ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

36 වන කලාපය

1991 මාර්තු

පිටකවරයේ චිත්‍රය: [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]

([illegible] [illegible] අනුග්‍රහයෙනි.)

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

93 06. 18

සංස්කාරකවරු:

තෙරිපැහැ සෝමානන්ද

ආනන්ද කුලසූරිය

ඩී. එම්. ගුණරත්න

36 වන

කලාපය

1991 මාර්තු

36 වැනි කලාපය
1991 මාර්තු

පටුන

පිටුව

1. අනුරාධපුර - ජේතවනාරාමයේ කැණීම්වලින් රන්කර්මාන්තයෙහි විශිෂ්ට නිර්මාණයක්
එච්. ඩී. එෆ්. ඒ. සරත්වත්තල 01

2. සිංහල සාහිත්‍ය කලා පෝෂණයෙහිලා කාන්තාවගෙන් ලද දයකත්වය
මහාචාර්ය කුසුමා කරුණාරත්න 03

3. දෙබාල් දේශයෙන් පැමිණි දෙවොල් දෙවියෝ
සි. ද එස් කුලතිලක 11

4. ශ්‍රී ලංකාවේ පාරම්පරික කලාශිල්ප, වර්තමාන අත්කම් භාණ්ඩ හා එහි සංවර්ධනය
මහාචාර්ය ජයදේව තිලකසිරි 14

5. නූතන ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවේ නව ප්‍රවණතා
ඇෂ්ලි රත්නවිභූෂණ 18

6. ඇම්බැක්කේ දේවාලය හා සම්බන්ධ ජනප්‍රවාද
සරත් විජේසූරිය 21

7. මහනුවර යුගයේ විහාර බිතුසිතුවම් සඳහා ගැනුණු සායම් තෙලිකූරු හා බදම
ඇස්. පී. චාර්ලිස් 28

8. ශාන්තියට, සෞභාග්‍යයට හා අලංකාරයට යොදගත් අටමඟල
රාජකීය පණ්ඩිත තෙරිපැහැ සෝමානන්ද හිමි 33

9. ශ්‍රී ලංකාවේ නූතන චිත්‍ර කලාවේ ප්‍රවණතා
සෙල්ටන් ආරච්චිගේ 38

10. අප්‍රකට ජාතික ගීයක්
ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහ 44

විවිධ කලා ක්ෂේත්‍රයන්හි නියුතු ප්‍රවීණ අප්‍රවීණ ලේඛකයන් ගේ ශාස්ත්‍රීය, පර්යේෂණාත්මක ලිපිවලට කලා සඟරාව විවෘත වැ ඇත.

අනුරාධපුර - ජේතවනාරාමයේ කැණීම්වලින් රන් කර්මාන්තයෙහි විශිෂ්ට නිර්මාණයක්

එච්. ඩී. එෆ්. ඒ. සරත්වත්තල

ලංකාවේ ක්‍රිස්තු පූර්ව කාලවල සිට රන් කර්මාන්තයෙහි යෙදුන ශිල්පීන් විසූ බව එම කාලවලට අයත් අභිලේඛනවලින් ද සාහිත්‍යගත තොරතුරුවලින් ද හෙළි වේ.

මෙතෙක් මේ රටේ කරන ලද පුරාවිද්‍යාත්මක පරීක්ෂණයන්ගෙන් ස්වර්ණ කර්මාන්තය සාහිත්‍ය ගත තොරතුරුවලින් පවසන පරිදි ඉතා දියුණු ව පැවති බව හෙළි කරන සාධක වශයෙන් දිවයිනේ විවිධ පළාත්වල පිහිටි **දැලිවල, මිහින්තලේ, අනුරාධපුර, දීඝවාපි** සහ **ලාහුගල** ආදී ක්‍රිස්තු පූර්ව සහ එම වර්ෂාරම්භයට අයත් ස්තූපවලින් සොයා ගන්නා ලද ස්වර්ණමය දර්ශනීය කරඬු රාශිය දැක්විය හැකි ය. එසේ ම එම කර්මාන්තය අග නගරය වූ **අනුරාධපුරයෙහි** පමණක් නො ව, නගරයට බොහෝ ඈත පළාත්වලට ද ව්‍යාප්ත ව පැවති බව සිතා ගත හැකි ය. මෙම රන් කරඬු අතර ඇති දැලිවල ස්තූපයෙන් සොයා ගත් කරඬුව ස්වර්ණකර්මාන්තයෙහි විශිෂ්ටතම නිපැයුම වශයෙන් අග්‍රගණ්‍ය ය. එහෙත් එම නිර්මාණ ස්වර්ණාභරණ නො වේ.

ස්වර්ණාභරණ කර්මාන්තයෙහි පුරාණ ම සොයා ගැනීම හැටියට සැලකිය යුතතේ 1946 සහ 1948 රත්නමාලි ස්තූපයෙහි දකුණු සහ නැගෙනහිර ආයතයන් (වාහල්කඩ) කැණීමේ දී සොයා ගන්නා ලද කාන්තා ආභරණයන් ය. ක්‍රිස්තු වර්ෂ දෙවැනි සියවසට අයත් විය හැකි යැයි සලකනු ලබන මෙම අබරණ අතර තිබූ කර්ණාභරණ දෙකක ඉතා සියුම් ලෙස කර තිබෙන කැටයම් එකල විසූ ස්වර්ණාභරණ කාර්මිකයන්ගේ සූක්ෂ්ම කාර්මික නිර්මාණයේ විශිෂ්ටත්වය පෙන්වයි.

මෙම ස්වර්ණාභරණ විදේශවලින් ආයනයනය කරවූවා නො ව මෙම රටෙහි ම නිපද වූ බවට පෙර සඳහන් කරන ලද පරිදි තත්කාලීන අභිලේඛනවල තොරතුරු මූලික සාධක වන්නේ ය.

මණ්ඩාගල ගුහා ලිපියක එන "තුලාධාර" යන්න ක්‍රිස්තු පූර්ව පළමුවෙනි දෙවැනි සියවස්වල රන්කරුවා හැඳින්වීමට පැරණි සිංහලයෙහි යෙදුණ පළමු වචනය ලෙස ආචාර්ය **පරණවිතාන** මහතා හැඳින ගෙන ඇත. මේ අනුසාරයෙන් එළිදරව් වන ක්‍රිස්තු වර්ෂාරම්භයෙහි මෙරට බහුල ව පැතිර පැවති රන් කර්මාන්ත කලාව ක්‍රමයෙන් වර්ධනය වෙමින් ක්‍රිස්තු වර්ෂ තුන හතර වන විට කර්මාන්ත කුසලතාවෙන් පරමෝත්තම උච්චස්ථානයට පත් ව පැවති බව මැනවින් ඔප්පු කරන සාධක කිහිපයක් **ජේතවනාරාම** භූමියේ කරන ලද පුරාවිද්‍යාත්මක කැණීම්වලින් සොයා ගත හැකි විය.

නිදසුනක් වශයෙන් එම සාධකවලින් ස්වර්ණ කර්මාන්ත ශිල්පයෙහි විශිෂ්ට කලා කෘතියකින් සොයා ගැනීමට ලැබුණ ඉතා සියුම් කැටයම් ශේෂයක් පිළිබඳ තොරතුරු ඉදිරිපත් කරමි. 1986 වර්ෂයේ මාර්තු මාසයේ ජේතවන ස්තූපයට මීටර් 150 ක් පමණ වයඹ දෙසින් පිහිටි භූමියේ කරගෙන ගිය පර්යේෂණ කැණීම් වළක හයවැනි ස්ථරයේ අඩංගු ව තිබූ වැලි සහිත පස සෝදා හැරීමේ දී, සොයා ගන්නට ලැබුණ පබළු කැබිලිති ආදිය සමඟ ක්ෂුද්‍ර ලූනු සිවියක් වැනි රත්රන් කැබැල්ලක් දක්නට ලැබිණි.

එය සොයා ගත් අවස්ථාවේ එතරම් වටිනා භාණ්ඩයක් බව නොපෙනුණ නමුත් එම කැණීම්

හාර ව කටයුතු කළ පරීක්ෂණ සහකාරවරයා වූ **කේ. ඩබ්ලිව්. කරුණාපාල** මහතා ගේ නිරීක්ෂණ බුද්ධියට ස්තුති වන්නට ඉතාමත් සියුම් වූ ද, උඳුපියලි කොළයකින් පනෙන් දෙකක ප්‍රමාණයෙන් යුක්තවූ ද, එම රත්රන් කැබැල්ල නැතිවී ගිය ආදී කාලීන ආභරණයකින් බිඳී ගිය ක්ෂුද්‍ර කොටසක් වශයෙන් හඳුනා ගන්නා ලදී. රන් කැබැල්ලේ ප්‍රමාණයන් මෙසේ ය. දිග මිලි මීටර් 07 කි. පළල මිලි මීටර් 03 කි. ඝනකම මිලි මීටර් 01 කි. බර මිලි ග්‍රෑම් සියයකි. මේ ප්‍රමාණයන්ගෙන් යුත් රත්රන් කැබැල්ලේ ඇති ඉතා සූක්ෂ්ම කැටයම පියවි ඇසට නො පෙනේ. එම කැටයම හැඳින ගත හැක්කේ දස වාරයක්වත් විශාල කර පෙන්වන අන්වීක්ෂයකින් බැලීමෙනි.

අන්වීක්ෂයක මාර්ගයෙන් කැටයම් කඩ පරීක්ෂා කිරීමේ දී හෙළි වූයේ පෙති හතරකින් යුත් මල් දහතරක් කැටයම් තලයේ උන්නතාකාර ව කැටයම් කර ඇති බව ය. එම මල් අතර හිරවී තිබූ සියුම් දූවිලි කැට ඉවත් කිරීමෙන් අනතුරු ව, පෙති හතරක් සහිත සෑම මල කම උඩට මතුවුණ පොහොට්ටුවක් ද දැකිය හැකි විය. රත්රන් තහඩු තලයේ ඉහලට ඉලිප්පි පෙනෙන මල් පේළි තුනෙන් මැද මල් පේළියේ දකුණු පස මල් තුනක මල් පෙති අතර රවුම් පොහොට්ටුවක් බැගින් දක්නට ඇත. ඒවායේ මැද කොටස් ගිලිහී ගියා විය හැකි ය. මැද පෙළෙහි මේ කොටස සවි වී තිබූ ස්වර්ණාභරණයෙහි සෑම මලක ම එවැනි පොහොට්ටු වැනි රවුම් මල් තිබෙන්නට ඇතැයි මෙම සියුම් කැටයම් කැබැල්ල පිරික්සන විට සැකයක් ඇති වේ.

කැටයම් කැබැල්ලෙහි කාර්මිකත්වය ගැන විමසීමේ දී තේරුම් ගියේ පියවි ඇසට නො පෙනෙන මල් තනා ඇත්තේ තහඩුව තලා මතු පිටට කැටයම් ඉලිප්පීමේ ක්‍රමය අනුව නොව, පළමුවෙන් කැටයමින් දක්වන මූර්තිය ඉටි අච්චුවෙහි අඹා, එය මත රත්රන් උණුකර වැක්කිරීමේ ශිල්පියක්‍රමය අනුගමනය කිරීමෙනි. මෙහි දී ඇතිවන බලවත් සැකයකි. මෙම කැටයම් නිර්මාණය කරන ලද්දේ ඉටියෙන් පළමු ව අඹා එය මත රත්රන් උණුකර වැක්කිරීමෙන් නම්, පියවි ඇසට නො පෙනෙන එම මල් ශිල්පියා නිරූපණය කළේ කෙසේ ද? යන්න ප්‍රශ්නයක් වේ.

ක්‍රිස්තු වර්ෂ තුන් වන සියවසේ පමණ නිර්මාණය කරන ලද්දක් වශයෙන් මෙය සමඟ සොයා ගත් වෙනත් පුරාවිද්‍යා සාධකයන්ගෙන් මෙම ස්වර්ණාභරණ ශේෂයෙහි කාලය තීරණය වී තිබෙන හෙයින්, මීට අවුරුදු එක්දස් හයසිය අසූ එකකට පූර්ව කාලයෙහි ලංකාවේ රාජධානිය වූ අනුරාධපුරයෙහි විසූ ශිල්පීන්ට, ශිල්පකලාවෙහි තිබූ නිපුණත්වය මෙකී සියුම් ස්වර්ණාභරණයක ශේෂයෙන් මොනවට හෙළි වේ. මෙකී සියුම් කැබැල්ල අයත් (සවි වී තිබූ) සම්පූර්ණ ස්වර්ණාභරණය සොයා ගැනීමට ලැබුණි නම්, එය විශ්වකර්ම නිර්මාණයක් වනු ඇත.

ජේතවන ස්වර්ණාභරණ කැබැල්ලෙහි තිබෙන විශ්වාස කළ නො හැකි අන්දමේ අපූර්වත්වය නම්, මෙම නිර්මාණය කරන ලද ශිල්පියාගේ නිරීක්ෂණ බුද්ධියත් කර්මාන්තකෞශල්‍යයත් ය. කෙසේ වත් මෙම කැටයම් පියවි දෘෂ්ටියකින් නම් කළ නො හැකි ය. ඒ සඳහා අන්වීක්ෂයක් ශිල්පියා විසින් භාවිත කරන ලද බව නිරනුමාන ය.

මහනුවර ප්‍රදේශයේ කිරිවවුලේ දැනට අභාවයට යමින් පවත්නා දිය තරිප්පු කණ්ණාඩි තැනීමේ ශිල්පය අනුව ලංකාවේ අන්වීක්ෂණ නිර්මාණයෙහි යෙදුන ශිල්පීන් ඉතා ඈත අතීතයෙහි සිට ම විසූ බවට මෙය ප්‍රබල සාධකයෙකි.

කැටයමෙහි තත්වය ස්වභාවික ඡායාරූපයකින් පෙනවිය නොහැකි හෙයින් අන්වීක්ෂයක මාර්ගයෙන් ගන්නා ලද එකසිය හැට වාරයක් විශාල කර දක්වන වර්ණ ඡායාරූපයක් ද, එහි ම ප්‍රකෘති ප්‍රමාණය පෙන්වන රේඛා චිත්‍රයක් ද, මේ සමඟ පළ කර ඇත.

(සංස්කෘතික ත්‍රිකෝණයේ ජේතවන ව්‍යාපෘතියේ අනුග්‍රහයෙන්.)

ජේතවනාරාමයේ පුරාවිද්‍යාත්මක කැණීම් වලින් සොයා ගත් මෙම අසම සම ස්වර්ණාභරණ කැබැල්ලට සමාන වන්නක් පුරාණ ලෝකයේ හෝ නවීන ලෝකයේ හෝ නිර්මාණ අතර ඇත්තේ දැයි සැකයකි.

සිංහල සාහිත්‍ය කලා පෝෂණයෙහි ලා කාන්තාව ගෙන් ලද දායකත්වය

කුසුමා කරුණාරත්න

ඈත අතීතයේ සිට ම පෙරදිග සමාජය කාන්තාව දෙස විශේෂ ආකල්පයකින් බැලීමට පුරුදු ව සිටි බව ප්‍රකට කරුණකි. ජීව විද්‍යාත්මක ලක්ෂණ අනුව පුරුෂයාගෙන් වෙනස් වන ස්ත්‍රිය ශාරීරික ශක්තිය අතින් ද පුරුෂයාට දෙවැනි වන තැනක් ගත් බව පැරණි සමාජය තුළ ස්ත්‍රී පුරුෂ දෙපක්ෂයට වෙන් වූ කාර්යයන්ගෙන් පැහැදිලි වෙයි. කෘෂි කාර්මික සමාජ පසුබිමෙහි පුරුෂයන් කය වෙහෙසා කරනු ලැබූ කාර්යයන්හි නිරත වූ අතර ස්ත්‍රී පක්ෂය වඩා ලිහිල් කටයුතු ඉටු කර ලීමට වෙන් ව සිටියහ. සැමියා හා දරුවන්ගේ අවශ්‍යතා ඉටු කර ලමින් ගේ දොර පිරිසිදු ව හා පියකරු ලෙස ද තබා ගැනීම ගැහැනිය සතු කාර්ය කොටස් වූ බව පෙනේ.

“ ඉඟුරු දුරු ඈ යුතු
මල්ගොමු හා වවා වතු
ගව මී තමා නතු
දසුන් පිළිවිස බලව ඇති තතු ”[1]

කාව්‍යශේඛර කර්තෘ **සිරි රහල්** හිමියන්, පිය බමුණා තම දියණිය බමුණකුට සරණ පාවා දෙමින් දුන් අවවාද සේ දක්වා ඇති උක්ත පද්‍යයෙන් දැක්වෙන අර්ථය අනුව ගෘහිණියක ලෙසින් කාන්තාවගෙන් ඉටු වූ කාර්යභාරය පුළුල් වුව ද සරල ක්‍රියාවන්ගෙන් සමන්විත වූ බව පෙනේ. “නිති ගේ දොර ඇමද — කුණු කසළ දැක නොම ඉඳ” යනුවෙන් තව දුරටත් දැක්වෙන පරිදි නිවසේ පරිශුද්ධතාව රැකගැනීම ඇය සතු වගකීමක් විය.

ශාරීරික වශයෙන් පුරුෂයාට වඩා සියුමැලි බවක් ඇති කාන්තාව මෙබඳු කාර්ය පද්ධතියකින් පවුලේ පැවැත්මට දායක වූ අතර අධ්‍යාපනික අතින්, බුද්ධිමය වශයෙන් ඇයගෙන් සමාජයට, එහි සංස්කෘතියට කවර මෙහෙයක් අපේක්ෂා කරන ලද ද යන්න ද සිතා බැලිය යුතු කරුණකි. සිංහල ජාතියේ ආරම්භය හා සම්බන්ධ **විජය කුවේණි** පුවතෙන් ප්‍රථම වරට කාන්තාවකගේ බලගතු බව හා කාර්යක්ෂමතාව හෙළි වන අතර ලංකා ඉතිහාසයෙන් හෙළි වන අනෙක් සාධක අනුව **විහාර මහා දේවිය** වැනි වීර කතුන් පිළිබඳ ව ද අපට දැන ගන්නට ලැබී ඇත. වංශකථාවල අන්තර්ගත ප්‍රබන්ධාත්මක විස්තරවලින් වට වී වුව ද ඒ තුළ තැන්පත් වී ඇති ඓතිහාසික සත්‍ය යන් ගැන සෙවීමේ දී ප්‍රභූ සමාජය තුළ වුව ද විරල වශයෙන් හෝ කාන්තාව ඉස්මතු වී පෙනුණ අවස්ථා දක්නට ඇත.

ලක්දිව කාන්තා අධ්‍යාපනය විධිමත් ව සකස් වන තෙක් ම ඉගෙනුම ලැබීමේ භාග්‍යය ප්‍රධාන වශයෙන් පුරුෂ පක්ෂයට සීමා වී තිබූ නමුදු දැනුම ලද උගත් කාන්තාවන් පිළිබඳ සාධක පෙර සිට ම හමු වෙයි, අකුරු දැනුම මෙන් ම සාහිත්‍ය කලා පිළිබඳ අවබෝධය හා රසිකත්ව යක් ද එපමණක් නොව යම් තරමක විචාර බුද්ධි යක් ද අතීත අවධිවල විසූ කාන්තාව සතු ව පැවති බවට අපේ පැරණි වැදගත් සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රයක් වන **සීගිරි** ගී සමූහයෙන් නොමඳ සාක්ෂ්‍ය ලැබේ. සීගිරි ගී අතර කාන්තාවන් විසින් රචිත ගී කීපයක් වෙයි. මහාචාර්ය සෙනරත් **පරණවිතාන** මෙම ගී සංග්‍රහ කොට ඇති ආකාරය අනුව අංක 41, 72, 87, 88, 122, 152 ආදී ලෙසින් අවම වශයෙන් එබඳු ගී දහතුනක් පමණ දක්නට ලැබේ. ඇතැම් නිලධාරීන්ගේ බිරියන්, භික්ෂුණීන් හා සාමාන්‍ය පුද්ගලයන්ගේ අඹුවන් ලෙස හැඳින්වෙන ස්ත්‍රීන් ද සීගිරි ගලට නැග එහි ගී ලියා ඒමෙන් ක්‍රි.ව. 6

වන 7 වන සියවස්වල පමණ සිට ම ලාංකික කාන්තාව, බහුල වශයෙන් නොවුව ද ඇතමුන් හෝ දැනුමෙන්, උගත්කමෙන් හා සාහිත්‍ය කලා පිළිබඳ රසඥතාවෙන් ද විචාර බුද්ධියෙන් ද යුක්ත ව සිටි බව පෙනී යයි. එම ගී තුළින් මතු වන නිර්මාණ ශක්තියට මෙන් ම එකල කාන්තාව සාහිත්‍ය කලාවන්හි පැ ස්වාධීන චින්තනයට ද සාධක සීගිරි ගී අතර දක්නට ලැබේ.

'ස්වස්ති මහමෙත්හිමියා අබු නාල් හිමිය මබුන් ලියූ (මෙ) ගී
නො ජනම්හ මුත් මිහි විලබු කුම් ජැයක් ආව
මෙ ලියපියෙ එයුන් මෙ තමන් දිවි යවි යි පවසා''[2]

වෙනත් ගීයකින් කියවුණ අදහසක් විවේචනය කරමින්, ඊට පිළිතුරු වශයෙන් රචිත විවේචනාත්මක ගීයක් ලෙස මෙය දැකිය හැකිය. ඈත පටන් ම පෙර දිග සමාජයෙහි පුරුෂයන් විසින් ස්ත්‍රිය මන්ද බුද්ධික ලෙස සලකනු ලැබූ නමුදු සීගිරි ගී ලියූ කිවිඳියන් එම ස්ථාවරයෙහි නොසිට සිය ආත්ම ශක්තියෙන් නැගී සිටි මෙවැනි අවස්ථා පැරණි සිංහල සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රය තුළින් විටින් විට මතු වී පෙනෙයි.

'' න සො සබ්බෙසු ඨානෙසු පුරිසො හොති පණ්ඩිතො
ඉත්ථිපි පණ්ඩිතා හොති තත්ථ තත්ථ විචක්ඛණා''

කුණ්ඩලකේශිය පිළිබඳ පුවතෙහි දී ස්ත්‍රියගේ ස්ථානෝචිත ප්‍රඥාව ඉස්මතු කොට දැක්වෙන යථෝක්ත ගාථාවෙන් හෙළි වූ අර්ථය ශ්‍රී ලාංකික සමාජ ඉතිහාසය පුරා ම කාන්තාව විෂයයෙහි අදාළ වන්නක් ලෙස ගත යුතු වෙයි. සීගිරි ගලට නැගී පිරිමින් ගැහැනියගේ දුර්වලතා මතු කර ලන්නට ගී ලියූ අවස්ථා බහුල ය. ආත්ම විශ්වාසයෙන් යුක්ත වූ දැනුමැති කිවිඳියෝ ද සිය කාව්‍ය කරණයෙහි දක්ෂතාව මෙන් ම විචාර බුද්ධිය ද හෙළි පෙහෙළි කරමින් ගී ලියූහ. සාහිත්‍ය කලා පෝෂණයෙහි ලා පිරිමින් හා සම වන ප්‍රමාණයේ මෙහෙයක් පොදුවේ කාන්තාවන්ගෙන් ඉටු වී නැතත් සිංහල සාහිත්‍යයේ ඉතිහාසය දෙස බලන විට ගුණ නුවණින් හා දැනුමෙන් හෙබි කාන්තාවන් කෙළින් ම හෝ වක් මගින් හෝ සාහිත්‍ය කලා පෝෂණයෙහි ලා දායක වී ඇති බව ප්‍රකට වෙයි.

සිංහල සාහිත්‍ය යුග අතර ස්වර්ණමය යුගය ලෙස සැලකෙන **කෝට්ටේ අවධිය** විශේෂයෙන් ම පද්‍ය කාව්‍ය යුගයක් ද විය. ජාතක කථා හෝ වෙනත් බෞද්ධ කථා වස්තු විෂය කර ගත් කාව්‍ය රචනා මෙන් ම වඩා ලෞකික වූ වස්තු විෂයයන් අළලා රචිත **සන්දේශ** කාව්‍යාවලියක් ද මෙම අවධියෙන් මතු විය. විද්‍යමාන සාධක අනුව මේ එක ද කෘතියක් හෝ ඊට සමීප අවධිවල ලියවුණ කෘතීන් හෝ රචනය අතින් කාන්තාවකගේ දායකත්වය ලැබීමට තරම් එකල සමාජ පසුබිම, එහි වාතාවරණය සකස් වී නොතිබුණා විය හැකිය. එසේ වුව ද මෙම කාව්‍ය නිර්මාණවලින් හෙළි වන කරුණු දෙකකි. එම ග්‍රන්ථ රචනා කළ ලේඛකයන් අතින් කාන්තා ප්‍රතිමූර්තිය ඉහළ නැංවීමක් නැතහොත් ගතානුගතික දෘෂ්ටියෙන් මෑත් කර යථාර්ථය හෙළි දැක්වීමක් ඇතැම් අවස්ථාවන්හි දී සිදු වී තිබීම එක් කරුණකි. එමගින් සමාජය තුළ කාන්තාවට වැඩි සැලකිල්ලක්, ගෞරවයක් ඇති කරවීම හා ඔවුන්ගේ සත් ගුණයන් හා හැකියාවන් හඳුන්වා දීමක් සිදු වී ඇත. අනික් කරුණ නම් ඇතැම් කෘතීන් රචනය අතින් කාන්තාවගෙන් දායකත්වයක් නො ලැබුණ ද ලේඛකයන් ලවා එම නිර්මාණ බිහි කරවීමට ආරාධනා කිරීම මගින්, ඔවුන් උනන්දු කරවා සාහිත්‍ය නිර්මාණයට මග පෑදීම මගින් එද සිටි ප්‍රභූ පක්ෂයේ කාන්තාවන්ගේ දායකත්වය සාහිත්‍ය කලාවන්හි වර්ධනයට ලැබුණ බවයි.

මෙයින් පළමුවැන්නට නිදසුන් ලෙස **සැළලිහිණි සන්දේශ** කතුවරයා **උලකුඩය** දේවිය වර්ණනයේ දී කර ඇති පහත සඳහන් වර්ණනය දැක්විය හැකිය.

'' මිහිරි තෙපලැ තන්වැසි කිවිකම පුරුදු
ඉතිරි බැති පෙමැති පෙළ දහමෙහි මුනිඳු
නොහැරි පෝය අටසිල් රැකුම පිරිසිඳු
සසිරි උලකුඩය් දේවිහට පසිඳු ''[3]

ගැහැනියක වශයෙන් අවශ්‍ය යහ ගුණයන් ලෙස මිහිරි තෙපුල් බිණීම, තැන්පත් බව, ආගමික නැඹුරුව ආදී ගුණාංගයන් උලකුඩය දේවිය වෙත පැවති බවත් එයින් අමතර ව 'කිවිකම් පුරුදු' බවත් දැක්වීමෙන් සමාජය තුළ කාන්තාවගේ දක්ෂතාවන් විටින් විට හෝ අවතක්සේරු කිරී

මකින් තොර ව සාධාරණ ලෙස ගෙන හැර පෑමට **සිරි රහල්** හිමියන් පියවර ගෙන ඇති සැටි පෙනේ.

කාව්‍යශේඛරය රචනයේ දී ද කතු හිමියන් උලකුඩය දේවියගේ එබඳු බුද්ධි ප්‍රභාව වර්ණනයට ලක් කිරීම කාන්තාව පිළිබඳ සමාජයේ සාධාරණ ආකල්පයකට ඉඩ තැබීමක් සේ ගත හැකිය.

'' නෙවළා බණ	අසා
දූනගෙන සිතින්	විමසා
පැවතම එම	ලෙසා
දනන් තුඩ තුඩ සැදූ	යසසා ''[4]

භක්තිමත් කාන්තාවක ලෙස ත්‍රිපිටක ධර්මය ඇසීම පමණක් නොව එහි අරුත් තව දුරටත් සිතින් සිතා විමසා බලා ඊට අනුකූල ව පැවතීම ද යන කරුණු සමූහයක් මෙවන් එක් පද්‍යයකින් ම දැක්වීම කවියාගේ අදහස වී ඇත.

ඉහත දැක්වූ දෙවැනි කරුණ, එනම් සාහිත්‍ය කරණයට ලේඛකයන් උනන්දු කරවීම අතින්, ඊට අනුග්‍රහය දැක්වීම අතින් සාහිත්‍ය කලා වර්ධන යෙහි ලා කාන්තාවගෙන් ඉටු වූ සේවය පැරණි යුග පිළිබඳ ව ද මඳ වශයෙන් හෝ දක්නට ලැබේ. **පොළොන්නරු අවධියෙහි** රචිත 'සසදාවත' නම් ගී කාව්‍යය,

'' කළ ලෝ සසුන් වැඩ — ලීලාවතී හිමි සඳ
පළ කළ දහම් රජසිරි — මෙවැටුම්හි පිටු
බල වී ''[5]

යන ගියෙන් කතුවරයා ම දක්වා ඇති පරිදි **ලීලාවතී** රැජින දවස, ඇයගේ ධර්මානුකූල රාජ්‍යශ්‍රීයෙන් ලද පිටුබලය ඇතිව රචනා වී ඇත. සසද කවියා තව දුරටත් මෙම කරුණ පැහැදිලි කරමින් ''බැඳුම් ද එනියෙන් — සුවෙනෙද දෙස දන සිරින් . . '' ආදී වශයෙන් දක්වනුයේ ද රාජ්‍ය පාලකයාගේ යහපත් පාලනය ඇති ව සුබිත මුදිත සමාජයක ඥානාන්විත ව කෙරෙන කටයුත්තක් ලෙසින් සාහිත්‍යකරණය සිදු වන බවය. ලීලාවතී බිසව සිය රටවැසියන් සුබිත මුදිත කිරීමෙන් සාහිත්‍ය කරණයට අවශ්‍ය පසුබිම සකසා ලීමෙන් ද රචනා බිහි වීමට අදළ අනුග්‍රහය දැක්වීමෙන් ද සසද කව බිහි වූවා සේ ම පසු අවධිවල ද එබඳු අනුග්‍රහ දැක්වීම සමග කළ ආරාධනාවන් ද සාහිත්‍ය කලා පෝෂණයෙහි ලා ඉවහල් වී ඇත.

සීතාවක යුගයෙහි දී අලගියවන්න මුකවෙටි විසින් රචිත **කුස ජාතක කාව්‍යයෙහි** දැක්වෙන පද්‍ය යෙන් පළ වනුයේ ද **රාජසිංහ** රජුගේ ඇමතිවරයකු වූ, **අත්තනායක** මැතිඳුන්ගේ බිරිඳ වූ මැණික්සාමි ගේ ආරාධනය ඇති ව එම ග්‍රන්ථය ලියූ බවයි. එපමණක් නොව මැණික්සාමි පිළිබඳ ව කවියා කරන වර්ණනයෙන් මෙහි දැක් වූ දෙවැදෑරුම මාර්ගයන්ගෙන් ම සාහිත්‍යකලා පෝෂණයට අත දුන් කාන්තාවක් ලෙස ඇය හඳුනා ගත හැකිය

'' එළු මගද සකු	බස
යුත් පොත් කියන මෙ	දිගැය
පද සබඳ නැන	මිය
අතරතුර නොසිටි මොවුන්	බිස ''[6]

එක් අතකින් බලන විට සාමාන්‍ය දැනුමත් ශාස්ත්‍ර ඥාණයත් පුරුෂයන් මෙන් ම කාන්තාවන් ද ශාස්ත්‍රීය අංශයට හා සාහිත්‍ය කලාවන් දෙසට නැඹුරු කරවීමට හේතු වෙයි. මැණික්සාමි තුළ වූ 'එළු මගද සකු බස' දැනුමත් එම දැනුම මෙහෙයවා ඒ ඒ භාෂාවලින් රචිත පොත පත කියවීමත් මගින් සාහිත්‍ය කලා විෂයට ලැදි බවක් ඇති වීම මෙබඳු කාර්‍යයකට කතුවරයකු යොමු කරවීමට මූලික හේතුව වන්නට ඇත. මෙපරිද්දෙන් පැරණි සාහිත්‍යයේ විවිධ කාලවකවානු තුළින් මතු වී පෙනෙන පරිදි කාන්තාව තුළ පැවති ශාස්ත්‍රීය දැනුම හා සාහිත්‍ය කලා පිළිබඳ රුචිකත්වයත්, උනන්දුවත්, විචාරශීලී බවත් සාහිත්‍ය කලා පෝෂණ යෙහි ලා ඔවුන්ගෙන් මෙහෙවරක් ඉටු වීමට පාදක වූ බව පෙනේ. නිර්මාණ බිහි කිරීම අතින් ලේඛකයන් හා සම ව සිටීමට තරම් කාර්‍යභාර යක් ඉටු කිරීමට සමාජ පසුබිමෙන් ලද බලපෑම ද හේතු කොට ගෙන පෙර දවස කාන්තාව අපොහොසත් වී ඇති නමුත් කාලයාගේ ඇවෑමෙන් ලේඛිකාවන් ටිකෙන් ටික ඉදිරියට විත් සිටි බවට සාධක මාතර අවධිය වැනි කාල පරිච්ඡේද යක් විමර්ශනය කිරීමේ දී දැක ගත හැකිය.

සිංහල සාහිත්‍ය යුග සන්සන්දනයේ දී නූතන අවධිය හැරණ විට පූර්ව යුගයන් අතුරෙන් සාහිත්‍ය කලා විෂයෙහි කාන්තාවගේ වැඩි ම සහභාගීත්ව යක් දක්නට ලැබෙනුයේ මාතර අවධියේ දී යයි කීම සාවද්‍ය නොවේ. පැරණි යුග අතර **කෝට්ටේ අවධිය** පද්‍ය කාව්‍ය යුගයක් ලෙස සැලකිය හැකි

වන්නාක් මෙන් **මාතර යුගය** ද පද්‍ය රචනා බහුල ව ලියවීම නිසා එම ගණයට ගැනේ. ඒ අැ රෙන් ද කාන්තාවන් අතින් නිම වූ රචනා අනල්පය. සිංහල සාහිත්‍යය පෝෂණයෙහි ලා උර දුන් මාතර කිවිඳි යන් සංඛ්‍යාව වශයෙන් විශාල නොවූව ද සන්සන් දනාත්මක ව ගෙන බලන විට ඔවුන් විසින් නිම වන ලද පද්‍ය රචනා ප්‍රමාණවත් තරම් විශාල සංඛ්‍යාවක් වෙයි.

''මාතර කවි' ලියූ කිවිඳියන් අතර **ගජමන්** නෝනා අවිවාදයෙන් ම මුල් තැන ගනියි. 'රුහුණු රට කවි කෝකිලාව'[7] යන විරුදාවලියෙන් ඇතමුන් ඇය හැඳින්වූයේ ද මෙම ජනප්‍රියත්වයත් ඇය අතින් පද්‍ය කලාවට ඉටුවූ මෙහෙයත් සලකා ගෙන විය හැකිය. ගජමන් නෝනා රුහුණේ උසස්තම කිවිඳිය[8] ලෙස විචාරකයින්ගේ ගෞරව යට පාත්‍ර වීම ද අසාධාරණ නොවන බව ඇය විසින් රචිත පද්‍ය සමූහය විමසා බැලීමෙන් දත හැකිය.

පද්‍ය රචනයෙහි ලා ගජමන් නෝනා පළ කළ දක්ෂතාව අතින් ඇය ශ්‍රේෂ්ඨ, ප්‍රතිභාපූර්ණ කිවිඳියක ලෙසින් හඳුනන්වා දිය නොහැකි වුව ද සාහිත්‍යයේ පරිහානි යුග ගෙවා විත් සිංහල සාහිත්‍ය කලාව යළි හිස ඔසවමින් තිබූ අවධියක බිහි වූ ලේඛිකාවක ලෙසින් ගජමන් නෝනා සැලකීමේ දී ඇය අතින් රචනා වූ පද්‍ය කාව්‍යවල අගය ද සාපේක්ෂ ව ගෙන බැලිය යුතු වෙයි. එමෙන් ම මෙම කිවිඳිය මෙහි විමර්ශනයට ලක් වන මාතෘකාව යටතේ ද විශේෂ අවධානයට ලක් වන්නියකි. සිංහල සමාජයෙහි කාන්තාව පිළිබඳ ව පැවති ආකල්පමය වෙනසකට පසුබිම සකසමින්, කාන්තාවගේ ස්වාධීනත්වය හා ප්‍රගති ශීලී බව ප්‍රායෝගික වශයෙන් ප්‍රකට කරමින් ඉදිරියට ගිය මෙම යුගයේ ලේඛිකාවන් අතර ගජමන් නෝනා ඉදිරියෙන් සිටින්නිය.

