහි සහ ඉන් මෑත භාගයට අයත් අනික් කලා කෘති අතරත ඉහතින් දක්වුණු පූර්ව දිග භාරතීය මූර්ති කලා ලක්ෂණ නැවතත් දැකිය හැකි වන්නේ මෙම මද්ධ්‍ය ඉන්දීය කලා ගුරුකුලයේ නිෂ්පාදනවල ය. ක්‍රි. ව. 11 වන සිය වසට අයත් ඛාජුරාහෝහි ආදිනාථ දේවාලයේ අප්සරා රූප මේ සඳහා ඉදිරිපත් කළ හැකි ඉතා හොඳ නිදර්ශන ය. මෙහි ඇති ඇතැම් රූපයක දක්නට ඇති කෝණාශ්‍රිත අංග සහ ජංගම ස්වරූපය බෙහෙවින් සිත් ගනී. නාරි දේහයේ සියලු ඉරියව්වක ම ශෝභා පූර්ණතාව පිළිබිඹු කෙරෙන කාන්තා රූපවලින් ද එහි හිඟයක් නැත.

විවිධ ජන කොටස්වල අපූරු සංකලනයෙන් භාරත ජනතාවක් බිහි වී ඇත. භාරතයට පිවිසි විවිධ සංස්කෘතීන්ගේ සම්මිශ්‍රණයෙන් භාරතීය සංස්කෘතියක් නිර්මාණය වී ඇත. ප්‍රාග්–ආර්ය යුගයේ පටන් ම භාරතය සතු වූ කලා උරුමයක් ද ඇත. එක් ම භාරත ජනතාවක් ගැන සඳහන් කරන්නා සේ එක් ම භාරතීය සංස්කෘතියක් ගැන සඳහන් කරන්නා සේම හුදු භාරතීය කලාවක් ගැනත් සඳහන් කිරීමට පුළුවන් කම ඇතත්, ඒ ඒ යුග අනුව, ඒ ඒ ප්‍රදේශ අනුව භාරතීය කලාව පිළිබඳ කරුණු හැදෑරීමට ද කිසිත් බාධාවක් නැත. භාරතීය කලාවේ යුග ලක්ෂණ නමින් මෙහි ලා ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ එහි ලා දක්විය හැකි ප්‍රමුඛ ලක්ෂණ කිහිපයක් පමණකි.

හෙන්රි ජයසේන

බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ නාට්‍ය විප්ලවය

ජර්මන් ජාතික නාට්‍ය රචක බ්‍රෙෂ්ට්ගේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන් හා ශෛලියන්ගේ ආභාසය නූතන ඇතැම් සිංහල නාට්‍යවලට ද පිවිස ඇති බැව් පසුගිය අවුරුදු කිහිපය ඇතුළත නොයෙක් වර නොයෙක් තැන සඳහන් වූ බැව් මෙරට නාට්‍ය රසිකයිනට නොරහසකි.

මට මතක හැටියට නම්, සිංහල නාට්‍ය විවේචන යක දී බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නම මුලින් ම සඳහන් වූයේ 1961 දී නිෂ්පාදනය වූ මගේ "ජනේලය" නාට්‍ය පිළිබඳ ව කළ විවේචන වල දී ය. එවිට බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍ය දෙක තුනක් කියවා සිටි නමුත් බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නිෂ්පාදන හා රංග ශෛලීන් ගැන වැඩි යමක් මම දැන නොසිටියෙමි. ඒ කෙසේ වුව ද මගේ නාට්‍යය පිළිබඳ ව විවේචන වල දී බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නම ද අතරින් පතර සඳහන් වීම මම ආඩම්බර යෙන් සැලකුවෙමි.

බ්‍රෙෂ්ට් ගේ ඇතැම් නාට්‍ය කිහිපයක් ම දැක ඔහුගේ නාට්‍ය ශෛලීන් පිළිබඳ ව වැඩි යමක් දැන ගැනීමට මා අවස්ථාව ලැබුවෙ මෑතක දී ය.

පසු ගිය ද, දයානන්ද ගුණවර්ධන ගේ "ඉබිකට්ට' කට්ට" මගේ "මනරංජන, වැඩ වර්ජන" ආදී නාට්‍ය ගැන කථා කරන විට ද බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නම අතරින් පතර සඳහන් විය "ජනේලය", "ඉබි කට්ට", "මනරංජන වැඩ වර්ජන" වැනි නාට්‍ය බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන් ගෙන් කෙතෙක් දුරට ආභාෂයක් ලැබුවා ද යන්න විමසීම මෙම ලිපියේ පරමාර්ථය නොවන බව මුලදී ම සඳහන් කළ යුතු ය. එතකුදු බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍ය කෙරෙහිත් ඔහුගේ නිෂ්පාදන හා රංග ශෛලීන් පිළිබඳවත් අප රට නාට්‍ය නිෂ්පාදකයින් අතර උනන්දුවක් නැඟී ඇති මේ අවධියේ ඔහුගේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන් සැකෙවින් හෝ සමාලෝචනය කිරීම සුදුසු යැයි හඟිමි.

1898 පෙබරවාරි මස 10 වැනි දින ඔගස්බර්ග් නුවර උපන් බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට් සිය පළමු වැනි නාට්‍යය ලිවේ විසි වැනි වියෙහි දී ය. අවුරුදු 58ක කෙටි ජීවිත කාලයක් තුළ ඔහු ලියූ නාට්‍යවල සංඛ්‍යාව පමණක් විස්සකට අධික ය. "පැන්ස තුනේ කථාව" (The Three pency-Opera) "ධෛර්යය නම් මාතාව" (Mother Courage) "මහ වරිගයාගේ පුද්ගලික ජීවිතය" (The Private Life of The Master Race) "ගැලිලීගේ ජීවිතය" (Life of Galeili) "සෙට්සුවාන් හි කාරුණික ස්ත්‍රිය" (The Kind Woman of Setzuan) "හුනු වටයේ කථාව" (The Caucasian Chalk Circle) ආදී නාට්‍ය ඔහු ගේ නාට්‍ය අතුරෙන් පිටරටවල පවා වඩාත්ම ප්‍රචලිත වූ නාට්‍ය ලෙස හඳුන්වා දිය හැකි ය.

බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍ය තුළින් ලොව පුරා නැගුණු කුතුහලය හා විමතිය අද පවා තුනී වී නැත. ෂේක්පියර්ගෙන් පසු ලෝක නාට්‍ය ඉතිහාසයේ විශාල ම පෙරලියක් කළ නාට්‍ය කතුවරයා ලෙස මොහු හඳුන්වා දීම යුක්ති සහගත යයි සිතේ.

රචනයෙහි දීත්, නිෂ්පාදනයෙහි දීත්, රඟපෑමෙහි දීත්, නාට්‍යකරණය දෙස බ්‍රෙෂ්ට් බැලුවේ අපූර්ව අමුතු ම, දෘෂ්ටි කෝණයකිනි. නාට්‍යයේ පූර්ව ඉතිහාසයේ පටන් අද දක්වාත් පිළිගනු ලබන

ද්සිධාන්තයක් වූ '' නාට්‍යයේ ප්‍රධාන පරමාර්ථය විනෝදය සැපයීමයි '' යන මතය මුල සිට ම බ්‍රෙෂ්ට් බැහැර කළේ ය. හුදු විනෝදය සැපයීමට වැඩි ප්‍රයෝජනයක්, කාර්යයක් නාට්‍යයෙන් ඉටු විය යුතු බැව් ඔහු මුල සිට ම කියා සිටියේ ය. ප්‍රේක්ෂක සිත, කල්පනාවට හා විමර්ශනයට පෙළඹ වීම නාට්‍යයේ ප්‍රධාන අංගයක් ලෙස ඔහු සැලකුවේ ය. එසේ කිරීමට නම්, එතෙක් පැවති සියලු ම නිෂ්පාදන හා රංග සිද්ධාන්තවලට පිටුපා යන නව සම්ප්‍රදයයක් බිහි කළ යුතු බැව් ඔහු ගේ නිගමනය විය. බ්‍රෙෂ්ට් සිය නාට්‍ය ලිවේත්, නිෂ්පාදනය කළේත්, මෙවැනි හිතැඟි මත නව සම්ප්‍රදයයන් ගොඩ නැඟීමේ අභිලාෂයෙනි.

බ්‍රෙෂ්ට් නාට්‍යකරණය ඇරඹූ කාලය වූ 20 වැනි සිය වස මුල් භාගයේ ප්‍රචලිතව පැවැති '' තාත්වික වාදය '' ඔහු මුළුමනින් ම බැහැර කළේ ය. එදි නෙද ජීවිතයේ ගෙදර දෙර සිදුවීම් කැඩපතකින් මෙන් දක්වමින් රචිත නාට්‍ය නිෂ්පාදනයේ දී යොද ගත් '' තාත්වික '' රඟපෑම ද ඔහු නොරිස්සුවේ ය. '' තාත්විකත්වය'' හා '' පුද්ගලිකත්වය '' නාට්‍යයේ ක්ෂෙත්‍රය බොහෝ දුරට සීමා කරන, අනවශ්‍ය, අනර්ථකාරී අංග ලෙසට ය, ඔහු සැලකුවේ.

එතෙක් පැවැති සෑම නාට්‍ය සිද්ධාන්තයකට ම පිටුපා රචනා කොට නිෂ්පාදනය කරද ලද බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍ය පළමු වරට ජර්මනියේ රඟ දැක්වුණු අවස් ථාවේ දී ප්‍රේක්ෂක්යා විමතියට පත් වීම් පුදුමයක් ලෙය සැලකිය නොහැකි ය. එහෙත් නව අරුත්, රුගත්, ඔහු ගේ නව නාට්‍ය ශෛලිය ඉක්මනින් ම ජර්මනිය පුරා ප්‍රචලිත විය. අන් කිසි කලෙක ජර්මනියේ නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂකයින් නො දුටු වූ තරම් උනන්දුවක් හා ප්‍රේක්ෂක සම්බන්ධතාවක් ද ඇතිව නාට්‍ය රසිකයෝ බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍ය බැලූ සැටි, ඔහුගේ '' බාල් '' නමැති පළමු වැනි නාට්‍යය බලා විවේචනය කළ එවකට, (1922) සිටි ප්‍රධාන පෙළේ විචේචකයෙක් මෙසේ සඳහන් කර තිබේ.

'' විසි හතර හැවිරිදි බර්ට් බ්‍රෙෂ්ට් නමැති කවියා (ඔහු එකල වඩාත් ප්‍රසිද්ධ ව සිටියේ කවියෙක් ලෙස ය.) ජර්මන් සාහිත්‍යයේ කායික ස්වරූපය එක රැයෙක දී ම වෙනස් කිරීමට සමත් විය. නව ස්වරූපයක්, නව තාලයක්, නව දර්ශනයක් බර්ට් බ්‍රෙෂ්ට් තුලින් අපගේ යුගයට එක් විය. මෙම යුගයේ ඇති බියකරු බව ඔහුගේ ස්නායු හා රුධිරය පුරා විහිදී ඇතුවා සේ ය. මෙම බියකරු බව මිනිසුන් හා අන් සියලු දේ වසා සුදුමැලි අඩ එළියක් සේ වැටී ඇත. මෙ වැනි අවධියකට සාධාරණ වූ ඉහඳගිය, ජරාජීර්ණ භාවය හා අසහනය, බ්‍රෙෂ්ට් ශාරීරික වශයෙන් විඳින්නා සේ ය. ඔහු ගේ රූපකවල ඇති අසමාන බලය ඒ නිසා විය යුතු ය. ඔහු ගේ භාෂා විලාශය කෙනෙකුගේ දිව, උඩු තල්ල, කණ හා කොඳු ඇටයට ද දැනෙන්නා සේ ය. එය ප්‍රචණ්ඩ ලෙස සරාගිකය. ....මුදු මොළොක් ය. .... ද්වේශය මෙන් ම නිම් නැති දෙම්නස් බවක් ද, සැඩ චාතුර්යය මෙන් ම ලයාන්විත ගීතමය භාවය ද එහි ඇත .... ''

1926 දී මෙම නාට්‍යය බර්ලින් නුවර රඟ දැක්වූ අවස්ථාවේ දී එය සියැසින් දුටුවෙක්, ප්‍රේක්ෂක වින්දනය හා සහභාගිත්වය විස්තර කර ඇත්තේ මෙසේ ය :—

'' සෙනග උරුහන් බැවෝ ය. ගිරියෙන් කෑ ගැසුවෝ ය. අත් පොළසන් දුන්නෝ ය. වේදි කාව මත තනි වූ නිළියක් පියානෝව මතට පැන, ගීයක් ගයමින්, දෙපයින් පියානෝවේ සර තලන් නට විය. කන් බිහිරි වන තරමට ඝෝෂාව උග්‍ර විය. ඝෝෂා කාරයින් හති වැටෙන තුරු ඝෝෂාව පැවතුනි. හිටි හැටියේ ම සියල්ල සන්සුන් විය. පිටුපසින් එක ම කට හඬක් ඇසුනි. ඒ සමග ම වේගවත් කම්මුල් පහරක ශබ්දය ශාලාව පුරා පැතුරුනි. එවිට ම අත් පොළසන් දීමක් ඇරඹුනි. එය උච්ච ස්වරයකට නැඟුනි. නාට්‍ය දර්ශනය දිගට ම පැවැත්වුනි.''

