ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

39 වන කලාපය

1991 දෙසැම්බර

කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය, ශ්‍රී ලංකා
12 SEP 1994

පිටකවරය: ඇත්දතින් නිම වූ මහනුවර රජතුමා සහ බිසොව
(ශ්‍රී ලංකා ජාතික කෞතුකාගාරයේ අනුග්‍රහයෙනි)

P 584
8/9/94

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:

තෙරිපැහැ සෝමානන්ද
ආනන්ද කුලසූරිය
ඩී. එම්. ගුණරත්න

39 වන
කලාපය
1991 දෙසැම්බර

UVPA - Lib. Main
P584
P 584

705
E 584
12/09/94

STOCK VERIFICATION
14
17
18
23

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය
.සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශය

39 වන කලාපය
1991 දෙසැම්බර

පටුන

පිටුව

1. සරච්චන්ද්‍රගේ ''පෙමතො ජායතී සොකො''
මහාචාර්ය කේ. එන් ඕ. ධර්මදාස 01

2. ලක්දිව බුදුපිළිමයේ තුන් සිවුර
මහාචාර්ය මැන්දිස් රෝහණදීර 08

3. සිංහල ඉඟිනළුව
ප්‍රේමකුමාර එපිටවල 16

4. ශ්‍රී ලංකාවේ ඇත්දත් කැටයම් කලාව
මහාචාර්ය ජයදේව තිලකසිරි 18

5. මොහෙන්ජෝදාරෝවෙන් හමු වූ මුද්‍රාවල දක්වෙන සත්ව සහ මිනිස් රූප පිළිබඳ විශ්ලේෂණයක් - II
කථිකාචාර්ය අනුර මනතුංග 23

6. පංචාංගික තූර්ය සංකල්පය
කථිකාචාර්ය සරත් විජේවර්ධන 28

7. ශිව නර්තනය - II
ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි 35

8. අකුරු, අකුරු කිම, අකුරු ලිවීම - II
මහාචාර්ය ආනන්ද කුලසූරිය 39

9. ලිපි සූචිය - II
බී. ඒ. ෂමීලා ඉමාලි 44

විවිධ කලා ක්ෂේත්‍රයන්හි නියුතු
ප්‍රවීණ අප්‍රවීණ ලේඛකයන්ගේ
ශාස්ත්‍රීය හා පර්යේෂණාත්මක වූ ලිපි සඳහා
කලා සහරාව විවෘත වැ ඇත.

සරච්චන්ද්‍රගේ "පෙමතො ජායතී සොකො"

කේ. එන්. ඕ. ධර්මදාස

එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන් .විසින් රචනා කොට 1968 දී නිෂ්පාදනය කරන ලද ''පෙමතො ජායතී සොකො'' නාට්‍යය නොබෝ ද නව නිෂ්පාදනයක් ලෙස යළි රංගගත විය. සම්භාව්‍ය සිංහල සාහිත්‍යයේ එන කථා වස්තුවක් තේමා කොට ගත් මේ නාට්‍යය මුල් කථාවෙහි හරය නව මුහුණුවරකින් ඉදිරිපත් කිරීමක් සේ සැලකිය හැකි ය.

ගම්පොළ යුගයේ රචිත **සද්ධර්මාලංකාරයෙහි** තෙභාතික වර්ගයට අයත් **ස්වර්ණතිලකා** වස්තුව මගින් දක්වෙන ධර්මොපදෙශය වන්නේ ස්ත්‍රීන්ගේ වසඟයට පැමිණෙන පුරුෂයන් නොයෙක් ව්‍යසනයන්ට පත්වන බව පැහැදිලි කරන අතර කුසල් කරන්නවුන් විසින් නුවණ පෙරදැරි ව කුසල් කළ යුතු බව ද ස්ඵුට කිරීම ය. මෙම කථාව නාට්‍යය සඳහා යොද ගන්නා නාට්‍ය රචකයා එම ධර්මොපදෙශ පරමාර්ථය බැහැර කොට මනුෂ්‍යත්වය පිළිබඳ අප අවබොධය පුළුල් කෙරෙන ව්‍යායාමයක යෙදෙන්නේ ය.

''පෙමතො ජායතී සොකො'' නාට්‍යය ඇරඹෙන්නේ අතිශය නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවකිනි. ස්වර්ණතිලකාව දැකීමෙන් සිත කැලඹුණු උද්දල බ්‍රාහ්මණයා සිය නිවෙසට පැමිණෙයි. එහි ඔහුගේ ඉතා ළෙන්ගතු ශිෂ්‍යයෝ තිදෙනෙක් වේදපාඨ සජ්ඣායනා කරමින් සිටිති.

ශිෂ්‍යයෝ ආචාර්යතුමා අස්වැසීමට තැත් කරති, සිදු වූයේ කිමදැයි විචාරති. ''කාලකන්නියක් දුටුවෙමි. මම අද . . . .'' යනාදි වශයෙන් උද්දල බමුණා තමාගේ කැලඹීමට හේතු වූ සිද්ධිය විස්තර කරයි. මෙහි දී ඇති වන දෙබසින් ආචාර්ය තුමා මෙතෙක් කල් කාන්තාවන් පිළිකුල් කළ කෙනෙකු බව හෙළි වේ. ''මෙවර නම් කිරිපැනින් සත් වරක් දෙවුව ද ඇතුළත හට ගත් කිලුටු මල නැත පහවී යන්නේ පහසුවෙන් මගෙ''. යැයි ඔහු පවසයි.

සද්ධර්මාලංකාරයේ එන ස්වර්ණතිලකා වස් වස්තුව ඇරඹෙන්නේ පූර්ව ජන්මයක අනුරාධපුර අභයගිරි වෙහෙරට මල් පූජාවට ගිය මවක හා දුවක පිළිබඳ ප්‍රවෘත්තියකිනි. මලස්න නො සෝද අත ශුද්ධ නො කොට මල් පිදූ දුව ලෝකයේ අග්‍ර වූ රූමතිය වීමට ප්‍රාර්ථනා කරයි. නියි පරිදි මල් පූජාව නො කිරීම නිසා මවගේ දෙෂ දර්ශනයට භාජන වන ඇ මවට ආක්‍රොශ පරිභව කිරීමේ හේතුවෙන් ඊළඟ ජන්මයේ දී පැතූ පරිදි අතිශය රූමත් ව උපදින නමුත් පහත් කුලයක ජන්මය ලබන්නී ය. සියොලඟින් විදුලිය කලඹක් වැනි රශ්මිධාරා නික්මෙන ඇගේ රූසපුව පුරුෂයන් කාමයෙන් මුසපත් කිරීමට සමත් වේ. ඇ වසන උත්තර මධුරාවේ නායක චණ්ඩාලයාගේ පුත්‍රයා ඇගේ අත පැතූ නමුත් ඇ එය පිළිකෙව් කරන්නී ය. මින් කිපෙන ඔහු රජු වෙත ගොස් ස්වර්ණතිලකා නම් සැඩොල් දුව සමජාතික පුරුෂයන් පිළිකෙව් කරමින් වංශවතුන් පතන්නී යැ යි චෝදනා කරයි. මෙ විට ස්වර්ණතිලකාගේ පියා කැඳවන රජ ඇය වංශවතුන් පතන්නී නම් පංචමධුරා නුවර රාජ සේවයේ යෙදී සිටින ඉතා ජාති සම්පන්න වූ, ස්ත්‍රීන් පිළිකුල් කරන, රජගෙට යන වේලේ කිරි පැන් සොළොස් කළයක් මහට ඉස්සන, ස්ත්‍රියක් දුටොත් කිරිපැනින් මුව දෙවා ශුද්ධ කර ගන්නා උද්දල බමුණා තගේ දුවට හැකි නම් සහවාසය සඳහා ගන්නට තැත් කරවයි නියෝග කරයි. මෙය අසන ස්වර්ණතිලකා ''මම ඉතින් සැබැවින් ම ගැහැණියක් වීම් නම් ඒ උද්දල බමුණා හා එක්ව වාසය කෙරෙමම'' යැයි ඉටා ගෙන පංච මධුරා පුරයට යන්නී ය. ඒ යන අතර මහ දී එක් නුවරකට

පැමිණි කල්හි එහි රජ ස්වර්ණතිලකාව දැක කාම යෙන් විසංඥව ඇ සැඩොල් දුවකැ යි අසා ''මෙබඳු වූ ස්ත්‍රී රත්නයක් නොලබන්නා වූ මට ජීවිතයෙන් ප්‍රයෝජන කිම් දැ ''යි ප්‍රලාප කියා හඬමින් තම කඩුව ගෙන තමන් හිස තුමූ ම කපාගෙන මිය යයි. මෙ සේ ම අතරමග රාජධානි පහක රජදරුවෝ පස් දෙනෙක් ස්වර්ණතිලකා නිසා සිය දිවි නසා ගනිති. සද්ධර්මාලංකාර කතුවරයා විසින් මේ අවස්ථාව යොද ගෙන :

''පියතො ජායති සොකො පියතො ජායතී භයං
පියතො විප්පමුත්තස්ස නත්ථි සොකො කුතො
භයං.''

''ප්‍රිය වීමෙන් ශොකය උපදී, ඉන් භය ද උපදී. ප්‍රිය වීමෙන් මිදුණු කල්හි සොකය නැත. භයක් ඇති වන්නේ කෙසේ ද?'' යයි ද යළි ''පෙමතො ජායති . . . .'', ''රතියා ජායති . . .'', ''කාමතො ජායති . . . .'', ''තණ්හාය ජායති . . .'' ආදි වශයෙන් යම් යම් දේ කෙරෙහි ඇලීමෙහි ආදීනව ධර්මොපදෙශ වශයෙන් ප්‍රකාශ කරනු ලැබේ.

සද්ධර්මාලංකාර කථාවට අනුව ස්වර්ණතිලකා හා ඇගේ පියා අවසන පංච මධුරා රජ වාසල වෙත ළඟා වෙත්. එහි රාජ සභාවේ දී ස්වර්ණතිලකා සිය හාවභාවලීලාවන් මගින් උද්දල බමුණා සිත් වසහයට ගන්නී ය. බමුණා ''බලවත් රෝගයකින් පීඩිත වූ පුරුෂයෙකු මෙන් කෙඳිරි ගගා රජගෙන් නික්ම තමා වසන ගෙට ගොස් තම යහළු මිත්‍රයන්ට තමා පත්වී ඇති දුඃඛිත තත්ත්වය පවසා ඔවුන්ගේ පිළිසරණ පතයි.

''පෙමතො'' නාට්‍යය රචනා කිරීමේ දී **සරච්චන්ද්‍ර** කෙතරම් දුරට මුල් කථා වස්තුව වෙනස් කර ඇති ද යනු මෙහි දී පැහැදිලි වනු ඇත. මහ වැරදීමෙන් උද්දල බමුණාගේ උයනට පැමිණෙන ස්වර්ණතිලකාව දැකීමෙන් උද්දල බමුණාගේ ධ්‍යානය බිඳී ගොස් ඇති බව අපට අසන්නට ලැබේ. ඔහු කැලඹුණු සිතින් සිය නිවසට යන්නේ සිය සිසුන් හමු වෙයි. ඔවුන්ගේ අස්වැසිලි වදනින් ද පලක් නො ලබන ඔහු ඇතුළු ගැබට වදින්නේ:

සතුරන් සහසක් කළ ද පරාජය . . . නැත
පිළිසරණා පුහුදුන් සතහට යනුවෙන් පවසමිනි.

සිය ගුරුතුමා පත්වී සිටින චිත්ත වික්ෂෝභය ශිෂ්‍යයන්ගේ සාකච්ඡාවට භාජන වේ. ඔහුගේ ධ්‍යානය බිඳ දැමූ ස්ත්‍රිය ගැන ඔව්හු උරණ වෙති.

නාට්‍යයේ සැලැස්ම අනුව මෙහි දී ප්‍රවිෂ්ට වන සූත්‍රධාර විසින් ස්වර්ණතිලකා පිළිබඳ පුවත ප්‍රේක්ෂකයන්ට පවසනු ලැබේ. (තවම ස්වර්ණතිලකා ප්‍රේක්ෂක හමුවට පැමිණ නැත).

මෙ විට ගායකයෝ ඉදිරිපත් ව ඇගේ රූසපුව වර්ණනා කරත් :

ස්වර්ණතිලකා වීය ඇගෙ නම
ස්වර්ණවර්ණය ඇගේ දේහය
ස්වර්ණමාලා කළඹ සදිසිය . . . .

මෙම නාට්‍යමය ප්‍රවේශය සහිත ව ය ස්වර්ණ තිලකා හා ඇගේ පියා වේදිකා ගත වන්නේ. මෙවිට ශිෂ්‍යයෙක් :

අර එන්නෙ ඒ දෙදෙන . . . . .

ආදි වශයෙන් තම සිත්හි ඇ කෙරේ වූ විරෝධය ප්‍රකාශ කරයි. මෙහි දී ශිෂ්‍යයන් හා පියා අතර ඇති වන දෙබසින් ඔවුන් මංමුළා ව එතැනට පැමිණි බැව් එළිදරව් වේ. මෙ තැන පිටස්තරයන් නොපැමිණෙන අසපු සිජහලක් බව පවසන ශිෂ්‍යයෝ ඔවුන් දෙදෙනා පිටමං කිරීමට පැමිණි බැව් එළිදරව් වේ. මෙ තැන පිටස්තරයන් නොපැමිණෙන සිජහලක් බව පවසන ශිෂ්‍යයෝ ඔවුන් දෙදෙනා පිටමං කිරීමට සැරසෙත් ම ඇතුළු ගැබේ සිට උද්දල බමුණා ඉදිරියට පැමිණේ :

නවතිවු නවතිවු, කව්ද ඔබ දෙදෙන . . . .

ඔහු තම ශිෂ්‍යයන් ගත් ක්‍රියා මාර්ගය දෝෂ දර්ශනයට භාජන කරයි :

මා ඉගැන්වූ සීලය ද ඔබ
පිළිපදින්නේ සිසුනි මෙලෙසට . . . .

නාට්‍ය රචකයාගේ විපුල කල්පනා ශක්තියත්, නාට්‍යෝචිත අවස්ථා ඉස්මතු කර දක්වීමේ කෘත හස්තතාවත් මෙහි දී පැහැදිලි ව පෙනේ. කථාව මෙ තරම් සියුම් ලෙස අවස්ථා නිරූපණයෙන් ඉදිරිපත් කිරීම නිසා එහි ගැබ්ව ඇති මිනිස් සබඳතා පිළිබඳ ගැඹුරු අරුත් වෙත අප අවධානය යොමු වන්නේ ය. උද්දල බමුණා ස්වර්ණතිලකාව දැකී මෙන් සිත කැලඹුණේ දැන් සිටින්නේ තම අතීත ආකල්පය හා අනාගත ආකල්පය අතර අවිනිශ්චිත

තත්වයක ය. අතීතයේ ගැහැනුන් පිළිකුල් කළ ඔහු පසුව ගැහැනියක් කෙරේ දැඩි අනුරතියකින් බැඳී යන්නේ ය. එහෙයින් මෙ අවිනිශ්චිත අවස්ථාවෙහි ඔහු හැසිරෙන්නේ අනාගතය වෙත බර වූ චිත්ත ස්වභාවයකිනි.

උද්දල බමුණාගේ ආචාරශීලීත්වයෙන් පහන් වූ ස්වර්ණතිලකාගේ පියා තමා පිළිබඳ ඇති තතු මෙහි දී හෙළි කරමින් තමා උත්තර මධුරාවේ සිට පංච මධුරාවේ රජවාසල සේවයක් පතා යමින් සිටින බව පවසයි. මෙ විට ප්‍රශ්නයක් නගන උද්දලයෝ තම රට හැර වෙන රටක සේවය පතා යන්නට හේතු කවරේ දැයි විමසති. ස්වර්ණතිලකා ප්‍රථම වරට දෙබසට සහභාගි වන්නී මෙහි දී යි:

දුක්බර වූ පුවතකි ඒ
ඇදුරුතුම ගුණ නඳන් . . . . .

උසස් ආචාර ධර්මයෙන් පිරිපුන් උද්දල බ්‍රාහ්මණයා මෙහි දී ඉදිරිපත් වෙමින් :

එබඳු පුවත් විචාරමින්
ඔබේ සිතට වෙහෙස දෙන්ට
නො කැමැත්තෙමි මෙම වේලේ

යයි ඇය නවතයි. ඔවුන් රජවාසලට කැඳවා ගෙන ගොස් රජු යටතේ ගඳඹ තනතුරක් ලබා දීමට ද ඔහු පොරොන්දු වෙයි.

නාට්‍යයේ දෙවන අංකය ආරම්භ වන්නේ ස්වර්ණතිලකාගේ පියාට රාජ මන්දිරයේ සේවය ලැබුණු බව දන්වමිනි. මේ අතර උද්දල බමුණා දිනෙන් දින කණස්සල්ලට පත් ව සිටින බව ද සූත්‍රධාර අපට දන්වයි. මෙහි දී ඉදිරියට එන උද්දලගේ මිත්‍රයන් වන බමුණන් සතර දෙනාගෙන් ඇති තතු කවරේ දැ යි සූත්‍රධාර ප්‍රශ්න කරයි :

සිසු මාණවකයෝ අන්දමන්දවී,
දෙඩති නෙබස්, උනුන් අතර. . . . . .

මෙයට පිළිතුරු දෙන බමුණෝ සත්‍යය හෙළිදරව් කරති. මෙ විට උද්දල බමුණා පිවිසෙන්නේ ඒ අතීත සිද්ධීන්, එනම් මිතුරන් හා සමඟ කළ සාකච්ඡා නිරූපණය කරන්නාක් මෙනි.

පිළිසරණ වනු මෙමට — සතර දිග වේ අඳුරු

මිත්‍රයෝ ඔහුට අවවාද කරත්, තම සිත පාලනය කරගත යුතුයැ යි ඔහුට අවවාද දෙත්. මන්ද? මේ සම්බන්ධය සමාජ සම්මත නො වන හෙයින් නොයෙක් ප්‍රශ්න ඇති විය හැකි බැවිනි.

නොහොබීය සකි ඔබට ඒ ළඳ. . . . .

එහෙත් උද්දල බමුණා තම අදහස නිවැරදි යැයි තර්ක කරන්නේ ය :

මැණික නම් මැණික වේ.
කිලුටු පස් යට තිබී ලැබුණ මුත් . . .

මෙ විට කිව හැකි අන් දෙයක් නැත. මිතුරු කැලට සිහිවන්නේ දර්ශනික සත්‍යයක් පමණි.

"ලලනානනානි වලලොචනානි
තරුණාරුණානි වලිතාධරානි
මනුජොහි යො නෙත්තපියං කරොතී
සතු නිව ජාතිමපි නො ජහාති."

සද්ධර්මාලංකාරයේ එන පුවත් සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් සංස්කරණය කොට ඇති අයුරු මෙහි දී ද සැලකිල්ලට ගත යුතු ව ඇත. එහි උද්දල බමුණා මිත්‍රයන්ගේ උපදෙස් අසන්නේ රාජසභාවේ ස්වර්ණ තිලකාව දුටු මුල් අවස්ථාවට පසු ව ය. ඔහුට අවවාද දෙන මිතුරෝ ඉන් පලක් නො වූ සඳ ස්වර්ණතිලකා කැඳවා ගෙනවුත් ඔහුට පාවා දෙති. එම කථාවට අනුව "ලලනානනානි . . ." යනු උත්තර මධුරාවේ රජු වෙත ගොස් පැමිණිල්ලක් කරන චණ්ඩාල නායකයාගේ පුත්‍රයා ගයන ගීතය යි. එහි ඇතුළත් දර්ශනීක චින්තනය මිත්‍ර බමුණන්ගේ මුවට ම උචිත වූවක් සේ සරච්චන්ද්‍රයෝ දුටහ. ඔහු උද්දල බමුණාගේ මුවට නංවන මේ සංකල්පන යෙහි විචිත්‍රත්වය ද රසික අවධානයට යොමු විය යුත්තකි :

පිය තෙපුල් ලෙල නුවන්
ඡවි වර්ණ මුව කමල
ඇ සියල් මුත් කවර දේ
එවි ද අඟන නම්?
. . . . .

සද්ධර්මාලංකාරයෙහි නොමැති අගනා අවස්ථා වක් මෙහි දී සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් ප්‍රේක්ෂක හමුවට ගෙන එනු ලැබේ. එනම් උද්දල බමුණා ස්වර්ණතිලකාවගේ ප්‍රේමය අයැද සිටින මොහො ත යි. එය ඇරඹෙනුයේ නාට්‍යෝචිත අයුරිනි.

ස්වර්ණතිලකා :

නොවෙමි සම ඔබ බිරිඳ තනතුරට
ඇදුරිඳුනි, මම සැඩොල් දුවක් වෙමි
. . . . .

මීට පිළිතුරු දෙන උද්දල බමුණා තමාගේ අතීතය නිස්සාර වූවකැයි කියා සිටී :

නොදෙඩනුය මෝඩ බස්
ස්වර්ණතිලකා ළඳුනි . . . .

සිය තරුණ විය නිෂ්ඵල ව ගෙවී ඇත්තා සේ දූන් ඔහුට පසක් වන්නේ රූමත් කාන්තාවක කෙරේ අනුරක්ත වූ හෙයිනි. ඔහු අතීතයේ කළ කී දේ හිස් වූ බොල් වූ ක්‍රියා සමූහයකැ යි ඔහු දූන් විපිළිසර වෙයි. ජීවිතයේ නියම අරුත මේ කාන්තාව හා සමග එක් වීමෙන් පසක් වනු ඇතැයි යනු ඔහුගේ දෘඪතර විශ්වාසය වී ඇත. මැදි වියේ සිටින ආචාර්යවරයාගේ මේ ආකල්පය පසු අවස්ථාවක තරුණයන්ගේ නො ඉවසිල්ල සම්බන්ධයෙන් ගායක පිරිස පවසන වදන්හි පිළිබිඹුව ඇත්තේ ය:

යොවුන් වයසේ කිම ද ඉක්මන?
සාර මස ඇයි පෙනි යන්නේ
. . . . .

ස්වර්ණතිලකාවගේ ප්‍රේමය පතන උද්දලයන් ගේ සිතිවිලි කවි බසට නැගෙමින් ගායක පිරිසගේ මුවින් නිකුත් වන්නේ මෙලෙසිනි :

ළඳකගේ ඇස් මිණි පහන් ලෙස
දිලෙන බව නෙක් කවින් කී බස
නො ඇදහුයෙමි තතු නොදත්තෙන්
ඔබ දුටු වේලේ සැබෑ විය එය.

මෙහි දී ස්වර්ණතිලකා තම අතීතයේ දුක්මුසු පුවත් හෙළි දරව් කරයි. තම සරණ පතමින් ආ සැඩොල් නායකයාගේ පුත්‍රයා තම සිතට පිළිකුල් සහිත වූ හෙයින් එම යෝජනාව තමා ප්‍රතික්ෂේප කළ බව පවසන ඇ ඉන් උරණ වූ ඔහු රජුට නො යෙක් මුසා බස් කියා තමා වංශවත් අයම පතන්නිය කැයි චෝදනා කළ හෙයින් රජු කිපී තමා එම පුරයෙන් නෙරපා ලූ බව කියන්නි ය. අතීතයේ මෙම අත්දැකීම් නිසා ස්වාමියෙකු සරණ පාවා ගන්ට තමාට සිතක් නැතැයි ද ඈ පවසන්නි ය. මින් දුර්මුඛ වන උද්දල බමුණා දැඩි ආත්මානුකම්පාවක නිමග්න වේ :

මා කෙරේ සෙනේ ඇති
කෙනෙක් නැත මුළු ලොවේ
. . . . .

