විමල-ප්‍රභාස

Wimala-prabhāsa

පූජ්‍ය මහාචාර්ය බෙල්ලන්විල විමලරතන අභිනන්දන ග්‍රන්ථය
Essays in honour of Venerable Professor Bellanwila Wimalaratana

උපදේශක සංස්කාරක / Consultant Editor

පූජ්‍ය ඉත්තෑපාන ධම්මාලංකාර අනුනාහිමි
Ven. Ittepana Dhammalankara Anunayaka Thera

සමායෝජක / Co-ordinator

පූජ්‍ය බෙල්ලන්විල සංඝරතන හිමි
Ven. Bellanwila Sangharatana Thera

සංස්කාරකවරු / Editors

චන්ද්‍ර වික්‍රමගමගේ	Chandra Wickramagamage
චන්දිම විජේබණ්ඩාර	Chandima Wijebandara
කීර්ති නාරම්පනාව	Keerthi Narampanawa
සනත් නානායක්කාර	Sanath Nanayakkara

බෙල්ලන්විල රාජමහා විහාරය
Bellanwila Rajamaha Viharaya

විමල-ප්‍රභාස

Wimala-prabhāsa

පූජ්‍ය මහාචාර්ය බෙල්ලන්විල විමලරතන අභිනන්දන ග්‍රන්ථය

Essays in honour of Venerable Professor Bellanwila Wimalaratana

Copyright © 2006 Bellanwila Rajamaha Vihara

© All rights reserved

ISBN 955 - 99604 - 0 - 7

Portrait of Ven. Thera by
Sarath Perera

Cover Design
Wijayabandara @ The Design Master

Printed by
SRIDEVI Sridevi Printers (Pvt) Ltd.
27 Pepiliyana Road Dehiwela 10350 Sri Lanka

Bellanwila Rajamaha Viharaya
Bellanwila Boralesgamuwa 10290 Sri Lanka

www.bellanwila.org

බෞද්ධ වෘත්තාන්ත කලාවේ සංරචන විධි පිළිබඳ විමර්ශනයක්

උදා හෙට්ටිගේ

කලාව වූකලී ශිල්පීය නිපුණත්වය හා ශෛලීය ගුණාංග ඉස්මතු කරන්නාවූ ප්‍රබලතම මාධ්‍යයයි. එනම් සංගීතය, චිත්‍ර ශිල්පය, මූර්ති ශිල්පය හෝ වෙනත් ඕනෑම කලා මාධ්‍යයක් මේ සා ගිනිය හැකිය. මෙය හුදෙක්ම කුමන හෝ මාධ්‍යයක් උපයෝගි කරගනිමින් කරනු ලබන ශාස්ත්‍රීය හරඹයකි. ඕනෑම රටක හෝ සමාජයක සංස්කෘතිය, සාරධර්ම, ඇවතුම් පැවතුම් පිළිබඳ සංකල්ප අත්විඳිය හැකි ප්‍රායෝගික දැනුම් සම්භාරයක් බවට පත්වන්නේ මෙවැනි වූ කලා සම්ප්‍රදයන් හා ශෛලීන් පදනම් කොට ගෙනය. මේ සඳහා පාදක වන්නාවූ, හර පද්ධතීන් අතර ශෛලිය, සම්ප්‍රදාය, තාක්ෂණය, සමාජ හා සංස්කෘතික න්‍යායන් හා සංසිද්ධීන් මත බිහිවන්නාවූ සංකීර්ණ ව්‍යුහාත්මක ලක්ෂණ ආදිය ප්‍රධාන වේ. සංරචනය වූ කලී එවැනි වූ මූලික කලා න්‍යායන්ගෙන් එකක් පමණි. ලෝකයේ මෙතෙක් බිහිවූ කලා සම්ප්‍රදායන් හා ගුරුකුලයන් අතර එක් විෂය ක්ෂේත්‍රයක් ලෙස බෞද්ධ සාහිත්‍යය මුල් තැනක් ගනී. විටෙක සංකල්පමය මූලධර්මයන්ගේ පෝෂණය මත වැඩුණු එකී කලා නිර්මාණ තුළ දක්නට ලැබෙන සංරචන ක්‍රමවේදයන් විමර්ශනය කිරීම මෙහි ප්‍රධාන අරමුණ බව සඳහන් කළ යුතුය..

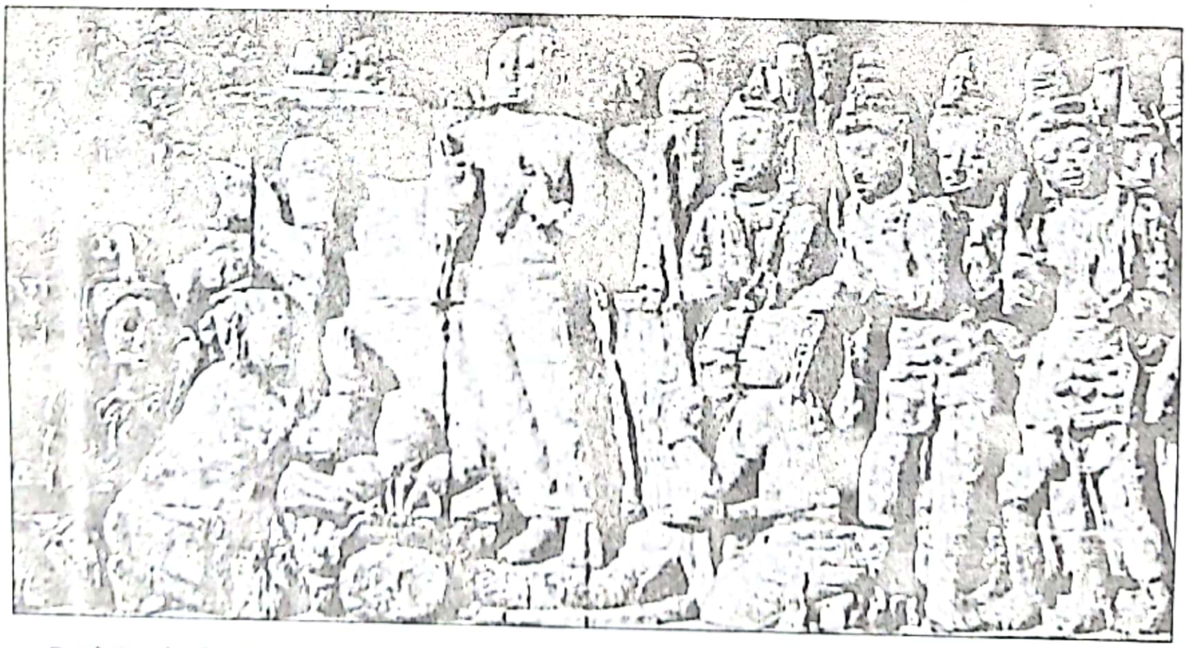
බෞද්ධ කලාකෘති නිර්මාණය කිරීමේදී ශිල්පීන් විසින් බුද්ධ, බෝධිසත්ව ප්‍රතිමා පමණක් නොව බුදුසිරිතේ කතා පුවත් හා ජාතක කතා වස්තුද නිර්මාණය කිරීමට උනන්දු වූහ. ඊට ප්‍රධාන හේතුව වශයෙන්

පෙනී යන්නේ බුදුන් වහන්සේ බුද්ධත්වයට පත්වීමේදී කෙබඳු අන්දමේ ක්‍රියාකලාපයක් අනුගමනය කළේදැයි බැතිමතාට පෙන්වීමටය. එබැවින් බුද්ධ චරිතයට අදාළ කථාපුවත් මෙන්ම බුද්ධත්වයට පත්වීමට පෙර ආත්ම භවයන්හිදී උන්වහන්සේ කෙබඳු අන්දමින් ඒ සඳහා සූදානම් වූයේද යන්න ගැන ජාතක කථාවවල එන තොරතුරු මෙහිදී ප්‍රධාන සාධකය බවට පත්වී ඇත. මෙහිදී අපගේ සාකච්ඡාවට බඳුන්වූයේ බෞද්ධ වෘත්තාන්ත කථා සංරචනය වීමේදී ඊට ප්‍රධාන වශයෙන් බලපෑ මූර්ති මෙන්ම චිත්‍ර පිළිබඳවද කරනු ලබන විශ්ලේෂණයකි.

පොළොන්නරුව තිවංක පිළිමගෙයි චිත්‍රයක් බුදුරදුන් සංකිස්ස පුරයට වැඩීම සංරචන නිර්මාණය