නිර්මාණාත්මක සාහිත්‍ය කෘතියකින් පාඨකයා තුළ අමුතු ම වින්දනයක් හා රසාස්වාදයක් දනවයි. එබඳු කෘතියක් රචනයේ දී ලේඛකයා හෝ ලේඛිකාව එමගින් අලුත් යමක්, නව අත්දැකීමක්, නව ජීවන දෘෂ්ටියක් පාඨකයා වෙතට ගෙන ආ යුතුයි. ''ශ්‍රේෂ්ඨ යයි ගැනෙන හැම කලා නිර් මාණයක් ම ලෝකයෙහි පෙර නුවූ විරූ දෙයකි. එය අපූර්ව වස්තුවකි. එහෙයිනි, රසිකයා එය දැක කුල්මත් වන්නේ, මවිත වන්නේ. එය නිර් මාණය කළ තැනැත්තා සමාජයෙන් ගෞරවය ලබන්නේ ද එම හේතුවෙනි. . . ඔහු මිනිසුන්ට අමුතු ආස්වාදයක් ගෙන දුන් කෙනෙකි; අමුතු සෞන්දර්යයක් ගෙන හැර පෑ කෙනෙකි. ජීවිතය දෙස අමුතු අයුරකින් බැලීමට සැලසූ කෙනෙකි.''[9] මහාචාර්ය **එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර** සිය 'කල්පනා ලෝකය' නම් ග්‍රන්ථය ආරම්භයේ දී ම දක්වා ඇති මෙම අදහස පැරණි සිංහල සාහිත්‍යය විෂයයෙහි හෝ මාතර කිවිඳියන්ගේ කෘතීන් විෂයයෙහි හෝ ඒ අයුරෙන් ම යෙදිය හැකි නොවේ. සාහිත්‍යය පිළිබඳ වැඩි දියුණුවක් ඇති වී විචාර කලාවේ ද වර්ධනයක් සිදු වී පවතින මෙවැනි යුගයක මහා චාර්ය සරච්චන්ද්‍ර පවසන පරිදි අපූර්ව වස්තු නිර් මාණයෙන් හෙබි ශ්‍රේෂ්ඨ කලා කෘති බිහි වීම අපේක්ෂා කළ යුතු වූවත් උක්ත අවධීන්හි එබඳු මට්ටමකින් රචනා වූ කලා කෘති සෙවීම පහසු නොවේ.

ගජමන් නෝනා සිය පද්‍ය රචනා නිර්මාණ යේ දී එදිනෙද ජීවිතයේ දී තමන්ට මුහුණ පෑමට සිදු වූ දුක් කරදර කියාපෑම, තම දුක් ගැනවිලි බලවතුන්ට දන්වා සිටිමින් ආධාර පැතීම යනාදී පරමාර්ථ පෙරදැරි කොට ගෙන ද ඇතැම් පද්‍ය ලියා ඇත.

'' සඳ මෙන කවා ඇති කළ ලම පැටවුන් ඩ
අද දින පමණ නැත බත උන් රැක ගන් ඩ
සොඳ ගුණ **ජෝන් ඩොයිලි** මෙ දිසා මැතිඳුන් ඩ
වැඳ ගණ දුක කියමි පිහිටක් ලැබ ගෙන් ඩ,,[10]

මෙවැනි පද්‍යයක් කිසිසේත් ම මහාචාර්ය සරච් චන්ද්‍රගේ උක්ත හැඳින්වීමට ලක් වූ විශිෂ්ට කලා නිර්මාණයක් නොවේ ම ය. එහෙත් සාහිත්‍ය කෙත පුරන් ව ගොස් තුබූ අවධියක ඒ කෙරෙහි සෙස්සන්ගේ ඇස් විවර කරවීම අතින් මෙන් ම කලාත්මක සාහිත්‍ය නිර්මාණ බිහි වීමට සුදුසු මගකට සමාජය යොමු කරවීම අතින් ද මෙම කිවිඳියගෙන් සිංහල සාහිත්‍ය කලාවට ඉටු වූ සේවය අගය කළ යුතුය.

සාහිත්‍යකරණය හුදෙක් රස ජනනය උදෙසා ම හෝ මිනිසා හා මිනිස් ජීවිතය පිළිබඳ යථාර්ථය පිළිබිඹු කිරීමට හෝ වෙන් විය යුතු කලා අංගයක් ලෙස සැලකීමට තරම් සාහිත්‍ය කලා පිළිබඳ අවබෝධයක් ගජමන් නෝනා ප්‍රමුඛ මාතර

අවධියේ විසූ ලේඛිකාවන්ට නොතිබුණි. එපමණක් නොව සාහිත්‍යය පෞද්ගලික අවශ්‍යතා සපුරා ගැනීමේ එක් මාධ්‍යයක් ලෙස පැවති මාතර අවධිය තුළ දී ආර්ථික දරිද්‍රතාවෙන් හා වෙනත් ප්‍රශ්නවලින් මිරිකෙමින් සිටි ගජමන් නෝනා වැනි ලේඛිකාවන් ගෙන් ද සිදු වූයේ එම මග ම යමින්, උක්ත පරමාර්ථ ඉටු කර ගනු වස් කාව්‍ය රචනා කිරීමය.

මෙහි දී වැදගත් වන එක් කරුණක් නම් ගජමන් නෝනා ඇතුළු මාතර ලේඛිකාවන්ගෙන් සාහිත්‍ය කලාවේ ගුණාත්මක වර්ධනයක් සිදු නොවුව ද සාහිත්‍යයේ වස්තු විෂය පුළුල් වී යාම අතින් ද, සාහිත්‍යය සාමාන්‍ය පොදු ජන ජීවිතයට වඩා සමීප කරවීම අතින් ද ඉටුවූ මෙහෙවර අගය කළ යුතු බවය. සැමියාගේ වියොවින් වූ කම්පාව මධ්‍යයේ ම සිය සිවු දරුවන් රැක බලා ගැනීමෙහි ලා ගජමන් නෝනා දැරූ ප්‍රයත්නය සානුකම්පික ලෙසින්, ඇය අතින් ලියවුණ පද්‍ය රරචනාවලින් පිළිබිඹු වෙයි.

‘‘සාහිත්‍ය අධ්‍යයනයේ දී සාහිත්‍ය කෘතිය තුළ ම නොරැඳී ඉන් බැහැර එය පහළ කළ සමාජය කරා ගොස් සාහිත්‍යයත් එය පහළ කළ සමාජ බලවේගයනුත් වඩා හොඳින් තේරුම් ගැනීමට යත්න දරූ සාහිත්‍ය හදරන්නන්’’[11] ගැන සඳහන් කරන මහාචාර්ය **ඒ. වී. සුරවීර** සමාජීය සාහිත්‍ය අධ්‍යයනය නම් විෂය පිළිබඳ මනා අවබෝධයකින් යුතු ව සිය ‘සමාජීය සාහිත්‍ය අධ්‍යයනය’ නම් ග්‍රන්ථයෙහි පුළුල විග්‍රහයක් කර ඇත. සාහිත්‍ය කෘතියක් තුළින් විමසා බැලිය යුත්තේ සහෘදයාගේ රස වින්දනයට අදාළ රසවත් බව පමණක් හෝ තත්කාලීන සමාජ යථාර්ථය හෙළි කොට පාඨකයාගේ ජීවිත පරිඥානය පුළුල් කිරීමක් වේ ද යන්න ගැන පමණක් හෝ නොවේ. ඒ තුළින් පිළිබිඹු වන සමාජ පසුතලය, ලේඛකයා කෙරෙහි බලපෑ විවිධ සමාජ තත්වයන් මෙන් ම කෘතිය කිය වූ පාඨක ජනයාගේ විවිධ අදහස් යනාදිය ද සාහිත්‍ය කෘතියක් අධ්‍යයනයේ දී එක සේ වැදගත් වෙයි. සමාජීය සාහිත්‍ය අධ්‍යයන විචාර ක්‍රමය අනුගමනය කළ ලේඛකයකු ලෙස **ඉයන් වොට්** හැඳින්වීමට යොමු වන මහාචාර්ය සුරවීර, ‘‘කෘතියට පමණක් සීමා වී කරන නවකතා අධ්‍යයනයෙහි අසම්පූර්ණත්වය පසක් කර ගත්’’[12] විචාරකයකු ලෙස ද තවදුරටත් වොට් හඳුන්වයි.

මෙම සමාජීය සාහිත්‍ය අධ්‍යයන විචාර ම්ම්මෙන් මැන බලන කල්හි මාතර අවධියෙහි පද්‍ය රචනයෙන් සාහිත්‍යයට සේවාවක් ඉටු කළ ලේඛිකාවන්ගේ කෘතීන් උසස් ගණයේ රචනා නොවුව ද එම රචනා අදළ සමාජ පසුබිම හා ගළපමින් විමර්ශනය කිරීමේ වැදගත්කම හෙළි වෙයි. විශේෂයෙන් ම කාන්තාව පිළිබඳ ව පැවති සමාජ ආකල්ප හඳුනා ගැනීමට හා සාහිත්‍යකරණයෙහි ලා ඔවුන්ගෙන් සිදු වූ දායකත්වය අගය කිරීමට මාතර කිවිඳියන්ගේ කෘති වටිනා සාධක වෙයි.

සිංහල සාහිත්‍යය යුග ගණනාවක් ගෙවා නූතන අවධිය කරා ළං වී ඇත. එපමණක් නොව මෙරට සාහිත්‍ය කලාව නමැති වෘක්ෂය අතු ඉති ලා මහ රුකක් මෙන් වැඩී ගොස් ඇත. සාහිත්‍යයේ පරමාර්ථ අතින් හා වස්තු විෂය අතින් ගෙන බැලුවත් ලේඛක ලේඛිකා දායකත්වය අතින් සලකා බැලුවත් සාහිත්‍ය කලාව මෙහි මුලින් විග්‍රහයට ලක් වූ තත්වයෙන් බොහෝ ඈතට ගමන් කර ඇති බව පෙනී යයි.

නූතන සිංහල සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රය විවිධත්වයෙන් අනූනය. පැරණි සාහිත්‍ය යුග හා සසඳා බලන කල්හි මෙය වඩාත් තහවුරු වෙයි. කෝට්ටේ යුගය, මාතර යුගය වැනි සාහිත්‍ය යුගවල ඉස්මතු වී පෙනුණ සාහිත්‍ය අංගය පද්‍ය විය. සෙසු සාහිත්‍ය කලා අංග එළි දැක්වුණේ අල්ප වශයෙනි. නාට්‍ය කලාව විෂයෙහි ද පොදුවේ පැරණි සාහිත්‍යය පුරා ම හිස් බවක් පෙන්වයි. සිංහල නාට්‍ය කලාව සතු ව දීර්ඝ ඉතිහාසයක් නොමැති බව පැහැදිලි කරුණකි. නාට්‍ය කලාව සෙසු පැරණි සාහිත්‍ය කලාවන් මෙන් මෙරට සමාජයේ ප්‍රචලිත නොවීමට හේතු සාධක ලෙස දැනට පිළිගනු ලැබ ඇති මූලික මෙන් ම විශ්වාස කළ හැකි ද වන කරුණ නම්, **දඹදෙණි කතිකාවතෙහි** සඳහන් වන, ‘‘කාව්‍ය නාටකාදි ගර්හිත විද්‍යා තමන් නුගත යුතු අනුන්ට ද නුගැන්විය යුතු’’ යන නියමය අනුව ගිය, බහුල වශයෙන් ම භික්ෂූන් වහන්සේලා වූ අපේ ලේඛකයන් ‘නාටක’ හෝ ‘නාට්‍ය’ වැනි ‘ගර්හිත විද්‍යා’ දුරින් ම දුරු කරන්නට සිතා ගැනීමයි. සාහිත්‍ය මාධ්‍යයන් ද ආගමික හැඟීම් ජනිත කරවන්නට නැඹුරු වූ, බෞද්ධාගමික සමාජ පසුබිමක නාට්‍ය වැනි ලෞකික කලා මාධ්‍යයකට ඉඩ ප්‍රස්තා මඳ වීම පුදුමයක් නොවේ.

මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර දක්වා ඇති පරිදි, ''නැටුම චාතුර්විධ අභිනයෙන් යුක්ත වූ'' විට නාට්‍ය වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. එබඳු නාට්‍ය පැරණි සිංහල සාහිත්‍යයට අන්තර්ගත නොවූව ද 'නැටුම්', 'නාටක' ආදී කලා විශේෂයන් ගැනත් 'නළු නිළියන්' ගැනත් දැනට ශේෂ වී ඇති පුරාවස්තුවලින් මෙන් ම මහාවංශය වැනි වංශකථා සහ පශ්චාත්කාලීන සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රවලින් ද දැන ගන්නට ලැබී ඇත. එසේ නමුදු හුදු නාට්‍ය ස්වරූපය ගත් කෘතීන් මෑත අවධිය වන තෙක් බිහි නොවූ බව පැහැදිලිය. ඒ අනුව බලන විට නූතන සාහිත්‍යය පැරණි සාහිත්‍යයෙන් වෙන් කර දැකිය හැකි ලක්ෂණ දෙකකි. පළමුවැන්න නම් පැරණි සාහිත්‍යය හුදෙක් ගද්‍ය පද්‍ය යන සාහිත්‍යාංග දෙකට වෙන් වී සීමිත විෂය ක්ෂේත්‍රයක් තුළ ලියවුණ අතර එම කෘති රචනය සිදු වූයේ ද වැඩි වශයෙන් ම ගිහි හෝ පැවිදි පුරුෂ පක්ෂය අතින් වීමයි. ඉහත දැක් වූ පරිදි ඇතැම් අවධිවල දී කාන්තාවන් අල්ප වශයෙන් හෝ සාහිත්‍ය රචනයෙන් ද එසේ නැතහොත් සාහිත්‍ය කරණයට අනුග්‍රහ දැක්වීමෙන් ද සාහිත්‍ය කලාවේ වර්ධනයට දායක වී ඇති බව ද පෙනේ. අනික් අතට නූතන අවධිය සාහිත්‍ය කලාවේ පුළුල් වීමක් පෙන්නුම් කරයි. එමෙන් ම ලේඛන කාර්‍යයෙහි ලා පුරුෂ පක්ෂය පමණක් නොව කාන්තාවන් ද බහුල වශයෙන් යොමු වී සිටින අතර එහිලා ඔවුන් දක්වා ඇති කුසලතා විශේෂත්වයෙන් සැලකිය හැකිය.

නූතන සිංහල සාහිත්‍යය නවකතා, කෙටිකතා, පද්‍ය හා නාට්‍ය යන ප්‍රධාන සාහිත්‍ය අංග හතරෙන් ම එක සේ පෝෂණය වී ඇත. මුල් සිංහල නවකතාව පිළිබඳ මතභේද පැවතුණි වුව ද ගම් පෙරළියෙන් සිංහල නවකතාව නියි පරිදි උපත ලැබී යයි පිළිගැනෙන අතර කෙටිකතාව විෂයයෙහි ද සමකාලීන ආරම්භයක් දැකිය හැකි වෙයි. මෙම දෙවැදෑරුම් සාහිත්‍ය අංගයන්හි මෙන් ම පද්‍ය රචනයෙහි ද පුරුෂ පක්ෂය ඉදිරියෙන් සිටියහ. එහෙත් අද පළ වන නවකතා, කෙටිකතා හා පද්‍ය කාව්‍ය විෂයයෙහි මෙන් ම සුළු වශයෙන් හෝ නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි ද කාන්තාවන් වැදගත් තැන්ක් හිමි කර ගෙන තිබීම මෑත අවධියෙහි දී සාහිත්‍ය කලාවට කාන්තාවන්ගෙන් බහුල වශයෙන් සිදු වූ හා තව දුරටත් සිදු වන දායකත්වය ස්ඵුට කරයි.

විශේෂයෙන් ම නවකතාව විෂයයෙහි සිය දස්කම් පෑ නූතන ලේඛිකාවන් අතුරෙන් සුමිත්‍රා රාහුබද්ධ ඉදිරියෙන් සිටියි. 1978 වර්ෂයේ 'බුමුතුරුණු' රචනයෙන් නවකතා ක්ෂේත්‍රයට පිවිසුණු ඇය එතැන් සිට පිළිවෙළින් 'උදනය' (1979), 'දළ රළ පෙළ' (1981), 'කෙළිමඬල' (1984), 'සුර අසුර' (1986) යන නවකතා ද 1991 වර්ෂයේ දී 'අරගලය' නම් නවකතාව ද රචනා කර ඇත. සුමිත්‍රා රාහුබද්ධ සිය මුල් නවකතාව තුළින් වත්මන් සමාජයේ කාන්තාව මුහුණ පාන විවිධ ප්‍රශ්න පාඨකයාගේ සිත් ගන්නා පරිදි නිරූපණය කර ඇත. කාන්තාව විසින් කාන්තා සිත මැනවින් හඳුනා ගනු ලැබීමක් එම කෘතීන්හි දැක ගත හැකි වන අතර සාහිත්‍යය මගින් සමාජ යථාර්ථය හෙළි කිරීමේ හා පාඨකයාගේ ජීවිතාවබෝධය පුළුල් කර ලීමේ කාර්‍යයන් ඉටු විය යුතුය යන්න ලේඛිකාවක වශයෙන් සුමිත්‍රා රාහුබද්ධ මැනවින් පසක් කළ බව පෙනේ. පැරණි ගතානුගතික දෘෂ්ටිය අනුව ඇතැම් ලේඛකයන් ගැහැනිය පිළිබඳ අයහපත් බවක් පාමින් ඇය හෙළා දකින්නට හා අවමානයට ලක් කරන්නට ඉදිරිපත් වුව ද නූතන ලේඛිකාවන්ගේ කෘති තුළින් එම අසාධාරණ දෘෂ්ටිය බැහැර වී කාන්තාව පිළිබඳ යථාර්ථය හඳුනා ගැනීමට පාඨකයාට ඉඩ සැලසී ඇත.

සාහිත්‍යයේ වස්තු විෂය වෙනස් කිරීමෙහිලා ද නූතන ලේඛක ලේඛිකා දෙපක්ෂය ම යොමු වූ අතර ස්ත්‍රිය පිළිබඳ ව සාම්ප්‍රදායික ලේඛකයා දරු පවු දෘෂ්ටිය වෙනස් කිරීමට අද සාහිත්‍යකරණයෙහි යෙදී සිටින කාන්තාවන් බෙහෙවින් දායක වී ඇති බව පෙනේ. ගැහැනිය සමාජය තුළ පීඩනයට ලක් වෙමින් නිහඬ ව සිටීම නොව පුරුෂයන්ගේ අසාධාරණ හා අකාරුණික සැලකිලි ඉදිරියේ නිර්භීත ව, උදර ලෙස, ආත්ම ශක්තියෙන් යුතු ව නැගී සිටීමට සමත් විය යුතුය යන නව ආකල්පය රාහුබද්ධගේ 'උදනය' නවකතාව තුළින් විශේෂයෙන් මතු වී එයි.

''. . . . . පිරිසිදු ගැහැනියකගේ බලය මා සතුව ඇත. එය සත්‍ය නම් මා ඔහු සොයා යා යුතු නැත. හැඟීම්වලට වහල් විය යුතු නැත. හෙක්ටර් සොයා නොයන්නෙමියි දැඩි අදිටනින් සිත මෙල්ල කර ගැනීමට මට හැකි විය.''[13]

සමාජය තුළ බලවතුන්ගේ, කුලීනයන්ගේ ග්‍රහණයට හසු වීමෙන් පීඩා විඳින කාන්තාවගේ දුක්ඛිත ඉරණම සානුකම්පිත ව විවරණය කරනු වස් සුමිත්‍රා අතින් ලියවුණ 'දළ රළ පෙළ' ද මෙහි ලා සඳහන් කළ යුතු රචනාවකි. ''හැම ගැහැනියක ම විසින් මුහුණ දෙන දැඩි ආත්ම ධෛර්යයෙන් යුතු ව ඇය ඒ සෑම අභියෝගයකට ම මුහුණ දුන්නීය'' යි කතුවරිය තමා නිරූපණය කළ චරිතය පිළිබඳ දක්වමින්, ඒ අයුරින් චරිත හා සිද්ධි නිරූපණය කරමින් කාන්තා පක්ෂයට ආත්ම ශක්තියෙන් යුතු ව නැගී සිටින්නට දිරි ගැන්වීමක් කරයි.

සිංහල නවකතා බිහි කළ සෙසු ලේඛිකාවන් ද මේ හා සමාන ප්‍රයත්නයක යෙදෙමින් සාහිත්‍ය කාර්‍යයට දායක වන්නට යොමු වී ඇති අතර **කරුණා පෙරේරා** වැනි ලේඛිකාවන් කෙටිකතා ක්ෂේත්‍රය තුළ කිසියම් මෙහෙවරක් ද ඉටු කරමින් සිය කුසලතා පා ඇති බව පෙනේ. පද්‍ය සාහිත්‍යය, යථෝක්ත සාහිත්‍ය අංග දෙකට වඩා වෙනස් වීමට හේතු සාධක ලෙසින් නිර්මාණය වඩා කෙටි කාලයක් තුළ අවසන් කළ හැකි වීමත් අනික් අතට කෙටියෙන් දක්වමින් ප්‍රබල ව යම් දෙයක් ඉදිරිපත් කිරීමට අවස්ථාව සැලසීමත් සඳහන් කළ හැකිය. **මොනිකා රුවන්පතිරණ** වැනි කිවිඳියන් සාම්ප්‍රදායික වස්තු විෂයයන්ට පවා නව අර්ථ කථන දෙමින් කාව්‍ය මාධ්‍යය ප්‍රබල ව ප්‍රයෝජනයට ගෙන ලියූ පද්‍ය රචනා විශාල සංඛ්‍යාවකි. ''ඔබ යෙහෙළිය ඇය ගැහැණිය'' නම් කාව්‍ය කෘතිය ඒ අතර වැදගත් තැනක් ගනී. පෙර දවස කවියන් මෙන් ගතානුගතික ආකල්ප මත හුදෙක් වර්ණනාත්මක ස්වරූපයෙන් සාම්ප්‍රදායික පද්‍ය රචනා කිරීමක් හෝ මාතර කිවිඳියන් මෙන් දෛනික ජීවිතයේ සිදුවීම් පෞද්ගලික අවශ්‍යතා ඉටු කර ගනු වස් පද්‍ය ලෙසින් ඉදිරිපත කිරීමක් හෝ මොනිකා රුවන්පතිරණ ඇ‍ඇ ඒ නූතන කිවිඳියන් ගෙන් සිදු වී නැත. සමකාලීන සමාජ ප්‍රශ්න සිය කාව්‍ය නිර්මාණයන්ට විෂය කර ගන්නා මොවුන් විශේෂයෙන් ම කාන්තාවට අදාළ මාතෘකා අළලා **අර්ථවත්** නිර්මාණ බිහි කොට ඇත. ගජමන් නෝනා වැනි කිවිඳියන් එකල සමාජ පසුබිමටත්, සාහිත්‍යය පත් ව තිබූ තත්වයටත ඒ සමග ම තම පෞද්ගලික අපේක්ෂාවන්ටත් උ ිත වන පරිදි පද්‍ය කාව්‍ය රචනයෙන් සිංහල සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රය සරුසාර කළාක් මෙන් නූතන අවධියෙහි කා ්තාව මුහුණ පාන සංකීර්ණ ප්‍රශ්න පිළිබඳ නොමද අවධානයකින් යුතු වත්මන් කිවිඳියෝ කලටත් අවශ්‍යතාවන්ටත් සරිලන පරිදි නිර්මාණ බිහි කර මින් එම ක්ෂේත්‍රයෙහි වගාව වඩාත් සරු කළහ.

නාට්‍ය කලාව පැරණි සිංහල සාහිත්‍යයට හරයක් එක් නොකළ නමුදු නූතන අවධියේ වේදිකා නාට්‍ය බෙහෙවින් ජනප්‍රිය අංගයක් බවට පත් වී ඇත. ප්‍රවීණයන් මෙන් ම ආධුනිකයන් අතින් ද රචනා වන හා නිෂ්පාදනය වන නාට්‍ය සිය ගණන් අගනුවර හා අවට පෙදෙස්වල ද ප්‍රදර්ශනය වන බව පෙනේ. සිංහල වේදිකා නාට්‍ය අංශය බෙහෙවින් ම පුරුෂ පක්ෂයේ අයිතියක් වී ඇති නමුදු **සෝමලතා සුබසිංහ** වැනි කාන්තාවන් ඒ තුළ සැරිසරමින් ඇතැම් අතහදා බැලීම්වල ද නිරත වෙමින් නාට්‍ය කලාවට සේවය කිරීමට දරන ප්‍රයත්නයත්, මෙතෙක් කළ සේවයත් අගය කළ යුතුය. සම කාලීන සමාජ ප්‍රශ්නයක් අලුත් ආකාරයකින් ගෙන බලා නිර්මාණය කරන ලද 'විකෘති' නාට්‍යයේ ජයප්‍රියත්වයට හේතු වී ඇත්තේ අන්තර්ගත තේමාව කාලීන වශයෙන් වැදගත වීම හා නාට්‍ය යේ සාර්ථකත්වයයි. සෝමලතා සුබසිංහ ළමා නාට්‍යකරණයෙහි ලා දක්වන උනන්දුව හා දක්ෂ තාව ද නූතන කාන්තාව සාහිත්‍ය කලා පෝෂණයෙහි ලා ඉටු කරන සේවයෙන් අංශු මාත්‍රයක් ලෙස හෝ සැලකිය හැකිය.

වර්තමාන අවධියේ සාහිත්‍යකරණයෙහි ලා යොමු වී සිටින නවකතා, කෙටිකතා හා කාව්‍ය රචනා කළ ලේඛිකාවන් බොහෝය.[14] ඒ සියල්ලන් ම විශේෂයෙන් ම කාන්තා සිත අවබෝධ කර ගනිමින් සමාජයේ ඇය පත් ව සිටින තත්වය ගැන ඇති වූ දැඩි අනුකම්පාවෙන් යුතු ව, ඒ සමග ම ගැහැනිය සතු උදාර බව ප්‍රකට කරමින් සිය රචනා බිහි කොට ඇත. **සීතා විජේසූරිය** වැනි කතුවරියක් මෙහි දී අපේ අවධානයට ලක් විය යුතු ය. 'මහ සයුරින් දිය දෝතක්' නම් ඇයගේ කෘතිය දුක් විඳින ගැහැනිය පිළිබඳ සානුකම්පිත දෘෂ්ටියකින් රචිත එකකි. **සුනේත්‍රා රාජකරුණානායක** ලියූ 'සඳුන් ගිර ගිණි ගනියි' නම් නවකතාව ජනප්‍රියත්වයට පත් වී ඇත්තේ ද මෙබඳු සාර්ථක ලක්ෂණ හා ලේඛිකාවගේ කුසලතා ද හේතු කොට ගෙනය. මේ අතරතුර තවත් කාන්තාවන් සාහිත්‍යකරණයට

පිවිසෙමින් සිටින බවට **පුෂ්පා ඇලංගන්තිලක** මැත දී පළ කළ 'සුබ මොහොත' නවකතාව දැක්විය හැකිය.

සිංහල සාහිත්‍යය එද සිට අද දක්වා මෙසේ ඉදිරියට වැඩී ඒමේ දී පැරණි අවධිවල කලින් කලට කාන්තා දායකත්වය සිදු වූ අතර නූතන සාහිත්‍යය සමස්තයක් ලෙස ගෙන බලන විට එහි විවිධාංග කෙරෙහි කාන්තා දායකත්වය බෙහෙවින් ම සිදු වී ඇති බව පෙනේ. ලේඛිකාවන් සාහිත්‍යකරණයෙහි නියැලීමත් එමගින් සමාජයට ඉටු කර ඇති සේවයත් එහි ලා ඔවුන් දක් වූ කුසලතාත් කාන්තාව පෞරාණික ගතානුගතික දෘෂ්ටියෙන් මුදා හැරිය යුතු බවට ප්‍රමාණවත් සාධක වෙයි.

---

1. **කාව්‍යශේඛරය**, 10 සර්ගය, 23 පද්‍යය.
3. **සැළලිහිණි සන්දේශය**, 102 පද්‍යය.
4. **කාව්‍යශේඛරය**, 1 සර්ගය, 19 පද්‍යය.
5. **සසදවත**. 14 ගීය.
6. **කුස ජාතක කාව්‍යය**, 17 පද්‍යය.
7. ප. බ. ජී. හේවාවසම්, **මාතර යුගයේ සාහිත්‍යධරයන් හා සාහිත්‍ය නිබන්ධන**, ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය, 1966, 62 පිට.
8. **ගජමන් නෝනාගේ දුඛිතර ශෝක මාලය**, සංස්කරණය - ආචාර්ය චන්ද්‍රසේන ගුණසේකර, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 1976, 6 පිට.
9. එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, **කල්පනා ලෝකය**, හතරවැනි මුද්‍රණය, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 1987, 9 පිට.
10. **මාතර යුගයේ සාහිත්‍යධරයන් හා සාහිත්‍ය නිබන්ධන**, 69 පිට.
11. ඒ. වී. සුරවීර, **සමාජීය සාහිත්‍ය අධ්‍යයනය**, ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්ස් සමාගම, 1982, 6 පිට.
12. එම, 7 පිට.
13. සුමිත්‍රා රාහුබද්ධ, **උදනය**, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, 1979, 123 පිට.
14. 1989 වර්ෂය තුළ කාන්තාවන් විසින් රචිත කෘති මීට නිදසුන්ය. රූපා අමරසේකර, 'සුර ලොවින් මනුලොවට' (නවකතාව), සුනේත්‍රා රාජකරුණානායක, 'සඳුන් ගිර ගිනි ගනියි' (නවකතා) අනුල ද සිල්වා, 'යුග අභියෝග' (කෙටිකතා), ජේ. ශීලා වික්‍රමරත්න, 'නූපන් කුසල්' (කෙටිකතා), පද්මා එදිරිසිංහ, 'නොදන්න ඇත්තෝ' (කෙටිකතා- පරිවර්තන), ලීලා පෙරුමාදුර, 'රන් කෙඳි' (පද්‍ය) හේමචන්ද්‍රිකා ලියනගේ, 'දිමුතුගෙ කතන්දර' (කෙටිකතා), ශ්‍රීපාලි කොටුවැල්ල 'ලබු කිරිබත්' (ළමා නාට්‍ය) යනාදිය ගත හැකිය.

දෙබොල් දේශයෙන් පැමිණි දෙවොල් දෙවියෝ

සී. ද. එස් කුලතිලක

සමන්, කතරගම, පත්තිනි තරමට ප්‍රචලිත නොවූව ද දෙවොල් දෙවියන්ගේ පුරා වෘත්තය ඉතා රසවත් එකකි. ''දෙවොල් මඩු'' නමින් පස්දුන් කෝරලයේ පැවැතවෙන මඩු ශාන්ති කර්මය පත්තිනි ඇදහීම පදනම්කොට වර්ධනය වී ඇති ශාන්තිකර්මයකි. විශේෂයෙන් ම ගම්වල ''දෙයියන්නෙ ලෙඩ'' හටගත් විට දෙවොල් මඩු ශාන්ති කර්මයක් පවත්වා මෙම රෝග උපද්‍රව යෙන් ගම්වාසීන් මුදවා ගැනීම අපේක්ෂා කරනු ලැබේ. මෙහි දී පත්තිනිගේ බලයත් එය අබිබවා දෙවොල් දෙවියන්ගේ මෙරට පැමිණීමත පියවර කීපයකින් ම ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. දෙවොල් මඩු නමින් වුවද මෙම ශාන්තිකර්මය මුළුමනින් ම වාගේ පත්තිනි කථාව හා සම්බන්ධ පන්තිස් කෝල්මුර ජවනිකාවලින් පිරී පවතී.

දෙවොල් දෙවියන් හා සම්බන්ධ පුරාවෘත්ත කීපයක් ම පවතී. මෙම විස්තරය හියු නෙවිල් මහතා විසින් එක්රැස් කරන ලද පුස්කොළ පිටපත් කීපය ඇසුරෙන් සකස්කරන ලද්දකි. හියු නෙවිල් බ්‍රිතාන්‍ය පාලන යුගයේ ලංකාවේ සිටි සිවිල් සේවකයෙකි. 1867 දී ලංකාවට පැමිණි හියු නෙවිල් 1886 දී සිවිල් සේවයෙන් විශ්‍රාම ගියේය. එහෙත් තමන් කලක් මෙහි නැවතී සිටිමින් උද්භිද විද්‍යාව, සත්ව විද්‍යාව හා මෙ රට ජන ඇදහිලි ආදිය ගැන අධ්‍යයනයක් කෙළේ ය. නොයෙකුත් සඟරාවලට ලිපි ලේඛන සපයමින් ඒවා ලොවට හෙළි කිරීමට ද උත්සාහ ගත්තේ ය. ඔහුගේ ම වියදමින් පවත්වාගෙන ගිය ''තැප්‍රොබේනියන්'' සඟරාවේ කුවේණි හා සම්බන්ධ අප්‍රකට පුරා වෘත්ත රාශියක් සඳහන් කිරීමට ඔහු වෙහෙසුණේ ය.

1986 හියු නෙවිල් ප්‍රංශයේ දී මියයන විට ඔහු සතු වූ පුස්කොළ පිටපත් අතුරින් පද්‍යයෙන් ලියන ලද පුස්කොළ පොත් 911 ක් වූ බව සඳහන් වේ. මෙම එක් එක් පිටපතකට ඔහු විසින් හැඳින්වීමක් ද සපයා තිබීමෙන් ඒවා මුද්‍රණයට සැලසුම් කළ බව සිතාගත හැකි ය. මෙම පුස්කොළ පොත් සමූහාරය ආචාර්ය ඩී. ඇම්. ද ඉසෙඩ් වික්‍රමසිංහ සුරින්ගේ ආයාවනයක් පිට බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරය විසින් පවරාගන්නා ලදී. පසු ව පී. ඊ. පී. දැරණියගල මහතා විසින් මේවා බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරයේ අනුග්‍රහයෙන් පිටපත් කොට දැන් කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරය මගින් Sinhala Verse Kavi නමින් කාණ්ඩ තුනකින් මුද්‍රණය කොට තිබේ.

අපේ දෙවි දේවතාවරුන් ගැන හියු නෙවිල් මහතා විසින් සපයා ඇති සමහර විස්තර දැනට අප අදහන විස්තරවලට වඩා හාත්පසින් ම වෙනස් ය. ඔහු සපයන විස්තර ඔහුගේ පුස්කොළ පිටපත් ඇසුරෙන් සකස් කර ගත් බව නොයෙක් විට සඳහන් කර තිබේ.

දෙවොල් දෙවියන් හා සම්බන්ධ පුස්කොළ පොත් පහක් මෙම එකතුවේ දක්වේ. මෙම පිටපත් අනුව දෙවොල් දෙවියන් ප්‍රථමයෙන් ලක්දිවට ගොඩබටුයේ සීනිගමින් නොව පාණදුරෙන් ය. අද දෙවොල් දෙවියන්ගේ ප්‍රධාන සිද්ධස්ථානය හික්කඩුවට සමීප සීනිගම දේවාලය යි. මෙම දේවාලය අද වෙරළින් අඩි 300 ක් පමණ ඈතින් මුහුදේ පිහිටා තිබේ. එය කුඩා දූපතකි.