මෙ විට ස්වර්ණතිලකා ඔහු එසේ නො සිතිය යුතු බව පවසයි. ඔහුගේ ශිෂ්‍යයෝ ඔහුට සෙනෙහෙ ඇතියෝ වෙති. ඔහුට බැති සිතින් පුදන්නෝ වෙති. ඔහුගේ සියලු දුක සැප ඔවුන් සොයා බලනු ඇත. උද්දල බමුණා ''සෙනෙහස'' යනු කුමක් දැයි ඇයට පහද දෙන්නේ මෙබඳු අගනා වදන් වැලකිනි :

ශිෂ්‍යයෝ මට කරති බුහුමන්
භක්ති ප්‍රේමය ඇත ඔවුන් තුළ.
. . . . . .

ස්ත්‍රී පුරුෂ සම්බන්ධතාවන්හි අග්‍රස්ථානය වූ සෙනෙහස පිළිබඳ කෙතරම් සියුම් තත්ව නිරූපණයක් ද? සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ අසහාය නිර්මාණ කෞශල්‍යයෙහි ඵල වශයෙන් බුද්ධි-ගොචර වන තරමට ම භාවගොචර ද වූ මෙම කාව්‍යමය චින්තනය අතිශය ව්‍යක්ත භාෂා නිරූපණයකින් ප්‍රකාශයට පත් ව ඇත්තේ ය.

නාට්‍යයේ තුන් වන අවසාන අංකය ඇරඹෙන්නේ :

ස්වර්ණතිලකා ළඳුන් ලබමින්
ඇඳුරු සඳ විය සාන්ත මනදෙළ

යනාදී වශයෙන් සූත්‍රධාරයන් දනුම් දෙන තොරතුර සමඟ ය. ඉන් පසු ව අභිනව යුවතිපතින්ගේ ප්‍රේමලෝකය නිරූපණය කෙරේ. තමා මෙතෙක් ගත කළ ජීවිතයේ නිස්සාර බව ගැන කියන උද්දල බමුණා තමාට සැනසිමක් ලබා දීම ගැන සතුට පළ කරයි. ස්වර්ණතිලකා ද සිය සැමියා ගැන ඉමහත් ගෞරවාදරය ප්‍රකාශ කරන්නි ය.

අභිනව යුවලගේ මේ ප්‍රේමලෝකය ගායක පිරිසගේ ව්‍යාඛ්‍යානයට බඳුන් වන්නේ මෙලෙසිනි :

තර්කයෙන් තොර වදන්
සිප් සතර නැති වදන්
. . . . . .

පෙම්වතුන්ගේ අල්ලාප සල්ලාප එබඳු ය. අල්ලාප සල්ලාපය එය සඳහා ම සිදුවන්නක් මිස වෙන අන් අරමුණක් සඳහා සිදුවන්නේ නො වේ.

රිසි නොරිසි හෙද නැති
සුළඟ යන දිසාවට
ජීවිතේ සාගරේ පාවෙමින් යන ඔරුව

සිය සැමියාට ආයාචනා කරන ස්වර්ණතිලකා දූන් සාර මසක් ම ඔහු ඇය සමීපයෙන් ඉවත් නො වී සිටි හෙයින් රාජ සේවය ද අත පසු වී ශිෂ්‍යයන්ට ශිල්ප උගැන්වීමට ද අත පසුවුණු හෙයින් ඒ කටයුතු යළි ඇරඹිය යුතු බව පවසයි. උද්දල මෙ අයැදුම හාස්‍යයට භාජන කරයි. ඔහු කෙළි දෙළෙන් ඇයට උසුළු විසුළු කරයි. ඔහුගේ චරිතය මහත් විපර්යාසයකට භාජන වී ඇත්තා සේ ය. එහෙත්, අවසන ඇගේ අයැදුමට අනුව රාජ සේවයට යාමටත් ඉන් පසුව සිසුන්ට ශිල්පදීම ඇරඹීමටත් ඔහු පිළිත දෙයි.

ස්වර්ණතිලකාගේ චරිතය සරච්චන්ද්‍ර අතින් පුනර්නිර්මාණය වී ඇති අයුරු මෙහි දී සැලකිල්ලට ගත යුතුව ඇත. සද්ධර්මාලංකාරයෙහි නිරූපිත ගතානුගතික චිත්‍රය වන ''පුරුෂයන් වංචා කරන . . . ඇදහිලි නොකට හැකි . . . . ශොකය, රොගය, උපද්‍රවය උපදවන ආකරයක් බඳු . . . . කාමී පුරුෂයන් බඳින පිණිස මරහු විසින් මවන ලද මළපතක් වැනි'' ස්වරූපය බැහැර කරන නාට්‍ය රචකයා ඒ වෙනුවට අපට ඉදිරිපත් කරන්නේ අහිංසක ළඳ බොළඳ කාන්තාවකි. ඇගේ රූපය ම ඇයට සරසට සිටී. ඉන් වශී වන පුරුෂයන්ගේ කරදරයෙන් මිදීමට ඇ විවාහ නො වී සිටින්නට ඉටා ගත්තත් උද්දල ආචර්යයන් ගේ ඇවිටිල්ල නිසා සිත් උණු වන ඇ ඔහුට බිරිය වීමට කැමති වෙයි.

උද්දලයන් කෙරේ ඇ තුළ ඇත්තේ ගෞරව සම්ප්‍රයුක්ත සෙනෙහසකි. එහෙයින් ඇ ඔහුට ''ඇදුරුතුමා'' යයි දිගට ම අමතන්නී ය. උද්දල යෝ එය නුරුස්සති. ''නොවෙම් ද මම ඔබ සැමියා, ඔබගෙන් පෙම් බසක් පතන ?'' යන ඔහුගේ පැනයට ඇ පිළිතුරු දෙන්නී ඔහුගෙන් තමා ලද ජීවන පරිචය සිහිපත් කරන්නී ය. :

ඇදුරුතුමා වන්න මගේ
නුදුන් නමුත් ශිල්ප ශාස්ත්‍ර
. . . . . .

සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් සිය නාට්‍යයන්හි නිර්මිත වූ ස්ත්‍රී චරිත ගණනාවක් මෙහි දී අප සිහියට නැගේ : මනමේ කුමරිය, සුප්පා දේවි, බරණැස් රජ බිසව (ලෝමහංස නාටකයේ) මොවුහු සියල්ලෝ ම කිසියම් අභ්‍යන්තර අඩුවකින් පෙළෙන්නාහු සෙ-නෙහෙ බැඳුණු පුරුෂයන්ගේ ඇසුරෙන් අස්වැසිල්-ලක් පතන්නාහු වෙත්. ඔවුන් කෙරේ ප්‍රෙක්ෂක අනුකම්පාව නිතැතින් ම යොමු වන්නේ ය. ස්වර්ණතිලකා අවසන රුදු මරනයකට පත්වීම සහෘද චිත්ත කම්පනයට හේතු වන්නේ ඇයගේ චරිතය ගතානුගතික අයුරින් පිළිකුල් හෝ ද්වේෂ කටයුතු එකක් නොව අප අනුකම්පාව හෝ අව බෝධය පතන එකක් ලෙස නිරූපණය කොට ඇති බැවිනි.

සද්ධර්මාලංකාරයෙහි නොමැති රාජ සේවයට හා ශිෂ්‍යොපදේශයට යන ලෙස උද්දලයන් වෙත කෙරෙන ස්වර්ණතිලකාගේ ඇරැයුම ඇගේ චරිතය ලෝකාවබෝධයෙන් යුක්ත කාන්තාවක බවට පත් කිරීමට සමත් වන අතර, ප්‍රෙක්ෂක ගෞරවය ඇ වෙත යොමු කිරීමට ද සමත් වන්නකි. මෙහි දී ඇගේ ආකල්පය කල් පසු වී ප්‍රෙමය හඳුනා ගැනීමෙන් එයට සම්පූර්ණයෙන් නම්‍ය වූ උද්දල ආචාර්යතුමාගේ ආකල්පයෙන් ඉදුරා වෙනස් වූවකි. ඔහුට ඇයගෙන් මොහොතක් හෝ වෙන් වීම දුකකි :

රාජ සේවය කරන විට හෝ
සිසුන් මැද හිඳ ශිල්ප දෙන කල
. . . . . .

උද්දල බමුණා ස්වර්ණතිලකාවගේ ඇවිටිල්ල නිසා පළමු රාජ සේවයට ගොස් දෙවැනි ව සිසුන් හමුවට යාමට පිළිත දෙයි. ඔහු ඉවත් ව යන්නේ ය.

හුදකලාව සිටිය හැකි ද?
පාලු බවක් නො ම දැනේ ද?
ළඟ නැති විට මියුලැස මා?

එවිට ස්වර්ණතිලකා කියන්නී :

සිසුන් තිදෙනෙක් නිතර හැසිරෙති
පාසැලෙහි හා අවට පෙදෙසේ
. . . . . .

යනුවෙනි. උද්දලයෝ ද ඔවුන් ''ඉතා ළෙන්ගතු'' තමා කෙරේ ''බැති සිතින් යුතු වූ'' අය බව කියා, ''රකිති ඔහු ඔබ නො එන තුරු මා'' යැයි පවසත්.

එහෙත් අවසානයේ සිදුවනු ඇත්තේ අනෙකකි. මේ බව ගායක පිරිස ඉඟි කරන්නේ දර්ශනික චින්තාවක් මගිනි :

හැමදම ලෝ දහම
එක ලෙස ම පවතී ද?
කිසි කලක නැති වේ ද
බිඳක් වත් එහි වෙනස?

ප්‍රේමයෙන් බැඳී සිටින්නට නම් ප්‍රේමය සියල්ල වසා සිටින බලවේගයක් ලෙසින් ඉස්මතු ව පෙනෙතත්,

අවසරයක් බලමින් සිටි ශිෂ්‍ය කුමන්ත්‍රණකරුවෝ දුන් පිවිසෙති. ස්වර්ණතිලකා වෙත ආචාරශීලි ව හැසිරෙන ඔව්හු තමන් කෙරේ ඇය තබා ඇති විශ්වාසය භාවිත කරමින් අපූරු සිද්ධියක් වන මත් වූ ඇතෙකු වීදියේ දිවීම බලන්නට එන ලෙස ඉල්ලා සිටිති.

ඔබ තනිව සිටින බව
දුටිමු අපි මෙ ගේ තුළ
. . . . . .

එහෙත් ස්වර්ණතිලකා ඊට කැමැති නොවන්නී ය.

එහෙත් ශිෂ්‍යයෙක් ඇයගේ විශ්වාසය යළි තහවුරු කරමින් මෙසේ කියයි :

ඔබ දුන් කී පරිද්දෙන් ම
ඇදුරුතුමා බොහො විස්වස්
ඇත්තේ අප තිදෙනා කෙරේ
. . . . . .

ස්වර්ණතිලකා තුළ මෙහි දී අනියත බියක් හට ගනී. සිදු විය හැකි විපත ඇයට ඉවෙන් මෙන් දැනේ.

යා නො හැකි ය
බියකුක් ඇත මා සිත තුළ,
කුතුහලය මැඩ නැග එන.
. . . . .

එහෙත් ,ශිෂ්‍යයෝ මෙයින් පසු නො බසිති. ඔහු ඇය බලෙන් මෙන් ගෙන් පිටතට ගෙන යති. ඔවුන් සෝපාහාසයෙන් කියන මේ වදන් මගින් අවස්ථාවේ ඇති ශෝචනීය තත්වය තිවර කෙරේ.

මොළ ඇතා වුව දනී
ගුරුතුමාහට සෙනේ
ඇති එක ම ළඳයි මේ.
හිංසාවක් නොකරයි ඌ
. . . . . .

කියමින් ඔව්හු ඇ ඉවතට දක්කා ගෙන යති. මෙ විට සූත්‍රාධාර පැමිණ,

සිසුන්ගේ බිහිසුණු උපාය පිළිබඳ ව ප්‍රේක්ෂකයන්ට දැනුම දෙයි. එවිට වේදිකාගත වන මිත්‍ර බමුණු පිරිසගෙන් සිදු වූ තතු කවරේ දැ යි ඔහු විමස යි. සූච්‍ය වශයෙන් දැන්විය යුතු වූ බිහිසුණු සිද්ධිය ප්‍රේක්ෂකයන් දැන ගන්නේ ඔවුන්ගේ මුවිනි.

. . . .
චකිත ළඳ දුක ඇතා කිපියේ
මඳක් නැවතී බලා සිටියේ
කුංච නාදය වරක් නද කොට
දුව ගියේ ඇ වෙතට සැණිනා.
ස්වර්ණතිලකා සොඩින් ඔසොවා
උඩ දමා ඇය බිමට හෙළුවේ
රුදුරු ලෙස ඇය මරා දැමුවේ
සුණු විසුණු කොට සිරුර මොළකැටී

අවස්ථාවේ ශෝචනීයත්වය තිවර කරමින් ඔව්හු මෙසේ උපකල්පනය කරත් :

සියුමැලි අත් පා පතිත ව පොළොවේ
පොළොව වැළඳ ගෙන
එලෙස ම වැතිරේ . . . . .

රාජ සේවයේ යෙදී සිට ආපසු එමින් සිටි උද්දල බමුණා මේ බිහිසුණු සිද්ධිය සියැසින් ම දකී. ඔහුට සිහිසන් නැති වේ. ඔහු වත්තන් කර ගත් සිසුහු ඔහු නිවෙසට ගෙන එති.

සඳ කලට පහන නිවී
අඳුර අරක් ගත් මේ ගේ තුළ
කෙලෙස ද මා පසු වන්නේ?
. . . . . .

මෙය තමන් විසින් කරන ලද ආනන්තරික පාප කර්මයක් පල දීමකැ යි ඔහු කියයි. එහෙත්, ශිෂ්‍යයෝ ඔහු අස්වසනු වස් :

ඔබතුමාගෙ පවක් නොමැත
මැරවූයෙමු අපි ඒ ළඳ
පව් කිළියක් වන ඇයගේ
පව් හසරින් ඔබතුමා ද
මුදවා ගන්නා අටියෙන්

මේ වදන් උද්දල මහත් කම්පනයට පත් කරයි.

එසේ නම් ස්වර්ණතිලකා
මැරුම් කෑවේ මා අතින් ම යි
මගේ පණ හා සරි ව ඉන්නා
සිසුන්ගෙන් නම් මැරුම් කෑවේ
මා අතින් මයි මැරුම් කෑවේ.

ශිෂ්‍යයෝ ඔහු අස්වැසීමට නොයෙක් තර්ක ගෙන හැර දක්වති. එහෙත්, ඒ කිසිවකින් ඔහු අස්වසා ලිය නොහේ.

පිය සිසුනි ඔබ කෙරේ නැත මා
සිතෙහි අල්ප වූ වෛරයක් වත්
දෙමි සමා මම ඔබට
ඔබ ඇයදුවත් නැතත් . . . . . .

එහෙත් ඔහුට මුහුණ පෑ නොහැකි ප්‍රශ්නයක් ඇත :

සමා කරවා ගන්නෙ කෙලෙස ද?
මා අතින් වූ වරද මළඳට

සිසුන්ගේ ඇවිටිලි, වලකා ලීම් කිසිවකින් රඳවා ගත නොහැකි වූ උද්දල බමුණා ස්වර්ණ තිලකාගේ සිරුර දූවෙන දර සෑයට පැන මිය යන්නේ ය.

සද්ධර්මාලංකාරයේ කථාව අනුව ශිෂ්‍යයන් විසින් රා පොවා මත් කොට ස්වර්ණතිලකා වෙතට එවන මත් ඇතා ඇගේ රුවින් වශීකෘත වී ඇ ඔසවා කුම්භස්ථලය මත තබා ගන්නේ ය. අවසන ඔවුන් ඈ මරවන්නේ මිනිසුනට අල්ලස් දීමෙනි. එහි සඳහන් පරිදි "උද්දල බ්‍රාහ්මණයා මෙබඳු ස්ත්‍රී රත්නයෙන් වියෝව ජීවත් වීමට වඩා මියයාම යහපතැ යි මහත් වූ ශොකයෙන් ප්‍රලාප කිය කියා හඬමින් රාජාංගනයෙහි දරසෑයක් බඳවා ගිනි වැද මළේ ය." සරච්චන්ද්‍රයන් කථාවසානය ප්‍රබන්ධ කොට ඇති ආකාරය ඊට වඩා කෙතරම් කලාත්මක දැයි පැහැදිලි කළ යුතු නො වේ. මනුෂ්‍යත්වය පිළිබඳ අවබෝධය පුළුල් වන පරිදි චරිත නිර්මාණය කරන අතර, නාට්‍යමය අවස්ථා ඉස්මතු වන පරිදි ද ඔහු විසින් සිද්ධි පෙළ ගස්වා ඇති අයුරු මනහර ය. ඔහුගේ විපුල කල්පනා ශක්තියත්, භාෂා නෛපුණ්‍යයත්, නිසා "පෙමතො ජායතී සොකො" රස පූර්ණ නිර්මාණයක් බවට පත්ව තිබේ.

"තෙමෙ ද විනසට පත් — මුළු ලෝ තැවූ ගිම් කල්
පරා වෙහෙස කළ දනෝ — වැනසෙත් මැ නු බොහෝ සේ."

කව් සිළුමිණ — 407

අනුන්ට හිංසා පීඩා කළ ජනයා බොහෝ සෙයින් ම විනාශයට පත් වන්නාහු ය. (එය ඕප්පු කරන්නාක් මෙන්) මුළු ලෝකය ම තැවූවා වූ ග්‍රීෂ්ම කාලය ද විනාශයට පත් වී අවසන් විය.

ලක්දිව බුදුපිළිමයේ තුන් සිවුර

මැන්දිස් රෝහණදීර

අනුරාධපුර යුගයේ සිට නුවර යුගය තෙක් වූ කාලය තුළ ශ්‍රී ලංකාවේ බුදු පිළිමය කලා ඉතිහාස විචාරකයන්ට මහඟු මැණිකක් වැන්නකි. මනා සේ කපා ඔප මට්ටම් කළ මැණිකක්, දුටු මතින් අප නෙත් සිත් බැඳ ගනියි. එය නන් අයුරින් නන් දෙසින් බලත් බලත් ම නන් වන් රැස් කිඳු විසුර විසුරා බබළන්නට පටන් ගනියි. සිංහල බුදු පිළිමය ද එසේ ය. දුටු සැණින් මන බඳියි. බලත් බලත් ම සිතත් සිතත් ම නන් වන් රුවන් රුවක් සේ අප සිත මෝහනය කරයි. පහන් සංවේග දනවයි.

අනුරාධපුර සමාධි පිළිමය මෙයට හොඳ ම නිදසුනයි. දුටු සැණින් අප මන නුවන් වශී කරයි. නො දුරු නො ළං තැනක නැවතී එදෙස බලා සිටින කල්හි බල බලා මෙනෙහි කරන කල්හි එය සැබෑ ගල් පිළිමයක් බව අප සිතින් ගිලිහී යයි. එවිට එය සැහැල්ලු පුළුන් කළඹක් සේ සෙමෙන් අහසට එසවෙන්නාක් මෙන් හැඟෙනු ඇත. පෙනෙනු ඇත. ඒ මොහොතේ අප සිත පහන් වෙයි. සන් සිඳෙයි. සුසමාහිත වෙයි.

එවන් අසිරියක්, එවන් සන්හිඳියාවක් අප තුළ පහළ වන්නේ ඇයි? විචාරය ඇරඹෙන්නේ මෙම ප්‍රශ්නයේ සිට ය. කවර ලක්ෂණ නිසා ද? සන්හුන් මුව මඩල නිසා ද? ළැම මඩල, දෙවුර, සුපිහිටි දෙපා, දෙ අත් නිසා ද? කෙහෙ ගැට, නළල් තලය, දෙ බැම, අඩවන් දෙනෙත් නිසා ද? විරූප වූ නාසය අමතක කළ ද, පිරිපුන් කොපොල, දෙතොල්, නිකට, වට සුමට ගෙළ නිසා ද නො එසේ නම් මේ සියල්ලේ සුසංවිධිත සමෝධානය නිසාද? මෙවන් විවිධ සිතුවිලි මවමින් සිටි එක් දිනක මෙහි සිවුර කෙසේ ද යන ප්‍රශ්නය හදිසියේ මා තුළ පැන නැඟිණි.

සමාධි පිළිමයට බොහෝ සෙයින් හැඩරුවින් සමාන පුවරසන් කුළම පිළිමය ද නිරීක්ෂණය කෙළෙමි. එහිදී වහා නෙත සිත නො ගැටෙන සේ නො වැදගත් සේ සිවුර සටහන් කොට ඇති බව දැක, ගත හැකි විය. දකුණු කිහිල්ලේ සිට වම් ගෙළ මුල තෙක් අර්ධ වක්‍ර උන්නත රැලි දෙකකින් සිවුරු ඉම සටහන් කොට තිබේ. දෙපයේ වළලු කර අසළ වක්‍රාකාර ඉම් රැල්ල බැගින් දක්නට ඇති අතර, දෙදන මඩලට මඳක් පහළින් ද එබඳු ම වක්‍රාකාර ඉම් රේඛාව බැගින් ඇත. තවද උකුල මත ඇති වම් අතේ මැණික් කටුව මතින් වම් කළවය මතට වැටී එහි මැද හරියේ දී පිටුපසට වැටී නො පෙනී යන ඉම් සටහනක් ද ඇත. ඉදිරි පසින් වම් ගෙළ මුලට විහිදුණු ද්විත්ව රැල්ල පිටුපසට වැටී පිට දෙභාග වන සේ ඍජුව ලම්බාකාරව පහළට වැටී නිතඹට යටවී ඇත.

මේ ඉම් රේඛාවලින් සටහන් වන අඳනය කුමක් ද, තනිපට සිවුර කුමක් ද? දෙපට සිවුර හෙවත් සංඝාටිය, සහළ සිවුර කුමක් ද, යන ප්‍රශ්න කෙරෙහි මම සැලකිලිමත් වීමි. වළලු කර සිට දෙදන අසල ඇති ඉම් රේඛා දෙක අතර කොටස අඳනය සේ හඳුනාගත හැකි වුවද සිවුර කෙසේ හඳුනාගත හැකිද යන ගැටළුව මතු විය.

අනුරාධපුර මුල් යුගයට අයත් සේ සැලකිය හැකි රැළි සිවුරු සහිත හිඳි බුදු පිළිම රාශියක් නිරීක්ෂණය කරමින් මේ ගැටළුව විසඳාගන්නට මම උත්සාහ කෙළෙමි.

ඡවායේ දකුණු කිහිල්ල යට සිට දකුණු දන හිසට පහළ ඉම් රේඛාව තෙක් වූ මුළු මහත් දකුණු ඇළය පුරා පැතිරී ගත් සමාන්තර ශෛලිගත රැළි

පෙළ පිටුපසින් ඉදිරිපසට මතු වී, ඉහටියෙන් ඉහළ රැළි උඩු අතට යොමුව විහිදී වම් ළැම මඩල වසාගෙන වම් උර හිස මතින් පිටුපසට දිවෙන බවද, ඉහටි මට්ටමෙන් පහළ රැළි දකුණු කළවය හා දකුණු දන හිස මතින් උකුළට පැතිරී නැබ පෙදෙස හරහා වම් ඇළයට විහිදී වම උරහිසේ සිට මැණික් කටුව තෙක් වූ සම්පූර්ණ වම් අත ද වම් කළවයේ ඉහළ භාගය ද හරහා පිටුපසට යොමුවන බවක් පැහැදිලි විය. තවද ඉහත දුටු පිළිමයේ මෙන්ම මෙ පිළිමවල ද දකුණු දනහිසට පහළින් මතු වූ සිවුරු වාටිය උකුළ හරහා දකුණු අත යටින් වම් අතේ මැණික් කටුව මතින් ගොස් වම් කළවය මතට වැටී එහි මැද හරියේ දී පිටුපසට දිවෙන බව පැහැදිලි වෙයි.[2] (බලන්න 11 එලකය 46 C.)