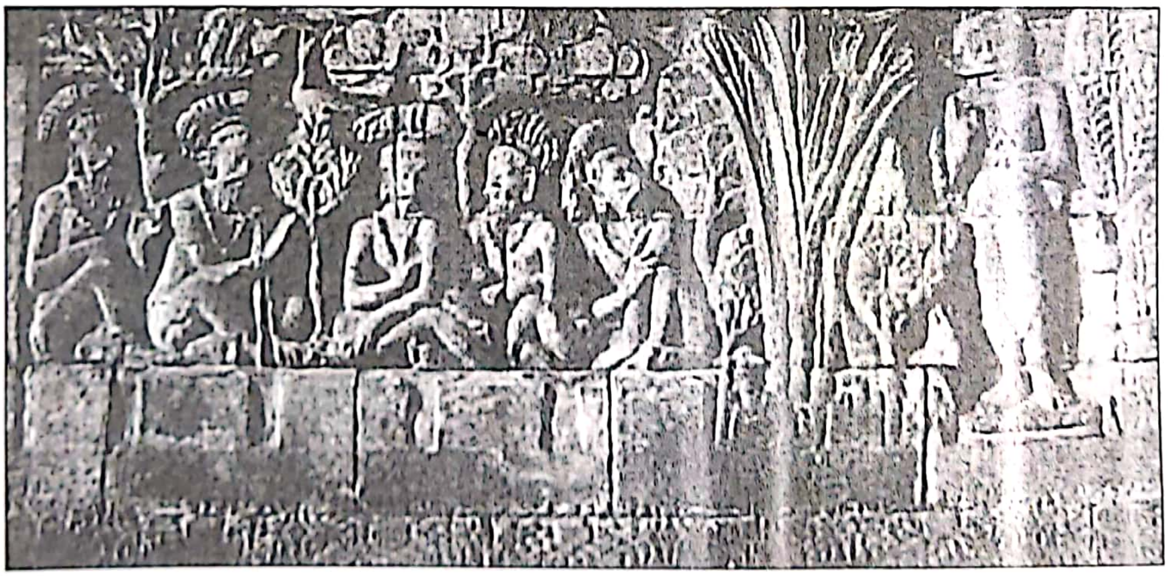
ඉන්දියාවේ බෞද්ධ කලා කෘති නිශ්චිත වශයෙන් ආරම්භ වන්නේ ක්‍රිස්තු පූර්ව දෙවන සියවසේදී පමණ බවට සාධක ඇත. භාර්හුත්, සාංචි හා අමරාවතී රූකම් මෙබඳු දර්ශනයක් එළිදැක්වූ මුල්ම මධ්‍යස්ථාන වශයෙන් හැඳින්විය හැකිය. මේ රූකම්වල දක්නට ලැබෙන සුවිශේෂත්වය වන්නේ බුදුන්වහන්සේගේ රූපය වෙනුවට සංකේතයක් උපයෝගී කරගෙන ඒවාට වන්දනාකරුවන්ගේ රූප යොදා වන්දනාමාන කරන සංරචන නිර්මාණය කිරීමයි. ක්‍රි. පූ, පළමුවන හෝ දෙවන සියවසේදී

පමණ බිහිවූ බුද්ධරූපය මානවාකාරයෙන් නිර්මාණය නොවීමට එකල පැවති ඉන්දියානු රූකම් සම්ප්‍රදාය හේතුවූ බවට නිදසුන් ඇත. ඒ නිසා භාර්හුත් සාංචි, බුද්ධගයාවල හා අමරාවතියේ මුල් අවධියේ රූකම්වල බුදුන්වහන්සේගේ රූපය මානවාකාරයෙන් නිර්මාණය කොට නොමැත. සෙක්ල් (Seckle, 1944) පෙන්වා දෙන අන්දමට බුදුන්වහන්සේ මානව තලය අභිභවා යන උත්තරීතර තත්වයකට පත්වූ පුද්ගලයෙක් නැවත වෘක්ෂලතා හා සත්ව ගණයා අතර මානව තලයට ගෙන ඒම කළ නොහැකි කාර්යයක් වූ බැවින් උන්වහන්සේගේ රුව මානව ආකාරයෙන් නිර්මාණය නොකරන ලදී. ඉන්දියාවේ ඇති බෞද්ධ රූකම් මධ්‍යස්ථාන අතුරෙන් ඉපැරණිම මධ්‍යස්ථානය වශයෙන් සැලකිය හැකිකේ, භාර්හුත් කලා මධ්‍යස්ථානයයි. භාර්හුත්හි (Coomaraswamy, 1927) රූකම් දර්ශන සංරචන විධි ක්‍රමය ප්‍රාථමික වූ එක්තරා විධි ක්‍රමයක් ලෙස දැක්විය හැකිය. භාර්හුත් කලාකරුවා මෙම රූකම් සංරචනය කිරීමේදී, යොදාගනු ලැබුයේ, කථාන්තර කීමේ විලාශයයි. මෙය ආදී කාලීන මිනිසා විසින් යොදා ගන්නා ලද ඉතා පහසු ක්‍රමයක් බව පැහැදිලිව දැක්විය හැකිය. කථාන්තර කීමේ විලාශය ප්‍රකාශයට පත්වීමෙන් පෙනීයන්නේ ක්‍රම දෙකක් උපයෝගී කරගෙන තිබෙන බවයි. එකම පනේලයක් හෝ පරිචක්‍රයක් තුළ සමස්තයක් වශයෙන් බුද්ධ චරිතයට අදාළ සිද්ධියක් හෝ ජාතක කථාවක් නිර්මාණය කිරීම ඔහුගේ එක් විධි ක්‍රමයක් විය. බොහෝවිට මේ පනේල ආයතාකාරව හෝ චතුරස්‍රාකාරව සකස් කොට



බුදුන් වහන්සේට, බ්‍රහ්ම ඇතුළු තවත් දේවතාවරු පිරිසක් වන්දනාමාන කිරීම, බොරෝබුදූර් කැටයමක්

තිබේ. අනෙක් ක්‍රමය වනුයේ බිත්තියක් තීරුවලට බෙදා එම තීරුවල ක්‍රමයෙන් දිග හැරෙන පරිදි කථාව සංරචනය කිරීමයි. භාර්හුත් කලා සම්ප්‍රදායේ වැඩි වශයෙන් උපයෝගී කරගෙන තිබෙන්නේ පරිවක්‍ර ක්‍රමයයි (Honour Hugh and John Fleming, 1982). එම පරිවක්‍රය තුළ සමස්ත කථා පුවතම ශිල්පියාගේ අභිමතය පරිදි ඔහුටම ආවේණික ක්‍රමයක් අනුව නිර්මාණය කොට තිබේ. ඔහු ඒ සඳහා යොදාගත් ක්‍රමය වූයේ, ජාතක කතාවක් නම්, ඊට අදාළ දර්ශන කිහිපයක් තෝරාගෙන සිදුවීම් අනුපිළිවෙළ හෝ කාලය හා අවකාශය නොතකා, එම පරිවක්‍රය තුළ රූකම්ගත කිරීමයි. එහිදී අනුගමනය කළ සුවිශේෂීතාව වූයේ, සෑම දර්ශනයකම නායක චරිතය විශාල කොට දැක්වීමයි. මේ හැරුණු විට මානව රූපවලටද සත්ව රූප හා වෘක්ෂලතාදිය සමග සමානත්වයක් දක්වා තිබීමය. එබැවින් මානව රූපය හෝ වෙනත් සත්වරූප හූ දර්ශන ආදිය නිරූපණය කිරීමේදී සුවිශේෂත්වයක් කිසිදු අංශයකට දීමට කලාකරුවා උත්සාහ කොට නොමැත. භාර්හුත් ස්තූපයේ රූකම් පරිවක්‍ර නිර්මාණය කොට ඇත්තේ චෛත්‍යය වටා තනා ඇති ගරාදි වැටේ මිස තොරණ්වල නොවේ.



බුදුන් වහන්සේ පස්වග මහණුන් වෙත ආපසු පැමිණීම - බොරෝබුදූර් කැටයමක්.

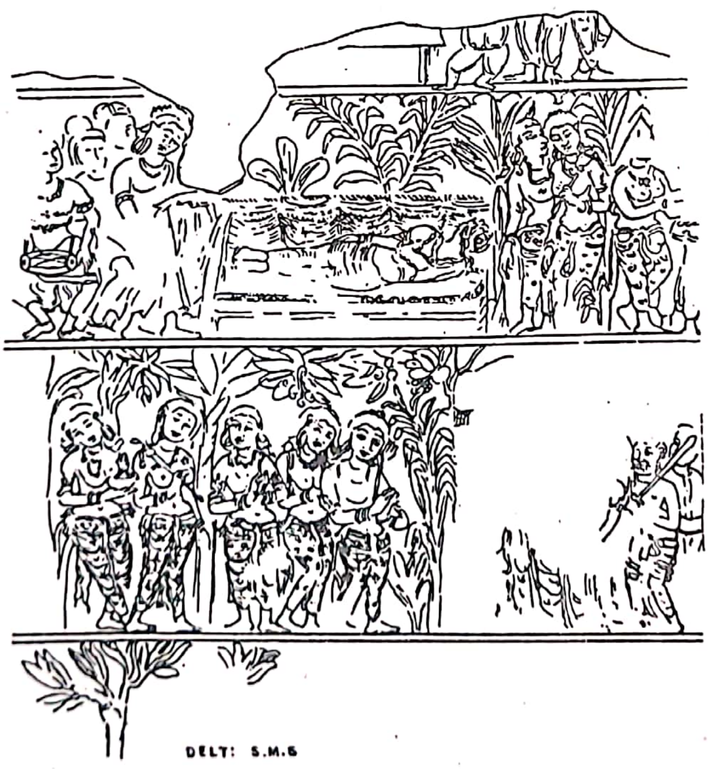
සාංචියේද වෘත්තාන්ත සංරචන ක්‍රමය දක්නට ඇත. එහිදී කලාකරුවා භාර්හුත්වලට වඩා වෙනස්කම් රාශියක් කර තිබේ (Rawland, B, 1938). වෘත්තාන්ත සංරචන දැක්වීම සඳහා ස්තූපය වටා බෞද්ධ ගරාදිවැට යොදා සිව්පසෙහි තොරණ හතරක් නිර්මාණය කොට රූකම්