එතෙක් පිළිගත් සෑම නාට්‍ය සිද්ධාන්තයකට ම ප්‍රතිවිරුද්ධ මගක් ගත් බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍ය කෙසේ හැඳින්විය යුතු ද යි විචාරකයෝ පවා නොදත්හ. '' උපමා කථා නාට්‍ය '', '' විශ්ව සිද්ධ නාට්‍ය '' ආදී අරුත් දෙන නොයෙක් නම් වලින් ඔහු ගේ නාට්‍ය හඳුන්වනු ලැබූහ. එහෙත් මේ එක ද නම කින් වත් ඔහු ගේ නාට්‍යවල ඇති විශේෂතාවය පළ නොවිය. තාත්විකත්වයත්, පුද්ගලිකත්වයත් සම්පූර්ණයෙන් ම බැහැර කළ විශ්ව සාධාරණ නාට්‍ය විශේෂයක් ලෙස බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍ය හැඳින් වීම වඩාත් උචිත යැයි සිතමි. උදාහරණයකින් මේ මතය වඩාත් හොඳින් පැහැදිලි කිරීමට පුළුවන.

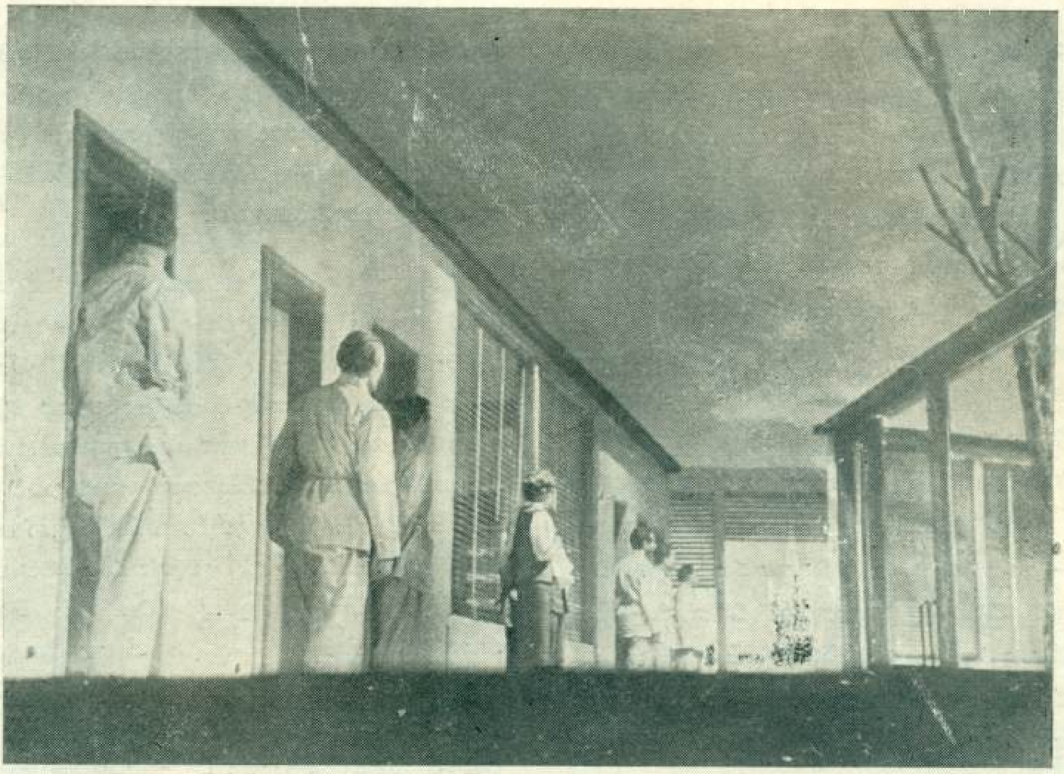
බ්‍රෙෂ්ට් ගේ ලෝක ප්‍රසිද්ධ නාට්‍යයක් වන '' පැන්ස තුනේ කථාව '', චිකාගෝ නුවර දමරික යෙකු ගේ නැගීම හා වැටීම පිළිබඳ ව ගෙතුණු ගී–සංවාද නාට්‍යයකි. එහෙත් එය නරඹන අප ඉදිරියේ මැවෙන්නේ අප ඇසූ දුටු නො එසේ නම්

අප සිතන අනුමාන කරන විධියේ විකාගෝ දමරික යකු නොවේ. ඔහු විකාගෝ නුවර දමරිකයකු වූවා සේ ම, සිය බලය හා ශක්තිය නිර්දය ලෙස යොදවන ඕනෑ ම රටක ඕනෑ ම මිනිසකු ලෙස අපට ඔහු දැකිය හැකි ය. වේදිකාවේ රඟන දමරිකයා කෙරෙහි අප තුළ කෝපයක් හෝ අනුකම්පාවක් හෝ හට නො ගනියි. **එහෙත් ඔහු කෙරෙන් අපගේ කල්පනාව විකසිත වෙයි.** මුළු මහත් සමාජයක් අටවා ඇති පදනමක දෙදරීම ඔහු තුලින් අපගේ කල්පනාවට හසු වෙයි. බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍යවල එන සෑම චරිතයකට ම පාහේ මෙම ගුණය—පුද්ගලිකත්වයෙන් තොර ගුණය—සාධාරණ ය. එම චරිතය රඟපාන නළුවාද විකාගෝ නුවර දමරිකයකුගේ චරිතයට පිවිස එම චරිතය සාක්ෂාත් කිරීමට කිසිදු වෙහෙසක් නොදරයි. ඔහු එය රඟපාන්නේ යමෙකු කිසියම් සිදුවීමක් දෙස බලා, එය තවත් පිරිසකට කියා දෙන විලාශයකිනි. සිය නාට්‍යවල එන චරිත, සිද්ධි හෝ ඝට්ටන කෙරෙහි විශ්වාසයක් හෝ බැඳීමක් ප්‍රෙක්ෂකයා තුළ හෝ නලුවා තුළ හෝ ඇති කරවීමට බ්‍රෙෂ්ට් කිසි විටෙක උත්සාහ නො කරයි. රඟන නළුවා තමන් රඟන චරිතයේ බැමි වලින් මිදී පිටස්තර ව සිට එය රඟන්නාක් මෙන් ම, ප්‍රෙක්ෂකයා ද, තමන් බලන රංගය කෙරෙහි දැඩි බැමි වලින් මිදී නිදහස් ලෙස නාටකය නරඹයි. එහෙත් මේ දෙකරුනෙන් නළුවාගේ රංග අවධානයට හෝ නරඹන්නා ගේ ප්‍රෙක්ෂක අවධානයට හෝ කිසිදු පලුද්දක් නො වෙයි. බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍යවල ඇති විශාල ම හාස්කම මෙය ය.

රංග හා නිෂ්පාදන ක්‍රම උපක්‍රම වල දී පමණක් නොව, රචනයෙහි දී ද බ්‍රෙෂ්ට් බොහෝ විට අනුගමනය කරන්නේ සම්මතයට ඉඳුරා ම වෙනස් මාර්ගයකි. බොහෝ විට ඔහු සිය නාට්‍ය සඳහා වස්තු ලැබුවේ පැරණි කථා පුවත් හා ජනප්‍රවාද ඇසුරෙනි. එහෙත් එම පැරණි කථා පුවත් සිය අවශ්‍යතාවන් අනුව සම්පූර්ණයෙන් ම කණපිට පෙරලීමට බ්‍රෙෂ්ට් ඉදිරිපත් වූ අවස්ථා බොහෝ ය. ඔහු ගේ ''හුණු වටයේ කථාව'' පැරණි චීන නාට්‍යයක කථා වස්තුවක් ඇසුරෙන් ලියන ලද්දකි. මෙම කථාව, බෞද්ධ ජාතක කථා කියවා ඇති අපට ද අමුත්තක් නො වේ.

බ්‍රෙෂ්ට් ගේ ''හුණු වටයේ කථාව'' ට වස්තු වූයේ මහෞෂධ කුමරු විසඳූ ''දරු ප්‍රශ්නයයි''. ගැහැණුන් දෙදෙනකු දරුවකුට අයිතිය පවසමින් කළහ කරති. එකියක් දරුවා ගේ නියම මව ය. අනෙකිය ස්ත්‍රී වෙස් ගත් රාක්ෂනියකි. මෙය විසඳන මහෞෂධ පණ්ඩිතයෝ පොළොවේ හුණු වටයක් අන්දවා, ඒ මැද දරුවා තබා, ස්ත්‍රීන් දෙදෙනාට දරුවා ගේ දෑතින් දෙපැත්තට ඇදීමට නියම කරති. දරුවාට අනතුරක් වේය යන බියෙන් නියම මව, පොරයේ දී දරුවාගේ අත සිය ග්‍රහණයෙන් මුදයි. මෙම කථා වස්තු බීජය, බ්‍රෙෂ්ට සිය නාට්‍යයේ දී සම්පූර්ණයෙන් ම කණපිට පෙරලයි. එහි ද ස්ත්‍රීන් දෙදෙනෙක් දරුවකු වෙනුවෙන් පොරකති. එකියක් දරුවා වැදූ මව ය. ඈ රජ බිසවකි. රටේ කැරැල්ලකට මැදි වූ බිසව, දරුවා ද දමා රජ මාලිගයෙන් පලා යයි. කැරැල්ල සංසිඳුනු පසු යලිත් මහනුවරට එන මව, දරුවා සොයයි. කැරැල්ලේ දී රජු මිය ගිය නිසා, රජ වතුපිටි, ඉඩකඩම්, මාලිගා ආදී සියල්ලක්ම දරුවා හා බැඳී ඇත. එම නිසා මවට දරුවා නැතිව ම බැරි ය. කැරැල්ලේ දී රජ බිසව පැන ගිය අවස්ථාවේ දරුවා රැගෙන ගොස් ඔහුට ආරක්ෂාව සලසා කිරි පොවා, හද වඩා ගන්නේ, මාලිගාවේ ම මෙහෙකාර දැරියකි. මෙසේ තමා දුක් විඳ හැදූ වැඩූ දරුවා අන් අයෙකුට දීමට ඈ ද අකැමැති ය. ඒ තරමට ම දරුවා කෙරෙහි ඇගේ සෙනෙහස වැඩී ඇත. බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍යයෙහි මෙම නඩුව විසඳන, නඩුකාරයා, නඩුව විසඳමින්, වැදූ මවට නොව, කවා පොවා හැදූ වැඩූ මවට භාර කරයි.

ලෝකයත්, සමාජයත්, සමාජයේ ඇතැම් විෂමතාවනුත් දෙස බ්‍රෙෂ්ට් හෙලන අපූරු සානුකම්පික බැල්ම, ඔහු මෙම කථාව හසුරුවා ඇති ආකාරයෙන් පැහැදිලි වෙයි.



බර්ටොල් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ ' රෝහල් වාට්ටුව ' නාට්‍යයේ ජවනිකාවක් මොස්කව් නුවර මාලි නෘත්‍යාගාරයේ රඟදක්වන ලදී.

බර්ටොල් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ 'ධෛර්‍ය නම් මාතාව' නාට්‍යයේ ජවනිකාවක් මොස්කව් නුවර මායාකොව්ස්කි නෘත්‍යාගාරයෙහි රඟදක්වන ලදී.

හැදූ වැඩූ මවට දරුවා භාරවීමෙන් පසු, පොතේ ගුරු, එම විනිශ්චය මෙසේ සම්පිණ්ඩනය කරයි :—

දෙයක් මේ නම් යම්
සුදුස්සාට ම අයිති විය යුතු
මකියන ළෙද මෙලෙද
ලැබිය යුතු අයමය ලැබිය යුතු

මව් ගුණය ඇති අය
දරුවන් දිනිය යුතු ම ය
රියැදුරු මනා වූ
ලැබිය යුතු වූ සේ ම අස් රිය

මුදු ගුණය දිනූ අය
දරුවන් දිනිය යුතුවෙය
ගොවි දන මනා වූ
දිනිය යුතු වූ සේ ම ගම් බිම් !

බ්‍රෙෂ්ට ගේ නාට්‍ය සම්මත වීරයින්ගෙන් හා වීරවරියන් ගෙන් ද තොර ය. බොහෝ විට ඔහු ගේ කථා නායකයා සොර දෙටුවෙකි. කථා නායිකාව වෛශ්‍යාවකි. නො එසේ නම්, මහලු ගැහැනියකි. මෙහෙකාර දූරියකි. එහෙත්, පුද් ගලිකත්වයෙන් තොර විශ්ව සාධාරණ බවක් මේ හැම චරිතයක් වෙත ම ඇත. '' සෙට්සුවාන් නුවර යහපත් ස්ත්‍රිය '' නමැති නාට්‍යයේ කථා නායිකාව අබිසරු ලියකි. '' ධෛර්යය නම් මාතාව '' නාට්‍යයේ නායිකාව, මැහැල්ලකි. ගැහැනුන් හා මිනිසුන් ගේ ගුණාගුණ, වීර බව, දීන බව, හෝ ශ්‍රෙෂ්ඨ බව, බ්‍රෙෂ්ට් දකින්නේ සම්මතයට ඉදුරා ම වෙනස් වූ අමුතු ම ඇසකිනි. ගුණ, අගුණ, වීර කම්, ශ්‍රෙෂ්ඨ කම්, ඔහු දකින්නේ ගතානුගතික ලෝකය ඒවා දකින '' වට්ටෝරු '' අනුව නොවේ. සත්‍යය, අසත්‍යය දෙක ම ගෙන තර්ක කොට, වුව ද බිඳ හෙලිය නො හැකි මානව භක්තියක් මත පිහිටා ය.