මෙසේ ඉදිරි පසින් වම් උරහිස, වම් අත, වම කළවය හරහා පිටුපසට ගිය රැළි මාලාව පිටේ වාම භාගයද වම් අතේ පිටුපස හා වම් කළවයේ පිටුපස ද වසාගෙන පහළට වැටී හිඳ සිටිනා ආසනය මත නොපෙනී යන ආකාරය දකගත හැකිය. තවද දකුණු කිහිල්ල යටින් ළැම හරහා ඉදිරි පසින් නැගී ගෙළ පහළ වම් කොණ මතින් පිටුපසට වැටෙන සිවුරු ඉම රැළි රහිත සමාධි පිළිමයේ මෙන්ම පිට දෙකට බෙදෙන සේ ඍජුව ලම්බාකාරව පහළට වැටී නිතඹට යට වී සැඟවී ඇත. වඩාත් සිරුවෙන් බැලූ කල්හි පිටුපස එකී සිවුරු වාටියට යටින් පිටේ දකුණු අඩ වසාගෙන යටි කුරුව දකුණට යොමුවන රැළි පෙළ ද ඇරඹී ඇත්තේ සිරුරේ ඉදිරි වම් පසින් බව වැටහී යයි. දකුණු ඇළය හරහා යළි දකුණැලයෙන් මතු වන්නේ ද ඒ රැළි පෙළමය.[3] (11 එලකය 46 D)

වීරාසනයෙන් වුවද දෙ අත, දෙ වැළමිටි ළඟින් ඔසවා විතර්ක මුද්‍රාව ප්‍රකාශ කරමින් සිටිනා අභයගිරියේ හෝ පන්කුලියේ බඳු පිළිමවල ද රැළි හා සිවුරු වාටි වැටී ඇත්තේ ද මේ අයුරින්මය. එකම වෙනසකට ඇත්තේ වම් මැණික් කටුව මතින් ආ සිවුරු වාටිය, අත එසවී ඇති ආකාරයට අනුව, ඉහළට එසවී විවරයක් මතු කරමින් යළි පහලට වැටී සිටීම ය.[4] (11 එලකය 26 G) මෙසේ රැළි සහිත හා රහිත හිඳි පිළිමවල යම් යම් ඉම් රේඛා හා රැළි හඳුනාගත හැකි වුවද සිවුර පටන්ගන්නේ කොතනින් ද ,සිවුරේ වාටි හතර කොතනද කොන් හතර කොතනද යන ප්‍රශ්න වටහා ගැනිම දුෂ්කරය.

මේ පිළිබඳව පිටුවහලක් හිටි පිළිමවලින් ලබා ගත හැකි ද? මීට හොඳම නිදසුන් අවුකන සෙල් පිළිමය හා වේරගල ලෝහ හිටි පිළිමයයි.[5] මෙවා යේ සිවුරට යටින් අඳනයේ පහළ කොටස පැහැදිලි වම පෙනේ. ඉහළ ඉම හා පටිය සිවුරට මුවා වී ඇත ද නැබමඩලට පහළින් තිරස්ව ඉහ වටා යන නැඹුරුවකින් සලකුණු කොට තිබේ. සිවුර පොරවා ඇත්තේ ඉහත දුටු හිඳි පිළිමවල දුටු ක්‍රමයකට ය. එකම වෙනසකට ඇත්තේ ඉහත දුටු පන්කුලියේ පිළිමයේ එසවුණු වම් අතට අනුව වම් අත යටින් විවරයක් මතු වන සේ සිවුරු පට ඉහළට එසවී ඇති අයුරින්ම හිටි පිළිමයේ ද කටක හස්ත මුද්‍රාවෙන් ඉහළට එසවුණු වම් අතට අනුව සිවුරු වාටිය ඉහළට එසවී පන්කුලියේ හිඳි පිළිමයට වඩා විශාල උස විවරයක් මතුවන සේ වම් මැණික් කටුව මතින් පහළට ඍජුව ලම්බාකාරව වම් පයේ වළලු කර තෙක් වැටී තිබීම පමණ ය.

මෙසේ එසවී ඇත්තේ ඉහත හිඳි පිළිමවල දුටු, දකුණු දනහිස අසලින් ඇරඹී උකුල හරහා වම් මැණික් කටුව වෙතට ආ සිවුරු පටමය. නැගිට සිටීමට හා අත එසවීමට අනුව ඒ සිවුරුපට දකුණු පයේ වළලුකරට මඳක් ඉහලින් පිටිපස සිටම ඇඹරෙමින් වුත් දකුණු කෙණ්ඩය හරියේ දී සිවුරු ගැටයක් මතු කරමින් ඇතුල් පැත්ත පිටට හැරී ඉහළට එසවෙයි . ඒ අනුව රැළි ද රචනා වී ඇත.

හිටි පිළිමවල පිටිපස සිවුරු වාටිය හා රැළි ද රචනා වී ඇත්තේ හිඳි පිළිමවල රටාවටම ය.[6] හිඳි පිළිමවල හිඳ සිටීම නිසා ආසනය මත වැසිගිය යටි භාගය හිටි පිළිමවල පැහැදිලිව දකගත හැකිය. හිඳි පිළිමවල පිටුපස නිරීක්ෂණයෙන් වටහා ගත නොහැකි කොටසක් හිටි පිළිමවල පිටිපස නිරීක්-ෂණයෙන් වටහා ගත හැකි වෙයි. එනම් පිටිපස වම් භාගය වසා පහළට වැටී ඇති සිවුරේ වාටිය හා සිවුරේ පිටුපස පැහැදිලි වීමයි. වම් උරහිස මතින් පිටුපසින් පහළට වැටී ඇති සිවුරු තීරය කෙළවර අංශක අනූවේ කෝණයක් සදමින් සිවුරේ තවත් වාටියක් අඳනයේ යටි තීරයට සමාන්තරව තිරස් අතට විහිදී වම් පයේ වළලුකර වටා ගොස් ඉදිරිපස වම් මැණික්කටුවේ සිට පහළට ලම්බාකාරව වැටී ඇති සිවුරුවාටිය සමඟ අංශක 90 කෝණයක් සදමින් එක් වෙයි.[7] මෙම වාටිය හිඳි පිළිම යේ යටවී පවතින්නකි. මෙසේ සිවුරේ වාටි දෙකක් හා මුලු දෙක හඳුනාගත හැකි වුවද, අනෙක් වාටි

දෙක හා මුලු දෙක හඳුනාගැනීම දුෂ්කර ය. අනෙක් අතින් සිවුර ඇරඹෙන්නේ අවසන් වන්නේ කොතැනින් ද යන්න ද ගැටළුවකි.

සංඝාටිය, සහළ සිවුර හෙවත්, දෙපට සිවුර කොතනද යන්න තවත් ගැටළුවකි. සංඝාටිය නිතරම නො පෙරවන, ඇතැම් අවස්ථාවල දී පමණක් ප්‍රයෝජනයට ගනු සඳහා සූදනමින් තබා ගත යුතු. එසේම තනිපට සිවුර මෙන් දෙගුණයක් ඝනකම ඇති අතිරේක සිවුරක් බව පැහැදිලි කරුණකි. එය බොහෝවිට ගමනක් යනවිට පොත් කොට නමා වම් උරහිසේ තබාගෙන යන බවද කියනු ලැබේ.

අනුරාධපුර මුල් යුගයට අයත් සේ සැලකෙන රැළි රහිත මෙන් ම රැළි සහිත හිඳි පිළිම ගණනාවක මෙසේ වම් උරය මත සළුවක් සේ පොත් කොට තබා ඇති සලකුණක් දක්නට ලැබේ.[8] මෙය ඇතැමක නැබ මට්ටම තෙක් ද, තබා සමහරක ඊට කොටටද ඉදිරිපසට වැටී ඇති අතර, පිටුපසින් ද එසේම එක එක මට්ටමට ඇතැමක ඉහටිය මට්ටම තෙක් ද වැටී ඇත. දෙකොණේ සහ දෙපැත්තේ සටහන්වලින් එක පිට එක පොත් වූ පොටවල් ඇති බව හැඟවෙයි. මෙය පැහැදිලිව ම ඉහත දුටු සිවුර මත වම් ළරහිසේ තනිවම යට සිවුරට කිසිම සම්බන්ධයක් නැතිව තබා තිබේ. (II ඵලකය 50 A.B). මෙය නිසැක වශයෙන්ම සංඝාටිය හෙවත් දෙපට සිවුර බව පිළිගත හැකිය. එහෙත් ලංකාවේ මේ යුගයට අයත් කිසිම හිටි පිළිමයක මෙබඳු සංඝාටියක් මා දුක නැත. වෙන රටවල්වල හිටි පිළිමවල නම් තිබේ.[9]

වම් උරහිසේ සිට ඉදිරිපස නැබ මඬල තෙක් වැටී වම් අතද සහිතව සිරුරේ ඉදිරි වාම භාගය වැසෙන සේ පොරවා ඇති සිවුරක් සහිත හිඳි පිළිම ගණයක් ද දක්නට ලැබේ.

ඖරගල, ඉච්චන්කුළම, මැතකදී අභයගිරිය යන තැන්වලින් හමු වූ හිටි ලෝහ පිළිම මේ ගණයට අයත් ය.[10] (II ඵලකය 54 G 51 A බලන්න). ඉහත සලකා බැලූ සංඝාටියේ මෙන් නැබ මඬල තෙක් වැටෙන සිවුරු බෝඩරයේ කෙළවර සිට නැමී සිටි පොටවල් එකිනෙක දිග හැරෙන සේ සටහන් වී ඇති සිවුරු වාටිය පහළට බේරී උකුළ මත වැතිරි ඉහත මුලින් සඳහන් කළ පරිදි හිඳි පිළිමවල මෙන් වම් මැණික් කටුව මතින් වම් කළවය මතට වැටී පිටුපසට යොමුවනු දැකිය හැකිය. මේ පිළිමවල සිරුරේ එම භාගය වසා සිටිනා සිවුරේ රැළි වැටී ඇත්තේ ඉහත දුටු පිළිම වල මෙන් උඩුකුරුව නොව යටිකුරුව බව වෙසෙසින් සිහියේ තබාගත යුතුය. මහා පරාක්‍රම බාහු රජතුමා සමයට අයත් පොළොන්නරුවේ ගල් විහාරයේ හිඳි පිළිමය මෙ පිළිබඳව ඉදිරිපත් කළ හැකි අති විචිත්‍ර නිදර්ශණය යි.[11]

සිවුර පිළිබඳ තවද විසඳා ගැනීමට දුෂ්කර ගැටළුවක් තිබේ. ඒ ශ්‍රී ලංකාවේ හිටි සහ හිඳි පිළිම කිහිපයක පමණක් දක්නට ඇති විරළ ලකුණකි. එනම් එසවුණු වම් අතින් අල්ලාගෙන සිටින සිවුර කොණයි.[12] හිඳි පිළිම අතින් මෙ පිළිබඳව පෙන්විය හැකි හොඳම සහ ඇතැම් විට එකම නිදර්ශණය නම් සුප්‍රකට බඳුලු ලෝහ හිඳි පිළිමයයි.[13] පඬුවස් නුවරින් හමු වූ මේ ගණයේ කුඩා ලෝහ හිටි පිළිම දෙකක් ද ඇත. අග්නි දිග ආසියාවේ විශේෂයෙන් සියමේ මෙබඳු පිළිම කිහිපයක් හමුවී ඇත.[14] මෙ ගණයේ ඉදිරි පසට හැරවී ඇති වම් අත්ලේ රැඳි සිටුනා සිවුරු කෙළවරක් දැකිය හැකිය. ඒ සිවුරු කෙළවර වම් මැණික් කටුව වටා දෙවරක් කැරකී යටින් වම් අත්ලට එන්නක් බව විපරමින් බැලූ කල්හි පෙනෙයි. මෙය වටහා ගන්නේ කෙසේ ද? (III ඵලකය බලන්න).

බුදු පිළිමයේ සිවුර පිළිබඳව ඉහත දුටු ගැටළු විසඳා ගනු සඳහා මම ගන්ධාර, මධුරා, ගුප්ත, පාල ආන්ද්‍ර හා අග්නිදිග ආසියාතික බුදු පිළිමවල සිවුරු රචනා ක්‍රම නිරීක්ෂණය කෙළෙමි. බුද්ධ පුත්‍රයන් වන භික්ෂූන් වහන්සේ සිවුරු පොරවන්නේ බුදු පියාණන් සිවුර පෙරවූ ආකාරයටය යන පිළිගැනීම මත සිටගෙන මෙ රට භික්ෂූන් වහන්සේ එදිනෙද සිවුරු පොරවන විලාස ගැන විපරමින් අධ්‍යයනය කෙළෙමි. එම විපරමින් ඉහත සඳහන් ගැටළු තව තවත් අවුල් විය. අමරපුර රාමඤ්ඤ නිකාය දෙක දෙවුර වසති. සියම් නිකායේ එක් පාර්ශ්වයක් දෙවුර වසති. අනෙක් පාර්ශ්වය වම් උරය පමණක් වසති. සංඝාටිය ගැන සිතාගන්නට ද බැරිය. මම විනය පිටකයේ සිවුරට අදල කොටස් බැලිමි. සුප්‍රකට පාරුපන වාදය කියවීමි. නූතන පඬිවරුන් බුදු පිළිමය ගැන ලියා ඇති පොත් පත් ලිපි ලේඛන කියවීමි. ඒවායේ

සිවුරු රචනය පිළිබඳව බොහෝ කොට ඇත්තේ සිවුරේ දිග පලල හා රැළි පිළිබඳව පමණකි. සිවුර පොරවා ඇති ආකාරය පිළිබඳව එතරම් ලියැවී නැත. මා දන්නා තරමින් මෙ අතින් විශේෂ පර්යේෂණයක් කළ එක් වියතකු පෙන්වා දිය හැකිය. ඒ සුප්‍රකට අග්නිදිග ආසියාතික කලා ඉතිහාසඥයකු වන ඒ. බී. ග්‍රිස්වල්ඩ්ය. මේ පිළිබඳව ඔහු තම ගවේෂණ ඇතුළත් ලිපි දෙකක් පළකොට ඇත.[15] මේ ලිපි දෙකේ ඔහු සොයා ගැනීම් බොහෝ සෙයින් පදනම් වී ඇත්තේ සියමේ බුදු පිළිමවල සිවුර පොරවා ඇති විලාස හා සියමේ වර්තමාන භික්ෂූන් සිවුර පොරවන විලාස පදනම් කරගෙන යැයි සිතේ. අපගේ විමංසනයට ලක් වන යුගයේ මෙරට බුදු පිළිමවල සිවුර පෙර වූ විලාසය හා ඒ අනුව එම යුගයේ මෙරට භික්ෂූන් සිවුර පෙර වූ විලාසය ඊට හාත්පසින්ම වෙනස් යැයි මට සිතේ. මෙසේ දිගු කලක් තිස්සේ ශ්‍රී ලංකාවේ බුදු පිළිමයේ සිවුර පිළිබඳව මවිසින් කරන ලද අධ්‍යයනයෙන් බැසගෙන ඇති නිගමන කිහිපයක් කෙටියෙන් පහත දක්වනු ලැබේ.

1. මෙරට බුදු සමය බිහිවූ වකවානුවේ සිට යටත් පිරිසෙයින් නුවර යුගය තෙක් වූ කාලයට අයත් බුදු පිළිම සියල්ලම වම්උරය පමණක් වැසූ ඒවාය. රුවන්වැලි සෑ මළුවේ තිබී හමුවූ දෙවුර වැසූ සේ පෙනෙන හටබුන් පිළිම දෙක විදේශයකින් මෙ රටට ගෙන එන ලද පිළිම විය යුතුය. නො එසේ නම් යටත් පිරිසෙයින් විදේශික ශිල්පියකු විසින් නිර්මාණය කළ ඒවා විය යුතුය.

2. බුදුපියාණන් සිවුරු පෙරවූ ආකාරයට වෙනස් විලාසයකින් මෙරට භික්ෂූන් සිවුරු පෙරවූ හයි පිළිගත නො හැකිය. එහෙයින් ඉහත සඳහන් යුගය තුළ මෙරට විසූ මහා අරිට්ඨ ප්‍රමුඛ සිංහල සංඝ පරම්පරාව සිවුර පොරවන්නට ඇත්තේ ද තනිඋරය පමණක් වැසෙන සේ ය.

3. දෙවුර වැසීම මෙ රටට පුරුදු වූයේ කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජතුමා දවස උපාලි ස්ථවිර ප්‍රමුඛ සියම් සංඝයා විසින් මෙරට උපසම්පද ව පිහිටවූ තැන් සිට විය හැකි ය.

4. අදාළ යුගය තුළ මෙරට බුදු පිළිමයේ සිවුර ඇරඹුණේ ඉදිරිපසින්ය. ඉදිරි පසින් වම් උරය හා වම් අත මතින් පිටුපසට යොමුවූ සිවුර පිටුපස වසා ගෙන දකුණට කැරකී දකුණු කිහිල්ලට යටින් මුළු දකුණු ඇළය වසාගෙන ඉදිරිපසට වුත් ඉදිරිපස වසා ගෙන උඩුකුරුව යළි වම්උරය හා වම් ඇළපත ඔස්සේ පිටුපසට වැටී ඇත.

5. මුල් යුගයේ සහළ සිවුර පොත් කොට නමා උරහිස මත තනි සිවුරට උඩින් තැන්පත් කරන ලද අතර, අනුරාධපුර යුගය අග භාගය වන විට වම් උරය මත තැබූ ඒ සහළ සිවුරේ යටත් පිරිසෙයින් තුන් පොටක්වත් ඉතුරු වන සේ අනෙක් පොටවල් දිග හැරෙමින් සිරුරේ ඉදිරි වම් පස වසාගෙන වම් උරහිස වම් අත හා වම් කළවය ඔස්සේ යළි පිටුපසට විහිදී පිටුපස වාම භාගය වැසෙන සේ පොරවා ඇත.

ඉහත දැක් වූ වේරගල ඉඑවන්කුළම, අභය ගිරිය හා ගල්විහාර හිඳි පිළිමවල මෙසේ දක්නට ඇත්තේ සහළ සිවුරයි. සංඝාටිය සහිත එකද හිටි පිළිමයක් මේ වකවානුවේ නැත.

6. වම් අතේ සිවුර දෙපටක් සාරකවා වම් අත්ලෙන් සිවුරු කෙළවර අල්ලාගෙන සිටින සේ සීවුරු පෙරවීමේ ගන්ධාර සම්ප්‍රදය මෙරට බැවහරවී නැත. එය අග්නිදිග ආසියාවේ ජනප්‍රිය වූ ක්‍රමයකි. වම් අතින් සිවුර කොණ අල්ලාගෙන සිටින බදුල්ල ලෝහ පිළිමය ඇතුළු පිළිම කිහිපය පිටරටින් මෙරටට ගෙන එන ලද පිළිම විය හැකිය. නො එසේ නම් යටත් පිරිසෙයින් විදේශික ශිල්පියකුගේ නිර්මාණ විය හැකිය.

ම විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද මේ අදහස් විවාදයට භාජන විය හැකිය. ඒ එසේ විය යුතු මය. මන්ද යත් එබඳු සංවාදයකින් එම අදහස් වඩා නිවැරදි විය හැකි යැයි මා සැබවින්ම විශ්වාය කරන නිසාය.

පහත දැක්වෙන 1 ඵලකයේ රේඛා චිත්‍රවලින් ඉදිරිපත් කොට ඇත්තේ පරිකල්පිත පෙරවුම් ක්‍රමය යි.

1. වැන්න ආරම්භක අවස්ථාවේ ඉදිරිපස යි

2. වැන්න එහි පසුපස යි

3. වැන්න දෙවැනි අවස්ථාවේ ඉදිරිපස වම් ඇළයෙන් සිවුර පිටුපසට දැමූ පසු ඉදිරිපස පෙනෙන ආකාරයයි

4. වැන්න තුන්වැන්නේ පිටුපස පෙනෙන ආකාරය යි

5. වැන්න දෙ අත එසවූ විට විශේෂයෙන් වම් අතේ සිවුර රැඳි සිටිනා ආකාරය යි

6. A B C D මුලු හතරයි. තිත් ඉරිවලින් දක්වා ඇත්තේ වැයි ඇති සිවුරු වාටිය.

පාදක සටහන්

1. මේ ලිපියේ නිදසුන් සේ උපුටා දැක්වෙන්නේ Ulrich Von Schroeder උල්රිච් වොන් ශ්‍රෑදර් නම් පඬිවරයා විසින් මෑතක පළකරන ලද Buddhist Sculpture of Sri Lanka ශ්‍රී ලංකාවේ බෞද්ධ මූර්ති නම් වූ ග්‍රන්ථයෙන් උපුටාගත් ඡායා රූපයි. ශ්‍රී ලංකාවේ බුදු පිළිම පිළිබඳව මෙතෙක් පළ වී ඇති අති විස්තෘත අති විශිෂ්ට ග්‍රන්ථය මෙය බව ඒ පඬිවරයාට ගෞරව වශයෙන් කෘතඥ පූර්වකව සඳහන් කළ යුතු ය.

   අනුරාධපුර සමාධි පිළිමය — Plate. 25E, 25F

2. 46C. 3. 46D

4. අභයගිරියේ දෙවැනි සමාධිය සේ හැඳින්වෙන බුදු පිළිමය, 26G, 26H.

5. අවුකන හිටි සෙල් පිළිමය. 36B. වෙරගල 51EFG, මේ ගණයේ රැළි රහිත සෙල් පිළිමය 34D.

6. පිටුපස රැළි හා වාටිය සඳහා බලන්න 31 H 32 D

7. 51 FG. පහළ හරස් වාටිය බලන්න.

8. 54 ABCDEG.

9. 113 B චෝල යුගයට, 11 සියවසට අයත් දකුණු ඉන්දියානු පිළිමයකි.

10. 52 BCDE මේ ගණයේ රැළි සහිත පිළිම 50DE, 54G, 55A.

11. 129 BD 364 පිටේ රූපය ද බලන්න.

12. හිඳි පිළිම 42 B 45 B හිටි පිළිම 42 CD සහ 44 CG.

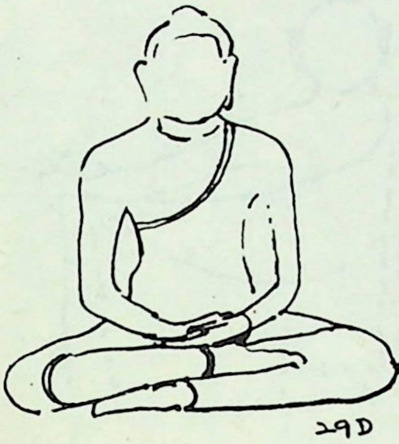
13. 46 B.

14. 43AD, 44AB මේවා ලක්දිවින් හමු වූ 44C සමග සසඳන්න.