හියු නෙවිල් පවසන අන්දමට ''ලංකාවේ නිරිතදිග වෙරළබඩ ආරම්භ වූ දෙවොල් ඇදහීම අද සමස්ත සිංහල ජනතාව අතර ප්‍රචලිත වූ වන්දනා ක්‍රමයකි. දෙවොල් පදය ඉන්දු නදී මුව දොර අතීතයේ පිහිටි ''දෙබාල්'' (Debal) නමැති වෙළෙඳ මධ්‍යස්ථානය හා සම්බන්ධයි. දෙවොල් ඇදහීම මෙම ස්ථානයේ සිට ලංකාවට

ගෙන එන ලද්දේ යාත්‍රාකරුවන් විසින් බව නෙවිල් පවසයි. එකල ඉන්දිය සාගරයේ අතරමං වූ (අරාබින් හැඳින් වූ පරිදි) සෙරෙන් ඩිබ් යාත්‍රා දෙබාල් වෙරලට ගසාගෙන ගිය බව **ශ්‍රීමත් හෙන්රි එලියට්**ගේ වාර්තාවකින් නෙවිල් පැහැදිලි කරයි. **කරච්චියේ** සිට **ලාරි බන්දර්** දක්වා බලවත් ව සිටි **තංගමාර** ගෝත්‍රික මුහුදු කොල්ලකරුවන් මෙසේ අතරමං වූ සිංහල යාත්‍රාකරුවන්ට පහර දී ඔවුන් සතු සියලු වස්තුව කොල්ලකා ගත් බව නෙවිල් තව දුරටත් පවසයි.

''ඒන්ෂන්ට් ජියෝග්‍රැෆි ඔෆ් ඉන්ඩියා'' ග්‍රන්ථයේ කර්තෘ **කනිංහැම්** දක්වා ඇති වාර්තාවක සිංහල අනුවාදය අනුව . . . .

'' අවාසනාවකට මෙන් ඉන්දු නදී මුවදොර පිහිටි මෙම පෙදෙස ගැන පුළුල් ගවේෂණයක් කර නැත. මේ නිසා මෙහි වූ ඉපැරණි නගරයක නටබුන් ගැන අප දන්නේ නැත.''

1233 මෙම ස්ථානයෙහි ම **ඉබන් බතුතා** එම නගරය දුටු බව මෙසේ සඳහන් වේ :

'' මම එවිට සින්ධ් අභ්‍යන්තරයේ පිහිටි ලාහරි දක්වා ගියෙමි. මෙම ස්ථානය ද ඉන්දිය සාගරයට සමීප ය. මෙහි **පර්සියාවෙන්, යෙමනයෙන්** සහ වෙනත් පෙදෙස්වලින් පැමිණි යාත්‍රා නැංගුරම් ගත විශාල වරායක් වූයේය. මෙම වරායට සැතපුම් කිපයක් ඔබ්බෙන් මිනිසුන්ගේ සහ වන සතුන්ගේ සෙල් පිළිම අප්‍රමාණ සංඛ්‍යාවකින් යුත් තවත් නගරයක නටබුන් වේ. මෙහි සුළු වශයෙන් වෙසෙන ජනතාවගේ අදහස් පරිදි, ඔවුන්ගේ මුතුන් මිත්තන් පවසා ඇති අන්දමට, අතීතයේ මෙහි විසූ ජනයා ඉතා පහත් ගති සිරිත්වලින් පිරිහී සිටි නිසා දේවකෝපය ඇති වී දෙවියන් විසින් ඔවුන් සහ ඔවුන් සතු සියලු දෑ ගල් බවට පත් කර ඇත. මිනිසුන්ගේ සහ වන සතුන්ගේ රූප මෙන් ම ගස් වැල් ආදිය ද ගල් බවට පත්වී ඇති මෙම ස්ථානය එකල වූ දෙබාල් (Debal) වෙළඳ පුරය බව සලකමි.

ඉහත දක්වා ඇත්තේ ඉබන් බතුතා මෙම අද්භූත දෙබාල වෙළඳ පුරය ගැන දක්වා ඇති සටහනකි. 1233 පමණ ඉබන් බතුතා ලංකාවට පැමිණෙන විට දෙවොල් ඇදහිම මෙහි පැමිණ ඇත. ඉබන් බතුතාගේ පැමිණීමට පෙර සිට දෙවොල් ඇදහිම මෙහි වූ බව ප්‍රත්‍යක්ෂ යි. ''දෙබාල්'' පදයත් සිංහල දෙවාල පදයත් එක ම මූලයකට අයත් බව පෙනෙතත්, ''දෙවාලය'' වනාහි දෙවියන් වසන තැන යන අරුත දෙන පදයකි. **කනිංහැම්** සඳහන් කළ අන්දමට මෙම නටබුන් වූ නගරය ගැන ඉතා අද්භූත අදහස් දැරූ පැරැන්නන් එය දේවශාප ලත් ඉපැරණි ස්ථානයක් ලෙස සැලකූ බව කියැවේ.

දෙවොල් දෙවිවරු එම පැරණි නගරයේ විසූ චණ්ඩ කුමාරවරුන් පිරිසක් වූ බවට විශ්වාසය පවතී. වෙනත් පුස්කොළ වෘතාන්ත අනුව දෙවොල් ගැන සැපයෙන සමහර විස්තර මෙය සනාථ කරයි.

සූහරපුර **රාමසිංහ** රජුට බිසෝවරු සත් දෙනෙක් වූහ. මෙම බිසෝවරු තෙදපති, සුරපති, අසුරපති, යුදපති, ගුණපති, මිහිපති සහ සිරිපති නම් වූහ. මෙම සත් දෙනාට ම දරු ගැබ් හට ගෙන දින සතක් ඇතුළත අනුපිළිවෙළින් කුමාරවරු සත් දෙනෙක් බිහිවූහ. තරුණ වියට පැමිණි කුමාරවරුන් දක්ෂ දඩයක්කරුවන් බවට පත්වී ඇත්, අස්, මුව, පමණක් නොව බළල්, ගිරා, ලේන, සහ වයස්ගත ගැහැනුන් ද මරන්නට වූහ. ඔවුන්ගේ මෙම සාහසික ක්‍රියා පිළිවෙළ නොඉවසූ පියරජතුමා ඔවුන් සියලු දෙනා ම රටින් පිටුවහල් කෙළේ ය. දොළුවර, කණ්ණඩි, කාවිසි, සොළී, පුලසුරු, අරමන, මෙරුවරු, මුක්කරු, පිල්ලි, කරුම්බර, වඩිග, කලලු, දෙමළ, සෙට්ටි, ගුජ්ජර වඩක්කර, දිල්ලි මලල යනාදි ජාතීන්ගෙන් සැදුම් ලත් යාත්‍රාකරුවන් රාශියක් සමග නැව් සතකට නැගී ඔව්හු සියල්ලෝ බද්දු දිනයක ලංකාවට සැපත් වී **කතරගමට** සේන්දු වූහ. කෙසේ වුවද ඔවුන්ගේ වස්ත රගත් නැව මුහුදු මැද අබලන් වූයෙන් එහි ඉතිරි වූ කොටස් එකතු කර බෙරුවලට යන අටියෙන් පිරිසක් පාණදුරයට ගොඩ බටහ.

''ගිමන් කතරගම උන් පෙර හූ මේ
ගමන් කතරගම යමු වෙළඳා මේ
මෙවන් දුකක් කිසි කලෙක නොවා මේ
කියන් දෙවොල් දෙවියන් තෙද නා මේ ''

කවි 123 සහිත වූ මෙම ''දෙවොල් අලංකාරය'' නම් පිටපත අවුරුදු දෙකුන් සියයක් පැරණි බව **නෙවිල්** පවසයි. කවි 70 යුත් පුස්කොළ පිටපත් අංක 502 අනුව දෙවොල් දෙවි ලංකා වෙරළට සමීපවත් ම එතෙක් දිවයිනේ දේව බලයට අධිපති ව සිටි පත්තිනි ගිනි කඳු සතක් මවමින් දෙවියන්ගේ ගොඩ බැසීම වළක්වාලී ය. එහෙත් ගිනි දැල්වලින් ම සළුවක් හා සුම්බරයක් මවාගත් දෙවොල් දෙවි ගිනි වළලු ජයගෙන ලංකාවට ගොඩබට බව සඳහන් වේ. මෙම ගින්න ජය ගැනීමේ සිද්ධිය අද ගිනි පැගීමෙන් සංකේතවත් වන්නේ ය.

'' වැඩිකර ගිනි ජල් මවති කියන් නේ
පොඩිකර දුම්මල සුරත දරන් නේ
දැඩිකරයක් සෙන් ද අළු වන් නේ
පොඩිකර ගිනිජල් කෙළිති කියන් නේ ''

නවත් පිටපතක් අනුව එකල දෙවොල් දෙවි වෙනුවෙන් වූ දේවාල පස්බාගෙ, කෙහෙල්ගමුව, කොත්මලේ, බුලත්ගම් පටුන සහ නුවරඑළිය යන පෙදෙස්වල ද වූ බවත් පහතරට සිට වෙළඳාම සඳහා පැමිණි ජනයා එම වන්දනා ස්ථාන පිහිටුවා ගත බවත් **හියු නෙවිල්** පවසයි.

දෙවොල් දෙවියෝ මුලින් ම ගොඩ බැස්සේ පාණදුරයට ය. දේවාධිපත්‍යය අයත් කරගෙන සිටි පත්තිනි විසින් මවන ලද ගිනි කඳු ජයගෙන පාණදුරයට ගොඩ බැස්සේය. දෙවොල දෙවියන්ට පූජෝපහාර පැවැත්වීමෙන් තම රෝග සුවකරගත් **සීනිගම මැතිඳු** කෙනෙකු දෙවොල් දෙවියන් වෙනුවෙන් සීනිගම දෙවොලක් ඉදිකළ බව නෙවිල්ගේ පුස්කොළ පිටපත් කීපයක ම සඳහන් වේ.

ශ්‍රී ලංකාවේ පාරම්පරික කලාශිල්ප, වර්තමාන අත්කම් භාණ්ඩ හා එහි සංවර්ධනය

ජයදේව තිලකසිරි

ශ්‍රී ලංකාවේ පැරණි, පාරම්පරික කලාශිල්ප ආදිම යුගවල සිට කෙමෙන් වැඩී ලක් ඉතිහාසයේ මධ්‍යකාලීන යුගයේ විශේෂ පරිපූර්ණභාවයට පැමිණි බව පාරම්පරික කලා භාණ්ඩවලින් පැහැදිලි වේ. සියවස් විසි පහක පමණ කලාත්මක හා නිර්මාණාත්මක හැකියාවන් මෙලෙස උසස් ඵල ප්‍රාප්තියකට පැමුණුනේ කවර හේතූන් නිසා දැයි පිරික්සා බලමු.

මැටි පිඩකින් තනන මැටි බඳුනක්, රන් කරුවකු හෝ ඇත්දත් කැටයම්කරුවකු නිමකර සාදන අගනා ආභරණයක් හෝ කැටයමක් අපි උදහරණ වශයෙන් ගනිමු. මූලාරම්භයේ සිට මෙම විවිධාකාර කාර්මික ශිල්පීන් නිපදවීමට වෑයම් කළේ ඒ ඒ සමාජ මට්ටම්වලට අවශ්‍ය මිනිසුන්ගේ ජීවිතයට උපයෝගී වන භාණ්ඩ වර්ග ය. රටේ ජනතාව සහ ඔවුන්ගේ ජීවන රටාව, පරිසරය, රුචි අරුචිකම්, ආදී අංග වශයෙන් සැලකිය හැකි සංස්කෘතියට මේ අත්කම් භාණ්ඩ නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය සමීප ව සම්බන්ධ විය. මේ භාණ්ඩ අතුරෙන් බොහොමයක් මිනිසුන්ගේ දෛනික අවශ්‍යතා සපුරාලීමට සුදුසු නිපැයුම් වූ අතර, කලාත්මකකම හා නිර්මාණශීලීභාවය අතින් අගේ කළ හැකි නිමවුම් ද සංඛ්‍යාවෙන් අඩු වූවත් දක්ෂ ශිල්පීන් විසින් හඳුන්වා දෙන ලදී.

පාරම්පරික කලාශිලප නිපද වූ පැරණි කලාකරුවන් හා ශිල්පීන් එම වකවානුවල ජීවත් වූ සමාජය දෙස ද අපේ අවධානය යොමු කළ යුතු යි. රජවරුන්ගේ පාලන සමයන්හි විහාර දේවාල ඉදිකිරීම, අලංකාර කිරීම හා පිළිසකර කිරීම රජවරුන්ට පැවරුණු ඉතා උසස් ම කාර්‍ය විය. බුද්ධාගම ආරක්ෂා කොට රටවැසියන් ගේ ආගමික ප්‍රබෝධය දියුණු කිරීම මුල්කර ගෙන කලා ශිල්පවල ප්‍රගතිය ද ඇති වූ අයුරු ඉතිහාසයෙන් පැහැදිලි වේ. මේ නිසා සෑම යුගයක ම පවා වෙහෙරවිහාර ආශ්‍රිත කලා වැදගත් ම තැනක් ගත් බව පෙනේ. එමෙන් ම එම පූජනීය ස්ථාන හා ගොඩනැගිලි සාදා නිම කිරීම සඳහා කැපවී ඉදිරිපත් වුණු කලාකරුවන් හා ශිල්පීන් එම කාර්යයන්හි නියැලි කළේ සාමාන්‍ය කාර්‍යයකට වඩා උතුම් ආගමික කටයුත්තකි. ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය, වඩු ශිල්පය, චිත්‍ර කර්මය අවශ්‍යයෙන් ම මෙම විහාර කර්මාන්ත වලට සම්බන්ධ වූ කලාශිල්ප වූ අතර, එම වෘත්තීන්හි නිපුණ වූ දක්ෂ ශිල්පීන්ගේ නම් ද විහාරයක් ඉදිකිරීමක් හෝ විසිතුරු කැටයම් කිරීමක් එසේත් නැත්නම්, චිත්‍ර කර්මාන්තයක් නිම කිරීමක් හෝ සම්බන්ධ කොට ගෙන යන්තස්වල සඳහන් වී තිබීම මෙහිලා වැදගත් සාක්ෂ්‍ය සපයයි. මෙබඳු ශිල්පීන්ගේ සම්ප්‍රදායයන් මුල් කරගෙන පාරම්පරික ගෘහ නිර්මාණශිල්පය, කැටයම් කලා හා චිත්‍ර කලාව මෙහි ස්ථාවරත්වයට පැමුණුනු බව පෙනේ. මෙලෙස උසස් නිර්මාණ නිමකොට රජතුමාටත්, තම ප්‍රදේශයටත්, උසස් ම සේවාවක් සැපයූ ශිල්පීන්ට නිලතල, ගම්වර ආදිය නො අඩුව පිරිනමන ලද්දේ ඔවුන්ට කරන ලද උපහාරයන් ලෙස ය.

සැදැහැ සිතින් විහාර කර්මාන්තවල යෙදුණු ශිල්පීන් රාජප්‍රසාද දිනාගත්තාක් මෙන් තවත් දක්ෂ ශිල්පි කණ්ඩායමක් රජතුමාට අවශ්‍ය ආභරණ හා උපකරණ නිමවා දී ඊටත් වඩා විශිෂ්ට වරප්‍රසාද ලබාගත්හ. රාජාභරණ, උපකරණ, පළඳනා ආදිය සපයාදීමට විශේෂයෙන් පත්ව සිටි මේ ශිල්පීන් මධ්‍යකාලීන යුගයේ 'පට්ටල් හතරේ' කලාකරුවන් ලෙස ගැනිණ. **ආභරණ, සිහසුන,**

ඔටුන්න හා **රන්කඩුව** යන පට්ටල් හතරට අයත් ශිල්පී මූලාචාරීන් විසින් නිපදවන ලද්දේ රජතුමා පරිහරණය කළ විශිෂ්ට රන් භාණ්ඩ ය. සිංහාසන පට්ටලයට අයත් ශිල්පීන්ගේ ගණයට ඇත්දත් කැටයම්කරුවෝත්, චිත්‍ර ශිල්පීහු හෝ සිත්තරුත් අයත් වූහ. විහාරකර්මයක්, ගොඩනැගිල්ලක්, රන් ආභරණයක් සාද නිම කිරීමෙන් පසු මේ අග්‍රගණයේ ශිල්පීහු ධන, ධාන්‍ය, ගව, හස්ති, වස්ත්‍ර, රන්, රිදී, කෙත්වතු ආදිය නොඅඩුව නිල තල සමග ද රජුගෙන් හිමිකර ගත්හ. මේ හැර එකල සමාජයේ අවශ්‍යතා අනුව ලී කැටයම් සහිත ගෘහභාණ්ඩ, තඹ පිත්තල භාණ්ඩ, විසිතුරු ලාක්ෂා භාණ්ඩ ආදිය සැපයූ ශිලපී සමූහයට ද සම්මාන සහිත ව ගම්වර ආදිය ප්‍රදානය කරන ලද බව සන්නස්වල සඳහන් වේ. එහෙයින් ඒ පැරණි සමාජයේ දක්ෂ ශිල්පියකුට හෝ කලා කරුවකුට හිමි තැන නොවරදවා ලැබිණ.

ආදිකාලීන හා මධ්‍යකාලීන සමාජයට අයත් කලාකරුවන් හා ශිල්පීන් සාමාන්‍යයෙන් සුඛිත මුදිත ව රාජානුග්‍රහය භුක්ති විඳිමින් ජීවත් වූ බව එම කරුණුවලින් පැහැදිලි වේ. තම කලා කුශලතා මැනවින් විදහා පෑමෙන් රජතුමාගේ තෘප්තියත්, බුදුසමයේ පැවැත්මත්, රටේ අභිවෘද්ධියත් තකා සේවාවන් රැසක් සැපයීමට නියම ව සිටි පැරණි ශිල්පීහු කුලවලට අයත් වෘත්තීන්හි යෙදුනාහ. ඔවුන් පුහුණු වී සිටි ශිල්පවල මට්ටම් අනුව ද භාවිත කරන්ට යෙදුණු ද්‍රව්‍යවල අගනාකම අනුව ද උස් පහත් භේදයක් පවා කුල අතර උද්ගත විය. එකල පාලන තන්ත්‍රය පවත්වාගෙන යෑම සඳහා එවැනි බෙදීමක් හා කාර්ය සංවිධානයක් උපයෝගී කරගැනීම පාලක පක්ෂයට හිතකර විය. මේ අයුරින් සකස් වූ කුලක්‍රමය අනුව ගුරු ශිල්පියා විසින් ආධුනික ශිල්පීන් (පවුලේ අය හෝ ඥාතීන්) ඒ ඒ ශිලපවල පුහුණු කිරීම අනුසාරයෙන් පාරම්පරික ව එම ශිල්ප වැඩි ව්‍යාප්ත විය. එම ශිල්ප හැදෑරීමට කැප ව ගුරු ශිල්පියා ඇසුරෙහි වැඩුණු තරුණ සිසුවෝ තාක්ෂණඥානය ලබා ගන්නා අතර ම මනා ශාස්ත්‍රීය දැනුමක් ද සතු කරගෙන ශිලපශාස්ත්‍රවල ප්‍රවීණයෝ වූහ. මේ නයින් ප්‍රෞඪ ශිල්පී පරපුරක් විසින් අපේ පාරම්පරික කලා ශිල්ප මනා ව රැකගෙන ඒවා අනාගත පරම්පරාවන්ට දායාදයක් වශයෙන් පවරා දී ඇත.

මධ්‍යතන යුගයේ උසස් තත්වයක පැවතුණු මේ පාරම්පරික කලාශිල්ප ඒ ආකාරයෙන් ම නොපැවැති පරිහානියකට පාත්‍ර වී ඇති බව නොගේත් පිළිගැනීම යි. මෙයට හේතු සෙවීමේ දී එම පරිවර්තනයේ අනිවාර්යභාවය ද අප විසින් සිහි තබාගත යුතු යි. මධ්‍යතන යුගයේ සාමාජික පදනම බිඳවැටීම නිසාත්, විදේශික ආක්‍රමණික යන්ගේ සංස්කෘතිවිරෝධී විනාශකාරී ක්‍රියාපටිපාටිය නිසාත් එම ශිල්පශාස්ත්‍ර ද ඒවායේ සාම්ප්‍රදායයන් ද ආරක්ෂා කරගැනීම පහසු නොවී ය. ඒ සමග ම රාජ්‍යබලය ද රාජානුග්‍රහය ද ලැබීමෙන් වැඩුණු මේ කලාශිල්පවල තත්වය හීන වී සම්මාන ලාභී ශිල්පීන්ගේ සමාජතත්වයත් පිරිහුණි.

පැරණි සමාජ රටාව වෙනස්වීම සමග රටේ ඇති වූ පරිවර්තනවලින් නව ආර්ථික ක්‍රමයක් ද බිහි විය. පරිසමාප්ත අර්ථයෙන් කලාභාණ්ඩයක් තුළින් කලාත්මකකම හා තම පූර්ණකුශලතා ශක්තිය මතු කොට දැක්වීමට උත්සාහ දැරූ ශිල්පියා මිලමුදල් හෝ වේතනයක් හෝ කිසි විටෙකත් තැකූ කෙනෙකු නොවී ය. දහනවවන සියවසෙහි ඉංග්‍රීසි ජාතිකයන්ගේ අණසකට යටත් වූ ලක්වැසියන්ට භාණ්ඩ විනිමය මගින් පවත්වාගෙන ගිය ගණුදෙනු ක්‍රමය වෙනුවට මුදල් ආර්ථිකයට නැඹුරුවීමට සිදුවිය. විශාල වශයෙන් රජවරුන්ගෙන් හා ප්‍රභූවරුන්ගෙන් ලාභප්‍රයෝජන, පුද සත්කාර හිමි කරගෙන ජීවත් වූ ශිල්පීන්ගේ ජීවන රටාව වෙනස් වීමෙන් නව ආර්ථික රටාවකට හුරුවීම ද අවශ්‍ය විය.

විහාර, මාලිගා සෑදීමෙන් හා සිත්තර වැඩ කිරීමෙන් හෝ මාහැඟි ආභරණ හා ඔටුනු ආදිය සෑදීමෙන් හෝ ගම්වල ලබාගත් ශිල්පාචාරී පරපුරවලට අයත් වර්තමාන ශිල්පීන්ට අද එම වරප්‍රසාද අහිමි වී යැමත් සමග අත්කම් භාණ්ඩ සාද වෙළඳපොළ හා පාරිභෝගික අවශ්‍යතා සපුරාලීමට සිදුව ඇත. ආර්ථික දුෂ්කරතා නිසා සිය පාරම්පරික ශිල්ප පවත්වා ගෙන යෑමට අපහසු තත්වයකට පත්ව ඇති සමහර ශිල්පීන්ට භාග්‍යයකට මෙන් මුතුන්මිත්තන්ගෙන් හිමි වුණු ගම්වරවලින් ඉතිරිව ආ ඉඩකඩම්වල එලදාව නිසා දිවි පෙවත රැකගැනීමට මං සැලසී ඇත. එසේ එම විදියේ ආරක්ෂණ ක්‍රමයක් නොතිබුණි නම් ඔවුන්ගේ දුර්දශාව සුළුපටු නො වේ.

රජයේ ඇණවුමක් හෝ විදේශීය ඇණවුමක් ලබාගෙන කලාත්මක භාණ්ඩ නිපදවා විශාල ප්‍රමාණවත් මුදලක් සමග කුශලතාව නිසා ලබා කීර්තිය භුක්ති විඳින දක්ෂ කලාකරුවෝ එද මෙන් අද ද උසස් ශිල්ප සම්ප්‍රදායයන් රකගෙන සිටිති. මෙවැනි උසස් නිර්මාණ අතර විශේෂ ඇණවුම් හිමි කර ගන්නා භාණ්ඩ විදියෙන්, නැත් නම් රිදී, තඹ, පිත්තල මිශ්‍රණයකින් සාද කළු කරන ලද ලෝහයකින් තැනුණු ඒවාය. (**Black Bronze**). එබඳු උසස් කලාකරුවන්ගේ නිපැයුම් නිසා අත්කම් භාණ්ඩ නිෂ්පාදනය අපනයන වෙළඳ පොළවල පවා ඉල්ලීම් වැඩිකර ගැනීමට සමත් වේ. ව්‍යාපාර වට්ටමින් අත්කම් භාණ්ඩ නිපදවීමේ ශක්තිය දියුණු කරගැනීමට සමත් වී ඇති වර්තමාන අත්කම් ශිල්පීහු පාරම්පරික ක්‍රම සුදුසු ලෙස සකසා තාක්ෂණ උපක්‍රම හා කළමනාකාර විධි උපයෝගී කරගන්නා උපාය ශීලී අය වෙත්. එහෙත් පාරම්පරික ක්‍රම පමණක් අනුගමනය කරමින් වර්තමාන පාරිභෝගික අවශ්‍යතා අනුව භාණ්ඩ නිෂ්පාදනයෙහි නොයෙදෙන ලාංකික ශිල්පීන් රැසක් ම ආර්ථික පසුබෑමකට අසුවී සිටිති.

මුදල් පදනම් කරගත් ආර්ථික ක්‍රමයක් බල පවත්වන සමාජයක ජීවත්වන අත්කම් ශිල්පීන් අවශ්‍ය පරිදි තාක්ෂණය, නිෂ්පාදන කළමනාකාරිත්වය හා තත්වපාලනය කෙරෙහි අවධානය යොමු කළයුතු කාලය එළඹී ඇත. මේ කරුණු නිසි ලෙස සලකා බලා නිපදවන භාණ්ඩ වෙළඳපොළට යෝග්‍ය ස්වරූපයක් ගනී. වෙළඳපොළ ගැන හොඳ සමීක්ෂණයක් කිරීම ද එහි පිළිබිඹු වන පාරිභෝගික රුචි අරුචිකම් අවබෝධ කරගැනීම ද අධ්‍යයනයෙන් ම ශිල්පීන්ගේ නිෂ්පාදනය සඵල කරගැනීමට උපකාරී වේ. අපනයන වෙළඳ පොළ දේශීය වෙළඳ පොළට වඩා වැදගත් වන්නේ විදේශ විනිමය ලබාගතහැකි තැන එය වන බැවිනි.

පාරම්පරික භාණ්ඩයක් අතින් සාදන ලද නිසා ම යන්ත්‍රානුසාරයෙන් නිපදවන ලද භාණ්ඩයකට වඩා විදේශයක විකිණිය හැකියයි ද, ජාතික උරුමය සිහි ගන්වන හරයක් මතුකොට දක්වන මෝස්තර හා රූප මෙහි අපගේ කරන්නාක් මෙන් විදේශ වෙළඳ පොළවල ද එලෙසම සිත් ඇද ගැනීමට සමත්වනු ඇතැයි ද, පවත්නා දුර්මත දෙක අපනයනකරුවන් විසින් සිත්වලින් බැහැර කළ යුතුයි. අපනයන සඳහා අත්කම් භාණ්ඩ නිපදවීමෙහි දී වැදගත් කරුණු දෙක තුනක් කෙරෙහි විශේෂ අවධානය යොමු කිරීම උචිත ය. රන්, රිදී වැනි වටිනා ද්‍රව්‍යවලින් සාද නිමකරන ලද භාණ්ඩ අවශ්‍ය වන්නේ සීමිත ධනවත් පාරිභෝගික පිරිසකට ය. එහෙත් ලී කැටයම්, වෙස්මුහුණු හා මූර්ති, වේවැල් භාණ්ඩ හණ හා පන්වැඩ, පිඟන් මැටි බඳුන් හා කෘත්‍රිම ආභරණ වැනි අත්කම් භාණ්ඩ වැඩිවශයෙන් ඉල්ලුමක් ඇති අපනයන භාණ්ඩ ගණයට අයත් වේ. අතින් කරන ලද වැඩ ප්‍රමාණය බහුල වූ ද, මිලදී ගන්නා විදේශිකයන්ගේ ප්‍රදේශවල දක්නට නොලැබෙන ද්‍රව්‍යවලින් තනන ලද භාණ්ඩ මේ අතින් ප්‍රමුඛ තැනක් ලබා ඇත. කෙසේ වෙතත් ඒ ඒ විදේශ රටවල ඇති වන මෝස්තර හා සැලසුම් අනුව පිල්පින් සාදන භාණ්ඩ ද කලින් කල ඒවාට සරිලන අයුරු වෙනස් විය යුතු යි.

වර්තමානයේ උදව් ඇති තරඟකාරී වාණිජ ලෝකයට පා තබන අපේ පාරම්පරික ශිල්පීන්ට මුහුණ දීමට සිදුවන ප්‍රශ්න දෙස බලන විට අත්කම් භාණ්ඩ නිෂ්පාදනයේ දී ඔවුන් මීට වඩා ප්‍රගතිශීලී ව්‍යාපාරික ආකල්පයක් දැක්විය යුතු බව පෙනේ. භාණ්ඩයක් දක්ෂ ලෙස සාද කාර්යක්ෂම ව නිපදවා එහි නිමාව හා ඉදිරිපත් කිරීම ගැන ශිල්පියෙකු උත්සුක නොවන්නේ නම් ඔහුට ලැබෙන විකිණීම් පහසුකම් හා වෙළඳ පොළ සීමිත වේ. මේ නයින් කල්පනා කර බලතහොත් භාණ්ඩ නිම කිරීමේ තාක්ෂණය, ගුණාත්මක පාලන ක්‍රියාවලිය හා ඇසුරුම් ක්‍රම ගැන මනා පරිචයක් හැම ශිල්පියෙකු ම ලබා ගත යුතු ම ය. මනා කළමනාකාරිත්වයෙන් මේ සියලු ම අවස්ථා හසුරුවා ගත හැකි ය.

තෝරාගත් අමුද්‍රව්‍ය හා ආකෘති මගින් භාණ්ඩ සැලසුම් කිරීමේ දී වෙළඳ පොළේ සිත් ඇදගන්නා ස්වරූපයකින් නිපැයුම් සකස්කිරීම විධිමත් තාක්ෂණ ක්‍රමයක ප්‍රධාන අරමුණයි. තාක්ෂණයේ වැදගත්කම නිතැතින් ම අවබෝධ කරගත් පැරණි ශිල්පීහු කාලානුරූප ව එය භාවිත කොට රාජමහාමාත්‍යවරුන්ට අවශ්‍ය භාණ්ඩ සාර්ථක ව නිපදවූහ. එම භාණ්ඩවල සාර්ථකත්වය හා සුදුසුකම උසස් වූ බව නිගමනය කළ හැකි වනුයේ එම ශිල්පීන්ට

ලැබුණු සම්මාන හා සම්පත් ගැන මෙනෙහි කිරීමෙනි. වර්තමානයේ අත්කම් භාණ්ඩ නිපදවන ශිල්පීන් විසින් නවීන තාක්ෂණයෙන් ප්‍රයෝජන ගැනීම අත්‍යවශ්‍ය ය. නිෂ්පාදනයේ විශාල ප්‍රගතියක් එලෙස අත්පත් කරගත හැකි වේ. දූන් ශිල්පීන්ට පොදුවේ මුහුණ දීමට සිදුවී ඇති ප්‍රධාන ප්‍රශ්නය නම් නිෂ්පාදනධාරිතාව හා වෙළඳ පොළ අතර සම්බන්ධය සුදුසු තාක්ෂණයක් උපයෝගී කරගැනීමෙන් නිසිලෙස ක්‍රියාත්මක කර ගැනීම යි. සමහර කුඩා අත්කම් කණ්ඩායම් මේ අතින් ප්‍රගතියක් ලබාගෙන ඇතත් සාමාන්‍ය වශයෙන් අත්කම් ශිල්පීන්ට මෙම කළමනාකරණ කටයුතු සාර්ථක ව සංවිධානය කරගැනීමේ ශක්තිය නොමැත. මේ ප්‍රශ්නවලට මුහුණදීමට සිදුවී ඇති ශිල්පීන්ට රජය විසින් සලසා දී ඇති පහසුකම් හා සේවා කෙබඳුදැයි පිරික්සා බලමු.

කලා ශිල්ප ලෙස ඇරඹී වැඩී දූන් අත්කම් ශිල්ප ලෙස අප අතර රැඳී පවත්නා මේ අගනා පාරම්පරික දායාදය රැකබලා ගැනීම පිණිස ලංකාවේ සෑම රජයක් විසින් ම අර්ධ ශතවර්ෂයකට අධික කාලයක් තුළ සැලකිය යුතු මෙහෙයක් ඉටු කර තිබේ. රාජානුග්‍රහය ලබමින් වැඩුණු මේ ශිල්ප කල්යෑමෙන් රාජ්‍යානුග්‍රහයට පාත්‍රවීම එහි සංවර්ධනයට හේතු විය.

1948 දී ලංකාව ස්වෛරී රටක් බවට පත්වීමට පෙර සිට ගෘහ කර්මාන්ත, කුඩා කර්මාන්ත ලෙය අත්කම් වැඩ හා ඒවා නිපදවන ශිල්පීන් කෙරෙහි රජයේ අවධානය යොමු වූ බව නිල වාර්තාවලින් පැහැදිලි වේ. අමාත්‍යාංශයකට අයත් විෂයක් වශයෙන් විෂය භාර අංශ පිහිටුවා නිලධාරිමණ්ඩල මගින් එම කටයුතු අධීක්ෂණය කොට අත්කම් භාණ්ඩ නිෂ්පාදනය සඳහා ශිලපීන් දිරිගැන්වීමට නොයෙකුත් පියවර එකල සිට ගෙන ඇත. කුඩා කර්මාන්ත අංශය නමින් විශේෂ අංශයක් පිහිටුවා ශිල්පීන්ගේ විවිධාකාර ප්‍රශ්න නිරාකරණය කිරීම සඳහා පුහුණු කිරීමේ මධ්‍යස්ථාන, වෙළඳ මධ්‍යස්ථාන ආදී පහසුකම් රැසක් සපයා දී ඇත. වර්තමාන රජය විසින් ගන්නා ලද ඉතාමත් ම ප්‍රගතිශීලී පියවර ලෙස සැලකිය හැකිවනුයේ 1982 දී පාර්ලිමේන්තු පනතක් මගින් පිහිටුවන ලද **ජාතික ශිල්ප සභාව හා අනුබද්ධ ආයතන** නම් සැලැස්ම යි. මේ ප්‍රධාන/මූලික **ජාතික ශිල්ප සභාව** සමග පිහිටුවන ලද **මෝස්තර මධ්‍යස්ථානය ද, ශ්‍රී ලංකා හස්ත කර්මාන්ත මණ්ඩලය ද**, (ඊට පෙර සිට පිහිටුවා තිබුණු) **කුඩා කර්මාන්ත අංශය ද**, සමස්තයක් වශයෙන් සැලකූ විට ආයතන හතර පුළුල්, අංගසම්පූර්ණ ග්‍රාමීය කර්මාන්ත සංවර්ධන ක්‍රියාවලියකින් අත්කම් ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රබල කාර්ය සාධනයක් ඉටු කිරීමට කැප විය. වැඩමුළු, සම්මන්ත්‍රණ, පුහුණු කිරීමේ පාඨමාලා, වෙළඳ මධ්‍යස්ථාන, අමුද්‍රව්‍ය බැංකු, බැංකු ණය ක්‍රම, ශිල්පි සමිති, ශුභසාධන සංවිධානය ආදිය මගින් ශිල්පීන්ගේ අභිවෘද්ධිය සඳහා සලසා ඇති සේවා සුළුපටු නොවේ. නිෂ්පාදන තත්වය දියුණු කිරීම, භාණ්ඩවල ගුණාත්මක අගය වැඩි කිරීම, භාණ්ඩවල හැඩය, වර්ණය, මෝස්තරය යනාදී ලක්ෂණ අතින් පාරිභෝගිකයන්ගේ සිත් ඇද ගැනීමට මේ නව උපාය මාර්ග ප්‍රමාණවත් ලෙය සාර්ථක වී ඇත.