යෙදීමට සකස් කර ගත්තද, භාර්හුත්හි මෙන් රූකම් ගරාදි වැටට සීමා නොකොට සිව්දිසාවලට මුහුණලා ඉදිකරන ලද තොරණ්වල පමණක් රූකම් යොදා ඇත. ඒ නිසා පරිවර්ක්‍රිය ක්‍රමය සමග තීරුවල කථාන්තර කීමේ විලාශයට හරස් පරාලය පුරාම දිගට එක සිදුවීමක අවස්ථා කිහිපයක් රූකම් ගත කොට තිබේ. නිදසුනක් වශයෙන් සාංචියේ දකුණුපස තොරණේ ඉහළම හරස තීරුවේ, "ධාතු අරගලය" රූකම්ගත කොට තිබීම දැක්විය හැකිය. සාංචියේද භාර්හුත්හි මෙන් බුදුන් වහන්සේගේ රූපය මානව රූපීව නිර්මාණය නොවිය. බුද්ධගයාවේ බෝධිමණ්ඩය වටාද මේ අන්දමින්ම වෘත්තාන්ත රූකම් සංරචන නිර්මාණය විය. බෝධිවෘක්ෂය වටා බෞද්ධ ගරාදි වැටක් ඉදිවිය. එහි කුළුණුවල හා හරස් පොලුවල වෘත්තාන්ත රූකම් සකස් කොට තිබිණි. බුද්ධගයාවේ ශිල්පීන්ගේ සංරචන විධි ක්‍රමය බොහෝදුරට සංක්ෂේප ආකාරයෙන් නිමවා ඇත. දර්ශනයට අදාළ රූකම් පමණක් ඊට අන්තර්ගත කොට තිබෙන බව පැහැදිලිය. ඒ නිසා රූකම් සංරචනය රූප බාහුල්‍යත්වයෙන් තොරය. මෙහි ප්‍රතිඵලය වූයේ සංරචනයේ ඉඩකඩවලට අනුව රූප සකස් කිරීම පමණක් නොව එබඳු රූප චලනයට හා හැඩගැන්වීමට ප්‍රමාණවත් ඉඩකඩ සලසා ගැනීමයි. ඒ නිසා සෞන්දර්යටත් ලාලිත්‍යයටත් වැඩි අවස්ථාවක් දී තිබෙන බව පෙනේ. එහි ප්‍රතිඵලය වූයේ බුද්ධගයාවේ රූකම් දර්ශන ජීව ලක්ෂණයෙන් යුක්ත වීමයි.

උතුරු ඉන්දියාවේ පමණක් නොව දකුණු ඉන්දියාවටද වෘත්තාන්ත රූකම් සංරචන කලාව ව්‍යාප්ත විය. දක්ෂිණ භාරතයේ සුප්‍රසිද්ධ බෞද්ධ මධ්‍යස්ථානයක් වූ අමරාවතියේද මෙබඳු රූකම් දක්නට ලැබේ. අමරාවතී චෛත්‍යයේ ගර්භ මුහුණතෙහිත්, ප්‍රදක්ෂිණා පථයෙහිත් රූකම් සංරචන දක්වා ඇත. මේවා උතුරු ඉන්දියාවේ රූකම් සංරචනවලට වඩා සෞන්දර්යය අතින් පියවර කිහිපයක් ඉදිරියෙන් සිටී. මෙකී රූකම් හැඟීම් දැනවීමට සමත් වනවා පමණක් නොව සැහැල්ලුවටත්, ලාලිත්‍යාකාරවත්, රමණීය අන්දමිනුත්, නිර්මාණය වී තිබේ. අංගචලනය හා රූකම් විලාසිතා අතින් බෙහෙවින් සජීවිය. ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා පවසන අන්දමට අමරාවතී රූකම් සංරචන, තේමාව වශයෙන් බෞද්ධ වුවද නිර්මාණය හා ආකෘතිය අතින් අබෞද්ධය. ඔහුට මෙසේ පැවසීමට හේතුවී ඇත්තේ අමරාවතියේ කාන්තා රූප ළැම පෙදෙස පරිපූර්ණවත්, බරවූ තොල් සඟලකින් හා සිහින් බඳකින් යුක්තවත් ඇතිව නිර්මාණය වී තිබීමය. ඔහු වැඩිදුරටත් පවසන්නේ අමරාවතී රූකම්

සංරචන දැඩි ශෘංගාරාත්වයක් පෙන්නුම් කරන අතර ඉන්දීය සංරචන ශිල්පයේ මටසිලිටි ප්‍රබෝධමත් අවස්ථාවක් එයින් පිළිබිඹු වන බවයි. වෘත්තාන්ත රූකම් සංරචනය කිරීමේ බෞද්ධ කලාව ඉන්දියාවේ සිට ඉන්දුචීනය දක්වා විහිදෙනවිට එය බොරෝබුදූර් හි දක්වා ඇත්තේ සංරචන ක්‍රමය බෙහෙවින් ප්‍රබල ආකර්ශනීය ක්‍රමයක් වශයෙනි. එහිදී ගුප්ත යුගයේ කලා ශෛලිය උපයෝගී කර ගනිමින් ඉතා උසස් ආකෘතිමය රූප දැක්වීමට කලාකරුවා සමත් විය. බොරෝ බුදූර්හි බුදු සිරිතේ කථා මෙන්ම ජාතක කථාද උන්නත රූප මගින් මීටර් සිය ගණනක් දුරට සංරචන සකස් කොට තිබේ. එහෙත් මෙහි දැක්වෙන සංරචන යම්කිසි මහායානික සංකල්පයකට අනුව නිර්මාණය වී ඇත.

ඉන්දියාවේ ජාතක කථා ඉදිරිපත් කිරීමේදී විද්වතුන්ගේ අදහසට අනුව කොටස් තුනකට බෙදාගෙන ඉදිරිපත් කළ බව දැක්වේ. එනම්, දූරේ නිදාන කථා, අවිදූරේ නිදාන කථා හා සන්තිකේ නිදාන කථා යනුවෙනි. දූරේ නිදාන කථා යනු ජාතක කථා වන අතර අවිදූරේ



DELT: S.M.G

පොළොන්නරුව තිවංක පිළිමගෙය
පතේළ ක්‍රමය ආශ්‍රිත ජාතක කතා නිරූපණය

නිධාන කථා යනු සිද්ධාර්ථකුමාරෝත්පත්තියේ සිට බුද්ධත්වයට පත්වනතෙක් සිද්ධීන්ය, සන්තිකේ නිධාන කථා යනුවෙන් දැක්වෙන්නේ බුද්ධත්වයට පත්වීමෙන් අනතුරුව පරිනිර්වාණය දක්වා සිද්ධීන්ය. මෙහි සුවිශේෂත්වය වන්නේ අවිදූරේ නිධාන කථා හා සන්තිකේ නිදාන කථාවලට බුදුරුව මානව රූපාකාරයෙන් නොදක්වා ඒ සඳහා සංකේත රූප උපයෝගී කොටගෙන තිබීමයි. ඉන්දියාවේ වෘතාන්ත සංරචනය කිරීම සඳහා ශිල්පීන් යොදාගන්නේ කාලයක් තිස්සේ පැවති ගෝත්‍රික කලා සංරචන ක්‍රමයයි. භාර්හුත්හි ඇති ගෝත්‍රික සංරචන ක්‍රමය ශිෂ්ට සම්පන්න කොට අමාරවතියට ගෙන එනවිට එය සෞන්දර්ය අතින් ඉතා උසස් මට්ටමකට ගෙන ආ බව පෙනේ. එම සංරචන ක්‍රමය ගුප්ත යුගය වනවිට කොතෙක් දුරට සෝභා සම්පන්න වූයේද යත්, සාංචියේදී භාවිත වන මානව රූප, වෘක්ෂලතා හා සත්ව රූපවලට දුන් සමානත්වය ගුප්ත යුගය වන විට මානව රූපය පමණක් කේන්ද්‍ර කරගත් සංරචන ක්‍රමයකට පරිවර්තනය විය. ගුප්ත යුගයේදී කොතරම් දුරට සම්භාව්‍ය කලා සම්ප්‍රදායක් බිහිවූයේදැයි කිවහොත් ඉන්දීය කලා ශිල්පියා මුලදී ස්වභාව ධර්මයාගෙන් උකහාගත් රිද්මය, ලාලිත්‍යය, සුන්දරත්වය, රමණීයත්වය සහ සමබරතාව මානව රූපයෙන්ම දැක්වීමට උත්සාහ ගෙන තිබේ. ඒ නිසා ස්වභාවධර්මයාගේ ගුණාංග පෙන්වීමට වෘක්ෂලතා හෝ සත්ව රූප ඉදිරිපත් කොට නොමැත. ඉන්දියාවේ වෘත්තාන්තමය රූකම් ශෛලීය බටහිර ඉන්දියාවටද ප්‍රවිෂ්ට වී විශේෂයෙන් අජන්තා, බාදාමි, භාග් වැනි ලෙන්වලටද මේ වෘත්තාන්තමය සිතුවම් සංරචනය ගමන් කොට තිබේ. අජන්තාවේ වෘත්තාන්ත රූකම් බෙහෙවින් දක්ෂ, දියුණු ශිල්පීන් විසින් කළ බවට සාධක ඇත. ගුප්ත යුගයේ පැවති සම්භාව්‍ය කලා ක්‍රමය මෙකී චිත්‍රවල දක්නට ලැබේ. නිදසුනක් ලෙස පළමුවෙනි ලෙනේ 22 වැනි චිත්‍රය හා 23 චිත්‍ර වැදගත්ය. මෙහි රූපවල සජීවීත්වය, සක්‍රියත්වය මෙන්ම සංකීර්ණත්වය පිළිබඳවද විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතුය. අජන්තා ලෙන් සංකීර්ණය තුළ දක්නට ලැබෙන වඩා ප්‍රසිද්ධ බෝධිසත්ව රූපවලට අමතරව මෙකී වෘත්තාන්තමය ස්වරූපයෙන් දර්ශනය වන ජාතක කථා හා වෙනත් සිදුවීම් ප්‍රවෘත්ති සංරචන ක්‍රමයට කදිම නිදසුන් වේ. ජාතක කථා නිර්මාණයේදී වඩා සජීවියත්වය පමණක් නොව එක් එක් රූපවලට ආවේණික අභිනයන්ද නිරූපණය කිරීමට මෙහිදී උත්සාහ ගෙන තිබේ. උදාහරණ ලෙස අජන්තාවේ පළමුවෙනි ලෙනෙහි අංක 23 දරණ චම්පෙය්‍ය ජාතකයේ සංරචන නිර්මාණය වැදගත්ය.

