ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

33 වන කලාපය

1989 ජූනි

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:

ජේ. බී. දිසානායක
ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ සභාපති

එම්. ඩී. ගුණරත්න
ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ලේකම්

33 වන
කලාපය

1989 ජූනි

කලා මණ්ඩලයේ සභාපතිවරයාගෙන්

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ 'කලා සහරාව' අවුරුදු ගණනාවකට පසු යළිත් පළ කරන්නට ලැබීම කලාවේත් කලාකරුවාගේත් උන්නතිය පතන කාගේත් සතුටට හේතු වනු නො අනුමාන ය.

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය වූකලී, 1952 මාර්තු මස 24 වැනි දින පාර්ලිමේන්තුවේ දී සම්මත කර ගන්නා ලද, අංක 18 දරන 'ලංකා කලා මණ්ඩල පනතට' අනුව පිහිටුවා ගන්නා ලද ආයතනයකි. එහි අරමුණු වශයෙන් සඳහන් වහන්නේ පහත දැක්වෙන කරුණු ය:

(1) ලලිත කලාවන් පිළිබඳ දැනුම, අවබෝධය හා පරිචය වැඩි දියුණු කිරීම.

(2) ලාංකික මහ ජනතාවට කලා කෘතීන් ආස්වාදනය කිරීමට වඩ වඩාත් අවස්ථා සැපයීම.

(3) කලා කෘතීන් නිෂ්පාදනය වඩාත් උසස් තත්වයකට පත් කිරීම.

(4) ශ්‍රී ලංකාවට ම ආවේණික වූ යම් කලාවක් හෝ ශිල්පයක් වේ නම් එය ආරක්ෂා කිරීම, වැඩි දියුණු කිරීම හා එහි වර්ධනයට අනුබල දීම.

(5) ඉහත කී අරමුණු සමඟ කෙළින් ම හෝ වක් මඟින් හෝ සම්බන්ධ වන කවර කටයුත්තක දී වුව රජයේ දෙපාර්තමේන්තු, පළාත් පාලන ආයතන හා වෙනත් මණ්ඩල සමඟ සහයෝග යෙන් ක්‍රියා කිරීම හා උපදෙස් දීම.

යට කී අරමුණු මුදුන් පමුණුවා ගනු පිණිස සැපයෙන විශේෂ ලිපි සඳහා 'කලා සහරාව' වෙන් වේ. මෙය යළිදු ත්‍රෛමාසිකයක් වශයෙන් පළ කිරීමට ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය බලාපොරොත්තු වේ.

කලා සහරාව මුලින් ම ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද්දේ 1960 දෙසැම්බර් මාසයෙහි දී ය. එවක ලංකා කලා මණ්ඩලයේ සභාපතිවරයා වූ ඇම්.ජේ. පෙරේරා මහතා මේ සහරාවේ අරමුණ මෙසේ පැහැදිලි කෙළේය:

''කලාවන්ගේ දියුණුව සහ කලාවන් සම්බන්ධ ඥානය බෙදා හැරීම සඳහා කැප වූ සහරාවක් ලංකාවේ ළඟ දී වනතුරු තිබුණේ නැත. සාමාන්‍ය මාසික සහරාවල කලා ගැන ලිපි අතරින් පතර පළ වන නමුත්, ඒවා සරල ය. මීට වඩා ගැඹුරු දැ සොයන්නවුන් සඳහා සහරාවක් අවශ්‍ය යයි සිතා කලා මණ්ඩලය මේ සහරාව ආරම්භ කර තිබේ. අපේ කලා ගැන කළ යුතු පර්යේෂණ කටයුතු බොහෝ තිබේ. ඒ කටයුතුවල යෙදීමට හිතැතියන් හට තම තමන් සොයා ගත් දේ මහජනයා වෙත ඉදිරිපත් කිරීමට සුදුසු තැනක් මෙයින් සැපයී ඇත. මේ සහරාව කලා මණ්ඩලය මඟින් ආරම්භ කරන ලද නමුත් ඊට සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ සහාය ද දෙනු ලැබේ.''

(කලා සහරාව, 1 වෙනි කලාපය)

කලා සහරාවේ සංස්කාරකවරුන් වශයෙන් මුල සිට ම ක්‍රියා කළෝ ඔස්ටින් ජයවර්ධන මහතාත්, ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක මහතාත් ය. මේ සහරාව ඉතා උසස් මට්ටමින් පවත්වා ගෙන යෑම පිළිබඳ ගෞරවය මේ මහත්වරුන්ට හිමි වේ.

ලලිත කලා සඳහා විශේෂයෙන් කැප වුණු සහරාවක අවශ්‍යතාව එදටත් වඩා අද අපට දැනේ.

පාඨකයාගේ දැනුමත් බුද්ධියත් පුබුදුවා ලන අයුරින් යළිත් මේ සහරාවට ලිපි සපයන මෙන් පර්යේෂණාභිලාෂී ලේඛකයන්ට ආරාධනා කරමු.

ජේ. බී. දිසානායක
ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ සභාපති.

1989 මැයි 12 වැනි දින
කොළඹ 2, මැලේ වීදියේ
සංස්කෘතික කටයුතු අමාත්‍යාංශයෙහිදී ය.

ආර්. එච්. සිරිසෝම
නියෝජ්‍ය පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස්.

දීඝවාපියෙන් හමුවූ රන් කරඬුව

ශ්‍රී ලංකාවේ දාගැබ් කර්මාන්තයේ සම්භවය සහ ඉතිහාසය පිළිබඳව මෙතෙක් අප දරා සිටි මත කිහිපයක් වෙනස් කරන, එසේ ම අප නොදත් වැදගත් කරුණු රාශියක් කියාපාන වටිනා රන් කරඬු තුනක් සහ ඉන් එකක් තැන්පත් කර තිබූ රන්පත් සන්නසක් ද, මෑතක දී පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව විසින් දීඝවාපි චෛත්‍යයේ බටහිර වාහල්කඩ තහවුරු කිරීමේ දී සොයා ගන්නා ලදී.

මෙ සියලු වස්තූන් තැන්පත් කර තිබුණේ ඒ සඳහා ම නිර්මිත ගල් කරඬුවක් තුළ ය. රන් කරඬු සාදා තිබුණේ තුනී රන් තහඩු තලා දාගැබක ස්වරූපයට හැඩ ගැන්වීමෙනි. දාගැබක තිබිය යුතු ජේසා මුද්ධවේදී, කුච්චිවේදී යනාදී ලක්ෂණ එහි උන්නතව දක්වා තිබිණි. කරඬු තුළ ධාතූන් වහන්සේලා තැන්පත් කිරීම සඳහා රන් කොපු සකස් කර තිබිණි. රන් තහඩු සන්නස තිබුණේ විශාල ම කරඬුව තුළ ය. මෙම කරඬුව උසින් අඟල් හයක් පමණ විය. අනෙක් කරඬු දෙක ඊට කුඩා ය.

මින් එක් කරඬුවක, එනම් ලොකු කරඬුවෙහි, තිබී හමු වූ රන් තහඩු සන්නස ක්‍රිස්තු වර්ෂ දෙවන සිය වසට අයත් පැරණි සිංහල බ්‍රාහ්මී අක්ෂර යන්ගෙන් ලියා ඇත. එය කියවෙනුයේ "නක මහරජහ පුත මලිතිස රජහ සොවණ තුබෙ" යනුවෙනි. ඉන් අදහස් වනුයේ නාග මහ රජුගේ පුත් මලිතිස රජුගේ ස්වර්ණමය කරඬුව හෙවත් මලිතිස රජු විසින් පූජා කරන ලද කරඬුව යනුවෙනි. මෙහි සඳහන් නාග රජු ක්‍රි.ව. 134–140 දක්වා රජ කළ මහල්ලක නාග රජු වශයෙනුත් ඔහුගේ පුත් මලිතිස රජු ක්‍රි.ව. 164–192 දක්වා රජකළ කණිට්ඨ තිස්ස රජු වශයෙනුත් හඳුනා ගත හැකියි. 'මලිතිස' යනු කණිට්ඨ තිස්ස රජුගේ අපර නාමය යි. එහි 'මලි' යන්නෙහි අදහස 'බාල' යන්නය. 'කණිට්ඨ' යනුවෙන් වංශ කතා කරු පාලියට නගා ඇත්තේ එය යි.

රුහුණේ සිතුල්පව් විහාරයේ ඇති භාතික තිස්ස රජුගේ ලිපියක 'නක මහ රජහ පුත බතිය තිස මහ රජහ' හා 'මලිතිස මහරජහ' යනුවෙන් කණිට්ඨ තිස්ස සහ භාතික තිස්ස යන රජවරුන් නාක මහ රජුගේ පුතුන් වශයෙන් සඳහන් කර ඇත. මහාවංසය අනුව කණිට්ඨතිස්ස, මහල්ලක නාග රජුගේ පුතා මෙන් ම භාතික තිස්ස රජුගේ බාල සොහොයුරා වශයෙන් දක්වා ඇත. එසේ ම රුවන්වැලි සෑය පුවරු ලිපියේ ද ලයින්මලේ ගිරි ලිපියේ ද මඩකලපු දිස්ත්‍රික්කයේ නෙළුම් පොකුණ ගිරි ලිපියේ ද අභයගිරියේ දකුණු වාහල්කඩ ඉදිරිපිටින් හමු වූ සලපතල මළුවේ පුවරු ලිපියේ ද කණිට්ඨතිස්ස රජුගේ නම සඳහන් වනුයේ 'නක මහ රජුගේ පුත් මලිතිස මහ රජ' යනුවෙන් හෙයින් අපගේ රන්පතෙහි සඳහන් නක සහ මලිතිස යන රජවරුන් පිළිවෙලින් මහල්ලක නාග සහ කණිට්ඨතිස්ස යනුවෙන් ඒකාන්තයෙන් හඳුනා ගත හැකි ය. ලිපියේ අක්ෂර දෙවන සිය වසට අයත් වන හෙයින් මෙන් ම මෙම රජවරුන්ගේ රාජ්‍ය කාලය ද දෙවන සියවස වන හෙයින් ස්ථිර වශයෙන් ම මෙම කරඬු ක්‍රි.ව. දෙවන සිය වසට අයත් බව නිගමනය කළ හැකි ය. මෙවන් කරඬු මීට පෙර ද ලැබී ඇතත් ඒකාන්ත පුරාවිද්‍යා සාධක මත ස්ථිර වශයෙන් කරඬුවක දින නියම කළ හැකි වූයේ මේ අවස්ථාවේ දී පමණක් හෙයින් එය පුරාවිද්‍යාත්මක වශයෙන් ඉතා වැදගත් බව සඳහන් කළ යුතු ය.

මෙ අනුව ක්‍රිස්තු වර්ෂ දෙවන සියවසට අයත් වන මෙම කරඬුවල උඩ කොටස, එනම් හතරැස් කොටුවෙන් උඩ කොටස, කෝනාකාර ඡත්‍රාවලියක් වශයෙන් හොඳින් වර්ධනය වී ඇත. ක්‍රි.ව. දෙවන සිය වසේ දී දගැබවල උඩ කොටස මෙ පමණට වර්ධනය වූ බවට ඒකාන්ත සාධක මීට පෙර ලැබී නොතිබූ හෙයින්, දගැබ නිර්මාණයේත් එහි පරිණාමයේත් ඉතිහාසය හදුරන්නට එය ඉතා වැදගත් වනු නො අනුමාන ය.

එවකට රුහුණට අයත් ව තිබූ වර්තමාන නැගෙනහිර ප්‍රදේශයෙන් මෙම ලිපිය ලැබීම වඩාත් වැදගත් වනුයේ එය ක්‍රි.ව. දෙවන සියවසේ පැරණි සිංහල අක්ෂරයෙන් ලියා තිබීම නිසා ය. ක්‍රි.ව. දෙවන සියවසේ දී මෙම ප්‍රදේශය ඒකාන්ත වශයෙන් අනුරාධපුර රජුගේ ආධිපත්‍යය යටතේ පැවැති බව ඉන් සනාථ වේ.

ශ්‍රී ලංකාවේ මෙන් ම බෞද්ධ ලෝකයේ නිර්මාණය වූ මුල් ම ස්තූපයන්හි ගර්භය මුදුනින් උඩ කොටසේ වැදගත් අංග කිහිපයක් ම විය. ඒවා වාස්තු විද්‍යාත්මක ව නොයෙක් ස්වරූපයන්ගෙන් යුක්ත විය. දගැබක අවසාන පේසාව වටා මෙන් ම ගර්භය මුදුනේ ද මුල දී දැවයෙන් කළ ගරාදි වැටක් තිබිණි. එය පසුව ගලින් ද නිර්මාණය විය. මෙය හඳුන්වන ලද්දේ 'වේදී' යනුවෙනි. ගර්භය මුදුනේ පිහිටි හතරැස් කොටුව පරිණාමය වූයේ මේ වේදියෙනි. පළමුව දගැබක ගර්භය මුදුනේ 'යූපගල' වටා තිබූ වේදියෙහි මධ්‍ය හිස් කොටස පිරවීමෙන් පසුව එය සතරැස් කොටුවක් බවට පරිවර්තනය විය. දැනුදු දගැබක සතරැස් කොටුවෙහි දක්වෙන ගරාදි අලංකරණය මෙම පැරණි වේදිය සිහි කරවයි.

වේදිය මධ්‍යයෙහි යූපගල නම් වූ අටපට්ටම් ගල් ටැඹක් ද එයට සවි කරන ලද ඡත්‍ර දණ්ඩක් ද ඊ මතුපිට ඡත්‍රයක් ද තිබීම පැරණි දගැබ් නිර්මාණයේ දී ගර්භය මතුපිට දක්නට ලැබෙන දැය. පැරණි ස්තූපයක යූගපල, ඡත්‍ර දණ්ඩ, ඡත්‍රය, වේදිය සහ ධජ තිබූ අන්දම කෑගල්ල දිස්ත්‍රික්කයේ දූලිවලින් ලැබුණු කරඬුවෙන් මනා ව පැහැදිලි වේ.

දගැබක ඡත්‍ර කිහිපයක් තිබූ බවට ද සඳහන් ලැබේ. මෙම අංශය 'ඡත්තාති ඡත්ත' යනුවෙන් හැඳින් වේ. එනම් එකක් මතුපිට එකක් වන සේ ඡත්‍රාවලියක් පිහිටුවීම ය. මෙවන් ඡත්‍රාවලියක උඩ ම ඡත්‍රය හඳුන්වනු ලබන්නේ ධුර ඡත්‍ර නමිනි. මෙසේ ඡත්‍ර එකතුවීම නිසා ඡත්‍රාවලියක් සෑදී ස්තූපයක උඩ කොටස බොහෝ සේ පරිණාමයට පත් විය. ඡත්‍ර කිහිපයක් එක ම දණ්ඩක පිහිටුවීමේ අපහසුතාවක් එළඹි විට එම ඡත්‍ර අතරට ගඩොලින් ආධාරක බැමි එකතු කිරීමෙන් වර්තමාන කොත් කැරැල්ල බිහි විය.

ඉහත සඳහන් කළ, ක්‍රිස්තු වර්ෂ දෙවන සියවසට අයත් දීඝවාපි කරඬුවේ ද මෙසේ ඉතා හොඳින් වර්ධනය වූ කොත් කැරැල්ලක් තිබීම විමර්ශනයට භාජන කළ යුතු කරුණකි. මෙතෙක් පුරාවිද්‍යාඥයන්ගේ විශ්වාසය වූයේ කොත් කැරැල්ල මේ ප්‍රමාණයට වර්ධනය වීම මෙතරම් කලින් නොව ක්‍රිස්තු වර්ෂ සය වන සහ අට වන සියවස අතර කාලයේ දී සිදු වී ඇති බව ය. මෙම නිගමනයට හේතු වූයේ ත්‍රිකුණාමල දිස්ත්‍රික්කයේ කුච්චවේලි නම් ස්ථානයේ ගල්පරයක උන්නත ස්වරූපයෙන් නිමවා ඇති දගැබ් රූප දහසයක් සම්පූර්ණයෙන් ම වර්ධනය වූ කොත් කැරැල්ල සහිතව දක්වා තිබීමත්, එම රූකම් පසෙක ඇති සෙල්ලිපියට අනුව එම දගැබ් නිර්මාණය ක්‍රිස්තු වර්ෂ සය සහ අට යන සියවස් අතර කාලයට අයත් යැයි නිර්ණය කිරීමත්ය. එම සෙල්ලිපියට අනුව එකී දගැබ් නිර්මාණය කළ පුද්ගලයා ඒ පිනින් බුදු බව ප්‍රාර්ථනා කර ඇත.

එනමුත් දැනට දීඝවාපියෙන් ලැබෙන සාධක අනුව මෙම නිගමනය වෙනස් කොට එම අදහස ක්‍රිස්තු වර්ෂ දෙවන සියවස දක්වා ඈතට ගෙන යාමට සිදුවීම ස්තූප නිර්මාණයේ සම්භවය සහ පරිණාමය පිළිබඳ ව යළි විමර්ශනය කළ යුතු ව ඇත.

පසුගිය කාලයේ සංස්කෘතික ත්‍රිකෝණ ව්‍යාපාරය යටතේ ජේතවනාරාමයේ දී කරන ලද කැනීම් වල දී ක්‍රිස්තු වර්ෂ තෙවන සියවසට අයත් ස්තූප වල තිබී මෙවැනි ම වූ ඇත්දළ කරඬුවල වර්ධනය වූ ඡත්‍රාවලි කොටස් ලැබුණ නමුත් ඡත්‍රාවලියේ එවන් වර්ධනයක් එතරම් ඈත සමයේදී සිදුවී දැයි යන්න පුරාවිද්‍යාඥයන්ගේ විමතියට කරුණක් විය. එහෙත් දැන් එය සත්‍යයක් වශයෙන් පිළිගත යුතු බව දීඝවාපියෙන් ලැබුණු සාධක අනුසාරයෙන් දැක්විය හැකි ය.

අනුරාධපුර වෙස්සගිරියෙන් ලැබෙන ඉළනාග රජුගේ (ක්‍රිස්තු වර්ෂ 35–44) ගිරි ලිපියෙහි එරජු විසින් කරවන ලද ස්තූපයෙහි කරවිඩක නම් වූ අංගයක් කළ බව සඳහන් ය. මේ පිළිබඳිව අදහස් දක්වන පරණවිතාන මහතා එය කැරළි යන්නේ ආදි ස්වරූපය බව පෙන්නා දෙයි. (කරවිඩක> කරවිඩය> කරවිඩයි> කරඩියි> කරළියි> කෙරළි> කැරළි යනුවෙනි.) දීපවංසයට අනුව සද්ධාතිස්ස රජු රුවන්වැලි සෑයේ කාරාපිණ්ඩය නම් වූ කොටස කරවා ඇත. මෙහි කාරාපිණ්ඩය යනුවෙන් යම් කිසි ඝණ සැකැස්මක් අදහස් කෙරේ. මහාවංසයට අනුව සද්ධාතිස්ස රජු මහා ථූපයේ කටයුතු නිම කළේ ය. ථූපවංශයට අනුව කොත් කැරැල්ලේ වැඩ අවසන් කොට සෑය නිම විය. මේ අනුව කාරාපිණ්ඩය යනු කොත් කැරැල්ල යනුවෙන් අදහස් දැක්විය හැකිවාක් මෙන් ම කරවිඩක යන්නෙන් ද එය ම අදහස් වන බව පැහැදිලි ය.

මෙම අර්ථ නිරූපණය පිළිගන්නේ නම් ක්‍රිස්තු පූර්ව දෙවන සියවස පමණේ දී වුවද කොත් කැරැල්ල කෝණාකාර ස්වරූපයට සංවර්ධිත ව තිබූ බව නිගමනය කළ හැකි ය.

ක්‍රිස්තු වර්ෂාරම්භ සමයේ දී මෙසේ කොත් කැරැල්ලේ වර්ධනයක් සිදුවී තිබීමට නම් ශ්‍රී ලංකාවේ දගැබ් කර්මාන්තයේ ආරම්භය එයට ශත වර්ෂ පහකට හෝ හයකට පමණ පෙර සිදුවිය යුතු ය. එහෙත් ශ්‍රී ලංකාවේ ගොඩ නැගී ඇති ප්‍රථම ඓතිහාසික ථූපය වශයෙන් සඳහන් වන්නේ ක්‍රිස්තු පූර්ව තුන්වන සියවසේ දී ඉදි වූ ථූපාරාමය යි. එහෙත් මහියංගණ දගැබ සහ කිරියායේ තපස්සු භල්ලුක දෙදෙනාගේ දගැබ් බුදුරජාණන් වහන්සේගේ ජීවමාන කාලයේදී ම ගොඩ නැඟුනු බවට ශ්‍රී ලංකාවාසී බෞද්ධ ජනතාවගේ විශ්වාසය යි. දැනට ලැබී ඇති ඉහත සඳහන් සාධක අනුව දගැබ කර්මාන්තයේ ආරම්භය ථූපාරාමයෙන් ඔබ්බට ගෙන යාම සාධාරණ යැයි හැඟෙන හෙයින් මහියංගන සහ තිරියාය දගැබ් ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රථම ඓතිහාසික දගැබ වශයෙන් තීරණය කිරීම යුක්ති සහගත ය. ඒ සම්බන්ධ ශ්‍රී ලංකාවාසී බෞද්ධ ජනතාවගේ පිළිගැනීම සහේතුක බව කිව යුතු ය.

කේ. ඩී. පරණවිතාන

මොරතොට හිමියන්ගේ දිනපොත

මහනුවර රාජධානියේ අවසාන කාලයේ ලක්දිව විසූ ශ්‍රේෂ්ඨ පැවිදි පඬිරුවනක් වූ මොරතොට රාජගුරු ධම්මක්ඛන්ධ හිමියෝ වැලිවිට සරණංකර සංඝරාජ මාහිමියන්ගෙන් ඇරඹූ ධර්ම ශාස්ත්‍රීය පුනරුත්ථාපන ව්‍යාපාරය තවදුරටත් රැක ගෙන යාමට මාහැඟි සේවයක් කළ කෙනෙකි. උන්වහන්සේ වැලිවිට සංඝරාජ මාහිමියන්ගේ ජ්‍යෙෂ්ඨ ශිෂ්‍ය රත්නයකි.(1) ක්‍රි.ව. 1780–1797 දක්වා මහනුවර රජකළ රාජාධිරාජසිංහ රජතුමා විසින් රචිත අසදිසදකවට (2) අනුව මුන්වහන්සේ එතුමාගේ ගුරු තනතුර ද හෙබ වූහ. කාව්‍යශාස්ත්‍රය හා ශබ්දශාස්ත්‍රය පිළිබඳ හසළ බුද්ධිමතෙකු හැටියට මෙ රජතුමා එකල මහනුවර උගතුන් අතර ප්‍රසිද්ධියට පැමිණ සිටියේ ය. රජතුමා එම ශාස්ත්‍ර උගත්තේ මොරතොට නාහිමියන්ගෙනි. මුන්වහන්සේ රජතුමාගේ ගුරුවරයා වූවා පමණක් නොව ළඟින් ඇසුරු කළ මිතුරෙක් ද වූහ.

මොරතොට හිමියන් පිළිබඳව සවිස්තර කරුණු ඇතුළත්වන සමකාලීන පුස්කොළ ලේඛනයක් ආශ්‍රයෙන් උන් වහන්සේගේ ජීවන චරිතයේ ඇතැම් තොරතුරු පිළිබඳව විග්‍රහකර බැලීමට මෙහි දී අදහස් කරමි. කොළඹ-නුවර පාරේ මාවනැල්ලට නුදුරු හිඟුලෙන් හැරී හැතැප්ම 1/4ක් පමණ දුරින්, මාර්ගය අසල ම දැනට 'බෝධිමලු විහාරය' නමින් හැඳින්වෙන විහාරස්ථානයේ විහාරාධිපතීන් වහන්සේ සතුව ඇති මෙම විශේෂ වර්ගයේ ලේඛනය භික්ෂූන් වහන්සේලා අතර පරම්පරාගතව හඳුන්වාගෙන එනු ලබන්නේ "මොරතොට හිමියන්ගේ දිනපොත"(3) නමිනි. පැරණි පුස්කොළ ලේඛන අතර මෙබඳු දුර්ලභ ගණයේ කෘති, අභාවිතයට ගොස් ඇති ඇතැම් ඓතිහාසික තොරතුරු තහවුරු කර ගැනීමට උපකාරී වෙයි. මෙම පුස්කොළ පොත තවමත් ඉතා හොඳින් ආරක්ෂා වී ඇත. එය දිගින් අඟල් 29 1/2ක් ද, පළලින් අඟල් 1 1/2ක් ද වන අතර කවාකාර වූ දෙකොන පළලින් අඟලක් පමණ වේ. පත්ඉරු 127කින් යුක්තයි. චාම් ලී කම්බි දෙකක් යොදා ඇත. මෙහි සාමාන්‍ය ස්වරූපය උඩරට ප්‍රදේශයේ පැරණි පුස්කොළ පොත් අතර දක්නට ලැබෙන ලේකම් මිටියක හැඩහුරුකම්වලට සමාන ය.

දැනට ව්‍යවහාරයෙන් මෙය දිනපොතක් වශයෙන් හැඳින් වුවත්, ඇතුළත් කරුණු සාවධානව පරීක්ෂා කරන විට ඊට වඩා වෙනස් ස්වභාවයකින් යුත්, වෙනස් පරමාර්ථ ඇතුව කරන ලද කෘතියක් සේ පෙනේ. දිගු කලක් තිස්සේ දතම යොදමින් සටහන් තබා ඇති නිසා, දිනපොතක් වශයෙන් හැඳින්වීමට පෙළඹෙන්ට ඇතැයි සිතිය හැකි ය.

මෙම ලේඛනයේ වර්ෂ දක්වා ඇත්තේ කටපයාක්ෂර ක්‍රමයට ය. ඒ අනුව මෙහි සඳහන් පැරණි ම වර්ෂය, "ශකාබ්දම් තොසකුල්‍යම්" වන අතර මෑත ම වර්ෂය "ශකාබ්දම් මාලාසත්‍ය" හා "මාර්ග සත්‍ය" වේ. මෙම පොතේ සටහන් තැබීම ආරම්භ කොට ඇත්තේ "ශකාබ්දම් තෙසකුල්‍යම්" නම් වර්ෂයට අවුරුදු 30කට පමණ පසුව ය. මෙම වර්ෂය ක්‍රි.ව. 1784 විය යුතුය. අවසානයෙහි සඳහන් වන "මාලාසත්‍ය" හා "මාර්ග සත්‍ය" යන දෙකින් ම කියවෙන්නේ ක්‍රි.ව. 1813තේ වර්ෂයයි. මේ අනුව මෙම කෘතිය ක්‍රි.ව. 1784–1813 අතර කාලයට අයත් බව පෙනේ.

මෙම දිනපොතෙහි පස්වැනි පිටුවෙහි දක්වා ඇති වර්ෂය "ශකාබ්දම් තොසකුල්‍යම්" වෙයි. ඒ සමග ම දක්වන වාක්‍යය මෙසේ ය. "මෙම වර්ෂයෙහි උඳුවප් මස පුර පසළොස්වක් ලත් කිවි දින පස්වරු භාගයෙහි සීල ධූත ව්‍රතාදී නෙක ගුණ භූෂණ උපාලි මහතෙර ස්වාමීන් උපාධ්‍යාය කොට චන්දසාර තෙරසාමීන් ආචාර්‍යකොට මහණ මහලු පැවිදි ලත් මොරතොට ධම්මක්කන්ධ භික්ෂු වන මම "එතැන් පටන් මෙතිස්.අවුරුද්ද ඇතුළත අඳනා නානාකඩ...... පටි අංසකඩාදිය දීපුවා ඇර කඨින තිහට රාත්‍රී බණ දෙකට සිවුරු දෙලොසක්ද" පටසිවුරු තුදුසකුත්...... කර්ම වදන් කියා සියක් නමකට වැඩියක් උපසම්පද කළාය. නැවත උපාධ්‍යව......" (4)

"ශකාබ්දම් තොසකුල්‍යම්" වශයෙන් මෙහි දැක්වෙන වර්ෂය, ක්‍රි.ව. 1754 විය යුතු ය. මුංකොටුවේ අබේසිංහ රාළ ලියා ඇති මොරතොට වතේ 37 වැනි පද්‍යයට අනුව මෙහි සත්‍යතාව තවදුරටත් තහවුරු වේ.

"සොළොස් සිය සැත්තෑහයක් වස්
සකවසින් පසු වූනු නැනා
සතොස් වී දුටු කෙනෙහි පිත දැක
තෙරිඳු'පාලි නැනැසිනා
නිදෙස්වූ උපසම්පද කර "නිග්‍රොධ"
නම කී නැනා
උදෙස් පසළොස් දිනෙක පාමොක් නිමා
වනපොත් කර මිනා"(5)

මේ අනුව මොරතොට නාහිමියන් ලක්දිව සියම් නිකායේ ආරම්භක උපාලි මහතෙරුන් වහන්සේ සමීපයෙහි ශක වර්ෂ 1676 උඳුවප් මස (ක්‍රි.ව. 1754 දෙසැම්බර්) පුරපසළොස්වක් පොහෝ දින උපසම්පද‍ා වූ බව මෙම ලේඛනයේ සඳහන් තොරතුරුවලින් සනාථ වේ. මින් ඉදිරියට දක්නට ලැබෙන සටහන්වලින් මොරතොට හිමියන්ගේ ජීවිතයේ ප්‍රකට මෙන්ම අප්‍රකට තොරතුරු ද රැසක් අනාවරණය වේ.

''සකවර්ෂ එක්වාදහස් හයසිය අනුහතරකට පැමිණි වර්ෂයෙහි නවාම්මස පුරතියවක් නම් තිථියලත් බුදදින මෙදවස සකල ලංකාතලෙක වජත්‍රධරවූ උතුම් කීර්ති ශ්‍රී දෙව්මහරාජෝත්තමයාණන් වහන්සේ ගංගාරාම රජමහා විහාරෙ දිය වඩන නිලමේත් සමග මොරතොට අප දෙවෙනි නායක උන්නාසෙ සාමීන්ට පූජාකර වදලාහ.'' (6)

රාජාධි රාජසිංහ රජතුමා, ගංගාරාමය මොරතොට හිමියන්ට පූජා කිරීම සිදුවී ඇත්තේ ශ.ව. 1694 (ක්‍රි.ව. 1772) දී ය. ''මොරතොට අප දෙවෙනි නායක'' යන්නෙන් අදහස් කොට ඇත්තේ මහනායක පදවියට පත්වීමට පෙරාතුව උන්වහන්සේට හිමිව තිබූ අනුනායක පදවිය බව පෙනේ. නිත්‍ය වශයෙන් ම උන්වහන්සේ මල්වතු මහානායක පදවියෙන් පුදනු ලැබුයේ ''ශකාබ්දම්තානසත්‍ය'' නම් වර්ෂයේදී ය. එනම් ශ.ව. 1706 දී ය. (ක්‍රි.ව. 1784 දී ය.) මෙම ලේඛනයේ දින සටහන් තැබීම කිසියම් ක්‍රමයකට කර නැති බව මින් පෙනී යයි. මේ සමග ම දක්වෙන අනික් සටහන ශ.ව. 1711 (ක්‍රි.ව. 1789) සිදු වූවකි. ගංගාරාම පූජාව නායක පදවිය ලැබීමට අවුරුදු 12කට පෙර සිදු වූවකි. ඒ සමග ම දක්වන කරුණ නායක පදවිය ලැබීමෙන් අවුරුදු 5කට පසුව සිදු වූවකි. අවුරුදු 17 අතර අන්‍යොන්‍ය සම්බන්ධයෙන් තොර සටහන් දෙකක් එකම තැනෙක ලියා තැබීමට හේතු වන්ට ඇත්තේ, මෙම ලේඛන ලිවීම, මොරතොට හිමියන් සිය ශිෂ්‍ය පිරිසට බාර දී තිබූ නිසා විය හැකි ය. මෙහි දක්නට ලැබෙන විවිධ අක්ෂර විලාස ද ඊට සාධක වේ.