හිට්ලර් ගේ නාසිවාදය තහවුරු වීමත් සමග ම බ්‍රෙෂ්ට් ජර්මනියෙන් පලා ගියේ ය. 1933 සිට දෙ වන ලෝක සංග්‍රාමයේ අවසානය තෙක් ම එනම් එනම් 1948 දක්වා බ්‍රෙෂ්ට්, ඩෙන්මාකය, ස්විඩනය අමෙරිකාව, ස්විට්සර්ලන්තය ආදී රටවල වාසය කළේ ය. තමා ගේ පරම සතුරකු ලෙස හිට්ලර් ඔහු අල්වා ගැනීමට යෙදූ සැම උපායකින් ම බ්‍රෙෂ්ට් කෙසේ හෝ ගැලවුනේ ය. යුද්ධයෙන් පසු, 1948 ඔක්තෝබර් මස 22 වැනි දින ඔහු ආපසු නැගෙනහිර බර්ලින් නුවරට පැමිණියේ ය.

සමාජවාදී අදහස් උදහස් වලට නැකම් කියන මානව භක්තියකින් ලියූ බ්‍රෙෂ්ට යුද්ධයෙන් පසු තම අංශයට එක් වීම ගැන නැගෙනහිර ජර්මනියේ කොමියුනිස්ට් පාලකයෝ බොහෝ සේ ප්‍රීති වූයේ ඔහු තම අතකොළුවක් බවට පත් කර ගැනීමට හැකි වේ යැයි සිතූ නිසා ය. එහෙත් කිසි ම විටෙක වත් ඔවුනට තමා අතකොලුවක් කර ගැනීමට බ්‍රෙෂට් ඉඩ නුදුන්නේ ය. ඔහු ස්වාධීනව සිතුවේ ය; ස්වාධීනව ලිවුවේ ය. නැගෙනහිර ජර්මනියේ පාලකයින් ගේ ඇතැම් ඔලමොට්ටලකම් ඔහු විවේචනයට මෙන් ම උපහාසයට ද ලක් කළ අවස්ථා එමට විය.

සමාජවාදී සෝවියට් රුසියාවේ පමණක් නොව, එංගලන්තය, අමෙරිකාව, ප්‍රංසය වැනි බටහිර රටවල ද අද පවා බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍ය ඉතා සාර්ථක ලෙස රඟ දක්වනු ලැබේ. ඔහු කොමියුනිස්ට් ප්‍රචාරක නාට්‍ය රචකයෙකු ලෙස හංවඩු ගැසීමට උත්සාහ කරන ඇතැමුන්ට මෙය ම කදී ම පිළිතුරකි. ඔහු ජීවත්ව සිටිය දී පිහිට වූ '' බර්ලිනා ඔන්සොම්බල් '' නමැති නාට්‍ය මුළුව, අද පවා ලෝකයේ ඇති නාට්‍ය මුළු වලින් ප්‍රබල ම එකක් ලෙස පිළිගනු ලැබේ.

1956 අගෝස්තු මස 14 වන දින මධ්‍යම රාත්‍රියේ බ්‍රෙෂ්ට් මිය ගියේ ය.

වේදිකා නාට්‍යයේ ක්ෂෙත්‍රය පමණක් නොව, එහි දර්ශනය හා ප්‍රායෝගිකත්වය අතින් ද විශාල පෙරලියක් බ්‍රෙෂ්ට් සිදු කළේ ය.

ගතානුගතිකත්වයෙන් බියෙන් හා ආත්ම වංචනයෙන් මිදී මිනිසාට මිනිසා දෙස බැලිමට, බ්‍රෙෂ්ට සිය නාට්‍ය තුළින් මිනිසා පොළඹවයි.

හේම ශ්‍රී ගුණතිලක

පහත රට වෙස් මුහුණු නැටුම්-කෝලම් I

ලක්වැසියන්ගේ දේවතා පූජාවන්ද වෙනත් වුත චාරිත්‍රද ආශ්‍රය කරගත් අසංස්කෘත නැටුම් ක්‍රමයක් ඈත අතීතයේදී මේ රටෙහි දක්නට ලැබිණ. බෞද්ධාගම ලංකාවේ රාජ්‍ය ආගම බවට පත්වන්නට කලින් දෙව් දේවතා ඇදහිලි (animistic Cults) තිබුණැයි මහාවංශයෙහි පණ්ඩුකාභය හා සම්බන්ධ පුරාවෘත්තයෙන් සැක කළහැකිය. මේ බව මහාචාර්ය පරණවිතාන රාජකීය ආසියාතික සභරාවක ලියූ ලිපියකින් මනාව පැහැදිලි කර ඇත.[1] රුක් දෙවියන්, යකුන්, යක්ෂනියක් පිළිබඳ වෘත්තාන්ත ද බෙහෙවින් පණ්ඩුකාභය හා තදනන්තරව පඬුවස්දෙව් හා සම්බන්ධකර ප්‍රචලිතවී තිබේ. මේ හැමෙකකින්ම පෙනියන්නේ බෞද්ධාගම ලංකාවේ රාජ්‍ය ආගමවීමට පෙරාතුව දෙවතා ඇදහිලි මෙරටියන් තුළ පැළපදියම් වූ බවය(²).

එහෙත් පෞද්ගලික වශයෙන් මෝක්ෂාධිගමය උගන්වන බෞද්ධාගමෙහි සාමූහිකත්වය දක්නට ඇත්නම් ඒ අල්ප මාත්‍ර වශයෙනි. එබැවින් නාට්‍ය කලා ආකෘතිය (Dramatic Form) දියුණු කර ගැනීමට යෝග්‍ය සම්ප්‍රදයයන් බුදු සමයෙහි දක්නට නැත. එය සමහර විට ලංකාවට පෞද්ගලිකවූ ලක්ෂණයක් විය හැකිය.

ඊට හේතූන් දෙකක් ඇත. බුදුසමය ප්‍රබල ලෙස මුල් අල්ලාගත් අතර, එය හා ගැටීමට ලංකාවෙහි තිබූ දේවතා ඇදහිලි ප්‍රාණවත් නොවීය. එබැවින් බෞද්ධාගමය වැළඳගත් ප්‍රභූන්ගේ මනෝවෘත්තියත්, පන්සල්වල ආගමික කලාකරුවන් ජන සම්ප්‍රදයයට වඩා බෙහෙවින් පණ්ඩිත සම්ප්‍රදයය අනුගමනය කිරීමත් නිසා, ලංකාවේ ක්‍රියාත්මක නාට්‍ය කලාවට බලවත් පහරක් වැදින. අනිකුත් රටවල නම් බෞද්ධාගමය කොතරම් පැතිරුණද ක්‍රියාත්මක නාට්‍ය කලාවට ඉන් බාධාවක් නොවිය. තිබ්බතයෙහි ගුඪ නාට්‍ය ක්‍රමයක් ඉතා ඈත යුගවල දී සිට දක්නට ලැබේ. එම නාට්‍ය රඟදක්වන්නේ ලාමාවරුන් විසිනි. චීනයෙහි ක්ෂුධිත මුඛ පූරණය (Filling the hungry mouths) නමැති බෞද්ධ උත්සවයට ඇතුළත් පූජාවිධීන් නාට්‍ය ස්වරූපයට බෙහෙවින් හිතකර වීය. ඉතා මනහර බෞද්ධ නාට්‍යයක් චීනයෙහි ඇත. චූලියන්, එනම්

1. J.R.A S. (CB) Vol XXXI. Pre Buddhist Religious Beliefs in Ceylon"
2. මේ සඳහා තවදුරටත් කරුණු දැන ගැනීමට කියවන්න, මේ ලිපි හා පොත්පත් :—
(අ) The problems of our culture—2 by Dr. E. R. Sarathcandra (Ceylon observer).
(ආ) කපුවා කපෝති. තෙවැනි මුද්‍රණය—ඊ. ආර්. සරච්චන්ද්‍ර 23–31
(ඇ) The Folk Play'—Dr. E. R. Sarathchandra.
(ඈ) The People of Ceylon.—Dr. N. Wijesekara. Chapter XIII.
(ඉ) Dramatic Poetry and the Literature of The Sinhalese.—J. R. A. S. (CB) Vol. XVIII No. 54, 1903. Pages 90–91'
(ඊ) නව ලංකා—චන්ද්‍රදේව Introduction.
(උ) J. R. A. S. 1907 Vol. XVIV A. K. Coomaraswamy
(ඌ) Society in Medieaval Ceylon. Dr. M. B. Ariyapala. Introduction.

මෞද්ගල්‍යායන, මුල් කරගෙන එම නාට්‍ය සැකසී ඇත(3). භාරතයෙහි ද බෞද්ධ නාට්‍ය ඇත. අශ්වඝොෂගේ සෞන්දරානන්දය එකකි. අවදන ශතකයෙන් කියැවෙන අන්දමට කුර්වලයා නම් නිළියක් බෞද්ධ නාට්‍යයක රඟපෑමේ පිණිස්, දිව සැපත් ලැබුවාය. එහෙත් මේ හැම අවස්ථාවකදීම ක්‍රියාත්මක නාට්‍ය දියුණුවීමට හේතුවී ඇත්තේ ථෙරවාදයට වඩා මහායනයයි. එහෙත් ලක්දිව බෙහෙවින් මුල් වකවානුවෙහි ප්‍රචලිතවූයේ ථෙර වාදයයි.[4] එය සෙසු ආගමික චාරිත්‍රවිධීන් යටපත් කරමින්ද, ජන සංස්කෘතිය හා කැළැති මිශ්‍රවී ඒකාත්මික ජීවන ක්‍රමයක් ගොඩනැංවීමට මැළි වෙමින්ද මෙරට හැඩගැසුණු හෙයින් ලංකාවේ නාට්‍ය කලා ආකෘතිය විකාශනය කිරීමේදී බෞද්ධා ගමයෙන් වැඩි ආභාසයක් නොලැබිණ. ජන නාට්‍යකරුවාට බුදු සමයෙන් ලබාගතහැකි වූයේ නාට්‍යයට ඇතුළත් විලාසය පමණි.

මේ හේතුවෙන් සිංහල නාට්‍ය කලාවේ උපත සෙවීමේදී වැඩි වශයෙන් අවධානය යොමු කිරීමට සිදුවන්නේ එක් අතකින් යථෝක්ත (animistic) දෙව් දේවතා ඇදහිලි හා දකුණු ඉන්දීය සම්ප්‍රදයය කෙරෙහිය.[5]

ලංකාවේ ඉතා පැරණි කාලයේ සිට ජීවමාන නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් නොතිබුණද, "මන්ත්‍ර යෝගානු කූල ඇදහිලි ආදිය" හා සම්බන්ධවූ නාට්‍ය ක්‍රම ලංකාවෙහි නොපැතිරුනේ නොවේ. ඉන් ඉතා පැරණි හැටියට සැලකෙන්නේ පහතරට වෙස් මුහුණු නැටුම්ය.

කෝලම් නාට්‍ය :

කිප වර්ගයකම ජන නැටුම් ලංකාවේ දක්නට ලැබේ. පහතරට ප්‍රදේශයට සීමාවී තිබුණු ජන නැටුම්වලින් එකක් කෝලම් නැටුම වෙයි. බොහෝ සිංහල ජන නාට්‍ය අභාවයට ගියත් කෝලම් නැටුම තවමත් පහතරට ප්‍රදේශයේ විශේෂයෙන් දකුණු පළාතේ මුදුබඩ බිම් තීරයේ යම් යම් ප්‍රදේශයන්හි ශේෂවී ඇත.

සිංහල ජන කලාකරුවාගේ අග්‍රෙශර කලාඥනය විදහා දක්වන මේ නාට්‍ය විශේෂයෙන් ඉතා පැරණි ස්වරූපයක් පෙන්නුම් කෙරේ.

නාට්‍යයක සීමා ගැන ශාස්ත්‍රීය වශයෙන් කල්පනා කරන විට නෘත්ත, නෘත්‍ය, නාට්‍ය කියල කොටස් තුනක් දක්නට ලැබේ. ඒ කොටස් තුන වූකලි පැහැදිලි වශයෙන්, නිශ්චිත අර්ථ තුනක් ඇති රංග ක්‍රම තුනකි. සාමාන්‍යයෙන් නෘත්ත කියල ව්‍යවහාර කරන්නේ නැටුමට පමණයි. අභිනය වශයෙන් එහි දක්නට ලැබෙන්නේ ආංගික අභිනයයි. මේ නැටුමට තවත් අභිනය එකතු වූ විට, නෘත්තයේ සීමාව ඉක්මවා යයි. වෙනත් අභිනයයි හඳුන්වන්නේ වාචික, සාත්ත්වික, ආහාර්ය යන අභිනය කොටස් තුනයි.

කෝලම් නාට්‍යය නැටුමටම සීමා නොවේ. සංවාදයක්, එහි දක්නට ලැබේ. එසේනම් වාචික අභිනය මේ රැඟුම් විලාසයෙහිම තිබෙන බව සැක නැතිව පවසන්නට පුළුවනි.

එපමණක් නොවේ. ඇඳුම්වල මාර්ගයෙන් විවිධ අදහස් දීමට කෝලම් නැටුම්කරුවෝ උත්සාහ ගනිති. මුහුණේ පළඳින වෙස් මුහුණුවලින් විවිධ විලාස නිරූපණය කරති. ආහාර්ය අභිනයත් සාත්වික අභිනයත් කෝලම්වල නැතෙයි කියන්න බැරි එම කාරණා හේතු කොටගෙනයි.