දුනු ඊතල අතැතිව දඩයමේ යන පිරිසක් - බෝරෝ බුදූර් කැටයමක්

ගුප්ත යුගයේ සම්භාව්‍ය රූකම් කලාව බොරෝ බුදූර්වලට ප්‍රවිෂ්ට වන විට ජාවා දූපතේ කලාකරුවන් ගුප්ත යුගයේදී අත්පත් කරගත් කාර්ය සාඵල්‍යය උච්චස්ථානයට ගෙනයෑමට සමත්වී තිබිණ (බස්ණායක, එච්. ටී. 202). ඒ නිසා බෞද්ධ වෘත්තාකන්ත, සංරචන රූකම් ක්‍රමය බොරෝ බුදූර්වල දක්වා තිබෙන අන්දමට වෙනත් කිසිදු ප්‍රදේශයක හෝ රටක එබඳු දියුණු අවස්ථාවකට පත් නොවූ බව පැහැදිලිය. තායිලන්තයේ සුකොතෝයි යුගයේදී බිහිවූ (Bowie, T.H. (ed) 1960) බදාමවලින් නිර්මිත සංරචනවල පවා එබඳු උසස් තත්වයක් දක්නට නොලැබේ. ක්‍රි. ව. 17 හා 19 සියවස්වලදී තායිලන්තයේ බිහිවූ චිත්‍රවල චමත්කාරජනක ලීලාව ප්‍රදර්ශනය වුවද ඒවා යන්ත්‍රානුසාරයෙන් මෙන් බිහිවූ සිතුවම් මිස ප්‍රවීණත්වය තුළින් විචිත්‍රවත් ලෙස බිහිවූ ඒවා නොවේ. කාම්බෝජියාවේ අන්කෝර්වට් සංඝාරාමයේ හමුවූ චිත්‍රද බොහෝදුරට බොරෝබුදූර් රූකම් සංරචන මෙන් උසස් ගණයේ ලා සැලකිය හැකිය.

මධ්‍ය ආසියාවේද බුදුදහමේ බලවේගයක් වශයෙන් කුචා නැමැති ප්‍රදේශයෙන් මෙබඳු උසස් නිර්මාණවලින් යුත් සංරචන කිහිපයක් හමුවී ඇත. එසේම මධ්‍ය ආසියාවේ ටුර්ෆාන් ප්‍රදේශයෙන්ද එබඳු සිතුවම් සංරචන හමුවී තිබේ. කුචා ප්‍රදේශය අසල පිහිටි කිසිල් ප්‍රදේශයේ විහාරවලින්ද ජාතක කථා ඇතුළත් දර්ශනීය බිතුසිතුවම් කිහිපයක් හමුවී ඇත (Andrew, F.H, 1947). මේවාද ඉන්දියාවේ සංරචන ක්‍රමවලින් බලපෑමලත් වෘත්තාන්ත රූකම් ලෙස හැඳින්වීම වඩාත් යෝග්‍යය. මධ්‍ය ආසියාවේ තුන් හුවාන් ප්‍රදේශයේ පිහිටි 428 දරණ ලෙනෙන් අසාමාන්‍ය

වෙනස්කම් ඇති සිතුවම් රාශියක් හමුවී ඇත. මෙහි සංරචනයද පැරණි ක්‍රමයම අනුගමනය කොට තිබුණද, කඳු ශිඛර මෙන්ම වෙනත් භූ දර්ශන ඇඳීමේදී විවිධ වර්ණ යොදා සවිස්තරාත්මක ක්‍රමයක් අනුගමනය කොට තිබේ. එපමණක් නොව ජාතක කථා සිතුවම් කිරීමේදී භූ දර්ශන ඉදිරිපත් කොට ඇති විලාශය ඔවුන්ටම ආවේණික වූ කලා ශෛලියකට අනුව නිර්මාණය වූවක් බව පැහැදිලිය. ඇතැම්විට මේ සංරචන ක්‍රමයට ඉන්දියාවේ ගන්ධාර බලපෑම් සහ චීන බලපෑම් ද එකතු වී තිබෙන බව දැක්විය හැකිය. මෙය නැගෙනහිර ආසියානු චිත්‍ර කලාවේ පැවති පැරණිතම සිතුවම් විධි ක්‍රමයක් සකස් කොට නැවත නිර්මාණයක් කළාක් වශයෙන් දැක්විය හැකිය. බුදු සිරිතේ කථා මෙන්ම ජාතක කථා දැක්වීමේදී චීනයේත් ජපානයේත් පටපිලි චිත්‍ර ඇඳ තිබුණු බවට සාධක වේ. මෙහි ඉතා වැදගත් චිත්‍රයක් ලෙස හැඳින්විය හැක්කේ හේතුඵලවාදය පිළිබඳ චිත්‍රයයිඃ

"අතීත හා වර්තමාන හේතුඵල සූත්‍රය" - ජපන් භාෂාවෙන් කකෝ (Kako - Genzai-inga-Kyo) යනුවෙන් එය හඳුන්වා ඇත. තුන්හුවාන්හි සිතුවම්ගත කොට තිබෙන මේ චිත්‍රය පැරණි චිත්‍රකලාවකට අනුරූප වනසේ නිමකරන්නට ඇතැයි ඇතැම් විද්වත්හු කල්පනා කරති.

චීනයේ T'ang කාලයට අයත් සාම්ප්‍රදායික ශෛලිය ගරුකොට ගත් බුදුන්වහන්සේ ඇතුලු පිරිස.

නැගෙනහිර ආසියාවේද බුදුසිරිතේ කථා මෙන්ම ජාතක කථාද නිර්මාණය කිරීමට ශිල්පීන් උත්සුක වී තිබේ. මේ පිළිබඳව නිදසුන් ක්‍රි.ව. 5 වන 6 වන සියවස්වලට අයත් යුන්-කන් (Yun-Kang) ලෙන්වලින් හමුවේ. මේ චිත්‍ර සමූහයේ පනේල පෙළ ගස්වා ඇත්තේ සිරස් අතටය. ඉන්දියාවේ ගන්ධාර හා ගුප්ත කලාවේද මේ ක්‍රමය අනුගමනය කොට තිබේ. විශේෂයෙන් මේ ආකාරයෙන් සංරචන දක්වා තිබෙන්නේ බුදු සිරිතෙහි කථා පුවත් දැක්වීම සඳහාය. තුන්හුවාන් (Tun-Huang) ලෙන්වලද බුදු සිරිතේ දැක්වෙන ප්‍රධාන සිද්ධීන් හතර හෝ අට මේ අන්දමින් සිතුවම් කොට ඇත. ජපානයේ මේ අයුරින්ම ශෝතොකු කුමාරයාගේ ජීවිත කථාව දක්වා තිබේ. (Swann, P.C. 1958). ඊට හේතුව වශයෙන් පෙනීයන්නේ ඔහුගේත් බුදුන් වහන්සේගේත් ජීවිත කථා පුවත්වල සාම්‍යත්වයක් පැවති බවට විශ්වාසයක් පැවතිමයි. මේ සංරචනවල ස්වාභාවික දර්ශන විචිත්‍රවත් කරමින් පසුබිම්වලට භූදර්ශන එකතු කොට ඇත. නැගෙනහිර ආසියාවේ වඩාත් ජනප්‍රිය වී ඇත්තේ පටපිළිවල අතින් අඳින ලද ලියවැල් චිත්‍රයි. මේ සිතුවම් ගත කිරීමේ ක්‍රමයම බුදු සිරිතේ කථා පුවත් දැක්වීමටද යොදාගෙන ඇත. නිදසුනක් වශයෙන් බෝධිසත්වවරුන්ගේ හෝ වෙනත් ශුද්ධවූ පුද්ගලයින්ගේ හෝ සාන්තුවරුන්ගේ ප්‍රාතිහාර්යයන් මෙහි දක්වා තිබේ. බුදුන්වහන්සේගේ ජීවිත කතා මෙන්ම ජාතක කථාද නිර්මාණය කොට ඇත්තේ, බෞද්ධ ග්‍රන්ථවල සඳහන් කරන අන්දමටය. මේ හැර තවත් ක්‍රමයකට ඓතිහාසික සහ බුදුසිරිතට සම්බන්ධ කථා ඒ ඒ ප්‍රදේශවල පවතින බෞද්ධ පොත්පත්වලට අනුවකූලව සකස්කොට තිබේ. ඒ අන්දමින් විවිධ ප්‍රදේශවලට අයත් සිතුවම්වල ඒ ඒ ප්‍රදේශවල පවතින සමාජ ඇවතුම් පැවතුම් ද අන්තර්ගතව පවතී. මෙහිදී වඩා වැදගත් වන්නේ මේ වෘත්තාන්ත සංරචනවල පුද්ගලයන් ප්‍රකාශනයට පත්කොට තිබෙන අන්දමයි. මහායාන රටවල්වල මෙබඳු සංරචන ඉදිරිපත් කිරීමේදී මහායානික ලක්ෂණ අන්තර්ගත වී තිබේ (Seckel, 1964).

චීනයේද බෞද්ධ කථා පුවත් වෘත්තාන්ත සංරචන ක්‍රමයට නිර්මාණය කිරීමට ශිල්පීන් පෙළඹී ඇත (Sickman, L. 1956). චීනයේ පටපිළිවල සිතුවම් කොට තිබෙන එබඳු වෘත්තාන්ත සංරචනවල විචිත්‍ර ගණයේ ලා සැලකිය හැකි භූ දර්ශන අන්තර්ගත කොට තිබේ. මෙබඳුම වැදගත් පටපිළි සිතුවම් ජපානයේ පූජිතරා සහ කමකුරා යුගවලදී (Fugi Nara, Kamakura) (ක්‍රි.ව. 1100-1350) නිර්මාණය වී ඇත. ජපානයේ එබඳු පටපිළි

කමාකුරායුගයට (Kamākurā) අයත් අමිතාභ බුදුන් වහන්සේ
(ක්‍රි. ව. 13 සියවස) (Ichijoji) සංඝාරාමය, (hyōgo) සංඝාරාමය, ජපානය.