''ශකාබ්දම් තානසත්‍ය'' මෙම වර්ෂයෙහි වෘෂභ රවි විසිහත් භාග වූ පොසොන් මස අවදියවක ලත් ශනිදින පාන් වූ දෙපැය හමාර පසු උනා හේම සෙන්බද්ධ ශෛලාභිධාන ශ්‍රී වර්ධන පුර ප්‍රවරයෙහි වෛයාලියෙ දකිනා මඩපේට පොයමලු විහාරෙ මහ සංඝයා වහන්සේ රැස් කරවා මහසංඝයා වහන්සේගේ අනුමැතියෙන් මොරතොට ධම්මස්කන්ධ මහතෙරසාමීන්ට පොයමලු විහාරෙ නායක පදවිය ලැබී සත්කෝරලේ දිසාව කරවන අංගම්මන පල්ලෙගම්පහේ මහඅධිකාරම් මහත්මයාද ඌව දිසාව ලැබී තිබෙන පලිපාන දිසා මහත්තැනද වලපනේ දිසාව කරවන වට්ටාරං තැනෙන ගජනැකති නිලමේද මාතලේ දිසාව ලැබී තිබෙන අරවුවාවල දිසාමහත්තැනද උඩුනුවර රට ලැබී තිබෙන කැටකුඹුරෙ නිලමේද තුම්පනේ රට ලැබී තිබෙන ඊරියගම රටේ රාලද දුනුකාර ලේකම් ලැබී තිබෙන සාල්යායේ රාලද යන මෙකී රදලවරුන් හා සමග තබොරුපුරමෙත්තු දවුල් තම්මැට්ට ආදී පංචතූර්‍ය නාදයෙන් මහ පෙරහරින් විහාරයට වඩාගෙන ගොස් මහසංඝයා වහන්සේ රැස් කරවා මේ නායක උන්නාන්සේ වදාල ධර්ම විනයානුකූල අවවාද අනුසාසනාවෙහි මනාකොට හික්මෙන ලෙසට පණිවුඩ පනත කියවා ශාසනාභිවෘද්ධි කරවන පිනිසාණ ලෙස සදවදල සේකි''7

මොරතොට හිමියන්ට මල්වත්තේ පොය මලු විහාරෙ නායක පදවිය පිරිනැමීමේ උත්සවය උත්කර්ෂයෙන් සිදුවූ බව, ඒ පිළිබඳව අප ලේඛනයේ දක්වෙන ඉහත විස්තරයෙන් පෙනේ. පල්ලෙගම්පහේ මහාධිකාරම, සත්කෝරලේ දිසාව, ඌවේ දිසාව, වලපනෙ දිසාව, මාතලේ දිසාව, උඩුනුවර රටේ මහත්මයා, තුම්පනේ රටේ මහත්මයා සහ දුනුකාර ලේකම් ආදී උසස් රදළවරු ද මෙම උත්සවයට සහභාගී වූහ. මහනායක පදවිය පිරිනැමීම රජුගේ හෝ අන්කිසි නිලධාරියකුගේ තනි තීරණයක් මත සිදු වූවක් නොව සමකාලීන ගිහි පැවිදි සම්භාවනීය පිරිසකගේ අනුමැතියෙන් ම සිදු වූ බව මෙම විස්තරයෙන් පැහැදිලි වේ.

''ධකාබ්දම් තායසත්‍ය මෙම වර්ෂයෙහි මීන රවි පසළොස්භාගවූ බක්මස පුර දසවක ලත් ගුරුදින පූසේ නැකතින් රැවූ පස්පැය වේලාවට මහල මඩපෙට ගෙන්වා ගහරාමේ දෙගල් දෙරුවෙ යන විහාර දෙකෙ දියවඩන නිලමෙ දෙක මොරතොට ධම්මක්කන්ධනායන උන්නාන්සෙට ලැබුණකියා පල්ලෙගම්පහෙ අධිකාරම මහ නිලමෙ පණිවුඩෙ කීවාය.'' (8)

ගංගාරාමේ හා දෙගල් දෙරුවෙ දියවඩන නිලමේ තනතුරු දෙක මහනුවර මඟුල් මඩුවෙ දී පල්ලේගම් පහේ අධිකාරම විසින් මොරතොට නාහිමිට පවරන්ට යෙදුණු බව මෙයින් දක්වේ. මුන්වහන්සේ ඉතා පැහැදිලි ලෙසත්, අර්ථවත්ලෙසත්, දහම් දෙසීමට අති දක්ෂයෙක් වූහ. මේ කෙරෙහි පැහැදුණු රජතුමා මෙම විහාරස්ථාන දෙකම මුන්වහන්සේට පිදූ බව මොරතොට වත කතුවරයා පවසයි. (9)

මොරතොට නාහිමියන් උපාධ්‍යාය තනතුරෙහි ද ආචාර්ය තනතුරෙහි ද පිහිටුවා මහණ උපසම්පද වූ පිරිස ඉතා විශාල සංඛ්‍යාවකි. බු.ව. 2336 වන විට (ක්‍රි.ව. 1793) පමණක් උන් වහන්සේගේ උපාධ්‍යායත්වයෙන් සත්සීයකට අධික සංඛ්‍යාවක් උපසම්පදව ලබා සිටියහ. සංඝ පරම්පරා විශාල සංඛ්‍යාවක භික්ෂූන් වහන්සේලා මුන්වහන්-

සේ යටතේ උපසම්පදව ලබා ඇති බව පෙනේ. මෙම ලෙඛනයේ දක්වෙන භික්ෂු උපසම්පද තොරතුරු වලින් හෙළිවන එක් කරුණක් නම් රාජාධිරාජසිංහ රජුගේ කාලයේ ඇති වූ ශාසනික වර්ධනයයි. මහණ කිරීම්, උපසම්පද කිරීම්, දන ශීල ව්‍යාපාර, ධර්මදේශනා, වෙහෙර විහාර ප්‍රතිසංස්කරණ කිරීම ආදිය ගැන ක්‍රි.ව. 1807 ට පසුව සඳහන් වන තොරතුරු ඉතා ම අල්පය. එම වර්ෂයේ රජ වූ ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජුගේ කාලය රටේ දරුණු අවුල් වියවුල් සහිත කාලයක් වූ බැවින් ශාසනික කටයුතු කෙරෙහි මහජනතාව පෙළඹී නැති බවට මෙය හොඳ සාධකයකි.

රාජාධිරාජසිංහ රජතුමා හා මොරතොට නාහිමියන් අතර ඉතා කිට්ටු මිත්‍ර සම්බන්ධතාවක් පැවති බවට සාක්ෂි පොතපතින් මෙන්ම ජනප්‍රවාද වලින් ද දැනගන්නට ලැබේ. එය තහවුරු කරන තවත් සාක්ෂි අප ලේඛනයේ දක්නට ඇත. රජතුමා මොරතොට හිමියන්ට ගුරුවරයෙකු වශයෙන් දක්විය හැකි හැම උපකාරයක්ම දක්වා ඇත. ඔහු විසින් ලියූ අසදිසදකවේ මුල් පැදි දෙකින් ඒ බව හොඳින් ම පැහැදිලි වේ. මොරතොට හිමියන් හා රජතුමා අතර තිබූ සම්බන්ධය පිළිබඳව ප්‍රචලිත ජන ප්‍රවාදයක්ද තිබේ.[10]

''ශක වර්ෂ එක්වා දහස් සත්සිය එකොලොස් වෙනි වශ වෘශ්චික රවි විසිභාග වූ උඳුවප් පුර පසලොස්වක් ලත් බුද දින සමස්ත භූපාලාග්‍ර වූ උතුම් ශ්‍රී රාජාධිරාජසිංහ දෙව්මහරජතුමානො ප්‍රසනාන සීතලොදක පරිපූර්ණන කොට මෙ සුදු පිත්තල කේතලේ දෙහිගම බූනුබැද්දේ රාලහාමි අත විහාරයට එවා මොරතොට ධම්මක්ඛන්ධ අප නායක සාමීන්ට දිවිහිමියෙන් ප්‍රයෝජන විඳින්ට කියා පණිවුඩ කියා පූජා කළාය.'' රජතුමා හා ධම්මක්ඛන්ධ නාහිමියන් අතර පැවති සුහදතාව කෙබඳු වීදැයි වටහා ගැනීමට එම උදහරණය ප්‍රමාවත් ය. මොරතොට හිමියන් රෝගාතුර ව සිටි අවස්ථාවල රජතුමා කීප විටක් ම ආරාමයට පැමිණ සුවදුක් විචාරා ගිය බවට සටහන් මෙම ලේඛනයෙන් ලැබේ.

මහදන් පිරිනැමූ අවස්ථාවල පින්කම අවසානයෙහි මඳක් විහාරයේ රැඳී සිට නාහිමි සමග පිළිසඳරේ යෙදී සිටීම රජතුමාගේ පුරුද්දක් විය. උන්වහන්සේ අසනීප අවස්ථාවල උසස් පෙලේ වෛද්‍යවරුන් ප්‍රතිකර්ම සඳහා විහාරස්ථානයට එවීමට රජතුමා තම නිලධාරීන්ට නියෝග කර තිබිණ. ''ගෝත්‍ර සත්‍ය උදවන මාසෙදි හාමුදුරුවනෙත අපාසුබලා වදරා ලැංගුංගෙයි මඳක් කල් ඉඳලා සිට අපාසුවට පිලියංකර සුව කරන්නට පිළිමතලවුවෙ මහනිලමෙට යෙදී වැඩම කර වදල ඉන්පසු පිළිමතලවුවේ මහ නිලමෙ විසින් බෙජ්ජෙ මුහන්දිරං තිබුණු පල් කුඹුරෙ වෙදරාල ලවා පිලියං කරවා රොගෙන සුවව පිනදකවූ තැනේදී කරුණාව ලැබී ගංවරයකුත් දෙවා වද ලය............''[11]

රාජාධිරාජසිංහ රජතුමා විසින් සංඝයාගේ විනය පැවැත්ම ඇති කිරීම සඳහා කරවන ලද කතිකාවත ද සකස් කරන ලද්දේ මුන්වහන්සේ විසිනි. ධම්මක්කන්ධ හිමිගේ ජීවිත කාලය තුළදී සිදු වූ වැදගත් සිදුවීම් අතර යටකී අවස්ථා හැර රාජාධිරාජසිංහ රජතුමාගේ මරණය[12] ශ්‍රී වික්‍රමරාජසිංහ රජු සිංහාසනාරූඪ වීම,[13] ශලව විහාරය ලැබීම,[14] ආදී තොරතුරු මෙම ලේඛනයෙහි සඳහන් වී තිබේ. මුන්වහන්සේගේ අභාවයෙන් පසු ගෝල පිරිස අතර විහාරාධිපති ධුරය හා වස්තුව පිළිබඳ ආරාවුල් පැන නැඟුණි. එවැනි එක් අර්බුදයක් මෙම ලේඛනයෙහි සඳහන් වී තිබේ.

''ශකම් මාර්ගසත්‍යම්'' දුරුතු අවතුදුස්වක ගුරු දින කොටුගොඩැල්ලෙ පැවැත් වූ නඩු විභාගයක දී දෙගල්දෙරුවේ නායකත්වය දූරු දූනුමාලේ හිමියන් හා අනුනායක හිමියන් විසින් කොරතොට හිමියන්ගේ වස්තුවට උරුමකම් කියා ඇත. මේ දෙනමගේ ආරවුලට හේතුව නායකහිමියන් දෙගල්දෙරුවේ දියවඩන නිලය භාරව සිටීම විය යුතු ය.

මෙහි සඳහන් බොහෝ කරුණු පින්කම් පිළිබඳ ඒවා ය. පුණ්‍යකර්ම කොටස් කීපයකට බෙදා දැක්වීම වඩා යෝග්‍ය ය. භික්ෂූන් මහණ කිරීම හා උපසම්පද කිරීම ප්‍රධාන වශයෙන් ම සඳහන් වන පුණ්‍ය කර්මය යි. දෙවනුව නොයෙක් භික්ෂූන්ට සිවුරු අඳනා පොරෝනා හා ගුරුළුහු භාණ්ඩ වලින් කරන ලද පූජාවෝ යි. දන්දීම්, බණකීම, මල් පූජා කිරීම ආදිය බහුලව සඳහන් වී ඇති අනික් පුණ්‍ය කර්මයෝ යි.

මේ හැර උන්වහන්සේ විසින් කරන ලද පුණ්‍ය කර්ම අතුරින් කීපයක් මෙසේ ය:

> ''ශකාබ්දම් නායුසත්‍ය මල් විසිලක්ෂයයි. ශකාබ්දම් කය්‍යාන සත්‍ය පිච්චමල් දස ලක්ෂයක් පූජා කලා. ශකාබ්දම් තාන සත්‍ය මස්සකුත් තුටවු දෙලහක මල් පූජා කලා. ශකාබ්දම් නීය සත්‍ය පිච්චමල් එක්ලක්ෂ හැටදහක් පූජාකලාය.''[15]
>
> ''ශකාබ්දම් කය්සත්‍ය හිඳගල විහාරෙ දහඅට රියං පිළිම වහන්සේ ජරාවාස හරවන්ට සාදිලිංගං විසි හතලිස් කලඳයි හිරියල් කලන් දෙසියයි.
>
> නිල් තිස් කලඳයි දී වැඩ කරවා අවසානයෙහි නෙත්‍රා පිංකම කරවා තුන්සිය අසූවක දේ බරපැනදී කිරිපිඩු මහ පාත්‍රා තුනක් පූජා කලාය. තේවාවට සිවුරු කච්චලයයි තිර දෙකයි පූජා කලා.''[16]

"ශකාබ්දම් කය්‍යාන සත්‍ය දුක්පතෙකුට රෙදි සතර රියන් ශකාබ්දම් ත්‍රානසත්‍ය නයගැත්තෙකුට රිදී දුක්පතෙකුට කඩුප්පු.[17]

ඒ සියල්ල සටහන් වී ඇති ආකාරය අනුව බලන විට මෙය දින පොතකට වඩා පින්පොතක ස්වරූපය ගනී. පින්පොත් තබා ගැනීම උසස් අයගේ සිරිතක්ව පැවති බවට සාධක ඉතිහාසයෙන් ද ලැබේ. දුටුගැමුණු රජතුමා තමන් විසින් කරන ලද ශාසනික සේවය පොතක ලියා තබා මරණාසන්නයේ එය කියවනු අසා සිට පහන් සංවේගය උපදවා ගත් බව මහාවංශයේ සඳහන් වේ. මෙවැනි පින්පොත් තබා ගැනීම පිළිබඳව චූලවංශයේ පළමු විජයබාහු සම්බන්ධ විහාරස්ථ යෙහි ද සඳහන් වේ. මහනුවර කාලයේ පින් වට්ටෝරු ලිවීම සිරිතක් ව පැවතිණ. මාතර විසූ සරම් මුදලි තුමා තමා විසින් කරන ලද පින්කම් සියල්ල පොතක ලියා තැබීය. මෙය "සරම් මුදලි තුමාගේ පින්කම් පොත" නමින් හැඳින් වේ. මේ සියල්ලෙහි ම සඳහන් කරුණු අනුව මොරතොට හිමියන් තමන් විසින් කරන ලද සියලු පින්කම් ලියා තැබීමට කළ උත්සාහයක් හැටියට මෙම කෘතිය හැඳින්විය හැකි යි. කලින් කල කරන ලද පින්කම් දතම සහිත ව සටහන් කර තැබීම නිසා මෙය කියවූ අය දිනපොතක් වශයෙන් සළකන්නට ඇත. එහෙත් මෙය දින පොතකට වඩා පින්පොතක ස්වරූපය ගනී.

---

1. සංඝරාජ සාධුචරියාව (නාහල්ලේ පඤ්ඤාසේන හිමි සහ පී. බී. සන්නස්ගල සංස්කරණය) 3 පිටුව.
2. අසදිස ද කව—(ඇස්. මහින්ද හිමියන්ගේ සංස්කරණය) 67 සහ 68 පද්‍ය

   මා ඉවු මිතුරු ව න
   නොයෙක් දහමට ගුරුව න
   දම්කඳ නම් සොම න
   යතිඳු සඳ සිත නොමැද කුළුනෙ න

   මොක් සිරි ලබන මෙ න
   ගැඹුරු දහමක් එව් වෙ න
   කවිකර කියන මෙ න
   කලෙන් ආරාධනා සදෙසි න

3. ජාතික ලේඛනාගාරයේ ඓතිහාසික අත්ලිපි කොමිසමේ ලේඛන අංක: 5/63/101
4. 5/63/101–5 පිටුව.
5. මොරතොට වත (සං) ගුන්නෑපාන වජිරඥාන ස්ථවිර—(1949)–6 පිටුව
6. 5/63/101– 7 පිටුව
7. 5/63/101– 9 පිටුව.
8. 5/63/101–11 පිටුව.
9. මොරතොට වත 7 පිටුව. 44,45 පද්‍ය බලන්න.
10. මොරතොට හිමියන්ගේ සීලය පරීක්ෂා කරනු වස් රජතුමා දිනක් උන්වහන්සේගේ පන්සලට ගොස්, සැතපී සිටින තැනම නුදුරු කවුළුවකින් අත දැමීලු. නිත්‍ය වශයෙන් එය රජතුමාගේ අත බව උන්වහන්සේ එක් වරම හඳුනා ගත්හ.
11. 5/63/101– 12 පිටුව.
12. 5/63/101– 78 පිටුව.
13. 5/63/101– 78 පිටුව.
14. 5/63/101– 2 පිටුව.
15. 5/63/101– 18 පිටුව.
16. 5/63/101– 83 පිටුව.
17. 5/63/101–142 පිටුව.

"ශකාබ්දම් කය්‍යාන සත්‍ය දුක්පතෙකුට රෙදි සතර රියන් ශකාබ්දම් තානසත්‍ය නයගැත්තෙකුට රිදී දුක්පතෙකුට කඩුප්පු.[17]

ඒ සියල්ල සටහන් වී ඇති ආකාරය අනුව බලන විට මෙය දින පොතකට වඩා පින්පොතක ස්වරූපය ගනී. පින්පොත් තබා ගැනීම උසස් අයගේ සිරිතක්ව පැවති බවට සාධක ඉතිහාසයෙන් ද ලැබේ. දුටුගැමුණු රජතුමා තමන් විසින් කරන ලද ශාසනික සේවය පොතක ලියා තබා මරණාසන්නයේ එය කියවනු අසා සිට පහන් සංවේගය උපදවා ගත් බව මහාවංශයේ සඳහන් වෙ. මෙවැනි පින්පොත් තබා ගැනීම පිළිබඳව චූලවංශයේ පළමු විජයබාහු සම්බන්ධ විහාරස්ථයෙහි ද සඳහන් වේ. මහනුවර කාලයේ පින් වට්ටෝරු ලිවීම සිරිතක් ව පැවතිණ. මාතර විසූ සරම් මුදලි තුමා තමා විසින් කරන ලද පින්කම් සියල්ල පොතක ලියා තැබීය. මෙය "සරම් මුදලි තුමාගේ පින්කම් පොත" නමින් හැඳින් වේ. මේ සියල්ලෙහි ම සඳහන් කරුණු අනුව මොරතොට හිමියන් තමන් විසින් කරන ලද සියලු පින්කම් ලියා තැබීමට කළ උත්සාහයක් හැටියට මෙම කෘතිය හැඳින්විය හැකි යි. කලින් කල කරන ලද පින්කම් දනම සහිත ව සටහන් කර තැබීම නිසා මෙය කියවූ අය දිනපොතක් වශයෙන් සළකන්නට ඇත. එහෙත් මෙය දින පොතකට වඩා පින්පොතක ස්වරූපය ගනී.

---

1. සංඝරාජ සාධුචරියාව (නාහල්ලේ පඤ්ඤාසේන හිමි සහ පී. බී. සන්නස්ගල සංස්කරණය) 3 පිටුව.
2. අසදිස ද කව—(ඇස්. මහින්ද හිමියන්ගේ සංස්කරණය) 67 සහ 68 පද්‍ය

   මා ඉටු මිතුරු ව න
   නොයෙක් දහමට ගුරුව න
   දම්කඳ නම් සොම න
   යතිඳු සඳ සිත නොමැද කුළුනෙ න

   මොක් සිරි ලබන මෙ න
   ගැඹුරු දහමක් එව් වෙ න
   කවිකර කියන මෙ න
   කලෙන් ආරාධනා සදෙසි න

3. ජාතික ලේඛනාගාරයේ ඓතිහාසික අත්ලිපි කොමිසමේ ලේඛන අංක: 5/63/101
4. 5/63/101–5 පිටුව.
5. මොරතොට වත (සං) ගුන්නැපාන වජිරඥාන ස්ථවිර—(1949)–6 පිටුව
6. 5/63/101– 7 පිටුව
7. 5/63/101– 9 පිටුව.
8. 5/63/101–11 පිටුව.
9. මොරතොට වත 7 පිටුව. 44,45 පද්‍ය බලන්න.
10. මොරතොට හිමියන්ගේ සීලය පරීක්ෂා කරනු වස් රජතුමා දිනක් උන්වහන්සේගේ පන්සලට ගොස්, සැතපී සිටින තැනම නුදුරු කවුළුවකින් අත දමීලු. නිත්‍ය වශයෙන් එය රජතුමාගේ අත බව උන්වහන්සේ එක් වරම හඳුනා ගත්හ.
11. 5/63/101– 12 පිටුව.
12. 5/63/101– 78 පිටුව.
13. 5/63/101– 78 පිටුව.
14. 5/63/101– 2 පිටුව.
15. 5/63/101– 18 පිටුව.
16. 5/63/101– 83 පිටුව.
17. 5/63/101–142 පිටුව.

තිස්ස කාරියවසම

පහන් මඩුවක කප් සිටුවීම

පත්තිනි දේවතාවිය ප්‍රමුඛස්ථානයෙහි ලා සබරගමු පළාතෙහි පවත්වනු ලබන ප්‍රධාන ම ශාන්ති කර්මය පහන් මඩුව නමින් හැඳින්වෙන වත් පිළිවෙතයි. පත්තිනි දේවිය මුල් කර ගෙන කරනු ලබන මෙවැනි වත් පිළිවෙත් රාශියක් ශ්‍රී ලංකාවේ දක්නට හැකි ය. ගම්මඩුව, දෙවොල් මඩුව, මල් මඩුව, පූනා මඩුව, ගිනි මඩුව, දේවාල මඩුව සහ දන මඩුව ආදී නම්වලින් හැඳින්වෙන ශාන්ති කර්ම උඩරට ද පහතරට ද අතිශයින් ප්‍රචලිත ය. එහෙත් සබරගමු පළාතට විශේෂ වූ මඩු ශාන්ති කර්ම කිහිපයක් ඇත. ඒවා නම් කිරි මඩුව, හැල්ලුම් මඩුව, තුන්ද ගී මඩුව, හත් ද ගී මඩුව සහ පහන් මඩුව යි. සමහර තැනක මංගර දෙවියන් වෙනුවෙන් කරන මංගර මඩුවක්ද ඇතත් එය සාමාන්‍ය පිළිගැනීම නොවේ. ලක්දිව සියලු ම වත්පිළිවෙත්වල දී කප් සිටුවීමක් කෙරේ. මඟුල් මඩු, තොවිල් මඩු, බලි මඩු ආදිය සඳහා මෙය අත්‍යාවශ්‍ය ය. පහන් මඩු තෝත්‍රයක් සඳහා කෙරෙන කප් සිටුවීම, මතු මත්තෙහි දවසක එම තෝත්‍රය පවත්වන බවට කෙරෙන ඇප වීමකි; පොරොන්දුවකි.

පහන් මඩුවක් කරන්නේ සකල ගම්වාසීන්ගේ එකතුවෙනි. එහෙත් සමහර අවස්ථාවක ධනවතකුට පෞද්ගලික පහන් මඩුවක් නටා ගන්නට අවස්ථාවක් නැතැයි මෙයින් අදහස් නොකෙරේ. පහන් මඩුවක් පවත්වන්නට කලින් එය පවත්වන ස්ථානය පැහැදිලි වශයෙන් තීරණය කර ගත යුතු යි. අසලක සොහොන් පිටියක් නො මැති, දේව බැල්ම ඇති, ශුද්ධ වූ බිමක් මේ සඳහා යොද ගැනේ. මේ නිසා බොහෝ විටක පන්සලක් ආශ්‍රිත ව ඇති බිම මෙ සඳහා යොද ගැනේ. මහජනයාට එකතු විය හැකි වීම හා ගමනාගමනයට පහසුකම් ආදිය ගැන ද දැන් සැලකේ. එමෙන් ම පහන් මඩුව පවත්වනු ලබන දිනයක් ද නියම කර ගත යුතු යි. පූර පක්ෂයේ දවසක පහන් මඩුව පමණක් නොව සියලු ශුභදායී වත් පිළිවෙත් පැවැත්වීම සාමාන්‍ය පිළිගත් සම්ප්‍රදය යි. රිවිටා, මරයෝග ආදී අශුභ අංශ වලින් තොර වූ බදද, සෙනසුරාද යනුවෙන් නම් කෙරෙන කෙම්මුර දිනයක් මේ සඳහා වඩාත් වැදගත් වෙයි. එදින පසළොස්වක පොහොය නොමැති විය යුතු ය.

ලක්දිව අනික් පළාත්වල ගම් මඩු, කංකාරි මඩු, තොවිල් මඩු ආදිය සඳහා කප් සිටුවීම වැඩිපුර ප්‍රසිද්ධියක් නොදී කරනු ලබන චාම් චාරිත්‍රයකි. ගෙදරක නම් ගෘහ මූලිකයා හා තවත් ළඟ ම ඥාතීන් පිරිසක් ද, කපු පත්තිනිවරුන් කිහිප දෙනෙක් ද මේ සඳහා එක් වෙති. නැටුම් ගැයුම් ආදිය බහුල වශයෙන් භාවිත නොකෙරේ. එහෙත් සබරගමු පළාතෙහි පහන් මඩුවල කප් සිටුවීම මේ අතින් විචිත්‍ර වූ චාරිත්‍ර රටාවකි. සමහර කපු පත්තිනිවරු කප් සිටුවීම සඳහා මඩු පේ කිරිමෙ දවසට නියමිත චාරිත්‍ර විධි පද්ධතිය ම පවත්වනු මා දැක ඇත. කප් සිටුවීම විචිත්‍ර අන්දමින් පවත්වන්නේ නම් කපු පත්තිනිවරු කල් වේලා ඇතිව පැමිණ තෝරා ගත් බිම සකස් කරති. පසු දවසක මඩුව සඳහා ශාලාව සකස් කරන විට එහි එක් කණුවකට කප් ගස අසු වන අන්දමට කප් ගස සිටුවන තැන තීරණය කෙරෙති.

කප සිටුවන්නට නියමිත ස්ථානයෙහි මල් යහනක් සකස් කෙරෙයි. එහි පහන් දැල්වීම කෙරේ. වටේ ගොක් සැරසිලි කරනු ලැබේ. සිටුවන්නට තෝරා ගත් කපට කප් ගහ යයි කියති. එය කොස් වැනි කිරි ගහක අත්තකින් කපා ගත්, වියත් නවයක් දිග අතු කැබැල්ලකි. එය සැස පිළිවෙළ කර සුදු රෙද්දකින් ඔතා උස් තැනක තබා ඇත. අනතුරුව එම කප් ගහ ගොක් කොළ වලින් සරසා එහි ඉහළ කෙළවරෙහි තැඹිලි මලක් ද පොල් ගෙඩි දෙකක් ද බඳිති. කප් සිටුවීම කළ යුත්තේ කොස් ගසක කොස් නැටි පෙනෙන වේලාවට යැයි සම්මතයක් සබරගමු පළාතෙහි ඇති හෙයින් උදසන කප් සිටවන වේලාව දක්වා විවිධ නැටුම් කොටස් ඉදිරිපත් කරමින් කටයුතු කෙරෙයි. මේ හෙයින් විචිත්‍ර අන්දමින් කප් සිටුවීම කරන්නේ නම් පසු දින උදසන කප් සිටුවීමට පෙර කලින් දවසේ රාත්‍රී අටට හෝ නවයට පමණ චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර ඉටු කිරීම ආරම්භ කෙරේ.

මේ අනුව නා පිරිසිදු වී එතැනට පැමිණෙන ප්‍රධාන කපු පත්තිනි සහ අවශේෂ සහායකයෝ ද මල් යහනේ පහන් දැල්වීම කරත්. මේ මල් යහනේ බුලත් නවයක් ද පඬුරු නවයක් ද මල් වර්ග පහක් ද පහන් නවයක් ද තබා ඇත. බුදුන්, දහම්, සඟුන් ප්‍රමුඛ ත්‍රිවිධ රත්නයට ද ලෝක පාලක දෙවිවරුන්ට ද විෂ්ණු, සමන්, කතරගම, නාථ, විභීෂණ ආදී දෙවිවරුන්ට ද නම් ගම් සිහි කර පහන් දැල්වීම කළ යුත්තේ ය. මෙම දෙව් දේවතාවුන් පිරිස හැඳින්වෙන්නේ 'සපිරිවාර දෙවිවරුන්' නමිනි. මේ හැඳින්වීම ලක්දිව වෙනත් ප්‍රදේශයක දක්නට නොමැත්තේ ය.

පහන් දැල්වීමෙන් අනතුරුව ප්‍රධාන කපු පත්තිනි විසින් පිරිස පන්සිල්හි පිහිටුවනු ලැබේ. සාමාන්‍යයෙන් ගිහියන් පන්සිල්හි පිහිටුවනු ලබන්නේ භික්ෂූන් වහන්සේ විසිනි. එහෙත් මෙහි දී කපු පත්තිනි භික්ෂුවගේ භූමිකාව ආරූඪ කර ගන්නේ මෙම අවස්ථාව ශුද්ධ වූ අවස්ථාවක් ලෙස සැලකීමෙනි. භික්ෂුව පන්සලේ දි කරන්නේ ත්‍රිවිධ රත්නය පෙරදැරි කර ගෙන දෙවි දේවතාවුනටම පිං දීම ආදී බෞද්ධ කටයුතු යි. මෙහි දී ගිහියකු වුවද, කපු පත්තිනි කරන්නේ ද ඊට සමාන කාර්යයකි. එහෙයින් ප්‍රශ්න කිරීමකින් තොර ව කපු පත්තිනිගේ ඉල්ලීම පරිදි රැස් ව සිටි සියලු දෙනා ම පන්සිල් ගැනීමට නමස්කාරය කියති. තවත් එක් වෙනසක් මෙහි විද්‍යාමාන ය. පන්සලේ දී ගිහියා පන්සිල් කියන්නේ භික්ෂුව ඒ ඒ පාඨය අවසන් කළ පසුව හෝ සෑහෙන තරම් දුරට අවසන් කළ කල්හි ය. එහෙත් පහන් මඩු තෝත්‍රයක කප් සිටුවීම හෝ මඩු පේ කිරීම වැනි අවස්ථාවල ගිහියන් පන්සිල් පාඨ හා තුනුරුවන් සරණ යාමේ පාඨ කියන්නේ කපු පත්තිනි සමඟ එකට ය. එහි දී කපු පත්තිනිට භික්ෂුවට හිමි ස්ථානය නොලැබේ.

කපු පත්තිනි හා අවශේෂ සහායකයෝ එක් වී නමස්කාර සන්නය හා ශ්ලෝක ඉදිරිපත් කරති. දෙවිවරුන් සඳහා ද සිලෝ සහ ශ්ලෝක ද ගායනා කරත්. මෙහි දී ඒ ඒ කපු පත්තිනිගේ ස්මරණ ශක්තිය ප්‍රකට කරවන අන්දමින් එම පාඨ යොදා ගනියි. එමෙන් ම කපු පත්තිනි තමන්ට අයත් දේවාලයෙහි නියමිත කෙම්මුර දිනවල තේමාව පවත්වා ගෙන එන්නේ නම් ඒ අවස්ථාවල ගායනා කර පුරුදු සිලෝ සහ ශ්ලෝක ගායනා කිරීම පිළිගත් ක්‍රමයකි. දෙවි දේවතාවුන් වෙනුවෙන් නියමිත කව්, සිලෝ, සන්න සහ ශ්ලෝක ගායනා කර අවසානයෙහි දේවාරාධනාව කරන්නේ යම් මතු දිනයකදී ඔබ වහන්සේලාගේ නාමයට මෙම භූමියේදී පහන් මඩුවක් පවත්වනු ලබන බවට පොරොන්දු වෙමින් බාර හාර වෙමින්... මෙවන් දිනයේ ඒ කප සිටුවීමේ ආඥුවෙන් ආනුභාවයෙන් අද වූ දිනේ මෙම පූජා මංගල්‍ය උත්සව භූමියට රැස්වී සිටින සැම සියලු දෙනාටත් මේ ගම් නියම් ගම්වල මෙයට එක්සත් වූ දයක කාරකාදී සියලු ගම් වාසීන්ටත්, ඔබ වහන්සේලාගෙන් බලාපොරොත්තු වන්නා වූ පිහිටාධාරයක්, සෙතක්, සාන්තියක් ඇත්නම් ඒ සියල්ල ලැබේවා. ආයුබෝවේවා, ආයුබෝවේවා ආයුබෝවේවා" ආදී වශයෙන් කියවෙන කට පැහැදියකිනි.

දෙවි දේවතාවුන් වෙනුවෙන් මල්පැල සිටුවීම, පහන් දැල්වීම සහ මල්පහන් තැබීම ආදිය කළ අවස්ථාවෙහි එතැනට දෙවි දේවතාවුන් රැස්වන බව ගැමි ශාන්තිකර්මකරුවන්ගේ විශ්වාසය යි. මේ නිසා ම කප් සිටුවීම සඳහා එතැනට—එම භූමියට—රැස් ව සිටින දෙවිවරුන්ගෙන් අවසර ගෙන 'භූමි දේවියට' නමස්කාර කිරීම කෙරේ. ඇගෙන් අවසර නොගෙන බිමෙහි කප සිටුවීම නොකළ හැකි ය.