ශිල්පීන්ගේත්, ශිලපි ආයතනවලත්, උද්‍යොගය මීට වඩා යොමු විය යුතු වැදගත් ක්ෂේත්‍රයක් තවම දියුණුවට පත් වී නැත. එනම් අපනයන සඳහා අත්කම් භාණ්ඩ නිපදවා විදේශ විනිමය ලබාගැනීමේ ශක්තිය වැඩි කරගැනීම යි. රටේ ආර්ථික සංවර්ධනයට අත දීම සඳහා අපනයන වෙළඳ පොළට යුදුසු නිෂ්පාදන ධාරිතාව නංවන අටියෙන් අත්කම් භාණ්ඩ නිපදවීමට ලංකාවේ අත්කම් ශිලපීන් උනන්දු වියයුතු කාලය දූන් එළඹී ඇත. ආසියානු රටවල් අතරින් **දකුණු කොරියාව, ටෛවානය, ඉන්දුනීසියාව** තරඟකාරී පියවර ගනිමින් නව තාක්ෂණය, නවීකරණය භාවිත කොට අත්කම් භාණ්ඩ විශාල ලෙස නිපදවා ඒවායේ ගුණාත්මක තත්වය ද රකිමින් බටහිර රටවලින් ප්‍රයෝජනවත් විනිමය සම්භාරයක් රැස්කරගැනීමේ ව්‍යාපාර කටයුතු කාර්යක්ෂම ව යොදු ඇත. එම රටවල් සමහරක සම්ප්‍රදායානුකූල, පාරම්පරික ක්‍රම සම්පූර්ණයෙන් බැහැර කොට ඇති නමුත් ඇතැම් ව්‍යාපාරික කණ්ඩායම් සම්ප්‍රදය යන් ප්‍රමාණවත් ලෙය ආරක්ෂා කරමින් නවීකරණයටත්, යාන්ත්‍රිකකරණයටත් නැඹුරු වී ඇත. මේ රටවල ප්‍රගතිය ආදර්ශයට ගෙන දූරදර්ශී ව මධ්‍යස්ථ ක්‍රියාමාර්ගයක් අනුගමනය කොට ශිල්පි සමිති වශයෙන් සකස් වී අත්කම් භාණ්ඩ නිෂ්පාදනය ව්‍යාපාරික, කළමනාකාරී හා වාණිජමය ආකල්ප අනුව පවත්වාගෙන යෑමට සංවිධානාත්මක ව අප ශිල්පීන් ක්‍රියා කළ යුතු යි. එසේ නොකළහොත් දූනට අප සතු පැරණි සාම්ප්‍රදායික උරුමය පමණක් ශේෂ වී අත්කම් කලාවන්හි ව්‍යාවෘත වන ශිල්පීන්ගේ සංඛ්‍යාව අනුක්‍රමයෙන් හීන වනු ඇත.

නූතන ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවේ නව ප්‍රවණතා

ඇෂ්ලි රත්නවිභූෂණ

සිනමාව වැනි තාක්ෂණික සහසත්වයෙන් නිරන්තර ව පෝෂණය වෙමින් හැදෙන වැඩෙන කලාවක නව ප්‍රවණතා යනුවෙන් අපට හැඳින්විය හැක්කේ කුමක් ද? ඇතැම් විටෙක එය සිනමා භාෂාවේ හා ව්‍යාකරණයේ නව භාවිතයක් වන්නට පුළුවන. තවත් විටෙක සිනමාකරුවන් විසින් ගවේෂණය නොකළ නව විෂය ප්‍රදේශයක් කරා ප්‍රවිෂ්ට වීමක් විය හැක. තවත් විටෙක මහා පරිමාණ නිෂ්පාදනයන්ට අභියෝග කරන, අඩු වියදම් සහිත, එහෙත් ප්‍රේක්ෂකයන් සසල කරන ප්‍රයත්නයක් විය හැක.

ශ්‍රී ලාංකික සිනමාවේ නව ප්‍රවණතා ගැන සලකා බැලීමේ දී එය සෙසු තුන්වන ලෝක රටවල ඇති වී ඇති නව ප්‍රවණතාවන් ගෙන් වියුක්ත කොට විමර්ශනය කළ නොහැක්කේ පූර්වාදර්ශකයක් හෝ ප්‍රමිතියක් අපට අවශ්‍ය වන නිසා ම පමණක් නො වේ. ව්‍යවහාර වන භාෂාව වශයෙන් වෙනස් වුව ද සිනමාත්මක රූපය වශයෙන් එය විශ්වව්‍යාපි පොදු භාෂාවක් ලෙස වර්ධනය වී ඇති බැවිනි. සංස්කෘතික, සමාජ හා අන්තර් පුද්ගල සම්බන්ධතා, යටත්විජිතවාදී ග්‍රහණයන්, දේශපාලනමය සුරාකෑම් තුන්වන ලෝක රටවල පොදු වූ ගුණාංගයන් වන බැවින් හා එම රටවල සිනමාකරුවන් ඊට දක්වන ප්‍රතිචාරයන් ඔවුන්ගේ සිනමා නිර්මාණ තුළින් ප්‍රතීයමාන වන බැවින් ඊට සාපේක්ෂ ව ලාංකික සිනමාකරුවන් විසින් දේශීය සිනමාව තුළ නව ප්‍රවණතාවක් බිහි කිරීමට දක්වා ඇති දායකත්වය තක්සේරු කිරීම අසාධාරණ නො වේ.

අද ඉන්දියානු සිනමාව තුළ නව ප්‍රවණතාවන් රැසක් ම දක්නට ලැබේ. සාම්ප්‍රදායික ගැමි කලාකරුවා නවීන සමාජය තුළ මුහුණ දෙන අර්බුදය **බුද්ධාදේව් දස්ගුප්ත** ගේ ''ජේරා'' (1987) හා ''බාග් බහදූර්'' (1989) තුළින් නිරූපණය විය. ඉන්දීය ජනතාවගේ බහුතරයක් තුළ තවමත් ඇති මිථ්‍යා විශ්වාසයන් එය අද නව සිනමාකරුවන්ගේ තියුණු විමසුමට හසු වූ විෂයයක් බවට පත් ව ඇත. **උත්පලේන්ද්‍ර චක්‍රබෝර්ති** ගේ ''ඩෙබ්ෂිෂු'' (1985), **ගෞතම් ගෝෂ්** ගේ ''අන්තර්යාලි යාත්‍රා'' (1987), **විජය මේතා ගේ** ''රාඕ සහෙබ්'' (1985), **අපර්නා සෙන්** ගේ ''සති'' (1988) මෙම තේමාව විෂය කර ගත් විශිෂ්ට කෘතීන් කිපයකි. **ජනු බරුවාගේ** ''හලෝදියා චෝරේ බදෝහාන් කායි'' (1986) හා **ගිරිෂ් කසිරවල්ලි** ගේ ''තබරණ කතේ'' (1986) දේශපාලනය හා නිලධාරි වාදය නිසා බැට කන අහිංසක ගැමි ජනතාව නිරූපිත චිත්‍රපට දෙකකි. තවත් ප්‍රවණතාවක් වන්නේ සමාජය තුළ තම අනන්‍යතාවත්, සමාජය කෙරෙහි තම මූලයන් නොමැති වීමෙන් අතරමං වන්නන් හා සංක්‍රමණිකයන්ගේ ගැටලු පිළිබඳ චිත්‍රපට ය. **සායි පරාන්ජ්පෙ** ගේ ''දිෂා'' (1990) හා **ජී. අරවින්දන්** ගේ ''වස්තුහාරා'' (1991) මෙම ගැටලු පුළුල් ව විමසා බලන්නට උත්සාහ කරයි. **මීරා නයාර්** ගේ ''සලාම් බොම්බේ'' (1987) බොම්බායේ පදික වේදිකාවල ජීවත්වන දරුවන් ගේ ජීවිත, වාර්තා හා විත්‍රානාත්ම ශෛලිය ඉතා අපූර්ව ආකාරයකට මිශ්‍රකර නිරූපණය කර තිබේ.

ඉන්දියාවේ පමණක් නො වෙ; ආසියාකරයේ රටවල් කිපයක ම නව සිනමා ප්‍රවණතාවන් පැන නැගී තිබේ. **චීනය**, **හොංකොං**, **පිලිපීනය**, **දකුණු කොරියාව** ඉන් ප්‍රධාන වෙයි. **ලතින් ඇමරිකානු** හා **අප්‍රිකානු** රටවල් රාශියක් ද නව සිනමා මාවතකට අවතීර්ණ ව ඇත. හොංකොං දේශයේ දක්නට ලැබෙන තරුණ ප්‍රශ්න සමස්ත සමාජය කෙරෙහි ම බලපා ඇති ආකාරය සිනමාකරුවන් අතිශය ප්‍රබල ව නිරූපණය කරන්නේ ප්‍රධාන කොට මෙකී නිරූපණයන් ගේ සාහසික හා දමරික ජීවිතය හා ඔවුන් එවන් තත්ත්වයකට පත්වීමට බලපෑ හේතු ද විවරණය කරමිනි. **ලෝරන්ස් ආ මෝන්** ගේ ''ගෑංස්'' (1988) එවැන්නකි. හොංකොං සිනමාවේ අලුත් ම ප්‍රවණතාව වන්නේ ඔවුන් සිය අනන්‍යතාව පිළිබඳ ප්‍රශ්න කරන්නට පටන් ගෙන තිබීම යි. 1997 දී චිනයේ පාලනය යටතට පැවරෙන නිසා දැන් එය ප්‍රබල ප්‍රශ්නයක් ලෙසින් මත වී එයි. **පිලිපීනයේ** නව සිනමා ප්‍රවණතාව බිහි කරනු ලැබුවේ **නික් ඩෙ ලා කෝ** හා **රේමන්ඩ් රේඩ්** වැනි තරුණ සිනමාකරුවන් විසිනි. සිය ප්‍රබල සිනමා ප්‍රකාශනයන් ඉදිරිපත්

කිරීම සඳහා මි.මී. 35 වාණිජමය සිනමාවෙන් ඉවත් වූ ඔවුන් සුපර් 8 ප්‍රමාණය තෝරා ගත්හ. දැන් ඔවුන් මි.මී. 16 ප්‍රමාණයට අවතීර්ණ ව ඇත. මෙම සනමාකරුවන් නව පිලිපීන සිනමාව තුළ සුවිශාල පෙරළියක් සිදු කර ඇත.

පස්වෙනි පරම්පරාවේ සිනමාකරුවන් යැයි හැඳින්වෙන නව චීන සිනමාකරුවන් විසින් චීන සිනමාව අද පත් කර ඇති තත්ත්වය චීන සිනමා ඉතිහාසයේ ම නව සන්ධිස්ථානයකි. චීනයේ ඇතිවී ඇති දේශපාලන විවෘතභාවයත් සමග ඔවුන් චීන දේශපාලනය, චීන ජන සමාජය, සාම්ප්‍රදායික සමාජ වටිනාකම් ප්‍රබල ව ප්‍රශ්න කරන්නට පටන් ගෙන ඇත. **චෙන් කායිගේ**, වූ තියාංමිං, සාං යිමාවූ, හුවාන් ජිනාකින් ඇතුළු නව සිනමාකරුවන් විසින් අන්තර්ගත හරය අතින් මෙන් ම දෘශ්‍යමය අතින් ද පොහොසත් සිනමාවක් ගොඩනගා ඇත.

කිසියම් රටක නව සිනමා ප්‍රවණතාවක් බිහි වන්නේ එම රටෙහි සිනමා සංස්කෘතියක් බිහි කිරීම සඳහා එම රටේ සිනමාකරුවන් ගේ ද, ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ ද, ලේඛකයන්ගේ හා විචාරක යන්ගේ ද, චිත්‍රපට සංගම් ක්‍රියාකාරිකයන්ගේ ද (සිනමාව කෙරෙහි රජයේ බලපෑම සෘජු ව දක්නට ලැබෙන ලංකාව වැනි රටක) රජයේ ද ක්‍රියාකාර කම් මත ය. අපට සංරක්ෂණය වූ සිනමා ඉතිහාස යක් නැත. හරවත් විචාර කලාවක් නැත. සිනමාව පිළිබඳ ශාස්ත්‍රීය සංවාදයක් නිරන්තර ව පවත්වා ගෙන යන සිනමා සාහිත්‍යයක් නැත. සිනමාව ඉගැන්වෙන සිනමා පාසලක් නැත. සමකාලීන විදේශ සිනමාවත් සමග අපගේ ඇසුරක් නැත. කොටින් ම අපට සිනමා සංස්කෘතියක් නැත. එවන් රටක සිනමාකරුවන් නිර්මාණාත්මක වශ යෙන් පොහොසත් නොවීම පුදුමයක් නො වේ. ප්‍රේක්ෂකයන් ද නව සිනමා භාෂාවකට හුරු වූවන් නො වේ.

අපගේ හොඳ සිනමාකරුවන් අතළොස්සට පවා තවමත් පවුලේ තේමාවන් ගෙන් හා ස්ත්‍රී යගේ ලිංගිකත්වය හා ආදරය පිළිබඳ ගැටලුවෙන් මිදෙනනට නොහැක. ඔවුහු තවමත් සම්මත ආඛ්‍යාන සිනමා රීතියේ සිරකරුවන් බවට පත් ව සිටිති. කැඩපතක ඡායා (1989) තුළින් **වසන්ත ඔබේසේකර** මානුෂික සාර ධර්ම කුරිරු ලෙස යටපත් කොට ගෙන නව වෙළඳ සමාජයක බිහිවීම ඉඟි කෙළේ ය. නව සිනමා ව්‍යායාමයක් ලෙස ආරම්භ වන චිත්‍රපටය පසුව සම්මත සිනමා රීතිය ම අනුගමනය කෙළේ ය. එහි ප්‍රධාන චරිතය වන නන්ද සිය මස්සිනා හා සැමියා අතර කායික හා මානසික සම්බන්ධතාවකට හසු වූ ගැහැනි යක් වූවා ය. විමලා හා ධනරත්න ගේ ද, නන්ද හා පියතිලක ගේ ද පවුල් සංස්ථා දෙක ම ඔබේසේකර විසින් සවිස්තර ලෙස විග්‍රහ කරන ලදී. චිත්‍රපටය අවසානයේ දී නන්ද විසින් ධනරත්නව මරා දමනු ලබයි.

ධර්මසිරි බණ්ඩාරනායක ගේ ''සුද්දිලාගේ කතාව'' ද සැමියා සිර ගෙට යාමෙන් තනිවන ගැහැනියක සිය කය බිලි දී පහසුවෙන් ජීවත් වන්නට තැත් දරූ ආකාරයත්, සැමියා නිදහස් වී පැමිණි පසුත් තමා අපේක්ෂා කරන සැහැල්ලු ජීවිතය ගත කරනු සඳහා ඔහුට පොළඹවා පසුව සියල්ල ඛේදයකින් අවසන්වීමත් නිරූපණය විය. සුද්දී ද මුදලාලි හා සැමියා අතර දෝලනය වූ චරිතයක් විය. **පරාක්‍රම නිරිඇල්ල** ගේ ''සිරි මැදුර'' ද මධ්‍යම පන්තික වංශවත් පවුලක් විෂය කර ගත්තකි. ඇය සිය මානසික පාළුව හා කායික අතෘප්තිය නිසා සිය සැමියාගේ සොහොයුරාට ළං වෙයි. මුළු පවුල ම ඛේදනීය ඉරණමකට ගොදුරු වෙයි. **එච්. ඩී. ප්‍රේමරත්න** ගේ ''පාලම යට'' ද සැමියා සිරයට යාම නිසා තනිවන ගැහැනි යක පසුව දමරිකයෙකුගේ පාශයට හසු වීමත්, තමා තළ වූ සදචාර දහම් ඔහුගේ ඇසුර නිසා විනාශවී යාමත්, පසුව සිර ගෙයින් නිදහස් ව එන සැමියා පිළිගන්නට නොහැකි ව ළත වෙද්දී තම පුතා අතින් අර දමරිකයා මැරුම් කෑමත් නිරූපණය වෙයි.

ඩී. බී. නිහාල්සිංහ ගේ මෙතෙක් තිරගත නොවූ, නමුත් පුවත්පත් පූර්ව දර්ශන පැවැත්වූ ''කෙළි මඩල'' දේශපාලනයට අවතීර්ණ ව වෙනත් විවාහයක් කර ගැනීම නිසා සිය පෙම්වතිය අත්හැර දැමූ දේශපාලඥයෙකු පසුව ඇය සමග යළිත් සම්බන්ධතාවක් ඇති කර ගැනීමත් අවසානයේ දී තම සාම්ප්‍රදායික පවුල හා දේශපාලන යසස රැක ගැනීම සඳහා ඇයව මරා දැමීමත් ප්‍රස්තත කර ගත්තේය. එම චිත්‍රපටය ද සාම්ප්‍රදායික පවුලක් හා ඊට පිටතින් බලපාන්නට වූ ගැහැනියක නිසා ඇතිවූ අර්බුද ද විෂය කර ගත්තේ ය. දැනට පරීක් ෂක මණ්ඩලයේ තහනමට ලක ව ඇති **චන්ද්‍රරත්න මාපිටිගම**ගේ ''සුරබි දෙන'' දරුවන් නොමැති ධනවත් අඹු සැමි යුවලක් ඔවුන් දෙදෙනා ගේ ම එකඟත්වය ඇති ව දුප්පත් පවුලක ගැහැනියක මුදලට කැමැති කරවා ගෙන ධනවත් පවුලේ සැමියා එම දුප්පත් ගැහැනිය හා කායික සංසර්ග යෙන් දරුවෙකු ලබා ගැනීමත්, පසුව ගැහැනිය සිය දරුවා ඔවුන්ට දෙන්නට අකමැති වීමත්, ඒ හේතුවෙන් මුදල් අපේක්ෂාවෙන් සිටි සිය සැමියාගේ කෝපයට පාත්‍ර වීමෙන් ඔහු අතින් මරනයට පත්වීමත් නිරූපණය විය. මුලින් මුදල් ගනුදෙනුවක් බවට පත් වූ ඔවුන් ගේ කායික සංසර්ගය පසුව යම් දුරකට අන්‍යෝන්‍ය ප්‍රේමයක් බවට ද වර්ධනය විය. එම චිත්‍රපටය ද මිනීමැරුමකින් කෙළවර විය.

කතා වස්තුව, එය ඉදිරිපත් කරන ශෛලිය විවිධ වුවද මූලික ප්‍රශ්නය තුළ යම් සමානකමක් ප්‍රකට වෙතැයි සිතමි. සම්මත පවුල් සංස්ථාවට පිටතින් ගැහැනියක විසින් ඇති කර ගන්නා වූ හෝ වාස්තවික තත්ත්වයන් යටතේ ඇතිවන ලිංගික සම්බන්ධතාවන් චිත්‍රපටයේ ගැටුම බවට පත් වෙයි. චිත්‍රපටය අවසන් වන්නේ මිනීමැරුම් එකක් හෝ වැඩි ගණනකිනි. මෙය 'පවුල විෂය කර ගත් චිත්‍රපට' පිළිබඳ සංකල්පයෙන් තවමත් අපේ හොඳ සිනමාකරුවන්ට පවා ඈත් විය නොහැකි බව පෙන්වයි. එපමණක් නොව ස්ත්‍රීත්වය පිළිබඳ ගතානුගතික මතවාදයෙන් පවා ඔවුන්ට ඈත් විය නොහැක. සියල්ල මිනීමැරුම්වලින් කෙළවර වෙයි. තමා ප්‍රකාශ කරන්නට තැත් කරන පණිවුඩය ප්‍රේක්ෂකයාට ප්‍රබල ලෙස කාවැද්දිය හැක්කේ එය අවසානයට කෲර මිනීමැරුමක් ඇතුළත් කිරීමෙන් ද? මෙම චිත්‍රපට අකලොස්සේ පිළිබඳ නිදසුන් ය. මෙම ප්‍රවණතාව සමකාලීන ලාංකික සිනමාව තුළ ප්‍රබල ලෙස තහවුරු ව ඇතැයි සිතමි. එය ඇත්තෙන් ම හානි කරයි. එයින් සිංහල සිනමාවේ විෂය ක්ෂේත්‍රය අතිශයින් සීමා වෙයි. එය ප්‍රේක්ෂක අනුමැතිය ද සහිත ව වඩාත් ලිංගික වූ හා වඩාත් සාහසික වූ සිනමාවක් වෙත ගොමු වීමට ඉඩ ඇත.

මෙම ප්‍රවණතාවෙන් ඈත් වන්නට තැත් දැරූ අවස්ථාවල දී ''පාලම යට'' පවා අසාර්ථක විය. ''මංගල තෑග්ග'' දුර්වල කම් සහිත එහෙත් යම් පමණකට සාර්ථක අත්හදා බැලීමක් විය. ''සහරාවේ සිහිනය'' තුළින් වැදගත් සමකාලීන ප්‍රශ්නයකට එබී බලන්නට උත්සාහ දැරුව ද අතිශය දුර්වල ඉදිරිපත් කිරීමක් විය. නමුත් ''පාලම යට'' මෙතෙක් ඔහු ගේ හොඳම සිනමා කෘතිය හා ප්‍රේක්ෂකයන් අතර වඩාත් ජනප්‍රිය වූ ප්‍රේමරත්න ගේ චිත්‍රපටය විය.

මෙම ප්‍රවණතාව මේ ආකාරයෙන් වර්ධනය වුවහොත් කලක දී වට්ටෝරුවක් බවට පත් වෙයි. ලාංකික සිනමාවේ අනාගත වර්ධනය රැඳී පවතින්නේ නව විෂය ප්‍රදේශයෙන් කරා සිනමාකරුවන් අවතීර්ණ වීමෙනි. නව සිනමා භාෂාවකින් ප්‍රේක්ෂකයා ආමන්ත්‍රණය කිරීමෙනි. ආසියා, අප්‍රිකා හා ලතින් ඇමෙරිකානු රටවල අද ඇතිවී ඇති නව ප්‍රවණතාවන් අපට ආගන්තුක ය. එහි ආස්වාදය විඳින්නට අප සිනමාකරුවන්ට හෝ ප්‍රේක්ෂකයන්ට අවස්ථාවක් ලබා දී නොමැත. එවන් තත්ත්වයක් යටතේ ද යුරෝපීය සිනමාවේ සුලබ අංගෝපාංග දේශීය සිනමාව තුළ අනුකාරකවාදී ලක්ෂණ වශයෙන් ඉස්මතුවීම පුදුමයක් නො වේ.

ඇම්බැක්කේ දේවාලය හා සම්බන්ධ ජනප්‍රවාද

සරත් විජේසූරිය

සංස්කෘතික ලක්ෂණ අතින් සිංහල ගැමි සමාජයෙහි ද්විප්‍රකාර භේදයක් දක්නට ඇත. ගැමි ඇදහිලිවලට අයත් පූජාකර්මවලින් පැන නගින සංස්කෘතිය ඉන් එක් ප්‍රභේදයකි. බෞද්ධ ඇදහිලි මුල් කොට ගෙන පැන නගින සංස්කෘතිය අනෙක යි. ප්‍රථමයෙන් දක් වූ සංස්කෘතියට පුද්ගල හා ගිහි ජීවිතයේ ඇතැම් අවස්ථාවන්ට පිරිවැසෙන්නා වූ චාරිත්‍ර වාරිත්‍රත්, ජන සමූහය එක්රැස් කරන්නා වූ තොවිල් පවිල්, කංකාරි යනාදියත් ඇතුළත් වේ. බෞද්ධ ඇදහිලි මුල් කොට ගත් සංස්කෘතිය මීට තරමක් වෙනස් වූවකි. වෙන් වෙන් වශයෙන් පැන නැගුණු මේ සංස්කෘති දෙක ගැමි පරිසරයෙහි අන්‍යෝන්‍ය ආශ්‍රයෙන් වැඩුණු නමුත් තම තමන්ගේ ස්වාධීනත්වය පෙන්නුම් කරන ලක්ෂණ තිබෙන බව කිව යුතුය. මේ සම්බන්ධ ව අධ්‍යයනය කිරීමට බෙහෙවින් ජනප්‍රවාද උපකාරී වන බව විද්වතුන්ගේ පිළිගැනීම යි. ජනප්‍රවාද තුළින් ඒ ඒ සංස්කෘතීන් පිළිබඳ ව අපූර්ව වූ තොරතුරු දැන ගත හැකිවා පමණක් නොව ඒවා එක්තැන් කිරීමෙන් අපූර්ව වූ සාහිත්‍යයක් ද ගොඩනැගෙන බව පෙනේ.

මෙම ලිපියෙන් අපේක්ෂා කෙරෙන්නේ ලංකාවේ සුප්‍රකට දේවාලයක් මෙන් ම සිංහල කලා කරුවාගේ කෞශල්‍යය විදහා දක්වන ස්ථානයක් ද වන **ඇම්බැක්කේ දේවාලය** හා සම්බන්ධ ජනප්‍රවාද කීපයක් ගෙන හැර දැක්වීම යි.

පිහිටීම : ඇම්බැක්කේ දේවාලය පිහිටා ඇත්තේ **මහනුවර** දිස්ත්‍රික්කයේ උඩුනුවර මැද පළාත කෝරළයේ ය. පේරාදෙණියේ සිට ඇඹිල්මීගම දක්වා පිහිටි මහා මාර්ගයේ ඉදිරියට යන විට **දවුලගල** නම් කුඩා කඩ වීදියක් ඇත. එම කඩ වීදිය පසු කරත් ම දවුලගල තුංමංහන්දිය හමු වේ. බෝගසක් මැදි කොට පිහිටි මෙම තුංමංහන්දියෙන් එක් පාරක් "පිළිමතලාවට" ද අනෙක් පාර "ගංහත" ට ද විහිදෙයි. ගංහත දක්වා පාරේ සැතපුම් භාගයක් පමණ යන විට සපුගහයට තැන්න හන්දිය නම් කඩ වීදිය පිහිටා ඇත. එතැනින් දකුණට තිබෙන මාවතින් **ඇම්බැක්කේ දේවාලයට** යාමට පුළුවන. මෙහි දී සපුගහයට තැන්න පසු කර ටික දුරක් ගිය විට හමුවන කුඩා කඩ වීදියක් පසලින් දකුණට අලුතින් තනා ඇති පාර ඇම්බැක්කේ දේවාලය වෙතට සෘජු මාවතකි.

ග්‍රාම නාමය : "ඇම්බැක්කේ" යන නම ගැන ද වෘත්තාන්ත ගැමියන් අතර පවතී. ප්‍රකට ම වෘත්තාන්තයට අනුව මෙම ග්‍රාම නාමය සැදී ඇත්තේ මෙසේ ය.

මෙම භූමියට සමීප ව කරාරම් කෙළු ගිරි ලෙනක සිහිල් ජලයෙන් පිරී පොකුණක් ඇත. ඊට මදක් දුරින් ගලා යන දිය දහරකට සම්බන්ධ ගල් බොක්කක් ද ඇත. දූ දරුවන්ගේ නෙත් සිත් පිනවන එය දිය (අඹු) ගලා යන බොක්ක නොහොත් අඹු බොක්ක අඹ බොක්ක ඇම්බැක්ක වූ බව විශ්වාස කෙරේ. ඉහත සඳහන් පොකුණ **හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර** බිසොව ජලස්නානය කළ තැන ලෙස ද සැලකේ.

ඉතිහාසය : ඇම්බැක්කේ දේවාලය ක්‍රි.ව. 1357 සිට 1374 දක්වා ගම්පොළ රජ කළ 3 වෙනි **වික්‍රම බාහු** රජතුමා විසින් දෙල්මඩ නම් ශිල්පියෙකුගේ ප්‍රධානත්වයෙන් කරවන ලද්දකැයි පිළිගැනේ. මෙම දේවාලය **කතරගම** දෙවිඳුන් විසින් අධිගෘහිත බව විශ්වාස කරනු ලැබේ. ස්කන්ධ කුමාරයා නොහොත් කතරගම දෙවියාගේ හාස්කම්වලින් විස්මයට පත් බොහෝ දෙනා මේ ස්ථානය කරා පා නගන්නේ මහත් භක්තියකිනි. දේවතා බණ්ඩාර නමින් හඳුන්වන තවත් ප්‍රාදේශීය දෙවි කෙනෙක් ද මෙහි පුද ලබති.

ප්‍රභවය සම්බන්ධ ජනප්‍රවාද : ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ ප්‍රභවය සම්බන්ධ තොරතුරු "ඇම්බැක්කේ වර්ණනාව" නම් වූ කාව්‍යයෙන් ද, ප්‍රකට ජනප්‍රවාදවලින් ද, අනාවරණය වේ. සුළු වශයෙන් වෙනස කම් දක්නට ලැබෙන නමුදු ජනප්‍රවාදවලින් මෙන් ම ඇම්බැක්කේ වර්ණනාවෙන් ද කියවෙන්නේ එක ම පුවතකි. එක ජනප්‍රවාදයක් මෙසේ ය :

"ඇම්බැක්කේ දේවාලයට තදාසන්න ව රංගම නම් ගමක් ඇත. මේ ගමෙහි වයස්ගත සෙබළෙක්

[illegible]

වාසය කළේ ය. ඔහු බෙර වයන කුලයට අයත් වූවෙකි. සුප්‍රසිද්ධ පනික්කියෙකු වූ මොහු දරුණු කුෂ්ඨ රෝගයකින් කාලයක් පීඩා වින්දේ ය. මේ රෝගියා කතරගම ගොස් කතරගම දෙවියන්ට කන්නලව් කිරීමෙන් ඉක්බිති ව නිට්ටාවට ම සුවය ලැබී ය. එනිසා ඔහු වසරක් පාසා කතරගම ගොස් කතරගම දෙවියනට කෘත ගුණ දැක්වීම් වස් මඟුල් බෙර වයා පුද පූජා පැවැත්වීම සිරිතක් කොට ගත්තේ ය.

කාලයක් මුළුල්ලේ නොකඩවා ම මේ පිළිවෙත පවත්වා ගෙන ගිය ද මේ තැනැත්තා වයස්ගත වූ පසු එය දුෂ්කර කාර්යයක් විය. ඒ ගැන පසුතැවිලලෙන් සිටි හෙතෙම අවසන් වරට කතරගම ගිය ද කතරගම දෙවිඳුන්ට නමස්කාර කොට ශරීර සැපය අඩු නිසා මින් පසුව මෙම තේවාවට නොපැමිණිය හැකි බවත්, ඒ වෙනුවෙන් අසරණයාට සමාව දෙන ලෙසත්, අයැද සිටියේ ය. එදින රාත්‍රියේ මොහුට කඳ කුමරු සිහිනෙන් පෙනී සිට මෙසේ පැවසිය. ''බිය නොවී ගමට යව. නොබෝ දිනකින් රුකකින් ලකුණක් පෙන්වා මගේ අනුසස් පාමි. එවිට මඟුල් බෙර වයා බුහුමන් කරව.''

ඉක්බිතිව ගමට ගිය මේ තැනැත්තාට ටික දිනකින් සිහිනයෙන් ඇසූ පුවතට සම්බන්ධකම් දක්වන්නා වූ ආරංචියක් ලැබිණ. එනම් **වික්‍රමබාහු** රජතුමාගේ මෙහෙසිය වූ **හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාරට** අයත් ඇම්බැක්කේ මල් උයනෙහි කටු කොහොල් හැර වූ උයන්පල්ලා කදුරු ගසකට කැති පහරක් දුන් විට එයින් රුධිර ධාරාවක් නිකුත් වීම යි. මේ අපූර්ව ආරංචිය නියම් ගම්වල ද පැතිරිණ. යථෝක්ත බෙර වයන්නා වහා එතැනට පැමිණ බෙර ගසා රැස්වූ පිරිසට කතරගම දෙවිඳුන් සිහිනෙන් පෙනී තමාට කී පුවත විස්තර කර දුන්නේ ය.

එවිට රැස්වූ ජනයා එතැන වහා කොළ සෙවෙණි කළ දෙවොලක් ඉදි කොට වික්‍රමබාහු රජතුමාට පුවත සැල කළාහු ය. මැති ඇමති ගණයා පිරිවරා එතනට පැමිණි රජතුමා දෙව් විමනක් බඳු තෙමහල් පායක් කළ බව ඇම්බැක්කේ වර්ණනාවේ සඳහන් වෙයි. ඇම්බැක්කේ වර්ණනාවේ මේ ප්‍රසාදය තැනුව හැටි සවිස්තර ව දක්වා ඇත.

කණු මුල් සිඳවා භූමි ප්‍රදේශය බෙර ඇසක් මෙන් තනවා, අවටින් ප්‍රාකාරයක් බඳවා, සුබ මොහොතින් මඟුල් කප් සිටුවා, (අම්බලම්) මණ්ඩප මුළුතැන් ගෙවල්, ගබඩා අටු, ළිං, පළතුරු සහ මල් උයන්, බෝධි වෘක්ෂ බුද්ධ පූජාව සඳහා පිළිම ගෙවල්, වීදිය කෙළවර පෙරහැර කාලයේ දී භාවිතය සඳහා දෙමහල් ගෙයක් යනාදිය කරවා දේවාලයෙහි බිතුසිතුවම් ද අන්දවන ලද්දේ ය. තව ද **ඇම්බැක්කේ** සිට ගම්පොළ දක්වා විහිදී ගිය මාර්ගය කණු මුල් උදුරා ශුද්ධ කර සරසවා පෙර හැරින් පැමිණි රජ තෙමේ සුබ මොහොතින් දේවාලයෙහි වූ සිංහාසනය මත කඳ කුමරාගේ රූපය හිඳවීය. ඒ මඟුල නිමිත්තෙන් සැණකෙළි සහිත උත්සවයක් ද පැවැත්විණ. දේවාලයෙහි නඩත්තුව සඳහා ගම්වර කීපයක් ද කෙත් වතු අසූපස් අමුණක් ද, අලි ඇතුන් ආදීන් ද රජතුමා විසින් පුදන ලද්දේ ය.

තවත් ජනප්‍රවාදයකට අනුව මේ පුවත විස්තර කෙරෙන්නේ මෙලෙස ය. ඇම්බැක්කේ දේවාලයට තදාසන්න ව අරන්තන නම් ගමක් වේ. පුරාණයේ එහි විසූ එක් සුප්‍රසිද්ධ පනික්කියෙක් කතරගම දේවාලයට ගොස් මඟුල් බෙර වයා පුද පූජා පැවැත්වීමේ සිරිතක් දැරී ය. ඒ සඳහා ඔහුට මහ වාසලින් ගම්වර ද ලැබී තිබුණි. කාලාන්තරයක් තිස්සේ මේ කටයුත්තෙහි නිරත ව සිටි මේ තැනැත්තා වයස්ගත වූ පසු එම කටයුත්ත කිරීමට නොහැකිව මහත් අපාසුවකින් පෙළිණ. අන්තිම වරට කතරගම ගිය හෙතෙම කතරගම දෙවිඳුන්ට නමස්කාර කොට තමා දැන් ඉතා දුර්වල තත්ත්වයක සිටින නිසා මේ තේවාව කිරීම අසීරු බව දන්වා තමාට අනුකම්පා කරන ලෙස ද අයැදීය. එසේ කොට ගෙදර පැමිණ ටික කාලයක් ගෙවී ගියේ ය. කතරගම යා යුතු කාලය එළැඹිණි. ඔහු බෙහෙවින් ශෝක විය. එහෙත්, ගමන යාමට හිතේ ධෛර්යයක් නො වී ය. එදින රාත්‍රියේ ඔහු පුදුමාකාර සිහිනයක් දුටුවේ ය. සිහිනය නම්; දෙවියෙක් පෙනී සිට ඇම්බැක්කේ දේවාලය පිහිටීමට ඇති ප්‍රදේශය එක් හේන් ගොවියෙකු පසුද කරක්කන් ඉසීමට සකස් කරන බවත්, එවිට එම භූමියේ ඇති දිවි කඳුරු ගස කපන විට ඉන් හත් බඹ වියතක් ලේ අහසට විදින බවත්, එතනට පුද පූජා පවත්වන ලෙසත් පවසා අන්තර්ධාන වීම ය.

පසු ද පිබිදුණු මෙම පනික්කියා සිහිනයෙන් කී ප්‍රදේශය වෙත ගියේ ය. එවිට යම් තැනැත්තෙකු ගොවිතැන් කිරීමට ඒ ප්‍රදේශය සකස් කරමින් සිටිනු දුටුවේ ය. පනික්කියා වහාම ගෙදර ගොස් මඟුල් බෙරය ද රැගෙනවිත් වඩාත් හොඳින් ඒ දෙස බලා සිටියේ ය. දිවි කඳුරු ගසක් ද පෙනෙන්නට තිබිණ. කැලයට ගිනි තැබූ ගොවියා දිවි කඳුරු ගස කපන්නට සැරසුණේ ය. පනික්කියා මඟුල් බෙරය ද රැගෙන වහා එතැනට ළං විය. ගොවියා දිවි කඳුරු ගස කපනවාත් සමග ම සිහිනයෙන් කී අන්දමට ගසින් කිරි වෙනුවට රුධිර ධාරාවක් අහසේ හත් බඹ හත් වියතක් විහිදුණි. කාරණය කුමක් දැයි හොඳින් දැන සිටි අරන්තන පනික්කියා වසරක් පාසා කතරගමට ගැසූ මඟුල් බෙරය වැයීමට පටන් ගත්තේ ය. මඟුල් බෙරය කවදවත්

නැති විලසින් හඩ නැංවී ය. පනික්කියා දේව පූජාව හමාර කොට සතුටින් ගෙදර ගියේ ය. එහෙත්, හේන් ගොවියා ඉන් බෙහෙවින් සසල විය. ඔහු ගෙදර දිව ගොස් බිරිඳට සිදු වූ පුවත දැන්වී ය. බිරිඳ මෙය දේව මහිමයකින් සිදු වූවක් බව තේරුම් ගෙන එදින දවාලට නිවසේ පිළියෙළවූ බත පිදීමට සිතුවා ය. එහෙත්, මේ දුප්පත් ගොවි ගෙදර 'පුද' තැබීමට තරම් භාජනයක් නො වී ය. එනිසා අසල වූ කැන්ද ගසකින් කොළයක් කඩා කැකුළු බතක්, වට්ටක්කා කොළ මැල්ලුමත් සහ කිරි හොද්දක් එමතට බෙද ''පුද වැඩීම'' කරන ලදී. අදත් ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ කතරගම දෙවියන්ට "පුද වැඩීම'' කරන්නේ කැන්ද කොළය මත තබාය. ඉන් ගම්‍ය වනුයේ පළමුවෙන් ම කළ ''පුද වැඩීම'' අද දක්වා ම නො වෙනස් ව සිදු කෙරෙන බව ය.