සිතුවමක් හඳුන්වන්නේ එමැකි (Emaki) හෝ එමැනි මොනෝ (Emaki -mono) යනුවෙනි. එබඳු පටපිළි ඇල කැමැබිලක් මීටර් කිහිපයක් දික්වන අතර සෙ. මී. 25 ක් හෝ 50 ක් පමණ පළල් වේ. ඇතැම්විට මෙබඳු පටපිළි සිතුවමක් කැබලි 3 කින්, 10 කින් හෝ 50 කින් පමණ සමන්විත වේ. මේවා නිර්මාණය කිරීමේ ක්‍රමය වී ඇත්තේ තීන්ත හෝ සායම් මගින් කඩදාසියක පිංතූරය ඇඳීමයි. ඇතැම්විට සමහර වෘත්තාන්ත දර්ශන පොත් ගණනකින් සමන්විත වේ. මේවා ක්‍රමවත්ව අකුලා තැන්පත් කොට ඇත. ඒ නිසා එබඳු වෘත්තාන්ත අන්තර්ගත කොට තිබෙන පොත්වලට වීර චරිත වෘත්තාන්ත වශයෙන් හඳුන්වා ඇත. මෙම වෘත්තාන්ත සංරචනවලට ජපන් ඉතිහාසයේ අන්තර්ගත සිදුවීම්ද ඇතුළත් කොට තිබේ. නිදසුනක් ලෙස හෙයිජි යුගයේදී සිදුවූ කැරැල්ල හෝ මොන්ගෝල්වරුන්ට ජපානය අල්වා ගැනීමට නොහැකිවීම වැනි සිදුවීම් දක්වා ඇත. එසේම සම්භාව්‍ය ජපන් සාහිත්‍යයේ සිදුවීම්ද වෘත්තාන්ත සංරචනය සඳහා යොදාගෙන තිබේ. නිදසුනක් ලෙස එහි ඇති ගෙන්ජි කුමාරයාගේ කථාව වැදගත් වේ. මෙහිදී ප්‍රධාන වශයෙන් අවධානය යොමුවන්නේ බෞද්ධාගමික කථා පුවත්වලට නිසා එබඳු පුවත් මේ පටපිළි සිතුවම්වල අන්තර්ගතය. නිරන්තරයෙන් යොදාගන්නා ලද දර්ශන වනුයේ භික්ෂූන්වහන්සේලාගේ හෝ සංඝාරාමවල ජීවන ප්‍රවෘත්තියට අදාළ පුවත්ය. බොහෝවිට ඓතිහාසික මෙන්ම ප්‍රබන්ධ කථා ද මේවාට

ක්‍රි. ව. 12 වන ශතවර්ෂයට අයත් අමිතාභ බුදුන් වහන්සේ ප්‍රධාන කොටගත් කථා ප්‍රවෘත්තියක්. කොයා (Kōya) සංඝාරාමය, වකායාමා (Wakayama) - ජපානය.

ඇතුළත් කොට තිබේ. ඒ නිසා මේ දර්ශනවල සත්‍යකථා පුවතට අරුම පුදුම සිදුවීම්ද මිශ්‍රණය කොට තිබේ. නිදර්ශනයක් ලෙස සිජිෂාන් එන්ජි එමකි (Shigisan-Engi-Emaki) හෝ තයිමාමන්දර එන්ගි (Tiemamandara-Engi) දැක්විය හැකිය. මෙහි දෙවැනි දර්ශනයෙන් තීමා (Tiema) විස්තර වන්නේ, අමිතාභ බුදුන්ගේ පාරාදීසය දැක්වෙන ප්‍රබන්ධ කථා පුවතයි. මේ ප්‍රාතිහාර්යයන් බුදුන්වහන්සේ විසින් හෝ බෝධිසත්වයන් විසින් දක්වා තිබේ. මෙය බුද්ධාගමත් ජපන් ජාතික විශ්වාසත් සංකලනය වීමෙන් ඇතිවූ ප්‍රතිඵලයකි. මෙබඳු සිදුවීම් දක්වා ඇත්තේ, කර්ම නියාමයට අයත්වන ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි.

හේතුඵල වාදයට සම්බන්ධ වෘත්තාන්තමය චිත්‍රය හඳුන්වනු ලැබූයේ "එන්ගි එමැකි" යන වචනයෙනි. එන්ගි යනු ප්‍රතීත්‍ය සමුත්පාදය හඳුන්වන ලද චීන ජපන් පරිවර්තනයයි. චීන ජාතික හියුංසෑං හිමිගේ කාලයේදීත් මෙබඳු සිතුවම් ක්‍රම පැවති බව පෙනේ. මේ දර්ශන නිර්මාණය කිරීමේදී දීප්තිමත් වර්ණ උපයෝගී කරගෙන ඇත. එපමණක් නොව එදා ජීවත්වූ සමාජ කණ්ඩායම්වල විවිධ ගතිපැවතුම්ද හු දර්ශන ද බෙහෙවින් අලංකාර ලෙස විචිත්‍රවත්ව නිමවා ඇත. මේ අලංකරණ නිසා ජපානයේ වෘත්තාන්ත සංරචන ක්‍රමය උච්චස්ථානයට පත්වූ බව දැක්විය හැකිය. මේ අනුව

නැගෙනහිර ආසියාවේ කලාකරුවන් සාම්ප්‍රදායික පදනමෙන් ඈත්ව නව ආරයකින් යුත් විශිෂ්ට වෘත්තාන්ත සිතුවම් සංරචන ක්‍රමයක් බිහිකළ බව දැක්වේ. චාන් (Chan) ගුරු කුලය වෘත්තාන්ත සංරචන ක්‍රමය නවතම මාර්ගයකට යොමු කෙළේය.

නැගෙනහිර ආසියාවේ තීන්ත චිත්‍ර (Ink paintings) චාන් බුදුසමයට බෙහෙවින් සමානය. චීනයේ මේ චිත්‍ර සම්පාදනය කළේ දකුණු සුං රාජවංශය බලයේ සිටි Sung 12, 13 සියවස කාලයේදීය. ජපානයේ එම චිත්‍ර සම්පාදනය වූයේ අශිකගා (Ashi Kaga, 14-16) යුගයේදීය. නමුත්, 18, 19 සියවස්වලදීද වරින් වර එබඳු චිත්‍ර සම්පාදනය විය. මේ චිත්‍ර අතුරින් විශේෂ වර්ග දෙකක් පෙන්වා දිය හැකිය. ඉන් එක් වර්ගයක් වනුයේ චාන් සම්ප්‍රදායට බෙහෙවින් වැදගත් වූ ඇතැම් පුද්ගලයන් නිරූපණය කිරීමය. මේවා ඉදිරිපත් කොට ඇත්තේ හුයිකෝගේ කතා පුවත් මගිනි. ජපන් ජාතික භික්ෂුවක් වූ සෙස්ෂුගේ (ක්‍රි. ව. 1420-1506) කාලයේදී මේවා නිර්මාණය විය. මේ කථා පුවතේදී හුවිකො බෝධි ධර්මයට ඔහු තුළ පැවති කැපවීම සනාථ කිරීමට තමාගේ අත කපාගත් බව දැක්වේ. අනිත් කොටසට අයත් වන්නේ කුන්ගන් කථා පුවත්ය. මේවායින් දැක්වෙන්නේද ප්‍රබල බුද්ධිමත් පුද්ගලයන් අතර පැවති ගැටීම්ය. බුද්ධ හා බෝධිසත්වයන් වහන්සේලාගේ චාන් ආගමානුකූල ප්‍රතිමාත්, එසේම වෘත්තාන්තමය රූකමුත් සම්බන්ධ කොට දක්වා තිබේ. බෙහෙවින් විචිත්‍රවත්ව සම්පාදනය කළ මේ කලා ක්‍රමය අවසාන ජපන් කලාක්‍රමයයි. බුද්ධාගම ගැඹුරින් අවබෝධ කරගෙන අත්කරගත් විඥානය මත මේ කලා ක්‍රමය සකස්වී තිබිණි. චාන් බුදු දහම ඇදහූවන්ගේ සත්‍ය ස්වරූපය මේවායින් විදහා දැක්වේ. චාන් බුදු දහම ඇසුරින් නිමවූ මේ කලා කෘති අරූපීභාවයකින් (Formless form) යුක්තය.