සියලු ශුභදයක වත්පිළිවෙත් ආරම්භ කැරෙන්නේ මංගල භේරි වාදනයෙනි. මෙහි දී දවුල් ඉහ බැඳ ගන්නා බෙර වාදකයෝ දවුලින් මඟුල් බෙර වට්ටම් වාදනය කරති. අනතුරුව අඩු කෝල් පදයක්[2] නටා පත්තිනි දේවිය වෙනුවෙන් කවි ගායනා කිරීම ආරම්භ වෙයි. මෙතැන දී සමහර ඇදුරෝ 'දෙමින තකට' මාත්‍රයට අයිති කව් ද ගයත්. ආශිර්වාද කවි ගයා අඩු කෝල් පදයක් නටා, ජිං කිටි තත් මාත්‍රයට අයිති කවි කිහිපයක් ගයා කලාසම් සහ අඩව්වක් නටා කම කොටස් අවසාන කෙරේ. පෞද්ගලික ව නිවසක පවත්වන පහන් මඩුවක කප් සිටුවීමට මෙවැනි විවිධ රංගන සහ කවි ගායනා ආදිය ඇතුළත් කර ගැනීම ආර්ථික සම්පත් නිසා සීමා වෙතත් මුළු ගමක් ම සම්මාදම් වී කෙරෙන මඩුවක දී එම ගම් වැස්සන් සතුටට පත් කිරීම සඳහා හොඳට නැටිය හැකි, හොඳට ගැයිය හැකි, හොඳට වැයිය හැකි ශිල්පීන් කිහිප දෙනෙකු හෝ සම්බන්ධ කර ගැනීම තම ගෞරවයට හේතු වන බව ප්‍රධාන කපු පත්තිනි දනියි.

මල්යහන් කවි පද නටා කප් සිටුවන මෙතැනට වඩින ලෙස සියලු දෙවියන්ට ආරාධනා කෙරේ. මෙතැන් දී ද පෙර පත්තිනි දෙවියන්ට කළ ආකාරයටම ආශිර්වාද ගායනා කර, අඩු කෝල් පදයක් නැටීමෙන් අනතුරුව ජිංකිටි තත් මාත්‍රයට අයිති කවි ගායනා කරමින් නටා කලාසමක්[3] සහ අඩව්වක් නැටීම පිළිගත් සම්ප්‍රදය යි. එතැනට වැඩි දෙවියන්ට සතුටු වීම සඳහා දෙංන ගත දෙං මාත්‍රයට කවි ගයා දෙවිවරුන්ට යහනේ පුද ගන්නට ආරාධනා කරති. මෙහි දී යහන් දැක්මේ පද කොටස් කිහිපයක් ඉතා කෙටියෙන් දැක්වෙයි. දෙවිවරුන් පිනවීම සඳහා හත් පද පෙලපාලියෙන් කොටස් කිහිපයක් ඉදිරිපත් කිරීම පිළිගත් ක්‍රමය යි. හත් පදය යනු සබරගමු ශාන්තිකර්මවල දී දෙවිවරුන්ට විවිධ පූජා භාණ්ඩ පිදීම සඳහා උපයෝගී කර ගන්නා පද කොටස් හතකි. එහෙත් මෙහිදී අවස්ථානුකූල ව සුවඳ දුම්මල පාලිය, කලස් පාලිය හා කොකල පාලිය වැනි නැටුම් කොටස් නටත්.[4]

හත් පද පෙලපාලියෙන් බොහෝ කොට ම කප් සිටුවීමේ දී ඉදිරිපත් කරන්නේ මෙම නැටුම් පෙලපාලි තුන යි. මෙහි කිසියම් විශේෂාර්ථයක් ඇත්දැයි කීම දුෂ්කර ය.

පසුව පත්තිනි දෙවියන්ගේ උපත් කතා කවියෙන් ගයත්. ගායනා අවසානයෙහි නැටුම් කොටස් රඟ දක්වත්. පසුව සබයට සෙත් පතා කවි ගායනා කෙරේ. එම ගායනා අවසාන කරන්නේ අඩු කෝල් පද නැටීමෙනි.

රාත්‍රියෙහි එකොළහට පමණ මෙම කොටස් අවසාන කර නින්දට යන කපු පත්තිනිවරු පසු දින උදෑසන අවදි වෙති. මෙතෙක් උස් තැනක තබා තිබුණු කප උඩු වියන් සහිත ව පංචතූර්ය නාද ඇති ව කප සිටුවන ස්ථානයට පෙරහැරින් වැඩමවීම කරන්නේ උදේ පහමාරට පමණ ය. කපු පත්තිනිවරු මෙම පෙරහැරේ එන්නාහු කප උපතේ කවි ගායනා කරත්. කප පිරුවටය කින් වසා ඇති අතර, බිමට පාවාඩ එලා ඇත.

කප සිටුවන ස්ථානය මේ වන විට සකස් කර හමාර ය. එතැන වළක් හාරා ඇත. වළ කට වටේ බුලත් දෙලහක් ද, පඬුරු දෙලහක් ද, පැන් අතලය ද කපුරු, සඳුන් කුරු, පහන් තිර ද තබා තිබේ. බුලත් ආදිය වළ වටේ වෘත්තයක් හැදෙන පරිදි තබා ඒවා මත පඬුරු තබා ඒ මත පහන් තබා පහන් තිර දල්වති. සමහර තැනක පහන් දල් වන්නේ නැත. නියමිත සුබ මොහොත පැමිණි කල්හි, නියමිත සුබ දිසාව බලා ගෙන කප වළට බා එය මුදුනෙහි පොල් ගෙඩි දෙකක් ද, තැඹිලි මලක් ද එල්ලනු ලැබේ. අවසානයේ පිරුවටයකින් කප් ගස වසනු ලැබේ.

මේ සියල්ල අවසාන කළ කල්හි දවුල් වාදකයා එහි ළං ව පැදකුණු කර තේවාපද වාදනය ආරම්භ කරයි. මේ අවස්ථාවෙහි ආවතේවකාරයා – මඩු පූරයා – කප් ගසට සුවඳ දුම් අල්ලයි. සමහර ගම් වල බුලත් කොළ මත තබා ඇති පහන්වල තිර දල්වන්නේ මේ මොහොතේදී ය.

තේවාපද වාදනය අවසානයේ ප්‍රධාන කපු පත්තිනි දේවාරාධනය කරන කන්නලව්වක් කියා කප සිටුවා අවසාන කළ බවත් අනාගතයෙහි තුන් මාසයක් ඉක්ම යන්නට පෙර දිනයක කප් ගස ඉගිල්ලවීම සඳහා පහන් මඩු තෝත්‍රයක් මෙ ස්ථානයෙහි පවත්වන බවත් දෙවියන්ට දන්වා සිටියි. කප් සිටුවීමට සම්බන්ධ කවි ගායනා කරන අතර ඒවා බොහොමයක් ම ගැයෙන්නේ 'දෙංත තකට' මාත්‍රයට යි. නම් කියවෙන දෙවිවරුන් අතර විෂ්ණු, සමන්, නාථ, දෙවොල්, මංගර සහ පත්තිනි ද වෙත්.

ප්‍රධාන කපු පත්තිනි වළ වටා තිබුණු බුලත් පඬුරු ආදි සියල්ලම කප් ගස සිටුවන ලද වළට දමා පැන් කොතලය (අතලය) අතට ගෙන කරණීය මෙත්ත සූත්‍රය ගායනා කරමින් අතලයේ පැන් වලින් කප නාවයි. නාවන අතර මඩුව අසවල් දිනයේ නටන බවට පොරොන්දු වෙයි. වළෙහි ඉතිරි ව ඇති කොටස ද පස් දමා එය තද කර කප සුරක්ෂිත ව තබා ඇත්දැයි බලා අපේ කටයුතු අවසාන යැයි කපු පත්තිනි දන්වයි. මෙහි දී සභා වෙහි සිටින සැදැහැවත්තු තම පැතුම් ඉටු කර ගන්නා අභිලාෂයෙන් පඬුරු බාර හාර ආදිය මල් යහනට ඔප්පු කරති. ප්‍රධාන ඇදුරා බුදුන් දහම් සඟුන්ට වැඳ නමස්කාර කොට දෙවියන්ට පිං දී කප් සිටුවීමට සම්බන්ධ පූජා විධි පද්ධතිය අවසාන කරයි.[5]

---

1. ඔපනායක පන්සලේදී මෙවැනි මාගර මඩුවක් දිටිමි. අවාසනාවකට මෙන් එය හැන්දෑවේ ආරම්භ වී ර. එකොළහ වන විට අවසානයට පත් විය.
2. කෝල් පද නැටීම සබරගමුවේ දෙවිවරුන් වෙනුවෙන් කෙරෙන්නකි. මෙය උඩරට කෝල් මුර හා සමානය.
3. කලාසම් යන පදය භාරතීය නර්තනය හා සම්බන්ධ කර ගැනීම අසාධාරණ ය. පහතරට රටයකුම යාගවල කලාසම පදය තිස් එක පද පෙලපාලියෙන් එකක් පමණි. සබරගමු නැටුම් පද්ධතියෙහි කලාසම නැටුම පද අවසාන කිරීමට අවශ්‍ය අංගයකි.
4. හත්පද පෙලපාලිය යනු දුම්මල පාලිය, පොල් ගෙඩියේ පාලිය, කලස් පාලිය, කෙණ්ඩි පාලිය, දලුමුර පාලිය, කුකුල් පාලිය හා සලු පාලිය යි. මීට වඩා වෙනස් ව්‍යවහාර ද තිබේ. කෙසේ වුවත් මෙයට උඩරට එන හත් පදයෙන් වෙන් කොට හඳුනා ගන්න.
5. මෙම ලිපිය සඳහා 1986 පෙබරවාරි 12 වැනි දින ආර්. ජී. පොඩිමහත්තයා, ඩී. වී. පුංචි නිලමෙ, ඩී. වී. හීන් නිලමෙ, පී. එල්. ලයනල්, පී. බබානිස් යන ශිල්පීන් හා වාදකයන් විසින් හොරණදී කරන ලද කප් සිටුවීම මංගල්‍යය පාදක කර ගන්නා ලදී.

ප්‍රේමසිරි කේමදස

සංගීතඥයා හා ඔහුගේ මාධ්‍යය

අපේ රටේ සංගීත කලාව ගැන කථා කරන විට, අපේ සංගීතඥයන්ටත්, විචාරකයන්ටත් අමතක වූ, නැත්නම් සමහර විට වුවමනාවෙන් ම අමතක කරන කාරණයක් ගැන මතක් කළ යුතුයි. එනම් මෙතෙක් අපේ රටේ, වචනයේ පරිසමාප්ත අර්ථයෙන්, යම් සම්භාව්‍ය සංගීත නිර්මාණයක් බිහි වී තිබේද යන්නයි. මට වැටහෙන හැටියට නම් මෙතෙක් මේ රටේ ජාත්‍යන්තර මට්ටමෙහි ලා ගිණිය හැකි, පෙරදිග හෝ අපරදිග හෝ ශිල්පීය වූ අති සම්භාව්‍ය සංගීත නිර්මාණ හා සැසැඳිය හැකි නිර්මාණ බිහි වී නැත. ශතවර්ෂ කිහිපයකට පෙර අපරදිගින් ඇසුණ බේතෝවන්, මෝසා, චයිකොව්ස්කි වැනි සංගීතඥයන්ගේ නිර්මාණ හා සැසැඳුමට ඇති එකද නිර්මාණයක් ගැනවත් කථා කළ හැකිද? විදෙස් සංගීතය හෝ සංගීතඥයන් හුවා දැක්වීමටවත් ස්වදේශීය සංගීතය හෝ සංගීතඥයන් යටපත් කිරීමටවත් අනවශ්‍ය උත්සාහයක් ගන්නවා නොවේ.

ගත වූ දශක කිහිපය තුළ පෙර'පර දෙදිගම සංගීත ශිල්ප ක්‍රම උපයෝගී කරගෙන සන්ද්ධවනි සහ සිනමා හා නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයන් හි ස්වයං නිර්මාණ ගණනාවක් මම ඉදිරිපත් කෙළෙමි. ඒවා කොතෙක් දුරට උසස් සම්භාව්‍ය නිර්මාණ වූවාද යන්න ප්‍රබුද්ධ ශ්‍රාවකයා හා විචාරකයා දක් වූ ප්‍රතිචාරයෙන් විනිශ්චය කර ගැනීමට හැකි විය. එහි ලා මා ගත් මඟ නිවැරදි බව නිගමනය කිරීමට තරම් ඒ ප්‍රතිචාරය හා අනුකූලතාව ප්‍රමාණවත්වීම ගැන තෘප්තියට පත්විය හැකියි.

ඒ ගත් මඟ ඔස්සේ යමින් නුදුරු අනාගතයේ දී නව නිර්මාණ කිහිපයක් ශ්‍රාවක ප්‍රේක්ෂක රසිකයන් හමුවේ තැබීමට මම බලාපොරොත්තු වෙමි. මෙහිදී මාගේ අභිප්‍රාය වන්නේ සංගීතඥයා සිය මාධ්‍යය හඳුනා ගැනීමට සියල්ලට පළමුව වැදගත් වන බව පෙන්වා දීමටයි. අපේ බොහොමයක් දෙනා වරද්ද ගත් තැන එයයි. සිය මාධ්‍යය කුමක්දැයි හරිහැටි නොහඳුනා ගැනීමයි.

සංගීතඥයා රස නිෂ්පත්තිය කළයුත්තේ සියුම ව හසුරුවන නාද රටා හා ශිල්පක්‍රම තුළින් සංගීතයෙන් ම විනා වෙනත් කවරෙකු හෝ ලියූ කියූ දෙයක් මුල් ම තැනෙහි ලා ගෙන නොවේ. අර්ථ ධ්වනිය කාවද්දන්නට ශබ්ද ධ්වනිය මුල් කරගත් අවස්ථා දැකිය හැක්කේ ඉතාමත් අල්ප වශයෙනි.

මෙහි දී සංගීත භාණ්ඩය මෙන් ම සංගීත ශිල්පියා ද අති සියුම් වින්දනයක් ජනිත කරවීමට සමත් වන අසීමිත පරිචයක් සංගීතඥයාට තිබිය යුතු ය. එහි ලා අපේ ජන සංගීතය වේවා, භාරතීය රාගධාරී සංගීත ක්‍රමය වේවා, අපරදිග සම්භාව්‍ය සංගීත ශිල්පක්‍රම වේවා, ගිණිය නොහැකි තරම් වන අනන්ත වූ ස්වර රටා මාලාවන්ගෙන් බිඳක් තෝරා ඖචිත්‍යයෙන් යුතු ව සිය කෘතියේ ආත්මය බවට පත්කර ගැනීමට තරම් ස්වයං නිර්මාණ ශීලිත්වයක් සහ ස්වාධීනත්වයක් පවත්වා ගැනීමට යමෙකුට හැකි වූයේ ද? එතැන සංගීතඥයෙක් ඇත.

එසේ වූ සංගීතඥයෙකු අතින් සන්ධවනියක් බඳු උසස්තම සම්භාව්‍ය කෘතියක් බිහි වන්නේ කෙසේ ද? මුලින් ම සිදු වන්නේ ස්වර රාශියක් නොව කිහිපයක් අමුණා ගැනීමයි. මාලයකට මුතු අමුණන්නා සේ ඒ ස්වර එකිනෙක එකතු වන්නේ ය. එසේ එකතු වූ ස්වර නැවත දෙවැනි අවස්ථාවක දී එම ස්වරයන්හි හඬම තුළින් ගැටුමකට පත් කෙරේ. නැවත ඒ ස්වර මාලා විසුරුවා හැර මුලින් සිටි ආරම්භක ස්ථානයට නැවත ගෙන ඒම උසස් සම්භාව්‍ය සන්ධවනි කෘතියක විශේෂ ලක්ෂණය යි.

මෙහි දී ප්‍රායෝගික වශයෙන් ඉතා වැදගත් වන කරුණකි, ඒ ඒ සංගීත භාණ්ඩ පිළිබඳ සංගීතඥයා සතු පෘථුල අවබෝධය. වානේ, ලීපතුරු වැනි ද්‍රව්‍ය වලින් සාද ගනු ලබන භාණ්ඩවලින් නිකුත් වන නාද, රසිකයාගේ හද තුළ කම්පනයක් ජනිත කරවීමට සමත් වන්නේ ඒ හඬ පාලනය කිරීම සඳහා, ඒ ඒ භාණ්ඩ පිළිබඳ පෘථුල අවබෝධයක් සංගීතඥයාට තිබුණහොත් පමණි. එසේ නො වුණහොත් භාණ්ඩ සමූහයකින්, නාද ජාලාවක් විහිදෙනවා හැරෙන්නට සියුම් රස වින්දනයකට තුඩුදෙන ශබ්ද මාධුර්යයක් ඇති නොවන්නේ ය. අජීවී භාණ්ඩවල සජීවී බව ඇති කළ හැක්කේ සංගීතඥයා විසින් රැකගන්නා ලද දැඩි සංයමයකින්, සිත්තරෙකු එක් එක් වර්ණ මිශ්‍ර කරන්නා සේ, ඒ ඒ නාද රටා හඬ පාලනයක් ඇතිව විහිදුවීමෙන් විනා, නිකම්ම ඝෝෂා නඟමින් වාදනය කිරීමෙන් නොවේ. සංගීත රස වින්දනය අද බොහෝ සේ ඇසෙන සංගීත බජව ඝෝෂාවක් මෙන් ඒ කණින් අසා මේ කණින් පිට කරන්නක් නොව සියවස් ගණනක් පවතින සකල කලාවන්

අකුරින් සංගීතය සියුම්තම කලා මාධ්‍යය හැටියට පදනම් කරගෙන නිර්මාණය වූ රසභාවධාරා විහිදීමක් විය යුතුය. මා ඉහත සඳහන් කළ බේතෝවන් වැනි සංගීතඥයන්ගේ කෘති අදත් අප්‍රරූප වාහී වන්නේ ඒ නිසා ය.

සංගීතඥයා සිටිය යුත්තේ රසිකයාට නියමුවෙකු හා සමාන ව රසිකයාට වඩා බෙහෙවින් පරිණත ස්ථානයකය. මෙය පහදා දෙන්නට අද කිසිවෙකු නැත. ගුවන් විදුලිය, රූපවාහිණිය හෝ පුවත්පත් වැනි ජනසන්නිවේදන මාධ්‍යවලින් හෝ රාජ්‍ය සංගීත ශිල්ප ආයතනවලින් හෝ එහි ලා ඇති කළ යුතු සංවාදය මෙතෙක් සිදු වී නැත.

සංගීතඥයා හා ගායකයා හුදු අනුකරණයෙන් හා අනුකෘතියෙන් නඟන ශබ්ද අසා නටන රසිකයාට තාලය සැපයීම විනා කාර්යසාධක වූ සංවාදයකට සංගීත ක්ෂේත්‍රයේ වගකීම් භාර වී ඇති ආයතන හෝ ජනසන්නිවේදන මාධ්‍යයන් හෝ යොමු නොවීම මහත් අවාසනාවකි.

අනුරාධ සෙනෙවිරත්න

කොත්මලේ ජනකතා හා ජනකවි

පාරම්පරික සංස්කෘතියකට හිමිකම් කියූ කොත්මලේ ප්‍රදේශය මහවැලි සංවර්ධන කටයුතු නිසා විශාල වෙනසකට භාජනය වී ඇත. අවුරුදු සිය දහස් ගණනක් මුළුල්ලේ ස්වකීය නිජ භූමිය කොට ගෙන ජීවත් වූ පරම්පරා ගණනක සිංහලයෝ ස්වකීය ප්‍රෞඪ ඉතිහාසය හා උරුමය පිළිබඳ ව අභිමානයෙන් යුතුව කථා කළෝය. එහෙත් ඒ අභිමානයට හිමිකම් කියන්නට තරම් පිරිස් එහි අද ඉතිරි වී නැත.

කොත්මලේ ප්‍රදේශයේ ජනතාව සතුව පැවැති ජනකතා හා ජනකවි ඔවුන්ගේ ජීවිතය හා සිතුම් පැතුම් ද තම උරුමයන් ද සංකේතවත් කරයි. පහත දැක්වෙන්නේ එබඳු ජනකතා හා ජනකවි රාශිය අතුරින් තෝරා ගත් කිහිපයක් පිළිබඳ විග්‍රහයකි.

ජනකතා

කථා කීම ඉතා පැරණි ය. කථා කීමට ඇති ආශාවත් ඒවාට ඇහුම්කන් දීමට ඇති වුවමනාවත් නිසා කතාන්දර වූ කලී මානව ශිෂ්ටාචාරයේ මිනිසාගේ ස්වාභාවික සහකරුවා බවට පත් ව ඇත. කතාන්දරවලට ඕනෑ ම වටපිටාවක් සමග ගැළපිය හැකි ය. එබැවින් ඒවා නම්‍ය වේ. කොත්මලේ ප්‍රදේශයේ ඇති කතාන්දර හතර කොටසකි:

1. දුටුගැමුණු රජතුමා පිළිබඳ කතාන්දර සහ 1817–18 අතර වූ උඩරට කැරැල්ලේ වීරයන් පිළිබඳ කතාන්දර
2. අද්භූත බලයක් ඇතැයි විශ්වාස කළ කොත්මලේ ගණිතයා වැනි මිනිසුන් ගැන කියැවෙන කතා
3. දළඳා වහන්සේ සැඟවීම, හෙනකඳ බිසෝ බණ්ඩාරගේ උපත, මලියදේව රහතන් වහන්සේ ගේ ශ්‍රී ලංකාවතරණය වැනි ආගමික කතාන්දර
4. ස්ථාන නාම සම්භවය පිළිබඳ කතාන්දර.

මේ සතර ආකාරයේ කතන්දර අතුරින් ඉතා ජනප්‍රිය වූත් පොදුවේ දක්නට ලැබෙන්නා වූත් කතාන්දර වර්ගය වන්නේ දුටුගැමුණු කුමාරයාගේ කොත්මලේ ජීවිතය හා සම්බන්ධ කතාන්දර යි. පරම්පරා ගණනාවක් මුළුල්ලේ පැවැත එන මේ කතාන්දර විවිධ ආකාරයෙන් සකස් වී ඇත. මෙය ජන කතාවල දක්නා ලැබෙන පොදු ලක්ෂණයකි. මේ කතාන්දරවලට අනුව කාවන්තිස්ස රජතුමා සමඟ ඇති වූ ආරාවුලෙන් පසු තම පුත් ගාමිණී කුමාරයා කොත්මලේට යවන ලද්දේ විහාර මහා දේවිය විසිනි. කඩදෙර නම් වූ ගමේ ගම්දෙරටුවට ළඟා වීමෙන් පසු ළඟ තිබුණු නුග ගසක් යට තරුණ කුමරා තම කඩුව සඟවා ගුජන නම් වූ ආරූඪ නමකින් යුතුව කන්ද උඩ කෝට්ටේ හෙවත් කොටගේ පිටියේ ඌරුපැලැස්සේ ගම් මුලාදෑනියාගේ ගෙට පැමිණියේය. ඔහු හිතුවක්කාරයකු වූයෙන් ගම පවුල ඔහුට 'හිද්දලයා'යයි ඇමතූහ. ඔහු තම ගෙදර හැම වැඩකට ම උදව් වෙමින් සාමාන්‍ය ජීවිතයක් ගත කෙළේ ය. හරකුන් බලා ගනිමින් සිටි ඔහු පසුව කුඹුරු ජලවර කොට වගා කෙළේ ය. ඔහු තම් හරකුන් ගාල් කළ තැන දැන් 'ගෙදරලියද්ද' නමින් ද, මියන කොළ නෙළාගත් තැන 'මියනකොළ වැව' නමින් ද හඳුන්වනු ලැබේ. ඔහු කන්දේ පහළට දර කොටන් පෙරලූ තැන 'දරපලනාහෙල' නම් විය. ඔහු දඹවෙල කම්මල්කරුවාගේ ගෙදර දී ගොවිතැන් කිරීම සඳහා උදැල්ලක් සෑදූ බව කියනු ලැබේ ඔහු කුඹුරක් ද ගොවිතැන් කෙළේ ය. මාස්වෙල පිහිටි මේ වෙල 'රජතලාව' හෙවත් රයිතලාව නමින් හැඳින්වේ. ඔහුගේ කුඹුරට වතුර ගෙන ඒම ට තනන ලද දිය ඇල සැතපුම් තුනක් දික් වූ අතර 'රජඇල' නමින් එය හඳුන්වනු ලැබේ. ඔහු ඇතැම් විට වැඩ කිරීමෙන් පසු ගුහාවක විවේක ගත්තේය. දැන් එය 'වැඩිහිටිලෙන' නමින් හැඳින්වේ. බොල් වී ලබන ලද නමුත් වැපුරූ විට එම වී හොඳින් පැලවීමට තරම් වාසනා ගුණයක් ඔහුට විය. ඔහු වාසය කළ කොටගේපිටියේ ගෙදර අටුව උතුරා යන තරම් හොඳ අස්වැන්නක් ලැබුවේ ය. මේ ගෙදර වී වලින් පොහොසත් වූ ගෙදර යන තේරුමෙන් 'විසුරුගෙදර' නම විය. ඔහුගේ කමත තිබූ තැන 'යතුරුගැහුලියද්ද' නම විය. ගලපිටගලෙහි සිටිමින් කෙනෙකු තමා සොයා ගෙන පැමිණියේ වී දැයි බලමින් ඔහු සතර දිසාව නිරීක්ෂණය කෙළේ ය. වැසි කාලයේ දී ඔහු වැඩි කාලයක් බැඳලෙන ගල්ලෙනේ ගත කෙළේ ය. ඔහු පොහොය දිනවල දී පුසුල්පිටිය විහාරයට වන්දනාවේ ගියේ ය. එක් දිනක් හිතවත් යෝධයකු වූ සූරනිමල රුහුණු රට මාගමින් ඔහුට පුවතක් ගෙනාවේ ය. ගල පිටගල නා ගසක් අසළ වූ වතුර පිල්ලකින් ඔහු

ඔවුහු දුටුගැමුණු කුමරුට ගොවිතැන් කරන්ට උපකරණත්, යුද්ධ කරන්ට අවි ආයුධත් දුන්නා පමණක් නොව ඔවුන්ගේ තරුණ එකියක ද විවාහ කොට දුන්හ. මෙ පුරාවෘත්තයට අනුව ගැමුණු කුමරා විවාහ වූයේ තවන්ගම ප්‍රධාන ආචාරියාගේ දුව සමඟ ය.

කොත්මලේ නැකැත්තා වූ පොන්නා පිළිබඳව ද පුදුමාකාර කතා කියනු ලැබේ. රාජාධිරාජසිංහ (ක්‍රි.ව. 1782–1798) රජතුමා මහනුවර රාජ්‍යය කළ කාලයේ දී ඔහු කොත්මලේ ජීවත් විය. ඔහු මාස්වෙල සිට රජ ගෙදරට පැමිණියේ ය. පොන්නා නමින් පුද්ගලයන් දෙදෙනෙකු කොත්මලේ සිටි බව සමහර කතා පෙන්වා දෙයි. දුටුගැමුණු කුමාරයා හා සම්බන්ධ කථාවල දී පොන්නා ගැන කියැවෙන කතාන්දර ද අපට හමු වේ. එක ම පුද්ගලයා ගැන මෙසේ අවස්ථා දෙකක් හමු වීම ගැටලුවකි. එකල ප්‍රසිද්ධ නක්ෂත්‍රකරුවෙකු හා මන්ත්‍රකරුවෙකු වූ පොන්නා ඔහුගේ අද්භූත විජ්ජා පිළිබඳ ව කීර්තියක් දිනා ගත්තේ ය. ඔහු කවියෙක් ද විය. ඔහු මාස්වෙල ඉපැදී බොහෝ කල් කොටුවේගෙදර ජීවත් වූයේ ය. ඔහුගේ වත්ත ආඩියාකොටුවේ වත්ත නම් විය. ඔහුගේ නමත් ස්ථාන නාමයත් යන දෙක ම ඔහු දකුණු ඉන්දිය නැකැත්කරුවෙක් වූ බව අඟවයි. රන් පුහුල පිළිබඳ කතන්දරය ඔහු ඉන්දියාවෙන් පැවැතෙන්නකු බව වැඩි දුරටත් තහවුරු කරයි. ප්‍රසිද්ධ නැකැත්කරුවෙකු රන් පුහුල් ගෙඩියක් ලබා ගැනීමට කොත්මලේට පැමිණ එහි පදිංචි වූ බව ඒ කතාවෙන් කියැවේ. පොදු පිළිගැනීමට අනුව නම් පොන්නා යනු මෙම ඉන්දියානු නැකැත්කරුවාගේ දෙවන පුත්‍රයා යි.

කොත්මලේ ගණිතයා නොපමණ දක්ෂයෙක් වී ද කිවහොත් සිකුරු ග්‍රහ දෙවියන් පවා නක්ෂත්‍ර විද්‍යාව පිළිබඳ ඔහුගේ දැනුම පරීක්ෂා කර ඇත. එක් දිනක් මෙ නැකැත්තා හතර කෝරළයට යන ගමන් තැඹිලිගල පිහිටි අම්බලමක මඳක් විවේක ගත්තේ ය. සිකුරු ග්‍රහ දෙවියා ඔහුගේ දැනුම පරීක්ෂා කිරීමෙ අදහසින් මිනිසකුගේ වේගයෙන් ඔහු ඉදිරියේ පෙනී සිටියේ ය. ''මේ අවස්ථාවේ සිකුරු ග්‍රහයා කොතැනක සිටී ද''යි ඔහු නැකැත්තාගෙන් ප්‍රශ්න කෙළේ ය. ඔහු තම නැකැත් ගැන බලා ''හොඳයි' ඔහු දැන් ඔහුගේ වාසස්ථානයේ නැත. ඔහු කොහේ නමුත් මා සමීපයෙහි සිටිය යුතු ය''යි පැවැසීය. දෙවියා අතිශයින් ම සතුටට පත් ව ඔහුට රන් පොතක් දී ඇස් පෙනීම නැති කෙළේ ය. කිසියම් විටක ඔහු ඒ රන් පොත කියැවීමට පටන් ගත් කල්හි ඔහුගේ පෙනීම නැවත ලැබෙන්නේ ය. ඔහුගෙන් පැවැතෙන්නන් සිකුරාජපති නමින් ප්‍රසිද්ධියට පත් විය.

ලබු ගෙඩිය ගැන කියැවෙන සිත් ගන්නා සුළු වෙනත් කතාවක් ද තිබේ. දිනක් කිසියම් කෙනෙක් ගඩා ගමකින් ලොකු ලබු ගෙඩියක් මාලිගාවට ගෙනාවේ ය. රජතුමා මේ ලබු ගෙඩියේ විශාලත්වය ගැන සලකා ''හොඳයි මගේ නැකැත්තාගේ දැනුම පරීක්ෂා කරන්නට මෙය හොඳ අවස්ථාව''යයි කල්පනා කොට මෙ ලබු ගෙඩියේ ඇති ඇට ගණන කීයක් විය හැකි දැ යි එක් එක් නැකැත්තාගෙන් ප්‍රශ්න කෙළේ ය. මෙ ප්‍රශ්නය ගණිතයාගෙන් විමසූ විට ''ස්වාමීනි, මෙහි ඇට තුනක් පමණක් තිබේ. ඒ තුනෙන් දෙකක් බොල් ඇට ය. එකක් පමණක් හොඳ යැ''යි පැවැසී ය. අනතුරුව රජතුමා ලබු ගෙඩිය දෙකට කප්පවා ගණිතයා කී දේ සත්‍ය බව දැන ගත්තේ ය. රජතුමා අතිශයින් පුදුමයට පත් වී මෙ මිනියා ඉතා බලවත් නැකැත්තෙකි. ඔහු තමා ඝාතනය කොට රාජ්‍යය පැහැර ගනිතැ යි කල්පනා කෙළේ ය. අනතුරුව රජතුමා ඔහු මරා දමන ලෙස වධකයන්ට නියම කෙළේ ය. නැකැත්තා තමාගේ ම හඳහන පරීක්ෂා කොට බලා මෙයින් පැය තුනකට පසුව මරණය සිදුවීම නියත යයි ද එය සිදුවීම නම් ඉරණම යයි ද දැන ගත්තේ ය. ''මා වධකයන් අතින් මැරුම් කන්නේ කුමකට ද? ගෞරවණීය ස්වාභාවික මරණයක් මට සිදුවිය යුතුය''යි කල්පනා කෙළේ ය. එසේ සිතා තම ජීවිතය තව පැය තුනකට ආරක්ෂා කරන ලෙස ඔහු පහත සඳහන් කවිය කියා රජතුමාගෙන් ඉල්ලා සිටියේ ය:

සත් අවුරුද්දක් වසිනා වැස්සේ බිංදු
ගණන් කරලා දෙඤ්ඤං
සත් අවුරුද්දක් ගිය කණ්කුන්ඩගෙ
කකුල් ගණන් කරලා දෙඤ්ඤං
අඹ තුන් පැලක් මැනලා දුන්නත්
පියලි ගණන් කරලා දෙඤ්ඤං
තව තුන් පැයකට නොමරා සිටියොත්
මෙතුන් පදේ තෝරා දෙඤ්ඤං

ඔහුගේ ඉල්ලීම අනුමත කරන ලදී. වධකයන් පැමිණි විට ඔහු මැරී සිටිනු දක්නා ලදී. රජතුමා මේ ගැන අතිශයින් කණගාටුවට පත් විය. ඔහුගේ ප්‍රාතිහාර්‍ය බලය ගැන කියැවෙන කතා කීපයක් ද ඇත. පළාතේ දුප්පතුන්ට අපල සිදු කළ යකුන් කීප දෙනෙකු ඔහු විසින් පලවා හරින ලදැ යි කියනු ලැබේ.