මේ සිව් ආකාර අභිනය තරමක් දුරටවත් කෝලම් නැටුම්වලට ඇතුළත් වන බව මින් පැහැදිලි කරගත යුතුයි. එමනිසා මේ කෝළම් නම් වූ රංග විශේෂය "නැටුම" කියන වචනයෙන් හැඳින්වීම අශාස්ත්‍රීය නොවේද?

ඊළඟට මෙහි තවත් අංශයක් ගැන කල්පනා කර බලමු. කෝලම, කෝලම් කියන වචන බොහෝවිට උපහාස ස්වරයෙන් එහෙම නැත්නම් අවමානයක් ඇති වන පිළිවෙළට ව්‍යවහාර කරන බව පෙනේ. "මේ මොන කෝලමක්ද", "මළ

3. Truth & Tradition in Chinese Buddhism—Richelt pp. 89-92.

4. "The Buddhism that went in to those countries was Mahayana and why such wholesome incorporation took place was both because Mahayana was more accommodating than Hinayana and also because non Buddhist culture of those countries was more powerful than it was in our country." The Problems of Our Culture.—3. Dr. E. R. Sarathchandra. Observer Magazine.

5. "Our folk religion as it exists today consists largely of ritual dancing and singing" Dr. E. R. Sarathchandra.

කෝලම'' යනාදී වශයෙන් කිසියම් උපහාසාත්මක ස්මෘති සම්බන්ධයක් මේ වචනවලට දී ඇත. කෙනෙකුගේ සිතේ තවත් කෙනෙකු පිළිබඳව ඇතිවූ අප්‍රසාදය ප්‍රකාශ කරන්නට මේ වචන ඇතැම් අය පාවිච්චි කරති.

මේ අනුව විවිධ අවස්ථා අනුව ඒ ඒ වකවානු වලදී මේ වචනයේ අර්ථය වෙනස්වී ගිය හැටි පෙනී යා යුතුයි. ඒ වුනත් ''කෝලම් නැටුම්'' කියන, එසේ නැත්නම් නියම ලෙස හඳුන්වත හොත් ''කෝලම නාට්‍යය'' කියන මේ සුන්දර නාට්‍ය ක්‍රමය ඔය පිළිවෙළට අවඥ සහගත ලෙස හඳුන්වා දීමට පුළුවන් කමක් නැත.

වචනාර්ථය හා ප්‍රභවය:

කෝලම කියන වචනයෙන් මූලික වශයෙන් අදහස් වී තිබෙන්නේ හැඩය, මූර්තිය, වේශය යන අර්ථයි.

මෙම වචනය දකුණු ඉන්දියානු භාෂාවලද ව්‍යවහාර වෙයි. ද්‍රවිඩ, මලයාලම්, කණ්ණඩ, තුළුතෙලිඟු යන භාෂාවල පැහැදිලිවම මේ වචනය දක්නට ලැබේ. එම නැටුම්වලදී පාත්‍ර වර්ගයා පළඳින වෙස්මුහුණුවල ''හැඩය'', ''පෙනුම'' යන අරුත් ඉන් මතුවෙයි.

මේ හැර ''කෝලම් තුල්ලල්'' (Kolam tullal) නමැති නැටුම් ක්‍රමයක් දකුණු ඉන්දියාවේ ට්‍රැවන්කෝර් ප්‍රදේශයෙහි ප්‍රචලිතව ඇත. මාර්තු මාසයේ මැදදී සිට ජුනි මාසය දක්වා මෙම නැටුම් ආගමික උත්සවයක විලාශයෙන් පවත්වනු ලැබේ. මේ නැටුම් රඟ දක්වන්නේ බෙහෙවින්, කාලි කෝවිල් වලය. කාලියගේ අණසක යටතේ සිටින භූත යන් අනුකරණය කිරීම මේ නැටුම්වලට ඇතුළත් පාත්‍රවර්ගයාගේ කාර්යය වෙයි.

එමතු ද නොවේ. ''කෝල'' නම් වූ වචනයද දකුණු ඉන්දියාවෙහි භාවිතය වෙයි. මෙහි අරුත වූකලි යකුන් නැටීම යන්නයි.

මෙහිලා තවත් කරුණු කිහිපයක් පැවසුවමනායි. දකුණු ඉන්දියානු ප්‍රදේශවලට විශේෂ සම්බන්ධ කම් දක්වන සිද්ධීන්ද ලංකාවේ කෝලම් නැටුම් වලදී දක්නට ලැබේ.

''අගතිඳු සඳ පබ — ද
දෙමළ ආගමෙහි මනන — ද

කී පුවත් නොවර — ද
කියන් සිංහල බසින් පද — බැඳ''[7]

''ගම්බිර කාලිංග නුවර නිරිඳුගෙ වාසල තුලය — ට
මන්නදනා සේම රජුට සෝද සළු පිලී සොඳ ට''[8]

දෙවෙනිව උපුටා දැක්වූයේ පේඩි හෙවත් ජස කෝලමට කියන කවියකි. දකුණු ඉන්දියාව හා සම්බන්ධ සිද්ධීන් මෙහි නිරූපණය වෙයි.

කෝලම් උපතේදී ඇතැම විට කලිඟු රජු, එහෙම නැත්නම් බිම්සර රජු, එහෙමත් නැත්නම නළු කීර්ති රජු ගැන සඳහන්ව තිබීමෙන් ඒ මතයට තරමක ආලෝකයක් ලැබේ. ආඩිගුරුට කියන පොතේ කවිවලට ඇතුළත් වනවා මෙන්න මෙහෙම කියමන් :

''අරාබි රට සිට — ලා
සරඹ මායන් දන — ලා
පුරා රට බැස — ලා
දුර නොගොස් එයි ආඩි රැවු — ලා''.

''කෝලම්'' යන වචනය, ද්‍රවිඩ භාෂාවල දක්නට ලැබීමත් මෙහිදී සැලකිල්ලට ගතයුතු කාරණයක්. ආඩිගුරුගේ චරිතයෙන් ඇත්ත වශයෙන් නිරූපණය කරන්නෙ, ගම්වලට අවුත් ගම්වැසියන් හා සම්බන්ධකම් පවත්වමින් ඔවුන් මැද ජීවත්වූ පුද්ගලයෙක් බව අපට හැඟේ. ජනකලාකරුවා උපහාසාත්මක ධ්වනියකින් යුත්, නැටුම් ක්‍රමයකට ඒ චරිතය යොදා ගත්තේය.

කෝලම් නැටුම් හා සම්බන්ධයෙන් පර්යේෂණයක් පවත්වන විට, දැනට මෙම නැටුම් ආරක්ෂා කරගෙන සිටින කලාකාමී පුද්ගලයන්ගෙන් කරුණු

6. '' Marg '' . March 1966 Vol. 19 No. 2
7. කොළඹ, කෞතුකාගාරයේ කෝලම් අත් පිටපත.(ඒසී 14) පි. 3
8. මහ අම්බලන්ගොඩ ටී. ඩබ්ලිව්. ගුණදාසගේ අත් පිටපත—පි. 76

නාගරාජ්‍ය කෝලම් නැටුමක්

අණබෙර කෝලම

දැනගැනීම නිහතමානී විචාරකයාගේ කාර්යය විය යුත්තේය. යම් යම් වැදගත් උත්සව අවස්ථා වලදී කෝලම් නැටුම් නටන අය තවමත් දකුණු පළාතේ ඒ ඒ ප්‍රදේශවල විසිරී සිටිති. විදේශීය අධ්‍යාපනයට ගොදුරුවී ආගන්තුක ආකල්පයක් අනුව මෙම නැටුම් විලාස ගැන කරන විවේචන වලින් මෙම මනෝහර නැටුම් ක්‍රම ගැන වේවා එහි ප්‍රභවය, විකාශය සහ දැනට එය පවත්නා තත්වය ගැන වේවා යථාවබෝධයක් ලැබේ යයි සිතීම අනුවන කමෙකි.

කෝලම් නැටුම් ජීවමාන කලාංගයක් ලෙස පවත්වාගෙන යන කණ්ඩායම් අද ද, මිරිස්ස, උඩුපිල, අම්බලන්ගොඩ, කඹුරුගමුව, බෙන්තොට, බෙන්තර, කෝම්මල, සුද්දගොඩ, අලුත්ගම, පොකුණුවිට, ගිංතොට, තොටගමුව, තෙලිකඩ, හොරගම්පිට, පිටිගල, මීගම යන පෙදෙස්වල දක්නට ලැබේ. ඊට සම්බන්ධ බොහෝ දෙනා වෙනත් රැකියාවල යෙදීසිටීමද මෙහිලා පෙනීයන තවත් කරුණකි. මෙම නැටුම් කලාවටම ඇපවී කැපවී සිටීමෙන් ආර්ථික වශයෙන් තමන්ට ප්‍රයෝජනයක් නොලැබෙන බව ඒ උදවියගේ අදහසයි. එය නිවැරදිය. මෙම කණ්ඩායම්වලට අයත් ඇතැම්හු දිවයිනේ නා නා දිග් භාගයන්හි විවිධ රැකියාවල යෙදී සිටිති. එහෙත් කෝලම් නැටුම් උත්සවයක් පවත්වන්නට තීරණයක් ගත් කල්හි ඒ උදවිය ඉතා ලැදි සිතින්, අවස්ථාව ගැන නොබලා, දුෂ්කරතා ගැන අමතක කොට එක් වෙති.

ඒ අය හා සමඟ ගැටී, සමීප වශයෙන් ඒ අයගේ අදහස් දැන නොගෙන, සනීප පුටුවලට වී කෝලම් නැටුම් පොතක් දෙකක් කියවා විවේචනය කරන්නට යෑම විහිළුවක් බව නො කිවමනා ය.

මෙම නැටුම් ක්‍රම පිළිබඳව සුනිශ්චිත දැනුමක් ඇති ගුරුවරු දැනට වෘද්ධාවස්ථාවෙහි පසුවෙති. එම ගුරුවරුන්ගෙන් මේ ගැන කරුණු විමසා, එම කරුණු ග්‍රන්ථාගත කොට විශ්ලේෂණය කිරීම පහතරට ජන නැටුම් ගැන කැක්කුමක් ඇති සෑම පුද්ගලයකු විසින්ම කළයුතු කාර්යයෙකි. උඩුපිල, සේඨාරාම අමරසිංහ, මහ අම්බලන්ගොඩ ටී. ඩබ්ලිව්. ගුණදාස, හිරේවත්තේ ජේ. ඩබ්ලිව්. ආරියපාල, බෙන්තර සුද්දගොඩ අමරසේ ගුරුන්නාන්සේ, කඹුරුගමුවේ පුවක්වත්තේ එච්. බී. ජොහානිස් ද සිල්වා, මීගම සරනේලිස් ප්‍රනාන්දු, පොකුණුවිට ඇන්ඩි සිංඤෝ යනාදී අය මෙම නැටුම් ක්‍රමය පිළිබඳ කෘතහස්ත දැනුමක් ලබා සිටිති.

එම ගුරුවරුන් හමුවී ඔවුන්ගේ අදහස් විමසා බැලීම කෝලම් නැටුම් පිළිබඳව විමැසීමක දී මූලික වශයෙන් කළයුතු කාර්යය වන්නේය. ඉක්බිති කෝලම් නැටුම් අරභයා ලියැවී ඇති පොතපත කියැවිය යුත්තේය. කොළඹ කෞතුකාගාරයේ ද, පේරාදෙනි විශ්ව විද්‍යාලයීය පුස්තකාලයේද එම පොත්වලින් සමහරක් ඇත. පූර්වොක්ත ගුරුවරුන් සතුව පවතින අත් පිටපත් සමහරවිට මෙම කාර්යයේදී විශාල වශයෙන් ප්‍රයෝජනවත් වන්නේය.

ලංකාවේ ජනවේද (Folk lore) අධ්‍යාපනය පිළිබඳව කල්පනා කරනවිට, කෝලම් නැටුම්වලින් විශාල සේවයක් ඉටුවන බව වැටහී යා යුත්තේය. ඒ මක්නිසාදැයි පාඨකයාට වැටහෙන්නේ කෝලම් නැටුමක ස්වභාවය ගැන තේරුම් ගත් විටය. මෙම නැටුම් ගැන දැන උගත් උදවියගෙන් විමසා බැලීමෙන් පසු කෝලම් නැටුමක ස්වරූපය දළ වශයෙන් පහත දැක්වෙයි.

අවුරුදු උත්සවය හා සම්බන්ධ කරගෙන කෝලම් නැටීම අම්බලන්ගොඩ පළාතේද, පොල්පිටියක උත්සව හා සම්බන්ධ කරගෙන එය ම මිරිස්ස පළාතේ ද සිදුවෙයි.

නැටුම ඇරැඹීමට කලින් මඩුවක් තනාගනු ලැබේ. මඩුව අබියස තැනෙන්නේ කරලියයි. ඇතැම් පළාත්වල කරලිය හඳුන්වා තිබෙන්නේ " තානායම් පොළ " යනුවෙනි. වෙනත් පළාත් වල " සබය " යන වචනය ව්‍යවහාර කරනු ලැබේ.

" තානායම් පොළ " (Rest House or Wayside Halt) යි නම්කර ඇත්තේ අර්ථාන්විතවයි. රජතුමා, රැඟුම් බැලීමට පැමිණෙන්නේ තානායම් පොළේ තනවා තිබූ විශේෂ ස්ථානයටයි.