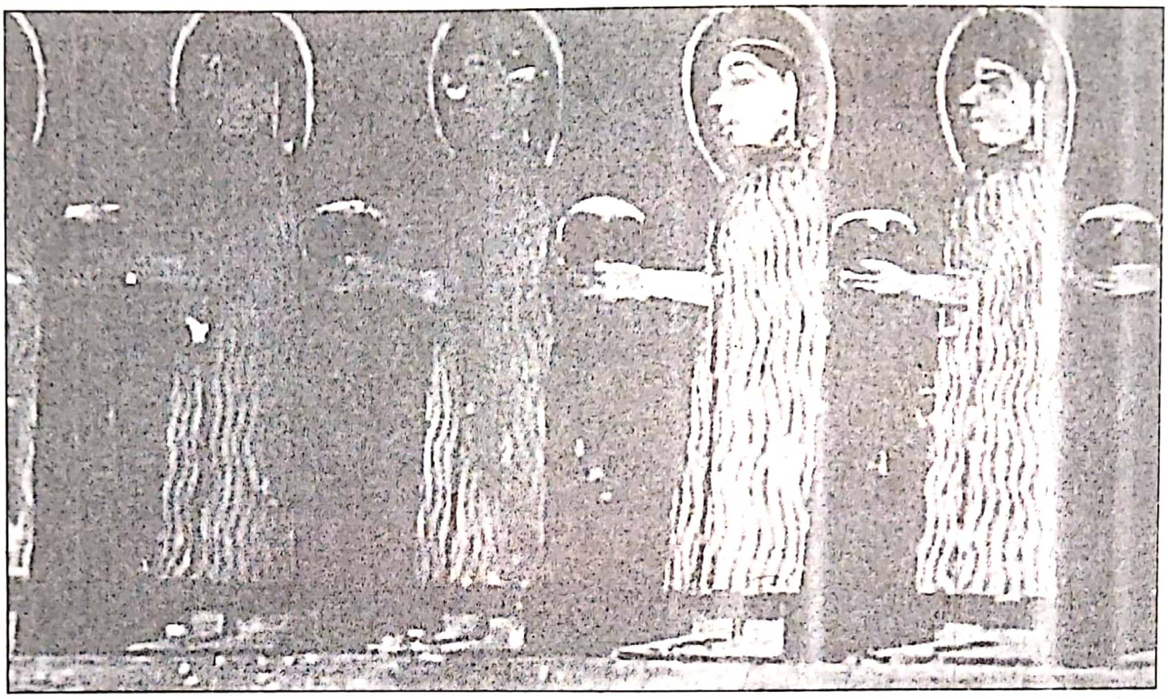
වෘත්තාන්තමය ඉන්දීය කලා සම්ප්‍රදායන්ගෙන් මෙන්ම ශ්‍රී ලංකාවේද බෞද්ධ වෘත්තාන්තමය කථා වස්තු සංරචනය කිරීමට මෙරට කලාකරුවන් බෙහෙවින් උනන්දු වූ බවට සාධක ඇත. ඉන්දියාවේ මුල් කාලීනව එබඳු වෘත්තාන්ත සංරචන ක්‍රම එළිදැක්වූයේ මූර්ති මාධ්‍ය පදනම් කරගෙනය. පසු කාලයේදී එය චිත්‍ර මාධ්‍ය බවට ව්‍යාප්තවී ගිය බවට සාධක වේ. ශ්‍රී ලංකාවේ වෘතාන්ත සංරචනය කිරීම සඳහා මූර්ති මාධ්‍ය ඉතා විරලව උපයෝගී කරගෙන තිබෙන බව පැහැදිලිය. නමුත් අනුරාධපුර යුගයේ සිටම චිත්‍ර මාධ්‍යය උපයෝගී කර ගනිමින් වෘත්තාන්ත සංරචනය කිරීමේ ක්‍රමය බහුලව පැවති බවට සාධක හමුවේ. අනුරාධපුර යුගයේ මුල්

පොළොන්නරු යුගය - සංරචන නිර්මාණය
තිවංක පිළිමගෙය

කාලීනව පැවති චිත්‍ර පිළිබඳ අවබෝධයක් අපට ලබාගත නොහැකි වූයේ ඒවා විනාශ වී ගොස් ඇති බැවිනි. එහෙත් ඉතා දියුණු චිත්‍ර සම්ප්‍රදායක් පැවතිබව ක්‍රි.ව. පස්වන සියවසේදී නිර්මාණය වී යැයි නිගමනය කළ හැකි සීගිරි චිත්‍රවලින් පැහැදිලි වේ. තවද, හිඳගල මුල් කාලීන චිත්‍රවලින් ද වෘත්තාන්තමය සංරචන කර ඇති බව පැහැදිලි වේ. (අනුරාධපුර යුගයට අයත් යැයි සලකන ඉන්ද්‍රසාල ගුහාවේ දර්ශනය). වෘත්තාන්තමය සිතුවම් ඇඳීමේ ක්‍රමය මීට කලින් ආරම්භවුවද ඉතාමත්ම පැරණි වෘත්තාන්තමය චිත්‍රය ලෙස මෙය වඩාත් වැදගත් වේ. (Joseph, G. E, S. Paranavitana; 1918) මින්, පසුව පොළොන්නරු යුගයේදී බෞද්ධ වෘත්තාන්තමය කථා සංරචනය කිරීම අපට නැවත හමුවනුයේ තිවංක පිළිම ගෙයි බිතුසිතුවම්වලිනි. ක්‍රි. ව. 12 වන සියවසට පමණ අයත් යැයි සැලකෙන තිවංක පිළිම ගෙයි සිතුවම්වලට විෂය වී තිබෙන්නේ බුදුන්වහන්සේගේ ජීවිත කථාවට අදාළ පුවත් හා ජනකථාය (Archer, W. G, 1957).

දැනට හඳුනාගෙන ඇති රූප අතර බුද්ධෝත්පත්තියත් වෙස්සන්තර, ආසංඛවතී, සස, තුණ්ඩිල, විදුර, ගුත්තිල, චුල්ලපදුම ආදී ජාතකකථා රාශියක් දක්නට ලැබේ. මීට අමතරව මායා දේවියගේ සිහිනයත්, දේවාරාධනයත් මෙහි අන්තර්ගතය. බුදුසිරිතේ කථා පනේල මාර්ගයෙන් දක්වා තිබෙන අතර ජාතක කථා තීරු නිර්මාණය කොට කථා කීමේ

විලාශයෙන් නිරූපිතයි. සාංචි, භාර්හුත්, අමරාවති කලා සම්ප්‍රදායන්හි මූර්ති මාධ්‍ය කොටගෙන සකස් කළ වෘත්තාන්තමය සංරචන ක්‍රමය පොළොන්නරුවෙදී චිත්‍ර මාධ්‍යය උපයෝගී කර ගෙන ප්‍රකාශයට පත්කොට තිබේ. පොළොන්නරුවේ මෙකී චිත්‍ර ක්‍රමය බෙහෙවින් ප්‍රබල, සජීවී, සක්‍රිය ක්‍රමයකි. එහි වෘත්තාන්තමය සංරචන ක්‍රමය බෙහෙවින් ප්‍රබල මාධ්‍යයක් වශයෙන් පැවති බවට මෙය ඉතා හොඳ සාධකයකි. ලංකාවේ චිත්‍ර කථාන්තර කීමේ විලාශය උපයෝගී කරගත්තද පොළොන්නරු යුගය තෙක් එබඳු ශෛලියක් සක්‍රියව පැවතියේද යන්න පෙන්වීමට තරම් සාධක විරලය. කෙසේ වෙතත් අනුරාධපුර යුගයේ කලාකරුවා මූර්ති ශිල්පය උපයෝගී කර ගනිමින් පෑ දස්කම් පොළොන්නරු යුගයේ කලාකරුවා චිත්‍ර ශිල්පය යොදා ගනිමින් කර තිබෙන බව පෙනේ. නිදසුනක් වශයෙන් පොළොන්නරු තිවංක පිළිම ගෙයි දක්නට ලැබෙන බිතුසිතුවම් සජීවීයත්වයෙන් සහ ඇඳීමේ ශෛලීය සුවිශේෂීතාවන්ගෙන් ඉදිරියට ගොස් තිබීම ප්‍රමාණවත්ය (Bandaranake, Senake, 1986). එහෙත් පොළොන්නරු යුගයෙන් පසු මහනුවර යුගය තෙක් මෙකී චිත්‍ර ශිල්පීය දක්ෂතාවය සිතුවම් ක්ෂේත්‍රයෙන් පිළිබිඹු නොවීම විශ්මය ජනක කරුණකි. පොළොන්නරුවෙන් පසු වෘත්තාන්තමය චිත්‍ර සංරචනය කිරීමේ චිත්‍ර ක්‍රමය තරමක පසුබෑමකට ලක්වූ බව පෙන්වා දිය හැකිය. ඇතැම්විට ඊට බලපෑ හේතු ලෙස දේශපාලන අස්ථාවරත්වය, ආර්ථික හීනතාවය, සමාජමය සංකූලත්වය හා ආගමික වික්ෂිප්තභාවය ද විය හැකිය. මේ තත්වයන්ගේ ප්‍රතිඵලය වූයේ නුවර යුගයේදී බුදුසමය පරිහාණියට පත්වීමයි. ක්‍රි. ව. 17 වන සියවස පමණවන විට බුදුසමය පිරිහී ගොස් භික්‍ෂු ශාසනයද අඩාල වී ගිය බව නොරහසකි. මහනුවර යුගයේ කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජසමය වන විට භික්ෂූන් වහන්සේලා ආගමික වශයෙන් බැහැරවී ලෞකික ජීවිතයට නැඹුරුව කටයුතු කිරිමට පටන් ගත් බව පෙනේ. ඉන් සිදුවූයේ බෞද්ධ කලා ශිල්පද ඒ සමග පිරිහීමට පත්වීමයි. කෙසේ වෙතත් බටහිර ජාතීන්ගේ පැමිණීමත් ක්‍රිස්තියානි ධර්මය මෙරටට ප්‍රවිෂ්ටවීම හා ව්‍යාප්තවීම පටන් ගැනීමත් බුදුසමය පිරිහීමට බලපෑ තවත් හේතු ලෙස දැක්විය හැකිය. මේ පසුබිම තුළ කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ සමයේ බිහිවූ වැලිවිට ශ්‍රී සරණංකර හිමිගේ පුරෝගාමීත්වයෙන් නැවත බුදුසමයේ ඇතිවූ ප්‍රබෝධයත් සමග කලා ශිල්ප වර්ධනය වූ බවට සාධක තිබේ. යළි මෙරට උපසම්පදාව පිහිටුවීමත් ඉන් අනතුරුව ඇතිවූ බෞද්ධ පුනර්ජීවනය හේතුවෙන් දිවයිනේ තත්කාලීන සියලු බෞද්ධ සිද්ධස්ථානයකම පාහේ බෞද්ධාගමික