හේන් ගොවියාගේ බිරිඳක් මෙම ''පුද වැඩීම'' සිදු කොට ගෙදර ගිය ද ඔහුගේ සිත එකලස් නොවී ය. මේ ආශ්වර්යමත් සිද්ධිය ගම්පොළ මහ වාසලට සැල කිරීමට යුත යැයි සිතූ ඔහු පුවත වාසලට සැල කළේ ය. රජතුමා එය අසා විස්මයට පත් ව සිද්ධිය සියසින් ම දැක ගැනීමට එහි සම්ප්‍රාප්ත විය. රජතුමාට භූමියට පා තැබූ මොහොතේ ම සිද්ධිය කුමක්දැයි වැටහිණි. රජතුමා වහාම දේවාලයක් ඉදි කිරීමට නියම කෙළේ ය. එහෙත් රජතුමා ආපසු යාමට රන්දෝලියට නැගුණ විට එය පසෙකට ඇද ගැසුණු බව සේවකයින් කීයෙන් එය කතරගම දෙවිඳුගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා පූජා කිරීමට රජතුමා තීරණය කළේ ය. අදත් මෙහි ඇති රන්දෝලිය එක් පැත්තකට නැඹුරු ව ඇති බව දැක්ක හැකි ය.

සත්‍යාසත්‍යතාව : මෙම ජනප්‍රවාද දෙකට සමීප තවත් ජන ප්‍රවාද ඇම්බැක්කේ පැරණි ගම්මුන් අතර පවතී. ඒ හැම එකක් ම මූලික සිද්ධි තුනක් වටා ගෙතී ඇත.

1. කතරගම දෙවිඳුන්ට යමෙක් කළ පුද පූජාව.
2. සිහිනය.
3. සිහිනය සාක්ෂාත් වීම.

මේ සිද්ධි තුන ඉදිරිපත් කරන කථාවේ සිද්ධි හා චරිතවල වෙනස්කම් මත මේවා විභාග කරන් නෙකුට ඒවා කාලයට අනුරූප ව එක් කෙරුණු රසවත පුවත් ලෙස නිගමනය කළ හැකි ය. මෙහි සඳහන් දෙවෙනි කථාවේ ගොවියා හේන් ගොවියෙකු වීම ගැන ඇතැම්මු ප්‍රශ්න නගති. මන්ද හේන් ගොවිතැන මේ හතර දිග්භාගයකවත් පවතින බවට සාක්ෂි නොමැති වීම ය. එහෙත් ඒ කථාවේ එන කැන්ද කොළයේ ''පුද වැඩීම'' අද දක්වාම පවතී. මෙවැනි හේතු නිසා මේ සැම කථාවක් ම එක ම වස්තු බීජයකින් නිර්මිත ව ඇතැයි නිගමනය කළ හැකි ය.

හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර : කුරුණෑගල සමයේ දී ආරම්භ ව වැඩි දියුණු වී ගිය බණ්ඩාර දේවතා ගණය අතර (වත්හිමි) **ගලේ බණ්ඩාර** හා අලුත් නුවර දැඩි මුණ්ඩ දේවතා බණ්ඩාර ප්‍රමුඛත්වයෙහි ලා සලකනු ලැබේ. ගම්පොළ සමයේ ගොඩ නැඟුණු දේවාල කීපයක් හා සම්බන්ධ වූ ද, බණ්ඩාර දේවතා ගණයට ඇතුළත් වූ ද, **හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර** පිළිබඳ ග්‍රන්ථාරූඪ ප්‍රවෘත්ති විරල වූ; ජන ප්‍රවාද බොහෝ වෙති. විශේෂයෙන් කොත්මලේ ප්‍රදේශයේ මේ සම්බන්ධ ජන ප්‍රවාද බහුල ය.

වර්තමානයේ උඩුනුවර නමින් හැඳින්වෙන සිඳුරුවාන ප්‍රදේශයේ හේන් දෙණිය නම් ගමෙහි හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය උපත ලදබව එක් ජනප්‍රවාදයක එයි. තවත ජනප්‍රවාදයකට අනුව සිදුරුවාණ රාජ්‍යයෙහි විසූ ප්‍රධාන බණ්ඩාර දෙවි වරු දහඅට දෙනාගෙන් කෙනෙකි හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර. ගම්පොළ කාලය ගැන කියැවෙන සමහර ජනකවි පොත්වල ඇය වික්‍රමබාහු රජුගේ අග මෙහෙසිය වේ. තවත් ජනප්‍රවාදයකින් කියවෙන්නේ ඇය බෙලි ගෙඩියකින් උපන් දේවතාවියක් බව ය.

හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය හා සම් බන්ධ රසවත් ජන ප්‍රවාද අතුරින් මතු දැක්වෙන්නේ කීපයකි.

බෙලි ගෙඩියෙන් උපන් දේවතාවිය : උඩුනුවර මාන්ගමුව නම් ග්‍රාමයේ දී හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර උපත ලබා ඇත්තේ බෙලි ගෙඩියකිනි. සතර කෝරළයට අයත් බෙලිගල විහාරස්ථානයේ බෙලි ගසක විශාල බෙලි ගෙඩියක් හට ගත්තේය. මේ බෙලි ගෙඩිය තුළ දේවතාවියක් ලැගුම් ගෙන සිටින බැවින් ඉතා ආරක්ෂාකාරි ලෙස එය රැක බලා ගත යුතු බව විහාරස්ථානයේ භික්ෂූන්වහන් සේට සිහිනයෙන් දැනුම් දුන්නේ ය. මේ සිහිනය තුන්වෙනි වතාවටත් දුටු භික්ෂූන්වහන්සේ තරමක් තැති ගෙන දයක කාරකාදීන් කැඳවා පුවත සැල කොට ඉතා ගම්භිර ලෙස යථෝක්ත බෙලි ගෙඩිය ගසෙන් වෙන් කොට මල් ආසනයෙහි තබා ආරක් ෂා කළ හ. මල් අසුන මත දී දිනෙන් දින විශාල වූ බෙලි ගෙඩිය අවසානයේ හෙන හඬක් නංවමින් පිපිරී ය. හෙන හඬක් නංවමින් පිපිරුණ බෙලි ගෙඩියෙන් උපන් කුමරිය හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර නමින් ප්‍රකට විය. බෙලි ගෙඩිය හෙණ හඬින් පිපිරූ නිසා හෙණ කඳ යන කොටසක් බිසෝ බණ්ඩාර යන්න දේවත්වයෙන් සැලකීම නිසා ලැබුණ බවත් පැවසේ.

බෙලි ගෙඩියකින් ඕපපාතික ව උපන්නේ ය යන්න දේවත්වයට නැංවීමට යොද ගත් ප්‍රතිෂ්ඨා රහිත ප්‍රබන්ධයක් ලෙස ඇතමමු දක්වති.

හේන කන්දෙ බිසව : උඩුනුවර ප්‍රදේශයේ පිහිටි හේන්දෙණිය ගමෙහි හේන්කන්ද නම් කන්දේ පදිංචි ව සිටි බැවින් මැ හේන් කන්දෙ බිසව නම් වූවා ය. එය කලක් යා මෙන් හෙන කඳ බිසෝ වශයෙන් ව්‍යවහාරයට පත් විය. දේව සේවිකාවක වූ හෙයින් ද, පරපුරෙන් යුක්තවූ බණ්ඩාර නම එක් වීමෙන් ද හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර ලෙස ප්‍රකට විය.

වික්‍රමබාහු රජුගේ බිසව : සිදුරුවාණ ප්‍රදේශයේ උපත ලද මැ දෙමාපිය පිළිසරණකින් තොර ව විසුවා ය. වැඩිවියට පත් වෙත් ම ඈ දුටුවන් සිත් ඇද බැද ගන්නා රූ සපුවකට හිමිකම් කීවා ය. ඇගේ රූපශ්‍රීයට වශී වූ ප්‍රභූ තරුණයන් කීප දෙනෙකු ම අනපේක්ෂිත විපත්තිවලට ගොදුරු විය. ඈ ගැන පැතිරුණ කට කථා නිසා කිසිවෙකු ඈ සමග විවාහ වීමට ද ඉදිරිපත් නොවී ය. හේන් කන්දේ නිවහනක් තනා ගෙන ඈ තනිව ම කල් ගත කළා ය. ඇගේ රූපශ්‍රීය ගැන ඇසූ වික්‍රමබාහු රජතුමා ඈ දකින්නට පැමිණ ඇය මෙහෙසිය බවට පත් කර ගත්තේ ය. රජුගේ අග මෙහෙසිය වූව ද ඈ පදිංචිය වෙනස් නොකළා ය. වරින් වර ගම්පොළ ගොඩගම රාජ මාළිගය කරා ගිය ද ඈ එහි නොරැඳී සිය නිවහනට ඒම සිරිතක් කොට ගත්තා ය. මෙසේ එන එක් දිනක දී රෑ බෝ විය. තමන්ගේ ගමනට හුලුඑළි සපයා දෙන ලෙස ඈ අසල් වැසියන්ට පැවසුවා ය. ''කනවැන්දුම්යන්ට පන්දම් සොයා දෙන්නට අපට බැරිය'' යි ඔව්හු කීවෝ ය. එහෙත් ඒ ගමට කිට්ටුව විසූ පිරිසක් ඇට හුලුඑළි සැපයීමට ඉදිරිපත් වූහ. ඊට කෘතගුණ දැක්වීම් වස් ඈ ඔවුන්ට සරුසාර කෙත්වතුවලින් යුක්ත ගමක් රජු ලවා ප්‍රදානය කිරීමට යෙදුණාය.

රජතුමා හා සම්බන්ධය: තවත් ජනප්‍රවාදයකට අනුව මැය රජතුමාගේ අග මෙහෙසිය ලෙස නොපැවසේ. එහෙත් රජතුමා හා දැඩි සම්බන්ධයක් තිබුණ තැනැත්තියකි. මතු දැක්වෙන කථාව තුළින් ඒ බව අනාවරණය වේ.

ගම්පොළ විසූ 3 වැනි **වික්‍රමබාහු** රජුගේ කාලයේ උඩුනුවර රංගම ප්‍රදේශයේ විසූ හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය හිඳගල විහාරය අලුත් වැඩියා කරවීම සඳහා දිනපතා ම ගියාය. මේ යන එන අතරතුරේ දී ම ඈ ඉළුපැන්දෙණියේ විහාරය ද අලුත්වැඩියා කර වූවා ය. මේ කටයුතු සඳහා ගොස් එන බොහෝ දිනවල දී රෑබෝ වේ. මෙසේ රෑබෝ වූ බොහෝ දිනවල දී උලක්කොණ්ඩ ප්‍රදේශයේ එකල විසූ තෙන්නකෝන් මුදියන්සේගෙන් හුලුඑළියක් ලබා ගැනීම හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාරගේ සිරිතක් විය. මෙසේ හුලුඑළියක් ඉල්ලූ එක් දිනක් තෙන්නකෝන් මුදියන්සේ උදේ සිට වෙහෙස ව කෝපයෙන් සිටි දිනයකි. ඒ අවස්ථාවේ ඔහු ''මේ කණවැන්දුම්ට හැමදම එළිය දෙන්ට ඕනැ'' යි කියා ඇත. ඉන් කිපුණු බිසව මේ වග වහාම රජුට දැන්වී ය. ඊට දඩුවම් වශයෙන් රාජ නියෝගය පරිදි රත් කළ යකඩ පුටුවක තෙන්නකෝන් මුදියන්සේ හිඳුවා හිස ගසා දමා ඇත.

මේ පුවතින් ගම්‍ය වනුයේ හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය රජතුමාගේ හිතෛෂී කාන්තාවක් මෙන් ම කිසියම් ප්‍රමාණයකට වරප්‍රසාද ලැබූ කාන්තාවක් බව ය.

තවත් ජනප්‍රවාදයකින් කියවෙන්නේ ඇම්බැක්කේ දේවාලය හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය කළ එකක් බව ය. ඒ සඳහා කලී ගෙවන්නට නොහැකි වීම නිසා ඈ රංගම ප්‍රදේශයේ නිවසක දොරගුළු ලා ගෙන අප්‍රකට ව විසුවා ය. මේ පුවත ඇසූ වික්‍රමබාහු රජතුමා හිඟ කලී ගෙවන්නට පොරොන්දු වී ඇය සනසා රජ ඉසුරු ද ලබා දී ඇත.

කතරගම දෙවියන්ගේ බිසව : කොත්මලේ ප්‍රදේශයේ පුරාවෘත්තවලට අනුව හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය කතරගම දේවියන්ගේ බිසව ලෙස අදහනු පෙනේ.

ඇම්බැක්කට නුදුරු ව මැයට හිමි මල් උයනක් තිබිණ. මෙම මල් උයනට නිතර නිතර ආ ගිය ඇය කෙරෙහි බැඳුණු කතරගම දෙවිඳුන් ඇගේ ගෙළ මිරිකා ඇය මරා දමා තමාගේ දෙවහන බවට පත් කර ගෙන ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ අධිපති පදවිය ද පවරා දුන්නේ ය.

හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය කෙතරම් සුන්දර රූ සපුවකට හිමිකම් කියූ තැනැත්තියෙක් ද යන්න කතරගම දෙවියන් ඈ සිය දෙවහන කර ගැනීමට පෙළඹීමෙන් ම පෙනෙන බව මේ පුරාවෘතතය කියන්නෝ පවසති.

දෙවෙනි රාජසිංහ රජුගේ සොහොයුරිය : එක් ජනප්‍රවාදයකින් කියවෙන්නේ හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දෙවෙනි රාජසිංහ රජුගේ සොහොයුරියක බව ය. එම ජනප්‍රවාදයට අනුව ඈ හුලුඑළිය ඉල්ලා ඇත්තේ දියතිලක නුවර (හඟුරන්කෙත) සිට නීලඹේ සිටි සිය සොහොයුරු රාජසිංහ රජුගේ සුවදුක් බැලීමට ගොස් ආපසු ආ ගමනක දී ය. දේව බැල්ම නිසා අවිවාහක ව සිටි මැ දියතිලක නුවර විසූ කාලයේ දී හේවාහැට ප්‍රදේශයේ වැගම, පල්ලේබෝවල සහ විල්වල ආදී තැන්හි විහාර කරවූ බවත් එහි තව දුරටත් කිය වේ. එහෙත්

ඇම්බැක්කේ අලංකාරය නම් කාව්‍යයෙන් මැය ගම්පොළ රජුගේ එනම් වික්‍රමබාහුගේ බිසව බව ඉඳුරා ම පවසයි. එය පිළිගතහොත් දෙවෙනි රාජසිංහ මැයගේ සොහොයුරෙකු බව පිළිගැනීම අසීරු ය. මන්ද දෙවෙනි රාජසිංහ වාසය කළේ වික්‍රමබාහු රජුට වසර තුන්සියකට පමණ පසු ව වන හෙයිනි.

හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර සහ මුස්ලිම්වරු:

හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය පිළිබඳ ව අසන්නට ලැබෙන හැම ජනප්‍රවාදයක ම මූලික ව පෙනෙන කරුණක් ලෙස ඇය අප්‍රකට ව ජීවත්වීම සඳහන් කළ හැකි ය. බෙලි ගෙඩියේ කථාවේ හැර ඇගේ උපත ගැන වෙනත් කිසිදු කථාවක සඳහනක් නැත. මෙහි පසුබිම කුමක් ද? ඒ සඳහා යම් යම් උපකල්පන ගොඩ නැගීමට හැකි ජන ප්‍රවාදයක් ඇම්බැක්කේ පැරණි ගැමියෝ කියති.

එම ජන ප්‍රවාදයෙන් කියවෙන්නේ ගලෙ බණ්ඩාර නමින් ප්‍රසිද්ධ වූ සඳමහ රජ නම් මුස්ලිම් රජු තම පියා වශයෙන් පිළිගැනීමට අකමැති වූ නිසා හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර තනිව – අප්‍රකට ව ජීවත් වූ වග ය. මේ මුස්ලිම් සම්බන්ධයට නෑකම් කියන තවත් ජන ප්‍රවාදයක් ඇත.

කොත්මලේ දී ස්වර්ගස්ථ වූ හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවියගේ මෘත දේහය කහට ගසක් කපා එය ඔරුවක හැඩයට හාරා ඒ තුළ බහා කොත්මලා ගඟේ පා කළේ ය. ඉන් පසුව එය මහවැලි ගඟට පත් ව කෙමෙන් පහළට පාවී ආවේ ය. එවේලෙහි බෝතලාපිටිය ගංතොටේ දිය නාමින් සිටි සිංහල සහ මුස්ලිම් ස්ත්‍රීහු කණ්ඩායමක් තමන් දෙසට පාවී ආ දැවැන්ත කොටය අයිති කර ගැනීමට දෙපක්ෂයක් වශයෙන් ඉදිරිපත් වූහ. තරමක අරගලයකින් පසු දෙපක්ෂය ම එකඟතාවකට පත් විය. එනම් කොටය තුළ යම් කිසි දෙයක් වේ නම් ඒ සියල්ල ම තමනට අයත් බව සිංහල ස්ත්‍රීහු කියා සිටීම හා මුස්ලිම් ස්ත්‍රීහු තමනට කොටය අයත් බව කියා සිටීම ය.

මේ තීරණයට එළඹෙත් ම ගල්පර අතරින් පා වී ආ මේ මළ සිරුර ගම්පළ නගරයට නොදුරින් පිහිටි කහටපිටියේ දූනට මුස්ලිම් දේවස්ථානය පිහිටි ඉඩම අසබඩ ඉවුරේ රැඳිණි. ඉක්බිතිව දෙපක්ෂයේ එකඟතාව මත මළ සිරුර සහිත සියලු ආභරණ සිංහල ස්ත්‍රීන්ට ද හිස් කහට ඔරු කඳ මුස්ලිම් ස්ත්‍රීන්ට ද, අයත් විය. මළ සිරුර අයත් වූ සිංහල ස්ත්‍රීහු ඒ බව ප්‍රදේශාධිපති උනම්බුවේ නිලමෙතුමාට සැළ කළහ. එතුමා එපවත් රජු වෙත දන්වා රාජ නියමය අනුව මළ සිරුර බෝතලාපිටියට ගෙන ගොස් දවස් පහක් ශෝක ප්‍රකාශ කිරීමේ පෙරහැර පවත්වා ආදහනය කොට එතැන්හි ඇගේ නමින් දේවාලයක් ඉදි කළේ ය.

කහට කොටය අයත් වූ ස්ත්‍රීහු එය සිය ආගමේ ප්‍රධානීන්ට දූන වූහ. ඔව්හු වහා පැමිණ මෙය අසිරියකැයි පවසා නුදුරින් පිහිටි කහටපිටියේ මුස්ලිම් පල්ලියේ තැනපත් කළහ. මෙය අදත් පුද පූජා ලබමින් එහි තිබේ. මේ මුස්ලිම් පල්ලිය 'හාස්කම්' ඇති තැනක් හැටියට සියලු ලබ්ධිකයෝ සලකති. සොරකම් හා අපරාධ කළවුන්ට පළි ගැසීමට මෘත දේහය ගොඩ ගත් ගංතොටු පළේ දිය නා සුදු වස්ත්‍ර හැඳ ''හුණුගැම'' සිදු කිරීම තවමත් එහි පවත්නා සිරිතකි. හුණුගැම යනු එම චාරිත්‍රයට නමකි.

හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය හා මුස්ලිම් සම්බන්ධයට අදාළ කරුණක් වර්තමානයේ ද දක්නට ඇත.

ඇම්බැක්කේ දේවාලය ඉදිරිපිට මාර්ගය දෙපස ගෙවල් රාශියක් ඇත. මේ ගෙවල්වල පදිංචි කරුවෝ සියේට සීයක් ම මුස්ලිම් ජාතිකයන් ය. මෙසේ ඇම්බැක්කේ දේවාලය අවටත් පිටතත් මුස්ලිම් ජනයා පදිංචි ව සිටිති. ඔවුන්ගේ හා දේවාලයේ සම්බන්ධයක් නැත. ඊට එක හේතුවක් ලෙස ඇතමුන් දක්වන්නේ කලාවට මුස්ලිම් ආගමේ කිසිදු සම්බන්ධයක් නැති නිසා දේවාලයේ භෞතික හෝ අභෞතික කිසිවකට සෘජු බලපෑමක් සිදු නොවූ බව ය. මේ මුස්ලිම්වරුන්ගේ ජීවනෝපාය වෙළඳාම ය. කරදමුංගු – කරාබුනැටි – එන්සාල් – ගම්මිරිස් යනාදී වෙළඳ ද්‍රව්‍ය මෙහි සුලභ නිසා ඔවුන් මෙහි සරුසාර පුද්ගලයෝ ලෙස ජීවත් වෙත්. පෙරහැර සමයට මේ උදවිය ද සෙසු ගම්මුන් මෙන් ම එහි අසිරිය නැරඹීමත් සුලභ දර්ශනයක් බව කිව යුතු ය.

හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය හා සම්බන්ධ එකිනෙකට වෙනස් මෙම ජනප්‍රවාද විග්‍රහ කරන ඇතැම් මානව විද්‍යාඥයෝ ඒ තුළින් පත්තිනි දේවියගේ ඇතැම් ලක්ෂණ ඉස්මතු වන බව දක්වති. තවත් අය පවසන්නේ මෙම දේවිය පතිවෘත්‍රාව ප්‍රධාන ලක්ෂණය නොහොත් ගුණය සේ සලකන දකුණු ඉන්දීය දේවතාවියකගේ දේශීය ප්‍රතිරූපයක් බව ය.

හාස්කම් : ඇම්බැක්කේ දේවාලයට නුදුරින් එක් දුප්පත් මහලු ස්ත්‍රියක් විසුවා ය. දිනක් අධික වැස්ස නිසා තමාට බැළ මෙහෙයක යෙදී දවල් බත සොයා ගැනීමට අපහසු විය. තමා වෙත සිටි සිහිති මුණුපුරා බඩගිනි නිසා යමක් ඉල්ලා නොකඩවා ම හැඬී ය. කුඩා දරුවාගේවත් කුසගින්න නිවා දැමීමට යමක් සොයා යාමට අදිටන් කළ

මැහැල්ල දේවාලය පසු කොට යනවාත් සමග ම ඒ අසල සරුවට වැඩුණ වට්ටක්කා වැලක් දුටුවා ය. දෙවිඳුන්ගෙන් සමාව ගෙන ඉන් දළු කඩා ගෙන ගොස් දරුවාට මලවා දුන්නා ය. එහෙත් දේවාලය භාර ව සිටි කපුවා කවුරු නමුත් කර ඇත්තේ සොර කමකැයි සිතා ශාප කළේ ය. එහෙත් ස්ත්‍රිය දෙවියන්ගෙන් සමාව ඇයැද එම කටයුත්ත කළ නිසා කපුවා කළ ශාපය ඔහුට ම පටිසන් දුන්නේ ය. පටිසන් දීම නම් ඔහු තදබල ලෙස රෝගාතුර වීම යි. තමාට සිදු වූයේ කුමක්දැයි සොයා බැලූ කපුවා තතු දැන ගෙන දෙවියන්ට කන්නලව් කළේ ය. ඉක්බිත්ව ඔහු යථා පරිදි සුවපත් විය.

වසර සියකට පමණ පෙරාතුව දේවාල භූමියේ සරුවට වැඩුණු කැකිරිහොඩ වැලක් තිබී ඇත. එහි ගෙඩි ද බහුල ව හට ගෙන තිබේ. එහෙත් මෙ කැකිරිගොඩ කවර ලෙසකින් ගැමියන් පිසුව ද කැමට බැරි තරම් තිත්ත රසයක් ඇති කොට තිබේ. එනමුත් මුරුතැන් සඳහා පිසූ විට ඒවායේ කිසිම තිත්ත රසක් තිබී නැත. මෙය ද හාස්කම් හා සම්බන්ධ ප්‍රකට කථාවකි.

මේ හා සමාන ම කථාවක් කඹුරක් සඳහා ද පවතී. වන්නිපොළ නම් ග්‍රාමය දේවාලයට නුදුරින් පිහිටියකි. මෙහි එක් කුඹුරකින් ලැබෙන වීවලින් කිසිම කෙනෙකුට බත් පිස අනුභව කිරීමට නොහැකි ය. ඊට හේතුව ද තිත්ත රසය යි. අවසානයේ දී මේ කුඹුර දේවාලයට පූජා කොට ඇත. ඉක්බිතිව එම කුඹුරෙන් ගත් වීවලින් පිසින ලද බත් තිත්ත රසය දක්වා නැත. ''තිත්ත ගහ කුඹුර'' වශයෙන් හැඳින්වෙන කුඹුරක් අදත් ඇම්බැක්කේ ඇත.

හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය හා පෙරහැර:

ඇම්බැක්කේ පෙරහැර ගම්මුන්ගේ සිත් සතන් ප්‍රමෝදයට පත කරන – ගෙවල් දොරවල් අලුත්වැඩියා කරන – අලුත් ඇඳුම් පැළඳුම් මසන – දුර බැහැර පෙදෙස්වල රාජකාරිවල නිරතවූවන් ගමට කැඳවන – නෑදෑගං යන – අස්වනු නෙලා සරු ඵල අතට ගන්නා – අවුරුදු උදාවීම වැනි අසිරිමත් මංගල්‍යයකි. මුලු ගමට ම අසිරියක් ගෙනෙන මේ පෙරහැර පසුගිය වකවානුවේ දිය වඩන නිලමේ කෙනෙකුව සිටි එම්. එම්. නවරත්න මහතාගේ කාලයේ දී වඩාත් ඔපමට්ටම් විය. ඔහුගේ පුරෝගාමීත්වයෙන් රාජ්‍ය අනුග්‍රහය වඩාත් ලබා දීම නිසා දේවාලේ පවුර වටා පාරක් ද ඉදි විය. අද ඉතාම දර්ශනීමය පෙරහැරක තත්ත්වයෙන් පවත්වාගෙන යනු ලබන ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ පෙරහැර යනු වසරක් පාසා හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය සිහි කිරීමක් ම වේ. මෙම දේවියත්, ඇම්බැක්කේ දේවාලයත්, අතර පවත්නා අබි යෝජනීය සබඳතාව පෙරහැර තුළින් මනා ව මූර්තිමත් වේ.

ජන ප්‍රවාදවලට අනුව හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය කළුරිය කළේ කොත්මලේ සැවැන්දරපිටියේ දී ය. ජීවිතයේ අවසාන කාලයේ මෑ කොත්මලේ විසූ වග ද ඇතැම් ජනප්‍රවාදයක කියවේ. තවත් ජනප්‍රවාදයක කියවෙනුයේ කොත්මලයට ආසන්න සැවැන්දරපිටියේ දේවාලයට අයත් ප්‍රදේශයක ඇය විසූ බව ය. මලියදේව රහතන්වහන්සේ දඹදිවින් වැඩම කළ රන් පිළිම සතරින් එක් නමක් වැඩ සිටින පුසුල්පිටියේ විහාරයට වන්දනාමාන පිණිස ඇ නිතර ගිය බව තවත් ජනප්‍රවාදයක එයි.

හැම ජනප්‍රවාදයකින් ම කියවෙන්නේ මේ දේවිය කොත්මලේ දී කළුරිය කළ බව ය. මෘත ශරීරය ආදහනය නොකොට මහවැලි ගඟේ පා කර හැරියේ ඇගේ ඉල්ලීමක් අනුව බව ද ජනප්‍රවාදයක කියවේ. කෙසේ වෙතත් කහට බෙනයක මෘත ශරීරය තැන්පත් කොට පා කර ඇත්තේ ඇයට දක්වූ උතුම් ම සැලකිල්ල වශයෙන් බව තතු දන්නෝ පවසති.

මෙම මෘත ශරීරය දවා පුලුස්සන ලද ගංගා තිලක හෙවත් බෝතලාපිටිය විහාරස්ථ භූමිය අසල ඇති තොටුපළ ඇම්බැක්ක ගඩලාදෙණිය, ලංකා තිලක සහ වෙගිරිය යන දේවාල සියල්ලේ ම දිය කපන තොටුපල වේ.

ඇසළ පෙරහැර අවසානයේ දී දිය කැපීම සඳහා මෙම තොටුපළට එන ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ ආවතේවකාරයෝ සියලු දෙන කළු කාංගම් වලින් (වස්ත්‍රවලින්) හිස් වසා ගෙන පැමිණෙති. එසේ පැමිණීමට හේතුව අවමංගල කටයුත්තක් මීට සම්බන්ධ නිසා බව කියැවේ. කෙසේ වෙතත් හෙන කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවියගේ ආදහනයෙන් පසුව දේවාලයක් ඉදි කිරීමත් සමග ම ඇය බණ්ඩාර දේවතා ගණයට ඇතුළත් වී යැයි සලකනු ලැබුණෙන් එතැන් සිට අවුරුදු පතා මෙම පෙරහැර පැවැත්විය යුතු බවටත් ඊට ඇම්බැක්කේ, ගඩලාදෙණිය, ලංකාතිලකය, වෙගිරිය, ගණේගොඩ සහ වල්ලහගොඩ යන දේවාල ද සහභාගි විය යුතු බවටත් කථිකා කර ගත් බව ද ජනප්‍රවාදයකින් කියවෙයි.

අදත් මේ සිද්ධිය සමරනු වස් පවත්නා සිරිත් දෙකකි. පළමුවැන්න නම් දිය කැපීම සඳහා මෙහි එන පිරිස (කපුරාළලා සහ ආවතේවකාරයෝ) කාංගම් ඉස්සෝලියල් පැළඳීම ය. දෙවැන්න නම් දිය කැපීමෙන් පසු යට කී කුඩා

දෙවොල අසලට පෙරහැර පැමිණි විට උනම්බුවේ පෙළපතින් පැවතෙන්නෙකු සඳුන් කඩක්, කාංග මක් හා රිදී පඬුරු දහයක් දෙවියන්ට පිදීමෙන් පසු පමණක් සෙස්සන්නට පුද පඬුරු ඔප්පු කිරීමට ඉඩ දීම ය.

එහෙත් භක්තිය, ගෞරවය හා සේවය මුල් කොට ගත් පැරණි වැඩවසම් ක්‍රමයේ නිල පංගු ක්‍රමය අනුව ඉටු කරන ලද මෙම ඇතැම් සේවා නුදුරු අතීතයෙහි අප රටට බලපෑ බටහිර ඇවතුම් පැවතුම් නිසා වෙනස් ස්වරූප ගැනීම හා අතුරු දහන්වීම ද අද පෙනෙන්නට තිබෙන ලක්ෂණයකි.

කෙසේ වෙතත් ගම්පොළ ප්‍රදේශයේ අසහාය ජාතික හා ආගමික උතසව ලෙය ගම්පොළ පෙරහැර අදත් පැවැත්වේ. වල්ලහගොඩ ඇම්බැක්ක, ගඩලාදෙණිය, ලංකාතිලකය සහ වෙගිරිය යන දේවාල පහේ ඇසළ පෙරහැර පහ බෝතලාපිටියේ බෝ මලුවට එකම දින පැමිණ එකම වේලාවට දිය කැපීම නම් චාරිත්‍රය සිදු කෙරේ. එය සිදු කෙරෙන්නේ මෙසේ ය.

දිය කැපුම් තොටට පැමිණෙන කපු රාළලා තම අතවැසියන් සමග අලුයම් වේලෙහි රත් කළ හෝ කෙණ්ඩි ද කඩු ද රැගෙන අත්‍යාලංකාරයෙන් සරසන ලද ඔරුවක නැගී ගඟ මැදට ගොස් අරුණෝදය අපේක්ෂා කරමින් නතර ව සිටිති. එය දර්ශනය වූ විගස කපුරාලලා රන් කඩුවලින් දිය කපති. මේ අවස්ථාවේ දී අතවැස්සෝ ඉහත අවුරුද්දේ උළෙලේ දී රන් කළවල හෝ කෙණ්ඩි වල පුරවන ලද දිය හිස් කොට කැපූ තැනින් දිය පුරවා ගනිති. ඉක්බිති කපුරාළලා අෂ්ටක ද ජය මංගල ගාථා ද, ගයා තොටට පෙරලා එති. පෙරලා දේවාල කරා පැමිණි පසු දේවාභරණ හා පැන් කරඬුව ඊළඟ අවුරුද්දේ පෙරහැර දක්වා දේවාල යේ තැන්පත් කරනු ලැබේ.

හෙණ කඳ බිසෝ බණ්ඩාර දේවිය පිළිබඳ ජනප්‍රවාද අනුව ඇ භක්තිමත් කුල කාන්තාවක බව ඉඳුරා ම පැවසිය හැකි ය. පන්සල් පිළිසකර කිරීම හා දේව මෙහෙය පිළිබඳ තොරතුරු ඇ වටා ගෙතී ඇති කථාවල සුලභ ය. ඇය කෙතරම් භක්තිමත් දේව සේවිකාවක වී ද යත් ඇයට ගෞරව පිණිස අඛණ්ඩ ව පවත්වා ගෙන යනු ලබන පෙරහැරෙහි දුනුදු ඇසෙන්නේ අවමංගල බෙර වාදන යි. දිය කැපීම නිමා කොට පෙරහැර ඇම්බැක්කේ දේවාලය වෙත එන විට මෙම අව මංගල හෙරි වාදනය පෙරහැර නිමාවීය යන ශෝකී රාවය ගම පුරා පතුරුවන්නේ සියුම් ශෝකයක් කා තුළත් ජනිත කරවමිනි.

---

1. මුදියන්සේ නන්දසේන, **ශාස්ත්‍රීය ලිපි සංග්‍රහය** ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම — 1971
2. **සාහිත්‍යය** 1972, ගම්පොළ සාහිත්‍ය උත්සව විශේෂ කලාපය.
3. **ශාස්ත්‍රීය චින්තා**, විද්‍යෝදය විශ්වවිද්‍යාලය.
4. ගොඩකුඹුරේ චාල්ස්, **ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ කැටයම්** පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව.
5. **කලා සහරාව**, ලංකා කලා මණ්ඩලය 6 වෙනි කලාපය 1962 මාර්තු.
6. **කලා සහරාව**, එම 23 වෙනි කලාපය 1966 ජුනි.

මහනුවර යුගයේ විහාර බිතුසිතුවම් සඳහා ගැනුණු සායම් තෙලිකූරු හා බදම

ඇස් පී. චාර්ල්ස්

එංගලන්තයේ ප්‍රසිද්ධ චිත්‍රශිල්පිනියක වූ **එල්වින් ජෝන්ස්** වරක් හෝර්ටන් පෙදෙසේ පිහිටි රජයේ **ලලිත කලායතනයේ** දී චිත්‍රකලාව පිළිබඳ කතාවක් පවත්වමින් සඳහන්කළා එයා දැකපු හොඳම චිත්‍ර තියෙන්නේ ලංකාවේ විහාර බිත්තිවලය කියා. එද ඇය ඉංගිරිසියෙන් කළ කතාව සිංහලට පරිවර්තනය කළේ ඒ ආයතනයේ අධ්‍යක්ෂක ව සිටි ජ්‍යෙෂ්ඨ සිවිල් නිලධාරිවරයකු වූ **ඇම්. ජේ. පෙරේරා** මහතා යි. කතාව අවසානයේ ඇය කියා සිටියා ඔබේ ඉගෙනීම අවසානයේ ඔබේ ගමට ගොස් ගමේ විහාරයේ ඇති මේ චිත්‍ර ආරක්ෂා කිරීම සඳහා කටයුතු කරන්න කියා.