මඩුව ඉදිරිපිට භූමි භාගය එළිකොට, කවාකාර වන සේ කෝටු සිටුවා ඒවා අසුවන සේ ලනු අදිනු ලැබේ. එය වූකලී කරලියයි. එම කවාකාර පෙදෙසත්, මඩුවත්, අතර කණු තුනක් සිටුවා, හරස් අතට ලී පටි බැඳ, ශක්තිමත් ලෙස බඳිනු

ලැබේ. ලීපටි දෙක දෙකා නබා බැඳ, ඒ පටි අතරට කොළ අතු බස්සවනු ලැබේ. සමහර විට මෙම ආකෘතියම '' වෙස්පාන '' නළුවන්ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා ගොරක අතු බැඳ තවත් උස් කරන අවස්ථාද එමටය. මීට '' වෙස් අත්ත '' යන නම ව්‍යවහාර කෙරේ.

නළුවා කරලියට අවතීර්ණ වීමට කලින් වෙස් අත්තට මුවහවී සිටී. එක් නළුවෙක් වෙස් අත්තට මුහුණලා, ඉන් ඈත්ව සිටගෙන සිටී. ඔහුට '' තොරතුරු කථා කාරයා '' යි ඇතැම් පෙදෙස්වල නම් දී ඇත. සමහරවිට '' පොතේගුරු '' යන පාඨයෙන්ද '' කාරිය කරවන රාළ '' හෝ '' සබේ විදානෙ '' යනුවෙන්ද මොහු හැඳින්වීම සිරිතකි.[1] මොහුගේ දෙපසින් හෝ එක් පසෙකින් හෝ වාදකයෝ වෙති. අම්බලන්ගොඩ පළාතේ නම්, බෙර වාදකයෙක් හෝ දෙදෙනෙක්ද, හොරණෑ වාදකයෙක්ද සිටිති. මාතර ප්‍රදේශයෙහි බෙහෙවින් බෙර වාදකයෙක් හෝ දෙදෙනෙකි.

පන්දම් පත්තු කර ඇත. පොල්තෙල් පහන් දල්වා තිබේ. එයින් පෙදෙසම ආලෝකමත් වෙයි.

ඇතැම කෝලම් මඩුවල, මල් පැලක්ද දක්නට ලැබේ. එහි පහන් පත්තු කිරීමෙන් අනතුරුව මංගල භෙරි වාදනයක් පැවැත්වෙයි. මිනිත්තු දහයක් පමණ මේ සඳහා ගතවන්නේය. මගුල් බෙර පද වයන්නේ යක් බෙරයෙනි. එහි හඬ ලලිතාන්විතය. භාවෝද්දීපනය කරන සුළුය. භෙරිවාදන කාලය, අවස්ථාව අනුව කෙටි හෝ දීර්ඝ හෝ වෙයි. සභාව ප්‍රමාණවත් නොවන කල්හි, තවත් පිරිසක් පැමිණෙන තුරු බෙරවැයීම දීර්ඝ කරනු ලැබේ. වෙනත් පද කට්ටියක් ගැයීමෙන් එම කාර්යය ඉටු කරගනු ලැබේ.

ඉනික්බිති කාරියකරවන රාළ පියවි ස්වභාවයෙන් සබයට අවතීර්ණ වෙයි. එසේ අවුත් පොත කියවීමට පටන්ගනී. එසේ පොත කියවන විට හේ, වෙස් අත්ත වෙත හැරී සිටී. මේ අවස්ථාවේදී ඔහු තෝත්‍ර (ස්තෝත්‍ර පාඨ) ගායනය කරයි. එවිට බෙරකරු මඳ හඬක් බෙරයෙන් දෙයි. ඉනික්බිති ත්‍රිවිධ නමස්කාරයෙන් අනතුරුව කෝලම් උපත පිළිබඳව විස්තරයක් කවියෙන් කියැවෙයි.

කාරියකරවන රාළට, ඉන්පසු නියමවන්නේ සබයට පැමිණෙන කෝලම් නළුවන් හා කථා බස් කිරීම, ඔවුන් සබයට හඳුන්වා දීම යනාදි කට යුතුය.

කෝලම් නළුවන් හැම කෙනෙකුටම කලින් අම්බලන්ගොඩ පළාතේදී '' සභාපති '' නම් තැනැත්තෙක් කරලියට එයි. මේ වූකලි මහ අම්බලන්ගොඩ ටී. ඩබ්ලිව්. පැලිස් ද සිල්වා ඇති කළ චරිතයකි. බෙන්තර, සුද්දගොඩ කණ්ඩායමද '' සභාපති '' නමැති චරිතය ඇතුළත් කර තිබෙන බව සුද්දගොඩ අමරසේ ගුරුන්නාන්සේගේ අදහසයි.

සභාපති කරලියට එන්නේ ගමන් තාලයකිනි. මේ ගමන් තාලය ඉතා මනෝහරය. ලයාන්විතය. කක්ෂ්‍යයෙහි නැටීමෙන් අනතුරුව හේ එක කක්ෂ්‍යාවකට වෙයි. ඉක්බිති කවි, සින්දු ඇරඹේ. හේ යළින් නටා වෙස් අත්ත අසලින් මඩුවට පිවිසෙයි.

[1] මෙම ලිපියෙහි ''කාරියකරවන රාළ'' යි හඳුන්වන්නේ මේ තැනැත්තාය.

ආචාර්ය නන්දසේන මුදියන්සේ විසිනි.

නාථ දෙවි පිළිම

මහායානිකයන්ගේ ප්‍රධාන බොධිසත්ත්වවරයෙකු වූ අවලොකිතෙශ්වර, ලක්දිව විසූ මහායාන බෞද්ධයන් අතර ජනප්‍රියත්වයට පත්ව සිටි බවට ඇති සාක්ෂ්‍ය නොමඳය. '**ගුරුරවලොකිතෙශ්වර ඉති ප්‍රතීතො භගවාන්**' යනුවෙන් තිරියායි සෙල්ලිපියෙහි[1] (ක්‍රි. ව. 7 ශ. ව.) සඳහන් වූ බැවින් යටත් පිරිසෙයින් ඒ කාලයෙහි සිටම අවලොකිතෙශ්වර වන්දනාව මෙරට ප්‍රචලිතව පැවති බව ප්‍රකාශ කිරීම අයෝග්‍ය නොවේ. 15 ශතවර්ෂයේ විසූ රාමචන්ද්‍ර භාරතීන් විසින් සම්පාදිත **වෘත්තරත්නාකර පංචිකාවෙහි** ද මෙම බෝසතුන් වර්ණනය කිරීම සඳහා ශ්ලොක 4 ක් වෙන්වීය. සිංහල සාහිත්‍යයෙහි මොහු හඳුන්වනු ලබන්නේ නාථ යන නමිනි. 14–15 ශතවර්ෂවල දී මෙම බෝසතුන් සිංහල බෞද්ධයන් අතර කෙතරම් ජනප්‍රියත්වයට පත්වී ද යත් එකල මොහුට පූජෝපහාර පැවැත්වීම සඳහා දේවාල කිහිපයක් තැනින් තැන ඉදි විය. වත්මන් කල අවශිෂ්ට ව ඇති නාථ දේවාලවල ද මෙම බෝසතුන් පිදීම මහත් ගෞරවාදර සහිත ව සිදු කෙරෙන බව සඳහන් කළ යුතුය.

මේ අතරින් ඉතා වැදගත් යයි සැලකිය යුත්තේ මහනුවර නාථ දෙවාලයයි. එය 14 වන ශත වර්ෂයේ දී ඉදි කළ බව සැලකිය හැක. ගම්පළට නුදුරු වෙගිරියේ ද ලොකෙශ්වර නාථයන් වහන්සේ පිදීම සඳහා ඉදි කළ දේවාලයක් තිබේ. එය ද 14 වන ශත වර්ෂයට අයත් බව එහි ගල්තලයක රචිත සෙල්ලිපියක ප්‍රකාශ වීය. පෙරහර සමයේ දී මේ දෙතැන්හිම පැවැත්වෙන උත්සව, පූජා විධි හා චාරිත්‍ර වාරිත්‍රාදිය සිංහල සංස්කෘතියේ එක්තරා අංශයක තොරතුරු කියා පායි. දේවාල දෙක්හිම තැන්පත් වූ නාථ දෙවි පිළිම, සාමාන්‍ය වශයෙන් බැලීමට අවකාශ නොලැබේ. ඒවා තැන්පත් වූ කාමර තුළට ප්‍රවේශ විය හැක්කේ කපුරාළ වරුන්ට පමණි. මෙම ලිපියෙහි මුඛ්‍යාර්ථය වනුයේ කාටත් බැලිය හැකිව තිබෙන නාථ දෙවි පිළිම දෙකක් ගැන සඳහනක් කර සංක්ෂෙප විස්තරයක් කිරීමය.

ගාලු දිස්ත්‍රික්කයේ හික්කඩුවට නුදුරු තොටගමුව විහාරය ද නාථ දෙව වන්දනය පිළිබඳ මධ්‍යස්ථානයක් වශයෙන් 15 වැනි ශත වර්ෂයේ සිටම ප්‍රසිද්ධියට පත්වී තිබුණි. විජයබාහු පරිවෙණාධිපති ශ්‍රී රාහුල මාහිමි නාථ දෙවියන් ගැන මහත් භක්තියකින් යුතුව සිටි බව එතුමාගේ කෘතීන් හදරන කල පැහැදිලි වනු ඇත. ගිරා, පරෙවි හා කෝකිල සන්දේශයන්හි තොටගමුවේ වැඩවෙසෙන නතිඳුන් ගැන භක්තියෙන් යුතුව කෙරෙන සඳහන් සොයාගත හැකිය.

දිවයුරු පෙන පෙනෙන සිඳු උරහ ගෙලෙ — බඳ
දිවයුරු රන මිණෙක සිරිසර පාන — සඳ
දිවයුරු සිය **නාත දෙවි හිමිඳුන්** — නැමඳ
දිවයුරු මගට වැද යාගන් මිතුරු — සඳ

(**පරෙවි සන්දේශය** 76 පද්‍යය).

නතිඳු නිමල මොලකැටි සිරුරෙන් — පතළ
සිතිඳු කැලුම් කඳ සේ නිරතුරු — උදුළ
පසිඳු මහත් පෙත් මග පුලිනතල — කළ
තොයිඳු යතුරු කෙරෙමින් වැද වෙහෙර — තුළ

(**කෝකිල සන්දේශය** 78 පද්‍යය).

උදුළ තරල මිණි වෙන් ඇරගතැයි — තමා
පුවළ **නතිඳුහට** පමුණන ලෙසින් — බමා
තරළ නැබළ රළ ගොස පහළ කර — දමා
වෙරළ වතළ සිඳු රහ බලග නෙත් — යොමා

(**ගිරා සන්දේශය** 186 පද්‍යය).

1. **E. Z. Vol. iv. pp. 151—160 and 312—319**

අද දවසද තොටගමු විහාරයෙහි නාථ-දෙව ප්‍රතිමාවක් දක්නට ලැබේ. එය පිහිටුවා ඇත්තේ විහාර භූමියෙහිම පිහිටි නාථ දේවාලයෙහිය. අඩි 11 ක් පමණ උස මේ පිළිමය ගඩොල්, මැටි හා හුණු බදමයෙන් කරවා වෛවර්ණවත් සායමින් අලංකාර කර ඇත. එහි දකුණු අතින් අභය මුද්‍රාව ද වම් අතින් වරද මුද්‍රාව ද දර්ශිතයි. හිසෙහි පැලඳි අලංකාරවත් ජටාමකුටය ධ්‍යානි බුද්ධ අමිතාභගේ රුවකින් සජ්ජිත විය. දඹුල්ලේ ලෙන් ගුහාවල දක්නට ලැබෙන දෙව ප්‍රතිමාවල මෙන් මෙහි ද වම් උරහිස මතුවෙහි උත්තරීය ශාටකයට සමාන වස්ත්‍රයක් යොදා ඇති බව පෙනේ. මේ පිළිමයෙහි අනුකෘතියක් තොටගමුවේ විහාරයට ප්‍රවේශවන ද්වාරය අසල ද කරවා තිබේ. වෙනසකට ඇත්තේ ජටාමකුටයෙහි ධ්‍යානි බුද්ධ රූපයක් දක්නට නොලැබීම පමණකි. දෙවාලයෙහි ඉදි වූ පිළිමය ඉතා පැරණි බව කියති. යටත් පිරිසෙයින් නුවර යුගයෙහි ද එය පැවති බව වදන් කව් පොතේ ලැබෙන පද්‍යයකින් පෙනේ.

ඈත කප්කෙළ ගණන් බුදු බව පතා
විවරණ ලදින් සහතුට
වීතරාගත් එර්දි නුවණත් ආයුවර්දන
කරන හැමවිට
පාත තොටගමු විහාරේ වැඩ සිටින
දෙවියනි දහම් සිහිකොට
දෝත මුදුනේ තබා වැන්දෙමි **නාත
දෙවරජ** නුවණ දෙන් මට
(70 පද්‍යය).