ඔහුගේ අනාවැකිවලින් එකක් අද අප හමුවේ සත්‍යයක් බවට පත් වී ඇත. කොත්මලා ඔයේ ඉවුරු දෙ පස ඇති කඩදෙර කන්ද හා තිස්පනේ කන්ද කිසියම් දිනක එකට එක් වී රටට සෞභාග්‍යය උදා කරමින් ඒ ගඟ උතුරු දෙසට ගලා යනු ඇතැ යි මහා නක්ෂත්‍රඥ පොන්නා විසින් අනාගත වාක්‍යයක් ප්‍රකාශ කරන ලද බව කොත්මලේ මිනිස්සු බොහෝ කලක සිට කීහ. කඳුවැටි දෙක එකට යා කොට ජල මාර්ගය උතුරු දෙසට ගලා යනු

පිණිස ගඟ හරහා බැම්මක් බැඳෙන බවට අවුරුදු දෙසියකට පමණ පෙරදී කළ අනාවැකිය අද සැබෑ වී ඇත.

පොන්නා විසින් නක්ෂත්‍ර විද්‍යාව ගැන ලියන ලද **මහ ගණිතය** නම් පුස්කොළ පොත ද ඔහුගේ පන්හිඳ හා වෙනත් පෞද්ගලික වස්තූන් ගෙන් සමහරක් ද අද දක්වාත් ඔහුගේ පරම්පරාව සතු ව ඇත. රාජාධිරාජසිංහ සහ ශ්‍රී වික්‍රම රාජ සිංහ යන මහනුවර අන්තිම රජවරුන් දෙදෙනා යටතේ පොන්නා නැකැත්තා සේවය කරන්නට ඇත.

ආගමික කතා ද මේ ප්‍රදේශයේ බොහෝ සෙයින් ප්‍රචලිත ය. අතිශයින් ජනප්‍රිය කතා පුසුල්පිටිය විහාරය හා සම්බන්ධ වේ. දළදා වහන්සේ, පාත්‍රා ධාතූන් වහන්සේ සහ ශ්‍රී මහා බෝධි අංකුර යක් රෝපණය කිරීම යන මේවා සම්බන්ධ කතා ඓතිහාසික සහ ජනප්‍රිය යන දෙයාකාරයෙන් ම වැදගත් වේ. කොත්මලේ දේවාල හා සම්බන්ධ දෙවිවරුන් හා දේවතාවියන් පිළිබඳ කතා ද ඇත. පොළොන්නරුවේ චෝල ආක්‍රමණය පැවැති කාල යේ එහි වැඩ සිටි දළදා වහන්සේ සහ පාත්‍රා ධාතූන් වහන්සේ වාචිස්සර හිමියන් ප්‍රධාන කොට ඇති මහා සංඝයා වහන්සේ විසින් කොත්මලේට වැඩ මවා රහසේ සඟවා තබන ලදී. මේ සිද්ධිය **චූලවංශය, පූජාවලිය, දළදා සිරිත, දළදා පූජාවලිය** සහ **රාජරත්නාකාරය** යන ඓතිහාසික හා සාහිත්‍ය මය සියලු මූලාශ්‍රවල වාර්තා වී තිබේ. නමුත් එය සඟවා තබන ලද ස්ථානය හැටියට පුසුල් පිටිය විහාරය මේ කෘතීන්හි සඳහන් නොවේ. එම වස්තු පුසුල්පිටියේ සඟවන ලද බැව් ඇතැම් කතාවලින් ප්‍රකට වන අතර, ඒ සිදු වූයේ සංගිලි පාලමට ආසන්න මල්හෑව විහාරයේ යැයි අනිත් කථාවලින් කියැවේ. දෙවන වර මේ ධාතූන් වහන්සේලා කොත්මලේ සඟවන ලද අවස්ථාවේ ඒවා තුන් වන විජයබාහු රජතුමා විසින් බෙලිගල විහාරයට වැඩමවන ලදී. මේ ස්ථාන දෙක ම ජනකථාවල සඳහන් වන විහාරස්ථාන වේ. මේ පූජා වස්තු සැඟ වූ නියම ස්ථානය අපට කිව නො හැකි නමුත් මේ සම්බන්ධයෙන් පුසුල්පිටිය නිතර සඳහන් කරනු ලැබේ. මේ කාරණය සම්බන්ධයෙන් විජයබාහු කොත්මලේට පැමිණීම පිළිබඳ ව ජනකථාවල නොයෙක් ආකාරයට විස්තර වන අතර ප්‍රදේශයේ බොහෝ ස්ථාන ඒ හා සම්බන්ධ ව පවතියි. නමුත් නැවතත් දළදා වහන්සේ සැඟ වූ තැන හැටියට මාස්වෙල පිහිටි සපු ගස ගැන නිතර සඳහන් වේ. 1815 දී බ්‍රිතාන්‍ය යන් මහනුවර පැමිණි අවස්ථාවේ දී දළදා වහන් සේ නැවතත් කොත්මලේ සඟවන ලදී. මේ වර දළදා වහන්සේ සඟවා තැබූ තැන පුසුල්පිටිය විය. කෙසේ වුව ද ජනකතාවල ස්ථාන නාම මිශ්‍ර ව තිබෙන බව දක්නා ලැබේ.

ක්‍රි.පූ. තුන්වන සියවසේ දේවානම් පියතිස්ස රජතුමා රාජ්‍යය කළ කාලයේ දී ශ්‍රී මහා බෝධි අංකුරයක් පුසුල්පිටියේ රෝපණය කිරීමේ කතාව **සිංහල බෝධිවංශයේ** සඳහන් වේ. මේ කතාව අදත් පවත්නා නිසා එය ජන විශ්වාසයක් බව පෙනේ. බොහෝ කලකට පෙර, එනම් 14 වන සියවසේ දී පමණ, මේ විශ්වාසය ලේඛනගත වන්නට ඇත.

තවත් සිත්ගන්නා කතාවක් නම් මේ පුසුල්පිටිය විහාරයේ මලියදේව රහතන් වහන්සේ පිළිබඳ පුවත යි. උන් වහන්සේ පුසුල්පිටිය විහාරයට ස්වර්ණමය බුදු පිළිමයක් ගෙනා බව කියනු ලැබේ. මාදන්වල සහ කටාරංගල දක්නට ලැබේ න මේ හා සමාන බුදු පිළිම දෙක ද උන් වහන්සේ විසින් ම ප්‍රාතිහාර්යයෙන්ම ඉන්දියාවේ සිට ගෙන එන ලද යි සලකනු ලැබේ. මේ පිළිම ශ්‍රී ලංකා වට ගෙන ඒම පිළිබඳ සිද්ධිය පළාතේ ජනකතා මගින් විස්තර වේ.

පුසුල්පිටිය විහාර භූමියේ ඇති ගල්ලෙන මලිය මහපාය නමින් හැඳින් වේ. මේ කතාවලට අනුව මලියදේවතෙරුන් වහන්සේ එක් එක් පිළිම වහන් සේට වෙන වෙන ම විහාර ගොඩ නංවන තෙක් ඒ පිළිම වහන්සේලා සමඟ මේ ලෙනෙහි වාසය කර ඇත.

කොත්මලේ ජනතාව පමණක් නොව ඒ අවට ප්‍රදේශවල මිනිසුන් විසින් කියනු ලබන තවත් ජනප්‍රිය ආගමික කතාවක් නම් හෙණකඳ බිසෝ බණ්ඩාරගේ කතාව යි. මේ දේවතාවිය සම්බන්ධ ඇදහීම 14 වන ශත වර්ෂයේ දී ආරම්භ වූ බව පෙනේ. මේ කතාව විවිධ පුද්ගලයන් විසින් විවිධාකාරයෙන් කියනු ලැබේ.

ඇය ස්වකීය මාලිගාව ගොඩනංවන ලද ස්ථානය මාලිගාතැන්න නමින් ප්‍රසිද්ධ විය. ඇගේ නමින් ඇති දේවාලයක් අද මැද්දේගොඩ යනුවෙන් ව්‍යවහාරයට පත් ව ඇත. ඇය විසින් රෝපණය කරන ලද යි සැලකෙන අඹ ගස මෑතක් දක්වා දක්නට ලැබුණි. ඇය එම පූජ්‍ය ස්ථානයේ තඩත් තුව සඳහා ඉඩම් පූජා කළා ය. ඇය මළ විට ඇගේ මළ සිරුර කහටදඬු කඩක තබා මහවැලි ගඟේ පහළට පා කර හරින ලදී. එය ගම්පල දී දක්නට ලැබුණු විට වහා ගොඩට ගෙන රාජ්‍ය ගෞරව සහිතව ආදාහනය කරන ලදී. ඇම්බැක්ක, වෙගිරිය, වල්ලහගොඩ, ලංකාතිලක යන සමීප දේවාල අසළ පෙරහැර සමයේ දිය කැපීමේ මංගල්ලය පවත්වන විට අවමංගල බෙර වැයීමෙන් හා සහභාගී වන්නන් කලු රෙදි ඇඳීමෙන් ද අවමංගල සිරිත් අනුගමනය කොට ඇය ආදාහනය කළ ස්ථානයට අද පවා ගෞරව කරනු ලැබේ.

ඇය පිළිබඳ එකිනෙකට වෙනස් ආකාර කතා විග්‍රහ කොට බැලීමේ දී පත්තිනි දේවියගේ ඇතැම් ලක්ෂණ අපට සිහිපත් වේ. හෙණකඳ බිසෝ බණ්ඩාර වූ කලී පතිව්‍රතාව ප්‍රධාන ගුණාංගය කොට ගත් දකුණු ඉන්දිය දේවතාවියගේ ස්වදේශීය ප්‍රතිරූපයක් බවට නිසැක ය. අදත් මැද්දේගොඩ පිහිටි දේවාලය පත්තිනි දේවියට කැප කරන ලද පූජාස්ථානයකි.

ස්ථාන නාම උත්පත්තිය දක්වන ජනකතා සාමාන්‍යයෙන් ඉතා සුලභ ය. ග්‍රාම නාමය සම්බන්ධයෙන් කථාවක් නැති ගමක් කොත්මලේ නැත. ස්වර්ණමය අලුපුහුල් ගෙඩිය නක්ෂත්‍රඥ පොන්නා විසින් අයත් කර ගැනීමට තැත් කිරීමෙන් පසුව ඒ ගමට පුසුල්පිටිය යන නම ව්‍යවහාර විය. මලියදේව රහතන් වහන්සේ ගල්ලෙනෙහි ජීවත් වීමෙන් එම ලෙනට මලියපාය යන නම තබන ලදී. දළදා වහන්සේ සඟවා තබන ලද ගිනිසපු ගස පිහිටි ගම දළදා හපුව නමින් ව්‍යවහාර විය. තුන්වන විජයබාහු රජතුමා දළදා වහන්සේ ලබා ගැනීම පිණිස කොත්මලේට යන ගමනේ දී මඳ වේලාවක් විවේක ගත් කන්ද විජයබාහු කන්ද නමින් හඳුන්වන ලදී. ධාතූන් වහන්සේ නැරඹූ ස්ථානය රදගල නමින් ප්‍රසිද්ධ විය. දළදා පෙරහැරට මල් රැස් කළ ගම මල්දෙනිය නමින් හැඳින්විණි. දළදා වහන්සේ තැන්පත් කරන ලද ස්ථානය දළදා කරඬුව නමින් හැඳින්විණි. මොරපේ, ගොරකදෙණිය, බුලුගල යන ගම් හෙණකඳ බිසෝ බණ්ඩාරගේ ආදරය බලාපොරොත්තුවෙන් මොරපේට පැමිණි කතරගම දෙවියන් සමඟ සම්බන්ධ වේ. ස්වර්ණමය කොත් මතු වූ තැන කොත්තුනුගොඩ යයි කියනු ලැබේ. අසල පිහිටි කුඹුර කොත්වල කුඹුර විය. කොත් සොයා ගනු ලැබූ කඳු පළාත කොත්මලේ නමින් ප්‍රසිද්ධියට පත්විය.

එහි වාසය කළ රාවණා සහ සීතා පිළිබඳ කතාත් සමඟ සීතාඑළිය, රාවණාගොඩ, කොණ්ඩගල සහ පතාගල යන ස්ථාන නාම ද සම්බන්ධ වේ. විවිධ පර්වත, කැලෑ, තොටුපළවල්, ගම් සහ පවුල්වල නම් පිළිබඳ ඒවායේ උත්පත්තිය හා සමඟ බැඳුණු කතාන්දර ද තිබේ. ජන සාහිත්‍යය ඊට ම හිමි සංස්කෘතික පරිසරයක් මත ගොඩ නැගී ඇත.

කෙසේ වුව ද ප්‍රදේශය හුදකලාව තිබීමත් මෑතක් වනතුරු වඩාත් සාම්ප්‍රදායික ව පැවැතීමත් නිසා වාසනාවකට මෙන් කොත්මලේ දක්නට ලැබෙන ජනකතා නූතන බලපෑම්වලට ගොදුරු වී වෙනස් වී ගොස් නැත.

ජනකවි

එහි ජනකවි හා සීපද ද බොහෝ දක්නට ලැබේ. ස්ථාන නාම ගැන රචනා කරන ලද කවි මේ අතරින් බෙහෙවින් වැඩි ය. විවිධ වර්ගවල රචනා පහත දක්වෙන පරිදි වේ:

1. ස්ථාන හා සීමා සම්බන්ධ කවි
2. ජාතික වීරයන් සහ උසස් පුද්ගලයන් විස්තර කිරීමට රචනා කළ කවි
3. ස්වභාව සෞන්දර්යය විස්තර කිරීමට රචනා කළ කවි
4. විහාර සහ දේවාල විස්තර කිරීමට රචනා කළ කවි
5. විනෝදාත්මක ස්වභාවය ඇති කවි
6. ගොවිතැන් කිරීමේ දී ගැයූ කවි
7. යකුන් නැටවීමේ දී කියූ කවි.

මේ කොත්මලේ ගැන ගැයූ කවියකි:

ගොසින් ගොසින් ගොඩිගමුවේ හෙලේ යා
පසු කරන්ට බැරි විල්කඩ කැලේ යා
ඇවිත් සැතපෙන්ට රන්බඩ ඔයේ යා
බලා ඉන්ට රිසිවුනි කොත්මලේ යා

තිස්පනා කන්ද පිළිබඳ රචනා වූ කවියක් මෙසේය:

ඔක්කොම වතු ගෙවතු මේ ගලට පාවු ලේ
ඔක්කොම යස ඉසුරු ඇති මහ සෙනඟ බ ලේ
දුක්කම බය වෙන්ට මගේ හිතට කොලහ ලේ
සක්වල ගල තමයි උස තිස්පනා ග ලේ

පාලාතේ ඇතැම් දිය ඇලි වර්ණනා කරමින් ගායනා කරන ලද සීපද බොහෝ ගණනක් වෙයි:

පහත රටට ගුගුරන රන්වල ඇල්ලා
දෙනුවර දෙකට දුනුමඩලා පිහිල්ලා
ඌව තුන් කිඳට නයිකඳ පිහිල්ලා
කොත්මලේට පරසිඳු ගැරඬි ඇල්ලා

කවීන්ගේ ඇස ගැසුණු අනෙක් ලස්සන දිය ඇල්ල නම් රම්බොඩ ඇල්ල යි. ඔවුහු ඒ ගැන මෙසේ කියති:

ගිම්මැඩ සැනසිල්ල දෙන සතුට නිසි සේ
ඉන් තුඩ පැවතිල්ල නැති ගුණ කියනු ය සේ
බිම්කඩ සිරිදුල්ල කොත්මල පෙදෙ සේ
රම්බඩ දිය ඇල්ල දිසි සුරගඟ විල සේ

දුටුගැමුණු කුමාරයා කොත්මලේ වාසය කරන කාලයේ රනමුනේ පිහිල්ල තැනුවේ ය. ගැමියෝ එය දුටු කල්හි සිද්ධිය නැවත සිහිපත් කොට සීතල ජලය ඇති අනෝතත්ත විලට එය සමාන කළහ:

නෑකල සිසිල සීතල සැප දෙව න
සීතල අනෝතත් විල ලෙස දිය ගල න
එකල ගැමුණු නරනිඳු හට පහළ වු න
මාවෙල සොඳ පිහිල්ලකි මිතුර රණමු න

හැම ගමක් ම අනෙකට වඩා වෙනස් ය. ගැමියෝ ගම් හඳුනා ගෙන ඒවායේ ස්වභාවය විස්තර කරමින් පද්‍ය රචනා කළහ:

ඉරත් සඳත් පායන නාවල පිටිය
බුලත් වැලක ගෙඩි හට ගත් මී පිටිය
හඳපානට වී වේලන කල පිටිය
බෙල්ලන් කමත් මැවුනයි කඩදෙර පිටිය

මිනිස්සු අඩිපාර වල ගමන් කළහ. ඔවුන්ට විවේකය සඳහා මහ දෙපස අම්බලම් තිබුණේ ය. මේ පැරණි අම්බලම්වලින් සමහරක් කොත්මලේ අදත් දක්නට ලැබේ. කවියෝ මේ අම්බලම පාවිච්චිය අමතක නො කළහ. පහත දැක්වෙන කවිය කොත්තුනුගොඩ අම්බලම සඳහා රචනා වූවකි:

ගමන් යන කලට කඳුහෙල් නැති වෙහෙ ස
ගිමන් සැනසෙන්ට කළ මඩමක් විල ස
නිවන් දකින්නට කර ගත් මෙපින් රැ ස
මෙවන් අම්බලම කොත්තුනුගොඩට ය ස

පාර දෙ පස වූ ලස්සන ගල් හා මල් ද කවියන්ගේ හදවත පැහැර ගෙන ඇත. මේ තලමලක් හොඳින් පිපී පරවී ගිය ආකාරය වරක් කවියකු දුටු අවස්ථාවකි:

තලාවෙලේ මහ පාරේ යන කොට මලක්
දුටිමි තිස්පනා වෙලේ
රන්කොත් මුදුනට බෝපත් වැඩලා
කරපු වැඩක් දෝ නිපුන කලේ
චිත්‍රං චිත්‍රං බමරුන් ඇවිදින් යන විට දෝ
මේ නාද කලේ
අපි මොනවාදෝ සිංදු කියන්නේ
පරවීලා බිම වැටුනු කලේ

මොරපේ දේවාලය, පාලම හා හොඳින් මල් පිපුණු තල් ගස සංචාරක කවියාගේ ඇස ඇද ගත්තේ ය. ඔහු ශෝභන ලිහිල් ආකාරයෙන් එය මෙසේ විස්තර කෙළේ ය:

අව්වට හිරු රැස් පායැව්වා සේ මොරපේ
මැද දේවා ලේ
ඊටත් ඉහළින් ඉර හඳ පදවිය හැඳුවලු
රුසිවර ඇති කා ලේ
ඊටත් ඉහළින් මොරපේ ගම්මැද ඇද්දලු
පාලම ඒ කා ලේ
රුසිරු නැත කීවරු විසි හතරක මැද
පිපුනාලු තලමල සත් මා ලේ

දිනක් සතර කෝරළේ සිට පැමිණෙන මිනිසෙක් කොත්මලේ ලස්සන ගැහැනියක දුටුවේ ය. ඔහු ඇය දෙස බැලූ විට ඇය ඒ ගැන සැලකිල්ලක් දැක්වූයේ වත් ඔහුගේ බැල්ම ගණන් ගත්තේ වත් නැත. සංචාරක කවියා එයින් කෝපයට පත් ව ඒ ස්ත්‍රියට බැණ වදිමින් මේ කවිය කීවේ ය:

ඉණ කස කසා ඉණිකුණු රෙදි අඳින්නි යෝ
ලුණු ගොත ගොතා මල ඉසකේ ඉඳින්නි යෝ
රද තොටක් කිසි කලෙකත් නොදන්නි යෝ
නොදෝමකින් කොත්මල රට හිඟන්නි යෝ

මෙ වචන අසා ගැහැණිය කේන්ති ගත්තා ය. එකෙණෙහි ම ඒ කාව්‍යමය භාෂාවෙන් ඔහුට පිළිතුරු දීමට ඇය පසුබට නොවූවා ය:

ඉණ කැසුවේ තට උවදුරු පමුණන් ට
ලුණු ගෙතුවේ තා බැඳලා ගෙනි යන් ට
රද තොටක් හොයපිය තගෙ මෝ දෙන් ට
වැදලා පල කොත්මලේ රට ගැහැණුන් ට

දුටුගැමුණු හා රම්මැණිකා ගැන කියැවෙන කවි බොහෝ සෙයින් අසන්ට ලැබේ. පහත දැක්වෙන කවි දෙකෙන් ගැමුණු කුමාරයා කොත්මලේට පැමිණීමත් එහි ජීවත් වීමත් ගැන කියැවේ:

මව්පිය තුමනේ දෙමළ රජු සඳ යුදට
යන්නට සැබවි නා
මෙමට අවසර ලැබෙනු මැනවයි
ගැමුණු කුමරා පවස නා
නැතියෙ අවසර තෙ වරක් ඉල්ලුවත්
යම විලසි නා
රොසය වීමෙන් කුමරු කොත්මල් දෙසට
ගොස් විසූ රහසි නා

සාර කෙත් වතු අමුණු බඳිමින් දියුණු කෙළෙ
සැම කොත්මලේ
දීර එගැමුණු කුමරු කළ වැඩ අදත්
පවතියෙ කොත්මලේ.
දීර ගුණ එ කාවන්තිස්ස පිය නිරිඳු
කලුරිය කළේ
නැර එම බව අසා ගාමිණි කුමරු
හැර විත් කොත්මලේ

රුහුණේ රජු වශයෙන් තම ජීවිතය ඇරඹීමට ගැමුණු කුමාරයා මාගමට පැමිණි කල්හි අවුරුදු ගණනාවක් තමන්ට ආරක්ෂාව සලසා දුන් කොත්මලේ ජනතාව කිසි විටෙක අමතක නො කෙළේ ය. ඔහු තමාගේ ඔටුණු පැළඳීමෙ මංගල්ලයට පැමිණෙන ලෙස ඔවුන්ට ආරාධනා කෙළේ ය. රුහුණේ රජතුමා ඔවුන්ට සලකන ලද්දේ කෙසේදැයි පහත දැක්වෙන කවිය විස්තර කරයි:

නඳ වී කැඳවූයෙන් මෙහි දින බිසෙස්
මඟුලට කල් තියා
නිද ගන්නට වරද නැත මට බිම දුන්නු
ඇඳ පසෙකින් තියා
එද නොමදත් අපව අද දින හඳුනා
ගනිද්දැයි රජ කියා
සොඳා ලෙස කරමිනුත් ඔච්චන් සැලකු
වේලු පා දයා

ගැමුණු කුමාරයා කොත්මලේ හැර යද්දී රුමත් රම්මැණිකා ද තමා සමඟ කැඳවා ගෙන ගියේ ය. සිතූ දේ එලෙසින් ම සිදු වී නම් රජ බිසව වන්නට සිටියේ රම්මැණිකා නොව කලුමැණිකා ය. ඇගේ සොයුරියට වඩා කලුමැණිකාට කුමරාගේ ආදරය පැවැති බව පහත සඳහන් කවියෙන් පැහැදිලි වේ:

දුලගාමිණි කුමරු කරනට කරකාර   සුබ
කලුමැණිකෙ පින් නොකලේ මන්ද   නුඹ
හෙළදිව කිරුළ ම පියාගෙන් මෙ දින   ලැබ
රජ කරනට රම්මැණිකෙ නගිනු   නුබ

කොත්මලේ ජීවත් වන මිනිසුන් අතර මෙවැනි හා වෙනත් බොහෝ කවි මුඛ පරම්පරාගතව පවතී. ඒවා ඓතිහාසික වශයෙන් පමණක් නොව කාව්‍ය මය වශයෙන් ද අගේ ය. ඒවා ජනතාවගේ සමාජ සාංස්කෘතික හරයන් ද පිළිබිඹු කරයි. එකල පද්‍ය රචනා කරන ලද කවීන් දෙදෙනකුගෙන් එක් කෙනෙකු වන මුංකොටුවේ රාල ලෝකුරු නායිදේගේ රැකියාවට උපහාස පිණිස පද්‍ය රචනා කොට මෙසේ කීවේ ය:

රස්සාවට තඹ ලෝකඩ කිරු   වා
උත්සහ කර පෙර පාළඟ මැරු   වා
විපාක නැති දේ තව බොහො කෙරු   වා
එපා එන්ට සබයට ලෝකුරු   වා

ලෝකුරු නයිදේ කවියා මෙය අසා මුංකොටු වේ රාලට මෙසේ පිළිතුරු දුන්නේය:

මහණ වෙලා ගෙන් ගෙට පිඩු   සිඟුවා
එහෙමත් කර අඹු දරුවන්   තැනුවා
බොහොම නිගා කර දෙලොව   රැවටුවා
කොහොම කී ද මුං කොටු   හීරලුවා

ලෝකුරු නයිදේගේ මේ දෙස් නගන පිළිතුරු වරක් පැවිදි ව සිටි ඔහුට ලජ්ජාවක් ඇති කළ බව නිසැක ය. කොත්මලෙන් පැවැතෙන ලෝකුරු නයිදේගේ කවි කලාවේ දක්ෂතාව මෙබඳු විය.

එල්. ඒ. ඩී. ඒ. තිස්සකුමාර

ටැම්පිට පිළිම ගෙහි වර්ධනය හා විකාශනය

ටැම්පිට පිළිම ගේ වනාහී ගල් කණු සිටුවා ඒවා මත දැව බාල්ක යොදා ඊට උඩින් දැව, පුවරු ඇතිරීමෙන් පසු ගොඩ නගන පිළිම ගෙවල් විශේෂයකි. මෙම මූලික සැලැස්මට හානියක් නොවන පරිදි එයට එක් කරන ලද වෙනත් අංග ලක්ෂණයන්ගෙන් යුත් ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් ද දිවයිනේ විවිධ ස්ථානවලින් දැක ගැනීමට පුළුවන.

ටැම්පිට පිළිම ගේ නොහොත් ටැම්පිට විහාර ගේ (Image House on Pillars) නමින් හඳුන්වන මෙම පිළිම ගෘහ විශේෂය ''දැව පිට විහාර'', ''ටැම්පිට විහාර'' යනුවෙන් ක්‍රි.ව. 17, 18 සියවස් වල ලියවුණු ලේඛනයන්හි සඳහන් වෙයි. මේ වර්ගයේ විහාරවල ගෘහ නිර්මාණ ශෛලිය දෙස බැලීමේ දී ඊට ''දැවපිට විහාරය'' යන නම උචිත නොවන බව පෙනේ. සංස්කෘත ව්‍යාකරණානුසාරයෙන් ටැම්පිට පිළිම ගේ යනු බහුබ්‍රීහි සමාස (අන්‍යාර්ථ සමාසය) පදයකි. ඒ අනුව ටැම්පිට පිළිම ගේ නොහොත් ටැම්පිට විහාර ගේ එක පදයක් සේ ලිවිය යුතු බව ආචාර්ය ගොඩකුඹුරේ මහතා පවසයි.

ප්‍රභවය

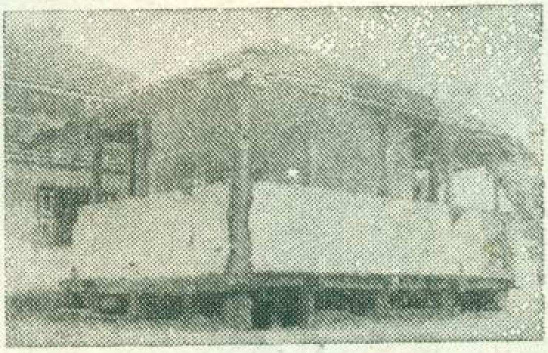
ටැම්පිට පිළිමගේ ක්‍රි.ව. 17, 18, සියවස්වල බිහි වූ පිළිම ගෘහ විශේෂයෙක් ලෙස පුරා විද්‍යාඥයින්ගේ පිළිගැනීමයි. දැනට ශේෂ වී ඇති මේ වර්ගයට අයත් පුරා විද්‍යාත්මක ස්මාරක දෙස බැලීමේ දී ද එම කාල පරිච්ඡේදයට අයත් යැයි සිතීමට පුළුවන. මෙම කාල සීමාවන්ට අයත් සන්නස්, තුඩපත්වල ද ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් ගැන සඳහන් වුවත් ඒවායේ ප්‍රභවය පිළිබඳ නිශ්චිත සඳහනක් නොමැත.

පූර්වෝක්ත කරුණු අනුව මහනුවර යුගය මෙම පිළිම ගෙවල් බිහි වූ කාල පරිච්ඡේදය ලෙස සිතිය හැකිය. නමුත් මෙරට ටැම්පිට ගොඩනැගිලි ඉදි කිරීමේ ගෘහ නිර්මාණ සම්ප්‍රදය ක්‍රිස්තු වර්ෂෝදයට පෙර වකවානුවල ද දක්නට ලැබෙන බව වංශ කතා තොරතුරු හා පුරාවිද්‍යාත්මක සාක්ෂ්‍ය ස්ඵුට කරයි.

ජනප්‍රවාද අනුව රචිත මහාවංශාගත උන්මාද චිත්‍රා පුවත හා සම්බන්ධ එක් ටැම් මාළිගය පිළිබඳව පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක නොමැති වුවත්, ගල් කණු මත ගොඩනැගිලි ඉදි කිරීමේ සම්ප්‍රදය දෙස බැලීමේ දී අමතක නොකළ යුතු අවස්ථාවකි. ගල් කුලුණු මත ඉදි කළ ලෝවාමහාපාය ප්‍රථම වරට ටැම්පිට ගොඩනැගිල්ලක් ඉදි කිරීමේ පැහැදිලි නිදසුන ලෙස සඳහන් කළ හැකිය. අනුරාධපුර යුගයේ පසු භාගයට අයත් අවධින්හි දී වේදිකා මත මිටි කුලුණුවලින් කළ ගොඩනැගිලි දක්නට තිබේ.

ටැම්පිට ගොඩනැගිලි ඉදි කිරීමේ සම්ප්‍රදයේ දී ගල් කණු මත කරන ලද වී අටු සහ අම්බලම් මෙරට ජන ජීවිතය කෙරෙහි බෙහෙවින් බලපා තිබේ. ගල් කණු මත කරන ලද වී අටු පැරණි පන්සල් හා ගෙවල්වල තවමත් දක්නට ඇත. විශේෂයෙන් උඩරට ප්‍රදේශවල මෙම වී අටු බෙහෙවින් දක්නට තිබේ. මේවායේ ගෘහ නිර්මාණ ශෛලිය ගල් කණු මත දැව ඇඳ ඒ මතුයෙහි ලැලි අතුරා වරිච්චි බිත්තිවලින් ගබඩාව තැනීමයි. ඇතැම් වී අටුවල වරිච්චි බිත්තියේ පිට පැත්තේ සිතුවම් ද ඇඳ තිබේ. මෙවැනි ගල් කණු මත කළ වී අටු වලට උදහරණ වශයෙන් ඇම්බැක්ක දේවාලයේත් ලංකාතිලක විහාරයේත් ඇති වී අටු දැක්වීමට පුළුවන.

එමෙන් ම මිටි ගල් මත කළ අම්බලම් ද ටැම්පිට විහාර ඉදිකිරීමේ සම්ප්‍රදයට ආභාසයක් ලබන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය. මීට නිදසුන් ලෙසට ප්‍රසිද්ධ අම්බලමක් පනාපිටිය නම් ග්‍රාමයෙන්



වරපලාන ටැම්පිට විහාරය

ලැබේ. මෙහි ගෘහ නිර්මාණ ශෛලිය වනුයේ භූමි මට්ටමෙන් ඉහළට අඩි භාගයක් පමණ උස් කරන ලද ගෙපලේ අඩියක් පමණ උසැති ගල් ගෙඩි 4 ක් මත දැව බාල්ක ඇද එම දැව පිට ලී කණු සිටුවා පියස්ස රැඳවීමය. ගම්පහ දිස්ත්‍රික් කයේ සියනෑ කෝරළේ මැදපත්තුවේ මට්ටා ගොඩ නම් ග්‍රාමයෙහි, ඇවරියවල අම්බලම මෙයට තවත් නිදසුනකි.

මෙවැනි ගොඩනැගිලි ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් සෑදීමට පූර්වයෙන් වූ නිර්මාණයන්හි ශේෂයන් හෝ ලකුණුය. එමෙන් ම ටැම්පිට දැව ඇද විහාර ගෙවල් සෑදීම වී අටු ආදිය මගින් ප්‍රභවය වූවා යැයි ද සිතිය හැකි ය.

ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පීය ලක්ෂණ මගින් මෙවැනි අදහස් අනියම් වශයෙන් ටැම්පිට විහාර ප්‍රභවයට බලපා ඇති බව ප්‍රතික්ෂේප කළ නොහැකි මුත්, එය එක්වරම අපට පිළිගැනීමට නොහැකි වනුයේ පිළිම ගෙයකත්, සාමාන්‍ය ගෘහයකත් ඉදිකිරීමේ පරමාර්ථයන්හි විශේෂතාවන් හේතු කොටගෙනය.

මහනුවර රාජධානි සමය ආගමික හා දේශ පාලන විදේශ බලපෑම් බහුලව තිබූ යුගයකි. විශේෂයෙන් බුරුමය, සියමය වැනි ආසියාතික රටවල් සමඟ පැවති ආගමික සබඳතා මෙකල විශේෂ තැනක් ගනී. මෙරට බුදුදහම අන්තයට ම පිරිහීමෙන් පසු කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු දවස සියම් දේශයෙන් උපසම්පද භික්ෂූන් ගෙන්වා ශාසන ප්‍රතිෂ්ඨාපනයක් ඇති කිරීම එම ආගමික සබඳතා වල මහඟු ඵලයකි. විදේශ රටවලින් මෙලෙස උපසම්පද කර්මය මෙරටට ගෙන්වීමේදී එම රටවල පැවති කලා ශිල්ප හා ගෘහ නිර්මාණ සම්ප්‍රදයන් ද ඊ සමග පැමිණීමට බොහෝ සෙයින් ඉඩ තිබේ. මේ කරුණු මත ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් ද විදේශීය ප්‍රභවයන් ලද ගොඩනැගිලි විශේෂයක් ලෙසට උපකල්පනය කළ හැකි වුව ද, ඊ පිළිබඳව ස්ථිර සාක්ෂි අප සතුව නොමැත. නමුත් ටැම්පිට නිර්මාණය කළ වෙනත් ගොඩනැගිලි ඉදි කිරීමේ සම්ප්‍රදය සම්හර රටවල දක්නට තිබීම සත්‍යයකි. වර්ෂාධික දේශගුණය නිසා තෙතමනයෙන් හා වේයන්ගෙන් ගොඩනැගිලි ආරක්ෂා කිරීමට සුදුසු මේ ක්‍රමය ඉන්දුනීසියාව වැනි රටවල ගෙවල් සෑදීමේ දී පවා යොද ගෙන තිබේ. එපමණක් නොව ටැම්පිට ගොඩනැගිලි තැනීම බුරුමය, තායිලන්තය, කාම්බෝජය, වියට්නාමය, ජපානය වැනි රටවලද පවත්නා ලක්ෂණයකි. බොහෝ විට මේ රටවල ජල ගැලීම් වැනි කරුණු ද මීට හේතු වන්නට ඇත. නමුත් ටැම්පිට ගොඩනැගිලි ඉදි කිරීමේ සම්ප්‍රදයට දීර්ඝ ඉතිහාසයක් ශ්‍රී ලංකා වේ පැවති බව ප්‍රථමයෙන් පෙන්වා දී ඇත.

අනුරාධපුර, පොළොන්නරු, දඹදෙනි වැනි යුගයන්හි ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් ගැන වංශකතා හා පුරාවිද්‍යාත්මක තොරතුරු මගින් අනාවරණය නොවේ. එසේ වුවත් දෙමහල් හා තෙමහල් ආදී වශයෙන් ප්‍රාසාද කීපයකින් යුත් පිළිම ගෙවල් පිළිබඳව සාධක හමු වෙයි. මෙවැනි මහල් කිහි පයකින් යුක්ත පිළිම ගෙවල් ටැම්පිට විහාර බවට පත්කළ අවස්ථා ද මහනුවර යුගයේ දී දක්නට ඇත. මේ නිසා මහල් කීපයකින් යුක්ත පිළිම ගෙවල්වල ද ටැම්පිට විහාරයන්හි ඇති සමහර නිර්මාණ ලක්ෂණ පැවති බවට සැකයක් නැත. අනුරාධපුර යුගයේ මහල් සහිත පිළිම ගෙවල් හමුවන්නේ වංශකතා තොරතුරු මගින් පමණි:

"අභයගිරියේ ස්වර්ණමය බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් සහිත රත්න ප්‍රාසාදය."

"ජේතවනාරාමයෙහි මහල් කීපයකින් යුතු, ප්‍රාසාදයක් කරවා එහි තනි රත්තරනින් යුතු පිළිමයක් කරවීම."

මෙවැනි සාධක මගින් අනුරාධපුර යුගයේ ද මහල් කීපයකින් යුක්ත පිළිම ගෘහ තිබූ බව සිතිය හැකිය. නමුත් පුරාවිද්‍යාත්මක වශයෙන් මෙවැනි මහල් සහිත පිළිම ගෙවල් අනුරාධපුර යුගයෙන් මෙතෙක් නිශ්චය වශයෙන් සොයා ගෙන නොමැති වුවත් පොළොන්නරු යුගයේ දී එවැනි මහල් සහිත පිළිම ගෙවල් දෙකක් දක්නට ලැබේ. මින් එකක් නම් කීර්ති නිශ්ශංකමල්ල රජු කළ හැටදා ගෙයයි.

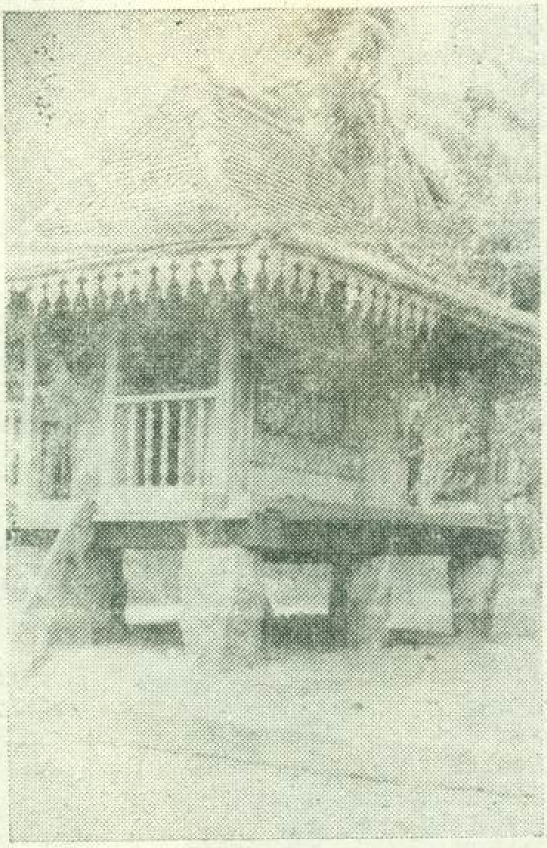
"පිටත සතරැස් අඩි 47 ක ගර්භ ගෘහයකිනුත් එයින් ඉදිරියට නෙරා තිබෙන සමසතරැස් අඩි 30 ක ද්වාර මණ්ඩපයකිනුත් සමන්විත වන මෙහි අධිෂ්ඨානය සුපුරුදු ලක්ෂණ සහිත කොඳු වලින් මැනවින් අලංකාර කර තිබේ. ගර්භ ගෘහය ඇතුළත පිහිටි පිළිම තුනක් තිබුණි. පියගැට නමයකින් යුත් සොල්දරයක් අන්ත රාලයේ වම් කොනේ දක්නට ලැබේ. මෙය වනාහි දැව මුවා ඉහළ තට්ටුවට නැගීම සඳහා සාදන ලද්දක් විය......"

මේ විස්තරයෙන් කියවෙන්නේ නිශ්ශංකමල්ල රජු කළ හැටදාගෙය යි. එය පොළොන්නරු යුගයේ දී දෙමහල් පිළිම ගෙවල් තිබූ බවට ස්ථිර සාධකයකි. මේ විස්තරයට පාදක වූ හැටදාගෙයි උඩුමාලය දැවයෙන් කරන ලද බවත් එහි දළදා වහන්සේ තැන්පත් කර තිබූ බවත් පැවසේ.

පොළොන්නරු යුගයෙන් පසු මෙම දෙමහල් පිළිම ගෙවල් පිළිබඳ සාධක සාහිත්‍යම තොර තුරු මගින් අනාවරණය වෙයි. දඹදෙණියේ තෙම හල් දළදා ගෙයක් පිළිබඳ පූජාවලියේ සඳහන් කර ඇත. පසුකාලීනව කැළණිය වැනි සිද්ධස් ථානවල කරන ලද පිළිම ගෙවල් පිළිබඳව සන් දේශ සාහිත්‍යයෙන් පැහැදිලි වෙයි:

''දෙමහල් තුන්මහල් මුනිහල් දිලි නොම ද''

පූර්වොක්ත කරුණු මගින් දෙමහල් හෝ තෙමහල් පිළිම ගෙවල් අනුරාධපුර යුගයේ අවසාන භාග යේ සිට තිබුණු බව පැහැදිලි වෙයි. ටැම්පිට පිළිම ගෙවල්වල නිර්මාණය දෙස බැලීමේදී එහි ''මහල'' යන අදහසට සම්බන්ධ ස්වරූපය දෙමහල් පිළිම ගෙවල්වල ද ගැබ් වී ඇති බව පෙනේ. එමෙන්ම කොඳු සහිත අධිෂ්ඨානයක් මත හිඳුවන ලද ගල් කණු සහිත දඹදෙණිය තෙමහල් පිළිම ගෙය ක්‍රි.ව. 13 වන සියවසේ දී පැවති සැලැස් මෙහි සමහර අංග තවමත් ශේෂ වී ඇත. එවැනි සැලසුම්වල ද දෙමහල් ටැම්පිට පිළිම ගෙවල්වල ඇතැම් ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරන බව පෙනේ. මේ අනුව ටැම්පිට පිළිම ගේ ප්‍රභවයට දෙමහල් පිළිම ගෙවල්වලින් ද කිසියම් ආභාෂයක් ලැබෙන්නට ඇතැයි සිතීමට පුළුවන.



රද්දළ්ගොඩ ටැම්පිට විහාරය

දෙමහල් පිළිම ගෘහයන්ගෙන් ප්‍රභව වූ මහනුවර දිස්ත්‍රික්කයේ හාරසිය පත්තුවේ මැදවල ටැම්පිට පිළිම ගෙයත්, කෑගල්ල දිස්ත්‍රික්කයේ ගල්බොඩ කෝරළයේ එගොඩගොඩ පත්තුවේ අම්බුලුගල ටැම්පිට පිළිම ගෙය ත් පූර්වොක්ත අදහස් සනාථ කරන්නකි. මීන් අම්බුලුගල ටැම්පිට පිළිම ගෙය මුළදී දෙමහල් විහාර ගෙයක් ලෙසට සාදන ලදුව මැදවල රජමහ විහාරය මෙන් පසු කලක දී ටැම්පිට පිළිම ගෙයක් බවට පරිවර්තනය කරන ලද එකකි. දැනට පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව රක්ෂිත ස්මාරකයක් බවට පත් කර ඇති මෙම පිළිම ගෙය ඉතා අලංකාර නිර්මාණයක් වෙයි.

මැදවෙල තඹ සන්නසට අනුව එම විහාරය දෙමහල් පිළිම ගෙයක් වශයෙන් ක්‍රි.ව. 14 වන සියවසේ දී ගොඩනැංවූවකි. එය ඉදිකරන ලද අන්දම ගැන දීර්ඝ විස්තරයක් එහි ඇතුළත් වෙයි:

''......ඇමදෙනා විසින් දඬුපත් බාවා දව තිබෙන මඩුල්ල පිහිටුවා නොයෙක් මහල්ලාභවල දත මනා සමත් කට්ටු පඩිපිරිමස්වා සත්රියන් දෙමල් පිළිමගෙයි දඬු කර්මාන්ත නිමවා ඉක්බිති චිත්‍ර කර්මාන්තයට සිත්තරුන් ගෙන්වා ප්‍රතිමාරම්භ කරවන ප්‍රස්ථාවටස......

ඉඹුල්මකුල් ආදී වෛතිවිටියෙලක් ගෙන්වා සිතුවම් පටන් ගෙන උඩුමාලේ වැඩ සිටි පිළිම තුන්නමක් හා වියන් සිත්තම් හා බිත්තියේ එක්දහස් එකසිය අනූසනමක් පිළිම අඳවා යට මාලයේ මීලිතොරණ සහිත වජ්‍රාසනාරූඪව වැඩ හුන් පිළිමසාමීන් ඇතුළු වූ ශක්‍ර බ්‍රහ්ම විෂ්ණු මහේස්වර සූයාම සන්තුසිතාදී දේවතා රූප හා විජමදේශනා දම්සක් පැවතුම සූත්‍රාදී නොයෙක් දේශනා කළ තැන් හා නාලාගිරි දමනය පදමානවක ජාතකාදී නොයෙක් ජාතක හා සත්සති ඉන්දුසාල ගුහාදී නොයෙක් අපූර්ව වූ චිත්‍ර කර්මාන්ත කිප අවුරුද්දකින් සමාධ වූ පසු......''

මෙසේ මැදවල ටැම්පිට විහාරය කරවන්නට ප්‍රථම තිබූ දෙමහල් පිළිමගෙයි තොරතුරු පැහැදිලි වෙයි. පසුව මේ පිළිමගෙය නටඹුන් වූ පසු කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු විසින් ටැම්පිට පිළිම ගෙයක් බවට පරිවර්තනය කළ අන්දම එම සන්නසට අනුව මෙසේ දැක්විය හැකිය:

''......විහාර භූමිය කටුකොහොල් හරවා පවුරු පදනම් බඳවා දැන ගෝනැස් සහිත කොට සත්රියන් ටැන්පිට පිළිම ගෙයක් කරවා එහි මීලිතොරන සහිත වජ්‍රාසනාරූඪව වැඩවූන් පිළිම සාමීන් ඇතුළුව සක්‍ර බ්‍රහ්ම සූයාම සන්තුසිතාදී දේවතා රූප හා සාරිපුත්‍රාදී මහාශ්‍රාවක රූප පන්තීන් හා උරගජාතක විස්වන්තරාදී ජාතක තුසිත භවනයෙහි වැඩවූන් මෛත්‍රී නාථ රූප හා නොයෙක් වර්ණණාලංකෘත වියන් සිත්තම භිත්ති සිත්තම් ආදීන් නිමවා පිටත උභයපාර්ශ්වයෙහි බංග හස්තොපලක්ෂිතවූ භූත රූප යුග්මයන් හා නානාවර්ණ චිත්‍ර කර්මාන්තයෙන් බබුලුවා......''

ක්‍රි.ව. 18 වන සියවසේ මැද භාගයේ කරවන ලද මෙම ටැම්පිට විහාරය හා ඉහතින් විස්තර කළ ක්‍රි.ව. 14 වන සියවසේ දෙමහල් පිළිමගෙය ගෘහ නිර්මාණ, බිතුසිතුවම් ආදිය මගින් එතරම් දුරස්ථ නොවූ ශිල්ප ක්‍රමයක් විදහා පෙන්වයි. කෙසේ වුවද දෙමහල් පිළිම ගෙයක් මත අමුතුවෙන් ටැම්පිට පිළිම ගෙයක් තැනීමට, එම කාලය වන විට මෙරට ටැම්පිට ප්‍රතිමා ගෘහ විශේෂය මුල් බැස ගෙන තිබිය යුතුය. අම්බුලුගල ටැම්පිට විහාරය කර ඇත්තේ ද එම ස්ථානයේ කෝට්ටේ යුගයේ කරවන ලද දෙමහල් පිළිම ගෙයි උළුවහු, ගල් කණු ආදිය උපයෝගි කර ගෙනය.

හේතුව

පිළිම ගෙවල් ගල් කණු මත ගොඩනැගීමට විශේෂ හේතු ද තිබිය යුතුය. සාමාන්‍යයෙන් ඕනෑම ගොඩනැගිල්ලක් ගල් හෝ ගඩොල් වැනි අත්තිවාරමක් මත ඉදිකරයි. ඒ එම ගොඩනැගිල්ලේ ශක්තියත් කල්පැවැත්මත් තහවුරු වීම පදනම් කරගෙනය. විශේෂයෙන් අනුරාධපුර, පොළොන්නරු, දඹදෙණි වැනි යුගයන්හි පිළිම ගෙවල් ඉදි කර ඇත්තේ සිත්කලු කොඳු සහිත ගඩොළු හෝ ගල් අධිෂ්ඨානයක් මත බව ඒ ඒ ස්ථානවල ඇති පුරා විද්‍යාත්මක ස්මාරක සාක්ෂි දරයි. පූර්ව යුගවල මෙවැනි විසිතුරු ලක්ෂණයන්ගෙන් යුක්තව පිළිමගෙවල් ඉදිවූ අතර එවැනි ලක්ෂණ නුවර යුගයේ දී පරිහානියට ම පත් නොවීය. නිදසුන් ලෙසට මහනුවර දළදා මාළිගාව පෙන්වා දිය හැකිය. නමුත් එවැනි ශිල්ප ක්‍රමයන් මහනුවර යුගයේ දී දකුණු ඉන්දිය ආභාසය ලබමින් බිහිවූයේ විශේෂ රාජ්‍ය අනුග්‍රහය යටතේ පමණි. එපමණක් නොව පැරණි සම්ප්‍රදායේ පිළිමගෙවල් ඉදි කිරීමට තිබූ ආර්ථික දේශපාලන හා සංස්කෘතික වාතාවරණය ක්‍රි.ව. 16–17 වැනි සියවස් වන විට අන්තයටම පිරිහී ගොස් තිබිණි. මෙවැනි පසුබිමක් ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් බිහිවීමට හේතු වූවාට සැකයක් නැත.

වර්ෂාධික රටවල වේයන්ගෙන් ගොඩනැගිලිවලට වන හානි වලක්වා ගැනීම පිණිස ගල් කණු පිට ගෙවල් සාදන සිරිත වර්තමානයේ පවා දක්නට ඇත. ඉන්දියාවේ ඔරිස්සායි ප්‍රදේශයේ ද එබඳු ගොඩනැගිලි තිබේ. මේ අයුරින් ගල් කණු මත කළ වී අටු ආදිය සාදන්නේ ද තෙත් සහිත භූමි පරිසරයෙන් හා වේයන්ගෙන් ආරක්ෂාවීම පිණිසය. එමෙන්ම ගල් කණු පිට කළ අම්බලම් ද ඉදිකිරීමට හේතුව මෙය විය හැකිය. ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් ගොඩනැගීමට හේතුව එවැනි බාහිර උපද්‍රවයන්ගෙන් වලක්වා ගැනීම පිණිස බව බෙල්, ගොඩකුඹුර ආදීහු පවසති. පාත දුම්බර වලල විහාරයේ තුඩපතට අනුව ද මේ අදහස සනාථ වෙයි:

"......පවුරු පදනම් බඳවා ගල් ගෙන්වා ගල් වඩුවන් ලවා ගල් සතරැස් කරවා මැද ගල් වල කොටවා ඒ වටේ වේයන් නොයන සැටි යට තෙල්පැන් වත් කොට තියෙන ලෙසට ආද්‍රිශ්‍යකුත් කොටවා......"

විශේෂයෙන් ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් තුළ බෙහෙවින් ඇත්තේ ලී ප්‍රතිමා, ලී කැටයම් ආදිය නිසා වේයන්ගෙන් ආරක්ෂා කිරීම අත්‍යාවශ්‍ය විය. මැදවල පිළිම ගෙය මේ අන්දමේ කළ ගොඩනැගිල්ලකට කදිම නිදසුනකි. එපමණක් නොව මේ වර්ගයේ විහාරයන්ගේ ගෘහ නිර්මාණ ලක්ෂණ අනුව බලන විට ද බෙහෙවින් දැව උපයෝගී කර ගත් ශිල්ප ක්‍රමයක් විදහා පෙන්වයි. විශේෂයෙන් වරිච්චි බිත්ති සකස් කර ඇත්තේ දැව දඬු හා වැල් ආදිය උපයෝගි කර ගෙන ඒ මතුයෙහි මැටි බදමයක් යෙදීමෙනි. මෙවැනි බිත්ති තුළට වේයන් ඉක්මණින් බෝවිය හැකිය. මේ තත්වය වලක්වා ගැනීම පිණිස පිළිම ගෙවල් මෙසේ ඉහළ ස්ථරයක නිර්මාණය කරන්නට ඇතැයි සිතීමට පුළුවනි.

පිළිම ගෙවල් භූමියෙන් උස්ව තැනීමට හේතු වන පරිසරයේ විශේෂතාවක් ගැන ද සැලකිය යුතුය. ලංකාතිලකය, ගඩලාදෙණිය වැනි ස්ථාන පිළිම ගෙවල් තැනීමට තෝරා ගැනීම උස් භූමියේ පිහිටි මනස්කාන්ත දර්ශනය ද හේතුවක් වන්නට ඇත. ඇතැම් විට වගුරු බිම්, පහත් බිම්, අමුතුවෙන් සකස් කළ බිම් ආදි පරිසරයේ විෂමතාවයන් නිසා උස් කණු මත සමහර ගොඩනැගිලි ඉදිකළත් පිළිම ගෙවල් සඳහා එවැනි බිම් තෝරා නොගන්නා තරමය. ඒ නිසා මෙවැනි පරිසර විෂමතාවයන් ටැම්පිට පිළිමගේ නිර්මාණය වීමට හේතුවක් නොවේ.

ලක්දිව ඉපැරණිම බෞද්ධ ආරාම, උද්‍යාන ආරාම සහ ගිරි ආරාම ලෙස දෙයාකාරයකින් ප්‍රචලිත විය. වඩා පහසුවෙන් ගමනාගමනය කළ හැකි ගමක් හෝ නගරයක් ආශ්‍රිතව උද්‍යාන ආරාම බිහිවූ අතර ගිරි ආරාම බිහි වූයේ ගමන් කිරීමට දුෂ්කර වූත් නගරයකින් හෝ ගමකින් දුරස්ථ වූ නිසසල පරිසරයක බව පෙනේ. අනුරාධපුර මහා විහාරය, පොළොන්නරු ආළහන පිරිවෙන, පළමු ගණයේ ආරාමය දෙවන ගණයේ ආරාම ලෙස මිහින්තලේ, සිතුල්පව්ව, වෙස්සගිරිය නිදසුන් වේ. මේ දෙයාකාර ආරාම බිහිවූයේ එක ම යුගයක බව පෙනේ.

පර්වත හා ඒ ආශ්‍රිත ප්‍රදේශ පූජනීය ලෙසත් පාරිශුද්ධ භූමි ලෙසත් සැලකීම ප්‍රාග් බෞද්ධ අවධිවල මෙන් ම බෞද්ධ කාලයේත් පැවති මතයකි. බුදුන්වහන්සේගේ ජීවමාන අවධියේ පවා කඳු ශිඛරයන්හි පූජනීයත්වය ප්‍රකාශ කළ බවට සාධක ඉසිගිලි සූත්‍රයෙන් පෙනේ. අන්‍ය ආගමික සිද්ධාන්තවල පවා කඳුශිඛරයන්හි පූජනීයත්වය පිළිගත් බවට සාධක හිමාල පර්වතයේ පාරි

ශුද්ධත්වය සහ කෛලාස කූටය ශිව දෙවියාගේ වාසස්ථානය ලෙස සැලකීමෙන් පෙනේ. ජපානය හා පර්සියාව වැනි රටවල පියුජි, එල්බර්ස් වැනි කඳු පූජනීයත්වයට පත්ව ඇත. මේ අදහස් මත පෘථිවියෙන් උස් ව පිහිටි තරමට ඒ ස්ථානයේ පවත්නා පූජනීයත්වය හා ශ්‍රේෂ්ඨත්වය සුරැකෙන බවට අදහස් මේ යුගයේ ප්‍රචලිත බව පෙනේ. මෙවැනි අදහස් ප්‍රාග් බෞද්ධ දේව හා යක්ෂ වන්දනාවලදී ද ඉස්මතු වන බව පෙනේ.

ටැම්පිට විහාර බිහිවූ අවධියේත් මේ දෙවර්ගයේ ම විහාරස්ථාන පැවති බව පෙනේ. ගිරි ආරාම ආශ්‍රිත ව බිහි වූ පිළිම ගෙවල්වල නිර්මාණය පෘථිවි තලයෙන් වඩාත් උස් ව පිහිටි බැවින් ඒ කඳු ශිඛරයන්හි ලෙන් විහාර ඉදිකිරීමත් අන්‍ය ස්ථානවල, එනම් පහත්බිම් ප්‍රදේශවල, ආරාමවල, පිළිම ගෙය සඳහා ටැම්පිට විහාර නිර්මාණය කිරීමෙන් ද මේ පර්වත හා ආශ්‍රිතව පැවති පූජනීයත්ව සංකල්පය ඉවහල් වූ බව පෙනේ.

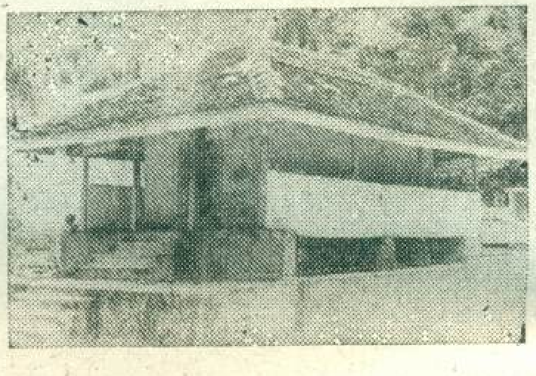
ගල්ටැම් සිටුවා ඒ මත පිළිම ගෙය ඉදිකිරීමෙන් පැහැදිලි වන්නේ පර්වතාකාරයට පිළිම ගෙය නිර්මාණය කිරීමට තිබූ කැමැත්තයි. බුදුරජාණන් වහන්සේ මිනිස් ලොව උපන්න ද ඒ මිනිස් සමාජයේ ගැටෙමින් සිට උත්තරීතර භාවයට පාත්‍ර වූ අසහාය පුද්ගලයෙකි. ඒ නිසා උන්වහන්සේ ගෘහස්ථ ජනයා හා සම මට්ටමක සිටීමෙන් ඒ ශ්‍රේෂ්ඨ පුරුෂයාට වන අගෞරවය වැළකීම සඳහා ටැම්පිට විහාරය බිහි වූ බව නිගමනය කළ හැකිය.

ලක්දිව ඇතැම් විහාරස්ථාන ආශ්‍රිත ව පැවති පබ්බත සංකල්පයත් මෙහි ලා සැලකිය යුත්තකි. විහාරස්ථානය පර්වත සේ සැලකීමේ සම්ප්‍රදායක් ලක්දිව පැවති බවට සාධක ආචාර්ය පරණවිතාන මහතා ඉදිරිපත් කරයි. ස්වාභාවික ව පිහිටි පර්වත ආශ්‍රිත ව මෙන් ම පර්වත රහිත භූමිවල පිහිටි ආරාම ද පබ්බත යනුවෙන් ව්‍යවහාර වූ බවට සාධක එතුමා පෙන්වා දෙයි.

බුදුරජාණන් වහන්සේගේ ශ්‍රේෂ්ඨත්වය සහ අවබෝධ කර ගත් ධර්මයේ පවත්නා ගාම්භීර්යය විදහාලීම පිණිස පබ්බත සංකල්පය උපයෝගී කර ගත් අතර, එම සංකල්පය ත්‍රිපිටකය පුරා විසිර පවත්නා නිසාත් මෙම අවධියේ ඇති වූ ශාස්ත්‍රීය පුනර්ජීවනය නිසාත් මෙම සංකල්ප හැදෑරීමේ නව ප්‍රවණතාවයන් ද ටැම්පිට විහාර නිර්මාණයට තුඩු දුන් බවට හේතු සාධක වේ. බුද්ධ ප්‍රතිමාව ටැම්පිට පිළිම ගෙයි තැන්පත් කිරීමෙන් අපේක්ෂා කලේ පර්වතයක සිට ලෝක සත්වයා දෙස කරුණාවෙන් ඔවුන් ද තමන් වහන්සේ වෙත ළං කරවා ගැනීමේ අභිලාසයෙන් යුක්ත ව බව පැහැදිලි කර ගැනීම අපහසු නොවේ. ධම්ම පදයේ සඳහන් වන පරිදි—

පමාදං අප්පමාදෙන
යද නුදති පණ්ඩිතා
පඤ්ඤා පාසාද මාරුය්හ
අසොකො සොකිනි පජං
පබ්බතට්ඨො ව භුම්මට්ඨෙ
ධීරො බාලෙ අවෙක්ඛති

“බුදුන් වහන්සේ අප්‍රමාදී ව සත්‍යය අවබෝධ කර ගෙන ප්‍රඥ නැමති ප්‍රාසාදයට නැගී ශෝකී රහිත ව ශෝකී භූමියේ හැසිරෙන ප්‍රමාදී අඥාන ජනයා දෙස ඥානවන්තයෙකු සේ පර්වතයක සිට බලන සේක.” යන මේ අදහස් කොතෙක් දුරට ටැම්පිට පිළිම ගෙයකින් පැහැදිලි කිරීමට ටැම්පිට විහාර කර වූ යතිවරයන් සහ නිර්මාණය කළ ශිල්පීන් උත්සාහ දැරුවා ද යන්න වැටහේ.



අටුපොත්දෙනියෙ ටැම්පිට විහාරය

ටැම්පිට විහාර පිහිටි ආරාම වල බොහෝ විට චෛත්‍යය සහ බෝධි වෘක්ෂය අවිද්‍යාමාන වීම ද මෙහි ලා සැලකිය යුත්තකි. මහනුවර අවධිය වන විට ධාතූන් වහන්සේලා පිළිම තුළ තැන්පත් කිරීමේ සම්ප්‍රදායක් පැවති බව පෙනේ. මේ නිසා නැවත ධාතු තැන්පත් කර චෛත්‍යය ඉදි කිරීම අනවශ්‍ය ලෙස සැලකීම නිසා ද ටැම්පිට විහාර පිහිටි ආරාමවල මෑතක පිහිටුවන ලද චෛත්‍යය මිස පෞරාණික චෛත්‍ය නිර්මාණ අවිද්‍යමානය. ටැම්පිට විහාරය සහ චෛත්‍යයක ආකෘතිය තුළ සාම්‍යයක් දක්නට ලැබේ. චෛත්‍ය ගර්භය තුළ ත්‍රිකූට මත පිහිට වූ මහමේරුව මත ධාතූන් තැන්පත් කළ අතර ටැම්පිට පිළිම ගෙයි දී ගල්ටැම් මත ඉදි වූ විහාරය තුළ සර්වඥ ධාතු සහිත බුදු පිළිමය තැන්පත් කළ නිසාත් චෛත්‍යය සහ පිළිම ගෙයි කාර්යය එකම ටැම්පිට පිළිම ගෙයකින් ඉටු කරවා ගන්ට යත්න දැරූ බව පෙනේ. අනුරාගොඩ ටැම්පිට විහාරය මෙයට හොඳ ම නිදසුනකි. එහි දේවතා කොටුව නමින් යුතු වෙන ම අංගයක් ටැම් විහාරයේ ඉහළ ම මාලයේ විද්‍යමාන වේ. එහි බුද්ධ චරිතයේ අවස්ථා කිහිපයක් ද මනරම් ලෙස සිතුවම් ගත කොට තිබේ. මෙකී

අදහස සනාථ කරන එක් නිර්මාණයක් ලෙස එකී විහාරය හඳුන්වා දිය හැකිය.

ලක්දිව අෂ්ටඵල හා දෙතිස් රුහ බෝධි වෘක්ෂ වටා වන්දනා කිරීමේ සිරිත අතීතයේ සිට පැවතිණි. වර්තමානයේ මෙන් සෑම විහාරස්ථානයක ම බෝධි වෘක්ෂ පිහිටුවා ලීමේ අදහසක් නොවූ බව පෙනෙන අතර ම සර්වඥ ධාතූන් තැන්පත් කර ඇති ස්ථානයකට වන හානි වැළැක්වීමට බෝධි වෘක්ෂයන්හි ශාඛා සිඳලීමට අවසර දී තිබී මෙන් ද පෙනී යනුයේ ජය ශ්‍රී මහාබෝධිය හා ඒ ආශ්‍රිත පරිවාර බෝධීන් වහන්සේ හැරුණ විට අන්‍ය බෝධි වෘක්ෂ වඩාත් පූජනීය ලෙස නො සැලකූ බවකි. එමෙන් ම මෙම අවධියේ බෝධි වෘක්ෂයට වඩා දන්තධාතුව ජන ජීවිතයට වඩාත් සමීප වීමත් ද වඩා වැදගත් වීමත් සමග බෝධි වෘක්ෂය ක්‍රමයෙන් ටැම්පිට විහාර භූමිවලින් අතුරුදහන් වූ බව පෙනේ.