15. A.B. Griswold Prolegomina to the study of the Buddha's dress in, chines Sculpture, *Artibus Asiae*, *Vol.* XXV. pp. 85-131.
    Imported image and the nature of copying in the art of siam, Essays offered to H. G. Luce, Vol. II, pp. 37-13

    III ඵලකය මෙම ලිපියේ සටහනින් උපුටා ගැනිණි.

II ඵලකය



29D

46C

46D

26G

50A

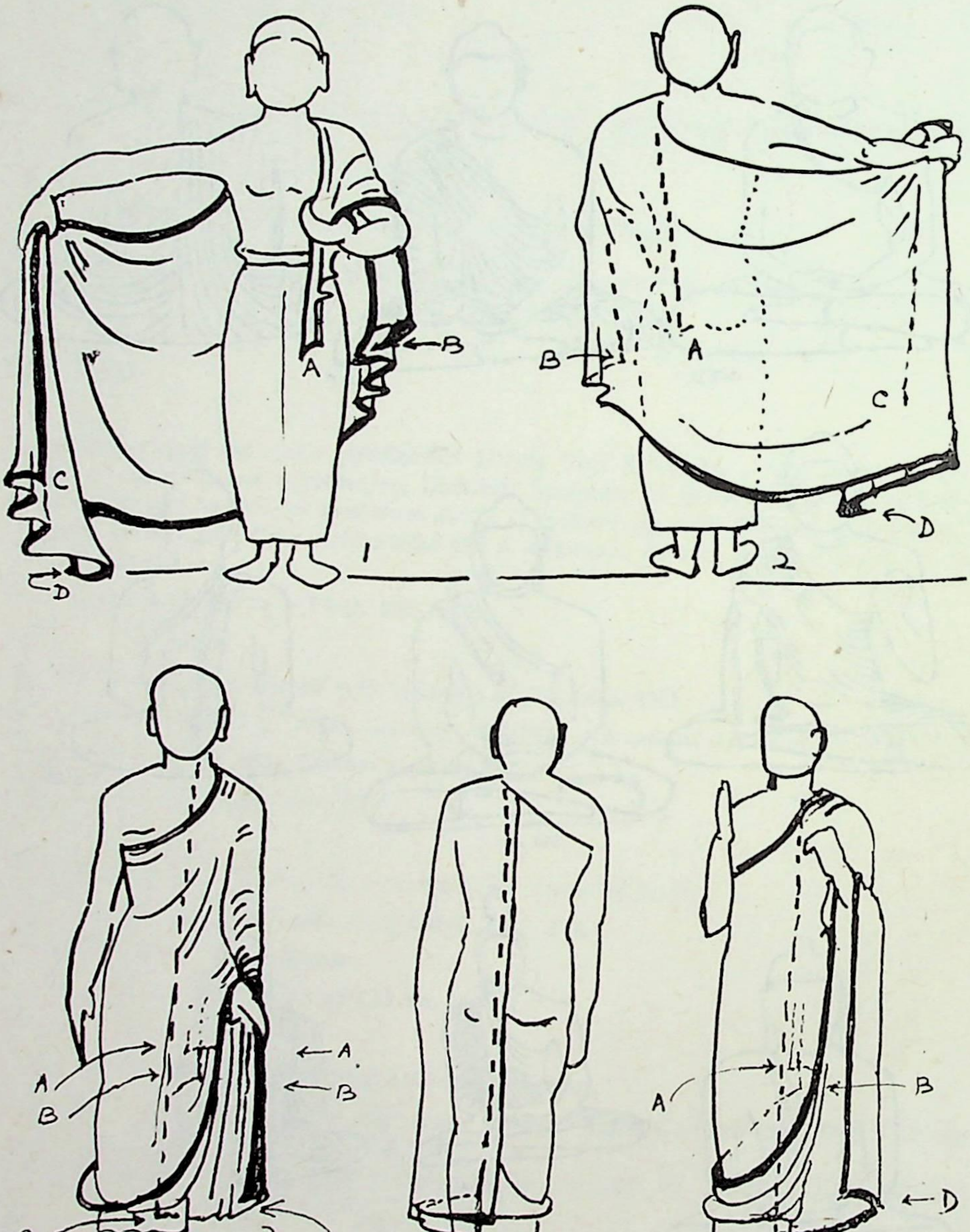
50B

54G

51A

51B

පරිකල්පිත පෙරවිලි ක්‍රමය I ඵලකය



ලංකාවෙහි ඇත්දළ ඇත්තේ (පිරිමි) ඇතාට පමණි. මේ ඇත්දළ එලෙස ම ඇතාගෙන් ලබා ගත් ධනවතුන් ඒවා රිදී කොපුවල බහා සුදුසු දැව සිටුවනවල සිටුවා යුගල වශයෙන් තම ගෘහවල තබා අලංකාර සම්පන්න ආරක්කු ආකාරයට ප්‍රදර්ශන කිරීමේ සිරිතක් පැවති ආවේ ය. ඒ පැරණි සම්ප්‍රදය අනුව බෞද්ධ විහාර හා සුවිසල් මැදිරිවල දළ තැන්පත් කොට ප්‍රදර්ශනය කිරීමේ ආඩම්බරකම හීන වී ගියේ දළ හිඟය නිසා යි. විශාල දළ එසේ ප්‍රයෝජනයට ගැනුණු අතර කුඩා දත් විශෙෂයෙන් කැටයම් කිරීම සඳහා යොදන ලදි. පළමුව එය සුදුසු ප්‍රමාණයට අනුකූලව කපා ඉන් පසු කියතෙන් ඉරා අවශ්‍ය පරිදි ලියවනපට්ටලෙන් හැඩගයනු ලැබේ. ඊට අනතුරුව ශිල්පීන් තම අත්දැකීමෙන් සොයා ගෙන භාවිත කරන අන්නාසි යුෂ හා වෙනත් යුෂවර්ග යොදා දත් මොළොක් කෙරේ. කාලාන්තරයක් භාවිතයෙන් සම්මත වූ නියත් හා කැටයම් පිහියා යොදා මෙසේ සකසා ගත් ඇත්දත් කැබලිවල මතුපිට කැටයම් කිරීම කරනු ලැබේ. කැටයම් වැඩ නිම කිරීමෙන් පසුව සිනක්කාරම් වලින් අතුල්ලා තද නිමාවක් ලබා ගෙන අවසාන පිරිමැදීම හා මටසිලුටු කිරීම වැනි ක්‍රියාවලින් ශොභමාන පෙනුමක් මුලු කෘතියට ම පවරා දෙයි.

පරම්පරාගතව ශිල්පි පවුල් අතර සුරක්ෂිතව පැවති ඇවිත් ස්ථාවරත්වයට පැමිණ ඇති කලා සම්ප්‍රදයයන් පදනම් කරගත් කැටයම් කිරීම් හා අලංකාර කිරීම් පිළිබඳ තාක්ෂණ විධීන් උපයෝගි කොට ගැනීමෙන් මේ ශිල්පයෙහි ද කලා කුශලතා ඉහළ මට්ටමකට නැංවී ඇත. දැව හා ලෝහ මතුපිට කැටයම් කිරීමේදී අනුගමනය කරන ලද ඇඳීම් හා මෝස්තර කිරීම් මූලධර්ම මේ ශිල්පයට ද පොදු වේ. රන් කැබැල්ලක ස්වර්ණාභරණ මෝස්තරයක් සියුම් කටුවලින් රේඛනය කරන ආකාරය ට ම මනරම් ජ්‍යාමිතික රූප නිවැරදිව මෙහි දී ඇඳ ගත යුතු යි. මල් හා කොළ හැඩ හඟවන කව හා චක්‍ර, ඉරි, තිත් උචිත ලෙස මෝස්තරයේ අඩුතැන් පිරවීම සඳහා ද එක් කරනු ලැබේ. එහෙත් දක්ෂ ශිල්පියාගේ නිර්මාණ ශක්තිය උරගා බැලෙන්නේ නළඟනන්, නාරිලතා රූප, සැබෑ හා මිථ්‍යා සතුන්ගේ රූප නිසි ලෙස එහි නිරූපණය කොට ජනිත කරවන සමතුලිතභාවය හා චිත්තාකර්ෂණීය ස්වරූපය තුළිනි. මේ සියලු ම කටයුතු ඉටුකරන ශිල්පියා ශිල්පශාස්ත්‍ර නියමයන් අකුරට ම පිළිපදින්නේ මනා ශාස්ත්‍රීය හා ශිල්පීය සංයමයකිනි.

ප්‍රවීණයන් හැර සාමාන්‍ය ශිල්පීන් මෙතරම් අගනා ද්‍රව්‍යයක් භාවිත නො කළ නිසා මුහුකුරා ගිය ශිල්පඥනය උපයෝගි කොට උන්නත හා අවනත තල රූප සහිත කැටයම් ඔවුන් නිම කළ ආකාරය දැනට ශෙෂ වී ඇති භාණ්ඩ දෙස බැලීමෙන් පැහැදිලි වේ. සමහර කුඩා අවකාශයක පවා සියුම් රේන්ද මෝස්තර ස්වරූපයක් ගත් කැටයමක් කිරීමට දක්ෂ බව ඇත්දත් ශිල්පියා පෙන්වා ඇත. ඒ හැර ලී රාමුවක රිදී තලයක මතුපිට අනගි ලෙස ඇත්දත් කැටයම ඔබ්බවා සැකසීමේ අපූරු කුශලතාවක් රිදී විහාරයේ දොර රාමුවෙහි දිස් වූ නිර්මාණ ආදියෙන් ප්‍රකට වේ. මෙවැනි කලා නිර්මාණ එකල ශිල්පීන් බහුල ව කළ බව පැහැදිලි ව පෙනෙතත් එම කෘතීන් දැන් දක්නට නොමැත. රිදී තලයක ඇත්දත් කැටයම් මතු කොට දැක්වීමෙන් චමත්කාරජනක කාන්තියක් භාණ්ඩයෙන් නිකුත් කිරීමට ඔවුන්ට හැකි වීනැ යි සිතිය හැකි ය. කරඬු හා ආභරණ පෙට්ටි මෙම තාක්ෂණ ක්‍රමයට හොඳ නිදසුන් සපයති.

කැටයම් කිරීමෙන් පසු ඇත්දත් භාණ්ඩයෙහි පෙනෙන සිදුරු හා හිස්තැන් වසා සැරසීම සඳහා ලාක්ෂා ආලේප කිරීම ද සුලභ ව භාවිත වූ උපක්‍රමයකි. රතු, කහ, කළු යන මූලික වර්ණ උපදවා ගැනීම සඳහා පැලෑටි යුෂ, මැලියම් වර්ග හා ඛනිජ ද්‍රව්‍ය සංයෝග කොට සාදගත් මිශ්‍රණයක් ලියනපට්ටලෙහි කැරකෙන භාණ්ඩයට ගල්වා ඔබ්බවා මට්ටම් කර ලාක්ෂා කිරීම සිදු කරනු ලැබේ. විවිධ වර්ණ සංකලනය ඇත්දත් භාණ්ඩ තල පසුබිමෙහි පෙනුණේ සියුමැලිභාවයක් මතු කොට දක්වමිනි.

පාරම්පරික කලාශිල්ප දියුණු වී පැවැති මධ්‍ය කාලීන යුගයේ සිට ඇත්දත් කැටයම් ශිල්පීන් විසින් භෘවිතය සඳහාත්, කලාත්මක ආස්වාදය සඳහාත්, විවිධාකාර භාණ්ඩ රැසක් නිපදවා ශ්‍රී ලංකාවේ කලා දයාදය පෝෂණය කිරීමට දයක වී තිබේ. දත්කූරු, කවකටු, ගිරාඅඩු මෙන් ම මාහැඟි ආභරණ පෙට්ටි හා මහාරජවරුන්ට හා තානාපති වරුන්ට ප්‍රදනය කළ රන්රිදී මුවා කරඬු ද ඇත්දතින් නිම වූ භාණ්ඩ ගණයට අයත් වේ.

කොළඹ හා මහනුවර කෞතුකාගාරයන්හි මේ අගනා කලා සම්භාරය පිළිබඳ හොඳ දැනීමක් (ප්‍රත්‍යක්ෂව ම දැක බලා ගෙන) ලබාගත හැකි ය. හැම වර්ගයක ම ඇත්දත් භාණ්ඩයක්-දොර උළුවහු

සරසන පැනල්, දෝලා අත්වැල් පටි, කරඬු, පෙට්ටි වර්ග, පවන් සලන, පොත් කම්බා, පනා, වළලු මාල, කොණ්ඩා කටු, පිහියා මිටි, පන්හිඳ, සෙල්ලම් නළා හා බෙර-අවිශෙෂයෙන් ඇත්දත් කැටයම් කරුවන් තම කලාව තුළින් පිළිබිඹු කරන්ට යෙදුණු ශිල්පයට ලැදිකම හා කලාකාමිත්වය විදහා පායි[2].

මේ කලා භාණ්ඩ නිරීක්ෂණයෙන් ප්‍රෙක්ෂක අපට උගත හැකි දේ අපමණ ය. සුළු පරිමාණයක ද්‍රව්‍ය පිටුතලයක පවා ඇඳුම්, ආයිත්තම් පැළඳ ගත් ස්ත්‍රී, පුරුෂ රූප සිත්කලු ලෙස චිත්‍රණය කොට ඇත්තේ ගල් වැනි මාධ්‍ය මගින් එම රූප නෙළා ඇති ආකාරයට ම ය. ඒ ඒ රූපවලට විශෙෂ වූ පළඳනා, ආභරණ වස්ත්‍ර නිරූපණය කිරීමේ දී විහාරස්ථානයට හෝ මාලිගයට ඔබින විලාසය කැටයම මගින් ගෙන හැර දක්වීමට ශිල්පීන් වග බලා ගෙන ඇත. අගනා පුස්කොළ පොත් සඳහා ලී කම්බා වෙනුවට ඇත්දත් කවර කම්බා භාවිත කිරීමෙන් වැටහෙනුයේ ඒවායේ අධ්‍යාපනික අගය හා ආරක්ෂා කර තැබීමේ අවශ්‍යතාව කියා පැමකි. උගත් භික්ෂු පඬිවරුන් මෙවා කියවා බැලූ නිසා ඒවා නැති නොවී විහාර මන්දිරවල තව ම සුරක්ෂිත ව තිබෙනු ඇතැයි විශ්වාස කළ හැකි ය. මේ පොත් කම්බාවල දක්වෙන විචිත්‍ර රටා හා මෝස්තර විශෙෂ ආරක් ගනිමින් කොළ, වැල්, මල් මුසු වී හැඟෙන ලාලිත්‍යය හා සම්මිතිය අප සිත් සතන් පුබුදු කරයි. ඇත්ත වශයෙන් පොත ඇර කියවා බැලීම සඳහා එම විසිතුරු කැටයම ආරාධනයක් සේ සිතේ.

උසස් සමාජයේ ප්‍රභුවරුන් පැළඳි ඇත්දත් පනා විශෙෂ වැදගත්කමක් දරයි. ඒවායේ නිර්මාණය වෙනත් කරුණු කිහිපයක් අතින් ද සමාජ තතු ගැන ද අවබෝධයක් ලබා දෙයි. පනාවල නිරූපණය වී ඇති නළහනන්, මිථ්‍යා පක්ෂීන් හා කොළ, මල්, සහිත රටා මගින් හඟවන්නේ ඉන්ද්‍රියන් පිනවන ආස්වාදයකි. තම සොඳුරට විසිතුරු ඇත්දත් පනාවක් පඬුරක් වශයෙන් දීමේ පුරුද්දක් ප්‍රචලිත වූ බවත්, මේ පනාවල නිරූපිත දේවරූපයක් කාම දේවයන්ගේ ආකාරය දක්වතැයි සැක කරනු ලැබීමත් නිසා ඇත්දත් පනාව ප්‍රෙම සංකේතයක් ලෙස භාවිත වන්නට ඇතැයි නිගමනය කෙරේ.

ඇත්දත් භාවිතය බහුල ව බෞද්ධ විහාරවල දක්නට ලැබීම නිසා ඉන් නිපැද වූ පිළිම හා මූර්ති විශේෂ ආගමික ප්‍රයෝජනයක් උදෙසා යොදනු ලැබිණ. ඒවායේ ඓතිහාසික වැදගත්කමක් ද ඇත. බුද්ධරූපවල සමකාලීන බුද්ධරූප ශෛලිය පිළිබිඹු වන අතර ධනවතුන්ගේ ගෘහයන්හි වැඳුම් පිදුම් ලැබීම සඳහා බුදුගේ තබන ලද්දකි. **කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ** රජ සමයෙහි තනන ලද උඩරට රදළවරුන්ගේත් එම ස්ත්‍රීන්ගේත් ඇත්දත් රූප ගෙන හැර දක්වන නිළ ඇඳුම් හා පළඳනා ආදිය තත්කාලීන සමාජයේ ඓතිහාසික තතු හෙළි කරයි. විජිනිපත් මිට කැටයම් කිරීම කෙරෙහි ඇත්දත් කැටයම් ශිල්පීන් විශෙෂ සැලකිල්ලක් දක්වා තිබෙන්නේ එය සම්භාවනීය සංකේත භාණ්ඩයක් වූ නිසා ද, සිය ආගමික භක්තිය උසස් ම ආකාරයෙන් දක්වීම සඳහා ද, කැපවීමකින් එම කාර්‍ය්‍යය ඉටු කළ හෙයිනි. මෙයට හේතුව රත්රන් හා සමාන වටිනාකමක් ඇත්දත් ද්‍රව්‍යයට හිමි ව තිබීම යි. ඒ හැර දිගු කලක් තමන් සතුව තබා ගත හැකි වූ කල්පවත්නා භාණ්ඩයක් ඉන් තැනිය හැකි නිසාත් ධනවත් පවුල් ඇත්දත් භාණ්ඩ එක් රැස්කොට තැබීමට පුරුදු විය. මේ නයින් සලකා බලන විට බෙහෙත් ගුලි පෙට්ටි, බෙහෙත් පෙට්ටි, බුලත් පෙට්ටි, කණ්ණාඩි කොපු ඇත් දත් මාධ්‍යයෙන් කියාපාන්නේ ශිල්පීන්ගේ සුවිශෙෂ දක්ෂතාව යි. භාණ්ඩ හිමියන්ගේ හින්නරුචිකත්වය යි. ඇත්දත් භාවිතය උසස් සමාජයේ අය කෙතරම් ප්‍රිය කළේ ද යත් පොල්කටු හකුරු අච්චුව පවා ඇත්දතින් සාදා ගැනීමට ඔවුන් උනන්දු වූ බව පෙනේ.

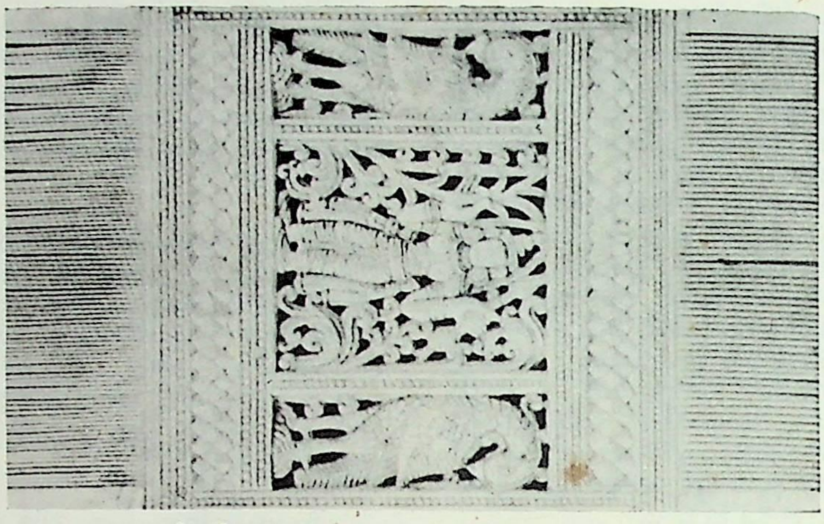
නමුත් උසස් ම ගණයේ ඇත්දත් නිර්මාණ බෙදයට — හෝ භාග්‍යයකට මෙන්—ලක් බිමෙන් ඉවත් වී විදේශ රටවල කෞතුකාගාරවල තැන්පත් වී තිබේ. ඇත්ත වශයෙන් ලාංකික ඇත්දත් ශිල්පීන් විසින් පැරණි යුගවල තනන ලද ඉතා වටිනා—ඇතැම්විට මිල කළ නොහැකි තරම්— දිමනා පෙට්ටි හා මැණික් ඔබ්බවා තනන ලද කරඬු කිහිපයක් ම යුරෝපා රටවල ද එංගලන්තයේ ද විශේෂ කෞතුකාගාරයන්හි ආරක්ෂාසහිතව දැන් ප්‍රදර්ශනය කෙරේ. මෙවා තනන ලද්දේ පඬුරු වශයෙන් හෝ සන්දේශයක් යැවීම සඳහා හෝ රජවරුන් විසින් විදේශික තානාපති රාජ්‍ය නායකයන් වෙත යැවීමට යි. කෙසේ හෝ මේ අගනා භාණ්ඩ විදේශික ගැනුම්කරුවන්ගේ අතට අසු වී ඔවුන්ගේ කෞතුකාගාරවලට හිමි වී තිබේ. මෙවා අතුරෙන් මෑතක දී මහජන අවධානය වඩාත් ම යොමු වී ඇති විශිෂ්ට ඇත්දත් කරඬුවක් ගැන සඳහන් කිරීම උචිත ය. එය දැන් තැන්පත් කොට ප්‍රදර්ශනය කරනු ලැබෙනුයේ ජර්මනියේ **මියුනික්**

නුවර 'රෙසිඩන්ස්' කෞතුකාගාරයේ නිදන් කාමරයෙහි ය. බුවනෙකබාහු රජ සමයෙහි දෙන් ජුවන් ධර්මපාල නම් යුවරාජ කුමාරයාගෙන් පඩුරක් වශයෙන් පහළොස්වන සියවසෙහි පෘතුගීසි පාලකයන් වෙත යවන ලද මෙම කරඬුව ඓතිහාසික සිදුවීම් නිරූපණය කරන දර්ශන හා නැටුම් විලාස සහිත රූප සමග මැණික් ඔබ්බවන ලද රිදී වැඩ ඇතුළුව සිත්කලු පරිපූර්ණ කලා කෘතියක නිමාව පෙන්වන අනුපම නිර්මාණයකි. මෙලෙස ම වියනා නුවර කලා කෞතුකාගාරයෙහි තබා ඇති තවත් කරඬුවක් ද ලන්ඩන් නුවර වික්ටෝරියා හා ඇල්බට් කෞතුකාගාරයෙහි දැකිය හැකි කරඬු ද ලාංකික ඇත්දත් කලාවේ විශිෂ්ට නිර්මාණ වේ. ලංකාවේ විසූ ධනවතුන් අතට පත්ව පසුව පේරාදෙණියේ විශ්ව විද්‍යාලයයේ පුරාවිද්‍යා කෞතුකාගාරයේ දැන් දක්නට හැකි කරඬු ද එම කාල පරිච්ඡේදයට අයත් නිර්මාණ ලෙස සැලකිය හැකි ය.