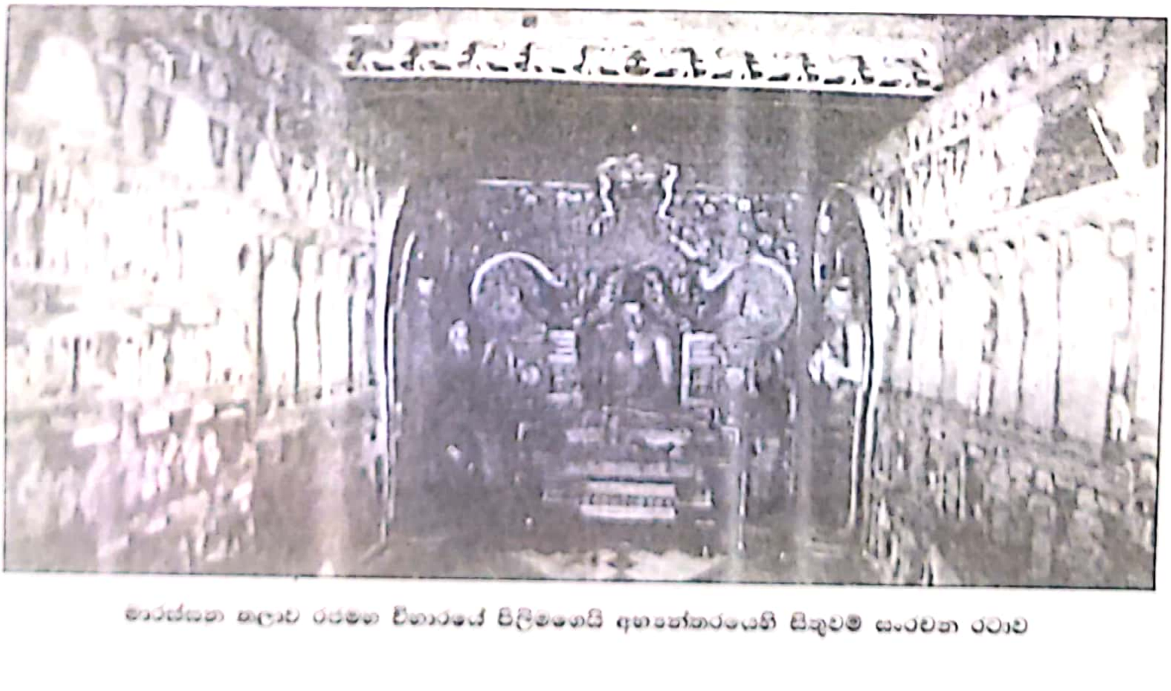
පනේල ක්‍රමය පදනම් කොටගත් සිද්ධි ප්‍රකාශනයක්
ගංගාරාමය - මහනුවර යුගය

වෘත්තාන්ත චිත්‍ර සංරචන කාර්යය වේගයෙන් සිදු වූ බවට සාධක එකී විහාරස්ථාන තුළින්ම සපයාගත හැකිය.

ප්‍රධාන වශයෙන්ම මෙකී සිතුවම් ගත කිරීමට තෝරාගත්තේ නුවර රාජධානියේ පිහිටි ප්‍රකට විහාරාරාමයන්ය. ඊට හේතු වූයේ යළි බුදුසමය නගා සිටුවීමට නම් විහාරාරාම ප්‍රතිසංස්කරණය කොට භික්ෂු ශාසනය නංවා ලිය යුතු බවට කරුණු රාජ්‍ය පාලකයාට මෙන්ම රටේ ජනතාවට ද අවබෝධ වූ බැවිනි. ඒ අනුව එවකට ප්‍රකටව පැවති ගංගාරාමය, දෙගල්දොරුව, මැදවල, සූරියගොඩ, දඹුල්ල වැනි ස්ථාන කේන්ද්‍රගත කොටගෙන වෘත්තාන්තමය සිතුවම් දැක්වීමේ ක්‍රමයක් ආරම්භ විය. මෙහිදී ප්‍රධාන වශයෙන්ම අවධානයට ලක්වී තිබෙන්නේ බෞද්ධ කථා වස්තු හෝ ජාතක කථා වෘත්තාන්ත වශයෙන් සංරචනය කිරීමෙන් හුදී ජනතාව අතර බුදු සමය යළි නගා සිටුවීමට උත්සාහ ගැනීමකි. නුවර යුගයේ බෞද්ධ කතා පුවත් සංරචනය කිරීමේදී අනුගමනය කරන ලද්දේද පැරැණ්නන් විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද කථාන්තර කීමේ පිළිවෙතයි. මේ වනවිට එබඳු පිළිවෙතක පැවති කාර්යක්ෂමතාව ඔවුන්ගේ අත්දැකීමෙන් අවබෝධකරගෙන තිබෙන්නට ඇතැයි අනුමාන කළ හැකිය. බුදු සිරිතේ අවස්ථා සහ ශ්‍රී ලංකාවේ බුදුසමය හා සම්බන්ධ කථා පුවත්ද පනේල මාර්ගයෙන් දක්වා තිබේ. මෙකී වෘත්තාන්ත චිත්‍ර ප්‍රකාශනය කිරීමේදී

මූලික ක්‍රමවේදයන් කිහිපයක් උපයෝගී කරගෙන තිබෙන බව පෙනේ. එනම් පනේල ක්‍රමය හා තීරු ක්‍රමයයි. පනේල ක්‍රමයට වැඩි වශයෙන් අන්තර්ගත කොට තිබෙන්නේ බුදු සිරිතේ කථා පුවත් හා බුදු සමය මෙරටට ප්‍රවිෂ්ටවීමෙන් පසුව ඇතිවූ සිද්ධීන්ය. බුදු සිරිතේ අවස්ථා ලෙස මාර පරාජය වැනි සිද්ධීන් දඹුල්ල, දෙගල්දොරුව, හිඳගල වැනි ස්ථානවල නිරූපණය කිරීමේදී, ප්‍රමාණයෙන් විශාල වූ ජනේලයක බුදුන්වහන්සේගේ රුවත්, මරඟනන්ගේ රූප හා වෙනත් රූපත් සංසිද්ධීන් ලෙස ඒකරාශී කර සංරචනය කොට තිබේ. එහිදී වඩා වැදගත් වන්නේ සංරචන අභ්‍යන්තරයෙහි ස්ථානගත කිරීමේ හා සැලසුම්ගත කිරීමේ ක්‍රමවේදයයි. නැතහොත් අවකාශය සැලසුම් කිරීමේ ක්‍රමයයි. එහිදී බුදුන්වහන්සේට ප්‍රමුඛත්වය දී තිබේ. අවශේෂ රූප ඒවායේ සාපේක්ෂ වැදගත්කමට සරිලන අයුරින් ස්ථාන ගත කොට තිබේ. නිදසුනක් ලෙස මාර පරාජය දර්ශනයේදී මරඟනන්ගේ රූප නිමකොට තිබෙන්නේ මාරයාට වඩා අඩු අවධානයකිනි. එසේම බුදුරජාණන්වහන්සේගේ ශ්‍රේෂ්ඨත්වය මවා පාන මාර පරාජය වැනි දර්ශනවලට සෑම විහාරයකම පාහේ ප්‍රමුඛත්වයක් දී ඇත.

දෙවනු සංරචන විධි ක්‍රමය වූයේ තීරු ක්‍රමයයි. කථාන්තරයක් ගලා යන පරිදි එක් තීරුවක් හෝ දෙකක් පදනම් කොටගෙන වමේ සිට දකුණට හෝ දකුණේ සිට වමට ජාතක කථාවක විවිධ අවස්ථා තෝරාගෙන නරඹන්නාට අවබෝධ වන පරිදි සිතුවම් ගත කොට තිබේ.



මාරස්සන කලාව රජමහ විහාරයේ පිළිමගෙයි අභ්‍යන්තරයෙහි සිතුවම් සංරචන රටාව

(හෙට්ටිගේ, උදා. 1998). එක් දර්ශනයකින් තවත් දර්ශන වෙන් කොට දැක්වීම සඳහා යොදාගෙන ඇත්තේ වෘක්ෂයක් හෝ මාලාකර්ම වැනි ආවලිය නොබිඳෙන ආකාරයේ රූප ප්‍රභේදයන්ය. එපමණක් නොව එබඳු චිත්‍ර තීරුවල හිස්තැන් පැවතීමට ශිල්පියා රුචියක් දැක්වූබවට සාධක නොමැත. සෑම හිස් තැනක් පාහේම මල්, වලාකුළු වෘක්ෂ ආදිය යොදමින් සිද්ධි විකාශය කොට ඇත. වර්ණාලේප භාවිතයේදී අඛණ්ඩ ආවලියට හානි සිදු නොවන පරිදි හා එහි ඒකාග්‍රතාව නොබිඳෙන පරිද්දෙන් චිත්‍ර ඇඳ තිබේ. බොහෝවිට පසුබිම එකම වර්ණයකින් (විශේෂයෙන් රතු) අලංකාර කර ඇත. දෙගල්දොරුව, ලේවැල්ල ගංගාරාමය, දඹුල්ල වැනි ස්ථානවල සිද්ධි හා රූප බාහුල්‍යත්වය මත පදනම් වූ සංකීර්ණ රූපාවලීන් තුළ මෙකී මූලධර්මය වඩාත් සුරැකී තිබෙන බව පැහැදිලිය.