විකාශනය

හත් කෝරළේ, හතර කෝරළේ, තුම්පනේ, හාරසිය පත්තුව ආදී පළාත්වල විසිතුරු අන්දමින් කළ මෙම පිළිම ගෙවල් විශේෂය බොහෝ සෙයින් ප්‍රචාරයට පැමිණුනි. මේ විකාශනයට කන්ද උඩ රජුන්ගේ රාජ්‍ය අනුග්‍රහය ද නොමසුරුව ලැබුණු බව ඓතිහාසික ලේඛන මගින් පැහැදිලි වෙයි. මැදවල තඹ සන්නසට අනුව එම විහාරයට (කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ) රජුන්ගෙන් අනුග්‍රහය ලැබුණු බව පැහැදිලි වෙයි:

"......කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ දෙවිස්වාමින් ත්‍රිසිංහල ද්වීපය ම ඒකච්ඡත්‍ර නංවා රාජ්‍ය ශ්‍රී පදප්‍රාප්තව ලොකශාසනාභිවෘද්ධි වර්ධනය කර වදරන සමයෙහි දවසක මෙම විහාරය නටඹුන්ව තිබෙන බව අසා වදරා මෙහි නව කර්මාන්ත කරවන ලෙසට වදළ පනත මුදුනෙන් පිළිගත් මෙම රට ලැබී තිබෙන දුනුවිල මුදලි සහ රටේ සැම දෙනා විසින් විහාර භූමිය කටුකොහොල් හරවා පවුරු පදනම් බඳවා දව ගෝනැස් සහිත කොට සත්රියන් වැන් පිට පිළිම ගෙයක් කරවා......"

මෙම සන්නසට අනුව රජුගෙන් පමණක් නොව එම ප්‍රදේශ භාරව සිටි නිලධාරීන්ගේ අනුග්‍රහය ලැබුණු බව ද පෙනේ. ඒ ඒ ප්‍රදේශවල සිටි ප්‍රභූන් එම පෞද්ගලික ධනය වැය කර මෙම පිළිම ගෙවල් තනා තිබේ. රදළ වරුන්ගේ පෞද්ගලික විහාර බෙහෙවින් මෙම ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් ගණයට වැටෙන බව ආනන්ද කුමාරස්වාමි ද සඳහන් කර ඇත.

විශේෂයෙන් වැලිවිට සංඝරාජ හිමියන්ගේ ශාසනික ප්‍රතිසංවිධානය හේතු කොට දිවයිනේ විවිධ ප්‍රදේශවල මෙම වර්ගයට අයත් විහාර විකාශනයට තුඩු දුන් ප්‍රබල හේතුවක් විය. උඩරට හා තදාසන්න ප්‍රදේශයන්හි ප්‍රථමයෙන් ප්‍රචලිත වූ මෙම පිළිම ගෙවල් විශේෂය දිවයිනේ රුහුණු ප්‍රදේශයේත් පහතරට සියනෑ, හාපිටිගම්, අලුත්කුරු වැනි කෝරල වලත් පැතිරී ගියේ උන්වහන්සේගෙන් ඇරඹුණු සංඝ පරම්පරා විකාශනයත් සමගය.

ටැම්පිට විහාර ගේ නිර්මාණයේ දී පලමු අවස්ථාවෙහි නිමවා ඇත්තේ බෝල ගල් ගෙඩි කීපයක් තබා ඒ මත දැව බාල්ක යෙදීමෙනි. බිහල්පොළ ටැම්පිට විහාරය මේ වර්ගයේ විහාරවල ප්‍රාථමික අවධිය පෙන්වන උදාහරණයකි. බොහෝ විට මෙවැනි ප්‍රාථමික අවධිවල කළ ටැම්පිට පිළිම ගෙවල්වල පිළිම, තොරණ ආදිය බෙහෙවින් කරන ලද්දේ දැවයෙනි. නිදසුන් ලෙස මැදවල විහාරයේ මකර තොරණ දැවයෙන් නිමවා ඒ මත බදාම හා පින්තාරු කර ඇත. ගම්පහ දිස්ත්‍රික්කයෙ ටැම්පිට පිළිම ගෙවල්වල ඇති බුද්ධ ප්‍රතිමා හා දේව ප්‍රතිමා ආදිය නිර්මාණය කර ඇත්තේ ද දැවමය සැකිල්ලක් මත මැටි බදාම යෙදීමෙනි.

මෙම පිළිම ගෙවල් ආරම්භයේදී ම ඉදිරිපසින් මණ්ඩපයක් එක්වෙනු දක්නට ලැබේ. බොහෝ විට මෙය පළ දෙකකින් හෝ සතරකින් යුත් පියස්සක් සහිත වාම ගෘහයකි. පිළිම ගේ ඉදිරිපසින් සම්බන්ධ කිරීමෙන් ද වෙන් වශයෙන් ද මෙවැනි මණ්ඩප තනා ඇති බව පෙනේ. ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් විකාශනයේ අවසාන අවස්ථාව දක්වාම මෙම මණ්ඩපය දක්නට ඇති අතර, පසු කාලීනව සමහර ඒවා නවීකරණයට භාජනය වී ඇත. පැරණි ලේඛනයන්හි ද මෙම මණ්ඩප ගැන සඳහන් කර තිබේ. ශක වර්ෂ 1965 (ක්‍රි.ව. 1773) කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ බිහල්පොළ විහාරයට අයත් තුඩපතක එම ටැම් පිළිම ගේ ඉදිරිපස සත්රියන් මණ්ඩපයක් කළ බව සඳහන් වේ. ක්‍රි.ව. 1753 වලල ටැම්පිට පිළිම ගෙයට අයත් තල්පතක මෙවැනි මණ්ඩපයක් හඳුන්වන්නේ "කරුමණ්ඩපය" නමිනි.

"......ගල්වලවල් කොටවා පිටිගල්කරු විසි හතරක් සාද දව තබා විහාරය කරවා ඉදිරිපිට එසේම ගල්පිට කරුමණ්ඩපයක් කරවා..."

ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් ඉදිරිපස කරන ලද මෙම මණ්ඩපය ඒ ඒ ස්ථානවල ඇති පුරාවිද්‍යාත්මක ස්මාරකයන්ගෙන් පැහැදිලි වෙයි. අඹුලුගල පිළිම ගෙය ඉදිරිපස මෙවැනි ගල් කණු සතරකින් යුක්තව කරන ලද මණ්ඩපයක් දක්නට ඇත. කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ මගුල්ඕතොට කෝරළයේ බුදුමුත්තාව ටැම්පිට පිළිම ගෙය ඉදිරිපසින් ද මෙවැනි විවෘත වේදිකාවකින් යුත් මණ්ඩපයක් දක්නට තිබේ. හතර කෝරළයේ ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් විස්තර කරන බෙල් එම විහාරයන් ඉදිරිපස මඩුවක් ඇති බව සඳහන් කරයි.

ටැම්පිට පිළිමගෙයක් ඉදිරිපස මෙවැනි මණ්ඩප කිරීමට හේතුව විය හැක්කේ සැදැහැවතුන්ගෙන් පිරී ගිය විට විහාර ගෙයි ඇති ඉඩ ප්‍රමාණය ද මද වූ හෙයින් විය යුතුය. එමෙන් ම ආගමික කටයුතුවලදී හේවිසි මණ්ඩපයක් වශයෙන් ද මෙය භාවිත කෙරේ. බිහල්පොළ විහාර තල් පත අනුව, එම විහාරය ඉදිරිපසින් මණ්ඩපයක් කර ඇත්තේ ඝණ්ඨාරය එල්ලීම සඳහාය. ඒ බව මෙසේ සඳහන් වෙයි:

"......දැවපිට පිළිම ගෙයක් සාධා පිළිම පස් නමක් කරවා ඉදිරිපිට සත්රියන් මණ්ඩපයක් කරවා එහි ඝණ්ඨාරයක් එල්වා......"

විශේෂයෙන් මෙම පිළිම ගෙවල්වලට පිවිසීම සඳහා දැවයෙන් කරන ලද තරප්පුව සවිකර ඇත්තේ පිටතට විහිදෙන පරිද්දෙනි. එම නිසා එය අව්වෙන්, වැස්සෙන් වන පීඩාවන් වළක්වා ගැනීම පිණිස ද මෙවැනි මණ්ඩපයක් අවශ්‍ය වී ඇත.

පසුකාලීන අවධීන්හි ටැම්පිට විහාරයට තවත් නවාංගයක් එකතු විය. එනම් පිළිමගෙය මුලදී සතරැස් ගර්භ ගෘහයක් ලෙස පැවතුණත් පසුව "ගර්භ ගෘහ" වශයෙන් කොටස් දෙකකින් යුක්ත වීමයි. ගර්භ ගෘහයත්, අන්තරාලයත් සහිත ටැම්පිට පිළිම ගෙයකට නිදසුන් ලෙස ගම්පහ දිස්ත්‍රික්කයේ අළුත්කුරු කෝරළයේ ගම්පහ-යටවත්තේ විහාරය පෙන්වා දීමට පුළුවන.

ගල් කණු මත කරන ලද පිළිම ගෙය පමණක් සහිත කුඩා ටැම්පිට විහාර බෙහෙවින් දක්නට ඇත. මෙවායේ ඇති ලක්ෂණයක් නම් ගල් කණු අතර පරතරය සහ උස අඩුවීමය. මේ ස්වරූපයට වෙනස් ලක්ෂණවලින් යුත් දෙමහල් ටැම්පිට පිළිම ගෙවල් මේ වර්ගයේ විහාර විකාශනයේ තවත් අවස්ථාවක් නියෝජනය කරන බව සිතීමට පුළුවන. දෙමහල් ටැම්පිට විහාරවල ද විවිධ විකාශන අවස්ථා දැකිය හැකිය:

1. දන්තුරේ ටැම්පිට විහාරය.
2. අනුරාගොඩ ටැම්පිට විහාරය
3. අම්බුලුගල ටැම්පිට විහාරය.

පළමු වර්ගයට අයත් මහනුවර දිස්ත්‍රික්කයේ දන්තුරේ ටැම්පිට විහාරයට සමාන පිළිම ගෙවල් බෙහෙවින් විශාලය. මේ නිසා ගල් කණු අතර පරතරය හා උස ද තරමක විශාලත්වයකින් යුක්තය. භූමි මට්ටමේ සිට ගල්කණුවලට පිටතින් සතර වටේට බිත්ති බැඳ තිබීම නිසා පහත මාලය යම්කිසි ප්‍රයෝජනයක් (ධර්ම ශාලාවක් වශයෙන්) සඳහා යොදා ගැනීමටත් ඉහළ මාලය පිළිම ගෙයකින් යුක්ත හෙයින් වැඳුම් පිදුම් කිරීම සඳහාත් භාවිතයට ගනු ලැබේ. 1967–68 පුරාවිද්‍යා පාලන වාර්තාවට අනුව එම විහාරය පිළිබඳව දළ අවබෝධයක් ලැබිය හැකිය:

"......මෙම ටැම්පිට විහාරයෙහි පාත මාලය ඉතා විශාලය. එය බණ මඩුවක් වශයෙන් ද පාවිච්චි කරනු ලැබේ. මෙම ශාලාව මැද නටන, වයන අයගේ රූකම් සහිත ගලෙන් නෙළද ලද හතරැස් කුලුණු හතරක් තිබේ. මෙම ශාලාවේ බස්නාහිර කෙළවරට යා කොට පසු කාලයක දී කරවන ලද විහාර ගෙයක් තිබේ. මෙම ශාලාවේ ඉහළ මාලයේ මැද කුඩා ටැම්පිට විහාරයක් තිබේ. විහාරගේ වටේට ප්‍රදක්ෂිණාපථයකි."

අනුරාගොඩ ටැම්පිට විහාරය

සියනෑ කෝරළේ ගහබඩ පත්තුවේ අනුරාගොඩ ටැම්පිට පිළිම ගෙය දන්තුරේ විහාරයට වඩා වෙනස්ය. පැහැදිලිව ම දෙමහල් ටැම්පිට පිළිම ගෙයක් වන අනුරාගොඩ විහාරයට සම කළ හැකි වෙනත් පිළිම ගෙවල් නොමැති තරම්ය. මිටි ගල් කණු මත ඉදි කළ පහත මාලය පිළිම ගෘහයකින් සමන්විත වන අතර, ඊට උඩින් ඇති ඉහළ මාලය ප්‍රදක්ෂිණාපථයක් සහිත කුඩා ධාතු මන්දිරයක් වෙයි. මෙම ධාතු මන්දිරයට පිවිසීමට ක්‍රමයක් නොමැත. මෙවැනි ලක්ෂණ සහිත අනුරාගොඩ ටැම්පිට පිළිම ගේ වැනි පිළිම ගෘහ

වැම්පිට විහාර විකාශනයේ පරිණත අවස්ථාවක් පිළිබිඹු කරන බව කිව හැකිය.

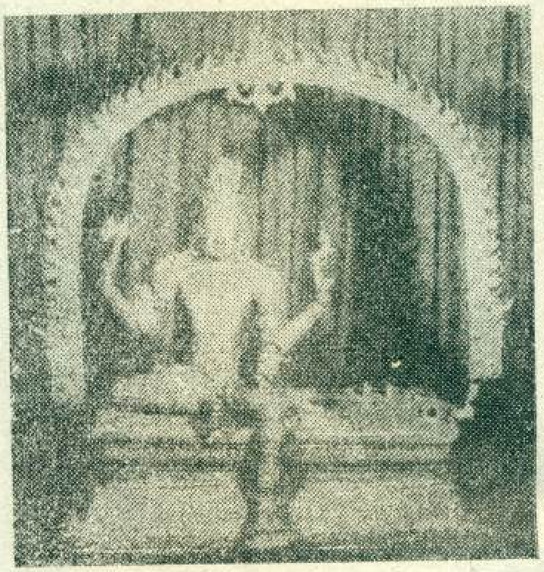
නෙවැනි ගනයේ ලා සැලකූ අම්බුලුගල වැම්පිට විහාර වර්ගයට අයත් පිළිම ගෙවල්වල ගෘහ නිර්මාණ ශෛලිය දෙස බැලීමේදී දෙමහල් වැම්පිට පිළිම ගේ නිර්මාණයේ තවත් විකාශිත අවස්ථාවක් පෙනේ. උස් ගල් කණු මත ඉදි කළ පිළිම ගෙයකින් පමණක් මේ වැම්පිට විහාරය සමන්විත වෙයි පියසි කොටස් දෙකකට වෙන් වෙන් වශයෙන් යොද නිබීම නිසා දෙමගල් බවක් පෙන්වයි.

මේ අනුව බලන විට වැම්පිට පිළිම ගෙවල් නිර්මාණයේ දී විවිධ විකාශන අවස්ථාවන් දැකිය හැකිය. ශ්‍රී ලංකාවේ වැම්පිට පිළිම ගෙවල් පිළිබඳව පැහැදිලි වාර්තාවක් හෝ මෙතෙක් බිහි නොවීම නිසා මෙවැනි විකාශන අවස්ථාවන් පිළිබිඹු කරන වැම්පිට විහාර තවත් අප්‍රසිද්ධව තිබෙන්නට පුළුවන.

සිරිනිමල් ලක්දුසිංහ

සෝමස්කන්ධ මූර්තියේ ශිව දෙවි හා උමා දෙවඟන

එච්. සී. පී. බෙල් 1907 සහ 1908 යන වර්ෂවල පොලොන්නරුවේ ශිව දේවාල අසල කැණීම්වලදී වැදගත් හින්දු ලෝකඩ ප්‍රතිමා ගණනාවක් සොයා ගත්තේ ය. [1] ශ්‍රීමත් පොන්නම්බලම් අරුණාචලම් මේ ලෝකඩ ප්‍රතිමා ගැන 1916 දෙසැම්බර් 16 වන දින රාජකීය ආසියාතික සංගමයේ (ලංකා ශාඛාව) ඉදිරියේ දේශනයක් පැවැත්වී ය. ඔහුගේ දේශනය එම සංගමයේ ලේඛන සංග්‍රහයේ පළ වූ අතර, වඩාත් විස්තර සහිත ව ඔහු විසින් මේ ප්‍රතිමා ගැන ලියූ නිබන්ධනයක් පසුව කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාර ලේඛන සංග්‍රහයේ පළවිය.[2] මෙම ලෝකඩ ප්‍රතිමා එකතුව කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයට භාරදී එතැන් සිට එහි මහජන ප්‍රදර්ශනය සඳහා තැන්පත් කර තිබුණි. මින් අවුරුදු 53 ට පමණ පසුව 1960 ආචාර්ය චාර්ල්ස් ගොඩකුඹුර පොලොන්නරුවේ අංක 5 දරණ ශිව දේවාලයෙන් තවත් හින්දු ප්‍රතිමා ගණනාවක් සොයා ගත්තේය. [3] ඔහු මේ ප්‍රතිමා ගැන රාජකීය ආසියාතික සංගමය ඉදිරියේ 1961 ජූනි 23 දින දේශනයක් පැවැත්වීය. එම දේශනය 1961 රාජකීය ආසියාතික සංගමයේ (ලංකා ශාඛාවේ) ලේඛන සංග්‍රහයේ පළවී ඇත. [4]



1—1960 දී සොයා ගන්නා ලද පිරිමි රුව

ගොඩකුඹුර මහතා විසින් සොයා ගන්නා ලද ප්‍රතිමා අතර ඉඳගෙන සිටින දෙවියෙකුගේ අඟල් 21 ක් උස් වූ ප්‍රතිමාවක් වෙයි. (අංක 377) මෙහි එම දෙවරුව දක්වා ඇත්තේ එක් කකුලක් පහත හෙලාගෙන අනෙක ආසනය මත නවා තබාගෙන ලලිතාසන ලීලාවෙන් වාඩිවී සිටින ආකාරයෙනි. රූපයට ඇති අත් හතරින් ඉහළ දකුණු අතෙහි පරසුවක් (කෙටේරියක්) ද ඉහළ වම් අතෙහි මෘග රුවක් ද වේ. පහළ දකුණු අත අභය මුද්‍රාවෙන් ද පහළ වම් අත වරද මුද්‍රාවෙන් ද යුක්ත වේ. මෙම දෙවියන් ඉඳගෙන සිටින ලෙසින් දක්වෙන්නේ සෘජුකෝණීය ආසනයකය. එයට සාමාන්‍යයෙන් අර්ධ කවාකාර ප්‍රභා මණ්ඩලයක් ද සවිකොට ඇත. මේ ආසනය ප්‍රතිමාවට පමණක් නොව තවත් ප්‍රතිමා දෙකකට හෝ තුනකට ඉඩ සිටින සේ විශාල ප්‍රමාණයකට තනන ලද්දකි. ප්‍රතිමාව ආසනයේ දකුණු පැත්තට වන සේ හිඳුවා සවිකොට ඇත්තේ වම් පැත්තෙහි තව ප්‍රතිමාවකට හෝ දෙකකට ඉඩ ඉතුරු කරමිනි. (1 ඡායා රූපය) මේ හේතුව නිසා මේ පිරිමි රූපය "සෝමස්කන්ධ" මූර්තියක හෝ "උමාසහිත" මූර්තියක ශිව දෙවියන් නිරූපනය කරන්නක් බව නිසැකය. ආසනය මත ශිව හා පාර්වතී රූප අතරෙහි තවත් ඉඩ ප්‍රමාණයක් ඇති නිසාත් ඒ කොටසෙහි යම් රූපයක් තිබූ බවට ලකුණු සට හන් වී ඇති නිසාත් එතැන තිබෙන්නට ඇත්තේ උමා ස්කන්ධගේ රූපයයි සලකා මේ මූර්තිය සෝමස්කන්ධ මූර්තිය බවට ගොඩකුඹුර කර ඇති නිගමනය [5] නිවැරදි බව කිව හැක.

මේ මූර්තියෙහි දෙවඟනගේ රූපය හා ස්කන්ධගේ රූපය හමුවී නැතැයි ගොඩකුඹුර පවසයි. [6] මේ ප්‍රතිමාව අධ්‍යයනය කළ අනෙකුත් වියතුන් ද එම අදහසම දරණ බව පෙනේ. [7] ශ්‍රී ලංකාවේ හින්දු ප්‍රතිමා සම්බන්ධයෙන් අප විසින් කර ඇති අධ්‍යයනයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් මෙම මූර්තියට අයත් දෙවඟනගේ ලෝකඩ ප්‍රතිමාව හඳුනා ගැනීමට අපට හැකි විය.

බෙල් විසින් කලින් සොයා ගනු ලැබ තිබූ ප්‍රතිමාවන් අතර හිඳි ස්ත්‍රී රූපයක් වෙයි. (අංක 13.96. 285) ඔහු එය හඳුන්වා තිබුණේ "ඉඳගෙන සිටින

පාර්වතී රූපයක්'' යනුවෙනි. [8] ශ්‍රීමත් අරුණාචලම් මේ රූපය කෙරෙහි වැඩි සැලකිල්ලක් යොමු කොට නැත. [9] ඔහුගේ නිබන්ධයේ මේ රූපයෙ ඡායාරූපයක් පළ වී නැත. ආචාර්ය ආනන්ද කේ. කුමාරස්වාමි ඔහුගේ ප්‍රකාශනයේ මේ රූපයේ ඡායාරූප දෙකක් ම පළකර ඇත. ඔහු එය විස්තර කරන්නේ ''ස්ත්‍රී දෙවඟනක්, ඇතැම්විට පාර්වතී වන්නට හැකිය'' [10] යනුවෙනි. මෙම ප්‍රතිමාව ''උමා'' යනුවෙන් නිවැරදිව හැඳින්විය යුතුයැයි කලින් අප විසින් යෝජනා කර තිබුණි. [11]

මේ ප්‍රතිමාව දකුණු කකුල දණහිස ළඟින් නවා ආසනය මත තබාගෙන වම් පය පහත හෙලාගෙන ලලිතාසන ලීලාවෙන් ඉඳගෙන සිටින අයුරින් නිර්මිතය. රූපයේ දකුණු අතින් නෙළුම් කැකුලක් ගෙන ඇති අතර වමත වරද මුද්‍රාවෙන් යුක්තය. මෙම ස්ත්‍රී රූපයට විශේෂ වූ ආසනයක් තිබූ බවක් නොපෙනේ. මේ කරුණින් පැහැදිලි වන්නේ එම රුව තවත් ප්‍රතිමාවක් සමග පොදු ආසනයක තැබීම සඳහා නිර්මාණය කරන ලද එකක් බවය. (2 ඡායාරූපය)

1960 ගොඩකුඹුරට ඉහත සඳහන් ලෝකඩ ප්‍රතිමා සියල්ලම හමු වූයේ පොළොන්නරුවේ අංක 5 දරණ ශිව දේවාලයෙනි. කලින් විස්තර කරන ලද පිරිමි රූපයද සොයාගෙන ඇත්තේ එම දේවාලයෙන්ම ය. එමනිසා මේ ප්‍රතිමාවන් දෙක එකම මූර්තියක්, එනම් සෝමස්කන්ධ මූර්තියේ කොටස් දෙකක් බව අනුමාන කිරීම සහේතුකය.

මේ ප්‍රතිමාවන් දෙකටම පොදු විශේෂ ලක්ෂණ කිහිපයක්ම දක්නට හැකිය. ප්‍රථමයෙන්ම ප්‍රතිමා දෙකම කායික ස්වරූපයෙන් එක සමාන බව බැලූ බැල්මටම පෙනේ. මුහුණෙහි පෙනුමෙන් ද ප්‍රතිමා දෙකම එක සමානය. ඇස්. කන්, නාසය, නිකට, කොපුල්තල, නලළ යනාදිය දක්වා ඇති අන්දම සමානය. එල්ලෙන කන්පෙති වල ආභරණ පැළඳවීම සඳහා වූ සිදුරුවල සමානත්වය විශේෂයෙන් සැලකිල්ලට ගත යුතුය. සාමාන්‍යයෙන් වෙනත් හින්දු ප්‍රතිමාවල ඒවා දක්වන ප්‍රමාණයට වඩා පළල්වය මේ ප්‍රතිමා දෙකේ කන්පෙති වල සිදුරු දක්වා ඇත්තේ.

ආභරණවල විස්තර ද මෙම සමානත්වය තව දුරටත් තහවුරු කරයි. බාහු වළලු මෝස්තරය ප්‍රතිමා දෙකේම එක සමානය. ගෙල සිට ළැම මැදට වැටෙන දිග මාලය ද විශේෂ අවධානයට යොමු විය යුතු අංගයකි. ඉන් දැක්වීමට අදහස් කර ඇත්තේ රුද්‍රාක්ෂ මාලයයි. එහෙත් දකුණු ඉන්දියාවේ ප්‍රතිමාවල හැමවිටම එම මාලය දක්වන්නේ රුද්‍රාක්ෂ ඇට වෙන් වෙන්ව පෙනෙන පරිදිය. එහෙත් එම ප්‍රතිමාවලදී එහි ඇට වෙන් වෙන්ව නොදක්වා මාලය හුදෙක් හූ පටක් මෙන්

2 බෙල් විසින් සොයා ගන්නා ලද ස්ත්‍රී රූපය

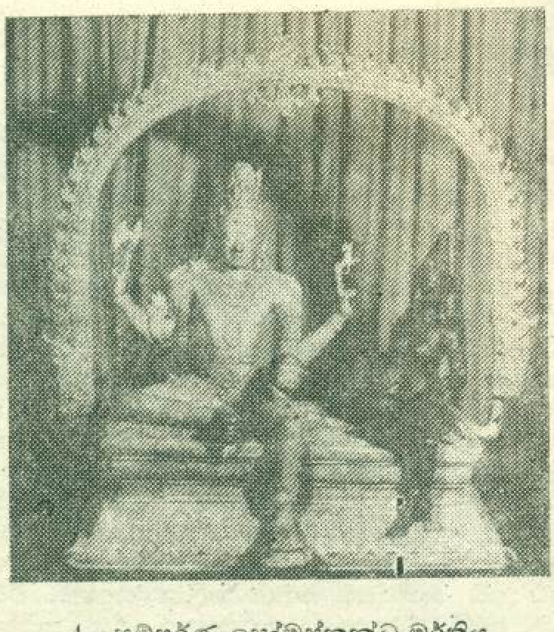
පෙන්වා තිබේ. මේ විශේෂාකාර මාලය ප්‍රතිමා දෙකේම දක්නට ලැබීම ඉතා වැදගත් ය.

මේ ප්‍රතිමා ලක්ෂණ සියල්ල නිසා කොළඹ කෞතුකාගාරයේ ඇති ලෝකඩ හිඳි ස්ත්‍රී රූපය අනුරාධපුර පුරාවිද්‍යා කෞතුකාගාරයේ ඇති සෝමස්කන්ධ මූර්තියේ කොටසක් බව නිගමනය කළ හැක. මේ නිගමනය තව දුරටත් ස්ඵුට කරන්නා වූ වෙනත් කරුණක් ද දැක්විය හැක. එය ශිල්පීය නොහොත් තාක්ෂණික කරුණකි. ප්‍රතිමාවන් එහා මෙහා නොවන ලෙස ආසනයට සවිකොට තැබීම සඳහා ප්‍රතිමා ශිල්පියා විසින් යොදගෙන ඇති උපාය වූයේ ආසනය මත එක තැනක දෙක බැගින් සවිකොට ඇති මුදු දෙකක් අතරට ප්‍රතිමාවල සවිකොට ඇති එවැනිම මුදුවක් වැටෙන්නට සලස්වා එසේ එක තැනක පෙලට සිටින මුදු තුන බැගින් ඇනයක් හෝ ඇබයක් යෙදීමය. පිරිමි රූපය සමග හමු වූ ආසනයේ එම රූපයට පසෙකින් තවත් රූපයකට හෝ දෙකකට ඉඩ ඇති බව මෙහි කලින් සඳහන් විය. ඉඩ ඇති ස්ථානයේ දෙපොළක එක තැනක

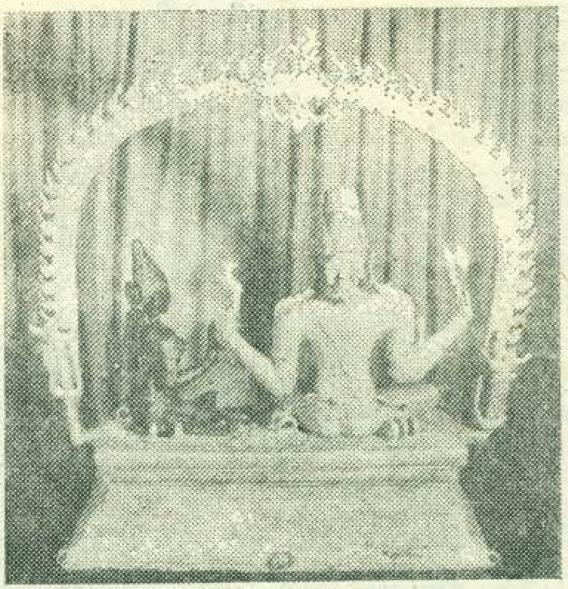
ඉහත කී ආකාර මුදු දෙක බැගින් සවිකොට ඇත. කොළඹ කෞතුකාගාරයේ ඉදිරූපය පිට පැත්තෙන් එහි දෙපසේම එය ආසනය මත වැදෙන හරියේ

3—ස්ත්‍රී රූපයේ යටි පැත්ත

මුදුව බැගින් සවිකොට ඇත. (3 ඡායාරූපය) මේ ප්‍රතිමාව කොළඹ සිට අනුරාධපුර පුරාවිද්‍යා කෞතුකාගාරය වෙත ගෙන ගොස් අර ආසනය මත තැබූ කළ මේ රූපයේ ඒ මුදු ආසනය මත ඇති මුදු කට්ටල තුළට නිසි අන්දමට වැටෙන බව



4—සම්පූර්ණ සෝමස්කන්ධ මූර්තිය



5—මූර්තියේ පිටුපස

පැහැදිලි විය. (4,5 ඡායාරූප) ඒ නිසා මේ ස්ත්‍රී රූපය ඒ සෝමස්කන්ධ මූර්තියේ උමා දෙවඟන බවට තවත් සැකයක් ඉතිරි නොවෙයි.

1960 දී සොයා ගන්නා ලද ශිව රූපය සමඟ තිබිය යුතු දෙවඟනගේ රූපය සොයා ගැනීමේ දී එම ස්ථානයෙන්ම එය ඊට අඩ සියවසකට පමණ කලින් හමුවී, එවකටත් කොළඹ කෞතුකාගාර යේ ප්‍රදර්ශනය වෙමින් තිබූ බව සිතා ගැනීමට ගොඩකුඹුර මහතා අපොහොසත් විය.

එහෙත් සැකයකින් තොරව මේ ප්‍රතිමා දෙක එකම මූර්තියක, එනම් සෝමස්කන්ධ මූර්තියේ, ශිව දෙවි හා උමා දෙවඟන බව දැන් තීරණය කළ හැකිය.

සටහන්

1. බෙල්, එච්. සී. පී.—ලංකා පුරා විද්‍යා වාර්ෂික වාර්තා 1907, 1908, කොළඹ.
2. අරුණාචලම්, ශ්‍රීමත් පොන්නම්බලම් — ස්පෝලියා සෙයිලකිකා (ඉංග්‍රීසි) vi වෙළුම, 1909, කොළඹ.
3. ගොඩකුඹුර, සී. ඊ.—පුරා විද්‍යා කොමසාරිස්ගේ පාලන වාර්තාව, 1960, කොළඹ.
4. එම—රාජකීය ආසියාතික සංගමයේ (ලංකා ශාඛාව) ලේඛන සංග්‍රහය (ඉංග්‍රීසි), vii වෙළුම, ii කොටස.
5. එම—පොළොන්නරුවේ ලෝකඩ රූප, 1964 කොළඹ.
6. එම එම
7. සිවරාමමූර්ති, සී. — නටරාජා ඉන් ආර්ට්, තෝට් ඇන්ඩ් ලිටරේචර්, 1974 කල්කටා.
8. බෙල්, එච්. සී. පී.—ලංකා පුරා විද්‍යා වාර්ෂික වාර්තාව, 1908, කොළඹ 19 පිට.
9. අරුණාචලම්, ශ්‍රීමත් පොන්නම්බලම්—කලින් සඳහන් වූ ලිපිය.
10. කුමාරස්වාමි, ඒ.කේ.—ඉහත සඳහන් ග්‍රන්ථය, 15 පිටුව.
11. ලක්දුසිංහ, සිරිනිමල්—ශ්‍රී ලංකාවේ හින්දු පතිමා, ශාස්ත්‍රපති උපාධි නිබන්ධනය, (නොප) 1983, 61 පිටුව.

ජේ. බී. දිසානායක

සිංහල බිතුසිතුවම් මතු කොට දුන් මංජුශ්‍රී

අදට අවුරුදු හැත්තෑවකට පමණ උඩ දී අලුත්ගම පළාතේ උපන් කුඩා දරුවෙකුගේ එක ම බලාපොරොත්තුව වූයේ භික්ෂූන් වහන්සේ නමක් වී රහත් බව ලබා ගෙන අහසින් ගමන් කිරීමට ය. ඒ දරුවා තුළ එබඳු බලාපොරොත්තුවක් ඇති කෙළේ ඔහු සමග හුන් වැඩිහිටියෙකි. භික්ෂූන් වහන්සේලා පිරිසක් සන්සුන් ගමනින් පන්සලට වඩින සැටි ආසාවෙන් බලා සිටි ඒ දරුවා අමතා වැඩිහිටියා කී දෙය අද හැත්තෑ අටවැනි වියෙහි පසු වන ඔහුට හොඳින් මතක ය:

"ඉතිං ඒ මනුස්සයා කීවා භාවනා කළැයින් පස්සෙ ඒ අයට උඩින් යන්න පුළුවන් ය කියලා. ඉතිං මට ආසාව ඇති උණා උඩින් යන්න. පොඩි ළමයෙකුට තියෙන ආසාව වගේ ම. එතකොට මට අවුරුදු දෙළහක් දහ තුනක් විතර ඇති."