මේ පෙට්ටි හා කරඬු නිර්මාණය අතින් හෙළි වන සැලකිය යුතු ප්‍රධාන කරුණක් නම් එම භාණ්ඩ සැකැස්මෙහි විද්‍යමාන වන විදේශික බලපෑම යි. පෘතුගීසි, ඕලන්ද පාලකයන්ගේ අණසකට අවනතව පැවැති සිරිලක එකල එම රටවලින් පැමිණි ශිල්පීන්ගේ ආභාසය ද මෙම භාණ්ඩ සැදීමෙහි දක්වන බව විචාරකයන්ගේ පිළිගැනීම යි. පෘතුගීසි ශිල්පීන් ඉතාලි ඇත්දත් කැටයම්කරුවන්ගේ ආභාසය ලබා ගෙන කැටයම් ශිල්පයෙහි ප්‍රවීණ වූ නිසා අප ශිල්පීන්ට යුරෝපීය කැටයම් කලාවේ හරයන් හා විශිෂ්ට අංග තම කුශලතා තියුණු කර ගැනීම සඳහා යොදා ගන්නට ඇති බව අනුමාන කිරීම මැනවි. එංගලන්තයේ ඔක්ස් පර්ඩිහි ඇෂ්මෝලියන් කෞතුකාගාරයේ දැන් තැන්පත් කොට ඇති තවත් කුඩා ඇත්දත් පෙට්ටියක් ගැන මෙහි ලා සඳහන් කළ යුතු යි. එහි ද දැක්වෙන්නේ ඓතිහාසික සිද්ධි නිරූපණයකි. 1505 දී පෘතුගීසින් කොලොම්තොටට පැමිණීම, කෝට්ටේ රජකළ ධර්ම පරාක්‍රමබාහු රජතුමා වෙත දූතයකු යැවීම හා (රාජාවලි ග්‍රන්ථයෙහි ද සඳහන් වන අයුරු) ඇතුන් දස දෙනකු රජතුමා විසින් ඔවුන්ට සුහදව ප්‍රදානය කිරීම ආදි සිදුවීම් මේ කරඬුවේ මතුපිට කිහිප පැත්තකම ඇති කැටයම් හා විවිධ මිනිස් හා සත්ව රූප මගින් පැහැදිලිව දක්වේ. ඇත්දත් කැටයම් සහිත පෙට්ටි මේ කාල පරිච්ඡේදයෙහි කොපමණ අගනා ප්‍රසාද දීමනා භාණ්ඩයක් ලෙස භාවිත වී දැයි මේ සාක්ෂ්‍යවලින් හෙළි වේ. ඒ සමගම සිහිපත් කළ යුතු වැදගත් කරුණක් නම් දකුණු මුහුදුකර පළාත්වල ශිල්පීන් විවිධ ලී වර්ගවලින් විසිතුරු පෙට්ටි සෑදීමේ දක්ෂතාවක් දක්වමින් වෙසෙසින් ඇත්දත් කරඬු සෑදීමේ ශිල්පයෙහි ද ප්‍රවීණ වූ විචේචකයන්ගේ මතය යි. මේ කරඬුව ද ගාල්ලේ ශිල්පියෙකුගේ නිර්මාණයක් ලෙස ගැණේ.

ඇත්දත් සුලභ නිසා ම නොව එම කැටයම් කලාව පහසුවෙන් පුහුණු කළ නොහැකි වීම නිසා අද එම ශිල්පීන් විරල ය. මනා පුහුණුවක් පමණක් නොව සහජ කුශලතාවක් ද ඒ සඳහා අවශ්‍ය වේ. පාරම්පරික පවුල්වලින් පැවත එන ශිල්පීන් ඇත් නම් ඉතාමත්ම ටික දෙනෙකි. ඔවුන්ට ද එයින් යැපීමට නුපුළුවන් නිසා වෙනත් කැටයම් ශිල්ප ප්‍රගුණ කිරීමට සිදු වේ.

මීට වසර කිහිපයකට උඩදී මියගිය ඇත්දත් කැටයම්කරුවන් දෙදෙනකු ගැන සිතන විට එම කලාව ආලෝක කරමින් ජීවත් වී පහණ නිවා දමා ගියසේයි. ඉන් එක් ශිල්පියෙක් නම් **රාජගුරු ඔවුනු පණ්ඩිත ස්වර්ණතිලක ශාක්‍ය සෙනෙවිරත්න මූලාචාරිගේ අප්පු ස්වර්ණතිලක** විචිත්‍ර නාමධාරියා යි. මේ නිළ නම්වලින් හැඟෙන්නේ ඔහුගේ පාරම්පරික කලා උරුමය යි, කලා මහිමය යි. **දෙවරගම්පොල** සිල්වත්තැන නම් දෙගොල්දරුවේ සිත්තර ශිල්පාචාරිවරයාගේ කීර්තිමත් ශිල්පි පරම්පරාවේ පවුලකට අයත් ඔහු ලියෙහිත් ලෝහයෙහිත් ඇත් දතෙහිත් එක හා සමාන කැටයම් කිරීමේ කුශලතාවක් දක් වූ ශිල්පියෙකු මෙන් ම ශිල්ප ශාස්ත්‍රයෙහි හසළ බුද්ධිමත් සිත්තරකු ද විය. ඔහුගේ නිර්මාණ මෙරට අයට වඩා විදේශික කලාකාමීන්ට හා ප්‍රභූවරයන්ට ලබාගැනීමට හැකි වී ඇත. එම ගණයේ ලා සැලකිය හැකි ස්වර්ණාභරණ හා ඇත්දත් කැටයම් ශිල්පියෙකු වූ **සිංහමණි පටබැඳි මුදලිහාමි** ශිල්පාචාරි පරම්පරාවකට අයත් කෙනෙකි. සම්භාවනීය විදේශික නායකයන්ට ප්‍රදානය කිරීම සඳහා අගනා භාණ්ඩ නිපදවීමෙහි ඔහු විශෙෂ දස්කම් පෑ බව කවුරුත් දනිති. කුරුණෑගල පදිංචි වූ **ඩබ්ලිව්. ඇම්. ජීවත්හාමි** නම් කලාකරුගේ නම ද සඳ මතකයෙහි රැදේ. 1954 දී මෙහි සැපත් දෙවැනි **එලිසබත්** රැජිණ වෙත මහනුවර අධිකාරින් විසින් පිරිනමන ලද ආමන්ත්‍රණ පත්‍රය ඔහුගේ නිර්මාණයක් විය. අනුපම කලා නිපැයුමක් වූ මෙය පැරණි පුස්කොළ පතක් ආකාරයකින් ඇත්



ඇත්දත් පනාව

(ශ්‍රී ලංකා ජාතික කෞතුකාගාරයේ අනුග්‍රහයෙනි.)

දත්, රන් හා මැණික් ද්‍රව්‍යවලින් නිමවන ලදි. පොත් කම්බාවල සිත්කලු ඓතිහාසික රටා ද ඇතුළත පත්ඉරුවල සිරි දළද මැදුර හා පත්තිරිප්පුව දක්වන රූපද චිත්‍රණය කරන ලදි. මේවා පැරණි සම්ප්‍රදයට අනුකූලව නිල් හා රතු ලාක්ෂා යොද පෙළ හා චිත්‍ර විසිතුරු කරන ලදි. ඇත්ත වශයෙන් ම මේ කෘතියෙන් ජීවත්හාමි ශිල්පියා ස්වර්ණාභරණ හා ඇත්දත් කැටයම් කලාවන්ගේ තාක්ෂණ විධින් හකුළුවා ඔප්නගා දැක්වීමට දැරූ ප්‍රයත්නයේ සාර්ථකත්වය කියා පෑවේ ය. මහා බ්‍රිතාන්‍යයේ වික්ටෝරියා මහා රැජිනටත්, පස්වැනි ජෝර්ජ් මහ රජුටත් ශිල්පාචාරින්ගේ පරම්පරාවේ කලාකරුවන් අතීතයේ සිට සාද සැපයූ ආකාරයට ඔහු ද මේ නිර්මාණය විශිෂ්ට අන්දමින් මහා රැජිණ සඳහා නිම කොට දුන් බව හැඟේ.

ඇත්දත් කැටයම් කලාවේ චමත්කාරය හා මහිමය පැරණි ශිල්පාචාරින් මුළු ලොවට ම අනාවරණය කරමින් සිය වෘත්තියේ ගෞරවය හා සම්මානනිය තත්වය ද රැකගනිමින් ලංකාවේ වත්මන් හා අනාගත ශිල්පි පරපුරට පවරා දී ඇත්තේ සනාතන දයාදයකි. එහෙත් කලාශිල්ප එද මෙන් අද ද එලෙස ම පවත්වාගෙන යෑමේ අභියෝගයට මුහුණ දීමට සිදුව ඇති වර්තමාන ශිල්පින්ටත් සෙසු සමාජයටත් එම දයාදය පෝෂණය කිරීම අසීරු කරුණකි. අප රට ද වෙනත් රටවල් මෙන් පා නගා ඇති සංවර්ධන යුගයෙහි පාරම්පරික කලා ශිල්ප සම්ප්‍රදයයන් තුළින් ජනිත වූ මිල නොකළ හැකි කලාත්මක භාණ්ඩ වෙනුවට දැන් අවශ්‍ය වී ඇත්තේ තොග වශයෙන් තැනිය හැකි සැපයිය හැකි වාණිජමය වටිනාකමක් ඇති අත්කම් භාණ්ඩ ය.

පාදක සටහන්

1. J. Tilakasiri, Ivory Caring of Sri Lanka. *Auto of Asia*. Vol. 4. No. 4. July Aug. 1974 සඟරාවේ ලිපිය ආශ්‍රයෙන් සම්පාදිත යි.
2. Ananda K. Coomaraswamy Madiaeval Sinhalese art, p. 183 2nd Oc. 1956.
3. එම ග්‍රන්ථයෙහි අවසානයෙහි චිත්‍ර පිටු XXXVI — XLI බලන්න.

මොහෙන්ජෝදරෝවෙන් හමු වූ මුද්‍රාවල දක්වෙන සත්ව සහ මිනිස් රූප පිළිබඳ විශ්ලේෂණයක් – II

අනුර මනතුංග

ගිය කලාපයෙන් ඉතිරිය :

සටන් ජවනිකා (Contest Motifs)

මිනිසෙකු සහ සතෙකු අතර සටනක් දක්වෙන මුද්‍රා කිපයක් ම මොහෙන්ජෝදරෝවෙන් හමුවී ඇත. මෙම මුද්‍රාවල දක්වෙන බොහෝ රූප සංයුක්ත රූප බව පැහැදිලිය. මේවා අතර වඩාත් සුලබ විරුද්ධවාදින් ලෙස දක්නට ඇත්තේ අං සහිත මිනිසෙකු සහ අං සහිත කොටියෙකු ය. ඒ හැරුණු විට මිනිසා සහ මීහරකාත් මිනිසුන් සහ මිනිසුනුත්, සතුන් සහ සතුන් අතර ඇතිවන සටන් ද මේ මුද්‍රාවල දුටුව හැකිය. මැදපෙරදිගින් හමු වූ සමකාලින කලාකෘති සමග හරප්පන් ශිෂ්ටාචාරයේ මේ මුද්‍රාවල සමීප සම්බන්ධතාවයක් ඇත.[49]

කොටියා සහ මිනිසා (Tiger and Man)

මිනිසෙක් කොටියෙකු සමහ සටන් කරන හෝ මිනිසෙක් කොටියෙකුට අභියෝග කිරීම දක්වෙ-නැයි සිතිය හැකි ජවනිකා කිපයක් ම මොහෙන්ජෝදරෝ මුද්‍රාවල දුටුව හැකිය. මේ අතරින් එක් ජනප්‍රිය ජවනිකාවක් වන්නේ මිනිසෙකු විසින් කොටියන් දෙදෙනෙකුගේ ගෙළ මිරිකාගෙන සිටින ආකාරය ය.[50] ඒවායේ දක්වෙන මිනිසා දෙපස තරමක් ඇත් කොට සිටගෙන සිටින අතර වැළමිට ළඟින් තරමක් නවාගත් දෙඅතින් දෙපස සිටින කොටියන් දෙදෙනාගේ ගෙළ දැඩිව අල්ලා ගෙන ඇත. කොටියන් දෙදෙනා සිටින්නේ පසුපස දෙපයින් සිටගෙන ඉදිරි දෙපය මිනිසා දෙසට විහිද ගෙනය. මිනිසා ගෙළ දකුණු පසට හරවා එදෙසින් සිටින විශාල කොටියා දෙස නෙත් යොමා ඇත. සම්පූර්ණ නිරුවතින් සිටින මේ මිනිසාගේ ලිංගේන්ද්‍රිය ද හඳුනාගත හැකි අතර හිස මත තිත් හයක් දක්නට ලැබීම විශේෂතාවයක් ලෙස දක්විය හැකිය.

මේ ජවනිකාවට සමාන ජවනිකා දක්වෙන රූකම් රැසක් සුමේරියාවෙන් සහ ඊලාම්වලින් හමුවී ඇත. ඒ අතර නිපුර්හි ඉනාම් දෙවොලින් ලැබුණු රූකම් ඵලකය විශේෂයෙන් දක්විය හැකිය.[51] එහි ඇති ඉහත දක්වූ ජවනිකාවට බෙහෙවින් සමාන ජවනිකාව හැරුණු විට ඊට පහතින් ගසක් දෙපසින් සිටින හරප්පන් වර්ගයේ යුනිකෝන් ගවයන් දෙදෙනෙකුගේ රූපයක් ද ඇත.

මුල් රාජවංශ යුගයේ සහ ඉන් ඉදිරි කාලයට අයත් කලාකෘතිවල ගවයන් දෙදෙනෙකු හෝ සිංහයන් දෙදෙනෙකු හෝ නාගයන් දෙදෙනෙකු මෙලෙස අල්ලා ගෙන සිටින මිනිසෙකුගේ රූපය සුලබව දක්නට ලැබේ.[52] මෙවැනි රූප අතර සිටින මෙසපොතේමියානු වීරයාගේ හිස මත 'කැරලි' හයක් දක්නට ලැබීම මොහෙන්ජෝදරෝ මුද්‍රාවේ ඇති තිත් හය සිහිපත් කරවන සුළුය.

මොහෙන්ජෝදරෝවෙන් ලැබුණු තවත් මුද්‍රා කිපයක ගවයෙකුගේ අංග සමහ සංයුක්ත වූ කොටියෙකු සහ ස්ත්‍රියක අතර සටනක් දුටුව හැකිය.[53] මෙහි දක්වෙන ස්ත්‍රියට අං තට්ටුවක් සහ වලිගයක් ඇති අතර දෙපයේ පහත කොටස් සහ අත්ල ගවයෙකුගේ පාදවල පහත කොටස් වැනිය. ගසක් ඉදිරියේ සිටගෙන සිටින ඇය අං

තට්ටුවෙන් කොටියාට පහර දීමට මෙන් දැත් විහිදු ගෙන සිටින අතර ඇගේ වම් අත කොටියාගේ පිට සමඟ ස්පර්ශ වී ඇත. අං තට්ටුවක් සහිත කොටියා ඉදිරිපස පාද ඔසවා ගෙල හරවා පිටුපසින් සිටින ගැහැනිය දෙස බලාගෙන ඇත.

තවත් මුද්‍රාවක එක් දණක් බිම ඇන ගත් මිනිසෙකු කොටියා දෙසට අතක් දිගු කරගෙන සිටිනු දැක්වේ.[54] එහි කොටියාට හෝ මිනිසාට වෙනත් සතුන්ගේ සංයුක්ත ලක්ෂණ දක්නට නොමැත. එම රූපවලට ඉහළින් මුද්‍රාවේ දකුණු කෙළවරේ ගසක් දුටුව හැකිය.

ගසක් උඩ නැග, එක් අතකින් එහි අත්තක් අල්ලාගෙන අනික් අත බිම සිටින කොටියා දෙසට දිගු කරගෙන සිටින මිනිසෙකුත්, ගෙල හරවා මිනිසා දෙස බලා සිටින කොටියෙකුත් තවත් මුද්‍රා කීපයක දක්නට ඇත.[55] මේ අතරින් එක් මුද්‍රාවක කොටියාගේ බලු දත් පවා දුටුව හැකිය. මේ ජවනිකාව ඇති තවත් මුද්‍රාවක කොටියා ඉදිරියෙන් ස්වස්තිකයන් ද, එදෙසට මුහුණලා සිටින අලියෙකු ද දක්නට ඇත. අංක 24 මුද්‍රාවේ මේ ජවනිකාව හැරුණු විට තවත් අපූරු සටන් ජවනිකාවක් දුටුව හැකිය.[56] එහි දකුණු පැත්තේ ගස් දෙකක් මුලිනුදුරා ගෙන එකිනෙකාට ඒවායින් පහර දීමට සැරසී සිටින මිනිසුන් දෙදෙනෙකුත්, ඒ දෙදෙනා මැදට පැන ඔවුන් දෙපසට කරන මිනිසෙකුත් දක්නට ඇත. මෙහි වම් කෙළවරේ කොටියා ඉදිරියේ විශාල භාජනයක් ද දුටුව හැකි ය.

මීහරකා සහ මිනිසා (Buffalo and Man)

මීහරකෙක් මිනිසෙකු හෝ මිනිසුන් කීපදෙනෙකු සමඟ සටන් කරන ජවනිකා දැක්වෙන මුද්‍රා කීපයක් ඇත. මින් එක් මුද්‍රාවක මිනිසා එක් කකුලකින් මීහරකාගේ එක් අඟක් පාගාගෙන අනෙක් අඟ අතකින් අල්ලා ගෙන පිට මැදට හෙල්ලකින් ඇනියි.[57] එහි මීහරකා පිටුපස පෙනය පුප්පා ගෙන සිටින නයෙකු ද දක්නට ලැබේ. අංක 279 මුද්‍රාවේ උඩ පැන මීහරකාගේ පිට මැදට පොල්ලකින් අනින මිනිසෙකු දැක්වේ.[58] සම්පූර්ණයෙන් ම නිරුවතින් සිටින මේ මිනිසාගේ ලිංගේන්ද්‍රිය පවා එහි දක්වා තිබේ. මීහරකා පිටුපස පෙනය පුප්පා ගත් නාගයෙක් මේ මුද්‍රාවේ ද සිටී. මීහරකෙකුගේ අං පහර කා කැරකී බිම වැටෙන මිනිසුන් සිවු දෙනෙකු අංක 510 මුද්‍රාවේ දක්නට ලැබේ.[59] මෙහි එක් මිනිසෙකු බිම වැටී ඇති අතර, තවත් මිනිසෙකු බිම වැටීමට ආසන්නවත් අනෙක් මිනිසුන් දෙදෙනා ඉහළට විසිවී ඇති ආකාරයත් මින් දැක්වේ. මොහෙන්ජෝදරෝවේ තවත් මුද්‍රාවක දුනු මානාගත් මිනිසුන් තිදෙනෙකු මීහරකෙකු දඩයම් කිරීමට සැරසෙනු පෙනේ.''

ගව පොර (Bull Combat) කෙටි අං සහිත ගවයන් දෙදෙනෙකු හෝ, මීහරකුන් දෙදෙනෙකු අං පොරයක යෙදී සිටින ජවනිකාවක් මොහෙන්-ජෝදරෝවෙන් හමු වූ එක් කුඩා මුද්‍රාවක දුටුව හැකිය. ''සතෙකු එම වර්ගයේ ම සතෙකු සමඟ සටන් කරනු දැක්වෙන එකම නිදර්ශනය මෙයයි.

'දෙවියා ශ්‍රාවකයන් සහ එළුවා'
(God Disciples and Goat)

දෙවියෙකු, ශ්‍රාවකයෙකු සහ එළුවෙකු දැක්වෙන මුද්‍රා රැසක් මොහෙන්ජෝදරෝවෙන් හමු වී ඇත. මේ අතරින් වඩාත් ම විස්තෘත මුද්‍රාව ලෙස 430 මුද්‍රාව සැලකිය හැකිය.[61] එහි වම් කෙළවරේ රුක් ආරුක්කුවක් තුළ සිටගෙන සිටින දෙවියෙකු දක්නට ඇත. එම දෙවියාට දකුණු පසින් දණ නමා ගත් ශ්‍රාවකයෙකු දුටුව හැකිය. ඔහු ඉදිරියේ බිම බංකුවක් වැනි යමක් ඇති අතර, පිටුපස සිට ගෙන සිටින එළුවෙකු ද ඇත. මුද්‍රාවේ පහත කොටස හත් දෙනෙකුගෙන් යුත් මිනිස් රූප පෙළකින් සමන්විතය. මෙහි දැක්වෙන දෙවියන් ශ්‍රාවකයන් ඇතුළු සෑම පුද්ගලයා ම අං තට්ටුවක් සහිත ශිර්ෂාභරණයක් ද, වරලක් ද හිස මත පළඳා ඇත. පහතින් තිබෙන රූප පෙළ ස්ත්‍රීන්ගේ යැයි සිතිය හැකි අතර ඔවුන් 'කුරුළු පෙන්දක්' වැනි පිළිකඩවල් ඇඳ ඇත.

මේ මුද්‍රාවේ 'රුක් ආරුක්කුව' තුළ සිටින්නේ අග්නි දෙවියා බවට රාවෝ කළ හඳුනාගැනීම තාර්කිකය. මෙහි අග්නිගේ වාහනය සහ සංකේතය වන එළුවාට සැලකිය යුතු ස්ථානයක් හිමි වී ඇත. පහතින් දැක්වෙන රූප පෙළින් අග්නිගේ දූවරුන් හත්දෙනා හෝ බලවේග හත[62] නිරූපණය වනවා විය හැකිය. 'රුක් ආරුක්කුව' ගිනිදළු විහිදෙන ශෛලිගත ගිනි මැලයක් බව රාවෝගේ අදහසය. [63]ශ්‍රාවකයා ඉදිරියේ දක්නට ලැබෙන බංකුව ගින්දර සහිත අල්තාරයක් විය හැකිය. මෙහි දැක්වෙන 'ශ්‍රාවකයා' දෙවියන්ගෙන් ඉල්ලා සිටින්නේ කුමක් ද යන්න හරිහැටි පැහැදිලි නැත. එහෙත් ඇතැම් මුද්‍රාවල 'V' යමක් ඔවුන් අත ඇති බව දුටුව හැකිය. එය අග්නියෙන් ගින්දර ලබා ගැනීමට ඉදිරිපත් කරන වියළි දඬු දෙක විය හැකිය.[64]

අංක 279 මුද්‍රාවේ වම් පස පහත කෙළවරේ 'රුක් ආරුක්කුව' තුළ දෙවියා දක්නට ඇත.[65] ඔහුට වම් පසින් එළුවා ද, එළුවාට පිටුපසින් ශ්‍රාවකයා ද මුද්‍රාවේ ඉහළ පුද්ගල රූප පහක් ද දුටුව හැකිය.