ඇය උඩ පාත දෙරටේ ම විහාර බොහෝ ගණනක් බලන්න ගිය බවත් සඳහන් කළා. සුප්‍රසිද්ධ වාස්තු විද්‍යාඥවරියක වූ **මිනට් ද සිල්වා** මහත්මිය සමග මේ ගමන් ගිය බවත් ඇය සඳහන් කළා. මෙයින් පේනවා ඇය තේරුමක් ඇතිව **මේවා** බලාපු බවත්.

ඇය චිත්‍ර ශිල්පය උගන්වන ගුරුවරියක්. ඇගේ ආයතනයේ ශිෂ්‍යයන්ගේ චිත්‍රත් ගෙනැත් පෙන්නුවා. අපේ ශිෂ්‍යයන්ගේ චිත්‍ර බලල කිව්වා ''මේ ළමයින් යන්නෙ කොහේ ද කියල මේ චිත්‍රවලින් පේනවා. නමුත් මේ මම ගෙනාපු චිත්‍රවලින් පේනව ද ඒ ළමයින් යන්නෙ කොහාට ද? කියල.

මෙය මෙසේ වුවත් ඒ තරම් අගයක් අපේ ඇත්තන්ට පේනව ද. ''තමන්ගේ ජාතියට අයත් කලාශිල්ප එළි පැදුම් කිරීම නිදහස ලැබූ ජාතියක ගේ යුතුකමක්. තමන් ගේ දේ හරියට කරන්න නම් තමාගේ අතීතය පිළිබඳ හරි හැඟීමක් අවබෝධයක් තිබිය යුතුයැ'' යි ශ්‍රේෂ්ඨ උගතක වූ **ඊ. තෙන්නකෝන්** මහතා සඳහන් කර තියෙනවා.

අපේ පරපුරෙන් අපට ලැබුණු දේ අපි ගෞරවයෙන් ආරක්ෂා කරන්න වගේ අපේ ජාතියට පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට ලැබී ඇති චිත්‍ර, මූර්ති, කැටයම් ආදිය අපි ආරක්ෂා කර ගන්න ඕනෑ. අපේ සංස්කෘතිය රැකෙන්නේ බැබළෙන්නෙ එහෙම වුණොත් පමණයි.

සෞන්දර්යයෙන් පිරිගිය ශ්‍රී විභූතියක් විහාර ආරාමවල ඇතිබව පසළොස්වක් පොහොය දවසක විහාරයට ගියහම පෙනේවි. විහාරයේ බිතුසිතුවම් බලා රසවිඳින හැටි අප දැක තියනව. බොරැල්ලේ **ගෝතමී විහාරයේ** දී වුණත් ඒක එහෙමයි.

යම් රටක ජාතික කලාවෙන් පෙන් වන්නේ ඒ ජාතියේ ශිෂ්ටත්වය, සභ්‍යත්වය. ඒ වගේ ඒ ජාතියේ ජනතාවගේ රසඥභාවය ශිෂ්ටාචාරය දියුණුවන තරමට ඉන්ද්‍රියයන්ගේ දළ බව අඩු වෙනවා. සියුම් බවට පත්වෙනවා. එවිට සියුම් කලා දියුණු වෙනවා.

අපි දැන් කලාවෙයි කියන දේ අපේ පැරැණි මිනිස්සු දැනගෙන හිටිය ශිල්ප ශාස්ත්‍ර හැටියට. ජාතියක බුද්ධිවර්ධනය ඇති වන්නේ ඔවුන්ට අයත් සංස්කෘතිය ගැන යහපත් අවබෝධයක් ඒ ජාතියට තිබුනොත් පමණයි. මිනිසුන්ගේ බුද්ධිය දුර්වල වුණොත් ඒ ජාතිය තුළ යහපත් ගුණ වගාවෙන්නෙ නැහැ. මේවා කවුරු කවුරුත් තේරුම් ගන්නව නම් හොඳයි. අපේ උගත් කියන වැඩිදෙනා එද මේ රටේ ජීවත්වුණ් විදේශිකයන් හැටියටයි. බටහිර ශිෂ්ටාචාරයේ පිට ඔපය සලකා ක්‍රියාකළ කොටසක් වුනා. කලාව මිනිසා හැඩ ගස්වන දෙයක් හැටියට සැලැකුවෙ නැහැ. ඔවුන් විනෝදය සඳහා කලාව අගය කළා. දැන් එය තේරුම් අරගෙන සමාජය කියන එක වෙනස් වෙලා ද?

''යුරෝපීය කලාවේ බලපෑමට අසු වූ දෙයට වඩා තවමත් ගම්බඳ ව එන පාරම්පරික ශිල්පීන්ගේ වැඩ අතිශයින් ම උසස් බව **ආනන්ද කුමාරස්වාමි** මහතාණන් මේ සියවස මුලදී ලිවූ ඔහුගේ ''මධ්‍යම කාලීන සිංහල කලා'' පොතේ සඳහන් කළා.

එදා සිත්තරා ජීවත්වුනේ හැදුනු වැඩුණු සමාජයක. ගුරු ආශ්‍රයේ හැදුනෙ වැඩුණෙ. අන්න එහෙම හැදුනු වැඩුණු ශිල්පීන් ගේ වැඩ මේ විහාර බිත්තිවල තියෙන්නෙ. අන්න ඒ නිසා මහාචාර්ය **ජී. පී. මලලසේකර** මැතිතුමා කියා තියෙනවා "ලෝකයේ චිත්‍ර කලාවට අපෙන් යමක් දිය හැකිනම් ඒ සිත්තරුන් ගේ ඇඳුම් ක්‍රමය කියා." මේ පිළිබඳ ලොකු විශ්වාසයක් තිබුනා රජයේ ලලිත කලායතනය ආරම්භකල ජාත්‍යන්තර කීර්තියට පත් චිත්‍ර ශාස්ත්‍රඥ **ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා** මහතාණන්ගේ. එහෙම වුනත් ඔහු ඒ සිත්තර සම්ප්‍රදයය කළ කෙනෙක් නොවෙයි. යුරෝපීය ඇකඩමි සම්ප්‍රදයය ඉතා උසස් ලෙස කළ කෙනෙක්. ඒවා ගෝලයින් ලවා කරවා බලන්නට අලුත් දේ නිපදවා ගන්න හැටි කියල දෙන්න පුළුවන් පැතිරී ගිය දැනීමක් ඇතිව සිටි කෙනෙක්.

1949 සැප්තැම්බර් මාසේ 13 වැනිදා කොළඹ **හෝර්ටන් පෙදෙසේ** "ජේවුඩ් මන්දිරයේ" රජයේ කලායතනය පටන් ගන්න කොට උඩරට සිටිය ශ්‍රේෂ්ඨ පාරම්පරික සිත්තරා වූ මාවනැල්ලේ අයගම සිංගාර ගුරුන්නාන්සේට ඕනෑ වුනා තමන් ගේ පුත්‍රයා එතෙන්ට ශිල්ප හදරන්න භාරදෙන්න. ඒ අදහස කරුණු කියා වෙනස් කලා ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා මහතා. පියා ළඟම වැඩ කරගන්න සැලැස්සුවා. පසු කාලයේ ඔහු **සෝලියස් මැන්දිස්** මහතා ළඟ වැඩ කළා. අලුත් නුවර විහාරයේ වැඩ කළේ **අර්නෝලිස් සිංගාර්** ගුරුන්නාන්සේ ගේ පුතා.

අපේ කලාවන්හි ආවේණික කලා ලක්ෂණ හඳුනාගන්න නම් සිංහල කලාව පිළිබඳ වත් සිංහල ජාතිය පිළිබඳවත් ඔවුන්ගේ සභ්‍යත්වය පිළිබඳවත් පිරිමහින දැනීමක් චිත්‍ර ශිල්පියකුට තියෙන්න ඕනෑ.

මහාචාර්ය **තෙන්නකෝන් විමලානන්ද** මහතාණන් සඳහන් කර තිබෙනවා මෙහෙම.

> "සිංහල කලාව වූ කලී රාජ සභිකයන් මෙන්ම මනෝඥලෙස සම්භාෂණයෙහි යෙදුනු ගොවීන් ගෙන් සැදුම් ලද ජනතාවකට අයත් කලාවකි. එසේම ආගමික හා ජාතික කලාවකි. ගොවියාගේ උදර චාංචවත් මේ කලා කෘති විශේෂයෙන් චිත්‍ර මූර්ති කැටයම් පිළිබිඹු කරයි" කියා.

පොදු ජනයාගේ රුචිය විහාර බිතු සිතුවම් කෙරෙහි ඇදී ඇත්තේ එහිවූ කලාත්මක අගයක් ගැන හෝ හිතා මතා හෝ දැනීමක් ඇති ව නො වෙයි.

විහාර බිතුසිතුවම් ආගමික උතුම් වස්තුවක් හැටියට සලකා ගෙනයි. හැමදමත් විහාරයේ චිත්‍ර ඔවුන්ට අලුත්. ඒ උපාසක මැතිවරුන් **බොරැල්ලේ ගෝතමී** විහාරයේ චිත්‍ර බලන්නේ කාලත් මක බවක් නිසා නොවෙයි. උගතුන් එය කලාත්මක වස්තුවක් හැටියට අගය කරනවා.

මේ ශ්‍රද්ධාවත් ගැමියන් කෙරෙහි – ඔවුන්ගේ සිතෙහි කලාත්මක රුචිකත්වය දියුණු කිරීමට වර්ධනය කිරීමට පුළුවන් නම් කලාව දියුණු වෙනවා. උගත් ජනයා ගේ රුචිය අපේ කලාවට හසු නොවීම නිසා – අපේ කලාව දුර්වල තත්වයට වැටීමට හේතු වුණා.

මේ රටේ කලායතන පටන්ගෙන අවුරුදු 42 ක් වෙනවා. **ලංකා කාර්මික විද්‍යාලයයේ චිත්‍ර** කලාව උගන්වන්න පටන්ගෙත්තේ 1905 අවුරුද්දෙ. දැන් විශ්ව විද්‍යාලය වෙලා අවුරුදු 17 ක් වෙනවා. මොන අඩු පාඩුවකින් හරි තවමත් මේ ආයතනයට බැරිවෙලා තියෙනවා පොදු ජනයාගේ කලා රුචිය දියුණු කිරීමට මං සැලැසීමට.

අපේ විහාර බිතුසිතුවම් මූලික කරගෙන චිත්‍රකලාව ඉගැන්වීම ආරම්භ කළොත් ප්‍රතිඵල සතුටුදායක වන බව අපි දන්නවා. මේ ඉගැන්වීමේ දී යුරෝපීය කලාවෙන් ගත යුතු දේ බොහොම තියෙනවා. ඒක උගත්කමින් කරන්න ඕනෑ දෙයක්.

චිත්‍ර කලාවේ ඇති විශිෂ්ටත්වය පිළිබඳ හරි අවබෝධයක් එදා පාරම්පරික ශිල්පියාට – සිත්තරාට තිබුණා. ක්‍රියා කෞශල්‍යය, සමර්ථතාව, දූරදර්ශී බව සිත්තරුන්ට නො අඩුව තිබුණා. මේ බව ඔවුන්ගේ වැඩවලින් පේනවා.

මේ රට ගැන මේ රටේ කලාව ගැන කිසි හැඟීමක් දැනීමක් – අවබෝධයක් නොතිබුණු ශිල්පීන් බටහිර රටවල පතළ වූ වර්තමාන චෛතසිකයන් රූපයට නැඟීමේ සම්ප්‍රදයය අනුගමනය කරන්න වුණා. වෙළෙඳ චිත්‍ර කලාව – දැන් කියන හැටියට ග්‍රැපික් කලාව මුලුමහත් කලාව වුණා. අපේ චිත්‍රණයේත්, වෙළෙඳ චිත්‍රකලාවේත් වෙනස ආධුනිකයන්ට වගේ ම රසඥභාවයෙන් යුත් ජනතාවටත් තේරුම් ගන්නට සලස්වන්න ඕනෑ. ඒක ලලිත කලායතනයකින් සිදුවිය යුතු සේවයක්.

මැනක සිට මුළුමහත් කලාව ග්‍රැපික් කලාව කියා බොහොම උගත් අයත් සලකන්න වෙලා තියෙනවා. මේක මහ අපරාධයක්. අපේ බොහොම ශිල්පීන් අලුත් වෙන්න යාම නිසා තමාගේ දැනීම වගේ ශක්තියත් නිරපරාදේ විනාශ කර ගත්ත.

තමන්ට උචිත මාර්ගයට බැස්සට පස්සේ මේ ශිල්පීන් එහි දුවන්නෙ නැතිව හෙමින් සිහිකල් පනාවෙන් යනන ඕනෑ. හැබැයි අපේ සංස්කෘතිය පාගන්නෙ නැතිව.

මහනුවර යුගයේ අවසාන කාලයේදීත් අපේ පාරම්පරික කලාව බැබළුණා. අද වුනත් ඒ පාරම්පරික පවුල්වලින් පැවත එන ශිල්පීන් මේ රටේ ඉන්නවා. ඔවුන්ගෙන් බොහෝ දෙනා මේ පාරම්පරික සම්ප්‍රදායය මතක නැතිකරල තියෙනවා. පාරම්පරික ශිල්පීන් ළඟ තියෙන්නෙ දැන් මේ කාලේ ඇති වුණ දැනීමක් ශිල්පයක් නො වෙයි. කාලාන්තරයක් තිස්සේ පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට ආපු දෙයක් අද ඊයේ දෙයක් නො වෙයි.

ගම්පොළ කෝට්ටෙ, මහනුවර කාලවල චිත්‍ර කර්ම වැඩ බොහොම ඉතිරිවෙලා තියෙනවා. ගම්පොළ කාලය ඉතා කෙටි කාලයක් වුනත් බිතුසිතුවම් කලාවේ ශ්‍රෙෂ්ඨත්වය මැනවින් පැහැදිලිවන චිත්‍රකර්ම වැඩ රාශියක් දකින්න තියෙනවා.

බොහොම දෙනෙක් නොදැනුවත් කමින් ඒවා සියල්ල මහනුවර යුගයේ නිර්මාණ හැටියට පෙන්වා අන්තිමේදි කියනවා මේ විහාර බිතුසිතුවම් කලාව ඇවිවුනේ මහනුවරින් කියල. එහෙමත් කියල මේවා රුහුණට ගියේ මහනුවරින් කියල. ඒක නිකම් කියන කියමනක්. උඩරට පහතරට කියල චිත්‍ර යේදී පස්සෙ හදගත් එකක්.

දහ අට වැනි සියවසේ මුල් භාගය වන කොට බුද්ධාගම මෙහේ සෑහෙන්න දුර්වල වෙලයි තිබුනෙ. ආගම ධර්මය භාෂා ශාස්ත්‍ර උගතුන් හිඟ වුණා. විනයධර භික්ෂූන් වහන්සේ නැතිව ගියා. **වැලිවිට පිණ්ඩපාතික අසරණ සරණ සරණංකර** හාමුදුරුවන් ගේ අදහසේ හැටියට **කීර්ති ශ්‍රී රාජ සිංහ** රජු බුද්ධාගමේ දියුණුවට වැඩ කරන්න පටන් ගත්තා.

සංඝරාජ හාමුදුරුවන්ගේ මූලිකත්වයෙන් බුද්ධාගමේ නවෝදයක් ඇතිවී රටේ වෙහෙර විහාර පිළිසකර කිරීමටත් අලුතෙන් විහාර ඉදි කිරීමටත් පටන්ගන්න කොට රටේ හිටියෙ මේ පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට ආපු ශිල්පීන්.

සිංහල කලාකරුවා පිය පුතු පරම්පරාවෙන් කලාව උරුම කොට පැවැතෙන්නෙක්. බාල කාලයේ දී චිත්‍ර ශිල්පය ඉගෙන ගන්න පටන් ගන්නෙ. තරුණ වියට පත් වන කොට දක්ෂ ශිල්පියෙක් වලෙයි සමාජයට බහින්නෙ.

සෙන්කඩගල ගංභාරාමය දෙගල්දොරුව බඹරගල රිදී විහාරය දඹුල්ල සූරියගොඩ දළුක්ගොල්ල හුදුහුම්පල තිත්තවල ආදී විහාර රාශියක් අළුතෙන් පටන් ගත්ත. එකසිය ගණනකටත් වැඩිය විහාර පිළිසකර කෙරෙව්වා.

පළමුවෙන් පටන්ගත්තෙ සෙන්කඩගල තාල වනෝද්දියානයේ ගංභාරාමය. ඔය හරියේ රජුන් ගේ නෑදෑයො පදිංචිවෙලා හිටියා.

දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරින් ඇතුළු ශිල්පි පරපුර හතරක් මහනුවර හිටිය. මඩසඹුර, නවංගම, කඩදොර, කිරිවානාගොඩ, කියන තැන්වල පවුල් තිබුණා.

දෙවරගම්පල සිල්වත්තැන, දඹව ශ්‍රී රතනපාල හාමුදුරුවෝ, වැත්තැවේ හාමුදුරුවෝ, කටුවන හාමුදුරුවෝ, එද විහාර වැඩ කරවපු හාමුදුරුවරු. දෙවරගම්පල හාමුදුරුවන්ට සංඝරාජ හාමුදුරුවන්ට තරම් සැලැකිලි රජගෙදරින් ලැබුන බව කියනව.

දඹුල්ලෙ වැඩ කරන්න ගෙන්නුවෙ නිලගම සිත්තරුන්. ඒ කාලෙ වෙනකොට ඔවුන් හිටියේ නිලගම අත්හැර ගොහින් බලවත්වල. නැවත **කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ** රජ්ජුරුවො ඔවුන් ගෙන්වල පරවෙණි ගම් දීලා නිලගම නැවැත්තුවා.

අපේ පැරණි චිත්‍රශිල්පයේ ආභාසයක් ලබන්නට තරම් අවස්ථාවක් මේ ශිල්පීන්ට ලැබුණේ නැහැ. නුවර ශිල්පීන්ට සිදුවූයේ හුරු පුරුදු ශිල්ප ක්‍රම අනුව බෞද්ධ කතාවක් චිත්‍රයට නැගීමයි. පිළිම බැන්දේත් කැටයම් කෙළේත් එක ම ශිල්පීන්.

මෙ කල ඇති වූ බෞද්ධ ප්‍රබෝධය දිගට ම පැවැතියෙන් විහාර ආරාම ගොඩනැගීමත්, පිළිසකර කිරීමත්, නොනැවැති කෙරුණා. ඒ නිසා ශිල්පීන්ට තම දක්ෂතාවන් නව නවත් දියුණු කර ගනිමින් උසස් චිත්‍ර සම්ප්‍රදායයක් බිහිකරන්නට සමත් වුණා. මේ පැතලි සම්ප්‍රදායය රේඛා වෙන් ප්‍රාණවත් කළා. රේඛාවෙන් දක්ෂකම් පෙන්නුව ශිල්පීන්.

ආගම පිරිහී තිබූ සමයේ මුලින් මුලින් විහාර ගොඩනැගිලි කුඩා වුණා. ඒවාට කිව්වෙ **වැම්පිට විහාර** කියල. අටු විහාර කියලත් කිව්ව. ඒවායේ ඉඩ ප්‍රමාණයේ හැටියට බිත්ති තීරු වශයෙන් බෙදගෙන සිත්තම් කරන්න වුණා. මේ තීරු මොන තරම් කුඩා වුනාද කියනව නම්, පසු කාලයේ ලොකු ගොඩනැගිල්ලක වුනත් ඉතා කුඩා තීරුවල වලට බෙදගෙන චිත්‍ර කරන්න පටන් ගත්තා. සෙන්කඩගල **ගංභාරාමයේ** චිත්‍ර තීරුවක පළල අඟල් 5 යි. 5-1/2 යි. තරම් කුඩා වුණා. මෙහෙම වුණේ පෙතිකඩ චිත්‍ර නිසා. ඒ ආභාසය නිසා. චිත්‍ර

ඇන්දේ බණකතාවක් කියන්න ඇන්ද වගේ ම ලියලත් කිව්වා. විස්තර සහිත කතාව දිගට ම බලාගෙන ගිහිල්ල ඉබේ ම කතාව අවබෝධ කර ගන්න පිළිවන් වුණා.

දෙගල්දොරුව, මැදවල, හුදුහුම්පල, දළුක් ගොල්ල, සූරියගොඩ, අස්ගිරියේ විජයසුන්දරාරාමය බැලුවහම නුවර බිතුසිතුවම්වල ඇති ශෝභාව තේරුම් ගන්න පිළිවන්.

රුහුණේ බිතුසිතුවම් ගැන කියන කොට තෙල්වත්ත, කුමාරකන්ද, කතළුවේ කතළුගොඩ, ගිනිවැල්ලේ රන්වැල්ල විහාරය, මිරිස්සේ සමුද්‍රගිරි විහාරය, වැලිහිඳ සුදර්ශනාරාමය, කොටිකාගොඩ පුරාණ විහාරය, මාතර වේරඅම්පිටි විහාරය, ගොඩපිටියේ පුරාණ විහාරය, මුල්කිරිගල විහාරය, ආදියේ චිත්‍ර බැලුවහම පහතරට සිතියම්වල ඇති විශේෂත්වය තේරුම් ගන්න පුළුවන්.

සම්ප්‍රදයය එක වුණත් ශෛලියෙන් කොපමණ වෙනස්කම් තියෙනවා ද් කියල තේරුම්ගන්න පුළුවන් ශිල්පියෙකුට. සම්ප්‍රදයය එක වුණත්, ගුරුගෝල පරම්පරාව වෙනස් වෙනකොට ශෛලිය වෙනස් වෙනවා. විශේෂ ලක්ෂණය වුණේ සීමා සහිත වර්ණ පරිපාටියක් භාවිතා කිරීම. එය නියම තැනට යෙදුව. සායම් ඔවුන් ම තනා ගත් නිසා ඒවායේ පදම ගැන පැහැදිලි අවබෝධයක් ඔවුන්ට තිබුණා.

මේ කාලයේ බිත්ති සකස් කරගත්තේ මැටියෙන්. ඒ බදමයට තවත් නොයෙක් අමු ද්‍රව්‍ය මිශ්‍ර කරගත්තා. නුවර කාලේ පරණ හුඹස් මැටි, බොරපස්, දහයියා, දහයියා අළු, හීන්වැලි, ඉඹුල් පුළුන්, රොන්මඩ, ගල්හුණු, හීන්පොල්කොහු, කොහුබත්, ගොඩපර, ඉස්ම, දවුල් කුරුඳු කොළත් ගත්තා. මැටි ඇනුමේ කසපැන්වලින්. මීපැණි පොල්පැණි ආදියත් ගත්තා සමහර බදම හැදීමේදී.

පිළිම හදන කොට මේවා ඉදුණු ඇඹුල් කෙසෙල් ගෙඩි සමග වනේ කොටා පොලොව යට දින කීපයක් තබා පදම්කර ගත්තා.

ශිල්පී පරම්පරාවලින් මේවා සිත්තරුන් දැනගෙන හිටියා, ශක්තිමත් බදමයක් ගැන. මේ වැඩ කළේ හුණුවඩුවොම නො වෙයි. සිත්තරුන්ගේ මැදිහත් වීමෙනුයි. මේ අමුද්‍රව්‍ය අපේ ශිල්පීන් විසින් ම සොයාගත් දේ. සීගිරි, පොළොන්නරු කාලවල දී ඉතා උච්චස්ථානයට පැමිණ තිබූ මේ ශිල්ප සම්ප්‍රදය මේ මෑතක්වන තුරු පැවැතියා. මහනුවර සමයේ දී බැබළුණේ ඒ සම්ප්‍රදය යි.

බිත්තියේ චිත්‍ර අඳින්න පෙර විශේෂ බදමයක් ගාලයි චිත්‍ර ඇන්දෙ. පොළොන්නරුවේ දී ඒක ඉතා තුනී එකක්. මහනුවර කාලේ වන තෙක් මේ සම්ප්‍රදයය පැවැතියා. අන්තිමට එහෙම කරලා තියෙන්නෙ **සෙන්කඩගල ගංගාරාමයේ**.

දෙවරගම්පල හාමුදුරුවෝ එහෙම විශේෂ බදමයක් නැතිව මකුල බදමය මත චිත්‍ර අඳින්න දැනගෙන හිටිය. මකුල් හොඳට පිරිසිදු කර ගත්තෙ නැත්නම් ඒවා දිරනවා. එහෙම තැනදි තරමක්වත් රැකුණේ වලිත්තිය නිසයි.

පාට හැටියට ගත්තේ සිවන්ගුරු, සාදිලිංගම්, හිරියල්, මකුල්මැටි, ගොකටුමැලියම්, පරණ කොහොල්ලෑ, නිල්මැටි, නිල්පැල ඉස්ම, පල්ගස්වල කොල, අවරිය ගසේ ඉස්ම, හල්දුම්මල, ගස්දුම්මල, රතුකහ, රත්මල් කැළෑ, දෙහි ඇඹුල් දිවුල් මැලියම්, කැප්පෙට්ටියා මැලියම්, හා දොරණ තෙල් ගත්තා. පාට කල්පවතින්න බදුල්ල කිරි එක්කලා. පාට ඇඹරීම හැමදම කළේ සිත්තර ගෝලයෝ. මේ පාට ශිල්පීන් ම හදගත් නිසා, පදම ඔවුන් දැනගෙන හිටියා. දොරණ තෙල් හා දුම්මල උණුකර වලිත්තිය හදගත්තා.

තෙලිකුරු හදගත්තෙ තෙලිතණ වලින්. ඇත් තුත්තිරිවලිනුත් හදගත්තා හීන් බුරුසු. ලොකු බුරුසු හදගත්තෙ වැටකෙයියා මුල් වලින්. ඒ වගේ ම හීන් බුරුසුත්, හදගන්න පුළුවන් වැටකෙයියා මුල්වලින්. ලේන මයිල්, උගුඩුලොම් එළු ලොම්, මුවාගේ බඩ පැත්තේ ලෝම්වලිනුත් තෙලිකුරු හදගත්තා.

මෑතක් වන තුරුම මේවායින් ස්වයං පෝෂිතයි අපේ ශිල්පීන්. අපේ පාරම්පරික බලි ඇදුරන් එවලේ මැස්සක් සාද බිලියක් අඹා අමු මැටීටේ ම එවලේ ම සායම් හද තෙලිකුරු සාද සායම් කරනවා වරුවක් බලාසිටියොත් මවිත නොවන කෙනෙක් ඇද්ද වෙන රටක. තාලයට ඇඹුම් කවි කියමින් ඔහු ම නටනවා බලා සිටියොත් කොහොම ද?

තවමත් ඒ පැරණි පරම්පරාවලින් පැවත එන ශිල්පීන් ඉන්නවා. හිටියට ඒ පාරම්පරික ඇඳිලි ක්‍රම ගැන ඔවුන්ට දැනීමක් වැටහීමක් නැතිව ගිහින්. එහෙම වෙන්න දෙන්න හොඳ නැහැ.

දෙවුන්දර, ගරාඬුව, වැලිතර, වැත්තෑව, කරතොට, කඩොල්ගල්ල, එරබද්දෙගොඩ කටුවන කියල රුහුණේ ගුරුකුල වලට අයත් ශිල්පීන් හිටියා. වැත්තෑවේ හාමුදුරුවන් ගෙන් වැත්තෑවෙ ශිල්පි පරපුර ඇති වුණේ. කටවන පුරපුරේ ආරම්භය කටුවන හාමුදුරුවන්ගෙන්.

උඩරට ප්‍රදේශයේ පරම්පරා ගණනක් තවමත් නොනැසී පවතිනවා. නිලගම පටබැන්ද හිරියාල නයිදෙ, දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරීන් දෙවරගම්පල හිමි යන් සමග එකට වැඩකළ ශිල්පීන්, මේ ශිල්පීන් නිසා නුවර කලාවේ උද්දීප්තියක් ඇති වුණා. මේ දේශීය සම්ප්‍රදයය උඩපාත දෙරටේ ම එකවර එකට දියුණු වී ගියා.

යාපහුවේ වැඩකළ කොස්වත්තේ හිත්තර නයිදෙ, ඉසුරු මුණියේ වැඩකළ කුඹෙපිටියෙ පට බැඳි විදනලාගේ නයිදෙ, විජේපාල මුහන්දිර මෙලාගේ තෙත්තා නයිදේ, නිකවැව පහළ වත්තේ උක්කු නයිදේ, ගන්නොරුවේ ලොකු මුහන්දිරම. නිලගම අබරණ අප්පු, ඇඹුල් පුරේ කිරිහාමි, ඇම්බැක්කේ වැඩකළ උපසාක ගෙදර කිරිහාමි, සූරියගොඩ වැඩකළ මුරුතලාවේ දෙල් දෙණියේ සිත්තර නයිදෙ, ගල්ලාත් නයිදේ, මද්දුම නයිදෙ, කුරුණෑගල නුවරකන්දේ වැඩකළ සේරුගොල්ලේ හිත්තර නයිදෙ, මාලගම්මන වැඩකල තුනමුල්ලේ ගෙදර ඩිංගිරි අප්පු ගල්ලද්ද ආදීන් උඩරට ප්‍රදේශයේ විහාර බිතුසි වම් අඳිද්දී පහත රට රුහුණේ වැඩකළ කඩොල්ගල්ලේ ගණිතගෙදර මහසිත්තරේ, කඩොල්ගල්ලේ හීමප්පු, කිරි අප්පු ගනින්නාන්සේ, දෙවු න්දර අන දිරිස්, දෙවු න්දර පූංචප්පු, අහංගම ඩීනගිරන්, දෙවුන්දර පැ තින්නේ සිත්තරේ ආදී දියුණුවට වැඩකළ ශිල්පීන් සියගණනක් වුණා. මේ අය සමග බොහෝ ගෝල පිරිස් හිටිය.

මහනුවර සම්ප්‍රදය යැයි කියන අපේ ගම්බද ඇඳුම් ක්‍රමය **පොළොන්නරු** කාලයේ දී පවා සම්භාව්‍ය කලාවත් සමග එකට ගියා. ඒ කාලේ ශිල්පීන් අද වගේ රක්ෂාවක් කළා නො වෙයි. ඔවු න් කළයුතු සේවයක් හැටියට ම සැලැකුවා. බොහොම දෙනා පින්තකා කළ වැඩ. මාලගම්මන වැඩ කළ සිත්තරා අවසානයේ ලියා තිබෙනවා ''මේ කළ පිනෙන් මම නිවන් දකිත්වා'' කියල.

මේ සිත්තරුන් විහාරයට බොහොම සම්බන්ධ වෙලා හිටියෙ. මිහිරි පැන්නේ සාමීන් නමින් පතලව සිටි **මිහිරිපැන්නේ ධම්මරතන** හිමියන් පදුමාරාමයේ වැඩ කළ ශිල්පීන්ට වැඩ වරාගිය අවස්ථාවක කවියෙන් මෙහෙම ලියා යවා තියෙනවා.

'' පසුගිය දවසේ අවුදින් කළා වූ විහාරේ
වැඩ අත පසුවී ගොස් මේ ලෙසින් තිබෙද්දී
එම වැඩ කරදීලා එන්ට ඕනැයි කියාලා
හිත මතකට ගත්තේ නැත්තෙ මන්දැයි අනේ ඒ.

මකුළු දැල බැඳිලා — බැන්ද මැස්සත් දිරාලා
ගුළුකුඩු වැගිරීලා — ගොස්තිබෙන්නැයි පිරීලා
ගෙට යන එන වේලා — වේදි මැස්සේ හැපීලා
ඔළු ගෙඩිය පැලීලා — යන්ට වෙයි ලේ ගැලිලා

එම කොහොම නමුත් මේ මෝසමේ වත් ඇවිල්ලා
වැඩ ටික කරදීලා යන්ට කොයි අන්දමෙන් වත්
අපවෙනුවට ඇත්තේ නම් දයාවක් සැඳුවක්
අද හෙට නුමුලා වී එන්ට ඕනෑ පිටත් වී. ''

(ගන්දර පී. ඩී. ඇස්. වීරසූරිය)

අපේ ජාතික උරුමයක් වූ මේ රටේ විහාර බිතුසිතුවම් විනාශ වී යා නොදී රැකගැනීමට සිත්තරුන් ගේ මෙන් ම මේ රටට ආදරය ඇති **ජනතාවගේ ද යුතුකම** වේ.[1]

---

1. 1990 දෙසැම්බර 28 වැනි දින පාරම්පරික චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ සම්මේලනයේ දී කලාශූරි **ඇස්. පී. චාර්ල්ස් කළ කථාව.**

ශාන්තියට සෞභාග්‍යයට හා අලංකාරයට යොදගත් අටමගල

තෙරිපැහැ සෝමානන්ද අනුනාහිමි

සෞභාග්‍යය සලසන ශාන්තිදයක මංගල සම්මත වස්තු අටක් ගැන භාරතීය පොතපතෙහි මෙන් ම ශ්‍රී ලංකාවේ සාහිත්‍යික ග්‍රන්ථවලත් තොරතුරු දක්නට ලැබේ. ඒවා අෂ්ටමංගල නමින් දක්නට ලැබෙන අතර ලාංකික පොතපතෙහි බහුල ව පැනෙන්නේ අටමඟල යන නමිනි. පුරාතනයෙහි භාරතයෙහි භාවිත වූ අෂ්ටමංගල හැටියට **ශබ්දකල්පද්‍රුමයෙහි**[1] දක්වා ඇති අට මෙසේය :

"මෘගරාජා වෘෂො නාගඃ
කලසො ව්‍යජනන්තථා
වෛජයන්තො තථා භෙරී
දීප ඉත්‍යෂ්ට මංගලං."

සිංහයා, වෘෂභයා, හස්තියා, පූර්ණකලස, වල් විදුනාව, ධ්වජය, භෙරිය, ප්‍රදීපය යන අට අෂ්ට මංගල වස්තු ලෙස ගෙන තිබේ. පැරණි බ්‍රාහ්මණ සමාජයට ම ඇවුරුණු සේ සැලකිය හැකි කරුණු අටක් ද එහි දැක්වේ. ඒවා ඇරඹෙන්නේ බ්‍රාහ්මණයාගෙනි. මෙම මංගල වස්තු අට එක එක තැන එක එක අයුරින් දක්නට ලැබේ. මෘදඞ්ග භෙරී, වෘෂභ, පූර්ණකලශ, වාලව්‍යජන, සිංහ, මකර, පතාකා, ප්‍රදීප යන අට තැනෙක[2] පැනෙන අතර ජ්‍යොතිශ්ශාස්ත්‍රයෙහි දක්වා ඇත්තේ තවත් වෙනස් මංගල වස්තු අටකි. **ආනන්ද කුමාරස්වාමි** මහතා දක්වන අටමඟලය[3] මෙ සේ ය. මිහිඟු බෙරය, ගොනා, නාගයා (ඇතා) වල්විදුනාව, සිංහයා, මකරා, පතාකාව හා ප්‍රදීපය යන අටයි. පුරාතන සිංහල සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථයක් වන **සිඛවළඳ හා සිඛවළඳ**[4] විනිසෙහි දැක්වෙන අටමඟලය මෙ සේ ය. ශංඛය, චක්‍රය, පුන්කලස, ගදව, සිරිවස, අංකුසය, ධ්වජය හා ස්වස්තිකය යන අටයි. පශ්චාත්කාලීන ග්‍රන්ථයන්හි තව තවත් වෙනස්කම්, සහිතව මේ අට හඳුන්වා ඇත.

මංගල සම්මත උත්සව අවස්ථාවන්හි මෙම මංගල වස්තූන්හි රූප සටහන් අඳින අතර ඒවායින් අලංකාරය පමණක් නොව ආරක්ෂාවත් සලසා ගෙන තිබේ. **අමාවතුර**[5] ඇතුළු ග්‍රන්ථ කීපයකින් ම පැනෙන්නේ මෙම වස්තූන්ගේ රූප ඇඳි කොන් අටකින් යුත් සටහනක් භාවිත කළ බවයි. මෙහි කොන් අටක් සහිත බව පෙනෙන්නේ අට දිශාව ආරක්ෂා කිරීම සඳහා යැයි සැලකිය හැකිය.