මේ කතාව ඇදහූ කුඩා දරුවා අහසින් ගමන් කරන අදහසින් යුතු ව මහණ බිමට ඇතුළු වූයේ ය. අවුරුදු හැත්තෑවකට පමණ පසු ව මේ දරුවා අපට නැවතත් හමු විණ. අද ඔහු හැත්තෑ අට හැවිරිදි ප්‍රාඥයෙකි; කලාකරුවෙකි; දරුවන් තිදෙනෙකුගේ පියෙකි. ඔහු ලොකුකංකානම්ගේ තෝමස් පීරිස් මංජුශ්‍රී මහතා ය.

මොහු සැබවින් ම අහසින් ගියේ නැතත් ලෝකය පුරා ම මෙන් ඇවිද තමාගේ කලා කෞශල්‍යය ලෝකයට ම කියා පෑ කෙනෙකි. මහණ වී රහතන් වහන්සේ කෙනෙකු බවට පත් නුවුවද රහතන් වහන්සේ නමක් සේ හැඟීමෙන් නිවුණු, දැනුමෙන් හිස උදුම්මා නොගත්, දැනුම වැඩි වෙත් ම නිහතමානී වූ කෙනෙකි. ඔහුගේ නම වුව ද බෝධිසත්ව වරයෙකුගේ නමකි. අවිද්‍යාව නමැති අන්ධකාරය නැති කිරීමට එක් අතකින් අසිපතක් ඔසවා ගත් මේ බෝධිසත්වවරයාණෝ මංජුශ්‍රී නම් වෙති.

මංජුශ්‍රී මහතා හමු වී කතා බස් කළාට පසු ව මට මතක් වූයේ රූපසිංහ මාස්ටර්ගේ ගීයක දෙ පදයකි:

"සොඳට ජලේ පිරුණු කළේ නැත නිති සෙලවීමා
අඩු කළේ සෙලවීම නිසා එහි අඩුකම පාවී..."

පිරුණු කළයක් බඳු දැනුම සම්භාරයක් ඇති මංජුශ්‍රී මහතාගේ චරිතයේ ගුණාංග දෙකක් අන් හැමට වඩා කැපී පෙනේ. එකක්, තමා කරන කටයුත්ත කෙරෙහි දක්වන ඇපකැප වීම ය. අනික ඔහුගේ සිරුර පුරා දිවෙන නිහතමානීකම ය. මංජුශ්‍රී මහතා ලක්දිව ගමක් ගමක් පාසා ඇවිද, පන්සල්වල බිතු සිතුවම් පිටපත් කළේ කිසිදු ලාභයක්, ප්‍රශංසාවක් හෝ කීර්ති නාමයක් අපේක්ෂාවෙන් නොවේ. සමහර අවස්ථාවල දී ඔහුට ලැබුණේ කීර්ති ප්‍රශංසා නොව, ගල් මුල්, සරදම් බස්, ඇනුම් පද වැනි දේ ය. මේ කිසිවකින් කම්පා නුවුණු මංජුශ්‍රී මහතා තමාගේ කාරිය නොනවත්වා ම කර ගෙන ගියේ ය. අන්තිමේ දී ඔහුට ජාත්‍යන්තර වශයෙන් සම්මාන පිදිණි. ඇප කැප වී වැඩ කරනු වස් පුදුම ඉවසීමක් ද ඔහුට තිබිණි.

නිහතමානී කමත් අල්පේච්ඡතාවත් මංජුශ්‍රී මහතා කෙරේ දක්නට ලැබුණු තවත් ගුණයකි. ලක්දිව චිත්‍රකලාව පිළිබඳ ව මෙන් ම බෞද්ධ සංස්කෘතික රටාව පිළිබඳව ද අප්‍රමාණ දැනුම් සම්භාරයක් මොහුට තිබේ. එහෙත් මේ බවක් ඔහු අඩහැර පා කියන්නේ නැත. ඔහු සමඟ කතා බස් කරන විට ඔහු කුඩා දරුවෙකු වැන්න. හැම දෙයක් දෙස ම ඔහු බලන්නේ නිර්ව්‍යාජ ආකල්පයකිනි. ඔහු අද වුවද ජීවත් වන්නේ සුවිසල් මැඳුරක නොව රජයේ පොදු තට්ටු නිවාසයක ය. ඉන් නැඟෙන දහසකුත් එකක් සද්ද බද්ද මැද්දෙහි ය. මංජුශ්‍රී මහතා තමාගේ මුල අමතක නොකළ කලාකරුවෙකි. ඒ මහතා තමාගේ දුප්පත් ළමා අවදිය සිහිපත් කරන්නේ නිර්ව්‍යාජ විදියට ය:

"අනාගත බලාපොරොත්තුවක් හැටියට මට තිබුණ එක ම දේ ඉගෙන ගන්න ඕනැයි කියන එක. ඉස්කෝලෙ යන කොට ඉගෙන ගැනීම ගැන බොහොම ආසාවක් තිබුණා. ඒත් මට පොත්පත් තිබුණේ නෑ. ඉස්කෝලෙ යන පාරෙදී පොත අරගෙන, නැත්නං ගල්ලෑල්ල අරගෙන, කාගෙන්වත් ඒක කරගෙනයි ඉස්කෝලෙට ගියේ. එහෙම කරලත් අර තිබ්බව ගතිය හින්ද හොඳට ඉස්කෝලෙ පන්තිවලත් තුන්වෙනියා වශයෙන් මයි හැම තිස්සෙම හිටියෙ. ඒ නිසා ඉස්කෝලෙ මහත්තයා තමයි ලොකු ආදර්ශයකට හිටියෙ, ඒ වගේ වෙන්න ඕනැයි කියලා. එතකොට මට අවුරුද නමය දහය විතර වෙන්නැති. ඉස්කෝලෙන් අස්වෙලා ඊට පස්සෙ මම හිතුවා, හොදට කැටයම් කරන වඩු බාස් කෙනෙක් ළඟ වැඩ කරන්න ඕනැයි කියලා. මොකද, වැඩ කරන හැටි දක්කම—ගහක් කොහොමද මෙහෙම ලස්සන

අල්මාරියක් වෙන්නෙ කියලා—ඔය ආසාව නිසා වඩු බාස් කෙනෙක් ළඟට ගියා අම්බලන්ගොඩ. ගිහිල්ලා ඒවා ටික දවයක් ඉගෙන ගත්තා. ඒ මනුස්සයා ටිකක් සැර වැර නිසා මම එහෙන් පැනලා ආවා, අලුත්ගමට. ඇවිල්ලා ඔහොම ඉන්න කොට තමයි මට මගෙ බාප්පා කෙනෙක් හිටියා එයා කවි කොළ කාරයෙක්—එයා කවි කීවා යුද්ද කාලෙ, 1915 දී, මමත් ගිහිල්ලා අහගෙන ඉඳලා මටත් හිතුණා කවි කියන්න එයැයිත් එක්කලා. "සකල සිරින් පිරි සිරි ලංකාවේ."

"ඉතිං විස්මයකර දේවල් කියන කොට මිනිස්සු ඇවිල්ලා අහගෙන ඉන්නවා. කවි කොළයක් සත දහය ගානෙ වික්කෙ. එහෙම වෙලාවක මගෙ අයියා කෙනෙක් ඉඳලා 'මොකටද මෙහෙ ආවෙ මේ මනුස්සයත් එක්ක?' කියලා මං අර ගෙන ගිහිල්ලා කඩේක ඉන්දුවා. ඒ කඩේ ඉන්න කොට දවසක් ද දැක්කා හාමුදුරුවරු යනවා පෙර හැරකින් පන්සලට, කෝච්චියෙන් බැහැලා ඇවිල්ලා. ඉතිං ඒ පන්සලට යන කොට, හාමුදුරුවරු ඔක්කෝම කහ සිවුරු පොරවා ගෙන වියන් යටින් යන කොට, මම ඇහැව්වා වෙන එක් කෙනෙකු ගෙන් 'මොකද මේ හාමුදුරුවරු කරන්නෙ?' කියලා. හාමුදුරුවරුන් එක්ක වැඩි සම්බන්ධ යක් තිබ්බෙ නැති නිසා දැන ගන්න ආසාවෙන් ඇහැව්වෙ. ඇහැව්වාම කීවා ඒ ගොල්ලො බණ භාවනා කරනවා කියලා. භාවනා කරලා උඩින් යනවා, රහත් වෙනවා කියලා. ඉතිං මං කීවා 'ඒක බොහොම හොඳ වැඩේ. මාත් කරන්න ඕනැයි' කියලා. මාත් භාවනා කරන්න ලැස්ති උණා. ඉතිං මාව පන්සලට ගිහිල්ලා බාර දුන්නා අපේ පියා. බේරුවල මංගල පිරිවෙනට. ඉතිං එතෙන්ට බාර දුන්නාම—ඒ හාමුදුරුවරු සාමාන්‍ය යෙන් කෙනකුගෙ කේන්දරේ බලලා තමයි හාමුදුරු කෙනෙක් බාර ගන්නෙ—ඒ හාමුදුරුවරු ලංකාවෙ හිටපු හොඳම උගත් හාමුදුරුවරු දෙනමක්, තෙල්වත්තේ ආරියවංස, තෙල්වත්තේ අමරවංස කියලා. සංස්කෘත භාෂාව පිළිබඳ අතිවිශාරද දක්ෂයෝ දෙනමක්. ඒ ගොල්ල බැලෙව්වා කේන්දරේ. බලවලා හිට සතුටු උණා. ඒ මොකද කේන්දරේ හැටියට ඒ බලාපු එක්කෙනා කීවලු 'මේ කොලුවගෙ මොළේ යකාගෙ කම්මල වගේ. ඉගෙන ගන්න බැරි දෙයක් නෑ. හැම දෙයක් ම වෙනස් කරලයි කොලුවා ඉගෙන ගන්නෙ. සිවුරෙ ඉඳී ද නැද්ද කියන එක විශ්වාස නැතෙයි' කිව්වා. ඒ වගේ ම 'අවුරුදු තිහත් තිස් දෙකත් අතරෙදි මැරෙන්න පුලුවනි'යි කියලත් කිව්වලු. ඒ හින්ද මට ආසා ඇති උණා ඊට පස්සෙ කේන්දරේ ඉගෙන ගන්නයි නැකත් අත් බලන්නයි. ඉතිං ඒක නිසා ඒ දෙක මං ඉගෙන ගත්තා. කවි හදන්නත් ඒ හාමුදුරුවන්ගෙන් එක දවසක් ඇහුවාම ඉතිං ඊට පස්සෙ මම කවි, ගාථා, සොලෝක හදන්න පටන් ගත්තා. අවුරුදු හත යනකොට මහණ වෙලා, මම අවට පන්සල්වලට හිටපු හාමුදුරුවරු අතර බොහොම ප්‍රසිද්ධ වුණා.

"ඉස්සරෝම හදපු කවි ඔක්කොම පිළිස්සුවා. සමහර වෙලාවට හිත නරක් වුණාම පුළුස්සන ගතියක් තිබුණා තිබ්වච දේවල්. මොකද, හිතේ දුකට. මට ඕනෑ කරන දේවල් නැති වුණාම ඔක්කොම තියෙන දේවල් අල්ලා පුළුස්සලා දනවා. ඒ හැටියට දුක් සන්සිඳවා ගන්නවා. මට මතක තියෙන කවියක් හැටියට කියන්න පුළුවන් මෙන්න මෙක:

පා පාලි බසේ සකු මලු සියෝ දිය
දී දික්නා ගෙලේ කිත් මල් නෝම දිය
සේ සේ රස් ලකුණු සාමාසා බැ දිය
කේ ඬෙමානන්ද සාමි දිනේ දිය

"ලියමනේ පිටපත, කවරේ, ලියලා යැවුවෙ මුද්දරේ ගහලා කවියෙන්, මේ වගෙ:

ප්‍රේමාබර මනස්නෙන් මේ පද ලිබි ත
ඬෙමානන්ද සාමි වෙත ලැබිය යු ත
නාමාමෘතිය ඇසුමෙන් සිහි වන නිය ත
ඬෙමා නදි වරණ පෙර දින සම්භූ ත

"ඒ කාලෙ අපි හතර දෙනෙක් හිටියා එකට. ටිබෙට් ජාතික මහින්ද හාමුදුරුවොයි, ආනන්ද සාගර හාමුදුරුවොයි, වල්පොළ රාහුල හාමුදුරුවොයි, මමයි. අපි හතර දෙනා යාළුවො හැටියට එකට හිටියෙ. අපි හතර දෙනා නිතර ම එක්කාසු වන තැනක් තමයි 'ගලළහ ආවාසෙ' කියලා මෙතන දෙමටගොඩ තිබුණා පන්සලක්. අපි හැම තිස්සෙ ම පොත පත ගැන තමයි කතා කළේ. උගත්තු ගැන කතා කළේ. අපට ඕනෑ කරලා තිබුණෙ හැම දේකින් ම මොනවා හරි ඉගෙන ගන්න දේවලින් දක්සයො වෙන්න. හතර දෙනාගෙම බලාපොරොත්තු තිබුණේ එච්චරයි. පන්සල්, විහාර, අරවා මේවා, ඉඩම් කඩම්, මේ මොනවත් අපට ඕනෑ කරලා තිබුණේ නෑ. මොන විදියෙන් හරි දස්කමකින් අගතැන් පැමිණෙන්ට තමයි හතර දෙනාට ම ඕනෑ කළේ"

තරුණ භික්ෂුවක වශයෙන් එඩිතරකමක් දැක්වූ මංජුශ්‍රී හිමියන්ගේ සැලකිල්ල චිත්‍ර කලාවට යොමු වුණේ මේ අයුරිනි:

"මට මතක හැටියට චිත්‍ර කලාව ගැන මගේ එක ම හැඟීම ඇති වුණේ බෙන්තර පන්සලක බිතු සිතුවම් දැකලා. බෙන්තර උඩ කොටුවෙ පන්සලේ ලොකු හාමුදුරු කෙනෙකුට මහා නායක කමක් හම්බ වුණා. ඔය උත්සවයට මමත් ගියා කැරොල් එකකට පොඩි කාලෙ. මගෙ හිතේ අවුරුදු අට නමය විතර වෙන්නැති. ඕක දවාලෙ තිබුණෙ. උඩකොටුවෙ පන්සලට නැඟුණාම විහා

රයක් තිබුණා බොහෝම පොඩි සාමාන්‍යයෙන් අඩි දහයක් විතර හතරැස්. ඒකෙ ඇතුළට ගිහින් බැලුවාම ඔක්කෝම කැඩිච්ච කැඩිච්ච පින්තූර. ආය මම ශාන්ති නිකේතනයට ගියාට පස්සෙ—ශාන්ති නිකේතනයට ගියේ චිත ඉගෙන ගන්නයි. මහායාන බුද්ධාගම පිළිබඳව අවබෝධය දියුණු කර ගන්නයි. එහෙදි දැක්ක ඒ කලා භවනෙ ළමයි සිතුවම්—අඳිනවා. ඒකට මට හරි ආසා ඇති වෙලා මම ඒ ගොල්ලන් ආශ්‍රය කළා. ඒ ගමන සිතුවම්වලට මගෙ සිත යෙදිලා මමත් අඳින්ට පටන් ගත්තා. පෝස්ට් කාඩ් සයිස් ප්‍රමාණයේ කොළ තියෙනවා එහෙ විකුණන්න. ඒවා අර ගෙන ඇන්ද මේ පොඩි ළමයි අඳිනවා වගේ. ඕනෑ පොඩි ළමයෙකුට ආසාව එනවා අඳින්න. නමුත් මට එතකොට අවුරුදු තිස් දෙකක් විතර වෙනවා. මාත් අඳින්න පටන් ගත්තා ඒ කාලෙ. ඒවා බොහෝම ලස්සනයි. සමහරක් මා ළඟ තියෙනවා. 'ලස්සනයි' කියන්නෙ මං තනියම ගේ ඇතුළෙ දෙරවල් ජනෙල් වහගෙනයි ඇන්දෙ. හාමුදුරුවරු අඳිනවා දැකලා නෑ කොහෙවත්, අපේ පරම්පරාවෙ. හීනයාන ඉතිහාසෙ, කොහෙවත් නෑ හාමුදුරු කෙනෙක් සිතුවම් ඇන්දයි කියලා. සිතුවම් ඇඳීම සම්පූර්ණයෙන් තහනම් දෙයක් හැටියට කියලා තියෙන්නෙ. අන්තිම වශයෙන් පනුවෙක් වත් ඇඳීම හාමුදුරුවරුන්ට අයිති නැති දෙයක් හැටියටයි කියලා තියෙන්නෙ.

''ශාන්ති නිකේතනයේදී මම සිතුවම් අඳින හැටි දැක්කා. නමුත් මට කොළයක් අඳින්න තේරෙන්නෙ නෑ. ඒකට මම කරපු දේ – අද වුණත් පොඩි ළමයෙක් කරනවා වගෙ – තීන්ත පැල්ලම් පැල්ලම් තිබ්බා කොළේ හැඩේට. ඔහොම ඔහොම කරලා සම්පූර්ණ කළේ. මිනිස් රූප ඇන්දෙත් ඒ විදියට. ඒ විදියෙ ඒවා තුන හතරක් කළා. නොයෙක් විදියට ප්‍රකාශ කරන්න මහන්සි ගත්තා. ඒවා ඒ ගොල්ලො කියන්නෙ ප්‍රංශ 'මොඩන් ආට්' වගෙයි කියලා. ඒක ඇත්ත, ඊට පස්සෙ තමයි මට තේරුණේ.

''එහෙ ඉඳලා අවුරුදු දෙකකට පස්සෙ ආපහු ලංකාවට ආවා. ලංකාවට ආවාම ගියා බලන්න තෙල්වත්තෙ විහාරෙ, අම්බලන්ගොඩ විහාරෙ. බොහොම ලස්සනයි ඒ ගොල්ලො අඳින ඒවට වඩා. ඒ පාර මං නැවතිලා හිටියෙ—මහින්ද හාමුදුරුවො එතකොට ආනන්ද කොලීජියෙ උගන්නනවා—ඒ හාමුදුරුවොත් එක්ක එතන හිටියා ඇම්. ඊ. ප්‍රනාන්දු කියලා මහත්තයෙක්. උන්නැහැ කීවා එහෙ නවතින්නෙයි කියලා. පන්සලේ ඉන්නෙ නැතිව එතන නැවතිලා හිටියා, පන්සල ගෝතමී විහාරෙ. එතෙන ඉඳගෙන උන්නැහැ කීවා සිතුවම් අඳින්න කියලා. හුඟක් උපකරණ හෙම ගෙනත් දුන්නා. පස්සෙ උන්නැහෙත් එක්ක තමයි පළමුවෙනිවටම තෙල්වත්තට ගිහිල්ලා එකක් කොපි කරන්න පටන් ගත්තෙ. තෙල්වත්තෙ පන්සලේ කීපයක් කොපි කළා, අම්බලන්ගොඩ පන්සලේ කීපයක් කොපි කළා. අවුරුදු දෙකකට පස්සෙ මේ සිතුවම් දෙළහක් විතර අරගෙන ශාන්ති නිකේතනයට ගියා. ගියාම ඒවා ප්‍රදර්ශනය කළා රබීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් තුමා උපද්දප්පු මුල් නිර්මාණ සිතුවම් එක්ක. ඉතිං මේවයෙ තියෙනවා සාමාන්‍ය ග්‍රාම්‍ය ගතියක්. ඒවට උන්නැහෙගෙ සිතුවමුත් ගැලපෙනවා. මේක ජන කලාවට අයිති ප්‍රධාන කොටසක් වෙනවා. දෙක එකට ගැලපෙනවා. නමුත් උන්නැහෙලා කීවා කවදවත් එච්චර හොඳ ඒවා දැක නැහැයි කියලා. මොකද, ඉන්දියාවෙ නැහැ ඔය කාලෙ ඇඳපු සිතුවම්. 1700, 1800 ගණන්වල සිතුවම් නෑ. 'මිනියේචර්' චිත්‍ර තියෙනවා. 'මිනියේචර්' කියන්නෙ පොඩි පොඩි අලංකාර දේවල්, 'මෝගල් චිත්‍ර' කියලා. ඒවා ඇරෙන්න අපේ ළඟ තියෙනවා වගේ, කතාන්තර විස්තර කරලා පෙන්වන සිතුවම් ඉන්දියාවෙ නෑ. ඒ වෙනුවට එහෙ තිබුණෙ – දකුණු ඉන්දියාවෙ ඉඳලා උතුරු ඉන්දියාව දක්වාම – තිබුණෙ ඔය 'මෝගල් චිත්‍ර' ක්‍රමය විතරයි. ඉතිං මේ අපේ ක්‍රමය ආසියාවේ ප්‍රධාන වශයෙන් ලංකාවෙ තමයි තිබුණෙ.

''මේ ළඟ දී මම ගියා තායිලන්තෙට. ඒ කියන්නෙ සියම් රටට. එහෙත් තියෙනවා මීට සමාන ක්‍රමයක්. තායිලන්ත චිත්‍ර විචාරකයො කියන්නෙ ඒකත් ලංකාවෙන් ගිය ක්‍රමයක් කියලා.

''ඉතිං ශාන්ති නිකේතනයට අරං ගිය මගේ සිතුවම් බොහොම හොඳට කොපි කරලා තිබුණා. ඔක්කොම විස්තර ඇතුව කොපි කරලා තිබුණෙ. වැලි ඇට කැඩිච්චා, පැල්ලම් ගිය තැන්, පුපුරච්ච තැන්, ඒවා ඒ හැටියට. ඉතිං ඒවා දැකලා බොහොම සතුටු වෙලා ඒ ගොල්ලො කීවා බොහොම හොඳයි කියලා. උන්නැහැලා දැකලා තියෙන්නෙ අර ආනන්ද කුමාරස්වාමිගෙ පොතේ අච්චු ගහලා තියෙන ඒවා විතරයි. මගේ ඒවා, ඇති ප්‍රමාණෙටම කොපි කරපු හින්ද වැඩියෙම ඒ අය සතුටු වුණා. එද ලැබුණු ධෛර්ය නිසා මෙහෙ ඇවිල්ලා නැවත කොපි කරන්න පටන් ගත්තා.

ඊට පස්සෙ ලංකාවෙ හැම තැන ම හොය හොයා ගියා. කැඩිලා බිඳිලා තියෙන පැල්ලම් දැකලා 'ඇයි මේවා ආරස්සා කරනවා ද' කියලා ඇහැව්වා. මං කීවා 'කවුරුවත් එහෙම ආරස්සා කරන්නෙ නෑ. මේවා මකලා අලුත් ඒවා අඳින එක තමයි දන් සිරිත. 'නව කර්මාන්ත කරනවා', කියන එකේ තේරුමත් ඒකයි. 'නව කර්මාන්ත' කියන්නෙ තියෙන ඒවා නැති කරලා, අස් කරලා, ඒවා උඩ අලුතින් අඳින එක. මේ ක්‍රමය නිසා අපට හුඟක් සිතුවම් නැති වුණා. ඒ පාර මේවා අලුත් කරන නිසා මම වැඩිපුර හොය හොයා ගියා ඒ අලුත් කරන තැන්වලට. ගිහිල්ලා අලුත් කරන්න ඉස්සෙල්ලා ඒවා ඇඳ ගත්තා.

එක තැනක් තමයි අලුත්ගම පාතේගම විහාරෙ. ඒ පාතේගම විහාරෙ 1780 දී කරපු එකක්. ඒක වැම්පිට විහාරයක්. මම යන කොට එතන අලුතෙන් වෙන ම විහාරයක් හදනවා මේක කඩන්න ලෑස්ති කරලා. ඒ හදපු එකේ වැඩ කළේ ඇම්. සාර්ලිස් මහත්තයා. ඉතිං උන්නැහැ මං මේවා කොපි කරනවා දැකලා නිකං හිනා වෙලා 'පිස්සු වැඩක් නෙ අර හාමුදුරුවො කරන්නෙ'යි කියලා අනික් අයට කියා ගෙන ගියා. 'කමකට නැති ඒවා මොකටද කොපි කරන්නෙ?' කියලා. දැන් ඒක කඩා දලා සම්පූර්ණයෙන්. මම හිතන හැටියට 1780 දී, ඒ කියන්නෙ බ්‍රිතාන්‍ය කාලෙට ඉස්සෙල්ලා කරපු එකක්, දැන ගන්න ලැබුණු හැටියට එතන හිටපු නායක හාමුදුරුවන්ගෙන්. කිරිඅප්පු ගණින්නාන්සෙ අමරපුර නිකාය පිහිටුවීමේ ප්‍රධාන කර්තෘ කියලා කියන්නෙ. අඹගහපිටියේ ඥානවිමල හාමුදුරුවන්ව බුරුමෙට—අමරපුරට—පිටත් කිරීමේ ප්‍රධාන තැනැත්තා ඒ ගණින්නාන්සෙ. ඉතිං ඒක දැන් නෑ. තිබ්බච පරණ පන්සල දැන් නෑ. ඒ සිතුවම මා ළඟ විතරයි දැන් තියෙන්නෙ. ඔහොම කඩන තැන් හැම තැනට ම ගියා.

''1883 දී ජාගර කියලා හාමුදුරු නමක් මෙහි වැඩියා ලංකාවෙ විනය කර්මය පිළිබඳ කලබලයක් තියෙද්දි. ඒක සන්සිඳවන්න ආපු ඒ ජාගර හාමුදුරුවොත් එක්ක බුරුම චිත්‍ර ශිල්පියෙක් ආවා. කොටහේනේ එතකොට වැඩ හිටියෙ මිගෙට්ටුවත්තේ හාමුදුරුවො, දීපදුත්තාරාමෙ. එතන මට ආරංචි වුණා ඔන්න සිතුවම් අලුත්කරනවා කියලා. විගහට දුවලා ගිහිල්ලා මං ටිකක් කොපි කළා. එතකොට මට ඒ මිනිස්සු හැන්දෑවක යන්න හම්බ වුණේ—අර හුණු කැලි වලින් අරවයින් මේවයින් ගැහුවා. එහෙම ඒවා හරියට සිද්ධ වෙලා තියෙනවා. නොයෙක් විදියේ නම් කියලා 'සිත්තරා'' 'කන්න නැති හින්ද දැන් මිනිහා කරන එක වැඩක් තමයි මේක' කියලා හෙම කියනවා. හාමුදුරුවරුන් කියනවා 'ඔන්න එනවා සිත්තරා' ''ඉස්සර ජාතියෙ සිත්තර පරම්පරාවෙ හිටපු මිනිහෙක් දැන් මේකට බැහැලා ඒකෙ ජම්ම ගති අතාරින්න බැරි හින්ද මේක කර ගෙන යනවා' කියලා ඉතිං කීවා.''

වෙස්සන්තර ජාතකය බිතු සිතුවමට නොනැඟූ සිංහල විහාරයක් නැති තරම් ය. මේ පිළිබඳ ව මංජුශ්‍රී මහතා දක්වූ අදහස් මෙපරිදි ය:

''තෙල්වත්ත පන්සලේ වෙස්සන්තර ජාතකේ බොහොම හොඳට ඇඳලා තියෙනවා. සම්පූර්ණ දීර්ඝ විස්තරේ ඇතුව වෙස්සන්තර ජාතකේ ලැබෙන්නෙ තෙල්වත්ත පන්සලේ. වෙස්සන්තර ජාතකේ සිත්තරුන් අතර ජනප්‍රිය කතාන්තරයක්. ඒක ලෝකෙ හැම බෞද්ධ රටක ම තිබ්බච එකක්. තායිලන්තය, බුරුමෙ, කාම්බෝජය, චීනෙ, මධ්‍යම ආසියාවෙ, ඔය හැම තැනක ම තිබිලා තියෙනවා වෙස්සන්තර ජාතකේ. ඒ මොකද, ඒකෙ කතාන්තරය වේදනා සහිත කතාන්තරයක්. තමන්ගෙ දූ දරුවො දීලා, තමන්ගේ සිංහාසනේ අතෑරලා, මිනිස්සු පැන්නුවා වෙස්සන්තර රජ්ජුරුවන්ව රටේ තියෙන වස්තුව දන් දීම නිසා. ඒ වෙලාවට තපසට ගිහිල්ලා දූ දරුවන් වත් දන් දුන්නා. ඒ ළඟට තමන්ගේ භාර්යාවත් දන් දුන්නා, 'ඔන්න අර ගෙන යන්න' කියලා. එහෙම කියාපු හින්ද ඒවයෙ ලොකු වේදනාවක් තියෙනවා. අපි පොඩි කාලෙ මට මතකයි මං මහණ වෙන්න ඉස්සර ඉන්න කොට මරණ ගෙදරක වෙස්සන්තර ජාතකේ කියනවා දරුවන් දුන්න විස්තරේ.''

මංජුශ්‍රී මහතා තම ලත් දැනුම මසුරෙකු මෙන් තමා ළඟ ම තබා ගෙන ආරක්ෂා කළේ නැත. ඔහු ඒ දැනුම හැමට ම බෙදා දුන්නේ ය. ඔහු පුවත්පත්වලට, සඟරාවලට සිංහලයෙන් හා ඉංගිරිසියෙන් ලියූ ලිපි සිය ගණනකටත් වැඩි ය. 1977 දී ඔහු පළකළ 'ලංකා බිතුසිතුවම් සටහන්' නමැති කෘතියෙහි බෞද්ධ බිතු සිතුවම්වල දක්නට ලැබෙන මූලික රටා සමහරක් විස්තර කොට ඇත.

සිංහල ජන සංස්කෘතියේ වටිනා අංගයක් වන බිතු සිතුවම් කලාව යළිත් මතු කර දීමට තමාගේ මුළු ජීවිත කාලය ම කැප කළ මංජු ශ්‍රී මහතාට පිලිපීනයෙන් 'මැග්සායිසායි' සම්මානය පිරිනැමීම, ඒ සම්මානයේ වටිනාකම තවත් වැඩි වීමට හේතු වූ නියාවක් මට පෙනේ.

(1979 ඔක්තෝබර් 29 වැනි ද රාත්‍රියෙහි ශ්‍රී ලංකා ගුවන් විදුලි සංස්ථාවෙහි ස්වදේශීය සේවයෙන් ප්‍රචාරය වුණු 'තුම්පත් රටා' නම් වැඩ සටහන අනුසාරයෙන් සකස් කරන ලදී. ජේ. බී. දිසානායක මහතා විසින් මෙහෙය වන ලද මේ වැඩ සටහන නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ රාජා ධර්මපාල මහතා විසිනි.)

සී. ද එස්. කුලතිලක

කවියට කාලයක් තිබේද?

"තාලයකට කවි කියනවා", "වෙනත් තාලයකට ඔය සීපදය කියන්න", "ඔහුගේ තාලය හරි මිහිරියි." මෙහි දක්වා ඇත්තේ පද්‍ය ගායනයේ දී අපට නිතර අසන්නට ලැබෙන යෙදුම් කීපයකි. සීපදයේ තාලය වෙනස් කරන්න යැයි කීම සගීතය හදරන ශිෂ්‍යයෙකුට තේරුම් ගැනීමට අපහසු කියමනකි. එයට හේතුව නම් සීපදයට තාලයක් නොමැති වීම යි. එය අපතාලාත්මක ගායනයකි.

තාලය යන්න සංගීතයට අයත් මූල ධර්මයකි. පද්‍යයට අයත් වන්නේ ඡන්දස යි. කිසියම් ඡන්දසක් හෝ වීරිතක් අනුව පද්‍ය රචනා කොට ඇත. එය ලඝු ගුරු අක්ෂරයන්ගේ සංයෝගයෙන් ලබා ගන්නා අංගයකි. ඉහත දක්වා ඇති යෙදුම් අනුව මාත්‍රා මිනුම් ක්‍රමයක් වන තාලය වෙනත් අර්ථ කථනයකින් යෙදීමට මෙරට ජනතාව පුරුදු වී සිටින බව පනේ. සංගීත ශාස්ත්‍රයට අයත් තාලයකට නියමිත මාත්‍ර සංඛ්‍යාවක් තිබිය යුතු යි. එම සංඛ්‍යාව හෙවත් "මිතිය" විභාගවලට බෙදිය යුතු යි. එවැනි විභාග දැක්වීමට ආඝාත ස්ථාන තිබිය යුතු යි. කොටින් ම කියනවා නම් තාලයක් නම් එහි ගමන අත්පුඩි ගසා පෙන්වීමට හැකිවිය යුතුයි.

මා වැනි බිලින්ද — වර වර ළහට කැන්ද......