එක් ආසන චතුරශ්‍රාකාර මුද්‍රාවක රුක් ආරුක්කුව තුළ සිටින දෙවියාත්, ඊට වම් පසින් එළුවාත්, එළුවා පිටුපසින් ශ්‍රාවකයා සහ අවසානයේ 'අල්-තාරය' ත් දක්නට ඇත.[66]

මේ වර්ගයට අයත් අංක 510 මුද්‍රාව තරමක් අමුතුය. එහි 'රුක් ආරුක්කුව' ඉහළින් සංවෘත අතර, පහළින් විවෘත ය.[67] දෙවියා ආසනයක් මත ලලිතායන ඉරියව්වෙන් ඉඳගෙන ඇත. ඔහු වැල මිටින් නවා ඉදිරියට දිගුකරගත් දකුණු අතින් ශ්‍රාවකයාට යමක් පවසන ආකාරයක් නිරූපිත ය. ශ්‍රාවකයා දෙපා විහිදුවා, අතක් දෙවියා දෙසට දිගු කරමින් 'රුක් ආරුක්කුව' ආක්‍රමණය කරන සෙයකි. එහි ශ්‍රාවකයා කඳ පිටුපසින් පියාපත් හෝ 'රශ්මි මාලා' වැනි යමක් දක්නට ලැබීම විශේෂත්වයකි. මෙවැනි ලක්ෂණ සහිත දේව රූපයක් මැදපෙරදිගින් හමුවූ කලාකෘති අතර ද දුටුව හැකි ය.[68]

පෙරහැර ජවනිකා (Procession Motifs)

සතුන් කිපදෙනෙකු හෝ සතෙකු සමඟ මිනිසුන් කිපදෙනෙකු පෙරහැරක මෙන් ගමන් කරනු දක්වෙන කුඩා මුද්‍රා රැසක් ම මොහෙන්ජෝදරෝවෙන් හමුවී ඇත. මේ මුද්‍රා බෙහෙවින් මැකී ගොස් ඇති බැවින් ඒවායේ ඇති රූප හරිහැටි හඳුනාගැනීම අසීරුය. මෙ අතරින් එක් වර්ගයක මුද්‍රාවක අලියා, කඟවේනා, යුනිකෝන්, ගවයා සහ ගෙල හරවා ගත් කොටියා' පේළියට සිටගෙන සිටින අතර ඔවුන්ට ඉහළින් කිඹුලාගේ රූපය යොදා ඇත.[69]

තවත් පෙරහැර ජවනිකා විශේෂයක වේදිකාවක් මත නැංවූ යුනිකෝන් ගවයෙකු වැනි සතෙකු මිනිසෙකු විසින් ඔසවා ගෙන යන අතර, ඔහු ඉදිරියෙන් එක් මිනිසෙකු කොඩියක් ද, පිටුපසින් යුනිකෝන් ගවයාගේ රූපයේ දක්වෙන උපකරණය ඔසවාගත් මිනිසෙකු ද පේළියට ගමන් කරනු දක්නට ඇත.[70]

එළුවන් සමඟ මුහුදු අශ්වයන් හෝ පත්තෑයන් වැනි සතුන් පේළියට ගමන් කරනු දක්වෙන මුද්‍රා කිපයක් ද මොහෙන්ජෝදරෝවෙන් ලැබී ඇත.[71] එවැනි ඇතැම් මුද්‍රාවල එළුවන් විසින් මෙ සතුන් අල්ලා ගෙන සිටින අතර සමහර මුද්‍රාවල එළුවන් විසින් ඒ අතර ඇති ගස් අල්ලා ගෙන ඇත.

අලියන් සහ ගවයන් වැනි විශාල සතුන් ඔවුන්ටත් වඩා විශාල මාළුවන්, පත්තෑයන් ආදී සතුන් සමඟ පෙරහැරේ යන ජවනිකා ද ඇතැම් මුද්‍රාවල දක් වේ.[72]

ශීර්ෂ චක්‍ර (Head Circles)

මේ නමින් හඳුන්වා දිය හැකි මුද්‍රා දෙකක් මොහෙන්ජෝදරෝවෙන් ලැබී ඇත. ඒ අතරින් අංක 383 මුද්‍රාවේ සත්ව රූප හයක ගෙළ සහ හිස කොටස් දැති රෝදයක මෙන් ඒක කේන්ද්‍රීයව සම්බන්ධ වී ඇත.[73] වටකුරු මුද්‍රාවක් වන එහි එක් අර්ධයක් කැපී ඇති අතර ඉතිරි වී ඇති අර්ධයේ යුනිකෝන්, කෙටි අං ගවයා සහ මීහරකාගේ හිස් හඳුනාගත හැකිය. කැපී ගිය කොටසේ කොටියා, රයිනෝසිරස යන බ්‍රාහ්මණී ගවයාගේ හිස් තිබෙන්නට ඇතැයි අනුමාන කළ හැකිය.

අංක 641 මුද්‍රාවේ දිදුලන තරුවක් වැනි දැති හයක් සහිත දක්ෂිණ වෘත චක්‍රයක් දක්නට ඇත. එහි එක් දැත්තක පමණක් යුනිකෝන් ගවයාගේ හිස දුටුව හැකිය.[74] අනෙක් දැති හය සහ රූපයේ මැද කොටස හිස්ව තබා ඇත. මෙය යුනිකෝන් ගවයාගේ හිස ඉවත් කළහොත් මෙය සූර්යාගේ රූපයක් ලෙස පැහැදිලිව හඳුනාගත හැකිය. නො එසේ නම් යුනිකෝන් ගවයා සූර්යාගෙන් උපත ලැබූ බව හෝ සූර්යා සංකේතවත් කෙරෙන බව අදහස් කරන්නට ඇත.[75]

වෙනත් රූප (Other Motifs)

ඉහත විස්තර කළ මුද්‍රා වර්ගවලට අයත් කළ නොහැකි මුද්‍රා කිපයක් ද මොහෙන්ජෝදරෝවෙන් ලැබී ඇත. මෙහි පහත විස්තර කර ඇත්තේ ඒ අතරින් කැපී පෙනෙන මුද්‍රා කිපයක් ගැනය.

එක් ආයතචතුරශ්‍රාකාර මුද්‍රාවක එළුවන් දෙදෙනෙකු සහ මිනිසුන් තිදෙනෙකු සහිත අපූරු ජවනිකාවක් දක්නට ඇත.[76] එහි වම් කෙළවරේ විශාල ගසක් දුටුව හැකිය. ගස අසළ කුඩා කන්දක් මත කුඩා ගසක් දක්නට ලැබේ. කන්ද මත ඉදිරි දෙපස තබා එම කුඩා ගසෙහි දළු කෑමට තැත් කරන එළුවන් දෙදෙනෙකු මෙහි සිටී. ඒ

අතරින් එක් එළුවෙකු විශාල ගසේ අත්තකින් ම නිර්මාණය වී තිබේ. මෙ ජවනිකාවට දකුණින් කාර්යය තුනක නියැලී සිටින මිනිසුන් තිදෙනෙකු දක්නට ලැබේ. උක්කුටියෙන් බිම ඉඳගෙන සිටින පළමු මිනිසා දෙ අතින් ම යෂ්ටියක් ඔසවා ගෙන සිටී. එම මිනිසා දෙසට මුහුණ ලා කොන්ද නවාගෙන සිටින දෙවන මිනිසා ඇතිලියක් වැනි භාජනයක් ද දෙ අතින් ම අල්ලා ගෙන සිටී. දෙ අත් සහ දෙපා විහිදුවා ගෙන සිටින තුන්වන මිනිසාගේ වම් අතට යටින් 'V' හැඩයේ යමක් දක්නට ලැබේ.

මෙය යම්කිසි සංකල්පයක් හෝ කථාවක සිද්ධි මාලාවක් නිරූපණය කිරීමකැ යි හැඟේ. පුසානවලින් ලැබුණු පූර්ව ඊලාමික මුද්‍රාවල ද කඳු මත පිහිටි ගස්වලින් දළු කෑමට තැත් කරන එළුවන් සහිත රූප දක්නට ලැබේ.[77]

මුවන් යැයි සිතිය හැකි සතුන් දෙදෙනෙකු එකිනෙකට ප්‍රතිවිරුද්ධ ලෙස බිම වැතිරී සිටිනු දක්වෙන මුද්‍රාවක් ද මොහෙන්ජෝදරෝවෙන් ලැබී තිබේ.[78] එහි දක්වෙන රූප දෙක හඳුනා ගැනීම සඳහා මුද්‍රාව උඩ-යට හරවා බැලීමට සිදු වේ.

යුනිකෝන් ගවයන් දෙදෙනෙකුගේ හිස් දෙකක් අං තට්ටුවක් මෙන් දෙපසට විහිදී යන ආකාරයට නිර්මාණය කළ රූපයක් දක්වෙන මුද්‍රාවක් ද මොහෙන්ජෝදරෝ මුද්‍රා අතර ඇත.[79] එම මුද්‍රාවේ මැද පිහිටි වෘතයට දෙපසින් යුනිකෝන් ගවයන්ගෙන් දිගු ගෙල සහිත හිස් සම්බන්ධ වී තිබේ. වෘතයේ මැද සිට ඉහළට අතු ඉති සහිත පැලැටියක් විහිදේ. සතුන් දෙදෙනාගේ හිස් විහිදී ඇත්තේ මේ පැළෑටිය දෙසටය.

ඉතාමත් වැදගත් සහ අවධානයට යොමු වූ මුද්‍රාවක් ලෙස නැවත රූපය දක්වෙන මුද්‍රාව සැලකිය හැකිය.[80] එය ඉතාමත් රළු සහ දළ ලෙස නිර්මාණය කළ යාත්‍රාවක් වන අතර සමුද්‍ර තරණයට නොව ගංගා ඔස්සේ යාත්‍රා කිරීමට යොදගත් එකකැයි සිතිය හැකි ය.

ඉහත විස්තර කළ මුද්‍රාවලට වඩා තරමක් වෙනස් ආකාරයට එම රූපම තඹ මුද්‍රාවල දක්නට ඇත. ඒ අතර, අනෙකුත් මුද්‍රා අතර දක්නට නො ලැබෙන දුනුවායෙකු දක්වෙන මුද්‍රාව ගැන විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතුය.[81] අං තට්ටුවක් සහිත මිනිසකු දුන්නක් රැගෙන කඩිනම් ගමනින් යන ආකාරය එම මුද්‍රාවෙන් නිරූපණය වී ඇත. එමෙන්ම පැලැටියක් හෝ පැලැටි කිපයක් ඉදිරියේ සිටගෙන සිටින, හාවෙකුගේ වැනි කන් පෙති තිබෙන සිව්පා සතෙකුගේ රූපයක් ද මෙ තඹ මුද්‍රා අතර දුටුව හැකි ය.[82] ඒ අතර ඇති අනෙක් මුද්‍රා වල ද සුළු වෙනස්කම් ඇතත් ඒවා මාධ්‍යය සහ ඇතැම් විට කර්තෘත්වයේ සහ කාර්යයයේ වෙනස්කම අනුව සිදු වූ වෙනස්කම් විය හැකිය.

පාදක සටහන්:

49. Parpola (1984) pp. 176-195
50. MacKay (1937) Nos. 75, 86, 122, 454
51. Parpola (1984) Fig. 23-4.
52. Ibid. p. 178
53. Marshall (1931) No. 357
54. MacKay (1937) No. 163
55. Marshall (1931) Nos. 353, 355
56. MacKay (1937) No. 24.
57. MacKay (1937) Pl. 91:4a; Pl. 92:116.
58. MacKay (1937) No. 510
59. Ibid. Pl. XCII; 11(b)
60. MacKay (1937) Pl. XCII; No. 11 (a) & 661.
61. Ibid. No. 430
62. Hopkins (1974) p. 97-98
63. Rao (1982) pp. 273-278
64. Hopkins (1974) p. 99
65. MacKay (1937) No. 279
66. MacKay (1937) Pl. CXVIII, No. 10
67. Ibid No. 510
68. Parpola (1984) Fig. 23, 27

ශිව නර්තනය - II

ආනන්ද කුමාරස්වාමි

ගිය කලාපයෙන් ඉතිරිය :

මෙ ඔහුගේ නර්තනය යි. එහි අභ්‍යන්තර අදහස වැටහියනුයේ ස්වකීය ආත්මයේ හා හැඟීම් තුළ රඟන විට ය. දෙවියන් සර්වව්‍යාපී වේ. හැඟීම් ධාරා ද එ සේ මැ යි. එම නිසා තවත් කවියක කියැවෙන්නේ මෙ සේ ය :

'' රඟන පාදය, ජාලා නින්නාදය
ගයන ගී හා තබන පා හඬ
රංගනයේ යෙදෙන පා තබන හඬ
රංගනයේ යෙදෙන අපේ රංගාචාර්යවරයා
දරාගන්න ස්වභාවය,
මෙවා ඔබ තුළින් ම දුන, ඔබේ ආශා ප්‍රහීන
කරගන්න.''

මෙම පරමාර්ථය ළඟාකර ගැනීම සඳහා දෙවියන් ගැන වූ පහන් සිත හැර අනික් හැම අදහසක් ම සිතින් බැහැර කළ යුතු ය. දෙවියන් පමණි, එහි විසිය යුත්තේ. නර්තනය කළ යුත්තේ. මෙ ගැන ''උන්මෙයි විලක්කම්'' නමැති ග්‍රන්ථයෙහි මෙ සේ දක්වා ඇත :

''නිහඬ ශාන්තුවරයන් තුන් වැදැරුම් බැමි කඩමින් ජනිත වන්නේ සිඳින ලද ආත්ම ඇතියවුන් ලෙස ය. එහි දී ඔවුහු පූජනීය දේ අවලෝකනය කරන්නේ දිව සැපතෙන් ආඪ්‍ය වෙමිනි. මෙය දේව සභාවේ දෙවියන්ගේ නර්තනය යි; ඔහුගේ ස්වභාවය ම අලංකාරය වේ.''

ශිව විලෝපකයා මෙන් ම ආදාහන මලු කැමැත්තෙක් ද වේ. එහෙත්, ඔහු විනාශ කරන්නේ කුමක් ද? ලෝකාන්තයේ දී මෙ ලොව හා දෙව්ලොව පමණක් නො ව වෙන් වෙන් ආත්ම බැඳලන ක්ලේශයෝ ද වෙත්. ආදාහන මලු ඇත්තේ කොතැන්හි ද ඒවා කුමක් සඳහා ද? ඒ අප සිරුරු දවාලන ස්ථාන නොවතුදු දෙවියන් විසින් අත්හරින ලද පාළු වූ ඔහුගේ ආදරවන්තයින්ගේ හදවත් වේ. ආත්මාභිමානය වැනසුවා වූ ස්ථානය අහවාලන්නේ මායාව හා ක්‍රියා දමය දවා අළුකර දමන ආදාහනාගාරයක්—ශ්‍රී නටරාජා නර්තනයේ යෙදෙන ආදාහන මලුවක් සහ සුදලයියඩි නමින් හඳුන්වා දෙමින් ආදාහන මළුවේ නටන්නා රහපාන ස්ථානය යයි ද නම් කරන තැනකි. මෙම උපමා වන් අපට දත හැක්කේ නටරාජා මෙන් ශිව කරන නර්තනයත් සුසානයේ යක්ෂයා ලෙස කරන වියරු නැටුමත් අතර ඇති ඓතිහාසික සම්බන්ධය යි.

මෙ නර්තන ආකල්පය විශේෂයෙන් ම බෙංගාලිය ගත්කතුවරු දුන සිටිති. එහි ශිවගේ පිතෘ දෘෂ්ටියට වඩා මාතෘත්වය අගයනු පෙනේ. මෙහි කාලි නර්තන ස්වරූපය ගන්නි ය. නෛෂ් කර්මයෙන් හිස් කළ හදවත පවිත්‍ර කරනුයේ අග්නි යෙනි. මෙකී ආකල්පය ම දනවන බෙංගාලි ගීයක් මෙ සේ ය :

'' ඔබ සොහොන් බිමට රුචි නිසා
මහද සුසානයක් තරම්
කාල වර්ණ වන්තිය
සුසානයේ දඩයක්කාරිය
යෙදෙන්න ඔබේ සදකාලික නර්තනයේ
මහද ගැබ වෙනත් කිසිවකු නැත—
මැණියනි ඔබ මිස.
අවමඟුල් සැය දිවා රෑ ගිනිගත් ගමන්ය
හැම තැන ම මිනී අළු ඇත
ඔබේ පැමිණීමට එරෙහි
මහාකාල ඔබ දෙපා මුල—දපන කරළම්
ඔබේ රිත්මීය නර්තනයෙන් ම ඇතුළුවන්න
දැස් පියාගෙන ම ඔබ පිළිගන්නට මට
හැකි ය.''

ශිව නර්තනයේ අවශ්‍යතාව ගැන වෙනත් දකුණු ඉන්දිය ද්‍රවිඩ පොත්වල ද කරුණු දක්වා ඇත. ශිවඥාන සිද්ධියාර් හි මෙසේ දක් වේ :

" අපේ මහ දෙවියා අනන්ත වූ ආත්ම උදෙසා ද්විත්ව ඵල ලබා දිම් වස් පංචවිධ ක්‍රියාවේ හා නර්තනයේ යෙදේ."

ඵල යන්නෙන් **ඊහම්** සහ මෙලොව යහපත හා **පරම්** යන දිව සැපත අදහස් කෙරේ.

උන්මෙයි විලක්කම් නමැති ග්‍රන්ථයේ එන පහත දක්වෙන ඡේදය විමසා බලමු :

" පරමඥානය ආත්මයේ නර්තනයේ යෙදෙන්නේ අපේ පව් ඉවත් කිරීම සඳහා ය. මේ අයුරින් අපේ පියා මායාවේ අන්ධකාරය විසිරුවා හරි — කර්ම නමැති හුය දවාලයි, අවිද්‍යාව වැනි අයහපත් ඵල පාගා විනාශ කර ලයි, අනුග්‍රහ පූර්වක ශක්තියෙන්, ආත්මය දිව්‍යමය ආනන්ද සාගරයේ නිමග්න කරලයි. මෙම ගුප්ත නර්තනය දුටුවෝ යළි නූ පදිත්."

ලෝකයේ පැවැත්ම සංකල්පිය වශයෙන් දෙවියන්ගේ විවේක කාර්යයක් හා විනෝදාංශයක් වූ ලීලා දක්වීම ලෙස ශෛව ආගමික සාහිත්‍යයේ දක්වා ඇත. එහෙයින් තිරුමලාර් මෙසේ ලියයි.

"නිරන්තර නර්තනය ඔහුගේ නාට්‍යය වන්නේය". මෙසේ ශිව සිය කැමැත්තෙන් නර්තනයේ යෙදීම ගැන ස්ක්‍රිබින්ගේ ප්‍රමෝද ගීය නම් ග්‍රන්ථ යෙහි පැහැදිලි ව ප්‍රකාශ කරන බව පහත සඳහන් උපුටනයේ දකිත හැක.

" මහා පුරුෂයා නටයි
හෙතෙම ආශාවේ ගැළේ
හෙතෙම යෝග මායාවෙන් සියල්ල
නිර්මාණයේ යෙදේ
ආලයේ දිව්‍යමය ආනන්දයට නතුවේ
ඔහුගේ නිර්මාණයේ කුසුම් ඵල
ඔහු හිමින්ම චුම්බනය කරයි
ඔවුන්ගේ රුවින් අන්ධ වූ
ඔහු දුවයි, පෙම් කෙළයි, රඟයි, කැරකෙයි
ඔහු මෙකී ලීලා ප්‍රහර්ෂයෙන් ප්‍රමුදිත ව ඇත
දිව්‍යමය ස්වාධිනත්වයෙන් මෙම ප්‍රේමාංග
නයේ සිටී.

පරමාර්ථ රහිත වූ පුදුම සහගත විභූතියෙන්
වැජඹෙන්නේ ය.
ප්‍රතිවිරුද්ධ අපේක්ෂා තුළ ඒකාග්‍රතාවෙන්
විඥානයෙන් පමණක්,
ප්‍රේමයෙන් පමණක්,
ඔහුගේ දේවත්ව ස්වභාවයෙන් අධ්‍යාත්මය
උගනී......
මගේ ලෝක, මගේ ජීවය, මගේ පිබිදීම,
මගේ ප්‍රමෝදය
ඔබේ හැම මොහොතක්ම මගේ නිර්මාණයයි
පෙර විසූ හැම ස්වරූපයක් ම නැති කරමින්-
මා සදකාලික ශූන්‍යත්වය යි,
මෙම නර්තනයේ සුව විඳිමින්
සුළි සුළඟේ හිරවෙමින්
ප්‍රමෝදයේ ලෝකයට සැණින් ඇතුළු වෙමින්
නිමක් නැති ව වෙනස් වන සංසාරයේ මෙම
පළායාමේ ඉබාගාත ගමනේ දිව්‍යමය වූ
විඥානය එය ම දැනගනී
අධිෂ්ඨාන බලයෙන්, එකලාව, නිදහස් ව
නිරන්තර නිර්මාණය
අති ආලෝකවත් කරන, අති ප්‍රාණවත්
කරන
නොයෙක් වේශයෙන් රඟන ඔහු, ඔහු ම
තේරුම ගනී
මම ඔබ තුළය දේවයිනි
මා ගැන වූ ඔබේ ස්වප්නය, එය මගේ
පැවැත්මය,
ඔබ නිදහසේ තරංගයක් හා ප්‍රමෝද
වන්නේ ය.
මහා ප්‍රලයයෙන් ලෝකය ආලිංගනය
කරන්නේ ය.
විඥානය උපරිමයේ ඇත, කාලය නිමක්
නැතැයි ඔහුට දැනේ
දිව්‍යමය වූ ශක්ති බලයෙන්; නොබියව
කුමන බියක් ද, දැන් ඒශ්මය යි
කුමන ගීතයක් ද ,දැන් සන්තුෂ්ටියයි.
විශ්වය නින්නාද වේ
'මම' නමැති ප්‍රබුද්ධිත ශබ්දය හඬගැමෙන්"[4].

ශිවගේ මෙම අන්තර්වර්ති ස්වභාවය ජනිත කරන්නේ මනුෂ්‍ය වර්ගයාගේ නෙත් පිනවීමට නො ව බ්‍රහ්මාණ්ඩ සක්වළ ජීවය පවත්වාගෙන යාමට හා තමාගේ අනුගාමිකයනට මෝක්ෂය ලබා දීම සඳහා ය. එ පමණක් නො ව සාමාන්‍ය නර්තන ශිල්පීන්ගේ රංගන නියමාකාරයෙන් සලකා බලන්නේ නම් ඒවා ස්වාධීනත්වය අරඹයා කරන නර්තන විලාස බවට ඒත්තු යනවා ඇත. මෙහි දී උද්ගත වන කරුණ නම් ශිව නර්තනය ඔහුගේ පෞරුෂත්වයේ රඳා ඇති බවත්, භාව ලීලා හා ජනිත නර්තන ස්වභාවය හේතුකොටගෙන ස්වේච්ඡායෙන් වුව අනභිප්‍රායයෙන් කෙරෙන —හෙතෙම වනාහි අභිප්‍රාය විෂය ක්ෂේත්‍රයෙන් එපිට වැජඹෙන්නකි.

වෙනත් හිතුවක්කාර ආකාරයකට කල්පනා කළහොත් ශි-ව-යා-න-ම නමැති පංචාක්ෂර ශිව කන්නලව්ව සමග ශිව නර්තනය එක් කොට සැළකිය හැකි ය. ''උන්මෙයි විලක්කම්'' නමැති ග්‍රන්ථයේ මෙ සේ දැක් වේ''.[5]

'' මෙම අලංකාර පංචාක්ෂර භාවනාව ප්‍රගුණ කළහොත් ආලෝකයක් අඳුරක් නැති එහි ම ශක්තියෙන් ශිව හා ඒකාබද්ධ වන ලෝක යකට තම ආත්මය ගෙන යා හැක.''[5]

එහි ම තවත් ගියක 'තිරුවයි' නම් භයානක ආරුක්කුව ගැන කිය වේ :

''ශ්‍රී නටරාජාට ඉහළින් ඇති ආරුක්කුව ''ඕම්' කාරය දක්වයි. 'ඕම් කාරයෙන් වෙන් නො වන අක්ෂරය වූ කලි එහි ශෝභාව වේ. මෙය චිදම්බරම් දෙවියාගේ නර්තන ය යි''.