අනුරපුර අවධියේ විවිධ ආගමික උත්සව වල දී අෂ්ට මංගල සංකේත උපයෝගී කොට ගෙන ඇත. ඒ මංගල සම්මත සුභ වස්තු වශයෙන් හෝ අලංකාර සැරසිලි මෝස්තර වශයෙන් හෝ විය හැකි යි. **මහාවංසයේ**[6] සඳහන් වන පරිදි ලෝවාමහපාය, සඳහා කරවූ මණ්ඩපයේ මේ රූප පන්ති තිබුණු බව සඳහන් වේ. එ සේ ම රුවන්වැලි මහාසෑයේ ධාතු ගර්භයේ රත්රන් බෝධියක් කොට එහි බෝ කඳෙහි අෂ්ටමංගලිකා රූප පන්ති කළ බව **මහාවංසයෙහි**[7] කියැවේ. මේ ගැන හැඳින් වීමක් කරන **වංසත්ථප්පකාසිනී** මහාවංස ටීකාවෙහි[8] මෙසේ දැක්වෙයිඃ

"අස්ස බොධිරුක්ඛස්ස ඛන්ධෙ
පුණ්ණඝටසිරිවච්ඡාදිකා
අට්ඨමඞ්ගල පන්ති ච කතා
පරික්ඛිත්තාති අත්ථො."

මෙයින් පෙනෙන්නේ බෝ කඳෙහි අෂ්ටමංගලික රූපකොට බෝකඳ ඒවායින් ආවරණය කළ බවයි. අෂ්ටමංගල රූප යම් වස්ත්‍රයක් වැන්නක ඇඳ එයින් බෝ කඳ ආවරණය කළා යැයි මෙයින් සිතාගත හැකි ය. මහාවංසයෙහි එන මේ පුවත් ලෝවාමහාපාය පිළිබඳ විස්තරයේ දී හා රුවන්වැලිසෑයේ ධාතු ගර්භය පිළිබඳ විස්තරයේ දී ත්, සිංහල ථූපවංසයෙහිත්[9] එලෙස ම දක්වා තිබේ. භික්ෂූන් වහන්සේලාගේ සිවුරු පටියෙහි අෂ්ට මංගල රූප කර්ම කිරීම තහනම් කොට තිබෙන බව සිඛවළඳ හා සිඛවළඳ විනිසෙන්[10] පැහැදිලි වේ. එකල මේ රූප අලංකාර මෝස්තර වශයෙන් භාවිත කොට ඇති බව මෙයින් වැටහේ.

සිංහල බෝධිවංසයෙන්[11] පෙනෙන්නේ එකල උත්සවයක අලංකාරය සඳහා භාවිත කළ නොයෙක් අංගොපාංග අතර අටමඟල ද එකක් බව යි. එය මංගල සම්මත වස්තුවක් නිසා ම එසේ යොදා ගන්නා විය හැකි ය. ඉහත සඳහන් ලොවාමහාපාය පිළිබඳ විස්තරයක් **සද්ධර්මරත්නාකරයට**[12] ද ඇතුළත් කොට ඇත. එහි තැනූ මණ්ඩපය නොයෙක් සැරසිලි මෝස්තරවලින් අලංකාර කොට ඇත. එම මණ්ඩපයෙහි අවර දිග රත්විදියෙහි අටමඟලා හා සොළොස් මඟලා පිහිටි වූ බව කියැවේ. මෙහි විශේෂයෙන් නම් අටමඟලාව දෙගුණයක් වී සොළොස්මඟලාවක් ගැන සඳහන් වැ තිබීමයි. මීට සමකාලීන වැ ලියන ලද **සද්ධර්මාලංකාරයේ** ද කිප පොළකම අටමඟල ගැන සඳහන් වේ. එහි මහා සේන වර්ග යෙහි[13] මෙසේ දැක්වේ:

> '' . . . . . අටමඟල ආදිය ගත්තා වූ හාවභාව ලීලාවිලාසයෙන් යුක්ත ස්ත්‍රී සමූහයෝ ද. . . සිටියහ.''

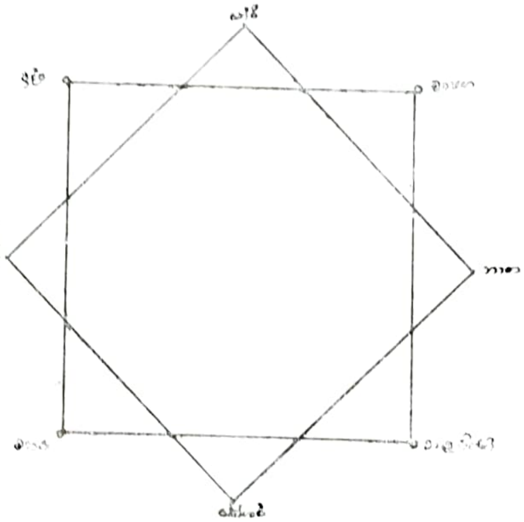
මෙයින් පෙනෙන්නේ උත්සව අවස්ථාවන්හි සොභා සම්පන්න ස්ත්‍රීන් ම මෙම අට මඟල රූප දරාගෙන සිටි බවය. එහි ගොඨයිම්බර වස්තු වෙහි[14] අටමඟල හා සොළොස් මඟලක ගෙන ස්ත්‍රීන් පිරිවරාගෙන හුන් බව කියැවෙයි. එහි චූළගල්ල වස්තුවෙහි[15] ''සත්රුවන්මය කුඩ කොට වාමර අටමඟල ආදිය ගෙන පිරිවරා'' සිටි බවක් සඳහන් වේ. එහි මෛත්‍රෙයය වස්තුවෙහි[16] 'ඡත්‍රචාමර අටමඟල සොළොස් මඟලාදී වූ පූජාභාණ්ඩ. . . ගෙනයි'' දක්නා ලැබේ. අට මඟල පූජා භාණ්ඩයක් හැටියට මෙතැන දක්වා තිබේ. ඉහත කිප පොළක ම දක්වෙන සොළොස් මඟල සැරසිල්ලට යෙදුණු භාණ්ඩයක් හැටියටත්, හුදු පූජා භාණ්ඩයක හැටියටත් කෙවල වැ ගෙන **ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂයේ**[17] දැක්වේ.

බොහෝ තැන අටමඟල හැටියට සඳහන් වෙතත් තැනක මංගල වස්තු සතක් සේ ද ගෙන ඇත. ඒ කපුරු, සහල් කුසතණ, මුතු, සඳුන්, ජයසක, කැඩපත යන විසිනි. රුහුණු කවියකු වූ **පත්තායමේ ලේකම්තුමා** ගේ **කව්මිණි කොඩොලෙහි**[18] ඒ සඳහා එන කවියක් මෙසේ ය:

'' ගැඹුරු පුවළ තකු වියරණ
කව් නළු නම් ලකර — සඳස
මතුරු දෙසත ඇ සිවු සැට
කලා තෙවෙද විදු — අටදස
මහරු මෙ ගත් සතෙහි හසළ
බමුණෙක් වෙමිනද — සෙනෙදස
කපුරු සහල් කුස තණ මුතු
ජයසක සඳුනුත් — සහ දස ''

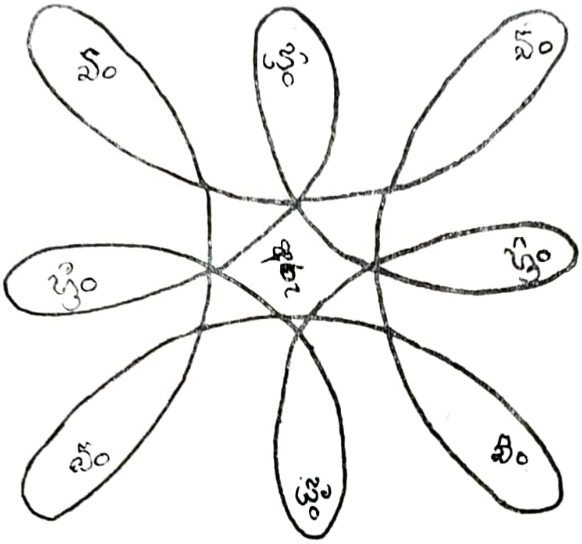
කව්මිණි කොඩොලෙහි මේවා හඳුන්වා ඇත්තේ මඟුල්වත් නොහොත්, මංගල වස්තූන් හැටියට යි.

අටමඟලය දීර්ඝ ඉතිහාසයක් ඇත්තක් බව ඉහත සඳහන් කරුණුවලින් අනාවරණය වෙයි. මෙය කාලයට අවශ්‍යතාවට හා අවස්ථාවටත් ගැළ පෙන අයුරින් වෙනස්කම්වලට ද භාජනය විය. එ සේ ම එය ඒ පුරාතන සමයෙහි පටන් අද දක්වා ම භාවිතයෙන් බැහැර වී නැත. අටමඟලය අඳින ක්‍රමය ගැන ද විස්තර පැනේ. භූමිය මත කොන් අටක් සිටින සේ අටමඟලය අඳිනු ලැබේ. මෙහි පළමුවැනි චිත්‍රයෙන් දක්වෙන පරිදි එය සෘජු රේඛාවලින් ඇඳිය හැකි ය.



පළමුවන චිත්‍රය

කොන් අටේ නියම තැන්වල මංගල වස්තු අට පිහිටවිය යුතු ය. නොහොත් ඇන්ද යුතු ය. ඒ ඒ කොන්වල එම මංගල වස්තු රූප තැන්පත් කිරීමෙන් ද එම කාර්යය සම්පූර්ණ කරගත හැකි වේ. මෙහි දෙවැනි චිත්‍රයෙහි මෙන් වක්‍ර රේඛා යෙදීමෙන් ද අට කොන් අටමඟලය සාදා ගත හැකි යි. එසේ ඇඳගත් රූප සටහනෙහි කොන් හතරෙහි ''ඕං'' අකුරත්, මැද ගැබ් හතරෙහි ''හ්‍රීං'' අකුරත්, මැද ගැබේ ''අරු'' යන්නත් යෙදිය යුතු ලෙස ඉගැන්වේ. එම යන්ත්‍ර රූප සටහනෙහි කොන් හතරෙහි හතරවරම් දෙවිවරුන් ආරක්ෂාවට සිටිතැයි ඉගැන්වේ.

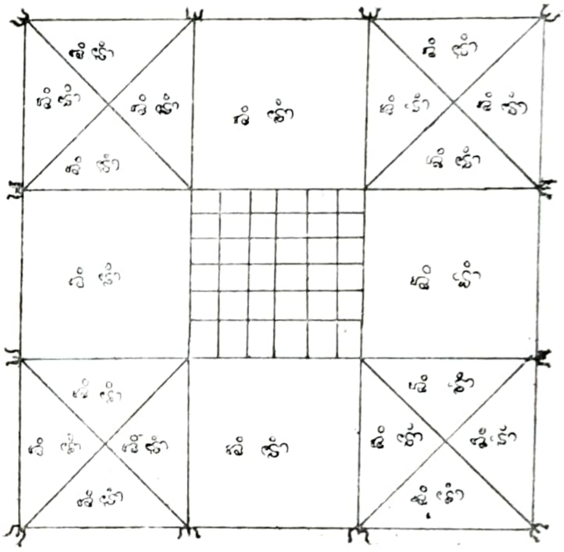


දෙවැනි චිත්‍රය

නෙත් තැබීමේ මංගලයේ දී පවත්වන සිරිත් රාශියේ එක් අංගයකි අටමඟලය. නෙත් තැබීමට කලින් ''සඩංගං'' කියන අවස්ථාවේ ඊට කලින් පිළිම වහන්සේ ඉදිරියෙහි අටමඟලය ඇන්ද යුතු වේ. එසේ ඇන්ද යුත්තේ සහල් අතුරා ඒ මත යි. මේ ගැන **ආනන්ද කුමාරස්වාමි**.[19] කරන විස්තරයක් මෙසේ ය :

> ''බිම සහල් අතුරා එහි අටමඟලක් ඇඟිල්ලෙන් අඳින ලදී. මේ කොටස මත පැදුරු එලා වී පස් වර්ගයක් තුනියට අතුරා පොල් කොළ තීරු මගින් අටට බෙදන ලදී. මුට්ටි අසූව බ්‍රහ්ම ගර්භය හා විෂ්ණු ගර්භය සෑදෙන සේ එකකම සතළිස බැගින් ඇති දෙකොටසක් වශයෙන් ඉහත සඳහන් තැන්වල පිළියෙළ කැරිණි. පළමුවැනි මුට්ටි පන්තිය මධ්‍යයෙහි තබන ලද රන්, රිදී, මුතු හා නව රුවන් සහිත විශේෂ මුට්ටියක් බ්‍රහ්ම කළය නමින් ද අනෙක් මුට්ටි පන්තිය මධ්‍යයෙහි තබන ලද හාල් සහිත මුට්ටියක් විෂ්ණු කළය නමින් ද හැඳින්විණි. මේ ප්‍රධාන මුට්ටි සේරක් කාල මත තැබුණු හෙයින් අනෙක් මුට්ටිවලට වඩා උසින් පිහිටියේය. මේ සියල්ලෙන් කළ ස්ථාපනය නිර්මිත විය.
>
> විහාරය ඇතුළෙහි ගණ දෙවියන් (ගණේෂ) උදෙසා අස්නක් ද ඉන්ද්‍රකීලයක් ද පිළියෙළ කරන ලදී. ඉන්ද්‍රකීලය නම් රුක් අත්තන කෝටුවක් වටා කඩමාලු එතීමෙන් සද ගත් රූපයකි. එය නව රත්න, රන්, ගල්, ආදිය යෙදූ කළ ගෙඩියක තබන ලදී. විහාර බිමෙහි අතුළ හාල් මත අඳින ලද අටමඟල මධ්‍යයෙහි එසේ ම පිළිමය ඉදිරියෙන් ඊට මූණ පා සිටින සේ මෙය තබන ලදී.''

බලි ශාන්ති කර්මයේ දී ද අටමඟලය යන්ත්‍රයක් ලෙස උපයෝගී කොට ගනු ලැබේ. එය ද බොහෝ විට හතරැස් කොටුවකි. එය ඇඳීමට අළු යොදගත හැකි වුවත් ක්ෂත්‍රිය ආදි වංශභේදය අනුව වෙන්වුණු අළු වර්ග කීපයක් ම වෙයි. එහෙත් පස් පැහිරි අළු හැම වංශයකට ම පොදු ය. ගොම පිරිබඩ ගෑ පොළවක බල ඇඳුරා නියමිත අළු වර්ගයකින් හෝ ඒවා නැත්නම් උපේ අළුවලින් ම හෝ මේ යන්ත්‍රය ඇන්ද යුතු ය. එහි අට කොන පිහිටිය යුතු ම වේ. කොටු අටේ පරතරය එකිනෙකට සමාන විය යුතු ය. රේඛාවන්ගේ ද කෙළවර සූලම් ඇන්ද යුතු කොන් හතරේ හතරැස් කොටුවල කතිර සටහන් ඇති වන පරිදි කොනින් කොනට රේඛා ඇන්ද යුතු වේ. ශේෂ වන මැද කොටුව දෙවියන් සඳහා වෙන් කෙරේ. (මෙහි තුන්වැනි චිත්‍රය බලන්න).



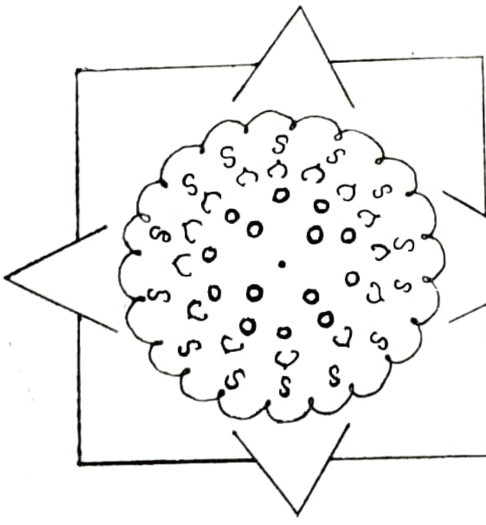
තුන්වැනි චිත්‍රය

ඇතැම් පෙදෙස්වල මීට වඩා වෙනස් අයුරකින් ද මේ අටමඟල යන්ත්‍රය පිළියෙළ කෙරේ. මෙසේ ඇඳගත් යන්ත්‍රය මත පැදුරක් එළා ඒ මත ආතුරයා වාඩි කරවිය යුතු ය. ආතුරයා ඉදිරි පිට අනෙක් පැදුරක් එළා ඒ මත සහල් අතුරා අට මඟල ඇන්දයුතු වේ. අටමඟල යන්ත්‍රයේ අට කොන්හි අටමඟලට අයත් වස්තූන්හි රූප ඒ ඒ නියමිත තන්හි පිහිටවිය යුතු ය. සමහර පළාත්වල අටමඟලට බැහැරින් පොල් ගෙඩියක්, මෝල් ගසක්, දිවිහිසක්, කොළබෝ පත්‍රයක් සිරස්ස වළල්ලක් ද තබනු ලැබේ.

ගෘහ නිර්මාණයෙහි දී පළමුවැනි ම කාර්යය ඒ වෙනුවෙන් ගසක් කපා ගැනීම යි. ඒ ගස මඟුල් කප වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. එම අවස්ථාවට ද අටමඟල යොදා ගනු ලැබේ. එය කරන පිළිවෙළ මෙසේ දක්වේ. කැපීමට බලාපොරොත්තු වන ගස අවට පෙදෙස පළමුකොට පිරිසිදු කළ යුතු වේ. ඊට පසු සිවු කොනේ පුන් කලස් තබා අටමඟල ඇන්ද යුතු ය. සඳුන්, කිරිපැන් ඉස්ස යුතු ය. දෙවැනි දවසෙහි ගොස් ඒ ගසට අරක් ගෙන සිටින දෙවියනට යාඥා කළයුතු වේ. ඒ ගස කපා ගැනීමට ඉඩ දී එය අත හැර යන ලෙසට යි. මේ පිළිබඳ උපුටා ගත් විස්තරයක් **ආනන්ද කුමාරස්වාමි**[20] ඉදිරිපත් කොට ඇත.

හූනියම් කැපීම වැනි වින හරින ක්‍රියාවලට ද අටමඟල උපයෝගී කොට ගනු ලැබේ. එහි දී පැති අටක් ඇති මණ්ඩපයක් සාදා ගෙන යාගය කරන තැන සත් වියත බැගින් වන චතුරශ්‍රයක අටමඟල ඇන්ද යුතු ය. එහි මණ්ඩපය අඩි අටක පමණ උසට ද භූමියෙන් අඟල් හයක පමණ උසට කෙහෙල් කඳන් උඩ සාදා ගනු ලැබේ. මේ මණ්ඩපය කෙහෙල් පතුරු ආදිය යොදා නා නා මල් ලියකම්වලින් සරසනු ලැබේ. ඉදිරිපස දොරටු වෙහි සිංහ රූප දෙකක් යොදා පුන් කලස් තබා ඒ මත පහන් දැල්වීම කෙරේ. මණ්ඩපය මුදුනෙහි සේසතක් වැනි වියනක් වෙයි. මෙම මණ්ඩපය මැද ඇති අටමඟලය මත පැදුරක් එළා ඒ මත ආතුරයා හිඳුවනු ලබයි. යාතිකා අරඹන්නේ ඊට පසුවයි.[21] මේ ආකාරයෙන් පිළියෙළ කරන මණ්ඩපයේ ආකෘතිය පළාතෙන් පළාතට විවිධ බව පෙනේ. ඒ සඳහා පැවැත්වෙන සිරිත් විරිත් සමුදයේ ද ඒකාකාර බවක් දක්නට නැත.

මහනුවර දළදා පෙරහැරෙන් පසුව පවත්වන වලියක් නැටුමට සොළොස් මඟලාවක් යොදා ගනු ලැබේ.



හතරවැනි චිත්‍රය

(මෙහි හතර වැනි චිත්‍රය) වලියක් නැටුමෙහි අරමුණ පෙරහැර කරවන්නවුනට හා එයට සහභාගි වන්නවුනට ඇති වන වස් දොස් ඇස්වහ කටවහ දුරු කිරීම යි. මෙය සිදු කරන්නේ මහනුවර විෂ්ණු දේවාලයේ දී ය. දේවාලයේ දේව රූපය ඉදිරියේ අඳින ලද සොළොස් මඟලාව තබා යාතිකා කෙරේ. වලියක් නැටුමට හැමොට ම සහභාගි විය නොහැකි අතර ඒ සඳහා වෙන්වුණු පිරිසක් හතර කෝරලයෙන් ගෙන්වාගන්නා බව කියනු ලැබේ. මේ වලියක් නැටුමට භාවිත කැරෙන කවිවලින් කීපයකි.

“ කොඩි කුඩ චාමර පලිස් පෙනෙන්නා
කුනම දැලේ එළිය පෙනෙන්නා
රත්රන් පටි ඉන පිට දිලසෙන්නා
වලියක් දෙවි වඩිනවා පෙනෙන්නා

සිවිලි ජටා යන දෙක ම බඳිනවා
මුවමල අයිලේ මැද සිටුවනවා
දහසක් නළු නාටක කරවනවා
වලියක් තුන් කට්ටුවට වඩිනවා

මල්පැල් කෝවිල් බාර වෙයල්ලා
රටේ තියෙන ලෙඩ දුරැකර පල්ලා
අවිපත් ආවුද තනවා ගල්ලා
වලියක් දෙවිඳුගෙ තෙද දූන ගල්ලා

කොඩි කුඩ චාමර පලිස් වඩාලා
කුනම පිට කම්බිලිය වසාලා
ඇතුන් අසුන් පිට සෙනඟ සදලා
වලයක් දෙවි වැඩියයි සැරසීලා

සෙත සලසන්නට වැඩි කළ වට්ටුව
දෙති පට පඬුරුත් ලොව හැම රට්ටුව
නැත අප වරදක් විඳින ගැහැට්ටුව
සෙත සලසන් වලියක් තුන් කට්ටුව ”[22]

මේ සඳහා ද වෙන් වූ සිරිත් විරිත් රාශියක් ඇති බව අසන්නට ලැබේ.

කෘෂිකාර්මික කටයුතු අතර කමතේ කටයුතු වල දී ප්‍රධාන අංගයකි අටමඟලය යන්ත්‍රයක් ලෙස ඇඳ කමතේ කෙරෙන කටයුතු ආරම්භ කිරීම. කමතේ මැද අටමඟලය යන්ත්‍රය අළුවලින් අඳිනු ලැබේ. “ඕං හීං” ආදී සලකුණු ඒ ඒ තැන්වල නිසි අයුරින් පිහිටිය යුතු වේ. සමහර පළාත්වල අටමඟලය මැදි කොට බෝ පත්‍ර හා හිරැස්ස වළල් ලක් සමඟ ගොයම් කරල් කීපයක් ද එකට ගෙන ඒ මැද තබනු ලැබේ. ඇතැම් පළාත්වල අටමඟලය මැද “නමො බුද්ධාය”[23] යන්න ලියනු දක්නට ඇත.

මෙහි 1, 2. 3 චිත්‍ර සිංහල විශ්වකෝෂයේ 1 කාණ්ඩ යෙන් උපුටා ගැනිණි. 4 වැනි චිත්‍රය වසන්ත කුමාර මහතාගේ අනුග්‍රහයෙනි.

1. ශබ්දකල්පද්‍රුම, පිට. 148.
2. ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂය, පිට. 24.
3. මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා. පිට. 273.
4. සිබවළඳ හා සිබවළඳ විනිස, පිට. 112
5. අමාවතුර, (කෝදාගොඩ ඥානාලෝක) පිට. 26.
6. මහාවංසො (පොල්වත්තේ බුද්ධදත්ත) පරි. 27 ගා. 37.
7. මහාවංසො, (පොල්වත්තේ බුද්ධදත්ත) පරි. 36 ගා. 65.
8. මහාවංස ටීකා, පිට. 393.
9. සිංහල ථූපවංසය, (වටද්දර මේධානන්ද) පිටු. 163 හා 183.
10. සිබවළඳ හා සිබවළඳ විනිස, පිට, 73.
11. සිංහල බොධිවංශය (ආචාර්ය පුංචිබණ්ඩාර සන්නස්ගල) පිට. 17.
12. සද්ධර්මරත්නාකරය (වැලිවිටියේ සෝරත) පිට. 349.
13. සද්ධර්මාලංකාරය (මකුළුදුවේ පියරතන) පිට. 351.
14. සද්ධර්මාලංකාරය (මකුළුදුවේ පියරතන) පිට. 574.
15. සද්ධර්මාලංකාරය (මකුළුදුවේ පියරතන) පිට. 810.
16. සද්ධර්මාලංකාරය (මකුළුදුවේ පියරතන) පිට. 874.
17. ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂය. කා. 2, පිට. 1001.
18. කව්මිණි කොඩොල (වී. ඇස්. ධර්මබන්ධු) පද්‍යය, 349.
19. මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, පිට. 71.
20. මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, පිටු. 124 — 127.
22. පුරාණ සිවුපද සංග්‍රහව, පිටු. 66 — 67.
23. සිංහල ජනවහර, පිට. 58.

ශ්‍රී ලංකාවේ නූතන චිත්‍ර කලාවේ ප්‍රවණතා

ෂෙල්ටන් ආරච්චිගේ

මහනුවර පොළොන්නරු අනුරාධපුර යුගවල චිත්‍ර කලාවට වඩා කවර විධියේ වෙනස්කමක්, කවර විධියේ ප්‍රවණතාවක් නූතන චිත්‍ර කලාව තුළ ඇති වී තිබේ ද, ඒ තුළ තුමූ ම හුවා දක්වන අභිනව ස්වරූපයක් තිබේ ද, එසේ නම් ඒ කුමක් ද?

නූතන චිත්‍ර කලාවේ නවීනත්වය ඇරඹෙන්නේ මහනුවර යුගය සිඳී බිඳී යමින් **සාර්ලිස්** ගුරුකුලය බිහිවන්නට අර අඳින අවස්ථාවේ සිට ය. **ජෝර්ජ් හෙන්රිකස් සහ රිචඩ් හෙන්රිකස්** යන පිය පුතුන් ටවර්හෝල් එකේ චිත්‍රවස්ත්‍ර පින්තාරුව බාර ගන්ට පෙර, චිත්‍ර කර්මයෙහි යුහුරු අපෙරදිග සොල්දදුවන් පිරිසක් මෙරටට පැමිණ මෙරට භූමි දර්ශන සිත්කම් කළ බවට වාර්තා තිබේ. එම වාර්තා ස්ඵුට කරන සාධක ද තිබේ. 19 වන ශත වර්ෂයෙහි අග භාගයෙහි නොහොත් 20 වන ශත වර්ෂයෙහි මුල් භාගයෙහි කරන ලද මේ භූමි දර්ශන සිත්තම්වල ශිල්පීය කර්ම ඊට පමණක් සීමා වී එහි රසවිඳීමින් එහාට නො ගොස් නැවතී තිබුණේ නැත. පර්යාවලෝකන න්‍යාය, ආවරණිත හැඩතල සංරචනය, එළිය සහ අන්ධකාරයේ තාත්විකත්වය මෙම භූමි දර්ශනයන්ගෙන් මෙපිට දක්වුණු ධර්මතා ය. නූතන චිත්‍ර කලාවට පිවිසි තාත්වික වාදයට පසුබිම සකස්වූයේ එතැනින් ය. අද අපට ඉතිරි වී තිබෙන චිත්‍ර කලාවේ නෂ්ටාවශේෂ ප්‍රකාශ කරන්නේ තාත්විකත්වයක් නො ව එයට පටහැනි වූ මනඃකල්පිත හැඩතලයන්ගෙන් සංයුක්ත නිර්මාණ පූර්ණ භාවිතයකි.

නූතන චිත්‍ර කලාවේ ප්‍රවණතාවන් කෙතරම් දුරට සමාජයට බලපා තිබේ ද, නැතහොත් ව්‍යවහාරාත්මක වශයෙන් රසිකයාගේ ජීවිතයට පිවිසෙන්නට තරම් ප්‍රවණතාවක් නූතන චිත්‍ර කලාව දක්වා තිබේ ද?

කලාකෘතියක් හැබැනම් එය නිර්මාණ විය යුත්තේ හෘදය අභ්‍යන්තරයෙන් කෙරෙන අව්‍යාජ පෙළඹවීම විසින් ය. කලාකෘති බිහිවන්නේ හිතෙනි. අනුකෘති බිහිවන්නේ අතිනි. ඊනියා කලා ප්‍රදර්ශනයන්ගෙන් කෙරෙන්නේ කෘතහස්තකර ශිල්පයෙහි ප්‍රභාවය ය. කලාතුරකින් කෙනෙකුන් දෙන්නෙකුන් තම චේෂ්ඨාපිත සංකල්පයන්ට ශිල්ප දත්තයන් යොදගත් අවස්ථා ඉදිරිපත් වී තිබේ. මේ අතරින් වැඩි දෙනෙක් අයත් වන්නේ නූතන ශ්‍රී ලාංකික චිත්‍ර කලා ක්ෂේත්‍රයේ මධ්‍යතන අවදියට ය. නූතන අවදියේ වැඩි කාලයක් තුළ තම නිල නොලත් ආධිපත්‍යය පතුරුවා ගෙන සිටි 43 කණ්ඩායම තම දෙවන පරපුරට නූතනය උරුම කර දී නිහඬ ව සිටින්නාක් බඳු ය. තමන් විසින් ප්‍රගුණ කරගත් ආයතනික හුරුව චිත්‍ර කලා මාධ්‍යයේ ශක්‍යතාවන්ට පවරා දෙමින් එහි නිර්මාණයික ගුණය කෙරෙහි පමණක් විශ්වාසය තැබූ 43 කණ්ඩායම සිය විඳුම් නිමැවුම් වශයෙන් චිත්‍ර කලාව ඉදිරියට ගෙනිච්චේ ය. උහු තම ආයතනික ශිල්පහුරුවට ප්‍රතිපක්ෂ ව කල්පනය කිරීමෙන් ස්වයං කලාවක් බිහි කිරීමට උත්සුක වූහ. 43 කණ්ඩායමේ **ජස්ටින් පිරිස් දූරණියගලට** තිබුණේ අනන්‍යසාධාරණත්වයකි. විටෙක ඔහුගේ කෘතීන් ආයතනික හුරුවට අනුගාමී ය. විටෙක එය නො හඳුනන තරමට ඉඳුරාම වෙනසි. එහිම **රිචඩ් ගේබ්‍රියල්ගේ** අපූර්ව රේඛා ලාලිත්‍යය, තමනට පාදකවූයේ **අජන්තාව** ද නැතහොත් **තිවංක** පිළිමගේ දැයි අඩමාන හිතෙන තරමට නව්‍ය ස්වරූපයකින් පෙනී සිටියි. සම්පිණ්ඩනයක් වශයෙන් ඔහු ගේ හැඩතල සරල ය. පසුබිම වාම් ය. ඉන්නිසා ප්‍රස්තුතය වඩා ඉස්මතුවී අත් දැකීමට ඔබ සමීප කරවන්නේ ය. **කාජුරාහෝ එල්ලෝරා** වැනි භාරතීය ශෛල මූර්තීන්හි ලාලිත්‍යය උකහා ගන්නා **ජෝජ් කීට** ගේ විෂය

ප්‍රදේශය **පිකැසෝ** කලක් ඇබ්බැහි වී සිටි ඝනික වාදී හැඩතල සරණිය සහ **මෝගල්** සිතුවමේ වර්ණ පටිපාටිය උපයෝගී කර ගන්නා නමුත් කීට්ගෙන් දැක්වෙන්නේ ඒ දෙක ම අධමීමා කරගත් අභිනව ස්වයං සිද්ධ රසෝත්පාදක ඉස්මතුවකි.

නූතන චිත්‍ර කලාව මෙතෙක් හෙළිකර දක්වන ලද විෂය ප්‍රදේශය තුළ එය දිරි ගන්වා ඉදිරියට යවන්ට තරම් හය්‍ය හත්තිය ඇති පියවරක් තැබෙන්නේ හෙමි හෙමින් ය. මහනුවර යුගයෙන් වෙන්වී තාත්විකත්වයේ ඉම් ගම් සොයමින් අතන මෙතන කරක් ගැසූ නූතන චිත්‍ර කලාව දැන් දැන් එය ප්‍රතික්ෂේප කරමින් චිත්‍ර කලාවේ මාධ්‍යය හඳුනා ගැනීමට තම තමන්ගේ නැණ පමණින් වෑයම් කරමින් සංකල්පනික භාවිකත්ව යට ඉව අල්ලමින් ගමන් කරන බවක් පෙනේ. චිත්‍රයක ජීවය ඇත්තේ ඉදිරිපත් වාච්‍ය ස්වරූපයේ නොව එහි ගැබ්වුණු අනුභූතියේ බව ඔව්හු නිහඬ ව පෙන්වා දුන්හ. නවානුභූතීන් බිහි කරමින් එම විෂයෙහි නියතවූත්, ඒකාග්‍රවූත් දෘෂ්ටිකෝණයක් හෙළි නොකරන අති නූතන චිත්‍රකර්ම අතරෙහි ස්ටැන්ලි අබේසිංහ, තිලක් අබේසිංහ, සෝම බන්ධු විද්‍යාපති, සුමන දිසානායක, එච්. ඒ. කරුණාරත්න, ඩබ්. ආර්. විජේසෝම ආදීහු ඊට ප්‍රත්‍යුත්තර සපයමින් තම නිර්මාණ කරගෙන යති. ඔව්හු තම වස්තු විෂය මෙන්ම ශෛලිය ද ප්‍රස්තුතයට අභිමත පරිදිම යොදා ගනිමින් තම ස්වාධීනත්වය රැක ගනිති. ඔව්හු ලංකා චිත්‍ර කලා ක්ෂේත්‍ර විෂයයෙහි නියත කලා පෞරුෂයක් බිහිකර තැබුවාහු වෙති. මේ හැම දෙනම ස්වාභාවික ජීවන චක්‍රයක් මෙන්ම ස්වාභාවික පරිසර ධර්ම යෙන් අනුභාවය ලැබ ස්වකීය හැඩතල සිය මනෝගතය වෙතින් බිහිවීමට ඉඩ හැරියාහු ද වෙති. එහි දක්නා ලැබෙන්නෝ විශ්ව රසිකත්වයට සියලු දොර කවුළු විදහළ පාරිකල්පනයන් ය.

නූතන යුගය බිහිවූයේ 20 වන සියවසේ තෙවන දශකය පටන් ගැන්මේ දී බව යට සඳහන් විය. ඒ ටවර්හෝල් නාටකයේ චිත්‍ර වස්ත්‍ර හෙවත් පසුබිම් තිර ඇඳීමෙහි නැඹුරු වූ හෙන්රිකස් පිය පුතුන් අනුව ගිය **එම්. සාර්ලිස්** මාස්ටර් සහ එම ගුරුකුලය ප්‍රධාන කොට ගෙන බවද සඳහන් විය. එසේ එම ගුරු කුලය විසින් චිත්‍රකලා කටයුතු පුරුදු විධියට කරගෙන යද්දී **විලියම් පේදිස්** සමාගම මගින් සාර්ලිස් මාස්ටර් ලවා බෞඩ කතා, බුඩචරිත කතා, ජාතක කතා, ඓතිහාසික කතා, ආදිය විෂය කොට ගත් චිත්‍ර අන්දවා. සායම් කරවා, **ජර්මනියට** යවා ඔප කඩදසියේ අච්චු ගස්වා නොග ගණනින් සිංහල බෞඩයන් අතර ජනප්‍රිය කිරීමේ ව්‍යාපාර කළ බව අපේ ජන වංශය කියයි. එතෙක් සිංහල බෞඩ ගෙබිත්තිවල රාමු වී එල්ලී සිටි, **එංගලන්ත** රජ පවුලේ ජීවිතය වෙනුවට මෙම චිත්‍ර සමූහය මහත් උත්කර්ෂයෙන් පිළිගන්නා ලදී. මෙම උත්කර්ෂය නූතන චිත්‍ර කලා වංශයෙහි එක්තරා ඓතිහාසික සිහිවටනයක් පමණි. සිංහල බෞඩයන්ගේ මේ පිළිගැනීම තම ආගමික ශ්‍රඩාව පිණිස විය, එහි ඇති සෞන්දර්යාත්මක අගයක් සලකා ගෙන නො වේ. එක් අතකින් එහි ඇති කලාත්මක අගයක් නැති වුවත්, ඊනියා සාර්ලිස් චිත්‍රකර්ම සමුදය අනියම් සොඳුරු රසිකබවක් නූතනයෙහි ඇති කරන්ට තරම් සමත් වූණේ නැතැයි කිව හැකි ද?