සියනෑ කෝරළයේ අදිකාරි පත්තුවේ මාකොළ නම් ග්‍රාමයෙහි පිහිටි කල්‍යාණිවංශිකාරාම විහාරයෙහි ද නාථ දෙව ප්‍රතිමාවක් ඉදිකරවා තිබෙනු දැකිය හැකිය.[1] මේ වූ කලී මීට අවුරුදු 20 කට පමණ පූර්වයෙහි ඉදි කරවන ලද ප්‍රතිමාවකි. **ශාරිපුත්‍රය** වැනි ප්‍රතිමා ශිල්ප ශාස්ත්‍ර ග්‍රන්ථ, මේ පිළිමය කරවූ ශිල්පීන් විසින් ඇසුරු කළ බවක් සැලකීමට කරුණු ලැබේ. දකුණු අතින් පද්මයක් ද, හිසේ ජටා මකුටයෙහි ධ්‍යානි බුද්ධ අමිතාභගේ රූපය ද[2] මේ ප්‍රතිමාවෙහි දිස්වෙයි. නාථ දෙව පිළිමය කෙබඳු විය යුතු ද යනු **ශාරිපුත්‍රයෙහි** මෙසේ ප්‍රකාශිතයි.[3]

මාකොළ කල්‍යාණිවංශිකාරාම විහාරස්ථානයේ ඉදිවූ නාථ දෙවි පිළිමය

කරභෘත සුභපද්මඃ කුන්ද කර්පූර ගෞරඃ
ඝවජට මකුට දිව්‍යාලංකෘතං ජෝතිනාංගම්
ශිරසි නිහිත බුද්ධො හීනදීනානුකම්පී
ජයතු නමිත චන්දොා ඥනාදෙ නාථ දෙවඃ

1. 1වෙනි ඡායා රූපය බලන්න
2. 2වෙනි ඡායා රූපය බලන්න
3. *C. J. Sc.* Sec. G. vol. II. p. 60.

මාකොළ කල්‍යාණිවංශිකාරාම විහාරස්ථානයේ ඉදිවූ
නාථ–දෙවි පිළිමය
(ජටා මකුටයේ ඇති ධ්‍යානී අමිතාභයන්ගේ රූපය
වඩා පැහැදිලිව මෙයින් බලා ගත හැකි ය)

නාථ සහ මෛත්‍රෙය යනු එක් අයකු බව වර්තමාන බෞද්ධයන්ගේ පිළිගැනීමයි. මේ වනාහි සාවද්‍ය මතයකි. මෙ දෙදෙනා වෙන් කර හඳුන්වන සෙල්ලිපි කිහිපයක් ඇත්තේය. උදාහරණයක් වශයෙන් ශත වර්ෂ 1264 දනම දරන ගඩලාදෙණි පර්වත ලිපිය[1] ඉදිරිපත් කරමු. තවද ශත වර්ෂ 1266 දනම සටහන් ලංකාතිලක සෙල් ලිපියෙහි[2] **'මෛත්‍රී බොධිසත්වයන් වහන්සේත් ලොකෙශ්වර නාථයන් වහන්සේත්'** යනුවෙන් සඳහන් කරනු ලැබුවේ අනිකුත් දෙවිවරුන්ගේ රූප සමග එම දිව්‍යරූප ද කරවූ බව ප්‍රකාශ කිරීමටය. ලංකාතිලක තඹ සන්නසෙහි ද මේ අදහසම ගැබ් කර **"මෛත්‍රී නාථ-ලොකෙශ්වර නාථ රූප දෙකකුත්"** යනුවෙන් සඳහන් කර ඇත. ලොකෙශ්වර යනු අවලොකිතේශ්වර බෝසතුන්ගේ අපර නාමයකි. 14 වන ශත වර්ෂයේ දී නාථ යනුවෙන් මෛත්‍රෙය, අවලොකිතේශ්වර නමැති බෝසතුන් දෙදෙනාටම පොදු වශයෙන් භාවිතා වන්ට වූ බව ඉහත සඳහන් කරුණු විමසන විට පැහැදිලි වනු නො අනුමානය. පසුකාලයේ දී නාථ සහ මෛත්‍රෙය යනු එක් අයකු වශයෙන් හැඳින් වීමට හේතුව මේ අවුල විය හැකි යයි සිතමු.

1. ibid. p. 56
2. U. C. R., Vol. 18. Nos. 1-2, Jan. 1960, pp. 24-38.

දවුල් උපත

රන්ග දුන දුන දුදුන—
දුන දුන දුර්ග තාලං—
පාතිදෙං දෙං නටති—
හරිහර මෙකී මේ චතුරංගයෙං—

1. පුදන් පූජා කරනවා මද එද රැස්වී තුං ලොවේ
සත න්
පදන් වෙන වෙන එලන සැටියේ බල බලා
සිට මුනිඳු තුම න්
අදන් එළුවෙන් එදූකුං අතමැතිඳු වෙනු වෙ න්
එදන් එළුවෙන් බුඩමගුලට දෙවෙනුවෙං
මොන දූකුං අ න්

2. සිඩ කරනා ලෙසට සුවිසි අසන් කෙය්යක්
යකුන් නිවන ට
යුඩ කර වස්වතුං පැරදී ඉන්ඩ බැරුව ගියයි
එම වි ට
සඩ කරනා බෙහෙරි නාදය කරන්නට ඔහු
සැරසිලා සි ට
සඩ කර එළුවේ දූකුං අත එද මුනිඳුගෙ බුඩ
මගුල ට

නේය ඉනුත් මේ සිය යොදුන් ලන්කාවෙහිත් පන්චාමගික තුයඝ්නාදයට හුරුවූ මද මදක් සෙල්ලං පවතින්නේය. ඉන්නිසා අපි අපි අතරෙන් ඉතා සවල්පවූ මද මදක් නෙර්තය පවතින්නේය. ඉන් නිසා පැමුනුනා මෙහි අද දිනේ—එක උප්පැත්ති යයි—

3. පළමුව බුදුරුව න්
දෙවනුව දෙසූ එදහ න්
තෙවෙනුව සඟුරුව න්
මෙමා නමදිං අදර බැතියෙ න්

4. පවසන මෙපද දූ න්
වරදක් ඇතත් මොනය න්
මෙසබයේ වියතු න්
අසව දෙතිසක් සොලස තාල න්

5. සිවු සැටක් තාල න්
සූසැටක් පමණ සවුද න්
විසි එකක් සුරලි න්
එළද පසලොස් වන්දමාන න්

6. හරඹ අන් දෙලස ද
තාල මැයි යන දෙතිස ද
සවුදන් සිවු සැට ද
උගත් ඇදුරනි සිටින් සබමැ ද

7. හුරු නුහුරු මට කි ය
නුහුරේ හුරුව මට කි ය
සුරතේ හුරුව මට කි ය
දෙවැලදෙමිටෙ හුරුව මට කි ය

8. දෙපයේ හුරුව මට කි ය
දෙපිටි පතුලේ හුරුව මට කි ය
දෙ අතේ හුරුව මට කි ය
දෙ අත දසැඟිලි හුරුව මට කි ය

9. මුලයන් පොත්ත ට
බාරව සිටින අය ම ට
කියලා මිස ම ට
එන්නේ කවුද සබ්ය ට

10. මෙම දවුලේ කඳ ට
බාරව සිටින අයතු ට
කියාලා මිස ම ට
නිසි තැන එන්ඩ නෙර්තෙ ට

11. දවුලේ කඩිප්පු ව ට
බාරව සිටින අයම ට
කියාලා මිස ම ට
එන්නේ කවුද වාදෙ ට

—ඉතින් මේ ඇහීමෙ තේරිමයි —

12. හුරු නුහුරු දන යි
නුහුරේ හුරුව සවිය යි
සුරතේ හුරුව සුරල යි
දෙයත දෙමිටේ හුරුව පෙරලෙ යි

13. දෙපයේ හුරුව නැටුම යි
දෙපිටිපතුලේ හුරුව පෙරලෙ යි
දෙයතේ හුරුව හුරුව යි
දෙයත දසඟිලි පෙරලීම යි

මෙසේම ලසිං පොත්තට මන්ග්‍ර දේවතාවා බාරව සිටින්නේය දවුලේ කඳට කඩිප්පුවට යන මෙම දෙකට ද වනයෙන් හෙවත් වනාන්තරයෙන් වෘක්ෂය කපා ලියවා වැඩකර ගත් හෙයින් මෙම දෙකට වෘක්ෂ දේවතාවා බාරව සිටින්නේය එසේ හෙයින් දූන් මේ සබා මණ්ඩපද්වාරයට නොහොත් සබාවට රැස්වූ ලොකු කුඩා සැමදෙනම ප්‍රධාන කොට අවසර ලබා බෝවන් බෝවං කාලයකට පවතිනා සේ නෙර්තයක් කෙරෙංමන්—(මේ කීම ඉතා හොඳයි කෙනෙකුට නෙදෙං තීන්දුයි)

තාම් තරි තරි ජෙං කිරි කිරි ජෙනං කුරුකුරු තාම් තකට තක ජෙං—

14. එවිකුං ගෙන නොයෙක් දෙවියෝ විදිති සිරි
සැප නොවිලෙල්ල න්
වීරකුං කුම නරෙන්ද්‍රසිංහ රජව ඉඳන් නොවී
ලෙල්ල න්
සිල් රකුං කර තපස් වෙස්හැර පතිතිමුකයට
සිතාසෙල්ල න්
මේ දූකුං අත බැරුව ගිය තන් තවත් මොන
වද කරන සෙල්ල න්

—තං කු නං කුකු නිංකු නිංකුකුනකුන දිකුන දිකුන තොංනත්—

15. සතෙස කර පෙර පැවසුවන් නන් තිබෙයි
වෙන වෙන නියම ටා
එදෙස හරිනා ලෙසට පැවසූ පඤ්චතාලය
නියම ටා
යසස ඉසුරුද ලබාගන්නට ඇවිත් මුනිඳුන්
ලහසි ටා
පවස අටකොන සිටං එළු සවුදං අටක් ඇත
නියම ටා

—ක්‍රත කුතං කුකුනං කුනිත් කුකුක්‍රත කත කුන දිකුණ දික්කු තොංතං—

16. සතොසකර සිරි දෙ ත
එදෙස හරිනා ලෙසට කල්සෙ ත
විගස රුසි සිටග ත
පවස දනිතොත් දවුලෙ උප ත

17. මාමුනි ඉසිව රා
නෙර්ත පලකල ඇදූ රා
දවුලක් උරද රා
ගාන්ධර්වය තාල ඇදූ රා

18. සමමත නිරිඳු දකින ට
ඇවිදින් පෙනිලා සි ට
බොහෝ ඉස්තුති කොට ට
නමස්කාරය කරති වැඳසි ට

19. මාමුනි මොකොද ආ වේ
කියමින් නිරිඳු ඇසූ වේ
මාමුනි පැවසූ වේ
ඔබට නෙර්තයට ආමි කී වේ

20. දවුල ඉන බැඳසි ට
එංඩ කිවුවයි නිරිඳු සබය ට
අවසර නිරිඳු දී සි ට
එදයි නම තිබුවෙ දවුල ට

21. දවුල් කඳ මොනව ද
දවුලේ පමන කීය ද
ඇදපු ලනු මොනව ද
පවස දනිතොත් නෙර්තෙ මුල අද

22. රත් සඳුං කඳගෙ න
ගවුවක් පමණ මහති න
රිදියෙන් ලනුව ඇදගෙ න
මෙසේ සාද දවුල ගනිමි න

23. දවුලෙ වට කියම — ට
ගත්තු සංපොතු මොකොද කියම — ට
දවුල සැදු නැකත කියම — ට
මෙසේ නොකියා නේනු සබය — ය

24. වටට අඩ ගවුව — යි
ගත්තු මුව සං පොතු — යි
නැකත යෙදුනේ එද අනුරෙ — යි
දවුල තැනුවේ රුසියා එද — යි

25. මෙසේ උප්පැන්න — ය
කියමි කවිකර සත්න — ය
නොසිත තුළ වැන්න — ය
ඇසුව නැනනිව රුසිගෙ සන්න — ය

26. තත් තත් තන දිකි — න
දින් දින්න නියමි — න
තොං තොං තොං ගි පදයෙ — න
මෙසේ නිරිඳුට නමස්කාරි — න

තත් දින් තොංනං තකදින් තොංනං තක තක දිත් තොං තං කිරිකිට තරිකිට දෙමිකි ගුහිතගු ද— කියන පදයෙං තෙර්ත කෙරෙං මං—

27. යක්ෂ සේනා බින්දවා හැර මුනිඳු තම නුවරදි විසා — ලා
සක් රජුන්හට ශක්‍ර බවනෙදි විජංබන ධර්මය දෙසා — ලා
නෙත් උතුං ගාන්ධර්ව අපෙ දෙව්මුනිරජුං ලඟ වැද වැටී — ලා
ශක්‍ර සවුදම එද ගැසුවෙ දකුනතිං කිටිතක පුරා — ලා

කිටි තක කිර දත් කිටිතක කිරිකිට තරි කිට කිරදත් කිටිතක ගුහිනි ගද්‍රි කිට කිරදන් කිරඳ කිරඳ කිට කිර දා—

28. එද මාමුනි වරන්ගත්තේ ගාන්ධර්වය දිවිය පුත්ත — ම
යොදළුක් ගවු පමණ දවුලක් දරා එසබ කරපු තෙර්ත — ම
සද දෙතිසක් සොලස තාලං සිවු සැටක් ගැහුවයි තවුත්ත — ම
එද රංරදුගෙ හෙරිතාලං පළමු ගැහුවා මුනි කවුත්ත — ම

කුරුම්ත්ත කුරුම්ත්ත කුරුම්ත්තතා කුරුම්ත්ත දී කුරුම්ත්ත නාම් තකට තක ජෙං තකට ජෙහතත් තත්දිත් තොං නං තකදිත් තොංනං කිරිකිට තරි කිට දෙමකිට ගුහිත ගුද—

ගුණසීල ජයවර්ධන

පුරාණ භාරතීය සංගීතාචාර්‍යවරු

කලා සහරාවේ 21 වැනි කලාපයට ඉහත සඳහන් මාතෘකාව යටතේ අප සැපයූ ලිපියෙන් හඳුන්වා දුන් සංගීතාචාර්‍යවරු බොහෝ දෙනෙකු පිළිබඳ තොරතුරු ඉතාම අල්පය. ඒ ආචාර්‍යවරු විසින් ලියන ලද්දයි කියන පොත් මෙතෙක් සොයාගෙන නැත. යම් කෘතියක් ඉතිරි වී ඇතත් එය සම්පූර්ණයෙන් ම ආරක්ෂා වී නැත. පොතේ කොටස් කීපයක් පමණි අරක්ෂා වී ඇත්තේ. මේ ලිපියෙහි අප හඳුන්වා දෙන්නට අදහස් කරන ආචාර්‍යවරු ගැනත් තොරතුරු ප්‍රමාණත්ව නැත. එහෙත් පසුගිය ලිපියෙහි සඳහන් කළ ආචාර්‍යවරුන් ගැන දැනගන්නට ලැබුණු තොරතුරුවලට වඩා වැදගත් ඓතිහාසික තොරතුරු මේ ආචාර්‍යවරුන් ගැන තිබෙන බව කිව යුතු ය.