කෙසේ වුවත් **තිරු අරුල් පයන්** 'තිරුවසි' ගැන විග්‍රහයක යෙදෙමින් ශිව නර්තනය ස්වභාවධර්මය නියෝජනය කරන්නක් මිස ශිවගේ ප්‍රඥව විදහා පාන්නක් නො වන බව දක්වයි.

'' ස්වභාව ධර්මයේ නර්තනය එක් පැත්තකින් ද අවබෝධයේ නර්තන ලිලාව තවත් අතකින් ද ඇත. ඔබේ සිත දෙවැනි ස්වභාව මධ්‍යයේ ස්ථාවරය කරන්න.''

මෙ සම්බන්ධව තම අර්ථ කථනය ඉදිරිපත් කිරිම ගැන **නල්ලස්වාමිපිල්ලේ** මහතාට මම ණය ගැති වෙමි.

පළමු නර්තනය ධාතු—භෞතික හා මනුෂ්‍යයා පිළිබඳ ක්‍රියාකාරිත්වය යි. මෙය 'තිරුවසි' නම් ආරුක්කුව, 'ඕම්'කාරය, කාලි නර්තනය වේ. අනික ශිව නර්තනය යි—'ඕම්' කාරයෙන් වෙන් කළ නො හැකි අක්ෂර—අර්ධ මාත්‍රා නමින් හෝ 'ප්‍රානවයේ' හතරවැනි අක්ෂරය ලෙස ගැනෙන්නකි. පළමු නර්තනය ශිව කැමැත්තෙහි නම් පමණක්—ඔහු ම රහන්නේ නම් පමණක් කෙරෙන්නකි.

මෙම ආරුක්කුව ගැන වූ අර්ථ කථනයේ සාමාන්‍ය අදහස නම්, එය; ධාතු, ස්වභාව, ප්‍රකෘති නියෝජනයේ දි ශෝභාව දරන ආරුක්කුව තුළ ශිව රහමින් තම හිස, අත් හා පා, ආරුක්කුවේ ගැටෙන්නට සැලැස්විමෙන් ඇඟවෙන්නේ සර්ව ව්‍යාපි පුරුෂ ජිවය සකල විශ්වයේ ම සර්වව්‍යාපි ව ප්‍රකාශ වීම ය. මේවා අතර තනි ආත්මය රැඳේ. කෙ සේ ද යත්, **ශි-ව හා නා-ම** අතර ය ඇත්තාක් මෙනි.

දැන් සම්පූර්ණ අර්ථය ම සාරාංශ කර බලමු :

ශිව නර්තනයේ අත්‍යවශ්‍ය වැදගත්කම තෙ වැදෑරුම් ය. **පළමුවැන්න**, ආරුක්කුවෙන් නියෝජනය වන, බ්‍රහ්මාණ්ඩ සක්වළ, තුළ වූ සැම ක්‍රියාවක ම උපත ඔහුගේ රිත්මයානුකූල නෘත්‍යයේ ප්‍රතිරූපය ය. **දෙවැන්න**, අනන්ත වූ මනුෂ්‍ය ආත්ම යන් මායාවේ පාපයෙන් මුදවා ගැනිම ඔහුගේ නර්තනයේ අවශ්‍යතාව විය. **තුන්වැන්න** නර්තනය දැක්වෙන ස්ථාන ලෙස කියවෙන, චිදම්බරම් යනුවෙන් හැඳින්වෙන සර්වලෝක නාසය හද තුළ ම ඇත්තකි.

මෙතෙක් මා යත්න දැරුවේ ශිව නර්තනයේ සුන්දරත්වය සම්බන්ධ විචාරයෙන් වැලකි සිටිමින් ඊට පදනම් වූ නම්‍ය කලාශිල්පාදියේ සිට වාචික ප්‍රකාශනය තුළැති ආකල්පය ගැන ස්වලක්ෂණ සහිත නිර්මාණවල අලංකාරය හෝ අඩුපාඩුකම් සඳහන් නො කරමින් ම ඊට මැදි වූ අදහස් සමුදය කවරේ දැයි විදහා දැක්වීමක් පමණි. එහෙත්, විද්‍යාත්මක, ආගමික, හා කලාත්මක සංකලනයක් ලෙස මෙම ආකල්පයේ වටිනාකම (විභූතිය) අවධාරණය කිරිම ස්ථානෝචිත නොවනු නැත. එකල විසූ ඍෂින් වූ කලාකරුවන්ගේ අදහස් මාලාව හා මානව දයාව ගැන පුදුම විය හැක්කේ ස්වාභාවිකත්වයේ ප්‍රතිමූර්තියක් බඳු ජිවිතයේ සංකීර්ණත්වය පහද ගැනිමට ප්‍රවේශයක් බඳු, ස්වභාව ධර්මය පිළිබඳ මත ප්‍රකාශයක් බඳු, එක් කොට්ඨාශයකට හෝ ජාතියකට පමණක් නො ව එක් ශත වර්ෂයක චින්තකයිනට පමණක් නොව, දර්ශනිකයාට, ප්‍රෙමවන්තයාට සහ හැම තරාතිරකම, ලෝකවාසි සකල කලාකරුවනට ම පළමු වැනි වරට ඔවුන්ගේ සිත් තුළ, මෙම අදහස ජනිත වීමේ ආශ්චර්යය මෙනෙහි කළ විට ය. අති ප්‍රබල ලාලිත්‍යයෙන් හොබනා මෙම නර්තන රූපය ජිවිතයේ නිර්මාණශිලිත්වය ඇඹීම් තුළින් ප්‍රකාශය තැත් කරන්නවුන්ට ප්‍රදර්ශනය කළ යුතු බව කෙතරම් ශ්‍රෙෂ්ඨ සංකල්පයක් ද?

විශෙෂඥ දැනුම කෙරෙහි යොමු වන මෙම යුගයේ දි ඉහත සඳහන් අදහස් සංකලනයට පුරුදු නැත; එහෙත්, මෙ වැනි මූර්ති 'දැකිමේ දි' ජිවිතය

සහ සිතුම් පැතුම් කාන්දු නොවන ස්වභාවයේ දෘඪ වෙන් කිරීමකට නතු නොවන බව පැහැදිලි විය යුතු ය. කෙනෙකුගේ නිර්මාණයක් විවේචනයේ දී අප හැම විට ම නො සිතන්නේ, සංගිතයේ දී කියන්නාක් මෙන් එකී නිර්මාණයේ උපරිම තලය මූලික රිත්ම රටාවනට ණය ගැති හා ඒවා බලවත් ලෙස නැගී සිටින සේ ප්‍රකාශ කළ බව ය.

එවැනි ප්‍රතිරූපයක සෑම අංගයකින් ම කෙළින් ම ප්‍රකාශ වන්නේ හුදු මිථ්‍යාවක් හෝ සිද්ධාන්තයක් නොව සත්‍යය යි. අද ජීවත් වන කලාකරුවකුට වුව ද තම නිර්මාණයකින් (නටරාජා නිර්මාණයට වඩා) වඩාත් සත්‍ය වශයෙන් ම හෝ වඩාත් මූලික සත්‍යය ප්‍රකාශ වන බව විද්‍යාත්මකව ඔප්පු කිරීමකින් හෝ ඒකී පරම ජීවය පිළිබිඹු කෙරෙන මූර්තියට වඩා ඉහළින් යමක් නිර්මාණය කිරීමට නො පිළිවන. කාලය සදකාලිකත්වය හා එකහ කළ හැකි නම්, අපට සමහර විට එසේ කළ හැක්කේ සෑහෙන අවකාශයක් හා විශාල අවධි, පරස්පරානුගමන සංකල්පය මත පිහිටමිනි. එවිට විශේෂයෙන් වැදගත් වන්නේ බෙරයෙන් අදහස් වන පරස්පරානුගමන අවස්ථාව සහ විනාශ කිරීම නොව "වෙනස් කිරීම" අදහස් කරන ගිනි සිල යි. මේ වූ කලී බ්‍රහ්මයාගේ දිවා රාත්‍රි සංකේත වත් කරන දෘශ්‍ය රූපක වේ.

බ්‍රහ්මයාගේ නිශා කාලය තුළ ස්වභාව ධර්මය අබල දුබල වන අතර ශිව කැමැති වන තුරු නර්තනය නොහැකි වේ. ඔහු, ඔහුගේ අත්‍යානන්දනයෙන් පිබිදීම සහ නර්තනය එකී අබල දුබල භෞතික ද්‍රව්‍ය තුළින් ප්‍රගමනය වීමෙන් පිබිදෙන ශබ්ද තරංග මාලා ඇති කරයි. එකල්හි අහා! භෞතික ද්‍රව්‍ය නර්තනයේ යෙදෙන්නේ ඔහු වටා කැරකෙන තේජස ලෙසිනි. නර්තන යේ දී ඔහු, එහි බහුවිධ සංසිද්ධි දරා සිටියි. කාලය පරිසමාප්ත වෙත් ම, නර්තනයෙන් ම, හැම ස්වරූපයක් ම විනාශ කරමින් ගින්නෙන් ඒවාට විවේක සුවය ළඟා කරන්නේ ය. මෙය කවිය යි. එහෙත් මෙය විද්‍යාවට දෙවැනි වන්නේ නැත.

පසුගිය පරම්පරා කිපයක ම නටරාජා පිළිරුව භත්‍යාදරයට භාජනය වීම පුදුමයට කරුණක් නොවේ. අභෞයවාදය ගැන දන්නා, ආදි මිථ්‍යා විශ්වාස සෙවීමේ හසළ, ශ්‍රේෂ්ඨ වූත්, ඉතා කුඩා දේ පවා ගවේෂණයේ යෙදෙන අපි සැවොම, දෘනුදු නටරාජා පුදන අය වෙමු.*

පරිවර්තනය : **පියසිරි නාගහවත්ත**

පාදක සටහන්:

4. ලීඩියා එල්. පිමෙනෝප් නෝබල්ගේ 1917 ඔක්තෝබර් 29 ද බොස්ටන් තූර්ය වාදක සමූහ වැඩ සටහනෙහි පළ කර ඇත.

5 කුමාරස්වාමි හා දගිරාලා විසින් පරිවර්තනය කරන ලද නන්දිශ්වර ගේ ද **මිරාජ් ඔෆ් ගෙස්චර්** බලන්න.

---

* The Dance of Siva—Ananda Coomarasvamy (පිටු 83–95 දක්වා) Asia Publishing House, Bombay, 1948.

අකුරු, අකුරු කීම, අකුරු ලිවීම—II

ආනන්ද කුලසූරිය

ගිය කලඹින් ඉතිරිය:

මේ මැයින් ලියැවෙන ලිපියේ පළමු කොටස ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය ත්‍රෛමාසික **කලා සඟරාවේ** 1991 සැප්තැම්බරයේ පළ කැරුණු 38 වන කලාප යෙහි පළ කැරිණ.[1] මැයෙහි සඳහන් කරුණු තුනෙන් පළමු වැන්න එහි ලා විමසුමට ලක් කැරිණ. සිංහල හෝඩියේ අකුරු –වෙසෙසින් මහනුවර අවදියෙහි භාවිත වුණු **වදන්කවි** පොතේ හෝඩියේ අකුරු –බොහෝ දුරට සංස්කෘත ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ ඇසුරින් ගොඩනැගී ඇති බව පෙන්නීම ඒ ලිපියෙන් තැත් කැරිණ. ''අකුර'' යන්නේ තේරුම, ''හෝඩිය'' යන වදන පිළිබඳ විමැසුමත් සමග සිංහල (එළු, මිශ්‍ර) හෝඩියේ අකුරු හා අකුරු රූප, ඒවා වැඩී වැඩී ආ සැටි, සිදතේ හෝඩිය, පණ'කුරු ගත'කුරු යන සෙයින් අකුරු බෙදීම, **වදන් කවි පොතේ** ආ සැටියෙන් අකුරු බෙදුම, අකුරුවලට යෙදුණු වෙසෙසි නම්, පිලි යනාදී කරුණු ඇසුරින් සිංහල හෝඩියේ තතු පැහැදිලි කිරීමට එයින් තැත් කරන ලදී. අකුරු වෙනුවට බෙදුමට හා ගිණුමට මැතක් වන තුරු ම මෙ දිව-යිනෙහි භාවිත වුණු ගිණුම් ක්‍රම අකුරු ගණන සැලැකිල්ලට ලක් කැරෙමින් ලිපියේ ඒ කොටස අවසන් කැරිණ.

අකුරු කීම, අකුරු ලිවීම යන ඊළඟ කොටස එළැඹෙන්නට පෙර, අකුරු ගැන තවත් කරුණක් සඳහන් කරනු වටී. එනම්, අකුරු රූප පිළිබඳව යි. පුස්කොළවල ලියන අකුරුවල හැඩය ගැන දුලබ සටහනක් අම්බලන්ගොඩ පණ්ඩිත ධම්මකුසල තෙරුන් ගේ **සිංහල අකුරු** නම් ග්‍රන්ථයෙහි[2] එයි. ලියූ අකුරුවල හැඩය පිළිබඳ කැරුණු තෙ වැදැරුම් බෙදුමකි ඒ. ඒ පාඨය මෙසේ යි:

> ''පැරණි සිංහලයෝ, **මුළුකුරු, ගජකුරු, සිහකුරු** යි සිංහල අකුරු, හැඩ හුරුකම් බලා, කොටස් තුණකට බෙද ලේඛනයෙහි යෙදූහ. මේ මුළුකුරු ආදි ව්‍යවහාරය; ලක්දිව ඇතැම් පළාත්වල අදත් නොමැරී ඉතිරිව තිබේ. සිංහලයන් සිංහල අකුරෙහි මෙසේ හෙද තුණක් නහන ලද්දේ, ලිවීමෙහි දී ඇති වූ සුලු සුලු වෙනස්කම් සැලකීමෙනි. එහි, රුහුණට භාවිත වූ අකුරු, කොන් සහිත බැවින්, 'මුළුකුරු' යි ද, මායාරට අකුරු වට බැවින් 'සිහකුරු' යි ද, පිහිටි රට අකුරු අණ්ඩාකාර බැවින්, 'ගජකුරු' යි ද, හඳුන්වන ලද්දේ ය. එක ම දිවයිනෙක, එක ම ජාතියකට අයත් මිනිසුන් අතර භාවිත වූ එකම අක්ෂර වර්ගයක් මෙසේ තුන් අයුරක් ගෙණ හැඩ ගැසී ගියේ ඒ තුන් රටෙහි අකුරු ලිවීම එක් ලෙසකින් පුරුදු නො කළ බැවිනි. මෙබඳු වෙනස්වීමෙක් නාගර අකුරුවල ද දක්නා ලැබේ''.

(අකුරු නියමය, විරාම ලකුණු යෙදීම මුල් පොතෙහි දක්වුණු සැටියෙන්ම දක්වෙයි). මේ අනුව මුළුකුරු යැ යි රුහුණේ දනන් අතර භාවිත වූ අකුරුවලට නම ලැබුණේ ඒවා කොන් සහිත බැවිනි. ගජකුරු යන නම පිහිටි රට වැසියන් පුරුදු කළ අකුරුවලට ලැබුණේ ඒවා අණ්ඩාකාර බැවිනි. එසේ ම සිහකුරු යන නම ලැබී ඇත්තේ ඒ අකුරු වට බැවිනි. ඒ මායා රට වැසියන් පුරුදු කළ අකුරු වෙසෙස යි.

2 අකුරු ලිවීම — වැලි පිළ

වැලි පිළ තනා ගන්නා ලැබුයේ ලියෙන් සැදූ පහත් වේදිකාවක් හෝ බන්දේසියක් හෝ මත සුදු වැලි ඇතිරීමෙනි. බාලයා තම දබරැඟිල්ලෙන් ගුරුවරයා අනුව යෙමින් වැල්ලෙහි හෝඩියේ අකුරු ඇඳිය යුතු විය. ඉතා පහසුවෙන් හා කඩවසමින් යුතු ව ඒවා ලිවීමට හැකි වන තෙක් ම, බාලයා ඒ කටයුත්තේ නිරත විය යුතු ය. මේ වැලිපිළ ඉගැන්වීමේ ප්‍රධාන උපකරණයක් බව ඒ අනුව සිතිය හැකි ය. එය සිසු දරුවා විසින් ගල්

ලැල්ලක් මෙන් ද ගුරුවරයා විසින් කළු ලැල්ලක් මෙන් ද යොදා ගැනිණි. භික්ෂූන් වහන්සේගේ ඇඳුන් පවා තාවකාලික වැලිපිළි බවට පෙරළා ගැනිණි.[3] මේ අනුව ගුරුවරුන් භික්ෂූන් වූ බව සිතිය හැකි ය. බාල සිසුවෝ ගිහි-පැවිදි දෙ පසින් ම යුතු වූවෝ ය. ඔවුන් සඳහා පන්ති පැවැත් වෙන්නට ඇත්තේ බොහෝ සෙයින් පන්සලේ ය. පන්සලට එන්නට හැම සිසු දරුවකුට ම ඉඩ කඩ නො තිබිණ. සමහර දරුවන්ගේ ගෙවල් පන්සලින් ඉතා ඈත පිහිටි බැවිනි. ගමේ ගෙවල පිහිටි එබඳු ළදරු පාසල් ''ගුරු ගෙදර'' නමින් හැඳින්විණි.

ඉගැන්වීමේ කාර්යය බමුණන් අතින් බෞද්ධ භික්ෂූන් වහන්සේ අතට පවරා ගැනීමෙන් පසු පන්සල් සම්ප්‍රදායයේ වෙනස්කම් ඇති විය. ඒ වෙනස් වීම් සිදු කිරීමට නූතන අවදියේ යටත් විජිත සමයේ ඇතැම් බලවේගයෝ ද හේතු වූහ. බෞද්ධයන් අතර ගිහි ගුරු පිරිස් ද ඉගැන්නීමේ කොටස්කරුවෝ වූහ. නැකත් සතර දත් උගත්තු, වෙද සතර දත් වෙදදුරෝ ඒ අතර වූහ. ඇතැම්හු කලක් සිවුරු දරා සිට පසුව ගිහි වෙස් ගත් 'හිරළු' අය වූහ. සාහිත්‍යක්ෂේත්‍රයේ'' මාතර යුගය'' නමින් ගැණෙන ක්‍රි.ව. 1750 – 18 වන සියවස පමණ කාල යෙහි වුසූ එ වැනි ගුරු හවතුන් රැසක් ම ගැන තොර තුරු වාර්තාගත වී ඇත.[4] අත්තරගම රාජගුරු බණ්ඩාර, නාදෙරිස් ද සිල්වා, කොග්ගල පඬිතුමා, දෙන් අන්ද්‍රයස් බටුවන්තුඩාවේ පඬිතුමා ඔවුන් අතුරින් කිහිප දෙනෙකි.

අකුරු කිරීම ඇරැඹීමේ දී පැවැත්වුණ උත්සව යක දී රජකුමරුවකු විසින් පිළිපැදිය යුතු පිළිවෙත් පිළිබඳ විස්තරයක් ගණදෙවි හැල්ලෙහි එයි.[5] **(ගණදෙවි හැල්ල** 30—34 කවි) ඒ කටයුත්ත සඳහා ඉතා සිත්කලු මණ්ඩපයක් ඉදිකරනු ලැබෙයි. ශිව-පාර්වතී (උමා-උමයංගනා) දෙදෙන ගේ පුත්‍ර වූ සිංහල දනන්ගේ සද්දරණීය ජාතික දෙවියකු වන කතරගම (කඳකුමරු-ස්කන්ද) දෙවිඳුගේ සොහොයුරු වූ ද ඉගෙනීමට හා නුවණට අධිපති ගණදෙවි (ගණපති-ගණේෂ) යන්ගේ රුවක් එහි තබනු ලැබේ. දෙවි රුව ඉදිරියේ පහන් දල්වා සුවඳ දුම් කවා රජ ඇමැතිවරු ඒ මණ්ඩපය සරසති. පූජ්‍ය ස්ථානයක් වන බැවින් එයට පාසල-පන්සල යන අරුත් ඇති පල්ලි යන නම වැහැරැවිණි.[6] පල්ලි යන නම ඒ තැනට දූන් වහරින් ගිලිහී ගොස් ඇති මුත්, එසේ ඉදිකැරුණු කුටි (කිළි, කුඩු, ගඳකිළි) යනාදි නමින් දැනුදු පවතී. ඉක්බිති ඉගැන්වීමේ කටයුතු අරඹන්නට යද්දී සැදී පැහැදී ඉන්න බාල දරුවා දෙවියනට මල් පහන් තබා, සුවඳ දුම් පුද ඉගැනීමේ කටයුතු සියලු අතින් සපල කැර ගනු පිණිස දෙවියන්ගේ පිහිට පතයි. ගුරුවරයා ඉදිරි පත් වන්නේ මෙ තැන දී ය. ඔහුගේ පා දෙවීමෙන් පසු ඇඳීමට සුදුසු සුදු වතක් දෙනු ලැබෙයි. උස් අසුනෙක වැඩ හිඳුවනු ලබන එ තෙමේ රස කැවිල්ලෙන් සතප්පවනු ලබයි; බුලත්, කපුරු ආදියෙන් පුදනු ද ලබයි. ඔහු ගත් සුවඳ විලවුන් ගැල්වුණු පසු දරුවා ඔහුට වැඳ අකුරු කියැවීමට අවසර ලබා ගෙන දැකුම් ද පුද කෙරෙයි.

මේ සිරිත් බෞද්ධයන් විසින් බ්‍රාහ්මණ සම්ප්‍රදයය අනුයමින් පිළියෙළ කැර ගත්තකැ යි කියනු ලැබේ. වත්පොහොසත්කමේ හැටියටත්, ඉගෙනීමේ හැදියාවේ මට්ටමේ හැටියටත්, අදත් බෞද්ධයෝ ඒවා පවත්වති. අද දෙවියන් යැදුමට පෙර බුදුන් නැමැදීම කරනු සිරිත යි.

මැත අවදියේ නම් ගුරු ගෙදරට දරුවන් ගියේ එතරම් සතුටින් නොවන බව සිතීමට ඉඩ ඇත. ගණදෙවි හැල්ලේ[7] (30-32 කවි).

''කසේ සැමිට වේවැල් කෝටු ගෙන	අතේ
ඇසේ කඳුළු අකුරට ගිය කලට	ගතේ
බසේ මියුරු තෙපලත් දෙගුරු	සවනතේ
දසේ පසේ ගෙඩි දෙති පිටට එක	රතේ

වේවැල් කෝටු නාරන් සියඹලා	අතු
කිතුල් පොල් ඉරටු වැල් කසඹිලිය	අතු
මෙ හැම ඉපල් මගෙ ඇසට නොපෑ	යුතු
පමා නොවී එම් අකුරට මෙයින්	මතු

පොල් ඉරටේ අණ තද කර	ගතිමමා
ඉන් ඔල මොළ කමකට සිත	නෙලම්මා
දූන් අසල ව ඉද අකුරුත්	කියමමා
ඉන් අප දහගෙයක ලූයේ ද	අම්මා''

(30–32)

තොටගමුවේ සිරි රහල් හිමිගේ **කව්සේකරයේ** දැක්වෙන සේනක කුමරුගේ දිවිය පිළිබඳ කියැවෙන පුවතින් හෙළි වන හැඟුම් එයට කොතරම් වෙනස් ද ?