මෙයට පෙර සාර්ලිස් විසින් බෞඩ විහාර ආරාම සිතුවම්කොට අදාළ ප්‍රතිමාකර්ම ද ආදි කරන ලදී. මේ සාර්ලිස් ගුරු කුලයට මූල පාදක වූයේ තාත්විකවාදය නමුදු ප්‍රස්තුත සිද්ධීන්ගේ ඓති හාසික වාතාවරණය වශයෙන් හෝ ශාස්ත්‍රීය විධි නියාම වශයෙන් හෝ කලාත්මක වටිනා කමකින් තොරවූ එය, නීරස තෙල් පින්තාරු වෙක්ම විය. එය ප්‍රභවය ලැබුවේ ඒ කාලයේම වාගේ ප්‍රචලිත වූ යටකී භූමි දර්ශනයන් ගෙන් නො වේ. එම තාත්විකවාදයෙන් හෝ නොවේ. ඒ වූ කලී සුලබ වාණිජ චිත්‍ර කරුවන් අතින් බිහිවූ ගතානුගතික ජනප්‍රිය විලාසිතාවක් පමණි.

එක් පැත්තකින් එය අපේ **මහනුවර** සිතුවම් ශෛලියට බලවත් තර්ජනයක් ගෙනාවේ ය. අනෙක් පැත්තෙන් පාරම්පරික චිත්‍ර කලාව අතරමං කෙළේ ය. තව පැත්තකින් කලාරුචිකත්වය අන්ද මන්ද කරන ලදී. සාර්ලිස් ගුරු කුලයේ මේ අභිනව චිත්‍ර කලාව සිංහල බෞද්ධයන්ගේ විරෝධයට ද ඉලක්ක වූ බව මේ අරභයා වාද විවාද මතවාද ආදිය ප්‍රකාශිත 'සරසවි සඳරැස' 'ස්වදේශ මිත්‍රයා' ''දිනමිණ වෙසක් කලාපය '' ආදී පුවත්පත් සඟරා ලිපිවලින් පෙනේ. මෙතුවක් මෙරට පැවති චිත්‍ර ශිල්පයට අභියෝගයක් වූ මේ නවීන කලා ව්‍යාපාරය හුදෙකලාව ගත්විට අගතිගාමී ප්‍රතිඵල යක් වුවත්, පසු කාලයේ දී ඇති වූ, තාත්විකවාදී නැඹුරුවට රුකුල් දෙන්නක් බවට පත්විය. ඒ කියන්නේ අඩු වශයෙන් තාත්ත්වික චිත්‍ර කලා ශෛලිය යනු කුමක් ද කියා හඳුනාගැනීමට මං පෑදූයේ මේ අප්‍රභෂ්ය තෙල් පින්තාරුව යයි කිව නොහැකි ද?

කෙසේ හෝ දැන් නූතන යයි කිව හැකි චිත්‍ර කලාවක් උපදී ඇත. දැන් ඇත්තේ එය පෝෂණය කර හද වඩා ගැනීමයි. ඊට නම් මාධ්‍යය පිළිබඳ

වැටහීමක් හා කෘතහස්තතාවක් ඇති, තම අත්දැකීම් තුළින් ජීවිතය විනිවිද දැක එමගින් ජීවිතපරිඥාන යක් රසිකයාට ප්‍රදානය කිරීමට තරම් ප්‍රතිභාවක් හෙවත් වහා වැටහෙන නුවණක් ඇති රස හඳුනන චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ මෙන්ම චිත්‍ර කලාකරුවන්ගේ සංගමයක් අවශ්‍ය ය. ඉදින් එම සංගමය විසින් වස්තු කරගනු ලබන්නේ සම්භාවිත සකු සාහිත්‍යය වේවා, ජන නිෂ්පාදන සරල හැඩතල වේවා, **පැරිස්** ගුරුකුලයේ හෝ **ඇමරිකන්** හිතලුවේ නව්‍යකරණයන් හෝ වේවා, දැන් මෙහි ලා අවශ්‍ය වන්නේ ප්‍රකාශන බලවේගයේ විපුල පරිසර ශක්‍ය ධාරුවක් ය. චිත්‍රකර්මවල ඇති වර්ණ සහ රේඛා මගින් මවන හැඩතල නවතාවකින් හා අපූර්වාකාරයකින් භාවිත කිරීමට චිත්‍ර කරුවන් පෙළඹීමෙන් ය, එහි ප්‍රවණතා දැක්වෙන්නේ.

හුදී ජන ප්‍රසාදිත සාර්ලිස් මාස්ටර් ගුරු කුලයේ රස ප්‍රභිනත්වය දැක්වීමට, ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා, වාසල මුදලි අමරසේකර, ඩොනල්ඩ් රාමනායක, ඩේවිඩ් පේන්ටර් වැනි තාත්ත්විකවාදී චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ කෘති උපස්තම්භක විය. 43 කණ්ඩායමේ හැරී පීරිස් ද, මීට තරමක් සමීප වූ නමුදු වාසල මුදලිගේ හෝ ජේ. ඩී. ඒ. ගේ ආලේඛ්‍යයන්හි නැති සංකල්පිත ස්වරූපයක් පීරිස් තුළින් නික්මුණි.

චිත්‍ර කරණයෙහිලා රේඛාවේ හා වර්ණයේ ඇති බලය තම තමන්ගේ හිතලු පරිදි නිදහසේ පරිහරණය කෙළේ 43 කණ්ඩායම ය. පසුව ඔවුන් ගේ ව්‍යුත්පත්තිය නිසා ප්‍රතිභාව තියුණු විය. අලුතින් පිබිදුණු ප්‍රාණවත් රේඛා මංජරියක් හා වර්ණයේ අපූර්ව ජීවස්පන්දනයක් මගින් හිස ඔසවන්ට නූතන චිත්‍ර කලාවට හැකි වූයේ 43 කණ්ඩායම ගත් මග නිසා ය. පුද්ගලික ජීවන දෘෂ්ටියක්, හෘදයංගමයේ පුද්ගලිකත්වයක්, චිත්‍ර කලා කරුවාට ද ඇති බව පළමු වැනි වරට රසිකයා වටහා ගත්තේ 43 කණ්ඩායමේ අභිනව ව්‍යායාමය හේතු කොට ගෙන ය. එහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් රසික ක්ෂේත්‍රයෙහි පවා ප්‍රබෝධයක් ඇති විය. නවීන ලෝකයේ සෙසු ජාතීන් සමග පවත්වා ගත හැකි ස්වෛරී චිත්‍ර කලාවක් ගොඩ නගා ගැනීමේ ප්‍රවේගික බලය පිළිබඳ ධෛර්‍යය සම්පන්න පණිවුඩය, මෙසේ අප වෙත ඉදිරිපත් කෙළේ 43 කණ්ඩායම ය. තාත්ත්විකත්වයේ පටු සීමා ඇතුළත කරකැවී, වර්ණ සංයෝජක නීතිරීති ආදියේ නිර්දය ග්‍රහණයෙන් මිරිකී, ස්වතන්ත්‍රයේ මුල් හින්දවා එහි ජීවස්පන්දනයෙන් ඉවත්වුණි, ලාංකික චිත්‍රශිල්පයට ඔව්හු අලුත් පුරෝගාමීත්ව යක් තුමූ ම හඳුන්වා දුන්හ.

ලේඛියෙන් ම ඇවිස්සිය හැකි රාගය, ශෝකය වැනි දළ හැඟීම් වෙනුවට නිශ්චිත (ලේබල්) රසවාදයෙන් කොන්වුණි. මානුෂික චින්තනයන් දක්වාලූ ඔව්හු තම අත්දැකීම් පාලන යෙන් යුතුව ඉදිරිපත් කිරීමෙන් ම එහි අන්තර් ගතය ද ග්‍රහණය කළෝය. බිතුසිතුවම් පිටපත් කිරීමෙන් අන්තර්ජාතික කීර්තියක් ද දිනාගත් **එල්. ටී. පී. මංජු ශ්‍රී** 43 කණ්ඩායමේ සාමාජිකයෙක් විය. මෙ **සිරිගුනසිංහයන්** හා එක්ව පුරාණ පන්සල් වලට ගොස් බිතුසිතුවම් පිටපත් කෙළේය. ඒ එක්කම තමා ඇසූ දුටු ඒ පිළිබඳ සිද්ධි අත්දැකීම් ඇසුරෙන් පත්තරවලට ලිව්වේ ය. බිතුසිතුවම් පිටපත් කරණය ද මංජු ශ්‍රී මගින් 43 කණ්ඩායම හඳුන්වා දුන් තවත් මාවතක් වී ද? ඒ තුළ ඔහුගේ ක්‍රියා වේගය පෘථුල විය. ගැඹුරු විය. එමගින් ඔහු ඊට පුරෝගාමීත්වයක් දීම ඔහු අතින් ඊට සැලසුණු මෙහෙය යි.

නූතන යුගයේ දී නව මං සොයමින් අලුත් අලුත් ආකෘතීන් හා ශෛලීන් ගවේෂණය කරමින් නවීන චිත්‍ර ශිල්පීන් දැක් වූ දයකත්වය කවරේදැයි රසිකයා වහා හඳුනා ගනී. මේ යටතේ ඉතා ප්‍රකට චිර ප්‍රසිද්ධ ශිල්පීන් සේම, චිත්‍ර ශිල්පීන් හැටියට ජන කාන්ත නොවුණු මහාචාර්‍ය සිරි ගුනසිංහ, වසන්ත කුමාර, මහාචාර්‍ය දැඩ් හල්පෙ, කුලනාථ සේනාධීර, සෙක්ස්ටස් අල්විස්, මහගම සේකර, වැනි ශිල්පීන් නූතන කලාවට නවතාවක් එක් කළ අතර, වසන්ත කුමාරගේ රේඛා ලාලිත්‍යය අපූර්ව විරූ ය. සිරි ගුනසිංහ සම්භාවිත සංකේත භාවිතය දන්හරි. චිත්‍රකලාව දෙස මහගම සේකර බැලුවේ **රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්** දුමා බැලූ ආකාර යට ය. අදහස් ප්‍රකාශනයට මුල් තැන දෙන හේ සම්ප්‍රදය හෝ ගතානුගතිකත්වය මගහරියි. තම ව්‍යුත්පත්තියෙන් ප්‍රකාශනයට පෝෂණය ලබා ගනී. ශිල්පීය ගුණ නොතකා හරී. මේ ගණයෙහි ලා ගිනිය හැකි රාජු මයිකල් පෙරේරා, මයිකල් අන්තෝනියුස් යන ශිල්පීන් අතිසත්වාදයේ සමීප ආශ්‍රය ලබා ගෙන ඔවුනොවුන්ට ප්‍රතිවිරුද්ධ ආකල්පයන් දෙකක ගමන් කරති. ඔවුන්ගේ ප්‍රකාශන රීතීන් ද ඊට සමාන්තර ය. රේඛාව කෙරෙහි තැබූ විශ්වාසය සිය ආත්ම ශක්තිය කොට සලකා උද්භිද ජීවිතය වස්තු විෂය කොට ගත් නිර්මාණ සමුච්චයක් කරුණාසිරි විජේසිංහ නමැති නූතන තරුණ ශිල්පියා ගෙන් මතුවිය. ඔහුගේ කෘතීන් ලකී සේනානායක ගේ සංනිදර්ශන ගත උද්භිද සටහන් හා සැසඳීමෙන් එතුළ ඇති නිසග නිර්මාණ ශක්තිය හා විනිවිද දකින පුද්ගල නුවණ ඔබට හඳුනා ගන්ට පුළුවන.

මෙසේ කොට ලලිත කලා අංශය මතු නොව ව්‍යවහාරික චිත්‍ර කලාව ඒ හා සමාන ප්‍රවණතාවක් දක්වා සිටී. එදිනෙදා ජීවිතයෙහි ලා වැදගත් වන ඇඳුම් බැඳුම් ආභරණ පාරිභාරික ගණයට අයත් විවිධ භාණ්ඩ ආදියේ හැඩය, වර්ණය, මාධ්‍යය, මතු නොව ඒවායේ ආලංකාරික ඒකක ආදියේ

පවා වෙනසක් දක්ක හැකිවිය. පොත්පත් සහරා පත්‍රිකාදියේ සංනිදර්ශන සටහන් පවා අලුත් පරිකල්පනයකින් හා සැලසුමකින් යුක්ත විය. ව්‍යවහාරික පැවැත්ම හා කාලීන ජන අවශ්‍යතාව වටහාගත් කලාකරුවන් ගේ දයකත්වය දිනපතාම මීට එක් වෙමින් පවතී. ඔවුනතරින් ලාල් හරින්ද්‍රනාත්, සෝමසිරි හේරත්, සුමන දිසානායක, සරත් චන්ද්‍රජීව, තිලක් සමරවික්‍රම, චින්තන ජයසේන, ඇලෙක්ස් රණසිංහ, පියරත්න හේවාබැට්ටගේ ආදී කොට ගත් ප්‍රකට කලා ශිල්පීහු ද, අප්‍රකට කලා ශිල්පීහු ද, මූලාචාරීහු ද වෙති. මෙකී ශිල්පීන්ගේ ක්ෂණික සංකල්පනයන් තුළ, සමතුලිත රසානුභූතීන් හා කලාත්මක විචිත්‍රත්වයක් ගැබ්ව තිබුණි.

නූතන චිත්‍ර කලාවේ නව නැම්මක් ඇති කළ **ග්‍රැපික් චිත්‍ර** ශිල්පය ඊට අයත් තාක්ෂණික උපක්‍රමයන් සමග දැන් පෙරමුණ ගෙන සිටී. ඊට අයත් සියලු උපක්‍රම මගින් මනුකර දක්වන කෘතීන්තර ලලිත කලාවේ සියුම් විඳුම් ලකුණු දැන් දැන් එහි විද්‍යමාන වෙයි. ප්‍රකට කලා ශිල්පි ඊ. එස්. එස්වර් හා **ප්‍රංශ ජාතික** තෙරේස් මෝගන්, **ස්විඩනයේ** වෙයිස්ලන්ඩ්, ආදීන් විසින් මෙරට පැවැත්වූ අනු පිටපත් හා සසඳන කල අපේ කෘතීන් ද ඒ හා සමරග උරෙ නුර ගැටී සිටින්ට තරම් සමත් ව සිටී.

ළමා චිත්‍ර කලාව ලබා ඇති ප්‍රගතිය නූතන චිත්‍ර කලාව ලබාගත් තවත් සම්පතකි. එය ප්‍රවීණ චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ කෘති තරමට ම ඒ හා පරිමාණයෙන් ජාත්‍යන්තර ප්‍රසිද්ධියටත්, කීර්තියටත් පත්ව තිබේ. මෙකී දරක කලාශිල්පීන් මෙහෙය වූ ගුරුපදේශකත්වය විසින් අනුකාරකත්වය යටපත් කොට ළමා නිර්මාණ පුබුදු කරවීමෙහි අග්‍ර ඵලය නම් මෙම නිදහස් නිවහල් නිතැත් හැඩතල මතු වෙයි. මේ අතින්, මෙවන් ළමා නිර්මාණ අහුරක් එළි දැක්වූ **මැලබෝන්** ආට් හසලෙහි ප්‍රදර්ශනය (1974) රසික සිතින් බැහැර නොවේ. මෙසේ ළමයින් විසින් නිදැල්ලේ බිහි කරන පරිකල්පනයන් තුළ අමූර්ත ලක්ෂණ දකිය හැකි වුනත්, ළමයින්ට විශේෂ වූ ආවේණික වූ සුවිශේෂත්වයක් ඒ තුළ දක්ක හැකි ය. වැඩිහිටි ශිල්පීන් ගේ තරම් මෝරා ගොස් නැති ඒ තුළ පවතින විශේෂත්වය ද මෙම නොමේරූ බව මැයි.

නූතන චිත්‍ර කලාව තුළ දේශීයත්වයක් ගොඩ නගා ගත යුතු ය යන මතවාදය එතරම්ම බලවත්ව නොවුනත් තුඩ තුඩ පවතින බවක් කිව හැකියි. 1956 න් ඇරඹී දේශීය ජාතිකවාදී සංස්කෘතික ප්‍රබෝධයත් එය එළි බටුයේ සංවිධානාත්මක ස්වරූපයෙනි. ජාතික කලාවක අවශ්‍යතාව හැටියට පිබිදුණු එය අද නිහඬව සිටින්නේ හතර වටින් හමා එන ලෝකයේ සෑම කලා ගුරු කුලයකම බලපෑම් ලැබී එය වර්ණ හා රේඛා මාධ්‍යයෙන් ඉදිවෙන ඕනෑම හැඩතලයකටම ඉඩ දී තමන්ගේ ඇති කාලීන අනවශ්‍යතාව පිළිගෙන ඇති බැවින් ද! ඉදින් ජාතික කලාවක් හෝ චිත්‍රකලාවෙහි දේශීයත්වයක් හෝ මතු කෙරෙන නොයෙක් විධියේ සාධක නොසිතූ වෙලාවක, නොසිතූ පරිදි හිටි ගමන් මතුවෙයි.

ජාතික කලාවක කාහල ඝෝෂාවට පසුබිම් සැපයූයේ භාරතයේ විශ්වභාරතී සරසවියේ අධ්‍යාපනය ලබා මෙහි පැමිණ පසුව සංගීත ක්ෂේත්‍රයට එක් වූ ආනන්ද සමරකෝන්, ජී. ආර්. එඩ්වඩ්, සි. ද එස්. කුලතිලක, ප්‍රමුඛ කාණ්ඩයක් විසිනි. පුරාතන ඉන්දියානු චිත්‍ර කලාවක් වූ **වොෂිංජේන්ට** හෙවත් සේදීමේ පින්තාරු ක්‍රමය ප්‍රගුණ කරගෙන සිටි තවත් පිරිසක් ද විය. මේ පිරිසට ප්‍රේමතිලක සකලසූරිය, සෝමබන්ධු විද්‍යාපති, දයානන්ද ද මැල්, ඒ. ඩී. ජයතිලක, බර්නාඩ් ලොකුගේ, එල්. පී. ඩී. ප්‍රේමසිරි, ආදීන් අයත් වන අතර ඔවුන් මීට එකතු වූයේ පසුව ය. මේ පසුබිම යටතේ බලවත් උද්ඝෝෂණයෙන් බිහිකරගත් **ජාතික කලා පෙරමුණ** නමැති සංවිධානය, වාර්ෂිකව ප්‍රදර්ශන කීපයක් පැවැත් වූ නමුත් නූතනයට වැදගැම්මක් ඇති එකදු කලාකරුවෙක්වත් බිහිකිරීමට සමත්වී නැත. රේඛාව මුඛ්‍ය මාධ්‍යය කොට තබා ගෙන පැරණි බිතුසිත්තම් පිටපත් පුන පුනා අනුකරණය කළා මිස නව නිර්මාණයට තැනක් දුනුන් බැවිනි, ඒ. මේ පටු රාමුවෙන් වෙන්වී රේඛාවේ නිසග සුනම්‍ය ලාලිත්‍යය කිසිම බැඳීමකින් තොරව භාවිත කළ ප්‍රේමතිලක සකලසූරිය, ජෝජ් කීට්, එල්. ටී. පී. මංජුශ්‍රී, මහගම සේකර, ඩැනී විමලසිරි, උපසේන ගුණවර්ධන, ජැක් කුලසිංහ, සුනිල් ජයවීර, පුෂ්පානන්ද වීරසිංහ, සීවලී ඉලංගසිංහ, ජ්. එල්. ඩී. සිරිසේන, එස්. එච්. සරත්, ජයන්ත ප්‍රේමචන්ද්‍ර ආදීන් දක්විය හැකි ය. මේ කවුරුත් ව්‍යුත්පත්ති ගුණයෙන් යුක්ත වූවාහු තම තමන්ගේ ආවේණිකත්වය සොයා වෙන වෙනම ගමන් ගත්තාහු ය. සකලසූරිය, කීට් ඇතුළු මේ කියන ලද ශිල්පීන්ගෙන් වැඩි දෙනෙක් රේඛාව පරිහරණය කෙළේ පෙරදිග කලා ආරකට හෝ වෙනයම් ශෛලියකට හෝ ගැති වෙමින් නො වේ. ඩැනී විමලසිරි සිය ලෝවැඩ සහරා සිතුවම්වල වර්ණ පදස රේඛා ලාලිත්‍යය හා හරි හරියට භාවිත කළ අතර, ජෝජ් කීට්, මංජුශ්‍රී, සේකර යන තිදෙන පිකැසෝගෙන් අනුභාවය ලබා ගත්හ. කීට්ගේ රේඛාවල පිකැසෝගේ ඝනිකවාදී හැඩතල සුලබය. මහගම සේකරට යම් ප්‍රමාණයට ඝනිකවාදය බල පැවත් ඔහුගේ ඇත්තේ ප්‍රස්තුතය විසින් අඹා දක්වන හැඩයකි. පොදුවේ ගත්කල ප්‍රේමරත්න වනිගතුංග, එස්. පී. චාල්ස්, ජයසිරි සේමගේ

චන්ද්‍රා ඉහළගම, විමලසේන ඩයස්, කතළුවේ ජී. බී. ද සිල්වා වැනි ශිල්පීන් භාවිතයට ගන්නේ හුරු පුරුදු සම්භාවිත රේඛා රටාව මැයි.

අපේ අනන්‍යතාව ප්‍රකාශ කිරීමේ මාධ්‍යයක් හැටියට පුරාතන චිත්‍ර කලා ශෛලීන් එසේම පිටපත් කිරීම, ආභාසය ලැබීම, අනුකරණය කිරීම, ආදි හැමෙකක්ම ප්‍රතික්ෂේප කරන නූතන තරුණ ශිල්පීන් දේශීයත්වය නැත්නම් ජාතිකත්වය අර්ථකථනය කරන්නේ වෙනස් පදනමක් මත පිහිටිමෙනි. මේ පදනම සකස්වූයේ සාහිත්‍ය, සංගීත, නෘත්‍ය, නාට්‍ය, සිනමා, ආදි අවශේෂ කලාවන්ගේ රසිකත්වය පිහිට කොට ගැනීමෙනි. ඇත්ත වශයෙන්ම චිත්‍රකලා රසිකත්වය වුව ගොඩ නැගෙන්නේ සෙසු කලාරුචීන්ගේ පෝෂණය ලබමින් ය. නූතන යුගයේ ඕනෑම කලාවක් එකිනෙකට බලපාන බව ප්‍රායෝගික සත්‍යයකි. ඔවුන් නිර්වචනය කරන දේශීයත්වය පිළිබඳ ජීවමාන සාධක ටුනිටි කොලිපි පල්ලියෙන්, පන්නිපිටිය පල්ලියෙන්, තෙරේස් මෝගන් නමැති ප්‍රංශ ශිල්පිනියගේ 'කාශ්‍යප රජුගේ ආත්මය' නමැති චිත්‍රාවලියෙන් දකිත හැකි ය. මෙහිදී දේශීයත්වය, ජාතිකත්වය යන සංකල්ප නිර්දය විචාරයට භාජනවීම පුදුමයට කාරණයක් නොවේ. එහෙත් සාහිත්‍යය හෝ සිනමාව මෙන් ඒ මේ අතට නැවුණු, මතවාදි ගුරුකුල සංඝටනයෙන් පෝෂණය වුණු ශ්‍රී ලාංකික නූතන චිත්‍ර කලාවක් පහළ වී ගෙන එන්නේ දැන් ය. දේශීය චිත්‍ර කලාවක් ගොඩ නැගීම සඳහා දේශීය වර්ණ ම අවශ්‍යය යනාදී මතවාදයක් ක්ෂේත්‍රය තුළින් පැන නො නැගුනත්, එම සංකල්පනය ගැන නොසලකාම ස්වාභාවික වර්ණය හා එහි ශක්ති ප්‍රභාව කෙරෙහි විශ්වාසයක් තබා දේශීය අමු ද්‍රව්‍යයන්ගෙන් වර්ණ පටිපාටියක් නිෂ්පාදනය කොට එයින් තමන්ගේ චිත්‍ර නිර්මාණය කළ ශිල්පීන් ද කීප දෙනෙකි. ඔවුන තරින් ආනන්ද සමරකෝන්, වල්මුනි සොවුල්යස් මැන්ඩිස්, උපසේන ගුණවර්ධන වූ කලී මෙනෙක් එහි නියැලුන ප්‍රකට කලාකරුවන් ය. මේ සඳහා ගවේෂණය කළ හා කරමින් සිටින තවත් අප්‍රකට ශිල්පීන් තවත් කොතෙකුත් ඉන්නවා විය හැකි ය.

සාහිත්‍යය සහ සිනමාව විසින් ප්‍රදානය කරන ලද්දක් හැටියටය, නූතන යුගයේ චිත්‍ර කලාවට පිවිසුණු දේශපාලනාර්ථ නියෝජනය වන්නේ. සාහිත්‍ය විචාරයේ දී දැනට භාවිත වන 'යුගයේ අවශ්‍යතාවය, දැක්වීම, සමාජ යථාර්ථය පිළිබිඹු කිරීම, සමාජවාදී යථාර්ථය හෙළි කිරීම,' යනාදී යෙදුම් මගිනි. එමගින් බලාපොරොත්තු වන්නේ කාලීන සමාජ ව්‍යූහය ධ්වනිත කිරීම පිණිස කලාකරුවා කෙතරම් දුරකට කාලීන සමාජ යථාර්ථය පිළිබිඹු කර ඇද්ද යන්න හේතු යුක්තව සොයා බැලීම ය. මෙම මතාන්තරය මත පිහිටා චිත්‍ර කරණයෙහි යෙදීමට ප්‍රිය කාරක අංකුර ශිල්පීන් අතනින් මෙතනින් තවු ගසන බව පෙනේ. මේ බව මනාව ස්ඵුට වන්නක් හැටියට ශිල්පීන් තිදෙනකු මෑතදී පැවැත්වූ 'සාමය' නමින් නම් කරන ලද ප්‍රදර්ශන තුන ගත හැකිය. මෙම ප්‍රදර්ශන යන්හි අභිප්‍රේතාර්ථසාධනය පිණිස මාධ්‍යය හසුරුවා තිබුණු කෘති අතිශයින් විරල විය. ඒ හැම කෙනෙකුන් ම කර තිබුණේ තමන් ලත් අත් හුරුවෙන් කළ ශිල්පීය පින්තාරු සහ රේඛා සටහන් ය. ඒ මිසක ප්‍රස්තුතය ජනතාව අතරට ගෙන යන් කර වීමට උත්සුක වූවා නොවේ. සාහිත්‍යය හෝ වේවා, සිනමාව හෝ වේවා, චිත්‍ර කලාව හෝ වේවා, මේ සෑම කලාවකම මාධ්‍යය හැරුණු කොට ගති නිරූපණය මුණ ගැසෙන්නේ එකම ක්ෂේත්‍රයක් නොහොත් දෘෂ්ටිජාලයක් මත්තෙහි ය. එහෙයින් මෙහි උපුටා දැක්වුණු යෙදුම් හෝ අදාළ ආකල්පය චිත්‍ර කලාවෙන් පිළිබිඹු කළ නොහැයි යයි කිව හැකි නොවේ. කිව නොයුතු යයි කිවහැකි නොවේ. පළමු කොටම එය කලාකරුවාට පුද්ගල බද්ධ විය යුතුය. එය ඔහුගේ ම අත්දැකීමක් බවට පත් විය යුතුය. එසේ වන්නට නම් එයට නියතවූත්, ස්ථිරසාරවූත්, පෞද්ගලික දෘෂ්ටියක් හෙවත් පුද්ගල පාදකයක් කලාකරුවා සතුව තිබිය යුතුය. අත්දැකීම ආත්ම කොට ගත් අව්‍යාජ වේදයිතයක නිතැත් පෙළඹවීමකින් මිස කලා නිර්මාණයක් මෝචනය වන්නේ නැති බව මෙහිලා කියනුම කුමට ද! ශිල්ප හුරුවත්, බුද්ධි විෂයක සංනිවේදන යත් පමණක් පමණවනැයි උහු සිතා ද!

එහෙයින් ඉහත කිව යටතේ රසයක මුවාවෙන් පැමිණෙන ශෘංගාර ඕග, දේශපාලන පොර පිටියෙන් ඇහෙන ජාතිවාද වේදනා, සමාජවාදී ව්‍යාපාරයෙන් ගලා ආ පීඩිත පන්තියේ ශෝකාලාප, චිත්‍ර කලාව මගින් ප්‍රකාශ කිරීමට තැත් දැරූ අවස්ථා බොහෝ ය. මින් ගම්‍ය වන්නේ යථාර්ථය විදහා දැක්වීම හෝ දේශපාලන වාද විවාදදිය වස්තු කර ගැනීම හෝ චිත්‍ර කලාවට වස්තු නොවිය යුතු බවක් නොවේ. එනෙක් මෙනෙක් කරන ලද මෙකී කෘතීන්ගෙන් හමා ආයේ අත් දැකීමෙහි ව්‍යාජ බවකි. හිස් බවකි. තමන් දන්නා ශිල්පීය අත් හුරුව මෙහෙයා ආලේප කරන ලද ඇස් වශීකෘත වර්ණ පටිපාටියක් හෝ චමත්කාරික රේඛා රටාවක් හෝ පමණි. එපමණක් පමණක් දැක්වුණු ප්‍රදර්ශන සංයුක්ත වූයේ ජීව රූප අධ්‍යයනයක්, ද්‍රව්‍ය බලා ඇඳීමක්, ග්‍රැපික් මෝස්තරයක්, භූමි දර්ශනයක්, රේඛා සටහනක්, බිතුසිතුවම් පිටපතක්, හැඩතල සම්පිණ්ඩනයක්, වර්ණ තුලනයක් අඩංගු වට්ටෝරු දැක්මක් මිස, චිත්‍ර කලා දැක්මක් නම් නො වේ. එවැන්නකින් හඳුනා ගත හැකි ස්වාධීනත්වයක් වත්, පුද්ගල දෘෂ්ටියක්වත් තිබේ ද? ඉදින් කෙසේ නම් ජීවිතාවබෝධය ගැඹුරු වන්නට ද! ඥෙයමණ්ඩලය පළල් වන්නට ද! පිළිමල් බල අභිබවන්නට ද!

මෙම නූතන චිත්‍ර කලා කරුවන් අතරින් පුන පුනා උපයෝගී කොට ගනු ලබන ප්‍රචලිත චිත්‍රකලා ප්‍රවණතා සහ ජනප්‍රිය භාවික විලාසිතා වන්ට එරෙහි වූ උත්පාදක ශක්තිය ඇති නූතන ශිල්පීන් ස්වල්ප දෙනා තමන් විසින් නිපදවා ගත් මෙම නව හැඩ වර්ණ හෝ රේඛා තල, සම්භාවිත චිත්‍රකලාවෙන් ගත්ත ද, හැමවිටම අලුත් යමක් සොයා ගැනීමේ නිසග පුද්ගල ආශාව විසින් මඩනා ලද පිපාසිතාව විසින් සපයා දෙන ලදදැයි නොසොයා ම ඔවුන්ගේ ගවේෂණ රසිකයාගේ බලවත් සැලකිල්ලට භාජන වෙයි. ඔවුනතරින් ඈත වන්නියේ සර්ම කලාපීය දේශ ගුණයෙන් හැසිරවෙන සොබා දහම සහ මිනිස් ජීවිතය අතර ආවේණිකත්වය (විලාසිතාවක් බවට පත් වන්නට පෙර) සොයා ගිය සීවලී ඉලංගසිංහ, බෞද්ධ ධ්‍යාන මාර්ගයෙන් සහ ජන සම්මත ව්‍යවහාරික හැඩ යයන්ගෙන් සිය විපුල ප්‍රකාශන ශක්තිය පෝෂ්‍ය කරගත් එච්. ඒ. කරුණාරත්න, වර්ණ වෛචිත්‍රයෙන් සහ අභූත පූර්ව හැඩතලයයන් කෙරෙහි අතෘප්තිකර වූ සුමන දිසානායක, වෘත්තාන්තයක් වන තරමට සියුම් වූ රේඛා ප්‍රවේගය මගින් ප්‍රස්තුතය සංක්ෂිප්ත කොට පුද්ගල ඌරුවත් දක්වන තිලක් සමරවික්‍රම ආදීන් ගැන මෙහි දී සඳහන් කළ හැකි ය.

බිතුසිතුවම් පිටපත් කරණය ද නූතන චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ අවධානය යොමු වූ තවත් අංශයකි. දැන් එය මංජුශ්‍රී පටන්ගත් තැනට වඩා බොහෝ දුර ගොස් තිබේ. ඒ වගේ ම බිතුසිතුවම් පිටපත් කිරීමට නූතන ශිල්පීන්ගේ ලොකු උත්සාහයක් ද තිබේ. තම ඒක පුද්ගල ප්‍රදර්ශනවල දී බිතුසිතුවම් පිටපතක් ඉදිරිපත් කිරීමට තරුණ චිත්‍රශිල්පීහු ද, තම ගෙබිත්තියේ බිතුසිතුවම් පිටපතක් එල්ලා තබාගැනීමට පුද්ගලිකව චිත්‍ර එකතු කරන කලා රසිකයන් ද පෙළඹී සිටින්නේ මෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ය. දැන් එය විලාසිතාවක් තරමට ම ජනප්‍රිය සහ ගතානුගතික වී තිබේ. එසේ පිටපත් කරන ලද කෘතීන්හි කලාත්මක හා පුරාවිද්‍යාත්මක වටිනාකම කෙතෙක් ද යන්න සොයා බැලිය යුත්තකි.

චිත්‍ර කලාවට පර්යාය ව මූර්ති කලාව ද සිය ප්‍රවණතාවන් දක්වා තිබේ. ලෝකයේ දේශජ සීමාවන් ඉක්මවා මෙතෙක් ප්‍රචලිත වී ඇති සෑම මූර්ති කලා ප්‍රවණතාවක ම දෝංකාරය ශ්‍රී ලංකා මූර්ති කර්මයෙහි ද, පිළිබිඹු වී තිබේ. දැව, ලෝහ, මැටි ආදී සෑම පූර්ණ සහ අර්ධ මූර්තියක් ම ජාත්‍යන්තර මට්ටම සඳහා සුදුසුකම් ලබා තිබේ. මෙම කීර්තියට හිමිකම් කියන ශිල්පීන් අතර තිස්ස රණසිංහ, බන්ධුල පීරිස්, යසන්තා බෝ අංග, සෝමබන්ධු විද්‍යාපති, විමලසේන ඩයස්, පුෂ්පානන්ද වීරසිංහ, හා බී. සමරවීර, ලීලා ඩයස් බණ්ඩාරනායක ආදීහු ඇතුළත් ව සිටිති.

අප්‍රකට ජාතික ගීයක්

ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහ

සිංහලයිනි පෙරටම යවූ
සිංහලයිනි පෙරටම යවූ

පෙරටම යවූ
පෙරටම යවූ

සිංහල තද තෙද පළ කොට
සිංහල ජය දද බැඳ බැඳ

යවූ පෙරටම යවූ
යවූ පෙරටම යවූ

සටනේ අසි ගැටෙන හඬට
සුරහන පෙම් ගීත ගයයි
සටන් බිමදී පුදන ගෙළට
සුරලොව මල්මාල වැටෙයි

යවූ පෙරටම යවූ
යවූ පෙරටම යවූ

සිංහල සූරු විරු අබිමන්
සිංහල හැවත දල්ව වූ
දූන් නැගිවිවූ - දූන් නැගිටිවූ
මරු නොතකවූ - ජය සලකවූ

සිංහලයිනි පෙරටම යවූ
සිංහලයිනි පෙරටම යවූ
යවූ - පෙරටම - යවූ

1964 දී ලියන ලද මෙය මෙතෙක් ප්‍රසිද්ධ නො වූවකි.

රු: 25.00

මුද්‍රණය : තරංජී ප්‍රින්ටර්ස් 506, හයිලෙවල් පාර, නාවින්න, මහරගම. ☎ 554773