යන කවිය අත්පුඩි ගසමින් ගායනා කළ නොහැකිය. සමුද්‍රඝෝෂ කවියක් අත්පුඩි ගසමින් කිව හැකි නොවේ. එම නිසා මේවා අපතාලාත්මක ගායන ලෙස හැඳින්විය යුතු ය. ඇද පැද කරන සීපද ගායනය ද අපතාලාත්මක යි. මේවටා තාල නැත. මෙවා කියන විට "තවත් තාලයකට කියන්න"......යනුවෙන් කීමෙහි පැහැදිලි අර්ථයක් නැත. කවියේ තාලය වෙනස් කරන්න යැයි කීමෙන් අදහස් කරනුයේ එහි තනුව වෙනස් කළ යුතු බව යැයි සිතේ. එහෙත් මෙහිදී 'තාල' යන්න යොද ඇත්තේ වැරදි අවබෝධයකිනි.

තාලයක් රැකීමට අත්පුඩි ගැසීම හෝ තාල පොට වැයීම හෝ තබ්ලා, උඩැක්කි, රබන් හෝ වෙනත් බෙර වර්ගයක් වැයීම හෝ කරනු ලැබේ. ඡන්දස් වීරිත් අනුව බැඳ ඇති සිංහල පද්‍ය බොහෝ විට තාලයක් අනුව ගායනා කිරීම මෙරට ජන සංගීතයේ නිතර දක්නට ඇති ලක්ෂණයකි. සිව් පද ක්‍රමයට බැඳ ඇති කවි බෙර වාදනය කරමින් ශාන්ති කර්මවල දී ගයනු ලැබේ. එහෙත් මෙහි දී කවිය රචනා කොට ඇති ඡන්දස හෙවත් වීරිත ස්වල්ප වශයෙන් හෝ වෙනස් වන්නේ ය.

පිනවන දුටු දන සෑ......ම......//
ගහ ළඟ පිහිටි කදී......ම......//
තුරුපෙළ අවට සැදී......ම......//
යුත්......සෙවනැල්......

දෙනිපිටියේ නුග රුක ගැන රචනා කොට ඇති මෙම විෂමපාද කවිය වුව ද තාලාත්මක ව ගයති. එවිට සංගීතයේ සම්මත තාල රූපයකට එය ඇතුළත් විය යුතු මාත්‍රා 11 සම්මත රූපයක් නොවේ. මෙහි සෑම පදයක් ම මාත්‍රා 16 ක් වන සේ දීර්ඝ කොට ගැනීම සඳහා වීරිත වෙනස් කළ යුතු යි. මාත්‍රා 16 චතුර් මාත්‍රා ක්‍රමයට විභාග වන තාල රූපයකි.

පිනවන දුටු දන සෑ......ම......
ගහ ළඟ පිහිටි ක දී......ම......
තුරුපෙළ අවට සැදී......ම......
යුත්......සෙ. ව. නැල්......

තාලයක සමබරතාවය ද තිබිය යුතු හෙයින් මෙය මාත්‍රා 12 කට ගැනීම අපහසු යි. කවියේ ආරම්භය දනවන්නේ චතුර් මාත්‍රික ජාති ලක්ෂණයකි. තාලාත්මක ව ගායනා කළ හැකි පද්‍ය තිබුණ ද කවි ගායනයක දී එවැන්නක් අවශ්‍ය නැත. තාල වාද්‍ය භාණ්ඩයක් නොමැතිව වුව ද තාලයක් අනුව ගැයිය හැකි කවි තිබේ. ඉන් සමහරක්:

අද අද එයි මරු පින්කර ගන්නේ)
) මාත්‍රා 16
කෙලෙසද සෙට මරු නේති සිතන්නේ)

සඳවා සුදු වැලි පිවිතුරු)
) මාත්‍රා 12
බඳවා රන් දද පියකරු)

වයන්නන් පෙදෙයි පා තබා ගී තමන්ගේ—මාත්‍රා 20

එහෙත් සමුද්‍රඝෝෂය හෝ සීපද ක්‍රමයට ගැයෙන ගැල් ගී, පැල් ගී, පතල් හෝ පාරු ගී තාලාත්මකව ගායනා කළ නොහැකි ය. ඉහත දක්වා ඇති නිදර්ශන තුනෙන් පළමුවැන්න මාත්‍රා සතරින් සතර ආඝාත තිබිය යුතු තාල රූපයකි. දෙවැනි උදහරණය මාත්‍රා තුනෙන් තුනට ද තුන්වැන්න

(මිශ්‍ර ජාති) මාත්‍රා දෙකකටත් තුනටත් වරක් බැගින් ආඝාත තැබිය යුතු තාල රූප වෙයි.

කෙසේ වුවද තාලය යන්නට මාත්‍රා සංඛ්‍යාන ක්‍රමයෙන් බැහැර වූ අර්ථකථනයක් ද මෙරට විශේෂයෙන් ම පාරම්පරික නාට්‍ය ශිල්පීන් අතර පවතින බව ද දත යුතු යි. මහනුවර යුගයේ සංගීතය අළලා ලියැවී ඇති වදන්කුසයේ සඳහන් සංගීතාංග අතර තාල 5 ක් ද, නැවතත් තාලම් 32 ක්ද දැක්වේ. මෙහි තාල පහ සමහරු සිංහල පංචතාල නමින් දක්වති. පංච තාලයට අර්ථකථන සපයන මෙම කවිය අනුව පංච තාල යනු බෙර වාදකයාගේ හෝ නැට්ටුවාගේ ශරීර ඉරියව් පහක් බව දැක්විය හැකි ය:

බ්‍රහ්ම තාලය හිසට අධිපති භේරි තාලය
දෙඇස වන්නේ
හස්ත තාලය දෑත ලෙලදෙනී කුම්භ
තාලය සමගිනේ
භූමි තාලය දෙපා රන් රසු නමින් පද
භේදය ගෙනේ
පංච තාලය මෙලෙස දැනගනු ඉසුරු
රුහුමට ගැසූ තැනේ

මෙහි පංච තාල මාත්‍රා සංඛ්‍යා අනුව දක්වා නැත. නැට්ටුවාගේ ශරීරයේ හිස, දෑස, දෑත, දෙපා, යන ඉරියව් මෙහි සඳහන් වේ. මෙහි කුම්භ තාලය යනුවෙන් සඳහන් වන්නේ කුමක් ද යන්න පැහැදිලි නැත. බෙර වාදකයා හෝ නැට්ටුවා එම ඉරියව් තබා ගත යුතු පිළිවෙල හෙවත් විලාසය අපේක්ෂා කළා විය හැකි ය.

අසවල් තාලයට කවියක් ගායනය කළ යුතු යැයි කීමෙන් අපේක්ෂා කරන්නේ කිනම් ක්‍රමයක් ද? සාමාන්‍ය කථනයේ දී වුව ද හඬ උස් පහත වන්නේ නම් කවියක් ගැයීමෙහි දී එය ඉතා පැහැදිලි ව උස් පහත් වන්නේ ය. එහෙත් හඬ උස් පහත් කළයුතු ස්ථාන හෝ උස් පහත් කළ යුතු ආකාරය වදන් පෙළෙහි (පාදයෙහි) දක්වා නැත. එය පාරම්පරික ව ලබා ගන්නා අභ්‍යාසයක් බව පිළිගත යුතු යි. ප්‍රාදේශීය වශයෙන් පවතින සීපද (ගැල්, පතල්, පාරු, පැල්) ගායන ක්‍රම ද 10 කට අධික ප්‍රමාණයක් රට තුළ පවතී. සමුද්‍රඝෝෂ වීරිතෙහි ද ප්‍රභේද කීපයක් ම ඇත. වීරිත අධ්‍යයන කිරීමෙන් මෙම ගායන ක්‍රම එකක්වත් ලබා ගත නොහේ. එකම පිළියම තනු යොදා පාසැල් වලට යැවීමයි.

ඩබ්ලිව්. ඩී. අමරදේව

සංගීතය හා ආකෘතිය

මියුරු සර බඳ
නාද රළ කඳ
නැගී බිඳෙමින්
බිඳී නැගෙමින්
විසුරුවන මුදු
සුසර දිය රැළි
අදියි සුමියුරු
නාද සිත්තම
බඳියි පියකරු
ගීත මල්කම
නන් රුවින් සැදි
හඬ තලින්......

අතගා විඳිය නොහෙන ඇසගා බැලිය නොහෙන හුදෙක් සවන් පතින් උරා හදින් මනසින් රස විඳින සංගීතයේ මියුරුසර නන් විසිතුරු බඳුන්හි පුරවා රසික වින්දනයට යොමු කරන නිර්මාණ ආකෘතියෙහි රුසපුව හෙවත් හැඩතල මෙසේ විමසනු රිසියෙමි.

සංගීත රසික සවනට පළමුව දැනෙන්නේ එහි ආකෘතික සෞන්දර්යය යි. මුහුදු රළ මෙන් බිඳී නැගී යළිත් බිඳෙන නාද තරඟ වළලු ගොනු වන්නේ කිසියම් ආකෘතියක් තුළයි. සංගීත නිර්මිතය සපුරා සිතෙහි රඳවා ගැනීමට හා අවබෝධ කර ගැනීමට වහල් වනුයේ ද ආකෘතිය යි. නාද රූප නිර්මාණය වූ කලී නාද ඔස්සේ සිතෙන සිතුවිලි සමුදය යි. රාගධාරී සංගීතයෙහි ප්‍රචලිත ගීත ප්‍රකාරයක් වන චපාල් යන්න විමසීමෙන් පූර්වෝක්ත සංකල්පය මැනැවින් පැහැදිලි වනු ඇත. චපාල් යන හින්දි වචනයේ අරුත කල්පනා යන්න යි. කෙටි නාද රචනයන් පුනරාවර්තනය කරමින් ඒ මොහොතේ ම රසයට සම වැදී විසුරුවන තත්කාලීන අනායාසී නාද රටාවන්ගෙන් මූලික කෘතිය අලංකාර කිරීම තද් ගීත ප්‍රකාරයේ ස්වභාවය යි.

මිනිස් මනසේ පිළිසිඳෙන සොඳුරු සිතුවිලි කිසියම් රූපකායයක් මත පිහිටිය යුතු යි. ඒ රූපකාය හෙවත් ආකෘතිය පියකරු සුන්දර වස්තුවක් වන අතර නැඟුනු සිතුවිල්ලට හැමතින් ම අනුරූප විය යුතු බව ද සැලකුව මනා ය. අන්තර්ගතයට අනුකූල ව ආකෘතිය සාද ගැනීමේ රීතිය මේ අනුව පාද ගත යුතු වන්නේ ය.

සැම මිනිස් මුහුණක් ම සැදී ඇත්තේ දෑස, නැහැය, මුව, දෙ සවන ඈ අංගෝපාංගයන්ගෙන් ය. එසේ වුව ද එකිනෙකට සම වූ මුහුණු දෙකක් සොයා ගැනීම උගහට ය. එක් එක් පෞද්ගලික ලක්ෂණ ගුණ සපුව රූ සපුව ගලපමින් එක ම අංගෝපාංග විවිධ රූපී ව පිහිටා ඇති නියාව විමසුව මනා ය. නිර්මාණ අන්තර්ගතයේ ආවේණික ගුණයට අනුරූප ව නිර්මාතෘ විසින් ආකෘතිය සාද ගනු ලබන්නේ මේ නියාමය ඔස්සේ ය.

ආකෘතිය හා අන්තර්ගතය මිනිස් කය හා සිත මෙන් එකිනෙකට වෙන් කළ නොහැකි සේ බැඳුණු අවියෝජනීය වස්තුවක් බවට පත් වන්නේ ය.

ගෘහ නිර්මාණය, චිත්‍රය, මූර්තිය, නාටකය, ඈ කලා මාධ්‍යයන් හා බැඳෙන ආකෘති අතිශයින් ප්‍රබල ය; දෘශ්‍යමාන ය; පැහැදිලි ය. එහෙත් ශ්‍රවණේන්ද්‍රියට පමණක් දැනෙන ශ්‍රව්‍ය ගෝචර කලා මාධ්‍යයක් ලෙස පතළ සංගීතයේ ආකෘතිය හඳුනා ගැනීම සංගීතය මෙන් ම අතිසූක්ෂම කාර්යයක් වන්නේ ය. සංගීත නිර්මාණ තුළින් බිහි වන නාද රටා යම් දිනෙක මිදී ඝණ බවට පත් වුවොත් ඒ මිදුනු නාද සම්භාරය මල්කම් ලියකම්වලින් සුසැදි සුවිසල් මන්දිරයක් බවට පත් වෙනු ඇතැයි ගොතේ නමැති ජර්මන් ජාතික කවියා වරෙක පැවසූයේ මේ නිසා දෝයි සිතමි.

අපේ දිවිපෙවෙත දෙයාකාර ගුණයෙන් සැදුම් ලද්දේ වෙයි. කෑමබීම, ඇවිදීම ඈ ජීවන චර්යාවන් එක ම දේ නැවත නැවතත් කිරීමකි. සාගර ගංගා තරණය කරමින් දුර බැහැර ගමන් බිමන් යෑම හා නුදුටු විරූ අපූරු වස්තූන් දැකීම නවෝත්‍ථකි. කවර හෝ කලා මාධ්‍යයක් ඇසුරෙන් කරන නිර්මාණ මේ ද්විත්ව ජීවන ස්වභාවය පරාවර්තනය කරන කැටපතක් බඳු ය.

සංගීතයේ මූලික නිර්මාණ රීතිය වූ කලී එකම ස්වර සංගීත සමුදයක් පුනරාවර්තනය කිරීම හා එම පුනරාවර්තන ක්‍රියාවලියේ දී නව්‍ය ස්වර බැඳුම් ද ඒ හා මුසු කිරීම යි. පුනරාවර්තන ලීලය කිසියම් ප්‍රස්තුතයක් මනා සේ දැඩි ව ඒ හා

රඳවන්නේ ය. එකිනෙකට වෙනස් වූ විවිධ නාද රටා ජීවිතයට නවතාව එකතු කරයි. ඒක රූපතා බිඳ ජීවන ධාරිතාව පුළුල් කරයි. ජීවත් වීමේ ආශාව වඩයි.

සංගීතයේ ආකෘතික ලක්ෂණය මේ ජීවන දෘෂ්ටිය ඔස්සේ විකාශනය වූ බව ඇතැම් විචාර මත වාද විමසීමෙන් පසක් වනු ඇත.

නන් පැහැයෙන්, නන් සුවඳින්, නන් රුවින් පිපිගත් මල්යායට මල් උයන ආකෘතිය වන්නේ යම්සේ ද, විපුල විසිතුරු නාද සිත්නම් සමූහය රඳවා තබන සොඳුරු කුසලාන සංගීත ආකෘතිය වන්නේ ය.

සංගීතයට රිතිය හා සංයමය යා කරන්නේ ආකෘතිය යි. සිතා මතා තෝරා බේරා ගත් නාද රටා රසික සිතට දනවන්නේ ආකෘතිය යි.

කලා කෘතිය ඒකකයක් ලෙස ග්‍රහණය කර ගැනීමට මං පාදන්නේ ආකෘතිය යි. ශාක හා සත්ත්ව ජීවිත අප පැහැදිලි ව හඳුනා ගන්නේ ස්වභාව ධර්මයා විසින් ඖචිත්‍ය පූර්වක ව ඊට දෙන ලද හැඩරුව හෙවත් ආකෘති තුළින් නොවන්නේ දැයි විමසුව මනා ය.

ලිපි සූචිය

කලා සඟරාව

1–31 කලාප

'කලා සඟරාවේ' මෙතෙක් පළ වී ඇති ලිපි පිළිබඳ සූචියක් මෙහි ඇතුළත් වේ. අංකයෙන් දැක්වෙන්නේ කලාපය යි. මෙය පිළියෙල කරන ලද්දේ කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල අංශයේ ආචාර්ය රෝහිණී පරණවිතාන විසිනි.

අබේසිංහ, ඒ. රන්ජන්	සිංහල සංගීතය පිළිබඳ පර්යේෂණ	29
අභයසිංහ, පී. එම්. පී.	දේශීය ලලිත කලා	03
අපොන්සු, ජිනේසි	කාව්‍යය හා නාට්‍යමය ගුණය	06
අමරදේව	සංගීතයේ විවිධ රූප හා එහි ව්‍යාප්තිය	06
අමුණුගම, සරත්	උඩරට චිත්‍ර හා ප්‍රතිමා ශිල්පය පිළිබඳ එඩ්වඩ් ඇලෙක් සැන්ඩර් මහතා ගේ සටහන්	28
	"ඌරා මස් කිරීම" සහ "ආරච්චි කෝලම"I ...	29
	—එම— II	30
	"කොහොඹා කංකාරිය" හා සිංහල ශාන්ති කර්ම රටාව	30
	—එම—	31
	පත්තිනි හා සොකරි	06
ඇල්විටිගල, සෝමදාස	සිංහල නෘත්‍ය සංගීතය	05
උදයධම්ම හිමි, දගොන්නේ	මිහින්තලය පුරාවිද්‍යාත්මක ගවේෂණය I ...	14
	—එම— II	15
	—එම— III	16
	මිහින්තලය සෙල්ලිපිවලින් හෙළි වන තොරතුරු ...	20
කරුණාරත්න සද්ධාමංගල	ලංකාවේ බෞද්ධ කලාව	1
	ලේඛන කලාවේ ප්‍රභවය හා ව්‍යාප්තිය ...	23
කාරියවසම්, තිස්ස	භාරතීය වාස්තු ශාස්ත්‍රය	20
කුමාරස්වාමී, ආනන්ද	සිංහල චිත්‍ර කර්මයේ ශිල්ප නියමය	20
	සිංහල කලාවේ අවිච්ඡින්නව එන ඇතැම් අංග—I ...	18
	—එම— II	19
	ලංකාවේ වර්ණරංජනය (සායම් පෙවීම) පිළිබඳ සටහන්	25
කුලතිලක, සී. ද. එස්	සංගීත ස්වර පද්ධතිවල විකාශනය	23
	ගෙර්හාට හොප්ට්මාන්	25
	මළවුන් අවදි කිරීමට වාදනය කළ බටනලාව ...	27
	වීණාව ඉන්දු ආර්‍යයන්ගේ ම නිෂ්පාදනයක් ද? ...	29
	කෝලම් නාට්‍ය හා කාලි ඇදහීම	31
ගම්හේවාගේ, සිරි	වස්සවලාහක දෙවියා නිරූපිත ගල් කැටයම ...	8
ගුණතිලක, හේමසිරි	යුරෝපයේ ප්‍රාග් ඓතිහාසික කලාව	18
	පහතරට වෙස්මුහුණු නැටුම්: කෝල්ම් I ...	22
	—එම— II	23
	ලංකාවේ වෙස්මුහුණු නැටුම්	24
ගුණතිලක, ඇම්. එච්.	නාට්‍ය විචාරය—I	10
	—එම— II	11
	—එම— III	12
	චීනයේ පළාත්බද නූතන සංගීත නාට්‍යය (ඔපෙරාව)	14

	භාරතීය ජාතක කැටයම	26
	නැටුම් ඇතත් නාට්‍යයක් නැත	30
ගුණරත්න, ඇල්. ඇම්.	මීරාබායි	28
ගුණසිංහ, සිරි	මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම	1
	බුද්ධ ප්‍රතිමාව සිංහලයන්ගේ නිර්මාණයක් ද? ...	7
	නූතන චිත්‍ර හා මූර්ති	8
	මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම	9
	ප්‍රාදේශික ශෛලි. සබරගමුව (I)	
	—එම— (II)	11
	ලංකා වෙස්මුහුණු	12
	—එම— (II)	13
	නූතන චිත්‍ර හා මූර්ති	15
	ලංකාවේ විහාර බිතුසිතුවම	16
	ලංකාවේ බිතුසිතුවම්	17
	බුද්ධ ප්‍රතිමා සංකේතය	17
ගුණවර්ධන, ඒ. ජේ.	සිංහල නාට්‍යය	1
ගුණවර්ධන, දයානන්ද	ශෛලිගත සම්ප්‍රදය හා සිංහල නාට්‍යය ...	2
	බක් මහ අකුණු	7
	—එම—	9
	—එම—	10
	—එම—	11
ගොඩකුඹුරේ, චාල්ස්	සිංහල නාට්‍යය හා වාදනය	2
	—එම—	3
	—එම—	4
	විසිතුරු අම්බලමක්	5
	ඇම්බැක්කේ අම්බලම	6
	ආසනඝරය	8
	ටැම්පිටිමගේ—I	9
	—එම— II	10
	අභයගිරියෙන් ලැබුණු රූපකර්ම	15
චාල්ස්, ඇස්. පී.	ජාතික චිත්‍ර කලා ඉගැන්වීම	3
ජයතිලක, කේ.	සෞන්දර්යය යනු කුමක් ද?	4
	බුදු පිළිමය සංකේතයක් ද?	6
ජයතිලක, කපුරුබණ්ඩාර	සිංහල කලාවේ ආන්ධ්‍ර බලපෑම	14
ජයනෙත්ති, දයාපාල	මූර්ති කලා තුළින් මතුවන පද්ම සංකල්පය ...	27
ජයනෙත්ති, ජේ.	වාමන රූපවලින් හෙළි වන මූර්ති කලාවේ නිපුණත්වය	23
	ස්තූප නිර්මාණය පිළිබඳ ව ථූපවංශයෙන් හෙළි වන තොරතුරු	25
	කළු යක් චරිතය මවන තොවිල් කවි	28
ජයවර්ධන, ඔස්ටින්	ප්‍රියදර්ශිකා, රත්නාවලී හා නාගානන්ද ...	2
ජයවර්ධන, ගුණසීල	සංස්කෘත නාට්‍යයේ ක්‍රම විකාශය	4
	—එම—	5
	—එම—	6
	—එම—	7
	—එම—	10
	පැරණි භාරතීය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය (1)	13
	—එම— (2)	14
	—එම— (3)	15

	—එම— (4)	16
	—එම— (5)	17
	—එම— (6)	18
	—එම— (7) —	19
	පුරාණ භාරතීය සංගීතාචාර්යවරු	21
	—එම— I	22
	ඉන්දීය රාග කීපයක ඉතිහාසය	23
	—එම— II	24
	—එම— III	25
	—එම— IV	26
	—ශිල්ප ශාස්ත්‍ර— I	25
	—එම— II	26
	—එම— III	27
	භාස නාටක චක්‍රය	30
	—එම— II	31
	සංස්කෘතික වස්තු ආරක්ෂා කිරීම	
ජයවර්ධන, රෝහණ	චෛත්‍යය	26
	—එම—	27
	අබනීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්	29
	රූකඩ කලාව	30
	භාරතයේ චිත්‍ර කලාකරුවන් දෙදෙනෙක්	31
ජයවර්ධන, එස්. කේ.	පැරණි ලංකාවේ දෘශ්‍ය හා කාව්‍ය නාටක	12
	—එම—	15
	සිංහල ශෛලිගත නාට්‍යය බිහි වීමට තුඩු දුන් හේතු	24
	නාලන්ද ගෙඩිගේ	25
	රන් ගිරි දඹුල්ල පිළිබඳ ඓතිහාසික ගවේෂණයක්	21
	සීගිරි රූප හා විචාරාත්මක සාරාංශය	20
	සිංහල නාට්‍යයේ විදේශ බලපෑම්	26
ජයසේන, කේ. එල්. ඒ. ඩී.	බෞද්ධ කලාවේ චක්‍ර සංකේතය	19
	සිංහාසන කලා කෘතිය	21
	බෞද්ධ ස්වස්තික සංකේතය	24
	පැරණි හෙළ සිතුවම් කලාව	25
	තාරා දෙවඟන පිළිම	27
ජයසේන, හෙන්රි	බර්ටෝල්ඩ් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ නාට්‍ය විප්ලවය	22
ඩේවිඩ් අප්පුහාමි, ඇම්. කේ.	සූනියම් කැපීම	24
තිලකසිරි, ජේ.	ලංකාවේ රූකඩ කලාව හා එහි අනාගතය	1
	ඉන්දුනීසියා රූකඩ නැටුම්	2
	ජපානයේ රූකට නාට්‍ය කලාව	3
ද පොන්සේකා, තිස්ස ඒ.	සිංහල චිත්‍රපට කලාවේ සකස් විය යුතු තැන්	5
ද මැල්, සුනන්ද මහේන්ද්‍ර	චෙරිවත්ත හා චෙකොව්ගේ නාට්‍ය දෘෂ්ටිය	9
	නාට්‍යයේ අර්ථ හා ආකෘතිය	12
	හෙන්රික් ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යවල මානව හිතවාදය	23
	ජෝන් මිලින්ටන් සින්ජ්ගේ නාට්‍ය දෘෂ්ටි	26
	නාට්‍යයේ නවීනත්වය හා දේශීයත්වය	27
	මුහුණ හා වෙස් මුහුණ	28
ද සිල්වා, මුල්ලපිටියේ කේ. එච්.	බලිතොවිල්	1
ද සිල්වා, ක්‍රිස්ටි	සිංහල නාට්‍යයට සුදුසු සම්ප්‍රදය	3

	සිංහබාහු නාඩගම හා කාව්‍ය රසය	5
දිසානායක, ජේ. බී.	බුදු සමයෙහි එන බුදුවරු	7
දෙල්ගොඩ, ඊ. ඒ.	සබරගමු නාට්‍ය කලාව	1
ධම්මරතන හිමි, හිස්සැල්ලේ	ජාවා රටේ බෞද්ධ කලාශිල්ප	4
	මහා බලි පුරයෙහි ජෛන කලාශිල්ප	9
ධම්මිස්සර හිමි, පුහුල්වැල්ලේ	මුරගල් හෙවත් ද්වාරපාල රූප	14
ධර්මදාස, කේ. එන්. ඕ.	නව කලා සම්ප්‍රදාය	11
නානායක්කාර, සනත්	කලාව හා තාත්විකවාදය	3
පඤ්ඤාභාරත, එස්.	ජාතික නාට්‍ය කලා	1
	කොහොඹා කංකාරිය	4
පරණවිතාන, සෙනරත්	සීගිරි බිතුසිතුවම්	2
	සිංහල සඳකඩ පහණෙහි අරුත (1)	12
	—එම— (2)	16
	—එම— (3)	19
	—එම— (4)	20
පියනන්ද හිමි, වල්පොල	චීනයේ බෞද්ධ කලා	26
පෙරේරා, ජේ. කේ. පී.	භවභූති (1)	26
	—එම— (2)	27
	භවභූති හා කාලිදාස	28
	භාරතයේ භජන් ගායකයෝ	29
	වංග නාට්‍යය (1)	30
පෙරේරා, රංජිත්	භාරතීය කලාවේ ආරම්භය හා පරමාර්ථය	28
ප්‍රඥාවංශ හිමි, බලංගොඩ	ජාතක කථාවන්හි එන ප්‍රාග් බෞද්ධ භාරතීය කලා	10
	බුදු සමය හා භාරතීය කලාවේ ශක්තිය (1)	13
	—එම— (2)	16
	භාරතීය කලාවේ සම්ප්‍රදායාත්මක ලක්ෂණ	17
	මූර්ති හා ගෘහ නිර්මාණයන්හි කලාත්මක නිරූපණ	19
	භාරතීය කලාවේ යුග ලක්ෂණ (1)	20
	—එම— (2)	21
	—එම— (3)	22
	භාරතීය කලාවේ ඉන්දු-ඉස්ලාමීය ගෘහ නිර්මාණය	23
ප්‍රනාන්දු, ඊ. එස්. එන්.	ඕගස්ට් ස්ට්‍රින්බර්ග්	30
	—එම—	31
	භාරතීය චිත්‍ර කලාව (1)	26
	—එම— (2)	27
බාලසූරිය, සෝමරත්න	පැරණි නාඩගම් හා දේශීය නාට්‍ය කලාව	8
	සිංහබාහු නාටකයෙන් පිළිබිඹු වන සට්ටනය	11
	—එම—	18
	කොරවක්ගල (1)	16
	අතීතයෙහි දියුණු නාට්‍ය කලාවක් තිබුණි ද?	17
	බුදු පිළිමයේ උපත පිළිබඳ වියතුන්ගේ මත කිහිපයක්	23
මකුලොලුව, ඩබ්ලිව්. බී.	සිංහල සංගීතය	1
	ක්‍රමවත් හෙළ වීරිත් ගායනය හා එහි ප්‍රගතිය	13
	—එම—	14
මුදියන්සේ, නන්දසේන	මෛත්‍රෙය බෝධිසත්ව ප්‍රතිමා	15
	ලක්දිව මහායාන ගොඩනැගිලි I	17
	—එම— II	18

	—එම— III	19
	ඉසුරුමුණියේ පෙමවතා මංජු ශ්‍රී ද?	20
	පොලොන්නරුවේ ගල්විහාරයෙහි තාන්ත්‍රික බලපෑම (I)	21
	—එම— (2)	22
	උභයවරාභානනා	21
	නාථ දෙවි පිළිම	22
	ඇම්බැක්කේ දේවාලය සහ පුරා වස්තු	23
මුදියන්සේ, නන්දසේන	ගම්පළ සමයේ ලී කැටයම් කලාව	24
	ගම්පළ සමයේ ලෝකඩ පිළිම	26
	හිරු දෙවියන් පිදීම	24
මංජු ශ්‍රී, එල්. ටී. පී.	මොට්ටප්පිලි හා බිතුසිතුවම්	1
රතනසාර හිමි, තිරාණගම	ඉන්දුනීසියාවේ කලා මැදුරු	1
	සියම් බෞද්ධ කලා	2
රත්නායක, මඩවල එස්.	ගැමි ගායනා	1
රණතුංග, දයාරත්න	රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් හා භාරතීය සංගීතය ...	4
	ජන සංගීතය	7
	රාගය	12
	සංගීතය හා මනස	27
රණසිංහ, ඇම්. කේ.	හින්දි නාට්‍යය— I	28
	—එම— II	29
රාජපක්ෂ, සාන්තන	නාඩගම හා නූර්ති	6
රාමන්මූර්ති, ඇම්. වී.	වර්ණවත් ඡායා රූකඩ නැටුම්	16
රාහුල හිමි, කහටපිටියේ	කෝට්ටේ යුගයේ සඳකඩ පහණ	20
රුද්‍රිගු මහත්මිය, ඊ.	අභාවයට යන ලංකාවේ අත්කම්	1
වැලිකල, පී.	සංස්කෘත නාටකය හා සිංහල රසිකයා ...	1
වික්‍රමසිංහ, පියල්	පහතරට නැටුම්	1
වික්‍රමසූරිය, සරත්චන්ද්‍ර	නූතන සිංහල නාට්‍යය හා ප්‍රේක්ෂකයා ...	3
විජේතුංග, විල්මට් පී.	සිංහල සංගීත නාටකයේ අනාගතය	1
	සිංහල නූර්ති සංගීතය	29
විජේසූරිය, ගාමිණී	වීන රහමඩලේ වහර	13
විපුලසාර හිමි, මාපලගම	සිංහල විලාසිතා උපත හා විකාශය	1
විමලානන්ද, තෙන්නකෝන්	සාංචියේ කලාව	2
වීරමුණි, නාමෙල්	නාට්‍යයක ජීවය කුමක් ද?	11
ස්ටැනිස්ලව්ස්කි, කොන්ස්ටන්ටයින්	මගේ කලා දිවිය	28
	—එම—	30
සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර	රසාස්වාදය හා සාධාරණීකරණය	1
සිරිවීර, ඉන්ද්‍රකීර්ති	අශෝක ස්ථම්භ	1
	ගුප්ත යුගයේ මූර්තිකලාව හා වාස්තු විද්‍යාව ...	11
	ග්‍රීක සංස්කෘතිය	13
සිරිසේන, සිහිල්. ඇම්.	මයිකල් ඇන්ජිලෝ	29
සිල්වා, එස්. එම්. සව්රිස්	පහතරට කෝලම් නැටුම	5
	දහඅට සන්නිය	7
සේකර, මහගම	ගී පද බැඳුම I	27
	—එම— II	28
	—එම— III	29
	—එම— IV	31
සේදරමන්, ජේ. ඊ.	උඩරට තාල ශාස්ත්‍රය	7

සේනානායක, සෝමවීර	නාට්‍ය කලාව හා පොදු ජනයා	12
සෝමදස, කේ. ඩී.	නෘත්‍ය ග්‍රන්ථයක්	15
සෝමපාල වින්සන්ට	සංගීත ශබ්දය හා එහි පාරිභාෂික නිරුක්ති විචාරය ...	1
	ක්‍රියා පදර්ථය	21
සෝමරත්න, එච්. ඇම්.	සීගිරි චිත්‍ර සම්ප්‍රදය	7
සුගුණසිරි, සූ.හැ.ජ.	පහතරට තොවිල් කවිය	4
	සමකාලීන සිතුම් පැතුම් වටා ගෙතුණු නාට්‍ය තුනක් ...	6
	බක්මහේ දී වේදිකාවට වැදුණු අකුණු දෙකක් ...	11
සුමංගල හිමි, කන්නිමහර	රස භාවයන්හි වෙනස්කම	3

(පහත දැක්වෙන ලිපි සපයා ඇති ලේඛකයන්ගේ නම් සඳහන් නොවේ.)

අප්‍රිකානු කලා	25
කොන්ස්ටන්ටින් ස්ටැනිස්ලැව්ස්කි	25
කෝලම් උපත	27
ගිරේ උපත	21
දවුල් උපත	22
සිනමාවේ සැඟවුණු මුහුණුවර	29