'' අත් පා	මෙහෙවරින්
දවසැර ගුරුන්	හසරින්
දූන් උන්	අවසරින්
පසුව සැතපේ ඇමට	අදරින්

ගුරු සිත නො රිදවා
වෙලාව නො වරදවා
බැති පෙම් උපදවා
අකුරු උගනි කුමරු සොඳවා''[8]

කව්සේකරය, 5 සහ 45—46

4. ලිවීමට ගත් ද්‍රව්‍ය: පුස්කොළ පිළියෙළ කිරීම

ලිවීමට ගන්නා ලද ද්‍රව්‍ය හා උපකරණ අනුව, එහි අවස්ථා කිහිපයක් වෙන් කොට දැක්විය හැකි ය.

1. ගල් පුවරුවල ගල්කටුවෙන් අකුරු ලිවීම,
2. ලී කැබැලිවල පන්හිඳ වෙසෙසකින් ලිවීම,
3. මැටි බඳුන් ඈ මැටියෙන් කළ දෑයෙක අකුරු ලිවීම,
4. වැටකෙයියා ආදි පත්‍රවල ලිවීම,
5. තඹ වැනි ලොහ තහඩුවල ලිවීම,
6. තල්පත් වැනි දෑයකින් සාදන ලද පුස් කොළවල පන්හිඳෙන් ලිවීම,
7. අටුවා සහිත තෙවළාව පොත්වල (පොත්ථකෙසු) ලිවීම, (''මණ්ඩපං, මහාරාජ කාරාපෙතුං සබ්බං පොත්ථකපණ්ණං සම්පාදෙතුං ච වට්ටති'' ති–''සද්ධම්ම-සංගහ;'' පොත්ථකෙසු ලිඛාපයූ'', ''සද්ධම්මසංගහෙ පොත්ථකෙසු පිටකත්තය ලිඛිත වණ්ණනා'' එහි ම 6 පරි.)[8]
8. වැලිපිල්ලේ ඇඟිල්ලෙන් ලිවීම,
9. කඩදාසියෙහි තීන්ත පොවා පෑනින් හෝ පැන්සලින් ලිවීම,

ඉහත දැක්වුණු කරුණු අනුව ලිවීමට ගන්නා ලද ද්‍රව්‍ය රැසක් වෙන් කොට ගත හැකි. ඒ අනුව ආදියෙහි ම (1) ගල් පුවරු, (2) ගල් කටු භාවිත වුණු බව පෙනෙයි. අප දිවයිනෙහි දක්නට ඇති පැරණිතම ලියැවිලි එයින් කරන ලද වෙයි. (3) ලී කැබැලි හා (4) පන්හිඳ සඳහන් වෙයි. (5) මැටියෙන් කළ බඳුන් වැනි දෑයක් ද (6) වැටකෙයියා පත් (7) තල්පත් වැනි කොළ ද (8) තඹපත් (9) තඹ තහඩු වැනි (9) ලොහ ජාති ද භාවිත වුණු බව පෙනෙයි (10) වැලිපිල්ල (11) ඇඟිල්ලත් නූතන අවදියෙහි (12) කඩදාසිය හා (13) පෑනත් (14) පැන්සලත් ඒ හා සමග සඳහන් කළ හැකි ය. සියල්ල එකට ගත් කල තුදුසකි. ඒ අඩුව ම ගණන යි.

මේ සියලු ක්‍රම හා අවස්ථා ආදියෙහි පටන් මෑතක් වන තුරු ලංකාවෙහි භාවිත වුණු බවට සාක්ෂ්‍ය ඇත.

මේ දිවයිනට වන් ආදිම ආර්යයන් යම් කිසි ලේඛන ක්‍රමයක් ගෙනා බව අප වංශ කථාවලින් පෙනෙයි. ආර්යයන් ගේ පැමිණීමට පෙර ලේඛන ක්‍රමයක් මෙහි නො තුබුණා යි එයින් අදහස් නො කැරෙයි. හිටපු පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස් වරයකු වන ගොඩකුඹුරේ මහතා ද ඒ බව සඳහන් කරයි.[9] ආර්ය ජනයන් අතර බෞද්ධයෝ ද වූහ. දඹදිව බෞද්ධ සමාජයේ ආරම්භයේ පටන් ලිවීම පැතිර ගොස් තිබිණ. ක්‍රි. පූ. 5 සියවසේ හෙවත් බුද්ධ කාලයේ විජය රජ උතුර දඹදිව වුසූ තම සොහොයුරුට ලියුමක් (පා. ලේඛං) යැවූ බව මහාවංසය (VIIII. 3) කියයි[10], ඉන් නොබෝ කලකට පසු අභය රජ පඬුඅබා නිරිඳුට මහවැලි ගඟින් එතෙර නොවන්නැ යි අවවාද කරමින් ලියුමක් යැවී. (එම: X 48 — 49)[11].

මේ සිද්ධිවල ඓතිහාසික වටිනාකම කුමක් වුවත් යම් ලිවීමේ පිළිවෙතක් බුද්ධ කාලයේ පමණ පටන් පැවැති බව සිතිය හැකි ය. ඒ සඳහා ඓතිහාසික සාක්ෂ්‍ය ද එළැවිය හැකි ය.

එහෙත් ලේඛනය — ලිවීම — දියුණුවට පත් වූයේ දෙවනපෑතිස් රජු දවස මෙ රටට මිහිඳු මහ රහතුන් ඇතුළු ධර්මදූත පිරිසගේ පැමිණීමෙන් පසු ය.

ක්‍රි. පූ. 2 සියවසෙහි කැලණි රජදහනෙහි රජකුමරුවකු රජ බිසොවකට රහස් ලියුමක් (රහස්සලෙඛං) එම: XXXII 15 [12] භික්ෂු වෙස් ගත් දූතයකු අත යැවූ බව සඳහන් වෙයි. ඒ සඳහා යොදගත් ද්‍රව්‍ය කුමක් ද යි පැහැදිලි නැත. ඊළඟ සියවසෙහි දුටුගැමුණු කුමරු මහගම දී ලියුම් ලියූ බවක් කියැවෙයි. ඒ ලියැවුණු ද්‍රව්‍යය ද, කුමක් දැ යි පැහැදිලි නැත. යම් කොළ වෙසෙසක් වන්නට පිළිවන.

එහෙත්, වළගම්බා රජු තැගි ඔප්පුවක් සඳහා වැටැකේ පතක් යොද ගත් බව පැහැදිලි ය. (එම: XXXIII '''. 50).[13]

ඉන් පසු සඳහන් ලබන ඉතිහාසගත සිද්ධිය නම් පාළි අට්ඨකථා (අටුවා) ලේඛනගත කිරීම යි. (එම XXXIII. 100 – 101) [14] මේ සඳහා තල්පත් (තලපත්?) වැනි ද්‍රව්‍යයක් යොද ගත් බව තීරණය කිරීමට කරුණු ඇත. ''මරණවණ්ණං වා සංවණ්ණෙය්‍ය'' යන පාතිමොක්ඛ පාඨයට අටුවා සපයන බුද්ධගොස් තෙරණුවෝ කඞ්ඛාවිතරණියෙහි [15] ''වාචාය වා තාලපණ්ණා දිසු ලිඛිත්වා වා යො එවං මරති සො ධනං වා ලභති ආදිනා නයෙන මරණෙ ගුණං වා පකාසෙය්‍ය'' යි පවසති.

ලොහො පත් ද යොද ගැනිණි. වසබ රජ සමයට (ක්‍රි. ව. 127 – 171) අයත් අකුරු සහිත රන් පතක් දිවයිනේ උතුරු පෙදෙසේ යාපනයට අසල ගමකින් සොයා ගන්නා ලදි)[16] EZ IV: 229 – 237 පිටු).

දුටුගැමුණු රජ දවස 'බණ පොත්' ලියවා රට පුරා විහාරාරාමවලට අයත් ධර්ම ශාලාවල බෙද හරින ලද බව පූජාවලියෙන් පෙනේ.[17] (මාබෝපිටියේ මෙධංකර ස්ථවිර (සං) 1932, 8 පිටු). දුටුගැමුණු රජුගේ පින් පොත (පාළි පුඤ්ඤපොත්ථක) ගැන ද මහාවංසය කියයි.[18] එමෙන් ම පැරණි ලක්දිව මුට්ඨිපොත්ථක යන්නක් තිබුණු බව ද කියැවේ.

(ඉතිරිය ඉදිරි කලාපයේ)

පාදක සටහන්:

1. කුලසූරිය, ආනන්ද 37—43 පිටු

2. 1949 අම්බලන්ගොඩ යූනියන් මුද්‍රණාලය 226—227 පිටු.
රුහුණු රටවැසියන්ගේ අකුරු බොහෝ සෙයින් අශෝකාක්ෂරවල හැඩහුරුකම් බලා සැකැසුණකැ යි ද ඒ තෙරහු තව දුරටත් පවසති. කොන් සහිත අකුරු ලිවීමෙන් පුස්කොළ ඉරෙන්නට හැකි බැවින් කල් යත් යත්, ඔවුන්ගේ අකුරු වටකුරු බවට හැරෙන්නට විය. ඒ ලකුණින් වැඩෙන්නට ද විය. මායාරට වැස්සෝ කන්නඩ (කර්ණාට) දේශිකයන්ගේ අකුරුවල හැඩය අනුයමින් වඩාලාත් වටකුරු කොට අකුරු ලියූහ. රජරට (පිහිටි රට) වැස්සෝ කාඤ්චි පුරයෙන් මෙහි අවුත් සිටි උගතුන්ගේ ඇසුරින් අණ්ඩාකාර ලෙසට අකුරු ලිවීම පුරුදු කළහ. ඇදුරු පරපුරු ඇසුරෙ, ලිවීමට ගත් උපකරණ විසිතුරු බව සැලැකීම, හෝඩියේ අකුරු සියවසින් සියවසට දෙතුන් පිළිවෙළකින් ලිවීම, තුන් සිංහලේ වැසියන්ගේ අන්‍යෝන්‍ය ආශ්‍රය යනාදි කරුණු හේතු කොට ගෙන සිංහල අකුරු වැඩෙන්නට වූ හැටි පිළිබඳව තවදුරටත් තොරතුරු දක්වේ. (227—232 පිටු වැඩි විස්තර සඳහා බලන්න.)

3. හේවාවසම් — ඉහත සඳහන් (ඉස) 1096 පිටුව.

4. හේවාවසම ප.බ.ජී — මාතර යුගයේ සාහිත්‍යධරයන් හා සාහිත්‍ය නිබන්ධන. 1966, 19-31 පිටු.

5. ගණදෙවි හැල්ල 30—34 කවි.

6. මීට දෙමළෙන් ''පල්ලික්කූඩම්'' යන නම යෙදෙයි. සමහර විට එ තැනට සියබසින් ''පල්ලිය'' යන නම වැහැර වන්නට ඇත්තේ ඒ පදය ඇසුරින් විය හැකි; එය මධ්‍යම යුගයේ පටන් සිංහලයන් විසින් භාවිත වුණු සැටියක් පෙනේ. පූජාවලියේ බන්දුල කථාවෙහි එය පළමු වරට සඳහන් ලබයි.

7. 30—32 පැදි

8. 5 සග 46—49?

9. Godakumbure, C.E. Catalogue of Ceylonese Manucripts (CCM), The Royal Library Copenhagen, 1980. XVIII - පිටුවේ පටන්.

10. මහාවංසය, VIII 3.

11. එම X 48—49. එම (විජේසිංහ සං.) 10 පරි. 43—44 ගාථා.
තම ළදරු කාලය රහසිගත ව ගෙවූ පඩුඅබා රජ තෙමේ දේශ පාලන න්‍යාය ධර්ම හා යුද්ධ ශිල්පය ඇතුළු වූ තම අධ්‍යාපනය පණ්ඩුල නම් බමුණා කෙරෙන් පණ්ඩුලගේ පුත්‍ර චන්ද්‍ර කුමාරයා ද සමහ එකට උගත් බව සඳහන් වෙයි. බුදු සමය පිවිසැ ගැන්මත් සමහ ඉගැන්වීමේ කටයුතු භික්ෂූන් වහන්සේ කෙරේ පැවැරුණායින් පසු ව ද රට පාලනය සම්බන්ධයෙන් උපදෙස් ලබා ගැනීම සඳහා සිංහල රජ දරුවෝ බමුණු ඇදුරන්ගේ සේවය පැතුහ. ඇතැම් විට තම දරුවන්ගේ අධ්‍යාපනය ද ඔවුනට පැවැරූහ. එම —36 පරි; හේවාවසම්. ''බෞද්ධ අධ්‍යාපන සම්ප්‍රදය''.

12. ලංකාවේ අධ්‍යාපනය 3 කාණ්ඩය, 93 පරි. 1969, 1087—1112 පිටු, වෙසෙසින් 1091 පිටුව ද බලන්න.

එම XXXII—15.

13. එම XXXIII 50.

14. එම XXXIII 100—101

15. පාළි පොත් සමාගමේ (PTS) සංස්කරණයෙහි 31 පිටුව.

16. Fpigraphia Zeylanica (EZ) IV 229—237 පිටු.

17. පූජාවලිය (සං) මාබෝපිටියේ මෙධංකර ස්ථවිර. 1932, 8 පිටුව.

18. මහාවංසය XXXII 25.

ලිපි සූචිය - II

33 – 39 කලාප

(1989 – 1991)

බී. ඒ. ෂර්මිලා ඉමාලි

ලේඛක	මැය	කලාපය	පිටුව
අබේසිංහ, රන්ජන්.	ලලිත කලා විෂය අධ්‍යයනය සහ පර්යේෂණයේ දී ප්‍රයෝජන වන විද්‍යාඥනය … …	37	08
අමරදේව, ඩබ්ලිව්. ඩී.	සංගීතය හා ආකෘතිය … …	33	37
ආරච්චිගේ, ෂෙල්ටන්.	ශ්‍රී ලංකාවේ නූතන චිත්‍ර කලාවේ ප්‍රවණතා …	36	38
ආරියරත්න, සුනිල්.	දෙමළ සින්දු සාහිත්‍ය … …	35	35
කරුණාරත්න, කුසුමා.	සිංහල සාහිත්‍ය කලා පෝෂණයෙහි ලා කාන්තාවන්ගෙන් ලද දයකත්වය … …	36	03
එම	අද්‍යතන සිංහල නාට්‍ය ජන නාට්‍ය කලාවෙන් ලද ආභාසය … … …	37	01
කාරියවසම්, තිස්ස.	පහන් මඩුවක කප් සිටුවීම … …	33	08
එම	පහන් මඩුව – මඩු පේ කිරීම … …	34	01
කුලතිලක, සී. ද එස්.	කවියට තාලයක් තිබේ ද? … …	33	35
එම	දෙබාල් දේශයෙන් පැමිණි දෙවොල් දෙවියෝ	36	11
කුලසූරිය, ආනන්ද.	සිංහල අක්ෂර මාලාවේ කලාත්මක ස්වරූපය …	37	19
එම	අකුරු, අකුරු කීම හා ලිවීම–I … …	38	37
එම	අකුරු, අකුරු කීම හා ලිවීම–II … …	39	37
කුමාර, වසන්ත.	යක්ෂ ගෝත්‍රික පිදීම් අර්ථවත් කළ දිග්ගේ ස්ත්‍රී රංගනය	35	46
එම	කුවේණි මහා අස්නය … …	38	21
කුමාරස්වාමි, ආනන්ද.	ශිව නර්තනය–I … …	38	12
එම	ශිව නර්තනය–II … …	39	
කේමදස, ප්‍රේමසිරි.	සංගීතඥයා සහ ඔහුගේ මාධ්‍යය …	33	11
කෝට්ටගොඩ, එඩ්වින්.	සහ්‍යත්වය ගායනය හා සිංහල ගම්බද ගී …	35	31
ගුණසිංහ, ආනන්ද.	කලාව හා සංස්කෘතිය …	38	08
චාර්ලිස්, ඇස්. පී.	මහනුවර යුගයේ විහාර බිතුසිතුවම් සඳහා ගැනුණු සායම් තෙලිකුරු හා බදම … …	36	28
තිලකසිරි ,ජයදේව	ශ්‍රී ලංකාවේ පාරම්පරික කලා ශිල්ප, වර්තමාන අත්කම් භාණ්ඩ හා එහි සංවර්ධනය …	36	14
එම	ශ්‍රී ලංකාවේ ඇත්දත් කැටයම් කලාව …	39	15

තිස්ස කුමාර, ආනන්ද.	බුදුන් වදළ සංඝාරාමය, එහි නිර්මාණාත්මක පසුබිම	37	27
තිස්ස කුමාර, එල්. ඒ. ඩී. ඒ.	වැම්පිට පිළිමගෙහි වර්ධනය හා විකාශනය ...	33	20
එම	කාමදේව	34	10
දිසානායක, ජේ. බී.	සිංහල බිතු සිතුවම් මතු කොට දුන් මංජු ශ්‍රී ...	33	31
එම	උඩරට නැටුමට පණ දුන් පණිභාරත ...	34	26
එම	වත්නිගම හඳුනාගත් කුමාරගම ...	37	11
දිසානායක, මුදියන්සේ.	උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදයයේ ශාන්තිකර්ම හා ආශ්‍රිත බණ්ඩාර දෙවිවරු	34	06
ධර්මදාස, කේ. එන්. ඕ.	නාට්‍යයක දෘෂ්ටිය ප්‍රේක්ෂක සංග්‍රහයක් වන්නේ කෙසේ ද?	35	05
එම	සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ ''පෙමතො ජායති සොකො''	39	01
නාගහවත්ත, පියසිරි.	සිනමා කලාවේ සංකීර්ණ තාක්ෂණිකත්වය ...	35	16
පතිරණ, හර්බට්.	මාලිම සතර	35	11
පරණවිතාන, කේ. ඩී.	මොරතොට හිමියන්ගේ දිනපොත ...	33	04
ප්‍රේමකුමාර, එපිටවෙල.	ඉහිනළුව	39	
මනතුංග, අනුර.	මොහෙන්ජෝදරෝවෙන් හමු වූ මුද්‍රාවල දැක්වෙන සත්ව හා මිනිස් රූප පිළිබඳ විශ්ලේෂණයක්-I	38	26
එම	එම ... II...	39	20
මානවසිංහ, ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න.	අප්‍රකට ජාතික ගීයක්	36	44
රණතුංග, ජී. යූ.	වයඹ පළාතේ සිංහල ජන වහර ...	34	32
රත්නවිභූෂණ, ඇෂ්ලි.	නූතන ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවේ නව ප්‍රවණතා ...	36	18
රෝහණදීර, මැන්දිස්.	ලක්දිව පිළිමවල සහළ සිවුර	39	
ලක්දුසිංහ, සිරිනිමල්.	සෝමස්කන්ද මූර්තියේ ශිවදේව හා ළමා දෙවඟන	33	28
එම	දෙවුන්දර දේවාලයේ ගල් උළුවස්ස ...	37	37
වපිරඥාණ නා හිමි, හොරණ.	විශේෂ විනය ග්‍රන්ථ සම්පාදනය ...	37	15
විජේවර්ධන, සරත්.	පංචාංගික තූර්ය සංකල්පය	39	
විජේසූරිය, සරත්.	සිංහල නාට්‍ය කලාවේ ඉතිහාසය ඉපැරණි වූවක් නොවේ	34	19
එම	ඇම්බැක්කේ දේවාලය හා සම්බන්ධ ජනප්‍රවාද ...	36	21
වික්‍රමසිංහ, ඊ. ඒ.	ගොඩපිටිය ජේතවනාරාම විහාරයේ චිත්‍ර හා කැටයම්	37	24
විතාරණ, විනී.	සාම්ප්‍රදායික කලා සහ ජාතික අනන්‍යතාව ...	35	41
එම	පාරම්පරික දේශීය චිත්‍ර කලාව	37	40
විමලරතන හිමි, බෙල්ලන්විල.	පෙරදිග රටවල බුද්ධ ප්‍රතිමාවල දක්නට ලැබෙන ආවේණික ලක්ෂණ	35	20
සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර.	රසාස්වාදය හා සාධාරණීකරණය ...	34	35
සරත් වත්තල, එච්. ඩී. එෆ්. ඒ.	අනුරාධපුර ජේතවනාරාමයේ කැණීම්වලින් රන් කර්මාන්තයෙහි විශිෂ්ට නිර්මාණයක් ...	36	01
සිරි කුමාරසිංහ, පී.	රූකඩ රූපණ කලාව අධ්‍යාපන මාධ්‍යයක් වශයෙන් යෙදිය හැක්කේ කෙසේ ද?	35	28
සිරිසෝම, ඇම්. එච්.	දිඝවාපියෙන් හමු වූ රන් කරඬුව ...	33	01
සෙනෙවිරත්න, අනුරාධ.	කොත්මලේ ජන කථා හා ජන කවි ...	33	13
එම	සබරගමු නැටුම	38	05
සේනාධීර, ගුණපාල.	කලාව හා සෞන්දර්ය වාදය	34	23

සේනානායක, සෝමවීර.	ශ්‍රී ලංකාවේ රූපවාහිණී මාධ්‍යය සම්බන්ධයෙන් ධම්ම ජාගොඩගේ දයකත්වය … …	34	14
සෝමානන්ද හිමි, තෙරිපැහැ.	ශාන්තියට සෞභාග්‍යයට හා අලංකාරයට යොදගත් අටමගල … …	36	33
එම	සබරගමුවෙන් එළි දුටු එක ම සන්දේශය …	38	44
ශේඛර හිමි, කළල්ඇල්ලේ.	සපරගමු සාමයික සංස්ථා … …	38	16
හේරත්, බණ්ඩාර.	මොටාගෙදර වනිගරත්නගේ චිත්‍රවල කලාත්මක ලක්ෂණ … …	37	35
	මෝඩ මාලෙන් — ජන කවි … …	37	44
	ලන්දේසි ආණ්ඩුකාර ජෝන් ගිඩියන් ලෝතැන්තුමා සියම් උපාලි මහ තෙරුනට යැවූ ලිපියක් …	34	34
	ලිපි සුචිය–I (1–31 කලාප) … …	33	39
	ලිපි සුචිය–II (33–39 කලාප) … …	39	42

× × × × ×

''රස නිෂ්පත්තියක් ද ඇති කෙරෙමින් එක් නිශ්ඨාවක් කුළු ගන්වමින් එක ම ගීයකින් භාවමය අනුභූතියක් පළ කිරීම ගී කීපයකින් ඒ කාර්යය කිරීමට වඩා දුෂ්කර ය. විවිධ ඉරියවුවලින් සජ්ජිත සුරූපී ළඳුන් ගේ රූ පන්සියයකින් පමණ හෙබි කලාගාරයක් බඳු සීගිරියට පිවිසි කවියාට එද මුහුණ දෙන්නට සිදු වූයේ බලවත් ගැටලුවකට ය. මේ කාන්තා සිතුවම් සියල්ල අබිමුවෙහි කිවියා ගේ සිත්හි පහළ වූ භාව ප්‍රවාහය පාලනය කර ගෙන ඒ සියල්ලෙහි සාරය පෙරාගෙන එක් නිශ්ඨාවක් කරා සිත මෙහෙයවා ගැනීමෙහි දී කවියා ව්‍යාකූලතාවකට පත් වනු නොඅනුමාන ය. එහෙත්, සීගිරි කවියා ඒ දුෂ්කරතාව ජය ගෙන මනා සංයමයකින් යුතු ව එක් එක් මුක්තකය නිමහම් කර ඇති අන්දම පෙනේ.''

වි. ජ. මු. ලොකුබණ්ඩාර

12 SEP 1994

සෞන්දර්ය
අධ්‍යයන ආයතන
පුස්තකාලය

වර්ග අංකය: 705

ප්‍රතිග්‍රහණාංකය: P-584