උත්පල දෙව

අභිනවගුප්ත ගේ ආචාර්‍යවරයාගේ ආචාර්‍යවරයා උත්පලදෙවයි. ඔහු අභිනවගුප්තගේ අභිනව භාරතියෙහි හඳුන්වා ඇත්තේ ''පූරමගුරු'' යනු වෙනි. සංගීතය ගැනත් උත්පලදෙව පොත් ලියා තිබේ. අභිනවභාරතියේ සිව් තැනක උත්පල දෙවගේ මත දක්වා ඇත. උත්පලදෙවගේ සංගීත පොත අනුෂ්ටුප් වෘත්තයෙන් රචිත ග්‍රන්ථයක් බව අභිනව භාරතියෙහි දැක්වෙන පහත සඳහන් පාඨයෙන් පෙනේ :

> යථොක්තං ශ්‍රී මදුත්පලදෙවපාදෛඃ
> ස්ථිතසථායිත්වසම්පන්නාත්
> ප්‍රස්තුතසථමයොජනං
> ධ්‍රැ වාසු යද්‍යදන්‍යොභ්‍යඃ
> තද්වත්ප්‍රභෙදපකල්පයෙත්.

ක්‍රිස්තු වර්ෂ 10 වැනි ශතවර්ෂයේ අග භාගයත් 11 වැනි ශත වර්ෂයේ මුල් භාගයත් අතර කාලයෙහි ආචාර්‍ය අභිනවගුප්ත විසුවේය. උත්පලදෙව 10 වැනි සියවසේ මුල් භාගයෙහි හෝ අගභාගයෙහි විසූහයි අනුමාන කළ හැකි ය.

භාරතීය සංගීත සාහිත්‍යයේ ඉතිහාසය අධ්‍යයනය කිරීම පිණිස බෙහෙවින් ප්‍රයෝජනවත් වන ග්‍රන්ථයකි **අභිනවභාරතී**. මේ කෘතිය ආචාර්‍ය අභිනවගුප්ත විසින් කරන ලද්දකි. පැරණි සංගීත සාහිත්‍යය පිළිබඳ තොරතුරු රාශියක් ම ඒ කෘතියෙන් එකතු කර ගත හැකි ය. අලංකාර පිළිබඳ විස්තර ඇතුළත් **කාව්‍යකෞතුක** නම් ග්‍රන්ථය රචනා කළ භට්ට තොත හෙවත් භට්ට තෞත ගෙන් අභිනවගුප්ත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය හැදෑරීය. පසුව ඔහු නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට භාෂ්‍යයක් සැපයීය. අභිනව ගුප්ත සංගීතය ඉගෙන ගත්තේ නෘසිංහගුප්ත හෙවත් චුඛල නම් ආචාර්‍යවරයාගෙනි. මේ නෘසිංහගුප්ත වූ කලී අභිනවගේ පියා ය.

කීර්තිධර

ලොල්ලට, ශඞ්කුක, උද්භට සහ කීර්තිධර යන ආචාර්‍යවරු නාට්‍යශාස්ත්‍රයට ටීකා සම්පාදනය කළ බව ශාර්ඞ්ගදේව පවසයි. මේ කීර්තිධරව අභිනවගුප්තගේ අභිනවභාරතියේ සිව් තැනක සඳහන් වී තිබේ. කීර්තිධරගේ විශෙෂඥ දැනුම ගැන පෙන්වීමට අභිනව නන්දිකේශ්වර නම් ආචාර්‍යවරයෙකුගේ ද අදහස් දක්වා තිබේ. නන්දිකේශ්වර විසින් දක්වන ලද කීර්තිධරගේ මතවලින් උපුටාගත් කොටස් අභිනවගුප්ත ද දක්වා ඇත. කීර්තිධරගේ කෘතියෙන් උපුටා ගත් පාඨ කොහලගේ **සංගීතමෙරු** නම් ග්‍රන්ථයෙහිත් දක්වා තිබුන බව කල්ලිනාථ විසින් ගෙන හැර දක්වන ලද කොටස්වලින් පෙනේ.

උද්භට, ලොල්ලට සහ ශඞ්කුක

උද්භට, ලොල්ටල සහ ශඞ්කුක යන ආචාර්‍යවරු තිදෙනාම භාරතගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයට භාෂ්‍ය සම්පාදනය කළහ. අභිනවභාරතියේ සිව් තැනක උද්භට ගේ මත දක්වා තිබේ. රාජශෙඛරගේ කාව්‍යමීමංසාවෙහිත් උද්භට ගේ මතයක් ඉදිරිපත් කොට ඇත. නාට්‍යවෘත්ති පිළිබඳ ව උද්භට දුරු මතයට පටහැනි මතයක් අභිනවගුප්ත දක්වයි.

හට්ටලොල්ලට සහ ශඞ්කුක යන ආචාර්‍ය්‍යවරුද නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට භාෂ්‍ය සැපයූහ. තිබෙන තොරතුරුවලින් පෙනෙන්නේ මේ ආචාර්‍ය්‍යවරු දෙදෙනාට කලින් උද්භට විසූ බව ය. ක්‍රි. ව. 778–813 දක්වා කාලය තුළ කාශ්මීරය පාලනය කළ ජයාපීඩ රජුගේ රාජ සභාව හෙබවූ පඬි රුවනකි උද්භට. ලොල්ලට ක්‍රි. ව. 825 හි පමණ වැජඹුණු කෙනෙකි. ශඞ්කුක විසුවේ ක්‍රි.ව. 850 හි පමණය.

ශ්‍රී හර්ෂ

නාට්‍යශාස්ත්‍රයට **වාර්තිකයක්** සැපයූ විද්වතෙකි ශ්‍රී හර්ෂ. අභිනවගුප්ත ශ්‍රී හර්ෂගේ අදහස් කීප වරක් ම ඉදිරිපත් කර ඇත. ශාරදතනයගේ භාව ප්‍රකාශයෙහි ත් **උපරූපක** සහ **තොටක** පිළිබඳව ශ්‍රී හර්ෂ දුරු මතය සඳහන් කර තිබේ. මේ ශ්‍රී හර්ෂ නාට්‍ය ලියූ ශ්‍රී හර්ෂ නොවේ.

හට්ටසුමනස්

තාල සහ **ගෙය** පිළිබඳව අභිනව භාරතියෙහි එන විස්තරයෙහි හට්ටසුමනස් නම් ආචාර්‍ය්‍යවරයාගේ අදහස් ද ඉදිරිපත් කර තිබේ. මෙයින් පෙනෙන්-නේ ඔහු සංගීතය පිළිබඳ විශෙෂඥයකු ලෙස පිළිගෙන තිබුණු බව ය. මේ ආචාර්‍ය්‍යවරයා සම්පූර්ණ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට භාෂ්‍යයක් සැපයූ වෙක් ද, එසේ නැත්නම් ගෙයාධිකාරයට පමණක් භාෂ්‍යයක් සම්පාදනය කළ කෙනෙක් ද එසේත් නැත් නම් ඔහුගේ කෘතියක ගෙයාධිකාරයේ පද්‍ය යුක් හෝ පද්‍ය කීපයක් පමණක් විස්තර කළ කෙනෙක් ද යන්න නිශ්චය වශයෙන් පැවසීම උගහට ය.

හට්ටවෘද්ධි

තාල පිළිබඳ ව කරන විස්තරයේ දී භට්ටවෘද්ධි නම් ආචාර්‍ය්‍ය වරයාගේ අදහස් අභිනවගුප්ත ඉදිරි පත් කර ඇත. සංගීතය පිළිබඳ විශෙශඥයකු ලෙස ඔහු පිළිගෙන තිබුණි.

ඝණ්ඨක

නාට්‍ය පිළිබඳවත් සංගීතය පිළිබඳවත් විශෙෂඥයකු ලෙස ඝණ්ඨක පිළිගෙන තිබුණු බව අභිනවභාරතී යෙහි දක්වා ඇති ඔහුගේ අදහස්වලින් පෙනේ.

ශාකලිගර්භ

අභිනවභාරතිය අනුව ශාකලිගර්භ නමින් සිටි ආචාර්‍ය්‍යවරයෙක් නාට්‍ය ගැන ලියුවේය. **වෘත්ති** පිළිබඳව ඔහු දුරු මතය අභිනව සඳහන් කරයි. **ශාකලි ගර්භ** නාට්‍ය ගැන ලියූ පොතෙහි සංගීතය ගැනත් විස්තරයක් කරන්නට ඇතැයි සිතේ.

රාහුල

සංගීතය ගැන ලියූ පැරණි ආචාර්‍ය්‍ය වරයන්ගෙන් කෙනෙකි **රාහුල**. සංගීතය පිළිබඳ විශෙෂඥයන් ලෙස **ශාරදතනය** පිළිගත් ආචාර්‍ය්‍යවරු අතර **රාහුල** ද දක්නට ලැබේ.

රාහුල ගේ අදහස් අභිනවභාරතියෙහි තෙවරක් ම දක්වා ඇත. හෙමචන්ද්‍ර ගේ කාව්‍යානුශාසන යෙහි ත් රාහුල ගේ අදහස් දක්වා තිබේ. මේ ආචාර්‍ය්‍යවරයා **එක්කෝ** නාට්‍යශාස්ත්‍රයට භාෂ්‍ය යක් සපයන්නට ඇත. එසේ නැත්නම් නෘත්‍ය, සංගීතය, නාට්‍ය යන විෂයත්‍රය ගැන වෙනම පොතක් ලියන්නට ඇත.

භට්ට යන්ත්‍ර

ආචාර්‍ය්‍ය භට්ට යන්ත්‍ර නෘත්‍ය සම්බන්ධයෙන් පළ කළ අදහසක් අභිනව භාරතියෙහි දක්වා තිබේ. මේ ආචාර්‍ය්‍යවරයාත් නාට්‍යශාස්ත්‍රයට භාෂ්‍යසැපයූ කෙනෙක් නම් සංගීතය ගැනත් ඔහු යමක් ලියන් නට ඇතැයි ඇතැමෙක් සිතති.

රුද්‍රට

අභිනවගුප්තගේ සහ ශාර්ඞ්ගදෙවගේ කෘතිවල **රුද්‍රට** නමින් සංගීතාචාර්‍ය්‍යවරයෙක් සිටියේය. 'නාට්‍යා ලංකාර' නමින් ඇති අලංකාර ග්‍රන්ථයේ කර්තෘ ද ඒ **රුද්‍රට** ය. ඔහු විසුවේ ක්‍රි.ව. 9 වැනි සියවසෙහි ය.

භට්ට ගොපාල

භට්ටගොපාල නම් සංගීතාචාර්‍ය්‍යවරයාට අභිනව ගුප්තගේ අභිනව භාරතියෙහි දෙතැනක සඳහන් වේ. මොහු තාල පිළිබඳ විශෙෂ දැනුමක් ලබා සිටි ආචාර්‍ය්‍යවරයෙකි.

මාතෘගුප්ත

අභිනවභාරතියේ තාලාධ්‍යායයෙහි මාතෘගුප්ත ගේ අදහස් දක්වා තිබේ. ඔහු සංගීතාචාර්යවරයෙකු බව ශාර්ඞ්ගදෙව පවසයි. නාරද ගේ සංගීත මකරන්දයෙහි සඳහන් වන මාතෘගුප්තත් ඒ සංගීතාචාර්යවරයා ම බව පෙනේ.

මාතෘගුප්ත විසුවේ ශ්‍රී හර්ෂ රජුගේ සමයෙහි ය. එනම් ක්‍රි.ව. 607–647 හිය .

භොජ රජු

අභිනවගුප්තගේ කාලයෙහි පරමර රජු **භොජ** ධාරාවෙහි (ක්‍රි. ව. 1010—1055) රාජ්‍ය කළේය. කලාකරුවන්ට එතුමා ගේ අනුග්‍රහය ලැබුණා පමණක් නොව අලංකාර සහ සංගීතය ගැනත් එතුමා පොත් ලියුවේ ය. ශාර්ඞ්ගදෙව දක්වන ආචාර්ය ලැයිස්තුවෙහි භොජ රජුගේ නමත් දක්නට ලැබේ. ශාරදතනය ද සංගීතය සම්බන්ධයෙන් ඒ රජු දුරු මත දක්වා තිබේ. සංගීතය ගැන භොජ රජු ලියූ පොතෙහි භණ්ඩි භාෂාවෙහි ව්‍යවහාර වූ සංගීතය සම්බන්ධ පාරිභාෂික වචන භොජ සඳහන් කර තිබෙන බව පාර්ශ්වදෙව පවසයි.