බෙහෝවිට මෙකී ප්‍රමුඛස්ථානයේලා රීතිය රැකගනිමින් මෙම සම්ප්‍රදාය ගුරුකොට ගනිමින් ව්‍යාප්තවූ දක්ෂිණ දිග විහාර සිතුවම් අතරදී බොහෝවිට බෞද්ධ වෘත්තාන්ත සංරචන ක්‍රමය ශිල්පීය න්‍යායක් ලෙස විකාශනය වී ඇති බව පෙනේ. රූප ක්‍රමය, චිත්‍ර ශෛලිය හා නිර්මාණ ක්‍රමය අතින් තුන්වන විචල්‍යතාවක් දක්නට ලැබුණද බොහෝවිට සංරචන විධි ස්ථානගත වී තිබෙන්නේ ඉහත න්‍යායාත්මක විධික්‍රමයනට අනුවම නිසා එහි ගුණාත්මක වෙනසක් දක්නට නොලැබේ (Bandaranayake, S. 1986) (හෙට්ටිගේ, උදා. 1986).

මෙම සිතුවම් සංරචනයේදී ආගමානුකූල සංවරයක් සිත්තරුන් තුළ නිරන්තරයෙන් පැවති බව පෙනේ. එබැවින් වෘත්තාන්ත සංරචනය කිරීමේදී ආගමානුකූල පණිවිඩයකට හැර සෞන්දර්යයට කිසිදු අවකාශයක් නොදුන් බව පෙනේ. විශේෂයෙන් මිනිස් රූප දැක්වීමේදී දේහ සුන්දරත්වයට හෝ යථාර්ථවාදී රමණීය වින්දනය සඳහා නරඹන්නා පෙළඹවීමට කිසිදු උත්සාහයක් දරා නැත. එබැවින් නුවර චිත්‍ර ශිල්පින් විසින් ඉදිරිපත් කළ වෘත්තාන්තමය රූකම් සංරචන ආගමික අතින් අසමසම වේ. මහනුවර යුගයේ ජනප්‍රියවූ වෘත්තාන්ත චිත්‍ර නිර්මාණයකරණය දක්ෂිණ ලංකාව, වයඹ හා සබරගමුව පුරාද ඉතා වේගයෙන් පැතිර ගියේය. කතළුව, තෙල්වත්ත, කුමාරකන්ද, මුල්කිරිගල වැනි ස්ථානවල එබඳු චිත්‍ර ඇඳුණු දක්නට හැකිය. සමුද්‍රාසන්න ප්‍රදේශවල පැතිරගිය මේ චිත්‍රකලාව කෙරෙහි එවකට පැවති දේශපාලන ආර්ථික හා සමාජමය තත්වයන් බෙහෙවින් බලපා තිබෙන බව දක්නට හැකිය.

ලේවැල්ල ගංගාරාමය ආශ්‍රිත සිද්ධි සංරචනයක්, පිළිමගෙය අභ්‍යන්තරය, මහනුවර යුගය.

නිදසුනක් ලෙස කතළුව වැනි ස්ථානවල පෘතුගීසි ඇඳුම් හා තුවක්කුව වැනි රූපද දක්නට ලැබේ. එබඳු සංරචන ක්‍රමයක් ප්‍රවිෂ්ට වීමට හේතුවූයේ කලා ශිල්පියාත් අනුග්‍රාහකයාත් බොහෝදුරට තත්කාලීන බලවේගයන්ගෙන් ආභාසය ලත් නිසාවෙනි.

ලාංකීය චිත්‍රකලා නිර්මාණ අතර පෙතිකඩ සිතුවම් ඉතා දුර්ලභ ගණයේලා සැලකිය හැකිය. මහාවංශාගත සාධකවලට අනුව අනුරාධපුර යුගයේදීත් පටචිත්‍ර පැවතිබවට සාධක ලැබේ. එසේම පොළොන්නරු දඹදෙණි යුගවලදීත් භාවිත වී ඇති අතර (හෙට්ටිගේ, උදා, 1998 A) මහනුවර යුගයේදි ද්‍රව්‍යමය සාධක ලෙස තවමත් අපට දැකගත හැක. බෞද්ධ සිතුවම් සම්ප්‍රදාය පදනම් කොටගනම නිමවූ මෙකී චිත්‍ර කිහිපයක් දැනටමත් ශේෂව පවතී. මේවා මූලික අරමුණු කිහිපයක පිහිටා නිර්මාණය කර තිබෙන බව පෙනෙන අතර, ධර්ම දේශනාවලදී හෝ ආගමික ප්‍රචාරක කටයුතු සඳහා භාවිත කිරීමත්, විහාර සිතුවම්කරණයේදී පූර්ව සැලසුම් ලෙස භාවිත කළ බවත්, මෙහිදී වඩා වැදගත් කොට සැලකිය යුතුය. මාතලේ දිස්ත්‍රික්කයට අයත්, දඹව විහාරයේත්, තොරව ස්ථාන පිහිටීමකින් තොරව දැනට කොළඹ කෞතුකාගාරයේ ඇති පෙතිකඩ චිත්‍රත් මෙහිදී සඳහන් කරනු කැමැත්තෙමි. මේවා අධ්‍යයනය කිරීමේදී පෙනී යන්නේ, බොහෝවිට බුදුසිරිතේ සිද්ධි, ජාතක කථා හා බෞද්ධ රූප ආකෘති සඳහා මේවා බොහොමයක් පදනමම් වී තිබෙන බවයි. බොහෝවිට තීරු ක්‍රමය පදනම් කොටගෙන නිර්මාණය වන්නාවූ මෙකී පෙතිකඩ තුළ සංරචන ක්‍රියාවලිය, චිත්‍රයේ සමබරතාවය රැකෙන අයුරින්

චුල්ලපදුම ජාතකය හා මෛත්‍රීබල ජාතිකය
තිවංක පිළිමගෙය

හා එහි ඉඩ සැලසුම්කරණය පිළිබඳ මනා අවබෝධයකින් කර තිබෙන බව පෙනේ. (හෙට්ටිගේ, උදා, 1998A). බොහෝවිට නුවර යුගයේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය තුළ දක්නට ලැබෙන වෘත්තාන්ත සිද්ධි විකාශනය වීමේ මූලික රීතීන්ම මෙහිදී ද භාවිත වී තිබෙන බව පැහැදිලිය.

චිත්‍ර මූර්ති හෝ වෙනත් ඕනෑම කලා මාධ්‍යයක සුවිශේෂ වූ නිර්මාණයක් ලෙස බෞද්ධ කලා කෘති වාදගත් තැනක් ගනී. මෙකී විෂය පරාසය තුළ දක්නට ලැබෙන්නාවූ සංරචන විධික්‍රම පැහැදිලි වශයෙන්ම දක්නට ලැබෙන මූලික න්‍යායන් කිහිපයක්ම හඳුනා ගැනීමට හැකියාව ලැබේ. මේසා වැඩි දායකත්වයක් දරන්නේ ආසියානු කලා සම්ප්‍රදායන් හා නිර්මාණ කෘති වේ. මෙය කුමන හෝ ශෛලියක් හෝ සම්ප්‍රදායක් ගුරුකොට ගෙන බිහිවුවද ඒ තුළ දක්නට ලැබෙන්නා වූ සංරචන ක්‍රමවේදයන් පිළිබඳ විමසා බලන කල සමස්තයක් ලෙස මූලික න්‍යායන් පැහැදිලිව වෙන් කොට හඳුනා ගැනීමට හැකිබව ඉහත කරුණුවලින් ගම්‍ය වේ.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

Andrews, F. H. 1947, *Wall Paintings from Ancient Shrines in Central Asia,* London.

Archer, W. G. S, Paranavithana, 1957, *Ceylon Paintings from Temple, Shrine and Rock,* UNESCO, Paris.

Bandaranayake. Senake, 1986, *The Rock and Wall paintings of Sri Lanka,* Colombo.

Birnet Kampers, A. J. 1959, *Ancient Indonesian Art,* Amsterdam.

Bowie, T.H. (ed) 1960, Arts of Thailand, Bloomington.

Coomaraswamy, A. K. 1927, *History of Indian an Indoneasia Art,* London.

Honour Hugh and John Fleming, 1982, *A World History of Art,* London.

Joseph, G. E. 1918, Hindagala Paintings, *Ceylon Administration Report,* Section D4, Colombo.

Kramrischi S. 1954, *The Art of India,* London.

Kroh, N. J. 1926, The Life of Buddha on the stupa of Barabudur, According to the Lalitha Vistatara text, Hague.

Marshall, Sir John, 1960, The Buddhist Art of Gandhara, Cambridge.

Puri, B. N. 1987, Buddhism in Central Asia, Delhi.

Rawland, B. 1938, The Wall Paintings of Central Asia - India and Ceylon, Boston.

Seckel, D. 1964, The Art of Buddhism, London.

Sickman, L. and Soper A. 1956, The Art and Architecturer of China, Harmodsworth.

Swann, P. C. 1958, An Introduction to the Art of Japan, Oxford.

Zimmer, H. 1955, The Art of Indian Asia, New York.

බස්නායක, එච්. ටී. 2002, ඉන්දියාවේ බෞද්ධ කලා ශිල්ප, කොළඹ.

හෙට්ටිගේ, උදා, 1998, මහනුවර යුගයේ චිත්‍ර සහ එහි ප්‍රධාන සාම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ, දර්ශනපති උපාධි නිබන්ධය (අමුද්‍රිතය), කැලණිය විශ්ව විද්‍යාලය, කැලණිය.

හෙට්ටිගේ උදා, 1986, ලංකාවේ විහාර චිත්‍ර හා අපාය සංකල්පය, අමුද්‍රිත උපාධි නිබන්ධය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය, කැලණිය.

හෙට්ටිගේ, උදා 1998(a) දඹව විහාරයේ පෙතිකඩ චිත්‍ර පිළිබඳ විමර්ශනයක්, විශ්ෂ සාහිත්‍ය කලාපය, (සංස්) ජී. එස්. බී. සේනානායක, කේ. පී. නිහාල්නන්ද, ඩී. එම්. ගුණරත්න, කොළඹ.