සොමෙශ්වර

ශාරදතනයගේ භාවප්‍රකාශයේ දෙතැනක සොමෙශ්වර සඳහන් වේ. සොමෙශ්වර සහ වෙනත් ආචාර්යවරුන් විසින් සංගීතය ගැන දීර්ඝ වශයෙන් ලියා තිබේන නිසා ඒ විෂය ගැන තමන් වැඩි විස්තරයක් නො ලියන බව ශාරදතනය සිය කෘතියෙහි පවසයි.

පාර්ශ්වදෙවගේ සංගීත සමය සාර නම් ග්‍රන්ථයෙහිත් සොමෙශ්වර සම්භන් වේ. තාල ගැන ඔහු විස්තරයක් තිබිර තිබෙන බව පාර්ශ්වදෙව පවසයි.

ශාරදතනයත් පාර්ශ්වදෙවත් සඳහන් කරන මේ සොමෙශ්වර කවරෙක් ද ? සංගීත සාහිත්‍යයෙහි සොමෙශ්වර නමින් සිටි ආචාර්යවරු දෙදෙනෙක් හමු වේ. එක් කෙනෙක් ක්‍රි. ව. 1131 හි මනසොල්ලාස හෙවත් අභිලසිතාර්ථ චිත්තාමණී නම් ග්‍රන්ථයේ කර්තෘ චාලුක්‍ය වංශික III වැනි සොමෙශ්වරය. **මනසොල්ලාසය** විශාල කෘතියකි. එහි සංගීතය ගැන දීර්ඝ විස්තරයක් ඇතුළත් ය. ශාරදතනයත් පාර්ශ්වදෙවත් වෙනත් අයත් සඳහන් කරන සොමෙශ්වර ඒ චාලුක්‍ය රජු විය යුතු ය.

සංගීත රත්නාවලී නමින් කෘතියක් සම්පාදනය කළ තවත් සොමෙශ්වර කෙනෙක් සිටී. ශාර්ඞ්ගදෙව සඳහන් කරන්නේ ඒ සොමෙශ්වර යයි ඇතැමෙක් පවසති.

භට්ට සොම වරණ

භට්ට සොම වරණ නම් ආචාර්යවරයා ගැන සඳහන් වන්නේ රංගනාථ දීක්ෂිත විසින් කාලිදසගේ වික්‍රමොර්වශියට ලියන ලද ටීකාවක ය.

පර්මර්දි රජු

පරමර්දි යනු සොමෙශ්වර හැඳින්වීමට යෙදූ විරුදවලියක් සේ ඇතැමෙක් සළකති. එහෙත් කේ. එස්. රාමස්වාමි ශාස්ත්‍රිගේ මතය නම් පරමර්දි නමින් වෙනම සංගීත විශෙෂඥයකු සිටි බවය. ඔහු ක්‍රි. ව. 1165—1203 අතර කාලයෙහි රාජ්‍ය කළ රජෙකි. පාර්ශ්වදෙවගේ **සංගීත සමය සාර** නම් ග්‍රන්ථයෙහි පරමර්දි රජුකු ගැන සඳහන් වන නිසා රාමස්වාමි ශාස්ත්‍රිගේ අනුමානය නිරවද්‍ය බව පෙනේ.

සාරදතනය

ක්‍රි. ව. 1175–1250 ත් අතර කාලයෙහි විසූ ශාරදතනය විසින් **භාවප්‍රකාශ** නමින් ග්‍රන්ථයක් සකස් කළේ ය. ඒ කාලයේ ම ශාර්ඞ්ගදෙවත් වෙසෙන්නට ඇතැයි සිතමි. භාවප්‍රකාශයේ 7 වැනි පරිච්ඡේදයෙහි සංගීතය ගැන විස්තරයක් ඇත. **නාදෙත්පත්ති** ගැන දීර්ඝ විස්තරයක් එහි ඇතුළත් ය. **ශාරදීය** නමින් සංගීත ග්‍රන්ථයක් ශාරදතනය විසින් ලියන ලද බව භාවප්‍රකාශයේ 7 වැනි පරිච්ඡේදයෙහි එන පහත සඳහන් පාඨයෙන් පෙනේ.

''මයා'පි ශාරදීයාඛ්‍යෙ ප්‍රබන්ධෙ සුෂ්ඨුදර්ශිතං'' නාට්‍ය ගැනත් සංගීතය ගැනත් වෙනත් ආචාර්යයන් විසින් ලියන ලද පොත් බොහෝ ගණනක් ම භාවප්‍රකාශයෙහි සඳහන් වේ. ඒවා අතුරෙන් **ද්‍රෞහිණී**, **ගාන්ධර්වනිර්ණය**, සහ **වාසුකී** යන පොත් සහ ආචාර්යවරු මෙහි දී සඳහන් කරමු. මේ පොත් වෙනත් කිසිම පොතපතක සඳහන් කර නැත.

භාව ප්‍රකාශයේ 9 වැනි පරිච්ඡේදයෙහි **උල්ලොප්‍යක** නම් උපරූපක විශෙෂය ගැන විස්තර කරන විට **ගාන්ධර්ව නිර්ණය** නම් ග්‍රන්ථයෙන් උපුටා ගත් පහත සඳහන් පද්‍ය දක්වා තිබේ:—

යස්මින්නුල්ලොප්‍යකං නාම
  ත්‍ර්‍යඞ්ගං ගීතං ප්‍රවර්තතෙ
තල්ලක්ෂණං ච **ගාන්ධර්වනිර්ණයෙ**
  ස්පෂ්ටමීරිතං

මේ විග්‍රහය අනුව **උල්ලොප්‍යක** නමැති උපරූපකය ගීතප්‍රබන්ධයකි—(ගීත නාටක විශෙෂයකි). ගාන්ධර්වනිර්ණය කවරකු විසින් ලියන ලද්දක් ද යන්න නොදනිමු.

ද්‍රෞහිණි

වෘත්ති සහ නාටක පිළිබඳ විස්තරය ඉදිරිපත් කරන විටය **ද්‍රෞහිණී**ගේ ග්‍රන්ථයෙන් ගත් යහත සඳහන් පාඨය දක්වා ඇත්තේ :

සාත්වතීවෘත්තිරත්‍ර ස්‍යාත් ඉති
  ද්‍රෞහිණිරබ්‍රවීත්

ද්‍රෞහිණී නම් ආචාර්‍ය්‍යවරයා සංගීතය පංචම වෙදය වශයෙන් පිලිගෙන සිටි බව පහත සඳහන් පාඨයෙන් පෙනේ:—

වෙදෙපවෙදත්ම සාර්වර්ණිකඃ පංචමො
  ගෙයවෙදඃ ඉති ද්‍රෞහිණඃ

මේ පාඨවලින් අපට නිගමනය කළ හැක්කේ **ද්‍රෞහිණී** සංගීතයේ සෑම අංශයක් ම ගැන විස්තර ඇතුළත් වැදගත් පොතක් හෝ පොත් කීපයක් රචනා කළ බව ය.

වාසුකී

මේ නම ශාරදතනය දෙවරක්ම සඳහන් කර ඇත. ශාරදතනය විසින් වාසුකීට ආරොපිත පද්‍යයක් භරතගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහිත් දක්නා ලැබේ. එයින් නිගමනය කළ යුත්තේ භරතට කලින් **වාසුකී** විසූ බවය. ශාරඞ්ගදෙවගේ ලැයිස්තුවෙහිත් නාරද ගේ ලැයිස්තුවෙහිත් **වාසුකී** යන නම දක්නට නැත.

ශඞ්කර

පාර්ශ්වදෙවගේ සංගීත සමය සාර නම් ග්‍රන්ථයෙහි ආචාර්‍ය්‍ය ශඞ්කර හඳුන්වා තිබෙන්නේ වාද්‍ය පිළිබඳ විශෙෂඥයෙකු ලෙසය. එම ග්‍රන්ථයේ වාද්‍යාධ්‍යායයෙහි එන පද්‍ය ඒ නිගමනයට අනුබල දෙයි.

සකල නිෂ්කලං චෙති
  වාද්‍යමෙතද්විධා භවෙත්
කථිතං ශඞ්කරෙණෙදං
  එකතන්ත්‍රිසමාශ්‍රයම්

පුරාණ

විෂ්ණුධර්මෝත්තර පුරාණයෙහිත් වායු පුරාණයෙහිත් මාර්කණ්ඩෙය පුරාණයෙහිත් සංගීතය ගැන විස්තර කරන පරිච්ඡෙද කීපයක් ඇත.

මාර්කණ්ඩෙය පුරාණයේ 21 වැනි පරිච්ඡෙදයෙහි නාගයන්ගේ රජ වූ අශ්වතර පිළිබඳ කථාවක් ඇතුළත් ය. ඒ කථාව අනුව ඒ නාරජු තපස් පුරමන්ටත් තම සොයුරු කම්බලටත් සංගීත ශාස්ත්‍රය උගන්වන ලෙස සරස්වතී දෙවියට යාඥා කළේ ය. සරස්වතී ඒ යාඥාව අනුව ඔවුන් දෙදෙනාට සංගීත ශාස්ත්‍රය දුන්නාය. සරස්වතියගෙන් උගත් එම සංගීතයෙන් අශ්වතර සහ කම්බල ශිව දෙවියා පිණවූහ. ඒ නාග සොයුරන් දෙදෙනා උගත් සංගීතය මාර්කණ්ඩෙය පුරාණයෙහි පහත සඳහන් පද්‍යයන්හි සැකෙවින් දක්වා තිබේ :

සප්තස්වරාඃ ග්‍රාමරාගාඃ සප්තපන්නග සත්තම
ගීතකානි සප්තෙච තාවත්‍යශ්චාපි මූර්ඡනාඃ

තානාශ්චෛවෛකොනපංචාශත් තථා ග්‍රාමත්‍රයංච-
යත්
එතත්සර්වෙ භවාන් චෙත්තා කම්බලශ්චෛච-
තේනඝ

* * *

චතුර්විධං පරං තාලං ත්‍රිප්‍රකාරං ලයත්‍රයම්
ගීතත්‍රයං තථා කාලං මයා දත්තං චතුර්විධම්

* * *

අස්‍යාන්තර්ගතමායත්තං ස්වරව්‍යඤ්ජනයොශ්ච-
යත්
තදශෙෂං මයා දත්තං භවතඃ කම්බලස්‍ය ච

වායු පුරාණයේ ද්විතීය ඛණ්ඩයේ 24 වැනි සහ 25 වැනි පරිච්ඡේදවල සංගීතය පිළිබඳ විස්තරයක් ඇතුළත් ය. 24 වැනි පරිච්ඡේදයෙහි ස්වර සතක් ගැනත් ග්‍රාම තුනක් සහ සෑම ග්‍රාමයකට ම අයත් රාග ගැනත් විස්තර කර තිබේ. මධ්‍යමග්‍රාමය ගැනත් විස්තර කර තිබේ. මධ්‍යමග්‍රාමයට රාග 20ක් සම්බන්ධය ; ෂඩ්ජග්‍රාමයට සම්බන්ධ ග්‍රාම 14කි ; ගාන්ධාර ග්‍රාමයට අයත් රාග 15කි. මේවා විස්තර කරන විට ඒ ඒ රාගයේ ව්‍යුත්පත්තියක්, එම රාගයට අධිපති දෙවතාවත්, මූර්ඡනාවත් විග්‍රහ කර තිබේ. 25 වැනි පරිච්ඡේදයෙහි ගීත අලංකාර 30ක් විස්තර කර ඇත.

විෂ්ණුධර්මෝත්තර පුරාණයේ තෘතීය ඛණ්ඩයෙහි අලංකාර, නාට්‍ය, නෘත්‍ය, චිත්‍රකලාව, ව්‍යාකරණය, සංගීතය ආදිය පිළිබඳ විමර්ශනයක් ඇතුලත් ය. එම ඛණ්ඩයේ 18 සහ 19 පරිච්ඡේදයන්හි සංගීතය ගැන විස්තර කර තිබේ. එම විස්තරයෙහි ස්වර, ග්‍රාම සහ සෑම ග්‍රාමයකට සම්බන්ධ රාග සංඛ්‍යාව, වාදි, සංවාදි සහ අනුවාදි යන වෘත්තිත්‍රය. නව රස, සෑම රසයකට උචිත ස්වර, ලයත්‍රය, සෑමරසයකට සුදුසු ලය, ජාති දහය, ප්‍රසන්නාදි, ප්‍රසන්නාන්ත, ප්‍රසන්නාද්‍යාන්ත, සහ ප්‍රසන්නමධ්‍ය යන අලංකාර සතර, අපරාන්තක, උල්ලොප්‍ය, මත්‍රක, මකරී, උවෙණක, සරොබින්දු, ශෘග්ගාථා, පාණිකා, දක්ෂ විහතා, සහ බ්‍රහ්මගීතිකා යන නම් වලින් හැඳින් වෙන ගීත දක්වා තිබේ. 18 වැනි පරිච්ඡේදය හඳුන්වා ඇත්තේ ගීතලක්ෂණ යන නමිනි. 19 වැනි පරිච්ඡේදයෙහි විස්තර කරන්නේ ආතොද්‍ය භාණ්ඩය.